الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

قسم اللّغة العربية وآدابها كليّة الآداب واللغات

الشّعر الملحون الجزائري : بنياته وجمالياته

- دراسة في المنجز النّصي -

بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص: الأدب الشّعبي

إعداد الطالبة: نعيمة العقريب

السنة الجامعية: 2014 / 2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشّعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

قسم اللّغة العربية وآدابها كليّة الآداب واللغات

الشّعر الملحون الجزائري : بنياته وجمالياته

- دراسة في المنجز النّصي -

بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص: الأدب الشّعبي

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذ :

نعيمة العقريب د/ عبد الحميد بورايو

الإهداء

إلى الوالدين الكريمين الغاليين اللّذين قال الله تعالى في حقّهما:

﴿ وَقَضَى رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِنْدَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُلْ لَهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ لَهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا (23) وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴾ (24) [الإسراء – الآيتان 23/ 24]

إلى كل أفراد عائلتي الكريمة ...

إلى كل أصدقائي وصديقاتي الذين سكن حبهم واحترامهم معبد قلبي ...

إلى روحيّ أستاذيّ أحمد لمين ومحمد يحياتن الطاهرتين ... أسدل الله عليهما من وافر رحمته وتغمدهما بجميل عفوه وجازاهما نظير كل جهودهما العلمية التي استفاد منها الباحثون والطلاب وجعلها في ميزان حسناتهما...

مقدّمة البحث

مقدمة:

إنّ الشّعر الملحون الجزائري ظاهرة ثقافيّة متميّزة، لها خصوصياتها التّاريخية وخلفياتها المعرفية ومُعطياتها الاجتماعية، على الرغم من الاعتبارات الفردية المُسهمة في إنتاجه وتبلوره وتراكمه إلّا أنّ الجماعة الشّعبية قد استقبلت هذا الإنتاج الشّعري النّخبوي بشكل جيّد، وعملت على ذيوعه وانتشاره بين العامّة، لأنّه يتوافق وحاجياتها الفنيّة والثّقافية، كما أنّه يلبّي رغباتها وتطلعاتها ويعبّر عن آمالها وآلامها.

ونتيجة لهذه الأهمية الكبيرة التّي يحظى بها هذا الإنتاج الثّقافي الشّعري – الضّارب بجذوره في أعماق التّاريخ الجزائري، ودوره الفعّال والحيوي في الحفاظ على المقوّمات الحضارية للأمّة الجزائرية – اخترنا مدوّنة تنتمي إلى الشّعر الملحون الجزائري لتكون مجالا خصبا للدّرس والتّحليل، لأنّ هذا التّراث الشّعري ظلّ، ولمدة طويلة، عُرضة للإقصاء والتّهميش من الدوائر العلمية رغم أهميته الكبيرة، وقيمته الجمالية والدلالية.

لقد حاولنا، في هذا العمل، مناقشة جملة من الإشكاليات الأساسية التّي وضعناها نصب أعيننا منذ بداية البحث، ونذكر من بين أهمّ هذه الإشكاليات التّي طرحناها:

- كيف نشأ الشّعر الملحون الجزائري؟ وكيف استمر وتبلور فيما بعد ؟ و ما هي القيمة الفنيّة والجمالية لهذا الشّعر ؟
- لماذا استوعبت الجماعة الشّعبية التقليدية هذا الإنتاج الثّقافي النّخبوي ؟ وكيف عملت على المحافظة عليه واستمراره بين الأجيال؟
- ما هي خصوصية التعبير الجمالي في الشّعر الملحون الجزائري ؟ وما هي الوظائف التّي يقوم بها ؟ وما هي الاستراتيجيات الفنيّة الموظفّة في هذا الخطاب الشّعري المتميّز ؟ وما هي الدلالات الثّقافية للشّعر الملحون، وما صلته بالنِّظام الاجتماعي السائد وبالإيديولوجيا الرسمية السائدة ؟

ينشُد هذا البحث التطرّق إلى الإشكالات السّابقة من خلال إنجاز قراءة جمالية دلالية لجملة من النّصوص الشّعرية الإبداعية، التّي تنتمي إلى الشّعر الملحون الجزائري، اعتمادا على جملة من الآليات والإجراءات المستمدّة من المناهج الحديثة التي تُغني مجال البحث والدراسة، بما يتوافق مع طبيعة المدونة المدروسة وآليات اشتغالها الجمالي، لأنّ الدارس عليه أنْ ينطلق من النّص ليصل إلى المنهج الملائم قصد اكتشاف خصائص النّص وأبعاده المختلفة لا العكس، ولهذا حاولنا استثمار بعض إجراءات المناهج، التي رأينا أنّها تتناسب وخصوصية القصيدة الشّعرية الملحونة، فاعتمدنا على بعض آليات المنهج الأسلوبي وطعّمناه بإجراءات من المنهج البنوي والسيميائي، كلما اقتضت الضرورة، دون أن نغفل عن بعض الجوانب السّياقية، التّي لها دور كبير في تجلية المعنى وإبراز أبعاده المختلفة، فلا تنطلق القراءة من النّصوص فقط، باعتبارها معطى جاهزا يترسَّب فيه المعنى، وإنَّما تنطلق من النّصوص والقراءات السابقة عليها، وبهذا فهي تتمثّل النّص وتتجاوزه، بما تقتضيه طبيعة هذه القراءة نفسها، وكذلك بنية النّص .

وقد حاولنا – في عملنا هذا – الابتعاد، قدر الإمكان، عن كلّ التصورات الجاهزة أو المسبقة .

لقد اقتضت طبيعة الدراسة أن نقسّم البحث إلى أربعة فصول(فصلان يتعلقان بالجانب النظري وفصلان آخران يتعلقان بالجانب التطبيقي)، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة وملحق، واجتهدنا قدر الإمكان حتى تكون هذه الفصول مترابطة منسجمة ومتناسقة مع بعضها البعض، فجاءت فصول العمل كالتالي:

الفصل الأوّل: وعنوناه بـــ" بين النّص واللانّص"، وتطرّقنا في هذا الفصل إلى إشكالية النّص الشّعبي في التّراث العربي، ومعاناة هذا النّص من تلك النظرة الاحتقارية السلبية، التي

كان ينظر بها إليه، نتيجة لتوجهات إيديولوجية وسياسية معيّنة، ليس لها أيّة علاقة بالروح العلمية الموضوعية، ممّا أدّى إلى استبعاد هذا النّص الشّعبي من دائرة الاهتمام والبحث والاعتناء، لأنّه بكل بساطة، نص يغاير النّص الرّسمي المرتبط بالمؤسسات السائدة، وتم رفض هذا الاختلاف من خلال اعتماد معايير نموذجية معدّة سلفا.

واستمر تهميش النّص الشّعبي العربي في العصر الحديث محاكاة لنظرة القدماء، لكن سرعان ما بدأت هذه النظرة تتغيّر مع التأثيرات الغربية، واهتمام المستشرقين الغربيين بهذا النتاج الثقافي، باعتباره نصّا جديرا بالبحث والاعتناء، ولقيمته الكبيرة في الكشف عن تفكير حامليه ونفسياتهم ليستفاد منه في الأبحاث الأنثروبولوجية الاستعمارية. وتوالت بعد ذلك الدراسات المهتمة بمختلف أشكال الأدب الشّعبي في الوطن العربي سواء أكانت دراسات أكاديمية جامعية أم كتبا علمية، والتي ظهرت مشرقا ومغربا.

وقد ظهرت – فيما يخص الجزائر– مجموعة من الأسماء العلمية الفاعلة، التي أبدت اهتماما كبيرا بهذا المجال الثّقافي المتميّز، في العهد الاستعماري وبعد استقلال الجزائر، نذكر منها مثلا: العلّامة محمد بن شنب ومحمد قاضي وأحمد طاهر وليلى روزلين قريش والتلي بن الشيخ وأحمد الأمين وعبد الحميد بورايو ...الخ. حيث أسهمت في نفض الغبار عن كثير من الإنتاجات الثّقافية الشّعبية الجزائرية، وإعادة الاعتبار إليها والتعريف بها للأجيال الناشئة .

وبيّنا في الفصل الثّاني الموسوم بـ " مفهوم الشّعر الملحون وإشكالاته" ، ماهية الشّعر الملحون سواء أكان ذلك من الجانب اللّغوي – اعتمادا على بعض المعاجم اللغوية – أم من الجانب الاصطلاحي، عن طريق إيراد آراء بعض الباحثين المختصين في مجال الأدب الشّعبي، ثم عملنا على توضيح بعض الخصائص والسمات التي نراها تفرّق بين الشّعر الملحون والشّعر الشّعبي (الجمعي الفولكلوري)، على أساس أنّ الشّعر الملحون يتسّم بجملة

من السمات التي تجعله متميزا، وتتعلّق هذه السمات بمبدعيه وكذلك بالنَّص الشِّعري الإبداعي في حدِّ ذاته.

ونذكر من بين هذه السمات مثلا خاصيّة الذاتية والفردانية، حيث تتحقّق في نصوص الشّعر الملحون الجزائري الوعي بذاتية الأنا، وكذلك نجد خاصيّة تأريخ وتوقيع القصيدة الملحونة فترتبط، هذه القصيدة، بصاحبها الذي تظهر بصماته واضحة من خلال تضمينه لاسمه أو كنيته وتاريخ نظمه في نص القصيدة نفسها .

ونلحظ – من جهة أخرى – أنّ شعراء الملحون هم شعراء نخبويون يحوزون على قدر عالٍ من الثّقافة بمعايير عصرهم ومجتمعهم، فينتمي أغلب فحول الشِّعر الملحون الجزائري – المعتمدة دواوينهم في هذه الدّراسة – إلى النّخبة المثقفة التّي تلّقت تعليمها في الزوايا والمساجد، وبالتالّي فإنّ إنتاجاتهم الشّعرية هي إنتاجات نخبوية، ولكنَّها لاقت الرواج والقبول في الأوساط الشّعبية العريضة، التّي رأت في هذه الأشعار متنفَّسا لها وتعبيرا عن قيّمها، خاصّة مع انهيار المؤسسات الرسمية وغيابها، فعملت هذه الفئات الشّعبية على تداول ورواية هذا الشّعر الملحون، وضمان استمراريته عبر الأجيال.

وانتقلنا – بعد ذلك– في الجزء التطبيقي من البحث، والذي يتكوّن من الفصلين الثّالث والرابع، إلى محاولة استكناه واستكشاف بعض خبايا النّص الشّعري الملحون الجزائري من خلال مدوّنة، تمّ التركيز فيها على المصادر المطبوعة المتوّفرة دون أنْ نغفل عن سمات وخصائص الشِّفاهية المرتبطة بتداول الشِّعر الملحون الجزائري.

وحاولنا في الفصل الثّالث المعنون" البنيات الأسلوبية والشّكلية في الشّعر الملحون الجزائري" أنْ نرصد بعض الاطّرادات الأسلوبية والشّكلية على مستوى المدونّة المعتمدة للتحليل مستثمرين، في ذلك، تجليّات البنية النّصية وكذلك البنية السّياقية من أجل إنجاز دراسة علمية متوازنة وموضوعية، فأبرزنا، بداية وفي صورة عامّة، المنجز الشّعري الجزائري

في مجال الشّعر الملحون، الذّي ما يزال في حاجّة ماسّة إلى النّشر والدّراسة، وبعد ذلك أعطينا لمحة مختصرة عن بعض فحول وأعلام الشّعر الملحون الجزائري، الذين ذاع صيتهم وطبعت بعض أشعارهم من الفترة التي تمتد من القرن 16م إلى غاية بدايات القرن 20م كسيدي الأخضر بن خلوف ومحمّد بن مسايب وأحمد بن التريكي ومحمّد بن قيطون وعبد الله بن كريّو...الخ.

وركّزنا بعد ذلك، في هذا البحث، على البنية الشّكلية للدواوين الشّعرية المعتمدة للتطبيق من خلال دراسة طبيعة الاستهلال والاختتام في القصيدة الملحونة، وسمات نظام العنونة فيها من خلال اعتماد دراسة إحصائية لمجموعة من الدّواوين الشّعرية، لنخلص إلى استنباط مكوّنات البنية الهيكلية للقصيدة الملحونة، ثم استخلصنا جملة من السمات البارزة والبنى الأسلوبية الموظفّة في قصائد الشّعر الملحون، مثل التّوازي والتّكرار، والتي تبدو واضحة وجليّة، لأنّها تعمل على تنظيم بنية هذه القصائد الشّعرية، وخلق ترابط وانسجام وتماسك بين مكونات هذا الخطاب الشّعري في كل مستوياته، بالإضافة إلى وظيفتها التأثيرية والبلاغية .

وأما فيما يخص الفصل الرابع المعنون بـ " البنيات الدلالية والجمالية في الشّعر الملحون الجزائري" فقد عملنا، في هذا الفصل، على محاولة استجلاء بعض الجوانب الدلالية والجمالية، التي استخرجناها من خلال البنية اللّغوية والمعجمية للدواوين الّشعرية المعتمدة في الدّراسة، فصنفناها في حقول معجمية بارزة انطلاقا من موضوع القصائد (قصائد الجدّ أو قصائد الهزل)، مع دراسة مختلف العلاقات والتفاعلات الموجودة داخل هذه الحقول، مع إبراز مدى تأثير التّراث الديني والرواسب الأسطورية القديمة في هذه النّصوص، وفاعليتها الكبيرة في منح جمالية أكبر، وتنوّعا وخصوبة دلالية للنّص الشّعري الملحون.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على مجموعة من المراجع التي اقتضتها ضرورات البحث، ولكن واجهتنا صعوبات كبيرة في هذا المجال، لأنّنا لم نجد ما يشفي غليلنا من مراجع أو دراسات تتعلّق بالبنية الفنيّة والجمالية للشِّعر الملحون الجزائري، ماعدا بعض الكتب، التي تعدّ على أصابع اليد الواحدة من مثل "معلمة الملحون" لمحمد الفاسي وكتاب "الزجل في المغرب – القصيدة" لعباس الجراري، وكذلك الأمر بالنسبة للدواوين الشِّعرية الملحونة، والتي لم نستطع أن نتحصّل عليها كلها فاكتفينا بما أمكننا أن نوّفره، مع الإشارة إلى استفادتنا الكبيرة من بعض الرسائل الجامعية التي أنجزها بعض الباحثين الجزائريين مثل:

- رسالة المرحوم الدكتور أحمد لمين (الشّعر الشّعبي الجزائري في سيدي خالد من 1850إلى 1950وعلاقاته بالتراث الثّقافي العربي الإسلامي)، إشراف: جون مولينو، دكتوراه الحلقة الثالثة، جامعة أوكس – مارسيليا، فرنسا 1983 .
- رسالة الدكتور أحمد زغب: (جمالية الشّعر الشّفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشّعري الشّفاهي)، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائرII ، تحت إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو 2007/2006) التي تعرّض فيها بالدراسة لمدونة من الشّعر الشفاهي المتداول على الحدود الجزائرية/ الليبية /التونسية في منطقة وادي سوف.

ونجد كذلك مجموعة من الرسائل الأخرى، التي تطرّقت لبعض النّماذج الشّعرية من دواوين الشّعر الملحون بالدراسة والتحليل، كبعض رسائل الماجستير التي نوقشت بمعهد الثّقافة الشّعبية بجامعة أبي بكر بلقايد بتلمسان، أما بالنِّسبة لرسائل الدكتوراه فهناك جملة من الرسائل التي نوقشت في جامعات مختلفة نذكر منها:

- رسالة عبد اللطيف حني الموسومة بـ: "التّشكيل الفني في ديوان الشّيخ عبد القادر بطبجي" – رسالة دكتوراه علوم، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج الاخضر/ باتنة 2010/2009 تحت إشراف د. عبد الرزاق بن السبع .

- رسالة عبد القادر فيطس، الشّعر الملحون الديني الجزائري (1830– 1954) دراسة تحليلية فنية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2009/2008، تحت إشراف د.أحمد الأمين.

هدفت أخيرا بهذه الدراسة إلى تحقيق تنمية معرفية فنية في موضوع البحث، ومحاولة كشف اللّثام وتعميق الوعي بالمكونات والخصائص الجمالية والدلالية التي يزخر بها تراثنا الشّعري الملحون الجزائري، الذي ما يزال يحتاج إلى كثير من الجهود والدراسات العلمية المتخصصّة، حتى ينال مكانته المستحقة واللائقة في الجامعة الجزائرية.

الفصل الأوّل: بين النّص واللاّنص

1. النّص الشّعبي في التّراث العربي
2. النص الشعبي العربي في العصر الحديث
3. موقع الأدب الشعبي في الثقافة المغاربية والجزائرية

1. النّص الشّعبي في التّراث العربي:

يعدّ النّص الشّعبي – بمختلف أنواعه – مجالا خصبا ومهمّا من مجالات الإنتاج الثّقافي والإبداعي في التّراث العربي، إلاّ أنّ هذا النّص قد تعرّض لجملة من الصعوبات والعراقيل التّي أدّت إلى تهميشه وتغييبه من دائرة الاهتمام الثّقافي والنّقدي، وهكذا ظلّ هذا الأدب خارج مركز اهتمام النّص الرّسمي، وتمّت محاكمته بمعايير غير موضوعية ومجحفة في كثير من الأحيان، بل واعتبرته لا نصّا، وهو غير جدير بالبحث والعناية والاهتمام فارتبطت تسمية الشّعبي – أوّل الأمر– بالعوّام الدهماء الغوغاء في مقابل الخاصّة، ممّا يُبرز إقصاء الفئة الأولى وإبراز وجود الفئة الثّانية.

وبهذا نستطيع القول مع محمّد حجّو: « إنّ معضلة الأدب الشّعبي هي التُّهمة الملفّقة له انطلاقا من نعته بالشّعبي أي أنّه من خَلْق العامّة في مقابل الخاصّة، ولا يخفى على أحد موقع العامّة في ثقافتنا العربية الإسلامية فهم ليسوا سوى "طبقة" هامشية لا يعتدّ بها، حيث إنّ الفقهاء يسمّونهم رعاعًا تستوجب الحيطة منهم، وهذه النّظرة هي التّي كانت – بدون شك– وراء عدم الاعتناء بما يسمّى حاليا الأدب الشّعبي تدوينا وتصنيفا ودراسة » [1].

ولكن على الرغم من هذا التّهميش والإقصاء فقد ظلّ الخطاب الشّعبي يمارس حقّه في الاختلاف مِنْ حيث هو مُعطى معرفي يفارق المعطى الرسمي [2]، وهو– في الوقت نفسه– نتيجة تفاعل تاريخي للمجتمع العربي مع بيئته بمختلف ظروفها وسياقاتها المتعددة، كما أنّه يقدِّم رُؤى ومواقف الإنسان الشّعبي ومختلف تمثّلاته الذّهنية والوجودية، وأنماط التخيّل والإدراك والسلوك لديه .

---

[1]– محمد حجّو: " الحكي الشّعبي حقيقة النّاس"، مجلة المناهل، عدد 64 / 65، نوفمبر (عدد خاص بالأدب الشّعبي)، وزارة الثّقافة والاتصال المغربية 2001، ص 212 / 213 .

[2]– ينظر : أحمد بوزيان: "الخطاب الصوفي بين الهوية والاختلاف"، كتابات معاصرة، العدد 69، المجلد18 (تموز/آب)، الناشرون لتوزيع المطبوعات والصحف، بيروت 2008، ص 32.

لقد تمّ إهمال هذه النّصوص الشّعبية، واستبعادها من دائرة الاهتمام في التّراث العربي نتيجة لتوجّهات إيديولوجية وسياسيّة معيّنة، فقد كان الحضور الإديولوجي المسبق في عملية البحث يؤدّي إلى حدوث انتقائية في معالجة هذا التّراث، كما تحصل عمليات فرز واستبعاد مقصودة لبعض عناصر هذا التّراث، انطلاقا من معايير بلاغية ولغوية معيّنة، وجملة من الشّروط التّي لم يكونوا يرونها تتوّفر في هذه النّصوص المُبعدَة، إذْ « يُلاحظ عبر التّاريخ أنّ السلطة السياسية وما يستتبعها من هيمنة إيديولوجية يُفضيان إلى فرض تعبير أدبي معيّن على مختلف الفئات المجتمعية، ويعطيان الأسبقية (السياسية– الأدبية) للتعبير المهيمن. لكن ذلك لا ينبغي أنْ يؤدّي إلى إلغاء مختلف التّعبيرات الأدبية المتواجدة داخل المجتمع »[1] .

ويضع الدّارس المغربي "سعيد يقطين" النّصوص الشّعبية المُهملة في نطاق ما يسميه بـ :(اللاّنص)*، أمّا النّصوص التّي يتمّ الاهتمام بها فيضعها في نطاق "النّص" حيث يقول بهذا الصدد: « نسمِّي الإبداعات التّي تمّ التّركيز عليها بأنَّها تدخل في نطاق "النّص"، والتّي أُهملت تخرج من ذلك النِّطاق لتدخل في دائرة " اللاّنص" » .[2]

سعيد يقطين إذن يستعمل مفهوم "النّص" استعمالا جديدا، حيث إنّ النَّصية عنده تجسّد الحُظوة والقبول لدى الرأي العام الأدبي المهيمن في حقبة من الحقب، وكلّ نص ينزاح عن النّصيّة المركزية المهيمنة لا يحظى إلا بالرّفض والنّقص والتّهميش، فالمتتبع لكثير من الكتب التّراثية يلاحظ جملة من المواقف والآراء، التّي تنبذ الإنتاج الشّعبي وتعتبره إنتاجا

---

[1]– مجلة المناهل، المرجع السابق الذكر، تقديم المجلة، ص6.

* – يستخدم سعيد يقطين هنا مصطلح "النّص" استخداما جديدا يتجسد من خلال النصّية، والتّي – حسبه – تجعل من إبداع لفظي معيّن على درجة كبيرة من القبول والحظوة لدى الرأي العام الأدبي المهيمن في حقبة من الحقب، واللاّنص هو الذي لا يتوفر على القبول والارتياح من قبل الرأي العام الأدبي، للمزيد ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقّافي العربي ط1 ، الدّار البيضاء/المغرب 1997 ص51 / 52.

[2]- سعيد يقطين، المرجع نفسه، ص 51.

مرذولا وسخيفا، لا يرقى إلى الإبداع ولا يجوز الاهتمام به، بل ويجب محاربته، وأنّ أصحاب هذا الإنتاج هم من الغوغاء الدهماء، الذّين لا يُعتدّ بهم، وقد وصل الأمر – أحيانا – إلى إصدار أحكام بعدم جواز شهادة أو إمامة من يستمع لرواة هذه النّصوص، لأنّها عبارة عن خرافات تقوم على الكذب والهرطقة، ولا يُقْبِلُ على سماعها إلا العامّة المنحطّة وسُخفاء النّاس، الذّين لا يُعتدّ بهم في الوسط الثّقافي العربي القديم حيث « لم تحتّل العامّة في البيئة الثّقافية العربية الاسلامية، إلا موقعا هامشيا، فالفقهاء يحيّدون هذه الفئة العريضة، وينظرون إليها بوصفها جماعات من الرّعاع التّي لا يمكن الاطمئنان إليها، ولا يمكن توقير الآداب التّي تقوم بتمثيل أحلامها وعلاقاتها ورغباتها» .[1]

وقد أفضى هذا التّهميش إلى ظهور ثنائية: الخاصّة/العامّة، إذ انتدبت الفئة الأولى نفسها لقيادة الفئة الثّانية والإشراف عليها، بل وحتى الحُكم عليها أيضا . يورد الونشريسي في مؤلَّفه "المعيار المُعرب والجامع المُغرب عن فتاوى أهل إفريقيا والأندلس والمَغْرِب " نصا يُبرز فيه رأي الفقهاء والمثقفين في القصص الشّعبي حيث يقول : « سُئل بعضهم عن كتب السخفاء والتواريخ المعلوم كذبها كتاريخ عنترة، ودلهمة (ذات الهمّة)، ونحو ذلك، هل يجوز بيعها أم لا ؟

فأجاب: لا يجوز بيعها، ولا النّظر فيها. وأخبر الشّيخ أبو الحسن البطرني أنّه حضر فتوى ابن قداح فسُئل عمّن يسمع حديث عنترة هل تجوز إمامته ؟ فقال: لا تجوز إمامته ولا شهادته، وكذلك حديث دلهمة لأنّها كذب، ومستحّل الكذب كاذب» [2] .

وهكذا ربط الفقهاء النّصوص الأدبية الشّعبية بالكذب والخرافات، وبالغوا كثيرا في الحُكم على مستمعيها حتى وصل بهم الأمر إلى عدم قبول شهادتهم، وهو في الحقيقة، حُكم قاسٍ

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2008، ص 141/140.

[2]– الونشريسي (أبو العباس أحمد بن يحي)، المعيار المعرب والجامع المُغرب عن فتاوى أهل إفريقيا والأندلس والمَغْرب الجزء 6 ، تحقيق: محمد حجي، نشر وزارة الأوقاف / المغرب 1981، ص70.

لا يستند إلى معايير موضوعية، وإنّما له ارتباط بخلفيات ثقافية وإيديولوجية سابقة، أَسْهمت بشكل كبير في توجيه آراء هؤلاء الفقهاء.

ونجد، من جهة أخرى، أنّ بعض علماء اللّغة – الحريصين على نقاوة اللّغة الفصحى – يعتبرون، بدورهم، هذه الإنتاجات بدائية فجّة مخصصة لعامّة النّاس غير المتعلمين، وبالتّالي فهي لا تستحق اهتمام الأدباء الجادّين ولا تقديرهم، إذن فهذه السيّر والحكايات والأساطير الشّعبية هي زاد للرعاع العامّة [1].

ويُورد – كذلك – ابن النّديم، في كتابه "الفهرست"، رأيا له في كتاب "ألف ليلة وليلة" قائلا: « وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غثٌّ بارد الحديث»[2]. فيجعل ابن النّديم كتاب "ألف ليلة وليلة"، الذّي يعدّ من روائع الأدب العالمي، والذّي تُرجم إلى مُختلف اللّغات العالمية، كتابًا تافهًا لا أهميّة لما ورد فيه، ولكنّه يُصدر حُكمه هذا بدون أنْ يعطينا مبررات أو أسباب موضوعية جعلته يُطلق هذا الحكم القاسي.

وهكذا فقد بقيت الثّقافة الشّعبية هامشية، لا يعتدّ بها، في مقابل الثّقافة الرّسمية التّي فرضت نمطها بحجة القوّة والأساليب الضّاغطة، وظلّت ثنائية: المركز/الهامش تفرض حضورها باستمرار ولوقت طويل، واستمر هذا التصادم بين الثّقافتين :(الرّسمية/ الشّعبية) وبين: (النّص/اللانّص) يتسّع مع التطور التّاريخي للأمّة العربية والتّراكم الإنتاجي لكل ثقافة.

[1]– ينظر : مجموعة من المؤلفين، بحوث سوفييتية في الأدب العربي ، ترجمة: خيري الضامن، دار التقدم، الإتحاد السوفييتي 1978، ص56.

[2]– ابن النديم (أبي الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق)، الفهرست، ضبط وشرح وتعليق وتقديم: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية ط1، بيروت 1996، ص476.

وظلّت الثّقافتان – رغم هذا التصادم الظاهر– تتبادلان التّأثير والتأثّر بينهما، بشكل أو بآخر « وبقيت كل واحدة تُساجل الأخرى أو تحاورها أو تُحاكيها ساخرة، لكن التقليد الكلامي السّامي والمهيمن ظلّ بعيدا عن الاعتراف بها أو قبولها، ونلمس هذا في مختلف الكتابات...حيث ظلّت الثّقافة الخاصّة توجّه انتقاداتها لثقافة العوّام في شخص مُثقفيها الذّين كانوا عادةً مغمورين، ويعيشون بُعَداء عن دائرة الاهتمام الثّقافي السائد».[1]

فتواطأت الثّقافة الرسمية السّائدة مع السلطة بينما طوّرت الثّقافات المحليّة الشّعبية أنواعا مختلفة من الرفض وعدم القبول، وأنتجت أنماط بديلة عن تلك الأنماط الثّقافية المتعالية على الوقائع والأحداث المتجددّة، فلم تلتزم بأساليبها القولية وقواعدها التّي رسّخها أصحاب الثّقافة العالمة .[2]

يتميّز الإنتاج الثّقافي الشّعبي العربي، الذّي لم يَلْقَ الاهتمام في ثقافتنا العربية القديمة على العموم، بالغزارة والتنوّع والغنى، وقد كان يقوم هذا الإنتاج – أساسًا – على الرواية والمشافهة، ولهذا فإنّ الجزء القليل الذّي وصلنا منه فيما بعد على يد النُسّاخ، هو جزء يسير جدا بالمقارنة مع الإنتاج الذي لم نطلّع عليه، ويدلّ وصول بعض هذه النّصوص إلينا على أنّ فئة مهمّة من العوام كانت تتلقى هذا النّص وتتجاوب معه، بل وتعتبره نصّا جديرا بالبحث قابلا للتداول والرواية، وهذا ما يفسّر مقاومة هذا الإبداع لعوامل الزمن والتّهميش، إذ احتّل القصّاصون أهميّة كبيرة في عصر الخلفاء الراشدين حيث برزت القصص الدّينية الوعظية، التّي لم تظلّ أسيرة المساجد، بل وجدت طريقها إلى مجالس الخلفاء فيما بعد، حيث استدعى معاوية بن أبي سفيان القصّاصين إلى قصره لسماع مروياتهم المشوّقة وقصصهم العجيبة .

[1]- سعيد يقطين، المرجع السابق الذكر، ص62.

[2]- ينظر : عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، منشورات الاختلاف ط2، الجزائر 2005، ص 56/55.

ولم تُعمِّر مكانة القصّاصين طويلا، لا سيّما مع التغيّرات التّي حصلت في النّسق الثّقافي العام، حيث تهاوت مكانتهم وقيمتهم في الأوساط الثّقافية الخاصّة، ولهذا اتّجهوا نحو الأوساط الشّعبية العريضة الموجودة في الأماكن العامّة والمفتوحة (الأسواق، الساحات العمومية...) يروون فيها رواياتهم وقصصهم المتنوعة، فوقع بذلك انفصال بين القّاص وممثلي الثّقافة الدّينية، الذّين اتّخذوا – فيما بعد – مواقف متشدّدة من هؤلاء القصّاصين أو حتّى مستمعيهم، من عامّة النّاس البُسطاء، الذّين كانوا يُقْبِلون على هذه الحلقات والمسامرات بشغف وحبّ كبيرين [1] .

وازداد، بهذا الانفصال، ابتعاد القصّاصّين عن الخاصّة وارتباطهم أكثر بالعامّة، فأصبح الرّاوي الشّعبي، نتيجة لذلك، موضعا للذمّ والانتقاد، نظرا للمبالغات والزيادات في الروايات التّي يسردها على مسامع المتلقين، بل وصار كلّ حديث لا يحتمل الصدق يُنْسب فورا إلى القصّاصين، فاقترنت برواياتهم الأكاذيب والخرافات والأوهام والمبالغات...الخ .

لقد عانى النّص الشّعبي في التّراث العربي كثيرا، لأنّه كان نصّا مُغايرا للنّص الرّسمي المؤسساتي السّائد، ورفض أنصار النّص الرسمي هذه المغايرة من خلال اعتماد معايير نموذجية مُعدّة سلفا، وبالتّالي هم كانوا ينظرون هل يتطابق هذا النّص الشّعبي مع أنموذجهم أم يبتعد عنه فارضين، بذلك، حدّا للتمايز والتّنويع مُحاولة منهم لفرض التّجانس والانسجام، حسب رأيهم، مُتناسيين أنّ اختلاف الثّقافتين، الشّعبية والرسمية، هو في الحقيقة أمرٌ« ينّم عن تعارض نظامين مُتغايرين ومُتناقضين، في صدورهما عن طبيعتين متمايزيتين » .[2]

[1]– ينظر : عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد، ص124/127.

[2]– أحمد بوزيان: "الخطاب الصوفي بين الهوية والاختلاف"(مقال مذكور سابقا)، ص35.

إنّ النّص مُعطًى لغوي ونفسي يفرض الاختلاف والتعدد، لأنّ التّجانس يؤدّي إلى الثّبات والركود، ولهذا يظلّ هذا الاختلاف يفرض نفسه مهما كانت محاولات الطمس والتّغييب، حيث هُمّش النّسق الفكري السّائد في الحركة الأدبية الشّعبية. وقابل الإبداع الشّعبي هذه الرؤيا ببقائه مُنفتحا على القراءة المتعددّة والمختلفة باختلاف المتلقين، واختلاف الحقب الزمانية ممّا يدلّ على خصوبة هذا الإبداع وإثارته الدائمة للمتلقين، وتجاوبهم الفعّال والمتواصل معه ممّا سمح باستمراره وتواصله عبر الزمن، ولهذا لا يجب إقصاؤه أو محاكمته من خارج شروط إنتاجه، وكذلك سياقه الثّقافي لأنّ « قراءة الخطاب في ضوء الشّروط التي أنتجته تكشف عن بنية نظامه وعن هويته». [1]

ولهذا لا بدّ من مُراعاة سياق هذا الخطاب، والإلمام الجيّد بظروف إنتاجه واستقباله حتى تكون هناك فاعلية في إنتاج دلالاته، واستيعاب مضامينه ومقاصده، فقد كان القصّاصون الشّعبيون – مثلا- يُثيرون سخط العامّة من الأوضاع السائدة ويُؤجّجون انفعالاتهم، ولهذا أصبحوا محلّ ريبة، حيث طُوردوا وتم التضييق عليهم من طرف السلطة السياسية، بل وعُدّوا من أصحاب البدع والضّلالة، وظلوا لمدة طويلة خارج مجال الوعي الرسمي للثّقافة العربية.

إنّ هذه النّصوص الشّعبية العربية، المرفوضة من البيئة الثّقافية الرسمية، قد وجدت فيها العامّة من النّاس مُتنفّسًا وملاذا من الأوضاع السياسية والاجتماعية، التّي كانت سائدة، لأنّ هذه النّصوص « خُصّبت بالتخيّلات الجامحة والرغبات المؤجّلة، فسَرتْ فيها أحلام كثيرة حول العدالة والحق والبطولة والحبّ والإباحية، وتحررّت من ضغط الخاصّة حينما التجأت إلى وسط خاصٍ أضفى عليها من قيمة تداولية...ويمكن تأويلها على أنّها مُعارضة

[1]– أحمد بوزيان، المقال السابق الذكر، ص 41.

تهكميّة للأطر الخطيّة الفاعلة في الثّقافة العربية والاسلامية وتفسيراتها المُغْلقة، وبسبب ذلك وُصمت بالدُونية ». [1]

ونستطيع القول – عموما – بأنّ هذه المرويات السّردية الشّعبية قد فرضت نفسها في المجتمع العربي، وقطعت شوطا طويلا في تكوّنها، كما أنّها استأثرت باهتمام العامّة واستفحلت بينهم رغم الموقف المتصلّب اتّجاهها، فبدأ هؤلاء القصّاصون يستقطبون الشذرات والأخبار المتناثرة ويُعيدون إنتاجها في أنواع واضحة الملامح والأبنية، ولم يعد ممكنا إيقاف مدّ هذه القصص والمرويات وتغلغلها بين العامّة رغم كل الانتقادات الموجهّة إليها من المؤسسات الرسمية الدينية والثّقافية [2].

إذن لا يُمكن الاعتماد على مثل هذه الأطروحات الجاهزة المعدة سلفا – من غير تمحيص أو تدقيق– عن النّص الشّعبي من طرف الثّقافة العالمة أو الرسمية للحكم عليه، بل لا بدّ من إعادة النّظر في تراثنا الشّعبي، بصفة عامّة، والتعامل معه تعاملا مناسبا وموضوعيا قائما على أسس موضوعية وعلمية رزينة، وذلك من أجل إنجاز وعي حقيقي بالتّراث العربي في كليته، لأنّ هناك غيابا لوعي استراتيجي بالتّراث الشّعبي في الثّقافة العربية، ولا يمكن فهم التّراث العربي في كليته دون أخذ التراث الشّعبي في الحسبان والاهتمام لأنّه جزءٌ لا يتجزأ من منظومتنا الثّقافية والفكرية، ومَعْلَم من مَعَالِم هويتنا وشخصيتنا الحضارية .

وعلى الرغم من هذه النّظرة الدونية السّائدة، التّي نُظر بها إلى الأدب الشّعبي في تراثنا العربي، إلّا أنّنا نجد هناك بعض الدّارسين القلائل الذّين أدركوا أهمية هذه النّتاجات فاهتموا بها، وتحدّثوا عن بعض أشكالها في مؤلفاتهم النّقدية، حيث نستطيع أن نذكر من بين

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد، ص 140.

[2] – عبد الله إبراهيم، المرجع نفسه، ص146\ 148.

هؤلاء العلاّمة عبد الرحمن بن خلدون الذّي يعتبر من الباحثين العرب القدامى الذّين أعطوا أهميّة، أدبية وجمالية، كبيرة لبعض موّاد الأدب الشّعبي السّائدة في عصره، حيث يعتبره محمّد رجب النّجار أنّه « أوّل عالم عربي يدافع – ابستمولوجيا– عن الأدب الشّعبي عامّة، والشّعر البدوي خاصة، ويدعو إلى دراسته». [1]

فلم تمنع اللّغة العاميّة التّي كتب بها هذا الشّعر البدوي، أو ما يعرف بعروض البلد، الذّي كان سائدا في عصر ابن خلدون، من أن يعتبره شعرا بليغا يجب أن يلقى الاهتمام والبحث، لأنّ الإعراب لا دخل له بالبلاغة والتلقي الجمالي، ويقول عبد الرحمن بن خلدون بهذا الصدد: « والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد، وخصوصا علم اللسان، يستنكر هذه الفنون التّي لهم إذا سمعها ويمجّ نظمهم إذا أنشد، ويعتقد أنّ ذوقه إنّما نبا عنها لاستهجانها وفقدان الإعراب منها. وهذا إنّما أتى من فقدان المَلَكَة في لغتهم فلو حصلت له مَلَكَة من مَلَكَاتهم لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها إن كان سليما من الآفات في فطرته ونظره، وإلاّ فالإعراب لا مدخل له في البلاغة....ولا عِبرة بقوانين النُحاة في ذلك. وأساليب الشِّعر وفنونه موجودة في أشعارهم هذه ماعدا حركات الإعراب في أواخر الكلم، فإنّ غالب كلماتهم موقوفة الآخر، ويتميّز عندهم الفاعل من المفعول والمبتدأ من الخبر بقرائن الكلام لا بحركات الإعراب ». [2]

[1] – محمد رجب النجار، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابة، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع ط1، الكويت 1996، ص422 .

[2]- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة (د.ت)، ص 663/662.

2. النّص الشّعبي العربي في العصر الحديث:

تركت مختلف الرُؤى النّقدية والفكرية المُجحفة في حق النّص الشّعبي- التّي رصدناها سابقا في التّراث العربي- أثرها الواضح ورواسبها البارزة على مختلف الدّراسات العربية الحديثة والمعاصرة، التّي أنجزت فيما بعد، حيث استمر تهميش الإبداع الشّعبي والانتقاص من قيمته وفنيته، واعتباره إنتاجا لا يرقى إلى مستوى الاهتمام والدرس محاكاة لآراء القدماء، الذّين كانوا يرون أنّ هناك تقليدا أدبيا يقوم على أسس وقواعد خاصّة مدروسة، يجب الاحتذاء بها، وكل خروج عن هذه الأُطر هو أمر مرفوض وغير مرغوب. وتغيّرت هذه النّظرة نسبيا- خاصّة- مع هبوب رياح التّأثيرات الغربية، فقد كان لدى الغرب وعي كبير بأهميّة هذا الإنتاج الشّعبي فبعد أن عمدوا، منذ وقت مبكر، إلى جمع تراثهم الشّعبي المتنوّع وتدوينه، كالأخوين غريم في ألمانيا مثلا وبعض الدارسين الآخرين في فنلندا، اتّجهوا فيما بعد إلى محاولة دراسته واستيعاب بنائه ومضامينه استنادا إلى المناهج والإجراءات العلمية الحديثة كما فعل فلاديمير بروب V .Propp[1] في دراسته المورفولوجية لمجموعة من الحكايات الشّعبية الروسية وكلود ليفي ستراوس[2]C .Levi-Strauss في دراسته للأساطير.

وانتبه المُستعمِرون الأوربيون - مع بداية الحركات الاستعمارية - إلى قيمة الأدب الشّعبي الموجود في الوطن العربي، وغزارته وتنوّعه فحاولوا استثماره في دراسة نفسية هذه الشّعوب العربية، ومعرفة طريقة تفكيرها من أجل التعامل الأنسب معها لإخضاعها للسيطرة الاستعمارية والقضاء على كل محاولات التمرّد والرفض.

---

[1]- ينظر : فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة:إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء/المغرب 1986.

[2]- اهتم كلود ليفي ستراوس بدراسة وتحليل أساطير الهنود الحمر وقد كتب جملة من المؤلفات منها: الإناسيات البنوية، المدارات الحزينة، الفكر البري....الخ.

لقد اعتبر المستشرقون الغربيون، وبعض الباحثين العرب، النّص الشّعبي العربي نصّا مهمّا جديرا بالبحث والاعتناء والتحليل، وقد بذلوا، في هذا المجال، جهودا مُضنية وتحمّلوا عنّاء الدّرس والترجمة إلى لغاتهم الأوروبية المختلفة، فكتاب ألف ليلة الذّي تمّ الحُكم عليه من ابن النديم بأنّه كتاب غثّ وبارد الحديث أصبح من روائع الآداب العالمية الخالدة، بل وتُرجم إلى مُختلف اللّغات الأوروبية، واستقبل استقبالا لا نظير له في تلك الأمم، حيث استلهم منه مبدعوها في مختلف إبداعاتهم، وكذلك الأمر بالنّسبة لموضوع السيّر الشّعبية العربية، إذْ اعترف هؤلاء النّقاد الغربيون ببراعتها وفنياتها، بل واعتبروها إنجازا كبيرا للأدب الشّعبي العربي يجعله في مصاف الأداب الشّعبية العالمية .

أدرك الغربيون أهميّة التّراث الشّعبي العربي، ودوره في فهم الذّات العربية من خلال استيعاب تجليّات هذه الذّات في إبداعاتها وواقعها، لأنّ الأدب الشّعبي من أهمّ المكوّنات الثّقافية للإنسان العربي باعتبارها تتدخّل، بشكل فعّال، في صياغة شخصيته الاجتماعية ونظرته إلى الحياة، وموقفه من العالم واتّجاهاته نحو الآخرين [1].

إنّ الثّقافة الشّعبية عنصر مهم وبارز في صياغة شخصية الأمّة، ولها تأثير على ملامحها وهويتها. وتنبّه الدّارسون العرب، بدورهم، نتيجة لاحتكاكهم بالغرب واطّلاعهم على بعض أعمالهم، إلى ضرورة إعادة النّظر في النّصوص الشّعبية ومحاولة ردّ الاعتبار إليها، والاستفادة منها، قدر الإمكان، لإحداث التغيير المطلوب في المجتمعات العربية، التّي كانت لا تزال أغلبها ترزح تحت نير الاستعمار الغربي، مشرقا ومغربا.

وهكذا تغيّرت – بعد الحرب العالمية الثانية – النّظرة إلى التّراث الشّعبي العربي عموما من قبل الباحثين والدارسين العرب، وخصوصا في مصر، حيث راح هؤلاء الباحثون يُدافعون عن نصيّة الأدب الشّعبي، وضرورة الانتباه إلى قيمته وأهميته، وقد تعددّت

[1]- ينظر: محمد الجوهري وآخرون، الفولكلور العربي، بحوث ودراسات المجلد1، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية كلية الآداب، جامعة القاهرة ط1، مصر 2000، ص48.

الدّراسات في هذا المجال وتنوّعت من المقالات إلى الكتب إلى الرسائل الجامعية...الخ، فشكّلت قائمة مهمّة اختلفت توجهاتها باختلاف وجهة نظر الباحثين، واختلاف خلفياتهم المعرفية والثّقافية [1].

ويبدو – مبدئيا – أنّ فترة الأربعينات، من القرن العشرين، قد شهدت بداية التميّز أو الريادة في اقتحام البحث في هذا المجال، حيث ظهرت بمصر أطروحة دكتوراه أعدتها الباحثة المصرية سهير القلماوي[2] والموسومة بـ: (النّاحية الأدبية في ألف ليلة وليلة) تحت إشراف الدكتور طه حسين في كلية الآداب ، قسم اللّغة العربية بجامعة القاهرة ، وقد أجيزت هذه الأطروحة عام 1941 .

وبدأت تتوالى – فيما بعد – الأطروحات والرّسائل الجامعية المتعلّقة بمجال الأدب الشّعبي، حيث ظهر جملة من الدّارسين المهتمين بهذا المجال في مختلف أنحاء الوطن العربي، ونذكر من الروّاد، أيضا، الباحث المصري عبد الحميد يونس[3]، الذّي أعدّ موضوعا عن سيرة الظاهر بيبرس في رسالة الماجستير، وموضوعا عن السيرة الهلالية في التّاريخ والأدب الشّعبي في أطروحة الدكتوراه، التّي سجّلها في جامعة القاهرة بكلية الآداب، قسم اللّغة العربية [4].

وهكذا بدأ الاهتمام الأكاديمي بالانتاجات الشّعبية العربية، وخاصة ما تعلّق منها بالسيّر الشّعبية، باعتبارها مرجعا مُهّما للذّات العربية، التّي تحاول من خلالها ترهين التاريخ

---

[1]– ينظر : سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 85 .

[2]– ينظر : سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، دار المعارف ط4، القاهرة 1967(أصلا أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة).

[3]- ينظر : عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، دار القلم،القاهرة 1960(أصلا أطروحة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة)، وينظر كذلك: عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، دار الكتب المصرية ط2، القاهرة 1995(أصلا أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة/ مصر).

[4]– ينظر : محمد الجوهري وآخرون، الإنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور قائمة ببليوغرافية ، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة ط2 ، مصر 2006، ص24 .

والاستفادة من المخزون الشّعبي لمعالجة الوضع الرّاهن المزري، الذّي كانت تعيش فيه الأمّة العربية مغربا ومشرقا، فبدأ العالم العربي يعرف علم الفولكلور معرفة متخصصّة منذ خمسينات القرن العشرين، حيث يقول سعيد يقطين بهذا الصدد: « منذ منتصف هذا القرن (يقصد القرن 20 م) وجد من ينتصر له من الباحثين والمثقفين العرب، الذّين نفضوا عنه الغبار وبدؤوا يدرسونه، ويتخصص العديد منهم في الدفاع والدعوة إلى الاهتمام به» [1].

وبهذا بدأت تلك النّظرة المحتقرة للأدب الشّعبي تتقلص وتنحسر نوعا ما، حيث أدرك بعض الباحثين العرب أهميّة الإبداعات الشّعبية، وضرورة الاهتمام بموّادها ونفض الغبار عنها لأنّها جزء مهمّ من الرصيد الثّقافي والحضاري للأمة العربية الذّي لا يمكن التفريط فيه أو التنازل عنه أبدا، ولن يتمّ هذا الأمر إلا من خلال تغيير الذّهنيات، التّي ربطت هذا الأدب بالنّقص والسلبيّة واللافنيّة.

لقد عمد الدارسون العرب إلى البحث عن عوامل وحدة الأمة العربية ومقوّماتها الذّاتية والحضارية لتحصينها من الآخر (الغرب) المتربِّص بها، وكانت البحوث في مجال الثّقافة الشّعبية – في هذا الإطار– من وسائل الاستعمار الموظفَّة في السيطرة على مستعمراته لدرجة تداخلت معها المؤسسات الإثنوغرافية والعسكرية– السياسية، فاهتم الضبّاط العسكريون بثقافة المستعمَرين من خلال إنتاجاتهم الشّعبية المتنوعة، ولهذا بقي ينظر بعض الدارسين إلى الأدب الشّعبي بعين الريبة والشك، لأنّه كان وسيلة يستخدمها المستعمِر للتشتيت وزرع التفرقة بين أبناء الشّعب الواحد من خلال استعمال سياسة فرّق تسدّ [2].

وهكذ أدرك الباحثون العرب، أنّه لا بدّ من الرجوع إلى موّاد الأدب الشّعبي لاستلهام قيّم التحرّر والنّضال ورفض الذّل والاستكانة والخنوع، وقد وجدوا في موّاد الأدب الشّعبي مادة وافرة ومتنوّعة تجسّد هذه القيّم وتدعو إليها، وخاصّة ما نجده في حكايات السيّر الشّعبية من

---

[1]– سعيد يقطين، المرجع السابق الذكر، ص73 .

[2]– ينظر : عبد الصمد بلكبير، الأدب الشعبي – مهاد نظري تاريخي، إتصالات سبو ط1 ، باب دكالة، مراكش/ المغرب 2010 ، ص10.

قيم البطولة والقومية والكرامة والأَنفة، التّي يحتاجها الإنسان العربي في صراعه مع قوى الاحتلال والطغيان، وتَمثُّل أبطال هذه السيِّر التّي ازدهرت روايتها وانتشرت، بشكل كبير وبارز، في مختلف الفترات الحرجة العصيبة التّي كانت تمرّ بها الأمّة العربية في تاريخها، مثلا فترة الحروب الصليبية وعهد الحركات الاستعمارية، حيث انتشرت– في هذين الفترتين – المرويات الشّعبية بشكل بارز ومميّز، مما يدّل على وظيفيّة هذه الإنتاجات الشّعبية، ودورها الكبير في مختلف التغيّرات الاجتماعية والتّاريخية، التّي يمرّ بها الإنسان العربي.

إذن فقد « كان للتحوّلات الاجتماعية والتاريخية أثره البالغ في تغيير النّظر إلى مفهوم الأدب والفن، وحظي الأدب الشّعبي بمكانة خاصّة ضمن هذه التحوّلات سواءً لدى الدارسين أو المبدعين الذين راحوا بدورهم إلى التّراث الشّعبي يستلهمونه، ويستثمرون موّاده ومحتوياته » [1].

اتّجه الأدباء والمبدعون إلى التّراث الشّعبي العربي يختارون منه نماذج مدروسة، يوظفونها كأقنعة رمزية لنقل تجاربهم الشّعورية وتطلّعات الشّعب العربي نحو الأفضل، من حريّة وعدالة وإنسانية، فكان التّراث الشّعبي مَعينًا مُهِّما لا ينضب عطاؤه استلهم منه المبدعون كثيرا.

وازداد بروز الاعتراف بأهميّة الأدب الشّعبي بتأسيس كرسي للأدب الشّعبي – في نهاية الخمسينات من القرن العشرين – في كليّة الآداب بجامعة القاهرة بمصر بعد مناقشة رسالة الدكتوراه للباحث عبد الحميد يونس بسبع سنوات، وقد ترأّس الدكتور عبد الحميد يونس هذا الكرسي، وهكذا بدخول الأدب الشّعبي إلى الجامعة نال الشرعيّة والاعتراف الرسمي بأهميته المعرفية « فالرسائل العلمية وازدهارها وانتشارها وارتفاع مستواها هو ضمان أكيد لازدهار هذا العلم وتقدمه وترسيخ أقدامه، وانتفاع المجتمع العام به »[2].

---

[1]– سعيد يقطين، المرجع السابق الذكر، ص 96 .

[2]– محمد الجوهري وآخرون، الفولكلور العربي بحوث ودراسات، ص 25 .

وعرف الاهتمام بالأدب الشّعبي، في المغرب العربي، تأخرا مقارنة بدول المشرق نظرا لحصول دول المشرق على استقلالها قبل دول المغرب بمدة، إذ أُدرجت، في بداية السبعينات، مادة الأدب الشّعبي في الجامعة الجزائرية والجامعة المغربية بقسم اللّغة العربية حيث أعدّت الأستاذة روزلين ليلى قريش[1] أطروحة عن القصة الشّعبية الجزائرية تحت إشراف الأستاذ عبد الله ركيبي، وكان قد قدِم الأستاذ المغربي عباس الجراري[2] إلى المغرب عام 1970 من مصر يحمل معه شهادة دكتوراه في موضوع " الزّجل في المغرب (القصيدة)" وأُقرّت مادة الأدب الشّعبي في سنة التخرّج من الجامعة المغربية في شعبة الأدب العربي [3].

وبدأت الرسائل والأطروحات تتوالى في الجامعات العربية، مشرقا ومغربا، كما ظهرت مجموعة مهمّة من المؤلفات والمجلّات المتخصصّة، في هذا الميدان، نذكر من أهمّها: مجلة "التّراث الشّعبي" الصادرة بدولة العراق، وقد قدّمت هذه المجلة زخما ودفعا قويين لحركة الفولكلور العربي كلّه من خلال جملة من الأقلام البارزة في الوطن العربي، التّي كانت تُسهم في مواضيع هذه المجلة، وكذلك تم إنشاء مركز التّراث الشّعبي لدول الخليج العربية في الدوحة بقطر عام 1985، وقد أصدر هذا المركز مجلته الموسومة " المأثورات الشّعبية " التي نشطت في مجال البحث الميداني بصفة خاصة وقد ركّزت المجلة على التّراث الشّعبي بدول الخليج العربي[4] ، وأنشأت البحرين فيما بعد مجلة الثّقافة الشّعبية التي ما تزال تصدر إلى اليوم.

---

[1]- ينظر: روزلين ليلى قريش، القصة الشعبيّة الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2007.

[2] - ينظر : عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة ج1+ج2، مكتبة الطالب ط1، الرباط/ المغرب 1970(أصلا أطروحة دكتوراه ناقشها بمصر).

[3]– ينظر: عبد الصمد بلكبير، المرجع السابق الذكر، ص9 .

[4]– ينظر : محمد الجوهري وآخرون، الإنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور، ص 48.

ونجد في مصر مجلّة "الفنّون الشّعبية" التي أسسها ورأس تحريرها عام 1965 عبد الحميد يونس، ثم تولى رئاسة تحريرها منذ 1987 الأستاذ أحمد مرسي وتقدّم المجلة بالتعاون مع الجمعية المصرية للمأثورات الشّعبية، أمّا في لبنان فنجد مجلة "الحداثة"، وقد تم تأسيس معهد الثّقافة الشّعبية بجامعة تلمسان بالجزائر في أواسط الثمانينات كما فتحت بعض الجامعات الجزائرية تخصص الأدب الشّعبي لطلبة الدراسات العليا(ماجستير) وكذلك بعض أقسام الأنثروبولوجيا (جامعة خنشلة) ...الخ، دون أن ننسى ما تبذله بعض مراكز البحث من اهتمام، ولو كان جزئيا، بموضوعات الأدب الشّعبي نذكر مثلا المركز الوطني للبحث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ بمتحف الباردو (C .N. R. P. A. H) [1] وكذلك مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (CRASC) بوهران الذي تأسس في التسعينات وأصدر مجلة "كراسات المركز" ومجلة "إنسانيات" اللتين تصدران بصفة دورية، وأيضا تنشيطه لبعض اللقاءات العلمية الوطنية والدولية. وكذلك تم تأسيس مخبرين يهتمان بالثّقافة الشّعبية أحدهما بجامعة تلمسان وهو مخبر:"أشكال التعبير الشعبي"، والآخر بجامعة الجزائر "مخبر أطلس الثّقافة الشّعبية الجزائرية" الذّي تأسس سنة 2003 من قبل الدكتور عبد الحميد بورايو في جامعة الجزائر.

إذن نستطيع القول – بصفة عامّة – إنّ هناك تطورا فيما يخص موقف الباحثين العرب من موّاد التّراث الشّعبي، المتنوّعة، ويختلف هذا التطور، ويتفاوت، من قُطْرٍ لآخر

[1]- أنشىء المركز في البداية سنة 1955 تحت اسم: المركز الجزائري للبحوث الأنثروبولوجية وما قبل التاريخ والأثنوغرافيا (C. A. R. A. P. E) وأصبح عام 1964 يحمل اسم: مركز البحوث الأنثروبولوجية وما قبل التاريخ والأثنوغرافيا ليتحول عام 1993 إلى المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ Centre Nationale de Recherche Préhistorique Anthropologiques، والذّي أصبح منذ عام 2003 مؤسسة عمومية ذات طابع علمي وتكنولوجي (للمزيد ينظر: أحلام أبو زيد: **"إطلالة على دراسات المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ"**، مجلة الثقافة الشّعبية،ع 16، أرشيف الثقافة الشّعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة، البحرين 2011).

على حسب اجتهادات الدارسين، والظروف المحليّة لكل قُطْرٍ والاستراتيجيات الثّقافية المسطّرة كذلك.

وقد لُوحظ – من خلال الأبحاث البيبليوغرافية التّي أنجزها بعض الباحثين العرب– أنّ الإنتاج الفكري العربي في مجال الأدب الشّعبي، يحتّل المرتبة الأولى مقارنة بباقي الفروع الأخرى كالثّقافة الشّعبية المادية أو ما يتعلق بالمعتقدات والعادات والتقاليد أو بالفنون الشّعبية، وتضمّ هذه الببليوغرافيا نحو سبعة آلاف عنوان، وهي تمتد من عام 1900 م إلى غاية سنة 2005م، وكذلك مُجمل الإنتاج المتنوّع ما بين المقالات المنشورة، والرسائل الجامعية والبحوث والمؤتمرات واللقاءات العلمية...الخ. مع ملاحظة أنّ هذا العمل الببليوغرافي – رغم أهميته وضرورته– لم يكن شاملا ومُلما، حيث أغفل العديد من الدراسات والأبحاث الجزائرية، ويرجع هذا الأمر لجملة من العوامل الموضوعية منها قلّة تبادل الانتاجات الثّقافية بين دول المشرق ودول المغرب، خاصّة بالنسبة لتوزيع كتب الباحثين المغاربة في المشرق العربي.

لقد احتّل مجال الأدب الشّعبي المرتبة الأولى في الوطن العربي بنسبة تقدّر بـ 36,76 % ، وشهدت فترة الستينات أكبر نسبة نمو في الانتاج الفكري العربي في علم الفولكلور بنسبة تقدر بـ32,1 % . وتوزّعت النِّسب، حسب ورودها في المؤلف السابق الذّكر، كالآتي:

العقد	معدّلات النّمو السنوي
الستينات	% 32,1
السبعينات	%5,5
الثمانينات	%4,9
التسعينات	%11,7

أمّا بالنسبة للتوزيع الجغرافي، فقد جاءت دولة مصر في المرتبة الأولى، وحلّت بعدها دولة العراق نظرا لمجلتها المشهورة (التّراث الشّعبي)، ثم تأتي دولة قَطَر ومجلتها(المأثورات الشّعبية)، ويبدو إنتاج دول المغرب العربي ضعيفا، مقارنة بدول المشرق حيث بلغ إنتاج دول المغرب العربي مجتمعة 74 عملا فقط، أي ما يمثّل حوالي 1,27 % من إجمالي الإنتاج وهي نسبة ضعيفة جدا [1].

وما يلاحظ على هذه الببليوغرافيا أنّه من بين مجموع 6605 مؤلفا نجد أنّ 2428 مؤلفا تتعلق بالأدب الشّعبي بينما تتوزع الباقي على موضوعات الفنون الشّعبية والمعتقدات والعادات والتقاليد وكذلك الثّقافة المادية، وبهذا نستطيع القول إنّ الإنتاج الفكري في مجال الأدب الشّعبي يحتل المرتبة الأولى في الوطن العربي.

تُساعد الببليوغرافيا – بشكل كبير– في تتبّع خصائص الإنتاج الفكري العربي الحديث في علم الفولكور بصفة عامّة وتُفهم، من خلالها، سِمات الإنتاج الفكري في هذا المجال بكل أبعاده، حيث تقول الباحثة تهاني عبد العزيز التّي قامت بدراسة تحليلية وإحصائية للإنتاج الفكري العربي الحديث في علم الفولكلور واستنباط بعض خصائصه، موضّحة أهدافها من هذه الدراسة: « ونركّز في هذه الفئات الموضوعية والنّوعية والزمنية والجغرافية للإنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور...ونأمل أن يُسهم هذا الجهد في إلقاء الضوء على بعض السمات، التّي يمكن أن يفيد منها المتخصصون في مجال الفولكلور والمهتمون بتنظيم البحث فيه ».[2]

[1]– ينظر : محمد الجوهري وآخرون، الإنتاج الفكري العربي، ص49.

[2]– محمد الجوهري وآخرون، المرجع نفسه، ص 39 .

ويُسهم الرّصد الببليوغرافي المتخصص، بشكل كبير، في تنشيط حركة أيّ علم وترشيدها وتوجيه الأبحاث والدراسات، لأنّه أداة فعّالة يستعين بها الباحثون لمعرفة طبيعة الدراسات التّي أنجزت في هذا العلم، وكذلك النّقاط والمجالات التّي درست أو التّي لم تُدرسْ بعد بشكلٍ كافٍ، وبالتّالي يتمّ تنظيم البحث في هذا المجال بطريقة متوازنة وعلمية ممّا يحقق نتائج أفضل وأكثر أهميّة، لأنّ « تجميع مصادر المعلومات والتعريف بها يعدّ أهمّ مقوّمات البحث في أيّ ثقافة وفي أيّ مجال، وبدون الببليوجرافيات لا يمكن وجود بحث تحققّت له مقوّمات الدّقة والاكتمال، لأنّ الخريطة الكاملة للإنتاج الفكري في أيّ مجال تظلّ غير واضحة المعالم بالنّسبة للباحثين، إذ لا يُمكن لأيٍّ باحث أنْ يجمع بنفسه كل المصادر التّي يمكن أنْ يُفيد منها. »[1]

الببليوغرافيا هي إذن مفتاح الدراسات الجمالية والدلالية...الخ. وقد يبدو، للوهلة الأولى، أنّ العمل الببليوغرافي عمل سهل يستطيع أيّ واحد أنْ يُنجزه ولكنّه، في الحقيقة، ليس بالعمل البسيط الهيّن، حيث يبذل الباحث مجهودات في البحث عن الكتب في المكتبات المختلفة وعبر المدوّنات الرقمية والورقية، ليعدّ القوائم الببليوغرافية المفصّلة.

3 – <u>موقع الأدب الشّعبي في الثّقافة المغاربية والجزائرية</u>:

إنّ قلّة العناية والاهتمام بالأدب الشّعبي وموّاده يظهر بوضوح في دول المغرب العربي مقارنة بدول المشرق العربي، لأنّ الدّول المغاربية استقلت بعد دول المشرق بفترة، حيث عملت ظروف الاحتلال، وسياسته التغريبية المتواصلة، على محاربة الهويّة الوطنية ومحاولة محو وتهديم كل مؤسسات الدّولة الوطنية، خاصّة بالنّسبة للجزائر، التّي تعرّضت لاستدمار وحشي غاشم حاول، بكل قوّة، طمس هويّة وشخصية الأمّة الجزائرية، ورغم كل هذا كان هناك بعض الباحثين والمهتمين، الذّين حاولوا قدر الإمكان، التّنبيه إلى أهميّة

[1] – محمد الجوهري وآخرون، المرجع السابق الذكر، ص27.

الأدب الشّعبي، ودوره الكبير في الحفاظ على المقوّمات الحضارية والشّخصية الوطنية الجزائرية .

بالنّسبة للعنصر البشري فقد برز بعض الباحثين في النّصف الأوّل من القرن العشرين، في دول المغرب العربي، وانبرى هؤلاء يؤسسّون للدّراسات الشّعبية ويوجّهون الاهتمام إليها، نذكر منهم محمّد بن أبي شنب بالجزائر وعثمان الكعّاك بتونس ومحمّد الفاسي بالمغرب الأقصى [1].

وقد ربط هؤلاء الدارسون توجهاتهم بالموقف الوطني، على أساس أنّ الدول المغاربية لا تزال ترزح تحت نير الاستعمار الغربي، فوجدوا في موّاد هذا التّراث أداة مهمّة لفرض الذّات الوطنية وتبيين تميّزها واختلافها عن المستعمر– بكسر الميم– فألّف هؤلاء الباحثون بعض المؤلفات التّي حاولوا من خلالها تغيير النّظرة السلبية، التّي كان يُنظر بها إلى هذا الإنتاج الثّقافي الشّعبي المهم، لا سيّما وأنّه ارتبط أيضا، بنظرة فيها كثير من الشك والارتياب، لأنّه كان من الوسائل الاستعمارية التّي وُظّفت لبسط السيطرة على المستعمرات، لدرجة تداخلت معها المؤسسات الإثنوغرافية والعسكرية – السياسية، فاهتم الضباط العسكريون بثقافة المستعمرين – بفتح الميم – لفهم نفسية هذه الشّعوب وطرق تفكيرها حتى يسهل السيطرة عليها وتكريس التبعية والفرقة والتشتّت، فاهتمام الدراسات الاستعمارية بالتّراث الشّعبي للمستعمرات لم يكن أغلبه لنوايا بريئة، بل ارتبط بأهداف إيديولوجية واستعمارية .

وأنتج الدارسون الوطنيون – بدورهم – بعض الدراسات والأعمال المهمّة في الأدب الشّعبي المغاربي نذكر منها على سبيل المثال مصنّف محمد بن أبي شنب المهم حول الأمثال الشعبيّة في الجزائر والمغرب، و يحوي هذا المصنف على3127 مثلا، وقد طُبع

[1]- ينظر: عبد الحميد بورايو، في الثّقافة الشّعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتجليّات، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2006، ص 80/79.

لأوّل مرة مابين سنوات 1905 و1907 بباريس في ثلاثة أجزاء، وهو يعدّ المصنّف الأوّل من نوعه للأمثال العربية كونه ثنائي اللغة (عربي/فرنسي) [1].

وقد جمع "محمّد بن شنب" في هذا المصنّف مدوّنة مهمة من الأمثال الشّعبية الجزائرية والمغاربية، التّي تعبّر عن إبداع شعبي أصيل له قيمته الثّقافية والحضارية الكبيرة، والتّي لا يمكن تجاهلها أو غّض الطّرف عنها، كما أنّها تمثّل، في الوقت نفسه، جُهدا مهمّا للدارسين المهتمين بالإنتاج المعرفي في الجزائر والدول المغاربية بصفة عامّة.

لقد لاحظ محمّد بن شنب أنّ الأبحاث التّي أُنجزت في ميدان الأدب الشّعبي الجزائري تغلب عليها النّظرة الاستعمارية الاستعلائية المستمدَة من المركزية الأوربية، التّي لا ترى في الأهالي الجزائريين إلا أولئك المتخلفين الهمج، ثمّ إنّ أغلب هذه الدراسات ارتبطت بنوايا استعمارية نفعية قصد الكشف عن سلوك الإنسان الجزائري وردود أفعاله، حيث تركت السياسة الاستعمارية بصماتها بوضوح على اتجاهات البحث العلمي، الذّي تناول الثّقافة الشّعبية بالدراسة. وهكذا وجد ابن شنب كمًّا من دراسات الأثنوغرافيين الفرنسيين مثل ألكسندر جولي Alexandre Joly وديسبارمي J.Desparme وهانوطو A. Hanoteau وروني باسي.René Basset ولم يجد بُدّا من الردّ عليها بطريقة علمية رصينة وموضوعية.

ونجد، بالإضافة إلى محمّد بن شنب، بعض الدّارسين الآخرين من دول المغرب العربي نذكر منهم الدّارس المغربي محمّد الفاسي الذّي اهتم بالشّعر الملحون، فعمل على جمعه من الحفّاظة والمهتمين به حتّى لا يضيع مع رحيل هؤلاء الرواة، وأمّا في تونس فنجد

[1] – M. Ben Cheneb, Proverbes de l'Algérie et du Maghreb, Maisonneuve et la rose, Paris 2003

وقد أعيد طبع هذا المصنف الهام وترجم مقدمته إلى العربية الدكتور عبد الحميد بورايو (ينظر: محمد بن أبي شنب، أمثال الجزائر والمغرب، تقديم الدكتور: عبد الحميد بورايو، دار فيلتس للنشر والتوزيع، المدية/الجزائر 2013 .)

الباحث عثمان الكعّاك الذّي اهتم بعلم الفولكلور ومحاولة التأسيس له . وحاول كل هؤلاء الدارسين، وغيرهم، أنْ يُدافعوا بقوّة عن الإنتاج الشّعبي للجماعة التّي ينتمون إليها بداعي الدّفاع عن الروح الوطنية، ومواجهة كلّ المحاولات الاستعمارية الرامية إلى توجيه البحث لعزل الجماعات المشكّلة لسكان منطقة المغرب العربي بهدف تكريس التمايزات العرقية وتسييرها فيما بعد، بما يخدم الاستراتيجية الاستعمارية انطلاقا من مقولة "فرّق تسدّ[1].

وتابع – بعد جيل الرواد– باحثون آخرون مسيرة الاهتمام بالأدب الشّعبي في مختلف دول المغرب العربي، نذكر منهم محمّد المرزوقي وعبد الرحمن أيّوب من تونس، وأحمد الطاهر وأحمد الأمين وروزلين ليلى قريش من الجزائر، ومحمّد سعيد القشّاط ومحمّد علي برهانة من ليبيا، وعبّاس الجراري ومصطفى الشاذلي وأحمد سهوم من المغرب..الخ . وبالنسبة إلى الجزائر – التّي سنركّز عليها – فقد تعرّض التّراث الشّعبي الجزائري، في العهد الاستعماري، إلى التّشويه والاضطراب بفعل ما حدث للمؤسسة الاجتماعية من إبادة وتهجير، ولكن – على الرغم من كل هذا – صمد جزء مهمّ من هذا التّراث بفعل التناقل الثّقافي عبر الأجيال فأرّخت لنا الكثير من الحوادث التّاريخية المتعلقة بالثّورات الشّعبية والثّورة التحريرية الكبرى وطبيعة البنية الاجتماعية للمجتمع الجزائري، حيث صوّرت الواقع الاجتماعي، الذّي كان يعيشه الفرد الجزائري في ظلّ الاحتلال، كما حاول أنْ يؤكّد على القيّم المتعلقة بالهويّة الوطنية والثّوابت التّي لا تتزحزح، خاصّة، في ظلّ غياب، شبه كلي، للأدب الرسمي.

وكان جزء مهم من الأدب الشّعبي يعمل على إذكاء الروح الوطنية وتمجيد الأبطال، الذّين قاوموا المستعمر، كما سجّل لنا هذا التّراث الكثير من الأحداث التاريخية المهمّة جدا، والتّي قدّ لا نجد حديثا عنها في الأدب الرسمي كالاحتلال الاسباني لبعض

[1]- ينظر: عبد الحميد بورايو ، المرجع السابق الذكر، ص 81/80 .

المدن الجزائرية أو احتلال مدينة الجزائر في بدايات الاحتلال الفرنسي ...الخ، فقد لجأ الجزائريون، في مختلف الفترات الحرجة، إلى الأدب الشّعبي يستمدّون منه الرّوح الوطنية ويقاومون كلّ محاولات الطّمس الحضاري، التّي عمل الاستعمار على تكريسها بصفة منظمّة، لأنّ هذا التّراث الشّعبي المتنوّع يتميّز بالدينامية والحيوية فهو « المعبِّر عن الوجدان الجمعي للجماعة الشّعبية، وجدلية علاقته بالواقع كظاهرة ثقافية تعكس هذا الواقع وتعمل على تغييره ».[1]

لقد أدّى رواة الأدب الشّعبي – بمختلف أنواعهم مدّاحين وقوّالين – دورا تحريضيا مُهِمًا، حيث حثّوا النّاس على الثّورة ضدّ المحتل ورفض الوضع القائم، كما مدحوا الثوّار والرافضين، الذّين جابهوا السلطات الاستعمارية، فمنذ دخول الاحتلال الفرنسي إلى الجزائر جنّد الرواة كل إمكانياتهم، في مختلف التجمعات والأسواق، لزرع الحماس وإذكاء الروح الوطنية في نفوس النّاس من خلال التّركيز على رواية المغازي(*) والسيّر الشّعبية المُشيدَة ببطولات الأجداد ونخوتهم من أمثال سيرة عنترة بن شدّاد والسيرة الهلالية، حيث يتمّ ترهين التّاريخ وإسقاط الماضي على الحاضر.

وهكذا يُحاول الراوي زرع الأمل مكان اليأس في نفوس النّاس فلا يكون هناك استسلام نهائي وقبول تام بالوضع القائم، بل يظلّ بصيص أمل في تغير هذا الوضع في المستقبل

[1]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص101.

(*) – المغازي جمع مفرده غزوه « يطلق مصطلح المغازي في الثّقافة العربية الإسلامية على الأعمال الحربية التي قام بها الرسول – صلى الله عليه وسلم– وصحابته بصفة خاصّة، ويطلق أحيانا على جميع ما يتعلّق بسيرة النّبي صلى الله عليه وسلم» (عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1998، ص 29).

فيتمّ « قتل اليأس وعدم الرضوخ للأمر الواقع، والتّحريض على الثّورة والمقاومة ...وتذكير (الناس) بالأمجاد والبطولات العظيمة التّي حققها السلف » [1].

إنّ استلهام أبطال المغازي والسيّر بما يمثلونه من قوة خارقة تعمل على تغيير أوضاع المعركة، فبعد أنْ يكون جيش المسلمين على وشك الانهزام يحلّ البطل الذّي يغيّر الموازين فيجعل من الانهزام انتصارا، وكذلك يوظّف المدّاحون هذه السيّر لتذكير النّاس بالأمجاد والبطولات، التّي حققها الأجداد فيتم بطريقة غير مباشرة ربط الحاضر بالماضي عن طريق استعادة المجد الزاهر للأسلاف وهي – في الوقت نفسه – دعوة ضمنية للاحتذاء بهم، ورفض الظلم والطغيان مهما كانت قوّة وجبروت المعتدي.

وقد اهتم بعض الدّارسيين الفرنسيين، في العهد الاستعماري، بنشاط المدّاحين فأدركوا خطورة الدور، الذّي يضطلعون به وكذلك مدى تأثيرهم على عامّة النّاس، حيث يورد الدارس الفرنسي "جوزيف ديسبارمي" قولا له عن المداحين في إحدى دراساته مبيّنا الدور الهام الذّي يضطلع به هؤلاء المداحون: « يعمل المداحون على إيقاظ الروح الوطنية فيثيرون في نفوس مستمعيهم الحياء من الجيل الحالي، ويقدّمون بطولة القرون الإسلامية الأولى كنموذج يجب على معاصريه أن يقتفوا أثره »[2].

تلجأ الجماعة الشّعبية، عندما تمّر بظروف عصيبة في واقعها، إلى الماضي والتاريخ متجاوزة بذلك الحاضر، لأنّها تسعى إلى صنع واقع نفسي جديد مغاير، تحقّق من خلاله أحلامها وطموحاتها التّي لم تستطع تحقيقها في الواقع نتيجة ظروف وموانع معيّنة، وهو الأمر الذّي فعله الجزائريون إبّان الاحتلال الفرنسي، حيث انتشرت رواية السيّر

[1]– جلول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشّعر الملحون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1975، ص12.

[2] – J ; Desparmet ; Les Chansons de Geste de 1830 a 1914 DANS LA Mitidja. , Revue Africaine_ deuxième trimestre, 1939, p 192

والغزوات بشكل كبير جدا في مختلف ربوع الوطن، في القرن التّاسع عشر والنّصف الأول من القرن العشرين. وحاولت السلطات الاستعمارية، مع تزايد الدّور الكبير الذّي بات الرواة يقومون به، أنْ تحدّ من دورهم من خلال ممارسة بعض الضغوطات عليهم مثل إلزامهم بحيازة تصاريح حتى يمارسون نشاطهم، وقد تعرّض بعضهم للسجن ودفع غرامات مالية، وحتى إلى النّفي في بعض الأحيان.

