جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل: DL/04/13

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتور في العلوم

شعبة: الأدب العربي تخصّص: الأدب الشّعبي

شعر الغزل الشّعبي في منطقة بوسعادة

. دراسة فنّية .

من إعداد : عمر جادي

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة المكوّنة من السّادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسّسة	الصّفة
01	عبد العزيز بوشلالق	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	رئيسا
02	علي بولنوار	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة ببوسعادة	مشرفا ومقرّرا
03	لخضر حشلافي	أستاذ	جامعة زيان عاشور الجلفة	ممتحنا
04	ميلود فضة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة زيان عاشور الجلفة	ممتحنا
05	إبراهيم زلافي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	ممتحنا
06	أحمد أمين بوضياف	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية 2019م/ 2020م.. 1441 /1442 هـ

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل: DL/04/13

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتور في العلوم

شعبة: الأدب العربي تخصّص: الأدب الشّعبي

شعر الغزل الشّعبي في منطقة بوسعادة

. دراسة فنّية .

من إعداد : عمر جادي

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة المكوّنة من السّادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصّفة
01	عبد العزيز بوشلالق	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	رئيسا
02	علي بولنوار	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة ببوسعادة	مشرفا ومقرّرا
03	لخضر حشلافي	أستاذ	جامعة زيان عاشور الجلفة	ممتحنا
04	ميلود فضة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة زيان عاشور الجلفة	ممتحنا
05	إبراهيم زلافي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	ممتحنا
06	أحمد أمين بوضياف	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية 2019م/ 2020م.. 1441 /1442 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــــــدّمة

مهما اختلفنا حول دور ومكانة الشّعر الشعبي في الحياة المجتمعية، من حيث دوره التّحريضي أو التّحذيري، ومن حيث لغته والقضايا التي طرحها أو يطرحها فإنّ إغفاله من عناصر وفسيفساء ومكوّنات الشخصية والهوية الوطنية لا مبرّر له ، وهو الّذي ساهم في رسم أبعاد هذه الشّخصية بغضّ النّظر عن مقدار وقيمة هذه المساهمة، ولكنّها تبقى مساهمة فعّالة. فالشّعر الشّعبي مصدر أساسي للمؤرّخ الاجتماعي، ومن ثمّ فهو وثيقة تاريخية، تختلف عن الوثيقة التّاريخية الممحّصة تمحيصا علميا، لكنّها تتّفق معها في المعالم العامّة وقد تتفوّق عليها في الإضافة النّوعية التي يحتاجها المؤرّخ، وقد يستخدمها المؤرّخ عندما تغيب الوثائق التّاريخية الممحّصة الّتي هي مادّة المؤرّخ. فقد كان الشّعر عامّة والشّعبي خاصّة بالنّسبة إلى بيئته صوتا مدوّيا في ثنايا الذّات الإنسانية ، يثريها ويتغذّى منها ويؤرّخ لماضيها ويسجّل انتصاراتها وهزائمها بلغة هي لغة الجماعة ، الّتي قد لا يكتشف أبعادها الحقيقيّة أو مضامينها الإنسانيّة إلاّ في توظيف الشّاعر لها أو لنقل في استخدام الشّاعر للّغة فتتحوّل من لغة جامدة وتعابير جاهزة في الاستعمال اليومي وفي التّداول وفي التّعبير ، إلى لغة مبدعة تتولّد عنها الصّور الإيحائية المثيرة للوجدان أو المعبرّة عنه وبصدق.

فـ(الشّاعر المدّاح) و(الشاعر الْقَوَّالْ) و(النّاظم الحكيم) و(الرَّاوي المدَّاح) الّذي يختصر الأحداث التّاريخية الّتي صنعت الأمجاد، إنّما هو . في واقع الأمر . منشئ وباعث للحدث القديم في زمن غير زمن الحدث، ومن ثمّ فهو يؤرّخ بطريقته الخاصّة، وهو أيضا يغرف من معين لغة/ لهجة الجماعة، وينهل من مخزونها التّراثي المحلّي، فهو من هذا الجانب يستفزّ مستمعيه عندما يضعهم في عمق تاريخ الأمّة ، أمام أفعال شخوص تاريخيّة غيّرت مجرى التّاريخ، ولكنّه من جهة أخرى يتحدّاهم ، بل يتحدّى ذاته حينما يعود به إلى أرض الواقع وكأنّ التّحدي كامن في سؤال جمعي يقوله الشّاعر والمستمع له: أين نحن من أولئك؟. وتكون الإجابة مخيّبة للآمال، ولكنّها مع ذلك تحيي السّؤال في ذوات المستمعين له، وإحياء السّؤال القديم يقتضي . بالضرورة . معرفة موقعهم ومكانتهم في مسار التّاريخ البشري.

فشعر الغزل الشّعبي وظّف توظيفا ذكيّا ، للتّغلغل في الذّات البشريّة ، ولإعطاء بعد أعمق وأشمل للإنسان ولتصوّراته. الإنسان الذي يتحدّث عنه التّراث والشّعر الشّعبي، ويصفه ويعالج همومه ومشاكله. وبخاصة في علاقته بالمرأة ووصفها ووصف مفاتنها، وأثر ذلك في نفسه وما أكثر هذه الأعمال ، في بيئة اجتماعيّة ذات سمات ثقافيّة شبه بدويّة وهي منطقة بوسعادة، الّتي كانت معبرا قريبا من طرق القوافل البدويّة باتّجاه التّل صيفا وباتّجاه الصحراء خريفا، فإنّ هذا البحث يخضع لمقتضيات ا لعمل التطبيقي . لذا عددت عملي دراسة عملية للجوانب الفنّية في هذا النّوع من الشّعر ، ومن هذا المنطلق فقد حرصت على المجهود الشّخصي في التّعامل مع الخصائص المختلفة للّغة الشّعرية في جوانبها اللّفظية والمعنويّة، إضافة إلى التّأثير الوزني والبلاغي للصّورة، في الجوانب المعنويّة، وتأثير ذلك في المستمع أو المتلقّي، ومنه فقد قمت بجمع المعلومات بالدّقة المطلوبة والجدّية اللّازمة، وحاولت جاهدا التّخلّص من العاطفة قدر الإمكان ، لأنّ الموقف يتطلّب معالجة ودراسة أعمال شعراء شعبيّين من منطقة بوسعادة، التي عشت ونشأت فيها، ولكن هذه طبيعة العلوم الإنسانية والأدب خاصّة.

تعدّ هذه الدّراسة محاولة لاكتشاف الخصائص المميّزة لشعر الغزل الشّعبي مقارنة بشعر الغزل الفصيح أو العمودي. وهذا أحد دواعي اختيار الموضوع، فضلا عن كشف جانب من كنوز التّراث الشّعبي في منطقة بوسعادة، ليكون عملي إغناء للمكتبة التّراثية الشّعبية الجزائريّة. وبلا شكّ فإنّ الجهود المبذولة من قبل الباحثين في أرجاء الوطن والمهتمة بالتراث الشعبي الجزائري ستمثل رصيدا شعبيا وطنيا هاما، ومدونة وطنية كبرى للشعر الشعبي لا يستغني عنها أيّ باحث مهما كان تخصّصه في فروع العلوم الإنسانية.

واقتضت الدّراسة الفنّية الإعداد للعمل الميداني في فضاء ومجال يتطلّب الاتصال بأدلاء، وأقصد بهم مَن يعرفون الشّعراء الشّعبيين . مِمَّن لا أعرفهم . للاتصال بهم، ولم ألغ أيّ شيء أثناء مرحلة الجمع، وركّزت في لقاءاتي مع الشّعراء وغير الشعراء . على معرفة جوانب أخرى

تتّصل بالشّاعر وعمره وتكوينه ورحلاته، ومشاركاته في الملتقيات الشّعرية. وتحصّلت على عدد من النّصوص الشّعرية، سجّلت بعضها ودوّنته واستلمت بعضها مدوّنا. وهذا لا يعني أنّني أغفلت بعض شّعر الغزل الشعبي المنشور.

كانت متابعاتي للشّعر الشّعبي في المناسبات المختلفة وفي الحصص الإذاعية دافعا وحافزا للبحث والتقصّي عن حقيقة شعر الغزل بصفة خاصّة، لما يحمله من طابع جمالي وفنّي وإنساني. ممّا جعل الأمر يستقرّ في خلدي على عنوان البحث الموسوم بـ:

" شعر الغزل الشّعبي في منطقة بوسعادة " ـ دراسة فنّية ـ وكانت نصب عيني أثناء الجمع وإنجاز الدّراسة حيثيات الإشكالية والفرضيّات باعتبارها معالم على طريق الباحث تنير له الدّرب، وتحدّد مسار الدّراسة كي لا ينحرف أو يخرج عن الموضوع الذي حدّده عنوان الدراسة، وكانت صياغة الإشكالية المشار إليها أعلاه كالتالي:

مادامت منطقة بوسعادة بيئة اجتماعية متلائمة مع ما يحيط بها من بيئات أخرى، فقد تأثّرت بنفس المؤثّرات، بل بنفس درجة التأثير الثّقافي الذي هيمن على جماعات مجاورة لها كاستقرار بني هلال بالمنطقة وما تلاه من عمليات أخرى كالتّعريب الذاتي اللغوي والاجتماعي، بل إنّ تلك الجماعات تربطها بها قرابة تجاوزت قرابة الدّم إلى الحضارة والثقافة والمستوى الاقتصادي المعيشي ، واشتركت معها في النظم الاجتماعية البدوية وشبه البدوية في مراحل تالية، ثم دور القبيلة. وبما أنّ تلك البيئات هي امتداد لمنطقة بوسعادة، أو العكس فإنّ إنتاج شعر الغزل الشعبي في منطقة بوسعادة لا يقلّ شأنا من حيث الوفرة والقيمة واللغة عن تلك البيئات المجاورة من حيث القضايا الفنية على مستوى اللّغة الشّعرية أو الأوزان الموسيقية، ومن حيث تعدّد الصّورة وتشكيلها.

أمّا الفرضيات فهي نابعة من مضمون الإشكالية السابقة، وسنقتصر على طرح أهمها:

الفرضية الأولى: ((كيف طرق الشعر الشعبي في منطقة بوسعادة غرض الغزل؟ وهل يختلف عن غيره في المناطق المجاورة القريبة منها والبعيد، وبخاصة من حيث اللّغة والوزن الشّعري؟))

الفرضية الثانية: ((اتّسم شعر الغزل الشّعبي في منطقة بوسعادة بمميّزات على مستوى لغته الشّعرية، وتناول مخزونها اللّفظي، وكيفية توظيف طريقة التّصوير في هذا النوع من الأغراض في جانبيه الحسّي والمعنوي؟)).

وهذا ما ساعدني على وضع خطّة اشتملت على مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، متبوعة بملحق يتعلق بالمدوّنة الشّعرية لمنطقة بوسعادة وتراجم مختصرة لشعرائها.

منطقة بوسعادة: الثَّقافة والتَّاريخ والمجتمع. "البيئة الطبيعية والبيئة الاجتماعية والبيئة الثقافية"، قضايا ووظائف الشّعر الشّعبي الجزائري، دور اللّغة الشّعريّة وتأطير القاموس اللّغوي في بناء الجملة الشّعرية . تشكّل الصّورة الشّعريّة ودورها في تجسيد معاني الشعر الغزلي الشعبي ، تمظهرات الموسيقى الشّعريّة في القصيدة الشعبية الغزلية، وانتهيت إلى خاتمة لخّصت فيها ما قمت به من عمل، وما توصّلت إليه من استنتاج، وما يحتاجه البحث من توصيّات علّها تطرق سمعا، وتفتح عينا على ما يمكن بذله خدمة للفنّ والأدب.

واستعنت في تتبّع جزئيّات الموضوع، والسّعي للإجابة عن إشكاليّته بمنهج استقرائي يعتمد الوصف والتحليل في تتبّع الظّواهر الفنّية في شعر الغزل على مستوى اللّغة الشّعرية والصورة الشعرية والموسيقى بمختلف أضربها. وللوصول إلى مقاصد البحث النّهائيّة استعنت بجملة من المصادر والمراجع، التي وجدت فيها العون، وفتحت لي كثيرا من المنغلقات، وذلّلت لي السّبيل لتقصّي حقائق البحث وأصل إلى المبتغى. من هذه المراجع

البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية لأحمد قنشوبة، و في الثقافة الشعبية الجزائرية " التاريخ والقضايا والتجليات" لعبد الحميد بورايو، والكنز المكنون في الشّعر الملحون لمحمد قاضي والأدب الشّعبي العربي"مفهومه، مضمونه" لمحمود ذهني.

ولم تكن رحلة البحث سهلة فقد كانت صعبة وتطلّبت منّ ي مجهودا كبيرا، في قراءة هذا الشّعر ومعرفة معانيه، وتمحيص ألفاظه وأوزانه، ومحاولة شكل الأبيات المدروسة، لتكون سهلة القراءة مفهومة المعنى، لأنّ أغلب هذا الشّعر غير مدوّن وغير مطبوع. ومن بين هذه الصعوبات :

– قلّة المراجع التي تتناول الشّعر الشّعبي بالدّراسة.

– ندرة الدّواوين في الشّعر الشّعبي . وإن وجدت . فأغلبها مخطوط مكدّس في رفوف مكتبات أصحابها.

– صعوبة جمع المادة المتفرّقة من شاعر لشاعر ومن راوٍ لآخر.

– صعوبة إقناع الشّعراء أو أبنائهم بأنّ الغاية من جمع النّصوص غاية فكرية بحته وليس للكسب . وإن تمّ لنا ذلك . فعلينا كتابة تعهّد يفيد بأنّ الأمر ثقافي فقط.

.

مدخـــــــــل

منطقة بوسعادة: الثَّقافة والتَّاريخ والمجتمع.

1 – البيئة الطبيعية.

2 – البيئة الاجتماعية.

3– البيئة الثقافيـة.

1- البيئة الطبيعية:

الإنسان هو منشئ الحضارة ومحرّكها وموجّه مسارها والفاعل الأقوى فيها، لا تتّضح معالم المكان الطبيعي إلاّ من خلاله ، ولا تبدو معالم المكان إلاّ من خلال دوره وعلاقته بالطّبيعة الّتي تتحدّاه يوميا، فيتفوّق عليها من خلال تحدٍّ آخر، وهو إنتاج عناصر الثّقافة المختلفة التي تبرز تفوّقه أو سعيه الحثيث إلى إخضاعها له، سواء أكانت في جانبها الطبيعي المادي أم في جانبها الحيواني، وعندما نقول بذلك، فإنّنا نسعى إلى التعرّف إلى مكوّنات البيئات المختلفة التي تعايش معها الشّاعر الشّعبي في منطقة بوسعادة، واقتبس منها وأشار إليها في شعره كمعالم بارزة، كرمز أو كذكرى لحدث فردي أو جماعي أثّرت بشكل أو بآخر في الجماعة.

إن الاستئناس والتكيّف هدفان سعى إليهما الإنسان لتحقيق التّوازن بينه وبين غيره، وبينه وبين والحيوان أو بينه وبين الطبيعة باعتباره والحيوان جزءًا منها، وهي كلّها إلى جانب عناصر أخرى مكوّنات أساسيّة للطبيعة، بالنّظر إلى طبيعة حياة الإنسان وانسجامه وتوافقه مع بقية المكوّنات الأخرى. فقد يرحل الشّاعر الشّعبي باستمرار إلى بيئات أخرى بعيدة جغرافيا وتاريخيا، وهي غير معروفة دائما، لينهل منها أو ينحت منها أشكالا ونماذج شخوصه الحاضرة أو التي يأمل في مشاهدتها لتغيير الواقع، لأنّها ماثلة في ذهنه، ولم يكن الشّاعر الشّعبي في منطقة بوسعادة استثناء، فهو بدوره مقيّد بمختلف البيئات، بما فيها البيئات الحضارية التي أنتجتها القرون المتعاقبة عبر التّاريخ، مثل قول أحدهم:

في دَوْلَةْ رَسُولْ اللهْ كانُوا في الذَلّْ وتْرَهْبُوا مَنْ حُرْمَةْ العَشْرَة الَأبْطَالْ

دَارْ الْوَقْتْ عَادَتْ الُأمَّة فَي الذَلّْ غَابُوا عنَّا قَوْمْ عَثْمَانْ وْعَلَّالْ(1)

---

[1] – انظر، القصيدة كاملة في جلول يلس، أمقران الحفناوي. المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون ، الجزائر ، 1975، ص79. 82.

فبيئة الشّاعر الأولى بيئة جزائريّة متأزّمة بسبب معاناة الجزائريّين من الاضطهاد الفرنسي والتعسّف والظّلم وتجاوز حدّ القيم الإنسانيّة، وهي السّبب المباشر في نظم القصيدة، ولكنّها تحيلنا في الوقت نفسه إلى بيئة أخرى متقدمة زمنيا/ تاريخيا هي وضع اليهود في عهد النبوة ومن بعدها الخلافة الراشدة، وكأن الشاعر يحنّ إلى تلك البيئة، ولا غرابة في ذلك فالاتصال بين البيئات اتصال روحي غير منقطع تماما. وقد تختفي معالم الثانية تصريحا، ولكنها تظلّ ماثلة في ذهن الشاعر والمستمع / المتلقي معا تلميحا. وعليه فالبيئات المؤثّرة تبدو بيئات متداخلة، وهي كذلك بالنظر إلى الانتماء الفكري والحضاري وارتباط المغرب بالمشرق لغويا وروحيا. فمنذ عصور، وبيئة شاعر منطقة بوسعادة متعدّدة أو بالأحرى ممتدّة، تظلّ مصرّة ومتشبّثة بعمقها التّاريخي، ولعرض عناصرها ومكوّناتها يمكن اختزالها في العناصر التالية:

أ . تَّسميــة المنطقة ببوسعادة:

اختلفت الرّوايات في صحّة تسمية مدينة بوسعادة ، فالشائع عند العامة أنّ هذا الاسم جاء من خلال حادثة وقعت قديما، وهي أنّ أحد الأولياء وعد نفسه بأن يطلق على القرية الناشئة أوّل اسم يسمعه في المنطقة. وصادف أنّ خادمة كانت تنادي كلبتها "سعادة" فسمعها الوليّ ومن هنا جاءت التسمية. وتقول رواية ثانية : إنّ سكّان المنطقة احتاروا في تسمية المكان حتّى أخذوا الفأل من قول المرأة التي كانت تنادي كلبتها "سعيدة، سعيدة " فسموا المنطقة بوسعادة السعيدة . أمّا الرواية الثالثة فتفيد بأنّ مؤسّسي هذه المنطقة لفرط ابتهاجهم وغبطتهم بهذا الموقع أطلقوا عليه "أبو السعادة" وبعد مرور الزمن تحوّلت الكلمة إلى "بوسعادة".

غير أنّ صاحب كتاب "إرشادات الحائر إلى ما علم من أحوال بوسعادة وأخبار سيدي ثامر" يرى رأيا آخر، ويقول بأنّ الرّومان أثناء احتلالهم للمنطقة بنوا قصرا وأطلقوا

عليه اسم "بفادة" على اسم قسيس روماني. ولعلّ " من هذا الاسم "بفادة " أخذ اسم بوسعادة حين قدم إليها العرب فحوّلوا "بفادة " إلى بوسعادة مطابقة للغتهم " (1).

هذه إذاً كلّ الروايات التي يمكن أن يستدلّ من خلالها على صحّة التّسمية، وإن كانت الروايتان الأولى والثانية متقاربتين، فإنّ الروايتين الثالثة والرابعة متباعدتان. وإنّه لمن الصّعب الجزم في صحّة رواية دون أخرى، حتّى إنّ الفرنسيين أثناء احتلالهم للجزائر لم يتمكّنوا من الاهتداء إلى الرواية الصحيحة. فلقد كتب الرائد "كوفي " . ضابط فرنسي وثيقة تحدّث فيها عن الاحتلال الروماني لبوسعادة. ولم يظهر اهتمامه بسبب التّسمية، يقول: "لن أولي اهتماما للأصل العربي لاسم مدينة بوسعادة » ويتابع قوله « يبدو أنّ أمة –خادمة– كانت لها كلبة تناديها : سعادة، كانت سببا في إطلاق الاسم على المدينة "(2) إنّ كلمة " تبدو"، تدل دلالة واضحة عن عدم اهتمام كوفي بالتّسمية.

ب ــ الموقـع:

تقع بوسعادة في الجنوب الشرقي للبلاد على بعد 248 كلم من الجزائر العاصمة، وتقع في نقطة التقاء الإحداثيات الجغرافية التالية : 11 – 4°على خط الطول الشرقي و13 – 35° على خط العرض الشمالي كما تقع على ارتفاع يبلغ 560 م بالنسبة لسطح البحر. وتعدّ بوسعادة ملتقى طرق حقيقي، يربط البحر المتوسط بالصحراء، كما يربط منطقة الزيبان بساحل الجزائر العاصمة، وكذا منطقة المزاب بقسنطينة. وهي دائرة تابعة لولاية المسيلة التي تبعد عنها بـ 68 كلم . يحدّها من الشمال بلدية أولاد سيدي إبراهيم، ومن الشمال الشرقي بلدية المعاريف، ومن الشرق بلدية الحوامد، ومن الغرب بلدية تامسة ومن الجنوب الشرقي بلدية ولتام، ومن الجنوب الغربي بلدية الهامل.

---

1 – خليفة الحاج محمد بن الزروق ، إرشادات الحائر إلى ما عُلم من أحوال بوسعادة وأخبار سيدي ثامر ، مخطوط، ص12و 13.

2 – كوفي، الاحتلال الروماني لبوسعادة، مخطوط ، ترجمة : بشير مفتاح، ص5 .

تغطّي بوسعادة مساحة إجمالية تقدر ب 255 كم2، عدد سكانها 102,244 نسمة (إحصائيات 1998). تحيط بالمدينة جبال وأودية، من أشهرها ، جبل كردادة من الجنوب وعز الدين من الشمال، وينساب أسفلها من الجنوب الغربي في شكل حزام واديها المسمى واد بوسعادة أو واد درمل. ومن الشمال الشرقي واد ميطر. كما تطوقها من الجنوب الشرقي كثبان رملية.

تزين المدينة بساتين تنتشر على ضفاف وادي درمل، تشتمل على أنواع عديدة من الأشجار المثمرة من أشهرها النخيل والتين والمشمش، وإلى جانب الأشجار تشتهر بوسعادة بزراعة الحبوب خاصة القمح والشعير.

ج ــ أصل السكان :

ينحدر سكان مدينة بوسعادة من أصول مختلفة ، ففيما سبق أشرنا إلى أنّ الهلاليين وصلوا إلى بوسعادة وأقاموا فيها، وهذا معناه أنّهم يشكّلون جزءا من التركيبة البشرية، كذلك فلقد أشرنا إلى قدوم الولي الصالح سليمان بن عبد الرحمن الملقب ربيعة الشريف العبد الرحمي البوزيدي الادريسي الحسيني (1). تذكر الروايات أن قدومه كان من الساقية الحمراء(2) . ولقد ترك هذا الولي الصالح ابنا واسمه يحي كل ما ذكر عنه أنه كان يتعبد فى جبل قبلة وادي بوسعادة . أمّا عن أولاده فلم تذكر لنا الروايات شيئا من ذلك. إلى جانب يحي كانت لسيدي سليمان بنتا اسمها فروجة الشريفة، قد تزوجها سيدي ثامر.يرى صاحب كتاب" رماح الأشراف فى نحو أهل الحسد والخلاف" أن سيدي ثامر من الأشراف فهو "ثامر بن محمد بن عبد الرحمن بن سالم بن أمليك بن عبد الله بن عيسى بن عبد الله بن عبد الواحد الليث بن عبد الكريم بن عمر بن محمد بن علي بن رمضان بن موسى بن عبد

1- خليفة الحاج محمد بن الزروق ، إرشادات الحائر إلى ما عُلم من أحوال بوسعادة وأخبار سيدي ثامر ، مخطوط، ص23.

2 - انظر يوسف نسيب، واحة بوسعادة، المؤسسة الجزائرية للطباعة، د/ط .الجزائر، د/ ت، ص18.

السلام بن مشيش "(1) وهذا الأخير ينتهي نسبه إلى الحسن بن علي رضي الله عنهما . إلا أن يوسف نسيب يرجح أن يكون ثامر من الساقية الحمراء. وفى ندرة المعلومات يبقى نسب(2) سيدي ثامر مجهولا . لكن الشيء المعروف أنه انجب من زوجته فروجة ببوسعادة ثلاثة أولاد وهم : أحميد ة وحركات وعتيق. ومنهم تفرعت الأولاد وصاروا أربع فرق : أولاد أحميدة والقصر والعشاشة وأولاد عتيق. وإذا كانت الروايات قد أهملت ذكر حركات وعتيق ولم تتعقب أخبارهم، فإن أحميدة قد حظي بالاهتمام. يذكر صاحب إرشادات الحائر (3) أن من ذرية أحميدة، ثامر الذي خلف خمسة أولاد هم : خليفة، إبراهيم، أحميدة، محمد، وبلقاسم. وترك خليفة فرعين، الحاج محمد الملقب لقرادة والحاج أحمد. ومنهم تفرعت باقي العائلات ، إضافة إلى عائلات وافدة ليست أصيلة.ك عائلة الحطاطبة ، عائلة أولاد محمد بن عبد الله المدعو سيدي نائل.

د ـ التطوّر التاريخي للمدينة:

تشير الدراسات (4) إلى أن بوسعادة كانت معروفة منذ عصور ما قبل التاريخ، إلا أنها لم تكن معروفة بهذا الاسم في ذلك العهد. فلقد تمّ العثور على بقايا جثث حيوانات يعود تاريخها إلى العهد الإيبيروموريزي، أي منذ حوالى ثمانية آلاف أو عشرة آلاف سنة. كذلك فقلد وجدت رسوم صخرية في سلسلة "جبل سلاّتْ" الذي يبعد عن مدينة بوسعادة مسافة 4 كم

---

1 . محمد بن المبارك الثامري، رماح الأشراف في نحور أهل الحسد والخلاف، مخطوط، ص38.

2 . أقصد بالنسب الجهة التي قدم منها.

3 – انظر خليفة الحاج محمد بن الزروق، إرشادات الحائر إلى ما عُلم من أحوال بوسعادة وأخبار سيدي ثامر ، مخطوط، ص23.

4 – نفسه ص9 وما بعدها وانظر أيضا يوسف نسيب، واحة بوسعادة، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د/ ت ، ص7 وما بعدها.

وهي رسوم تعود إلى عصر ما قبل التاريخ. يقول كوفي: « إن بوسعادة ليست تأسيسا عربيا، فقد كانت موجودة من قبل، منذ تواجد الرومان وبلا شك قبل مجيئهم بكثير» (1).

عرفت المدينة في هذا الوقت تواجد قبيلة من قبائل البربر الزناقية تسمى بنو برزوال أصحاب حصن القليعة في "جبل سلاّتْ" . وفي سنة 146 قبل الميلاد المسيحي استولى الرومان على الجانب الشرقي من تراب الجزائر وبعد أن بسطو سلطانهم أخذوا في التوسّع إلى أن وصلوا بوسعادة ونواحيها إلى جبل العمور، وبنوا مراكز حربية في جميع المواضع التي بها ماء. وبعد مرور فترة من الزمن، انهارت دولة الرومان بعد أن هجم عليهم الوندال وكان ذلك سنة 431 م، فخرّبت بوسعادة وانقضت أيام الرومان فيها. وفي سنة 534م قدم البزنطيون في جيش عظيم ونسفوا الوندال، وأخذوا في النهب والسلب، وظلت أرض الجزائر في خراب وظلام إلى أن جاء الفرج سنة 648م عندما أمر الخليفة عثمان بن عفان القادة المسلمين بالتوجّه إلى أفريقية، وبعد حروب دامية تمكّن المسلمون من الانتصار وبسط وجودهم .

وفي سنة 713م فتح المسلمون الأندلس وارتحلت قبيلة بني برزال التي كانت تسكن مدينة بوسعادة إلى الأندلس، فظلت المدينة زمنا طويلا من غير سكان إلى أن جاءت هجرة الهلاليين سنة 1051م. فلقد جاء العرب الهلاليون النازحون من شبه الجزيرة العربية إلى صعيد مصر ثم إلى برقة فأفريقية إلى أن انتشروا في التراب الجزائري، في الزاب والحضنة وبوسعادة، حتى جبل العمور، كما نزل بعضهم بالتلال بنواحي قسنطينة وعنابة ثم تلمسان فإلى المغرب الأقصى.

وبعد توافد الهلاليين رجعت الحياة تدب من جديد على أرض بوسعادة فذهب الناس يؤسسون البنيان ويزرعون الأراضي ويرعون المواشي. وبمضي فترة من الزمن شهدت

---

1 – الرائد الفرنسي كوفي، الاحتلال الروماني لمدينة بوسعادة، مخطوط، ص4.

بوسعادة تدفق أناس قدموا إليها من مختلف الجهات، منهم قبيلة البدارنة وهم من قبائل سليم، فبنوا مدشرا قبلة الوادي، وظل معروفا باسمهم إلى الآن (الدشرة القبلية) ومنهم أيضا قبيلة الصحاري وهم من قبائل بني هلال بن عامر. وهكذا توافد الناس على بوسعادة من مختلف القبائل والنواحي. وكان ممن أمّها الولي الصالح سيدي سليمان بن ربيعة الذي نزل بالمكان المسمى " لُعْوَيْناتْ" بنى فيه منزلا وأسس زاوية لتعليم القرآن الكريم. اشتهر هذا الرجل بالحكمة والتقوى والعلم. فالتفّ حوله الكثير من طلاب العلم، وأجمعت العامة على حبّه واحترامه وتعظيمه.

وفي حدود سنة 1394م قدم على سيدي سليمان الولي الصالح الشيخ سيدي ثامر وكان معه سيدي دهيم وسيدي ميمون، فتلقاهم سيدي سليمان بالترحيب والتكريم. أخذ سيدي ثامر يتقرب من سيدي سليمان حتى أصبح تلميذه الذي لا يفارقه، ولما كثُر اتباع سيدي سليمان أشار عليه تلميذه سيدي ثامر، ببناء مسجد يجمع الناس في الصلوات الخمس وصلاة الجمعة، فوافق الجميع على هذا الاقتراح بعد موافقة سيدي سليمان ، فخرج سيدي ثامر ومعه سيدي دهيم وجماعة من اتباع الشيخ لاختيار مكان يبنون فيه المسجد، فوقع اختيارهم على موضع قرب عين –عنصر ماء– وبنوا المسجد المعروف باسم مسجد أو "جامع النخلة " الذي لا يزال قائما إلى يومنا هذا. وإلى جانب المسجد بنى سيدي ثامر منزلا له. ويقال (1) إنه وبعد الانتهاء من بناء المسجد والمنزل أقام سيدي ثامر احتفالا لتدشين المسجد، وحضره الشيخ سيدي سليمان وسيدي دهيم وسيدي ميمون والولي الصالح سيدي عطية بن بلقاسم الشريف والولي الصالح سيدي محمد الأبيض المعروف بالطير الأبيض، وكثير من الأعيان النازلين في ضواحي بوسعادة في ذلك العهد.ولما انتظم المجلس قام الشيخ سيدي سليمان فدعا لسيدي ثامر بالبركة.

---

1. انظر خليفة الحاج محمد بن الزروق، إرشادات الحائر إلى ما عُلم من أحوال بوسعادة وأخبار سيدي ثامر، مخطوط ، ص27 .

وفي ذلك العهد كان وادي بوسعادة تحت سلطة رجل يدعى بن هّاس، كبير قبيلة البدرانة. توجه إليه سيدي سليمان وسيدي ثامر وطلبا منه أن يتنازل لهما على الوادي، فوافق الرجل شريطة أن يقبض قدرا من المال، فكان له ذلك وصار الوادي ملكا لسيدي سليمان وسيدي ثامر ولأولادهما من بعدهما.

وفي سنة 1849م دخلت الجيوش الفرنسية مدينة بوسعادة وذلك بعد مقاومة شديدة من الأهالي فلقد « دامت المعركة الحاسمة 36 ساعة تجابه فيها الجيش الإفريقي مع سكان بوسعادة، ولكن النصر كان حليف النقيب "بان Pein" الذي تمت ترقيته بالمناسبة إلى رتبة عقيد، غير أن سكان الواحة قد سجلوا عهدا تاريخيا لمدينتهم سيظل مرسوما على صفحات الكفاح التاريخي بقيادة زعماء مصممي العزم مثل ابن شبيرة » (1).الذي توفي في تونس سنة 1851 .

2 . البيئة الاجتماعية:

التاريخ الاجتماعي يؤكد أن المنطقة موضوع بحثنا كانت مفتوحة على غيرها، بقيود القبيلة التي تقيد بها نفسها في مجال التجارة وارتياد أسواق المنطقة والرحلة الموسمية التي تنطلق مع بداية الصيف إلى التل لتعود إلى مضاربها القديمة مع الخريف، وهي عادة لم تتغير في المجتمع الجزائري، أشار إليها عبد الرحمن بن خلدون بعبارة ((...التغلب في الأرض وإيلاف الرحلتين...))(2). ولم تفقد مكانتها إلا بعد احتلال الجزائر، لأن القبائل البدوية أو الشبيهة بها التي كانت تمارس هذا التقليد، وجدت في تلك الهجرة الموسمية ما يحقق كفايتها من الحبوب، ويخفف عنها وطأة الجفاف في مراعي الشمال، فالضرورة المعاشية الاقتصادية كانت الدافع إلى تلك الحركة.

1- يوسف نسيب، واحة بوسعاة، ص28 و29 .

2 – عبد الرحمن بن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر ، مج 7، بيت الأفكار الدولية، عمان، الأردن، د/ت، ص3.

بيد أن هذه الحركة لم تكن مقتصرة على هذا الجانب وحده، فقد نسجت تلك القبائل خلال هذه الرحلة علاقات اجتماعية، سجل بعضها الشعراء الشعبيون فأسواق: بوسعادة والأغواط وتقرت...كان من بين مرتاديها النشطين أولاد نائل وقبائل جزائرية أخرى، ساهم هذا الاحتكاك التجاري في بناء علاقات اجتماعية أو بعثها.

وفي كل ذلك فإن القيم المختلفة لتي تقوم عليها القبيلة وفروعها كانت قيما مشتركة ولم يكن العرق وراء الاشتراك في تلك القيم، فالثقافة والاجتماع من حيث وحدتها أو من حيث تنوعها، هي الأهم في هذه العلاقة. ولعلّ مصادر هذه الوحدة الثقافية والاجتماعية ترجع إلى تأثيرات شرقية قوية أهمها اعتناق البربر الإسلام ثم هجرة القبائل العربية المختلفة خلال منتصف القرن الحادي عشر الميلادي، والتي عرفت في التاريخ بهجرة بني هلال، وكان في هؤلاء ((من غير هلال كثير من فزارة وأشجع من بطون غطفان وجشم بن معاوية بن بكر بن هوازن وسلول بن مرة بن صعصعة بن معاوية، والمعقل من بطون اليمنية (...) إلا أنهم كلهم مندرجون في هلال وفي الأثبج منهم خصوصا))(1). وكان لهذه الهجرة أثر قوي وفي جوانب كثير من حياة سكان المنطقة من البربر، فكان التأثير اللغوي واضحا حيث عربت المنطقة تعريبا ذاتيا في شتى المجالات، ولم يقتصر الأمر على تعريب لسان البربر فحسب لأن التعريب امتد ليشمل كل مظاهر الحياة، فالهلاليون ومن معهم بدو، ولم يستقروا في الجزائر إلا بحد سيوفهم وقد انتقلوا عبر محطات كثيرة، وعانوا الكثير من ساسة الأنظمة، وما يعنينا هنا أنهم حملوا إلى هذه الديار ((الأخلاق العربية والخلال العربية وكل ما في العرب من محاسن ومساوئ. فكانت هجرتهم هجرة قوم أتوا ليستقروا في البلاد (...) وعلى كل فهجمة الأعراب هي التي طبعت البلاد الجزائرية بالطابع العربي أبديا وركزت فيها اللغة العربية والعقلية العربية على أساس متين))(2) وتلك الخلال والأخلاق هي ما تحلل في واقع

---

[1] – عبد الرحمن بن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، مج 6، ص32.

[2] – أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المطبعة العربية، الجزائر،1931، ص26.

المنطقة بما فيها التراث العربي الذي حملوه معهم من المشرق كما تقدم، وتجدر الإشارة إلى أن الهلاليين العرب ومَن معهم وصلوا إلى المنطقة التي ستعرف فيما بعد ببوسعادة بصعوبة بالغة، حيث واجهتهم القبيلة البربرية زناتة العتيدة، وكانت لهم حروب كثيرة، اشتهرت في الأدب الشعبي الجزائري بقصص تدور حول ذياب والجازية الهلاليين وخليفة أو سعد الزناتي، ومنطقة بوسعادة وضواحيها ثرية بمثل تلك الآداب، وهو أدب عربي قبلي يمجد القبيلة العربية، وهو تاريخ الجماعة. لأن البدو لا يؤرخون إلا بالشكل المتقدم، ولأن ظروف القبيلة، في حالتي السلم والحرب، لا تسمح بإقامة مؤرخ بينهم. وقد استنتج الضابط (كوفي Cauvet) العلاقة بين أولاد نائل ومُضَر من خلال اللون الأحمر الذي عرفت به خيام أولاد/ البيت الحمراء. ((يمكن أن يكون مصدر لون خيام أولاد نائل عربيا، فقد عرف المنحدرون من مُضر في شبه الجزيرة العربية بأهل الخيم الحمراء))(1) ولعل في هذه الإشارة ما يشير إشارة قوية إلى طبيعة الحياة الاجتماعية.

ولا نريد البحث كثيرا في خصوصيات البيئة الاجتماعية (البوسعادية) لأنها لا تختلف عن خصوصيات القبائل والبطون المحيطة بها أو التي تربطها بها صلة ما. وهنا سنجد أنفسنا في مواجهة التأثير الهلالي العربي من جديد، فالنظام الاجتماعي . السياسي يقوم على مبدإ القيادة الجماعية/ الشورى، حيث ترجع القرارات المصيرية كلّها إلى الجمعة المعنية ضمنيا أو المعنية باعتبار المكانة الاجتماعية والدور. ومن حيث التقسيم الاجتماعي فإنه تقسيم عربي أيضا يبدأ بما يعرف في المنطقة بـ:((الفرقة)) وهي تدل على فرع عرقي صغير ضمن المجموعة الكبيرة أو ما يعرف بـ: ((العرش)) وقد تتساوى الفرقة أو العرش من حيث العدد ما عرف لدى العرب بـ: ((الرّهط)) أو الفصيلة وهي أصغر وحدة اجتماعية بعد

---

[1] - Cauvet (commandant) ((l'Occupation Roumaine de Bousaâda)) Bulletin de la Société de Géographie d'Alger et de l'Afrique du nord Op. Cit. p 481.

الأسرة، مرتبطة عرقيا أو عن طريق الولاء بفرق أخرى. وتبدو هذه المسألة واضحة في علاقة أهل المنطقة ببعضهم البعض.

ومن هذه العلاقة والنسب يتبين لنا أن النظام الاجتماعي نظام ((أبوي)) بمعنى أن الأبناء يلحقون بآبائهم لا بأمهاتهم، وبهذا عرفت معظم الأفخاذ والبطون والعشائر...في المنطقة موضوع الدراسة وخارجها. وهذا لا يبدو غريبا عندما نعرف أن نظام الزواج داخلي، ومن ثم فمسألة الميراث ودخول غرباء عن طريق أمهم لم يكن مطروحا بالنظر إلى هذه الخصوصية التي هي خصوصية القبيلة البدوية.

وتجدر الإشارة إلى أن الاستعمار الفرنسي قد قضى على النظام الاجتماعي الجزائري القديم من خلال تفكيك نظام القبيلة الجزائرية ومن خلال القضاء على الملكية الجماعية للأراضي، وبخاصة تلك التي عرفت بأراضي العرش، كما حدّ من الهجرة إلى الشمال وبخاصة أثناء المواجهات بين الجيش الفرنسي والقبائل الثائرة أو المقاومة الشعبية.

أما التعاون أو حملات التضامن أو ما يعرف وطنيا باسم (التويزة) التي المساهمة فيها طوعيا . في كل النشاطات فهي السمة الغالبة لدى السكان والمناطق المجاورة، ويظهر ذلك بقوة في مناسبات الزواج والحصاد والحرث والبذر وحفر الآبار وبناء الدور...

وأساس البيئة الاجتماعية، الاعتماد على تربية الحيوانات الأليفة لوجود المراعي، وهو نوع من النشاط الاقتصادي فرضته البيئة الطبيعية، وعلى الإنسان أن يتكيف مع معطياتها، وفضلا عما تقدم فإن حياة سكان المنطقة قائمة على تربية الأغنام، وشهرة أغنام المنطقة تجاوزت الحدود.

يحدثنا التاريخ الاجتماعي المتداول شفاهيا في المنطقة موضوع البحث عن طبيعة الجماعة، بل إن الحياة الاجتماعية نفسها تنبئ بواقع أو بأثر التاريخ الاجتماعي المتمثل في اللهجة والممارسات والنظام الاجتماعي والقيم الاجتماعية التي اعتنقتها الجماعة منذ قرون

والتي من أهمها الانتظام في القبيلة وذوبان الفرد في الجماعة والتعاون وكل ما تقتضيه حالات الدفاع عن الوجود.

وإذا ما تأملنا تلك الحقائق وبحثنا أسبابها وجدنا بعضها يتصل بالموقع الجغرافي المفتوحة تضاريسه والبيئة الطبيعية بصورة عامة وما تفرضه على الإنسان من حيطة وحذر من جهة. ولوجدنا أيضا التأثير الهلالي القويّ جدّا والذّي مسّ كلّ شيء، فقد تأثرت منطقة بوسعادة " بما تأثّرت به سائر المناطق التي استقر بها الهلاليون" (1) من جهة أخرى، وكأن المنطقة هلالية. فقد ظلت معالم الحياة البدوية الهلالية قائمة تشير إلى أصلها، ولم يعد الأمر مقتصرا على اللهجة المتداولة في المنطقة وما جاورها التي هي لهجة عربية، فقد أخذت المنطقة أعراف وتقاليد وأدب الهلاليين أو الشبيه به، وبنظام الهجرة الموسمية باتجاه التلّ، وهي خاصية تشترك فيها منطقة بوسعادة مع الجماعات المجاورة لها، بل مع الفرق والبطون الأخرى البعيدة عنها جغرافيا، فالبداوة قبل كلّ شيء نظام معيشي فرضه المكان الذي تتحرّك فيه تلك البطون والأفخاذ... بحثا عن مصادر الرزق للإنسان والحيوان معا، سواء في التجارة التي يمارسونها عن طريق المقايضة أو نقدا أو في المحاصيل الزراعية أو منتجات الحيوان كالصوف والوبر والسمن وغيرها، وهم بذلك يخضعون إلى نفس النظام الاجتماعي الذي تخضع له سائر القبائل الجزائرية، وبخاصة القبائل البدوية أو الشبيهة بنظامها.

اتّصلت منطقة بوسعادة بالمقاومة الشعبية الجزائرية كغيرها من المناطق حيث مكّنت من فرض الاستقرار الدائم والاتصال بمسبّبات هذه المقاومة، بما يتفق مع حياة الحضر أو سكان القرى الكبيرة. وعليه فقد تأثرت منطقة بوسعادة بهذا التحوّل التدريجي من قبيلة أو من فرع قبيلة بدوية إلى شبه بدوية أو حضرية، وفقدت الكثير من حرّيتها التي ينشدها البدو

---

[1] – بوخالفة عزي، الحكاية الشعبية الجزائرية، دار سنجاق الدين للكتاب، الجزائر، 2010، ص14.

عادة. وقد فرض هذا التحول الظهور التدريجي للمنازل المتخذة من الطوب والحجارة حسب ما هو متوفر في المكان، وهو تحول نوعي: من الوبر إلى المدَر، غير أن وجود أو ظهور هذه المنازل لم يحدث النقلة النوعية كاملة في حياة الناس، فما زال الحنين إلى اليوم يرحل بالناس إلى حياة الأجداد حينما كانت تلك الحية بسيطة خالية من التعقيد الذي تعيشه اليوم منطقة سيدي عامر وسائر المناطق الشبيهة بها. وكان للمستعمر الفرنسي دور في تسيير حياة الناس بالنظام الإداري والعمراني الذي رآه مناسبا، لتسهل السيطرة على الناس، وحدث شيء من التواؤم بين الحاجة والإلزام، في شبه تطور عمراني سياحي طغى على جوانب المدينة، وتطورها في مختلف المجالات.

3- البيئة الثقافيـة:

أولا: عناصرها:

يتمسّك المجتمع البوسعادي بعاداته وتقاليده ، فهي تتميّز بالكرم والشّهامة والحرية والميل إلى حياة البادية القائمة على الرح لة الموسمية كما سبقت الإشارة، فقد كانت له في الجزائر رحلتان: رحلة الشتاء و رحلة الصيف بحيث يتنقلون باتجاه الصحراء وقت جنيّ التمور (منتصف أكتوبر) لاستبدال بضائعهم من الحبوب والقماش والصوف بالتّمور ثم العودة إلى مناطقهم واستئناف نشاطهم المعتاد القائم على الرعي والفلاحة. وهذا ما سار عليه البدو الرحل حاليا من أبناء قبيلة أولاد نائل.

أ: مستلزمات السكن والإيواء

ولما تطور المجتمع إلى التحضر أنشأ الدور لكنها مبنية من الحجارة والطين وجذوع الشجار لتسقيف المنازل، وإنارة الشوارع حتى يسهل السير فيها ليلا عند الذّهاب إلى المساجد، أو السّفر.

ولا يقتصر الأمر على ذلك، فيمكن التّمييز بين الأصول الاجتماعية لسكان منطقة بوسعادة من خلال لون الخيمة، وهي الخيمة الهلالية بالاعتماد على اختلاف بسيط يتمثل في لون الخيمة:

1 . فهناك من يتميز عن غيره بشعار أو شارة اللون الأحمر ، وفق ما هو متداول شفهيا و هي خيمة النوايل قاطني المنطقة و قد أتخذ هذا اللون شارة (إشارة) من أجل الضيوف الذين يقصدونهم لكي يأتونهم مباشرة ولا يقلقون راحة أهل الخيم الأخرى ، والخيمة النايلية تختلف من حيث اللون و الاتجاه (القبلة) وجهة النساء تكون على اليسار ، وجهة الرجال على اليمين ، أما فيما يخص المكونات فمثلها مثل الخيمة الهلالية.

2 . كما تتميز جماعة أخرى بلون الخيمة الأسود والمصنوعة من شعر الماعز وصوف الغنم ، وتتكون عموما الخيمة . المتوسطة . من سبعة فلجة ويفصل مكان الرجال عن مكان النساء في وسط الخيمة بستار يسمى (لحمل) وتكون جهة النساء على اليمين وجهة الرجال على اليسار

الخيمة تثبت بأعمدة والعمود الرئيسي الذي يوضع وسط الخيمة يسمى (الرُّكيزة) والخيم المتجاورة تسمى (السماط) (هذه المواصفات مشتركة بين مجموع سكان المنطقة) .

ب . نوع اللّباس المستعمل:

يشترك الرّجال والنّساء في نوع الألبسة الأصيلة المستعملة، التي تشتهر بها المنطقة وتشترك فيها مع غيرها من المناطق الأخرى ، والتي منها : البرنوس والقشّابية والخَيْتُوسَة، وهي من لباس الرّجال في المنطقة وخاصّة الكبار وكذلك السّروال العربي والبدْعيَّة والجَبَّة والشَّاش أو اللَّحفة.

أما بالنسبة إلى ملابس النساء فأشهرها الجَبَّة النايلية مع الحَوْلي الذي تشدّه المرأة في منطقة بوسعادة، وتشدّ رأسها بالمحْرمَة والعْمَامَة أو الشدَّة وتجعل شعرها ضفيرتين تدريهما حول أذنيها، أما الحَولي فتُدنيه على ظهرها وتتركه مرسلاً وراءها وعند خروجها من البيت

تلبس الملْحفَة البيضاء، أما زينتها فتتخذها بسيطة جدا مكوّنة من الذهب أو الفضة : خواتم وأقراط وعقد وأساور والخلخال والمشرّف، ومحَزْمة الفضّة التي تشدّ بها على خصرها، أو تستعمل حزاما من الخيوط أو ما يسمى (الحميلة) أو البثرور بالإضافة إلى شَرْكَة أو صرع العنبر.

ولازالت عادة التويزة بين النساء والرجال على حد سواء، يتعاونون في الزرع وفي الحصاد وفي البناء وفي غيره من الأعمال، كما تتعاون النساء في تحضير الكسكس للأعراس وحفلات الختان وغيرها، كما تقدمت الإشارة إلى ذلك.

ومعظم ملابس الرجال الأصيلة تتّخذ من صوف الغنم ووبر الإبل، وتنتجها المرأة في منطقة بوسعادة وضواحيها بأدوات كانت مستعملة منذ القدم مثل المنسج او المنوال، واستمرت إلى اليوم، في أشكال أخرى تدخل في التجارة أو بناء على طلب الراغب فيها من خارج المنطقة. وتبقى تلك الملابس سمة مميزة لمنطقة بوسعادة وضواحيها.

ج . آثار العمل الصناعي والحرفي :

يستغلّ المحيط الطبيعي في إنتاج ما يحتاجه الناس لتسيير شؤونهم الخاصّة وتسهيل مشاقّ حياتهم، وهو ما دأب عليه سكان منطقة بوسعادة، وبخاصّة عند استقرارهم في هذه المنطقة واتخاذها منطلقا عمرانيا حضاريا، كبوابة للصحراء يربط الشمال بالجنوب، ويسهل وسائل الراحة للمتنقلين من الوجهتين، لذلك نشطت الصناعة والحرف، لأنّ وفرة الصوف والوبر والحلفاء وغيرها كانت عاملا مساعدا على نشأة صناعة أصيلة ورثها السكّان عن أجدادهم، وبعض هذه الصناعات النسيجية متعدّدة الأغراض، منها ما يدخل في الأثاث والتجهيز المنزلي، ومنها ما يدخل في الملابس ومنها ما يتصل بالأدوات الضرورية ذات الاستعمال الواسع في السّفر أو نقل الحبوب:

ازدهرت في منطقة بوسعادة صناعات كثيرة معظمها للاستهلاك المحلي، ومعظم الصناعات والحرف تعتمد على المادة الأولية في البيئة لأن تربية الإبل والغنم والماعز من

السمات البارزة للمنطقة، حيث ساهمت في صناعة البرانس الصوفية والوبرية والقشابية والخيتوسة والغرارة والتليس وهي أوعية لحمل المتاع والحبوب أثناء الهجرة الطويلة أو القصيرة وساهمت في صناعة الحبال الوبرية أيضا وهي أداة لا يستغني عنها الإنسان في أمور حياته .

وأول ما يلفت الانتباه إعداد الخيمة التي كانت المأوى الأساسي الذي يأوي إليه الإنسان في المنطقة، حيث تنسج المرأة القطع المشكلة للخيمة المعروفة بـ(الفلج). و(("لَفْلَجْ" هو قطع نسيجية من صوف ووبر وشعر ماعز، تنسجه البدويات، لأنه أساس الخيمة، وهو قطع مستطيلة غير متناسبة بحيث يصل طول "لَفْلَجْ" إلى عشرين مترا، ولا يتجاوز عرضه نصف متر. تجمع حواشي "لَفْلَجْ" بأعداد معتبرة تكفي لتشكيل خيمة، ويخاط "الفلج" مع "الفلج" ليشكل قطعة كبيرة هي جسد الخيمة، أو "البيت" أو "العشة" وفق مقتضى الحاجة)) (1). وهو ضرورة حياتية لا يمكن الاستغناء عنه.

وفضلا عن ذلك فإن صناعة الزرابي المشكّلة من صوف الغنم تحظى بتقدير كبير، وتدخل ضمن أثاث الخيمة قديما أو المنازل حديثا، وقد سُوِّق من الزرابي ما فاض عن حاجة السكان إلى مناطق مختلفة في القطر الجزائري لجودة وإتقان نساء المنطقة صناعتهن وحرصهن الكبير على إتقان عملهن. أما المنسوجات الأخرى فمنها صناعة ونسج الحَرابل والأغطية والوسائد والفرش المختلفة، وغيرها من أثاث يساعد على الراحة في المنزل.

كما تنسج النساء الأوعية المختلفة التي يوضع فيها المتاع أثناء الرحلة أو السفر البعيد باتجاه التل قديما مثل (الغرارة) (التليس) (العمارة) التي قد تستعمل لوضع علف الفرس أثناء السفر مثلا وغيرها كثير. ومن المنسوجات ما هو خاص بالملابس الأصيلة كما سبقت

---

[1]– بوخالفة عزي، من قاموس العادات والتقاليد الجزائرية، ج1، دار سنجاق الدين للكتاب ،الجزائر، 2010، ص594.

الإشارة إليه كا لبَرْنُوس الأبيض من صوف الغنم الذي يتم انتقاؤه من أجود أنواع الصوف والقشّابية والخَيْتُوسَة تتّخذان من وبر الجِمال كما تقدّم.

إضافة إلى استغلال مادة الحلفاء ، فمنها ومن الدوم صنعوا أدوات لا حصر لها بدءًا بالسجادة والحصير والمروحة والأواني المنزلية والقَدحَّيَة التي يوضع فيها اللبن والقُنونة التي تستعمل لشرب الماء، وأنواع شتى من الأواني المنزلية كالغربال والقفة والزنبيل/ الشْوَاري...

وإلى جانب ما تقدم نجد الصناعة الفخارية، وهي خاصة بالأواني المنزلية: كالطاجين، والقدح، والبرمة، والكسكاس، والمثرد الفخاري...

ويبدو من خلال هذه العينة أن منطقة بوسعادة تكاد تحقّق الاكتفاء الذاتي بالاعتماد على قدراتها والمواد التي توفّرها لها البيئة الطبيعية، والحيوانات الأليفة التي اعتنى السكّان بتربيتها. وبعض هذه الصناعات النسيجية منوط بالمرأة البوسعادية التي أبدعت في ما نسجته، وبعضها الآخر منوط بالرجل، أي حرفة من اختصاص الرجال، وقد يدخل هذا في تقسيم العمل بين الرجل والمرأة. ولئن اقتصر جهدنا على ذكر ما تقدم من حرف ومهارات، فإن القائمة طويلة ممّا يمكن أن يكون منتوجل للمنطقة فيما له حاجة، من الحذاء إلى العمامة بفضل المواد الأولية في بيئته، وقد يسعى بعد تحقيق الضروري إلى ما يعرف بالكمالي، فيطرز برنسه أو قندورته وصدريته بخيوط حريرية لاستعمال تلك الملابس الأصيلة في المناسبات الدينية والاجتماعية، وزخرفة السرج واللجم للحفلات والمناسبات.

د . فنون الطّعام والشّراب:

هو يقدّم طبق الطعام أو ما يسمى بالكسكس أو البربوشة في كل المناسبات ، وهو أشهر طبق في المنطقة، ويقدّم مع اللّحم في جفان كبيرة تحمل كلّ منها عشر (بشيشات) أو قطع من اللحم، يوضع فوق الطعام الزَّبيب والسكر والدَّهان (زبدة البقر أو الغنم ذائبة) يقدم هذا الطبق في الأعراس والحفلات والمناسبات والأعياد وفي المآتم. أما الأطباق الأخرى فهي أيضا مهمة، ومنها: – الشخشوخة والزَّفيطي والبغْرير والمردود أو العيش في بعض المناطق،

وتشيشة الفريك التي تقدّم في شهر رمضان الكريم كطبق رئيسي على مائدة الإفطار، وهناك أكلات أخرى منها تشيشة المرمز (تشبه تشيشة الفريك ولكنها من الشعير) وكذلك الفلاق (شعير مطحون).

بالإضافة إلى رفيس التونسي و رفيس الخبزة، أما الروينة فهي الأكلة المميزة في المناسبات كالزَّرْدة والزَّوْرة أو زيارة أضرحة الأولياء وقبور الصالحين ،أما المصوّر فهو سيد المأكولات في المنطقة يقدم للعزيز والضيف في مناسبات معينة، وهو عبارة عن خروف مشوي محشي بتوابل، محمّر على نار طبيعية هادئة.

ثانيا: المنتوج التراثي الشّعبي:

تشير عناصر كثيرة إلى مضامين هذه المحور، وهي كلها أو أغلبها ذات صلة بموضوعنا، وربما الاقتصار على بعضها يجلي الغموض الذي قد يكتنف الأبعاد الروحية في التراث الشعبي، فهناك المدائح الدينية المرتبطة بمناسبات خاصة كالمولد النبوي الشريف، أو مرتبطة بتكريم أحد الأولياء والصالحين أو أثناء إحياء مناسبة كالزردة أو الإطعام، أو ارتباط النشاط أو الممارسة الروحية بمناسبة زراعية كالحصاد أو الاستسقاء لجلب المطر، فالصّلة بين الخالق سبحانه وتعالى والإنسان قويّة، وكلّ التصوّرات المختلفة تدور في هذا الفلك ولا يمكن تصوّر الأمور مهما كانت طبيعتها خارج القدرة والإرادة الإلهية. وهذا موضوع كبير للشعر الشعبي الجزائري. بيد أن هناك أغراضا أخرى تتجه إلى قضايا الإنسان وعلاقته بمحيطه ذي الأبعاد المختلفة وبالطبع فإن هذه الأبعاد لا تظهر في الشعر الشعبي وحده، ولكنها تبرز في مختلف أشكال التعبير الشعبي، ولا يمكن الحديث عن كلّ شكل إلا لغرض منهجي، ولتوضيح هذه الفكرة وجب عرض بعض الأشكال، التي تبرز مختلف الأبعاد وتوضّح التنوع القائم في حياة سكان منطقة بوسعادة وما جاورها:

أ . ارتباط الخيال بالقصّة الشعبيّة:

. السيرة/ قصص الجازية وذياب الهلالي: . المغازي/ غزوات الفاتحين. . الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية. أما عن الحكاية الشعبية فقد عرف منها الكثير ولعل أشهرها السيرة الهلالية وهي معروفة في منطقة بوسعادة بحكاية ذياب والجازية(1).

إضافة إلى حكاية الذيب والقنفوذ وحجا وأصحابه. وأم السيسي وجريبيع، وعشبة خضار، وغيرها من القصص ذات الخيال الواسع.

ب . توظيف اللغز والأحجية والمثل السّائر لإعمال العقل:

هذه الألوان من التعابير الشعبية بقدر ما تعبّر عن روح الاستمتاع والابتهاج عند سماعها، فهي كذلك تفتح العقل وتبعث على التّفكير، وإدراك العلاقات بين الأشياء،

---

[1]- **حكاية ذياب والجازية** : تقول الحكاية: إن أب ذياب ترك زوجته وهي حامل ليبحث عن قوته وذهب إلى الصحراء الأخرى ، وفي طريقه وجد رجلا يبيع الحكم فاشترى منه ثلاث حكم بـ: 10 دنانير، وهذه الحكم تقول الأولى منها: (إذا كنت متوكلا لا تكن مغرورا) أما الحكمة الثانية فتقول (إذا لقيت الزهو والطرب ما تبدلو بالتعب) أما الثالثة فتقول (بات على غيض ولا تصبح على ندامة). وعندما وصل إلى السلطان اشتغل عنده وكانت معاملة السلطان له معاملة حسنة ووضع ثقته به وجعله ذراعه الأيمن، وفي يوم من الأيام وجد وزراء السلطان يسرقون في ماله فبقي ينظر إليهم و عندما رأوه سبقوه إلى السلطان وأخبروه بأنه هو الذي سرق المال، فغضب السلطان وأراد

قتله ولكن صعُب عليه ، فناداه و أعطى له رسالة إلى لكي يحملها إلى سلطان آخر وقال له: لا تفتح الرسالة إلا عند السلطان ، وفي طريقه فتح الحكمة الثانية التي تقول (إذا لقيت الزهو ما تبدله بالتعب) وفعلا وجد عرسا فبقى هناك ولحسن حظه وجد شخصا آخرا متجها إلى نفس المكان الذي كان متجها إليه، فأعطى له الرسالة، وعندما ذهب الشخص إلى السلطان وأعطاه الرسالة قتله معتقدا بأنه هو نفس الشخص.

وفي الصباح قصد أبو ذياب المدينة ورأى جنازة فسأل عنها و عرف الموضوع (بأن السلطان أراد قتله) ليتجه بعد ذلك إلى مدينته فوصل ليلا، وصعد فوق منزله لكي يرى زوجته هل حفظت عرضه، وفتح الحكمة الثالثة وهي (بات على غيض ولا تصبح على ندامة) وفي الصباح سأل على الولد الذي يخرج من بيته فقال له شخص بأن هذا الولد هو ذياب بن غانم الهلالي ففرح وذهب إلى بيته وبعد مدة رجع إلى السلطان الذي كان يشتغل عنده وأخبره بما فعل وزراؤه.

والوصول إلى الأهداف من أقرب طريق، وهي منتشرة بكثرة في منطقة بوسعادة تحت تسميات متنوعة.

– **الأحجية** / هي طرح كلام مبهم ليفسره السامع النبيه أو يقر بعجزه عند الجهل فيحل له الحاجي الأحجية من ذلك قولهم : (أربعة دربك دربك، واثنين ترنيله واحد ينش في الذبان ، وواحد يغنيلنا) ثم يقول الحاجي ماهي ؟ أو قل داب . هذه الأحجية تعني الحمار أو قولهم : حاجيتك لو ماهم ماجيتك ، وتعني الرجلين وقولهم : فرض في الوضوء لا يمسح ولا يغسل . وتعني النية . ....

– **المثل السّائر:** أقوال ذات معنى جميل والهدف منها نبيل، وذلك لإفادة النشء بطريف المقال وقويم المثال منها : (حب الصالحين قوت للقلوب) (خوك خوك لا يغرك صاحبك) (العز بعد الوالدين حرام) (الجمال قاع جمالي واللّي من توالي نحبو يغلب) . هذه التعابير تعكس نمط تفكير الجماعات السكانية بهذه المنطقة . كما أنها تتكرّر في مناطق أخرى محيطة بمنطقة بوسعادة، للتداخل الحاصل في الثقافة الشعبية بين الناس، ولارتباطهم ببعضهم البعض في مختلف المجالات.

ج . الأغاني والمديح الديني:

يردّد الرّاس الكثير من الأغاني الشعبية، التي تشتهر بها المنطقة، وذلك في الحفلات والأعراس، منها ما هو من نظم أهل المنطقة وشعرائها، ومنها ماهو مجهول المؤلف، تردّد في المناسبات المختلفة، يصاحب ذلك الضرب على الدُّف (البندير) والعزف على الناي (القَصبة) أو (القايطة) بلهجة أهل المنطقة و(الغايطة) بلهجة أخرى، ويجري هذا في مناسبة الزواج الذي يتم بطريقة متّبعة لدى أهل المنطقة قديما وحديثا ، وهي التصريح برغبة العريس في الزواج ومن طبيعة الحياء يخبر صديق أبيه أو إحدى أخواته لتبدأ عملية البحث والتحري، وبعد العثور على المطلوب (العروسة) تأتي مرحلة الخطبة، التي يناقش فيها الطرفان المهر وكيفية المراسيم وتحديد الوقت، لتأتي بعدها المرحلة الأخيرة وهي الزفاف،

حيث تزفّ العروس إلى بيتها الجديد ، ويتم نقلها على الهودج ويتكفل بنقلها وركوبها أحد أقاربها من كبار السنّ. أما عند الحضر فتركب السيارة رفقة أمها وأختها إضافة إلى أخت العريس أو خالته وسط أبواق السيارات المعلنة عن الفرح، وعند الوصول تنزل العروس وتدخل برجلها اليمنى تبركاً ووقاية من الحسد والشّرور، ومما يردد من أغاني في مثل هذه المناسبة :

الدَفَّاعَة جَبَّاتْ، الَعْرُوسَة ابْكَـــــاتْ لُمَّيْمَة وَلْدَتْهَا، لَعْجُـــــــوزَة وَالْقَاتْ

مَا تَبْكِيشِي يَالَعْرُوسَة فِي حُــرْمَةْ بَابَاكْ مَا تَبْكِيشِي يَالَعْرُوسَة مَا تْسَرَّدِيشْ عَيْنِيكْ

بِيكْ عْلَى لُمَّيْمَة رَاهِي تْجِيكْ وَتْطُلّْ عْلِيكْ(1)

وعند حلول الليل يجتمع النّاس لتنطلق الأفراح، وذلك بالعزف على (القصبة أو القايطة) مع الضرب على البندير، يصاحب كل ذلك الرقص مع حضور البرّاح الذي يتكفل بتبليغ التهاني وقبض النقود من المتفرجين، ويستخدم في ذلك كلاما مسجوعا مثل (هذه التَبْريحة في خاطر فلان وفلان) و(في خاطر الخواطر) . وينشط البراح الأعراس والحفلات والمناسبات، ويقدم رسائل في صيغ تعبيرية جميلة تسمو أحيانا بلاغتها ودلالتها على الشعر، وبخاصة ألفاظ البراح المنتقاة بعناية تثير دهشة الحضور، تستفز النساء فيزغردن تعبيرا عن رضاهن وإعجابهن بالتركيبة اللغوية أو القالب اللغوي الذي صاغ فيه البراح ما أرد به من مضامين مثل البداية الاستهلالية ، كأن يقال(2): الغايطة والرْحُبّْ .. والبندير والقْصب .. والفصيح اللّي جاب كلامو زين مترتّب ، هذي ألف دينار في خاطر...أو يقول: يا مسعودة بيتكم خيمة جودة ، من سمّاك راجل ماهر، ما شفت طفلة تشابه مسعودة إذا جلست خوفاتك في القعدة واذا خرجت حافلة بها عساكر، عينين مبرومين جعبات صباية رافدهم فلان ..

---

[1]– دحو العربي، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص45.

[2]– رواية السيد لعجال محمد (45 سنة) سائق ، يوم 11 / 10 / 2010 سيدي عامر ، موضوع المقابلة (شعر المناسبات) .

وهناك الكثير من التبريحات المتنوعة تردّد على مسامع الحضور . ومن الأغاني التي تردد في مناسبة الختان ، ويطلق عليها أيضا إسم (الطهارة) يتم فيها ختان الأطفال وتتم في مختلف سائر الأيام أو في السابع والعشرين من شهر رمضان ، وما يردد جماعيا بهذه الطريقة :

طهّر يا الطهّار .. وطهّر اوليدي

عندك لتجرحو .. والدمعة تجري(1)

د . طابع الرقص الشعبي:

هناك العديد من الرقصات في المنطقة منها رقصة النايلية والفزَّاعي ، تشبه رقص الخيل. والسَّعْداوي، لكن الرقصة النايلية هي المشهورة، يشترك فيها النساء والرجال والصغار والكبار وكثيرا ما كانت تخرج النساء للرقص وسط الرجال في المناسبات المختلفة ، غير كاشفات وجوههن كي لا يعرفن . ومنطقة بوسعادة ليست منطقة معزولة، إذ تشترك مع غيرها في كثير من مظاهر الثقافة الشعبية والعادات والتقاليد، لأن المصدر يكاد يكون واحدا، فكبار السنّ كانوا يتحدثون عن ألوان من الرقص في المنطقة هي من صميم حياتهم مارسوا أو شاهدوا من يمارسها في رحلتهم الصيفية الخريفية كالزندالي أو السعداوي. غير أن التغيّر الذي حصل في المجتمع الجزائري حدّ من كثير من المظاهر كاختلاط النساء والرجال في الرقص و...لتعقد الحياة الاجتماعية والانفتاح الذي أصاب الجماعات المحافظة...وهذا لا يعني اختفاء الرقص من الحياة، فالذي اختفى هذا النوع من الأداء، ويبدو أن هذه الظاهرة ليست خاصة بمنطقة بوسعادة، ولكنها تصدق على أنحاء الوطن بدرجات متفاوتة.

[1] – دحو العربي، الشعر الشعبي ودوره في الثورة في منطقة الأوراس،(مرجع سابق)، ص45.

هـ . أنواع التّسلية واللّعب:

ما أكثر الألعاب المتداولة في منطقة بوسعادة وضواحيها، وهي ألعاب من صميم التراث الشعبي الجزائري وتوجد بنفس المقادير التي توجد في غيرها من المناطق، فهي من هذا الجانب تراث جزائري مشترك، وتمثل الألعاب في المنطقة شكلا من أشكال التحدي لأن مبدأها المنافسة وإعمال الفكر والتدبير والعقل، وبعضها ساحات للقتال ك الخربقة والسيف. وألعاب الفروسية والكريدة ولعبة الحدّ(1) وغيرها.

بعض هذه الألعاب خاص بالكبار: الكهول والشباب، وبعضها ألعاب مشتركة بين الجنسين، فلعبة (الكورة) أو التلومة وهي تجميع مجموعة من القماش المهمل وجعله على شكل كرة يمارسها الرجال وكانت تمارسها النساء، ولكن في حدود ضيقة جدا لا تتعدى نساء الفرقة بمناسبة حلول فصل الربيع مثلا، وكأن هذه اللعبة هي إعداد النفوس للرحلة الصيفية باتجاه التلّ. كما أن بعض الألعاب خاصة بالأطفال.

و . فنّ الشعر الشعبي:

الحديث عن البيئة الثقافية المتفاعلة هو حديث عن دور الشعر في حياة النّاس في المنطقة التي يعيش فيها، ومنطقة بوسعادة جزء من ذلك خاصة في المناسبات المختلفة

---

[1]– لعبة معروفة شعبيا تلعب بين فريقين بواسطة كعب الحيوانات، وتبديل الحجارة. وهي لعبة تنسب هذه اللعبة إلى الهلاليين تاريخا وهي لعبة ملكية سنوية يلعب فيها اثنان أو أربعة وتلعب على الأرض بنواة التمر أو بحجارة صغيرة قصد الاختلاف، يقال بأن فكرة إنشاء هذه اللعبة أن فتاة تسمى جازية عند وفاة عمها غانم طرحت على رجال القبيلة أن يذبحوا الذبائح وهؤلاء الشباب جعلوا ذياب في مؤخرة المجموعة للاحتقار. عندما ذبح ذياب ذبيحته قام بفصل الرّجل ثم القلب ثم العين ثم الكبد، وجاءت جازية لتختار حتى وصلت إلى ذبيحة ذياب فقالت هلُمُّوا إليّ وطلبت منه تفسير اللغز للقوم . علمًا أنها فهمت معنى اللغز. أخذ ذياب يرمي الكعبات وفي نفس الوقت يخط خطاً في الأرض على شكل مستطيل ويقول هذا الحد بهذه الأربعة (الرجل القلب العين الكبد).

ويقول لا تمشي الرجل حتى يهبّ الخاطر وهو القلب وما تبكي العين حتى تحن الكبد، ومن ثمّ قبلت جازية ذياب زوجا لها وقد كانت مدة الزواج ليلة واحدة ، لكن جازية قالت له إن عادة العرب للضيف 03 أيام فقبل وبعد انتهاء الأيام الثلاث ركب ذياب فرسه ومضى في حال سبيله.

حيث تبرز تلك المكانة التي كان يطبعها في المخيال الجمعي ومدى تكرسه في هذا المجتمع، كما يبرز تأثير البيئة في هذا الجانب حيث نلمس حضور عناصر الأدب من خلال القصائد التي يتغنى فيها الشاعر الشعبي عزيزي أحمد (1) ببيئته ومجتمعه باعتباره فردا منها لا ينفك عنها ، ها هو يصف الصحراء مرتع طفولته ومربع قومه في قصيدة بعنوان:

شاش القلب.

شَاشْ الْقُلْبْ وْضَاقْ قُلْبِي وَتْهـوَّلْ نِيرَانـــوُ بقْـدي في الْقْلَبْ شَعَّـــالَه
ضَاقْتْ رُوحي بْغَيْتْ نَمْشِي نَتْجَوَّلْ وَتْوَحَّشْـــتْ جْمَاعْتِـــي يِلْ رَجَّـــــالَه
طْلَبْتَكْ يَا الْمَعْبُودْ فِي الْخَطْرَة سَهلْ دِيرْ مْزِيَّة هَبْ لِي مَنْ صُنْعْ ذَا الْعَجَّالَة
مَرْسِيدَاسْ بقْوَّبْ الصَّحْرَاءْ للتَّـــلْ تَتْنَسَّـــــمْ كِي الرِّيـحْ بـيَ مَيَّـــالَه
والشِّيفُورْ ظْرِيـــفْ سَيَّسْ مَـــجَوَّلْ قَارِي الْكُـودْ وْحَـافـَظْ شُـــرُوطْ الْآلَه
قْلْبِي للصَّحْـرَاء تْشَوَّقْ يَا رَجَّـــالَه مَعْمُورَة بِالزَّجَّـــالْ فِيهـَا مَـــــــوَّالَه
أَهْلْ الْغِيرَة وَالنَّيْفْ وَالْجُودْ الْكَامَـلْ كُـــرَمَا لَلضَّيفْ مَاهُـــمْ بخُـــــالَه
تَلْقَى الرَّاجَلْ كِالْبُزِي مَتْـحَلْحَلْ اتْحَـــزَّمْ وْعْلَى كْتَـــافُو مُكْحَـــالَه
لَبْسَه عَرْبِي وَالصَبَّـــاطْ مْفَصَـــلْ تَارِيخْ زَايَـــخْ مَا يْقَـــلَّدْ مَـــنْ وَالَه
وْبْرَانَسْ مَخْتَلْفِينْ أَبْيَضْ يِتْـــعَلْ وَجْرِيـــــدِي عْلَى الرَّاسْ دَايَرْ ظُلَّالَة
تَلْقَى جْمَايَعْ زَاهْرَة فِي بَيْتْ رْمَـــلْ فوْقْ الزْرَابَه جَالْسِـــــــينْ الرَّجَّالَه

ومما قاله في المناسبات الدينية:

وْبْفَضْلَكْ وَسْمَاكْ لَعْظِيمْ نَتْوَسَّـــلْ تْكَمَّلَنَّا بِالْخَيْـــرْ يَا ذَا الْجَـــلَالَة

---

[1]. عزيزي أحمد شاعر شعبي ولد سنة 1938 ببلدية سيدي علي انتقل إلى منطقة تامسة بحثا عن العمل له العديد من القصائد في مختلف الأغراض.

أما في الأبيات الآتية فيصف فيها حاله في الغربة قائلا:

رَاهْ بْنَادَمْ غَيْ يْسَـــلَّكْ فِي الْحَالْ وَيْسَاعَفْ فِي الْوَقَتْ هُـــوَ وَمَّالِيه

مْنَ الْقُنْطَة رُحْتْ مَنْ وَطْنِي جَوَّالْ مَا نَـــــدْرِي الْخَيْرْ هْنَايَ وَلَّا لْهِيهْ

وفي المفاخرة بقبيلته يقول الشاعر زميت الحاج (1):

أبكِي يَا صَحْرَا عْلَى بَنِي هِـلَالْ كَانْ يْشَتِّي غَيْ مَـــنْ زَرْقُونْ لْهِيهْ

سَقَّامِينْ الْوَّايْ آدَابْ وْمَقَـــالْ وَغْدَا جَاتْ شْحَانْ رَاسُو يَرْهَـــنْ فِيهْ

يَاحَسْرَاهْ نْجُوعْـــنَا كَانَتْ رُحَّالْ وَالْبَلصُورْ جْمَالْـــــنَا تَتْمَايَلْ بِيهْ

وها هو الشاعر الشعبي كرعي يوسف (2) يصف حالة بعض الموّالين والفلاحين أثناء سنوات الجفاف:

يَا رَبِّي يَا خَالْقِي بَالْـــحَقّْ أَعْزَمْ يَا عَفُوّ الْعَفْـــوْ مَنَّكْ نَرْجـــــــاهْ

يَا كَرِيمْ عْلَى الْخَلَايَقْ تَتْـــكَرَّمْ بْجَاهْ الْقُرْآنْ مَنْ حَفْـــــظُو وَقْرَاهْ

بْجَاهْ مَنْ دَارْ اللَّوْحَـــــة وَالْقَلَمْ وَاحْفَظْ آيَاتْ مْنَ الذِّكَرْ مَحْـــــلَاهْ

أَرْفَعْ ذَا الْجَفَافْ اللِّي عْلِينَا مَتْلَايَمْ وَيْجِي عَامْ مْلِيحْ عْمُرْنَـــــا مَاشُفْنَاهْ

يمثل الشعر الشعبي بمنطقة بوسعادة وضواحيها تراثا ثقافيا وفكريا وتاريخيا ينقل العادات والتقاليد والحكايات والمعتقدات من جيل إلى جيل، لذا فشعراء المنطقة أودعوه أفكارهم وتأملاتهم وحمّلوه عواطفهم وانفعالاتهم ومشاعرهم بفكر ولغة تصوّر حياتهم اليومية، هدفهم الحفاظ على التراث، لما له من أهمّية في المحافظة على تركيبة ونسيج المجتمع.

---

[1]– زميت الحاج المدعو الهلالي، ولد سنة 1937 احترف الشعر رغم أميته وكتب الكثير من القصائد الشعرية الشعبية .

[2]– كرعي يوسف، من مواليد 1960 س ع ، استقر مدة طويلة بمدينة عين افقه المحاذية لمدينة سيدي عامر ، كان محباً للتجوال فزار العديد من المدن الجزائرية و المغربية ، بدأ حياته الشعرية سنة 1984 ، له رصيد يقدر ب 67 قصيدة في مختلف الأغراض.

الفصـــــــل الأوّل

الشعر الشعبي الجزائري: قضايا ووظائف.

1 . مفهوم الشعر بين الشعراء الشعبيين والدارسين:

1 . 1 الشعر الشعبي: واصطلاحات الشعراء الشعبيين الجزائريين.

1 . 2 الشعر الشعبي: اصطلاح الدارسين.

2 . نشأة الشعر الشعبي الجزائري.

3 . أغراض الشعر الشعبي:

3 . 1 الشعر الديني.

3 . 2 شعر الغزل.

3 . 3 شعر الرثاء.

3 . 4 شعر الوصف.

3 . 4 . 1 وصف المعارك والوقائع الحربية.

3 . 4 . 2 وصف خيل المجاهدين في سبيل الله.

3 . 4 . 3 وصف مفاتن المرأة.

3 . 4 . 4 وصف الطبيعة.

3 . 5 المدح والتصوف والتوسل في الشعر الشعبي.

3 . 6 شعر الثورة.

4 . أبعاد ومضامين النصوص الشعرية الشعبية:

4 . 1 البعد التاريخي . الحضاري في الشعر الشعبي.

4 . 2 البعد الاجتماعي . الإنساني.

5 . مكانة الحياة الشعبية ووظائف الشعر في شعر منطقة بوسعادة:

5 . 1 المولد النبوي.

5 . 2 موسم الحج.

5 . 3 ختم القرآن الكريم.

5 . 4 الحضرة.

5 . 5 السمر.

5 . 6 الفلاحة/ الحرث.

5 . 7 الأفراح.

1 . مفهوم الشعر بين الشعراء الشعبيين والدارسين:

الأدب الشعبي مفهوم إشكالي اختلف الدارسون المهتمون فيه اختلافا بيّنا في رسم معالم تعريف جامع مانع في تحديد معنى الشعبية أو الشعبي ، فهو(الأدب الشفهي) وهو(الأدب العامي) وهو(فن القول) و(التراث الشعبي) و(المأثورات الشعبية) أو(المردّدات الشعبية)... "فقد شاعت تسميات متعددة لهذا الميدان، واختلف الباحثون في تحديد موضوعاته التفصيلية التي تندرج تحته. واستغرق ذلك جدلا طويلا (...) ولكننا يمكن أن نقول إنه يسمى أحيانا الأدب الشعبي كما فعلنا هنا"(1).

1 . 1 الشعر الشعبي واصطلاحات الشعراء الشعبيين الجزائريين:

ويمكن أن تتضح معالم الاختلاف أو الأسباب من خلال استعراض عيّنة من التعريفات فقد ينظر إلى المادة التراثية الشعبية من حيث لغتها وما يتصل بهذه اللغة/ اللهجة من شروط أخرى كمجهولية المؤلف ومرور المادة المدروسة عبر صمامات هي الجماعات الوارثة التي تمنح المادة صفة الشعبية أو كشرط التداول الشفهي، وهي شروط شكلية لا علاقة لها بالنص الشعبي وبجوهره ووظيفته.

والملاحظ أن مثل هذا الاتجاه يشمل الباحثين الذين درسوا نصوصا مدونة بلغة متفاصحة كألف ليلة وليلة أو السير الشعبية العربية، ومثل هذه النصوص التي تأخذ من التاريخ العربي أو تتحدث عن البطولة العربية تختلف بلا شك من حيث لغتها على الأقل، أو مستوى لغتها عن لغة الحكاية الشعبية، وعن لغة الشعر الشعبي أو الملحون، وهذه الخاصية تساهم في تحديد معالم التعريف الخاص بالأدب الشعبي.

---

[1] - محمد الجوهري، علم الفولكلور، المفاهيم والنظريات والمناهج، ج1، ط4، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1981، ص 114 و 115.

على أن هناك جانبا آخر أثّر كثيرا على إيجاد تعريف، فدراسة الأدب الشعبي ليست مجالا خاصا بالأدب، فهو مجال للمتخصص في علم الاجتماع، والمؤرخ الاجتماعي، وعالم النفس. يأخذ كل واحد من هؤلاء ما يناسبه وفق تخصّصه، والاختلاف يكمن في الزاوية التي يرصد منها كلّ واحد الأدب الشعبي، أي أنّ اهتمام الباحث يكون أحيانا مركّزا على وظيفة الأدب الشعبي التي أدّاها أو يؤدّيها لدى جماعة معينة، كما تدخل التّرجمة أيضا في تعقيد المفهوم أو المصطلح، أو لنقل في تعدّد المفاهيم كما تقدّمت الإشارة.

