الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشّعبيّة
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله

كليّة اللّغة العربيّة و آدابها و اللّغات الشرقيّة
قسم اللّغة العربيّة و آدابها

الشّعر الشّعبي في منطقة متيجة
مضامينه و خصائصه الفنيّة

دراسة وصفية تحليليّة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص: أدب شّعبي

إعداد الطالب:
عطية رغيسة

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الحميد بو سماحة

الموسم الجامعي: 2015-2016 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشّعبيّة

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله

كليّة اللّغة العربيّة و آدابها و اللّغات الشرقيّة

قسم اللّغة العربيّة و آدابها

الشّعر الشّعبي في منطقة متيجة
مضامينه و خصائصه الفنية

دراسة وصفية تحليليّة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: أدب شّعبي

إعدادالطالب: **إشراف الأستاذ الدكتور:**

عطية رغيسة عبد الحميد بوسماحة

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د عزي بوخالفة .....رئيسا

أ.د عبد الحميد بو سماحة.....مشرفاً ومقررا

أ.د مصطفى قيصر.....عضوا

أ.د حميد بوحبيب.....عضوا

أ.د لخضر لوصيف (جامعة الجلفة).....عضوا

أ.د محمد زوقاي (جامعة المدية).....عضوا

الموسم الجامعي: 2015-2016 م

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

الإهداء

إلى كلّ مَن لَه حقٌ عَلَي، أُهدِي هَذَا العَمَلْ.

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الدكتور عبد الحميد بوسماحة على قبوله الاشراف على هذه الرسالة التي تابعها تصحيحاً وتصويباً وتوجيهاً حتى استوت على ما هي عليه فانتقلت من مجرد تصور نظري إلى واقع عملي ملموس، فجزاه الله عني كلّ خير.

كما أشكر كل الذين ساعدوني على إنجاز هذا العمل وهم كثيرون، وأخص بالذكر الشعراء الشّعبيّين الذين جمعت من عندهم المادة الشّعرية وكذلك من عرفني بهم.

كما أشكر أعضاء اللّجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث، وزاد كرمهم أكثر عندما شرفوني بمناقشتهم له، والشكر موصول للأصدقاء والزملاء الأساتذة.

الرموز المستعملة داخل الرسالة:

تح: تحقيق

تع: تعريب

د.ت: دون تاريخ

د.ط: دون طبعة

تر: ترجمة

ج: جزء

ص: صفحة

ص، ص: من صفحة – إلى صفحة

ق: قصيدة.

ط: طبعة.

الـــمـــقـــدِّمـــة

المقدِّمة:

الشّعر الشّعبي أحد أشكال التعبير الأدبي الشّعبي، إنه يعكس واقع المجتمع الحقيقي، كونه صادر عن ذات صادقة وعاطفة متأججة، وهو نتاج قرائح شعراء عضويين في مجتمع يعيشون آلام وآمال شعوبهم بكل عفوية، مما جعل النّاس يتهافتون على أشعارهم في مجالسهم، شفوية كانت – تلك الأشعار– أو مما حفظته الذاكرة الجماعيّة، ووصلت إلينا عبر العصور.

ومن هنا، بات الإهتمام به أمرا طبيعيا، يتزايد يوما بعد يوم من قبل الباحثين والدارسين، بل والنقاد على حدّ سواء، مثله مثل الأدب الرسمي، لأن المتلقي أدرك أن هذا الشّعر هو المرآة العاكسة– أحيانا إنعكاساً آليا – لواقع النّاس، راصداً ليومياتهم، وزالت تلك النظرة الفوقية التي كانت تعتبره من سقط الكلام.

من هذا المنطلق، أصبح واجبا على الباحثين والدارسين في مجال الدراسات الشّعبيّة، فضلا عن الهواة، تقدير هذا التراث الشفوي، وذلك بتدوينه وتقييده، إما كتابة أو تسجيلا عبر الوسائط الثقافية الحديثة، والنهوض به مع بيان دوره في المحافظة على الذات، وعلى الهوية الوطنية، وكل ما يشكلها من عادات وتقاليد ومعتقدات وقيم ورؤًى، وما هذا السيل من الدراسات والبحوث الأكاديمية، إلا مؤشر على أن المستقبل لهذا التراث الشّعبي، لأنه هو العاصِمُ من قواصم العولمة التي جعلت اليوم العالم قرية واحدة.

الشّعر الشّعبي بقيمه الفكريّة والجماليّة، هو المرآة العاكسة لحياة الجماهير الشّعبيّة، فهو صوتها وصورتها، هو الذي واكب تحررها ضد المستعمر، غارسا فيها الروح الوطنية المقاومة، ومسجلا الأحداث، ومؤرخا للثورات المتتالية على الشعب، وكان الباعث القوي لصمود الثوار، ومبعث حماسهم والحافظ للوحدة الوطنية.

من هذه المنطلقات كذلك، أصبح من الضروري المحافظة على ما خلفه لنا الأسلاف والمعاصرون لنا، من تراث شفوي أو مدون، وما يقال عن الشّعر ينسحب كذلك على باقي أجناس الأدب الشعبي الأخرى، كالقصة والسيرة والأمثال والألغاز والأساطير

والبوقالات، كلّها مجتمعة، تشكل هوية المجتمع أو ثقافة المجتمع، ولذا فالإهتمام به، أي التراث الشعبي، وإعادة بعثه أصبح حتمية وقضية وجود، والآن آن له أن يأخذ وضعه الطبيعي من الدراسة والأرشفة، فبذلك يكون تواصل الأجيال تواصلاً سلساً عوض أن يكون بينهم صراع، فهذا الموروث الشعبي، هو خير رابط بين الخلف والسلف، وخير ضامن من التلاشي والإندثار. وهذا ليس بدعاً فكل الشعوب العريقة حافظت وتحافظ على تراثها وتعتز به أيّما اعتزاز، ولنا في الشعبين الألماني والإنجليزي وغيرهما من الشّعوب الغربيّة خير دليل على ذلك، أما في الجزائر فإن هناك اهتمام كبير بالشعر الشعبي الجزائري، فقد أنجزت دراسات كثيرة متعلقة بمناطق مختلفة من ربوع الوطن، إلا أن منطقة متيجة لم تنجز حولها أي دراسة.

من أجل هذا، كان اختيار موضوع هذا البحث يختص بدراسة "**الشّعر الشّعبي في منطقة متيجة**" **مضامينه وخصائصه الفنيّة**، دراسة وصفية تحليلية.

وكان **دافعي** إلى إختيار هذا الموضوع، دافعان: أولهما ذاتي والآخر موضوعي.

الأول: يتمثل في اهتمامي بالأدب الشّعبي، منذ كنت طالبا في مرحلة الليسانس، كنت أراه هو الأدب الأصلي والحقيقي، لأنه يعكس أصالة وحقيقة المجتمع بدون زيف أو لف ودوران، وأنه صادق فيما يصور وينقل لنا دون تكييف وتعديل، وهذه هي حقيقة الأدب ووظيفته أوما هو مطلوب منه، إضافة إلى إعجابي وتقديري لمكونات الأدب الشّعبي والشّعر منه خاصة.

أما الدافع الثاني: فيتمثل في إنعدام الدراسات في حقل الأدب الشّعبي المتعلقة بمنطقة متيجة، رغم أنها تختزن ذخيرة شعرية شعبية هامة، ومحاولة التعرف على شعراء المنطقة، كما ألفت إنتباه الباحثين في هذا المجال من الدراسات الشّعبيّة الميدانية، إلى الإهتمام بهذه المنطقة، فيرصدوا باقي فنّون الأدب الشّعبي الأخرى التي تزخر بها هذه الأخيرة، أضف إلى ذلك الرغبة الملحة في المساهمة في إنجاز دراسة ميدانية خاصة بشعر المنطقة الشّعبي، لتضاف إلى ما أنجزه آخرون في مختلف ربوع الوطن، فليس من

المعقول ولا من المقبول أن باقي المناطق لقت اهتماما من قبل الباحثين، وتبقى منطقتنا – متيجة– مجهولة في الجامعات الجزائرية.

أما **الهدف** من هذه الدراسة هو التعرف على واقع الشّعر الشّعبي بهذه المنطقة، ومعرفة مدى إهتمام سكان المنطقة به، وخاصة وأن الإنطباع العام والأولي لدى البعض أن متيجة لا تحتوي على شعر شعبي، فهي معروفة بخضرها وفواكهها، وليست معروفة على الساحة الثقافية الوطنية بشعرها الشّعبي، ومن خلال هذه الدراسة –الميدانية المتواضعة– أردتُ إثبات العكس، وهو أن هذه المنطقة أعطت للجزائر الكثير، وأنها كباقي مناطق الوطن، لم تتخلف في إمداد ديوان الشّعر الشّعبي الجزائري بالكثير من القصائد التي تبرز خصوصيتها مثلها مثل القصائد الشّعبيّة في الجنوب.

أما **الإشكالية** التي يقوم عليها هذا البحث فهي، ماهو واقع الشّعر الشّعبي بمنطقة متيجة؟ ومامدى إهتمام سكان المنطقة به؟ وهل هناك إقبال عليه أم لا؟ ماهي موضوعاته؟ وماهي مضامينها؟ أو ماهي القضايا التي تطرق إليها الشّعراء وعالجوها في قصائدهم؟ وماهي رؤاهم للوجود وماحولهم؟ ماهي الخصائص الفنّية التي تتميز بها أشعارهم أوقصائدهم والتي تتفرد بها المنطقة عن باقي أشعار الوطن.

انطلاقا من هذا ارتأينا أن نقسم هذا البحث إلى مدخل وبابين وخاتمة. ثم أرفقته بملحق شعري – وهو المجموع من الميدان – وملحق خاص بتراجم الشّعراء والآخر خاص بالخرائط والوثائق والصور، وأخيراً فهرس المحتويات.

تطرقت في المدخل إلى دراسة المنطقة – رقعة الدراسة – جغرافيا وتاريخيا وسكان وثقافة. مبرزا دورها التاريخي وعراقتها وموقعها الجغرافي المتميز في الوسط الشمالي للبلاد، مبينا كذلك ما تتميز به من إرث حضاري وتراث شعبي متمثل في العادات والتقاليد والمعتقدات، أو فولكلور محلي ومدى اسهام أهلها في الثورة التحريرية من خلال مقاومتهم الباسلة.

الباب الأول: وخصصته لدراسة الأغراض الشّعرية أو موضوعات الشّعر ومضامينها ويشتمل على خمسة فصول، تناولت فيها:

الفصل الأول: دراسة نظرية عامة عن الشّعر الشّعبي الجزائري

الفصل الثاني: الشعر الوطني والاجتماعي المتيجي

الفصل الثالث: الشّعر الديني المتيجي

الفصل الرابع: شعر الغزل المتيجي

الفصل الخامس: شعر الرثاء المتيجي

أما **الباب الثاني:** فيتناول الخصائص الفنّية لهذا الشّعر، وقسمته بدوره إلى ثلاثة فصول كانت على النحو التالي:

الفصل الأول: اللّغة الشّعرية.

الفصل الثاني: الصورة الشّعرية.

الفصل الثالث: الموسيقى الشّعرية.

الخاتمة: وأبرزت فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث، وبعض الإقتراحات والتوصيات تتمثل في إدراج مادة – الأدب الشّعبي– مقياساً أساسيا في مناهج مرحلة الليسانس، يدرس في جميع التخصصات التي تقترحها اللّجان البيداغوجية إلى جانب نظرية الثقافة، بل نذهب إلى أبعد من ذلك وهو إقتراح إنشاء ليسانس أدب شعبي لعله يكون بذلك مناعة ثقافية لدى طلابنا، وبالتالي مجتمعاً في مواجهة تيار العولمة الجارف الذي أضحى لا يُبْقِي على خصوصية ثقافة الشعوب

بالنسبة **للمنهج** المتبع، فهو أولاً الأثنوغرافي الذي اعتمدته عند التطرق إلى دراسة المنطقة وتبيين خصوصيتها الاجتماعيّة وبنيتها الثقافية، والمنهج الوصفي عند الحديث عن جغرافيتها، والتاريخي في دراسة تاريخ المنطقة وعند الحديث عن تراجم شعرائها، دون إهمال للمنهج الإحصائي الذي إعتمدته عند رصد وحصر عدد القصائد والشّعراء، كما استعنت بالمنهج التحليلي في تحليل النّصوص ومضامينها، وأخيرا المنهج الفنّي في استخلاص الخصائص الفنّية لهذا الشّعر، وبالتالي فالمنهج المتبع كما هو ملاحظ منهج متكامل، وهو المنهج الذي يطلق عليه بعض النقاد بالمنهج التكاملي، لأن كل جزء من

أجزاء البحث يستدعي منهجا خاصاً به، ولا يمكن لمنهج واحد أن يلبي كل متطلبات البحث.

تمثلت **المصادر** الأصلية التي إعتمدت عليها واستقيت منها المادة العلمية التي بنيت عليها هذه الدراسة، في مجاميع وكنانيش شعرائنا الشّعبيين التي سلموها لي يدا بيد، إلا أن هناك من رفض تقديم لي أي نص، سواء من الشّعراء أنفسهم أو من ذويهم وخاصة المتوفين منهم، كما تم الوقوف على تاريخ كتابة أو نظم النّص الشّعري في ثنايا هذه المجاميع، ولكن ليست كلها مؤرخة، مم استدعى سؤال أصحابها الذين إلتقى بهم الباحث عن ذلك، لأن ذلك مهم يضيء جانبا من الدراسة.

أما **المراجع** فكانت متنوعة حسب متطلبات البحث، فكانت هناك مراجع أدبية ونقدية وتاريخية وعلمية فضلا عن المجلات والدوريات، وما تحمله من مقالات مهمة تخدم البحث، هذه المراجع المختلفة أفدت منها كثيرا، وقد أشرت إلى أصحابها وطبعاتها في الهوامش فضلا عن إثباتها في آخر هذه الدراسة.

واجهتني **صعوبات** أثناء إعداد هذا البحث تتمثل في انعدام المصادر المطبوعة الخاصة بتدوين هذا الشّعر، وبعض الشّعراء رفضوا إعطائنا أو إمدادنا ببعض قصائدهم المخطوطة المحتفظين بها، أو التسجيل عنهم بواسطة آلة التسجيل بدون أي مبرر مقبول، رغم الحاحنا عليهم أن الغرض من جمع هذا الشّعر، هو غرض علمي أكاديمي جامعي، وليس الهدف استغلاله في أغراض أخرى.

انعدام المراجع الخاصة بتقييد تراجم شعراء المنطقة، حتى وإن كانوا على قيد الحياة، فما بالك بالشّعراء القدماء والمعاصرون منهم بعضهم أميون غير مهتمين بتدوين شعرهم، فاضطررت إلى تسجيله بواسطة المسجلة ثم تفريغه، وهذا طبعا للذين سمحوا لي بالتسجيل وكانوا متفهمين الأمر.

انعدام المراجع الأكاديمية التي تختص بدراسة الشّعر الشّعبي في هذه المنطقة، وصعوبة كتابة لمحة تاريخية عن منطقة متيجة، لعدم وجود مراجع ومصادر كافية حول تاريخ المنطقة بشكل محدد، ذلك أن رقعة الدراسة أو الخريطة الثقافية، تتقاسمها عدة

ولايات هي: ولاية البليدة، ولاية تيبازة، و ولاية الجزائر، وهذا ماجعل حدودها تتماهى في هذه الولايات، وبالتالي صعوبة ضبط حدودها الإدارية وأصعب منها الثقافية خاصة.

ظلت النظرة إلى دراسة الأدب الشّعبي عامة والشّعر الشّعبي بصفة خاصة – على الرغم من غزارة إنتاجه والتصاقه بالقضايا الوطنية والقومية– نظرة – توجس وريبة، لأنه كان يمثل في تصور الكثيرين دعوة إلى إحياء اللّهجات العاميّة ومنافسته للفصحى، وفي ذلك حسب نظرهم تهديدا للغة القرآن وتنفيذا لمشروع المستشرقين، ولم يكن يُنظر إلى هذا التراث على أنه مكمل للتراث الثقافي الوطني، وله جمالياته الخاصة به والتي يصعب فهمها في الكثير من الأحيان لتعذر فهم بعض مفرداته التي لا يجد القارئ سبيلا لمعرفتها في غياب وجود معاجم للعاميات وكتابة صوتية لهذا الشّعر، قصد المحافظة على طريقة النطق السليمة. إلا أن رابح بونار نبه إلى أن دراسة هذا الأدب الشّعبي لا تعني بالضرورة الدعوة إلى العامية أو إيثارها على الفصحى لأن اللّغة الشّعبيّة الملحونة لا تسمو أساليبها إلا بمقدار دنوها من لغة القرآن، ولا ترقى معانيها إلا بمدى ما تستضيء بنوره، وتستمد من حكمه ومعانيه. ولهذا فإننا نرى أن دراسة الشّعر الشّعبي لا تخرج عن هذه المقاصد التي جعلت الدّارسين يبحثون عن أصول هذا الشّعر في الأدب العربي ليكون تكملة له، بمعنى أن العلاقة بين الأدب الشّعبي والأدب الرسمي هي علاقة تكاملية وليست إقصائية، لأنهما يعيشان في محيط ثقافي وحضاري واحد.

ومع ذلك فإن هناك جهودا محمودة بذلت في دراسة الشّعر الشّعبي الجزائري، سواء ما قام به المستشرقون ونعني بهم العلماء الفرنسيين والقادة قبلهم، أو ما قام به الجزائريون أنفسهم بعد الاستقلال. ونذكر من **الدراسات السابقة** ما قام به سونيك Sonneck في كتابه "ديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب" الذي جمع فيه الكثير من القصائد التي ترجع إلى القرون السابقة، وخاصة العهد التركي والعهد الفرنسي. وخصّ فيه الشّعراء الشّعبيين الجزائريين بكثير من القصائد وقد نشره سنة 1902 م.

كما نجد بعض الجزائريين ذوي الثقافة الفرنسيّة قد كتبوا دراسات ومقالات عن هذا النوع من الشّعر أمثال محمد بلحلفاوي ومولود فرعون وبوعلام بسايح. كما نجد غيرهم ذوي الثقافة العربية قدموا دراسات حول الأدب الشّعبي نذكر منهم التلي بن الشيخ قدم

"دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، من (1830م – 1945م). أما العربي دحو فقدم "الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس"، ودراسة أحمد قنشوبة "الشعر الشعبي في منطقة الجلفة"، وأيضا لخضر لوصيف "الشعر الملحون في جنوب المدية"، كما أنجزت دراسة أيضا ليوسف العارفي حول "الشّعر الشّعبي في منطقة سور الغزلان". أما فيما يخص منطقة متيجة فدراستها منعدمة ما عدا دراسة قديمة تعود للمستشرق الفرنسي ديسبارمي Desparmet الذي درس الشّعر الشّعبي الخاص بمدينة البليدة، وللأسف لم نعثر على هذه الدراسة.

ولا يفوتني في النهاية، إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والإمتنان إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور "عبد الحميد بوسماحة" الذي تتبع مسار هذا البحث وراعاه منذ أن كان مجرد فكرة، وإذا به وبفضله المشكور يرى النور، كما أشكر جميع أعضاء اللجنة الموقرة المناقشة، على قبولهم قراءة هذا العمل وتصويبه، وإلى كل من له علاقة من قريب أو من بعيد بهذا البحث، وخاصة الذين شجعوني على مواصلة الطريق، على أمل التوفيق في إخراج هذه الرسالة التي نعتبرها محاولة متواضعة لخدمة البحث العلمي في بلادنا المحروسة.

وفي الختام، يشرفنّا أن نقدم هذا العمل الذي نتمنى أن يكون وافيا وإن كان الكمال لله وحده، فإذا استطاع أن يقدم شيئا جديدا فذلك رجاؤنا وما نبتغيه، وإذا قصر عن ذلك، فحسبنا أننا ساهمنا بنفض الغبار على جزء مهم من ثقافتنا الوطنية المتمثلة في شعر متيجة الشّعبي، ومهدنا الطريق لغيرنا من الباحثين لعلّ كُلاًّ يضيف ما يستطيع من أجل بناء أطلس ثقافتنا الشّعبيّة الجزائرية.

وأخيرا، نتوجه إلى الله العلي القدير بالحمد والشكر على فضله، راجين منه سبحانه أن يتقبل منا عملنا هذا، والحمد لله أولاً وآخرا.

عطية رغيسة

حرر في الحطاطبة، ولاية تيبازة بتاريخ: 2016/10/18.

المدخل:

منطقة متيجة في الزمان والمكان

1- أصل التسمية ودلالتها

2- المعطيات الجغرافية.

3- المعطيات التاريخية.

4- المعطيات الثقافية.

1- أصل التسمية ودلالتها

متيجة كلمة عربية أصلها متوجة لأن الجبال تتوجها وتحيط بها من أغلب الجهات[1] كما أطلقت هذه التسمية قديما على مدينة البليدة وعلى السهل الموجود في سفح جبل الأطلس البليدي، كما أطلق عليها البعض إسم "خزرونة" باللّغة التركية و تعني مكان الراحة أو الإستراحة[2].

وفي العهد العثماني[3] سمّاها السّيد أحمد الكبير الأندلسي الأصل[4] ببلدة الورود واليوم يطلق عليه البليدة مدينة الورود، وتم تصغير إسمها تدليلا بإسم البليدة أي تصغير لكلمة البلدة والذي أطلق عليها هذا الإسم – إسم التصغير– هو الولي الصالح سيدي أحمد بن يوسف دفين مدينة مليانة[5].

نستنتج من هذا أن "متيجة" هي مدينة البليدة وضواحيها، ومنها أطلق الإسم على السهل الفسيح الذي يتواجد في أصل جبل الأطلس البليدي.

وهناك روايات شفوية متداولة بين النّاس في المنطقة تقول بأنها سميت بهذا الإسم نظرا لتتويجها بالثلوج أثناء فصل الشتاء، كثلوج الأطلس التلي، أو ثلوج الجبل البليدي، وخاصة منطقة الشريعة العالية التي يبلغ إرتفاعها 1500م.

ولا نستبعد هذا مادامت المنطقة في فترة ماقبل الاحتلال الفرنسي – كما يصفها صاحب كتاب المرآة – بأنها كانت منطقة موبوءة أغلبها مستنقعات فهي "رقعة منقعية وغير صحيحة، أنها سهل لاتساوي تربته تربة غيره من سهول الإيالة، بالإضافة إلى كونه موطن لحمى تظهر في أوقات متقطعة، فتصيب السكان وتلازم حتى المتأقلمين"[6]، فكثرة

---

(1)- أنظر: علي عبد القادر حليمي، مدينة الجزائر، نشأتها وتطورها قبل 1830، المطبعة العربية لدار الفكر الإسلامي، الجزائر، ط1، 1972، ص 15.

(2)- أنظر: البليدة خمسة قرون من الحضور، آفاق واعدة، القرطبية للإعلام والنشر والإسهام، 2003، ص 03.

(3)- يمتد العهد العثماني في الجزائر من سنة 1514 م إلى سنة 1830 م

(4)- سيدي أحمد الكبير الأندلسي، دفين مدينة البليدة، هاجر إليها سنة 1519 م.

(5)- سيدي أحمد بن يوسف، دفين مدينة مليانة يوجد ضريحه بجانب المسجد العتيق، يحمل إسمه لحد اليوم تبركاً به.

(6)- حمدان بن عثمان خوجة: المرآة، تقديم وتعريب و تحقيق، د/ محمد العربي الزبيري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975، ص 85.

الثلوج المتراكمة على الجبال المحيطة بها، وعند ذوبانها تغرق المنطقة فتعمها المياه في أغلب أيام السنة "إنني أزور هذا السهل – سهل متيجة – مرة في ربيع كل سنة لأنني أخشى الحمى في الفصول الأخرى، وحتى في هذه الفترة آخذ معي ماء الكولونيا وغيره مما يقيني شر الهواء الفاسد، كما أتزود من ماء مدينة الجزائر أشرب منه"[1].

وبالتالي فإن " هذا السهل يشبه الغدير في الشتاء، وفي الصيف والخريف تستوطنه الحمى باستمرار إلى درجة أنه من الصعب جدا إتقاؤها"[2] هذا الغدير يعبر عنه هـ.ف. مالتسان فيقول "وفي هذا القسم الرائع من السهل –سهل متيجة–، الذي يمتد في انخفاض إلى اليمين، كانت تقع حتى وقت قريب بحيرة علولة[3] القذرة الضحلة، التي أمرت الحكومة الفرنسيّة بتجفيفها، وأنفقت في سبيل ذلك عدة ملايين، فغنمت ثلاثة آلاف هكتار، يعتقد المهندسون أنها ستكون في غاية الخصوبة، ولكن ويل لذلك المعمر الذي يضيع المحراث في هذه الأرض، فهي مستنقع عفنّ يزخر بالأوباء" [4] وهذا النّص الذي إقتبسناه من مالتسان يفيدنا في عدّة إستنتاجات كون صاحبه كان شاهد عيان، لأنه كان بصدد قطع رحلة من مدينة البليدة إلى "مارينغو" حجوط بتسمية اليوم. **أولا:** أن سهل متيجة قسم رائع، **ثانيا:** وجود بحيرة حلولة الساحلية وكانت عفنّة قذرة، **ثالثا:** تدخل الحكومة الفرنسيّة المستعمرة بتجفيفها، وذلك بجلب شجر البلاتان وغرسه في ضواحي متيجة، **رابعا:** النتيجة حصولها على ثلاثة آلاف هكتار كأراضي صالحة للزراعة. **خامسا:** تحقق نبوءة المهندسين أو إعتقادهم أن هذه الأرض المجففة ستكون في غاية الخصوبة.

وبالفعل كان الأمر كذلك، وهذا ما نشاهده نحن اليوم من أراضي متيجة من أخصب أراضي القطر الجزائري وإن لم تكن أخصبها على الإطلاق.

ونظرا لمكانة المنطقة عند أصحابها، وجدنا من خلال بحثنا الميداني رواية أسطورية[5] تحاول إرجاع أصل تكوينها وبالتالي تسميتها إلى عهد النبي سليمان، هذا

---

(1)–حمدان بن عثمان خوجة: المرآة، ص 87.

(2)–المرجع نفسه، ص 88.

(3)– هكذا وردت التسمية عند الكاتب (علولة) و اليوم تسمى حلولة، أي بدل (ع) حاء (ح)، ونضنها خطأ مطبعيا.

(4)– الثقافة (مجلة)، السنة 2 العدد 10 رجب 1392 هـ، سبتمبر 1972 م.

(5)– هذه الأسطورة رواها لي السيد بوعلام شيباني، فلاح، 65 سنة، في 13 مارس 2009 م بمدينة الحطاطبة.

التصور الخرافي يقول إن النبي سليمان قطع رأس حية كبيرة الحجم، فلما ماتت وتفرق دمها في هذه المنطقة الممتدة من بومرداس شرقا إلى غاية نهاية حدود البليدة غربا، تشكل من ذلك الدم تراب المنطقة الغني بمواده العضوية، ولذلك فهو يمدنا بتلك الخيرات التي تعتبر مصدر رزق للسكان، وبالتالي فتراب منطقة متيجة –حسب المعتقد الشّعبي– هو خير تراب القطر الجزائري.

هذا المعتقد الشّعبي يفسر لنا مدى تعلق السكان بأرضهم المعطاءة حتى أصبحت محل الهجرات المتوالية منذ القديم وحتى يومنا هذا[1]، وذكر إسم النبي سليمان في متن هذه الأسطورة دلالة على بركة هذا النبي الذي سخرت له الرياح والجان، حلّت بهذه المنطقة فأصبحت كما هي عليه محّط الأنظار.

فتسمية المنطقة بهذا الإسم (متيجة) عُمَّم عليها، فبدلا أن تطلق على المدينة لوحدها (البليدة) أطلق على باقي المنطقة وضواحيها، أي أطلقت التسمية على باقي المنطقة الممتدة عبر السهل المتيجي.

2– المعطيات الجغرافية:

تقع منطقة متيجة عند سفح جبل الأطلس البليدي، وهي عبارة عن سهل خصب وواسع، أو " هي عبارة عن سطح مستو ومنبسط حوضي ومنخفض محصور في كل جهاته الغربية ومفتوح نحو البحر في جهاته الشرقية، تقرب مساحته من 130.000 هكتار، يبلغ طوله من وادي الناظور في الغرب إلى وادي بودواو في الشرق نحو المائة كيلومتر (100 كلم) وعرضه يختلف في الأطراف الغربية والشرقية عنه في الوسط إذ هو عريض في الوسط حيث يبلغ 18 كيلومترا، ويقل هذا العرض إلى 10 كيلومترات في الأطراف الشرقية والغربية"[2]، يحدها من الشمال الشرقي ولاية الجزائر وشرقا ولاية بومرداس، ومن الغرب ولاية عين الدفلى و من الشمال ولاية تيبازة و من الجنوب ولاية المدية.

---

(1)– إزدادت الهجرات الداخلية إلى منطقة متيجة في العشر سنوات الماضية أيام العشرية السوداء (الحمراء)، بسبب صعوبة البقاء في المناطق النائية، لأن ظروف البلاد لم تكن لتسمح بذلك و خاصة في سنة 1992 م إلى غاية سنة 2000 م. و هؤلاء الذين وفدوا عليها وقت الأزمة إستقروا بها اليوم نهائيا.

(2)– علي عبد القادر حليمي: مدينة الجزائر، نشأتها وتطورها قبل 1830، ص 15.

وهي منطقة ذات طابع فلاحي من الدرجة الأولى، نظرا لما تتوفر عليه من أراضي سهلية خصبة، وتربتها غنية بالمعادن الطبيعية وأشجارها المتنوعة وتضاريسها الشامخة ومياهها العذبة وثلوجها الكثيفة.

2-1- المناخ:

مناخ المنطقة معتدل عموما، وجاف أحيانا، فهو مناخ البحر الأبيض المتوسط، تتراوح درجة حرارته ما بين 33% و 37%، فهو مناخ متوسطي نتيجة لموقعها الجغرافي الذي يخضع له مناخها. أما كمية الأمطار فهي تعادل 600 مم سنويا، والرياح فهي شرقية غربية عادة وأشهرها رياح السيركو الجنوبية.

ترتفع هذه المنطقة على مستوى سطح البحر ب 270 م، الشيء الذي يجعلها كثيرة الرطوبة "لأنها معرضة لهبوب رياح وتيارات هوائية خلال الفصول الأربعة خاصة فصل الصيف، حيث تكون الرياح غربية –وّأحيانا رياح السيركو الجنوبية التي سبق ذكرها –آنفا أما خلال فصل الربيع فهي رياح شمالية غربية"[1].

وعموما فهو مناخ معتدل ساعد السكان على الإستقرار، وكان مشجعا للهجرات المتوالية إلى المنطقة منذ القديم، كما كان محط أنظار المستعمرين حيث استقروا بهذه المنطقة وأسسوا بها مدنا مهمة وأساسيّة كالشبلي وبوفاريك والبليدة وشفة وموزاية والعفرون وأحمر العين، بوركيكة وحجوط ومراد والحطاطبة وسيدي راشد، كما أنشأ الكولون المزارع الخاصة، ذات المساحات الشاسعة والخيرات المتنوعة.[2]

2-2- التضاريس:

يتميز سهل متيجة بأراضي خصبة تمتد – كما ذكرنا آنفا – على طول مئة كيلومتر هذا إذا احتسبنا وادي الناظور غربا، أما إذا احتسبنا حجوط فثمانين كيلومترا. هذا

---

(1)- دراسة حول "عادات و تقاليد سكان ولاية البليدة"، أمن ولاية البليدة، فبراير 2005، ص 09.

(2)- من أبرز أصحاب الأراضي المغتصبة الكبرى، هنري بورجو، HENRI BORGEAUD، الذي مازالت المزعة التي كان يملكها أيام الإستعمار الفرنسي البائد إلى اليوم بالقرب من مدينة العفرون، في قلب متيجة واليوم أصبحت تسمى بمزرعة الشهيد بلخير ابراهيم كان يلقب بورجو برجل الكرمة وملك الخمور، وكان عضوا في مجلس الشيوخ ممثلا للجزائر وذلك سنة 1946 م إلى 1958 م، وكان يملك 2000 هكتارا من الكروم، وينتج 40000 هكتولتر نبيذا في السنة.

أنظر: نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الخرايسية، الجزائر، ط 2009 م، ص 32.

غرب ولاية البليدة إلى غاية ولاية بومرداس شرقا، وأهل مدينة حجوط يرون أن حدود متيجة الغربية تتوقف عند نهاية مدينة حجوط غربا، وحدها الفاصل هو الواد الذي يقطع المدينة من الشمال نحو الجنوب. ومن سلسلة الأطلس البليدي جنوبا إلى الشريط الساحلي شمالا بمسافة تقدر من15 كيلومترا إلى 18 كيلومترا. أعلى قمة جبلية هي قمة الشريعة[1]، وهي بلدية تابعة لولاية البليدة، حيث يصل إرتفاعها إلى 1500م [2]، أما سفح الأطلس البليدي فيتراوح ارتفاعه ما بين 200 م و600 م على سطح البحر.

تعرف منطقة متيجة بفصلين متباينين، فصل حار وجاف أحيانا وهذا صيفا حيث يصل المعدل الحراري إلى 33% و 35% إلى 37%، أما فصل الشتاء فيتميز بأيام ممطرة و باردة حيث يصل المعدل الحراري إلى11% أما معدل الأمطار فمن 500 إلى 700 مم.

يتكون سهل المنطقة الفسيح من عدّة أقسام أو أجزاء تابعة للولايات التالية: جزء من ولاية بومرداس وهو صالح لزراعة الحبوب والرعي، كما يتمتع هذا السهل بوفرة المياه الجوفية وبتربته الخصبة المميزة، والجزء الأكبر من ولاية البليدة، حيث يمتاز هذا الجزء بنمو الأشجار المثمرة بكل أنواع الفواكه وخاصة البرتقال الذي تمتاز بزراعته دائرة بوفاريك والتفاح في بلدية الحطاطبة وبوينان والعنب بمنطقة أحمر العين[*]. والساحل المتيجي التابع لولاية تيبازة. هو سهل خصب ذو مناظر طبيعية جميلة وخلابة، فضلا على كونه صالح لزراعة البرتقال والتين والعنب والفاصوليا والتين الهندي.

هذا السهل الذي تشكل في الأزمنة القديمة، تتميز أتربته بغنى الأملاح المعدنية،

---

(1)- سميت الشريعة بهذا الإسم لأن مؤسس مدينة البليدة سيدي أحمد الكبير كان يعقد فيها مجالس الصلح و الحكم بين المتخاصمين من أبناء القبائل المتواجدة بالبليدة و ضواحيها، و هي مكان مرتفع مطل على سهل متيجة، فسمي المكان نسبة للشريعة الإسلامية التي كان يحكم بها بين الناس، و كان يقصدها المتخاصمون القاطنون بها و بجاورها، وكان (سيدي أحمد الكبير) كثير التنقل بين القبائل التي تمثل السكان الأصليين لمدينة البليدة كقبيلة بني صالح و بني ميسرة وبني مسعود.

عن/ مقابلة شخصية و حديث شفوي مع أحد مثقفي مدينة البليدة، هو السيد يوسف أوراغي، بساحة أول نوفمبر (ساحة التوت سابقا) بتاريخ: 2010/08/03.

(2) – البليدة ولاية العلم و الإبداع، و هو الأسبوع الثقافي لولاية البليدة، بالجزائر العاصمة من 23 إلى 29 سبتمبر 2007. (مخطوط)

(*)- سميت مدينة أحمر العين – حسب الرواية الشفوية- نسبة لذلك النوع الأحمر من العنب الذي تشتهر المنطقة به.

مما يجعلها شديدة الخصوبة، وصالحة لزراعة أشجار الفواكه بمختلف أنواعها.

كما تعتبر هذه المنطقة نقطة اتصال بين الشمال والجنوب عبر طريق البليدة، شفة، المدية كما تعتبر نقطة عبور من الشرق: قسنطينة، الجزائر وغربا وهران وتلمسان. ولذلك يطلق عليها السكان بوابة الجنوب.[1]

كانت هذه المنطقة من أهم معاقل المقاومة الشّعبيّة ضد الاحتلال الفرنسي بالجزائر، وقصة إستشهاد البطل سويداني بوجمعة[2] أكبر دليل على ذلك.

2-3- الأودية:

توجد بالمنطقة عدّة أودية وهي بمثابة شريان الحياة. فواد الحراش يتكون في جبل البليدة ويخترق سهول متيجة ويصب على بعد ثمانية كيلومترات من مدينة الجزائر وله فروع هي: وادي السمار ووادي جمعة ووادي الكرمة ووادي الشفة ينزل من جبال موزاية ويخترق مضيقا من أبدع ماتراه العيون ويتصل بوادي سيدي الكبير. ثم يصب في وادي جر. ووادي جر يخرج من جبال زكار ويصب فيه وادي بورومي، ويصب في وادي الشفة وواد مازفران يتكون من إجتماع الشفة ووادي جر ويصب فيه وادي فطيس ووادي الثلاثاء، ويصب في البحر شرقي القليعة. ووادي الناظور يتكون من حياة جبل شنوة ويصب قرب مدينة تيبازة.[3]

هذه الأودية منها ما يفيض في فصل الشتاء فيعّم الجانبين من الوادي حتى يعرقل حركة المرور مثل وادي جر ووادي بورومي، وخاصة في فترة السبعينات من القرن الماضي (العشرين) وما قبلها، أما اليوم فيكاد يكونان جافين نظرا لتأثير يد الإنسان عليهما سلباً، ويذكر أهل المنطقة أنه منذ أنشئت مؤسسة تربية الدواجن في أقصى غرب بلدية الحطاطبة، تغيرت طبيعة جريان مياه الوادي –وادي بورومي – نظرا لكون المؤسسة ترمي فيه فضلات الدجاج المشبعة بالمواد الكيماوية فقضت على ما كان به من حوت ومياه صالحة للشرب.

---

(1)- هذه المعلومات بناءا على ملاحظاتي و معرفتي بالمنطقة كوني أحد أبنائها.

(2)- سويداني بوجمعة: (1922 – 1956م) شهيد سقط في ميدان الشرف في نقطة مراقبة قرب مدينة القليعة ولاية تيبازة.

(3)- أنظر: أحمد توفيق المدني: كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1984، ص 171.

2-4- أهم المدن التاريخية الموجودة بالمنطقة:

توجد بمنطقة متيجة عدّة مدن تاريخية قديمة ذات شأن عظيم نظرا لما قامت به من دور فعّال عبر التاريخ وخاصة أيام الإستعمار الفرنسي، ومن هذه المدن نذكر على سبيل المثال لا الحصر: مدينة البليدة[1] ومدينة بوفاريك[2]، مدينة مفتاح[3]، مدينة أبو عنان[4]، بوقرة[5]، أولاد موسى[6]، الخشنة[7]،

---

(1)- مدينة البليدة: وهي أهم مدينة توجد بالمنطقة، وهي تصغير لكلمة البلدة، أطلقها عليها الولي الصالح "سيدي أحمد ابن يوسف"، دفين مدينة مليانة لما زارها وأعجب بها، وبجمالها، فوصفها بالوريدة أي مدينة الورود، وقد أسسها "سيدي أحمد الكبير" لما هاجر إليها من الأندلس سنة 1519م.

(2)- مدينة بوفاريك: هي مدينة عريقة بالمنطقة، وهي لبوفاريك الذي هو من سلالة الإمام "علي ابن أبي طالب" (بوفاريك الكبير) وهو من الذين أوجدوا هذا الإسم (بوفاريك) للناحية فسميت عليه مدينة بوفاريك، وهي أكبر دائرة بمنطقة متيجة.

- الراوي: الشاعر أحمد باجي، في لقاء معه في مكتبة خميستي ولاية تيبازة بتاريخ 2009/06/30.

وهناك رواية شفوية أخرى تقول بأن تسمية بوفاريك ترجع إلى العهد العثماني حيث كانت هناك فرقة من الحرس تحرس المنطقة ولها قائد، وكان يطلق على هذه الفرقة (فريق) وقائدها أبو فريق، وبطول الزمن وتداول الناس لهذه التسمية حرفت القاف كافاً، فأصبح يطلق عليها بدلا من أبي فريق، أبوفاريك، وتداول الناس هذه التسمية الأخيرة حتى اليوم.

- أفادني بهذه المعلومات عبد القادر بورحلة، أستاذ التاريخ سابقا لثانوية الحطاطبة، بتاريخ: 2010/05/15م.

(3)- مدينة مفتاح: وهي نسبة للشهيد "كحشوش سعيد"، وأصلها بقالم، والإسم الفرنسي الذي كان يطلق عليها أيام الإستعمار الفرنسي "ريغي" نسبة للجنرال "ريغي" فهي من المدن المنسوبة للشخصيات.

(4)- مدينة أبوعنان: نسبة للملك المريني الشهير "أبو عنان" الذي كانت له ثكنة عسكرية بالناحية، وأصله أبو عنان بن الحسن المريني.

(5)- بوقرة: نسبة للشهيد أحمد بوقرة، قائد الولاية الرابعة المتوفى أو الذي أستشهد سنة 1959 م بجبال البرواقية ولاية المدية، وقبل ذلك كانت تسمى، أي في العهد الفرنسي - بإسم الجنرال "دوق روفيقو Duc Rovego"، حاكم الجزائر آنذاك.

(6)- أولاد موسى: وهم قرب خميس الخشنة التي كانت تسمى على القديس "بيار سامبول Pièrre Simbole"، وسميت الآن باسم قبيلة أولاد موسى، الهلالية الأصل.

(7)- الخشنة: وتعرف اليوم باسم خميس الخشنة، التي كانت تسمى في العهد الفرنسي فوندك Funduk، وتنسب إلى خشين الهلالي تصغير (خشن).

الراوي: الشاعر أحمد بجاجي، في لقاء معه بمكتبة البلدية، بخميستي ولاية تيبازة بتاريخ: 2009/06/30 م.

الأربعاء[1]، حجوط[2].

وباقي المدن مثل بئر التوتة، ووادي العلايق وشفة وموزاية وأحمر العين وبوركيكة وسيدي راشد والحطاطبة...

وعلى هذا الأساس، يمكن تقسيم منطقة متيجة إلى ثلاثة أقسام أساسية و هي:

قسم غربي وبه المدن التالية: حجوط، سيدي راشد، أحمر العين، بوركيكة، مراد، العفرون.

قسم الوسط به المدن التالية: بوفاريك، قرواو، البليدة، الصومعة، بني خليل، بني صالح.

قسم شرقي وبه: الأربعاء، أولاد موسى، أولاد سلامة، بوقرة، أبو عينان، خميس الخشنة بودواو، رغاية ورويبة.

قسم شمالي ملحق بها و هو الساحل المتيجي، أو ساحل متيجة وبه المدن التالية:

القليعة، زرالدة، بواسماعيل، بوهارون، عين ثقورايت (بيرار سابقا) الشعيبة، خميستي

---

(1)- مدينة الأربعاء: إحدى بلديات ولاية البليدة، أسسها المستعمرون الفرنسيون سنة 1845 م، تقع هذه المدينة التاريخية شمال الجزائر في منطقة متيجة وبالضبط على بعد 27 كلم جنوب شرق الجزائر العاصمة و 32 كلم شرق البليدة، يخترقها الطريق الوطني رقم 8. كانت تسمى إلى غاية السبعينات الأربعاء بني موسى نسبة إلى قبيلة بني موسى، وقبل الإستعمار كانت تسمى سيدي ناصر نسبة إلى الولي الصالح سيدي ناصر. يمر بها عدّة مصادر مائية كواد جمعة وواد ابن علو، وتعتبر من أكبر بلديات الجزائر من حيث مصادر المياه الجوفية أو السطحية، ومن أهم المحاصيل الزراعية القمح الفرينة، التين، العنب، البرتقال بكل أنواعه، الليمون وكل أنواع الخضر تقريبا، بها بنايات عمرانية عتيقة، كما تتميز بأسواقها الشعبية الشهيرة كل يوم أربعاء وجمعة وسوق المواشي بيوم الجمعة، تعد مدينة الأربعاء إحدى أكبر دوائر الجزائر كثافة سكانية إذ يعيش بها مايقارب 140 ألف نسمة. توجد بالمنطقة زاوية شهيرة هي زاوية سيدي خير الدين والتي تقع على أعالي جبال الأربعاء والتي دمرها الإستعمار الفرنسي خلال الثورة التحريرية.

- يقطن بالمدينة مزيج من طبقات المجتمع بمختلف أعراقه والذين جاءوا من مناطق عدة من القطر الجزائري.

- للمنطقة تاريخ عريق فسكانها (الأربعاء) حاربوا الإستعمار الفرنسي تحت قيادة الأمير عبد القادر وتمت بيعته في قصر محي الدين قرب منطقة تانوت، وخلال الثورة التحريرية زارها قادة الثورة، منهم مصالي الحاج، عبد الحميد بن باديس عند فتح مسجد الإصلاح، العقيد سي لخضر بورقعة، أحمد بن بلة، الطيب العقبي، محمد البشير الإبراهيمي، الرئيس هواري بومدين وفي الأخير زارها الرئيس عبد العزيز بوتفليقة وعشرات الوزراء فهي كما توصف بحق، جوهرة متيجة.

أنظر: Mountada elkhabar.com/show theread.php ?1046

(2)- حجوط: وتسمى بقبيلة الحجاجطة، وهي في أقصى غرب متيجة، كانت تسمى في العهد الفرنسي "مرانقو Marango" و مرانقو إسم السفينة التي نقلت المنهوبات من الخزينة الجزائرية إلى فرنسا خلال الإحتلال، ومنها أطلقت التسمية على مدينة حجوط. وهي قبيلة هلالية الأصل، إستوطنت الناحية بعد نزوح بني هلال.

الراوي: الشاعر أحمد باجي، المصدر السابق، التاريخ نفسه.

وفوكة، وهذا ما يطلق عليه بساحل متيجة.

أما من حيث إمتداد ترابها داخل الولايات المجاورة، فإننا نجد أنه تتقاسمها أربعة ولايات إدارية وهي: البليدة كل الولاية، الجزائر الجزء الغربي الجنوبي، والجزء الشرقي الجنوبي من ولاية تيبازة وجزء من ولاية بومرداس.

وبعبارة أخرى، فمنطقة سهل متيجة، يحدها غربا قبيلة حجوط. أو مرانقو " MARANGO" كما كانت تدعى سابقا أيام الإستعمار الفرنسي، وهي قبيلة عربية هلالية، وشرقا قبيلة بومرداس وهي قبيلة أمازيغية، ومن الشمال ساحل متيجة قبالة البحر الأبيض المتوسط، ومن الجنوب الأطلس البليدي[1]. وهناك من[2] يحدها بـ: جنوباً يحدها الأطلس البليدي، وشرقاً الصخرة السوداء " le rochet noir " يوجد حالياً ببومرداس، وشمالاً الساحل الذي يحدده البحر الأبيض المتوسط، والذي – الساحل – نعتبره ملحقا بالمنطقة.

وبعض هذه المناطق التي ذكرناها آنفا هي التي تتوزع شعراءنا الشّعبيين الذين أفردنا لهم هذه الدراسة – الميدانية المتواضعة – وأخذنا من بعض هذه المناطق نموذجا أو شّاعراً. بحيث كل شعراء هذه الأماكن يمثلون – اليوم – شعراء متيجة الشّعبيين.

3- المعطيات التاريخية:

3-1- متيجة بعد الهجرة الهلالية

لما أتمّ عمر بن العاص فتح مصر على عهد عمر بن الخطاب، ودان له أهلها من القبط بالطاعة والجزية، التفت إلى برقة يدعوها إلى الله، ومنع أذى من بها من الروم عن مصر، فسيّر إليها جند القيادة أمير جيوشه عقبة بن نافع فاستولى عليها وبث منها سراياه في بقية البلاد، وهكذا فتحت بلاد إفريقية بعد مصر[3].

واستوطن العرب الفـاتحون المغرب، وكثر انتشارهم فيه، وخاصة بعد هجرة بني

---

(1)- الشاعر أحمد باجي: في لقاء معه بمكتبة بلدية خميسي بتاريخ: 2009/06/30م.

(2)- المرجع نفسه، نفس اللقاء السابق.

(3)- أنظر عبد العزيز الثعالبي: تاريخ شمال إفريقيا، من الفتح الإسلامي إلى نهاية الدولة الأغلبية، جمع وتحقيق د. أحمد بن ميلاد، محمد إدريس، تقديم ومراجعة حمادي الساحلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، 1990، ص 29.

هلال سنة 460 هـ فقد: "كانت زحفة بني هلال بلا منازع أهم حدث عرفته بلاد المغرب أثناء القرون الوسطى، فهي التي أثرت أكثر من الفتح الإسلامي تأثيرا طبع المغرب بطابع لم تمحه القرون"[1].

وهكذا بعد هذه الزحفة التي شهدها المغرب في القرون الأربعة الأولى " أصبح عربي الذهن والثقافة وانضم إلى الدولة العربيّة يستمد غذاءه الأساسي من حضارتها"[2].

والجدير بالذكر أن العرب الفاتحين وحتى الهلاليين لما استقروا في أول الأمر بالمغرب الأوسط – الجزائر حاليا– " لم يصنعوا بها شيئا يذكر فلم تقع حروب ذات بال بينهم وبين السكان الأصليين، وقد وصف البكري بلاد المغرب في القرن الخامس – أي بعد استقرار بني هلال– بأنها أراض خصبة و مُدُن عامرة".[3]

ومن العرب الذين استوطنوا المغرب الأوسط وخاصة الفحص المتيجي قبل الهجرة الهلالية بنو محمد بن سليمان العلوي، يقول عبد الرحمن الجيلالي: " كانت لبني محمد بن سليمان العلوي ممالك متفرقة بالمغرب، ومنها بالجزائر إمارة متيجة هذه، وهي أرض فسيحة كلها سهل واسع يمتد من العلمة[*] شرقا إلى مارانكو (حجوط) غربا، ويحدها من جهة الشمال مدينة الجزائر وجنوبا جبل بني صالح وبني ميسرة، و(متيجة) إسم لقاعدة هذه الإمارة القديمة ويقال لها أيضا (قزرونة) ولعلها نفس المكان المدعو خزرونة قرب مدينة البليدة بأميال، كانت هذه الولاية تحت إدارة تصرف محمد بن جعفر عمّ إدريس الأول، ونسله أبو فاريك الكافر المسماة به ناحية بوفاريك، الخصبة المشهورة بسهل متيجة قرب البليدة، فهو من ولد جعفر بن الحسن بن الحسين بن علي بن أبي طالب، وذكر ابن حزم أن نسله بمتيجة".[4]

---

(1)– شارل أندري جوليان: تاريخ إفريقيا الشمالية، ج 2، تعريب محمد مزالي و البشير ابن سلامة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1978، ص 97.

(2)– روزلين ليلى قريش: القصة الشّعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980، ص 35.

(3)– المرجع نفسه، ص 69.

(*)– العلمة: المعالمة بدل العلمة و نظنه خطأ مطبعيا.

(4)– عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ج 1، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 7، الجزائر، 1994 – 1995م، ص – ص 184– 185.

هذه الإمارة كانت في عهد الدولة الإدريسية (172 – 311 هـ) ما يوافق 788 – 923م، وهذا يدل على أن العنصر العربي سكن المنطقة منذ مطلع القرن الرابع الهجري، أي قبل النزوح الهلالي الكثيف سنة 460 هـ.

ويذهب رابح بونار إلى الفكرة نفسها مؤكدا إياها بقوله: " كانت هذه الإمارة بمتيجة (الإمارة السابقة الذكر) ولعل مقرها هو قزرونة[1] (البليدة) وضواحيها حاليا، قال اليعقوبي عنها: وسهل متيجة هو بلد زرع وعمارة واسعة، وفيه عدّة مدن وحصون، تغلب فيها رجال من وُلد الحسن بن علي بن أبي طالب يقال لهم بنو محمد بن جعفر، ولما ظهرت جنود الشيعة داهموها محوها ".[2]

إن الروايتين تتفقان على المتصرف الأول من أبناء علي بن أبي طالب هو محمد بن جعفر، وهذا يعني أن أبناء علي بن أب طالب كانوا من الأوائل الذين حلّوا بالمنطقة قصد نشر الدّين الإسلامي لأن العصر كان عصر فتوحات.

ومن الأصول العربيّة التي استقرت بالمنطقة كذلك، قبيلة الثعالبة[3]، وهم قبيلة من بطون عرب المعقل الذين استقروا بجبل التيطري أو ما يسمى بأشير بولاية المدية حاليا، وبعد سيطرة " بربر بني توجين على الونشريس طُرد الثعالبة إلى سهول متيجة، وشغل عرب حصين مواطنهم بتيطري حيث كان الثعالبة وحصين في عداد رعايا بني توجين

---

(1)– قزرونة: هكذا في الأصل، نطق أول حرف الكلمة قافاً ثم تحول حرف القاف إلى خاء، فأصبحت تنطق اليوم خزرونة، وهي مدينة مشهورة بوسط البليدة اليوم، وهناك رواية شفوية شعبية تقول: أن الأتراك لماّ حلوا بالمنطقة و استقروا فيها، نظر إليهم السكان الأصليون، فقالوا، خزرونا أي نظروا إلينا استغراباً أو ربما رفضاً ضمنياً على أساس نظروا إليهم على أنهم غزاة، فشاعت التسمية بالمنطقة حتى اليوم. (الراوي: لجيسة المحجوب 2010/08/10 م بالحطاطبة).

(2)– رابح بونار: المغرب العربي، تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1968، ص 40.

(3)– الثعالبة: هي فرع من قبيلة معقل التابعة لعرب بني هلال الذين غزوا المغرب في منتصف القرن الحادي عشر، وهي قبيلة شقيقة لعبيد الله، ومنحدرة من طارق بن علي بن سكيل، أقامت هذه القبيلة أولا على حدود التل ثم تغلغلت....تدريجياً إلى غاية سهول المدية واستقرت على جبل التيطري المسمى أيضا جبل العشير (أشير) لأنه يضم المدينة الشهيرة بهذا الإسم، فيما بعد دخل بنو توجين في حرب مع الثعالبة وغزوا إقليمهم فانسحبوا إلى سهول متيجة حيث دخلوا تحت حماية بني مليكش القبيلة الصنهاجية، بينما بني مرّة المرنيون استولوا على المغرب الأوسط و وضعوا نهاية السيطرة الملكشيين وظل الثعالبة أسياد متيجة.

أنظر: مدينة الجزائر المحروسة بعناية الله، تأليف جماعي، نشر بلدية الجزائر الوسطى، 2006م، ص 30 بتصرف.

يؤدون إليهم المغارم، ويساهمون بجنودهم في قواتهم، وانتقلت رياستهم بعد ذلك إلى بربر ملكيش المستقرين بجوارهم في سهول متيجة، إلى أن سيطر بنو مرين على المغرب الأوسط، وقضوا على بربر ملكيش، فاستولى الثعالبة على سهول متيجة وسيطروا على من بها"[1]. وهكذا سكن الثعالبة سهل متيجة الخصيب، وبالتالي فكثير من سكان هذه المنطقة يرجعون إلى أصول هذه القبيلة العربيّة.

3-1-1- علاقة الثعالبة بدولة الموحدين ودولة عبد الواد:

رغم المكانة الخاصة التي كانت لعرب الثعالبة بدولة الموحدين، إلا أنهم فقدوا هذه المكانة في دولة عبد الواد، إذ كثيرا ما ناصروا وحالفوا أعداء الدولة (دولة عبد الواد). فعندما ثار ابن علان بمدينة الجزائر على الدولة الحفصية واستقل بها معتمدا على حلفائه من عرب الثعالبة، المستقرين بسهول متيجة واعتمد عليهم في التخلص من منافسيه من أهل البيوتات والأسر الكبيرة بالمدينة حتى يحكم سيطرته على شؤونها، قامت قواعد أبي حمو الأول في سنة 712 هـ / 1312 م بغزو " متيجة وإخضاع عربها، ومحاصرة مدينة الجزائر حتى تمكنت من الاستيلاء عليها وضمها إلى أملاك بني عبد الواد[2]، وأثناء غزو المرينيين لتلمسان في 770 هـ/1368 م حالفهم عرب الثعالبة وحصين[3].

وعندما ثار خال ابن صغير بن عامر زعيم عرب بني عامر على الدولة (دولة عبد الواد) في 777هـ/ 1375 م وانهزم أمام قواعد بني عبد الواد، انسحب أنصاره إلى وطن الثعالبة بمتيجة لاجئا إلى سالم بن ابراهيم زعيمها[4] ولم يغفر أبو حمو لسالم بن ابراهيم ثورته وتأييده لأبي زيان كما لم يكن مطمئنا لعهده، فانتظر حتى حلول فصل الشتاء وعودة أحلافه من العرب إلى مشاتيها بالصحراء، وفاجئة بحصن متيجة، فهربت الثعالبة إلى رؤوس الجبال، وتحصن سالم بجبل بني خليل[5] فاقتحمه أبو حمو ففر سالم إلى بني

---

(1)- أنظر عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ أو الخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ج 6، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2000 م، ص 84.

(2)- مصطفى أبو ضيف أحمد عمر: القبائل العربية في المغرب، في عصري الموحدين وبني مرين، ديوان المطبوعات الجامعية 1982، ص 163.

(3)- المرجع نفسه، ص 163.

(4)- المرجع نفسه، ص 163.

(5)- بنو خليل: هي قبيلة عربية مازال أفرادها حتى اليوم بولاية البليدة يدعون بني خليل بدائرة وادي العلايق.

ميسرة بجبال صنهاجة، ولم يتمكن أبو حمو من النيل منه إلا بعد وعده له بالأمان، وقبض عليه وقتله بتلمسان في 779 هـ/1378م ليضعف أمر الثعالبة، ويندمجوا بعد ذلك مع من جاورهم من العرب والبربر. وهكذا كان مصير قبيلة الثعالبة التي زالت بسبب الحروب التي خاضتها، ولم يبق منها إلا أفراد اعتصموا بجبل بني خليل، ومازالت ذكرياتهم إلى اليوم بمنطقة متيجة بعدما انصهروا مع إخوانهم العرب والبربر.

وكذلك هناك العنصر الأمازيغي الساكن بالمنطقة، وإن كانوا (الأمازيغ) هم السكان الأصليين مثل سكان بني ميسرة[1] و غيرهم.

3-2- متيجة بعد الهجرة الأندلسية:

بقي المسلمون في بلاد الأندلس "نيفاً وسبعة قرون، وطبعوا البلاد بطوابعهم لغة وعمران وفكرا وأدبا وفنّا وقد عرفوا فيها النعيم و رخاء العيش، لما كانت تتصف به من جمال الطبيعة وغنى الأرض وكثرة الخيرات"[2] ولكن لما دبَّ إليهم الترف[3] وتنازعوا السلطة حول من يحكم الأندلس، انقسموا إلى طوائف حتى عُرف أحد عصورهم وهو العصر الثالث بعصر ملوك الطوائف[4] وهو العصر الذي جاء على أعقاب سقوط الحكم الأموي في الأندلس، فدارت الدائرة واستقوى الإسبان وطردوهم شرّ طرد وكان ذلك سنة 1492 م، فلم يكن بدّا إلاّ أنهم لجأوا إلى بلاد المغرب وخاصة إلى شماله المحادي لأطراف أوربا الجنوبية، طرد الإسبان العرب والمسلمين ونكلوا بهم وقتلوهم وذلك في إطار الحملة المسماة. la conquista فما كان بين الأندلسيين النازحين الأوائل والمهجّرين إلا الإلتحاق – كما ذكر آنفا– بشمال إفريقيا عامة ومنه منطقة متيجة والإستقرار النهائي

---

(1)– أنظر: رابح خدوسي: بني ميسرة، الأطلس البليدي ومتيجة تاريخ وثقافة، منشورات دار الحضارة، بئر توتة الجزائر، ط 1، 2013 م، ص ص 157 –158.

(2)– المفيد في الأدب العربي: ج 1، تأليف جماعة من الأساتذة، منشورات المكتب التجاري، بيروت، لبنان، ط 1، 1964، ص 96.

(3)– أنظر: إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة بيروت، لبنان، ط 1، 1962، ص 39.

(4)– يبدأ عصر ملوك الطوائف بسقوط الدولة الأموية و قيام عدة ممالك مستقلة، تقسمت الأندلس معها إلى طوائف، وعلى كل طائفة مُليْك، وينتهي هذا العصر باستيلاء المرابطين على الأندلس بقيادة يوسف بن تاشفين سنة 493 هـ/ 1091م.

أنظر: د/أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، مصر، ط 16، 2008، ص 28.

بهذا المكان الخصيب، ومن بين هؤلاء الأوائل النازحين سيدي أحمد الكبير[1] سنة 1519 م الذي نزل بدشرة بني هاجر بمنطقة حجر سيدي علي – ساحة عبان رمضان حاليا – بمدينة البليدة. وفي سنة 941 هـ/ 1535 م إلتحق بعض الأندلسيين بشمال إفريقيا ووجدوا في منطقة متيجة سهولة العيش مما جعلهم يعمّرون المنطقة وهم في أمن وسلام.

وعندما توفي سيدي أحمد الكبير عن عمر ناهز السبعين سنة 847 هـ/1540 م، ترك وراءه ثلاثة أبناء هم: سيدي عبد العزيز من زوجته (حنّة) وسيدي بلعباس وسيدي مبروك من زوجته بختة وهم الذين مازال نسلهم إلى اليوم، بني له ضريح بفضل محبيه والذي تحطم ثلاث مرات على التوالي.[2]

وعند زيارة الولي سيد أحمد بن يوسف الملياني[3] للمنطقة ولشدة إعجابه بمنظر البليدة – عروس متيجة – وصفها بالوريدة. وهذا الوصف مازال إلى اليوم يتداوله النّاس ويفتخرون به فيسمونها بالوريدة، وأصبحت مكانا للراحة والإستجمام ومكان للمتاجرة وهذا لحسن استغلال الأندلسيين لفنّ العمارة و الزراعة، لأن المنطقة غنية بمياهـها وأشجـارهـا

---

(1)– سيدي أحمد الكبير: هو عالم و مهندس ريّ، يقال عنه حسب – الرواية الشفوية المتداولة بالمنطقة– أنه كان رجلا له دراية بشؤون التهيئة والعمران كما كان عالماً بالفقه والقضاء، وخبير من خبراء الريّ، وأصله من إشبيليا (إسبانيا)، درس في جامعة قرطبة وتألق نجمه، خالط سكان المنطقة بعدما هاجر إليها مع بقية الأندلسيين الذين أُخرجوا من الأندلس فاختاروا مدينة البليدة – وسط متيجة مستقراً نهائياً لهم– ونال إعجابهم واحترامهم وثقتهم، كونه رجل جمّاعة لعلوم شرعية ونفعية (مادية)، فأزروه وقدموا له يد العون وحققوا معه المشاريع التي جعلت من البليدة الصغيرة مدينة ذات هندسة وإتقان وحضارة، فقد استطاع الخبير سيدي أحمد الكبير أن يجعل كل الروافد المائية المتفرقة تصب من البلدة الصغيرة في واد واحد، هو المعروف حتى اليوم بواد سيدي الكبير.

عن/ يوسف أوراغي، مقابلة خاصة بمدينة البليدة، بتاريخ: 2010/08/03 م بساحة أول نوفمبر (ساحة التوت).

أنظر: ترجمة يوسف أوراغي في: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، إشراف رابح خدوسي، دار الحضارة، بئر توتة، الجزائر، ط 2003، ص ص 22، 23.

(2)– أنظر: الدليل الثقافي لولاية البليدة: إعداد مديرية الثقافة بولاية البليدة، 2000 م، ص 8.

(3)– ابن يوسف أحمد (عالم) يعرف بصاحب مليانة، من مواليد 1435 م بقلعة بني راشد (معسكر)، أخذ مبادئ العلوم عن شيوخ مدرسة تلمسان، ثم أكمل تعليمه على يد الشيخ أحمد زروق البرنوسي ببجاية الذي أرشده إلى الطريق الشاذلية، حظي الشيخ ابن يوسف بشعبية واسعة واشتهرت زاويته حتى قيل عنها أنها كانت كمركب سيدنا نوح عليه السلام من دخلها فقد سلم من كل سوء، توفي حوالي 1525 م ويوجد ضريحه بمدينة مليانة حيث يعتبر من أهم المراكز الدينية بالمنطقة.

أنظر: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، إشراف رابح خدوسي، دار الحضارة، بئر توتة، الجزائر، ط 2003 م، ص19.

وخيراتـها التي أغرت المستعمرين الفرنسيين، فهي شبيهة بالأندلس التي فقدوها – في إسبانيا – فعوضوها في وسط شمال الجزائر، ولذلك نقلوا كثيرا من مظاهر الحضارة الأندلسيّة، وزرعوها بالمنطقة كبناء الحمامات وتشييد الحدائق.

3-3- متيجة في ظل عهد الأتراك:

بعد مجيء الأتراك وخاصة الجيش الإنكشاري إلى المنطقة أصبحت الحياة بها صعبة لا تطاق، حيث عرفت المنطقة وخاصة البليدة –وسط متيجة– الأمراض مسبقةً بغزو الجراد لها سنة 1556 م– 1572م وخاصة سنة 1817م. حيث دام المرض بها مدة عام كامل، وكان الموت يومياً، حيث بلغ عدد الموتى سبعين شخصاً (يوميا).[1]

كما عرفت المنطقة مجموعة من الهزات الأرضية إلى جانب تلك الأمراض الفتاكة، لاسيما تلك المسجلة في سنوات 1601 م و1716 م و1760 م، أما أخطر هذه الهزات فكان زلزال 1825 م حيث دُمِرت المدينة ومات معظم سكانها، 3000 ميتا من مجموع 6000 ساكنا، وحينها انتقل الأحياء شمال المدينة – حي بن بولعيد حاليا – وأقاموا أكواخهم[2].

وعلى إثر ذلك بعث داي الجزائر إلى الأغا يحي بمدينة البليدة بمساعدة عاجلة لإنقاذ السكان ومساعدتهم على إعادة بناء المدينة التي سميت بالبليدة الجديدة.

هذا عن الزلزال، أما عن الفيضانات التي ضربت المنطقة فيقول ناصر الدين سعيدوني: "أما الفياضانات والعواصف البحريّة المدمرة فنّذكر أن هناك مساحات شاسعة من سهل متيجة إكتسحتها المياه إثر الفياضانات التي حدثت في شهر مارس 1673 م (محرم 1086 هـ) و عام 1694 م"[3].

وفي سنة 1827 م أعيد بناء مأذنة جامع التركي – الحنفي – في عهد حسين باشا، و لما دخل الجيش الفرنسي في أول عهده متيجة تعرضت بعض أحياء البليدة إلى

(1)– أنظر: الدليل الثقافي لولاية البليدة: إعداد مديرية الثقافة بولاية البليدة، ص 8.

(2)– أنظر: المرجع نفسه، ص 8.

(3)– ناصر الدين سعيدوني: الأحوال الصحية و الوضع الديموغرافي بالجزائر أثناء العهد التركي، مجلة الثقافة ع 92، السنة السادسة عشرة، جمادى الثانية، رجب 1406 هـ، مارس، أفريل 1986 م، ص ص 106، 107.

هجومات أهمها: دخول الجيش الفرنسي في 23 جويلية 1830 م تحت قيادة الجنرال دي بورمون[1].

3-4- متيجة في ظل الاحتلال الفرنسي:

نظرا للموقع الإستراتيجي الذي تحتله منطقة متيجة من التراب الجزائري لكونها قريبة من المكان الذي نزلت فيه القوات الفرنسيّة الغازية للجزائر سنة 1830 م ألا وهو سيدي فرج[2]، فإن منطقة متيجة عانت ويلات الإستعمار، حيث بدأ التوسع والسيطرة على الأهالي إلى أن احتلها كاملة وبنى فيها المدن "الكولونيالية" التي مازالت شاهدة إلى اليوم[3].

وقبل الحديث عن ما اقترفته فرنسا في سهل متيجة من جرائم يجدر بنا أن نلقي نظرة ولو وجيزة عن دوافع الغزو الفرنسي للجزائر.

3-4-1- الغزو الفرنسي للجزائر و دوافعه:

يرجع غزو[4] فرنسا للجزائر إلى عدّة دوافع:

أ- دوافع سياسية.

ب- دوافع إقتصادية

ج- دوافع دينية.

---

(1)- أنظر الدليل الثقافي لولاية البليدة: إعداد مديرية الثقافة بولاية البليدة، ص 8.

(2)- يشير عبد القادر الوهراني، الشاعر الشعبي الذي عاصر الاحتلال الفرنسي في قصيدته المشهورة (دخول الفرنصيص) إلى أن قوات الإحتلال نزلت في سيدي فرج، يقول: بَّرَمْ سْفايَنْه و تْقَدَمْ قَدَّامْهاَ فِي سِيدِي فْرَجْ نْزَلْ ذَا اللَّعِين، ولعلها هي ما يعرف الآن بهذا الإسم كما يقول التلي بن الشيخ (دور الشعر في الثورة ص 116).

أنظر: القصيدة كاملة في: المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، إعداد وتقديم جلول يلس وأمقران الحفناوي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 35-39.

(3)- من هذه المدن بالمنطقة: بوفاريك، البليدة، موزاية، العفرون، أحمر العين، بوركيكة، حجوط، الحطاطبة، وادي العلايق، الأربعاء....

(4)- يرى كارل بروكلمان أن غزو فرنسا للجزائر فَتْح، وليس غزواً، وهو في هذا مثل المستشرقين الفرنسيين المتعصبين، علماً أنه معروف عن المستشرقين الألمان حياديين وعلميين تجاه العرب وقضاياهم، إلاّ أن بروكلمان شذّ عنهم.

أنظر: كارل بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية: دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 4، 1965 م، ص 620.

أ- الدوافع السياسيّة:

وترجع إلى تطلعات فرنسا إلى التعويض عما فقدته من مستعمراتها في أمريكا الشمالية والهند والسينغال ضد بريطانيا، ويتمثل هذا التعويض في أرض الجزائر الخصبة شمالا وخاصة المنطقة التي هي محل هذا البحث، وخيرات الجنوب الباطنية وخاصة البترول والغاز الذي سَيُكْتَشَفُ لاحقا، وكذلك الأراضي الشاسعة جنوبا والذي أغراها أكثر هي مساحة الأرض الجزائرية البالغة 2.381741 كلم^2، والتي تعادل 12/1 من مساحة القارة الإفريقية وتمثل الدولة الثانية بعد السودان(1) والدولة العاشرة في المساحة على مستوى العالم كله(2)، كما تنقسم الجزائر جغرافيا إلى قسمين: قطاع صحراوي كبير تصل مساحته إلى ما يقرب من 2 مليون كلم^2، وقطاع الشمال الساحلي الذي يمثل باقي المساحة(3)، كما تطل الجزائر على ساحل البحر المتوسط الجنوبي بامتداد طوله 1200 كلم ويبلغ عرض الرقعة السياسية من الشرق إلى الغرب نحو 1800 كلم(4).

هذا الموقع الإستراتيجي العالمي جعل فرنسا تجهز حملة بقيادة وزير الحرب دي بورمون de Bourmont الذي " أقلع بنفسه من مرسيليا على رأس ستمائة سفينة شراعية وسبع بواخر صغيرة تقلّ جيشاً من ثلاثين ألف مقاتل إلى إفريقية"(5) أي إلى الجزائر، "وفي 14 حزيران وطئ الفرنسيون أرض الجزائر، وماهي إلا أربعة أسابيع حتى إضطر الداي إلى الإستسلام، ثم إن دي بورمون de bourmont إحتل وهران وبُونه(6)من جهة البحر وتوغّل في البلاد حتى بلغ بُلَيْدة(7) القائمة على سفح الأطلس الصغير"(8).

---

(1)- أما اليوم فالسودان قد إنقسم إلى قسمين، وبقيت الجزائر هي الدولة الأولى إفريقيا من حيث المساحة.

(2)- محمود متولي: ثورة الجزائر وإنتصار إرادة الإنسان العربي، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، مصر، د.ت، ص7.

(3)- المرجع نفسه ص 7.

(4)- المرجع نفسه ص 7.

(5)- كارل بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، ص 621.

(6)- بونة: هي التسمية القديمة لولاية عنابة، وسميت بهذا الاسم لكثرة شجر العناب فيها أو لأنها جميلة Bonne.

(7)- بُليدة: هي مدينة البليدة المعروفة حالياً بوسط متيجة.

(8)- كارل بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، ص ص 621 – 622.

وبالمقابل – ونعده من الأسباب الداخليّة – ضعف القوة العسكرية للجزائر وخاصة بعد تحطم أسطولها أو "الأسطول البحري العثماني والجزائري في معركة نافارين سنة 1827 م إثر المعركة البحريّة التي دارت بينهم وبين الحلف الثلاثي الفرنسي والروسي والإنجليزي من أجل قضية إستقلال اليونان والتي كانت أراضيها تحت سيطرة العثمانيين"[1] هذا الأسطول كان لها درعاً واقياً – تهابها – من أجله الدول وتعمل لها ألف حساب.

أضف إلى ذلك إختلاق قضية المروحة[2] التي تعتبر في نظرنا سبباً واهياً لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون سبباً أو مبرراً للغزو، وإنما كان القصد من وراء ذلك هو إلهاء الرأي العام الفرنسي عن مشاكله الداخلية التي تسببت فيها حكومة الملك شارل العاشر، فأدى الأمر بإفساد العلاقات مع الجزائر أو بالأحرى مع حكومة الداي حسين عن قصد ليكون ذلك مبرراً للغزو.

ب- الدوافع الإقتصادية:

تكمن هذه الدوافع في "تطلع فرنسا إلى ثروات الجزائر الزراعية والمعدنية وأسواقها التجارية، خاصة بعد إنطلاق ثورتها الصناعية حول العالم 1825"[3] وقد جاء في تصريح

---

(1)- عمار عمورة، نبيل دادوة: الجزائر بوابة التاريخ، الجزائر عامة ما قبل التاريخ إلى 1962 م، ج 1، دار المعرفة، باب الوادي، الجزائر، ط 1، 2009 م، ص 240.

(2)- أنظر في قضية المروحة:

أ* عمار عمورة، نبيل دادوة: الجزائر بوابة التاريخ، ص 240.

ب* يحيى بوعزيز: الموجز في تاريخ الجزائر، الجزائر الحديثة، ج 2، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007 م، ص119.

ج* كارل بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، ص 621.

د* إسماعيل العربي: المقاومة الجزائرية تحت لواء الأمير عبد القادر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص ص 7 – 10.

هـ* أبو القاسم سعد الله: محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الإحتلال)، ط 3، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982 م، ص 24 و ما بعدها.

(3)- بشير بلاح: تاريخ الجزائر المعاصر من 1830 م – 1989 م، ج 1، دار المعرفة، الجزائر، 2006 م، ص49.

وزير الحرب الفرنسي الجنرال جيرار GERARD فور نزوله بالقوات الفرنسيّة الغازية لبلادنا: " إن هذا الاحتلال يستند إلى ضرورات هامة، ويرمي إلى فتح منفذٍ واسع لتصريف بضائعنا"[1] أي بمقتضى هذا التصريح ستصبح الجزائر بعد إحتلالها سوقا كبيرة لتسويق المنتجات الفرنسيّة ومنها إلى باقي القارة الإفريقيّة باعتبارها –الجزائر– بوابة إفريقيا الشماليّة، أضف إلى ذلك "التخلص من تسديد ديونها المتبقية للجزائر"[2] وكذلك طمعها في خزائن القصبة المملوءة بالذهب، وقد قدرها الفرنسيون بعد الاحتلال بـ 48.7 مليون فرنك ذهبي[3]، إن لم نقل أنها كانت تفوق ذلك الرقم الذي صرحوا به، زد على ذلك نهب خيرات البلاد والتمادي في ذلك حتى ليقال إن الحديد الذي صنعت منه لتوريفال Tour Eiffel نُهِبَ وأُخِذَ من حديد جبل ملیانة، وهناك من يقول جبل زكار[4] وكذلك نهب الأراضي الفلاحية الخصبة ومحاصيل متيجة: "التي دوخت بعض الشيء ذلك الكاتب المشهور (والمقصود به هنا الجنرال كلوزيل) وجعلته يحلم بأنها الأرض الموعودة التي أراد أن يحوّلها إلى جزيرة في وسط القارة الواسعة بعد أن أوحت له بعدد آخر من المشاريع الوهمية."[5]

وبالفعل فإن متيجة حققت لأبنائه وأحفاذه كثيراً من المشاريع لم تحققها لهم حتى أمهم فرنسا هناك، وما المزارع الواسعة التي خلفوها إلاّ شاهد على ذلك.[6]

ج– الدوافع الدينية:

و يمكن إجمالها في مايلي:

1– إحياء وبعث المسيحية في شمال إفريقيا، تمهيدا لتمسيح إفريقيا كلها بدءاً من الجزائر باعتبارها بوابة إفريقيا من الشمال، وجعل الديانة المسيحية سائدة كما كانت أيام القديس

(1)– أحمد الخطيب: الثورة الجزائرية، بيروت، لبنان، 1958 م، ص 39.

(2)– المرجع نفسه، ص 49.

(3)– المرجع نفسه، ص 50.

(4)– حسب الرواية المتداولة في الوسط الشعبي المتيجي.

(5)– حمدان بن عثمان خوجة: المرآة، ص 85.

(6)– من المزارع المتواجدة بالمنطقة وكان يملكها المعمرون الفرنسيون نذكر على سبيل المثال لا الحصر: حوش صوانة، حوش مورلا، حوش بيريس، حوش فاسطو، حوش ميشلان، حوش كشكاش،.....

أوغسطين Saint Augustinus.[1]

وذلك ما تصرح به تقارير قادة فرنسا، فقد جاء في تقرير وزير الحرب كليرمون تونير Clermont Tonnerre الموجه إلى الحكومة يوم 14 أكتوبر 1827 م المعبر فيه عن آماله في تنصير الجزائر بقوله: "يمكننا في المستقبل أن نكون سعداء ونحن نمدّن الجزائريين، أن نجعلهم مسيحيين، لنحقق بذلك نصراً يبدو أن العناية الإلهية تعده لنا".[2]

أما الملك شارل العاشر فقد صرّح في خطابه للعرش يوم 2 مارس 1830 م وهو يستعد لغزو الجزائر:

"إن العمل الذي سأقوم به ترضية للشرف الفرنسي، سيكون بمساعدة العليّ القدير لفائدة المسيحية كلها".[3] وبالتالي نرى أنَّ " الإجتياح الفرنسي إذاً محصل منطقي لدوافع متداخلة متراكمة تعود جذورها لتتصل بالحروب الصليبية، وترقى فروعها لتمس المصالح الإستعمارية، وتحقق مطامع الدوّل الأوروبيّة في ثروات الشعوب الضعيفة".[4]

وهكذا نلاحظ أن هذه الدوافع الثلاثة المتظافرة، أعطت المبرر (الشرعي) لدخول القوات الفرنسيّة الغازية أرض الجزائر، فما هو ردّ فعل الجزائريين عموماً وأهل متيجة خصوصا تجاه هذا الغزو.

---

(1)- القديس أوغسطين: Saint Augustinus، ولد سنة 384 م، في تاغاست و هي قرية بالقرب من سوق أهراس، من أبوين بربريين، أمه monique مسيحية وأبوه Praticus وثني، أخذ مبادئه العلمية الأولية من قرية مادو بالقرب من تبسة، ثم إنتقل طالباً للعلم إلى قرطاجنة حيث تخرج أستاذاً في مدارسها ثم بدأ التدريس بها، ثم إنتقل إلى إيطاليا وعُيِن أستاذاَ في روما ثم ميلانو، وهنا اعتنق المسيحية وعمره 33 سنة، ثم رجع إلى بلاده فعيّن أسقفاً ثم مطراناً لمدينة عنابة التي ظل بها ينشر اللغة اللاتينيّة والديانة المسيحية، ويدافع عن المذهب الكاثوليكي إلى أن أدركته الوفاة سنة 430 م، والوندال محاصرون لمدينة عنابة"

أنظر: عبد القادر حليمي، مدينة الجزائر، نشأتها و تطورها، ص 149.

(2)- Charles Andrès Julien: Histoire de L'algérie Contemporaine (1827 – 1871), Press

(3)- محمد طه الحاجري: جوانب من الحياة العقلية والأدبية في الجزائر، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1968 م، ص 83، كذلك أحمد توفيق المدني: هذه هي الجزائر، ص 78.

(4)- نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، ص 19.

3-4-2- المقاومة الشّعبيّة في متيجة:

في يوم 14 جوان 1830 م على الساعة الواحدة صباحا نزلت القوات الفرنسيّة المؤلفة من 37000 عسكري بقيادة الجنرال دي بورمون De Bourmont في سيدي فرج[1] ورغم عدّتهم وعددهم، واجهوا مقاومة عنيفة من قبل الجزائريين وقد شجعهم على ذلك الداي حسين الحاكم العام آنذاك حيث: " كان مصمّما على مجابهة الفرنسيين وصدّ عدوانهم حتى النفس الأخير، وقد جعل خزينة الدولة في خدمة المقاتلين، وذلك قبل هجوم الفرنسيين بمدّة، إذ كان قد وعد بإعطاء مئة وخمسين (150) دولارا لكل مقاتل يأتيه برأس أي فرنسي ميتا كان أو حيّاً "[2] وفعلا نفذ الداي حسين وعده في هذا الشأن[3].

ولماَّ اشتدت المقاومة بين الطرفين، لم تقم جميع الفرق النظاميّة إلا بدور ضئيل في الدفاع عن الحِمَى، أما الدور الأهم فقد قامت به جموع الشعب، وخاصة خارج العاصمة، والسجلاّت اليوميّة للقنصلية الفرنسيّة تكشف أن الفرنسيين قضوا في قطع المسافة بين سيدي فرج – موقع الإنزال – والتلال المطلة على العاصمة طيلة الفترة بين 14 و 30 جوان 1830 م، سبعة عشر يوما، وهذا نظرا للمقاومة الشديدة التي واجهتهم[4].

ولم تأت تلك المقاومة إطلاقاً من الجيش التركي، لأن هؤلاء لا ناقة لهم ولا جملٌ في واقع الأمر، فالأرض يدافع عنها أبناؤها، ولا حتى من الفرق النظامية التي قدمت من الأقاليم المجاورة لأن هؤلاء موظفون، وإنما جاءت المقاومة من جموع فرق سكان الجبال الذين تقاطروا على متيجة والجزائر العاصمة لمقاومة الفرنسيين، وقد كانت تنقصهم معرفة أساليب الحرب الحديثة فقط، وإلا لكانوا قد استطاعوا – على حدّ تعبير القنصل البريطاني – أن يردّوا الفرنسيين إلى بلادهم[5].

ويبدو أن خطة الداي حسين كانت تقضي بأن يواجه الفرنسيين عند أبواب العاصمة

---

(1)- أنظر: عمار عمورة، نبيل دادوة: الجزائر بوابة التاريخ، ص 245.

(2)- أنظر: مجلة الثقافة، السنة الخامسة، ع 26، أفريل – ماي 1975 م، الموافق لـ 26 ربيع الأول، الثاني 1395 هـ، ص 127. مقال بعنوان: الداي حسين و استمرار المقاومة في متيجة، عبد القادر زبايدية.

(3)- أعطى الداي فعلا 100 دولار مقابل كل فرنسي كان يُحْمل إليه، سواء كان ميتا أوحياً، وخاصة خلال شهر ماي 1830 م، وقد بلغت توزيعاته هذه لغاية يوم 22 ماي 1830 م فقط، إثنى عشر ألف دولار. (المرجع نفسه ص127).

(4)- أنظر: مجلة الثقافة، ع 26، ص 129.

(5)- أنظر: المرجع نفسه، ص 129.

قوات الجيش النظامي، وأما خارجه فيواجَهُون – أي الفرنسيين – من قِبل الفرق اللّانظاميّة (الشّعبيّة)، فاشتد القتال في العاصمة وضواحيها، حيث استمر قويا ضد الفرنسيين سنة 1835 م على الأقل، فقد جاء في تقرير ر.و سان جان بتاريخ 12 أكتوبر 1830م، "ومما أُخْبِرْكُم به عن أحوال هذا البلد (الجزائر) أن الفرنسيين لا يستطيعون التحرك ثلاثة أميال حول المدينة (مدينة الجزائر) دون ألفي رجل يحمونهم".[1]

وهكذا استمرت المقاومة في العاصمة وضواحيها ولم يستسلم الجزائريون وظلوا يقاومون، وقد سجل لنا الشّاعر عبد القادر الوهراني تلك الظروف العصيبة في قصيدته (دخول الفرنصيص)[2] خير تصوير، وهي تعتبر في عرف دارسي الأدب الشّعبي الجزائري والمؤرخين، أوثق قصيدة أرّخت لنا تلك الظروف المزرية.

3-4-3- التوسع الإستعماري في المنطقة:

بما أن مدينة البليدة تقع في وسط سهل متيجة، وهي غير بعيدة عن الجزائر العاصمة التي سقطت عنوة في أيدي الغزاة، كان من الطبيعي أن تمتد يد الإستعمار إليها، "ولهذا شن دي بورمون حملة عسكرية على البليدة يوم 24 جويلية 1830 م ليختبر ردّ فعل الأهالي، فدخلها بعد أن أحدث فيها جنوده خسائر طفيفة، لكن المقاومين الجزائريين أرغموهم على الإنسحاب في اليوم التالي، وانقضوا عليهم واشتبكوا معهم / ولو لم يصطحب معه دي بورمون قواته العسكرية لحمايته لكان سيندم"[3] ولكن مدينة البليدة الواقعة على بعد خمسين (50) كيلومترا في الجنوب الغربي من العاصمة، بقيت مدة طويلة تقاوم الغزو الإستعماري وبعد مفاوضات طويلة إحتلها الفرنسيون، فعرفت كباقي المدن الجزائرية الأخرى التخريب والتقتيل والدمار والتشريد، ذلك أن الجنرال كلوزيل[4]

---

(1)-أنظر: مجلة الثقافة، ع 26، ص 130.

(2)- أنظر: جلول يلس وأمقران الحفناوي: المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ص 35 – 39.

(3)- أنظر: عمار عمورة، نبيل دادوة: الجزائر بوابة التاريخ، ص 248.

(4)- الجنرال كلوزيل: تولى قيادة الإدارة الفرنسية في الجزائر مرتين: الأولى (1830- 1831) والثانية (1835-1836)، وكان شديد الحماس للإستعمار، ولذلك شنّ حملة ضد الجزائريين المعارضين للإحتلال الفرنسي (كسكان متيجة) فنفى بعضهم إلى المشرق ونفى آخرين منهم إلى فرنسا، وشرّد وسجن الباقي منهم في الجزائر نفسها.

أنظر أبو القاسم سعد الله: المفتي الجزائري ابن العنابي رائد التجديد الإسلامي، (1775-1850)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977، ص 33.

أعاد الكرة في الهجوم على المدينة، يقول شارل أندري جوليان بهذا الصدد: "أنطلق من مدينة الجزائر يوم 17 نوفمبر 1830م، فيلق من الجيش الفرنسي يتكون من 10000 جندي، واحتل مدينة البليدة، وللردّ على أيّ هجوم أمر الجنرال كلوزيل بتدمير وحرق الريف، وفي المدينة كان الجنود يقتلون تحت أعين الجنرال كلّ من كان بحوزته سلاح"[1] وفي نفس السياق يقول: "كل حي كان مصيره الموت، كل ماكان ممكن أخذه نُزع، بدون تفرقة في السنّ والجنس، غير إنسانية بعض الضباط وهم قلّة أنقذوا بعض النساء والأطفال، وبعد عودتهم من هذه الحملة المشؤومة، كان العديد من فرساننا يحملون الرؤوس البشرية على نصل سيوفهم، واستعملت إحداهن لوليمة مرعبة"[2] ومع ذلك تدعي فرنسا الحريّة والإنسانية والإخاء، وهو شعار أجوف لا معنى له.

وهناك شهادة أخرى لكاميل روسي وردت في نفس السياق خلال حديثه عن إحتلال البليدة يقول "جميع الرجال القادرين على حمل السلاح سواء في المدينة (البليدة) أوضواحيها، حشروا في السوق وأعدموا بالرمي بالرصاص بلا شفقة، وعندما حلّ المساء، أخذت النيران في رقعة تمتد ثلاث كيلومترات، تسقط ضوءها الأحمر على الغابات والحدائق وأشجار البلوط الخضراء وأشجار الزيتون والبرتقال والريحان، وارتفع صوت الطبول والأبواق يدعو الطوابير التي أشعلت النيران للرجوع إلى المعسكر، وفي تلك اللّحظة شوهدت جماعات من الفارين الحاملين للعلم الأبيض يخرجون من الشعاب والفجاج، وفي مقدمتهم الصغار يطلبون الأمان. وقد سُمح لهم بالرجوع إلى ديارهم المخربة"[3].

وأخذت النكبات تتوالى على البليدة، فلم تمض إلاّ بضعة أيام حتى واجهت الحاميّة الفرنسيّة التي تركها كلوزيل تمردًّا قويّا من قبل الشعّب الرافض لهذا الاحتلال، إن هذه الإنتفاضة التي وقعت في 26 نوفمبر 1830 م ترجع إلى وطنيّة الشعّب، سواء

---

(1)- هذا نص في كتاب المؤرخ الفرنسي شارل أندري جوليان CHARLES ANDRÉ JULIEN، تحت عنوان (تاريخ الجزائر المعاصرة) نقلا عن كتاب، الجزائر بوابة التاريخ لعمار عمورة، نبيل دادوة، ص 250.

(2)- عمار عمورة، نبيل دادوة: الجزائر بوابة التاريخ، المرجع نفسه، ص 250-251.

(3)- مصطفى الأشرف: الجزائر الأمة والمجتمع، تر د/حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983 م، ص 211.

كانوا فلاحين برهنوا على تعلقهم بهذه الأرض، أو كانوا من سكان المدن الذين لهم طرقهم الخاصة في المقاومة.[1]

وعلى إثر مغادرة كلوزيل للمدينة[2]، وقع هجوم من الخارج على أحد أبواب مدينة البليدة من قِبل سكان الجبال،[3] "ولكن في نفس اللحظة تقريبا، وقع هجوم آخر من الخلف على المفرزة الفرنسيّة المكلفة بالدفاع عنه(كلوزيل)، قام به السكان وهبوا لنصرتهم وخرجوا إلى الشوارع، وقد حملوا السلاح"[4] ولكن كلوزيل على حين غرة غير الموقف إلى كارثة بالنسبة لسكان البليدة: "لقد إنقلب وجه المعركة، ولكن الموقف استلزم إقتحام كلّ دار، الواحدة بعد الأخرى، ومطاردة العدّو[5] في الساحات وفي الأزقة، وفي سطوح المنازل، ومما يؤسف له أن العديد من الشيوخ والنساء والأطفال لاقوا حتفهم في هذه الحالة من الإضطراب"[6].

إن هذه المقاومة المستميتة، رغم ما خسره المواطنون من ضحايا في الأرواح والأشياء، إلاّ أنه موقف جعل القائد العام الفرنسي يقرّر سحب الحاميّة العسكرية من البليدة، بل قام أيضا السكان –المتيجيون– في أواخر حكومة كلوزيل بطرد الخليفة الذي عينه عليهم.

وفي خريف عام 1832، وبعد مضي سنتين على إحتلال مدينة الجزائر، عرفت المنطقة مرة أخرى، وفي عهد الدوق دي روفيقو DUC DE ROVIGO أعمال النهب

---

(1)– سوف تتطور المقاومة في المدن فتأخذ شكل وضع القنابل في المقاهي والأماكن العمومية والحانات، كذلك تحميل الأطفال وخاصة أطفال المدارس الرسائل السرية الصادرة عن المجاهدين أو قياداتهم وإرسالها إلى المعنيين بالأمر، وقد قامت المرأة الجزائرية بدور مهم بهذا الشأن.

أنظر: عن نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، أنيسة بركات درار، في دراستها المنشورة في (الملتقى الوطني الثاني لتاريخ الثورة). نشر المنظمة الوطنية للمجاهدين، مج 2. ج 2، من 8 إلى 10 ماي 1984 وطبع ونشر لقطاع الإعلام والثقافة والتكوين، ص ص 139– 156.

(2)– غادر كلوزيل المدينة (البليدة) بتاريخ 26 نوفمبر 1830م.

(3)– هذا حسب رواية روسي C.ROUSSET.

(4)– مصطفى الأشرف: الجزائر الأمة والمجتمع، ص 211.

(5)– الجزائريون بالنسبة للفرنسيين أعداء.

(6)– مصطفى الأشرف: الجزائر الأمة والمجتمع، ص 212.

والسلب "فقد فرض الوالي العام إتاوة قدرها 200.000 فلس ذهبا على مدينتي البليدة والقليعة[1]. وبما أن سكان البليدة – وهذا طبيعي – رفضوا دفع هذه الإتاوة، فقد أمر الدوق دي روفيقو بالدخول إلى المدينة، و سلمها لجنوده لكي يُعْمِلُوا فيها يد السلب والنهب، وقد لاحظ روسي C.ROUSSET بأن " المدينة (البليدة) كانت خاليّة، ولم يحصل الجنود من النهب على غنائم كثيرة"[2]. وهذا يبيّن أن الجنود الفرنسيين من قبل عاثوا فيها نهبا وفسادا وسلبا طيلة السنتين الماضيتين من الاحتلال.

ولقد تميز الدوق دي روفيقو الذي كان في السابق وزيراً للشرطة، بقسوة كبيرة لا نظير لها. يذكر التاريخ أنه هو الذي "أباد قبيلة من الأهالي العزل عن بكرة أبيهم، وهي قبيلة الأوفياء وهناك من يسميها قبيلة العوفية بالقرب من الحراش، ويبلغ عدد أفرادها حين أبيدت 12000 نسمة"[3] كلّ هذه المجزرة وقعت لأن أصحابها رفضوا الإستسلام للقوات الفرنسيّة الغازية، وتمسكوا بأرضهم وحقهم في الوجود كباقي شعوب العالم.

إن منطقة البليدة بحكم موقعها في السهل المتيجي، لم يكن لـها موقع إستراتيجي مثل المدية مثلا المتواجدة في المرتفعات تحميها الجبال، إن موقع البليدة المنبسط القريب من الجزائر العاصمة، جعلها عرضة للإحتلال السريع.

3-4-4- موقف الطبقة الشّعبيّة من تنصيب الحكام الأهليين (القياد):

إن الطبقة الشّعبيّة في البليدة، رغم المصائب التي عانت منها، والمعارك المتكرّرة التي خاضتها في شوارع المدينة، والكارثة التي أصابتها بقيادة الجنرال كلوزيل، رغم كلّ ما

---

(1)- أنظر ثورة الآغا محي الدين المبارك (القليعة) في بسام العسلي، المقاومة الجزائرية للإستعمار الفرنسي، (1830- 1838 م)، دار النفائس، بيروت، لبنان، ودار الرائد الجزائر، 2010 م، ص ص 104 – 108.

(2)- مصطفى الأشرف: الجزائر الأمة و المجتمع، ص 212.

(3)- المرجع نفسه، ص 58.

وأنظر كذلك: عمار عمورة، نبيل دادوة: الجزائر بوابة التاريخ، ص 250.

وكذلك: الملتقى الوطني الثاني لتاريخ الثورة، ص 75 كان ذلك بتاريخ 7 نيسان- أفريل 1932 م، و تسمى كذلك بالعفوية.

أنظر: بسام العسلي، المقاومة الجزائرية للإستعمار الفرنسي، ص 105.

أصابها إلاّ أنها رفضت الإستسلام، كما رفضت رفضا قاطعا وباستمرار الحكام الأهليين الذين أرادت السلطة الفرنسيّة تنصيبهم فرضا على السكان[1]، فقد أراد الجنرال ديرلون أن يعين إبن عمر[2] باياً على البليدة ولكن "أهالي البليدة رفضوا إستقبال هذا الحاكم البغيض الذي أرسله الوالي العام إليهم، فما كان من القائد (ماري) الذي جاء لتنصيبه على رأس 1600جندي إلا أن رجع بدون جدوى"[3] واستمرت المقاومة الباسلة من قبل الأهالي وخاصة رجال الجبل، إلى أن سقطت البليدة في أيدي المستعمرين سنة 1939م، ووقع الاحتلال بصفة نهائية.

3-4-5- توسع الإستيطان الفرنسي في متيجة:

خلال السنوات الأولى من الاحتلال الفرنسي، لم تساعد الظروف الصحية والمناخية الهجرة الأوروبية إلى الجزائر، ومع ذلك " نزل سرب من السفاكين على البلاد، إستطـاعوا أن يستولوا على بعض العقارات الحضرية في الجزائر وحاولوا أن يستحوذوا على الأراضي"[4].

ولما احتلوا مدينة الجزائر ونهبوا كل خيراتها، إتجهت أنظارهم إلى ضواحي العاصمة ومنها أراضي متيجة الخصبة، فما كان على القائد الأعلى للقوات الفرنسيّة الجنرال كلوزيل إلا إصدار قرار يسمح بمصادرة أملاك الوقف والبايلك، وفعلا صدر القرار في 21 ديسمبر 1830 م[5] القاضي بتوزيع هذه الأراضي على الوافدين الأوروبيين.

وبناءاً على هذا القرار الخطير والمجحف في حق الجزائريين ملاك الأراضي الأصليين، " استقر بعض أصحاب رؤوس الأموال في الأربعاء وحوش قندورة[6]، وأكبر هؤلاء هو الأمير مير الذي تحصّل على ثلاثة أحواش مساحتها الإجمالية 2000 هكتار،

---

(1)- مصطفى الأشرف: الجزائر الأمة والمجتمع، ص 220.

(2)- ابن عمر: أحد الخونة، عينه الجنرال كلوزيل باياً على المدية في 1831 م.

(3)- مصطفى الأشرف: الجزائر الأمة والمجتمع، ص 221.

(4)- CHARLES.R.AGERON: Histoire de L'Algerie Contemporaine, Paris 1974, p. 22.

(5)- DJILLALI SARI: La deppissession des Fellah, S.N.E.D Alger, 1975, p.9.

(6)- حوش قندورة: مزرعة فلاحية تابعة لبلدية الأربعاء، كانت "ملكا" لأحد المعمرين الفرنسيين.

كما تحصّل على قرض من الإدارة بلغت قيمته 100 ألف فرنك، ولم تكتف بهذه الإدارة الفرنسيّة، بل أقامت أول قرية إستيطانية في بوفاريك[1] سنة 1836 م. ووزعت على القادمين إليها 562 قطعة أرض مساحة كل منها ثلث الهكتار، كما وزعت 173 قطعة أرض بلغت مساحة الواحدة منها 4 هكتارات، في الأحواش المجاورة لبوفاريك. ولكن هذه الإجراءات الرسمية فشلت بنسبة كبيرة، لأن المستوطنين الذين جلبوهم من أوروبا، كانوا من الفقراء الذين جاءوا بحثا عن مستقبل أفضل ولم يستطيعوا مقاومة مرض الملاريا ولا المناخ الجديد، ومن ناحية أخرى كان لهجومات أصحاب الأرض الشرعيين دور كبير في القضاء على مجهوداتهم[2]، مما جعل الإستيطان في هذه الأراضي[3] بطيئا، على عكس الجزائر العاصمة، "فإذا كان الإستيطان الريفي قد تلقى ضربة قاسّية في المتيجة بفعل إمتداد مقاومة الأمير عبد القادر إلى هذا السهل (سهل متيجة) سنة 1839م، الشيء الذي إضطر الماريشال ڤالي vally الحاكم العام إلى إصدار أمره بـ (إدخال المعمرين إلى الجزائر ولو بالقوة)[4] وآزره في هذا الموقف الجنرال بوجو bugeaud الذي جاء ليحقق مهمة مزدوجة تتمثل في القضاء على دولة الأمير عبد القادر وتوطين أكبر عدد ممكن من المعمرين؛ ولتحقيق الجانب الثاني وتتسع دائرة الإستيطان، فإذا كان الإستيطان قد إستهدف في العشر سنوات الأولى سهل متيجة والساحل، فإن بوجو Pugeaud يريد الآن أن يتحصل على كلّ الأراضي الجزائرية الخصبة، صرّح في غرفة النواب يوم 14 ماي 1840م قائلاً: "في كل مكان توجد المياه الصالحة والأراضي الخصبة يجب أن يقيم المعمرون دون الإستفسار عن أصحابها"[5]. وبالفعل فكل أراضي هذه المنطقة استولوا عليها بالقوة، وما المزارع التي أنشأوها ومعاصر الخمر التي بنوها إلا دليلا حيّاً قاطعا مازال شاهداً للعيان إلى اليوم.

---

(1)- صالح عبّاد: المعمرون والسياسة الفرنسية في الجزائر (1830م – 1900م)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984 م، ص 09.

(2)-المرجع نفسه، ص 09.

(3)- المرجع نفسه، ص 09.

(4)- المرجع نفسه، ص 09.

(5)- المرجع نفسه، ص 10.

وفي عهد بوجو هذا، "إشتدت عمليات بناء المستوطنات حتى بلغ عددها سنة 1844 فقط 48 مستوطنة في متيجة، والساحل[1]، كما منح بوجو في سنة 1843م معسكر اسطاوالي القديم، وألف وعشرين هكتار المحيطة به إلى الجمعّية المدنية للرهبان"[2] ولم يكتف بهذا بل فإنه " في سنة 1851 م بلغ عدد المستوطنات 58 في المتيجة والساحل".[3] وفي فترة حكم راندون Randon العسكري من (1852م – 1858م)، نشطت عملية الإستيطان، حيث "أنشأ شبكة من الخطوط (خطوط السكة الحديدية) 1857 م[4]، وأنشأ السدود الأولى[5] كما تواصلت عمليات تجفيف الأراضي[6] خاصة سهل متيجة"[7].

كما خصصوا آلاف الهكتارات لغرس الكروم (عنب الخمر) الذي يصلح عصيراً للخمور، بدل غرس مواد أخرى غذائية كالقمح والشعير مثلاً، واهتموا بدلاً من ذلك بالحوامض[8] التي تدّر عليهم الأموال الطائلة.

---

(1)– هناك خط فاصل أقامه الفرنسيون يحدّ بين سهل متيجة وأراضيه الخصبة الطينية، والساحل المتيجي ذي الأراضي الغضارية الحمراء، وعلى مستوى الهواء كذلك يفصل هذا الخط بين الهواء الساخن أو الدافيء الموجود في الساحل المتيجي والهواء البارد الموجود في السهل المتيجي، وأكثر مايبرز هذا الخط من مدينة القليعة مرورا بالحطاطبة وسيدي راشد إلى مدينة حجوط.

(2)– صالح عبّاد: المعمرون والسياسة الفرنسية في الجزائر (1830م – 1900م)، ص 11.

(3)–المرجع نفسه، ص 13.

(4)– خط السكة الحديدية الرابط بين الجزائر العاصمة ومدينة العفرون والمار إلى الغرب الجزائري، أنشأه الفرنسيون عام 1860 م، فإذا كان مشروعه بدأ عام 1857م، فإنه دخل في الخدمة الفعلية ثلاث سنوات بعد ذلك.

(5)– من هذه السدود بالمنطقة مثلاً سد مرّاد (تيبازة) أنشئ سنة 1860م و سعته 3 مليون م3.

(6)– عمد المعمرون إلى جلب أشجار البلاتان PLATANE من وراء البحار لغرسها إلى سهل متيجة، بهدف تجفيف المياه الفائضة في المنطقة، ونحن نعلم أنها كانت مستنقعات و بالتالي مناخها غير صحي كما وصفه حمدان خوجة.
أنظر: المرآة، تقديم وتعريب و تقديم محمد العربي زبيري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975 م، ص91.

(7)– صالح عبّاد: المعمرون والسياسة الفرنسية في الجزائر (1830م – 1900م)، ص 13.

(8)– من هذه الحوامض: الليمون والبرتقال خاصة.