وكان الرواة يركّزون، فيما يخص الأشعار الشّعبية، على القصائد التّي تحكي عن احتلال الجزائر ووضعية السّكان، نذكر مثلا قصيدة الشّاعر عبد القادر الوهراني، التّي يصوّر فيها احتلال مدينة الجزائر العاصمة وما حلّ بالسكان من ظلم وبغي وعدوان من المستعمر الفرنسي . وقد أدّى الشّاعر الشّعبي – أيضا– دورا إعلاميا مُهمّا، في هذا المجال، نظرا لغياب وسائل الاتصال والإعلام المتطورة، في ذلك الوقت، كما قام برصد مختلف الأحداث التّي شهدتها الجزائر، بل وسجّلها في الذّاكرة ممّا يمكنّنا من اعتماد بعض الأشعار الشّعبية وثيقة تأريخية لبعض الحوادث التّاريخية المهمّة التّي شهدها الوطن، ومما يندرج– في هذا الإطار– قصيدة للشّاعر عبد القادر الوهراني تصوّر سقوط مدينة الجزائر في يد المحتل الفرنسي نظمها عام 1846 م، ويقول الشّاعر في بعض أبياتها بعد أنْ يصلّي ويمدح المصطفى – عليه أفضل الصلاة وأطيب التسليم – على عادة شعراء الملحون:

الأَيَّـامْ يَا اخْوَانِي تْبَدّلْ سَـــاعَاتْـهَا والدَّهَرْ يَنْقَلبْ ويْوَلِيْ فِي الحِيــنْ

بَعْد مَا كَانْ سَنْجَاقْ* البَهْجَة وَوْجَاقْهَا الأَجْنَاسْ تْخَافْهَا فِي البَرّ وبَحْرِيـنْ

أَمْـنِـينْ رَادْ رَبِـيْ وَوْفَـى مِيـجَالْـهَا* واعْطَاوْهَا أَهْـــلَ اللّهْ الصَالْحِـينْ

*سنجاق: اللواء من الجيش

*ميجالها: أجلها

الفَـرَانْسِيسْ حَـرَّكْ لَبَّـهَا وخْــذَاهَــا لاَ هِيْ مْيَاتْ مَرْكَبْ لَا هَيْ مِيتِينْ

بِسْفَايْنُه يَفْرَصْ* البحَرْ قْبَالْــهَا كِـيْ جَــا مَنْ البَحرْ بجْنُـودْ قْوِيينْ

غَابْ الحْسَابْ وادْرَكْ تَلْف حْسَابْهَا الرُّومْ جَـــاوْ لَلْبَهْجَة مَشْتَـدِيـنْ

رَانِـيْ عْلَى الجَزَايَرْ يَا نَـاسْ حْزِينْ [1]

تصوّر القصيدة احتلال مدينة الجزائر ومقاومة الأهالي للمحتّل بكل شجاعة ورجولة، ثم كيف عمّت الأحزان المدينة جرّاء الاحتلال وممارساته الوحشية الفظيعة في حق الأهالي الأبرياء، وتعتبر القصيدة، من هذه الناحية، وثيقة متميّزة في مجالها، حيث يقول عنها عبد المالك مرتاض: « ومما نقول في هذه القصيدة الشّعبية العجيبة التّي لا نجد لها، ولنؤكد ذلك تارة أخرى، نظيرا فيما اطّلعنا عليه من شعر المقاومة شعبيا وفصيحا معا ».[2]

وتتميّز هذه القصيدة بعاطفتها الوطنية الغامرة، وكذلك غيرتها الدينية بالإضافة إلى بعض المعلومات التاريخية التّي تضمّنتها، ومن هنا فهي ليست مجرّد قصيدة لتمجيد المقاومة، بل وتعدّ أيضا نصّا تاريخيا اجتماعيا، يشهد بمدى مأساة السّكان المحتلين وهمجية المحتل الغاشم. ويهيب الشّاعر بالنّاس في القصيدة، ذاتها، أنْ تنهض لمقاومة المحتّل والجهاد في سبيل الله قائلا :

أَهْنَا النَّـاسْ تَظْهَرْ وَتْبَـانْ أَخْبَـارْهَا مُوتْ الجْهَادْ خَيرْ مَنْ اللّيْ حَيينْ

حُورْ الجِنَانْ رَاهَا تْزَغْرَتْ بَأَصْوَاتْهَا أبْـوَابْ النَّــعِيمْ لَلَأُمَّـة مَفْـتُوحِينْ

---

*يفرص: يسرع في التقدم ، ومن معانيها أيضا يحطّم

[1] _ ينظر : قصيدة عبد القادر الوهراني "دخول الفرانصيص" ، مجلة آمال (عدد خاص بالشّعر الملحون) العدد4 نوفمبر/ ديسمبر، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر 1969 ، ص74 .

[2] _ عبد المالك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر(1830-1962)، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر2003، ص85.

المَـوتُ لَازْمَتْنَا واحْــنَايَا زَادْهَــا والصْبَرْ لَا تْكُونُـوشِي خَيْفَانِيـنْ [1]

وقد أنشَدَ المدّاحون هذه القصيدة في الأسواق، ومختلف المناسبات يحرّضون المواطنين من خلالها على الثّورة، وأنّ موت الجهاد أفضل من حياة الذلّ والاستعمار واعترف بعض الدارسين الأوروبيين أنّ القصيدة أسْهمت، فعلا، في إضرام نار ثورات من بينها ثورة مليانة عام 1851 .[2]

ولقد ظلّ الشّاعر الشّعبي، عموما وفي مختلف المقاومات الشّعبية الجزائرية، يتغنّى بالأبطال والانتصارات، ويتجاوب مع الأحداث الكبرى التّي تمرّ بها البلاد، فكان يُسارع إلى تسجيلها وتخليدها، وقد وصلتنا الكثير من القصائد التّي تؤرّخ للمقاومات الشّعبية كمقاومة الأمير عبد القادر أو الشّيخ بوعمامة أو أولاد سيدي الشّيخ....الخ.

وغُيّب الاهتمام بهذا التّراث، بعد استقلال الجزائر، نتيجة ميولات أيديولوجية وقومية ودينية لا تعترف إلا بالتّراث العربي الإسلامي المكتوب، وكذلك بالنّسبة للتوجّه الثّقافي والتقني المفرنس، الذّي كان يرى في موّاد التّراث الشّعبي تخلّفا وابتذالا ورجعية، وانعكس هذا الأمر سلبا على العناية بالأدب الشّعبي الجزائري[3].

وبدأ يظهر إنتاج نقدي وثقافي، في هذا المجال، وكانت البداية مع جيل الروّاد، حيث أعدّت الدكتورة ليلى قريش رسالة حول القصة الشّعبية الجزائرية والتّلي بن الشيخ[4] رسالة حول الشّعر الشّعبي الجزائري ودوره في الثّورة التحريرية الكبرى كما قام مجموعة من

---

[1] – مجلة آمال، مرجع مذكور سابقا، ص74.

[2] – ينظر: مجلة آمال، مرجع مذكور سابقا ، ص73.

[3]– ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري – دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر 2007، ص 28/27.

[4]– ينظر: التّلي بن الشّيخ، دور الشّعر الشّعبي الجزائري في الثورة (1830– 1945) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1983.

الدارسين بإعداد رسائل في فرنسا كما فعل الباحث أحمد الطاهر[1] حول الشّعر الشّعبي الجزائري (الملحون) إيقاعه وبحوره وأشكاله، وأنجز المرحوم أحمد لمين[2] أطروحة بجامعة أيكس أون بروفنس، حول الشّعر الشّعبي في منطقة سيدي خالد مابين 1850 1950، وأنجز محمد بلحلفاوي[3] دراسة حول الشّعر الشّعبي المغاربي ذي التعبير العربي.

وتوالت بعد ذلك الرّسائل والدراسات المتعلّقة بالتراث الشّعبي، بمختلف أنواعه، واعتمدت، أغلب هذه البحوث، الدراسة الميدانية حيث يتمّ الالتقاء بالرواة وتحديد الفترة التاريخية التّي ظهر فيها الإبداع، وعادة ما يتّم التّركيز على مناطق عرفت حركات شعرية مستمرة وظهر فيها شعراء متميزون لهم شهرة وصيت، كما تمّت دراسة سوسيو ثقافية لهذا التّراث وخاصّة بالنّسبة للتراث الشّعبي الأمازيغي مثلما فعلت تسعديت ياسين[4] حيث تناولت بعض الإبداعات الشّعرية الشّعبية في إطار محيطها السسيو ثقافي.

ويبقى أن نقرّ بأنّ الإبداع الرّسمي المكتوب يختلف عن الإبداع الشّفاهي، لأنّ هذا الأخير يتم تداوله عن طريق الحفظ والرواية بين الأجيال المختلفة، ويؤثّر هذا الأمر على بنائه لأنّه وقبل أي شيء، يقوم بتمثيل الواقع الاجتماعي حتّى يضمن التواصل بين الأجيال المختلفة، فهو كما يقول يوري سوكولوف: "صدى للماضي، ولكنه- في نفس الوقت- صوت

---

[1] – cf. ; Ahmed Tahar, La poésie populaire algérienne (Melhûn) : rythme, mètres et formes, SNED, Alger, 1975.

[2] –cf. ; Ahmed Lamine ; La poésie populaire Algérienne à Sidi Khaled et sa région de 1850 à 1950 et ses relations avec le patrimoine culturel arabo- islamique ; Thèse de doctorat de 3éme Cycle, sous direction de Jean Molino, Université d'AIX-Marseille, France 1983

وقد طبعت الرسالة بجزئيها في دار الأمل للدراسات/الجزائر 2007

[3] –cf. ; M .Belhalfaoui, La poésie arabe maghrébine d'expression populaire ; édition Maspero, paris 1973.

[4] – cf. ; Tassadit Yacine, poésie berbère et identité, Qasi Udifella, héraut des At Sidi Braham, Bouchan- Awal, Alger, 1990.

الحاضر المدوّي"[1]، حيث يتم تلقيه سماعا وفق شروط إلقاء معيّنة يطغى فيها رد الفعل الجماعي، بينما يطغى الجانب الفردي على الإنتاج الرسمي .

ونقول، على العموم، بأنّ واقع الدّراسات الشّعبية في الجزائر يقرّ بأنّها محدودة وغير كافية، وتمثّل في معظمها توجهات فردية، وهي خاضعة للميولات الشخصيّة، ولا تتناسب، في حجمها أو في قيمتها، مع غنى وتنوّع التّراث الشّعبي الجزائري الموروث والمتداول في الوقت الراهن، وعلى الرغم من كل ذلك، يجب أنْ لا نبخس أو نقلّل من جهود مختلف الباحثين، الذّين أعدوا دراسات أكاديمية جامعية (ماجستير/دكتوراه) نظرا لما قاموا به من جُهد في جمع المادة الشّعبية في الملاحق على تنوّعها (قصص، شعر، أمثال وألغاز.....الخ)، غير أنّ هذه الأعمال تبقى جهودا فردية محدودة.

وتظهر مسؤولية المؤسسات في ضآلة عدد الدواوين الشّعرية الشّعبية المحققّة والمنشورة، فهي قليلة جدا، بالمقارنة مع غنى هذا التراث وتنوّع لهجاته، كما نلاحظ أنّ أغلبها قديمة فهناك غياب للحركية والتجديد على مستوى النّشر حيث تمّ إعادة نشر بعض الدواوين القديمة من غير تنقيح أو تصحيح أخطائها، دون أنْ ننسى الإهمال الكلّي للمخطوطات المتناثرة بين المكتبات والزوايا والأفراد.

وعلى الرغم من ارتباط الشّعر الملحون بالقناة السمعية، حيث تمنح الشّفاهية هذا الشّعر خصوصية وتميّزا، إلا أنّه يجب تدوين هذا الشّعر، لأنّ الكتابة تسمح « بتخزين المعلومات ونقلها عبر الزمان والمكان » [2]، فتضمن الكتابة ديمومة واستمرار الشّعر الملحون للأجيال اللاّحقة، كما أنّها تمكننا من إعادة الخطاب وتكراره متى أردنا، تاركة في

[1]– يوري سوكولوف، الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة: حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، شركة الأمل للطباعة والنشر ط2، القاهرة 2000، ص39.

[2]- دومنيك مانغونو، المصطلحات – المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر 2005، ص 42.

متناول نظرنا ما غاب عن سمعنا، ويبقى التّدوين « يضمن للشّعر المكتوب الانتصار على الزمن في كلّ الأحوال » [1]. وبهذا يبقى التّدوين – رغم كل سلبياته – ضرورة ملحّة لمقاومة الزمن والنسيان، وحفظ التراث الشّفاهي ونشره بين النّاس الذّين يجهلونه، ورغم كل عيوب الكتابة إلا أنّها تبقى الوسيلة المهمّة لحفظ ودراسة الأدب الشّفاهي ونفض الغبار عنه، حيث يقول محمّد الجويلي مدعّما هذا الرأي : « إنّ تحويل الشّفوي إلى مكتوب هو إماتة له واعتداء عليه، هذا الاعتداء الذّي يمارس على الشّفوي بتحويله إلى مكتوب، هو أشبه ما يكون بالاعتداء الذّي يمكن أن يمارس ضد عصفور طليق يُقبض عليه ليوضع في قفص، ولكن ذلك قدره إذا أردنا أن ندرسه ونزيل عنه الغبار، ونعيد إليه الاعتبار».[2]

وعلى اعتبار أنّ التّراث الشّعبي يمثّل الجانب الحيّ من التّراث الثّقافي للجماعة أو المجتمع فهو يمثّل ذاكرة الشّعوب وقوّة ثقافية مؤثّرة ودافعا معنويا ضروريا، ونظرا للأهميّة الكبيرة التّي يكتسيها التّراث اللاّمادي، خاصّة، وأنّه الأكثر تعرّضا للتلف والزوال، والأسرع إلى الضياع، اهتمت منظمّة اليونسكو (منظمة الأمم المتّحدة للتربية والعلوم والثقافة) بهذا المجال وأعدّت اتفاقيّة مهمّة[3] بشأن حماية هذا التّراث في باريس 2003، وقد كانت الجزائر من بين الدول السبّاقة للتوقيع على هذه الاتفاقية، لأنّ التّراث الشّعبي باعتباره جزءًا مهمّا من التّراث اللاّمادي، يمثّل بوتقة للتنوّع الثّقافي، وعلى المجتمع الدولي كلّه أن يُسهم في صون هذا التّراث بروح من التعاون والمساعدة وتبادل التّجارب والخبرات.

وأُدرجت بعض موّاد التّراث الشّعبي في الجامعات الجزائرية، في كليات العلوم الإنسانية، باعتبارها جزءًا مهمّا من التّراث الثّقافي اللاّمادي إلا أنّ الكثير من الدّراسات

[1]- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 1994، ص 167.

[2]- محمد الجويلي، أنثروبولوجيا الحكاية - دراسة أنثروبولوجية في حكايات شعبية تونسية، مطبعة تونس، قرطاج/ تونس 2002، ص 64.

[3]- ينظر: نصّ اتفاقية اليونسكو لحماية التّراث اللاّمادي في ملحق الرسالة.

لا تزال دون المستوى المطلوب، من حيث النّوعية، إذ لا بدّ من استثمار أكثر لبعض الآليات والإجراءات الحديثة في حفظ وتخزين وأرشفة ودراسة تراثنا الشّعبي، بمختلف أشكاله، وهذا الأمر لا يَقْدِر عليه الأفراد بل هو عمل مؤسسات وفرق بحث متخصصّة، وقد كان الدّارس عبد الحميد بورايو[1] من بين الباحثين السبّاقين الذّين آمنوا بهذه الفكرة سواءً أكان ذلك من خلال محاولاته استثمار مختلف الإجراءات والمناهج الحديثة في دراساته العلمية وأبحاثه المتعددة المتعلّقة بالأدب الشّعبي، أم من خلال تشجيعه للطلبة على الاستفادة قدر الإمكان من هذه الإجراءات العلمية لفتح آفاق جديدة للبحث في الأدب الشّعبي الجزائري والكشف عن مضامينه العميقة، وتجدر الإشارة، هنا، إلى تأسيس الدكتور بورايو لمخبر أطلس الثّقافة الشّعبية منذ سنة 2003 ومساهمات هذا المخبر في التّنشيط العلمي للبحث في مجال الدراسات الشّعبية.

ونستطيع القول _ عموما_ إنّ هناك تطوّرا في الموقف الرسمي من التّراث الشّعبي في الجزائر، سواءً أكان ذلك من طرف المؤسسات الرسمية أم من النّخبة المثقفة، ولهذا يبقى الأمل قائما _ لو توفّرت الإرادة اللاّزمة _ في تطوير هذا التّراث والنّهوض به، والكفّ عن النّظر إليه على أنّه تراث مناسباتي فقط، ولن يتّم هذا الأمر إلا بتضافر جهود الباحثين من مختلف التخصصّات، التّي لها علاقة وطيدة بهذا الميدان(الأدب، الأنثروبولوجيا، اللّسانيات وعلم اللّهجات، علم النّفس، ...الخ) من أجل الكشف عن مكنونات هذا التّراث، وإعطائه المكانة المستحقة واللائقة باعتباره جزءًا لا يتجزأ من هويتنا الحضارية والثّقافية.

إنّ التّراث الشّعبي الجزائري _ بمختلف أشكاله_ يؤدّي دورا هاما في تعزيز انتماء الفرد إلى وطنه واعتزازه بتراثه وشحن عواطفه للدفاع عنه، ومن الصعوبة بمكان أنْ

[1]- ينظر : عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر 2008.

تنضج الدّراسات الشّعبية في الجزائر دون إنشاء مجلة علمية محكّمة متخصصّة في الدّراسات الشّعبية المتنوّعة، حيث تتلاقى تجارب الباحثين وخبراتهم، مما يؤهلهم للمضيّ خطوات إلى الأمام بالتّراث الشّعبي الجزائري، ويمكن بعد ذلك إنشاء مراكز بحث متخصصّة في جمع وأرشفة الأدب الشّعبي الجزائري والثّقافة الشّعبية بصفة عامّة .

الفصل الثّاني: مفهوم الشّعر الملحون وإشكالاته

1. ماهية الشّعر الملحون
   أ. لغة
   ب. اصطلاحا
2. نشأة الشّعر الملحون وأصوله
   أ. الاتّجاه الأوّل
   ب. الاتّجاه الثّاني
3. خصائص الشّعر الملحون وسماته
   أ. خاصيّة الذّاتية والفردانية
   ب. خاصيّة توقيع وتأريخ القصيدة الملحونة
   ت. ثقافة شعراء الملحون
4. الشّعر الملحون بين الثّبات والتحوّل

1.4. استراتيجية الرواية وطقوسها في الشّعر الملحون

2.4. حضور الجسد والموسيقى في رواية الشّعر الملحون

إنّ الشّعر الملحون مكوّن رئيسي من مكوّنات الثّقافة الشّعبية الجزائرية، ومقوّم مهم من مقوّمات هويتها التّاريخية والحضارية، في مراحل تشكّلها وصيرورتها، ولهذا لا بدّ من الاهتمام بهذا الإنتاج الإبداعي ولفت الانتباه إلى أهميته، وضرورة البحث في قضاياه واتّخاذه موضوعا للتنقيب والدّراسة.

تتأثّر طبيعة المنتوج الإبداعي الشّعبي بمجموعة من العوامل، ويذكر أهمّها الباحث لطفي الخوري في كتابه" في علم التّراث الشّعبي" على شكل نقاط نوردها كالتّالي:

أ- تنوّع الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية

ب- تنوّع المناخ الطبيعي

ت- التأثير البيئي

ث- الفروق بين التجمعّات السكانية سواء من ناحية الأحداث التّاريخية أو الخصائص الشّخصية.

ج- قرب أو بعد ذلك التجمّع السكاني من المدن الرئيسية.[1]

وهكذا يرتبط الإنتاج الأدبي والثّقافي- من حيث شكله وجوهره - بالظروف الموضوعية التّي أُنتج في ظلّها، لأنّ هناك علاقة وطيدة بين الإنتاج الثّقافي والمجتمع، حيث يتبادلان علاقة التأثر والتأثير، حيث يقوم السياق الاجتماعي بتحديد نوع الخصوصيات التّي يمكن لها أن تطبع الإنتاجات الثقافية، والأنماط الشائعة منها، ويكون من الطبيعي أن لا نجد هناك مماثلة كاملة مثلا بين سكان الصحراء وسكان المدن، أو بين سكان الجبال وسكان الساحل....الخ .

[1]- ينظر : لطفي الخوري، في علم التراث الشعبي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية 1979، ص5.

ويتطلّب الأمر، قبل الخوض في هذه المسائل، أن نضبط مفهوم ظاهرة الشّعر الملحون ونوضّح بعض حدودها، حتى لا ننساق في البحث وراء جوانب هامشية أو ثانوية على حساب الجوانب الرئيسية، ولكنّ المشكلة التّي تواجه الباحثين هي أنّهم لمَّا يحاولوا أن يستهلوا بحثهم بتعريف ظاهرة معيّنة، أو توضيح مصطلحاتها لن يكون في مقدورهم تقديم تعريف شامل ومرضٍ لها، قبل أن يقطعوا شوطا واسعًا في تقصِّي الظاهرة المدروسة، وإدراك أبعادها المختلفة وإلا فإنّ الباحث سيسقط في اللاّموضوعية « لأنّ التعريف الذي لا يأتي نتيجة للدراسة المتأنيّة والمعمّقة سوف يعكس أهواء الباحث، ومواقفه المسبقة وإسقاطاته الخاصّة، عوضا عن أن يكون مرشدا موضوعيا له » .[1]

وبهذا فإنّنا نقف أمام مأزق فعلي يتعلّق بالمنهج، فالتّعريف المسبق ضروري قصد التّوضيح وتحديد مجال البحث، ولكن لا يمكن الوصول إلى تعريف واضح دون دراسة الظّاهرة بعمق ودقة وتحليل، ولهذا فإنّنا سنحاول، في المرحلة الأولى، أن نقدِّم تعريفا أوليا عاما لظاهرة الشّعر الملحون على أن نقدّم له في المرحلة الثّانية، بعد قطع شوط مهمّ من البحث، تعريفا أكثر دقة وتحديدا.

1. **ماهيّة الشّعر الملحون**:

لقد أطلقت عدة أسماء أو مصطلحات على الشِّعر الملحون نذكر من بينها: الشِّعر الشِّعبي، الشِّعر العامي، الزّجل، الملحون، الموهوب....الخ، وحاول كل دارسٍ أنْ يُدافع عن مصطلحه، ويُعطي جملة من المبررات والأسباب، التّي دفعت به إلى اختيار هذا المصطلح دون غيره من المصطلحات الأخرى في تسمية هذا الشّعر، ويسوق الحجج اللاّزمة لهذا الاختيار.

[1]- فراس السوّاح، الأسطورة والمعنى ، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية ، دار علاء الدين ط1، دمشق/سوريا 1997، ص7.

إنّ وضع أيّ مصطلح _ في الحقيقة_ هو ناتج عن اختيار معيّن، والذّي ما هو « إلا نتيجة لرؤيا فكرية وتعبير عن خلفية معرفية... لذلك لا حيادية في المصطلح، وإنْ ظهر وتظاهر واضعوه بالموضوعية و العلمية »[1]، فكل مصطلح يعبّر عن إيديولوجية وزاوية نظر معيّنة، كما أنّه يرتبط بالخلفية الثّقافية والفكرية لأصحابه.

وستكون خطوتنا الأولى هي تحديد مفهوم الملحون في المعاجم، حيث سنركّز على معجم لسان العرب لابن منظور، بصفة خاصّة، وبعض المعاجم الأخرى كلما استدعت الضرورة لذلك.

مصطلح الملحون:

أ. **لغة:**

نجد لمادة (ل.ح.ن) في اللغة العربية جملة من المعاني والدلالات المتنوّعة سنتتبّع بعض هذه الدلالات من خلال بعض القواميس والمعاجم المتخصصة مركزين على معجمي لسان العرب لابن منظور وأساس البلاغة للزمخشري.

يقول ابن منظور في مادة (ل .ح. ن) : « لَحَنَ ، اللَّحْنُ : من الأصوات المَصُوغة المَوْضوُعة، وجمعه أَلْحَانٌ ولُحُونٌ، ولَحَّنَ في قراءته إذا غرّد وطرّب فيها بألحَان، وفي الحديث: اقرءوا القرآن بلُحُون العرب. وهو أَلْحَنُ النّاس إذا كان أحسنهم قراءة أو غناءً. واللَّحْنُ واللَّحَنُ واللَّحَانَةُ واللَّحَانِيَةُ: ترك الصواب في القراءة والنّشيد ونحو ذلك ».[2]

[1]– مجموعة من المؤلفين، أعمال المهرجان الوطني الثّاني للشّعر الشّعبي من 17 إلى21 نوفمبر، مديرية الثقافة، ولاية الأغواط، الجزائر 1999، ص 29.

[2]- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب المحيط، ج5، تقديم: الشّيخ عبد الله العلايلي، وأعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة: يوسف خياط، ، دار الجيل بيروت 1988، باب اللام (مادة: ل ح ن) .

يرتبط اللّحن إذن بالغنّاء والتلحين، كما يدّل على الخطأ في اللّغة أو الإعراب من جهة أخرى، و نستشف – كذلك– معانٍ أخرى ترتبط بالتّشفير والترميز حيث يواصل ابن منظور قائلا: « ولَحَنَ الّرجل يَلْحَنُ لَحْنا: تكلّم بلغته. ولَحَنَ له يَلْحَنُ لَحْنا: قال له قولا يفهمه عنه ويخفى على غيره لأنّه يمليه بالتورية عن الواضح المفهوم، ومنه قولهم: لَحِنَ الرجل، فهو لَحِنٌ إذا فهم وفطن لما لا يفطن له غيره ».[1]

ويقول الزمخشري في أساس البلاغة: « لَحَنَ في كلامه إذا مال عن الإعراب إلى الخطأ أو صرفه عن موضوعه إلى الإلغاز.....ولَحَّنْتُهُ: نسبته إلى اللّحن، وقلت له: قدْ لَحَنْتَ، ولَحَنْتُ له لحنا: قلت له ما يفهمه عنّي ويخفى على غيره. وعرفت ذلك في لَحْن كلامه: في فحواه وفيما صرفه إليه من غير إفصاح به.....ولَحَّنَ في قراءته تَلْحينا: طرَّب فيها بألحان ولُحُون. ولَحِنَ ذلك عني، بكسر الحاء:فهِمَه. وأَلْحَنْتُه إياه ». [2]

ويذهب البستاني في الاتِّجاه نفسه، في معجمه "البستان "حين يقول: « لحن الرّجل: تكلم بلغته، وفلان لفلان لحنًا: قال له قولا يفهمه عنه ويخفى على غيره، وإليه نواه وقصده...لحنت بلحن فلان أي تكلمت بلغته »[3] .

ويواصل ابن منظور قائلا: « واللّحَنُ، بفتح الحاء: الفطنة. قال ابن الأعرابي: اللَّحْنُ، بالسكون، الفطنة والخطأ سواءٌ، قال: وعامّة أهل اللغة في هذا على خلافه، قالوا: الفطنة، بالفتح، والخطأ، بالسكون. قال ابن الأعرابي: واللَّحَنُ، أيضا، بالتحريك، اللغة ».[4]

تدخل – بهذا– الفِطنة والإلْغَاز أو التشفير في معاني اللّحن، بالإضافة إلى الخطأ في الإعراب، وعلى العموم، فلكلمة اللحن مجموعة من المعاني، وقد أوردها ابن منظور في

---

[1]- ابن منظور، المرجع السابق الذكر.(مادة: ل ح ن).

[2]– الزمخشري (أبو القاسم جار الله)، أساس البلاغة ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت 1965، ص562/561.

[3] – عبد الله البستاني، البستان ج2، المطبعة الأمريكانية، بيروت 1930، ص 2158.

[4]– ابن منظور، المرجع السابق الذكر، مادة (ل.ح . ن)

معجمه قائلا: « قال ابن بري وغيره: للحن ستة معانٍ: الخطأ في الإعراب، واللّغة، والغناء، والفِطنة، والتعريضُ و المعنى .....فاللّحْنُ الذّي هو الخطأ في الإعراب يُقال منه لَحَنَ في كلامه، بفتح الحاء، يلحَنُ لَحْنًا، فهو لَحّانٌ ولَحّانَةٌ ...واللَّحْنُ الذي هو اللغة كقول عمر رضي الله عنه: تعلموا الفرائض والسُنَنَ واللَّحْنَ كما تعلّمُون القرآن، يريد اللغة... ويُقالُ: فلان لا يعرفُ لَحْنَ هذا الشّعر، أي لا يعرف كيف يُغنّيه، وقد لحّن في قراءته إذا طرَّب بها واللَّحْنُ الذي هو الفطنة يُقال منه لَحَنْتُ لَحْنًا إذا فهمته وفطنته.....واللَّحْنُ الذي هو التعريض والإيماء ....يُقالُ: جعل كذا لَحْنًا لحاجته إذا عرَّضَ ولم يُصرّح » [1]

وهكذا نلاحظ أنّ الجذر اللغوي (ل.ح.ن) يتضمّن جملة كبيرة من المعاني والدلالات، قد أبرزها ابن منظور بإسهاب كبير مع إعطاء الأمثلة والحجج من كلام العرب والأحاديث النّبوية والأشعار، مما يدّل أيضا على مدى تداخل وترابط هذه الدلالات المتنوعة المستنبطة من اللحن .

ب. اصطلاحا:

إنّ المصطلحات هي مفاتيح للمعرفة العلمية وآليات لإقامة أبنيتها « ولعل التحكّم في المصطلح هو تحكم في المعرفة المُراد إبلاغها والقدرة على ضبط أنساقها »[2]. ولذلك لا بدّ من ضبط المفاهيم ورصد المصطلحات وتتبعها تسهيلا للدراسة والبحث.

وسنورد بعضا من الآراء أو التعريفات التي أوردها بعض الباحثين المختصين في مجال الأدب الشّعبي، فيما يخص مصطلح الشِّعر الملحون وإشكالية تسميته مابين (الشّعر الشّعبي، الشّعر الملحون، الزجل..الخ)، وسنركّز على آراء بعض الدارسين المغاربيين، بصفة خاصّة، نظرا لانتشار هذه التسمية (الملحون) وشيوعها في دول المغرب العربي.

---

[1]- ابن منظور، المرجع السابق الذكر (مادة: ل ح ن) .

[2] – علي آيت أوشان، السياق والنّص الشّعري، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب2000، ص 11.

ويجدر التذكير بأن أصل ودلالة هذه التسمية قد أثارت جدلا ، ولا تزال، بين الباحثين المهتمين بهذا الإنتاج الشّعري الخاص .

يظهر، مبدئيا، أن آراء هؤلاء الدارسين المختصين قد استنبطوها بالاعتماد على « مُعطيات استخلصوها من النّص نفسه» [1] غير أنَّ أغلبها بقي يتّسم بالجزئية، وعدم الدقة والتحديد، وسنورد فيما يلي بعضا من هذه الآراء لأبرز الباحثين المتخصصين أو المهتمين بهذا النّوع من الشّعر الشّعبي المعروف باسم " الشّعر الملحون".

يقول الأستاذ المغربي محمد الفاسي، الذي قضى جزءً كبيرا من عمره وهو يهتم بجمع ودراسة الشّعر الملحون في المغرب الأقصى، عن مصطلح الملحون: « هذا اللّفظ الذي يُعرف به الشّعر باللّغة العاميّة مُشتقٌ من التلحين بمعنى التّنغيم، لا من اللّحن أي الخطأ في القواعد الإعرابية وذلك أنّ اللّغة التي يستعملها شعراء الملحون هي لغة غير إعرابية لها قواعدها وأساليبها، ولا يعقل أن يخطئ فيها المتكلم بها أو النّاظم فيها ثم يطلق هذا الخطأ على إنتاجه الشّعري، وإنّما جاء الالتباس في أذهان البعض من هذه الموافقة الصوتية بين المعنيين اللّذين يؤديهما لفظ "اللحن" في اللغة العربية. ويسمّى الشّعر عندهم الملحون لأنّ الأصل فيه أن يُنظم ليتغنى به قبل كل شيء». [2]

فنلاحظ أنّ محمّد الفاسي يربط تسمية الملحون باللحن والغناء، لا بالخطأ اللغوي أو الخروج عن القواعد الإعرابية. ويعرّف الباحث التونسي" محمد المرزوقي" الشّعر الملحون قائلا: «أما الشّعر الملحون الّذي نريد أن نتحدث عنه اليوم فهو أعمّ من الشّعر الشّعبي، إذْ يشمل كل شعر منظوم بالعاميّة سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله، وسواء روي من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل حياة الشعب فأصبح ملكا للشّعب، أو كان من شعر

[1]– العربي دحو، الشِّعر الشّعبي ودوره في الثورة التحريرية، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، ص25

[2]- محمد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأول من الجزء الأوّل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية ، المغرب 1986، ص 101/100.

الخوّاص، وعليه فوصف الشّعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه: أي نطق بلغة عاميّة غير معربة، أما وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عاميّة لغته، وقد ينصرف إلى نسبته للعامة، فكان وصفه بالملحون مُبعدا له من هذه الاحتمالات» .[1]

فيوّسّع محمّد المرزوقي من دائرة الشّعر الملحون، ويُدخل فيه حتى الشِّعر المجهول المؤلّف، فلا يُفّرق بين أن يكون هذا الشِّعر مدوّنا أو غير مدوّن، شائعا لدى العامّة من النّاس أو مقتصرا على بعض الخّواص، كما أنّه يُحاول أن يُفرّق بينه وبين العامي، هذا الأخير، الذّي قدُ يضّيق من مفهومه ويجعله محصورا في طبيعة لغته العامية أو انتسابه لعامّة النّاس باعتبارهم مصدرا لتلقيه وترويجه. كما أنّ المرزوقي يجعل الشّعر الملحون أوسع وأعمّ من الشّعر الشّعبي، لأنّه يشمل شعر الأفراد والشّعر الجمعي الفولكلوري.

ويفضّل الأستاذ عبد الله ركيبي مصطلح الشّعر الملحون على بقية المصطلحات الأخرى المستعملة، حيث يورد ذلك في كتابه " الشّعر الديني الجزائري"، والذي يخصص فيه جزءًا للحديث عن الشّعر الملحون الجزائري وفي هذا اعتراف من هذا الدارس بأهمية هذا الإنتاج الشِّعري . ويعلل عبد الله الركيبي اختياره لهذا المصطلح بشيوعه في المحيط المغاربي، الذي يهتم بهذا الشّعر ويتداوله حيث يقول :« اخترت مصطلح الشّعر الملحون دون غيره من المصطلحات الأخرى، التي استخدمها الباحثون... تماشيا مع ما شاع في البيئة الأدبية بالمغرب العربي، التي عُنيت بدراسة هذا الشّعر وجمعته وسجّلته، فقد اتّخذ هذا الشّعر اللّهجة العامية أو الدارجة أداةً له، وبذلك كان تعبيرا عن مزاج العامة من النّاس »[2] .

[1] – محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية، تونس1967، ص 51.

[2] – عبد الله ركيبي ، الشّعر الديني الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983 ، ص363.

ويُحبّذ العربي دحو –على العموم– مصطلح "الشّعبي" على "الملحون"، باعتباره اسما شاملا للنّص الشّعري غير الأكاديمي، كما يعتبر أنّ "الشّعبي" مصطلح مناسب للبيئة العربية، مع اعترافه باشتهار مصطلح " الملحون" لاسيّما في البيئة الصحراوية [1].

ويناقض رأي "عبد المالك مرتاض" رأي العربي دحو، حيث يرفض مصطلح "الشّعر الشّعبي"رفضا تاما، لكونه مصطلحا إيديولوجيا وغير علمي، لأنّه يحتقر كل ما ينتمي إلى الشّعب، حتى ولو كان جميلا، ويُقدّر كل ما لا ينتمي إليه، حتى ولو كان رديئا [2]

إذن فمجرّد صدور هذا الشّعر عن عامّة الشّعب أو شيوعه في أوساطهم ليس سببا كافيا لتحقيره أو الانتقاص من أدبيته وفنيته، وكأنّ الشّعبيّة « تعني الهبوط والانحدار والجهل والتخلّف أو كأنّما هي الحائط المنخفض، الذي يستطيع كل إنسان – مهما كان محدود القدرات – أن يتخطاه ويعبره » .[3]

يوظّف الباحث المغربي عباس الجراري مصطلح الزجل في كتاباته، مخالفا بذلك" كل الآراء السابقة الذّكر، حيث يقول في مؤلّفه" الزجل في المغرب – القصيدة ": « فإننّا نفضّل إطلاق الزجل على كل أنواع الشّعر الشّعبي... وندعو إلى هذه التسمية بدلا من أية تسمية أخرى تطلق عليه، مهما بلغت من الذيوع والانتشار».[4]

[1] – ينظر: العربي دحو، المرجع السابق الذكر، ص31.

[2] – ينظر:عبد الملك مرتاض، "مدخل إلى نظرية الثّقافة الشّعبية"، أعمال الملتقى الدولي حول الشفاهيات الإفريقية، من 12 إلى 14 مارس 1989، منشورات المركز الوطني للدراسات التاريخية ، الجزائر 1993، ص 39 / 40 .

[3] – محمود ذهني، الأدب الشّعبي العربي مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي ط2، القاهرة 1972، ص19.

[4] – عباس الجراري، الزجل في المغرب، ص 363.

ويعلّل عباس الجراري اختياره لمصطلح الزجل وتمسّكه به لجملة من الأسباب، نلخصها على شكل النقاط التالية :

- ✓ إطلاق مصطلح الزجل على كلّ شعر ينظم باللغة العامية، حتى وإن شاع، كما تم للفن الشعري الذي سبق إليه الأندلسيون ، فالزجل هو منبع كلّ شعر ملحون .
- ✓ – توظيف بعض الشّعراء المغاربة لمصطلح "الزجل" للدلالة على ما ينظمون من شعر بالعامية.
- ✓ استعمال عدة مصطلحات للدلالة على الشّعر المنظوم بالعامية، وعدم الاتّفاق على مصطلح واحد موحّد.
- ✓ انتشار هذا المصطلح في مختلف البلدان العربية، وبهذا فهو يسهم في توحيد المصطلحات العربية، ومحو الفوارق، نحو الوحدة.[1]

ويبدو أنّ الفترة التي أنتج فيها الجراري دراسته عن الشّعر الملحون، والتّي هي في الأصل رسالة دكتوراه ناقشها في مصر، قد أدّت دورا في تبنيّه لمصطلح الزجل رغبة منه في توحيد المصطلح على مستوى الأقطار العربية، التي يشيع فيها مصطلح الزجل وقد أسهم في تحمّسه لهذا الأمر انتشار الفكر القومي والوحدة العربية...الخ.

يميل "صالح المهدي"– بدوره – إلى مصطلح "الملحون" الذي يعرّفه قائلا: « هو الشِّعر العربي الذي تغلّبت عليه اللَّهجات المحليّة، التي لم تطبّق قواعد الإعراب الخاصَّة باللّغة العربية الفصحى، ولذا اشتهر في الكثير من الأقطار العربية باسم "الملحون"». [2]

[1] – ينظر : عباس الجراري، المرجع السابق الذكر، ص 50 /53 .

[2] – صالح المهدي، الموسيقى العربية تاريخها و آدابها، الدار التونسية للنشر/ديوان المطبوعات الجامعية تونس /الجزائر، 1986ص 183.

وقد وظّف بعض الشعراء مصطلح "الملحون" في أشعارهم نذكر من بينهم الشّاعر أبو عثمان المنداسي الذّي يقول في قصيدته "العقيقة":

هَاكْ بَعْض أَخْبَارْ الهَجْر بلَفْظْ مَلحُونْ

مَا تْخَافْ مَنْ اللُومْ إذا بْغِيتْ تَرْوِيهْ [1]

ويعدّ الشّاعر أبو عثمان المنداسي من أبرز فحول الشّعر الشّعبي الجزائري، وقد عاش فترة من حياته بالمغرب الأقصى، وبهذا كان حلقة وصل بين الملحون المغربي والملحون الجزائري، اللّذين يتداخلان بشكل كبير جدا، فيغنّي الكثير من المغنيين الشّعبيين الجزائريين قصائد ملحونة لشعراء من المغرب الأقصى كالمدغري أو المغراوي....الخ، وتتداول بعض قصائد شعراء الملحون الجزائري بالمغرب الأقصى، مثل محمد بن مسايب وأحمد بن التريكي والأخضر بن خلوف...الخ.

لقد سقطت محاولة تحديد مفهوم الشّعر الملحون في بعض التعميمات، ولم تكن متأنيّة مراعية لبعض خصوصياته وتنوّعاته، ومستوياته وظروف نشأته وازدهاره. وما يزال الشّعر الملحون يحتاج إلى ضبط المصطلح والمفهوم من خلال بناء نسق من المصطلحات والمفاهيم، التي تساعدنا على التنظير لهذا الشّعر ودراسته ونقده، ولهذا لا بدّ من الانطلاق من المتون والنّصوص الشّعرية الملحونة، لاستقصاء المصطلحات الضرورية في كل خطاب أدبي ونقدي « والحديث عن المصطلح يرتدّ على الحقيقة في أحد مظاهره إلى الكلام عن وضع الأسماء على المسميات أو التعبير عن الصفات الموجودة في الأشياء، فكلما اكتشفنا

[1]- سعيد المنداسي، الديوان، تقديم وتحقيق: الأستاذ محمد بكوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (د.ت)

صفة أو خاصة جديدة في شيء ما أو حقيقة جديدة اضطررنا إلى أن نميّزها عن غيرها بوضع حد أو لفظ أو مصطلح لها ». [1]

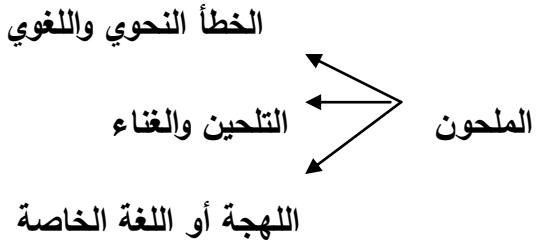
نستطيع _ مبدئيا_ أن نستخلص تعريفا اصطلاحيا للشّعر الملحون على أنّه نوع خاصٌ من الشّعر، يختلف عن الشّعر الجمعي الفلكلوري،* الذي يُقال عادةً في المناسبات ودورة الحياة فهو يغطّي حياة الإنسان من المهد إلى اللّحد (ولادة، ختان، زفاف موت...)، يتضمّن مثلا: أهازيج الأطفال، أغاني العمل، أغاني الزواج...الخ، فالشّعر الجمعي مجهول المؤلف قريب من إيقاعات الحياة اليومية، بينما يتميّز الشّعر الملحون بتقاليد وقواعد فنيّة متوارثة ينبغي مراعاتها، فيها تقارب في الطابع والملامح ولغة فنيّة خاصّة، ومبدعو هذا الشّعر في الأغلب معروفون حيث يحرص الرواة على ذكر أسمائهم في نهاية قصائدهم الشّعرية.

وتعني – من جهة أخرى أيضا– عبارة "الشّعر الملحون" مُصاحبة الشّعر للغنّاء والألحان، فقد عُرفت الأشعار الملحونة بأدائها من قبل المغنين، وهكذا ارتبط هذا الشّعر بالموسيقى واللّحن لدى العامّة، حتى أطلقوا عليه عدة أسماء نذكر منها: الميزان، النّشد، الغناء، الكلام، النظام...الخ، كما أطلقوا على الراوي أو الشّاعر صفة الغنّاي أو القوّال.....الخ.

[1]- تزفيطان تودروف وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة: عبد القادر قيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب 2000، ص11.

*- الفلكلور: مصطلح أجنبي مُشتق من اللفظ الإنجليزي "Folklor أدخله وليام توماس عام1846 إلى حقل المصطلحات العلمية، والترجمة الحرفية له تعني: حكمة الشعب، للمزيد ينظر: يوري سوكولوف، الفلكلور قضاياه وتاريخه، ص 129 وما بعدها.

إنّ كلمة "ملحون" لها علاقة وطيدة جدا بالغنّاء والتلحين وإنْ اشتقت من الخطأ اللّغوي والنّحوي، وكذلك فيها معنى الترميز أو التشفير أو اللّهجة الخاصّة لما فيها من بلاغة وبيان وإيحاء.



1. نشأة الشِّعر الملحون وأصوله:

تحُول جملة من الصعوبات والعوائق دون القيام بالتحديد الدقيق لظهور الشّعر الملحون وأصوله التاريخية والجغرافية، ولكن يبدو، من خلال النّصوص الملحونة التي وصلت إلينا، أنّ هناك جملة من المصادر والمنابع الثقافية التي كان لها الأثر الكبير في الشّعر الملحون الجزائري شكلا ومضمونا، وطبعا نحن نقصد الشِّعر الملحون المنتج باللّهجات العربية، الذي هو مجال دراستنا وبحثنا ولن ندرسَ الشّعر المنتج باللّهجات الأمازيغية، لأنّ له وضعية خاصّة تتعلّق بوجوده الذّي يسبق الوجود العربي والاسلامي في منطقة المغرب الكبير.

لم يتّفق الدارسون والمهتمون، بمجال الشّعر الملحون، حول أصول هذا الشّعر وظروف نشأته، فظهرت جملة من الآراء التّي حاول أصحابها أنْ يدافعوا عنها من خلال جملة من الحجج والأدلة والاستنتاجات. ونستطيع أن نميّز – على العموم– بين اتجاهين بارزين :

أ. **الاتّجاه الأوّل:**

أبرز ممثلي هذا الاتّجاه هم من المستشرقين الفرنسيين، الذّين حاولوا ربط الشّعر الملحون المغاربي بالشّعر اللاتيني والأشعار البربرية السابقة على الاسلام، ومن الحجج التّي يسوقونها لتبرير هذا الرأي هي أنّ هذا الشّعر هو شعر مقطعي يعتمد بشكل كبير على التّنغيم والّنبر واللّهجة، وبالتّالي لا علاقة له بالشِّعر العربي الذّي يعتمد على الأوزان الخليلية، حيث يقول جوزيف ديسبارميه بهذا الصدد: « نحن نستطيع أن نحكم من خلال النّوعين (الفصيح والشعبي) بأنّ الشّعر المغربي* لا ينحدر من الشّعر العربي »[1]. ثم يواصل هذا الدّارس شارحا رأيه ليصل إلى النتيجة التّي يريد أن يقنعنا بها وهي أنّ الشّعر الشّعبي المغاربي « ليس إلا شعرا منحدرا من اللاّتينية، فهو قرين الشّعر الفرنسي».[2]

أي إنّ كلاً من الشّعر الملحون المغاربي والشّعر الفرنسي منبعهما واحد، هو المنبع اللاّتيني، وبالتّالي لا وجود لاختلاف ثقافي أو حضاري كبير بين المستعمر(فرنسا) والمستعمَر(الدول المغاربية)، وإنّما الاختلاف الحقيقي هو بين الثّقافة المغاربية والثّقافة العربية الاسلامية.

نلاحظ أنَّ هذا الدارس الفرنسي يسعى لوضع حواجز وخلق قطيعة بين التّراث العربي والشّعر الشّعبي المغاربي، بكل أنواعه، ومحاولة إلحاقه بالتراث اللاتيني، تحقيقا لنوايا استعمارية مشبوهة في دول المغرب العربي، وهو ما أبرزه الدارس عبد الله ركيبي في ردّه على رأي ديسبارمي حيث يقول: « والواقع أنّ هذا الرأي ...هو نوع من الآراء التي حاولت أن تفصل الجزائر والمغرب العربي عامّة عن ماضي العرب وتراثهم العريق، بهدف الإبقاء

---

* – يقصد المغاربي .

[1] – نقلا عن: عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري، ص 493 .

[2] – عبد الله ركيبي، المرجع نفسه، ص 493 .

على السيطرة الاستعمارية، وتجزئة البلاد العربية في تراثها الثّقافي، فمحاولة التّشويه...تعدّت إلى الأدب والثّقافة لتدمير كلّ المقوّمات الأسّاسية للشّعب الجزائري» .[1]

وبالرغم من أنّ الشّعر الملحون المغاربي لم يوظّف الأوزان الخليلية، التّي نجدها في الّشعر العربي إلا أنّه يوظّف القوافي والرّوي من النّاحية الشّكلية، وهناك تداخلات بارزة أيضا على مستوى الصوّر والأخيلة فيما يخص المضمون، وهو الأمر الذي أبرزه الأستاذ أحمد الأمين في بحثه الموسوم بـ "الشّعر الشّعبي الجزائري في سيدي خالد وعلاقاته بالموروث الثقافي العربي والإسلامي" [2].

ب- **<u>الاتجّاه الثاني</u>** :

يرى أصحابه أنّ الشّعر الملحون ظهر مع الفتوحات الإسلامية للمغرب العربي، وازداد انتشارا ورسوخا مع مجيء قبائل بني هلال وبني سليم، الذين أسهموا مساهمة فعّالة في تعريب أكثر القبائل البربرية في دول المغرب الكبير.

ويؤيّد هذا الرأي الباحث عبد الله ركيبي[3] الذّي يرى بأنّ الهلاليين أتوا إلى المغرب العربي حاملين معهم لهجاتهم المتعددة، وتغلغلوا في الأوساط الشّعبية، حيث أثّروا فيها تأثيرا كبيرا، وخاصة، المناطق التّي انتشر فيها الهلاليون (المناطق الجنوبية والداخلية) ولهذا يمكن تقسيم اللّهجات السّائدة في الجزائر إلى مجموعتين، فتختلف لهجات المدن السّاحلية عن لهجات البدو والمناطق الدّاخلية .

---

[1] – عبد الله ركيبي، المرجع السابق، ص494 .

[2] – cf ; Ahmed Lamine, poésie populaire algerienne :

تناول الباحث أحمد لمين في رسالته: (الشّعر الشعبي الجزائري في سيدي خالد) أثر الثقافة العربية الإسلامية في الشعر الملحون الجزائري بمنطقة سيدي خالد ونواحيها حيث بيّن الروابط الكبيرة والتأثير الكبير الذي أحدثه التراث العربي الإسلامي في الشعر الملحون الجزائري من حيث التصوير والخيال ...الخ.

[3] – ينظر: عبد الله ركيبي، المرجع السابق الذكر، ص368 .

ويذهب "صالح المهدي "إلى الرأي نفسه، الذي يرى أنّ الزحفة الهلالية عام 443 هجرية على المغرب العربي أدّت إلى تأثّر السكان المحليين بالشّعر الهلالي، الذي لا يبتعد كثيرا عن الشّعر العربي الفصيح « وهو من أصول الشّعر الشّعبي بهذه المنطقة». [1]

أمّا "محمّد المرزوقي" فيرى بأننّا لم نعثر على أيّ نص شعري منظوم باللّغة العاميّة يعود إلى ما قبل منتصف القرن الخامس للهجرة (أي قبل تاريخ الزحفة الهلالية)، وبالتّالي فأعراب بنو هلال قد أدّوا دورا حاسما في تطوّر الشّعر الشّعبي، ويقول المرزوقي في هذا الصدد:« وكثرة أولئك الأعراب وتغلّبهم على إفريقية، وانتشارهم في مناكبها عرّب البلاد وأذاب – أو كاد – العنصر البربري الأصيل في العنصر العربي المتغلّب، فسادت لغتهم وانتشر شعرهم، ولم يبق – بعد نحو قرن من استقرارهم بالبلاد– مكانًا للشّعر الفصيح إلّا في الحواضر حيث توجد الثّقافة ودواليب الحكم».[2]

إذن فقد أتى الهلاليون إلى المغرب العربي بلهجاتهم المختلفة، التي حاول المغاربة النّسج على منوالها بعدما ترسّخت تلك القوالب الفنيّة في أذهانهم، ويؤرّخ المرزوقي لهذا الشّعر بمقطوعة قصيرة جدا يقول إنّها تعود إلى العهد الحفصي (67 / 981 هجري) :

غَرْبُوكْ الجْمَالْ ياحَفْصَه مَنْ بَلْد بْعِيدْ

مَنْ سَلْجمَاسَة ومَنْ قَفْصَه وبْلادْ الجْرِيدْ [3]

عرف هذا الشّعر تطورا مع السّكان المحليين بمرور الوقت، إلى أنْ وصل إلى شكله الذي هو عليه اليوم، وقد ناقش التّلي بن الشّيخ رأي المرزوقي السابق، حيث بيّن أنّه لا يمكن التأريخ لظهور الشّعر الشّعبي بمقطوعة واحدة فقط، تعود إلى العهد الحفصي اكتفى

[1] – صالح المهدي، المرجع السابق الذكر، ص184.

[2] – محمد المرزوقي، المرجع السابق الذكر، ص 54 .

[3] – محمد المرزوقي،المرجع السابق الذكر، ص58 .

بإيرادها المرزوقي، وبالتّالي فإنّه من غير المنطقي « أن يصنع بنو هلال من أبناء المغرب العربي شعراء، لو لم تكن موهبة الشّعر أصيلة في سكان المغرب »[1] .

فيجزم التّلي بن الشّيخ بصعوبة الوصول إلى رأي قطعي وحاسم حول نشأة الشّعر الشّعبي، نظرا لغياب النّصوص المادية، كما أنّه يعلّل غياب هذه النّصوص – قبل الهجرة الهلالية – بأحد الاحتمالين الآتين:[2]

1 – تطرّق هذا الشّعر إلى أغراض حاربها الإسلام من افتخار بالقبيلة والأنساب، وتغزّل ماجنٍ، على اعتبار أنّ هذه الأغراض قد وقف الإسلام منها موقفا صريحا، مما أدّى إلى زهد الشّعراء والرواة فيها .

2 – غياب التّدوين وانتشار الأميّة، الشيء الذي أدّى إلى ضياع هذا الشّعر، خاصّة بعد ذهاب رواته وحفظته، الذين كانوا يضمنون استمراره وتواصله بين الأجيال .

نجد هذا الرأي بالنّسبة إلى الشّعر البدوي، أمّا فيما يخص الشّعر الحضري فيرجِّح أغلب الدّارسين تأثّره بالموشحات والأزجال الأندلسية، التي حاول المغاربة محاكاتها والنّسج على منوالها، وهو الرأي الذي ذهب إليه "ابن خلدون" عندما يقول: « ولما شاع فن التّوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه...نسجت العامّة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أنْ يلتزموا فيه إعرابا »[3].

واستقلّ الشّعر الملحون المغاربي عن الأزجال والموشحات بعد مرحلة المحاكاة والتقليد، حيث استخدم سكان الأمصار أساليب شعرية جديدة كعروض البلد، الذّي يتحدّث عنه ابن

---

[1] – التّلي بن الشيخ ، منطلقات التفكير في الأدب الشّعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990، ص 26 .

[2] – التلّي بن الشيخ، المرجع السابق الذكر، ص24 .

[3] – عبد الرحمن بن خلدون، المقدّمة، ج3، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص1350 .

خلدون قائلا: « ثم استحدث أهل الأمصار بالمغرب فنا آخر من الشّعر في أعاريض مزدوجة كالموشحة، نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضا وسمّوه عروض البلد، وكان أوّل من استحدثه رجل من الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير...فاستحسنه أهل فاس ...واستفحل فيه كثير منهم»[1].

وهكذا مرّ الشّعر الملحون الحضري بمرحلة المحاكاة والتقليد أولاّ، ليستقّل فيما بعد، مكوّنا أسلوبا خاصا به ومتلائما مع الواقع الجغرافي والثّقافي للإنسان المغاربي في الوقت نفسه. ويمكن القول، عموما، إنّ الشّعر الشّعبي – بكل أشكاله– كان وما يزال مرتبطا بالإنسان الجزائري، الذّي عبّر من خلاله عن أحاسيسه ومشاعره ورؤيته للحياة، غير أنّ هذا الشّعر قد عرف قفزة نوعية وتطوّرا ملحوظا بعد الزّحفة الهلالية على المغرب العربي ومع الجاليات الإسلامية النّازحة من الأندلس فرارا من المذابح، التّي كانت تجري على يد المسيحيين بعد سقوط الأندلس عام 1492م واستقرارهم في بعض المدن المغاربية .

وقد تأثّر هذا الشّعر، أيضا، بدخول الأتراك إلى الجزائر عام 1518م الذّين تركوا أثرهم على السّكان، حيث تقلّصت استعمالات اللّغة الفصحى لتحلّ محلّها اللّغة التركية في المجالات الرسمية كما ازداد استعمال العاميّة في الانتاج الأدبي.

نستطيع أن نخلص، من خلال كلّ ما سبق، إلى أنّ الشّعر الملحون الجزائري قد تأثّر بمصدرين أساسين سواء من النّاحية الشّكلية أو المضمونية وهما:

- ✓ – *المصدر الهلالي*: و يظهر تأثيره، بصفة واضحة وجليّة، في الجنوب الجزائري ومدن الهضاب (الشّعر البدوي)، حيث أقامت القبائل الهلالية، التّي وجدت جوًا يشبه إلى حدّ بعيد جوّ الجزيرة العربية، مما ساعدها على التكيّف والتأقلم السريعين في المنطقة.

[1] – عبد الرحمن بن خلدون، المرجع السابق الذكر، ص 1357/ 1358.

- ✓ – *المصدر الأندلسي*: وقد تأثّر به كثيرا الشّعر الحضري عن طريق المهاجرين الأندلسيين النّازحين إلى المدن الشّمالية والساحلية المغاربية، حاملين معهم تراثهم الأندلسي الثّقافي والفني، وقد شهد القرن التاسع الهجري أكبر موجة من موجات هذه الهجرة نحو دول المغرب، مع اشتداد وطأة الاسبان على بقايا المسلمين في الأندلس [1] .

2. خصائص الشّعر الملحون وسماته:

حاول شاعر الملحون أن يساير جميع التحوّلات الاجتماعية والسياسية والثّقافية والوجدانية، التّي عرفها المجتمع الجزائري، وبهذا كان هذا الشّاعر « عضوا مكينا في المجتمع وفي الصميم من تكوينه وعلاقاته، لم يكن نخبة منعزلة أو ذيلا هامشيا، ومن ثمّ لم يكن منتظرا منه غير ما أظهره وظهر به من اهتمام حميمي وعناية مركزية بقضايا وشؤون المجتمع، بمختلف عناصره وتكويناته وأحواله، وعموما فقد كانت وظيفته على هذا الصعيد أنْ يقدّم صورة للمجتمع، وأنْ يسمح له برؤية واقعه وتناقضاته، أن يكون بصره وبصيرته، وفي نفس الوقت أن يكون قاضيه وحكمه، مصلحه وداعية الإصلاح فيه» .[2]

ولهذا نجد أنّه كان حاضرا حين غاب الأدب الرسمي ومختلف المؤسسات الثّقافية الرسمية، ولعل أقدم نصّ شعري ملحون جزائري وصلنا عن طريق المشافهة يرجع للشّاعر سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة تعود حسب تأريخها إلى القرن 9 هـ حيث يقول فيها :

[1]- ينظر : أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب ط2، الجزائر 1985، ص 35.

[2]- عبد الصمد بلكبير، شعر الملحون الظاهرة ودلالاتها ج1، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء/ المغرب 2010، ص 161 .

وَلْـــــدَ الخْـلُوفِي الأَكْحَلْ نُورْ الـهُدَى

بَاغِـي نْزُورْ قَبْـره عَبـد الـمَنُــوفْ

اشْهَدُوا شــهَادَة الخَــيرْ تكُـونْ لي نَافْــذَة

وَادْعُوا بَالرَّحْمَة للأَكْحَلْ وَلْدَ خْلُوفْ

مَنْ قَرْنَ الثْمَانْيَة إدِّيتْ سَبْعَ سْنِينْ أو زَايَعْ

والأَيَّامْ هَامْلَــة والــجَـالَـبْ مَجْـلُوبْ

بْفَضْلَ النّبِــي تَمِيتْ الــقَرْنْ التَّاسَــــعْ

والفَلْك يَتْثنَى والحَاسَبْ مَـحْسُــــوبْ [1]

وقد فرض هذا الشّعر نفسه كإبداع جديد، بل أصبح مادة غنائية خصبة فارتبط بالغنّاء والموسيقى وهو الأمر الذّي أسهم في زيادة رقعة انتشاره وذيوعه بين النّاس، وقد شكّل هذا الشّعر الملحون شكلا فنيا مهمّا في المجتمع الجزائري، وعرف تجذّرا وسط الطبقات الشّعبية العامّة المعرّضة أكثر من غيرها لآثار الاحتلال، من تدمير للبُنى الاجتماعية والاقتصادية والثّقافية، خاصّة من خلال استيعابه للمقاومة والنِّضال التحرّري في الجزائر منذ الاحتلال الفرنسي.

وهكذا تداولت الجماعة الشّعبية الشّعر الملحون بحيث أصبح جزءا من التّقاليد الفنيّة الموروثة، على الرّغم من أنّ هذا الشّعر هو في الحقيقة شعر نخبوي تمّ تداوله عن طريق الرواة المحترفين، كما أنّ له تقاليد متينة تبرز فيها الروح الفردية وذات الشّاعر، ولكن الحقبة التّي ازدهر فيها هذا الشّعر كانت فترة حرجة مرّت بها الجزائر أثناء الفترات الاستعمارية،

[1]– سيدي الأخضر بن خلوف : الديوان، جمعه وقدمه: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان 2001، ص 190/ 191 .

حيث غابت المؤسسات الرسمية، فتلاحمتّ النّخبة المثقفة مع الجماهير الشّعبية في مواجهة سلطة الاحتلال الرسمية بكل مظاهرها السياسية والثقافية...الخ، فاقترب شاعر الملحون النّخبوي، بحكم تكوينه وثقافته وموقعه الاجتماعي، من الشّعب وعبّر بلغته دون وسائط، وبدورها احتضنت الجماهير الشّعبية هؤلاء الشّعراء، وعملت على تداول أشعارهم وحافظت عليها عبر الأجيال بسبل متعددة (كتابة ومشافهة). [1]

ونجد أنّ في الشّعر الملحون الجزائري سمات وخصائص تجعلنا نميّزه عن غيره من الشّعر الجمعي الفولكلوري، الذّي يُقال – عادة – في مُختلف المناسبات ودورة الحياة (ولادة، ختان، زواج.....الخ). فشعر الملحون أدب ومعطى لغوي – اجتماعي تاريخي يجب تناوله ضمن السياق الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الذّي نشأ فيه وازدهر، لأنّ عزله عن سياقاته التاريخية هو حكم عليه بالتّشويه والمسخ المسبّق، لهذا لا بدّ من التريّث وعدم التسرّع في إطلاق الأحكام، لأنّ هذا الأمر يعدّ تجنيّا، فلا توجد ثقافة في أيّ مجتمع يسودها التّجانس التّام والتطابق مع ذاتها « ولا يمكن بداهة أنْ نتصوّر الوصول إلى الكشف عن بنية الخطاب أو علاقته بالمؤسسة الأدبية أو الثقافية، التّي أنتجته دون فحص دقيق للنّص الذّي أنتج تلك البنية، وساعد على إظهار تلك العلاقة » [2].

وإذا كان العصر الذّي ظهرت فيه التعبيرات الشّعبية يوصف لدى بعض الباحثين والمؤرخين بأنّه عصر انحطاط وتأخر اعتمادا على مظاهر الاقتصاد والاجتماع والثّقافة والسياسة في تلك المرحلة، إلا أنّه لا يجوز التّعميم بصفة مطلقة، فانهيار وانحطاط مظاهر بدأت تفقد مبررات استمرارها التّاريخي لتترك المجال لمظاهر جديدة أخرى بدأت تتأسّس في

[1]– ينظر : عبد الحميد بورايو، في الثّقافة الشّعبية الجزائرية، ص 17.

[2]– حسن البنا عز الدين، الشّعرية والثّقافة – مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء/ بيروت 2003، ص 53.

أحشاء البُنى التّي تنهار، ولم يتمّ الانتباه إلى هذه المظاهر الجديدة وإنّما أُلحقت بالقديم المنحّط وعُمّمت الأحكام عليها .[1]

للشّعر الملحون امتداد مغاربي وعمق تاريخي يصله بالجذور الأندلسية، وكذلك ببني هلال وبني سليم[2]، ونستطيع أن نميّز مجموعة أو جملة من الخصائص والسمات في الشّعر الملحون وسنورد أبرز هذه السمات، التي تجعل منه شعرا متميزا عن باقي الشّعر الجمعي الفولكلوري على شكل عناصر مفصّلة كالآتي:

أ- <u>خاصيّة الذّاتية والفردانية</u>:

لا يتمّ تعيين ومعرفة مؤلف أو منتج النّص في الشّعر الفولكلوري، حيث يسود الطابع الجَمْعي إنتاجا واستهلاكا، ويسمّى هذا الشّعر أيضا بشعر دورة الحياة، لأنّه يُغطّي حياة الإنسان من المهد إلى اللّحد ويتضمّن مثلا: أهازيج الأطفال، الزّواج، الختان، الجنائز، أغاني العمل....الخ، وهو قريب من إيقاعات الحياة اليومية، بينما في الشّعر الملحون نجد أنّ القصيدة معلومة المؤلف في معظم القصائد، حيث يذكر اسمه أو كنيته أو اسم والده ونسبه وقبيلته وهكذا « إنّ قصيدة الملحون قصيدة معلومة المؤلف، بل إنّ صاحبها يعتبر توقيعها بذكر اسمه تصريحا أو تلميحا ورمزا، أحد مكونات عمله التي يحرص على الالتزام بها... وهذه خاصية يتميز بها فنّ الملحون عن سائر فنون الكلمة فصيحة أو عامية »[3] . فالشّعر الملحون شعر معلوم المؤلف، ويتحقق فيه الوعي بذاتية الأنا : أنا الشّاعر وبتميزها

---

[1]- ينظر: عبد الصمد بلكبير، الأدب الشّعبي، ص22/ 23.

[2]- يقول مبارك الميلي متحدثا عن دخول الهلاليين: « تقدم الهلاليون وأحلافهم نحو الجزائر، فدخلوها من ثلاث جهات، الأولى جهة السواحل حيث تقطن كتامة ويضعف نفوذ صنهاجة أو ينعدم ...فانتشروا على ضواحي القالة وعنابة وقسنطينة إلى القل إلى جبال البابور....الجهة الثانية جهة الهضاب مابين الأطلسين التلي والصحراوي...الجهة الثالثة جهة الصحراء حيث تكثر خيام زنانة الخاضعة لبني حماد، تقدموا إليها إلى تبسة وانتشروا جنوب أوراس على قرى الزاب » (مبارك بن محمّد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر 1986، ص 555/554).

[3] - عبد الصمد بلكبير، الأدب الشّعبي، ص 63 .

وبكينونتها واستقلالها عن الجماعة، حيث « انتبه شاعر الملحون، وبالوعي الكافي إلى حقيقة وماهية إنتاجاته الشّعرية، وإلى الوظائف النّفسية والعقلية والجمالية التي يروم تحقيقها »[1] .

وعلى الرغم من أنّ الشّعر الملحون لم ينل اعترافا من الطبقة الرسمية إلا بعد وقت طويل، إلا أنّه استطاع أن يفرض نفسه كإبداع ذوقي جديد، بل وأصبح مادة غنائية خصبة، وهكذا أسّس شعراء الملحون الجزائريون شعرهم بناءً على ثقافتهم الأصيلة والعميقة، وانطلاقا من مقوّماتهم الشّخصية المتمثّلة في عاداتهم ولغتهم، ومحيطهم الحيوي وموسيقاهم وخصوصياتهم المتفرّدة، وينتمي أغلب شعراء الملحون إلى النّخبة المثقفة وهذا ما سنفصّل فيه في عنصر لاحق من هذا الفصل إنْ شاء الله.

ولا يعني تلقي شاعر الملحون لثقافة تقليدية أنّه إنسان أمّي وغير مثقف، لأنّه « إذا كان من الممكن التمييز بين ثقافة شعبية وثقافة عالمة، فإنّه من غير الممكن أن نميّز بين مثقف شعبي ومثقف عالم، فليس هناك إلا مثقف واحد، أو لا يكون أو بذلك فإننا نعتبر شاعر الملحون مثقف عصره، حتى وهو ينتمي اجتماعيا واقتصاديا إلى الفئات الشّعبية العريضة المتواضعة، فإنّه ينتمي ثقافيا إلى فئة المبدعين المفكرين المثقفين، الذّين يتجسّد فيهم الوعي الجمعي لأمتهم وجماعتهم ».[2]

وهكذا فإنّنا نجد أنفسنا في الشّعر الملحون إزاء ظاهرة شعرية مميّزة لها خصوصياتها التاريخية والثّقافية، وليست مجرَّد ظاهرة شعرية فقط « وإنّما هي ظاهرة ثقافية لها معطياتها التّاريخية، والثّقافية والوجدانية، ولها تشكّلها الواضح، الذّي يتيح قابلية التمكّن

[1]– عبد الصمد بلكبير، المرجع السابق الذكر، ص 60 .

[2]– تأليف جماعي، شعر الملحون بين ثقافتين: العالمة والشّعبية، مطبعة فضالة ط2، المحمدية، المغرب 2007 ص 66 / 67 .

والمقاربة، كما أنّها إرث ثقافي واجتماعي تتوارثه الأجيال ...عن طريق التعلّم والأخذ والاستيعاب الاجتماعي ».[1]

تشترك الجماعة الاجتماعية في صياغة الشّعر الملحون، باعتباره تعبيرا أدبيا وفنيا رغم الاعتبارات الفردية المُسْهمة في ميلاده، وتبلوره وتراكمه، فاستقبلت الجماعة الشّعبية هذا الشّعر استقبالا حسنا، وعملت على ذيوعه وانتشاره في أوساطها، حيث إنّ هذه الجماعة تمثّلت هذا الشّعر أساسا، لأنّه يتوافق مع حاجاتها الثّقافية والفنية ويستجيب لنظامها الاجتماعي والأخلاقي . وما يدّل على اهتمام هذه الجماعة بهذا الشّعر هو الكمّ الكبير من النّصوص الملحونة، التّي لا تزال تختزنها الذّاكرة الشّعبية ممّا يؤكّد على الأهميّة الكبيرة، التّي توليها الجماعة الشّعبية لهذا النتاج الإبداعي المتميّز.

وهكذا فإنّ الثّقافة الشّعبية هي كلّ ما يرتبط بالقبيلة والمجتمع، ويعبّر عن آمال وآلام هذه الجماعة، وتصوراتها ورؤاها « فتكون الثّقافة الشّعبية هي إمّا الثّقافة التّي ينتجها المجتمع/ الشّعب ككل، أو هي تلك الثّقافة المتواجدة في صفوف الشّعب، والتّي تجد لديه ذيوعا وانتشارا وإقبالا، أو هي الثّقافة التّي تنتجها النّخبة(الخاصة) لفائدة الشّعب (العامّة) لاستهلاكها، فهذه الدلالات تبدو كلّها متداخلة ومتضاربة، ولا تحصر صفة الشّعبية في دلالة محدّدة» .[2]

وقد عرف الشّعر الملحون الجزائري قفزة نوعية، كمّا وكيفا، خلال فترة العهد التّركي وازداد انتشارا مع الاحتلال الفرنسي للجزائر، ويمكن تفسير هذا الأمر بلجوء الشّعب _ في حالات الاضطهاد والخنق _ إلى تراثه ولغته ليستمد منها عوامل الصمود والمقاومة، وبهذا لا يمكن فصل التحوّلات الأدبية والثّقافية عن باقي التحولات السياسية، فالشّعر الملحون

[1]- حسن نجمي، غناء العيطة، الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، ج1 ، دار توبقال للنشر ط1 ، الدار البيضاء، المغرب 2007، ص33 .

[2]- تأليف جماعي، الشّعر الملحون بين ثقافتين (مذكور سابقا)، ص 62.

والأدب الشّعبي، عموما، ارتبط ارتباطا عميقا بأوضاع المجتمع، وتفاعلاته المختلفة والمعقدة، ولهذا لا بدّ من مراعاة سياقات هذا الإنتاج حتّى نتمكّن من فهمه كظاهرة شاملة الدلالة لغويا وأدبيا وجماليا، وكذلك من حيث مضامينه وقيمه.

وهكذا أصبحت الثّقافة الشّعبية – في ظلّ أوضاع سياسية واجتماعية وثقافية معيّنة، تميزت بغياب للمؤسسات الثّقافية الرسمية– وسيلة لحفظ الذّاكرة والمجتمع وصيانة شخصية الأمة، وهويتها من الاندثار فلم يكن الشّعر الملحون مجرد قيمة جمالية أو بلاغية، بل وأيضا علامة ثقافية، وشاهدا تاريخيا وخطابا ثقافيا مهمًّا، يعكس كل ممكنات الأمة ذوقيا وعقليا [1].

ولا نستغرب هذا الأمر لأنّ العرب – ومنذ العصر الجاهلي– أمّة تختزن كل وجودها النّفسي والذّهني داخل القصيدة، فكان الإنسان العربي « يعيش في بيت من الشَّعْر – بفتح الشين– جسديا، وكان يعيش فكريا ووجوديا في بيت من الشِّعْر – بكسر الشين– ».[2]

فصارت الأوزان والقوافي حارسا للذاكرة والهوية الثّقافية والذّهنية للأمة الجزائرية، ولهذا لا يمكن فصل العمل الإبداعي عن السياق الذّي أنتج في ظلّه، غير أنّ هذا الشّعر ينتج هذه الثّقافة بصورة نوعية ذات طبيعة خاصّة، فلا بدّ من مراعاة السياق الثّقافي والأعراف اللّغوية والأدبية السائدة في تأويل هذا الإبداع وقراءته.

ب – <u>خاصيّة توقيع وتأريخ القصيدة الملحونة</u>:

نلاحظ أنّ أغلب ناظمي القصائد الملحونة معروفون، وقد حاولوا، من خلال منتوجاتهم، أن يعبّروا عن تطلّعات الشّعب وملء الفراغ الذّي تركه غياب المؤسسة الرسمية في ظلّ الاحتلال الفرنسي للجزائر، حيث عمل، هذا الأخير، على محاولة تحطيم الهُويّة الوطنية، فكانت القصائد الملحونة تحاول سدّ بعض الفراغ الروحي والثّقافي الذّي شعرت به

[1]- ينظر : حسن البنا عز الدين، المرجع السابق الذكر، ص9/ 10.

[2]- حسن البنا عز الدين، المرجع السابق الذكر، ص 9.

الطبقات الشّعبية، وبهذا تم استقبال هذا الشّعر استقبالا جيدا، بل حتى أنّنا نجد أنّ معظم القصائد التّي بقيت لنا من القرن 19 م هي معظمها من الشّعر الجمعي أو الشّعر الملحون [1] .

وعلى الرغم من تعبير قصائد الملحون عن أشواق النّاس وتطلعاتهم فإنّ أصحابها معروفون بشكل فني في متون أشعارهم، وقد وجدت هذه الخاصيّة في أقدم القصائد التّي وصلتنا لسيدي الأخضر بن خلوف وباقي الشّعراء الذّين جاؤوا من بعده، نجدهم أيضا يتبعونها، وهذا ما سنوضحه من خلال بعض الأمثلة الشّعرية بتوقيعاتهم .

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة" أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عَنْدِي" أو ما تعرف أيضا "بالشَّهْدَة":

يَكْفَانِيْ صِدْقِي ونِيَّة الاخْضَرْ كِيفْ يْكُونْ خَاطِيْ

تِسْعَة وتِسْعِينْ رُؤْيَة والعَاطِي مَازَالْ يَعْطِي [2]

ويذكر في قصيدة " قَدْر مَا فِي بَحْرَ الظّلَامْ" اسمه واسم جده حيث يقول:

هَذَا المَقْصُودْ فِي ذَا النْظَامْ

الله يَرْحَمْ الأَخْضَرْ و يَرْحَمْ الوَالدِيْنْ

واللِّيْ حَاضَرْ في المْقَامْ

يَعْرَفْنِي مْدَّاحْ خَاتِمْ المُرْسليْنْ

الصْلاَة و السَّلَامْ

هَذَا مَا يَعْمَلْ بَنْ خْلُوفْ فِي كُلْ حِيْنْ [3]

---

[1]- ينظر : عبد الله ركيبي ، المرجع السابق الذكر، ص 15 .

[2]- سيدي لخضر بن خلوف، الديوان، جمعه وقدمه: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة ، ص 46.

[3]- سيدي لخضر بن خلوف، المصدر نفسه ، ص 55.

ويورد نسبه ويعلن انتماءه الشريف إلى سلالة الرسول صلى الله عليه وسلم في قصيدة" قصة مزغران":

اللهْ يَرْحَـــــمْ قَايَلْ الأَبْيَاتْ الأَكْـحَلْ واسْمْ بُوهْ عَبْدْ اللَهْ

المَشْهُورْ اسْمُهْ مْنِ الفَيَّاتْ مَغْرَاوِي جَدُّهْ رَسُـــــولْ اللَّهْ

وأمُّهْ مِـنْ بِيْتْ مُـحْسِنَاتْ اليَعْقُوبية لَالَـــــة خُـــولَــة [1]

ويقول الشّاعر التلمساني أحمد بن التريكي في آخر قصيدته " فِيقْ يَا النَّايَمْ":

يَا بْنَاتْ البَهْجَا أَلَّفْت ذَا النّظَامْ

مَنْ أَظْهَرْلُوا شِيْ أَمْعَوَّجْ ايسَقْمُوا

هَكْذَا قَالْ أَحْمَدْ وَارْحَمْ فِي ذَا الكْلَامْ

أَعْلَى التريكِي بَاللهْ يَا نَاسْ رَحْـــمُوا [2]

ويقول في قصيدة" طال عذابي وطال نكدي":

اسْمِي لَيسَ مَخْفِي ظَاهَرْ نَسْبَة جَدِيْ ابنْ التريكِيْ

أَنَـا يـا مَـــــنْ اتْسَـــالْ فَـــالْأَصْل تَـــلمْسَانِيْ [3]

ويقول أبو عثمان المنداسي في قصيدة" العقيقة:

زُفَّتْ قْصيدَة بُوعَثْمَانْ كَالخْرِيدَة

لَلبْسَاطْ عْلِيهَا للنَّاظْرِينْ رَونَاقْ [1]

---

[1]- سيدي لخضر بن خلوف، المصدر السابق الذكر ، ص 187.

[2]- أحمد بن التريكي، الديوان، جمع وتحقيق، عبد الحق زريوح، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر 2001، ص 71.

[3]– أحمد ابن التريكي، المصدر نفسه، ص 105.

ويورد الشّاعر محمّد بلخير كذلك اسمه في عدد من قصائده منها قوله في قصيدة"يوم في القارة الغشوة":

يَاللهْ اغْفَرْ لابنْ الخَيرْ والجَمْعْ اللّي حُضَّارْ واجْدُودِي[2]

وكذلك قوله في قصيدة"ملْحَة":

مُحَمَّدْ بَلْخَيرْ نَظّارْ وخَصَّاصْ يَشْكُرْ حَرْفَ المِيمْ والحَا [3]

ويورد بدوره الشّاعر التلمساني بن سهلة اسمه في قصائده نذكر منها قصيدته المعنونة" راسي شاب":

كُنْيتِي واسْمِي بَنْ سَهْلَة نَرْجَى العَفْو مَنْ التَوَّابْ

يَعْفُو عْلِينَا بالجُمْلَــة بْجَاهْ مَنْ نَزَّلْ الكْتَابْ [4]

ويذكر الشّاعر الأغواطي " عبد الله بن كريو" اسمه وموطنه في قصيدة " لا تَقْنَطْ يَا خَاطْرِي":

أَغْوَاطِي نَسْبِي قْدِيمْ بلَا تَفْخَارْ

وجْدُودِي هُم السَّاسْ التَحْتَانِيْ

---

[1]– محمّد أبو راس الناصر المعسكري، الدرة الأنيقة في شرح العقيقة، تحقيق وتقديم: أحمد أمين دلاي ، مركز للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران ، 2007، ص 176.