ولنتأمل هذه التعريفات، سواء أتعلق الأمر بالأدب الشعبي أم بفرع أشمل منه وهو التراث الشعبي: "التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ..."(1) ، وهو تعريف لا يلتفت إلى الجانب الشكلي، وبخاصة اللغة الفصحى المنحدرة إلى عاميّة، ولا يتحدّث عن الأدب الشعبي إلاّ من خلال عبارة: "والبقايا (...) والقولية التي بقيت عبر التاريخ وكأنّ الأدب الشعبي من الرّواسب الموروثة، ويبدو هذا التعريف الجزئي بعيدا عن الواقع، فالقضايا الإنسانية التي يطرحها الأدب الشعبي غير خافية، ومضامينها واضحة، وهو لم ينفصل، على الرّغم من جنوحه إلى الخرافة والتعبير عن الواقع المجتمعي الذي أنشأه أو استقبله...لكن علينا أن نعترف بأن التعريف السّابق يعني التّراث الشعبي/ الفولكلور، وهو أوسع وأشمل من مفهوم الأدب الشعبي، لكنّه رأي أحد المختصين في الثقافة الشعبية والأدب الشعبي. كما أنّ "التّراث الشّعبي هو موضوع الدراسة في علم الفولكلور"(2). فقد يهتمّ عالم الاجتماع في مرحلة من مراحل الدّراسة بالعادات والتقاليد ويهمل الأدب، فموضوع الأدب إذن خارج اهتمامه.

---

[1] – فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، د/ط، دار الشروق، بيروت، 1990، ص7.

[2] – محمد الجوهري ، دراسات في علم الفلكلور ، د/ط، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الأهر ام، مصر ، 1998، ص12.

ومن بين التعريفات الهامة التي أحاطت بموضوع الأدب الشعبي ما وجدناه لدى بعض رواد الأدب الشعبي في الوطن العربي: فهو أي "الأدب الشعبي مصطلح جديد يدلّ على التّعبير الفنّي المتوسل بالكلمة وما يصاحبها من حركة وإشارة وإيقاع تحقيقا لوجدان جماعة في بيئة جغرافية معينة أو مرحلة محدودة من التاريخ. ولقد اختلف مدلول هذا الاصطلاح باختلاف المدارس الفولكلورية والأدبية (...) والأدب الشعبي جزء كبير من المأثورات الشعبية (...) ويتسم بكل ما تتّسم به المأثورات الشعبية من العراقة والتلقائية الظاهرة، وغلبة العرف ووجود المضامين الثقافية، إلى جانب المرونة في التطوّر والجهل بمؤلّف النصّ في معظم الأحيان"(1).

يطرح مفهوم أو مصطلح (الشعبية)) و(الشعبي) المضافة أو الملحقة بالأدب إشكالا يتوقّف عنده معظم المهتمين بثقافة الشعب، فبعضهم يتوقف كثيرا عند المصطلح أو المفهوم ويطيل من جهة، وبعضهم يغفل الإشارة إلى ذلك، ويكتفي بتقديم تعريف إجرائي خاصّ به ثم يبحث عن الأصول الاجتماعية للأدب وعن وظائفه من جهة أخرى. فقد نظر بعض الباحثين إلى الشعر الشعبي من خلال تصنيفه، وذلك بالتمييز بين شاعر المدينة وشاعر البادية أو الريف، والنّظر إلى لهجته/ لغته، منطلقا من مدونته، وبخاصة اللغة الشاعرة المنتقاة وتكوين الشاعر ودوره في الحياة الاجتماعية ودور وسائط الاتصال الحديثة في نشره. فهناك من يركّز على الجانب الاجتماعي ويثير قضايا الشعر الشعبي أو الملحون، وصلتها بالواقع المجتمعي، أو هذا هو بعض ممّا جاء في مقدمة طويلة نسبيا تعرض الشعر الشعبي المغاربي. وقد لا يلتفت الباحث إلى مفهوم الشعر الشعبي إطلاقا ويكتفي بتصنيف أهم أغراضه المختلفة مثل شعر الحب وشعر الحرب وشعر الغربة والحنين والمفاخر وشعر الوصف شأنها شان الشعر الفصيح. وقبل هؤلاء جميعا لم يلتفت الباحثون الفرنسيون

---

[1]– عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، د/ط، مكتبة لبنان، بيروت، 1983، ص24.

المهتمون بالموضوع . ممن اطلعنا على بعض أعمالهم . بالمصطلح. في الشعر الجزائري الناطق بالعربية أو الناطق بالأمازيغية. وتجاوز بعض الباحثين هذا الإشكال بإغفاله تماما(1). إلا أن بحوثا أخرى أخذ منها هذا المصطلح مساحة كبيرة، فضلا عن عرض كثير من الآراء ومناقشتها(2). وقارن بعضهم بين مفاهيم أخرى تشترك مع الشعر الشعبي كالملحون، ليبدي موقفا واضحا انطلاقا من مدونته(3).

ظل الباحثون ملتزمين بتحديد المفاهيم، وكأنّ الأمر صار تقليدا لا ينبغي إغفاله(4). وتأثر بذلك الباحثون الشباب أيضا(5). وقد أقر بعضهم بصعوبة ذلك فالباحث في الأدب "الشعبي يواجه مشكلة وضع مقاييس محددة لتعريف هذا النوع من التعبير"(6). وهي مهمة صعبة ف" فلعل من الصعوبة بمكان أن نتوصل إلى إيجاد تعريف دقيق وشامل ومحيط لظاهرة الشعر الشعبي العربي"(7). ومن هذا الاهتمام بالمصطلح وما ينتج عنه من اختلاف نجد من يغفل إطلاق الشاعر أو الاسم الذي يطلقه على إنتاجه الشعري.

إذا ما انتقلنا من إشكالية العام/ الأدب الشعبي إلى إشكالية الخاص/ الشعر الشعبي أو الملحون، فإننا نصطدم ببعض المفاهيم المتداخلة أيضا، فلو رجعنا إلى ما بدأنا به هذا الفصل، وبحثنا عن التسميات التي اختارها الشاعر ليصف ويعرف بها شعره لوجدناها كثيرة،

---

[1]– يلس جلول وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، د/ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1975، ص65.

[2]– انظر التلي بن الشيخ ، دور الشعر الشعبي الجزائري في ثورة الجزائر (1830 . 1945)، د/ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، من ص73 إلى ص86.

[3]– انظر، محمد المرزوقي،الأدب الشعبي في تونس، د/ط، الدار التونسية، تونس، 1967، من ص49 إلى ص86.

[4]– العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى،(مرجع سابق) من ص25 إلى ص31.

[5]– انظر أحمد قنشوبة، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية، د/ط، دار سنجاق الدين للكتاب، الجزائر، 2010. من ص34 إلى ص55.

[6]– انظر التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في ثورة الجزائر (1830 . 1945)، (مرجع سابق)، ص73.

[7]– انظر أحمد قنشوبة، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية،(مرجع سابق)، ص34.

وغير قارّة أحيانا، فقد أطلق شعراء المغرب الأقصى على شعرهم الشعبي تسميات كثيرة " يذكر الجراري لنا أكثر من أحد عشر اسما أطلقها الشعراء الشعبيون المغاربة على أشعارهم" (1). كما رصد أحد الباحثين الجزائريين ورود هذه التسميات في الشعر الشعبي الجزائري واعترف بأن " الشاعر الشعبي الجزائري، قد أطلق على الشعر تسميات مختلفة لم يرد من بينها الملحون أو العامي أو الزجل فيما عثرنا عليه من نصوص، وفي تصورنا أن التسمية التي استخدمها هؤلاء الشعراء ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار..." (2). وذكر من بين التسميات مع الشواهد:(الميزان) و(الغناء) و(الكلام) و(القول) و(الشعر) و(النظم)(3). وأضاف باحث جزائري آخر بعض التسميات التي تبدو محلية في استعمال الشاعر الشعبي بالنظر إلى مدونته الخاصة بجهة معينة، في فترة زمنية محددة: (التسباح) و(الرّحبية) و(التخماس) و(التحواس) و(الزريعة)(4).

وحاولت . بدوري . اقتفاء أثر الباحثين الجزائريين، وعدت إلى الشعر الشعبي الجزائري الذي استطعت الوصول إليه، فوجدت بعض التسميات المشار إليها أعلاه في الألفاظ التالية، بما يفيد الشعر أو الشاعر:

I . النَّاظم، نَاظَمْ، نَظْمْ، مَنْظُومْ،

مْنَظَّمْ ليعنوا بها تارة الشعر، وتارة الشعراء:

أَرْحَمْ يَا رَبِّي الْغَايْبِينْ وَاللِّي احْضَرْ وَاغْفَرْ لِلنَّاظَمْ كُلْ مَا اخْطَاهَا(5).

يَا سَامَعْ نَظْمِي وَاقْـــــــــوَالِي أَرْحَمْ وَادْعِـــي لَلشْـــــلَالِي(6).

---

[1]– العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، (مرجع سابق)، ص30.

[2] – انظر التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في ثورة الجزائر (1830 . 1945)، (مرجع سابق)، ص383.

[3]– انظر المرجع نفسه، من ص383 إلى ص386.

[4]– العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى،(مرجع سابق)، ص31.

[5]– انظر البيت في جلول يلس وأمقران الحفناوي. المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص54.

[6]– انظر البيت في المرجع نفسه، ص76.

لَكْحَلْ، اللهْ يَرْحَمْ أَهْلُو وَالْمَـنْظُومْ وَالْقَارِي وْالْحَافْظُو دِيـــــمَا(1).

مَنْ كْلَامْ مْنَظَّـــــــمْ بَالسَّاسْ جَبَتْ مَا فِيـــهْ تَدْسَـــاسْ(2).

وهم يعنون بالنّاظم الشاعر، ويعنون قرض الشعر بنظم، أما المنظوم والمنظّم فيعنون به الشعر. ويلاحظ أن لفظ (ناظم) لا تؤدي المعنى دون الاقتران بلفظ آخر يوضح المقصود بها، فهي في جميع الحالات التي ترد فيها مقرونة كالتالي: (ناظم الكلام) (ناظم غيوان) (الناظم القصيدة) أي ناظم القصيدة، (الناظم الأشعار) (ناظم الأبيات)...

II . الكلام: كما ردّد الشعراء الشعبيون تسميات أخرى للشعر الشعبي: (...الكلام) ليشيروا بها إلى الشعر:

لَخْضَرْ أَصْلُو نَجَّاعِي جَابْ الَكْلَامْ وْقْصَّابَة اثْنَيْنْ وْسَعِيتُو بَـالْوْفَا(3).

مُولْ الَكْلَامْ يَا سَـــــــامْعِيـنْ وَلْدْ الْحُسِينْ نْظَمْ ذُو الَاشْعَارْ(4).

III . قايل، نقول:

كما أورد الشعراء تسميّات أخرى أرادوا بها الشاعر: (قايل)/قائل أو (نقول)/ أقول شعرا:

قَايَلْ جَلُّولْ الَحْمِيسِي ذُو الَابْيَـاتْ تَبْكِي وَتْقُولْ وَيْنْ نَلْحَقْ مَثْلْ ابْنِي(5).

بسْمِ اللهْ رَبِّـي نَجَـــــــــدْ الَقَوْلْ وَانْثَنِّـي عْلَـى الرَّسُـــــــــولْ(6).

---

[1]– انظر البيت في التلي بن الشيخ ، دور الشعر الشعبي الجزائري في ثورة الجزائر (1830 . 1945)، (مرجع سابق)، ص481.

[2]– انظر البيت في جلول يلس وأمقران الحفناوي المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص60.

[3]– انظر أحمد الأمين ، كتاب سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب ، (تقديم أحمد الأمين)، د/ط، موفم للنشر، الجزائر، 1994، ص166.

[4]– انظر البيت في جلول يلس وأمقران الحفناوي المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص133.

[5]– انظر أحمد الأمين ، كتاب سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب ، (تقديم أحمد الأمين)، (مرجع سابق)، ص162.

[6]– انظر البيت في جلول يلس وأمقران الحفناوي المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ص88.

IV . نشادي، نشدي، مدّاح:

كما أوردوا ما يشير إلى الغناء:

وَغْفَرْ النَّاظَمْ الَقْصِيدَة فِـيمَا فَـاتْ بَنْ اسْمَاعِيلْ كِمَاخْفَاشْ نَشْـدِي(1).

مُحَمَّدْ بَلْقَايَدْ نْظَمْ ذُو الَاشْعَـــــارْ وَعْلَى وَطْنِي كِي الشُّعَـرَاءْ نَنْشَدْ(2).

مَدَّاحْ الْهَـــــادِي الْمُصْطـــفَى يَبْغِـــــي يَا الَاخْـــــوَانْ(3).

V . الشعر: وقد ورد في أشعارهم ما يفيد الشّعر صراحة:

عَبْدَ اللهْ بْنَ الْفرَّامْ نَاظَمْ الَاشْـــعَارْ عْلَى الْمَجْحُودَة مـَا يْسَمِّيهَا عَانِي(4).

VI . الأبيات، الغيوان، الشّعر الملحون:

كما ورد في المعنى نفسه (الأبيات) و(الغيوان) و(الشعر الملحون) الذي نفى التلي بن الشيخ وجوده كإطلاق لدى شعراء الملحون الجزائريين كما تقدم منذ حين " والحقيقة أن الشاعر الشعبي الجزائري، قد أطلق على الشعر تسميات مختلفة لم يرد من بينها الملحون، أو العامي، أو الزجل، فيما عثرنا عليه من نصوص"(5). ولعله يقصد بذلك لدى شعراء الفترة التي درسها: 1830. 1945. لأن صاحب الإطلاق متأخر فهو خارج الفترة السابقة:

أَللِّي قَالْ الْقَوْلْ امْحَمَّدْ لِيشَـانِي نْظَمْ غِيوَانْ خْيَـــــارْ الْقَوْلْ

عْلَى الْهَادِي الصَّادَقْ النَّبِي الْعَدْنَانِي(6)

أَرْحَمْ بُويَا مْعَ امِّي وَاللِّي شْـــهَدْ وَالسَّامَعْ وَاللِّي حْفَظْ هَذَا الْغِيوَانْ(7).

---

[1]– انظر البيت في جلول يلس وأمقران الحفناوي المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ص106.

[2]– انظر البيت في المرجع نفسه، ص130.

[3]– انظر البيت في المرجع نفسه، ص34.

[4] . انظر البيت في:. Boualem Bessaih. Abdallah Ben Kerriou… Op. Cit. p 31 –

[5]– التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في ثورة الجزائر (1830 . 1945)، (مرجع سابق)، ص383.

[6]– انظر البيت في جلول يلس وأمقران الحفناوي المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص57.

[7]– انظر البيت في المرجع نفسه، ص102.

وَلْدْ الْمَاحِي جَـــــــابْ لَوْزَانْ وَعْلَى وَطْنُو جَــابْ ذُو الَاشْعَارْ(1).

فِي الشِّعْرْ الْمَلْحُونْ حَسْبْ لُـغَتْنَا الْمَدَنِي رَحْمُـــــونْ نَاظَمْ لَبْيَاتْ(2).

وقد تجتمع تسميات في البيت الواحد، وما يعنينا هنا أن تلك التسميات وذلك الإطلاق متداول بين الشعراء الشعبيين الجزائريين منذ لخضر بن خلوف إلى اليوم.

1 . 2 الشعر الشعبي: اصطلاح الدارسين:

إذا وازنّا بين مصطلح (الشعر الملحون) و(الشعر الشعبي) من حيث الاستعمال فإنّ مختلف الدّارسين، يميلون إلى مصطلح (الشعر الشعبي) الذي " يطلق (...) في العادة، على كلّ شعر نبع من بيئة شعبية، واستعملت فيه لغة عامية: سواء أكانت قصيدة ملحونة أم شعبية، أم أي شيء آخر في صورة شعرية مماثلة"(3) وإذا ما نظرنا إلى المعاني التي ينصرف إليها مفهوم (ملحون) وجدناها تشير إلى معنى ارتكاب الخطأ ومخالفة قواعد اللغة أو أنّها تشير إلى الفطانة كما في معاجم اللغة وأخيرا التلوين الصوتي أي الغناء(4) وربّما كان الأصل في نظم القصيدة هو الغناء أي الهدف، وعليه فالبيئة تستعمل المصطلحين معا بما في ذلك الشعراء الشعبيون المعاصرون، ولذلك فضلنا مصطلح (الشعر الشعبي) على مصطلح (الشعر الملحون) وإن كانت التسمية الأخيرة أقدم في الاستعمال. وهناك سبب آخر فإذا كان الملحون يعني الانحراف عن قواعد اللغة أو ألفاظه أو الغناء فإنّ هذه التّسمية تتّصل بشكله، فإنّ الشّعر الشّعبي يشير إلى انتشاره الواسع بين النّاس.

1- انظر البيت في جلول يلس وأمقران الحفناوي المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص141.

2- انظر البيت في جلول يلس وأمقران الحفناوي المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ص123.

3- عبد الملك مرتاض ، في الشعر الشعبي الجزائري ، مجلة التراث الشعبي ، العدد 2، السنة 9 ، بغداد ، 1978. ص13.

4- انظر المرجع نفسه، ص13.

وأخيرا مجاراة للباحثين في المغرب والمشرق الذين اختاروا مصطلح الشعر الشعبي كالتلي بن الشيخ(1) والعربي دحو([2]). وأحمد قنشوبة(3). وغيرهم، فضلا عن أنّ المقرّر في وحدات الليسانس وفي كليات الآداب هو الأدب الشعبي. هذا مع وجود من يطلق على هذا الشكل (الملحون) كمحمد قاضي(4). وجلول يلس وأمقران الحفناوي(5). والكتابان يتضمّنان نصوصا لمختلف الشعراء الجزائريين.

2 . نشأة الشعر الشعبي الجزائري:

فضلا عمّا أثاره الدّارسون عن إشكال المصطلح والمفهوم، فقد أثيرت قضيّة أخرى على قدر كبير من الأهمية، وهي مسألة نشأة وظهور الشعر الشعبي، وبالغ بعضهم في الوقوف عندها، وذهبوا إلى عهود لم يكن للحرف بل للكلمة العربية وجود في الجزائر، وانساقوا وراء تخمينات أثارها الباحث الفرنسي (جوزيف ديسبارمي Joseph Desparmet) وردّ أصول أو النشأة إلى عصر ما قبل الاحتلال الروماني(6) وأثار محمد المرزوقي عند ربط ظاهرة النشأة بإطارها الحضاري وما عرفه المجتمع العربي من تطوّر، الذي من بينه (اللحن) الذي أصاب اللغة(7). وأثارها التلي بن الشيخ ووقف عندها(8) ودرسها العربي دحو كثيرا واستعرض آراء مَن تقدموا(9).

---

1 – التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في ثورة الجزائر (1830 . 1945)، (انظر البيت في جلول يلس وأمقران الحفناوي المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص384.

2 – العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة في منطقة الأوراس ، د/ط، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989. ص33.

3– أحمد قنشوبة، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية، (مرجع سابق)، ص35.

4 – محمد قاضي،الكنز المكنون في الشعر الملحون، ط1، المطبعة الثعالبية، الجزائر، 1928. ص235.

5 – جلول يلس وأمقران الحفناوي. المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص58.

6– العربي دحو،الشعر الشعبي و دوره في الثورة في منطقة الأوراس، (مرجع سابق)، ص32 و33.

7– محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، (مرجع سابق)، ص52.

8– التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في ثورة الجزائر (1830 - 1945)، (مرجع سابق)، ص389.

9– العربي دحو،الشعر الشعبي ودوره في الثورة في منطقة الأوراس، (مرجع سابق)، ص36.

واعترف الدارسون بصعوبة تحديد نشأة القصيدة الشعبية في المشرق والمغرب معا، أمّا الذين اعتمدوا (اللحن) معيارا للتمييز بين الفصيح والعامي الدّارج، فإنّ تاريخ ظهور (اللحن) نفسه غير معروف، "وهذا اللحن لا نستطيع تحديد الزّمن الذي حدث فيه، إذ أنّ الروايات التي وصلتنا تقصّ علينا أنّ اللّحن في اللغة قد سمع في عهد النبي صلى الله عليه وسلم وفي العهود التي تلت ذلك العهد"(1). وبالنظر إلى ما دار حول النشأة أدى إلى القول بـ" أن معرفة نشأة الشعر الشعبي الجزائري من الصعب الوصول فيها إلى رأي قاطع لا يقبل الاحتمال" (2) وتبقى الاحتمالات قائمة فـ" تحديد ميلاد الشّعر الشّعبي من الصّعوبة بمكان كبير، وميلاده على كلّ حال قد يختلف من قطر عربي لآخر. ومع التّسليم بهذه الصّعوبة في التحديد، فإنّنا نجنح نحو الاعتقاد بأنّ هذا الميلاد كان مبكّرا" (3) ونبقى بعيدين عن تحديد الظهور/ النشأة. "وعدم الوصول إلى تحديد فترة القصيدة الشعرية العربية تحديدا نهائيا لا يخص الجزائر وحدها.."(4).

وقبل هؤلاء جميعا قدّم المؤرخ العربي عبد الرحمن بن خلدون نماذج من شعر الهلاليين الذين استقرّوا في شمال إفريقيا " فأهل أمصار المغرب من العرب يسمّون هذه القصائد بالأصمعيات، نسبة إلى الأصمعي، راوية العرب في أشعارهم. وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوي والحوراني والقيسي، وربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة، لا على طريقة الصناعة الموسيقية، ثم يغنون به" (5) وخصّص لأشعار الأعراب حيّزا وأورد أشعارا لسلطان بن مظفّر بن يحي من الذواودة، ولخالد بن مزة بن عمر شيخ

1- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، (مرجع سابق)، ص52.

2- التلي بن الشيخ. دور الشعر الشعبي الجزائري في ثورة الجزائر (1830 - 1945)، (مرجع سابق)، ص389.

3- عبد الملك مرتاض، في الشعر الشعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص15.

4- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة في منطقة الأوراس، (مرجع سابق)، ص39.

5- عبد الرحمن بن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، (مصدر سابق)، ص1125.

الكعوب، ولعلي بن عمر بن إبراهيم من رؤساء بني عامر(1) وهي الأشعار التي قيل عنها إنها غير كافية للدلالة على النشأة " وأما ما يستشهد به ابن خلدون في القرن الثامن الهجري من بعض الأشعار العامية فلا حجة فيه على أنّ تلك الأشعار التي استشهد بها ولم تكن قبلها أشعار شعبية سبقتها فعزف الناس من علمائهم عن تسجيلها وحفظها، زهدا فيها ورغبة عنها، فذهبت بذهاب قائلها واختفت باختفائهم" (2). وهو رأي قد يكون نابعا من نتائج الانقلاب الذي حدث في البلاد المغاربية وتحوّل السكّان إلى الإسلام واللغة العربية تدريجيا. ولكنه " رأي قريب من الافتراض يحتاج إلى برهان. وقد تضمن الرأي نقيضه. ونحن مقتنعون بوجاهة الرأي، إذا كانت فرضياتهم قائمة على أساس أن الجماعات البشرية لا تخلو من الكلمة العذبة الجميلة المصوّرة للحياة وللملاحم، وهذا ينطبق على كلّ الجماعات البشرية " (3). وتبقى شواهد ابن خلدون الأقدم في الشمال الإفريقي، وهو القائل "...كان الشعر موجودا بالطبع في أهل كلّ لسان..." (4). وقد يكون أصحاب تلك الآراء أهملوا أو تغافلوا أو لجأوا إلى ذلك، لضرورة منهجية عن الواقع المجتمعي وعن لغة الشّعر والشّاعر والمتلقّي وقضاياه، وبالاستناد إلى هذا الواقع وما وصلنا من نصوص، فقد اعتبر الشاعر الأخضر بن خلوف حلقة الربط بين الشعر الهلالي والشعراء المتأخرين عنه "...الشيخ الأخضر بن خلوف الذي عاش في القرن العاشر وهو أشهر شاعر شعبي ربط بين الأدب الشعبي الهلالي (...) والشعراء الشعبيين المتأخرين" (5) ومن جهة أخرى فقد لاحظ بعض المهتمين

1- انظر عبد الرحمن بن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، (مصدر سابق)، من ص1125 إلى ص1137.

2 - عبد الملك مرتاض، في الشعر الشعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص15.

3- روزلين ليلى قريش ، مخطوط دكتوراه إشراف بوخالفة عزي، تغريبة بني هلال بين التاريخ والروايات الشفهية الهلاليةالجزائرية، جامعة الجزائر، 2003/2002، ص36.

4- عبد الرحمن بن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، (مرجع سابق)، ص1125.

5- رابح بونار ، ديوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي تقديم وتحقيق ، د/ط، الشركة الوطنية للنشروالتوزيع ، الجزائر 1976، ص14.

بالشعر الشعبي الجزائري علاقة القصيدة بلغة الهلاليين، وفضلا عن ذلك فقد نقلوا تقاليد نظم القصيدة العربية إلى المواطن التي استقروا بها واستشهد بقصيدة حيزية لمحمد بن قيطون " نجد في هذه القطعة كل عناصر القصيدة الكلاسيكية دعوة الأصدقاء، وذكريات الحب، وصورة المحبوبة، ووصف الحصان..." (1). وهو ما أكده باحث جزائري فالقصيدة الشعبية حملت " بين طياتها تقاليد القصيدة العربية القديمة/ الجاهلية" (2) فلغة القصائد/ الأشعار هي لغة الأعراب من بني هلال وسليم ومَن هاجر معهم خلال منتصف القرن الحادي عشر الميلادي، وحتى أغراضها ومضامينها لم تتغير كثيرا، وهي مضامين إنسانية وموضوعات خالدة. وقد قال توفيق المدني عن أثر الهجرة الهلالية وتطور الشعر الشعبي "...أما الشعر فقد تطوّر في الجزائر يومئذ بعاملين. عامل الهجرة الأندلسية التي أتت بطائفة من الشعراء الذين أدخلوا فنّ الموشّحات للبلاد، وعامل الهجرة الأعرابية التي كوّنت في أرض الجزائر شعرا عاميا عربيا هو الذي نسمّيه بالشعر الملحون، وقد حوى ذلك الشعر الحي آيات من الحكمة والإحساس، ويكتسي أحيانا روعة وجمالا لا نظير لهما "(3). وقد بدا لدى بعض الدارسين أنّ التّأثير الهلالي محدود مقارنة بالهجرة الأندلسية(4). ومع وجود هذا لاختلاف لدى الدّارسين حول أيّ العاملين الأقوى والأكثر تأثيرا ثم درجة التأثير في الشعر الشعبي، فإن بعضهم ردّ الاختلاف إلى المدونة الشعرية الشعبية المعتمدة " ولعل سبب الاختلاف يرجع إلى المدونة التي اعتمدها كل منهما" (5).

1- C. Sonneck. Chants Arabes du Maghreb, Op. Cit. p 136.

2- أحمد الأمين ، أثر سيرة بني هلال في الشعر الشعبي الجزائري ، أعمال الملتقى الدولي حول بني هلال ، بنو هلال سيرتهم وتاريخهم، الجزائر من 20إلى 23 ماي 1990، الجزائر، 1996، ص75.

3- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، (مرجع سابق)، ص84.

4- انظر عبد الملك مرتاض، في الشعر الشعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص21.

5- بوخالفة عزي، تغريبة بني هلال بين التاريخ والروايات الشفهية الهلالية الجزائرية ، مخطوط دكتوراه، (مرجع سابق)، ص40.

ومهما يكن الأمر فعلينا الرّجوع إلى شعر منطقة بوسعادة وما جاورها، لتأكيد صلته بالمؤثّرات المختلفة التي تشهد على انتماء ذلك الشعر إلى الهلاليين من حيث اللغة، والتعابير والأغراض والأكثر من كل ذلك استقرارهم بهذه المنطقة وما جاورها، فقد تأثرت المنطقة بكل ما حمله بنو هلال من موطنهم الأصلي إلى الجزائر. وإذا تعذّر تحديد النشأة بالدقة اللازمة، فإن ذلك يرجع إلى عدم الاهتمام بالتدوين في جماعة تنقل ثقافتها عن طريق الرواية الشفهية، وهذه ميزة أخرى.

3 . أغراض الشعر الشعبي:

تختلف الأغراض الشّعرية من حيث الكمّ من شاعر إلى آخر، بل ومن دارس إلى آخر بالنظر إلى المدونة الشعرية التي يستعملها الباحث أو ما وصل إليه من شعر شعبي، فمدونتنا قد تتفوق أو تقصر عن مدونة أخرى، ومن ثم تكثر الأغراض أو تقل لدى شاعر أو لدى شعراء منطقة معينة. لذلك كان الحديث عن أغراض الشعر الشعبي، حديث عن الحياة بأبعادها المختلفة، وحديث عن نظرة الشاعر وتعامله مع محيطه، وعليه يمكن القول بأن الأغراض الشعرية الشعبية في منطقة سيدي عامر هي الحديث عن جانب أو عن بعد في الحياة الاجتماعية، أو لنقل إنها القضايا الخالدة التي تطرحها القصيدة الشعبية الجزائرية.

لعلّ أهمّ ما يلفت الانتباه أنّ معظم الدّارسين لم يغفلوا هذه الأغراض وبخاصّة إذا ما تعلّق الأمر بمنطقة كما هو الشأن بالنسبة إلينا مع شعراء منطقة سيدي عامر ورصد هذه الأغراض ضرورة لا بد منها لأنه تشير إلى تفاعل الشاعر مع بيئته، ولذلك " فأغراض الشّعر الشّعبي كثيرة جدّا ولها أسماء خاصة في اصطلاح دارسي هذا الفن، فقد نظم شعراء الملحون في جميع الأغراض التي نظم فيها الفصيح..." (1). ويظهر ذلك بكلّ وضوح في مدونة (سونك Sonneck) حيث قسم الشعر إلى أغراض كثيرة جدا، وترجع كثرتها أو

1- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، (مرجع سابق)، ص125.

تنوّعها إلى ثراء المدوّنة التي جمعها من أقطار المغرب العربي الأربعة: ليبيا تونس، الجزائر، المغرب. وقد بلغ عدد الأغراض ثلاثة عشر غرضا، ولكنها أغراض متداخلة، وتبدو ذات موضوع واحد مثل: مراثي Elégies و شعر رثائي Elégiaque ورثاء أو تأبين Eloges Funèbres فهي ثلاثة أغراض، بيد أنها لا تعبّر سوى عن غرض واحد هو الرثاء، موضوعها واحد تقريبا لا يخرج عما هو مألوف لدى الشعراء(1). وذكر محمد المرزوقي عددا تجاوز ما سبقت الإشارة إليه لدى المستشرق الفرنسي بكثير، وتلك الأغراض هي: الغزل، وصف الطبيعة، وصف الخيل، وصف الوقائع الحربية، شعر الوعظ والإرشاد، الشعر الاجتماعي، نقد المجتمع، شعر السياسة، شعر الرثاء، شعر الألغاز، شعر الطريق، البديعيات، الشعر التمثيلي، شعر الملحمة، شعر الهجاء، الدينيات، شعر المدح، أي سبعة عشر غرضا(2). وهي متداخلة أيضا. ويمكن أن يصبح عددها أقل بكثير. وأضاف إليها غرض آخر خصص له الفصل الخامس سماه شعر المناسبات(3). وركز أحمد الأمين على الأغراض لدى شعراء سيدي خالد وذكر منها ثلاثة هي الشعر الديني، الغزل الهجاء(4). وبلا شك فإنّ هذه المضامين الثلاثة يمكن أن تتفرّع إلى أغراض أخرى كثيرة. ونظر عبد الملك مرتاض إلى محتوى الملحون الجزائري، انطلاقا من التّأكيد على اتّفاق بين شعراء الملحون والفصيح بالتّركيز " على جميع الموضوعات التّقليدية المعروفة بين الشعراء العرب منذ القدم. وقد لاحظنا أنّ الملحون الذي قيل أثناء القرن الماضي وبداية هذا القرن اهتم

---

1 – انظر.. C. Sonneck. Chants Arabes du Maghreb, Op. Cit. Pp 337-340 –

2– محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، (مرجع سابق)، من ص125 إلى ص207.

3– المرجع نفسه، من ص209 إلى ص234.

4– انظر أحمد الأمين، من فحول الشعراء في سيدي خالد ، د/ط، دار السبيل للنشر والتوزيع، بسكرة. الجزائر 2009، ص 44 إلى 46.

بثلاثة محاور كبرى هي: 1. المدح. 2. الغزل. 3. المعتقدات" (1). واستخلص باحث آخر في دراسة لديوان محمد بن قيطون أربعة أغراض هي: الغزل، المديح والتوسل والهجاء(2).

العرض المتقدم حول الأغراض أو مضامين الشعر، يثير بعض القضايا التي قد تُظهر مثلا الشّاعر الشّعبي التّونسي متفوّقا من حيث عدد الأغراض والموضوعات التي طرقها، بيد أن الأمر لا يتجاوز تفتيت الغرض الواحد إلى أغراض فرعية كثيرة. وقد لاحظنا أنّ بعض الدارسين الجزائريين ركزوا على فترة زمنية بعينها كما تقدّم، فعبد الملك مرتاض ركّز على ما قيل في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتلك هي مدوّنته، فقد أغفل جزءا هامّا من المدوّنة الشّعرية الجزائرية، ولكنّه مع ذلك لم يقل بأنّ مضامين/ أغراض الشعر الشعبي أسيرة الأشكال السابقة، بحيث لمّح إلى فروع أخرى عندما قال: " لاحظنا أنّ الملحون (...) اهتم بثلاثة مراحل كبرى" (3). وعلى سبيل المثال لا الحصر فإنّ قصيدة (حيزية) لمحمد بن قيطون وعلى الرغم من غلبة (الرثاء) فإنّها غنية بإيحاءات كثيرة منها وصف الطبيعة ووصف الفرس، ووصف رحلة القبيلة والمحطّات التي تتوقّف عندها والأماكن الّتي تمرّ بها...الخ. ويمكن أن تصبح فرعا لأغراض الشعر الشعبي الرئيسية. وظهرت حلقات هذه الدراسة في المجلة الإفريقية بعنوان: (ملاحظات حول الشعر المعاصر لبدو الجزائر).

3 . 1 الشعر الديني:

تبدو نزعة التديّن أو الميل إليها صفة غالبة على كثير من الشّعراء الشّعبيين الجزائريّين في بداية القصيدة، وبخاصّة إذا ما تعلّق الأمر بالاستغاثة أو في حالة النّوائب والمصائب والنّكبات، ولكنّها قد تكون في خاتمة القصيدة أيضا، يعمد الشعراء إلى هذه

1-عبد الملك مرتاض، في الشعر الشعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص23 و.24.

2- انظر أحمد عاشور ، ديوان الشاعر محمد بن قيطون ، د/ط، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2009، من ص40 . ص212.

3 -عبد الملك مرتاض، في الشعر الشعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص23 و.24.

الطّريقة للدّعاء لهم ولآبائهم ولجميع المسلمين، وهي نزعة لا تخصّ الشّعراء الشّعبيين القدماء فحسب ولكنها تشمل أجيالا من الشعراء فالنص الديني متمكن من الجماعة التي يمثلها الشاعر ويرفع صوتها عاليا في جميع المناسبات، فالشعراء " عندما يتغنّون بالثّورة التّحريرية يربطون أفعال أصحابها بالدّين، أي يتصوّرون أن لا فرق بين قتال من أجل تحرير الوطن، وقتال من أجل نشر العقيدة، فكلا القتالين في سبيل الله (...) والظّاهر أنّ الأمر لا يعني ذلك عندهم فحسب، بل يبدو أن قيم الإسلام ومثلَه الخالدة وتغلغلها في أعماقهم هي التي جعلتهم يحافظون على النصّ الدّيني في أوساطهم" (1). والأمر يتعدّى القتال والمعارك ليشمل نظام الحياة كلّها لدى الشاعر ولدى عامّة النّاس، لأنّ الدّين ببساطة نظام حياة يستمدّون منه كلّ ما يتّصل بحياتهم الاجتماعية. فها هو الأخضر بن خلوف ينهي قصيدته التي وصف فيها القتال في معركة (مزغران) بدعاء:

اللهْ يَرْحَمْ قَايَلْ الَابْيَـــــاتْ لَكْحَلْ وَاسْمْ بُوهْ عَبْـــــــــدَ اللهْ

يَرْحَمْ نَاسُو مَنْ خْيَارْ الْقَوْمْ خَيْرْ الدِّينْ وَسِيـــــــــــلَةَ الرَّحْمَة

وَجْمِيعْ اللِّي مَاتْ ذَاكْ الْيَوْمْ مَنْ أُمَّةْ وْسَلِيلْةْ الْاِسْلَامْ مَرْحُومَة(2).

ويبدأ محمد بن قيطون بعض قصائده وينهيها ببسم الله والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم كما في قصيد (في الكلام):

فِي الْكَلَامْ بِاسْـــمْ اللهْ نْبَدِّي والصّْلاَةْ عَـــلَى النّْبِي تَتْرَا

ويختمها بدعاء:

يَا إِلَهْ بَلِّـــــــــــغْ مُرَادِي مَا نْخِيبْ دُنْـــيَا وْأُخْرَى(3).

وهو ما نجده في بعض قصائد محمد بلخير أيضا، حيث يبدأ قصيده (طلبتك يا جوَّاد):

1- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة في منطقة الأوراس، (مرجع سابق)، ص64.

2- انظر جلول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص27 و28.

3- انظر أحمد عاشور، ديوان الشاعر محمد بن قيطون، (مرجع سابق)، من ص40، ص131.

طْلَبْتَكْ يَا جَوَّادْ يَا الْحَيّْ الْمُعِينْ يَا عَالَمْ عَلْمْ الْغَيْبْ عَظِيمْ الشَّـــانْ.

ويختمها بـ:

بْجَاهَكْ يَا رَبِّي نْكُونْ مَنْ ذْنُوبِي خْفِيفْ أَنَا وَالسَّامْعِينْ فِي جَنَّةْ رَضْوَانْ(1).

أما الشاعر عبد القادر الوهراني، فيبدأ قصيدته حول سقوط مدينة الجزائر عام 1830 بـ:

بَالحَمْدْ نَبْتَدَا ذَا الْقَصَّة وَنْـــعِيدْهَا اسْتَغْفْرُوا وْتُوبُـوا يَا مُسَلْمِيـــنْ

نُوصِي عْلَى صْلَاةْ أَحْمَدْ لَا تَنْسَاوْهَا تْفُكْ مَنْ الْقْصَايَصْ وْنَصْبْ الْوَازْنِينْ(2).

وتتكرر الظاهرة مع معظم الشعراء، حتى أصبحت تقليدا لا يحيد عنه الشعراء الشعبيون، ولكنه تقليد ارتبط بقيم وعقيدة الشعب الجزائري المتأصلة.

على أنه يمكن تقسيم هذا الغرض إلى فروع، حسب ما يبدو لنا، بالنظر إلى أن مفهوم الدين هنا هو ما وقر في ذهن الشاعر ومستمعيه معا، بحيث يمكن إدراج التوسل كشكل من أشكال الاستغاثة: التوسل بالنبي صلى الله عليه وسلم، التوسل بسور القرآن الكريم وبالصحابة المبشرين بالجنة.

والتوسل بعبد القادر الجيلاني وبالأولياء والصالحين :

أُنْظُرْ الِاسْلَامْ يَا الْعَالِ بْجَاهْ الْمُصْطَـــفَى انْبِينَا

بْجَاهْ ابْرَاهِيمْ الْـــخَلِيلِي وَبْجَاهْ الْبَيْـــتْ وَالْمَدِينَا

وَبَالْقُرْآنْ جَبـــتْ فَالِي يَتْوَسَّلْ بِيـهْ مَـنْ أُمّـــتْنَا

وَرْجَالْ الْبَـــرّْ كُلّْ وَالِي وَرْجَالْ الْبَحْرْ لِيكْ جِينَا(3).

1- انظر العربي بن عاشور ، أشعار محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة وبطل المقاومة ، دار الشروق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص224 وص232.

2- انظر جلول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص35.

3 - انظر المرجع نفسه، ص44.

وظاهرة الاستغاثة بكلّ ما له صلة بالدّين، تظهر بوضوح لدى الشّعراء في حالة (التأزّم) القصوى كإخفاق في الحبّ والعاطفة، أو في الغربة والتّغريب والإحساس بوطأتهما، أو حالة الظّلم والتعسّف وانهيار مختلف القيم. فحديث أحد المساجين الجزائريين الذين نقلوا إلى كاليدونيا يوضح ذلك:

نُطْلُبْ عَالِي الْقُدْرَة يْفُكْنَا فِي ذِي الْخَـطْرَة لَلْقَلْبْ مَا بْقَاتْ صَبْرَة وَحْشْ الْغِريبْ صْعُبْ
يَا إِلَهْ اتْنَجِّينَا مْنَ الْحُكُمْ جَارُوا عْلِينَا حُكَّامْ فْرَنْصَا بَعَّدْنَا أَهْلْ الْمَـــيْدَانْ وَالْحَرْبْ(1).

وعن الحالة الثالثة عبّر الشّاعر الشّعبي عبد القادر الوهراني بعد سقوط (زينة البلدان) الجزائر:

بَالْحَمْدْ نَبْدَا ذَا الْقَصَّة وَنْعِيـــــدْهَا اسْتَغْفْرُوا وْتُوبُـــــــوا يَا مُسَلْمِينْ
نُوصِي عْلَى صْلَاةْ أَحْمَدْ لَا تَنْسَاوْهَا تْفُكْ مْنَ الْقْصَايَصْ وَنصْبْ الْوَازْنِينْ
هُوَ يْفُكْ مَنْ جَهَنّـــــــــمْ وَهْوَالْهَا سِيدْ الرّجَـالْ شْفِـــــــيعْ الْمُذْنِبِينْ
سِيدْ الْإِنْسْ وَالْجِنْ وْسِيدْ سْيَـــــادْنَا مُحَمَّدْ التُّهَـامِي مَصْـــــبَاحْ الدِّينْ
صَلُّوا عْلِيهْ قَدْ الدَّنْـــــــيَا بَتْمَامْهَـا صَلُّوا عْلِيهْ أَلْفْ يُا مُذْنِـــــــبِينْ
كَثْرُوا بَالصّلَاةْ عْلَى الاَمْـــجَدْ طَـهَ يَوْمْ الَخْمِيسْ وَالْجَمْـــــعَة وَالاَثْنَيْنْ(2).

فهذه حالات متأزمة، يلجأ فيها الشاعر إلى التوسّل وإلى الدّين، على أنّه يمكن أن نصنّف قصيدة عبد القادر الوهراني ضمن الرّثاء، وهي كذلك، ولكنّه رثاء المدن الحضارية . التاريخية، رثاء له دوره الحضاري في بحيرة الأبيض المتوسط، ومع ذلك فلا يمكن إخفاء طابعه الدّيني من جهة، ولا يمكن إخفاء طابعه الوعظي الإرشادي المعتمد على الدّين أيضا، فهو رثاء نابع من أزمة، وهي وعظ وإرشاد اقتضته طبيعة الأزمة من جهة أخرى.

---

1 – أحمد الأمين، كتاب سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب ، (تقديم أحمد الأمين)، (س مرجع ابق)، ص141.

2– انظر جلول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص35.

والملاحظ أن هذا الغرض/ الديني، قد يختفي عند التّركيز على التوسّل مثلا، لكنّ التوسّل خطاب دينيّ في الأساس وإن انحرف أحيانا، ففي محور الدّين نجد الغزل ونجد الغربة والحنين والشكوى وهي أغراض أخرى، كما نجد بكاء المدن/ الجزائر، وعليه فالأغراض متداخلة، وهذا التّداخل سببه تداخل الحياة نفسها لدى النّاس، فعبّر عنها الشّاعر كما هي في واقعها أو على الأقلّ في واقعه ومن زاوية رصده الأحداث.

الدين فيه فرار إلى الله سبحانه وتعالى، وما نظمه الشعراء الشعبيون وفق ما تقدم يوضّح الاستسلام للقضاء والقدر، وهو أيضا دعوة إلى التغيير: تغيير ما بالنفس، وتغيير الواقع، ففي الدّعاء أو هروب الشّعراء إلى الله وإلى نبيه صلى الله عليه وسلم تجديد للطاقة الإيمانية للعودة إلى الميدان لمواجهة المنكر والتصدّي له. وهذا ليس غريبا لأنّ السرّ وراء اعتصامهم بالله يرجع إلى (أنّ عددا كبيرا من هؤلاء الشّعراء كانوا فقهاء)(1).

3 . 2 شعر الغزل:

طرق كلّ الشعراء تقريبا غرض الغزل، الذي يعدّ تجربة شخصيّة لكلّ شاعر، يعبّر عنها وفق الأدوات التي يملكها انطلاقا من تجربته، وهذا الغرض (يشترك فيه الجميع، وينظم فيه كلّ من هبّ ودبّ، وطريقتهم في هذا الباب متّحدة الأسلوب والاتّجاه، بحيث لا تستطيع أن تفرّق بين شاعر وشاعر إلا بما امتاز به كلّ واحد في التّعبير والتّنظيم)([2]). ولو استعرضنا مقاطع من أقوال فحول الشّعراء الشّعبيين الجزائريّين في هذا الغرض لأخذنا صورة وافية عن ذلك، وتكفي الإشارة إلى بعضها، فقد طرقه الشاعر سعيد بن عبد الله المنداسي، حيث قال:

عَنْدْ نْسَايَمْ ذَكَرْهَا تَحْيَا بَالشَّمْ نَسْتَنْشَقْ لَوْ كَانْتْ مَاذْ اللّي مــزْكُومْ

1- التلي بن الشيخ. دراسات في الأدب الشعبي، (مرجع سابق)، ص49.

2- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، (مرجع سابق)، ص 125 و126.

نَتْفَكَّرْ مَنْهَا لْـــيَالِي فَاتُو دْهَمْ فِي سْمَاهُمْ مَا شَاهْدَتْ لَعْيُونْ نْجُومْ(1).

وهذا مصطفى بن إبراهيم يتحدّث عن نفسه وعن مغامراته:

قَالَتْ لِي يَا شْبـــــَابْ ارْجَـى لِي نْعـــــــيدْ سِرِّي

رَانِي فِي الْحُــزْنْ وَالْكْرَابْ مْنَ الْوَحَشْ الْيَوْمْ ضَاقْ مُورِي

هَزْمَتْنِي كَحْـــلَةْ الَهْدَابْ وَجْـهَ الْمَحْنَة يْبَـــــــانْ وَارِي(2).

ويتحدّث الشّاعر محمّد بن عزّوز عن النّصائح الّتي ينبغي للعاشق أن يلتزم بها ويتّبعها ويعرض عليه المواقف المختلفة التي تجعله غير قارّ، ويعيش حياة مضطربة، ويبدو أنّه خطاب الرّوح للرّوح أو لنقل إنّه حوار داخليّ بين الشّاعر وذاته:

يَا عَاشَقْ حُبُّ النْسَا هَكْذَا نْوَرِّيكْ نْسَالَكْ عَنْ سِيرْتُو عَبَّـــــرْنَا لَكْ

سَاعَة لَيلَكْ دَالْتُو بَظْــلَامْ عْلِيكْ سَاعَة مَثْلَ نْهَارْ شَمْسُو تَضْوَالَكْ(3).

وتناول محمّد بن قيطون هذا الغرض في قصيدة (القايمة بْنَيَتْ عيسى)(4). وعبد الله بن كرّيو في عدد من قصائده.

3 . 3 شعر الرثاء :

الرّثاء لون من ألوان الشّعر الشّعبي الجزائريّ (وهو لا يختلف في أسلوبه عن المراثي الفصيحة، وغالبا ما يرسله الشّعراء في أسلوب رسائل إلى من يردّون تعزيته في فقيد)(5). ولعلّ أشهر مرثيّة في الشّعر الشّعبي الجزائريّ هي مرثيّة (حيزيّة) للشّاعر محمّد بن قيطون، واشتهر بها أكثر من شهرته بغيرها، يبدأ بـ:

عَزُّونِي يَا مْلَاحْ فِي رَايَـــــسْ الَبْنَاتْ سَكْنَتْ تَحْتْ اللْحُـــــودْ نَارِي مَقْدِيَا.

1- التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي، (مرجع سابق)، ص49.

2 - المرجع نفسه، ص99.

3 - التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي، (مرجع سابق)، ص169.

4- أحمد عاشور، ديوان الشاعر محمد بن قيطون، (مرجع سابق)، ص92 و101.

5- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، (مرجع سابق)، ص170.

ويختمها بالتّوقيع باسمه، دون أن تفقد القصيدة طبيعتها الرثائية:

فِي خَالَدْ بَنْ سْنَانْ بَنْ قَيْــطُونْ فْلَانْ قَالْ عْلَى اللِّي زْمَـانْ شُفْنَاهَا حَيَّة(1).

وقد نظم الشّاعر قصيدة أخرى في رثاء الشّيخ محمّد بن بلقاسم الهاملي، مؤسّس زاوية الهامل، لم تنل شهرة حيزية، وقد يرجع ذلك إلى أنّ قناة إيصال الأولى أقوى من الثّانية، حيث غنّى بعض الفنانين مرثية (حيزية) وأذيعت بين الناس بواسطة الراديو، في حين أنّ الثّانية ظلّت تعيش في محيط ضيّق جدّا. وراح يطلق صفات في مقاطع كثيرة مثل (غاب الشّيخ المقصود) (غاب الشّيخ المذكور) (غاب الشّيخ النصّاح) (غاب الشيخ المعلوم) (غاب الشيخ المقبول):

غَابْ الشِّيخْ الْمَقْصُودْ عَنِ الْوُجُودْ
بَنْ بَلْقَاسَمْ حَمُّـــــودْ قُطْبْ الْأَفْرَادْ
بَعْدَ أَنْ كَانْ مَوْجُــودْ نِعْمَ الْوَدُودْ
ارْحَلْ صَارْ مَفْقُـــودْ فَارَقْ لَشْهَادْ(2).

وقد رثى شاعر آخر ابنة مؤسّس زاوية الهامل السيّدة زينب بنت بلقاسم أو رثى أباها:

يَا بَاكْيَةْ لَخْـــــبَارْ هَذَا نْهَارْ يْشَيَّبْ
لَخْوَانْ وَالزِّيّـــــارْ وَالْبَرّْ قَاعْ تْقَلَّبْ
مَا صَارْ أَمَا صَــارْ بَفْرَاقْ بَابَا زَيْنَبْ(3).

وصور الشاعر جلول الحميسي في حوار بينه وبين إحدى الثكالى التي وقفت عند قبر ابنها تبكيه:

---

1 – أحمد الأمين ، كتاب سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب ، (تقديم أحمد الأمين)، (مرجع سابق)، ص147 و157.

2– انظر أحمد عاشور، ديوان الشاعر محمد بن قيطون، (مرجع سابق)، ص66.

3– انظر أحمد الأمين، من فحول الشعراء في سيدي خالد ، بسكرة، (مرجع سابق)، ص93.

حْضَرْتْ الْيَوْمْ شُفْتْ صِفَة مَنْ الصِّفَاتْ تَبْكِي وَتْقُولْ وَيْنْ نَلْحَــقْ مَثْلْ ابْنِي

وَيْلِي وَيْلِي الـــــــدَّارْ أَخْـــــــلَاتْ نَحْزَنْ دِيمَة عْلِيهْ مَا دَامَــتْ عَيْنِي

قُلْتْ لْهَا يَا عْجُوزْ دَرْتْ ذَنْـــبْ كْبِيرْ قْبَرْ يَبْكِي عْلَى قْبَرْ هَذَا الشِّي مُحَالْ

وَلْدَكْ مَا بَانُوا شِي خْصَايْلُو مَاتْ صْغِيرْ مَا شُفْنَاهْ نْهَارْ تَتْنَاطَـــــحْ الَابْطَالْ

قَالَتْ اسْمَعْ بِيَ نْعَـــــاوَدْ لَكْ لَــخْبَارْ نَحْكِي لَكْ بَخْصَايَلْ رَجَّــالَه وَأَهْلِيهْ

ابْنِي نَاسُو يْوَاكْدُوا يَـــــوْمْ الُــــغْبَارْ وَاللِّي طَاحْ فِي الْعْدُوّ يَحَمْـلُو وْيَدِّيهْ

ابْنِي نَاسُو مَا مَثْلْـــــــهُمْ أَحـــدْ أَعْبَارْ قِيَامْ كْبَارْ وَيْحْ مَنْ يَحَـــــرْكُوا لِيهْ (1).

القصيدة حوار شائق، يتراوح بين الرّثاء والتأبين. ويبدو لنا من خلال الحوار الشّعري أنّ الّذي يستحقّ الرّثاء والتأبين هو من أثبت وجوده في المجتمع، ونال مكانة اجتماعية وترك بموته فراغا كبيرا لا يملؤه ولا يعوّضه شيء آخر، إلّا الاحتساب والصبر على ذلك كما جاء في حالة (حيزية) أو أي رسالة خالدة في المجتمع تمثّل إشعاعا فكريّا وحضاريّا ونشر العلم وحارب الجهل وقارب الجماعات المتنافرة، كما هو الشّأن بالنسبة إلى الشيخ محمد بن بلقاسم مؤسّس زاوية الهامل، الذي كان له دور بارز في منطقة الحضنة والصحراء كما في الحالة الثانية. وعندما استنكر الشّاعر جلول الحميسي ما تقوم به الأمّ الثكلى، التي كانت تبكي ابنها الطفل وأنكر عليها وجود الخصال التي توجب البكاء والرثاء ومنها البطولة والفروسية:

وَلْدَكْ مَا بَانُوا شِي خْصَايْلُو مَاتْ صْغِيرْ مَا شُفْنَاهْ نْهَارْ تَتْنَاطَــحْ الَابْطَالْ.

ردّت عليه الأم الجريحة وعدّدت صفات قومه والمعدن الذي ينتمي إليه ابنها، فاضطر الشاعر إلى الاعتذار قائلا:

قَوْلَكْ هَذَا يَا عْجُوزْ فَاجَى عْلِيَّ كُلّْ غْبَارْ طَايَبْ قَلْبِي أَطْيَابْ وَأَنْتِ دَاوَيْتِيهْ(2).

---

[1]– أحمد الأمين ، كتاب سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب، (تقديم أحمد الأمين)، (مرجع سابق)، ص159 و161.

[2]– المرجع نفسه، ص162.

ومن خلال تتبّعنا لأغراض الشّعر الشّعبي الجزائريّ بالاعتماد على ما لدينا من نصوص، وجدنا مضامين كثيرة متداخلة، بمعنى أنّنا لا نجدها في القصائد موضوعا مستقلّا بالنسبة إلى بعض الأشكال أو الأغراض، فقد تلتقي أو يثيرها الشّاعر في قصيدة واحدة. وقد تقدّمت الإشارة إلى ذلك، غير أنّ هذا لا يعفينا من رصد الأغراض الشّعرية.

3 . 4 شعر الوصف:

يشمل غرض الوصف كلّ ما تقع عليه عين الشاعر ويتأثّر به تأثّرا عميقا، وهو وصف دقيق، قد يخرجنا من موضوع إلى آخر. وقد يشمل وصف المعارك: النّصر والهزيمة. ووصف أداة هذه المعارك وهي الخيل والانتصار. وبهذا نكون أمام غرض آخر وهو الفخر، ويزيغ الشاعر الشعبي ويصف المرأة حدّ الفحش، ويصف الطبيعة والعناصر المشكلة لها:

3 ـ 4 ـ 1 وصف المعارك والوقائع الحربيّة: أوّل ما تطالعنا قصيدة الشّاعر الأخضر بن خلوف المجاهد الذي وصف معركة (مزغران) التي انتشر فيها الجيش الجزائري على الجيش الإسباني، وخاض الشاعر غمارها بسيفه. قال عن استعداد الكفّار للمعركة:

طَلّْ الْكَافَرْ حِينْ شَـــافْ النَّاسْ حَقَّقْ فِي الْجِهَة امْـشَى مَجْدُوبْ
قَالُوا أَهْلْ التَّدْبِـــيرْ لَلْفَرْطَاسْ إِذَا نُغْدُوا إِيجُـــــونَا بَرْكُوبْ
ثُمَّ نُقْتُلْ الرَّاسْ بَعْـــــدْ الرَّاسْ حَقّْ الْحَقّْ وَلاَّ بْـــقَاتْ كْـذُوبْ
بَاتُوا الْكَفْرَة حَارْمِـــــينْ النَّوْمْ وَمْزَامِيرْ الْمَـــقَتْ مَعْمُومَة(1).

وإذا كان ذلك حال الجزائريين مع الغزاة الإسبان، فإنّ الأمر لا يختلف مع الغزاة الفرنسيين، قال الشاعر محمد بلخير يصف المعارك ويفتخر بالنصر:

هَجَّلْنَا عَلْجـــــــاتْ فِي مَرِيَّا مَنْ هَمّْ قْبَاطِـــــينْهَا تَتْمَاجَدْ
وَأَهْدَيْنَا بُلْـــــــدَانْهُمْ مَخْلِيَّة وَدْشُورْهُمْ قَفـــــرَة الْبُومْ يْغَرَّدْ

1- جلول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص26.

وْجَبْنَا عْلَى الرُّومِي كذَا مَنْ سَعْيُو وَاحْصُنْ لْجَامَـــــــاتْهَا تَتْقَوَّدْ

سَكَّرَنَاْهُمْ كَافَـــــــــرْ وْشَاشِيَة تَسْكَارْ غْلَمْ كَـــــــابَّة لَلْمَوْرَدْ

حَكَّيْنَاهُمْ كِيـــــــــفْ حَكّْ الَقَلْيَة ذَاكْ الْيَوْمْ كْبِـــــــيرْهُمْ مَتْزَاهَدْ(1).

3 ـ 4 ـ 2 وصف خيل المجاهدين في سبيل الله:

نشأت بين الشّاعر الفارس وفرسه علاقة وطيدة ، فتولّد عن ذلك عاطفة قويّة يشعر بها وتبدو في انسجام رغبته كشاعر فارس وحركة فرسه، وكأنّ الخطاب بينهم شعوري، ارتبطا فيه بنقطة واحدة في المعركة، هي قهر العدوّ والخصم المبين، ومن وصف الشاعر لفرسه تبدو تلك العلاقة واضحة جدّا، مثلما يصف الشّاعر الفارس المجاهد الأخضر بن خلوف خيل المجاهدين في معركة ((مزغران)) متقدّمة الذّكر:

وَلَّى الْمَيِّتْ فِي الْبِطَـــــاحْ أَفْرَاشْ تَمْشِي الْخَيْلْ عْلَى سْبِـيبْ الْخَيْلْ

بَيْضَة وَأَبْيَضْ لَوْنْ صنْفْ الشَّاشْ زَرْقَة وَازْرَقْ لَـــــوْنْ شَبْهْ النِّيلْ

[النيل: أي النيلة]

دَهْمَة وَأَدْهَمْ لَوْنْ سُـــــودْ أَحْبَاش خَضْرَة وَأَخْضَرْ لَـــوْنْ شَبْهْ أقْصِيلْ

وَاصْفَرْ مَايَلْ تُونْـــــــــسِي مَنْظُوم فِي قِيطَانْ احْرِيـــــــرْ مَبْرُومَة(2).

وفي وصف آخر للفرس شبيه بوصف الاخضر بن خلوف على الرغم مما بين الشاعرين من تباعد زمني. قال الشّاعر ميدوني الحاج قويدر بن طريبة، يصف الخيل في ثورة أولاد سيدي الشيخ:

صَفْرَة وَاصْفَرْ قحْوَالْ نَحّْ بَيْضْ الْعُقَابْ مُولَاهْ يَاخُذْ عْـــرَامُو

دَهْمَة وَادْهَمْ كِالصَّايْخَاتْ فِي السّْـحَابْ سُودَانِي جْلَا أَحْرَامـو

1- العربي بن عاشور، أشعار محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة وبطل المقاومة، (مرجع سابق)، ص205 و206.

2- جلول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص25.

زَرْقَة وَأزْرَقْ نِيلَيْنْ بِالدُّحِيـــــنْ جْنَابْ كِي الْمَخْدُومْ بْتَرْقَـتامُو

خُمْرِيَّة وْخُمْرِي تْقُولْ حَـــــبُّ سْخَاب بِالمِسْكْ عْجَبْ نْظَامُو

بَيْضَة وَأبْيَضْ لَمَّـــــاعْ كِجْلِيدْ سْحَابْ ظَاهَرْ يَعْجَبْ تَنْهَـامُو

حَمْرَة وَأحْمَرْ كِتْقُولْ فَالُـــــوبْ طَابْ زَيْنْ الْقَدّْ تَسْـــقَامُو(1).

3 ـ 4 ـ 3 وصف مفاتن المرأة:

يندرج هذا النّوع من الوصف ضمن غرض الغزل، وبالنظر إلى الصّور الّتي جسّدها الشّاعر للمرأة فإنّ العلاقة تبدو غير شرعية، فالحبّ الذي يتحدّث عنه الشّاعر لمحبوبته، سرعان ما ينتقل إلى صور عنيفة بالنّظر إلى طبيعة المجتمع الّذي يتداول هذا النصّ الشعري، ولعلّ هذا ما جعل التلّي بن الشيخ يشير إلى معنى الحبّ، أو ("(ما هو شائع في الحياة العامة من وجود علاقة أو صلة بين رجل وامرأة، قد لا يكون الهدف منها إيجاد رابطة شريفة يقرّها العرف ويباركها القانون..."(2). وهذا ما نجده في شعر محمد بلخير وفي معظم قصائده وبخاصة القصائد التي تحمل أسماء عشيقاته(3). مع أنّ هذا ليس خاصّا به، فنفس المشاهد والصّور تتكرّر في قصيدة محمد بن قيطون "القايمة بنيت عيسى" (4). فهذان الشّاعران وغيرهما من الشعراء يصفون بدقّة جسم المرأة، حتى في حالة الرّثاء كما جاء في قصيدة (حيزية): شعر حيزية، حاجباها وعيناها، الخدّ، الفم، الرّيق، الجيد، الصّدر، لون البشرة، ومن حين لآخر يصف لباسها وزينتها، فيذكر الحزام مقرونا بالبطن ويذكر السّاقين مقرونين بالخلخال(5). وبنفس التّرتيب يصف محمد بلخير جسد المرأة من الرأس إلى

1- جلول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص 84 و85.

2- التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي، (مرجع سابق)، ص21.

3- العربي بن عاشور، أشعار محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة وبطل المقاومة، (مرجع سابق)، من ص283 و377.

4- أحمد عاشور، ديوان الشاعر محمد بن قيطون، (مرجع سابق)، ص92 و 101.

5- انظر المرجع نفسه، ص42 و 44.

القدمين(1). وقد سار على هذا التّرتيب والطريقة شعراء آخرون مثل لخضر بن الشيخ الحسناوي(2).

3 ـ 4 ـ 4 وصف الطبيعة:

ظهر وصف الطبيعة أو حركة الليل والنهار، وما يصاحبها من أحداث ووقائع وتغيرات، في شعر إسماعيل مدّاد، يمدح فيه محمّدا صلى الله عليه وسلم، بعنوان (يا فاهم الاشراح):

بَانْ النَّجْمْ بَـــــرَّاحْ وَالْفَجَرْ بْنُورُو تْبَـــــسَّمْ
بَحْكَامْ الْفَتَـــــــاحْ يَا سَعْفِي وَالْفَجْــرْ عْلَمْ
يَا سَعْفِي وَالْفَجَرْ عَدَّا وْمْشَى شَوْرْ الْغَرْبْ سَدَّا
وَالْفَجْرْ خْرَجْ بْجُنْـدُو جَرَّدْ سَيْـــــفُـــــو لَاحْ
وَالدُّجَى يَرْعَى ذْمَامُو سَلَّمْ لُو وَانْـــــــــــزَاحْ(3).

وهي "زجلية وأغنية رائعة، خفيفة في إيقاعها ووزنها، لطيفة في انسجام ألفاظها وتنّوع قوافيها الدّاخلية. وقد أبدع الشّاعر في وصف الطّبيعة خصوصا في انهزام اللّيل وإقبال الفجر وما يتبع ذلك من أغاني الطيور، ثم هذا النّسيم الذي يحمل لك شذى كلّ أنواع الورود، التي يأخذ في تعدادها (...) وهكذا كعادة كلّ شعرائنا الشّعبيين يتّخذون من القصيدة الدّينية مطيّة لوصف الطّبيعة الّتي يذوب فيها الممدوح والشاعر" (4). فلم تكتمل الصّورة المرغوب فيها إلّا من خلال إظهار معالم الطّبيعة، كي تبدو منسجمة ومتناسقة، تأخذ من كلّ شيء لتصبح قريبة من الواقع الفني، فهي أنشودة وصفيّة كونية.

---

[1]– العربي بن عاشور، أشعار محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة وبطل المقاومة، (مرجع سابق) من ص 290 و 292.

[2]– أحمد الأمين، كتاب سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب، (تقديم أحمد الأمين)، (مرجع سابق)، من ص185و188.

[3]– انظر القصيدة في المرجع نفسه، ص7.3.

[4]– أحمد الأمين ، كتاب سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب، (تقديم أحمد الأمين)، (مرجع سابق)، ص189.

3 . 5 المدح والتصوّف والتوسّل في الشّعر الشّعبي.

ربما يمكن القول: إنّ بعض الشّعراء تخصّصوا في مدح الرسول صلّى الله عليه وسلّم، وعلى رأسهم الشّاعر الشّيخ الأخضر بن خلوف الّذي خصّص شعره لمدح الرّسول/ص، ونلمس في شعره هذا "عاطفة صادقة، طافحة بالأمل والرجاء في شفاعة محمّد (ص) يوم القيامة، وإيمانا قويا يعترف فيه الشاعر بأن حبّ المصطفى قد تمكّن من سائر جسده، وأنّه العين الّتي يرى بها الحياة..." ([1]). كما في الأبيات التالية:

أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْـــدِي بِاسْمْ اللهْ وْبِيكْ نَبْـــدَا
حُبَّكْ فِي سُلْطَانْ جَسْدِي مَا عَزَّكْ يَا عَيْنْ وَحْدَة
قَدّْ النَّحْلَة اللِّـــي تْسَدِّي تَبْنِي شَهْدَة فَوْقْ شَهْدَة
يَا مُحَمَّدْ أَنْتَ سِـــيدِي صَلَّى اللهْ عْلِيكْ لَبْدَا(2).

وهذا الشّيخ بن يوسف "يعبّر عن الإكبار والإجلال لسيّد الكائنات وحامل الرّسالة الإلهية لخلق الله (...) وقد استهلّ إحدى قصائد المدح أو الإشادة بمبادئ الدّين بقوله:

اللَّهُمَّ صَلِّ وْسَلَّمْ كُلْ نْهَارْ دَايَمْ كُلْ نْـــــــــــــــــهَارْ
يَا سَعْدِي بْطَهَ لَمْـــجَدْ نَبِينَا الْمُخْتَارْ وَالصَّلَاةْ عْلَى مُحَمَّدْ
صَلَّى اللهْ عْلِيكْ وْسَـــلَّمْ يَا طَيَّبْ لَذْكَـــــــــارْ، طَهَ بُولَنْوَارْ
صْلَاةْ بِيهَا تْأَيَّدْ عَدَدْ لَمْطَارْ تَحِيَّة لَلْهَـــــــــادِي لَمْجَدْ"(3).

ويصبح المدح غناء أو ترديدا جماعيا، يشترك فيه جميع الحاضرين في مناسبة دينيّة أو اجتماعية، ويركّز الشّعراء الشّعبيون في مدحهم على شخصيّات تاريخية إسلامية عربية، أو محلية يمجّدونها كالأولياء والصّالحين، وفي مقدمتهم عبد القادر الجيلاني، وكمؤسّسي

---

[1]– التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي، (مرجع سابق)، ص51.
[2]– المرجع نفسه، ص51.
[3]– التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي، (مرجع سابق)، ص215.

الطّرق الصّوفية، حيث يختلط المدح بالتوسّل، فالشّاعر الشّيخ الشّلالي يمدح ويتوسّل في آن واحد وذلك خلال ثورة المقراني قال:

عُمْرُو سِيدِي مَا يَنْسَـــانَا بُوقَبْرَيْنْ يْكُـــــــونْ مْعَانَا

بَنْ عَبْدْ الرَّحْمَـــانْ رْضَانَا مُولْ الْجَاهْ وْمُـــولْ الْخَصْلَة

عْلِيهْ اتّكَالْنَا وَرْجَـــــــانَا مَنْ شَدّْ الضِّيقْ يْسَلَّـــــكْنَا(1).

وهو يعني هنا الشيخ العالم الأزهري محمّد بن عبد الرّحمن مؤسّس الطريقة الرحمانية. ومدح وتوسّل الشّاعر العربي بن أحمد القزقاز أو القارباز المعروف بمؤسّس الطّريقة التّيجانية، الذي ختم قصيدته بما يلي:

نَغْرَا يَا التِّيجَانِي

أَنَاَ دْخِيلْ بْحُرْمَةْ طَهَ ضَاوِي الَجْبِينْ

تْرُوفْ عَنِّي رَانِي فِي أَمْـرَكْ رْهِينْ

نَغْرَا يَا التِّيجَانِي (2).

وسار على درب هؤلاء بعض الشّعراء، فهذا الشّاعر محّمد بلخير، الّذي عرف بشاعر الشّيخ بوعمامة، لمدحه في قصائد كثيرة، قال في إحداها:

يَا عَالَمْ الَخْفِيَّة مَفْتَاحْ كُـــلّْ بَابْ الشِّيخْ بُوعْمَـــــامَة لِيَا رْضِـــيَة

سْلَاكْ مَنْ حْصَلْ سَاعَةْ حَكّْ الرْكَابْ وَالشِّيخْ وَيْنْ كَانْ الْمَغْبُـــــونْ يْجِيهْ(3).

وقال في قصيدة أخرى:

أَنَا قَوْلِي عْلِيكْ وَالْمَالْ عْلِيـكْ هْدَايَة تَجْعَلْ فَضْلِي عْلَى يَدَّكْ وَأَنَا عَنْدِي فَالُو

1- جلول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص75.

2- أحمد الأمين ، كتاب سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب، (تقديم أحمد الأمين)، (مرجع سابق)، ص16.

3- العربي بن عاشور، أشعار محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة وبطل المقاومة، (مرجع سابق)، ص137.

أنْتَ رَبْحِي وْسْعَايْتِي فَوْقْ اللِّي سْعَايَة تَجْعَلْ رَزْقِي قْرِيبْ يَاتِيـــــنِي مَا نُغْدَالُو

تَحْضَرْ لِي لَيْلَةْ الَبْلَا قُـــدَّامِي وَوْرَايَا مُحَمَّدْ وَيْنْ مَا يْصُـــــدْ بْعَيْنَكْ تَرْعَالُو(1).

ويمكن تتّبع الإنتاج الشّعري الشّعبي الجزائريّ قديمه وحديثه، وبالطّريقة نفسها المتقدّمة لاكتشاف أغراض أخرى كثيرة ومختلفة في القصيدة الواحدة، وقد يأخذ منّا ذلك جهدا أكبر ووقتا أطول، وسنوفّر هذا الجهد والوقت للدّراسة الفنّية فيما يأتي من فصول.

3 . 6 شعر الثورة:

نال شعر الثّورة والمقاومة حظّا وافرا من عناية الشّاعر، وقد طرح قضايا إنسانية عميقة، تمثّلت في معاناة الجزائريّين الحقيقيّة، نتيجة تسلّط قوى الشرّ عليه والمتمثّلة في الاستعمار الفرنسي، الذي اضطهده وجرّده من أدنى الحقوق الإنسانية، ولذلك ظلّ هذا الشّعر الشّعبي يعيد على مستمعيه أو الذين يتذوّقونه نفس الصّور التي أبرزها شعراء المقاومة في شعرهم، ونقلها عنهم شعراء المقاومة الشّعبية وشعراء الجيل المعاصر، بالنّظر إلى التعسّف في استخدام القوّة المفرطة لقهر الشّعب الجزائري، وإذا كان شاعر المقاومة يدفع النّاس إلى المقاومة، وينتهي أحيانا بالدّعاء على (الكافر) / الفرنسي وبالبكائيات على الأمجاد، فإنّ الشّعراء الذين جاؤوا من بعدهم في عهد الاحتلال أو بعد الاستقلال، ظلّ بعضهم يعرض صور حاضرهم وحاضر جماعتهم بالرّجوع إلى الماضي، ماضي الفتوحات الإسلامية والنّصر المؤزّر، وبعضهم الآخر يعيد الصّور القديمة، ولكنّهم يربطونها بالمستقبل وبنعمة الاستقلال، فالشّعر الشّعبي وثيقة تاريخيّة صوّرت " ملامح فترة الاحتلال الفرنسي بطريقة توضّح جوانب الحياة السياسيّة والاقتصادية والاجتماعية، التي تعرّضت إلى محاولات

1- العربي بن عاشور، أشعار محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة وبطل المقاومة، (مرجع سابق)، ص160.

استعمارية مقصودة، تستهدف طمس معالم الثّقافة القومية، وإحلال ثقافة أجنبيّة محلّها (...) لتجعل من الشّعب الجزائريّ شعبا تابعا لثقافة الاحتلال فكرا وسلوكا ووطنا"(1)

قال الشاعر عبد القادر بن النوّي:

وْصَحْرَاء بَبْطَالْ عُظَمَـاء تَزْخَرْ مَا رَكْعُوا لَلِّي تْعـدَّى مَهْمَا جَارْ

تُرْبَتْهَا تَحْتْ الْعْـدُو وَلَّاتْ اجْمَرْ لَهْبَتْ فِي ظْلَامْـــهَا زُمْرَةْ لَشْرَارْ

فُرْسَانْ الْبَـــارُودْ وَبْرَانِيس أُوْبَرْ دَمْ عْرُوبَة صَافْيَة مَا فِيهْ اغْبَارْ (2)

وذلك بتعظيم الدّور الذي أدّاه الأبطال والثوّار أثناء مختلف مراحل المقاومة الشّعبية الجزائريّة، وكذا حسن القيادة، الذي ينتج عنه النّصر والاستقلال.

4 . أبعاد ومضامين النّصوص الشّعرية الشّعبية:

نقصد بالأبعاد ما انطوى عليه الشّعر الشّعبي من مضامين عبّر عنها الشّاعر الشّعبي الجزائريّ، وهي مستوحاة ممّا رسخ في معتقده، أي ورثها ميراثا حضاريا، يستمدّ منها مختلف الحلول، بالمقدار الّذي استوعب به ذلك الميراث. فيظهر كلّ ذلك بتلقائيّة واضحة في شعره، فهو من جهة يغرف من مَعين تراثه الذي لا يمكن أن يحيد عنه، ولكنّه . من جهة أخرى . يعيد صيّاغة التّراث أو مضمونه، ليقدّمه من جديد في قوالب وأشكال وصور، تظهر صلتها بمكوّنات ثقافة بيئته واضحة، فهو يعي من تراثه ما يمكنه من إعادة بعثه من جديد، من خلال النّماذج والصّور، التي يستوحيها منه، ليعرضها بنفس المستوى الذي أخذ واستوحى به التّراث، حيث نجد أمامنا قضايا إنسانية حقيقية ومعاناة، حرّي بالشّاعر الكفء أن يتناولها، وحريّ بالدّارس أن يكتشفها في نتاج وثمرات الشّعراء الشّعبيين الجزائريّين، وقد نظرنا إلى

1- التلي بن الشيخ ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، (مرجع سابق)، ص97.

2 – رواية السيد جملي أحمد (60 سنة) متقاعد ، يوم 06 / 07 / 2009 ، ببيته بوسعادة، القصيدة مكتوبة بخط اليد مع قصائد أخرى في كراس.

مختلف الأبعاد من خلال محورين، اعتقدنا أنّهما يشيران بما فيه الكفاية لكلّ الأبعاد الأخرى وهما: ا . البعد التاريخي . الحضاري. ب . البعد الاجتماعي . الإنساني في الشعر الشعبي.

4 . 1 البعد التاريخي . الحضاري في الشّعر الشّعبي.

وبعد الكشف عن بعض الأغراض يحقّ لنا أن نسأل عن قيمة هذه الأغراض في الحياة المجتمعيّة الجزائريّة، ثم عن مكانتها ودورها في تحقيق الأهداف المنشئة لهذه الأشكال الشعبيّة. وقد تختلف نظرة الشّاعر إلى موضوعه، ليراهن على أنّ نصّه الشّعبي سيحقّق هدفا أو أهدافا ما. لكن تلك النظرة قد تتّفق مع نظرة المستمع أو تختلف حول بلوغ أو تحقيق الشّاعر مراده ويبدو لنا أنّ المحكّ هنا هو احتضان النّاس لشعره واحتفاؤهم به، والتجاوب مع قصائده أو رفضهم شعره.

وفي هذه المسألة تحديد، تتوقّف الأمور على أدوات الشّاعر الفنّية وتوظيفه لقيم المجتمع وما تضمّنته من خرافات وأساطير، تشكّل كلّا متراكما، ثم انتقاء الألفاظ والجمل المعبّرة عن الحالة المقصودة وانتقاء الشّخوص التاريخيّة والدينيّة وغيرها عندما يتعلّق الأمر بالأبعاد التاريخيّة في حياة الجماعة، ثم الصّدق والعاطفة وغيرها، لتحقيق الأداء الجيّد، إذا اعتبرنا الشّعر الشّعبي غناء، فهو أداء والأداء الجيّد أهمّ عنصر من عناصر التّبليغ.

ولعلّ هذا الطّرح يقودنا إلى أهمّ القضايا الإنسانيّة، التي يعرضها الشّعر الشّعبي الجزائريّ دون قيود، باستثناء قيود الجماعة الّتي تتداول النصّ الشّعري الشّفهي، فهو شعر مرتبط أشدّ الارتباط بالتّاريخ الإسلامي، حيث يظلّ يومئ إليه من خلال ذكر المعارك الجهادية، أو التّواصل بين الأزمنة التاريخيّة القديمة، فالشاعر يحيلنا إلى أمجاده " تلك الإحالة تتضمّن أحيانا إشارة إلى أحداث فارقة في تاريخ الأمّة، أحيطت بهالة من التّقديس، وبها ارتقى النصّ الشّعبي المحتفى به إلى مستوى التّقديس الأسطوري (...) صبغة تقديسيّة يتزاوج فيها التّاريخ الحقيقيّ المقدّس نسبيّا بالتّاريخ الأسطوري الموهوم (...) تتماشى مع

جوانب شتّى من حياتها..." (1). ومع ذلك فالشّعر ينطلق من الواقع ويرحل عبر التّاريخ، ثم يعود إلى نفس النّقطة الّتي انطلق منها، ليؤكّد تلك الصّلة الرّوحية، وقد عبّر الشّاعر الشّعبي الأخضر بن خلوف عن جانب من تلك الأبعاد في هذا المقطع:

جَاوْ شْيُوخْ سْوِيدْ لَلسُّـلْطَانْ فِيهَمْ أَبُو بَكْرْ وَامْحَمَّدْ

قَالُوا لُو يَا أَمِيرْ لَا تَلْيَــانْ لَا دِينْ إِلَّا دِينْ مُحَمَّدْ

اسَّشْرَحْ سُلْطَانَّا وَزْيَـــــانْ رَاهَا قَوْمُو الزَّاهْيَة ارْعَدْ

صَبْحَتْ فِي الْحَوْضْ الجْيُوش أَلْمَامْ نَزْلَتْ ذَاكْ خْبَا وْذِي خَيْمَة(2).

فالعناصر التي تضمّنها المقطع الشّعري تشير إلى الميراث الحضاري الإسلامي، الّذي حرّك المعارك، ودفع المجاهدين الجزائريّين إلى الذّود عن حمى الإسلام وبيضته، فالجزائر امتداد طويل وعريض لعمق إسلامي، وهي جزء منه، وربما جسّدته مقولة الشاعر " لا دين إلا دين محمد" لرفع الرّوح المعنويّة للجيش الجزائريّ، الذي تنتظره معركة فاصلة مع الإسبان، عندما عبّر عن موقف القبائل الجزائريّة، الّتي انضمّت إلى الجيش الجزائري لقتال الإسبان المغيرين، وذكر منها في المقطع السّابق القبيلة العربية الزّغبية الهلالية: سويد العتيدة التي شاركت في المعركة. هذا الامتداد التّاريخي الدّيني الحضاري يلبّي حاجة لدى المتلقّين للشّعر الشّعبي، أو قد يسدّ فراغا في حياة الناس أو يعبّر عمّا عجز النّاس عن التعبير عنه تجاه موقف أو حدث أو وفاة شخص، كما حدث في رثاء الشيخ محمّد بن بلقاسم الهاملي، رثاه شاعران من فحول شعراء الجزائر ينتميان إلى منطقة سيدي خالد(3). وهو نوع من التّكريم في إطار البعد نفسه، وهي امتداد جغرافي وثقافي وحضاري، تجاوب في

1- بوخالفة عزي، الغوثية من واقع مدنّس، إلى فضاء مقدّس، مجلة الحكمة، مجلة دورية مستقلة محكمة، تصدر عن مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع،الجزائر، العدد 5 ، جانفي . مارس 2011، ص315.

2- جلول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص24.

3- انظر أحمد الأمين، من فحول الشعراء في سيدي خالد . بسكرة، (مرجع سابق)، من ص93 و100.