3-4-6- دور قبائل حجوط (مارنڤو سابقا) في صدّ القوات الفرنسيّة التوسعيّة:

كان لقبائل حجوط[1] دورًا بارزا في ردّ حركة التوسع الإستيطاني الفرنسي نحو غرب متيجة، فقد جاء في تقرير 15 جانفي 1835 م على الخصوص ما نصه: "خرجت في الرابع من هذا الشهر (جانفي) حملة تحت قيادة اليوتنان رابتال Rapptel تتكون من 3000 رجل و 8 مدافع، جُهزت ضد قبائل حجوط عند نهاية سهل المتيجة، وعادت إلى الجزائر في يوم 10، ويبدو أن الفرنسيين قُوبلوا بمقاومة قويّة أكثر ممّا توقعوا، ففي اليوم الأول بلغت خسائرهم ما بين قتيل وجريح 17 رجلا".

أما العرب، فقد رجعوا إلى الجبال، حيث تعززت صفوفهم بمقاتلي قبيلة تدعى بني مَرَادْ[2] وعند ذلك هجمت على الفرنسيين قوة عظيمة واستمرت المعركة مدة طويلة، فقد الفرنسيون فيها مدفعاً، وبدأ جنودهم يفقدون الشجاعة، وهذا ما حمل الجنرال[3] رابتال على تجهيز فيلق كامل من الخيالة، ألقى به في المعركة ليسترجع به المدفع المأخوذ فنّجح.

وقد شكل العرب أثناء القتال خطاً منظماً فأظهروا بذلك أنهم يتعلمون فنّون الحرب الحديثة من الفرنسيين، حيث إن كلّ حملة ضدهم تعلمهم كيف يقاتل أعداؤهم فيجابهونهم بالمثل، إما في تلك المعركة أو في التي تليها ".[4] ولم يتوقف هؤلاء المقاومون البسلاء عند هذا الحدّ، بل:"وعند عودة الحملة إلى مدينة الجزائر، كان يصحبها وابل من رصاص العرب الذين لاحقوها حتى مسافة قريبة جدّاً من الدويرة[5] التي يوجد بها أبعد مركز عسكري فرنسي في المتيجة حتى الآن"[6] ولكن هل اعترف الفرنسيون الغزاة بهذه الهزيمة

---

(1)- أنظر أكبير كامو: الغريب المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، (1402هـ - 1982م)، ص 07.

جاء قوله: "إن ملجأ العجزة في بلدة مارنجو التي تبعد نحو ثمانين كيلومترا عن مدينة الجزائر...." و مارنجو هي حجوط، ونفس التسمية القديمة مازالت متداولة -اليوم - في الوسط الشعبي المتيجي و خاصة عند كبار السّن.

(2)- بني مراد: إحدى بلديات دائرة حجوط اليوم.

(3)- ذكر الكاتب القائد رابتال آنفا باليوتنان، ثم ذكره بالجنرال و هذا ربما سهواً.

(4)- أنظر: مجلة الثقافة، ع 26، ص ص 130-131.

(5)- الدويرة: دائرة تابعة لولاية الجزائر.

(6)- أنظر: مجلة الثقافة، ع 26، ص 131.

النكراء:"هذا هو الواقع، ولكن الفرنسيين أذاعوا حملتهم قد قضـت على عدد كبـير من العرب، وإن أقـصى تقدير لعدد المقاتلين العرب لايمكن أن يتجاوز 800 رجل"[1].

وخلال هذه الظروف العصيبة التي صاحبت بداية الاحتلال الفرنسي ظهرت شخصية فذة مشبعة بالروح الدينية والوطنية متشربة الأفكار الصوفية ذلك هو الأمير عبد القادر[2] الذي جعلته فرنسا "صعلوكا" ولـكنـه قائد محنك هزم جنرالات فرنسا وأشهرهم الجنرال "بيجو".

---

(1)- أنظر: مجلة الثقافة، ع 26، ص 131.

(2)- الأمير عبد القادر: ولد سنة 1807م بالقيطنة إحدى مضارب أهل غريس في إيالة وهران، ثم انتقل إلى وهران وعمره 14 سنة، وبها استكمل ثقافته وفي سنة 1827 م، إصطحبه والده معه إلى الحج برًّا، وعرجا على القاهرة، وفي رجوعهما زارا بغداد و دمشق، والتقيا فيها بالعلماء وشيوخ الطرق، ثم رجعا مرة ثانية إلى البقاع المقدسة، وبعد أداء الحج قفلا راجعين إلى الجزائر سنة 1830 م، في السنة التي احتلت فرنسا الجزائر فأعلن والده محي الدين الجهاد وخاض معه إبنه عبد القادر المعارك مدة سنتين، تجلت فيهما بطولة الأمير وشجاعته النادرة، فرشحه والده لأمارة الجهاد بعد أن أقعده الكبر، فبويع الأمير بيعة شعبية أولى سنة 1832 م و بيعة ثانية سنة 1833م.

قاد الجهاد بشجاعة وحالفه النصر، فاضطر حاكم وهران (دي ميشيل) لمفاوضته على الصلح في سنة 1834 م ثم انقضت المعاهدة من قبل الغزاة، واشتعلت الحرب وجاء بيجو يطلب عقد معاهدة أخرى فكانت معاهدة تافنا المشهورة سنة 1837 م، وفي هذه الفترة تفرغ الأمير لشؤون الدولة فنظم الجيش وصك العملة وبنى معامل للذخيرة ومصنعا لصنع السلاح بمليانة، وجعل معسكر عاصمة دولته، وقسم الدولة إلى أربع مقاطعات: 1)- معسكر، 2)- مليانة، 3)- تلمسان، 4)- تيطري (المدية).

وعانى الأمير من الفوضى الداخلية، وتواطؤ بعض القبائل مع الأجنبي وتكالبت عليه قوى الإستعمار فضعفت شوكته، في سنة 1847 م سلم نفسه إلى قوات الإستعمار، واشترط نقله إلى عكا، أو دمشق، فنقلته باخرة فرنسية إلى طولون وفرضت عليه الإقامة الجبرية خمس سنوات تنقل خلالها بين (بو وبوازار) وفي سنة 1852 م أطلق سراحه الإمبراطور نابليون الثالث، فانتقل إلى تركيا، وأقام في بروسة، ثم رحل إلى دمشق عام 1855م، و توفي بها سنة 1883م، ودفن في مسجد الشيخ محي الدين بن عربي، بجوار ضريحه، الكائن بسفح جبل قاسيون المطل على دمشق ونقل رفاته إلى الجزائر بعد الإستقلال، في 4 جويلية 1966، وأعيد دفن رفاته في مقبرة العالية بالجزائر العاصمة. أما في دمشق فقد بقي ضريحه مزارا و هو بجانب قبر بن عربي الصوفي الشهير، وقد شاهدت هذا القبر الفخم في زيارتنا لدمشق سنة 2010 م.

أنظر: محمد بن عبد القادر الجزائري (الأمير): تحفة الزائر في ترجمة: تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، ج 2، المصدر السابق، ص 509.

ممدوح حقي: ديوان الأمير عبد القادر، شرح وتحقيق، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1965م، ص ص 7-27.

صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ص ص 43-45.

أما القائد " ڤالي vally "فقد كانت له مع الأمير جولات في سهل متيجة، إذ بعث له الأمير بعد أن رأى توسعاته لا حدّ لها بقوله: " إنني أنبهك إلى أنني أعلنت الحرب، فاستعدوا إذن، وأخبروا المسافرين منكم والمعزولين و خذوا حذركم".[1]

وعبارة الأمير الأخيرة وهو يخاطب عدُّوا له "وخذوا حذركم" تدّل على أخلاقيات الأمير في الحروب التي كان يخوضها ضدّ الفرنسيين، إذ كان القتال بينهم يقتضي المواجهة والشجاعة دون الخداع، وسكان متيجة لم يخذلوا الأمير بل وقفوا إلى جانبه يذودون عن حماهم ف "بعد بضعة أيام (من تهديد الأمير للقائد ڤالي)، تدفقت جموع فرسان حجوط عبر سهل متيجة، وانضم السكان إلى صفوفهم (صفوف جيش الأمير) فوقعت المجزرة، كان في السهل المتيجي – حينئذ – عدد من المستوطنين ووقعت بين الأمير وبين الفرنسيين معارك ضارية لقد أحرقت المزارع وذبح سكانها وضربت أعناقها ونكلّ بهم "بالقتل والأسر والسبي. واكتسحوا أموالهم وحطموا زروعهم وأحرقوا سائر مداشرهم وأبنيتهم واستولوا على كافة ما عندهم من ماشية وأثاث وذخائر ولم ينج من القتل في جميع جهات متيجة إلا ما ندر"[2] فأرسلت التعزيزات من فرنسا على جناح السرعة. و كان الفرنسيون يرون أن الرضوخ للأمير يظهر فرنسا بمظهر الدولة الواهنة الضعيفة، فعززوا قوات الماريشال ڤالي، وإن لم تسلم خطته من إنتقادات الأوساط الفرنسيّة.

وينبغي هنا أن ننوهه بأسرة سيدي علي مبارك دفين مدينة القليعة، فإن هذه الأسرة تصدت للمقاومة ضدّ الاحتلال الفرنسي بالمنطقة لمدة أربعين سنة، ذلك أن "الحاج محي الدين الصغير ولد سيدي علي مبارك هاجم الجماعات الفرنسيّة ببوفاريك، وانتقاما من ذلك إحتل الجيش الفرنسي مدينة القليعة وسجن سيدي محمد وسيدي علاّل من أفراد أسرة الحاج محي الدين الصغير"[3]، وفي سنة 1835، في شهر فيفري " إستقبل الحاج محي

(1)- أنظر: مجلة الثقافة، ع 26، ص 131.

(2)- أنظر: محمد بن عبد القادر الجزائري (الأمير) تحفة الزائر في تاريخ الجزائر و الأمير عبد القادر، شرح و تعليق ممدوح حقي، ص 363.

(3)- أنظر: جمعية سيدي علي مبارك، مؤسسة الأمير عبد القادر، الإحتفال بذكرى المائتي عام لمولد الأمير عبد القادر، ووفاة محمد بن علال، يومي 19-20 مارس 2008م، حجوط.

الدين الصغير الأمير عبد القادر بواد الفضة ليعرض عليه مشاركته في محاربة فرنسا، وهكذا أصبح الحاج محي الدين الصغير خليفة للأمير عبد القادر بمليانة".[1]

والجدير بالذكر أن المقاومة الشّعبيّة في منطقة متيجة شارك فيها الجميع أهل المدن وأهل الجبل، بل حتى الشّعراء الشّعبيين، فلم يكتف الشّاعر بدوره كمبدع و ناشر للقصائد الشّعرية بل هناك من حمل السلاح والقصيدة في آن واحد، وقد أورد الدوق أورليون، في هذا المجال ما قام به أحد شعراء منطقة حجوط غربي العاصمة بين ذويه وما حلّ بهم بعد مقتله، فيذكر أن سكان ناحية حجوط قد كبدوا الفرنسيين أفدح الخسائر وأنهم حرموهم من النوم وأجبروهم على اليقظة والحذر كل حين[2] وإن " وفاة واحد من بني حجوط، وهو الشّاعر بوثلجة الذي لقي مصرعه في إحدى المعارك، كانت خسارة كبرى بالنسبة إليهم، فقد كان بوثلجة بتجاوبه مع ذلك الشعب الثائر الذي يستمد عزيمته من تضحيات أبنائه، كان بوثلجة أصدق تعبيرا من جميع الشّعراء، لأنه كان أكثر منهم إيمانا، وقد عبّر في قصائده الرائعة عن الألم الذي يحز في نفسه، وعن الوطنية التي آمن بها إيمانا صادقا..."[3].

من خلال هذا السرد التاريخي، يظهر لنا أن سكان منطقة متيجة، ومنهم قبائل حجوط على سبيل المثال، قدموا تضحيات جسام ورفضوا تواجد الإستعمار الفرنسي بالمنطقة، التي ستصبح فيما بعد نقطة إرتكاز وبداية للتوسّع الإستعماري داخل القطر الجزائري.

3-4-7- الحركة التبشيرية الفرنسيّة في متيجة:

إتخد الإستعمار الفرنسي من التبشير المسيحي بعد غزوه للجزائر حجة لتبرير تواجده، صحيح كان دافع إحتلاله الأول هو المطمع الإقتصادي: " غير أن هناك دوافع أخرى تضافرت معه و دعمت إحتلاله و ساندته، وأبرزها الدين"[4] أي التبشير بالدين بل

(1)- أنظر: جمعية سيدي علي مبارك، مؤسسة الأمير عبد القادر.

(2)- أنظر: محمد بن عبد القادر الجزائري (الأمير)، تحفة الزائر، ج 1، ص ص 436-437.

(3)- عبد القادر خليفي: دور الأدب الشعبي في المقاومة الوطنية، سلسلة منشورات الجيب، إصدار المجلس الأعلى للّغة العربية، الجزائر، أكتوبر 2005م، ص 26.

(4)- نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، ص 69.

بالديانة المسيحية، في أوساط المجتمع الجزائري المكتشف علميّاً، ومن أشهر المبشرين المسيحيين الذين قدموا خدمات جليلة للإستعمار هو البارون أوغسطين دوفيلار: " الذي عزم على الذهاب إلى مصر، وأثناء سفره مرّ بالجزائر التي توقف بها في 12 جانفي 1832م فأعجبته فاستقر بها فكان أول معمر (مبشر) دخلها".[1]

ونظرا للحركة الإستيطانية التي دعا إليها الجنرال "كلوزيل" إشترى هذا المبشر الآنف الذكر " إقطاعات من الأراضي في القبة وبراقي وابن عكنون وبوفاريك وبسهل متيجة، وقد أدرك أهميّة ناحية بوفاريك لأنها مفترق الطرق يتوافد على سوقها سكان الأطلس البليدي كل أسبوع".[2] فبإمكانه ربط علاقة تجارية معهم "لنشر أعماله الخيرية"[3]، وقد أيده في مشروعه هذا الحاكم العام الكونت درلون Derlon .

إهتم الفرنسيون بتنصير الجزائريين، وخاصة على التنصير الجماعي بدل التنصير الفردي كما ركزوا بصفة أخص على الأطفال بدل الكبار، لأن الكبار لهم مناعة دينيّة إسلامية وراثية، أما فئة الصغار، فإنهم يشكلونهم دينيا كما يشاؤون، ولذلك أنشأوا دوراً وملاجئ، وخاصة لفئة الفقراء والمعوزين والمرضى حيث أنشأ الأب بريمولت Brimault ملجأ بمدينة بوفاريك BOUFARIK وآخر ببن عكنون Ben Aknoun سنة 1844م.[4] وأيد الجنرال بيجو Pugeaud هذا المشروع بعدما كان يمقت رجال الدين وخاصة المبشرين، غيرّ نظرته إليهم مادام مشروعهم يخدمه، فهم بأعمالهم هذه يخدمون سياسته الإستيطانية، وبدأ يعطف عليهم، ويدافع عنهم، فقد دخل عليه في سنة 1844م الأب بريمولت اليسوعي يشكو له ما تعرض له من انتقادات الصحفيين على أعماله التبشيرية هذه، فكتب (بيجو) مقالا في شهر سبتمبر 1844م قائلا فيه: " تعلمون جيّدًا (يخاطب الصحفيين) أني لست يسوعيا ولا متعصبا، ولكني إنساني... إنني أطلب الحفاظ على اليسوعيين التابعين لي، إنهم لا يخلقون لي أي مشكلة، بل يعملون، وبجدية لنجاح رسالتي (يقصد الإستيطان والإستعمار عن طريق التبشير وتمسيح الجزائريين) وإن الذين يردِدُّون

(1)- خديجة بقطاش: الحركة التبشيرية الفرنسية في الجزائر، 1830م-1871م، منشورات دحلب، 2007م، ص 44.

(2)-المرجع نفسه، ص 45.

(3)- المرجع نفسه، ص 68.

(4)- المرجع نفسه، ص 57.

طردهم، يجب عليهم أن يخلفوهم حتّى يعوضوا أعمال التمريض والخدمات المجانيّة."[1]
من خلال هذا الردّ، يتبين لنا أن المبشرين وجدوا حماية من العسكريين، لأنهم يخدمونهم ويهيئون لهم النفوس والعقول لتقبل فكرة الإستعمار، فكل من التبشير والإستعمار، تعاونا على تخّريب عقول ونفوس الجزائريين قصد إفتكاك أراضيهم.ولكن الجزائريين الرافضين – ضمنيا وعلنيا – للإستعمار، لم ينجرّوا وراء هذا المسعى المغرِضْ.

ويظهر تشجيع بيجو لظاهرة التبشير واضحا عندما "ذهب بنفسه صحبة جماعة من الأطفال تمّ أسرهم في حملة مدينة بوفاريك وعددهم 250 طفلا، وذلك إلى ملجأ ابن عكنون وسلّمهم إلى الأب بريمولت قائلا له: حاول يا أبت أن تجعلهم مسيحيين، فإذا فعلت ذلك فلن يعودوا إلى دينهم ليطلقوا علينا النار."[2]

وكذلك كان للافيجري دورٌ فعال في هذا الإتجاه، فقد قام بتنصير عدد كبير من الأولاد اليتامى، ضحايا المجاعة والتشرد والفقر، حيث جمع حوالي 1753 متشردًّا وفقيرا تتراوح أعمارهم بين ثماني وخمس عشرة سنة، وحمل إليهم التبرعات من الجزائر وفرنسا وأسس لإيوائهم مركزا بعيدا عن المدن[3]، كما قام بتزويج اليتامى المتنصرين وأولّهم قبائلي سمّاه فرنسوا بن عيسى وعربي سماه جان شريف.[4]

قام هؤلاء المبشرون بخدمات صحيّة وطبية كثيرة، وأما الراهبات البيض فتجلّى نشاطهن في التمريض، وتعليم البنات[5] التدبير المنزلي، وحياكة السجاد والخياطة، هذا فضلا عن تعليم مبادئء الدين المسيحي.

ورغم ماحاوله المبشرون من طمس معالم الدين الإسلامي في شمال إفريقيا وخاصة في الجزائر، ورغم ما بنوا من كنائس وملاجئ ومستشفيات لمداواة المعوزين والفقراء وخاصة منهم الأطفال، إلاّ أن مشاريعهم باءت بالفشل، رغم تواجدهم قرنا وإثنين وثلاثين سنة "وهكذا، تمكن الإسلام من صهر كل التيارات المهاجرة والمتعاقبة في بوتقة واحدة،

(1)- خديجة بقطاش: الحركة التبشيرية الفرنسية في الجزائر، 1830م-1871م، ص 207.
(2)- المرجع نفسه، ص 58.
(3)- نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ص 72.
(4)- المرجع نفسه، ص 73.
(5)- المرجع نفسه، ص 73.

وقد نجح أكثر من المسيحيّة في خلق صنف جديد من المجتمعات وهو المجتمع المسلم بشمال إفريقيا ولا يمكن التمييز بين الأصول العرقيّة فيه إلاّ من الناحيّة الإثنوغرافية."[1]

3-4-8- الوضع الثقافي في العهد الإستعماري:

كان هدف الإستعمار الفرنسي طيلة تواجده بالجزائر يعمل على إفراغ المحتوى الثقافي الأصيل للشخصية الجزائرية وإبعادها عن المكون العربي الإسلامي، وإحلال محل ذلك مضمون الشخصية الفرنسيّة بكل أبعادها الثقافية والدينية، يقول كارلو نالينو: "دعوا عنكم ما وقع في المغرب الأوسط، أي بلاد الجزائر بعد الاحتلال الفرنسي،فإنَّ مصابيح العلوم العربيّة أطفئت هنالك، وتلاشت الآداب كليًّا حتىّ لايجاوز عدد أنامل اليد من يتمكّن من استعمال اللّغة الفصحى في الكلام واندرست المكاتب العربيّة التي قد إشتهرت في الأجيال الخالية بالقسنطينة وبجاية وتلمسان، وكادت تضمحلُّ معرفة الآثار العربيّة عند الوطنيّين كيف لا وهناك الشُّبَّانُ في نفس مدارس القضاء الشّرعي يتلقون أكثر العلوم بلسان الفرنسيين".[2]

وكان هذا الوضع الثقافي يشرف عليه " أساتذة الإستعمار الفرنسي، وهم متخصصون في العلوم الإنسانية، وعارفون بالدقائق الخفيّة للتركيب النفسي والإجتماعي للفرد".[3]

كان هذا المخطط الممنهج المدروس يقضي بـ " غلق جميع الفرص أمام الجزائري التي تمكنه من تعلم لغته الوطنية، وهذا يطبق في المدرسة على الخصوص "[4] وهذا ماجعل ظهور ردود فعل شعبية إيجابية " تتمثل في حركات الإصلاح التي كانـت تحث الشعب على تأسيس الزوايا، ثم المدارس الشّعبيّة للإبقاء على لغته حيّة".[5]

---

(1)- فيليب لوكا، جون كلود فاتان: جزائر الإنثروبولوجيين، نقد السسيولوجيا الكولونيالية، منشورات الذكرى الأربعين للإستقلال، ترجمة: محمد يحياتن، بشير بولفراق، وردة لبنان، ط 1، 2002م، ص 170.

(2)- كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، نص المحاضرات التي ألقاها في الجامعة المصرية، تقديم طه حسين، دار المعارف بمصر، ط2، 1970م، ص 63. (اعتنت بنشرها –ابنته– الأستاذة ماريا نالينو).

(3)- عثمان سعدي: عروبة الجزائر عبر التاريخ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثانية، الجزائر، 1985م، ص93.

(4)- المرجع نفسه، ص 93.

(5)- المرجع نفسه، ص 93.

وقد تأسست زوايا ومدارس شعبية استقطبت الطلبة الجزائريين كبارا وصغارا، وبفضل هذا التعليم الديني التقليدي في هذه الفضاءات العلمية بالإضافة إلى الكتاتيب والجوامع، حافظت الجزائر على شخصيتها العربيّة والأمازيغية التاريخية، ويرجع ذلك إلى وعي المجتمع الشّعبي على بساطته[1].

والذين قاوموا هذا التجهيل الممنهج هم رجال التعليم الجزائريين، يوم كانوا أمام طلابهم يحاضرون ويقدمون دروسهم، وكانت السلطة الفرنسيّة غير راضية عليهم ولا على طريقة تدريسهم لأنهم كانوا لايخدمون سياستهم التعليمية من منطلقات وطنية، ولهذا كانوا تحت رقابة المفتشين الفرنسيين الذين كانوا لا يرضون عن المدرسين الجزائريين حينما يقومون بزيارتهم الميدانية للمدارس بهدف تفتيشهم.

وحسب التقرير الذي أورده أبو القاسم سعد الله عن المدرسين بالمدارس البليدية في مطلع القرن العشرين، فإن المفتشين الفرنسيين غير راضين عنهم، لأنهم لا يتبعون في تدريسهم الطرق الفرنسيّة في التدريس، كما أنهم أبدوا عليهم بعض الملاحظات في تقاريرهم الميدانية المرفوعة لمسؤوليهم، مما يستدعي أويُوحي باستبدالهم بآخرين لأنهم يخرِّجون جيلا وطنيا بطرقهم المتبعة في التدريس، سيكون خطرا على تواجدهم، يقول: "إنّ مدرسة البليدة سنة 1907م كان يدرّس لتلاميذه الحساب والفقه والتوحيد، ولم يذكر صاحب التقرير وهو السيد ويليام مارسيه إسم المدرس، وإنما إنتقده بقوله إن أهل البليدة غير مستفيدين منه، كما أن هذه المدينة لم ترشح سوى تلميذ واحد لمدرسة الجزائر خلال السنوات الست الماضية"[2].

فالمدرسون الجزائريون، حسب هذا التقرير، لا يتبعون طرق التدريس الفرنسيّة، ولا مناهجهم، ويفهم من هذا أن عملهم هذا خطر على عقول الناشئة من منظور الفرنسيين، وهذا الذي لا يُسمح به.

---

(1)- أنظر: عبد القادر جغلول: تاريخ الجزائر الحديث، دراسة سوسيولوجية، تر، فيصل عباس مراجعة خليل أحمد خليل، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1982م، الفصل الثاني بعنوان محمد بن رحال ومسألة تعليم الجزائريين (1886-1925 م)، ص 59 – 124.

(2)- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر، ج 3، الجزائر، 2007م، ص ص 104 – 105.

أما المفتش ديستان: فقد انتقد في تقريره هو كذلك الشيخ عبد الرحمن بن أحمد بن زروق، وهذا في تقريره الذي أعدّه عنه سنة 1910 م، وقال عنه إنه معلم: " تقليدي في دروسه ومنهاجه، فهو لا يستعمل السبورة ولا طريقة المساءلة."[1] أي الطريقة الحديثة في التدريس المبنية على المساءلة والمحاورة، بدل طريقة التلقين المباشر.

ويعود المفتش نفسه بعد سنتين، ليعدّ تقريرا آخر حول هذا الشيخ زروق، وذلك في سنة 1912 م فيرى: " أن تعليم الشيخ زروق كافٍ و لكن تأثيره بسيط"[2] وكان للشيخ زروق درسان أحدهما عام و آخر خاص.

وبعد هذه الإنتقادات الموجة إليه، بقي في وظيفته إلى غاية 1914م، وبعدها حل محله السيد قلَّال منور، الذي كان من خريجي مدرسة الجزائر الشرعيّة – الفرنسيّة – وهو ماكان المفتشون الفرنسيون حريصين عليه كثيرا[3].

ويسوق سعد الله الملاحظات التي أبداها المفتشون الفرنسيون عادة على المدرسين الجزائريين، الذي درسوا بالطريقة التقليدية، والذين لم يتخرجوا من المدارس الفرنسيّة ويراها كالتالي: عدم الإحتفاظ بسجلات التلاميذ، عدم إستعمال السبورة، أبناؤهم يحضرون لدروسهم، تعليمهم غير عصري، وأنهم لا يبثون الأفكار الفرنسيّة في الحاضرين، بالإضافة إلى أن بعضهم كان مرابطا ويوظف التصوف في دروسه، وأخيرا أنهم لايعرفون اللّغة الفرنسيّة، وكذلك تلاميذهم غالبا."[4]

ومميزات هذه الطريقة التقليدية التي كان يعتمدها المدرسون الجزائريون، هي أصالة منهجهم التقليدي في التدريس، وهو الذي يساعدهم – كما كانوا يرون – في بث الأفكار والروح الوطنية في نفوس طلابهم – وخاصة – إذا كانت الدروس تلقى شفوياً، وأن التلاميذ لايحتفظون بالكراريس، والشيوخ بالسجلات، لأن الكراريس والسجلات وثائق تدينهم، فهم إذن في مأمن من المراقبة الإستعمارية إما كأُناس أو كمناهج وأفكار، من أجل ذلك " كانت كلّ التقارير توحي باستبدال الشيوخ بخريجي المدارس الشرعيّة –

(1)– أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ص 105.

(2)– المرجع نفسه، ص 105.

(3)– المرجع نفسه، ص 105.

(4)– المرجع نفسه، ص 106.

الفرنسيّة – ولا سيما المتخرجون منهم من القسم العالي بمدرسة الجزائر"[1] لأنّ مثل هؤلاء المتشبعين بالثقافة الفرنسيّة باستطاعتهم، بث الأفكار الفرنسيّة في عقول التلاميذ الصغار حتىّ ينشأوا على حبها، وبالتالي لا يقاومونها لاحقا، لأنهم مصنوعون على أعينها، ولكن ليسوا كلهم سواء، ولنا مثال على ذلك هو محمد بن أبي شنت[2] الذي كان من المتخرجين من المدرسة الفرنسيّة، ورغم ذلك كان شخصية وطنية.

3-4-9- الظروف العامة التي عاشتها متيجة خلال القرن التاسع عشر:

خلال القرن التاسع عشر، عاشت منطقة متيجة ظروفا قاسيّة، تمثلت في المجاعة وهجوم الجراد والجفاف.

أ- **المجاعة:** بعد الزلزال الذي ضرب مدينة البليدة و ضواحيها، و وباء الكوليرا[3] والتيفوس[4] سنة 1839 م تظافرت هذه النكبات فأدت إلى ظهور أزمة إقتصادية وسياسيّة، نتجت عنها مجاعة كانت سنة 1867 م واستمرت إلى غاية 1868 م[5].

ب- هجوم الجراد سنة 1866 م: كما عرفت المنطقة هجوم الجراد " على الجزائر في شهر أفريل 1866 م، فعمّ السهل المتيجي، وكل المناطق المجاورة له، (فسمي العام بعام الجراد)، بحيث أصبحت حقول القمح والشعير، وهي أمل السكان ومصدر رزقهم وغذاءهم الأساسي، خالية تماماً من الغلة."[6] فسمي هذا العام بعام الجراد ومازال النّاس يذكرونه حتى اليوم.

---

(1)- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ص 106.

(2)- أنظر: عبد الرحمن الجيلالي: ذكرى الدكتور محمد بن أبي شنب، مطبعة إميل بيفيسيطير، الجزائر، ط 1، 1932م.

(3)- الكوليرا: مرض وبائي وخيم.

أنظر: المعجم العربي الأساسي، طبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (لاروس) 1989 م، ص 1061.

(4)- التيفوس: حمى تتميز بارتفاع الحرارة والإغماء وظهور طفح بقعي على الجلد.

أنظر: المعجم العربي الأساسي، ص 207.

(5)- أنظر: نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، ص 33.

(6)- خديجة بقطاش: الحركة التبشيرية الفرنسية في الجزائر، 1830م-1871م، ص 44.

ج- **الجفاف:** وكما عانت منطقة متيجة من ويلات المجاعة وهجوم الجراد، عانت كذلك من الجفاف، مما جعل الكاردينال لافيجري يقول: "إنّ الفلاحين في بلاد القبائل يأكلون العشب وأوراق الشجر وهم شبه عراة "[1] هذا الجفاف لم يتأثر به الأوربيون كثيرًا. لأنهم كانوا يملكون أحسن الأراضي، وأكثرها ماءاً بخلاف الفلاحين الجزائريين الذين كانوا يسكنون الجبال والمرتفعات لأن السلطة الفرنسيّة قد استولت على أراضيهم ونزعتها منهم ووزعتها على المعمرين[2].

ومن نتائج هذا الجفاف أن " الشعير الذي كان يباع ب 20 فرنكا قد ارتفع إلى 22 فرنكا بسهل المتيجة، و35 فرنكا بمنطقة القبائل و40 فرنكا بمليانة و75 فرنكا بالجلفة".[3]

وتلاحظ خديجة بقطاش على هذا الوضع أن سعر الشعير " كلما تقدمنا نحو المناطق الداخلية والجنوب زادت الأسعار، وهو أمر يجعلنا نقول بأن أغلب المناطق المتضررة هي الأقاليم الداخلية ".[4] وهذا يعني أن سهل متيجة كان أقل تضررا بخلاف باقي المناطق الأخرى، وهذا ما جعل المستعمرين يتشبثون به أكثر من حيث توزيع أراضيه الخصبة على الوافدين من المعمرين المستوطنين من الفرنسيين والإيطاليين والإسبان والمالطيين.[5] أومن حيث بناء المستوطنات وغرسه بالأشجار المثمرة كأشجار البرتقال والكروم وغيرها. " ففي سنة 1842 م منحت (فرنسا) للأوربيين 105000 هكتار من أخصب الأراضي الفلاحية، وقامت بمصادرة 60000 هكتار من أراضي متيجة لسبب عدم تقديم أصحابها الوثائق التي تثبت ملكيتهم لها"[6]

---

(1)- نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، ص 33.

(2)- أنظر: صالح عباد: المعمرون والسياسة الفرنسية في الجزائر (1830م – 1900م)، ص 10.
وكذلك عمار عمورة، نبيل دادوة: الجزائر بوابة التاريخ، ص 251.

(3)- خديجة بقطاش: الحركة التبشيرية الفرنسية في الجزائر، 1830م-1871م، ص 102.

(4) – المرجع نفسه، ص 102.

(5)- أنظر:
Patrick Eveno et Jean Planchais, La Guerre D'Algerie, éditions Laphomic, Alger, 1990, p14.

(6)- عمار عمورة، نبيل دادوة: الجزائر بوابة التاريخ، ص 251.

د- الأمراض والأوبئة: بعد تلك المجاعة وهجوم الجراد والجفاف، أصابت المنطقة بعض الأمراض والأوبئة المعدية، فانتشر وباء الكوليرا والتيفوس المذكورين سابقا، فانتشر جراء ذلك الجياع في كل مكان، وأصبحوا يقتاتون من جذوع الشجر والأعشاب والكلاب وبأن بعضهم أكل لحوم الأحياء من البشر، وبلغ الأمر ببعضهم أن أصبحوا يتنازعون على المزابل والفضلات بالمدن[1] التي يستوطنها المعمرون. أما وباء الكوليرا –الذي سبق ذكره– والذي ضرب المنطقة. فقد نتج عنه ضحايا كثيرون، فجريدة المرشد الجزائرية تذكر بأن العدد بلغ 128812 ضحية، هذا في الأشهر الأربعة الأولى بعد انتشار ذلك الوباء[2].

3-5- متيجة أثناء الثورة التحريرية 1954:

3-5-1- مرحلة ما قبل الثورة:

كانت منطقة متيجة قبل اندلاع الثورة المسلحة عام 1954 م مكانا مهما للقاءات وإجتماعات زعماء الأحزاب السياسية الفاعلين في الميدان حيث كانوا يجتمعون للتخطيط الثوري.[3] " كما شهدت نشاطا سياسيا تمثل في ظهور بعض الأحزاب المعروفة وذلك في ناحية بوعينان، حزب حركة الإنتصار للحريات الديموقراطية لمصالي الحاج(M.T.L.D) المنبثق عن حزب الشعب (P.P.A) والحزب الشيوعي الجزائر (P.C.A)، وحزب الإتحاد الديموقراطي للحركات الجزائرية (U.D.M.A) لفرحات عباس".[4]

3-5-2- مرحلة الثورة:

في نوفمبر عندما اندلعت الثورة عام 1954م، كان عدد من المجندين يهربون من ثكنات الجيش الفرنسي ويلتحقون بصفوف الثورة[5]. وقد صنفت منطقة متيجة إبان الثورة

---

(1)- خديجة بقطاش: الحركة التبشيرية الفرنسية في الجزائر، 1830م-1871م، ص 103.

(2)- المرجع نفسه، ص 103.

(3)- أنظر: رابح خدوسي وحسين عبروس: متيجة ليلة أول نوفمبر 1954 م شهادات حية، دار الحضارة، بئر توتة، الجزائر، ط 1، 2000م، ص 13 وما بعدها (التحضير للثورة في متيجة).

(4)- رابح خدوسي: بني ميسرة، الأطلس البليدي ومتيجة، تاريخ وثقافة، ص ص 157 – 158.

(5)- دراسة حول عادات وتقاليد سكان ولاية البليدة (مخطوط)

التحريرية بالولاية الرابعة أي ضمن الجزائر العاصمة وضواحيها، وكان قائدها رابح بيطاط[1] ونوابه سويداني بوجمعة[2] الذي استشهد في مقطع خيرة[3] وبوشعايب، كان هذا

---

(1)- رابح بيطاط: (1925م – 2000م) شخصية ثورية و سياسية، كان ممثل مدينة الجزائر، سجن سنة 1955م، ترأس المجلس الشعبي الوطني بعد وفاة الرئيس هواري بومدين في سنة 1978م لمدة أربعين يوما.

(2)- سويداني بوجمعة: ولد يوم 1922/01/10م بولاية قالمة، واستشهد يوم 16 أفريل 1956م بعد وقوعه في حاجز قرب مدينة القليعة.

(3)- مقطع خيرة: هو طريق يقع في خط البليدة ودواودة في محور القليعة، وهو قديم جدا، كان أهل متيجة يمرون عليه عند ذهابهم إلى البحر، تقول الرواية الشعبية في قصة تسميته، أن كل المسافرين من سهل متيجة (البليدة، بوفاريك، وحتى المدية) يمرون على هذا الطريق الوحيد المؤدي إلى البحر عصرئذ، ولكن كلما يمر عليه التجار يظهر لهم شبح بسيفه يخبرهم بين ترك متاعهم أو مواجهته، ودائما كانوا يهربون ويتركون متاعهم من شدّة خوفهم منه، واستمر الحال، ومرات يظهر لهم وهو يركب جواده وحاملا سيفه، ويعطي لهم مهلة هرب بدون متاعهم وإلاّ قتلهم. وأمام هذا الوضع، اجتمع سكان مدينة البليدة في دوار سيدي الكبير للبحث في أمر هذا الشبح الذي يظهر في طريق واد مزفران والذي يسبب لهم خسارة كبيرة حتى امتنع الناس من المرور عبر هذا الطريق، وبينما كانوا مجتمعين يفكرون في خطة يواجهون بها هذا الشبح، كالهجوم عليه جماعيا وتمشيط الغابة و قتله. جاء إليهم ابن المداح، مداح مدينة البليدة، وهو شخص لديه من القوة البدنية ما يؤهله لمبارزته، وكان أبوه مداح المدينة كذلك في الأعراس والمناسبات، واقترح عليهم أن يذهب وحده و يأتي لهم بهذا الشبح جثة هامدة، فخافوا عليه وقالوا له إن الشبح واجهه الكثيرون بدون جدوى، فلا تغامر فإنك ستفشل، فقال اعطوني فرصة و سترون النتيجة. وذهب ابن المداح إلى ذلك المكان، وبدأ وهو على فرسه متمشقا سيفه يمدح بصوت مرتفع، لعله يسمع الشبح ويخرج إليه، لكنه أصابه الذعر وفكر في الهروب أو الإنسحاب، إلاّ أنه تفكر كيف يواجه أبناء بلدته (السكان) بفشله وجبنه، ثم يرجع للمدح وبدأ يفعل كما يفعل أبوه، فخرج الشبح بكامل هيبته، ففزع ابن المداح، فقال له الشبح، من أنت و ماذا تفعل هنا؟ فقال له: أنا ابن مدّاح البليدة، وأتيت إلى هنا لأمدح لك أحسن المديح، فقال له الشبح امدح لي مديحا أسمعه، فبدأ ابن المداح يمدح له عن النساء وجمالهن وزينتهن وزواجه منهن وقص حياتهن. وإذا بالشبح ينزع من على وجهه القناع (masque) فإذا به إمرأة جميلة قالت له: هل أنا مثل النساء اللّواتي وصفتهن لي، جمالا وزينة، فقال لها ابن المدّاح، نعم، والله جمالك أكثر منهن بكثير، وسألها من أنت؟ قالت أنا إسمي خيرة، مات أبي و لم أجد شيئا أعيل به نفسي وعائلتي سوى قطع هذا الطريق وتخويف الناس، لأستحوذ على متاعهم، واقترح عليها ابن المداح الزواج، وأنه سيعيلها هي وعائلتها، فقبلت إقتراحه، وتابت على فعلها ذاك أمامه، وهمَّ بأخذها إلى مدينة البليدة. أثناء غيابه كان السكان يتحدثون عن موته، بسبب غيابه الطويل، واقترحوا أن يخرجوا جماعة كبيرة في الغد لتعقب الشبح و البحث عن جثة ابن المداح. وفي المساء جاء إبن المداح مع إمراة، فتعجب السكان وقال له أحدهم: كيف نحن ننتظر أن تقتل الشبح، وأنت ذهبت تبحث عن فتاة لتجلبها معك، فقص عليهم ابن المداح قصته، وأن الشبح ما هو إلا إمرأة اسمها خيرة وهي هذه التي معه، وتزوجها. ومن ذلك الحين، والناس أهل متيجة (البليدة، بوفاريك وغيرها) يذهبون إلى واد مزفران والدواودة بكل أمان، وسميت تلك الطريق منذ ذلك الوقت إلى يومنا هذا (مقطع خيرة).

المصدر: رواية شعبية متداولة في الوسط الشعبي المتيجي، أفادني بها أيضاً السيد محمد غزالي 58 سنة فلاح بمنطقة الحطاطبة بتاريخ 2012/03/20م.

بتاريخ 10 أكتوبر 1954م، حيث اجتمع الستة[1] في لابوانت بالعاصمة، وقرروا تقسيم البلاد إلى خمس ولايات وتعيين مسؤوليها ونوابهم[2]، وضمن الولاية الرابعة كانت منطقة متيجة، ووقعت أحداث كثيرة يمكننا ذكر بعضها بإيجاز.

عرفت منطقة متيجة[3] غيرها من مناطق الوطن[4] أحداثا تاريخية هامة وقعت بها أثناء الثورة، هذه الثورة التي انتقلت من مرحلة الإنتفاضات الشّعبيّة الرافضة إلى مرحلة تنظيم قوة وطنيّة موَّحدة وفعـّالة، وعرفت المنطقة رجالاً [5] كان لهم دور فعال في إعداد الثورة وتنفيذها، كما كانت لهم صلة بالنظام الثوري، وهم الذين كانوا وراء نشر الفكر الثوري وإعداد الشعب[6].

اتسعت دائرة التنظيم الثوري بالمنطقة، فاشتدت مراقبة المستعمر لها وركز بها تواجده، فسارع الشعب إلى العمل الثوري، كل حسب استطاعته وموقفه وحسب ما كلف به من طرف جبهة التحرير الوطني، ولاحظ الإستعمار ذلك وحاول جاهدا أن يضع حدا لهذا التزايد المستمر من مؤيدي الثورة[7]، وسمى ذلك بالعصيان المدني، فقام بتجريد سكان

---

(1)- إجتماع الستة هم: العربي بن مهيدي، عبان رمضان، كريم بلقاسم،عمر أوعمران، زيغود يوسف، الأخضر بن طوبال

(2)- أنظر: بشير بلاح: موجز تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر(1830م /1889م)، دار المعرفة د.ت، ص ص 130 – 131.

(3)- أنظر: رابح خدوسي وحسين عبروس: متيجة ليلة أول نوفمبر 1954 م شهادات حية.

(4)- مثل الأوراس و شمال قسنطينة ومنطقة القبائل والونشريس، والغرب الجزائري.

أنظر: حزب جبهة التحرير الوطني، المنظمة الوطنية للمجاهدين، الملتقى الوطني الثاني لتاريخ الثورة، ج 2، المجلد 2، المنعقد بقصر الأمم من 8 إلى 10 ماي 1984م، طبع و نشر قطاع الإعلام والثقافة والتكوين، ص 77.

(5)- مثل: بوعلام قانون، رابح عبد القادر المدعو عبد الكريم، العربي موايسي (صهر سويداني بوجمعة)، محمد مسوكات، عمراوي محمد المدعو سي مفتاح، مباركي بوعلام، علي معزيز.

أنظر: متيجة ليلة أول نوفمبر 1954م، المصدر السابق، ص 07.

(6)- أنظر: مصطفى طلاس وبسام العسلي: الثورة الجزائرية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دار الرائد للكتاب، الجزائر 2010م، ص 122 و ما بعدها.

- عمّي محفوظ سليمان (مجاهد): أبطال ولاية البليدة، تبعا لشهادات رفقاء الكفاح وعائلات الشهداء، ج 3، طبعة المجلس الشعبي البلدي لبلدية البليدة، المركز الثقافي الإسلامي فرع البليدة، منظمة المجاهدين لولاية البليدة، سنة 2005.

(7)- أنظر: محمود متولي: ثورة الجزائر وإنتصار إرادة الإنسان العربي، ص 133، بيان رقم 4.

المنطقة والأهالي مما يملكون، وهو لايرى أن بذلك يؤجج فيهم روح المقاومة، وأنه بطريقة غير مباشرة يدفعهم للإنضمام إلى صفوف المجاهدين، وبالتالي يقوي صفوف الثورة، كما قام الإستعمار الفرنسي بتجميع السكان و مراقبة تحركاتهم واتصالاتهم بغيرهم.

شارك رجال أبطال في إطلاق الرصاصة الأولى ليلة أول نوفمبر 1954م بمنطقة متيجة إذ وحسب شهادات متطابقة فإن مدينة بوفاريك تعرضت تلك الليلة ثكنتها وتعاونية الخضر والفواكه إلى أحداث بطولية، وكان الهجوم على الثكنة المذكورة رفقة سويداني بوجمعة، عبد القادر بن طوبال، عباس الفضيل أوعمران وآخرين[1].

ومن العمليات الثورية التي نفذها المجاهدون سنة 1956م، أنه في مصنع الجير بحمام ملوان قام أحد المجاهدين وهو عوشة محمد محفوظ بتخريب حوالي 20 عربة تابعة للمصنع، كما قام كل من جقنون أحمد وعوشة مولود باستعمال النار في المصنع المذكور الذي تعطل نهائيا[2]، كذلك أحرق كل من عوشة مولود وعوشة أحمد حافلة ركاب بالطريق الرابط بين حمام ملوان وبوقرة، كما أحرق عوشة مصطفى وعوشة سليمان حافلة أخرى بالمكان المذكور سابقا[3].

ومن الأحداث الثورية التي وقعت خلال سنتي 1955 و 1956 م نجد أنه "قد برزت قوة شعبية منظمة تعمل على تنظيم عمليات تخريبية للإقتصاد الفرنسي فقامت بما يلي: إتلاف وحرق محاصيل المعمرين واسطبلاتهم، قطع الأشجار المثمرة، وتخريب الطرقات وقطع الكهرباء والهاتف"[4].

---

(1)- ومن الذين شاركوا كذلك في هذه الأحداث: رابح عبد القادر وبوعلام بوقرعة، وقانون بوعلام، وعمر صامت.

أنظر: رابح خدوسي، بني ميسرة، ص 161.

أنظر كذلك: بلدية بوفاريك، تاريخ، واقع، آفاق. إعداد المجلس الشعبي لبلدية بوفاريك، دائرة بوفاريك، ولاية البليدة، طبعة القرطبية للإعلام والنشر والإشهار، 2003م، ص 07.

(2)- رابح خدوسي، بني ميسرة، ص 161.

(3)- المرجع نفسه، ص 181.

أنظر أيضا: ولد حسين محمد الشريف: من المقاومة إلى الحرب من أجل الإستقلال (1830م – 1962م)، دار القصبة، (مخطوط)، وكتاب في قلب المعركة، دار القصبة، 2007م.

(4)- أنظر نبذة تاريخية عن الحطاطبة، من إعداد جمعية أول نوفمبر لحماية وتخليد مآثر الثورة التحريرية لولاية تيبازة، جويلية 1996م، المنطقة الوطنية للمجاهدين رقم (2) مخطوط.

وكان رد الفعل الفرنسي تجاه هذه السياسة الشّعبيّة المنتهجة أنه "قام بعدة أعمال إجرامية كرد فعل منها: القتل والتعذيب والتجريد والتشريد، والزج بالمواطنين في السجون"[1]، كما قام بإحراق المداشر وإطلاق الرصاص على الجزائريين الأبرياء مثل قسوم أحمد وجرودي ثم حملهما على طائرة مروحية وإلقائهما على غابة تاقطوفت سنة 1957م[2].

كلّ هذا من أجل القضاء على الثورة و المجاهدين، إلَّا أن إرادة الشعب كانت أقوى والإيمان بالثورة كان أكبر على حد قول أبي القاسم الشابي:

إذا الشّعبُ يوما أرادَ الحياة فلابدّ أن يستجيب القدر!!
ولابدّ للّيل أن ينجلي ولابدّ للقيد أنْ ينكَسِر!!
وَلَمْ أَتَخَوَّف وعور الشعاب ولا كبّة اللَّهب المستَعِرْ
ومن لم يحب صعود الجبال يعش أَبَدَ الدَّهْرِ بَيْنَ الحُفَرْ[3]

وبالفعل لم يتخوف الشعب الجزائري من وعورة الشعاب، ولا اللهب المستعر، وصعدوا الجبال ولم يرضوا بالعيش بين الحفر، واشتدت المقاومة واتسعت رقعة الثورة بمتيجة وضواحيها في الناحيّة الغربية ومثال على ذلك منطقة الحطاطبة وبالضبط نذكر معركة حوش صوانة سنة 1957 م التي مازال النّاس لحد اليوم يذكرونها[4].

و"حوش صوانة" هي مزرعة كانت تابعة أو (ملكا) لأحد المعمرين الفرنسيين الأثرياء[5] وهي غنية بالأشجار المثمرة كالبرتقال وغيره، تقول الروايات الشفوية المتواترة أنه" كان فوج من المجاهدين متمركزا بهذا المكان للقيام بعدة عمليات ضد مواقع الإستعمار[6] وبتاريخ 1957/03/01م أكتشف أمرهم من قبل القوات الإستعمارية التي

(1)- أنظر: نبذة تاريخية عن الحطاطبة، مخطوط.

(2)- أنظر: رابح خدوسي: بني ميسرة، ص 181.

(3)- أبو القاسم الشابي: الديوان (أغاني الحياة)، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1997م، ص 77.

(4)- أنظر نبذة تاريخية عن الحطاطبة، مخطوط.

(5)- يقع هذا الحوش في بلدية الحطاطبة ولاية تيبازة.

(6)- مواقع الإستعمار بالمنطقة هي الأحواش الكثيرة (المزارع) التي ملكها المعمرون، وكذلك المدن التي يسكنونها.

قامت بتطويق المنطقة (المكان) مما أدّى إلى وقوع إشتباك عنيف دام قرابة 05 ساعات، فكانت الحصيلة مقتل عدد كبير من جنود الاحتلال، بينما استشهد المجاهد البطل نصاح أحمد[1]، وفي اليوم الموالي قامت عساكر فرنسا بتطويق المكان وتمشيطه بحثا عن المجاهدين إنتقاما لقتلاهم، فتمَّ القبض على 44 مواطنا، وزّج بهم في المعتقلات، وبعد الإستنطاق والتعذيب، نفذ حكم الإعدام في ثلاثة منهم[2].[3]

هذه المعركة مازالت وقائعها تروى إلى حدّ الساعة بالمنطقة يتوارث أخبارها النّاس جيلا بعد جيل، وخاصة في المناسبات الوطنية.

وبتاريخ 1956/08/07م، أحضرت القوات الفرنسيّة في المكان حلولة الساحلية مجموعة من المناضلين وكان عددهم خمسة (05).[4] حيث ألقي القبض عليهم وزُجّ بهم في المعتقلات ثم نفذ فيهم حكم الإعدام الجماعي[5]. وفي السنة نفسها (1956م) قامت القوات الفرنسيّة بإعدام مواطنين بالطريق المؤدي إلى بلدية العفرون[6].

أما بتاريخ 17 أفريل من نفس السنة (1957 م)، فقد قامت القوات الفرنسيّة "بإحضار ثمانية (08) مواطنين من بلدية عين تقورايت (برار سابقاً) إلى المكان المسمى حلولة الساحلية[7] ونفذ حكم الإعدام الجماعي فيهم[8] ولم يكتف الفرنسيون الظالمون الغاصبون بالقتل والتشريد و الإعدام الجماعي، بل واصلوا انتقامهم من المواطنين العزل لخلق الرعب والفزع في أوساطهم"[9] حتى ليصدق عليهم قول الشّاعر علي محمود طه:

---

(1)- عائلة نصاح لحد الساعة مازالت تسكن حوالي 5 كلم من الحطاطبة اتجاه القليعة، وتسمى بالنصاصحة.

(2)- هم: ولد سليمان محمد، طاحي أحمد، سفراني محمد.

(3)- أنظر: نبذة تاريخية عن الحطاطبة، مخطوط.

(4)- هم: أحمد عماري، مصطفى جيلالي، مصطفى فارسي، سعيد ديس، بلقاسم نجار.
أنظر: نبذة تاريخية عن الحطاطبة.

(5)- أنظر: المرجع نفسه، مخطوط.

(6)- أنظر: المرجع نفسه، مخطوط.

(7)- حلولة الساحلية: قرية تبعد عن الحطاطبة بثلاث كيلومتر غربا، و هي قرية فلاحية إشتراكية، إفتتحها الرئيس الشاذلي بن جديد عام 1979م رفقة ملكة إسبانيا إيليزابيث.

(8)- هم: جربوعة جلول، جربوعة عبد الله، بولنوار عبد القادر، جلولي محمد، نجار الطيب، درعاني شيشي، شيخي حسين، حمادة محمد.

(9)- أنظر: نبذة تاريخية عن الحطاطبة، مخطوط.

أخي جَاوَزَ الظَالِـمُـونَ الْمَدَى فَـحُـقَّ الْـجِـهَادُ و حُقَّ الْفِدَا
وليسوا بغير صـليل الــسُّيُوفِ يجيبون صوتا لنا أو صَـدى[1]

والسيف هنا رمز للقوة فهو من باب الرمزية.

وهناك معركة أخرى سنذكرها، تلك هي معركة حيّ رحمان 1958م، وهي من المعارك التي وقعت في وسط متيجة، التي وقعت أحداثها بتاريخ 12 ماي 1958 م، حيث كانت مجموعة من خمسة مجاهدين، متمركزين في مخبأ (كازمة). وبعدما علمت القوات الفرنسيّة بتواجدهم، لأنـهـم يـشـكـلـون خـطـرا عـليهـم وخاصة والمنطقة فلاحية، إذ يهلك المعمرون مآت الهكتارات من الأراضي الفلاحية الخصبة في وسط السهل المتيجي[2]، وكانت القوات الفرنسيّة مجهزة كعادتها بأحدث الأسلحة الفتاكة، حاصرت المجاهدين، ووقع إشتباك بينهما دام أربعة (04) ساعات، أسفرت المعركة عن مقتل عدد كبير من جنود الاحتلال، واستشهد خلالها أربعة مجاهدين[3] وألقي القبض على الخامس منهم وهو ونفوفي الطيب، وفي اليوم الموالي داهمت القوات الإستعمارية منازل المواطنين وألقت القبض على عدد كبير منهم وساقتهم إلى السجون".[4]

---

(1)- أنظر: علي محمود طه: قصيدة (أخي جاوز الظالمون المدى)، وتعرف بعنوان آخر وهو (فلسطين) و(أخي العربي).

أنظرها في: النصوص الأدبية، تأليف محمد الصالح رمضان وتوفيق محمد شاهين، مكتبة النهضة الجزائرية، ط 2، ج 1، 1965م، ص 119 (ملحوظة) القصيدة غير موجودة في ديوانه المطبوع سنة 1999م، عن دار العودة، بيروت، لبنان، 1999م.

(2)- لقد استقر بعض رؤوس الأموال (من المعمرين) في منطقة الأربعاء وحوش قندورة وحوش الخطاب قرب الأربعاء و برقي (براقي) ورغاية، وأكبر هؤلاء هو الأمير مير الذي تحصل على ثلاثة أحواش مساحتها الإجمالية 2000 هكتار، كما تدخلت الإدارة (الإستعمارية) بشكل أكثر جدية من ذي قبل، فأقامت أولى قرية إستيطانية في بوفاريك سنة 1836م، وزعت على القادمين إليها 562 قطعة أرضية بلغت مساحة كل منها ثلث الهكتار، كما وزعت 173 قطعة بلغت مساحة الواحدة منها 4 هكتارات في الأحواش المجاورة لبوفاريك.

أنظر: صالح عباد: المعمرون والسياسة الفرنسية في الجزائر (1830م – 1900م)، ص 09.

و كذلك عمار عمورة، نبيل دادوة: الجزائر بوابة التاريخ، ص 251.

(3)- هم: بوزيدي ميلود، ولد سنان محمد، الونفوفي قويدر، بن زروق أحمد.

أنظر: نبذة تاريخية عن الحطاطبة، مخطوط.

(4)- المرجع نفسه، مخطوط.

وهكذا نلاحظ أن منطقة متيجة، كباقي مناطق الوطن، دفت قوافل من الشهداء[1] الذين بفضلهم وبفضل تضحياتهم إستقلت الجزائر، ونالت حريتها التي افتقدتها طيلة القرن وإثنين وثلاثين سنة[2].

3-5-3- مرحلة ما بعد الإستقلال:

بعد أن نالت الجزائر إستقلالها عام 1962م، ساهمت منطقة متيجة كباقي مناطق الوطن في البناء والتشييد الوطني، وهذا بفضل رجالها وثرواتها، بحيث كانت تحتل ولازالت مكانة أساسية في شتى الميادين، الإقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة لكن "والمؤسف أن هذه الأرض الخصبة تعاني حاليا الإغتيال يوميا بفعل الإسمنت المسلح"[3] والذي يزداد كل يوم في تقليص مساحتها الترابية والمنتجة للغلّات، فكل هذه الحركة التنموية المتمثلة في العمارات السكنية والمصانع والمنشآت القاعدية ذات الطابع الإجتماعي، ظلت تغزو هذا السهل، وما أراضي موزاية والعفرون وأحمر العين وبوركيكة وحجوط وسيدي راشد والحطاطبة ووادي العلايق وبوفاريك والأربعاء وغيرها مما هو في نطاق حدود هذا السهل الخصيب، إذا حُوفِظَ عليها " فإنها ستفتح آفاق جديدة من تمكين سهل المتيجة من أن يلعب دورا أساسيا في التنمية الفلاحّية بالبلاد نظرا لجودة وخصوبة أراضيه".[4]

4- المعطيات الثقافية.

كل مجتمع من المجتمعات الإنسانية إلاّ وله ثقافته الخاصة به، فالثقافة هي "ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعارف والعقائد، والفنّون والأخلاق، والقوانين، والعادات، وأي قدرات وخصال يكتسبها الإنسان نتيجة لوجوده كعضو في المجتمع"[5] فالثقافة إذن، ظاهرة خاصة بالإنسان، ولذلك فالشخص الذي لا يتصل بالكائنات الإنسانية لا يمكنه بعد

---

(1)- أنظر: ولد الحسين محمد الشريف: من المقاومة ألى الحرب من أجل الإستقلال (1830م – 1962م)، دار القصبة (مخطوط). وكتاب في قلب المعركة، تقديم الحاج بن علا، دار القصبة، 2007م.

(2)- دام الإستعمار الفرنسي في الجزائر من 1830 – 1962 قرنا واثنين وثلاثين سنة، وهي اول بلد عربي يدخله الإستعمار وآخر بلد عربي يخرج منه، ومن ثمة فهو استعمار استيطاني وليس مجرد حماية، مثل مصر، سورية، تونس، ليبيا، المغرب.

(3)- أنظر: رابح خدوسي: متيجة ليلة أول نوفمبر 1954م، ص 06.

(4)- ولايات في تطور: إعداد وكالة الأنباء الجزائرية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1989م، ص 117.

(5)- فارس خليل: التطوير الثقافي في مجتمعنا الاشتراكي، مكتبة القاهرة الحديثة، الطبعة الأولى، 1965 م، ص 44.

سنّ العاشرة أو الخامسة عشرة أن يحصل على طبيعة إنسانية كاملة إذا ما ألقينا به بين كائنات غير إنسانية، فثقافة الفرد لا يمكن أن تنفصل عن ثقافة الطائفة، وأن ثقافة الطائفة لا يمكن أن تنعزل عن ثقافة الشعب بمجموعه، وبالتالي فكل جيل من الأجيال وكل عصر من العصور له فلسفته وأفكاره التي تسيره وأن مجموعة هذه الأفكار هي التي تكون ما نعنيه بالثقافة.

وقد قسم علماء الأنتروبولوجيا والفولكلور الثقافة إلى عناصر مادية وأخرى غير مادية، وإن كان ذلك تقسيما شكليا، وهو على النحو التالي.

أ- ثقافة مادية وهي كل ما ينتجه الإنسان من مواد.

ب- ثقافة غير مادية: وهي كالعرف والأساليب الفنّية، وقواعد السلوك والأخلاق، والقيم والتقاليد...

وإذا ذهبنا إلى استقصاء تعاريف و مفاهيم الثقافة، ومميزاتها، فإن ذلك يخرج بنا عن نطاق بحثنا هذا،[1] وإنما نزيد أن نركز هنا على مظاهر الثقافة التي تشكل هوية المجتمع المتيجي، فبطبيعة الحال ما دام هناك مجتمع فهناك ثقافة بالضرورة[2].

4-1- الثقافة اللّامادّية:

4-1-1- الفنّ الغنائي الشّعبي:

إن الحياة الشّعبيّة في منطقة متيجة اليوم جد متنوعة، ذلك أن المنطقة عرفت تنوعا حضاريا منذ القديم شأنها شأن بقية المناطق الجزائرية العريقة الأخرى، كحضارة قسنطينة أووهران أو تلمسان فالفنّ الأندلسي- مثلا- بصفة عامة ظهر خلال القرن السادس عشر،

---

(1)- أنظر: * أحمد بن نعمان: هذه هي الثقافة، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، برج الكيفان، الجزائر، ط 1، 1996 م.

* فوزي العنتيل: الفلكلور ما هو؟، دار المعارف، مصر، 1965 م.

* ميليفيل.ج هرسكوفيتز: أسس الأنتروبولوجيا الثقافية، تع رباح النفاخ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 1973م.

* يوليوس ليبس: أصل الأشياء، بدايات الثقافة الإنسانية، تر كامل اسماعيل، الناشر المدى، ط2، دمشق، سورية، 2006م.

(2)- أنظر: وليام هاولز: ما وراء التاريخ، ترجمة و تقديم أحمد أبو زيد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1965 م.

حين عرفت هذه الفترة ظهور أشكال وطبوع، أطلق عليها إسم الحوزي، العروبي، والمحجوز وغيره، وقد تسربت هذه الأشكال إلى المنطقة عن طريق قدوم الشّعراء إليها من إسبانيا، واحتكاكهم بسكان المنطقة، وإن الشيوخ القدامى يعترفون بالبليدة كمنطقة ذات صيت موسيقى وسمعة جد عريقة[1] ولعلّ اسم الشيخ دحمان بن عاشور[2] ومحمد التوري[3]، وعبد الرحمن سطوف[4] و رابح درياسة[5] والشيخ سفينجة[6] من أهم الأسماء الفنّية التي كتبت بأحرف من ذهب اسم البليدة[7]، المدينة الأم التي أنجبت أسماءً من الصعب إنجابها مرةً ثانية.

ومن الفنّون المتواجد اليوم بالمنطقة وترجع إلى ماضٍ عريق الفنّون التاليّة:

أ- **فنّ الحوزي:** هذا الفنّ ظهر في تلمسان خلال القرن السادس عشر (16)، وكان الشّاعر سعيد المنداسي[8] أول شّاعر شعبي اتخذ من هذا الفنّ لونا شعريا، ومنه الحوزي الريفي الذي يتميز بتوظيف اللّغة العاميّة، فشعره أطول من شعر الموشحات، وهذا اللّون من الفنّون مازال لحد اليوم يمارس بالمنطقة.

---

(1)- أنظر المهرجان الوطني لأغنية الحوزي، البليدة من 16 إلى 31 ماي 1996 م، ص 25، مقال عبد القادر بن دعماش.

(2)- دحمان بن عاشور: اسمه الحقيقي عبد الرحمن بن عاشور، من مواليد 1912 بالبليدة، توفي سنة 1976 م بالبليدة.

(3)- محمد التوري: مؤلف مسرحي من مواليد 09 نوفمبر 1914 م بمدينة البليدة، توفي في 30 أفريل 1959 م.

(4)- عبد الرحمن سطوف: من مواليد 26 ماي 1934 م بمدينة البليدة.

(5)- أنظر ترجمة حياته في ملحق تراجم الشعراء في آخر هذه الرسالة.

(6)- سفينجة محمد: من مواليد 1844 م بمدينة الجزائر، توفي في 14 جوان2008 م مدينة الجزائر ودفن بمقبرة سيدي أمحمد.

(7)- للمزيد من الاطلاع على هذه الأعلام أنظر: مسعود كواتي ومحمد شريف سيدي موسى، أعلام مدينة الجزائر ومتيجة، دار الحضارة، بئر توتة الجزائر، ط 1، 2007 م.

(8)- سعيد المنداسي: شاعر شعبي عاش بفاس و مراكش مدة طويلة في رعاية العلويين، وكان معلما لمولاي اسماعيل، فأكرمه هذا الأخير عندما تولى الحكم، كان شهيرا متقدما في صنعة الشّعر المعرب والملحون، أشهر قصائده "العقيقة" إلا أنه ما فتئ أن أحس بالحنين إلى الوطن فرجع إلى تلمسان ومكث بها إلى أن أتى أجله.

أنظر: محمد بكوشة، ديوان سعيد المنداسي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970 م، ص ص 3 – 4.

ب- الشّعبي العروبي: ينحدر من فنّ الصنعة لمدينة الجزائر، ومدرسة الشيخ الحاج العنقى[1] أشهرها.

ج- المحجوز: وهو فنّ ينحدر من المالوف القسنطيني، وهي مدرسة الحاج محمد الطاهر الفرقاني.

د- الأندلسي: وهو الفنّ الذي ورد إلى المنطقة مع هجرة الأندلسيين، ومازال باقيا إلى اليوم، وهو الأشهر بالمنطقة بحكم أن قسما من سكانها من حفدة الأندلسيين.

هذه الفنّون بطبوعها منذ القديم، مازالت حيّة بين النّاس يتوارثونها أبا عن جد، ونادرا ما تجد أحداَ لا يهتم بها، إذ لا تكاد تخلو عائلة من عائلات البليدة دون أن تحتضن في بيتها آلة موسيقية، أو إبن منخرط بإحدى الجمعيات الثقافية أو الموسيقية.

إن هذا التنوع الثقافي ساهم كثيرا في جعل منطقة متيجة معروفة بمبدعيها على المستوى الوطني، فقد تغنى بها أكثر من شّاعر وغرم بها أكثر من مستعمر، وقال فيها الشيخ سيدي أحمد بن يوسف دفين مليانة عندما زارها وأعجب بها "سموك البليدة وأنا سميتك الوريدة"[2] وإذا ذكرنا البليدة فإننا نعني بها كل منطقة متيجة. منطقة الورود والخيرات التي هام بها الكثيرون.

4-1-2- الأمثال الشّعبيّة:

عّرف أحمد أمين الأمثال الشّعبيّة بأنها " نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللّفظ وحسن المعنى لطف التشبيه وجودة الكناية، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم، ومزيّة الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب"[3] فهي صفوة الأقوال، وعصارة الأفكار لأجيال

---

(1)- محمد العنقى: هو محمد إيدير حالو آيت أوعراب المعروف بالحاج أمحمد العنقى، من مواليد 20 ماي 1907 م بحي القصبة في مدينة الجزائر، توفي في 23 نوفمبر 1978 م.

أنظر: مسعود كواتي ومحمد شريف سيدي موسى، أعلام مدينة الجزائر ومتيجة، ص ص 187 – 188.

(2)- أنظر المهرجان الوطني لأغنية الحوزي، ص 33.

(3)- أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، شركة نوابغ الفكر، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2008م، ص 71.

سبقتنا عبر التاريخ الإنساني، وهي زبدة الكلام الصادر عن البلغاء والحكماء، أجمع المحدثون على صوابها للإستشهاد بها في مواقف الجدل، ومختلف ضروب الكلام، بل وفنّ الكلام، وهي مصابيح الأقوال كما يقال[1].

كما تعتبر الأمثال الشّعبيّة صورة واضحة عن تاريخ العطاء البشري، وعن حياة أجيال وأجيال مليئة بالتجارب والخبرات، بالأفراح والأقراح، وأساليب الحياة المرتبطة بها[2].

والأمثال الشّعبيّة أكثر الأنواع الأدبية الشّعبيّة التي أولادها الدارسون اهتمامهم، ويرجع ذلك إلى سهولة جمعها وتصنيفها[3]، وقديما اعتنى العرب بجمع الأمثال[4]، وحديثا قام قادة بوطارن بجمع الأمثال الشّعبيّة الجزائرية[5] وغيره من الباحثين والأكادميين[6].

إن منطقة متيجة العريقة في التاريخ، تحفل بثقافة شعبية أصلية هذه الثقافة– الشّعبيّة– التي هي في تدهور اليوم واندثار وهذا بفعل ثقافة الإزدراء والنسيان فضلا عن النظرة الدونية لعناصر الثقافة الشّعبيّة، سواء من قبل النخبة الرسميّة أو من أنصاف المثقفين. والذي زاد الأمر سوءا هو أن هذه الثقافة الشّعبيّة أغلبها مازال شفويا غير مدون، وبالتالي تذهب مع أهلها. فكلما مات شيخ كبير ماتت معه مكتبة. ولذا فعلى الباحثين تدارك الأمر، من جمع وتصنيف وتدوين قبل فوات الأوان.

والملاحظ أن هذه الأمثال الشّعبيّة التي نحن بصدد تدوين بعضها، هي متنوعة المواضـيع، إنـنـا نلمس فيها حكمة و رأيا صائبا لدى سكان المنطقة، ومدى تمسكهم بقيم

---

(1)– أنظر: رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي ومتيجة تاريخ وثقافة، ص 91.

(2)–أنظر: المرجع نفسه، ص 91.

(3)– نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، ط 3، د.ت، ص 173.

(4)– أنظر: الأبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق و تقديم: عبد الله أنيس الطباع، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.

(5)– أنظر: قادة بوطارن:

Kadda Boutarene: proverbes et Dictions Populaires Algeriens-Recueillis- classés, Traduits et Commentés 2 ém editions 1986, Office des Publications Universsitaires Alger.

(6)– أنظر: عبد المالك مرتاض: في الأمثال الزراعية، دراسة تشريحية لسبعة و عشرين مثلاً شعبياً جزائرياً، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982 م.

الحق والجمال والعمل والعدل، وهذه نماذج منها[1]:

1- الله يجعل في كلّ ثنية وْلِيَّة.
2- العروس تشكرها أمها وْ خَالَتْهَا.
3- أعْمَشْ وَ لَا أعْمَى.
4- الجاَرْ قبل الدَارْ.
5- الزْعَافْ يْخَرَجْ السَّرْ.
6- الْحْمَارْ حْمَارِي وَانَا رَاكب اللُّورْ.
7- اخْدَمْ باطل و لا تقعد عَاطَلْ.
8- إِذَا تْخَلْطَتْ لَدْيَانْ شَدّْ في دِينَك.
9- كِي طَارَتْ الْطْيُورْ جَاتْ الْهَامَة الدُّورْ.
10- طَوَّالْ الْخِيطْ مَا هُو خَيَّاطْ.

4-1-3- الألغاز الشّعبيّة:

اللّغز شكل أدبي شعبي قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافية[2] وهو في جوهره استعارة التي تنشأ نتيجة التقدم العقلي في إدراك الترابط والمقارنة وإدراك أوجه الشبه والإختلاف[3]. فضلا على أن اللغز يحتوي على عنصر الفكاهة التي تنجم على احتواء اللّغز لعنصر المفاجأة[4].

ويطلق على اللّغز اسم المحاجية، أو الحجاية أو الأحجية[5] والأحجية ذات صلة بالحجا وهو العقل، وذو الحجا هو العاقل ويقال حاجيتُهُ فحجوتُهُ أي غالبته في الفطنة فغلبته[6].

---

(1)- هذه الأمثال الشعبية مجموعة من الميدان، بتاريخ: 2010/10/12 م
(2)- نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 191.
(3)- المرجع نفسه، ص 191.
(4)- المرجع نفسه، ص 191.
(5)- يوسف بوجميعة: حاجيتك (1000 أحجية و أحجية من التراث الشعبي الجزائري)، أوراق ثقافية للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط 2، 2013م، ص 06.
(6)- المرجع نفسه، ص 06.

فكأن "لحجاية" اختبار لمخزون الذاكرة وحضور البديهة في جلسات تفصح عن عبقرية المخيلة الشّعبيّة في القدرة على التكثيف والتلميح والإيحاء[1].

ومنطقة متيجة تزخر بهذا التراث الشفهي، المتمثل في الألغاز، وهي عبارة عن جملة استفهامية حول معنى يتضمنه السؤال ليجيب عنه السامع، حسب قدرات فهمه وذكائه.[2] وهي بسيطة وطريفة، مستمدة من الواقع المعيش والمحيط الثقافي الشفوي، ومن الألغاز الشّعبيّة المنتشرة في المنطقة ما يلي[3]:

1- عديت على البيوت شفت الرجال يزغرتوا والنسا سكوت (الديك- الدجاجة).

2- وَلْدَتْهُمْ وَ رَبَاتْهُمْ وَ دَارَتْ الْحَايَلْ بِينَاتْهُمْ (الرمانة).

3- عجوز مكمشة حرّمت علينا الْعْشَا (الحار).

4- حمرة تلالي في كاف عالي (البرتقال).

5- بيض رفروف يشرب الماء كالخروف (البغرير/ العجينة)

6- بنت السلطان لابسة قفطان (الذرة)

7- جدّي هاز جدّة و جدة هازة ولادها (القدرة و الكسكاس).

8- جماعة في حانوت الي يخرج منهم يموت (علبة الكبريت).

9- يَمْشِي لِلْقُدَامْ وَ اللُّورَة مَا يْخَافْ لَوْ يْقَابَلْ عَشْرَة (المنشار).

10- تطيرْ بْلَا جَنْحَينْ و تَاكُلْ اللْحَمْ بْلاَ سَنِينْ (الرصاصة).

4-1-4- البوقالات

تزخر المنطقة بفن البوقالات وهو شائع بين النساء خاصة يتداولنه في سهرات ليالي رمضان في زمن كانت فيه وسائل الترفيه الحديثة منعدمة.

وتتطلب لعبة البوقالة تحضير الأجواء الحميمية الملائمة التي تساعد المشاركات فيها على فتح مخيلتهن وفسح خواطرهن وشرح صدورهن للفال الطيب والأمل والرجاء والحلم.

---

(1)- يوسف بوجميعة: حاجيتك (1000 أحجية و أحجية من التراث الشعبي الجزائري)، ص 07.

(2)- أنظر: رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي و متيجة تاريخ و ثقافة، ص 102.

(3)- بناء على ملاحظات الباحث، وجمعه الميداني لهذه الألغاز من أفواه حملة التراث الشعبي بتاريخ: 2010/11/16م.

ولعل أهم ما يميز هذه اللعبة هو ضرورة أن تعقد النساء المستأنسات بمقاطعها الشّعرية اللطيفة المعنى، ما يسمى ب «الفال»، وتعني البوقالة "أن تعقد المرأة النية داخل قلبها بالتفكير في شخص من الأشخاص زوجا كان أو إبنا أو أخا بعيدا أو أما أو في أي من الأصفياء والأحباب بل حتى في الأعداء والخصوم، بمحاولة إسقاط معنى أبيات البوقالة الموجهة لها، على شأن الاسم الذي نوته، مع الرجاء أن يتم ذلك حقا"[1]

ومن أساسيات «البوقالة» أن لا تنال المرأة حظها من الأبيات الشّعرية إلا بعدما تمسك بجزء من خمارها أو تنورتها أو أي قطعة قماش أمامها وتصنع منها عقدة صغيرة مرة واحدة قبل أن تفتح هذه العقدة بعد الاستماع إلى البوقالة والكشف إن أرادت عن اسم الشخص الذي أسقطت عليه هذا الفال.

وتأخذ لعبة البوقالة تسميتها "من الإناء الفخاري المعروف باسم «بوقالة»، الذي كان وما يزال يستخدم في هذه اللعبة، بعد أن يتم ملؤه بقليل من الماء يرفق ب «الكانون» أو «النافخ» للتبخير بكل أنواع البخور من جاوي وعنبر"[2].

وبدأت لعبة البوقالة تأخذ طريقها إلى الزوال سنة بعد أخرى منذ نهاية الستينات قبل أن يعاد لها الاعتبار مؤخرا. إذ عادت بعض الأوساط العائلية في أحيائها الشعبية لتهتم ثانية بهذه اللعبة لكن بتجريدها للأسف من بعض الجزئيات التي تصنع خصوصيتها.

ولعل أهم ما يجب ذكره بخصوص هذه اللعبة أن قائلها أو قائلتها يظلان مجهولين، إذ لم يتمكن أي باحث إلى يومنا هذا بالرغم من الجهود التي بذلت في هذا الشأن من تحديد هوية مؤسس هذه اللعبة بما في ذلك تاريخ نشأتها ومكانها وأصل الأبيات المتلوة فيها.

ولا تكتمل الصورة حول لعبة «البوقالة» إلا بعد تقديم نماذج من أبياتها الشّعرية

---

(1)- فتيحة بوروينة: مكتب «الرياض»، الجزائر، ملف محمل بتاريخ 2013/03/06 بتوقيت 16:15 عبر الموقع الالكتروني:

http://www.alriyadh.com/102223

(2)- نفس الموقع.

التي تتنوع تبعا لتنوع الحالة والمقام، ولا تسترسل النسوة في تلاوة هذه الأشعار ما لم تبدأ بالتعويذة والصلاة على الرسول (صلى الله عليه وسلم) لافتتاح جلسة البوقالة وهذا نموذج منها[1].

بـــاســـم الله بْـدِيـــتْ وعَلَى النَبِي صَلِـيتْ
وعَلَى الصَحَابَة رضِيتْ وَعَيَّطْـتْ يَـا خَـالْقِي
يَـامُـغِـيـثْ كُلْ مُغِيثْ يَارَبْ السَمَاءْ العَـالِي

وهنا نموذج من بوقالة تقال في حسن جمال المرأة وطلب القرب منها:

يَا لاَلَّتِي[2] فَاطِمَة يَالاَلَّتِي فَطُومْ سُـبْـحَانْ خَـالْقَكْ
رِيـتْ[3]الـنْـجُومْ فِي الـسَـمَـاءْ حَـسَبْتْهُـمْ سَـاقَكْ
الْـعَـيْـنْ تَـبْـكِـي عَـلِـيـكْ وَالْقَـلْـبْ مَشْـتَاقَكْ

في طلب القرب

عَـنْـدْنَـا شَجْرَة مْعَـمْرَة بِالْيَاقُوتْ
وَعَـنْـدْنَـا فَوَّارْة مْعَـمْرَة بِالْحُـوتْ
اَعْطُونِي ابَنْتْكُمْ أُو نْـطِيحْ نْمُوتْ

نموذج من بوقالة تقال في استقبال الغائب:

السَفِينَة الِّلي جَـاتْ بَاشْ أَنْكَافِيـهَا[4]
بِـالُّـلـوزْ وَالـسُـكَـرْ نَطْعَمْ غَاشِيهَا
وَبِـالـزْبَـادْ وَالْـعِطْرْ نَطْلِي سْوَارِيهَا
وَنَطْلَبْ رَبِي العَزِيزْ لْلْـحَـجْ يَدِّيـهَا[5]

---

(1)- بناء على ملاحظات الباحث، وجمعه الميداني لهذه الألغاز من أفواه حملة التراث الشعبي بتاريخ: 2013/04/02م.

(2)- لاَلَّتِي: سيدتي

(3)- رِيتْ: رأيت.

(4)- أَنْكَافِيهَا: أكافئها

(5)- يَدِّيهَا: يأخذها.

بوقالة في ألم الفراق..

بَعَثْتْ لَكْ يَا شْبَـابْ دْمُوعِي قُرُنْفُلَة حَمْرَاء
يَـاعَــدُوْ بَـنْ عْـدُو بَـدَّلْـتْـنِـي بَـامْــرَأة
قَالْ لِي وَالله يَا لاَلَة مَــا نْـبَـدْلَـكْ بِـالْغِيرْ
مَحَـبْتَكْ فِي قَـلْـبِي حَتَى يْشِيبْ الـطِـيرْ

4-1-5- الأساطير:

الأساطير جمع أسطورة، وتعني في الإستعمال الدّارج، كل شيئ يناقض الواقع، أوبتعبير آخر ما لا وجود له في الواقع[1] فهي من سطر يسطر تسطيرا أي ألف يؤلف تأليفا، ويقول ابن منظور: "سطر علينا أتانا بالأساطير، الليث: يقال: سطر فلان يسطر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل يقول هو يسطر ما لا أصل له أي يؤلف"[2] وجاء في موضع آخر من اللسان: يقال: "سطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل، ونمقها وتلك الأقاويل الأساطير"[3] ويقابل كلمة أسطورة في اللّغة الفرنسيّة كلمة mythe وهي مأخوذة من الأصل الإغريقي "mythas" الذي كان يعني (الكلمة المنطوقة). قبل أن يحصر معناه في "الحكاية التي تختص بالآلهة و أفعالهم ومغامراتهم".[4]

فالأساطير- إذن- حكايات من نسج الخيال وضفتها الأمم الغابرة و الأقوام التي عاشت في القديم، وانتقلت عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى جيل، فهي حكايات خيالية عريقة مما بقي خالدا في التاريخ وعالقا بالذاكرة الشّعبيّة، يطبعها البعد عن الواقع والنزوع إلى الخيال[5].

ويبدو أن دراسة الأساطير كان لها تبرير آخر وهو أنها تنطوي على مضامين نفسية وذهنية يمكن استثمارها في تحليل وتركيب الشخصية البشرية من زاوية النظم الروحية

(1)- عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009 م، ص 73.
(2)- ابن منظور: لسان العرب، طبعة دار المعارف بمصر، د.ت، ص 2007.
(3)- المرجع نفسه، ص 2007.
(4)- نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 18.
(5)- أمينة فزاري: مناهج دراسات الأدب الشعبي، دار الكتاب الحديث، الجزائر، ط 2012 م، ص 71.

بعلاقتها السحريّة و الغيبية. والأسطورية وتأثيرها الواعي وغير الواعي في سلوك الإنسان[1] ومما تزخر به منطقة متيجة من أساطير، أسطورة عرف سيدي معمر[2]. وهي أسطورة تتردد كثيرا في المنطقة وخاصة في مدينة حجوط و ضواحيها، بل يمتد تداولها حتى منطقة شرشال وسيدي غيلاس ومدينة مناصر وحجرة النّص والداموس، بولاية تيبازة، وخميس مليانة ومدينة عين الدفلى بولاية عين الدفلى، بحكم التنقل بين النّاس أوالترحال والمصاهرة. وعلى كلٍّ فإنه ليست هناك حدود بين الثقافات، فالظواهر الثقافية عابرة للحدود سواء الوطنية أو الدولية، ومضمون هذه الأسطورة هو أن سيدي معمر ولّي الصالح، تربي على يد أخته (العلياء).

وأتباع هذا الوليّ لهم عادات وتقاليد خاصة بهم تميزهم، وخاصة فيما يتعلق بالزواج. فهم لا يعطون المرأة مهرها إلاّ بعد ليلة الدُّخلة، ويعطونها بدل المهر قبل الزواج قطعة نقدية تقدر ب4 دورو (20سنتيم). وعند إخراج البنت من بيت والدها، تخرج حافية القدمين، أما أهل العريس فيخطفون شيئا من بيت العروس، ليبقى فال خير للعائلتين، أوبالأحرى كذكرى توطد المحبة بين العائلتين أو الأسرتين، وكانوا قديما يخرجون العروس من بيت أهلها صباحا على الساعة الرابعة، أما في السنوات الأخيرة وخاصة في فترة التسعينات، لم يعد الأمر كذلك نظرا للظروف الأمنية التي مرت بها البلاد، ومن عاداتهم إخراج العروس على حصان أبيض، وعندما يذهب أهلها معها إلى بيت العريس، لا يتذوقون شيئا من طعامهم ولا يأكلون، لأن هذا في عرفهم يعتبر نذير شؤم للعريسين، إلَّا في اليوم الموالي بعد اليلة الدّخلة.

(1)- قيس النوري: الأساطير وعلم النفس، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق، ط 1981م، ص 06.

(2)- سيدي معمر: أحد الأولياء المشهورين بعرف سيدي معمر، ضريحه يوجد بمنطقة شرشال ولاية تيبازة، وهو مزار يقصده الناس، وخاصة مريدوه من كل مكان، قصد التبرك وإقامة ما يسمى بـ (الطعم) السنوي على غرار باقي أولياء الجزائر.

وغالبية العرائس على عرف سيدي معمر، يرقصن ويجذبن حتى يُغْمَى عَلَيْهِن، ومن يخالف هذه العادات والتقاليد لن ينجح في حياته، سواء تنتهي حياته بالطلاق أو عدم الإنجاب، وتحل عليه المصائب، لأن سيدي معمر (الوليّ) لم يرض عنه[1].

هذه الأسطورة، كما نلاحظ، كان لها تأثيرها في نفوس مريدي هذا الوليّ، الذي له سلطة روحيّة على أتباعه بدليل أن هذه الأسطورة مازالت حية بين النّاس اليوم، إلا أن تأثيرها كان في القديم أكثر من اليوم، لأن الجيل الجديد، جيل اليوم، وفي ظل التطور العلمي والتكنولوجي أصبح لا يعطي اهتماما كبيرا لمثل هذه الأساطير، ويراها من باب "البدع والخرافات والخزعبلات".[2]

إذا كانت أسطورة سيدي معمر لها سلطة روحية على منطقة غرب متيجة، فإن هناك سلطة أخرى لا تقل تأثيرا على سكان المنطقة، ونعني بها أسطورة وادي سيدي الكبير، وكيف ظهر أو نشأ هذا الوادي ذي المياه العذبة، هذا الوادي الذي أصبح ينسب إلى مؤسس المدينة سيدي أحمد الكبير، وهنا تنسج بعض الروايات[3] هي أقرب إلى الأسطورة منها إلى الحقيقة، في علاقة هذا العالم سيدي أحمد الكبير، بالوادي وكيف أنه شق مجراه بعصا كان يحملها[4]. وما دام الفعل الذي قام به يعد خارقا، تحددت علاقة سيدي أحمد الكبير بالمكان الحالي بسيدي الكبير العالم من خلال الضريح الذي أقيم له بالمنطقة التي لم تكن في زمنه سوى متنزها يسرّ الناظرين، وقد اكتسب المكان أهمية بالغة لدى المتيجيين وغيرهم من سكان المناطق المجاورة وحتى البعيدة، وأصبح المقام محجا للتبرك والزيارة.

فقد كان يوم الجمعة على غرار أيام الأسبوع يوما خاصا لهذه المنطقة بحيث يعمر بالزوار، ولكن في السنوات الأخيرة، لم يعد المكان يعج بالزوار كما كان من قبل، فقد كان

---

(1)- أنظر: عبد الرحمن بوزيدة: قاموس الأساطير الجزائرية، مركز البحث في الأنثروبولوجية الإجتماعية والثقافية، ط1، 2005 م، ص 60.

(2)- هذا موقف الجماعات الدينية، فضلا عن المثقفين.

(3)- الروايات الشعبية الشفوية المتداولة في المنطقة.

(4)- هذا الوادي أصبح فيما بعد منطقة تضم حيّاً سكنيا يقع على بعد ثلاث كيلومترات من جنوب البليدة، وسط مناظر طبيعة خلابة، تنسج لوحتها الجبال والغابات ومياه الوادي.

الزوار قديما، يقيمون الولائم ويقدمون الأضاحي والقرابين، لعلهم بهذه الأفعال ينالون بركته ورضاه.

وبما أن المنطقة تمتاز بمياهها العذبة، النقية، فقد أصبحت مكانا للإستثمار، بحيث أقيم بها مصنع للمياه المعدنية، يعرف اليوم في المنطقة وغيرها بماء سيدي الكبير.

وهناك أسطورة أخرى متداولة بالمنطقة تتعلق بأسطورة حمام ملوان والخمر، وموقع هذه الأسطورة هو حمام ملوان في وسط متيجة، وهو موقع له صدى في الثقافة الشّعبيّة المتيجية، كانت هذه المنطقة ومازالت تتميز بزيارة العائلات، يقصودونها للإستشفاء بمائها المعدني الطبيعي، وللوصول إلى هذا المكان، كان الزائرون يمرون بطريق ضيقة ترتمي على طرفيه أشجار كثيفة وقبل الوصول إلى الحمام المقصود بالزيارة، كانت الأسر تتجمعن لإعداد طبق الكسكس ليطعمن به ضيوفهن الزوار، لكن في في إحدى المرات، قمن بتحضيره و تقديمه للضيوف مع الخمر، فغضب الله عليهن، بسخطهن إلى حجارة صماء[1]، ومازال هذا الموضع مقصودا من قبل المرضى طلبا للشفاء، وعلى وجه الخصوص الذي أصابهم مسّ من الجن[2] كما تقدم فيه الذبائح بأنواعها من شاه إلى دجاج وخاصة الدِيَكة السوداء، كل ذلك لصد الجنون والشياطين ودفع آذاهم، ويقصده آخرون من أجل الزيارة والفسحة.

4-1-6- المعتقدات الشّعبيّة:

تعتبر المعتقدات الشّعبيّة أحد الجوانب الخفية من الثقافة التي يتلقاها الفرد داخل المجتمع، ويمارسها مع غيره، ومنها تتشكل تصوراته ورؤيته للحياة والعالم الخارجي، وهي كثيرة في المجتمع ومتنوعة لا يكاد يحاط بها لأنها "خبيئة في صدور النّاس وهي لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة- مبالغٌ فيها أومخففة – يلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعاً خاصاً" [3].

---

(1)- أنظر: عبد الرحمن بوزيدة، قاموس الأساطير الجزائرية، ص 234.

(2)- أنظر في علاقة الانسان بالجن: محمد الجوهري: علم الفلكلور، ج 2، دراسة المعتقدات الشعبية، دار المعارف، مصر، ط 1، 1980 م، ص 361 – 467.

(3)- المرجع نفسه، ص 22.

ومن المعتقدات الشّعبيّة السائدة في المنطقة:

أ- **الطيرة:** الطيرة والتشاؤم، يقال تطيرتُ من الشيء وبالشيء إذا تَشَاءمتُ منه، وقد تطير به وهي عند العرب بمعنى الحظ وبمعنى الشؤم لأن العرب كان من شأنها زجر الطير والتطير بها، ويتشاءمون منها خاصة إذا أثاروها و اتجهت ذات اليسار.[1]
وهذا حاصل في المجتمع المتيجي فإنهم يتطيرون من ذكر بعض الأشياء أو بعض الأسماء.

ب- **الفال:** الفال عكس الطيرة، فأصل الفال أن تسمع كلمة توافق ما أنت بصدده، وتبعثك على المضي فيه.[2]

ومن معتقداتهم أيضاً أن استعمال نبات السدرة يجلب الزواج للبنات العازبات. وذلك بالإغتسال به، ثم وضع هذا الماء في مكان طاهر كسقي الورد به مثلا[3] هذا العمل يجلب السعد أو الزواج للاّتي تأخر زواجهن، ومن قامت بهذا العمل منهن يكتب لها الدخول في القفص الذهبي[4]، كذلك الإعتقاد في الجن، وهو أن تسكن الجن في الإنسان، وهو نوع من المرض تتم مداواته بأن يُذْهِبَ بالمريض إلى أحد المزارات، كحمام ملوان مثلا، أو إلى أضرحة بعض الأولياء كضريح سيدي معمر، و ضريح سيدي علي مبارك بالقليعة، فمازال النّاس يزورونه من أجل التبرك و طلبا للشفاء من بعض الأمراض إلى اليوم، حيث يأتون بالشموع والحناء.

ويقولون إن إشعال الشموع من أجل أن تضيئ لنا الدنيا، والحناء لكي تحن علينا، وهناك نخلة في وسط هذه الزاوية يعتقدون أنه من نزع بعضا من جذوعها وبخّر به في بيته فذلك فأل حسن، وهذا كذلك يفيد البنات العازبات فيعجّل في زواجهن، وتوجد أيضا

---

(1)- ابن منظور: لسان العرب، ص 2735.

(2)- أنظر: مبارك بن محمد الميلي: رسالة الشرك ومظاهره، مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر، ط 2، 1966 م، ص188.

(3)- هذا المعتقد الشعبي منتشر في قرية أهل الوادي الثنية بدائرة شفة (البليدة).

(4)- هذا بناءا على الملاحظات التي رصدها الباحث أثناء تنقلاته الميدانية و محاورته لأبناء المنطقة حول موضوع المعتقدات.

عينٌ يقال بأن من شرب ماءها ينجح في حياته اليومية والدراسيّة، كما توجد أيام مخصصة للزيارة وهما يوما الإثنين والخميس. هذه المعتقدات متمكنة في أعماق النفس الإنسانية و"موجودة في كل مكان سواء عند الريفيين أو الحضر، عند غير المثقفين كما عند الذين بلغو مرتبة عالية من العلم والثقافة وصاروا يخضعون في حياتهم وفكرهم للأسلوب العلمي"[1] ذلك أن الذين يقومون بهذه الزيارات للأضرحة ليسوا فقط الأميين بل نجد حتى المتعلمين تعليما عاليا كالطبيبات والإداريات والأستاذات الجامعيات، كلُّهن يشتركن في التسليم بهذه المعتقدات "فقد كان أبناء القرن التاسع عشر يعتبرون أن التفكير قبل المنطقي خاصية مميزة لطبقة معينة، هي الطبقات الدنيا أو الشّعبيّة، على حين أن الطبقات العليا أو حملة الثقافة الراقية يتميزون بتفكير منطقي خالص، أي أنه لا يعرف المعتقدات الشّعبيّة، ولكن ثبت منذ نهاية نهاية الربع الأول من القرن العشرين فساد هذا الرأي، وأن المعتقدات الشّعبيّة موجودة- ولكن بدرجات متفاوتة بالطبع- في كافة الطبقات وعلى كافة المستويات".[2]

4-1-7- العادات والتقاليد الاجتماعيّة:

تعد العادات والتقاليد الاجتماعيّة أحد مكونات علم الفوكلور[3]، وهي المظاهر التي تطبع الثقافة الشّعبيّة في المجتمع، وخاصة تلك التي تتجلى سلوكاته التي يمارسها في حياته اليومية، وفي المناسبات كالأعياد الدينية والوطنية وفي الأفراح والأقراح والوعدات، وكذلك في المواسم الفلاحية والمناسبات المختلفة كرأس السنة الأمازيغية والميلادية والهجرة النبوية، وما يرافقها من احتفالات.

والمجتمع المتيجي، كباقي المجتمعات، لا يخلو من هذه العادات والتقاليد نذكر منها ما يلي:

---

(1)- محمد الجوهري: علم الفلكلور، ص 22.

(2)- المرجع نفسه، ص 22.

(3)- أنظر: محمود مفلح البكر: مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009 م، ص 233 - 267

أ- **التويزة:** هي تعاون السكان في مساعدة أحد الراغبين في إنجاز شيء ما دون مقابل في حملة تسقيف بيت مثلا، وقديما في الحرث والحصاد قبل ظهور الآلة، فنّجد الرجال يذهبون جماعات وفرادي إلى المكان المحدّد، ويشرعون في العمل بإخلاص ومحبة، وما على صاحب الدعوة إلاّ المتابعة والتوجيه وتحضير الطعام، وهي من أهم مظاهر التآزر والتكافل والتضامن الإجتماعي.

ب- **الوعدات و الزيارات:** الوعدة من مصطلحات الصوفية، وهي من الوعد بفعل شيء إذا حدث كذا، فهي كالنذر. ولكن عند بعض الطرق الصوفية الوعدة عبارة عن زيارة لضريح الشيخ، والتضحية عنده بشاة أو بقرة أو عجل أو حتى دجاجة، والوعدة أيضا طريقة تقليدية لزيارة العائلة أوالقبيلة تقوم بها شهريا أو سنويا في أمكنة ذات تقديس واحترام (الطعم)، وليست بالضرورة في ضريح الشيخ بل قد تكون منزلا معينا أو شجرة أو حتى مغارة، وأحيانا تأخذ الضحية صفة معينة كالماعز الأحمر وتسمى (نُشْرَة) بضم النون.[1]

أو كما تعني كذلك إقامة وليمة احتفالية بمناسبة خاصة أو هي " حفلة خاصة تقام بمقام ولي من الأولياء وفي أثنائها يدعى الفقراء والمساكين للغذاء"[2] كنجاح ابن في نهاية المرحلة الدراسية أو رجوع حاج من مكة بعد أدائه لفريضة الحج وإتمام مناسكه، أوالرجوع من أداء عمرة، أو تقام حول أضرحة الأولياء الصالحين، كوعدة سيدي علي مبارك في مدينة القليعة، يتشارك فيها الزوار حسب نياتهم، إما تبركا بالولي الصالح أو تقربا منه أوإطعاما للفقراء والمساكين، وتقام هذه الوعدة كل سنة في فصل الربيع يحضرها الزوار حتى من الغرب الجزائري وخاصة أهل مليانة، لأن العلاقة بين سيدي علي مبارك دفين مدينة القليعة وسيدي أحمد بن يوسف دفين مدينة مليانة علاقة وطيدة منذ قرون.

تقام هذه الوعدات والزيارات في حفل مهيب ورهيب، وطقوس معينة لا تخلو من المتعة والترفيه، حيث يلتقي السكان، يحضرون رجالا ونساء، كلّ على حدة، في تجمع

(1)- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 4، ص 23.

(2)- روزلين ليلى قريش: القصة الشّعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص 135.

تستوي فيه الطبقات الاجتماعيّة، تقام هذه الوعدات حول أضرحة الأولياء الصالحين، وتأتيها الركبان من القرى المجاورة حاملين عمودا عليه راية خضراء، يسمى السنجاق[1] وكان السنجاق معروفا ومستعملا في وعدة يما حليمة التي استمرت حتى نهاية سنوات الثمانينات 1980م، و وعدة سيدي موسى بن ناصر، (نصير) في مرتفعات مدينة الصومعة[2].

ج- الوزيعة: الوزيعة من فعل وزّع، أي قسم، حيث يتم توزيع أو تقسيم لحم ذبيحة (بقرة، ثور، خروف، ماعز) وخاصة عندما توشك هذه الذبيحة على الموت، أو نتيجة تردي أي سقوط، فإن صاحبها يجهز عليها ذبحا، ثم يقوم بتوزيعها على معارفه وخاصة جيرانه، أو على سكان منطقته، بحيث يستفيد منها الفقير والغني منها على السواء، ومن أهدافها التضامن الإجتماعي ونشر المودة والطمأنينة[3] بين أفراد المجتمع، وغالبا ما يقدمون السكان لصاحبها بعضا من المال لجبر خاطره.

د- الحضرة: يطلق رجال الطرق الصوفية على الذكر مصطلح "الحضرة"، والحضرة لا تعني في رأيهم حضور الله، لأن الله دائم الحضور في أذهان الصوفيين وإنما تعني الحضرة عندهم حضور النبي[4]، كما تعني الحضرة حضور القلب مع الله ومن حضر قلبه تذوق معنى الاجتماع ومعنى الذكر ومعنى الحب في الله، والمريدون على علم بأنهم مجتمعون في حضرة الله، وأنهم يذكرون الله، وأن حضورهم من أجل الله تعالى، وليس فضلا منهم، وإنما هي نفحة من الله اختصهم بها ويذكرون أسماء الله[5]. تقام الحضرة في أحد المساكن وخاصة في المنطقة، عند الوفاة، فغالب ما تقام في اليوم الثالث، وهو ما يطلق عليه (الثلثيام)، أوعند رجوع الحاج من البقاع المقدسة، حيث يلتقي أهل الذكر أوما يسمون بالإخوان، والمريدون والراغبون من النّاس في الحضور، فيتجمعون ويتحلقون ثم

(1)- السنجاق: كلمة تركية معناها الراية أو العلم.

(2)- أنظر: رابح خدوسي: بني ميسرة، ص 97.

(3)- أنظر: المرجع نفسه، ص 99.

(4)- عبد الحكيم خليل سيد أحمد: المعتقدات الشعبية في الطقوس والشعائر الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012 م، ص 226.

(5)- المرجع نفسه، ص 226.

يشرعون في مدح الرسول، وهي ما تسمى عندهم (بالجلالة)، ثم بعدها ينهضون ويقيمون حلقة (الجذب)، مرددين كلمة (هو هو هو) وهو في الإصطلاح والصوفي تعني هو، العائد على الله[1] وخلال الترديد، يعتري بعض الذاكرين حالة نفسية، عند سماع أحدهم ترديد مديح معين، يصاب بخشوع وانفعال، وتأثر يفقد خلاله وعيه بالحضور، ثم يسقط مغمى عليه، ولا يستيقظ إلا بعد مرور فترة من الزمن[2]، بعدما يقدم له أحد الحاضرين بعضا من العطر لنعشه فيفطن من غيبوبته، وهي حالة عجيبة نادرة، تدخل المعنى في عالم روحاني، لا يمكن ليغيره إدراك ما يجده المجذوب من نشوة ومتعة وهو على تلك الحالة[3].

والملفت للنظر، أن الكثير من الحاضرين، تراهم يسألون ويستفسرون عن قيام الحضرة في مثل هذه المناسبات أم لا، من باب حب الإطلاع والمشاركة فيها بكل اهتمام، وفيهم من يوثقها تسجيلا وخاصة بالهاتف النقال، ويتداولونها بعد ذلك وهم يدركون أنها أحد مكونات تراثهم الشّعبي ينبغي المحافظة عليه[4].

هـ- الزردة: الزردة في لسان العرب من زرد اللقمة زرداً بلعها، وازْدَرَدَهَا بمعنى ابتلعها، ويقال طعام زارد أي لين سريع الانحدار والإزدراد الإبتلاع.[5]

وفي العرف الجزائري، هي طعام يتخذ على الذبائح من بهيمة الأنعام عند مزارات من يُعتقد صلاحهم. ولها وقتان أحدهما في فصل الخريف عند الاستعداد للحرث، والآخر في فصل الربيع عند رجاء الغلّة. والغرض منها التقرب من ذلك الوليّ كي يغيثهم بالأمطار تسهيلاً للحرث أو حفظاً للغلّة.[6]

---

(1)- استنادا إلى قوله تعالى "قل هو الله أحد"، سورة الاخلاص، آية رقم 01.

(2)- أنظر: رابح خدوسي: بني ميسرة، ص 99.

(3)- المرجع نفسه، ص 99.

(4)- كثيرا ما وقف الباحث على مثل هذه الحضرة في المناسبات الآنفة الذكر.

(5)- أنظر: ابن منظور: لسان العرب، ص 18240.

(6)- مبارك بن محمد الميلي: رسالة الشرك ومظاهره، ص 238.

كما تقام الزردة في المناسبات المختلفة كنجاح طالب علم أو رجوع حاج من البقاع المقدسة ...إلخ فهي رديفة الوليمة. وهي كذلك عبارة عن موائد تُصف ويحضرها العامة من إخوان الطريقة، وأن الزردة فرصة لممارسة أنشطة صوفية من رقص وضرب دفوف وإنشاد وضجيج.[1]

و- الوليمة: الوليمة هي نوع من الأفراح والابتهاجات التي ينظمها الفرد أوالجماعة...إن للوليمة أغراضاً محددة كتقوية أواصل العلاقات بين الأبطال وتجديد اتصالاتهم دورياً والحفاظ على تماسك القبيلة وتضامن أعضائها.[2] واستمرت إقامتها إلى اليوم بين الأعراش فهي تحافظ على تماسك أفراد المجتمع وتعصمهم من الفرقة.

4-1-8- الألعاب الشّعبيّة التقليدية:

الألعاب الشّعبيّة التقليدية تشمل، ألعاب الأطفال (فردية، جماعية، غنائية، غير غنائية) وألعاب الكبار(جميع الألعاب الحركية للجنسين بما فيها الفروسية)، وألعاب التسلية[3].

وهي أنشطة ترفيهية تقليدية مارسها أهل منطقة متيجة قديما، ومازال بعضهم في بعض النواحي يمارسونها إلى اليوم، نذكر منها، لعبة الصلب وهي مبارزة بالعصي، ولعبة السيق المصنوعة من القصب ولعبة الديور، يلعبها الكبار، ولعبة القريدة ذات الحصيات الخمس، ولعبة الغميضة ولاماغين تلعبها البنات، مع لعبة الجعلولة يلعبها البنون والبنات أوتسمى الأرجوحة، ولعبة الحبل، ولعبة القريصات، ولعبة الكرة للأطفال[4].

---

(1)- أظر: أبو القسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 4، 1830 م – 1954 م، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، 1998 م، ص 22.

(2)- أنظر: عبد الحميد بوسماحة: المسير في تغريبة بني هلال بين الواقع والخيال (أطروحة دكتوراه الدولة مخطوطة بمكتبة جامعة الجزائر، كلية الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة وأدابها تحت رقم 709، السنة الجامعية 2005/2004م، ص 87).

(3)- محمود مفلح البكر: مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي، ص 157.

(4)- بناءاً على ملاحظات الباحث الميدانية.

هذه الألعاب، ذات أبعاد اجتماعيّة وتربوية وترفيهية، ونرى اليوم، تكاد تندثر، نظرا لأن الألعاب الإلكترونية غزتها فهي تكاد أن تقضي عليها، وبالتالي يضيع كثير من التراث الشّعبي التقليدي.