[2]– العربي بن عاشور، أشعار محمد بلخير شاعر الشّيخ بوعمامة وبطل المقاومة، دار الشّروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2008، ص 254.

[3]– العربي بن عاشور، المصدر نفسه، ص 315.

[4]– الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، الديوان، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار ط1، الجزائر 2001، ص 105.

عَبْدَ اللهْ بيهْ أَغْرَامْ نَظْم الأَشْعَارْ

عَا لْمَجْحُودَة مَا نْسَميهَا عَانــيْ [1]

ويستعمل الشّاعر مصطفى بن ابراهيم صيغة تخفيف لاسمه حيث يقول في قصيدة " قَلْبِي تْفَكَّرْ الاوْطَانْ":

وَطْنِيْ الزْفِيزَفْ وَأَهْلِيْ بَنْ تَالْ الحُكْمْ فِيْ بَلْعَبَّاسْ وَمْشَالِيْ [2]

إلى أن يقول في بعض أبيات القصيدة نفسها:

قُولُوا عْلَى صْفَى يَا القَوَّالة شُفوهْ كِيفْ رْخَسْ بَعْدْ مَا غَالَى

ويقول محمد بن قيطون في نهاية قصيدة" خيره بن الدونَانْ":

إنْ شَاء اللهْ اللِّيْ جَـابْ القُولْ فيه ايقَدْ

اسْمَاهْ مُحَمّدْ فِيْ النَّسْبَة مَعْرُوفْ قَيْطُونِي [3]

ويقول عبد القادر بطبجي في قصيدة" عبد القادر يابوعلام":

وَفْقــوا للشَّاعَــرْ لا تْخَـليوه مَتْحَيَّـرْ

بَطْبَجِي عَبْدَ القَادَرْ قَاصْدْ اسْيَادِي جَمْعِيَة [4]

---

[1]- بلقاسم خميلي، روائع الشاعر عبد الله التخي بن كرّيو، دار الكتاب العربي ط1، الجزائر2002، ص 100.

[3]– محمد قاضي، الكنز المكنون في الشّعر الملحون، باقتراح وتقديم: أحمد أمين دلاي، مركز البحث في الأنثروبولوجية الإجتماعية والثقافية (crasc)، وهران/ الجزائر 2007، ص272.

[3]- أحمد الأمين ، صور مشرقة من الشّعر الشّعبي الجزائري، دار الحكمة، الجزائر 2007، ص 114.

[4]- عبد القادر بن دعماش، المهم في ديوان الشّعر الملحون، موفم للنشر، الجزائر 2008، ص 82.

ونجد الشّاعر " محمّد بن مسايب" يضمّن اسمه بطريقة نظمية عن طريق حروف متقطّعة، يجمعها المستمع إلى بعضها البعض حتى يتشكّل اسم الشاعر في قصيدة" مَرْسُولِي كْفَانِي اليُومْ":

المِيمْ مْلَكْ قَلْبِي الـــــهْوَى والسِّينْ صْبَرتْ لَمَّا قْوَى

اليـــــاء يَا شَارِبْ الدْوَاء مَنْ لَا تَفْهَمْ الابْيَـــاتْ

البَاء بَانْ اسْمِيْ فِي الهْوَاء كَـــالشَّمْس إذا عْلاَتْ

مَرْسُولِيْ كْفَـــانِيْ اليـُوم باشْ نْكَـافِي اللِّيْ جَـاتْ [1]

ويستعمل الطريقة نفسها في نهاية قصيدة" من نهوى روحي و راحتي":

المِيمْ امْلَا الكَاسْ غَدْرَه السِّين اسْـــقِ النَّاسْ عَصْرَه

اليَاء يَاقُوتَة في جوهره مَـــنْ يَعْـــرَفْ مَعْنَاهَـــا

البَاء بينْ النَّاسْ خبّرُوا واعْـــذرُوا مُـــولَاهَـــا [2]

وفي قصيدة" هاج غرامك وهواك" يذكر في بيت واحد اسمه على شكل حروف :

يَا فَجَّايْ الكُرْبَة مَدَّاحَكْ لا تَسْمَحْ فِيـهْ

هَذه مَنه رَغْبَة لا بَاشْ يْجُوزْ أَلْهِيـهْ

المِيمْ وسِينْ وبَاء واليَاء أنْـتَ سْمِّيـــهْ

طَالَبْ مَنْك طَلْبَ اللهْ يْتُوبْ عْـلِيـــــهْ [3]

---

[1]– محمد بن مسايب، الديوان، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، ص 138.

[2]– محمد بن مسايب، المصدر نفسه، ص 141.

[3]– محمد بن مسايب، المصدر نفسه، ص 80.

وهكذا فإنّ القصائد الملحونة « تحتفظ بأسماء مؤلفيها، وترد هذه الأسماء في آخر (القصيدة) داخل صياغات صوتية (الوزن، القافية، التجنيس) » [1]. وبالإضافة إلى ذكر الكُنية أو الاسم والّنسب والموطن، يؤرّخ شعراء الملحون لقصائدهم إمّا عن طريق ذكر التاريخ وغالبا ما يكون تاريخا هجريا أو عن طريق اعتماد الحروف الأبجدية، حيث يكون لكلّ حرف أبجدي ما يوافقه من الأرقام، وباعتماد الحساب يمكن للمستمع أن يستنتج تاريخ نظم القصيدة، فهناك في عرف شعراء الملحون ما يقابل كل حرف أبجدي من عدد، وعموما نجد أنّ هناك اختلافا طفيفا بين الحساب المشرقي والمغربي[2] في بعض الحروف مثل حرف الشّين، حيث يقابل الرقم العددي 1000 في الحساب المغربي، بينما نجده في الحساب المشرقي يقابل الرقم العددي 300.

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح
1	2	3	4	5	6	7	8
ط	ي	ك	ل	م	ن	ص	ع
9	10	20	30	40	50	60	70
ف	ض	ق	ر	س	ت	ث	خ
80	90	100	200	300	400	500	600
ذ	ظ	غ	ش				
700	800	900	1000				

(1)- جدول يمثّل ما يقابل الحروف الأبجدية من أرقام حسب الحساب المغاربي.

[1]- يوري سوكولوف، المرجع السابق الذكر، ص 135.

[2]- ينظر: حورية شريد، "حساب الجمل"، مجلة حوليات، العدد 9، المتحف الوطني للآثار، الجزائر 2000، ص 39.

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح
1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**
ط	ي	ك	ل	م	ن	ص	ع
9	10	20	30	40	50	60	70
ف	ص	ق	ر	ش	ت	ث	خ
80	90	100	200	300	400	500	600
ذ	ض	ظ	غ				
700	800	900	1000				

(2)- جدول يمثّل ما يقابل الحروف الأبجدية من أرقام حسب الحساب المشرقي.

وسنورد أمثلة عن تأريخ القصيدة الملحونة من خلال نماذج لبعض فحول الملحون الجزائري، لأنّها خاصية بارزة في قصائدهم, يقول أحمد بن التريكي في نهاية قصيدة" طال نحبي":

هَــكْذَا قَالْ أحْمَدْ يَا فَــاهَمْ البْـــــرَاعَـــة

أعْلَى التريكي رَحّمْ تَرْحَمْ بَالجْمِيــعْ

يـــَــرْغَبْ ابْجَـــاهْ النَّبي أو لَقْـــطَـــابْ

تَجْمَعْنَا فِي قْصُـــــورْ مَنْ اذْهَـبْ

بَعْدَ سْتِينْ وأَلْفْ زِيدْ الحِيمْ نُقْطَة واحْسَابْ

قَيّدْ التَارِيخْ فِي عَشْرِينْ مَــنْ ارْجَـــبْ [1]

[1]- أحمد بن التريكي، المصدر السابق الذكر، ص 45.

أي نضيف بعد الألف وستين هجرية حرف الجيم الذي يوافق بالحساب المغربي الرقم العددي ثلاثة (3)، وهكذا يصبح لدينا 1063 هـ، ومنه تم نظم هذه القصيدة في يوم 20 من شهر رجب عام 1063 هـ، فمزج التاريخ بذكر الأرقام والحروف.

ويقول أحمد بن التريكي أيضا في قصيدة" نيران شاعلة في كناني":

رَحَّمْ عْلَى أَحْمَدْ يَا مَنْ تَسْمَعْ للاشْعَارْ

واثْنِ عْلَى التـــريكي واخْتَمْ السْطُورْ

تَاريخْ ذَا القْصِيدْ حْرُوفُو رَانِي نْجِيبْ

فِي عْدَدْ الشِّينْ والفَا والجِيمْ احْسَابْ

أَيْكُونْ فِي جُمَادْ الأوَّلْ قَالْ اللّبِيـــبْ

نَرْجَى السْمَـــاحْ مَنْ مُولَانَـــا التَّـــوابْ [1]

إذن من خلال القيام بعملية حسابية للحروف: ش + ف +ج نحصل على تاريخ نظم هذه القصيدة:

ش = 1000 ، ف = 80 ، ج = 3

ومنه: ش + ف + ج = (1000 + 80 + 3) = 1083

إذن تم نظم قصيدة " نيران شاعلة في كنانيّ في شهر جمادى الأولى عام 1083 هـ .

ويقول أيضا أحمد بن التريكي في قصيدة" إليك نشتكي بأمري":

[1]- أحمد بن التريكي، المصدر السابق الذكر، ص 51 ,

هَكْذَا قَالْ أَحْمَدْ يَا فَاهَمْ الاشْعَارْ

عْلَى التريكي رَحْمُوا يَا مَنْ اقْرَا السْطُورْ

بَعْدَ مَاعَدْ أَلْفْ وثْمَانِينْ صَارْ

زَادْ عَامَيْنْ فَالمُحَرَّمْ مَنْ الشْهُورْ [1]

1080 + 2 (عامين) = 1082

نظمت هذه القصيدة في شهر محرّم من عام 1082 هجرية,

وقد كان شعراء الملحون يقصدون إلى تأريخ قصائدهم وذكر أسمائهم أو كنياتهم، لأنهم لم يكونوا يرغبون أن تصحّف قصائدهم أو تشوّه، وهذا ماعبّر عنه محمد بن مسايب، بشكل واضح، في نهاية قصيدة" نبدا باسم الله المعين" حيث يقول:

أَخْتَمتْ النَّظْم دِرْ عَقْد بَعْدَ التَّمَـــامْ

فـــي مَـوْلِـــدْ كُلْ سِيـــدْ

في خَمْسَة وأربعين ومَاية وأَلْف عَامْ

تْرَجَّزتْ أَبْيَـاتْ ذَا القْـصِيدْ

اسْمِيْ مُحَمَّدْ بَنْ مْسَايَبْ مَا يُلَامْ

خُفْـــتْ أَهْلَ التَّـــعْدِيَة تْزِيدْ [2]

45 + 100 + 1000 = 1145 هـ

---

[1]– أحمد بن التريكي، المصدر السابق الذكر، ص 83,

[2]- محمد بن مسايب، الديوان، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، ص 74.

ويقول الشّاعر" محمد بن قيطون" في نهاية قصيدة قالها في رثاء " محمد بن بلقاسم الهاملي":

تَمَّتْ بالشِّينْ أو سينْ رَمْــزْ مبـــــينْ

وَاليـــَـا وَالهـــَـا للْسِّينْ تــَـارِيخْ انْشَادِي [1]

ش = 1000

س = 300

ي = 10

هـ = 5

وبإضافة الياء والهاء إلى السين نستنتج أن تاريخ نظم هذه القصيدة هو عام: 1315 هـ

ويقول أيضا بن قيطون في الأبيات الأخيرة من قصيدة " بسم الله غنيت":

بَنْ قِيطُونْ عْلِيكْ صُوتُو نَادَى مُحَمَّدْ مَـاذَا عْـلِيكْ ايْـقُــولْ ؟

اغْفَرْ ذَنْبِي لاَ تْخَلِّي فسْـدَة عَرْشِي والحُـضّارْ يَا مَـقْبـُولْ

وازْوَاجْنَا واوْلادْنَا بَـالــعَدَّة واشْيُـوخْنَا واجْدُودْنَا الأصُـولْ

البَاء سِينْ وشِينْ نظَمْ النّشْدَة ثُم اليَاء والدَّالْ فِي ذَا القُــولْ

سِيدِيْ خَالَدْ وَطْنِي ذِيكْ البَلْدَة فِي لَيلة الاثْنَينْ مَنْ رْجَبْ مَنْقُولْ

صَلِّي يَارَبِّي عْلَى الرّسُولْ [2]

ب = 2 ، س = 300 ، ش = 1000 ، ي = 10 ، د = 4

[1]– محمد بن قيطون، الديوان، جمع وتقديم: أحمد عاشور، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1، الجزائر 2009، ص 74.

[2]- محمد بن قيطون، المصدر نفسه، ص 156/155.

وبجمع الحروف (ب + س + ش) نحصل على السنة الهجرية 1302هـ، وبجمع الياء والدال نحصل على اليوم أي 14 من شهر رجب سنة 1302 هجرية.

ويؤرّخ محمّد بلخير قصيدته الموسومة "يَالفَارسْ للهْ عِيدْ عْليَّ" :

فِي عَاشُورَا جَاتْ ذَا القْصِّية مُولَى الكَلْمة واسْمُوا مُحَمَّدْ

بَعْد وْرَا الميتينْ والأَلْفِيـــَة فِي خَمْسَــة و ثْمَانِينْ مْقَيَّدْ

تــرَحْــمْــنِيْ أنــَا ووالْــدَيَ وَالجَمْعْ اللِّي رَاهْ عَنْدِي قَاعَـدْ [1]

أي إنّ القصيدة نظمت في شهر عاشوراء عام 1285هـ

ويقول محمّد بن سهلة في قصيدة " أبْطَاتْ الجَافْيَة عَنِّي":

تَمْ ذَا القْصِيدْ بْلَفْظَ اعْجِيبْ وَمْعَانِي

بَعْدَ الشِّينْ والرَّاء زِيدْ البَاء عْلَى عَشْرَة

واسْم كُنْيَتِي بَنْ سَهْلَة عَاشْقْ وفَانِي

نَــخْــدَمْ الأَرْيَــامْ اخْــدِيــمْ بــْلاَ أُجْــرَة [2]

ش + ر + (ب + 10) = 1212هـ .

ج _ <u>ثقافة شعراء الملحون(الشّعر الملحون شعر نخبوي)</u>:

يظنّ الكثير من النّاس بأنّ شعراء الملحون هم أشخاص أميون لا علاقة لهم باللّغة الفصحى، وهذا الاعتقاد هو بعيد عن الصواب ويجانب الحقيقة، لأنّ جزءا كبيرا من فحول شعراء الملحون الجزائريين ذوو ثقافة تقليدية كبيرة، فهم مثقفون وشعراء نخبويون بمعايير

[1]- العربي بن عاشور، المصدر السابق الذكر، ص 2010.

[2]- بومدين محمد بن سهلة، المصدر السابق الذكر، ص 123.

عصرهم وبيئتهم، فشعر الملحون ليس شعرا شعبيا (بالمعنى الفولكلوري الجمعي)، ولكنّه اشتهر ولاقى القبول والتجاوب الشّعبي، حيث عبّر عن آلام وآمال الشّعب وهمومه، ممّا جعله يعوّض المؤسسة الرسمية في الأوقات العصيبة .

وهكذا برز الشّعر الملحون في مُختلف الفترات الحرجة، التي مرت بها الأمّة الجزائرية، حيث غابت المؤسسات الرسمية فعوّضها الشّعر الملحون وعبّر بصدق وعمق عن كينونة الإنسان الجزائري وخصوصيته في مختلف أبعادها النّفسية، والاجتماعية والذّهنية والسياسية والحضارية، وهكذا برز الخطاب الشّفاهي في ظلّ هذه الظروف الصعبة من تاريخ الجزائر، وقُدِّر له أن يكون « الوسيلة الوحيدة التي تملكها الجماعة الشّعبية من أجل إدراك العالم ونقل المعرفة وتوجيه السلوك ». [1]

إنّ الشّعر الملحون هو« شعر معلوم المؤلف – إلا في الحالات التي هي موضع اختلاف والتباس – ويتحقق فيه الوعي بذاتية الأنا : أنا الشاعر وتميزها بكينونتها واستقلالها عن الجماعة، ممّا يُعتبر شرطا نفسيا وذهنيا للإبداع، ويتحقق تفرّده بالخصوص على مستوى أداته اللغوية، التي تتميز عن لغة الشّعر العربي من جهة، وعن لغة العامة أو الدارجة المتداولة في الحياة اليومية، من جهة أخرى، وهو فوق هذا وذاك يمتلك نظرية في الشّعر يمكن تلمّس ملامحها بين ثنايا كلام مبدعيه وقوافيهم مما يمكن اعتباره ملامح خطاب ميتا لغوي ...وهذا يعكس وعيا فنيا نقديا جديرا بالتأمل والدراسة ».[2]

لقد كان شعراء الملحون على وعي بالعملية الشّعرية التّي يمارسونها، حيث كانت هناك قدرة تأملية وإفصاح عن مكنونات الذات باستخدام الكتابة على نحو جوهري، حيث راعى هؤلاء الشّعراء السياق الثّقافي والأعراف الاجتماعية، وكذلك الأعراف اللّغوية والأدبية لعامّة النّاس، لأنّهم وعوا أنّه لا بدّ من الاندماج في هذا الوسط الشّعبي، الذّي قام بقطيعة

[1]- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 21.

[2]- تأليف جماعي، شعر الملحون بين ثقافتين، ص 66.

مع المؤسسة الرسمية وثقافتها، لأنّها لم تعد تلبي طموحاته وتطلعاته، ولم تعد تعكس رؤاه وتفكيره ففضّل شعراء الملحون أن لا يبقوا في أبراج عاجية، منعزلين عن الفئات الشّعبية العريضة .

ونتلمّس من خلال نصوص الشّعر الملحون وعيا بالعملية الشعرية في حد ذاتها، حيث يقول – مثلا– سيدي الأخضر بن خلوف:

الغْزَلْ فِي خَشْبُه مْسَدي والمَنْسُوج قْميص وُرَدَا

الشِّعْرْ سَلْكَ حْرِيرْ بْيَدِّي مَا حَمْلَتْ بَضْنَاهْ دُودَا

يَا مُحَمَدْ أنْتَ سِيدِي صَلَّى اللَّـهْ عْليكْ لَبْدَا [1]

فالعملية الشّعرية نسيج شاق تتطلب جهدا ودراية كبيرين، ومشقة الشاعر في الإبداع والإخراج الشّعري هي كبيرة، حيث يجعلها الأخضر بن خلوف أكبر مما تتحمله دودة القز في إخراج خيوط الحرير. ويحرص شعراء الملحون، من جهة أخرى، على سلامة قصائدهم من التشويه أو التحريف من خلال اعتماد التأريخ، وذكر الأسماء والكنيات وأحيانا من خلال القول الصريح المباشر حيث يقول محمد بن مسايب في بعض قصائده:

اسْمِي مُحمدْ بنْ مْسَايَبْ مَا يُلَامْ خُفْتْ أَهْلَ التَعْدِيَة تْزِيدْ [2]

ويقول الأخضر بن خلوف في بعض أبياته داعيا بالخير على حفّاظ كلامه والمصححين لها من كل الأخطاء:

كُلّ مَنْ يَحْفَظْ كْلاَمِي ويْصَّحْحَهْ مْلِيحْ

بْجَاهْ جَاهَكْ يَاسِيدْ الخَلْقْ كَافَا [1]

---

[1]- سيدي الاخضر بن خلوف ، الديوان، تقديم: محمد بخوشة، ص 41.

[2]- محمد بن مسايب، المصدر السابق الذكر، ص 74.

ويفتخر شعراء آخرين بقوة غَزْلهم وتماسكه وتفرده حيث يقول أبو عثمان المنداسي:

ضَيَّعْ بَينْ الغْزُولْ غَزْلُه

مَنْ لاَ يَغْزَلْ بْحَالْ هَذا فِي المَلْحُونْ

يَهْدَرْ يْفِيضْ بَحْر جَهْلُه

لاَ صَنْعَة لاَ أَلْفَاظْ لاَ مَطْلَبْ مَظْنُونْ

وعْقُولْ السَّامْعِينْ مَثْلُه

نَاظَمْ الابْيَاتْ صَمّ والسَّامَعْ مَجْنُونْ [2]

ويقول في موضع آخر:

نَسْتَخْرَجْ دُر اللّغَى مَنْ قَعْر اليَّمْ

ونْبَيَّنْ لاهْلْ الهَوى فِي الحُبْ عْلُومْ [3]

إذن فغزله متميّز لا يضاهيه أيّ غَزْل، وعلى الشّعراء أن يتعلموا منه فنون غَزْل الشّعر ونظمه، وإلا فإنّهم يضيّعون وقتهم هباءً، وتميّز غَزْله ناتج عن عملية الانتقاء والاختيار الدقيقة التّي يقوم بها الشّاعر، فهو ينتقى الأفضل، ويتطلّب هذا الأفضل مجهودا مضاعفا فهو يستخرجه من أعماق البحر ليمنحه للسامع في أحسن حُلّة مُمكنة .

ويصوّر في بيت آخر تفاصيل ومخاض العملية الشّعرية قائلا:

القَافْ قْوَافِي الكْلَامْ رَعْد وبْرُوقْ

حِينْ تْلُوح تْهَشْ بَهْوَاهَا الأخْلَاقْ [1]

---

[1]- سيدي الأخضر بن خلوف، الديوان،جمعه وقدّمه: محمّد بخوشة، ص102.

[2]– محمد قاضي، المصدر السابق الذكر، ص66.

[3]– محمد قاضي، المصدر السابق الذكر، ص37.

وقد كان شعراء الملحون يمتلكون وعيا كتابيا لأنّ أغلبهم تردد على الزوايا، حيث تلقوا تكوينا وتعليما نخبويا بمعايير عصرهم، فهم حفظة للقرآن الكريم، وعلى اطلاّع على بعض المتون اللّغوية والأدبية، بالإضافة إلى اضطلاعهم بالثّقافة الشّعبية من خلال إلمامهم ببعض مكوّناتها وموادها المنتشرة في بيئاتهم.

ومن مظاهر الوعي الكتابي، التي نستشفها من خلال قصائدهم، نجد ذكرا لأسماء الحروف في صورة الكتابة، بل ونجد جملة من القصائد تنشأ كلها على الأحرف الأبجدية بطريقة مرتبة، ومن بين القصائد التي بنيت على هذا المنوال نذكر:

- قصيدة " ألف استمثلوا كلامي" للأخضر بن خلوف [2]
- قصيدة " يا الوشّام دخيل عليك" لمحمد بن مسايب [3]
- قصيدة "ألفْ ألَفتْ الهوى" لسعيد بن عبد الله المنداسي[4]
- قصيدة " يا الوشّام"لأحمد بن التريكي [5]

كما يمتلك بعض هؤلاء الشّعراء مخطوطات لأشعارهم دوّنوها بخط يدهم بقيت عند ورثتهم أو عند بعض هواة الشّعر الملحون الذّين كانوا- بدورهم- يدوّنون الأشعار الملحونة في كنانيشهم(*)، وبهذا فإننا نلحظ أنّ هناك بعض التّدوين في الشّعر الملحون، فلم يكن

---

[1]- محمد قاضي ، المصدر السابق الذكر، ص51.

[2]- ينظر: القصيدة كاملة : سيدي الأخضر بن خلوف ، الديوان، تقديم: محمد بخوشة، ص 64/56.

[3]- ينظر: القصيدة كاملة : محمد بن مسايب، المصدر السابق الذكر، ص 156/ 158.

[4]- ينظر: القصيدة كاملة : محمد قاضي، المصدر السابق الذكر، ص44/ 53.

[5]– ينظر: القصيدة كاملة: أحمد بن التريكي، المصدر السابق الذكر، ص 134/129.

(*)- الكنانيش: مفردها " الكنّاش": عبارة عن دفاتر كبيرة يستعملها التجار وأمناء المراسي اتّخذها هواة الملحون كراسات يكتبون فيها مختارات من قصائد الشعراء القدماء أو المعاصرين ، وقد حافظت هذه الكناشات على ثروة ثمينة من الشعر الملحون ، وتوجد كنانيش خاصة بشعر فحول شعراء الملحون (ينظر: محمد الفاسي، معلمة الملحون، ق1، ج1، ص 96/95).

شفاهيا بصفة كلية كما في الشّعر الجمعي الفولكلوري، ولكن أدّت الشّفاهية والرواية دورا مهمّا في تداول الشّعر الملحون بين الأجيال، ومقاومة الزّمن والنّسيان وتركت آثارها عليه.

ومما يدّل أيضا على الوعي الشّعري لدى شعراء الملحون ظاهرة التّلقين، حيث نجد أنّ شعراء الملحون يكونون حفّاظة لشعراء غيرهم ممّن سبقوهم، حيث امتلؤوا بأشعارهم وقصائدهم، لأنّه « في الثّقافة التّي تقوم على التلقين، كان على المبتدئ في الحقيقة أن يتعلّم مبادئ حرفته بالتّلْمذة أي بالاستماع إلى من هم أكثر منه خبرة »[1]، وقد عُرفت هذه الظّاهرة في الشّعر الجاهلي، فكان زهير بن أبي سلمى راوية لشعر أوس بن حجر، زوج أمّه، وكان الحطيئة راوية لشعر زهير بن أبي سلمى....الخ. وقد تحدَّث عبد الرحمن بن خلدون عن أهميّة الحفظ حتى تتكون مَلَكَة النّسج على المنوال في العمل الشعري ثم ترسخ في نَفْسِ الشّاعر مع الوقت، فيتحكّم في صناعة الشّعر حيث يقول: « اعلم أن لعمل الشّعر وإحكام صناعته شروطا:

أولها: الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النّفس مَلَكَة يُنْسَجُ على منوالها، ويُتخيّر المحفوظ من الحرِّ النّقي الكثير الأساليب...فمن قلّ حفظه أو عدم لم يكن له شعر، وإنّما هو نظم ساقط...ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنّسج على المنوال يُقبل على النّظم وبالإكثار منه تستحكم مَلَكَتُه وترسخ . وربما يُقال إنّ من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمال بعينها، فإذا نسيها وقد تكيّفت النّفس بها، انتُقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنّسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة ». [2]

إذن كانت هناك تقاليد سار عليها شعراء الملحون جيلا بعد جيل، وهو الأمر نفسه الذّي حدث من قبل مع الشّعر العربي في العصر الجاهلي، فمثلما استمر الفرزدق وجرير

[1]- حسن البنا عز الدين، المرجع السابق الذكر، ص 125.

[2]- عبد الرحمن بن خلدون، المرجع السابق الذكر، ص 650.

وذو الرّمة يتبعون تقاليد الشّعراء الجاهليين من غير أن تكون بينهم فجوة، كذلك فعل شعراء الملحون الذين استمروا يأخذون عن بعضهم البعض جيلا بعد جيل، حيث كانوا يستعملون الذّخيرة اللّغوية والموضوعات والأساليب نفسها، متبعين المثل الشّعبي الذي يقول" شِيخْ بْلَا شِيخْ مَا هو شِيخْ" . يقول الأخضر بن خلوف مخاطبا رواته:

يَا شَارِي المِسْكْ بالنُوَاية اشْرِ مَنِّي الرْخِيسْ غَالِي

جِيبْ القَرْطَاسْ وَالدْوَايَه واجْلَسْ فِي نَاحْيَه قْبَالِي

تَكْتُبْ مَدْحْ النّبِي علّيَ لَنْ تَضْحَى شَاعَرْ بْحَالِي [1]

وقد احتّل بعض فحول شعراء الملحون الجزائري مكانة مرموقة في أوساط مجتمعاتهم وقبائلهم نذكر منهم مثلا الشّاعر الأغواطي عبد الله بن كريو، الذّي عيّن قاضيا في قومه كما عيّن الشّاعر مصطفى بن ابراهيم في وظيفة "قايد"، حيث يقول في بعض الأبيات من قصيدة له تحمل عنوان" قَلْبِي تْفَكَّرْ الأوْطَانْ":

وَلّيتْ قَاضِي مَابينْ عْدَالْ وَنْفَكْ بَينْ الشُّــرَاعْ بـَاقْوالِـي

وَعْييتْ قَايدْ بطْبُولْ زعّالْ والحُكْمْ يَظْلَمْ مَا دَرْت بَافْعَالِيْ

شُوفْ الدُّنْيَا يَا نَاسْ بَدّالَة خَلّيتْ وَطْنِيْ وَضْحَيتْ زَوَالِيْ [2]

وتعدّ وظيفة القضاء وظيفة حسّاسة تتطلّب معرفة ودراية بالإضافة إلى الخبرة والكفاءة، ولا يمكن أن يُعيَّن في هذا المنصب الشّاعر عبد الله بن كريو لو لم تكن تتوفر فيه الشّروط السابقة الذكر.

[1]- الأخضر بن خلوف، المصدر السابق، ص 136.

[2]- محمد قاضي، المصدر السابق الذكر، ص270.

ونلاحظ – من جهة أخرى– أنّه كان لبعض شعراء الملحون مكانة مرموقة وسط أقوامهم مثلا الشّاعر سيدي الأخضر بن خلوف، الذّي كان يمتلك سلطة تأثيرية كبيرة على قومه، هذه السلطة الدّينية جعلت النّاس يعتبرونه وليّا صالحا يتبركون بزيارته، فحافظوا على تداول أشعاره المرتبطة بالمديح النّبوي والزهد، ولم تصلنا أشعاره الأخرى التّي قالها في الأغراض الأخرى من فخر وغزل ..الخ قبل بلوغه سنّ الأربعين.

ويكون الأخضر بن خلوف قد أنتج أشعارا في أغراض أخرى غير المديح النبوي في شبابه، وخصص أخريات حياته للشّعر الديني ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم بعد أن رآه في المنام، ولكنّ الرواة حافظوا فقط على تداول الأشعار الدينية، وتمّ هذا الأمر مراعاة لمكانة الرجل وقيمته الكبيرة التّي أراد المجتمع أن يحافظ عليها .

لقد تمّ تغيير اسم الشّاعر بن خلوف من اسم "الأكحل" إلى "الأخضر" لأننّا نجد ذكرا لاسم " الأكحل" في بعض روايات قصائده أو تعليقات بعض الدّارسين والمهتمين بالشّعر الملحون الجزائري، حيث يقول – مثلا – المستشرق سونك، في تعليق له على قصيدة للشّاعر بن خلوف تحمل عنوان " صَلُّوا عْلَى النّبِي والعَشْرَا": « نظم للسيد الأكحل بن خلوف من مستغانم (عمالة وهران[*]) يُنْبي فيها بما وقع بالمغرب والإفريقية من ابتداء القرن الثّاني عشر إلى ما بعد، وهذا الكلام على ما قالوا طويل جدا والذّي أدرجته في هذا الدّيوان إنّما جزء منه لأنّ النّسخة ناقصة » .[1]

ونجد الشّاعر بن خلوف يطلق اسم الأكحل على نفسه في بعض قصائده نذكر منها مثلا قوله في آخر بيت من قصيدة " أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عَنْدِي"، والتّي وردت في ديوان من تحقيق الباحث أحمد أمين دلاي[2]:

---

[*]- العمالة: تعني محافظة أو ولاية.

[1]– سونك، الديوان المُغْرب في أقوال عرب إفريقية والمَغْرب، سلسلة الأنيس، موفم للنشر، الجزائر 1994، ص403.

[2] – Ahmed Amin Dellai, Chansons de la Casbah, ENAG éditions, Alger 2003, P 28.

يسْرَعْ بِنَا للخلُودْ لَكْحَلْ والأُمَّة السعيدة

بينما نجد اسم الأخضر بدلا عن الأكحل في الدّيوان الذّي جمعه وحققّه الأستاذ محمّد بخوشة، ونعتقد أنّ هذا التغيير هو ناتج عن نوع من القداسة والتبجيل اللّذين مُنحا من الرواة للشّاعر الأخضر بن خلوف، الذّي أصبح مشهورا ومبجّلا منذ أنْ انقطع لمدح النّبي صلى الله عليه وسلم، وهو الأمر الذّي يعترف به الشّاعر– نفسه– في إحدى قصائده التّي يقول في بعض أبياتها:

يَا مُحَمَّدْ انْتَ سِيدِيْ صَلَّى اللهْ عْلِيكْ لَبْدَا

يَا مُحَمَّدْ بْجَاهْ جَاهَكْ لُولَا أنْتَ مَنْ سَالْ فِيَّا

عَرْفُونِي لَمَّا امْدَحْتَكْ نَفْخَرْ بـكْ ولَا عْلِـيَّا [1]

ونستطيع القول– في الأخير– إنّ الشّعر الملحون يعكس مرحلة من تطوّر المجتمع الجزائري، وتحوّلات في الأفكار والقيم والرؤى فهو جزء من تاريخنا الأدبي واللغوي ونتيجة، أيضا، لتفاعلات أخرى اجتماعية وسياسية وثقافية...الخ.

3. <u>الشِّعر الملحون بين الثبات والتحوّل</u>:

إنّ الشّعر الملحون مظهر مهّم من مظاهر تطور الأدب الشّعبي وتطور اللغة في آن معا، وقد استطاع أن يتفاعل إيجابيا مع العوامل والشّروط التّي أُنتج في ظلّها. ولهذا فإنّ الحديث عن الشّعر الملحون يتطّلب الحديث أو الإشارة إلى جملة الشّروط الاجتماعية والثّقافية التّي أنتجته، والتّي تفاعل معها، حيث انحصرت اللّغة الفصحى في فئة محدودة من الأشخاص المرتبطين بالمؤسسات الرسمية، مثل الفقهاء وكتّاب الدولة وشعرائها المنعزلين

[1]– سيدي الأخضر بن خلوف، الديوان، تقديم: محمد بخوشة، ص 43.

عن باقي فئات الشّعب، هذه الأخيرة التّي حاولت أن تُنتج لغة جديدة، وبالتّالي أدبا جديدا، ولهذا كانت هذه اللّغة تدخل أحيانا في علاقة صراع مع أنماط اللّغة السائدة قبلها.

وقد عملت الفئات الشّعبية على إعادة صوغ الأفكار والقيّم والعواطف والطموحات من خلال هذه اللّغة الجديدة، وهكذا ظهر صراع بين الجهتين(القديم والجديد)، وقد انقسمت النُّخب – حسب مصالحها– بين هذين القطبين، فدافع بعضهم عن اللّغة القديمة بأساليبها الموروثة والإيديولوجية وأهدافها ومضامينها الاجتماعية – السياسية، أما الجزء الآخر فانحاز إلى الفئات الشّعبية، وارتبط بها رغم الصعوبات والمثبِّطات « وحاولوا أن يؤسسوا على مستوى تخصصاتهم، الحساسية الجديدة، بمضامينها وقيمها الأخلاقية والعاطفية، وأيضا تقنيات تعبيرها ولغتها الجديدة المستمدة من الطبيعة والحياة الواقعية للنّاس، بسيطة نفعية وعملية في متناول الجميع، لأنّها تطرح مشاكل الجميع وتعالجها انطلاقا من شروطهم في العمل والعيش ووسائلهم وسبلهم في ذلك » .[1]

وقد حظي هؤلاء المثقفون بالقبول الحسن من الشّعب، مقابل تعبيرهم عن قضايا هذا الشّعب، حيث نجد في نصوص الشّعر الملحون تعبيرا لغويا أدبيا عن كلّ التحوّلات التاريخية التي شهدها المجتمع الجزائري، هذا الالتقاء بين ثقافة بعض النّخبة – بمعايير عصرهم– وثقافة الشّعب حدث وحصل في لحظات تاريخية، تميّزت بانهيار وتفكّك المؤسسات القائمة فكان لا بدّ من البحث عن بديل لها. ومن هنا أقبلت فئات الشّعب على الشّعر الملحون، وتم تداوله على نطاق واسع جدا من القطر الجزائري، حيث كان الرواة والمنشدون يعملون على إذاعة هذا الشّعر وزيادة الشهرة لقائليه، ولهذا ارتبط الشّعر الملحون بالرواة والرواية والتداول الشّفاهي، بالرغم من أنّ أصحابه يدوّنونه، حيث إنّ كثيرا من فحول الملحون تركوا مخطوطات لأشعارهم بخطهم، وقد بقي الورثة يحتفظون بها كما نجد، من جهة أخرى، نصوصا مدونة عند الهواة من متذوقي هذه الأشعار والمولوعين بها.

[1]- عبد الصمد بلكبير، الشعر الملحون، ص 104

1.4 - استراتيجية الرواية وطقوسها في الشّعر الملحون:

ليست قصائد الشّعر الملحون نصوصا لغوية فقط، بل لا بدّ علينا من مراعاة بعض الطقوس والشروط المصاحبة لرواية وإنشاد هذا الشّعر لأنّه، وقبل أي شيء، هو عبارة عن فُرجة ومتعة يشارك في صنعها جملة من الأطراف أو العناصر، ولهذا لابدّ من الاهتمام بكل هذه الأطراف حتى نستطيع استيعاب النّصوص والتأثّر بها والتجاوب معها، فلا يمكن التّركيز فقط على الأنساق اللّغوية وإهمال الأنساق الثّقافية لأنّها جزء ضروري ومهم .

إنّ طريقة أداء الراوي وتنغيماته وتلويناته، ومبادراته الإبداعية خلال الإلقاء، وكذلك « تعليقات وتعقيبات المستمعين، بل وتوقفاتهم لنقاشات شاذة أو خطأ ما في الأداء، والملاسنات الكلامية للجمهور المشارك، بين مقطع وآخر وترديدات المنصتين وتجاوبهم الإيجابي مع "المطرب الممثّل"، وتصفيقاتهم الإيقاعية المنتظمة والمتجانسة مع وزن النّص أو أوزانه ... كل ذلك يفسّر القصيدة، ويساهم في إعطائها أو تمكينها من دلالاتها ويسمح للشاعر والجوق ...أن يؤدّوا وظائفهم الفنيّة – الجمالية والمعنوية – الاجتماعية » .[1]

ولهذا فإنّ الراوي أو القوّال عنصر أساسي في نقل الشّعر الملحون عبر الأجيال والعصور والمكان، وكل تلفّظ يعطي انطباعا جديدا عن النّص المُرْوَى، وكذلك بالنسبة لمَلَكَة الحَكْي فهي ليست في متناول كل النّاس فهناك رواة محبوبون ومرغوبون أكثر من غيرهم، حيث يتفاوت الرواة المحترفون في سعة وتنوع المحفوظات وغنى الحصيلة اللغوية والتكيف مع المواقف الطارئة....الخ [2].

وتستلزم رواية الشّعر الملحون الاستعانة بالجسد كله، بإيماءاته وإشاراته لأنّه، لا يأخذ معناه الكامل إلاّ بالإلقاء « لأنّ المساحة البيضاء والمحدودة للورق تبدو غير قادرة على

---

[1]- عبد الصمد بلكبير، المرجع السابق الذكر، ص 195.

[2]– ينظر : نعيمة العقريب، قصيدة حيزية دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر 2009، ص 112/108.

استيعاب فضاء الشّفوي اللامحدود والمتنوّع الألوان. إنّ فضاء الشّفهي أكبر من أن يحتويه الورق. ما هو مكتوب ومدوّن يمكن استنساخه إلى ما لا نهاية، ولكن دون تغيير ولا تنويع بينما تستنسخ النصوص الشّفهية، ولا تكون النّسخة مطابقة سوى لذاتها وللحظتها ولحالة حكيها ولحلتها وهي تنعبر على شفاه الراوي ».[1]

لا بدّ إذن عند دراسة أو تحليل القصيدة الملحونة أن تتم مراعاة سياقها التداولي والاجتماعي، بكل أبعاده الانسانية والثّقافية، فيجب الربط بين البنيات اللسانية والبنيات الاجتماعية والثّقافية لمجتمع اللغة، حيث إنّ شعراء الملحون – ورغم نُخبويتهم – إلا أنّهم لديهم كفايات ثقافية، وهذه الكفاية هي التّي « تُؤهّل مُستعمل اللّغة للتواصل بها في السياقات الاجتماعية المختلفة مُراعيا تقاليد القول والكلام المتعارف عليها عند هذه العشيرة اللغوية أو تلك ».[2]

يمتلك شعراء الملحون قواعد الاستعمال ويمتلك الرواة والمنشدون المحترفون بدورهم كفاية تواصلية حيث يلمون بـ:

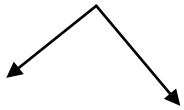
- المعرفة اللّسانية
- المعرفة السوسيولسانية

أي يُلمّون بمعايير النّحو ومعايير الاستعمال بمراعاة متطلبات السياق الاجتماعي والثقافي في أثناء التواصل.

[1]– محمد حجّو، الانسان وانسجام الكون، سيميائيات الحكي الشعبي، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر 2012، ص20.

[2]– الحسين زاهدي، التواصل نحو مقاربة تكاملية للشفهي، أفريقيا الشرق، المغرب 2011، ص 20.

الكفاية التواصلية



معرفة لسانية(معرفة بالمعايير النحوية للغة)

معرفة سوسيولسانية (معرفة بقواعد الاستعمال اللغوي الثقافية)

إنّ التواصل النّاجح يحقّق التأثير المطلوب، ولا يتم هذا الأمر إلا إذا جاء الكلام مُطابقا لمقتضيات الحال، ويقصد بالحال جملة من الاعتبارات الاجتماعية والنّفسية والثّقافية التّي تشكّل في مُجملها الظروف العامّة التّي يحدث فيها التواصل، ويُطلق على هذه الظروف العامّة اسم الحال أو المَقَام، فالعملية التواصلية هي عملية معقدة ومتداخلة العناصر، حيث تحكمها خلفيات نفسية واجتماعية واقتصادية فكرية متضاربة، فيضطر المتخاطبون إلى تلوين وتعديل وتغيير خطاباتهم بحسب الإطار الذّي يوجد فيه على عدّة مستويات منها: النّفسي والاجتماعي والمواقفي .[1]

وقد وضع "برنت روبن" شكلا للتواصل كالتّالي:

من المتكلم؟ ← ماذا ؟ ← بأيّ وسيلة؟ ← لمن ؟ ← بأي أثر؟

(الرسالة) (القناة) (المستمع) (الهدف)

[1]- ينظر: عبد الرحيم تمحري، المرجع السابق الذكر، ص 68.

ويمكن أن ننظر إلى الحال أو المقام من زاويتين:

أ. **زاوية المتلقي:**

يعدّ المتلقي من أهمّ عناصر المقام، حيث لاقى اهتمام وعناية من البلاغيين، الّذين نظروا إلى مكانته وطبقته الاجتماعية، ونفسيته وقدراته العلمية والثقافية واستعداداته الفكرية، ولا بدّ من مراعاة كل هذه الأمور أثناء التواصل[1] . فهناك علاقة بين الكلام والمتلقي، لأنّه كما أنّ الناس طبقات فالكلام- بدوره – طبقات حيث ينتمي المتلقي إلى فئة أو طبقة اجتماعية لها عاداتها وتقاليدها في القول أو المحادثة، فتختلف كيفيات الاستعمال الاجتماعي للغة داخل العشيرة اللغوية. وقد انتبه الجاحظ إلى أهميّة هذا الأمر حيث يقول :« ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويُوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات ». [2]

وهكذا فلكلّ فئة أو طبقة من النّاس كلامها الذّي يناسبها، ولهذا على الراوي أنْ يراعيَ هذا الأمر، لأنّ الراوي أو القوّال لمّا يُنْشد القصائد في المناطق البدوية أو الصحراوية يختار بدقة القصائد التّي يتذوقها المستمع البدوي ويفهم لغتها ومفرداتها المعجمية، حيث إنّ هناك مفردات إذا استعملت في خطاب موجّه لفئة اجتماعية غير فئتها كانت عائقا حقيقيا أمام العملية التواصلية، فيختلف كلام الحضري- مثلا- عن كلام البدوي، ولا يمكن لكلام أيّ منهما أن يحلّ محل الآخر في العملية التواصلية وإلا حدث اضطراب في المعنى والتواصل، حيث يقول أبو هلال العسكري بهذا الصدد: « وإذا كان موضوع الكلام على الأفهام

---

[1]- ينظر : الحسين زاهدي، المرجع السابق الذكر، ص 58.

[2]- الجاحظ (أبو عمرو بن بحر)، البيان والتبيين،ج1، تحقيق : فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت (د.ت)، ص 400.

...فالواجب أن تقسَّم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيُخاطَب السوقي بكلام السوقة والبدوي بكلام البدو» .[1]

فنلحظ في كلام البدو بعض القوّة والجزالة، وهي مستمدّة من طبيعة البيئة الجغرافية والاجتماعية، بينما نجد كلام الحضر يميل إلى الرّقة، حيث يسود نوع من الرفاه الاجتماعي والتفاعل بين الأجناس والأعراق. ونتيجة لكل هذا لا بدّ من مراعاة وضعية المتلقي وذوقه وميوله، فما يستحسنه إنسان من عامّة الناس ليس هو ما يستحسنه مثقف بالضرورة .

ب. زاوية مواطن القول:

وتتعلّق بمختلف الظروف التّي تحيط بالعملية التواصلية من مناخ نفسي وعلاقات بين المتخاطبين ومقاصدهم، وهي عناصر متغيّرة، تبعا لتغيّر المقامات ومقتضيات الحال، وتختلف مع ما يقتضيه من تنوّع للأساليب التعبيرية، بحسب تنوّع المتلقين ومتطلبات السياق الاجتماعي والنّفسي للفعل التواصلي، فيختلف مقام المدح عن مقام الذّمّ، ويختلف مقام الجدِّ عن مقام الهزل...الخ.

ويخضع استعمال الألفاظ لنوع استعمال المتكلم لها، فهو الذّي يختار نوع المعنى الذّي يستعمل اللّفظ له، لكن يبقى هذا الاختيار– أيضا – محكوما بخصائص الموقف التواصلي أومقتضيات الأحوال، فيلجأ شعراء الملحون مثلا في موضوع السخرية parodie إلى مسخ قصائد جديّة وقلب موضوعاتها إلى هزل وسخرية، فتصبح مثل النقائض (مثلا الشّاعر بن يوسف يسخر من محمّد بن قيطون من خلال مسخ مقطع من قصيدة حيزية أو عزوني يا ملاح) حيث يقول بن قيطون:

تَسْوَى مَنْ الابيلْ عَشْر مية تَمْثِيلْ

تَسْوَى غَابة نْخِيلْ عَنْـدَ الزَّابِيـَه [1]

[1]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق وضبط : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية ، بيروت 1989، ص 39.

ويرد عليه الشّاعر محمد بن يوسف الخالدي قائلا :

تَسْوَى مَخْلَبْ حْشِيشْ ومَخْلَبْ جَدْرِيَه

تَسْوَى نَفْقَة بْعِـيرْ وشَلْخَة كَابُويَه [2]

يسخر محمّد بن يوسف من الشّاعر بن قيطون الذّي يعيش من لحم البعير واليقطين مقابل ما يبيعه من حشيش، لأنّه كان فلاحا فقيرا على عكس بن يوسف الذي كان غنيا موسرا. ونلاحظ أنّ بن يوسف استعمل الأسلوب نفسه الذي استعمله بن قيطون، ولكنه جاء في أسلوب ساخر تهكمي.

إذن لا بدّ من استحضار مختلف الأبعاد النفسية والاجتماعية والثّقافية التي تؤطّر العملية التواصلية بين المتخاطبين، لأنّ اللّغة فعل ثقافي لا أسلوب لساني فقط، ويتم اختيار المكوّن اللساني على ضوء المعطيات النّفسية والاجتماعية للمتخاطبين وتقاليدهم وعاداتهم، ولذا نقول بأنّ « كل كفاية تواصلية كنسق تتفاعل أجزاء مُكوِّنيه الرئيسين: اللِّساني والسوسيو ثقافي على نحو يجعلها تتكامل فيما بينها، وتتكيّف مع مقتضيات الأحوال أو متطلبات المقام لتتجلى في شكل سلوك تواصلي يمكن الاستناد إليه للحكم على أنّ صاحبه قد امتلك بالفعل هذه الكفاية التواصلية » .[3]

وهذه الكفاية التواصلية هي عبارة عن سيرورة متنامية متماسكة، اكتسبها الرواة عن طريق المِرَاس والتجربة والتعلّم من تجارب الآخرين (شيخ بلا شيخ ماهو شيخ)، فيستوعب الرواة

---

[1]- أحمد الأمين، حيزية الملحمة الجزائرية، القصة والقصيدة، دار المصباح للنشر، الجزائر 1991، ص 62

[2] – أحمد الأمين، المرجع نفسه، ص19.

[3]- الحسين زاهدي، المرجع السابق الذكر ، ص 122.

فنيات الرواية وتقنياتها ويكتسبون مع الوقت المَلَكَة الروائية، أي المعرفة الضمنية للنمط الروائي [1].

ويعتبر الأدب جزءا من النّظام الثّقافي أو نظاما داخل نظام فلا يُوسم أيّ منتوج أدبي بهذه الصفّة، إلاّ إذا استجاب للمقاييس التّي تفرضها الثّقافة التّي ينتمي إليها، فيشكّل الأدب جزءا من نظام الثّقافة، ويُكتشف من خلال هذا الأدب جزئيات وتمفصلات الثّقافة الكبرى، وآلياتها الداخلية، وبهذا فالنّص « يُعيد إنتاج النِّظام الثّقافي السائد الذي أنتجه، وهو ما يمكنّنا من التعرّف – من خلال النّص – على القيّم الثّقافية والبناء الذّهني والممارسات الفكرية لمجتمع محدّد ».[2]

وتبقى المعايير الجمالية نسبية، وتتغيّر من مجتمع لآخر ومن ثقافة لأخرى، وهكذا فإنّ الثّقافة هي التّي تمنح الشرعية للنّص الأدبي، ولا تكتسب العلامة دلالتها إلا بوضعها في إطار الثّقافة، لأنّ الثّقافة هي « نظام من العلاقات بين العالم والإنسان، باعتباره كائنا اجتماعيا، هذا النِّظام ينظِّم سلوك الإنسان اجتماعيا...ويحددّ الطريقة التي يُهيكل بها العالم من ناحية أخرى، وبما أنَّ نُظُم العلاقات بين العالم والإنسان تختلف من ثقافة إلى أخرى، فهذا يعني أنّ العلامات لا يُنظر إليها ولا تُثمّن بنفس الطريقة ».[3]

---

[1] –cf. ; A .J.Greimas, du sens, éditions de seuil, paris 1968, p 261.

[2]- حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر 2007، ص36.

[3]- عبد القادر بوزيدة، "يوري لوتمان- مدرسة تارتو- موسكو، سيميائيات الثقافة والنُظم الدالة"، مجلة عالم الفكر، المجلد 35، مارس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2007، ص 186.

2.4- حضور الجسد والموسيقى في رواية الشّعر الملحون:

إنّ القوّال أو الراوي، الذي يُنشد الشّعر الملحون في التجمعات والأسواق والساحات العامّة هو شخص موهوب، وملّم بطبيعة صنعته وتقنياتها التعبيرية المختلفة، ولهذا نجده يوظّف كل مهاراته التعبيرية من أجل إحداث أكبر تأثير ممكن على المستمعين وجذب انتباههم، لأنّ أيّ أداء « لا بدّ أن يشتمل على قدر معيّن من الكفاءة والتمكّن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات، التي يتم من خلالها هذا الأداء، فالأداء هو سلوك يتم بقدر معيّن من المهارة في مجال معيّن، وهو يتطلب قدرا معيّنا مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء إلى مرحلة التمكّن أو الكفاءة » [1]، فيتفاوت الرواة من حيث قوّة الذاكرة والسيطرة على الأدوات الفنية في عملية الإنشاد، وكذلك في عملية الخلق والتجديد، لأنّ كلّ رواية هي خلق وإبداع جديد للنّص، ولا يمكن أن يتشابه النّصان المرويان نظرا لتغير السياق والظروف.

ويستعين المنشد- أثناء إنشاده- بجسده وهيئته، ويعتمد كذلك على الموسيقى والألحان، لأنّه يدرك أنّ نبرات الصوت وحركات الرأس واليدين، والنّظرة إلى المخاطَب واللباس والإشارات...الخ لها دور مهم في المعنى الدلالي، على الرغم من كونها وسائط غير لسانية، ويعتمد كذلك المنشد على الوسائل اللّغوية في إنشاده من خلال استعمال التراكيب الإنشائية لإثارة المخاطبين وجذب انتباههم إليه، فنجده قبل إنشاد القصائد يستعين بعناصر لغوية موسيقية في افتتاحياته، فيها تركيز على السجع والجناس، حيث يوظّف مثلا الأمثال الشّعبية والأقوال المأثورة، ولا يكتفي بهذا، بل يتعداها إلى الوسائط غير اللّسانية الأخرى، لأنّها مهمّة جدا، بل حتى إنّ موقع المنشد من المستمعين وقربهم الجسدي منه، له تأثير في عملية التواصل وتحقيق التأثير والتفاعل المطلوبين .

[1]- جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة : شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 2000، ص8.

ويلتصق الشّعر الملحون – من جهة أخرى– التصاقا سياميا بالموسيقى والغناء، لأنّ هناك علاقة بنوية بين القول الشّعري والنّسق اللحني والإيقاعي الذّي يحايثه، فيوظّف المنشدون بعض الآلات الموسيقية التقليدية كالبندير والقصبة، خاصّة لما تكون النّصوص المروية طويلة ذات نفس درامي أو ملحمي، حيث تتلاحق الأحداث ويتجاور الوصف مع الحوار ويتداخلان، فتعمل الإيقاعات الموسيقية على زيادة التأثير في تلقي بعض المَشَاهد وتصويرها، حيث تُسْقِطُ الموسيقى، بألحانها وإيقاعاتها، أبعادا جديدة في فضاء الخطاب مما يؤدي إلى نشوء كثافة كبيرة في التبادلات الدلالية بين النّص واللّحن لدرجة لا يمكن الفصل فيها بينهما [1].

إنّ القصائد الشّعرية الملحونة – لا تأخذ كلّ أبعادها– إلّا وهي تُرْوَى وتُنْشد من طرف رواة يتحركون أمام جمهور مستمع، ولهذا فإننّا لا نستطيع أن نختزل قيمة النّص الشّفاهي – بأي حال من الأحوال– في مجرّد مضمونه اللّغوي الصَّرف، لأنّه ظاهرة فُرجوية تعتمد على وجود راوٍ مبدع وجمهور من المستمعين، وبهذا لا يكون التّركيز على جانب اللّغة فقط، بل يشمل مُعطيات أخرى، تتعلّق بكل ما يرافق عملية الإنشاد من حركات وإيماءات، بالإضافة إلى حالات السهو والتوقفات المقصودة وغير المقصودة، والتّنغيم والتّنبير والسجع...الخ، وكل المظاهر الجمالية الأخرى، التّي تعمل على جذب الانتباه وإثارة الأحاسيس والمشاعر، مما يخلق لحظة شِعريّة فريدة بين الرّاوي والمستمعين، حيث يستغلّ الرّاوي الموهوب « طاقاته الوجدانية والعقلية، فتراه يتقمص أدوار شخصيات حكاياته، فيغيّر نبرات صوته ويبدّل ملامح وجهه ليخلق تعابير مرئية توحي بطبيعة الشّخصية وطبعها».[2]

[1]- ينظر : بول زومتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة: وليد خشّاب، دار شروقيات للنشر والتوزيع ط1، القاهرة 1999، ص 184/182.

[2]- محمد حجو، المرجع السابق الذكر، ص 73.

ويمكننا، من هنا، اعتبار الحركات والإيماءات...الخ بمثابة مكوّنات بلاغية في بنية النّص الشّفاهي لا تسعها الكتابة، وبسبب هذا الطابع الذي يتميّز به النّص الشّفاهي، فإنّه يتعرّض إلى تعدّد الروايات، حتى داخل البيئة الواحدة، وهذا ما يؤدّي بالتالي إلى تعدّد دلالاته من خلال التحوّلات التّي تطاله، والتّي ترتبط بذاتية الراوي وأسلوبه وطريقته الخاصّة في الرواية، واستعماله للرموز غير اللّفظية، المتعلّقة بالمظهر والحركة واللمس، واستخدام المكان واستخدام الزمان .[1]

ويُعتبر الجانب اللّحني أو الموسيقي من الجوانب أو العناصر الأساسية، التّي يوظّفها الراوي في رواية الشّعر الملحون، وبدونه، يفقد مقوِّما مهما من مقوماته، حيث تؤدّي الألحان دورا خطيرا في تذكّر النّصوص واسترجاعها، وتعمل – أيضا – على المساعدة في انتشارها بين النّاس وشيوعها في رقعة جغرافية أكبر، فلم تنل مثلا قصيدة حيزية كل هذا الانتشار والذيوع، على مستوى القطر الجزائري، إلا بعد غنائها من بعض المطربين الذّين زادوا من شهرة القصيدة من أمثال المطرب عبد الحميد عبابسة وخليفي أحمد ورابح درياسة و البار عمر...الخ.

ويعتمد روّاة الأغاني القصصيّة والسيّر الشّعبية كثيرا، على الموسيقى في روايتهم، لأنّ المادة التّي يروونها، تقوم بشكل كبير على الذّاكرة في سرد الأحداث وبعض التفاصيل الدقيقة، حيث يوظّف هؤلاء الرواة وحدات إنشائية وتكرارات بسيطة، كما يستخدمون صورا نمطية هي عبارة عن كليشيهات، يستعملها الرّاوي ويضيف إليها مادة جديدة إلى ذخيرته، وبهذا فهو كان يحوّر في تعبيرات كانت موجودة من قبل، وهذا ما يعرف بنظام الصيّغ .[2]

[1]- ينظر : عبد الرحيم تمحري، المرجع السابق الذكر، ص 108.

[2]- ينظر : والتر أونج، المرجع السابق الذكر، ص 28/25.

ويأتي نمط الإنشاد والغناء مرتبطا بطبيعة النّص المُروَى، لأنّ النّص القصير ليس مثل النّص الطويل، وهناك تبادلات دلالية كثيفة بين النّص واللّحْن بحيث لا يمكن الفصل بينهما، إذْ تُسقط الألحان بُعْدا جديدا في فضاء القصيدة، ويتغيّر هذا اللحن بتغيّر السياق الثّقافي والمكان الجغرافي، فالتنْويعات الموسيقية كثيرا « ما يُصاحبها تنويعات نصيّة ليست كنتيجة حتمية بقدر ما هي تتم بموجب حرية الابتكار التي تسود الأداء». [1]

فنلحظ مثلا أنّ القصائد الملحونة المتعلقة بغرض المَدْح، تكون ألحانها أثقل من قصائد الغزل ربّما لأنّها أطول، وبالتّالي يتطلّب الأمر تنظيمها عبر أقسام، بمساعدة موسيقى رتيبة، حتى يكون هناك متسّع من الوقت للمُنشد حتى يتنفّس ويستذكر، وتكون للسامع مساحة للتأمّل والموعظة، بينما نجد موسيقى القصائد الغزلية خفيفة وإيقاعاتها أسرع بما يتناسب ومواضيعها الغرامية.

ينقلنا الجوّ الموسيقي أثناء الرواية من حالة إلى أخرى، ويعمل على خلق مشاعر سحرية غامضة لدى المستمعين تنقلهم إلى عوالم خيالية، وطبعا، يبقى الأثر الذّي تُحدثه الموسيقى مرتبطا بثقافة المستمعين، لأنّ « وجود خلفية اجتماعية و ثقافية أو خبرة معيّنة هو من الأمور الضرورية من أجل الاستمتاع الكامل بالعمل الموسيقي » . [2]

ويستعمل الرواة الآلات الموسيقية المألوفة في الأوساط (المحلية) التّي يشتغلون فيها، ونذكر من بين هذه الآلات مثلا: البندير، القصبة...الخ، حيث تعمل الإيقاعات الموسيقية على تعزيز الأداء الخاص لهؤلاء الرواة، فلما يُغنّى الشّعر الملحون يكون أكثر تأثيرا على المستمع، وهو– في هذا الإطار– يشبه الشّعر الجاهلي الذّي ارتبط بالغنّاء، حيث يعتمد الشّاعر العربي القديم على الغنّاء لضبط إيقاعات قصائده، وقد كان هناك

[1]- بول زومتور، المرجع السابق الذكر، ص 256.

[2]- جيلين ويلسون، المرجع السابق الذكر، ص288.

وعي لدى الشّعراء العرب القدامى بمدى ارتباط الشّعر بالموسيقى والغناء، حيث يقول الشّاعر حسان بن ثابت:

تَغَنَّ بالشِّعْرِ إنْ مّا كُنْتَ قَائِلَه إنّ الغنَّاءَ لهذا الشّعر مِضْمَارُ

ويستعمل شعراء الملحون بعض المفردات المرتبطة بالموسيقى والغناء، حيث يقول محمّد بن قيطون :

مَا نَشْكُرشْ البَايْ جَدَّدْ يَاغَنَّايْ

بَنْتَ أَحْمَدْ بَنْ البَايْ شُكْرِيْ وَغْنَايَا

ويقول محمّد بن مسايب في نهاية قصيدة (نَارِي وقرْحتِي وسبب القلب الحزين):

غْنَاء بَنْ مْسَايبْ يهْوَاه العَاشْقِينْ عَذْرَاوِي وعَذْرَاويَه

وقد يتّفق أنْ يجتمع النّظم والغناء واللّحن لدى بعض شعراء الملحون الموهوبين، وارتبط الشِّعر – من جهة أخرى – لدى العامّة بالموسيقى واللّحن، فسموا الشّاعر بالقوّال أو الغنّاي، وسمّو الشِّعر بالميزان أو الغنّاء، فالإنشاد والغنّاء والموسيقى هي العوامل التّي عملت على نشر الشّعر الملحون، وهي المؤثرات نفسها التي حفظت لنا جزءا مهمّا من الشّعر الجاهلي من الضياع والاندثار، فكانت العرب تزن الشّعر بالغنّاء، حيث تتردد بينهم عبارة" مِقْوَدُ الشِّعْرِ الغِنَّاءُ".

يقول أدونيس في كتابه " الشّعرية العربية" متحدّثا عن ارتباط الشّعر الجاهلي بالشفاهية: « ولد الشّعر الجاهلي نشيدا، أعني أنه نشأ مسموعًا لا مقروء، غناءً لا كتابة...وكان موسيقى جسدية، كان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام . فهو ينقل الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام، فهو ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام، وبخاصة

المكتوب، وفي هذا ما يدّل على عمق العلاقة وغنّاها وتعقدها بين الصوت والكلام وبين الشّاعر وصوته ». [1]

ويرتبط إنشاد الشّعر– كذلك– بتقاليد وطقوس، حيث يختلف الرواة في طريقة الإنشاد، فبعضهم ينشد واقفا والآخر ينشد جالسا، وقد يُرفق هذا الإنشاد بحركات جسمية، كما أنّ بعضهم قد يرتدي ملابس خاصّة تختلف عمّا كان يلبسه عادة، فكأنّ في الإنشاد احتفالا وعرسا. وهكذا يتحقّق في الشّفوية فعل الكلمة وفعل الحركة وفعل الجسد وفعل الصوت معا، وكلّها عناصر بلاغية مهمّة يجب الاهتمام بها عند دراسة الإبداع الشّفاهي.

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب ط 3، بيروت 2000، ص5.

الفصل الثّالث: البنية الأسلوبية والشّكلية في الشّعر الملحون الجزائري.

1. لمحة عامة عن المنجز الشّعري للملحون الجزائري
2. بعض أعلام وفحول الشّعر الملحون الجزائري
3. البنية الشّكلية لدواوين الشّعر الملحون الجزائري
    1.3. البنية الاستهلالية والاختتامية
        1.1.3. الاستهلال/العنونة
        2.1.3. بنية الاختتام في القصيدة الملحون
4. بنية التوازي والتكرار في الشّعر الملحون
    1.4. التوازي والتناسب
    2.4. البنية العروضية والقافية.

يزخر الإبداع الشّعري الشّعبي الجزائري – بمختلف أشكاله– بالإشارات الدّلالية والجمالية، بحيث لو استُغلَّت مختلف المناهج والمعطيات الحديثة في دراسته وتحليله لأمكننا أنْ نكوّن أرضية خصبة ومُهمّة لتأسيس خطاب تنظيري نقدي وجمالي للأدب الشّعبي الجزائري، سواءً أكان الشِّفاهي منه أم المدوّن .

ولقد حقّق الشّعر الملحون الجزائري – بدوره – بعض التّراكم من خلال مراحل زمنية مختلفة، حيث نجد أنّ جزءا مُهمًّا منه قد دُوّن في إطار مبادرات فردية تمثّلت في نشر وطبع دواوين شعرية لبعض فحول الملحون الجزائري، ونلحظ – كذلك – من جهة أخرى، أنّ هناك أعمال ورسائل بعض الباحثين الجامعيين التّي حاول أصحابها جمع بعض المتون الشّعرية ودراستها(دراسات ميدانية)، إلاّ أنّ الكثير من هذا التّراث ما يزال رهين ذاكرة الرواة والحفّاظ، ويحتاج إلى العناية والبحث وإعادة القراءة اعتمادا على أسّس علميّة رصينة موضوعية وآليات منهجية متنوّعة من أجل تأسيس خطاب نقدي يُدخل النّسق الشّعبي في الحركة الأدبية والفنيّة والجمالية، لأنّ في تنوّع الأنماط الثّقافية إثراء وإغناء للثّقافة الوطنية بكل روافدها، لأنهّ «سيظلّ تعاملنا قاصرا في الفهم والاستيعاب، مادام التّهميش والتّغييب يطبع علاقاتنا مع جزء هام من التّراث. وكلما استدعينا ذلك المغيّب والمهمّش كنّا أمام إمكانات تجديد رؤيتنا ووعينا بالتّراث وتطوير أدوات تعاملنا معه ».[1]

وتمثّل المدوّنة الشّعرية المطبوعة – التّي سنعتمد عليها في الدّراسة التّطبيقية لبحثنا– تنوّعات المَشْهَد الشّعري الملحون الجزائري، حيث حاولنا أنْ نراعيَ اختلاف المناطق الجزائرية، سواءً أكان ذلك في جغرافيتها أم في تنوّع اللّهجات الموظفّة في هذا الشّعر، وكذلك اختلاف المراحل الزّمنية، ولكنّنا سنقصر الدّراسة على المدوّنة

[1]- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2006، ص 42.

الشّعرية الملحونة المُنْتجة باللّهجات العربية، ولنْ نتطرّق إلى الشّعر المنتج باللّهجات الأمازيغية .

وسنزاوج في دراستنا – قدر المستطاع – بين الجانب التّاريخي الاجتماعي(السياق الخارجي) والجانب التّحليلي النّصي (السياق الداخلي)، وذلك من خلال محاولة التأريخ للحركة الشّعرية للشّعر الملحون الجزائري، ونصبو – بعد ذلك – إلى تحليل المدونّة المُشكّلة من بعض النّماذج المختارة التّي تعود لمختلف حقب تاريخ الشّعر الملحون الجزائري، ممّا سيسمح لنا بالإطّلاع على جزء هام من المشهد الشّعري الشّعبي الجزائري، الذّي يشكّل جزءًا من الذّاكرة الثّقافية الجزائرية المتنوّعة ورصيدا حضاريا متميزا .

إذن سنعتمد على البنية السياقية والبنية النّصية على اعتبار أنّ عملية الفهم وبناء المعنى تعتمد بشكل كبير على « تساند الآليات النّصية وموازياتها السياقية »[1]، حيث تتساند في بناء المعنى المؤشّرات التّركيبية النّصية، مع المؤشّرات الاستبدالية السياقية دون أن ننسى دور البُنى الذّهنية للقارئ وتجاربه ومرجعياته المعرفية وكفاءته التّأويلية.

وسنركّز في الدّراسة التّحليلية التّطبيقية على مادة شعرية ثريّة تتضمّن أشكالا شعرية متنوّعة، وهي مادة متوفرة في دواوين مطبوعة في فترات زمنية مختلفة، وستكون هذه الدواوين هي المصدر الرئيسي للدّراسة التّطبيقية، حيث نحلّل هذه المتون الشّعرية ونسبر بعض دلالاتها ومضامينها.

لقد ظلّ الشّعر الملحون الجزائري يفتقد إلى خطاب نقدي واصف رغم أهميته ورسوخه واستمراريته هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ القلّة القليلة التّي كان يحرّكها هاجس فهمه وقراءته، لربّما كانت تفتقد الأدوات المنهجية والنّظرية الضرورية لذلك افتُقد

[1]- محمد بازي، التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، الدار العربية للعلوم ناشرون ط1، لبنان 2010، ص 51.

الفهم الشّامل لكلية التّراث الشّعري الملحون الجزائري، ودراسته بشكل موضوعي وعلمي رصين.

ونحن بدورنا لن ندّعي أنّنا سنقوم بهذه القراءة الشّاملة المتخصصة وسنتدارك كل النّقائص، لأنّ هذا العمل يتطلّب – في حقيقة الأمر– جهودا جماعية كبيرة وفرق بحث متخصصّة، ولكننا نطمح فقط أن تكون دراستنا من بين الدّراسات التأسيسية، التّي تعيد تنظيم وتركيب كل ما قيل وما لم يُقلْ عن الشّعر الملحون الجزائري، حتى الآن، أي محاولة كتابة تاريخ للخطاب حول الشّعر الملحون وتاريخ الشّعر الملحون ذاته مع محاولة الفهم الجيّد والشّامل لهذا النّوع الشّعري المسمّى بـ " الشّعر الملحون".

ولهذا لا بدّ من فهم تراثنا الشّعري الملحون، وإعطائه حقّه المناسب والعادل من البحث والتنقيب، مع عدم الاتّكال على الأطروحات الجاهزة، والأجوبة المعدّة سلفا من غير تمحيص أو تدقيق، بل لا بدّ من إعادة التّفكير والنّظر إلى هذا التّراث، من خلال ما وصلنا برؤية جديدة ومتجدّدة، لأنّنا « كما نفكّر في ذواتنا نفكّر في تراثنا وتاريخنا الحضاري والثّقافي، وكما نقرأ ماضينا نقرأ مستقبلنا، وكما نفهم ذاتنا نفهم الآخر من حولنا، وأيّ انحراف في التّفكير أو القراءة أو الفهم في هذا يصاحبه ويستلزمه خلط في الفهم والقراءة والتّفكير في ذاك ».[1]

ويبقى الماضي ممتدا ومتواصلا في حاضرنا بشكل أو بآخر، ولهذا لا مفّر من إعادة التّفكير والنظر في هذا الإرث الحضاري والثّقافي، انطلاقا من الأسس العلمية الأكثر رصدا وتحليلا في مختلف التفاصيل والجزئيات، قصد قراءته قراءة علمية ملائمة،

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 15.

وتفكيك بنياته ودلالاته [1]، ولن يتم هذا الأمر إلا من خلال ترك الأبواب مفتوحة أمام البحوث والاجتهادات في هذا المجال، مما يُحْدِثُ فيما بعد تراكمًا يسمح لنا بتقديم اقتراحات ورؤى جديدة، نجدد من خلالها نظرتنا إلى ماضينا، ونستوعب أكثر، في الوقت نفسه، ذاتنا وذهنيتنا الجزائرية ونتجاوز – من جهة أخرى – الاستباقات الإيديولوجية المهيمنة التّي سيطرت ولمدّة طويلة على مجال دراسة الأدب الشّعبي الجزائري بصفة عامّة .

هناك طموح إذن إلى إنجاز وصف منهجي للتّراث الشّعري الملحون الجزائري، من خلال عملية حفر لملامسة الطبقات العميقة لتراثنا الأدبي والفني، وكذلك « للامساك بتقاطع الماضي مع الحاضر، وكذا بتواشج العلائق بين الذات والمجتمع واللغة والتّعبير، وصلة كل ذلك بعناصر الهوية الثّقافية الوطنية، وبما يعتريها بخصوص عوامل الاستمرارية والانقطاع والإدماج والإقصاء القبول والرّفض، الاعتبار والتبخيس، التّقديس والتّدنيس، الاعتراف والإنكار» [2].

1.لمحة عامّة عن المنجز الشّعري للملحون الجزائري (الأعلام والنّصوص):

لقد برزت مجموعة مهمّة من أسماء شعراء الملحون الجزائريين التّي تركت بصمات واضحة فيه، واستطاع هؤلاء الشّعراء أن يحققوا لهذا النّوع الشّعري قدرا كبيرا من الذّيوع والانتشار والشهرة في فترات وحقب زمانية معيّنة، وهو الأمر الذّي لم يحققه الشّعر الرسمي في تلك الحقب، حيث احتلت قصائد الشّعر الملحون مكانا بارزا، وسط عامّة النّاس،

[1]– لا ننسى أنّ بذور المناهج الحديثة كالبنوية والسيميائية، قد بدأت في أعمال تتتمي للأدب الشعبي كما نجد مع دراسة الباحث الروسي فلاديمير بروب حول الحكاية الشعبية الروسية، من خلال عمله المرجعي "مورفولوجية الخرافة" ، لتأتي فيما بعد إضافات كلود بريموند وغريماس وغيرهم .

[2]– المصطفى شادلي، الشّعر الشّفاهي بالمغرب مقاربات ونصوص، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 136، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ط1، الرباط ، المغرب 2006 ، ص24.

الذّين أصبحوا يتداولونها، ويقبلون بشغف وحبّ كبيرين على مختلف الجلسات والحلقات، التّي ينشد فيها هذا النّوع الشّعري من طرف الشّعراء أو القوّالين، فأصبحت ظاهرة الشّعر الملحون في الجزائر تمثّل « مَلْمَحًا مشتركا للتقاليد الشّعرية في الجزائر في مختلف البيئات، مع وجود بعض الاختلافات الشّكلية المتعلّقة أساسا بطبيعة التّراث الشّعري السائد في البيئة التّي ينبغ فيها الشاعر، فيغلب عليه الطابع البدوي أو الحضري أو الاستعمالات اللّهجية المسيطرة على الجماعة التّي ينتمي إليها . وقد لاقى هؤلاء الشّعراء آذانا صاغية وذاكرات لاقطة في بيئات أخرى غير بيئتهم المحليّة »[1]، فلم يكن التنوّع اللّهجي أو اختلاف الطابع الشّعري عائقا أمام الجماعات الشّعبية، التّي أقبلت بشغف على الشّعر الملحون الذّي أصبح ظاهرة ثقافية مميّزة لها طقوسها وأجوائها الخاصّة.

عَرف الشّعر الملحون الجزائري ازدهارا واضحا وكبيرا في فترات تاريخية معيّنة، نستطيع أن نميّز فيها مثلا القرنين 17م و18 م بتلمسان ونواحيها، والقرن 19م وبدايات القرن 20م، في مناطق الهضاب العليا وبعض المناطق الداخلية (الأغواط، البيض، بسكرة...الخ)، ولقد لاقى هذا الشّعر رواجا في هذه المناطق حتّى أصبح لها تقاليد في هذا الشّعر، وأصبح شعراء كل منطقة محل اعتزاز وفخر، بل أصبحوا يمثلون قيمة رمزية لدى الجماعات المحليّة، وحاول شعراء جدد السير على منوال هؤلاء الشّعراء والحذو حذوهم[2] .

ولا يعني– هذا الأمر– أنّ باقي مناطق القطر الجزائري لم تعرف الشّعر الملحون، ولكن ربّما لم يشتهر شعراؤها بشكل كبير، ثم لا ننسى أيضا أنّ الكثير من هذا التّراث الشّعري قد تعرَّض للضياع والاندثار، لأنّه يعتمد بشكل كبير على الحفظ والمشافهة، والجزء الذّي وصلنا منه هو الجزء الذّي دوّن وطبع اعتمادا على مختارات الرواة وأذواقهم، وسيكون – نتيجة لكل هذا – اعتمادنا الأساسي في البحث على الدواوين الشّعرية المطبوعة التّي

[1]- عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، ص 71.

[2]- ينظر: عبد الحميد بورايو، المرجع نفسه، ص 9.

استطعنا الحصول عليها، والتّي هي – في حقيقة الأمر– ثمرة أبحاث وجهود بعض الأفراد المولوعين بهذا الشّعر، والمهتمين بجمعه وحفظه وتدوينه.