محيطه محبّو الشّيخ محمّد بن بلقاسم، وقد تكون شهرة الشّاعر قد ذاعت أكثر في محيط أوسط بسبب الرّثاء والتأبين، واقترنت شهرة الشّاعر بشهرة مَن يرثيه أو يمدحه.

ويبقى هذا البعد في الشعر الشعبي الجزائري مميزا للحياة في الجزائر، وهو المحور الذي ينجذب إليه الشاعر ويتوقف عنده كثيرا أو قليلا، وهو انجذاب لا بد منه ولا يمكن الشاعر التخلص منه، فهو جزء منه أيضا، لأنه يعبّر عن ذاته وعن ذوات الآخرين معا.

4 . 2 البعد الاجتماعي . الإنساني.

لا يمكن أن يخلو الشّعر من الأبعاد الإنسانيّة، وتلك الأبعاد غير خافية في هذا المحور والذي قبله، ونقصد بهذا البعد القضايا التي آلمت الشّاعر أو آلمت غيره، فعبّر عنها بطريقته وتبقى طريقة التّعبير متميّزة لدى كلّ شاعر، لكنّنا إذا جرّدنا الشّعر من المكان والزمان وانتقلنا إلى أمكنة أخرى غير الجزائر لوجدناه معبّرا عنها أو يلمسها بشكل ما أو بصورة ما فالحبّ، والأمل والطموح والسعي إلى الكمال ونشر قيم الخير مقادير مشتركة بين الجماعات المختلفة، بل بين الشّعوب، الّتي لا تربطنا بها أيّة صلة إلّا في الجانب الإنسانيّ. وبلا شكّ فإنّ استمرار طرح البعد أو التّركيز عليه لدى الشّعراء الشّعبيين في القديم والحديث هو الذي خلّد هذا الشّعر، طرح القضايا الإنسانية هو سبب من أسباب تداول النصّ الشّعري الشّفهي الذي عرضها. فقد طرح بن قيطون في قصيد (حيزية) قضايا إنسانية واجتماعية واقتصادية وكشف عن شكل المعاش لدى جماعة معيّنة، وأرّخ لحركة جماعية في منطقته وفي غيرها من المناطق الشبيهة بها اجتماعيا.

طرح الفراق، الذي قد يكون بسبب الوفاة أو بغيرها من الأسباب أو الظّروف القاهرة التي تطرأ، فتحول دون استمرار ودوام العلاقة بغضّ النّظر عن طبيعتها، وهو هنا يتحدّث عن الفراق بسبب الموت، موت حيزية، وهذا جانب إنساني يتأثّر به جميع البشر عند فقد عزيز عليهم مهما كانت طبيعة القرابة التي تربطهم، وتبدو آثار الفراق صدمة عنيفة لم يقوَ على حملها ولم يكتف بالعزاء وحضور الأهل والمعزّين للتّخفيف من وطأة الصّدمة، ومن

لوعة الفراق، فراح يطلب المزيد من العزاء ويحثّ النّاس على ذلك، تعبيرا عن اضطرابه وحزنه الشّديد. ولكنّه مع ذلك أصرّ على استعادة علاقته بحيزية، وهي علاقة إنسانية في بعد آخر من أبعادها، وراح يعيد الذّكريات ليتسلّى أو ليعزّي نفسه أو ليزيد من حجم مأساته. وبلا شكّ فهذا الموقف ليس موقفا خاصا بـ(سْعَيَّدْ)/ زوج حيزيّة، ولكنّه موقف إنساني يتكرّر في كلّ مكان وزمان مع غيره، بدليل أنّ النّاظم لم يكن (سْعَيَّدْ) ولكن كان محمد بن ڤيطون، وكأنّه وجد فرصته في هذه المناسبة الأليمة ليبثّ فيها معاناته:

عَزُّونِي يَا مْلَاحْ فِي رَايَسْ الْبَنَاتْ سَكْنَتْ تَحْتْ اللُّحُودْ نَارِي مَقْدِيَة(1).

وطرح الذّكريات التي كانت تزيد من معاناته، ثم رسم صورتها، حيث بدت كقائد (المحال)

وِإِذَا تَمْشِي قْبَالْ تَسْـلَبْ الْعُقَّالْ أُخْتِي بَايْ الْمَحَالْ رَاشَقْ كَمِيَّة(2).

وطرح الرحّلة البدويّة والمحطّات الّتي يجد البدويّ نفسه مضطرّا للهجرة الموسميّة باتّجاه التلّ، ثم الرّجوع إلى المضارب القديمة:

فِي التَّلّْ مْصَيْفِينْ جِينَا مْحَـــدّْرِينْ لِلصَّحْرَا قَاصْدِيـــنْ نَا وَالطَّوَّايَة

سَاقُوا جْحَافْ الدَّلَالْ حَطُّوا عَيْنْ أَزَالْ سِيدِي لَحْسَـــنْ قْبَالْ وَالزَّرْقَة هِيَ

قَصْدُوا سِيدِي سْعيدْ وَالْمَتْكَعْوَكْ زِيـــدْ وَمْدُوكَالْ الجّْرِيدْ فِيـــــهَا عَشَّايَا(3).

ففي الأبيات الأخيرة نكتشف النّظام المعيشيّ الاقتصاديّ البدويّ، والحياة الاجتماعيّة بين الصّحراء والتلّ، والعلاقات الاجتماعيّة الّتي نسجتها جماعات التلّ وجماعات الصّحراء من خلال الاشتراك والعيش في مكان واحد، واستغلال موسم الحصاد للتزوّد بالحبوب التي يحتاجها البدو خلال الشتاء والربيع، فضلا عن استغلال أراضي التلّ للرّعي.

---

[1]– أحمد الأمين ، كتاب سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب، (تقديم أحمد الأمين)، (مرجع سابق)، ص147.

[2]– انظر المرجع نفسه، ص147.

[3]– انظر المرجع نفسه، ص149 و150.

إذا ما تخلّصنا من القضايا الّتي طرحها محمّد بن قيطون، وبحثنا لدى شاعر آخر، وليكن عبد القادر بن أحمد المجّاجي، الذي طرح قضايا إنسانيّة واجتماعيّة إبّان احتلال الجزائر، حيث أهينت كرامة الجزائريّ واستغل . كإنسان . استغلالا بشعا في دينه وقيمه ومعتقده:

مَا زَلْتْ تْشُوفْ يَا اللِّي عَقْلَكْ جَـامَدْ إِيدِيرُوا قَاضِي جَاهَلْ اسْمُو بَـنْ دَيَانْ

الْكَافَرْ مَنْ قْبَيْلْ لَلْمَسْـــــلَمْ حَاسَدْ وَإِذَا طَاقْ يْذَلْهَا أُمَّـــــــــةْ عَدْنَانْ(1).

ويكمل الشّاعر قفّاف محمّد بن الدّولة الصّورة أو المشهد:

قَالْ الْبَارَحْ زَادْ عَنْدْ فْـلَانْ طْفُلْ دَارْ الْخُوجَة نَقَمْتُو وَلَّا مَا زَالْ

وَقْتْ نْيَكْبَرْ لَلنَّصَارَى يَتْـــحَوَّلْ آخَرْ عَسَكْرِي وْآخُرْ حَمَّـــالْ(2).

فهذه المشاهد والصّور الأليمة التي يعرضها الشّاعر الشّعبي الجزائريّ، هي مسألة واقعيّة تاريخيّة، تعكس المآل وخيبة الأمل والمصير الذي عبّدت فرنسا طريقه، لن تكون نتيجته الحتمية إلّا مهينة للإنسان وشرف الإنسانية: تجنيد إجباري/ عسكري، فالجوع دافع قويّ للانضمام إلى الجيش الفرنسي، والجوع ضدّ كرامة الإنسان والموقف لا يختلف عن (الحمَّال) الذي لجأ إلى هذا النوّع من العمل مدفوعا بالجوع، وفي الحالين تجريد الإنسان من إنسانيّته بدفعه إلى الأزمات/ الجوع ليعود صاغرا عسكريا أو حمّالا، والمحافظة عليه لا تختلف عن الحيوانات التي يحتاج إليها للنقل أو للرّكوب، فالإنسان أداة أفرغت من محتواها الإنساني.

وهذا الواقع المزري الذي نتحدّث عنه، وذلك الاستغلال الفاحش، لا يخص زمنا بعينه، وإن كانت فرنسا قد تجرّدت من كلّ قيمها الإنسانية في التعامل مع الجزائريّين في فترات السّلم والحرب معا، كما أنّ هذا الاستغلال والوضع الاجتماعي لا يخصّ الجزائريّين وحدهم،

1- انظر جلول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، (مرجع سابق)، ص102.

2- انظر المرجع نفسه، ص82.

وإن كانوا هم المعنيين بذلك الشّعر، ولكنّه يخصّ غيرهم أو مَن كان وضعه شبيها بوضعهم. فهي قضايا إنسانية واجتماعية.

5 . مكانة الشّعر ووظيفته في الحياة الشّعبية في منطقة بوسعادة:

انطلاقا من مضامين الشعر الشعبي وأغراضه المختلفة التي سبقت الإشارة إليها يمكن أن يطرح هذا العنوان الفرعي مسألة العلاقة بين الشعر الشعبي ومركّب أو مكوّنات الثّقافة الشّعبية الأخرى باعتباره أحد عناصرها المكوّنة لها، بل وأبرز عناصرها، وسنكتفي بالإشارة الخفيفة إلى كلّ ذلك في المكان المناسب. فقد أثيرت القضيّة من قِبل بعض الباحثين الّذين تساءلوا عن موقع الشّعر الملحون في الثّقافة الشّعبية الجزائرية(1). كما يمكن طرح التساؤل التالي للاقتراب من تحديد المكانة: " هل يمكن التسليم بأن الشعر الملحون هو شعر جمعي ؟" (2). تقتضي الإجابة عن هذا السّؤال معرفة أمور كثيرة، منها مثلا معرفة قناة التّواصل بين الشّاعر والمتلقّي/ السّامع، هل القناة الناقلة هي تحوّل القصيدة/ الشعر إلى أغنيّة يردّدها المدّاح في الأسواق والسّاحات العمومية أو يردّدها المغنّي عبر أمواج الأثير ؟. أو أنّ القصيدة/ الشّعر انتقل إلى المتلقّين عن طريق الكرّاسات والكنانيش ؟. أو أنّها انتقلت من الشّاعر إلى معاصريه فتلقّفها الرواة، ونقلوها إلى رواة آخرين، وهكذا استمرّت إلى أن وصلت إلى الجيل المعاصر ؟. والاحتمال الرّابع أنّ القصائد/ الشّعر ردّد في حياة الشّاعر جماعيا، تردّده جماعات في مناسبات مختلفة كالمولد النّبوي الشّريف، أو أثناء إقامة ((زردة))/ استسقاء، أو تردّد لدى أتباع بعض الطّرق الصّوفية كمدائح دينيّة أو قصائد تمجّد مؤسّس الطّريقة ؟. والأهمّ من كلّ ذلك: ماذا بقي من كلّ هذا الشّعر في الحياة الاجتماعية العامّة وفي الثّقافة الشّعبية؟.

---

1 . انظر بورايو عبد الحميد، في الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجليات، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2011 . من ص18 إلى ص23.

2 . المرجع نفسه، ص19.

الإجابة عن تلك الأسئلة تحدّد طبيعة الشّعر الشّعبي الجزائريّ أو جانبا منه، ففي الحالتين الأوّليين نجد القناة الرّابطة هي: الكتابة/ الكنانيش والإذاعة. وهذا يخرج القصيدة من الشّعر الجمعي الملحون. أما في الحالتين الأخريين فإنّ هذا يضعها في صميم الشّعر الشّعبي الجمعي ولو كان مؤلّفها معلوما. فقد تصبح قصيدة (البردة) للبوصيري شعرا جمعيا تردّد في مناسبات خاصّة كالمآتم وما يصاحبها من طقوس الدّفن والتكفّل به والدّعاء له "وإذا ما تجاوزنا مضمون القصيدة العقدي باعتباره شعرا جمعيّا يردّد في مناسبة خاصّة هي الوفاة وما يصاحبها من طقوس شعبيّة، حيث يلجأ الطُّلبة إلى قراءة القرآن، الّتي تتخلّلها قراءة مدائح و"غوثيات" أو استغاثة يردّدونها على إيقاعات مختلفة مجاراة لواحد منهم (...) وهذه الظّاهرة حاضرة بقوّة في كثير من نواحي الوطن، إن لم نقل الوطن كلّه، (...) هذا القصيد لا يتحدّث كما سبقت الإشارة عن أيّة ممارسة شعبيّة، فمضمونه الإقرار والاعتراف بالذّنب والنّدم والتماس شفاعة رسول الله (ص)..." (1). فهذا نصّ شعريّ جمعيّ خاصّ بمناسبة هي الوفاة، ولكنّنا هنا أمام جانب آخر وهو طبيعة النصّ المرتبطة بالتماس شفاعة رسول الله صلّى الله عليه وسلم، ووراء الاحتفاظ بالنص المردَّد يكمن مضمونه العقدي، لأن النص الذي يردّد جماعيا ليس نصّا شعبيا بالمعنى المتعارف عليه، لأنّه مكتوب باللّغة العربيّة الفصحى، ومع ذلك فقد تحوّل إلى نصّ شعبيّ بالنّظر إلى مضمونه. لأنّه يبدو جزءا من طقوس الحياة في بعدها الرّوحي، وجزءا من صلة العالم الدنيويّ بالعالم الأخرويّ، حيث يبدو النصّ موجّها للحاضرين أكثر ممّا هو التماس شفاعة الرّسول صلّى الله عليه وسلّم للميت. وما يصدق على النصّ المتقدّم يصدق على قصيدة البردة للبوصيري، الّتي تردّد جماعيا في أماكن معيّنة وفي مناسبات معيّنة أيضا. وقصائد الشّيخ الأخضر بن خلوف في مدح الرّسول صلّى الله عليه وسلّم لتتحوّل إلى شعر شعبيّ جمعيّ:

---

1. بوخالفة عزي، محمد بن شنب رائد الدراسات الثقافية الشعبية في الجزائر، محمد بن أبي شنب المرجعية الثقافية والبعد الفكري، أعمال الملتقى بجامعة الجزائر، 15.17 ديسمبر 2009، ص 364.366.

اللَّهُمَّ صَلِّ وَسَلَّـــــمْ طُولْ الَّدْهْر عْلَى نَبِينَا

قَدْ نْجُومْ اللَّيْلْ الأَظْلَـمْ وَلَمْطَارْ النَّـــــازِلِينَا

وَاسْتِخْلَافْ الْحُوتْ لَبْكَمْ فِي الْبْحُورْ الْغَامِـقِينَا

الْغْزَلْ فِي خَشْبَة مْسَدِّي وَالْمَنْسُوجْ قْمِيصْ وَرْدَا

الشْعَرْ سَلْكْ حْرِيرْ بِيدِي مَا حَمْلَتْ بَضْنَاهْ دُودَة

يَا مُحَمَّدْ أَنْتَ سِيـــدِي صَلَّى اللهْ عْلِيكْ لَبْدَا(1).

أو مثل:

ضَاقْ الْحَالْ عْلِيَّ فْنِيتْ خَلْخَلْ عَظْمِي وَرْشِيتْ

يَا الَاعْرَجْ رَاكْ شْفِـيتْ جَيَتْنِي غَيْرْ بْـلَا سَبَّة

يَا سُلْطَانْ الصْـــلَاحْ يَا قْوَيْدَرْ مُمُّو لَلْمَـاحْ

أَنَا جِيتَكْ نَـــــوَّاحْ لَا تْخَيَّبْ ذَا الْغَـرْبِيَّة

بْدَيْتْ أَنْصُـــــــولْ وَنَقْصَدْ بَغْدَادِي جَلُّولْ

مُولْ السَـــرْ الْمَكْمُولْ الَفْحَلْ سُلْطَانْ الَآوْلِيَاء

عَبْدْ الْقَادَرْ يَابُـوعْلَامْ ضَاقْ الْحَـــالْ عْلِيَّا

وَيْنْ مُـــــولْ النَّخْلَـة الشْرِيفْ ظْرِيـفْ الْحَالَة

سَلَّكْنِي مَنْ ذَا الْحَصْلَة وْلَا تْشَفِّي فِيَّ الْعَدْيَا(2).

لا يرجع انتشار وذيوع هذه الأشعار إلى مستوى لغتها، فقد تقدمت الإشارة إلى ما كان يردّده سكّان مدينة الجزائر من شعر فصيح أثناء الدّفن، كما شهد بذلك محمد بن أبي

---

1 – عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، (مرجع سابق)، ص14.

2 – عبد الملك مرتاض، في الشعر الشعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص36.

شنب(1). أو بردة البوصيري، الّتي تعاد في مناسبات مختلفة، أهمّها الوفاة، ولكنّ سبب الانتشار يرجع إلى مضمونها الّذي يجد صدى إيجابيا في النّفس البشريّة وبخاصّة إذا ما تعلّق هذا المضمون بالجوانب الدّينية في أبعاده الدّينية والدّنيوية كما تقدّم.

وعليه يمكن أن يوصف هذا النّمط الشّعري بالشّعر الفولكلوري، المتّصل أساسا بدورة الحياة في أبعادها المختلفة: من الميلاد إلى الوفاة وما بعدها، أي ما يمارسه الأحياء للأموات لاعتقادهم بأنّ ذلك يصل إليهم أو يخفّف عنهم، أو على الأقلّ يخفّف على الأحياء من الحاضرين !. ويظهر الشّعر الشّعبي في الميلاد، وفي اليوم السّابع بعد ميلاد الطّفل، كما يظهر في هدهدة المولود أو المولودة ومداعبته لينام مثل:

وْلِيدِي يَا هْلَالْ الَقْمَرْ يَا رَبْحِي وْرَاسْ مَـــالِي
أَنَا عْلِيَّ وَعْـــــدَة نْصُومْ الَخْمِيسْ وَالْجَمْعَة
عْلَى مَا اعْطَانِي رَبِّـي فِي وَسَطْ بَيْتِي شَمْـــعَة
نَنِّي نَنِّيتَـــــــــكْ بَجْنَاحْ النُّبِي غَطِّيـــتَكْ
نَنِّي هِـــــــيَ النِّيَّـة يَا قَلْبِي وْعَيْـــــــــنِيَا(2).

وممّا تقدّم فإنّه يمكن التّمييز بين شعر النّخب الذي تنقله وسائل ووسائط النّشر الحديثة وبين الشّعر الجمعي، الذي قد تنشره نفس الوسائط، لكنّه يظلّ راسخا بمضمونه، ومتّصلا بحياة النّاس، فإذا كانت مواد الثّقافة الشّعبية وخصائصها تتحدّد " بمدى ارتباطها بحياة الجماعة الشّعبية، فهذه الأخيرة تعدّ المنتج والمستهلك في نفس الوقت، بما يسمّى الشّعر الشّعبي، الّذي يوسم عادة بالجمعيّة (...) يرتبط إنشاده وارتجاله بالمناسبات

1 – انظر بوخالفة عزي، محمد بن شنب رائد الدراسات الثقافية الشعبية في الجزائر، أعمال الملتقى الدولي بجامعة الجزائر، ص365.

2 – أحمد الأمين، كتاب سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب، (تقديم أحمد الأمين)، (مرجع سابق)، ص305.

الاحتفاليّة"(1). فإنّ هذا المعنى أو التّصوّر يمكن أن يصدق على بعض أشكال الشّعر الشّعبي الجزائريّ. ففي مواسم (الطعام) أو الإطعام أو (الزَّرْدَة) الّتي تنظّم باسم سيدي فلان أو سيدي علّان، تبرز هذه الأشكال ولتحتلّ حيّزا كبيرا، يجذب إليه النّاس للاستماع أو للانخراط مع مَن يردّدون الشعر المتّصل بمدح الوليّ أو غيره.

ومن خلال ذلك يمكن الاتّفاق على مكانة الشّعر الشّعبي في الحياة العامّة، فـ(الزردة) ليست للأكل فقط، فهي . في تصوّر القائمين عليها . إطعام ينال منه الفقراء والمساكين حظّا وافرا أيّام إقامة التظاهرة، وهي صلح وتصالح بين القبائل المختلفة، التي كانت في حالة حرب أو كانت في حالة نزاع مستمرّ، بسبب المطالبة بثأر مثلا، وهي أيضا شكر لله على نعمه وبخاصّة إذا علمنا أنّ هذه التّظاهرات تقام بعد الحصاد/ الصيف أو عند بداية البذر/ الخريف تقريبا، فهذه المناسبة وغيرها ينال فيها الشّعر الشّعبي حظّا وافرا، وقد تصبح سوقا من أسواق الأدب، وميدانا يتبارى فيه الشّعراء والرواة بتقديم أجود ما لديهم من شعر.

ومن دورة الحياة الختان والزّواج والوفاة، وما يرافق كلّ ذلك من مظاهر وطقوس لا تخلو من الشّعر الجمعي، فضلا عمّا يردّده أعضاء الطّرق الصّوفية من أذكار في أماكنهم المعهودة.

ويمكن إيجاد بعض الجوانب المتقدّمة في شعر منطقة بوسعادة من خلال عملية الفرز الّتي يبرز فيها الشّعر الشّعبي الجمعيّ، بروزا واضحا في إحياء ذكر المولد النبويّ الشّريف، وفي مناسبات توديع الحجّاج واستقبالهم، وفي مناسبات الأفراح، وخدمة الأرض وزراعتها، وفيما تفرضه طبيعة المنطقة، وبخاصّة في ليالي الصّيف، حيث تظهر نشاطات شعريّة في سمر أهل المنطقة، إلى جانب نشاطات أخرى، كما يبرز أيضا في تكريم حفظة القرآن الكريم

1 –عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، (مرجع سابق)، ص18.

أو ما يعرف بـ(الختمة) وما يعرف بـ(الحضرة) أيضا فهذه وغيرها كـ(التويزة) مناسبات ينال فيها الشّعر الشّعبيّ حصّة الأسد كما يقال: غناء ومدحا وتوسّلا واستغاثة وحنينا...الخ.

5 . 1 المولد النبوي:

يمثّل المولد النّبوي الشّريف مناسبة من أهمّ المناسبات الّتي تخصّص لها في منطقة بوسعادة مكانة بارزة، تشمل جميع الشّرائح الاجتماعية، ويحتفل بها الكبير والصغير وتعدّ لإحيائها أكلات أصيلة، ترجع إلى ما ورثه الجيل الحاضر عن الأجيال السّابقة، ومن ثمّ فإحياء المناسبة يعدّ . في حدّ ذاته . إحياء لربط الصّلة بين الآباء والأجداد أو الأسلاف، لكنّ الإحياء مقيّد بالقيم الإسلاميّة، الّتي تتمّ فيها العلاقات الاجتماعيّة في منطقة بوسعادة، وهي مناسبة للمراجعة، وتأكيد الوجود بالانتماء الرّوحي إلى رسالة محمّد صلّى الله عليه وسلّم، بل في مختلف الأبعاد. وليس الأمر مقصورا على الأكل، فهذا مظهر من مظاهر الاحتفاء بالمناسبة، لأنّ الإحياء مرتبط بتجديد الصّلات الأخويّة المتمثّلة في اجتماع الأسر والعائلات، وحضور الرّجال وتفرّغهم في تلك اللّيلة للاستماع إلى تلاوة القرآن الكريم جماعة/ قراءة الحزب الرّاتب في المساجد، والمشاركة في البرنامج، الّذي يعدّه أئمّة المساجد الخاصّة بالسّيرة النّبوية الشّريفة وبتفسير القرآن الكريم وتاريخ الإسلام والفتوحات والمواعظ والعبر، الّتي تتميّز بها هذه اللّيلة.

لا تكاد تختلف منطقة بوسعادة عن سائر مناطق الجزائر في الاحتفاء بهذه المناسبة. أمّا خارج المساجد أي بعد صلاة العشاء، فينتشر النّاس في وحدات لإتمام إحياء الليلة في منازل بعضهم. فالمناسبة في سيدي عامر من أعظم الأيام التي يحتفي بها الناس ينشطها الشعراء الشعبيون، أو ينشّطها رواة يحفظون الشّعر الشّعبي، الذي يليق بالمناسبة، وصاحب المناسبة صلّى الله عليه وسلّم. وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك طقوسا يمارسها الأطفال، وأخرى تمارسها النّساء، ولكنّها لا تختلف من حيث المبدأ والهدف والنتيجة عن طقوس الكبار، فهي حلقات متكاملة متواصلة، تتعلّق بالميلاد وبالقصّ الذي يخرج أحيانا عن الحقيقة التاريخيّة،

ليجنح إلى الخيال والخرافة، بحيث يصبح كلّ شيء . في مظهره . يوحي بانتقال النّاس فجأة من حياة إلى أخرى، أو هروب من واقع إلى واقع آخر، يظهر في الشّموع وإضفاء وإظهار طابع البهجة والسّرور في الحياة العامة، وفي المدينة والشّوارع والمساكن. ومن بين المقطوعات التي يردّدها المجتمعون خلال لقائهم/ اجتماعهم في هذه المناسبة الدّينية، نورد المقطوعة التّالية:

لَا إِلَـهَ إِلاَّ اللهْ لَا إِلَـــــــــهَ إِلاَّ اللهْ لَا إِلَـهَ إِلاَّ اللهْ مُحَـمَّدْ رَسُـــولُ اللهْ

سْلَامِي عْلَى طَيْبَة سْلَامِي عْلَى الْحَرَمْ سْلَامِي عْلَى مَنْ خَصُّو اللهْ بِالْكَرَمْ

سْلَامِي عْلَى الْمُخْتَارْ مَنْ خَـيْرْ الْأُمَـمْ وْأَفْضَلْ مَبْعُوثْ مَنْ لِلرُّسْلْ قَدْ خْتَمْ(1).

وهي جزء من قصيدة طويلة تردد في مدح النبي (ص) وذكر خصاله ومناقبه.

5 . 2 موسم الحج:

يحرص النّاس على أداء الرّكن الخامس من أركان الإسلام، لكنّ رغبتهم هذه تصطدم بقلّة المال الذي ييسّر الرّحلة السيّاحية الدّينية، ومع ذلك فهي أمنية لا تفارقهم، على الرّغم من تقديرهم وقناعتهم بأنّ أداء ذلك الرّكن يدخل في باب الاستطاعة. والحجّ ممارسة ومناسبة عظيمة يستعدّ لها الحاج، الذي نوى أداء الفريضة، ويحتفي بها المقرّبون منه، وبدءًا من لحظة النيّة والإعلان عنها والاستعداد الروحي والمادي في منطقة بوسعادة، فإنّ مكانة الحاجّ تتغيّر بين النّاس ويحظى باحترام وتقدير كبيرين، ويتلقّى التّهاني من المجتمع، ويحتفى به عند ذهابه وعند رجوعه، للتّبرّك به وبزيارته مكّة المكرّمة والمدينة المنوّرة وقبر الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، ولينهلوا ممّا حمله لهم من صور الحياة الإسلاميّة والمجتمعات المختلفة، الّتي تلتقي في هذا الموسم العظيم، من أجل هدف واحد هو إتمام أركان الإسلام، وليقدّم لهم

---

1 – رواية السيد جملي أحمد (60 سنة) متقاعد ،يوم 06 / 7 / 2099 ، ببيته بوسعادة ، شعر المناسبات في المنطقة (س . ع) .

. أحيانا . ما عرف بهديّة السّرور، لكنّ هذه أمور ثانويّة. فذهاب الحاجّ وعودته مناسبة للقَصص، وللشّعر ولترديد المقطوعات الشّعرية الدّينية المأثورة، في جوّ أو طقس يكتسي مهابة وجلالة، بالنّظر إلى مقام العائد من الأراضي المقدّسة، الّتي يحنّ إليها النّاس كلّهم.

ويمكن ردّ هذا الاحتفاء بعودة الحجّاج إلى الفترة، التي كان الحاجّ ينقطع عن أهله وعن عالمه ووطنه في غياب المواصلات، حيث كان يسافر معتمدا على الله في تحقيق الرّغبة، يقطع الصّحارى، ويمرّ بمدن وبلدان تفصل منطقة بوسعادة عن البقاع المقدسة، وما أكثر هذه المدن والصحارى والمشاقّ، التي يتجشّمها الحاجّ أثناء سفره ذهابا وإيّابا، وتنقطع أخباره تماما، وتبقى عائلته وأهله بين الترقّب والأمل في عودته، وسرعان ما تصل الأخبار إلى الأهل بأنّ الحاجّ أدّى الفريضة في ظروف حسنة، وهو على مشارف المدينة، فتستعدّ المدينة أو القرية لاستقباله بما يليق بعائد من الأماكن المقدّسة، يحمل الخير كلّ الخير لأسرته وأهله والمنطقة كلّها، ولا عجب إن وجدنا القريب والبعيد يأتي مهنّئا بالحجّ وبالرجوع سالما غانما.

وهذا الاحتفاء هو تخفيف من مشقّة سفر الحاجّ، ولكنّه أيضا تكريم له ودعوة لنشر قيم الإسلام، وهو قبل هذا وذاك شكر لله تعالى على ما أنعم على الحاج من أداء الركّن في صحّة وعافية.

حظيت المناسبة بعناية خاصّة موروثة، من حيث التّوديع والاستقبال . وأيّام الحجّ أيّام فرح واجتماع على المحبّة والمودّة. وفي ما مضى كانت تنصب البيوت الوبرية في مكان مخصوص يجتمع فيها الحجاج وتأتيهم الوفود المهنئة ، مع الإكرام والتهنئة وتنظيم سباق الخيل، وما إلى ذلك، وكان القوم يؤرّخون بتلك المناسبات فيقال عام الحجّاج. وبهذه المناسبة تنطلق الحناجر تذكر الله سبحانه، وتعيد الحجّاج الّذين أدّوا هذا الرّكن خلال هذه السّنة أو ما قبلها، إلى الأماكن المقدّسة خطوة خطوة، وكأنّها استعادة تمثيليّة لمناسك الحجّ، يتيه فيها الحاضرون ويرحلون وراء ذكريات الحجّاج، وقد ينتقي الحجّاج مقطوعة مخصوصة يردّدونها أو يردّدها الحضور. فالمناسبة إذن متميّزة ومفتوحة للشّعر الشّعبي الدّينيّ. ومن بين القصائد

الشّعبية الّتي تبيّن سير الحجّاج باتّجاه البقاع المقدّسة، وكيفيّة أداء المناسك نورد الأبيات التّالية:

قَلْبِي اشَّوَّقْ لَلَنْبِي رَاهْ تْخَلْـــــخَلْ وَدْمُوعِي عَالْخَدْ سَـــالَتْ مَقْوَاهَا

رِيحْ الْحُبْ اصْعِيبْ فِي الْكَبْدَة يَشْعَلْ زَوْرْتُو عَنْ طُولْ الْعُمْرْ مَا نَنْسَاهَا

خَلَّفْنَا لُولَادْ وَالْخَـــــــــاوَة وْلَاهْلْ وَامْحَبَّتْهُمْ بِالنْـــــــبِي بَدَّلْنَاهَا(1).

5 . 3 ختم القرآن الكريم:

(الخَتْمَة) تعني حفظ القرآن الكريم كلَّه، أو حفظ نصفه أو ربعه أو جزء منه، ويتدرّج هذا الحفظ وفق سنّ الحافظ، ففي بعض المناطق عندما يدرك الطّفل في الكتّاب الحروف الهجائية وينتقل من سورة فاتحة الكتاب ثم سورة النّاس والفلق والإخلاص، بهذا الترتيب، وهي الطّريقة التّقليدية الّتي كانت سائدة في الكتاتيب القرآنية والمساجد، ويحفظ الطّفل الصّغير السّور الأربع، فيقوم (الطَّالب) بتكريم الطّفل عن طريق رسم أشكال نباتية على لوح الطّفل، ويزيّنه برسوم هندسية مختلفة ذات ألوان، وينطلق الطّفل يعرض في محيطه ولأهله وأقاربه لوحته، فيقوم المجتمع المحلّي الضيّق بتكريم الطّفل وتكريم معلّمه/ (الطّالب). وهذا يدلّ على أنّ (الخَتْمَة) لا تعني ختم القرآن كلّه بالضّرورة.

وقد ينتظر(الطَّالب) مناسبة ليعلن للنّاس أنّ مجموعة من الأطفال قد حفظوا القرآن عن ظهر قلب، وبذلك يكون تكريم حفظة القرآن تكريما جماعيا يشمل(الطَّالب) أيضا. وبانتهاء هذه المرحلة الّتي تعدّ الطّفل لتلقّي لون آخر من المعارف المتّصلة بالقرآن الكريم، والّتي تعرف اليوم بعلوم القرآن، وقد يوجّه الطّفل إلى (زوايا العلم) لإتمام الدّراسة، حسب إمكانيات

---

1 – رواية السيدة غربي أم مهاني حرم نشنش (69 سنة) ، ماكثة بالبيت ، يوم 09 / 09 / 2009 ، ببيتها سيدي عامر شعر المناسبات في المنطقة (س . ع) .

العائلة أو الجماعة. وفي الاحتفال بختم حفظ القرآن الكريم، واحتفاء الجماعة بالحافظ بتكريم معنوي لاستمرار العلم والعلماء في أداء الدّور المنوط بهم.

تعدّ تلك المناسبة من بين أحسن المناسبات في الحياة المجتمعيّة في منطقة بوسعادة، لما تنطوي عليه من خير وصلاح ونشر للقرآن الكريم، الّذي يقيهم شرّ التّنافر والتّناحر والخصومات، وكأنّ الجماعة في احتفائها بمن ختم حفظ القرآن الكريم تحتفل بميلاد عالم جليل أو بمشروع عالم جديد في المنطقة سيرث علم أسلافه، فتعبّر الجماعة عن سرورها، حيث يفرح الجميع، فيجتمع الأهل والأقارب ، وتقام الولائم وتذكر الأشعار والقصائد الممجّدة للعلم والعلماء ولحفظة القرآن الكريم، وممّا جاء تشجيعاً ومدحًا وثناء عليهم:

يَا قُرَّاء اللِّي قْرَيتُو فـِي الْوَاحْ وَاخْتَمْتُو قُرْءَانْكُمْ بِالْبـَقَرَة

عَاوْدُتُوهْ قَدَّاهْ عِيدُو بِالتَّصْحَاحْ حَتَّى صَرْتُو طُلْبَة كَرَّارَا

تَفْسِيرْ وْحَدِيثْ طَهَ بُوَلَوْبـَـاحْ مَنْطُوقْ وْمَا فِيـهْ اغْبَارَا

يَا قُرَّاءْ الْعِلْمْ يَاكْ أَنْتُمْ مُصْبَاحْ ضَوّْ الْجَاهِلِينْ بِيكُمْ خَزَّارَا(1).

ومن الواضح أنّ المقطوعة المتقدّمة تتحدّث عن ختم القرآن (واختمتو قرءانكم بالبقرة) أي: يا مَن ختمتم حفظكم القرآن الكريم بسورة البقرة، بعد المراجعة المتأنّية في القراءة والرّسم والتّصحيح، نلتم جائزتكم أو مكافأتكم كما في الأبيات الأخرى، وتوضّح الأبيات ما ينتظره المحتفون من حفظة القرآن:

يَا قُرَّاءْ الْعِلْمْ يَاكْ أَنْتُمْ مُصْبَاحْ ضَوّْ الْجَاهِلِينْ بِيكُمْ خَزَّارَا

فالذين حفظوا القرآن الكريم هم مصابيح الدّين، وهم عين العالم الّتي يطلّون بواسطتها على منابع الحياة الدنيا، وهم الذين يوجّهون الجهلة ويرشدونهم للفوز بالدّارين: الدّنيا والآخرة.

1- رواية السيد جملي أحمد ، يوم 06 / 07 / 2009 ، ببيته بوسعادة، شعر المناسبات في المنطقة (س . ع) .

5 . 4 الحضرة:

الْحَضرَة من الحضور الجسدي والعقلي والرّوحي بكامل الوعي، وهي رقصة شبيهة برقصات الصّوفية الباحثين عن النّشوة الصّوفية الّتي تتحقّق من خلال ترديد بعض الأدعية والأذكار، في موقف معيّن يرتبط بطريقة صوفية مثلا أو بزيارة وليّ والمبيت في ضريحه أو بالقرب منه، حيث تقام طقوس لا تختلف عن الطّقوس الجاهليّة في التعظيم والرّفع من شأن الشّخصية المعظّمة، التي قد تكون وليّا أو قطبا صوفيّا أو آخر. وربما أطلقت (الْحَضْرَة) على الرّقصة، وقد يتعدّاها الإطلاق إلى الممارسات والطّقوس. ومهما يكن فالمفهوم السّابق فقد معناه اليوم، في الحياة المجتمعية بنسبة كبيرة، وتخلّص من الشّطحات، ليتناول الجانب المجتمعي المتمثّل في إصلاح ذات البين، وقد تختلف تسميّتها تبعا للوظيفة المنتظر تحقيقها: فهدفها الإطعام، ولهذا تعرف مناطق عدة باسم(الطعام) أو(الزردة) و(الوعدة) و(الرّكب)، وقد تقترن باسم الشّخص الذي عرفت به فيقال:(طعام سيدي...) و(زردة سيدي...) و(وعدة سيدي...) و(ركب سيدي...)، وهي معروفة ومنتشرة في جميع نواحي الجزائر.

غير أنّ هناك خصوصيّة تتميّز بها الحضرة في منطقة بوسعادة، فهي صفة لما يتعاطاه النّاس من إظهار للتّسامح والمحبّة والمودّة ونشر المحبّة بين الناس، يشترك فيها جميع الناس وهو ما يظهر أهميّتها وقيمتها بالنّسبة إليهم، لاستمرار النّظام الاجتماعيّ التقليديّ، قد نجد من يحنّ إلى أجوائها فينظم أبياتا معبّرة عن رغبته، لكنّها تردّد أيضا في الحضرة . وفي البيت الثاني ما يشير إلى أنّ إقامتها وتنظيمها تكون بسبب (الزِّيَّارة)/ زيارة الشيخ:

لَا حَضْرَة اتْبَـــــرَّدْ قَلْبِي لَا دِيوَانْ يْجِــي مَلْمُومْ

يَا تَلْ رَاكُمْ هَوَّسْـــتُونِي يَا زِيَّارْ الشِّيـــخْ الْيَوْمْ(1).

وأيضا :

مَزْيَنْ هَذِي الْحَضْـــــرَة حَضْرُوا فِيهَا أَوْلِيَاءْ اللهْ

حْضَرْ فِيهَا لَحْسَنْ وَالْحُسَيْنْ وْسِيدْنَا رَسُـــــولْ اللهْ(2).

ومن الأذكار المنشودة قديما في مجالس الذّكر الخاصّة بمنطقة بوسعادة، التي يحضرها غالبًا المقاديم والشّيوخ في المواليد والمواسم والزيارات: استغفروا الله العظيم الذي لا إله إلا هو.... الحي القيوم وأتوب إليه وأسأله المغفرة والتوبة.

اللهْ اللهْ لَا إِلَـــهَ إِلَّا اللهْ رَبِّـيَ اللهْ مُحَمّدْ رَسُـولْ اللهْ

نَبْدَوْ بِسْمِ الْجَلَالَه وَاللهْ رَبِّي اللهْ صَلُّوا عْلِيهْ الْمَدَانِي لَحْبَيَّبْ رَسُولْ اللهْ(3).

5 . 5 السّمر.

السّمر هو حديث اللّيل، ويعرف بحديث السمّار، أي حديث السّاهرين الذي يتناول مختلف الأغراض، الّتي تهمّ حياة النّاس في دينهم ودنياهم، وفي لهوهم ومرحهم، لتزجية أوقاتهم بأنواع وأشكال الآداب الشّعبية الماديّ منها والروحيّ، فقد يكون السّمر بسبب حراسة المحاصيل الزّراعية عند حصادها، أو يكون إثر وفاة، يستمع فيها النّاس إلى مواعظ وتوجيهات، وذكر خصال ومحامد المتوفّى، وهي مناسبة لقراءة القرآن وعرض حياة الأنبياء والرّسل، وسيرة محمّد صلّى الله عليه وسلّم. وقد يكون السّمر بسبب ختان أو زواج ينبري فيه أحد المعروفين بشعرهم وحفظهم أشكالا من التراث الشّعري الشّعبي، فالاشتراك في مثل هذه المناسبات يكون جماعيّا، لكنّه أحيانا يكاد يكون محدودا لا يتجاوز الاثنين.

---

1 – رواية السيد جملي أحمد ، يوم 06 / 07 / 2009 ، ببيته بوسعادة ، شعر المناسبات في المنطقة (س . ع) .

2 – المصدر نفسه .

3 – رواية السيد جملي أحمد ، يوم 06 / 07 / 2009 ، ببيته بوسعادة، شعر المناسبات في المنطقة (س . ع) .

أفضل الأماكن المناسبة للسّمر الجماعي أو السّمر محدود العدد هي الخيمة أو (الرَّحْبَة) للجلوس والاستماع إلى أحاديث السمّار على ضوء القمر ، وقد تكون مناسبات أخرى غير التي ذكرت أعلاه كليالي شهر رمضان أو خلال الأفراح... لمذاكرة الأشعار والذّكريات وسماع الألحان الشّعبية ، حيث يجلس السمّار حول الشيخ / الرّاوي الشّاعر، ليحدّثهم ويقصّ عليهم حلقات من السّيرة الهلالية أو تغريبة بني هلال ، ويعرض شخوصها الرئيسيّة كذياب الهلالي والجازية الهلالية وخصمهما سعد الزناتي وغيرها من القَصَص المرتبط بالتّاريخ الجزائريّ، وقد يجنح الرّاوي . من حين لآخر . للقَصَص الشّعبي وما تضمّنته الحكم والأمثال الشّعبية من حكم ومواعظ وعبر ذات المغزى العميق. ويدخل حديث السمّار في نقل التّراث إلى الأجيال وبخاصّة في مجتمع يتمّ فيه تناقل جانب من معارفه عن طريق الرّواية الشّفهية. وممّا يقال في جلسات السّمر المقطوعة التالية:

لَزْرَقْ وَلْدْ الْحِمَامْ نَكْتَبْلَكْ عَلْوَانْ يَا مَرْقُومْ الْجِنَاحْ بَاجْمِيلَكْ هَيَّا
بَلَّغْ اوْصَايْتِي اتْعَلَّى فِي لَوْزَانْ انْتُوصَلْ بُوعْلَامْ رَايَسْ لُولِيَّا
قُلْلُو مَرْسُولْ جَيْتَكْ مَنْ عَنْدْ فُلَانْ اخْدِيمَكْ عَادْ فِي احْوَيْجْلُو دُونْيَا
بَلْحَقّْ رَانِي اوْحِيدْ مَنْ عَامَّةْ لَقْرَانْ اللِّي دَرْتُو اجِيبِي يَسْتَهْزَأ بِيَا
مَنْ نَعْطِيهْ لَعْسَلْ ايْرَجَّعُولِي قَطْرَانْ خَيْرِي يَنْسَاهْ ايْعُودْ مَنْ رَاسْ اعْدَايَا(1).

وهي قصيدة طويلة معبّرة عن ملامح عجيبة في النّقد والانتقاد.

5 . 6 أغاني العمل وفلاحة الأرض:

ما أكثر الأغاني الشعبية الجمعية المرتبطة بالعمل الزراعي في الجزائر، وهي أغاني تختلف من منطقة لأخرى باختلاف البيئة وباختلاف الغلة الزراعية المزروعة أو المغروسة فهناك أغاني خاصّة بجني التّمور في الجنوب وأخرى خاصّة بموسم الحصاد، لكنها . حسب

1 – رواية السيد لعجال محمد ، يوم 11 / 10 / 2010 ، ببيته سيدي عامر، شعر المناسبات في المنطقة (س . ع) .

علمي . تتفق في مضمونها وغايتها، فهي أولا: شكر وحمد لله وثناء عليه سبحانه وتعالى على المحاصيل الوفيرة الّتي منحهم إيّاها، وهي ثانيا: تخفيف معاناة العاملين في الأرض وتسليّة لهم عن مشاقّ العمل، وبخاصة في موسم الحصاد. فهم من جهة يسبّحون الله ويكبّرونه، فهم في عبادة، وهم من جهة أخرى يجنون محاصيلهم الزّراعية برفق ولطف ودون عناء.

من هذا المنطلق فخدمة الأرض وجني المحاصيل، مرتبطة بالدّين بالنّظر إلى مضمون المقاطع، التي ترافق العمل في الأرض، تردّد جماعيا أو يردّدها عامل، ثم يتبعه الآخرون وكأنّهم كورس في المسارح القديمة أو في المجموعات الغنائيّة المعاصرة. وقد تخضع العمليّة الزّراعيّة لما عرف بـ(التّويزة) أو العمل التطوّعي في منطقة بوسعادة وضواحيها، وهي ظاهرة لم تخلُ منها أيّة منطقة جزائريّة، وبخاصّة في أزمنة مضت، بحيث يشترك أعضاء الجماعة المحلّية أو أعضاء العائلة، بحكم قرابة الدّم إلى العمل المراد إنجازه، ليتحقّق ما يسمّى بالتّضامن، أي دون اللّجوء إلى عمّال قد تفوق أجورهم في العمل قيمة المحصول الزّراعي، والمتأمّل مضمون المقطوعة التّالية يكتشف المعاني الحقيقية، الّتي تدعو إليها أغاني العمل الجمعية ودلالتها وحرصها على التضامن، في إطار الأبعاد والقيم الإسلاميّة الرّاسخة لدى جماعات منطقة بوسعادة وضواحيها، فهو توحيد لله وصلاة على رسوله محمّد صلّى الله عليه وسلّم، وهي تنبيه الغافلين والدّعوة لوحدتهم المتينة...

لا إله إلاّ الله لا إله إلاّ الله لا إله إلاّ الله محمّد رسول الله

انْتَبْهُوا يَا مُسْلِمِـــينْ دِينْنَا دِينْ الْيَـــقِينْ
اصْحَيْنَا مَنْ لُـــولِينْ فِيقُوا يَا عْبَـــــادْ اللهْ
اتَّحْدُوا يَا عُرْبَـــــانْ لَا تُصْخُو مَثْلْ الْحَيْوَانْ

حُبُّ الْوَطَنْ مْنَ الْإيمَانْ كِمَا قَالْ رَسُـولْ اللهْ(1).

إنّ هذه الأشعار تدفع إلى تعبئة النّاس من أجل الدّفاع عن الشّرف والكرامة والوطن.

5 . 7 الأفراح.

لا تخلو الأفراح وما يتّصل بها من زواج وختان وخطوبة وميلاد صبي أو صبية أو نجاح في امتحان أو رجوع غريب من الشّعر الشّعبي، المعبّر عن المناسبة المعنيّة بما يقتضيه المقام، ويمكن القول هنا بأنّ النّصوص الشّعرية الشّعبية قد أرّخت لكثير من المظاهر الاحتفاليّة، وسجّلت بقايا ممارسات قديمة، يمكن للباحث أن يجدها في ثنايا تلك النصوص، ففي منطقة الأوراس مثلا . وهي لا تختلف كثيرا عن باقي المظاهر في الوطن إلّا في القليل الأقلّ . تقدّم طقسا من طقوس الزّواج أو استعداد العروسة ليلة الخروج من دار أبيها إلى بيت الزّوجية، وهو (الحنّاء) وهي شكل من أشكال التعبير عن الفرح، وتكون الممارسة مقرونة بكلمات ومقاطع شعريّة شعبيّة موضوعها الحنّاء والعروس. تقول المقطوعة الأوراسية ، وتردّد بنفس الطّريقة في منطقة بوسعادة :

يَا الْحنَّة لَحْنِينَة وَالْحَنَّة الْخَضْرَاء اتْحَنِّيهَا الَعْرُوسَة الْبَنْـتْ الْكُبْرَى

يَا الْحنَّة لَحْنِينَة وْجَابوهَا الَعْرَبْ اتْحَنِّيهَا الَعْرُوسَة صْوَبعَاتْ الذْهَبْ(2).

والمقطوعة مقصورة على النّساء في وقت معلوم، تردّد مصحوبة بالتّصفيق والرّقص وما يرافقهما من تعبير عن الفرح[3].

إنّ الشّعر الشّعبي في منطقة بوسعادة قد أدّى دورا كبيرا في شتّى مج الات الحياة ، حيث عبّر عن الأهداف والوقائع، وصوّر هموم الفئات الاجتماعيّة الشّعبيّة وآلامها

---

1 – رواية السيد لعجال محمد ، يوم 11 / 10 / 2010 ، ببيته في سيدي عامر، شعر المناسبات في المنطقة (س . ع)

2– انظر العربي دحو. الشعر الشعبي و دوره في الثورة في منطقة الأوراس، ج2، (مرجع سابق)، ص68.

3– **ملاحظة** : أورد هذه المقطوعة العربي دحو في كتابه السابق الذكر، وفي هذا دلالة على أن الموروث الشعبي متداخل بين الجماعات المتجاورة.

ومعاناتها، وصوّر الظّروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة القاسيّة ، التي عاشها المواطن في يوميّاته، وفي كلّ هذا كان الشّاعر يسعى . من خلال شعره . إلى المحافظة على مقوّمات الشّخصية القوميّة دينا ولغة وثقافة. ومن خلال ما تقدّم فقد اكتشفنا قضايا إنسانيّة مختلفة وأغراضا شعريّة كثيرة في الشّعر الشّعبيّ الجزائريّ، وكنّا من حين لآخر نلمّح إلى وجود نفس الأغراض في شعر منطقة بوسعادة، ولا غرابة في ذلك فشعر المنطقة جزء لا يتجزأ من الشّعر الجزائريّ الملحون، يتأثّر به ويؤثّر فيه، ويسير على نفس تقاليد نظم القصيدة الشّعبية الجزائريّة.

الفصـــــــل الثّانـي

دور اللّغة الشّعريّة وتأطير القاموس اللّغوي في بناء الجملة الشّعرية

1 ــ اللّغة الشعرية

تقديم

1 ـ 1. بنية القصيدة الغزلية الشعبية البوسعادية

1 ـ 2. بنية الاستهلال:

1 ـ 3. بنية التخلّص:

1 ـ 4. بنية الاختتام:

2 ـ خصائص اللغة الشعرية

تقديم

2 ـ 1.الخصائص اللغوية

2 ـ 1 ـ 1 على مستوى الحروف

2 ـ 1 ـ 2 على مستوى الضّمائر

2 ـ 1 ـ 3 على مستوى الأسماء

2 ـ 2. معجم وأصول ألفاظ القصيدة الغزلية

3 ـ وظائف اللّغة

3 ـ 1. الوظيفة العامّــة

3 ـ 2. الوظيفة الخاصّ

1 ــ اللّغة الشعرية:

تقديم:

الغزل موضوع وهدف لا يكاد يخطئه إلا القليل الأقل من الشعراء الشعبيين (1). " ذلك بأن الغزل هو الغرض الأول المطروق لدى الشعراء طرا، ولم يكن الشعبيون بدعا منهم. ويمكن ملاحظة هذه الحقيقة في المجموعات والدواوين الشعرية الشعبية التي ظهرت بعد في الجزائر" (2). فقد اهتم الشّعراء في القديم والحديث بأشكال وصور الغزل التي رصدوها، انطلاقا من المدوّنات المنشورة. فـالغزل من أهم الأغراض الشعرية، موضوعه المرأة، التّي فيها يتجسّد الحبّ والجمال، إذ العلاقة بين المرأة والرجل علاقة وجود واستمرار للنسل البشري، وعلاقة عاطفيّة قويّة قديمة قدم البشرية نفسها، والبيئة العربية غنيّة بأشكال لا حصر لها، فهي كثيرة ومتعددة تبرز جانبا من تلك العلاقة، وما في التراث العربي شاهد على كلّ ذلك، فيه العديد من الأشعار التي تعبّر عن هذه الظاهرة القديمة التي وُجدت مع وجود الكلمة.

أ ــ الغزل

لذا عبّر الشعر القديم عن ظاهرة العلاقة بين الرّجل والمرأة، أو بتعبير أدقّ نظرة الرّجل إلى جمال المرأة، وأثر ذلك في نفسه، فهي موجودة منذ العصر الجاهلي. لكن وجوده في القصيدة كمقدّمة أو كغرض أساسيّ، هو منبع الخلاف بين الدّارسين. فلقد ذهبت جماعة من الباحثين إلى القول : إن الغزل الجاهلي كان يأتي في شكل مقدمات للقصائد، بحيث لا يعدو

1- مثل شيخ الشعراء الشعبيين، لخضر بن خلوف الذي تخصص في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، والشاعر بن يوسف بن محمد.

2- عبد الملك مرتاض، في الشعر الشعبي الجزائري، (مرجع سابق)، ص25.

أن يكون توطئة للقصيدة ووسيلة الشاعر إلى قلوب السامعين (1). ممّا حدا بالبعض إلى اعتبار بداية تطوّر هذا الفن بالعصر الأموي، حيث أصبح جنسا أدبيا مستقلا عن الموضوعات التقليدية الأخرى (2). وهناك من الدارسين من رأى أن استقلال هذا الفنّ عن بقية الموضوعات قد تحقّق قبل هذه الفترة أي في العصر الجاهلي(3).

هناك الغزل العذري والغزل الحسِّي:

1ـ الحبّ العذري أو العفيف: هو الغزل الذي يجنح فيه الشاعر" إلى تحليل النّفس وخلجاتها، وتصوير ما يلاقي ه الشاعر من ألم البعد ومرارة الهجران، ويتميز بسمة غالبة _عليه هي الشكوى والأنين من بُعد الحبيب وصدوده والتألم لفراقه، ولوم اللائمين والوشاة والرقباء ، تتجلى العاطفة في هذا النوع بحرارتها وسموها عن مادية الوصف وبجرح عفته"(4).

2 ـ الغزل الحسّي: هو الذي يهتمّ بالجوانب المادّية في المرأة ويصفها وصفا ظاهريّا وهو وينقسم إلى نوعين:

غزل حسّي فاحش ، وغزل حسّي غير فاحش.

النّوع الأوّل : هو الذي ينظر الشّاعر فيه إلى المرأة على أنّها مجموعة أعضاء تنبّه الحسّ وتثير الغريزة الجنسيّة، فهي ليست أكثر من مجرد ألعوبة تثير الشّهوة. ولقد تفنّن الشّعراء في هذا النّوع من وصف المرأة، حتّى لا يكاد يفلت عضو من أعضائها دون أن يأخذ نصيبه من الوصف، تدفعهم في ذلك شهواتهم الماجنة، ولأجل هذا هبط الشعر من عليائه وأصبح تعبيرا عن لذّة عابرة وشهوة طارئة،

---

1 – انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء تح : أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1966، ص75.

2 – انظر فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، مطبعة جامعة، دمشق 1959، ص440.

3 – انظر أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، ط 2، مطبعة النهضة اللعربية، القاهرة، 1961، ص157 و158.

4 – المرجع نفسه، ص235.

النّوع الثاني: في مقابل هذا النّوع هناك الغزل الحسّي غير الفاحش الذي نجد الشعراء فيه معتدلين في الغالب. فلقد قصروا غزلهم على الحديث عن مفاتن المرأة أو ذكر مغامراتهم معها، لكن دون الخروج إلى الفحش في القول، لذلك لم يبلغوا تلك الإباحية التي بلغها نظراؤهم في النوع الأول. وتشاء سنة الكون ألا تخلو الساحة الشعرية من وجود غزل يبتعد فيه أصحابه عن التعابير المكشوفة والألفاظ الفاضحة والصراحة المخجلة، إنه شعر ابتعد عن العناية بالصّور الحسّية للمرأة والانصراف إلى تصوير العواطف وتحليل المشاعر، فترى الشاعر متفجعا لبعد الحبيب، يبكي ويشتكي ما أضحى قلبه نهبا له من آلام، مسجلا خفقاته وآهاته. إنه الغزل الذي يتحدّث عن الحب العفيف وعمّا يلاقيه المحب من عذاب ويعانيه من تباريح الغزل العفيف. وكما هو معروف فإن هذا النوع يتوجه إلى تحليل النفس وخلجاتها، وتصوير ما يلاقي الشاعر من ألم البعد ومرارة الهجران، وشدّة الوجد، لذا نجد السّمة الغالبة عليه، الشكوى والأنين من بعد الحبيب وصدوده، والتألم الشديد لفراقه، ولوم اللائمين والرقباء والوشاة. وتتميز العاطفة التي يجلوها الشاعر في هذا الفن بحرارتها وسموّها عن مادية الوصف، وبجرح عفته.

يوجد ترابط بين الشعر الغزلي الفصيح والشعر الغزلي الشعبي من حيث الموضوعات المطروقة ومن حيث التقاليد الفنية، فمكانة الغزل في الشعر الشعبي كبيرة فللغزليات" مكانها المرموق عند شعراء الملحون وفيها يعرف فضل الشاعر على غيره، فهذا الباب يشترك فيه الجميع وينظم فيه كل من هبّ ودبّ، (...) فهم لا يتجاوزن وصف عواطفهم وتحرّقهم وأشواقهم إلى الحبيب، ووصف جمال الحبيب والإغراق في تشبيه أجزاء بدنه جزءا جزءا، فالوجه يشبه عادة بالقمر، والرقبة برقبة الغزال، والعين بالسهم أو بالبندقية أو بعين الغزال والبقر، والشعر بالغسق، والأنف بمنقار الطائر الجارح..."(1).

1- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، (مرجع سابق)، ص125و126.

1ـ1. بنية القصيدة الغزلية الشعبية البوسعادية

تتميّز القصيدة الشعبية الغزليّة بسمات تفرّدها عن غيرها من القصائد الأخرى في مختلف الأغراض، فمقاطعها عموما لها دلالات جمالية فنّية في بناء القصيدة، الّتي تقوم على ثلاثة عناصر، مقدّمة (الاستهلال)، ينتقل بعدها إلى التخلّص، ليعرض ما يختلج في نفسه من مشاعر تصوّر لواعج الشوق والحنين، وآلام البعد،" مثيرا بذلك ما كان دفينا، وإبراز ما كان مكنونا" (1)، ليغلق الشاعر قصيدته (الخاتمة) بنهاية تشد| انتباه المتلقّي، وهذه الخاتمة" تقرع سمع القارئ والسامع، لا مطمع وراءها ولا غاية بعدها، وهي الغاية المقصودة، والبغية المطلوبة، وبها يعلم انتهاء الكلام وقطعه."(2)

1ـ2. بنية الاستهلال:

يولي الشاعر الشعبي البوسعادي اهتماما كبيرا، ورعاية خاصّة للمقدّمة، لما فيها من قيمة فنّية مؤثّرة، تجلب المتلقّي وتشدّ انتباهه، وتجعله يتجاوب مع الموضوع، معتمدا على أدوات النّداء، لما لها من دور" في تنبيه وإيقاظ نفس السّامع، أو أن يسرّب ما يؤثّر فيه انفعالا، ويثير له حالا من تعجّب أو شوق او حبّ." (3) ومن أمثلة البدايات في القصيدة الغزليّة الشّعبيّة، المعتمدة على ادوات التّبيه، لشدّ المتلقّي، ما قاله الشّاعر إسماعيل بن مدّاد في قصيدته " محنة قلبي":

مَحْنَةْ قَلْبِي، وَرِّينِي كِيفَاشْ انْجِيكْ مَنْ حُبَّكْ وَلِّيتْ نَبْكِي دَخْلَانِي
عَذَّبْتِينِي يَاوَلْفِي، وَحْـــــرَامْ عْلِيكْ وَبْخَلْتِينِي حَتَّى بِالْاسْمْ الْحَقَّانِي*

---

1 – إميل ناصيف، أروع ما قيل في الوجدانيات، دار الجيل، بيروت، د/ت، ص12.

2 – يحي بن حمزة العلوي، الطّراز، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2002، ج3، ص105.

3 – أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد لحبيب بن خوجة، ط 3، الدّار العربية للكتاب، تونس، 2008، ص279.

*الحقّاني: الحقيقي

*ادَّانِي : أخذني

نْوَكَّلْ رَبِّي عْلَى قَلْـــــــبِي وَعْلِيكْ وَنَايَا مَظْلُومْ، وَهْـــوَاكْ ادَّانِي* (1)

كما أنّ الشّاعر أحمد وليد بن القبّي سار على النّهج نفسه، في اعتماده أدوات النّداء، يقول في قصيدته: " ياغادي لعزيزتي":

يَا غَادِي لَعْزِيزْتِي قُلْتْ انْوَصِّـيهْ سَوَّلْ عَنْهَا وْزِيدْ طَوْلْ الْبُسْتَانَـه

قُولْ لْهَا حَمُّودْ رَاهْ يْسَـــالْ عْلِيكْ مَا يُرْقَدْشْ اللَّيْلْ نَارُو شَعْـلَانَة* (2)

ويقول أيضا في قصيدته" وحد الوردة شفتها ثالث رمضان"

وَحْدْ الْوَرْدَة شُفَتْهَا ثَالَثْ رَمْضَانْ مَسْقِيَّة بَمْيَـــــــاهْ دِيمَة زَقْرَانَة*

يَاوَرَدْة زَدْتِي عْلَى قَلْبِي نِيـرَانْ فَكَّرْتِينِي فِي اغْزَيَّـــــــلْ خَلاَّنَا

يَاوَرْدَة مَنْ حبٌّ مَسْبُوغَةْ لَعْيَانْ الطُّفْلَة اللِّي حُبُّـــــــهَا رَاهْ كْوَانَا (3)

وهاهو الشّاعر المجيد البشير قذيفة ينشئ معظم قصائده الغزلية على نفس المنوال، وبنفس الأدوات، يقول في قصيدته" يا قلبي":

يَاقَلْبِي شَدَّ الصَّبَرْ سَاعَــفْ لَيَّـامْ وَاتْهَنَّى، مُحَالْ حُزْنَكْ كَانْ يْطُـولْ

رَاهْ يْجِيكْ نْهَارْ تَتْفَــاجَى * لَغْيَامْ تَرْجَعْ زَاهِي كِي زْمَانْ وَالْجُرْحْ يْزُولْ

تَعْيَا مْعَ لَحْبَابْ فِي الْجَنَّة وَانْعَامْ وَانْتَ زَاهِي بَيْنْهَمْ، حَالَكْ مَعْــدُولْ (4)

ويقول أيضا في قصيدته " من حبّك":

مَنْ حُبَّكْ يَا اللِّي كْوَيْتِينِي شُفْتْ الْوَيْلْ ضَاعْ اصْوَابِي ضَاعْ وَالْعَقْلْ تْـوَدَّرْ *

مَنْ لِي عْرَفْتَكْ تَهْتْ، ضَيَّعْتْ السَّبِيلْ رَانِي هَامَلْ طُولْ، نَمْشِي عْلَى لُوعَرْ* (5)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

وممّا سبق يلاحظ القارئ والمستمع أنّ الشّاعر الشّعبي يبتغي من هذه الافتتاحية النّدائيّة جلب الانتباه، والاهتمام وإقامة اتّصال. ذلك أنّ الرّسالة هدفها إقامة علاقة اتّصال، للتّثبيت أو القطع، وكذلك للاستئناس بمن حولنا (1)

هذا عرض عام عن طبيعة المقدّمة للقصيدة الغزلية الشّعبيّة ، لكن هذا لا يعني أنّ كلّ الشّعراء يسيرون على النّهج نفسه، بل هناك بعض القصائد الّتي لا تستهلّ باستهلالات، بل يعمد الشّاعر مباشرة إلى التّعبير عن ألم البعد ومرارة الهجران وشدّة الوجد والشّوق والحنين، ولعلّ السّبب في ذلك يعود إلى رغبة الشّاعر أن يشدّ المتلقّي إلى الغرض الرّئيسي من القصيدة، المشار إليه سابقا، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر ما جاء في قصيدة للشّاعر باي موسى بن المقري بعنوان" حتّى حاجة في قليبي ما تحلا":

حَتَّى حَاجَة فِي قْلَيْبِي مَا تَحْلَا وْمَنْ غَيْرَكْ مُحَالْ يَبْرَاوْ اجْرَاحِـــي

نَا قَلْبِي مَسْجُونْ عَنْدَكْ يَاطُفْلَة بُعْدَكْ جَا بُعْدَيْنْ يَاشَمْسْ اصْبَاحِي

بَعْدْ زْوَاجِي مَاقْدَرْتَشْ نَتْخَـــلَّى اوْ بُعْدَكْ فِي الْعَاصْمَة يَاتَكْلَاحِـــي (2)

وسار على منواله الشّاعر بشير قذيفة في قصيدته الليل، يقول فيها:

حِينْ يْطِيحْ اللَّيْلْ عَنِّـــي نَتْفَـــكَّرْ وْيُحْرُمْ عَنْ عَيْنِي النَّوْمْ وَجْفَـاهَا

يَسْرَحْ فَكْرِي نْعُودْ لَلْمَاضِي نَحْضَرْ ذَكْرَيَاتْ كْثِيرْ فَاتَـــــتْ نَحْيِيهَا

خْيَالْ الْمَحْبُوبَة قْدَّامِي يَحْضَـــــرْ اتْقَلَّبْ نَفْسِي فِي اللِّـي فَاتْ عْلِيهَا (3)

---

* شَعْـلَانَة : شاعلة
* اتودّر : ضاع وأصيب بنوع من الخبل
* زَقْرَانَة : كثيرة ، متدفقة
* لوعر : الدّرب الصّعب
* تَتْفَاجَى: تزول الغيوم

1 – انظر أدونيس ، كلام البدايات، ط1، دار الآداب، بيروت، 1989، ص113.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

وهاهو الشّاعر العيد دبّوسي في قصيدته" بابور الحبّ" يسير على النّهج نفسه، ويعبّر عن ألم الهجر ونفحات العشق يقول:

احْتَمْنِي قَلْبِي لَلْحُبّْ وْذُقْـــــتُو نَلْقَى نَارُو صَاهْدَة تَكْوِي حَمْرَاء

دَوّْخْنِي وَتْعَبْتْ وَالنَّـــــوْمْ كْرَهْتُو تْشَتَّتْلِي لَفْكَار مَا خَلَّى فَكْـــرَة

وَعْزَلْنِي عَنْ النَّاسْ شُغْلِي ضَيَّعْتُو تْعَمَّدَتْ عـنَّارْ وْذُقْتْ الْـجَمْرَة(1)

وما يجب أن نشير إليه أيضا أنّ المقدّمات الشّعريّة في الشّعر الغزلي الشّعبي مرآة صادقة للمشاعر النّبيلة، كما تكشف عن مدى التأثّر بالأسلوب الّذي عهده القدماء من الشّعراء، فنسجوا على منوالهم، وجاءت بعض القصائد الشّعريّة بمقدّمات طلليّة، تحدّث فيها الشّعراء عن الدّيار وعن الألم الّذي خلّفه هجر هذه الدّيار، فيقف الشّاعر عند دار المحبوبة باكيا شاكيا سائلا، ومن ذلك ما جاء في شعر العيد دبّوسي ، يقول في قصيدته " الأطلال":

هَذَا الْمَضْرَبْ كَانْ مَحْبُوبِي يَعْنِيهْ كُنْتْ نْطُلّْ عْلِيهْ مَنْ رَاسْ الْكُدْيَة

كَانْ صْعِيبْ الْحَالْ بَاهْ نْقَرَّبْ لِيهْ وَاللِّي يَقْرَا تَنَفْـــــعُو غَيْ الْبَرِيَّة (2)

وهاهو الشّاعر إسماعيل مدّاد سار على ماسار عليه قدماء الشّعراء في قصيدته " أمل" يقول:

حُبَّكْ يَا أَمَلْ لَلْقَـــــلْبْ يْهَبَّلْ وْسْكَنْتِي بُوسْعَادَة وَطْنَكْ زَيْنْ

لَمْدِينَة جَاتْ بَيْـنْ جْبَلْ وَجْبَلْ كَرْدَادَة مَتْقَابَلْ مْعَ عَزّْ الدِّينْ (3)

ومن خلال ما سبق نقول: إنّ الشّعراء الشّعبيين في منطقة بوسعادة يعمدون إلى العناية بالاستهلال والاستفتاح، حتّى تلقى قصائدهم طريقها إلى المتلقّي يقول أبو حازم" وأحسن ما

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

ابتدئ به من أحوال المحبّين ما كان مؤلما من جهة، ملذّا من جهة أخرى كحال التذكّر والاشتياق"(1)

1ـ3. بنية التخلّص:

القصيدة الشّعبيّة كيان قائم بذاته، فيه انسجام بين مكوّنات القصيدة ووحداتها، ممّا يتيح للشّاعر الانتقال من المقدّمة إلى بنية التخلّص، الّتي هي الموضوع الساس، والملاحظ في هذا أنّ الشّعراء الشّعبيّين ـ في قصيدة الغزل ـ أجادوا في الانتقال بصورة سلسة لا يسودها في العموم خلل او فجوة، ويعمدون في العرض التخلّص في عموم القصائد غلى التّعبير والاعتراف الصّريح والمباشر، بما تجيش به نفوسهم من مشاعر موجعة، وتعبير وجداني صادق عمّا تحسّه النّفس المنكسرة المعذّبة، الّتي تغرق في المعاناة والألم والبكاء. من ذلك ما قاله الشّاعر إبراهيم خبار في قصيدته " سعيدة" يقول:

طْوَالَتْ لَيَّامْ وْمَا قْدَرَتْ نُصْبُرْ وَأنَا عَايَشْ فِيـــهَا تَعْبَانْ

سْعَيْدَة يَانَاسْ فِيـــــهَا نُشْكَرْ جِيتْهَا وْحَطُّمونَا الْعَدْيَانْ

صْرَالِي كِي الطَّيْرْ قَاعَدْ نْفَرْفَرْ رَاحَتْ لَيَّامْ وْحَبِّى اللِّي كَانْ(2)

ويقول في عرض قصيدة أخرى معبّرا عن الهموم والمحن الّتي طحنته وأحرقت عواطفه، فغدت نفسه مضطربة متألّمة ، تصاحبها الدّموع يقول:

خَلَّيْتِي دَمْعِي عْلَى خَدِّي وِيدَان فِي بَيْتْ ظَلْمَة بْكَيْتْ أَنَا وَحْدِي(3)

هذه الطّريقة تكاد تكون عند أغلب الشّعراء البوسعاديّين في طرقهم لقصيدة الغزل، فهم عادة ما يستهلّون قصائدهم بحروف النّداء، للفت الانتباه ثمّ البوح بما تجيش به عواطفهم ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر ما قاله الشّاعر باي موسى بن المقري في بنية التخلّص يقول:

1- أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، (مرجع سابق)، ص274.

2 - انظر القصيدة في الملحق.

3 - انظر القصيدة في الملحق.

حَتَّى حَاجَة فِي قَلْبِي مَا تَحْــلَا وْمَنْ غَيْرَكْ مُحَالْ يَبْرَاوْ اجْرَاحِي

نَا قَلْبِي مَسْجُونْ عَنْدَكْ يَا طُفْلَة بُعْدَكْ بُعْدَيْنْ يَاشَمْسْ اصْـبَاحِي (1)

أمّا الشّاعر أحمد وليد بن القبّي فيقول:

لَا مَرْسُولْ يْكُونْ مُـــولَا عَقْلِيَّة نَعْطِيلُو جَوَابْ مَـــنْ عَنْدِي يَدِّيـهْ

ادِّيهْ لْعَزِّي إِذَا دَرْتْ امْـــــزِيَّة قُولَلْهَا حَمُّـــــودْ رَاكِي عَذَّبْتِـــيهْ

رَاهْ يْسَالْ عْلِيكْ صَبْـحَة وَعْشِيَّة اللِّي جَا مَنْ جِيهْتَكْ جَمْلَة نَبْغِيـــهْ

وْحُبَّكْ رَاهْ الْيَوْمْ يَصَـــرَّفْ فِيَّا وَسْلَبْتِينِي فِي الْعْقَـــلْ قَاعْ ادِّيتِيهْ

ففي هذا التخلّص تعبير عن الحالة النّفسيّة، فوصفها بأجمل وصف يعبّر عن تمزّق في الذّات، وغير مستوعبة لحقيقة الفراق والهجر، ثمّ يواصل راسما بعض ملامح حبيبته يقول:

اشْعَرْهَا مَطْلُــوقْ طَيَّة عَنْ طَيَّة وْرِيشْ اقْرَابَة قَيْ الرِّيحْ يْهَبِّي فِيهْ

وَاحْوَاجَبْ نُونَاتْ فِي طَرْفْ ابْرَيَّة مْعَرَّقْهُمْ قَنْذُوزْ وَالْحَـــظْ مْوَاتِيهْ

وَالخَنُّوفَة تَعَجْبَـــكْ ثَانِي هِيَّ لَجْدَلْ بُوقَرْنَيْـــنْ وَلاَّ يَشْبَهْ لِيهْ

وَخْدُودَكْ وَرْدَاتْ فِي الزَّيْنْ حْكَايَة وَلاَّ بَنْعَمَانْ مُـــــولَاهْ امْسَوْقِيهْ

فُمَّكْ مَنْ تَبْرُورْ صَبَّ عْلَى كُدْيَة وْزَيْنْ الْمَضْحَكْ حُبَّهَا قَلْبِي كَاوِيهْ (2)

تحمل الأبيات في جميعها شحنات عاطفيّة، أفرغ الشّاعر فيها حبّه وولعه بمحبوبته، كما أنّها تذكّرنا بما عانى منه الشّعراء القدامى من أمثال قيس بن الملوّح وجميل بثينة، وقد سار على النهج نفسه الشّاعر العيد دبّوسي في قصيدته " أطلال"

يقول:

عْلَاهْ هْجَرْتِ لَاهْ قَلْبَـــكْ قَسَّيْتِيهْ وَاهْ نَسَيْتِ امْنَيْـــــــنْ كُنَّا ذَرِّيَة

وَلَّى حَجْرَة مَا قْدَرْتْ نْفَتَّـــتْ فِيهْ وَاشْ نْحَرْتَتْ فِي الْحْجَار الصَمِّيَة

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

هَانْ عْلِيكْ الْعِيدْ لَسْمَــرْ هَبَّلْتِيهْ خَلَّى الطُّبَّة عَاجْـــزَة وَاهْلْ الرُّقْيَة (1)

وقد سار على نهجه الشّاعر البشير قذيفة في إحدى قصائده الوجدانيّة يقول:

مَنْ حُبَّكْ يَا اللِّي كْوَيْتِينِي شُفْتْ الْوَيْلْ ضَاعْ اصْوَابِي ضَاعْ وَالْعَقْلْ تْـوَدَّرْ

مَنْ لِي عْرَفْتَكْ تَهْتْ، ضَيَّعْتْ السَّبِيلْ رَانِي هَامَلْ طُولْ، نَمْشِي عْلَى لُوعَرْ (2)

وما يجب أن نشير إليه في الأخير أنّ اغلب الشّعراء الشّعبيّين في قصيدة الغزل، يسيرون على النّهج نفسه، من ابتداء بحروف النّداء ثمّ الغوص في الغرض الرّئيس. والهدف من كلّ هذا ضمان استمرار التّواصل بين الشّاعر والمتلقّي، فهذه الشّفاهة تعني إشغال الآخرين بموضوع معيّن... يعني وجود طرفين على الأقلّ، كلّ منهما يتابع ما يقوله الآخر(3)

1ــ4. بنية الاختتام:

للخاتمة في القصيدة الشّعبيّة دور كبير، لا يختلف عن الاستهلال والتخلّص باعتبارها آخر ما يختم به الشّاعر ، فعليه أن يشدّ انتباه المتلقّي ليتفرّغ ذهنه للاستماع بشوق لنهاية القصيدة لأنّ " الخاتمة الّتي تقرع سمع السّامع، عرف بها أن لا مطمع وراءها، ولا غاية بعدها، وهي الغاية المقصودة والبغية المطلوبة، وبها يعلم انتهاء الكلام وقطعه"(4) لذا ينبغي على الشّاعر الشّعبي الحاذق أن يحسن اختتام قصيدته" فيجب لكلّ بليغ أن يختتم كلامه في أيّ مقصد كان بأحسن الخواتم، فإنّها آخر ما يبقى على الأسماع، وربّما حفظت من سائر الكلام، لقرب العهد بها"(5)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – ينظر إبراهيم محمود، صنع النصّ وارتحالات المعنى، حقيقة النصّ بين التّواصل والتّمايز، ط 1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2000، ص13.

4 – يحي بن حمزة العلوي، الطّراز، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج3، (مرجع سابق)، ص105.

5 – المرجع نفسه، ص104.

إنّه من خلال تتبّع قصائد الغزل ذات الطّابع الشّعبي لاحظت أنّ بنية الاختتام لها ضروب كثيرة، تختلف من شاعر لآخر، فهناك من الشّعراء من يختتم قصائده بالتّعبير عن لوعة الفراق والتوجّه إلى اللّه عزّ وجلّ ليلاقيه مع حبيبته، ليفرّج عنه كربته يقول الشّاعر أحمد وليد بن القبّي:

مَتْوَحَّشْهَا وَحَشْهَا جَــارْ عْلِيَّا جْمِيعْ اللِّي جَا مْـنَ النَّاسْ نْسَقْسِيهْ
انْقُلُّو شُفَتْلِيشْ ذِيــكْ الْبَدْوِيَّة اللِّي حَرْقَتْ قَلْبِي وْمَا سَالَتْشْ عْلِيهْ
ونُطْلُبْ رَبِّي عْزِيزْتِي تَرْجَـعْ لِيَّا وَتْنَحِّي عَنِّي الْمَـرْضْ اللِّي نَا فِيهْ (1)

وهناك فصيل آخر من الشّعراء من يختتم قصائده إمّا بتذكّر اسمه أو اسم محبوبته، من ذلك ما جاء في قصيدة إبراهيم خبّار

" سعيدة" :

لُعْظَمْ تَرْشَى وْلَحْدِيدْ يَتْــــكَسَّرْ وَقَبْرِي يَذْهَبْ مَا يَبْقَى يْبَــانْ
وِاذَا كَانْ بْقَيْتْ بِيدْ الْمَقْــــــدَرْ نَدِّي سْعَيدَة وْنْلبَّسْهَا الْقُفْطَـانْ
اسْمِي إبْرَاهِيمْ الَهْوَايَة نُشْعَــــرْ وَنْخَفَّفْ الْهَمّْ عْلَى كُلّْ زَعْفَـانْ (2)

وكذلك فعل الشّاعر باي موسى بن المقري في قصيدته" حتّى حاجة في قلبي ما تحلا" يقول:

مَا نُرْقُدْ فِي اللَّيْلْ مَنَّكْ يَا طُفْلَة غَيْرْ نْشُوفَكْ رَاهْ يَتْحَلّْ سْرَاحِـــــــي
يَاعَفَافْ نْمُوتْ عَنَّكْ يَاسَــــهْلَة حُبِّي لِيكْ انْظِيفْ وَاشْرِيفْ وْصَاحِي
نُطْلُبْ لَكْ السَّتَرْ مَنْ عَنْدْ الْمَوْلَى وْفِي نْجَاحَكْ ذَاكْ تَلْقَــايْ نْجَاحِي (3)

ولم يختلف عنهما الشّاعر البشير قذيفة في قصيدته" عزّ الخاطر" الّتي يقول فيها:

يَا سَمْرَاء مُحَالْ يَتْهَــــنَّى قَلْبِي وْفْرَاقَكْ مَحْتُومْ عَنِّي نَصْبَــــــــرْ لِيهْ

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.
2 – انظر القصيدة في الملحق.
3 – انظر القصيدة في الملحق.