ونورد مثالا من هذه الألعاب وهي لعبة المساس[1] وهي لعبة هادئة تستعمل عادة كقرعة لإخراج الغالب أو المغلوب أو للكسب أحيانا، وطريقة آدائها كالآتي:

تضع اللّاعبة في أحد كفيها قطعة صغيرة من نقود أو حرز أو حجر أو ما شابهَهُ ثم تخفي كلتا يديها ورائها لوضع القطعة في أي منهما ثم تظهرهما وهي قابضة عليهما وتترك لزميلتها حريّة اختيار أحد الكفين المقفلين بقصد الإستدلال على القطعة، فإن أسعدها الحظ بالحضور عليها، فقد كسبت اللّعبة، وقامت بآدائها وإلاّ تكرّر اللاّعبة لعبتها حتى تخسر وهكذا[2].

4-1-9- التعابير الشّعبيّة:

إن التعابير الشّعبيّة، مصطلحاً ودلالة أكثر شمولا من كلمة الأمثال، فيها معان وموضوعات أكثر، فالتعابير تشتمل الكناية والحكمة والقول المأثور والمثل السائر والقول المرتجل، والشاهد، والقادم عبر القرون والتعابير في إطلاقها أكثر شمولا[3].

ومن التعابير الشّعبيّة المتداولة في المنطقة قولهم:

- عِنْدَهُ كْلْمَة.
- رَاهِي عَلَى رَاسْ لْسَانِي.
- طَيَّحْ لَهُ كَلْمَتَهُ.

---

(1)- تطلق عن هذه اللعبة في المجتمع الكويتي مصطلح أو اسم الصميمكة.

أنظر: أيوب حسين الأيوب: ألعابنا الشّعبيّة الكويتية، مركز البحوث و الدراسات الكويتية، ط 3، الكويت، 2005م، ص 173.

(2)- أنظر: أيوب حسين الأيوب: ألعابنا الشّعبيّة الكويتية، ص 173.

(3)- علي مصطفى المصراتي: التعابير الشعبيّة اللّيبية، دلالات نفسية واجتماعية، عرض ودراسة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط 2، 2002 م، ص ص 13 – 14.

- حَتَى كَلْمَة مَا قَالْهَا.
- قَالْلَها وَ نْدَمْ.
- يَجْرَحْ وَ يْدَاوِي.
- كَلْمَة تَرَاسْ.
- كَلَامْ يُوزَنْ الْذْهَبْ.
- الْكْلَامْ أَخْذْ وَ عَطَاءْ.
- كَلَامْ النّاس.
- دَبَرْ رَاسُه.
- عَاقَلْ.
- عَيْنِي فِي عَيْنَكْ.
- العْقَلْ يْجِيبُو رَبِي.

ومن التعابير الشّعبيّة كذلك النداءات (نداءات الباعة في الأسواق الشّعبيّة) كقولهم:

- سَلْعَة اليُومْ مَاهِي كُلْ يُومْ.

4-1-10- العلاج التقليدي (الطب الشّعبي)

ترتكز الممارسات والمعتقدات الطبية الشّعبيّة عند كافة الشعوب في جميع العصور على معتقد أساسي يرى أن الله خلق لكل داء دواء، وإنما على الإنسان إلا أن ينهج الطريق السليم للبحث عن هذا الدواء، وتتباين النّاس فقط في مدى ما تصيبه من حظ ونجاح في العثور على الدواء المناسب، لا يختلف في ذلك أقدم الشعوب البدائية مـع الطـبقات الشّعبيّة في أي مجتمع حديث اليوم[1].

ويستمد العلاج التقليدي في المنطقة اليوم، من الصيدلية المفتوحة بعقاقيرها وأعشابها النباتية مثل: الزعتر، التسلغة، الريحان، الشيح، المريوت، العلايق، الحلحال، تيمرساط، الحرايق، ومشقات الأشجار مثل: الدفلى، الضرو، علك الصنوبر، الكافور[2]، هذه الوصفات تقدم إلى المريض كعلاج طبيعي، وهو علاج متوارث منذ القديم، يرتكز "

(1) – محمد الجوهري: علم الفلكلور، ص 471.

(2)– رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي و متيجة، ص 101.

في جانب كبير منه على أسلوب المحاولة والخطأ، فمن الطبيعي أن يتقن الشعب على مدار العصور وبدرجة متزايدة طرق العلاج الشّعبي"[1] فهو الطب الأصلي وإن كان يطلق عليه اليوم مصطلح الطب البديل.

أما ما يتعلق بالطب الروحاني، فإن أهل المنطقة، واسنادا مرجعتهم الدينية العميقة الحاملة للقيم والتصورات الغيبية التي تحولت مع الزمن إلى طقوس عجيبة، طقوس جعلتهم إلى عهد قريب، ومنهم من مازال إلى اليوم، يستأنس بالمشايخ أثناء أمراضهم العضوية والنفسية، فيعلقون حروزا[*] مصحوبة بوصفة عقاقير البخور المكونة من الجاوي والحنتيت والقصبر...الخ والدهن بخليط الحرمل والفيجل والسنوج مع الزيت[2].

ومنهم من يتبرك بزيارة قبور الأولياء الصالحين رغبة في الشفاء، ومن الأضرحة والمقامات التي كانت تزار طلبا للشفاء، يما حليمة، سيدي لغريب، وكذلك الإستحمام بمياه شلال سيدي بلقاسم الشريف، ومنبع سيدي بوعزة، ومياه سليمان بحمام ملوان،[3] وضريح سيدي يعقوب، وزيارته كل يوم سبت، وضريح سيدي سليمان ببوقارة (روفيقو) سابقا، وضريح سيدي المهدي بيوعيشان. وسيدي عيسى بوادي الحد (الزراقة)، وسيدي بوزبوجة، وسيدي علي البحري بموزاية، وسيدي علي المبارك بالقليعة، وسيدي بلعيد بالشعيبة، أما في العفرون فيوجد ضريح سيدي المخفي، وزيارته تكون يوم الأربعاء والخميس، أوالجمعة، وسيدي أمحمد بن عائشة، وأيام زيارته هي نفس أيام زيارة سيدي المخفي، ووالي سيدي حماد بمنطقة مفتاح ووالي سيدي عبد القادر ببوفاريك، ورجال الأحواض بالحطاطبة، ولقوة الإعتقاد الشّعبي الباطني بالشفاء عند هؤلاء الأولياء، يجد الكثير من المرضى راحتهم و"شفاءهم".

كما اعتاد سكان المنطقة على العلاج التقليدي عند بعض الأشخاص من الرجال والنساء المشهود لهم بالموهبة والمهارة وبعضهم تلقاها بالوراثة (يقولون اعطاها له –

---

(1) – محمد الجوهري: علم الفلكلور، ص 471.

(*)– حروز جمع حرز، ويسمى كذلك حُجَابْ، وهي تمائم تكتب بأقلام قصبية، ودواة مصنوعة من صوف أضاحي العيد، بعدما تحرق ويضاف لها كمية قليلة من الماء، يدعى بالصماغ. أما ما يكتب على الوريقات البيضاء، فالقارئ لايستطيع قراءة ذلك نظرا لصعوبة الخط الذي يكتب به، إذ تبدو الكتابة و كأنها طلاسم لا يمكن فكها.

(2)– رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي و متيجة، ص 102.

(3)– المرجع نفسه، ص 102.

المهنة- أبوه، أو اعطاتها لها أمها) في جبر الكسور (كسور العظام)، وذلك "الفعص" وقطع اللّوزتين بالحناء أو الطين ويسمى بـ (القطيع)، والكي بواسطة منجل أو موس، وعلاج بوصفاير- عن طريق التشراط بواسطة موس حلاقة- وعلاج عرق النساء (عرق لاسان) والشقيقة بواسطة القطع بالطاجين الساخن، ويكون عدد العلاجات ثلاث مرّات لكل نوع.

4-2- الثقافة المادية:

4-2-1- الصناعات التقليدية:

الصناعات التقليدية تدخل ضمن الثقافة المادية، التي تشمل كثيرا من الأشياء المادية، والخبرات المتوارثة المتعلقة بشؤون العمل، وتنقسم الثقافة المادية إلى عدة فروع، مثل الحرف والمهن والعمارة والأدوات المنزلية وأدوات الطعام والأدوات الزراعية والفلاحة والأسلحة[1].

وترتكز الصناعة التقليدية في منطقة متيجة على الاحتياجات الخاصة للسكان، فالحاجة أم الاختراع، وأهم هذه الصناعات الحرفية مايلي:[2]

***بناء البيوت و المساكن:** كانت، البيوت أو الديار في منطقة متيجة إلى وقت قريب تبني بالحجارة والطين، وهي ما يطلق عليه أهل المنطقة (بالطابية)، والذين يبنون هذا النمط من البناء هم ميسورو الحال " سقف هذه البيوت هو عبارة عن أعمدة خشبية، تحملها ركيزة من خشب الكروش، (البلوط) المتين، أو الصنوبر أوالكاليتوس، ويغطى السطح بالتراب ثم يوضع فوقه صفائح من الزنك، والنوع الثاني من البناء، وهو تبنى أجناب البيت من القصب ثم يلبس بالتراب الممزوج بالماء، ويكون السقف كذلك من أعمدة ويغطى بالتراب ويوضع عليه الديس ويسمى هذا (قربي).[3]

ويتشكل المجتمع السكني للعائلة الواحدة ويسمى الحوش من غرف متجاورة تتوسطها ساحة صغيرة تسمى (المراح) و يكون محاطا بسور من أحجار أو زرب من أغصان

(1)- محمود مفلح البكر: مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي، ص 335.

(2)- رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي و متيجة، ص 102.

(3)- بناءاً على ملاحظات الباحث الميدانية.

الأشجار[1] أوقصب، ويكون موضع البيت وسط حديقة غالباً تغرس فيها بعض أشجار الفاكهة والأزهار.

وهو في الغالب ملكية خاصة للسكان وبجانب البيت يقام بيت للضيوف وفي الجهة الأخرى حظائر للمواشي والدواجن التي تحرسها الكلاب، لكن صورة هذا النمط من البناء يكاد يزول اليوم من المنطقة نظراً لتطور البناء فأصبح على الصور الحديثة، الصور الأوروبية، فأصبحت تجمعات سكنية في عمارات حديثة، فهو سكن شعبي جماعي، أما الخواص فهم كذلك سكنات ذات طوابق، ونادرا، اليوم، ما تجد سكنا على النمط القديم.

* **الأواني المنزلية:** التي تصنع من الطين ذي اللّون الوردي (القدر، الكسكاس، القصعة، طاجين الخبز.....والنافخ (الموقد الناري) والدربوكة والأواني الترابية مثل (الخابية) التي يخزّن فيها التين المجفّف، لتناوله في وقت لاحق، سيما في فصل الشتاء لما يخزنه في طاقة حرارية، يتزود بها السكان طيلة أيام الشتاء البارد، والكوشة وهي الفرن المحلي[2].

***الأواني الخشبية:** مثل (الجفنّة، الملعقة، المغزل.....) والعكاز، أي العصا، وكذلك أشجار الفلين (الفرنان) التي ينزع عنها اللّحاء الدائري لاستعماله كبيوت خلايا النحل.[3]

***الأواني النباتية:** كالسلال المصنوع من القصب والتي تسمى المقبض إذا كانت صغيرة الحجم، وكذلك مهد الصبيان (الدوح)، والأقـلام التي يكتب بها القرآن على الألواح في الجوامع،كما تصنع من القصب آلة القصـبة أو الجـوّاق وهو يشبه آلة الناي الموسيقية، كما يستعمل القصب لتسييج الحدائق والحظائر.[4]

ومن نبات الدوم تصنع القفة والطبق والمروحة والمكنسة والمظل الرأسي والشواري (الجراب) والحصيرة كفراش للمساجد والبيوت. ونبات الديس التي تصنع منه الحبال،

(1)- رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي و متيجة، ص 102

(2)- المرجع نفسه، ص 103.

(3)- المرجع نفسه، ص 103.

(4)- المرجع نفسه، ص 103.

والبرادع...إلخ. كما يستعمل جذع شجيرة الصبار في صنع آلة القلاع التي تشبه الدربوكة.[1]

* **النسيج:** تعتمد هذه الصناعة على الصوف، وتنجز بواسطة آلة تقليدية للحياكة إذ ينصب لها هيكل خشبي يسمى المنسج[2] وتجلس خلفه النساء ويشرعن في عمليه نسج الملابس[3] الصوفية كالجبة القندور، البرنوس والقشابية والتخليلة والشاشية والأفرشة والأغطيّة مثل الحنبل أو الحايك[4].

* **الجلود:** تستعمل جلود الحيوانات مثل الثيران في صناعة الأحذية (الغروس) والأغنام للفراش (الهيدورة). والماعز للقربة (لحمل الماء). والشكوة لمخض اللّبن وحفظه، والأرانب للدربوكة والقلّال[5].

* **المأكولات:** من الصناعات الغذائية التقليدية التي تشتهر بها المنطقة العجائن، نذكر منها ما يلي:

الخبز وطعام الكسكس والعصيدة والبركوكس والمحمصة والثريدة والمقطفة (الشربة)، هذا ما يتعلق بالعجائن، أما باقي المأكولات فنّجد الخضر الطازجة (السلاطة) والمطهية بالمرق (الجواز) والخليع (اللّحم المجفف)، الرفيس، والفطير، والمثقبة والمعارك والشخشوخة والبغرير والسفنّج[6] والرفيس[7].

---

(1)- رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي ومتيجة، ص 103.

(2)- ويطلق عليه في مناطق أخرى كالمدية و ضواحيها (السدّة).

(3)- بواسطة آلة تسمى بالخُلَالَة.

(4)- رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي ومتيجة، ص 104.

(5)- المرجع نفسه، ص 104.

(6)- المرجع نفسه، ص 104.

(7)- الرفيس (مثلا) من المأكولات الشعبية التي اشتهرت بها منطقة متيجة، بل و باقي مناطق الوطن لتوفر مكوناتها محليا، والمتمثلة في دقيق، زيت، تمر طرّي يدعى العجوني، وتتميز هذه الأكلة القديمة التي كانت ترافق أجدادنا في حلّهم وترحالهم بميزات حيث تعدّ مخزونا هائلا لما يحتاجه الجسم من عناصر غذائية، كما يسهل حملها ونقلها وحفظها في كافة الظروف الجوية، وعدم حاجتها إلى تبريد أو تسخين أو طبخ، فهي زاد جيد للمسافرين كطعام جاف.

4-2-2- الألبسة:

أ- لباس الرجال:

اللّباس الشّعبي يمتاز على كونه مهنة أو صناعة بكونه فنّا من ناحية وبكونه تعبيرا دينيا أواعتقاديا أوطبقيا أوإقليميا في جانب آخر،[1] وثياب الطبقة الشّعبيّة بسيطة تتلاءم مع بيئتها التي بلغت أبعد حدّ في البساطة والبعد على التعقيد، كما أنها تتلاءم مع ظروف حياتها، فالجو الحار في فصل الصيف أوالقيظ تلائمه الثياب الواسعة الفضفاضة والبرد في فصل الشتاء تدفعه الفراء الصوفة الغليظة والشملة تفيد في اتقاء أذى الحر والقر.[2] وأهل متيجة يعتمدون على ما ينسجونه من صوف الغنم، فيلبسون العباءات الصوفية البيضاء التي عوضتها (البلوزة) القماشية ذات اللون الأزرق القاتم، والسراويل المدّورة، التي كانت تسمى (المقعدة) التي تشد بحزام خيطي سميك يسمى (التكّة)، وفي فصل الشتاء يرتدون القشابية، ويغطّون رؤوسهم بالشاشية البيضاء وحولها العمامة أوالقشطة أو"القنور" الذي يضعه عادة ذو الجاه والرفعة على رأسه، أما أحذيته فهي من جلود الثيران التي يلفّونها حول أقدامهم، في حالة الرعي أوالفلاحة، أما في التسوق والأعياد فليسبون خذاء جلديا مميزا[3]، كما كان الرجال يضعون في جيب سترته ساعة جيب مشدودة إلى أزرار قميصه وبيده عصا خشبية تستمد غالبا من متجر الزيتون البري ويسمى الزبوج، ويطلق عليها كذلك الخيزرانة ذات اليد المعقوفة أوالقزولة ذات الرأس السفلي الكروي الشكل، وأحيانا يحمل السبحة فيبدو أنيقا مهيبا[4]، كل هذا كان قديما أما اليوم فتغير الوضع.

ب- لباس المرأة:

لباس المرأة المتيجية هو اللّباس الجزائري الأصيل، الساتر للبدن الحامي من القرّ والحرّ، وهو لباس عادي يسترها ولا يبدي زينتها، فهو لباس محتشم متواضع، لا يبدي منها

---

(1)- عزام أبو الحمام المطوّر: الفولكلور، التراث الشعبي، الموضوعات، الأساليب المناهج، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمّان، ط 1، 2007 م، ص 93.

(2)- محمد زهير مشارقة: الحياة الاجتماعية عند البدو في الوطن العربي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط 1، 1988م، ص 163.

(3)- رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي و متيجة، ص ص 104 – 105.

(4)- المرجع نفسه، ص 105.

إلا وجهها ويديها وقدميها، بحيث تضع على رأسها وشاحا (بخنوقا) وعلى نصفها العلوي صدارية وتلبس سروالا دائريا فضفاضا.[1]

وفي العهد التركي، ساد لباس اللّحاف الأبيض، (حايك مرمّى)، وكان اللّباس المفضل للمرأة الجزائرية عموما والمتيجية خصوصا، ساد لفترة طويلة، حيث " أصبح رمزا للمرأة الجزائرية... وجزءا من التراث الوطني، فكانت النساء تسرن وكأنهن حمامات بلونهن الأبيض، فلا تظهر المرأة إلاّ وهي تلبس الحايك، ابتداء من سنّ البلوغ، لأنه يمثل العفة والطهارة والحياء".[2] لما لهذا النوع من اللّباس من "معانٍ ورموز ووظائف أخرى خلاف الستر والحماية، فهي انعكاس للشخصية وتعبير ثقافي كذلك".[3]

4-3- الحياة الدينية المنطقية:

4-3-1- المذهب الديني السائد بالمنطقة.

إن المذهب الديني السائد في المنطقة هو المذهب المالكي، وهو نسبة للإمام مالك بن أنس[4] إمام المدينة أو دار الهجرة انتقل هذا المذهب إلى ديار المغرب العربي مع الفاتحين، وظل هو السائد يدين به النّاس إلى أن جاء العثمانيون في الثلث الأول من القرن السادس عشر وجلبوا معهم المذهب الحنفي لأنهم كانوا يدينون بهذا المذهب في

---

(1)- رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي ومتيجة، ص 107.

(2)- المرجع نفسه، ص 107.

(3)- عزام أبو الحمام المطوّر: الفولكلور، التراث الشعبي، الموضوعات، الأساليب المناهج، ص 93.

ملحوظة: استعمل الحايك كوسيلة للتمويه أثناء الثورة التحريرية ضد الاستعمار الفرنسي، إذ كان المجاهدون يمررّون بواسطته الأسلحة و القنابل، ويلبسونه أحياناً لانجاز العمليات الفدائية في المدن، لأن المرأة المرتدية الحجاب (الحايك) لم تكن تخضع للتفتيش في أغلب الأحيان من قبل الفرنسيين، وكأنهم كانوا " يحترمونها ".

أنظر: رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي ومتيجة، ص 108.

(4)- هو أبو عبد الله مالك بن أنس إمام دار الهجرة وصاحب المذهب المالكي، ولد سنة 95 هـ، كان مالك بن أنس ورِعاً تقياً، كان يجتمع إليه أصحابه ويأخذون عنه الفقه والفتوى وهم الذين نشروا مذهبه وكتبوا فيه، وعنه أخذ الامام الشافعي الذي وصف موطأه بأنه أصح كتاب تحت أديم السماء، توفي سنة 179 هـ تاركاً أهم كتبه (الموطأ).

أنظر: جرجي زيدان: تاريخ آداب اللّغة العربية، المجلد الأول، الجزء الثاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005 م، ص ص 152 – 153.

* مالك بن أنس: الموطأ، اعتنى به أبو عبد الله محمود بن الجميل، دار الإمام مالك، البليدة، الجزائر، ط 1، 2002م، ص ص 9 – 18.

تركيا، كما جلبوا معهم الإمام المفتي على المذهب الحنفي، لكنهم لم يحاربوا أو يرفضوا أويزيحوا المذهب المالكي، بل بقي يدين به عامة الشعب، أما مذهب الدولة الرسمي فهو المذهب الحنفي في ذلك العصر طبعا، ولذلك وجدنا بعض المساجد اليوم قديمة تعود إلى هذه الفترة من الزمن وهي تسمى بالمساجد الحنفية وعلى سبيل المثال المسجد الحنفي بوسط مدينة البليدة، فهو عتيق يرجع بناؤه إلى هذه الفترة، أما المذهب الشافعي والحنبلي فلا وجود لهما في الجزائر.

أما اليوم فإن المذهب الرسمي للدولة الجزائرية والشعب عموما، هو المذهب المالكي، وهو استمرار للمذهب الذي كان يدين به الشعب قبل حلول العثمانيين بالجزائر وهو الذي كان سائدا أثناء الإستعمار الفرنسي.

4-3-2- التصوف، الزوايا والمساجد بالمنطقة:

أ- التصوف: يرى زكي مبارك أن اشتقاق كلمة تصوف تعود إلى أربعة فروض: الأول أن يكون الصوفي منسوبة إلى صوفة والثاني أن يكون منسوباّ إلى الصوف، والثالث أن يكون مشتقا من الصفاء، والرابع أن يكون منسوبا إلى كلمة (سوفيا) اليونانية[1].

لقد عرفت الكلمة (صوفي) كاصطلاحات واسعة بتطبيقها على أي فرد يعتقد أنه من الممكن أن يكون له صلة مباشرة مع الله – جلّ جلاله – والذي يكون مُعَدًّا لأن يخرج عن طريقته ليضع نفسه في حالة تمكنه من فعل هذا[2] الجذب.

والتصوف يتكون عمليا من الشعور والكشف، حين الوصول إلى المعرفة عن طريق المرور خلال حالات الإنجذاب أو الوجد الصوفي[3].

---

(1)- زكي مبارك: التصوف الاسلامي في الأدب و الأخلاق، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ج 1، ص 41، د.ت.

(2)- سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الاسلام، ت د ت د/عبد القادر البحراوي، دار النهضة العلمية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1997 م، ص 22.

(3)- المرجع نفسه، ص 25.

وقد رفض كل من ماسنيون ومصطفى عبد الرزاق، كل تلك المشتقات التي أوردها زكي مبارك آنفا ويريان أن "التصوف مصدر الفعل الخماسي المصوغ من "صوف" للدلالة على لبس الصوف، ومن ثم كان المتجرد لحياة الصوفية يسمى في الإسلام صوفيا".[1]

ويواصلان القول " ينبغي رفض ماعدا ذلك من الأقوال التي قال بها القدماء والمحدثون في أصل الكلمة"[2] وهما في هذا يتوافقان مع رأي ابن خلدون الذي يرى أن اشتقاق كلمة التصوف من الصوف لأن الصوفية مختصون بلبسه في الغالب[3].

ويذهب محمد إقبال إلى أكثر من ذلك عندما يرجع التصوف إلى الرياضة الدينية، فيرى أنه قديم و أن الرياضة الدينية صاحبت الإنسان من أقدم العصور، وتغلغل سلطانها في تاريخ البشرية[4].

وكان السبب في حدوث هذه الكلمة، أن طائفة من خواص المسلمين تجردوا لعبادة الله سبحانه، والزهد في الدنيا التي تتنافس النّاس في الحصول عليها، وإيثارها على الآخرة وأعمالها الصالحة. [5]

وقد اختلف الباحثون في أصل هذه الكلمة "التصوف" اختلافا يطول تتبعه واستقصاءه. وكثرت الأقوال في اشقاق التصوف، ويرجع ذلك إلى خمسة اشتقاقات:

الأول: قول من قال: من الصوفة لأنه مع الله كالصوفة المطروحة لا تدبير له.
الثاني: أنه من (صوفة القفا) للينها، فالصوفي هيِنْ لَيِنْ كَهِيَّ.
الثالث: أنه من (الصُّفَة) إذ جملته اتصاف بالمحاسن، و ترك الأوصاف المذمومة.
الرابع: أنهن الصف.

---

(1)- ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1984 م، ص 25.
(2)- المرجع نفسه، ص 25.
(3)- عبد الرحمن ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون المسمى: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصره من ذوي الشأن الأكبر، طبعة دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1421 هـ - 2001 م، ص 611.
(4)- محمد إقبال: تحديد الفكر الديني في الاسلام، تر، عباس محمود، دار الهداية للطبع والنشر والتوزيع، ط 2، 1421هـ - 2000 م، ص 150.
(5)- أبو بكر محمد الكلاباني: التعرف لمذهب أهل التصوف، المكتبة الأزهرية للتراث، ط 3، 1992 م، ص 04.

الخامس: أنه منقول من الصُّفَة، لأن صاحبه تابع لأهلها في ما أثبت الله لهم من الوصف. وهذا هو الأصل الذي يرجع إليه كل قول فيه[1].

فنّرى أن أحمد زروق يُرْجِع أصلها إلى الصُّفَة، وهو الوصف الذي وصف الله به الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي[2].

إلّا أن هناك من رفض التصوف جملة وتفصيلا ورآه بدعة حادثة في الإسلام[3] لا ينبغي الإلتفاف إليه، وهؤلاء يتعاملون مع التصوف من منظور عَقَدِي لا من منظور ثقافي أو علمي.

والذي نراه من هذا أن التصوف أحوال وأذواق ومقامات، تتفاوت فيما بينها تفاوت أحوال ومقامات ومشارب أصحابها، ويمكن أن يقال: "إنّ كل سالك في الطريق إلى الله تعالى له حال أو أحوال، وله ذوق ومشرب، بل أذواق ومشارب تتجدد معه بتجدد سيره وهمته في السير، وما يكشف له من معالم الطريق في سيره، فإذا أراد أن يعبر عن مشاهده وحاله عبّر بما يميله عليه حاله في وقته، فإذا جاوزه تغيرت المشاهد والمعالم، ولا بدّ أن يتغير التعبير، ومن هنا يمكن فهم ما يرى في علوم القوم وعلماتهم من اختلاف في التعبير"[4]هذا الإختلاف في التعبير هو الذي جرّ على المتصوفة أنواع النقد والاتهامات، والرفض لمسلكهم، إلاّ النظرة الموضوعية الفاحصة تدرك أن المتصوفة ليسوا كلهم في مستوى واحد فإن من آداب بعضهم و" شمائلهم المميزة مراعاة الأسرار، ومداومة المحافظة على القلوب، بنفي الخواطر المذمومة، حتّى يعبدوا الله بقلوب حاضرة، وهموم جامعة، ونيات صادقة، وقصود خالصة".[5]

---

(1)- أحمد زروق البرنسي الفاسي: قواعد التصوف، دار وحي القلم، بيروت، لبنان، ط 1، 2004 م، ص 26.

(2)- قوله تعالى: "و لا تطرد الذين يدعون ربهم بالغداة و العشي يريدون وجهه" سورة الأنعام -52-.

(3)- من الكتب الرافضة للتصوف أنظر غلى سبيل المثال:

أ- عبد الكريم الخطيب: التصوف والمتصوفة في مواجهة الاسلام، دار الفكر العربي، ط 1، 1980 م.

ب- عبد الرحمن الوكيل: هذه هي الصوفية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 4، د.ت.

ج- مبارك بن محمد الميلي: رسالة الشرك ومظاهره.

(4)- محمد الصادق ابراهيم عرجون: التصوف في الاسلام منابعه وأطواره، عشي بن حسن الشماحي السويداني، دار وحي القلم، ط 1، 2004 م، ص 8.

(5)- عثمان أمين: الجوّانية، أصول عقيدة وفلسفة ثورة، دار القلم، 1964 م، ص 210.

وقد عرفت منطقة متيجة كغيرها من المناطق الجزائرية ظاهرة التصوف يمثلها رجال متصوفة أمثال سي قويدر برحماني دفين موزاية والذي شارك في الحركة الدينية والثقافة على مستوى منطقة موزاية وضواحيها[1] "ولا شك أن الحركات الصوفية أعادت تأسيس الهويات في تنظيم المجتمع والتأثير فيه، بعد أن كانت روح القبيلة هي التي تضبط وتهيكل الحياة العامة في المجتمع، كما كانت هذه الحركات تحمل رسالة نشر الإسلام، وبث روح الأخوة و التعاون والصفاء والرحمة وزرع القيم بما تحمله من محبة وتسامح وتعايش أخوي بين القبائل التي كانت منتشية بروح العصبية والانتماء القبلي، وسلوكات العصر السابق"[2]

ومن أهم الطرق الصوفية في متيجة الطريق الشاذلية[3] والطريق الرحمنية[4]، ويوجد أسماء لأولياء صالحين، قد سبق ذكرهم، ومن الأولياء الذين مازالت آثار أضرحتهم قائمة لحد الآن في المنطقة، يما حليمة، بابا أحمد، سيدي الغريب، سيدي رحمون، سيدي موسى، سيدي بلقاسم الشريق، سيدي بوعزة، سيدي المصري، سيدي محمد الشريف، سيدي عيسى، سيدي على بن أحمد بوزبوجة[5]، سيدي علي مبارك.[6]

ب- الزاويا:

الزاوية مؤسسة فريدة تكونت تحت ظروف بيئية اجتماعيّة وطبيعية خاصة[7] وهي تركيبة من المباني محاطة بحائط في وسطه الضريح الخاص بالمؤسس، وقد يدفنّ خـلفاؤه هناك، أو في أضرحة منفصلة، ويوجد مسجد صغير ومصلى ومدرسة لتحفيظ القرآن، وحجرة التراتيل الداخلية، كما أن هناك الحجرات حيث يعيش الشيخ الحالي والأعضاء الآخرون مع زوجاتهم، وأطفالهم وخدمهم بالإضافة إلى إيواء المنتسبين والزوار

(1)- أنظر ترجمته كاملة في الملحق الخاص بتراجم الشعراء في آخر هذا البحث.

(2)- رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي و متيجة، ص 127.

(3)- الطريقة الشاذلية (650 هـ- 1258 م).

(4)- الطريقة الرحمنية (1208 هـ-1793 م).

(5)- رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي و متيجة، ص 128.

(6)- يعتبر المخيال الشعبي الأولياء حرّاس المدن والقرى، ولذلك يطلقون عليهم تسميّة رجال البلاد.

(7)- أنظر: سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الاسلام، ص 264.

والمسافرين كل هذا كان مؤسسة مكتفية ذاتيا بوجود زراعته ومواشيه يتلقى الهدايا من كل الأنواع، وفي المدن كانت الزاوية على مساحة أكثر تحديداً.[1]

وإذا رجعنا إلى أصل الزاوية فهي " ركن البناء، وكانت تطلق بادئ الأمر على صومعة الراهب المسيحي ثم أطلقت على المسجد الصغير أو على المصلى، ولا يزال للكلمة هذا المعنى عند المسلمين في الشرق".[2] وقد أطلق مصطلح الزاوية في الشرق على الأماكن الأكثر تواضعا المخصصة للصلاة وحجرات الدراويش.[3]

إلّا أن المغاربة لهم معنى آخر أكثر شمولا واتساعاً من إخوانهم المشارقة نحو هذا المصطلح إذ الزاوية عندهم: "تطلق على بناء أو طائفة من الأبنية ذات طابع ديني وهي تشبه الدير أو المدرسة".[4]

والزائر للزاوية يجد فيها: غرفة للصلاة بها محرابٌ، وضريحاً لأحد الأولياء تعلوه قبه، وغرفة خصصت لتلاوة القرآن ومدرسة لتحفيظه وتعليم العلوم الشرعية من فقه وحديث ولغة عربية، وتفسير، واليوم أُدخل الإعلام الآلي مواكبة للعصر واقتداء بالمؤسسات الرسميّة، وفي بعض الزوايا يدرس فيها الذكور والبنات على خلاف في السابق، فهي اليوم على شاكلة الثانويات والمعاهدة العالية، كما توجد بها غرف مخصصة لضيوف الزاوية والمسافرين والطلبة، كما تلحق بها بعض قبور أولئك الذين أوصوا في حياتهم بأن يدفنّوا فيها، فالولي غالبا هو "الذي يختار المكان الذي سيدفنّ فيه، حيث تبدو الأرض كلها وكأنها تحت إمرة الأولياء، فالولي يختار المكان الذي يسير فيه، أو يجلس فيه وهو حي، وبالطريقة نفسها يختار المكان الذي سوف يدفنّ فيه"[5] ومثال ذلك سيدي علي مبارك دفين مدينة القليعة.

---

(1)- سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الاسلام، ص 265.

(2)- محمد نسيب: زوايا العلم و القرآن بالجزائر، دار الفكر، الجزائر، د.ت، ص 27.

(3)- أنظر: سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الاسلام، ص 265.

(4)- محمد نسيب: زوايا العلم والقرآن بالجزائر، ص 27.

(5)- الفنون الشعبية (مجلة) العدد 86 أبريل- مايو- يونيو 2010 م، ص 81. (مقال) أحمد عبد الله زايد: أضرحة الأولياء في مصر، تحولات المكان بين التقليدية و الحداثة.

والزوايا منتشرة في القطر الجزائري شرقا وغرباً شمالاً وجنوباً[1] أدت دورها أيام الإستعمار الفرنسي إذ حافظت على التراث الجزائري والهوية الوطنية، كانت الزوايا في الجزائر " طيلة قرن وثلث قرن من الاحتلال الفرنسي، حصنا للثقافة الإسلامية، ومنهلاً للغة العربيّة ومدرسة للتربية الدينية والوطنية، ومعقلا للمجاهدين والأحرار الذين رفضوا الإستعمار وما يحمل من فساد ".[2] وسارت على غرارها زوايا منطقة متيجة التي مازالت تقوم بهذا الدور الفعال إلى اليوم يتمثل في تربية النشء تربية روحية وتأهيلهم ليكونوا طلبة حفاظا للقرآن فضلا عن تخريجها للأئمة الذين يستفيد منهم المجتمع.

وإذ ألقينا نظرة على الزاويا التي تزخر بها منطقة متيجة فإننا واجدون الزوايا العلمية العاملة و هي كالتالي:

* زاوية الفتح الموجودة بمسجد الفتح بالزاوية بني تامو ونظامها داخلي.

* زاوية الأمير عبد القادر بمسجد الأمير عبد القادر ونظامها داخلي أيضا.

* زاوية الشبلي بمسجد الفرقان بالشبلي وهي داخلية أيضا.

* زاوية سيدي عدّة فرع البليدة، وهي تابعة لزاوية سيدي عدّة الموجودة ببلدية سيدي الحسين بولاية تيارت توجد بمسجد عثمان بن عفان دوار العلج بالأربعاء بمتيجة الشرقية، ونظامها داخلي.

*الزاوية البلقايدية (الهبرية) وهي زاوية نظامها خارجي.

* الزاوية الحبيبية ببوفاريك وهي زاوية نظامها خارجي كذلك.[3]

أما الساحل المتيجي، فإننا نجد زاوية سيدي علي مبارك ومقرها مدينة القليعة، وقد سبق ذكرها، التابعة لولاية تيبازة أسسها سيدي علي مبارك، وهي زاوية عاملة وعامرة إلى اليوم.

* زاوية بو اسماعيل المسماة على مؤسسها أبي اسماعيل وهي اليوم مندثرة، لكن قديما كانت قائمة وعامرة تنسب المدينة إليه[4].

---

(1)- أنظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 4، خاص بالطرق الصوفية في الجزائر.

(2)- محمد نسيب: زوايا العلم و القرآن بالجزائر، ص 33.

(3)- أفادني بهذه المعلومات السيد مفتاح شدادي، رئيس مصلحة الإرشاد و الشعائر الدينية والأوقاف، مديرية الشؤون الدينية بولاية البليدة في لقاء معه في مكتبه بتاريخ: 2010/07/26 م بعد الظهيرة.

(4)- أفادني بهذه المعلومات الشاعر الشعبي أحمد باجي، في مقابلة معه بمكتبة بلدية خميسي تيبازة بتاريخ: 2010/07/29 م.

كذلك يتجلى دورها في فضّ الخلاف والنزاع بين المتخاصمين وإصلاح ذات البين، وتخريج جيل من الفتيان والفتيات حافظين للقرآن ليقوموا بدورهم- الإصلاحي- فيما بعد.

ج- المساجد:

المساجد منشآت صغيرة الحجم بسيط العمارة ونادرا ما تكون سامقة الإرتفاع[1]، ومفردها مسجد وهو مركز ترابط الجماعة الإسلامية وهيكلها المادي الملموس، فلا تكتمل الجماعة إلا بمسجد يربط بين أفرادها بعضهم ببعض، يتلاقون للصلاة وتبادل الرأي، ويقصدونه للوقوف على أخبار جماعتهم، ويلتقون فيه مع رؤسائهم، أو يتجهون إليه لمجرد الإستمتاع بالقعود في ركن من أركانه كما يفعل النّاس عندما يزورون حديقة ليروحوا عن أنفسهم، فالمسجد على هذا ضرورة دينية وضرورة اجتماعيّة أيضا بالنسبة لكل مسلم على حدة وبالنسبة لجماعة المسلمين جملة[2].

ولا يقلّ دور المسجد بهذا الوصف عن دور الزاوية، فهو كذلك له مساهمة فعالة في تنشئة النّاس وخاصة الشباب منهم تربويا وروحيا، وإعدادهم نفسيا لتحمل مسؤولية المحافظة على الثوابت الدينية والوطنية، وهذا عبر حلقات الدروس التي تقام مساءًا داخل المسجد، أوأثناء خطب الجمعة أسبوعيا، التي اتجهت أخيرا - في ظل الصراع الثقافي الحضاري- إلى توعية النّاس قصد ترسيخ الهوية الثقافية والوطنية والأبعاد التربوية وربط الجيل الحاضر بتراثه وهويته الجزائرية.

ومن عادات هذه المساجد بالمنطقة، قديما، أن كان شيوخها الأوائل أكثر محافظة على بعض التقاليد، والتي نراها اليوم في طريق الزوال، كقراءة الراتب[3] وترديد بعض القصائد الدينية بعد صلاة العصر خاصة من كل يوم جمعة، كان هذا حتى نهاية الثمانينات من القرن الماضي (1989 م)، كانت هذه التقاليد موجودة إلاَّ أنها اليوم زالت في معظم مساجد المنطقة، وبعضها في طريق الزوال، وهذا نظرا للتأثيرات الثقافية الجديدة وخاصة على المستوى الديني.

---

(1)- حسين مؤنس: المساجد – سلسلة عالم المعرفة – ع 37، يناير 1981 م، ص 28.

(2)- المرجع نفسه، ص 30.

(3)- الرَاتَبْ: هو قراءة حزب من القرآن جماعياً قبل صلاة الظهر وقبل صلاة العصر في بعض المساجد.

ففي بعض المساجد[1] كان، كما ذكرنا آنفا، بعد كل صلاة عصر في يوم الجمعة يردد الشيوخ جماعة بعد قراءة سورة الكهف، القصيدة الدينية التالية، والحاضرون رواد المساجد يستمعون وكلهم خشوع واهتمام:

يـَا رَبَـنـَا يـَا خَـالَـقْ الْـعْـوَالَـمْ حُلْ بَـيْـنَـنَا وَ بَـيْنَ كُلِّ ظَالِــمْ
يـَا رَبَـــنَـــا عَــجِّـلْ لَنَا بِفَرَج وَ نَـجِـيـنَـا مِـنْ ضَيْقَةٍ وَ حَرَجْ
عِنْدَ الصِرَاطْ وَ المِيزَانْ وَ الحِسَابْ نَجِنَا يَا رَبُّ غَـدَا مِـنْ اَلْعَـذَابْ
وَ بِـجَـاهْ الـمُصْطَفَى النَبِـي أَحْمَدَا وءَالِهِ وَ صَـحْـبِـهِ ذَوِي الهُدَى[2]

هذه القصيدة كانت تردد جماعيا بهذه المساجد، وهي متوارثة عبر الأجيال منذ العهد الإستعماري، ولما كانت تردد جماعيا، كان يتأثر بها المنصتون فتراهم يهزون رؤوسهم ويتفاعلون معها[3].

واليوم اندثرت كما اندثرت كثير من العادات والتقاليد التي كانت تحمي المجتمع من الذوبان في الثقافات الأخرى الوافدة بكل أنواعها، وهذا بحكم التغيرات التي شاهدها المجتمع وخاصة في فئة الشباب الجديد الذي يختلف كليَّةً عن سابقه، من حيث المحافظة على التراث وعلى العادات والتقاليد إلاما ندر.[4]

---

(1)- مثل مسجد الفلاح بمدينة الحطاطبة.

(2)- أنظر: نص القصيدة كاملا في كتاب: مجموع القصائد والأدعية، المطبعة الثعالبية والمكتبة الأدبية، طبعة رودوسي مراد، ط 1، 1960 م، الجزائر، ص ص 24 – 25. بدون ذكر لجامع الديوان، وهو مجموع قصائد دينية لكثير من العلماء والمشايخ.

(3)- هذا ما لاحظه الباحث شخصيا في بعض مساجد المنطقة حيث كان الشيوخ يقرأون هذه القصيدة بعد صلاة العصر من كلّ جمعة، وكان المصلون يتفاعلون معها.

(4)- المتمعن في مضمون القصيدة لا يجد فيها ما يتنافى مع الدين، فهي دعاء،ابتهالات وصلاة على الرسول (ص). البيتان الأولان من النص يوحيان بأن المجتمع الشعبي الجزائري كان يتمنى من الله – سبحانه و تعالى- أن يزيل عنه الظلم والطغيان، وأن يعجل لهم بالفرج وهو الإستقلال، و أن يرفع عنهم الضيق والحرج وكل ما سببه لهم الإستعمار الفرنسي. وخاصة إذا علمنا أن القصيدة الموجودة ضمن كتاب (مجموع الأدعية) الذي طبع عام 1960 م بالجزائر في طبعته الرابعة، نعلم أن الطبعات الثلاث الأولى كانت قديمة، ومعنى هذا أن المجتمع الجزائري كان يعاني من بطش وظلم الاستعمار؛ وبالتالي نعلم أن هؤلاء الذين كانوا يرددونها في المساجد أثناء الثورة وقبلها، كانوا رافضين للتواجد الفرنسي بالجزائر، وأنهم حاربوه بكل ما أوتوا من قوة ووسيلة، وهذه القصيدة إحدى الوسائل الثقافية التي كانت تربي في الناس روح المقاومة بكل أشكالها. واستمر ذلك التقليد حتى بعد منتصف الثمانينات من القرن العشرين.

الباب الأوّل

مضامين الشّعر الشّعبي المتيجي

الفصل الأول

1- نشأة الشّعر الشّعبي الجزائري وتطوره

2- تعريف الشّعر الشّعبي

3- تصنيف الشّعر الشّعبي

4- جمع المادة (المدوّنة)

1- نشأة الشّعر الشّعبي الجزائري وتطوره:

1-1- نشأة الشّعر:

هناك آراء مختلفة لدى الباحثين فيما يخص نشأة الشّعر الشّعبي الجزائري وتطوره. متسائلين عن ظهوره قبل الفتح الإسلامي أم بعده، جاعلين من الفتح حداً فاصلاً بين عهدين.

من الباحثين من نفى أن يكون هناك شعر شعبي جزائري، قبل الفتح الإسلامي وإذا وجد فهو ذو أصول أجنبية[1]. وآخر يرجعها إلى أصول (اسبانية)[2]. أما ديسبارمي فيرجعه من حيث موسيقاه إلى أصول فرنسية[3]. وفي هذا كما يرى – عبد الحق زريوح – نفي لإنصهار الثقافة العربيّة الإسلامية في ثقافة الجزائريين المُشَكِلَة للقصيدة الملحونة[4].

أما محمد المرزوقي فيرى أن وجود الشّعر الملحون في بلدان المغرب العربي يعود إلى انتقال نماذج تضارعه من المشرق العربي: " انتشر اللّحن انتشارا كبيرا في الأطراف البعيدة للدولة العربيّة بل حتى الجزيرة العربيّة نفسها، وهكذا ظهر الشّعر الشّعبي عند القبائل العربيّة المختلفة. و وصلتنا منه نماذج ترجع إلى القرن الرابع للهجرة سواء في القبائل التي تعيش في الشرق أو في الأوساط العربيّة التي كانت تعيش في إفريقية أو في الأندلس"[5].

أما التلي بن الشيخ فيذهب إلى القول: "بأن ما وصلنا من الشّعر الشّعبي بعد الفتح، لا يعني أن سكان الجزائر لم ينظموا الشّعر قبل دخول الإسلام، ذلك أن وجود شعب سابق للإسلام له لغته، وعاداته وتقاليده يتطلب بالضرورة أن يكون لهذا الشعب شعر يعبر عن وجدانه، وحاجاته"[6]. وهذا تحليل منطقي ومقبول ولكن يبقى نظريا، أما عمليا فليس هناك من دليل مادي كشاهد يؤيد ما ذهب إليه الباحث أن قبل الفتح

---

(1)- فلاديمير سكوزوبوغاتوف: المجاهد الأسبوعي (الجزائري) ع 670 الجزائر.

(2)- أنظر: إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ص 222.

(3) - Desparmet: LA chanson d'Alger pendant la grande guerre, Rieur Africain, V 73, 1932, PP 54-61.

(4)- عبد الحق زريوح: : دراسات في الشعر الملحون الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2008، ص 10.

(5)- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص 53.

(6)- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص 389.

الإسلامي لبلاد المغرب العربي، كان يوجد شعر، ولكنه شعر أمازيغي نُظِم بلغة أهل البلاد، إلا أنه في رأي التلي بن الشيخ قد ضاع. فقوله" يتطلب بالضرورة "هو افتراض كما ذكرنا آنفا، تمليه طبيعة الثقافة الشّعبيّة والفولكلور، وهو أنه لا يمكن أن نتصور شعبا بدون ثقافة، مهما كانت درجة تحضره، ولكن التلي بن الشيخ لم يقدم دليلا نصيا في هذا الشّعر الذي قطع افتراضا بوجوده، ومع ذلك فهو في رأيه قد ضاع. ويذهب معللا هذا الضياع بإرجاعه إلى احتمالين كانا سببا في اندثاره:

الأول: يتمثل في تعارض قيم هذا الشّعر مع المفاهيم الإسلامية التي شاعت بين المغاربة بعد اعتناقهم للدين الإسلامي، يقول: " نميل إلى الاعتقاد بأن انقراض الشّعر الشّعبي الذي كان موجودا قبل القرن الخامس الهجري ربما يرجع إلى أن الشّعر تعبير ذاتي يرتبط بالفخر والأنساب وتمجيد الروح القبلية. بالإضافة إلى الاهتمام بالمرأة أي التغزل بجمالها وحبها، وهي أغراض حاربها الإسلام، ووقف منها موقفا صريحا، لأنها تخالف مبادئ الشريعة الإسلاميّة من جهة، وتتعارض مع الدعوة إلى تكوين أمة موحدة، قائمة على أساس العدل والمساواة، والأخوة في الله والاحتكام إلى نصوص الشريعة، بدل الالتجاء إلى الثأر والعصبية"[(1)]. فالشّعر الشّعبي بهذا المعنى انقرض لمخالفته للفكرة الإسلامية، وبالتالي أصبح لا يروى وهذا ما جعله يندثر، ولكن ليس بالضرورة أن يعبر الشّعر الشّعبي أوالفصيح عن الموضوعات والأغراض بالطريقة التي وصفها التلي بن الشيخ، يمكن أن يكون هناك شعر غزلي عفيف، وشعر يدعو إلى الأخوة والوحدة الإنسانية. وغير ذلك مما لا يتعارض مع الفكرة الإسلامية.

الاحتمال الثاني: أنه يتمثل – حسب رأيه – في انتشار الأمية وفقدان وسائل التدوين يقول: "إن الشّاعر الشّعبي كان أميا، ولا يحسن تدوين ما ينظمه من الشّعر، وكان المتلقى لا يختلف عن الشّاعر في جهله للكتابة، ولما هاجر الشّعراء الشّعبيون نظم الشّعر وزهد الرواة في حفظ هذا النوع من الإبداعات الشّعبيّة، انقرضت نصوص الشّعر وضاعت مع من كانوا يحفظونه ويرددونه" [(2)]، إن هذين الرأيين مجرد احتمال لم يشفعهما الباحث بأدلة

---

(1)- التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر 1990، ص24.

(2)- المرجع نفسه، ص 24.

مادية تتمثل في النّصوص الشّعرية الشّعبيّة على الأقل كنموذج شعري يمثل وجهة نظره، ثم يسحب على باقي الموضوعات، أو أن يورد مقطعا شعريا ولو قصيرا يبرز لنا من خلاله وصف المرأة وصفا فاحشا أو مقطعا آخر يصور لنا تمجيد الشّعراء للروح القبلية على الطريقة الجاهلية.

والذي نراه أن المسلمين الفاتحين الأوائل لم يهتموا بنظم الشّعر الشّعبي لأن همهم الأول كان منصبا حول نشر الإسلام ومبادئه ولم يكن من أولوياتهم نظم الشّعر والتفنّن في فنّونه ونشره كما كانوا عليه في العصر الجاهلي، فنّشر مبادئ الدين الإسلامي كان من متطلباته التنقل وعدم الاستقرار الدائم بمكان ما. لأنهم كانوا مطالبين دينيا بتبليغ رسالته إلى كافة النّاس.[1] ولذلك نجد عبد الحميد بورايو يرّد هذا الاحتمال الأول بقوله: "إن اللّغة العربيّة تعد وافدة على سكان هذه المنطقة ولم يعرفوها إلا بعد مجيء الإسلام، وبالتالي فمن الطبيعي ومن البديهي أن لا يكون هناك شعر بالعربيّة الدارجة التي شاع استعمالها في ما بعد القرن الخامس الهجري إثر استقرار الهلاليين ببلاد المغرب"[2].

وهو رد وجيه، فاللّغة العربيّة لم تعرف في هذه الديار قبل مجيء الإسلام، وبعد الفتح مباشرة كان الاهتمام كما ألمحنا إليه آنفا، بنشر الدين الإسلامي، ومن خلال القرون الأربعة الأولى، لم يكن هناك استقرار كلي للعرب بتلك الكثافة المعروفة في التاريخ إنما يكون الاستقرار النهائي بعد منتصف القرن الخامس الهجري.

أما الاحتمال الثاني المتمثل في انتشار الأمية وأن الشّاعر الشّعبي لا يحسن الكتابة أو تدوين ما ينظمه، فهو كما يرى عبد الحميد بورايو: " الأقرب إلى الصواب باعتبار أن التراث الشفوي في وسط لا يستخدم الكتابة محكوم عليه أن يتلاشى ويختفي وخاصة منه الشّعر الغنائي ذو النزوع الفردي. أما الشّعر الجمعي المتعلق بالمناسبات فقد ظل حيا يردده النّاس حتى يومنا هذا[3]."

ذلك أن الشّعر الفردي الذي يرد على شكل قصائد يصعب حفظه إلا أن يكون له

---

(1)- يقول القرآن الكريم: "قُلْ يَا أَيُهَا النَّاسُ إني رَسُول الله إلَيْكم جَميعًا" سورة الأعراف، الآية 158.

(2)- عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجليات، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص11.

(3)- المرجع نفسه، ص 11.

رواة محترفون للرواية الشفوية. أما عامة النّاس فيصعب عليها حفظه، أما الشّعر الجمعي (الفولكلوري) فهو ملك مشاع بين جميع أفراد المجتمع يرددونه كما يشاوون بالإضافة والنقصان والتحوير والتغيير، وهذا التعديل المستمر على مستوى النّص هو الذي يحفظ له الاستمرارية عبر الزمان والمكان .

2-1-1- الشّعر الشّعبي الجزائري وعوامل ظهوره:

يرجع رابح بونار عوامل ظهور الشّعر الشّعبي في الجزائر إلى عاملين أساسين هما: الهجرة الهلالية أولا والهجرة الأندلسية ثانيا: " وإن هذا الربط بين الشّعر الشّعبي بشقيه البدوي والحضري بالشّعر الهلالي والموشحات له ما يبرره من الناحية التاريخية"[1].

أ/ الهجرة الهلالية: يقول رابح بونار ما نصه: "إن الشّعر الشّعبي الذي وصل إلينا من شعرائنا الماضيين ينقسم إلى نوعين: نوع الشّعر البدوي وهو فرع من الشّعر الهلالي وله خصائصه وسماته ونوع الشّعر الحضري وهو فرع من الموشحات والأزجال وله كذلك خصائصه ومميزاته"[2].

بالنسبة للشعر الهلالي هو الأقدم في المنطقة من شعر الموشحات، فقد دخل مع شعراء بني هلال خلال الزحفة الهلالية بعد منتصف القرن الخامس الهجري، يقول الباحث: " أما الشّعر البدوي الهلالي وهو أقدم عهد في المغرب الأوسط (الجزائر) من الموشحات الأندلسية فإنه تسرب إلى الشّعراء الشّعبيين بالمغرب الأوسط من شعراء بني هلال الذين رافقوا الحملات العسكرية التي زحفت على القيروان (تونس) سنة 449 هـ وعلى الجزائر سنة 460 هـ"[3]. ولذلك وجدنا الشّعر الشّعبي الجزائري الذي هو أصلا قسم من الشّعر الهلالي الفصيح له خصائص تماثل الشّعر الفصيح من حيث منهج القصيدة و وجود القافية الموحدة والصورة الشّعرية، وهو نفسه الشّعر الشّعبي البدوي الذي نجده اليوم في الجنوب الجزائري والمناطق الداخلية كبسكرة وبوسعادة. وإلى نفس الرأي يذهب عبد الله ركيبي ويرى أن ظهور الشّعر الشّعبي في الجزائر كان مع الفتح

---

(1)- أحمد يوسف: يتم النّص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الإختلاف، الطبعة الأولى، 2002، ص 29.

(2)- رابح بونار: (مقال) نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني، مجلة آمال ع 68 الطبعة الثانية للعدد 4 سنة 1969 (عدد خاص بالشعر الملحون) سنة 2000، ص15.

(3)- المرجع نفسه، ص15.

الإسلامي بصورة محتشمة ولكن انتشر بصورة كبيرة مع الهلاليين يقول: "بالنسبة للجزائر، يمكن القول بأن الشّعر غير المعرب (الشّعبي أوالملحون) جاء مع الفتح الإسلامي ثم انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين[1] إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعددة، حيث تغلغلوا في الأوساط الشّعبيّة وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جليّة اعترف بها كثير من الدارسين"[2]. ويدعم هذا الموقف التلي بن الشيخ برأيه فيقول: "والراجح أن العامل الذي كان له الأثر الكبير في ظهور الشّعر الشّعبي هو هجرة القبائل الهلالية في منتصف القرن الخامس الهجري، بحيث يمكن القول بأن دور الهلاليين بالإضافة إلى أنهم قاموا بدور كبير في تعريب الجزائر – فقد أسهموا في بلورة الشّعر الشّعبي"[3] ذلك أن لغتهم الخاليّة من الإعراب، كانت تمثل الشكل المبسط للّغة العربيّة، فعدم تقيدها بالإعراب وقواعده جعلها قريبة في الاستعمال اليومي[4] وبالتالي نظم بها الشّعراء قصائدهم. إلاّ أنهم ساروا على نفس نهج القصيدة المعربة التي كان أجدادهم يتبعونه، فبنية القصيدة بقيت هي نفسها إلا أن الإعراب رفعوه عنها وتحللّوا منه يقول ابن خلدون: " فأما العرب، أهل هذا الجيل المستعجمون عن لغة سلفهم من مصر، فيقرضون الشّعر لهذا العهد في سائر الأعاريض، على ما كان سلفهم المستعربون، ويأتون منه بالمطوّلات مشتملة على مذاهب الشّعر وأغراضه من النسيب والمدح والرثاء والهجاء، ويستطردون في الخروج من فنّ إلى فنّ في الكلام. وربما هجموا على المقصود لأوّل كلامهم، وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشّاعر ثم بعد ذلك ينسبون"[5]. هذا النّص يبيّن لنا أن ابن خلدون، كما يقول عبد الحميد يونس يجعل من لغة مضر النموذج المحتذى في النظم: " ولذلك رأينا ابن خلدون نفسه يجعل لغة مضر هي المثال، ويحكم على سائر اللّغات من حيث الرقى أو السلامة بالقياس إليها".[6] فهي معربة ومن يخالفها

---

(1)- دخل الهلاليون الجزائر سنة 460 هـ/1067م.

(2)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص368.

(3)- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة، 1830-1945، ص392.

(4)- أنظر: المرجع نفسه، ص392.

(5)- عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، ج 1، ص ص 805 – 806.

(6)- عبد الحميد يونس: الأعمال الكاملة، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 2007، ص 180.

يكون قد وقع في اللّحن ويترتب عن ذلك نظم الشّعر الملحون أو الشّعبي، ثم يبيّن لنا الأغراض التي ينظم فيها هؤلاء الشّعراء قصائدهم، فهي لا تخرج عن الغزل (النسيب) والمدح والرثاء والهجاء، وهي الأغراض المعروفة في الشّعر العربي الفصيح منذ الجاهلية.

نَخْلُص من هذا إلى أن: "زحفة بني هلال بلا منازع (كانت) أهم حدث عرفته بلاد المغرب أثناء القرون الوسطى، فهي التي أثرت أكثر من الفتح الإسلامي تأثيرا طبع المغرب بطابع لم تمحه القرون"[1]، ونتيجة ذلك كما ترى ليلى قريش أنه شهد "أكبر تحول عرفه في تاريخه القديم، فقد أصبح عربي الذهن والثقافة، وانضم إلى الدولة العربيّة يستمد غذاءه الأساسي من حضارتها"[2].

ب/ الهجرة الأندلسية: العامل الثاني الذي أشار إليه رابح بونار[3] وكان سببا في نشأة الشّعر الشّعبي الجزائري، هو هجرة الأندلسيين إلى شمال إفريقيا أي المغرب العربي ومنه المغرب الأوسط (الجزائر) وحملهم تراثهم الثقافي معهم إثر نكبتهم على أيدي الإسبان التي أدت إلى مغادرتهم البلاد التي عمروها زهاء الثمانية قرون[4] بل إخراجهم منها مما جعل خير الدين بربروس[5] يسرع لتلبية استغاثتهم: " فسار يجوب البحار على رأس عمارة[6] بلغ عددها 36 سفينة، حتى بلغ السواحل الاسبانية التي التجأ إليها المسلمون، ولم يجرأ أسطول إسبانيا على صده أومحاولة الوقوف أمامه، فأخذ خير الدين يحمل على سفنّه أكبر عدد ممكن من أولئك الفارين بدينهم وكرامتهم حتى إذا ما أوصلهم إلى دار السلامة والأمن، فوق ساحل الجزائر، عاد إلى إسبانيا ليأتي بغيرهم، كرّر غدوه ورواحه بين الساحلين سبع مرات متوالية، وكان جملة من أنقذهم من رجال الأندلس ونسائهم يبلغ السبعين ألفا...ونزلوا بمدينة الجزائر وسهل متيجة، وعمروا مدنا مثل البليدة ودلّس،

---

(1)- شارل أندري جوليان: تاريخ إفريقيا الشمالية، ص97.

(2)- رُوزلين ليلى قريش: القصة الشّعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص 35.

(3)- رابح بونار: نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني، ص 15.

(4)- بقي العرب في الأندلس من: 87 هـ - 897 هـ.

(5)- خير الدين بربروس (1467-1546، كان قائد أساطيل عثمانية ومجاهدا بحريا، ولد في جزيرة لسبوس في اليونان المعاصرة توفي في الأستانة باسطنبول، إسمه الأصلي هو خضر بن يعقوب ولقبه خير الدين باشا، بينما عرف لدى الأوروبيين بباربروسا (ذو اللحية الحمراء)، أنظر: عمار عمورة، نبيل دادوة: الجزائر بوابة التاريخ، ص 189.

(6)- عمارة: أسطول.

وادخلوا إلى البلاد بقايا حضارتهم العريقة وصناعتهم، وفتونهم، وخبراتهم المختلفة"[1]. ومنها ثقافتهم الشّعبيّة وشعرهم المتمثل في الموشحات والأزجال، التي انتشرت في الجزائر وخاصة في المناطق الحضرية كالبليدة والجزائر العاصمة وشرشال، " وقد ساعد على انتشار الأزجال والموشحات في الجزائر هجرة بعض الأندلسيين الذين لا شك في أنهم قد أثروا في الشّعراء الشّعبيين بواسطة ما حملوه معهم من أنماط الغناء والطرب التي كانت سائدة في الأندلس"[2] ومن هؤلاء الشّعراء الشّعبيين الجزائريين الذين يعتقد التلي بن الشيخ أنهم، وبحكم ثقافتهم وعلمهم الذي يمكنهم من الإطلاع على الموشحات الأندلسية بواسطة قراءة ما كان مدوّنا أبو مدين شعيب، وابن مسايب، والمنداسي، وغيرهم من مشاهير العلماء والفقهاء في علوم الشريعة[3]، بالإضافة إلى الشّاعر الأخضر بن خلوف، الذي كرس شعره كله تقريبا لمدح الرسول (ص)[4].

كانت البدايات الأولى من الإرهاصات الشّعرية الشّعبيّة في الجزائر، قبل عصر الأخضر بن خلوف، عبارة عن مقاطع شعرية متناثرة هنا وهناك أورد نماذج منها ابن خلدون في تاريخه[5]، لكن أن تكون هناك مدونة كاملة لشّاعر بعينه، قبل الأخضر بن خلوف، هذا فيما نعتقد ما لم يوجد، وهذا ما حدا بأحد الدارسين إلى القول إن أقدم مدونة شعرية شعبية جزائرية تعود إلى القرن السادس عشر، على لسان شّاعر جزائري خالص هو سيدي الأخضر بن خلوف الذي ترك ديوانا شعريا يحتوي على قصيدة مطوّلة[6]، يتحدث فيها عن بطولات المجاهدين الذين شارك معهم ضد الغزاة الإسبان الذين اعتدوا على أحد الموانئ البحريّة الوهرانية.

---

(1)- أحمد توفيق المدني: حرب الثلاثمائة سنة بين الجزائر وإسبانيا، 1492-1792، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط 1968، ص ص 226-227.

(2)- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة، ص 398.

(3)- أنظر: المرجع نفسه، ص 406.

(4)- أنظر: عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 370.

(5)- أنظر: ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر، ص 807 - 816.

(6)- أنظر القصيدة كاملة في: المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، إعداد وتقديم جلول يلس وأمقران الحفناوي، ص ص 23 - 28.

هذه القصيدة كما يقول عبد الحميد بورايو: " تمثل طقسا افتتاحيا لممارسة ثقافية تتصل بالمقدس، لذلك قررّ سدنة الشّعر الجزائري أن يجعلوا منها فاتحة حركة الشّعر الملحون في الجزائر" [1].

هذا التقدير لهذا الشّاعر والإعجاب به من قبل هواة الشّعر الملحون في الجزائر، هو ما لمسناه ووقفنّا عليه ميدانيا، حيث إن الشّاعر الأخضر بن خلوف، في التداول الشّعبي الشفاهي، بالمنطقة يعتبر فاتحة الشّعر الشّعبي في الجزائر، باعتبار النّص المكتوب الذي يشكل وثيقة فنّية وتاريخية لا يرقى إليها الشك والتخمين.

من هذا المنطلق، يقرر أحد الباحثين الأكاديميين استنادا إلى الرواية الشفوية وإلى النّص المدّون، ونحن نؤيده في ذلك، أن البدايات الأولى لديوان شّاعر شعبي جزائري مكتمل، هو ديوان ابن خلوف، وبالتالي يتلاشى"سراب البدايات" كما يسميه عبد الحميد بورايو، عن ظاهرة الشّعر الملحون: " فليس بين أيدينا نص نؤرخ به لمراحل الميلاد والنشأة"[2] إلاّ هذا النّص، وبالتالي يزول الالتباس الذي ذكره التلّي بن الشيخ[3]. والشّعراء الشّعبيون الذين جاءوا من بعده كأحمد بن التريكي[4] وسعيد المنداسي ومحمد بن سهلة[5]

---

(1)- عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية، ص 12.

(2)- المرجع نفسه، ص 12.

(3)- أنظر: التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة، ص 405.

(4)- أحمد بن التريكي: شاعر شعبي من تلمسان عاش في القرن الحادي عشر – السابع عشر ميلادي- برع في شعر الغزل مما تسبب في الأتراك ينفونه من الجزائر فذهب إلى المغرب الأقصى وآوى إلى قبيلة من قبائل المغرب بالقرب من مدينة وجدة حيث نظم قصائد كثيرة ضمنها شوقه وحزنه لفراق أحبابه كان تلميذا للمنداسي وكثيرا ما اعترف بفضله.

أنظر: ديوان أحمد بن التريكي، جمع وتحقيق عبد الحق زريوح، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، ط 2001م، ص ص 25 – 26.

(5)- محمد بن سهلة (أبو مدين): شاعر شعبي تلمساني من فحول الحوزي المشهورين، ولد في نهاية القرن الثاني عشر للهجرة، أي في نهاية احتلال الأتراك للجزائر، وتوفي في النّصف الأول من القرن الثالث عشر الهجري، التاسع عشر الميلادي، ودفن بتلمسان.

أنظر: ديوان أبي مدين بن سهلة: جمع وتحقيق ضبط وتعليق شعيب مطنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط 2، 2007 م، ص ص 30 – 42.

ومحمد بن قيطون[1] والشيخ السماتي وغيرهم[2] هم الذين كونوا لنا بدواوينهم الشّعرية مكتبة الشّعر الشّعبي الجزائري التي هي بين أيدينا الآن.

1-2- تطور الشّعر الشّعبي الجزائري:

لم يتم فتح المغرب كله إلا في زمن يزيد بن معاوية سنة 62 هـ، على يد عقبة بن نافع، ذلك البطل العظيم الذي غامر بنفسه، وأقحمها المخاطر في سبيل نشر الدعوة الإسلامية وبثها بهذه الأصقاع، ففي الحقيقة إن هذا الفتح الأول لبلاد المغرب، وما كان سابقا عنه، إنما هو مقدمة وتمهيد له.[3]

وفي زمن الوليد بن عبد الملك سنة 87 هـ، قدم موسى بن نصير واليا على افريقية[4]، فقبض على زمام السلطة بيد من حديد، وضبط الشؤون واستصلح الأحوال، فأصبحت البلاد تمدح في بحبوحة الأمن والنظام، وتتمتع بسكينة وطمأنينة لا عهد لها بهما من قبل. فكان هذا هو الفتح الثاني الحقيقي.[5]

هكذا استمرت الفتوحات بين مدّ وجزر، حتى قدم بنو هلال إلى بلاد المغرب وبالتّالي الجزائر في منتصف القرن الخامس الهجري[6]، للاستقرار فيها نهائيا، وشيء طبيعي أنهم نقلوا معهم ثقافتهم الشّعبيّة التي كانت أغلبها شفوية تتمثل في السير الشّعبيّة التي تعد "من أكثر فنّون الأدب الشّعبي العربي انتشارا"[7] ذلك " أنها تحضى برواج كبير

---

(1)- محمد بن قيطون: شاعر شعبي من مواليد سيدي خالد بمنطقة بسكرة، توفي في أواخر القرن التاسع عشر عن عمر يناهز الستين ودفن بمسقط رأسه، اشتهر الشاعر بمقدرة خاصة في فن الغزل، وهو صاحب قصيدة (حيزية) الشهيرة التي نظمها استجابة لرغبة (سْعَيَدْ) عشيق حيزية.

أنظر: أحمد الأمين: حيزية الملحمة الجزائرية (القصة و القصيدة)، دار المصباح للنشر، برج الكيقان، الجزائر، ط 1، 1991 م، ص 17.

(2)- أنظر: التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة، ص ص 441 – 448، الملحق 02 الخاص بتراجم الشعراء.

(3)- عبد الله كنون: النبوغ المغربي في الأدب العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2014 م، ص 37.

(4)- يطلق المؤرخون افريقية على المغرب الأدنى (تونس) و الأوسط (الجزائر) والأقصى (المغرب).

(5)- عبد الله كنون: النبوغ المغربي في الأدب العربي، ص 38.

(6)- دخل الهلاليون الجزائر سنة 460 هـ.

(7)- نعمة الله ابراهيم: السير الشعبية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2001 م، ص05.

بين فئات شتى من الشعب"[1]، وكذلك الشّعر البدوي، فيكون هذا الشّعر الهلالي" أقدم عهدا في الجزائر من الموشحات الأندلسية"[2].

وأثناء الحملات العسكرية، جاء شعراء رافقوا هذا المسير ووصفوا ما شاهدوه بشعر يكاد يخلو من الإعراب، وفي هذا السياق يقول ابن خلدون: " فأما العرب، أهل هذا الجيل، المستعجمون عن لغة سلفهم من مضر، فيقرضون الشّعر لهذا العهد في سائر الأعاريض، على ما كان سلفهم المستعربون، ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشّعر وأغراضه من النسيب والمدح والرثاء والهجاء، ويستطردون في الخروج من فنّ إلى فنّ في الكلام، وربما هجموا على المقصود لأوّل كلامهم، وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشّاعر، ثم بعد ذلك ينسبون"[3].

وقد كان يرافق هذا الشّعر الموسيقى البدوية المناسبة، ما جعل الشّعراء كما يقول ابن خلدون: " يلحنون فيه ألحاناً بسيطة، لا على طريقة الصناعة الموسيقية، ثم يغنون به، ويسمون الغناء به باسم "الحوراني" نسبة إلى حوران من أطراف العراق والشّام، وهي من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد"[4].

ومن القصائد التي تعود إلى منتصف القرن الخامس الهجري، الأبيات التي قيلت في وصف انتصار بني هلال على المعزّ بن باديس حوالي سنة 449 هـ.

لقد زار وهنا من أميم خيـــال وأيدي المطايا بالزميل عجال
وإن ابن باديس لأفضل مـالــك لعمري ولكن ما لـديـه رجـال
ثلاثون ألـفا فيهـم قـد هزمتـهم ثــلاثـــة آلاف وذّال ضـلال[5]

وفي نفس القرن الخامس الهجري، نجد قصيدة مجهولة المؤلف تتحدث عن رحلة

(1)–نعمة الله ابراهيم: السير الشعبية العربية، ص 05.
(2)– عبد الحق زريوح: دراسات في الشعر الملحون الجزائري، ص 20.
(3)– عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ و الخبر، ص 805 – 806.
(4)– المرجع نفسه، ص 806.
(5)– رابح بونار: المغرب العربي، تاريخه و ثقافته، ص 377.

بني هلال إلى المغرب، ومن أبياتها:

وأي جميل ضاع لي في الشريف بن هاشم وأي رجال ضاع قلبي جميلها
لـقـد كنت أنـا وإيـاه في زهو بيتنا عـنـانـي بحـجة ما غباني دليلها
وعـدت كـأني شـارب مـن مـدامـة من الخمر فهو ما قدر من يميلها
أو مثل شمطامات مظـنون كـبـدها غـريـبـا وهـي مـدوخـة عـن قبليها[1]

وهي كما تبدو منظومة على نهج القصائد التقليدية الرسمية أو الفصحى وعدم إعرابها لا يكاد يظهر.[2]

ومن قصائد القرن السابع الهجري، النموذج التالي وهو للشّاعر سلطان بن مظفر بن يحيى الدّاودي، قاله بعد ما حبسه بالمهدية "أبو زكرياء بن أبي حفص"، أول ملوك افريقية من الموحدين (ت 647 هـ) قال يشكو حاله، وقد بدأ بالغزل:

يَقُولُ وَفِي بَوْحِ الدّجَى بَعْدَ وَهْـنَة حَرَامٌ عَلَيَ أَجْفَانُ عَيْنِي مَنَـامُـهَا
يَا مَنْ لِقَلْبِ حَالِفِ الوَجْدِ وَالأَسَى ورُوحُ هُيَامِي طَالَ مَا فِي سُقَامِـهَا
حِـجَـازِيَـةٌ بَدَوِيَـةٌ عَرَبِيـة عَـدَاوِيَـة ولَـهاَ بَـعِيـدُ مَرَامُهَـا
مُولَعَةٌ بِـالْـبَدْوِ ولاَ تَأْلَفْ الْقُرَى سِوَى عَانك الْوَعْسَا يُؤْتِي خِيَامُـهَا[3]

ومن النماذج في القرن الثامن الهجري، قول أحد الشّعراء المعاصرين لابن خلدون، وهو علي بن عمر بن إبراهيم من رؤساء بني عامر، أحد بطون زغبة يعاتب بن عمه المتطاولين إلى رياسته مفتتحا بالغزل:

وَغِيدٍ تداني للخُـطَى فِي مَـلَاعِـبٍ دُجَى اللَّيل مـنـهـم سـاهـراً ونِيـامُ
وَنِعْمَ بشـوق الـنـاظـريـن الـتحامـها لنـا مـا بـدا مـن مـهـرق وكظـامُ
وَاليَوْمَ مَـا فِيهَا سِـوَى الْبُـومُ حَـوْلَـهاَ يَـنُـومُ عَـلَـى أَطْـلاَلِـهَا وَيَـنَـامُ

(1)- عبد الحق زريوح: دراسات في الشعر الملحون الجزائري، ص ص 21 – 22.
(2)- المرجع نفسه، ص 22.
(3)- أنظر: المرجع نفسه، ص 22.

وَقَــفـنّــاهَا طَــوْراً نُـسَــائِـلُــهَا بِعَيْـنٍ سَـخِـينَـا وَالـدُمُــوعُ سِــجـَامُ
وَلَا صَحَّ لِي مِنْهَا سِوَى وَحْشِ خَاطِرِي وَسُقْمِي مِــنْ أَسْبَابٍ إِنْ عَرَفْتَ أَوْهَـامُ[1]

ويشير ابن خلدون إلى تطور الأوزان – أوزان الشّعر البدوي– وذلك لأن بعض شعرائه خرجوا عن النظام التقليدي للقصيدة العربيّة إلى تفعيلات جديدة ترد في أربعة أشطر، على أن تكون القافية في شطرها الرابع، وقد تكون مخمسة[2] يقول ابن خلدون: "ولهم فنّ آخر كثير التداول في نظمهم، يجيئون به معصبا على أربعة أجزاء، يخالف آخرها الثلاثة في رويّة، ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة شبيها بالمربّع والمخمس الذي أحدثه المتأخرون من المولدين"[3]

ومن هنا، كما يرى رابح بونار، أن تطور الشّعر البدوي بدأ في القرن الثامن الهجري ثم " ازداد تطورا حتى وصل إلينا في قصائد سعيد المنداسي وابن مسايب وغيرهم"[4].

ولما انتشر فنّ التوشيح بين النّاس في الأندلس وشاع، " أخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعراب، واستحدثوا فنّا سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى العهد، فجاؤوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة"[5] ويرى رابح بونار " أن هذا الزجل هو المنبع الثري وهو المنهج المُعَبَدُ الذي استقى منه وحاكاه شعراؤنا الحضريون في أزجالهم ومنظوماتهم الوصفية والغزلية والمديحية والرثائية وغيرها."[6] وهذا بوصفه وافداً "من الأندلس إلى سائر الأقطار العربيّة، وكان من الطبيعي أن ينتقل من موطنه إلى البلد الأقرب فالأبعد، ولهذا

(1)– عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، ص 540.
(2)– عبد الحق زريوح: دراسات في الشعر الملحون الجزائري، ص 24.
(3)– عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، ص 533.
(4)– رابح بونار: نظرة حول الشعر الشعبي و تطوره الفني، ص 18.
(5)– عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، ص 547.
(6)– رابح بونار: نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني، ص 24.

ظهر في شمال إفريقيا قبل أن يظهر في مصر."[1] على اعتبار أن المغرب أقرب إلى الأندلس من المشرق، ثم إن الأرض المغربية والأندلسية كانت تحت حكم واحد وهذا زمن يوسف ابن تاشفين الذي وحد العدوتين[2]، والفارق بينهما فقط، هو جبل طارق.

وبعدما تأثر المغاربة بالأندلسيين استحدثوا " فنّا آخر من الشّعر في أعاريض مزدوجة كالموشح، نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضا و وسموه عروض البلد، وكان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير، فنظم قطعة على طريقة الموشح."[3] ولم يلتزم فيها الإعراب، " فاستحسنه أهل فاس، وولعوا به ونظموا على طريقته وتركوا الإعراب الذي ليس من شأنهم، وكثر سماعه بينهم، واستفحل فيه كثير منهم ونوعوه أصنافا إلى المزدوج والغزل"[4] واشتهر بين أهل العدوة ابن خلف الجزائري صاحب الموشحة المشهورة:

يَدُ الإِصْبَاح قَدَحَتْ زِنَادْ الأَنْوَارْ فِي مَجَامِز الزُهَرْ[5]

2- نظرة الباحثين للأدب الشعبي:

إن دارسي الأدب العربي (ما يسمى بالرسمي في الجزائر) تجاهلوا في بداية الأمر دراسة الأدب الشعبي وخاصة الشعر، ولم يعيروا له أيّ اهتمام، وسبب ذلك يعود كما يلخصه أحمد الأمين إلى العوامل التالية:

---

(1)- أبو بثينة: الزجل و الزجالون، كتاب الشعب، القاهرة، 1962 م، ص 10.

(2)- أنظر: عبد الله كنون: النبوغ المغربي في الأدب العربي، ص 61.

(3)- عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، ص 832.

(4)-المرجع نفسه، ص 833.

(5)-المرجع نفسه، ص 822.

ملحوظة: اعترض عبد الله كنون على عبارة ابن خلدون حينما قال: " وتركوا (أهل فاس) الإعراب الذي ليس من شأنهم" وفهم من قوله هذا أنه يحط من قدر المغاربة، لأنهم لا يهتمون بالإعراب (أنظر: عبد الله كنون: النبوغ المغربي في الأدب العربي ، ص 130). ولكن يرد عليه محمد الفاسي بشرح هذه العبارة ويرى أن ابن خلدون لم يقصد بذلك فيقول: " وإنما مقصوده أن النظم في هذه الطريقة لا شأن فيه للإعراب"، وأن ابن خلدون فهم خطأ. (أنظر: محمد الفاسي: معلمة الملحون، القسم الأول من الجزء الأول، السفر الرابع عشر، من مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، ص 32.)

أ- ما تطلبته المرحلة[1] من الدفاع على اللّغة العربيّة واسترجاع حقها في الوجود، بعدما تعرضت له من اضطهاد واستعباد من طرف المستعمر، خاصة وأن هذا الأخير (الإستعمار) لجأ إلى العناية باللّهجات المحلية وآدابها لتحقيق مثل هذا الغرض[2].

ب- تعارض العناية بالتراث المحلي مع فكرة الوحدة الثقافية واللّغوية والتي ظلت بعض النخب الثقافية العربيّة متشبثة بها، خاصة بعد فشل تحقيقها في المجال السياسي.[3]

ج- تقييم الأدب الشّعبي من قبل كثير من الباحثين الذين يرونه خاليا من القيم الجمالية - وبالتالي- هو غير مؤهل لأن يدرس من هذا الجانب، ووجهة نظر هؤلاء - هي أنهم لا يرون فيه غير أداة للتحليل المضموني المتعلق بفروع العلوم الاجتماعيّة مثل التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس.[4]

هذه العوامل التي أجملها أحمد الأمين، هي وغيرها التي جعلت الطبقة المثقفة في الجزائر ثقافة (رسمية). تتجاهل مثل هذا التراث الشفوي والمدّون، ولا تعيره أي قيمة أو اعتبار متذرعة بأسباب واهية أقل ما يقال فيها أنها غير موضوعية. لأن تراث المجتمع الذي أبدعه الشّعب هو موجود في الواقع بالقوة، ولا يمكن إزالته أو تجاهله، لأنه هو نفسه الهوية الوطنيّة " إن الترفع عن دراسة تراثنا الشّعبي هو ترفع عن كياننا. وإن التنكر له تنكر لهويتنا الثقافية وإهمال لجزء كبير من ثقافتنا الفنّية والأدبية"[5].

العامل الأخير، ينطبق على رأي أبي القاسم سعد الله وموقفه الرافض لدراسة الشّعر الشّعبي، فهو يراه أنه يمثل ظاهرة تدل على انحطاط ثقافة المجتمع، وإذا كان ولابدّ من أن ننظر في هذا النوع من الشّعر، فيجب أن نأخذ منه المعلومات التاريخية التي تفيدنا في رصد قضاياه أو مواقفه، ثم ندعه كونه لا يتمتع بأية صورة جمالية، وبالتالي لا

---

(1)- خاصة فترة الستينات والسبعينات من القرن الماضي (العشرين)

(2)- أحمد لمين: صور مشرقة من الشّعر الشّعبي الجزائري، دراسات ونماذج، دار الحكمة، الجزائر، 2007 م، ص15.

(3)- المرجع نفسه، ص 15.

(4)- المرجع نفسه، ص 15.

(5)- المرجع نفسه، ص 11.

يصلح أن يكون موضوعا للدراسة يقول:" إن ضعف الثقافة هو الذي ساعد الشّعر الشّعبي على الانتشار والذيوع، وبذلك يكون رواج الشّعر الشّعبي دلالة على ضعف الثقافة الأدبية في البلاد، فهو من الناحية الجدلية المحضة، ضد الثقافة ودليل على انحطاطها."[1] هذا النّص يبين أن مفهوم الثقافة غير واضح لدى الباحث، إلا إذا كان يعني بالثقافة، الثقافة الرسمية، أما الثقافة الشّعبيّة فلا يخلو منها أي مجتمع كان، لأنه هو الذي ينتجها بغض النظر عن مستواها، لأن هذا تقييم نسبي وحكم قيمي، وليس بالضرورة أن تتفق المجتمعات كلها على نمط ثقافي واحد. فحتى العصر العثماني الذي يتحدث عنه سعد الله له ثقافته الخاصة به. وإذا كان الشّعر الشّعبي سمة هذا العصر، فإن ذلك له مبرراته الموضوعية، وبالتالي فانتشار الشّعر الشّعبي في مجتمع ما، ليس بالضرورة دلالة عل ضعف الثقافة، وماذا نقول اليوم، والعصر الذي نعيش فيه، عصر علم وثقافة وتفتح على الثقافات الأخرى في ظل ما يسمى بالعولمة اليوم، ومع ذلك فالشّعر الشّعبي مازال موجودا ليس فقط في المجتمع الجزائري بل في المجتمعات العربيّة اليوم، هناك شعر فصيح والآخر عامي أو شعبي ولكل نوع جمهوره ومتذوقوه.

وإذا كان الشّعر الشّعبي ثقافة فكيف يكون ضد الثقافة.

إن في هذا القول تناقضا، وعلى كل فهو رأي وليد موقف سياسي وليس وليد موقف علمي موضوعي. ثم يواصل قائلا: " غير أن قارئه وإن وجد فيه الفعل ورد الفعل فإنه لن يجد فيه المتعة الروحيّة ولا الجمال الفنّي الذي يجده في الشّعر الفصيح[2] ".

فسعد الله يرى أن الشّعر الشّعبي يخلو من أي متعة جمالية فنّية، فهو ليس مثل الشّعر الفصيح الذي تحكمه أحكام النحو والصرف والبلاغة والعروض، وبالتالي فهو غير (راق) من الوجهة الجمالية، إذن النتيجة، لا تصلح دراسته. وهو رأي يشترك معه فيه كثير من الدارسين.[3]

---

(1)- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 2، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 2 (منقحة)، الجزائر، 1985 م، ص ص 323 – 324.

(2)- المرجع نفسه، ص 325.

(3)- من أمثال هؤلاء: سالم العلوي، الأستاذ بجامعة الجزائر المركزية سابقا، فقد أبدى لي رأيه المناهض للدراسات الشعبية بالجامعة الجزائرية، وهذا في لقاء معه، بتاريخ 2001/11/18 م.

إلاّ أن أبا القاسم سعد الله، قد تراجع عن هذا الموقف[1] الذي يعرفه له الجميع الذين اشتغلوا بدراسة الأدب الشّعبي الجزائري، لأنه منشور في كتابه السابق الذكر[2]، ذلك أنني لما سألته عن رأيه هذا في الموضوع ذكر لي أن ذلك الموقف يمثل مرحلة من مراحل التفكير مرّ بها، ولم يعد الآن (2008) يعتمده أو يقول به، وتعليل ذلك عنده، حسب ما ذكر لي، أن النظرة لهذا الأدب الشّعبي قد تغيرت الآن، وأصبح معترفا به رسميا ويدرس في جامعات الجزائر، بل وتقام حوله دراسات جامعية عليا، بل أصبح يرى سعد الله أن هذا النوع من الأدب المحلي يمثل جزءاً من هويتنا الوطنية، وإنما كان ذلك الموقف، المناهض لهذا الشّعر، والمتشدد، وليد ظروف تاريخية مضت، خاصة في مرحلة السبعينات، يوم وجدت نخبة مثقفة تدعو إلى الترويج للهجات المحلية والدعوة إلى فكرة الإقليمية، وهذا يتنافى مع الدعوة للوحدة الوطنية، ذلك الرأي وليد تلك الأسباب، لكن ما دامت وأن زالت هذه الأسباب فالرأي يتغير بالضرورة.[3]

إلاّ أن سعد الله لم يعلن هذا كتابة في باقي كتبه، ومقالاته، وإن كان قد خصص له فصلاً كاملاً في موسوعته (تاريخ الجزائر الثقافي).[4] وهذا الاهتمام والتأليف فيه، هو ضمنيا اعتراف بقيمة هذا الشّعر لأنه جزء من التراث الثقافي الجزائري، وفي الوقت نفسه دليل على تراجع الباحث عن موقفه.

3- تعريف الشّعر الشّعبي:

الشّعر الشّعبي أحد أشكال التعبير في الأدب الشّعبي. وهو إبداع يكون شفويا وهذا الأصل فيه، كما قد يكون مدوناً أو مسجلاً.

---

(1)- مقابلة خاصة مع أبي القاسم سعد الله، بجامعة الجزائر، معهد التاريخ، 2008/04/09 م صباحا في حلقة الماجستير، وكان الأستاذ يدرس مادة (الدولة و المجتمع) ومعظم مواضيعها تتقاطع مع مادة الأدب الشعبي ومادة الثقافة الشعبية، وكأنه يدرس في قسم الأدب و ليس في قسم التاريخ.

(2)- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 2.

(3)- المقابلة السابقة مع أبي القاسم سعد الله، بجامعة الجزائر.

(4)- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 8 (1830 – 1954 م)، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998 م، ص 307 – 349.

والباحث في الأدب الشّعبي إذا أراد ضبط هذا المفهوم، فإنه يقف عند جملة من المصطلحات. حاول أصحابها تحديده، إلاّ أن الخلاف لا يزال قائما في ضبطه وتوحيده، ولكل من هؤلاء الباحثين حجّته، من هذه المصطلحات، نجد الزجل والملحون والشّعر الشّعبي، والعامي، والنبطي والحميني، وفيما يلي عرض لهذه المصطلحات.

يرى محمد المرزوقي أن أشهر هذه المصطلحات تداولا في منطقة المغرب العربي هو مصطلح الملحون وقد عرفه بقوله إن: "الشّعر الملحون الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم هو أعمّ من الشّعر الشّعبي إذ يشمل كل شعر منظوم بالعاميّة سواء كان معروف المؤلف أومجهوله، وسواء روي من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا للشّعب أو كان من شعر الخواص وعليه فوصف الشّعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن كلامه أي أنه نطق بلغة عامية غير معربة"[1]. وفي موضع آخر يقول: "الشّعر الشّعبي – عندنا– لا يختلف في شيء عن الشّعر الفصيح إلا في الإعراب لأن لغتنا الشّعبيّة التي هي لغة هذا الشّعر، عربية دخل عليها – بتطاول الأزمان– اللّحن فغير إعرابها ونطقتها ألسنة العامة محرفة فنّظم بها الشّعراء شعرهم الشّعبي أو الملحون"[2].

فالشّعر الملحون عنده أعمّ من الشّعر الشّعبي من جهة، ومن جهة أخرى الشّعر الشّعبي عنده هو نفسه الشّعر الملحون، وعدم التحديد الواضح هذا عنده ربما راجع لطبيعة هذا الشّعر. إلا أن "المتأمل في قول المرزوقي السابق، يجد بعض خصائص الشّعر الملحون ومنها: لغته العاميّة، وروايته الشفوية ودخول مضمونه في حياة الشعب".[3]

أما صالح المهدي، فإنه لا يرى فرقا بين الشّعر الشّعبي والشّعر الملحون، من حيث التسمية فهو يرى أن "الشّعر الشّعبي هو الشّعر العربي الذي تغلبت عليه اللّهجات المحلية التي لم تطبق فيها قواعد الإعراب الخاصة باللّغة العربيّة الفصحى، ولذا اشتهر

(1)– محمد المرزوقي: الأدب الشّعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967، ص51.

(2)– محمّد المرزوقي: الشّعر الشعبي والإنتفاضات التحررية، الدار التونسية للنشر، تونس، 1971، ص 05.

(3)– عبد الحق زريوح: دراسات في الشعر الملحون الجزائري، ص32.

في الكثير من الأقطار العربيّة باسم الشّعر الملحون"[1]. فالفرق بين الملحون والشّعبي عند الباحثين إنما هو خلّوه من قواعد الإعراب.

أما حسين نصار فإنه ينقل لنا رأي بعض النقاد الذين عرفوا الأدب الشّعبي انطلاقا من شكله: " بأنه الأدب المجهول المؤلف، العامّي اللّغة، المتوارث جيلا عن جيل بالرواية الشفوية"[2]. وهو في هذا يلتقي مع رأي أحمد رشدي صالح الذي يورد لنا آراء ثلاثة تحاول تحديد الأدب الشّعبي والشّعر أحد أشكاله ولعل قصائد الملحون تشكل جزءا هاما وكبيرا من هذا الأدب[3]. فينقل لنا الرأي الثاني الذي يعتمد أصحابه وسيلة أداء التجربة الفنّية (اللّغة) ميزانا للحدّ، فيرون أن الأدب الشّعبي هو أدب العاميّة، سواء كان شفاهيا أو مكتوبا أومطبوعا، وسواء كان مجهول المؤلف أو معروفه، متوارثا عن السلف السابق أو أنشأه معاصرون معلومون لنا [4].

وهناك رأي لباحث آخر في دراسته للشعر الحميني أو اليمني، لم يبتعد عمّا قاله المرزوقي، يقول في هذا الصدد: " تستعمل كلمة (ملحون) تابعة لكلمة (حميني) أو بدلا منها للدلالة على الشّعر الذي لا يلتزم بقواعد الفصحى"[5]. فاللّحن بهذا المفهوم هو مجانبة الإعراب. ويرى غيره مثل عبد الله ركيبي الذي آثر مصطلح الملحون على الشّعبي، انطلاقا من كون هذا اللّون في الشّعر لا يخضع لقواعد اللّغة من نحو وصرف وإملاء، وهذا الذي أشار إليه بقوله " لما كان الشّعر الملحون –في معظمه– تقليدا للقصيدة المعربة فإن الفرق بينه وبينها هو في الإعراب،هو إذن من " لحن "، يلحن في الكلام إذا لم يراع الإعراب والقواعد اللّغوية المعروفة"[6].

---

(1)– صالح المهدي: الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، الدار التونسية للنشر، 1979 م، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986 م، ص 183.

(2)– حسين نصار: الشّعر الشّعبي العربي، منشورات إقرأ، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1980 م، ص11.

(3)– أنظر: منير البصكري: الشّعر الملحون في أسفي، منشورات مؤسسة دكالة، عبده للثقافة والتنمية، الدار البيضاء، الغرب، ط1، 2001، ص17.

(4)– أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1971، ص 14.

(5)– محمد عبده غانم: شعر الغناء الصنعالي، دار العودة، بيروت، ط2، 1980، ص 55.

(6)– عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 363.

ويبرر عبد الله ركيبي اختياره لمصطلح (الشّعر الملحون) دون غيره من المصطلحات المعروفة لدى الباحثين بقوله: " اخترت مصطلح "الشّعر الملحون" دون غيره من المصطلحات الأخرى التي استخدمها الباحثون مثل الشّعر الشّعبي أو "الشّعر العامي" تماشيا مع ما شاع في البيئة الأدبية بالمغرب العربي التي عنيت بدراسة هذا الشّعر، فجمعته وسجلته، وقد اتخذ هذا الشّعر اللّهجة العاميّة أو الدارجة أداة له، وبذلك كان تعبيرا عن مزاج العامة من النّاس"[1]. والملفت للنظر في هذا القول أن هذا المصطلح (الشّعر الملحون) شاع في البيئة الأدبية بالمغرب العربي، وهذا صحيح، وهو الشائع في الجزائر وتونس والمغرب الأقصى، بينما في البيئة المشرقية كمصر والعراق وسورية فإن مصطلح الشّعر الشّعبي هو أكثر المصطلحات انتشارا، فضلا عن مصطلح الحميني والنبطي والعامي...

إن شيوع هذا الشّعر في البيئة المغربية، وبهذا المصطلح خوّل للركيبي إيثار استعماله دون سائر المصطلحات. بالإضافة إلى أنه معروف المؤلف يقول: " والواقع أن منشئ هذا الشّعر معروف، قصد إلى كتابته بهذه الطريقة بغرض مخاطبة وجدان القارئ العادي البسيط"[2]. وهذا الكلام يوحي بأن شاعر الملحون أصلا هو متعلم وإنما قصد اختيارا إلى كتابة شعره باللّهجة الملحونة، أو اللّغة غير المعربة، لكي يتقرب بشعره إلى كافة الشعب. ولكن الواقع الذي شهدته البيئة المغربية والجزائر بصفة خاصة غير هذا، فمعظم الشّعراء الشّعبيين كانوا، وخاصة في العهد الاستعماري، أميين لا يعرفون القراءة والكتابة. وهذا ما ألجأهم إلى ارتجال أشعارهم شفويا، والذي كان يكتب فيهم أشعاره لا يحمل مستوى لغوي يؤهله لكتابة شعره كتابة صحيحة، بل لاحظنا ذلك في جيل ما بعد الاستقلال، ومعظم شعراء مدونتنا هذه – أعني شعراء متيجة – لا يحسنون الكتابة الصحيحة. ثم يضيف صفة أخرى يبرر بها اختياره لمصطلح الملحون على الشّعبي قائلا: " وإطلاق صفة "الشّعبي" عليه، قد توحي بأنه مجهول المؤلف، والشائع أن صفة

(1)–عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص363.

(2)– المرجع نفسه، ص 363.

"الشّعبيّة" في الأدب تنصرف إلى ماله عراقة وقدم"[1]. فصفة الشّعبيّة هذه توحي بأن مؤلفه غير معروف، بمعنى مجهول. علما أن صفة مجهولية المؤلف، ركن أساسي في تعريف الأدب الشّعبي وإن كانت تتعلق بالشكل، فهي تنسحب على كل فنّونه النثرية من أسطورة وحكاية شّعبيّة وأمثال وألغاز. كما تنسحب على قليل من الشّعر الشّعبي. فإن أغلبه معروف المؤلف.

في الواقع أن صفة الشّعبيّة لا تتعارض مع معرفة المؤلف، وإنما المقصود به أن صاحب النّص أحد عامة الشعب، قد يكون أميا أو متعلما تعليما بسيطا كما قد يكون متعلما تعليما عاليا إلّا أنه يؤثر الكتابة باللّغة المحكية. أما قسم الشّعر المجهول المؤلف، ففي هذه الحالة يمكن إطلاق عليه مصطلح الشّعر الشّعبي الفولكلوري[2]. فإضافة كلمة أو مصطلح الفولكلوري يوحي المصطلح أن هذا الشّعر مغرق في القدم، ويبقى مصطلح الشّعبيّة ينسحب على الشّعر سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله. كذلك لا يرضى عبد الله ركيبي بمصطلح "العامي"، لأن هذا "قد يوحي بأن قائله "أمي" لا معرفة له باللّغة، قراءة أو كتابة، وقد توحي أيضا بأن الملتقي له من الأميين، وبأن هذا الشّعر لا صلة له بالفصحى من قريب أو بعيد. فالقائل قد يكون أميا، وقد يكون متعلما... ذلك أن بعض القصائد، بالرّغم من أنها لا تراعي القواعد اللّغوية، فهي في روحها فصيحة، لأن ألفاظها وعباراتها ممّا يدخل في تركيب الفصحى. لا في تركيب العاميّة أو نسيجها وإن كان بعضها لا يراعي البحور والأوزان المعروفة"[3].

أما عباس الجراري، فإنه يختلف مع المرزوقي وعبد الله ركيبي حيث يفضل استعمال مصطلح الزجل بقوله: " فإننا نفضل إطلاق الزجل على كلّ أنواع الشّعر الشّعبي المغربي وندعو إلى هذه التسميّة بدلا من أي تسميّة أخرى تطلق عليه مهما بلغت من الذيوع والانتشار "[4].

---

(1)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 363.

(2)- أنظر: شوقي عبد الحكيم: الشعر الشعبي الفولكلوري عند العرب، دراسة ونماذج، دار الحداثة، بيروت، لبنان، د.ت.

(3)- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 364.

(4)- عباس الجراري: الزجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1970، ص54.

وهو يقصد هنا بقوله" بدلا من أي تسمية أخرى تطلق عليه" مصطلح الملحون خاصة، لأن هذا المصطلح عرف في منطقة المغرب العربي خاصة بدليل آراء عبد الله كيبي (الجزائر) ومحمد المرزوقي (تونس). ويبرر الجراري تفضيله لمصطلح الزجل على غيره من المصطلحات، ربما لكونه مصطلح عريق عرفه المغرب (الأقصى) منذ الهجرة الأندلسية لشمال إفريقيا أي بعد سقوط الأندلس ونزوح العرب المسلمين إلى هذه الديار.

أو هو يريد أن يعممه كذلك في بيئة المغرب الأقصى، بعدما عرف عدّة تسميات محلية له:" لقد عرف هذا الشّعر في المغرب عدة أسماء منها الملحون (أصل التسمية)، علم الموهوب، السجيّة، لكلام، النظم أو النظام، القريض، لوزان، اللّغا، العلم الرقيق، لكريحة"[1].

إن الجراري يفضل تسمية الزجل، ليعم المصطلح أقطار المغرب العربي، وهو كما يقول عبد الحق زريوح مدفوع بدافع قومي: "وقد برّر الباحث (عباس الجراري) هذا بعوامل قومية بدءا بتوحيد المصطلح في الأقطار، لأن أغلبها يسمىّ هذا النمط الشّعري زجلا"[2] ذلك أن "اسم الزجل غدا في العصر الحديث، وفي معظم البلاد العربيّة يطلق على كلّ أنواع الشّعر التي تنظم باللّهجات العامية المحلية، على الرغم من بعد هذه الألوان شكلا ومضمونا عن الزجل الأندلسي الذي لم يعد ينظم"[3].

ويرى محمد حسن عبد المحسن أن كثيرا من النّاس خلطوا بين الشّعر الشّعبي والزجل "والحقيقة أن الزجل نوع من الغناء الشّعبي،[4] بمعنى نوع من الشّعر الشّعبي الملحن والمغنى.

ويرفض عبد الله ركيبي مصطلح الزجل على خلاف ما دعا إليه عباس الجراري لأنه كما يقول:"لأن الزجل تقليد " للموشح " أو هو صورة منه، ولكنه كتب بلهجة العوام

---

(1)- منير البصكري: الشّعر الملحون في أسفي، ص 21.

وأنظر كذلك: عباس الجراري: الزجل في المغرب، ص ص 54-61.

(2)- عبد الحق زريوح: دراسات في الشعر الملحون الجزائري، ص 38.

(3)- عباس الجراري: الزجل في المغرب، ص 53.

(4)- محمد حسن عبد المحسن: الأدب الشعبي في حلب، دراسة وتحليل، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، 1994، ص178.

واتخذ من الموشحات شكلا نسج على منواله، وعالج تلك الموضوعات التي عرض لها الوشاحون"[1]. كما يعتبر الزجل خليطا من العامية والفصحى، وهو يميل إلى إطلاق مصطلح الملحون على هذا النوع من الشّعر لأن التسمية بالنسبة له: "لا تتعارض كثيرا مع بقية المصطلحات، فهي وإن اختلفت معها في بعض ما ذكرنا فإنها تتفق معها في السمة الغالبة على هذا الشّعر". وهي أن روحه و"لغته " عاميّة في معظمها، ولكنها تعّد تسمية خاصة بالقياس إلى مصطلح " الشّعر الشّعبي " مثلا الذي هو أعمّ وأشمل من المصطلحات الأخرى"[2].

هناك من الباحثين من يخالفهم الرأي ويفضل استعمال مصطلح الشّعبي أو "الشّعر الشّعبي" على غيره من المصطلحات، لأن صفة الشّعبيّة عنده تعني أنها:"ظاهرة اجتماعيّة وثقافية تتغير بظروف المجتمع، وتكتسب مقوماتها من واقع حياة النّاس، ومن هنا ينبغي أن ينظر إلى مفهوم الشّعبيّة في إطار رؤية الطبقات الشّعبيّة التي حافظت على الشّعر الشّعبي عبر تاريخ طويل، وأضافت إليه في كل مرحلة أنماط من التغيير حسب ظروفها، وأوضاعها ومزاجها وذوقها"[3].

وشيء طبيعي أن يتباين هذا المصطلح بين الباحثين في أقطار متعددة، مادام هو نفسه يتباين حتى داخل القطر الواحد. وإننا واجدون تسميات متعددة مثل قولهم الزجل والحميني والدوبيت والموشح. كما رأينا آنفا، وحتى الشّعراء أنفسهم أطلقوا تسميات مختلفة على أشعارهم مثل المغاربة لما أطلقوا مثل: الشّعر، الزجل، الملحون، الموهوب، السجية، الكلام، القريض، اللّغا، (اللّغة أو الكلام) والكريحة أي القريحة[4]. أو كما عندنا في الجزائر من أسماء في الشّعر الملحون الجزائري، مثل: الميزان، الغناء، الكلام، القول، الشّعر، الأبيات، القصيدة، الملحون، النظم[5].

---

(1)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص366.

(2)- المرجع نفسه، ص366

(3)- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1983، 371.

(4)- أنظر: عباس الجراري: الزجل في المغرب، ص 54-61.

(5)- أنظر: التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، ص 383- 385.

وهكذا، نجد أن كل هذه العبارات التي تطلق على الشّعر الملحون تؤدي معنى واحداً تقريبا، إذ يكفي أن يقول المرء، الشّعر الملحون، أو الشّعر الشّعبي، أو الشّعر الحميني، أوالعامي أو النبطي..." ليعرف من كلامه أنه يقصد شكلا معينا في أشكال التعبير العامي الشّعبي أي الملحون وهذا التنوع في التسمية يدل على تقدير الشعب لهذا الشّعر، وتذوقه له، ونظرته إليه بعين الإكبار والإجلال"[1].

4- تصنيف الشّعر الشّعبي الجزائري:

يذهب الباحثون في تصنيف الشّعر العربي عموما، والشّعر الشّعبي – الجزائري- على وجه الخصوص مذاهب مختلفة، كل ينطلق من الأسس التي يراها تناسب تقسيم المادة الشّعرية، ولذلك وجدنا الباحثين الذين تصدوا لدراسة هذا النوع من الشّعر، أنهم طبقوا عليه مقاييس الشّعر العربي الفصيح أو ما يسمى بالرسمي، فكان تصنيفهم كالتالي:

4-1- التصنيف وفق الأغراض الشّعرية:

يسمي بعض النقاد الأغراض الشّعرية بيوت الشّعر، والبعض يسميها بفنّون الشّعر ويسميها آخرون بموضوعات الشّعر، وأخيرا هناك من يسميها بأركان الشّعر[2]، هذا التقسيم يوصف بأنه تقليدي و لكن أخذ به الباحثون الذين قدموا أبحاثا في الشّعر الشّعبي (الجزائري) ومنهم التلي بن الشيخ في أبحاثه[3]، وتبعه في هذا التصنيف كل من العربي دحو[4] و أحمد الأمين[5] وجمال الدين خياري، هذا بالنسبة للباحثين الرواد في مجال هذه الدراسات. أما بالنسبة للباحثين المتأخرين، فنّجد نفس التصنيف يتبعه أحمد قنشوبة

---

(1)- منير البصكري: الشّعر الملحون في أسفي، ص ص 21-22

(2)- أنظر: أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، مصر، ط 2، 1964م، ص 137.