لقد استطعنا أن نحصل على جملة الدواوين المطبوعة التّالية:

- **– ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، جمعه وقدّمه: محمّد بن الحاج الغوثي بخوشة.**
- **– ديوان الأخضر بن خلوف (حياته وقصائده ج1+ ج2) منشورات جمعية آفاق مستغانم.**
- **– ديوان محمّد بن مسايب، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران وأسماء سيفاوي.**
- **– ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق: محمّد بن الحاج الغوثي بخوشة**
- **– ديوان أحمد بن التريكي، تقديم: عبد الحق زريوخ**
- **– ديوان محمّد بن سهلة، جمعه: محمّد الحبيب حشلاف**
- **– ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق : شعيّب مغنونيف**
- **– ديوان محمّد بن قيطون: جمع وتقديم: أحمد عاشور**
- **– حيزية الملحمة الجزائرية : أحمد الأمين**
- **– ديوان عبد الله بن كريّو: جمع وتقديم: بشير بديار**
- **– روائع الشّاعر الشّعبي عبد الله التخي بن كريّو: بلقاسم خميلي**
- **– ديوان محمّد بلخير: جمعه: العربي بن عاشور**

- **– أشعار الهوى والوغى لمحمّد بلخير: بوعلام بالسّايح**
- **– الديوان المُغْرِبُ في أقوال عرب إفريقية والمَغْرِب : جمعها المستشرق سونك**
- **– كشف القناع عن آلات السماع، أبو علي الغوثي**
- **– المهم في ديوان الشِّعر الملحون، إعداد وتقديم: عبد القادر بن دعماش**
- **– الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، أبو مدين شعيب**
- **– الكنز المكنون في الشّعر الملحون: محمّد قاضي**
- **– الدرة الأنيقة في شرح العقيقة: محمّد أبو راس الناصر المعسكري**
- **– ديوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي، تحقيق وتقديم: رابح بونار**
- **– ديوان سعيد المنداسي، تقديم وتحقيق: الأستاذ محمّد بخوشة.**
- **– عبد القادر بطبجي، الديوان، تحقيق وتقديم: عبد الله غلام الله**

بالإضافة إلى بعض القصائد الشِّعرية الملحونة التي نجدها في بعض المجلات أو الدراسات من أمثال :

- **مجلة آمال(عدد خاص بالشِّعر الملحون)**
- **المقاومة الجزائرية في الشِّعر الملحون، إعداد وتقديم: جلول يلس – أمقران الحفناوي**
- **صور مشرقة من الشّعر الشَّعبي الجزائري (محمّد بن قيطون، الشيخ السماتي، القاضي عبد الله بن كريّو)، أحمد الأمين .**

وتبقى – طبعا – هذه الكتب المطبوعة لا تتناسب إطلاقا مع حجم وغنى التّراث الشّعري الملحون الجزائري، ثم إنّ أغلب هذه الدواوين عبارة عن مطبوعات قديمة أعيد طبع

بعضها من جديد، لكن بدون تصحيح الأخطاء المطبعية، وبدون إضافة قصائد جديدة إلى هذه الدواوين، مما يدل على عدم الاهتمام واللااستمرارية واتبّاع سياسة المناسباتية، فلا توجد استراتيجية مدروسة لنشر وجمع وأرشفة الشّعر الملحون الجزائري، حيث إنّ أشقائنا في المغرب الأقصى قطعوا خطوات مهمّة في هذا الشأن من خلال إنشاء أكاديمية الملحون، التّي تتكوّن من هيئة علمية وثقافية مختصة في الشّعر الملحون إنشاءً وإنشادًا ودراسةً تحت رئاسة الأستاذ عباس الجراري، وقد أصدرت هذه الأكاديمية جملة من الأبحاث والدواوين الشّعرية بشكل متواصل ومنظَّم، وفي طبعات أنيقة نذكر مثلا: معلمة الملحون لمحمد الفاسي، ديوان عبد العزيز مغراوي، ديوان جيلالي امثيرد..الخ. وما يزال عملها إلى اليوم يمضي بشكل منهجي ومستمر، وما أحوجنا اليوم إلى الاستفادة من تجربة المغرب الأقصى أو تجارب أخرى تصب في الاتّجاه نفسه .

لقد وقع اختيارنا على مدونة شعرية لنصوص من الشّعر الملحون الجزائري، ظهرت في الفترة الزمنية الممتدة من القرن السادس عشر ميلادي إلى غاية القرن التاسع عشر ميلادي وبدايات القرن العشرين، وذلك، لأنّ الشّعر الملحون الجزائري عرف أوّج فترات قوته وازدهاره في هذه المرحلة الزمنية، حيث برز فحول الملحون بنوعيه (الحضري والبدوي) الذّين نذكر من بينهم : سعيد المنداسي، الأخضر بن خلوف، محمّد بن مسايب، ابن سهلة محمّد بن قيطون، عبد الله بن كريّو، مصطفى بن ابراهيم، أحمد بن التريكي...الخ . وأصبحت هذه الأسماء الشّعرية اللّامعة نماذج شعرية متميّزة، وقد أخذ – أغلب هؤلاء الشّعراء– عن بعضهم البعض مما يشكّل مدارس متواصلة في الشّعر الملحون الجزائري.

وقد سمح – أيضا – ذهاب بعض فحول الملحون الجزائري إلى المغرب الأقصى، فرارا من ضغوطات وظلم الحكم العثماني، بالاحتكاك بشعراء الملحون المغاربة، والإطّلاع على تجاربهم الشّعرية، حيث حملوا بعض الخصائص الإبداعية والموسيقية المغربية، وأثّر شعراء الملحون الجزائريين، بدورهم، في شعراء المغرب الأقصى، ومما يدل على علو كعبهم

احتكاك بعضهم بالحكام في المغرب الأقصى كما فعل الشّاعر سعيد المنداسي مثلا، فلولا تميّزه وقوة شعره لما نافس شعراء المغرب الأقصى في عقر دارهم وتغلّب عليهم، مما جعلهم يحسدونه ويتآمرون عليه قصد إبعاده من المغرب الأقصى.

2. بعض أعلام و فحول الشِّعر الملحون الجزائري:

لقد وصلت إلينا بعض الأشعار الملحونة الجزائرية التّي استطاعت أن تقاوم النِّسيان وعوامل الزمان، ويدل – هذا الأمر– على أدبيّة هذه القصائد وتميّزها، مما ضَمَنَ لها الخلود والاستمرارية، فاستمرت روايتها زمنا طويلا قبل أن يدوّن وينشر البعض منها، لتكون في متناول الباحثين ومتذوقي هذه الأشعار الملحونة، التّي تمكّنت من ضمان شهرة واسعة لقائليها، بل وجعلتهم يحتلون مكانا مرموقا في الأوساط الشّعبية، ويكونون محل تقدير واعتزاز، ولكن معظم هذه الأسماء الشّعرية المشهورة التّي تتداول أشعارها على نطاق واسع من القطر الجزائري، لم تصلنا معلومات وافرة عن حياتها وما نجده من معلومات شحيحة يكون مستمدا من أشعارهم بالدّرجة الأولى، أو من بعض مبالغات الرواة والعامّة.

ونتيجة لهذا، فإنّ وضع تراجم لأعلام الشّعر الملحون الجزائري أمر يكتنفه الكثير من الصعوبة، لأنّ هؤلاء الشّعراء لم يهتم بهم مؤلفو الكتب إلا نادرا، ولذلك لم يتم الاعتماد في وضع تراجمهم إلا على ما وصل من أشعارهم وأخبارهم عن طريق الرواة والمهتمين بالشِّعر الملحون الجزائري وأصحاب الكنانيش، ولهذا فإنّه، في كثير من الأحيان، تكون الأخبار مختلفة وأحيانا أخرى يعتريها بعض الخلل والغموض، بل وأحيانا التناقض، فيتم اللجوء إلى ترجيح رواية على أخرى، وينطبق الأمر نفسه في بعض الأحيان بالنّسبة لنسبة بعض القصائد لأصحابها، كما نلاحظ، من جهة أخرى، ارتباط حياة هؤلاء الشّعراء ببعض الأساطير أو الأشياء الغريبة في حياتهم، التّي يبدو أنّ الرواة لشدة إعجابهم وولوعهم بشعر

هؤلاء الشّعراء قد اختلقوا هذه الأساطير والأعاجيب، التّي أصبح يتم تداولها والإضافة إليها مع مرّ الزمان وتعدد الروايات والأخبار.

لقد عرف الّشعر الملحون الجزائري بعض الأسماء الشعرية المميّزة، التّي منحت لنوع الملحون رواجا وامتدادا كبيرين عبر القطر الجزائري، بل وحتى إلى بعض الأقطار المجاورة كالمغرب الشقيق، وظلت أشعارهم تتداول عبر الأجيال، نظرا لقوتها وجمالياتها، ونحن سنكتفي بالتّركيز على ترجمة بعض الفحول المعروفين على المستوى الوطني من أمثال سيدي الأخضر بن خلوف، محمّد بن مسايب، أحمد بن التريكي، عبد الله بن كريّو وسعيد المنداسي ومحمّد بلخير ومحمّد بن قيطون وغيرهم من الشّعراء ممّن استطعنا الحصول على بعض المعلومات عن حياتهم، ولو أنّها شحيحة ولا تشفي الغليل، وقد جعلنا تراجم هؤلاء الأعلام في ملحق خاص ضمن متن هذا البحث [1] ، لأنّنا ارتأينا أنّ التّأريخ لحياة هؤلاء الشّعراء ومحاولة الإلمام ببعض الظروف التّي عايشوها، والتّي أثّرت على إنتاجهم الشّعري هو أمر مهم للغاية، حيث سيمكّننا من الإحاطة ببعض الجوانب الاجتماعية والثّقافية والتّاريخية، التّي صاحبت هذا الشّعر الملحون الجزائري وأثّرت على انبثاقه وتطوره، ولكن – للأسف الشديد– لم نجد لبعض الشّعراء معلومات عن حياتهم رغم اجتهادنا في البحث نذكر مثلا الشّاعر ابن سهلة، فرغم تحصّلنا على ديوانين له أحدهما جُمع من قبل الأستاذ حشلاف والآخر من الباحث شعيّب مقنونيف، ولكن في تقديم كل منهما لم يذكرا إلا أنّ الشّاعر بن سهلة من مشاهير شعراء الملحون التلمساني ولد في نهاية القرن 12هـ[2].

ونقول – نتيجة للكلام السابق– إنّ البحث في حياة شعراء الملحون وتقصّي أخبارهم وظروف عصرهم أمر ما يزال يحتاج إلى بحث وتنقيب وتدقيق، خاصّة وأنّنا لا نكاد

[1]- ينظر: تراجم بعض أعلام الشعر الملحون الجزائري في ملحق هذا البحث.

[2]- ينظر: ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق وتعليق: شعيّب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع ط2، وهران 2007، ص 38.

نعثر على شيء مطبوع في هذا المجال، وإنّما يتمّ الاعتماد بشكل كبير على الأخبار المستقاة من الرواة الذّين يرتبط كلامهم بجملة من المبالغات والأساطير، التّي ربطها الرواة ببعض فحول الشّعر الملحون الجزائري .

3. البنية الشّكلية لدواوين الشّعر الملحون الجزائري:

إنّ الخطاب الشّعري على درجة عالية من التّنظيم والتّعقيد على جميع مستوياته، بدءا من أصغر وحدة فيه إلى أكبرها، ولهذا فإنّ تحليل ودراسة تجليّات مستوى عناصره البنائية ومكوّناته النّصية يتطلّب وقوفا على جملة من المستويات الصوتية والإيقاعية والمورفولوجية والتّركيبية – المعجمية ....الخ، مع الأخذ في عين الاعتبار مختلف العلاقات المترابطة والتضافرات بين هذه المستويات، وتفاعلاتها المتعددة أفقيا وعموديا، لأنّ « النّص الفني هو معنىً يُبنى بشكلٍ معقّد، كلّ عناصره هي عناصر معنوية» .[1]

تتدخل البنية الفنيّة للنّص في الناتج الدلالي العام من خلال تفاعل جزئياتها مع بعضها البعض، دون أن ننسى مراعاة السياق في هذا التأويل الدلالي، لأنّ الدلالة لا تنفصل عن شروط إنتاجها فهي ليست معطى جاهزا، بل بناء يتم من خلال حصيلة من الروابط والمعارف فيكون هناك نزوع إلى تشريح النّص، اعتمادا على أدوات إجرائية « تستند إلى رصيد معرفي وخبرات قرائية متنوّعة، ضمن مناخ استفهامي تساؤلي يرفض منطق الجواب ويؤيد عبث السؤال تبعا لمشروع حر، يعتمد على الاستنباط والاستدلال والاستقراء ».[2]

ويصعب أن نطبِّق هذا الأمر، بشكل تفصيلي وكامل أو باستعمال منهج واحد محددّ على مدونتنا الشّعرية، نظرا لكبر حجمها وتعددها وتنوّعها، ولهذا فضّلنا أن نوظِّف جملة من

---

[1] – Iouri Lotman, La Structure du Texte artistique, Traduit du Russe préface d'Henri Meshonnic, éditions Gallimard– France 1973. P40

[2]– عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية ط1، الجزائر 1993، ص33.

الأدوات المعتمدة في التّحليل، والتّي تعود إلى حقول معرفية ومنهاجية متعددة (بنوية سيميائية، تداولية، أسلوبية)، ومن خلال هذا الاستثمار والتركيب يغتني العلم بالنّص، فالنّصوص تختلف والدارسون كذلك، وتبقى الدّراسة عبارة عن اكتشاف للنّصوص اعتمادا على الموهبة والخلفية الثّقافية والمعرفية، ولهذا علينا الاستفادة من مختلف المناهج النّقدية في التّعامل مع النّصوص وفقا لما تفترضه خصوصية كل نص، فالمناهج هي التي تخدم النّص لا العكس .

وارتأينا – نتيجة لكل ذلك – أن نركّز في التّحليل على مختلف التشابهات والسمات المشتركة، التّي نلاحظها بين مختلف أشعار المدوّنة مع الإشارة إلى الاختلافات البارزة والسّمات الخاصّة – إن وجدت في بعض القصائد، محاولين كشف البنيات الفنيّة والجمالية، التّي تتحكّم في إنتاج النّص الشّعري الملحون الجزائري، فيتم فحص البُنى الأسلوبية البارزة في النّصوص الشّعرية الملحونة ومحاولة اكتشافها، باعتبارها بُنى أسلوبية مهيمنة، ممّا يجعلها تشكّل ظاهرة يمكن رصدها عبر عيّنات مع رصد للقيّم الجمالية التّي تختفي وراء هذه البنى الأسلوبية، فيوفّر المنهج الأسلوبي، باعتباره كشفا عن طرائق القول، مجموعة من الإجراءات والأدوات التّحليلية « التّي ترمي إلى دراسة البُنى اللسانية في النّص الشّعري وعلاقات بعضها بالبعض الآخر، بغية إدراك الطابع المتميّز للغة النّص الشّعري نفسه، ومعرفة القيمة الفنيّة والجمالية التّي تستتر وراء تلك البُنى » .[1]

فليس بالضرورة أن يتمّ التّركيز على الانزياحات والعدولات، وإنّما يُمكن– أيضا– الاهتمام بالأشكال الثّابتة المطّردة وأبنيتها، لأنّ العمل الأدبي هو كلّ متكامل ينبغي التقاطه في كليته وكذلك في جزئياته الداخلية.

[1]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية ، دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي ط1، بيروت 2002، ص30.

1.3 – البنية الاستهلالية والاختتامية في القصيدة الملحونة :

يؤدي الاستهلال والاختتام دورا كبيرا ومهمّا في نص القصيدة الملحونة نظرا لموقعهما الاستراتيجي في النّص، حيث يفتتح النّص بالاستهلال أمّا الاختتام فهو آخر شيء يبقى عالقا بذاكرة المستمع، ولهذا فإنّ موقف المتلقي أو المستمع من النّص يتأثّر باستهلاله واختتامه بنسبة كبيرة، وسنحاول أن نتعرّف على طبيعة الاستهلال والاختتام في القصيدة الشّعرية الملحونة الجزائرية، انطلاقا من المدوّنة الشّعرية المعتمدة للتّطبيق والتّحليل.

1.1.3- الاستهلال/العنونة:

يأتي العنوان ليحدّد هويّة النّص ويصف خصائصه الشّكلية والموضوعاتية، فهو يرتبط بوظيفة التّحديد، لأنّه يحدّد النّص ويدّل عليه، وبالطبع له جملة من الوظائف الأخرى التّي يؤديها، ولعلّ من أبرزها إغواء المتلقي وجذب انتباهه والتّأثير عليه، ونتيجة لهذه الأهميّة البالغة للعناوين، فقد اهتمت الدِّراسات النّقدية الحديثة بالعنونة وخصصت لها حيّزا مهمّا للدرس والتّحليل، لأنّ العنوان هو « الخطوة الأولى من خطوات الحوار مع النّص»[1].

ويطرح القارئ خلال هذه الخطوة، مجموعة من الافتراضات والتساؤلات، التّي يعمل على رصد إجابات لها، ويُعتبر العنوان في هذا الجانب من بين الآليات الهامّة التّي تُمكّن القارئ من دخول النّص ومساءلته.

يُعرّف ليوهوك العنوان على أنّه « مجموعة من العلامات اللسانية التّي يمكن أنْ تُدْرَج على رأس نص لتحدّده وتدّل على محتواه العام »[2]. نستطيع أن نخرج من خلال هذا التّعريف بجملة من الملاحظات حول العنوان أهمّها:

---

[1] – فوزي عيسى، النّص الشّعري و آليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر1997، ص 18.

[2]– محمد الهادي المطوي: "شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق"، مجلة عالم الفكر، ع1، مجلد 28، سبتمبر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت1999، ص456.

- قد يكون العنوان كلمة، ويستطيع أن يكون جملة.

- يكون العنوان على رأس النّص كتعريف وهوية له.

- يعكس العنوان محتوى النّص، بصفة مباشرة، أو بصفة غير مباشرة (الإيحاء).

ويعترف الدّارس الفرنسي جيرار جينات G .Genette- من جهة أخرى- بصعوبة وضع تعريف محدد وشامل للعنوان، نظرا لتعقيده[1]، فيحاول أن يعطيَ تحديدا أوّليا للعنوان على أنّه « مجموعة من العلامات اللسانية ...التّي يمكن أن تُوضع على رأس النّص لتحدّده، وتدّل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته». [2]

تختلف العناوين باختلاف الأنواع الأدبية، فتختلف العناوين في الشّعر عن العناوين في القصص أو الروايات أو المسرحيات...الخ، ولكن يبقى العنوان مفتاحا تأويليا مهما، لأنّه عبارة عن محور يتنامى ويتوالد ويعيد إنتاج نفسه، فينطلق العنوان من المكوّن البنوي والجملي للنّصوص، وكذلك الدلالي من خلال معانيه الظاهرة أو الخفية.

ويبدو أنّه قد كان هناك وعي لدى بعض شعراء الملحون بالعنونة وأهميتها، حيث نجد بعضهم يطلق تسمية على قصائدهم (أو حُلَلِهُم) في متن القصيدة نفسها، حيث يكون ذِكْرُ العنوان مُتَضَمَنا في أحد أبيات هذه القصيدة، والمفارقة أنّ هذا التصريح بالعنوان يكون عادة في الأجزاء الأخيرة من القصيدة وليس في بدايتها، وهو ما فعله الشّاعر "سيدي الأخضر بن خلوف" مثلا في قصيدتيه : المُقيمَة (صلّى الله على الهادي) والجَوهْرَة (الوصيّة أو الوفاة) حيث يقول في القصيدة الأولى:

ذَا الحُلّة اسْمهَا المُقيمَة

جَابْهَا وَلْد الخْلُوفْ مَنْ عَلْمْ الصّدُورْ

---

[1]- C.f - G-Genette, Seuils, éd Seuil ; Paris ; 1987, p59.

[2]- G . Genette ; Ibid ; p 65

نَـهْدِيْ للمُومنينْ سْلَامِيْ

وارْحَـمْنِي يَـا الله وارْحَمْ كُـلْ رُوحْ [1]

ويقول في القصيدة الثانية:

بالصْلَاة والسْلَامْ نَخْتَمْ هَذا الجَوهرَة

واهْدِيتْهَا هْـدِيَّة لـرْسُـولْ الـلَّهْ

مَنْ كُلّ جيهْ باللَّفْظ بالنُّورْ مُنـورَّة

مَبْرُوكَة هْدِيتْهَا بَالسّطْوَة والجَاهْ [2]

إذن أطلق الشّاعر الأخضر بن خلوف اسم "المُقِيمَة" على القصيدة الأولى، وسمّى القصيدة الثانية "الجَوهرَة"، ويطلق أبو عثمان المنداسي على قصيدته " العقيقة " اسم " السَّعْدِيَة " حيث يقول:

حُلْـتي السَّعْـديَة بِـهَا سْـرَاتْ رُكْبَـانْ مَا كْسَاتْ بخِيلْ إلا جَادْ بـعْد بُخلُه

عَامْ فَحشْ مَنْ الطَيْ برَزْتهَا بشَعْبَانْ فَازْ مَنْ بهَا في بَيت السرُورْ يخلو [3]

ورغم إطلاق بعض الشّعراء أسْمَاء على قصائدهم، في بعض الأحيان، إلا أنّ جلّ القصائد تشتهر بأسماء أخرى يتداولها الرواة والمنشدون وترتبط عادة، هذه العناوين بالمطالع مثلما كان يحصل مع قصائد الشّعر العربي القديم، التّي كانت تتّم الإشارة إليها من خلال بداياتها، ولهذا نجد الشّعراء القُدامى يركِّزون على تجويد مطالع نصوصهم وجعلها جذّابة للأسماع من خلال التصريعات وجودة العبارات .

[1]- سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، ج1، ص 105.

[2]– سيدي الأخضر بن خلوف، المصدر نفسه، ص 114.

[3]– محمد أبو راس الناصر المعسكري، المصدر السابق الذكر، ص 187

اعتبر النّقاد القُدامى أنّ إجادة الشّاعر في مطالعه يعد جزءا من شاعريته، كما درج هؤلاء النّقاد إلى الإشارة للقصائد بمطالعها، أو على الأقل الأشطر الأولى منها . وحتى يحقّق الشّاعر أفضل تواصل مع المستمع عليه أنْ يراعي النّسق الثّقافي العام، الذّي ينتج ضمنه خطابه ومنها « قواعد الجنس الأدبي الذّي أُنْتِجَ في إطاره ومقام المرسل إليه ومراعاة أحواله الخاصّة والعامّة »[1] ، حيث يَحْرِصُ الشّاعر على شدّ انتباه السامع من خلال معرفة ميولاته واهتماماته وحاجاته، ولهذا يعمل على اختيار المطالع أو الاستهلالات بدقة وعناية كبيرتين على حسب متطلبات الموضوع ورؤية العالم، وانتمائه الاجتماعي والطبقي، وطبيعة الجنس والموضوع الذّي يبدع فيه وكذلك المتلقي ورغباته.

وسنحاول أن نلقي نظرة عامّة على طبيعة العنونة المعتمدة في القصائد الشّعرية الملحونة، من خلال جداول إحصائية لبعض النماذج من دواوين الشّعر الملحون المطبوعة، المعتمدة في هذه الدّراسة التّطبيقية.

1)- ديوان الشّاعر سيدي الأخضر بن خلوف (جمعه و قدمه: محمّد بن الحاج الغوثي بخوشة).

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
صدر البيت الأوّل أو جزء منه	29	% 90,62
اللازمة	01	% 3,12

[1]- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل، دار الأمان ط1، الرباط 2012، ص 49.

عجز البيت الثالث	02	%6,25
المجموع	32	% 100

2) – ديوان سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده ، ج1 (منشورات جمعية آفاق مستغانم)

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
صدر البيت الأول أو جزء منه	04	% 8,16
اللازمة أو جزء منها	36	% 73,46
يتعلق بموضوع القصيدة	09	% 18,36
المجموع	49	% 100

3)– ديوان سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده ج2 (منشورات جمعية آفاق مستغانم).

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
صدر البيت الأول أو جزء منه	20	% 74,07
يتعلق بموضوع القصيدة	05	% 18,51
اللازمة أو جزء منها	02	% 7,40

المجموع	27	% 100

4)- ديوان الشاعر أحمد بن التريكي (تقديم وتحقيق: عبد الحق زريوح)

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
صدر البيت الأول	09	% 50
جزء من صدر البيت الأول	09	% 50
المجموع	18	% 100

5)- ديوان ابن مسايب (جمع وتحقيق: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة)

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
صدر البيت الأول	12	% 30,76
جزء من صدر البيت الأول	27	% 69,23
المجموع	39	% 100

6)- ديوان ابن مسايب (إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي):

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
صدر البيت الأول	58	% 89,23
جزء من صدر البيت الأول	05	% 7,69
موضوع القصيدة	01	% 1,53
مطلع منفرد	01	% 1,53

المجموع	65	% 100

7)- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة (جمع: محمّد الحبيب حشلاف)

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
صدر البيت الأول	07	% 19,44
جزء من صدر البيت الأول	14	% 38,88
اللازمة أو جزء منها	05	% 13,88
جزء من عجز البيت الأول	03	% 8,33
جزء من صدر البيت الثاني	04	% 11,11
جزء من البيت الثالث	02	% 5,55
اسم البطل المحوري في القصيدة	01	% 2,77
المجموع	36	% 100

8)- ديوان الشّاعر محمّد بن قيطون (جمع وشرح : أحمد عاشور)

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
صدر البيت الأول	3	% 18,75
جزء من صدر البيت الأول	8	% 50
اللازمة أو جزء منها	1	% 6,25

عجز البيت الثاني	1	% 6,25
جزء من صدر آخر بيت في القصيدة	1	% 6,25
اسم البطل المحوري في القصيدة	1	% 6,25
يتعلق بموضوع القصيدة	1	% 6,25
المجموع	16	% 100

9)- ديوان عبد الله بن كريّو (جمع وتحقيق: البشير بديار)

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
صدر البيت الأول	2	% 7,69
جزء من صدر البيت الأول	16	% 61,53
يتعلق بموضوع القصيدة	8	% 30,76
المجموع	26	% 100

10)_ روائع الشاعر عبد الله التخي ابن كرّيو(بلقاسم خميلي):

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
صدر البيت الأول أو جزء منه	11	% 91,66
اللازمة أو جزء منها	1	% 8,33
المجموع	12	% 100

11) – **أشعار محمّد بلخير(العربي بن عاشور):**

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
صدر البيت الأول أو جزء منه	22	% 62,85
اللازمة أو جزء منها	04	% 11,42
اسم المرأة موضوع القصيدة	03	% 8,57
يتعلق بموضوع القصيدة	06	% 16,66
المجموع	35	% 100

12)– **أشعار الهوى والوغى لمحمّد بلخير(جمع وتقديم: بوعلام بالسايح)**

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
اللازمة أو جزء منها	02	% 14,28
اسم المرأة موضوع القصيدة	04	% 28,57
يتعلق بموضوع القصيدة	02	% 14,28
جزء من القصيدة (من اختيار المؤلف)	06	% 42,85
المجموع	14	% 100

13)- ديوان عبد القادر البطبجي (تحقيق وتقديم: عبد الله غلام الله)

طبيعة العنونة	عدد القصائد	نسبتها المئوية
اللازمة أو جزء منها	33	% 57,89
البيت الأول أو جزء منه	21	% 36,84
صدر البيت الثاني	02	% 03,50
آخر بيت من القصيدة	01	% 01,75
المجموع	57	% 100

نلاحظ - من خلال الجداول الإحصائية السابقة - أنّ أكبر نسبة في عنونة قصائد الدّواوين الشّعرية الملحونة تركّز بنسبة كبيرة جدا على المطالع، أي البيت الأوّل أو جزء منه، فالاستراتيجية المطلعية هي المفضّلة للعنونة في قصائد الشّعر الملحون، لتأتي بعدها اللازمة في المرتبة الثّانية، وهو الأمر نفسه الذّي نجده بارزا في الشّعر العربي القديم، فتتداول الأشعار الملحونة وتشتهر بين رواتها ومحبيها بمطالعها فهي بمثابة أسماء دالة عليها .

إنّ المطلع- العنوان هو مظهر لتسمية النّصوص بأجزاء منها، فالعنوان بالنسبة للنّص بمثابة الرأس من الجسد، يفصله بياض عنه، حيث يتموضع في أعلى النّص ويرتبط به دلاليا، لأنّ العنوان بنية مختزلة يتم تكثيفها وتمطيطها في النّص فيكون مرتكزا لبناء المعنى بالاستعانة بجملة من المفاهيم المتعلّقة بالمرسل والمتلقي والسياق التداولي للنّص واللّغة والبلاغة...الخ.

ويقوم الاستهلال، الذّي يعدّ العنوان جزءا مهمّا منه في النّص الشّعري الملحون، بدور حيوي في بناء الدّلالة وتوجيه المستمع، حيث يمثّل « خيطا أساسيا في حلّ شفرة النَّص»[1]، ولهذا يركّز الشّعراء على تجويد وتحسين استهلالاتهم، لأنّها أوّل ما يقع في سمع المتلقي وتتوقف عليها أمور كثيرة، حيث يقول حازم القرطاجني مُبرزا أهميّة الاعتناء باستهلالات القصائد في صناعة الشّعر: « وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة إذْ هي الطليعة الدّالة على ما بعدها، المتنزّلة من القصيدة منزل الوجه والغُرة، تزيد النّفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلّقي ما بعدها» .[2]

ولهذا يركّز الشّعراء على توظيف مختلف العناصر الصوتية، والإيقاعية والبلاغية ....الخ، التّي تجعل المطالع والاستهلالات أكثر جاذبية وإثارة، وهكذا يضطلع المطلع أو الاستهلال بالوظيفة الإغرائية، من خلال تحسين بنائه، لأنّه عتبة القصيدة ومدخل لها، فهو ملفوظ يتصدّر النّص، ويتضمّن جانبا من دلالته، فيؤدي دور « موجّه نصّي للقراءة يظلّ القارئ مُستحضرا له ومُتمثّلا لمضمونه وفكرته الرئيسية».[3]

وقد لاحظنا، في كثير من الدواوين الشّعرية، أنّ النّص الشّعري الملحون يُكثر من الإحالة على الاستهلال، بل وحتى العنوان، في أحيان كثيرة، ماهو إلاّ جزء من الاستهلال، وبهذا يصبح الاستهلال جملة بنائية فاعلة في النّص، لأنّه بنية يتم بها افتتاح النّص باعتباره يقع في أوّل الكلام، ثم هو أيضا، يرتبط ارتباطا كبيرا بتيمة النّص ونواته، حيث نلحظ أنّ الاستهلالات في القصائد الملحونة هي إعلانات عن المعنى،

---

[1]– فوزي عيسى، المرجع السابق الذكر، ص 16.

[2]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الاسلامي ط4، بيروت، 2007، ص 309.

[3] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة ط1، الدار البيضاء، المغرب ، 1996، ص32

بالإضافة إلى دورها الحيوي في الربط بين مختلف أجزاء النّص وموضوعاته عن طريق التوليد والإحالة والانبثاق.

ويتميّز الاستهلال، باعتباره بنية فنية وأسلوبية متميزة عن باقي عناصر النّص من حيث:

1. الاستهلال نتاج للنّص، لأنّ محتوى وأسلوب النّص هما اللّذان ولّدا مفردات الاستهلال.
2. تمتد مفردات الاستهلال داخل النّص مثل خيوط السدى، لتولّد صورا ومفردات جديدة منبثقة منها. [1]

ونلحظ في بعض دواوين الأشعار الملحونة أنّ هناك غيابا كليا لعناوين القصائد، حيث ترتبط هذه القصائد بمادة خبرية تمهيدية تحدد مناسبة القصيدة أو ظروف نظمها، وهو أمر بالغ الأهميّة، لأنّه يزيد في تحديد هويّة النّص وتمييزه عن غيره من النّصوص الأخرى، ولهذا يمكن اعتبار هذا التمهيد عبارة عن عضد وسند للعنوان، فهذا التمهيد هو نص موازي يساعد في إضاءة النّصوص وتوجيه قراءتها وتأويلها، وقد لاحظنا أنّ المدوّنات القديمة هي التّي لا تحوي على العناوين، وإنّما تحوي على مثل هذه النّصوص التمهيدية فقط، مثلما نجد في كتاب " الكنز المكنون في الشّعر الملحون" لمحمّد قاضي، الذّي طبع لأول مرة عام 1928 وكذلك كتاب " كشف القناع عن آلات السماع" لأبي علي الغوثي بن محمّد الذّي طبع لأوّل مرة عام 1904.

ويدّل هذا الأمر على أنّه، في أغلب الأحيان، يتم وضع عناوين للقصائد الشّعرية الملحونة من طرف رواتها ومنشديها، أو جامعيها أو محققيها..الخ، وذلك من خلال

[1]- ينظر : ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق 2009، ص 27.

اجتزاء كلمة أو جزء من النّص الشعري ، لاسيما استهلاله، أو اعتمادا على الفهم العام لمعنى النّص أو اسم المرأة موضوع القصيدة ...الخ، ومما يدّل على أنّ العناوين هي من وضع الرّواة والمنشدين أو الجامعين هو الاختلافات التّي نجدها بين عناوين القصائد نفسها في الدواوين الشّعرية المختلفة، حيث نأخذ مثلا على هذا الأمر شعر سيدي الأخضر بن خلوف في ديوانين مختلفين يضمان شعره، الأوّل جمعه الأستاذ محمّد بخوشة، والآخر من إصدارات جمعية آفاق مستغانم، والتّي اعتمدت في جمع أشعاره على أحد حفدته، فنلاحظ من خلال المقارنة أنّ هناك اختلافا بين الديوانين في عنونة بعض القصائد، وهو الأمر الذّي نوضحه من خلال الجدول التّالي :

اسم القصيدة في الديوان الذّي جمعه محمّد بخوشة	اسم القصيدة في ديوان جمعية آفاق مستغانم
أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عَنْدِي	"الشَّهْدَة" أحْسَنْ مَا يُقَالْ عَنْدِي
دَقَّة الحُبّ	اللهْ اللهْ والرسُولْ الهَادِي
أَبْقَاوْ بَالسْلَامَة	الجَوهْرَة (الوصيّة) أو الوْفَاةْ
بَسْم اللهْ نَبْدَا القْصِيدَة	قْصَّةْ الغُلاَمْ بَنْ اليَزِيدْ
لَلَهْ الحَمْدْ زَادْ فِيَّا	البَارْحْ فِي المْنَامْ رَايْتْ العَدْنَانِي
مْقَلَّبْ القُلُوبْ رَبِّي	العَالَمْ بَالغْيُوبْ سِيدِي

وكثيرا ما نجد هذه الاختلافات في عدد كبير من دواوين شعراء الملحون الجزائريين، ممّا يدّل على أنّ ليس هناك عنوانا ثابتا ودائما للقصيدة الملحونة، وإنّما يتّم اشتهارها – عادة– بعنوان له ارتباط كبير باستهلالها أو مطلعها .

ويُسمّى المطلع الاستهلالي في القصيدة الملحونة بالدْخُولْ[*] لأنّه الباب الذّي نلج منه إلى القصيدة بمختلف أقسامها، وكثيرا ما يستهّل شاعر الملحون الدْخُولْ بالبسملة والصلاة على النبّي – صلّى الله عليه وسلم – خاصّة بالنّسبة للقصائد المتعلّقة بالمديح النّبوي أو التوسّل والتّصلية[**] وغيرها من القصائد التّي تعبّر عن عاطفة دينية غامرة، كما نجده أحيانا في قصائد أخرى يستهّل مطالعه بخطاب يوجّهه إلى نفسه أو غيره .

نجد، بعد الدْخُول، اللّازمة أو الحَرْبَة، وعادة ما تعرف قصائد الملحون بحَرْبَاتِهَا، حيث إنّنا لاحظنا أنّ نِسْبة مُهمَّة من قصائد الشّعر الملحون تُعَنْوَنُ بحَرْبَاتِهَا، ويُعرِّف الباحث المغربي عباس الجراري الحَرْبَة قائلا: « وهي اللازمة، وبها تُعْرَفُ القصيدة وتُميّز عن غيرها من القصائد التّي قيلت في نفس الموضوع، ومكانها في القصيدة بعد جزء" الدْخُولْ" ثم تكرَّر في نهاية كل قسم وبها تَردُّ المجموعة على المنشد ». [1]

ويرى محمّد الفاسي[2] أنّ هناك كثيرا من القصائد التّي ضاعت، ولكن بقيت حَرْبَاتُهَا عالقة بذاكرة بعض الرواة أو الأشياخ فيذكرون الحَرْبَة ولا يتذكّرون الأبيات الأخرى للقصيدة، وعادة ما تساعد اللازمة أو الحَرْبَة كثيرا في إنشاد القصيدة، حيث إنّها تتكرّر في كل قسم من أقسام القصيدة ليستريح المنشدون وأيضا، حتى لا يملّ المستمعون، خاصّة عندما يتم سرد قصة طويلة، ولا تخلو قصيدة ملحونة من التّقسيم وتختلف هذه الأقسام، طولا أو قصرا، حسب نوع القصيدة وغرضها، فالقصيدة التّي تتضمّن القصّ

---

[*]- الدْخُولْ هو المطلع في اصطلاح شعراء الملحون وتعرف بعض القصائد بالدخول أي بالكلمات الأولى من القصيدة (ينظر: محمد الفاسي، معلمة الملحون، ق1، ج1، ص 88).

[**]– التصليّة هي: « قصيدة في الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم ، وقد أبدع شعراء الملحون في هذا النّوع من الشعر في تمجيد أعمال الرسول عليه السلام، وتفننوا فيه فنظموا في سيرته وفي مولده وفي معجزاته وفي غزواته»(محمّد الفاسي، معلمة الملحون ج1، ص131).

[1]– عباس الجراري، المرجع السابق الذكر، ص151.

[2]– ينظر : محمد الفاسي، المرجع السابق الذكر، ص82.

والحوار تكون أقسامها أكثر عددا مقارنة بالقصيدة الغزلية، فمثلا تحوي عقيقة المنداسي على 32 قسما .

2.1.3 – بنية الاختتام في القصيدة الملحونة:

تحتلّ نهاية القصيدة أو اختتامها أهميّة بالغة بالنسبة للشّاعر لأنّها آخر ما يَعْلَقُ في ذهن السامع أو المتلقي من القصيدة الشّعرية، فهي عتبة الخروج من النّص الشّعري، اهتم النّقاد العرب القُدامى أيضا بالبيت الأخير من القصيدة الشعرية، حيث يقول ابن رشيق القيرواني عن أهميّة الخاتمة في القصيدة الشّعرية: « فإذا كان حُسْنُ الافتتاح داعية الانشراح ومَظنة النّجاح، فإنّ خاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنَّفْس لقُرب العهد بها، فإنْ حَسُنَتْ حَسُنَ وإنْ قَبُحَتْ قَبُحَ والأعمال بخواتيمها » .[1]

وقد جرت العادة في قصائد الملحون أنْ يُضمِّن الشّاعر القسم الأخير من القصيدة اسمه أو كُنيته، تصريحا أو ترميزا عن طريق الحروف، وقد يُشير أيضا إلى تاريخ نظم القصيدة، كما نجده يصلِّي على الرَّسول صلى الله عليه وسلم، ويدعو الله المغفرة أو يهدي السلام للأشياخ ويهجو الخصوم، وهو ما يدعى في لغة أهل الملحون بـ"الزَّرْب[(*)]"، ويعني الزَّرْبْ سياج شوكي يحمي البستان [2] ، فكأنَّه يحمي قصيدته من نقد الخصوم أو انتقاصهم لشاعريته.

إذن يتضمّن القسم الأخير من قصيدة الملحون – في العادة – جملة من العناصر أو على الأقل بعضا منها هي:

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تحقيق : محمد قرقزان، دار المعرفة ط2، بيروت 1994، ص 388.

[(*)]- يُزّرِّب شاعر الملحون قصيدته أي يمنعها من انتقاد الجاحدين والمُعاندين بجعل هذه الأشواك الهجائية في آخرها (ينظر: محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج1، ص 93).

[2]- ينظر: عباس الجراري، المرجع السابق الذكر، ص 160.

- ✓ – ذكر اسم ناظم القصيدة تصريحا أو تلميحا
- ✓ – ذكر تاريخ نظم القصيدة بالتصريح أو الحروف
- ✓ – إهداء السلام والدعاء بالإضافة إلى الصّلاة على الرّسول صلّى الله عليه وسلم.
- ✓ – هجاء الخصوم أو " الزَّرْب".

وقد لا تكون، بالضرورة، كل هذه العناصر في القسم الأخير، لكننّا نجد أغلبها في كثير من قصائد دواوين مدونتنا المعتمدة في الدراسة . إذن نخلص– من خلال كل ما سبق قوله – إلى أنّ الهيكل التنظيمي للقصيدة الملحونة يتكوّن على العموم من العناصر التّالية:

- – الدْخُولْ: وهو مطلع القصيدة أو استهلالها.
- – اللاّزمة: وتسمّى عند أهل الملحون بالحَرْبَة، وتأتي بعد الدْخُولْ وهي تتكرّر عند نهاية كل قسم .
- – الأقسام: وهي أجزاء القصيدة، وبعد كل قسم تأتي اللازمة، وتختلف عدد أقسام القصائد وحجمها باختلاف الشّعراء، ومضامين قصائدهم وأغراضهم الشّعرية.
- – الاختتام: وهو القسم الأخير في القصيدة الذّي يختم به الشّاعر قصيدته.

4. بنية التّوازي والتّكرار في الشّعر الملحون:

لا بدّ أن نميّز– في البداية– بين إبداعية الشّاعر وشفوية الرّاوي، لأنّ الشّعر الملحون ظلّ يروى لمدة طويلة بين الأجيال عن طريق المشافهة، فتعرّض خلال كلّ هذه المدّة لكافة عيوب الذّاكرة الفردية والنَّقل الشفاهي، وهو الأمر نفسه الذّي حدث مع الشّعر

الجاهلي، فقد « جاءنا الشّعر الجاهلي بواسطة الرواة الذين كانت الذّاكرة هي أداتهم الفاعلة، وهذا يعني أنّنا نتعامل مع (الذّاكرة) وليس مع أي عامل مادي أو عقلي آخر، ومن شأن الذّاكرة أن تكون انتقائية ومتذوّقة، وتفرض حينئذ حسَّها الذوقي على ما تنتقيه من شعر منقول ويصح هنا أن نقول إنّ ما نقرؤه من الشِّعر الجاهلي هو مختارات الرواة ». [1]

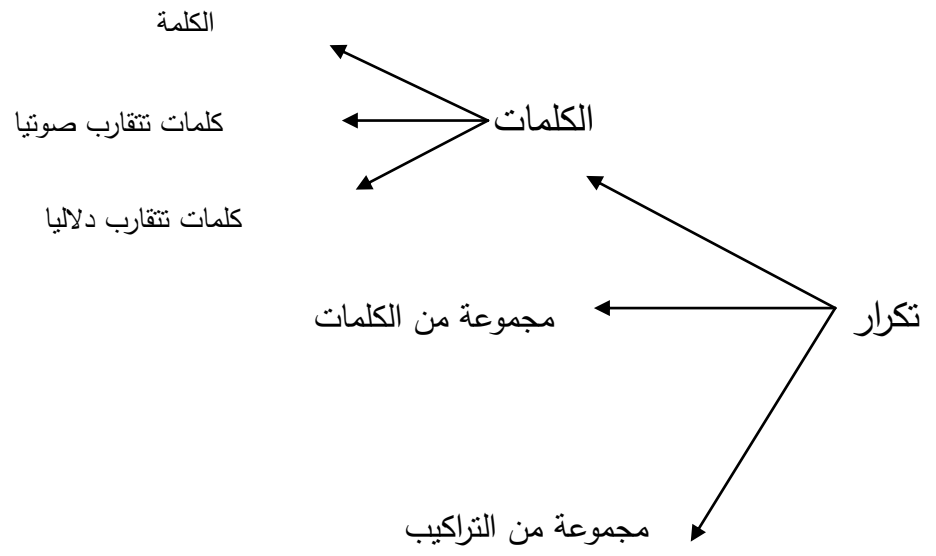
وبهذا فإنّ القصيدة الملحونة مثل القصيدة الجاهلية لا تتحمّل أخطاء الرّواة، لأنّ الخلط لم يكن بفعل المبدعين وإنّما بفعل الرواة، فالرواة هم الذين حافظوا لنا مثلا على الشّعر الدِّيني للأخضر بن خلوف، ولم يحافظوا على شعره الذّي قاله في شبابه قبل سنّ الأربعين، والذّي لم يصلنا منه شيء نتيجة عدم استمرارية روايته، لاعتبارات تتعلّق بمكانة الشّاعر بن خلوف وسلطته الدّينية المقدّسة التّي أصبح يحتلّها في نفوس العامّة. وكذلك قيام بعض جامعي أو محققي دواوين الشّعر الملحون بحذف بعض الأبيات والمقاطع لاعتبارات اجتماعية، مثلا بعض الأبيات التّي تتعلق بهجاء بعض العشائر أو القبائل، وتبريرهم لهذا الأمر هو عدم إثارة الأحقاد والنعرات بين القبائل والعروش، ونجد كذلك، في بعض الدواوين إشارة في الهوامش إلى اختلاف بعض روايات البيت الواحد أو الجملة، وأحيانا يورد جامع الدِّيوان نقاطا متتابعة لبيت أو جزءا منه نتيجة لنسيان الرواة المعتمد عليهم هذا الجزء من القصيدة، وهذا ما نجده مثلا في ديوان عبد الله بن كريّو الذّي قام بجمعه بشير بديار وكذلك في كتاب " الكنز المكنون في الشّعر الملحون" لمحمّد قاضي.

إنّ دواوين الشّعر الملحون المطبوع التّي استطعنا أن نتحصّل عليها، هي مثال شاهد يدّل على الغائب، لهذا سنوظِّف هذا الشِّعر أداة صالحة للقياس، ولكن لا يمكننا إدراك هذا المنجز الشِّعري للملحون الجزائري إلاّ عن طريق رُؤيا متبصِّرة بمراعاة من يُنتجها ومن يستهلكها من جهة أخرى، وهكذا سنتعامل مع الشّعر الملحون المتوفِّر باعتباره جزءا من نموذج مهيمن، ولا مجال لإنجاز عملية الوصف والتّشخيص إلا عن طريق استقراء

[1]– عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 14.

خصائص الأجزاء والبحث في روابطها، إذن سنركز على الوصف أولا ثم التأويل ثانيا محاولين الكشف عن أهم السِّمات والخصائص التّي يقوم عليها الإنتاج الشِّعري الملحون الجزائري، شكلا وأنماطا ومحتوى، معتبرين أنَّ النَّص هو « مساحة من المعنى الأفقي أو العمودي تسعى إلى المتلقي بوسائل شتى تتصل بإدراكيه الحسِّي أو الذِّهني، فيصل بالقراءة أو السماع أو المشاهدة أو الإشارة » .[1]

يأتينا العمل الشّعري على درجة كبيرة من التّنظيم والتّعقيد، فكل العناصر المكوّنة له هي عناصر دالّة، محكومة بنظام من العلاقات والترابطات من خلال شبكة منظمّة ومعقدّة في الوقت نفسه، حيث يتميّز الشّعر بأنّه بناء يقوم على التّكرارات والتوازيات والاستبدالات، بصفة كبيرة جدا، والتّي تعدّ عناصر هامّة وبارزة في الخطاب الشّعري، فيؤدي كل من التّكرار والتناسب دورا فعّالا، وخطيرا في خلق لذّة سمعية إنصاتية من خلال مشابهات عمودية ومشابهات أفقية، كليَّة أو جزئية.



[1]– عبد الإله الصائغ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، مركز عبادي للدراسات والنشر ط1، صنعاء 2000، ص 85.

يرى الباحث الروسي يوري لوتمان[1] (I.Lotman) أنّ كل أنماط التكافؤات والاستبدالات، تُحْدِث داخل النّص الشّعري وحدات دلالية إضافية، من خلال تفاعلاتها في هذه البنية وتبادلها للتأثير والتأثّر « فالنّص ينتج معناه إذن بحركية جدلية أو تفاعل مستمر بين أجزائه، ومن ثم ينظر إلى ذلك الانسجام الداخلي بين الدلالات الجزئية »[2] .

1.4- التّوازي والتناسب:

يعرّف الباحث جمال بندحمان التّوازي على أنّه « تكرار لبنيات لغوية تكرارا كليا أو جزئيا، ضمن مواقع متكافئة أو متجاورة أو متقاربة مع اشتراك في المعنى أو اختلاف فيه »[3]، فالتوازي – إذن– عبارة عن تأليف ثنائي، وهو تماثل وليس تطابقا، ولقد تحدّث رومان ياكبسون عن موضوع التّوازي الذّي جذب انتباهه في الموروث الشّعري الشّعبي الروسي، قائلا في إحدى مقالاته: « لقد استرعى انتباهي منذ أن كنت طالبا التّنظيم الدّاخلي البالغ الوضوح دوما لشعر المنشودات الشّعبية الروسية، وقد استرعى انتباهي على وجه الخصوص هذا التّوازي الذّي ربط من البداية إلى النهاية أبياتا متجاورة ».[4]

لاحظ رومان ياكبسون هيمنة ظاهرة التّوازي على الشّعر الشّعبي الروسي مما جعله يدقّق فيها ويحاول أن يفهمها، ليخلص إلى أنَّ انبناء الشِّعر يتم– بشكل أساسي– على التّوازي والتّكرارات بمختلف أنواعها، ويرسي ياكوبسن – فيما بعد – منهجا لتحليل النّصوص الشّعرية من خلال وصف مجمل العلاقات التّي تقيمها التماثلات الشّكلية بين العناصر المكوّنة للقصيدة، من خلال المماثلة أو التّعارض.

---

[1] – cf, I .Lotman, La Structure du texte artistique, p 181.

[2]- سعيد حسن البحيري، علم النّص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة 1997، ص 75.

[3]– جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشّعري، رؤيا للنشر والتوزيع ط1، القاهرة 2011 ، ص 192.

[4]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ط1، الدارالبيضاء، المغرب 1988، ص105.

إنّ مجال الشّعر– إذن– هو مجال التّوازي بامتياز، حيث إنّ « كلّ نص أُحكم بناؤه على قاعدة التّعادلات اللغوية، يغلب عليه الوظيفة الشّعرية وبالتّالي فهو قصيدة»[1]، فبناء التّعادلات هو جوهر الوظيفة الشّعرية. وتحتلّ أنساق التّوازيات مكانا بالغ الأهمية في الشّعر الملحون، حيث نلحظ أنّ الأشكال الشّعرية مقطّعة ومنمّطة بوضوح كبيرين، فهناك استعمال شبه دائم للتوازي، الذّي يتمّ وفق عدة أشكال ومظاهر مختلفة، بعضها واضح جليّ وبعضها الآخر خفيّ، وهكذا فالتوازي عبارة عن مبدأ جامع لمختلف الظواهر المتكرّرة في بنية الخطاب الإبداعي على مستوى الأصوات أو المعجم أو التّراكيب، بل حتى إنّ النّظام الإيقاعي « يصبح مجرّد بنية صغرى ضمن بنية أعمّ هي التّوازي ». [2]

ويمكن أن يصنّف التّوازي إلى نوعين:

أ. التوازي الظّاهر: يحوي مظاهر التكرار البارزة.

ب. التوازي الخفي: ويتضمّن الإيقاع وعناصره.

تربط الدّراسات التوازي بالتكرارات، في أشكالها المتنوعة والمختلفة، لأنّه عنصر بناء وتنظيم مركزي في الخطاب الشّعري، حيث يعتمد الشّعر– بالدرجة الأولى– على الاختيار والتّنظيم « فالاختيار يُبنى على التكافؤ بين البنيات بالتشابه أو بالتضاد، وللمتكلم فرصه الانتقائية، التّي يؤلف وينظّم من خلالها هذه البنيات في شكل متواليات إيقاعية أو معادلات دلالية، وقد أدّى كل ذلك إلى حقيقة منهجية مفادها أنّ التوازي هو العلاقة المركزية في الشّعر دون أن يلغي باقي المكوّنات » .[3]

[1]– جان – ميشال غوفار، تحليل الشّعر، ترجمة: محمّد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1، بيروت 2008، ص113.

[2]– جمال بندحمان، المرجع السابق الذكر، ص188.

[3]– جمال بندحمان، المرجع السابق الذكر، ص 190.

ويَفْتَرِضُ هذا التوازي تقاربا في المعنى، وعموما يظهر التوازي واضحا في الشِّعر الشِّفاهي، حيث يُسهم هذا النَّسق من التناسبات في ترتيب وتركيب الأشكال النَّحوية والمقاطع والقصيدة ككل، ويُكسب هذا الأمر القصيدة انسجاما واضحا وتنوَّعا في الوقت نفسه، فتترابط أجزاؤها بواسطة التوازي، وهذا الأمر نلحظه- بشكل بارز- في قصائد الشّعر الملحون، وسنبرز هذا الأمر من خلال بعض الأمثلة المختارة من المدوّنة.

يقول – مثلا- الشّاعر سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة (أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عَنْدِي) :

إذا نَمْتْ /انُّومْ قَبْرِي وإذَا قُمْتْ /نقُوم حَيّا

لقد حصلت المُشابهة صُورةً وموقعًا، حيث إنّ كلَّ بنية لغوية في الشَّطر الأول توازيها بنية مشابهة في الشّطر الثّاني مع تحقيقها لشرط التكافؤ في الصورتين السمعية واللَّفظية، وليس بالضرورة أن يكون التوازي فيه اشتراك في المعنى فيقابل الشَّطر الأوّل الشّطر الثّاني كما نجد في قول ابن خلوف :

لا/ تْغَرّقْنَا /في /هَاذِه ولا /تْشَوَّقْنَا/ في /تَلْكَا

لا يتساوى معنى هذه الكلمات المعجمية، بل وتبدو أحيانا متضادة (هاذه /تلكا) غير أنّ الكلمتين تطرحان نفسيهما داخل هذا النّص كصنوين متفاعلين يشكّلان بنية تكاملية واحدة، وذلك من خلال التّكافؤات العروضية والموقعية داخل النّص، فتصبح الكلمتان : هاذه / تلكا عبر خاصيّة التّوازي مكتسبتين لعلاقة تشابه وانسجام رغم تضادهما، حيث خلق الشّكل الشّعري، في البيت السابق، تماثلا إيقاعيا بين الوحدات المعجمية، فتم وضع الكلمات المختلفة في الدلالة في وضعية تكافؤ قصوى، من خلال الاستعانة بكل مظاهر التكافؤ الإيقاعي والصوتي والنحوي والتركيبي.

ويقول الأخضر بن خلوف في قصيدة(ألف استمثلوا كلامي) معددا ومبرزا صفات الرسول محمّد صلّى الله عليه وسلم:

مُطهّرْ مجْتَبِيْ مْشَفّعْ مُعَظَّمْ / مُؤيّدْ مُتَقيْ مقـدّمْ مفَضَّلْ

مُمَجّدْ مُرْتَضى مذكّرْ معلّمْ / محذّر مقتفي محَرّمْ محَلّلْ

يتمظهر التوازي في هذين البيتين على عدة مستويات صوتية وتركيبية ودلالية، حيث تتجلّى في التماثلات الصرفية، التّي تم المحافظة عليها بشكل شبه كلي في البيتين، مما أعطى بُعدا دلاليا بتناسب وتساوي كل هذه الصفات وتقارب معانيها، حيث عملت العناصر الإيقاعية على محاولة تحقيق الترادف بين الصفات المذكورة سابقا، وهذا الأمر هو الذي يفسّر طريقة استبدال كلمات بأخرى في بعض الروايات المختلفة لقصائد الملحون أحيانا، حيث يتم هذا الاستبدال مع ضرورة المحافظة على التماثل الإيقاعي للكلمات المستبدَلة، لأنّ التّوازي والتّشاكل الوزني يصبح شرطا أساسيا لإمكانية استبدال كلمة بأخرى في النّص الشّعري، وهو الأمر الذّي نبّه إليه لوتمان قائلا: « كثيرا ما يصبح التشاكل الوزني قاعدة كافية لاستقبال كلمتين متباعدتين في اللغة باعتبارهما متكافئتين» [1].

ويقول محمّد بن مسايب في قصيدة (مَنْ نَهْوَى):

المِّيمْ /امْلَا /الكَاسْ/ غَدْرَه السِّين/ اسْقِ/ النَّاسْ /عَصْرَه

ويقول في قصيدة (نَارِي وقَرْحتي):

رُوحِيْ ورَاحْتِي/ وَهْوَايَا سرُورِي وفَرْحْتِيْ/ دِيمَا

[1] – I.Lotman ;La Structure du texte artistique, p 174.

ويتم توظيف التوازي النّحوي أيضا داخل النّص فيقول محمّد بن قيطون في قصيدة " بَسْمَ اللهْ غَنِّيتْ" مثلا:[1]

أَبْيضْ مَنْ رهْدَانْ ثَلْجْ النَّكْدَة

غَطَّى الصَّمْدَه والكْدَا واسْهُولْ

أصْفَرْ مَنْ زَرْنِيخْ صُوتْ الرَّعْدَه

مَنْ صُولَاتْ الخَيلْ زَايَدْ هَولْ

أخْضَرْ مَنْ إِيزَارْ نَعْتْ امْخَدَّه

خَوَّضْ جَفْنُو كَالأَسدْ يْجُولْ

تظهر التوازيات النّحوية بارزة في الأشطار الأولى لهذه الأبيات، حيث يتكوّن كل شطر من العناصر النّحوية نفسها :

اسم تفضيل + حرف جر+ اسم مجرور+ مبتدأ + خبر

نلحظ في الأبيات السابقة توازيا نحويا كبيرا يساعد على استمرار الوحدة التنغيمية، حيث عملت البنيات النحوية المتوازية، من خلال تماثل الصيّغ في أول الأشطار، على خلق تجانس بين العناصر غير المتجانسة، فحدث تقارب بين البنيات المعجمية المختلفة وخلق بينها روابط جديدة، لا تظهر خارج سياق هذه الأبيات. ويقول لوتمان بهذا الصدد مبرزا العلاقة الكبيرة بين البنيات النحوية والبنيات الدلالية : « تقرّب التكرارات النحوية الوحدات المعجمية غير المتجانسة في النّص الفني غير المنظم ضمن مجموعات متقاربة،

[1]- محمد بن قيطون، المصدر السابق الذكر، ص146/145.

وتقسمها إلى مترادفات وأضداد » [1]، فتصبح التماثلات النحوية حاملة لشحنة دلالية لا تمتلكها خارج النّص الشعري، مما يبرز أهمية السياق وفاعليته في الجانب الدلالي، حيث إنّ انتظام النّص الشِّعري، وفق بنية نحوية معيّنة، أعطته دلالات إضافية، فيصبح العنصر النَّحوي عنصرا دلاليا على مستوى آخر، ويَبْنِي بذلك النَّص الفني معناه باجتماع وتفاعل كل عناصر بنيته، وفي مختلف مستوياتها، لأنّ كلّ عناصره هي عناصر معنوية، حيث تتجسّد أفكار الشّاعر ضمن بنية فنية محددة لا تنفصل عنها، فلا تكون البنية مجرد شكل بل هي مضمون أيضا [2] .

وتعتمد القصيدة الملحونة كثيرا على المتوازيات، لأنّها ضرورة أساسية في تنظيم القصيدة، التّي تعتمد على الموسيقى والغناء في تداولها، كما تؤدي هذه المتوازيات دورا دلاليا مهمّا، لأنّها « تُحْدِثُ داخل النّص وحدات دلالية إضافية»[3]، وهكذا فإنّ التوازيات – بمختلف أنواعها– سواء أكانت عروضية أم نحوية أو صوتية تدّعم مبدأ التّكرار، الذّي يُقيم ضربا من التوازن بين عناصر النّص الشِّعري، فيتم الاهتمام بالموقع وتنظيم الفضاء، حيث تتقابل الأنساق الأفقية والعمودية، بالإضافة إلى العناية الفائقة بالقافية التّي تكاد تجعل كل أصوات القصيدة صدى لها موافقة ومخالفة.

ويبدو أنّ هناك بعض المواقع الأساسية في القصيدة الشِّعرية الملحونة، ومنها أوائل الأشطر الشِّعرية التّي تتخللّها أنساق توازنية متفاوتة الكثافة، فنلحظ في بدايات الأشطار شكلا من التوازن يقوم على التّكرار، كما أنَّ موقع الأبيات المليئة بالتوازيات داخل النَّص تمثِّل مرحلة من الإبداع، هي مرحلة امتلاء النَّفس بشخص المعشوق أو المرثي وتدافع

---

[1] – I . Lotman , la Structure du texte artistique, P234

[2] – cf, I . Lotman, Ibid, p 39.

[3] – ينظر: يوري لوتمان، تحليل النّص الشّعري، (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة 1995، ص65.

صفاته ومزاياه، فتأتى في صيّغ صرفية متجانسة، حيث يبرز التقسيم والموازنات الصوتية والتراكيب النّحوية المتوازية، مع دعم كل هذا بالاشتقاق والترديد لتقوية التناغم .[1]

ويرتبط الأساس التّوازني في الشِّعر الملحون بالسمع والرواية، بالإضافة إلى كون البيئة التّي يتم تداول واستهلاك هذا الشِّعر فيها- في مختلف المناسبات- قد أعطت أهميّة لهذا الإنتاج ممَّا أدَّى إلى صقل الكفاءة السمعية، بالإضافة إلى أنَّ هذه الموازنات الصوتية، والابتعاد عن التحليلات الفكرية العميقة، فيها مراعاة للمستمع ومستواه الثَّقافي، وبالتّالي الابتعاد عن الغموض والتّعقيد الدّلالي.

لقد عملت هذه التوازيات المختلفة على ترابط مكونات الخطاب الشِّعري وتماسكه وانسجام علاقاته، وكانت الأنساق اللغوية والاجتماعية والأسلوبية تتفاعل مع بعضها البعض لتتحكّم في إنجاز الإبداع، وأيضا تأويله من خلال « المكوّن اللّساني المشكَّل من قواعد ونظم ومعايير صوتية ومعجمية وتركيبية، والمكوّن الاجتماعي الذّي يلخّص قيم المجتمع المشكّلة في "أطر معرفية" والمكوّن المعياري النّصي، الذّي يتشكّل من مبادئ ومقوّمات الإبداع التّي تعارفت عليها الجماعة ».[2] وبالتّالي فإنّ معطيات السياق هي معطيات أساسية في تأويل الشّعر الملحون، والحكم عليه بالانسجام من عدمه يكون بناءً على درجة توافقه مع مختلف المعايير الجمالية والفكرية السائدة في عصره، ولهذا لا بدّ من قراءة النّصوص بمعايير عصرها أوّلا، ثم بعد ذلك بمعايير عصرنا.

يبرز التوازي في الشّعر الملحون الجزائري، بشكل جلّي وواضح، نظرا لارتباط هذا الشّعر بالانشاد والغناء، واعتماده على الذَّاكرة في الرواية، فتحفظ الذَّاكرة الأشياء المتوازنة المتجانسة بصفة أفضل من الأشياء غير المتجانسة أو غير المتوازية فنلحظ – مثلا – أنّ هناك قوالب

[1]- ينظر: محمد العمري، اتجاهات التوازن الصوتي في الشّعر العربي، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء/ المغرب 1990 ، ص 41.

[2]– جمال بندحمان، المرجع السابق الذكر، ص 155.

صياغية نموذجية في الشّعر الجاهلي (نسيب/غزل) وقوالب رحيل، وهي قوالب أكثر استقرارا في الشِّعر الجاهلي، ويعرّف باري نظام الصيَّغ على أنَّه « مجموعة من العبارات التّي لها القيمة الوزنية نفسها، والتّي هي متشابهة بدرجة كافية في الفكر والكلمات بحيث لا تترك شكّا في أنّ الشَّاعر الذّي كان يستخدمها كان يعرفها ليس فقط بوصفها صيَّغا مفردة، بل كذلك بوصفها صيَّغا من نمط بعينه ». [1]

ويحوي – بدوره– الشّعر الملحون الجزائري قوالب صياغية يوظفها الشّعراء بشكل بارز، وتنتمي هذه الصيّغ إلى المستودع التقليدي الجمعي المشترك، وتمثِّل استمرار القديم في الجديد، وبهذا فإنّ الطرق الفنيّة للنظم تقوم بدور مهم في تحديد بنية أو محتوى القصيدة، حيث كان شعراء الملحون يحوّرون في تعبيرات كانت موجودة من قبل هي عبارة عن وحدات إنشاء وتكرارات، بالإضافة إلى استخدام أوصاف وصور نمطية .

وبهذا يمكننا أنْ نقول بأنّ هذه « التعبيرات القائمة على الصيغة هي بمثابة أعراف فنيّة، ووسائل أسلوبية تقوم بدور في تنبيه الجمهور إلى الحركة الموضوعية (التيمية) للقصيدة، وتؤسس علاقة ضرورية وشعورا بالألفة يجذبان الجمهور إلى القصيدة دون المخاطرة بخصائصها الفردية ». [2]

تركت الثّقافة الشِّفاهية آثارها بشكل كبير على الشّعر الملحون الجزائري، حتى وإن كان أغلبية مبدعي القصيدة الملحونة شعراء مثقفون، لأنّه كان على هؤلاء الشّعراء أن يراعو المتلقي، الذّي ينتمي للعامّة من خلال مراعاة أذواقهم وتقاليدهم الفنية والجمالية، وسنحاول أن نذكر بعض الأمثلة التّي تبرز بعض الصيّغ النّمطية، التّي نجدها تتكرّر بشكل أو بآخر لدى مختلف شعراء الملحون الجزائري، في مختلف الحقب الزمانية المختارة للدراسة ضمن المدوّنة المطبوعة.

[1]– والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ص 30/ 31.

[2]– والتر أونج، المرجع نفسه، ص 43.

نبدأ بنماذج من شعر سيدي الأخضر بن خلوف، على اعتبار أنّ قصائده هي من أقدم ما وصلنا من شعر ملحون جزائري، حيث يقول الأخضر بن خلوف في جزء من قصيدة (قَدْرْ مَا فِي بَحْرَ الظّلَامْ) مادحا ومصلّيا على المصطفى عليه أفضل الصلاة أزكى التّسليم :

صَلَّى اللّهْ عْلَى صَاحَبْ المْقَامْ الرّفِيعْ

والسَّلامْ عْلَى الطَّاهَرْ الحْبِيبْ الشَّفِيعْ

قَدْر الدَّاعِي والمُدّعِيْ ومَنْ هُو سْمِيعْ

قَدْر الشَّارِي فِيْ السُّوقْ ومَنْ جَا يْبِيعْ

قَدْرَ الطَّايَعْ للحَقْ رَاهْ فِي أَمْرَه سْمِيعْ

قَدْر مَا قَبْضَتْ اليَدّ الكَافْلَة بَالجْمِيعْ

قَدْر الحَلْفَة والدُّومْ والزَّرْعْ والرّبيـــعْ [1]

ثم يواصل قائلا في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

صَلَّى اللهْ عْلَى المُصْطَفى مْلِيحْ المْلَاحْ

عْدَدْ النَّحْلَة والدُّودْ والعْسَلْ فِي الأَجْبَـاحْ

وعْدَدْ السَّاعَاتْ مَنْ المْسَـــا لصْبَـــاحْ

وعْدَدْ الجنّاتْ ومَا فِيـــــهَا مَــنْ لْقَـاحْ

وعْدَدْ الزَّيْتُونْ ومَا خْرَجْ مَـــنْ اصْلَاحْ

ومَا نَاحْ الحْمَامْ مَنْ صْمِيمْ قَلْبه وبَــاحْ

[1]– سيدي الأخضر بن خلوف، الديوان، تقديم وجمع: محمد بخوشة، ص49.

ومَا هَلّْ مُـــــوَّذنْ ودْعَى للفْـــــلاَحْ [1]

وكثيرا ما تأتي هذه الصيَّغ مشحونة بجناسات وأسجاع وغيرها من المحسنات البديعية كما نلحظه – مثلا – بشكل بارز في قول ابن خلوف في جزء من قصيدة (مْقَلّبْ القُلُوبْ رَبِّي):

سُبْحَانُه خَالْقِي خْلَقْتِي/ وجْمِيعْ الكَائِنَاتْ خْلَقْهَا

سُبْحَانُه رَازْقِي رْزَقْنِي / وجْمِيعْ الكَائِنَاتْ رْزَقْهَا

سُبْحَانُه بَاعْثِي بَعَثْنِي والأَرْوَاحْ الفَانيَة احْيَاهَا [2]

وقد استمر الشُّعراء الذّين أتوا بعد سيدي الأخضر بن خلوف في استعمال هذه الصيَّغ وتوظيفها في قصائدهم، حيث يقول الشَّاعر محمَّد بلخير في قصيدة (يَا المَدَانِي):

الصّلاَةْ عْلَى مُولَى البُراقْ قَدْ مَا فِي المُلْكْ والأخْلاَقْ

والشّجَرْ تّنْعَدْ بـــالأَوْرَاقْ فِي مْسَاكَنْ جَنَاتْ الْحُـورْ

قَدْ مَا صَلاّوْ العُشَّـــــاقْ والقَلَمْ واللَّـوحْ والاطْبَــاقْ

والمْلاَكْ تْقَسَّـــــمْ الأرْزَاقْ سَايْرَة عْلَى طُولْ العْمُــورْ

قَدْ مَا مَدْحُوكْ أَهْل التَضْحقاق بَنْ خْلُـوفْ مْــعَ بُولَطْــبَاقْ [3]

فيذكر محمّد بلخير اسمي "بن خلوف" و"بولطباق" باعتبارهما ممّن اشتهروا وتخصصوا بالمدح النّبوي في إبداعاتهم الشِّعرية، حتى أصبحا مثالين يُحتذى بهما ومرجعين يتم الاعتماد عليهما لمن أراد أن يتخصّص في هذا الغرض الشّعري .

---

[1]– سيدي لخضر بن خلوف، المصدر السابق الذكر، ص 53.

[2]– سيدي لخضر بن خلوف، المصدر السابق الذكر، ص 134.

[3]– العربي بن عاشور، المصدر السابق الذكر، ص 276/ 277.

ويقول الشّاعر عبد القادر بطبجي:

صَلَّى اللهْ عْلِيهْ قَدْ أعْدَادْ النّخَلْ وأَوْرَاقَه وعْرُوقْ وعْـلَاهْ وظَــلّـه

صَلّى اللهْ عْلِيهْ قَدْ أعْدَادْ الرّملْ فِي البَيْدَة والوطَاء وندْكَانْ جْبـَـاله

صَلّى اللهْ عْلِيهْ قَدْ أعْدَادْ النّملْ ودْبِيبَه فِي الأرْضْ والمْسَاكَنْ موله

صلّى اللهْ عْلِيهْ قَدْ أعْدَادْ النّحلْ والجْبَاحة وأرعَاه و حُلوة عَسْلــــه

صَلّى اللهْ عْلِيهْ قَدْ أَعْدَادْ الطفلْ والشَّايَبْ والكَهْل النّسَاء والرجَّالـة [1]

ويقول محمّد بن مسايب في قصيدة: (نَبْدَا بَسْمْ اللهْ العظيمْ القَادَرْ):

صَلَّى اللهْ عْلَى الصْدُوقْ الصَادَقْ

والمُصَدَّقْ فيما يْقُــولْ مُحَــــمَّدْ

صَلَّى اللهْ عْلَى الحْبيبْ الفَارَقْ

مَا فَاضْ المْطَرْ مَتْصَلْ باحْمَادِي

قَدْ الرَّحْمَة وجُودْ وعَفْو الخَالَقْ

وعْـدَدْ الأشْقياء مْعَ السُـــــعدَاء

صَلَّى اللهْ علَى النَّبي شِيْ كْثيرْ

مَا ذكَرْ الذَّاكْرُون فِيْ كُلْ زْمَـانْ

ومَا غنَّى الطّيرْ وصَاحْ فُوقْ مْنَابَرْ

ومَا جَابْ فْصِيحْ مَنْ أبْيَــــاتْ وَأَوْزَانْ [1]

[1]- عبد القادر بطبجي، الديوان، تحقيق وتقديم: عبد الله غلام الله، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر 2005، ص 251.

ويقول محمّد بن قيطون في قصيدة(بَسْم اللهْ جَبْتْ القُولْ):

نَخْتَمْ نَظْمِيْ بَالصَّلَاةْ عْلَى مَاحيْ الوزْرَة

طَه شْفِيعْ العُـــصَاةْ عْلَى الآلْ والعَشْرَة

مَا مْضَى الدَّهرْ ويَاتْ بَالعْمُومْ والكَـــثْرَة

قَدْ نْفُوسْ المَخْلُوقَاتْ والرّمَالْ والحَــجْرَة

والبْرُوقْ ومَا شْلَاتْ والمـيَاهْ بَالقَطْــرَة

مَا خْلَقْ فِيْ السمَواتْ والنْبَاتْ فِيْ القَفْرَة [2]

ونلحظ أنّ استعمال هذه الصيّغ التّي تعتمد على التعديد والتمثيل، من خلال توظيف مختلف المظاهر الطبيعية من جمادات وأحياء...الخ، أو صفات معنوية وخلقية...الخ تبيانا لعظمة الرسول محمّد صلّى الله عليه ومدحا له أو تصلّية عليه، نجدها تتكرر لدى شعراء الملحون في الأغراض الشّعرية الدينية من مديح نبوي وعشق للرسول صلّى الله عليه وسلم، وذكر شمائله وصفاته وطلب شفاعته، كما نجد هذه الصيّغ المرتبطة بالتعديد والتّمثيل، أيضا في الأغراض الشّعرية الأخرى المرتبطة بالغَزَل أو الرثاء، حيث يوظّف شعراء الملحون كذلك هذه الصيّغ التّي تعتمد على التعداد والتّكرار إبرازا لمكانة المحبوبة وتغلغل حبها، أو تفوّقها جمالاً وبهاءً لإعطائها صورة متفرّدة مثالية، حيث يقول – مثلا– محمّد بن قيطون في بعض الرباعيات من قصيدة "حيزية" مُبرزا القيمة الكبيرة للمعشوقة حيزية في قلب عاشقها سعيّد وحزنه الكبير على فراقها ورحيلها من الحياة :

تَسْوَى مِيتِينْ عَودْ مَنْ خَيْلْ الجويدْ

وَمَايَة فَارسْ زِيدْ غِيـــــرْ الرَّكْبيَا

تَسْوَى مَنْ الابيلْ عَشْرَ مْياةْ مْثِيلْ

---

[1]- محمّد بن مسايب، الديوان، إعداد وتقديم : الحفناوي أمقران وأسماء سيفاوي، ص 70.

[2]- محمّد بن قيطون، المصدر السابق الذكر، ص 110/ 111.

تَسْوَى غَابة نْخِيلْ عَند الزَّابيـــــه

تَسْوَى خَطّْ الجْرِيدْ قْرِيبْ وَبْـــعِيدْ

تَسْوَى بَرّْ العْبِيدْ حْوسَه بَالفَلْيَه

تَسْوَى عَرْبْ التّْلُولْ والصَّحْراء وَازْمُولْ

مَا مْشَاتْ القْفُولْ مَـــنْ كُلْ ثنيـــه [1]

فيوظّف الشّاعر مُختلف مظاهر بيئته بحيواناتها ونباتاتها وتضاريسها وساكنيها(الإبيل، النّخيلْ، الخيل، الصحرا، القْفُولْ....الخ)، مستعينا بها لتوضيح مدى قيمة هذه المحبوبة الراحلة ومكانتها الكبيرة التّي تحتلها في أعماقه ومشاعره.

ويقول الشّاعر ابن سهلة في قصيدة (لوْ مَا الفْضُولْ يَاعَجبا) مُبرزا كذلك قيمة المرأة التّي يحبّها، ومكانتها الغالية في قلبه :

تَسْوَى مَاية خَادَمْ زَنْجِيْ حَـرْطَانِيْ ومَاية مَنْ العْبِيدْ عْلُوجْ الكُفْرَة

تَسْوَى مَاية حْمَلْ مَنْ حْجَرْ اليَمَانِيْ ومَاية رْيَالْ غَيرْ ذْهَبْ الغبرَة

تَسْوَى مَالْ فَاسْ وسْنُوسْ العَلْيَانِيْ ومَافِي الوْعَرْ والارْضْ القَفْرَة

تَسْوَى خْزَايَنْ الشُرْفَاء والعُثْمَـــانِي وَبغدَادْ والهْنُودْ وكَمْ مَنْ دَشْرَة [2]

ونجد – على العموم– أنّ هناك صيَّغا بعينها تتكرّر في وصف المحبوبة وتفرّدها من الرأس إلى القدم، وكأنّها تمثال مقدّس عبر وصف دقيق ومركّز لكل مظاهر الأنوثة، المرتبطة بالخصوبة والنّماء، وكذلك استعمال صيّغ أو نمط معيّن من التّشبيهات المتوارثة المتداولة بين الشّعراء بشكل بارز من أمثال تشبيه الخدود بالورود والعيون بالسيوف أو

[1]- محمّد بن قيطون، المصدر السابق الذكر ، ص 54.

[2]- بومدين بن سهلة، المصدر السابق الذكر، ص 42.

الرصاص والبدن بالثلج وربط جمالها بالقمر والشمس.....الخ، وتتكرّر هذه الصيّغ لدى جلّ شعراء الملحون، ويبدو أنّها ترتبط برواسب أسطورية ودينية قديمة تحتاج إلى دراسات أنثروبولوجية معمقّة ومتخصصة [1].

يقول محمّد بن مسايب في قصيدة (هَاضْ الوَحْش عْليَا):

يَا وَلْفِيْ زَايَدْنِيْ جْـــفَاكْ وَأنَايَا صَابَرْ نَرْتجَاكْ

الغْزَارْ يَضْوِيْ مَنْ بْهَاكْ والشَـــــفّة عَكْــرِيــَا

الخَدّْ احْمَرْ يَا سَامْعِينْ فِيهْ الوَرْد مْعَ اليَاسْمِينْ

حْوَاجَبْ نُونَينْ مَتْعَرقِينْ سَلْبُـــونِيْ يَا خُويــَا [2]

ويقول في قصيدة(ياأهلْ الهْوَى):

يَاأهْل الهْوَى حُبِيْ عَذْرَا بَاهْيَة جْمِيلَـة مَسْرَارَا

خَدّيهَا وشَفْتهَا حَمْــرَا وَعْيُونْ لهَا دَعْـجَ سْكَارَا

جْبِينْ يْبَانْ مَنْ الغُرَا يَضْوِي ضْيَا قَمْرا الدّارَا

جِيدْهَا بَعْقُودْ مْلثَّمْ تَحْتَ الرَّقْبَة يا مَا اعْلَاهَا

وبْدَنْ كَالثَّلْج الرّاسَمْ والشَّفَرْ كِمَا اللَّيلْ اكْسَاهَا [3]

---

[1]– للمزيد ينظر : أحمد الأمين،"الصورة في شعرنا الشّعبي ومصادرها في الدين البدائي القديم"، أعمال الملتقى الدولي حول الشفاهيات الإفريقية، الجزائر من 12 إلى 14 مارس 1989، منشورات المركز الوطني للدراسات التاريخية، الجزائر 1993.

[2]– محمّد بن مسايب، الديوان، جمع وتقديم: محمّد بخوشة، ص 136.

[3]– محمّد بن مسايب، المصدر نفسه، ص 162.