نُطْلُبْ مَنْ رَبِّي تْكُونِي مَكْتُوبِـي وْالُعْمُرْ اللِّي جَايْ فِي قُرْبَـــكْ نَقْضِيهْ

مَنْ هَمْ الدَّنْيَا يَتْهَنَّى قَلْبِـــــي نَشْبَعْ مَنْ شَوْفَكْ وَنْرَوِّي قَلْبْ عَطَّشْتِيهْ (1)

والمسلك نفسه سلكه الشّاعر إسماعيل بن مدّاد في قصيدته" نصيرة" التي يقول فيها:

نَصِيرَة هِيَ اسْبَابِي يَاعَـــاقَلْ مَا نَنْسَاهَا دِيمَة فِيـــهَا فَكَّـارْ

بَنْتْ امْجَدَّلْ بَالذْهَـبْ مَا تَتْبَدَّلْ وَاللِّي شَافَكْ يَا نَصِيرَة عَقْلُو طَارْ

مَقْوَانِي نَحْكِي عْلَى بَنْتْ امْجَدَّلْ وَاللِّي مَنْهَا شَاعْلَة فِي قَلْبِـي نَارْ (2)

إنّ القارئ لهذه النّهايات يلاحظ أنّ هؤلاء الشّعراء وغيرهم قد خرجوا عن عادة بعض شعراء الشّعر الشّعبي، وذلك بذكر اسم محبوبته " عفاف. سعيدة . سمراء " ، وفي ذلك دلالة على ما يعيشه الشّاعر في داخله من لوعة وحرقة على فراق الحبيب، ولكن الكثير من الشّعراء يحجم عن ذكر اسم محبوبته، كي لا يسيء إلى من يهواها، وإلى نفسه وإلى محيطه، فطبيعة وطبع المجتمعات العربيّة عادة ما تأنف عن ذكر اسم المحبوبة، خوفا عليها من أهلها أن يتعرّضوا لها وله، وهذا ما التزم به الشّاعر أحمد وليد بن القبّي في كلّ قصائده الغزليّة، والّتي عادة ما ينهيها فقط بذكر اسمه يقول في قصيدته" وحد الوردة شفتها ثالث رمضان" :

كُلْ نْهَارْ نْسَالْ عَنْهَا فِـي الْجِيرَانْ يَامَنْ تَعْـــرَفْ عْزِيزْتِي فُلَانَة

مَانَذْكَرْلَكَشْ اسْمْهَا وَلاَّ عُنْـــوَانْ كِي نَلْحَقْ لِلاَسْـــمْ هَذَا نَتْقَانَا

وْلِيدْ حْمَدْ جَابْ كَلْمَة بِالمِيـــزَانْ وَتْغَنَّى بِيهَا جْمِـــيعْ الفَنَّانَا

أمّا في قصيدة " وليد حمد راه ينظم في لشعار" فيختمها قائلا:

وْلَيْدْ حْمَدْ جَابْ كَلْمَـــة بَالتَّعْبَارْ وَاتْغَنَّى بِيهَا جْمِيـــعْ الْفَنَّانَا

وْعلَى الطُّفْلَة الْكَاوْيَة قَلْبُو بَالنَّـــارْ وَاخْلَقْهَا رَبِّي كِي عْرَيْفْ الْبُسْتَانَا

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

وْمَا نُذْكُرْلَكَشْ اسْمْهَا ذِي كَلْمَة عَارْ تَبْقَى مَجْهُولَة وَعَنْهـــا نَتْقَانَا(1)

وقال أيضا في قصيدته" لا مرسول يكون مولا عقليّة":

وْنُطْلُبْ رَبِّي عْزِيزْتِي تَرْجَـــعْ لِيَّا وَتْنَحّْ عْلِيَّا لَمْرَضْ اللِّي أَنَا فِيهْ

وْلِيدْ أحْمَدْ جَابْ هَذِي الَقْصِـــيَّة وَلْدْ الْقُبِّي فِي كْلاَمُو يَمْدَحْ بِيهْ

عْلَى جَالْ عْزِيْزتُو جَايَـــبْ ذِيَّا مَا يَذْكُرْشِي اسَمْهَا دِيمَة خَافِيـهْ

ومن خلال ما سبق يمكن القول: إنّ الشّعراء الشّعبيين اهتمّوا بنهايات قصائدهم لمكانتها في بناء القصيدة، ولما لها من قيمة فنّية من خلالها يكمّل الجانب الجمالي للقصيدة" فالختام ينبغي أن يكون بمعان سارّة فيها قصد.... والختام يجب أن يناسب الغرض، وأن يكون فيه اللّفظ مستعذبا والتّأليف جزلا متناسبا، فإنّ النّفس عند منقطع الكلام" (2). فالخاتمة عند شعراء بوسعادة ضرورة ولازمة، يعبّرون فيها عن لوعة الفراق أو الدّعاء والتوسّل، لتفريج كربة أو بالتوقيع بالاسم وغيره.

2 ـ خصائص اللغة الشعرية:

تقديم:

اللّغة في الأدب الشّعبي هي الوسيلة، الّتي يعبّر بها الشّاعر عن خوالجه، وبذلك فهي مجموعة من الأصوات، يتّصل بواسطتها مع الغير، لكن الدّارس للأدب الشّعبي" يجد اللّغة تحمل معنى اللّهجة لكلّ جهة، فإذا كانت اللّغة شجرة فإنّ اللّهجة غصنها، ومجموعة الأغصان تشكّل اللّغة"(3) " فالعلاقة بين اللّغة واللّهجة هي العلاقة بين العام والخاصّ" (4)، وهذا ما يجعل اللّغة في القصيدة الشّعبيّة مميّزة، ويمكن معرفة وتحيد المنطقة من خلالها،

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (مرجع سابق)، ص276.

3 – العربي دحّو، الشّعر الشّعبي ودوره في الثّورة التّحريريّة الكبرى، (مرجع سابق)، ص194.

4 – بن عثمان حشمان، الصّحراء في الأغنية البدويّة الجزائريّة، دراسة تحليليّة لنماذج من الأطلس الصّحراوي، رسالة دكتوراه، إشراف عبد الحق زربوح، جامعة تلمسان، 2015/2014، ص146.

وعموما" فالأدب الشّعبي يمتاز بلغة معيّنة من الصّعب وصفها أو تحليلها، ولكنّها على وجه القطع ليست عامّية، وعلى أساس التّرجيح فصحى راعت السّهولة في إنشائها" (1) وعموما فاللّغة هي قوام الحياة الرّوحيّة والفكريّة والماديّة، بها يعمق الإنسان صلته وأصالته بالمجتمع الّذي يوجد ويعيش فيه، حيث تخلق اللّغة من أفراد أمّة ما متماسكة الأصول، موحّدة الفروع.

لنعد إلى المعنى اللّغوي لكلمة" لغة" فصاحب اللّسان يرى أنّ اللّغة هي اللّسان، وحّدها أنّها أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"(2) وقيل أنّ أصلها لغوة مثل كرة، وقيل أيضا لغي أو لغو والهاء عوض، وجمعها لغي، لغات، لغون، وهي الكلام المصطلح عليه بين كلّ قوم، أي ما يعبّر به كلّ قوم عن أغراضهم.

إنّه بالنّظر إلى تعريفات الدّارسين الشعبيّين نجد أنّ هذا الكلام قد لا يتوافق مع ما يقصدونه بكلمة لغة، ماعدا من النّاحية التّوظيفيّة للكلمة. أمّا في معناها الاصطلاحي فإنّه يمكن القول: إنّ الإنسان يسعى إلى تحديد مستويات اللّغة، الّتي يستخدمها، فكانت اللّغة اليوميّة واللّغة الأدبيّة الخالصة والرّفيعة. وفي الغالب يعمد إلى اعتماد" لغة وسطى كثيرة الاستعمال، ولكن لا تنزل إلى العاميّة، ولا تكون غريبة" (3)، وهي تعني المعنى العربي القديم للّهجة، وهو المصطلح المعتمد في الشّعر الملحون، إذ يستخدم لهجات خاصّة متفرّعة عن اللّغة الأمّ، وهي لهجات ملحونة لم تراع قواعد اللّغة، ولكلّ منها ما يميّزها" وكلّ هذه اللّهجات تلتقي في مجموعة من الصّفات اللّغويّة والعادات الكلاميّة، الّتي تؤلّف لغة مستقلّة عن غيرها من اللّغات" (4)، وقد عرّف إبراهيم أنيس اللّهجة بقوله:" اللّهجة في الاصطلاح العلمي الحديث هي مجموعة من الصّفات اللّغويّة، تنتهي إلى بيئة خاصّة، ويشترك في هذه

---

1 – العربي دحّو، الشّعر الشّعبي ودوره في الثّورة التّحريريّة الكبرى بدائرة مروانة، 1962/1955، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1983، ص33.

2 – عثمان بن جني، الخصائص،ج1، ط2، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د/ت، ص33.

3 – أبو يعقوب السكّاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، د/ت، ص416.

4 – إبراهيم أنيس، في اللّهجات العربيّة، ط3، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، 1965، ص16.

الصّفات جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللّجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل، تضمّ عدّة لهجات، لكلّ منها خصائصها، ولكنّها تشترك جميعا في مجموعة من الظّواهر اللّغويّة، الّتي تيسّر اتّصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض....وتلك البيئة الشّاملة الّتي تتألّف من عدّة لهجات، هي الّتي اصطلح على تسميتها اللّهجة" (1) يمكن القول: إنّ العلاقة بين اللّغة واللّهجة هي العلاقة بين العام والخاصّ، باعتبار اللّغة شاملة لعدّة لهجات.

إنّ اللّهجة عند الشّعراء الشّعبيين هي الأداة في التّعبير والبيان والوسيلة الأولى، لتوصيل الأفكار، ونقل الإحساس إلى الآخرين، وهي تأخذ ثلاثة أنواع، الأوّل المتفاصح ـ القريبة من الفصحى ـ والثّاني العامّية، وهي اللّهجة الدّارجة العادية، الّتي تقترب من اللّغة المستخدمة في الحياة اليوميّة بين النّاس، والثّالث اللّهجة البدويّة التي لا يعرفها إلاّ من مارسها طويلا، وعاش قريبا من بيئة الشّاعر، وتذوّق أسلوب النّاس في تعبيرهم بها عن خواطرهم" (2) لأنّ للبادية قاموس ألفاظ خاصّ. أمّا لغة الشّعر في تصوّر النقّاد في العصر الحديث، فهي " الإطار العام الشّعري للقصيدة من حيث صور هذا الإطار وطريقة بنائه وتجربته البشريّة، وهو ما تؤدّيه اللّغة الشّعرية من خلال الصّور الشعريّة والصّور الموسيقيّة، والموقف الخاصّ بالشّاعر في تجربته الشّعريّة" (3) وتكمن قيمة كلّ هذا في " كلّية العمل الشّعري، بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعريّة، ومن موسيقى ومن تجارب بشرية، ومجموع هذا النّسج يسمّى لغة الشّعر" (4) وعموما فالسيّاق الشّعري هو الّذي يمنح

---

1 – إبراهيم أنيس، في اللّهجات العربيّة ، ص16.

2 – عبد الغني مغربي، الفكر الاجتماعي عند ابن خلدون، د/ط، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، وحدة الرّغاية، الجزائر، 1988، ص131.

3 . _ السّعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، مقوّماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعيّة، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندرية، 1998، ص15.

4 – المرجع نفسه، ص17.

لغة الشّعر خصوصياتها. أمّا المفردات فهي موجودة وتحمل معانيها المألوفة، وتتجاوز المعنى المعجمي، سواء أكانت فصيحة أم غير فصيحة.

ما يجب الإشارة إليه أنّ اللّغة الشّعريّة هي علم موضوعه الشّعر، وقد توسّع مفهوم الكلمة حتّى أصبحت تحتوي اليوم شكلا من أشكال المعرفة، فجوف كوهن يرى: أنّ الشّعريّة الشّعريّة باعتبارها " أسلوبيّة النّوع، تطرح وجود لغة شعريّة، وتبحث فيها عن مقوّماتها الأساسيّة" (1)، وعليه فإنّ اللّغة الشّعرية تستخدم كلمات الحديث العادي، وليست بحاجة لكلمات مستقاة منضّدة، ذلك أنّ الكلمات شعريّة أو غير شعريّة، وفقا للسيّاق الّذي استخدمت من أجله أو الغرض الّذي وضعت له، ولكنّ الشّعر الشّعبي عموما مرتبط بمستويين من اللّغة، مستوى الفصحى ومستوى العامية، ولذا فإنّ دراسته لا يمكن أن تتمّ بصفة وافية إلاّ إذا كانت في إطارهما معا"(2)

في الأخير إن| اللّغة بمفهومها العامّ هي أداة تواصل، والمبدع يستطيع أن يخلق بتلك اللّغة عالما جماليّا خاصّا، وذلك من خلال موهبته وأسلوبه الخاصّ، فلغة الشّعر تختلف عن اللّغة العاديّة، الّتي لا تشكّل سوى أداة للتّفاهم، يرى باكسون أنّ" الأمر في اللّغة الشّعريّة يتعلّق بتبدّل جوهريّ في العلاقة بين الدّال والمدلول، ومن ثمّة يأتي السّؤال: أين نعثر على الشّعريّة؟ والجواب" نشعر بشعريّة النصّ عندما نحسّ بالكلمة ككلمة، لا بديلا لشيء أو تفجيرا لانفعال، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها، على كونها علامات مطابقة للحقيقة، بل تكتسب وزنها الخاصّ وقيمتها الخاصّة" (3) وعليه فإنّ لغة الشّعر تتميّز عن اللّغة العادية، بما تحمله من دلالات جديدة، تحتوي عليها العبارات، الّتي تنقل انفعالات

---

1 – جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمّد الوليّ ومحمّد العمري، ط1، دار توبقال، المغرب، 1986، ص10.

2 – مصطفى حركات، الهادي في لأوزان الشّعر الشّعبي، د/ط، دار الآفاق، الجزائر، د/ت، ص21.

3 – جودت فخر الدّين، في لغة الشّعر والبحث عن الشعريّة، مقال منشور عن مجلّة نزوى، مجلّة أدبيّة فصليّة رابطها htpp/www.nizwa/articles php id 595

ومشاعر المبدع للمتلقّي، فالشّاعر لا يقوم بإتيان المفردات ورصفها جنبا إلى جنب، لتشكّل عبارات، بل لها علاقة بالظّروف الخارجيّة، ونفسيّة الشّاعر، حيث تساهم بشكل كبير في جزالة أسلوبه والأثر الّذي يتركه في المتلقّي للقصيدة الشّعبيّة.

يعمد الشّاعر الشّعبي في معظم قصائده إلى تبسيط اللّغة وتيسيرها، حتّى يفهمها المتلقّي العامّ والخاصّ، هذا التّبسيط يدخل على الكلمة عند توظيفها في القصيدة الشّعبية، فتخضع الجملة من التّغييرات على مستوى الرّسم والنّطق، وقواعد النّحو والصّرف، الّتي لا يلتزم بها، ومن هنا يطرح السّؤال: ماهي التّغييرات والخصائص اللّغوية، الّتي تميّز القصيدة الغزليّة الشّعبيّة البوسعاديّة؟ وهل خضعت لقواعد اللّغة؟ وكيف تمّ توظيفها؟

2 ـ1. الخصائص اللغوية:

الخصائص اللّغويّة للقصيدة الغزليّة الشّعبيّة ببوسعادة ـ الحروف ـ إنّه بعد القراءة والتمعّن لاحظنا جملة من التّغييرات المختلفة على الكثير من الحروف نذكر منها:

2 ـ1ـ1 على مستوى الحروف

أ/ الهمزة:

1 ـ تتقدّم الهمزة عن الياء في أوّل الفعل المضارع ـ الماضي ـ الاسم والحرف ، وما ورد منها في قصيدة " يا قلبي" للبشير قذيفة في قوله:

حِينْ اِيطِيحْ اللَّيْلْ وَايْعَمّْ الظَّلَامْ تَشْعَلْ نَارِي فِي الْحْشَى وَالْعَقْلْ ايْجُولْ(1)

ايعمّ: يعمّ... ايجول: يجول ←——— المضارع

وفي قوله:

سَارَحْ بِيَّا انْقَابْلُوا كَامَلْ لَرْسَامْ وَخْيَالَكْ اِيجِي يْحَدَّثْنِي بَالْقَوْلْ(2)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

اتقابلوا: تقابله ..... ايجي: يجيء ←——— المضارع

وفي قوله:

غَابْ الْفَكْرْ امْعِيشْتِي غَيْرْ التَّخْمَامْ وَاكْثِيرْ مْنَ النَّاسْ ظَنُّونِي مَهْبُولْ(1)

امعيشتي: معيشتي ..... واكثير: كثير ←——— الاسم

وفي قوله:

امْوَالَفْ نَسْمَعْ صَوْتْهَا طُولْ لَيَّامْ وْهَاتَفْهَا قَصّْ الَخْبَرْ وَارْجَعْ مَشْغُولْ(2)

وارجع: رجع ←——— الماضي

أمّا بالنّسبة إلى الشّاعر أحمد وليد بن القبّي فقد وردت في قصيدته" وحدة الوردة" ، الّتي يقول فيها:

يَاوَرَدْة زَدْتِي عْلَى قَلْبِي نِيرَانْ فَكَّرْتِينِي فِي اغْزَيَّلْ خَلاَّنَا(3)

اغزيّل: غزال ←——— الاسم

وفي قوله:

وْحُبَّكْ رَاهْ الْيَوْمْ يَصَرَّفْ فِيَّا وَاسْلَبْتِينِي وَالْعْقَلْ قَاعْ ادِّيتِيهْ(4)

واسلبتيني : سلبتني ←——— الماضي

كما تجسّد ذلك ايضا في شعر باي موسى بن المقري يقول:

يَاعَفَافْ نْمُوتْ عَنَّكْ يَاسَـــهْلَة حُبِّي لِيكْ انْظِيفْ وَاشْرِيفْ وْصَاحِي(5)

انظيف واشريف : نظيف وشريف ←——— الاسم

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

أمّا في الحرف فقد تجسّدت ورود الهمزة قبل الحرف، من ذلك ماورد في قصيدة " نصيرة" لإسماعيل بن مداد في قوله:

سَهَّرْتِينِي فِي لْيَالِي نَتْخَيَّلْ قَلْبِي رَاحْ امْعَاكْ فَرْفَرْ مَنِّي طَارْ(1)

امعاك : معك ←——— الحرف

ووردت أيضا في قصيدة " صبّاط القبقاب للمشية يعجب" لأحمد وليد بن القبّي في قوله:

وَيْسَهَّلْ عَنِّي الْحَاجَة اللِّي تُصْعُبْ وَيْقُلِّي لَا عَجَبْتَكْ رُوحْ امْعَاهَا(2)

امعاها : مع ←——— الحرف

2 ـ حذف الهمزة من الجارّ والمجرور وبعض الضّمائر المنفصلة ، نذكر منها ماورد فبي القصيدة نفسها يقول:

بَعْدَ أَنْ قُلْتْ اخْلَاصْ انْهَيْتْ الْغَرَامْ اهْدَفْ **لِيَّا** حُبُّهَا رَانِي مَشْغُولْ(3)

وقوله:

انْطَقْ **لِيَّا** قَاللِّي مَارَدَّتْ كْـــلَامْ وَاعْزَمْ **لِيَّا** كَانَّكْ بِيَّا مَشْـغُولْ(4)

اهدف **ليّا** **إلي**

انطق **ليّا** **إلي**

اعزم **ليّا** **إلي**

وقال أيضا:

يَاقَلْبِي لَتْنَيْنْ أَنَا **وِيَّـــــاكْ** أَيْتَامْ غَيْرْ انْصَبَّرْ فِيكْ وَانْدَارِي بَالْقَوْلْ(5)

وقوله:

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

نَبْقَى انَا وِيَّاهْ كِي سَايَرْ لَيَّامْ حِينْ انْفِيقْ ايْرُوحْ يُتْرُكْنِي مَسْلُوبْ(1)

أنا **ويّـــــــاك** : **إيّاك**

انا **ويّاه** : **إيّاه**

وما ورد منها في قصيدة " حتّى حاجة في قلبي ما تحلا " ل بابي بن موسى بن المقري يقول:

نَا قَلْبِي مَسْجُونْ عَنْدَكْ يَا طُفْلَة بُعْدَكْ جَا بُعْدَيْنْ يَاشَمْسْ اصْبَاحِي(2)

نا : **أنا**

كما وردت في قول الشّاعر أحمد وليد بن القبّي في قصيدة " ياغادي لعزيزتي" يقول:

نَا رَانِي فِي كُلّْ يَوْمْ نْسَالْ عْلِيكْ عُودِي لِيَّا وَاعَطْفِي بِالْحْنَانَة(3)

نا : **أنا**

ليّا : **إليّ**

وفي قوله:

دَرَّقْ عَيْنِي حُبّْ مَسْبُوغَةْ لَهْدَابْ هَاذْ الطُّفْلَة اللِّي عْلِيهَا **نَا** حَوَّاسْ(4)

نا : **أنا**

وفي قوله في قصيدة " لا مرسول ايكون مولا عقليّة :

وْنُطْلُبْ رَبِّي عْزِيزْتِي تَرْجَعْ **لِيَّا** وَتْنَحّْ عْلِيَّ لَمْرَضْ اللِّي **نَا** فِيهْ(5)

ليّا : **إليّ**

نا : **أنا**

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

وقد تجسّد هذا في قصيدة " بابور الحبّ " للشّاعر العيد دبّوسي في قوله:

كَانْ صْعِيبْ الْحَالْ بَاهْ نْقَرَّبْ **لِيهْ** وَ**اللِّي** يَقْرَا تَنَفْعُو غَيْ الْبَرِيَّة(1)

ليه : إليه

كما كان لها نصيب في قصائد إبراهيم خبّار من ذلك قوله في قصيدة " يا طفلة "

يَاكْ أَنَا فِي لَوَّلْ مَتْمَنِّيكْ **لِيَّا** وْعَادَيْتْ اعْلِيكْ جْمِيعْ لَحْبَابْ(2)

ليّا : إليّ

3 ـ حذفها من آخر بعض الأفعال الماضية والمضارعة والأسماء،

يقول البشير قذيفة:

مَتْوَحَّشْهَا رَاهْ عَنِّي دَارْ الْعَامْ مَا نَعْرَفَشْ اخْبَارْهَا **مَا جَا** مَرْسُولْ(3)

ما جا : ما جاء

ويقول باي موسى بن المقري:

نَا قَلْبِي مَسْجُونْ عَنْدَكْ يَاطُفْلَة بُعْدَكْ **جَا** بُعْدَيْنْ يَاشَمْسْ اصْبَاحِي(4)

جَا : جاء

كما وردت في قصيدة " لا مرسول ايكون مولا عقليّة" لأحمد وليد بن القبّي يقول:

مَتْوَحَّشْهَا وَحَشْهَا جَــارْ عْلِيَّا جْمِيعْ اللِّي **جَا** مْنَ النَّاسْ نْسَقْسِيهْ(5)

جَا : جاء

رَاهْ يْسَالْ عْلِيكْ صَبْــحَة وَعْشِيَّة اللِّي **جَا** مَنْ جِيهْتَكْ جَمْلَة نَبْغِيهْ(6)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

6 – انظر القصيدة في الملحق.

جَا : جاء

وما ورد منها محذوفا في الأسماء قوله:

وْهَذَا الطُّفْلَة حُبُّهَا وَلاَّ فَتَّانْ وْمَا نُذْكُرْشِي اسَمْهَا **يَا رُفْقَانَ**(1)

يا رفقانا : يا رفقاء نا

وما ورد منها محذوفا في الفعل المضارع ما جاء في قصيدة "نصيرة" لإسماعيل مدّاد في قوله:

مَا شُفْتَشْ ذَا الزَّيْنْ بَاهِي وْمْعَدَّلْ زَيْنَكْ وَحْدُو يَا طُفْلَة **يَبْرِي** لَضْرَارْ(2)

يبري : يبرئ ـــــــالمضارع

4 ـ حذفها من الاسم الموصول: تحذف التّاء في كثير من الأحيان في الاسم الموصول، وتجسّد ذلك في قصائد كثير من الشّعراء نذكر بعضها يقول الشّاعر البشير قذيفة " ياقلبي"

فِي الْعَاصْمَة سَاكْنَة زَيْنْ التَّبْسَامْ الطُّفْلَة **اللِّي** مَنْ حُبُّهَا رَانِي فِي الْهَوْلْ(3)

اللّي : التي

وفي قوله " من حبّك" :

كِيفْ اعْمَالِي وْحِيلْتِي غَابْ ادْلِيلْ وَكْرَهْتْ **اللِّي** كَانْ حَالِي وَلاَّ مُرّْ(4)

اللّي : الّذي

وقد وردت أيضا في بعض قصائد الشّاعر أحمد وليد بن القبّي، من ذلك قصيدة " هلكني ذاك السّحاب" يقول:

دَرَّقْ عَنِّي حُبْ مَسْبُوغَةْ لَهْدَابْ هَاذَ الطُّفْلَة **اللِّي** عْلِيهَا نَا حَوَّاسْ(5)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

اللّي : الّتي

وفي قوله في قصيدة" صبّاط القبقاب للمشية يعجب" :

وَيْسَهَّلْ عَنِّي الْحَاجَة **اللِّي** تَصْعَبْ وَيْقُللِّي لَا عَجْبَتَكْ رُوحْ امْعَاهَا(1)

اللّي : الّتي

وفي قوله في قصيدة " لا مرسول يكون مولا عقليّة "

انْقُلُّو شُفَتْلِيشْ ذِيـــكْ الْبَدْوِيَّة **اللِّي** حَرْقَتْ قَلْبِي وْمَا سَالَتْشْ عْلِيهْ(2)

اللِّي : الّتي

كما وردت في قصيدة لإبراهيم خبّار بعنوان " اصبر ياولفي " :

اصْبُرْ يَاوَلْفِي لَا يَغْوِيكْ الشَّيْطَانْ وَالطْرِيقْ **اللِّي** رَاكْ فِيهَا لِلشَّرْ تْوَدِّي(3)

اللِّي : الّتي

ب ـ حرف التّاء : من الحروف الّتي يطرأ عليها بعض التّغييرات في القصيدة الغزليّة الشّعبيّة، نذكر منها:

استخدامها في مكان ضمير الغائب المتّصل بالاسم ، وقد تجسّد هذا في قصيدة لأحمد وليد بن القبّي الّتي عنوانها

" راه ينظم في لشعار" يقول:

دَرْبَاتْ الْمَمْشُوطْ لَكْحَلْ طَاحْ اقْمَارْ رِيشْ اقْرُبَّة **طَالْقَاتُو** يَتْقَانَا(4)

طالقاتو : طالقته

ويقول أيضا:

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

وْعلَى الطُّفْلَة الْكَاوْيَة **كَبَدْتُو** بَالنَّارْ وَاخْلَقْهَا رَبِّي كِي عْرَيْفْ الْبُسْتَانَا(1)

كَبَدْتُو : كبده

وفي قوله " هلكني ذاك السّحاب":

وَاشْعَرْهَا مَثْلْ الَحْرِيرْ ادَّرْبَى رَابْ صَافِي لَرْضْ **مْعَذِّبَاتُو** بَالتَّعْفَاسْ(2)

معذّباتو : معذّبته

ج ـ حرف الكاف: الكاف من الحروف الّتي يكثر استعمالها في القصيدة الغزليّة الشّعبيّة، فترد في غير موضعها أحيانا، وقد يمسّها تغيير أحيانا أخرى، سنتعرّض إلى ذكر بعض الأمثلة الّتي تجسّد ما يطرا من تغيير في حرف الكاف.

1 ـ استخدامها متّصلة أو منفصلة في أوّل الكلمة، لتحلّ محلّ عند أو حين، وقد ورد ذلك في قصيدة " من حبّك " للبشير قذيفة في قوله:

تَكْوِي فِيهْ وْمَا حْشَمْ وْمَا قَالْ قْلِيلْ وَيْعَادِينِي **كِي نَنَصْحُو** ذَا الْقَلْبْ الْمُرّْ(3)

كي : لمّا أنصحه

وقوله:

مَحْلَاكِي **كِي تَطَرْبِينِي** مَوَاوِيلْ وْنَدِّي طُولْ اللَّيْلْ قُدَّامَكْ سَاهَرْ(4)

كي تطربيني : لما تطربيني

وقوله:

قَالَتْ أَهْلاَ بِيكْ **كِي** جيتْ نْوَالِي فِي ذِي اللَّيْلَة تْشُوفْ مِنِّي مَا يُرْضِيكْ(5)

كي : لمّا تأتي

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

وقد سار على هذا النهج أيضا الشّاعر أحمد وليد بن القبّي في قصائده، من ذلك ما ورد في قصيدة " وحدة الوردة "

وْمَا نُذْكُرْلَكَشْ اسْمْهَا وَلاَّ عُنْوَانْ **كِي نَلْحَقْ** لِلاسْمْ هَذَا نَتْقَانَا(1)

كي نلحق : لما أصل

وورد ذلك في قصيدتته" ياغادي لعزيزتي" وذلك في قوله:

كِي تَطْلَقْ مَمْشُوطْهَا رَاهْ يْغَطِّيكْ رِيشْ اقْرُبَّة طَالْقَاتُو فَتَّانَة(2)

كي تطلق : لمّا تطلق

أمّا الشّاعر العيد دبّوسي فقد ذكر ذلك في قصيدته " عديان الحبّ" في قوله:

ذِيكْ اللِّي وَالَفَتْهَا مَنْ كُنْتْ اطْفُلْ **وْكِي نَمْشِي** خْيَالْهَا طُولْ امْعَايَا(3)

وكي نمشي : لمّا امشي

2 ـ استخدامها بمعنى مثل: إنّ المتتبّع للقصائد الشّعبيّة البوسعاديّة وغيرها يجد وبكثرة أنّ حرف التشبيه مثل تقوم مقامه الكاف، وهذا ما نلاحظه في القصائد الغزليّة لكثير من الشّعراء، نذكر على سبيل المثال ما جاء في قصيدة " عتاب" للشّاعر العيد دبوسي في قوله:

فَاتُو عَنَّا سْنِينْ كِي حَالْ مْنَامَاتْ رَاحَتْ مَا وَلاَّتْ هَذِيكْ الْقَعْدَة(4)

كي : مثل

كما وردت في شعر أحمد وليد بن القبّي في قصيدة " وليد أحمد ينظم في لشعار"

وْعلَى الطُّفْلَة الْكَاوْيَة قَلْبُو بَالنَّـــارْ وَاخْلَقْهَا رَبِّي **كِي عْرَيْفْ** الْبُسْتَانَا(5)

كِي عْرَيْفْ : مثل

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

أمّا الشّاعر البشير قذيفة فقد جسّدها في قصيدته " من حبّك" في قوله:

رَانِي فَاقَدْ لَلْعْقَلْ نَعْدَلْ وَانْمِيـــــلْ كِي مَثْلْ الْمَجْنُونْ حَالِي وَلاَّ اكْثَرْ

كِي مَثْلْ الْمَهْبُولْ رَانِي عُدْتْ انْحِيلْ نَارْ اغْرَامَكْ شَاعْلَة فِيَّا مَجْمَـــرْ(1)

كي : مثل

د ـ حرف السّين : السّين من الحروف الّتي يمسّها التّغيير في القصيدة الشّعبيّة، وتكتب غالبا صادا، وهذا ما نلاحظه عند الشّاعر أحمد فضيلي الدّيسي في قصيدته " بانتلي وحدة" يقول:

رَابْ عْلَى النَّهْدَاتْ قَطَّاهُمْ عَنِّي بَانَتْلِي وَحْدَة مَنْ جِيهَةْ **لِيصَار**(2)

ليصار : اليسار

هـ ـ حرف الغين:

يشتهر عن سكّان بوسعادة أنّهم ينطقون الغين قافا في أغلب الأحيان، وهي ظاهرة شائعة بكثرة، فمثلا كلمة الغول تنطق القول، والأغواط تنطق الأقواط ...إلخ وما ورد منها تمثّل فيما قاله الشّاعر أحمد فضيلي الدّيسي في قصيدته" البرهوميّة" يقول:

بَرْهُومِيَّة شَايْعَة اسْمَكْ مُخْتَارْ الشَّاعِرْ مَقْرُومْ مَنْ وَصْفْ اغْزَالُو

مقروم أصلها مغروم أو مغرم

ويقول أيضا:

وَالعَسَّاسْ عْلِيهْ وَاقَفْ بِاسْتِمْرَارْ مَاصُبْتَشْ كِيفَاشْ نُهْرُبْ نُقْدَالُو(3)

نقدالو أغدو

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

كما تمثّلت في بعض الأبيات الغزليّة الّتي قالها بوشهابة محمّد في قصيدته" قلبي معاك" يقول:

قَلْبِي كَانْ مْعَاكْ مَلِّي كُنْتْ اصْقِيرْ مَنْ هَمَّكْ ابْدَيْتْ فِي الشِّعَرْ نَنْظَمْ(1)

اصقير : صغير

كما وردت في قصيدة للشّاعر أحمد وليد بن القبّي " يا غادي لعزيزتي" يقول:

كِي تَطْلَقْ مَمْشُوطْهَا رَاهْ يْغَطِّيكْ رِيشْ **<u>اقْرُبَّة</u>** طَالْقَاتُو فَتَّانَة(2)

اقربّة : ج غراب اقراب

و ـ حرف الميم :

1 ـ النّفي

حرف الميم كثير الاستعمال ومتعدّدها، نذكر منها: النّفي فيما قاله محمّد بوشهابة

<u>مَا نَدْرِيشْ</u> اخْلاَصْ مَا نَعْرَفْ حَدِّي وَأنَايَ فِي أعْذَابْهَا رِيمَةْ لَوْكَارْ(3)

ما ندريش : لا أعرف ما نعرف : لا أعرف

أمّا إبراهيم خبّار فذكرها في قوله:

مَا حْسَبْتَكْ غَدَّارَة عْلِيَّا نَاوْيَا وَلاَّ حَسِّيتْ حُبِّي عَنْدَكْ ذَابْ(4)

ما حسبتك : لم أحسبك

2 ـ تستعمل بمعنى الّذي:

وردت في قول الشّاعر أحمد وليد بن القبّي في قصيدته" ياغادي لعزيزتي" في قوله:

حَتَّى أَنَا هَنَتْ لُعْمُرْ وَاهْدَيْتُو لِيكْ وَرِّينِي **<u>مَابِيكْ</u>** مُولَاتْ الْخَانَة(5)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

ما بيك : الّذي بك

كما وردت في قصيدة "محنة قلبي " لصاحبها إسماعيل مدّاد في قوله:

بْنَيَّتْ عَرْشِي تَسْتَاهْلِي **مَا نَكْتَبْ** لِيكْ الْفَرْجَاوِيَّة مَا نْظُنَّشْ تَنْسَانِي(1)

ما نكتب : الّذي أكتبه

3 ـ تستعمل بمعنى ليس:

من ذلك ما قاله الشّاعر إبراهيم خبّار:

الدُّنْيَا خَدَّاعَة **مَا** فِيهَا أَمَانْ يَوْمْ تَضْحَكْلَكْ وْيَوْمْ آخَرْ اتْبَكِّي(2)

ما : ليس

ويقول الشّاعر أحمد وليد بن القبّي في قصيدته" هلكني ذاك السّحاب"

عُدْتْ انْرَاعِي لِيهْ **مَا عَنْدُوشْ** اعْقَابْ اتْخَبَّالِي وَالطّْرُقْ عَادَتْ تَوْعَاصْ

ما عندوش : ليس عنده

وفي قوله في القصيدة نفسها:

الرَّقْبَة بَلاَّرْ بَضْيَاهَا تَعْجَبْ عَنْهَا قَصَّارِينْ **مَا فِيهَا** تَخْصَاصْ(3)

مافيها : ليس فيها

ز ـ حرف الهاء :

الهاء من الحروف الّتي تطرأ عليها بعض التّغييرات في القصيدة الغزليّة الشّعبيّة البوسعاديّة نذكر بعضها:

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

1 ـ عدم إثباتها في اسم الإشارة: تحذف يكثر حذف الهاء في اسم الإشارة، وقد وردت في كثير من القصائد الغزليّة، من ذلك ما جاء في قصيدة" عزّ الخاطر" للشّاعر البشير قذيفة يقول:

مَا يَحْلاَلِي عَيْشْ مَا يَبْرَدْ خَاطْرِي وَابْلَا مَرْيَمْ كِيفْ **ذَا** الْعُمْرْ انْعَدِّيهْ(1)

ذا أصلها هذا

ويقول أيضا في قصيدته " يا قلبي "

نَهْدِيلَكْ قَلْبِي يَا رِيمَةْ لَرْيَامْ حَنِّي عَنِّي وَارَحْمِينِي مَنْ **ذَا** الْهَوْلْ(2)

ذا أصلها هذا

ويقول أيضا في قصيدته " من حبّك "

يَاسَمْرَاء **ذَا** الْحُبّْ شَعَّلْنِي تَشْعِيلْ عَوَّلْ يَدِّينِي وْعْلَى مَوْتِي قَرَّرْ(3)

ذا أصلها هذا

كما وردت في قول الشّاعر إسماعيل مدّاد في قصيدته " نصيرة" يقول:

مَا شُفْتُشْ **ذَا** الزَّيْنْ بَاهِي وْمْعَدَّلْ زَيْنَكْ وَحْدُو يَا طُفْلَة يَبْرِي لَضْرَارْ(4)

ذا أصلها هذا

2 ــ تقوم مقامها الواو في بعض الكلمات: وهو ما نراه عند استعراضنا لحرف الواو

الواو : الواو من الحروف كثيرة الاستعمال في القصيدة الغزليّة الشّعبيّة ببوسعادة، نذكر من ذلك:

الواو تقوم مقام الهاء: في الأفعال والأسماء والحروف والأسماء المجرورة مثل هذه الأمثلة:

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

2 ـ 1 ـ تقوم مقامها أحيانا في الأسماء المجرورة ، من ذلك ما ورد في قول الشّاعر أحمد وليد بن القبّي في قصيدته " صبّاط القبقاب":

وِيقُولَلْهَا قَلْبُو بْحُبَّكْ رَاهْ الْهَبْ جَمْرَة سَكْنَتْ فِي **ضْمِيرُو** مَقْوَاهَا(1)

ضميرو أصلها ضميره

ويقول في قصيدته: " يا لحباب"

وَنْحَوَّسْ عَالْقَلْبْ مَا وَلَّى لِيَّا انْقَطْعَتْ مَنْ **جِيهْتُو** جُمْلَةْ لَخْبَارْ(2)

من جيهتو أصلها من جهته

2 ـ 2 ــ تقوم الواو مقام الهاء في الأسماء والأفعال والحروف ، نذكر من ذلك ما جاء في قول الشّاعر إسماعيل مدّاد في قصيدته " نصيرة"

مَا شُفْتَشْ **ذَا** الزَّيْنْ بَاهِي وَمْعَدَّلْ زِينَكْ **وَحْدُو** يَا طُفْلَة يَبْرِي لَضْرَارْ

وحدو أصلها وحده

ويقول أيضا:

بَنْتْ امْجَدَّلْ بَالذْهَـبْ مَا تَتْبَدَّلْ وَاللِّي شَافَكْ يَا نَصِيرَة **عَقْلُو** طَارْ(3)

عقلو أصلها عقله

أمّا أحمد وليد بن القبّي فقد ذكرها في قصيدته " صبّاط القبقاب":

اشْعَرْهَا مَثْلْ لَحْرِيرْ اعْطَرْ وَاشْهَبْ وَارْوَاحْ إِذَا **طَلْقَاتُو** طَاحْ وْرَاهَا(4)

طلقاتو أصلها أطلقته

ويقول ايضا في قصيدته " لا مرسول"

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

وْعْلَى جَالْ **عْزِيزْتُو** جَايَبْ ذِيَّا مَا يُذْكُرَشْ اسَمْهَا دِيمَا خَافِيهْ(1)

عزيزتو أصلها عزيزته

كما وردت في بعض الأدوات، من ذلك ما جاء في قول الشّاعر بشير مفتاح في قصيدته " عيني شافت" :

بَيْنِي **وْبَيْنُو** شَعْلَتْ وَمْضَتْهَا زَادَتْ فِي لْهِيبْ قَلْبِي دَخْلاَنِي(2)

بينو أصلها بينه

أمّا أحمد فضيلي الدّيسي فقد ذكرها في قصيدته" يا صيّاد في الصّحراء" يقول:

إِزُولُو لَضْرَارْ **عَنُّو** يَتْمَهَّلْ يَتْهَنَّى **قَلْبُو** يَذْهَبْ **تَشْقَابُو**(3)

عنّو أصلها عنه

قلبو أصلها قلبه

تشقابو أصلها تشقابه : عذابه

أمّا أحمد وليد بن القبّي فقد ذكرها في قصيدته " يا لحباب" في قوله:

وَنْوَلِّي حَايَرْ **كِيفَاهْ** نْخَيَّرْ فِيكْ وَدْمُوعِي مَنْ كُلّْ جِيهَة مَلْيَانَة(4)

كيفاه أصلها كيف

ح ـ حرف الياء :

حرف الياء كثيرا ما يأتي زائدا في حروف الجرّ، ويقوم مقام حروف أخرى في الضّمائر والأفعال والأسماء، من ذلك ما ورد في قول الشّاعر البشير قذيفة في قصيدته البوسعاديّة:

قَالَتْ أَهْلاَ **بِيكْ** كِي **جِيتْ** تْوَالِي فِي **ذِي** اللَّيْلَة تْشُوفْ مِنِّي مَا يُرْضِيكْ(5)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

الحرف بيك أصلها بك الياء زائدة

الفعل جيت أصلها جئت الياء بدل الهمزة

اسم الإشارة هذي أصلها هذه الياء بدل الهاء

ويقول أيضا في قصيدته " من حبّك"

أَنْتِي رُوحِي وْرَاحْتِي وْفَرْحِي وَالْوَيْلْ أَنْتِي شْقَايَا وْسْعَادْتِي وَأَنْتِي لُعْمُرْ(1)

أنتي أصلها أنت

كما وردت في قصيدة له بعنوان " ياقلبي" يقول:

يَطْوَالْ الْحَالْ وْتَكَشْفُو **لِينَا** لَيَّامْ مَهْمَا خَبَّيْنَاهْ مَا يُقْعَدْ مَغْفُولْ(2)

لينا أصلها لنا

أمّا الشّاعر أحمد وليد بن القبّي فقد ذكرها في قصيدته" وردة" يقول:

وانْتِي وَرْدَة فِي اجْنَانِي زَاهِي **بِيكْ** مَسْقِيَّة بَمْيَـــــاهْ دِيمَة زَغْرانَة

بيك أصلها بك

ديما ظرف أصلها دائما

ويقول أيضا:

انْوَرِّيكْ اوْصَافْهُمْ رِيمْ الْغُزْلَانْ الطُّفْلَة **هَذِيكْ** عُرْفْ الْبُسْتَانَة(3)

ريم أصلها رئم

هذيك أصلها هذه أو تلك

ويقول أيضا في القصيدة نفسها :

وْلِيدْ أَحْمَدْ جَابْ كلمة بالميزان وتغنّى **بيها** جميع الفنّانة

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

بيها أصلها بها

أمّا الشّاعر العيد دبّوسي فقد أوردها في قصيدته" أطلال" يقول:

كَانْ اصْعِيبْ الْحَالْ بَاهْ نْقَرَبْ **لِيهْ** وَاللّي يَقْرَا تَنَفْعُو **غِي** الَبْرَيَّة(1)

ليه اصلها له

غي أصلها قاف

وقال أيضا:

كَانْ غْزَالِي كُنْتْ مَتْوَلَّعْ **غِي بِيهْ** مَنْ غَيْرُو مُحَالْ حَاجَة مَقْضِيَّة

غي بيه أصلها ق ـ به

2 ـ 1ـ 2 على مستوى الضّمائر

يكثر الشّعراء الشّعبيّون في منطقة بوسعادة من توظيف الضّمائر في تعابيرهم، وأكثرها استعمالا انا ونحن ، مع تغيير في الرّسم الصّحيح، واحيانا المحافظة عليه، فمثلا " أنا ونحن " ترسم على صورة:

أنا نا أنايا

نحن احنا

وقد ورد في القصيدة الغزليّة الشّعبيّة البوسعاديّة من ذلك ما قاله الشّاعر العيد دبّوسي في قصيدته" عديان الحبّ" يقول:

الْبَارُودْ يْقُولْ وَاحْرِيمْ تْوَلْوَلْ وَ**نَا** نَارِي فِي عْضَايَا قَـدَّايَة(2)

إلى أن يقول:

أَنَا بَلاَكْ ذَا الْعَامْ انْسَـهَّلْ طَعْنُونِي عَدْيَانْ حُبِّي مُورَايَا

نَا ذَنْبِي لُوحِيدْ زَوَالِي وَفْحَلْ مَا فِيدِيشْ الْمَالْ لَكْتَافْ اعْرَايَا

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

كما يقول:

كِي نَسْمَعْ لَعْرَاسْ نِيرَانِي تَشْعَلْ اتْمَنَّيْتْ يْكُونْ هُـــوَ وَ**انَايَا**

جاءت "أنا" على ثلاث صور " أنا ـ نا ـ انايا "

وتؤدّي المعنى نفسه: كما وردت في قصيدة " لا مرسول" لأحمد وليد بن القبّي يقول:

نُطْلُبْ رَبِّي عْزِيزْتِي تَرْجَعْ لِيَّا وَتْنَحِّي عَنِّي الْمَرْضْ اللِّي **نَا** فِيهْ(1)

نا ـ أنا

ويقول في قصيدته" هلّكني ذا السّحاب":

دَرَّقْ عَيْنِي حُبْ مَسْبُوغَةْ لَهْدَابْ هَاذْ الطُّفْلَة اللِّي عْلِيهَا **نَا** حَوَّاسْ(2)

نا ـ أنا

أمّا في قصيدته " ياغادي لعزيزتي" فقد وردت " احنا" يقول:

وَلَّا اصْغِيرَة لَا الصُّغَرْ يْهَمَّلْ فِيكْ صُغْرَ السَنْ اللِّي **حْنَا** قَبْلَكْ جَانَا(3)

حنا أصلها نحن

أمّا الشّاعر أحمد فضيلي الدّيسي فقد ذكرها في قصيدته" بسم اللّه" يقول:

مَا نَدْرِيشْ اخْلاَصْ مَا نَعْرَفْ حَدِّي وَ**انَايَا** فِي اعْذَابْهَا رِيمَةْ لَوْكَارْ(4)

وانايا أصلها وأنا

أمّا الشّاعر إسماعيل مدّاد فقد أوردها في قصيدته" محنة قلبي" يقول:

نْوَكَّلْ رَبِّي عْلَى قَلْبِي وَعْلِيكْ **وَانَايَا** مَظْلُومْ وَاهْـــــوَاكْ ادَّانِي(5)

أنايا أصلها أنا

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

ويقول في قصيدته " نصيرة":

مَنْ مُدَّة وَسْنِينْ **وَنَا** نَتْجَوَّلْ وْصَحْرَةْ بُلْدَانْهَا حَـــــتَّى لْبَشَّارْ(1)

ونا أصلها أنا

أمّا الشّاعر البوسعادي باي موسى بن المقري فقد ذكر ذلك في قصيدته" حتّى حاجة" يقول:

نَا قَلْبِي مَسْجُونْ عَنْدَكْ يَاطُفْلَة بُعْدَكْ جَا بُعْدَيْنْ يَاشَمْسْ اصْبَاحِي(2)

نا أصلها أنا

2 ـ 1ـ 3 على مستوى الأسماء

1 ــ أسماء الإشارة: تستخدم أسماء الإشارة في معظمها كما في اللّغة المعربة، ماعدا اسم الإشارة هذا، فإلى جانب أنّه يرسم صحيحا، فإنّه في كثير من الأحيان تحذف منه الهاء، فيصبح ذا للمذكّر وذي للمؤنّث، ومن خلال تتبّعنا للقصيدة الغزليّة الشّعبيّة البوسعاديّة فقد وجدناه قد تجسّد بكثرة، نذكر بعض النّماذج التي ورد فيها ذلك، يقول الشّاعر عامر أم هاني في قصيدته " ياولفي"

هَاكْ اقْطَعْتْ عْلِيهْ وَشْ فِيهْ اتْصَبِّي شُفْتْ **ذَا** الْمْرُوجْ مَنْ مَاءه الْفَائِرْ(3)

ذا أصلها هذا

أمّا الشّاعر أحمد فضيل الدّيسي فقد ذكرها في قصيدته" آ جديّ الرّيم" يقول:

شُوفُوا يَا **ذَا** النَّاسْ غُمَّة صَادَتْنِي آ جْدَيَّ الرِّيمْ يُنُقْلُو عَنُّو لُحْجَارْ(4)

ذا أصلها هذا

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

أمّا الشّاعر العيد دبّوسي فقد أوردها في عدّة أوجه في قصيدته " أطلال" يقول:

تَتْحَيَّكْ سَنْوَاْن وَالْوَجْهْ تْغَطِّيهْ تْزِيدْ زْمَالَة فَوْقْ هَذِيكْ وْ**ذِيَا**(1)

ذيا أصلها هذه

ويقول أيضا:

أُلْطُفْ بِينَا يَا اللَّهْ **ذَا** الْجَلِيلْ اهْدِيهْ وَاسْتُرْنَا يَا خَالْقِي مَنْ **ذَا** الْحَيَّة

ذا أصلها هذا

ذا أصلها هذه

2 ـ الاسم الموصول:

الاسم الموصول في القصيدة الشّعبيّة عموما وقصيدة الغزل خصوصا يستخدم على صور متنوّعة فتقوم " اللّي ـ إلّي ـ لي " مقام " الّذي ـ الّتي ـ الّذين "، وما ورد منها في القصائد الغزليّة نذكر منه ما قاله الشّاعر البشير قذيفة في قصيدته " عزّ الخاطر" يقول:

جِيتْ انْوَدَّعْ فِيكْ وَالدَّمْعْ ايْدَرْبِي وَالْقَلْبْ **لِي** كَانْ هَانِـــي هَوَّلْتِيهْ(2)

لي أصلها الّذي

إلى أن يقول:

نُطْلُبْ مَنْ رَبِّي تْكُونِي مَكْتُوبِـــي وْالْعُمْرْ **الِّي** جَايْ فِي قُرْبَكْ نَقْضِيهْ

الّي أصلها الّذي

كما ذكرها في قصيدته اللّيل في قوله:

نَفْقَدْ عَقْلِي نْعُودْ نَصْحَى وَنْدَوَّرْ لَيَّامْ **إِلّي** سَابْقَة نَرْجَـــــعْ لِيهَا(3)

إلّي أصلها الّتي

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

كما أورد ذلك في قصيدته " من حبّك" يقول:

مَنْ حُبَّكْ يَا **لِّي** كْوَيْتِنِي شُفْتْ الْوَيْلْ ضَاعْ اصْوَابِي ضَاعْ وَالْعَقْلْ ثْـوَدَّرْ(1)

لّي أصلها الّتي

كما حذا الشّاعر أحمد وليد بن القبّي حذو شعراء منطقة بوسعادة، وذكر ذلك في قصيدته" لا مرسول" في قوله"

مَتْوَحَّشْهَا وَحَشْهَا جَـــارْ عْلِيَّا جْمِيعْ **اللِّي** جَا مْـنَ النَّاسْ نْسَقْسِيهْ (2)

انْقُلُّو شُفَتْلِيشْ ذِيـــــكْ الْبَدْوِيَّة **اللِّي** حَرْقَتْ قَلْبِي وْمَا سَالَتْشْ عْلِيهْ

ونُطْلُبْ رَبِّي عْزِيزْتِي تَرْجَـعْ لِيَّا وَتْنَحِّي عَنِّي الْمَـرْضْ **لِّي** نـــا فِيهْ

اللّي أصلها الّذين

اللّي أصلها الّتي

لي أصلها الّذي

يمكن أن نلخص بالنّسبة إلى الخصائص اللّغوية بالقول: إنّ شّعراء بوسعادة غيّروا في اللّغة بزيادة الحروف غير الأصليّة او حذفها، وهي أصلية في الكلمات، وهذا التّغيير مكّنه وسهّل عليه التّعبير في نطاق واسع، إنّه " يتناول المعاني الّتي يريد الوصول إليها بسهولة، وينفذ بها إلى العمق دون تكلّف، لأنّه يمسك لغته بيده وهو متيقّن بأنّه يصنعها بل يبدعها ويعلي من شأنها، ويزيد من ثروتها"(3)

2 ـ 2 معجم وأصول ألفاظ القصيدة الغزلية

إنّ الألفاظ المستعملة في القصيدة الغزليّة الشّعبيّة تختار بعناية، حيث تستمدّ وتؤخذ من الواقع والمحيط، إضافة غلى ذلك اختيارها من حيث أنّها " تقوم بدور إظهار القصيدة إلى

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – محي الدّين خريف، الشّعر الشعبي التّونسي، أوزانه وأنواعه، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا،1991، ص15.

الوجود، أي أنّ القصيدة بما تحوي، لا يمكن أن تظهر لنا في شكل فنّي، وعلى أساس إيجاد علاقات لغويّة غير مألوفة ، وهذا قد يعني أن كلّ قصيدة لها بناؤها اللّغوي الخاصّ بها "(1) كما انّ الغرض يفرض على الشّاعر لغة تناسب المقام، شرط تأثيرها في نفسيّة المتلقّي.

إنّ المتتبّع للقصيدة الشّعبيّة الّتي تعتمد اللّغة العامّية يجد أنّه لا يمكن القول: إنّ اللّهجة البوسعاديّة عموما بعيدة عن ألفاظ الباديّة وعن اللّغة الفصحى أو المعرّبة، بل تستمدّ من اللّغة العربيّة القاموسيّة، حتّى وإن لم تخضع لقواعد اللّغة العربيّة الفصحى، والّذي يعكس ذلك النّماذج الشّعريّة الآتية:

يقول الشّاعر أحمد وليد بن القبّي في قصيدته" لا مرسول":

وْهَذَا الطُّفْلَة حُبُّهَا جَـارْ اعْلِيَّا طَرَفْ كَبْدَة رَاهْ بِالنَّـــارْ امْكَوِّيهْ
وْحُبَّكْ رَاهْ الْيَوْمْ يَصَـــرَّفْ فِيَّا وَسْلَبْتِينِي فِي الْعْقَـــلْ **قَاعْ** ادِّينِيهْ
وْهَذَا الطُّفْلَة قَا غْزَالَة بَرِّيَـــة وْذَاكْ الزَّيْنْ اللِّي نْظَلّْ نْسَالْ عْلِيهْ
وَسَلْبَتْنِي بَعْيُونْهَا الطَوَّالِيَّـــة الزَّيْنْ **الْمَقْدُودْ** وَاشْ نْمَثّـــلْ فِيهْ
اشْعَرْهَا مَطْلُـوقْ طَيَّة عَنْ طَيَّة وْرِيشْ اقْرَابَة قَيْ الرِّيـحْ يْهَبِّي فِيهْ
وَاحْوَاجَبْ نُونَاتْ فِي طَرْفْ ابْرَيَّة مْعَرَّقْهُمْ قَنْذُوزْ وَالْحَـــظْ **مْوَاتِيهْ**
وَالخَنُّوفَة تَعَجْبَـــكْ ثَانِي هِيَّ لَجْدَلْ بُوقَرْنَيْـــنْ وَلاَّ يَشْبَهْ لِيهْ(2)

أغلب الكلمات في هذه القصيدة عربية أصيلة، مستمدّة من الواقع الشّعبي البوسعادي، تخلّلتها بعض الكلمات الّتي لا تعتمد في العربيّة الأصيلة وهي:

قاع بمعنى كلّ

المقدود بمعنى حسن القدّ

---

1 – مصطفى عبد الشّافي الشّوري، شعر الرّثاء في العصر الجاهلي، د/ط، الدّار الجامعيّة للطّباعة والنّشر، 1983، ص175.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

أمّاتيه بمعنى مناسب له

الخنّوفة بمعنى الأنف

ويقوا أحمد فضيلي الدّيسي في قصيدته" آ جديّ الرّيم" :

شُوفُوا يَا **ذَا** النَّاسْ غُمَّة صَادَتْنِي آجْدَيْ الرِّيمْ يُنُقْلُو عَنُّو لُحْـجَارْ

السَّاقْ الْمَبْرُومْ عَرْيَــانْ اعْجَبْنِي وَعْلَى هَذْبْ الْعَيْنْ تَتْقَاطَرْ لَشْفَارْ

عَرْقَتْ مَا لَوَاتْ تَخْــــدَمْ شَفَّتْنِي وَانَا كُنْتْ اصْغِيرْ وَالَعْ بِالسِّيقَارْ

شَعَّلْتُو مَنْ خُوهْ وَالْقَيْـضْ امْكَنِّي تَحْتْ اظْلَالُو انْخَايَلْ بِالَابْصَارْ

خَزْرَتْنِي مْلِيحْ فْهَمَــتْ غَمْزَتْنِي اعْيُونْ عْلِيهَا مَدْعُوجِينْ اكْبَــارْ

وَالْحَاجَبْ مَنْ فَوْقْـهُمْ زَادْ اهْلَكْنِي امْخَطَّطْ بَقْلَامْ بَاهِي فِي التَّدْوَارْ

اشْعَرْهَا مَمْشُوطْ طَــــايَحْ هَبَّلْنِي اكْحَلْ رِيشْ اغْرَابْ مَا لَطْمُوا غَبَّارْ(1)

النّاظر في هذه الأبيات يجد أنّ كلماتها تعود جميعها إلى أصول المفردة المعرّبة ما عدا بعض الكلمات وهي:

ما لوات: لم تطق

خزرتني: نظرت إليّ

ما لطمو: لم يمسسه

ويقول الشّاعر عامر أم هاني في قصيدته" يا ولفي"

يَاوَلْفِي وَعْلَاشْ دَرَتْ ذَا الْبَدْعَــة وَتْخَلِّي قَلْبْ عْشِيقَاكْ عَالْجَمْرَاتْ

يَاكْ الْحُبُّ مَهُوشْ مَبْنِي عَالْخَدْعَة لَكِنْ عَلْ عْهُودْ وْحُسْـنَ النِيَّاتْ

وَاعْطَيْتَكْ حُبِّي هَذَا مَا نَسْــــعَى وَاتْفَكَّرِي مَنِّي قَا الْعَهَدْ لِّي فَـاتْ

وَانْتِ تَبْكِي مَا اكْثَرْهَا دَمْعَــــــة وَابْكَيْت بِالْعَيْنْ مَنْ كُثْرْ الْفَرْحَاتْ(2)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

هذه القصيدة كسابقتها، كلماتها ذات أصول عربيّة فصحى ومن حقل الواقع البوسعادي، ماعدا بعض الكلمات الّتي هي غير معتمدة في العربيّة الفصحى، من ذلك:

وعلاش : لماذا

ياك : إنّه

مهوش : ليس

ويقول الشّاعر البشير قذيفة في قصيدته "من حبّك":

مَنْ حُبَّكْ يَا اللِّي كْوَيْتِينِي شُفْتْ الْوَيْلْ ضَاعْ اصْوَابِي ضَاعْ وَالْعَقْلْ **تْـــوَدَّرْ**

مَنْ لِي عْرَفْتَكْ تَهْتْ، ضَيَّعْتْ السَّبِيلْ رَانِي هَامَلْ طُولْ، نَمْشِي عْـلَى **لُوعَرْ**

لاَ حَكِيمْ انْكَلْمُو يَعْمَلْ تَاوِيـــــــلْ وِينَسِّينِي فِيكْ بَحْكَـــــــــمْ وَاعْقَاقَرْ

يَلْزَمْلِي اطْبِيبْ مَاهَرْ فِي التَّحْلِيـــلْ يَزْرَبْلِي بَدْوَاهْ اقبل ما تهـــــــــجر

أَنْتِي رُوحِي وْرَاحْتِي وْفَرْحِي وَالْوَيــلْ أَنْتِي شْقَايَا وْسْعَادْتِي وَأَنْتِي لُعْمُـــــرْ

عَارْ اعْلِيكْ اللِّي تْرَكْتِينِي اعْلِيـــــلْ وَانْتِ فِيدَكْ بَاشْ اطَّفِّي هَذَا الضـُــــزّ

كِي مَثْلْ الْمَهْبُولْ رَانِي عُدْتْ انْحِيــلْ نَـــارْ اغْرَامَكْ شَاعْلَة فِيَّا مَجْمَـــــرْ(1)

إن كلمات هذه المقطوعة الشعريّة ليست بعيدة عن الرّسم المعرب إلاّ في بعض الكلمات وهي:

اتودّر : ضاع

لوعر : الأماكن الصّعبة

تاويل : شيء

يزربلي : يسرع

باش : لكي

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

ويقول الشّاعر باي موسى بن المقري في قصيدته" حتّى حاجة":

حَتَّى حَاجَة فِي قْلَيْبِي مَا تَحْـــلَا وْمَنْ غَيْرَكْ **مُحَالْ** يَبْرَاوْ اجْرَاحِـــي

نَا قَلْبِي مَسْجُونْ عَنْدَاكْ يَاطُفْلَـــة بُعْدَكْ جَا بُعْدَيْنْ يَاشَمْسْ اصْبَاحِي

بَعْدْ زْوَاجِي مَاقْدَرْتَشْ نَتْخَـــــلَّى اوْ بُعْدَكْ فِي الْعَاصْمَة يَ**اتَكْلَاحِـي**

كِي نُوصَفْ عَفَافْ سُبْحَانْ الْمَوْلَى الثَّقَافَـــــــة وَالنَّظَافَة وَارْوَاحِي

مَمْشُوطْ مَنْ اللَّيْلْ سَبْلَة عَنْ سَبْلَـة وَاحْوَاجَبْ وَعْيُونْ هَذُوكْ ارْمَـاحِي(1)

تقترب هذه المقطوعة في أغلب مفرداتها من اللّغة الفصيحة اللّهمّ بعض الكلمات الّتي تنتمي إلى الحقل البوسعادي وهي: **محال : مستحيل**

تكلاحي : من لم يحسن التّعامل مع الأمر

ويقول الشّاعر إبراهيم خبّار في قصيدته" سعيدة"

اطْوَالَتْ لَيَّامْ وْمَا قْدَرَتْ نُصْبُرْ وَانَا عَايَشْ فِيهَا تَعْبَـــــــانْ

سْعَيْدَة يَانَاسْ فِيهَا نُشْكُـــــرْ حَبِّيتْهَا وْحَطُّمُونَا الْعَدْيَـــــانْ

اصْرَالِي كِي الطَّيْرْ قَاعَدْ نْفَرْفَرْ رَاحَتْ لَيَّامْ وْحَتَّى اللِّـــي كَانْ

خَلاَّتْنِي تَايَهْ فِي طْرِيقْهَا نُنْظَرْ فِي بَيْتْ ظَلْمَة بَيْنْ أَرْبَعْ حِيطَانْ(2)

هذه الأبيات الأربع من قصيدة " سعيدة" كلماتها تخضع للرّسم العربي الفصيح، اللّهمّ النّادر من الألفاظ من ذلك:

يَاطُفْلَة وَعْلَاهْ غْدَرْتِـــــي بِيَا دَرْتِينِي فِي قْفَصْ زَادْنِي لَـــعْذَابْ

يَاكْ أَنَا فِي لَوَّلْ مَتْمَنِّيـــــكْ لِيَّا وْعَادَيْتْ عْلِيكْ جْمِيـــــعْ لَحْبَابْ

عْلَى جَالَكْ يَا لَعْزِيزَة مُومُو عَيْنِيَ سْمَحَتْ فِي أَهْلِي مَا رَدِّيتْ جْوَابْ(3)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

من الكلمات الّتي لا تقترب من العربيّة الفصحى في هذه المقطوعة كلمة:

ياك : أليس كذلك؟

درتيني : وضعتني

ممّو : قرّة

وخلاصة القول بعد عرض بعض النّماذج الشّعريّة الغزلية لبعض شّعراء منطقة بوسعادة، يمكن القول: إنّ اللّغة المعتمدة في القصائد الشّعبيّة ليست بعيدة عن العربيّة المعرّبة. كما أنّ أهل المنطقة لهم قاموس مشترك من الألفاظ العامية، تعارفوا عليه واعتمدوه في لهجتهم، وكثرة استخدامها جعلها تظهر وكأنّها أصيلة، ومن ثمّة استغلّ الشّاعر هذا القاموس من الألفاظ الموروثة، وأوجد لنفسه تعابير وصورا يوصل بها ما يريده إلى المتلقّي.

3 ـ وظائف اللّغة

أدّ اللّغة عند الشّاعر الشّعبي البوسعادي في قصيدة الغزل وظيفتين، وظيفة عامّة ووظيفة خاصّة.

3 ـ 1 . الوظيفة العامّة:

وهي التي تستخدم فيها الألفاظ العامّة استخداما عاديا، معبّرا فيها عن الحقايق كما هي، تتّسم بالسّهولة والوضوح، محدودة البعاد ومنطقيّة، لا تتميّز عن لغة النثر سوى بالأوزان العروضية والقوافي، وهذا يعني أنّ الشّاعر يهتمّ فقط بتجسيد الظّاهرة كما تبدو للحواس، ولا يتولاّها بخياله وعاطفته يقول خلدون الشّمعة" إنّ الفرق بين من يستخدم اللّغة استخداما علميّا، وبين من يستخدمها انفعاليا يكمن في أنّ الأوّل مهتمّ بالتّعبير عن قضايا حقيقيّة والآخر مهتمّ بخلق مادّة فنّية" [1] وعلى هذه فإنّه قد أعطيت للشّعراء اللّغة الفنّية، لا لكي يكرّروا العالم ويسجّلوه في صوره الظّاهرة المعروفة، وإنّما لكي ينطلقوا به ويحرّروه ويقوّوه في

---

1 – خلدون الشّمعة، النّقد والحرّية، د/ط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1977، ص44.

حركته الدّاخلية، ويظهروه باستمرار، في حلّة وصور جديدة. يرى عزّ الدّين إسماعيل أنّه" لا يمكن للشّاعر المبدع أن يستخدم في شعره اللّغة كما يستخدمها النّاس في حياتهم المعيشية العادية، والمفروض في لغة الشّعر أن تكون ذات طاقة تعبيريّة مصفاة ومكثّفة" [1] هذا يعني أنّ اللّغة الشّعريّة ليست لغة الحياة المعيشيّة العادية وأداة توصيل، إنّها أداة إبداع وخلق، والشّاعر الحاذق هو الّذي يفجّر فيها طاقاته التّعبيريّة ورؤيته الشّعريّة، بكلّ أبعادها، وفي موروث الشّعر الشّعبي البوسعادي الخاصّ بقصيدة الغزل نعثر على قصائد، استخدم أصحابها اللّغة العامية، نذكر منهم البعض، كالشّاعر بشير مفتاح الّذي تجسّدت هذه الظّاهرة في بعض قصائده يقول:

عَيْنِي شَافَتْ رِيمْ وَاتْخَبَّى عَنْـهَا خَلَّى الْقَلْبْ يْتِيهْ فِي لَيْلْ ازْمَانِي
بَيْنِي وْبَيْنُو نَارْ شَعْلَتْ وَمْضَتْهَا زَادَتْ فِي لَهِيبْ قَلْبِي دَخْلَانِـي
فِي لَحْظَاتْ احْتَارْ قَلْبِي وَمَّنْـهَا مَاعَرْفَتْ اطْرِيقْ للَنَّوْمْ اجْفَانِي(2)

إلى أن يقول في الأخير:

أَجْرَى دَمْعِي يَا حْبَابِي لَيْلَتْـــهَا وَمْسَحَتْ بْمَنْدِيلْهَا دَمْعَ اجْفَانِي
كِي وَلِّيتْ لْوَطْنِي شُفَتْ سَاحَتْهَا عْلِيهَا كَانْ ايبَانْ نُورْ اَعْيَــانِي

إنّ القارئ والسّامع لأبيات هذه القصيدة يمكنه أن يستشفّ صورتين من اللّغة، فاللّغة الشّعريّة والصّورة في الأبيات الأولى ارتقت إلى مستوى الشّعر الرّفيع اللاّمحدود، بكلمات بسيطة في دلالتها المعجميّة، ثمّ إنّها أثارت فينا دهشة من أمر هذا القلب العجيب، الّذي يتيه في اللّيل، ومكمن الدّهشة أنّ صاحب هذا القلب لم يقض مع من يحبّ وقتا طويلا، ومع ذلك تسرّب وتمكّن هذا الحبّ من قلبه وصار مصدر شقاء وعذاب. لكنّ الشّاعر فاجأنا في البيتين

---

1 – عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة، ط 3، دار العودة، بيروت، 1981، ص179.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

الأخيرين بلغتهما الشّعريّة البسيطة والصّورة الّتي رسمتها هذه الكلمات، والّتي لم تتحدّث عن الحبيبة، بقدر ما أمعن في وصف أختها، وهنا اللّغة الشّعريّة والصّورة ليس لها معنى من شأنه أن يحرّك الأحداث، وكذلك عن علاقة نور الإيمان بالغزل.

تجسّد هذا مرّة أخرى في قصيدته" اصبر يا ولفي" والّتي يقول فيها:

اصْبُرْ يَاوَلْفِي لَا يَغْوِيكْ الشَّيْطَانْ وَالطْرِيقْ اللِّي رَاكْ فِيهَا لِلشَّرّْ تْوَدِّي

لَا تْشَفِّي فِيَّ جْمِيعْ الْعَدْيَـــــانْ نْوَصِّيكْ يَا وَلْفِي اصْبَـــــرْ لْرَبِّي

لَا تَبْقَى مَهْمُومْ عَايَشْ فِي لَمْحَانْ الكَاتْبَة فِي لَجْبِينْ رَاهَـــــا تْعَدِّي

عْلَاشْ اقْطَعْتِي عَنِّي لَحْنَـــــانْ وْرَيَّبْتِي سَاسْ الْحُبّْ اللِّي عْلِيهْ مَبْنِي(1)

باعتبار أنّ الموضوع موضوع غزل، وبثّ لمشاعر تنقل لنا انفعالات وعواطف الشّاعر، كنّا ننتظر ونتوقّع من الأبيات أن تفصح لنا ن هذه التّجربة الشّعوريّة القاسية، وأن تكون لغة هذه الأبيات راشحة بالحزن، وتمثّل فيها المفردة صورة شعريّة نابضة نابعة بالمواجع مثقلة بالأحزان، غير أنّ الشّاعر خاطب عقولنا لا حواسنا ومشاعرنا، وجاء بمجموعة من الحكم، لا ترتقي إلى التّعبير عن المشاعر وبلغة تقف عند حدود العقل، في حين يحتاج الشّعر إلى لغة أخرى، يعبر بها حدود الإفهام العقلي، ويتخطّاها، منطلقا إلى الوجدان" فسمات اللّغة الفنّية ووظائفها هي القدرة على الخروج من نطاق المدرك الذّهني، وخلق مدركات وجدانية تنقل انفعال المبدع إلى المتلقّي المتذوّق."[2] وما يمكن قوله في هاتين القصيدتين أنّه يتعيّن على الشّاعر أن يستخدم اللّغة استخداما خاصّا، بحيث أنّ كلمات الشّعر يقصد بها ما وراء مدلولها، ولا يقف الشّاعر أمام معانيها المعجميّة الباردة.

إنّ هذا لا يعني أنّ الشّاعر بشير مفتاح وحده من ظهر في بعض أشعاره هذا النّوعع من اللّغة، فهناك العديد من الشّعراء الشّعبيّين من تجسّدت هذه اللّغة في أشعارهم الغزليّة

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – محمود ذهني، الأدب الشّعبي العربي، مفهومه، مضمونه، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1992، ص94.

نذكر على سبيل المثال الشّاعر" العيد دبّوسي" في قصيدته" أطلال"، خاصّة المقطوعة الأولى، والّتي يقول فيها:

هَذَا الْمَضْرَبْ كَانْ مَحْبُوبِي يَعْنِيهْ كُنْتْ نْطُـلّْ عْلِيهْ مَنْ رَاسْ الْكُدْيَـة
كَانْ صْعِيبْ الْحَالْ بَاهْ نْقَرَّبْ لِيهْ وَاللِّي يَقْرَا تَتَفْـــــــعُوغَيْ الْبَرِيَّة
بَكْرِي كَانْ الْحُبّْ عَ النَّاسْ نْخَبِّيهْ مْنَ الْحَشْمَة وَالْخَوْفْ نَتْلَاقَى خُفْيَة
حِينْ اتْجِينِي اتْرَيَّحْ الْقَلْبْ تْزَهِّيـهْ نْحَسّْ الدُّنْيَا كَامْـــــلَة هَذِي لِيَّا
زَهْوَ الصُّغَرْ ايْهَيَّجْ بْنَادَمْ يَعْمِيـهْ وَايْخَلِّي كُلّْ الْجْـــــوَارَحْ مَقْدِيَّة
كَانْ اغْزَالِي كُنْتْ مَتْوَلَّعْ غَيْ بِيهْ مِنْ غَيْرُو مُحَالْ حَاجَـــة مَقْضِيَّة
بَاقِي حُبُّو حَيّْ فِي قَلْبِي خَافِيـهْ مَثَلْ الْوَشْمَة فِي اللّْحَـمْ تَبْقَى حَيَّة(1)

لقد حاول الشّاعر العيد دبّوسي في قصيدة" أطلال" أن ينقل لنا معاناته وآلامه جرّاء فراق محبوبته، وهذا يتطلّب منه اعتماد لغة ترغمنا على المعايشة، وتملي علينا نوعا من الإحساس، لكن جاءت لغته الشّعريّة هنا شاحبة، تفتقد إلى القوّة والسّلاسة، جعلت من الصّورة الشّعريّة قصيرة وضيّقة وباهتة الألوان.

إنّ التّجربة الشّعريّة لا توصف بذلك إلاّ إذا تمثّلتها نفسية الشّاعر تمثّلا كاملا، وأنّ تصوّر انفعالاته تصويرا دقيقا، بحيث يتمثّلها القارئ والمستمع كما عاشها وتمثّلها الشّاعر. ولا نبرح الحديث عن توظيف اللّغة الشّعريّة توظيفا تقليديّا حتّى نشير إلى ما قاله الشّاعر محمّد بوشهابة في قصيدته" يا حبيب" هذه مقطوعة منها يقول:

يَا حْبِيبْ عْلَاشْ بِيَّا مَا تْشْعُرْ وَلاَّ مَا نَسْوَاشْ أَنَايَا حَقِيـــــرْ
أَنْتَ أَصْلَكْ زَيْنْ مَنْ ذْهَبْ وْجَوْهَرْ وَانَا رْصَاصْ مْعَاهْ الْقَصْـــدِيرْ
لَكِنْ عَنْدَ اللَّهْ هَذَايَا يَظْـــــــهَرْ يْكُونْ صَنْفْ فْرِيدْ الْقَانِي وْلَفْقِيرْ

1 – انظر القصيدة في الملحق.

يَارَبِّي بْجَاهْ النَّبِي الطّـــــاهَرْ بْجَاهْ الصُّلاَّحْ وَاللِّي فِيهْ الْخَيْـرْ
بْجَاهْ يَعْقُوبْ وْأيُّوبْ الصَّـــــابَرْ بْجَاهْ الْخَلِيلْ وْيُوسُفْ مُولْ الْبِيرْ
الْقَلَبْ الَكْسِيحْ لَوْ عَنِّـــي يَتْحَيَّرْ يْزَهِّي رُوحِي يْكُونْ لِيَّا زَنْدْ كْبِيـرْ
ذَاكْ الْيَوْمْ نْعُودْ بِالفَرْحَـــة طَايَرْ نَعْرَضْ لَحْبَابْ يَوْمْ الْفَرَحْ لَكْبِيـرْ
وَلِّي كَانْ اَحْلَامْ يْعَشِّي صَـايَـرْ نَحْمَدْ رَبِّي خَالْقِي مُولْ التَّدْبِيـرْ(1)

إنّ قارئ هذه القصيدة يختلط عليه الأمر، حيث انّ الشّاعر قد أخلط وجمع بين التوسّل باللّه والأنبياء وبين تعبيره عن حبّه لامراة، ممّا أفقد القصيدة قيمتها الغزليّة، وأضعف عند السّامعع والقارئ قوّة الانفعال بها.فهو غزل جافّ، خاليّة ألفاظه ولغته من الرّقة والعذوبة والتّصوير، إذ اعتمد الشّاعر على السّرد والتّقرير، وهذا ليس غرض الشّعر الغزلي، الّذي يجب أن تلبس ألفاظه ثوبا من الإيحاء، الّذي يصف الشّعور لا الحقائق، وأن تجسّد الغرض والإحساس، وتصوّره ولا تخبر عنه أو تقرّره.

وخلاصة القول: إنّ القدرة الشّعريّة تختلف من شاعر لآخر، ومن نصّ لآخر عند الشّاعر الواحد، من حيث تحرير واعتماد اللّغة الشّعريّة المناسبة للتّعبير. وهذه القدرة مرتبطة دائما بالموهبة الخاصّة بالشّاعر وثقافته واتّجاهه الفنّي، فقد اتّضح لنا عموما أنّها ليست على نسق واحد من حيث استعمال اللّفظ بين العامّي والفصيح، وأنّ ظاهرة اعتماد اللّغة الشّعريّة العامّة تجسّد في شعر الغزل البوسعادي، في كثير من القصائد، وهذا يدفعنا إلى القول: " إنّ اللّغة الشّعريّة لا ينبغي أن تستمّد من معجم اللّغة المعروف، فتكون بذلك صالحة لكلّ تجربة شعريّة، وإنّما تستمدّ من معجم الحالات النّفسيّة، الّذي يتغيّر بتغيّر المبدع والتّجربة."([2])

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – ساسين عفاف، الصّورة الشّعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس، ط 1، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّزيع، بيروت، ، 1982، ص17.

3 ـ 2 .الوظيفة الخاصّة:

لقد أدرك شعراء المنطقة عموما أنّ اللّغة القاموسيّة المعروفة قد وضعت للتّعبير عن مجمل الحقائق والمسائل العقليّة، وهي لا تنقل ما في ذواتهم من قوّة العاطفة وحرارة الشّعور. لذلك عمدوا إلى استعمال لغة أخرى، تسمو إلى مستوى أحاسيسهم ومشاعرهم، ونستطيع نقل ما في أنفسهم من آثار القوّة الوجدانيّة، وتعبّر عن انفعالاتهم ومشاعرهم، وإعادة نقل الواقع برؤية جديدة تدغدغ المشاعر بما توحيه من معان خاصّة. ومن الشّعراء الّذين حذقوا صناعة الكلمة وهم كثير في مدينة بوسعادة خاصّة منها قصيدة الغزل الشّاعر إبراهيم خبّار في قصيدته" سعيدة" الّتي يقول فيها:

طْوَالَتْ لَيَّامْ وْمَا قْدَرَتْ نُصْبُرْ وَأنَا عَايَشْ فِيـــهَا تَعْبَـــــــانْ
سْعَيْدَة يَانَاسْ فِيـــهَا نُشْكَـرْ جِيتْهَا وْحَطُّمُــونَا الْعَدْيَـــــانْ
صْرَالِي كِي الطَّيْرْ قَاعَدْ نْفَرْفَـرْ رَاحَتْ لَيَّامْ وْحَتَّى اللِّي كَـــــانْ
خَلاَّتْنِي تَايَهْ فِي طْرِيقْهَا نُنْظُـرْ فِي بَيْتْ ظَلْمَة بَيْنْ أَرْبَعْ حِيطَـانْ
حَاكَمْ اسْتِيلُو فِي الْوَرْقَة نُشْـعُرْ وَالدَّمْعَة فِي الْعَيْنْ هَابْطَة وِيـدَانْ
نَبْقَى طُولْ حْيَاتِي فِيــهَا نُنْظُرْ تَرْجَعْ هِيَ وْحُبِّي اللِّي كَـــــانْ
كَانَتْ نَجْمَة عَنِّي تَبْهَـــــر كَانَتْ زَهْرَة تَضْوِي عَنِّي فِي بُسْتَانْ
يَا وَيْحْ الْعَاشَقْ حْلِيلُو مَا يُصْبَرْ وْيَا وَيْحْ الْحَسُودْ حْسَابُو فِي مِيـزَانْ(1)

لقد لجأ الشّاعر في هذه القصيدة إلى تصوير حالته تصويرا ظاهريّا وباطنيّا، محاولا استعطاف قلب محبوبته ، فتوجّه إليها باسمها" سعيدة" على خلاف عادة شعراء المنطقة، وهذا يقودنا إلى القول" إنّ الشّاعر قد أصبح يعيش حالة ياس وقنوط، فقد انقلب حبّه إلى شقاء وعذاب.

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

إنّ هذه الأبيات تبعث في النّفس أسمى آيات الحزن والألم، ودلّ على ذلك اللّغة الموظّفة، فلقد استعمل سيلا من الألفاظ الحيّة شديدة الثّراء، حيث لا يفتأ يشكّل منها الصّور والأبنية التّعبيريّة القادرة على استيعاب أبعاد التّجربة. إذ شحن مفرداته بدلالات شعريّة بالغة الثّراء والتنوّع، من ذلك" ما قدرت نصبر، تعبان، كي الطّير قاعد نفرفر، تايه، الدّمعة في العين، تضوي.." إنّ كلّ لفظة من هذه الألفاظ يمكن أن تقول عنها اللّفظة الصّورة لأنّها تطبع في مخيّلتنا أثرا عميقا، وعلى هذا" فالشّعراء يلتزمون مع أنفسهم ومع القارئ الّذي يتوجّهون إليه بنصوصهم الشّعريّة بتركيب عالم إيحائي أي مضمون محدّد رغم انفتاح النصّ، الّذي يتقبّل تفسيرات تتعدّد بتعدّد القرّاء" (1) ومن الشّعراء الذين استخدموا لغة شعريّة خاصّة، واستخدموها استخداما فنّيا ، تعبيرا عن الانفعالات نجد الشّاعر أحمد وليد بن القبّي في قصيدته" لا مرسول"

لَا مَرْسُولْ يْكُونْ مُـــولَا عَقْلِيَّة نَعْطِيلُو جَوَابْ منْ عَنْدِي يَدِّيـهْ
ادِّيهْ لْعَزِّي إِذَا دَرْتْ امْـــــزِيَّة قُولَلْهَا حَمُّـــــودْ رَاكِي عَذَّبْتِيهْ
وَدْمُوعِي مَنْ جِيهَة مَجْرِيَّـــــة اشْوَيْتِي قَلْبِي عَالجُّمَرْ وَاشْ تْسَالِيهْ
رَاهْ يْسَالْ عْلِيكْ صَبْـحَة وَعْشِيَّة اللِّي جَا مَنْ جِيهْتَكْ جَمْلَة نَبْغِيـهْ
وْهَذَا الطُّفْلَة حُبُّهَا جَارْ اعْلِـــيَّ طَرَفْ كَبْدَة رَاهْ بَالنَّارْ مْكَوِّيـــــهْ
وْحُبَّكْ رَاهْ الْيَوْمْ يَصَـــــرَّفْ فِيَّا وَسْلَبْتِينِي فِي الْعْقَـــــلْ قَاعْ ادِّيتِيهْ(2)

في هذه المقطوعة الأولى الّتي عبّر فيها عن حالته النّفسيّة، ووصفها أجما وصف، يعبّر عن تمزّق في الذّات، فنفس الشّاعر غير قادرة على استيعاب حقيقة الفراق والهجر، فالفاظ" عذّبتيه، دموعي مجرية، شويتي قلبي، مكوّيه.." كلّها صفات تدلّ على هيام الشّاعر وتفانيه في حبّه والإفراط في الوجد واللّعة والخضوع الّذي يظهر في قوله" رام يسال عليك صبحة

---

1 – محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر بالمغرب، د/ط، دار العودة، بيروت، 1979، ص172.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

وعشيّة، حبّك راه يصرّف فيّا.." كلّه دلالة على الارتباط الشّديد بالحبيبة، وبعد عرض حالته النّفسيّة والعاطفيّة ينتقل الشّاعر إلى الصّفات الّتي رسمت لنا بعض ملامح حبيبته فيقول:

وْهَذَا الطُّفْلَة حُبُّهَا جَـــارْ اعْلِيَّا طَرَفْ كَبْدَة رَاهْ بِالنَّـــارْ امْكَوِّيـهْ
وْحُبَّكْ رَاهْ الْيَوْمْ يَصَـــــرَّفْ فِيَّا وَسْلَبْتِينِي فِي الْعْقَلْ قَاعْ ادِّيتِيـهْ
وْهَذَا الطُّفْلَة قَا غْزَالَة بَرِّيَـــــة وْذَاكْ الزَّيْنْ اللِّي نْظَلّْ نْسَالْ عْلِيـهْ
وَسَلْبَتْنِي بَعْيُونْهَا الطَوَّالِيَّـــــة الزَّيْنْ الْمَقْدُودْ وَاشْ نْمَثّـــلْ فِيـهْ
اشْعَرْهَا مَطْلُـــوقْ طَيَّة عَنْ طَيَّة وْرِيشْ اقْرَابَة قَيْ الرِّيـحْ يْهَبِّي فِيـهْ
وَاحْوَاجَبْ نُونَاتْ فِي طَرْفْ ابْرَيَّة مْعَرَّقْهُمْ قَنْذُوزْ وَالْحَـــــظّْ مْوَاتِيهْ
وَالخَنُّوفَة تَعَجْبَـــــكْ ثَانِي هِيَّ لَجْدَلْ بُوقَرْنَيْـــــنْ وَلاَّ يَشْبَهْ لِيـهْ
وَخْدُودَكْ وَرْدَاتْ فِي الزَّيْنْ حْكَايَة وَلاَّ بَنْعَمَانْ مُـــــولَاهْ امْسَوْقِيهْ
فُمَّكْ مَنْ تَبْرُورْ صَبّْ عْلَى كُدْيَة وْزَيْنْ الْمَضْحَكْ حُبُّـهَا قَلْبِي كَاوِيهْ(1)

اعتمد الشّاعرلغة شعريّة تصويريّة لملامح محبوبته، وقد وفّق إلى حدّ كبير في اختيار صوره، بما قدّم من مشاهد وغن كانت حسّية، فإنّها تنقل المتلقّي إلى ما وراء المادّي، فهو لم يقف امام الأشياء وينسخها نسخا، بل نفذ إلى روحها وغازلها، فالصورة الفنّية لدى الشّاعر الحديث لا تقف أمام الأشياء المادّية لتنسخها، بل تتعدّاها لتوقظ بذلك الحالة الشّعورية واللّحظة الانفعاليّة المستترة في ذاته، ومن هنا فإنّ القدرة الفنّية لدى الشّاعر تعمل على خلق الحالات النّفسيّة، وتعيد للكلمات شعلتها الّتي خمدت"[2].