(3)- أنظر: التلي بن الشيخ: * دور الشعر الشعبي في الثورة.

* دراسات في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1989 م.

(4)- أنظر: العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج 1، 1989 م، ج 2، 1988 م.

(5)- أنظر: أحمد الأمين: الشعر الشعبي في سيدي خالد (مقال)، مجلة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، ع 53، 1981م.

ولخضر لوصيف وعاشور سرقمة وصاحب هذا البحث.

هؤلاء الباحثون جميعا وغيرهم سواء كانوا الرواد أو الجدد، اتخذوا من التصنيف التقليدي (وفق الأغراض الشّعرية) نهجا وزّعوا من خلاله المادة الشّعرية، وخاصة المتأخرون الذين كانت دراساتهم كلها ميدانية، هذه الأغراض هي كالتالي:

التقليدية: الغزل، الرثاء، المديح، الوصف، الفخر، الهجاء. وهي الأغراض التي عرفتها القصيدة الجاهلية، ومازال الشّعراء التقليديون ينظمون فيها حتى اليوم.

الحديثة: وتسمى موضوعات، وهذا أنسب وتتمثل في الشّعر الوطني، المرأة، الشّعر الإجتماعي، الشّعر السياسي.

4-1-1- مفهوم الموضوع في القصيدة:

أما بالنسبة إلينا، فإن التصنيف الذي اعتمدناه في تصنيف المادة الشّعرية هو تصنيف "الأغراض الشّعرية" على اعتبار أن الغرض الشّعري الذي نقصده هو الموضوع.

النقاد القدامى يسمون موضوعات القصيدة العربيّة بأغراض الشّعر، بيوت الشّعر، أركان الشّعر، أما المعاصرون فيسمونها، فنّون الشّعر أو اتجاهات الشّعر.

هذا الإختلاف في المصطلحات يدل على أن النقاد قديما وحديثا لم يتفقوا على مصطلح واحد يحددون مفهومه ودلالته، وهو اختلاف رؤى و منطلقات ولكن أقرب مصطلح – في نظرنا– من هذه المصطلحات هو "أغراض الشّعر" وإن كان من حيث الدقة العلمية، إن الغرض جزء من الموضوع، إنما يطلق الغرض لما تكون القصيدة ذات نفس طويل – كالمعلقة الجاهلية مثلا– فهنا يكون الغرض بمعنى القصد أو ما يسمى ببيت القصيد لأن القصيدة مركبة تتكون من عدة أجزاء. ففي القصيدة المركبة القديمة – الجاهلية – الغرض هو الجزء الأخير من القصيدة الذي من أجله أنشأ الشّاعر قصيدته، فيكون مدحا أو هجاء أو رثاء "لأن القصيدة بنيت في الأساس من أجل هذا الموقف".[1]

إذن فالغرض هو جزء من الموضوع ولا يستعمل بديلا عنه، وهذا في القصيدة المركبة، أما إذا كانت القصيدة بسيطة – وهي ذات الموضوع الواحد – فإن الغرض

(1)– نور الدين السدّ: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، الجزائر، 1995 م، ص 407.

يمكن أن يكون هو الموضوع، فنقول أغراض الشّعر ونقصد بها موضوعاته إلا أن " موضوعات القصيدة العربيّة كثيرة ومتنوعة، ولعل السبب المباشر في تنوعها وتشعب ميادينها يعود إلى تنوع مظاهر الحياة الثقافية والسياسية وتعدد المؤثرات الاجتماعيّة والإقتصادية وسوى ذلك".[1]

أما المضمون: فنّقصد به المحتوى أو الأفكار والمعاني التي يعبر عنها الشّاعر، على عكس ما ذهب إليه نور الدين السدّ حينما قال: " أما المضمون فهو ليس مجرد المعنى المباشر لتفاصيل العمل الأدبي أي لمضمونه، وإنما هو الأثر العام لموضوعه المشكل، أي هو الناتج عن تشكيل عناصره تشكيلا يفضي إلى أثر عام "[2] فهو قد حصر المضمون في الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في المتلقي، ولكن المضمون شيء والأثر شيئا آخر ذلك أنه قد يكون عمل أدبي رفيع المستوى ولكنه لا يؤثر في المتلقي ولا يترك عنده أي أثر لأن المتلقي لا علاقة له بالأدب، فلا يتذوقه ولا يعير له أي إهتمام.

4-2- التصنيف وفق المستوى الحضاري:

هناك من الباحثين من يرى أن تصنيف الشّعر الشّعبي الجزائري يكون وفق معيارين هما: معيار البداوة، ومعيار الحضارة، وتبعا لذلك يكون عندنا نوعان من الشّعر. الشّعر البدوي والشّعر الحضري، يقول رابح بونار: " إن الشّعر الشّعبي الذي تحدر إلينا من شعرائنا الماضيين ينقسم إلى نوعين: نوع الشّعر البدوي وهو فرع من الشّعر الهلالي، وله خصائصه وسماته ونوع الشّعر الحضري وهو فرع عن الموشحات والأزجال وله كذلك خصائصه ومميزاته"[3] وإلى نفس هذا التصنيف يذهب عبد الحميد بورايو، فهو يرى أن الشّعر الشّعبي الجزائري يُصَنَفْ إلى بدوي و حضري[4].

الشّعر البدوي: هو الذي نجده في المناطق الداخلية للجزائر، كالهضاب العليا، الجلفة، بوسعادة، بسكرة، البيض، وادي سوف، حيث يتميز هذا النوع من الشّعر بطول النفس ورصانة الأسلوب، مواضيعه أغلبها تقليدية ومعانيه مستمدة من الذاكرة الشّعبيّة، أي من

(1)- نور الدين السدّ: الشعرية العربية، ص 407.

(2)- المرجع نفسه، ص 410.

(3)- رابح بونار: مجلة أمال، ع 68 (2000 م)، ط 2، للعدد 4، 1969 م، عدد خاص بالشعر الملحون، ص 15.

(4)- في أحد أحاديثي معه في جامعة الجزائر المركزية سنة 2010.

التراث العربي القديم، وشكل القصيدة يكون عموديا مبني على الشطرين تماما كالقصيدة العربيّة الكلاسيكية الموروثة منذ العصر الجاهلي.

الحضري: فهو الذي نشأ وتطور في الحواضر الكبرى، كتلمسان ووهران والجزائر العاصمة ومتيجة، وبالتالي فالشّعر الشّعبي – في مدونتنا هذه – وفق هذا التصور هو شعر حضري، لأن الأندلسين لما هجروا من الأندلس، استقروا نهائيا بهذه المنطقة، ونشروا فيها ثقافتهم الشّعبيّة ومنها الموشحات والأزجال.

4-3- التصنيف حسب الأوزان:

هذا التصنيف يقترحه مصطفى حركات، فهو يرى أن الشّعر الملحون يصنف عادة حسب المستويات التي تفصل بين الشطر والقصيدة، وعلى هذا الأساس فالملحون يصنف إلى صنفين رئيسيين:

أ- **الشّعر الذي تكون فيه الأبيات متماثلة:** أي مكونة من شطرين مثل القصائد البدوية من نوع (أياي) ويحق لنا – كما يقول- أن نسمي هذا الشّعر بالشّعر الملحون العمودي.[1]

ب- **الشّعر المبني على الفقرات:** وأنواعه كثيرة مثل الرباعيات وغير ذلك من أشكال مختلفة.[2]

هذا ما هو سائد، ولذلك يقترح مصطفى حركات تصنيفا آخر لهذا الشّعر الشّعبي حسب الأوزان، لأن الشّعر الفصيح، حسب رأيه- قد صنف وفق هذا المعيار منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي، بينما هو غائب بالنسبة للشعر الشّعبي، ويضيف قائلا: "فنحن لا نعرف أي شيء يشبه التصنيف الخليلي"[3] وهذا في رأيه معناه أن أوزان الشّعر الشّعبي غير معروفة وغير مضبوطة، ضبطا علميا مثل الشّعر الفصيح باستثناء بعض الأوزان المشهورة مثل العشري أو العشاري والعروبي والمشرقي، أما أوزان الشّعر الشّعبي فتعرف كما يقول بالحدس فقط، أو عند بعض المنظرين، تعرف بعدد المقاطع[4] وهذا غير كاف.

---

(1)- مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، دار الآفاق، الجزائر، ط 1، 2007 م، ص 18.

(2)- المرجع نفسه، ص 18.

(3)- المرجع نفسه، ص 18.

(4)- أنظر: مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، ص 14.

التصنيف حسب الأوزان، اهتم به الباحثون في علم العروض،[1] فتجدهم يصنفون الشّعر الشّعبي الجزائري وفق البنية الإيقاعية الخارجية، أو وفق الهندسة الخرجية للقصيدة، ويكون للقصيدة، تبعا لذلك، أشكال مختلفة هي كالتالي:

1- القصيدة "المقفاة" تشبه القصيدة الفصيحة إلا أنها تحمل قافيتين وحرفي رويّ، قافية في نهاية الشطر الأول (الصدر)، أوما يسمى في الشّعبي (بالفراش) وقافية في نهاية الشطر الثاني (العجز) وهو ما يسمى في الشّعبي (بالهدة)، وهي سمة غالبة على الشّعر الشّعبي الجزائري وهو ما يسمى "بالقصيد" وخاصة نجده عند فحول الشّعر الشّعبي مثل ابن تريكي أحمد ومحمد بن سهلة والشيخ الخالدي في الغرب الجزائري ومن المعاصرين مثل الشّاعر عبد الرحمن قاسم.

2- القصيدة ذات القافية الوحيدة او الموحدة، حيث تظهر القافية في نهاية الشطر الثاني فقط بحرف رويّ واحد من البداية إلى النهاية.

3- القصيدة على شكل مربوعات أو المربع، وهي التي يتغير فيها حرف الرويّ في كل أربعة أبيات مع بقاء حرف رويّ واحد في الشطر الرابع لا يتغير حيث يتكرّر في كل قصيدة.

4- القصيدة على شكل المخمس أو الخماسي، وهي التي يتغير فيها حرف الرويّ في كل خمسة أبيات مع بقاء حرف واحد في نهاية الشطر الخامس لا يتغير حيث يتكرّر في كل قصيدة.

5- القصيدة على شكل المسدس أو المسدوس أو السداسي، وهي التي يتغير فيها حرف الرويّ في نهاية كل ستة أبيات مع بقاء حرف واحد في نهاية الشطر السادس لا يتغير، حيث يتكرّر في نهاية كل القصيدة.

6- القصيدة على شكل السباعي: وهي التي يتألف الشطر فيها من سبعة مقاطع، وكذلك الشطر الثاني، فهما متساويان، وهذا الذي يفرقه عن الرباعي والخماسي والسداسي.

7- القصيدة على شكل المثمن أو الثماني: وهي القصيدة التي يتألف الشطر فيها من ثمانية مقاطع، وكذلك الشطر الثاني منه، فهما متساويان.

---

(1)- أنظر: محمد زوقاي: العلاقة بين الشعر العامي والشعر الفصيح، في ضوء العلاقة بين العامية والفصحى، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الجزائر تحت الرقم 1002/2009.

8- القصيدة على شكل التساعي: وهي التي يتألف الشطر فيها من تسعة مقاطع، وكذلك الشطر الثاني منها، فهما متساويان.

9- القصيدة على شكل العشاري، وهي القصيدة التي يتألف الشطر فيها من عشرة مقاطع، وكذلك الشطر الثاني منها، فهما متساويان.

هذه هي التصنيفات التي صنف بها الشّعر الشّعبي الجزائري.

خلاصة ما سبق أننا آثرنا تقسيم المادة الشّعرية إلى أغراض أو موضوعات وهو الذي سرنا عليه.

إن الدراسات الأكاديمية الحديثة التي قام بها الباحثون الجزائريون في ربوع جامعات الوطن والتي تناولت هذا الأدب (الشّعبي) بالدراسة و خاصة في مجال (الشّعر)، أثبتت أن لهذا النوع من الأدب جمالياته الخاصة به لا تقل جمالية وتأثيرا عن جماليات الأدب (الشّعر) الفصيح.

إذن فقد "حظي الشّعر الشّعبي أو المكتوب بالعامية بدراسات نقدية وأكاديمية في السنوات الأخيرة ولاسيما بعد إدخال مادة (الأدب الشّعبي العام والخاص في البرامج التعليمية الجامعية، وكذا فتح معهد الثقافة الشّعبيّة الخاص بطلبة ما بعد التدرج "[1] فكان نتيجة ذلك هذا السبيل من الدراسات الأكاديمية[2].

5- جمع المادة (المدوّنة):

5-1- ميدان البحث:

شمل البحث الميداني للشعر الشّعبي في منطقة متيجة عديد المدن منها: حجوط، أحمر العين، العفرون، موزاية، البليدة، بوفاريك، بوقارة، الأربعاء، مفتاح، منها ما تدخل إداريا في ولاية البليدة، ومنها ما تدخل إداريا في ولاية تيبازة ولكن كلها تشكل لنا منطقة متيجة. التي نعتبرها الخريطة الثقافية أو المنطقة الثقافية التي لا تحدها حدود إدارية.

---

(1)- أحمد يوسف: يتم النصّ، الجينيالوجيا الضائعة، ص 28.

(2)- الباحثون الذين اهتمو بدراسة الشعر الشعبي الجزائري (بصفة خاصة)، نذكر من الجيل السابق، التلي بن الشيخ، أحمد الأمين، رابح بونار، جمال الدين خياري، أحمد الطاهر، أما من الجيل الجديد، نذكر، أحمد زغب، عبد الحق زريوح، لخضر لوصيف، أحمد قنشوبة، عبد القادر فيطس، عبد الوهاب مسعود، عاشور سرقمة محمد زوقاي، عطية رغيسة، وهذا على سبيل الذكر وليس على سبيل الحصر.

شملت كذلك هذه الدراسة عدداً من الشّعراء الشّعبيين الذين تتفاوت مستوياتهم الثقافية، من تاجر إلى معلم متقاعد، إلى أستاذ إلى عامل بالبلدية إلى بنّاء إلى إمام.

هؤلاء وإن اختلفت مستوياتهم الثقافية إلا أنهم يشتركون في ميزة واحدة وهي نظم الشّعر الشّعبي وحفظه، ومن خلال ذلك دفاعهم ومحافظتهم على هذا التراث الشّعبي الحي الذي يرمز عندهم إلى نبض الحياة التي يتمتع بها المجتمع الشّعبي المتيجي.

5-2- مدة الجمع:

استغرق الجمع الميداني لمدونة الشّعر الشّعبي المتيجي من سنة 2009 إلى سنة 2013 وعرف هذا الجمع الميداني تجاوب بعض الشّعراء ومساعدتهم لنا وتفهمهم لمقاصد هذا العمل، إلاّ أن هناك من رفض تقديم لنا بعض نصوصه، وهذا يخص أحمد داوة الذي لم يسمح لنا بتسجيل إلا نصين إثنين فقط. رغم أن له قصائد أخرى ولكنه رفض تقديمها لنا. وهو من مدينة بوقرة (روفيقو سابقا)، عرفنا به بوجمعة الوالي، وكذلك ابن الشّاعر المرحوم الشيخ المختار وهو من مدينة الشعيبة ولاية تيبازة، في الساحل المتيجي، رفض كذلك تسليمنا مجموعة قصائد والده بحجة أنها إرث العائلة ولا يمكن تسليمها للغير بهدف الإطلاع عليها ولو لأغراض علميّة، علماً أن هذا الشّاعر الجّوال كان يسير في شوارع الشعيبة والقليعة ويلقي الشّعر(الشّعبي) أمام عامة الناس، - في الطريق- وهم يطلبون منه الإستزادة، وشعره لم يسجل عبر وسائط التسجيل وإنما هو مدون ولم يتح لنا – كما ذكرنا آنفا – الفرصة للإطلاع عليه. أما باقي الشّعراء، فلم يبخلوا علينا بقصائدهم وسيأتي ذكرهم لاحقاً.

5-3- طريقة الجمع:

الجمع الميداني للتراث الشّعبي يستدعي اعتماد طرقاً و أسساً علمية تمكن الباحث من إنجاز بحثه، ونحن اجتهدنا في تطبيق هذه الخطوات إلى حد ما. وفقا للظروف المتاحة لنا وقد اتبعت الخطوات التالية:

أ- الاتصال بمختلف الجمعيات الثقافية وخاصة دور الشباب الناشطة بالمنطقة، والحصول منها على ما يميز المنطقة من خصائص تراثية. وكذلك السؤال عن تواجد الشّعراء الشّعبيين قصد الاتصال بهم مباشرة وقد زرت كلاًّ من دار الثقافة بالبليدة ومديرية

الشؤون الدينية بنفس الولاية، ودار الثقافة بأحمر العين ومكتبة مدينة حجوط، ودار الثقافة بخميستي ومكتبة القليعة ومكتبة سيدي راشد. كل هذه المراكز الثقافية مكنتني من جمع ما يمكن جمعه من معلومات حول المنطقة.

ب- الاتصال شخصيا بهؤلاء الشّعراء والإستماع إليهم ومحاورتهم فيما يخص تجاربهم الإبداعية ومحتوى أشعارهم.

ج- جمع المادة الشّعرية من عند هؤلاء الشّعراء بالتدوين والتسجيل في شرائط ثم تفريغها، أو تسلم لنا هذه القصائد مكتوبة.

د- انتقاء القصائد من المادة الكثيرة والمتنوعة قصد الوقوف عند مختلف الأغراض الشّعرية الموجودة في المنطقة.

هـ- تقييد بعض المعلومات الشخصيّة عن هؤلاء الشّعراء كالإسم واللّقب، العنوان، المستوى الثقافي أو التعليمي، ومدى مشاركته في الملتقيات والمهرجانات إن أمكن ذلك.

- قائمة الشّعراء الشّعبيين المعتمدين في الدراسة:

1- علي معريش، مدينة الأربعاء البليدة.

2- بوعلام بن سليمان، بوفاريك البليدة.

3- أحمد باجي، مدينة مفتاح البليدة.

4- علي محجوب مدينة البليدة.

5- أحمد بن عربية مدينة البليدة.

6- سي قويدر برحماني بن أحمد موزاية البليدة.

7- أحمد عايدة الفطان أحر العين، تيبازة.

8- أحمد محمودي حجوط، تيبازة.

9- أحمد بن عودة العفرون، البليدة.

10- فاروق داوة بوقارة، البليدة.

11- أحمد تتبيرت، الأربعاء.

12- مجموعة من النّصوص الشّعرية أغلبها مجهولة المؤلف من مدينة العفرون سلمتها لنا الأستاذة عامر فاطمة لأن النّصوص الشّعرية تعود لمبدعي أفراد عائلتها.

أما الذين لم يسلموا لنا نصوصهم الشّعرية فهم:

- الشّاعر سليمان يعقوب من ضواحي العفرون.
- فاروق داوة رفض تسليم لنا القصائد ماعدا القليل جدا (قصيدتين).
- محمد توزت، مدينة البليدة.
- أبناء المرحوم الشيخ المختار من الشعيبة بالساحل المتيجي ولاية تيبازة.

5-4- طريقة ضبط النّصوص الشّعريّة الشّعبيّة:

كيف تقرأ النّصوص الشّعرية الشّعبيّة؟ هل تُقرأ مثل الشّعر الفصيح؟ علما أن هذا الأخير يخضع لقواعد النحو والصرف أو حركات الإعراب المتعارف عليها من فتح وضم وكسر.

وانطلاقا من تلك الضوابط النحوية، استخلص علماء النحو الإعرابَ، ولكن النّص الشّعري الشّعبي يخلو من تلك العلامات الإعرابية، فهو تنطبق عليه قاعدة (سَكِنْ تَسْلَمْ) وهذا ما جعله يكون نصا ملحونا أي غير معرب. وذلك هو الحد الفاصل بين الشّعر الشّعبي والشّعر الفصيح، ولكي نضبط قراءة النّص الشّعري الشّعبي يقترح محمد الفاسي طريقة مكنته من ضبط النّصوص الشّعبيّة، تتكون من تسعة قواعد، يقول عنها: " قد فكرت في طريقة تقرأ معها الكلمات بكيفية مستقيمة بدون اللجوء إلى ضبط كل حرف حتى لا تكثر الإشارات وهي ما أبينه الآن"[(1)] ويذهب محمد الفاسي في تبيين هذه الطريقة كالتالي:

أولاً: كل حرف غير مشكول ينطق مُسكنا نحو: كتاب ينطق كْتَابْ.

ثانياً: كل حرف بعده حرف مد (الألف العادية والألف المقصورة والواو والياء) ينطق بالحركة المناسبة لحرف المد نحو: بَاب – عَلى – عُيُون – بَيتَ – فإنها تُنْطَقُ بَبْ – عْلَى – عْيُونْ – بِيتْ.

ثالثاً: كل كلمة تنتهي بهاء غير مشكولة ينطق الحرف الذي قبل هذه الهاء مضموما، وهي لا تنطق طبعا نحو: كيسانه. فالكافا تنطق مكسورة لأن بعدها ياء المد والسين

(1)- محمد الفاسي: رباعيات نساء فاس (العروبيات)، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1986م، ص 10 – 12.

مفتوحة لأن بعدها ألف المد والنون مضمومة لأن بعدها آخر الكلمة غير مشكولة وهي لا تنطق في هذه الصورة، ولو شكلت هذه الكلمة لكتبت كِيسانُه. وهذا الشكل ليس بضروري.

رابعاً: كل كلمة تنتهي بتاء مربوطة غير مشكولة ينطق الحرف قبل هذه التاء مفتوحا، نحو سَنَة تُنْطَق سْنَ لأن السين غير مشكولة فهي مسكنه، إذن والنون تليها التاء المربوطة فتنطق مفتوحة والتاء المربوطة لا تنطق لأنها غير مشكولة.

خامسا: الألف إذا لم تكن عليها أو تحتها همزة لا تنطق مطلقا وهي في هذا كالألف التي نجعلها في آخر كلمة أو فعل (دخلوا) في الفصحى. ومثال ذلك في العامية ألف الـ التعريف وألف فعل الأمر نحو البَابُ فإنها تنطق لْبَابْ واقطع فإنها تنطق قْطَعْ وتكون في غير هاتين الصورتين مثل ازْعَرْ فإنها تنطق زْعَرْ.

سادساً: المحذوف كالألف، بمعنى أن الحرف الذي يليه يكون مفتوحا ونستعمل المحذوف في الكلمات التي فيها مد في العامية، لا يوجد في الفصحى مثل: بكات أي بكت، وسكّار أي سكّر، وأحيانا قليلة تجعلها في الكلمات التي فيها مد في الفصحى وسقط في العاميّة مثل عيشة وأصلها عائشة.

سابعاً: الياء آخر الكلمة لا تعتبر حرف مد إلا إذا كانت منطوقة نحو علي فتنطق عْلي، أما إذا كانت غير منطوقة فتنطق عْلَى وفي فتنطق فْ. ولكن حتى لا تلتبس بالألف المقصورة يُجعل مع ذلك السكون فوق الفاء، هكذا مثلا في باب فاس فتنطق فبَابْ فاسْ.

ثامناً: في العاميّة، يلتقي ساكنان، فإذا وجدت حرفين متتابعين بدون شكل فهما مسكونان مثل: عند راسه شان، فإنها تنطق راسُه شانْ.

تاسعاً: هذا، وإننا نجعل أحيانا السكون والحركات رغم عدم وجود ضرورة لذلك حسب هذه القواعد المسطرة هنا وذلك حتى لا يقع التباس فمثلا (بْالإبرة أي بِالإِبْرَة) يجب أن تنطق فيها الباء حرف الجر مسكنة لأنها عارية عن الشكل والألف بعدها غير مشكولة فلا تنطق مطلقا وألف ابرة غير مشكولة فلا تنطق كذلك واللاّم تحتها كسرة والراء تليها تاء

مربوطة فهي مفتوحة. حيث يُخشى أن تنطق الباء مفتوحة لأنها يليها ألف فإننا نجعل سكونا فوقها هكذا بالإبرة تنطق بْلِبْرَ.

5-4-1- قائمة الحروف والإشارات المستنبطة لتأدية أصوات العامية وحركاتها.

أولا: ..... والنوع الثاني "قاف" تنطق معقودة. وغالبا ما تكون هذه القاف في كلمة فيها راء فتكتب هذه القاف هكذا ڤ مثل ڤمرة وڤربة ونحوهما.

ثانيا: هناك أصوات تنطقها مفخمة ونكتبها مرقّقَةً كما في العربيّة الفصحى.... منها الراء المفخمة، فنكتبها هكذا **ر** وذلك نحو **ر**اب الحليب. وإلا قُرئت رَابَ بمعنى تداعى للسقوط، ومنها اللّام المفخمة فنكتبها هكذا **ل** وذلك نحو بلاَّر [(زجاج)][1] ومنها الميم المفخمة فنكتبها هكذا **م** وذلك نحو مَالين أي أصحاب الشيء ومالكوه (موالي) [(مالي أو ماليين نسبة إلى دولة مالي)][2].... وهناك أصوات أخرى مفخمة مثل الدال في دار ونحوها والسين في نحوسو [سور الغزلان][3] [السين تنطق صاد][4] والواو في نحو شوار....

وقائمة هذه الحروف هي [كالتالي:] كمايلي:

ج = الجيم المفخمة

ر = الراء المفخمة

ز = الزاء [الزاي] المفخمة

ل = اللاّم المفخمة

م = الميم المفخمة

ڤ= القاف المعقودة (المفخمة)

---

(1)- مابين معوقوفين ليس من متن النّص، فهي إضافات توضيحية من قبل الباحث.

(2)- نفس الملاحظة السابقة.

(3)- نفس الملاحظة السابقة.

(4)- نفس الملاحظة السابقة.

الفصل الثاني

الشِّعر الوطني والاجتماعي المتيجي

1- الشّعر الوطني المتيجي:

1-1- مفهوم الوطنية:

إذا كان الإنسان جزءا من موطنه الذي ولد فيه ونشأ ونما وترعرع فيه، وشرب عاداته وتقاليده، وآمن بقيمه ومبادئه، ورضي به مكاناً مختاراً، فإن الارتباط به يظل أقوى من أي ارتباط بمكان آخر[1]، لأن الوطنية هي "حب المرء لوطنه"[2] وهي " واحدٌ من أكثر العواطف تغلغلاً بعمق يرسخه وجود أوطان أمّ منفصلة لمدة مئات وآلاف السنين"[3]. والوطنية ليست نتيجة لروح قومية غامضة أو لروح عنصرية على حد ما يؤكد علماء الاجتماع المثاليون، وإنما هي نتيجة لظروف اقتصادية واجتماعيّة محددة، فهي ظاهرة تاريخية لها مضمون يختلف باختلاف العصور[4]. والوطنية من أهم النزعات الاجتماعيّة التي تربط الفرد البشري بالجماعات وتجعله يحبها ويفتخر بها، ويعمل من أجلها ويضحي في سبيلها[5]، فالوطنية هي حب الوطن، والشعور بارتباط باطني نحوه ذلك[6] إن الوطن من حيث الأساس إنما هو قطعة من الأرض[7] وبالتالي نستطيع القول بأن الوطنية هي ارتباط الفرد بقطعة من الأرض تعرف باسم الوطن".[8]

والوطن" هو في الحقيقة بمثابة الرحم التي يخلّق فيها الإنسان وينشأ قبل مرحلة الولادة إذ بعد مرحلة الولادة ينتقل الإنسان من رحم الأم إلى رحم الوطن وحضنه".[9]

---

(1)- أنظر: عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2005 م، ص 121.

(2)- م.روزنتال وي يودين: الموسوعة الفلسفية، تر/ سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1981م، ص 585.

(3)- المرجع نفسه، ص 585.

(4)- المرجع نفسه، ص 585.

(5)- أنظر: ساطع الحصري:آراء وأحاديث في الوطنية والقومية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 4،1961م، ص 09.

(6)- أنظر: المرجع نفسه، ص 09.

(7)- المرجع نفسه، ص 09.

(8)- المرجع نفسه، ص 09.

(9)- أحمد شرفي الرفاعي: الشعر الوطني الجزائري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2010 م، ص 04.

1-2- مفهوم الشّعر الوطني و تطوره:

ومفهوم الوطن في الشّعر العربي القديم وخاصة الجاهلي، كان يتمثل في الديار والمراجع وأطلالها، التي أخذت قسطا وفيرا من اهتمام الشّعراء الجاهليين لصلتها الوثيقة بحياته ووجوده[1] ونظرا لكونه (الوطن) يمثل المرجعية الفنية العليا للشعر العربي (الجاهلي) فإن الشّعراء معظمهم إن لم نقل كلهم كانوا يفتتحون قصائدهم بالوقوف على الأطلال[2].

وفي العصر الإسلامي اكتسب مفهوم الوطن معاني إضافية لكون وطن المسلم لم يعد محصورا في منازل القبيلة، وإنما اتسع نطاقه وصار وطنه يمتد مع عقيدة الإسلام.[3]

وهذا معناه أن مفهوم الوطنية في الشّعر العربي عبر تاريخه الطويل اتسع نطاقه وصار يعني قيم الإنسان وحقوقه وواجباته وانتماءه هذا كله بالإضافة إلى الانتماء للرقعة الجغرافية المحددة سياسيا، وهذا هو الأساس. وأحيانا "لم يعد مجرد مساحة جغرافية"[4] مما جعل هذا المفهوم الواسع الذي ساد في تاريخ الحضارة العربيّة الإسلامية حينا من الدهر ينحسر، لكي يظهر مفهوم الوطنية كباقي المفاهيم التي دخلت المجتمع العربي مع مفاهيم الحضارة الأجنبية بعد احتكاك العرب بها في العصر الحديث. فأصبح مفهوم الوطن يطلق على الرقعة الجغرافية الطبيعية المعلمة حدودها بمواثيق دولية، كما ورثها العرب عن الاستعمار بعد حركاتهم التحررية التي أفضت إلى الاستقلال.

إذا كان الوطن بهذه الصورة بالنسبة للإنسان أو الفرد الذي ينتمي إليه، فالعلاقة بين الإنسان والوطن إذن هي علاقة تلازم، إذ لا وطن بدون إنسان ولا إنسان بدون وطن، فالوطن بدون إنسان مجرد فضاء جغرافي لا منزلة له ولا قيمة، كما أن الإنسان بدون وطن ينتمي إليه وتبنى حياته عليه، يفقد كل معانيه وحقوقه وقيمه واعتباره[5].

---

(1)- أحمد شرفي الرفاعي: الشعر الوطني الجزائري، ص 04.

(2)- أنظر: أحمد بن الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، 1432 هـ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 2011 م.

(3)- أحمد شرفي الرفاعي: الشعر الوطني الجزائري، ص 04.

(4)- المرجع نفسه، ص 04.

(5)-المرجع نفسه، ص 04.

ومن هنا تغنى الشّعراء بأوطانهم في كلّ العصور وفي جميع البلدان، منذ العهد اليوناني إلى يومنا هذا: " لأنه ضرورة حياتية وحضارية للإنسان، وعندما يحدث لوطن الإنسان ما يغير المعاني والمفاهيم السابقة بجوانبها النظرية والمادية، فكل ذلك يعني أن خللا كبيرا حدث في حياة الإنسان، يؤثر في واقعه ومستقبله ومصيره، إذ يصبح إنسانا بلا ضمانات عملية لحياته وحقوقه وواجباته، وموته أو حياته المادية أو المعنوية، تفقد معناها الفطري الحقيقي، فحياته لا قيمة لها وموته كذلك".[1]

فالشّعر الوطني إذن هو الشّعر الذي يتغنى فيه الشّاعر بالوطن ويدافع عنه بالكلمة الصادقة والموقف الملتزم، ويتجلى ذلك فيما يعبر عنه الشّعراء في قصائدهم المفعمة بالمشّاعر الدالة على المعاناة التي يعيشها أبناء الوطن الواحد، هذه المعاناة تختلف من معاناة نفسية إلى معاناة مادية، كالتعذيب والقهر والتشريد أو النفي، كل ذلك يتجلى في مضامين قصائد الشّعراء.

1-3- تجليات الوطنيّة في الشّعر الشّعبي الجزائري العام:

والاتجاه الوطني في الشّعر الشّعبي الجزائري متجذر منذ ظهور أول مدونة شعرية شعبية جزائرية بصورة رسمية يمكن الانطلاق منها لتأسيس بدايات نشوء الشّعر الشّعبي الجزائري[2]، وهي مدونة سيدي الأخضر بن خلوف[3]، فقد تجلت وطنيته في الدفاع عن أرضه ومشاركته " في معركة مزغران ضد الإسبان الغزاة، معركة كانت بالفعل أنجح هزيمة عرفها هذا الجيش في تاريخه للاحتلال"[4] وقصيدته المشهورة (معركة مزغران 1558 م) أكبر شاهد على ذلك، يقول في مطلعها:

---

(1)- أحمد شرفي الرفاعي: الشعر الوطني الجزائري، ص 04.

(2)- أنظر: عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقصيدة والتجليات، ص 11.

(3)- الأخضر بن خلوف: شاعر شعبي، تقي ورع، عاش في أوائل الحكم التركي بناحية بن شقران بالقرب من مدينة معسكر، وهو من أصل مغراوي، وقد تأثر شعره بنفسيته المتدينة، فانقطع إلى مدح النبي (ص) ولم يخرج عن هذا الغرض إلا في قصيدة (مزغران).

أنظر: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830 – 1954 م، ص 447.

(4)- عبد القادر بن عيسى المستغانمي: مستغانم وأحوازها عبر العصور تاريخيا وثقافيا وفنيا، المطبعة العلاوية بمستغانم، ط 1، 1996 م، ص 40.

يَافَارَسْ مَنْ ثَمَّ جِيتْ اليُومْ قِصَّـةْ مَـزْغَـرَانْ مَـعْلُـومَـة
يَا عَجْلَانْ رَيَّضْ المَلْجُـومْ رِيتْ اجْنَابْ الشُلْو مَوْشُومَة
يَاسَايَلْنِي عْلَى اطْرَادْ اليُومْ قِصَّةْ مَازْغَـرَانْ مَـعْـلُومَـة[1]

واستمر الشّعر الشّعبي الوطني مع الشّعراء وخاصة إبان الاستعمار الفرنسي، فقد شُحِذَتْ قرائح الشّعراء، فعبّروا عما عاناه الجزائريون طيلة ليل الاستعمار، وقد رصد لنا التلي بن الشيخ دور هذا الشّعر الشّعبي في المقاومة، وتصوير تلك الأحداث الأليمة التي عاشتها الجزائر عشية الاحتلال[2]، وهنا يبرز لنا شّاعر آخر متشبع بالروح الوطنية أرّخ لنا هذا الحدث شعريا، حتى أصبحت قصيدته وثيقة تاريخية، لأنه كان شاهد عيان. ذلك هو عبد القادر الوهراني[3] وقصيدته العصماء في تاريخ الشّعر الشّعبي الجزائري الحديث " دخول الفرنصيص"[4] التي بكى فيها الجزائر هي " أول بلد مغربي عربي احتلته فرنسا، فقد غزاه الفرنسيون سنة 1830 م وسلمته إليهم القوة العثمانية الضعيفة، بينما كان الشعب

---

(1)- أنظر القصيدة كاملة في: جلول يلس وأمقران الحفناوي: المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ص23 وما بعدها.

كذلك في مجلة آمال، ص 83 و ما بعدها.

ملحوظة: هذه القصيدة تبلغ 99 بيتا " تعتبر المصدر العربي الوحيد الذي سجل لنا مثل هذه الحوادث، وقد ضمنها صاحبها معلومات و أخبار جعلت فوائدها الإخبارية قيمة للغاية، لا سيما أن الإسبان سكتوا عن هزيمتهم فيها، وقد كان شاعرنا (ابن خلوف) واعيا كل الوعي بالخطر الذي يهدد البلاد سنة 1588" ولذلك تصدى له ورفاقه.

عن مجلة الثقافة، مجلة تصدرها وزارة الاعلام والثقافة بالجزائر، السنة الثامنة، العدد 43، صفر ربيع الأول 1398 هـ فبراير مارس 1978م، (مقال) جمال الدين خياري، بعنوان أغراض الشّعر الشّعبي في الجزائر، ص 52.

(2)- أنظر التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة.

(3)- هو من أعيان مدينة الجزائر، ليست له ترجمة مفصلة لحياته.

أنظر التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص 446.

(4)- أنظر القصيدة كاملة في:

أ- شعر المقاومة الجزائرية، ص ص 35-39.

ب- مجلة آمال، ص 91 ومابعدها.

وأنظر تحليلها كاملة في: عبد المالك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830 – 1962)، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954 م، ط 1، 2003، ج2، ص 81 ومابعدها.

الجزائري، يموج بالحميّة لوطنه والحماسة للدفاع عنه"[1] وفي مثل هذه الأحداث الفارقة في التاريخ، نجد الأدب الشّعبي يتجاوب معها لأنه هو "التعبير الصادق الناصع عن الحياة في بساطتها وتلقائيتها، وعفويتها وواقعيتها، لذلك تراه يتجاوب مع الأحداث الكبرى في التاريخ فيسارع إلى تسجيلها، بل يبادر إلى تخليدها، وكثيرا ما يسبق الأدب الفصيح فلا يترك له المبادرة إلا متأخرة"[2].

وجاء شعراء كثيرون بعده، كلهم حملوا لواء المقاومة بالكلمة دفاعا عن الوطن الجريح[3]، واستمر الوضع حتى الثورة التحريرية الكبرى، فنجد كذلك شعراء شعبيين كُثُر تبنوا أدب الرفض الشّعبي. وفي هذه المرحلة لم يقتصر قول الشّعر على الرجال فقط بل حتى على المرأة الجزائرية[4] التي كانت مجاهدة شاركت كذلك بفن القول الشّعري لأن "الأدب الشّعبي ما هو إلا تعبير طبيعي صادق نابع من الشعب، غالباً ما يكون عفويا وهو مجرد من الكلفة والحشو، فينفجر فجأة من صاحبه، ويصير سريع الإستيلاء على من سمعه من أفراد تلك البيئة"[5].

1-4- تجليات الوطنية في الشّعر الشّعبي المتيجي:

1-4-1- في الشّعر الشّعبي المتيجي الحديث:

وللشعر الشّعبي الجزائري دور كبير في المقاومة ضدّ المحتل[6]، أما في الشّعر الشّعبي المتيجي، فإن أول قصيدة تطالعنا في هذا المجال هي قصيدة لأحد شعراء العفرون، وهي قديمة وصلت إلينا اليوم عبر الرواية الشفوية[7]، هذه القصيدة يصور فيها

---

(1)- شوقي ضيف: الشّعر وطوابعه الشّعبيّة على مرّ العصور، دار المعارف، مصر، ط 2، 1984 م، ص 231.

(2)- عبد المالك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830 – 1962)، ص 81.

(3)- أنظر: أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي، (شعر الثورة المسلحة)، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، طبعة المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الاشهار، وحدة الطباعة بالروسية، الجزائر، 1994م.

(4)- المرجع نفسه، ص 16، 18، 39، 42، 44، 46، 48، 49ن 51، 58، 60.

(5)- عبد القادر بن عيسى المستغانمي: مستغانم وأحوازها عبر العصور تاريخيا وثقافيا وفنيا، ص 150.

(6)- أنظر: عبد القادر خليفي: : دور الأدب الشعبي في المقاومة الوطنية.

(7)- القصيدة سلمتها لي الأستاذة فاطمة عامر، بتاريخ 2011/06/01 م، بجامعة علي لونيسي العفرون، والشاعر هو أحد أجدادها القدماء.

الشّاعر الحملات الإسبانية على الجزائر وما كان من رد فعل العثمانيين السلبي، يقول الشّاعر واسمه علي، ما نصه:

ذَا الـزَّلْـزَلَـة الـبَـارَحْ ضَـرْبَـتْ عـيـــد وا ثْـرَا يَـا حُـضَّـــارْ
ذَا الزَّلْــزَلَـة الـبَـــارَحْ ضَـرْبَتْ ثْـحَـدْثَـوا عْـلَـى مَـا صَـــارْ
ارْوَاحْ تْـشُـوفْ ضَـرْبْ الـمَدْفَعْ تَـنْـهَـزْ لَـرْضْ يْـجِـي يَـتْقَلْـفَعْ
وَالـبُـومْـبَـا[1] جِّـي تَّـزَّرْبَـعْ[2] طَـالْـعَـة شْـرَارْهَـا غَـلْـيَـانْ
وَالـنَّـارْ كِـي جِـي تَـتْـقَـطَّـعْ الـجَـمْـرَة جِـي بْـلَا دُخَّـــانْ
لَاغَـــى[3] مَحلتُو[4] ملْمُومَة[5] يَـحْـسَـابْ يَـقَّـبْـلُـولُـوا شَـرْطُو
يَحْسَـابْ يَقَّـبْـــلُولُـوا شَرْطُو يَـبْـنِي ابْـرَاجْ بُـيْضْ اتْـبَـانْ
طَـالَبْ السَّلاكْ فِي كَـبُّـوطُّو[6] جْـبَـلْ الـرْصَـاصْ مَـا يُهَانْ
ارْوَاحْ تْـشُـوفْ هَـاذْ الـعَـظَـمَة غَـابَـة مْـصَـوْرَة فُـوقْ الـمَـا
السْبَانْيُولْ[7] كِـي جَاوْ ايْفُوطُّوا[8] وَ الـتُّـرْكْ ضَارْبَـة دِيـوَانْ[9][10]

الشّاعر وصف الأوضاع السيئة وندد بالشقاء الذي يعاني منه الشعب الجزائري، إثر دخول الإسبان وما تبع ذلك من إطلاق النيران من القنابل، ولكن الشعب وقف لهم بالمرصاد بينما وقف الأتراك لا يحركون ساكنا وكأن الأمر لا يعنيهم، فتواجدهم في الجزائر المحروسة آنذاك كان تواجدا شكليا فقط.

---

(1)- البومبا: القنبلة.
(2)- تزربع: تنفجر.
(3)-لَاغَى: الآغا كلمة تركية وهي رتبة عسكرية.
(4)- محلتو: مكانه، محلّه.
(5)- ملمومة: مجتمعة.
(6)- كبوطو: كبوط، كلمة اسبانية و تعني المعطف.
(7)- السْبَانْيُولْ: الإسبان.
(8)- يْفُوطُّوا: كلمة غير واضحة المعنى ولعل دلالتها، ينتخبوا.
(9)- ضاربة ديوان: قاعدة لا تحرك ساكناً.
(10)- القصيدة بلا عنوان، واقترحنا لها عنوان مستوحى من الشطر الأول و هو (الزلزرة البارح ضربت).

ويضيف الشّاعر تصوير ما وقع بين الجزائر و بين الإسبان فيقول:

ارْوَاحْ اتْشُوفْ ذَ لْبَرِّيطَة قَعْدَتْ فَرْمَلْ مَحْطُّوطَةَ
وَ الخَيْلْ عَتْبَنْ مَرْبُوطَة وَ الدَّمْ وَ الشَّحَمْ وِيدَانِ[1]

فهو يشير إلى عما أسفرت عنه المعركة، فالنتيجة (الدم و الشحم ويدان) وهي دلالة على كثرة القتلى و الدماء التي سالت كالوديان، كما يشير الشّاعر نفسه إلى أصله يقول:

ذَ الفْصِيحْ[2] مَاشِي مَنَّا جَابْ الكْلَامْ بَالتَّعْبَارْ
ذَ لْفْصِيحْ مَنْ سّومَاتّه[3] مَذْكُورْ فِي جْبَلْ زَكَّارْ[4]

وفي الفترة الاستعمارية نجد الشّاعر محمد الملياني[5] يصور لنا أوضاع الجزائر، وما ساد فيها من ظلم واحتقار نتيجة الاستعمار الذي دمر البلاد والعباد، يقول:

شّوفُوا ذَا الظُّلْمْ اللِّي صْعِيبْ كِيفَاهْ يْرُوحُوا بْلَا طَبِيبْ
مُولْ الوْطَنْ ايْوَلِّي غْرِيبْ يُخْرَجْ عَرْشُو بَرَّانِي
يَا خَاوْتِي[6] رَانِي حَسِّيتْ كِي صَدُّوا[7] رَبْعَه مْنَ البِيتْ
يَا خَاوْتِي أَنَا لَاهْ[8] بْقِيتْ كِي قَعْدُوا غِيرْ النَّسْوَانِي[9][10]

(1)- القصيدة بلا عنوان، واقترحنا لها عنوان مستوحى من الشطر الأول و هو (الزلزرة البارح ضربت).
(2)- ذَ الفْصِيحْ: يقصد الشاعر نفسه، بمعنى الشاعر.
(3)- سّومَاتّه: أحد العروش يوجد قرب جندل تابع لولاية عين الدفلى.
(4)-المصدر السابق، (فاطمة عامر)
(5)- لم نعثر على ترجمة لحياته، وهو من نواحي العفرون (البليدة).
(6)- خَاوْتِي: إخوتي
(7)- صَدُّوا: خرجوا، غادروا.
(8)- لَاهْ: لماذا.
(9)- النَّسْوَانِي: النساء.
(10)-(فاطمة عامر)، القصيدة بلا عنوان ونقترح (شوفوا ذا الظلم صعيب)، تم تسليمها لي يوم 2011/06/01م.

إلى أن يقول:

سِـيـدِي مُـولْ تْـلَـمْسَـانْ[1] هــاَ الغْـوثِـي مُـولْ البُرْهَـانْ
بُومَـدْيَـنْ[2] غَـالِـي الـشَّـانْ حَتَّــى اطْـفِّي هَـاذْ النِّيرَانْ[3]
يَـبْـكُـوا بَـالدَّمْـعَـة وَحَازْنِـيـنْ عْجَايَـزْ وَ شْيُّـوخَة قَاصْرِينْ
قَــعْـدُوا غِيرْ اللِي عَـاجْزِينْ قَــعْـدُوا غِـيـرْ لَـمْـحَــانْ[4]

هكذا صور لنا الشّعر الشّعبي الوطني المتيجي ما عاناه المجتمع الشّعبي من ويلات الاستعمار، سواء الإسباني أو الفرنسي، خلال عهد المقاومات.

1-4-2- أثناء الثورة التحريرية:

أما خلال الثورة التحريرية (54-62)، وإن كان بعض الشّعراء العرب من تجاوبوا مع الثورة[5]، فإننا نجد من شعراء متيجة الشّعبيين من تجاوبوا معها وهذا الشّاعر علي معريش[6]، ينقل لنا معاناة الشعب الجزائري أثناء الثورة التحريرية في قصيدة (في سبيل الوطن رانا ضحينا)[7] فصور مصير مجموعة من المجاهدين الذين خرجوا في مهمة قتالية ضد الجنود الفرنسيين، لكنهم لم يعودوا إلى ذويهم، إنهم لقوا حتفهم، يقول الشّاعر:

---

(1)- مُولْ تْلَمْسَانْ: صاحب تلمسان، يقصد الولي الصالح.

(2)- بُومَدْيَنْ: بومدين شعيب أحد أولياء الله الصالحين، يوجد ضريحه تلمسان.

(3)- النِّيرَانْ: هذا معتقد شعبي، يعتقد فيه الناس العامة أن الأولياء يستطيعون فعل أي شيء، وهذا من تأثير الفكر الصوفي في المنطقة.

(4)- المصدر السابق، (فاطمة عامر).

(5)- مثل: الجواهري، سليمان العيسى، بدر شاكر السياب، حسن عبد الله، القرشي، أنور العطار، أحمد عبد المعطي حجازي.

أنظر عن هؤلاء: نور الدين السدّ، القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

(6)- أنظر ترجمة الشاعر علي معريش في ملحق تراجم الشعراء في آخر هذه الرسالة.

(7)- أنظر هذه القصيدة في الملحق الشعري في آخر هذه الرسالة.

يَا رْجَـالْ ابْـلَادنـا يَا عُـمْـدَتْـنَـا هَذِي غِيبَـة يَـالْـخَـاوَة طَـالْ الـحَالْ
اَقْـتَـــلْـهُمْ الإِسْتِعْمَارْ قَتْلَة مَشْؤُومَة وَاحْسَـبْنَاكُمْ تَـرْجْـعُـوا بَـعْدْ الـزَّوَالْ
جَــازَتْ ثَـلْـثْ ايَّـامْ عَـنْـكُـم وَعَنَّا انْـهَارْ الرَّابَــعْ جَـاتْـنَـا عَنْكُمْ أَقْوَالْ
جَــا مَـرْسُولْ الـجِـيشْ فِيكُمْ عَـزَّانَا أُوقَالْ اِيعَظَّمْ أَجْرْكُمْ فِي ذَا الأَبْطَالْ
اَخْـرَجْـتُـو بَـعْدْ الـفَـجْرْ مَا وَدَّعْتُونَا المّوتْ الأَحْمَرْ شَاهَـدُّوهْ بَالـعَيَانْ[1]

وما هذه المجموعة من المجاهدين – الذين خرجوا و لم يعودوا – إلا عينة من مجاهدي الجزائر، فكثير عبر ربوع الجزائر خرج المجاهدون لملاقاة مغتصبي الأرض ولم يعودوا، والتحقوا بركب الشهداء، وهذه شهادة أحد الجنود الفرنسيين كان شاهد عيان، كذلك في هذه الحرب ينقلها لنا بكل موضوعية يقول: " يكفيني ما شهدت، لقد قدمت إلى الجزائر لأسعى مع رفاقي بالاحتفاظ بالجزائر تحت الحكم الفرنسي لا لأحولها إلى رماد، إن ما نفعله هنا مهزلة لا معنى لها، كلها قتل وتقتيل دون تمييز لئلا نعرض أنفسنا للخطر، ولكنني اعتقد أن جنودنا لا يجازفون بحياتهم لو عادوا إلى فرنسا وتوطنوا فيها بدلا من أن تدوم هذه المهزلة القذرة أطول من ذلك، ومن تحويل جميع الجزائريين إلى ثوار. فكلما قتلنا ثائرا جزائريا خلقنا عشرة محله ... إني لم آت إلى الجزائر للقيام بعمل قذر كهذا"[2].

وهنا أمام هذا الوضع تتجلى الوطنية في أسمى معانيها، لما يقدم الإنسان النفس والنفيس من أجل تحرير الوطن المسلوب وكثير من الجزائريين على اختلاف أعمارهم من الأطفال حتى الشيوخ، رجالا ونساءً ضحوا بكل ما يملكون، بل بأرواحهم فداء للوطن، ثم يطلب الشّاعر معريش من التاريخ أن يسجل تلك المآثر والبطولات لتبقى للأجيال اللاحقة، إرثا تاريخيا ثوريا يستمدون منه وطنيتهم وحبهم لبلدهم، يقول:

(1)– علي معريش: ق (في سبيل الوطن رانا ضحينا).

(2)– ج. سرفان شريبر: جندي في الجزائر، نقله إلى العربية لجنة من الأساتذة الجامعيين، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، آذار (مارس)، 1960 م، ص ص 46 – 47.

سَـجَّـلْ يَـا تَـارِيـخْ عَـنَّـا وَ اذْكُـرْنَـا أُو عَـنْ أَرْضْ الأَجْدَادْ هونا الأَعْمَار

مَـاخُـنَّـا ذَا الـوَطَنْ وَ لَا قَـصَّـرْنَـا امْـعَ جِيشْ التَّحْرِيرْ وَاَبْـطَالُو الأَحـرَارْ

أَعْـطِـيـنَـا الـعَـهْـدْ ثُـمَّ وَفِّـيـنَـا أُو حَافَظْنَا عْلَى النِّيفْ مَا فِينَـا غَدَّارْ

وَاللِّي حَـبْ الـعَزْ يُصْبَرْ لِلْهَـانَة[1] وَاللِّي حَـبْ الـشَّـانْ[2] لَا يْـهَابْ النَّارْ

بِالـنَّـفْسْ مْـعَ الـمَـالْ رَانَا ضَـحِّـيـنَا بَاشْ[3]نْحَرَّرْ ذَا الوْطَنْ مِنَ الإِسْتِدْمَارْ

الـوَاجَـبْ ادِّيـنَـاه ثُـمَّ صَـدِيـنَـا[4] جَوَّزْنَـا[5]غَـصَّـاتْ[6] وَاشْرَبْـنَـا لَـمْـرَارْ

اعْـذَابْ الـسُّجُـونْ مَـاذَا عَـدِّيـنَـا اوَكَـمْ مَنْ حُرْ اكْـوَاوْلهْ لَـحْمُه بَالـنَّـارْ

مُـدَّةْ سَـبْـعْ سْـنِيـنْ مَـاذَا قَاسِـيـنَا أُوبَانْ[7] الفَجْرْ اليُومْ وَطْـلَـعْ النّـهَارْ[8]

1-4-3- في المرحلة المعاصرة:

أما الشّاعر أحمد محمودي[9]، فهو يلتقي مع علي معريش في نقل صورة من المعاناة التي عاشها الشعب أثناء اندلاع الثورة، يقول في قصيدته (كنا مغبونبن في 54) مانصه:

---

(1)- هَانَة: الإهانة.

(2)- الـشَّـانْ: الشأن، العلا، الجاه.

(3)- بَاشْ: كي.

(4)- صَـدِيـنَـا: ذهبنا، رحلنا.

(5)- جَوَّزْنَا: عدينا.

(6)-غَـصَّاتْ: صعاب.

(7)- أُوبَانْ: ظهر، طلع.

(8)- علي معريش: ق (في سبيل الوطن رانا ضحينا).

(9)-أحمد محمودي: شاعر شعبي من منطقة حجوط، ولاية تيبازة، أنظر ترجمته في ملحق تراجم الشعراء في آخر هذه الرسالة.

كُنَّا مَـغْـبُـونِـيـنْ فِي رَّبْـعَـة وْخَـمْـسْـينْ جَـاوْ الـمُـجَاهِـدِيـنْ وَالجِـيـشْ مْـحَـزَّمْ
فْرَنْسَا وَاشْ[1] تْـدِيرْ[2] خَـدَّاعَـة وَتْـغِـيـرْ هَـــذُوكْ[3] الأَبْـطَـالْ وَ الـخَـاوَة تَـزْدَمْ[4]
عَشُوا[5] في الجبَالْ سَالْ عْلِيهُمْ سَالْ[6] مَـفِـيـهَـاشْ[7]الخِـيـرْ وَخَلَّات[8] المَرْسَمْ
فِي السْمَا[9]الطِيَّارَات[10]وَفِي الأَرْضْ لِيشَارَاتْ[11] فِي لَـجْـبَـالْ بْـدَاتْ تَـمْشِي وَتْـقَـدَّمْ[12][13]

ثم يقدم الشّاعر الشكر للثوار الذين حرروا الوطن دون نسيان الشهداء أولئك الذين أدوا واجبهم غير منقوص تجاه هذا الوطن، يقول:

نَشْكُرْ الثُّوَّارْ وَالشُّهَدَاءْ الأَبْرَارْ خَرْجُوا الإِسْتِعْمَارْ وَالجِهَادْ احْكَمْ

بعد ذلك، يبين موقف الاستعمار من الثورة، التي اعتقد أنها مجرد انتفاضة محدودة التأثير، كما كانت الانتفاضات السابقة في القرن التاسع عشر، تستجيب لها منطقة معينة محددة يستطيع أن يطوقها ويقضي عليها، ولكن " كان لأول نوفمبر ذلك الصدى الواسع في أوساط الجماهير، وما اتصل بها من قواعد نضالية لهذه الحركة أوتلك، ومن هنا كانت عزلة بعض العناصر التي تصورت أن المسألة لا تعدو أن تكون إرهابا بالسلاح لجماهير الناس، وأنها ليست إلا مرحلة مؤقتة يمكن أن تزول عن قريب"[1]

---

(1)- وَاشْ: ماذا.
(2)- تْدِير: تفعل.
(3)- هَذُوكْ: أولئك.
(4)- تَزْدَمْ: تقتحم.
(5)- عَشُوا:أمسوا.
(6)- سَالْ: اسأل.
(7)- مَفِيهَاشْ: ليس فيها.
(8)- وخَلَّات: أفرغت، أَخْلَتْ.
(9)- السْمَا: السماء.
(10)- الطِيَّارَات: الطائرات.
(11)- لِيشَارَاتْ: كلمة فرنسية تعنب الدبابة (الدبابات).
(12)- تْقَدَّمْ: تتقدم.
(13)- أحمد محمودي، المصدر السابق.

قريب"[1] ولكن الشعب استجاب لنداء الثورة فأصبحت ثورة شعبية عارمة وهذا الذي لم يتقبله الاستعمار، فصور الشّاعر موقفه إذ يقول:

الإِسْتِعْمَارْ وَاشْ[2] يْقُولْ، وَلَّى[3] كِلْمَهْبُولْ[4] مَـلْـقَـاشْ[5] الـحُـلُولْ وَارْجَـعْ يَـنْـدَمْ
قَالْ لْهُـمْ بَـزَافْ[6] الـعَـسْـكَـرْ يْـخَـافْ اللِّي فُـوقْ الـكَـافْ[7] مُحَالْ[8] يْدَاوَمْ[9]
فِـي عُـنْـقُـو لَـرْوَاحْ، أَدَّاهْـمْ وْرَاحْ يْـدَاوِ فِي لَـجْـرَاحْ وَ يْـنَـقُّو فِـي الـدَّمْ[10]

أما الشّاعر أحمد باجي، فهو يدين جرائم فرنسا، والمجازر التي ارتكبتها في حق الشعب الجزائري الأعزل، فقد أذاقته أبشع أنواع التعذيب والتنكيل والتشريد من خلال تصويره للعلاقة التاريخية بين الجزائر وفرنسا، كلها ظلم واستبداد وقتل ودمار يقول:

لاَزَمْنَـا نَـعْـمَـلْ دَوْرَة[11] نَـرْجعْ شْـوِي[12] لَـلُّـورَا[13]
نْشُـوفْ[14] فْرَنْسَا المَغْرُورَة مَاذَا دَارَتْ[15] مَنْ الأَشْرَارْ

(1)- حزب جبهة التحرير الوطني، المنظمة الوطنية للمجاهدين، الملتقى الوطني الثاني لتاريخ الثورة، ص27.
(2)- وَاشْ: ماذا.
(3)- وَلَّى: أصبح.
(4)- مَهْبُولْ: مجنون.
(5)- مَلْقَاشْ: لم يجد.
(6)- بَزَافْ: كفى.
(7)- الكَافْ: الجبل.
(8)- مُحَالْ: مستحيل.
(9)- يْدَاوَمْ: يستمر.
(10)- أحمد محمودي: ق (كنا مغبونين في 54)، مسجلة بتاريخ: 20 جانفي 2011 م بحجوط (تيبازة).
(11)- دَوْرَة: جولة.
(12)- شْوِي: قليلا.
(13)- لَلُّورَا: للوراء.
(14)- نْشُوفْ: نرى.
(15)- دَارَتْ: فعلت، عملت.

عَـــدُوَة الإنــســانــيَّــة هَــذَا الـيُّومْ يْـفَـكَّرْنِــي
فِي خَـدَّمْــتَــكْ يَا مُوذِيَّـة كِيفَاشْ[1] قَتْلَتْ الأَخْيَارْ
ذِي فــرَنْــسَــا يَـهُـودِيَّـة قَـتْلَتْ النَّاسْ الـكُّـلِـيَّة
يَاللِّي فْـرَنْسَا حَضَـارِيّـة هَـذَا الـيُّـومْ ابْقَى تِذْكَارْ
يَا فْـرَنْـسَـا البُولِـيـسِـيَّـة يَـا قَــتَّــالَــة الــذُّرِيَّــة
اتْـقُولِي ابْـلَادِي لِلْحريّة وْهِــيّ بْـــلَادْ الـــعَـــارْ
بْـخَــدَّمْـتَـكْ الــدُّونِــيَّــة سَـمْـعَـتْ النَّاسْ الـكُّلِيَّة
جْــرَايَـمْـهَا تَـبْقَى حَـيَّة رَاهَا تُـقْـتَـلْ الـصْغَارْ[2]

وتستمر الثورة أكثر من سبع سنوات، عرف خلالها الجزائريون كل أنواع العذاب، حتى ظن الناس أن لا استقلال، ولكن أتى يوم الاستقلال، فأصبح عيدا يحييه الجزائريون كل سنة، هو يوم الخامس جويلية.

وكما صور الشّعراء معاناة الشعب الجزائري أثناء الثورة، تغنوا كذلك بعيد الاستقلال وقد نالت الجزائر حريتها واستقلالها في الخامس من جويلية 1962 م. بعد استعمار بغيض دام أكثر من قرن وربع، لذلك أصبح الخامس من جويلية من كل عام العيد الوطني للدولة الجزائرية.

"وما أجمل ما يتغنى الشّعراء بالاستقلال، وما أجمل أن يشعروا بالسعادة والحريّة"[3] وهذا الشّاعر أحمد عايدة الفطان ينظم قصيدة بهذه المناسبة الوطنية السنوية، يفتتحها بتسبيح الله مغير الأحوال، في إشارة منه إلى أن دوام الحال من المحال ومهما طال الليل فلابد من طلوع الفجر، فجر الحريّة والاستقلال يقول:

---

(1)- كِيفَاشْ: كيف.

(2)- أحمد باجي: ق (الجزائر و فرنسا).

نظمها في مدينة خميستي ولاية تيبازة، يوم 25 رمضان 1428 الموافق لـ: 7 أكتوبر 2007 م.

(3)- عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، ص 124.

سُـبْـحَـانْ الله مُـغَـيِّـرْ الأَحْـوَالْ سُـبْـحَـانْ الله الـخَـالَـقْ مـولَانَـا
فِي خَمْسَة جْوِيلْيَة جَانَا[1] لسْتِقْـلَالْ أَحْـنَـا أولـدهـا هي أمِـيـمَـتْـنَا[2]
شَعْبْ الجَزَائِرِي صَاحَبْ لَخْصَالْ[3] هَذا اليُومْ زْرَاقت وصْفاتْ أسْمَانَا[4]

صحيح هي لغة شعبية بسيطة ولكنها لها مغزى كبير، فالشّاعر هنا يعبر بالصورة الفنية بقوله "هذا اليوم زراقت وصفات سمانا" حيث أصبح الجزائريون لا يشاهدون طائرات الأعداء ولاجنود المظليين الذين ساموهم سوء العذاب، ولا انفجار القنابل، بعدما عاشوا تلك الأهوال مدة من الزمن، ويستمر قائلا:

بَـعْـدْ الـغْـيَـامْ أَصْـفَـى الـحَـالْ[5] رَجْـعَـتْ زَهْرْة مَـنْ زَهْـرَاتْ الـجَنَّة
فِي خَـمْـسَـة جْـوِيـلْـيَـة جَاءْ الإِسْـتِقْلَالْ بَـعْـدْ لَشْحَالْ[6] مَنْ الـهْمُومْ عَدِّينَا
مَـازَالْـنِـي نَـشْعَر[7] انَـكْتَبْ [8] مَـازَالْ عَلى الجَزَائِرْ غِيرَة سَكْنَتْ الجَبَّانَة[9][10]

ثم يبين أن هذا الاستقلال هو مكسب للأجيال، لم يأت بسهولة وإنما ضحى من أجله الرجال و النساء وحتى الأطفال، كلهم أبطال ولذلك ينبغي المحافظة عليه، فيوصي الأجيال الصاعدة على المحافظة عليه، يقول:

الإِسْـتِقْـلَالْ هُـوَ مَـكْسَـبْ لِلْأَجْـيَـالْ الـشُّـبَـانْ هُـمَـا يَـاكْ ضَـوْء عَيْنِينَا
أَتْـهَلَّاوْ[11] فِي الجَزَائِرْ يَا أَوْلَادْ الـحْلَالْ رَبِـي يَـحْـفَـظْ الـجَزَائِرْ يَـا الله أَحْفَظْنَا

---

(1)- جانا: جاءنا.
(2)- أمِيَمتْنَا: أمنا.
(3)- لَخْصَالْ: الخصال؛ وهي المحامد/ المآثر، المناقب.
(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (عيد استقلال الجزائر).
(5)- أَصْفَى الحَالْ: جاء الاستقلال.
(6)- شْحَالْ: كم.
(7)- نَشْعَر: أنظم الشعر و أكتبه.
(8)- انَكْتَبْ: نسجل.
(9)- الجَبَّانَة: المقبرة.
(10)- أحمد عايدة الفطان: ق (عيد استقلال الجزائر).
(11)- أَتْهَلَّاوْ: اعتنوا.

الجَزَائِرْ يٌضْـــرَبْ بِـيـهَـا الـمِـثَـالْ ثَـوْرَةْ نٌـوفَـمْـبَـرْ رَفْـعَـتْ سٌـمْـعَـتْنَا[1]

وبحصول الاستقلال يتحرر الجزائريون من نير الاستعمار، ويتولى حكم البلاد أبناؤها، وتزدهر الحياة في الوطن المستقل، وتمضي على طريق التقدم والتطور، بخطى واثقة، وربطت علاقات جيدة مع دول العالم فضلا عن العلاقات العربيّة، وبدأ يظهر دورها الفعال على المستوى العربي والعالمي، فنالت إعجاب الشّعراء، وتغنوا بها، وهذا الشّاعر بوعلام بن سليمان يقدم قصيدة (الجزائر يا بلادي)[2] كلها مفعمة بمشّاعر الوطنية، تعكس لنا تشبث الجزائري بوطنه و أنه لا يقبل به بديلا، يقول الشّاعر:

الجَـزَائِـرْ يَـا بْـلَادِي يَا أَرْضِي وْ أَرْضْ جْدَادِي
أَنْتَ أَغْـلَى مَنْ فْؤَادِي نَشْـكْـرَكْ مْسَا[3] وَ صْبَاحْ
اَبْلَادِي أَرْضْ الأَبْطَالْ أَرْضْ الـثَّـوْرَة وَ الـنِّـضَالْ
ضَحِّيـنَا نْسَا وَ رْجَالْ وَطْـرَدْنَـا الـمُـسْتَعْمِرْ رَاحْ
يَا بْـلَادِي يَـا بْـلَادِي نْخَلِّي[4] تَارِيـخَـكْ لَـوْلَادِي[5]
كِيفْ حَقَّقْنَا الـمَـبَادِي بِـيـكْ دَاوِينَـا لَـجْـرَاحْ
شَعْبْ الجَـزَائِرْ سَعِيدْ مَلْيُونْ وَنُصْ[6] اللِّي شَـهِيدْ
بَالعَمَلْ حَقَّقْ مَـا يُرِيدْ رَبِي نْصُرْنَا فِي الْـكِفَـاحْ[7]

ولمّا يتعرض الوطن إلى هزات اجتماعيّة، ويوشك على الانهيار، فإن من الأوائل الذين يحسون به ويشعرون، هم الشّعراء ذوي النفوس المرهفة، فتراهم يبكونه ويندبونه، إنهم يدافعون عنه بالكلمة الصادقة، وذلك أقصى ما يملكون.

---

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (عيد استقلال الجزائر).
(2)- بوعلام بن سليمان: ق (الجزائر يا بلادي).
(3)- مْسَا: مساء.
(4)- نْخَلِّي: نترك.
(5)- لَـوْلَادِي: لأولادي.
(6)- نُصْ: نصف.
(7)- بوعلام بن سليمان: ق (الجزائر يا بلادي).

لما عاشت الجزائر الأحداث الأليمة خلال فترة التسعينات من القرن الماضي (العشرين) وهي الفترة التي يطلق عليها بالعشرية السوداء في تاريخ الجزائر المعاصر، نظرا لما عاشته من فتنة داخلية، عبر عن ذلك الوضع الشّاعر أحمد بن عربية، فقال:

أَعْلَاشْ وَطْنِي يَتْفَجَّرْ لِيلْ وَ نْهَـارْ وْدَمِّي سَايَلْ مَـنْ غِـيـرْ عْـبَـارْ
عَرْضِـي يَـتْكَسّرْ مَغْصُوبْ بَالعَـارْ وْ مَـالِـي مَـا نْـفَعْـنِي رَاح غْبَارْ

عَـقْـلِي بَـتَـخْـمَـامْ هَـامْ أطَـارْ وْ ذَهْنِي عَاجَزْ مَا صَابْ أَفْكَـارْ
قَـلْـبِي احْزِينْ مَـا فَـرْحُـو بْشَارْ[1] وْ عَيْـنِـي طَـيْـحَـتْ الأَشْـفَارْ[2]

صُـوتِـي يَـصْـرُخْ مَا سَـمْعُه جَارْ وْ وَذْنِي تَسْمَـعْ غِيرْ شِـينْ لَخْبَارْ[3]
لْسَانِي مَـا يْـقُـولْ إِلَا صَارْ صَارْ وَ الوَقْتْ مَارْ[4] فِي كُلْ يُومْ بَتَّكْرَارْ[5]

ويتجاوب الشّاعر علي معريش مع أحمد العايدة، على اعتبار أنهما يعيشان في مجتمع واحد والظروف نفسها، وإذا كان الناس العاديون من أفراد الشعب اكتَوَوْ بنار الفتنة فما بالك بالشّعراء الذين هم أشدّ الناس حساسية بالموضوع، يقول علي معريش مصورا الأوضاع وداعيا الله أن يطفئ هذه الفتنة، يقول:

وَاعْصِيـنـا كْـبـارْنـا قُـلْـنـا خَرْفُوا[6] كي يَنْصَـحْ كْبِيرْ لَامَنْ يَسْمَعْ لِـيـه
مَنْ يَعْـصِـي كْـبـارْ يَـسَّـمَّـى عَاقْ[7] خَاسَر مَنْ يَاذي[8] أَو يَعْصِي وَالْدِيهْ
ذَا الـمَحْـنَـة امْـتِحَانْ مَنَّكْ يَا خَلَّاقْ تَـمْـتَـحَـن بِـها الـعَـالَـم وْمـا فيه

(1)- بْشَارْ: الذي يأتي بالبشرى.
(2)- الأَشْـفَار: من شدة البكاء
(3)- شين لَخْبَار: الأخبار السيئة.
(4)- مار: مرّ.
(5)- أحمد بن عربية: ق (وعلاش وطني).
(6)- خَرْفُوا: بدأوا يهذون يقولون كلاما لا معنى له و غير مفهوم.
(7)- عَاقْ: عاصي.
(8)- يَاذي: يُؤذي.

يـا ربي للـسَّـلـم قَـلـبي رَاه اشْـتَاقْ وَاعْبَادكْ جْـمـيـعـهـم تَـسْتَنَّى[1] فيـه
ارْحَمْهم بَالوَحدة أو نَحِّي[2] ذَا الشِّقَاق رَاهْ طالْ اعْذابهم عَـاشـوا فـي تِـيـه
يَـا ربــي أنــتَ الـقَــويْ الــرَّزَّاقْ أكـرِمـنـا بِـالسِّلم وَ المَجل لينا بـيه
صلوا عَ الــحْـبـيـب رَاكـبْ الـبُراق وَالسَّـادة الأَصـحـاب ثُّـم وَآلِـيـه[3]
وَاللِّي لَمْ الصَّـفْ وَادْعَـى لـلـوفـاقْ رَبِ بَـالـثَّـواب وَ الأَجْـرْ يْكَافيه[4]

وبعد يوم، ينظم قصيدة أخرى، و يقول في الموضوع نفسه ما نصه:

يَا ربي وَ السِّلم عَجَّـل لينـا بيه قولوا يَا حُضَّار آمين امْعانا
وَاعْبادك في هُولْ مَاطَاقُوشْ عْليـه فَـرَّج عَنـهـم يَـالقادرْ مُولانا
كِي تَصْعَبْ الأحوالْ رَانا نَرجعْ لِيهْ يَرحمنا مَ اعْذابْ دَنيا مَحَّانَة[5]

دام هذا الوضع عدة سنوات، ثم جاء مشروع المصالحة الوطنية، الذي أفضى إلى فكرة الوئام المدني، حيث تطلع الشعب إلى السير نحو الاستقرار، في هذه الظروف العصيبة تطالعنا قصيدة (الوئام المدني)[6] التي يتجاوب معها المجتمع الشّعبي، إنها دعوة إلى السلام والصلح والاستقرار، والشعب لا يريد أكثر من ذلك، يقول الشّاعر:

الرَئيس اطْلق حْمَامَة السَّلام فَرْفْرَت ب 30 مـلـيون جْـنـاحْ
الجزائرْ مَصنعْ تَصنعْ السَّلام بوتفليقة صَنْديدْ رَجُـل إِصْـلاحْ
الحْمـامْ بَالــمَعنَى هُو الوْئامْ الوِئَام وَ السَّلْم هُمَا سِر النَّجاحْ
الشَّـعْـبْ مُـسْـلِـمْ قال أَنْعَامْ الشَّعبْ اسْتَجاب لَلْوِئام بِإِرْتِيَاحْ

---

(1)- تَسْتَنَّى: تنتظر.
(2)- نَحِّي: أنزع.
(3)- وَآلِـيـه: الأولياء الصالحين.
(4)- علي معريش: ق (كيف ا نيام اللّي احْبيبُه صدّا عليه)، نظمها بتاريخ: 4 ذو القعدة 1416 هـ/الموافق لـ 22 مارس 1996 م. (مخطوطة).
(5)- علي معريش: ق (خَلِنا نفجي اعْلى الخَاطَرْ ما بيهْ)، نظمها بتاريخ: 23 مارس 1996 م. (مخطوطة).
(6)- أحمد عايدة الفطان: ق (الوئام المدني)، نظمها بتاريخ: 1999/09/10 م بأحمر العين ولاية تيبازة.

ثم يلتفت إلى الجزائر الوطن و يبيّن أنها مازالت واقفة كما عهدناها عبر تاريخها الطويل، فكم طال عليها ليل الاستعمار الفرنسي ومع ذلك جاء يوم الاستقلال، وكم دامت مدة الفتنة، وجاء الوئام المدني، يقول:

الجزائر مازالتْ وَاقفة عْلى الأقدامْ رَاسْها مَرفوع مَا نْـقـولـوا طَـاحْ
نَشْكُرْ الرَّئِيس وَ مْعَاهْ إلى الأَمَامْ بوتفليقة طْبِيبنا يْـضَـمَّـدْ لَـجْراحْ
هَنَّا الـشـعـبْ أُو زَالْ عَـنُّه الآلام كـل جـزائـري تْـعـالـجْ وَارْتَـاحْ
شَـعْشَـعْ الـنُّـور أُوراحْ الـظْـلَام اسْتْوى الحال أُو ضَوَّى المَصباحْ

ثم يشير إلى أن يوم تسعة أفريل يوم الانتخاب هو وضع لحد هذه الفتنة، يقول:

اصْفَى السْـمَـاء أو مْـشَـا الـغْـيام راح الإعْصارْ او هَدْنَتْ الأَرْيَاحْ
هَذا بَـصْـحـيـح مَـاهو مَعنى كْلام الوِئام وَالّسلم هوما سِـرّْ النَّجاح
تَفرحْ الجزائر او عَرسها هَذي الأيام تَصْنع السَّعادة وتْـقـوم الأفـراح
تَطْـفَـى الـنَّـار حَـدْهَـا هَذا العام يُوم 9 أفـريـل فـي الـصْـبَاح

و يختم القصيدة قائلا:

هَيَّا مَنْ جْديد يَا إخوَة يَا كْرام اليَدْ أو نَبنُو إلِّي تْهدمْ أُو طَاح
الرّئيس اَطْلق حْمامة السَّـلام فَـرفـرت ب 30 مليونْ جْناحْ
أَحْمَدْ الفَطَّانْ صاحب لَنْظَام سَاكنْ حَمْـرْ العَيْنْ فِي حَيْ مَدَّاحْ[1]

هكذا عبر الشّاعر الشّعبي المتيجي عن حبه لوطنه الذي ولد فيه، ونشأ وترعرع وشرب من مائه وتنفس هواءه ونال خيره، فأظهر من خلال مواقفه شدة انتمائه وتعلقه بهذا الوطن والاستعداد للتضحية من أجله بكل نفس ونفيس، وكما مر بنا فلا وجود لإنسان بدون وطن ولا كرامة له بدون كرامة وطنه. ولذلك جاء في الأثر أن "حب الوطن

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (الوئام المدني).

من الإيمان" فالوطن هو الأهل والعائلة والأسرة، والماء والهواء والتراب، أي هو الحياة والوجود.

1-5- مناهضة الاحتلال في القصيدة الشّعبيّة المتيجية:

عانت الجزائر كما عانت معظم الدول العربيّة لسيطرة الاستعمار الأجنبي، فكانت نتيجة ذلك أن "عانى أبناء العروبة في أوطانهم من قسوة الاستعمار، وعلى الرغم من ذلك حافظت هذه المستعمرات على أصالتها وانتمائها الإسلامي".[1]

ارتبطت الجزائر بالعالم العربي منذ مطلع القرن العشرين ارتباطا عضويا، بعد ما حاول الاستعمار الفرنسي فصلها عن بقية البلدان العربيّة، وذلك لما غادرها بعض أبنائها إلى المشرق إما طلباً للعلم[2] أو للاستقرار النهائي هروبا من ملاحقة الاستعمار[3]. كما كانت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ترسل طلبتها لإكمال دراستهم العالية، إما إلى الأزهر بمصر أو إلى الزيتونة بتونس[4].

السياسيون الجزائريون قبيل الثورة اتخذوا من مصر مقرا لهم لتنظيم وقيادة العمل السياسي بالجزائر[5]، بل إن كثيرا من الدول العربيّة ساعدت الجزائر أثناء حربها التحريرية[6].

وبعد الاستقلال عام 1962 م، فإن كثيرا من المشارقة كان لهم الأثر الكبير على التعليم والثقافة في الجزائر، حيث تتلمذ عليهم كثير من أبناء الجزائر وتأثر بهم بعضهم إلى حدّ كبير. ويرى أحد الدارسين[7] أن الصحافة لها دور كبير في بناء الوعي القومي بالقضايا العربيّة، فانعكس ذلك في نتاج الشّعراء، هذا بالإضافة إلى العوامل التاليّة:

---

(1)- عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، ص 138.

(2)- مثل: عبد الحميد بن باديس، محمد البشير الابراهيمي، الفضيل الورتلاني.

(3)- مثل: أحمد توفيق المدني.

(4)- مثل: محمد الصالح الصديق.

(5)- مثل: أحمد بن بلة.

(6)- مثل: العراق، مصر.

(7)- أنظر: محمد حسن عبد الله: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، الكويت، ط 1976 م، ص 66.

1- السيطرة الأجنبية على المنطقة العربيّة، فقد خلق ذلك رد فعل قوي، فحواه تأكيد الإنتماء العربي، والرفض القاطع للسيطرة الأجنبية[1].

2- الحركات الإسلامية التي ظهرت، وأعطت الإنسان العربي دافعا من الشعور الإسلامي والوطني بمجابهة الواقع المرير[2].

3- ظهور القوميات وانتشارها أثرّ في بروز الوعي القومي لدى العرب[3].

4- الحركات الفكرية والدعوات الإصلاحية التي ظهرت في القرن الماضي (العشرين) كان لها الأثر في بروز الوعي القومي كذلك[4].

والشّعراء، سواء كانوا شعراء الفصحى أو الشّعراء الشّعبيين، بحكم انتمائهم العربي والإسلامي، لم يكونوا في الواقع عن معزل عما يحيط بهم من أحداث، وخاصة الأحداث المتعلقة بالوطن العربي، فإن ذلك زاد من وعيهم القومي، فظهر ذلك جليا في شعرهم. ويعنينا في هذا المجال الشّعراء الشّعبيون المتيجيون وكيف تفاعلوا مع القضايا والأحداث التي عاشها أشقاؤهم العرب.

أبرز قضية عربية جمعت شمل الشّعراء العرب على امتداد رقعة العالم العربي هي قضية فلسطين التي استجاب لها شعراء المغرب العربي، حتى أصبحت حاضرة دائما في أشعارهم، فكيف عبّر عنها شعراء متيجة الشّعبيون؟ كما أن هناك قضية أخرى متعلقة ببيروت التي اجتاحتها القوات الإسرائيلية عام 1982م، فكيف تفاعل معها الشّعراء الشّعبيون المتيجيون؟

---

(1)- أنظر: عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، ص 138.

(2)- المرجع نفسه، ص 138.

(3)- المرجع نفسه، ص 139.

(4)- المرجع نفسه، ص 139.

1-5-1- قضية فلسطين:

إن قضية فلسطين من أعقد القضايا العربيّة المطروحة اليوم على الساحة السياسية العربيّة والعالمية[1]، وبما أن علاقة الجزائر بالمشرق العربي، كما أوضحنا آنفا، هي علاقة وطيدة ومنه فلسطين، أصبح الجزائريون يهتمون بها فيحييها – كما يقول حواس برّي – الأدباء وينفعل بها الشّعراء وهذا في مناسبات كثيرة حتى أصبحت محط أنظار الشعب الجزائري[2] "وربما أوجزت الجزائر في كلمة فاصلة، ما تعقد من أجله المؤتمرات، وتدرج في سبيله القرارات"[3] على لسان رئيسها هواري بومدين – سابقاً – " نحن مع فلسطين ظالمة أومظلومة"، وهي كلمة تلخص لنا موقف الجزائر الرسمي وحتى الشّعبي الثابت تجاه هذه القضية المحورية الشائكة حتى اليوم " كما أن استعصاء حلّ هذه المشكلة أمام تعنت إسرائيل جعل هذه القضية، قضية مركزية للعرب تشغلهم وتؤرقهم وتنغص عليهم حياتهم".[4]

ومن ثمة أولاها الشّعراء اهتماما كبيرا ومنهم الشّعراء الشّعبيون المتيجيون، وهذا الشّاعر علي معريش، يعبر عنها مبينا أن أمريكا هي التي تقف مساندة لليهود من أجل الاستيلاء النهائي على أرض فلسطين ومازالت ترعاهم وتمدهم بكل ما يضمن استمرار وجودهم في أرض الميعاد يقول من قصيدة (هذا المرة حتفك في بغداد):

"المَاريكانْ[5] اطْغَى اَتْسَلَطْ وَاتْجَبَّرْ وَاتْكَبَّرْ فِـي الأَرْضْ يَظْلَم فِـي الـعِبَادْ
كَمْ غَطّى حْقوقْ، كم قْتـلْ بَـشَـرْ وَاتْفَـرْعَـنْ[6] فـي الأَرْضْ وَادَّاه العِنَادْ
ذَلْ المَسَّلْمِين سْنِـيـن أُو شْـهُـر وَاغْرسْ الـيَـهـودْ فِي أرضْ المِـيعَـادْ

(1)- أنظر: رونيه باكمان: جدار في فلسطين، تع صلاح الدين الأخضري، منشورات المجال الحر، قسنطينة، الجزائر، ط 2009 م.

(2)- أنظر: حواس برّي: شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 م، ص138.

(3)- صالح خرفي: الجزائر والأصالة الثورية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977 م، ص 27.

(4)- عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، ص 130.

(5)- المَاريكانْ: أمريكا.

(6)- اتْفَرْعَنْ: نسبة إلى فرعون ملك مصر قديماً، تجبر.

كَم قْتَلْ أحْرَارْ وَاسْـقَـاهُم الـمُرْ وَانْحَازْ مْعَ الصَّهَايْنَة عُـرَّة الـعِبَـادْ
قَال إيمَالِي[1] يْطِيعْنِي كُلْ الـبَشَرْ وَاللِّي[2] يَعْصى نَنْسْفُه وَيْصيرْ ارْمَادْ"[3]

وللشّاعر قصيدة أخرى يصور فيها المأساة الفلسطينية مركزا على صمود أبناء القضية – الفلسطينيين – ضدّ ما يتعرضون له من إبادة ممنهجة أمام أعين المجتمع الدولي الذي لا يحرك ساكنا إلاّ ما يصدره من بيانات شجب لا تزيد القضية إلا تعقيدا وتمديدا، في الوقت الذي يرتكب فيه اليهود أبشع المجازر في حق أبرياء دون التمييز بين الأطفال والشيوخ والنساء، الفئة التي من المفترض في عرف القوانين الدوليّة والأعراف الإنسانيّة أن لا تطالهم الحرب، يقول:

"الصَهْيُوني كانْ مَذْلولْ أُو جَـبَانْ وَانْقْلَـبْ الآيَة اتْـحَـوَّلْ ثُعْـبَانْ؟
فِلِسْطِينْ الصَّامْدَه ضَـدْ الـكُـفَّـار وَاتْـعَـاهَـدْ رَبِّي بِأغْلَطْ الإيمانْ
وَأتْقَابلْ بَاصْدورْها رْصاصْ أو نارْ وَ السْـجُـون امْـعـمْرَة بَالفِتيانْ
لاَيمني[4] كِيفَاشْ نَمْحِ هَـذا العارْ وانْحرَّرْ الأَقصَا أُو أَرضْ العُربانْ[5]" [6]

والقضية نفسها يعبر عنها الشّاعر بوعلام بن سليمان الذي يخصص لها قصيدة كاملة هي (تحيا فلسطين) التي يحيّي فيها بطولات هذا الشعب الباسل المناضل من أجل قضيته الإنسانية العادلة، وفي الوقت نفسه يندد فيها باليهود وما فعلوه بحق الأبرياء، من قتل وتنكيل وتشريد خارج وطنهم، يقول الشّاعر:

---

(1)– إيمَالِي: بأموالي.
(2)– وَاللِّي: الذي.
(3)– علي معريش: ق (هذا المرة حتفك في بغداد).
(4)– الصواب: يا لايمني، حرف النداء (يا) ساقط.
(5)– أَرضْ العُربانْ: أرض العرب.
(6)–علي معريش: ق (هذا المرة حتفك في بغداد).

"تحيا فِلِسْطِين تَحيا فلسطـيـن وْيَسْقُطْ مَنْ ضَدْهَا في كـل مْكان
بْلاد الأبـطـالْ أَرض الثوريـين مَن بَكْري يَاكْ العْربْ ضَدْ العَدْيَانْ
احْنَا اعْربْ احْرارْ مَانا حَقَّارين بْقى ثَار يَخْتَار مَن شاو[1] الزْمانْ"[2]

ولا يكتف الشّاعر بهذا، بل يدعو العرب جميعا أن يهبّوا من أجل نصرة أخوانهم، حتى ترجع فلسطين ذات سيادة واستقلال يقول:

"هَيا يا عُربانْ نَمْشوا أجمعـيـن نْحارب من رَاهْ يَقتلْ في لَخْوانْ
انْضَحُّوا بَنْفُوسْنا مَن أجل الدِّين في سبيل الله وبْـحـق الإيمانْ
الصَّهيوني مُحال يْرَيّح فلسطين مَادامْ أَوْلادْ لْعْرَبْ في كل مْكان
اَنْحَرَّر القُدس أرض المسـلمين وَبْلاد العُلوم بَـيـروت ولُـبنان
بَالدِّماء نَفْدوك مَانا نَدْمَـانـيـن وَنْضَحُّو بَرْواح رْجال وَنَـسْوَانْ
كُلْ آخرْ يْقولْ أَرْضِي فلـسطين عْجَايَزْ وَشْيوخْ حَتَّى بَالصّبْيَانْ"[3]

وفي الأخير، يتمنى الشّاعر من الله أن ينصر فلسطين حتى تعود حرة ويعيش أهلها في وطنهم كباقي شعوب العالم في أمن وسلام واستقرار:

نَتْمَنَّى مْنَ الله ربْ الـعـالـمين يَنُصرْ فلسطين عَنْ القـومْ العَدْيـانْ
نَتْمَنَّى الاِستِقْلال لَلِّي[4] مُحْتَلِّين كُل واحد يْعيشْ في وَطْنو فَرْحَانْ[5]

أما الشّاعر أحمد عايدة الفطان، " فتحركه الأحداث الجسام في فلسطين، شعب مهدد بالانقراض وطغيان صهيوني إسرائيلي فادح وأطفال يدافعون عن وطنهم بأجسادهم وحجارتهم[6]" فيطلب من الثوار من أجل القضايا الإنسانية العادلة حماية فلسطين، وهو مطلب طبيعي، ينمّ عن المشاركة الوجدانية التلقائية للجزائريين تجاه قضية عربية من أعقد القضايا العالمية، يقول:

---

(1)- شاو: أول.
(2)- بوعلام بن سليمان: ق (تحيا فلسطين).
(3)- المصدر نفسه.
(4)- لَلِّي: للذين.
(5)- بوعلام بن سليمان: ق (تحيا فلسطين).
(6)- عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره و اتجاهاته الفنية، ص 131.

يَـالـثَــوري ادرسْ أَشُّــوف لـلـعــارْ حَافَظْ عْلَى المَظْـلُـومَــة وَاحْمِيـهـا
المَـظلــومــة فِـلـسـطيـن يَا حُضَّار احَارَبْ على القُدس بَالله يَنْصْرُوهـا
يَا شَارونْ المُجْرِمْ آشْ عْليكْ ذَا العَارْ بِيتْ الــقُــدسْ آش لِــدَّاكْ لِـيـهَا
مَثَّلْتَكْ كِي الغْــرَابْ لِـساعْدُوهْ لَطْيَارْ رَبِّيتْ رِيشَتْ أَمريكا وَطُــرْتْ بِـيها[1]

والشّاعر أحمد تتبيرت من خلال قصيدته (القدس) يوجه تحية إكبار للمرأة الفلسطينية الثائرة ولأطفالها أطفال الانتفاضة الذين يقاومون بكل شجاعة وجرأة، ويرى بأنه "سيأتي يوم بلا تسامح" وهو يوم النّصر يقول ما نصه:

أَبْشِري يَا قُدسُ ابــشـري سَيظـهــرُ الأَيُّـوبي صَالِح[2]
وَاصْبُري يَا قُدسُ اصْبُري سَـيـأتــي بِـلا تَـسَـامُـح
وَأنْظُري يَا قُدسْ انْـظُـري أشْبَــالُـكِ كـيـفَ تُـكَافِح
خَــرجــتْ الأُمّ ثَـائِـرَة تَثْأرُ لإبــنــهَـا دَمُـه سَائِح
أَبُـــوهُ مَـاتَ شَـــهِـيـدًا وَ أَخُوهُ لِلإسْـتِشْـهَادِ رَايَـح
اهْتَزِّي يَا أَرْضُ اهْـتَـزِّي وَادْفُـنــي الصَّـهـيـوني رَائِح
افْخَري يَا قُدسُ افْـخَـري مَا فِـيـكِ عَـرَبِــي جَـايَـح
كَا مَـا فـي الأَرْضِ نَاموا وَ مِنَ العَادَة الـنَّـوْم رَايَــح
ظَـهَـر حُــمــاةُ الــحَــقِّ وَخَـــابَ ذَوِي الـمَصَـالِـح
اظْهَري يَا قدس وَافْرَحِـي أشْعِلِي الشُّمُوع وَ المَصابِيح
وَاشْهَدي يَا قُدس اشْهَدي عَرَبِيٌّ أنا بِـكـلِّ الـجـوَارِح[3]

وهكذا عبر الشّعراء الشّعبيون المتيجيون عن قضية فلسطين مبرزين انتماءهم

---

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (الثورة الجزائرية والثورة الفلسطينية).

(2)- الأيوب صالح: يقصد صلاح الدين الأيوبي، وهو يوسف بن أيوب (532 – 589هـ/1138 –1193م) مؤسس الدولة الأيوبية، ولد في تكريت (العراق) وتوفي في دمشق، قضى على الخلافة الفاطمية في مصر ثم امتد سلطانه على القيروان والحجاز، حقق نصرا ساحقا على الصليبيين في معركة حطين واسترد منهم بيت المقدس.

أنظر: المعجم العربي الأساسي، ص 743.

وقد وقفت على قبره بدمشق عند زيارتنا لها في سنة 2010 م.

(3)-أحمد تتبيرت: ق (القدس)، نظمها بتاريخ 2002 م.

لقوميتهم العربيّة وهويتهم الإسلامية، بصورة لا يستطيع أحد أن يزايد على تجاوب الشّاعر الجزائري مع القضايا الإنسانية العادلة والذي يظهر من خلال ما تقدم.

1-5-2- قضايا عربية أخرى: (القضية اللبنانية)

لم يكن الشّعراء الشّعبيون المتيجيون عن معزل عما كان يجري على امتداد الساحة العربيّة، من قضايا قومية، فهم يعتبرون الوطن العربي كله رقعة جغرافية واحدة لأنهم "ينتمون إلى أمة واحدة، تتكلم لغة واحدة، وتعيش على امتداد جغرافي واحد صهره الوجود العربي في بوتقة الثقافة العربيّة منذ آلاف السنين"[1] هذه الأمة التي تحكمها مقومات أساسية تتمثل في اللّغة والدين والتاريخ والمصير المشترك، ولذلك فهم يتأثرون بما يقع هنا أو هناك من أحداث وما يجد من قضايا، وانعكس ذلك في شعرهم لأنهم يعتبرون أنفسهم حملة لواء الوطن والعروبة، يناصرون كل القضايا الإنسانية العادلة:

ومثلما رأينا آنفا الشّعراء يناصرون القضية الفلسطينية ووقفوا إلى جانبها، كذلك وقف بعض الشّعراء مع لبنان وما جرى فيها من مجازر اقترفها اليهود عام 1982 م، إثر اجتياح واعتداء صهيوني بغيض.

والشّاعر علي معريش ينقل لنا كيف تفاعل هو كإنسان و كشّاعر مع هذا الحدث، وخلفه الجماهير الشّعبيّة الجزائرية يقول:

طَال أَعْذَابِي، أُو مَلْ قَلْبِي مَالتَّفْكَار
وَأَقْوَى ضُرِّي زَادْ لِـي رَشَّانِـي[2]
مَاهُو مَرْضْ الجَسْمْ يَبْرَى بَالــعـقَّار[3]
وِيدَاوِيه أَطْبِيب يَذْهَبْ يَنْسَانِي..
أَنَا ضُــرِي جَــايْنِي مَنْ ذَا الأَخْبَارْ
مَا أقْساها كِالنَّارْ تَقْدِي[4] دَخْلانِي[5]

---

(1)- جماعة من الباحثين: دور الأدب في الوعي القومي العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ص 383.

(2)- رَشَّانِي: أهلكني.

(3)- العقَّار: الدواء.

(4)- تَقْدِي: تشتعل.

(5)- علي معريش: ق (في بلدة بيروت، خوي ماذا صار؟!)، صيف 1982 م.

فالشّاعر يتحسر على طول عذابه ومله من كثرة العلل، ولكن مرضه ليس مرض الجسم لأن هذا الأخير يداوى بالعقاقير، ولكن المرض الذي يعاني منه هو مرض نفسي متعلق بتلك الأخبار المشؤومة التي تلقاها عن مجزرة بيروت التي ذهب ضحيتها أبناء لبنان الأبرياء، والتي ارتكبها في حقهم اليهود، كما خربوا الديار وذبحوا الشيوخ والنساء، وذلك موقف طبيعي يصدر عن اليهود لأن طبيعة الاستعمار واحدة، تتكرّر في كل مكان وزمان، يقول الشّاعر:

في بَلْدة بيروت خوتي مـاذا صـار دَمْ المُسْلِمْ سَالْ يَجْرِي وَدْيَان....!
سْمَاطَتْ عَنّي مْعيشْتي وَلّاتْ أَمْرَار طَارْ النُّومْ عْلَى اجْفُوني مَا أَقْـوَانِ!
كُل ساعة فَالرَّاديو[1] نَسْمَع اخْـبَار وَاشْ اعْمَلْ صَهيون ضَدْ العُربــان؟!
قْــتَــل الأَوْلاد وَاخْـــرَبْ الـدْيَـار مــاذا ذْبَــحْ "مَ" الشْيوخْ أو نَـسْوَانْ
الصَّــهــيــونــي قَــال نَجْعَلْها قِفَار وَانَّحِ[2] أَثَــر الــعْـرَب هَـذَا شَـان[3]

ويبين الشّاعر أن إسرائيل ما هي إلا أمريكا، فهما وجهان لعملة واحدة، فإسرائيل تمثل جناح أمريكا في المشرق العربي، ولذلك نجد أنها دائما تساعدها بالمال والسلاح والمواقف المؤيدة (حق الفيتو) هذا فضلا عن بقية الدّول الأجنبيّة وعلى رأسهم بريطانيا، يقول الشّاعر:

دُوَل الصَّلِيب[4] رَاهَـالـي جَــارْ وَانَايَ مَطْبـيـعْـتي[5] مَــاريـكاني[6]
إِيساعَدْني بَالسْلاحْ أُو بَالــدُّولار وْآلاتْ الحَرْب مَا نَبْغِ جَـاني...!
الصَّهْيوني كان مَذْلُول أُو جبـانْ وَانْقْلَـب الآيـة اتْـحَـوَّل ثُــعْبَانْ[7]

---

(1)- الرَّاديو: المذياع.
(2)- انَّحِ: ننزع
(3)-علي معريش: ق (في بلدة بيروت، خوي ماذا صار؟!).
(4)- دُوَل الصَّلِيب: الدول الأجنبية الغربية.
(5)- مَطْبيعْتي: من طبيعتي.
(6)- مَاريكاني: أمريكي
(7)-علي معريش: ق (في بلدة بيروت، خوي ماذا صار؟!).

وهكذا نخلص إلى أن الشّعر الشّعبي المتيجي لم يتخلف عن مواكبة القضايا العربيّة الشائكة المطروحة على ساحة المفاوضات الدولية، وأن الشّعراء الشّعبيين المتيجيين كغيرهم من شعراء العرب تجاوبوا مع مطالب الشعوب العربيّة، وساندوا قضاياهم وعبروا عن همومهم، فالهّم العربي واحد.

2- الشّعر الإجتماعي المتيجي

الشّعر الإجتماعي هو الشّعر "الذي يعنى بنقد الظواهر السلبية في المجتمع"[1] حيث يقوم الشّعراء بنقد المجتمع مظهرين عيوبه، كما يعبرون عن القضايا التي يترصدونها مبينين مواقفهم منها، غالبا ما تكون ضمنية، فهذا الشّعر ينقل لنا صورا واقعية لما تعانيه الفئة الشّعبيّة من ظلم وحرمان ومظاهر سلبية.

والشّاعر بهذا المنظور هو شّاعر ملتزم[2] بقضايا مجتمعه، لأنه يواكب رصد الظواهر الاجتماعية، و بالتالي فنحن لا نأخذ الشّعر على أنه شعر تسجيلي فقط لتلك الظواهر السلبية، ولكن نرى الشّعر والشّاعر هنا هو المترجم عن وجدان المجتمع.

ويمكننا من خلال هذا الشّعر –الإجتماعي– أن نحكم على أخلاق وعادات المجتمع، ذلك إذا اعتبرنا أن العادات والتقاليد هي من مكونات شخصية وهوية المجتمع[3] فـ " كل مجتمع يعرف ما هو جيد وماهو سيء، ما هو جميل وماهو مستقبح، ما هو

---

(1)– عبد القادر هني: مظاهر التجديد في الشعر الأندلسي قبل سقوط قرطبة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط 1، 1998 م، ص 233.

(2)– فكرة الإلتزام في الأدب فكرة حديثة لم يعرفها القدماء في العصور الماضية – والمصطلح نفسه – أي الإلتزام – مصطلح جديد في ميدان الأدب لم يستخدمه الأقدمون ولم يعرفوه، والواقع أن مفهوم الإلتزام قد ارتبط بحد بعيد بمفهوم الأدب نفسه، و مدى علاقته بالحياة، والدور الذي يقوم به الأدب في توجيه الحياة، فلا يتحقق الإلتزام إلاّ عندما يقدم الأديب للآخرين أعمالا تمس حياتهم، ومشكلاتهم بشكل مباشر، ومن ثم يتحدد الإلتزام في الأدب بمعنى ارتباط الأديب بقضايا النّاس في مجتمعه وما يقدمه من حلول لهذه القضايا أو بمجرد التنبيه إليها.

أنظر: محمد حسن عبد المحسن: الأدب الشعبي في حلب، ص 177.

(3)– أنظر: فوزي العنتيل: الفلكلور ما هو؟، ص 77.

* أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، الفصل السادس، ص ص 201 – 215.

مشرف وماهو غير مشرف، ماهو مستحب وماهو غير مستحب"[1]. ذلك إن اعتبرنا هذه القيم والعادات والتقاليد هي شخصية المجتمع. وإذن فالشّعر الإجتماعي هو الذي يتناول قضية من قضايا المجتمع بشيء من التحليل والتفصيل، ولا تعد القصيدة إجتماعية إلا إذا تناولت موضوعا يهم حياة الناس اليومية العادية، ويكون ذلك في الغالب، وهو المطلوب من هذا النوع من الشّعر، تحديد العلة وتشخيص السبب واقتراح العلاج والحلول المناسبة، إلا أن الشّعر الإجتماعي الذي نحن بصدد دراسته، أغلبه وصف لتلك الظواهر السلبية، التي يهدف من ورائها الشّعراء الشعبيون إلى توعية الناس بها لتجنبها لأن " الشّاعر الشعبي يعبر عن مشّاعر المجتمع لأنه أقرب إليه، وأوثق صلة بنمط معيشته، وأكثر اطلاعا على أحاسيسه وأفكاره، كما أنه يسوق في غضون قوله الموزون معطيات ثقافية ممزوجة بالنصائح والأمثال التي يوجهها لأفراد المجتمع، والحكمة الشّعبيّة قصد الموعظة والتذكير والدعوة للطريق المستقيم"[2]

وينقسم هذا النوع من الشّعر إلى قسمين هما:

أ- الشّعر الإجتماعي التقريري (المباشر): يعتمد أصحابه على تصوير الواقع الإجتماعي بصورة مباشرة، حيث يبينون عيوبه و يقترحون علاجه، وإن كان ليس كل الشّعراء يقترحون العلاج، فهناك من يقدم وصفا للظواهر الإجتماعية السلبية، يكتفي بهذا، ويترك القارئ يستنتج أو يصل إلى العلاج بنفسه.

ب- الشّعر الإجتماعي غير المباشر: هو الذي يتناول فيه الشّعراء علاج المشاكل الإجتماعية بطريقة غير مباشرة، " فهو أسلوب نقدي غير مباشر، إذ يستعرض للناس المشاكل التي يعانيها الشعب بأسلوب مبسط وجميل قد يغلب عليه أسلوب القصة

(1)- هنري مندارس: مبادئ علم الاجتماع، تر. ملحم حسن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (رقم النشر 02/328-81)، ص 159.

(2)- عبد الحميد حاجيات: (مداخلة) مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية (مجلة) أعمال الملتقى الوطني بتيارت، 13 – 14 أكتوبر 2002 م، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2005 م، ص59.

القصيرة"[1] أو أن يعهد الشّعراء إلى توظيف الحكاية على ألسنة الحيوانات أو الأسطورة أو الرمز عموما.

هذا الشّعر بهذا التقسيم هو شعر الحياة اليومية الذي يعالج قضايا وهموم الإنسان، فيتحدث كاشفا مشاكله وآلامه وآماله، ومواقفه بل هو صورة لثقافته الشّعبيّة التي يعيشها يوميا.

انصرف الشّعراء الشعبيون المتيجيون في جانب كبير من أشعارهم إلى التعبير عن القضايا الاجتماعية، وهذا يعود إلى ارتباطهم الوثيق واحتكاكهم الدائم والمستمر لشرائح المجتمع المختلفة، فهو جزء منه، نشأوا وتربوا في هذه الأوساط الشّعبيّة، إنهم يعيشون مشاكلها وهمومها، فأصبحوا بذلك اللسان المعبر عن آلامها وآمالها.