ويقول محمّد بلخير في قصيدة (خَبرْنِي عْلَى عْرَبْ خَيرَة وينْ نْزُولْ):

حَاجَبْ كَامْلَة الزّينْ جَاء مْسَقّم مَقْدُودْ مْسَاوِيْ

وعْيُونْهَا كَابُوسْ فِي حْكُومَة بَايْ اسْطَنْبُولْ

خَدْهَا صُبْحِية وإلاَّ فْنَّارْ مَجْلَسْ بحتاوي

آغا مَتْونَّسْ بيه بَاتْ يَقْــدِيْ ضَيّه مَشْعُولْ

بَدْنَكْ رُهْدَانْ فِيْ صْمَايَمْ البلْدَة قَاوِيْ

وإلَا رُمْح مَسْلُولْ فُوقْ صْوَامَعْ مَصْـقُــولْ [1]

ويقول في قصيدة (ملحة):

الحَاجَبْ نُونَينْ مَنْ خَطْ الكُرّاسْ رَسْمُوهَمْ في رَاسْ لَوْحَة

عَينكْ بُومَشْطَة مُولَاهَا قَيّــاسْ مَا يَطْلَقْ حتى صْحِيحَة

خَدْك وَردْ مْنِينْ فَتّحْ فِي الأَغْرَاسْ بينْ سْوَاقِيْ كِي تروحَى

اسْنَانَكْ يَاقُوتْ علَى الجُوهَرْ بقاص تَسْليمَة بمَايَةْ لَقْحَــة

عَنْقَكْ رَايَة تْنَصْبَتْ في مَرْدَاسْ بَينْ جْوَادْ نْهَارْ نَطْحَة

نَهْدَكْ زُوجْ حْمَامْ في غرفة رقّاصْ كي شَافْ البُرْنِي تْحَيْحَى [2]

ويقول محمّد بن قيطون في قصيدة (حيزية):

طَلْقَتْ مَمْشُوطْ طَاحْ بِرْوَايَحْ كِيْ فَاحْ

حَاجَبْ فُوقْ اللْمَاحْ نُــونَينْ بْريَــــا

---

[1]– العربي بن عاشو، المصدر السابق الذكر، ص 291.

[2]– العربي بن عاشور، المصدر السابق الذكر، ص 314.

عَينَكْ فَرْدَ الرَّصَاصْ حَرْبِي في قُرْطَاسْ

سُــورِي قَيــَّـاسْ في يَدينْ الحَرْبِيَا

خَدْكَ وَرْدَ الصَّبَاحْ وقْرُنْفَلْ وَضَّــاحْ

الدَّمْ عْليهْ سَاحْ مَثْــلَ الضَّوَايَا

الفُمْ مَثْلَ العاَجْ والمَضْحَكْ لَعَّــاجْ

رِيقَكْ سَيْ النْعَاجْ عَسْــلَ الشَهَّــايَا

صَدْرَكْ مَثْلَ الرْخَامْ فِيهْ اثْنَينْ اتْـوَامْ

مَنْ تْفَاحْ السْقَامْ مَسُــــوهْ يَديَــا

بَدْنَكْ كَاغَطْ يبَانْ القْطُنْ وَالكَتَــانْ

والاَ رُهْــــدَانْ طَــاحْ لَيلَة ظَلْمِيَا

ويقول ابن سهلة في قصيدة(أنا المَمْحُونْ مَنْ غْرَامكْ):

عْيُونَكْ سُودْ والحْوَاجَبْ نُونَينْ في شِيْ أَلْوَاحْ

المَبْسَمْ نَعْت دُورْ خَاتَمْ والخَدْ كَمَا الهْلَالْ

فُوقْ جْبِينَكْ رَيتْ عَظْلَمْ وخْدُودَكْ وَرْدْ فَاحْ

والرَقْبَة تَايْقَة طْويلَة نَحْكِي جِيــدْ غْــزَالْ

الشَّعْر مْخَبَّلْ زَادْ بْهَــاهَا الهَمّة والشْبَاحْ

والبْدَنْ نَعْنيهْ ثَلْج رْسَى غَطَى رُوسْ الجْبَالْ [1]

[1]- محمّد بن مسايب، الديوان، جمع وتقديم: محمد بخوشة، ص 35.

ويقول في قصيدة(مَا أعْطَى لَكْ رَبِّي مَنْ الزِّينْ):

الشْعَرْ طَاحْ عْلَى الأَكْتَافْ فُوقْ الأَبْدَانْ أَرْخَى الأَطْرَافْ

والحْوَاجَبْ نُونَينْ ظْرَافْ كْوَاوْنِي بْـــلَا مْشَـــاهَبْ

العْيُونْ نشَـــــاشَبْ وأشْفَارْ طَاغْنِينْ أكْبَـــادِيْ بالنَّـارْ

الوَرْد فْتَحْ و جْلنَّـــــــارْ عْلَى الخْدُودْ يْنَـــاسَـــــبْ [1]

ويقول عبد الله بن كريو في قصيدة(الازرق زَينْ النَّقَه):

الحَاجبْ كي مَوْزُونْ خَطْ تَعْرَاقْ نُونْ

نزّلْهُمْ بن قنّـــُونْ في نْهَارْ الجْدَالْ

عينْهَا سُودْ غْنُوجْ خَاثْرينْ دْعُـــوجْ

مْدَافَعْ فُوقْ بْرُوجْ جوبُوا عْلَى امْحَالْ

عَدْيَانْ تْطِيحْ تَتْنَاثَرْ عيّايه ضَيّ البَاهَرْ

وجْهَكْ صَافِي مَشْرُوحْ ضَيْ عنه يْلُوحْ

وَرْدْ خْدُودَكْ مَفْتُوحْ فَايَضْ عَ الكْبَالْ [2]

ونلحظ أنّ معظم هذه الصيّغ المتواردة هي عبارة عن بُنى وصفية، ترتكز على قيّم تحظى بالاجماع، لأنّها ترتبط بتقاليد متوارثة، مما يجعلها أشد قبولا وتأثيرا، وقد تحققت هذه الأنساق الوصفية والتعابير الجاهزة في أشكال راسخة في ذهن المستمع، فأصبحت جزءا من كفاءته اللغوية [3].

---

[1]- ابن سهلة، الديوان، ص 29.

[2]– بشير بديار، ابن كريو، ص 268/ 267.

[3]– ينظر: مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر ، ترجمة ودراسة : محمد المعتصم ، منشورات كلية الأداب والعلوم الانسانية ، جامعة محمد الخامس ط1، الرباط / المملكة المغربية 1997، ص 60.

ويحدّد مايكل ريفاتير المُقَولبات أوالنّسق الوصفي على أنَّه « شبكة من الكلمات المترابطة فيما بينها حول كلمة نووية...ويشتغل كل من مكوّنات النّسق الوصفي كناية عن النواة»[1] ، فتؤلف هذه البنى نوعا من التمطيط (التوسيع) من خلال مقطوعات تكرارية تخلق الإيقاع ويُدرَكُ النَّص كوحدة معنوية واحدة .

ينبني هذا التمطيط – بشكل جلي وكبير– في قصائد الشّعر الملحون على التوازيات والتكرارات، سواء أكانت على شكل أفقي أم عمودي، وقد سمحت هذه التوازيات والتّكرارات بتقريب الألفاظ إلى بعضها البعض داخل القصائد، رغم غياب أيّة علاقة تركيبية بينها، وهذه التعادلات هي خاصيّة شعرية تهدف إلى جذب الانتباه إلى الرسالة القولية [2] .

وأسهمت هذه التوازيات– بشكل كبير– في تداول الشِّعر الملحون وحفظه للأجيال اللّاحقة، ولهذا فإنَّ الفضل الكبير يرجع إلى بنية هذه التوازيات التّي يستذكر من خلالها الرواة والمنشدون هذا الشِّعر في الأسواق والتجمعّات التّي يروون فيها مروياتهم خاصّة بالنّسبة للمطوّلات، فمثلا قصيدة مثل قصيدة حيزية لمحمّد بن قيطون، والتّي تضمّ حوالي 104 رباعية لا يمكن استذكارها لولا طبيعة الصيّغ التّي بُنيت عليها هذه القصيدة، والتّي تعتمد بشكل بارز على التراكم الوصفي المكثّف والاستبدالات والتكرارات.

وقد أدَّت هذه التراكمات دورا تنظيميا مهما لهذا النَّص وجعلته أكثر انسجاما، بالإضافة إلى وظيفتها الجمالية، حيث إنَّها تترك أثرا جماليا على المستمع، ومن جهة أخرى أيضا، لها وظيفة حجاجية إقناعية تعمل من خلالها على إقناع المتلقي بوجهة نظر ما أو فكرة معيّنة، لأنَّ النَّصوص الشِّعرية الملحونة هي خطابات تواصلية تحقّق منفعة معيّنة ولهذا فهي تعتمد آليات حجاجية خاصّة تراعي أطراف العملية التواصلية

[1]- مايكل ريفاتير، المرجع السابق الذكر، ص66.

[2]– ينظر: جون– ميشال غوفار، المرجع السابق الذكر، ص 113/112.

وحالاتهم ومواقعهم داخل العملية التخاطبية ولهذا نقول إنّ الأسلوب[1] هو اختيار مقصود لغايات تأثيرية من خلال كل مستويات اللغة (الصوتية والتركيبية والهيكلية) .

تؤدي طبيعة الأشكال الشّعرية التّي تَتْبَنِي عليها القصائد الملحونة دروا مهمّا في تنظيم وتوازن هذا الشِّعر، حيث يمكن أن نميّز جملة من الأشكال في دواوين الشِّعر الملحون، وترتبط هذه الأشكال- إلى حدّ كبير- مع طبيعة مضمون أو غرض القصيدة، حيث نلحظ أنّ قصائد المديح والتوسّل والقصص الديني (قصائد الجدّ على العموم)، تتميّز بالطول مقارنة مع قصائد الغزل والشكوى فتكون قصائد الجِدّ، عادة أطول نَفَسًا من قصائد الهزل، وقد جعلنا هذا الأمر نلاحظ أنّ جلّ قصائد سيدي الأخضر بن خلوف – مثلا – تتسِّم بالطول، لأنّ كلّ شعره مخصص للأغراض الدينية، بينما نجد أنَّ قصائد عبد الله بن كريّو أو ابن سهلة هي أقل طولا ونَفَسًا، حيث يرتبط أغلبها بالغزل والشّكوى، بل ونلحظ – حتى لدى الشَّاعر الواحد- هذا الاختلاف في الحجم بين قصائده الدينية وقصائده الغزلية نذكر مثلا الشَّاعر محمّد بن مسايب الذّي نجد بعض قصائده الدينية أطول نسبيا من قصائده الغَزَلية.

ويرجع هذا الأمر لتضمّن قصائد المَدْح النّبوي (قصائد الجِدّ على العموم) على السرد الحكائي والقصص الديني والحوار، حيث تتضمّن هذه القصائد بعض الحكايات المتعلِّقة بسيرة الرسول الكريم ومعجزاته، بالإضافة إلى بعض القصص الوعظية وقصص الأنبياء التّي تذكرها الكتب التاريخية والدينية. ويدُّل هذا الأمر على مدى ثقافة شعراء الملحون وغنى تكوينهم الثَّقافي والمعرفي، بالإضافة إلى أنَّ رواية القصة على شكل شعري يهدف إلى إثارة أحاسيس وانفعالات المستمعين وليس مجرّد تزويدهم بمعلومة تخصّ أحداثا معيّنة.

[1]- ينظر : محمد عبد الباسط عيد، في حجاج النص الشعري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب 2013، ص 39/37.

فتنتظم القصائد الملحونة السردية وفق مجموعة من الضوابط والآليات التّي تحدّد انسجامها ووحدة بنائها، تبعا لبرنامج حكائي يحدّد بدايتها ويوجّه مسار الأحداث فيها وصولا إلى نهايتها، فيوظّف الشّعراء أسلوبا سرديا ينهل ممّا تراكم في السرد العربي القديم بكلّ مقوّماته الجمالية، ممّا يجسّد جانبا مهمّا من ثقافة شعراء الملحون وإلمامهم بالتّراث العربي والتاريخ وكذلك ما تزخر به الثّقافة الشّعبية .

2.4- البنية العروضية والقافية:

تعتبر البنية الوزنية أو العروضية في الشّعر أمرا مهمّا ولها دور كبير في البنية التوازنية والدّلالية للقصائد الشّعرية، لأنّ هناك تمظهرات إيقاعية تتولّد من الأوزان الشّعرية المستخدمة [1] ، حيث إنّ تنظيم المقاطع وفق طريقة مخصوصة لها ارتباطات بحالات نفسية وشعورية خاصّة، فمقام الحزن غير مقام الفرح ومقام الجد غير مقام الهزل...الخ .

ويشكّل البحث في هذا الموضوع – بالنّسبة للشّعر الملحون– أمرا بالغ الصعوبة نظرا لصعوبة الميدان وتنوّع الآراء فلم يتم الانتهاء إلى رأي قطعي وموحّد وهو الأمر الذّي حصل من قبل مع الأزجال، التّي لها علاقة وطيدة بالموشحات ولكن سقوط الإعراب من الزجل يجعله يعتمد على النّبر أكثر من اعتماده على مقياس الحركة والسكون في التفعيلة .[2]

لقد ارتبطت الأزجال بالغنّاء والموسيقى، فيربطه الكثير من المهتمين بالغناء، حيث يعرّفه مثلا أبو بكر حجة الحموي في كتابه" بلوغ الأمل في فن الزجل" قائلا: « وإنّما سمي هذا الفن زجلا، لأنّه لا يلتّذ به وتُفهم مقاطع أوزانه حتى يُغنّى به ويُصوّت »[3]، فيحافظ

---

[1]– ينظر: حسن ناظم، المرجع السابق الذكر، ص 85.

[2]- إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر ملوك الطوائف والمرابطين، دار الثقافة ط5، بيروت، 1978، ص 255.

[3]- تقي الدين أبو بكر حجة الحموي، بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق : رضا محسن القريشي، وزارة الثقافة ، دمشق 1974، ص128.

الصوت العذب الجميل على تداول هذه الأشعار، التّي كانت توزن عن طريق الغناء، وهو الأمر نفسه الذّي نلحظه في الشّعر الملحون الذّي يرتبط ارتباطا كبيرا باللّهجات المختلفة النطق، وكذلك بالغناء والإنشاد والموسيقى فلا عروض له إلا التلحين، الذّي يُعرف من خلاله الموزون من المكسور، ولا يستطيع القيام بهذا الأمر إلا شخص خبير له مَلَكَة في هذا الشّعر– بمختلف طبوعه ولهجاته– سماعا وتذوّقا[1] ، ولهذا لا بدّ من عدم إغفال باب التلقي والتواصل والتفاعل في استقراء المقوّمات الجمالية في القصيدة الملحونة، التّي شاع الكثير منها عبر الغناء والموسيقى التّي يرجع إليها الفضل الكبير في حفظ وانتشار الكثير من قصائد الشّعر الملحون الجزائري من الضياع والنسيان .

ونظرا لارتباط قصائد الشّعر الملحون بالغناء، عمل الشعراء على تقسيمها ووضع لازمة أو "حَرْبَة" تتكرّر بعد كل قسم، وذلك حتى يستريح المنشدون، ولا يتسلل السأم والملل إلى نفوس المستمعين خاصّة إذا كانت القصيدة طويلة، ويسمّى كل جزء من هذه الأجزاء قِسْمًا، وتختلف الأقسام من حيث الطول والقصر على حسب الشّعراء والموضوعات، ولكن تكون في العادة أقسام قصائد الغزل أقصر من أقسام قصائد المَدْح.

ارتبطت الموسيقى الكلاسيكية (الأندلسية) الجزائرية، وحتى ما يعرف بالغناء الشّعبي وكذلك الغناء البدوي كثيرا بالّنصوص الشّعرية وقصائد فحول الملحون الجزائري، حيث كانت هذه الدواوين هي المنبع أو الخزّان الذّي يمدّ الأغنية الشّعبية الجزائرية – على مختلف طبوعها– بالنّصوص، فيسمح غنى وتنوّع النّصوص الشّعرية الملحونة بالتّنويع في الإيقاعات والألحان الموسيقية، لأنّ الشّكل العمودي يختلف عن الشّكل الذّي يقترب من الموشحات والأزجال، وارتبط كل شكل من هذه الأشكال بتجارب شعورية متنوعة فيصبح الشّكل جزءا من المحتوى غير منفصل عنه، وهو اقتران وظيفي في حقيقة الأمر، وقد أولاه الدارس

[1]- وهو الأمر الذي تنبّه له ابن خلدون وتحدث عنه في مقدمته عند حديثه عن الشعر الهلالي وعروض البلد.

الروسي يوري لوتمان أهميَّة كبيرة، حيث يقول بهذا الصدد: « من ثم فإنّ أيّ نظام يقنن للشّعر لا بدّ أن يتلقى في الأساس باعتباره قيمة ذات مغزى ». [1]

وبالرغم من محاولات بعض الدارسين واجتهاداتهم[*] في وضع أوزان للشّعر الملحون، من خلال أبحاث ودراسات كما فعل أحمد طاهر[2] ومحمد الفاسي وغيرهم، إلاّ أنّ هذه الاقتراحات ينقصها الكثير من المرتكزات العلمية والدّقة، حيث لمّا حاول بعض الدارسين تطبيقها على مدوّناتهم الشّعرية لم تستقم، كما فعل العربي دحو مثلا، لأنّ محاولة وزن هذه الأشعار بالاعتماد على البحور الخليلية أو في إطارٍ مشابه للنّظام الكمي العروضي العربي لايستقيم، وهو ضرب من التجنِّي على الشّعر الملحون، ولهذا باءت محاولات الكثير منهم بالفشل [3] .

وتتطلّب _ في حقيقة الأمر– دراسة الأساليب العروضية والموسيقية للشّعر الملحون معرفة بالمصطلحات التّي كان يستعملها الشّعراء أنفسهم، وهذا الأمر لا يتأتى لأيّ باحث

---

[1]– يوري لوتمان، المرجع السابق الذكر، ص 106.

1– [*]– على حد علمنا برز في مجال البحث في عروض وأوزان الملحون في الجزائر في السنوات الأخيرة الباحث محمد حليم طوبال الذي له ارتباط عميق بفن الملحون منذ نعومة أظافره فحاول أن يبحث في خبايا هذا القصيد وتقنياته الوزنية، وقد أصدر كتابين بهذا الشأن هما: (منجد الملحون، ج1، دار شيكو للطباعة والنشر، المدية / الجزائر 2010 .) وكتاب: (رحيق المشموم في كيوس المنظوم، ج2، دار فيلتس للنشر والتوزيع، المدية/ الجزائر2011)، وقد شارك الباحث في عدة ملتقيات دولية تتعلق بالملحون فكان له احتكاك بالباحثين في المغرب الأقصى الذين قطعوا شوطا مهما في البحث في البنية العروضية للشعر الملحون، واستطاع أن يفرض نفسه بينهم، وبرز كذلك من شعراء الملحون الجزائريين الذين يتحكمون بالأوزان بعض الأسماء التي يُجمع كثير من شعراء الملحون على معرفتهم واضطلاعهم بهذه الأوزان ومن أبرز هؤلاء الشعراء نذكر الشاعرين: عمر زيعر من ولاية تيارت والشاعر خالد شهلال من ولاية مستغانم، ولكن للأسف الشديد يبقى التأليف في موضوع الأوزان في الشعر الملحون في الجزائر شبه منعدم ماعدا كتاب لمصطفى حركات.

[2]– يقترح أحمد طاهر سبعة أبحر في الشعر الملحون هي : العتيق– المتوازن– المترادف– المتوسط – المتعاقب– الممدود– المبسوط (cf :Ahmed Tahar, La poésie populaire Algérienne ; p 182).

[3]– cf : Ahmed Tahar, op cit ; p 66.

فلا يكفي أن يكون المرء باحثا في مجال الشّعر الملحون، حتى يستطيع أن يفهم بنيته الوزنية أو العروضية، بل يتطلّب دُربة وأذنا نشأت واكتسبت ذوقا ومَلَكَة في هذا المجال من خلال الممارسة أو الحِفْظ والتّكرار، ويتحدّث عن هذا الأمر الباحث محمّد الفاسي الذّي اهتم كثيرا بالبنية العروضية للشّعر الملحون حيث يقول: « إنّ دراسة شعر الملحون وتفهّم أساليبه العروضية والموسيقية يتطلّب معرفة الكلمات التّي يستعملها أصحابه لتسمية أنواعه وأجزاء القصيدة وأجزاء البيت إلى غير ذلك من المصطلحات التّي تجري على ألسنتهم » [1]

اتّجه محمد الفاسي في أبحاثه– التي امتدت لسنوات طويلة– إلى محاولة معرفة قواعد العروض المتبّعة في الشّعر الملحون، حيث بذل جهودا مضنية في البحث والتنقيب والجمع ليصل إلى اكتشاف تنوّع عروض الملحون وغناها حيث يقول بهذا الصدد : « وقد هالني ما فيها من تنوّع في النّظم وفي عدد أشطار الأبيات وفي أشكال القوافي وفي كيفية تقسيم القصيدة، فحاولت أوّلا أن أرى هل هناك شَبه بأساليب عروض الشّعر الفصيح، وتبيّن لي أنْ لا علاقة مطلقا للملحون ببحور الخليل بن أحمد...وخاطبت رجال الملحون من " أشياخ السّجية" [(*)]وأشياخ القريحة" "حفّاظة"و"خزّانة"[(**)]...فوجدتهم كشعراء الجاهلية ينظمون شعرهم سجيّة ولا يعرفون لذلك قاعدة» .[2]

وتعدّ مسألة عروض الملحون وأوزانه مسألة صعبة ومعقدة جدا، ولهذا لا بدّ من مقاربة تكون مؤسّسة على الرياضيات والموسيقى لضبط بحور الشّعر الملحون، أو تناظراته

---

[1]- محمد الفاسي، معلمة الملحون، ق1، ج1، ص 137.

[(*)]- السجيّة « هو الإلهام الشعري. ويقال للأشياخ الذين ينظمون الشعر"أشياخ السجية" مقابل الذين يغنّون ولاينظمون ، فهم "أشياخ القْريحة"» (محمد الفاسي، المرجع نفسه، ص126)

[(**)]- الحفّاظة: « هم جماعة من الأشياخ ...يحفظون عن ظهر قلب عددا كبيرا من القصائد ويُحفِّظونها للاشياخ المغنين ومنهم من يلتزم شاعرا خاصا ويحفظ شعره فيكون راويته» أمّا الخزّانة فمفردها خزّان وهو الذي « يعتني بجمع القصائد في كنانيش وأوراق وتكون له عادة خبرة كبيرة بشؤون الملحون وبأخبار رجاله ويقصد الأشياخ المغنين للبحث عن القصائد التي يقع عليها الإقبال لحفظها » (محمد الفاسي، المرجع نفسه، ص 84/ 85).

[2]- محمد الفاسي، المرجع نفسه، 138.

وتوازياته وتشاكلاته، ويمكن أن يعمّق هذه المقاربة المختصون في الرياضيات والموسيقى وفي الشِّعر الملحون عبر استقراء القصائد الشِّعرية لاستنباط الأحكام واستخراج القواعد بعد ذلك، إذن فلا بدَّ من ربط عروض الملحون ودراستها ضمن الأفق الرياضي الموسيقي .[1]

يعتمد شعراء الملحون على مجموعة من الأنظمة المساعدة على تشكّل القصيدة داخليا وخارجيا من قوافٍ وإيقاعات...الخ، فنجد الموسيقى الداخلية والرحابة الصوتية وكذلك الاهتمام بإنشاد هذا الشّعر وإعطاء أهميّة كبيرة للمنشد، فتقسم القصيدة إلى أقسام، ويتضمّن كل قسم لازمة تعاد بعد كل قسم، كما يتم مراعاة التنغيم والنبر ومختلف التغيرات اللهجية المرتبطة بالشّعر الملحون الجزائري وتوزعه الجغرافي.

ولكننّا، نستطيع أنْ نلحظ بوضوح، دور القوافي والموسيقى الداخلية بشكل واضح في القصائد الملحونة، حيث يعتني شعراء الملحون اعتناءً كبيرا بهذا الأمر فيتّم تنظيم القوافي، حيث تصبح بارزة شكليا وفاعلة دلاليا، لأنَّ « القافية هي تطابق صوتي للكلمات أو لبعض أجزائها في وضعية معيّنة بالنظر إلى الوحدة الإيقاعية مع عدم تطابق المعنى» .[2]

تؤدّي القافية دورا مهمّا على مستوى التعبير وعلى مستوى المضمون، حيث ينشأ جدل بين هذين المستويين داخل النّص الشعري مسهما في إنشاء الدلالة النّصية مع العناصر الأخرى، فتحيل القوافي على بعضها البعض بفعل تشابهها الصوتي، ممّا يمنح النَّص تماسكا أكبر بين أجزائه، من خلال خلق نوع من الترادف والتماثل، بين وحدات معجمية متباعدة خارج النّص الشِّعري، وتبرز – في الوقت نفسه– داخل هذا التماثل الصوتي بعض التباينات المعنوية والدلالية.

---

[1]– ينظر : محمد مفتاح: "فهم الثقافة العالمة بالثقافة الشعبية"، مجلة المناهل، ع 65/64 (مرجع مذكور سابقا)، ص 11/10.

[2] – I . Lotman ; op cit, p186.

يمكننا مبدئيا – انطلاقا من الناحية الشّكلية لقصائد الملحون – أن نميّز بين صنفين رئيسيين:

أ- الشّعر الملحون الذّي يعتمد شكل القصيدة العربية التقليدية (العمودية) خصوصا في الجانب الشّكلي المتعلق بهندسة الفضاء وتشكيله، حيث تتماثل الأبيات التّي تتكوّن من شطرين، أو صدر وعجز أو الفراش والغطا[*] بمصطلحات أهل الملحون، فتكون القصيدة تكرارا لأبيات متكافئة في الوزن والقافية.

يقول مثلا الأخضر بن خلوف في بعض أبيات قصيدة " أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عَنْدِي":

أَحْسَنْ مَا يُـقَـالْ عَنْـدِي بِسْمِ اللَّـهْ و بِـكْ نَـبْدَا
حُبَّكْ في سُلْطَانْ جَسْدِي مَا عَزَّكْ يَاعَيـنْ وَاحْـدَا
قَدْرْ النَّخْلَه اللِّي تْسدِّي تَبْنِي شَهْدَه فُوقْ شَهْدَا [1]

جاء رويّ القوافي أو "حَرْفُهَا"، بمصطلحات أهل الملحون، متماثلا (حرف الدال) والقافية مطلقة وُصلت بالياء في الصدر وبالألف في العجز. فالشّطر هو وحدة أساسية في الشّعر الملحون، وقد يتساوى الشطران في البيت وقد يكون أحدهما أطول من الآخر.

ب- الشّعر الملحون الذّي يبنى على المقطوعات أو الفقرات : وهو نوع تتعدّد أشكاله، حيث حدثت تنويعات شكلية على الشّكل العمودي، ليتطوّر نظام البيت في القصيدة من نظام الشّطرين المتوازيين إلى الأشطر المتعددة الأشكال، ونذكر منها مثلا الرباعيات، بمختلف تشكيلاتها، حيث إنّ الرباعيات[2] عبارة عن أربعة أشطر

---

[*]- الفْراش هو الشطر الأول من البيت أي الصدر أما الغْطَا فهو الشطر الثاني أو عجز البيت(ينظر: محمد الفاسي، المرجع السابق الذكر، ص 118).

[1]- سيدي الأخضر بن خلوف، الديوان، جمع وتقديم: محمد بخوشة، ص41.

[2]- اشتهر الشّاعر الشّعبي عبد الرحمن المجذوب بشكل الرباعيات حيث نظم مجموعة من الحكم اشتهرت وأصبحت أمثالا شعبية تتداولها الناس في المنطقة المغاربية (ينظر: عبد الرحمن رباحي، قال المجذوب، مكتبة الشركة الجزائرية، ط1، باب عزون، الجزائر 2000).والشيخ عبد الرحمن المجذوب هو الشيخ أبو زيد عبد الرحمن المجذوب بن عياد بن يعقوب بن =

تكون ثلاثة منها متفقة في القافية، أما بالنسبة للشطر الرابع فقد تكون قافيته موافقة أو مخالفة، ولكن تبقى هذه القافية الرابعة تتكرر في كل القصيدة الشّعرية، فتكون الرباعيات في القصيدة مثلا على الشّكل:(س، س، س، أ)، (ع، ع، ع، أ)، (ص، ص، ص، أ).....الخ ، فتمثل"أ" القافية الختامية في كل رباعية وتتكرر هذه القافية في كل القصيدة، بينما القوافي الداخلية الأخرى فهي متغيرة من رباعية لأخرى(س، ع، ص)، ولنأخذ مثالا عن هذه القافية من قصيدة" يالوشام دخيل عليك" لمحمد بن مسايب حيث يقول في رباعيته الأولى من القصيدة:

يَا الوَشَّامْ دْخِيلْ عْليكْ كُنْ حَاذَرْ فَاهَمْ نُوصِيكْ
احْفَظْ والحِفْظ يْوَاتِيكْ مُنْيتِي بَالَكْ تَاذِيـهَا

ثم يقول في رباعية أخرى من القصيدة نفسها:

اعْمَلْ أَلِفْ أَلْفْ زْنَادْ والعْسَاكَرْ حتَى القِيادْ
الطْبُولْ تَرْعَدْ تَرْعَادْ والخْيُولْ تْشَالِي بِهَا [1]

جاءت القوافي في الرباعية الأولى كالتالي (عْليكْ، نُوصيكْ، يواتيكْ، تَاذيهَا) وجاءت في الرباعية الثانية (زْناد، القِيادْ، تَرْعَدْ، تْشالي بهاَ) وفي الرباعية الثالثة (الأسْرارْ، دْيارْ، الأسْوارْ، تَحْضِيهَا)....الخ.

سلامة الصنهاجي الدكالي المتوفى سنة 976هجرية وقد لُقب بالمجذوب وعرف بهذا اللقب، كان صوفيا زهد في الدنيا وساح في البلاد للوعظ والإرشاد (ينظر: الشيخ نور الدين عبد القادر البسكري، القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمن المجذوب، تقديم وتعليق:عادل بن حاج الجزائري، دار هومة ط2، الجزائر 2010، ص69)، ويقول الشيخ عبد الرحمن المجذوب في بعض الرباعيات:

كْسَبْت في الدَّهْرْ مَعْزَة وجَبْتْ كْـلاَمْ رْبَـاعِي
مَاذَا مَنْ اعْطَاهْ رَبِّي ويْقُولْ اعْطَانِي ذْرَاعِي

[1]- محمد بن مسايب، الديوان، تقديم: الحفناوي أمقران وأسماء سيفاوي، ص 156.

نلاحظ أنّ القوافي تتوافق في رويها في الأشطر الثلاثة الأولى، ولكنّها تختلف مع قافية الشّطر الرابع الأخير، كما أنّ حرف الروي قد يتغير من قافية لأخرى في الأشطار الثلاثة الأولى، ولكن قافية الشطر الرابع في كل رباعية هي موحدة الروي. ويُستعمل هذا الشّكل الرباعي لدى العديد من شعراء الملحون حيث يستعمله– مثلا– بن قيطون في قصيدته"سَلتَكْ فَرْخ لَحْمَامْ" حيث يقول في الرباعيتين الأولى والثانية :

سَلْتَكْ فَرْخ الحَمامْ يَا طَيَّارْ يَاَعَالي الاوْكَارْ

وَاسِي فِيّا جْمِيلْ خُفْ اشْطَارْ خَفَّقْ بالطَيرَه

تَدِيلِي ذَا الكْتَابْ فيهْ اسْطَارْ إلَى بُـولَنْـوَارْ

جَدْ الشُرْفَه الهَاشْمِي المُخْتَارْ قُلُو فِي حَيرَه [1]

إذن قوافي الرباعية الأولى هي: (طيّارْ، الاوْكَارْ، اشْطَارْ، بالطيرَه) وقوافي الرباعية الثانية هي :(اسْطارْ، بُولَنْوارْ، المُخْتَارْ، حَيره)، فجاءت في الرباعيات الأولى القوافي كلها على الروي نفسه، لكن سرعان ما يطرأ عليها تغيير في حروف الروي، فيما يخص قوافي الأشطر الثلاثة الأولى في رباعية أخرى من القصيدة، كما نجد في قوله في الرباعية الرابعة مثلا:

منْ حُبَّكْ قدْ أَصَابْني سِهَامْ يَـا سَيـدْ الانَـــامْ

رشَّقْ قَلْبي نْبيلْ، حُبَّكْ رَامْ مَوضُوعْ عْلَى الجَمْرَه

لقد بقي روّي القافية الواردة في الشّطر الرابع موحدا، لكن تغيّر الروي في الأشطر الثلاثة الأولى فأصبح الروي حرف الميم عوضا عن حرف الراء، ويمنح هذا التنوّع في روي

[1]- محمد بن قيطون، المصدر السابق الذكر، ص191.

القوافي الداخلية للرباعيات، من رباعية لأخرى، الشّعراء حرية أكبر، وللقصيدة تنوّعا إيقاعيا وموسيقيا، بالإضافة إلى وظيفتها الجمالية، كما أنّ هذه القوافي تعمل على تعليم الّشطر « أي أنّها تعلن عن نهايته فتُحدث بذلك تقسيما في القصيدة، وهذا التقسيم واضح لا يقبل جدلا » [1]، ويتم أثناء الإنشاد التّركيز أو النّبر على القوافي في الرباعيات، مما يجعلها بارزة ومتميزة عن باقي الكلام في القصيدة، فتصبح القافية ليست مجرّد أمور زخرفية طارئة وإنّما هي خطاب منتظم في نسيجه الصوتي الشامل وحالة من حالات التّكرار الصوتي والموقعي باعتبارها تحتلّ موقعا استراتيجيا في النص الشّعري [2].

وقد يوظِّف الشَّاعر الشَّكل الرباعي، ولكن بستة أشطر، حيث يكرّر بنية البيت الثاني في البيت الأخير لتصبح الرباعية على شكل (س، س، س، أ، س،أ)، (ص، ص، ص، أ، ص،أ)، (ع،ع،ع،أ، ع، أ).....الخ. نأخذ مثالا عن هذا الشّكل من ديوان الشاعر أحمد بن التريكي من قصيدة "يَاعُشَّاقْ الزِّينْ" المبنية على هذا النّمط، حيث يقول الشَّاعر في السداسيتين الأوليتين وهذا – طبعا– دون أخذ اللاّزمة بعين الاعتبار :

يَاعُشَّاقْ الزِّيـن سَاعْدُوا وَاكْ القَلْب احْزِينْ
جَرْحَتْ الخَـدّينْ بَالـمْدَامَعْ دِيـمَا سيَّالــه
شَعْلَتْ نَـارْ البَينْ في دْلِيلِي والهَجْـرَ اتْـوالَى
هَذَا حُـسْنَ ابْدِيــعْ كِـيفْ يَهْنَاَ مَـنْ بِـهْ وْلِيــعْ
فِي الاقْطَارْ اجْميعْ مَا مْثِيلَكْ هَـيْفَـا مَيـَّالَــه
عُشْقَكْ رَاهْ امْنِيـعْ اعْلَى عْشِقَكْ يَفْضَلْ واتْعالَى [3]

---

[1]- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، دار الآفاق، الجزائر2007، ص110.

[2]– ينظر: ڤكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء/ بيروت 2000، ص72.

[3]– أحمد بن التريكي، المصدر السابق الذكر، ص113.

كرّر الشّاعر أحمد بن التريكي بنية البيت الثّاني في نهاية كل رباعية من رباعياته، فأصبحت الرباعية سداسية، مع تحرّر في استخدام روي القوافي الداخلية من سداسية لأخرى، فكان حرف النون في السداسية الأولى وحرف العين في السداسية الثانية ...الخ. ونأخذ مثالا آخر من ديوان الشاعر بومدين بن سهلة، الذّي لاحظنا أنّه يوظّف هذا الشّكل بشكل كبير، حيث يقول في قصيدته " يَاضَوْ اعْيَانِي":

يَاضَوْ اعْيَانِي يَا القُمْرِي زَرْقَ الجَنْحَانْ
جَمَّلْ واسْعَانِي وسّلَمْ عْلَى نَاسْ تلمْسَانْ
كُونَكْ سِيسَانِي حَدْ لاَ تَقْـرَى فِيـهْ أَمَـانْ

يَازَينْ الدَرْجَه نَـرْسلكْ لبْنَاتْ البَـهجَـه
واعْزَمْ لاَ تَرْجَى ادْخُلْ عْلَى بَابْ السِجـَّانْ
تْفَـرَجْ فُرْجَـه فِي البْهاَ والزِّينْ الفـتَّان [1]

وقد جاء هذا التنوّع الشّكلي في الشّعر الملحون، بفضل تراكم التّجارب الشّعرية واتّساع رؤية هؤلاء الشّعراء، انطلاقا من محصلتهم الثّقافية والمعرفية والدينية التّي اكتسبوها من الزوايا والمساجد، بالإضافة إلى احتكاكهم بالتّجارب الشّعرية لشعراء الملحون المغربي، من خلال إقامة بعضهم لفترة من حياتهم بالمغرب الأقصى(أحمد بن التريكي، محمّد بن مسايب، مصطفى بن براهيم....الخ)، وقد منح هذا التنوّع الشّكلي الشّعر الملحون الجزائري تنوعا وغنى في الإيقاعات الموسيقية .

[1]– الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، الديوان، ص 91.

الفصل الرّابع:البنية الجمالية والدّلالية في الشِّعر الملحون الجزائري

1. بنية اللّغة الشِّعرية في القصيدة الملحونة
2. الحقول المعجمية الدلالية

1.2. معجم شعر الهزل (الغزل)

1.1.2. المعجم النفسي

2.1.2. معجم الطبيعة

3.1.2. معجم الأعلام

4.1.2. معجم الزمن

2.2. معجم شعر الجدّ(المَدْحْ)

1.2.2. المعجم النفسي

2.2.2. معجم الأعلام

3.2.2. معجم الزمن

4.2.2. معجم المديح والاستغفار

5.2.2. معجم المقامات الصوفية

يكتسب الشّعر الملحون خصوصيته، حيث تنغرس جذوره في عمق التاريخ، وقد اشتهر في منطقة المغرب العربي واكتسب سلطة جمالية واجتماعية، ونال بعض المبدعين فيه شهرة كبيرة، كما أنّنا نجد لهذا الشّعر منظومة خاصّة من المفردات واللّغة الشّعرية والإيقاعات والتّقاليد الفنيّة التّي استطاع من خلالها أن يفرض نفسه ويقاوم عوامل النّسيان والضياع، والمستمع الذّي ليست له خلفية معرفية في هذا الشِّعر لا يستطيع أن يفهمه أو يتذوقه، لأنّه غير ملّم بسياقه باعتباره تقليدا أدبيا متميّزا، فكلّ نص أدبي « هو حالة انبثاق عمّا سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي، فالقصيدة الغزلية انبثاق تولّد عن كلِّ ما سلف من شعر غزلي، وليس ذلك السالف سوى(سياق) أدبي لهذه القصيدة التّي تمخضت عنه، وصار مصدرا لوجودها» .[1]

يضع الشّاعر نفسه، وهو يبدع قصائده، في مواجهة الشِّعر المخزون في ثقافته وسالفيه من الشّعراء المتعدّدين الذّين حفظ أشعارهم، فتشتغل هذه النّصوص وتتفاعل تاركة آثارها على هذا النّص الجديد، شكلا ومضمونا، حيث يستمد النّص الشّعري الملحون وجوده من التّراكمات الشّعرية السابقة عليه، فيرتبط الشّاعر بذاكرة وسياق ثقافي يشمل هذه الذّاكرة ويتحكّم في صياغتها ومنطق قولها، وعندما تتكرّر نفس البنيات النّصية فإنّ هذا الأمر يمثّل – في الحقيقة– تزكية من النّص اللاّحق للنّص السابق وضمان استمراريته، فهو يأخذ منه ويضيف إليه في الوقت نفسه، لأنّ قراءة الشّاعر اللّاحق للشّاعر السابق هي قراءة شمولية فتترسّب البنية القديمة بما تقوم عليه من صوت وإيقاع ولغة وصياغة لتأخذ موقعها ضمن بنية النّص الجديد .

وترى الدّارسة البلغارية جوليا كرستيفا(J.Kristeva) أنّ النّص عبارة عن « شبكة تجمع بين نصوص كثيرة ونظام يجمع بين أنظمة عديدة »[2]، فالنّص فضاء ينفتح على

[1]– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة/السعودية 1985، ص9.

[2] – J. Kristeva ; la révolution du langage poétique ; ed Seuil ; Paris 1974, P 83.

فضاءات أخرى متعددة نصيّة كانت أم غير نصيّة، وبالتّالي فهو عملية إنتاجية أي إنّه قابل للتّفكيك وإعادة البناء من جديد، وتنغرس القصيدة الشّعرية في رحم الشِّعر الذّي من نوعها لتصبح نصا من نصوص تتراكم لتؤسس سياقا أدبيا ينطلق من التّشكلات الأوليّة ليتميّز- عبر تراكم النّماذج- ويصبح جنسا محددّا، فيغدو لكلّ نص أدبي سياق يحتويه ويحدّد انتماءه وكيفية إدراكه من قبل المتلقي، فلا يفهم المتلقي خطاب المتكلم إذا انعدم الاشتراك في امتلاك النّسق، وهذا يحدث مثلا عندما يجهل المخاطَب اللّغة التّي يستعملها المرسل .

توفِّر لنا النّصوص الشِّعرية الملحونة مادة لغويّة مهمّة جدا، لا يستطيع أن يفهم استعمالاتها إلا شخص له مِراس في هذا الفنّ الشِّعري، ومَلَكَة راسخة لا تحصل إلا بالممارسة والسماع وحفظ القوالب، أي بالتّجريب والاكتساب، ولا يمكن حصول الفهم دون الإلمام بهذه المَلَكَة مهما كان الشّخص ملمّا بالنّظريات العلمية والأدوات المنهجية، لأنّ « العلم بالنّظريات لا يكفي لحصول الفهم وبناء المعنى، وإنّما لا بدّ من الخبرة بالنّصوص وبأنماط تشكّل المعنى، والدلالات الظاهرة والخفية التّي يوحي بها النّص». [1]

وسنتطرق لبعض سمات اللّغة المستعملة في قصائد الشّعر الملحون، حيث اهتم بعض الدارسين بوضع معاجم للشِّعر الملحون واستعمالاته الخاصّة لبعض المفردات، كما فعل الباحث محمّد الفاسي في جزء من معلمته ومحمّد حليم طوبال في كتابه " منجد الملحون"، وهو أمر يدّل على تنبّه منهما بأنّ لغة الشّعر الملحونة هي لغة توظّف معجما خاصا، يسترعي البحث والجمع لاستجلاء خصائصه وتطوره .

[1]- محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي- مقدمات لمعرفة بديلة بالنّص والخطاب، منشورات الاختلاف، الجزائر2013، ص66.

1.بنية اللّغة الشّعرية في القصيدة الملحونة الجزائرية:

تمثّل مدوّنة الشِّعر الملحون الجزائري مجالا خصبا وثريا في الكشف عن الخصائص اللّغوية، والاجتماعية والثّقافية للمجموعة البشرية التّي ينتمي إليها هؤلاء الشّعراء، « فإمكانية استخدام اللّغة، تحمل – ضمنا– إمكانية تعدّد صور هذا الاستخدام، نتيجة لتمايز الوسيلة التّعبيرية، وهنا يكمن الفارق بين مبدع وآخر، حيث يكون لكل منهما منطقة أثيرة يتحرك فيها لغويا ونحويا وبلاغيا، فيضع لنفسه معجما ينغلق عليه في التصوّر الكلي أو الجزئي» [1].

لقد اشتغل شعراء الملحون على اللّغة الشِّعرية بشكل متميّز وكبير، فلغة الشّعر الملحون ليست اللّغة العاميّة، أي لغة العامّة من النّاس، كما أنّها ليست اللّغة العربية الفصحى، ولكنّها استطاعت أن تكون لغة أخرى متميّزة من خلال بنائها لجسور من التّبادل والتّحوير والتّحويل والتّصرّف في اللّغة الفصحى، حيث تحرَّكت مخيّلة أشياخ الملحون، بين العامِّي والفصيح، من أجل اشتقاق ألفاظ ونحت أخرى مخترقة للقواعد المعيارية للّغة الفصحى، لخلق لغة خاصة لا يفهمها ولا يستوعبها إلا الذّي له مِراس وتذوّق للشّعر الملحون، فاستثمر شعراء الملحون حركية اللّغة لتوسيع المعجم في الشّعر الملحون وفتح آفاقه.

يقول الباحث محمّد الفاسي عن لغة الشِّعر الملحون العاميّة مبرزا بعض خصائصها وسماتها :« وأما من حيث اللّغة العاميّة فإنّها ليست لغة طبقة شعبية منحطّة، بل هي لغة أرقى من اللّغة التّي يتكلم بها حتى المتعلمون، لأنّ شعراء الملحون يُدخلون في كلامهم كثيرا من الكلمات الفصيحة بعد إجرائها على الأسلوب العامّي » .[2]

[1]- محمّد عبد المطّلب، قراءة ثانية في شعر امرىء القيس، مكتبة لبنان ناشرون ط1، بيروت 1996 ص 1(مقدمة الكتاب).

[2]– محمد الفاسي، المرجع السابق الذكر، ص30.

ونجد – نتيجة لهذا – أنّ الكثيرين لا يُقدِّرون الّشعر الملحون، ويرجع الأمر لعدم معرفتهم لطرقه وأساليبه ولغته، فلم تحصل لهم مَلَكَةٌ فيه، ولهذا فهم لا يتذوّقونه ولا يُعجبون به، وهو الأمر الذّي أشار إليه ابن خلدون من قبل في مقدمته.

كما أنّ احتكاك شعوب دول المغرب العربي مع الكثير من الحضارات والشّعوب كان له الأثر الكبير، إذ جعلهم– هذا الأمر– يكتسبون ذخيرة كبيرة من الألفاظ، حيث إنّ الفنون الأمازيغية وثقافات الوافدين من عرب بني هلال وبني سليم، وثقافة الأندلسيين النازحين إلى دول المغرب العربي والأتراك، شكّلت فسيفساء ثقافية جزائرية زاخرة بألوان إفريقية ومتوسطية وعربية بحكم الموقع الجغرافي المتميّز للجزائر وانفتاح أبنائه على أشكال ثقافية مختلفة ومتعددة .

ولقد أبدع شعراء الملحون الجزائريون إبداعاتهم الشّعرية انطلاقا من هذه الثّقافة المتنوّعة، بلغتهم الدارجة التّي تواصلوا بها فيما بينهم، فلا تقتصر وظيفة اللّغة على توصيل الأفكار، بل تُسهم أيضا « في تشكيل رؤية المرء وتصوّره عن الواقع المحيط به، فهي تسعفه في انسجامه وتكيّفه مع واقعه»[1]. وهكذا صارت هذه الأشعار من صميم التّعبير الجمعي للسكان، فهي تعبّر عن أذواقهم ومشاعرهم، ينشدونها في أفراحهم وأتراحهم، ويعبّرون بها عن قضاياهم وتطلعاتهم، فأصبحت، بذلك، مَعِينًا هاما يغترفون منه ويتواصلون بها فيما بينهم.

وسنركّز في دراسة الاستعمال اللّغوي للشّعر الملحون على بعض الظواهر الخاصّة، التّي رأيناها بارزة وواضحة في المدوّنة الشّعرية المدروسة، والتّي تدّل على أنّ شاعر الملحون مبدع أصيل لا يقلّ أهميّة عن شاعر الفصيح:

[1]- كريم عبيد علوي، كليات المعرفة اللغوية عند الفلاسفة المسلمين في ضوء اللسانيات، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر 2013، ص53.

أ. التّصريف:

صاغ شعراء الملحون جموعا غير مستعملة أو قليلة الاستعمال في اللّغة الفصحى أو خففوا فيها بعض الحروف، حتى إنّها قد تبدو غريبة، فلا يفهمها إلّا الذّي خَبر فن الشّعر الملحون، وبهذا يكون الشّعر الملحون قد حافظ لنا على رصيد لغوي مهمّ كان يُستعمل وانقرض أو قلّ استعماله أو حلّ محله معجم آخر مُستحدث، نذكر منها مثلا:

- جمعهم لكلمة قصيدة بكلمة قصْدَانْ وكَأْسْ بكلمة كْيُوسْ، وكلمة حَاجَة بكلمة حِيجَانْ، السْفَاينْ/ السْفُونْ، فْرَاسِينْ/فَرسْ، اللْسُون/ مفرد لْسَانْ، بْنَاوَتْ مفردها بَنْتْ، أَعْيَانْ مفردها عَينْ....الخ، ونلحظ أنّ صيغة "أَفْعَالْ" تضطرد بشكل كبير في الجموع التي يستعملها شعراء الملحون، حيث نجد كميّة معتبرة من المفردات اللّغوية، التّي تكون على هذا الوزن من أمثال: أَرْسَامْ- أَكْنَانْ – أَنْجَالْ – أَثْمَادْ- أَغْيَادْ- أَنْفَاسْ – أَمْوَاجْ- أَجْسَادْ- أَفْوَاهْ- أَرْذَالْ- أَزْنَادْ- أَوْقَاحْ- أَرْكَابْ – أَصْحَارْ- أَنْعَاسْ- أَغْيَارْ- أَمْحَانْ- أَرْمَاقْ- أَحْدَاقْ- أَمْلاَحْ...الخ.

وتضطرد كذلك صيغة "فْعِيلْ" في مفردات قصائد الشّعر الملحون من أمثال: عْلِيلْ- هْطِيلْ- سْكِيبْ- نْحِيلْ- صْعِيبْ – ضْرِيرْ- سْقِيمْ- نْكِيدْ – ظْرِيف – رْحِيمْ- غْرِيبْ...الخ.

وسنعطي أمثلة عن بعض الجموع، التّي لا نجدها تستعمل في الفصحى وتستعمل في الشّعر الملحون، حيث وجدناها موظفّة في المدوّنة وسنختصرها في الجدول التالي:

الجمع	المفرد	الشاهد
افْرَاوَحْ	فَرَحٌ	يقول ابن مسايب (ص55) : بَاتْ مْسَلِي فِي هْنَا وافْرَاوَحْ فُوقْ بْسَاطْ الْرضَى الحْبِيبْ سْقَانِي
اسْطَايَحْ	سَطْحٌ	يقول ابن مسايب (ص56) : حْتَى هَبْ النْسِيمْ فُوقْ اسْطايحْ نْبَا طِيرْ الفْرَاقْ مَاهنَانِي
اسْنَاجَقْ	سَنْجَاقٌ	يقول ابن مسايب (ص62) : كل رْكَبْ بْعَسْكَرْ واسْنَاجَقْ تْرَفْرَفْ طْبُولْ ومْدَافَعْ وخْيُولْ مْتحَزَّمْ
اقْرَايَحْ	قَرْحَة	يقول ابن مسايب (65) : لو يَمْلَكْنِي الهْوَى يَسْكُنْ قَلْبِي بَمْحَالُه مَا نَفْضَحْ سَرّْ مَانْوَرِي للنَّاسْ أقْرايَحْ
اعْلايَمْ	علامةٌ	يقول ابن مسايب (ص77) : مَنْ نُوره كُلْ حْكَايَة واعْلاَيَمْ فَضْلُه ظَاهْرِين فِي اتّضَاحْ
رْجولْ	رجلٌ	يقول ابن مسايب (ص114) : ديرْ الزَايْ زْمُولْ طَاعُوا له رْجولْ
انْعاتْ	نعتٌ	يقول ابن سهلة (ص38): الفَمْ مْدوَّرْ خَاتمْ فَجْرُه وشْفُوقْ عَكْريْ في انْعاتُه
اثْغارْ	ثَغْرٌ	يقول ابن سهلة (ص39): أبْهَى مَنْ الغْزَالْ الصِّينِي مَكْمُولَة البْهَا صَافْيَة الاثْغَارْ

اْمْحَانْ	مِحنةٌ	يقول ابن سهلة (ص49): مَنْ هْوَاهَا جَرَّعَتْ امْحَانْ نَارْهَا فِي حْشَايَا رَاهي رْقَاتْ وقْوَاتْ
الرَفْقَانْ	رفيقٌ	يقول ابن سهلة (ص140): سَلّمْ عْلَى جْمِيعْ الرَفْقَانْ وكُلْ مَنْ ثَمّة كَانْ رْفِيقْ

ب. استعمال الجمع بمعنى المفرد مثل : جْنَانْ، رْيَاضْ، قْبُورْ،...الخ، واستعمال المفرد بمعنى الجمع في صيغة فعول مثل: حْسودْ ويقصدون الحُسّاد، وجْحُوْد بمعنى الجاحدين.

يقول الشّاعر بن سهلة:

ذُوكْ الحْسُودْ يَكْرْهُونِي ويْشِيعْ خْبَرْنَا مَا يَنْدَسْ

ويتم – أحيانا– في الشّعر الملحون كسر أفق توقّع القارىء من خلال استعمال بعض المفردات بمعانٍ مغايرة لتوظيفها في اللّغة الفصحى، مثلا كلمة "عَانَسْ" التّي تعني في الفصحى المرأة التيّ فاتها سنّ الزواج، بينما تعني في لغة الملحون المرأة الجميلة الفاتنة، حيث يقول الشّاعر سعيد المنداسي في بعض قصائده موظّفا هذه اللّفظة :

أنَا نَهْوِى منْ العْوَانَسْ بَحْريَّة لاَ تْظنّهَا مَنْ نَسْلْ طْيُورْ[1]

[1]- سعيد المنداسي، الديوان، تقديم وتحقيق : محمد بكوشة، ص54.

ج. استعمال صيغة التّصغير والتّخفيف: وهو ما يسمى في مصطلح أهل الملحون بـ " التَشْقِيقْ"، ويكون قصد الافتخار أو الدلال .[1]

وتكثر صيغة التّصغير في الشّعر الملحون، بصفة خاصّة، عند ذكر أسماء المحبوبات نظرا لقربهنّ من القلب مثلا:

فَاطْمَة= طَامُو= طَامْ= طْويطْمُو

الزهْرَاء= زْهِيرَا = زْهُورْ= زْهِيرُو

عَايْشَة= عْوِيشَة=عَيشُوشْ= عْيُوشْ

خْدِيجَة= خَدُّوجْ

مَرْيَمْ= مَرْيُومَة

يقول سعيد المنداسي في بعض قصائده :

هلْ مَنْ لِيلْتِي لْوِيلَة فيْ المَحْفَلْ يَتْبَاشْرُوا بِهَا الانْجَالْ [2]

ويقول أحمد بن التريكي في قصيدة "العيد الكبير":

والْحَاكْمَة عْليهُمْ فَطُّومَة امْنينْ جَاتْ لمَّا انْظَرْتَهاطَعْمَتْ لِي المُوتْ [3]

يقول الشّاعر ابن سهلة في قصيدة "يا طامو":

يَا طَامُو تَاجْ البَاهْيينْ احْبِيبـكْ لا تَنْـسَاه

ياَ طَامُو تَاجْ البَاهْيين زينَكْ فَايَقْ عْلَى كُلْ زِينْ [4]

---

[1]- ينظر : محمد حليم طوبال، منجد الملحون، ج1، دار شيكو للطباعة والنشر، المدية / الجزائر 2010، ص7.

[2]- سعيد المنداسي، الديوان، ص50.

[3]– أحمد بن التريكي، الديوان، ص124.

[4]– أبي مدين بن سهلة، الديوان، جمع وتحقيق: شعيّب مقنونيف (مصدر مذكور سابقا)، ص213.

ويقول محمّد بن مسايب في قصيدة "سُلْطَانْ الحُبّْ طْغَى وجَارْ":

مَامْلحَكْ يَاعَيْشُوشْ بَالبْهَاء والفْشُوشْ[1]

د. استعمال الصفة للتسمية مثلا : شَمْسْ العَشّيَة سمّوها "الذَّهبية" وإطلاق صفة "الخْبِير" أو "السَّاكْنْ" أوِ "ميرْ الأكْنَانْ" على القلب حيث يقول ابن سهلة :

مَشْعَالْ نَارْهَا حْرَقْ لِيْ مِيرْ كْنَانِيْ مَا بَانْ مَاظْهَرْ دُخَانه بَرَّا

ونلحظ، من جهة أخرى، أنّ شعراء الملحون قد توسعوا بلاغيا، فأوجدوا جملة من الألفاظ والتّشبيهات والاشتقاقات، وأصبحت هذه المادة اللّغوية متداولة بين شعراء الملحون، بشكل كبير جدا وبارز، وهذه الألفاظ ليست مترادفات بالضرورة، ولكنّها استُعملت صرفا واشتقاقا مجازا أو كناية لأسماء مختلفة، وقد تنبّه لهذه الظاهرة جملة من الدّارسين المهتمين بالشِّعر الملحون، منهم محمد الفاسي في معلمته، وعبّاس الجراري في كتاب" الزجل في المغرب– القصيدة" ومحمد حليم طوبال في كتابه "منجد الملحون"، وسنذكر بعض هذه الألفاظ كأمثلة من خلال الجدول التالي:

الشِّعْر	الغَزال	الخَمر	اللّيل	العُيُون
تَنْظَامْ– الاقْسَامْ	جَفّالْ	رَاحْ	البْهِيمْ	الاثْمَادْ
القْوَافِي– الأغْصَانْ	حَذّارْ	رْحِيقْ	الحَالْكْ	الانْجَالْ
القُولْ– الحلة	دَامِي	عْتِيقَة	دَامَسْ	الأحْدَاقْ
الغْنَا– الطَرْزْ	رشَا	عَقَّارْ	دَيْجُورْ	لْبْصَارْ
الكْلَامْ – القْرِيضْ	ريمْ	مْدَامْ	عَسْعَاسْ	انْوَاعَسْ
لْبْيَاتْ	شَارْدْ	مْعَتْقَة	غْسِيقْ	لْرْمَاقْ
لَشْعَارْ	شْرِيدْ	شَعْشُوعْ	لَدْهَمْ	لْنْيَامْ

[1]– محمد بن مسايب، الديوان، تقديم: الحفناوي أمقران وأسماء سيفاوي (مصدر مذكور سابقا)، ص118.

النّْظَامْ	صَيَّاحْ	مَاحْية	أليل	الرِّمْقَاتْ
لنْشَادْ	زَهْزَامْ	بَنْتْ الدْنَانْ	غَيْهَابْ	الاجْفَانْ
السْجِيّة	المْهَا	بَنْتْ الدَّالْيَة	الدَّاجْ	الارْمَاشْ
لْنْسَاجْ	وَسْنَانْ	صَهْبَة	الدَّجَى	لدْعَاجْ
الأوْزَانْ	ظَبي	عراقي		الطَّرْفْ
مَلْحُونْ	عَمْهُوجْ	دْنَانْ		اللاَمَحْ
مَنْظُومْ	النفُورْ	شْرَابْ		اللحظة
نَظْمْ				الاغْنَاجْ
مَوْهُوبْ				الاشْفَارْ

كما نلحظ استعمالا بارزا للتراكيب الإنشائية في قصائد الشّعر الملحون التّي تستخدم لإثارة المخاطب وجلب انتباهه، كما أنّها تمنح المتكلم مجالا واسعا للإقناع والتّأثير، وخاصّة منها النّداء والأمر والاستفهام بالإضافة إلى استخدام الوصف والتكرار وبعض العبارات الجاهزة والصيّغ المسكوكة من أمثال(بَدْرْ التْمَامْ، غُصْنْ البَانْ، البَدْرْ العَالِي، الخَدّْ العَكْرِي، كْحِيلْ اللاَّمْحْ، سَبْغْ الشّفَرْ، مُولا'ء الزِّينْ، بَدْرْ البْدورْ...الخ).

ويبقى الاستعمال اللّغوي في الشّعر الملحون في حاجة ماسّة إلى دراسات وأبحاث متخصصّة، لأنّه يملك ثروة لغوية مهمّة هي في حاجة إلى تصنيف ودراسة، بالاضافة إلى وضع معاجم متخصصّة تشرح طبيعة المادة المعجمية واستعمالاتها الخاصّة وتطوّرها الدلالي .

2. الحقول المعجمية الدلالية:

إنّ المعجم عبارة عن مجموعة من الكلمات التّي ينعكس اختيارها مباشرة على المعاني، ولهذا ينصّب الاهتمام على دراسة الحقول التّي تنتمي إليها كلمات النّصوص

الشّعرية، من خلال إبراز ترددداتها على شكل محاور معجمية ومحاور دلالية، فالحقل الدلالي عبارة عن « مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها»[1].

ويمكن الوصول إلى الدلالات المحورية في النّص من خلال هذه الحقول المعجمية، فينظر بهذا إلى المعجم « على أنّه قائمة من الكلمات المنعزلة التّي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معيّن وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفاتها، أو بتركيب يؤدّي معناها كوّنت حقلا أو حقولا دلالية » [2].

وتتأتّى قراءة الخطاب الشّعري من القراءات الجزئية للمنطوقات التّي تشكّله، فمن خلال التّشاكل يمكن تحقيق التّجانس بالتّركيز على الخصوصيات العامّة المشتركة الثّابتة أو الكليّات[3]، لأنّ الجزئيات ليست بمتناهية ما يتعذر ضبط حقائقها، وهذا الأمر « هو الذّي يتيح التغلّب على العقبات التّي يضعها الطابع المتعدّد الدلالات للنّص والتجلي أمام القراءة » [4]، فلا يمكن البحث عن الدّلالة الكليّة للنّصوص الشّعرية الملحونة، المعتمدة في التطبيق إلا بتحقيق تجانس الخطاب والبحث في المعاني التّي تتجلى في البنية الدلالية من خلال الاستقراء[5] (الانتقال من الخاص إلى العام ومن الجزئي إلى الكلّي) والاستنباط، لاستخراج المكوّنات الدلالية، التّي يرتبط المعنى فيها بالتّجريد والعُرف الثّقافي اعتمادا على

---

[1]– أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط4، مصر 1993، ص76

[2] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي ط3، بيروت/ الدار البيضاء 1992، ص58 .

[3]- مصطلح الكليات يُراد به « المشترك النّوعي الشكلي العام...في جملة من السمات البنائية »(كريم عبيد علوي، كليات المعرفة اللغوية ، ص39).

[4] – A .Greimas, Essais de Sémiotique Poétique ; Larousse, Paris 1972 ; p 16.

[5]- يعرف الباحث عبد السلام المسدي الاستقراء قائلا: « وهو المنهج الذي يعتمد الانطلاق من الأجزاء فيتتبّع الأحداث والظواهر المشتّتة، محاولا جمع ما تآلف منها حتى ينتهي إلى خصائص مشتركة ، فيقرّر حُكما عاما أوقضيّة موحدّة، ويقابله الاستنتاج، وهو منهج أكثر صرامة إذ يعتمد القضايا المبسوطة ليُحدِث بينها تسلسلا منطقيا يُفضي إلى جزمٍ عقلاني »(عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس 1977، ص183.).

دوائر صغرى (المدخل اللّغوي، المدخل الصرفي والاشتقاقي والمدخل البلاغي)، ودوائر كبرى (التناصات، التداول والسياقات)، حيث يصبح التأويل تنسيقا بين مجريات الحدث اللغوي والنّظام الذّهني.

ويتمّ استقراء المعاني التّقريرية والإيحائية، فيُتطرق إلى التّأويلات الكامنة وراء المعاني السطحية « بمراعاة أنّ المعنى ليس كيانا جاهزا ولا مُعطى بديهيا يمكن إدراكه بدون وسائط، بل باعتباره سيرورة خاضعة لمجموعة من الشروط»[1]، فتحتاج المعاني لفكّ رموزها وإدراك خفاياها إلى رصيد ثقافي ومعرفي متنوّع يسمح بالكشف عن الدلالات الرمزية وأنساق المعنى ورؤى العالم، وانطلاقا من هذا التّأويل الإيحائي يتم استخلاص حقول معجمية، وتحمل هذه الحقول قيّما ثقافية واجتماعية ودينية من صميم المجتمع الذّي يستعملها، لأنّ الثّقافة في أيّ فضاء حضاري هي عبارة عن « نسق عام يضمّ أنساقا متفاوتة ومتفاعلة ومتصارعة، ولكنّها في المحصّلة النّهائية وليدة اتّصال مُنتج لمختلف مكوّنات هذه الثّقافة في مختلف صورها وتجلياتها مع محيطها الثّقافي والاجتماعي الذّي ترعرعت في إطاره ». [2]

بالنّسبة للمدوّنة سوف نعتمد على رصد ترددات الكلمات داخل النّصوص دون عزلها عن سياقاتها الدلالية، لأنّنا سوف نأخذ السياق بعين الاعتبار مع التّركيز على التعميم، لأنّ « الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النّص يشدّ الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشّاعر، بمعنى آخر، إنّ تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنص، يستطيع الدّارس أنْ يبنيَ تحليلاته بواسطة هذا المَلْمَح التّعبيري البارز للكشف عن الملامح الرئيسية للتّجربة الشعورية ومحاولة فكّ رموزها » [3].

---

[1]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 3.

[2]– سعيد يقطين: "الثّقافة الشّعبية والثقافة الوطنية بحث في التفاعل الثّقافي من خلال ملعبة الكفيف الزرهوني"، مجلة المناهل ع65/64 (مرجع سابق الذكر)، ص 317.

[3]– عبد الكريم راضي جعفر: "تكرار التراكم وتكرار التلاشي"، مهرجان المربد الشعري الرابع، دار الشؤون الثّقافية العامّة ط1، بغداد 2000، ص 10/9.

ويمكن أن نقسِّم – مبدئيا– الأغراض الشّعرية أو موضوعات الشِّعر الملحون الجزائري إلى مجموعة من التّيمات البارزة التّي نجدها في المدوّنة المعتمدة، فبعد اطلاعنا على دواوين الشّعر الملحون المتحصَّل عليها وجدنا الأغراض التالية:

- المديح النّبوي
- الأذكار والتوسّلات
- الحنين والشَّوق إلى الأراضي المقدّسة
- الرّثاء
- الغزل
- التصوّف

ونختصر كل هذه الأغراض في قسمين كبيرين هما : قصائد الهَزَل وقصائد الجِدّ، ونلحظ أنّ هذا التّقسيم متداول في أغلب الدواوين التّي اعتمدناها في الدراسة التطبيقية فيتمّ تقسيم القصائد وفهرستها حسب انتمائها إمّا إلى قصائد الجدّ أو إلى قصائد الهزل، حيث يرتبط الهزل بالأنواع الأدبية التّي ترتبط بالدنيا، بينما يرتبط الجدّ بالأنواع التّي لها علاقة بالحكمة والموعظة [1].

إنّ أغلب المواضيع الموجودة في الشّعر الفصيح، قد طرقها شعراء الملحون الجزائري من مدح وغزل وهجاء ووصف...الخ، غير أنّ شعراء الملحون تميّزوا– أيضا– ببعض الموضوعات التّي لا نجدها في الشّعر الفصيح، نذكر منها مثلا: الرحلات الخيالية نحو المحبوبة أو البقاع المقدّسة، حيث يرسلون طائرا لزيارة مكة المكرّمة والمدينة المنوّرة من شدة شوقهم وحنينهم لتلك البقاع المقدّسة، فيصفون في شعرهم مختلف المراحل التّي يقطعها هذا الطائر والأماكن الجغرافية التّي يمرّ بها إلى أن يصل إلى الحجاز ممّا يدّل على المعرفة

[1]– ينظر : عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر ط2، الدار البيضاء/ المغرب 2006، ص28.

الجغرافية الدقيقة التّي يمتلكها هؤلاء الشعراء، فتوصف الطرق ويتم ذكر المنازل والأماكن التّي يمرّ بها الطائر بشكل مفصّل، وكأنّنا بصدد تلقي خريطة جغرافية مُحكمة، وتحمل القصائد المنظومة في هذا النّوع حسب أهل الملحون « أسماء الورشان والحمام، والمرحول والطَلْعَة ونحوها » [1] .

يُبرز لنا المعجم الشّعري – الموظّف في قصائد الملحون– رؤية المبدع للعالم والكون وتفاعله مع الأشياء وموقفه منها، وتعدّ المحاور الدّلالية أو الحقول المعجمية – في هذا الإطار– مدخلا مهمّا إلى العالم اللّغوي للشّاعر من خلال عملية الاختيار التّي يعتمدها في مخزونه المعجمي، ونستطيع – من خلال رصد هذا المعجم اللّغوي– أن نكشف المحاور المهيمنة في هذه المدوّنة المدروسة، لأنّ التّدقيق في خوّاص معجم الشّاعر« يكشف لنا عن كثير من اتّجاه حركة المعنى داخل الأبيات، كما يكشف عنها داخل المحور الذّي تدور فيه وفي نفس الوقت يقودنا إلى اتّصال المعنى بالعناصر التّي تحيط بالشّاعر على اختلافها، سواء في ذلك العناصر المادية التّي تقع تحت الحواس، أو العناصر المعنوية التّي يدركها الإنسان ولا يراها ».[2] وهو الأمر الذّي سنحاول أن نحلّله في كل من معجم شعر الهزل ومعجم شعر الجدّ في مدونتنا لاكتشاف بعض دلالاته ومعانيه المضمرة .

1.2. معجم شعر الهزل (الغَزَل):

يرتبط هذا الشِّعر بموضوع الغزل، بمختلف تفرعاته، من شكوى وشوق وحنين، ويطلق عليه بمصطلحات أهل الملحون اسم" العَشَّاقِي"، ويُطْلَقُ هذا المصطلح حسب محمّد الفاسي « على كل الأنواع الشِّعرية التّي نسميها الشِّعر الغنائي ...وعليه فيَدْخُل في " العشّاقي" كل قصائد التغزّل والحبّ والخمريات ووصف الطبيعة ». [3]

---

[1]– محمّد فاسي، المرجع السابق الذكر، ص 38/ 39.

[2]- محمّد عبد المطلب، قراءة ثانية في شعر امرىء القيس، ص 213.

[3]– محمّد الفاسي، المرجع السابق الذكر، ص 115/114.

وقد لاحظنا، من خلال اطّلاعنا على الدواوين الشّعرية المعتمدة في هذه الدّراسة، توارد وتكرار بعض الحقول بشكل كبير وبارز في غرض الغزل أو العشّاقي، نوجزها بصفة مختصرة على شكل جداول كالتّالي :

1.1.2. المعجم النّفسي:

المعجم الجسدي	المعجم الشُعُورِي	
	معجم الفراق والألم والشّكوى والشّوق	معجم الوصال والنّشوة والجمال
عيني – شْعُورْ – اسْوَالفْ – الصْدُورْ – الخْدُودْ – رمشة العين – سَالَفْهَا – الجْبِينْ – الحْوَاجْبْ– جَسْمِي – الشْفَايَفْ – رقبة – الأَزْنَادْ – المْعَاصَمْ – الحروف – اللوامع – أثيوث – الحزام – الغُرا– الدرع – انهود – البدن – الساق– الخصير– أرديف – اللسان – أنواعس – نهد – رجلك – البصر– الزند– الالماح – افخذ – مبسم – أوشام – ابدن صافي – ساق مربّع – انْوَاعَسْ سُودْ– أرماق– الجسد – جفني – الخدين– المدامع – العضا – حاجبين – تيتين – الشفر– الشفة – جيدك – الصدر – الخصلات – الجبين –	مَحْنَة–عْذَابْ– مَاقْوِيتْ– نِيرَانِي– لِيعْتِي– تَهْوَالِي– كَيْتِي – ضَاعْ صَبْرِي– خَلَاوْنِي عْلِيلْ– يبتلى– ايخمّم – انتهّد – آه ياتهوالي–سبتي وهلاكي– مكوي– بليعتي – الغيار– هايم– النواح – حزين – مسكين– زادني عذاب– اعليل– حنّوا– حاله نحيل– النكد– ينهلك– الاحزان– فنيت– امشقتي– الجفا– الجراح– كاويين– بحور النيران والحريق – همّك– نبكي–	حُسْنْ كَامْلْ– الزِّينْ– هَيْفَا– العَشْقْ والغْرَامْ– يَلْمْعُوا بَضْيَاهُمْ – تبسموا ضحكوا– نَغْمَة وتَصْفِيرَة– الصّيَاحْ– غَنَتْ الاطْيَارْ– يَسْكَرْ بْلَا مدَامْ– تبسّم– يَسْكَرْ بْلَا قطِيعْ– الانشراح– العْنَاقْ والزْجُولْ– اقبل زْمَانْ الفرح– السلوان– نغم الوتر– نغم الرباب– ساقي الخمر– حورية–الهنا والطراب– كاس

الألحاظ – موشومة اليد – القصّة –	الدّمع– الهجران –	الراح– ننطرب–
الأثماد – الاقدام – الشعر – الأبدان–	مضرور– مغموم –	فرحة– يولولو–
الاكتاف– الأطراف– أشفار– الثغر–	سهران الليل – سقمي –	ألعاب– منطرب–
الريق– النهود– الزند– شفايف– الجيد–	الممحون– امريض–	راحة النفوس–
جسمي– القد– القدم– رجلي– شفوف	الصد والجفا– نيراني–	سعدت– السعد
العكري– الأصباع– الأثغار– النجلة–	افنى صبري– نبكي –	استقام– امسيت
رمقات– السالف– لساني – بعياني–	بكايا– امحاين– هول	غانم– الزين والبها–
راسي– الغرة– معاصم– مذبل الأعيان–	شديد– كواوني–	بايت فارح– زاهيين–
المراشف– النيف– الخصر– اليدين–	طاعنين– ضاق أمري–	فرحة وانطراب– أنا
الأعيان– الأنجال – الساق– الوجنات–	الفراق– شطنوا بالي– زاد	بولفي راني فرحان–
حروف بهاك– الاهداب– الأنيام–	ضري– نبات ساهر–	مشروح– غنم فرجة–
أحداق– جسم نحيف– خال فوق الخد–	راني مريض مسبي– فنى	به قلبي فارح–
جسدك حرير– أعضادك فضّة– زين	جسمي– ممحون –	اغتنمت به فراوح–
القد– الأسنان– الأنف– سميح الوجنة–	مريض–معذبتني–	ذهب عني الغيار–
شهيل العين– صابغ الانيام– عين	مشطون ممحون غايس–	ذهب عني الباس–
الطير– سابغ الشفر– ظريف المبسم–	محنتي وعذابي– جفات–	كيف فرحني فرحته–
كامل الحروف– زين الخرطوم– ذابل	مانستراح– حارم المنام–	نغنم سرور– زاهيين
الاشفار– حمر الشفة– الشوشة– طويل	هايم– عذّب قلبي–	بالقعدة – في هنا
الرقبة– الجبين الصافي– تحت القصة–	جرّعت امحان– قهر	وفراوح– طار ورباب
اسنانك عاج– عنقك راية– بدنك رهدان–	قلبي– الحزن والانكاد–	وعود– تجري بيناتنا
رقيق الشفة– مكحلين الاهداب– حواجبها	هايم مهموم– عذبني–	الخمر– فرحتنا
نونات– ساقك سيف– أسنانك ياقوت–	ناره قدات في كناني–	منتشية على التمام–
عنقها صاري– مبروم الناب– كحل	طاب القليب– عييت	الخمر ممزوجة–
اللامح– العضد الموشوم– مطبوع القد–	نرتجى– يالزايدة لقلبي	الليلة مسروقة من

عين الغزال – عين الجاني – عين الريم – وجهك صافي– سود اللوامح– المضحك– السيقان– مطبوعة الأخراص– مصبوغة الاثماد– مبروم النيبان– عين العارم – دعجة الانيام– السرة ياقوتة– أنواعس سود– الحاجب الظريف– شفوف عكري– شفتك فيلالي– ممشوط– كحل الرمقات– باهية الانجال– الوجنات النايرين– شفايف من جلنار– الصدر الصافي– حواجبها نونات– أرجلها والمشطة– عيون وقاح– جبين ضاوي– ثغر زاهر– زين الخرطوم.	هلاك– بطول جفاك– نارك حرقت قلبي– شعلت– ناحوا وبكاو– قرحت أعياني– خليتوني نواح– كثر تعبي وشقايا– راسي شاب– نكابد– الجافية– جرّعت كيوس الأتراح– انعكس سعدي– فراق الغزال– طال نكدي– تضرم في الحشا–نعاني– عدمت من أعياني– خاطري انقهر– تقوات دمعتي– الجوارح طابوا– صار لوني ناحل– هاجوا أشواقي– الضر طال– دموعي سايليين– الجافيين– يضيق خاطري– راني نكيد– ضري يزيد– مايزهى لي منام– نجدد الأحزان– آش يصبرني– كثر شوقي– القلب المجروح– القلب طار– نواح	العمر– ما املح الحضرة– كيوس الخمرة– مبسوط– نغنم معك زماني– بات القلب فرحان– سعدي وفرحتي– سعدي به سعدين– طلعت نشوة للراس– فرحة وسلوان– ما أحلا المدام والكاس والرباب والعود– الخاطر فارح– الطار وراحة النفوس– نشرب ويلذ لي الجلوس– شمعنا يطّافح– ورباب وعيدان– فرح قلبي فرحات– نشوان– زاهي القلب– الطيور تصيح وكياتر– الكاس يضوي بالمدام– العود مع الرباب ينغم– الكمنجة واقفة تولول– أيام

	ساهر– جريح الغرام– أنا	فرحتي– الكيسان
	الغريب– غابوا الاحباب–	تدور بالخمرة– بكياتر
	انقطعت الزورة– طالت ذا	زاد الانطراب–
	الهجرة– لبدا نواح– عابد	والكاس يصيح
	التنواح– دموعي	بالمدام– نزهى ويلذ
	كالهطول– ماذا جرّعت	لي الشراب– قلبي مع
	من الهجر– انقهرت يا	حبيب الخاطر–
	جافيين– هاج شوقي–	فرحان بالهنا نتباشر–
	بقيت أنوح في المراسم–	في يوم زهو– ما أحلا
	حبها حرق قلبي– ذقت	الطراب والكاس بين
	القطران– العذاب طال–	الملاح– زهّي النفوس
	كويت خاطري– شاكي	أسقي بلا مهلا–
	مضرور– انقسم قلبي–	طاب الشراب وحلا–
	الفراق دار لي سقام–	زاهي بحضرة مولاتو–
	ماهناني– غيابه زاد	أصحاب اللهو– بات
	بكاني– جرّعت المرار	منطرب زاهي فارح–
	بالاحفاني– بعد هذي	فارح هاني– نفرح
	العشرة نساني– مهموم	ونزيد– نجدد
	في قهرة– خلاني معدوم–	الخلاعة– نجدد
	خاب سعدي– الضر في	السلوان– نقيم
	أحشايا– قدات النار في	الخلاعة– نتداولو
	كبادي– سلبت عقلي–	الكيسان– بايت
	مارانيش هاني– جوارحي	خاطري بها فارح–
	مشوشة– مشاعلك في	نفرح بيه– ساعة

	الحشا– انشطن بالي– براني غريب– متوحش– هايم وحدي– غريب– وحش المحبوب– قلبي مرشوق– قلبي فاني– خليتني بايت ساهر– قلبي في تهواس– الحبين انساني– خوّاضة مايا– سلبوني– شيبني– جار عليّ غرام– مفارق بلاده– هم الفرقة– مزّقت قلبي– حبّك عني جار– ضرير– صعيب عني فراقك– نوادعك– قانط متحيّر– قسموا مير حشايا– براني منسي– أمحان الغربة وامحانك– اغريب وبارد الاكتاف– لأحبابي راني مشتاق– كواو دليلي– مشتاق ومتوحش– فراقك مصيبة– ضايق وسعي – من هواك نبكي– فراق العارم– الصد– يا تَشْطَانِي– السْقَامْ–	الضحك– ساعة سعيدة نا وإياك– نمسى في سرور ونعايم– أيام السرور– تتنسم الأفراح– نبلغ مناي– تاويل– ينشرح من غرامها– بلباس والطبع– اتعود فارح سالي– وأنت زاهي وقلبك سالي– صبت الراحة– والخضرا زهو الملاح– أساقي اسقي– وفرحت أنا سقام سعدي– صباحي باسط ناعم– سعيد مبارك– سعدتلها ليام– سومي غالي– خبري شايع في العربان– زهو وفرحة– بالكاس والقصب في المرابع.