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – رجاء عيد، لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي الحديث، د/ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1985، ص391.

ولا نبرح الحديث عن اللّغة الشّعريّة الخاصّة اي الوجدانيّة حتّى نشير إلى ما جاء في شعر الغزل للشّاعر بشير قذيفة في قصيدته "يا قلبي" لنأخذ منها بعض البيات الّتي وردت في آخر القصيدة فنتبيّن اللّغة الشّعريّة الّتي عبّر بها عن مكنونات قله يقول:

مَتْوَحَّشْهَا رَاهْ عَنِّي دَارْ الْعَـــــــامْ مَا نَعْرَفَشْ اخْبَارْهَا **مَا جَا** مَرْسُـــولْ
امْوَالَفْ نَسْمَعْ صَوْتْهَا طُولْ لَيَّـــتـــامْ وْهَاتَفْهَا قَصّْ الَخْبَرْ وَارْجَعْ مَشْغُـولْ
فِي الْعَاصْمَة سَاكْنَة زَيْنْ التَّبْسَـــــامْ الطُّفْلَة **اللِّي** مَنْ حُبّْهَا رَانِي فِي الْهَوْلْ
بَعْدَ أنْ قُلْتْ اخْلَاصْ انْهَيْتْ الْغَـرَامْ اهْدَفْ **لِيَّا** حُبّْهَا رَانِي مَشْغُـــــولْ
هَايَجْ يَجْرِي رَاهْ يَتْلَطَّمْ تَلْطَـــــامْ مِثْلِي مَثْلْ غْرِيبْ خَلاَّهْ الْمَرْحُـــولْ
غَابْ الْفَكْرْ امْعِيشْتِي غَيْرْ التَّخْمَـــامْ وَاكْثِيرْ مْنَ النَّاسْ ظَنُّونِي مَهْبُـــولْ
نَمْشِي وَحْدِي مَانْرُدّْ لْحَدّْ سْـــــلاَمْ غَابْ رْجَايَا وْحِيلْتِي وَاشْ الْمَعْمُـــولْ
مَثْلْ الصَّابِي عْلَى امُّو مَا طَاقْ افْطَامْ كِيفْ يْوَاسِي مَا الْقَى قُوَّةْ لَحْلُـــــولْ
حِينْ يْطِيحْ اللَّيْلْ وَيْعُمّْ الظَّـــــــلاَمْ تَشْعَلْ نَارِي فِي الْحْشَى وَالْعَقْلْ يْجُولْ
هَذَا حَالِي يَا اللِّي ذُقْتْ الْغَـــــــرَامْ دَبَّرْ عَنِّي قُولِي وَاشْ الْمَعْمُـــــولْ(1)

اعتمد الشّاعر البشير قذيفة لغة شعريّة جميلة، ظهرت أكثر تحرّرا في دلالتها، قريبة إلى أعماق النّفس والوجود والحياة، واستوحى الكثير من المشاهد واللّوحات الوجدانيّة، للتّعبير عن خلجات النّفس ومواجع القلب، حيث نجند كمّا كبيرا من المفردات الّتي تدلّ على شاعريّة الشّاعر، معبّرة عن حالته النّفسيّة المنكسرة" ضنّوني مهبول، نمشي وحدي، غاب ارجايا، مثل الصّبي، تشعل ناري..." ومن هنا يمكن القول: غنّ البشير قذيفة في قصيدته هذه استطاع إنجاز صورة شعريّة خاصّة بالرّؤية والتّفكير لديه، فاهتمّ اهتماما بالغا باللّغة سواء على مستوى المفردة او على مستوى التّركيب او على مستوى الصّورة، ومن خلالها نكتشف

1 – انظر القصيدة في الملحق.

خصال الشّاعر النّفسيّة والاجتماعيّة، يقول بودلير: " ينبغي علينا لكي ننفذ إلى روح الأديب أن نفتّش عن الكلمات التي يكثر من استخدامها في أعماله، إن الكلمة تكشف عن الفكرة الّتي تتسلّط عليه."(1)

وفي الأخير يمكن القول: غن اللّغة الشّعريّة الخاصّة والعامّة" كانت الوعاء الحافظ للفكرة الّتي قدّمها، والتّرجمان الصّادق لعواطفه ومشاعره، والمصوّر الحقيقي لخياله." (2) كما انّ اللّغة الشّعريّة لها بالغ الأهمّية في تحديد هوّية النصّ الشّعري، وهي تساعد على فهم الصّورة الشّعريّة الفنّية، ووسيلة فعّالة في تشكيل الصّورة، كما نكتشف من خلالها خصال مجتمع المنطقة، وخصال الشّاعر النّفسيّة والاجتماعيّة والجماليّة.

1 – عبد الغفّار مكّاوي، ثورة الشّعر الحديث، د/ط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1992، ص75.

2 – العربي دحّو، بعض النّماذج الوطنيّة في الشّعر الشّعبي الأوراسي خلال الثّورة التّحريريّة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص14.

الفصـــل الثّالث

تشكّل الصّورة الشّعريّة ودورها في تجسيد معاني الشعر الغزلي الشعبي

تقديم

1 ـ الصّورة والخيال

2 ـ وسائل تشكيل الصّورة الشعريّة الجزئيّة عند القدامى

2 ـ 1 التّشبيه

2 ـ1ـ1 التشبيه الضّمني

2 ـ1ـ2 التشبيه التّمثيلي

2 ـ1ـ3 التشبيه البليغ

2 ـ2 الاستعارة

2 ـ3 الكنايـــة

3 ـ الرّمز

4 ـ العاطفة

تقديم

مفاهيم عامّة للصّورة الشّعريّة: تعدّ الصّورة الشّعريّة أحد أهمّ المقوّمات، إلى جانب اللّغة الشّعريّة والإيقاع، فعمليّة الإبداع الشّعري لا تظهر إلاّ من خلال الصيّاغة والتّصوير يقول عبد القاهر الجرجاني" معلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التّصوير والصيّاغة، وأنّ سّبيل المعنى الّذي يعبّر ن سبيل الشّيء الّذي يقع التّصوير والصّوغ فيه كالفضّة والذّهب يصاغ منها خاتم أو سوار، فكما أنّ محالا إذا أردت النّظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصّورة أو الذّهب، الّذي وقع فيه العمل، وتلك الصّنعة، وكذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظر في مجرّد معناه، وكما أنّا لو فضّلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضّة هذا أجود، أو فصّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه"(1)

من خلال ما سبق يمكن القول: إنّ أيّ عمل شعريّ يفتقر إلى عنصر الصّورة مهما كانت درجته الفنّية، لا يعدّ شعرا بالمعنى الصّحيح، فقد عدّها الكثير من النقّاد أنّها أعلى ما يرشح الشّاعر للمجد، وبها تتحقّق خاصّية الشّعر يقول سدني: إنّ الصّورة الشّعريّة هي الشّعر عينه، وإنّ الشّاعر لا يكون كذلك إلاّ بفضلها، فما يصنع الشّاعر ليس القافية والتّقطيع الشّعري وإنّما ابتداع صورة بارزة" (2) هذا يعني أنّ الصّورة إحدى العناصر الفعّالة في إعطاء القصيدة الحيويّة والحركة، وهي من أهمّ المقوّمات الأساسيّة في هيكل القصيدة، إذ أنّها الأداة المثلى الّتي يمتلكها الشّاعر لتجسيد اللّحظة الانفعاليّة والدّفقة الشّعوريّة، الّتي

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، ط3، مطبعة المدني، القاهرة، 1992، ص254.

2 – ت . س . بيرس، الصّورة الشّعريّة عند ت . س . إليوت، تر: محمد البهنسي، مجلّة الفيصل، عدد 1، السنة 1، 1977، ص53.

تنتابه أثناء عمليّة الخلق والإبداع، لتكون في النّهاية مرآة تعكس ما يختبئ في روحه من أحاسيس وانفعالات.

لقد أدرك النّقاد القدامى أهمّية الصّورة وما تتركه من أثر في القصيدة الشّعريّة، وأدركوا أنّها من أهمّ الأدوات الّتي يجب على الشّاعر استخدامها في إبداعه الفنّي، ففيها تتجسّد الأحاسيس وتتكشّف رؤيته الخاصّة. لذا لجأ النقّاد إلى البحث عن الصّورة وإن لم يستعملوا مصطلح الصّورة الشّعريّة. إلاّ أنّ حديثهم عن الألوان البلاغيّة المتنوّعة يحمل الكثير من اللّوحات الفنّية، الّتي لا يمكن للصّورة المعاصرة الاستغناء عنها. ويعدّ الجاحظ من أوائل النقّاد العرب الّذين تفطّنوا إلى الصّلة بين الشّعر والتّصوير، حيث كان يرى" أنّ الشّعر صناعة وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير" (1) حيث ربط الجاحظ بين الشعر والرّسم والنّسيج، وهي نظرة تحيلك إلى ما يصطلح على تسميته بالصّورة الشّعريّة، وباعتبار أنّ علم البلاغة ينقسم إلى ثلاثة أقسام، علم البيان وعلم المعاني وعلم البديع. وكلّ منها يهتمّ بجانب معيّن" فعلم البيان علم يبحث عن إبراز المعنى الواحد في صور مختلفة وتراكيب متفاوتة، في وضوح الدّلالة مع مطابقة كلّ منها مقتضى الحال. أمّا علم المعاني فهو علم يبحث في كيفيّة مطابقة الكلام مقتضى الحال. أمّا علم البديع فيبحث عن المحسّنات الّتي تزيد وتكسب الكلام جمالا وحسنا" (2) وفي ظلّ هذه العلوم طرح النقّاد جملة من النظريّات ألمّوا فيها بمواطن الجمال، واستنبطوا كثيرا من الخصائص الفنّية الّتي شكّلت ما يسمّى حديثا بالصّورة الشّعريّة.

أمّا في العصر الحديث فقد حظيت الصّورة الشّعريّة بتعريفات كثيرة، واختلف مفهومها عن القديم، فهي في القصيدة " تشبه سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطوّر في أوجه مختلفة، ولكنّها صورة سحريّة، وهي لا تعكس

---

1 – الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مصطفى البالي الحلبي، 1984، ص121.

2 – أحمد مصطفى المراقي، علوم البلاغة، ط1، دار الكتاب العلميّة، بيروت، 1982، ص48.

الموضوع فقط، بل تعطيه الحياة والشّكل، ففي مقدورها أن تجعل الرّوح مرئيّة للعيان. (1)"

أمّا النّاقد الإنجليزي سي.دي.لويس فيقول: "إنّ الصّورة رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة، وربّما تحدث الصّورة من وصف واستعارة وتشبيه، أو تقدّم إلينا في تعبير أو فقرة. هي حسب الظّواهر وصفية خالصة الوصف، ولكنّها توصل إلى خيالنا شيئا هو أكثر من مجرّد الانعكاس الدّقيق للواقع الخارجي، ومن ثمّ نمضي إلى القول: إنّ كلّ صورة شعريّة هي إذن بدرجة ما استعارية، وهي تبدو لنا من مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها، بل ترى بعض الحقائق عن وجهها"(2) كما يرى مصطفى ناصف " أنّنا نستعمل كلمة صورة عادة للدّلالة على ماله صلة بالتّعبير الحسّي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات."(3) هذا يعني أنّ الصّورة الشّعريّة في المفهوم الحديث، هي ابنة الخيال الشّعري، الّذي يتألّف من انفعالات داخليّة، تعمل على تنظيم التّجربة الإنسانيّة والكشف عن المعنى العميق للحياة، المتمثّل في قيم الخير والجمال والنّماء، وهذا ما ذهب إليه علي البطل عندما قرن الصّورة بالخيال، ويرى أنّها" تشكيل لغويّ يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها، فأغلب الصّور مستمدّة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصّور النّفسيّة والعقليّة، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصّور الحسّية أو يقدّمها الشّاعر أحيانا كثيرة في صورة حسّية"(4)، كما يرى غنيمي هلال أنّه" بفضلها يصل الشّاعر إلى تثبيت العلاقات الّتي تصل بين الأشياء والفكر، وما بين المحسوس والعاطفة، وما بين

---

1 – أرنست فيشر، ضرورة الفنّ، تر: ميشال سليمان، د/ط، دار الحقيقة، بيروت، د/ت، ص07.

2 – سي . دي . لويس، الصّورة الشّعريّة، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، 1982، ص23.

3 – مصطفى ناصف، الصّورة الأدبية، دار مصر للطّباعة، القاهرة، 1958، ص3.

4 – علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي حتى آخر القرن 2 الهجري، د/ط، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1981، ص32.

المادّة والحلم أو الخيال الّذي يتجاوزها، والصّور تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلا أو كثيرا."(1)

هذا يعني أنّ الإبداع يرتكز في ظهوره وبلاغته وتأثيره في النّاس، على الجمع بين المتناقضات والعوالم المختلفة والأحاسيس المتناثرة والواقع والأحلام، بطرق بسيطة أو معقّدة، ترتكز على الخيال الّذي يجمع النّقاد على أنّه مصدر الصّورة، وهاهو فريق آخر يحاول أن يقرن الصّورة باللّغة من خلال تعريفاتهم لها، يقول أحدهم" هي الشّكل الّذي تتّخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظّمها الشّاعر في سياق بياني خاصّ، ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللّغة وإمكانياتها في الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز وغيرها من وسائل التّعبير الفنّي" (2) وهذا يفسّر بأنّ الصّورة الشّعريّة عند المحدثين أداة مثلى، يترجم فيها الشّاعر اللّحظة الانفعاليّة، الّتي تنتابه أثناء الفعل الإبداعي، لتكون في نهاية العمليّة الإبداعيّة ترجمة حيّة لما هو في مكنون الشّاعر من أحاسيس وانفعالات، كما ذهب بعضهم من أنصار المذهب الرّمزي، الّذين يرون أنّ الصّورة إيحاؤها مرتبط بالرّمز، فهي عندهم" تبدأ من الأشياء المادّية، على أن يتجاوزها الشّاعر ليعبّر عن أثرها العميق في النّفس، في البعيد من المناطق اللاشعوريّة، وهي المناطق الغائمة الغائرة، ولا ترقى اللّغة إلى التّعبير عنها إلاّ عن طريق الإيحاء بالرّمز المنوط بالحدس، وفي هذه المناطق لا نعتدّ بالعالم الخارجي إلاّ بمقدار ما تمثّله، ونتّخذه منافذ للخلجات النّفسيّة الدّقيقة المستعصيّة على التّعبير"(3)

---

1 – محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، د/ط، دار العودة، بيروت، 1971، ص418.

2 – عبد القادر القطّ، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ط 2، النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1981، ص391.

3 – محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص418.

ننتهي إلى أنّ الخيال مصدر الصّورة لأنّ الشّعر في معظمه تعبير إيحائي غير تقريري، بل إنّ من الكلام المنظوم لا نستطيع أن نعتبره في عداد الشّعر إذا خلا من الإيحاء، أو لم تتوافر له قوّة التّصوير، فبدونها تفقد القصيدة روح الشّعر، فقوّته تقوم أساسا على الإيحاء بالأفكار، عن طريق الصّور، لا التّصريح بالأفكار مجرّدة، ولا في المبالغة في وصفها، ومن هنا كان على الشّاعر أن لا يقتصر في شعره على الوقوف على التّشابه الحسّي بين الأشياء، دون ربط التّشابه بالشّعور المسيطر على الشّاعر عند نقل تجربته." (1) وما يجب أن نشير إليه أنّه مهما أوردنا من تعاريف، فلا يمكننا الوقوف أمام مفهوم واحد وموحّد للصّورة الشّعريّة، ولا يمكن أن نؤسّس مفهوما لها بعيدا عن الشّعر، في لغته وخياله وعاطفته خاصّة في بعض أغراضه، والّتي منها الغزل الّذي موضوعه المرأة، الّتي هام بها الشّعراء وذكروها في أشعارهم، ورسموا لها صورا مختلفة، أضحت أحد أهم منابع الصّورة الشّعريّة، على اختلاف أنواعها.

1 ـ الصّورة والخيال:

إنّ الغرض من الشّعر ليس الفكرة الواضحة فقط والشّعور المضبوط، بل إنّه من الرّوعة أن يلبس الشّعر ثوبا من الإيحاء، ليترك في نفس الملتقى شعورا لعدم الاكتفاء، ويدفعه إلى الغوص في أعماق القصيدة لاستكناه المزيد من قيمتها الإبداعيّة يقول بودلير:" شيئان يتطلّبهما الشّعر، مقدار من التّنسيق والتّأليف ومقدار من الرّوح الإيحائيّة." (2) هذا يعني أنّه بفضل الإيحاء تتمرّد الصّورة عن الواقع ومادّيته، وتصبح في عالم الباطن لإبانته وإظهاره. لذا فإنّ الصّورة الشّعريّة أصبحت وسيلة لصيّاغة العالم الخارجي صيّاغة فنّية، وتقدّم دلالات رمزيّة وشعوريّة عميقة. ثمّ إنّه من الممكن أن تكون الأشعار خاليّة من الأدوات البلاغيّة، ومع ذلك تتولّد لنا صور في منتهى الرّوعة والجمال، والفضل في ذلك يعود إلى ملكة الخيال

---

1 – عبد الفتاح صالح نافع، الصّورة في شعر بشّار بن برد، د/ط، دار الفكر، عمان، 1983، ص57.

2 – روز غريب، النّقد الجمالي وأثره في النّقد العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1952، ص107.

لدى الشّاعر يقول محمد غنيمي هلال:" إنّ الصّورة الشّعرية لا تلتزم أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازيّة، فقد تكون العبارات دقيقة الاستعمال، وتكون مع ذلك دقيقة التّصوير ودالّة على خيال خصب."(1) لذا أجمع النقّاد على أنّ الخيال لازم للأدب عموما وللشّعر خاصّة" فبدونه تصبح الحياة علقما مرّ المذاق، لا تطاق لسبب بسيط، وهو أنّها تفقد روحها وتفقد فينا ما يحرّك حبّها."(2)

إنّ الشّاعر الشّعبي في قصائده عموما وقصيدة الغزل خصوصا ينطلق من الواقع المحيط به، ومن نظرته التأمّليّة، ومن ثمّة يعمد إلى استخدام خياله، ليتمكّن من خلق قصائد تنسج صورها من معطيات هذا الواقع." ولكنّه يتجاوز حرفية هذه المعطيات ويعيد تشكيلها سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميّزة للواقع نفسه."(3) وما يمكن قوله : إنّ الصّورة الشّعريّة قد تعدّدت وتنوّعت، تجسّدت في قصيدة الغزل الشّعبي بمنطقة بوسعادة، ومن أحسن الصّور الّتي رسمها لنا شعراء بوسعادة ما تجسّد في قصيدة" يا طفلة" للشّاعر إبراهيم خبّار يقول:

يَاطُفْلَة وَعْلَاهْ غْدَرْتِـــــي بِيَا دَرْتِينِي فِي قْفَصْ زَادْنِي لَـــــعْذَابْ
يَاكْ أَنَا فِي لَوَّلْ مَتْمَنِّيـــكْ لِيَّا وْعَادَيْتْ عْلِيكْ جْمِيـــــعْ لَحْبَابْ
عْلَى جَالَكْ يَا لَعْزِيزَة مُومُو عَيْنِيَ سْمَحَتْ فِي أَهْلِي مَا رَدِّيـــتْ جْوَابْ
اشْحَالْ قَاسْيَة عْلِيكْ يَا لَبْنِيَّـــة وْدَرْتْ قْلُوسْ بَاشْ نَفْتَحْـــلَكْ الْبَابْ
مَا حْسَبْتَكْ غَدَّارَة عْلِيَّ نَاوْيَـــة وَلاَّ حْسَبَتْ حُبِّـــــــي عَنْدَكْ ذَابْ
حْسَبْتَكْ نَجْمَة عَنِّي ضَوَّايَـــــة اجْمَعْنِي مْعَاكْ الرَبُّ الْوَهَّـــابْ
لْقَيْتَكْ نَارْ فِيَّا كَوَّايَـــــــــة لُو كَانْ تْصِيبِي تْسَكْنِّينِي دَاخَلْ التُّرَابْ(4)

---

1 – محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص48.

2 – شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ط6، دار المعارف، القاهرة، ص172.

3 – خالد محمد الزواوي، الصّورة الفنيّة عند النّابغة الذّبياني، ط 1،الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، مصر، 1992، ص97.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

لقد أبرز لنا الشّاعر في هذه القصيدة صورة تشعّ بالمرارة والعتاب الشّديد للمحبوبة، إنّه يستفهم منها عن سبب غدرها له، والّذي زاد من عذابه، عذاب الحبّ وعذاب الاغتراب من أجلها، ومع ذلك حاول الشّاعر أن يبثّ مشاعره من خلال صور تنمّ عن منتهى الرقّة ورهافة الإحساس، فنعتها بأحسن النّعوت كقوله: " لعزيز، ممّو عيني، حبّي..." هذه العبارات الّتي تجسّد الحالة الشّعوريّة، الّتي يعيشها الشّاعر، والّتي صاغها في قوالب استعاريّة، ليبيّن قدرتها وتلقائيتها وحرارتها على نقل الشّحنة العاطفيّة كلّها إلى القارئ، كما نشير إلى أنّه نجح في إبراز صدق عاطفته وشعوره تجاه من يحبّ، مع تجنّب الخوض في بعض الصّور الحسّية، وذلك ما يجعلنا نتعاطف معه بالنّظر إلى بساطة الطّرح واستعمال الخيال ، تعبيرا عن خلجات قلبه، ولا نبرح ميدان الصّورة والخيال حتّى نستعرض ما قاله الشّاعر باي موسى بن المقري في قصيدته" حتّى حاجة في قلبي ما تحلا" يقول:

حَتَّى حَاجَة فِي قْلَيْبِي مَا تَحْـــلَا وْمَنْ غَيْرَكْ مُحَالْ يَبْرَاوْ اجْرَاحِـي

نَا قَلْبِي مَسْجُونْ عَنْدَكْ يَاطُفْــلَة بُعْدَكْ جَا بُعْدَيْنْ يَاشَمْسْ اصْبَاحِي

بَعْدْ زْوَاجِي مَا قْدَرْتَشْ نَتْخَـــلَّى اوْ بُعْدَكْ فِي الْعَاصْمَة يَاتَكْلَاحِـي

كِي نُوصَفْ عَفَافْ سُبْحَانْ الْمَوْلَى الثَّقَافَـــــــة وَالنَّظَافَة وَارْوَاحِي

مَمْشُوطْ مَنْ اللَّيْلْ سَبْلَة عَنْ سَبْلَـة وَاحْوَاجَبْ وَعْيُونْ هَذُوكْ ارْمَــاحِي

مَا نُرْقُدْ فِي اللَّيْلْ مَنَّكْ يَا طُفْلَــة غَيْرْ نْشُوفَكْ رَاهْ يَتْحَلّْ سْرَاحِـــي

يَاعَفَافْ نْمُوتْ عَنَّكْ يَا سَـــهْلَة حُبِّي لِيكْ انْظِيفْ وَاشْرِيفْ وْصَاحِي

نُطْلُبْ لَكْ السَّتَرْ مَنْ عَنْدْ الْمَـوْلَى وْفِي نْجَاحَكْ ذَاكْ تَلْقَـــايْ نْجَاحِي(1)

لقد شكّلت لنا القصيدة صورة وجدانيّة، تفيض بالحبّ والعذاب، فهي تكشف لنا عن معاناة أليمة وإحساس كبير، من خلال اللّفظ البسيط السّهل الموحي، الّذي يلمس القلوب دون أيّ

1 – انظر القصيدة في الملحق.

تكلّف" نموت عليك، ما نرقدش في اللّيل، قلبي مسجون.." كلّ هذه الألفاظ ترسم لنا صورة معاناة الشّاعر وحبّه العفيف، فهو مغرم معذّب وجدانيّ، مرهف الحسّ، حتّى وإن قدّم لنا بعض أوصاف محبوبته كالشّعر والوجه... فكلّها أوصاف تزيد في تعلّق الشّاعر بها، فالجمال مطلب كلّ رجل. لقد خلق لنا من خلال هذه القصيدة لوحات وصورا فنّية، في غاية الرّوعة والجمال، لوحات خالدة بما تفيض به من مشاعر صادقة والوان ساحرة.

أمّا الشّاعر البشير قذيفة في قصيدته" من حبّك" التي يقول فيها:

مَنْ حُبَّكْ يَا اللِّي كْوَيْتِينِي شُفْتْ الْوَيْلْ ضَاعْ اصْوَابِي ضَاعْ وَالْعَقْلْ تْـــوَدَّر

مَنْ لِي عْرَفْتَكْ تَهْتْ، ضَيَّعْتْ السَّبِيلْ رَانِي هَامَلْ طُولْ، نَمْشِي عْلَى لُوعَرْ

كِيفْ اعْمَالِي وْحِيلْتِي غَـابْ ادْلِيـــــلْ وَكْرَهْتْ اللِّي كَان حَالِي وَلاَّ مُـــرْ(1)

استخدم الشّاعر البشير قذيفة خياله لرسم صورة مثيرة ومؤثّرة، منها ما عاش الشّاعر لحظتها" من لي عرفتك، تهت، ضيّعت.." ومنها ما افترضه الشّاعر افتراضا لسبب أو لآخر، بحسب الموقف" وَكْرَهْتْ اللِّي كَانْ حَالِي وَلاَّ مُرّ" مصوّرا لنا حالته تصويرا ظاهريّا وباطنيّا، محاولا استعطاف قلب محبوبته" كِيفْ اعْمَالِي وْحِيلْتِي" " رَانِي هَامَلْ " هذه الصّور تقودنا إلى الاعتراف أنّ الشّاعر قد أصبح يعيش حالة يأس وقنوط، فقد انقلب حبّه إلى شقاء وعذاب، وأصبح يتكلّم ويتمنّى الموت، وهذا الأمر لا ينمّ عن عمق الحزن في نفسه وذاته، ومع هذه الصّورة الإيحائيّة الحزينة فإنّ الشّاعر انتقل إلى رسم صورة أخرى لمحبوبته يقول:

آجْدَيْ الْغُزْلَانْ يَازَيْنْ التَّكْحِيـلْ لَا لَوْمْ اعْلِيَّا إِيلَا عَنَّكْ نُشْعُـرْ

اللِّي شَافَكْ مَا يْلُومْ وَيْقُولْ احْلَيلْ يَعْذَرْنِي وَيْقُولْ مَنْ حَقُّو يَسْهَرْ

قُدَّامَكْ قَاعْ النِّسَا تَرْكَعْ وَتْمِيـــلْ يَا وَرْدَة فِي جْنَانْ وَرْبِيعْ مْنَوَّرْ

مَحْلَاكِي كِي تَطَرْبِينِي مَوَاوِيـــلْ وْنَدِّي طُولْ اللَّيْلْ فِيكْ انْفَكَّـــرْ

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

نَشْتِيكْ تْكُونِي زَاهْيَة فَرْحْ وْتَهْلِيلْ وْلَمَّا تَزَعْفِي مَنِّي نَشْتِيكْ أَكْثَرْ
هَذَا كُلّْ اللِّي اذْكَرْتُو فِيكْ اقْلِيـــلْ عْلَى حُبّكْ مَالْقِيتَشْ بَاشْ انْعَبَّرْ(1)

لقد جمع الشّاعر في هذه القصيدة بين شيئين، الصّورة والإحساس، صورة ما وصل إليه حاله وما يلاقيه من عذاب وحرقة وجفاء، ثمّ صوّر لنا بعض ما عليه محبوبته من جمال وحلاوة وحسن صوت" وردة، محلاكي، تطربيني بالمواويل..." وبين إحساسه المرهف وعاطفته الجيّاشة" فيك نفكّر، نشتيك أكثر، اللّي ذكرتو فيك قليل.." فهذه الصورة وما تحمله من إيحاءات مثيرة، تفضي بالمتلقّي إلى عالم الصّور والخيال الإيحائي، والمشاعر الحزينة، وهذا أحدث نوعا من التّماسك الشّعوري في القصيدة.

ومن الشّعراء البوسعاديّين الذين يلجؤون في قصائدهم إلى رسم وبثّ ما يجول في أنفسهم من لواعج الحبّ والهوى الشّاعر عامر أم هاني في قصيدته" يا اللّي رايح" يقول:

يَا اللِّي رَايَحْ يَاكْ رَاكْ مْخَلِّينَا تُتْرُكْنِي وَسْطْ الَمْحَايَنْ يَاغُبْنِـي
أَنْتِ زَاهْيَة تْسَافَرْ تَنْسِينَـــا وَنَايَا قَلْبِي عْلَى جْمَارُو يَكْوِينِـي
شُوفِي لَلْيَوْمْ اللِّي فِيهْ تْلَاقِينَـا كْلَامَكْ نَهْوَاهْ كِي نَسْمَعْ يَشْفِينِي
كِيفْ عْرَفْتَكْ يَاكْ قُلْنَا تْهَنِّينَـا آهْ يَاحُبِّي لَاشْ بَغْيَابَكْ تَبْلِينِـــي
غَابْ الْعَهْدْ اللِّي عْلِيهْ تْفَاهَمْنَا غَابَتْ لَيَّامْ وَأَنْتِ بِيدَكْ تْزَهِّينِـــي
مَادْرِيتَشْ أَنْتِ بَصْفَاكْ وَحْنَانَة دُورْ تْغِيبِي فِي ظَنَّكْ مَا عْرَفْتِينِي
مَادْرِيتَشْ هَكْذَا الدَّهْرْ يْفَرَّقْنَـا بَعْدَ الْكَيَّة فِي جَلْدِي هَا شُوفِينِي(2)

لقد رسم لنا الشّاعر في هذه القصيدة صورا كثيرة، من ذلك صورة الهجران وما ترتّب عليه من عذاب وألم وتحسّر على حبّ ضاع" راك مخلّينا" " قلبي على جمارو يكويني" " تبليني" لقد بثّ في هذه الكلمات إحساسه بصدق دون تكلّف، وصوّر آلامه وأحزانه، وكانت الصّورة

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

ساحرة تمتلك القدرة على اختزان الشّحنات العاطفيّة الّتي تؤثّر على روح المتلقّي، ثمّ انطلق في رسم صورة أخرى، تقوم على التّذكير والتوسّل، تذكير بالأيّام أيّام اللّقاء الأولى، وما كان عليه من تفاهم وزهو" كيف اعرفتك قلت اتهنينا، تزهّيني.." ثمّ يعود إلى رسم ما وصل إليه من انكسار وحسرة وألم، ليطلب منها إن كان في نفسها شيء من الماضي أن تنظر إليه وتشفي قلبه" بد الكيّة في جلدي ها شوفيني" . هذه الصّور وإن كانت تصويريّة لشيء مشترك عادة بين الأحبّة، إلاّ أنّها تضيف شيئا هامّا وهو وفاء الشّاعر الشّعبي في أحاسيسه ومشاعره لمن أحبّ وفاء الشّاعر العذريّ.

ومن الشّعراء البوسعاديّين الّذين ساروا على نفس الدّرب في رسم صور معاناتهم الشّاعر محمّد بوشهابة، الّذي له مجموعة من القصائد الغزليّة الرّائعة، نختار منها قصيدة " يا سايلني" يقول:

يَا سَايَلْنِي عْلَاشْ هَوَّضَتْ الَاعْلاَلْ خَلِّينِي وَعْلَاشْ هَوَّضَتْ امْحَانِي
هَذِي قِصَّة تُشْبَهْ عِلْمْ الْخَيَـــــالْ هَاهُوشْ مَكْتُوبْ صَايَرْ حَقّانِـي
وَقْتْ كُنْتْ صْغِيرْ بَعْدْ سِنّْ الأَطْفَالْ سَطَّاعَشْ نْعَامْ عُمْرِي وَزْمَـــانِي
فِي الْوَحْدَ وْسَبْعِينْ رْمَـــــانِي قَتّالْ بَعْدَ الرَّمْيَة رَاهْ صَدّْ وْخَـــــلاَّنِي
أَرْمَانِي مَنْ كَافْ عَالِي مَثْلَ جْبَـالْ وَجْعَلْنِي مَسْجُونْ هُوَ سَـــجَّانِي
فِي الصَّيْفْ الْمَعْلُومْ أَدَّاوَهْ ارْجَـــالْ اشْرَاوَهْ بِالْمَالْ رِيمْ ازْمَـــــانِي
وَأَنَا كُنْتْ قْرِيبْ فِي أَرْضَ التِّـــلاَلْ نَسْمَعْ فِي لَخْبَـارْ وَبْدَاتْ أَحْزَانِي
حَاوَلْتَ النَّسْيَانْ لِيَّ زَادْ الْحَـــــالْ وَالْقَلْبْ العَنِيدْ مَـــــابَى يَهْـدَالِي
حَاوَلْتَ الرُّجُوعْ انْفَانِي لِلتَّبْـــــدَالْ مَنْ بَعْدَ التَّبْدَالْ شَعْلَتْ نِيـــرَانِي
اشْرِيفَة وْغَيْرْهَا سَعْدَة وْآمَـــــــالْ يَاسَرْ اكْثِيرَاتْ كَانُوا جِيـــرَانِي
الْقَلْبْ الْعَنِيدْ عَنْهُمْ دَارْ اجْـــــلَالْ رُحْتْ نْوَصِّي فِيهْ مَابَا يَهْـدَانِي

كِي سْمَعْ الَكْلَامْ رَاهْ نْطَقْ وْقَـــالْ عُمْرِي مَا نَنْسَاهْ حَتَّى لَكْفَـــانِي(1)

لقد رسم لنا الشّاعر في هذه القصيدة الكثير من الصّور المعبّرة عن قمّة الحبّ والوفاء، حيث أخبرنا بداية أنّ حبّه ليس خيالا، ولكنّه حقيقة مرّة عاشها، فعندما كان صغيرا أصابه سهم من سهام الحبّ أرداه قتيلا، وجعله أسير من أحبّ" اجعلني مسجون هو سجّاني.." الذّي ذهب وتزوّج وتركه وحيدا" أدّاوه رجال..اشراوه بالمال.." حزينا، حيث حاول الشّاعر بعد ذلك المقاومة، وسلاحه في ذلك النّسيان" حاولت النّسيان" لكنّه لم يفلح لينقلنا إلى صورة أخرى ترتدي جوّ المأساة والحزن، وذلك من خلال حواره والقلب العنيد، الّذي أبى حبّ غيرها" شريفة، سعدة، آمال" وبقي مصرّا على عدم نسيان المحبوبة حتّى الموت.

هذه اللّوحات الفنّية الحقيقيّة نقلها لنا الشّاعر بأمانة وصدق، فيها تدفّق تصويري، يتميّز بقدرة واقتدار الشّاعر على رسم صور حقيقيّة، في شكل قصّة لها بداية ونهاية، بينهما أحداث وصور متشابكة فيما بينها، كلّ واحدة تضيف إلى الأخرى ذلك البثّ الإيحائي المتتابع، انطلاقا من فعل التّعارف ثمّ التّقارب إلى الحبّ المكنون، استمرار بالرّحيل وانتهاء بالاستسلام "حتّى الموت" إنّها صور تنمّ عن صدق عاطفة وشعور سام بالحبّ، يجعل السّام أو القارئ يتعاطف معه ومع موقفه، بالنّظر إلى بساطة الطّرح واعتماد الخيال، تعبيرا عن خلجات القلب وتحليل المشاعر الفيّاضة، بروح الحبّ والوفاء.

ولا نغادر الشّاعر أحمد وليد بن القبّي حتّى نستعرض بعض ما أورده من صور شعريّة رائعة في قصائده، منها هذا المقطع من قصيدته" وليد أحمد راه ينظم في لشعار" يقول:

يَا طُفْلَة رَانِي بْحُبَّكْ ذُقَتْ لَمْـــرَارْ وَشْرَبْنَا كِيسَانْ مَنُّو مَلْيَـــــانَة

مَنْ حُبَّكْ رَاهْ وَلاَّلِي سَحَّـــــارْ كِي شُغْلَ الْمَشْعَالْ صَهْدُو كَـوَّانَا

وَمْرُضَتْ نْوَلِّيتْ نُطْلُبْ فِي الْقَهَّارْ مَنْ ذَا الْحُبُّ اللِّي عْلَى قَيْلَة جَانَا

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

مَا نَفْعُو طُبَّة وْلَا يَنْفَعْ عَقَّـــــارْ هَذَا الْمَرَضْ اللِّي مْعَاشَرْ رَدَّانَـــا

يَا لَطِيفْ انْحَسْ قَلْبِي فِيهْ النَّـــارْ وَدْمُوعِي مَنْ كُلْ جِيهَة مَلْيَـــانَة

نَبْكِي وَنْبَكِّي النَّاسْ اللِّي حُضَّـارْ نْشَفْ الْحَجْرَة وَالسْجَرْ يَارُفْقَـــانَا(1)

إنّها لوحة فنّية رائعة عكست ارتباط الشّاعر بفتاته، وعد القدرة على التخلّي عنها، مبرزا ما يعانيه من هجرها وفراقها" ذقت لمرار، شغل المشعال كوّانا، مرضت، ما نفعو طبّة" مصوّرا ما وصل إليه من حال لم يستطع الأطبّاء فعل أيّ شيء" ما نفعو طبّة، قلبي فيه النّار، دموعي" وكلّ ما يراه يقف عاجزا عن مساعدته، ولا يستطيع فعل أيّ شيء إلاّ التّعاطف والبكاء، حتّى الحجر والشّجر تعاطف وحال الشّاعر. إنّه تصوير رائع لخلجات القلب وإحساساته، بلغة عذبة مشحونة بعواطف الحزن والأسى والحبّ الصّادق صدق المشّاعر، واستطاع الشّاعر في هذه المقطوعة أن يوحّد بين الصّورة والإحساس، فالأبيات تحمل شحنات عاطفيّة، أفرغ فيها الشّاعر ما يلاقيه من عذاب وحرقة وجفاء. هذا الشّعور الذّاتي يكشف صورة شعريّة عنوانها معاناة أليمة وإحساس كبير بالانكسار النّفسي، وهو تعبير وجداني صادق عاشه الشّاعر وتعيشه النّفس البشريّة، بينها وبين ذاتها.

وما يمكن قوله من خلال ما سبق: إنّ الصّورة والخيال لهما دور في خلق صور تفيض بالحياة، ويتحول المحسوس إلى معنى، وتخلق صور فنّية فيها دقّة في التّعبير، وخصوبة في التّصوير. " إنّه خلق صورة لم توجد وما كان لها أن توجد، بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، وإنّما هو صورة تأتي ساعة تسجيل الحواس والوجدان والعقل، كلاّ واحدا في الفنّان، بل كلاّ واحدا في الطّبيعة."(2)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – سهير القلماوي، فنّ الأدب والمحاكاة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، د/ت، ص126.

2 ـ وسائل تشكيل الصّورة الشّعريّة الجزئيّة عند القدامى:

الصّورة الشّعريّة معيار أدائيّ، يضع التّجربة الشّعريّة على المحكّ، وترافق الفعل الإبداعي في كلّ مراحله وهي" المحكّ الأوّل الّذي تعرف به جودة الشّاعر وعمقه وأصالته، أو يكتشف من خلالها نصيبه من الضّحالة والتّبعيّة، ولكنّها في الوقت ذاته تظلّ سرّ الأسرار في الشّعر."(1)

إنّ المتتبّع لنتاج شعراء منطقة بوسعادة، في الشّعر الشّعبي عموما وشعر الغزل خصوصا، يصل إلى قناعة أنّ الشّاعر الشّعبي له نضج ووعي كبير بأبعاد الصّور البلاغيّة، وما تحمله من تعبير جميل مؤثّر وما تحويه من مادّة تكشف عن جوانب الحياة ومظاهر السّلوك الإنساني. لذا " فقد وجّهوا اهتمامهم بالبحث عن الصّور الحيّة والعميقة، الّتي ترتبط ارتباطا عضويا بحالته العقلية والعاطفية." (2) ثمّ إنّ الصّورة الشّعريّة تقنيّة أسلوبيّة، تساهم في تشكيل شعريّة النصّ الشّعري، بفضل ما تحدثه من اهتزاز في تطابق الدّال مع المدلول، ممّا ينتج لنا مجموعة من الصّور البلاغيّة من تشبيه واستعارة وكناية."(3)

إنّ للشّكل البلاغي دورا بارزا في التّجربة الشّعرية، إذ يحرّك عناصر المضمون، من خيال وعاطفة ومعنى وموقف، وهذه العناصر المضمونيّة باطنيّة لا تدرك بغير الشّكل التّصويري، وعليه سنقف على بعض اشكال الصّور البلاغيّة، في الشّعر الشعبي البوسعادي، والمتمثّلة في التّشبيه والاستعارة والكناية.

---

1 – أحمد درويش، في النّقد التّحليلي للقصيدة المعاصرة، د/ط، دار الشّروق، القاهرة، 1996، ص127.

2 – بشير ضيف الله، الوقائع الأسلوبية وخصوصياتها في قصيدة لاعب النّرد، لمحمود درويش، د/ط، المؤسسة الوطنية للاتصال، الرويبة، الجزائر، 2013، ص183.

3 – المرجع نفسه، ص183.

2 ـ 1 التّشبيه:

اهتمّ الشّاعر الشّعبي البوسعادي بالتّشبيه كأداة للبيان تبرز الصّفة الغالبة في المشبّه به عن طريق التّشبيه والمقارنة بشيء آخر، لاشتراكهما في بعض الصّفات، فيتخيّل المتلقّي أنّ المشبّه والمشبّه به كأنّهما طرف واحد، ومن هنا تتولّد الصّورة الشّعريّة، متنوّعة الأشكال على حسب نوع التّشبيه وعليه:

فالتّشبيه لغة: التّمثيل ، يقال: هذا شبه هذا ومثيله، وشبهت الشيء بالشّيء أقمته مقامه لما بينهما من الصّفة المشتركة.

اصطلاحا:

إلحاق أمر المشبّه بأمر المشبّه به في معنى مشترك وجه الشبه بأداة" الكاف، كأنّ، وما في معناهما" لغرض فائدة."(1)

أركانه: أربعة، مشبّه ومشبّه به ويسمّيان طرفا التّشبيه، ووجه الشّبه والأداة."(2)

فائدته: إيضاح المعنى المقصود مع الإيجاز والاختصار، بما يحصل للنّفس من الأنس به، بإخراجها من الخفيّ إلى الجليّ الواضح، وما يحصل لها من الأنس بإخراجها ممّا لم تألفه إلى ماهي به إلف."(3)

أنواعه: للتّشبيه أنواع منها: التّشبيه العادي والتشبيه البليغ والتشبيه الضمني والتشبيه التّمثيلي.

التّشبيه العادي: وهو التشبيه الذي تذكر فيه جميع أركانه وعناصره المتمثّلة في طرفي التّشبيه أي المشبّه والمشبّه به ووجه الشبه والأداة، وقد تمثّل هذا النّوع في القصيدة الشّعبيّة

---

1 – أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، د/ط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005، ص179.

2 – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مر: محمد عبد القادر الفاضلي، د/ط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2004، ص258.

3 – المرجع نفسه، ص211.

البوسعاديّة، نذكر منه ما تجسّد في قصيدة" وحد الوردة" الّتي قالها الشّاعر أحمد وليد بن القبّي يقول:

هَذَا الطُّفْلَة كِي الْوَرْدَة اللِّي تَحْمَارْ مَسْقِيَّة بَمْيَـــــــاهْ دِيمَة زَقْرَانَة(1)

حيث شبّه محبوبته بالوردة الحمراء الجميلة، ووجه الشّبه بينهما هي تلك الحمرة الّتي تميّز وجنتي المحبوبة، وترسم في وريقات الوردة، ممّا يزيدهما جمالا ورونقا.

المشبّه : الطفلة

المشبه به : الوردة

أداة التّشبيه : كي

وجه الشّبه : الحمرة

أمّا الشّاعر إسماعيل مدّاد فقد ذكر ذلك في قصيدته يقول:

شُفْتَكْ فِي الْعَزْبَة مَثْلَ النَّجْمَة وَسْطَ الصَّحْرَاء صَافْيَة مَا كَانْ سْحَابْ(2)

حيث شبّه معشوقته بالنّجمة وسط الصّحراء، ووجه الشّبه بينهما الضياء والصّفاء

المشبه : الكاف المحبوبة

المشبه به : النجمة

الأداة : مثل

وجه الشّبه : صافية

2 ـ1ـ1 التّشبيه الضّمني

وهو تشبيه غير ظاهر الأركان، إذ لا يصرّح بها مباشرة، بل نلمسه فقط من مضمون الكلام وما ورد في شعر الغزل الشّعبي ما قاله الشّاعر العيد دبّوسي في قصيدته يقول:

كُنَتْ هَانِي رُحَتْ لِلذِّيبْ نْرَبِّيهْ كِي آمَنْتُو كَشَّرْ النَّـابْ عْلِيَّا

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

نْبَشْ لَحْمِي وَالْعْظَمْ يْكَدَّدْ فِيـهْ نَسْتَاهَلْ كِي دَرْتْ فِي الذِّيبْ النِيَّة(1)

يذكر لنا الشّاعر أنّه ذات يوم كان هانئ العيش، لكنّه ارتكب خطأ جسيما في تربيّته للذّئب، والّذي من صفاته الخداع والخيانة، حيث نهش لحمه وعظمه وأوصله إلى حال يرثى لها، لكنّه لم يقصد الذئب الحقيقي بقدر ما كان يشبه محبوبته الخائنة، بصفات الذّئب في تشبيه ضمنيّ لا تلمح أركانه.

ويقول أيضا:

وَاللِّي دَاخَلْ ذَا الْبْحَرْ قُلْتَ نْوَصِّيهْ يَحْذَرْ بَالُو مَنْ حْوَايَجْ مَخْفِيَّة(2)

وجّه الشّاعر هنا نصيحة لكلّ من أراد دخول البحر أن يحذر من غدره وخيانته، وكان يقصد هنا محبوبته الخائنة الّتي غدرت به كغدر البحر الهائج بمن يدخله، في تشبيه ضمني لا تلمح أركانه.

وسار على النهج نفسه الشّاعر إسماعيل مدّاد في قصيدته" نصيرة" حيث يقول:

مَا شَكِّيتْ نْشُوفْ قَيْ غَرْبِي لَجْدَلْ مَا شَكِّيتْ انْشُوفْهَا نَجْمَةْ لَفْجَارْ(3)

شبّه هنا محبوبته بالرّيم لجدل والنجمة دون أن يذكر أيّ طرف من أطراف التّشبيه أو عناصره، وإنّما يلمح من سياق الكلام في إطار مدح وإعجاب بالمحبوبة.

2 ـ1ـ2 التّشبيه التّمثيلي

وهو كلّ تشبيه لا يقوم على المقارنة الحسّية بين طرفي الصّورة، وإنّما كان وجه الشّبه فيه منتزعا من متعدّد. ويمكن القول أيضا: هو كلّ صورة حسّية يبتكرها الذّهن من صور حسّية يراها أهلا لأن تجسّد المعاني الذّهنيّة المجرّدة، وتكون وصفا حسّيا صادقا لها. وقد ورد منه

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

الكثير في مختلف القصائد الغزليّة الشّعبيّة، نذكر منه ما جاء في قول الشّاعر البشير قذيفة يقول:

رَانِي فَاقَدْ لَلْعْقَلْ نَعْدَلْ وَانْمِيلْ كِي مَثْلْ الْمَجْنُونْ حَالِي وَلاَّ اكْثَرْ(1)

حيث شبّه الشّاعر نفسه وما وصل إليه بصورة المجنون الّذي فقد وعيه بأداة تشبيه كي ووجه الشّبه فيه منتزع من متعدّد " فقد الوعي، الخبل، المسخ..."ويقول ايضا:

هَايَجْ يَجْرِي رَاهْ يَتْلَطَّمْ تَلْطَـامْ مِثْلِي مَثْلْ غْرِيبْ خَلاَّهْ الْمَرْحُولْ(2)

حيث شبّه الشّاعر نفسه بالغريب وربط ذلك بأداة مثل. أمّا وجه الشّبه فهو منتزع من متعدّد" ترك النّاس لهما وبقاؤهما لوحدهما يعانيان ألم الفراق والوحدة والهجر. ويقول أيضا:

نَمْشِي وَحْدِي مَا نْرُدُّ لْحَدُّ سْـــــــلاَمْ غَابْ رْجَايَا وْحِيلْتِي وَاشْ الْمَعْمُولْ

مَثْلْ الصَّابِي عْلَى امُّو مَا طَاقْ افْطَامْ كِيفْ يْوَاسِي مَا الْقَى قُوَّةْ لَحْلُــولْ(3)

فهنا الشّاعر شبّه نفسه باليتيم الّذي فقد أمّه صغيرا، معتمدا أداة التّشبيه مثل. أمّا وجه الشّبه فقد كانت تلك الصّورة المأخوذة من متعدّد" قلّة الحيلة، العجز، عدم الصّبر على المفقود، الضّياع.."

كما ورد التشبيه التّمثيلي في القصائد الغزليّة لأحمد وليد بن القبّي حيث يقول:

الدَّمْعَة مَثْلْ الْمْطَرْ وَلاَّتْ تْصُبُّ تَدَّرْبَى عْلَى الْخَدُّ صِيفَةْ مُولاَهَا(4)

شبّه الشّاعر دموعه بالمطر وذكر أداة التّشبيه مثل أمّا وجه الشّبه فقد جاء منتزعا من متعدّد ، فدموعه" تسيل بغزارة، تنحدر على الخدّ في شكل يثير ويرسم الشّفقة والحزن لحال الشّاعر. أمّا الشّاعر إسماعيل بن مدّاد فقد ذكر ذلك في قوله:

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

رَاهْ هْجَرْنِي فِي الشَدَّة جَا هَارَبْ لِيكْ مَنِّي فَرْفَرْ كِي الطَّيْرْ وْخَلاَّنِي(1)

حيث شبّه الشّاعر محبوبته بالطّير، بأداة التّشبيه "كي" ووجه الشّبه مأخوذ من متعدّد ، وذلك من صورة وكلمة "فرفر"، حيث ترسم لنا صورة الهجر والفراق والخوف، وجميعها توحي بحزن الشّاعر على فراق محبوبته.

2 ـ1ـ3 التشبيه البليغ

وهو الّذي يذكر فيه طرفا التّشبيه فقط، وتحذف الأداة ووجه الشّبه، وهو أقوى أنواع التّشابيه وابلغها. لذا حفل به الشّعر الشّعبي عموما وشعر الغزل الشعبي كثيرا، لما له من دور كبير في رقيّ المشبّه وجعله مع المشبّه به، كأنّه واحد، وذلك لمكانة المحبوبة في قلب الشّاعر الشّعبي، وما ورد منه في غزليّات شعراء بوسعادة يمثّله قول الشّاعر عامر أمّ هاني في قصيدته" بنت الصحراء" يقول:

رَمْلَ الصَّحْرَاءْ تَحْتْ عَفْسَتْهَا عَشَّبْ اُوهِيَ وَرْدَة فَتَّحَتْ غُرَّةْ مَارَسْ(2)

شبّه الشّاعر محبوبته بالوردة، الّتي تتفتّح مع بداية شهر مارس وحذف الأداة ووجه الشّبه فهو تشبيه بليغ، ويقول أيضا:

الرَّقْبَة بَلاَّرْ بَضْيَاهَا تَعْجَـــــبْ وْذَا عَقَّبْ تْشُوفْ لَمْيَاهْ تْفَارَصْ(3)

شبّه الشّاعر رقبة محبوبته بالمزهريّة المصنوعة من الزجاج وحذف الأداة ووجه الشّبه على أساس تشبيه بليغ. اعتمد الشّاعر ذلك ليقرّب المشبّه من المشبّه به ويبيّن اشتراك الطّرفين في صفة أو صفات، وهذا أرقى أنواع التّشبيه وأحسنها من النّاحية الفنّية، لأنّ حذف الأداة ووجه الشّبه يوحّد الطّرفين وينزع التّفاضل بينهما، ولا نبرح هذه المساحة حتّى نعطي أمثلة

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

أخرى عن التّشبيه البليغ، الّذي ورد بقوّة في شعر الشّعراء البوسعاديّين، ومن ذلك ما قاله الشّاعر أحمد وليد بن القبّي:

خَزْرَتْنِي بَعْيُونْهَا كَحْلَتْ لَشْفَارْ عَيْنِيهَا رَادَارْ مَاشِي لَهْوَانَا(1)

التّشبيه البليغ " عينيها رادار" المشبّه عينيها المشبّه به رادار ، ويقول أيضا في قصيدته " لا مرسول"

وَخْدُودَكْ وَرْدَاتْ فِي الزَّيْنْ حْكَايَة وَلاَّ بَنْعَمَانْ مُولَاهْ امْسَوْقِيهْ(2)

التّشبيه البليغ : خدودك المشبّه، وردات المشبّه به الأوّل، بنعمان المشبّه به الثّاني، ويقول أيضا في قصيدته" هلّكني ذاك السّحاب"

نْوَرِّيكْ وْصَافْهَا مَبْرُومْ النَّابْ الطُّفْلَة اللِّي طُولْهَا طُولْ الْعَسْعَاسْ(3)

تشبيه بليغ في قوله: طولها المشبّه، طول العسعاس المشبّه به

أمّا الشّاعر إسماعيل مدّاد فقد ذكر ذلك في قصيدته" نصيرة" يقول:

بَنْتَ بْلَادِي حَامْلَة لُوصَافْ الْكُلّْ الزَّيْنْ الْعَرْبِي يَاقَلْبِي وَالْوَجْهْ نْهَارْ(4)

التّشبيه البليغ في قوله الوجه نهار، الوجه مشبّه، وانهار المشبّه به، كما ورد التّشبيه البليغ في قصيدة لأحمد فضيلي الدّيسي" في بلاد القبائل" يقول:

اشْعَرْهَا مَمْشُوطْ طَايَحْ هَبَّلْنِي اكْحَلْ رِيشْ اغْرَابْ مَا لَطْمُوا غَبَّارْ(5)

التّشبيه البليغ في قوله: الشّعر ريش اغراب، الشعر مشبّه، وريش اغراب مشبّه به. وما ورد أيضا من تشبيه بليغ كان في قصيدة" يا حبيب" لمحمّد بوشهابة

إذ يقول:

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

أَنْتَ أَصْلَكْ زَيْنْ مَنْ ذْهَبْ وْجَوْهَرْ وَانَا رْصَاصْ مْعَاهْ الْقَصْدِيرْ(1)

التّشبيه البليغ في قوله: أنا رصاص، أنا مشبّه، ورصاص مشبّه به، ويقول أيضا في قصيدته" أنتاي حبّار":

أَسْنَانْهَا يَاقُوتْ وَالْفُمْ خَاتَمْ مَحْلَاهَا بَكْلَامْ عَنْهَا كِي مَعْسُولْ

الْخَدّْ النَّعْمَانْ فِي بَاقَة يَشَمّْ وَالرَّقْبَة بَلاَّرْ بَالْجَوْهَرْ مَشْلُــولْ(2)

التّشبيه البليغ في قوله: أسناها مشبّه، ياقوت مشبّه به، الفمّ مشبّه، خاتم مشبّه به، الرّقبة مشبّه، بلاّر مشبّه به.

وما يمكن قوله في الأخير: إنّ الشّاعر الشّعبي في منطقة بوسعادة وفي مختلف الأغراض الشّعريّة، والغزل خصوصا قد كانت له براعة فائقة في التقاط المناظر والمشاهد، وكان ينظر بعين خياله في أنحاء الطّبيعة والكون، ويرسم لنا تشبيهات نابضة بالحياة، ثمّ إنّ التّشبيه ليس عندهم غاية جمالية فقط، بل فيه بعض الغايات الأخلاقية والمعرفيّة، وهذا ما ابتغاه الفلاسفة في الخطاب الشّعري، حيث يرون أنّ " إذا كانت الغاية هي تحقيق تطابق التّشبيهين أو التّصريح بالتّشبيه، فإنّ الطّاقة الإيحائيّة للصّورة الشّعريّة تكون مهدّدة بالإجهاض، لكن الأمر لا يتناقض مع ما يستوجبه الفلاسفه في الخطاب الشّعري من ضرورة تقديم قيمة أخلاقية ومعرفيّة للمتلقّي قد تزيّن بالصّور التّخييليّة، لتحقيق دواعي الاستجابة الجمالية والنّفسيّة."(3)

لقد حاول الشّعراء الشّعبيّون في منطقة بوسعادة أن يخلقوا من المعنى المجرّد كائنا حسّيا، يحسّ وينطق ويحرّك الجماد، فالاستعارة كانت ولا تزال لغة الشّعر لأنّها الوسيلة الّتي

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – الأخضر جمعي، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميّين، ط 1، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1999، ص170.

يستطيع الشّاعر أن يعبّر بها بدقّة ووضوح أكثر ممّا يمكن لو لجأ إلى التّنسيق المنطقي، الّذي يعتمد على الأسلوب الفنّي.

وعليه فالاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه مع الأداة ووجه الشّبه، وتنقسم إلى قسمين، باعتبار ذكر أحد طرفيها إلى:

2 ـ 2 الاستعارة

أ/ الاستعارة المكنية

وهي الّتي لا يذكر فيها لفظ المشبّه به، ويكتفي الشّاعر بذكر شيء من لوازمه دليلا عليه. ونتلمّسها كثيرا في شعر الغزل من ذلك ما ورد في قول الشّاعر إسماعيل مدّاد يقول:

الْقَلْبْ يْفَكَّرْ فِيكْ مَنْ دُونْ الْأُمَّة وَأَنْتِ نَسِّيْتِيهْ الَأَحْبَابْ وْالَصْحَابْ(1)

حيث شبّه الشّاعر القلب بالإنسان الّذي يفكّر، فذكر المشبّه القلب وحذف المشبّه به الإنسان وترك قرينة لفظية دالّة على المشبّه به وهي يفكّر.ويقول في قصيدته " نصيرة"

بَنْتْ امْجَدَّلْ بَالذْهَبْ مَا تَتْبَدَّلْ وَاللِّي شَافَكْ يَا نَصِيرَة عَقْلُو طَارْ(2)

حيث شبّه العقل بالطّير المشبّه به، ثمّ حذف المشبّه وترك لازما يشير إليه طار على سبيل الاستعارة المكنيّة، كما وردت الاستعارة بنوعيها في كثير من أشعار الغزل، الّتي قالها الشّاعر أحمد وليد بن القبّي، من ذلك ما جاء في قصيدته" وحدة الوردة"

لَا قَالَتْ مَحْبُوبْ عَنِّي جَابْ اَفْنَانْ سَمْعَتْ بَالْوَرْدَة تْغَنِّي زَهْوَانَة(3)

هنا الاستعارة مزدوجة، فالأولى استعارة مكنيّة من حيث أنّه شبّه الوردة بإنسان يغنّي، ثمّ حذف المشبّه به، وترك لازما يشير إليه الغناء، على سبيل الاستعارة المكنيّة. أمّا الثّانية فهي تصريحيّة من حيث أنّه شبّه محبوبته بالوردة، ثم حذف المشبّه المحبوبة، وترك المشبّه به

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

الوردة على سبيل الاستعارة التّصريحيّة. أمّا الشّاعر العيد دبّوسي فقد كان مولعا بكلّ أنواع المجاز من تشبيه واستعارة وكناية. وما جاء من الاستعارة كان في قصيدة عتاب يقول فيها:

تَاخُذْ رَايِي بَدَّلْ عْلِيكْ الشَّوْفَــاتْ رَيَّحْنِي وَارْتَاحْ يَا قَلْبِي وَاهْـــدَا

يَهْمَسْلِي وِيْقُولْ غَيْ هِيَ بَالــذَّاتْ وَاللَّهْ غَالَبْ جَاتْ فِي شَاوْ الْمَبْـدَا(1)

حيث شبّه الشّاعر قلبه بإنسان يتكلّم ويهمس، ثمّ حذف المشبّه به الإنسان وترك لازما يشبر إليه الهمس ، الكلام، على سبيل الاستعارة المكنيّة، ويقول أيضا في قصيدته" أطلال" يقول:

بَكْرِي كَانْ الْحُبُّ عَ النَّاسْ نْخَبِّيهْ مْنَ الْحَشْمَة وَالْخَوْفْ نَتْلَاقَى خُفْيَة(2)

حيث شبّه الحبّ بشيء ملموس، يمكن إخفاؤه، ثمّ حذف المشبّه به، وترك لازما يشير إليه" الإخفاء، انخبّيه" على سبيل الاستعارة المكنية.

ولا نبرح الغزل الغزليات حتّى نذكر الصّورة الشّعرية الجزئيّة، الّتي جاءت في قصيدة" آجديّ الرّيم" للشّاعر أحمد فضيلي الدّيسي، الّتي يقول فيها:

شُوفُوا يَا ذَا النَّاسْ غُمَّة صَادَتْنِي آ جْدَيُّ الرِّيمْ يُنُقْلُو عَنُّو لُحْجَارْ(3)

حيث شبّه الشّاعر الغمّة بالصيّاد المشبّه به، ثمّ حذف المشبّه به، وترك لازما يشير إليه" صادتني، الاصطياد" على سبيل الاستعارة المكنيّة. أمّا الشّاعر غبراهيم خبّار، فقد أورد الاستعارة في قصيدته" يا طفلة" حيث يقول:

مَا حْسَبْتَكْ غَدَّارَة عْلِيَّا نَاوْيَة وَلاَّ حَسِّيتْ حُبِّي عَنْدَكْ ذَابْ(4)

حيث شبّه الحبّ بشيء مادّي يذوب، ثمّ حذف المشبّه به" الشيء المادّي" وترك لازما يشير إليه على سبيل الاستعارة المكنيّة. أمّا الشّاعر البشير قذيفة فكان شعر الغزل عنده حافلا

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

بمختلف الصّور، نذكر منها ما ورد في إطار الاستعارة حيث يقول في قصيدته" عزّ الخاطر":

يَا سَمْرَاءْ نَبْقِيكْ وَالْعَالَمْ رَبِّي وَخْذِيتِي مَنِّي الْقَلْبْ وْقَطَّعْتِيهْ(1)

حيث شبّه الشّاعر قلبه بقطعة قماش المشبّه به، ثمّ حذف المشبّه به وترك لازما يشير إليه" قطّعتيه" على سبيل الاستعارة المكنيّة.

إنّه لا يمكن أن نستعرض الاستعارة المكنية دون أن نذكر ونتطرّق إلى النّوع الثّاني، وهو:

ب/ الاستعارة التّصريحيّة:

وهي الّتي يصرّح فيها بلفظ المشبّه به دون المشبّه. والاستعارة جديرة بالاهتمام، فلقد جعلها النقّاد جوهر الشّعر وأساسه، لأنّها تجدّد المعنى، وتجعل منها معنى مبتكرا، وقد وردت الاستعارة بنوعيها في أشعار الشّعراء الشّعبيّين بمنطقة بوسعادة، وتمثّلت كثيرا في شعر الغزل. وحفل بها الشّعر الشّعبي، ونجد ذلك عند الشّاعر أحمد وليد بن القبّي في قصيدته" لا مرسول" يقول:

فُمَّكْ مَنْ تَبْرُورْ صَبَّ عْلَى كُدْيَة وْزَيْنْ الْمَضْحَكْ حُبَّهَا قَلْبِي كَاوِيهْ(2)

حيث شبّه الشّاعر الأسنان بحبات البرد " التّبرور" في بياضها، ثمّ حذف المشبّه وترك المشبّه به التّبرور على سبيل الاستعارة التّصريحيّة.

ويقول أيضا في قصيدته " وحدة الوردة":

وَحْدْ الْوَرْدَة شُفَتْهَا ثَالَثْ رَمْضَانْ مَسْقِيَّة بَمْيَاهْ دِيمَة زَقْرَانَة

يَاوَرَدْة زَدْتِي عْلَى قَلْبِي نِيــرَانْ فَكَّرْتِينِي فِي اغْزَيَّلْ خَلاَّنَا(3)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

حيث شبّه الشّاعر محبوبته بالوردة، ثمّ حذف المشبّه المحبوبة، وترك المشبّه به الوردة، على سبيل الاستعارة التّصريحيّة، ثمّ إنّه في الشّطر الثّاني من البيت الثّاني شبّه محبوبته بالغزال، ثمّ حذف المشبّه وترك المشبّه به " الغزال" على سبيل الاستعارة التّصريحيّة، ونتبيّن هنا أثر الطّبيعة الواضح والمجسّد، من خلال عناصرها" تبرور، وردة، اغزيّل..." ، وهي تحمل تأمّلا من قبل الشّاعر، فأدرك خفاياها وعرف أسرارها، ومن خلالها عبّر عن انفعالات نفسه وشدّة إعجابه. وهاهو الشّاعر البشير قذيفة يحذو حذو سابقه في قصيدته " ياقلبي" يقول:

نَهْدِيلَكْ قَلْبِي يَا رِيمَةْ لَرْيَامْ حَنِّي عَنِّي وَارَحْمِينِي مَنْ ذَا الْهَوْلْ(1)

حيث شبّه محبوبته بالرّيم " الغزال" في جماله واعتدال قوامه، ثمّ حذف المشبّه محبوبته وترك المشبّه به الرّيم، على سبيل الاستعارة التّصريحيّة. أمّا الشاعر إسماعيل مدّاد فقد أورد ذلك في قصيدته" محنة قلبي" يقول:

عَنَّكْ صَابَرْ يَاقَلْبِي رَبِّي يَهْدِيكْ عَنَّكْ صَابَرْ يَاالْغْزَالَة وَنْعَانِي(2)

حيث شبّه الشّاعر محبوبته بالغزال، ثمّ حذف المشبّه وترك المشبّه به الغزال ، ليدلّ عليه، على سبيل الاستعارة التّصريحيّة، كما سار على نهجه الشّاعر العيد دبوسي في قصيدته" أطلال"

يقول:

كَانْ غْزَالِي كُنْتْ مَتْوَلَّعْ غِي بِيهْ مَنْ غَيْرُو مُحَالْ حَاجَة مَقْضِيَّة (3)

شبّه الشاعر محبوبته أيضا بالغزال، ثمّ حذف المشبّه وترك المشبّه به للدّلالة عليه، على سبيل الاستعارة التّصريحيّة. وكذلك فعل الشّاعر أحمد باي موسى بن المقري، حيث أورد استعارة تصريحيّة في قصيدته" حتّى حاجة" حيث يقول:

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

نَا قَلْبِي مَسْجُونْ عَنْدَكْ يَاطُفْلَة بُعْدَكْ جَا بُعْدَيْنْ يَاشَمْسْ اصْبَاحِي(1)

شبّه خليلته بالشّمس ، ثمّ حذف المشبّه وترك المشبّه به ليدل عليه" الشّمس" ، من باب الاستعارة التّصريحيّة.

وخلاصة القول: إنّ الشّعراء الشّعبيّين في منطقة بوسعادة، في شعرهم عموما وفي شعر الغزل خصوصا اهتمّوا بالاستعارة بنوعيها، لما توفّره من رحابة في التّعامل مع الصّور، لأنّها تجسّد الأمور المعنويّة وتبرزها في كيان مادّي محسوس، وتشخّص الجمادات وتبثّ فيها الحياة، وتمنحها الحركة بشتّى مظاهرها. كما أنّها موصلة بحياة الشّاعر النّفسيّة وبتجربته وآلامه وما يراه حوله وما يحسّ به، فهي نتيجة للتأمّل العميق في الموجودات.

2 ـ 3 الكناية

هي أحسن وأروع الأساليب البيانيّة يقول عنها عبد القاهر الجرجاني " إنيرد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه" (2)، كما أنّها لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الأصلي." (3) حيث إنّ الكناية تدلّ على صفتين لموصوف واحد، لا يمنع الكلام من إرادة الصّفة الأصليّة أو الصّفة المقصودة حين الاستعمال، لكنّ الصّفة المقصودة في الغالب هي الصّفة الخفيّة، كما أنّها" لون من الوان التّعبير البياني، وهي كلّ ما فهم من الكلام ومن السّياق، من غير أن يذكر اسمه صريحا في العبارة، فتستعمل قرينة من المعنى البلاغي."(4).

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – عبد المطّلب محمّد، البلاغة الأسلوبيّة، ط1، الشركة المصريّة العالمية للنشر، 1994، ص80.

3 – عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربيّة، د/ط، دار النّهضة العربيّة، بيروت، 1985، ص397.

4 – غريد الشّيخ، المتقن في علوم البلاغة، د/ط، دار الرّاتب الجامعيّة، بيروت، لبنان، د/ت، ص95.

لقد وجدت الكناية بكثرة في الشّعر الشعبي عموما وشعر الغزل خصوصا، حيث نجح الشّاعر البوسعادي بصورة كبيرة في توظيفها، وإبراز حالات شتّى، في صور إيحائيّة، من ذلك ما جاء في شعر الشّاعر أحمد وليد بن القبّي في قصيدته" لا مرسول"

ادِّيهْ لْعَزِّي إِذَا دَرْتْ امْزِيَّة قُولَلْهَا حَمُّودْ رَاكِي عَذَّبْتِيهْ(1)

كناية عمّا وصل إليه حال الشاعر، جرّاء الحزن والهجران والفراق.

ويقول أيضا:

رَاهْ يْسَالْ عْلِيكْ صَبْحَة وَعْشِيَّة اللِّي جَا مَنْ جِيهْتَكْ جَمْلَة نَبْغِيهْ(2)

كناية عن مكانة المحبوبة في قلب الشّاعر، فهي متمكّنة من قلب الشّاعر، حتّى وصل به الأمر إلى أن يحتفي ويحبّ كلّ من يأتي من أهلها أو أقاربها، ويقول أيضا في قصيدته" هلّكني ذاك السّحاب":

هَلَّكْنِي ذَاكْ السَّحَابْ وْبْظَلُّوا رَابْ لَا بَا يَرْحَلْ ، زَادْ عْلَى الْخَاطَرْ تَهْوَاسْ(3)

رسم الشّاعر صورة في غاية الرّوعة، دون أن يصرّح، حيث أراد ان يبيّن حال الشّاعر الّذي إن حلّ عليه طيف المحبوبة، فإنّه يشبه حال السّماء عندما تتلبّد بالغيوم القاتمة، فترسم على الإنسان صورة الكآبة والحزن، وكذلك حال الشّاعر جرّاء الهجر والفقد. وهاهو الشّاعر باي موسى بن المقري يرسم أحسن صور الكناية في قصيدته" حتّى حاجة" يقول:

مَا نُرْقُدْ فِي اللَّيْلْ مَنَّكْ يَا طُفْلَة غَيْرْ انْشُوفَكْ رَاهْ يَتْحَلّْ اسْرَاحِي(4)

وهي كناية عن مكانتها في قلبه. أمّا الشّاعر العيد دبّوسي فقد أوردها في قصيدته " أطلال" في قوله: حِينْ تْجِينِي تْرَيِّحْ الْقَلْبْ تْزَهِّيهْ نْحَسّْ الدَّنْيَا كَامْلَة هَاذِي لَيَّا(5)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

كناية عن شغف الشّاعر وحبّه لمحبوبته ومكانتها الرّفيعة في قلبه، حتّى ليشعر أنّه يملك الدّنيا وما فيها، ويقول أيضا:

تْحَسّْ الْعَاشَقْ رَايْبَة كِيفَانْ عْلِيهْ حَامَلْ ثُقْلْ كْبِيرْ وَامْحَانْ قْوِيَّة(1)

وهي كناية عمّا يعانيه المحبّون من ويلات الهجر والفقد. وهاهو الشّاعر إسماعيل مدّاد يسلك الطّريق نفسها، حيث احتفى شعره بالكثير من الكناية، من ذلك ما ورد في قصيدته" نصيرة" الّتي يقول فيها:

بَنْتْ امْجَدَّلْ بَالذّْهَـبْ مَا تَتْبَدَّلْ وَاللّي شَافَكْ يَا نَصِيرَة عَقْلُو طَارْ(2)

كناية عن مكانتها في قلبه، وما يميّزها من جمال فائق، يحار فيه الرّائي.، ويقول أيضا في قصيدته" محنة قلبي":

شُوفِينِي مَعْلُولْ طَايَحْ بَيْنْ ايْدِيكْ خَايَفْ يَشَّشْفَاوْ فِيَّا عَدْيَانِي(3)

كناية عمّا وصل إليه حال الشّاعر من مرض وعلّة، جرّاء هجرها له. أمّا أحمد فضيلي الدّيسي فقد حفلت أشعاره بالكثير من الكناية، من ذلك ما جاء في قصيدته" آجديّ الرّيم" يقول فيها:

عَرْقَتْ مَا لَوَاتْ تَخْدَمْ شَفَّتْـــتِي وَانَا كُنْتْ اصْغِيرْ وَالَعْ بِالسِّيقَارْ

شَعَّلْتُو مَنْ خُوهْ وَالْقَيْضْ امْكَنِّي تَحْتْ اظْلَالُو انْخَايَلْ بِالَابْصَارْ(4)

الشّاعر صاحب شعور رقيق وقلب مرهف، لم يحتمل منظر المرأة وهي كناية عن عمق التأثّر. كما سار محمّد بوشهابة على الدّرب نفسه، ورسم لنا صورة أخرى في قصيدته" يا سايلني" يقول:

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

إِذَا رَدْتِي الذَّبْحْ لِيكْ احْلَالْ رَانِي لِيكْ ابْلَاشْ بِدُونْ أَثْمَانِي(1)

كناية عن الإخلاص والوفاء والاستعداد لتقديم نفسه فداء لها. ولا نبرح ميدان الكناية حتّى نشير إلى ما أورده الشّاعر البشير قذيفة، في قصيدته" من حبّك" حيث يقول:

مَنْ لِي عْرَفْتَكْ تَهْتْ، ضَيَّعْتْ السَّبِيلْ رَانِي هَامَلْ طُولْ، نَمْشِي عْلَى لُوعَرْ(2)

كناية عن حاله البائس، جرّاء الهجر ورحيل المحبوب، ويقول أيضا:

أَنْتِي رُوحِي وْرَاحْتِي وْفَرْحِي وَالْوَيْلْ أَنْتِي شْقَايَا وْسْعَادْتِي وَأَنْتِي لُعْمُرْ(3)

كناية عن عشقه وحبّه لها. ويقول أيضا في قصيدته" يا قلبي" يقول:

مَا نُرْقُدْشْ اللَّيْلْ نَوْمِي عَادْ احْرَامْ وَاتْبَدَّلْ حَالِي وْعَادْ لَامَا يَحْلَالِي(4)

كناية عن معاناة الشّاعر لفراق المحبوب.

وخلاصة القول في الكناية: إنّها في جميعها تبرز ولع الشّاعر بمحبوبته، وما يلاقيه من ألم وعذاب، كما أنّها تتميّز بقرب مأخذها على الأغلب، فلا تعقيد فيها، وهي معبّرة في عمومها، موحيّة مؤثّرة، وسرّ فنّها وجمالها يأتي من خلال امتلاء ألفاظها بمشاعر الوفاء والحزن والأسى والشّوق والحنين، وما يمكن قوله عموما عن التّشابيه والاستعارات والكنايات ما قاله أحد النقّاد" إنّ الخيال متعة العاطفة الحارّة والشّعر الحيّ الفيّاض، والخيال الحيويّ المنتج هو المرحلة القويّة النّابضة، للوصول إلى الحقائق، والوسيلة الجيّدة في الكشف عن أسرارها، يهتك به أستارها المحجبة، فهو يعمل ليحقّق ما يصبو إليه المتخيّل من آمال، حرم منها في واقعه الّذي يعيشه، والّذي لا يستطيع الواقع أن يحقّقه له ويقرّبه منه، ويعمل ليقرب من جوهر الوجود."(5)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – علي صبح، البناء الفنّي للصّورة الأدبيّة عند ابن الرّومي، ط1، مطبعة الأمانة، القاهرة، 1976، ص136و137.

3 ـ الرّمز:

الرّمز لغة الإشارة بالشّفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللّسان، وأكثر ما يكون ذلك على سبيل الخفية، ورمز في اللّغة أشار، أومأ والرّمز: الإشارة، الإيماء، ما يشير إلى معنى خفيّ." (1) يرى أهل البلاغة أنّ الرّمز متحوّل من الكناية، لكنّه يتناول دلالة لا تخضع للمعرفة المباشرة، وإنّما يكتسب تفسيره من النصّ نفسه أحيانا. وقد اعتمد الشّعراء في قصائدهم الغزليّة الرّمز للتّعبير عن الأفكار والرّؤى، ومن كثرة استعماله ألفه النّاس واستعملوه، حيث أصبح مثلا، فأيوب يرمز إلى الصّبر على الألم والعذاب، والزّيتون والحمامة يرمزان إلى السّلام.

إنّ الرّمز سمة أسلوبيّة، اصطبغت به القصيدة الشّعريّة الشّعبيّة على اختلاف أغراضها، وظهر بصور مختلفة، وساهم بشكل كبير في تعميق المعنى والتّعبير عمّا يجيش في صدر الشّاعر، ثمّ إنّ استخدام الرّمز يضفي لمسة جمالية فيها. لذا عزف الشّعراء الشّعبيّون من معين الرّمز، بمختلف أضربه، ممّا شكّل صورا فنّية، نقلت تجاربهم الشّعريّة وعمّقت المعنى فكريّا وجماليّا، ومنذ القديم أخذ الشّعراء رموزهم من الأساطير والطّبيعة، إذ كلاهما يساهم في نقل التّجربة من حدودها الخياليّة الفرديّة إلى تجربة المصير العام. ومع ارتقاء الفكر البشري ارتقت لغة الرّمز، وارتقى تعامل الأديب معه فانتقل الرّمز من لغة الشّمول إلى أخرى أكثر تحديدا أو بتعبير أوضح من اللّغة المشيرة إلى اللّغة الرّامزة غير المعقّدة، الّتي ترتفع بالمعنى إلى مستوى جديد وإنماؤه وإخصابه بشحنته التّعبيريّة، الّتي لا يملكها اللّفظ المجرّد (2)، ومهما يكن " فالرّموز الّتي يستخدمها الشّاعر ضاربة بجذورها في

---

1 – هيئة الأبحاث والتّرجمة لدار الرّائد الجامعيّة، السيل، القاموس العربي الوسيط" عربي/عربي"، دار الرّائد الجامعيّة، بيروت، مادة " ر م ز" ص345.

2 – ينظر أحمد بسّام ساعي، حركة الشّعريّة في سوريّة من خلال أعلامه، ط 1، دار المأمن للتّراث، دمشق، 1978، ص337.