وقد دفع هذا الإرتباط العضوي بالمجتمع الشّعراء إلى الخوض في ميادين قضايا المجتمع قصد التعرف عليها ومن ثمة معالجتها أو كشفها. وقد ساعدت الظروف التي يحياها هؤلاء الشّعراء تفهمهم هذا اللّون من الشّعر وإقبالهم على النظم فيه في مناسبات مختلفة.

والشّعر عند هؤلاء الشّعراء الشعبيين المتيجيين، سجية لا تكلف فيه غالبا، فهم يمارسون النظم بصورة عفوية تلقائية، يصورون المشّاعر والأحاسيس والخواطر النفسية من حياة المجتمع. وإذا كان الشّاعر يرى ما لا يراه الناس أوبعبارة أخرى، ينظر إلى أسرار الأشياء لا إلى الأشياء ذاتها، فهذا يعني أن طبيعة الشّاعر تختلف اختلافا واضحا عن طبائع الناس، بسبب قدراته المتميزة، وخياله الخصب، واستعداده الفطري، ومواهبه الشعورية.

ولا غرو فالشّاعر الذي يعيش في وسط الطبقة الشّعبيّة، يعيش ما تعيشه من بؤس وشقاء وحرمان لجدير بأن ينظم من الشّعر الإجتماعي، ويسهب من الحديث عن المآسي والهموم التي حلت بأبناء مجتمعه وجعلتهم يكونون على هذه الصورة.

(1)- ماجد شبر: الأدب الشعبي العراقي، دار كوفان، لندن، ط 1، 1995 م، ص 178.

وليس الغرض من هذا الشّعر هو إبراز السخط وإظهار صور القبح وتجسيد المثالب وحسب، بل الهدف منه هو الإصلاح والتقويم[1].

إن هذا النوع من الشّعر يصور المعاناة التي يعاني منها أفراد المجتمع[2]، وليس كلهم بالطبع. إنه يعطي صورة واضحة للفكر العربي الناقد، فمن خلاله يمكننا أن نتعرف على الشعور بآلام وهموم المجتمع[3]. كما يتميز بالصدق، فهو يعبر عن مواقف قائليه، وتجاربهم المختلفة المعبرة عن واقع مجتمعهم، وما يعتمل في نفوسهم تجاه ذلك الواقع في صور واضحة وصادقة[4].

والذي ينظر في هذا اللون من الشّعر يلاحظ طغيان المعاني والدلالات الإجتماعية عليه، فهو بحق ابن البيئة الإجتماعية التي ولد وترعرع في أحضانها، وكان بمثابة المرآة الصادقة حين رصد كل ما يتعلق بهذا الشعب من أمور معنوية ومادية[5].

وإذا ألقينا نظرة على شعرنا الحديث – الفصيح – فإننا نجد الشّعراء قد انبهروا بوصف الطائرة والغواصة ورأوا في ذلك فتحا للبشرية لا عهد لها به، كما انبهر الشّعراء السابقون في العهد العباسي بوصف ماتقع عليه أعينهم، فمثلا إبن الرومي يصف لنا (الزلابية). فكل ما هو جديد يبهر وبالتالي يتأثر به المجتمع، فالشّعراء هم أقدر الناس على ترجمة كل المشّاعر والأحاسيس والمواقف التي تنتاب أفراد المجتمع نحو الشيء الجديد، ومن هنا سنرى فيما بعد أن شّاعرنا الشعبي أحمد الفطان، يحدثنا عن الهاتف النقال، وكذلك عن البرابول، وهي أجهزة حديثة دخلت المجتمع فغيرت من سلوكياته، فهي منتوجات جديدة أفرزتها المدينة الحديثة، ورصد من خلالها تحولات المجتمع الأخلاقية، فهو لما يحدثنا عن الهاتف النقال، يتطرق إلى وظيفته في المجتمع.

---

(1)– ضيف الله سعد حامد الحارثي: شعر الهجاء الاجتماعي في العصر العباسي، رسالة دكتوراه مخطوطة بقسم الدراسات العليا لكلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1994 م، ص 24.

(2)– المرجع نفسه، ص 24.

(3)– المرجع نفسه، ص 24.

(4)– المرجع نفسه، ص 25.

(5)– أنظر: محمد حسين عبد المحسن: الأدب الشعبي في حلب، دراسة وتحليل، منشورات وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية، دمشق، سورية، 1994 م، ص 177.

ورد كل ذلك في " لغة بسيطة شعبية تدخل إلى ذهن عامة الشعب – فيلذون لها ويطربون دون أن يلجأوا إلى التفتيش عن المعاني واستخراجها من جمل وعبارات عويصة لا يمكن الغوص فيها والتعمق في فهم ما دقَّ منها"[1] ونحن إن نقدم هذه الشواهد الشّعرية، إنما لندل على وجود هذا الاتجاه في شعر شعراء متيجة الشعبيين.

2-1- الأجهزة الحديثة وآثارها على المجتمع:

يرصد لنا الشّاعر أحمد عايدة الفطان من خلال قصيدته (الجيزي) ظاهرة دخول الهاتف النقال إلى حياة الناس اليومية، فأصبح جزءا من يومياتهم، وهي ظاهرة لم يتعود عليها المجتمع الشعبي من قبل، فقديما كان الهاتف الثابت، واستعماله كان قليلا ومحدودا جدا، والذي كان يعوضه عموما هي الرسائل البريدية، ولكن لما دخل هذا الجهاز الجديد حياة الناس، أفرطوا في استعماله، وبعضهم أساء استغلاله، فأثر كثيرا على علاقات الناس الإجتماعية، ومن ثمة كثرت واجهاته، وأصبح الناس يتنافسون في من يكسب آخر أنواعه، ونشأ عن ذلك تفاخر وسوء استغلال وهذا كله لإنعدام ضوابط ثقافية يقول:

هَذَا تَخْمَامِي[2] هذَا مِيزِي[3] يَخِي[4] اهْمُومْ يَخِي اصْمَاطَا
كَثْرَتْ فِتْرِينَاتْ[5] الجِيزِي[6] البُورْطَابْلْ[7] أَكْثَرْ مَـالْبَطَاطَا
لَا ثَقَافَة تْقُولْـهُمْ عَـنْـزِي[8] اصِيحُوا[9] فَالـهْوَى عْيَـاطَا[10]

(1)- عن كتاب "ألف ليلة و ليلة"، ج 1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط 2، 2010 م، ص 8.
(2)- تخمامي: تفكيري.
(3)- ميزي: تخميني.
(4)- يخي: إنها.
(5)- فترينات: واجهات، محلات بيع الهواتف النقالة.
(6)- الجيزي: إشارة إلى خط الجيزي، إحدى شبكات الاتصالات في الجزائر.
(7)- البورطابل: الهاتف المحمول، (النقال).
(8)- عنزي: نسبة إلى الماعز، و هو حيوان أليف يتغذى الانسان على لحمه.
(9)- اصيحوا: يتنادون.
(10)- عياطا: يتكلمون، يتحدثون بصوت مرتفع (عالٍ).

ثم يبين الشّاعر ويفصح عن مشّاعر المتحدثين ومواقفهم، وهذا تشريح لواقع إجتماعي معيش، وهو أن هناك فئة من الناس والمقصود بهم فئة الشباب، أن استعمال هذا الجهاز عندهم تجاوز الحد المعقول الذي من أجله أُخْتُرِعَ هذا الجهاز، وإنما هذه الفئة تستعمله للمراءاة، وبالتالي فهو بهذا الوصف خطر على العلاقات الإجتماعية، فأصبح الكذب والغش، فهو يعمل ضد القيم التي تواضع عليها المجتمع:

قُدَامْ[1]الْغَاشِي[2]يَبْدَأ بُوزِي[3] أَلُو أَلُـو وَاشْـرَاكِـي طـَاطـَا[4]
يَا عَيْنِي أخَزْرِي[5] اَرْكْزِي الْقَلْبْ انْتْفَـخْ[6] رَاهْ اكْـلاَطـَا[7]
هذَا تَـخْـمَـامي هَذَا مِيـزِي يَخِي عْجَبْ يَخِي اصْـمَاطاَ

هذا الجهاز أصبح هاجس كل إنسان كبيرا وصغيرا، ينتظر من خلاله الأخبار المحزنة والسارة، ولكن إذا تجاوز الإستعمال المعقول الحد انقلب إلى الضد.

ويرى الشّاعر أن صوت هذا الجهاز نافس صوت الأذان، وأصبح مستعمله ينتظرون رناته أكثر من انتظارهم صوت الآذان، ومعنى هذا أن هذا الجهاز تمكن من نفوس الناس، فيندر – الآن – أن ترى أحدهم بدون هذا الجهاز وإلا عُدَّ متخلفا.

وما يقدمه النص هو نقد إجتماعي، غير أن الشّاعر لا يقترح حلولا بعدما قام بتوصيف هذه الظاهرة، ولكن كطبيعة الشّعر، يترك للقارئ استنتاج ما يناسبه من حلول:

---

(1)– قدام: أمام.

(2)– الغاشي: الناس.

(3)– بوزي: يُظهر نفسه عُجْباً بها.

(4)– طاطا: كناية عن من يهاتفها، قد تكون سيدة أو حبيبة.

(5)– أخزري: أنظري.

(6)– انتفخ: امتلأ

(7)– اكلاطا: كلمة أجنبية فرنسية éclater، بمعنى انفجر.

اقَارْعُو[1] لِلْبُورْطَابْلْ اصُـونِي[2] امَا اقَارْعُوا لْصَـوْتْ الأَذَانْ
هَذَا الجُوهَالَة[3] رَاهُمْ حَيْرُونِي مَـفْـعَايَلْـهُمْ رَانِـي دَهْشَـانْ
إلاَ اهْبَلْتْ خَاوْتِي[4] اعَذْرُونِي هَبْلُونَا كِبَارْ الفُـمْ وَالِـلسَانْ[5]

والشّاعر نفسه ينقلنا في قصيدة أخرى إلى رصد ظاهرة أخرى، وهي ظاهرة (الهوائيات المقعرة) والتي دخلت المجتمع الشعبي مثل الهاتف النقال، وهي أجهزة حديثة غزت المجتمع في نفس الفترة الزمنية، إلا أن أفراد المجتمع انقسموا حيالها إلى موقفين متباينين في أول ظهورها، من الجانب الإقتصادي، هناك من يستطيع شراءها وهناك من لا يستطيع كما يصور ذلك النص. ومن الجانب الأخلاقي، هناك من يؤيد اقتنائها وهناك من يرفض ذلك بحجة أنها خطر على أخلاق الناس وخاصة فئة الشباب.

يقول الشّاعر مصورا الموقف الأول:

مَا عَنْدِيشْ الْبَرَابُـولِـيــكْ[6] و أنَا قَـلِيلْ[7] مَـا عَـنْـــدِي
يَا الْبَارَابُولْ بَاشْ[8] نَشْرِيـكْ لِي يْبِيعَكْ مَا حَبْشْ[9] إِكَرْدِي[10]
رَانِي غِيرْ لَا نَسْـمَـعْ بِـيكْ عُـمْـرِي لَا نَـسْـمَـعْ بِـــيكْ
لِي مْرَفَهْ[11] يَـفْخَرْ بِـيــكْ وَ أَنْتَ غِيرْ جَفْنَة[12] أَمْسُودِي[13]

إنّ الشّاعر ينقل لنا صورة من الواقع الإجتماعي وهو أن فئة من الناس كانوا في

---

(1)- اقارعو: ينتظرون.
(2)- اصوني: يرن.
(3)-الجوهالة: الجهلة، الجهال.
(4)-خاوتي: إخواني، إخواتي.
(5)- أحمد عايدة الفطان: ق (الجيزي).
(6)- البرابـولـيـك: الهوائي المقعر.
(7)- قـليل: فقير.
(8)- باش: بماذا.
(9)- ماحبش: لم يرد، لم يقبل.
(10)- إكردي: كلمة فرنسية، تعني الدَيْنْ.
(11)- مرفه: غني.
(12)- جفنة: قَصْعَة كَبِيرَة .
(13)-أمسودي: ملتحم.

هذه الفترة أول ما دخل هذا الجهاز بيوت الجزائريين – كان من يملكونه يتفاخرون بشرائه علما أن قلة كان تملكه وهي فئة ميسورو الحال، أما السواد الأعظم من أفراد المجتمع، فكانوا لا يطمحون لشرائه، فهو بعيد المنال.

وهذا فارق إجتماعي، وكأن هذه الأجهزة أحدثت طبقية في المجتمع، فأصبح هناك، فئة (المرفهين) وفئة (الفقراء) وفي نهاية المطاف، ماهذا الجهاز في نهاية الأمر إلا منتوج ثقافي، أوكما قال الشّاعر "وأنت غير جفنة امسودي" ولكن هذا مؤشر على مدى تأثير هذا الجهاز على البنية الفكرية والثقافية للمجتمع، فهو الذي سيسوق المجتمع إلى عالم العولمة. أوالعالم الإفتراضي، وهذا الذي يقودنا إلى الموقف الثاني، يرى أصحاب هذا الموقف، الرافضون لإقتناء هذا الجهاز حسب ما أورد الشّاعر أنه يقود "إلى التهاليك" وكلمة التهاليك في المفهوم الشعبي، هو الإنحلال الخلقي والإبتعاد عن منظومة القيم المحددة لهوية المجتمع الجزائري، ومن ثم فسر ذلك الشّاعر في نهاية البيت بأن الذي اخترعه أصله يهودي، والمعروف عن اليهودي أن صورته في الثقافة الشّعبيّة العربيّة والجزائرية مرتبطة بكل ما هو شر ودنيء ومفسد...وبالتالي اتخذ الشّاعر ومن يشايعه في هذه الفكرة أوالموقف، موقف الرفض من اقتناء هذا الجهاز ومن ثم اتخذ موقف الحماية أوالحصانة، مبديا البديل وهو أنه يملك تلفزيون سوناليك "مصنوع من عهد جدي"، كدلالة على قدمه، ثم أن هذا الجهاز – التلفزيون – يمثل له ثقافته الوطنية المحصنة غير المعرضة للغزو الثقافي والفكري الذي يبثه جهاز البارابول. وبالتالي هناك على المستوى النفسي والإجتماعي، صراع ثقافي، يعكس لنا ثقافة الغالب وثقافة المغلوب يقول الشّاعر:

لِي كَسْبَكْ زِيدْلَه تْهَالِيـكْ[1] وَلِي هَدْفَكْ أَصْلُه يَهُــودِي
أَنَا وَالله مَا نْخَـمَـمْ فِـيكْ حَالَفْ أَمَا نْخُونْ عَــهْـدِي
عَنْدِي تِلِفِزْيُون سُنَالِـيـكْ[2] مَصْنُوعْ مَنْ عَـهْـدْ جُـودِي[3]
كَاسْبُوهْ مَعَ الْمِيمَة شْرِيكْ نَفْخَرْ بِيهْ وَ نْقُولْ يَا سَعدِي

(1)– تهاليك: مشاكل

(2)– سناليك: علامة لصنع التلفزة (الشركة الوطنية لصناعة الأجهزة الالكترونية والكهربائية).

(3)– جـودي: الصواب جدودي، نعتقد سقوط حرف الدال بعد الجيم.

القصيدة صحيح معانيها بسيطة لكنها تعكس صراعا ثقافيا، كما ترصد لنا ثقافة الجزائريين المحلية أو البرامج التي عكفوا ليشاهدونها فترات طويلة، وهي خلاصة ثقافتهم الوطنية، لأنها ثقافة محلية موجهة، برعاية التلفزة الوطنية، وفي هذا التوجيه محافظة على التماسك الإجتماعي يقول:

نَسْتْغَلْ[1] فِيكْ جِيلْ مُـوزِيـكْ[2] لَوْ مَا نْشُوفْهَا مَا يَحْلَى أَرْقَادِي[3]
يَالفُوطْبَالْ[4] ثَـانِي نَبْـغِيـكْ وَ الـرُسُـومْ[5] يْـحَـبُـوهْ أَوْلَادِي
ذَاكْ شُغْلِي[6] نَبْغِي نَطْفِيـكْ بَـعْدْ الـنَشْرَة[7] هَذاَ قَصْدِي
يَا لْبَرَابُولْ مَنْ حَقِي نَنْفِـيـكْ[8] أَمَـا تَـدْخُـلْ أَرْضْ بْـــلاَدِي[9]

ورغم ثقافة الشّاعر البسيطة إلا أنه يترجم لنا موقفا جمعيا، وهو نظرة عامة الناس المتشبعين بالثقافة الوطنية، وكيف ينظرون إلى هذا التحول الثقافي، ومدى خطورته على الأجيال الصاعدة، ولهذا فهو يكتفي بتلك البرامج البسيطة، التي عددها في نصه هذا، مشاهدة كرة القدم، الرسوم المتحركة للأطفال، التحكم الواعي في الجهاز فهو ليس بالإنسان السلبي أمام هذه الأجهزة، بل هو المتحكم فيها، وهو لا يقبل بهذا الغزو الثقافي، فالبرابول عنده يرمز إلى هذا التدفق المعلوماتي النافع وغير النافع.

هي رؤية وإن صدرت عن شّاعر شعبي بسيط في فكره وتفكيره إلا أنها رؤية واعية لما يحيط بالمجتمعات (المتخلفة) لا أقول ثقافيا وإنما تكنولوجيا، فهو يحذر من منطلق لا شعوري، أن تنطبق على المجتمع مقولة ابن خلدون " المغلوب مولع بتقليد الغالب."

---

(1)- نستغل: نشاهد، نتفرج.
(2)- جيل موزيك: إحدى البرامج الترفيهية كانت تذاع في التلفزة الوطنية.
(3)- أرقادي: نومي.
(4)- يالفوطبال: كلمة فرنسية تعني كرة القدم.
(5)- الرسوم: الرسوم المتحركة.
(6)- ذاك شغلي: تلك إرادتي.
(7)- النشرة: أخبار الساعة الثامنة مساءاً (نشرة الأخبار).
(8)- ننفيك: نبعدك، نتخلى عليك
(9)- أحمد عايدة الفطان، ق (ما عنديش البارابول).

2-2- مأساة اليتامى:

ظاهرة اليُتْم ظاهرة عامة في المجتمع، ولا يمكن أن نتصور مجتمعا بدون هذه الفئة، إلا أن مواقف الناس من هذه الشريحة تتباين، حسب ثقافة ومنطلقات هؤلاء الناس، فهناك من لهم اهتمام وتعاطف مع هؤلاء، فتراهم يقدمون لهم يد المساعدة، وهناك من لا يأبه بالأمر، ويرى الأمر عاديا. وقد استرعت حياة البؤساء وما يرافقها من الشقاء فخفق لها قلوب الشّعراء وانطلق لسانهم بالشّعر يصفون مشاهد البؤس وحياة الأيتام والأرامل بكلام يستدر العيون والأكف.(1)

من أبرز القصائد الشّعبيّة المتيجية التي تناولت هذا الموضوع، قصيدتا أحمد عايدة الفطان، الذي ينقل لنا من خلالها صور واقعية في وصف "مأساة يتيم" وكذلك في قصيدة "يالي احقرت اليتيما" وما تعانيه هذه الفئة – فئة اليتامى – من حرمان وشظف العيش في مجتمع يفترض فيه التكافل الإجتماعي والإهتمام بفئة الأيتام، يقول الشّاعر مصورا حالة فتاة وقع عليها اعتداء ولم تستطع رده، فهي فقيدة الأبوين، فلا سند لها يرد عليها هذا الإعتداء:

"يَالِي احْـقَرْتْ الـيـتِـيـمَا تْخَلْصُوهَا غِيرْ بَالْعْـقَـلْ
مَاعَنْدْهَا لَا أَبْ لَا مِيـمَـا(2) مَاعَـنْـدْهَ سَـوَالْ لِسَــوَّلْ(3)
فِي الحَقِيقَة هِيَا(4) مَظْلُومَا انْتُمْ دَخَلْتُ لْهَا لِلْـمَـنْـزَلْ
بَعْدْ الضَـرْبْ زَدْتْهَا الْـمَـا وَ العْجُوزَة تْسَلَكْ وَ تْحَلَلْ(5)

(1)- أنظر: حنا الفاخوري: منتخبات الأدب العربي، منشورات المكتبة البولسية، بيروت، لبنان، ط4، 1969 م، ص567.

(2)- ميما: الأم، والتصغير للدلع، و تطلق كذلك "ميما" على الجدة في بعض المناطق.

(3)- لسوَّل: من الذي يسأل عنها.

(4)- هيا: هيّ.

(5)- أحمد عايدة الفطان، ق (يالي احقرت اليتيما).

والشّاعر يقدم لنا صورة سلبية عن المجتمع، وهي وقوع الإعتداء على هذه اليتيمة في غياب صاحب البيت، وليس هناك شهود على السطو إلا سيدة في البيت وصفها بـ (العجوز)، ولكن الشّاعر لم يتخذ أي موقف، وترك العدالة تأخذ مجراها، بعد أن اعترف أن ما وقع هو الجريمة بعينها، ولكن مادام المجتمع يحتكم إلى دولة القانون، فالقانون هو سيد الموقف:

شْهُودْ هِيَ العَجُـوزْ أَمَا[1] أَنَـا مَـا انَـطْـلَـعْ مَـا أَنَـــزَلْ
كُنْتْ غَايَبْ مَا كُنْتْ ثَمَا[2] لُو كُنْتْ حَاضَرْ شِيء مَا يَحْصَلْ
ذاَ الشِي يُعْـتَـبَرْ جَرِيمَا وَ الْعَـــدَالَة هِيَ لِفِيهَا تَفْـــصَلْ
جِيَاحْ[3] مَا لاَ لَهُمْ حَرَمَا[4] وُجُوهْ البَخْـــصَـــة[5] وَ الـــذَّلْ[6]

وينقلنا الشّاعر إلى صورة الهجاء الإجتماعي، مجردا هؤلاء الظالمين من كل القيم الإجتماعية التي تكسب الإنسان احتراما ومكانة في المجتمع الشعبي، ولكن يترك الخلاص يوم القيامة وأن المظلومين يأخذون حقوقهم كاملة غير منقوصة، يقول:

لاَ عَنْدْهُمْ لاَ شَرَفْ وَ لَا قِيمَا وَ البَرْهَشْ[7] مُوحَالْ يَـتْـأَصَلْ
سَالُو[8] جْوَارِيـنْ[9] الْحُـومَـا[10] يَعْطُوكُمْ الْحَقِيقَة وَ الشِي السَهْلْ
غَـدْوَة[11] يُـومْ الْـقِـيَـامَـة المَـظْـلُـومْ يَـاخُـذْ حَـقُ كَامَلْ[12]

---

(1)- أمّا: أمي.
(2)- ثما: هناك.
(3)- جياح: عديمي المروءة.
(4)- حرما: احترام، تقدير.
(5)- البخصة: من بخس، رخيس الثمن.
(6)- الذّل: المذلة، المهانة.
(7)- البرهش: سيء الأخلاق.
(8)- سالو: اسألوا.
(9)- جوارين: جيران.
(10)- الحوما: الحيّ.
(11)- غدوة: غداً.
(12)- أحمد عايدة الفطان، ق(مأساة يتيم).

والصورة الأخرى التي ينقلها لنا هي صورة حياة فتى فقد أمه وتزوج والده بعدها، فقد عاش هذا اليتيم في وسط جديد كلّه غبن وأسى.

يَا الْغَـادِي زَايـرْ الجَبَـانَة[1] سَلَمْلِي عـلَى المِـيمَـة لِتْوَفَـاتْ
قُولْ لَهَا وَلْدَكْ رَاهْ فِي غَبْنَة تْغَيَر حَالُ وَاصْبَحْ فِي صِيفَاتْ
كُلْ يُومْ فِي اخْبَارَكْ يَسْتَنَى[2] غَابَتْ عَلِيـهْ صِيفْـتَكْ أَمَا وَلَاتْ
اتْلَفْ رَايٍ[3] وَعَقْلِي اجْنَى[4] اَشرَبْ لَمْـرَارْ اتْـرَادَفْ الْكِيَاتْ
الله الله يَـــا لَـمِـيمَة كِي غُبْتِي رَاكِي عَلِيهْ فِي غِيَابْ[5]

ثم يستطرد فيصور علاقته بزوجة أبيه، والشّاعر هنا ينقل لنا واقعا حيا، فهو يعبر عن وجدان المجتمع، وعن علاقاته المتشابكة وخاصة داخل الأسرة الواحدة، فالمنتظر أن تكون العلاقة بين هذا الفتى اليتيم وبين زوجة أبيه، علاقة، إن لم تكن مثالية فهي معقولة، بمعنى هي أخذت مكانة والدته، فتكون له مثل أمه، لكننا نرى العكس من ذلك، فهي علاقة فاقدة لكل عناية واهتمام واحترام، وهي مشكلة اجتماعية عويصة متفشية في وسط المجتمع الجزائري، والشّاعر إذ ينقله لنا بكل واقعية، فهو ينتقده ضمنيا، لعل الصورة تتغير نحو الأفضل:

بَعْدْ مَا غَـبْـتِي يَـا لَـمِيمَة رَاهْ زَادْ أَزَوَجْ[6] الأَبْ
جَابْ[7] امْرَأَة أَرْخَسْ السُومَة كَـانْ تْكَلَمْـتْ تْقُـولِي أَنْـتَ كَاذَبْ
مَاعَـنْـدَكْ مَصْلَحَة وَلَا قِيمَة تَدْفَرْنِي[8] وَتَغْلَقْ فِي وَجْهِي الْبَابْ
الله الله يَـــا لَـمِـيـمَـة كِي غَبْتِي رَاكِي عَلِيـهْ فِي غِيَـابْ[9]

---

(1)- الجبانة: المقبرة.
(2)- يستنى: ينتظر.
(3)- اتلف رايٍ: انحرف.
(4)- اجنى: من الجنون، أصابه الجنون.
(5)- أحمد عايدة الفطان، ق(مأساة يتيم).
(6)- أزوج: تزوج.
(7)- جاب: أتى.
(8)- تدفرني: تدفعني.
(9)- أحمد عايدة الفطان، ق(مأساة يتيم).

ثم يصف حالته النفسية المنهارة و لم يجد من يواسيه، لا أحباب ولا أصدقاء يمكن أن يلجأ إليهم ليرتاح ولو نفسيا، يقول:

رَانِي مَتْمَحَنْ فِي هَذِي الْحَالَة دِيمَة[1] نَبْكِي مَقْوَانِي[2]
نَارْ الْوَحْشْ فِي القلْبْ شَعَالَة مَا جْبَرْتْ[3] حْبِيبْ لِيْصَبَرْنِي
الْعَقَلْ رَكْبَاتُ عَجَة[4] وَاَغْلاَلَه[5] مَنْ غِيرَك يَا أُمِي مَكَانْ لِي أُمْ ثَانِي
يَا الْغَادِي[6] زَايَرْ لِلْجَبَانَةْ سَلَمْ عَلَى الأُمْ لِتْوَفَاتْ[7]

وهكذا الشّاعر ينقل لنا أحاسيس ومشّاعر هذه الفئة وما تعانيه في مجتمع يفترض فيه التكافل الإجتماعي إن لم يكن من منطلق ديني فمن منطلق إنساني.

2-3- ظاهرة العنف في الملاعب:

الحديث عن الملاعب يقودنا بالضرورة إلى لعبة شعبية يفضلها المجتمع الشعبي على بقية أنواع الألعاب، هذه " الألعاب الشّعبيّة –هي– فرع من الفنون الشّعبيّة، يضم في إطاره ألعابا كثيرة بعضها ألعاب رجال، وبعضها ألعاب نساء، وبعضها مشترك، منها الفردي والثنائي والجماعي"[8] هذه اللعبة هي كرة القدم.

وصف شعراء الفصحى هذه اللّعبة، باعتبارها من ألعاب العصر التي استقطبت شعبية منقطعة النظير، ليس فقط في المجتمع العربي، بل في المجمع الإنساني قاطبة، ومن الشّعراء العرب الذين وصفوا هذه اللّعبة الشّاعر العراقي معروف الرصافي،

(1)- ديمة: دائما.
(2)- مَقْوَانِي: لا قوة لي.
(3)- ما جبرت: ما وجدت.
(4)- عجة: همّ.
(5)- اغلاله: قيد.
(6)- يا الغادي: يا الذاهب، الزائر.
(7)- أحمد عايدة الفطان، ق(مأساة يتيم).
(8)- محمود مفلح البكر: مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي، ص 318.

الذي نظر حوله و أراد أن يعيش في عصره فوصف مظاهره الجديدة[1]، لكن وصفه لها كان من باب " العقل السليم في الجسم السليم " أو على حد تعبير الشّاعر في نهاية قصيدته:

إلّ الجسوم إذَا تَكُونْ نَشيطَة تَقْوَى، بفضل نشاطها الأحلام[2]

فكل ما أورده في نصه كان يؤول إلى هذا المعنى، ومن ثم نعد قصيدته هذه، ذات أبعاد إيجابية.

أما في شعرنا الشعبي المتيجي المعاصر، فإن الشّاعر أحمد باجي يقدم لنا صورة واقعية من صميم المجتمع الجزائري، لايقترح لنا صورة – إيجابية – كما فعل الرصافي، يرصد من خلالها ظاهرة خطيرة تفشت في السنوات الأخيرة، وهي ظاهرة العنف في الملاعب، حيث أصبح الإنسان الذي يقصدها من أجل الترويح أو التسلية، أوحتى المناصرة لفريق ضد الآخر، فإنه يلقى الويلات من عنف وشتم، وغير ذلك، وهي ظاهرة سلبية كما ألمحنا آنفا، لم تعرفها كرة القدم الجزائرية خلال مشوارها الطويل الذي ابتدأ من أيام الثورة[3]، وإنما تفشت هذه الظاهرة في السنوات الأخيرة، وهي ظاهرة تسترعي الإنتباه والتفكير، يقول الشّاعر مصوراً ذلك في قصيدة (الملاعب) ما نصه:

فِي الْمَلْعَبْ أكْثَرْ الــخُوفْ ثُمَ تلْقَى المُوتْ يْطُوفْ

إذَا اتْحَبْ اتْــرُوحْ اَتْشُوفْ وَدَعْ الإخْـــــــوَانْ

ثُمَ رَاكْ اتْصِيــبْ[4] الهُولْ هَذَا الْمَلْعَبْ وَلَى غُولْ

اللِــي يَـدَخْــلُو مَـهْبُولْ مَــافِـيــهْشْ الأَمَانْ

دَاخَلْ الْمَــلْــعَـبْ حْرُوبْ مَا عَنْدُ ثَـمَ هْـرُوبْ

---

(1)– حنا الفاخوري: منتخبات الأدب العربي، ص 568.

(2)– المرجع نفسه، ص 569.

(3)– تكوّن أول فريق لكرة القدم الجزائرية رسمياً 1958 م يمثل الثورة في الخارج.

(4)– اتصيب: تجد.

مِنَ الْمَلْعَبْ يَخْرَجْ مَعْطُوبْ هَذَا الْمَلْعَــبْ جَـاْنْ
هَـذَا الْـمَـلْـعَـبْ الْمَمْقُوتْ اللِي رَايَحْ لِيه يْمُـوتْ
المَـلْـعَــبْ هَـذَا مَنْحُوتْ مِنَ صَخْـرْ الأَحْـزَانْ
فِي الصَبْحَة رَايَحْ[1] تَتْفَرَجْ العَشْوَة[2] تَخْرُجْ مْعَوَجْ
مِثْلْ الْبَــطِـيـخْ اَمْـبَـرَجْ فِي مَلْعَـبْ الأَفْـتَـانْ[3]

ثم يبين الشّاعر المغزى من إقامة هذه المباريات، والأصول التي يجب أن تتبعها، وإذا لم يتحقق الهدف من إقامتها فلا حاجة للمجتمع إليها، مادامت تجلب له المفاسد والمشاكل:

يَا خَوْتِي هَذَا بَــزَافْ[4] ذاَ اَللَعْبْ مَاهِيشْ[5] زْعَافْ[6]
تَتْنَاطَحْ مِثْل الخِـرَافْ صِـــــرْنَـــا حَـــيَـــوَانْ
لُعْبَة الْكُــرَة مَحْـبُوبَـة فِيـــهَا الأُخُـــوَة مَطْــلُوبَة
مَاهِيشْ لَعْبَادْ مَكْلُوبَـة[7] تَـــاكُـــــلْ الإِنْـــسَـــانْ
ذِي[8] رِيَاضَة الأَبْدَانْ مَــاهِــيــشْ لِقَتْلْ الإِنْسَانْ
هَيَا فِيقُوا[9] يَا إِخْـوَانْ وَاطَــرْدُوا الــشِــيــطَانْ[10]

---

(1)- رايح: ذاهب، قاصد.
(2)- العشوة: المساء.
(3)- أحمد باجي ق (الملاعب).
(4)- بزاف: كثير.
(5)- ماهيش: ليس.
(6)- زعاف: قلق.
(7)- مكلوبة: نسبة إلى داء الكلب.
(8)- ذي: هذه.
(9)- فيقوا: أدركوا الأمر.
(10)- أحمد باجي، ق (الملاعب).

ومن متطلبات هذه المباريات التحلي بالروح الرياضية، وعلى المناصرين ضبط أنفسهم، لأنه شيء طبيعي أن يكون هناك فائز وآخر خاسر، ولكن الهزيمة تتقبل مثلما يتقبل النصر، وإلا فلا معنى لتنظيم هذه الرياضة، يقول:

لاَزَمْ يْكُونْ الْـمَغْـلُوبْ هَذَا مَنْ رَبِي مَكْتُوبْ
الأَمَلْ هُوَ الْمَـطْلُوبْ وَاللَـعِـبْ بِـإِتْقَانْ
لاَزَمْ فِي الْمَلْعَبْ سَلاَمْ كُـرَتْـنَـا تَـزْيَـانْ[1]

هذه رؤية شّاعر صاحب تجربة، صاغ هذه المعاني في هذا النص البسيط، ولكن هو نقل واقعي لما يعيشه ويشعر به الجزائريون. فهم وإن اختلفت مذاهبهم ومشاربهم إلا أنهم جميعا، يلتقون عند هذا الموقف.

3- شعر الفكاهة المتيجي:

الفكاهة موهبة من المواهب السامية التي تفرد بها الإنسان دون غيره من المخلوقات، وتعد من جلائل النعم على البشرية، بما تشيعه من بشر وانطلاق أحزان النفس وانقباضاتها[2].

فهي كما يقول عباس الجراري: " تعبير عن روح الاستمتاع و الإبتهاج "[3] وهي "ذات صلة وثيقة بما يشيع في المجتمع، فليس غريبا إذن أن يطلب بعض الناس لأنفسهم مهربا من كثير من الأفكار القائمة، وبذلك يتجهون إلى عالم أخف ظلاً، يلتمسونه في الدعابة".[4]

والفكاهة الشّعرية قد تصدر عن شخص فكاهي خفيف الروح، كما قد تصدر عن شخص متدين وقور رصين[5].

---

(1)- أحمد باجي، ق (الملاعب).

(2)- عمر الدسوقي: دراسات أدبية، مكتبة نهضة مصر، ج 1، د.ت، ص 165.

(3)- عباس الجراري: الزجل في المغرب، ص 325.

(4)- منير البصكري: الشّعر الملحون في أسفي، ص 173.

(5)- الشاعر الشّعبي أحمد باجي من هذا النوع من الناس، فهو رجل وقور متدين، ومع ذلك له بعض الشّعر الفكاهي.

قد تثير بعض المواقف في المجتمع خيال الشّعراء وخاصة شعراء الفكاهة وتدعوهم إلى التعبير عن هذه الظواهر الاجتماعيّة والصور السلوكية المناقضة لسلامة الذوق والمنطق، فينقلون لنا ذلك في قصائد مفعمة بالتهكم والسخرية، كما أن صورة التهافت عن كل ما هو جديد قد تثير سخرية وتهكماً.

وللفكاهة الشّعرية الشّعبيّة طابع خاص، "وهذا الطابع يعتمد على الألفاظ واللّعب بها والتورية أكثر من الذكاء"[1]، ذلك أنها " مظهر من مظاهر الصراع الطبقي في بعض جوانبها عندما تكون باعثة على السخرية و التهكم بتركيزها على تسجيل وتصوير المواقف والحركات الشاذة والنادرة أو التلقائية في الأشخاص فتصفهم وتبرزهم على أنهم ليسوا كما يتراءى للناس في مظاهرهم العامة"[2]، وغاية ما ترمي إليه الفكاهة هو الضحك، فالإنسان يتصف بالضحك اتصافا وثيقا لأنه هو " تعويض وراحة للعضلات التي أنهكها العمل أثناء النهار سواء كان رعيا أو جليا للماء، أو حطبا) وبالتالي فإن الضحك عنده هو بمثابة بحث متواصل عما يحققه له من راحة نفسية"[3] إضافة إلى ذلك تعد غاية الضحك عند الناس "التقريب بين الناس وتعميق أواصر الإنسجام وإزالة ما بينهم من اختلافات في السن والفئة والثقافة، وهو أيضا محاولة للتخفيف من وطأة الضغوط الإقتصادية والاجتماعيّة والبيئية".[4]

ومن الشّعر الشّعبي الفكاهي المتيجي، قول الشّاعر أحمد باجي في قصيدة يصور فيها صورا اجتماعيّة، خاصة بالتغذية حيث لما ينفذ الخبز من المخابز أو يعيش الناس أزمة عابرة كأيام العيد مثلا، ترى الناس تتهافت على كل شيء يؤكل، وإن لم تجد الخبز تشتري البسكويت، يقول الشّاعر:

---

(1)- أحمد أمين: قاموس العادات و التقاليد و التعابير المصرية، ص 303.

(2)- محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2013 م، ص 108.

(3)- ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، الصور البلاغية والأنساق الموسيقية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2013 م، ص 264.

(4)- المرجع نفسه، ص 264.

القَاطُو بْكَـى بَـالـدّمـعـة في ذَا الهُجُوم مَا عَنْدُوشْ النَّجاح
بَعْدْ اليُومْ عَنْـدو كَـلْـمة رُوحو بَــعْـدُو خَـلُّـوني نَـرْتَاح
قَلْبْ اللُّوز رَجُـلْ فَـاهَـم اخْلَاصَتْ دَالْتُو يَـطْـلُب السْمَاح
الزَّلَابِيَّة جَاتْ بَاشْ تْسَـلَّم اتْزيد اتْقُول لهم مَـبْـرُوك الأَفراح
الخُبْز قَالْ لْهُم أَنَيَا الأَهَمْ خَلُّوا البْـلَاد رُوحُـو رَاكُـمْ سُــوَّاح[1]

هذه الصورة الاجتماعيّة – للأسف – تتكرّر كل سنة، فبمناسبة العيدين – الفطر والأضحى – يعيش الناس أزمة، فترتفع الأسعار ولو مؤقتا، وتغلق أبوابها الدكاكين، رغم تدخل المسؤولين المعنيين في ضبط مناوبة التجار، إلا أن الأغلبية لا تنصاع لأوامرهم لأيام معدودات. الشّاعر من خلال هذه المقطوعة الشّعرية يرصد الواقع لعل مثل هذه السلوكيات تتغير يوما ما.

أما علي معريش، فيقدم قصيدة مطولة، ينصح فيها الإنسان الجزائري سواء كان عاملا أوفلاحا، أن يخدم بلده، فبالأعمال الخالصة تتطور الأوطان، وتتقدم البلدان، يقول: في قصيدة (بلاد الشهداء) التي نظمها سنة 1978 م:

أَخِـــي الفَـــلّاحْ فِي أَرضكْ عَشْوَة[2] وَاصْبَاحْ[3]
أَجْبِينَك وَضَّــاح اخْـــدَم بْــلَادَك بْــالــثْـيَّـة
ســوُق الجَــرّار رُوح الْـحَـقْـلَك شَاو[4] انْهَار
أَرْضَك تَخْـضَار تعـطِـي خَـيْـرات اقْــوِيَّــة
المَسْحَة[5] وَالفَاسْ رْفَــاقَــكْ يَــا رَبْـح النّاس
تــحـيا لابَـــاسْ فِي وَطْـنـك عِـيـشَـة هَنِيّة

(1)–أحمد باجي: ق (القاطو يبكي بالدمعة)، نظمها في 01 شوال 1426 هـ/03 نوفمبر 2005 م.
(2)– عشوة: مساء.
(3)– صباح: صباحاً.
(4)– شَاو: بداية، أول.
(5)– المسحة: المجرفة.

أَوْلَادَكْ يَــقْــرَاو وَ المِــنْــحَــة[1] بِـهـا يَـزْهَاو
مَــاذَا قَــاسَــاوْا قْبَـل الـثَّـورة الـتّـحْـريريّة
مَــاذا قَـاسـيـنـا مَ الكَفَــرَه مَــا عَـمْـلُوا فينا
الآن اتْـحَـرَّرْنَـا وَ الوْطَنْ أَضْحَى لِـيـكْ أَوْلِي
ابْلَادْ الشُهَـدَاء خَــدْمَـتــهــا رَاهـا عِـبَــادَة
القَومْ الـفَـسَـاد يَــسْــخـطـهـمْ رَبِ فَـالـدّنـيا[2]

والقصيدة طويلة وردت على شكل رباعيات تبلغ ثلاثا وثلاثين رباعية[3]، وكما يمكن إدراجها في باب الفكاهة يمكن إدراجها في الاتجاه الوطني.

وللشّاعر قصيدة أخرى هي (القهوة في براد الفضة)[4] هي ذات صبغة فكاهية، نظمها الشّاعر من باب الترويح عن النفس، يقول مخاطبا زوجه:

يَا حَـاجَّــة قُومِــي قَـهْوِينَا وَ الصْلَاةْ أَعْلَى نْـبِـيـنَـا
سِيدِي النْبِي يَـشْفَع فِـيـنَا الأَمجَدْ خير المُـرْسَـلِـين
القَهْوَة السَّمْرَاء مَا ابْـهَـاها وَالسكر الأَبْـيـض حَلّاها
وينْ اتْروحْ ايْـكُونْ مْعاها حَّلاوْ الـجَـلْـسـة الإِثنينْ
هِــي ســوداء كَـالـغْـرابْ أُو مَزِينْها تَجْمَلْ[5] الأَحْبَاب
سُـبـحـانْ الـرّب الوَهّابْ سِــيـدي رَبْ الـعَـالَـمينْ
وَالسكر الأبيض مَا اَحْلَاه شَانُه غَالي يَــامــا ابْــهَاهْ

---

(1)- المنحة: المنحة المدرسية.

(2)- علي معريش: ق (بلاد الشهداء).

(3)- يقول الشاعر في نهاية قصيدته " قدمت هذه القصيدة ببلدية البسباس دائرة أولاد جلال ولاية بسكرة في العكاضية الخامسة للشعر الشّعبي بعد دعوة البلدية لي مع ثلة من شعراء الملحون، وكانت المكافأة لجميع الشّعراء برنسا جميلا، وصندوق من دقلة نور و300 دج و تكريما دام 4 أيام لكل الشّعراء، وكانت المناسبة شيقة ممتعة حقا والحمد لله".
عن ديوانه المخطوط، وهو بحوزة الباحث.

(4)- يقول الشاعر في تقديم قصيدته " من طبيعتي أن أتناول قهوتي الصباحية وبحليب الأبقار اللذيذ بعد صلاة الفجر والصبح مباشرة، وأحيانا تتأخر الزوجة أم الأولاد عن إعدادها بسرعة، مما يجعلني أتطلع إلى قهوتي بلهفة وشوق، فطال انتظاري لقهوتي ذات صباح فقلت في الموضوع" هذه القصيدة.

(5)- تجمل: تجمع.

كُلْ الــخْــلايَــق تَــهْواه حْلَاوَه، وَ المــنــظـر زِين
القَهــوة فــي بَــرَّاد الفَضّة وَاسْنِيوَه لَمَّاعَة بــيــضــاء
بِيهُم نَفْس الشّاعر تَرْضى أُو يَرْتاح القَلْبْ الــحْــزِيــنْ[1]

القصيدة طويلة تبلغ ثلاث عشرة رباعية، وهي من نماذج هذا الشّعر الفكاهي الدال على النفسية المرحة المتفائلة.

(1)- علي معريش: ق (القهوة في براد الفضة) .

الفصل الثالث

الشِّعر الديني المتيجي

1- الشّعر الديني المتيجي:

إن صفة التدين ظاهرة طبيعية عند الإنسان، فهي مرتبطة بوجوده، ومن ثم دفعه هذا الشعور الدفين في نفسه إلى اللّجوء إلى قوى مرئية تتمثل في إله يعبده ويقدم له القرابين وفي إطار طقوس ربطها بمواسم خاصة.

فبعدما بدأ الإنسان يطمئن على عيشه الذي كان لا يزيد على الجمع والإلتقاط والصيد، بدأ ينازعه الجانب المعنوي ويدفعه إلى طرح عدة أسئلة حول السر الذي يختبئ وراء إيجاده في الطبيعة[1].

وما السر أيضا في وجود تلك الكواكب مثل الشمس والقمر التي تنير طريقه و تبعث في الكون الدفء والحياة؟ هل بالإمكان التقرب منها واكتشاف كنهها واختفائها ؟ إلى غير ذلك من الأسئلة الغامضة التي كانت تساور الإنسان البدائي آنذاك[2].

وبعد مرور الزمن، بدأت الأشياء تتضح عند الإنسان، وهنا بدأ يعتقد أن الكون يتقاسمه الخير والشر، وكلما اقترب من الخير سعدت أيامه وكلما اقترب من الشر انتابه الألم والحزن. وذلك ما أطلق عليه المؤرخون ببداية بذور الفكر الديني، أدى به كما ذكرنا آنفا، إلى ممارسة الطقوس السحريّة اعتقادا منه بأن ذلك سيوصله إلى ما يصبو إليه في هذا الوجود[3]. فاتخذ إلاهه هذا تارة الشمس وتارة القمر وتارة النجوم إلاها يعبده. إلى أن جاءت الرسالات السماوية التي شقت حجب الظلمات في هذا الكون، وأنارت الطريق وشجعت تلك المَلَكات وأخذت بيد الإنسان في طريق الخير وخوفته من الشر ونهته عنه.

1- محمد الصغير غانم: الملامح الباكرة للفكر الديني الوثني في شمال إفريقيا، دار الهدي للطباعة والنشر والتوزيع، ط الجزائر عاصمة الثقافة العربية، عين مليلة، الجزائر، د ت، ص 05.

2- المرجع نفسه، ص 05.

3- المرجع نفسه، ص 06.

فكان الحس الديني المتمثل في شعور الإنسان بسلطة أقوى منه يدين لها أويحتاج إليها و يرغب فيها ... فيتعبد لها، وتتمثل في مظاهر مختلفة من الخوف والتقديس والإقرار، ويتحول ذلك كله إلى فكر ديني وعقيدة تختلف في عمقها أو سطحيتها.

وإذا رجعنا إلى العصر الجاهلي فإننا نجد الأعراب " لا يدينون بدين واحد، بل كان لديهم أديان[1] متعددة مختلفة، فمنهم من كان يعبد الأوثان، وكان لكل قبيلة وثنها، وكان الوثن عبارة عن قطعة من الحجر ضخمة، يحلفون بها، وينذرون لها النذور، ويشركون بها. وكان بعضهم يعبد الأوثان . ويقربون لها القرابين على أنها واسطة بينهم وبين الله"[2] ولم يكن هؤلاء العرب في الجاهلية شديدي التمسك بأوثانهم، فهم يعلمون في قرارة أنفسهم أنها لا تنفع و لا تضر. يحكى عن أحدهم أنه جاء إلى أحد هذه الأوثان ليتبرك به، فوجد ثعلبا يبول عنده فقال:

أَرَبٌّ يَبُولُ الثَّعْلَبَانُ بِرَأْسِهِ لَقَدْ ذُلَّ مَنْ بَالَتْ عَلَيْهِ الثَّعَالِبُ

ثمّ ولـّى مدبرًا[3]. وإنما اتخذوا هذه الوسائط لكي تقربهم إلى الله زُلْفَى[4].

ثم ظهر الإسلام، ومن الطبيعي أن العقلية العربيّة الجاهلية، لا يمكن أن تتقبل الدين الجديد، ولا أن تستوعب مفاهيمه بسهولة ويسر، ونظرا لطبيعة الحياة القاسية الصعبة التي كان يحياها العرب في جزيرتهم، ولهذا فلابد أن يكون موقفهم من الدين الإسلامي الإستخفاف واللّامبالاة. أي موقف المناوئ الذي لا يريد الإلتزام بمبادئ وتقاليد الدين الجديد، وليسوا كلهم سواء، فمنهم من أسلم ومنهم من رفض، ولذا نجد حتى من الذين أسلموا ارتدوا بعد وفاة الرسول، إلا أن الدعوة إلى الدين الجديد استمرت عبر

1- المفروض أن يقول الباحث كانت لهم ديانات جمع ديانة بدل أديان التي هي جمع دين، لأن الديانة هي فكر بشري وبالتالي فهي ثقافة أو ميثولوجيا، أما الدين فيكون مصدره الإله. (الأديان السماوية).

2- محمد زهير مشارقة: الحياة الاجتماعية عند البدو في الوطن العربي، ص269.

3- المرجع نفسه، ص 269.

4- يقول القرآن الكريم عنهم: "مَا نَعبُدُهُم إلاّ لِيُقَرِبُونَا إلَى الله زُلْفَى" سورة الزمر الآية 03، والإشارة هنا إلى الأوثان والأصنام.

الفتوحات الإسلامية، ودخل الدين الإسلامي شمال إفريقيا " وتمكن من نفوس سكانه أيما تمكن، فأصبح كأنما آوى إلى وطن وسكن هما أعرف به منه بهما"[1].

وترى الأستاذة روزلين ليلى قريش أن التمركز الإسلامي في شمال إفريقيا واجتهاد الفاتحين في نشر الدين الإسلامي بين سكان البلاد وتأسيس المدن واختطاط الجوامع كمراكز ثقافية وتأسيس الكتاتيب بالإضافة إلى المساجد لتعليم الصبيان كان نتيجة ذلك ظهور طبقة علماء الدين، الذين كان أغلبهم من الأوساط الشّعبيّة، وذلك في البيئة الدينية التي خلقها وجود المساجد[2]، كما أضاف الطابع الشّعبي للفتح العربي الإسلامي أهمية كبرى على العلاقات بين السكان، فتداخلت الطبقات المختلفة فيما بينها وانصهرت في بوتقة المجتمع الواحد[3].

كما ارتبط الدين بالعادات والتقاليد والتراث العربي الذي وفد إلى المنطقة مع بني هلال في منتصف القرن الخامس الهجري، وانصهرت كل هذه المظاهر الثقافية وطبعت الإنسان المغاربي فأصبحت "ديانة النّاس تتحقق في سلوكهم".[4]

وفي العهد العثماني بالجزائر[5]، حافظ العثمانيون على الدين الإسلامي و إن كانوا قد أدخلوا معهم المذهب الحنفي الذي كانوا يتبعونه في بلدهم الأصلي (تركيا)، أدخلوه إلى جانب المذهب المالكي الذي هو أصيل في منطقة المغرب العربي، وإن كان هذا العصر عصر ضعف وانحطاط إلا أن الجزائريين كانوا يستمدون من القرآن والحديث كل ألوان تفكيرهم وأنماط حياتهم[6].

لكن لما احتل الفرنسيون الجزائر، وجدوا أنفسهم حائرين حيث وجدوا الأبواب مغلقة في وجوههم والطرق مسدودة أمامهم، لم يجدوا منفذا يتسربون منه إلى داخل المجتمع المعتصم بالقرآن والمتمسك بدينه وفكره وعاداته وتقاليده. فلجأوا إلى ضرب معاقل الدين

---

(1)- عبد الله كنون: النبوغ المغربي في الأدب العربي، ص ص 39 – 40.

(2)- روزلين ليلى قريش: القصة الشّعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص36.

(3)- المرجع نفسه، ص 36.

(4)- سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الاسلام، ص 341.

(5)- امتد العهد العثماني في الجزائر بين (1492م إلى 1830م).

(6)- أنظر أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص 09.

المتمثلة في الزوايا والمساجد والإستيلاء على أموال الأوقاف (الأحباس) وقطعوا عنها كل موارد الرزق وجميع المساعدات ظنا منهم أنهم بهذه الطريقة سيقضون عليها بلا شك[1]. لكن الذي حدث العكس، فالدين في الجزائر "قد لعب دورا هاما في الحياة السياسية في القرن الماضي (التاسع عشر)، وأوائل هذا القرن (العشرين) بوجه خاص، بحيث كان يحرك الأحداث السياسية ويدفع الجماهير إلى أن تناضل ضد الأجنبي المحتل، وضد أطماعه و أهدافه الإستعمارية"[2].

إذا كان العثمانيون أدخلوا معهم أثناء تواجدهم بالجزائر المذهب الحنفي، فإن الفرنسيين أدخلوا معهم الديانة المسيحية. وفرضوها على "الأهالي" وبالمقابل هدموا المساجد وحولوا بعضها إلى كنائس والبعض الآخر إلى متاحف و إسطبلات على حد تعبير عبد الرزاق قسوم[3].

وخلال فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر (1830 – 1962م)، تواجدت نسبة المسيحيين المتمثلين في المستوطنين، وما دمنا بصدد التحدث عن منطقة متيجة، فإن المنطقة استيطانية بامتياز، ونظرة إلى ما خلفه المعمرون من قصور وعمارات ومرافق عمومية[4]، كلها آثار مادية شاهدة على احتلالهم للمنطقة، أضف إلى ذلك تواجد نسبة ولو قليلة من اليهود، الذين دخلوا المنطقة من قبل، منذ الهجرة الأندلسية، وازدادوا التحاقا بالجزائر، بتشجيع من المستعمرين، بدليل وجود جامع اليهود بالبليدة أمام ساحة أول نوفمبر (ساحة التوت) كما تسمى سابقا[5].

---

(1)- أنظر: محمد نسيب: زوايا العلم و القرآن بالجزائر، ص 35.

(2)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 05.

(3)- في حديث له عبر التلفزة الوطنية بتاريخ: 2016/04/05، في حصة حول ابن باديس ودوره الإصلاحي.

(4)- مثل: دور السينما، المستشفيات، المدارس، الثانويات، قاعة الحفلات...

(5)- ساحة أول نوفمبر، كان يطلق عليها في العهد الإستعماري ساحة الكلّ، أي يلتقي فيها كل الناس الفرنسيون والعرب، Place de tous ولكن التسمية الشعبية جعلها بلاست التوت، نسبة إلى شجرة التوت، أو هكذا يفهم في التسمية.

وهذا مؤشر على أن الديانة المسيحية وحتى اليهودية، وإن كانت الأخيرة بدرجة أقل، كانتا منتشرتين بهذه المنطقة. والشاهد على ذلك أيضا وجود الكنيسة التي هدمت في مطلع السبعينات من القرن الماضي (العشرين) وبني مكانها جامع الكوثر.

بعد الإستقلال أصبح السكان المحليون، يدينون بالدين الإسلامي رغم بقاء نسبة قليلة من المسيحيين واليهود، ولكنهم لا يشكلون تكتلا ولا خطرا. فهم لا يكشفون عن هويتهم وربما يتبعون مبدأ التقية.

والدين الإسلامي متجذر في سكان هذه المنطقة و نستدل على ذلك – ثقافيا – من خلال التعابير المستعملة في الحياة اليومية أثناء المعاملات والتخاطب بين النّاس، من ذلك إفشاء السلام وإلقاء التحية، والإستغفار والذكر والبسملة وعبارات إن شاء الله، والحمد لله، وربي يهديك، بارك الله فيك، والتصلية على الرسول وتشميت العاطس، وغيرها مما يلاحظ في الوسط الشّعبي.

والمساجد المنتشرة في المنطقة، فدورها يكمن في المحافظة على روح الدين الإسلامي لدى النّاس، ودورها يقوم على تحفيظ القرآن وغرس التربية الدينية في نفوس النشئ، ومعظم الآباء يحرصون على تعليم أبنائهم القرآن ومبادئ الدين قبل دخولهم إلى المدرسة. بل نلاحظ أن التنافس على حفظ القرآن بلغ أوجه بين الصغار والكبار وذلك من خلال تقديم جوائز رمزية تحفيزية وخاصة في شهر رمضان، كما يختم في هذا الشهر القرآن كله في صلاة التراويح وقراءة الأحاديث النبوية، وفي الأعياد الدينية كذلك يتجه سكان المنطقة إلى المساجد يتلون الْقرآن ويكبرون الله ويصلون على الرسول، وهي كلها مظاهر دينية مازال المجتمع الشّعبي يحافظ عليها إلى اليوم، فهي جزء من تقاليده المتحدرة إليه عبر الأجيال .

والملفت للنظر أن المجتمع المتيجي يعيش كباقي مناطق الجزائر في وسط الإنفتاح على حضارة ومدنية العصر، وعلى الرغم من هذا الإنفتاح الثقافي الذي يعيش فيه إلا أن القيم الدينية ما تزال تحكم سلوكه وتسير مشّاعره.

المجتمع المتيجي بطبعه مجتمع مسلم كما ذكرنا آنفا، محافظ على عاداته وتقاليده وعلى قيمه الإنسانية والدينية والثقافية. وقد أشرنا من قبل في المدخل، إلى تشكل ثقافته الشّعبيّة المتمثلة في الأساطير والحكايات الشّعبيّة والأمثال والألغاز والبوقالات، كل تلك الأشكال التعبيرية الشّعبيّة والمعتقدات الدينية تتسم بالمسحة الروحانية التي تغذيهم من الصغر، فيتشربون السلوك المعتدل من الأسرة والمجتمع، وكان للمساجد المنتشرة في المنطقة والمراكز الثقافية دور في ترسيخ هذه الروح الدينية والمبادئ والقيم.

و الشّعر الشّعبي بوصفه مظهرا ثقافيا، ليس بعيدا عن مجريات الحياة اليومية، فالشّاعر ابن هذا المجتمع وثقافته لذلك تنعكس صورة المجتمع في شعره، والأدب إنعكاس للواقع كما ترى نظرية الإنعكاس(1).

الشّعر الشّعبي المتيجي عرف شّاعرا واحدا اتخذ من الشّعر الديني مذهبا وأوقف كلّ شعره على هذا الإتجاه المتمثل في مدح الرسول وغير ذلك من المواضيع.

أما باقي الشّعراء، فإن الشّعر الديني في نتاجهم الشّعري يورد غرضا من الأغراض المتنوعة التي نظم فيها هؤلاء.

من خلال رصد هذه الغرض– الديني– إتضح لنا أن قصائدهم الدينية تتمثل في المدائح النبوية، وفي المناسبات الدينية مثل استقبال شهر رمضان، الحج والتوبة وفضل الإستعداد لصلاة الجمعة والمحافظة على الصلاة في وقتها واللّجوء إلى الله وذكر اليوم الآخر، كما نجد الشّاعر الشّعبي قد " أفاض في القول كاشفا عن خالص حبه للرسول (ص) مادحا ومصليا ومتوسلا ليس له من غاية غير زيارة قبره والتملي بمشاهدة نوره عساه يكسب عطفه وينال شفاعته ويحشر في زمرته يوم القيامة"(2).

(1)– أنظر: شكري عزير الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1986 م، ص81–96.

(2)– عباس الجراري: الزجل في المغرب، ص 452.

والعقيدة الدينية في الشّعر الشّعبي الجزائري عريقة الوجود[1]، فجل الشّعراء الشّعبيين نظموا في هذا الغرض الديني ومنهم من تخصص فيه كالأخضر بن خلوف، ومردّ ذلك إلى أن أغلبهم إن لم نقل كلهم، كانوا خريجي الكتاتيب والزوايا " ومن هنا فالتعليم في هذه الزوايا، وإن كان بسيطا مقصورا على الدين والأخلاق واللّغة العربيّة، له أهميته الكبيرة في تكوين المسلم "[2] فبطبيعة الحال أن هذه المراكز الدينية تغرس في مريديها الروح الدينية التي تغذيها أصول الثقافة الإسلامية المتمثلة في حفظ القرآن والحديث والمتون العلمية[3]، بالإضافة إلى اللّغة العربيّة وعلومها، فتتكون لدى الشّاعر نزعة دينية تنعكس فيما بعد في شعره، لأنها تعتبر مصادر ثقافته، هي التي في نهاية المطاف تضبط سلوكه وسلوك الآخرين وخاصة إذا كانوا مريدين. وسوف نتناول ذلك بشيء من الرصد والتفصيل.

1-1- المدائح النبوية:

يذهب زكي مبارك إلى القول إن " المدائح النبوية من فنّون الشّعر التي أذاعها التصوف، فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من الأدب الرفيع، لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص"[4].

فهو يعتبر أن المدائح النبوية فنّا قائما بذاته على غرار باقي الفنّون الشّعرية أساسها النزعة الدينية والإخلاص في الإعتقاد، وبالتالي فالشّاعر الشّعبي " ابتعد عن فن المدح إلا ما كان منه في الرسول عليه السلام، فإنه انطلق فيه إلى حد أن تسمية المدح أو " المداحي" لا تعني عنده غير المديح النبوي"[5].

---

(1)- أنظر: عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م- 1962م، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الجزائر، 2008م.

(2)- محمد نسيب: زوايا العلم والقرآن بالجزائر، ص 15.

(3)- من هذه المتون مثلا: متن ابن عاشر، في الفقه.

(4)- زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1992 م، ص11.

(5)- عباس الجراري: الزجل في المغرب، ص 452.

وعندنا في الجزائر نقول المداح، وقد كان المداحون يترددون كثيرا في سوق موزاية ولاية البليدة.

وإذا كان الشّعر الديني يُقصد به " تلك القصائد التي كان يقولها الشّاعر في المناسبات الدينية كأعياد المولد النبوي الشريف وليلة القدر..."[1] فإن المدائح النبوية تشكل قسما قائما بذاته، تدعى بالمولوديات التي تصور الرسول على أنه الإنسان الكامل.

ومادام الأمر كذلك، فمن الطبيعي أن يتغنى شعراء متيجة بمدائح الرسول مثل جميع الشّعراء في الأقطار العربيّة والإسلامية " فالرسول (ص) لم يكن مجرد إنسان عادي بل هو المثل الأعلى للمسلمين جميعا والقدوة الحسنة في التقوى والورع والسلوك والقول والفعل، من هنا فإن حبّه والتطلع لزيارته تراود المسلمين جميعا ومن هنا مدحه الشّعراء على اختلاف توجهاتهم ومشاربهم"[2].

وقد لاحظنا من خلال رصد هذه الظاهرة لدى شعراء مدونتنا أن هؤلاء الشّعراء على اختلاف مشاربهم واهتمامهم نظموا في هذا الباب قصائد تتنوع بين طلب الشفاعة أووصف شخص الرسول و لو وصفا حسيا، وفي معتقد هؤلاء الشّعراء أن الالتفات إلى هذا الموضوع هو في حد ذاته بركة.

ومن نماذج ذلك الشّاعر سي قويدر برحماني[3] الذي نظم قصائد كثيرة في مدح الرسول، تجاوز بعضها الثلاثين بيتا ومنها قصيدة (تنبه الأخيار في فضائل النبي المختار)[4] كلها مدح وإشادة بالرسول ومكارمه يفتتحها بكلمة التوحيد ثم يثني على الرسول ويبين أن الله أوصى المسلمين أو المؤمنين بالصلاة عليه في كل الأوقات، ثم يبين نتيجة تلك التصلية على المستوى النفسي، وهي الراحة والإطمئنان والهدوء والسكينة يقول:

---

(1)- الوناس شعباني: تطوّر الشعر الجزائري، منذ سنة 1945 م حتى سنة 1980 م، د م ج، الجزائر، 1988 م، ص 25.

(2)- عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره و اتجاهاته الفنية، ص 170.

(3)- أنظر ترجمة الشاعر في الملحق الخاص بتراجم الشعراء، آخر هذه الرسالة.

(4)- أنظر القصيدة كاملة في الملحق الشعري، آخر هذه الرسالة.

لاَ إِلَـــه إِلّا الله مُـحـَمَد رَسُــول الله
عَلَيْــه صَلَى مـولاه في كـتابه الـمكـنـون
وَأَوْصَانَا بِالصَلاَة عَلَيْهِ فِي كُـلِ أَوْقَاتْ
يَعْطِينَا بِهَا الرَاحَاتْ وَنَنْـجُـوا مِـن كُل دُون
يَا رَبِي صَلِي عَلَيْهْ مَعَ الآل[1] وَصَحْبِه
وتـَـابِع لـِدِيــنِــه إلَى يَـوْم يُـبْـعَـثُـون
مَوْلَانَا قَدْ اصْطَفَاهْ إِلَى الدِينْ وَارْتَـضَــاهْ
مَالْنَـا دِيــنْ سِـوَاهْ فِي حُــبِــه رَاغِـبُــون[2]

ثم يعمد إلى ذكر أوصافه وخصاله الكثيرة، وأنه جماّع الخير كله، وهي نظرة صوفية استشرافية، ذلك أن المتصوفة يرون في (النور المحمدي) أنه أفضل ما في الكون وأفضل الخلق ولولاه ما كان هذا الوجود. وهي فكرة شائعة في عالم التصوف، يقول:

قَلْبُه صَافِي كَثِيرْ عَلَى الْغَانِ[3] وَالفَـقِيـرْ
جَامِــعاً لِكُلِ خَيْـرْ نَافِيـاً لِـكُلِ دُونْ[4]
صَابِراً عَلَى الأَحْزَانْ طَائِعاً إِلَى الرَحْمَنْ
دَائِماً يَتْلُو القُرْآنْ نَافِياً ذَاكْ المَلْعُونْ [5]

ثم بعد ذلك يطلب الشفاعة من الرسول له وللمسلمين، والشفاعة هي متطلبات المديح الصوفي، يقول:

يَـا مُحَمَدْ يَـا مَحْمُودْ يَـا حَـبِـيباً لِلْمَعْــبُـودْ
قَدْ يُقْضَي بِكَ لْمَقْصُودْ وَ الرَحْمَة بِكَ تْكُونْ
مَــالَــنَـا إِلَا سِـوَاكْ شَـــافِــعٌ عِـنْــدَ مَـوْلَاكْ
وَالخَلَائِقْ قَدْ تَهْوَاكْ حَتَى النّاس المُرْسَـلُونْ

---

(1)- الآل: آله أي أهله.

(2)- أنظر: القصيدة كاملة في الملحق الشعري في آخر هذه الرسالة.

(3)- الغانِ: الغني.

(4)- ذاك الملعون: إبليس.

(5)- أنظر: سي قويدر برحماني: ق (تنبه الأخيار في فضائل النبي المختار).

يَرْضَانَا بِكَ الرَحْمَنْ وَ يَـنْفِي عَـنَـا الأَحْـزَانْ
وَالجَـنَـةْ بِـكَ مَـضْـمَـانْ لِـمَنْ تَكُ تَابِعُونْ
فِي هَذِي وْ ذِيكْ الدَارْ قَدْ يَنْجُوا بِكَ الأَبْرَارْ
وَالْعَاصِي مِنْ أَهْلْ الْنَارْ أَنْتَ فِيهِ شَافِعُونْ

وبحكم أن الشّاعر سلك طريق الصوفية، فنّراه يُعَرِّضْ بالدنيا، ومن متطلبات الرئاسة، والرئاسة في مفهومه هي طلب المناصب وتولي أمور النّاس، لأن طبيعة الصوفية، تأبى ما يراه هو قيدا، فهو يحب التحرر والتفرغ لخلوته يقول معبرا عن مكنون نفسيته[1]:

مـنَ النّـاسْ الـي رِيَـاسْ لـلْـفَـقَـارْ مِـنَ النّـاسْ
يَغْوِيهُم بِهَا الوَسْوَاسْ يْضَحُوا بها فَارِحُونْ
مَاذَا غَرَتْ[2] مِنْ رِجَالْ كَانُوا غَنِيَا[3] شَاوْ[4] الحَـالْ
راحَتْ كَامِلا الأَمْوَالْ نَـاوِيًا لاَ تـرجـعونْ
مَـاوَلَاتْـش لأَهْـلْـهَـا صَـارُوا يَـبْـكُوا عَلِـيـهَـا
طَامْـعِـيـنْ فِي رَدّهَـا مِنْ رَبِّـمْ قَـانِطُونْ[5]

والمعروف عن المتصوفة أنهم أناس لا يهتمون بالدنيا وليسوا من طالبيها وإنما أنظارهم متجهة إلى الآخرة و نعيمها، والشّاعر يترجم لنا هذه الأفكار والمشّاعر لعلها تصل إلى النّاس فيتمثلونها في سلوكاتهم يقول:

---

(1)- الشاعر رفض أي منصب عال، ولذلك لما عُرِضَ عليه منصب إمام رسمي بمسجد منطقته رفض وفضل أن يكون إمام متطوعا.

حسب ما أخبرني به معارفه من مريديه مثل الشيخ سعيد بن خديجة، إمام بمسجد حطاطبة، وعبد القادر بلماحي، قيم بمسجد القندوي (الحطاطبة- ولاية تيبازة).

(2)- غرت: المقصود بها الرياسة -المناصب- وأخيرا الدنيا.

(3)- غنيا: أغنياء.

(4)- شاو: بداية.

(5)- سي قويدر برحماني: ق (تنبه الأخيار في فضائل النبي المختار).

هَاذِي الدَنْيَا غَرَارَ مِثْلَ الرَّاكِبِ لِلْعَتَارْ

مَا يَدْرِي بَعْضْ الأَوْعَارْ يْضَحِي فِيهَا هالِكُونْ[1]

تسود القصيدة مسحة صوفية، فكل محتوى قصائده ذات اتجاه ديني صرف، إنها تزخر بالنّصح والإرشاد والتوجيه وتفهيم زائريه البسطاء أمور دينهم[2] يقول مناجيا ربه بهذه الأبيات:

يَا كَرِيمْ يَا رَحْمَانْ نَجِنَا مِنَ النِيرَانْ

وَاسْكِنَا جَنَتَ[3] رِضْوَانْ بِجَاهْ النَبِي المَأْمُونْ[4]

يوجه الشّاعر أنظار النّاس إلى " الصالحين " الصابرين الذين لا يشكون همومهم إلا إلى خالقهم، و في ذلك دعوة تربوية صريحة إلى الصبر على كل ما يحل بالمرء من مصائب، وبالتالي فالشّاعر ينبه إلى ظاهرة خطيرة متفشية في المجتمع الشّعبي وهي ظاهرة الشكوى، من كل شيء، وهو خلق لا يصدر، كما يري، عن السادات[5] وإنما يصدر عن "جهال النّاس".

وهي تربية نفسية يسوقها الشّاعر إلى النّاس لعلهم يلتزمون بها، كما تتضمن القصيدة جملة من النّصائح صادرة عن "خبير بالنفوس" والمتصوفة في هذا الميدان لا يبارون، ولذلك نجد مثل هذه القيم التربوية الروحية لها كبير الأثر في نفوسهم " لأن التصوف والطرق الصوفية هي المدارس الروحية التي نشأت في الإسلام من أجل تربية السالكين تربية إسلامية صحيحة ولتؤدي رسالة الهداية إلى طريق الله"[6].

---

(1)- سي قويدر برحماني: ق (تنبه الأخيار في فضائل النبي المختار).

(2)- أنظر: نماذج من قصائده في الملحق الشعري في آخر هذه الرسالة.

(3)- جنت: جنة.

(4)- أنظر: سي قويدر برحماني: ق (تنبه الأخيار في فضائل النبي المختار).

(5)- السادات: جمع سيِّد واللغة الشعبية يقولون سيدي، وهو لقب يطلق على رجال الصوفية، وبالتالي السادات هم الأولياء أو رجال الصوفية.

(6)- سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الاسلام، ص11، والعبارة من المقدمة بقلم/ عبد القادر البحراوي.

ومما يروى عن الشّاعر أنه كان لا يشكو حاله إلاّ إلى ربه و كل مريديه يجمعون على أنه كان رجلاً ورعاً وفوق ذلك ولياً من أولياء الله. فالتصوف بهذا المعنى هو الخلق وبالتالي ينطبق عليه قول ابن قيم الجوزية الذي يعتبره الدخول في كل خلق سنّي والخروج من كل خلق ديني [1] يقول الشّاعر:

فَانْظُرْ إِلَى الصَـالِـحِينْ مَـاذَا كَانُوا صَابِرِينْ
لِمَـوْلَـهُمْ كُـلَ حِـيـنْ لِـغَـيْـرِهِ لاَ يَـشْـكُـونْ
فَالشَكْوَى لِلْمَخْلُوقَاتْ لاَ تَرْضَى فِي كُلْ أَوْقَاتْ
لاَ يَفْضُوا بِهَا السَادَاتْ إِلاَّ النَّاسْ الجَاهِـلُـونْ
لاَتَـزْهَـاشِ[2] فـِي الـدُنْـيَا بِالأَمْوَالْ الفَـانِـيَا
مَا تَبْقَـى لِلْخَلْـقِـيَا[3] هِـيَ دَايِـمْ رَاحِـلُـونْ
فَاحْمَدْ رَبِي يَا اِنْسَانْ عَـلَى الدِيـنْ وَ الإِيمَانْ
وَالْـزَمْ طَاعَـاتْ الرَحْمَنْ هَاذِهِ خَيـرْ الشُؤُونْ
هُـوَ الـوَاحَـدْ المَـنَـانْ عَلَى سَـائِـرْ الزَمَانْ
مَا يَنْسَى وَاحَدْ جِيعَانْ[4] كُـلُّ الخَـلْـقِ رَازِقُـوهْ
يَـأْتِيهِمْ فِي كُلِّ اَنْهَارْ أَرْزَاقاً مِنْ كُـلّْ أَقْطَـارْ
وَلَـوْ مِـنْ وَسَط البِحَـارْ لاَبُدَّ لَـهُـمْ تَـكُـونْ
لاَ تَقْنَطْشْ يَا إِنْسَانْ مِـنْ مَقَادِيـرْ الرَحْمَـنْ
فَلاَ تَـرُدْ الأَغْـبَـانْ كُـلّ الـخَلْقْ عَاجِـزُونْ
فَالمَصَـائِـبْ وَ الأَحْزَانْ قَـدْ تَـأْتِـي فـِي كُـلّ أَزْمَـانْ
لِـجَمِيـعْ الـحَـيَـوَانْ[5] لاَبُـدَّ فِـيهُمْ تْكُـونْ

---

(1)- أنظر: ابن قيم الجوزية: مدارج السالكين، تحقيق وتعليق محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ج 1، ط 2003 م.

(2)- لا تزهاش: لا تفرح، لا تغتر.

(3)- الخلقيا: الخلق، البشر، النّاس.

(4)- جيعان: كلمة عامية والصواب جائع.

(5)- الحيوان: الأحياء.

بِـهَـا يُـعْـرَفْ الإنسان كَامِلاً فِـيـهْ الإِيـمَـانْ
مَا يَقْنَطْ إِلَا الشِيطَانْ ذَلِكَ إِبْلِيسْ الـمَـلْعُـونْ
مَـاذَا فِيهَا مِنْ فِتْنَاتْ دَائِماً فـِي كُـلِ أَوْقَـاتْ
يَا غَافَلْ اُنْظُرْ مَا فَاتْ مَاذَا صَارَتْ مِنْ حُزُونْ[1]
فَكَمْ مِنْ دُولاَتْ اَمْـضَـاتْ وَ كَمْ مِنْ رِجَالْ أَفْنَّاتْ
وكَمْ مِنْ بُيُوتْ اَخْلاَتْ وَ اَنْتَ[2] فِيهَا طَامِعُونْ
كُلٌّ وَاحَدْ مَـفْتُـونْ فـِي هَـاذْ[3] الدَنْيَـا الـمَهُـونْ
وَلَوْ سُـلْـطَانـاً مَأْمُـونْ فَالْمَوْلَـى يَـمْـتَحِـنُـونْ

وهكذا في جلّ أبيات مطولته ثناءٌ ومدحٌ فيمن يستحق المدح، ونصح وإرشاد للغافلين، و الشّاعر إذ يمدح النبي ويثني على الصالحين، يختم قصيده بالدعاء على عادة الشّعراء الشّعبيين وهو تقليد معروف في تاريخ الشّعر الشّعبي الجزائري لا ينفك منه شّاعر، يقول:

يَا رَفِيعْ العَالِيَاتْ فَارْزُقْنَا حُسْنَ المَمَاتْ
وَالأَعْمَالْ الصَالِحَاتْ وَامْنَعْنَا مِنْ كُلْ دُونْ
أَنْـتَ الـغَـافِـرْ لَنَـا لِكُـلْ ذُنُـوبِـنَـا
وَأَنْـتَ الرَاحِـمْ لَـنَـا لاَ سِـوَاكَ رَاحِـمُـونْ
بِـجَـاهْ خَيْرْ الأَنَـامْ وَالأَنْبِـيَـاءْ بِالتَمَامْ
وَأَسْمَائِكْ الكِرَامْ فَارْزُقْنَا حُـسْـنْ الشُـؤُونْ
عَلَيْهِـمْ صَـلاَةْ اللهِ وَ السَـلاَمْ الزَاكِيَاةْ
بِأَعْدَادْ خَلْقِ الله مَـا مَـضَى و مَا يَكُونْ
مَعَ جَـمِـيعْ التَـابِعِيـنْ لَهُمْ فِي كُلِ حِينْ
إِلَـى يَـوْمْ الآخِـرِينْ فَـارْحَمْنَا يَا رَاحِمُونْ[4]

---

(1)- حزون: أحزان.

(2)- أنت: الصوابُ: أنتم لأنه يخاطب الجماعة.

(3)- هاذ: هذه.

(4)- سي قويدر برحماني: ق (تنبه الأخيار في فضائل النبي المختار)، مخطوط بحوزة الباحث.

ويبدو من خلال القصيدة أن الشّاعر ناظم وليس بشّاعر، فهو يردد ما يحفظه من تعابير جاهزة، لا تصوير فيها ينطبق ذلك على قصائد التوسل والدعاء الذين أكثر منهما سيء قويدر برحماني، وهذا راجع إلى أن البيئة الثقافية التي عاشها الشّاعر كونه درس بالمغرب الأقصى ثم أنه خريج زاوية وأخيرا انتهى به المطاف إلى إمام مسجد متطوع، كل هذه العوامل جعلت منه يتجه إلى الإغراق في الإبتهال إلى الله والدعاء وذكر الرسول " وغالبا ما يقترن ذكر الله بذكر رسول (ص)، وهذا يدل على أن الشّاعر ينظر إلى النبي (ص) دائما شفيعا هاديا مرشدا"[1] وبالتالي فنّظرة الشّاعر الصوفية لها أثر في كل قصائده، ذات الصياغة المباشرة " لأنها ترديد لكلمات محفوظة أصبحت معروفة لدى العامة ولا تعبر عن حس أدبي، لكنها فقط تعبر عن اتجاه روحي هدفه ترسيخ هذه الأفكار في نفوس المريدين، فيكثر فيها ترديد الجنة والنار والملائكة واليوم الآخر وغير ذلك"[2] فهي بهذا الوصف أقرب إلى منظومات العلماء منها إلى قصائد الشّعراء، فهو فيها متأثر بحفظه للمتون العلمية. أضف إلى ذلك أننا لم نعثر في ديوانه ولا على قصيدة من قصائد الشّعر الذاتي كالغزل ونحوه، فهي أشبه "بالورد" ألفاظها مباشرة تعليمية.

أما أحمد بن عربية[3]، ففي مدحه للرسول (ص) يركز على صفاته الظاهرة، فهو نور عينيه ومالك فؤاده وساكن الأكباد وسيد الأسياد، فبه ينشد وعليه يعتمد ومنه يسترشد، وأن النبي قاد الأمة إلى النعمة بالحكمة، فهو رسولٌ وليس زعيماً، كما يصفه بأنه مصباح وشفيع النّاس يوم القيامة. ولذلك تستوجب الصلاة عليه "فإذا صلى (الشّاعر) على النبي، فإنما يتقرب بذكر ما عرف في دلائل الخيرات من تعداد المخلوقات في الأرض والسماء وهذا ناتج عن إيمان الشّاعر بأن الصلاة على الرسول (ص) تنجيه في الدنيا والآخرة"[4] وهو ككثير من الشّعراء الشّعبيين يركزون على صفات الرسول الخارجية وقليلا ما يتطرقون إلى الحديث عن دور رسالته في هداية النّاس، وتبيين لهم أمور دينهم، وهذا

(1)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 423.

(2)- المرجع نفسه، ص 423.

(3)- أنظر: ترجمة الشاعر في الملحق الخاص تراجم الشعراء في آخر هذه الرسالة.

(4)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 421.

راجع إلى ثقافة الشّاعر المحدودة ووعيه وتصوره لوظيفة النبوة، فكثير من الشّعراء تقف بهم ثقافتهم عند ظواهر الأشياء دون التطرق إلى كنهها، يقول الشّاعر ابن عربية في قصيدته (رسول الله):

بِاسْمِكَ يَا الْهَادِي نَبْدَى[1] إِنْشَادِي
عَلَى نُورْ اَثْمَادِي[2] رَسُـــولُ اللّـه
مَـالَـكْ فُـؤَدِي[3] سَاكَنْ الأَكْبَادِي
سَيِّدْ الأَسْيَـادِي رَسُـــولُ اللّـه
بِـهِ اَنْـشَـهَـدْ عَـلِـيـهْ نَـعْتَمَدْ[4]
مِـنْـهُ نَـتْـرَشَدْ رَسُـــولُ اللّـه
مَـاقَـادَ الأُمَـة إِلَا بِـالـحِـكْمَة
بِـدُونْ زَعَـامَـة إِلَـى الـنِـعْـمَـة[5]
مِصْبَاحْ القَادِي[6] شَـفِيعْ العِبَادِي
فِي يَوْمْ المِيعَادِي رَسُـــولُ اللّـه[7]

وهذه القصيدة تذكرنا بقصيدة (الحرم يا رسول الله) لإبن مسايب[8] إلا أن هذه الأخيرة أطول منها وأحكم وأبلغ (30 بيت)، وبالتالي أشهر لما احتوت عليه من أفكار ومعان عميقة تلخص حالة الشّاعر يوم الوقوف بين يدي الله وطلب الشفاعة من الرسول واعتراف الشّاعر بذنوبه ورجائه العفو والمغفرة، بينما قصيدة ابن عربية، سطحية المعاني

(1)- نبدى: نبدأ.

(2)- أثمادي: عيوني.

(3)- فؤدي: فؤادي.

(4)- الاعتماد لا يكون إلا على الله، وعلى دونه من الخلق حتى لو كان الرسول يدخل في ما نهي عنه، وهو باب الشرك.

(5)- النعمة: نعمة الدين، قال تعالى: ﴿الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا﴾، سورة المائدة، الآية 3.

(6)- القادي: المشتعل.

(7)- أحمد بن عربية: ق (رسول الله)، مخطوط.

(8)- أنظر القصيدة المكملة في مجلة آمال، ص ص 40-41.

وبسيطة الأفكار، تسودها الأوصاف المادية. ونحن لا نشعر بعاطفة الشّاعر قوية لأن غرضه وأسلوبه مباشرين يخلوان من فنّية التعبير.

1-2- المناسبات الدينية:

جاء الإسلام ليغير النفوس البشرية من الداخل وذلك دور الإيمان الذي يهذبها، ويظهر ذلك في السلوكيات، أي لابد أن يتجلى في " مظاهر محسوسة تتمثل في إسلام العبد نفسه لله، يؤمن بالله أشد الإيمان، يؤمن إيمانا يحس به من داخله، فتسبح نفسه في عالم الخير، ولا ترى إلا أثر الجمال، وتكون الإنطباعات الخارجية التي تظهر في طرق العبادة صور لما يعتمل في داخل النفس"[1].

فالسلوكيات التي يقوم بها الفرد المسلم وفقا لتعاليم الدين الإسلامي، إنما هي ترجمة لما يتغلغل داخل النفس المسلمة من الإيمان، لذلك لا يعرف الإسلام الفصل بين القول والعمل[2] ومن ثمة " فالسعادة التي تملأ النفوس و تظهر على الوجوه أوتبدو في السلوكيات في المناسبات الدينية إنما هي دليل على الإيمان المتغلغل في النفوس"[3].

وشعراء متيجة، شاركوا النّاس فرحتهم بالمناسبات الدينية، يرصدون الفرحة ويشكرون الله على نعمته التي أنعم بها عليهم[4]، فتراهم يهنؤون بعضهم بعضا بهذه المناسبات المتمثلة في:

1-2-1- الاحتفال بشهر رمضان:

الاحتفال بشهر رمضان من أهم ما يميز حياة المسلمين ذلك لأنه " شهر مبارك" فيه نزل القرآن دستور حياة المسلمين[5] فهذا الشهر له مكانة خاصة بين سائر الشهور عندهم، وفضلا عن نزول القرآن فيه، هو أحد أركان الإسلام الخمس، ولأن له آثارا

---

(1)- نبوي عبد الواحد شعلان: الحياة الأدبية في عصر النبوة والخلافة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 1998، ص11.

(2)- يقول القرآن: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لِمَ تَقُولُونَ مَا لَا تَفْعَلُونَ﴾، سورة الصف، الآية 2.

(3)- عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، ص 176.

(4)- يقول القرآن الكريم: ﴿لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾، سورة ابراهيم، الآية 7.

(5)- يقول القرآن الكريم: ﴿شهر رمضان الذي أنزل فيه القرآن هدى للناس وبينات من الهدى والفرقان، فمن شهد منكم الشهر فليصمه ومن كان مريضا أو على سفر فعدة من أيام أخر﴾، سورة البقرة، الآية 185.

اجتماعيّة على المجتمع، فالصوم فيه تذكير عملي بجوع الجائعين وبؤس البائسين وحياة الفقراء طوال السنة.

وقد عبر شعراء متيجة عن سعادتهم بشهر رمضان، كونه شهر الرحمة والصيام والتكافل الإجتماعي، وتلك جوانب اجتماعيّة وإنسانية يتحلى بها المسلمون في هذا الشهر.

من نماذج ذلك قول أحمد تيتبرت[1] مهنئا المجتمع بحلول شهر رمضان داعيا الله أن يتقبل أعمال الصيام والقيام، راجيا الثواب منه والشفاعة من النبي يقول:

لِلْـمَـوْلَا نَـبْـدَأ نـوَجَـهْ نـدَانـا نَدْعُوهْ القَوِيْ العَـزِيزْ الـجَـبَـارْ
يَا صَاحِـبْ الفَضْلْ فَضَلْ شَهْرَنَا صِيَامْ وَ قِيَامْ فِي السِرْ وَ جِهَارْ
تَقَـبَـلْ دَعْـوَتْـنَا يَـوْمْ الـمُـنَـا مِفْتَاحْ كْتَابْنَـا وَقْـتْ الإِعْـصَـارْ
رَحْـمَـةْ الإِسْـلاَمْ بِيـهَا زَكِـيـنَـا أُكْـتُبْ صَـلَوَاتْنَا تَـفْـدِي لَـعْـمَـارْ
وَالشَهَادَة الشَافْعَة عَـنْـدْ نَـبِـيِنَا ثَوَابْ صِـيَـامْـنَـا مِلْـكْ الـقَـهَارْ[2]

حيث يرحب الشّاعر بحلول شهر رمضان، ويشير في فضله على سائر الشهور بما فيه من الصيام والقيام والدعاء، فهو شهر للعبادة والروحانيات.

ويستغل الشّاعر المناسبة للدعاء من عتق النار ذاكرا وضع الذين عاشوا قبلنا، وأنهم كانوا غافلين عن طاعة الله جاهلين أفضال الخالق عليهم، ظانين أنه ليس هناك حساب وعقاب في اليوم الآخر، ولهذا فشهر رمضان فرصة للتوبة والغفران:

يَارَبْ وَيَا عَظِيمْ خَفِفْ حَمَلْنَا حِـمْـلْ ثْـقِـيـلْ نِـهَـايْـتُـهْ نـَارْ
أسْتَهْزُوا الكَثِيرْ عَاشُـوا قَبْلَنَا مَا عَمْلُوا حْسَـابْ لْهَـذِيـكْ الـدَارْ
جَهْلُـوا أَفْضَالْ الرَّبْ عْـلِـينَا فِي الظَاهِرْ اِسْلاَمْ وَ البَاطِنْ كُفَارْ
ظَـنُوا مَكَـأْنَشْ مُحَـاسَبْ لَنَا وَاتَنَسَاوْ لَوْ كَانْ يَأْخُـذْ بِالْأَبْصَـارْ[3]

(1)- أحمد تيتبرت: أنظر ترجمته في ملحق تراجم الشعراء.

(2)- أحمد تيتبرت: ق (رمضان) أنظرها في: ظل التلال، شعر وأمثال، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2003، ص 32.

(3)- أحمد تيتبرت: ق (رمضان)، ص 33.

ويستغل الشّاعر هذه المناسبة للدعوة بالتمسك بالقرآن وتلاوته للتعبد ولتقويم السلوك، ويشير إلى أن المسلمين ابتعدوا عنه، لأن الدنيا غرتهم بملذاتها واتبعوا الدرهم والدينار، فشغلتهم عما فيه من هداية.

وقد ربط الشّاعر بين شهر رمضان والقرآن، لأن رمضان هو الشهر الذي نزل فيه جبريل على النبي في غار حراء بآية إقرأ، أول ما نزل من القرآن[1].

يقول الشّاعر:

مَلَذَاتْ كَوْنَـكْ يَالْـعَالِي غَـرَتْـنَا
تَبَعْـنَا فِيـهَا حْسَـابَـاتْ الِـديـنَارْ
مَاخَدَمْنَاشْ اللِي وَضَعْتُه يَرْشَدْنَا
الكَنْزْ الصَافِي[2] الغَانِي بِالأَوْتَارْ[3]
وَاللِي مِنْ بْلاَ الـدُنْيَا يَـنْـقَـذْنَـا
وَاللِي بِسْبَابُهْ رُحْنَا فِي الأَوْعَـارْ
كَـرِيمْ القُـرْآنْ وَاحْـنَـا كَـذَبْـنَـا
تَكْذِبَـةْ الصُـغْرْ نَدْمَـة لِلْـكِبَـارْ[4]

ويعتبر الشّاعر الصيام مدرسة تعلم النّاس الصبر والتوبة وتهذيب النفس "فرمضان هو المدرسة التي يجدد فيها المسلم (حياته) ودورة يُقْبِل بها المسلمون على عالم جديد، ويخلفون وراءهم عالما آخر، إنهم يقبلون على عالم جديد بهمة جديدة وروح جديد وانتعاش جديد، وأمل يرتفعون به عن أن تكون الدنيا أكبر همهم ويتذكرون فيه أن الآخرة ورضوان الله فيها هي الهدف الكبير الذي لا ينبغي أن يغيب عن قلوبهم"[5].

---

(1) القرآن: العلق: 1-5: "إقرَأْ باسْمِ ربك الذي خَلقق، خَلَقَ الإنْسَانَ من عَلَق، إقرَأْ وربّكَ الأكرم الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم".

(2)- الكنز الصافي: القرآن.

(3)- أتى شاعر بهذه الكلمة (الأوتار) للضرورة الشعرية فقط، فهي متناسبة المعنى.

(4)- أحمد تيتبرت: ق (رمضان)، ص 33.

(5)- سعيد حوى: الإسلام، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط5، 2005م، ص 177.

يقول الشّاعر:

سَهَلْ يَا رَبِي الصَوْمْ ايقَرِينَا
نَكْسَبْ رِضَاكْ يَا الكَرِيمْ الغَفَارْ
نَهْدِيكْ أَرْوَاحْنَا وَاَشْفَـعْ فِينَا
اَمْنَـحْنَا رِضْوَانْ عِبَادِكَ الأَبْرَارْ [1]

ويدعو الشّاعر: "لأن الدعاء من مستلزمات العبادة إذ هو الصلة التي تربط بين الإنسان وخالقه"[2] ولكنه يدعو متوسلا بالأنبياء محمد وإبراهيم ونوح أن ينجو يوم القيامة وأن ينال الجنة. فهي مفتوحة في هذا الشهر. وأن تكتمل فرحته بصلاة العيد وما يترتب عنها من زيارة الأهل والأقارب والمقابر. وهي أمنية كل الصائمين، وهي آثار اجتماعيّة لهذا الشهر، فهو شهر الخير والبركات وفيه يعطف الغني على الفقير كما يسود فيه التكافل الإجتماعي بكل مظاهره المعروفة في المجتمع الجزائري:

بِجَاهْ الأَنْبِيَـاءْ اللِي سَبْقُـونَا بِــجَــاهْ الـرَسُـولْ أَحْـمَدْ المُخْتَارْ
بِجَاهْ إِبْرَاهِيـمْ اللِي سَـمَانَـا مُسْلِمِـيـنْ وَزَادْ حَـرَرْنَـا بِطْـهَـارْ
بِـجَـاهْ نُوحْ مُـولْ السَفِـينَة تَشْـفَـعْ لِـجَـمِيـعِنَا يَوْمْ الإِعْصَارْ
أَحْنَا مَا طَلَبْنَا، بَابْ الجَنَة مَفْتُوحَــة لِلْصِّـيَامْ مَفْرُوشَة بِالأَنْوَارْ
بِصَلاَةْ العِيدْ تَكْمَلْ فَرْحَـتْنَا نَـفْـرَحْ بِـثَـوَابْـنَـا عِـنـدَ الإِفْـطَـارْ
بِزِيَارَةْ الأَهْلْ نَخْتَمْ وَاجَـبْنَا حَامْـدِيـنْ الله عَالِـمْ بِـالأَسْـرَارْ [3]

ومن الشّعراء الذين هزتهم مناسبة رمضان الشّاعر علي معريش[4] الذي يقول مرحبا بشهر رمضان شهر الصيام والقرآن:

---

(1)- أحمد تيتبرت: ق (رمضان)، ص 34.

(2)- عفيف عبد الفتاح طبارة: روح الدين الإسلامي، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة6، 1964م، ص 194.

(3)- أحمد تيتبرت: ق (رمضان)، ص 34.

(4)-علي معريش: أنظر ترجمته في ملحق تراجم الشعراء.

شَـهْـرُ رَمَـضَـانْ هَاهُـوْ أَقْـبَلْ يَا مَرْحْـبَا بِـيــهْ شَـهْرْ مُـبَارَكْ
ذَا ضَـيْـفْ الرَحْمَنْ بَيْتَـنَا نْـزَلْ أُمَــةْ الإِسْـلَامْ تَـفْرَحْ بَاصْـيَامَكْ
فَفِيـكْ القُرْآنْ عَ الرَسُـولْ اَنْـزَلْ فَرْحِـي وَ سْعَـدِي اْبْرُؤْيَـتُهُ هْلَالَكْ
هَذِي غِيبَة يَا الشَهْـرْ المُفَضَلْ عَنْدِي مُدَةْ عَامْ مَا شَفْـتْ اَخْيَـالَكْ
أَهْلَا بِـكَ يَا الشَـهْـرْ الـمُبَجَـلْ ثُمَ السَهْرَة فَـالْـجوَامَـعْ تَـحْلَى لَـكْ
فَـفِيكْ الْقُـرْآنْ تَقْـرَا وَ اْتْـرَتَلْ كْــلَامْ الإِلَــهْ لَـيْــلَكْ وَ أَيَـامَكْ[1]

فالشّاعر في بساطة في المعنى، ووضوح في الأفكار، يظهر فضل شهر رمضان، وأنه ضيف الرحمن نزل على الأمة الإسلامية ففرحت به واستقبلته استقبالا حسنا بصيامه وقراءة القرآن وتقديم الأعمال الصالحة.

ويوصي الشّاعر النّاس بصيامه، وأن يغتنموا الشهر لتقديم الطاعات و الدعاء إلى الله طمعا في رحمته وجنته، وكعادة الشّاعر في جل قصائده، يقدم دائما النّصح والإرشاد للآخرين، وهذا نابع من تكوينه الديني، ولا ننسى أنه خريج المدرسة الإصلاحية في الجزائر، فهو من طبقة عبد الرحمن شيان، وأحمد سحنون وغيرهما من العلماء المصلحين[2]:

يَا عَاقَلْ نْوَصِيكْ صُومُوا بِالْإِيمَانْ
أَوْ عَ الغِيبَة وَ الزُورْ أَحْكَمْ لْسَـانَكْ
رَاهْ ضِيفْ خْفِيفْ بِالْرَحْلَة يَعْـجَـلْ
بِالْقِيَـامْ أَنْـتَ اْتْـكَمَـلْ إِسْــلَامَـــكْ

(1)- علي معريش: ق (تحية ووداع لشهر رمضان المعظم).

ملحوظة: ورد في مطلع القصيدة المخطوطة مايلي: " وفي سنة 1960 م، والثورة الجزائرية قد بلغت أوج عنفوانها وقوتها وقاربت من احراز النصر على المستدمر الفرنسي الطاغي، وعمت كل شبر من أرض الجزائر الحبيبة الصامدة المجاهدة، وجاء رمضان المبارك 1379 هـ/1960 م، فألهمني الله المنظومة التالية." وهي هذه القصيدة.

(2)- للشاعر معرفة شخصية بهؤلاء الأعلام، والشاعر المصلح أحمد سحنون هو الذي نصّبه إماما بمسجد قريته بالأربعاء.

* مقابلة شخصية مع الشاعر في زيارة خاصة له ببيته بمدينة الأربعاء، بتاريخ 31 مارس 2011 م.

يَـتْـــبَـقَــى أَيَـــــامْ يَـــرْتَـحَلْ
يَصْعَدْ لِلْرَحْمَنْ شَــاهَـدْ بِأَعْـمَـالَكْ
إِذَا صُـنْــتْ الصِيَامْ لِلْجَنَة تَدْخَـلْ
دَارْ الْـصَابِرِيـنْ يَـطْيَــابْ اَمْقَامَكْ (1)

وللشّاعر نفسه قصيدة أخرى، يشيد فيها بالصائم منوها بالعمل الذي يقوم به، وكله يتطلب الصبر والشجاعة والإيمان، وإنه بهذا العمل يتغلب على النفس والشيطان، وأن الصيام يعلمه الصدق وتجنب الكذب، فهو مدرسة للنفوس كما سبق وأن أشرنا آنفا، فالشّاعر يحلل لنا نفسية الصائم فيقول:

وُجُوهْ مِنَ الصَوْمْ صَارَتْ مُصْفَرَا أُوْ تَرْكَتْ فَالنْهَـارْ مَا لَـذَ وَ طَـابْ
صَامَتْ لِلْرَحْمَنْ صَاحِبْ القُـدْرَا أُو صَـلاَتْ القِيَـامْ تَرْجَـى فَالثَـوَابْ
الصَايَمْ شُجَـاعْ مَا هُـوَ مَـسْخَـرَا وَ اَتْغَلَبْ عَالنَفْسْ وَ إِبْلِيسْ الكَذَابْ
فِي الأَعْمَالْ مَـا يَـعْـرَفْ غَـدْرَا أُوْ صَدْوقْ اِلِسَانْ مَا هُوشِي كَذَابْ
فَالقِيَامَة يَكُونْ فَالْـجَـنَة الخَـضْرَا أُوْ يَفْتَحْ لَهُ رِضْوَانْ جَمِيـعْ الأَبْـوَابْ(2)

فالشّاعر يظهر أخلاق الصائمين المتمثلة في عدم الغدر والصدق في الحديث، وتلك مقاصد الصيام ومقاصد الدين عموما. ثم تتجلى ثقافة الشّاعر الدينية في تناص قوله بحديث رسول الله الذي يقول فيه " في الجنة باب يدعى الريان يدعى له الصائمون فمن كان من الصائمين دخله ومن دخله لم يظمأ أبدا"(3) يقول الشّاعر في هذا المعنى:

مَنْ بَابْ الرَّيَانْ تَدْخُلْ ذَا الزُمْرَا كِمَا قَالْ اَرْسُولْنَا زِينْ الْخِطَابْ

(1)- القصيدة هي (وجوه من الصوم صارت مصفرا)، مخطوطة جاء في مناسبتها ما نصه: "زرت العاصمة ذات يوم من أيام رمضان المعظم أي 23 رمضان 1420هـ الموافق ل: 1999/12/31م، وبتأمل وملاحظة وجوه الصائمين من المؤمنين قلت ما يلي بعنوان"، هكذا كتب الشاعر مقدماً لقصيدته، أنظر صورة للقصيدة في ملحق الصور في نهاية هذه الرسالة.

(2)- علي معريش: ق (تحية ووداع لشهر رمضان المعظم)، مخطوط.

(3)- رواه الشيخان عن سهل بن سعيد.

أنظر: سعيد حوى: الإسلام، ص190.

ويقرن الشّاعر بين الصيام وزكاة الفطر وصلاة العيد وكلها أعمال تعبدية مرتبطة ببعضها البعض ولا يمكن الفصل بينها، ومن يقوم بها كاملة سيكون جزاءه الفوز بجنة الرضوان، وذلك أقصى ما يتمناه العابد:

وَاللِي صَلَى أُو مَدْ أَزْكَاةْ الفِطْرَا
يَغْفَرْ ذَنْـبُـهُ خَالْـقِـي رَبُ الأَرْبَـابْ
واللِي صَلَى الْعِيدْ فِي هَذَا الَمَرَّةْ
إِيفُوزْ مِنْ الرَحْمَنْ بِالْأَجْرْ وَ الثَّوَابْ[1]

ويرصد الشّاعر في بائيته كل مظاهر العبادة التي يتقرب بها أفراد المجتمع في شهر رمضان من صلاة التراويح وتقديم زكاة الفطر وصلاة العيد.

هكذا عبر الشّعراء عن فرحتهم وسعادتهم بهذه المناسبة الدينية التي يسعد بها جميع المسلمين في أنحاء المعمورة .

1-2-2- الحج:

الحج من المناسبات الدينية التي تعد أساسية في حياة المسلم، إذ هو أحد أركان الإسلام الخمسة، ومن ثم فلهذه المناسبة أثر فعال على حياته، فبأدائه له يكون كما يقول المعتقد الشّعبي قد غسل الإنسان ذنوبه من الآثام.

والمسلم الذي يقوم بأداء هذه الفريضة يحظى بمكانة اجتماعيّة بين الأهل والأصدقاء: "لأن من يحج إنما يفعل فريضة لا يجبره أحد على أدائها، ومن هنا يعتبرها النّاس دليلا على التقوى والتطهر من الذنوب"[2].

والحج لغة القصد إلى مُعَظَم، وفي الشرع الإسلامي قصد البيت الحرام مكة للعبادة، والحج من الشؤون الدينية التي كانت تعرف من أقدم العصور عند جميع الأمم.

(1)- علي معريش: ق (تحية ووداع لشهر رمضان المعظم)، مخطوط.

(2)- عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره و اتجاهاته الفنية، ص 251.

وكان العرب قبل الإسلام كسائر الأمم يحجون إلى البيت الحرام الذي بناه إبراهيم وابنه إسماعيل في مكة[1]، فلما جاء الإسلام أقرّ الحجّ، وعندما قويّ طهّر الكعبة من جميع مظاهر الشرك والجهل والوثنية[2]، وأمر المسلمين بأن يحجوا إلى البيت الحرام، كما اعتبر الإسلام "الحجّ وسيلة لتحقيق الفوائد الروحية والأدبية والاجتماعيّة والإقتصادية"[3]، فهو مؤتمر عالمي سنوي يلتقي فيه المسلمون من كل أنحاء العالم[4]. فحب هذه الأماكن والتشوق إليها، وحب الرسول والدين الذي ظهر فيها وشعّ من أرجائها، فمكة مهبط الوحي والمدنية حَمى هذا الوحي[5]. جعل الشّعراء يتشوقون ويحنّون إلى هذه البقاع المقدسة، "وأما زيارة مقام الرسول الأكرم فقد أتاحت لكثير من الشّعراء أن يعبروا عن شوقهم وحنينهم للبقاع المقدسة وما يعانون من ذلك الشوق وهذا الحنين[6]" لأن للأماكن المقدسة في نفوس الشّعراء والنّاس عامة تقديرا خاصا، والذي بين أيدينا منه يدل على مشّاعر فياضة تجاه موطن الرسول عليه السلام[7].