2.1.2. معجم الطبيعة

معجم الطبيعة الحية		معجم الطبيعة الجامدة
معجم النبات	معجم الحيوان	البدر– الهلال– بدر كامل– شمس–
الزهري– النسري –	الحْمَامْ– اليمام–	الثلج– الهلال الكامل– سماه– الكواكب–
الورد– الحبق– الخيلي–	المقنين– الغزال–	بحري– بالماء– البرق– الثلج– الارض –
الليم– أنواور– بنعمان–	أريام– الظلمان –	عجاج–الأمطار– المطر– ماء – الندى–
الورود–تفاح– النوار–	النّعام– غربان–	الخليج– النجوم– النجمة– الرياح– نار–
غصون اللقاح–	طيور– الأطيار–	زحل– المشتري– بحر عميق– جبال–
البنفسج– أوراقه–	البلبل– منيار–	النيران– الرعد– الأقمار–الأمواج– زحل–
النرجس– الزهر–	أم الحسن–	برج الزهرا– الكواكب– الزهراء– البدر
اللوز– فاح الزهر–	الفاخت– الخيل –	العالي– الضياء– الهلال الطالع– جبل
النسري– بنعمان–	الظلمان– ريم –	راسم–هلال العشرة– البدور– طوفاني–
السوسان– الغروس–	الحصان– العارم–	دخانه– شعاع القمرة– المشتري– الهلال
الجلنار– غصان–	الخيول– الجواد–	الساني–أغيام– جبال عاليين– الثلج–
الجنان– كثروا الأوراق–	أبهايم– ابن	الموجات– أشهق الجبال– الأرض–
القرنفل– الخيلي–	الورشان– القُمْرِي–	السماء– الحجر– ضو الهلال– الشمس
السنبل بدا– الأوراق	العنكبوت–	والكواكب– بدور–السحاب– البحر–
والظلول– توت– الورد	الغزلان– غربان–	الطريق– الغيام– بنداه– ماه–برق–ماء
– النّبت– الروض–	الطاوس–	زمزم– بدر الأفلاك– النار– لثريا–
البستان–الأدواح–	الظلمان–	الشمس الهجّارة– الشمس–الجبال–
العروف–	الأغراب–	السحاب– رووس الجبال– سواقي–ضي

الورد– جلنار– غصن	الأريام– الحمايم–	الهلال–البدور–البدرين– النجم السيار–
اللقاح– العظلم– ورد	غزالي– ثعابن–	نجمة– شمس العشية– بدر البدور–
فاتح– الورد والزهر–	الغزال – أريام–	الأمزان– السواقي– مياه تفور– الشمس
النخلة– ثمار–لقح	الطير– جدي	والقمر– المشترى وزحل– الزهراء–
جناني–قصب–	الغزال– العارم–	ضباب– السبخة– النور– رهدان–
نعماني– نعمان–	ماية جمل– شهباء	عرمات– ثلوج– الفضا– نجمة ضواية–
أقحوان–البطاح– غصن	وشهب– دهماء	تحت السحاب– البدر إذا غاب– تراب–
البان– الوردات– تفافح–	وأدهم– زرقاء	رعد– البدر اللّهاب– قمر النصفية –
الشجرة– غصن عالي–	وأزرق– الخيول–	الصخور– السحابات– القمر وافي
ورد مفتحين– الشقيق–	الحمام الطاير–	متموم– الغيث– نجم ثرية– نجم سهيل–
تفاح– المسك– وردات–	اللّيث الغزار–	فيافي– التل– الواد– الريح– نجم
الجريد– الجنان– غصن	الظليم– الظبي–	الكوكب– زَيدْ قْدَحْ في سحاب– سدود–
الخيزران– رياض	غراب – الجاني–	الأوهاد– مجرى الوديان– أوتادها–
الياسمين– نخلة عالية–	الورشان– الغزالة–	نجمات– بحر مظلم.
التفاح– غصن	القمري– ريم	
الرطيب– أغراس	الدلال– ولد	
اللقاح– بنعمان– ورد	الطير– غزال–	
فتح مع بنعمان–عود	المنيار– الأريام–	
الزان–رياض–	الغزلان– الأسد–	
ألقاح مشعشع–	النمورة– الظبي	
رياضها–البستان–	النفور – الوسنان–	
أغصان شجور– قرنفل–	الحمام– الورشان–	
ورد فاتح زاهي– الورد	بفراسين وخيول–	
مع الياسمين– أشجاره–	ظبية– عمهوج–	

زهرة الأغصان–	عراض– ظبي –	
الأغراس– الشجرة–	بلبل– أحمام	
النخلة– مرجة– لقحة–	القمري– البشيق–	
فتّح الأغراس– تفافح–	الحبارة– مطايا–	
تفاح– نخلة عالية–	الأزرق– المرحول–	
الشجور– أجناني–	طير الوعل– ريم	
النعمان– امحابق الورد–	الوطا– الأجدل–	
الروضة– بنفسج–	نمور وسبع– خيل–	
السوسان– الغروس–	نعام– ظليم–	
النسري– رياض–	الريام– الأطيار–	
نوارات– ريحان– جنان	الطير– كبش	
أخضر–الثمر–ثمارنا–	وحولية– نعجة–	
أحواش– أدواح– عود	الدونان– خيل–	
الزان– بن النعمان–	القمري– النمر–	
نوار العطيل– قرنفل	ثعابين – الوحوش	
وضاح– تفاح– المروج–	الموذية– نموره	
نخلة بستان– جبارة –	وفهوده– طير	
خط الجريد– نخل	مربي– عارم حرة–	
الدروع– قرعون– رمان–	الشاردة– البوم–	
نخلة وسط جنان–	غزيّل– شبل	
قصبة–جمار–زهر	الدرغام– فراسينه–	
لقاحي– الزنجبيل–	جدي الغزال–	
روضة الليم– نخلة	النعاج– لزرق–	
مزعبلة– عطر الزهر.	الشراد– ريم البور–	

	الحصان- الملجوم- الخيل - الإبيل- فرخ الحمام-العقبان- طيور-العوارم- الظلمان-العتقان- حجلة- ميات عودة وميات حصان- السبع- فرق حمامات-البلبل- صيني لريام- العفرا النافرة.	

3.1.2. معجم الأعلام

معجم أسماء الأشخاص	معجم أسماء الأمكنة
أحمد- ابن التريكي- التريكي- فاطمة- فطيمة- الناس- البناوت- بنات البهجة- الملاح- قيس الثاني- تلمساني- موني- بناوت البهجة- فطومة- عيشة- فطيمة - خديجة- الزهور- المنصورية- القايمة- فطومة- الباي- فطومة-الوشّام- بن	البقيع- الخلا- القفار-الأسجان- وسط البحور- البهجة-خارج الحدود- بلاد- طليان- وهراني- سوداني- اسباني- باب الجياد- درب الملياني- تلمسان- المشور- الاربعة أركان- المراسم- الدار- العثماني- فاس- ديار التجار- الجنة الخضرا-

زنقلي– لالة فطيمة – ناس الحومة– بن سهلة– البنات– يامنة– حدة– سيدي الحلوي– أهل الكفار– بدره– الجن– امرأة– خادم زنجي– العبيد– قيس الأول– طالب– ليلى– قيس المجنون– الزهرا– هندي– خيرة– طالب قاري الستين– طامو–سيدي خليل– بناوت– عوالي– عيني– ستي– ربيعة مريم– حورية– ناس تلمسان– جنات– حنيفة– هنية– قيس– الطالب– عبلة– بن مسايب– عيشة– عايشة– عيشوش– عوالي– عويشة– الياسمين– فاطمة وفطوم– وليد بلخير– مسعودة– عدة– الصحراوي– الشيخ الدرقاوي– البودالي جلول– الشيخ المغراوي– الزاوي– باي اسطمبول– محمد بلخير–ملحة – محمد– الباي حميدة–مباركة– رقية– العامرية– عبد الله– أفلاطون– أصحاب الكيمياء– ابن سينا– طفلة غرية– قيس– ليلى– المبروك– فاطنة– احميدة– عنتر– قدور– أهل الله– ذياب– هارون الرشيد– محمد بوفاطنة– بلقاسم– عيسى الشاعر– سيدي التجاني– مولى مليانة– سيدي البركاني– بن عودة– الجلاني– عبد القادر– الباي– حيزية– بن الصغير– اسعيّد– بن قيطون– القايمة بنية عيسى– ناس الجمايع– صفى– بنات فاس– يامنة– مريم– عاشور.	الحضر–البلدية– الغرب– اليماني– سنوس العلياني– الأرض القفرة–بغداد– الهنود– دشرة– مدن وقريات–جبل بوقرنين–مصر– قفار– جبل ستي– المشور– السويقة–درب سيدي الاحسن–باب علي–درب بن حربيط– راس المصدع–زقاق الرمان–السوق الفوقي– درب الشرقي– جامع سيدي عمران– باب الجديد–باب الحداد–درب الشول–درب الملالة–درب السمار– دار القاضي– درب الحوات– جامع سيدي الوزان– الصحرا– المدينة–شام– عراق– وطن اسطنبول–بر عرب وعجم– الواد المالح– بلادي–مرداس– الكعبة– وهران– ذيك الناحية– الأغواط– التبرنة–غرداية– واد ميزاب–القبلة–قورارة– أرض بعيدة–روم– المنيعة– الأرسام–الأقواط المعلوم– أقواط كسال– الهنود– بازر– بسكرة–وطن الزيبان– برلين– فرنسا– المرابع– غريس– فاس– ندرومي.

4.1.2. معجم الزمن

معجم الزمن المحدد	معجم الزمن المطلق
الصباح– الليل– النهار– فصل الربيع– ألف وثمانين صار زادعامين– المحرّم من الشهور– طلوع النهار– زمان الربيع– ساعة– عام اثناين وثمانين وألف– جماد الأول– عام أحداش الميا وعشرين– عام الثمانية بعد الستين– شهر شوال– العيد الكبير–يوم الخميس–الظهر– فجر–البارح– يوم الجمعة– ساعة الغروب– سبع سنين– الشهرين– زمان الصيف– يوم الإثنين– بعد خمسين سنة– ألف وماية ترسام– عاشوراء والميلود– ليلة عشرة– الأعياد– ثلاث أيام– المغرب–خمس أشهر–شاو الصباح– بعد شهر–وقت الضحوية– في الألف وميتين كمل تسعين– شاو الخريف– عام الألف وميتين ثلاثة وتسعين كاملة– ليلة رمضان–يوم الجمعة– هذي عامين– شهر ذو الحجة – الليل– ليلة دماسة– ثلاثة وعشرين عام– ضيق عشية– الظلمة– صبحة وعشية– شمس الصباح	لَبْدَا– كل يوم– عمري–الزمان–الأيام– الأوقات–مدة– الأعمار– الدهر– سنين– دايم– ذا السنين– أيام وليالي– طول الدهر– كل مساء وصباح– اليوم– شهور وأعوام– طول الزمن– صغري– السوايع من الصباح– طول الليل– نستنوا الأيام– سنين– الليالي– أيامنا– كم من عام لفرقتنا– طول زماني– طول الداج– السوايع من الصباح– طول عمره–

–

2.2. معجم شعر الجدّ (المَدْحْ) :

يعرّف الباحث محمّد الفاسي مصطلح "المَدْح" المتداول عند شعراء الملحون قائلا: « هو النّظم في المواضيع الروحية والأخلاقية، ولا علاقة له بما يُقصد بلفظة المدح في الشِّعر العربي الفصيح ولا يختص بمدح النّبي صلى الله عليه وسلم، وإنْ كان هذا النّوع يدخل تحت مفهوم المدح عندهم . وباختصار، هو كلّ ما ليس من قسم العَشَّاقِي، الذّي يَعنُون به الشِّعر الغنائي ». [1]

نستطيع أن نذكر من أنواع "المَدْح " جملة من الأغراض منها:

- المواعظ والحِكَم والوصايا
- التّصليات ومدح الأنبياء والأولياء، وذكر كراماتهم وقصصهم ومعجزاتهم
- الملاحم أو الغزوات.

1.2.2. المعجم النّفسي:

الشّوق والوجد والحنين	الرّاحة والسعادة
حبك في سلطان جسدي – مالي طاقة – ما ننجم– حنّت– باكي عليك مانصبرش – وقدت ناري ولاظهر دخانها – نيران الحب شاعلة في كبادي – اعذروني ياعشاق–	أيامي بك سعيدة– مفاتيح الخير– يدوم فرحي – نزهى بك وليك فارح– يزداد ربحي– نعود فالح– صافي عذب– لاحت لي السعادا– انبسطت الخواطر– شغلتي وفرحي– راني فارح بالنبي طيب الأرواح

[1]- محمد الفاسي، المرجع السابق الذكر، ص97/ 98.

وحشهم من وحشي– محب فيه وشايق– طول عمري مسبي– شعلت من الغرام نار اكبادي– هايم– جمر الشوق في احشاي تضرم– تقوات ليعة البين– طالت علي الغيبة– شوشو عقلي تشويش– عدمت الصبر– شايق لهفان– قريح القلب باكي العين– غلبه وحشك وخاف– في أمرك هاج فكري– نتمنى ملقاك– كيف القلب ينساك– مشتاق– قلبي راه عنك طار– قلبي راك طيبتو– ايبردني يزول لهافي– يا لحباب طوّل ابتعادي– الفؤاد مشعالو يقدي– شايق للزورة– القلب لهيه شوّر الدموع تهطل عن خدي – نبكي بلا صبرة – نار شاعلة في فؤادي – يامحبتي يامقصادي– مانرقد ماجاني نوم– شاهي نغدا ليه انزور – ياقلبي واش بيك تبكي– نارك لهّابة– برّد قلبي ذاب– ضاقت روحي– امحاينوا زادو– محاينه تتجدد– حارم نومي– يزيد التشواق– نار حبيبي شاعلة في القلب شعيل – البعد كادني– ضاع بين الهجرة والبين– ليعات الحب	– نلقاو الله فارحين– راحتي وهناي– مبسوط– سعد جميع من راك– ذكرك زهو قلبي– فرح قلبي– زاهي مشروح– لقحت في روضي كل شجرة– لقح انواره وازيان– مايبقى خاطره في حيرة– نلقى سعدي– اسعد بالرسول سعدي– سعدي سيدنا محمد– ينظر شمايله تبرا أوجاعه– نزهى وننطرب– شعشع نورك فوق خدي–راني فارح بالنبي طيب الأرواح.

على جوارحي سلطوا– شوقوني الأركاب– مكوي في خاطري– مغروم سيد أحمد– واش يطفي هذا النيران– طابو بالدمع اثمادي– امهول تهويل– بحبها مبتلي– شعلت نار الفرقة– دمعي زرّاب– طال نحبي– صبابتي ووجدي– شوقا لتلك الربوع– مسلوب– شوقي ووجدي.– زورة ياعاشقين– لمكة بلغوا سلامي– ضاق بي كل مكان– اصفر جسمي– قسمت قلبي– لوكان جبرت ليك زورة– ملكني حبها ملكني– لاقي ياربي لاقي– قلبي شايق مشغوف– أضحيت بها ننادي كل ليلة ونهار– جرحني الحب.	

2.2.2. معجم الأعلام

أسماء الأشخاص والكنيات والصفات	أسماء الأمكنة
عبد القادر – ابن مسايب– بني الوطاس– المرينيين– بنو زيان– بنو مرزوق– المغيلي– المقري– الإمام ابن زكري الفقيه– ابن اسحاق– ابن سعيد– ابن يمام– ابن	منزله الفوقاني– مدينة الجدار– المدن– عين الحوت– البهجة– فاس – بني سنوس– المنزل الرفيع– رياض الجنة– القبور– تحت اللحد– الدنيا الغرارة– الجنة

عيسى– شعيب أبو مدين– ملوك السعدية–	الخضراء– النار الحمراء– الجحيم– جهنم
محمد أبو رقية– الشيطان– سيدي موسى	دار المحنة والاحزان– دار الانكاد ودار
بن ناصر– بوبكر الصديق– الخليل	الذل– قصور في ذيك الدار– مكة–
ابراهيم– إبليس– ولد أمنة وحليمة – سيدي	روضة المختار– جبل عرفة– منى– قبر
عباد – السنوسي– سيدي عبد الرحمن–	سيد اسيادي– قبر الحبيب بو لنوار–
سيدي منصور– ابن عدنان– صالح–	الألحاد – طيبة– باب أغادير– الشرق–
لوط– الذبيح– عيسى بن مريم– يونس–	مستغانم– مزغران– وادي الفضة– الشلف–
نوح– الكليم موسى– أبو فاطمة– صاحب	البليدة– متيجة– الجزائر– قسنطينة–
الحوض– راكب البراق– بلال– عائشة–	الكاف– تونس– بن عرفة– طرابلس–
عزرائيل– الملايكة– محمد– أبي– الكافر–	برقة– مصر– جامع الأزهر– وطن
العاصي– ياسيد رقية– أحمد– السعدية	الاشراف– النبط– البيت– المدينة– طيبة–
حليمة– الأخضر– الطاهر– الأمين–	الروضة– البيت والمقام– الكعبة–
العربان– الحسن والحسين– الهاشمي–	المحشر– جنة الخلد– الدار الدايمة–
المصطفى– الجيلالي– المهاجرين–	الوطن والبقعة– أسوار – أبراج– كل
الأنصار– الأمير علي– عثمان– عمر–	مكان– قبر نور الأنوار– أطباق جهنم–
الانس والجان– جبريل– بنت الشرفا– بنت	دار الغرور– المقام المعلوم–الحج–
الشيطان– الهادي– جد الحسنين– النبي	المحراب– زرهون – مراكش– مكناس–
العربي– أحمد بن أمينة– سيد عدنان– بن	الرباط– وهران– منداس– مزغنة– الزيبان–
خلوف– الحبيب القرشي– بوعبيدة– ابن	اسطنبول– القبلة– شرّق– الشام – بغداد–
عبد الله المناف– محمود– طه– بو	الترك– ديار العقبة– إلهيه وهنا– قبري–
القاسم– آدم– بنت وهب–بن عبد الله–	قرية – خيمة– المدن– بيت الحرام–
المدثر بن هاشم– محمد الشفيع– سلطان	الأرض– سبع سموات– باب الجنة–

الرسل – سيد العباد– خير الأنام–راحة	حفرة– الحرم–الفردوس– قبر الممجد–
القلوب– كفيل اليتامى– عضيد الروامق–	تلظا– جنان الخلد– السعير– دار
النبي العربي– المزمل– معدن الجود–	الأحزان– دار الغبن– بيت الدود– سبعة
محمد الشفيع– سيدي بوفاطمة– سراج	جنات– قصور الجنان– باب الريحان–
الدهر– المظلل بالغمامة– كامل البها–	حفرة النار– دار الظلام– جوف الأرض–
سليمان بن داوود– سيدنا عيسى روح الله–	أرض الصحرا– أرض القفار– دار النعيم–
العباس وحمزة– ابن جعفر– الخلفاء مع	دار الخلد– أرض الفلاة– السما والأرض–
الأصحاب– الأكحل– ياابن آدم– خير	سكنان الأرض وسط الحفرة– الأرض
الدين– فاطمة البتول– النمرود– الشيخ	الجدبة– الألحاد– البيت المعمور مكة–
بوعمامة– سيدي عيسى– محمد بلخير–	حوض المورود– دار اللحد– دار الحفر
قدور– الرومي– اسماعيل– ابراهيم–	والرديم– ذيك الدار– الهاوية– المدينة
بوعسرية– سي أحمد بن حمزة– البغدادي–	الخضرا دار السعادة– المسجد– دار
الحجاج– مدثر– يعقوب– فرعون–	الكلاخي– بدر وحنين– الصفا والمروى–
الشافعي وبوحنبل– أبو علام– سلمى–	القصور– قصورها– الحفرة الباردة–
عنترها– حاتمها– ليلى– ملايكة العرش–	الجبّنة– الأرض الباردة– الدار الدايمة–
أهل السما العالي– ميكائيل– اسرافيل–	ريوس الجبال– بيت حرمة– الأغواط–
قويدر– بن سهلة– علي الهمام– عثمان بن	المنيعة– القبلي والظهراني– الشمال
عفان– آدم وحواء– سيدنا سليمان– أحمد	واليمين– بيت الرسول– دار الدنيا– الغار–
بن التريكي– قيس الثاني– عفريت الجان–	الحبس– هذي الدار– مقامك– دار الفاني–
سيد القلعي– أيوب– بوجهل الزنديق–	بيت القدس– الشرق– دار غرور– السقر–
المنداسي – أبو عثمان– علاوة–	المغرب– أرض البطاح– الضريح– البقعة
الجروني– بن قيطون– طه الأمين–	الطيبة– روضة المحاسن– المقام الأزهر–

خديجة– أبو جهل – حليمة الحرة– أهل المغرب– طلحة – الزبير– ابن عوف– خالد المقداد– ابن المعد– العباس– السيد أبو العباس– بن عيسى– أحمد السويسي والمجدوب– سيدي معزوز بن بوزيان– سيدي الحلوي– سيدي موسى– سيدي عيسى بن داوود– أبو علام عبد القادر– سيدي قدور البغدادي– أحمد بن يوسف– أبا زيد والكراخي– الشيخ أبو مدين– الشيخ أبو عزة – الشادلي – القيرواني– سيدي عابد– البخاري– سيدي عبد الرحمن الثعالبي– الخولاني– الجنيد– كعب الأحبار– مسلم مع البخاري– بن عودة.	الأرض السفلى– الجنة– الدار البالية– المقام الأسعد– مدينة أحمد– بر الأمجد– تخوم جهنم– قبر حبيب الله– امقام راحتي– المقام العجيب– زمزم– حومة باب الجياد– تلك الديار– واد العقيق– المقام الأطهر– يمين – يسار– القفرة– الفج الخالي– الأوهاد– الدارين– الحرمين– الشام– قصور الخلودي– سيدي خالد– ذيك البلدة– غرب الزيباني– باب الكعبة– يثرب– الهامل– مكة أم القرى– إيوان كسرى– البيت المعمور– ذي والأخرى– المغرب – المشرق.

3.2.2. معجم الزمن

الزّمن المطلق	الزّمن المحدّد
طول الدهر– عمري– كل نهار– الليل الأظلم– كل يوم– السنين– كل عام– الاعوام– طول السنين– الشهور مع الاعوام– كل أوان– طال العمر– طول زماني– النهار – الصبح–	يوم الدين– يوم العطش– يوم القيامة– الفجر– الليل– الجمعة– عاشوراء– العيد– اليوم الآخر– ليلة القدر– غسيق الدجى– يوم الحساب والعقاب– يوم الميزان والقصاص– يوم الضيق– ساعة الحيزة–

الأيام– الدهر الفايت القديم– يطيب زماني– طول المدة– الزمان– الأبد طول الأيام– الليالي وكل مساء وصباح– طول الدهر– البارح– ذاك اليوم بسنين– كل ليلة وكل نهار– كل أوان– كل اصباحوا– كل يوم– شتى وصيف– ذا الزمان– يوم بيوم– يامس– أيامها فانيين– يوم حلو ويوم قباله حار– يمسي ونصبح– آخر الزمان– العمر– الحشر– ليلتي لويلة– ساير الأيام– الشهور– بكري– كم من عام– الداج– طول الليل– الدهر الصعيب– طول ليلي– الصبح والعشية لبدا– طول المدى – أيام الدهر– هذا الزمان ناقص– ازمانو– في الصباح والميساني– الهجير– كل عام نزور– النوم الطويل.	ليلة السؤال–يوم النشور– يوم الزحام– نهار الشوم– يوم الميعاد– ليلة قبري– ليلة الظلمة والوحش– ليلة فراق أهلي– يوم الوقوف في الميعاد– ساعة يوم القيامة– يوم الممات– ليلة القبر– يوم الوعد والوعيد– يوم كفني وتبعث الجثة الحية– ليلة نمسي وحدي– ساعات السعود– ليلة الاسرا– ثلث أيام– أول صفر– ليلة الاثنين– رمضان– رجب– يوم الخندق– يوم الزقا– ساعة الآخرة– ليلة قمرة– ليلة ظلمة– شاو الليل– عقب الليل– يوم الحيف– يوم الهول– اليوم المعلوم– صمايم الحر– يوم الضيق والهول والهراج – يوم الآخرة– ساعة اللغى– يوم النوى– نهار العجاجة.

1.2.2. معجم المديح والاستغفار:

معجم التوسل والأدعية	معجم التصليات
احفظ يامولى واستر– نرجى الله– هب لي يامولاي توبة– استر يامولاي عيبي– الله يرحم الأخضر ويرحم الوالدين– بالحمد	صلى الله عليك لبدا– اللهم صل وسلم– ألف سلام عليك– نختم قولي بصلاته– صلى الله على صاحب المقام الرفيع–

نختموا- استغفر الله عن ساير ذنوبي-	السلام على الطاهر الحبيب- ماصلات
لعل المولى يجود ويرحم- اللهم اجعلني من	الناس على تاج المرسلين- صل على
أمتك يا الهادي- يافكاك الحاصلين- اهدينا	المصطفى- نمدحوا طير الخضرا- محمد
يامهدي- لاتسلم فينا- دركي عليك وزعلى	خير الورى- صلوا عليه بالغدو والأصال-
ربي- ياغوث شاعرك- الله الله والرسول	صاحب التاج - مدحه لازال يحلى في
الهادي- نترجى في الحبيب وجل جلاله-	قلبي ويلالي- مرفوع الذكر في السما-
دخيلك بفاطمة- نتوسل بالرسول في كل	اسمه عالي- صاحب المعجزات- عليه
دعاء- ارحمني وارحم العجوز أمي خولة-	أفضل الصلاة وأزكى التسليم- - سيد
اعتق جسدي من العذاب- الطف بالعبد	الأولين والآخرين- يامعشر المومنين صلوا
الضعيف- لاتحرمنا من الجنان- اجعلنا	وسلموا- نمدحك ياالصادق- بمدح نبينا-
من المومنين - اكتبني للنبي خديم- نرجو	نمدح النبي عن روس الأشهاد- نمدح
العفو- بالنبي نتوسل لك- لاتخيب لي ظن	عليك جاي وغادي- نمدح على فراشي
القلب- عبدك طلبك- غيثني في الشدة- -	واضي- عمّرت من المديح أوهايد- مدح
عاري عليك يامحمد- اغفر لسامعين هذا	التهامي- مشغوف بالمختار- اتواتيه
النظام- نتوسل بالر سل والأنبياء- ارحم	امداحي- مداح نمدحك- مدحي عليك
قبري- ربي سألتك- تغفر لي- بجاه	موهوب- بالصلاة على سيد الخلق- نفتخر
المصطفى والصحابة العشرا- ياربي جيرنا	به سيد الأرسالي- نمدح النبي بالصواب-
من النار الحمرا- نتوسل لك بجاه مكمول	علمني مديح الرسول سيد الابرار- أنا
الخلقة- - سالتك بجاه الأنبياء- اعف	مدحي للرسول همة وشباح- قلبي مشغوف
على بن مسايب وارحمه- لاتحرمن منها	بمديحه- لبدا على الرسول نغني- صلى
جميع يارب- بجاه الشفيع غيث اخديمك-	الله على حبيبه- مدح أحمد سيد الخلق-
نتوسل لك بالأنبيا والصالحين- يتوسل	طه سيد الأمة- محمد صاحب المقام

بالرسل مع الأولياء–الله الله ربي– أنا دخيلك ياسيد أسيادي– ادخيل لاتنساني سلتك ياربي– سلتك ياربي يا ذا السلطان– الطف بنا في الدارين– ياربي ثبتني من الهول الفاني– اغفر للي جاب القول ياسلطاني– ياربي غيثني بشفيع القربى– اطلب الغفران– نجنّي من الزفير وحر اللهاب– نزّلني في مقام عالي– ياغوث الملهوف– يا إله سألتك بحق جبريل– طالب العفو والغفران– يالمولى الطف يارحمن– للشفاعة نطلبه–يامن بيك التوسل– يارب قوي زادي– نرغب مولاي بالعفو والسماح– ارحم من كان بعيد– ليك نشكي بأمري ياعالم السراير– اعطف برحمتك عني يارحمان– بجاه النبي– بلّغ منايتي يامن هو عالي رقيب– ربي بيا يرفق– طلبتك يالله– ياسلاك الواحل– طلبتك ياجواد– فرّج ياربي على من ضاقت بيه– نتوسل في طلبتك– اغفر لابن الخير– سيدي وفّي مقصودْ مرادي–	العالي– مداح نمدحك بانشادي– مداح نمدح العدناني– ميات ألف صلاة وسلام– بألف صلاة ختمته– صلى الله عليك يازين الخاتم– الصلاة عليك قوت الأذكار– أنت الموصوف بالشفاعة– أنت اللي بك الأنبياء تتفاخر– مصباح الظلام– مول التاج ومول اللواء– خير البرية– نمدح كل صباح ومساء– صلي يا ربي على الرسول– صلوا ياحضرة– صلى الله عليه قد حروف أليف– صلى الله عليه قد حروف الدال– الصلاة على شريف الشرافي – الصلاة على محمد وآله– الصلاة على أحمد سيد الرجالة– سلم عليه وعاود– سلم على طه القريشي– بغيت نصلي ونسلم– يربحوا من صلاو عليك– نختم صلاتك بالجملة صلى الله على فارس الوغى الوكيد– صلى الله عليك وثنى– صلى الله على صاحب الوفا والكمال– صلى الله على المصطفى مليح الملاح– صلى الله عليك قد ماانكتب في الأزل – عليك الصلاة قدر النجوم والأمطار– سلطان الرسل ليه واجبة الأشكار.

5.2.2. معجم المقامات الصوفية

معجم التصوف	معجم الخمرة
الأقطاب– يامُراد المُريد– دليل الخيرات– بُدالي– الصالحين العارفين إخوان الدين– الورد– عشقي مامثله غرام– يالزاهدين ياعابدين يافقراء– يملك من الواردين قبة– الزهّاد– شيخ المشايخ– مولى بغداد– تشرب من غوامق بحر الشوق– مسلوب– أهل الدين– حمى الجيلاني– الأوليا– القبة– الناسك– إمام الأوليا– يالشيخ– عقلي متهول– نمشي له زاير– حبيت أحبابه– رايد مقامه–صالح من الكبار– أهل الله– الشيخ الوالي– ذا الشيخ– قطب كل ازماني– سر الله يبان–الوالي الرباني– يشوف سره– البرهان–يا القطب كريم الكرما– أهل الأوراد وكل طريق– ياسادات– كرايمك ظهرت– عين الوجود– أوليا الله الصالحين– أهل الله أسياد كلهم– أهل الديوان– اشتكى للشيخ– ملهوف–	حتى الخمر سايح– بيده الكاس سقاني– كأس المدام شرابه– شربوا واسقاهم خمّار– كأس الوداد شربوه– ومسوا مخمرين– الراحة والراح– شرابي– كيوس الود– كيسان الخمور– والساقي ماقالوا حد كفاني– ارويت ذا الخمرة– من كل كيوس الود تسقيني– اشرب وعاود واملا وجدد– سكرت بعد الفياق– أهل الحضرة كلها تتمايح– زهت لي الحضرة– اشربوا من خمرة– بشرابك نرتاح– شربوا عذبك– للعاشقين دون شراب تخمّر– شربت كاس من الخمر المباح– شبه زلال الكرم– كيسان الود– تسقي العاشقين خمر ختيم حلال– نروى من شربتها العذيبة– من كيسانو ننسقى– طول الزمان يبقى هايم سكران– ياحامل القطيع– بالخمار ظميت – روحي وراحتي وهنايا– صفرا في صفة

بحرمة السنوسي– حضرة– ياملیح الله داوي– أعتق روحي فنت– عاد بالوصال– ليلة الوصل– الأوليا والصالحين والصالحات– السادات أهل الحب والرضى والقبول– أهل التقوى والعابدين والعابدات – الذاكرين والذاكرات– أهل التقوى والدين– أهل الفضل بان سري– قطب الرجال– مولى البرهان الناير–قطب الصلاح–ذهلوا بالحب ذهول– طالبين الوصول– أنت العارف– ياغوث للي الملهوف– ياسلطان الأولياء– ياسلطان الصلاح– ياغوث اللي ملهوف– القطب أبو عزة– سبعة رجال– أهل الورع– أهل التصوف والإغاثة– الأسياد– أهل الحال والأحوال– شيخي– السر الشافي– قطب الوضّاح– مولى الطريقة النوراني– الخديم– ياشاعر القطب الشيخ نور الله– الصلاح– سيد الأقطاب– رياحو مجدوبة– والع– شيخي بحر البحور– زين القباب– يارايس أقطاب الوالي––الباطن وعلم التنبه– فتحلوا نور الحجاب– تسبيح الأذكار–بركة وعناية– مفتاح العاشقين– ميرالصالحين– رجال	الذهبية– حضرتي الصهيبة– ينادي خمر الكاس– الصهباء.

الديوان– الباطن يعرفوه التابعين والتبّاعة– صلاح البر والسواحل– رجال الله–الخلوات ميه– بوعلام والشيخ الكيلاني– رايس الصالحين– مهولين– محبة دوام– خديم الصالحين– مولى السر الظاهر– سيدي الشيخ الرباني– شيخهم سيدي قدور– عاشق في شيخي مول الحب هبيل– سنجاق الشيخ هبيل– الطلبة– ننظرك بالقلب والرماق– مقام المحبوب– ظهروا كرايمك– كشف الرموز– أهل الهوى– سلطان وقطب وغوث– شعلت بين الضلوع– أهل المحبة– أهل الكلام– في الجوارح حبه رسى– المقام الأعظم– الواصلين– كل عشيق– لهيبه في أكناني– فيدني بالوصال– في رضاكم راني خديم– هذا وقت المواصلة– سر المحبوب– بحرمة اسيادي– يبات في الورد يجدد.	

3. التحليل الدّلالي للحقول المعجمية:

إنّ النّص الشّعري خليّة مولّدة لمجموعة من العلاقات والرموز، التّي لا يمكن الكشف عنها، إلا من خلال العلاقات الجدلية القائمة بين هذه الرموز، فيتم تفعيل دور القارىء وبلاغات التأويل، من خلال أدوات تحليلية ومنهجية متعددة، تعود إلى حقول معرفية

مختلفة، ويتمّ محاولة التّنسيق بينها، لأنّ الانسجام ليس أمرا مُعطى وإنّما يُبنى بمشاركة فعّالة من المتلقي، فيغتني العلم بالنّص من خلال هذا التركيب، [1] حيث تتفاعل بُنى ذهنية وبُنى نصية وبُنى سياقية، أثناء عملية الفهم وبناء المعنى، فالنّص على رأي أمبرتو إيكو آلة كسولة تتطلب مشاركة فعّالة من القارىء .

وتتعلّق البُنى الذّهنية بـ « مجموع المعارف القَبْلِية للمُؤوّل، ومُحصَّل تجارب القارىء في قراءة النّصوص وتخميناته وحدوسه والجهد المبذول في إيجاد التّطابق والانسجام بين المعنى المبني والدلائل النّصيّة التّي تؤكده ». [2]

فتعتمد تأويلات النّص على مؤهلات القارىء وإمكاناته في فكّ الشّفرات النّصية، وتفكيك المعنى من خلال عملية القراءة التّي تُمارس على بُنى نصيّة تتشكّل من جملة من المكوّنات اللّغوية والتّراكيب النّحوية، اقتضاها نَظْمُ الكلام وفق مقاصد معيّنة، حيث تتزاحم المعاني وتتكاثف، اعتمادا على المجاز والاستعارة ومختلف ضُروب البيان الأخرى، لأنّ بلاغة النّص الشّعري تقتضي هذا الأمر، ممّا يتحتّم أخذ البنى السياقية بعين الاعتبار، لأنّها ترتبط بمقامات الإنتاج وظروفه ومقاصده، مما يسمح بالإلمام بمجمل المعطيات الخارجية للنّص التّي لها دور فعّال في توجيه الدلالة وبلوغ المعنى .[3]

وسنحاول- بناء على الكلام السابق- أن ننسِّق بين هذه البُنى الثلاث (الذّهنية/النّصية/السياقية) ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، لاستجلاء بعض الأبعاد الدلالية والمعاني المُضمرة التّي تحملها النّصوص الشّعرية الملحونة، فنستطيع - من خلال دراسة الحقول الدلالية، التي استنبطناها من المعجم اللّغوي لمدونة الدواوين الشّعرية الملحونة المعتمدة - أن نستخرج مجموعة من البُؤر الدلالية التّي تبرز عن طريق

---

[1]- ينظر : محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، ص 25/24.

[2]- محمد بازي، المرجع نفسه، ص66.

[3]- ينظر: محمد بازي، التأويلية العربية ، ص 59.

المفردات المتكررة أكثر من غيرها، حيث نلحظ أنَّ هناك بعض المفردات التّي هيمنت، بشكل بارز، في هذه المدوّنة، فتبرز في الشِّعر الغزلي- المرتبط بقصائد الهزل- بعض السمات، والأمر نفسه ينطبق على شعر المدْح(الجدّ) .

إنّ هذه المجالات الدّلالية « ليست تبويبا للكلمات، وإنّما هي تصنيف للمعاني والمفاهيم، التّي كوّنتها الجماعة اللّغوية في العقل والنفس، وعبّرت عنها بالكلمات»[1]، فهي بهذا تحاول أن تُظهر بعض الملامح الدّلالية والسمات، التّي تحملها الكلمات من خلال فهم الجماعة اللّغوية وتصوّرها الخاص لها، وتكمن- من جهة أخرى- أهميّة هذه المجالات الدّلالية في:

- ❖ - الكشف عن البنية الثّقافية لدى أصحاب اللّغة، والتّي تتمثّل في التصورّات والمفاهيم التّي تحملها ألفاظ اللّغة.
- ❖ - الكشف عن بنية اللّغة التّي تتكلّمها الجماعة اللّغوية في فترة معيّنة، والتّي تتمثّل في انتقال الألفاظ من حقل دلالي إلى آخر.
- ❖ - التّحديد الدلالي الدقيق للفظة من خلال وجودها في مجالها الدلالي، وعلاقاتها مع الألفاظ الأخرى التّي تشترك معها في المجال من ناحية أخرى.
- ❖ - تحديد العلاقات الدّلالية المختلفة بين الألفاظ المنتمية إلى مجال دلالي واحد(الترادف، التضاد، المشترك اللفظي...الخ). [2]

لقد سيطرت في معجم الغزل بعض أعضاء الجسم بشكل ملحوظ وبارز، وخاصّة تلك المفردات المتعلّقة بالعين ومكوّنات الوجه بصفة عامة (العين ومتعلقاتها من حواجب

[1]- كريم زكي حسام الدين، التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه، ج1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (د.ت)، ص 142.

[2]- ينظر: كريم زكي حسام الدين، المرجع نفسه، ص 142.

ورموش وأشفار، كما نجد استعمال مفردات للدلالة على العين بشكل بارز في كل دواوين الشّعر الملحون نذكر منها: الأَنْجَالْ، الأَثْمَادْ، الأَرْمَاقْ، الأَبْصَارْ، الأَنْعَاسْ...الخ) .

وبالإضافة إلى العين، نجد ذكر الخدود والشَّعر والجبين والفم والأسنان...الخ. ويتم إيراد كل عضو من هذه الأعضاء وتكريره في أكثر من مفردة، تقترب في سياقاتها لِأَنْ تكون نوعا من المترادفات، ويرى بعض اللّغويين أنّ ليس هناك الترادف التّام بين الكلمات المتقاربة في المعنى[1]، ولكنّها مترادفات قابلة للاستبدال أي إبدال كلمة بأخرى، ومن أبرز وظائف التّرادف التأكيد والمبالغة، ونجد في المعجم الجسدي للمدوّنة جملة من المترادفات نذكر منها على سبيل المثال:

- الفم: (المَبْسَمْ، شْفَايَفْ، ثَغْر،الأثغار، المراشَفْ، المَضْحَكْ، الشفة...)
- الشَّعر: (اسْوَالْفْ، الخَصْلَاتْ، الشُوشَة، القَصَّة، أَثْيُوثْ، السَالَفْ....)

وقد رُبطت هذه العناصر بعناصر من الطبيعة برزت هي الأخرى- أيضا- بشكل كبير، كالأزهار والنّبات في مظاهره المرتبطة خاصة بفصل الرّبيع والخصوبة والنمّاء (بنَّعْمَانْ، الأقْحُوَانْ، النَّسْرِي، اليَاسْمِينْ، البنفْسَجْ، جلنَّار، اللّقَاحْ، قْرُنْفُلْ، السُوسَان، السَنْبل بْدَا، غُصْنْ اللْقَاحْ، ورد متفتحين، جْنَانْ أخْضَرْ، امْحَابَقْ الوَرْدْ، أَلْقَاحْ مْشَعْشَعْ، أغْرَاسْ اللّقَاحْ، كثروا الأوراق....)، وبعض الحيوانات التّي ترتبط بالرّشاقة والجمال والانسجام والتميّز(الريم، الغزْلَانْ، الظّبْيْ، الحْمَامْ، الطَّاوس، جَدْيْ الغْزَالْ، العَارم، الطير،الحْبَارَه ...الخ) فهناك تنوّع بيئي وطبيعي وثقافي، ممّا أبرز تعدّدا في الرّموز المعتمدة لدى الشّعراء للتّعبير عن ثقافتهم المحليّة، بمختلف مظاهرها، ممّا يّدل على أنّ

[1]- يتحدث أحمد بن فارس في كتابه"الصاحبي في فقه اللغة العربية" عن مفهوم الترادف قائلا : « يسمى الشيء الواحد بالأسماء المختلفة نحو السيف والمهنّد والحسام، والذي نقوله في هذا إن الإسم واحد هو السيف، ومابعده من الألقاب صفات، ومذهبنا أن كلّ صفة منها فمعناها غير معنى الأخرى » (أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها ، مؤسسة بدران ط1، بيروت 1963، ص 41).

له علاقة وطيدة مع تكوينهم النّفسي العميق وأساليب ونمط عيشهم، فالرمز« هو شكل فارغ نقوم بملئه تبعا لثقافتنا وتبعا لما تمثّلناه من خلال الواقع المحيط بنا ...والرمز لا ينتقل إلى مرحلة الشمولية إلا بعد حصوله على إجماع الوسط الذّي أنتجه ».[1]

وكان هناك تركيز لدى الشّعراء على ذِكْرِ بعض الحيوانات بعينها بشكل متميّز ومتكرّر، حيث نستطيع أنْ نجدها تقريبا في كل قصيدة، ويظهر أنّ ارتباط هؤلاء الشّعراء بهذه الحيوانات قد اتّخذ – في أحيان كثيرة – طابعا مقدّسا نذكر مثلا: الحصان بمختلف تسمياته الواردة في هذه القصائد أو صفاته (الفرسْ، الجْوَادْ، العَودْ، لَشْهَبْ، لَدْهَمْ، الأزْرَقْ، الحْصَانْ، المَرْحُولْ، خيل، المَلْجُومْ.....الخ)، ويبرز هذا الأمر – أيضا– في الشِّعر الجاهلي فقد ظلّ الإنسان العربي مرتبطا بالحصان الذّي عدّه أكثر من صديق، يؤنس في الوحدة ويساعد في الحروب، ويختصر المسافات..الخ.

وبالإضافة إلى الحصان ظهرت جملة من الحيوانات، التّي اكتسبت خصوصيّة معيّنة من خلال كثرة تواردها في المتن الشّعري نذكر منها مثلا: الغزال، الحمام، الورشان...الخ، ممّا يدّل على العلاقة الحميمة لهؤلاء الشّعراء مع هذه الحيوانات، وقد اتّخذت هذه العلاقة طابعا هو أقرب إلى التّقديس، حيث جعل الشّعراء من بعض صفات الحيوانات وخصائصها، أو أعضائها مثالا للنّموذج الكامل الجمال أوالمختلف المتفرّد. فحاولوا – عن طريق توظيف منظومة مكثّفة من التّشبيهات والكنايات والاستعارات – جعل هذه الخصائص جزءا من جسد (تمثال) المحبوبات (عَينْ الغْزَالْ، عَينْ العَارمْ، قَدّْ الغْزَالْ، جِيدْ الأَطْيَارْ، فَاطْمَة الغْزَالْ، عين الطير، صفة الغزال.....)، وقد وظّفت الحيوانات، منذ وقت طويل، كشعارات أو رموز مقدّسة، حيث كانت تتّخذ القبائل البدائية بعض الحيوانات حامية لها، فتجعل منها طوطما ورمزا محترما يمثّل أفراد القبيلة، فيحرّم

[1]– قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة والنشرط1، دمشق/سوريا 1984، ص57.

قتله أو أكله، حيث يقول فرويد[*] S .Freud في كتابه "الطّوطم والحرام" معرّفا مفهوم "الطّوطم": « ما الطَّوْطَمُ؟ إنّه بصفة عامّة حيوان، من الحيوانات التّي يُؤكل لحمها، وغير مؤذٍ أو بالعكس خَطِر ومُهاب الجانب، وفي النّادر الأندر نبات أو قوة طبيعية (مطر، ماء) تربط بينها وبين الجماعة برمتها صلة خاصة، والطَّوْطَمُ هو في المقام الأوّل، سلف العشيرة، وهو في المقام الثّاني روحها الحامي وولي نعمتها والذّي يبعث إليها بالنبوءات » [1].

إذن تقدِّس العشيرة طوطمها فلا تقتله ولا تأكل لحمه، وأيّ خرق لهذا المنع يستتبع العقاب آليا، وتُقام في بعض الأحيان احتفالات وطقوس يُحاكِي فيها أعضاء الجماعة طوطمهم في حركاته أو خصائصه، ويستخدمون صورة الحيوان شعارات لتزيين السلاح أو الجسد .

وقد ارتبط تمثال المحبوب _ أيضا _ في قصائد الشّعر الملحون بمظاهر طبيعية متنوّعة تتعلق بمصادر النّور والخصوبة والتجدّد(الشّمس، القمر،الهلال،البدر،البرق، النّجمة، النّجم السيار، نجم الثرية، شعاع القمرة، الكواكب، البدر اللهاب، القمر وافي متموم، البستان، نخلة، سواقي، واد، الورد الفاتح، بنّعمان، الامزان ...الخ).

فتمّ التّركيز في الجزء السماوي العلوي على مصادر النّور التّي لها دلالات الخلود والتجدّد والعلو والشّرف، ولهذا اتّخذت هذه المصادر (الشّمس، القمر، النجوم ...) عند القدماء رمزا للتقديس والتبجيل، كما أنّها ارتبطت بأساطيرهم[*] ومعتقداتهم فمثلا « كان العرب في

---

[*]- سيغموند فرويد Sigmund Freud (1856- 1939) نمساوي يعد مؤسس مدرسة التحليل النفسي.

[1]- سيغموند فرويد، الطّوطم والحرام، ترجمة : جورج طرابيشي، دار الطليعة للنشر والتوزيع ط2، بيروت 1997 ص 10/9.

[*]- يعرف فراس السوّاح الأسطورة على أنّها « حكاية مقدّسة، ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الناس »، (فراس السوّاح، الأسطورة والمعنى، مرجع مذكور سابقا، ص 14)، ويعرفها الجيلالي الغرابي قائلا:

الجاهلية يهتدون بالنّجوم أثناء أسفارهم، ويستدلون بها لمعرفة الجهات. وبالتّالي فقد أحبّوها، وعبدوها، وتسمّوا بها مثل اسم عبد نجم، واعتقدوا أنّها علّة الأمطار والتساقطات والبرد والرياح والحرّ. وأنّ لها قوة قاهرة وخارقة، فنسبوا إليها نزول القطر، وتعاقب فصول السنة، واللّيل والنّهار، والتغيّرات الجوية، وحدوث الجفاف والخصب...»[1].

واتّخذت الكواكب والنّجوم لدى الشّعراء رمزا للجمال ومصدرا للنّور، كما استعملت بعضها للحساب، وقد ذكرت في القرآن الكريم في أكثر من آية نذكر منها قوله تعالى: ﴿ **هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاءً وَالْقَمَرَ نُورًا وَقَدَّرَهُ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُوا عَدَدَ السِّنِينَ وَالْحِسَابَ مَا خَلَقَ اللَّهُ ذَلِكَ إِلَّا بِالْحَقِّ يُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾ (سورة يونس- الآية 5)**. وقوله تعالى أيضا: ﴿ **وَهُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ النُّجُومَ لِتَهْتَدُوا بِهَا فِي ظُلُمَاتِ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ قَدْ فَصَّلْنَا الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾ (سورة الأنعام – الآية 97)**.

وفيما يخص الجزء السفلي الأرضي فقد تم التّركيز على مصادر الخصوبة والنّماء وعلى الأخصّ الماء باعتباره أصلا لها، وكل المظاهر الأخرى هي فرع عنه، لأنّ الماء هو أصل الحياة ومصدرها، وهو الأمر الذّي تبرزه الآية القرآنية: ﴿ **أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾ (سورة الأنبياء- الآية 30) وقوله تعالى:** ﴿ **أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ﴾(سورة الحج- الآية63)** .

لقد تم التّركيز في معجم الطبيعة السفلي على المصادر المائية بصفة مباشرة (سْوَاقِي، وَادْ، الامْزَانْ ...)، أو غير مباشرة من خلال تجلياتها ومظاهرها في الطبيعة (الوَرْدْ الفَاتَحْ، البُسْتَانْ، الجْنَانْ، الريَاضْ...)، وهو الذّي يظهر بشكل بارز في القصائد التّي تصف

« هي شكل تعبيري أدبي رمزي ...ويكون موضع تبجيل وعناية...تشهد من حيث مضمونها على ماضي الإنسان وإدراكه العالم، وتصوّره له »،(الجيلالي الغرابي، دراسات في الثقافة الشعبية، دار الكتب العلمية ط1، بيروت 2013، ص7).

[1]- الجيلالي الغرابي، المرجع السابق الذكر، ص86.

مظاهر الرّبيع، في مختلف تجلياتها، وهو ما يعرف لدى شعراء الملحون بالرْبيعيات، التّي برز فيها أحمد بن التريكي ومحمّد بن مسايب. ونجد هناك العديد من الأساطير التي تحتفي بالخصوبة والتجدد، وتركّز على مظاهر الربيع من نماء واخضرار وتجدد للطبيعة، وهذا الأمر هو الذي جعل الربيع مركز اهتمام في الديانات البدائية، حيث يقول مرسيا إلياد بهذا الشأن: « إنّ سرّ التّجديد الدوري للكون هو الذي أسسّ الأهمية الدينية للربيع ».[1]

وبالإضافة إلى ربط الجسد بالطبيعة، لأنّه علامة رمزية أكثر منه كينونة مادية، يختزل بداخله كل ماهو بدائي وحضاري، واقعي وخيالي، ولهذا فإنّ الجسد نص ثقافي بامتياز، ونجد – كذلك– في الشّعر الملحون بروزا لظاهرة وشم الجسد، فهناك ترددا لكلمة الوشم بكل مشتقاتها(أوشام، وشم، موشومة، الوشّام....)، كما نعثر في المدوّنة على أكثر من نص يخاطب الوشّام، وهو الشّخص الذّي يقوم بعملية الوشم على الجسد، وهو شخص له حضور في الثّقافة التّقليدية الجزائرية، فيختزل مجموعة من العادات والتّقاليد والطقوس السائدة في هذا المجتمع باعتبار الوشم رمزية اجتماعية، كان يشكّل في المجتمعات التّقليدية أساس الانتماء الاجتماعي والشّعور بالهويّة المشتركة في القبيلة، وقد « ارتبط الوشم في البدء بالديانات القديمة التّي اعتبرته رمزا لديانتها وآلهتها، كما عُرف كوسيلة لمحاربة الشيطان والقضاء على السحر الأسود»[2] .

استخدم القدماء الوشم للعلاج وتعويذة لإبعاد السحر والأرواح الشريرة، فهو وسيلة تطهيرية وتزيينية تبرز مفاتن المرأة وأنوثتها، فتوقظ الشهوة والإثارة الجنسية لدى الرجل، خاصّة وأنّ عملية التّوشيم تتم على مناطق حسّاسة ومثيرة من جسد المرأة مثل: الخدّين،

[1]- مرسيا إلياد، المقدّس والمدنّس، تر :عبد الهادي عباس المحامي، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع ط1، دمشق 1988، ص111.

[2]- حسين عباسي: "الوشم لدى قبائل إفريقيا الوسطى"، مجلة الثّقافة الشّعبية، العدد13 ، السنة: 4، إصدارات أرشيف الثقافة الشّعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة، البحرين 2011، ص 83.

الرقبة، بين النّهدين، الفخذين...الخ)، فيصبح الجسد أكثر شبقيةً وإغراءً، فعادةً لا تُوشَمُ إلاّ الفتاة المؤهّلة للزواج .

وقد ورد مصطلح الوشم – بمختلف اشتقاقاته– في أكثر من قصيدة ملحونة، حيث يقول مثلا الشّاعر محمّد بن قيطون في قصيدته "حيزيّة" على لسان العاشق"سعيّد":

بْيَدِي دَرْتْ الوْشَامْ فِي صَدْرَ أمّ حْرَامْ

مْـخَتَّـمْ تَـخْتَـامْ فِي زْنُودْ الضَّوايَـه

أَزْرَقْ عُنْقَ الحْمَامْ مَا فِيهَشْ تَلْـطَامْ

مَقْـدُودْ بـالأَقْلاَمْ مَـنْ اشْغَـلْ يْدِّيَـا

دَرْتُه بَينْ النّهُودْ نَـزَّلْـتـه مَـقْـدُودْ

فُوقْ سْوَارْ الزّنُودْ حَـطِّيتْ اسْـمَايَـا

حتَّى فِي السَاقْ زِيدْ دَرْتْ اوْشَامْ جَدِيدْ

مَا قـدّيتُه بَاليدْ ذَا حَـالْ الـدَّنْيَـا [1]

تتمّ عملية الوشم عن طريق الوخز بالإبرة على الشّكل المطلوب، حسب نماذج سائدة في كل ثقافة، وفي المكان المرغوب فيه، من خلال تجسيد علامات ورموز أوزخارف هندسية تكون في العادة خضراء بعد التئام الجروح، وأحيانا يتم وضع صبغة النيلة على الجرح فيصبح الوشم أزرق اللون، وترتبط عملية التّوشيم بأجواء طقوسية مفعمة بالدلالات والرموز، حيث يسود التّركيز، ويسلِّم الشّخص الموشوم جسده باستسلام للوشّام ليمارس طقوسه، فيصبح الجسد فضاءً للكتابة والتّعبير، فرغم ارتباط الوشم بالألم والدماء والجروح إلاّ أنّه يكتسي في التقاليد سلطة قدسية ويعدّ مظهرا جماليا ومرحلة عبور وتطهير، من

[1]- محمد بن قيطون، المصدر السابق الذكر، ص45

الألم إلى اللّذة ومن المرض إلى الشّفاء، ومن حالة اللّانتماء إلى حالة الهويّة، وهكذا تصبح عملية الوشم « واجبا وعُرفا يجب على كلّ فرد ينتمي إلى القبيلة أن يقوم به، وخلافا لذلك يفقد انتماءه إلى المجتمع القبلي » [1]، وبهذا يغدو الوشم لغة رمزية وعلامات تواصلية بين الأفراد، بين الرّجل والمرأة وبين الفرد والقبيلة.

ونجد بعض قصائد الملحون تُخصَّصُ كلّها للحديث عن عملية الوشم من خلال مخاطبة الوشّام نذكر منها مثلا: (قصيدة "يااالوشّام" لأحمد بن التركي، وقصيدة "يااالوشّام دْخِيلْ عْلِيكْ" لمحمّد بن مسايب)[2]، حيث تطلب القصيدتان من الوشّام توشيم جسد المحبوبة ببعض الأوشام التّي تتضمّن في الكثير منها رموزا وعلامات تواصلية تمثّل مظاهر طبيعيّة متنوّعة، فتتضمّن حيوانات أو أجزاء منها أوكواكب أو نباتات، أو بعض مكوّنات الطبيعة الأخرى .

يقول محمّد بن مسايب:

اعْمَلْ الزَايْ زَهْرَة الأَغْصَانْ فِـيْ الـعْلاَلِي لَلْبُـعْدْ يْبَـانْ

والطْيُورْ تْحَنَـنْ تَحْنَـــانْ كُـلْ بُلْبُلْ جَـاء مَـنْ جِهَه

اعْمَلْ الطَاء طيرْ فِي الادْوَاحْ بَيْنْ الأغْصَانْ يْصِيحْ صْيَاحْ

المْـخَمَّـرْ بـكْـيُوسْ الـرَّاحْ بـهَا الـنّـفْس يْسَـلِيـهـاَ [3]

ويقول أحمد بن التريكي:

دِرْ الــدَّالْ دَارَه قْـمَرْ لِيلَة تَـلْقَاهَ امْعَ العَشْرَه

---

[1]– حسين عباسي: المقال السّابق الذكر، ص 82.

[2]– ينظر : قصيدة "يالوَشَّام" كاملة، أحمد بن التريكي، المصدر السابق الذكر، ص 134/129، وينظر: قصيدة " يالوشَّامْ دْخيلْ عْليكْ" كاملة، محمّد بن مسايب، المصدر السابق الذكر، ص 156/ 158.

[3]– محمد بن مسايب، المصدر السابق الذكر، 157.

مَنْ زُحَلْ لْبُرْجَ الزَّهْرَه قَــالُوا أَهْـلَ الــعَزِيمَه [1]

يَاالوَشَّامْ

يتّم حدوث تشاكل العالم والجسد من خلال اقتحام الوشم لمناطق حساسة من جسد المرأة، فتنتفي الحدود بين الجسد والوجود وبالتّالي تحقيق المُمكنات، أي هناك رغبة في امتلاك شساعة الكون داخل حميمية الجسد، ويظهر إصرار على الحديث عن الوشم والتّوشيم والوشّام في الشّعر الملحون حتّى أصبح نمطا راسخا، يستحضر منجزا شعريا سابقا عليه يتعلق بهذا الغرض. [2]

وبالرغم من تحريم الوشم في الدّين الإسلامي، إلاّ أنّ الشّعراء ظلّوا متعلّقين بذكره وترديده، لأنّه بقي يشتغل في لا وعيهم الجمعي باعتباره رمزا مقدّسا، بل ومن المفارقات أننا نجدهم يتحدّثون عن وشم اسم الله في جسد المحبوبات، حيث يقول أحمد بن التريكي في قصيدته" يا الوشّام" :

البَا بَاشْ نَبْدَا نَوشَمْ اسْمَ اللَّه رَبي الاَعْظَمْ

سُبْحَانَ العَالِي يَعْلَمْ عَـلَّمْنِي نُطْقُه حِكمَـه [3]

يَالوَشَّامْ

على الرغم من تحريم الإسلام للوشم انطلاقا من عدة أحاديث نبوية للرسول صلى الله عليه وسلم إلا أنّه بقي حاضرا لدى شعراء الملحون، بل وفي الثّقافة الشّعبية التّقليدية بصفة عامة، حيث يكتسي الوشم وتلوين الجلد بالخضاب أهميّة بالغة ويرتبط بطقوس احتفالية، مما يستوجب دراسة كتابات الوشم ودلالاتها العميقة المكبوتة، إذ يقول

---

[1]- أحمد بن التريكي، المصدر السابق الذكر، ص 130.

[2]– نجد عددا معتبرا من القصائد التي يكون موضوعها الوشام فأبرز شعراء الملحون الجزائريين مثل ابن مسايب وابن التريكي نظموا في هذا الغرض كما نجد الكثير من شعراء المغرب الأقصى تعرّضوا لهذا الموضوع .

[3]– أحمد بن التريكي، المصدر السابق الذكر، ص 129.

بهذا الصدد الباحث عبد الكبير الخطيبي متحدثا عن الوشم : « هناك سبب آخر يثير اهتماما بالوشم، ويتعلّق بالتّحريم المسلّط عليه من قبل الأديان التوحيدية، كأنّ الكتابة الإلهية أرادت بالتّطريس محو كل الكتابات السابقة عليها، وبخّاصة الكتابة المسطّرة على الجسم...فإنّ باستطاعتنا الآن التنبيه إلى أنّ الدِّين في ارتباطه بالكتابة، رمى الوشم في مجال المحرّمات، ولهذا السبب نفسه تجب العودة إلى الكتابات القديمة المكبوتة التّي لم تتوّقف لحظة عن الحلول فينا » .[1]

يرتبط – كذلك– الوشم باكتساب أو استحضار قوى سحرية روحانية خفية تمكّن من السيطرة على الطبيعة والكون، مثلا من خلال توشيم الإنسان لبعض رسومات الحيوانات المفترسة والمخيفة مثل الأفاعي والثعابين والأسود...الخ، فكأنّ هذا الوشم الذّي يتم في طقوس روحانية واحتفالية، يمنح الإنسان – عن طريق هذا الجو المقدّس– قوّة سحريّة مقابل الألم الناتج عن عملية التّوشيم واستخراج الدماء، وبقدر « ما تكون طاقة الفرد على تحمّل تلك الآلام الحادّة كبيرة، بقدر ما يكتسب قوى سحرية روحانية تمكنّه من السيطرة على الآخر» [2]، إذن يرتبط الوشم باستخراج الدّماء، هذه الأخيرة التّي لها ارتباط بالقرابين والأضحيات للآلهة والطقوس الاحتفالية، كما أنّ الدّم مهم بالنّسبة للعشائر التّي تتصاهر وتتعاضد لتشكّل قوة موحدة ضد العدو الخارجي .

ويستطيع الوشّام، من خلال رسومه التّي لا تمّحي، أن يثبِّت الذِّكرى لدى هؤلاء الشّعراء العاشقين، فتبقى آثار لحظات الصفاء والانتشاء خالدة في جسد المحبوبة، حيث يتم تشخيص مشاعر وأفكار بواسطة رموز وعلامات متنوّعة مستمدّة من الطبيعة الشاسعة بحيواناتها ونباتاتها ...الخ، وكذلك نجد ذكرا للحروف الأبجدية التّي ترتبط بالكتابة والتثبيت، ونجد الشعراء – من جهة أخرى – يُصرُّون على الوشّام، بل

[1]- عبد الكبير الخطيبي، الإسم العربي الجريح، تر: محمد بنيس، منشورات الجمل، بغداد/ بيروت 2009، ص 59.

[2]- حسين عباسي، مقال مذكور سابقا، ص 91.

ويناشدونه أن يكون لطيفا ورقيقا وماهرا عندما يمارس عملية التّوشيم على جسد المحبوبة حيث يقول ابن مسايب مخاطبا الوشّام في بداية القصيدة :

يَا الوَشَّامْ دْخِيلْ عْليكْ كَنْ حَاذَرْ فَاهَمْ نُوصِيكْ

احْفَظْ والحَفْظَ يْوَاتِيكْ مُنْـيَتِي بَـالَكْ تّاذِيــهَا [1]

ويقول أحمد بن التريكي:

يَاالوَشَّامْ رَطَّبْ يَدَّكْ وَارْشَمْ لاَّ لّه افْطِيمَه [2]

ويمكننا أن نستخلص – من خلال الحقول المعجمية السابقة الذِّكر التّي اختصرناها في جداول– جملة من التضّادات أونظاما للقيِّم، يرتكز على بعض الثنائيات التّي برزت في هذه الدّواوين الشّعرية بصفة عامّة :

1.3 – في معجم الشّعر الغزلي (شعر الهزل) : نجد في هذا المعجم بعض الثنائيا ت البارزة منها:

- **/الظاهر/ vs /الباطن/**

يبرز المادّي الحسّي بشكل بارز في المعجم الجسدي الذّي ركّز على تصوير جسد المرأة المحبوبة، بشكل مفصّل، من خلال إبراز مواطن أنوثتها وجاذبيتها، فعمل الشّعراء على إبراز بعض الأعضاء الجسدية، حيث تم التّركيز على الرأس بمختلف مكوّناته وخاصة الوجه (عين، شعر، جبين، أسنان، خدود، أنف....الخ)، ثم النزول إلى أسفل الجسم بالتدرّج، من خلال إبراز الرقبة والنهود والخصر والأرداف إلى غاية الوصول إلى القدمين، في وصف مركّز لدى الشّعراء، وكأنّهم يقفون أمام تمثال يحاولون إبراز مختلف معالمه، في خشوع شديد ودقّة متناهية في تفاصيله، دون أن يعطوا ملامح وجهه، فكل محبوبات الشّعراء

[1]– محمد بن مسايب، المصدر السابق الذكر، ص 156.

[2]- أحمد بن التريكي، المصدر السابق الذكر، ص 129.

لهن نفس السمات الجمالية، ويبدو اللّون الأسود لونا أثيرا لوصف شعر المحبوبة وعيونها بشكل بارز(كَحْلَة الانْجَالْ، سُودْ الرَمْقَاتْ، شَعْرْ الغْرَابْ، رِيشْ الظلْمَانْ ...الخ)، والوجه والجسم مرتبط بالبياض والصفاء والإشراق واللمعان(بَدْنَكْ رَهْدَانْ، القْطُنْ والكَتَانْ، البَرْقْ، اللّوَامْعْ...الخ)، فلا فرق حقيقي بين حيزية الشّاعر محمد بن قيطون وعائشة محمّد بن مسايب إلا من خلال المسميات فقط، وهكذا تحوّل الجسد إلى بؤرة دلالية ذات أبعاد أسطورية، حيث أصبحت الطبيعة بمظاهرها المختلفة فضاء هذا الجسد المؤنث الخصب، فتوحّد الجسد مع الطبيعة والنّور.

ويُبرز التّركيز على الأعضاء نفسها عند معظم شعراء الملحون ارتباط هذه الظّاهرة برواسب أسطورية أو دينيّة قديمة، فالصور الغزلية لنماذج المرأة « هي صوّر مترسبّة لنماذج فنيّة سابقة تحوّلت إلى تقاليد فنيّة»[1]، ويثبت تكرارها بأنّها رموز تنتمي إلى مخزون كبير كامن في لاوعي هؤلاء الشعراء الذّي يمثّل جزءا من اللّاوعي الجماعي، ولهذا لا يمكن للإنسان أن يعيش بدون أسطورة لأنّها هي النموذج المثالي، فيلجأ شعراء الملحون إلى تحيين الزمن المقدّس، حيث يشكّل هذا الأمر شيئا مقدسا، ويصبح « التّكرار الأبدي للإشارات المثالية ، واللقاء الأبدي مع الزمن الأسطوري ذاته للأصل والمقدّس من قبل الآلهة »[2] .

ويدّل هذا الأمر – من جهة أخرى– أنّ الشّعر الملحون مجال مليء بأنواع من الفضاءات الثّقافية الرمزية التّي يجب التمعّن فيها من أجل فهم كثير من الظواهر الفكرية والثّقافية والاجتماعية، فلم تكن آليات المشابهة في الأشعار الملحونة مجرّد مكوّن جمالي

[1]– أحمد الأمين:"الصورة في شعرنا الشّعبي ومصادرها في الدين البدائي القديم"، ص 18.

[2]– مرسيا إلياد، المقدّس والمدنّس، ص 82.

زائد، لأنّ المشابهة هي كذلك « آلية من الآليات التّي ينظِّم بواسطتها الذِّهن العالم، ويتمثّله ويخزِّنه، ثم يستعيده عند الحاجة » [1].

إنّ المشابهة من ضمن الوسائل التّي تساعد الإنسان على تنظيم العالم وفهمه وتخزينه، فنحن نخزِّن الأشياء والانفعالات، وحتّى الأشياء المجرّدة، بالنّظر إلى درجة مشابهتها لأنماط نموذجية حتّى نتمكّن من احتواء العالم وتنظيم المعارف، فأدّت الصورة التّشبيهية دورا كبيرا في التّشكيل اللّغوي للمحبوبة « فالتكوين اللّغوي كان وسيلة التّكوين الجسدي، وكلاهما كان تجسيدا للحقائق الذّهنية عند الشّاعر»[2]، فلم تعد المجازات والأوجه البلاغية مجرّد محسنات جمالية، بل لها وظائف معرفية تكوّنت من خلال تفاعل الشّعراء مع العالم الخارجي ضمن شروط اجتماعية معيّنة، فيقدّمون من خلال هذه اللّغة إدراكا متميّزا للعالم، ويتمّ هذا الإدراك في مستويات الدّماغ البّشري الذّي يتلقى معطيات العالم الخارجي من خلال الحوّاس، ولهذا فإنّ التّأويل والتّفسير هو الخطوة التّالية للإدراك .[3]

وتعمل قصائد الملحون على التّفكيك العضوي للجسد الأنثوي، مع اعتماد الوصف التّفصيلي واختيار ما يُناسب كل عضو من الصفات والمشبهات بها، مما أدّى إلى شيوع نسبي لهيكلة معيّنة اتّبعها أغلب شعراء الملحون، تعتمد سردا حكائيا للعلاقة العاطفية، وما نتج عنها ممّا يجعل النّص أو القصيدة شريطا تسجيليا لهذه العلاقة، حيث يظهر الشّاعر راويا لما يستعمل ضمير الغائب، أوفاعلا حين يوظف أسلوب الخطاب، وتبقى المحبوبة هي فاعل الفعل، أما الحبّ والجمال والمتعة فهو موضوع القيمة والواشي من المعيقات بينما يكون جمال المكان والموسيقى وبهاء الطبيعة والمرسول من المساعدات.

---

[1]– عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربية مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء/ المغرب 2001، ص 7.

[2]– محمد عبد المطلب، قراءة ثانية في شعر امرىء القيس، ص169 .

[3]– ينظر : أحمد صبرة: "المجاز ورؤية العالم"، مجلة علامات في النقد، المجلد 17، الجزء 67، النادي الأدبي الثّقافي، جدة ، ذو القعدة 1429هـ /نوفمبر 2008 ، ص 57.

وفي ما يتعلّق بالجانب الشّعوري الداخلي، تبرز صور الألم عبر مجموعة من الأشكال، ولكنها كلها تؤدي إلى نتيجة واحدة هي الحزن والشقاء، وقد تجلّى هذا في جملة من الأشكال :

- العْذَابْ: (مَحْنَة، لِيعَة، امْحَايَنْ....)
- عْلِيلْ: (سْقِيمْ، امْرِيضْ، نْحِيلْ...)
- البْكَاء: (النْوَاحْ، الدَّمْعْ، قَرْحَتْ أعْيَانِي....)
- الفْرَاقْ: (الهَجْرْ، الصَدّْ، الجْفَا، غْرِيبْ، مَتْوَحشْ، الفُرْقَة، نْوَادْعَكْ، مُشْتَاقْ...الخ).

فيعاني المُحبّ من شدة الشّوق وصدِّ المحبوب كاتما ذلك الحريق في أعماق نفسه وباطنها، ولكنه لا يستطيع لذلك صبرا، فيبرز جزعه من خلال الدموع والنّحول والسقم، لأنّ أمر هذا العشق يفوق احتماله فلا يستطيع معه صبرا أو إخفاءً، فيتجلى ذلك في ترديده الدائم لاسم المحبوبة القاسية التّي لا ترحم هذا العاشق (عِيشَة ، عَيْشُوشْ، طَامُو، فَاطْمَة، فْطِيمَة.....الخ)، أو حنينه الكبير للوطن، حيث الذكريات والسعادة المرتبطة بتلك الأيام الجميلة التّي قضّاها رفقة المحبوب (البَهْجَة، المَشْوَرْ، سْنُوسْ العَلْيَانِي، جْبَلْ سَتِي، دَرْبْ سِيدِي لَحْسَنْ، الأغواط، دَرْبْ الحَوَّاتْ، بسكرة، وَطْنَ الزِّيبَانْ، بَابْ الجْيَادْ....).فهناك صراع بين المادي الحسّي المرتبط بالملموس، واللّامادي المرتبط بالشّعور والأحاسيس، وبين اللّذة التّي تبرز من خلال الإشباع العاطفي، والألم الذّي يكون نتيجة للحرمان أو النّقص المتمثّل في صدّ المحبوب أو الاغتراب والبعد المكاني.

وتبرز في معجم الطبيعة ثنائية /الأعلى / vs /الأسفل/ فيتجلّى الأعلى مرتبطا بالضّياء والانطلاق من خلال معجم يضّم مختلف هذه المظاهر مثل(الشّمْسْ ، القمرْ، رُوسْ الجْبَالْ، السْمَا، الحْمَامْ، الطيرْ....الخ)، بينما نجد بالمقابل معجما يرتبط بالأسفل(الأرض،

البحر، سواقي، مجرى الوديان، تراب...الخ) . ونستطيع ضمن معجم الطبيعة – أيضا– أن نلحظ وجود ثنائية /السكون/ vs/الحركة/، حيث تتميّز بعض المظاهر الطبيعية من جبال وتراب ونبات بسكونها النّسبي وعدم انتقالها من مكانها، بينما نجد في المقابل أشياء أخرى ترتبط بالحركة الدائمة مثل الحيوانات وخاصة الطيور(الحمام، القمري، الورشان....) التّي تتميّز بالحرّية والتنقّل المستمر.إذن يرتبط السكون بالتقييد وعدم الارتياح والخمول، بينما ترتبط الحركة بالحرّية والاتّساع والراحة والانطلاق والفاعلية.

2.3 – في معجم شعر المَدْحْ (الجدّ):

إنّ السّياق السوسيو ثقافي والسياسي الذّي عاش فيه شعراء الملحون، الذّين برزوا في غرض المدح أو أنتجوا فيه عددا من القصائد (مثلا: سيدي الأخضر بن خلوف، محمّد بن مسايب، سعيد المنداسي، أحمد بن التريكي...) تميّز باضطرابات سياسية داخلية واحتلال تركي للجزائر أعقبه تفشٍ للظلم والاضطهاد، فتمّ اللّجوء إلى الموضوعات الدّينية واستعمال التوسّل بالله ورسوله والأولياء الصالحين، حيث أصبح الشّاعر غريبا في مجتمعه وأصبح الدّين وسيلة أو متنفّسا « يلجأ إليه الإنسان ليخرجه من الأزمات حين تفشل كل الطرق العلمية الأخرى».[1]

وقد سخّر بعض الشّعراء أنفسهم لمدح الرّسول الكريم– صلّى اللّه عليه وسلم– كما فعل الأخضر بن خلوف مثلا، ولاقت هذه الأشعار الرواج والقبول الحسن في نفسية الجزائريين، لأنّ أفعال عامّة النّاس في المجتمع الجزائري مصبوغة بالتديّن، إذ تنتشر الطرق الصوفية والزوايا والمساجد والأضرحة التّي تزار طلبا للتبرّك، باعتبار الوليّ يمتلك الكرامة والبركة، حيث إنّ الضّريح « يجسّد في المخيال الشّعبي مكانا لطلب الرحمة والبركة، وملتقى مهّما يلتقي فيه النّاس، فيأتيه السقيم راجيا الشّفاء، وتقصده النّساء عند شعورهنّ بأبسط

[1]- مجموعة من أساتذة الجامعات، بحوث في الأنثروبولوجيا العربية مُهداة إلى الأستاذ الدكتور أحمد أبو زيد رائد الأنثروبولوجيا العربية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية ط1، كلية الآداب / جامعة القاهرة 2002، ص203.

حالات الاضطراب، والقلق النّفسي، وتقام فيه المواسم »[1]. فالأولياء والمتصوّفة هم أشخاص كارزميين لهم حضور وتأثير في المجتمع، نظرا لما يتمتّعون به من قدرات خارقة دون غيرهم يؤدّي الدِّين فيها دورا هاما.