التّاريخ، ومرتبطة عبر هذا التّاريخ بالتّجارب الأساسيّة النّمطية، فإنّها حين يستخدمها الشّاعر المعاصر، لابدّ أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتّجربة الحالية، وأن تكون قوّتها التّعبيريّة نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها."(1)

وعموما إنّ الرّمز الشّعري يستطيع أن يولّد لدى المتلقّي سلسلة من المشاعر، يحسّ فيها بقيمة فنّية خلف الرّمز، ثمّ إنّ الصّورة الشّعريّة قد تكون لها قيمة رمزيّة، لأنّها تمثّل صورة لأغوار شعور النّفس البشريّة. وما يلفت الانتباه عند الاطّلاع على الكثير من القصائد الغزليّة الشّعبيّة كثرة الرّموز المستعملة تلقائيّا، بالرّغم من أنّ أغلب شعراء المنطقة لا يحسنون القراءة والكتابة، ومع ذلك فالرّمز المأخوذ من الطّبيعة حضر وبقوّة في أشعارهم. وهذا ما يتّضح ممّا سيعرض من أبيات في قصائد مختلفة لشعراء مختلفين، مثل ما يبدو في شعر أحمد وليد بن القبّي، حيث اعتمد كثيرا الرّمز بأنواعه.

من ذلك ما جاء في قصيدة" لا مرسول"

في قوله:

وْهَذَا الطُّفْلَة قَا غْزَالَة بَرِّيَــة وْذَاكْ الزَّيْنْ اللِّي نْظَلْ نْسَالْ عْلِيهْ(2)

ويقول أيضا:

مَا نُرْقُدْشْ اللَّيْلْ رَانِي مَتْعَذَّبْ وَغْزَالِي دِيمَا انْعَيَّطْ بَسْمَـــــاهَا(3)

ويقول أيضا:

وْرَانِي خَايَفْ يَا غْزَالِي لَا نَدْعِيكْ تَتْكَسْرِي وَتْعُودِي بْرَايَكْ نَدْمَانَة(4)

فلفظة الغزال هنا ترمز إلى المرأة الجميلة، الّتي خطفت قلب الشّاعر وأسرته

---

1 – عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة، (مرجع سابق) ص199، 200.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

ويقول أيضا:

وَحْدْ الْوَرْدَة شُفَتْهَا ثَالَثْ رَمْضَانْ مَسْقِيَّة بَمْيَاهْ دِيمَة زَقْرَانَة(1)

ويقول: أيضا:

يَاوَرَدْة زَدْتِي عْلَى قَلْبِي نِيرَانْ فَكَّرْتِينِي فِي اغْزَيَّلْ خَلاَّنَا(2)

ويقول:

وْهَاذَ الْوَرْدَة فَكَّرَتْنِي فِي لَمْحَانْ اتْفَكَّرْتْ اغْزَالْ وَاحَدْ وَاعْنَانَا(3)

لقد استخدم الشّاعر لفظا من عناصر الطّبيعة، حيث رمز بلفظ" الوردة" إلى محبوبته الجميلة، كما اعتمد الشّاعر بعض الرّموز المأخوذة من الطّبيعة، للتّعبير عن حالته النّفسيّة السيّئة، ومعاناته الأليمة، جرّاء الفراق والهجر يقول:

هَلَّكْنِي ذَاكْ السَّحَابْ وْبْظَلُّوا رَابْ لَابَا يَرْحَلْ زَادْ عَالْخَاطَرْ تَهْوَاسْ(4)

ويقول أيضا:

وَاتْمَسَّى ذَاكْ الْقْمَرْ غَطَّاهْ سْحَابْ وَاظْلاَمَتْ عَنِّي الدَّنْيَا مَقْوَانِي(5)

فالسّحاب والظّلام والقمر كلّها ترمز إلى حال الشّاعر النّفسيّة السيّئة، وأيضا ما يميّز محبوبته من جمال.

أمّا الشّاعر البشير قذيفة فقد احتفى شعره بكثير من الرّموز، رموز الطّبيعة وغيرها، وهذا ما تجسّد في قصيدة" يا قلبي" يقول:

رَاهْ يْجِيكْ نْهَارْ تَتْفَاجَى لَغْيَامْ تَرْجَعْ زَاهِي كِي زْمَانْ وَالْجُرْحْ يْزُولْ(6)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

6 – انظر القصيدة في الملحق.

لغيام : الغيوم تعبير عن حالة نفسيّة سيّئة، ويقول أيضا:

لَازَمْ عَيْنِي تْشُوفْهَا بَدْرْ التَّمَامْ مَنْ تَرْكَتْ مَشْعَالْهَا فِيَّا مَفْتُـــــولْ

هِيَ الْقَمْرَة وْشَمْسِي طُولْ لَيَّامْ مَا تْدَبَّرِي مَا تْقُولِي وَاشْ الْمَعْمُولْ(1)

فكلمات البدر والقمر والشمس، جميعها ترمز إلى حسن وبهاء المحبوبة وولع الشّاعر بها.

ويقول أيضا في قصيدة عزّ الخاطر:

رَانِي غَارَقْ فِي الْبْحَرْ وَيْنْ هْرُوبِي اللِّي يْسَلَّكْنِي رَاحْلِي وَيْنْ نْلاَقِيهْ

غْزَالْ الصَّحْرَاء يَا الْخُو زَادْ اعْذَابِي وْعَدْمْ امْعَدَّمْ رَاهْ طُبِّي بَيْنْ ايْدِيهْ

سْلَبْتِي عَقْلِي يَا الرِّيمْ الْمَتْرَبِّـــــــي وَاشْ يْطَفِّي نَارْ بْقَلْبِي شَعَّلْتِيـهْ(2)

فلفظة البحر ترمز للحبّ العميق، أمّا لفظة الغزال والريم فترمز لجمال المرأة وحسن قوامها.

وهاهو الشّاعر العيد دبّوسي ينهج ما نهجه الشّعراء الشّعبيّون البوسعاديّون، إذ اعتمد الكثير من الرّموز، نذكر منها ما ورد في قصيدة" أطلال" يقول:

كَانْ غْزَالِي كُنْتْ مَتْوَلَّعْ غِي بِيهْ مَنْ غَيْرُو مُحَالْ حَاجَة مَقْضِيَّـة

إلى أن يقول:

وَلَّى حَجْرَة مَا قْدَرْتْ نْفَتَّتْ فِيهْ وَاشْ نْحَرْتَتْ فِي الْحْـجَارْ الصَمِّيَة

خَلاَّنِي غَيْ طَيْرْ مَكْسُورَة جَنْحَيْهْ طَايَحْ تَحْتْ احْجَارْ فِي جَنْبَ الْوَطْيَة(3)

فكلمة غزال ترمز للمرأة الجميلة، أمّا لفظة الحجر فتعني القسوة وما يعانيه الشّاعر، وقسوة المحبوب عليه، أمّا الطّير المكسور الجناح فيرمز لما عليه الشّاعر من حال سيّئة.

أمّا الشّاعر باي موسى بن المقري فقد أورد ذلك في قصيدته" حتّى حاجة" في قوله:

نَا قَلْبِي مَسْجُونْ عَنْدَكْ يَاطُفْلَة بُعْدَكْ جَا بُعْدَيْنْ يَاشَمْسْ اصْبَاحِي

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

فلفظة شمس ترمز لجمال المحبوب، وهاهو الشّاعر إبراهيم خبّار يعتمد تقريبا نفس الرّموز، وذلك ما تجسّد في قصيدة"سعيدة" يقول فيها:

صْرَالِي كِي الطَّيْرْ قَاعَدْ نْفَرْفَرْ رَاحَتْ لَيَّامْ وْحَبِّى اللِّي كَـــــــانْ(1)

إلى أن يقول:

كَانَتْ نَجْمَة عَنِّي تَبْهَـــــــــرْ كَانَتْ زَهْرَة تَضْوِي عَنِّي فِي بُسْتَانْ

الطَّيْرْ قَاعَدْ نْفَرْفَرْ ترمز لمعاناة الشّاعر وحزنه وألمه. أمّا لفظ نجمة وزهرة فترمزان لما تتمتّع به المحبوبة من جمال فائق. أمّا الشّاعر عامر أمّ هاني فقد حفل شعره الغزلي أيضا ببعض الرّموز، خاصّة المستمدّة من الطّبيعة أو غيرها، من ذلك ما جاء في قصيدته" يا ولفي" يقول:

رْقَادِي مَابَيْنْ الْقَفْزَا وَالْفَجْعَة نْبَاتْ نْخَمَّمْ عْلَى حْمَامِي وَيْنْ يْبَاتْ(2)

حمامي ترمز إلى المحبوبة الجميلة المسالمة، ويقول أيضا في قصيدة بعنوان" يا شجرة محنتي" يقول:

يَا شَجْرَةْ مَحَنْتِي تْزَهِّيكْ لَغْصــانْ فِي ذَا رِيحْ الْيَوْمْ مَكْثَرْ هَبَّاتُو(3)

شبّه ورمز لمحبوبته بلفظ شجرة، والّتي من خصالها العطاء والإثمار، ويقول أيضا:

يَاشَجْرَة رَاكْ أَجْرَحْتِي ذَا الْحَـيْرَانْ وَحْدَانِي فَالْحُبْ طَاحُو دَمْعَاتُو

كِي نْظَرْتَكْ فِي اللَّيْلْ وَنَايَا سَهْرَانْ فَكَّرْتِينِي فِي غْزَالِي وَنْعَـــاتُو

رمز هنا للمحبوب بلفظة الغزال، ثمّ أشرك الصّورة الحقيقيّة للشّجرة، ولم يقف عند حسنها الظّاهر، بل تجاوز ذلك ليشمل الوصف على مختلف الأحاسيس والعواطف والمشاعر، ودليل ذلك قوله:

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

شُفْتَكْ يَا شَجْرَة تْلَمَّتْلِي لَحْـــزَانْ فَرْفَرْ قَلْبِي رَاهْ لَاحْ بْدَقَّـــاتُو

أمّا الشّاعر بشير مفتاح فلم يخالف نهج سابقيه من شعراء بوسعادة وأورد رموزا تماثل الرّموز السّابقة، وهذا ما تجسّد في قصيدته" عيني شافت ريم" يقول:

عَيْنِي شَافَتْ رِيمْ وَاتْخَبَّى عَنْـــهَا خَلَّى الْقَلْبْ يْتِيهْ فِي لَيْلْ ازْمَانِي(1)

فلفظة ريم ترمز إلى المحبوبة الّتي يشبه جمالها جمال الغزال. وسار على هديه الشّاعر أحمد فضيلي الدّيسي الّذي نلمس له قصائد تحفل أبياتها بالرّمز نكتفي بذكر ما جاء في قصيدة" بالاك يا صيّاد" يقول:

بَالَاكْ يَا صَيَّادْ فِي الصَّحْرَاء تَهْمَلْ وَاتَّبَعْ لُغْزَالْ وَاتِّيهْ عْقَابُـــــــــــو

تَاخُذْ رَابِي لَا تْرُوحْ وْلَا تَحْصَـــــلْ وَالْغَزْلَانْ صْعِيبْ اَخْطِيكْ احْزَابُو(2)

فلفظة الغزال ترمز للمحبوب.

ونختم في هذا المجال بما ورد في شعر الشّاعر إسماعيل مدّاد، الّذي ذكر بعض الرّموز في قصيدته" محنة قلبي" في قوله:

رَاهْ هْجَرْنِي فِي الشَدَّة جَا هَارَبْ لِيكْ مَنِّي فَرْفَرْ كِي الطَّيْرْ وْخَلاَّنِي

عَنَّكْ صَابَرْ يَاقَلْبِي رَبِّي يَهْدِيـــكْ عَنَّكْ صَابَرْ يَاالْغْزَالَة وَنْعَانِـــي(3)

ويقول أيضا في قصيدته " نصيرة":

مَا شَكِّيتْ نْشُوفْ قَيْ غَرْبِي لَجْدَلْ مَا شَكِّيتْ انْشُوفْهَا نَجْمَةْ لَفْجَارْ(4)

فلفظ الطّير ترمز وتوحي بحال الشّاعر السّيئة وما يعيشه من الم وحزن. أمّا ألفاظ" الغزال ، لجدل، نجمة" فترمز لما يميّز محبوبته من جمال خارق.

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

وخلاصة القول: إنّ الشّعراء الشّعبيّين في منطقة بوسعادة اعتمدوا الرّمز في أشعار الغزل خاصّة المستمدّة من الطّبيعة، وهذا يدلّ على وعي الشّعراء، بما يلعبه الرّمز في التّعبير، عمّا تختلج به ذاته من مشاعر وما يحدثه الرّمز أيضا في نفس المتلقّي ، من استمالة للذّهن ولفت للانتباه، وإبحار المتلقّي في أغوار معاني النصّ . شرط ألاّ يبعث الرّمز في النصّ الغموض والتّعقيد.

4 ـ العاطفة:

عرّف بعض الدّارسين الصّورة الشّعريّة بأنّها" رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة."(1) هذا يعني أنّ العاطفة من أهمّ عناصر التّجربة الشّعريّة، ومن أهمّ ما يقوم عليه الشّعر إذ " العاطفة هي العنصر الثّاني الّذي يتوقّف عليه الشّعر بعد الموسيقى، ولكنّها لا تقلّ عنها أهمّية لأنّها بمثابة الرّوح من الهيكل في الشّعر."(2)

والعاطفة في معناها اللّغوي تعني الاستمالة حيث نقول: " عطف" بمعنى مال ومنه" عطف العود" فانعطف، وكذلك عطف عليه إذ أشفق (3)، وعطف عليه رحمه، وعطف عن الأمر صرفه عنه، وعطف عليه مال، والعطف الحنان، والعطوف الشّفوق أي المحسن.

أمّا العاطفة في اللّغة العربيّة فتعني الحالة الشّعوريّة وما يصحبها من نشاط موجّه متواصل، يحمل جميع مظاهر الحبّ والكراهيّة، وهي أيضا وسيلة في معرفة النّفس وأقاليمها الغامضة، وارتباطها بأشياء العالم، وبالعاطفة يستطيع الشّاعر مخاطبة الأشياء، ويجعلها تصطبغ بدمه وتتلوّن بروحه. إنّها المسوّغ الأكبر لرؤية الشّاعر للكون رؤية شعريّة، ثمّ إنّ الشّاعر بإمكانه أن يحوّل الأفكار إلى تجارب شعريّة، يسكب فيها مرارته ولوعته، فتبدو عبقريّته في نظم الكلمات بأسلوب بارع، يوقظ العاطفة ويحي الوجدان ويدغدغ الجانب الرّوحي. وما يجب أن

---

1 – إبراهيم العريض، الشّعر والفنون الجميلة، د/ط، دار المعارف، القاهرة، د/ت، ص188.

2 – سي . دي . لويس، الصّورة الشّعريّة، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون،) مرجع سابق)، ص23.

3 – محمد بن أبي بكر الرّازي، مختار الصّحاح، تح: محمود خاطر، دار المعارف، القاهرة،د/ت، ص440.

نشير إليه أنّ المتلقّي والقارئ، الّذي لا يحسن اللّغة الشّعبيّة لمنطقة ما، لا يمكنه في كثير من الأحيان الشّعور بما تحمله القصائد من عواطف جيّاشة صادقة، تحمل في ثناياها الكثير من المعاني والرّموز السّامية.

ولكي نبيّن وندرك فعاليّة العاطفة نورد بعض النّماذج الشّعريّة الغزليّة لبعض شعراء المنطقة، تتلمّس من خلالها الدّفقات الشّعورية العاطفيّة، الّتي ترسم ما يختلج من مشاعر في قلب الشّاعر، ونبدأ بالشّاعر أحمد وليد بن القبّي لنعيش معه لحظات شعوريّة ، عاشها في نفسه، ونقلها إلينا في قوالب فنّية رائعة، وتجسّد ذلك في قصيدته" ياغادي لعزيزتي" يقول فيها:

يَا غَادِي لَعْزِيزْتِي قُلْتْ انْوَصّيهْ سَوَّلْ عَنْهَا وْزِيدْ طَوْلْ الْبُسْتَانَـه

قُولْ لْهَا حَمُّودْ رَاهْ يْسَـــالْ عْلِيكْ مَا يُرْقَدْشْ اللَّيْلْ نَارُو شَعْـلَانَة

نْعَدِّي طُولْ اللَّيْلْ وَانَا نَحْلَمْ بِيكْ نَحْسَبْ عَزِّي رَاهْ مَوْجُودْ مْعَـانَا

وَانُّوضْ مْنَ النَّوْمْ نَلْقَى وَنْسَمِّيكْ شُفْتُو لِيشْ عْزِيزْتِي يَارُفْقَـــــانَا

وَانْتِي وَرْدَة فِي اجْنَانِي زَاهِي بِيكْ مَسْقِيَّة بَمْيَاهْ دِيمَة زَغْرانَـــــة

وْيَا طُفْلَة دَرْتِي الْبَاطَلْ عَيْبْ عْلِيكْ بْلَا سَبَّة وَاعْلاَهْ عَنِّي غَضْبَانَة

حَتَّى أَنَا هَنَتْ لُعْمُرْ وَاهْدَيْتُو لِيـكْ وَرِّينِي مَابِيكْ مُولَاتْ الْخَـــانَة

وَلَّا اصْغِيرَة لَا الصُّغَرْ يْهَمَّلْ فِيكْ صُغْرَ السَنّْ اللِّي حْنَا قَبْلَكْ جَانَا

وَلاَّ مْرِيضَة نْطَالَبْ الْمَوْلَى يَشْفِيكْ تَبْرَايْ تْعَدِّي سَهْرَاتْ مْعَـــــانَا

مَا قَاسَكَشْ الْحُبّْ وَلاَّ تْمَتَّعْ فِيكْ وَقْعَدْتِي مَنُّو لْيَالِي سَهْرَانَـــــة

لَوْ شُفْتِي هَذَا الْبَحَرْ رَاهْ يْعَيِّيكْ فِي بَحْرَ الْعُشَّاقْ عُدْتِي امْعَـانَا

مَنْ حَبَّيْتْ اُوصَافْهَا شُوفْ نْوَرِّيكْ مَعْدُولَة فِي الطُّولْ تَحْسَبْهَا زَانَـا

كِي تَطْلَقْ مَمْشُوطْهَا رَاهْ يْغَطِّيكْ رِيشْ اقْرُبَّة طَالْقَاتُو فَتَّانَـــــة

نَا رَانِي فِي كُلّْ يَوْمْ نْسَالْ عْلِيكْ عُودِي لِيَّا وَاعَطْفِي بِالْحْنَانَـــة

رُدِّي عَنِّي كِي نْعُودْ نْجَاوَبْ فِيكْ يَامَنْ حُبَّكْ رَاهْ بِالنَّارْ كْـــــوَانَا(1)

لقد اجتمعت الكثير من العواطف وامتزجت بعضها ببعض بين عاطفة الشّوق والحنين وعاطفة الشّكوى، من هجر الحبيب وعاطفة الإعجاب، بجمال المحبوب كلّها عواطف تجتمع في صورة كبيرة، لتعبّر عمّا يعانيه الشّاعر من هجر المحبوب ومرارة الفراق ، بالرّغم من محاولة الشّاعر إيجاد أعذار للمحبوب" صغيرة، مريضة"، وهذا كلّه يدلّ على الوفاء والبقاء على العهد، هذه المشاعر تجعل المتلقّي لا يجد منفذا إلاّ التّجاوب مع هاته المشاعر الجيّاشة الإنسانيّة، الّتي تحملها هذه القصيدة، " فالشّعر هو الكلام المتخيّل، الّذي ينشأ من فاعليّة المخيلة عند المبدع، ويحدث تأثيره بتحريك المخيّلة عند المتلقّي."[2]

وهاهو الشّاعر محمّد بوشهابة يعيش اللّحظات نفسها والمشاعر نفسها، حيث رسمها في قصيدته" يامن جيت تسالني" يقول:

يَامَنْ جَيْتْ تْسَالْنِي مَنِيشْ بْـخَيْرْ رَاهْ سْوَالَكْ فِي اضْرَارِي زَادْ الْهَمّْ

مَايَا خَايَضْ فِي قَلْتَتْ لَقْدِيـــــرْ احْمَلْ وَادِي عَادْ مَنُّو يَتْلَاطَــمْ

دَرْبَانِي كَافَكْ عَالِي فِي ذَا الْبــيرْ رَانِي غَارَقْ فِيهْ وَالْحَالْ تْــحَتَّمْ

صَابَرْ لَلْمَكْتُوبْ وَلِّي صَارْ يْصِيرْ وَسْأَلْ قَلْبِي رَاهْ عَنَّكْ مَا يَكْتَــمْ

حَالِي وَاضَحْ مَفْهُومْ بْلَا تَفْسِـــــيرْ وَالْهَمّْ اللِّي بِيهْ دَايَسْ وَنْخَمَّـــــمْ

يَا دَلاَّلِي دَلِّنِي قَاوَيْنْ انْدِيـــــــرْ ذْهَبَتْ للَطَبَّابْ صَارْ اظْلَـــــمْ

يَاكْ اَنَايَ خُوكْ مَتْوَحَّدْ وَاضْــرِيرْ كَلَّمْنِي وَعْلاَشْ قَلْبَكْ صَارْ فْـحَمْ

انْتَايَ جَبَّارْ قَلْبَكْ جَاء قَصْدـــــيرْ وَالْحْدِيدْ يْذُوبْ يَرْجَعْ امْسَـــــقَّمْ

مَتْلَكْ مَا شُفْتُوشْ بَيْنْ الْجَبَـــــابِيرْ وَالُو مَا تَدْرِيشْ بِيَ مَا تَعْلَـــــمْ

قَلْبِي كَانْ مْعَاكْ مَلِّي كُنْتْ اصْقِيرْ مَنْ هَمَّكْ بْدَيْتْ فِي الشَّعَرْ انَظـــــمّْ

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – جابر أحمد عصفور، مفهوم الشّعر، ط1، المركز العربي للثّقافة والعلوم، القاهرة، 1982، ص38.

بَكْرِي مَانَدْرِيشْ هَذَا الْأَسَاطِيرْ خَالِي بَالِي فِي حْيَاتِي مَتْنَعَّـــمْ(1)

تحمل الأبيات شحنات عاطفيّة ، فيها شكوى ممّا يعانيه الشّاعر من ألم وحزن وعذاب وحرقة، فكلّ ما أورده من صور" مايا خايض، احمل وادي، درباني في كافك، راني غارق، قلبي معاك، من همّك" كلّها صور مشحونة بعواطف الحزن والألم والعذاب، ومن ثمّة فهي تخاطب وجدان المتلقّي، وتلقي به في عوالم من التّعاطف والمشاركة مشاركة الشّاعر في حزنه وألمه.

أمّا الشّاعر البشير قذيفة شاعر الحبّ والهوى فقد نقل لنا ما تختلج به نفسه من مشاعر صادقة في قصيدته"من حبّك" يقول:

يَاسَمْرَاء ذَا الْحُبُّ شَعَّلْنِي تَشْعِيـلْ عَوَّلْ يَدِّينِي وْعْلَى مَوْتِـــــي قَرَّرْ

مَا نُرْقُدْشْ النَّوْمْ سَاهَرْ طُولْ اللَّيْلْ وَاخْيَالُو قُدَّامْ عَيْنِيَّ حَاضَـــــــرْ

بَدْمُوعِي شَفَّيْتْ لَعْدُو وَ الْخَلِيـــلْ وَاللِّي يُنْظَرْ لْحَالْتِي يَبْقَى حَايَـــرْ

يَالَايَمْ فِي حُبُّهَا مَا دَرْتْ جْمِيـلْ رَانِي هَايَمْ فِي الْهْوَى مَاجَبْتْ اخْبَرْ

وَسَّعْ يَا خُويَا الَحْمَلْ عْلِيكْ ثْقِيـلْ وَالْعَاشَقْ لَا تَنَصْحُو مَنُّو وَخَّـــــرْ

رَانِي فَاقَدْ لَلْعْقَلْ نَعْدَلْ وَ انْمِيـــلْ كِي مَثْلْ الْمَجْنُونْ حَالِي وَلاَّ اكْثَـــرْ

نَحْلَفْ نَحْظِيهَا وْنْوَلِّي فِي الْوَيْـلْ يَعْصِينِي قَلْبِي عْلِيهَا مَا يُصْبُـــــرْ

حَتَّى لَيْلِي بَعْدْ قُصْرُو عَادْ طْوِيلْ نَسْتَنَّى فِي سَاعْةَ خْلَاصِي تَحْضَـــرْ

تَكْوِي فِيهْ وْمَا حْشَمْ وْمَا قَالْ قْلِيلْ وَيْعَادِينِي كِي نَنَصْحُو ذَا الْقَلْبْ الْمُرّْ

يَا حَنِينْ وْيَا كْرِيمْ لُطْفَكْ يَا جَلِيلْ يَا هَادِي مَنْ ضَلّْ رَانِـــي مَـــسْتَغْفَرْ(2)

نلمس في هذه القصيدة الغزلية عاطفة الشّكوى والحزن، ممزوجة بعاطفة الولع والشّوق والحنين. إنّها صوّر تعبّر عن حالة الشّاعر السيّئة وما وصل إليه، حيث أصبح على فوهة

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

الموت، فهو لا ينام اللّيل، دائم البكاء، هائم على وجهه، فاقد لعقله" ما نرقدش النّوم، نسهر، بدموعي ، شفيّت، هايم في الهوى مثل المجنون" كلّها صور شعريّة ترسم حال الشّاعر، الّذي فقد طعم الحياة لهجر محبوبته له، حتّى أنّ قلبه أصبح لا يستطيع الصّبر، ولا يقبل نصيحة أحد. إنّها عاطفة جيّاشة تترك المتلقّي يعيش في ذاته هذه المشاعر، وتجعله يتعاطف مع الشّاعر. ومن خلال هذه الصّور والعواطف نفذ الشّاعر إلى أعماق المتلقّي وأجبره ـ من خلال هذه اللّوحة المشحونة بالأحاسيس الجيّاشة الصّادقة ـ على أن يتّخذ موقف المتعاطف، الّذي يحترق لاحتراق الشّاعر ويحلم بأحلامه.

ولا نبرح مجال الصّورة والعاطفة حتّى نستعرض قصيدة" عتاب" للشّاعر العيد دبّوسي، ونتلمّس ما فيها من مشاعر جيّاشة وعاطفة صادقة يقول:

لَوْ بِيدِي نَكْوِيكْ يَا قَلْبِي كَيَّـــاتْ نْقِيمْ عْلِيكْ الْحدُّ بَمْيَاتْ نْجَـلْدَة
وْمَا نَحْبَسْ حَتَّانْ تَحْبَسْ مَ الدَقَّـاتْ وْكِي تَحْبَسْ نْكَمَّلْ عْلِيـكْ الْعَدَّة
تَسْهَلِّي وَنْلُوحْ جَدَّكْ فِي جَمْـــرَاتْ وَنْخَلِّيكْ تْطِيبْ وَحْدَة عَنْ وَحْـدَة
عْلَى خَاطَرْ دِيمَة تْعِيدْ الذَّكْــرَيَاتْ تْنَبَّشْ فِي جْرَاحْ يَبْستْ مَنْ مُدَّة
اتْفَكَّرْ فَاللِّي عْشَقْنَا وَقْتَ انْ فَــاتْ وَمْعَاهَا ذُقْتْ الْهْمُومْ بْـــــلاَ عَدَّة
هَذِيكْ اللِّي خَطْفَاتَكْ مَنِّـــي وَمْشَاتْ وْتَرْكَتْ لِي كُلْ الْجْوَاجِي مَصْهُودَة
كُنْتْ تْسَافَرْ فِي هْوَاهَا بَالسَّـــاعَاتْ وَتْخَلِّينِي كِي الْجُثَّة مَتْمـــــــدَّة
وْكَايَنْ فِي بَعْضْ اللِّيَالِي كُنْتْ تْبَاتْ وَانَا سَاهَرْ فَوْقْ مَطْرَحْ وَمْخَـــــدَّة
طَاوَعْتَكْ وَبْكَيْتْ بَانْوَاعْ الْبَكْيَـــاتْ مَرَّة نَجْهَرْ بَالْبْكَاءْ مَرَّة جَـــحْدَة
دَمْعَةْ حُبْ مَهِيشْ كِي كُلْ الدَّمْعَاتْ دَمْعَ الْحُبْ يْفِيضْ مَنْ جَوْفْ الْكَبْدَة
لَوْ يْصُبْ عْلَى الَحْجَرْ يْصِيرْ فْتَاتْ تَتْحَرْتَتْ مَنُّو جْبَـــــالْ الْمَتْرَفْدَة
يَتْمَسَّى بُرْكَانْ مَنْ غَيْرْ سْحَـــابَاتْ تْذُوبْ الصَّمَّة وَالْحْدِيـــدَة تَتْصَدَّى
يُعْذَرْنِي مَنْ ذَاقْ مَنْ كَـاسْ الآهَاتْ وَتْخَلاَّتْ احْبَابْ عَنُّو فِـــــي شَدَّة

فِي ظَهْرُو مَدْقُوقْ كَذَا مَنْ طَعْنَـاتْ كِي عَيَّطْ مَا صَابْ وَاحَدْ للَنَّـجْدَة(1)

إنّ المتأمّل في هذه اللّوحة الفنّية الشّعريّة يتلمّس عديد العواطف، مابين عاطفة الحبّ والإخلاص" تسافر في هواها بالسّاعات، ساهر، نجهر بالبكاء ونجحد، دمعة حبّ، يفيض من جوف الكبدة، الحجر يصير فتات، تذوب الصمّة" وعاطفة العتاب واللّوم على قلب أحبّ واخلص ولم يلق إلاّ الصّدود" لو بيدي نكويك، نقيم عليك الحدّ، تعيد الذّكريات، انتبش في جراح يبست، هذيك اللي خطفتك وامشات، تركتني" هذه الصّور وحّدها الشّاعر وجمع فيها الصّورة والإحساس، أفرغ فيها الشّاعر يلاقيه من عذاب وحرقة وجفاء الحبيبة حمل من خلالها معه المتلقّي إلى عالم من التّعاطف والمشاعر الموحية بالعذاب والألم. وخلاصة القول: إنّ الصّورة الشّعريّة في جوهرها تعبير صادق ن عاطفة معيّنة، عاشها الشّاعر في ذاته، ونقلها إلى المتلقّي في لوحات فنّية، تحمل تدفّقا شعوريّا متنوّعا، يجسّد لحظة شعوريّة معيّنة، خاضعة للصّورة، والصّورة خاضعة لها حيث" إنّ العاطفة دون صورة عمياء، وإنّ الصّورة دون عاطفة فارغة، فالشّعر تركيب بين الصّورة والعاطفة."(2)

إنّ ما تمّ استعراضه من قصائد لبعض الشّعراء من منطقة بوسعادة، حملت في جميعها عواطف جيّاشة ومعبّرة ومؤثّرة وصادقة، تخاطب الوجدان وتنفذ إلى أعماق الرّوح ، محدثة نوعا من التّماسك الشّعوري في القصيدة، الموحي بالعذاب والألم، والمستجيبة لطبيعة العاطفة المحبّة والمعذّبة والمتألّمة.

إنّ الصّورة الشّعريّة بجميع عناصرها، تحمل جزءا من تجربة الشّاعر، بل عمقها ومحورها الرّئيس، لأنّ الشّعر عند الشّاعر الشّعبي لا يزال الملجأ الوحيد المعبّر عن المشاعر الصّادقة، وخواطر القلب وخلجات الفكرة. والصّورة الشّعريّة الفنّية هي الأداة الرّيسة لنقل التّجربة.

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – إبراهيم العريض، الشّعر والفنون الجميلة، (مرجع سابق)، ص32.

الفصـــل الرّابع

تمظهرات الموسيقى الشّعريّة في القصيدة الشعبية الغزلية

1 ـ الموسيقى الخارجيّة تقديم

1 . 1 الوزن

1 . 2 القافية 1 . 2 . 1 الرّوي

1 . 2 . 2 الوصل

1 . 2 . 3 الرّدف

1 . 2 . 4 ألف التّأسيس

1 . 2 . 5 الدّخيل

1 . 3 القافية والحركة

1 . 3 . 1 أنواع الحركات

1 . 3 . 1 . 1 الرسّ

1 . 3 . 1 . 2 الحذف

1 . 3 . 1 . 3 التّوجيه

1 . 3 . 2 عيوب القافية

1 . 3 . 2 . 1 التّجميع

1 . 3 . 2 . 2 الإيطاء

2 ـ الموسيقى الدّاخلية

2 . 1 القافية الداخلية

2 . 2 موسيقى الألفاظ

2 . 3 موسيقى الحروف

2 . 4 المحسّنات البديعيّة

2 . 5 التّكرار

تقديم: الشّعر جسد روحه الموسيقى، والعلاقة بينهما علاقة عضويّة جماليّة، ثمّ إنّ الشّعر من أهمّ الأشياء الّتي تعين على خلق التّوازن في النّفس البشرية إذ " يعيد لنا النّظام الطّبيعي لمشاعرنا وأحاسيسنا، بما يحدث فيها من التّساوق الموسيقي، الّذي ينشره فينا مادّيا ومعنويّا، وبما يتيح لها من التّلحين المطرب، الّذي تلتحم معه، بل الّذي تتآلف مع رنّاته وإيقاعاته، وكأنّما أعيد لها بنيانها الفطريّ السّليم، وبذلك كانت موسيقى الشعر تشبع فينا حاجات عميقة، إذ تعيد إلى الأوتار المشوّشة في قيثارة حياتنا الوجدانيّة نسقها الطّبيعي."(1)

هذا يعني أنّ الموسيقى جزء هامّ من بنية الشّعر، بل لها تأثير كبير وإيحاء قويّ، وفيها تعبير عن دخائل النّفس، حيث أنّ إبراهيم أنيس في دراساته الشّعريّة قدّم البناء الموسيقي على بناء الصّورة حينما قال: " فليحاول النقّاد... ليكتشفوا لنا عمّا قد يكون فيه من أخيلة واستعارات وتشبيه ومجاز، وليؤلّفوا من مثل هذا علما أو فنّا، غير أنّا نطمع منهم أن يصنعوا موسيقى الشّعر في محلّها الأسمى." (2) وقد حاول الكثير من الدّارسين البحث في حقيقة العلاقة بين الشّعر والموسيقى، منهم أبو نصر الفارابي، الّذي سعى إلى التّقريب بين فنّ الشّعر وفن الموسيقى يقول:" فالألحان إذا إنّما تقرن أكثر ذلك بالأقاويل، الّتي ينحى بها هذه الأشياء، وهي المخصوصة عندنا باسم الأقاويل الشّعريّة." (3) وهذا يبيّن لنا إدراك الفارابي لأهمّية الموسيقى بالنّسبة إلى الشّعر من جهة، ومن جهة أخرى يرى بأن دراسة تنوّع الأقاويل الشّعرية من جهة الوزن من اختصاص الموسيقى والعروض على السّواء يقول" في أيّ لغة كانت تلك الأقاويل،

---

1 – شوقي ضيف، فصول في الشّعر ونقده، ط3، دار المعارف، مصر، 1988، ص28.

2 – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1952، ص15.

3 – الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: غطّاس عبد الملك الخشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967، ص118.

وفي أيّ طائفة كانت الموسيقى."(1) ومن خلال ما سبق نتبيّن ونتأكّد من أهميّة الموسيقى في الشعر، وسنحاول أن نقف على أهمّ ركائز موسيقى شعر الغزل الشّعبي في منطقة بوسعادة.

1.الموسيقى الخارجية:

1 . 1 الوزن: الوزن من أهمّ المقوّمات التي تقوم عليها القصيدة، إذ يلفت انتباه السّامع من خلال نغماته الموسيقية، التي تطرب النّفس، ويكون له وقع خاصّ في النّفس يقول يوسف حسني عبد الجليل:" ومن ثمّة فإنّ إيقاع التّجربة يتأثّر بتأثير الوزن، مثلما يتأثّر الوزن بإيقاع التجربة"(2) ومعنى هذا أنّ كلاهما يسبغ الآخر بلونه الخاص، وكلاهما يؤطّر الآخر. لكنّ القارئ والباحث والمتتبّع لهذا الفنّ الشّعبي يصل إلى عدم وجود أوزان مضبوطة خاصة به ذلك " أنّ القصيدة الشّعبية لم يكن لها الحظّ الذي كان للقصيدة الرسمية(المدرسية) بالنسبة لفحص أوزانها، ذلك أنّ المحاولات والاهتمامات المبكّرة التي أولاها أصحابها لهذه القصيدة لم تكن شاملة ومركّزة، بالنسبة للمستوى المطلوب " (3) ومع ذلك كانت هناك بعض المحاولات سعت إلى ضبط الأوزان العروضية وفق البحور الخليلية ولم توفّق كثيرا، وهناك من وصل بعد محاولات إلى أنّ هذه الأشعار غير خاضعة للأوزان. وباعتبار أنّ هناك اختلافا في آراء الدّارسين حول ضبط أوزان الشّعر الشّعبي فقد تعدّدت _الآراء أيضا، حيث يذهب فريق إلى الحديث عن أشكال القصيدة الشّعبية دون الأوزان وطائفة أخرى تقول بإمكانية الانسجام بين البحور الخليلية والأشعار الشعبية، وهناك من قام بمبادرة واقتراح أوزان خاصّة بالقصيدة الشّعبية.

---

1 – الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: غطّاس عبد الملك الخشبة، ص73.

2 – يوسف حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني (دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي نقلا عن أحمد زغب جمالية الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي)، رسالة دكتوراه إشراف عبد الحميد بورايو، أدب شعبي، جامعة يوسف بن خدة، الجزائر، 2007/2006، ص121.

3 – العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1،(مرجع سابق)، ص246.

في هذا المقام سنحاول أن نستعرض بعض الآراء من ذلك ما جاء في كتابات "محي الدّين حريّف" الذي تساءل عن إمكانية تطبيق البحور الخليلية بتفعيلاتها على أوزان الشعر الشعبي، لكنّه لم يتوصّل إلى شيء واكتفى بما قاله محمّد المرزوقي الذي قال:" إنّ البحور الخليلية لا يمكن أن تنطبق على الشّعر الشّعبي، وهذا للبناء الخاصّ لهذه البحور من جهة... واختلاف لهجة الحواضر عن لهجة البوادي..." (1) ولكنّه يرجع ويقول" بإمكانيّة الشّبه الموجود _أحيانا_ بين أشكال الفصيح وأشكال الشّعر الشّعبي، كما نجد ذلك في المسدّس في الشعر الشّعبي ووزن المتقارب في الشّعر الفصيح"(2)

وهناك من سار على هذا الرأي، ولكنّه قطع الشكّ باليقين من حيث عدم صلاحية الأوزان والبحور الخليلية في القصيدة الشّعبية نذكر منهم التّلي بن الشّيخ، الذي انتهى في أبحاثه إلى " عدم توفّر أوزان الخليل في القصيدة الشّعبية الجزائريّة " (3) وهي النّتيجة التي توصّل إليها عبد الله الركيبي حيث يرى أنّه "من الصّعب أن نذكر بحورا محدودة لهذا الشّعر بسبب كثرته وتنوّع قصائده، وانتشاره بين العامّة في بيئات متعددة وبلهجات مختلفة من الصعب حصولها إلّا بدراسة مستفيضة منظّمة لكلّ ما يتّصل بهذا الشعر من شتّى النّواحي "(4) وقد وافقه في ذلك الباحث الجادّ في الشّعر الشّعبي الجزائري "العربي دحّو" يقول" إنّ متابعة هذه الأشعار _الأشعار الشّعبية_ عن طريق بحور الخليل ضرب من التجنّي على هذه النّصوص وإقحام لها فيما لم تخلق له أصلا " (5) وقد خالف أيضا "العربي دحو" ما

---

1 – محمد المرزوقي، الشعر الشعبي التونسي ضمن كتاب محي الدّين خريّف (الشعر الشعبي التونسي أوزانه و أنواعه)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1991، ص24.

2 – المرجع نفسه، ص25.

3 – انظر التلي بن الشيخ، الثورة في الشعر الشعبي من 1830 إلى 1945، مخطوط رسالة دكتوراه دولة الدرجة الثالثة بجامعة الجزائر، 1977، ص75.

4 – عبد الله الركيبي، الشّعر الديني الجزائري الحديث، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص528.

5 – العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانه، من1955 حتى 1962 (مرجع سابق)، ص138.

جاء به محمد عبده غانم صاحب كتاب شعر الغناء الصنعاني، الذي يقول بإمكانيّة تطبيق الكثير من البحور الخليلية على الشّعر الحميني اليمني حيث يقول العربي دحّو " بهذا يكون الحميني اليمني متفردا متميزا عن ملحوننا في الجزائر، الذي لا يأخذ هذه الأوزان قاعدة له في نظمه" (1)

وهاهو مصطفى حركات يشدّ على يد سابقيه حينما قال" التحويلات التي تقود من وزن الشّعر الفصيح إلى وزن الشّعر الشّعبي، ناتجة عن التّحويلات الّتي تقود من الفصحى إلى العامّية... أي أنّ الشّعر الشّعبي يحدث للأوزان الخليلية ما تحدثه العامية للفصحى، ويقع هذا التّغيير على مستويات مختلفة انطلاقا من الحروف والحركة حتى البحر" (2) ومع ذلك كانت هناك محاولات جادة من طرفه، وحاول أن يجعل أوزانا خاصّة به كأوزان الخليل. حيث حاول وضع أوزان خاصّة به، ومن بين هذه الأوزان وزن الشّعر البدوي " الشّعبي" ويعرّفه بأنّه " الشّعر الّذي تكون فيه الأبيات متماثلة ، مكوّنة من شطرين، وسمّاه الشّعر الملحّن العمودي"(3)

ولكي نبيّن ذلك نحاول تحديد وزن بيت من الشّعر الشّعبي في قصيدة " لا مرسول" لأحمد وليد بن القبّي، الّتي مطلعها:

لَا مَرْسُولْ إِيْكُونْ مُـولَا عَقْلِيَّة نَعْطِيلُو أَجْوَابْ مَنْ عَنْدِي يَدِّيــهْ

لَا مَرْسُولْ إِيْكُونْ مُـولَا عَقْلِيْيَة نَعْطِيلُو أَجْـوَابْ مَنْ عَنْدِي يَدْدِيــهْ(4)

/0 /0 /00 /0 /0 /00 /0 /0 /0 /0 /0 /0 /0 /0 /00 /0 /0 /0 /0 /00

س س و س و س س س س س س س س و س س س س و

1 – العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1،(مرجع سابق)، ص254.

2 – مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، (مرجع سابق)، ص28.

3 – ينظر المرجع نفسه، ص30.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

مفعو لان فعلان مفعولن فعلن مفعولن فعلان مفعولن فعـــلان

وتفعيلات البدوي العشري الشّطرين هي:

مفعولن فعلان مفعولن فعلان

وما يمكن ملاحظته أنّ باقي البيات التّابعة للقصيدة ولغيرها من القصائد الغزلية الأخرى لبعض الشّعراء تسير على نفس المنوال، ومن خلال محاولات التّقطيع، وتحديد الوزن سابق الذّكر حدث الكثير من الزّحافات والعلل، ممّا استدعاني للبحث عن طريقة أخرى، يمكن من خلالها تحديد أوزان القصيدة الشّعبيّة في مختلف الأغراض، وكان لابدّ من الاستعانة بأحد الضّالعين في هذا المجال وهو الأستاذ " علي بولنوار" الّذي بذل جهدا كبيرا في هذا المجال، وتوصّل إلى وضع نظام وزن خاصّ به، بعد ما أجرى الكثير من المحاولات، وتوصّل إلى أنّ النّظام الوزني يقوم على عدد من الحركات دون السّواكن، شرط تساويها في الشّطرين، وجاء بتسميّة " العشاري" ، حيث إنّ كلّ شطر من البيت يحوي عشر حركات، دون أن تراعى السّواكن، وطبّقتها على الكثير من القصائد الشّعريّة، في مختلف الأغراض، ومراعيا بداياتها ونهاياتها، وبعد مسح وتقطيع لأبيات قصيدة الغزل الشّعبي في منطقة بوسعادة، وجدت أنّها أحسن طريقة اجتمع عليها شعراء القصيدة الشّعبيّة، وسنحاول أن نعطي أمثلة نتبيّن من خلالها صحّة ما قال بعع الأستاذ علي بولنوار، ولنبدأ أوّلا مع الشّاعر الشّعبي " باي موسى بن المقري في قصيدته" حتّى حاجة في قلبي ما تحلا" يقول:

حَتَّى حَاجَة فِي قْلَيْبِي مَا تَحْـــــــلَا مَنْ غَيْرَكْ مُوْحَالْ يَبْرَاوْ آجْرَاحِـــــــي(1)

حَتْتَـى حَـاْجَهْ فِيْ قْـلَيْبِـيْ مَا تَحْـلَاْ مَنْ غَيْـرَكْ مُوْ حَاْلْ يَبْـرَاْوْ آجْـرَاْ حِيْ

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/

س س س س و س س س س س س س س و س س س س س

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

التّفعيلات

فَـــعَـــلَ فَـــعَـــلَ مَـفَـــعِـــلُ فَـعَـــلَ فَـــعَـــلَ مَـــفَـــعِـــلُ

ملاحظة: هذه التّفعيلات تمّت باعتماد الحركات دون السّواكن.

نَا قَلْبِي مَسْجُونْ عَنْدَكْ يَاطُفْـــــــلَة بُعْدَكْ جَا بُعْدَيْنْ يَاشَمْسْ

اصْبَـــــــــــاحِي(1)

نَاْ قَلْـبِيْ مَسْـجُوْنْ عَنْـدَكْ يَاْ طُفْـلَهْ بُعْدَكْ جَا بُعْـدَيْنْ يَاْ شَمْسَ اصْبَاْ حِيْ

0/ 0/ 0 /0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

س س س س و س س س س س س س و س س س س س س

التّفعيلات

فَـــعَـــلَ فَـــعَـــلَ مَـفَـــعِـــلُ فَـعَـــلَ فَـــعَـــلَ مَـــفَـــعِـــلُ

بَعْدَ آزْوَاجِي مَاقْدَرْتَشْ نَتْخَـــــــلَّى أُوْ بُعْدَكْ فِي الْعَاصْمَة يَاتَكْـــــلَاحِي (2)

بَعْـدَ زْوَاْ جِيْ مَاْ قْـدَرْ تَشْ نَتْخَـلْلَى أُوْ بُعْدَكْ فَ لْعَاْصْمَهْ يَاْ تَكْـلَاْ حِيْ

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/0 / 0/ 0/ 0/

س س س س و س س س س س س س و س س س س س س

التّفعيلات

فَـــعَـــلَ فَـــعَـــلَ مَـفَـــعِـــلُ فَـعَـــلَ فَـــعَـــلَ مَـــفَـــعِـــلُ

كِي نُوصَفْ عَفَافْ سُبْحَـــــانْ الْمَوْلَى النَّقَافَـــــة وَالنَّظَافَة وَارْوَاحِـــي(3)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

كِيْ نُوْ صَفْ عَاْ فَاْفْ سُبْحَاْنْ اَلْـمَوْ لَىْ الثُّـقَافَـهْ وَالنُّـــــظَاْفَهْ وَرْ وَاْ حِيْ

0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

س س س س و س و س س س س س س س و س س س س

التّفعيلات

فَـعَـلَ فَـعَـلَ مَـفَـعِـلُ فَـعَـلَ فَـعَـلَ مَـفَـعِـلُ

مَمْشُوطْ مَنْ اللَّيْلْ سَبْلَة عَنْ سَبْـــــلَه وَاحْوَاجَبْ وَعْيُونْ هَـــذُوكْ

ارْمَـــــاحِي(1)

مَمْشُوْطْ مَنْ الْـلَـيْلْ سَبْـلَهْ عَنْ سَبْلَـهْ وَاْحْـوَاْ جَبْ وَعْـيُوْنْ هَاْ ذُوْكْ أَرْ مَاْ حِيْ

0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/

س و س س و س س س س س و س س و س و س س

التّفعيلات

فَـعَـلَ فَـعَـلَ مَـفَـعِـلُ فَـعَـلَ فَـعَـلَ مَـفَـعِـلُ

هذه القصيدة ذات الحركات العشر في كلّ شطر تسمّى بقصائد بحر العشاري، والّذي تفعيلاته" فَعَلَ فَعَلَ مَـفَعِلُ فَعَلَ فَعَلَ مَـفَعِلُ

حيث إنّه لم يؤخذ بالسّواكن، باعتبار أنّ اللّهجة العاميّة يغلب عليها السّكون ولا ينتظم، لذلك تمّ الأخذ بالحركات فقط، كأساس لتشكيل التّفعيلات، ولكي نؤكّد هذه النّظرة بحثنا في قصائد

1 – انظر القصيدة في الملحق.

أخرى لشعراء آخرين، من أمثال الشّاعر إبراهيم خبّار، الّذي سار على نفس النهج والوزن في قصيدته " سعيدة" يقول:

سَعِيْدَهْ يَاْنَاْسْ فِيْـــهَاْ نَشَّـكَّرْ حَبّيْتْهَا أُوْحَطّْمُــونَا الْعَدْيـــانْ(1)

سَاْعِيْدَهْ يَاْ نَاْسْ فِيْهَاْ نَشْشَكْكَرْ حَبّيْتْـــهَا أُوْ حَطّْمُــوْنَاْ اَلْـعَدْ يَاْنْ

0/0/0/ /0 /00 0/ 0/ /0/0 /0 0/ 0/ 0/ 0/00/0/ /0 /0 /0 /0/0/00

س س س س و س س س س س س و س س س س س س و

التّفعيلات

فَعَــلَ فَعَـــلَ مَفَعِــلُ فَعَــلَ فَعَـــلَ مَفَعِـلُ

اَصْرَالِي كِي الطَّيْرْ قَـــاعَدْ نْفَرْفَرْ رَاحَتْ لَيَّامْ وْحَبِّى اللِّـــي كَــانْ(2)

اَصْرَاْلِيْ كِيْطْ طَيْرْ قَاْعَدْ اَنْفَرْفَـرْ رَاْحَتْ لَيْ يَاْمْ أُوْ حُبْبِيْ أَلْ لِيْ كَاْنْ

00/ 0/0/ 0/0/ 0/ 00/ 0/ 0/0/ /0/0 /0/0 /0 00/ 0/0/0/ 0/0/0/ 00/ 00/ 0/0/0/

س س س و و س س س س س س س س س و س س و

التّفعيلات

فَعَــلَ فَعَـــلَ مَفَعِــلُ فَعَــلَ فَعَـــل مَفَعِـــلُ

تَبْدَا بِالسِّينْ وَالتَّاء فِي لَـــــــخَّرّ تَسْكَنْ فِي بَنْ اسْرُورْ عَاصْمَةْ الْبُــلْدَانْ (3)

تَبْـدَاْ بِاْ أَسْ سِيْنْ وَاْتْ تَاْءْ فِيْ لَخْخَرْ تَسْكَنْ فِيْ بَنْ اَسْرُوْرْ عَاْصْمَةْ لْبُلـــدَاْنْ

00/ 0/ 00/00/00/ 0/ 0/ 0/ 0/ /0 /0/00/00/ /0 /0 /0 0/ 0/0/ 0/ 0/0/

س س س س و و و س س س و و و س و

التّفعيلات

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ فَعَــلَ فَعَــلَ مَفَعِــلُ

خَلاَّتْنِي تَايَهْ فِي طْرِيقْهَا نُنْـــــظُرْ فِي بَيْتْ ظَلْمَة بَيْنْ أَرْبَعْ حِيطَـانْ(1)

خَلْـلَاْتْــنِيْ تَاْيَهْ فِيْ طْرِيْقْــهَاْ نُنْظُرْ فِيْ بَيْتْ اَمْظَلْمَهْ بَيْنْ أَرْبَعْ حِيْطَـاْنْ

0/0/ 0/00/00/ 0/0/ 0/ 00/ 0/ /0 /00 /0/0/ 00/ /0/0 /0 /00

س و س س س و و س س س س و س س س و س س و

التّفعيلات

فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ

حَاكَمْ اسْتِيلُو فِي الْوَرْقَة نُشْـــــعُرْ وَالدَّمْعَة هَابْــــــــطَة فِي الْعَيْنْ وِيــدَانْ(2)

حَاْكَمْ اَسْــتِيْــلُوْ فِيْ لْــوَرْقَهْ نُشْعُرْ وَاْ اَدْ دَمْعَهْ هَاْبْــطَهْ فِيْ لْـعَيْنْ وِيْــدَاْنْ

0/0/ 0/0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/0/ /0/0 /0/0 /00 /0 /00 /00 /0 /00

س س س س و س س س س و س و و س و

التّفعيلات

فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ

يَاقَلْبِي شَدُّ الصَّبَرْ سَاعَفْ لَيَّـــــــامْ وَاتْهَنَّى، مُحَالْ حُزْنَكْ كَانْ يْطُـــــــولْ(3)

يَاْ قَلْــبِيْ شَدَدْ صْبَرْ سَاْعَفْ لَيْــيَـاْمْ وَاْتْــــهَنْنَىْ، مُوْ حَاْلْ حُزْنَكْ كَاْنْ اِيْـطُوْلْ

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ / 0/ 0 /0 /00 /0/0 /00 /0 /0/0 /00 /0 /00

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

س س س س س س س س و و س س س و س س و س و

التّفعيلات

فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ

رَاهْ يْجِيكْ نْهَارْ تَتْفَاجَـــــى لَغْيَـــــامْ تَرْجَعْ زَاهِي كِي زْمَانْ وَالْجُــرْحْ يْزُولْ(1)

رَاْهْ اِيْجِيْكْ اَنْهَــاْرْ تَتْـفَاْجَىْ لَغْـيَاْمْ تَرْجَعْ زَاْهِيْ كِيْ زْمَاْنْ اَلْجُرْحْ اِيْـزُوْلْ

00/0/ 00/0/ 00/ 00/ 0/0/ 0/0/ /00 /0 /0 /0 /00 /0 /00 /0 /00/

و س و س و س س س و س س س س و و س و س و

التّفعيلات

فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ

تَعْيَا مْعَ لَحْبَابْ فِي الْجَنَّة وَانْعَامْ وَانْتَ زَاهِي بَيْنْهَمْ، حَالَكْ مَعْــدُولْ(2)

تَعْيَاْ مْعَ لْأَ حْبَاْبْ فِيْ لْجَنْنَهْ وَاْنْعَاْمْ وَاْنْتَاْ زَاْهِيْ بَيْنْــهُمْ، حَاْلَكْ مَعْــدُوْلْ

00/ 0/ 0/0/ 0/ 00/ 0/ 0/0/00/ /00 /0 /0/ /0 /00 /00 /0/0 /0 /00/

س و س و س س س و و و س س س و س س س و

التّفعيلات

فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَــــلُ

فِي جَلْسَاتْ امْلَاحْ مَطْبُوعَه بَانْــــغَامْ مَبْسُوطِينْ الْحَــالْ وَاعْنَانَا مَنْقُــولْ(3)

فِي جَلْسَاْتْ اَمْلَاْحْ مَطْبُوْعَهْ بَاْنْــغَاْمْ مَبْسُو طِيْنْ اَلْحَاْلْ وَاْعْنَــاْنَاْ مَنْـقُوْلْ

00/ 0/ 0/0/00/ 00/0/ 00/ 0/0/ /0 /00/0/ /00/0/ 0/0/0/ 00/0/ 0/ /00/00

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

س س و س و س س س و و س س و س و و س س س و

التّفعيلات

فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــلُ فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ

لَا تَتْعَجَّــلْ كُونْ صَابَرْ لَا تَتْظَامْ وَعْلَى الشَّدَّه وَالْوَحْشْ خَلِّيكْ اَحْــــــمُولْ (1)

لَاْ تَتْعَجْجَلْ كُوْنْ صَاْبَرْ لَاْ تَتْظَاْمْ وَعْلَىْ شْشَدْدَهْ وَلْوَاْحَشْ خَلْلِيْكْ اَحْمُـوْلْ

00/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/ 00/0/ 0/0/0/0/ 00/ 0/0/ 0/ 00/0/

س س س س و س س س س و س و س س س س س و س و

التّفعيلات

فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ فَعَــلَ فَعَــــل مَفَعِــــلُ

كما سار الشّاعر العيد دبّوسي في اختيار وزن شعره، ما سار عليه معظم شعراء المنطقة، ونرى ذلك في قصيدته، الّتي يقول فيها:

هَذَا الْمَضْرَبْ كَانْ مَحْبُوبِــــي يَعْنِيهْ كُنْتْ نْطُلّْ عْلِيهْ مَنْ رَاسْ الْكُدْيَة(2)

هَاْذَ لْمَضْرَبْ كَاْنْ مَحْبُوْبِيْ يَعْــــنِيْهْ كُنْتْ اَنْطُلْ آعْلِيْهْ مَنْ رَاْسْ اَلْـكُدْيَهْ

0/0/0/ 00/ 0/ 00/0/ 0/0/ 00/ 0/0/0/0/ 00/ 0/0/0/ 0/ 00/

س س س س و س س س س و و س س س و س و س س

التّفعيلات

فَعَــلَ فَعَــــل مَفَعِــــلُ فَعَــلَ فَعَــــلَ مَفَعِــــلُ

كَانْ صْعِيبْ الْحَالْ بَاهْ نْقَرَّبْ لِيــــهْ وَاللِّي يَقْرَا تَنَفْــــعُو غَيْ الْبَرِيَّة(3)

كَاْنْ آصْعِيْبْ اَلْحَاْلْ بَاْهْ أَنْقَرْرَبْ لِيْـهْ وَلْلِيْ يَقْـرَاْ تَنْفْعُوْ غَيْ لَبْرَيْــيَهْ

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

/00 /00/0 /00/0 /00/0 /0/0 /0/00 /0 /0/0 /0 /0/0 /0 /0

و س و س و و س س س س و س س س س و س س

التّفعيلات

فَعَـــلَ فَعَـــلَ مَفَعِـــلُ فَعَـــل فَعَـــل مَفَعِـــلُ

حِينْ اتْجِينِي اتْرَيَّـــحْ الْقَلْبْ يَـزْهَى انْحَسّْ الدُّنْيَا كَامَلْ هَاذِي لَـــيَّا (1)

حِيْنْ اَتْجِيْنِيْ اَتْرَيْيَحْ لْقَلْبْ يَزْهَىْ اَنْحَسْ دْ دَنْيَاْ كَاْمَلْ هَاْذِيْ لَيْـيَاْ

/00 /0/0/0 /0/0/00/0 /0/0 /00/0 /0/0 /0/0 /0/0 /0/0

و س س س س و و س س س س س س س س س

التّفعيلات

فَعَـــلَ فَعَـــلَ مَفَعِـــلُ فَعَـــل فَعَـــلَ مَفَعِـــلُ

زَهْوَ الصُّغَرْ ايْهَيَّجْ بْنَادَمْ يَعْـمِيـهْ وَايْخَلِّي كُلّْ الْجْـــــوَارَحْ مَقْـــدِيَّة(2)

زَهْوْ اَصْغُرْ اِيْهَيْيَجْ بْنَاْدَمْ يَعْمِيْـهْ وَيْخَلْلِيْ كُلْ اَجْـوَارَحْ مَقْدِيْيَـــهْ

00/0 /0/0/00/0/0/ 0/0 /00/ 0/ 0/0/0/ 0 /0 /0 /0 /0 /0

و س س س س و س س و س س س س س س س

التّفعيلات

فَعَـــلَ فَعَـــلَ مَفَعِـــلُ فَعَـــلَ فَعَـــلَ مَفَعِـــلُ

كذلك الشّاعر إسماعيل بن مدّاد لم يخالف طريقة شعراء المنطقة، وحذا حذوهم في قصيدته" محنة قلبي" في اختيار العشاري

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

يقول:

مَحْنَةْ قَلْبِي، وَرِّينِي كِيفَاشْ انْجِيكْ مَنْ حُبَّكْ وَلِّيتْ نَبْكِي دَخْلَانِي(1)

مَحْنَةْ قَلْبِي، وَرْرِينِيْ كِيْفْ اَنْجِيْكْ مَنْ حُبْبَكْ وَلْلِيْتْ نَبْكِيْ دَخْلَاْنِيْ

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/0/ 00/ 0/0/0/ 0/0/ 0/0/

س س س س س س و س و س س س س و س و

التّفعيلات

فَعَلَ فَعَلَ مَفَعِلُ فَعَلَ فَعَلَ مَفَعِلُ

عَذَّبْتِينِي يَاوَلْفِي، وَحْرَامْ عْلِيكْ وَبْخَلْتِينِي قا بِالْاسْمْ الْحَقَّانِي(2)

عَذْذَبْتْنِي يَاوَلْفِيْ، وَاْحْرَاْمْ اَعْلِيْكْ وَبْخَلْتْنِيْ قَاْ بِلْإِسْمْ آلْحَقْقَاْنِيْ

0/ 0/ 0/ 0/00/0/ 0/ 0/00/0/ 00/0/ 00/00/ 0/0/0/ 0/00/0/

س س س س س س و و س و س س س و س و

التّفعيلات

فَعَل فَعَلَ مَفَعِلُ فَعَلَ فَعَلَ مَفَعِلُ

نْوَكَّلْ رَبِّي عْلَى قَلْبِي وَعْلِيكْ وَنَايَا مَظْلُومْ، وَهْوَاكْ ادَّانِي(3)

اَنْوَكْكَلْ رَبْبِيْ عْلَىْ قَلْبِيْ وَعْلِيْكْ وَاْنَاْيَاْ مَظْلُوْمْ، وَهْوَاْكْ اَدْدَاْنِيْ

0/0/0/ 00/0/ 00/ 0/ 0/0/0/ 00/0/ 0/0/ 0/00/ 0/ 0/0/0/

س س س س و س س س و س و س س

التّفعيلات

فَعَلَ فَعَلَ مَفَعِلُ فَعَلَ فَعَلَ مَفَعِلُ

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

الْهَرْبَـــه لِلَّهْ رَاهْ أَدْوَايَـــــــــا فِيكْ مَا نَلْقَاشْ اطْبِيبْ يَطْـــفِي نِيرَانِي (1)

اَلْـــهَرْبَهْ لِلْـــلَاْهْ رَاْهْ أَدْوَاْيـــاْ فِيْكْ مَاْ نَلْقَاْشْ اَطْبِيْبْ يَطْفِيْ نِيْـرَاْنِيْ

0/0/0/ 0/0/00 /00 0/0/0/ 00/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/ 00/0/ 00/0/ 0/ 0/0/0/

س س س س و و س س س و س س و س و س س س س

التّفعيلات

فَعَـــلَ فَعَـــلَ مَفَعِـــلُ فَعَـــلَ فَعَـــلَ مَفَعِـــلُ

شُوفِينِي مَعْلُولْ طَايَحْ بَيْنْ إِيْدِيـكْ خَايَفْ يَشَّشْـفَاوْ فِيَّا عَدْيَـــانِي(2)

شُوْفِيْنِـيْ مَعْلُوْلْ طَاْيَحْ بَيْنْ إِيْدِيْـكْ خَاْيَفْ يَشْشَشْفَاْوْ فِيْيَاْ عَدْيَـــاْنِيْ

0/0/0/ 00/0/ 0/0/ 00/0/ 00/0/0/ 0/0/ 00/0/0/ 0/0/ 0/ 0/ 0/

س س س س و س س و س س س س و س س س س

التّفعيلات

فَعَـــلَ فَعَـــلَ مَفَعِـــلُ فَعَـــلَ فَعَـــلَ مَفَعِـــلُ

لقد التزم معظم الشّعراء الشّعبيّين في قصيدة الغزل، الّتي دوّنتها بنظام الحركات العشر، في كلّ شطر من القصيدة، غير أنّه من الممكن أن لا يلتزم الشّاعر بهذا، في كلّ شطر، وهذا مايسمّى بالزّحافات والعلل. ولهذا تمّ اقتراح تفعيلات تتماشى والزّيادة أو النّقصان، ونحاول أن نعطي مثالا فيما يلي عمّا حدث من تغييرات، يقول محمّد بوشهابة:

يَا حْبِيبْ اعْـلَاشْ عَنِّي تَتْكَـــبَّرْ وَانَا نَهْوَاكْ مَلِّي كُنْـــتْ اصْغِيرْ (3)

يَاْ حْبِيْبْ اَعْلَاْشْ عَنْنِيْ تَتْكَبْـبَرْ وَاْنَـاْ نَهْـوَاْكْ مَلْلِيْ كُنْتْ اَصْغِيْرْ

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

0/0 /0/ 0/0/ 00/0/ 00/00/ 00/0/ 00/ 0/0/ 00/0/ 0/0/

و و س و س س س س س س و س و س س س و س و

فعـــل فعـــل فعـــل فعـــل فعـــل فعـــل

أَبْهَمَّكْ الْيَوْمْ نَتْسَـــــــمَّى شَاعَرْ أُو نُصْبُرْ فِي خَاطْرُو لْجُرْحْ اكْبِيرْ (1)

أَبْهَمْمَكْ لْيَوْمْ نَتْسَمْمَىْ شَـــــاْعَرْ أُوْ نُصْبُرْ فِيْ خَاْطْرُوْ لْجُرْحْ اَكْبِيْرْ

0/ 0/ 0/ 0/0/00/ 00/0/0/ /0/0/0 /0 /00 /00 /00 /0 /0/0/0/ 0/ 0/ 00/

س س و و س س س س س و و و س و

فعـــل فعـــل فعـــل فعـــل فعـــل فعـــل

إلى أن يقول:

يَا حْبِيبْ اعْـلَاشْ بِيَ مَــا تُشْعُرْ وَلاَّ مَانَسْـــــــــــوَاشْ نَايَا أَحْقِيرْ (2)

يَاْ حْبِيْبْ اَعْـلَاْشْ بِيْيَاْ مَــاْ تُشْعُرْ وَلْـلَاْ مَاْنَسْـوَاْشْ نَــاْيَاْ أَحْـــقِيْرْ

0/ 0/0/0/0/ 00/0/ 00/00/ /0 /0 /00/0/0 0/0/ 0/ 0/ 00/

و و س و س س س س س س و س س س و س س و

فعـــل فعـــل فعـــل فعـــل فعـــل فعـــل

أَنْتَ أَصْلَكْ زَيْنْ مَنْ ذْهَبْ وْجَوْهَرْ وَانَا رْصَاصْ مْعَاهْ الْقَصْـــدِيرْ(3)

أَنْتَ صْلَكْ زَيْنْ مَنْ ذْهَبْ أُوْجَوْهَرْ وَاْنَــاْ أَرْصَاْصْ أَمْعَاْهْ اَلْقَصْـدِيرْ

0/0/0/ 0/0 0/ 00/ 0/0/0/ 00/0/0/ 00/0/ 00/0/ 0/0/

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

فعـــــل فعـــــل فعـــــل فعـــــل فعـــــل فعـــــل

يَارَبِّي بْجَاهْ النَّبِي الطّـَــــاهَرْ بْجَاهْ الصُّلاَّحْ وَاللِّي فِيهْ الْخَيْـــرْ(1)

يَارَبْبِيْ أَبْجَاْهْ اَنْبِيْ طْطَـــــاْهَرْ أَبْجَاْهْ أُصْصُلْلَاْحْ وَاْلْلِيْ فِيْهْ اَلْخَيْـرْ

0/ 0/ 00/0/ 00/0/ 0/0/0/ /0/00/0/00/ 00/0/0/00/0/ /00/0/00/0/00

س س س س و س و س س س و و س و س و

فعـــــل فعـــــل فعـــــل فعـــــل فعـــــل فعـــــل

فمن خلال هذه الأبيات وحساب الحركات في كلّ شطر، فإنّنا نستنتج أنّ الشّاعر أنقص حركة، واصبحت تسعع حركات في كلّ شطر، وتتحوّل التّفعيلة من مفعل إلى فعل، ومن ثمّة يمكن ان نسمّيه البحر التّسّاعي. ولهذا فكلّما نقصت حركة من الشّطرين أو حركتين أو ثلاث حركات فإنّ التّسميّة تتعلّق بعدد الحركات" تساعي، سباعي، سداسي، خماسي.."

وما يجب أن نشير إليه أنّ النّظام العروضي الوزن والتّفعيلات الّتي يعتمدها الشّاعر في قصيدته، ليست وليدة الصّفة، بل هي نتاج وعي تامّ بهذا النّوع من الفنّ الشّعري، حيث نلاحظ انّ الموسيقى الشّعريّة في القصيدة الواحدة لم تتغيّر في الحركات، في كلّ شطر وفي كلّ القصيدة، ومن ثمّة يمكن القول: إنّ الشّاعر الشّعبي يتّبع نظاما معيّنا وثابتا في قصيدته.

وخلاصة القول: إن الشعر باعتباره نشاطا تخيليا فإنّه لا يحقّق الإثارة التّخيلية إلا بالوزن وذلك من خلال إيقاعه، وهذا يعني أنّ السّلوك الانفعالي الذي يحدث عند المتلقّي، ليس سببه الإثارة التّخيلية فحسب، بل إنّ الشّاعر يحقّق محاكاته عن طريق الوزن، كما يحقّقها عن طريق التخيّل، وهذا له دلالة كبيرة حيث يبيّن علاقة التّداخل الكبيرة بين الشّعر والموسيقى.

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

1 ـ 2 القافية:

القافية ركن أساس من اركان القصيدة، في بنائها وموسيقاها، وقد عرفها العرب منذ القديم، واستعملوها" مرادفا للقفا، ثمّ المؤخّرة عامّة، ثمّ اشتقّوا الصيغ المتعدّدة لمّا لاحظوا فيه التتبع، سواء أكان حقيقيّا أم مجازيا، ومن المجالات الّتي استخدموا فيها الكلمة الشّعر." (1) ويمكن القول: إنّها مجموعة من الأصوات، تتكرّر في أواخر الأبيات من القصيدة، وتكرارها ذلك يشكّل جزءا هامّا من الموسيقى الشّعريّة، باعتبارها عنصر تطريب، يقول إبراهيم أنيس:" ليست القافية إلاّ عدّة أصوات، تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشّعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة، يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد، الّذي يطرب الآذان، في فترات زمنيّة منتظمة وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى الوزن."(2)

تنبّه القدماء إلى أهمّية القافية ومدى اهتمام الشّعراء والشّعر العربي بها، حتّى أصبحت خصوصية يختصّ بها الشّعر العربي وحده دون غيره" إنّ للعرب من العناية بنهايات البيات الّتي في الشّعر أكثر ممّا لكثير الأمم الّتي عرفنا اشعارهم." (3) وقد أكّد ذلك محمّد غنيمي هلال في قوله: " إنّ القافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظرائها في اللّغات الأخرى، إذ ان بعض اللّغات يخلو من القافية، أي لا تتفق نهاية البيت مع نهاية أيّ بيت آخر، فلكلّ بيت قافية مستقلّة، كما في اليونانية عند هوميروس مثلا." [4] وما يجب أن نشير إليه خاصّة لدى الشّعراء والنقّاد المحدثين أنّهم لا ينظرون إلى القافيّة بعين الرّضى، حيث يرون أنّها تحدّ من خيال الشّاعر، وتجعله لاهثا يبحث عن عبارات تنسجم مع قافيته،

---

1 – حسن نصّار، القافية في العروض والأدب، ط1، مكتبة الثقافة الدّينية، مصر، 2001، ص21.

2 – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ط7، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، 1997، ص246.

3 – الفارابي، مع الشّعر، تح: محسن سليم سالم، ضمن مجلّد كتاب لأرسطوطاليس لابن رشد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971، ص91.

4 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،(مرجع سابق)، 1975. ص418.

تقول نازك الملائكة:" إنّ القافية الموحّدة مستبدّة لأنّها تفرض على الفكر أن يبدّد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معيّنة ينبغي استعمالها." (1) وعلى دربها سار نزار قبّاني، يقول:" فبرغم كلّ سحرها وإثارتها، فهي نهاية يقف عندها خيال الشّاعر لاهثا....فحين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه تقطع أنفاسه..... ويضطرّ إلى بدء شوط جديد."(2) لكن كلّ هذا لا يعني أنّ القافية تحدّ من خيال الشّاعر، وإلاّ لما التزم بها الشّعراء القدامى.

أمّا الشّعراء الشّعبيّون فقد اهتموا بالقافية، وهذا يدلّ على إدراكهم ووعيهم بالدّور الّذي تلعبه داخل النسيج الشّعري، ومن ثمّة كانوا يختارون الكلمات المناسبة المعبّرة ن أحاسيسهم ومشاعرهم. ولو أنّ هناك بعض الآراء الّتي تقول: إن القافية في الشّعر الملحون تستخدم مرّتين قافية واحدة في صدر البيت وأخرى في العجز، ممّا يساعده على استخدام طريقة التّسكين، ذلك أنّ " استخدام حروف مختلفة قد لا يكون مناسبا للنّطق بالسّكون، كما أنّ الجرس الموسيقي يكون أقوى تأثيرا في السّامع كلّما أعيد نفس الحرف، يضاف هذا إلى أنّه كلّما التزم الشّاعر باستخدام قافية واحدة كان هذا دليلا على موهبته الشّعريّة وسعة ثروته اللّغويّة في نظر جمهوره." (3) إضافة إلى ذلك فقد تنوّعت القافية في الشّعر الشّعبي، بين القافية المطلقة والقافية المقيّدة، معمع استعمالهم قافية موحّدة في كلّ قصيدة، نذكر مثالا، ونحدّد القافية، قال الشّاعر أحمد وليد بن القبّي:

وَحْدْ الْوَرْدَة شُفَتْهَا ثَالَثْ رَمْضَانْ مَسْقِيَّة بَمْيَاهْ دِيمَة زَقْرَانَة(4)

وَحْدْ اَلْوَرْدَهْ شُفْتْهَاْ ثَالْثْ رَم**ْضَانْ** مَسْقِيْيَهْ بَمْيَاْهْ دِيْمَهْ زَقْ**رَانَهْ**

---

1 – نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النّهضة، 1967، ص46.

2 – نزار قباني، الشّعر قنديل أخضر، منشورا ت نزار قباني، بيروت، 1967، ص41.

3 – التلّي بن الشّيخ، دور الشّعر الشعبي الجزائري في الثّورة" 1830– 1945 (مرجع سابق)، ص440.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

القافية الأولى في الشّطر الأوّل: **ضَانْ** /00

القافية الثّانية في الشّطر الثّاني: **رَانَـــهْ** /0/0

مَنْ حُبَّكْ يَا اللِّي كْوَيْتِنِي شُفْتْ الْوَيْلْ ضَاعْ اصْوَابِي ضَاعْ وَالْعَقْلْ تْـوَدَّر (1)

مَنْ حُبْبَكْ يَالِيْ كْوَيْنِتِيْ شُفْتْ اَلـ**وَيْلْ** ضَاْعْ اَصْوَاْبِيْ ضَاْعْ وَلْعْقَلْ تْـ**وَدْدَرْ**

القافية الأولى في الشّطر الأوّل: **وَيْلْ** /00

القافية الثّانية في الشّطر الثّاني: **وَدْدَرْ** /0/0

أمّا المثال الثّالث فهو للشّاعر عامر أمّ هاني من قصيدته" يا ولفي" يقول:

يَا وَلْفِيْ وَشْ بِيكْ مَا هَمَّكْ تَعْـــبِي وَالْقَلْبْ ادَّيْتِيهْ فِي جَنْبَكْ سَـــــافَرْ (2)

يَاْ وَلْفِيْ وَشْ بِيْكْ مَاْ هَمْمَكْ **تَعْـــبِيْ** وَلْقَلْبْ اَدْدَيْتِيْهْ فِيْ جَنْبَكْ **سَـــــاْفَرْ**

القافية الأولى في الشّطر الأوّل: **تَعْـــبِيْ** /0/0

القافية الثّانية في الشّطر الثّاني: **سَـــــاْفَرْ** /0/0

وبهذه الطّريقة يمكننا التّعامل مع القصائد الشّعبيّة، واستخراج قوافيها المزدوجة، ويدخل في تركيب القافية مجموعة من الحروف الهامّة، ومن العناصر الّتي تتكوّن منها القافية، ولها أثر كبير على أذن المتلقّي، وله دور في موسيقى الشّعر نجد حرف الرويّ.

1 ـ 2 ـ 1 الرويّ:

يعد الروي من" أهم الحروف و لابد من وجوده في القافية ولذلك لا يسمح بتغييره بأي حال من الأحوال " (3) ويعرفه عبد الله درويش على أنه" الحرف الصحيح آخر البيت وهو إما ساكن أو متحرك "(4)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص86.

4 – عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، ط3، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، 1987، ص96.

وهذا الروي كثيرا ما تنسب القصائد له فيقال سينية فلان، بائية فلان أو عينية فلان ... وذلك على حسب طبيعة الحرف الذي يقع رويا.

وقد التزم جل الشعراء الشعبيين في منطقة بوسعادة وفي مختلف الأغراض بحرف الروي وذكروه في أشعارهم اقتداء بالشعر الفصيح، وأكثر الحروف استعمالا (الراء_ النون_ الياء_ الهاء_ السين_ التاء_ اللام_ الباء) وسنحاول فيما يلي إعطاء أمثلة من عدة قصائد نتبين فيها حرف الروي ونبدأ بقول الشاعر بشير مفتاح في قصيدته" عيني شافت ريم " يقول:

عَيْنِي شَافَتْ رِيمْ وَاتْخَبَّى عَنْـهَا خَلَّى الْقَلْبْ يْتِيهْ فِي لَيْلْ ازْمَانِي(1)

حرف الروي هنا هو: النون

و يقول ابراهيم خبار في قصيدته سعيدة:

سْعَيْدَة يَانَاسْ فِيـــهَا نُشْكَرْ جِيتْهَا وْحَطُّمُــونَا الْعَدْيَانْ(2)

حرف الروي هنا هو: النون

كما أن حرف السين كان له حظا في قصائد الشّعراء الشّعبيين، من ذلك ما جاء في قصيدة " تبقاي على خير" لإبراهيم خبار

يقول:

انَقْلُكْ تَبْقَايْ اَعْلَى خَيـــــــرْ هَانِي مْسَافَرْ لَبْلَادْ النَّـــاسْ

أَنَا حْيَاتِي عَايَشْهَا عَذَابْ فْقِيــرْ مَانِيشِي غَنِي انْعَيْشَكْ تَحْوَاسْ(3)

حرف الروي هنا هو: السين

كما كان لحرف الميم و حرف التاء و حرف الدال و حرف الهاء حظا في قصائد الغزل الشعبية نوردها على الترتيب

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

يقول محمد بوشهابة في قصيدته جبار:

انْتَايَ جَبَّارْ قَلْبَكْ جَاء قَصْدِيرْ وَالْحْدِيدْ يْذُوبْ يَرْجَعْ امْسَـــقَّمْ(1)

ويقول الشاعر عامر أم هاني:

يَاوَلْفِي وَعْلَاشْ دَرَتْ ذَا الْبَدْعَة وَتْخَلِّي قَلْبْ عْشِيقَكْ عَالْجَمْرَاتْ(2)

ويقول أيضا في قصيدته" يا جايل ":

يَا جَايَلْ فَالْحُبْ رَايَحْ مَا وَلِّيتْ كِي نَحْكِيلَكْ رَاكْ تَعْرَفْ مُرَادِي(3)

حرف الروي تمثل في الدال

أما أحمد وليد بن القبي فيقول في قصيدته" صباط القبقاب ":

صَبَّاطْ الْقَبْقَابْ لَلْمَشْيَة يَعْجَبْ وَالتَّحْفَة ثَانِي اتْسَقَّمْ مُولَاهَا(4)

حرف الروي هنا هو: الهاء

ملاحظة: إذا كان حرف الهاء رويا فإنه من عادة الشعراء الشعبيين أن يسبقوه بحرف مد.

ومن خلال ما سبق نستخلص أن كل الشعراء اهتموا بحرف الروي كاهتمام شعراء الفصيح بذلك، ثم إنّ اختيار حرف الرويّ كان يتمّ بعناية، وذلك حسب الانفعالات والحالة النّفسية التي عليها الشاعر في لحظة النظم.

ويقول أيضا في قصيدته" يا طفلة ":

يَاطُفْلَة وَعْلَاهْ غْدَرْتِـــــي بِيَا دَرْتِينِي فِي قْفَصْ زَادْنِي لَــعْذَابْ(5)

حرف الروي هنا هو: حرف الباء

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

أمّا الشّاعر أحمد فضيلي الدّيسي فقد بنى أيضا قصيدته على حرف الباء يقول في قصيدته" بالك يا صياد ":

بَالَاكْ يَا صَيَّادْ فِي الصَّحْرَاء تَهْمَلْ وَاتَّبَعْ لُغْزَالْ وَاتِّيهْ عْقَابُـــــــــو(1)

حرف الروي هو: الباء

كما بنى الشاعر محمد بوشهابة قصيدته على حرف آخر يقول في قصيدته" يا لحباب "

يَا لَحْبَابْ الْيَوْمْ اتْبَقَاوْ عْلَى خَيْرْ وَإِذَا اسْمَعْتْ اجْوَابْكُمْ قُلْتُو لَالَا(2)

حرف الروي هنا هو: حرف اللام

وقد سار الشّاعر أمّ هاني على نهجه في قصيدته" القمر" يقول:

يَاكْ الْقْمَرْ أَحْبِيبْ الِّلي مَحْيَـــارْ إِيزَهِّي الْمَسْكِينْ بَشْعَاعْ إِيلَالِي([3])

حرف الروي هنا أيضا اللام. أمّا الشّاعر أحمد وليد بن القبي فيبني قصيدته على حرف آخر وهو الأكثر شيوعا يقول في قصيدته" يا لحباب ":

يَا لَحْبَابْ نْعِيدْ عَنْكُمْ مَا بِيَـــــا ادْمُوعْي مَثْلْ الْمْطَرْ فِي كُلّْ اَنْهَارْ([4])

حرف الروي تمثل في حرف الراء، ويقول أيضا عامر أم هاني في قصيدته" يا ولفي ":

يَا وَلْفِي وَشْ بِيكْ مَا هَمَّكْ تَعْبِي وَالْقَلْبْ ادَّيْتِيهْ فِي جَنْبَكْ سَـــــافَرْ([5])

حرف الرّويّ هنا أيضا حرف الرّاء

إنّ الشّعراء الشّعبيين في منطقة بوسعادة ساروا على نهج القصيدة الفصيحة من حيث توفر الكثير من الحروف التي ألفناها مع حرف الرّويّ نذكر منها:

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

4 – انظر القصيدة في الملحق.