ولقد عبّر الشّعراء – شعراء متيجة – عن هذه المناسبة في أكثر من موضع، ومن نماذج ذلك قول أحمد باجي[8] مخاطبا الحاج أو زائر مكة، يوصيه بأن يصلي في مقام إبراهيم، لعله بهذا العمل يتحلّل من الذنوب، وأن يلتزم بمواصفات الحاج ولا يرجع كسابق عهده، يقول في قصيدة (زاير مكة)[9] ما نصه:

---

(1)- عفيف عبد الفتاح طبارة: : روح الدين الإسلامي، ص251.

(2)- أنظر: المرجع نفسه، ص 251.

(3)- المرجع نفسه، ص251.

(4)- القرآن: الحج 27-28 "وأذّن في الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كلّ فج عميق، ليشهدوا منافع لهم ويذكروا اسم الله في أيام معلومات على ما رزقهم من بَهِيمة الأنعام، فكلوا منها وأطعموا البائِس الفقير".

(5)- أنظر: عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 433.

(6)-عباس الجراري: الزجل في المغرب، ص 493.

(7)- أنظر: عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 433.

(8)- أحمد باجي: أنظر ترجمته في ملحق تراجم الشعراء في آخر هذه الرسالة.

(9)- أحمد باجي: ق (زاير مكة) نظمها بتاريخ 7 رمضان 1428هـ الموافق ل: 09 أكتوبر 2007، (مخطوطة).

يَا زَايِرْ لْـبِـيـتْ[1] مَـكَـة رُوحْ تَصَلِي فِي المْـقَامْ[2]
لَعَلَـكْ تْصِـيـبْ[3] فَـكَـةْ[4] مِنْ ذَا الـذْنُوبْ وَالـحَــرَامْ
مِنْ هَذَا الفِعْلْ غِيرْ بَرْكَا[5] وَاْسْكُتْ مَاكَانْشْ الــكْلاَمْ
اِبْلِيـسْ اَبْـنَى لِيكْ شَرْكَهْ[6] اِيْزَيَنْ لَـكْ فِـي الحَـــرَامْ
عَنْدَ الله مَـاكَـانْ سَـلْكَـهْ[7] تَتْحَاسَبْ ثُمَّ[8] بِالــتَـمَامْ
اِبْــنْ آدَمْ ذِي الْـهَـلْـكَـهْ مَـا يَـنْـفَـعْ حَتَى الْكَـلاَمْ[9]
الـتَـوْبَـة هِـيَ الـفَـكَـهْ اَفْـطَـنْ مِـنْ هَذَا الْمَنَامْ[10]

والشّاعر استغل المناسبة ليدلي بنصائحه " فالدين النّصيحة"[11] وهي الإقلاع عن الذنوب وعدم إتباع الشيطان، لأن كل هذه الأعمال سيحاسب عنها الإنسان في اليوم الآخر، فما عليه إلا التوبة والإياب إلى الله. وما الدنيا مهما طالت أيامه فيها إلا حلما أوعلى حد قوله "مناما"، فلا يغتر بها لأنها لا تدوم. ولذلك يجعل زوار مكة الحج هو التوبة النّصوح. ومن ثم يستنكِرُ النّاس الأعمال غير المقبولة وخاصة إذا صدرت عن حاج. لأنه " من حج لله فلم يرفت ولم يفسق رجع كيوم ولدته أمه"[12].

وإذا كان الحج رمزا على "استسلام الإنسان لله إذا بلغه أمر الله بواسطة رسوله (ص) إذ ينفذ الأمر بصرف النظر عن المعنى العملي لهذا الأمر، وما الطواف،

---

(1)- لبيت مكة: البيت الحرام.
(2)- المقام: مقام سيدنا إبراهيم عليه السّلام.
(3)- اتصيب: تجد.
(4)- فكة: مسلك، مخرج، تجاه...
(5)- بركا: يكفي.
(6)- شركة: فخ.
(7)- سلكة: نجاة، هروب.
(8)- ثمّ: هناك يوم القيامة.
(9) هذا المنام: الغفلة، شبه الشاعر الدنيا بالمنام.
(10)- أحمد باجي: ق (زاير مكة)، مخطوط.
(11)- حديث نبوي شريف.
(12)- رواه الستة إلاّ أبو داود.

والوقوف، والسعي، والحلق، والتقصير وغيرها من أعمال الحج، إلا رمز استسلام المسلم لأمر الله و تسليمه له"[1]. والحج كذلك يرمز إلى " وحدة الأمة الإسلامية بصرف النظر عن الأجناس والألوان والأوطان، فوحدة المسلمين نابعة من عقيدتهم ودينهم وشريعتهم"[2].

وإذا كان الحج " مدرسة يرتفع بها المسلم إلى آفاق أرقى وأعلى[3]" ويتعلم بها أن يعيش في عبادة دائمة[4] فإن كل مسلم وانطلاقا من مفهومه للحج، يشتاق إلى زيارة البيت الحرام، ليتعلم من هذه الزيارة دروسا كثيرة: يتعلم بها أن يكون لطيفا ورحيما، وكبح عواطفه وإلجام نزواته، كما يتعلم دروسا من الإخشيشان وتجثم الصعاب، والعبودية لله، ويتعلم كيف ينفق في سبيل الله دون مقابل، كما يتعلم كيف يعظم ما عظمه الله، وكيف يحقر ما حقره الله.[5]

ولعلّ الشّاعر أحمد بن عربية يعبّر عن كل من يتمنى زيارة البيت الحرام، في قصيدته (قلبي شايق زيارة)[6] وهي قصيدة طويلة، يجمل بنا أن نثّبت منها بعض المقاطع يقول:

قَلْبِـي شَـايَـقْ زْيَـارَةْ الـمَـكَـةْ وَ لَـوْ مَـرَةْ
عَنْـدْهَا قَـلْبِـي يَـبْـرَى مَنِي تَنْطْفَى هَذِهِ النِيرَانْ
وَاشْ اَنْشُوفْ وَاشْ نَرَى فَـالـصَـفَـى وَ الـمَـرْوَى
مَـنْ بِيـرْ زَمْـزَمْ نَـرْوَى الكَعْبَة وَ قَبْـرْ الـعَدْنَـانْ[7]

فالشّاعر يعيش حالة شوق لزيارة البيت الحرام. فهو يتمنى الزيارة ولو مرة واحدة في العمر، لكي يُتم أركان دينه، ثم يبين القصد من هذه الزيارة وهو طلب العفو والغفران:

(1)- سعيد حوى: الإسلام، ص 191.
(2)- المرجع نفسه: ص 191.
(3)-المرجع نفسه، ص 191.
(4)- المرجع نفسه، ص 191.
(5)- المرجع نفسه، ص 192.
(6)- أحمد بن عربية: قصيدة (قلبي شايق زيارة) تتكون من 52 بيتاً، مخطوطة، أنظرها في الملحق.
(7)- أحمد بن عربية: المصدر نفسه، مخطوط.

الْحَجَاجْ أَفْوَاجْ أَفْوَاجْ سَايْـرِينْ أَمْـوَاجْ أَمْـوَاجْ
قَاصْدِينْ مُولاَةْ التَاجْ[1] طَالْبِينْ الْعَفْوْ وْ الْغُفْرَانْ[2]

ويطلب الشّاعر من الله أن لا يحرمه من زيارة بيته هو وجميع إخوانه، يقول:

لاَ تَحْرَمْنِي يَا رَبِي وَفَقْنِي يَكْمَلْ رَغْبِي[3]
إِلَيْكَ وَجَهْتُ طَلَبِي أَنَا وَجَمِيعْ الإِخْوَانْ[4]

و لأن من يحج إنما يفعل ذلك مختارا لا يجبره أحد عن فعل ذلك، وفي هذا دلالة على شدّة إيمانه و تقواه، وفي هذا المعنى يقول الشّاعر:

قَصْدِي عَازْمْ اَنْــرُوحْ لِيهَا[5] بْقَلْبِـي مَـشْـرُوحْ
أَمْـرْ الدُنْيَـا اَنْـلُـوحْ[6] الإِسْلاَمْ فَاسَــخْ الأَدْيَـانْ
الحُجَاجْ لَبَاوْ وَ طَتَافُوا لله وَ الــرَسُــولْ وَفُــوا
لِكُلْ صَلاَةْ اِصْـطَتفُوا غَنْمُوا الأَجْـرْ وَ الإِيـمَـانْ[7]
القُـرْآنْ يَتْـرَتَـلْ تَرْتِيـلْ وَ الدُمُوعْ عَلَى الْخَدْ تْسِيـلْ
يَشْفَـى القَلْـبْ العَـلِيـلْ وَ يَرْفَعْ شَـانْ التَائِـبِـيـنْ
هَاذِي[8] مُدَة وَأَنَا رَاجِي بِالزِيَـارْة قَـلْـبِي إِفَـاجِـي[9]
نَرْتَاحْ اَنْصِيبْ عِلاَجِي سَـهَـلِـي يَـا رَحْـمَـانْ[10]

---

(1)- مولات التاج : مكة المكرمة، التاج هي الكعبة الشريفة.
(2)- أحمد بن عربية: ق (قلبي شايق زيارة)، مخطوط.
(3)- رغبي: رغبتي، أمنيتي.
(4)- أحمد بن عربية: ق (قلبي شايق زيارة)، مخطوط.
(5)- ليها: بيت الله الحرام
(6)- انلوح: أرمي، أتخلى
(7)- أحمد بن عربية: ق (قلبي شايق زيارة)، مخطوط.
(8)- هاذي: هذه.
(9)- إفاجي: ينشرح.
(10)-أحمد بن عربية: ق (قلبي شايق زيارة)، مخطوط.

وقد تناول الموضوع نفسه، ولكن مع جزْيِئَات أخرى وأغراض كثيرة مثبوتة في نص الشّاعر "أحمد عايدة الفطان"[1] في قصيدته: (يا عظيم العظماء)[2] طلب فيها من الله أن يسهل له، زيارة البقاع المقدسة، مكة والمدينة ليؤدي الشعائر، كزيارة مقام ابراهيم، والسعي بين الصفا والمروة وزيارة المدينة وجاء ذلك في قوله:

يَـا خَـالَـقْ آدَمْ وَ حَـوَاءْ يَا مُسْتَجِيبْ الـدَعْوَى
سَهَلِي مِنْ حَوْضْ الْنَبِي نَرْوَى يَا سَمِيـعْ يَـا كَـرِيـمْ
نْـزُورْ الـكَـعْـبَـة بِـزَهْـوَةْ مَكَة وَ المَدِينَة لنَهْوَى
نَمـْشِـي لِـصَـفَـا وَ الْمَرْوَى وَاَنْزُورْ مَقَـامْ اِبْرَاهِيـمْ
لْلْمَدِيـنَـة خَـطْوَى بِـخَطْوَى عَلَى مَكَة قَلْبِي اَتَكْوَى
يَـوْمْ الـقِـيَـامَـة غَـدْوَى سَكْنِي جَنَـةْ الْنَـعِـيـمْ[3]

يذم الشّاعر الدنيا على عادة رجال الصوفية وأنها لا تساوي شيئا ولعله استمد هذه الفكرة من الحديث " لو كانت الدنيا تساوي جناح بعوضة ما سقى الله الكافر جرعة ماء"[4] من ثم أصبح الشّعراء يذمون الدنيا، وأنها أخذت النّاس إلى الهاوية ولا يتم الإنتصار والتغلب عليها إلا بالرجوع إلى الله والتوبة، يقول:

اَلدُنْيَا اَرْخِيسَة مَا تَسْوَى غَلْطَـتْنَا وَاَدَّانَا[5] لْهْـوَى
لاَ حَـوْلَ وَ لاَ قُـوَةَ اِغْفِرْ لِي يَا عَـظِـيـمْ
التَـوْبَـة هِـيَ الـدْوَى[6] مَنْ غِيرْهَا مَكَـانْ سْـوَى[7]
يَـا لـدُّنْيَـا يَـا الْـعَـدُوَة لِبْغَاكْ[8] تَدِيهْ[9] لِلْجَحِيمْ

---

(1)- أحمد عايدة الفطان: أنظر ترجمته في ملحق الشعراء.
(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (ياعظيم العظماء)، أنظرها في الملحق الشعري.
(3)- أحمد عايدة الفطان: المصدر نفسه، مخطوط.
(4)- حديث نبوي شريف.
(5)- ادانا: أخذنا.
(6)- الدوى: الدواء.
(7)-سوى: بدون قيمة.
(8)- لبغاك: من أرادك.
(9)- تديه: تأخذيه.

رَانِـي قَـدَمْـتْ شَـكْـوَى يَالله سَـوينــي نَسْــتْـوَى
الظَلاَمْ رَجْعُولِي أَضْوَى[1] اَهْدِينَا الصِرَاطْ المُسْتَـقِيـمْ[2]

لا فرق بين هذه القصيدة والقصيدة السابقة أي قصيدة "أحمد بن عربية" فكلاهما يتجه إلى ذكر المعاني العامة التي يعرفها الجميع، كزيارة الأماكن المقدسة وهو وصف ظاهري. لا يشيران إلى دلائل أو مقاصد زيارة هذه الأماكن، أو ما الهدف من الإلتزام بزيارة هذه الشعائر، وبالتالي الإشادة بسمو ورفعه مبادئ هذا الدين، ومنها أداء مناسك الحج وماترمز إليه من إتحاد و تضامن، كونه ملتقى يجمع جميع المسلمين على كافة أجناسهم يلتقون في هذا المكان يتدارسون فيه مشاكلهم ويشخصون حالهم وواقعهم، لعلهم يجدون حلولا لما هم فيه من تأخر وانحطاط. إلى غير ذلك من مقاصد الحج فضلا عن كونه عبادة وأداء الشعائر، كل هذا الإدراك بعيد عن مؤهلات الشّاعر الشّعبي فتراه يقدم في قصائده ظواهر الأشياء بدل الغوص في الباطن، ذلك أن " ثقافته لا تؤهله لهذا الفهم ولا تساعده على أن يتعمق جوهر الإسلام ومثله والتشريعات التي جاء بها"[3] ومن هنا كانت قصائده تنصب على الجانب المادي وحده فقط، فيما عدا لمحات قصيرة من الجوانب الأخرى.

ويمكن القول مع عبد الله ركيبي، بأن الشّعراء الشّعبيين، قد نظروا إلى الأماكن المقدسة من ناحية العاطفة الدينية البحتة، بصرف النظر عن جوهر الدين الذي أعطاها هذه الميزة الخاصة. ولم يعنوا كثيرا بالزاوية الأخرى التي عنى بها شعراء الفصيح من اعتبارها مهدا للدين الحنيف، وما أتى به من مبادئ حررت الإنسان.

وهذا طبيعي بالنسبة للشعراء الشّعبيين، فبعضهم تفكيره الصوفي يسيطر على عقله ووعيه، وبعضهم من البساطة والسطحية بحيث لا يستطيع أن يغوص في الدين و مثله وأهدافه الاجتماعيّة والفكرية والروحية.[4]

---

(1)- أضوي: الضوء.

(2)-أحمد عايدة الفطان: ق (ياعظيم العظماء)، مخطوط

(3)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 384.

(4)- المرجع نفسه، ص 438.

ومن الشّعراء الذين عبروا عن المناسبة نفسها، الشّاعر علي معريش[1] في لاميته التي يتحدث فيها عن زائر بيت الله الحرام، مصورا الذهاب، وهو في هذا التصوير يرصد لنا صورة الحجّاج الجزائريين وكيف يغادرون بلدهم متوجهين إلى البقاع المقدسة، وكيفية توديعهم من قبل أهاليهم، كما يعبر عن سعادتهم وهم يتطلعون إلى أطهر مكان يتطلع إليه كل الأتقياء في الأرض، فهو مهد النبوة ومقام سيد الخلق، فهم في أطهر أرض وأجل يوم يمر عليهم في حياتهم وهو يوم عرفات.

كل هذه المعاني تحضر الحجّاج وهم يتأهبون للمغادرة، إلا أن الشّاعر لم يشر إلى كل هذه المعاني التي تعتمل في صدور الحجّاج، واكتفى بنقل صورة خارجية مادية كعادة الشّعراء الشّعبيين المولعين بتصوير ظواهر الأشياء.

إنه يرصد لنا في قصيدته (ذَا رْكَبْ الرَحْمَنْ عَ الْحَجْ اَمْعَوَلْ) صورة فولكلورية، تعكس ثقافة المجتمع – الجزائري– وكيف يتعامل أفراده مع هذه المناسبة، وأول ما ركز عليه الشّاعر هو اللّباس، وهذا الأخير كما هو معروف جزء من هوية المجتمع وشخصيته، " فاللّباس الشّعبي يمتاز بكونه تعبيرا دينيا أواعتقاديا أوطبقيا أو إقليميا"[2] والشّاعر ذكر لنا أنواعا من الألبسة الشّعبيّة الرجالية الجزائرية، وهي جزء أوامتداد للألبسة الجزائرية التقليدية، المتمثلة في (البرنوس)، و(الشاش) و(العباءة) ذات الجودة فهي (مصنوعة من حرير) كما تمتاز بالغلاء (فالسومة غالي) .. ولهذا اهتم علماء الفولكلور باللّباس لأنه " أمر مهم وضروري نظرا لما يختزنه اللباس من فنّون وقيم وعادات وتقاليد"[3] ومناسبة "مقدسة" مثل هذه، تستدعي كل ما هو ثمين وغالي من الألبسة.

(1)– أنظر ترجمة الشاعر في ملحق الخاص بتراجم الشعراء في آخر هذه الرسالة.

(2)– عزام أبو الحمام المطور: الفولكلور، التراث الشعبي، ص 93.

(3)– المرجع نفسه، ص 93.

يقول الشّاعر:

رَاهُمْ صَدُّ[1] شَرْقُوا[2] نَحْـوَ الْمُرْسِـلْ[3]

بَابْرَانَسْ[4] هَمَّهْ[5] أُو شِيشَانْ[6] اَتْلَالِي[7]

وَاْعْبَيَاتْ[8] اَحْرِيرْ خَالَصْ، مَتْفَصَلْ

وَاتَاهُمْ مَا اَبْهَاهْ فَالْـسُـومَة[9] غَـالِي[10]

هذه صورة فولكلورية مازال المجتمع الجزائري يحافظ عليها في مثل هذه المناسبات، ثم ينتقل بعدها إلى الصورة المعنوية التالية في صورة تقابل وهي: أن وجوه هؤلاء الحجيج، يتلألأ عليها النور، وإن بعضهم مشغول بالتسبيح والآخر بالإبتهال، والآخر يتوسل بالرسول، والآخر بقراءة و ترتيل القرآن بخشوع، وهي صورة تقابلية تعكس لنا مكانة هذه المناسبة في قلوب الجزائريين، يقول:

وَ الْوْجُوهْ اَتْنَوَرْ مَا اْبْهَى ذَا الْمَحْفَلْ

ضْيُوفْ الرَحْمَنْ يَرْضَاهُمْ بَالِي

ذَاكْ بِـالتَسْبِـيـحْ هَـذَا يَـبْـتَـهَـلْ

وَفَقْنِـي يَـا رَبْ يَـا مُـتَـعَالِي

اَحْفَظْنِـي وَاْرْفَاقْـتِي[11] حَـتَى نُوصَلْ

لِلْكَعْبَة مَقَـامْ طَـيَبْ يَحْلَى لِي

---

(1)- صدّو: ذهبوا.

(2)- شرقوا: نحو المشرق.

(3)-المرسل: الرسول.

(4)- بابرانس: جمع برنوس.

(5)- همة: جميل.

(6)- شيشان: جمع شاش أبيض اللون.

(7)- اتلالي: تلمع.

(8)- اعبايات: جمع عباءة.

(9)- السومة: ثمن.

(10)- علي معريش: ق (ذَا رْكَبْ الرَحْمَنْ عَ الْحَجْ اَمْعَوَلْ).

(11)- ارفاقتي : جماعتي.

وَ آخــر بِـالرَسُـولْ رَاهْ يَـتْـوَسَـلْ
سَيِدْ الأُمَة اَحْبِيبْنَا شَانُه[1] غَالِي
وَآخَــرْ بِــالْـقُـرْآنْ يَـقْرَا وَ يْـرَتَـلْ
قَلْبُـهْ خَـاَشَـعْ صَـدُّو لَا يُـبَالِي[2]

هذا ما يتعلق بالحجيج القاصدين الأراضي المقدسة، أما ما يتعلق بالمنظر العام في المطار، فالشّاعر ينقل لنا صورة ثانية تعكس كذلك جوا فولكلوريا، يشكله الجزائريون وهم يودعون أهاليهم المتوجهين إلى البيت الحرام، ومن عادات الجزائريين وتقاليدهم، أنهم يودعون الحاج في الذهاب ويستقبلونه في الإياب، ومازال التقليد سائرا إلى اليوم، يقول الشّاعر راصدا ذلك الجو والموقف الفولكلوري:

فَالْمَطَارْ اَتْلَايَمْ نَـسْـوَة وَاَرْجَـالْ
وَقْـفُـوا لِلْـوَدَاعْ مَـعَ الأَهَــالِـي
وَاَمْعَاهُمْ حُرَّاتْ[3] بَلْحَـافْ[4] اَمْتَوَلْ
عُنْوَانْ الحَشْمَة أُو سْتَرْ الأَهَالِي
وَاعْلَامَاتْ اَمْزَخَرْفَة تَسْبِي[5] لَعْقَلْ
رَفْعُوهَا الأَبْطَالْ فَالْـوَطَنْ الْغَالِي
ذَا رَكَبْ الرَحْمَنْ عَ الْحَجْ اَمْعَوَلْ
قَدَمْ مَ الْأَمْوَالْ رْخِيـسْ أُو غَالِي
وَدَعْ أَهْلُه كُـلْـهُمْ طَفْلَـة وَطْـفَلْ
مَ الْدَنْيَا وَاشْفَا لْهَا قَلْــبْ خَـالِـي
حُــبْ لِلْإِلَهْ فَالْقَـلْـبْ اَتْـغَلْـغَـلْ
يَا رَبْ يَا خَالْقِي واسْـتَـرْ حَـالِي

---

(1)- شانه: شأنه.

(2)- علي معريش: ق (ذَا رْكَبْ الرَحْمَنْ عَ الْحَجْ اَمْعَوَلْ).

(3)- حرات : نساء حرائر.

(4)- لحاف: نوع من اللّباس كانت المرأة الجزائرية ترتديه في ما مضى.

(5)- تسبي: تأخذ بلب الإنسان.

رَكَــبْ طَــيَارَاتْ لِلــشَرَفْ اَتْقَبَلْ[1]

فِــي مَكَـة عَـشَّـاوْ احَـطْ الرَحَالِيْ[2]

فالشّاعر حشد أفكارا ومعاني عامة، هو وصف ظاهري جاء في أسلوب يخلو من الإنفعال والعاطفة القوية، وهو أقرب إلى النظم منه إلى الشّعر عن الإحساس والإنفعال بالحدث، " لأن داعي الدين، وإن كان الباعث على قول (القصيدة) فإن الإنفعال بالموضوع من الصعب أن يحرك قريحة الشّاعر إلى درجة أن يندمج في تجربة روحية أو نفسية تدفعه إلى التعبير عنها تعبيرا قويا مؤثرا، وهذه سمة غالبة على قصائد كثيرة في هذا المضمار".[3]

إذا كان علي معريش صور لنا في قصيدته السابقة صورة الذهاب إلى الحج، فإن سي قويدر برحماني يصور لنا الإياب منه، إنه يهنئ الحجاج العائدين من البقاع المقدسة بعدما أدوا فريضة الحج، فقد رجعوا بعد ما أدوا شعائر الحج وقضوا مناسكهم، من طواف بالكعبة وسعي بين الصفا والمروة ورمي الحجرات وزيارة قبر الرسول.

يقول مفتتحا قصيدته بتوجيه الخطاب إلى الله والصلاة على رسوله وهو تقليد شائع في الشّعر الشّعبي الجزائري. فمعظمهم قصائد هذا النوع من الشّعر تفتتح بنفس البنية الإفتتاحية، ومن ثمة أصبحت تقليدا يلتجئ إليه الشّاعر في افتتاح قصائده يقول:

صَلُوا صَلُوا يَالْأَخْيَارْ عَلَى نَبِينَا الْمُخْتَارْ

يَشْفَعْ فِينَــا ذِيـكْ الْدَارْ وَ مُولاَنَا يَـرْحَـمُـونْ

نَحَمْدَكْ يَا غَفَارْ نَجِنَا مِــنْ كُلْ أَضْــرَارْ

فِي هَاذِ[4] وَذِيكْ[5] الدَارْ بِجَاهْ الْنَبِي الْمَأْمُونْ

---

(1)- اتقبل: نتجه نحو القبلة.

(2)- علي معريش: ق (ذَا رْكَبْ الرَحْمَنْ عَ الْحَجْ اَمْعَوَلْ).

(3)-عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 130.

(4)- هاذي: هذه.

(5)- ذيك: تلك.

يَا رَبِي صَلِي عَلَيْهْ مَعَ الآلْ[1] وَصَحْبِهِ
وَمَنْ تَابَعْ لِدِيــنِــهْ إِلَـى يَــوْمْ يُـبْـعَـثُـونْ
يَا سَيِدْ[2] يَا وَلْدْ اَخْيَارْ، يَا نَسْلْ الْنَبِي الْمُخْتَار[3]
عَـلَيْكَ فِي كُــلْ اَنْهَــارْ أَلْفْ سَلاَمْ يَكُونْ
بِأَعْدَادْ الْـكَـائِنَـاتْ فِي الأَرْضْ وَ الْسَـمَـوَاتْ
إِلَى يَوْمْ القِيَـــامَـــاتْ حَيْثُمَا كُـنْـتَ تَكُونْ[4]

ثم يدعو الشّاعر للحاج بأن حجه مبرور وذنبه مغفور وسعيه مشكور وتجارته رابحة، وهي تعابير نثرية بعيدة كل البعد عن روح الشّعر، بل هي نفسها التعابير التي يستقبل بها الحاج من قبل أهله ومعارفه، وظفها الشّاعر في نسيج شعره مما جعل نصه هذا أقرب إلى النثرية منه إلى الشّعرية:

فَحَجُكَ مَبْرُورْ وَ ذَنْبُكَ مَغْفُورْ
وَسَعْيُكَ مَشْكُورْ وَ تِجَارَة رَابِحُونْ[5]

ثم يعرض الشّاعر إلى خصال الحاج وما ينبغي أن يكون عليه، بعد أدائه لهذا الركن. ومن خلاله يخاطب الحاضرين، يقدم لهم دروسا في التربية والأخلاق، ولهذا اغتنم تهنئة الحجاج، بتقديم هذه النّصائح والإرشادات لعل الحاضرين يعملون بها.

إِذَا حَجِيتْ بِيتْ الله وَزُرْتْ رَسُولْ الله
نَبِينَا عَظِيمْ الْـجَاهْ زَائِــرُوهْ يَـسْعَدُونْ
وَرْجَعْتْ لِلْمْكَانْ[6] حَامِداً فِي كُلْ ءانْ[7]
رَاضِياً عَنْكَ الرَحْمَنْ طَاهِراً مِنْ كُلْ دُونْ[8]

---

(1)- الآل: آل.
(2)- سيد: الرسول..
(3)- المختار: النبي اسماعيل وأبوه ابراهيم
(4)- سي قويدر برحماني: ق (تهنئة الحجاج الزائرين للحرمين).
(5)- سي قويدر برحماني: المصدر نفسه.
(6)- المكان: بيت الحاج و منزله.
(7)- ءان: آن.
(8)- دون: دني.

فَهَذَاكْ لِلْطَـاعَـاتْ وَأَنْـوَاعْ الصَدَقَاتْ
وَإِعْطَاءْ الهَدِيَـاتْ هُوَ الْـهَادِ فَـاحْمَدُونْ
فَاطعَمْت مِنْ رَزْقَكْ وَ نْـوِيـتْ لِرَبِكْ
هُو الذِي يْجَازِيكْ بِالزِيَـادَة فَـاشْـكُـرُونْ
بَـارَكَ الله فِيـكْ وَ فِـي كُـل رِزْقِـكْ
وَفِي أَهْـل بَـيْـتِك وَمَـنْ لَـكَ تَـابِـعُونْ[1]

ويختم القصيدة مطمئنا الحاج و الذين معه و السامعين، بأن لا يخافوا من الإنفاق، فالأرزاق بيد الله، يرزق البشر وكل الخلق متأثرا بقوله تعالى في مسألة الإنفاق[2]، يقول:

فَالله هُوَ الرَزَاقْ لِلْخَـلاَئِـقْ بِاتِـفَـاقْ
لاَتَخَفْ مِن الإِنْفَاقْ هُو دَايَمْ يَخْلِفُـونْ
كُل النَّاسْ يْحَبُوكْ بِالأَفْوَاهْ وَ يَرْضُوكْ
وَمُولاَناَ نَاصِرُوكْ عَلَى مَن يُخَاصِمُونْ[3]

فالقصيدة منظومة لجملة من القواعد الخلقية، أبداها الشّاعر، فإنه يريد أن يذكر النّاس بأن الحج يتطلب من صاحبه المزيد من الجهد للمحافظة على المرتبة التي وصل إليها الحاج، ولا يعود بعد عودته من الأراضي المقدسة، إلى سابق عهده، إلى الأعمال المشينة، وإلاّ بطل حجّه وكأنه لم يصنع شيئا، كما يبيّن مكانة الحاج الاجتماعيّة بأن النّاس تحبه وتحترمه فضلا عن الحظوة التي ينالها عند خالقه.

وهو بتقديمه هذه النّصائح نراه مندمجا في المجتمع يعبر عماّ يمكن أن نطلق عليه روح الشعب والجماعة، فيصبح الشّاعر (بهذا الوصف) لسان عصره الذي يعيش فيه، فهو ممتزج بالشعب في كثير من الأوقات يحس بنبضاته ويخفق قلبه لأي نذر أو سحب قد تغطي سماءه[4].

---

(1)- سي قويدر برحماني: ق (تهنئة الحجاج الزائرين للحرمين).

(2)- يقول القرآن: " وَمَا أَنفَقْتُم مِّن شَيْءٍ فَهُوَ يُخْلِفُهُ وَهُوَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ"، سورة سبأ الآية 39.

(3)- سي قويدر برحماني: ق (تهنئة الحجاج الزائرين للحرمين).

(4)- أنظر: عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 440.

الفصل الرابع

شّعر الغزل المتيجي

1- شّعر الغزل المتيجي:

أصل مصطلح الغزل من الغزل الذي هو مصدر غَزَلَ ومغزول جمع غزول. بمعنى صناعة الغزل أو النسيج، كما يعني الغزل اللّهو مع النساء، وتغزل بالمرأة أي حادثها متوددا إليها ومظهرا إعجابه بها ومادحا محاسنها[1].

إن الغزل فنّ من فنّون الشّعر اشتهر به العرب منذ العصر الجاهلي، ولهذا الغرض مكانة بارزة عندهم، كانوا يفتتحون به قصائدهم وهي ما يعرف بالمقدمة الطللية، ونادرا ما نجد شّاعرا لم ينظم في هذا الباب، ولا يكتمل ديوان الشّاعر إلا إذا نظم فيه "فهذا الباب يشترك فيه الجميع و ينظم فيه كل من هبَّ ودَبَّ "[2] فهو إذن غرض أساسي ولا ينبغي للشّاعر أن يتجاهله أو يتجاوزه لان طبيعة الحياة والتعبير عن تقلباتها تقتضي أن يعبر الشّاعر في كل الأحوال، ومنها تعبيره عن المرأة، فالميل للمرأة طبيعة إنسانية " فالشّعراء الذين نالوا شهرة واسعةً بين النّاس إِنَّمَا خُلِّدُوا بالشّعر الذي عبر عن وجدانهم وعواطفهم نحو المرأة، وقد لا يُعترف بالشّاعر النَّاشئ ما لم يَقُل شِعرًا جيدا في هذا الموضوع"[3].

إلا أن البوح بهذه العواطف يختلف من شّاعر إلى آخر، وإن كان في مقدور الشّعراء أن ينظموا في هذا الباب، لكن ليس كلهم يستطيعون عرض تلك العواطف على المتلقين لأعمالهم الشّعرية، كتابة أو مشافهة، لأن طبيعة الشّعراء تختلف من شخص لآخر، منهم من هو كتوم يخفي ما ينظم ويحتفظ به في أوراقه الخاصة، ولا يحب أن يطلع أحد على ذلك، ومرّد ذلك إلى الخجل أو الحياء أو لأنه يرى في ذلك نقصا من قدره بين النّاس أو أن تدينه لا يسمح له بإبداء تلك العواطف أمام الآخرين " علما أن كلمة الحب ليست مقبولة إجتماعيا بهذه الصيغة"[4].

---

(1)- أنظر المعجم الوسيط: مكتبة الشرق الدولية جمهورية مصر، ع ط4، 2014، ص 652.

(2)- محمد المرزوقي: الأدب الشّعبي في تونس، ص125

(3)- التّلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 87.

(4)- المرجع نفسه، ص88.

ومن الشّعراء الذين يمثلون هذا الإتجاه أو الموقف، بمعنى الشّعراء الكتومون نجد أحمد باجي[1] الذي لم ينظم في هذا الغرض لأنه يرى أن النظم في هذا الباب لا يَجْمُل به أو بصاحب المقام الديني والمعلمين ذوي الحياء والوقار وهو في حياته كلها كان من هذا الصنف، أما في غير هذه الأغراض كموضوعات الوطنية والإجتماعيات والوصف فلا مانع، وبالفعل لما تصفحت ديوانه المخطوط المكون من عدة أجزاء، لم تصادفنّي ولا قصيدة غزلية، وهذا مصداق ما ذهب إليه من موقف.

والموقف نفسه نجده مع الشّاعر علي معريش[2]، فهو الآخر شّاعر متدين و إمام مسجد، نظم في كل الأغراض عدا هذا الباب.

ومن هنا نستنتج أن تربية الشّاعر الدينية (الملتزمة) تؤثر على بواعث قول الشّعر.

أما طريقة الشّعراء التي يسيرون عليها في النظم " فهم لا يتجاوزون وصف عواطفهم وتحرُّقَهُم وأشواقهم إلى الحبيب، ووصف جمال الحبيب والإغراق في تشبيه أجزاء بدنه جزءاً جزءاً، فالوجه يشبه عادة القمر، والرقبة برقبة الغزال، والعين بالسهم أو البندقية أوبعين الغزال والبقر، والشّعر بالغسق والأنف بمنقار الطائر الجارح...إلخ"[3] وهي الأوصاف التي يفضلها الرجل العامي في المرأة، أوهي الرؤية المتفق عليها في ضمير اللاّوعي الجمعي التي انحدرت إليه من التراث، فشعراء الجاهلية "وصفوا كثيرا من محاسنها التي كانت تأخذ بقلوبهم، ووصفوا من طولها وعرضها ولونها وشعرها وعينيها وصدرها وطيبها وحديثها ما كانوا يشتهون، كما وصفوا بحثهم عنها ودبيبهم إليها، في تحفظ وعفة وفي غير تحفظ أوعفة أيضا"[4] وسار على تلك الطريقة شعراء العرب اللاّحقون وتأثر بطريقتهم الشّعراء الشّعبيون كلّ هذه المعاني يبلورها الشّاعر الشّعبي في أشعاره وهي تختلف تماما عن رؤية الرجل المثقف ثقافة مدرسية وكيف ينظر إلى المرأة

(1)- أحمد باجي: شاعر شعبي من مدينة مفتاح (البليدة).

(2)- علي معريش: شاعر شعبي من مدينة الأربعاء (البليدة).

(3)- محمد المرزوقي: الأدب الشّعبي في تونس، ص 126.

(4)- بدوي أحمد طبانة: معلقات العرب، ط1، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007 م، ص 228.

من ناحية الجمال، والجمال نسبي، ومع ذلك " فإن رؤية الشّاعر الشّعبي تبقى محدودة في إطار فكري ضيق لا يسمح للشّاعر الشّعبي أن يستفيد من التراث العربي الإسلامي بنفس الطريقة التي يستفيد بها الشّاعر المدرسي"[1].

ومثلما كان للشّعر العربي الفصيح شعراء خلدوا المرأة من امرئ القيس في العهد الجاهلي إلى قيس بن الملوح، وجميل بن معمر وكثير عزّة وعمر بن أبي ربيعة فضلا عن شعراء المجون كأبي نواس و بشار بن برد، فإننا واجدون في شعرنا الشّعبي الجزائري أعلاما كذلك خلّدوا المرأة، أمثال محمد بن قيطون[2]، صاحب قصيدة حيزية[3] المشهورة التي لها أعمق تأثيرا في وجدان العامة[4]. تضاهي قصة عنترة وعبلة ومجنون ليلى، والشيخ السماتي[5] وعبد الله بن كريو[6] ومصطفى بن إبراهيم[7] وغيرهم من المعاصرين كعبد الرحمن قاسم[8] وعبد الحميد عبابسة[9] وأحمد بوزيان.

---

(1)- التّلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص87.

(2)- محمد بن قيطون: من قرية سيدي خالد (بسكرة) له ديوان مخطوط، توفي في أواخر القرن التاسع عشر، اشتهر بمقدرة خاصة في فن الغزل وأروع ما يخلده في هذا الموضوع قصيدته (حيزية) نظمها استجابة لسْعَيَدْ.

(3)- أنظر القصيدة في مجلة آمال، ع 68، ط 2، للعدد 4، ص ص 109 – 122.

والتلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص ص 522 – 532.

(4)- أنظر: غنى القصيدة كل من: رابح درياسة، عبد الحميد عبابسة، محمد لعراف.

(5)- الشيخ السماتي: شاعر شعبي عاصر ابن قيطون وعبد الله بن كريو، له شعر في الغزل خاصة.

(6)- عبد الله بن كريو: شاعر شعبي من الأغواط، من أشهر قصائده (قمر الليل).

(7)- مصطفى بن براهيم: ولد حوالي 1800 م، من فحول شعراء الملحون في الغرب الجزائري، له ديوان شعري مختلف الأغراض.

(8)- عبد الرحمن قاسم: شاعر شعبي معاصر من ولاية بسكرة، من مواليد 1932 م، وتوفي عام 1995 م في السعودية ودفن هناك، له ديوان شعري مخطوط يحتوي على عشرات القصائد، عمل بالاذاعة الوطنية ووزارة البريد والمواصلات بالجزائر العاصمة.

أنظر: عطية رغيسة، عبد الرحمن قاسم، حياته و شعره، رسالة ماجستير تحت رقم 410، مخطوطة بمكتبة كلية الآداب جامعة الجزائر، إشراف روزلين ليلى قريش، 2001 م.

(9)- عبد الحميد عبابسة: الاسم الأصلي عبد المجيد عبابسة، شاعر شعبي من بلدة بريكة ولاية (الأوراس)، ولد يوم 1918/12/15 م، شاعر ومغن له ديوان بعنوان: الدّر المكنون في الشعر الملحون، ط موفم للنشر، الجزائر، 1996م.

1-1- وصف المحبوبة:

نظر الشّاعر الشّعبي المتيجي إلى المحبوبة فوسمها بألقاب وأوصاف تنّم عن بعض ملامح وجهها، وتكشف عن بعض العواطف المتأججة في قلبه، فنّظر إلى المرأة مفتونا بجمالها ورسم لها لوحةً واضحة الملامح زاهية الألوان، ونحت "تِمْثَالاً" إلا أنه متحرك، كل ما فيه رائع، يحرك القلوب ويهيّج الخواطر.

كلّ تلك الأوصاف التي منحوها تمثالهم، جاء تمثالا مجردا، لا ينطبق على أي امرأة في الواقع، بل هو جمّاع أوصاف المرأة (المثال)، فأصبح نموذجاً ينسج عليه الشّعراءقصائدهم فقط تختلف أسماء المحبوبات من قصيده إلى أخرى ولا يختلف محتوى القصيدة أو المعاني والأفكار.

والشّاعر بوعلام بن سليمان، يصور هذا .التّمثال المتحرك، وهو بهذا يضع الحبيبة في مقام رفيع، وهي نظرة احترام وتقدير للجنس الآخر وليدة البيئة الحضرية التي قيل فيها هذا الشّعر، وقصيدته (يا سمرة) يفتتحها الشّاعر باللّوم والعتاب لأن الحبيبة لم تستجب له، وهذا (الإفتتاح) يخالف ما درج عليه الشّعراء السابقون من وقوف على الأطلال يقول ابن سليمان:

وَعْلَاشْ أَنَيَا وَعْلَاشْ يَـا سَمْرَة يَـا خُمـرْيَةْ

مَنَكْ رَانِي مَا نَهْنَاشْ مَابْغِيتِي تْحَـنِي عْلِيَّا[1]

ثم يواصل تصويرها في صورة مثالية هي أقرب إلى الخيال منها إلى الحقيقة، ولا غضاضة في ذلك، فالشّاعر فنّان و"الفنّان لا ينسخ الواقع، فهو يسعى للتعبير عن نظرته إليه، وحتى أن ذاك التصوير الذي ينقل حالته النفسية إنما يعبر عن تصوره للواقع"[2] إلاّ أنّ الملاحظ أنّ الأوصاف التي سردها الشّاعر هي أوصاف حسّية، و هذا

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (يا سمرة)، مخطوطة.

(2)- ليكال يولداشبف: قضايا البحث الفلسفية في الفن، ترجمه عن الروسية: زياد الملاّ، مطابع دار الميسرة، بيروت، لبنان، ط 1984 م، ص 48.

راجع إلى طبيعة ثقافة الشّاعر المحدودة المولعة بالظاهر:

زِينَكْ فَـاتْ الـزِيـنْ يَا سَمْرَةْ كَحْلَـة العِينْ
لَحْوَاْجَبْ مَـقْرُونِـيـنْ زَادُو فِي قَلْبِـي كْـيَـة
الخَانَة فِي الـجْـبِـينْ جَايَة مَنْ فُوقْ العِيـنْ
وَسْوَالَف[1] مَطْلُوقِيتنْ وَاَنْتِ بِيهُمْ مَكْسِـيَـة
وَنِيفَكْ مَرْوَد[2] ذْهَـبْ وَشَافْ تَحْتُو تَعْـجَـبْ
وَفَـمْ مْـرَكَـبْ كِـي دْرَاهَـم الـفَـضِـيَـة
وَالعُنْـق مْـسَـلَـسْ[3] طَابْعَك تْـقُولْ مْقَـيَـسْ
الهَمَة هَـمّ الـطَـاوَس وَ القَـامَـة طَـوَّالِـيَّـة[4]
كِي نْشُوف لِلِيَـدِيـنْ مِثْلْ الشَمْعَة مَرْبُوطِينْ
بَمْسَايَسْ[5]مَطْبُوعِين[6] مَـادَارَتْـهُـمْ خُـمْـرِيَـة
يَارِيـمَـة[7] لَـرْيَـامْ اَصْبَاعَكْ تْـقُولْ أَقْلاَم
زَتِـيـلِـي تَـخْـمَـام بَلْـخَـوَاتِـم الـذَهْبِيَة[8]

في هذا الوصف يعمد إلى التشبيهات القديمة المحفوظة، المستوحاة من التراث، فهي كحلة العين، الحواجب مقرونين، الخانة في الجبين، السوالف مطلوقين، الأنف مرود ذهب، الفم مركب، العنق مسلس، الهمة طاوس، القامة طوالية، اليدين مثل الشمعة، الأصابع كالأقلام، فهي قوالب موروثة، معظم الشّعراء الشّعبيين يعتمدون هذه الأوصاف، فهي محفوظة مكرّرة جاهزة ليس فيها إبداع، "حيث يرى الشّاعر أن المرأة جسم وعاطفة

(1)- سوالف: ظفائر.
(2)- مرود: عود يستعمل لتكحيل العين.
(3)- مسلس: سلس.
(4)- طواليّة: طويلة.
(5)- مسايس: أساور.
(6)- مطبوعين: أصليين.
(7)- ريم: غزال
(8)- بوعلام بن سليمان: ق (يا سمرة)، مخطوط.

فقط"[1]، فهو وصف حسي لمفاتن المرأة و لأنها بهذه الصورة من الجمال، فإن زينها " زينها فاق الزين" وهو مطلع القصيدة، إلا أن تفصيل ذلك الإجمال، ورد في معان ليس فيها جديد، بل هي معان مستهلكة مبتذلة ولكنها – مادمت في السياق الشّعري الشّعبي – فهي مقبولة، يستسيغها بسطاء النّاس، فقد حولها الذوق العام إلى معان تتردد على ألسنة عوام النّاس، لأنهم يولعون بالوصف الخارجي دون الاهتمام والالتفات إلى عقل المرأة لأن "الإشارة إلى عقل المرأة نادر في الشّعر الشّعبي، إذ يركز الشّاعر على صورة الجمال الجسدي والمظاهر الخارجية، ولا يعير عقل المرأة أي اهتمام"[2] ولا ينفك الشّعر المتيجي الشّعبي على هذا التقليد فهو كما رأيت وصف حسي لمفاتن المرأة، هذه الصورة شبيهة بصورة حيزية لإبن قيطون الذي يقدم لنا صورة المحبوبة "المتوفاة" في شكل تمثال كذلك:

طَلْقَت مَمْشُوط[3]طَاحْ[4] بَرْوَايَح كِـي فَـــاحْ[5]
حَاجَـب فُوقْ اللَّمَاح نُــونِـيـنْ بَــرِيَّــة
عَيْنَك قُـرْدْ رْصَــاصْ حَرْبِي فِي قُرْطَـــاسْ
سُـــورْي قِـــيـــاس في يَدِين الـحَربـِية
خَدَك وَرْد الصَــبَـاحْ و قْرَنْفَـل وَضَّـــاح
الدَّمْ عَلِـيـه سَـــــاح مِـثْل الضــوَايَّــة
و الُفمْ مِثْل الـعَـــاجْ و المضحك لَعـَّاج
رِيَقكْ سِـــي النْـعَـاج عْسَــل الشَــهَايَـا
شُوفْ الرَقْبَة خيـــار فِي طَلْعَة جـمَّـــار
جَـــعْبـــة بَـــلاَر وَ العَوَاقَدْ ذَهْـبِـيَـة
صَدْرَك مِثْل الـرُخَامْ فِيه إثْنِـين ثْـــوَامْ

(1)– التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 95.
(2)– المرجع نفسه، ص 94.
(3)– مَمْشُوط: الشعر.
(4)– طاح: تَدَلَّى
(5)– فاح: تَضَوَعَ رائحة زكية.

التَـفَـاحْ السَـقَـام مَـسُـوه يَـدِيـا
بَدْنَك كَاغِظْ يْـبَـان القْطَنْ وَ الكَـتَان
وَ الأَرْهَـــــــدَانْ طَاح لِيلَة ظَلْمِيَة
طَلْقَت بَثْرُور لَحْمَال وَ مْخَبَل تَـخْبَال
وعَلَى جُوف الـدَلاَلْ ثنيَة على ثنـيـة
شُـوف الـسِـيـقَـان بِالخْلاخَل فَطَـانْ
تَسمَع حَس القــران فُـوق الرِيـحـيَـة[1]

يعلق أحمد الأمين على هذا التّمثال فيقول: " إنّه التّمثال (المثال) الذي يربطه الشّاعر بالتّمثال المقدس الذي ورثه عن شعراء ما قبل الإسلام، هؤلاء الشّعراء كانوا ينحتون تماثيلهم تاركين الوجه بدون ملامح إذ يربطونه بالشمس أو بالقمر أو بالنجم الساطع... وهم لا يرسمون إمرأة معينة بل يحرصون فقط على إبراز الأعضاء الأنثوية لأنهم يحتذون صورة مثالية لإمرأة كانت منذ أقدم الأزمان تقدس فيها صفة الخصوبة، خصوبة جنسية تؤدي إلى الأمومة، الأم واهبة الحياة و ضامنة استمرار النوع البشري"[2].

كما أضفى الشّعراء كثيرا من الأوصاف على المحبوبة فشبهوها بالوردة والطاووس والحجلة والحمامة والغزالة، وكلها صور مألوفة طرقها الشّعراء السابقون، ونحن وإن استسغنا الصورة الأولى، حينما وصفها بالوردة، في صورة منتزعة من مدينة متيجة، فهي مدينة الورود كما وصفت في تراثهم الشعبي، إلاّ أن الصور الثلاث اللاّحقة هي صور مستدعاة من الذاكرة، وذلك عندما يشبهها بالطاووس والحجلة، الحمامة، والغزالة، فكلها تمثل لنا البيئة البدوية، ومن ثم فالقصيدة تخلو من الصدق الفنّي، وفيها افتعال كثير، إلاّ أن الذي يشفع للشّاعر في هذا السياق هو تخيله، فهذا الوصف من باب التخيل، وهذا يقودنا إلى لا وعي الشّاعر، فهو مشدود لاشعوريا بأوصاف وصور البنية البدوية، وإن

(1)- مجلة آمال: عدد خاص بالشعر الملحون، ع 68 الطبعة الثانية للعدد 4، 1969، وزارة الثقافة والاتصال، 2000 م، ص ص 109 – 122.

(2)- أحمد الأمين: حيزية، الملحمة الجزائرية، القصة و القصيدة، ص 61.

كان من قاطني مدينة بوفاريك المعروفة بمروجها و بساتينها:

نَتْخَيَل فِيك كِي الوردة بين شْـجَار

مَحْظِيَة مِن العِينْ وكْلاَم الغَاشِي[1]

نَتْخَيَل فيك كِي طَاوَس[2] وَسْط الدَارْ[3]

واللاَّ حَجْلَة[4]احَاطّة[5]بين فْرَاشِي

نَتْخَيَل فيك كِي لَحمَامَة فِي لَوْعَار[6]

نْظَل نْحَـوَسْ حـتى مَـا نَلْقَـاشِي[7]

نَتْخَيَل فِيكْ كِي لَغْزَالَة في التَشْطَار[8]

و الغْـزَال طْـبِيعْتُو مَـا يَـهْـدَاشِي[9] [10]

ويضيف الشّاعر في السياق نفسه، أوصافا أخرى، وكلها حسية تقليدية مستوحاة من التراث، وكلها ناتجة عن تخيلاته، والملفت للنظر أنه لم يتخيل صورا تدل على بيئة النّص الحقيقية لأن في ذلك انعكاس للبيئة التي صدر فيها النّص:

---

(1)- الغاشي: الناس.

(2)- الطاوس: نوع من أنواع الطيور الجميلة ذات الريش المزركش.

(3)- وسط الدار: يعبر عنه في مناطق اخرى بالمراح، وهو ساحة تتوسط نمط بناء البيوت القديمة المبنية بالطوب والحجارة.

(4)- حجلة: نوع من أنواع الطيور الجميلة.

(5)- احاطة: واقفة.

(6)- لوعار: الاماكن الوعرة الملتوية.

(7)- نلقاشي: لا أجد.

(8)- التشطار: من الشطارة، الذكاء والحيوية.

(9)- ما يهداشي: لا يستقر.

(10)-بوعلام بن سليمان (من حبك يا زايخة)، مخطوط.

نَتْخَيَل فيك كِي العَسْلَة[1] فُوقْ النَارْ
نْخَافْ نَمْسَك نَتَـحْـرَق مَــا نَبْرَاشي[2]
نَتْخَيَل فيك كي النَخْلَة بين صْـوَار[3]
من التَمْر العَرجُون مَاهُوش الرَاشِي[4]
نَتْخَيَل فيك كي النَجْمَة بِيـنْ فْجَــار[5]
كَلْمَة[6]لوكان يَا خُوتي مَا فِيها شِي
نَتْخَيَل فيك كِي القَمْـرَة بِــالْأَنْــوَار
يَاك اللِّيل بْلاَ قْمَـر مَا يَـحْـلاَشــي
نَتْخَيَل فِيك كي المَسْك مَع العَنْبَار[7]
كِي نَتْفَكَر رِيحْتُو مَــا نَــهْـنَــاشـي[8]

ويُعَدُ أحمد عايدة الفطان من الشّعراء الذين خصوا المرأة بقسم وافر من شعر الغزل، وهامو بها لدرجة كبيرة. فقصائده الغزلية تغطي ديوانه، وكلها تنقل لنا صورا من الحياة اليومية، وبعضها يصور لنا صورا سلوكية، يصعب تصنيف هذه القصائد بين غرض الغزل وغرض الشّعر الإجتماعي، وعناوين القصائد في هذا الباب توحي بتجربة الشّاعر الغنيّة والفنّية في الوقت نفسه، مثل (العجوز السحارة)، (راحت اللي نبغيها)، (اخبرها راه وصلني)، (وحش العدرة)، (عايرتني وحدة)، (افطني يا النائمة)، (انديرلك فوبراج)، (نديك je mon fout)، (بصحتك رحتي اعروسة)، (خارجة من الحفافة)، (شعلت في قلبي نار)، (السحور يداوي)، (الخاتم اللي شريت)، (القيت وحدة)، (مولات

(1)- العسلة: العسل، أو تطلق على نوع من أنواع القصب الحر.
(2)- مانبراشي: لا أشفى.
(3)- صوار: جمع سُور.
(4)-الراشي: القديم، البالي.
(5)-فجار: الفجر والصبح.
(6)- كلمة: جواب.
(7)- العنبار: العنبر.
(8)- بوعلام بن سليمان: بوعلام بن سليمان (من حبك يا زايخة)، مخطوط.

العين الكحلة)، وقراءة متفحصة لهذه العناوين توحي أن كل عنوان يلخص قصة تامة، فالعنوان يوحي بمضمون القصيدة، ويحدد معالم التجربة، فعدد النساء اللائي قال فيهن شعرا خمسة عشر امرأة، والذي يهمنا من هذا كله هو الصورة التي يقدمها الشّاعر لنا في تصوره لمكانة المرأة، وموقفها وعلاقتها بالشّاعر مادامت هي طرفا أساسيا في هذه العلاقة.

في قصيدته (السحور يداوى)[1] يتحدث الشّاعر عن قيمة الحب باعتباره قيمة انسانية عليا، ويقارنه بجميع الأمراض التي يعرفها المجتمع، وأغلبها يستعصي على العلاج، وفي تصوره أن هذه الأمراض يمكن علاجها إلا أن مرض الحب لا علاج له، وهنا تكمن سلطة الحب المتجذرة في النفس الإنسانية التي يمارسها على المحبين وهي صورة معبرة عن مدى عشق الشّاعر الولهان، كما يحشد صورا من الأمراض المستعصية لكونها معادلا موضوعيا لما يعانيه تجاه هذه العاطفة، يذكر السحور والفيروس، والسيدا، والكوليرا والجرب، والهم والجراح، والكسر، وبوصفاير والتابعة والعين، والعجب، وهي أمراض تتراوح بين الماديّة والنفسيّة، وهنا يحيلنا – الشّاعر – إلى جانب من جوانب الطب الشّعبي، ويقول ضمنياً أن هذه الأمراض، يمكن أن تداوى إما عند الأطباء أو عند الأطباء الشّعبيين، رقاة أومشعوذين، إلا عاطفة الحب، فإنها مستعصية على الجميع:

السْحُورْ يَـدَاوَى وَ الحُبْ لاَلَة لاَلَة
الفَيْرُوس يَـدَاوَى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
السِـيـدَا تَـدَاوَى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
الكُولِيرَا تَـدَاوى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
الـجْرَبْ يَـدَاوَى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
السْحُورْ يَـدَاوَى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
الـهَـمْ يـدَاوَى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
لَجْـرَاح تَـدَاوَى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
الكُسْـرْ يَـدَاوَى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة

(1)– أحمد عايدة الفطان: ق (السحور يداوى)، مخطوط. نظمها بأحمر العين، ولاية تيبازة، بتاريخ: 2003/05/03 م.

بُوصَفَايَر يَدَاوَى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة[1]
السْحُـور يَدَاوى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
السْحُور يَـدَاوى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
التَابْعة[2]تَـدَاوى وَ الحب لاَلَة لاَلَة
العَـيْنْ[3]تدَاوَى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
العُجْب[4] تَدَاوَى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
السحُور يَدَاوَى و الحُبْ لَالة لاَلَة[5]

لقد كان غزل أحمد عايدة الفطان، مقتصرا على تصوير أثر الحب في نفس المحبين، وأنه مرض لا طائل من شفائه وإن شفيت الأمراض المستعصية.

ومن نماذجه الأخرى تغزله في إحداهن، وهي تصوير حالة لقاء بينه وبين إحدى الفتيات في السوق، وكما هو معروف في الأسواق الشّعبيّة الأسبوعية أو حتى اليومية، هناك اختلاط كبير بين النساء والرجال، كل يتسوق لقضاء أغراضه، وفي السنوات الأخيرة أصبحت الأسواق مزدحمة بالنساء أكثر من الرجال على عكس السنوات الماضية، وهذا تطور ملحوظ في موقف الرجل من المرأة، فبعدما كان في القديم، وخاصة في المجتمع الجزائري، يكاد تكون له سلطة مطلقة على المرأة، أصبحت اليوم هذه السلطة في

(1)- لالة لالة: الصواب أن تكتب لا لا. (لأن كلمة لالّة في الثقافة الشعبية الجزائرية تطلق على المرأة المحترمة في الأسرة التي لا يمكن ردّ طلبها بكلمة لا)

(2)-التابعة: معتقد شعبي، مفاده أن جنية تتبع الإنسان فتنغص على حياته، كأن يولد لامرأة مثلا أولاد ثم يموتون في وقت قصير، فتنصح بزيارة الأولياء، وتقوم بتقديم وليمة أو وعدة التي تكون من القمح و الطعام الكسكس و الخراف والماعز.... مقابل الشفاء من المرض.

(3)- العين: تطلق العين على الحسد، فيقولون للمحسود أصابته عين، ويعتقدون أن بعض النّاس في عينه قدرة على الحسد تؤذي من أصابته، ويداوون ذلك بالتعاويذ والسحور والأحجبة، ويقولون في أمثالهم (عين الحسود فيها عود).
أنظر: أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، ص 291.

(4)- العُجب: الكبر، إعجاب الشخص بنفسه.
أنظر: المعجم العربي الأساسي، ص 821.

(5)- أحمد عايدة الفطان: بأحمر العين، ولاية تيبازة، بتاريخ: 2003/05/03 م.

الإنحسار والتقلص، أضف إلى ذلك أن هناك عوامل أخرى جعلت الأسواق مكتظة بالنساء، كون أغلبهن موظفات، وبالتالي يسمح لهن مركزهن الإجتماعي بالخروج من البيت لقضاء مصالحهن، دون الرجوع إلى الزوج أو الأب لقضاء حاجاتهن، كما لا ننسى عنصر العنوسة المتزايد، كل هذه العوامل مجتمعة تجعل المرأة اليوم أكثر حريّة وانعتاقاً من سلطة الرجل، هذا الموقف، وهذه الصورة الواقعية ينقلها لنا الشّاعر، يقول:

شَفْتْ[1] عَدْرَة[2] فَالـسُوقْ لاَبْسَة سَـرْوَال مَـشْـلُـوقْ[3]
الشّـعر عَلَـى الْـكْـتَـفْ مَتْلُوقْ[4] اَحْرِيرْ ذَهْبَانــي
خَلاَتْلي[5] القَلْب مَحْرُوقْ اَشْ[6] لـطفِي نـيِـرَانـي[7]

فهو يتغزل بها ويتفنّن في التعابير الشّعبيّة التي ينقل لنا من خلالها ذوق جيله ونظرتهم إلى المرأة و تأثير جمالها على نفوسهم. وهذه المعاني قديمة إلا أن الجديد فيها هو نقل الصورة الواقعية من الميدان، لأن الشّاعر واقعي، فهو ينقل لنا صورة حية من واقع الحياة المعاصرة " وما من شك في أن الشّعر الشّعبي مع اختلاف في أساليب التعبير، وتباين في درجة الرؤية، وتغاير في النظرة العامة إلى وظيفة المرأة، يزيدها اختلاف البيئة، وتطور الحياة بُعداً اجتماعياً وثقافياً واضحاً كان وليد الخصوصيّة المحليّة"[8] ومحليّة هذه القصيدة تكمن في طبيعة معانيها وألفاظها، فَمَلِيحَتُه التي التقاها في السوق، جميلة شعرها مطلوق على الأكتاف شبيهة بالذهب والحرير، قدها مقبول، جمالها مطلوب، وتأثيرها أحرق القلوب، وهو يراها قطعة من الطبيعة خُلقت للتمتع والزينة، ويستند إلى معتقده الديني ولو كان في معرض التغزل بالنساء يقول:

---

(1)- شفت: رأيت.

(2)- عدرة: يطلق المجتمع الشّعبي الجزائري كلمة عدرة على الفتاة الفائقة الجمال.

(3)- مشلوق: سروال مشلوق: نوع من السراويل كانت تلبسه المرأة الجزائرية في ما مضى واليوم اندثر.

(4)- متلوق: مفرود أو متدلي.

(5)-خلاتلي: تركت لي.

(6)- آش: ما الذي.

(7)- أحمد عايدة الفطان: ق (لقيت وحدة)، نظمها بأحمر العين، ولاية تيبازة، بتاريخ: 2004/01/11 م. (مخطوطة).

(8)- التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 87.

ذُوقْ يَـــا قَـلْـــبـــي ذُوق فَالْحَلَالْ مَاهُو مَسْرُوق
رَاهْ اَقْـتَـلْـنِـي الــشُـــوقْ اَشْ لِـــي اَصَـبَــرْنِي
الزِينْ وَ الجَمَالْ مَخْـلُوقْ خْلِيقَـتْ الله الـوَحْـدَانِي
لَطَايْ[1]اَشْبُوبْ وَ الجَمَالْ هَوَلُو عَقْـلِـي تَـهْـوَالْ
مُوحَالْ نَبْــرَه مُـــوحَـــالْ اشْكُونْ لِـــي ادَاوِيــنِي
الــغْـــرَامْ وَالـــعَــشْــق اَهْبَالْ يَــالله اَسْـتَـرْنِي[2]

ويختم الشّاعر قصيده، مركزا على حالته النفسية، بأنه أصابها ضعف، ونفذ صبره، فمرض الحب قتله، فأصبح مجنونا كمجنون ليلى قديما، ويلجأ أخيرا إلى الله، لعله يشفيه من هذا الداء الذي إذا تمكن من القلب فإن الجسم سيفنّى، هذا يذكرنا بقول سْعَيَد عشيق حيزية في مرثية ابن قيطون:

اَسْعَيَدْ في هْـوَاكْ مَا عَادْشْ يَلْقَاكْ
كِي يَتْفَكَرْ سْمَاكْ تَــأتِـيــهْ غْمَـايَا[3]

والشّعراء يتشابهون في هذه الحالات النفسية، وخاصة المتعلقة بالعشق والهيام فيقول عايدة الفطان:

سُبْحَان مُغيَر الأَحْوَال طَال صَبْري طَال
رَاهُمْ قَتْلُونِي لَـعْــلَالْ[4] اشْ اَبَرَد اَجْـنُـونِي
أَحـمَـد عَـايْدَه الـقَوَال حَمْرْ العَيْنْ سُكُنْتِي[5]

ولأن هذا الشّاعر مغرم بالحديث عن المرأة، فنحن من خلاله نحاول رصد الحالة التي كان عليها الغزل في هذه المنطقة، وينقلنا الشّاعر إلى حالة نفسية أخرى، مصورا لنا

(1)- لطاي: كلمة فرنسية معناها القد، La taille.
(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (لقيت وحدة)، مخطوط.
(3)- أنظر: مجلة آمال، عدد خاص بالشعر الملحون (قصيدة حيزية)، ص ص 109-122.
(4)- لعلال: الأمراض.
(5)- أحمد عايدة الفطان: ق (لقيت وحدة)، مخطوط. تمت في 2004/01/11، أحمر العين، تيبازة.

تجربة شعوريّة، تتكرّر في كل زمان ومكان، ولكن بأساليب مختلفة. وهذه التجربة هي (وحش العدرة)[1].

وهي تجربة مكرّرة عند الشّعراء من أقدم العصور، من كلام الشّاعر أحمد عايدة الفطان، وهو يجيد في وصف عواطفه نحو حبيبته، التي غابت عنه دون أسباب نعرفها، وهو من أحمر العين وهي من بوزريعة، بالجزائر العاصمة، ورغم أن الشّاعر في زمن المواصلات الحديثة، زمن السيارة أو القطار، إلا أنه يسير على طريقة الأقدمين في تحميل رسائله عبر القمري وهو طائر وظفه الشّعراء السابقون كثيرا في أشعارهم. وهي صورة تقليدية تدخل في نطاق الموروث الشّعبي المترسخ في أذهان الشّعراء و لو كانوا معاصرين. فهم لا يستطيعون الإنفكاك منه، أو ربما يجدون في ذلك التوظيف ضربا من الإلتزام بتقديس التراث، فالشّاعر القديم يستخدم هذا الطير (القمري) لأن هناك ارتباطاً نفسياً بينه وبين هذا الطائر على سبيل الحقيقة أما الشّعراء المتأخرون، فيستخدمونه على سبيل الرمز وتفضيل التراث، فهو يبتدي قصيده بالتحدث عن وحش حبيبته الذي زاده أضرارا، فما كان إلا الإتجاه إلى "الطالب" يطلب عنده الدواء، لكن الطالب عجز عن مداواة مريضه وصارحه (ماعندي اش نفعلو) إلا أن هذه الحبيبة الجافية، لن ينال منها شيئا، وهذا ما جعله يبكي على حاله ومصيره، فحمل الطائر القمري، همومه و أحزانه، وأن ينقلها إلى حبيبته الساكنة في بوزريعة، بأعالي العاصمة، ويحكي لها حالة الحبيب الذي أصبح من أجلها يكتب الأشعار، متعجبا كيف ينسى الخليل خليله دون سبب يقول:

وَحْــشْ الـعَـدْرَة زَادْنــي بَضْرَار
وَمْـشِيـتْ لْـطَالَـبْ[2] اَنْـسَـالُـو
قَالي مَرْضَك صَاعَبْ[3] يَا مَحْتَار
مَـاعـنْــدي اَشْ[4] نَــفَـعْـلُـو

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (وحش العدرة)، مخطوط.

(2)- لطّالب: الطالب في الثقافة الشّعبية الجز هو حافظ القرآن سواء إماما كان أو مقرئا الطلبة القرآن و هو رتبة دينية، وغالبا هؤلاء الطلبة يكتبون الحروز أو الحجاب.

(3)- صاعب: صعب.

(4)- آش: ماذا، أو ما.

هَذَا الـغْـزَال رَاه فِـيـكْ نَـكَّـار
وَ اَنْتَ اتَبَّعْ فِيك[1]مَا اْنَالْ وَالُو[2]
بْـكِـيـت عَـلـى مَـابِيَـا صَـار
بْكَى قَلْـبِـي وَادْمُـوعُـو سَـالُـو
يَالْقُمْرِي[3]يَالْـطَـايَر مَـنْ لَطْيَار
رُوح[4]شْوَارْ[5]الغْـزَالْ وَاَحْـكِيلُو
رُوحْ الــبُــوزَرِيـعَـة عَـلَى لَـبْـيَـارْ[6]
رَاهي سَـاكْــنَـة فِـي فَـرِيفَـالُو[7]
اَحْـكِـيـلْـهَـا عَـلَى مَـابِـيَـا صَـارْ
قُـولْـهَـا مَـحْـبُـوبَـك اَحْـلِـيـلُو
عَلَى جَاَلَك اَصْبَحْتْ نَكْتَب فِي لَشْعَارْ
مَـنْ وَحْـشَـك لِـيَـام[8]اَطْـوَالُو
يَا اَحْبَابِي هَذَا الشِيء عَمْرُو مَـاصَار
كِيفَاش[9]الخَلِيلْ يَنْسَى اَخْلِيلُو
عَـادْتي بْـغِـيـرْ سَـبَـة[10]يَـا حُـضَـارْ[11]
بْـغِيـرْ سَـبَـة بْـغِـيـرْ وَالُـو

---

(1)- فيك: الصواب و مقتضى المعنى فيه بدل فيك.

(2)- والو: لا شيء.

(3)- القُمْرِي: أحد الطيور يوظفه الشّعراء كثيرا في قصائدهم، وهو رسول بين الحبيبين، وهمزة وصل بينهما، يتبادلان عن طريقه الرسائل والأخبار والأشواق.

(4)- روح: إذهب، توجه.

(5)- شوار: نحو.

(6)- لبيار: الأبيار: إحدى مدن الجزائر العاصمة.

(7)- ريفالو: بوزريعة طريق شوفالي في الجزائر العاصمة.

(8)- ليام: الأيام.

(9)- كيفاش: كيف.

(10)- سبة: سبب.

(11)- حضّار: الحاضرين.

انَــا فِـي كْـلَامـي جِـيـتْـكُــمْ هَـدَّارْ [1]
وَعَـلَــى الشّعراء أشْ قَــالُــوا
الحَنْـجَار [2] هُـوَ اللِـي يَقْدِي [3] النَارْ
وَالِي اَعْطَـشْ يَسْـرَطْ [4] اَدْفَـالُو [5]
وَحْــشْ الــعَـدْرَة زَادْنِـي بَــضْــرَارْ
وَمْــشِـيـتْ لْـطَـالَـبْ اَنْـسَـالُـو
قَـالِي مَـرْضَـك صَـاعَـبْ يَـا مُحْتَار
مَــا عَــنْــدِي اَشْ نَــفَــعْـلُـو [6]

وهكذا تكاد الصورة واحدة عنده، والإختلاف يكمن في الحالة النفسية والموقف، وتبدل الأدوار ولذلك وجدنا قصيدة للشّاعر نفسه ذات عنوان مثير وملفت للنظر، ذلك أن العنوان وحده يلخص لنا تجربة اجتماعيّة عاشتها الجزائر خلال التسعينات، ومن خلال لغة الشّاعر نلاحظ انعكاس الواقع المرير في مفردات القصيدة، وتلك سمة بارزة من سمات القصيدة الشّعبيّة المتيجية، والنّص غني بجملة من المفردات، كلها –خارج سياق النّص–، متداولة في اللّهجة اليومية بين النّاس مثل قوله (انديرلك فوبراج)، (انسرقك)، (انخطفك)، (ستيليت)، (نكوفريك)، (سوفاج)، (الفخة)، وكلها ألفاظ تحيلنا إلى ماكان متداولا آنذاك خلال تسعينات القرن الماضي، وحتى على مستوى المعاني نلاحظ الخطف والسرقة، وقطع الطريق، وهي تحيلنا إلى حالة أو وضع اجتماعي خطير مرت به البلاد.

(1)–هدار: من الهدرة، أي كثير الكلام.
(2)– الحنجار: الذي حل به أو أصابه البرد، شدة البرودة في الشتاء مثلا.
(3)– يَقْدِي: من اوقد النار، أي أشعلها، أي يشعل.
(4)– يسرط: يبلع
(5)– ادفالو: البصاق، اللعاب.
(6)– أحمد عايدة الفطان: ق (وحش العدرة)، مخطوط.

1-2- صورة المُحِبْ:

يعاني الشّاعر من حب هذا الجمال الذي يتمنى الوصول إليه ألوانا من الآلام والحزن والشّكوى، وقد رأينا عند أحمد عايدة الفطان ما فعل فيه "وحش العدرة" الذي زاده ضُّرا فذهب ليطلب الشفاء عند الطالب. وهي صورة مكرّرة في التراث الشّعبي، فالذي يريد أن يوقع بواحدة في شباكه يذهب إلى الطالب يلتمس عنده حرزاً أو حجاباً، والذي يريد أن يشفى من هذا "المرض" يذهب كذلك إلى الطالب ليلتمس عنده الحروز أو "الأحجبة" فالطالب عنصر مهم في الفكر الشّعبي في هذه العلاقة العاطفية، والشيء نفسه بالنسبة للمرأة فإنها تتجه إليه من أجل جلب الأزواج ولو كانت من المثقفات والمتعلمات ذات المستوى العلمي العالي والمناصب الرفيعة في المجتمع كالطبيبات والأستاذات على وجه الخصوص، والمعتقدات الشّعبيّة لمنطقة متيجة تزخر بهذه الصور والمواقف، وهي صورة تعكس الثقافة الشعبة الحيّة بالمنطقة ولا يخلو منها مجتمع من المجتمعات العربيّة لأن الثقافة الشعبية المشتركة واحدة[1]. وهي صورة من الثقافة الشّعبيّة الحيّة لا يخلو منها مجتمع من المجتمعات العربيّة، لأن الثقافة الشّعبيّة واحدة.

في قصيدة (ضحكت ساعة و بكيت عام)[2] يتحدث الشّاعر عن تجربة المحب أوالعاشق الذي يحب كل من تصادفه في الطريق، فهو متعدد التجارب والعلاقات، ولكن في الأخير لا يفوز بواحدة وإنما يجلب لنفسه الهموم والآلام والآهات، ولا ينال شيئا. فقلبه معلق بكل من تصادفه والنتيجة أن من يتعلق بهن إلى هذه الدرجة (يرخس في السوم) ويبقى (ضحكة عند كبار لفام) وتبقى سيرته (حكاية في المقاهي) والنهاية تنتهي بالندم، وهي قصة درامية بطلها هذا العاشق (المحب)، الذي أصبح نموذجاً في المجتمع يشار إليه بكلمة واقعية (زير النساء) فيفقد مركزه واحترامه:

---

(1)- أنظر: محمد الجوهري: علم الفلكلور، ص 163 وما بعدها.

(2)- أحمد عايدة الفطان، ق (اضحكت ساعة وابكيت عام)، نظمها بتاريخ 1990/12/11 م، بأحمر العين (تيبازة).

ضْـحَكْـتْ سَـاعَة وَ بْكِـيـتْ عَام يَنْعَلْهَا سَاعَة يَـنْـعَلْـهَا ضَحْكَة
يَا قَلْبِي بَرْكَاك من صْحَبْت لَرْيَام[1] يَنْـعَـلْـهُمْ اَبْنَـاتْ يَـنْعَلْهُمْ مَرْكَة[2]
المَعْنَى عَـلَى بَعْـضْ كَبَارَاتْ لْفَامْ[3] هذَا المَعْنَى عَلَى لَبْنَاتْ الرَنَاكَة[4] [5]

والشّاعر يعبر عما يقاسي من الحب، ويصفه بأنه بحر ومن يدخله عليه أن يحسن السباحة وإلا غرق:

جَمِيعْ مَن بْغَاهُم يَرْخَسْ فَالسُومْ[6] إِيدِيرُوهْ فِي جَفْنَّة ايَعَـرْكُوه عَرْكَة
يَا قَلْبِـي وِيـنْ زَايَـد غِيرْ القُدَامْ يَا قَلْبْ الْحَلُوفْ[7] فِيقْ[8] وَاَتْكَاكَه[9]
هَذَا البَحْرْ يَدْخَلْ لِهُوَى عَوَامْ[10] جِيئْت اَنْعُومْ[11] اَتْخَبَلْتْ فِي شَبْكَة

وهكذا الشّعراء لما يفشلون في علاقاتهم العاطفية يلجؤون إلى الصبر، وكما يقال "الصبر مفتاح الفرج " فـالتراث الشّـعبي غني بهذه التيمات التي تُنْجِد الذين يعـانون من هذه المواقف لقوله في سياق النّص "ربي حق مازالت البركة"[12]:

رَانِـي صَـابَـر لَمْـحَـانْ وَ الأَوْهَـامْ جِئْتْ نْشَـم الـوَرْد دَقَـتْنِي شُوكَة
أَنَا لِي صِيفِي جَاء اَمْطَرْ وَ اَغْيَامْ مَا كُنْتْ ظَانْ تَنْقْلَبْ بِيَا الفَلْـكَه
طَاَلَـتْ مَـحَـنْـتِـي اَطْـوَالَتْ لِـيَـامْ رَبِـي حَـقْ مَـازَلَـتْ الـبَـرْكَـه[13]

---

(1)- لريام: جمع ريم وهو وصف للفتاة.
(2)- مركة: نوع، صنف.
(3)- كبارات لفام: كثيرات الكلام.
(4)- الرناكة: المتشدقة.
(5)- أحمد عايدة الفطان: ق (ضحكت ساعة و بكيت عام)، مخطوطة.
(6)- فالسوم: الثمن والمقصود به القيمة والمكانة الاجتماعيّة.
(7)- الحلوف: الخنزير.
(8)- فيق: افطن، انتبه.
(9)- اتكاكة: أفطن وانتبه.
(10)- عوام: يحسن السباحة، سباح
(11)- انعوم، اسبح
(12)- أحمد عايدة الفطان: ق (ضحكت ساعة و بكيت عام)، مخطوط.
(13)- أحمد عايدة الفطان: المصدر نفسه، مخطوط.

إن هذه الأبيات، مرآة للروح المشبعة بالإيمان الصادق الذي ينمي في النفس الأمل ويعين على تحمل مرارة الفراق والصدود.[1]

إننا في هذه الأبيات، نلمس الروح المشبعة بالإيمان الصادق الذي ينمي في النفس الأمل و يعين على تحمل مرارة الصد والرفض، وعدم الإستجابة. ولكل شأنه، لكن ما يهمنا هنا هو أن الشّاعر متقلب المشّاعر والأهواء، ولا يلتزم في حبه بواحدة، بل هو يريد الجميع حبيبات و بالتالي يرفضه الجميع، وهذا ما ينعكس في تحسره وآلامه، كذلك نلاحظ أن شعره يعتمد الصدق في الإحساس وفي التعبير، وفي النّص حيوية متدفقة وتصوير جميل، رغم بساطة معانيه وبساطة أسلوبه إلا أنه واقعي، وهذا ما زاد في نقل الصورة كما هي، بكل عفوية و تلقائية:

يَـا قَـلْـبِي اَحْـشَـمْ وَلِـي حَـشَـامْ اَهْدَن وَاَرْتَاحْ خَفَفْ مَنْ الـحَـرْكَة
البَنْتْ كِتْشُوفْهَا تْقُولْ je t'aime يَا قَلْبِي هَبَلْتْنِي وَصَلْتْنِي لَتَهْلُوكَة
بْقِـيـتْ ضَـحْكَة عـنْد كِبَـار لْفَامْ وَ حْـكَايْـتِي فَـالْقَـهْوَة تَـتَـحْـكَة
تَـبْـكِـي مَـا ايْـفِـيـدُوكْ لْـنْـدَام عَلَى سْبَابَكْ حَـسَـكْتِي حْـسِيكَة [2]

إن القصيدة تعالج أحداث ومواقف راهنة يعيشها المجتمع الجزائري، كما تدور أحداثها حول مواضيع الساعة وهي مواضيع اجتماعيّة نفسية، حيث تعرضت القصيدة لنقد لاذع للّذي يعدد الخليلات "ولا يكتفي بزوجة واحدة" وهي إشارة إلى قطاع كثير من الرجال في المجتمع لا يتمتعون بالصفات التي يجب أن تتوفر في الشخص السوي، وبالتالي القصيدة عبرت عن الواقع بكل تفاصيله. وهذا يقودنا شعريا إلى الصورة المثالية للمرأة التي هي موجودة في ذهن الشّاعر، ولكنها غير متحققة في الواقع وهذا يعكسه قوله (يا قلبي بركاك من صحبة لريام) وبالطبع كل ريم يلقاها الشّاعر إلا وتتحلى بصفة يندر أن نجدها في غيرها، وهكذا بتعدد الصفات التي يبحث عنها الشّاعر، تتعدد لريام، وإجتماعها في ريم أوامرأة واحدة هذا ضرب من المستحيل، وبالتالي وبصورة طبيعية تتعدد

(1)- أنظر: محمد الفاسي: رباعيات نساء فاس (العروبيات)، ص 07.
(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (ضحكت ساعة و بكيت عام)، مخطوط.

نساء الشّاعر وفي النهاية لا يظفر بالمرأة المثالية يبقى حلماً يُؤَرِق الشّاعر، فيجنح إلى الخيال وكما، لاحظنا من خلال النماذج الشّعرية السابقة، أن الشّعراء الشّعبيين اهتموا بالمرأة ووصفوها حيث هي مصدر المتعة الجنسيّة، "فليست اللّذة الجنسيّة والتعبير عنها إغراق في الحسيّة، وإنما هي وجه من وجوه الوجود الماهوي للإنسان، فهي إذن تعبير عن رغبة ضاربة في التوحد المطلق للذات مع ذاتها وامتدادها وهو متكامل له كرامته".[1]

1-3- سُلطة الحب:

في الشّعر الشّعبي المتيجي كثير من النماذج التي تبرز مظاهر الحب وسلطته التي يمارسها على المحبين، ويستجيب لها العاشقون، حتى يصبح ذلك ضربا من الجنون، وكثير من المحبين في تاريخ الأدب العربي أصابهم الجنون، سواء كانوا شّعراء كمجنون ليلى في العهد الأموي أو غير الشّعراء كما وقع لسْعَيَد عشيق حيزية في الأدب الشّعبي الجزائري الحديث، فهي صورة معبرة يصور الشّاعر المحب موقفا دراميا، يتمثّل في خطف وسرقة الحبيبة أمام أعين الجميع بل تشفيا في النّاس من أجل إثبات ذاته، رافضا سلطة والديه وسلطة والديها، وهنا نلاحظ موقفين متناقضين، موقف العاشقين الولهين (كي تكوني معايا في ليلة نتوالفوا)[2]، وهذا ينبئ عن الإندماج والحلول في بعضهما البعض، ومن الصعب التفريق بين روحين اِأْتَلَفَا " فالأرواح جنود مجندة ما توافق منها اِأْتَلَف وما تنافر اختلف"[3] وبين الموقف المضاد وهو موقف المجتمع الشّعبي (وسلطته الضبطية) من سلطة الحب وتأثيره في العاشقين، ويتجلى هذا الموقف في قوله: "اشنانة على العديا، خليهم يجيفوا"، "نَرْموها فَالْعْمِيَا"، "خوف من والديا عليهم انقرفوا"، "والديك يكرهوني"، "يعرفو بلي نبغيك"، "علاش يحسدوني" فالنّص ينقل لنا الواقع الشّعبي والأفكار المتداولة فيه نحو علاقة الحب المتوطدة بين الحبيبين، فكما هو معروف في تاريخنا الأدبي وتراثنا الشّعبي أن علاقة الحب إذا فشت بين العشيقين، فإن الآخرين يقفون

---

(1)- هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، لبنان، 2007م ، ص 287.

(2)-أحمد عايدة الفطان: ق (نديك Je mon fout)، مخطوطة بحوزة الباحث.

(3)- حديث نبوي شريف، رواه البخاري و مسلم و غيرهما.

ضدها، ولا تكتمل أو تتوج بالزواج إلا نادرا، فالذي يتغزل بالمرأة على مرأى النّاس ويقول فيها شعرا أو لا يقول، لن تُعطى له، وهو موقف أصيل في ثقافتنا الشّعبيّة، وعندنا نماذج من الواقع الجزائري، سْعَيَدْ حيزية هّام في البراري، وقبله جميل بثينة هام في البراري أيضا. فعلاقة الحب عند هذين النموذجين الرمزيين لم تكتمل إلى نهايتها، وربما يرجع ذلك إلى بيئتيهما البدوية، سواء في الحجاز قديما أو في بسكرة حديثا، أما مع الشّاعر عايدة الفطان، فهو مصمم على أخذها بل سرقتها، غير مبال بالآخرين، الأهل أو المجتمع أو منظومة القيم، وفي هذا تحدٍ صارخ، سببه راجع إلى بيئته الحضرية، (أحمر العين، ولاية تيبازة) وزمنه (16-02-2003) وبيئة كهذه في الزمان والمكان، تسمح بتفشي مثل هذه العلاقات العاطفية، لأن اللقاء ميسر بين الحبيبين والقرار قرارهما، بل في هذا نظرة تطورية لمفهوم الحب، بين الجنسين، فمظاهر الحضارة الحديثة تسمح بهذا اللقاء على عكس العصور القديمة يوم كان مثل هذا اللقاء محظوراً اجتماعياً لأن سلطة الضبط الإجتماعي كان لها مفعولها.

يقول الشّاعر بكل شجاعة وقوة:

نَدِيكْ بْحَـارْ عَـلِيَا نَـدِيكْ je mon fout [1]

اَشْنَانَه عَلَى الْعَدْيَا خَـلِـيـهُـم يْـجِـيـفُـوا[2]

نَدِيكْ نَدِيكْ je mon fout

نَـرْمُـوهَا فَالْعْمِيَا فَالْعْمِيَا tes confout

نَدِيـكْ بْحَارْ عْلِيَا نَـدِيـكْ je mon fout

نَدِيكْ نَدِيكْ je mon fout

كِي تْكُونِـي مْعَـايَا فِـي لِـيـلَـه نَـتْـوَالْـفُوا

خُوفْ مِنْ وَالْـدِيَا اَعْـلِـيـهُـم اَنْـقَـرْفُـوا[3]

نَدِيكْ نَدِيكْ je mon fout

(1)- جملة أجنبية بمعنى: لا أكترث أو لا أبالي.

(2)- يجيفوا : يختنقوا.

(3)- اَنْـقَـرْفُـوا: اضراب.

نَـسَـرْقَكْ انَـدِيـكْ وَالْــدِيـكْ يَـكَـرْهُـونِـي
يَعْرَفْ بَلِي نَبْغِيكْ[1] عْــلَاشْ يَـحَـسْـدُونِـي
نَدِيكْ بْحَارْ عَلِيَا je mon fout
نَدِيكْ بْحَـارْ عَلِيَا نَـدِيكْ je mon fout
نَرْمُـوهَا فَـالْـعْمِيَا فَالْعْمِيَا tes confout
نَدِيكْ نَدِيكْ je mon fout [2]

وفي الموضوع نفسه، قال الشّاعر نفسه واصفا (مولات العين الكحلة)[3] التي هام بها:

مُولَاتْ الـعَـيْـنْ الكَـحْـلَـة غَـالِـيَـة فَــالــسْـوام
للــعَشْـقْ قَـالُـوا تَـحْـلَـى رَاسَــــمْــــهَــا رَسَـام
اَمْشِـيـنَا ضْـرَبْـنَـا جَـوْلَة مَــشْــي عَــلَى الأَقْـدَامْ
اشْـعَـرْهَـا عَـلَى اَكْـتَـفْهَـا يَدَلَى تَحَسْبُوا رِيشْ اَنْعَــامْ
عَـقْــلِـي رَاحْ مَـا وَلَـى اَدَرَقْ فَــالْــغْــيَــامْ
مُولاَتْ الـعَيْـنْ الكَــحْـلَـة غَــــالْــيَـة فَـالـسُوامْ
سُبْحَانْ مَا يَـخْلَق المَوْلَــى مُــحْــيْ الــعِــظَـام
لَطَايْ[4] مْفَصْلَة تَفْصِيـلاَ وَ الصْـدَرْ قْـصَرْ رْخَـام
رَاهِــي رَكْـبَـتْـلِـي عُـلَه[5] صَـائِـم بْـغِيـرْ صْـيَـام
مُــولاَتْ الـعَـيْن الكَحْلَة غَــالِـيَــة فَـالَـسْــوَامْ
يَــاكْ لِـلْـعَشْـقْ تَـحْلَى رَقَــــمْــــهَــــا رَقَــامْ[6]
مُـولَاتْ الـعَيْـنْ الكَحْـلَة حَــرْمَـتْ عَـلِـيَ الْمْنَـامْ[7] [8]

---

(1)–نَبْغِيكْ: أحبك.

(2)– أحمد عايدة الفطان: ق (نديك Je mon fout)، نظمها بتاريخ 2003/02/16 م، بأحمر العين، تيبازة.

(3)– أحمد عايدة الفطان: ق (مولات العين الكحلة)، مخطوطة بحوزة الباحث.

(4)– لطاي: كلمة فرنسية معناها القد، القامة.

(5)– علة: مرض.

(6)– رقمها رقام: خلقها الخالق.

(7)– المنام: النوم.

(8)– أحمد عايدة الفطان: ق (مولات العين الكحلة)، مخطوطة بحوزة الباحث.

وفي الغزل أيضا، قال الشّاعر أحمد محمودي[1] واصفا سلطة الحب على نفسه و أنه لم يستطع التخلص منه و بالتالي لا يمكنه التفريط في معشوقته، ولا يسمح لآخر الإقتراب منها، يخاطب غريمه بهذه الأبيات التي تفيض بمشّاعر وأحاسيس لا نلمسها إلا عند الشّعراء العذريين يقول:

يَالْغَالَطْ، الحُبْ رَاه اَصْعِيبْ عْلِيكْ
وَلِـــي ذَاقْ الـحُـب تَـكْوِيهْ الْجَمْرَة

يَا فَـايْزَة رَاهْ ذَا الْجَايَحْ غَارْ عَلِيكْ
يَلْزَمْـنِي نَكْـوِيـهْ بِـالْـنَـارْ الْحَمْرَا
حْــرَامْ عَلِيَ حْرَامْ بَاشْ اَنْفَرَطْ فِيك
فِي جَالَــكْ وَلَـوْ اَيْـقِـيـسُـونِي بَرَه
يَا فَـايْـزَة مَـازَلْ قَـلْـبِي طَامَـعْ فِيكْ
مَــانِـيـشِي حَـقَارْ مَا نَعْرَفْ حُقْرَه
تَسَكْنِي فِي الْقَلْبْ لاَ مَنْ يَدْرَى بِيكْ
دَاوِنِـي بَـدْوَاكْ يَـا عُــمْـرِي نَـبْرَا
يَـا فَايْزَة رَانِي اَنْـخَمَـمْ غِيرْ اَعْلِيكْ
مَنْ غِيرَك اَخْلاَصْ مَا عَنْدِي فِكْرَه[2]

ولا تقتصر سلطة الحب على الرجال أو الفتيان فقط، بل يتعدى ذلك إلى المرأة، فبأسلوب شّاعري تحليلي للعواطف جسد الشّاعر بوعلام بن سليمان موقف المرأة العاشقة، التي تحب فتى وتصرح بذلك لأمها باعتبارها أقرب النّاس إليها وذلك حكاية عنها في قصيدة بعنوان (يا أمي أنا حبيت)[3]، والشّاعر بهذه القصيدة يكسر ذلك الطابو المسيطر

(1)- أنظر ترجمة الشّاعر في ملحق تراجم الشعراء في آخر الرسالة.

(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (وَ لِي ذَاق الحُب تَكْوِيهْ الجَمْرَه)، مخطوطة.

ملحوظة: القصيدة سجلتها في شريط كاسيت، والعنوان مقترح من عندنا، بتاريخ مسجلة بتاريخ: 20 جانفي 2011 م بحجوط (تيبازة).

(3)- بوعلام بن سليمان: ق (يا أمي أنا حبيت)، مخطوطة بحوزة الباحث.

على عقلية المجتمع الشّعبي وهو عدم السماح للمرأة بالبوح بمن تحب، ولكن على لسان الشّاعر فهي تبث شكواها وبعض غبنها، متحدية بذلك العادات والتقاليد وما تمليه الأطر التنظيمية والعرفية المسيرة لحركة المجتمع التقليدي والشّاعر يتقمص شخصيتها ويمثل – في متن القصيدة– دورها لأن " ذلك الإرث التقليدي الثقيل المشكل من العادات والأعراف، والمنقول بشكل توارثي عبر ذهنيات سلفية متحجرة"[1] جثم على صدر المرأة وجعلها تعيش التجربة ولا تعبر عنها، فتبقى على مستوى المشّاعر والأحاسيس، أما أن يصدر كل ذلك الإحساس عبر قصيدة، فهذا غير موجود[2] أو لم نعثر عليه.

من خلال القصيدة، يبين لنا الشّاعر طريقة تفكير المرأة تجاه من تحب، وماهي المواصفات التي تحب أن تراها في من تهوى، وما هي المقاييس التي تقيس بها اختيارها للذي عسى أن يكون شريك حياتها المستقبلية، وما هي درجة الإحساس والمشّاعر التي تكنها المرأة للذي يشاركها مستقبلها، كل هذا الطرح ستجيب عنه القصيدة بكل صراحة، تقول هذه الفتاة على لسان الشّاعر؛ مخاطبة أمها بكل حريّة و ثقة:

يَـا أُمِـي أَنَـا حَـبِـيتْ هُوَ هْوَانِي، وَ أَنَا هْوَيْـتْ
قُولِي لْبَابَا[3]يْسَاعَدْ بَنْـتُ وَ يْوَافَقْ،* الـلِـي نَـهْوَاهْ
حَـبِـيـتْ مَـابِـيَ مَـالْ مَابِيَ طَـعْـمْ الْـجَـمَالْ
بِيَ ظْرِيفْ وَزِيـنْ لَفْعَالْ وَ يَعْرَفْ لَكْلَامِي مَعْـنَاهْ
فَـاهَـمْ ظْـرِيـف أُمَعْنَاوِي[4] بِكْلاَمْ يَـجْـرَحْ وَ يْدَاوِي
حَبِـيـتْ اِنْـسَـان هْوَاوِي[5] يَعْرَفْ لِلـدَنْـيَـا كِـيـفَاهْ

(1)– محمد جلاوي: تطور الشّعر القبائلي و خصائصه بين التقليد و الحداثة، ج 2، الشعر الحديث، المحافظة السامية للأمازيغية، 2010 م، ص 110.

(2)– بدليل أني حاولت خلال بحثي عن شعراء المنطقة، أن أعثر على شاعرة تقدم لي قصائدها لإثراء هذا البحث، ولكني لم أعثر ولا على واحدة، رغم أنني تحريت في السؤال عن شواعر المنطقة، و لكن للأسف لم أوجه ولا إلى واحدة، وهذا ما جعل الشّاعر بن سليمان، يتقمص شخصية المرأة في هذه القصيدة.

(3)– بابا: أبي.

(*)– عْلَى، حتى يستقيم المعنى.

(4)–أُمَعْنَاوِي: يتحدث بالكناية ولا يصرح، وهو ضرب من البلاغة.

(5)– هواوي: مرح غير متزمت.

غاَنِي بِـظْـرَافَـة وَ عْقَلْ اللِي صَعْبَة عَنْدُو تَسْهَلْ
يُوجِدْ لِلْمَـشَـاكِـلْ حَـلْ وَ جْـوَابْ فَـالْفَمْ مْعَاهْ
عَـنْـدُو عَـقْـلِـيَة فَالرَاسْ بَكْـــلاَمْ يَـسْـكَـبْ النَّاسْ
عَنْدُو شُعُورْ وَ إِحْسَاسْ مَثْلُو وَالله مَـــا نَـلْـقَـاهْ
حُبٌّ رَاهْ سْكَنْ فِي قَلبِـي قُولِي لْبَابَا يْوَفِي طَـلَـبِـي
نْـحَـبٌّ وَ الـشَـاهَدْ رَبِي دِيـمَـا[1]نَـتْـكَـلَمْ بَسْمَاهْ
يَا أُمِي يَـاكْ أَنَـا بَـنْـتَكْ وَ بْـسَـرِي رَانِـي خَـبَرْتَكْ
بَلِي[2] فِقَـلْبِـي صَرَحتَكْ قَلْبِي حَـبٌّ وَ أَنَـا عْـلَاهْ[3]

إن هذه القصائد التي أوردناها ذاتية غزلية تعبر عن عاطفة الحب وأثره في نفسية الإنسان، كما ترسم مواقف غرامية، أو تصف المحبوبة وما يتصل بها من فراق وشوق وقلق وهجران، وهي مواقف مألوفة ومتداولة بين الشّعراء سواء في الشّعر الشّعبي أوالفصيح، وهي موروثة منذ القديم. ولم يأت الشّعراء في هذه التجارب بالشيء الجديد يحسب لهم على مستوى الإبداع والتجديد، فأثر الحب في النفس والتعبير عنه من شعراء الجاهلية إلى شعراء اليوم هو التعبير نفسه، كله شوق وألم وقلق وفراق إلى آخر المعاني المتداولة في ثنايا القصائد، فكل هذه الهواجس مشتركة بين العشاق وليس هناك ما يميز تجربة شّاعر عن غيره في هذا المجال.

كما نسجل على شعر الغزل هذا أنه خطاب تقريري في الغالب لم يلتمس طريقة إلى التشكيل التخييلي بعد، وهذا راجع إلى أن أغلب ألفاظه واقعية الدلالة.

(1)- ديما: دائما.

(2)- بلي: بالذي.

(3)- بوعلام بن سليمان: ق (يا أمي أنا حبيت)، مخطوطة بحوزة الباحث.

الفصل الخامس

شعر الرثاء المتيجي

1- شعر الرثاء المتيجي:

1-1- تحديد الرثاء لغة:

الرثاء: مصدر من الفعل الثلاثي رثى، يقال رثى فلان فلانا، يرثيه ومرثيه إذا بكاه بعد موته، فإن مدحه بعد موته قيل رثاه، يرثيه وترثيه، ورَثَيْت الميّتَ رَثْياً ورِثاءً ومَرْثاةً ومَرْثِيةً ورَثَّيْته مَدَحْته بعد الموت وبَكَيْته. ورثَوْت الميّت أَيضاً إذا بكَيْته وعدَّدت مناقبه، وكذلك إذا نظَمْت فيه شعراً و الرثاية، النواحة.

ويقال رثى له أي رق له رثى الميت يرثوه رثوا بكاه وعدد خصاله ومحاسنه، رثى له رحمه ورق له، رثى عنه حديثا رثاية، ذكره و حفظه، الرثاءة والرثاية المرثاة، ما يؤتي به الميت من شعر ونحوه كالمرثية جمع مراث[1].

1-2- تحديد الرثاء اصطلاحا:

الرثاء اصطلاحاً أو فنّيا، "هو التفجع على الميت، وإبداء الحزن على فراقه، وتصوير الخسارة التي نجمت عن فقدانه أو فقده، وتحمل الأشعار التي تتضمنه عادة فيضا من العاطفة، ودعوة إلى التأمل في حقيقة الحياة وإن تجاوز ذلك أحيانا إلى النواح والصراخ"،[2] والأشعار التي تتضمنه عادة تحمل الكثير من العاطفة تجاه المفقود ودعوة النّاس إلى التأمل في حقيقة الحياة وكُنْه الموت وأن تتجاوز ذلك أحيانا إلى النواح والصراخ، ومن ثمة قسم النقاد الرثاء إلى أقسام ثلاثة سيأتي ذكرها لاحقا، ويسميه المحدثون (شعر التعازي أو العزاء) " وهو لا يختلف في أسلوبه عن المراني الفصيحة".[3]

ويرتبط الرثاء بفكرة الموت، وما الموت إلا توقف لحركة الحياة أو الزمان أو الدنيا عن الدوران، ومن ثمة " لاحظ الإنسان أن دوام الحال من المحال، وأنه لا ثبات لشيء وأن التغير هو الصفة الثابتة للزمان وللأشياء من حوله، فالدنيا وهي إحدى مرادفات

---

(1)- أنظر: المعجم الوسيط: ص 329.

(2)- ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، ص 147.

(3)- محمد المرزوقي: الأدب الشّعبي في تونس، ص 170.

الزمن ب "دولاب داير" لا يتوقف عن الدوران، يرفع ويخفض، والمرتفع في لحظة سينخفض في اللّحظة التالية والعكس أيضا صحيح".(1)

إن حركة الزمان، كما يراها الإنسان، تتجه إلى الموت والتفريق بين الأهل والمحبين، ويتردد هذا الموضوع دائما في أمثاله وأغانيه الشّعبيّة(2).

ولقد شغل هذا الجانب، ونعني به الموت، حيزاً كبيراً من فكر الإنسان، فاهتم به وانعكس في أساطيره، فالموت حقيقة لا يمكن إنكارها، ومن ثم لا غرابة أن تصبح هذه الفكرة نقطة اهتمام دائم في إبداع الإنسان الأدبي وتفكيره الفلسفي وإيمانه الديني ف "غاية ما نلقاه تعبيرات نادرة عن أن الموت حق" ولكن ما هو؟ وما هو العالم الآخر الذي يتبع الحياة الدنيا؟".(3)

كل هذه الأسئلة تبقى محيرة للعقل الإنساني ولا نجد لها جوابا إلا في الأديان التي عنيت بمثل هذه المسائل الميثافيزيقية. " تجمع الأديان السماوية على أن الله يقبض إليه الإنسان حين تأتي اللحظة المقدرة، فلا هو يؤخر عن ميقاته ولا هو يقدم. وأن قبض الروح يتم على يد ملك كريم لا فرار منه. فإذا ما لقي الإنسان نحبه رُدَّ إلى عالم الغيب الذي يحيط بكل ما يعمل الإنسان فينبئه بما كان يأتي في حياته الدنيا"(4).

ففكرة الموت في الأديان هي نهاية مقدرة لكل حيّ، والروح والجسد هما شيئان مختلفان، تخرج الروح من الجسد ولا يدري عنها الإنسان شيئاً.(5)

---

(1)- أحمد مرسي: الأدب الشّعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، ط1، القاهرة، مصر، 2008 م، ص 156.

(2)- المرجع نفسه، ص 156.

(3)- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص 262.

(4)- المرجع نفسه، ص 263.

ويحدثنا القرآن الكريم في سورة الزلزلة أن الانسان إن كانت أعماله صالحة في الدنيا يُثاب عليها يوم القيامة و إن كانت غير ذلك يعاقب عليها بنص الآية: ﴿فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ ﴿7﴾ وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ ﴿8﴾﴾.

(5)- ويحدثنا القرآن الكريم عن الموت من خلال الآيات التالية:

* قوله تعالى: ﴿وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَن تَمُوتَ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ كِتَابًا مُّؤَجَّلًا﴾ سورة آل عمران، الآية 145.

* وقوله أيضا: ﴿قُلْ يَتَوَفَّاكُم مَّلَكُ الْمَوْتِ الَّذِي وُكِّلَ بِكُمْ ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّكُمْ تُرْجَعُونَ﴾ سورة السجدة، الآية 11.

*وقوله كذلك: ﴿قُلْ إِنَّ الْمَوْتَ الَّذِي تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُ مُلَاقِيكُمْ ثُمَّ تُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ﴾ سورة الجمعة، الآية 08.

أما ظاهرة الموت في الثقافة الشّعبيّة، فهو نهاية غامضة للحياة، وهو شر في معتقد العامة، وبالتالي يصورونه على أنه عدوان على الكائن الحي وخاصة الإنسان فهو بمثابة ظلم وافتراس. فإن هذا القدر لا يكاد يتقبل من عامة النّاس. وإذا ما حدث ولابد من أنه حادث لا محالة، فإن ظاهرة الموت تصحبها كثير من الصور والأعمال والمظاهر الفولكلورية وهي خاصة بكل بيئة من البيئات، وتختلف باختلاف الرؤى والثقافات. لأن المضامين الثقافية تختلف بين الشعوب، وهذا ما يقودنا إلى القول بنسبية الثقافة وقيمها[1].

وعلى هذا فإن القرابة[2] – كنظام– توجد في كل المجتمعات الإنسانية وهي وإن كانت أوضح في المجتمعات البدوية إلا أن ذلك لا يمنع القرابة من أن تكون نظاماً عالمياً عرفته كل المجتمعات على مختلف العصور لأن كل مجتمع انساني لابد له من نظام يحدد العلاقات القرابية بين مختلف أفراده وجماعاته.

ويطلق علماء الأنتروبولوجيا على الجماعة الانسانية التي تقوم على أساس العلاقات القرابية اصطلاح الجماعة القرابية. ويرى الباحثون في هذا المجال أنها تنقسم إلى قسمين رئيسين أولهما هو الأسرة الزواجية conjiqul family، وثانيهما هو الجماعة القرابية الدموية، consanguineal kin group.[3]

---

(1)– أنظر: ميليفيل.ج هرسكوفيتز: أسس الأنتروبولوجيا الثقافية، ص 61.

و كذلك عاطف وصفي: الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعارف، مصر، الطبعة الأولى، 1975 م، ص 84.

(2)– ماهي القرابة؟

أ– يعتبر نظام القرابة kinship من أهم الأسس التي يرتكز عليها نظام الجماعات الثقافية التضامنية solidary groups، ويشير اصطلاح القرابة إلى مجموعة من العلاقات الاجتماعيّة المعقدة القائمة على واقعة بيولوجية هي الميلاد، وظاهرة اجتماعيّة هي الزواج.

ب– يرى موردوك ان نظام القرابة منسق عن العلاقات يرتبط فيه الأفراد بعضهم ببعض بشبكة من اروابط والصلات، وعن طريق هذه الصلات والروابط ذاتها وليس عن طريق النظام نفسه تظهر الجماعات القرابية كالأسرة والعائلة الكبيرة أوالبدنة والبطن والقبيلة.