يُعتبر الدّين من أهمّ الأنساق الاجتماعية، فلا يوجد أيّ مجتمع سواء أكان مجتمعا معقّدا أم بسيطا لا يؤثِّر فيه الدّين بطريقة أو بأخرى، حيث يقوم الدِّين على علاقة الإنسان بالكائن أو الكائنات أو القوى فوق الطبيعية، إله أو آلهة يؤمن بها، ومن أهمّ سمات الدِّين الإيمان وانتهاج سلوكات وأساليب ومواقف عاطفية حيال المعبود وإقامة احتفالات وطقوس .[2]

فيُبرز المعجم الدّيني في دواوين الشّعر الملحون– المتعلّق بالابتهال والتضرّع إلى الله والتوسّل بالأنبياء والأولياء، وطلب زيارة الأماكن المقدّسة– أهميّة الدّين كمحرّك محوري ينظّم العلاقات بين الأفراد، ويحكم الممارسات والمعاملات.

نجد جملة من الثنائيات التي تتجلى من خلال المعجم المستعمل في غرض " المَدْحْ" سنوضحها كما يلي:

- /الوصال/vs/الفراق/:

يرتبط الوصل بمظاهر السعادة والانشراح والراحة، وهو ما تدّل عليه جملة كبيرة من الألفاظ والعبارات منها مثلا :(أيَامِي بكْ سْعِيدَا، يَزْدَادْ رَبْحِي، انْبْسَطْتْ، رَانِي فَارَحْ، فْرَحْ قَلْبِي، رَاحْتِي وَهْنَايَا...) فَوصْلُ المحبوب المتمثّل في الرّسول محمّد– صلى الله عليه وسلم – أو وصل البقعة التي ترتبط به (مكة، طيبة، قبر الحبيب ..الخ) هو أمر جالب للسعادة الغامرة والانبساط، الذّي يعدّ درجة كبيرة من درجات السرور والراحة النّفسية، بينما يكون فراق المحبوب أو البُعد عن مرابعه والأماكن التّي ترتبط به أمر يثير الشّوق والوجد، ويجلب

[1]- الجيلالي الغرابي، المرجع السابق الذكر، ص 180.

[2]- ينظر : مجموعة من أساتذة الجامعات: المرجع السابق الذكر، ص197.

الحرقة والألم وعدم الارتياح، وهو ما تمثّله جملة من العبارات منها:(عْدَمْتْ الصّبْرْ، نْتْمَنَى مَلْقَاكْ، نَارْكْ لَهَّابَة، حَارَمْ نُومِي، طَالْ نَحْبِي، مَسْلُوبْ، لْمَكَّة بَلْغُوا سْلَامِي..الخ).

وقد سيطر اسم المحبوب، الذّي يُرجى وصاله، بشكل مطلق – طولا وعرضا– في معجم الأعلام فيما يخص قصائد المدح، حيث نجد أنّ اسم محمّد – صلى الله عليه وسلم– أو بعض أسمائه الأخرى (مصطفى، طه،أحمد...الخ) أو كنياته (أبو القاسم، بوفاطمة، سيد رقية ....) أوصفاته (البشير، صاحب البراق، صاحب اللواء....)، تحتّل نصيب الأسد في معجم الأعلام، بل نلحظ أنّ اسم محمد، في بعض القصائد، هو مفتاح النّص كما نجد في الكثير من قصائد الأخضر بن خلوف نذكر منها مثلا قصيدة: " اخْتَارَكْ الوْحِيدْ الأحَدْ" التّي يسيطر اسم"محمد" أو بعض صفاته على كلمات قوافيها، فتتكرر من مجموع 69 قافية موجودة في هذا النّص كلمة محمد 24 مرة، أي بنسبة مئوية تعادل78, 34 %.

وإذا أضفنا إليها القوافي التّي تدل على صفاته وأسمائه الأخرى يصبح لدينا نسبة مئوية تعادل 47, 43% ممّا يدّل على السيطرة المطلقة لاسم "محمّد" على هذه القصيدة وفي مواقعها البارزة (القافية)، فمثلما تتردد قافية القصيدة يتذكّر الشّاعر محمّد – صلى الله عليه وسلم – ويديم ذكره والصلاة عليه، لأنّه يحبّه ويعظّمه، وهو عزيز على قلبه وروحه، حيث تتجلّى الألفاظ المرتبطة بالعزّة ومشتقاتها بشكل واضح في هذه القصيدة (العْزِيزْ، أَعزْ، مَعْزُوزِي، العَزَّة، عَزّكْ، العزيز)، فامتلأت نفس العَاشِق باسم المَعْشُوق فظلّ يذكر اسمه دون انقطاع أو تعب، لأنّه أصبح هاجسا بالنّسبة إليه ومكوّنا محوريا يتحكّم في العناصر الأخرى في النّص، والتّي أصبحت كلها تدور في محوره أوعلى صلة شديدة به، حيث يعتبر الرسول– صلى الله عليه وسلم– رمزا للأمل الشّعبي ورمزا للخلاص بغية إعادة التوازن للذات المقهورة، فالالحاح على استدعاء النّبي محمّد – صلى الله عليه وسلم – أوّلا ثمّ الأنبياء الآخرين – عليهم السلام– والصحابة والأولياء...الخ هي محاولة تغطية النقص والتعويض قصد طلب الأمن والتوازن النفسيين، وبهذا كانت قصائد المدائح النبوية بمثابة « رحلة رمزية أداتها الذّاكرة أساسا في المكان والزمان والوعي....إنّها دعوة إلى الفرار أو الهروب من

الحاضر، ثم هي دعوة بالركون إلى الماضي الذّهبي، وعودة إلى النّبع ...والاحتماء والتوحّد فيه، إنّها عودة إلى الرحم من جديد، حيث الأمن والحماية والملاذ والخلاص». [1]

وبالإضافة إلى اسم محمّد – صلى الله عليه وسلّم– نجد ذكرا مميّزا للأماكن التي ترتبط به من حيث ولادته أو وفاته، فتم التركيز في معجم الأمكنة على البقاع المقدّسة عن طريق ذكر اسمها أو وضع أسماء رمزية لها مثل ليلى وسلمى..الخ بشكل كبير، مع إبراز التشوّق لزيارتها وتكحيل العين برؤيتها، أو إرسال طائر ينوب عن الشّاعر في رحلته، حيث يحدث الارتحال النفسي والشُعوري من الواقع إلى المثال، من الجدب إلى الخصب، من الموت إلى التجدد والانبعاث، ثم الارتحال المكاني إلى البقاع المقدسة لتحقيق التواصل المقدس وتأكيد للحبّ، والتّعبير عن عذابات النّوى والجوى، وإبراز زفرات الشّوق والحنين، حيث يصبو الشّاعر لاستحضار المحبوب، لأنّه هو الملاذ والدفء والحماية، وهي السبيل للتّعبير عن مشاعر الخوف والاغتراب والاضطهاد والفراق...الخ[2]، فيتجلى الحب العذراوي الذّي يكاد يودي بالعقل والنّفس معا، يروم من خلاله العاشق التواصل والتوحّد مع الحبيب (عين الوجود، سر الوجود...). يقول المنداسي:

مَنْ عْليهْ اللَّهْ صَلّى فِي قْدِيم الأزْمَانْ قَبلْ كُونْ الكَونْ ولاَكَانْ كَونْ قَبْلُه [3]

ويتم استحضار صورة الرسول الكريم– صلى اللّه عليه وسلّم– في هذه القصائد بشحنة عاطفية كبيرة تملأ القلب والوجدان، فيتجلى الرسول – صلى الله عليه– على نحو بطولي فائق المثالية والكمال، فائق الإعجاز والإبهار والجمال (فوق طبيعي)، و يتفّق هذا التصوّر الخارق الملحمي مع المخيّلة الشعبية، فالرسول – صلى الله عليه وسلم– هو « جماع الفضائل القومية والعسكرية والدينية، وجماع المُثل العليا والقيم الأخلاقية والاجتماعية والإنسانية التيّ تؤمن بها الجماعة العربية عبر التاريخ ».[4] وقد فضّله الله تعالى على كل

[1]- محمد رجب النجار، بردة البوصيري قراءة أدبية وفولكلورية، حوليات كلية الآداب / جامعة الكويت 1986، ص13.

[2]- ينظر : محمد رجب النجار، المرجع نفسه، ص 17.

[3]- سعيد المنداسي، المصدر السابق الذكر، ص 42.

[4]- محمد رجب النجّار، المرجع السابق الذكر، ص 25.

خلقه وحثّ المؤمنين على توقيره وحبه أكثر من أنفسهم والتّصلية عليه حيث يقول تعالى: **﴿ النَّبِيُّ أَوْلَى بِالْمُؤْمِنِينَ مِنْ أَنْفُسِهِمْ وَأَزْوَاجُهُ أُمَّهَاتُهُمْ وَأُولُو الْأَرْحَامِ بَعْضُهُمْ أَوْلَى بِبَعْضٍ فِي كِتَابِ اللَّهِ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُهَاجِرِينَ إِلَّا أَنْ تَفْعَلُوا إِلَى أَوْلِيَائِكُمْ مَعْرُوفًا كَانَ ذَلِكَ فِي الْكِتَابِ مَسْطُورًا﴾ (سورة الأحزاب الآية 6) وقوله تعالى:﴿ إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا﴾ (سورة الأحزاب – الآية 56).**

وقد تعلق الشّاعر الأخضر بن خلوف بمدح الرسول الكريم واعتبره مصدرا للغنى والثروة التي لاتعادلها أي ثروة أخرى حيث يقول في قصيدة "لاَ غْنَى المُوتْ تَدْرَكْنِي":

مَدَّاحْ الرّسُولْ رَاهْ غَانِي أمّ الغْرُورْ جِيفَة وجْمَاعَتْها كْلاَبْ [1]

ونجده في أبيات أخرى يُبدي ندمه على عدم إفناء شبابه كله في مدح الرسول الكريم حيث يقول :

لَوْ كُنْتْ مَنْ أَهْلْ العْقُولْ نَفْنِي شْبَابِي بَالصّلاَةْ عْلَى الـرّسُولْ فِي كُـلْ حِينْ

بَـالـعَبْرَانِيـة وبـالـلّسَـانْ الـعَـرْبِـي والكَـفْ مْعَ الـدَّفْ والـرْبَـابْ الـحْنِينْ [2]

ونجد، إضافة إلى اسم محمّد صلى الله عليه وسلم، بروزا لاستدعاء أسماء الأولياء والصالحين من المتصوفة والزهاد المشهورين، حيث يبرز تأثير التصوّف على الشّعر الملحون الجزائري لارتباط جلّ هؤلاء الشّعراء بمنابع ومراكز التصوّف من زوايا ومساجد، لأنّ هذه المراكز هي مصدر تعليمهم وتكوينهم الثقافي، فتأثروا ببعض الطُرق الصوفية التي كانت سائدة في الجزائر من خلال بعض الأعلام الذّين تركوا أثرا بالغا على حركة التصوّف في الجزائر من أمثال سيدي عبد الرحمن الثّعالبي وسيدي محمد بن يوسف السنوسي وأحمد زروق....الخ .

[1]- سيدي الأخضر بن خلوف : المصدر السابق الذكر، ص 141.

[2]- سيدي الأخضر بن خلوف، المصدر السابق الذكر، ص65.

وقد تخصصّ بعض شعراء الملحون في مدح بعض الأقطاب والأولياء الصالحين، ونالت بعض القصائد شهرة كبيرة مثل قصيدة في مدح سيدي عبد القادر الجيلاني للشّاعر عبد القادر بطبجي تحمل عنوان:"عبد القادر يا بوعلام"، فيستغفر الشّعراء في قصائدهم المدحية الله تعالى طالبين التوبة والغفران متوسلين بشفاعة المصطفى عليه السلام والأنبياء والصحابة والتابعين والأولياء الصالحين، على اعتبار أنّهم من أزكى خلق الله، فيوظفون لغة صوفية مفعمة بالعشق الرباني والعشق المحمّدي من خلال استعمال عبارات يوحي ظاهرها أنّها تتعلق بعشق جسدي، ولكنها في حقيقة الأمر هي لغة صوفية باطنية تتجلّى في لحظات الوصال الروحي بالنّبي الكريم، سواء أكان في اليقظة أم في المنام، فيتحرّك قاموس العشق والوجد والسُكْرِ والخمرة، وتندفع المصطلحات الصوفية (السر، أهل الله، الكاس، الوجد، العشق، الأقطاب، الحضرة،.....الخ) وتتوالى أسماء الزهاد والصالحين، بل إننّا نجد الشّاعر محمّد بن مسايب يخصصّ قصيدة كاملة تحمل عنوان:"غيثُوا الملهوف" يذكر فيها عددا معتبرا من الأولياء والصالحين والمتصوفة بأسمائهم وصفاتهم، كما يتحدّث عن كراماتهم متوسّلا بجاههم نظرا لمكانتهم لدى النّاس.

ينظر شاعر الملحون بروح صوفية عميقة إلى المحبوب، حيث يحقّق هذا الوجود(وجود الحبيب) لاشعوريا عن طريق الخيال متجسّدا هذا الحبيب في النّور، إذ يمنح النّور الروح سرا خفيا يمتد في الذّات مانحا إياها سلاما روحيا، وهذا الحبيب هو مثال الطهارة والسر والإمارة والنور، فيرتبط النّور بالخالق سبحانه وتعالى، بينما ترتبط الطهارة بتخليص الجسد والروح من الدنس، فيلجأ الصوفي إلى الذِّكْرِ والسماع فلا يتحقق الخشوع والوجد إلا عن طريق الذِّكْرِ والرياضات الروحية التّي تكون سبيلا للرؤية، والرؤيا دليل على الولاء والمشيخة المرتبطة دلاليا ورمزيا بالحلم /الرؤيا، فيعيش المتصوف مفارقة بين الواقع المرفوض والرغبة الحالمة المشتهاة، حالة السكر والصحو بين حضور وغياب تواكب حالة العشق التّي يعيشها الصوفي زمانا ومكانا ووجدانا، فتتجلى على المستوى اللغوي مثلا من خلال معجم الخمرة لما تذهل النّفس عن ذاتها لتبدأ في تلقي الأنوار الإلهية، حيث « ترتبط الخمرة بالحبّ، ارتباطا كبيرا فلا يأتي الخمر في الشّعر الصوفي إلا وهو مقترن بالحبّ وصورة من صوره

المختمرة في التّجربة الشّعرية الصوفية، فثمّة علاقة وطيدة بين فعل الخمر(السُكْرُ) وفعل الحبّ (الفناء)» .[1]

وبهذا فإنّ الخمرة من الرموز الصوفية المهمّة، وهي ترتبط بالعلم والمعرفة والمحبّة، وتبرز فاعليتها من خلال ثنائية السُكْرُ/الصَّحْوُ فيحوّل السُكْرُ الذّات العاشقة من حال الحضور إلى حال الغياب (للعَاشْقِينْ ذُوقْ شْرَابْ تْخَمَّرْ- تَسْقِي العَاشْقينْ خَمْرَ خْتِيمْ حْلاَلْ- شْرَبْ كَاسْ مَنْ الخَمْرْ المُبَاحْ – سَكَرْتْ بَعْدَ الفْيَاقْ...) .

تمتلىء نفس الشّاعر الصوفي الولهان في قصائد الملحون بحب المَعْشُوق فيعشق كل البقاع والأشخاص التّي تقرّب منه، حيث تطمح الذّات الفاعلة إلى الإتّصال عن طريق السفر وشدّ الرّحال إلى البقاع المقدّسة أو إرسال طائر ينوب عنه، ويستعمل الشّعراء لغة غزلية لا يمكن التّفريق بينها وبين اللّغة الغزلية المستعملة في أغراض الشّعر الغَزَلِي(العَشَّاقِي) إلا من خلال بعض التصريحات في أجزاء من النّصوص، كما يظهر- من جهة أخرى- في قصائد وصف رحلة الحج إلى مكة إلمام كبير بمعلومات جغرافية دقيقة فيها ذكر للمسالك والطرق، وأسماء المدن التّي يسلكها الحاج ليصل إلى البقاع المقدّسة .

إنّ العشق في المعتقد الصوفي، كما يرى عبد الكريم الجيلي، هو « آخر مقامات الوصول والقُربِ...فلا يبقى عَارِفٌ ولا مَعْرُوفْ، ولا عَاشِقٌ ولا مَعْشُوقٌ ولا يبقى إلا العِشْق وحده، والعِشْقُ هو الذّات المحض الصِّرف، الذّي لا يدخل تحت رسم ولا نعت ولا وصف...فإذا امتحق العَاشِقُ وانطمس فلا يزال يُفنى منه الاسم ثم الوصف ثم الذات ، فلا

[1]- عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجا، دار الحوار ط2، سوريا 2009، ص227

يبقى عَاشِقٌ ولا مَعْشُوقٌ ، فحينئذ يظهر العَاشِقُ بالصورتين ، ويتصف بالصفتين ، فيسمى بالعَاشِقِ ويسمى بالمَعْشُوقِ ».[1]

ويتجلّى هذا الأمر – بالضبط – من خلال قول الشّاعر محمّد بن مسايب في إحدى أبياته عندما يقول:

عَاشَقْ عَشْقِيْ مَعْشُوقْ عَاشَقْ عَشْقِيْ عْشِيقْ

- /المقدس/ vs/المدنس/:

ارتبطت صورة الدنيا مقترنة بالموت والمعاناة والغرور، وكل مظاهر النّقص والتشويه والألم، بينما ارتبطت صورة الآخرة مقترنة بالخلود والدوام بمظاهر الكمال والدوام والتّقديس من خلال جملة من المظاهر، التّي ارتبطت بالدنيا باعتبارها (بَنْتْ كَلْبْ، دَارْ الغرُورْ، الفَانْيَة، الغَدَارة...الخ)، واتبّاع أهوائها وملذّاتها المؤقتة سيؤدّي إلى نهاية مأساوية (النَّارْ، الجحِيم، العقَابْ، صَقْرْ...الخ)، فارتبطت هذه النَّارْ بالشقَاء وبجملة من الأمور المُدنّسة والمكروهة (الشيْطاَنْ، إبْلِيسْ، الذْنُوبْ، المعَاصِي، الآثامْ، النّفسْ الأمَّارة بالسُوء ....الخ) بينما يرتبط ذكر الجنّة بالراحة والهناء وجملة من المقدسات (الأنبياء، الملائكة، الاخْيَارْ، الاوْلِياء، الاتْقياء...).

ونلحظ في كثير من النّصوص الشعرية أنه يرد ذكر: الجنّة/النّار و الدنيا/الآخرة متقابلتين، فكلما ذكرت إحداهما تم استدعاء الأخرى، حيث يشبّهما الأخضر بن خلوف بالضرتين اللّتين لاتتفقان أبدا. فيتم التوسّل إلى اللّه تعالى لغفران الذنوب والتوسّل بجاه الرسول محمّد – صلّى اللّه عليه وسلم- (شْفِيعْ الأُمَة، صَاحْبْ الشفَاعة، صَاحِبْ الحَوضْ...الخ)، وبالأنبياء والأتقياء وأهل الله حتى يتقبّل اللّه التوبة ويعفو عن الذنوب، حيث

[1]- عبد الكريم بن ابراهيم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، دار الكتب العلمية ط1، بيروت 1997، ص 85.

إنّ هذه الابتهالات والأدعية هي وسيلة تطهيرية للنفس، ولومها على انزلاقها وراء الملذّات المؤقتة الفانيّة على حساب النّعيم الدائم الخالد.

وقد تم ارتباط هذا المقدّس باللّون الأخضر، فالجنّة خضراء والقبة خضراء والعَلَم أخضر والرياض خضراء ...الخ، فللون الأخضر ارتباط عميق بالجنة باعتبارها مكانا مقدّسا يرمز للراحة والاطمئنان والهدوء والسكينة والتجدّد والنّماء، بينما ارتبط المدنّس باللّون الأحمر المرتبط بالخطر والدم والقروح والألم ...الخ.

إذن هناك مجموعة من القيّم النّي تم تكريسها في هذه النصوص الشّعرية الملحونة وتم إعادة إنتاجها – بوعي أو بغير وعي– وتعبّر هذه القيم عن حساسية مشتركة في فترة معيّنة لثقافة معيّنة ، وتجسّدت هذه القيّم من خلال لغة مخصوصة ، ومضمون وشكل معيّن فتم الجمع بين الوجود الفنّي للنص والسياق الثقافي والاجتماعي الذي أنتج داخله هذا النص.

و نقول في الأخير إن الفضاء الدلالي له علاقة بالصور المجازية ومالها من أبعاد دلالية مضاعفة حيث يتأسس الفضاء الدلالي بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي مع مراعاة الجمع بين الوجود الفني للنص والسياق الثقافي والاجتماعي الذّي أنتج داخله هذا النص ، وبالتالي يصبح النص الأدبي عنصرا من عناصر هذا الواقع وليس صورة له أو انعكاسا له، فيتجسد الواقع كمعطى موضوعي ويتشكَّل عبر المتخيَّل ويكتسب دلالات جديدة.

خـاتـمة البحث

خاتمة:

حاولنا – في هذا البحث – أن نكشف عن بعض مقوّمات وخصوصيات البنية الجمالية والدلالية للشّعر الملحون الجزائري من خلال سبر أغوار بعض نصوصه، والتّي تتمثّل في مدوّنة تحوي نماذج متنوّعة من الدواوين الشّعرية لفحول الشّعر الملحون الجزائري، وقد راعينا – قدر الإمكان – أن تضمّ هذه المدوّنة نماذج لفترة تمتد من القرن السادس عشر إلى غاية بدايات القرن العشرين، حيث عرفت هذه الفترة الزمنية بروز عدد مهمّ من أعلام وفحول الشّعر الملحون الجزائري .

وقد وقفنا، من خلال هذه المدونة الشّعرية المختارة، على بعض السمات والخصائص الأسلوبية والبنوية التّي تتميّز بها القصيدة الشّعرية الملحونة، واستعنا – في سبيل إنجاز هذه الدراسة الجمالية الدلالية – بجملة من الإجراءات والآليات المستمدّة من المناهج الحديثة التّي تشتغل على البُنى النصيّة (أسلوبية، سيميائية، بنوية...الخ)، مع مراعاة مختلف السياقات الأخرى لهذه النّصوص الشّعرية أثناء التّحليل والدّراسة، حتّى نتمكّن من تحقيق دراسة علمية متوازنة وموضوعية، لاسيّما وأنّ الشِّعر الملحون يرتبط بالأداء والغناء وفق طقوس وتقاليد معيّنة لا يجب تجاوزها (ظروف التلفّظ).

وقد خرجنا من هذا البحث بمجموعة من النتائج والاستخلاصات التّي نختصرها على شكل النّقاط التّالية:

1. إنّ الشّعر الملحون الجزائري إنتاج شعري إبداعي نخبوي تلقّفته الجماعات الشّعبية العريضة، لأنّه كان يعبّر عن تطلعاتها وآمالها حيث عوّض غياب المؤسسات الرسمية، وأدّى دورا حضاريا وثقافيا مهما جدا في الحفاظ على هوية وكيان الأمّة الجزائرية ضد محاولات الطمس والتّشويه التّي كانت تتعرّض لها من الدّخيل الأجنبي.

2. تطبع الشّعر الملحون الجزائري مجموعة من السمات والخصائص الشّكلية والفنية التّي تجعله نوعا شعريا متميّزا عن الشّعر الفولكلوري (الجمعي)، ولكنّه أصبح جزءا من الذّاكرة الشّعبية الجمعية نتيجة لعوامل وظروف تاريخية معيّنة مرت بها الأمّة الجزائرية .
3. يتميّز الشّعر الملحون الجزائري – رغم تنوّع فتراته وشعرائه– بسمات أسلوبية وبنوية، سواء أكان ذلك على مستوى البناء اللّغوي أم السبك الفني، حيث إنّ هناك جملة من الاستعمالات الأسلوبية واللّغوية البارزة في دواوين الشّعر الملحون الجزائري المعتمدة في هذه الدراسة، وهي أساليب يتبّعها هؤلاء الشّعراء تبعا لأعراف وتقاليد فنية وذوقية متعارف عليها بينهم، أخذوها عن بعضهم البعض جيلا بعد جيل .
4. تنقسم أغراض الشّعر الملحون إلى غرضين رئيسين هما: شعر الجدّ ويتعلّق بالموضوعات المرتبطة بالمديح النّبوي والتّصليات وطلب الاستغفار والتصوّف...الخ، أمّا الغرض الثّاني فيتعلق بشعر الهزل الذّي يرتبط بالغزل والحبّ...الخ، كما نلحظ أنّ لشعراء الملحون وعي كبير بالفعل الشّعري، حيث يوظّفون جملة من المصطلحات لتسمية إبداعاتهم أو تعيين خصائص فيها.

5. يرتبط الشّعر الملحون ارتباطا عضويا بالموسيقى والغناء، فقد ظلّ الملحون خزّانا ومنبعا لا ينضب تستمدّ منه مختلف الطبوع الغنائية الجزائرية نصوصها، وأسهم الغناء – بدوره – في توسيع رقعة وانتشار بعض الأشعار الملحونة خاصّة في مجال الغنّاء العصري مثلا : أغنية الراي التّي أصبحت عالمية (أغنية عبد القادر يَا بُوعْلَام للشّاعر عبد القادر بطبجي، أغنية بَخْتَة لعبد القادر الخالدي، أغنية مَعْظَمْ زِينَكْ يَا يَامْنَة لمصطفى بن براهيم.....الخ).

وتعكس – كل هذه النتائج والاستخلاصات – مدى غنى الشّعر الملحون الجزائري الذّي يستند إلى مخزون ثقافي ثري من القيم والآليات، كما أنّه يغترف من التّراث القديم الذّي له ارتباط بالتّراث الديني الإسلامي وكذلك بالرواسب الأسطورية القديمة والمقدّس.

6. إنّ الشّعر الملحون المدوّن المطبوع لا يمثّل – في حقيقة الأمر– إلاّ جزءا قليلا ويسيرا من هذا التّراث الشّعري، الذّي بقي أكثره في صدور الرواة والحفّاظة ومخطوطات وكنانيش الهواة المولوعين بهذا الفن، وتعتبر الدواوين المطبوعة نصوصا قديمة، وحتى إن أعيد طبع بعضها فإنّ الأمر يتم دون تنقيح أو إضافات مما يدّل على غياب دور المؤسسات الثّقافية في هذا المجال.
7. تمتلك النّصوص الشّعرية الملحونة بنية لغوية متميّزة لا يتمكّن من فتح مغالقها وتذوقها إلّا الأشخاص الذّين لهم مِراس ومَلَكَة في هذا الفن، والتّي اكتسبوها بطول الاستماع والتعوّد، وهو الأمر الذي نبّه إليه العلامة ابن خلدون في مقدمته.
8. ما يزال ميدان الشّعر الملحون مجالا خصبا يحتاج إلى الكثير من الجهود العلمية، والدراسات الأكاديمية والتّأسيس المعرفي العلمي عن طريق استثمار الوسائل العلمية الموضوعية، بعيدا عن تلك النّظرة السلبيّة الاستعلائية المسبقة للأشكال التّعبيرية الشّعبية، لأنّ استخدام المناهج العلمية يمدنا بنتائج مهمّة ومفيدة من شأنها أن تدفع حركة البحث في هذا المجال خطوات إلى الأمام .
9. يحوي الشّعر الملحون الجزائري قيمة دلالية وأنثروبولوجية كبيرة، لأنّه يحمل تصورات ويكشف عن رؤى ذهنية تصنعها مخيّلة الجماعة عن العلاقات الاجتماعية والكون والإنسان، وبالتّالي فهو تجسيد للتّمثلات الذّهنية والحمولة المعرفية الثّقافية.

10. إنّ غياب الصوت النّسائي في مجال هذه الدراسة لا يؤكّد أنّ المرأة الجزائرية لم تخض غمار هذا الفن الشّعري، ولكن لاعتبارات تتعلّق بغياب النّصوص الشّعرية المطبوعة للأصوات الشّعرية النّسائية جعلتنا لا نتطرّق لهذا الجانب، ولو أنّ هناك الكثير من الأشعار الجمعية التّي ترتبط ارتباطا وثيقا بالنّساء مثل البوقالة والحوفي....الخ.
11. سمحت الخصوصيات الجمالية والدلالية والأبعاد الوظيفية للشّعر الملحون الجزائري أن يقاوم عوامل النسيان والاندثار، حيث ظلّ قادرا على التّأثير وإحداث ردّ الفعل لدى المتلقي، واستمرت تقاليد تداول هذا الشّعر وطقوس أدائه مستمرة في بعض البيئات الجزائرية، التّي لها ارتباط وثيق بهذا الشّعر مثل بعض المناطق (البيض، الأغواط، تيارت، تسمسيلت، بسكرة، تلمسان....) .

قائمة مصادر ومراجع البحث

- القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع:

✓ **مصادر البحث:**

1- أبو علي الغوثي بن محمّد: كتاب كشف القناع عن آلات السماع، موفم للنشر، سلسلة الأنيس، الجزائر 1995.

2- أبي مدين بن سهلة: الدّيوان، جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيّب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع ط2، وهران/ الجزائر 2007.

3- أحمد بن التريكي: الدّيوان، جمع وتحقيق: عبد الحق زريوح، ابن خلدون للنّشر والتوزيع، تلمسان/ الجزائر 2001.

4- أحمد الأمين: حيزية الملحمة الجزائرية، القصّة والقصيدة، دار المصباح للنّشر، الجزائر 1991.

5- : صور مشرقة من الشِّعر الشَّعبي الجزائري، دار الحكمة، الجزائر 2007.

6- بشير بديار: ابن كريو حياته حبّه وشعره، مطبعة بن سالم ط1، الأغواط 2009

7- بلقاسم خميلي: روائع الشّاعر عبد الله التخّي بن كرّيو، دار الكتاب العربي ط1، الجزائر 2002.

8- بوعلام بالسّايح: أشعار الهوى والوغى لمحمّد بلخير، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر والاشهار ط1، الجزائر 2007

9- بومدين محمّد بن سهلة: الديوان، جمعه: محمّد الحبيب حشلاف، قدّمه وحققه وأعده للنشر: محمّد بن أعمر الزرهوني، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر ط1، الجزائر 2001 .

10- جلول يلس وأمقران الحفناوي: المقاومة الجزائرية في الشِّعر الملحون، الشَّركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1975

11- سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي: الدّيوان، تحقيق وتقديم: رابح بونار، الشّركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1976.

12- سعيد المنداسي: الدّيوان، تقديم وتحقيق: الأستاذ محمّد بكوشة، الشّركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر(د.ت).

13- سونك: الديوان المُغْرِبُ في أقوال عرب إفريقية والمَغْرب، سلسلة الأنيس، موفم للنشر، الجزائر 1994.

14- سيدي الأخضر بن خلوف: حياته وقصائده ج1، منشورات جمعية آفاق، مستغانم/ الجزائر 2006.

15- سيدي لخضر بن خلوف شاعر الدّين والوطن: الدّيوان، جمعه وقدّمه: محمّد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان/الجزائر 2001 .

16- عبد القادر بطبجي: الدّيوان، تحقيق وتقديم: عبد الله غلام الله، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر 2005.

17- عبد القادر بن دعماش: المهمّ في ديوان الشِّعر الملحون، موفم للنشر، الجزائر 2008.

18- عبد القادر عزّة: مصطفى بن ابراهيم شاعر بني عامر ومدّاح القبائل الوهرانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1975

19- عبد الرحمن ربّاحي: قال المجذوب، مكتبة الشركة الجزائرية، باب عزون، الجزائر 2000 .

20- العربي بن عاشور: أشعار محمّد بلخير شاعر الشّيخ بوعمامة وبطل المقاومة، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع ط1، الجزائر 2009.

21- محمّد أبو راس الناصري المعسكري: الدرّة الأنيقة في شرح العقيقة، تحقيق وتقديم: أحمد أمين دلاي، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران 2007.

22- محمّد بن قيطون: الدّيوان، جمع وتقديم: أحمد عاشور، دار الشّروق للنشر والتوزيع ط1، الجزائر 2009.

23- محمّد بن مسايب: الدّيوان، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989.

24- محمّد قاضي: الكنز المكنون في الشّعر الملحون، باقتراح وتقديم: أحمد أمين دلاي، مركز البحث في الأنثروبولوجية الإجتماعية والثقافية crasc، وهران، الجزائر 2007.

25- نور الدّين عبد القادر البسكري: القول المأثور من كلام الشّيخ عبد الرحمن المجذوب، تقديم وتعليق: عادل بن الحاج الجزائري، دار هومة ط2، الجزائر 2010.

✓ **مراجع البحث**:

1- أبو العباس أحمد بن يحي الونشريسي: المعيار المُعْرِبُ والجامع المُغْرِبُ عن فتاوى أهل إفريقيا والأندلس والمَغْرِب الجزء 6 ، تحقيق: محمد حجي، نشر وزارة الأوقاف / المغرب 1981.

2- أبو علي الحسن القيرواني (ابن رشيق) : العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ج1، تحقيق : محمد قرقزان، دار المعرفة ط2، بيروت 1994.

3- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب ط2، الجزائر 1985.

4- أبي الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق(ابن النديم): الفهرست، ضبط وشرح وتعليق وتقديم: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية ط1، بيروت 1996.

5- أبو عمرو بن بحر (الجاحظ): البيان والتبيين ج1، تحقيق : فوزي عطوي، الشّركة اللبنانية للكتاب، بيروت (د.ت)

6- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق وضبط : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1989.

7- إحسان عبّاس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر ملوك الطوائف والمرابطين، دار الثّقافة ط5، بيروت 1978.

8- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب ط4، القاهرة / مصر 1993

9- أدونيس: الشّعرية العربية، دار الآداب ط3، بيروت 2000.

10- تقي الدّين أبو بكر حجة الحموي: بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق : رضا محسن القريشي، وزارة الثقافة ، دمشق 1974.

11- التّلي بن الشّيخ: دراسات في الأدب الشّعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983 .

12- : منطلقات التفكير في الأدب الشّعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990.

13- : دور الشّعر الشّعبي في الثّورة (1830- 1945) الشركة الوطنية للنشر والتّوزيع، الجزائر 1983.

14- جمال بندحمان: الأنساق الذّهنية في الخطاب الشّعري، رؤيا للنشر والتوزيع ط1، القاهرة 2011 .

15- الجيلالي الغرابي: دراسات في الثّقافة الشّعبية، دار الكتب العلمية ط1، بيروت 2013.

16- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الاسلامي ط4، بيروت 2007.

17- حسن البنّا عز الدين: الشّعرية والثّقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشِّعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء/ المغرب 2003.

18- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثّقافي العربي ط1، بيروت 2002.

19- حسن نجمي: غناء العيطة، الشّعر الشّفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، ج1، دار توبقال للنشر ط1 ، الدار البيضاء/ المغرب 2007 .

20- حسين خمري: نظرية النّص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر 2007.

21- الحسين زاهدي: التواصل نحو مقاربة تكاملية للشفهي، أفريقيا الشرق، المغرب 2011.

22- سعيد حسن البحيري: علم النّص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة 1997.

23- سعيد يقطين: الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي، المركز الثّقافي العربي ط1 الدار البيضاء/المغرب 1997 .

24- : السرد العربي مفاهيم وتجليّات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2006.

25- صالح المهدي: الموسيقى العربية تاريخها وآدابها، الدار التونسية للنشر/ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1986.

26- عبّاس الجراري: الزّجل في المغرب - القصيدة، ج1+ ج2، مكتبة الطالب ط1، الرباط/ المغرب 1970.

27- عباس يوسف الحداد: الأنا في الشّعر الصوفي ابن الفارض أنموذجا، دار الحوار ط2، سوريا 2009.

28- عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللّغة العربية مقاربة معرفية، دار توبقال ط1، الدار البيضاء/ المغرب 2001.

29- عبد الإله الصائغ: النّقد الأدبي الحديث وخطاب التّنظير، مركز عبادي للدراسات والنّشر ط1، صنعاء/اليمن 2000.

30- عبد الحميد بورايو: في الثّقافة الشّعبية الجزائرية، دار أسامة للطباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر 2006.

31- : الأدب الّشعبي الجزائري- دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشّعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر2007

32- : القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

33- : المسار السردي وتنظيم المحتوى – دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر 2008.

34- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة (د.ت).

35- عبد السّلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس 1977.

36- عبد الصمد بلكبير: الأدب الشّعبي – مهاد نظري تاريخي، إتصالات سبو ط1 باب دكالة، مراكش، المغرب 2010 .

37- : شعر الملحون الظاهرة ودلالاتها ج1، مطبعة النجاح الجديدة ط1، الدار البيضاء/المغرب 2010.

38- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النّص البنية والدلالة، منشورات الرابطة ط1، الدار البيضاء/ المغرب 1996.

39- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة – دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر ط2، الدار البيضاء/ المغرب 2006.

40- عبد الكريم بن ابراهيم الجيلي: الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، دار الكتب العلمية ط1، بيروت 1997.

41- عبد الكريم راضي جعفر: تكرار التراكم وتكرار التلاشي، مهرجان المربد الشّعري الرابع، دار الشؤون الثّقافية العامّة ط1، بغداد 2000.

42- عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثّقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، منشورات الاختلاف ط2، الجزائر 2005.

43- : موسوعة السرد العربي ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2008.

44- عبد الله ركيبي: الشّعر الديني الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1983.

45- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي ط1، جدة/ المملكة العربية السعودية 1985.

46- : القصيدة والنّص المضاد، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء/ المغرب 1994.

47- عبد المالك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر(1830-1962)، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر 2003.

48- العربي دحو: الشّعر الشّعبي ودوره في الثورة التحريرية، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989.

49- علي آيت أوشان: السياق والنّص الشّعري، مطبعة النجاح الجديدة ط1، الدار البيضاء/المغرب 2000 .

50- فراس السوّاح: الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية دار علاء الدين ط1، دمشق 1997.

51- فوزي عيسى: النّص الشّعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر 1997.

52- قاسم المقداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة والنّشر ط1، دمشق 1984.

53- كريم عبيد العلوي: كليات المعرفة اللغوية عند الفلاسفة المسلمين في ضوء اللسانيات، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر 2013.

54- لطفي الخوري: في علم التّراث الشّعبي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية 1979.

55- محمّد بازي: التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النّصوص والخطابات، الدّار العربية للعلوم ، ناشرون ط1، لبنان 2010.

56- : العنوان في الثّقافة العربية التّشكيل ومسالك التأويل، دار الأمان ط1، الرباط 2012.

57- : نظرية التأويل التقابلي، مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر 2013.

58- محمّد حجّو: الانسان وانسجام الكون، سيميائيات الحكي الشّعبي، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر 2012.

59- محمّد حليم طوبال: منجد الملحون، ج1، دار شيكو للطباعة والنّشر، المدية / الجزائر 2010.

60- محمّد الجويلي: أنثروبولوجيا الحكاية – دراسة أنثروبولوجية في حكايات شعبية تونسية، مطبعة تونس، قرطاج/ تونس 2002.

61- محمّد رجب النجّار: بردة البوصيري – قراءة أدبية فولكلورية، حوليات كلية الآداب/ جامعة الكويت 1986.

62- : النثر العربي القديم من الشّفاهية إلى الكتابية، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع ط1، الكويت 1996.

63- محمد عبد الباسط عيد: في حجاج النّص الشّعري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/المغرب 2013.

64- محمّد عبد المطلب: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 1996.

65- محمّد العمري: اتّجاهات التوازن الصوتي في الشّعر العربي- مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال، منشورات دار سال، الدار البيضاء/المغرب 1990.

66- : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية ، إفريقيا الشرق، الدّار البيضاء/ المغرب 2001.

67- محمّد الفاسي: معلمة الملحون، القسم الأول من الجزء الأوّل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، المغرب 1986.

68- محمّد الفاسي: معلمة الملحون، ج2، القسم الثاني، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، المغرب 1992.

69- محمّد المرزوقي: الأدب الشّعبي، الدار التونسية، تونس1967.

70- محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثّقافي العربي ط3، بيروت/ الدار البيضاء 1992.

71- محمود ذهني: الأدب الشّعبي العربي مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي، ط2، القاهرة 1972.

72- مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، دار الآفاق، الجزائر2007.

73- المصطفى شادلي: الشّعر الشفاهي بالمغرب مقاربات ونصوص، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ط1، الرباط / المغرب 2006

74- ياسين النصير: الاستهلال فنّ البدايات في النّص الأدبي، دار نينوى للدراسات والنّشر، دمشق 2009.

✓ **المؤلفات الجماعية:**

1. تأليف جماعي: الشّعر الملحون بين ثقافتين: العالمة والشّعبية، مطبعة فضالة ط2، المحمديّة/ المغرب 2007.

2. مجموعة من أساتذة الجامعات: بحوث في الأنثروبولوجيا العربية مهداة إلى الأستاذ الدكتور أحمد أبو زيد رائد الأنثروبولوجيا العربية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية ط1، كلية الآداب/جامعة القاهرة 2002.

3. محمّد الجوهري وآخرون: الفولكلور العربي ، بحوث ودراسات المجلد1 ، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة ط1، مصر 2000 .

4. محمّد الجوهري وآخرون: الإنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور قائمة ببليوغرافية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كليّة الآداب، جامعة القاهرة ط 2، مصر 2006 .

✓ **المراجع المترجمة:**

1. بول زومتور: مدخل إلى الشّعر الشّفاهي، ترجمة: وليد خشّاب، دار شروقيات للنشر والتوزيع ط1، القاهرة 1999 .
2. تزفيطان تودروف وآخرون: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة: عبد القادر قيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب 2000.
3. جان ميشال غوفار: تحليل الشّعر، ترجمة: محمّد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع ط1، بيروت 2008.
4. جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة : شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 2000.
5. دومنيك مانغونو: المصطلحات– المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر 2005.
6. رومان ياكبسون: قضايا الشّعرية، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ط1، الدارالبيضاء/ المغرب 1988.
7. سيغموند فرويد: الطّوطم والحرام، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للنّشر والتوزيع ط2، بيروت 1997.
8. ڤكتور إيرليخ: الشّكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمّد، المركز الثّقافي العربي ط1، الدار البيضاء/ بيروت 2000.

9. مرسيا إلياد: المقدّس والمدنّس، ترجمة: عبد الهادي عبّاس المحامي، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع ط1، دمشق 1988.

10. مايكل ريفاتير: دلائليات الشّعر، ترجمة ودراسة: محمد المعتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية/جامعة محمد الخامس ط1، الرباط/ المغرب 1997.

11. مجموعة من المؤلفين: بحوث سوفييتية في الأدب العربي ، ترجمة: خيري الضامن، دار التقدم ، الإتحاد السوفييتي 1978 .

12. والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 1994.

13. يوري سوكولوف: الفلكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة: حلمي الشعراوي وعبد الحميد حواس، شركة الأمل للطباعة ط2، القاهرة2000 .

14. يوري لوتمان: تحليل النّص الشِّعري (بنية القصيدة)، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة 1995 .

✓ **<u>المجلات وأعمال الملتقيات</u>** :

1- أعمال المهرجان الوطني الثّاني للشّعر الشّعبي من 17 إلى21 نوفمبر، مديرية الثقافة، ولاية الأغواط ، الجزائر 1999.

2- أحمد الأمين: "الصورة في شعرنا الشّعبي ومصادرها في الدِّين البدائي القديم"، أعمال الملتقى الدولي حول الشفاهيات الإفريقية، الجزائر من 12 إلى 14 مارس 1989، منشورات المركز الوطني للدراسات التاريخية، الجزائر 1993

3- عبد الملك مرتاض: "مدخل إلى نظرية الثّقافة الشّعبية"، أعمال الملتقى الدولي حول الشفاهيات الإفريقية، من 12 إلى 14 مارس 1989، منشورات المركز الوطني للدراسات التاريخية ، الجزائر 1993.

4- محمد حجّو: " الحكي الشّعبي حقيقة النّاس"، مجلة المناهل، العدد 64 / 65، نوفمبر (عدد خاص بالأدب الشّعبي)، وزارة الثّقافة والاتصال المغربية 2001.

5- محمد مفتاح: "فهم الثّقافة العالمة بالثّقافة الشّعبية"، مجلة المناهل، ع 65/64 نوفمبر (عدد خاص بالأدب الشّعبي)، وزارة الثّقافة والاتصال المغربية 2001.

6- سعيد يقطين: "الثّقافة الشّعبية والثّقافة الوطنية بحث في التفاعل الثّقافي من خلال ملعبة الكفيف الزرهوني"، مجلة المناهل ع65/64 نوفمبر (عدد خاص بالأدب الشّعبي)، وزارة الثّقافة والاتصال المغربية 2001.

7- أحلام أبو زيد: "إطلالة على دراسات المركز الوطني الجزائري للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ"، مجلة الثّقافة الشّعبية،ع 16، أرشيف الثّقافة الشّعبية للدراسات والبحوث والنّشر، المنامة، البحرين 2011

8- حسين عباسي: "الوشم لدى قبائل إفريقيا الوسطى"، مجلة الثّقافة الشّعبية، العدد13 ، إصدارات أرشيف الثّقافة الشّعبية للدّراسات والبحوث والنشر، المنامة، البحرين 2011.

9- عبد القادر بوزيدة: "يوري لوتمان- مدرسة تارتو- موسكو، سيميائيات الثقافة والنُظم الدالة"، مجلة عالم الفكر، المجلد 35، مارس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2007

10- محمّد الهادي المطوي: "شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق"، مجلة عالم الفكر، مجلد 28، سبتمبر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت 1999 .

11- أحمد صبرة: "المجاز ورؤية العالم"، مجلة علامات في النقد، المجلد 17، الجزء 67، النادي الأدبي الثّقافي، جدّة/المملكة العربية السعودية، ذو القعدة 1429هـ /نوفمبر 2008.

12- أحمد بوزيان: "الخطاب الصوفي بين الهوية والاختلاف"، كتابات معاصرة، العدد 69 ، المجلد18 (تموز/آب)، الناشرون لتوزيع المطبوعات والصحف، بيروت 2008.

13- حورية شريد: "حساب الجمل"، مجلة حوليات، العدد 9، المتحف الوطني للآثار، الجزائر 2000

14- عبد القادر الوهراني: " قصيدة دخول الفرانصيص " مجلة آمال (عدد خاص بالشّعر الملحون) العدد4: نوفمبر/ ديسمبر، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر 1969 .

✓ **المعاجم:**

1- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم (ابن منظور): لسان العرب ج5، تقديم : الشّيخ عبد الله العلايلي، وأعاد بناءه على الحرف الأوّل من الكلمة : يوسف الخيّاط، دار الجيل، بيروت 1988.

2- أبو القاسم جار الله (الزمخشري): أساس البلاغة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت 1965.

3- عبد الله البستاني: البستان، ج2، المطبعة الأمريكانية، بيروت 1930.

المراجع باللغة الفرنسية:

1. Ahmed Amin Dellai, Chansons de la Casbah, ENAG éditions, Alger 2003.
2. Ahmed Lamine ; La poésie populaire Algérienne à Sidi Khaled et sa région de 1850 à 1950 et ses relations avec le patrimoine culturel arabo- islamique ; Thèse de doctorat de 3éme Cycle, sous direction de Jean Molino, Université d'AIX-Marseille, France 1983 .

3. -Ahmed Tahar, la poésie populaire Algérienne (Melhûn): Rythmes Mètres et Formes ; S.N.E.D – Alger 1975
4. A .Greimas, Essais de Sémiotique Poétique ; Larousse, Paris 1972
5. G-Genette, Seuils, éd Seuil ; Paris ; 1987
6. -I. Lotman, la structure du texte artistique, traduit du russe préface d'Henri Meschonnic, édition Gallimard, France 1973.
7. J. Kristeva, la révolution du langage poétique, édition Seuil, paris.
8. M. Ben Cheneb, Proverbes de l'Algérie et du Maghreb, Maisonneuve et la rose, Paris 2003.

المجلات باللغة الفرنسية:

1 . J ; Desparmet ; " Les Chansons de geste de 1830 à 1914 dans la Mitidja", Revue Africaine_ deuxième trimestre, N° 83 Année 1939, OPU, 1998.

ملاحق البحث

تراجم لبعض أعلام فحول الشِّعر الملحون الجزائري

1. سيدي الأخضر (الأكحل) بن خلوف:

يعدّ شعر سيدي الأخضر بن خلوف من أقدم ما وصلنا من شعر ملحون جزائري، وهو الشّاعر الأخضر بن عبد الله بن عيسى الشريف الإدريسي المغراوي، فقد نشأ في جبال مغراوة الجزائرية، حيث يقول في بعض قصائده:

اللَّـهْ يَـرْحَـمْ قَايـَلْ الأَبْيَـاتْ الأَكْحَلْ واسْمْ بُوهْ عَبْد اللهْ
المَشْهُورْ اسْمُه بَينْ الفِيَاتْ مَغْرَاوِي جَـدَّهْ رْسُـولْ اللَّهْ
وأمّـه مَـنْ بَيْتْ مُـحْسِنَـاتْ اليَعْقُوبِية لَالَـة خَـوْلَـــة [1]

والغريب في الأمر أنّنا نجد الشّاعر يسمي نفسه " الأكحل" ويستعمل في مواضع أخرى من قصائده اسم "الأخضر". ويقال إنّ السبب في حمله لهذين الاسمين (الأكحل والأخضر) هو أنّ والديه لم يرزقا به إلا بعد أمد طويل، حيث ذهبت أمه لزيارة الوليّ "سيدي امحمّد الأكحل" تبركا به، ونذرت على نفسها بأنه لو منّ الله عليها بولد ستسميه الأكحل نسبة لاسم الشيخ. ورأت في إحدى الليالي– في منام لها– أنّ حزاما أخضر اللّون مرصعا بالذهب يطوّق قامتها، واتضّح لها من خلال تأويل الحُلم أنّها سترزق بولد سيكون له شأن ويسمى " الأخضر".

ويُقال – في رواية أخرى– إنّه أُطلق عليه اسم "لكحل" درءًا للعين الحاسدة بما أنّه كان وحيد والديه. ويمتد نسب الأخضر بن خلوف إلى سيدنا علي بن أبي طالب مرورا بإدريس الأكبر الذّي أتى إلى المغرب هاربا من أعدائه .[2]

---

[1]- سيدي الأخضر بن خلوف ، الديوان، جمع وتقديم: محمد بخوشة، ص187.

[2]- ينظر : سيدي الأخضر بن خلوف، حياته وقصائده، ج1، ص 24/23.

عاش الشّاعر الأخضر بن خلوف في القرن التاسع الهجري في بداية العهد التركي بالجزائر وكذلك الاحتلال الاسباني لبعض المدن الساحلية الجزائرية، أي إنّه عاصر زمانا امتاز بالاضطرابات والقلاقل التّي كانت تعمّ شمال إفريقيا، ولكن لم تحدد لنا المصادر بالضبط مولد الشّاعر تقريبا، وأغلب المعلومات المتعلّقة بحياته تم استقاؤها من أشعاره.

لم تبلغنا معلومات كبيرة عن طفولة وشباب سيدي الأخضر بن خلوف، فركّزت أغلب المعلومات التّي وصلتنا على حياته بعد سن الأربعين وما بعدها، بل ونجده – هو نفسه – يقسّم حياته في شعره إلى قسمين:

- القسم الأوّل: من مولده إلى سن الأربعين
- القسم الثّاني: من سن الأربعين إلى وفاته

ولا نجد، بالنسبة للقسم الأول من حياته، إلا النزر القليل من المعلومات والأخبار من بينها أنّه انضم في شبابه إلى صفوف الجيش الجزائري في عهد السلطان خير الدين باشا، حيث خاض معارك ضد الغزو الإسباني لبعض السواحل الجزائرية.

يقول في أبيات من قصيدة " قَصّةْ مْزَغْرَانْ ":

حَسْرَاهْ يَا الدّنْيا كاللّيْ مَا كَانتْ

عَدّيتْ شْبُوبْ صُغْري فِيْ مَزْغَرانْ

سَيْفِي مْجَرّدْ وأَنْا نَضْرَبْ فِيْ العْدَا

والنَّاسْ دَالْجَة مَنْ زَجْرِي بالخُوفْ

خَلْفي وعْلَى يْمينِي الجْمَاجَمْ رَاقْدَة

والخَلْقْ طَايْحَة تَنْحسَبْ بالأُلُوفْ

لقد تزوّج الأخضر بن خلوف من امرأة يقال لها "غَانُو" وأنجب معها خمسة أولاد، أربعة ذكور هم : محمّد،أحمد، الحبيب، أبو القاسم بالإضافة إلى بنت سمّاها حفصة. ولما بلغ الأخضر بن خلوف سنّ الأربعين رأى النّبي – صلّى الله عليه وسلم– في رؤيا وقد أذن له بالذهاب إلى الولي الصالح "سيدي بومدين الغوث" ليتسلم الأمانة منه، حيث يصوّر لنا في إحدى قصائده تحضيره للسفر إلى أن يصل إلى غايته ويلتقي سيدي بومدين ثم يعود إلى بيته مرورا بأضرحة عدة أولياء، و يتفرّغ بن خلوف – بعد هذه الرؤيا التي رآها – للعبادة والتصوّف، ويسخّر كلّ قصائده لمدح النّبي المختار وللشّعر الديني بصفة عامة. [1]

وأصبح سيدي الأخضر بن خلوف يحظى بين الناس بمكانة مقدسة، وهو الأمر الذّي جعل الرواة – ربما– يُحجمون عن رواية شعره الذّي قاله في شبابه لأنّه قد يكون نظم في أغراض لا تتناسب ومكانته الحالية، فقد أصبح الرجل وليّا صالحا ولهذا ركز الرواة على شعره الذّي قاله بعد سن الأربعين والذي – كما أسلفنا القول– قصره على مدح النّبي محمّد صلى الله عليه وسلم .

يقول بن خلوف في بعض قصائده:

جَوّزتْ مْيَة وخَمْسَة وعَشْرِينْ احْسَابْ

وتَمّيتْ مَنْ وْرَا سَنِّي سَتة اشْهُورْ

مَنْـهَا مْشَـاتْ أرْبَعِيـنْ مَثــل السّرَابْ

واللّي بْقَى مْشَى فِيْ مَدْحَ المَبْرُورْ [2]

ويبدو أنّ الإنتاج الشّعري لسيدي الأخضر بن خلوف في مدح النبي الكريم كان إنتاجا غزيرا، ولم يصلنا منه إلا الجزء القليل فقط، وهذا الأمر نستشفه من خلال قول أبي

[1]- ينظر : سيدي الأخضر بن خلوف، حياته وقصائده، ج1، ص42.

[2]- سيدي الأخضر بن خلوف ، الدّيوان، جمع وتقديم: محمد بخوشة، ص 193.

علي الغوثي في كتابه" كشف القناع عن آلات السماع، حيث يقول: « وقد ثبت بالتواتر عن الشيخ الولي الصالح الأخضر بن خلوف دفين نواحي مدينة مستغانم، شاعر النبي صلى الله عليه وسلم أنّه كان ينظم في كل يوم خمس قصائد في رثاء النبي صلى الله عليه وسلم مدة عمره» [1].

فقد عُرف الشّاعر الأخضر بن خلوف بمدح النّبي محمّد – صلى اللّه عليه وسلّم– وارتبط شعره بهذا الغرض، حيث يقول في إحدى قصائده:

عَرْفُونِي لَمَّا امْدَحْتَكْ نَفْخَرْ بِكْ وَإِلّا غْلِيَا [2]

لقد عمّر سيدي الأخضر بن خلوف طويلا فعاش ما يناهز مائة وخمسا وعشرين سنة قمرية، أي ما يعادل مائة وإحدى وعشرين سنة شمسية كون السنة القمرية تنقص بحوالي أحد عشر يوما في السنة، وقد اجتهد بعضهم ليجعل سنة ولادته هي 1492م/ 897هـ وسنة وفاته 1613م/ 1022هـ.[3]

دُفن الأخضر بن خلوف قرب خيمته، وقد حدّد هو بنفسه مكان دفنه في قصيدة ضمّنها وصية لأولاده، حيث أوصاهم أن يدفنوه قرب النّخلة، وأصبحت هذه النّخلة رمزا مميزا لضريحه بشكلها العجيب، وقد لُقّب سيدي الأخضر بن خلوف بـ" مُول النّخلة" أي : صاحب النّخلة، ولا يزال إلى اليوم ضريحه مزارا للزوار يأتون إليه من كل مكان، كما ظلت – من جهة أخرى– بعض أبيات الأخضر بن خلوف من قصيدة" الشهدة" تمثل مدخلا افتتاحيا شبه مقدس لدى المدّاحين في الأسواق والأماكن العامة حيث يُنشدون هذه الأبيات قبل آداء مروياتهم المتعلقة ببعض المغازي أو الملاحم الشّعبية. [4]

---

[1]- أبو علي الغوثي بن محمد، كتاب كشف القناع عن آلات السماع ، موفم للنشر، الجزائر 1995، ص 187.

[2]- سيدي الأخضر بن خلوف، الديوان، جمع وتقديم: محمد بخوشة، ص43.

[3]- ينظر : سيدي الأخضر بن خلوف ، حياته وقصائده، ج1، ص 22.

[4]- ينظر : عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، ص 14.

2. محمّد بن مسايب:

هو أبو عبد الله الحاج محمّد بن أحمد بن مسايب، ولد في أوائل القرن الثاني عشر هجري/ 18م، وترجع أصول عائلته إلى الأندلس. نشأ بن مسايب في تلمسان في وسط حضري مفعم بالقوافي والأنغام، استقرت أسرته بباب الزير إحدى أحياء تلمسان، وتلقى تعليمه بالكتّاب على عادة ذلك الوقت لينال حظّه من حفظ القرآن والإطّلاع على بعض المتون النحوية والفقهية، إلا أنه انتقل لظروف قاهرة إلى مجال الشغل، فاشتغل بالحياكة والنسيج، وبدأت تظهر قريحته الشعرية .

توجّه ابن مسايب في المرحلة الأولى من شعره إلى الغزل واللهو، حيث اشتهر بالتغزل في قصائده بامرأة تدعى عائشة، ويقال إنّ عائشة هذه هي ابنة صاحب عمله ولما صرّح باسم معشوقته جلب له هذا الأمر السخط وأُهدر دمه، غير أنّه تم العفو عنه فيما بعد.وبعد العفو تاب واتجّه إلى الشّعر المرتبط بالتصوف والمدح النبوي والديني .

لُوحق الشّاعر بن مسايب من الحكّام، فلجأ إلى المغرب الأقصى لأنّه لم يكن راضيا على حكم الأتراك الذّين طغوا وتجبّروا، فهاجمهم في أشعاره، مما عرّضه إلى الملاحقة، وقد هرب إلى المغرب حيث نال الحظوة عند أولاد وأحفاد مولاي اسماعيل الذهبي، وقد رجع الشاعر إلى تلمسان بعد مدة، واتّجه في شعره نحو الزهد والدِّين، ويقال إنّه وضع قصائده الجدّية في معارضة قصائده الهزلية .[1]

يحظى شعر محمّد بن مسايب بشهرة واسعة، سواءً أكان ذلك في الجزائر أم في المغرب الأقصى، ويقال إنّ له أكثر من ثلاثة آلاف قصيدة ومنظومة، ولكنّها لم تصل إلينا كلها، فقد ضاع أكثرها، خاصّة وأنّ أشعاره موزعة بين الجزائر والمغرب، حيث قضى هناك فترة من حياته.[2]

---

[1]- ، محمد بن مسايب، الديوان، تقديم: الحفناوي أمقران وأسماء سيفاوي ، ص 11/9.

[2]- ينظر : أبو علي الغوثي، المصدر السابق الذكر، ص 169.

عادلت شهرة محمّد بن مسايب الدينية شهرته الشّعرية في الأوساط الشّعبية التّي أقامت له ضريحا في تلمسان، ويزار هذا الضريح طيلة أيّام الأسبوع وخاصة يوم الجمعة صباحا حيث يقصدنه النّساء متوسلات طلبا لرجوع أزواجهن وأحبائهن من الغيبة ويرددن العبارة الشائعة " سيدي ابن مْسَايَبْ حَضَّارْ كُلْ غَايَبْ" [1].

توفي محمّد بن مسايب عام 1190هـ/ 1768م ودفن بمقبرة " وازوتة" بتلمسان تاركا وراءه تراثا شعريا متنوّعا يشهد بازدهار الشِّعر الملحون في عصره، ويقال[2] إنّ قصائده في الجدّ تبلغ حوالي 3034 قصيدة وله ما يقرب هذا العدد في غرض الهزل، وقد كان محمّد بن مسايب تلميذا لسيدي الأخضر بن خلوف .

3. أحمد بن التريكي:

هو الشّاعر أحمد بن التُريكي(بضم التاء) وهي تصغير لكلمة تركي، ولد نشأ الشاعر بحي باب الجياد في تلمسان حيث يقول في بعض قصائده:

اسْمِيْ ليس مَخْفِيْ ظَاهَرْ نَسْبَة جَدِيْ ابنْ التُريكِيْ
أنَـا يـــَـا مَـنْ اتْسَـالْ فـَـــالأَصْلْ تَلْمسَـانِيْ

ويقول في بيت آخر من القصيدة نفسها:

سَاكَنْ بَابْ الجْيَادْ حُومَة دَرْبَ المَـــلْيَـــانِيْ [3]

ولُقّب الشّاعر" أحمد بن التريكي" بابن الزَنْقلِي لأن أباه اتصف بالخشونة والشدة، وتحمل كذلك كلمة " زَنْقلِي" معنى الغَنيّ، وقد ولد أحمد بن التريكي في أواسط القرن

---

[1]- ينظر : بومدين بن سهلة، الديوان، جمع وتحقيق وضبط، شعيّب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، وهران 2007، ص 27.

[2]- ينظر : محمد الفاسي ، معلمة الملحون ، ج2، القسم الثاني ، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية ، الرباط 1992، ص39.

[3]- أحمد بن التريكي، الديوان، ص 105.

11هـ وتوفي أوائل القرن 12هـ، كان حافظا للقرآن الكريم ذا أدب ونسب وقد اشتهرت أشعاره في الجزائر والمغرب الأقصى. [1]

ويروي أبو علي الغوثي في كتابه كشف القناع عن آلات السماع[2] أنّ سبب نظم أحمد بن التريكي للشّعر هو هيامه في حُسن بنات رآهن عند ضريح أحد الأولياء بمنطقة تلمسان، فجعله جَمال هاته البنات يخاطب أخا له كان معه بالشّعر، وصار منذ ذلك الحين يقول الشِّعر وهجر قراءة القرآن .

وأقبلت النّاس على أشعاره، وأعجبت بها، غير أنّ هذا الأمر أغضب أستاذه "سعيد بن عبد الله المنداسي"، ونظم ابن التريكي قصيدة في وصف مكة المشرّفة إرضاءً لشيخه، فأعجب بها المنداسي الذّي وجدها في غاية الجمال والبلاغة. ومطلع هذه القصيدة هو:

شَعْلَتْ نِيرَانْ أَكْبَادِي وعْييتْ مَا نَبْكِي ولاَ نْفَعْنِي نْـوَاحْ
طْابُوا بالدَّمْع اثْمَادِي لَوْصُبْت نْزُورْ مْقَامْ رَاحْتِيْ نَسْتَرَاحْ

نفى الحكّام الأتراك الشّاعر أحمد بن التريكي من تلمسان لأنّه قد يكون تعرّض في أشعاره لحكمهم وفسادهم مثلما فعل معاصره الشّاعر محمّد بن مسايب، فاتجه هربا من بطشهم نحو المغرب الأقصى، وأقام بمدينة وجدة عند قبيلة بني يزناسن، وقد نظم في منفاه بالمغرب كثيرا من القصائد، يصف فيها حاله بَعْد بُعده عن أهله ووطنه وعشيرته، ويعبّر عن اشتياقه وحنينه، ومن أبرز هذه القصائد قصيدة " طَالْ نَحْبِي".

[1]- ينظر : أحمد بن التريكي، المصدر السابق الذكر، (صفحة المقدمة)

[2]- ينظر : أبو علي الغوثي، المصدر السابق الذكر ، ص 152/ 153.

ولقد كان الشّاعر أحمد بن التريكي معاصرا للشّاعر محمّد بن مسايب، فكانت هناك منافسة بينهما وصراع ولهذا يروى أنّ محمّد بن مسايب كان يهجو بن التريكي ويقول عن كلامه (أي شعره):«عسل بن التريكي حلو ولكنه في جلد قطران » .[1]

إنّ القصائد الشّعرية التّي وصلتنا من شعر أحمد بن التريكي هي قليلة العدد وضئيلة جدا، وأكيد أنّ الكثير من قصائده لا تزال مجهولة أو هي متفرقة عند الهواة وأصحاب الكنانيش بين الجزائر والمغرب الأقصى.

4. محمّد بن قيطون:

هو محمّد بن الصغير بن قيطون الأيوبي البوزيدي ولد بسيدي خالد ببسكرة حوالي 1844 م حسب ترجيح الباحث أحمد عاشور الذّي يقول: « ومما يفسر ترجيحنا لسنة مولده هذا ما رواه لنا الشيخ الرفيق جباري من أنّ بن قيطون توفي وعمره 63 سنة عام 1907 »[2].

تعلّم الشّاعر على يد الشّيخ سي علي الجروني مؤسس الزاوية الجرونية، حيث حفظ القرآن الكريم واطّلع على بعض أصول الفقه ومبادئ التصوّف عن شيخه الجروني، وقد كان بن قيطون يقوم مقام شيخه أثناء غيابه، فيسيّر شؤون الزاوية ويؤم المصلين، كما تنقّل وزار مجموعة من الزوايا كالزاوية القاسمية بالهامل ببوسعادة ومختلف الزوايا المجاورة، حيث كان يحضر الحلقات الفقهية في هذه الزوايا [3]

ونجد بن قيطون يخصص حيّزا لشيخه الجروني في أشعاره، حيث يقول مثلا في قصيدة" بسم اللهْ جَبْتْ القُولْ" مادحا شيخه :

---

[1]- محمد الفاسي، المرجع السابق الذكر، ص17.

[2]- محمد بن قيطون، الديوان، ص26.

[3]- ينظر : احمد الأمين، صور مشرقة من الشّعر الشعبي الجزائري، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر 2007، ص80/ 81.

اللهْ اللهْ اللهْ رَبِّي يَااللهْ شِيخِيْ يَا نُورْ اللَهْ

بَسْم اللهْ جَبْت القُولْ عَنْ شِيخِي المُفَضَّلْ

عَلاّوَة بَحْـر النّيـلْ عَنِّـي لاشْ متمَهَّـلْ

ولدك كِيْفْ عَادْ يْقُولْ عَاشَقْ فِيكْ لا يَبْخَلْ

أنت رَايَسْ كُلْ امُولْ عَنِّي بَالَكْ لا تَغْفَلْ

يّا دَبّابْ المَهْزُولْ يَا فَكّاكْ مَنْ حْصَلْ

رَبِّي غِيثْنِي بَدْوَاهْ بَرْكَة شْفِيعْ الأُمَّه

شِيخِيْ يَـا نُورْ اللَّــهْ

الجروني صَاحَبْ الحرْمَة [1]

وقد اكتسب بن قيطون– أيضا– ثقافة تقليدية شعبيّة من خلال ما كان يقام في السوق السنوية، التي كانت تقام ببلدة سيدي خالد ليلة السادس والعشرين من رمضان، حيث يتوافد التجار من مختلف المناطق، والسوق في الحقيقة قديمة لأنّها كانت في الأصل مكانا لالتقاء الحجيج القادمين من المغرب والمتوجهين إلى البقاع المقدسة، حيث تنتظم حلقات للذِّكر والنشيد بمسجد خالد بن سنان، يحضرها شعراء البلدة ومجموعة من الرواة الحافظين للشعر الديني، الذّين ينشدون قصائدهم على الضيوف، كما كانت تقام مناظرات شعرية بالإضافة إلى ألعاب الفروسية .[2]

[1]- محمد بن قيطون، المصدر السابق الذكر، ص 106.

[2]- ينظر: محمد بن قيطون، المصدر السابق الذكر ، ص 14/13.

وأسهمت كلّ هذه الأجواء الثقافية، التي نشأ فيها ابن قيطون بشكل كبير في صقل موهبته الشعرية فطرق عدة موضوعات شعرية، كما كانت له بعض المناظرات أو النقائض مع شعراء معاصرين له مثل الشّاعر بن يوسف والشاعر الشيخ السمّاتي...الخ.

شهد محمّد بن قيطون مقاومة أهله للاحتلال الفرنسي، كما انطلقت عدة مقاومات في منطقته منها مقاومة قام بها قائد يدعى "ابن العياش"، حيث نجد في شعر بن قيطون ذكرا لمعركة جرت بين هذا القائد وجنود الاحتلال الفرنسي، ويبدو أن المعركة انتهت بهزيمة المقاومة الشعبية، فنجد الشاعر محمّد بن قيطون يتساءل في لهفة عن مصير قومه، وقد بكى بحرقة حال قومه في هذه القصيدة الطويلة التّي يقول في بعض أبياتها:

لَحْبَابْ يَا لَحْبَابْ نَجْعِي نَجْعِي وينْ قَالُوا غَابْ

فَرْقُوهْ عْلَى لَشْعَابْ مَااشينْ خْبَرْ اللّي عْلَى وَذْنِي

كِيْ طَاحْ امحَمَّدْ و السَرْسُورْ عْليه مْتْلَمَّدْ

مَجْرُوحْ و يكمَدْ مْتأَثْرْ بَجْرَاحْ دَخْلَانِيْ

مَاجَاشْ بَنْ عَيَاشْ راعي لشْهَبْ يا بني رَيَّاشْ

زْدْمُوا ومَا ولاشْ رْجَعْ السَرْسُورْ ظَهْرَانِيْ [1]

عاصر الشّاعر محمّد بن قيطون شاعرين كبيرين هما الشّيخ السماتي والشّيخ بن يوسف[2]، وقد قامت بين هؤلاء الشّعراء نقائض ومباريات شعرية تقوم على التعصّب القبلي والافتخار بالقبيلة مع الحطّ من شأن الخصم، وقد ضاعت الكثير من نصوص هذه

[1]- محمد بن قيطون، المصدر السابق الذكر ، ص 78.

[2]- الشيخ بن يوسف شاعر فحل من سيدي خالد (1820- 1900)

النقائض، أما القلّة التّي تحفظ البعض من هذه النقائض فترفض روايتها تجنبا لإحياء الضغائن والأحقاد الكامنة في بعض النفوس.[1]

اشتهر الشاعر محمّد بن قيطون بمرثية حيزية [2] أو" عزوني يا ملاح "، حيث إنّ شاعريته هي التّي جعلت "سعيّد الذوادي" يطلب منه أن ينظم قصيدة في رثاء حبيبته حيزية لأنه اشتهر في فن الرثاء غير أنه يمتلك تراثا شعريا كبيرا ولكنه لم يُجمع وما بقي متداولا لدى الرواة قليل بالمقارنة بما أبدعه بن قيطون، ويصرح الباحث أحمد لمين أن بن قيطون « نظم في جميع الأغراض وكان غزير الإنتاج طويل النَفَس إلا أن جل شعره ضاع ولم يصلنا منه إلا القليل» [3] ولربما بقيت بعض أشعاره المجهولة عند ورثته أو بعض هواة الشعر الملحون الذّين يرفضون منحها للباحثين والدارسين، وقد أورد التلي بن الشيخ[4] أن له ديوانا مخطوطا في حوزة إحدى حفيداته وقد رفضت أن تعيره للباحث بحجة أنها أقسمت ألاّ يخرج الديوان من دارها، فقام الباحث التلي بن الشيخ بنقل مجموعة فقط من قصائد الديوان .

5. الشيخ السمّاتي:

يرجع نسب الشّاعر الشيخ السمّاتي إلى أولاد ساسي بأولاد جلال ببسكرة، وهو عرش قاوم الاحتلال الفرنسي في المنطقة، لا يذكر الرواة تاريخا محددا لولادة هذا الشّاعر ولكنّهم يُجمعون على أنّ وفاته كانت سنة 1908 م، وذلك لأنّ وفاته ارتبطت بحادثة بقيت راسخة في أذهان الناس في قبيلته ألا وهي اكتشاف عين ماء وسط سوق جلال، واعتمادا على رواية أحد أقاربه التّي تقول إنّ السماتي لما توفي كان في عُمْر الأربعين تقريبا، وقد كانت وفاته نتيجة معاناته من مرض السل لفترة طويلة .

---

[1]- ينظر: أحمد الأمين ، حيزية الملحمة الجزائرية، ص18/17.

[2]– للتوسع في قصة قصيدة حيزية ينظر: أحمد الأمين، المرجع نفسه .

[3]– أحمد الأمين، المرجع نفسه، ص 21.

[4]- ينظر : التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص444.

إذن بناء على الرواية السابقة الذكر يتم تقدير أن ولادة الشاعر الشيخ السماتي كانت في حوالي سنة 1869[1] .

حفظ السماتي القرآن في الزاوية المختارية ونال قسطا من بعض الأمور الفقهية وعلم التوحيد لينقطع عنها بادئا حياة الترحال ونظم الشعر، متنقلا من مدينة إلى أخرى ومن مجالس اللهو والأنس إلى بعض الزوايا لمدح شيوخها وخدمتهم أحيانا، كما فعل مثلا في زاوية الهامل ببوسعادة، حيث أقام مدة طويلة يتكفل بخدمة الطلبة، ولكنه لم يستطع أن ينسى حياة اللهو والمتعة التّي يحبها.

كان الشيخ السماتي شغوفا برواية أشعار من سبقوه من الشعراء الفحول أمثال بن يوسف وبن قيطون، كما كانت له لقاءات بالشّاعر عبد الله بن كريّو وشعراء آخرين من الهضاب العليا، ويورد الباحث أحمد لمين [2] قصة سمعها من أحد الرواة تتعلق بأول لقاء حدث بين الشيخ السمّاتي والشّاعر ابن يوسف، إذ لمّا استمع بن يوسف إلى أحد الرواة ينشد أشعارا سأله عن قائلها فلما أخبره أنّها للشيخ السماتي سكت بن يوسف برهة ثم قال : " الرعاة صاروا يقولون الشّعر الآن" ، ثم أمر الراوي أن يحضر السماتي معه في المرة القادمة، وفعلا أحضر ذلك الراوي الشّيخ السماتي، الذّي كان يحترم كثيرا الشيخ بن يوسف ويروي أشعاره.

وبعد أن استمع بن يوسف إلى بعض أشعار السماتي، الذّي كان مراهقا في ذلك الوقت، طلب منه أن يفتح فاه ووضع شيئا من ريقه في فمه ليأخذ منه الشّاعرية، وكأنه بهذا الطقس يمنح جزءا من شاعريته وموهبته في نظم الشعر الملحون للسماتي، وهو الأمر الذّي جعل السماتي يتبرك بلقاء الشيخ بن يوسف ويقتنع بأنه أخذ منه شيئا وهو الأمر الذّي دفعه – فيما بعد – إلى مدحه بقصيدة .

---

[1]- ينظر: أحمد الأمين، صور مشرقة من الشعرالشعبي، ص 118/ 119.

[2]- ينظر : أحمد الأمين، المصدر نفسه، ص 119/ 120.

لقد استطاع الشّاعر السمّاتي أن يصقل موهبته من خلال تجواله وترحاله في كل القطر الجزائري، حيث اطلّع على مختلف التجارب الشّعرية واستفاد منها فالتقى بالشاعر الفحل عبد اللّه بن كريو في الأغواط، الذّي صار رفيقا له في بعض رحلاته إلى بعض المدن كالجلفة وبوسعادة ، كما أن شعره – من جهة أخرى– أصبح يروى في مناطق واسعة من القطر الجزائري نتيجة لترحاله المستمر من منطقة إلى أخرى، مما جعله في أشعاره يتميز بولعه بتعداد الأماكن والمدن « وكأنه بذلك يبكي سقوط الوطن تحت حكم الاستعمار الفرنسي، خصوصا وأنّه عاش فترة مازالت الانتفاضات والمقاومات الشعبية تقوم هنا وهناك وإن دماء شهداء مسقط رأسه لم تجف بعد »[1]

تعرّض الشيخ السماتي للسجن في مدينة الأغواط، و تقول بعض الحكايات أنه تم ذلك بسبب امرأة، ولكن يبدو أنّ الدور الذّي كان يؤديه الشّعر والشعراء من تحريض وإيقاظ للمشاعر الوطنية في نفوس الجزائريين هو الذي جعل السلطات الاستعمارية تزج به في السجن مثلما حدث مع عدد كبير من شعراء تلك الفترة، الذّين تعرّض بعضهم أيضا للنفي كما حدث مع الشّاعر محمّد بلخير .

اشتكى السماتي مرارة سجنه في الأغواط، فيقول في بعض قصائده المشهورة:

يَا قُمْرِي حَيّرتني و أنا مُحْتَارْ مـن قُدام الـيوم قلبـي باهبــالو

هَمّ الحَبْسْ وزادت ليّا بالتّفكار وأنت زَدْتْ لْخَاطْرِي بَعْض أعْلَالُو[2]

لقد زار الشيخ السّماتي العديد من المدن الجزائرية، وهذا الأمر تدعمه الشواهد الشّعرية التي وصلتنا من أشعاره والتّي بقيت متداولة بين الرواة ومحبيه، فقد كان السّماتي يحظى بشهرة بين الرواة الذّين كانوا يستقبلونه لسماع أشعاره العاطفية ومطولاته الدينية .

[1]- أحمد الأمين، المصدر السابق الذكر، ص 123.

[2]- أحمد لمين، المصدر السابق الذكر، ص137.