5 – انظر القصيدة في الملحق.

1 ـ 2 ـ 2 الوصل:

هو حرف مد ينشأ عن إشباع الحركة في آخر الروي المطلق أي أنه القفلة النهائية لنغم البيت في الروي المطلق وحده والوصل يعتمد على أصوات يتأتى لها إسماع إيقاعي ورنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعي للبيت، ومن أمثلته

المثال (1)

يقول أحمد وليد بن القبي:

وَحْدَ الطُّفْلَة زَيْنْهَا مَالِيهْ اعْبَارْ وْطَوَّالِيَة كِي اعْرَيْفْ الرَّيْحَانَا(1)

الوصل (1) الألف: متولّد عن إشباع الحركة بعد حرف النّون (حرف الروي)

المثال (2)

ويقول اسماعيل مدّاد في قصيدته " محنة قلبي ":

مَحْنَةْ قَلْبِي، وَرِّينِي كِيفَاشْ انْجِيكْ مَنْ حُبَّكْ وَلِّيتْ نَبْكِي دَخْلَانِي(2)

يظهر الوصل في المثال (2) في الياء المتولّدة عن إشباع الحركة بعد النون (حرف الروي)

المثال (3)

يقول الشاعر أحمد فضيلي الدّيسي في قصيدته " الله لا مرسول ":

أَحْكِيلُو قُولْ بِيَ مَاذَا صَـــــار رَانِي فِي شَدَّة لَيَّامْ اطْـــــــوَالُو (3)

يظهر الوصل هنا في "حرف الواو" المتولّد عن إشباع الحركة بعد اللّام.

1 ـ 2 ـ 3 الردف:

حرف لين ساكن (واو، ياء) أو حرف مد (ألف، واو أو ياء) بعد حركة مجانسة قبل الرّويّ يتّصلان به.

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

وقد تجسّد هذا في قصيدة " يا قلبي " للبشير قذيفة يقول:

يَاقَلْبِي شَدَّ الصَّبَرْ سَاعَفْ لَيَّـامْ وَاتْهَنَّى، مُحَالْ حُزْنَكْ كَانْ يْطُـولْ

رَاهْ يْجِيكْ نْهَارْ تَتْفَاجَى * لَغْيَامْ تَرْجَعْ زَاهِي كِي زْمَانْ وَالْجُرْحْ يْزُولْ

تَعْيَا مْعَ لَحْبَابْ فِي الْجَنَّة وَانْعَامْ وَانْتَ زَاهِي بَيْنْهَمْ، حَالَكْ مَعْـدُولْ(1)

كما تجسد ذلك أيضا في قصيدة " نصيرة " لإسماعيل مداد يقول:

بَنْتْ امْجَدَّلْ بَالذَّهَـبْ مَا تَتْبَدَّلْ وَاللِّي شَافَكْ يَا نَصِيرَة عَقْلُـو طَارْ

بَنْتَ ابْلَادِي جَامْلَة لُوصَافْ أُكَّلْ الزّيْنْ الْعَرْبِي يَا قَلْبِي وَالْوَجْهَ انْهَارْ (2)

ففي القصيدة الأولى كان حرف الواو هو الردف (ايطول) مع حركة متجانسة معه أما القصيدة الثانية كان حرف الألف هو الردف (دار) مع حركة متجانسة معه.

1 ـ 2 ـ 4 ألف التأسيس:

ألف لازمة لا يفصلها عن الرّوي إلاّ حرف واحد متحرّك، وقد تجسّد هذا في قصيدة للشّاعر عامر أمّ هاني بعنوان " ياولفي " يقول:

يَا وَلْفِيْ وَشْ بِيكْ مَا هَمَّكْ تَعْـــبِي وَالْقَلْبْ ادَّيْتِيهْ فِي جَنْبَكْ سَـــــافَرْ

يَاْ وَلْفِيْ وَشْ بِيْكْ مَاْ هَمْمَكْ تَعْـبِيْ وَلْقَلْبْ اَدْدَيْتِيْهْ فِيْ جَنْبَكْ سَـــــاْفَرْ

ازْهَيْتِيي بَفْرَاقْنَا خَافِي رَبِّـــــــــي رُبَّمَا غَرُّوكْ نَـــــــــاسْ الْمَنَاكِرْ (3)

تجسّد هنا ألف التّأسيس ولم يفصله عن الرّويّ إلاّ حرف متحرّك (سافر) (حاير) (مناكر).

1 ـ 2 ـ 5 الدخيل:

وهو حرف متحرّك فاصل بين ألف التّأسيس وحرف الرّوي، وهو ما تجسّد في قصيدة عامر أمّ هاني السّابقة وأيضا في قوله:

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

نَتْفَكَّرْ مْنَيْنْ كُنْتِ فِي قُرْبِـــــــي وَقْتْ الْفْرَحْ اعْلَاشْ بْسُرْعَة عَابَرْ

أَلْطَافَه وَحْنَانْ وَانْتِ فِي جَنْـــــبِي وَكْلَامَكْ نَهْوَاهْ يَنْزَلْ عَالْخَـــاطَرْ

يَبْرِينِي مَنْ لَسَعْتُو يَمْسَحْ قَلْبـــــــي مَثَّلْتُو اَطْبِيبْ فِي عَلْمُو مَـــاهَرْ (1)

فالدّخيل هنا هو حرف الباء+الطاء+الهاء، هذه هي حروف متحرّكة فصلت بين ألف التّأسيس والرّويّ.

1 ـ 3 <u>القافية والحركة:</u>

إن المتلقي والقارئ والمتتبّع لحركة الرّويّ يجده إمّا متحرّكا أو ساكنا، فلمّا يكون الرّويّ متحرّكا تسمّى القافية مطلقة، أمّا إذا كان حرف الرّويّ ساكنا فهي قافية مقيدة، والقصيدة الشّعبية نوّعت بينهما، ويمكن القول: إن القافية المقيّدة هي الأكثر استعمالا عكس الشّعر العربي الفصيح، الذي اعتمد القافية المطلقة، والّتي توفّر للقصيدة النّغمات، الّتي تشكّل التّطريب، وتسبق المشاعر والأحاسيس، ومع ذلك فإنّ اعتماد القصيدة الشّعبية للقافية المقيدة وبنسبة كبيرة لا يقلّل من قيمتها الموسيقية ونغمتها الجميلة، ثم إن الشّاعر العربي كان قد تحرّر من الإعراب، وهذا يتيح له آفاقا رحبة لموسيقى لغته.

ولا نبرح الحديث عن القافية المطلقة والمقيدة حتّى نشير إلى الحركة الّتي التزمها الشّاعر الشّعبي في غزلياته، إيمانا منه بأنّها تكسب القافية نغما موسيقيا جميلا يحدث نوعا من الإيقاع الذي يساعد المتلقي على تنظيم أحاسيسه ومشاعره، وقد سمّى العروضيّون هذه الحركات أسماء تعرف بها الرسّ والحذو والتّوجيه.

1 ـ 3 ـ 1 أنواع الحركات:

1 ـ 3 ـ 1 ـ 1 الرس: حركة ما قبل ألف التأسيس من ذلك قول الشاعر عامر أم هاني في قصيدته"يا جايل"

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

يَا جَايَلْ فِي الْحُبّْ رَايَحْ مَا وَلِّيتْ كِي نَحْكِيلَكْ رَاكْ تَعْرَفْ مُــرَادِي

ذَا الْمَرْضْ لِّي صَابْنِي بِيهْ اتْبْلِيتْ انْظَلّْ انْهُومْ مَالْ وَجْدِى فِي وَادِي

شَكْرُولِي اطْبِيبْ مَاهَرْ لِيهْ اجْرَيْتْ انْصَحْنِي مَسْكِينْ بَكْلَامْ هَـــادِي (1)

ويقول أيضا:

خَيَّرْتَ الْوَرْدَة الزَّيْنَة نَا سَمَّيْـــــتْ وَنَا خَايَفْ الْقُوَة تَكْثَرْ حُسَّـــادِي

وْمَنْ اسْخَانَه اكْلاَتْنِي زَدْتْ غْبَـيْتْ صَرْتْ امْنَ الزَّهْرَة لَلْعُنْصَرْ غَادِي

إنّ الحركة الّتي التزمها الشّاعر قبل ألف التأسيس _وهي الفتحة_ قد اكسبت القافية نغما موسيقيا تطرب له النّفس وتهدأ له الروح.

1 ـ 3 ـ 1 ـ 2 الحذف: وهو حركة ما قبل الردف، ومثال ذلك قول الشّاعر أحمد وليد بن القبي في قصيدته " وحد الوردة " يقول:

وَحْدْ الْوَرْدَة شُفَتْهَا ثَالَثْ رَمْضَانْ مَسْقِيَّة بَمْيَـــــاهْ دِيمَة زَقْزَانَة

يَاوَرَدْة زَدْتِي عْلَى قَلْبِي نِيــرَانْ فَكَّرْتِينِي فِي اغْزَيَّـــــلْ خَلاَّنَا

يَاوَرْدَة مَنْ حبّْ مَسْبُوغَةْ لَعْيَانْ الطُّفْلَة اللِّي حُبّْـــــهَا رَاهْ كْوَانَا

انْوَرِّيكْ اوْصَافْهَا رِيمْ الْغُـــزْلاَنْ الطُّفْلَة هَذِيكْ عُرْفَ الْبُسْـــتَانَا (2)

ويقول الشّاعر البشير قذيفة في قصيدته " يا قلبي " ويقول:

مَتْوَحَّشْهَا رَاهْ عَنِّي دَارْ الْعَــامْ مَا نَعْرَفَشْ اخْبَارْهَا مَا جَا مَرْسُــولْ

امْوَالَفْ نَسْمَعْ صَوْتْهَا طُولْ لَيَّـامْ وْهَاتَفْهَا قَصّْ الَخْبَرْ وَارْجَعْ مَشْغُـولْ

فِي الْعَاصْمَة سَاكْنَة زَيْنْ التَّبْسَــامْ الطُّفْلَة اللِّي مَنْ حُبّْهَا رَانِي فِي الْهَوْلْ

بَعْدَ أنْ قُلْتْ اخْلاَصْ انْهَيْتْ الْغَرَامْ اهْدَفْ لِيَّا حُبّْهَا رَانِي مَشْغُـــولْ(3)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

إنّ الحركتين الفتحة والضمّة في القصيدتين قد أسهمتا بشكل كبير في إحداث نغم موسيقي تطرب له النفس، وتجعل المتلقي يستحضر وينظم مشاعره وأحاسيسه المشتّتة.

1 ـ 3 ـ 1 ـ 3 التوجيه: حركة ما قبل الرّوي المقيّد، ومثال ذلك قول الشّاعر عامر أمّ هاني في قصيدته "يا ولفي" يقول:

يَا وَلْفِيْ وَشْ بِيكْ مَا هَمَّكْ تَعْـــبِي وَالْقَلْبْ ادَّيْتِيهْ فِي جَنْبَكْ سَـــــافَرْ
يَاْ وَلْفِيْ وَشْ بِيْكْ مَاْ هَمْمَكْ تَعْـبِيْ وَلْقَلْبْ اَدْدَيْتِيْهْ فِيْ جَنْبَكْ سَـــــاْفَرْ
ازْهَيْتِيي بَفْرَاقْنَا خَافِي رَبِّـــــــــــي رُبَّمَا غَرُّوكْ نَـــــــــاسْ الْمَنَاكِرْ
مَا نَحْسَبْشْ اِعُودْ فَرْحَكْ فِي كَرْبـــــي خَلَّيْتِي دَمْعِي يَتْقَـــــــــــــاطَرْ
انْهَارِي وَلَّا لَيْلْ تَالَعْ فِي رُعْبـــــــــِي نَتْكَلَّمْ مَهْبُولْ وَنَايَا سَـــــــــــايَرْ (1)

وممّا قاله في هذا المجال محمّد بوشهابة في غزلياته كان في قصيدة "جبار" يقول:

انْتَايَ جَبَّارْ قَلْبَكْ جَاء قَصْـــــــدِيرْ وَالْحْدِيدْ يْذُوبْ يَرْجَعْ امْسَـــــقَّمْ
مَثْلَكْ مَا شُفْتُوشْ بَيْنْ الْجَبَـــــــابِيرْ وَالُو مَا تَدْرِيشْ بِيَ مَا تَعْلَـــمْ
قَلْبِي كَانْ مْعَاكْ مَلِّي كُنْـــتْ اصْقِيرْ مَنْ هَمَّكْ بْدَيْتْ فِي الشَّـعَرْ انَظَّمْ(2)

فهنا في المثالين كانت حركة الفتحة قد سبقت الروي المقيد و أضفت على القصيدة نغما موسيقيا جعلها قادرة على نقل ما يدس و يشعر به الشاعر من حزن على الفراق كما أن حروف القافية و حركاتها عكست لنا صورا شعرية تثيرنا و تجعلنا منقادين نحوها متعاطفين معها متأثرين بالموضوع.

ومما سبق يتضح لنا وعي الشاعر الشعبي بأهمية الحروف والحركات التي تتلون بين الفتحة والضمة والكسرة محدثة إيقاعات جذابة وتعكس الجو النفسي للشاعر كما أنه مدرك لما للقافية من أهمية في تشكيل الموسيقى التي لا يمكن الاستغناء عنها في العملية الشعرية.

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

1 ـ 3 ـ 2 عيوب القافية:

إنّ الشّعر الشّعبي في مختلف أغراضه لم يخل أحيانا من بعض العيوب التي تلحق القافية في فصيحها و ملحونها من ذلك ما يسمى بـ:

1ـ 3 ـ 2 ـ 1 التجميع " وهو أن تكون قافية المصراع الأوّل من البيت الأوّل على رويّ متهيّئ لأن تكون قافية آخر البيت فتأتي بخلافه "(1)

ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة "قلبي" للشّاعر اسماعيل مدّاد يقول:

مَحْنَةْ قَلْبِي، وَرِّينِي كِيفَاشْ انْجِيكْ مَنْ حُبَّكْ وَلِّيتْ نَبْكِي دَخْلَانِي

عَذَّبْتِينِي يَاوَلْفِي، وَحْـــرَامْ عْلِيكْ وَبْخَلْتِينِي حَتَّى بِالْاسْمْ الْحَقَّانِي

نْوَكَّلْ رَبِّي عْلَى قَلْـــبِي وَعْلِيكْ وَنَايَا مَظْلُومْ، وَهْـــوَاكْ ادَّانِي(2)

فعندما نقرأ الشّطر الأوّل من البيت الأول يتهيّأ لنا أنّ الرّوي سيكون كافيا، لكنّ الشّاعر يخالف توقّعاتنا ويأتي به نونا، أضف إلى ذلك تباعد حروف قافية الشّطر الأول وحروف قافية الشّطر الثّاني من نفس البيت وهذا _أحيانا_ يخلّ بموسيقى الشّعر.

وقد تجسّد في كثير من الأشعار نذكر مثالا آخر لإبراهيم خبّار في قصيدته " سعيدة " إذ يقول:

طْوَالَتْ لَيَّامْ وْمَا قْدَرَتْ نُصْبُرْ وَأنَا عَايَشْ فِيـــهَا تَعْبَانْ

سْعَيْدَة يَانَاسْ فِيـــهَا نُشْكَرْ جِيتْهَا وْحَطُّمُـــونَا الْعَدْيَانْ

صْرَالِي كِي الطَّيْرْ قَاعَدْ نْفَرْفَر رَاحَتْ لَيَّامْ وْحَبِّى اللِّي كَانْ (3)

فنفس الملاحظة تنطبق على هذه الأبيات، حيث أنّ الشّاعر إبراهيم خبّار أنهى قافية شطره الأوّل من البيت الأول بحرف الرّاء، ثم اعتمد على حرف روي آخر في الشّطر الثّاني من

---

1 – صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ص171.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

البيت الأوّل تمثّل في حرف النّون، ومع ذلك لم تتأثّر الموسيقى الشّعرية كثيرا بهذا التّعبير، لأنّ الشّاعر الشّعبي في أغلب أشعاره يعتمد على التّسكين، وهذا ما يساعده على الحفاظ على النّغم الموسيقي الجذّاب.

1 ـ 3 ـ 2 ـ 2 الإيطاء: وهو إعادة اللّفظة ذاتها بلفظها ومعناها، وقد أجازه بعض النّقاد القدامى شرط أن لا تتعدّى هذه الإعادة مرتين حيث يقول قدامة بن جعفر: " هو أن تتّفق القافيتان فإن زادت على اثنين فهو أسمح فإن اتفق اللفظ واختلف المعنى كان جائزا "(1) فإن تعدّت الإعادة مرّتين يعتبر عيبا، وقد يخلّ بموسيقى القصيدة. وقد اخترت تمثيلا لهذا ممّا جاء في بعض قصائد أحمد وليد بن القبي، من ذلك ما ورد في قصيدة "صباط القبقاب" يقول فيها:

صَبَّاطْ الْقَبْقَابْ لَلْمَشْيَـــــة يَعْجَبْ وَالتَّحْفَة ثَانِي اتْسَقَّمْ مُـــــولَاهَا
خَرْجُو زَوْجْ ابْنَاتْ غَيْرْ اللِّي تَعْجَبْ وَحْدَة مَنْهُمْ خَاطْرِي جَالْ مْعَاهَا
وْنْوَرِّيكْ أوصَافْهَا كَـــحْلَ الْحَاجَبْ مَعْدُولَة وَالزَّيْنْ ثَانِي وَاتَـــــاهَا (2)

إلى أن يقول في نفس القصيدة:

عْلَى جَالْ عْزِيْزتُو جَايَـــــبْ ذِيَّا مَا يَذْكُرْشِي اسَمْهَا دِيمَة خَافِيـهْ
وْلَيْدْ أَحْمَدْ جَابْ ذَا الْكَلْمَة تَعْجَـــبْ وَعْلَى جَالْ عْزِيْزتُو طَالْ جْفَاهَا
وْرَانِي فِي كُلْ انْهَارْ فِي الْمُدَّة نَحْسَبْ وْهَذَا الطُّفْلَة مَا فَهْمَتَشْ مَعْنَـاهَا

فمن خلال هذه الأبيات نتبيّن أنّ الشّاعر قد أعاد لفظة " تعجب " بنفس اللفظ والمعنى، وجعل منها قافية لكل شطر، وهذا ما يسمّى بالإيطاء. ولا نبرح أشعار أحمد وليد بن القبي حتى نشير إلى ما ورد من إيطاء في قصيدة أخرى

بعنوان "يا غادي" يقول:

---

1 – صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور(مرجع سابق)، ص173.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

وْيَا طُفْلَة دَرْتِي الْبَاطَلْ عَيْبْ عْلِيكْ بْلَا سَبَّة وَاعْلاَهْ عَنِّي غَضْبَانَة(1)

إلى أن يقول:

نَا رَانِي فِي كُلْ يَوْمْ نْسَالْ عْلِيكْ عُودِي لِيَّا وَاعَطْفِي بِالْحْنَانَــة

رُدِّي عَنِّي كِي نْعُودْ نْجَاوَبْ فِيكْ يَامَنْ حُبَّكْ رَاهْ بِالنَّارْ كْــوَانَا

وْرَانِي خَايَفْ يَا غْزَالِي لَا نَدْعِيكْ تَتْكَسْرِي وَتْعُودِي بْرَايَكْ نَدْمَانَة

وَنْوَلِّي حَايَرْ كِيفَاهْ نْخَيَّرْ فِيــكْ وَدْمُوعِي مَنْ كُلْ جِيهَة مَلْيَانَة

وْلِيدْ أَحْمَدْ جَابْ كَلْمَــة بِالْمِيزَانْ وَتْغَنَّى بِيهَا جْمِيعْ الْفَنَّــانَة

وْعَيْبْ عْلِيَّ كِي نْعُودْ انْسَمِّي فِيكْ بَالْوَاجَبْ رَانِي عْلِيهُمْ نَتْقَــانَا

فبملاحظة هذه الأبيات يظهر لنا أنّ الشّاعر أحمد وليد بن القبي قد كرّر بعض الألفاظ بنفس الحروف والمعنى في قافية كلّ شطر وزادت على الاثنين (اعليك: 03 مرات _ و _ فيك: 03 مرات) وهذا ما يسمّى بالإيطاء، ويعتبر عيبا إن زاد على الاثنين، وهذا ما يقلّل من قيمة الموسيقى الشّعرية للقصيدة.

وخلاصة القول لكلّ ما سبق عن الأوزان والقافية : إن الوزن والقافية هما ركنان أساسيان ثابتان في الشّعر العربي قديمه وحديثه، فصيحه وملحونه مهما اختلفت الأزمان والعصور.

2 ـ الموسيقى الداخلية:

تقديم:

أجمع النقاد على أنّ الموسيقى الخارجية قوامها عنصران هما الوزن والقافية، لكنّهم اختلفوا حول تحديد ماهية الموسيقى الدّاخليّة والعناصر المكوّنة لها، وتساءلوا هل هي ناتجة عن تقارب الحروف وتجانسها داخل اللفظة الواحدة؟ أم عن تآلف الألفاظ داخل العبارة الشّعرية؟ فكان لكلّ رأيه وحجّته التي يدافع بها عما يراه عين الصواب.

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

وعلى كلّ حال فإنّه يمكن أن نعرف الإيقاع الداخلي بأنه " الإيقاع الذي يسلّط على الصياغة لسطح النصّ الشّعري خصوصا والأدبي عموما، فيتّخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخليا لتظاهر الإيقاع الخارجي وتنسجم معه "(1)

بما أن الموسيقى الداخليّة هي ذلك النغم الموسيقي الذي تشعر به النّفس عند قراءة أو سماع للآثار الأدبية الممتازة شعرا ونثرا، هذا النّغم قد يبعث على الحماس أو الحزن والكآبة أو الحنان وهذا ينتج من خلال حسن اختيار الشاعر لكلماته، حيث أنّ تجاورها وانسجامها يولّد ذلك الشّعور عند المتلقي، وتتآلف نفسه ونفس الشّاعر، يقول شوقي ضيف: " ووراء هذه الموسيقى الظّاهرة موسيقى خفية تتبع من اختيار الشّاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ للشّاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظّاهرة، تسمع كلّ كلمة وكلّ حرف وكلّ حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشّعراء "(2)

وممّا قاله أيضا بعض النّقاد في تعريفهم الموسيقى الدّاخلية بأنها " المادّة الصّوتية الموظّفة في النّصوص الشّعرية توظيفا متنوّعا، والّتي تحدث من خلال ائتلاف بعض المفردات واختلافها، وتكرار بعض الحروف، والجناس بمختلف أنواعه، والتقسيم وما يتفرّع عنه من ترصيع وتوازن في الجمل، لأنّ هذه الأشكال الإيقاعية تخلق بنية إيقاعية داخلية تشحن لغة النصّ وتجعلها أكثر عمقا وتأثيرا "([3]) وهذا كلّه يعني بأنّ الموسيقى الدّاخلية يقصد بها ذلك الإيقاع اللّغوي الّذي ينتج عن انتظام عناصر اللّغة أصواتا، وحروفا وكلمات. والقائم على معرفة وإدراك الشّاعر بخواص الألفاظ وطاقاتها الصّوتية، بحيث تصبح قصيدته وكأنّها عقود متناسقة من درر الألفاظ، حتّى يبلغ ما يريد من امتاع المستمعين له بصياغة

---

1 – عبد المالك مرتاض ، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" أحمد العيد، د / ط، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992، ص147.

2 _ شوقي ضيف، في النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص97.

3 – راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، د/ط، دار الحكمة، لندن، 2004، ص68.

قصيدته بجانب امتاعه لهم بجمال وزنه وقافيته وإيقاعاته الموسيقية المتكررة، الّتي تضفي روح الجمال في الشّعر، وعلى العموم فالشّعراء الشّعبيون خلقوا مساحات فضاء واسعة من الإيحاء عن طريق موسيقى الحروف والكلمات، من خلال استخدامها كدلالة وصوت انفعالي وربطوها بالحالة النّفسية للشّاعر لتعبّر عن أحاسيسه الدّاخلية وانفعالاته النّفسية.

نشير إلى أنّ الموسيقى الدّاخلية للقصيدة الشّعبية تختلف من قصيدة إلى أخرى، وحسب الغرض من حيث القوّة والضّعف، وذلك تبعا لنفسيّة الشّاعر التي تفرض على القصيدة جوّا نفسيّا خاصّا وإيقاعا موسيقيا معينا يميّزها عن غيرها. ومن العناصر المشكّلة للإيقاع الدّاخلي في قصيدة الغزل الشّعبية:

2 ـ 1 القافية الداخلية:

من أهمّ العلاقات المميّزة للقصيدة الشّعبية الإزدواج في القافية في البيت الواحد، حيث أنّ القافية الدّاخلية تكون مع نهاية الشّطر الأول والقافية النهائية، ويرجع سبب اعتماد القافيتين في القصيدة الشّعبية حسب ما أدلى به " العربي دحو " إلى " حاجة الشّاعر العربي إلى النّغم الموسيقي، الذي يعطيه اتّحاد أشعار القصيدة الواحدة في الرّوي، وقد يكون الهدف أيضا من ذلك إبراز العضلات اللّغوية والفنّية من قبل هؤلاء الشّعراء "(1)

هذا يعني أنّ الشّعراء أدركوا ما للنبر الموسيقي في داخل البيت الشّعري من أهمّية قصوى في رسم ملامح الحالة النّفسية للشّاعر. ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة الشّاعر البشير قذيفة بعنوان " الليل " يقول:

اهْجَرْنِي وَابْقَيْتْ فِي الْوَقْتْ انْكَابَرْ فِي قَلْبِي نِيرَانْ وَاشْ ايْطَفِّيـــــهَا
امْلَكْنِي سُلْطَانْ عْلَى الْقَلْبْ اتْأَمَّرْ طَايَعْ لِيهْ أَوَامْرُو مَا نَعْصِـــــيهَا
وَلَوْ يَوْمْ عْلَى افْرَاقْهَا مَا نَقْـــدَرْ مَا تُصْبُرْ عَيْنِي اللِّي غَابْ اعْلِيهَا

1 – العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس (مرجع سابق)، ص268.

عَنِّي غَابَتْ وْصَارْ جَوِّي مَتْكَـدَّرْ وَاصْمَاطَتْ لَيَّامْ وَاشْ ايْحَلِّـــــيهَا

بَعْدَ افْرَاقُوا كُلُّ شِي وَلَّالِي مُـــرْ حْيَاةْ بْلَا بِيهْ وَاشْ نَعْمَلْ بِيـــــهَا

نَرْجَى فِيهْ ايْحَنّْ عَنِّي يَتْفَكَّـــرْ اُوبِيدِيهْ اجْرَاحِي يْدَاوِي يَبْرِيـــــهَا (1)

إنّ القارئ والمتلقّي لهذه الأبيات تهزّه الأنغام الموسيقيّة الهادئة الحزينة، والتي هيّأتها القافية الدّاخلية والّتي كانت لها علاقة بالحالة النّفسية للشاعر، جرّاء هجر الحبيب له إذ الشّاعر منفعل لما حدث له بعد هجر وفراق الحبيب له، وتركه يعيش معاناة الفراق والوحدة (اهجرني، انكابر، واش ايطفّيها) هذه المعاناة رسمها الشّاعر من خلال مزاوجته في أبياته بين القافيتين، القافية المقيّدة والقافية المفتوحة أو المطلقة، حيث أنّ القافية المقفلة تفيد الانحباس والانقطاع في الصّوت، ليفجّر أحزانه ومعاناته بعد ذلك في الشّطر الثّاني من البيت (القافية المفتوحة) وهذا يعني أنّ النّاحية الموسيقية تؤكّد جرس الصّوت عندما تجتمع النّبرات، لتنطلق بعد ذلك في الشّطر الثّاني وتنفتح معبّرة على جوّ الحزن والألم والمعاناة. وهذا كلّه يعني بأنّ الشّاعر الشّعبي له وعي وإدراك لقيمة القافية الدّاخلية في العمل الإبداعي من حيث أنّه قيمة جمالية وقيمة موسيقيّة.

2 ـ 2 موسيقى الألفاظ:

إن موافقة الألفاظ بعضها لبعض في المقدار ومعادلة المعاني بعضها لبعض وموازنتها أمر يجب أن يكون عاما ومشتركا لجميع الألفاظ، التي هي أجزاء القول الشّعري، يقول الأخضر الجمعي: " وإنما صارت الألفاظ والأصوات تفعل في هاتين الصّناعتين (الخطابة والشّعر) هذا الفعل، من جهة أنّها تخيّل في المعنى رفعة أو خسّة، وبالجملة أمرا زائدا على مفهوم اللّفظ مثل غرابة اللّفظ فإنّها تخيّل غرابة المعنى والنغم، كذلك يفيد فيه هذا المعنى أيضا "(2)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، (مرجع سابق)، ص177.

هذا يعني أنّه من منابع الموسيقى الدّاخلية أن يتلاءم اللّفظ ومعناه، وينسجم الغرض مع شكله ويتآلف الهدف مع صورته، فيبدو الإيقاع واضحا والألفاظ متلائمة والمعاني باعتبارهما روحي القصيدة، وقد ظهر وتجلّى هذا في معظم القصائد الغزلية الشّعبية في منطقة بوسعادة من ذلك ما جاء في قصيدة الشّاعر أحمد وليد بن القبي بعنوان " لا مرسول " يقول فيها:

لَا مَرْسُولْ يْكُونْ مُـــولَا عَقْلِيَّة نَعْطِيلُو جَوَابْ مَـــنْ عَنْدِي يَدِّيــهْ

ادِّيهْ لْعَزِّي إِذَا دَرْتْ امْـــــزِيَّة قُولَلْهَا حَمُّـــــودْ رَاكِي عَذَّبْتِـــيهْ

وَدْمُوعِي مَنْ جِيهَة مَجْرِيَّـــــة اشْوَيْتِي قَلْبِي عَالجْمَرْ وَاشْ تْسَالِيــهْ

رَاهْ يْسَالْ عْلِيكْ صَبْـحَة وَعْشِيَّة اللِّي جَا مَنْ جِيهْتَكْ جَمْلَة نَبْغِيـــهْ

وْهَذَا الطُّفْلَة حُبُّهَا جَارْ اعْلِـــيَّ طَرَفْ كَبْدَة رَاهْ بَالنَّارْ مْكَوِّيـــــــهْ

وْحُبَّكْ رَاهْ الْيَوْمْ يَصَـــــرَّفْ فِيَّا وَسْلَبْتِينِي فِي الْعْقَـــــلْ قَاعْ ادِّيتِيهْ(1)

لقد عبّر الشّاعر في هذه المقطوعة عن حالته النّفسية ووصفها أجمل وصف، إذ عبّر عن تمزّق في الذّات وانكسار للنّفس، التي لم تعد قادرة على استيعاب حقيقة الفراق والهجر ففقدت تماسكها فكلمات (عذبتيه، دموعي مجرية، شويتي قلبي امكوية..) كلّها صفات تدلّ على عذاب الشّاعر وهيامه وتفانيه في حبّه، والتّهالك والإفراط في الوجد واللّوعة والخضوع الّذي يظهر أيضا في قوله (راه يسال عليك صبحة وعشية ... حبّك راه يصرّف فيا ..) كلّه دلالة على الإرتباط الشّديد بالحبيبة، مما جعله كثير الشّكوى غير قادر على كبح جماح نفسه.

جاءت هذه الألفاظ ملائمة ومناسبة للجوّ النّفسي الّذي يعيشه الشّاعر، وتأثيرها في المتلقّي يقوم على ما فيها من صوت ومعنى، فهي مبنيّة بناء مزدوجا، حيث أنّها أصوات تعتبر رموزا للمعاني _وهي أيضا_ رموز للمعاني تعتبر أصواتا، وجميعها تصف تجربة مرّة

1 – انظر القصيدة في الملحق.

مرّ بها الشّاعر وعبّر عنها بألفاظ متجانسة والجوّ النّفسي، من خلال الحروف والكلمات، وكذا استخدام القافية المزدوجة.

2 ـ 3 موسيقى الحروف:

إنّ القارئ والمتأمل للقصيدة الشّعبية في مختلف أغراضها يجد أنّ موسيقى الأصوات " (الحروف) تنقسم إلى قسمين، أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف كالهجاء والآخر يتناسب مع المعنى الهادئ الرقيق كشعر الغزل والتوسل والشكوى والمدح والوصف _أحيانا_ حيث أن أصوات (الخاء والقاف والجيم والطاء والصاد ...) تناسب في أغلب الأحيان المعاني العنيفة، أما باقي الأصوات فتناسب المعاني الرقيقة الهادئة. وفي هذا المعنى يقول أحد النقاد "ثمة موسيقى الحروف التي تجهش بها مقاطع الحزن والشكوى، فالحروف تتجاوب وتتناوب لتشكل حكاية نغمية تسعى إلى تقوية المعنى وتجميله" [1]

ومن خلال تتبعنا لقصيدة الغزل وجدنا أنّ الأصوات (الحروف) التي تمثلها توحي بمعاني الهدوء والرقّة الذي يتناسب الجوّ النفسي الذي يعيشه الشاعر من ذلك ما جاء في قصيدة سعيدة للشاعر إبراهيم خبّار يقول:

اطوّالت ليّام أوما قدرت نصبر وانا عايش فيها ديما تعـــــــبان
سعيدة يا ناس فيها نشـــــكّر حبيتها أوحطمونا العديـــــــــان
اصرالي كي الطير قاعد انفرفر راحت ليّام أوحبي لي كـــــــــان
تبدا بالسين و التاء في لـــــخر تسكن في بن سرور عاصمة البلدان
خلاتني تايه في طريقها نـــنظر في بيت امظلمة بين اربع حيطـــان
حاكم استيلو في الورقة نشـــعر والدمعة هابطة في العين ويـــــدان
نبقى طول حياتي فيها ننظـــر ترجع هي وحـــــــــــتى لي كان

---

1 – عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، ط 1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1999، ص313.

كانت نجمة عنّي تبـــــــــهر كانت زهرة تضوي عنّي في بستان

يا ويح العاشق حليلو ما يصبر ويا ويح الحسود حسابو في ميزان (1)

لقد صوّر الشاعر في هذه القصيدة حالته النفسية تصويراً ظاهرياً وباطنيًا محاولًا استعطاف قلب محبوبته فتوجه إليها بداية باسمها، ثم اعتمد الكثير من الحروف التي تشير إلى الإنكسار الذي يعيشه الشاعر في نفسه حيث اعتمد حرف (السين والحاء والرّاء والكاف والباء) وكلّها حروف أو أصوات تناسب الجوّ النفسي للشاعر وما يعيشه من حالة اليأس والقنوط في نفسه وذاته.

وهذا يدعونا إلى القول بأن الحروف المعتمدة في القصيدة تدل على الجو العاطفي الهادئ المتوسل الذي عاشه الشاعر في تجربته الشعرية. ثمّ أنّها كشفت لنا مساحة حزن عميق داخل الذات.

ومن الحروف التي يكثر الشاعر الشعبي اعتمادها في قصائده على اختلاف أغراضها حروف المد والحرف المشدد.

1. المدّ:

إنّ حروف المدّ تمثل ظاهرة صوتية بارزة في القصيدة الشعبية فهناك المدّ بالألف وهناك المدّ بالواو وهناك المد بالياء وبها يتحقق الإيقاع الصوتي ومن أمثلة هذه الظاهرة ما جاء في قصيدة "باسم الله" للشاعر محمد بوشهابة يقول فيها:

باسم الله يا خاوتي نبدا نشـــــدي وانعوّد بقصيدتي فيّا ما صـــار

اتفكرت امحان بكري يا وعـــــدي همّ الفقر أزادنا تاريخ التفـــكار

انبات انحاجي في النجوم على ودي والدمعة عالخد تجري مثل أمطار (2)

إلى أن يقول:

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

يا حبيب اليوم أنتايا صـــــهدي أوحشمتك بالله أطّفي هذا النّـــــار
نار ابلا دخان تطلع من جسدي منها قلبي طاب واطلع بيه أظـفار
منها من نيران متغيلف كـــبدي وانشف دمي من عروق عقلي طار
يا حبيب انحس روحي ما عندي أنت يالي بيك نرجع تبشـــــــــار
أنتاي قريب لي يـــــــــا ودي ما توجد بيناتنا حجْبَه في الـــــدّار
في النسبة قريب جـدّك هو جدّي تستنى بعيد وانت بين الأنـــــظار
إذا ما شفتك يوم يذبـــــل وردي يجرالي ما صاب قبلي ناس اكبـار

إن من شروط العمل الفني الناجح أن يترابط الإيقاع فيها بانفعال النفس حتى لا تتحوّل الإيقاعات الداخلية إلى نوع من الزخرف الصوتي. وإذا تأملنا إيقاعات الكلمات والحروف المعتمدة في قصيدة محمد بوشهابة نكتشف أن الشاعر بداية اعتمد الإيقاعات الموسيقية الطويلة ليفرغ فيها زفرات الشوق واللوعة، ثمّ إنه أكثر من حروف المدّ المتنوعة حيث أنها تنتشر في كل بيت محدثة إيقاعًا متناغمًا يهزنا ويدغدغ مشاعرنا من ذلك ما جاء في أوّل القصيدة في لفظة "يا خاوتي" فياء النداء تفصح وتعبّر عماّ يلاقيه الشاعر من عذاب ولفظة "خاوتي" تدل على الاستغاثة بأقرب شخص للنفس وهذا المعنى زاده الإيقاع الموسيقي الثقيل الهادئ الذي مثّله حروف المد المتنوعة في كل ألفاظ القصيدة (خاوتي، انحاجي، حبيب، طاب، نيران، روحي ..) فألف المد في كل لفظةلها رنين إيقاعي قوي ومؤثر وينبئ عن انكسار في النفس والتي ينبئ عنها حرف المد الثاني (الياء) الواقعة في آخر الكلمات والتي تعبّر عن العذاب المترسب في ذات الشاعر أما حرف المد الثالث (الواو) فقد أظهر مدى حجم الجرح الذي أصابه وحطّم نفسه، هذه الحروف وزعها الشاعر و رتّبها وفق نسق معيّن ينسجم مع انفعال الشاعر والمتلقي الذي سيسيطر عليه الجوّ النفسي الذي يعيشه الشاعر، ودون شك فإنّ حروف المد لها أثر كبير في إحداث نوع من الموسيقى الداخلية تتناسب و الحالة الشعورية التي تعبّر عنها وتصوّرها وخلاصة القول إنّ حروف المد في القصيدة

الشعبية توفر حظًّا من القيم الجمالية في الموسيقى والخيال الصوتي وتمتع الأذن وتطرب الوجدان.

2. الشدّة:

إنّ ما يميّز قصيدة الغزل الشعبي عمومًا مسحة الحزن التي تسيطر على الشاعر والمتلقي اللذان يعيشان التجربة وينفعلان بموضوع القصيدة وعلى هذا فإنّ الشاعر عادة في هذه المواقف ما يعتمد في لغته على حروف يكثر من استعمالها من ذلك الحروف المشدّدة التي تسيطر على مثل هذا النوع من الأشعار وعلى موسيقاها ولنتبيّن ذلك نأخذ مثالًا يتمثل في أبيات للشاعر إبراهيم خبار من قصيدته "اصبر يا ولفي" التي يقول فيها:

اصبر يا ولفي لا يغويك الشيطان واطريق اللّي راك فيها للشّر اتودّي
الدّنيا خدّاعة ما فيها أمـــــــان يوم تضحكلك ويوم آخر اتبــكّي
خلّيتي دمعي على خدّي ويـــدان في بيت ظلمة بكيت أنا وحـــدي
الله العالي انعلي الشّيـــــــطان واعطني فرصة لا تحطمي قلــبي
هذا واجب اعليك يا كـــحلة لعيّان اليوم إجي نهارك اوقفي جنـــبي (1)

لقد صوّر الشاعر في هذه الأبيات حالته وحالة المحب الصادق في مشاعره وأحاسيسه إذ عبّر لنا عن مدى العذاب والألم الذي يعيشه الشاعر في نفسه جرّاء فقده المحبوب الذي لا أمل في لقائه مرّة أخرى، وقد تميّزت هذه الأبيات بحرارة العاطفة و الإحساس فهي تكشف مساحة الحزن العميق والإنكسار النفسي الذي يعيشه الشاعر في ذاته وقد ساعد على إظهار هذا الإحساس الحزين مجموعة من الألفاظ خاصة منها المشدّدة (الشّيطان، اللّي، للشّر اتودّي.. الدّنيا خدّاعة.. اتبكّي، خلّيتي، على خدّي، لعيّان..) حيث أنّ استخدام التشديد في اللفظة يعمل على تضخيم حالة الحزن وتبيين أثر الفراق وتداعياته، كما أنّ المتلقي تتولد

1 – انظر القصيدة في الملحق.

لديه حركة شعورية متجمعة في قبضة أو تصلب حسب الموقف، وعندما يكثر الشاعر من تكرار الحرف المشدد إلاّ ونشأت علاقة ذاتية بين المتلقي وبين الشدّة التي توفر له جانبا قد لا تستطيع اللغة بكلماتها ودلالاتها بلوغه وهذا يعني أنّ الشدة تمثّل ظاهرة موسيقية يمكن أن تساهم في جعل المتلقي يعيش التجربة الشعرية.

1/المحسنات البديعية:

إنّ اللغة العربية من اللغات التي عنيت بموسيقى ألفاظها و عباراتها في كل العصور "فلها ما يسمّى بالمحسنات اللفظية فنون وفنون، وقد بلغ تفنن الكتّاب و الخطباء في تلك العناية اللفظية أن وضع لها المتأخرون من دارسي البلاغة قواعد ونظمًا أوشكت أن تصبح علمًا مستقلًّا من علوم اللغة العربية هو ما يطلق عليه علم البديع"(1)

و من هذه العلوم:

أ -الجناس: " لغة: مصدر جانس الشيء الشيء شاكله واتّحد معه في الجنس

اصطلاحا: تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلاف في المعنى"(2) وينقسم إلى قسمين:

1-جناس ناقص: وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها.

2-جناس تام: وهو اتحاد الكلمتين في جميع حروفها مع اختلاف المعنى.

و يمكن القول أن الجناس هو مقطعان صوتيان متفقان في الإيقاع مختلفان في المدلول، وهو وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ إذ هو تفنن في طرق ترديد الأصوات في البيت الشعري ومنه يكسب النغمة الموسيقية، وعلى هذا الأساس فإن مجيئه في الشعر يقوّي من موسيقاه "وذلك لأنّ الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل

---

1 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، (مرجع سابق)، ص45.

2 - ينظر أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، (مرجع سابق)، ص297.

البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارات والمقدرة الفنية" (1)

ومن الشعراء الذين نلمس عندهم هذه الصنعة الشاعر عامر أم هاني في قصيدته التوسل بالحروف الهجائية يقول:

حبيتك بالزّاي وتلفلي الرّاي حكمح كي الباي مكيش شافقا(2)

يوجد الجناس في البيت بين كلمتي الزّاي / الرّاي، حيث أنّ هذا الجناس ساهم بقسط كبير في قيمة هذا البيت من حيث النغم الموسيقي وذلك لعدة اعتبارات نذكر منها:

الوزن الصرفي والعروض، فهما متساويتان في وزنيهما الصرفي والعروضي فلا نكاد ننسى قوّة جرس الكلمة الأولى حتى يحاصرنا جرس مماثل في الكلمة الثانية هذا الجرس أسهمت فيه كل من حركة حرف الزّاي والراء بالفتح مما يجعل الإحساس بهما أكثر قوة وأطول نفسا وتردّدًا ووقعا على الأذن ثم إنّ حروف المدّ في كليهما ساهم في إحداث أصوات موسيقية إيحائية استطاع من خلالهما الشاعر النفاذ إلى نفس المتلقي ومخاطبة مشاعرهم.

ويمكن القول بأنّ الصورة الصوتية لها مكانتها في التشكيل الشعريحيث من خلالها تتم إثارة حاسة السمع لدى المتلقي بفضل الإيقاع الموسيقي الناتج عن الجناس.

ومن الجناس الذي ورد في قصيدة "القمر" لعامر أم هاني يقول:

احبيب لقلب واطبيب لجميع الأضرار كي نحكيلو راه يفهم اقوالي(3)

لقد ورد الجناس هنا بين كلمتي احبيب/اطبيب، وهو جناس ناقص وبقراءة متفحصة يتضح لنا بأنّ الكلمتين تمنحان موسيقى هادئة تسري في النفس وتبعث فينا شعور المحب تجاه المحبوب إنّها موسيقى الحروف التي يحدث بتكرارها نغمًا موسيقيا (ا، ب، ي، ب) خاصة

---

1 – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، (مرجع سابق)، ص395.

2 – انظر القصيدة في الملحق.

3 – انظر القصيدة في الملحق.

وأن الشاعر جمع بينهما في مقطع واحد والحروف متقاربة النطق إنّ لم نقل متجانسة هذا أعطى لها مفعولًا قويًّا في نفس المتلقي.

أمّا الشاعر محمد بوشهابة فقد أورد الجناس في قصيدته "يا حبيب" يقول:

طال الحال عليّا في ذا الضر رشاني أعدت كي طار البندير (1)

فالجناس هنا كان بين كلمتي طال/طار وهو جناس ناقص.

وهذا الجناس الناقص حقق التماثل في الوزن والصوت و به تحقق الانسجام الذي يهدف إليها عادة الجناس، لأنّه يقرّب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة وبينهما وبين الوزن من جهة أخرى.

وخلاصة القول: إنّ الشعراء الشعبيين دعّموا الصور البيانية بالبديع مزاوجين بذلك بين الخيال بين الخيال البصري والخيال السمعي لأنهم شعروا بما توفّره ويوفره الجناس خاصة من حسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع ويعلق إبراهيم أنيس على بلاغة الجناس وأثره الموسيقي يقول: العناية موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام، وما يتبع ذلك من إيقاع موسيقي تطرب له الأذن وتستمتع به الأسماع، ولا شكّ أنّ مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية" (2)

هذا يعني أن الشعر قبل كل شيء ألفاظ وأصوات، ومثلما هو تشكيل لغوي فهو تشكيل صوتي موسيقي فإذًا البديع " ليس ترنّما في الأسلوب الأدبي أو حلية تكون بمثابة الفضول التي يستغنى عنها حتى يكون مكانه في المؤخرة من عناصر العمل الفني، ولا هو يأتي بعد استيفاء البلاغة لعلمي المعاني والبيان، بل منزلته لا تقل شأنا عنهما "(3)

---

1 – انظر القصيدة في الملحق.

2 – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر (مرجع سابق)، ص45.

3 – عبد القادر حسيني، فن البديع، دار الشروق، بيروت، د/ت، ص11.

ب – السجع:

" وهو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير وأفضله ما تساوت فقراته "([1])

وهو من ألوان البديع الذي يخدم موسيقى الشاعر العربي في قصائده الغزلية وقد اعتمده الشعراء في بعض قصائدهم ليحققوا الرنة النغمية صرفًا و عروضا فجاؤوا بكلمات تشترك فيما بينها في الصيغ والأوزان والأصوات الهدف منها تنويع قوافي البيت الداخلية وخلق نوع من جمالية الموسيقى وقد جاءت بعض الأمثلة في قصيدة الغزل الشعبية البوسعادية من ذلك ما جاء في قصيدة عامر أم هاني بعنوان " التوسل " يقول:

نبكي بالحروف كي ننظر ما نشوف يا مكثر دموع أعماو أعيـاني

وعلاش ذا الفتات ما سقات الملهوف فالحب المكشوف ابقيت أنعاني

جيتك بالّيفْ يا ساكنه الـــــــريف عمري ما نحيف كوني واثـــقا

جيتك بالبا كنت حـــــــــــابّا وعلاش هاربا صرت امفـارقا

جيتك بالتا ورده النـــــــــابتا يالي ثابتا كنت العاشـــــقا

جيتك بالثا ورده امثـــــــــلثا يا لي لابثا في اهواك ناشـــقا

جيتك بالجيم يا غايتي الـــــــريم لفراق كي اعديم ونت السابـقا

جيتك بالحا لي رايـــــــــــحا القلب جارحا مكيش عاتـــقا

جيتك بالخا ونت الزايـــــــــخه كنت شايخا في ازمان ما بـقا

جيتك بالدال وعليك نا نســـــال خنت فالحال مكيش صـادقا

جيتك بالذال حيرت البـــــــال قلت نا شحال وليت فايـــقا

جيتك بالرا وين امشـــــــــورا وشت لي اصرا للقلب حـــارقا

---

1 – ينظر على الجارم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، د/ ط، ديوان المطبوعات الجامعية، د/ت، ص265.

جيتك بالزاي وتلفلي الـــــــــراي حكمك كي الباي مكيش شافـقا

جيتك بالطا وينك حـــــــــــاطا صرت أمفرطا فالحب ونـــــقا

جيتك بالظا عشقي ما قضـــــــــا قلبي ما رضا كوني رافـــــقا

جيتك بالكاف زينت اســــــــلاف قلبي كشاف أنت فيه لاســــقا

جيتك بالصاد وعلاش لعـــــــــناد قلبك اسواد مكيش رافـــــــقا

جيتك بالضاد ما يحلا ارقـــــــاد ادموعي كي الواد بمياه دافـــقا

جيتك بالعين صابر باســــــــنين كيف المسكين للهم وشـــــــقا

جيتك بالغين ليام وسنـــــــــين وناي ارهين وانت أمافـــــــقا

جيتك بالفا وعلاش ذا جـــــــــفا لكان نايفا وعلاش حامـــــقا

جيتك بالقاف قلبي بلـــــــــــهاف نا اصبر لزعاف علّي امفـارقا

جيتك بالسين قلبك ما حنـــــــــين فرحو الحاسدين روحي امعلـقا

جيتك بالشين وحنا الفانـــــــــيين وعلاش ناسيين ليام بـــــارقا

جيتك بالها دور انسالـــــــــــها طفله مالها فالحب زالـــــــقا

جيتك بالواو لمحان كي أقـــــــواو لبيات أسواو لشعار دافـــــقا

جيتك بالاّ وليف كي اعـــــــــــلا الكاس لبلا مكيش ذايـــــــقا

جيتك باليا همزه التـــــــــــاليه وعلاش ناسيا لفراح ولـقا (1)

بالرغم من تكلّف الشاعر في جانب السّجع إلّا أنّ الشاعر من خلاله نغمة السجع في الأبيات أضفى نغما موسيقيا جميلًا، تساعد المتلقي على التفاعل مع القصيدة فهي خفيفة سريعة أحيانًا وثقيلة بطيئة أحيانا أخرى خاصة عندما يبدي الشاعر مشاعر الحزن، ثم أنّ

1 – انظر القصيدة في الملحق.

التساوي في المقاطع يتضمن عنصر الإثارة مما يجعل المتلقي يستجيب لإيقاع الصورة الناتج عن تقسيمها إلى أشطر تقسيمًا متساويًا وبنفس الحرف في كل بيت وهو يمنح استجابة سمعية ويسهم إلى حد كبير في خدمة موسيقى البيت ومن ثمة القصيدة ويعطيها إيقاعًا جميلا يكون سرّ جمال الصورة وتتمّ الاستجابة النفسية للمتلقي.

2/التكرار:

إنّ من الظواهر الصوتية التي تؤدي دورها في تعميق الإيقاع الصوتي التكرار، " والتكرار في الأصوات والكلمات والتركيب يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري وكلما تشابهت البنية اللغوية، فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة، تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة، على أنّ التكرار قد يكون متجاورًا وقد يكون متباعدًا، فإذا تتابعت الكلمات المتطابقة أو المتقاربة الأصوات كانت تعني الحث أو الكف بسرعة أو إعارة الانتباه، وإذا فصل بينهما فاصل فإنّ الهدف المتوخى من التكرار مرغوب فيه، ولكنّه في زمن دوري متثاقل "(1) وعلى هذا فالتكرار بنية أساس في العمل الشعري يعمل على إحداث وحدات نغمية متكررة تفرض أنماطًا من التوازيات الموزعة داخل النص الشعري، إنّه عنصر جوهري في تماسك القصيدة وتفعيلها إيقاعيًا فكل "تكرار مهما يكن نوعه تستفاد منه زيادة النغم و تقوية الجرس والتكرار قد يكون في الحروف، وقد يكون في الكلمات أو العبارات وقد يكون أيضا في أشطر أو أبيات بعينها، وهو بذلك يساهم مساهمة كبيرة في خلق موسيقى داخلية لها جرس تستمتع به الأذن الحساسة و الشاعرة"(2)

---

1 – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ص39.

2 – عبد الله الطيب المجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 2، د/ط، دار الفكر، بيروت، 1970، ص126.

خـــاتمة

كانت رحلة البحث في عالم الشعر الشعبي في منطقة بوسعادة ممتعة بالنسبة إلي، وبخاصة في عالم الغزل والتعبير عن مكنونات الذات ، في أشكال وصور ، يمتزج فيها الحسي بالعاطفي، على الرغم من الصعوبات التي واجهتني، أثناء العمل الميداني، وهي متعة علمية نابعة من حبّ الاكتشاف، والإحساس بإضافة وتدوين جزء من تراث الشعب الشفهي، وإثراء المكتبة التراثية الشعرية الجزائرية لإبراز جانب من المشهد الجزائري الكبير، على اعتبار أن منطقة بوسعادة وما جاورها، هي امتداد شعري لمناطق جغرافية بشرية، عدّت لدى بعض الدارسين مراكز شعرية قوية، بالنظر إلى عدد الشعراء بتلك المراكز عبر التاريخ، وبالنظر كذلك إلى جودة الشعر أو رداءته ومضامينه المختلفة، وتجاوب المستمع لأنه يعبر عنه بطريق أو بآخر، وهي صور إنسانية ذاتية وجدت مع الوجود الإنساني.

إنّ القضايا المختلفة التي تناولها الشعر الشعبي في منطقة بوسعادة هي قضايا إنسانية، فلو أننا جردناها من المكان والزمان لبدت صبغتها الإنسانية جلية واضحة، ولعل هذه الأبعاد أهم ما في اهتمامات الشعر بصفة عامة، والغزل بصفة خاصّة.

لقد اقتضت الدراسة الفنية، والمنهج الذي اخترته في هذا العمل، أن أكون وفيا لمضمون عنوان المذكرة، وأن أتقيد بذلك المنهج في الوقوف على المعالم الفنية لشعر الغزل، محاورا النصوص الشعرية الشعبية التي استطعت الوصول إليها، لذلك اكتفيت بالاستقراء والوصف والتحليل.

وقد انطلقت الدراسة من عناصر في مقدمة هذا البحث، وتحديدا من إشكاليته وفرضياته، وبالفعل فإن منطقة بوسعادة بيئة متفاعلة اجتماعيا مع محيطها الطبيعي ومحيطها البشري، الذي تتشابك فيه العلاقات الإنسانية المختلفة بدءًا من القرابة النسبية وانتهاء بالعلات التجارية والعلاقات الإنسانية، ولذلك اشتركت مع غيرها

في ميراث ثقافي واحد، فقد تأثرت مع غيرها بنفس المؤثرات، بل بنفس درجة التأثير الثقافي الذي هيمن على جماعات أخرى وكان لاستقرار الهلاليين أثر بالغ في المنطقة التي ورثت تراثا عربيا تحلل في واقعها، ومن آثاره القوية التراث الشعبي القصصي، والميراث الشعري، واللهجة التي يتواصل الناس بها فيما بينهم فسكان منطقة بوسعادة يتميزون بلهجتهم التي يشتركون فيها مع جماعات أخرى، ولكنها تختلف عن لهجة جماعات أخرى نسبيا، فهم يبدأون كلماتهم وينهونها بالسّاكن، كما هو الشأن بالنسبة إلى اللهجة الجزائرية، كما أنهم يقلبون حرف (الغين) (قافا) وقد برزت هذه الظاهرة كثيرا في أشعار المدونة، على الرغم من سعي الشعراء الشباب إلى الابتعاد عنها، واقتضى القلب السابق، أن أصبح حرف (القاف) الذي حل محل الغين (ڤافا) أي (ڤ). إلى غير ذلك.

إن البحث في عالم الأدب والشعر الشعبي واسع وعميق ومتشعب، ومهما قدّم الباحث فلن يشعر بالاكتفاء، بل إنه يحس بالرغبة الشديدة، كلما تقدمت به صفحات البحث إلى الاستزادة، وزاده ذلك رغبة في المزيد لإظهار حقيقة الأشياء ودوافعها فالغوص في دروب هذا البحث بقدر ما فيه من التعب والمعوقات، يستلذ الباحث متعة وجمالا فيما وصل إليه ، واهم ما توصّلت إليه ة من نتائج، تلخّص فيما يلي:

1 –اعتبار منطقة بوسعادة بيئة متفاعلة اجتماعيا مع محيطها الطبيعي والبشري، الذي تتشابك فيه العلاقات الإنسانية، ولذلك فهي تشترك مع غيرها في الميراث الثقافي.

2 -يتميز سكان بوسعادة بلهجتهم التي يشتركون فيها مع جماعات أخرى، ولكنّا تختلف عنها نسبيا، فهم يبدؤون كلماتهم وينهونها بالساكن، كما أنّهم يقلبون

حرف الغين قافا، وهذا القلب يقتضي أحيانا أن يصير حرف القاف مفخما بثلاثة نقاط.

3 -وجود عدد متميّز من الشعراء دلالة على حبهم واهتمامهم بهذا النوع من الشعر حفظا ورواية.

4 -غيّر الشعراء في اللغة من حيث زيادة عدد الحروف غير الأصلية في الكلمة أو من حيث الحذف، وكلّ ذلك خدمة للهجة الدّارجة.

5 -عدم تقيّد الشاعر بالقوالب الجاهزة للغة، مما جعلهم يبدعون في التعبير عما يختلج في نفوسهم على نطاق واسع.

6 -تجسيد الظاهرة كما تبدو للحواس بلغة مشحونة بالطاقة، تمكّن من استيعاب رؤيته الشعرية بكلّ أبعادها وتجسيدها تجسيدا فنيا.

7 -تبنى القصيدة على قالب يعتمد على الاستهلال والتخلص والاختتام.

8 -تكرار القافية في الشعر الشعبي يعد عنصر تطريب.

9 -يمتاز هذا الشعر بالقافية المقيدة، التي تنتهي بروي ساكن.

10 – الاهتمام بالموسيقى الداخلية ، سعيا إلى التّشكيل الموسيقي المرتبط بالحالة النفسية للشاعر.

وفي الأخير آمل أن أكون قد توصلت إلى الهدف المطلوب وأن يكون هذا البحث لبنة أخرى في صرح المدونة التراثية الشعرية الشعبية الجزائرية التي نسعى جميعا إلى إثرائها بالجمع والتدوين والدراسة.

ملحـــــــــــق

1 – تراجم شعراء منطقة بوسعادة

2 – المدوّنة الشعريّة

1 خبّار أبراهيم:

شاعر شعبي من منطقة سيدي عامر، من مواليد الثلاثينيات، التحق بالكتّاب وقرأ القرآن، بعد أن شبّ احترف الرعي كأقرانه من أبناء البلدة، متزوج وله أولاد قال الشعر في مختلف الأغراض، جُمع بعضها في كراس عند السيد جملي أحمد.

2 – أحمد فضيلي:

من مواليد 1950 من شعراء الديس بأولاد سيدي إبراهيم بالقرب من بوسعادة، مارس التعليم وأنهى مساره المهني مديرا في التربية والتّعليم، له اهتمامات واسعة في الشعر والفنّ والأدب، وتميّز بالشعر الشعبي وأصبح بارزا فيه، له عديد المساهمات في مختلف المناسبات والمهرجانات. توفي عام 2013.

3 – بوشهابة محمد:

الشاعر من مواليد 1954 ببئر الفضة نشأ وترعرع هناك، ولظروف اجتماعية استقر| بمدينة بوسعادة ، لم ينل كثيرا من العلم ، يشتغل حراسا بمتوسطة عائشة الباعونية، له موهبة فـ\|ة في قول الشعر الشعبي، له حضور قوي| في عديد المناسبات الثقافية والدبية.

4 – عامر أم هاني:

شاعر شعبي، من مواليد 1945، نشأ وترعرع في مدينة بوسعادة، التحق بالكتّاب في سن السادسة فحفظ جزءا من القرآن. كان يكتب الحكم والأمثال الشعبية والألغاز، وأولى بداياته في كتابة الشعر عام 1962 ، حيث طرق مختلف الأغراض الشعرية وكثيرها مكتوب بخط اليد، شارك في العديد من التّظاهرات الأدبيّة والمهرجانات وتحصّل على جوائز وطنية ودولية، حيث نال المرتبة الأولى وطنيّا في المسابقة الأدبية الخاصّة بالفقيد محمد بوضياف التي نظّمتها وزارة الثّقافة والاتّصال عام 1992، والمرتبة الأولى في الشّعر الملحون التي نظّمتها مؤسّسة فنون وثقافة بالجزائر عام 2010، كما تحصّل على الجائزة التّقديرية في

مهرجان البادية العربية بدبي ، كما تحصّل على شهادة تقديرية من حلقة الحوار الثّقافي في لبناني. عيش حاليا متنقلا بين منطقتي بوسعادة وسيدي عامر عند أولاده.

5 – عزيزي أحمد: عزيزي: أحمد شاعر شعبي ولد سنة 1938 ببلدية سيدي علي انتقل إلى منطقة تامسة بحثا عن العمل له العديد من القصائد في مختلف الأغراض.

6 – العيد دبوسي:

من مواليد 1967 ببادية عين الحجل ولاية المسيلة بمنطقة تدعى الحجرة الصفراء زاول تعليمه حتى الرّابعة متوسّط وتوقف لظروف قاهرة، تفرّغ للعمل لمساعدة أسرته، سجل العديد من القصائد في إذاعة المسيلة، وأصبح مطلوبا من الجمهور، نال عديد الجوائز والتّكريمات. كما أصبح مشاركا نشطا في مختلف المهرجانات الجهوية والوطنية والمحلّية، حظي بتكريم خاص من جمعية المعنى للأدب والفنون تقديرا لمجهوداته.

7 – إسماعيل مدّاد: ولد الشاعر عام 1973 بمنطقة عين الكحلةبامجدّل، حفظ القرآن على يد شيخ القريةالعلاّمة إبراهيم كبّاش بزاوية عين الكحلة، تلقى تعليمه الأوّل بامجدّل ثمّ انتقل إلى مدينة بوسعادة ليكمل دراسته، واكتفى بمرحلة التّعليم الثّانوي، وتفرّغ لتدريس القرآن الكريم. فتح ناديا للشّباب متعدّد الاختصاصات الأدبية والثقافية والرياضية، كما يعدّ عضوا ناشطا بمختلف الجمعيّات منها: جمعية الإنتاج السّمعي البصري، جمعية المعنى للآداب والفنون بالمسيلة، الجمعية الثّقافية لإحياء التّراث الشعبي بالمسيلة، كما شارك في مختلف المناسبات الثّقافية وتحصّل على مراتب متقدّمة في مختلف المسابقات الشّعرية الشّعبية، كما يعدّ عضوا مؤلّفا لدى الدّيوان الوطني لحقوق المؤلّف والحقوق المجاورة.

8 – قذيفة البشير: ولد الشاعر عام 1958 بجبل مساعد ببوسعادة من عائلة كثير من أفرادها شعراء، حيث كان جدّه لأمه شاعرا وكذا أجداده لأبيه. التحق كأقرانه بالكتاب لفترة قصيرة، وكانت له ذاكرة قوية في حفظ الشعر الشعبي. من ثمّ تأثّر به وكتب مرثية 1989، كانت سببا في ظهوره وانطلاقه، حيث شارك في العديد من النّشاطات الثّقافية داخل الولاية

وخارجها. كما كانت له عديد الحصص في مختلف الإذاعات المحلّية، ونشرت أعماله في بعض الصحف الوطنيّة. كما استطاع أن يتحصّل على الجائزة الثّانية في ملتقى القراءات الأدبية ببلدية المعاضيد بالمسيلة ، ومازال نشيطا مساهما في حركية الشعر الشعبي إلى اليوم.

09 – أحمد وليد بن القبّي : شاعر ولد بمنطقة البيّازة الواقعة في الشمال الغربي لدائرة سيدي عامر، يوم الإثنين 12 فيفري 1945 في أسرة محافظة وثرية، وحيد أمّه و أبيه، لم يتلق تعليما بل كان الرعي كل همّه، انتقل إلى عالم التجارة ، تزوّج وهو في التاسعة عشر من عمره ، وفي عام 1984 توفيّ والده، فكان لهذا الحادث أثر كبير في تغيّر مجرى حياته التي أصبحت تقوم على السفر والترحال ، شارك في عدة حصص إذاعية للإذاعة الوطنية الجزائرية بالعاصمة ، في حصة (ألوان وفنون من الشعر الملحون) قال الكثير من القصائد في مختلف الأغراض والمناسبات .

10 – موسى باي بن المقري:

الشاعر موسى باي بن المقري من مواليد 04 مارس 1969 بمنطقة القارصة، بسيدي عامر. تعلم في صغره على يد الشيخ عبد القدر بلعيطر، رحمه الله. يعمل الآن رئيسا لقسم الاتصال والمتابعة في الحرس البلدي لسيدي عامر. متزوج وأب لبنتين وولد.

يختلف الشاعر (موسى باي) عن شعراء الملحون، فقد كانت بدايته في الشعر الغنائي والمسرح، وشعر الفكاهة والهزل كتب الشاعر أول قصيدة له في الغزل بعنوان: (حَتَّى حَاجَة في قْليبي مَا تَحلاَ) يقول في مطلعها:

حتى حاجة في قْليبي ما تــحلا ومن غيرك موحال يبراو اجراحــي

نا قْلبي مسجون عندك يا طفلة بُعدك جا بعدين يا شمس اصباحي

1 - إبراهيم خبار

سعيدة

طوالت ليام أو ما قدرت نصبر وانا عايش فيها تعبـــــــــــان
سعيده يا ناس فيها نشكـــر حبيتها وحطمونا العديـــــــــان
اصرالي كالطير قاعد انفرفـر راحت ليام وحبي اللي كـــــــان
تبدا بالسين والتَّاء في لخّـــــر تسكن في بن سرور عاصمة البلدان
خلاتني تايه في اطريقها ننظر في بيت ظلمه بين اربع حيطـــان
حاكم ستيلو في الورقه نشـعر والدمعه في العين هابطـــه ودان
اطلبتك يا ربي العالي المقدر وتحطم الحسود اللي بينّا زمـــان
نبقى طول حياتي فيها ننظر ترجع هي وحبي اللي كـــــــان
كانت نجمه عني تبهـــــــر كانت زهره تضوي عني في بستان
يا ويح العاشق حليلو ما يصبر ويا ويح الحسود حسابو في مـيزان
إذا كان متّ هذا شيء مقـدر الموت وحده وهذاك اللي كـــان
عيطو لسعيده للدفينه تحضر تدفنّي هي بيديها لحنـــــــان
لعظام ترشى ولحديد يتكسـر وقبري يذهب ما يبقى بيـــــان
وإذا كان بقيت بيـد المقـدر ندي سعيده ولبسها القفطـــــان
اسمي ابراهيم الهوايه نشـــعر ونـخفف لهموم على كل زعفـان

اصبر يا ولفي لا يغويك الشيطان

اصبر يا ولفي لا يغويك الشيطـان واطريف اللي راك فيها للشر تودي
الدنيا خداعة ما فيها أمـــــتـــان يوم تضحكك ويوم آخر اتـــبكّي
خلّيتي دمعي على خدي ويهـتــدان في بيت ظلمة بكيت أنا وحـــــدي
لله العالي انعلي الشيطـــــــــان واعطني فرصة لا تحطمـــي قلبي
هذا واجب اعليك يا كحلة لعـــيان اليوم إجي نهارك أوقفـــــي جنبي
هذي آخر فرصة وبعدها لمـــــان انفضل الموت ولا لمـــعيشة وحدي

ياطفلة

يا طفله وعلاه غدرتي بيـــــا درتيني في قفـــص زادني لعـذاب
ياك أنا في اللول متمنيك ليا وعديت عليك جميـــــع الأحباب
علجالك يا لعزيزه ممو عينـيا سمحت في أهلي مـــا رديت جـواب
وشحال قاصيت عليك يا لبنيه ودرت فلوس باش نفتحـــلك الباب
ما حسبتك غداره عليا ناويـه ولا حسبت حبي عنـــــــدك ذاب
حسبتك نجمه عني ضـوايه جمعني معاك الرب الـــــوهاب
لقيتك نار فيا كـــــــــوايه لو كان تصيبي تسكنيني داخل التراب

2 – أحمد فضيلي:

بالك يا صيّاد

بالك يا صياد في الصحرا تمـــهل واتبع لغزال واتيه أعقـــــــابو
تاخض رايي لا تروح أو لا تحصل والغزلان أصعيب خطيك أحـــزابو
ماني عالحيوان غير بيه أنمـــتّل قصدي في بنات عن عيني غـابو
من فرقتهم خفت لا روحي نهـــبل ولهبال أصعيب ما نصبر لعـذابو
هذا المرض أصعيب وادواه اطـول أطبيب الطبه ما يفيدش من صابو
حتى الطالب ما يفيدش بالجـــدول لو يعمل تبخيرات وزيد أحســـابو
ياسر من مجربين في العـهد الأول أعلى سلو العشق أجراو أُوخـــابو
للعشق امثيل قيس أراح أهبـــــل أعلى ليلى مات وافناو أعصـــابو
مرض الحب أدواه حاجه كي تسهل هو المصاب إذا أصفا شاف أحبابو
إزولو لأضرار عنو يتمـــــــهل يتهنا قلبو أيذهب تشـــــــقابو
وعدي ليام بالقصره تكـــــــمل إشوف أثمار الحب وذوق أطيـابو
يتونّس بخليلتو فيـــــــها يتأمَّل تطياب العشره أو يحله شـــــرابو
حتى هي لا تخون أو لا تجـــهل أوتعرف حقيقتو وين أصـــــــوابو
يتفق لثنين يبنو مستقـــــــبل وولي مثال باقي لصحـــــــابو
هذا المعنى زين للي هـــــو عاقل يفهم قصدي حين يقرا جـــــــوابو
أزواج أ بلا حب عمرو لا يكـــمل أومن الطرفين يوقع تغيـــــــابو

الله لا مرسول

الله لا مرسول ياتي شاو انـــــهار قبل اطلوع الشمس يوصل ونسالو
إذا شاف الزّايخة عارم لوكـــــار يعلمـني عن حالها كيف اجـرالو
أحكيلو قول بـي ماذا صـــــــار راني في شده أليام أطـــــــوالو
داروني في حوش مبني بالأحجار والبيبان أحديد واكد بقفـــــالو
والعساس أعليه واقف باستمـــرار مـــا صبتش كفاش نهرب نقدالو
بـي حبـي ليه صادوني لضـــرار مـــا نرقدش الليل والعيشـه والو
نحسب في النجوم ننشاهد لفـجار عـيني بالدمع من وحشـو سالو
قوللها أرجاي راني في انتـــظار نسترى في بوك نسمع مـــا قالو
يرضى يقبلني وانجيكم للـــــدار الأب امـع الأم عزي مـــــازالو
لـهم حق القول في هذا المشـــوار وابـوضى الجميع نسـعاو أنالو
يتحقق ما كان حلم امع القـــرار الـمريض إزول ضرو وأعـلالو
منك أنا مسقوم نرجا في العـــقار أو ضربات السكين فيه مـازالو
أُسكين الحب أثر عني جـــــار أكوانـي في القلب وقد مشـعالو
زينك فاق الزين يا بنت الأحـــرار ما نذكرش لوصف صاعب مثالو
الله يجمعنا عن نـهج الأبـــــرار نستناو الشهر وانشوف أه ـــلالو
عن ضي القمر أنديرو عرس أخيار والصحه والعافيه لله انســـالو
يحمينا من كل حاسد ومكـــــار كل آخر منا إزكوه أعمـــــالو

آجدي الرّيم

يا بويا جبل القبايل عيـــاني طلعولي في جرجرة وابناو الهـــدار
العقبه والحدره اصعيبه ضرتني أدشر محصورين في وسط الأشجار
شوفو يا ذا الناس غمه صادتني أجدي الريم ينقلو عنو لحـــــجار
الساق المبروم عريان اعجـبني واعلى هذب العين تتقاطر لشـفار
عرقت ما لوات تخدم شفـــتني وانا كنت اصغير والع بالسـيقار
شعلتو من خوه والقيض امكـني تحت اظلالة أنخايل بالأبـــصار
خزرتني مليح فهمت غمزتـني أعيون اعليها مدعوجين الكـــبار
والحاجب من فوقهم زاد اهلكني أمخطط بقلام باهي في التـــدوار
اشعرها ممشوط طايح هبـــلني أكحل ريش اغراب مالاطو غـــبار
راب اعلى النهدات غطاهم عني بانت لي وحده من جهة لهـــسار
من ذيك الساعه الحمى قبضتني الخدمه نسيتها واقليـــــبي حار
قلتلها يهديك دوري سامـــيني هدرتلي بالكاينه والوجه احـــمار
ما صبتش كفاش نلقا سامحـــني نقعد نا وياك نطفي هذا الهـــنار
يا عربي لكان رب يقبلـــــني نهرب ناوياك نخطو ذي الأشـرار
هذا جند اكثير راه املاحظـــني وإذا بان إمرشرونا بالمـــــــنشار
نطلب رب ما يخليك اتعـــاني تتكسر لغلال وزول الحـــــصار
حتى الحارس ما يشوفش يخطيني من جهتنا راه تعمالو لبـــــصار
واتجيني للدار عزّي تقصـــدني واتزول اعلي الحمى والأضـــرار
هذا ما نبغيه منك يرضـــــيني يا بنت الزيتون والكُرمه لخـــــيار

3 – بوشهابة محمد

يا سايلني

ياسايلني أعلاش هوضت الأعلال خلّني وعلاش هوضت امـــحاني
هذه قصة تشبه علم الخـــــيال ما هوش مكتوب صاير حـــقاني
وقت كنت أصغير بعد سن الأطفال سطاعش انعام عمري وازمـــاني
في الواحد أو سبعين أرماني قـتّال بعد الرمية راه صدٌّ أو خـــــلاني
أرماني من كاف عالي مثل اجـبال واجعلني مسجون هو سـجاني
في الصيف المعلوم اداوه رجـــال اشراوه بالمال ريم أزمـــــاني
وأنا كنت أقريب في أرض التـلال نسمع في الأخبار وابدات احـــزاني
من هذاك اليوم نسترى قـــــوال ضاري ما ندريش والوعد ابـــلاني
حاولت النسيان ليّ زاد الـــحال والقلب العنيد ماب يه ـــــداني
حاولت الرجوع انفاني للتـــبدال من بعد التبدال شعلت نيـــراني
اشريفه وغيرها سعده وأمـــــال ياسر كثيرات كانوا جيـــــراني
القلب العنيد عنهم دار اجـــلال رحت انوصي فيه مابَ يه ـــداني
كي اسمع الكلام راه انطق أقـــال عمري ما ننساه حتى لكفـــاني
كي اسمعت الكلام قتل يا رجـــال يا قلبي لكان توجد بـــــراني
لو بيدي نضربك ضربت فصـــال نجعلك سخان ناكل بسـنــاني
يا قلبي بهدلتني قدام ارجـــــال خوذ الراي اخطيك يا ذ لحـــرطاني
انطق لي قال هذا مـــــــحال عمري ما ننساه هو رمـــــاني
تسع اسنين عذاب شفنا لهـــوال ولي حبيناه قلب نصـــــراني
اكتبنا يا لحباب قداش انســـؤال ما جوبش اخلاص ولا هـــــناني
يا حبيب اليوم أمرك عني طـــال هذو تسع اسنين حبك رشـــاني
اجوبك اكون ليَّ أجمل حـــــال أنا ليك أقريب ماني بـــــراني
يا حبيب اليوم جبنالك لفصـــال قير انطق أقول ولا تســـــواني

أنا ليك أرخيص مانسوا في المـال قلي يا وصيف أنت حرطـــــاني
قلي ما تريدنا واسع الـــــبال نعرف من أمور والرب أبـــلاني
قلبي العنيد كتفني بحـــــبال راني في سيلون وأنت سجـــــاني
يا سجاني اليوم جورك عني طـال سرحني وجبيك وافتح بيـــــباني
هذا أمر صحيح ماهوشي خيـال ما قلتش اليوم بالسيف أه ـــــواني
إذا ردت الذبح روحي ليك أحـلال راني ليك ابلاش بدون اثمـــــاني

يالحباب

يالحباب اليوم اتبقاو على خيـر وإذا اسمعت اجوابكم قلـــــتو لالا
وإذا قلتو إيه هذاك التبشـــــير بدموع الفرح اتكون عني ســـــيالا
بالسرور إعود تقرير المصـــير إعود الشباب والفرح أقـــــــبالا
لو أتقلي إيه بالسرور انطـــير بيك إدور الحال نرجع في حـــالا
وإذا قلتو لا عند ربي خـــــير انودعكم بجواب في هذا الـــرسالا
نحكيلكم بكلام هو أول وأخـــر أنا في السوق وأنـــــــتم دلالا
بعد أوداعك راني في القفار أنسير نمشي في القطارمثل البُـــــهالا
بالأشعار أنقول ورد البنـــدير ونحفد لقطاب يعطـــــــولي دالا
اجميع الصلاح ولي فيه الخـــير ندعيو لك بالخير في كل اعـــمالا
يا دلالي دلني قا وين أنســـير ذهبتلي لطباب في هذا الـــــحالا
حالي سحب راه شمس على لخير عني ضاق الحال شمس مذبـــالا
يا حبيب أعلاه بالهموم أتشـــير روحي بين أيديك راها مـــــــيالا
أنا إللي بيك نرجع في التشـــهير وانتاي اللي بيك ناري شـــــــعالا
نارك تغلي في لخفا غلي الطنجير منها قلبي طاب نارو تتـــــــعالا

منك يا حبيب راه القلب أضـرير وينك ياطبيب ألقلبي تـــــــعالا
اقتلتيني مت لسع شاو أصغـــير الموت راه الحرام وأنت حـــــــلالا
راني بيك ابلاش يا مولات الخـير الكلمة راه ليك نعطـــــــيلك دالا
أنا عييت من هذا التكـــــــرير نرجا في جواب بعد الهـــــــرسالا

بسم الله

بسم الله يا خاوتي نبدا نشـــــدي وانعاود بقصيدتي فيّ ما صـــــار
اتفكرت امحان بكري يا وعـــــدي هم الفقر أزادنا ريح التـــــــفكار
أنبات أنحاجي في النجوم على ودي والدمعه على الخد تجري مثل أمطار
ذاب الجلد أعلى لعظم ابق جهـــدي واسبابي هو الزمن القهـــــــدار
السبه الزمان والخيب سعـــــــدي وللي هي ابهمها بنت الأشـــــعار
ما ندريش اخلاص ما نعرف حـدي وناي في اعذابها ريمة لهـــــــوكار
هاذو تسع اسنين ما نسيتش وعـدي والهم إللي زادني منه مـــــــحتار
جاحد يا حبيب ما فايد جـــــحدي وإللي ما يدروش علم بالأخـــــبار
أنت بيك الروح راه في جسـدي أنت عقلي بيك تطلع ذي لفـــــكار
أجميع الحياة انتاي حـــــــدي أبيك الكون أسجيع في أرض القهـــفار
يا حبيب اليوم انتاي صـــــهدي حشمتك بالله أطفي هذا الهـــــــنار
نار أبلا دخان تطلع من جـــــدي منها قلبي طاب واطلع بيه أظـــــفار
منها من نيران متغيلف كبـــــدي وانشف دمي من عروقو عقلي طـــار
يا حبيب انحس روحي ما عنـدي أنت يالي بيك نرجع في تبـــــشار
أنتاي قريب ليَّ يـــــــــا ودي ما توجد بينا تنا حجبه في الهـــــدار
في النسبه قريب جدك هو جـــــدي نسترّى بعيد وأنت بين أنظـــــــار
إذا ما شفتك يوم يذبـــــــل وردي يجرالي ما صاب بلي ناس أكـــثار

أنت بيك الروح راها في جسـدي أنتاي إللي بيك اتفتح لـــــــزهار
أنتاي إللي بيك يسقم سعـــــدي ليلي راه اطويل وانتاي لفـــــجار
أنت بيك الماء يرجع ألحـــوضي أنتاي إللي بيك اجناني يخـــضار
أنت بالي بيك تهدأ حســــادي جميع اللوامين ذوك أهل التـدمار
أنت ياللي بيك يذهب تكسـادي أنت يا للي بيك نبد ساس الـــدار
أنت سيفي بيك نعرف جـــهادي أنت يالي بيك أنضاد الـــــكفار
يا حبيب اليوم الـــــــهم إردي وخلي مولاه دايخ في تحـــــــيار
أنت ياللي بيك نرفـــــع بارودي ما بين الحساد نرجع في تـــبشار
أنت ياللي بيك نركب عن عـودي بين أقراني نلعب كم من مـــــشوار
أنت ياللي بيك إفتَّـــــــح وردي أنت ياللي بيك نرجع مثل انـــهار
جاوب يا حبيب هـــــذاي ردي بعد اجوابك اكون ليْ ذاك القـــرار
بعد اجوابك نعرف وينهو قصـدي جاوب يا محبوب ما تخفي لـــسرار

جبّار

انتاي جبّار قلبك جا قصـــــدير والحديد إيذوب يرجع امســــــقّم
قلبك حجرة ولاّ خشب التنـــــجير الما من لجبال هابط يتبـــــــرّم
مثلك ماشفتوش بين الجبابـــــير ولو ماتدريش بيّا ماتعـــــــــلم