ج– عرف راد كليف براون القرابة بصفة مبدئية بانها العلاقات المباشرة التي تنشأ بين شخصين نتيجة لإنحدار أحدهما صلب الآخر أو نتيجة لإنحدارهما هما الإثنين من سلف واحد مشترك.

(3)– أنظر: مصطفى الفوال: علم الاجتماع البدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط 1، 1974 م، ص 217.

والرثاء يرتبط بالمشّاعر الإنسانية بسبب فقدان شخص قد يكون صديقاً أو أخاً أوبطلاً أو زعيماً، أو الوالدين ممن يكن فقدهم خسارة كبيرة في نفس الشّاعر الأمر الذي يدفعه إلى التعبير عن هذا الحزن وهذه الخسارة بالشّعر[1]، ومن ثم يصنف الرثاء إلى رثاء القرابة ورثاء الشخصيّة الرسميّة.

رثاء القرابة هو المتعلق برثاء الوالدين أو أحدهما أو كل من تجمعه مع الشّاعر قرابة دم، فالمرثى ينتمي إلى عائلة الراثي، وهنا يتجلى الصدق العاطفي في ما يقال من أشعار.

أما رثاء الشخصية الرسمية، فهو من باب المجاملة، كأن يرثي الشّاعر شخصية عامة، كزعيم سياسي أو رئيس دولة أو شخصية علمية ثقافية أدت دورا إيجابيا في بناء المجتمع والدولة، أو أحد الأصدقاء المقربين.... وليس بين الرثاء والمدح فرق إلا أن الرثاء هو مدح للميت: " فلئن كان المديح ثناء في لحظات سرور فإن الرثاء ثناء في مواقف الحزن بعد الممات"[2].

نجد نقاد العرب القدامى لا يضعون فرقا بين الرثاء والمدح، قال ابن رشيق القيرواني "وليس بين الرثاء والمدح فرق إلا أن يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل كان أو عدمنا به كيت و كيت وما يشاكل هذا ليعلم أنه ميت"[3] وبالتالي فإن الشّاعر يلجأ إلى معان متفرعة فيصف الكارثة التي حلت بالمجتمع أو بالأسرة وتفخيم آثارها وذكر فضائل الميت واتخاذ مصرعه موعظة (كأن يقوم أحد الوجهاء خلال جنازة ما بتقديم موعظة تفيد الحاضرين، وتفخيم آثار هذه الفجيعة) وهذا يعرف بالتأبين. والشّعراء الذين لهم تجربة بالحياة ولهم اتساع أفق كأبي العلاء المعري أو عمر الخيام، فإنهما يفلسفان ظاهرة الموت والحياة، كما قد ينتقل الشّاعر من رثاء فرد إلى رثاء شخصية أو دولة أوأمة

(1)- أنظر: عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، ص 76.

(2)- ابراهيم الحيسن، الشعر الشعبي الحساني، ص 148.

(3)- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط 5، 1981 م، ص 229.

الدنيا جميعا، كما فعل أبو العلاء الذي كان " أكثر عمقا وأوسع شفقة فهو يشفق على النّاس في موتهم، يرثي صديقاً من أصدقائه، ثم يرثي نفسه ثم يرثي الإنسانية جمعاء"[1].

"ولقد اتخذ الشّعراء الموت حافزا إلى التعبير عن عواطفهم، فأكثروا القول في هذا الغرض من الشّعر، واستطاعوا أن يصوروا أحزانهم فيه، جاهدين أن يفرغوا شحناتهم في ما تفيض به طباعهم، لعلّ ذلك يكون لهم عزاء ومشاركة في المصاب"[2]. ظهر هذا الغرض في التاريخ بسبب كثرة الحروب التي كانت تؤدي إلى قتل الأبطال، ومن ثم يُرْثَوْنَ.[3] من أبرز خصائصه صدق العاطفة، رقة الإحساس، البعد عن التهويل والكذب، التحلي بالصبر والجَلَدْ[4]، وقد برعت النساء في هذا الغرض كثيرا، وعلى رأسهن الخنساء في الجاهلية التي اشتهرت بمراثيها لأخيها صخر[5].

ولأنه " تعبير عن خلجات قلب حزين، وفيه لوعة صادقة وحسرات حَرَّى، ولذلك فهو من الموضوعات القريبة إلى النفس، لأن الرثاء الصادق تعبير مباشر قلما تشوبه الصفة أوالتكلف"[6].

وقد ميّز الدارسون ثلاثة أنواع من الرثاء هي:

1- بكاء ونواح وعويل على الميت بألفاظ حزينة مؤلمة كثيرة الحزن تستمطر الدموع من العيون، كما يصحبه لطم على الوجوه والصدور بالأكف أو قطع الجلود أو النعال، ويعرف هذا النوع من الرثاء (بالندب) وقد برعت فيه النساء[7].

---

(1)- عبد المعين الملوحي: مواقف انسانية في الشعر العربي، دار الحضارة الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 1992 م، ص68.

(2)- أنظر: عبد الشافي الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، مكتب لبنان، الشركة المصرية العامة للنشر لونجمان، ط 1، 1995 م، ص 01.

(3)- أنظر: ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، ص 148.

(4)- أنظر: حنا الفاخوري: منتخبات الأدب العربي، ص 53.

(5)- أنظر: شوقي ضيف: الرثاء، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 3، د.ت، ص08.

(6)- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2015م، ص 257.

(7)- المرجع نفسه، ص 257.

2- هذا النوع يتخذ شكل الثناء على الميت وذكر فضائله وتعداد محامده، ويكون ذلك عند زيارتهم للقبور أو اجتماعهم في مجلس يعقد لذكرى الفقيد، ويسمى هذا النوع (التأبين) وفي هذا الموقف المؤثر، ينحلون الميت جميع الفضائل والمثل العليا من شجاعة ومروءة ووفاء وحلم و حزم وسماحة، وكل القيم الإنسانية الفاضلة[1].

3- هذا النوع يتجه فيه الشّعراء إلى التفكير في رحلة الحياة ومصير الإنسان وحتمية الأقدار كنزول بلاء وضعف الإنسان أمام القدر فيلتمس في كل ذلك السلوة والصبر والرضا، كما نزل به الإستسلام للقدر، ويعرف هذا النوع (بالعزاء).[2]

وشعراء متيجة الشّعبيون نظموا في هذا الغرض فرثوا موتاهم ذكروا خصالهم وأفعالهم الحميدة التي ميزتهم ملتزمين الأسس التي وضعها النقاد، إلا أن أغلبهم لم يسجل موقفه من الحياة أو يتأمل الدنيا في مثل هذه المواقف التي تظهر بواطن نفس الشّاعر وتأملاته، فمنهم من بكى فقدان أحد الأبناء ومنهم من بكى زعيما سياسيا ومنهم من بكى رياضيا سقط في ميدان اللعب، وآخر بكى أمه والآخر والده، فنّلاحظ تراوح الرثاء بين رثاء القرابة ورثاء الشخصية الرسميّة، وكلهم صبروا على ألم المأساة ومرارة الحزن ولوعة الفراق، ومع ذلك فقد تجملوا بالصبر وتجلّدوا ساعة مواجع الموت، بمعنى التسليم بالقضاء دون الإعتراض والثورة عليه على غير الذين يرونه: " في صورة سخط مكتوم وإحساس دفين بالظلم وهو إحساس أكثر منه تفكير"[3] وموقفهم منه ليس موقف الذين يرونه شرا أو العقاب الأكبر، لأن في رأسهم مالداعي إلى موت الإنسان إن لم يكن قد اقترف إثما؟[4]

---

(1)- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ص 259.

(2)- المرجع نفسه، ص 259.

(3)- هـ. فرانكفورت و زملائه: ما قبل الفلسفة، تر جبرا ابراهيم جبرا، مر محمود الأمين، دار مكتبة الحياة (فرع بغداد)، د.ت، ص 246.

(4)-المرجع نفسه، ص 246.

2- رثاء القرابة:

إن الرثاء الصادق الذي يستجيب الشّاعر فيه لإحساسه الخاص في التعبير عن الألم، لا يصدر عن أي شّاعر، بل يصدر عن الذي اكتوى بنار الألم الناتجة عن الفراق الأبدي، إضافة إلى خبرته الواسعة في الحياة تمكنانه من قول هذا الشّعر الذي نحس فيه دائما، " صوت الرجل الحكيم الذي يمثل العبرة المجسمة في حقيقة الموت ويربط في ذلك بين الماضي والحاضر وربما لم يكن في هذا الإتجاه الشّعري شيء من تصوير التأثر الذاتي للحادثة المباشرة وإنما في أسى عميق على العظماء من بني الانسان، فهو بكاء على العظمة من خلال تصوير عظمة الموت"[1].

والشّاعر بوعلام بن سليمان في رثاء والده الشهيد الذي توفي 1961 م يقول:

اسَمْعُوا يَا لَحْبَابْ ذَا الْكَلْمَة[2] عَ الأَبْ
اللِي هُوَ غَـــابْ مُـــدَة مَـا جَانِي
الدْوَه يَـا إِخْـوَانْ سِـيَـاسَـة وَ مَـانْ
وَخَدْعُوهْ الْـــعَدْيَـانْ وَاَنَ وَحْـــدَانِي
اَنَا خَلَانِي صْغِيرْ مَا عَنْـدِي تَـدْبِيرْ
مَا نَعْرَفْ كِنْدِيرْ لِلِي عَـــدْيَـــانِي
فِي الوَاحَد وَسَتِينْ اَتْـوَفَى مَسْـــكِينْ
مَعْرَفْتْـشِـي وِيـنْ أَنَـا مَـا وَصَـانِـي
أَنَا رَانِي مَمْحُـــونْ عَ الأَبْ الحَنُونْ
مَا عْرَفْتُو وِينْ مَدْفُونْ خَبْرُو مَاجَانِي[3]

وتستمر القصيدة على هذه الصورة وتدور معانيها حول فقدان الأب شهيدا في سن كان فيها الشّاعر طفلا صغيرا لم يتجاوز ست سنوات. وطفل في هذا السن يفقد عائلته وسنده في الحياة يعش أبد الدهر ممحونا، وخاصة إذا لم يعرف قبره في كبره.

---

(1)- إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، ص 119.

(2)-الكلمة: يقصد بها الشعراء الشعبيون القصيدة.

(3)- بوعلام بن سليمان: ق (الأب الشهيد).

ويرسم لنا الشّاعر طقسا من الطقوس الجزائرية الفولكلورية في المقطع التالي، وهو صورة نمطية لباقي المظاهر الجزائرية في القطر الجزائري يقول:

لَوْ عَزِيتْ الْمَرْحُومْ وَ الْغَاشِي مَلْمُومْ
مَا نَبْقَى مَهْمُـومْ فَـالقَرْحَة رَانِــي
ثُمَ لُوكَانْ بْكِيـتْ وَ دِيـتُـو مَن البِيتْ
مَعَ نَعْشُو وَ مْشِيتْ حتَى عَيَـانِي
أُو لْحَقْتُو وَ خْلَاصْ لَرَوْضَة[1] لَبَاسْ
كِي هُوَ كِي النَّاسْ وَ الْبَاقِي فَانِي
أُو بْقَى هُوَ مَشْهُورْ كِي هُو كِي لْقْبُورْ
وَنْجِي لِيهْ نْزُورْ وَ نْفَشْ[2] مْحَانِي[3]

ففي هذه الصورة الفولكلورية، نقل لنا الشّاعر بالكلمات صورة بصرية محسوسة، تتكرّر في كل طقس جنائري، وهي صورة العزاء، حيث يحضر المعزون ويلتمون في بيت الفقيد ويقدمون واجب العزاء وفي ذلك تسرية لأهل الميت، لأن هذه المشاركة الوجدانية الجماعية تخفف من وطأة ذلك الحدث العصيب أو المهول وهو الموت، وهو موقف صعب التحمل لولا مشاركة الآخرين في المؤاساة، وما يصحب ذلك من بكاء وعويل، فهو يتمنى لو كان حاضرا شاهدا جنازة أبيه، لبكاه بكاءا شديدا، ولمشى خلف نعشه، حتى التعب، ملحقا إياه إلى مثواه الأخير مثله مثل بقية النّاس، مع زيارته له المستمرة، فالشّاعر هنا ينقل لنا صورة عادة الدفنّ، " فعادة الدفنّ إذا كما أثبت علماء الآثار والتراث الشّعبي، وعادة إبداء الحزن العنيف، ومحاولة تخليد الميت، كل ذلك قد عرفته البشرية في باكورة عهدنا المعروف للعلم حتى الآن"[4].

(1)- روضة: اللّحد أو القبر.
(2)- نفش: أنفس.
(3)- بوعلام بن سليمان: ق (الأب الشهيد).
(4)- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص 267.

والذي يعزي الشّاعر في القصيدة نفسها، كون والده توفي شهيدا، وتلك مكانة عالية عند الله ثم عند النّاس، فهو يحمد خالقه على ذلك:

نَحْمَدْ الوَحِيدْ كِي تْوَفَى شَهِيدْ
مَنَقَصْ مَا نْزِيدْ ثَوْرِي حَقَّانِي[1]

وهو إذا يعبر عن هذه المأثرة والمفخرة التي تحلى بها المرثي، يعرض ذلك في لغة تنم عن حزن وأسى وتفجع على فراق المرثي، وكعادة الشّعراء في رثاء المتوفين، وحتى يتأسى النّاس ويتحلوا بالصبر على فراق المرثى، يركنون إلى أخذ العظة والتسليم بالقضاء والقدر الذي لا يملك الإنسان ردّه، فيلجأ الشّاعر إلى طللب الرحمة للأحياء والأموات رجالا ونساءا. سواء كانوا شهداء أو مجاهدين، فهم الذين اختاروا طريق تحرير البلاد "فوجب" على الأبناء السير في طريق الأباء:

اَرْحَـمْ يَا حَـنِـينْ المُجَـاهِـدِيـنْ المَوْتَى وَ الحَيِينْ رْجَالْ وَ نَسْوَانِي
اَرْحَمْ يَا غَفَـارْ الشُهَـدَاء الأَبْـرَارْ حَرُونَا لَوْكَارْ[2] بَحْـرْ الـنِـيـرَانِي
قَامُوا بِالكِفَاحْ هَجْـمُـوا بِالسْـلاَحْ أَدَاوْ الأَرْوَاحْ اَشْبَابْ أُو شِـيـبَانِي
كِيفَاهْ يَا إِخْـوَانْ نَنْـسَاوْ الـعَدْيَانْ دَارُو فِيـنَا زْمَـانْ قُـوجَ العَدْيَانِي
لَكِنْ طَالْ أَطَالْ وَلْحَقْ الإِسْتِقْلاَلْ وَ النَجْمَة وَ لَهْلاَلْ لِفَلاَحْ الوْطَانِي[3]

والشّاعر أحمد عايدة الفطان عندما سمع بخبر وفاة والده رثاه بقصيدة فيها تفجع ولوعة على فراق أقرب النّاس إليه تحمل عنوان (بعد لي كنت هاني)[4]، (تلفت النّصبة والرفعة)، (وليت ما نعرف ميزان)، كلها أوصاف نفسية تجسد لنا شدة الفاجعة في صور تعبيرية شعبية يشعر بها كا متلقي للنص وهو هنا يرثي حاله، فقد تركه والده وحيدا، غريبا ولو كان بين جميع النّاس ففراغ الوالد لا يعوضه شيء:

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (الأب الشهيد).
(2)- لوكار: جمع وكر وهو الوطن.
(3)- بوعلام بن سليمان: ق (الأب الشهيد).
(4)-أحمد عايدة الفطان: ق (بعد لي كنت هاني).

بَـعْـدْ لِي كُـنْـتْ هَـانِي
أَوْصَلْنِي أَخْبَرْ غَصْبَانْ[1]
فَشَلِي عَضْـمِـي أَكْيَـانِي[2]
بَـبَـاكْ[3] أَسْكَنْ لَكْفَانْ
بَعْدْ لِي سْـمَـعْـتْ الخْبَرْ
أَكْوَى قَلْـبِي بْغِيرْ جْمَرْ
مَا قْدَرْتْ سْيَادِي[4] نَصْبَرْ
شَعْلَـتْ فِي قَلْبِي نِيرَانْ[5]

ومن الطبيعي أن نجده يتحدث فيها عن أثر الخبر على نفسيته وكيف تقبله، بعدما كان – كما يقول – يعيش في جو كله هناء وفجأة يصله خبر وفاة والده، وهو بهذا يصور حالة شعورية تقع لجميع النّاس وبالتالي كيف يكون رد فعلهم، إنه يقدم لنا جملة من الأوصاف النفسية، كلها تحسر وتفجع.

دَارُوهْ[6] فِي لَـنْـعَـاشْ[7]
الغَـاشِي مُورَاهْ [8] يَنْحَاشْ[9]
دَارُوهْ فِي بِئْرْ مَشْقُوقْ[10]
زَادْ عَـلِـيـهْ تُـــرْبَـــانْ[11] [12]

---

(1)– غصبان: بسرعة.
(2)– أكياني: كيّاني.
(3)– بباك: أبوك.
(4)– سيادي: سادتي.
(5)– أحمد عايدة الفطان: ق (بعد لي كنت هاني).
(6)– داروه: وضعوه.
(7)– لنعاش: النعش و هو المحمل الذي يحمل فيه الميت إلى مثواه الأخير.
(8)– موراه: وراءه أو خلفه.
(9)– ينحاش: يمشي.
(10)– بئر مشقوق: القبر أو اللّحد.
(11)– تربان: التراب.
(12)– أحمد عايدة الفطان: ق (بعد لي كنت هاني).

بعدما نقل لنا منظرا جنائزيا وكيف يوضع الميت في النعش ويسير بمحمله النّاس إلى مثواه الأخير، واضعين إياه في القبر حاثين عليه التراب، يلقي الحكمة أو الإستلام للقضاء والقدر معبرا عن نفسيته الحزينة وتأمله في مصائر النّاس:

رَاحْ العَزِيزْ الغَالِي
رَاحْ رَاحْ مَا وَلاَلِي[1]
هَذَا تَقْدِيرْ العَالِي
مُولَانَـا الـرَحْـمَنْ[2]

ثم يرجع ويصف حالته النفسية، وكأنه لم يصدق الخبر والحدث:

مِنْ فْـرَاقُ كْثَرْ تَـهـوَالِي
صْبَحْتْ مِثْـلْ الـبُـوهَـالِي
فَالْدَنْـيَـا أَشْ[3] بْقَـالِـي[4]
اسْـتَـرْنِـي يَـا رَحْـمَـانْ
تْـوَفَى يَـوْمْ الـجَـمْـعَـة
فَالصْـبَاحْ عَـلَـى تَسْـعَة
ثُـمَ لَـحْـقَـتُ السَاعَـة
لاَ زِيَــادَة وَ لَا نُـقْـصَانْ
بْكِـيـتْ بْـكِـيتْ بِالـدَمْعَة
مِنْ الوَحْشْ رَكْبَتْنِي خَالْعَة[5]

(1)- ما ولاّلي: لم يرجع إلي.
(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (بعد لي كنت هاني).
(3)- أش: ماذا.
(4)- بقالي: بقي لي.
(5)- خالعة: صدمة نفسية.

تَلْفَتْ النَّصْبَة[1] وَ الرَفْعَة[2]
وَلِيـتْ مَا نَعـْرَف مِـيـزَانْ[3]
بَـعْـدْ لِي كُـنْـتْ هَـانِـي
أَوْصَلْـنِي أُخْـبَرْ عَجْـلَانْ[4]
فَشَـلِي عَظْمِي وَ كْيَانِي
بَـابَـاكْ اسْـكَنْ لَـكْـفَانْ[5]

والذي نلاحظه أن الشّاعر لا نجده يفعل ما اعتاد الشّعراء أن يفعلوه في مثل هذه المناسبات حيث يرثون عزيزا، وذلك بتعداد مناقبه وأعماله ودوره في الحياة، وبينما الشّاعر الفطاني يركز على حالته النفسية تجاه تلقيه الخبر وهو بهذا الصنيع يعزي نفسه معبرا عن وجدانه الجريح، واصفا الخبر الذي هز أعماقه حين سمع بموت والده، ولذلك المتلقي يتجاوب مع هذه القصيدة التي صيغت معانيها (المشتركة بين جميع النّاس الدالة على الآلام بوجه خاصة، عند تلقي خبر فجيعة الوفاة) بلهجة يعرفها الجميع، ذلك " أن اللّهجة هي التعبير المباشر النابض عن العاطفة"[6] ولو صيغت هذه المعاني أو معان أكثر منها تأثيرا بلغة فصيحة لما تجاوب معها المتلقون لأنها تبدو وكأنها غريبة عنهم لأن الفصحى تقف حائلا بينهم وبين إدراك جوهر المعاني والأحاسيس " ولعلّ الذي يوحيه إلينا الشّاعر الشّعبي لا يستطيعه شّاعر الفصحى، وذلك لأن الأول يعبر للناس عن الحياة بألفاظ يدركونها تماما، أما الثاني فيعبر بألفاظ يدركونها ربع إدراك"[7].

---

(1)- النّصبة: الفتحة.
(2)- الرفعة: الضمة.
(3)- ميزان: توازن.
(4)- عجلان: بسرعة.
(5)- أحمد عايدة الفطان: المصدر السابق.
(6)- علي الجندي: الشعراء وانشاد الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1967 م، 92.
(7)- حبيب بولس: الشعر العامي/الشعبيّ ميزاته, فنونه ونوادر شعرائه، مقال منشور في الموقع التالي:
http://www.bokra.net/Article-506264

ومن أهم قصائد هذا الغرض، قصيدة (بعدك يا فطوم نومي راه حرم)[1] يرثي فيها علي معريش ابنته (فطومة) التي فارقت الحياة عبر حادث مرور وهي كلها حديث عن فراق فلذة كبده والبكاء عليها، وتصوير قصة موتها، ويحكي كيف خرجت في الآمان ورجعت في تابوت:

يَا فَطُومَة رَاهْ قَلْـبِي مَـتْـقَـسَمْ مَنْ ذَا الصَدْمَة حَطْمَاتُه صَارْ اشْطَارْ
خْبَرْ يَا مَقْسَاهْ كِي جَانِي عَازَمْ قَالُوا حَادَثْ صَـابْـهَـا نَـجْـمْ الـغَوَارْ
رَاحَتْ فِي الأَمَانْ لِلْوَاجَبْ تَخْدَمْ وَ الحَـرْ عَـلَى وَاجَـبْ قَـايَـمْ سَـهَـارْ

ويوصي الشّاعر ابنته بالتمهل والحذر وأخذ الحيطة، لأن السرعة المفرطة قد تؤدي إلى كثرة الحوادث المميتة في غالب الأحيان، ولكن الأبناء غالبا يستعجلون والنتيجة تكون كما كان الأولياء يتوقعون:

مَهْلًا بَنْـتِي، وَالحَــذَرْ رَاهْ لاَزَمْ
وَالسُــرْعَة أُمْ الــمْحَــايَـنْ وَ التَكْدَارْ
قَالَتْ لِي خَلِيتْ[2] مَرْضَى تَتْأَلَمْ
نَسْــرَعْ لِيــهُمْ بِالدَوَاءْ فِي شَاْوْ انْهَارْ
بِالسِيَــارَة رِيــتْـمُـو بِـيَ تَعْزَمْ
تَتْيَسَرْ مُهِـمْـتِـي نَـلْـحَـقْ بَـكَـارْ[3]
خَرْجَتْ وَاتَبْقِيتْ حَايَرْ وَانْـخَمَمْ
نَطْلَبْ رَبِي خَـالْـقِـي وَ هُـوَ سَـتَـاْرْ

(1)- يقول الشّاعر في مناسبة هذه القصيدة: " انتقلت إلى جوار ربها ابنتي المرحومة الدكتورة فطومة يوم 25 ماي 1981م، على إثر حادث اصدام سيارتها (ريتمو) التي كانت تقودها إلى مقر عملها بمستشفى (بلفور) بالحراش، وقع الحادث بطريق الأربعاء الكليتوس قرب مزرعة أبي قندورة، "جرمان" سابقا، وتوفيت رحمها الله بعد الحادث بأربع وعشرين ساعة بمستشفى (مايو mayo) العسكري ويضيف قائلا: " لقد بعثت بالقصيدة إلى الأستاذ أحمد سحنون، فأعجبته ولما التقينا قال لي: واصل نظم الشّعر، للإفادة".
عن مجموعة علي معريش الشعرية، مخطوطة بحوزة الباحث.
(2)- خليت: تركت.
(3)- بكار: باكراً.

وَانْحَرْفَتْ بِهَا الشَجْرَة تَصْـطَدَمْ

وَاكْـوَاهَـا الـحَـدِيـدْ رَاهَـا فِي زِيَـارْ [1]

وَ الحَدِيدْ مَعَ ابْنَادَمْ لَا يَـرْحَـمْ

صَلْبْ أُوقَاسِـي كَـمْ خَـرَبْ مِـنْ دِيَارْ

جَبْدُوهَا[2] مَتْغَاشِيَه[3] لاَ تَتْكَلَمْ

ضَرْبَه شِينَه[4] جَاتْهَا[5] فِي شَاوْ انْهَارْ [6]

وتتخلل القصيدة نظرة تأملية في الحياة والموت، تبدو في شكل حكمة وهو متأثر فيها بتعالم الدين وقيمه ومثله ومبادئه:

مَخْفِيَة آجَالْنَا لَا مَنْ يَعْلَمْ

لَا مَنْ يَدْرَى مَا اتْخَبِيلَه الأَقْدَارْ

خَفَاهَا عَنَا القَيـوُمْ الدَايَمْ

رَبِي سِيدِي خَالْقِي عَالَمْ الأَقْدَارْ

ويذكر أن المرثية كانت معروفة بالحياء والعلم والإطلاع الواسع محبة لوطنها وترى أن عملها والتفاني فيه سبب في تقدمه فهي تخدم وطنها من خلال اتقان عملها.

وبعدما رأينا الشّاعر يسلم بالقضاء و القدر، نراه هنا و كأنه يعترض عليه، وفي هذا تناقض في المعتقد، فيرى " ليه ارتاحت بعدما قطعت مشوار"[7] فبعدما وصلت ابنته إلى هذا المستوى من العلم والعمل، فارقت الحياة، وكأن هذا القضاء من متناقضات الحياة، ولكن هي زلة لسان لا تتم أساسا على طريقة تفكير الشّاعر، وإنما هي نتيجة التأثر الشديد بالحدث:

---

(1)- زيار: ألم.

(2)- جبدوها: أخرجوها.

(3)- متغاشيه: في حالة إغماء.

(4)- شينه: سيئة.

(5)- جاتها: أصابتها.

(6)- شاو انهار: أول النهار.

(7)- علي معريش: ق (بعدك يا فطوم نومي راه حرم)، مخطوطة.

كَانَتْ بَنْتِي سَاهْرَ تَـطْـلَـبْ فَـالعِلْمْ
لِيهْ اَرْتَاحَتْ بَعْدَمَا قَطْعَتْ مِشْوَارْ
قَالـتْ لِـي بِـالْـعِـلْـمْ وَطْـنِي يَتْقَدَمْ
وَأَنَا نَــحْـمَــلْ رَاْيْتُه مَعَ الأَحْرَارْ
فِي مَيْــدَانْ الـطَـبْ دَايَـمْ تَـتْقَـدَمْ
وَتْرَاجَعْ دُرُوسْــهَا لِـيـلْ أُو نْـهَارْ
يَا فَطُومَة شَابْ[1] رَاسِي مَنْ ذَا الْهَمْ
صَدِيتِ[2] مَنْ بِيتْنَا فِي شَاوْ انْهَارْ
يَا فَطُومَة صْبَــحْ يُـومِـي رَاهْ اظْلَمْ
وَاتْنْغَصْ عِيشِي أُو زَادَتْلِي الأَكْدَارْ [3]

وهكذا كان انتقال الشّاعر من فكرة لأخرى، دقيقا بعيدا عن التكلف، فضلا عما بدا من تأجج العاطفة وصدقها، لأن المصاب جَلَل والرزء عظيم، لذا فهو يعزي نفسه وأسرته، كما أن الموت ترك أثره في نفس أمها وكل أفراد العائلة.

هكذا كان رثاء الشّاعر، تسوده ثقافة سلفية وكأنها قصيدة من التراث، من حيث البناء، الطول والوزن، وتوظيف الثقافة الدينية، والموقف من الحياة والموت. كما أنها لامست الواقع. فإنّ عاطفة الشّاعر، تجاه موقف كهذا، يتكرّر في حياتنا اليومية.

3- رثاء الشخصيّة الرسميّة:

في هذا النوع من الرثاء يتجه الشّاعر إلى ذكر محامد و محاسن المرثي، كأن يكون شيخ قبيلة قديما أو رئيسا لدولة حديثا، أو شخصية عامة قدمت الكثير للمجتمع والدولة، و هذا النوع الشائع في تاريخ الأدب منذ القديم. ولا يخلو منها شعرنا الشّعبي الجزائري،

(1)- شاب: أصابه الشيب.
(2)- صَدَيْتِ: ذَهَبْتِ، رَحَلْتِ.
(3)- علي معريش: ق (بعدك يا فطوم نومي راه حرم)، مخطوطة.

فكثير من الشّعراء بكوا رئيسهم هواري بومدين[1] لما توفي في ديسمبر 1978 م.

وهذا الشّاعر علي معريش[2] يصور في قصيدته (هذا المرض الشين) رحلة مرض الرئيس وغيابه الذي طال وأصبح الشعب يترقب عما يسفر عنه هذا الغياب، ناقلا لنا تلك المشّاعر التي كان يحياها المواطنون، ويبلور لنا الشّاعر ذلك الموقف الذي وقفه الشعب، لأن الأمر لا يتعلق بفرد أو شخص وإنما يتعلق بمصير وطن، وما الرئيس أو منصب الرئيس إلا أحد مكونات السيادة الوطنية، فبكاء الرئيس معناه بكاء وطن بغض النظر عن قبول سياسته والرضى عنها أو عدم تقبلها، فالرئيس رئيس على الجميع وليس على فئة دون الأخرى، يقول في مطلعها:

يَا رَايَسْنَا وَاشْ هـذَا الغِـيبَـة لِـيـكْ يَاَ حَبِيبْ الْشَعْبْ دَرْقَتْ الاَخْـبَارْ
يَا رَايَسْ رَفْعُوكْ[3] لِلْرُوسْ[4] يْدَاوِيكْ وَالشَعْـبْ حَيْـرَانْ وَاَرْقَاتْ الـنَـارْ[5]
أَمَالَفْ[6] فَالْمَطَارْ شَـعْـبَكْ ايْحَيِيكْ وَاعْرَفْ فِيكْ طْبِيبْ دَاوِى أَضـرَاْرْ
إِذَا مَ الْغِيـبَة اتْــرُوحْ ايْــلَاقِـيــكْ مَ الْبَهْجَة[7] حَتَى الأَرْضْ المَطَارْ[8]
هَذَا الْمَـرَة مَـا اوْقَـفْتْ انْوَادَعْ فِيكْ وَاتَبْقَى قَلْبِــي امْصِــيهَدْ[9] بِالنَارْ
فِي عِـيدْ الثَـوْرَة مَوَالَفْ نَسْـمَع لِيكْ وَأَنْتَ عـالَـثَوْرَة اتْـحَدَثْ الـثُـوَاْرْ[10]

وتطول القصيدة ويسودها من بدايتها حتى نهايتها الحزن والمبالغة ومطّ المعاني وإن كان الشّاعر ينقل للقارئ الرؤية الشّعبيّة للموقف وكيف تلقى الشعب الخبر وكيف

---

(1)- هواري بومدين (1932 – 1978 م) أنظر ترجمته كاملة في: مجلة الجيش، عدد خاص، صفر 1399 هـ، جانفي 1979 م، السنة 16، ص 05.

(2)- علي معريش: ق (هذا المرض الشين)، مخطوطة، أنظرها في الملحق الشعري.

(3)- رفعوك: سافروا بك.

(4)- الروس: دولة روسيا، الاتحاد السوفياتي سابقاً.

(5)- ارقات النار: اشتعلت.

(6)- أمالف: متعود.

(7)- البهجة: الجزائر العاصمة.

(8)- أرض المطار: مطار الدار البيضاء، وقد سمي بعد وفاته باسمه فأصبح مطار هواري بومدين.

(9)- امصيهد: من الصهد أي مشتعل.

(10)-علي معريش: ق (هذا المرض الشين)، مخطوطة.

تفاعلوا معه، ذاكرا مآثر المرثي وأفاضله على النّاس وفجيعة النّاس في مرضه الذي يؤدي ربما إلى وفاته:

هَذَا الضَرْ الشِينْ رَاهْ جَازْ عَلِيْكْ وَاْعْجَزْ قُدَامُه الطَبِـيـبْ أُو عَـقَارْه
الأَطِبَاء مِنْ كُلْ بَلَدْ تَجْـرِي لِيكْ أُو كُلْ الحُكَمَاء فِي مَرْضَكْ حَارُو!
اِمْتِحَانْ اصْعِيبْ رَاهْ جَازْ عَلِيكْ وَاعْلِينَا ذَا الهَوْلْ مَا أَقْوَى أخْـطَارْ[1]

يبدو من خلال هذا النّص أن الشّاعر يحاول أن يضع أمام القارئ ملخصا لموقف الإنسان (الجزائري) من مصيره، ذلك ما تعلنه أبيات القصيدة، لأن الشعب تعَوَّد نظاماً معيناً، فكيف سيكون مستقبله؟ وخلال القصيدة نلاحظ أن الشّاعر يتحسر، فقد ربط حالة المجتمع وإحساسه بالوضع السائد فكان إحساسه بالأسى شديداً.

إن التحسر على وضع البلاد شيء معروف غير أن الشّاعر كما يتحسر هنا على شخص بعينه ولو كان شخص الرئيس، فهو يتحسر كذلك على مصير وطن وشعب وعلى ما سيأتي أيضا، ذلك فضلا عن الحسرة على حاضره، لذلك فالحسرة على الماضي جائزة، إنما المشكلة تكمن في الحسرة على الحاضر والمستقبل:

اتَبْقَى قَلْبِي اتَحْرَقْ بِالْجَمْرَة أَعْلَى حَبِيبْ ابْلَادْنَا رَمْزْ الكِفَاحْ

إذا كانت القصيدة السابقة تدور معانيها حول مرحلة المرض الذي شد انتباه المواطنين نحو زعيمهم، فإن الشّاعر يحملنا في قصيدته اللاحقة (يا بومدين واش يطفي ذا الجمرة)[2] إلى بؤرة موقف الوفاة ومن خلالها نتعرف على ماكان يجيش في صدره وصدور الآخرين من حسرة وألم. كما يصور لنا موقفه من هذا الحدث الجلل يقول مفتتحا قصيده:

ابْكِ يَا عَيْنِي عَلَى ابْنْ الثَوْرَة بُومَدْيَنْ رَئِيسْـنَـا كِي صَدْ أُو رَاحْ
افْتَحْتْ المَذْيَاعْ نَسْمَعْ فَالنَشْرَه قَالُوا مَاتْ احْبِيـبْنَا هَذَا الصْـبَـاحْ
اتَبْقَى كَبْدِي امْجَرَحْ بَـالشَـفْرَة شُوفُوا يَا اِسْلَامْ مَ اعْمَقْ ذَا لَجْرَاحْ؟؟[3]

(1)- علي معريش: ق (هذا المرض الشين)، مخطوطة.

(2)- علي معريش: ق (يا بومدين واش يطفي ذا الجمرة)، مخطوطة أنظرها في الملحق الشعري.

(3)-علي معريش: المصدر نفسه.

وتتحول القصيدة من الرثاء إلى المدح والثناء على خصال المرثى، مركزا على أعماله وإنجازاته خلال فترة حكمه، وكأن الشّاعر يبكي خصالاً فُقِدَت ومواقف بطولية طُوِيَت. متخذاً من شخصية الرئيس الكاريزمية رمزاً لما ينبغي أن يكون عليه الزعماء والحكام:

فِي مَجْمَعْ الأَجْنَاسْ[1] سَجَلْ مَفْخَرَة ايْهَاجَـمْ فَـالْخُـصُومْ مَا يَهْنَاشْ خلَاصْ
ثَلْثْ اسْوَايَعْ مَا اسْـكَتْشْ ابْنْ الثَوْرَة ابْلُوغَة[2] فُصْحَى امْسَجْلَة فُوقْ القُرْطَاسْ
مَا يَعْرَفْشْ الخُـوفْ رَبَـاتُـه ثَـوْرَة أُو شَهْدَتْلُه بِالفَضْلْ جَـمِـيـعْ الأَجْنَاسْ!
وَفِي وَقْتْ الأَهْوَالْ يَوْقَـفْ حَـيْـدَرَة[3] ايْقَارَعْ[4] فَالخُطُوبْ[5] وَلَا يَخْشَى بَـاسْ[6]!
يَمْحُ فَـالْخِـلَافْ بَـيْـنَ الأَشِـقَاء[7] أُو كَمْ وَحَدْ صُفُـوفْـهُـمْ رَجَـعْهُـمْ نَاْسْ!
زِيَّنْ القُـلُـوبْ صَـارَت أَصْـدِقَاء وَاطْرَدْ مَنْـهَا كُـلْ وَسْوَاسْ أُو خَـنَـاسْ[8]

وهنا الشّاعر يشير إلى دور الجزائر الديبلوماسي الذي قامت به تجاه دول الأشقاء والصديقة، وفيه إشارة إلى التقريب الذي قامت به بين وجهات النظر المختلفة و لم شمل الفرقاء يوم آخى رئيسها بين العراق وإيران هنا في الجزائر، بتاريخ 06 مارس 1975 م، وهو دور رائد يُحسب في رصيد علاقات الجزائر الدولية على المستوى الخارجي. وتسير القصيدة على هذا المنوال، تدور كلها حول لوعة الفراق والتحسر على ما آلت إليه البلاد وما ستؤول إليه، لأن النظرة الشّعبيّة السطحية غالبا ما تربط مصير البلد بمصير الشخص الذي سيتحول في الخيال الشّعبي إلى زعيم، وهذا الذي ترسب في الذهنية

(1)- مجمع الأجناس: هيئة الأمم المتحدة.

(2)- ابلوغة فصحى: يقصد الخطاب الذي ألقاه الرئيس هواري بومدين في هيئة الأمم المتحدة في أفريل 1974 م، يوم خاطب الحاضرين والعالم باللّغة العربة الفصحى. في سابقة لم تعرفها هذه الهيئة الأممية منذ تأسيسها. كما أن هذا الخطاب كانت له قيمة سياسية وحضارية ووطنية كبيرة عند بومدين وعند الجزائريين.

(3)- حَيْدَرَة: اسم يطلق على علي بن أبي طالب نظراً لشدة قوته.

(4)- ايقارع: يخوض أو يواجه.

(5)- فالخطوب: الصعاب، الأهوال.

(6)- باس: من البأس والعامة تنطقها مخففة.

(7)- الأشقاء: الدول العربية.

(8)-علي معريش: ق (يا بومدين واش يطفي ذا الجمرة)، مخطوطة.

الشّعبيّة العربيّة منذ عهد السلاطين، وتضخم بمرور الزمن في العقل الجمعي الذي يترجم عنه الشّاعر في نصه هذا. إنه يطلعنا على ما كان يدور في أذهان الشعب آنذاك و إن كان ليس كل الشعب، ففي الإطلاق مبالغة تأباها طبيعة الأشياء " إن الشّاعر رجل عرّاف، يسكنه خبايا المستقبل، وهو رجل منطقي، يعرف نتائج الحاضر كما عرف نتائج الماضي، ومن ثم فإن ما يقوم به في الحاضر هو الذي دفعه إلى التحسر على ما مضى وما سيأتي ويصبح ماضيا"[1]، ولم يقتصر رثاء الرئيس على الشعراء فقط بل تعدى الأمر إلى الشعب، "وإذا كانت الجماهير قد بكت فقيدها بكاءا مريرا يوم وداعه الأخير، وسارت في موكب جنازته كالسيل العارم، إنما فعلت ذلك عرفانا منهم بالجميل، كما كان يتصف به الفقيد في تفان، وإقدام وشجاعة ونكران الذات في سبيل استرجاع السيادة الوطنية، وخلق مجتمع جزائري جديد، خال من الطبقية والإستقلال والتبعية".[2]

وبنفس الإحساس والرؤية والموقف يرثي شّاعر آخر[3] الشخصية نفسها مستهلا قصيده بالدعاء له فقد سكن الدار الدائمة، ويرجو من الله أن يلحقه بالصالحين ويبوؤه جنة رضوان بجوار النبي طه المختار، ثم يدعو الشعب إلى أن يبكيه ويخلده عبر السنين، مبررا ذلك بكونه فضلا عن أنه رئيس، هو قبل ذلك مجاهد ومناضل قاوم الإستعمار الفرنسي لمدة سبع سنين، وبعد الإستقلال خدم البلاد حتى آخر يوم من حياته:

يَا رَبِي يَا خَـــالَـقْ الـدُنْـيَـا وَ الدِينْ ارْحَمْ المَفْقُودْ يَـا عَـالَـمْ لَـسْـرَاْرْ
الـرَاحَـلْ كُلْ عَلِـيـنَا أَجْـمَـعـيِـــن وَسَكْـنُ دَارْ الـدَايْمَا طُـولْ الأَدْهَارْ
بُـومَـدْيَـنْ زَعِـيـمْ أَكْـبَـرْ ثَـوْرِيِـيـنْ يَـــــدْخُـــلْ جَـــنَـــة الأَنْـــوَارْ
يَجَـعْـلُو فِي جَاْر سَيدْ المُـرْسَـلِيــنْ مُـحَـمَـدْ طَــه النَـبِــي المُـخْـتَـارْ

(1)- شايف عكاشة: مدخل إلى عالم الشعر المعاصر في الجزائر، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988 م، ص ص 20 – 21.

(2)- مجلة أول نوفمبر: اللسان المركزي للمنظمة الوطنية للمجاهدين، ع 32، 1979 م، عدد خاص بوفاة الرئيس بومدين، ص 04.

(3)- بوعلام بن سليمان: ق (الهواري بومدين).

يَـرْحَـمْ الـمَـفْـقُـودْ بُومَـدْيَـنْ الـزِينْ بِــرَحْــمَــة الله الْــحَــيْ الــقَــهَــارْ
مَــنْ حَـقْـنَـا نَـبْكُو عَلَى طُولْ لسْنِينْ أُو حَـرْقُــوا فِي قْــلُــوبْنَـا مِـثْلَ النَـارْ
مُنَاضَلْ شَـجِـيـعْ ضِـدَ الرَجْـعِيـيـنْ مَــنْ أَوَلْ نُـوفَـمْـبَـرْ مَـعَ الــثُـوَارْ
يَشْهَدْ التَارِيخْ فِي الرَبْعَة وَ الخَمْسِينْ سَبْعْ سْنِينْ وَ نَصْ[1] ضِدْ الإِسْتِعْمَارْ
بَـعْـدَ الإِسْـتِـقْـلَالْ طَـبَـقْ قَـوَانِـيــنْ فِي الـعَاهَدْ[2] يَــاكْ مَـافِيـهْشْ تَغْيَارْ
اللِي هُـوَ مَـسْـطْـرِيـنُــو ثَــوْرِيِـيـنْ وَ مْـسَــطَــرْ بِــدَمْ شُـهَـدَاء أَبْــرَارْ
الله يَــرْحْـمُــو كَـأْنْ مِـنَ الصَادِقِيـنْ فِي كُــلْ الــشُــؤُونْ طَـبَـقْ الأَدْوَارْ
يَـــا بُـومَـدْيَنْ يَا حَبِيبْ الوَطَنْ الزِينْ مَـا نَـنْـسُوكْشْ عَلَى طُولْ الأَعْـمَـارْ
نَـطْـلَـبْ مِنَ الإِلَه رَبْ الــعَــالَـمِـينْ يَــاكْ أَنْـتَــايَــا أَخْ يَـا وَلْدْ الأَحْـرَارْ
أَنْـتَ لَـمْ تَـمُـوتْ فِي قَلْبِ الــحَـيِينْ غَـيْـرْ الجِسْمْ يْغِيْبْ يَا ذْ الإِبْنْ البَارْ
كُــلْ الـعَالَــمْ ابْكَاكْ يَا مَمُو العـيِـنْ وَدْمُـوعُـو سَـايْلِينْ كِي مِثْلْ الأَمْطَارْ
يَــاكْ أَنْـتَـايَـا أَبْ مِــثْـلْ الوَالِــدِينْ أَنْ تْكُـونْ لِسَـيِـدْنَا مُـحَـمَدْ جَـارْ[3]

إذا كان هذا على مستوى ما يمكن تسميته بالرثاء الرسمي، فإن القارئ للقصيده يلمس فيها مسحة حزينة، فتقربها من رثاء الإخوان والأصدقاء والأباء والأمهات والزوجات والأبناء أي ما يسمى برثاء القرابة، ذلك أنها أكثر مصداقية فنّية ومدعاة للتأمل واستقراء الحياة، صحيح أن أغلب قصائد الرثاء تحمل قدرا من الصدق والمشاركة الوجدانية الحزينة، إلاّ أن ما يمكن أن تسميته بالرثاء الذاتي، وهو رثاء الإخوان والأهل، يكون أكثر أثرا في نفس الشّاعر، والقصيدة من هذا النوع، من حيث التأثير في وجدان المتلقي لكن في الواقع ومن خلال استقراء مضمون هذا النّص نجد أنه لا يختلف كثيرا عن الرثاء القرابي.

ذلك أن تأثير الموقف الحزين لم يقتصر على الجزائريين فقط، وإنما مادام كونه تأثيرا انسانيا، فقد تعدى إلى بقية الشعوب، وهو الشعب الفلسطيني والشعب الصحراوي، كما نصَّ على ذلك النّص الذي بين أيدينا أنهم شاركوا المواطنين في هذا الحزن و تلك

(1)- نص: نصف.

(2)- العاهد: العهد.

(3)- بوعلام بن سليمان: ق (الهواري بومدين).

ذروة المشاركة الوجدانية:

رَاهُو يَبْكِي عَلِيكْ شعْبْ فِلْسْطِينْ بِالدَمْ مَع دْمُوعْ سَايَـلْ مَـلَبْصَـارْ [1]
وَيْقُولُوا خُونَا حَبِـيبْ المَظْلُومِـينْ الهُوَارِي ضِدْ اللِـي هُـوَ حَـقَـارْ [2]
يَاكْ انْتَايَا حَبِيبْ لِلصَـحْرَاوِيِـينْ وَقُلْتْ احْنَا فِي كْتَفْهُمْ بِمَوْقِفْ حَارْ
رَاهُمْ يَبْكُو وَ يْصُوتُوا بِكْلَامْ حْنِيْنْ وَيْقُـولُـوا خَـلِيـتْـنَا أَيْتَامْ صْغَارْ
حَزْنَتْ جَمَـاهِـيـرِيِـتْـنَا مْحَـيِينْ أَدَاوْ اعْـلِـيـكْ وَاجِـبَـاتْ كْبَارْ
يَا بُومَدْيَنْ نَـادَتْ بِـيكْ المَـلَايِينْ وَيَوْمْ فْرَاقَكْ مَا قْدَرْ يَصْـبَرْ صَابَرْ [3]

وفي النّص إشارة إلى موقف الرئيس من القضية الفلسطينية فهو مع الشعب الفلسطيني المحتل والمشرد منذ نكبة 1948 م في أنحاء العالم فأصبح شعبا بلا أرض، ينتظر المساندة والمساعدة الدولية، والجزائر باعتبارها بلدا ذاق مرارة الإستعمار أكثر من قرن وربع من الزمن، آلت على نفسها – الجزائر – بعد الإستقلال أن تقف مع تقرير مصير الشعوب المظلومة في الأرض بغض النظر أكانت شقيقة أو صديقة، ومن ثمة وقفت مع القضية الفلسطينية، من خلال مقولة الرئيس المشهورة التي أصبحت مثلا شعبيا يتردد على ألسنة عامة النّاس، "نحن مع فلسطين ظالمة أو مظلومة". وهو موقف قومي عروبي إسلامي وبالتالي إنساني لأنه يشجب الظلم أين ما كان.

والأمر نفسه مع الشعب الصحراوي، والجزائر مازالت تدعمه لحد الساعة (2014 م) وتسانده في قضيته الجوهرية وهو نيل الإستقلال، فهو الشعب العربي الوحيد الذي لم ينل استقلاله إلى اليوم.

والذي يهمنا من هذا النّص، أن الشّاعر الشّعبي المعاصر، ملهم بقضايا كثيرة عربية ودولية، كونه شّاعرا مثقفا، يتابع ما يجري من أحداث حوله ويتفاعل معها إيجابيا، يعني أن للشّاعر موقف سياسي وإن لم يعلن عنه صراحة، فهو ضمني، يفهم ضمنيا، ولذلك

(1)– ملبصار: من العيون.

(2)– حقار: يقصد به اليهود الذين احتلوا فلسطين منذ عام 1948 م.

(3)– بوعلام بن سليمان: ق (الهواري بومدين).

تعددت المواقف في القصيدة، وتداخلت السياسة بالرثاء. وهذا يحسب للشّاعر كونه فردا عضويا في المجتمع، وبالتالي يجسد لنا مفهوم الواقعية في الأدب الشّعبي التي نص عليها الباحثون[1] والرئيس بومدين لم يرثه الشّعر الشّعبي فقط، بل حتى الشّعر الفصيح رثاه أيضا، وتطالعنا في مجلة أول نوفمبر قصيدة بعنوان (شلال الأحزان)[2] وكلها بكاء وعويل على رحيل زعيم الأمة، يعدد فيها الشّاعر مزايا ومحامد المرثي، وهي تسير على منهج القصيدة الرثائية التقليدية يقول فيها الشّاعر أحمد هويس:

شَعْبْ الجَزَائِر هَذَا يَوْمْ مَحْنَتْنَا فِيهْ نْوَدَعْ سِيفْ الله مَسْلُولَا
فِيهْ نْوَدَعْ خَيْرْ النَّاسْ قَاطِبَة وَ أَكْرَمْ العَرَبْ أَخْلَاقَا وَ تَفْضِيلَا
وَفِيهْ نْوَدَعْ عِمْلَاقَا وَ مَلْحَمَة قَدْ كَانْ فِي حِلكَة الأَيَامْ مَأْمُولَا
فِيهْ نْوَدَعْ إِنْسَانَا قَضَى أَسَفَا عَلَى العُرُوبَة، أَفْضَى العُمْرَ تَحْلِيلَا
وَمُلْهِمَ الشَعْبْ لاَ نَنْسَى فَضَائِلَهُ وَقَائِدَا لِشَعْبْ يَبْقَى الدَهْرْ مَسْؤُولَا
وَحَادَي الرَكْبِ حَامِينَاَ وَرَائِدُنَا فَكَيْفَ أَضْحَى عَلَى الأَلْوَاحْ مَحْمُولَا ؟
فَوْقَ السِلاَح مُسَجَى لَفَة عَلَم فَلاَح فِي بَرْدَة الأَمْجَادِ مَشْمُولَا[3]

وتستمر القصيدة – رغم طولها – على هذا المنوال من التفجع، دون أن يستثمر الشّاعر هذه الحادثة في تأمل الحياة، أو في أن يأخذ موقفا من الموت وما وراءه، كما فعل أبو تمام وابن الرومي قديما، حين رثى إبنه الأوسط، في الأدب القديم، أو كما فعل الشابي والهمشري في الأدب الحديث. أو كما فعل كيتس في الأدب الأجنبي، كل هؤلاء كانت لهم مواقف متباينة من الموت، إما رفضا أو قبولا وترحيبا كما فعل الشابي.

إن الشّعر الشّعبي الجزائري " قد عرف تطورا واضحا سواء في موضوعاته أو في مضمونه، وقد واكب تطور الحياة الاجتماعية والسياسية، في شتى مجالات الحياة "[4]

(1)–أنظر: أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص 22.

(2)– مجلة أول نوفمبر، ص ص 28 – 29. والقصيدة للشاعر السوري أحمد هويس، نظمها في الجزائر بتاريخ 1978/12/30 م، وعدد أبياتها (49 بيتاً).

(3)– أحمد هويس: ق (شلال الأحزان)، ص 28.

(4)– التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة (1830–1945 م)، ص 418.

ومن الموضوعات التي تطرق إليها شعراء متيجة موضوع ذا أهمية بالغة في الأوساط الشّعبيّة و هو "كرة القدم" الذي له تأثير قوي في وسط الشباب الهاوي لهذا النوع من الألعاب الشّعبيّة، لأنه يدخل في عُرْف الترفيه والتسلية فقد "عرف الترفيه والتسلية لدى كل الشعوب، ذلك أن النّاس في حاجة دائمة إلى واحات في طريقهم تخفف عنهم بعض عناء رحلة الحياة وكان لابد من أشياء يروحون بها أنفسهم ويتخلصوا بعض الشيء من الغم والحزن والنكد الذي ينغص عليهم معيشتهم و يكدر عليهم صفوهم"[1].

وتعتبر التسلية في هذا المنطلق سمة كل المجتمعات، فيها يهرب النّاس من ضغط التوتر، وبها يتعلم النّاس القيم وعن طريقها يعبرون عن أنفسهم وثقافتهم مثلما يحدث في الرقص والطقوس الإحتفالية والإحتفالات الشّعبيّة والرسمية والرياضية. ومن هنا ربط الشّاعر بينها وبين موضوع الرثاء، فيرثي أحد عناصر الفرق الوطنية سقط على أرضية الميدان.

ويربط الشّاعر بينه وبين موضوع الرثاء فيرثي أحد عناصره الذي سقط وسط ميدان اللّعب، وإنه لموقف مؤثر حقا لدى المتتبعين المهتمين بالكرة المحلية، ومؤثر لدى المجتمع الشّعبي أو الجماهير الشّعبيّة الذين كانوا يتابعون المباراة من بعيد عبر التلفزيون، فإذا بالخبر ينتشر بالسرعة الفائقة، يقول الشّاعر أحمد عايدة الفطان في هذا السياق:

اْبْكِيتْ أسَالْ دَمِي نَارْ مْشَاهَبْهَا أَلْهَبْ
يَوْمْ لِتْوَفَى قَاسْمِي اسْقَطْ عَلَى أَرْضْ المَلْعَبْ
حْرَمْ عَلِيهْ نُومِي بْقِيتْ فِي النْجُومْ نَحْسَبْ
ابْكِيتْ أسَالْ دَمِي نَارْ مْشَاهَبْهَا أَلْهَبْ
بِفَنِّيَاتْ انْسَلِي هَمِي لَعَابْ الكُرَة يَعْجَبْ
نَبْغِيهْ كِمَا نَبْغِي أُمِي هَذَا صَحِيحْ مَانِي نَكْذَبْ[2]

(1)- جمال العيفة: الثقافة الجماهيرية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2003 م، ص17.

(2)-أحمد عايدة الفطان: ق (ابكيت أو سال دمي). (مخطوط)

إنها بكائية تترجم ما كان يعتمل في صدور الشباب الذين كانوا يشجعون هذا الفريق خاصة، وما اللاّعب حسين قاسمي[1] إلا رمزا في زمن أضحى للاعب كرة القدم مكانة وقيمة ونصيب، أكثر ربما من مشاهير السياسة والعلم، لأن العالم اتجه برمته إلى "تقديس" اللاعبين جاعلا منهم "أبطالا" ويمكن تفسير ذلك لأنه نوع من التنفيس على المشّاعر بعدما عاش المجتمع عشرية حمراء لم يجن منها إلا الآلام والجراح. نراه اليوم يفرط في عاطفية نحو (الرياضة الجزائرية) تشجيع الرياضيين وإلا كيف نفسر قول الشّاعر " نبغيه كما نبغي أمي" فأحل اللاعب محل أمه، وهذا موقف غريب، ولكنها ظاهرة موجودة في الواقع وخاصة مع الجيل الجديد، بدليل ما نراه ونسمعه من عنف في الملاعب. كل هذا نتيجة الحب المفرط والتعلق الزائد بعناصر فريق كرة القدم، فهذه اللعبة هي الأشهر عالميا، فقد احتلت الشهرة الأوسع واكتسبت جاذبية خاصة أضفت عليها طابعا جماهيريا شديد التأثر بها. واليوم تبث مباريات أسبوعيا وأحيانا يومية تبثها التلفزة الوطنية والقنوات التلفزيونية الأرضية والفضائية، وواضح أنها تؤثر تأثيرا بالغا على نفسية المتفرجين فينفعلون نفسيا ويتأزمون عصبيا، وكثيرا ما نسمع أن بعضهم مات بأزمة قلبية، فأصبحت هذه اللّعبة من مشكلات أمراض العصر. يواصل الشّاعر عبر القصيدة تعداد خصال اللاّعب المفقود، وهي أفكار عامة وأوصاف مبتذلة يعرفها الجميع، لكن الذي نستخلصه من هذه القصيدة هي الرؤية الجماهيرية للحدث:

---

(1)- حسين قاسمي: من مواليد عام 1974 م بمدينة الكاليتوس بمحافظة الجزائر العاصمة، أين تربى و نشأ بهذه المدينة الصغيرة، لعب حسين قاسمي لعدّة أندية رياضية على غرار مولودية الجزائر التي تحصل معها على لقب البطولة سنة 1999 م، قبل أن ينتقل إلى شبيبة القبائل في الموسم الموالي.

تعود حادثة الوفاة إلى موسم 1999-2000 م، من البطولة الجزائرية وبالتحديد في الجولة 18 منها أين استضافت شعبية القبائل فريق اتحاد مدينة عنابة هذا الأخير كان متفوقا في النتيجة قبل أن يسجل المرحوم هدف التعادل الذي جاء بعد سقوط سيء جعل حسين يدخل مصلحة الإنعاش بمستشفى فرنسي متأثرا بنزيف دموي بالدماغ. سنة 2000 م.

يومين بعد ذلك و في 21 ماي حين قاسمي يرحل عن الدنيا في أجواء محزنة وينتقل جثمانه إلى كاليتوس يوم 24 ماي أين حظر الجنازة جمع غفير من أحباء اللاّعب و كل من عرف حسين. إنه لاعب شغل النوادي في العشرية السوداء بلعبه السريع وأهدافه الحاسمة، كما عرف عنه أنه كان شابا خلوقا ولاعبا ماهرا. عن الإنترنت:

http://forum.kooora.com/?t=18043304

كَانْ فــالــتَــلْـفَـازْ أَمَامِي نْــهَــارْ لِأَجَــلْ قَــرَبْ
صُورَة مَا تَدْرَقْ مَنْ أَمَامِي مَازَالْ حَـتَى فَـالْـقَـلْـبْ
يَا رَايَحْ لِلْمَقْبَرَة دِي سَلَامِي رَحَمْ عَلِيهْ يَقْبَـلْـهَا الرَبْ
ابْـكِـيــتْ وَ زَادْ هَـمِـي القَلْبْ الهَـانِي أَنْـعْطَبْ
لاَعَــبْ أَقْــوِي هُــجُومِي بِفَنِّيَاتْ الجُمْهُورْ يَنْطَرِبْ[1]

ويتجه الشّاعر بعد ذلك إلى تقديم العزاء لفريق شبيبة القبائل رامزا إلى الفريق بالحمامة، والحمامة معروف عنها في الثقافة الشّعبيّة أنها محبوبة وحاملة سلام، وتنفرد في عالم الطيور بمكانة رفيعة أهّلتها لتكون عنصر توظيف لكثير من الشّعراء، والفريق كذلك محط أنظار الجماهير ولذلك الشّاعر يدعو له بالتوفيق ومواصلة مسيرة النّصر والمزيد من إحراز الألقاب البطولية الوطنية، مختتماً نصه بأنه لن ينساه بعدما عرض علينا تجربته فهي كما بدت قاسية، وليست مقتصرة عليه كشّاعر فقط، بل كل الذين يشاركونه نفس الإهتمام والحالة الوجدانية:

يَالحَمَامَة بِجْنَاحَك أَتْـحُومِي وَ أَجْنَاحْ jsk[2] انْــعْـطَبْ
يَــا jsk تَــبْــقَــايْ أدُومِي وَاتَتْحَصْلِي عَـلَى كُـلْ لَـقَبْ
نَهْدِي لِـيـتزِي وَزُو سَـلَامِي وَ لِـكُـلْ رِيَـاضِــي وَ مُــحِبْ
مَــازَالَــتْ لِــيَــامْ أَمَــامِي أنَا شَّاعَرْ و عَـلِيهْ[3] نَكْتَبْ
نَهْدِي لِرَئِيسْ الفَرِيقْ سَلاَمِي حَنَاشِي[4] وَمْوَاسَهْ[5] الـمُدَرِبْ
أبْــكِــيــتْ وَسَــالْ دَمِي نَــارْ اجْــمَــارِي ألْــهَبْ[6]

إنها قصيدة حية نابضة بمشاعر وأحاسيس انسانية، وهي رغم كونها تصنف في شعر الرثاء إلا أنها تحمل موقفا إنسانيا حيث تجاوب فيها الشّاعر مع الجماهير الرياضية

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (ابكيت أو سال دمي). (مخطوط)
(2)-jsk: كلمة jsk تعني شبيبة القبائل، وهو فريق وطني عريق و ذو مستوى وطني عالي.
(3)- عليه: المرثى وهو قاسمي.
(4)- حناشي محند شريف: رئيس شبيبة القبائل
(5)- مواسه كمال: مدرب فريق شبيبة القبائل.
(6)-أحمد عايدة الفطان: ق (ابكيت أو سال دمي). (مخطوط)

والمجتمع الشّعبي وخاصة إذا علمنا أن الحدث كان بتاريخ 2000/05/25 م، وهذا التاريخ يذكرنا ببداية نهاية مأساة وطنية، أو ما اصطلح عليها بالعشرية السوداء، يوم كان الشعب يبحث عن أبسط المناسبات السارة لكي ينفس عن همومه وآلامه، مضفيا آماله على مثل هؤلاء العناصر الشابة التي تصنع أفراحه و فرجته.

4- رثاء المدن:

إذا كان الشعراء بكوا الشخصيات سواء كانت من ذوي القرابة أو الأباعد، فإنهم بكوا المدن التي نزلت بها الحوادث القاصمة كالزلازل أوالفياضانات، ولذلك حين ضرب الفيضان باب الوادي بتاريخ 2001/11/10 م، كان الشعر الشعبي حاضراً يدون للتاريخ الكارثة التي حلّت بأبناء العاصمة بكل حزن وأسى، فهذا الشّاعر بوعلام بن سليمان، أحد شعراء متيجة ومن أبرزهم، يقول في ذلك قصيدة، يذكرنا فيها برثاء المدن والمماليك يقول:

نَتْفَكَرْ يوُمْ السَبْتْ[1] قَلْبِي يَـتْـأَلَـمْ يَوْمْ أَسْوَدْ مَشْؤُومْ مَانِيشْ نَاسِيـهْ[2]
وَقْتْ الصْبَحْ مْشَاتْ الأُمَة[3] تَخْدَمْ لَقَاهَا طُوفَـانْ اللِي جَا يَــدِيــهْ
حَافِيلَاتْ بْرُكَابْهَا فِــيـــهَا يَـرْدَمْ وَدْفَنْهُمْ حَيِـيـنْ الـوَلْـدْ بْـأَبِــيـهْ
رِجَالْ وَ نِسْوَانْ الحَمَلْ[4] رْفَـدْهُـمْ وَالأَجَلْ إِلاْ جَاكْ مَاتَهْرَبْشْ عَلِيهْ[5]

كما أن للقصيدة فائدة تاريخية إخبارية، فقد نقلت آثار الفيضان على المستوى المادي وما ترتب عنه من دمار وخراب، وعلى المستوى النفسي، كيفية تفاعل النّاس مع الحادث، مصورا حالتهم النفسية المنهارة حين قال:

شْحَالْ امِيمَـاتْ تَبْكِي وَتْـرَحَــمْ وَقَلْبْ الأُمْ إِلَا نْجْرَحْ وَاشْ يْدَاوِيهْ
تَبْكِي عَلَى الأَوْلَادْ بِالدَمْعَة وَالدَمْ اللِي كَبْدُو غَابْ وَاشْ اللِي نَسِيهْ

(1)- وقع الفيضان يوم السبت 11 نوفمبر 2001م.
(2)- مانيش ناسيه: لا أنساه.
(3)- الأمة: المواطنون.
(4)- الحمل: فيضان الماء وتيمى كذلك بالحملة.
(5)- بوعلام بن سليمان: ق (تفجعت لحباب).

كما ذكرت القصيدة موقفا يسجله التاريخ، وهو الموقف الايجابي للشعب حين أبدى عطفه ومساعدته في انقاذ الموتى، ومداواة الجرحى، من أجل نزع الآثار النفسية على الأطفال والنساء.

يلتفت الشّاعر إلى نفسه مصورا أساه وتحطم قلبه أمام هذه الفاجعة التي ألمت بالمدينة وأهلها وبات يقاسمهم الأحزان والمآسي، كما يعود التعبير هنا على باقي المواطنين الذين يشاركون بعضهم بعضا في السراء والضراء، وهو أعلى مستوى المواطنة، فـ " أهنا النّاس تظهر وتبان أخبارها"[1] ويرجع الشّاعر في الأخير إلى التسليم بالقضاء المقدر، وهنا نلمس مسحة دينية إيمانية استسلاميّة، فالإنسان من هذا المنـظور مسيّر وغير مخيّر لأنه ليس بإمكانه تغيير ما هو مقدر:

يَا رَبِي أَنَــا قَلْبِي رَاهْ مْتْحِـيـطَمْ يَاكْ الْقَلْبْ أَنْتَ أَلِي تَعْـلَـمْ مَا بِيهْ
طُولْ اللِيلْ نْبَاتْ سَاهَرْ وَ نْخَـمَمْ[2] مَا نَرْقَدْشْ[3] اللِيلْ نْبَاتْ نَقْسَمْ فِيهْ
حَوْجِي[4] بَابْ الوَادْ رَاهُو مَتْحَطَمْ وَ اكْتَبْ رَبِي بَاشْ يَنْـكَبْ امْـوَالِيهْ[5] [6]

وحتى يعطينا الشّاعر صورة واقعية لما جرى في ذلك اليوم المشؤوم، ذهب ينقل لنا الواقع حيا، فبدأ يعدد لنا تلك الخسائر المعنوية والمادية، فتراه يتساءل عن مصير البنايات، وما تحويه من أناس وأثاث، ومصير من كانوا فيها ساكنين مستقرين، فينقلنا من صورة الإستقرار إلى صورة اللاّستقرار ولا يدرك هذا إلا من عاش الحدث، أو ألمّ به خطب من خطوب الدهر، إنهم " فَرَقَهُم الطُوفَان كُل وَاحَد فِي جِيهَ" كما يتساءل عن الأطفال بما فيهم التلاميذ والمعلمون والطلبة والطالبات أين مصير هؤلاء:

---

(1)- عبد القادر الوهراني: ق (دخول الفرنصيص)، مجلة آمال: ص 93.
(2)- نخمم: نفكر.
(3)- ما نرقدش: لا أنام.
(4)- حوجي: أسفي.
(5)- امواليه: أهله.
(6)- بوعلام بن سليمان: ق (تفجعت لحباب).

وِيـنْ البَـنْـيَـانْ وِينْ رِجَالْ الـكَـرَمْ فُوقْهُمْ الـطُوفَانْ كُـلْ وَاحَـدْ فِي جِـيـهْ[1]
وِيـنْ التَـلْـمِـيذْ وِينْ الـمُـعَـلِـمْ طَلَبَة وَطَالِـبَـاتْ كَذَا مَـنْ فَـقِـيـهْ
طَاحَتْ[2] الأَمْطَـارْ وَاضْـرَبْ العَـظْلَمْ[3] وَاتْفَجْعَتْ لَحْبَابْ كُـلْ آخـر فِي جِـيهْ
وَاحَدْ فَـقَـدْ خُـوهْ[4] وَفْقَدْ وَلْـدْ العَـمْ يْحَوَسْ[5] عَلَى مِيمْتُـو وَعَلَـى أَبِـيـهْ
كَايَنْ عَيْطَة[6]نَـاسْ تَتْمَرْمَـد[7]فِي الدَمْ وَاحَدْ مَشْيُو[8] غَابْ وَتْقَطْعُوا رَجْـلِـيـهْ
وَاحَـدْ مَا يَـهْـدَرْشْ[9] بَاقِي مَتْـبَـكَـمْ [10] احْلِـيلُو مَسْكِينْ مَـاذَا صَـارِي بِـيـهْ
أَوَاحَدْ الْـهِيـهْ تَـحْتَ حِجَارْ الصَـمْ مَا تَعْرَفْ لاَمَـاتْ لَا حَـيْ تْـنَـادِيهْ
اللِي هُـو مَـاتْ المَـوْلَـى يَـرْحَـمْ يَجَعْلُو فِي جَـارْ مُـحَـمَدْ نَـبِـيـهْ
واللِي هُـوَ حَـيْ وَ مْـرِيضْ مَعْـدَمْ[11] نَطْلَبْ مِنَ الله الْعَلِـي يَشْـفِـيـهْ[12]

وإذا كان الشّاعر عموما " يعترف له بجدارته في فنّ الشّعر حيث يجيد الرثاء، الذي يعدّونه ميزان لمقدرة الشّاعر والأديب"[13] فقد أثبت بوعلام بن سليمان مقدرته في هذا الفنّ وخاصة أنه اتبع طريقة الشّعراء الكبار القدامى في بناء القصيدة فتراه يسرد علينا صورا متلاحقة تنبض بالحياة، فيلجأ إلى الله بالدعاء متوسلا بالرسول وبجاه المؤمنين أن يزيل هذا المرض وأن ينزل رحمته ويرفد هذا الهم الذي حل بالجزائريين وخاصة في مثل

(1)- جيـه: ناحية أو جهة.
(2)- طاحت: سقطت.
(3)- العظلم: البرق.
(4)- خـوه: أخوه.
(5)- يحوس: يبحث.
(6)- عيطة: مجموعة أو بعض أو ثلة.
(7)- تتمرمد: تعاني.
(8)- مشيو: السير.
(9)- ما يهدرش: لا يتكلم.
(10)- متـبكـم: أبكم.
(11)- معـدم: فقير.
(12)- بوعلام بن سليمان: ق (تفجعت لحباب).
(13)- أحمد يوسف أحمد: فنان الشعب محمود بيرم التونسي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط 1، 1962 م، ص251.

هذا الكرب؛ كما تسود النّص عبارات دينية مثل: بجاه الرسول، النبي الأعظم، محمد نبيك، بجاه المؤمنين، بجاه القرآن، أن تنزل رحمتك، ورحمة ربي، هذه الجمل التي تتكرّر في مثل هذا الموقف، تبعث في النفس جواً من الحزن المقرون بالأمل والإيمان يمليه طبيعة الموقف أوالمقام:

يَا رَبِي بْشْفَاكْ لِيـنَا هُوَ عَـزْمْ فِي أَقْرَبْ لَـوْقَاتْ هَذَا المَرْضْ اَدِيهْ
بِجَاهْ الرَسُـولْ الـنَبِـيْ الأَعْـظَمْ مُحَـمَـدْ نَـبِـيَـكْ وَ انْـتَـايَا تَبْغِيهْ
و بِجَاهْ المُؤْمِنِينْ وَ اللِي هُمْ مُسْلِمْ وَ بِـجَـاهْ الـقُرْآن وَ مَـا أُنْزِلَ فِيهْ
أَنْ تُـنْـزِلْ رَحَـمْـتَـكْ وَرْفَدْ ذَالْـهَمْ وَ رَحْمَةْ رَبِي فِي الوَسْعْ فَاتَتْ مَلْكِيهْ (1)

وينتقل الشّاعر إلى رصد آثار الفيضان وما خلفه من أضرار وخاصة على المستوى الإنساني، وإنه يبرز لنا موقفا إنسانيا من المواقف التي وقفها الشّعراء إزاء الكوارث الكبرى بجنب شعوبهم ومجتمعاتهم، وهذا شيء طبيعي مادام الشّاعر فرداً عضوياً في الجماعة فيعتبر بذلك لسانها الناطق يقول:

مَـا يْـقُـولْـشْ الـوَلْـدْ رَانِـي مَـتْـيَـتَـمْ
مَـا زَالَـتْ يَـمَـاهْ حَـيَـة وَ أَبِـيـهْ
مَـا زَالُـو خَـاوْتُـو وَ وْلَادْ الْـعَـمْ
يَـعَـمْـلُـو بْـمَـجْـهُـودْهُـمْ وَ يْقُومُو بِيهْ
الـجَـزَائِـرْ يَـمَـاهْ هِـي أَكْـبَـرْ أُمْ
وَ بَـابَـاهْ الـحُـكْـمْ مَـايْـفَـرَطْـشِي فِـيـهْ
وَ خُـوهْ الـحَـقِـيقِ الـشَعْـبْ الـمُـسْلِمْ
دَوْلَـتْـنَـا وَ دُوَلْ جَـاتْ تْـعَـاوَن فِيهْ
مَـا حـقَـرْنَاشْ عَـدُوْ وَ جَـا لِـيـنَا زَادَمْ(2)
يْنُوض(3) قَاعْ(4)الشَعْبْ يْحَارَبْ عَنْ وَطْنِيهْ

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (تفجعت لحباب).
(2)- زادم: داخل، قادم.
(3)- ينوض: ينهض.
(4)- قاع: كلذ.

وَ لِـــي هُـــوَ حُـــبْ كُـــلْـشِي يَـتْـقَـدَمْ
وَ بَـــابْ الـــوَادْ الـــزِينْ يَرْجَعْ كِي عَهْدِيـهْ
نَحْـيِـي جَمِـيـعْ مَـــنْ شَـــارَكْ وَ خْـدَمْ
وَ نْـحَـيِـي بَـــابْ الـــوَادْ هُـــوَ وَ مْـــوَالِيهْ
نْـــزِيـدْ نْـحَـيِـي شَـعْـبْـنَـا شَعْبْ الكَرَمْ
عِـنْـــدَ الـشَـدَة يَحَضْنَكْ مَا بِينْ ايـدِيـهْ
نْـــحَـيِـي كُـلْ مَـــسْـــؤُولْ قَـــايَمْ بِالـلَاّزَمْ
يَـــجْـرِي لِـلْمَنْكُوبْ وَ يْسَقْسِي[1] مَا بِيهْ
تَـحْـيَـا الـجَـزَائِـر وَ نْـحَـيِـي الـعَلَمْ
وَ السَـلاَمَـــة لِلْـــوَطَـــنْ رَبِـي يْنَجِـيهْ[2]

ونلاحظ، وإن كان الشّاعر في مجال الرثاء، إلا أنه لا ينسى تضمين قصيدته المسحة الدينية والوطنية، وقد ورث الشّعراء الشّعبيون هذه التقاليد عن أسلافهم السابقين، فتبدو لنا القصيدة وكأنها مركبة شبيهة بالمعلقات الجاهلية، والشّاعر يعرف كيف يحسن التخلص، ولا يتأتى ذلك إلا للشعراء المقتدرين، وشّاعرنا واحد من هؤلاء. فقصيدة مثل هذه ذات أبعاد جمالية مضموناً وشكلاً. وهي نعدها نموذجا للقصيدة الرصينة. كباقي قصائد الشّاعر ابن سليمان، وسوف نتحدث عن الجوانب الفنّية في بابها الخاص من هذه الرسالة.

حول الحدث نفسه، وهو فيضان باب الوادي، يدير الشّاعر أحمد عايدة الفطان[3] مرثيته التي تسودها من بدايتها إلى نهايتها معاني البكاء والتأسف على ما حل بالمدينة، وهي ذات أفكار سطحية ومبتذلة وركاكة في الأسلوب، وهو يدور في الفلك نفسه الذي دار فيه بوعلام بن سليمان من شدة التأثر بهذه الفاجعة، وطلب الشفاء للمجروحين

(1)- يسقسي: يسأل، من استقصى الأمر.
(2)- بوعلام بن سليمان: ق (تفجعت لحباب).
(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (كارثة باب الواد).

والدعاء بالرحمة للأموات، ويزيد على الأول أن كل شيء ذهب فهو (مخلوف) " الخسارة حاجة مخلوفة" " ولي مات راح ما يولي" فهو يركز على الأشياء المادية التي لا قيمة لها في مثل هذه الظروف الصعبة نسبة إلى فقدان الأرواح، بينما الأول (بن سليمان) يركز على الإنسان باعتباره قيمة عليا، فقدانه يعتبر خسارة كبيرة، ومن ثمة نرى مستوى قصيدة عايدة الفطان دون مستوى قصيدة بوعلام بن سليمان، فنّياً وجمالياً وتأثيراً. حتى على مستوى البناء الفنّي، القصيدة الأولى أحكم بناءا من الأخرى، يقول الشّاعر في مستهل مرثيته:

بَابْ الوَادْ فَجْعَتْـهَا كَرِيـثَـة وَمْـعَـاهَـا مُـدُنْ فِـالْـعَاصِمَة

الأَرْضْ أَنْحَرْثَـتْ حَـرْثَـة مَـابْـقَـاتْ لَا عِـمَـارَة وَلَا خَيْمَة

المَوْتَى جُثَة طَرْفْ[1] جُثَة لِي أَنْجَرْحُوا وَالبَعْضْ دَاهُمْ[2] المَاءْ[3]

فالشّاعر كما نلاحظه يعظم من مصيبة الفاجعة، وإن كانت تبدو لنا مبالغة منه فهي مقبولة، في قوله " مابقات لا عمارة ولا خيمة" ذلك أنه يصور وقعها (الحادثة) على المستوى النفسي، وكيف تقبل النّاس ذلك. فهي واقعة لم يسبق لها مثيل من الفواجع إلا الزلازل. كالزلزال الذي ضرب الأصنام عام 1980 م. وتحول اسمها بعد ذلك إلى الشلف استجابة لتأثير الفكر الأسطوري، حين ربط اسم الأصنام بالأصنام المعبودة في الجاهلية. وعلى طول القصيدة، الشّاعر ينقل لنا صوّرا من الدمار، وتأثير ذلك على الحياة، كما يشير إلى تواجد كثرة الجرحى بالمستشفيات ونراه يعزي السامعين بأن الخسائر المادية ستسترجع، ويطلب للمجروحين الشفاء، لكن الذي لفت نظره ومن بعد المجتمع الشّعبي أن المفقودين الذي رمى بهم الفيضان إلى البحر أين نجدهم؟ و كيف نجدهم؟:

(1)- طرف: بجانب.

(2)- داهم: أخذهم و جرفهم.

(3)- أحمد عايدة الفطان: المصدر السابق.

ضَحَايَا هَذِه الحَـــــادِثَة نَطَـــلْبُولْهـــمْ مِنْ الله الرَحْـــمَة

جَرْحَتْلِي قَلْبِي هَذِه الكَارِثَة أبْكِيتْ وَغَـمَـتْـنِي قَــلْبِــي غُـمَـة

نَشْكَرْ كُلْ رِجَالْ الإغـاَثَة وَالمُتَطَوِعِينْ تْـحَـزْمُـوا[1] تَـحْزِيمَة

بَابْ الْوَادْ فَجْعَتْهَا الكَارِثَـة وَمْــعَــاهَا مُـدُنْ فِي العَــاصِــمَـة[2]

كُلْ حَاجَة رَجْعَتْ مْـلَوْثَة وَالمَجْرُوحِينْ فِي المُسْتَشْفَى بِالْعُرْمَة[3]

وَ الخَسَارَة حَاجَة مَخْلُوفَة وَالِي ضَـــاعَـــتْ تَــرْجَــعْ وَ تْوَلِي[4]

هذا البيت يلخص لنا نظرة المجتمع الشّعبيّ للأشياء المادية لمّا يصيبها تلف أوتدمير، سواء كان ذلك نتيجة كارثة طبيعية كزلزال أو فيضان، أو نتيجة حادث مرور خطير، فإن التصور الشّعبي لا يعطي قيمة للماديات فهي على حد تعبيرهم (مخلوفة) لكن التركيز الكبير هو على حياة الإنسان باعتباره قيمة لا تعوض ثم يواصل:

وَالمَجْرُوحْ نَطَلْبُـولُهْ الشـفَاءْ إسْــتَــجِــيــبْ يَـا رَبْ الْـعَـالِـي

عَلَى المَفْقُودِينْ رَانَا خَــايْفَة فِــيــنْ نَــلْــقَــاوْهُـمْ وَيْـلِي يَا وَيْلِي

كُل النَّاس عْقُولْهُمْ مَخْطُوفَة مَا نَنْسَى بُوزَرِيعَة وَأَطْرِيُولِي trioli

خَمَمْتْ مَـالْقِـيـتْ حَرْفَـة هَــذَا مَــكْــتُــوبْ الــرَبْ العَالِي

الخَـسَـارَة حَـاجَة مَخْلُوفَة وَلِـــي مَـــاتْ رَاحْ مَـــا يْـــوَلِـــي[5]

---

(1)- تحزموا: تجندوا

(2)- الشاعر يشير المناطق المحيطة بباب الواد، بوزريعة و تريولي.

(3)- العرمة: بكثرة.

(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (كارثة باب الواد).

(5)- المصدر نفسه.

وتجدر الإشارة إلى أن الشّاعر كرّر الجملة الشّعرية (الخسارة حاجة مخلوفة) مرتين في النّص، إلا أن الأولى ختمها بـ (والي ضاعت ترجع وتولي) وهذا بالنسبة للأشياء المادية كالسكنات واهتراء الطرقات وغرق السيارات، أما في نهاية الجملة الثانية فقال: (ولي مات راح مايولي)، للدلالة على الأموات والمفقودين، والكل يعلم أن الذي يرحل عن هذه الدنيا لا يعود أبدا " وفي ذلك تعزية للنفس، ومحاولة لإقناع الذات والآخر بحتمية القدر الذي لا منجاة منه"[1] وهما صورتان متقابلتان وفق الشّاعر في توظيفهما ليحدث تأثيرا في المتلقي. كما يشير النّص إلى مدينتين لهما حضور مميز في العاصمة. قد تأثرتا بهذا الفيضان وفي ذكر ذلك تعزية لأهلها.

هذه الظروف النفسية كانت دافعا للشّاعر ليشارك أبناء بلده في تخليد هذه "الكارثة" على المستوى الشّعري فكانت هذه القصيدة استدعاء "للحزن والأسى وتحسراً على المصير الذي انتهى إليه جزء من مجتمع باب الوادي وبالتالي رثى نفسه باعتباره جزءا من هذا الشعب، فكما ضربت "الكارثة" على حد تعبيره، العاصمة كان يمكن أن تضرب مناطق أخرى من مناطق الوطن، وبالتالي فالشّاعر عاش الصدق مع نفسه ومع مجتمعه.

إن الرثاء في شعر منطقة متيجة حافظ على المعاني التقليدية للرثاء من بكاء وعويل، كما تلونت هذه المراثي بقضايا العصر الحالي من سياسية واجتماعيّة. وتحول في شقه الرسمي إلى محاولة استنهاض الهمم، وفي شقه الإجتماعي إلى تخليد مآثر المجتمع الجزائري الذي يهُب عند الشدائد للمواساة، بمعنى أنه مازال محافظا على قيمه الأصلية التي ورثها عن الأسلاف.

أما لغته فقد تميزت بالسهولة على عادة لغة الشّعر الشّعبي فهي لغة الحياة اليومية، بعيدة عن التكلف كما حافظت موسيقاه على نمطية الوزن، فكل القصائد نظمت في الشكل العمودي ذي الشطرين، كما يلاحظ أن هذه اللّغة تُفصح عمّا في القلب، لأن الرثاء عالم يختلف عن بقية العوالم الأخرى كالغزل والوصف مثلا، إنه وصف لمشّاعر الحزن

(1)- نور الدين السّد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1995 م، ص 457.

والأسى يُذَكِر السامع أو المتلقي بالعالم الآخر والتذكير بالمصير الذي سيؤول إليه الانسان إنه "مصير الموت و الفنّاء الذي لابد أن يصير إليه الانسان، فيصبح أثرا بعد عين، و كأن لم يكن شيئا مذكورا"[1]. فهو إذن عالم يسوده الحزن و الكآبة، ولا شك أن العواطف فيه صادقة في كل ما مرّ بنا من قصائد لأنها تدل على الوفاء، ومما يؤخذ عليه، أن هناك تكراراً للمعاني والأفكار، منها مثلاً تعداد مناقب الفقيد والدعاء له بالرحمة والغفران وهي معانٍ تتكرّر كثيراً في شعرنا العربي منذ القديم.

(1)- شوقي ضيف: الرثاء، ص 05.

البَاب الثَّانِي

الـدِرَاسَـة الـفَـنِـيَّـة

الفَصْل الأوَّل:

اللُّــغَــة الـشِّــعْـرِيَّــة

1- مفهوم اللّغة الشّعرية:

اللّغة هي الوعاء الذي يمثل مظاهر الحياة وطرائقها المختلفة لكل شعب من الشعوب[1]، كمل تعتبر أيضاً أداة الاتصال بين النّاس، كما أنها هي التي تحمل الأفكار والمعتقدات التي يحتفل بها المجتمع، وهي أداة للفكر ونقل الخبرة والمعرفة[2].

واللّغة هي من أوائل الأشياء التي يكتسبها الفرد في مجتمعه، ومن هنا كان حرص المجتمعات الشّعبيّة على أن تدرّب أطفالها على النطق والكلام، وأن تعلّمهم لغتها لكي تهيء لهم السبيل بعد ذلك أن يعيشوا في مجتمع يفهم كل إنسان فيه الآخر.[3] لأن اللّغة بالمعنى الدقيق ثقافة.[4] ولكن الاتصال الصوتي يعتبر بغير شك إحدى الوسائل الأساسية[5]. فاللّغة -بالمعنى الصحيح- تعتمد على الرموز وليس على الإشارات[6]. فشارل بالي يعتبر " اللّغة نظاما من الرموز التعبيرية تؤدي محتوى فكريا تمتزج فيه العناصر العقلية والعناصر العاطفيّة، فتصبح حدثاً اجتماعياً محضاً. كما أن اللّغة تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا ووجهاً وجدانياً، ويتفاوت الوجهان كثافة بحسب ما للمتكلم من استعداد فطري، وبحسب وسطه الإجتماعي و الحالة النفسية التي يكون عليها".[7]

كما تعرف اللّغة بأنها " مجموع الألفاظ والقواعد التي تتعلّق بوسيلة التخاطب والتفاهم بين جماعة من النّاس، وهي تعبر عن واقع الفئة الناطقة بها، ونفسيتها، وعقليتها، وطبعها، ومناخها الإجتماعي والتاريخي".[8] أو هي مجموع الألفاظ والأساليب الشائع استعمالها بين فئة اجتماعيّة معينة[9].

---

(1)- عودة خليل أبو عودة: التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي و لغة القرآن الكريم، دراسة دلالية مقارنة، مكتبة المنار، الأردن، القاهرة، ط 1، 2008م، ص 48.

(2)- أحمد مرسي: الأدب الشّعبي وثقافة المجتمع، ص 30.

(3)- المرجع نفسه، ص 30.

(4)- وليام هاولز: ما وراء التاريخ، ص 73.

(5)- المرجع نفسه، ص ص 73 – 74.

(6)- المرجع نفسه، ص 76.

(7)- CHARLES BALLY, Traité de Stylistique Francaise, Klincksi esk, (2 vol) Paris, p 17.

(8)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 1984م، ص 227.

(9)- المرجع نفسه، ص 227.

إذن فاللّغة هي الأداة التعبيرية في العمل الأدبي والشّعري منه خاصة، وهي الميزة الرئيسّية فيه، وهي آلة التواصل بين البشر، ولذلك فهي الظاهرة الأوليّة في دراسة أي عمل أدبي دراسة فنّيّة، وخاصة الشّعر باعتباره يتميز بخصوصية تختلف عن النثر، ذلك أن لغته تمتاز بالتكثيف والإيحاء.

وتعود خصوصية الشّعر إلى تلك العلاقات والإرتباطات في النظم التي يوظفها الشّاعر بين المفردات، وينتج عن ذلك صور جمالية فتصبح "مهمة الأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الإرتباطات العامة للألفاظ، تلك الإرتباطات التي يخلقها المجتمع، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالإيحاءات الجديدة"[1] ولذلك أولى الدارسون والنقاد أهمية كبرى لِلُّغة الشّعر، لدورها الفعال في تشكيل العمل الأدبي، وفي هذا السياق يقول عز الدين إسماعيل: " اللّغة هي الظاهرة الأولى في كلّ عمل فنّي يستخدم الكلمة أداة للتعبير، هي أول شيء يصادفنّا، وهي النافذة التي من خلالها نطل ومن خلالها نتنسم، هي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب، والجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق"[2] فمن خلالها يتجلى الإبداع، ويخرج من التجريد إلى التجسيد، فحين ينتهي المبدع " من أداء كلماته يكون –في الواقع– قد فرغ من أداء عمله الأدبي"[3] الذي هو بناء لغوي بالدرجة الأولى في إطاره وهيكله الخاص.

فالكلمة هي الأداة المفضلة عند الشّاعر لينقل لنا صوره ورؤاه الشّعرية. فبواسطتها ينقل لنا تجربته الشّعرية، فمثلما هي وعاء لنقل الأفكار، هي كذلك وعاء لنقل الأحاسيس والمشّاعر، فهي تختزل كل تجارب الإنسان، تنقل ماضيه وتعبر عن حاضره. إنها حاملة لتراث الأمم والحضارات عبر الزمان.

لذلك تميزت اللّغة بكونها كائنا حيًّا، ينمو ويتطور ويموت، فإذا وظفها الأدباء والشّعراء، فإنها تنمو وتتطور وإذا هجرها هؤلاء – المبدعون – فإنها تموت وتندثر.[4]

---

(1)– محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، لبنان، 1979م، ص 16.

(2)– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3، د.ت، ص 173.

(3)– عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط 7، 1978م، ص 31.

(4)– أنظر: جرجي زيدان: اللّغة العربيّة كائن حيّ، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 2، 1988م.

فهي " تنمو وتحيا بفضل استعمال الأدباء لها، فعلى أيديهم تكتب مفردات جديدة، وعلاقات لغوية جديدة، فإذا تصورنا أنّ لغة ما بدون شعراء وأدباء، فهي تلك الآيلة من غير شك إلى الموت والإنقراض".[1] وهذا – طبعا – فيما يتعلق باللّغة الأدبية – الشّعرية خاصة – أما اللّغة العادية، فإن المبدعين هم الأقدر على إنشاء علاقات بين مفرداتها، فتخرج من عالم الإستعمال اليومي إلى عالم الإبداع والفنّ... والمفردات اللّغوية موجودة في المعاجم والقواميس، ولكن تركيبتها النّصية الفنّية، تكون بفضل المبدعين فهم الذين يجعلون منها كائنا حيًّا.

أما إذا بقيت محنطة – في القواميس والمعاجم – فإنها في هذه الحالة عقيمة لأنها لم تساير المجتمع في تطوره ورقيّه فالعلاقة بين اللّغة والمجتمع هي علاقة مطردة لا يمكن أن نتصور أحدهما دون الآخر.

النقاد القدامى، أكدوا أن لغة الشّعر تختلف تماما عن لغة النثر، ومن هذا التصور فصلوا بين ماهية الشّعر وماهية النثر، وذهبوا تبعا لذلك التصور، يقسمون الأدب إلى شعر و نثر، وأبرز ناقد على ذلك قدامى بن جعفر[2]، الذي ذهب فألف مصنفين، سمّى أحدهما (نقد الشّعر)[3] وسمى الآخر (نقد النثر)[4] وهذا منذ القرن الرابع الهجري.

بينما النقاد المحدثون، فإنهم يرون أن لغة الشّعر هي لغة الإشارة و الإيحاء تختلف عن اللّغة العادية إذ: " لابد للكلمة في الشّعر أن تعلو على ذاتها وأن تزخر بأكثر مما يعد به وأن تشير إلى أكثر مما تقول".[5]

فالكلمة عندهم تحمل مخزونا ثقافيا وفكريا إضافة إلى كونها ارتبطت عندهم بالخلق والإبداع والإرتقاء إلى عالم الجمال، يقول أدونيس في هذا الصدد: " لقد إنتهى عهد الكلمة

---

(1)– حواس بري: شعر مفدي زكريا، دراسة و تقويم، ص 35.

(2)– قدامة بن جعفر: (260 أو 276 – 337 هـ – 889 – 948 م)، أشهر النقاد العرب الذين أثروا حركة النقد الأدبي في اللّغة العربية.

(3)– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح و تعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت،

(4)– قدامة بن جعفر: نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995م.

(5)– محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط 1، 1996م، ص 170.

– الغاية – وإنتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية. وأصبحت القصيدة كيمياء شعورية، وأقصد بالشعور هنا حالة كيانّية يتوحّد فيها الإنفعال والفكر. القصيدة إذن تركيب جديد يعرض فيه من زاوية القصيدة وبواسطة اللّغة وضع الإنسان، وهذا يعني أن لغة الشّعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق"[1] فأدبيّة النّص تتحدد بتحديد جماليات اللّفظة[2] ذلك أن كلّ " ما ينتج أو يُخْلَق أو يفسر يتحدد لغويا... فاللّغة نفسها منتجة ومفسرة، وكما أن اللّغة تنتج وتثمر فإنها تكون كذلك قادرة على الخلق، فاللّغة تخلق الشكل أو الصورة، وذلك حينما توجه توجيهاً أدبياً صرفاً"[3]. فالكائن الوحيد الذي لديه اللّغة كخصيصة تميزه، هو الإنسان الذي يحتاجها مثل حاجته إلى الطعام والشراب، فهي ليست ظاهرة بسيطة يمكن التطرق إلى مفاهيمها وقضاياها، وإنما تتطلب جهدا للوصول إلى أمور أبعد وأدّق من ذلك، فهي ظاهرة اجتماعيّة[4]. تتشكل من خلالها حضارة المجتمع بحيث لا يمكن أن نتصور ظهور الحضارة بدون اللّغة، حتّى الشعوب البربرية كانت تستخدم اللّغة، لكن مع تطور وتقدم الحضارة، أخذت اللّغة مظهراً عقلياً وروحياً، فهي فعل العقل النظري، الذي بدونه تصبح حركات الشعوب مختفية وراء ستار الماضي، و إن لم تفصح اللّغة عن هذا الجانب العقلي من الشعوب، فالتاريخ يظل غامضا ومبهما، وكلّ شعب له لغته التي تميزه وتعبر عن أصالته وحقيقته، وإذا أردنا أن نسجل تاريخ الشعوب، فيجب علينا أن لا نتجاهل العناصر الأساسية في حضارتها، ومن بينها اللّغة[5]. فالشّعب يعبر عن ذاته بلغته، والإنتاج الأدبي له خصائص معينة في الشعوب المختلفة[6].

إن اللّغة هي مستقر الوجود الإنساني و أنها المجال الذي يبني الوعي ذاته فيه

---

(1)– أدونيس (علي أحمد سعيد): مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1979م، ص 126.

(2)– عبد الحميد بوزوينة: بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، دراسة وصفية تحليلية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988م، ص 33.

(3)– نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة الفجالة، مصر، القاهرة، د.ت، ص 06.

(4)– عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م– 1962م، ص 301.

(5)– أنظر: هيجل: الشعب والتاريخ، تر/ نازلي إسماعيل حسين، دار المعارف، مصر، 1976م، ص 156.

(6)– المرجع نفسه، ص 157.

ويحقق وجوده للمعنى، ولهذا فإن اللّغة والإبداع مترادفان من هذا المنظور[1].

إن الشواهد تدّل على أن العرب كانوا يرون أن الجمال الإنساني لغوي أو بياني، ومعنى ذلك أن جمال الإنسان يكمن في قدرته على الإبانة أي التعبير عن ذاته المعرفية وتشكيلها إبداعياً.[2]

وفي ما يخص الوعي الشّعري، فإن شعريته تتأصل في لغويته التي تحكمها علاقات متداخلة يتأصل بعضها في بعض، القصدية، التذوق، التعبير، الإبداع، والشّعر هو المجال الأمثل لتحقيق هذه العلاقات مؤطرة بالجمال، وفي ضوء هذا نقترب من الفهم العربي الأصيل للجمال ممثلا بمقولة البيان[3].

"إنّ اللّغة هي البعد الثالث للفضاء الجمالي ومقوم وجوده وفاعليته"[4] وهذا يقتضي أن نبحث في الكيفية التي تؤسس بها الوعي الشّعري ذاته في اللّغة رؤيةً ومنهجاً ووظيفة.

واللّغة إذا استعملت إستعمالا منطقيا علميّا تعجز عن أن تصف منظرا طبيعيا أو وجها إنسانيا، إنها لكي تؤدي هذا تحتاج إلى جهاز هائل من الأسماء والألفاظ التي تدل على الظلال والفروق الدقيقة التي تصف الصفات الفردية الخاصة، ولا تحوي اللّغة مثل هذه الأسماء و لا تلك الألفاظ، لذلك وجب استخدام وسائل أخرى[5].

وهذا ما يخرج بها إلى توظيف الرمز أو المجاز بالمفهوم القديم، فكمية الألفاظ التي في متناول الشّاعر لا تحدد منزلته بين الشّعراء، وإنما الذي يحدد مكانته الطريقة التي يستخدم بها هذه الألفاظ.[6] هذه الطريقة التي يستعمل بها الشّاعر الألفاظ، هي سرّ الشّاعر نفسه ولا يستطاع تعلمها، فالشّاعر يستطيع أن يستعمل الألفاظ استعمالاً ناجحاً ولكنه لا يدري كيف تتم هذه العملية[7]. فهي عملية معقدة.

---

(1)- أنظر: هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، ص 22.

(2)- المرجع نفسه، ص 23.

(3)- أنظر: المرجع نفسه، ص 23.

(4)- المرجع نفسه، ص 22.

(5)- أنظر: أ.أ.ريتشارد: العلم و الشعر، تر/مصطفى بدوي، مراجعة دكتورة سهير القلماوي، ملتزم الطبع والنشر، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص 30.

(6)- المرجع نفسه، ص 46.

(7)- المرجع نفسه، ص 31.

ومن الحقائق المعروفة في النقد الأدبي الحديث هي أن اللّغة تنقسم إلى قسمين: لغة التجريد والحقائق العلمية، ولغة العواطف والأدب والفنّون، أما عن لغة العلوم، ففيها قسم مشترك بين كافة الأمم، ولابأس أن يكتب هذا القسم من المصطلحات العلمية بلغة عربية أوفرنسية، لأن المضمون سوف لا يشوه كثيرا، وذلك على الرغم من المفهوم القومي الذي يتعصب للغة القومية في كافة ميادينها. أما لغة الأدب، لغة التعبير عن عواطف الشعب، وانفعال أديب من بيئة معينة، فلا يحصل إلا باللّغة التي عاشها صاحبها[1].

ذلك أن اللّغة أداة تعبير بين الأفراد والمجتمعات، وصلة نفسية بين النّاس، واللّغة لا تحمل المعنى فقط، وإنما تحمل العاطفة الذاتية والإنفعال العرقي الخاص بالشعب الذي يستعمل هذه اللّغة[2] داخل النسيج الشّعري، الذي "يستطيع إستيعاب جميع الكلمات، بمداليل جديدة، فلب التجربة الشّعرية الجديدة هو – كما يقول أدونيس–، إفراغ الكلمات من مدلولها القاموسي".[3]

واللّغة الإنسانية هي لغة منطوقة قبل أن تكون مكتوبة، ففي الأصل كانت شفوية، وهذا معناه أن طبيعتها صوتية بالدرجة الأولى، وهذا الإدراك هو الذي دفع ابن جني قديما إلى تحديدها بأنها " أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[4] وهو تحديد يتضمن الطبيعة الصوتية التي تميز اللّغة الإنسانية، كما يتضمن الوظيفة الاجتماعيّة التي تؤديها اللّغة أو الهدف من هذا التعبير، وهي غائية اللّغة المفقودة عند سائر الحيوانات وإن كانوا هم كذلك يطلقون أصواتا ولكن لها دلالات معروفة إلاّ أنها تفتقد للتعبير عن الأغراض. وهذا يقودنا إلى تواضع الجماعة اللّغوية على المداليل اللّغوية التي هي ليست واحدة عند جميع الأجناس. فقد يكون المدلول واحدا، لكن التعبير عنه يكون بصيغ مختلفة[5]. فهي

---

(1)– أنظر: محمد الصادق عفيفي: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مدارسه، طرائقه، قضاياه، مكتبة الرشاد، دار الفكر، المغرب، ط 1، 1971م، ص 171.

(2)– أنظر: المرجع نفسه، ص 168.

(3)– إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط 2، 1981م، ص 178.

(4)– أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، تح محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، القسم الأدبي، 1952 م، ص 67.

(5)– كلمة قلم مثلاً: المدلول عند الأجناس واحد، لكن صيغ التعبير عنه تختلف من جنس أو قوم بتعبير ابن جني إلى آخر، ففي العربية يقولون القلم وفي الفرنسية يقولون stylo و في الإنجليزية يقولون .pen

تختلف باختلاف المجتمعات. والألفاظ المستخدمة ما هي إلا رموز للدلالة على المعاني التي وضعت لها، والألفاظ عبارة عن كلمات والكلمات مجموعة من الحروف، وكل حرف يحوي مجموعة من الأصوات تظهر من خلال اعتبارات المخارج أوالصفات أوالصوامت أوالصوائت[1]. هذه اللّغة بهذه المواصفات كتب بها أدبنا الشّعبي قصد التأثير في المتلقي الذي أغلبه يفهم هذه اللّغة وبالتالي يصبح " الأدب الشّعبي ضرورة وجدانية لا غنى عنها، لأن التحدث إلى عامة الشعب بلهجتها وأسلوبها، هو مناط التأثير فيها والإنفعال بها والتجاوب معها".[2]

1-1- اللّغة عند دارسي الأدب الشّعبي:

دراسة اللّغة في الأدب الرسمي أمر طبيعي بل ضروري. أما إذا تعلق الأمر بالأدب الشّعبي، فإنه يزداد حدّة ونقاشاً، وهذا نظرا للصراع – المفتعل – الدائر حول هذا الأدب، في الأوساط الأكاديمية فضلا عن الأوساط العامة، إذ مازال يتأرجح بين الرفض والقَبُول، في الوقت الذي يحضى بإهتمام كبير في أوساط الجامعات الأجنبية، لأنه هو الأدب الأصلي والضروري لدراسة ثقافة أي مجتمع.

وكلّ الذين درسوا الأدب الشّعبي من الباحثين الأكاديميين –حسب علمي– فإنهم يتفقون مع العربي دحو "بأن اللّجوء إلى دراسة هذا الموضوع –(الأدب الشّعبي)– لا يتصل بحال من الأحوال بتفضيل العاميّة على الفصحى".[3] أو مع عبد المالك مرتاض حين يقول: "إن البحث في لهجة من اللّهجات العاميّة لا يُعَدُّ بالضرورة دعوة إليها، ولا إغراء بإحياء ما اندثر منها، ولا دفعا إلى استعمالها في الكتابة،... فإن معظم الألفاظ العاميّة الجزائرية فصيحة، وإنّما أفسدتها العامة بألسنتها، فأخذت تبتعد عن الفصحى من وجهة أخرى"[4] وبالتالي فاللّغة عند دارسي الأدب الشّعبي تقتصر على ما يُسمى "باللّهجة"، وهذا من باب تغليب الكلّ على الجزء. أو أن اللّغة تتطابق عندهم مع اللّهجة.

---

(1)– أنظر: عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م– 1962م، ص 302.

(2)– عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطي): لغتنا والحياة، دار المعارف، مصر، ط 2، 1991م، ص 212.

(3)– العربي دحو: الشّعر الشّعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، (1955م – 1962م)، ط مجلة آمال ع 10، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1983م، ص 109.

(4)– عبد المالك مرتاض: العاميّة الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص 06.