6. محمّد بلخير:

هو محمّد بلخير بن قدور واشتهر عند المهتمين بالشّعر الملحون بمحمّد بلخير ولد عام 1835م بالواد المالح بولاية البيض من قبيلة الرزيقات ، وترجع أصوله إلى أعراب بنو هلال، فكان من عائلة بدوية تعيش حياة الترحال والتنقل بحثا عن الكلأ والماء لحيواناتها .

نال محمّد بلخير نصيبا من التعليم الديني حيث حفظ القرآن الكريم واحتك بالمداحين في الأسواق والتجمعات، كما زار بعض المناطق التّي تمتلك شعراء فحول وتقاليد شعرية معروفة في ميدان الشعر الملحون مثل مستغانم وتلمسان وعين تموشنت فحفظ شعر المنداسي وابن مسايب وسيدي الأخضر بن خلوف...الخ [1]

وشارك محمّد بلخير في بعض المقاومات الشّعبية ضد الاحتلال الفرنسي، حيث انضم إلى مقاومة سيدي الشيخ(*) بسيفه وأشعاره فاستثار الهمم وحرّض الناس على الجهاد والثورة كما ندّد بالخونة والعملاء، وقد كان شعره متداولا وفعالا فكان يجوب القرى والعروش ليجدد نفس الدعوة إلى القتال بعد انحسار ثورة الشيخ بوعمامة (**).

---

[1]- ينظر : العربي بن عاشور، أشعار محمّد بلخير، ص 8/ 10.

(*)– تسمية أولاد سيدي الشيخ نسبة إلى سي محمد بن سليمان بن بوسماحة والمدعو (عبد القادر) والذي أصبحوا ينادونه بلقب" سيدي الشيخ" ونسبه الكلي هو « عبد القادر بن محمد بن سليمان بن بوسماحة بن محمد بن يحي بن عيسى بن معمر بن سليمان بن سعيد بن عقل بن عبد الحفيظ بن محمد بن عيسى بن حميان بن عقبة بن عباس بن تودي بن الشبلي بن الحسين بن طفيل بن صفوان بن محمد بن عبد الرحمن بن أبو بكر الصديق » ولد حوالي 940 هجرية / الموافق لـ 1533م وتوفي 1025 هجرية / 1616م وانتماء هذه العائلة للخليفة الراشدي أبو بكر الصديق – رضي الله عنه – أعلى من شأن هذه العائلة بين القبائل فتكونت لها هيبة، وقد أطلق عليه لقب سيدي الشيخ لأنّ لفظة الشيخ تطلق على العالم الفقيه الذي يحتل مكانة بين الناس نظرا لعلمه وكراماته وورعه. (ينظر: العربي بن عاشور، المصدر نفسه، ص 21).

(**)– هو الشيخ بوعمامة بن العربي بن الشيخ بن حرمة الله بن محمد بن ابراهيم بن التاج بن عبد القادر بن محمد بن سليمان بن بوسماحة. (ينظر: العربي بن عاشور، المصدر نفسه، ص 22).

ولقد أدت زاوية سيدي الشيخ دورا كبيرا لا يستهان به في حفظ الدين والعلاقات الاجتماعية وأواصر الأخوة، بالإضافة إلى دورها التعليمي من خلال تحفيظ القرآن الكريم وشرح متونه، وقد أظهرت هذه الزاوية جهدا معتبرا في مقاومة المستعمر الفرنسي من خلال حثها الناس على الجهاد وتلبية نداء الدّين لنصرة الوطن، وقد ارتبط الشاعر محمّد بلخير كثيرا بهذه الزاوية لأنّه نشأ في أسرة ترتبط بزاوية سيدي الشيخ وتحترمها وتقدرها كثيرا، ولهذا نجد محمّد بلخير يُظهر حبا صوفيا كبيرا لسيدي الشيخ ويعبّر عنه في أشعاره بشكل بارز.

وقد لجأ بلخير – نتيجة التقلبات التّي حصلت فيما بعد وانحسار المقاومة – إلى المنيعة حيث واصل معركته الشعرية دون كلل أو ملل مما جعل السلطات الاستعمارية تضيق ذرعا به، فاحتفظت بعائلته رهينة لديها في ثكنة البيض، وقد كان أخوه مريضا وشيخا طاعنا في السن مما أثّر كثيرا على نفسية الشّاعر وجعله يسلم نفسه للسلطات الاستعمارية [1]

وعرضت السلطات الاستعمارية على الشّاعر محمّد بلخير أن يكون من أعيانها ولكنه رفض العرض رفضا قاطعا، وحكم عليه بالنفي إلى قلعة كالفي Calvi الواقعة بكورسيكا عام 1884م لإبعاده عن المقاومة أو التحريض عليها، لأنّ الاستعمار يدرك أن قتله سيكون أشد خطرا عليه من حياته فاختار أخف الأضرار.

لم ينس محمّد بلخير – في منفاه– أهله وسيدي الشيخ حيث كان دائما يلهج باسمه في أشعاره، وقد قضى الشّاعر في المنفى بكورسيكا حوالي تسع سنوات ليعود إلى موطنه ولكنه بقي تحت الرقابة الاستعمارية، ورغم بعده فقد ظلت النّاس تروي وتنشد أشعاره حيث « ظل بلخير يستقبل أينما حل وارتحل كبطل وقائد يحاط بكل معاني التكريم ودلائل التقدير فيجتمع

[1]– ينظر : بوعلام بالسّايح، أشعار الهوى والوغى لمحمّد بلخير، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر والاشهار ط1، الجزائر 2007، ص 38/ 40.

النّاس حوله ويستمعون إليه، يقوم معلمو القرآن واللغة العربية (الطلبة) بتسجيل قصائده بشغف كبير، فيحفظونها لينشدوها فيما بعد »[1]

توفي الشاعر محمد بلخير في حدود سنة 1905م ولا تزال أشعاره متداولة بين الرواة والمنشدين وقد دفن بمسقط رأسه بالبيض.

7. سعيد المنداسي:

هو أبو عثمان سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني أصله من منداس بالقرب من مدينة غليزان بالغرب الجزائري، نشأ وترعرع بتلمسان في القرن 11هـ/ 17 م ، وقد درس العلوم التّي كان يدرسها أبناء عصره من حفظ للقرآن ولغة ونحو وبلاغة وعلوم شرعية وعلم كلام وغيرها [2].

برع المنداسي في الشّعر الملحون وكذلك الشعر الفصيح، ونتيجة لتدهور الأوضاع، بسبب ظلم الأتراك وطغيانهم، هجر إلى المغرب الأقصى حيث اتصل بملوك الدولة العلوية وخاصة مولاي اسماعيل (1082هـ- 1139هـ/1672م- 1727م)، وقد نال الحظوة عند هذا الحاكم ومكانة مميزة فصار شاعر البلاط المعتمد.

تظهر براعة المنداسي وشاعريته من خلال نقله لأبيات من الفصحى إلى الملحون، حيث يورد محمّد قاضي بعض النماذج من هذه الأبيات في كتابه" الكنز المكنون في الشّعر الملحون" نذكر من بينها النموذج التالي [3]:

---

[1]- بوعلام بالسايح، المصدر السابق الذكر، ص 41/ 42.

[2]- ينظر : ديوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي ، تحقيق وتقديم: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1976، ص 5.

[3]- محمد قاضي، الكنز المكنون في الشّعر الملحون، ص 250.

رَأَيْتُ بعَيْني البَدْرَ يَمْشِي عَلَى الأَرْضِ

يَمِيلُ إلى بَعْضٍ ويَعْرِضُ عَنْ بَعْض

فَكَبَّرْتُ إِجْلَالاً وقُلْتُ لِصَاحِبِي

مَتَى بَدْر السَمَا نَزَلَ إلَى الأَرْضِ

ينقلها المنداسي إلى الملحون قائلا:

فِي الارضْ البْدَرْ حَقْ رِيتُه يَتْمَشَى

يَعْرِضْ عن بَعْض بالجْفا ويْميلْ لْبَعْضْ

كبّرْتْ وقُلْتْ جَلْ مَنْ صَوّرْ وأَنْشَى

إيوَاكْ بَدْرْ السَّمَا نْزَلْ يَمْشِي في الأَرْضْ

وقد أورد صاحب كتاب الكنز المكنون جملة من النماذج الشعرية المنقولة من الفصحى إلى الملحون مما يدل على ولع المنداسي بهذا النقل وتمكنّه وشاعريته، سواء أكانت بالفصحى أم بالعامية، حيث نجده مثلا في نهاية قصيدة "العقيقة" يتفاخر بشاعريته وقصيدته التّي لا يرى لها نظيرا، حتى في خزائن أشهر شعراء الملحون في المغرب الأقصى (عبد العزيز المغراوي [1]) حيث يقول:

هَاكْ مَنْ البُرْهانْ يـاقُوتَة حَمْرَا فَصْلْ دُرْ البَيـانْ بها يـا رَاوي

أرقْ مَنْ النْسيمْ واعْذَبْ مَنْ خَمْرَة رَوْنَقْهَا الفايقْ البْدِيعْ الزَهْراوي

[1]- يقصد به الشاعر : عبد العزيز المغراوي من أشهر شعراء الملحون في المغرب الأقصى ، كان في أيام المنصور السعدي وهو يشتغل قاضي القضاة بفاس توفي 1014هـ / (1605- 1606م) ، كان وافر العلم وله قصائد جميلة في الملحون ولطول قامته وغزارة شعره قالت العامّة فيه : "كلْ اطْويلْ خّاوِي سِوَى النَّخْلَة والمَغْرَاوِي" (للمزيد ينظر: محمد الفاسي ، معلمة الملحون، القسم الأول من الجزء الأول، ص 253، وكذلك: Mohammed Belhalfaoui, LA Poésie arabe Maghrébine d'expression populaire, François Maspero, Paris 1973 , p 203) .

في نَحْر الدَّهْر شَاعْلَة مَثْل الجَمْرَة تفني العُشَّاقْ مَا تخلّي عَذْرَاوي

مَا ضَمَّتْ مَثْلها خْزانة مَغْراوي [1]

وبعد رجوعه من البقاع المقدسة أنجز قصيدته المشهورة " العقيقة" في المغرب [2] ردا على بعض منتقديه من شعراء المغرب الأقصى، الذّين أعابوا عليه سهولة أوزانه، حيث يورد محمّد الفاسي في معلمته مايلي: « ذكر لي الشيخ الفلوس أن سيدي سعيد كان له خلاف مع أشياخ فاس وكانوا يمنعنوه من الإنشاد بالمسيد يوم عيد المولد . فلما طلع الحجاز وحج نظم قصيدته" العقيقة" ولما حل يوم العيد جاء وطلع للشجرة التي هناك في وسط سوق الحناء وهي توتة عظيمة وصار ينشد عقيقته الشهيرة فأخذ الناس يصغون بإعجاب له حتى انتهى ولما نزل حلف أحد الأشياخ حتى يحمله على ظهره ويدخله للمسيد» [3] .

وقد أثّرت هذه القصيدة كثيرا على مدرسة الشعر الملحون المغربية فأخذوا من تقنيات المنداسي، وحظي شعره بالإعجاب والاحترام نظرا لمهارته وشحنه للشعر الملحون بالغريب والمهجور من الألفاظ ، وتتلمذ على يديه العديد من شعراء الملحون في المغرب الأقصى.

ويورد الفاسي أن مولاي محمّد بن الشريف أول سلاطين الدولة العلوية أعطى للشّاعر أبو عثمان المنداسي 25 رطلا من الذهب على قصيدة مدحه فيها [4]

ونتيجة تميز المنداسي وترحيب الأسرة الحاكمة في المغرب الأقصى به حسده شعراء المغرب، ولهذا تعرّض للوشاية فاضطر إلى مغادرة بلاط مولاي اسماعيل والعودة إلى وطنه، فكتب له ملك المغرب ليرجع فأبى وبعث له بقصيدة طويلة يقول في مطلعها:

هَذا حَدْ ودَاعْنَا بَالوْفَا وكْمالْ مَاذَا لي فِي الحَنْشْ نُغْدَى ونْوَلِي

---

[1]- محمد أبو راس الناصري المعسكري، الدرة الأنيقة في شرح العقيقة، ص 188.

[2]- ينظر : محمد أبو راس الناصري، المصدر نفسه، ص9/7.

[3]– محمد الفاسي، معلمة الملحون ، الجزء الثاني– القسم الثاني، ص 255.

[4]– ينظر محمد الفاسي، المرجع نفسه ، ص 252.

بَعْد ثْلَاثَة مَا بْقَى للرَدْ حْلالْ غير إلا قَفَّاتْ عَـــنْ تـال بَعْـــل

خَليناَكُمْ بالسْلَامَة يَا لَفْضَالْ يا غُرة وَجْـهْ الـشّرَافْ أَوْلَادْ عـلي [1]

توفي المنداسي– حسب محمّد الفاسي – عام 1150هـ وقد بلغ من العمر 100 سنة تاركا وراءه تراثا شعريا مهما لعل من أبرزه قصيدة العقيقة، التّي أُنجزت لها عدة شروح من أبرزها شرح أبو راس الناصري، وقد ترجمت هذه القصيدة أيضا إلى اللغة الفرنسية، كما ترك المنداسي تلاميذ له في الشّعر الملحون بمدينة تلمسان من بينهم الشّاعر أحمد بن التريكي الذّي نظم قصيدة في مدح مكة، وقد أعجب بها كثيرا شيخه المنداسي و يقول بن التريكي في بعض أبيات هذه القصيدة :

شَعْلَتْ نِيرَانْ اكْبـَـادِي وعْييتْ مَا نَبْكِيْ ولاَ نْفَعْنِي نْوَاحْ

طَابُوا بالدّمْع أَثْمَادي لَوْ صَبْت نْزُورْ مْقَامْ رَاحْتِي نَسْتَرَاحْ

صلَّى الله عْلَى الـهَادِي مُولَى الكَعْبَة المُشَرَّفَة مْلِيحْ الامْلَاحْ

8. عبد الله بن كريّو:

هو عبد الله التخي بن كريو ولد في عائلة أغواطية عريقة، حيث نشأ وترعرع في بيئة محافظة فيها فقهاء وحفظة قرآن وقضاة شرعيين ومراكز صوفية، فكان عبد الله يحضر – منذ صغره – حلقات الذكر والوعظ إلى جانب تحفيظ القرآن الكريم والمدائح النبوية والأشعار الصوفية وبعض المتون النحوية والفقهية التّي تركت أثرا بالغا في نتاجه الشعري[2]. وتنتمي أسرة بن كريّو للطريقة القادرية، ويذكر في أشعاره أنّه من خدّام سيدي عبد القادر الجيلاني فيقول في قصيدة " فْرَاقْ فَاطْنَة":

[1]- محمد قاضي، المصدر السابق الذكر، ص33.

[2]– ينظر : بلقاسم خميلي، روائع الشاعر عبد الله التخّي بن كريّو، ص20/19.

نْظَلْ ننَادِيْ ماَالْفَيتَشْ يَا قَدُورْ

أَخْديمَكْ مَضْيوم لَازَمْ تعنَّى له [1]

يقول عبد الله بن كريو في قصيدة " لا تَقْنَطْ يَا خَاطْرِي":

أغْوَاطِي نَسْبِي قْديم بْلَا تَفْخَارْ

واجدُودِي هُمَا السَّاسْ التَحْتَانِيْ [2]

ويقول الباحث بشير بديار عن نسب بن كريو في كتابه" ابن كريو حياته حبّه وشعره": « هو عبد الله بن محمّد بن الطاهر بن النوي ، وأمه أم النون بنت أحمد بن نُعيْمة، وينتمي والداه إلى عائلة عريقة بالأغواط تعرف بأولاد التخي، والذين أخذوا لقب التخي بعد ضبط السلطات الفرنسية لأسماء سكان المدينة ». [3]

تزوّج والد عبد الله بابنة عمه أم النون بنت أحمد بن نُعيْمة فأنجب عبد الله ومحمّد وعلي والعربي وأم الخير، ويبدو أن أباه قد طلق أمه ولم يكن يلقى معاملة جيدة من زوجة والده الجديدة .

اشتهر الشّاعر عبد الله بلقب بن كريّو، وهو لقب أبيه أيضا اعتمادا على ما كتب في سجل الوفايات بالبلدية عام 1921. وقد اختلف الرواة في تحديد تاريخ مولد الشاعر فقد كتب على قبره الذّي أعيد بناؤه وترميمه في الثمانينات من القرن الماضي من طرف أحد أقارب الشّاعر أنّ سنة مولده 1860م، وقد وُضع هذا التاريخ اجتهادا من هذا الرجل فقط ولا يستند إلى أي دليل [4] بينما يجعل آخرون سنة مولد الشّاعر بن كريو ما بين سنوات 1867 م و 1869 م

---

[1]- بشير بديار، ابن كريو حياته حبّه وشعره، مطبعة بن سالم ، ط1، الأغواط 2009، ص 218.

[2]- بلقاسم خميلي، المصدر السابق، ص 100.

[3]– بشير بديار، المصدرالسابق، ص 23.

[4]– ينظر : بشير بديار، المصدر السابق الذكر، ص 31/31.

وبعضهم الآخر يجعلها سنة 1871م، وبالتالي فقد كان هناك اضطراب كبير بين الدارسين في تحديد تاريخ ميلاده بدقة .

ويرجّح الباحث بشير بديار أنّ سنة ولادة الشاعر بن كريو هي عام 1871م، ويعلّل هذا الترجيح لتوفّر وثيقتين مكتوبتين هما:

1. وثيقة أوردها أبو بكر حمزة في كتابه(ثلاثة شعراء جزائريين) وهي مؤرخة عام 1917م، ويكون الشاعر بن كريو نفسه هو الذي أدلى بهذا التاريخ.
2. شهادة وفاته من سجّل ببلدية الأغواط سنة 1921م/ 1922م، حيث يشهد فيها شاهدان على أنّ عمره عند وفاته يوم 27 أكتوبر 1921م كان خمسين سنة [1]

وقد أجمع أغلب الرواة على أن سنة وفاته هي سنة 1921م، ويبدو أنه قد تعرّض للعمى في أخريات حياته، وقد أورد الباحث بديار بشير صورة من نسخة الوفاة بسجل بلدية الأغواط يعود إلى سنة 1921م، حيث تذكر هذه الوثيقة أنه توفي يوم 27 أكتوبر 1921 وقد شهد عليها شاهدان أحدهما اسمه محمّد والآخر عطا الله.

كان والد الشّاعر عبد الله بن كريو في رتبة" باش عادل" وقد عمل على توجيه ابنه نحو سلك القضاء، حيث كان عليه أن يتفقّه في بعض علوم الدين فيدرس أحكام الميراث والزواج والبيع والشراء، فيستظهر بعض المتون ثم تعطى له إجارة من طرف مجلس القضاء بعد تزكية الشيوخ، فيعمل الشخص الذّي حصل على هذه التزكية كعادل بالمحكمة ثم يرتقي إلى باش عادل بعد مدة من الخدمة تقارب أربع أخمس سنوات ، وبعد مدة يمكنه أن يصبح قاضيا بعد أن يجتاز امتحان أمام القضاة بالعاصمة، وهذه الرتبة هي أقصى ما يمكن أن تتيحه طريقة التعليم التقليدي [2]

[1]– ينظر : بشير بديار، المصدر السابق الذكر، ص 32/ 33.

[2]– ينظر: بشير بديار، المصدر السابق الذكر، ص 40.

واستطاع عبد الله بن كريو – بعد مثابرة واجتهاد – أن يتحصّل على إجازة عادل بالمحكمة سنة 1897م، ثم ارتقى إلى باش عادل عام 1900 م من مجلس القضاء بالأغواط ، وهكذا اشتغل الشاعر بمدينة المنيعة وغرداية حيث انتقل إلى المنيعة ما بين سنوات 1899 و 1903 م فعمل عادلا في المحكمة دون أن يسمح له بزيارة للأغواط إلا بعد الحصول على تصريح، وذلك لأنّه وضع تحت التجربة ليحسّن سلوكه اتجاه القياد والسلطات الاستعمارية الفرنسية.

إذن كان الشاعر في شبه إقامة جبرية مفروضة عليه بالمنيعة. ويُرجع بشير بديار نفي السلطات الفرنسية لعبد الله بن كريو إلى أحد السببين الآتيين:

أ- إيعاز الباشاغا الشيخ علي والد فاطنة للسلطات الفرنسية لنفي الشاعر بعد أن تغزّل بابنته، وشاع خبر حبهما بين النّاس حتى يقطع دابر النابزين .

ب- هجاء ابن كريو للسلطات الفرنسية تناقلتها بعض الأفواه فعاقبته بتعيينه بعيدا عن الأغواط وردعا له لأنّه شاعر مشهور في مدينته وله جمهور واسع يتغنى بأشعاره.

ويبدو الشاعر عبد الله بن كريو متذمرا في بعض قصائده من قوانين الاستعمار حيث يقول مثلا في قصيدة " الريم":

جِيتْ نْوَدّعْ فِيكْ يَا ممُّو عَيْنِي ورَاهُمْ غْلْبُونِي دْمُوعِي ذَرّايَا

قَالَتْ لِي شَكيّتْ بَاغِي تَخْدَعْنِيْ والخَادَعْ مِنَّا حْسِيبُه مُولَايَا

قُلْتْ لَهَا يَا فَاطْنَـة مَاهِي منّي وقْوانينْ الرُّومْ عَنِّي جرّايَا [1]

[1]- بشير بديار، المصدر السابق الذكر، ص 255 /256.

وقد ارتقى بن كريو إلى رتبة باش عادل عام 1913م وبقي يمارس مهنته بغرداية حتى عام 1918م أقام خلالها عدة صداقات، حيث نجد أعز أصدقائه من غرداية القاضي مبروك الجودي وكذلك صديقه أحميدة بن الثليجي الذّي كان يعمل بالمكتب العربي، حيث يقول في إحدى قصائده عن صديقه المبروك :

سَلّمْ لي عَ المَبْرُوكْ مِيْ الأَصْحَابْ

لاَ تَشْرَكْ حَدْ مْعَاهْ حَدّثه وَحْده

يَعْرَفْ ضُرِي ودْوَاهْ وِينْ ينْصَابْ

مُولَى الظنّة رَاهْ أسْرَارْنَا عَنْـدَه [1]

لقد عاش عبد الله بن كريّو قصة حب كبيرة إذْ أحبّ فتاة اسمها فاطمة الزعنونية ولكنه لم يسمح له بالزواج منها فظل يشكو من الحرمان والحب، خاصة بعد نفيه إلى المنيعة . وإنّ فاطمة الزعنونية التي أحبها بن كريو هي ابنة الشيخ علي بن أحمد بن سالم، وقد تعرّف عليها بن كريو في الكتّاب حيث كان يحرسها رفقة أخت لها تدعى شريفة وبادلته فاطمة المشاعر، ومع مرور الوقت اكتشف والد الفتاة أمر هذا الحب فصُعق نظرا لمكانته ومرتبته وسط قومه ولهذا جن جنونه وحجب ابنته بالبيت وقيّد من حركتها . يقول بن كريو في قصيدة " الريم":

تَهْمُوهَا بِيّ النَّاسْ وتَهْمُونِي وَاشْ يْسَالُونَا النَّاسْ الفَرَّايَا

مَانَنْسَاشْ خْلِيلْتِي مَاتَنْسَانِي وتْمُوتْ الحُسَّادْ بِالغِيظْ دْزَايَا [2]

لم يستطع بن كريو أن يتحمّل هذا البعد فتقدم لخطبتها من والدها غير أن طلبه قوبل بالرفض، ولكنه لم ييأس وأعاد خطبتها مرة ثانية رفقة ثلاثة شيوخ مشهود لهم بالصلاح

[1]– بشير بديار، المصدر السابق الذكر، ص 167.

[2]– بشير بديار، المصدر السابق الذكر، ص 256.

والزهد، ولكنه لم يوفّق مرة أخرى فساءت حالته النفسية من كثرة السهر والحزن وآلام الحب وتعنّت والد الحبيبة، ليفاجأ بعد ذلك بتعيينه بالمنيعة وفراقه عن الحبيبة فودعها وسافر إلى غرداية.

وكانت تصله – أحيانا– من فاطمة بعض الرسائل والأخبار لتنقطع فجأة بعد مدة، مما جعله يشعر بالوحشة والانقباض، وبعد مدة وصله خبر زواج حبيبته من ابن عمها وانتقالها إلى مدينة "عين ماضي"، فلم يتحمّل الأمر مما جعله يذرف الدموع الغزار عليها إلا أنه بقي وفيا لحبها رغم زواجها من ابن عمها.

ولقد أحيا الأمل في نفس بن كريو أن زوج فاطمة رجل سكّير سيء الخلق مما أوصل الأمر بينهما إلى الطلاق، فعادت فاطمة إلى الأغواط ولم تنس حبها لعبد الله، وهكذا عادت مياه الحب بينهما إلى مجاريها بعد طول عذاب وفراق إلا أن والد فاطنة قرر إعادة إرجاعها إلى زوجها بالقوة، لتبدأ معاناة عبد الله بن كريو من جديد، وأصبح مثل المجنون، خاصة لما انقطعت أخبار فاطمة عنه، التّي لم تستطع أن ترسل له رسالة إلا بعد مدة طويلة وشرحت له في رسالتها آلامها ومعاناتها في سجن زوجها، وتدعو عبد الله إلى الصبر والتجلّد، وهو ما عبّر عنه بقوله في بعض قصائده:

تْصَبَّرْ فِيَا فَاطْنَة بَعْثَتْ مَسْطُورْ افْتَحْتُه ودْمُوعْ عَينيَا سَالُو

ولم يستطع بن كريو أن ينسى فاطمة وظل متعلقا بحبها رغم نصح الناس له بأن يتخلى عنها ويلتفت لحياته، ولكنه لم يفعل والدليل على ذلك أنه لم يتزوج إلا بعد وفاة فاطمة عام 1913م، حيث ضاع أمل اللقاء بها في الدنيا، فتزوج أربع زيجات فاشلة انتهت كلها بالطلاق، كما أنه لم يتغزّل بأيّ واحدة من زوجاته مما يؤكد وفاءه لمحبوبته، بل إنّه يطلق اسم محبوبته "فاطنة" على إحدى بناته التّي أنجبها سنة قبل وفاته.

يقول عبد اللّه بن كريّو في قصيدة " قاضي الحب":

مَا يَنْسَاكْشِيْ خَاطْرِي مَا يجنـّب

وإذا يَنْسَى قَيـسْ لَيْلَى مَا نَنْسَاكْ

دَارُونِي مَـهْبُولْ مَنْ جَانِي يغيّبْ

يا لاَيْمْ في حُـبْ وُلْفِي وَاشْ لْـزاكْ

يَعْرَفْ قَدْرْ الحُبّْ مَنْ شَافْ وجَرَّبْ

يَعْذَرْنِيْ ويْقُـولْ رَاهْ الحَـقْ مْعَـاكْ [1]

ترك بن كريّو تراثا شعريا مهما ومتنوعا، حيث ظهرت بعض قصائده مغناة في أسطوانات عام 1908م ، وقد سجّل له عدة مطربين منهم المطربة الأغواطية " فاطمة حابا" و"خديجة سيرو" بالاضافة إلى مقاري سليمان والشيخ حمادة و خليفي أحمد وعبد الحميد عبابسة ورابح درياسة .....الخ، ولكن طبيعة الأسطوانة القديمة لم تكن تسمح إلا بالتغني بجزء من القصيدة.

ويذكر بعض الرواة المهتمين بشعر بن كريّو أنه أنتج أكثر من مائة قصيدة،[2] وأنه لما أصيب بالعمى في أخريات حياته أحرق ديوانه، وقيل أن ديوانه ورثه عنه تلميذه زوج ابنة عمّه الشّاعر" دهينة بن الحاج عيسى"، ويقولون بأنه أوصاه بأن يحرقه عند وفاته.

[1]– بشير بديار، المصدر السابق الذكر، ص 200/199.

[2]– ينظر : بشير بديار، المصدر السابق الذكر، ص 146/ 149.

9. مصطفى بن ابراهيم:

ولد مصطفى بن ابراهيم في قرية بوجبهة بسيدي بلعباس سنة 1800م في أسرة دينية مشهورة بالمنطقة حيث كان والده من حفظة القرآن الكريم ويعلّم الصبيان كتاب الله وبعض مبادىء الفقه الاسلامي.

تعلّم مصطفى بن براهم تعليما تقليديا حيث حفظ القرآن الكريم وبعض المتون الفقهية، كما اطلّع على بعض العلوم كالنحو والفلك والحساب...الخ. واشتغل في الإدارة في عهد الحكم التركي وعيّن قاضيا في مسقط رأسه في عهد الاحتلال الفرنسي ثم عين قائدا على أولاد سليمان، وهم بطن من قبيلة بني عامر حيث يقول عنه عبد القادر عزة: « ولي القضاء ثم عيّنته الإدارة الفرنسية في منصب خليفة، ثم قائدا على فرع أولاد سليمان، وكانت تشمل منطقتهم أبي جبهة ووادي المبطوح وتيلوين والزفيزف» [1]، وقد عرف بالصرامة وشدة البطش في الوظيفة حتى اشتهر بذلك عند الحكام الذّين كانوا يديرون المكتب العربي .[2]

اضطر الشّاعر مصطفى بن براهيم إلى مغادرة قومه والسّفر إلى المغرب الأقصى حيث قضى بفاس مدة خمس سنوات ثم عاد بعدها إلى الجزائر عام 1848م وتمكّن من استعادة منصبه القديم، وتختلف الروايات في أسباب رحيله المفاجئ إلى المغرب الأقصى فتذكر بعضها أن الشاعر قد تورّط في تبديد أموال الضرائب، التي جمعها من المواطنين في

[1]- عبد القادر عزة، مصطفى بن ابراهيم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1975، ص 13.

[2]- ينظر : التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشّعبي، ص89.

سبيل بعض نزواته، بينما روايات أخرى ترى أنه قد تورّط في قضيّة أخلاقية مع زوجة واحد من الحكام من المكتب العربي [1]. وقد عبّر مصطفى بن براهيم في شعره عن شديد شوقه لأهله وقبيلته، وآلامه على فراقهم وحنينه الشديد، حيث يقول في أبيات من بعض قصائده المشهورة :

قَلْبِي تْفَكَّرْ الاوْطَانْ وَالهَالَا راني مـْهَوَّلْ مَا نِيْشْ فِيْ حَـالِي
قلبي تْخَبَّلْ بالوَحْش تَخْبَالَة وَعْلَاشْ يا امْرُو غريـب تَلْغَـالِيْ
نَوْبَة نْجَالَسْ شِيْ نَاسْ عقّالَ ونْقُولْ ذا الأوَّلْ خَيرْ مَنْ التَالِي
نـَوْبَة نتفكَّـرْ يَا المَتْـالَــة ويْثُورْ جُـرْح المَـحْنَـة ويَرْبـَالِيْ [2]

توفي الشاعر مصطفى بن ابراهيم عام 1867م .

[1]– ينظر : التلي بن الشيخ، المرجع نفسه، ص 138/137.
[2]- محمد قاضي ، المصدر السابق الذكر، ص 270.

إتفاقيـة حـمـايـة التّـراث اللّامـادي

اتفاقية
بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي

باريس، ١٧ أكتوبر/تشرين الأول ٢٠٠٣

(MISC/2003/CLT/CH/14 REV.)

اتفاقية بشأن صون التراث الثقافي غير المادي

إن المؤتمر العام لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، المشار إليها فيما يلي باسم "اليونسكو"، المنعقد في باريس من ٢٩ سبتمبر/أيلول إلى ١٧ أكتوبر/تشرين الأول ٢٠٠٣، في دورته الثانية والثلاثين،

إذ يشير إلى الصكوك الدولية القائمة المتعلقة بحقوق الإنسان، لا سيما الإعلان العالمي لحقوق الإنسان لعام ١٩٤٨، والعهد الدولي الخاص بالحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لعام ١٩٦٦، والعهد الدولي الخاص بالحقوق المدنية والسياسية لعام ١٩٦٦،

وبالنظر إلى أهمية التراث الثقافي غير المادي بوصفه بوتقة للتنوع الثقافي وعاملا يضمن التنمية المستدامة، وفقا لما أكدته توصية اليونسكو بشأن صون الثقافة التقليدية والفولكلور لعام ١٩٨٩، وإعلان اليونسكو العالمي بشأن التنوع الثقافي لعام ٢٠٠١، وإعلان اسطنبول لعام ٢٠٠٢، المعتمد في اجتماع المائدة المستديرة الثالث لوزراء الثقافة،

وبالنظر إلى الترابط الحميم بين التراث الثقافي غير المادي والتراث المادي الثقافي والطبيعي،

وإذ يلاحظ أن عمليتي العولمة والتحول الاجتماعي، إلى جانب ما توفرانه من ظروف مساعدة على إقامة حوار متجدد فيما بين الجماعات، فإنهما، شأنهما شأن ظواهر التعصب، تعرضان التراث الثقافي غير المادي لأخطار التدهور والزوال والتدمير، ولا سيما بسبب الافتقار إلى الموارد اللازمة لصون هذا التراث،

وإدراكاً منه للرغبة العالمية النطاق والشاغل المشترك فيما يتعلق بصون التراث الثقافي غير المادي للبشرية،

وإذ يعترف بأن الجماعات، وخاصة جماعات السكان الأصليين، والمجموعات، وأحياناً الأفراد، يضطلعون بدور هام في إنتاج التراث الثقافي غير المادي والمحافظة عليه وصيانته وإبداعه من جديد، ومن ثم يسهمون في إثراء التنوع الثقافي والإبداع البشري،

ويلاحظ الجهود الواسعة النطاق التي بذلتها اليونسكو لإعداد وثائق تقنينية من أجل حماية التراث الثقافي، لا سيما اتفاقية حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي لعام ١٩٧٢،

ويلاحظ أيضاً أنه لا يوجد إلى الآن أي صك متعدد الأطراف ذي طابع ملزم يستهدف صون التراث الثقافي غير المادي،

ونظراً لأن الاتفاقات والتوصيات والقرارات الدولية القائمة بشأن التراث الثقافي والطبيعي ينبغي إثراؤها واستكمالها على نحو فعال بأحكام جديدة تتعلق بالتراث الثقافي غير المادي،

ونظراً لضرورة تعزيز الوعي، وخاصة بين الأجيال الناشئة، بأهمية التراث الثقافي غير المادي وبأهمية حمايته،

وإذ يرى أنه ينبغي للمجتمع الدولي أن يسهم مع الدول الأطراف في هذه الاتفاقية في صون هذا التراث بروح من التعاون والمساعدة المتبادلة،

ويذكّر ببرامج اليونسكو الخاصة بالتراث الثقافي غير المادي، لا سيما إعلان روائع التراث الشفهي وغير المادي للبشرية،

ونظراً للدور القيّم للغاية الذي يؤديه التراث غير المادي في التقارب والتبادل والتفاهم بين البشر،

يعتمد هذه الاتفاقية في هذا اليوم السابع عشر من شهر أكتوبر/تشرين الأول عام ٢٠٠٣.

أولاً – أحكام عامة

المادة ١ : *أهداف الاتفاقية*

تسعى هذه الاتفاقية إلى تحقيق الأهداف التالية:

(أ) صون التراث الثقافي غير المادي؛

(ب) احترام التراث الثقافي غير المادي للجماعات والمجموعات المعنية وللأفراد المعنيين؛

(جـ) التوعية على الصعيد المحلي والوطني والدولي بأهمية التراث الثقافي غير المادي وأهمية التقدير المتبادل لهذا التراث؛

(د) التعاون الدولي والمساعدة الدولية.

المادة ٢ : التعاريف

لأغراض هذه الاتفاقية،

١ – يقصد بعبارة "التراث الثقافي غير المادي" الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات – وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية – التي تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحيانا الأفراد، جزءا من تراثهم الثقافي. وهذا التراث الثقافي غير المادي المتوارث جيلا عن جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وهو ينمي لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزز من ثم احترام التنوع الثقافي والقدرة الإبداعية البشرية. ولا يؤخذ في الحسبان لأغراض هذه الاتفاقية سوى التراث الثقافي غير المادي الذي يتفق مع الصكوك الدولية القائمة المتعلقة بحقوق الإنسان، ومع مقتضيات الاحترام المتبادل بين الجماعات والمجموعات والأفراد والتنمية المستدامة.

٢ – وعلى ضوء التعريف الوارد في الفقرة (١) أعلاه يتجلى "التراث الثقافي غير المادي" بصفة خاصة في المجالات التالية:

(أ) التقاليد وأشكال التعبير الشفهي، بما في ذلك اللغة كواسطة للتعبير عن التراث الثقافي غير المادي؛

(ب) فنون وتقاليد أداء العروض؛

(جـ) الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات؛

(د) المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون؛

(هـ) المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

٣ – ويقصد بكلمة "الصون" التدابير الرامية إلى ضمان استدامة التراث الثقافي غير المادي، بما في ذلك تحديد هذا التراث وتوثيقه وإجراء البحوث بشأنه والمحافظة عليه وحمايته وتعزيزه وإبرازه ونقله، لا سيما عن طريق التعليم النظامي وغير النظامي، وإحياء مختلف جوانب هذا التراث.

٤ – ويقصد بعبارة "الدول الأطراف" الدول الملتزمة بهذه الاتفاقية والتي تسري فيما بينها أحكامها.

٥ – وتنطبق أحكام هذه الاتفاقية مع ما يلزم من تعديل على الأقاليم المشار إليها في المادة ٣٣ والتي تصبح أطرافا فيها، طبقا للشروط المحددة في المادة المذكورة. وفي هذه الحالة، فإن عبارة "الدول الأطراف" تنطبق أيضا على هذه الأقاليم.

المادة ٣: *العلاقة مع الصكوك الدولية الأخرى*

لا يجوز تفسير أي حكم في هذه الاتفاقية على أنه:

(أ) يعدل وضع أو يخفّض مستوى حماية الممتلكات المعلنة تراثا ثقافيا في إطار الاتفاقية الخاصة بحماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي لعام ١٩٧٢، والتي يرتبط بها عنصر من التراث الثقافي غير المادي ارتباطا مباشراً؛ أو

(ب) يؤثر على الحقوق والواجبات المترتبة على الدول الأطراف بموجب أي وثيقة دولية تكون هذه الدول أطرافا فيها وتتعلق بحقوق الملكية الفكرية أو باستخدام الموارد البيولوجية أو الإيكولوجية.

ثانيا – أجهزة الاتفاقية

المادة ٤ : *الجمعية العامة للدول الأطراف*

١ – تنشأ جمعية عامة للدول الأطراف، تسمى فيما يلي "الجمعية العامة". والجمعية العامة هي الهيئة العليا لهذه الاتفاقية.

٢ – تجتمع الجمعية العامة في دورة عادية مرة كل سنتين. ويمكنها أن تجتمع في دورة استثنائية إذا ما قررت هي ذلك، أو إذا تلقت طلباً لهذه الغاية من اللجنة الدولية الحكومية لصون التراث الثقافي غير المادي أو من ثلث الدول الأطراف على الأقل.

٣ – تعتمد الجمعية العامة نظامها الداخلي.

المادة ٥: *اللجنة الدولية الحكومية لصون التراث الثقافي غير المادي*

١ – تنشأ في إطار اليونسكو لجنة دولية حكومية لصون التراث الثقافي غير المادي تسمى فيما يلي "اللجنة". وتتألف هذه اللجنة من ممثلي ١٨ دولة طرفا تنتخبها الدول الأطراف، مجتمعة في الجمعية العامة، وذلك حالما تدخل هذه الاتفاقية حيز النفاذ طبقا للمادة ٣٤.

٢ – يرفع عدد الدول الأعضاء في اللجنة إلى ٢٤ دولة عندما يصبح عدد الدول الأطراف في الاتفاقية ٥٠ دولة.

المادة ٦: *انتخاب الدول الأعضاء في اللجنة ومدة العضوية*

١ – ينبغي أن يفي انتخاب الدول الأعضاء في اللجنة بمبدأي التوزيع الجغرافي العادل والتناوب المنصف.

٢ – تقوم الدول الأطراف في الاتفاقية، مجتمعة في الجمعية العامة، بانتخاب الدول الأعضاء في اللجنة لمدة أربع سنوات.

٣ – غير أن مدة عضوية نصف الدول الأعضاء في اللجنة المنتخبة عند حدوث الانتخاب الأول، تحدد لسنتين فقط. ويجري تعيين هذه الدول عن طريق سحب أسمائها بالقرعة لدى إجراء هذا الانتخاب الأول.

٤ – وتقوم الجمعية العامة مرة كل سنتين بتجديد نصف الدول الأعضاء في اللجنة.

٥ – وتنتخب الجمعية العامة أيضا العدد اللازم من الدول الأعضاء في اللجنة لشغل المقاعد الشاغرة.

٦ – ولا يجوز انتخاب دولة ما في عضوية اللجنة لفترتين متعاقبتين.

٧ – تختار الدول الأعضاء لتمثيلها في اللجنة أشخاصا مؤهلين في مختلف ميادين التراث الثقافي غير المادي.

المادة ٧: *مهام اللجنة*

دون الإخلال بالمهام الأخرى المسندة إلى اللجنة بموجب هذه الاتفاقية، تقوم اللجنة بالمهام التالية:

(أ) الترويج لأهداف الاتفاقية وتشجيع وضمان متابعة تنفيذها؛

(ب) إسداء المشورة بشأن أفضل الممارسات وصياغة توصيات بشأن التدابير الرامية إلى صون التراث الثقافي غير المادي؛

(جـ) إعداد مشروع لاستخدام موارد الصندوق، وعرضه على الجمعية العامة لإقراره وفقا للمادة ٢٥؛

(د) تقصي السبل الكفيلة بزيادة موارد الصندوق واتخاذ التدابير اللازمة لهذا الغرض، وفقا للمادة ٢٥؛

(هـ) إعداد توجيهات تنفيذية بشأن تطبيق الاتفاقية وعرضها على الجمعية العامة للموافقة عليها؛

(و) القيام، وفقا للمادة ٢٩، بفحص تقارير الدول الأطراف، وإعداد خلاصة لها من أجل الجمعية العامة؛

(ز) دراسة الطلبات التي تقدمها الدول الأطراف، والبت في الأمور التالية، طبقا لمعايير الاختيار الموضوعية التي تضعها اللجنة وتوافق عليها الجمعية العامة:

(١) الإدراج في القوائم والاقتراحات المشار إليها في المواد ١٦ و١٧ و١٨؛

(٢) منح المساعدة الدولية وفقا لأحكام المادة ٢٢.

المادة ٨: *أساليب عمل اللجنة*

١ – تكون اللجنة مسؤولة أمام الجمعية العامة، وتحيطها علما بكل أنشطتها وقراراتها.

٢ – تعتمد اللجنة نظامها الداخلي بأغلبية ثلثي أعضائها.

٣ – يحق للجنة أن تنشئ على أساس مؤقت الأجهزة الاستشارية الخاصة التي تراها لازمة لأداء مهامها.

٤ – يحق للجنة أن تدعو إلى اجتماعاتها أي هيئة عامة أو خاصة، وكذلك أي شخص طبيعي، ممن ثبتت كفاءتهم في مختلف ميادين التراث الثقافي غير المادي، لاستشارتهم في مسائل معينة.

المادة ٩: *اعتماد المنظمات الاستشارية*

١ – تقترح اللجنة على الجمعية العامة اعتماد منظمات غير حكومية ثبتت كفاءتها في ميدان التراث الثقافي غير المادي. وتكلف هذه المنظمات بمهام استشارية لدى اللجنة.

٢ – تقترح اللجنة على الجمعية العامة أيضا معايير وطرائق هذا الاعتماد.

المادة ١٠: *الأمانة*

١ – تقدم أمانة اليونسكو مساعدتها للجنة.

٢ – تعد الأمانة الوثائق الخاصة بالجمعية العامة وباللجنة، كما تعد مشروع جدول أعمال اجتماعاتهما، وتكفل تنفيذ قراراتهما.

ثالثاً – صون التراث الثقافي غير المادي على الصعيد الوطني

المادة ١١: *دور الدول الأطراف*

تقوم كل دولة طرف بما يلي:

(أ) اتخاذ التدابير اللازمة لضمان صون التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها؛

(ب) القيام، في إطار تدابير الصون المذكورة في الفقرة ٣ من المادة ٢، بتحديد وتعريف مختلف عناصر التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها، بمشاركة الجماعات والمجموعات والمنظمات غير الحكومية ذات الصلة.

المادة ١٢: *قوائم الحصر*

١ – من أجل ضمان تحديد التراث الثقافي غير المادي بقصد صونه، تقوم كل دولة طرف بوضع قائمة أو أكثر لحصر التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها. ويجري استيفاء هذه القوائم بانتظام.

٢ – وتقوم كل دولة طرف، لدى تقديم تقريرها الدوري إلى اللجنة وفقا لأحكام المادة ٢٩، بتوفير المعلومات المناسبة بشأن هذه القوائم.

المادة ١٣: *تدابير الصون الأخرى*

من أجل ضمان صون التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها وتنميته وإحيائه، تسعى كل دولة طرف إلى القيام بما يلي:

(أ) اعتماد سياسة عامة تستهدف إبراز الدور الذي يؤديه التراث الثقافي غير المادي في المجتمع وإدماج صون هذا التراث في البرامج التخطيطية؛

(ب) تعيين أو إنشاء جهاز أو أكثر مختص بصون التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها؛

(جـ) تشجيع إجراء دراسات علمية وتقنية وفنية، وكذلك منهجيات البحث من أجل الصون الفعال للتراث الثقافي غير المادي، ولا سيما التراث الثقافي غير المادي المعرض للخطر؛

(د) اعتماد التدابير القانونية والتقنية والإدارية والمالية المناسبة من أجل ما يلي:

(١) تيسير إنشاء أو تعزيز مؤسسات التدريب على إدارة التراث الثقافي غير المادي، وتيسير نقل هذا التراث من خلال المنتديات والأماكن المعدة لعرضه أو للتعبير عنه؛

(٢) ضمان الانتفاع بالتراث الثقافي غير المادي مع احترام الممارسات العرفية التي تحكم الانتفاع بجوانب محددة من هذا التراث؛

(٣) إنشاء مؤسسات مختصة بتوثيق التراث الثقافي غير المادي وتسهيل الاستفادة منها.

المادة ١٤: *التثقيف والتوعية وتعزيز القدرات*

تسعى الدول الأطراف بكافة الوسائل الملائمة إلى ما يلي:

(أ) العمل من أجل ضمان الاعتراف بالتراث الثقافي غير المادي واحترامه والنهوض به في المجتمع، لا سيما عن طريق القيام بما يلي:

(١) برامج تثقيفية للتوعية ونشر المعلومات موجهة للجمهور، وخاصة للشباب؛

(٢) برامج تعليمية وتدريبية محددة في إطار الجماعات والمجموعات المعنية؛

(٣) أنشطة لتعزيز القدرات في مجال صون التراث الثقافي غير المادي، لا سيما في مجال الإدارة والبحث العلمي؛

(٤) استخدام وسائل غير نظامية لنقل المعارف.

(ب) إعلام الجمهور باستمرار بالأخطار التي تتهدد هذا التراث وبالأنشطة التي تنفذ تطبيقا لهذه الاتفاقية؛

(جـ) تعزيز أنشطة التثقيف من أجل حماية الأماكن الطبيعية وأماكن الذاكرة التي يعتبر وجودها ضروريا للتعبير عن التراث الثقافي غير المادي.

المادة ١٥: *مشاركة الجماعات والمجموعات والأفراد*

تسعى كل دولة طرف، في إطار أنشطتها الرامية إلى حماية التراث الثقافي غير المادي، إلى ضمان أوسع مشاركة ممكنة للجماعات، والمجموعات، وأحياناً للأفراد، الذين يبدعون هذا التراث ويحافظون عليه وينقلونه، وضمان إشراكهم بنشاط في إدارته.

رابعاً – صون التراث الثقافي غير المادي على الصعيد الدولي

المادة ١٦ : ***القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية***

١ – من أجل إبراز التراث الثقافي غير المادي على نحو أفضل للعيان، والتوعية بأهميته، وتشجيع الحوار في ظل احترام التنوع الثقافي، تقوم اللجنة، بناء على اقتراح الدول الأطراف، بإعداد واستيفاء ونشر قائمة تمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية.

٢ – تضع اللجنة المعايير التي تحكم إعداد واستيفاء ونشر هذه القائمة التمثيلية، وتعرضها على الجمعية العامة لإقرارها.

المادة ١٧ : ***قائمة التراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج إلى صون عاجل***

١ – من أجل اتخاذ تدابير الصون المناسبة تقوم اللجنة بوضع واستيفاء ونشر "قائمة التراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج إلى صون عاجل"، وتدرج التراث المعني في هذه القائمة بناء على طلب الدولة الطرف المعنية.

٢ – تقوم اللجنة بصياغة المعايير التي تحكم إعداد واستيفاء ونشر هذه القائمة، وتعرضها على الجمعية العامة لإقرارها.

٣ – ويجوز للجنة في حالات الضرورة القصوى – التي تحدد وفقا لمعايير موضوعية تقرّها الجمعية العامة بناء على اقتراح اللجنة – أن تدرج في القائمة المذكورة في الفقرة ١، بالتشاور مع الدولة المعنية، عنصرا من التراث المعني.

المادة ١٨ : ***البرامج والمشروعات والأنشطة الخاصة بصون التراث الثقافي غير المادي***

١ – بناء على الاقتراحات التي تقدمها الدول الأطراف، ووفقا للمعايير التي تحددها اللجنة وتقرّها الجمعية العامة، تقوم اللجنة بصفة دورية باختيار وتعزيز البرامج والمشروعات والأنشطة ذات الطابع الوطني ودون الإقليمي والإقليمي المعنية بصون التراث والتي ترى أنها تعكس على الوجه الأفضل مبادئ وأهداف هذه الاتفاقية، مراعية في ذلك الاحتياجات الخاصة للبلدان النامية.

٢ – ولهذه الغاية تتلقى اللجنة طلبات المساعدة الدولية التي تقدمها الدول الأطراف من أجل إعداد هذه الاقتراحات، وتفحص هذه الطلبات وتوافق عليها.

٣ – وتواكب اللجنة تنفيذ هذه البرامج والمشروعات والأنشطة بنشر أفضل الممارسات وفقا للطرائق والوسائل التي تحددها.

خامساً – التعاون الدولي والمساعدة الدولية

المادة ١٩ : ***التعاون***

١ – لأغراض هذه الاتفاقية يشمل التعاون الدولي بصفة خاصة تبادل المعلومات والخبرات والقيام بمبادرات مشتركة، وإنشاء آلية لمساعدة الدول الأطراف في جهودها الرامية إلى صون التراث الثقافي غير المادي.

٢ – تعترف الدول الأطراف، دون الإخلال بأحكام تشريعاتها الوطنية وقانونها وممارساتها العرفية، بأن صون التراث الثقافي غير المادي يخدم المصلحة العامة للبشرية، وتتعهد لهذه الغاية بأن تتعاون على المستوى الثنائي ودون الإقليمي والإقليمي والدولي.

المادة ٢٠ : *أهداف المساعدة الدولية*

يجوز منح المساعدة الدولية للأهداف التالية :

(أ) صون التراث المدرج في قائمة التراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج إلى صون عاجل؛

(ب) إعداد قوائم حصر في السياق المقصود في المادتين ١١ و ١٢؛

(جـ) دعم البرامج والمشروعات والأنشطة التي تنفذ على الصعيد الوطني ودون الإقليمي والإقليمي وترمي إلى صون التراث الثقافي غير المادي؛

(د) أي هدف آخر تراه اللجنة ضروريا.

المادة ٢١ : *أشكال المساعدة الدولية*

إن المساعدة التي تمنحها اللجنة للدولة الطرف، والتي تنظم وفقاً للتوجيهات التنفيذية المذكورة في المادة ٧ وللاتفاق المشار إليه في المادة ٢٤، يمكن أن تتخذ الأشكال التالية :

(أ) إجراء دراسات بشأن مختلف جوانب الصون؛

(ب) توفير الخبراء والممارسين؛

(جـ) تدريب العاملين اللازمين؛

(د) وضع تدابير تقنينية أو تدابير أخرى؛

(هـ) إنشاء وتشغيل البنى الأساسية؛

(و) توفير المعدات والدرايات الفنية؛

(ز) تقديم أشكال أخرى من المساعدة المالية والتقنية بما في ذلك، عند الاقتضاء، منح قروض بفوائد منخفضة وتقديم هبات.

المادة ٢٢ : *شروط تقديم المساعدة الدولية*

١ – تحدد اللجنة إجراءات فحص طلبات المساعدة الدولية وتحدد مختلف عناصر المعلومات التي ينبغي أن يتضمنها الطلب مثل التدابير المعتزمة والأعمال اللازمة وتقدير التكاليف.

٢ – في الحالات العاجلة، تدرس اللجنة طلب المساعدة على سبيل الأولوية.

٣ – تجري اللجنة الدراسات والمشاورات التي تراها لازمة قبل اتخاذ قراراتها.

المادة ٢٣ : *طلب المساعدة الدولية*

١ – يجوز لكل دولة طرف أن تقدم إلى اللجنة طلبا للحصول على مساعدة دولية من أجل صون التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها.

٢ – ويمكن أن يقدم مثل هذا الطلب أيضا بالاشتراك بين دولتين أو عدة دول أطراف.

٣ – وينبغي أن يشتمل الطلب على عناصر المعلومات المشار إليها في الفقرة ١ من المادة ٢٢ وما يلزم من الوثائق.

المادة ٢٤ : *دور الدول الأطراف المستفيدة*

١ – طبقا لأحكام هذه الاتفاقية، تخضع المساعدة الدولية الممنوحة لاتفاق يبرم بين الدولة الطرف المستفيدة واللجنة.

٢ – وينبغي كقاعدة عامة أن تسهم الدولة الطرف المستفيدة، في حدود إمكانياتها، في تكاليف تدابير الصون التي منحت من أجلها المساعدة الدولية.

٣ – تقدم الدولة الطرف المستفيدة إلى اللجنة تقريرا عن استعمال المساعدة الممنوحة لصالح صون التراث الثقافي غير المادي.

سادساً – صندوق التراث الثقافي غير المادي

المادة ٢٥ : *طبيعة الصندوق وموارده*

١ – ينشأ "صندوق لصون التراث الثقافي غير المادي" يسمى فيما يلي "الصندوق".

٢ – يتأسس الصندوق كصندوق لأموال الودائع، وفقا لأحكام النظام المالي لليونسكو.

٣ – تتألف موارد الصندوق من:

(أ) مساهمات الدول الأطراف؛

(ب) الاعتمادات التي يخصصها المؤتمر العام لليونسكو لهذا الغرض؛

(جـ) المساهمات والهبات والوصايا التي يمكن أن تقدمها:

(١) دول أخرى؛

(٢) منظمات وبرامج منظومة الأمم المتحدة، لا سيما برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، ومنظمات دولية أخرى؛

(٣) الهيئات العامة والخاصة والأفراد.

(د) أي فوائد مستحقة عن موارد الصندوق؛

(هـ) حصيلة جمع التبرعات وإيرادات الحفلات التي تنظم لصالح الصندوق؛

(و) كل موارد أخرى يجيزها نظام الصندوق الذي تضعه اللجنة.

٤ – تتقرر أوجه استعمال اللجنة لأموال الصندوق بناء على توجيهات الجمعية العامة.

٥ – يجوز للجنة أن تقبل المساهمات وغيرها من أشكال المساعدة التي تقدم لأغراض عامة أو خاصة تتعلق بمشروعات محددة، شريطة موافقة اللجنة على هذه المشروعات.

٦ – لا يجوز ربط المساهمات في الصندوق بأي شرط سياسي أو اقتصادي أو بأي شروط أخرى تتعارض مع الأهداف المنشودة في هذه الاتفاقية.

المادة ٢٦ : *مساهمات الدول الأطراف في الصندوق*

١ – تتعهد الدول الأطراف في هذه الاتفاقية، دون المساس بأية مساهمة طوعية إضافية، بأن تدفع للصندوق، كل عامين على الأقل، مساهمات تقرر الجمعية العامة مقدارها على شكل نسبة مئوية متساوية تطبق على كل الدول. وتتخذ الجمعية العامة هذا القرار بأكثرية الدول الأطراف الحاضرة والمصوتة التي لم تقدم التصريح المشار إليه في الفقرة ٢ من هذه المادة. ولا يمكن بأي حال أن تتجاوز المساهمة الطوعية للدول الأطراف في الاتفاقية نسبة ١٪ من مساهمتها في الميزانية العادية لليونسكو.

٢ – بيد أنه يجوز لكل من الدول المشار إليها في المادة ٣٢ أو المادة ٣٣ من هذه الاتفاقية، أن تصرح في وقت إيداعها وثائق التصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام بأنها غير مرتبطة بأحكام الفقرة ١ من هذه المادة.

٣ – تسعى كل دولة طرف في الاتفاقية قدمت التصريح المشار إليه في الفقرة ٢ من هذه المادة، إلى سحب هذا التصريح، بموجب إخطار تقدمه للمدير العام لليونسكو. غير أن سحب التصريح لا يؤثر على المساهمة المستحقة على هذه الدولة، إلا اعتباراً من تاريخ افتتاح دورة الجمعية العامة التالية.

٤ – لكي تتمكن اللجنة من التخطيط لعملياتها بصورة فعالة، ينبغي أن تدفع الدول الأطراف التي قدمت التصريح المشار إليه في الفقرة ٢ من هذه المادة، مساهماتها على أساس منتظم، وكل سنتين على الأقل، على أن تكون هذه المساهمات أقرب ما يمكن إلى مقدار المساهمات التي كان يتوجب عليها دفعها، لو كانت مرتبطة بأحكام الفقرة ١ من هذه المادة.

٥ – لا يجوز انتخاب أية دولة طرف في هذه الاتفاقية عضواً في اللجنة إذا تخلفت عن دفع مساهمتها الإجبارية أو الطوعية للسنة الجارية والسنة التقويمية التي تسبقها مباشرة، غير أن هذا الحكم لا يسري لدى أول انتخاب. وإذا كانت الدولة المعنية عضوا باللجنة، فإن مدة عضويتها تنتهي عند إجراء أي انتخاب منصوص عليه في المادة ٦ من هذه الاتفاقية.

المادة ٢٧ : *المساهمات الطوعية الإضافية في الصندوق*

تقوم الدول الأطراف الراغبة في دفع مساهمات طوعية إضافية فوق المساهمات المنصوص عليها في المادة ٢٦، بإخطار اللجنة بذلك في أقرب وقت ممكن لكي تسمح لها بتخطيط أنشطتها بناء على ذلك.

المادة ٢٨ : *الحملات الدولية لجمع الأموال*

تقدم الدول الأطراف، قدر الإمكان، مساعدتها للحملات الدولية لجمع الأموال التي تنظم لصالح الصندوق تحت رعاية اليونسكو.

سابعاً – التقارير

المادة ٢٩ : ***تقارير الدول الأطراف***

تقدم الدول الأطراف إلى اللجنة، وفقاً للشكل والإيقاع اللذين تحددهما اللجنة، تقارير بشأن الأحكام التشريعية والتنظيمية والأحكام الأخرى المتخذة لتنفيذ الاتفاقية.

المادة ٣٠ : ***تقارير اللجنة***

١ – ترفع اللجنة إلى كل دورة من دورات الجمعية العامة تقريرا تعده بالاستناد إلى أنشطتها وإلى تقارير الدول الأطراف المشار إليها في المادة ٢٩.

٢ – ويعرض هذا التقرير على المؤتمر العام لليونسكو ليأخذ علماً به.

ثامناً – حكم انتقالي

المادة ٣١: ***العلاقة مع إعلان روائع التراث الشفهي وغير المادي للبشرية***

١ – تدمج اللجنة في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية العناصر المعلنة "روائع للتراث الشفهي وغير المادي للبشرية" قبل دخول هذه الاتفاقية حيز النفاذ.

٢ – وإن إدراج هذه العناصر في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية لا يمس بأي حال بالمعايير المحددة وفقا للفقرة ٢ من المادة ١٦ من أجل عمليات الإدراج المقبلة في القائمة.

٣ – لا تعلن أي روائع أخرى بعد تاريخ دخول هذه الاتفاقية حيز النفاذ.

تاسعاً – أحكام ختامية

المادة ٣٢: ***التصديق أو القبول أو الموافقة***

١ – تخضع هذه الاتفاقية لتصديق أو قبول أو موافقة الدول الأعضاء في اليونسكو، وفقاً للإجراءات الدستورية النافذة في كل منها.

٢ – تودع وثائق التصديق أو القبول أو الموافقة لدى المدير العام لليونسكو.

المادة ٣٣: ***الانضمام***

١ – يُفتح باب الانضمام إلى هذه الاتفاقية لجميع الدول غير الأعضاء باليونسكو التي يدعوها المؤتمر العام للمنظمة إلى الانضمام إليها.

٢ – يُفتح باب الانضمام إلى هذه الاتفاقية أيضا للأراضي المتمتعة بحكم ذاتي داخلي كامل والتي تعترف لها منظمة الأمم المتحدة بهذه الصفة ولكنها لم تحصل على استقلالها الكامل وفقا لأحكام القرار ١٥١٤ (١٥) للجمعية العامة، والتي تتمتع بالأهلية في المجالات التي تتناولها الاتفاقية، بما في ذلك أهلية معترف بها لإبرام المعاهدات في هذه المجالات.

٣ – تودع وثيقة الانضمام لدى المدير العام لليونسكو.

المادة ٣٤: *النفاذ*

تصبح هذه الاتفاقية نافذة بعد مضي ثلاثة أشهر على تاريخ إيداع الوثيقة الثلاثين للتصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام، على أن يقتصر هذا النفاذ على الدول التي أودعت وثائق تصديقها أو قبولها أو موافقتها أو انضمامها في ذلك التاريخ أو قبله. وتصبح نافذة بالنسبة لأي دولة طرف أخرى بعد مضي ثلاثة أشهر على تاريخ إيداع هذه الدولة وثيقة تصديقها أو قبولها أو موافقتها أو انضمامها.

المادة ٣٥: *النظم الدستورية الاتحادية أو غير المركزية*

تنطبق الأحكام التالية على الدول الأطراف في هذه الاتفاقية ذات النظام الدستوري الاتحادي أو غير المركزي:

(أ) فيما يتعلق بأحكام هذه الاتفاقية التي يقع تنفيذها في نطاق الولاية القانونية للسلطة التشريعية الاتحادية أو المركزية، تكون التزامات الحكومة الاتحادية أو المركزية نفس التزامات الدول الأطراف التي ليست دولاً اتحادية؛

(ب) فيما يتعلق بأحكام هذه الاتفاقية التي يقع تنفيذها في اختصاص كل من الولايات أو الأقطار أو المحافظات أو المقاطعات التي تتألف منها الدولة الاتحادية، والتي لا تكون ملزمة وفقاً للنظام الدستوري للاتحاد باتخاذ تدابير تشريعية، تقوم الحكومة الاتحادية بإطلاع السلطات المختصة في تلك الولايات والأقطار والمحافظات والمقاطعات على هذه الأحكام، مع توصيتها باعتمادها.

المادة ٣٦: *الانسحاب*

١ – يجوز لكل دولة طرف أن تنسحب من الاتفاقية.

٢ – يتم الإخطار بالانسحاب بموجب وثيقة مكتوبة تودع لدى المدير العام لليونسكو.

٣ – يصبح الانسحاب نافذاً بعد انقضاء ١٢ شهراً على تاريخ استلام وثيقة الانسحاب. ولا يؤثر هذا الانسحاب على الالتزامات المالية المترتبة على الدولة المنسحبة حتى تاريخ نفاذ الانسحاب.

المادة ٣٧: *مهام جهة الإيداع*

يقوم المدير العام لليونسكو، بوصفه جهة إيداع هذه الوثيقة، بتبليغ الدول الأعضاء في المنظمة، والدول غير الأعضاء فيها المشار إليها في المادة ٣٣، وكذلك منظمة الأمم المتحدة، بإيداع جميع وثائق التصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام المنصوص عليها في المادتين ٣٢ و ٣٣، وبوثائق الانسحاب المنصوص عليها في المادة ٣٦.

المادة ٣٨: *تعديل الاتفاقية*

١ – يجوز لكل دولة طرف أن تقترح تعديلات على هذه الاتفاقية عن طريق تبليغ كتابي توجهه إلى المدير العام. ويحيل المدير العام هذه البلاغات إلى جميع الدول الأطراف. وإذا قدم نصف الدول الأطراف على الأقل رداً إيجابياً على الطلب المذكور في غضون ستة أشهر من تاريخ إحالة البلاغ، فإن المدير العام يعرض الاقتراح على الدورة التالية للجمعية العامة لمناقشته ولاعتماده عند الاقتضاء.

٢ – تعتمد التعديلات بأغلبية ثلثي الدول الأطراف الحاضرة والمصوتة.

٣ – تعرض التعديلات حال اعتمادها على الدول الأطراف للحصول على تصديقها أو قبولها أو موافقتها أو انضمامها.

٤ – وتصبح التعديلات على هذه الاتفاقية نافذة بالنسبة للدول الأطراف التي صدقت عليها أو قبلتها أو وافقت عليها أو انضمت إليها، بعد انقضاء ثلاثة أشهر على تاريخ إيداع ثلث الدول الأطراف الوثائق المنصوص عليها في الفقرة ٣ من هذه المادة. وبعد هذا التاريخ يصبح التعديل نافذاً بالنسبة لكل دولة طرف تصدق عليه أو تقبله أو توافق عليه أو تنضم إليه بعد انقضاء ثلاثة أشهر على تاريخ إيداع الدولة الطرف المعنية لوثيقة التصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام.

٥ – لا تنطبق الإجراءات المحددة في الفقرتين ٣ و ٤ على التعديلات التي تدخل على المادة ٥ المتعلقة بعدد الدول الأعضاء في اللجنة. فهذه التعديلات تصبح نافذة بتاريخ اعتمادها.

٦ – إن الدولة التي تصبح طرفا في هذه الاتفاقية بعد نفاذ التعديلات وفقا لأحكام الفقرة ٤ من هذه المادة تعتبر، ما لم تعرب عن نية مخالفة:

(أ) طرفا في الاتفاقية المعدلة، و

(ب) طرفا في الاتفاقية غير المعدلة بالنسبة لكل دولة طرف لم ترتبط بهذه التعديلات.

المادة ٣٩: *النصوص ذات الحجية*

حررت هذه الاتفاقية باللغات الاسبانية والانجليزية والروسية والصينية والعربية والفرنسية، ويعتبر كل من هذه النصوص الستة نصاً أصلياً.

المادة ٤٠: *التسجيل*

طبقاً للمادة ١٠٢ من ميثاق الأمم المتحدة، تسجل هذه الاتفاقية لدى أمانة منظمة الأمم المتحدة بناء على طلب المدير العام لليونسكو.

باريس، ٢٠٠٣/١١/٢٦

مذكرة من الأمانة
اتفاقية بشأن صون التراث الثقافي غير المادي

تصويب

- يكون عنوان الاتفاقية على النحو التالي: "اتفاقية بشأن صون التراث الثقافي غير المادي"؛
- في نهاية الفقرة الثانية من الديباجة: تحذف عبارة "التراث الثقافي غير المادي: مرآة التنوع الثقافي"؛
- تكون بداية الفقرة ٣ من المادة ٢ على النحو التالي: ٢ – ويقصد بكلمة "الصون"...؛
- في الفقرة ٣ (هـ) من المادة ٢٥: يستعاض عن كلمة "مردود" بكلمة "إيرادات"؛
- في الفقرة ٦ من المادة ٢٥: يستعاض عن كلمة "لأي" بكلمة "بأي".

فهرس الموضوعات:

المحتويات	رقم الصفحة
مقدمة البحث	أ/ز
الفصل الأوّل : بين النّص واللانّص	39/7
1. النّص الشّعبي في التّراث العربي	16/8
2. النّص الشّعبي العربي في العصر الحديث	26/16
3. موقع الأدب الشّعبي في الثّقافة المغاربية والجزائرية	39/26
الفصل الثّاني: مفهوم الشّعر الملحون وإشكالاته	97/40
1. ماهية الشّعر الملحون	51/42
أ. لغة:	45/ 43
ب . اصطلاحا:	51/45
2. نشأة الشّعر الملحون وأصوله	83/51
أ. الاتجاه الأول:	54/52
ب. الاتجاه الثاني:	58/54
3. خصائص الشّعر الملحون وسماته	83/58
أ. خاصيّة الذاتية والفردانية	64/ 61
ب. خاصيّة توقيع وتأريخ القصيدة الملحونة	75/64
ت . ثقافة شعراء الملحون(الشّعر الملحون شعر نخبوي)	83/75
4. الشّعر الملحون بين الثبات والتحوّل	97/83

1.4- استراتيجية الرواية وطقوسها في الشّعر الملحون	91/85
2.4 – حضور الجسد والموسيقى في رواية الشّعر الملحون	97 /92
الفصل الثالث:البنية الأسلوبية والشّكلية في الشّعر الملحون الجزائري	157/98
1. لمحة عامّة عن المنجز الشّعري للملحون الجزائري (النّصوص والأعلام)	107/102
2. بعض أعلام وفحول الشّعر الملحون الجزائري	109 /107
3. البنية الشّكلية لدواوين الشّعر الملحون الجزائري	126 /109
1.3. البنية الاستهلالية والاختتامية في القصيدة الملحونة	126/111
1.1.3 . الاستهلال/العنونة	125 /111
1.1.3. بنية الاختتام في القصيدة الملحونة	126/125
4. بنية التّوازي والتكرار في الشّعر الملحون	157/126
1.4. التّوازي والتناسب	148/129
2.4. البنية العروضية والقافية	157/148
الفصل الرابع: البنية الجمالية والدّلالية في الشّعر الملحون الجزائري	219/158
1. بنية اللغة الشّعرية في القصيدة الملحونة	168/161
2. الحقول المعجمية والدلالية	172/168
1.2. معجم شعر الهزل(الغزل)	183/172
1.1.2. المعجم النفسي	177/173
2.1.2 معجم الطبيعة	181/178
3.1.2. معجم الأعلام	182/181

4.1.2. معجم الزمن	183
2.2. معجم شعر الجدّ(المَدْح)	186/184
1.2.2 . المعجم النفسي	186/184
2.2.2. معجم الأعلام	189/186
3.2.2. معجم الزمن	190/189
4.2.2. معجم المديح النبوي والاستغفار	192/190
5.2.2. معجم المقامات الصوفية	195/193
3. التحليل الدلالي للحقول المعجمية	219/195
1.3- في معجم الشّعر الغزلي (شعر الهزل)	211 /207
2.3- في معجم شعر المدحْ (شعر الجدّ)	219 /211
خاتمة البحث	224/220
قائمة المصادر والمراجع	243/225
ملاحق البحث	255/244
ا. تراجم لبعض أعلام فحول الشعر الملحون الجزائري	272/245
1. سيدي الأخضر(الأكحل) بن خلوف	249/246
2. محمّد بن مسايب	251/250
3. أحمد بن التريكي	253/251
4. محمّد بن قيطون	256/253
5. الشيخ السمّاتي	258/256
6. محمّد بلخير	261/259
7. سعيد المنداسي	264/261
8. عبد الله بن كريّو	270/264

9. مصطفى بن ابراهيم	272/271
II. اتفاقية حماية التّراث اللاّمادي	288/273
فـهرس الموضوعات	293/289

ملخص البحث باللغة الفرنسية:

Le titre de la recherche **:**

Poésie du Malhûn Algérien, ses structures et ses esthétismes

-Etude dans le réalisateur textuel-

La poésie du **Malhûn** Algérien est un produit culturel distinct, il se pose dans les profondeurs de l'histoire de l'Algérie, et à travers cette poésie, les Algériens ont su démonter leurs bonheurs et leurs tristesses, comme elle a sauvegardé l'identité nationale et les rectificatifs ainsi que les constitutifs culturels dans les périodes difficiles qu'a connu la nation algérienne ; pendant l'occupation française, cet occupant qui a essayé de défigurer la personnalité algérienne et de détruire les valeurs de l'état, la chose qui à pousser les poètes algériens du **Malhûn** de défendre leur patrie à travers des chants qui sont transmis de génération en génération.

Et pour l'importance que détient cette poésie, nous avons choisi un corpus qui se compose de poésie du **Malhûn** Algérien ; afin de bien vouloir l'étudier et l'analyser, et pour cela nous avons établi le titre suivant : **Poésie du Malhûn Algérien, ses structures et ses esthétismes –Etude dans le réalisateur textuel-**

A travers une longue période, la poésie du **Malhûn** était dans un état d'éloignement subie par les instances scientifique de l'état qui voyait ce genre de poésie comme un allongement des études Anthropologiques coloniales, dont les Français ont usé comme une arme intellectuelle pour identifier et analyser la population Algérienne afin d'éteindre les révolutions et les désobéissances.

Ainsi, cette étude nous permettra de faire une lecture esthétique et significative parmi les textes du **Malhûn** cités à travers une durée qui

commence du 16eme siècle jusqu'au 20eme siècle, avec à la clé plusieurs noms resplendissants comme : El Akhder Ben Khelouf, Mohammed Ben Mesaib, Ahmed Ben Triki, Mohammed Belkhir,… et toute cette poésie était exploité dans le chant et la musique.

Et pour découvrir la structure stylistique et les particularités langagières et ses démentions esthétiques et significatives qui détiennent la nature intellectuelle de la société et sa structure mentale et ontique dans le **Malhûn**, nous avons fais appelle à un ensemble de méthodes et de procédures selon la qualité de notre corpus choisi, dont nous avons commencé par le texte pour enfin arriver au schème opportun.

Comme nous avons employé d'autres procédures, les quelles nous avons observé leurs efficacités d'analyser telle que le schème stylistique afin de caractériser quelques structures stylistiques et langagières protubérantes dans le texte poétique du **Malhûn**, sans oublier de citer les autres méthodes employés comme le schème sémiotique et cela pour analyser les préfaces significatives et ses dimensions profondes.

Nous avons établi un plan, lequel se compose de deux chapitres : théorique et pratique, en plus une introduction, une conclusion et un corpus de textes choisis :

Le titre du premier chapitre est le suivant : le texte et le non texte, dont nous avons traité la problématique que pose le texte populaire dans le patrimoine arabe, et la souffrance de ce texte subit par une vue négative causée par les orientations idéologiques et politiques auxiliatrices, lesquelles n'ont rien à avoir avec l'esprit scientifique basé sur l'objectivité.

L'isolement du texte populaire arabe est resté stagné à l'époque moderne, serte comme une sorte de parodie qui ce situe dans les viseurs et les regards des antiques et des anciens. Toutefois cette

vision commence à se dégrader à cause des influences occidentales et l'intérêt que porte les orientalistes occidentales vis-à-vis de ce produit culturel lequel se dessine comme un éventuel texte digne de soin, de recherche et d'analyse, vue ses valeurs indiscutables, chose qui à permis de voir autant d'études académiques et d'ouvrages à peu par tout.

Pour le deuxième chapitre il est intitulé : la définition de la poésie du **Malhûn** et ses significations, dont nous avons essayé de définir les mots portant sur la poésie du **Malhûn** en utilisant des encyclopédies et des dictionnaires ; comme nous avons mentionné les déférents avis des spécialistes dans la littérature populaire. Ainsi nous avons travaillé sur la clarification des caractères lesquelles séparent la poésie du **Malhûn** de la poésie populaire (folklorique) car le **Malhûn** se distingue avec des particularités, ces particularités qui tiennent attache avec ses créateurs afin de bien vouloir resurgir le subjectivisme individuel du poète et écrire l'histoire du **Malhûn**.

Puis nous sommes passés à l'étude pratique, laquelle se compose de deux chapitres à savoir le troisième et le quatrième, pour pouvoir explorer quelques caractères du texte populaire du **Malhûn** algérien à travers un corpus mitigé de déférents ouvrages publiés sans oublier pour autant les attributs délibératoires du **Malhûn**.

Le titre du 3eme chapitre est le suivant : les structures stylistiques et logomachiques dans la poésie du **Malhûn** algérien. Dans ce chapitre là, nous avons essayé de talonner quelques façades stylistiques et logomachiques à travers le corpus adopté pour révéler la structure textuelle et encore la structure contextuelle ; pour pouvoir confectionner une étude compensée d'une manière objective et scientifique.

Pour un début, nous avons resurgi le réalisateur poétique algérien dans le domaine du **Malhûn**, lequel à énormément besoin d'être ressuscité afin d'être étudier, planifier, et publier. Après cela, nous

avons refilé un aperçu bref de quelques noms majors du **Malhûn** algérien, dont leurs noms sont propagés à partir du 16eme jusqu'au 20eme siècle.

Ainsi, nous avons prélevé les aspects qui caractérisent les structures stylistiques du **Malhûn**, lesquelles sont mentionnées dans les textes du **Malhûn** algérien, et créer un enchainement, une concordance et une cohésion parmi les composantes de ce discours poétique, de plus ses fonctions de répercussion influentes et rhétoriques.

Est pour ce qui est du 4eme et dernier chapitre il est intitulé : les structures significatives et esthétiques dans la poésie du **Malhûn** algérien, dans ce chapitre nous avons essayé de prélever quelques aspects significatifs et esthétiques, les quels nous avons réussi à retirer de la structure langagière et lexicale des corpus poétiques adoptés dans notre étude, dont nous avons classé dans les champs lexicales émergents ; pour pouvoir déclenché l'objet des textes poétiques et analysé les relations existantes dans ces champs, de plus, voir combien cette poésie du **Malhûn** est influencée par le patrimoine de la religion, culturel et les sédiments mythiques et fabuleux.

Enfin pour clôturer, nous avons essayé à travers cette étude, d'adopter une nouvelle dimension pour pouvoir obtenir un développement ontique et artistique du **Malhûn**. Cette étude est une tentative de dévoilement de quelques significations stylistiques et esthétiques, afin que la poésie du **Malhûn** algérien soie à la hauteur et pour qu'elle obtient sa place méritée et digne de son nom et de son histoire.