ياحبيب

يا حبيب اعلاش عني تتكـــــبر وناي نهواك ملي كنت أصـــغير
أبهمك اليوم رتشمّى شـــــاعر وانصبر في خاطري والجرح أكبير
نار ابلا دخان تقدي واتزمـــــهر ما يطفيها لا أعيط ولا نـــــفير
اسمك بالفؤاد هناك امصـــــور احرفك الأربعه مثل أمســـــامير
طال الحال أطال عياني ذ الضهر رشاني أعدت كي طار البنـــــدير
انجي دا ننساك والله ما نقـــــدر القلب العنيد أرماني في بـــــير
حاولت النسيان بالقرعه نســـكر تهدف لي صورتك ابلا تصـــوير
حتى في الصلاة دايس وانفـــكر وانسبَّح بوصايفك وقت التـــكبير
إذا ما شفتك يوم انعود أمحـــير إحدثني قلبي احديث أنزيد انـــحير
أنا هو قيس أرض الجـــــزائر بمحانك مجنون والدمـــــعات أقدير
نحلفلك بالله هذاي صـــــاير انخلي التاريخ يحكي بللي إصـــير
يا حبيب أعلاش قلبك مثل أحجر حشمتك بالله ولي فيه الـــــخير
حشمتك بجاه النبي الطـــــاهر ولي زار البيت والنبي البشـــــير
الحسين والسيد جعـــــــفر بجاه من لي كان في لركاب إسـير
يا حبيب أعلاش عني تتكـــبر سقسي قيري تسمع قولي الأخـــير
بمحانك اليوم راني متـــــيسر هذو تسع أسنين في حبك أســـير
من وعدك مسجون والباب أمسكر سجاني ما باش يقبل بالتقـــــرير
انصبر خاطري ماب يصـــبر ماه أمري بالقالط وش انـــــدير
يا حبيب أعلاش بي ما تشـعر ولّ ما نسواش ناي حـــــقير؟
أنت أصلك زين من ذهب وجـوهر وأنا رصاص أمعاه القصـــــدير
لكن عند الله هذاي يظـــــهر إكون صنف أفريد القني والفـــقير
يا ربي بجاه النبي الطـــــاهر بجاه الصلاح واللي فيه الـــــخير
بجاه يعقوب وأيوب الصـــابر بجاه الخليل أيوسف مول البـــير

القلب الكسيح لو عني يتحـــــير إزهي روحي إكون لي زند أكـــــبير
ذاك اليوم انعود بالفرحه طـــــاير نعرض الأحباب يوم الفرح أكـــــبير
ولي كان احلام إعشي صـــاير نحمد ربي خاقي مول التدبـــــــير
يا حبيب اليوم ذا الحلم الأكـــبر الكلمه راه ليك يا مول التفـــــسير

4 – عامر أم هاني ياولفي 1

يا ولفي وعلاش درت ذا البدعـــا وتخل قلب اعشيقك عالجـــمرات
ياك الحب مهوش مبني عالخـدعا لكن عالعهود وحسن النـــــــيات
وعطيتك حبي هذا ما نســـــعا وتفكري مني قالعهد لي فـــــات
وانت تبكي مكثرها دمـــــــــعا وابكيت بالعين من كثرالفـــــرحات
ولي شاف ابحور والجهله تسـعا والصياده فيه تجبد بالشـــــبكات
في وسط بابور غارق لا مـــــنعا جات أفلايك قاصدات للنده ـــات
هما داروا بيه بصح لا نفـــــــعا ألقاوه مصروط ما بين الجـــهلات
وللي شاف الخير وتصيبو خلـعا يبقى كيفو في اعذاب والتنـــهات
أرقادي مابين قفزا والفجـــــــعا أنبات انخمم على حمامي وين إبلت
رفرف طار اعلى شمالي بالسرعـة راني خايفلو من بعض الضـــربات
كان اموالف بالمراسم هُ يسعـــــى ومدلل في ذا وكرو ليه إبـــــات
ما دريتش بلي إعيش امع اللفـعة والسم الكاسح يقتل فالـــــدغات
يا طفله هني قليبي بالرجـــــــعة ما شفك حالي امغير يا فتـــــاة
يرجع زهوي اتزول عني امن الدمـعة نقلب الصفحه اوننساو لـــي فات

ياولفي 2

يا ولفي وش بيك ما همك تـــعبي والقلب اديتيه في جنبك ســـافر
اهجرتيني رايح لحقي ياحبـــــــي وركبني وسواس من همّو حـــــاير
ازهيتي بفراقنا خافي ربـــــــــي ربما غروك ناس المـــــــناكر
ما نحسبش إعود فرحك في كربـي خليتي بدم دمعي يتقـــــــاطر
انـهاري ولّى ليل تالع في رعـــــبي نتكلم مهبول وناي ســـــــاير
ما نلقى عباد مهوشي ذنبـــــــــي ما نعرف احساب للوقت الحـاضر
هذا ضو الحال يكشف لمخـــــبي والليل بتنـهات أديت بـــــــاير
تشعلي نيران تقدي من حطـــــــبي والجسم الممحون يلهب عالسـامر
هذا كي أكبير اسبايب عطـــــــبي صهد أنبات اعليه نتقلب ســاهر
نتفكر امنين كنت في قربـــــــي وقت الفرح اعلاش بسرعه عـابر
ألطافه وحنان ونت في جنـــــــبي وكلامك نهواه ينزل عالخـــطر
يبريني من لعسرق يمسح قلـــــبي مثلت طبيب في علم مـــــــاهر
يا حبي وعلاش يبست عشـــــبي كان ابورد فيه يعجب للنـــاظر
مسقي من أعيون بمياه اتسربـــــي هو في لمان خيرو يتـــــــكاثر
هاك اقطعت اعليه وش فيه اتصـبي نشفت ذا المروج من ماه الغــائر
يا ولفي واعلاش اهجرتي حـــــبي من كثرت جفاك ارجعت شـــاعر
نكتب في لبيات والدمع إيـــــدربي ما نكذبش اعليك ما نيش صـابر
ما شفك حبيب في حدو تســـــبي وحدو في لمحان لا واحد زايـــر
يا ولفي يدزيك وراجعي قـــــــربي إذا طالت ليام نفنى ونســـــافر
وانت أتولي نادمه أديتي ذنـــــبي ما نرضاش اعليك في اليوم الآخر

يالي رايح

يا ليي رايح ياك راك امخـــــلينا تتركني فسط لمحاين بغبـــــيني
أنت زاهيه بسفر تنســـــــــينا وناي قلبي اعلى أجمر راه يكويني
شوفي لليوم لي فيه اتلقـــــــينا أكلامك نهواه كي نسمع يشفـيني
كيف أعرفتك ياك قلنا اتهنـــــينا آه يا حبي لاش بغيابك تبـــليني
غاب العهد اللي اعليه أتفاه ـــــمنا غابت ليام ونت بيدك اتزه ـــــيني
ما دريتش أنت بصفاك وحنـــــانة دور اتغيبي في ظنك ما عرفـتيني
ما دريتش هكذا الدهر إفرقـــــــنا بعد الكيه في جلدي ها شوفـيني
زدت انسيت وشت كنا أتمنـــــينا حتى أزهاجك لي هويتيه وريتـيني
هاذا الخاتم اللي اشريت للقـــــانا أنا جايب ونخمم ويكت اتجـــــيني
ماني قاطع في حبك بخـــــــيانة جيتك بالله غير اتكلمي جاوبـيني
قالت خويا ما تزيدني بغبيـــــــنة هم الدنيا زاد اكلامك بركـــــيني
تحسب زاهيه بسفرآه يا خونـــــــا ونا احبيبي للي بسمو راه يسقـيني
البارح بابا بالهم هُ خبرنـــــــــــا قال ابنيتي في ذي الراي ماتعصيني
احبيبي فلان راه جاني وخطبـــــنا ونت لازم نا باباك أطيـــــــعيني
يا بابا وعلاش اعليك خليـــــــنا أنا قلبي الوحد الشاب راه يبـغيني
أغلق عينيه قالي ما تنويـــــــنا قال الصاحب انهار السبت اتهنيني
كيف ننساك هذا الشيء احرام علينا ونا عارفه بعدو اعليك راه يعمـيني
راني نرجع غير راجي وسـتنا غير إذا كان هو مجرم وقـــــتلني
أنا وياك فالحب ما اتعديـــــــنا غيرك محال ما يوجد من يبـريني
ما ننسى أعلى واش رانا اتعاه ـــدنا طول احياتي أنت زوجي اتواتـيني

يا شجرة محرتي

يا شجرة محرتي اتزهيك الأغصـــان ... في ذا ريح اليوم مكـــثر هـــبانق
حتى القمر زادك لطباع_____ك بان ... تحت نورو ياك راكم اتـــــــبانق
أغمزتي بلورق تعرف لفـــــــنان ... ولينو للريح في تقل_____بانق
راهم رقدوا امعاه كي جاهم رنـــــان ... ونتي طعتيه في تـه_____ولانق
متحوفه ومزينه من كل ألـــــــوان ... بالنواراللي اسحر ابن_____ظرانق
يا شجره راك اجرحت ذا الحـــــيران ... وحداني فالحب طاحو دمـــعانق
كي انظرتك في ليل ونايل سهـــــران ... فكرتيني اغزالي ونعـــــــــانق
هكذا كنت امعاه في ليل فرحـــــان ... هبلني بعيون محلا غم_____زانق
نعرف بالحب لاهف أعطـــــــــشان ... كيف ريحك راك اعرفت موجـــانق
هاني وحدي ابقيت هامل أتيـــــهان ... كلي في صحرا قربت وفـــــانق
همّ أُغم أكبير ونايل عطشـــــــان ... في ذا الأرض راها اسبع أوخل عانق
لمن نـهرب وين هاواحد ما بـــــان ... كي زاد طاح الليل مكثر حسـرانق
شفتك يا شجره اتلمتلي لحـــــــزان ... فرفر قلبي راه لاح ابـــــــدقانق
نحسب روحي انبات امهني في لمـان ... كي شافك عقلي حيّه سهـــــحرانق
القمر في ليل ضوالك للـــــــــوان ... والبحري كي هب اغصـانك ورانق
أبقيت زاهيه لا أجروح اعليك اتبـــان ... ورقك راوي راه فحـــــــــفح نبانق
أنت صحّه فيك ما زاروك امحـــــان ... ولّي كيفي أشلكون يمســـح دمعانق
بحر الحب من قاس فيه ابلا عنـــوان ... يبقى هُ مجهول فسط مـــــــوجانق

القمر

ياك القمر أحبيب للي هُ مـحيـــــار ... إزهي المسكين بشعـــــاع إلالي
كوكب ضاحك راه يفلجي ذا الدُّمـــار ... نفرح بيه كي يطلع بين أجـبلي
احبيب القلب واطبيب لجميع الأضرار ... كي نحكيلو راه يفهم أقـــوالي
أبكينا لثنين عد امن المـــــــرار ... يتغير مسكين كي شفوا حـــالي
يا بن آدم قالي ادواك مـــــــرار ... أخرج ليّ كي اتضيق اللـيـالي
ما تقعد بلاك من ظلام الـــــدار ... راه هبل الناس بلمرض البـالي
أنا صيد الليل نجب عالقـــــفار ... نلقاها ظلام برها بجـــــبالي
انخلصها من ليل يخلع للنـــــظار ... أكحل داهس ياك هُ لون تـالي
انزهيها بلعين تجمل في لصـــوار ... تضوي ياك ابنور لي مني جالي
يا بن آدم غير حبنا ابدون انـــكار ... احنا كواكيب طايعين العالـــي
ما نوّينا إنس جن أمع لطيـــــــار ... احنا فينا طب أدواء للبـــالي
إللي حبنا راه تضوال لبـــــــصار ... وللي اكرهنا راه يبقى من تـالي
يا عاشق ذا لهوا مهوشي عـــــــار ... خوذ من هذا العلم للي هو غالي
أدواي بلعين يبريلي لضـــــــرار ... لو ماهو ياك إيبان اهبـــالي

ياجايل فالحبّ

يا جايل فالحب رايح ماولـــيت ... كي نحكي لك راك تعرف مـــرادي
ذا المرض لي صابني بيه أتبليت ... أنظل انهوم مال وجدي فـدي وادي
شكرولي طبيب ماهر ليه أجريت ... انصحني مسكين بكلام هـــــادي
قالي ادواك مفهوم كماليه أقريـت ... لبلاد الورود ليه اعزم غـــــادي

فيه عنصر يسقي الورد لي وريت كي تشرب من ماه أنت ترجع عادي
أمن الهم ليـ قاسني فيسع لبـيت ما هزيت أعوين بي بـــــجادي
ذا لبرور الخاليه ليها شقـــيت عن رجلي حفيان نطوي لبعـــادي
شوك امنيب قاسني بيه ادقـيت اتقولي ذا المكان لي مـــــعادي
صهد الشمس فاصمايم بيه اشويت ورمل ولى نار لا وين أقـــعادي
يا خوتي ريقي انشف أزدت أعييت وذا اضراب الليل يحرم أرقـــادي
بعد ذا العذاب منو وش قاسـيت من كثرت لمحان نبكي ونصـادي
حتى اطلعت راس ركبه وتعلـيت نطحتني واحات في شق الـــوادي
من كثر الفرحه قاربي خـــــريت حسيت صوت اتهز بسمس ونـادي
وقصدت المكان فيسع ليه اجريـت نلقى جنه ورد في ذا الوه ــــادي
ريحت عطر أكساتني ليها شمـيت مزينها بلوان ما فيـــــها رادي
في وسط الورود ليها كي راعـيت ألاف الألوف من العـــــــبادي
الشبان هما الكثره نا ظـــــنيت وشيوخه امن الكبر في سن أـدادي
صبيان ألقاتني كي ليم جبـيت ابكاس امن البلار يلمع أقـــادي
وشربت من ماء العنصر ارويـت وجوار الورود حبيت أقعـــادي
خيرت الوردة الزينه نا سامـــيت ونا خايف اتعود تكثر حسـادي
ومن اسخانه اكلاتني زدت غبيت صرت امن الزهره للعنصر غـادي
ونسيت حتى حالتي امنين جـيت بي نا مغروم لسع كي بـــادي
والداء لي كان بي ضرك ابـريت وتهنيت أطابلي ضرك أرقـــادي
يا عارف ذا الحب ما تقولش مليت وذا قلت أخلاص سقسي فـــؤادي

التوسل بالحروف الهجائية

نبكي بالحروف كي ننظر ما نشوف ... يا مكثر دموع أعماو أعيـاني
وعلاش ذا الفتات ما سقات الملهوف ... فالحب المكشوف ابقيت أنعاني
جيتك بالِّيفْ يا ساكنه الـــــــريف ... عمري ما نحيف كوني واثـــقا
جيتك بالبا كنت حـــــــــــابّا ... وعلاش هاربا صرت امفـارقا
جيتك بالتا ورده النـــــــــابتا ... يالي ثابتا كنت العاشـــــقا
جيتك بالثا ورده امثـــــــــلثا ... يا لي لابثا في اهواك ناشـــقا
جيتك بالجيم يا غايتي الـــــــريم ... لفراق كي اعديم ونت السابـقا
جيتك بالحا لي رايـــــــــــحا ... القلب جارحا مكيش عاتـــقا
جيتك بالخا ونت الزايـــــــــخه ... كنت شايخا في ازمان ما بـقا
جيتك بالدال وعليك نا نســـــــال ... خنت فالحال مكيش صـادقا
جيتك بالذال حيرت البـــــــــال ... قلت نا شحال وليت فايـــــقا
جيتك بالرا وين امشـــــــــورا ... وشت لي اصرا للقلب حـــارقا
جيتك بالزاي وتلفلي الـــــــراي ... حكمك كي الباي مكيش شافـقا
جيتك بالطا وينك حـــــــــاطا ... صرت أمفرطا فالحب ونـــــقا
جيتك بالظا عشقي ما قضـــــــا ... قلبي ما رضا كوني رافـــــقا
جيتك بالكاف زينت اســـــــلاف ... قلبي كشاف أنت فيه لاســـقا
جيتك بالصاد وعلاش لعـــــــناد ... قلبك اسواد مكيش رافـــــــقا
جيتك بالضاد ما يحلا ارقـــــــاد ... ادموعي كي الواد بمياه دافـــقا

تابع

جيتك بالعين صابر باســـــــــنين كيف المسكين للهم وشـــــــقا
جيتك بالغين ليام وسنـــــــــــين وناي ارهين وانت أمافـــــــقا
جيتك بالفا وعلاش ذا جـــــــــفا لكان نايفا وعلاش حامـــــــقا
جيتك بالقاف قلبي بلـــــــــــهاف نا اصبر لزعاف علّي امفـارقا
جيتك بالسين قلبك ما حنـــــــــين فرحو الحاسدين روحي امعلـقا
جيتك بالشين وحنا الفانـــــــــيين وعلاش ناسيين ليام بـــــارقا
جيتك بالها دور انسالـــــــــــها طفله مالها فالحب زالـــــــقا
جيتك بالواو لمحان كي أقـــــــواو لبيات أسواو لشعار دافـــــقا
جيتك بالاّ وليف كي اعـــــــــــلا الكاس لبلا مكيش ذايـــــــقا
جيتك باليا همزه التـــــــــــاليه وعلاش ناسيا لفراح ولـــــــقا

5 - عزيزي أحمد

شاش القلب.

شَاشْ الْقَلْبْ وْضَاف قَلْبِي وَتْهــوَّلْ نِيرَانـــــو تَقْـدي فـي القَلَبْ شَعَّـــالَه
ضَاقْتْ رُوحي بْغَيْتْ نَمْشِي نَتْجَوَّلْ وَتْوَحَّشْـــتْ جْمَاعْتِـــي يَا رَجَّـــــالَه
طْلَبْتَكْ يَا الْمَعْبُودْ فِي الْخَطْرَة سَـهَّلْ دِيرْ مْزِيَّة هَبْ لِي مَنْ صُنْعْ ذَا الْعَجَّالَة
مَرْسِيدَاسْ تْقَرَّبْ الصَّحْرَاءْ للتَّـــلْ تَتْنَسَّـــــمْ كِي الرِّيـــحْ بـِيَ مَيَّـــالَه
والشِّيفُورْ ظْرِيـــفْ سَيَّسْ مَـــجَوَّلْ قَارِي الْكُـــودْ وْحَافَـظْ شُـــرُوطْ الْآلَه
قَلْبِي للصَّحْـرَاء تْشَوَّقْ يَا رَجَّـــالَه مَعْمُورَة بِالرَّجَّـــالْ فِيهَـا مَـــــــوَّالَه
أَهْلْ الْغِيرَة وَالنَّيْفْ وَالْجُودْ الْكَامَـلْ كُـــرَمَا لَلضَّيْفْ مَاهُـــمْ بُخـــــالَه
تَلْقَى الرَّاجَلْ كِالْبُرْنِي مَتْـــحَلْـحَلْ اتْحَـــزَّمْ وْعْلَى كْتَـــافُو مُكْحَـــالَه
لَبْسَه عَرْبِي وَالصَبَّـــاطْ مْفَصَـــلْ تَارِيخْ زَايَـــخْ مَا يْقَـــلَّدْ مَـــنْ وَالَه
وْبْرَانَسْ مَخْتَلْفِينْ أَبْيَضْ يَشْـــعَـلْ وَجْرِيـــــدِي عْلَى الرَّاسْ دَايَـرْ ظُلَّالَة
تَلْقَى جْمَايَعْ زَاهْرَة فِي بَيْتْ رْمَـــلْ فَوْق الزَّرَابَه جَالْسِـــــــــينْ الرَّجَّالَه
وْبْفَضْلَكْ وَسْمَاكْ لَعْظِيمْ نَتْوَسَّـــلْ تْكَمَّلَنَّا بِالْخَيْـــرْ يَا ذَا الْجَـــــلَالَة

6 – العيد دبوسي

عتـــــاب

لوبيدى نكويك يا قلبي كيـــــــات نقيم عليك الحد بمياتن جلـــده
وما نحبس حتان تحبس ف دقـــات وكي تحبس انكمل عليك العـده
تسهلي ونلوح جدك في جمـــــراوت ونخليك تطيب غي وحده وحـده
على خاطر ديما تعيد الذكريـــات واتنبش ف جراح يبست من مـده
اتفكرني ف للي عشقنا وقت انفـات ومعاها ذقت الهموم بلا عـــده
هاذيك للي خطفتك من ومشـــات وتركتلي كل الجواجي مصـهده
كنت تسافر في هواها بالسـاعات واتخليني كي الجثة متمـــــده
وكاين في بعض الليالي كنـت تبات وانا ساهر فوق مطرح ومخـــدة
طاوعتك وبكيت ب انواع البكيـات مره نجهر بالبكا مره جـــــحده
دمعة الحب ماهيش كي كل الدمعات دمع الحب يفيض من جوف الكبدة
لو يصب عللا الحجر يصير افـتات تتحرتت منوا جبال المترفـــدة
يتسمى بركان من غير سحـــابات تذوب الصمه والحديده تتصـدى
يعذرني من ذاق من كاس الآه ـات واتخلات احباب عنو في شـــده
في ظهرو مدقوق كذا من طعنـات كي عيط ما صاب واحد للنجـدة
يا قلبي لا تزيد هم على للي فـات طاوعتك واصبرت عن رايك مـده
ماكش عبد نخاصمك عند القضـاة تحكم حدك ما اتزيدش تتعـــدى
ترجيتك تمحي معايا ذ الصفحـات انقطع وانت ترقع بالنفـــــــده
واتشعل في نار بعدن قلت طفـات واتفكر فيا الهم للي عـــــــدى
ياحسراه على ايام الحب افنـــات كان الحب منين كانتلو عهـــده
فاتو عنا اسنين كي حال منامـتـات راحت ما ولات هاذيك القعـــده
اعرفنا للحب لحن واغنيـــــات واكتبنا في خاطرو كم اقصـيده
ظنيناه يدوم ما دامت لوقـــات ما شكينا في ايامو محـــــدوده

الأحلام للي ابنيناها هـــــــــوات ... وللي ظنينا اذهب ولَى خـــردة
اجنينا غير المحاين والتنـــــهات ... احصدنا شوك للي ازرعناه ورده
اسقيناه مسك المحبه واتعـــــلات ... عادت نخله ب لعراجن مرفوده
و لما خابت شوف ليها كـي ولات ... قعدت خشبه واقفه في مهـــموده
واش انواسو بالنخل بلا تمـــــرات ... يا قلبـي هكذاك ناس بلا عـهده
لا تتغر بزين دنق للخصـــــلات ... ولما تصحب خير رجال الجوده
يا قلبي لا تخون من حبك هيـهات ... وما تقطعش معاه حبل المـــوده
إللى كرهك بعدو وانسى ما فـــات ... العبد الرادى قلب عليه الفـــرده
ضارى كاسح ف لبلا عندك ندهات ... دير يا قلبي ديرلي كانش هـــده
هاذيك للي جفات عنك ما سقسات ... اكويها كيما كواتك في لكبـــده
و اششفى كيما العديان اششـــفات ... ها ساعفني وكونلك مولى مـبدا
هاذا حال الحال والدنـــــيا دالات ... ومهما طال اتجى الفرقه لا بـد
تاخذ رايي بدل عليك الشـــــوفات ... ريحني و ارتاح يا قلبي واه ـــدا
يهمسلي ويقول غي هي بالـــذات ... والله غالب جات في شاو المبدا
سكنتلي العروق و مع الدم امشات ... وما نقبل من غيرها حتى وحـده
كبرت بين سنين عمري وتربـات ... اموالفها كيما موالف ذ الـــبلده
ما طقتش ، خلات فيا بصـــمات ... كيما الوشم للي ممور ف الزنده
يا معاتبني كف عني من التهمات ... عندي مبدا عل امحبه ما نردى
ما يفرق بيناتنا غير المم ـــــات ... ومانتهنى غير في ذيك الرقده

جانفي 2008

أطلال

هذا المضرب كان محبوبي يعنيه ... كنت انطل اعليه من راس الكديه
كان اصعيب الحال باه انقرب ليه ... وللي يقرا تنفعو غي لبريـــــه
بكري كان الحب ع الناس انخبيه ... من الحشمه والخوف نتلاقى خفيه
حين اتجيني اتريح القلب يهـزه يه ... نحس الدنيا كامل هـــــاذي ليه
زهو الصغر إيهيج بنادم يعـــميه ... وايخلي كل الجوارح مقديـــــه
كان غزالي كنت متولع غي بيـه ... من غيرو موحال حاجة مقضيه
اذا يلقى كي النسمه نهدف لـــيه ... ويذا نلقى يكسر الباب علـــــيا
باقي حبوبي في قلبي خافيـــــه ... مثل الوشمه في اللحم تبقى حيه
سهم الحب لي ارماني بين ايديه ... ما نويتو مكتوب ماهو بيـــــدي
مفارق حبو لازم عبد يعزيـــــه ... ويصبرلو خاطرو ع لويـــــخه
نار الحب اتهدم القلب وتكويـــه ... ويذا شعلت ما تخليشي حـــــيه
اتحس العاشق رايبه كيفان علـيه ... حامل ثقل كبير وامحان اقويـــه
نعت للي مسجون عسكر داير بيه ... امسلح بسيوف من كل ثـــــنيه
ترضالي جنحين نغدى طاير ليه ... ونفرفر وانحط عند للـــــي بيا
علاه هجرت لاه قلبم قسيتـــــيه ... واه نسيت امنين كنا ذريـــــه
ول حجره ما قدرت نفتت فيـــه ... واش انحرتت ف لحجار الصميه
هان عليك العيد لسمر هبلتـــيه ... خلى الطبه عاجزه واهل الرقيه
زدت جرح على جراحو جرحـــتيه ... كشفك ربي بين صبحه واعشيه
بن عرشك يا جايحة فرطـــت فيه ... واقعدت سهم الوحوش البـــريه
تبعت لفلوس والحب انكرتـــــيه ... قليل الأصل امحبتو هاذي هيـا
خليتيني وحيد قلبي يتمتـــــيه ... والله ماني امسامحك يا مـــوذيه
كنت هاني رحت للذيب نـــــربيه ... كي آمنتو كشر الناب علـــــيا
نبش لحمي والعظم يكدد فيـــــه ... نستاهل كي درت في الذيب النيه

خلاني غ طيرمكسوره جنحـــــيه طايح تحت احجار في جنب لوطيه
الصيد للي جاه يحكمو يديـــــه استسلم وعاد لا يسوى شيـــــــا
حليل العاشق ما يكون اللوم عليه ياسر مثلي من خلايق مبـــــليه
راني داخل بير نارو حاطـت بيه صهدو يضرب كالريح الغـــــربيه
ريح شهيلي جاي غبارو كاسـيه فيه الرملة وفيه قداه ن حـــــــيه
للي صابو يروح من برو ينفـيه يقعد هيكل في صحاري منســـيه
ذا الحب للي صابني ما ليه شيه حطم قصر ن كان قلعه مبـــــنيه
حرم اكلي عدت للنوم امعاديـــه عدت نعد اضلوع باصباع ايـديا
ولفي واعر باه من ذاتي نمحـيه يا لحباب خيالها في عيـــــــنيا
وللي داخل ذ البحر قلت نوصيه يحذر بالو من احوايج مخـــــفيه
العبد الغافل راه في رمشة يـديه ما يرحمش الطايره والبـــــــريه
نتفكر ساعات ذالمضرب ونجـيه ونترحم على اسعيد وحـــــــيزيه
رنة بن قيطونللعاشق تتريـــــه خلد قصه واقعه قعدت حيـــــه
راح الحب وراحت معاه امالـــيه ماهو باقي شي يعجب ف الدنـــيا
غاشي بكري كان يعرف لمـعانيه غاشي بكري كي المعادن ذه ـــبيه
كان اذا عاهدك عهد يوفيـــــه أهل النيه والوفا والحنـــــــــيه
ناسو تحشم والنيف تموت علـيه لبسه عربي واللحف طيه طـــــيه
تتحيك نسوان والوجه اتغطـــيه اتزيد زماله فوق هاذيـــــك وذيا
أما حب اليوم عدنا نحشم بـــيه حب الدراهم ما يصلح قضـــــيه
هذا الجيل تخلطت لعيوب علـيه وانسى أصلو قلد النصـــــــرانيه
ألطف بينا يا الله ذ الجيل اهديـه واسترنا يا خالقي من ذ الحـــــيه

2005/05/20

عديان الحب

نشتي نخرج من لمدينه نتـجول نتأمل ف للي اخلقها مـــــولايا
تلقاني بعض اسوايع متـــهول كي نسمع وانشوف بعض القضايا
نتخيل نلقى حميده متكـــــسل والدمعات على اخدودو جـــرايا
وانقلو واعلاه تبكي يا راجـــل عيد عليا قصتك م لبـــــدايه
مادريتش بين عرشي نتبـــهدل كلمه منهم ضاع تعبي واشـــقايا
خربولي في حيط حبي واتهلـــهل واش جاب للي ايهدمو للبـــنايه
اهجيهملي ابجاه ربي لا تبـــخل فرقو بيني وبين حبي واه ـــــنايا
إلي جاني قال فرحك راه ابـطل خلطني هول الخبر في بعضـايا
وبدالي غي بلعقل جسـمي يثقل انحس امدافع فوق راسي داويـــه
الريح امهول والمطر عني يـنزل ثمه شفت الليل دوني وحـــــذايا
افراق حبيبي كيتو لا تتحـــــمل قبل لا نبداو جات النـــــــهايه
هاني نبكي على حبيبي راح ارحل وهاذ الناس على ادراهم بكـــايا
اداها مول اشكاره كي عـــــول والطماعة شاركو ف الجـــنايه
نبكي بكي ايتيم عن حبي لهـــول هزوها قدام عيني مقـــــــوايا
البارود يقول واحريم تولـــــول ونا ناري في عضايا قـــــدايه
الحب الاول سال عليه الناس الكل لا طبيب يفيد ولا رقايـــــــــه
لا يتبدل عسل النحل ولا يتـــمل مهما طول يقصدوه الشـــــرايه
راني كللي امجيفو وامكـــــــبل نتنهت مجروح من كيد اعـــدايا
أكثر مللي راه ف الغابه يزطـــل وللي قال اندير راسي فـــي رايه
مقواني في عرسها نلبس لكـــحل واندير الحداد نكري عـــــــزايا
ذيك للي والفتها من كـــنت اطفل وكي نمشي خيالها طـــول امعايا
عاشت سنوات عنـــــــي تدلل ميش بعيده ساكنه غير حـــــذايا
نعت الصبية نقابلو ف العـيد يهل نتباهى نتبادلو ف الهـــــــدايا

نستنى في فرحنا مابا يكـــــمل قتلوه العديان ف النص انـــكايا
قلت انا بلاك ذ العام انســـهل طعنوني عديان حبي مـــــورايا
ماني من لغاشي للي يظل ايحـلل عمري ما هزيت لهذل الهـــــرايه
نا ذنبيالوحيد زوالي وافـــــحل ما فيديش المال لكتاف اعـــرايا
ماني لا تجار ولا مقهـــــتـــاول نخلص ثلثميه وصابر لقـــضايا
وايعيط مول الحوش تلقاني راحـل عندنا عشرين سنه كـــــــرايا
زوج اديار ونرقدو طفله وطـــفل ملفاتي ارشات في ذ الهـــــولاية
انلف ميزي مالقيتش واش نعـــمل لمعيشه ولات ماهيش اقهـــــرايا
الحب الاول كي العبد المتاصـــل صادق وعدو موش مـــولى دعايه
نتشوق وانجي انموج على لمـــحل نسترجع قداه قصه واحـــــكايه
تتهوض لجراح ثمه كي نوصـــل يبدالي شوق المحبه يتحـــــايا
يا عشاق انحس لارض تزلـــزل انحس الشوك انبت في كل عضايا
رحت نسقسي في المراسم وانسول نلقاها خلات ف الاهل وصـــايه
قالو قالت خايفتو لا يهـــــــبل راه القلب امعاه والجسـم اهنايا
كي نسمع لعراس نيراني تشـــعل اتمنيت يكون هو واناي ـــــــا
يعسو فيها خايفين لا تهـــــمل واتهترف قالو اتعيط بسـمايا
وينك يا محبوب قلبي عنـــي طل وكري ما يحلاش مـــن دون انتايا
راني شاهي كاش ليله نسلـــسل نخطفها وانروح نحكم وطـــــايا
اذا مت انموت للحب امســـبل قول لعيسى يديرها في روايـــة
ما بقالي غير من وكري نرحـــل لعلاني نصيب ف لهجر ادوايـا
ما نقعد في برها ما نتخلـــــخل و انولي مهبول قدام اعـــدايا
راني نسبح طـــــول ليلي ونرتل نتوسل لله يقبل دوعـــــــايا
يعيشو طول حياتهم ديـــما فالذل بركة العشاق وللي صـــــلايه
ما طقناش على ذيابة تتـــــختل جمله سمسارين ف لحـــب اشفايا
اهجيهملي بجاه ربي لا تبـــــل حدو بيني و بين فخري واشـنايا

اتمهل يا سي احميده لا تجـــهل واتفكر واش قال ربي ف الآيـه
فضلنا واعطى لبونادم لعـــــقل ومن المحبه كرمو باله ـــــدايه
باذن المولى كل مشكله تتـــحل تتهنى واتعود في عيـــشك غايه
انتشر ذا الضر فينا واستفـــحل عدنا قاع على الدراهم بكـــــايا
العيد لي جاب ذ القول وفصـــل كاين ياسر كي حميده ضـــحايا

20 ديسمبر 2008

7 – إسماعيل مدّاد

محنة قلبي

مجنة قلبي ورِيني كيف انجيك من حبك وليت نبكي دخلاني
عذبتني يا ولفي وحرام اعليك وبخلتني ق بالإسم الحقاني
إنوكل ربي على قلبي واعليك وأنايا مظلوم وهواك إداني
الهربه لله راه ادوايا فيك ما نلقاشاطبيبيطفي نيراني
شوفيني معلول طايح بين إيديك خايفيششفاو فيا عدياني
راه الحب صعيب عليا وعليك ويعذب من كان رايحزهواني
جيت انحوس على الراحة والراحة فيك هاك أنا ضنيت يبراو أحزاني
نحسن عونك كي تقوليلي واش بيك بلا ما نهواك هاكذا تهواني
القلب اعدويا قال للجوف نخليك وأنايا في بوسعادة تلقاني
راه هجرني في الشدة جا هارب ليك مني فرفر كي الطير وخلاني
عنك صابر يا قلبي ربي يهديك عنك صابر يالغزالة ونعاني
بنيت عرشي تستاهلي ما نكتب ليك الفرجوية ما نضنش تنساني
وأنا نية في قلبي ماني ناسيك مهما نبقى في حياتي وحداني
محنت قلبي ورِيني كيفاش انجيك من حبك وليت نبكي دخلاني

نصيرة

بنت امجدل بذهب ما تتبدل ولي شافك يا نصيرة حال دار

بنت بلادي جامله لوصاف أكل الزين العربي يا قلبي والوجه إنهار

والعقلية نايليه من لول عينك ديمه ذابله حتى لشفار

انشوفك نرتاح وتروحيت نهبل قلبي راح امعاك فزفر مني طار

سهرتيني في ليالي نتخيل يا نصيرة من زينك رني محتار

ما شكيت أنشوف قي قربي لمجدل ما شكيت أنشوفها نجمه لفجار

من مدة وسنين ونا نتجول وصحرة بلدانها حتى البشار

الشاويهوالقبايل وأهل التل ومنهم وريافهم حتى الدوار

ما شفتش ذا الزين باهي ومعدل زينك وحدو يا طفله يبري لضرار

مقواني نحكي على بنت امجدل ولي منها شاعله في قلبي نار

نصيرة هي اسبابي يا عاقل ما ننساها ديما فيها فكار

بنت امجدل بذهب ما تتبدل ولي شافك يا نصيرة عقل طار

8 – قذيفة البشير

عز الخاطر

يا سامع ذا القول نفتحلك قلبي ونحكيلك عن هذا الغرام اللي مديه
القدرة والمكتوب والشيء من ربي واتسلط عني الحب ابلاني بيه
راني غارق في البحر وين اهروبي اللي سلكني راحلي وين انلاقيه
غزال الصحراء يالخو زاد أعذابي وعدت امعدم راه طبي بين ايديه
روي راي ليه وافقدت اصوابي واكره قلبي كل شيء سامط اعليه
من جرتني زينت السالف ذهبي وجلبتني بحنانها ملكتني بيه
في أول غرام مادرت احسابي وما ضنيت إلى اجراني نوصل ليه
اسلبتني عقلي يا ريم المتربي واش أيطفي نار ب قلبي شعلته
اظهر عيب كان في القلب امخبي واسمك ديما في الساني ننطق بيه
أنا كنت أقبيل مدرب حربي عودي شايع تنده العشاق اعليه
راني صرت اليوم من حبك نحبي واهزل جسمي ما ابقاتش قوة فيه
ضوي ليلي حين كنت في قربي بعد اغيابك صار ضلمة خليتيه
جئت نودع فيك والدمع أيدربي والقلب لي كان هاني هولتيه
في عينيك اقريت وأفهمت اجوابي ورديتي عني بدمعك زريتيه
يا سمرة نبقيك والعالم ربي واخذيتي مني القلب وقطعته
بالسيف عليا فراقك ياحبي لو بدي نمشي الوطنك نسكن فيه
نسكنلك في الجار واتعودي جنبي وامساء والضباع خيالك ننظر فيه
يا سمرة محال يتهنى قلبي وافراقك محتوم عني نصبر ليه
نطلب في ربي اتكوني مكتوبي والعمر الي جاي في قربك نقضيه
من هم الدنيا يتهنى قلبي نشبع مشوفتك ونروي قلب عطشتيه
انريح بعد التعب نلقى طبي والضر إلي كان في قلبي يخطيه
يا رب لحنين لا تفضح عيبي لا تكشفلي عار للناس اتوريه
نتوسل ابجاه مكة والنبي وما نرى وجه انبقيتو نفرح بيه

عز الخاطر أحبيت القلب اطبيبي مرتعها وطن لمنيعه تسكن فيه
عني جات بعيد ياسر ياشيبي والقلب اللي حبها واش أينسيه
ما يحلالي عيش ما يبرد خاطري وابلا مريم كيف ذا العمر انعديه
عنها طاح الغيم واسحابامدربي ذاك البر العاطلة ما تدي ليه

يا قلبي

يا قلبي شد الصبر ساعف ليام ونواتهنموحال حزنك كان ايطول
راه ايجيك انهار تتفاجى لغيام ترجع زاهي كي زمان الجرح يزول
تعيا مع الاحباب في الجنة وانعام وانت زاهي بينهم حالك معدول
في جلسات املاح مطبوعة بانغام مبسوطين الحال واعنانا منقول
لا تتعجل كون صابر لا تنظم وعلى الشدة والواحش خليك احمول
انطق ليا قالي ماردت اكلام واعزم ليا كان كبيا مشغول
لازم عيني تشوفها بدر التمام من تركت مشاعلها فيا مفتول
هي القمرة وشمسي طول ليام ما دبر علي ما تقولي واش الممعمول
نوار الربيع في خدها دار لعام زينة الطلة وا القد المكمول
ما تنحصني من الصبر هزيت اكوام خليني من ذاك الكلام الي معسول
يا قلبي لثنين انا وياك ايتام غير انصبر فيك وانداري بالقول
راني هالك للصبر مكان امقام ما نجمت افراقها راني مقتول
ساهر ليلي ما اتشوف العين امنام وابلا كسان المدام انا مسطول
متوحشها راه عني دار العام ما نعرفش اخبارها ما جام رسول
اموالف نسمع صوتها طول الأيام وهاتفها قص الخبر وارجع مشغول
في العاصمة ساكنة زين التبسام الطفلة الي من حبها راني في الهول
بعد ان قلت اخلاص انهيت الغرام واهدف ليا حبها راني مشغول
ما نرقدش الليل نومي عاد احرام واتبدل حالي وعاد لا ما يحلالي
هايج بحري راه يتطلمتلطام مثلي مثل اغريب خلاه المرحول
غاب الفكر امعيشتي غير التخمام واكثير من الناس ضنوني مهبول
نمشي وحدي ما انرد الحد سلام غاب ارجايا وحيلتي واش المعمول
مثل الصابي على ام طاق افطام كيف ايواسي ما القى قوة لحلول
حين ايطيح الليل وايعم الظلام تشعل ناري في الحشى والعقل ايجول
سارح بيااتقابلو كامل لرسام اوخيالك ايجي ايحدثني بالقول

نبقى انا وياه كي ساير ليام حين انفيقايروح يتركني مسبول
هذا حالي يالي ذقت الغرام دبر عني قولي واش المعمول
كيف انواسي راه جرحي في انعدام من حب الغزال صاحبت المكحول
نهديلك قولي يا ريمت لريام حني عني وارحميني من هذا الهول
اشكيت لله يالي اسمك أحلام والنعنى بيناتنا يبقى مجهول
أيطول الحال وتكشفو لينا ليام مهما خبيناه ما يقعد مغفول

بوسعادة

بوسعادة راكي صمطتي من بالي وبكري كنت غاليه عندي نشتيك
قولي ليا وين درت بغزالي وعندو مدة ما ظهر ما عاد ايجيك
خلالي لجراح والمضرب خالي وبعد فراقوا ذرك وش انواسي بيك
انا ما نجمت لفراق الغالي وبالهم للي صار لي وجهي ينبيك
بعد فراق الريم لا ما يحلالي وكرهنا يا بوسعادة قاع نجيك
خبرن جاني قال للغرب مشالي ولا حو ربي يا الجلفة وسكن فيك
من قلبي راح صبر ما ولالي ويا عيني عن بعدها واش ينسيك
لازم للجلفة انسهل يا حالي ونسافر يا بوسعادة وانخليك
في طاكسي صيدت لبلاد الغالي والسايق قتلوا ازرب ربي يهديك
ولقيتو معروم حالو كي حالي ولا تتحيتر قالي ذرك انصفيك
في ساعه راني وصلت آ دلالي والجلفة راني مسلم لمواليك
جيت نحوس وينهي دار غزالي وخرجت لي قالي أهلا بمجيك
قالت اهلا بيك كي يجي توالي في ذي الليلة تشوف مني ما يرضيك
قلتلها ما كان غيرك في بالي وانت روحي وراحتي قلبي يشتيك
انت هي صحتي وانت مالي ولو تمشي لحذا في البحر نقط ونجيك

الليل

حين ايطيح الليل عني نتفكر ويحرم عني النوم ويجفاها
يسرح فكري انعود للماضي نحضر ذكريات كثير فاتت نحييها
خيال المحبوب قدامي يحضر تقلب نفسي الي فات عليها
نفقد عقلي انعود نصحي واندور ليام الي سابقة نرجع ليها
اتولي بجراح من ثاني تسطر بعد ان تبرا انعودمتالم بيها
الحب الي كان في قربي عاشر كان امضوي دنيتي وامزهيها
اهجرني وابقيت في الوقت انكابر في قلبي نيران واش يطفيها
حبيتهاواعطيتلها من غير اعبار لو يطلب مني حياتي نهديها
املكني سلطان على القلب اتأمر طايع ليه اوامرومنعصيها
ولو يوم على افراقها ما نقدر ما تصبر عيني الى غاب اعليها
عني غابت وصار جوي متكدر واصماطتليام واش يحليها
بعد افراقو كل شيء ولالي مر حياة بلا بيه واش نعمل بيها
نرجى فيه ايحن عني يتفكر ابيده اجراحي ايادوي يبريها

من حبك

من حبك يا لي كويتني شفت الويل ضاع اصوابي ضاع والعقل اتودر
من لي عرفتك تهت صيعت السبيل راني هامل طول نمشي على الوعر
كيف اعمالي وحيلتي غابت دليل واكرهت اللي كان حالي ول مر
لا حكيم انكلمو يعمل تاويل وينسيني فيك بحكم واعقاقر
يلزملي طبيب ماهر في التحليل يزربليبادواه قبل ما تهجر
خفت الاجل يجي يعجل بالرحيل قبل لا نلقاك يديني للقبر
انتي روحي وراحتي وفرحي والويل انتياشقاياواسعادتي وانت العمر
ننظر فيك انتي لغيرك لا لمثيل عن حبك محال لكان نوخر
عار عليك اللي اتركتيني عليل ونت فيدك باش اطفي هذا الضر
كي مثل المهبول راني عدت نحيل نار غرامك شاعلة فيا مجمر
ما نقدر نخطيك مهما قال وقيل ما نسمع لكلام ما نجاني يهدر
بالحكذب يقصو حكايات وتمثيل ويجوني بكلام واحديث مزور
عارف فيك تشربيني كاس الويل حبيني ولا اكرهي راني صابر
نصحوني وارضاولي غير بديل قدامك قالولي ترضا خير
ونا ما نرضا القلبي ليك مثيل ما نلقاشي كي نتي وين ندور
جدي الغزلان يا زينة التكحيل لا لوم عليا إلا عنك نشعر
اللي شافك ما يقول حليل يعذرني ويقول من حق يسهر
قدامك كل النسا تركع وتميل يا وردة في جنان واربيع منور
ما حلاكي كي تطربيني مواويل وندي طتول الليل قدامك ساهر
نشتيك تكوني زاهية فرح وتهليل وحين مني تزعفي نشتيك أكثر
هذا كل اللي ذكرت فيك قليل عن حبك مالقيتك باش نعبر
يا سمرة ذا الحب شعلني تشعيل عول يديني وعلى موت قرر
ما نقدرش النوم نسهر طول الليل واخيالك قدام عينيا حاضر
بادموعي شفيت العدو والخليل واللي ينظر لحالتي يبقى حاير

يا لايم في حبها ما ردت الجميل راني هايم في الهوا ما جبت اخبر
وسع يا خويا الحمل اعليك اثقيل والعاشق لا تنصحو منو وخر
راني فاقد للعقل نعدل وانميل كي مثل المجنون حالي ولا اكثر
نحلف نخطيها وانولي فالويل يعصيني قلبي عليها ما يصبر
حتى ليليبعدقصرو عاد طويل نستنى في ساعة خلاصي تحضر
حرت مع ذا القلب يا ناس التويل يجد فيها وعنها راه امفرفر
تكوي فيه وما احشم وما قال قليل وايعاديني كي ننصحو ذا القلب المر
يا حنين كريم لطفك يا جليلي يا هادي من ضل راني مستغفر

09 – أحمد وليد بن القبّي

لا مرسول يكون مولا عقلية

لاّ مرسول يكون مولا عقلـــــية نعطيلو جواب من عندي يدّيـــــــه
إيدّيه لعزّي اذا دارت امـــزية ڤوللها حمّود راكي عذّبـــــــــتيه
ودموعي من جيهة مجريـــــة شوّيتي ڤلبي عالجمر واش تسـاليه
راه يسأل عليك صبحة وعشـية الّي جا من جهة جيهتك جملة نبغيه
وهاذْ الطفلة حبّها جـــار عليّ طرف كبدة راه بالنار امـــــــكويه
وحبّك راه اليوم يصـــرّف فيّ واسلبتيني والعقل ڤاع ادّيـــــــتيه
وهذا الطفلة قا غزالة بريـــة وذاك الزين اللّي نظل نسـال عليه
وسلبتني بعيونها الطوّاليـــــة الزّين المڤدود واش انمثّل فـــــيه
اشعرها مطلوڤ طيّة عن طيّة وريش قربّة قالريح ايهبي فـــــيه
واحواجب نونات في ظرف ابرية معرّقهم ڤندوز والخط أمّـــــــاتيه
عينيها رادار صنعة عصـرية وذاك الزين اللّي على الكثرة خـافيه
والخنوفة تعجبك ثاني هيـــّة لجدل بوڤرنين ولاّ يشبه ليـــــــه
وخدودك وردات في الزين حكاية ولاّ بنعمان مولاه امـــــــــسوڤيه
فمك من تبرور صب عل كدية وزين المضحك حبها ڤـلبي كاويه
متوحشها وحشها جار علـــيّ اجميع اللّي جا من الناس انسـقسيه
انڤلوا شفتليش ذيك البـــدوية اللّي حرڤت ڤلبي وما تسـالش عليه
ونطلب ربّي عزيزتي تـرجع لها وتنح عنّي لمرض لـّــــــي أنا فيه
وليد أحمد جاب هذه القصـيلي ولد القبي في كلامو يـــمدح بيه
وعلى حال عزيزتو جايـب ذيا ما يذكرشي اسمها ديما خـــــافيه

وليد أحمد راه ينظم في لشعار

وليد أحمد راه ينظم في لشـــعار تسعة في رمضان جاب التفتنانا
وحد الطفلة زينها ماليه أعبـــار وطوّالية كي أعريف الريـــحانا
خزرتني بعيونها كحلت لشفـــار عينيها رادار ماشي لهوانـــــا
كي جبدتني بيه كي شغل العيـار وعينيها مثل القوالب فتّانـــــا
من نظرتها سرت في غامق لبحار لاعوّامـا لا افليكـا تلقانـــــا
في بحر العشّاق كلّ ليلة وانهـار والموجات على الجوايه تتقانـا
يا طفلة راني بحبك ضقت امـرار واشربنا كيسان منّو مليـانـــا
من حبّـك راه ولاّلي ستـــــحّار كي شغل المشعال صـهدو كوّانـا
ومرضت انولّيت نطلب فالقهـــّار من ذ الحب إلّي على قيلة جانـا
ما نفعو طبّة ولا ينفع عقّـــــار هذا المرض إلّي معاشـر ردّانـا
يا لطيف انحس قلبي فيه النّـار وادموعي من كلّ جيهة مليانـا
نبكي ونبكّي النّاس إلّي حضّـار انشف الحجرة والسّجر يـا رفقانـا
هذ الطفلة كي الوردة الّي تحمـار مسقية بمياه ديما زقرانـــة
ما نيشي عالورد يخضار ويحمار ونا غنّيت على غزيل عادانـا
بكاني وبكيت نطابو لشفـــــار ملّي راحت لا خبر عنهـا جانـا
نورّيك وصافها عارم لوكـــــار معدولة ومسلسلة شغل الزّانـة
دربات الممشوط لكحل طاح أقمار ريش قربة طالقاتو يتقانـــــا
يا خوتي من حبها زايد يوعـــار طوّل بيها راه قدّاه انسانـــة
كلّ نهار نسال عنها فالخطّـــار القادي والجايني من عشرانـــا

خلقها ربّي كي الوردة الّي تحــمار وزهوانية قا وحدها شعـــــــلانه
وليد أحمد جاب كلمة بالتّعبـــــار واتغنّي بيهـا جميـع الفنّانـــــــــا
وعلى الطفلة الكاوية قلبو بالنـــــــار واخلقها ربّي كـي اعريف البستانا
وما نذكر لكش اسمها ذي كلمة عار تبقى مجهولة وعنهـا نتقانـــــــا

هلّكنــي ذاك السحاب وبظلّو راب

هلكني ذاك السّحاب وبظلو راب لا با يرحل زاد عالخاطر تهواس
عدت نراعي ليه ماعندوش اعقاب اتخّبلّي والطرق عادت توعـاص
درّق عنّي حبّ مسبوغة لهـداب هذي الطفلة الّي عليها نا حـوّاس
انورّيك أوصافها مبروم الـنّاب الطفلة الّي طولها طول العسعاس
اشعرها مثل الحرير ادّربـى راب صافي لرض امعذباتو بالتّعفـاس
احواجب نونات عرقهم كتّـاب يقرا كلّ علوم بفكـارو هـوداس
عينيها نعت القوالب تتـــلاهب قصّابين الطايرة فاتو لقـــراس
النّيف سبيك الذّهب جا مصـوّب اصغيّر مافيه دُقل نتاع نحـــاس
اخدودك رمّان في السّجرة طـايب مربو طالو ساقية عنها عسّـاس
فمّك من مرجان معدول مركّـب مخدوم مّيثال مافيهش تنقـــاس
الرقبة بلاّر بضياها تعـــجب عنها قصّارين ما فيها تخصـاص
وليد أحمد جاب ذا الكلمة تعـجب ولد القبّي هو الّي جاب القيصاص

صبّاط القبقاب للمشية يعجب

صبّاط القبقاب للمشية يعجـب والتّحفة ثاني تسقّم مولاهـــا
خرجو زوج بنات غيرالّي تعــجب وحدة منهم خاطري جال معاها
ونورّيك أوصافها كحل الحـــاجب معدولة والـزّين ثاني واتـــاها
اشعرها مثل الحرير اعطر واشهب وارواح إذا طلقتو طـــاح وراها
انتبع فيها وفالمولى نطلـــــــب ياربي لكان نعرف باباهـــا
ذاك الوقت نروح نتقدّم نخطـــــب ونجّمعو بناس الّي نهواهـــا
ويسهّل عنّي الحاجة الّي تصــعب وايقلّي لاعجبتك روح معاهـــا
هذ الطفلة زينها راه ايعـــــــذّب طرف الكبدة راه بالنّار كواهـــا
الدّمعة مثل المطر ولاّت اتصـــبّ تدربى عالخدّ صيفة مقواهـــا
ما نرقدش الليل راني متعـــــذّب وغزالي ديما نعيّط بسماهـــا
راني كلّ انهار فالمولى نطلـــــب سهلّي يا خالقي في ملقاهـــا
وذ الطفلة حبّيتها من أول حـــبّ ما تنساني ما نعوّل ننساهـــا
وليد أحمد جاب ذ الكلمة تعجـــب وعلى جال عزيزتو طال جفاها
وراني كلّ انهار فالمدّة نحســـب وهذ الطفلة مافهمتش معناهتتا
ماني عارف لا نسبّب لا نكـــتب لا هدرة فالشّاو بيها نبداهـــا
الله لا مرسول شغل الرّيح ايـــهبّ نكتبلو ورقة وهي تقراهـــــا
ويقوللها ذ الخلق عنّك راه عـــذب وكلّ انهار يزيد محنة يـــراها
ويقوللها قلبو بحبّك راه الهـــــب جمرة سكنت في ضميرو مقواها

يالحباب نعيد عنكم ما بيّا

يا لحباب نعيد عنكم ما بيـا ادموعي مثل المطر في كل نهار
ونيراني في الجوف راها مقديا وطرف الكبدة حاسو مكوي بالنار
وانا ذاك الوقت ماشي بالنـية ومندم عالفايتة صار الي صـــار
قلت انح من الهموم الي بيـا زدت على قلبي المحنة بالقنطار
الأسباب لقيت طفلة عربـــية اتخبل فالعين ترفع في لـــــشفار
وخطفتني بعيونها ذ لمـــوذية نحس القلب من الفريسة فرفر طار
ونحوس عالقلب ماولـــــى ليا اتقطعت من جيهتو جملة لـــخبار
ونوريكم وصفها راعو لـــــــيا ولا تلوموني يا الناس الي حضـــار
دربات الممشوط طية عن طية مثل حرير الي مكبل طاح اقمـــار
القشوة براق ليلة ظلـــــــــمية ولا الثلج الي صب على لوعـــــار
حواجب نونات في طرف برية معرقهم شباب ناوي في لـــــسطار
عينيها نعت القوالب حـــــربية فداق الجعبة الي دامي كســـــــار
الخنوفة مثل الغزالة الـــــبرية لجدل بوقرنين فالي في لـــــــدوار
خدودك وردات في الزين حكاية ولا بنعمان فتح شاو نهـــــــــــار
الشفة مرجان حمرة عكـــــرية والسنين مفلجين وبيض صـــغار
الرقبة بلار بضياها هـــــــي سعد اليم طروب بيها والقـــصار
جوف مثيل هلال شوفة عينيا ولا خاتم من الذهب مافيه غـــيار
معدولة ومسلسلة طـــــوالية خليقة ربي كل حاجة جات خـــيار

هي نخلة في البلاد القـــــبيلة دربات عراجين مكثرهم بثـمار
دقلتهم حرة الي يقولو هـــــــي تزاقز عنها الناس الي تـــجار
ولا عودة في جلايب ركـــــــبية انهار الريم ايقدموها للمشـــوار
عنها سرج جديد والطرحة غاية طرز الفضة صورو فيه الهنوار
مثلك نجمة من النجوم الضواية الي بضياها اليل ايعود نهـــــار
وليد احمد جاب هذ القصـــية عالطفلة الي زايدا قلبو بضـــرار
وماجاني مرسول لا خط بـرية ومن جيهتها قاع مقطوعة لخبار

وحد الوردة شفتها ثالث رمضان

وحد الوردة شفتها ثالث رمضـان ... مسقية بمياه ديمة زقـــــــرانة
يا وردة زدتي على قلبي نيـــران ... فكرتيني في اغزيل خـــــــلانا
يا وردة من حب مسبوغة لعيـان ... الطفلة الي حبها راه اكـــــوانا
انوريك اوصافها ريم الغـــــزلان ... الطفلة هذيك عرف البســـتانة
كل نهار نسال عنها فالجـــيران ... ملي راحت لا خبر عنـها جانا
لا قالت محبوب عني جاب افنان ... سمعت بالوردة تغني زه ـــــوانة
لا بعثت جواب ولحقني عجـــلان ... نلقى فيه اخبرا مولات الـــخانة
ولاقالت محبوب عندي طول ازمان ... ما ننساوه ما يعـــــــول ينسانا
وهذ الطفلة حبها ولا فـــــــتان ... ما نذكرشي اسمـــــها يا رفقانا
مثلك وردة تايقة في وســط اجنان ... مسقية بمياه ديما تتقـــــــــانا
وهذ الوردة فكرتني في لمـــــحان ... اتفكرت غزال واحد واعـــــنانا
امرضت وهسيت منها يالخـــوان ... وادموعي من كل جيهة مـــليانة
وهذ الطفلة حبها شاعل نيـــران ... زينة الطولة كي اعريف البستانـة
دربات الممسوط لكحل على للـوان ... ريش قربة طالقاتو فتـــــــانة
خدودك وردات ولا بنعـــــــمان ... والشفة حمرة مثيل المـــــرجانة
وهذ الطفلة من حبها داير لحـزان ... اذا رقدت بالنوم ماهي فـطانـــة
كل نهار نسال عنها في الجـيران ... يـامن تعرف عزيـزتي فلانـــــة
ما نذكرلكش اسمها ولا عنـــوان ... كي نلحق للاسم هذا نتقـــــانا
وليد احمد جاب كلمة بالمـــيـزان ... وتغني بيها جميع الفنـــــــانا

10 – باي موسى بن المقري

يا غادي لعزيزتي قلت نوصّيك

ياغادي لعزيزتي قلت نوصـــّيك سوّل عنها زيد طول البستانا
قولالها حمّود راه يسال علـيـــــك ما يرقدش الليل نارو شعـلانة
نعدّي طول الليل وانا نحلم بـيك نحسب عزّي راه موجود معانا
وانوض من النّوم نلقى ونسمّـــيك شفتوليش عزيزتي يا رفقـــانا
وانت وردة في اجناني زاهي بـيك مسقية بميـاه ديما زقرانـــــة
ويا طفلة درتي الباطل عيب عليك بلا سبّة وعلاه عنّي غضبانة
حقّ انا هنت العمر وهديتو لـــيك ورّيني مابيك مولات الخانـــة
ولا صغيرة لا الصّغر ايهمّل فـيك صغر السن الّي حنا قبلك جانا
ولا مريضة نطالب المولى يشـفيك تبراي تعدّي سهرات معانـــــا
ما قاسكش الحب ولا تمتّع فيـــك وقعدتي منو ليالي سهرانـــــة
لو شفتي هذا البحر راه ايعيّـــيك في بحر العشّاق عدت معـــانا
الموجات على الجوايا تردم فـيك وين يغيب الموج تبقى عريانـة
من حبّيت وصافها شوفا نـــورّيك معدولة في الطول تخصلها زانة
كي تطلق ممشوطها راه يغـــطّيك ريش اقربّة طالقاتو فتّـــــــانة
نا راني في كل يوم نسال عـــليك عودي ليّا واعطفي بالحنـــــانة
ردّي عنّي كي انعود نجاوب فـيك يا من حبّك راه بالنّار كوانـــــا
وراني خايف يا غزالي لا ندعـــيك تتكسري وتعودي برايك ندمـانة
ونولّي حاير كيفاه نجبّر فيـــــك ودموعي من كل جيهة ملـيانة
وليد احمد جاب ذا الكلمات عـليك واتغنّـى بيهم جميع الفنّـــــــانة
وعيب عليّ كي انعود نسمّي فـيك بالواجب راني عليهم نتقانـــــــا

المصـــادر والمراجع

المصـــادر الشفهية:

01 . : بلعيطر سليمان

مقابلة خاصة مع السيد ، بلعيطر سليمان يوم 15/ 04/ 2011 ، ببيته في المسيلة، موضوع المقابلة حكايات شعبية بالمنطقة.

02 : العيد دبوسي

مقابلة خاصة مع السيد العيد دبوسي ، تاريخ المقابلة 11/ 12/ 2008، ببيته بسيدي عامر ، موضوعها حياة الشعراء بالمنطقة.

03 . بن القبي، أحمد وليد:

مقابلة خاصة مع الشاعر أحمد بن القبي، يوم 06 / 06 / 2008 ، ببيته في سيدي عامر ، موضوع المقابلة حياة الشعراء .

04 . جملي أحمد:

مقابلة خاصة، مع الراوي السيد أحمد جملي (60 سنة) متقاعد، يوم 06/ 07/ 2009 ، بمنزله بمدينة بوسعادة، سلمني قصائد أخرى في كراس.

05 . حديبي، عمر:

إمام خطيب بمسجد عمر بن الخطاب، سيدي عامر ، مقابلة خاصة يوم 12/ 11/ 2008. جرت المقابلة بمنزله بسيدي عار. وكان موضوع المقابلة: دور منطقة سيدي عامر في ثورات الجزائر.

06 . لعجال، محمد:

مقابلة خاصة، مع الراوي السيد محمد لعجال، يوم 11/ 10/ 2010، بمنزله بسيدي عامر ، وكان موضوع المقابلة حول شعر المناسبات في منطقة سيدي عامر.

07 . مهيدي محمد الصغير:

مقابلة خاصة مع الراوي السيد مهيدي محمد الصغير ، يوم 13/ 05/ 2009، بـ: امجدل. موضوع المقابلة حياة الشعراء في المنطقة .

08 . مساعد سليمان:

مقابلة خاصة مع مساعد سليمان، يوم 2009/01/10، ببيته في سيدي عامر ، موضوعها حياة الشعراء في منطقة سيدي عامر.

09 . سعدي، عبد العزيز:

مقابلة خاصة مع سعدي، عبد العزيز (83 سنة) من سكان ميطر، روى لنا ما سمع عن والده رحمه الله.

10 . غربي، أم هانئ: مقابلة خاصة، مع الراوية السيدة غربي أم مهاني حرم السيد نشنش (69 سنة) ماكثة بالبيت، وذلك يوم 09/ 09/ 2009 بمنزلها بسيدي عامر، وكان موضوع المقابلة حول شعر المناسبات المختلفة في منطقة سيدي عامر.

المصادرالكتابية:

1. الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مصطفى البالي الحلبي، 1984.
2. هيئة الأبحاث والتّرجمة لدار الرّاتب الجامعيّة، السيل، القاموس العربي الوسيط" عربي/عربي"، دار الرّاتب الجامعيّة، بيروت، مادة " ر م ز".
3. أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد لحبيب بن خوجة، ط 3، الدّار العربية للكتاب، تونس، 2008.
4. يحي بن حمزة العلوي، الطّراز، تح: عبد الحميد هنداوي، ط 1، المكتبة العصرية، بيروت، 2002، ج3.
5. أبو يعقوب السكّاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، د/ت.
6. محمد بن أبي بكر الرّازي، مختار الصّحاح، تح: محمود خاطر، دار المعارف، القاهرة،د/ت.
7. الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: غطّاس عبد الملك الخشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967.
8. الفارابي، مع الشّعر، تح: محسن سليم سالم، ضمن مجلّد كتاب لأرسطوطاليس لابن رشد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971.
9. عبد الرحمن بن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر ، مج 7، بيت الأفكار الدولية، عمان، الأردن، د/ت.
10. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، ط 3، مطبعة المدني، القاهرة، 1992.
11. عثمان بن جني، الخصائص،ج1، ط2، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د/ت.
12. ابن قتيبة، الشعر والشعراء تح : أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1966.

مراجع بالعربية:

13. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1952.
14. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ط7، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، 1997.
15. إبراهيم أنيس، في اللّهجات العربيّة، ط3، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، 1965.

16. إبراهيم محمود، صنع النصّ وارتحالات المعنى، حقيقة النصّ بين التّواصل والتّمايز، ط 1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2000.
17. إبراهيم العريض، الشّعر والفنون الجميلة، د/ط، دار المعارف، القاهرة، د/ت.
18. أدونيس ، كلام البدايات، ط1، دار الآداب، بيروت، 1989.
19. أحمد الأمين ، من فحول الشعراء في سيدي خالد ، د/ط، دار السبيل للنشر والتوز يع، بسكرة. الجزائر2009.
20. أحمد الأمين، كتاب سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب، (تقديم أحمد الأمين)، د/ط، موفم للنشر، الجزائر، 1994.
21. أحمد بسّام ساعي، حركة الشّعريّة في سوريّة من خلال أعلامه، ط 1، دار المأمن للتّراث، دمشق، 1978.
22. أحمد درويش، في النّقد التّحليلي للقصيدة المعاصرة، د/ط، دار الشّروق، القاهرة، 1996.
23. أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، ط2، مطبعة النهضة اللعربية، القاهرة،1961.
24. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ط1، دار الكتاب العلميّة، بيروت، 1982.
25. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، د/ط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2005.
26. أحمد عاشور ، ديوان الشاعر محمد بن قيطون ، د/ط، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2009.
27. أحمد قنشوبة، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية، د/ط، دار سنجاق الدين للكتاب، الجزائر، 2010.
28. أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المطبعة العربية، الجزائر،1931.
29. إميل ناصيف، أروع ما قيل في الوجدانيات، دار الجيل، بيروت، د/ت.
30. الأخضر جمعي، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميّين، ط 1، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1999.
31. بوخالفة عزي، الحكاية الشعبية الجزائرية، دار سنجاق الدين للكتاب، الجزائر، 2010.
32. بوخالفة عزي، من قاموس العادات والتقاليد الجزائرية، ج 1، دار سنجاق الدين للكتاب ،الجزائر، 2010.
33. بشير ضيف الله، الوقائع الأسلوبية وخصوصياتها في قصيدة لاعب النّرد، لمحمود درويش، د/ط، المؤسسة الوطنية للاتصال، الرويبة، الجزائر، 2013.
34. جابر أحمد عصفور، مفهوم الشّعر، ط1، المركز العربي للثّقافة والعلوم، القاهرة، 1982.

35. جلول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، الجزائر، 1975.
36. حسن نصّار، القافية في العروض والأدب، ط1، مكتبة الثقافة الدّينية، مصر، 2001.
37. يوسف نسيب، واحة بوسعادة، المؤسسة الجزائرية للطباعة، د/ط .الجزائر، د/ ت.
38. يلس جلول وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، د/ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1975.
39. محي الدّين خريف، الشّعر الشعبي التّونسي، أوزانه وأنواعه، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا،1991.
40. محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر بالمغرب، د/ط، دار العودة، بيروت، 1979.
41. محمد الجوهري، دراسات في علم الفلكلور ، د/ط، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الأهرام، مصر، 1998.
42. محمد الجوهري، علم الفولكلور، المفاهيم والنظريات والمناهج ، ج1، ط4، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1981.
43. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992.
44. محمد المرزوقي، الشعر الشعبي التونسي ضمن كتاب محي الدّين خريّف (الشعر الشعبي التونسي أوزانه وأنواعه)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1991.
45. محمد المرزوقي،الأدب الشعبي في تونس، د/ط، الدار التونسية، تونس، 1967.
46. محمد قاضي، الكنز المكنون في الشعر الملحون، ط1، المطبعة الثعالبية، الجزائر، 1928.
47. محمود ذهني، الأدب الشّعبي العربي، مفهومه، مضمونه ، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1992.
48. محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، د/ط، دار العودة، بيروت، 1971.
49. مصطفى حركات، الهادي في لأوزان الشّعر الشّعبي، د/ط، دار الآفاق، الجزائر، د/ت.
50. مصطفى ناصف، الصّورة الأدبية، دار مصر للطّباعة، القاهرة، 1958.
51. مصطفى عبد الشّافي الشّوري، شعر الرّثاء في العصر الجاهلي، د/ط، الدّار الجامعيّة للطّباعة والنّشر، 1983.
52. نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النّهضة، 1967.
53. نزار قباني، الشّعر قنديل أخضر، منشورا ت نزار قباني، بيروت، 1967.
54. ساسين عفاف، الصّورة الشّعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس، ط 1، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّزيع، بيروت، ، 1982.
55. سهير القلماوي، فنّ الأدب والمحاكاة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، د/ت.

56. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
57. السّعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، مقوّماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعيّة، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندرية، 1998.
58. عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص)، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1999.
59. عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، ط 3، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، 1987.
60. عبد الله الطيب المجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 2، د/ط، دار الفكر، بيروت، 1970.
61. عبد الله الركيبي ، الشّعر الديني الجزائري الحديث، ط 1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
62. عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجليات، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2011
63. عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، د/ط، مكتبة لبنان، بيروت، 1983.
64. عبد المالك مرتاض ، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" أحمد العيد، د / ط ، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992.
65. عبد المطّلب محمّد، البلاغة الأسلوبيّة، ط1، الشركة المصريّة العالمية للنشر، 1994.
66. عبد الفتاح صالح نافع، الصّورة في شعر بشّار بن برد، د/ط، دار الفكر، عمان، 1983.
67. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربيّة، د/ط، دار النّهضة العربيّة، بيروت، 1985.
68. عبد القادر حسيني، فن البديع، دار الشروق، بيروت، د/ت.
69. عبد القادر القطّ، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ط 2، النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1981.
70. عبد الغني مغربي، الفكر الاجتماعي عند ابن خلدون، د/ط، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، وحدة الرّغاية، الجزائر، 1988.
71. عبد الغفّار مكّاوي، ثورة الشّعر الحديث، د/ط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1992.
72. عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة، ط 3، دار العودة، بيروت، 1981.
73. علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي حتى آخر القرن 2 الهجري، د/ط، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1981.

74. على الجارم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، د/ ط، ديوان المطبوعات الجامعية، د/ت، .
75. علي صبح، البناء الفنّي للصّورة الأدبيّة عند ابن الرّومي، ط1، مطبعة الأمانة، القاهرة، 1976.
76. العربي دحّو، بعض النّماذج الوطنيّة في الشّعر الشّعبي الأوراسي خلال الثّورة التّحريريّة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.
77. العربي دحّو، الشّعر الشّعبي ودوره في الثّورة التّحريريّة الكبرى بدائرة مروانة، 1962/1955، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1983.
78. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
79. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة في منطقة الأوراس ، د/ط، ج 1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
80. العربي بن عاشور، أشعار محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة وبطل المقاومة ، دار الشروق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.
81. فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، د/ط، دار الشروق، بيروت، 1990.
82. فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة ، مطبعة جامعة، دمشق 1959.
83. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993.
84. رابح بونار ، ديوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي تقديم وتحقيق ، د/ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1976.
85. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، د/ط، دار الحكمة، لندن، 2004.
86. رجاء عيد، لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي الحديث، د/ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1985.
87. روز غريب، النّقد الجمالي وأثره في النّقد العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1952.
88. شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ط6، دار المعارف، القاهرة، د/ت.
89. شوقي ضيف، فصول في الشّعر ونقده، ط3، دار المعارف، مصر، 1988.
90. التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في ثورة الجزائر (1830 . 1945)، د/ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

91. خالد محمد الزواوي، الصّورة الفنيّة عند النّابغة الذّبياني، ط 1،الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، مصر، 1992.
92. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مر: محمد عبد القادر الفاضلي، د/ط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2004.
93. خلدون الشّمعة، النّقد والحرّية، د/ط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1977.
94. غريد الشّيخ، المتقن في علوم البلاغة، د/ط، دار الرّاتب الجامعيّة، بيروت، لبنان، د/ت.

أطاريح الدكتوراه:

95. التلي بن الشيخ ، الثورة في الشعر الشعبي من 1830 إلى 1945، مخطوط رسالة دكتوراه دولة الدرجة الثالثة بجامعة الجزائر، 1977.
96. يوسف حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني (دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي نقلا عن أحمد زغب جمالية الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي)، رسالة دكتوراه إشراف عبد الحميد بورايو، أدب شعبي، جامعة يوسف بن خدة، الجزائر، 2007/2006.
97. بن عثمان حشمان، الصّحراء في الأغنية البدويّة الجزائريّة، دراسة تحليليّة لنماذج من الأطلس الصّحراوي، رسالة دكتوراه، إشراف عبد الحق زربوح، جامعة تلمسان، 2015/2014.
98. روزلين ليلى قريش، مخطوط دكتوراه إشراف بوخالفة عزي، تغريبة بني هلال بين التاريخ والروايات الشفهية الهلالية الجزائرية، جامعة الجزائر، 2003/2002.

كتب أجنبية:

99- Cauvet (commandant) ((l'Occupation Roumaine de Bousaâda)) Bulletin de la Société de d'Alger et de l'Afrique du nord Op. Cit. p 481 99.Géographie
100. Boualem Bessaih. Abdallah Ben Kerriou… Op. Cit. p 31.
101. C. Sonneck. Chants Arabes du Maghreb, Op. Cit. p 136.
102.C. Sonneck. Chants Arabes du Maghreb, Op. Cit. Pp 337-340.

كتب مترجمة:

103 . أرنست فيشر، ضرورة الفنّ، تر: ميشال سليمان، د/ط، دار الحقيقة، بيروت، د/ت.
104. جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمّد الوليّ ومحمّد العمري، ط 1، دار توبقال، المغرب، 1986.
105. سي . دي . لويس، الصّورة الشّعريّة، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، 1982.

أعمال ملتقى:

106. أحمد الأمين، أثر سيرة بني هلال في الشعر الشعبي الجزائري ، أعمال الملتقى الدولي حول بني هلال، بنو هلال سيرتهم وتاريخهم، الجزائر من 20إلى 23. ماي 1990، الجزائر ، 1996، مخطوط.

107. كوفي، الاحتلال الروماني لبوسعادة، مخطوط ، تر: بشير مفتاح.

108. محمد بن المبارك الثامري، رماح الأشراف في نحور أهل الحسد والخلاف، مخطوط.

109. خليفة الحاج محمد بن الزروق ، إرشادات الحائر إلى ما عُلم من أحوال بوسعادة وأخبار سيدي ثامر، مخطوط.

مجلّات:

110. بوخالفة عزي، الغوثية من واقع مدنّس، إلى فضاء مقدّس، مجلة الحكمة، مجلة دورية مستقلة محكمة، تصدر عن مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع،الجزائر، العدد 5 ، جانفي . مارس 2011.

111 . جودت فخر الدّين، في لغة الشّعر والبحث عن الشعريّة، مقال منشور عن مجلّة نزوى، مجلّة أدبيّة فصليّة رابطها htpp/www.nizwa/articles php id 595

112. عبد الملك مرتاض، في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة التراث الشعبي، العدد 2، السنة 9 ، بغداد، 1978.

113. ت . س . بيرس، الصّورة الشّعريّة عند ت . س . إليوت، تر: محمد البهنسي، مجلّة الفيصل، عدد1، السنة1، 1977.

فهرس المحتويات

الموضوع/ العنوان	رقم الصفحة
مقدمة	أ ـ هـ
مدخل: منطقة بوسعادة: الثَّقافة والتَّاريخ والمجتمع.	10 ـ 36
الفصل الأول	37
الشعر الشعبي الجزائري، قضايا ووظائف	38
1 . مفهوم الشعر بين الشعراء الشعبيين والدارسين:	40
1 . 1 الشعر الشعبي: واصطلاحات الشعراء الشعبيين الجزائريين.	40
1 . 2 الشعر الشعبي: اصطلاح الدارسين.	47
2 . نشأة الشعر الشعبي الجزائري.	48
3 . أغراض الشعر الشعبي:	52
3 . 1 الشعر الديني.	54
3 . 2 شعر الغزل.	58
3 . 3 شعر الرثاء.	59
3 . 4 شعر الوصف.	62
3 . 4 . 1 وصف المعارك والوقائع الحربية.	62
3 . 4 . 2 وصف خيل المجاهدين في سبيل الله.	63
3 . 4 . 3 وصف مفاتن المرأة.	64
3 . 4 . 4 وصف الطبيعة.	65
3 . 5 المدح والتصوف والتوسل في الشعر الشعبي.	66
3 . 6 شعر الثورة.	68

الموضوع/ العنوان	رقم الصفحة
4 . أبعاد ومضامين النصوص الشعرية الشعبية:	69
4 . 1 البعد التاريخي . الحضاري في الشعر الشعبي.	70
4 . 2 البعد الاجتماعي . الإنساني.	72
5 . مكانة الشعر ووظيفته في الحياة الشعبية في شعر منطقة بوسعادة:	75
5 . 1 المولد النبوي.	80
5 . 2 موسم الحج.	81
5 . 3 ختم القرآن الكريم.	83
5 . 4 الحضرة.	85
5 . 5 السمر.	86
5 . 6 أغاني العمل وفلاحة الأرض	87
5 . 7 الأفراح.	89
الفصل الثّاني	91
دور اللّغة الشّعريّة وتأطير القاموس اللّغوي في بناء الجملة الشّعرية	92
1 ـ اللّغة الشعرية	93
تقديم	93
1 ـ 1. بنية القصيدة الغزلية الشعبية البوسعادية	96
1 ـ 2. بنية الاستهلال:	96
1 ـ 3. بنية التخلّص:	100
1 ـ 4. بنية الاختتام:	102
2 ـ خصائص اللغة الشعرية	105

الموضوع/ العنوان	رقم الصفحة
2 ـ 1.الخصائص اللغوية	109
2 ـ 1 ـ 1 على مستوى الحروف	109
2 ـ 1 ـ 2 على مستوى الضّمائر	125
2 ـ 1 ـ 3 على مستوى الأسماء	127
2 ـ 2. معجم وأصول ألفاظ القصيدة الغزلية	129
3 ـ وظائف اللّغة	134
3 ـ 1. الوظيفة العامّـة	134
3 ـ 2. الوظيفة الخاصّة	139
الفصل الثالث	144
تشكّل الصّورة الشّعريّة ودورها في تجسيد معاني الشعر الغزلي الشعبي	145
تقديم	146
1 ـ الصّورة والخيال	150
2 ـ وسائل تشكيل الصّورة الشعريّة الجزئيّة عند القدامى	158
2 ـ 1 التّشبيه	159
2 ـ1ـ1 التشبيه الضّمني	160
2 ـ1ـ2 التشبيه التّمثيلي	161
2 ـ1ـ3 التشبيه البليغ	163
2 ـ2 الاستعارة	166
2 ـ3 الكنايــة	170
3 ـ الرّمز	174

الموضوع/ العنوان	رقم الصفحة
4 ـ العاطفة	180
الفصل الرابع	186
تمظهرات الموسيقى الشّعريّة في القصيدة الشعبية الغزلية	187
1 ـ الموسيقى الخارجيّة	189
1 . 1 الوزن	189
1 . 2 القافية	204
1 . 2 . 1 الرّوي	206
1 . 2 . 2 الوصل	210
1 . 2 . 3 الرّدف	210
1 . 2 . 4 ألف التّأسيس	211
1 . 2 . 5 الدّخيل	211
1 . 3 القافية والحركة	212
1 . 3 . 1 أنواع الحركات	212
1 . 3 . 1 . 1 الرسّ	212
1 . 3 . 1 . 2 الحذف	213
1 . 3 . 1 . 3 التّوجيه	214
1 . 3 . 2 عيوب القافية	215
1 . 3 . 2 . 1 التّجميع	215
1 . 3 . 2 . 2 الإيطاء	216

الموضوع/ العنوان	رقم الصفحة
2 ـ الموسيقى الدّاخلية	217
2 . 1 القافية الداخلية	219
2 . 2 موسيقى الألفاظ	220
2 . 3 موسيقى الحروف	222
خاتمة	232
الملحق	236-282
المصادر والمراجع	283-291
فهرس المحتويات	292-297

الملخص:

يعبّر شاعر الغزل الشعبي في منطقة بوسعادة عن تجربة شخصيّة وفق الأدوات التي يمتلكها انطلاقا من تجربته، وفق أسلوب واتّجاه يميّزه عن غيره، في التّعبير والتصوير. وهو ماجعلني أحصر هذه الدراسة في القضايا الفنية، للوقوف على معالمها في شعر الغزل، محاورا النصوص الشعرية الشعبية التي استطعت الوصول إليها، مكتفيا بالاستقراء والوصف والتحليل.

الكلمات المفتاحية:

الشعر الشعبي . منطقة بوسعادة . شعر الغزل . القضايا الفنية

Résumé:

Le poète du fil populaire dans la région de Boussada exprime une expérience personnelle basée sur son expérience, selon une méthode et une direction qui le distingue des autres, dans l'expression et la photographie. Cela m'a fait limiter cette étude à des questions techniques, pour en découvrir les caractéristiques de la poésie du fil, et pour discuter des textes poétiques populaires que j'ai pu atteindre, seulement extrapoler, décrire et analyser.

Mots-clés:

Poète populaire . la région de Boussada . poésie du fil . Problèmes techniques

Summary:

The poet of the popular thread in the Boussada region expresses a personal experience based on his experience, according to a method and a direction that distinguishes him from others, in expression and photography. This made me limit this study to technical questions, to discover the characteristics of the poetry of the thread, and to discuss the popular poetic texts that I was able to reach, only extrapolate, describe and analyze.

Keywords :

The poet of the popular . the Boussada region . the poetry of the thread Technical problems