وإذا رجعنا إلى العصر الجاهلي، فإننا نجد الجاهليين يطلقون اللّغة على اللّهجة، فهم يقولون لغة قريش، ولغة طيّء ولغة تميم وهو بذلك يقصدون اللّهجة، أي لهجة قريش ولهجة طيء ولهجة تميم، ولكن بتطور علم اللّغة الحديث واللّسانيات أصبح العلماء المعاصرون يفرقون بين المفهومين، فأصبح مصطلح اللّغة يطلق " على العربيّة الفصحى لأن سكان الوطن العربي يشتركون في فهمها إشتراكا واسعا "[1] أما اللّهجة فأصبحت تطلق على "لغات" هذه الدول على حدة، فيقال اللّهجة الجزائرية واللّهجة المصرية واللّهجة اللّبنانية... إلخ. لكن أن نطلق مصطلح "لهجة" على العربيّة الفصحى المعاصرة، فذلك ما لم يقل به – في حدود علمي – اللّغويون المعاصرون والمثقفون عموما، وإن " كانت تدل على فصاحة اللّسان، ثم ما عتمت أن صارت تدلّ على كلّ متكلم لا يرقى إلى مستوى اللّغة العامة ".[2] وإن إطلاق "لغة" على لهجة تخص إقليما محددًا، فذلك ما يحتاج إلى توضيح أكثر.

إذا كان مفهوم "اللّغة" أعمّ من مفهوم "اللّهجة" فإن ما ينطبق على اللّغة ينطبق– بالضرورة– على اللّهجة من الوجوه التالية:

* أنها "كلام مصطلح عليه من قبل كل قوم"، والقوم هنا بمعنى الشعب أو النّاس أوالجماعة اللّغوية.

* أنها "ظاهرة اجتماعيّة" أي أنها متصلة بالمجتمع أو ناتجة عنه، أي مجتمع كان لا يمكنه الإستغناء عن اللّغة، والفصل بينهما هو ضرب من المستحيل.

والمجتمع الذي توجد فيه "دوائر لغوية " أو امتزاج اللّغات – كالمجتمع الجزائري – ومنطقة متيجة على سبيل المثال، وهي اللّغة العربيّة والأمازيغية والفرنسيّة، هذه اللّغات الثلاث بتماهيها في بعضها البعض، تشكل لنا لغة ثالثة، لا هي لغة عربية خالصة، ولا

(1)– العربي دحو: الشّعر الشّعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، ص 111.

(2)– عبد الجليل مرتاض: اللسانيات الجغرافية في التراث اللّغوي العربي، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2003م، ص16.

هي لهجة شعبيّة (عربية) خالصة، بل هي مزيج بين عربية وأمازيغية وفرنسية، والمثال التالي يوضح ذلك.

"دَخَلْتُ لِسُوبِيرَاتْ وَ اشتريت أَزَمُورْ [1]"

عربية ← فرنسية ← عربية ← أمازيغية

فهذه العبارة الشّعبيّة، وأمثالها كثير في اللّغة الجزائرية، تشكل لنا "لغة"، هي لغة الشّعر الشّعبي، والأدب الشّعبي عموما.

يقول محمود ذهني محددا لغة الأدب الشّعبي: " الأدب الشّعبي يمتاز بلغة معينة من الصعب وصفها أو تحليلها، ولكنها على وجه القطع ليست عامية وعلى أساس الترجيج فصحى راعت السهولة في إنشائها "[2] فمحمود ذهني يقرّ أن ما كتب به الأدب الشّعبي هو لغة، لكن هذه اللّغة تنقسم إلى قسمين لغة المنطوق ولغة المكتوب، وهذا أمر طبيعي لدى كل الأمم ذلك: " أن لكل جيل من النّاس لغتين: لغة يجري بها القلم، وهي مادة الكتاب، والكتاب سجل المدنية الخالد، ولغة تدور على الألسنة، وبها تتفاهم الأمة المختلفة الأقاليم."[3]

2- التعدد اللّغوي في المجتمع الجزائري:

يعود الفضل الأول في استخدام مفهوم الثنائية لوصف واقع اللّغة العربيّة إلى وليم مارسيه[4] w.marçais الذي يقول في هذا الصدد: " تتراءى لنا العربيّة في مظهرين مختلفين أيما إختلاف:

---

(1)- أَزَمُورْ: في اللّغة الأمازيغية. (الزيتون).

(2)- محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، مفهومه و مضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة، مصر، 1972م، ص 81.

(3)- مارون عبود: الشعر العامّي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 1، 1968م، ص 39.

(4)- وليم مارسيه W. Marçais: (1874م – 1956م) مستشرق فرنسي إهتم خصوصاً باللغة البربرية واللّهجة العربية المغربية، من آثاره ترجمة: "ديوان أوس بن حجر التميمي" إلى الفرنسية.

أنظر: عبد الرحمن بدوي: موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1993م، ص 547.

أ- لغة أدبية توسم باللّغة المكتوبة[1] ذات نظام منتظم مطرد أو بالكلاسيكية، وهي الوحيدة التي اعتمدت دوما وفي كلّ زمان ومكان في الكتابة قديما والتي تعتمد اليوم وحدها في تدوين الأعمال الأدبية أو العلمية والمقالات الصحفية والعقود القضائية والرسائل الشخصية، باختصار كل ما يكتب ولكنها لم تعتمد أبداً في المشافهة.[2]

ب/ لهجات منطوقة لم تعتمد أية واحدة منها في الكتابة، ولكنها اللّغة الوحيدة وربما كان ذلك منذ زمان بعيد، التي تعتمد في الحديث في جميع الأوساط الشّعبيّة أو المتعلمة المثقفة".[3] وهي اللّغة العامية، لغة الشّعر الملحون الجزائري، أو الشّعر الشّعبي منذ عهد الأخضر بن خلوف إلى يومنا هذا.

3- اللّغات يستعير بعضها من بعض:

انطلاقا من مفهوم "اللّغة والمجتمع"[4] فإن اللّغة ترتبط ارتباطا وثيقا بالبيئة الاجتماعيّة، ذلك أن "أبناء لغة ما إذا خرجوا من بيئتهم الأصليّة إلى بيئة أخرى مختلفة ووجدوا من حولهم فيها أشياء وظواهر لا يعرفونها في بيئتهم الأولى، لجأوا إلى استعارة الكلمات الدالة عليها من لغة أبناء البيئة الجديدة"[5] وهذا ما حدث قديما للعرب لما فارقوا جزيرتهم من أجل نشر الدين الإسلامي، فإنهم إلتقوا بحضارة لا عهد لهم بها، حيث كانت تلك البيئات التي حلّوا بها تختلف عن بيئتهم ومجتمعهم في كثير من المظاهر الحضارية، كالمأكل والمشرب والملبس والعادات والتقاليد وغيرها، فامتزجوا بها ثقافيا وهذا ما يعبر عنه أحمد أمين بامتزاج الثقافات في العصر العباسي.[6] وكذلك الأمر طال اللّغة باعتبارها الوعاء

---

(1)- وهي ما تسمى باللّغة الفصحى أو الرسمية، وهي المعتمدة في الدوائر الرسمية، وفي الإبداع الأدبي (الرسمي)، ومن هنا ظهر مصطلح (الأدب الرسمي) في مقابل لغة الكتابة الثانية، وهي ما تسمى باللّهجة أو اللّغة المحلية، وبها يكتب الأدب الشعبي وخاصة الشّعر.

(2)- أنظر: خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللّغوية، تر/ محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، ط 2007م، ص ص 36 – 37.

(3)- المرجع نفسه، ص 37.

(4)- أنظر: علي عبد الواحد وافي: اللّغة والمجتمع، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، 1971م.

(5)- عفيف دمشقية: لغتنا، مؤسسة دار الرياض للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1985م، ص 25.

(6)- أحمد أمين: ضحى الإسلام، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، الباب الثاني، فصل 6، ص391.

الذي يحمل الحضارة والمدنية في آن واحد، ولما نظروا في لغتهم الأصليّة، لم يجدوا أحيانا كلمات كثيرة خاصة للدلالة على مظاهر هذه الحضارة الجديدة "فما كان منهم إلا أن استعاروا أسماءها من لغات أهل تلك المجتمعات ولجأوا إلى اختصارها إذا كانت طويلة أوتعديلها بعض الشيء إذا كان فيها حروف لا يحسن العرب النطق بها. فغدت تلك الألفاظ وكأنها من صميم اللّغة العربيّة وأصبحت جزءا منها "[1] فوجدنا قولهم، "النيروز" وهو أول أيام السنة الفارسية التي تبدأ مع إطلالة الربيع، و"الروزنامة" وهي التقويم الذي يعرفنّا بتواريخ أيام السنة وفصولها، و"البرنامج" وهو التنظيم المكتوب الواجب إتباعه في أمر من الأمور، وجميع هذه الكلمات وغيرها "فارسية" الأصل، وقد دخلت اللّغة العربيّة وباتت من بنائها. الأمر نفسه يقال في الكلمات الأجنبية المعاصرة وخاصة الفرنسيّة التي دخلت في تركيب عربية الجزائر المعاصرة، وهذا راجع – تاريخيا– واجتماعيا إلى تجاور اللّغتين في الرقعة الجغرافية الواحدة، ورغم طول تواجد اللّغة الفرنسيّة في الجزائر إلاّ أنها لم تقض على العربيّة بالكامل: "فالفرنسيّة لم تتغلب على عربية الجزائر تغلبا كاملا على الرغم من بقاء الجزائر تحت نير الإستعمار الفرنسي البغيض نحو مائة وثلاثين سنة وعلى الرغم مما بذلته فرنسا من جهود جبارة ليتم للغتها التغلب، وذلك لاختلاف اللّغتين في الفصيلة"[2] أولا ونظرا لما قام به الشعب الجزائري من محافظته على لغته التي علّمها لأبنائه في الكتاتيب والزوايا، ثانيا رغم إصدار الفرنسيين قانونا عام 1933 م يمنع التدريس باللّغة العربيّة بعدما أحسوا بخطر تعلمها[3].

ولكن رغم "عدم تغلّب إحدى اللّغتين لا يحول دون تأثر كل منهما بالأخرى، فالصراع بين الفرنسيّة وعربية الجزائر لم يترك في هذه اللّهجة الأخيرة آثارا قوية من اللّغة الفرنسيّة فحسب، بل كاد ينتهي إلى انقراض اللّهجة العربيّة من ألسنة كثير من الجزائريين"[4] ولكن هذا في بعض المدن، أما باقي مناطق الجزائر، فالفرنسيّة لم تؤثر في لهجات هذه المناطق بالدرجة التي تلفت الإنتباه.

---

(1)– علي عبد الواحد وافي: فقه اللّغة، ص ص 201 –202.

(2)– المرجع نفسه، ص 129.

(3)– أنظر: محمد الصادق عفيفي: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مدارسه، طرائقه، قضاياه، ص 157.

(4)– علي عبد الواحد وافي: اللّغة والمجتمع، ص 130.

بعد هذا العرض لتعريفات اللّغة واللّهجة وهي تعريفات عديدة ومتباينة، نستنتج أن القاسم المشترك بين هذه التعريفات مؤداه أن اللّغة هي أداة تعبير عن مشّاعر الانسان وأفكاره وكل ما يعتمل في داخله" فقد اخترع الإنسان لكل حالة من حالات نفسه كلمة، فأصبح في قاموسه كلمات مثل الخوف والرهبة والحب والبغض والسرور والحزن والجمال والقبح... وبذلك نرى أيضا كيف أن اللّغة جزء من كيان الإنسان، لأن بها يتمكن من التعبير عما يعتمل في نفسه من عواطف، وما يشعر به من أحاسيس."[1] وهي كذلك وسيلة الاتصال بين أفراد المجتمع باعتبارها رموزا متواضع عليها[2] فإن الأفكار والمشّاعر "طالما حيرت الإنسان الأوّل وأقضّت مضجعه، وكان لابدّ له للتعبير عنها من أن يوجد لها في لغته "رموزا" خاصة، وهكذا نرى أن اللّغة مرآة تعكس ما يجول في فكر الإنسان وعقله من آراء وأفكار، وإنها ليست مجرد "آلة" أو"أداة" كالآلات أو الأدوات التي يستخدمها في صنع ما يحتاج إليه في معاشه ولباسه وتنقلاته"[3] بل اللّغة هي المعادل الموضوعي لوجوده، إنها " ليست للأشياء ونقلا آلياً لها، بل هي بُنَى منظمة ومتراصة ومتكاملة يتطلع المتكلم من خلالها إلى عالم الأشياء والأحاسيس وهوما ينتج الخبرة الإنسانية".[4]

أضف إلى ذلك أنها ظاهرة اجتماعيّة مكتسبة يتعلمها الفرد من مجتمعه، وإن كانت طبيعتها أصوات، إلا أنها أصوات كما يقول إبن جني يعبر بها كل قوم عن أغراضهم[5] أومعانيهم ومن خلال هذه المعاني الملقاة على الطريق كما يرى الجاحظ[6]، ومن خلال تلك الألفاظ المعبرة عنها تتبلور اللّغة لتصبح وسيلة من وسائل الاتصال، تنقل المعارف والأفكار والخبرات المتراكمة بين بني الإنسان " كذلك هي جزء من هذه الأمة التي تنتمي

---

(1)- عفيف دمشقية: لغتنا، ص ص 22 – 23.

(2)- أنظر: عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م- 1962م، ص 302.

(3)- عفيف دمشقية: لغتنا، ص 23.

(4)- بوقرة نعمان: محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، 2006م، ص 114.

(5)- أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، ص 33

(6)- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج 3، تحقيق و شرح، عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثانية (1384 هـ = 1956 م)، ص ص 131 – 132.

إليها، لأنها تحمل أفكارنا وآراءنا وتعبر عن أمانينا وتطلعاتنا، وتساعدنا على البحث عن الأفضل، وتكشف أسرار البيئة التي نحيا فيها ".[1]

4- ثنائية اللغة والكلام:

4-1- معنى اللّغة:

هناك عدّة تعاريف للّغة، كُلٌّ يعرفها حسب وجهة نظره، منها مايلي:

1/ أخذ علماء اللّغة هذا الإسم من (لغو) وتتبعوه حتى وصلوا إلى كلمة (لغة) فقالوا جمعها (لغى) و (لغات) و(لغون)، فهي الكلام المصطلح عليه بين كلّ قوم[2].

2/ أما "علم اللّغة فهو معرفة أوضاع المفردات".[3]

3/ وأما فقه اللّغة فهو علم يبحث في " النّصوص اللّغوية للتمييز بين الصحيح و الفاسد في بنيتها، وعرض القواعد الصرفيّة، والنحويّة المعتمدة فيها والبحث في أصول الصيغ وتطورها، وذلك من خلال الإطلاع على أدب اللّغة التي اقتبست منها هذه النّصوص".[4]

4/ يعرفها علماء الأنتروبولوجيا البنيوية بأنها: " ظاهرة اجتماعيّة تؤلف موضوعا مستقلا عن الملاحظ، وتتوفر لها سلسلات إحصائية طويلة ".[5]

5/ أما أهل الفلسفة فيرون أن كلمة (لغة) تعني " أداة اتصال بالرموز وهذا يقال أن اللّغة اتصال رمزي يستعين بأنماط من الكلمات المنطوقة أو المكتوبة، وأنها للإنسان دون غيره من الكائنات".[6]

6/ ابن جني يرى أنّ حدّها "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم".[7]

---

(1)- عفيف دمشقية: لغتنا، ص 06.

(2)- أنظر: العربي دحو: الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، ص 110.

(3)- لويس معلوف: المنجد في اللّغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط 19، د.ت، ص 726.

(4)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 194.

(5)- كلود ليفي- ستروش: الإنتروبولوجيا البنيوية: تر/ مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1977م، ص 77.

(6)- مراد وهبة: المعجم الفلسفي، الناشر دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007م، ص 540، (العمود الثاني).

(7)- أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، ص 33.

7/ اللّغة هي " مجموع الألفاظ والقواعد التي تتعلق بوسيلة التخاطب والتفاهم بين جماعة من النّاس، وهي تعبر عن واقع الفئة الناطقة بها، ونفسيتها، وعقليتها، وطبعها ومناخها الإجتماعي والتاريخي".[1]

8/ يرى آخرون أنّ " اللّغة هي مجموعة من المقاطع الصوتية يصطلح قوم على التفاهم والتعبير بها عن أغراضهم في الحياة، فإذا شذّ شيء عن تلك المجموعة واختص بفرد واحد بعينه، فذلك لغة (أي لهجة)"[2]

9/ يقول فردينان دي سوسير: " إن اللّغة نظام من الدلائل يعبر عما للإنسان من أفكار وهي في هذا شبيهة بالكتابة وبالألفبائية الصم والبكم، وبالطقوس الرمزية وصور آداب السلوك، وبالإشارات الحربية وغيرها، إلاّ أن اللّغة أهم هذه الأنظمة جميعا".[3]

4-2- معنى الكلام

أما الكلام فهو التأدية الفردية الضيقة للغة باعتبارها مؤسسة اجتماعية، وهو ينطبق على اللغة العامية المتداولة شفهيا بين عامة الناس، والتي هي لغة الأدب الشعبي العام المتداولة في جميع مناطق الوطن، وهو بمعنى اللهجة التي هي التأدية الفردية للعامية، وهي كما سبق الذكر محصورة في مناطق جغرافية ضيقة، وقد ربط بعض الباحثين هذا المستوى اللغوي (اللّهجة) بالأدب العامي، وبأجناسه المختلفة كالكان كان والموال...إلخ.

5- مسألة العامية واللّهجة:

5-1- العامية:

هناك من لا يرى فرقاً بين العامية واللهجة، فيرى أن الشعر الشعبي هو الشعر العربي الذي تغلبت عليه العامية، أي اللهجات المتداولة في كل بلدان الوطن العربي، وهذا لتخلي أهلها عن الإعراب واهماله، ف "معروف أن اهمال الإعراب يشمل جميع العاميات في البلاد العربية، إذ لم يكن سكانها يعربون الكلام في لغاتهم الأصلية، فلما

(1)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 227.

(2)- عبد المالك مرتاض: العامية الجزائرية و صلتها بالفصحى، ص 08.

(3)- فردينان دي سوسير: دروس في الألسنة العامة، تع صالح القرمادي ومحمد شاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، 1985م، ص 37.

نطقت العربية اتخذتها لساناً لها أخذت تهمل الإعراب تدريجيا، حتى إنمحى منها خلال قرون متفاوتة بتفاوت الشعوب التي حلت العربية في ألسنتها محل لغاتها القديمة، وبالمثل عاميتنا أو لغتنا الدارجة التي ظلت تهمل الإعراب في لغتها العربية المستحدثة شيئاً فشيئاً حتى أهملته إهمالاً تاماً"[1]. وما نظم بهذه اللغة العامية أو اللهجة التي هي تأديات لها، فهو أدب شعبي أو عامي.

5-2- اللهجة:

يعرف j. Dubois اللهجة: " اللهجة شكل من أشكال اللغة لها نظام خاص على المستوى الافرادي التركيبي والصوتي وتستعمل في محيط ضيق بالمقارنة مع اللغة نفسها".[2] إلاّ أن هناك من يتصور أنّ من يهتم بدراسة اللّهجة، فهو بالضرورة ضد اللّغة أو تعميم استعمال اللّغة العربيّة الفصحى، وهذا وهمٌ " لأن اللّهجة ليست ظاهرة تعارضية مع اللّغة كما قد يوهم البعض"[3] ذلك أن العرب تكلمت في جاهليتها وفي صدر الإسلام على سجيتها وعلى سليقتها اللّغوية السابقة، وفي هذا الصدد يقول أبو بكر الزبيدي: " ولم تزل العرب العاربة في جاهليتها وصدر من إسلامها، تنزع في نطقها بالسجيّة، وتتكلم على السليقيّة، حتى فتحت المدائن، وحُصِّرت الأمصار، ودوّنت الدواوين، فاختلط العربي بالنبطّي، والنقيّ الحجازي بالفارسي، ودخل الدين أخلاط الأمم، وسواقط البلدان، فوقع الخَلَلُ في الكلام، وبدأ اللّحن في ألسنة العوام."[4] علما أن هذا لا ينفي وجود تداخل بين اللّهجات داخل ما يعرف بالفصحى في الجاهلية أو اللّغة العامة الجامعة[5].

أما في اللغة العربية فاللّهجة تعني مايلي:

1/ اللّهجة (بفتح الهاء وسكونها معا) ولكن السكون أفصح و أعلى، عبارة عن العادة

---

(1)- شوقي ضيف: تحريفات العامية للفصحى، في القواعد و البنيات و الحروف والحركات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 1994م، ص 13.

(2) – Dubois. J : Dictionnaire de l' inguistique, larousse, paris, 1973, p 149.

(3)- عبد الجليل مرتاض: اللسانيات الجغرافية في التراث اللّغوي العربي، ص 20.

(4)- أبو بكر محمد بن حسن الزبيدي: لحن العوام، تح رمضان عبد التواب، ط 2، 2000 م، ص 59.

(5)- أنظر علي عبد الواحد وافي: فقه اللّغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، الطبعة السابعة، د.ت، الباب السادس، الفصل الأول، ص 96 – 161.

النطقية التي تكيف مقاطع صوت امرئ ما. وهذه العادة النطقية، تنشأ عند المرئ تحت تأثير العوامل البيئوية والفيزيولوجية والوراثية، فنّطق القاف همزا لدى أهل تلمسان مثلا لهجة لا لغة، أونطق الراء عينا أوياء، أونطق السين ثاء، أونطق الراء لاماً مفخمة – عند بعض الصبيان– فذلك عيب نطقي (يعني لثغة) وصاحبه ألثغ، وصاحبته لثغاء، لأنها حالات نطقية شاذة لا تشمل إلا أفراداً معينين، ولو افترضنا أن أهل بلد بكامله ينطقون الراء غينا لأصبح ذلك لهجة لا لثغة[1].

2/ التعريف العام للّهجة: "هو أن اللّهجة تكلم جهوي، متغير، تختلف مميزاته الصوتية والفونولوجية، وكذا خصوصياته اللكسيكية، ونادرا المورفو–سانتكسية، عن اللّغة المهيمنة. وهذا التغير عموما ليس مختلفا إلى درجة عدم التفاهم بين متكلمين لا يتكلمون إلاّ هذه اللّهجة الجهوية، وبين آخرين لا يتكلمون إلا اللّغة الوطنية أولهجة أخرى من نفس اللّغة"[2]

3/ اللّهجة "هي ما ينفرد أو يتميز به كلّ جهة من الجهات المتكلمة وقد يريدون بها كلاما فرديا أو يعنون بها ما يتوسع فيه عالم من علماء اللّغة".[3]

4/ كانت تعني اللّهجة عن القدامى " طرف اللّسان، وجرس الكلام، ويقال: فلان فصيح اللّهجة، وهي لغته التي جُبل عليها (الأم)، فاعتادها ونشأ عليها"[4] وهي هنا بمعنى العاميّة. إذن اللّغة عند الأسلاف هي اللّهجة عندنا اليوم.

من خلال عرض هذه التعريفات للّغة واللّهجة، يتضح لنا أن " كلّ لهجة هي لغة قائمة بذاتها، بنظامها الصوتي وبصرفها وبنحوها وبتركيبها وبمقدرتها على التعبير"[5].

فاللّهجة بهذا المعنى هي لغة قائمة بذاتها، ذات نظام صوتي وصرفي ونحوي وتركيبي، ذلك أنها قادرة على التعبير، على اعتبار أن اللّغة المسماة "بالفصحى" كانت في يوم ما لهجة ثم قعّدت و قنّنت.

---

(1)– عبد المالك مرتاض: العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ص 07.

(2)– عبد الجليل مرتاض: اللسانيات الجغرافية في التراث اللّغوي العربي، ص 19.

(3)– المرجع نفسه، ص 20.

(4)– علي العتوم: قضايا الشعر الجاهلي، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، الأردن، ط 1، 1982م.

(5)– أنيس فريحة: اللّهجات وأسلوب دراستها، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1989م، ص 77.

6- اللّغة العاميّة الجزائرية:

اللّغة العاميّة الجزائرية من أقرب اللّهجات إلى العربيّة الفصحى، ولو جعلنا لها علامات الإعراب لصارت عربية فصيحة، والنطق عندنا بالحروف حسب أصلها في الجملة، هذا هو الواقع والمشاهد، المسموع، ولا غرابة في ذلك لأنه ليس من اللاّزم أن تكون لهجة التخاطب تحاذي اللّغة الفصحى، فبمرور الزمن تتغير اللّهجة ولأسباب فمن المقبول عقلا أن يكون المتكلمون بلهجة قريبة من الفصيح غير عارفين للفصحى، أوبعيدين عنها ويكون غيرهم بالعكس من ذلك.[1]

وعندنا في الجزائر، النطق بالحروف يكاد يكون كما في فصيح اللّغة. فنّطق الحروف عندنا كلها تنطق " كما كان ينطقها رجال قريش فالجيم جيم والقاف قاف والذال ذال والتاء تاء والضاد ضاد بينما أغلب بل كلّ اللّهجات العامية الأخرى في أغلب البلاد الشرقية، تضيف إلى ضعف التركيب و إدغام الكلمات تغيير أصوات الحروف، وخاصة بمصر فالجيم هناك ينطق "...gu " أو ما نكتبه نحن (ق) فوقه ثلاث نقط، والقاف ينطق ألف مهموزة والذال ينطق زايا والثاء ينطق سينا والضاد قريبة من الطاء".[2]

فاللّهجة العامية العربيّة بالجزائر تعتبر بالنسبة إلى اللّهجات العامية الأخرى في البلاد الشرقية لغة فصحى راقية، فالعامية عندنا هي العربيّة التي نزل بها القرآن إنما دخل عليها تحريف قليل.[3] كما أنه لا يلحق التراكيب والتعبيرات كبير تغيير.[4] هذا بالنسبة للمستوى المتفاصح، أما المستوى العامي ففيه تغيير كبير.

أما مسألة النطق، فإن إبن خلدون قد تنبه إليها قديما فقال: "ومما وقع في لغة هذا الجيل العربي لهذا العهد (عهد إبن خلدون)، حيث كانوا من الأقطار شأنهم في النطق بالقاف، فإنهم لا ينطقون بها من أقصى اللّسان وما فوقة من الحنك الأعلى. و ما

---

(1)- أنظر: نور الدين عبد القادر: صفحات من تاريخ مدينة الجزائر من أقدم عصورها إلى إنتهاء العهد التركي، دار الحضارة، بئر توتة، الجزائر، 2006م، ص 245.

(2)- أحمد توفيق المدني: كتاب الجزائر، ص 143.

(3)-المرجع نفسه، ص 143.

(4)- أنظر: نور الدين عبد القادر: صفحات من تاريخ مدينة الجزائر من أقدم عصورها إلى إنتهاء العهد التركي، ص245.

ينطقون بها أيضاً من مخرج الكاف، وإن كان أسفل من موضع القاف وما يليه من الحنك الأعلى كما هي بل يجيئون بها متوسطة بين الكاف والقاف، وهو موجود للجيل أجمع حيث كانوا من غرب أو شرق حتى صار ذلك علامة عليهم من بين الأمم والأجيال ومختصاً بهم لا يشاركهم فيها غيرهم"[1].

إن أعراب البوادي ينطقون القاف معقودة، ومنهم من يرسمها كافا عليها ثلاث نقط[2] ولذا يصح كما يرى – نور الدين عبد القادر – أن نكتب بلقين بالقاف المعقودة وذلك يظهر في النطق، ويعتبرون القاف وعليها ثلاث نقط من فوق كالقاف في الفرنسيّة [3](G) ويستطرد قائلا و موضحا أن بعض النّاس في بلادنا (الجزائر) يمزجون كلامهم بمفردات إفرنجية (فرنسية) فيقولون مثلا: ترانبيت[4] عوض غلطت أو أخطأت وغير ذلك ليس بالقليل[5]، وذلك أمر طبيعي خاصة على مستوى اللّهجات، فلا يمكن أن نجد اليوم في الإستعمال لغةً صافِيَّةً.

7- مستويات لغة الشّعر الشّعبي الجزائري:

يتم الاتصال بين المبدع والمتلقي أو القارئ عن طريق اللّغة، فبواسطتها ينقل أفكاره ومعانيه وأحاسيسه وأخيلته وتصوراته، ولذلك ففي دراستنا للغة الشّعر الشّعبي المتيجي، علينا أن نحدد مستويات هذه اللّغة، وهذا يجرنا إلى ذكر المستويات اللّغوية التي حددها الدارسون للّغة الشّعر الشّعبي الجزائري وهي:

1- النوع المتفاصح: والمقصود به اللّهجة القريبة من الفصحى بقدر كبير.

2- النوع العامي الخالص: والمقصود به اللّهجة الدارجة التي درج على استعمالها وهي نفسها لغة الحديث اليومي بين أفراد المجتمع الشّعبي.

---

(1)- عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، ص 768.

(2)- أنظر: نور الدين عبد القادر: صفحات من تاريخ مدينة الجزائر من أقدم عصورها إلى إنتهاء العهد التركي، ص245.

(3)- المرجع نفسه، ص 245.

(4)- je me suis trompé بالفرنسية.

(5)- أنظر: نور الدين عبد القادر: صفحات من تاريخ مدينة الجزائر من أقدم عصورها إلى إنتهاء العهد التركي، ص245.

3- اللّهجة البدويّة: وهي المتداولة بين شعراء البداوى وهي مزيج بين المتفاصح وبين العاميّة[1].

هذا التقسيم العام الخاص للغة الشّعر الشّعبي الجزائري، أمّا نحن فيمكن لنا أن نقسم لغة الشّعر الشّعبي المتيجي إلى نوعين أساسين وهما:

1- النوع المتفاصح: وهو النوع البدوي أو ماهو في حكم البدوي.

2- النوع العامي الخالص: وهو النوع الحضري (المدني).

هذا التصرف المطلق في اللّغة هو الذي أوجد هذه المستويات اللّغوية فـ: " شعراء الملحون على اختلاف أساليبهم، قد غيروا في اللّغة من حيث إبدال حروف بأخرى متقاربة في النطق، ومن حيث التذكير والتأنيث ومن حيث المثنى والجمع والمفرد وغير ذلك، مما يتعارض مع اللّفظة المعربة الفصيحة، ويتلاءم مع العاميّة، هذا وغيره مما يحدث في اللّهجة العاميّة بوجه عام".[2]

وطبقا لهذا التنوع جرت لغة شعراء متيجة الشّعبيين، فقد لاحظنا في قصائدهم مستويين من مستويات اللّغة العاميّة التي اعتمدوها في النظم:

1- ألفاظ ذات أصول عربية فصيحة في معناها ومبناها، أي المستوى الأول المتفاصح، أوالمستوى البدوي.

وأبرز الشّعراء الذين يمثلون هذا المستوى هم: علي معريش، وأحمد باجي، وبوعلام بن سليمان.

2- المستوى العامي الخالص (الدارج) وأبرز شعراء هذا المستوى هم: أحمد عايدة الفطان، أحمد محمودي.

ومن هنا نستنتج أن وظيفة (عمل) الشّاعر تحدد مستواه اللّغوي[3].

---

(1)- أنظر: عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 540.

(2)- المرجع نفسه، ص 540.

(3)- علي معريش، وأحمد باجي، كلاهما معلم متقاعد، فضلا عن علي معريش يشتغل إماما بإحدى مساجد العاصمة متطوعا، وأحمد باجي يعمل في مكتبة خميستي (تيبازة) قيما على المكتبة، وهما مثقفان ينعكس ذلك على مستوى أشعارهما، أما أحمد محمودي فهو موظف بالبلدية (حجوط) وأحمد عايدة الفطان فهو بناء.

المستوى الثاني هو المستعمل بشكل ملفت للنظر، فهو النوع العامي الخالص، ذلك أن أسلوب هذه القصائد يعكس في كثير من الأحيان تمكن الشّاعر من أداته (اللّغة) في صياغة الجملة الشّعرية، صياغة تظهر مقدرة الشّاعر–اللّغوية– على تشخيص وتكوين الصور وتركيبها ثم إظهارها في إطار جميل.

يقول محمود ذهني في هذا السيّاق المتعلق بلغة الأدب الشّعبي: " تمتاز (القصائد الشّعبيّة) بلغة معينة من الصعب وصفها أو تحليلها، ولكنها على وجه القَطْع ليست غامضة، وعلى أساس الترجيح فهي راعت السهولة في إنشاءها".[1]

ولقد طبقت الألفاظ الحضرية لغة كثير من الشّعراء – المتيجيين – لأنهم عاشوا في بيئة متمدنة فمالت لغتهم إلى الرقة والخفة والسلاسة، إننا نلحظ في شعرهم استعمالهم لكلمات أجنبية (فرنسية خاصة) وإدخالها في نسيج اللّغة العربيّة، إنها تشبه لغة الأزجال قديما، ونلحظ ذلك جليا في قصيدة أحمد عايدة الفطان التي يقول فيها:

مَا عَـنْـدِيـشْ الْبَرَابُــولِـيـكْ[2] و أنَا قَــلِـيـلْ[3] مَـا عـنْـدِي
يَا الْبَارَابُـولْ بَـاشْ[4] نَشْرِيـكْ لِي يْبِيعَكْ مَا حَـبْشْ[5] إِكَرْدِي[6]
رَانِي غِيـرْ لَا نَسْـمَـعْ بِـيـكْ عُـمْــرِي لَا نَـسْـمَـعْ بِــيـكْ
لِي مْرَفَهْ[7] يَـفْـخَـرْ بِـيــكْ وَ أَنْتَ غِيرْ جَفْنَة[8] أَمْسُـودِي[9]
لِي كَسْـبَـكْ زِيـدْلَه تْـهَالِيـكْ[10] وَلِي هَدْفَكْ أَصْلُـه يَــهُــودِي
أَنَا وَالله مَا نْـخَـمَـمْ فِـيـكْ حَالَـفْ أَمَـا نْـخُونْ عَـهْـدِي

(1)– محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، مفهومه ومضمونه، ص 81.
(2)– البرابـولـيـك: الهوائي المقعر.
(3)– قـليل: فقير.
(4)– باش: بماذا.
(5)– ماحبش: لم يرد، لم يقبل.
(6)– إكردي: كلمة فرنسية، تعني الدَيْنْ.
(7)– مرفه: غني.
(8)– جفنة: قَصْعَة كَبِيرَة .
(9)–أمسودي: ملتحم.
(10)– تهاليك: مشاكل

عَنْدِي تِلِـفِزْيُـون سُـنَالِـيـكْ[1] مَصْـنُـوعْ مَـنْ عَـهْـدْ جُـودِي[2]
كَاسْبُوهْ مَعَ الْمِـيـمَة شْـرِيـكْ نَفْخَرْ بِيهْ وَ نْقُولْ يَـا سَـعـدِي[3]
نَسْتْغَلْ فِيـكْ جِيـلْ مُـوزِيـكْ[4] لَوْ مَا نْشُوفْهَا مَا يَحْلَى أَرْقَادِي[5]
يَالفُوطْبَالْ[6] ثَـانِي نَبْـغِـيـكْ وَ الــرُسُــومْ يْـحَـبُـوهْ أَوْلَادِي
ذَاكْ شُغْلِي[7] نَبْغِي نَطْفِيـكْ بَـعْـدْ الـنَـشْـرَة[8] هَذاَ قَـصْـدِي
يَا لْبَرَابُولْ مَنْ حَقِي نَنْفِـيـكْ[9] أَمَــا تَـدْخُـلْ أَرْضْ بْـــلاَدِي[10]
يا لبارابول و الله ما نشريك بال فصيليتي[11] و لا كريـدي [12]

فالقصيدة – كما نلاحظ– تعج بالألفاظ الأجنبية (الفرنسيّة) التي تعرف في المجتمع الشّعبي المتيجي بمعناها ومبناها ودلالتها المعبرة عن الواقع المعيشي اليومي الذي يرتبط بالقضايا التي تهم المجتمع المحلي، وهو يعبر عن شريحة كبيرة من المجتمع الذين يشاهدون الأشياء المستحدثة تغزو الأسواق ولا يستطيعون شراءها.

هذا الواقع الإجتماعي نقله لنا الشّاعر عن طريق الألفاظ، فهنا "الألفاظ بمثابة (مفتاح) لهذه المجموعة الخاصة من الدوافع (النفسية)، وإذا نظرنا إلى الألفاظ على هذا النحو (لأنها تنقل لنا واقعا نفسيا كذلك) قلّ عجبنا حينما نجد أن ما يؤلفه الشّاعر يحدث تجربة مماثلة في ذهن القارئ"[13] لأن الشّاعر هنا لا يعبر عن نفسه هو فقط، بل يعبر

(1)– سناليك: علامة لصنع التلفزة (الشركة الوطنية لصناعة الأجهزة الالكترونية و الكهربائية).
(2)– جـودي: الصواب جدودي، نعتقد سقوط حرف الدال بعد الجيم.
(3)– أحمد عايدة الفطان، ق (ماعنديش البرابول).
(4)– جيل موزيك: إحدى البرامج الترفيهية كانت تذاع في التلفزة الوطنية.
(5)– أرقادي: نومي.
(6)– يالفوطبال: كلمة فرنسية تعني كرة القدم.
(7)– ذاك شغلي: تلك إرادتي.
(8)– النشرة: أخبار الساعة الثامنة مساءاً (نشرة الأخبار).
(9)– ننفيك: نبعدك، نتخلى عليك
(10)– أحمد عايدة الفطان، المصدر السابق.
(11)– فصيليتي: كلمة أجنبية (فرنسية) تعني التقسيط.
(12)– أحمد عايدة الفطان: ق (ماعنديش البرابول).
(13)– أ.أ.ريتشارد: العلم و الشعر، ص 33.

عن شريحة واسعة من المجتمع، فـ "من المعقول الذي لا يختلف فيه إثنان، أن أدب لغة من اللّغات لا يمكن بحال من الأحوال أن يسد حاجة جميع الطبقات عاليها وسافلها عالمها وجاهلها، ولذلك نشأت الآداب الشّعبيّة لتكون في متناول فهم الكافة، تستسيغها أفهامهم ولا تنبو عنها أذواقهم وعقولُهم."[1] فالقصيدة من هذا المنظور تنقل لنا واقعا حيا ينبض بالحياة. من خلال توظيف الشّاعر للكلمات الحيّة المستعملة في اللّهجة المحليّة وهي: "البارابول"، "الكريدي"، "أمسودي"، "تلفزيون"، "سناليك"، "جيل موزيك"، "الفوطبال"، "الفاصيليتي"، وهي ألفاظ مستعملة يوميا في حياة النّاس العامة.

فالشّاعر يعبر بالألفاظ الأجنبية لينقل لنا الواقع كما هو من خلال اللّغة. ومن ثمة تتحقق مقولة الأنتروبولوجيين من أن اللّغة ظاهرة اجتماعيّة وهي الوسيلة الوحيدة التي يعبر بها الشّاعر باعتباره فنّانا و"الفنّان لابد أن يعبر عن دوافعه الجمالية في إطار مبادئ تحددها ثقافته. أهمها مستويات الجمال والذوق والأشكال التي يفهمها المجتمع".[(2)]

والمتصفح لمدونة الشّعر الشّعبي المتيجي، يجد لغته سهلة وبسيطة يفهمها الجميع، وهي لا تصل إلى درجة الإستغلاق، فعندما نقرأها أو نسمعها ينكشف لنا المعنى مباشرة ذلك" أن اللّغة التي تستعمل في الشّعر الملحون (الشّعبي) هي اللّغة العربيّة الدارجة التي تنازلت عن قواعد الإعراب، واستغنت عن مراعاة أحوال الكلمة وتصريفها، واكتفت ببعض القواعد القليلة الثابتة في مواقع الكلام للتعبير عن علاقات التركيب".[(3)]

وإذا فحصنا قصائد الشّعر الشّعبي – المتيجي– بشقيه البدوي والحضري، وجدنا أن: "الشّاعر الحضري أشد تحررا وانطلاقا من زميله البدوي الذي بقي محافظا على سمات القصيدة الهلالية في المضمون والخيال والأسلوب والتفكير"[(4)] وحتى اللّغة لأن الشّاعر البدوي يأنف من معالجة بعض المواضيع التي لا يرى الشّاعر الحضري غضاضة في

---

(1)– حسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحي: تاريخ أدب الشعب، نشأته تطوراته، أعلامه، مطبعة السعادة، مصر، ط 1، 1936 م، ص 01.

(2)– عاطف وصفي: الأنثروبولوجيا الثقافية، ص 144.

(3)– جمال الدين خياري: الشعر الشعبي في الجزائر وعلاقته بالموشَحَات والأزجال، مجلة الثقافة الصادرة عن وزارة الثقافة، الجزائر، السنة السابعة، العدد 37، صفر – ربيع الأول 1397 هـ، فبراير – مارس 1977 م، ص 84.

(4)–جمال الدين خياري: الشعر الشعبي في الجزائر وعلاقته بالموشَحَات والأزجال، ص 85.

التعبير عنها أو معالجتها، إننا لا يمكن " أن نفصل الشّعر عن واقعه وبيئته، ففيها نشأ وإليها يعود وفي ظلها يعبر وبمواضيعها يتغنى ويستقي صوره منها، ويخلق لغته الأدبية بواسطتها، ولذلك نلمس التجربة الشّعورية للمبدع من خلال اللّغة التي تتكيف وتتشكل حسب الموقف".[1]

ومن نماذج الشّعر ذي الأسلوب اللّغوي الرصين قول أحمد باجي في قصيدة (الأصل) وهي عبارة عن مجموعة من الحكم، يقدمها الشّاعر للقارئ لعلّه يستفيد منها، يقول:

الأَصْــلْ أَصْــلْ مَــا يَتْبَـدَلْ وَالّـلِـي مُـرّ دِيمَة مَـا هُـو مَـقْـبُـولْ
الـحُرّ حُـرّ مَـا يَـتْـبَـهْـدَلْ وَالْـعَـبْـدْ دَايْماً اَتْـصِـيـبُـو مَـذْلُـولْ
وَ الّلِي عَلَى صْــلَاحُـو غَافَلْ بَـيْـنَ النّاس عَايَـشْ هُـوَ مَـجْـهُـولْ
كُلّ شّـيء عَــنْــدُو ســاَهَلْ وَ حَاجَـةْ مَـا قْـضَاهَـا هَذَا المخْبُولْ
إِذَا تَـنْـصْحـُو مَـا يَـقْـبَـلْ اَطْـرِيقُـو تَـالْـفَـهْ مَـاعَـنْـدُو مَـدْلُـولْ
الــزْرَعْ فِي الـرْبِـيعْ يَـسْبَـلْ[2] إِذَا جَاتْ[3] السْخَانَة[4] يَيْبَسْ وَ يْزُولْ
إِذَا فِــيــهْ حَــبْ يْـطُـولْ وَ إِذَا كَـانْ فَــارَغْ يَــبْـقَى مَـهْـمُـولْ[5]
إِذَا جَـا[6] الـشْـتَا[7] يَتْـحَوَلْ إِذَا خْـفِـيــفْ يُـجْـرَفْ مَعَ الْـسْـيُولْ
مَـا كَـانْ شِـي مَنُـو تَـعْـمَلْ حَــتَى لَـلْـبْـهَايَـمْ[8] مَاهُـو مـأْكُـولْ
إِذَا اتْـحَـبْ تَـمـشِـي عَـاقَلْ كُنْ اعْلَى أَعْمَالَـكْ أَنْــتَ الـمَـسْـؤُولْ[9]

---

(1)- عبد اللطيف حنّي: التشكيل الفني في ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية 2009/ 2010 م، ص 173.

(2)- يَسْبَل: ينمو.

(3)- جَاتْ: جاءت.

(4)- السْخَانَة: الحرارة.

(5)- مَهْمُولْ: مُهْمَل.

(6)- جا: جاَء

(7)- الشْتاَ: الشتاء.

(8)- البهايم: البهائم، الحيوانات.

(9)- أحمد باجي: ق (الأصل).

أو قول علي معريش في قصيدة (في بلدة بيروت خوي ماذا صار):

طَالْ اعْذابِي، أومَلْ قَلْبِي مَـا التَفْكَارْ وَاقْــوَى ضـُرِي زَادْلِــي رَشَـانِــي
مَاهُـوَ مَرْضْ الـجسْمْ يَبْرَى بِالْعَقَارْ وَيْدَاوِيهْ اطْـبِـيـبْ يَذْهَبْ يَنْسَانِـي
أَنَا ضـُرِي جَـايْنِي مِـنْ ذَا الأَخْبَارْ مَا أَقْسَـاهَا كِـالنَـارْ تَقْدِي دَخْلَانِي
فِـي بَلْدَة بَـيْرُوتْ خوُتِي مَاذَا صارْ دَمْ الـمُسْـلِـمْ سالْ يَـجْرِي وِدْيَــانْ
الـصَـهْـيُـونِـي قَـالْ نَجْعَلْهَا قِفَارْ وَالـنَـحِ أَثَـرْ الـعَـرَبْ هَـذَا شَــانْ
دُوَلْ الـصَلِـيـبْ رَاهـَالِــي جَــارْ وانــاي مـطـبـيـعـتـي ماريكاني[1]

فهنا نلاحظ الشّاعر وظف كلمات هي من صميم اللّغة الفصحى، وهي قوله "العقار" و"قفار" و"جار" وغيرها كثير في قصائده الأخرى.

أو قول بوعلام بن سليمان في قصيدة (الجزائر يا بلادي):

الجَـزَائِـرْ يَـا بْـلَادِي يَا أَرْضِي وْ أَرْضْ جْدَادِي
أَنْتَ أَغْـلَى مَنْ فُؤَادِي نَشْـكْـرَكْ مْسَا وَ صْبَاحْ
اَبْلَادِي أَرْضْ الأَبْطَالْ أَرْضْ الـثَّـوْرَة وَ الـنِّـضَالْ
ضَحِّيـنَا نْسَا وَ رْجَالْ وَطْـرَدْنَـا الـمُسْتَعْمِرْ رَاحْ
يَا بْـلَادِي يَـا بْـلَادِي نْخَلِّي تَارِيـخَـكْ لَــوْلَادِي
كِيفْ حَقَّقْنَا الـمَبَادِي بِـيـكْ دَاوِينَــا لَـجْـرَاحْ [2]

هذا الأسلوب الرصين أو طريقة التعبير هذه القريبة من الفصحى مردّها أن هؤلاء الشّعراء متأثرون بالثقافة الدينية وعلى رأسها اللّغة الفصحى، لغة القرآن الكريم، لأن معظمهم من خريجي الزوايا والكتاتيب، ولذلك انعكس ذلك القالب (الفصيح) في نظم أشعارهم الشّعبيّة.

(1)- علي معريش: ق (في بلدة بيروت خوي ماذا صار)، أنظرها في الملحق الشعري.

(2)- بوعلام بن سليمان: قصيدة (الجزائر يا بلادي)، أنظرها في الملحق الشعري.

8- مستويات لغة الشعر الشعبي المتيجي:

8-1- المستوى الصوتي:

المستوى الصوتي هو أهم مستويات دراسة اللّغة، ذلك أن اللّغة تعتمد من حيث وظيفتها التبليغية على الصوت، و"الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كُنْهَهَا، فقد أثبت علما الصوت بتجارب لا يتطرق إليها الشك أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز، على أن تلك الهزات لا تدرك بالعين في بعض الحالات".[1] والهواء هو الوسط الذي تنتقل خلاله الهزات في معظم الحالات، فخلاله تنتقل الهزات من مصدر الصوت في شكل موجات حتى تصل إلى الأذن، وسرعة الصوت كما قدرها العلماء هي حوالي 332 مترا في الثانية[2].

هذا عن ظاهرة الصوت في الطبيعة، أما الصوت الإنساني أو المتعلق باللّغة فـ" هو ككل الأصوات ينشأ من ذبذبات مصدرها عند الإنسان الحنجرة. فعند اندفاع النفس من الرئتين يمر بالحنجرة فيحدث تلك الاهتزازات التي يعد صدورها من الفم أو الأنف تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن".[3] ومن الأصوات هذه يتكون البناء اللغوي فالأصوات هي كذلك بمثابة اللّبنات الأساسية التي يتكون منها البناء اللّغوي.

فالصوت هو الركن الأساسي في دراسة الكلمة أو الجملة أو أي نصّ كان و" كلّ عمل أدبي فنّي هو – قبل كل شيء – سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[4] ولهذا " ففى العديد من الأعمال الفنّية، بما فيها النثر طبعا، تلفت طبيعة الصوت الانتباه، وتؤلف بذلك جزءا لا يتجزأ من التأثير الجمالي، يصدق هذا على كثير من النثر المبهرج، وعلى كل شعر، الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللّغة".[5]

كما أن للأصوات أهمية كبرى يقول أحمد مختار عمر " وأهمية أصوات الكلام

---

(1)- إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ملّتزم الطبع والنشر، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر، د.ت، ص 05.

(2)- المرجع نفسه، ص 05.

(3)-إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ص 07.

(4)- رونيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر/محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987 م، ص 165.

(5)- رونيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص 165.

تأتي من أنها تمثل الجانب العملي للّغة، وتقدم طريق الاتصال المشترك بين الإنسان، مهما قل حظه من التعليم أو الثقافة"[1]. لأنها هي الأصل في الاتصال الإنساني قبل اختراع الكتابة: " فمن الثابت أن لغة الحديث (الشفوي) هي أهم وسائل الاتصال الإنساني وأوسعها انتشاراً، ومتوسط ما ينتجه الشخص من حديث أكثر بكثير مما ينتجه من كلام مكتوب ومن إيماءات وإشارات"[2]. وبالتالي فـ" أصوات الكلام تحيط بنا من كل جهة، إننا نستعملها ونسمعها، ونستمتع بها، أو نـعانـي منها، ومع ذلك فنحن نعرف قليلا جدا عنها"[3]. أي أن الصوت الإنساني معقد[4].

ورغم أنه كذلك إلا أن من الأصوات تتشكل الحروف، ومن الحروف تتشكل الكلمات ومن الكلمات تتشكل الجمل ومن الجمل يتشكل النّص، وإذا كان النّص نصًّا شعريا فهو بالضرورة نص لغوي " يقوم على العلاقات بين بُنَى النّص التي تساهم في تشكيل المعنى"[5]. وحينما يلقي الشّاعر قصيدته أمام جمهوره، فإن هذا الأخير يتفاعل معها إيجابيا رغم بساطتها لأنه يفهمها ويتذوقها لأن التذوق هو استجابة انفعالية يصدرها المتلقي بعد تفاعله مع العمل الأدبي، هذه الإستجابات إنما تنبع أساسا من العمل الأدبي ومن اللّبنات التي تكوّن منها هذا العمل ويقصد بهذه اللّبنات هي مقومات العمل الأدبي من أفكار وخيال وعاطفة وموسيقى إلخ...[6] وهذه المشاركة الوجدانية، تفسر لنا أن المستوى الثقافي عند الشّاعر والمتلقي، إن لم يكن واحدا فهو متقارب، وأن الشّاعر يخاطب متلقيه أو جمهوره بما يفهمون ويتفاعلون. ونظراً لخبرة الشّاعر بنفوس جمهوره، وبطول التكرار، تشكلت لديه خبرة الإلقاء والتعرف إلى مواطن التأثير، فاكتسب بذلك خبرة ميدانية، وخاصة إذا كان شّاعرا مبدعا غير مردد لما في محفوظه، كما لاحظت ذلك عند الشّعراء القوالين المبدعين لقصائد تحكي الواقع المعيش فتمس قضايا المجتمع الاجتماعيّة

---

(1)- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1997 م، ص 13.

(2)-المرجع نفسه، ص 13.

(3)- المرجع نفسه، ص 13.

(4)- إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ص 07.

(5)- عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م- 1962م، ص 309.

(6)- ماهر شعبان عبد الباري: التذوق الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط 1، 2009 م، ص 88.

والسياسية، وبالتّالي ينبغي أن يكون المتلقي على أتمّ استعداد نفسي ومعرفي ولغوي وثقافي، حتى ينسجم مع الشّاعر مدركا لغته مقدرا لمادته الشّعرية حتى يتقبلها، ومعظم جمهور المجتمع الشّعبي المتلقي لمثل هذا النوع من الثقافة يتقبل الشّعر الشّعبي وخاصة الذي ينشده الشّعراء في الأسواق الشّعبيّة الأسبوعيّة[1]، فإن المستمعين يتفاعلون مع طريقة الإلقاء ويتجاوبون مع كيفية الأداء، والشّاعر عندما ينشد قصيده، يركز – كما لاحظت ميدانيا – على عناصر الإثارة لدى المتلقي، وإلا فلا معنى لإلقائه. تماما كما كان في العصر الجاهلي يوم كان الشّاعر يلقي شعره شفويا أما جمهور من النّاس المتحلقين حوله مشكلين حلقة ثقافية شعبية، فكان الشّاعر (المداح) يعيد بعض الجمل أو يطيل في بعضها الآخر. ويركز على بعض المعاني والقيم التي تهم المتلقي فيتفاعل معها هذا الأخير، وخاصة إذا كان النّص الشّعري ذا طابعا قصصيا، فإن المتلقي يتلقاه بكل شغف وعفوية، ويصبح أسيرا لهذه المتعة الفنّية التي يشعر بها. " والرّواة في رحلتهم مع الرّاوية، يتفاوتون فيما بينهم فيما يخّص اتساع حصيلتهم من التراث القصصي، ومواهبهم الفيزيولوجية، التي تتعلق بالهيئة والصوت وملامح الوجه، وسيطرتهم على أدواتهم الفنّية في عملية القص، وقوة ذاكرتهم، وقدرتهم وجرأتهم، على الخلق والإبداع والتجديد، وتلعب كل هذه القدرات دورها في جلب انتباه الجماعة ودمجها في الجو الذي تخلفه".[2] الرواية القصصية في قالب شعري يعتمد أساساً على الألفاظ " فما كانت للألفاظ عند العربي مجرد أصوات يقذفها اللّسان، وإنما كانت وسائل حاسمة للتأثير في سامعيها وفي اجتذاب من يخاطب بها أو تُغَنَى له "[3] فالقصيد الذي يلقيه الشّاعر الشّعبي في وسط جمهوره، يتكون من أصوات والصوت هو الركيزة الأساسية في المقطع اللّغوي وهو العنصر

(1)– وقد وقفت على ذلك كثيراً في سوق موزاية الشعبي الأسبوعي الذي كان يقام كل يوم خميس ثم حُوِلَ إلى يوم السبت، حيث كان المداح أو القوال يلقي قصائده الشعرية المطولة التي تعالج مواضيع دينية و أخلاقية خاصة ويتفاعل معه الجمهور المتحلق في حلقته و يتفاعل معه حتى لما كان يطلب منه القوال أو المداح بعض الإعانة المالية تراهم لا يتأخرون في تقديمها له بكل رضى وتقدير. (موزاية يومي السبت 03/03/ 2012 م و 2013/06/15 م).

(2)– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1986 م، ص 35.

(3)– طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، لبنان، د.ت، ص ص 8–9.

الأساسي في تشكيل الحرف الذي هو عماد الكلمة الشفوية التي لها تأثير في المتلقي، لأن " الإنشاد موهبة لها شأنها الخطير في امتلاك أزمَّة الآذان، وجذب أعنَّة الحدق، والتسلط على ألباب المستمعين في المحافل الحافلة، والمقامات المشهودة، ذلك لأن من طبيعة الجماهير العربيّة أن تطرب أسماعهم قبل قلوبهم"[1] لأن المجتمع العربي منذ القديم هو مجتمع سماعي شفاهي وليس كتابيا.

والشّعر الشّعبي يتسم بطبيعته بالشفوية فهي الأصل فيه شأنه شأن الشّعر الجاهلي "لذلك فإن الشفاهيّة هي الأصل والكتابة هي الفرع، وقد كانت الشفاهية دائما في غنى عن الكتابة بينما لم توجد الكتابة في غنى عن الشفاهية "[2] ولا غرو في ذلك فهو حركة حيوية في الزمان. والشّاعر الشّعبي كان وما يزال – إلاّ ما ندر– ينشد الشّعر ولا يدونه، ومن هنا أصبحت لغته المنطوقة لغة طيّعة يتصرف فيها كما يشاء بإدخال الغريب في المفردات: "وبذلك كانت لغة الأزجال (الشّعر الشّعبي) تمثل لغة ثالثة لا كما يظن كثيرون أنها لغة عاميّة خالصة"[3] ومن ثم رأينا في بعض نصوص الشّعر الشّعبي المجموع من منطقة الدراسة، إدخال الشّعراء لكثير من الألفاظ الأجنبية (الفرنسيّة خاصة) في متن نصوصهم الشّعرية.[4] هذا فضلا عن القاعدة النحوية، أو استعمال أساليب أجنبية، وهذا ما يسوغ لهذا النمط من اللّغة لأن تكون شعبية، فاكتسبت من هذه المرونة في الإستعمال خصائص أهلتها لتكون عاميّة متداولة على أوسع نطاق.

النقاد العرب القدامى ربطوا تأثير النّص في المتلقي بعنصر الصوت، الذي يعتبر الصورة المنطوقة للحرف، فإذا كان هذا الأخير بصريا مكانيا فإن الصوت زماني سماعي لأن: "هناك مفارقة بين المكتوب والشفاهي فبينما الشفاهي حركة وحيوية في الزمان، فإن الكتابي سكون وجمود في المكان لذلك كانت الشفاهية تتطور باستمرار مما لم يمكن الكتابة من مسايرتها وتمثيلها إلاّ تمثيلا تقريبيا"[5]وهنا ركزوا على سلامة مخارج الحروف.

---

(1)– علي الجندي: الشعراء وانشاد الشعر، ص 09.

(2)– أحمد زغب: الأدب الشعبي (الدرس والتطبيق)، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط 1، 2008 م، ص 33.

(3)– شوقي ضيف: الشّعر وطوابعه الشّعبيّة على مرّ العصور، ص 244.

(4)– أنظر: أحمد عايدة الفطان: ق (ماعنديش البارابول).

(5)– أحمد زغب: الأدب الشعبي (الدرس والتطبيق)، ص 33.

وكلّ لّغة – بشرية – إلاّ وتمتلك قدرا من الأصوات، أقصاه خمسون صوتا وأدناه عشرون.[1] فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن تخلو لغة بشرية من الجانب الصوتي.

وإذا كان الصوت مادة لتشكيل الكلمات، والكلمات هي حروف، وبالتالي فالحرف هو الصورة الخطية للصوت المنطوق، وهو اللّبنة الأساسية في بناء الكلمة، وما الشّعر إلاّ كلمات موزونة ومقفاة.[2] ومن ثمّ ربط علماء اللّغة بين الأصوات والمعاني الدّالة عليها. فقسموا الحروف تبعاً لصفاتها إلى قسمين: قسم ينسجم مع المعنى العنيف، وقسم ينسجم مع المعنى الرقيق[3]. هذه الحروف والأصوات هي اللّبنة الأساسية في بناء الكلمة كما ألمحنا إلى ذلك آنفا، ومظاهر الأصوات واستخدامها في لغة الشّعر الشّعبي هي نفسها في لغة الشّعر الفصيح لا فرق، لأن "الشّعر الشّعبي –عندنا– لا يختلف في شيء عن الشّعر الفصيح إلاّ في الإعراب لأن لغتنا الشّعبيّة التي هي لغة هذا الشّعر، عربية دخل عليها – بتطاول الأزمان– اللّحن، فغير إعرابها ونطقتها ألسنة العامة محرفة فنّظم بها الشّعراء شعرهم الشّعبي أوالملحون"[4] وبالتالي فمظاهر الأصوات واستخدامها هي مشتركة بين الشّعر الشّعبي والشّعر الفصيح سواء في مخارجها[5]

---

(1)– أنظر: عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م– 1962م، ص 311.

(2)– أنظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 64.

(3)– أنظر: عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م– 1962م، ص 311.

(4)– محمد المرزوقي: الشعر الشعبي والانتفاضات التحررية، ص 05.

(5)– تصنف الأصوات باعتبار المخارج إلى ما يلي:

– المخرج الحنجري: (الهمزة، الهاء)

– المخرج الحلقي: (العين، الحاء)

– المخرج الشفوي: (الباء، الميم، الواو)

– المخرج الشفوي الأسناني: (الفاء)

– المخرج الأسناني: (الثاء، الذال، الظاء)

– المخرج الأسناني اللّثوي: (الدال، الضاد، التاء، الطاء، السين، الصاد، الزاي)

– المخرج اللّثوي: (اللاّم، الراء، النون)

– المخرج اللّهوي: (القاف)

– المخرج الطبقي: (الكاف، الغين، الخاء)

أنظر: حازم علي كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، ط 1، 1999 م، ص ص 22 – 23.

أو في صفاتها[1]، وسنتناول نصين لشّاعرين من شعراء متيجة الشّعبيين، أحدهما يمثل مدينة موزاية وسط منطقة متيجة[2] والآخر يمثل مدينة الأربعاء شرق المنطقة[3]، وقد نظما شعرا في نفس الغرض الدِّينِي:

النّص الأوّل:

يقول الشّاعر سي قويدر برحماني في قصيدة " تنبيه الأخيار في فضل النبي المختار"

لاَ إِلَــهَ إِلاَّ الله مـُحَــمَـدْ رَسُـول الله عَـلَـيْـهِ صَلَـى مَوْلَاهُ فِي كِتَابِهِ المَكْنُونْ
وَ أَوْصَانَا بِالصَلاَة عَلَيْهِ فِي كُل أَوْقَاتْ يَعْطِينَا بِهَا الرَاحَاتْ وَ نَنْجُوا مِنْ كُلِّ دُونْ
يَا رَبِي صَلِي عَلِيهْ مَعَ الآلْ وَ صَحْبِـهْ وَ مَنْ تَـابَـعْ لِدِينه إِلَـى يَوْم يُـبْـعَـثُونْ
مَوْلاَنَا قَدْ اَصْطَفَاهْ إِلَى الدِينْ وَارْتَضَـاهْ مَـالَـنَـا دِيــنْ سِـوَاهْ فِـي حـُبهِ رَاغِبُونْ
قَلْبُهُ صَافِي كَثِير علَى الْغَانِ وَ الْفَقِيرْ جَامِـعاً لِـكُلِ خَـيْرْ نَــافِــعاً لِـكُلِ دُونْ
صَابِراً عَلَى الأَحْزَانْ طَائِعاً إِلَى الرَحْمَنْ دَائِماً يَـتْلُو القُرْآنْ نَافِـياً ذَاكْ المَــلْعـُونْ

---

(1)- تصنف الأصوات باعتبار الصفات إلى ما يلي:

- الأصوات المجهورة: (الباء، الميم، الواو، الذال، الظاء، الدال، الضاد، الزاي، اللاّم، الراء، النون، الجيم، العين، الغين، الياء)
- الأصوات المهموسة: (الفاء، الثاء، التاء، الطاء، السين، الصاد، الشين، الكاف، الخاء، القاف، الحاء، الهمزة، الهاء)
- الأصوات الإنفجارية: (الباء، الدال، الضاد، التاء، الطاء، الكاف، القاف، الهمزة)
- الأصوات الإحتكاكية: (الفاء، الثاء، الذال، الظاء، الزاي، السين، الصاد، الشين، الغين، الخاء، العين، الحاء، الهاء)
- الأصوات المتوسطة: (اللاّم، الميم، النون، الراء، الواو، الياء)
- الأصوات المفخمة: و تنقسم إلى ثلاثة أنواع هي:

أ- أصوات كاملة التفخيم و هي: (الصاد، الضاد، الطاء، الفاء، اللاّم).

ب- أصوات ذات تفخيم جزئي و هي: (الخاء، الغين، القاف).

ج- صوت يفخم في مواقع، و يرقق في مواقع و هو الراء.

- الأصوات المرققة و هي: (الألف، الباء، التاء، الثاء، الجيم، الحاء، الخاء، الدال، الذال، الزاي، السين، الشين، العين، الفاء، الكاف، اللاّم، الميم، النون، الهاء، الواو، الألف المقصورة).

أنظر: حازم علي كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، ص ص 36 – 42.

(2)- سي قويدر برحماني: أنظر ترجمته في ملحق تراجم الشعراء في آخر هذه الرسالة.

(3)- هو علي معريش: أنظر ترجمته في ملحق تراجم الشعراء في آخر هذه الرسالة.

ثم بعد ذلك يطلب الشفاعة من الرسول له وللمسلمين، والشفاعة هي متطلبات المديح الصوفي، يقول:

يَـا مُحَمَدْ يَا مَحْمُـودْ يَا حَـبِـيباً لِلْـمَعْـبُـودْ
قَدْ يُقْضَي بِكَ لْمَقْصُودْ وَ الرَحْـمَـة بِكَ تْكُونْ
مَـالَـنَـا إِلَا سِـوَاكْ شَـافِــعٌ عِـنْـدَ مَـوْلَاكْ
وَ الخَلَائِقْ قَدْ تَهْوَاكْ حَـتَى النّاس المُرْسَلُونْ
يَرْضَانَا بِكَ الرَحْمَنْ وَ يَـنْفِي عَنَا الأَحْزَانْ
وَ الجَـنَــةْ بِكَ مَـضْـمَـانْ لِـمَنْ تَكُ تَابِعُونْ
فِي هَذِي وْ ذِيـكْ الدَارْ قَـدْ يَنْجُوا بِكَ الأَبْرَارْ
وَ الْعَاصِي مِنْ أَهْلْ الْنَـارْ أَنْتَ فِيهِ شَافِعـوُهْ[1]

النّص الثاني:

يقول علي معريش في قصيدته (تحية و وداع لشهر رمضان المعظم) التي نظمها سنة 1960 م ما نصه:

شَـهْرُ رَمَـضَانْ هَـاهُـوْ أَقْبَـلْ يَاَ مَرْحَـبَا بِـيهْ شَـهْـرْ مْبَـارَكْ
ذَا ضَيْفْ الرَحْمَـنْ بَيْنَنَـا نْزَلْ أُمَــةْ الإِسْـلَامْ تَـفْرَحْ بَاصْيَامَـكْ
فَفِيكْ القُـرْآنْ عَ الرَسُـولْ اَنْزَلْ فَرْحِي وَ سْعَدِي اْبْرُؤْيَـتُهُ هْلَالَكْ
هَذِي غِيبَة يَا الشَهْرْ المُفَضَلْ عَنْدِي مُدَةْ عَامْ مَا شَفْتْ اَخْيَـالَكْ
أَهْلَا بِـكَ يَـا الشَـهْـرْ المُبَجَلْ ثُمَ السَهْرَة فَـالْجَـوَامَـعْ تَحْلَى لَكْ
فَـفِيـكْ الْقُرْآنْ تَقْـرَا وَاْتْـرَتَـلْ كْــلَامْ الإِلَــهْ لَـيْـلَكْ وَ أَيَامَـكْ
يَا عَاقَلْ نْوَصِيكْ صُومُوا بِالْإِيمَانْ أَوْ عَ الغِيبَة وَالزُورْ أَحْكَمْ لْسَانَكْ
رَاهْ ضِيفْ خْفِيفْ بِالْرَحْلَة يَعْجَلْ بِالْقِيَـامْ أَنْـتَ اْتْـكَمَـلْ إِسْـلَامَـكْ
يَــتْــبَــقَــى أَيَــامْ يَـرْتَـحَـلْ يَصْعَدْ لِلْرَحْمَنْ شَـاهَـدْ بِأَعْمَالَـكْ
إِذَا صُنْتْ الصِيَامْ لِلْجَنَة تَدْخَلْ دَارْ الْـصَابِرِينْ يَـطْيَابْ اَمْقَامَكْ[2]

---

(1)- سي قويدر برحماني: ق (تنبيه الأخيار في فضائل النبي المختار).

(2)- علي معريش: ق (تحية وداع لشهر رمضان المعظم).

جدول يمثل عدد الحروف المجهورة وفقا للنصين:

النّص / الحرف	النّص الأول	النّص الثاني	المجموع
الباء	18	18	36
الجيم	4	3	7
الدال	16	6	22
الذال	2	2	4
الراء	13	24	43
الزاي	1	3	4
الضاد	4	4	8
الظاء	0	0	0
العين	17	10	27
الغين	1	3	4
اللاّم	44	22	66
الميم	26	21	47
النون	42	17	59
الواو	38	12	50
الياء	23	32	55

جدول يمثل عدد الحروف المهموسة وفقا للنصين:

النّص / الحرف	النّص الأول	النّص الثاني	المجموع
الهمزة	15	14	29
التاء	15	14	29
الثاء	2	0	2
الحاء	12	9	21
الخاء	2	2	4
السين	5	6	11
الشين	2	6	8
الصاد	9	7	16
الطاء	2	1	3
الفاء	7	13	20
القاف	10	8	18
الكاف	18	16	34
الهاء	18	11	29

بعد إستقراءنا للجدولين، نلاحظ ما يلي:

الجدول الأول الخاص بالحروف المجهورة:

نلاحظ سيطرة حروف (الباء، الراء، اللاّم، الميم، النون، الواو، الياء)، وهي من الحروف الشفوية من حيث المخارج، ومن الحروف المجهورة من حيث الصفات، ومخرجها لثوي باستثناء الميم فمخرجه شفوي، والميم والنون أصوات خيشوميّة تخرج من ممر أنفي، وهذه الأصوات بهذه الصفات تعكس لنا الحالة النفسية للشّاعر الشّعبي المتدين الذي يعيش في حالة من حالات التصوف والزهد والورع، فهي دلالة على حالته النفسية المطمئنة الهادئة.

ثم تأتي حروف الدال (22) والعين (27)، والدال حرف شديد يحدث انفجارا شديدا، وهو لساني لثوي، ومثله الضاد والظاء والزاي.

ثم يأتي بعد ذلك حرف الجيم (7) والذال (4) والزاي (4) والضاد (8) والغين (4).

وهذه الحروف الأكثر بروزا في النّصين، تساعد في وضوح والنطق وسلامته، وهذه الحروف تساعد –كذلك – الشّاعر على تمرير خطابه قصد التأثير في المتلقي، بالإضافة إلى هيمنة حرف المد، لأن المد يساعد على إخراج ما في ذات الشّاعر من أحاسيس ومشّاعر وتأوهات، وخاصة وأن الشّاعر في موقف ديني.

نلاحظ كذلك عدم تنافر الحروف في الكلمة الواحدة، وخاصة في النّص الأول، مما يجعلها سهلة النطق كقول الشّاعر (يا محمد يا محمود يا حبيبا للمعبود) فقد تجاورت الحروف التالية (ي – ل – م –ح – م – د– نا–م–ح – م– و– د) وكلّها وردت بنسبة عاليّة. ما يفسّر كونها أكثر الحروف وبالتَّالي الأصوات تداولا. أوقوله (أوصانا بالصلاة عليه في كل أوقات) أو (يعطينا بها الراحات وننجو من كل دون) فإننا نلاحظ فيها سلاسة وانسيابا، فهي كما ذكرنا آنفا، سهلة النطق وعذبة الوقع على السامع.

حرف الجيم ورد (7) مرات كما أشرنا إلى ذلك آنفا، وهو عدد ضئيل، ووُرُودُه قليلا كونه حرف أوصوت شديد النطق، يخرج من الحنك الأمامي عكس حرف الذال الذي لم يرد إلاّ (4) مرات، وهو عدد قليل كذلك، بالإضافة إلى حرف الزاي والغين، فهم قد وردوا (كلّ منهم 4 مرات) وهي نسبة قليلة جدا، بالإضافة إلى حرف الضاد الذي ورد 8 مرات.

وتجدر الإشارة إلى أنّ في اللّهجات الجزائرية المختلفة، يكاد النّاس ينطقون الظاء والضاد، بصوت واحد، وكأنها حرف واحد، ولذلك يصعب التفريق بينما[1].

(1)– في اللّهجة المصرية العامية يقلبون الظاء زاياً، فتصبح الكلمة (ظُهر) بعد القلب (زُهر) و بهذه الطريقة – الطريفة– يستطيعون التفرقة بين الحرفين نطقاً.

أفادني بهذه الملاحظة تمزي بن عيسى، أحد مثقفي مدينة الحطاطبة بتاريخ: 2011/04/18 م.

8-2- مستوى المفردة:

المفردة (الكلمة) هي اللّبنة الأساسية في تكوين الجملة التي ينشأ عنها النّص، وما النّص إلا جملة من الكلمات المتراصة المتألفة فيما بينها ليتشكل معنى، فالكلمة: " لفظة تدل على معنى في ذاتها (الفعل، والإسم) أو باتصالها بسواها (الحرف)"[1] وتتكون الكلمة من عنصرين هما: الصوت والمعنى، فإن جرسها عند التلفظ بها، يقرع الأذن فيولد فيها أثرا رناناً، ينتقل إلى الدماغ حيث يتحول إلى معنى يدل عليها، والعلاقة المدهشة بين الصوت والمعنى، أي الرابط بين الصوت والتصور العقلي في الوعي البشري، من أغرب العمليات المادية الذهنية التي تتميز بها حياة الإنسان[2].

كما تعتمد الكلمة في مستواها الأول على الجانب الصوتي، وهو مستوى الصوت، وبالتالي فهي ظاهرة صوتية تحمل وظيفة دلالية، وكل شّاعر يملك رصيدا لغويا يمكن أن يتسع أو يضيق حسب درجته العلمية والمعرفية[3] و" إن أهم ما يمتاز به الشّعراء هي سيطرتهم على الألفاظ سيطرة تدعو إلى الدهشة... وإن كمية الألفاظ التي متناول الشّاعر لا تحدد منزلته بين الشّعراء، وإنما الذي يحدد مكانة الطريقة التي يُسْتَخْدَم بها هذه الألفاظ"[4].

ولكي نلج إلى اللّغة الشّعرية عند هؤلاء الشّعراء. وخاصة على المستوى الإفرادي، ارتأينا أن نختار قصيدتين لشّاعرين متعاصرين من جهة ومختلفين من حيث التوجه الشّعري. الأول من أحمر العين (تيبازة). والثاني من مدينة الأربعاء (البليدة) الأول مستوى لغته شعبيّة دارجة محضة مستقاة ألفاظها من بيئته مباشرة، والثاني مستوى لغته قريبة من الفصحى، أوهي تنتمي إلى المستوى الأول المتفاصح، كونها لغة جزلة مستقاة من التراث، وسنحللهما ونبين من خلال ذلك الكلمات العامية وعددها والفصيحة وعددها

---

(1)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 222.

(2)- أنظر: المرجع نفسه، ص 222.

(3)- أنظر: عاشور سرقمة: الشعر الشعبي الديني، في منطقة توات، منشورات دار الغرب، د.ت، ص 58.

(4)- أ.أ.ريتشارد: العلم والشعر، ص 46.

وكذلك لنعرف مدى قرب لغة الشّاعر من اللّغة الفصيحة ونبحث كذلك عن الألفاظ الأجنبية إن وجدت.

القصيدة الأولى تندرج ضمن موضوع الحب أو الغزل. وهي بعنوان (حكمت عليا).[1]

وبعد تناول ألفاظ القصيدة بالفرز والدراسة، حسب المحددات التي ذكرناها آنفا، نقوم بعملية إحصاء للألفاظ العامية الواردة في القصيدة مع ذكر الأجنبية إن وجدت.

- عليه: عليَّ.
- نخدم: نعمل – أعمل.
- أبلايه: بلاني.
- نْصَوَر: أجمع – أتقاضى.
- عيشَه: حياة.
- العشوة: المساء.
- لَحْقَتْني: وصلتني.
- بْرِيَه: رسالة.
- تهطل: تسيل، تنهمر.
- جْبَرْت: وجدت.
- كْلايَم: كلام.
- لاَفُنْسْ: التقديم (كلمة فرنسية) شائعة في المنطقة.
- الرُوطارْ: التأخير (كلمة فرنسية) شائعة في المنطقة.
- نْشُوف: أنظر.
- مَمُو: حدق العين.
- اَصْبِيطارْ: المستشفى كلمة فرنسية وهي شائعة في المنطقة.
- امْزِيَة: فضل.
- إيزار: لحاف، غطاء.

(1)– أحمد عايدة الفطان: ق (حكمت عليا)، نظمها بتاريخ: 2004/04/16 م، بأحمر العين، تيبازة.

- شافَتْنِي: رأتني.
- دِيمَا: دائما.
- قْبَالي: أمامي.
- تْهَوَدْ: تنزل.
- تصهر: تسهر.
- أو تْقَارَعْلِي: تنتظرني.
- اتقولي: تقول لي.
- بُونْسْوَارْ: مساء الخير (كلمة أجنبية فرنسية) شائعة في المنطقة bonsoir.
- أتْسَامِينِي: تجلس إلى جانبي.
- والفت: ألفت.
- ليام: الأيام.
- شيطنو: نقلوا أخبار كاذبة.
- خلاتني: تركتني.
- أديت: أخذت.
- ماصار: ماذا حدث.[1]

بعد استقراء هذه المفردات، نجدها خليطا من الكلمات العامية والفصيحة والأجنبية وخاصة الفرنسيّة، إلا أن الألفاظ العامية المحضة تشكل أكبر نسبة. مثل (برية – جبرت – نشوف – ممو – أمزية – تهود – أتغار علي – أتساميني – شيطنو – خلاتني) إلا أن هناك ألفاظا تظهر وكأنها عامية لشيوع استعمالها لدى عامة النّاس، لكن بعد تتبع جذورها نجد أنها عربية فصيحة ومثال ذلك الكلمات التالية:

تهطل: وهي مشتقة من فعل هطل، يهطل. بمعنى ينزل. فنّقول هطل المطر. أي سقط ونزل. صَبَّ.

- إيزار: لغة إزار، ج أزر: وهو ثوب يحيط بالقسم الأسفل من البدن يذكر ويؤنث.[2]

---

(1)–أحمد عايدة الفطان: ق (حكمت عليا).

(2)– المعجم العربي الأساسي، ص 85.

- الأيام: وهي تدل على الأيام، ولكن اختصار اسقطوا الهمزة تسهيلا للنطق.
- أتقارعلي: مأخوذة من قولة "قارعة الطريق".

الألفاظ الفرنسيّة وجدنا أربعة مفردات وهي:

* لافنّس: من الفعل الفرنسي avancer
* الروطار: التأخير retard
* اصبيطار: مستشفى hopital
* بونسوار: مساء الخير bonsoir

أما القصيدة الثانية وتدخل ضمن الشّعر الإنساني التي نظمها الشّاعر في صيف 1982 م عندما غزت اليهود بيروت. فالشّاعر يرصد جرائم اليهود ضد الإنسانية ويتأسف على فرقة العرب.

بعد القراءة والرصد بدت لنا الألفاظ العامية كالتالي:

- رشاني: أفنّاني.
- خوتي: إخوتي.
- سال: جرى.
- سمطت: مرارت، لم تصبح حلوة، شهية.
- ولات: رجعت.
- امرار: مرة.
- ما اقواني: ليست لدي قوة.
- الراديو: المذياع و هي مفردة أجنبية (فرنسية) شائعة الإستعمال في المنطقة.
- واش: ماذا.
- نسوان: النساء.
- النح: ننزع، نسقط.
- أناي: أنا.
- جاني: جاءني.
- كيفاش: ماذا.

- نواني: أزعجني.[1]

أما المفردات التي يظهر أنها عامية ولكن هي عربية فصيحة، وجدنا في هذه القصيدة ما يلي:

- العقار: الدواء.
- تقدي: تشتعل. و هي كلمة قرآنية من قوله تعالي ﴿ نَارُ اللهِ اَلْمُوقَدَةُ ﴾[2].
- أخرب: خرب، خرابا من الخراب.
- قفار: خلاء، فراغ، صحراء.
- الصامدة: المتحدية.
- أغلظ الإيماني: أغلظ الإيمان.
- أمعمرة: عامرة.
- العار: المصيبة.
- نخوض: نقتحم.

وسنقوم برصد نتائج هذا الإحصاء في الجدول التالي حسب النسب المئوية للقصيدتين. وقد رمزنا للقصيدة الأولى بـ ق1 وللقصيدة الثانية بـ ق2:

القصيدة	مجمل المفردات	المفردات الفصيحة	نسبتها المئوية%	الألفاظ العامية	نسبتها المئوية %	الألفاظ الأجنبية	نسبتها المئوية %
ق1	174	118	67.81	51	29.31	4	2.29
ق2	142	135	95.07	26	18	1	0.70

بعد هذه النتائج نلاحظ – من خلال القصيدتين – أن نسبة الألفاظ الفصيحة بنسبة عالية جدا. ففي القصيدة الأولى كانت النسبة 67.81% وفي القصيدة الثانية 95.07%.

(1)- أنظر: علي معريش: ق (في بلدة بيروت خوي ماذا صار)، نظمها في صيف 1982م.

(2)- سورة الهمزة، الآية 06.

ويمكن تحليل النسبة الثانية أن صاحب القصيدة علي معريش، شّاعر يملك ثقافة لغوية تراثية. لأنه متشبع بحفظه للقرآن الكريم فضلا عن كونه إمام خطيب يملك ناصية اللّغة العربيّة وأساليبها لذلك نجد شعره الشّعبي متأثرا بخصائص اللّغة الفصحى. بدليل أن الألفاظ الأجنبية تكاد تنعدم في استعمالاته اللّغوية. بينما الشّاعر أحمد عايدة الفطان، فهو كونه رجل قليل الحظ من التعليم، وردت قصيدته تعج بالألفاظ العامية. حيث بلغت 51 % بينما هي عند علي معريش 26 % ويمكن تعليل ذلك أنه شّاعر اجتماعي، لغة عامة النّاس تنعكس في لغته الشّعرية، ولذلك وردت الألفاظ الفرنسيّة في قصيدته أربع مرات. بل هي تتردد في معظم قصائده الشّعرية. ونقول "الفرنسيّة لأن في قصائد العديد من الشّعراء في باقي أنحاء الوطن وأخص بالذكر المناطق الشمالية باعتبار أن الإستعمار (الفرنسي) كان يركز وجوده فيها على عكس مناطق الجنوب"[(1)].

وإذا راجعنا قصائد سي قويدر برحماني و أحمد باجي وعلي معريش وحتى بوعلام ابن سليمان وعلي محجوب، فإننا نجد هؤلاء الشّعراء متشبعون بالألفاظ الفصحى ينظمون بها أشعارهم. وهم في ذلك مثل علماء الدين في الجزائر بما فيهم الفقهاء ويعلل هذه الظاهرة التلي بن الشيخ فيرى " أن سبب اهتمام علماء الدين بنظم الشّعر باللّغة العامية مع أنهم كانوا على جانب لا بأس به من العلم. والإطلاع على الأدب العربي قد يعود إلى ضعف الأدب العربي في الجزائر من جهة واحتكاك علماء الدين بالطبقات الشّعبيّة من جهة أخرى"[(2)] ونحن نوافقه على الملاحظة الأخيرة وهي احتكاك الشّعراء بالطبقات الشّعبيّة وهو ما يتلائم مع شعراء مدونتنا هذه، فهم كلهم شعراء من عامة الشعب.

أما فيما يتعلق بما يلحق المفردة من تغييرات، فهي تعد خصائص تتكرّر كثيرا في الشّعر الشّعبي المتيجي، شأنه شأن الشّعر الشّعبي الجزائري عموما. يمكن أن نشير إليها فيما يلي.

1- حذف حرف الذال من اسم الموصول الذي تم تشديد حرف اللّام، ويطلق هذا الإسم على المفرد وعلى الجمع سواء، ومثال ذلك قول الشّاعر أحمد عايدة الفطان:

---

(1)- عاشور سرقمة: الشعر الشعبي الديني، ص 61.

(2)- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص 49

أشْو انْقُولُوا لَلِّي كَـانُـوا ظُـلاَّمْ أنْقُولُو لْهُمْ السَّلَامْ بَيْنَنَا وَ السَّمَاحْ[1]

أو قول الآخر علي معريش:

تَحِيَة لَلِّي اسْـمَـعْ وَ اللِّـي يَقْرَا أَبْذَا الكَلْمَة أيْتَّمْ قَصْدِي بَخْـلَاصْ[2]

أو قول أحمد محمودي:

قَالْ لْهُمْ بَزَافْ العَسْـكَرْ يخَافْ اللِّي فُوقْ الكَـافْ مُـحَـالْ يْدَاوَمْ[3]

أو قول بوعلام بن سليمان:

المَتْمَحَنْ وِينْ رَاكْ وَتْفَكَرْ بَابَاكْ اللِّي مْشَى وْخَلَاكْ كِيمَـانَا ثَانِي[4]

أو قول رابح درياسة:

مَاتَسْمَعْشِي لَلِّي يْقُولُوا قَوْلْ بْلَا تَعْبَارْ[5]

2- زيادة حرف الياء بلا مبرر كما ورد في بيت الشّاعر بوعلام بن سليمان:

أُو بْقَى هُوَ مَشْهُورْ كِي هُو كِي لَقْبُورْ وَنْجِي لِيهْ نْزُورْ وَنْفَشْ مْحَانِي[6]

وكذلك قوله في القصيدة نفسها:

كِي نَتْفَكَرْ لَخْيَالْ تَتْلَفْلِي لَقْوَالْ يَحْكَمْنِي كِيلَهْبَالْ مَا نَبْقَى هَانِي[7]

---

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (الوئام المدني)، نظمها بتاريخ 1999/09/10 م، بأحمر العين ولاية تيبازة.

(2)- علي علي معريش: ق (يا بومدين واش يطفي ذا الجمرة).

(3)- أحمد محمودي: ق (كنا مغبونين في 54).

(4)- بوعلام بن سليمان: ق (الأب الشهيد).

(5)- رابح درياسة: ق (أنا جزائري).

(6)- بوعلام بن سليمان: ق (الأب الشهيد).

(7)- المصدر نفسه.

وفي قصيدة له أخرى يقول:

نْحَارَبْ عَ الوَطَنْ حَتَى لِسْتِشْهَادْ كِي جَبْهَةْ التَحْرِيرْ فِي وَقْتْ الثُوَارْ [1]

و كذلك قول أحمد عايدة الفطان:

الجَزَائِرْ يَضْرَبْ بِيهَا لَمْثَالْ ثَوْرَة نُوفَمْبَرْ رَفْعَتْ سُمْعَتْنَا[2]

وقول أحمد بن عربية مخاطبا والديه:

لِيكُمْ انَادِي وَاجِبِي أُو بِـكُـمْ أَنْطِـيـعْ رَبِي

عَظِيمْ لِيكُـمْ حُبِي أَوْصَايَتْ النَبِي العَرْبِي[3]

أو قول قويدر برحماني:

فَيَا لَيْتَ لَنَا، رَبِي يَرْضَى عَنَا غَدًا، يُسْكِنُنَا فِي عَالِ الرُّتَبِي[4]

3- تسكين الحرف الأول عند تصغير الكلمة، ونطق ياء التصغير مشددة كما جاء في قصيدة بوعلام بن سليمان السابقة الذكر، يقول:

اَنَا خَلَانِي صْغِيرْ مَا عَنْـدِي تَـدْبِيرْ مَاَ نَعْرَفْ كِنْدِيرْ لِلِي عَدْيَانِي[5]

4- قلب الألف واوا في الظرف أين، كما جاء في القصيدة السابقة نفسها، يقول بوعلام بن سليمان:

المَتْمَحَنْ وِينْ رَاكْ وَتْفَكَرْ بَابَاكْ اللِّي مْشَى وْخَلَاكْ كِيمَـانَا ثَانِي [6]

أو قول علي معريش:

واحْذَرْ يَا مَخْلُوقْ بَالَاكْ تْلُومْ وِينْ الهَرْبَة مَ الكَاتْبَه وِينْ الفِرَارْ [7]

---

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (الأب الشهيد).

(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (عيد استقلال الجزائر).

(3)- أحمد بن عربية: ق (طاعة الوالدين).

(4)- قويدر برحماني: ق (استغاثة في سعادة الدارين).

(5)- بوعلام بن سليمان: ق (الأب الشهيد).

(6)- المصدر نفسه.

(7)- علي معريش: ق (بعدك يا فطوم نومي راه حرم).

قول أحمد بن عربية:

وينْ رَايَحْ مَا تْرُوحْشْ مَلْهِيهْ افْقَدْنَا الأَخْلَاقْ وَ مَا عَلِيهْ

5- زيادة حرف الواو بدون سبب، كما ورد في قصيدة علي معريش مخاطبا ابنته المتوفاة تاركة كتبها:

خَلِيتِ كْتُوبْ فَالطَبْ اتْقَيَمْ مَنْ يَقْرَاهُمْ بَعْدَكْ يَا نُورْ الأَبْصَارْ (1)

6- الجمع بين حرفين ساكنين في كلمة واحدة مثل قول أحمد عايدة الفطان في قصيدته (وحش العدرة):

وَحْـشْ الـعَـدْرَة زَادْنِـي بَـضْـرَارْ وْمْـشِـيـتْ لْـطَـالَـبْ اَنْـسَـالُو (2)

وكذلك في كلمتين منفصلتين كقول الشّاعر الفطان في قصيدته (بعد لي كنت هاني):

بَعْدْ لِيْ سْمَعْتْ لْخْبَرْ أَكْوَى قَلْبِي بْغِيرْ أجْمَرْ (3)

وكذلك قوله في قصيدة أخرى وهي (ضحكت ساعة وابكيت عام):

رَانِي صَابَرْ لَمْحَانْ وَ الأَوْهَامْ جِئْتْ نْشَمْ الوَرْدْ دَقَتْنِي شُوكَهْ(4)

وهي ظاهرة صوتية عادية منتشرة في العامية الجزائرية، فالشّعراء الشّعبيون لا يعتدون بقواعد العربيّة الفصحى التي تقول إذا التقى ساكنان فاحذف ما سبق. ولكن هذه الظاهرة منتشرة لدى معظم شعراء المنطقة وساكنيها.

7- إلحاق حرف الياء بضمير المخاطب المنفصل (أنت) وزيادة الألف في آخر الضمير، كما جاء في بيت بوعلام بن سليمان من قصيدة في رثاء هواري بو مدين ما نصه:

يَاكْ انْتَايَا أَبْ مِثْلْ الوَالْدِينْ يَاكْ انْتَايَا أَخْ يَا وَلْدْ الأَحْرَارْ (5)

---

(1)- علي معريش: ق (بعدك يا فطوم نومي راه حرم).

(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (وحش العدرة).

(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (بعد لي كنت هاني).

(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (ضحكت ساعة وابكيت عام).

(5)- بوعلام بن سليمان: ق (الهواري بومدين).

8- حذف حرف النداء من المنادى كقول الشّاعر علي معريش مخاطبا أمه المريضة، بدل يا رب قال رَبِ.

مَا يَبْقَى فَالْفَلْكْ سِوَى مَوْلَانَا الرَحْمَنْ الرَحِيمْ مُسَبِبْ الأَسْبَابْ
رَبِ يَا رَحِيمْ وَارْحَمْ مَـوْلَانَا أُو سَكَنْهُـمْ جَنَتَـكْ دَارْ الثَوَابْ[1]

9- إطلاق صيغة فَعِيلْ بدل صيغة فُعَالْ، كما ورد في بيت بوعلام بن سليمان راثيا هواري بومدين:

مُنَاضَلْ شَجِيعْ ضِدْ الرَجْعِيِينْ مِنْ أَوَلْ نُوفَمْبَرْ مَعَ الثُوَارْ[2]

10- الجمع بين أداة النفي (لا) و (ما) وزيادة حرف الشين في آخر الكلمة، مثل قول بوعلام بن سليمان:

وَاحَدْ مَيَهْدَرْشْ بَاقِي مَتْبَكَمْ أحْلِيلُو مَسْكِينْ مَاذَا صَارِي بِيهْ[3]

وقول علي علي معريش في قصيدته (في بلدة بيروت خوتي ماذا صار):

مِنْ فُرْقَة حُكَامْنَا رَانِي مَحْتَارْ قَلْبِي حَايَرْ مَا اْصْبَرْشِي نَوَّانِي[4]

11- فتح تاء الإسم بدل ربطها والتعامل معها كتاء الفعل، وهذا تأثرا بالرسم القرآني، ومثال ذلك ما ورد في صدر البيت السابق لعلي معريش قوله (فرقت) بدل فرقة.

وقول قويدر برحماني في قصيدته (استغاثة في سعادة الدارين):

فَاْهْدِينَ كُلَ حِينْ إِلَى أُمُورْ الدِّينْ وَكُنْ لِيَا مُعِينْ عَلَى تَرْكْ الذَنْبِي
فِي هَاذِهِ الحَيَاتْ وَيَوْمْ القِيَمَاتْ نْكُونْ فِي الْجَنَاتْ فِي عَالِ الرُتْبِي[5]

---

(1)- علي علي معريش: ق (يدْرى تبرا الأم و اتول لينا..).
(2)- بوعلام بن سليمان: ق (الهواري بومدين).
(3)- بوعلام بن سليمان: ق (تفجعت لحباب).
(4)- علي علي معريش: ق (في بلدة بيروت خوتي ماذا صار).
(5)- قويدر برحماني: ق (استغاثة في سعادة الدارين).

12- توظيف الكلمات الأجنبية توظيفا حرفيا بدل تعريبها، وهذا شائع في الشّعر الشّعبي الجزائري.

والملاحظ في أشعار شعراء متيجة أن الشّاعرين الوحيدين اللّذين أكثرا من استعمال الألفاظ الأجنبية هما أحمد عايدة الفطان، وأحمد محمودي، وهذا راجع إلى مستواهما الثقافي المحدود، على عكس علي معريش مثلا أو أحمد باجي، كونهما معلمان (متقاعدان) وثقافتها التراثية أهلتهما كي يوظفا لغة صافية.

يقول أحمد محمودي في هذا الصدد وهو يتحدث عن حبيبته (فايزة) موجها الخطاب إلى غريمه ما نصه:

فَامِيلَة[1] وَ تْظَلْ، مَاتْحَوَسْشْ عَلِيكْ مَتْرَبْيَة فِي الْحُرْمْ نَعْرَفْهَا حُرَّهْ[2]

أما أحمد عايدة الفطان، فقد أفرط في استعمال الكلمات الأجنبية، وخاصة الفرنسيّة، أحيانا يكتبها بالعربيّة وأحيانا يكتبها بلغتها الأصلية (الفرنسيّة)، وهذا نراه تجديدا في لغة الشّعر الشّعبي المتيجي، يقول الفطان.

أ- توظيف للكلمات الأجنبية المكتوبة باللّغة العربيّة:

يقول في قصيدته (مولات العين الكحلة) ما نصه:

سُبْحَانْ مَا يَخْلَقْ الْمَوْلَى مُـــحْـــيِ الـعِـــظـاَمْ
لَطَايْ[3] مْفَصْلَة تَفْصِيلاَ وَ الصْدَرْ قْصَرْ الرْخَامْ[4]

وقوله كذلك في القصيدة نفسها:

مُولَاتْ الْعَيْنْ الْكَحْلَة غَـالْيَة فَـالَسْوَامْ[5]
لِلْعَشْقْ قَالُوا تَـحْـلَى رَاسَـمْـهَا رَسَـامْ[6]

---

(1)- فَامِيلَة: كلمة فرنسية الأصل، تعني العائلة.

(2)- أحمد محمودي: ق (اللي ذاق الحب تكويه الجمرة).

(3)- كلمة فرنسية معناها القد، القامة.

(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (مولات العين الكحلة).

(5)- السْوَام: السوم، الثمن و الكلمة فرنسية La Somme.

(6)- أحمد عايدة الفطان: ق (مولات العين الكحلة).

وقوله كذلك في قصيدة (السحور يداوي) يتحدث فيها عن تأثير الحب في النفس، وأن كل الأمراض لها علاج إلا مرض الحب، يقول:

السْـحُــورْ يَـدَاوَى وَ الحُبْ لاَلَة لاَلَة
الفَيْرُوس[1] يَدَاوَى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
السِـيـدَا[2] تَـدَاوَى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة
الكُولِيرَا[3] تَــدَاوى وَ الحُب لاَلَة لاَلَة[4]

ويقول في قصيدة (عايرتني وحدة) من خلال حوار دار بينه وبين فتاة ما نصه:

عَايْرَتْنِي وَحْدَة قَاتْلِي أَنْتَ مَهْبُولْ قُلْتَلْهَا يَا بَنْتْ الْنَّاسْ زِينَكْ لِهَبَلْنِي
أَنَــا رَبِــي خْــلَقْــنِي مَـرْيُـولْ[5] نَعـشَقْ فِي الـزِينْ وَ عْلِيهْ أَنْغَنِي
بَــابْ قَلْبِي رَاهْ لِيـكْ مَـحْلُولْ[6] وَلَا اَرْضِيتِي أَدُخْلِي فِـيهْ اَسُكْـنِي
طَلْبَتْ السْمَاحْ عَلَى هَذَا الْقُولْ قَالَتْ لِي بِالله يَالشَّاعِرْ سَامَحْنِي
حَتَى أَنَا رَاهْ قَــلْبِــي مَــعْلُولْ[7] مَا جْبَرْتْ[8] أَحْبِيبْ لِي يْصَبَرْنِي
بَابَا إِيمِيقْرِي[9] رَاحْ عَلَى طُولْ هَذِي عَشْرْ أَسْنِينْ خَبْرُو مَاجَانِي
لَابْرِيَة[10]لَاتِيلِيفُونْ[11]لاَمَرْسُولْ أَسْمَحْ فَي أُمَة[12] وَ أَزَوَّجْ بِالْثَانِي[13]

---

(1)- الفَيْرُوس: كلمة أجنبية وهي virus بمعنى جرثوم.
(2)- السِـيـدَا: كلمة أجنبية وهي: Sida، وهو مرض خبيث.
(3)- الكُولِيرَا: كلمة أجنبية وهي: coléra، وهو مرض خطير.
(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (مولات العين الكحلة).
(5)- مَرْيُولْ: عاشق
(6)- مَحْلُولْ: مفتوح.
(7)- مَعْلُولْ: مريض.
(8)- جْبَرْتْ: لم أجد.
(9)- إِيمِيقْرِي: مهاجر.
(10)- بْرِيَة: رسالة.
(11)- تِيلِيفُونْ: هاتف.
(12)- أُمَة: أمي، والتي.
(13)- الْثَانِي: الزوجة الثانية.

حَتَى يَمَا رَاهِي خَرْجَتْـنِي مَلِيكُولْ[1] وَأَنْقَارَعْ[2]فَلِي[3]أْجِي[4]يَخْطُبْنِي
هَذِي اْقْصَيْتِي مَاعَنْـدِي مَا اْنْقُولْ هَـاكْ التِيلِيفُونْ هَاْكْ عَـنْوَانِي
صَافْحَتْنِي وَ أَمْشَاتْ عَلَى طُـولْ بَـابْ أَرَزْقْ عْـلِيـهَا دَرَقْـنِي[5]

ب- توظيف الكلمات الأجنبية المكتوبة بلغتها الأصلية (الفرنسيّة):

يقول الشّاعر نفسه، في قصيدة (نديك je mon fout) ما نصه:

نَدِيكْ بْحَـارْ عَـلِيَا نَـدِيكْ je mon fout
اَشْنَانَه عَلَى الْعَدْيَا خَـلِـيـهُـم يْـجِـيـفُوا
نَدِيكْ نَدِيكْ je mon fout
نَـرْمُـوهَا فَالْعْمِيَا فَالْعْمِيَا tes confout
نَدِيـكْ بْحَارْ عْلِيَا نَـدِيـكْ je mon fout
نَدِيكْ نَدِيكْ je mon fout [6]

وتنتهي القصيدة بهذه الصورة مازجاً بين العبارات بالعربيّة وأخرى بالفرنسيّة.

ويقول في قصيدة أخرى (اخبرها راه أوصلني)، ما نصه:

أَخْـبَـرْهَا رَاهْ أَوْصَـلْـنِي سْـيَـادِي الْقَـلْبْ أَتَكْوَى
قَـالَـتْ لِي C'est fini [7] pour la dernier fois [8]
قُـلْـتْ لِـيـهَا خَبْرِينِي غِيرْ قُولِيلِي pour quoi [9]
قَالَتْ لِي رَاهُمْ خَطْبُونِي رَايْـحَة اَنْـفَتَـحْ غَـدْوَة.[10]

---

(1)- مَلِيكُولْ: كلمة فرنسية école، تعني من المدرسة.

(2)- أَنْقَارَعْ: تنتظر.

(3)- فَلِي: من، الذي.

(4)- أْجِي: يأتي، يتقدم.

(5)- أحمد عايدة الفطان: ق (عايرتني وحدة).

(6)- أحمد عايدة الفطان: ق (نديك je mon fout)، نظمها في أحمر العين، تيبازة في 2003/02/16 م.

(7)- C'est fini: انتهى.

(8)- pour la dernier fois: للمرة الأخيرة.

(9)- pour quoi: لماذا؟.

(10)- أحمد عايدة الفطان: ق (اخبرها راه أوصلني).

13- اختصار العدد: وذلك بإدغام الحروف المتقاربة في النطق في بعضها مثل قول أحمد محمودي (في ربع و خمسين) بدل قوله (أربعة و خمسين)، مثلما جاء في قوله:

كُنَّا مَـغْـبُّونِـيـنْ فِي رَّبْعَـة وْ خَـمْـسْـيـنْ جَاوْ المُجَاهُدِينْ وَالجِيـشْ مْحَـزَّمْ[1]

14- حذف الهمزة من آخر الكلمة الممدودة، كقول الشّاعر بوعلام بن سليمان في قصيدة (الباكي يبكي على الزْهَرْ):

سَكْنَتْلِي فَالْسْمَا وَ فَالْبْحَرْ لُوْجِيتْنِ يَا زْهَرْ فَالْأَرْضْ نْخَيَرْ[2] عَلِيكْ[3]

15- قلب الهمزة في آخر الكلمة ألفا مقصورة، وهذا تسهيلا للنطق، كقول أحمد عايدة الفطان في قصيدة (يا عظيم العظماء) ما نصه:

التَـوْبَـة هِـيَ الـدْوَى[4] مَنْ غِيرْهَا مَكَانْ[5] سْوَى[6]

يَـا لـدُّنْيَـا يَـا الْـعَـدُّوَة لِبْغَاكْ[7] تَدِيهْ[8] لِلْجَحِيـمْ[9]

16- عدم التفريق بين المذكر والمؤنث كقول علي معريش في قصيدة (هذا المرض الشين) مخاطبا هواري بومدين بعد وفاته:

هَذَا الْمَرَة مَاوْقَفْتْ نْوَدَعْ فِيكْ وَاتَبْقَى قَلْبِي اَمْصِيهَدْ بِالْنَارْ[10]

---

(1)- أحمد محمودي: ق (كنا مغبونين في 54).

(2)- نحير: لا معنى لها في سياق النص و الصواب هو نحفر.

(3)-بوعلام بن سليمان: ق (الباكي يبكي على الزْهَرْ).

(4)- الدوى: الدواء.

(5)- مَكَانْ: ما كان

(6)- سوى: بدون قيمة.

(7)- لبغاك: من أرادك.

(8)- تديه: تأخذيه.

(9)- أحمد عايدة الفطان في قصيدة (يا عظيم العظماء).

(10)- علي معريش: ق (هذا المرض الشين).

17- نطق الهمزة وإثباتها في أول الأفعال والأسماء، بالنسبة للأفعال، كقول الشّاعر أحمد عايدة الفطان في قصيدته (أنديرلك فوبراج):

أَنْدِيرْلَكْ فُوبَرَاجْ[1] يَالشَابَة أُنَـسَـرْقَـكْ
أَنْدِيرْلَكْ فُوبَرَاجْ يَالزِينَة أُنَخَـطْـفَـك
نْوَلِـي سُـوفَاجْ[2] غِيـرْ علَى جَـالَكْ
أَنْدِيْرْلَكْ فُوبَرَاجْ يَالعْمِيرَة[3]أنَسَـرْقَكْ[4]

أو قوله – هو نفسه- في قصيدة أخرى وهي (عيد استقلال الجزائر):

أَتْهَلَاوْ فِي الجزَائِرْ يَا أَوْلَادْ الْحْلَالْ رَبِي يَحْفَظْ الْجَزَائِرْ يَا الله أَحْفَظْنَا[5]

أو قوله في قصيدة (أفطني يا النائمة) ما نصه:

أَفَــطْـنِي يَــا لِـي نَـايْـمَة لَبْنَاتْ قَـفْـزَت وَ أَنْتِ قْعَدْتِي
خَايْفْ عَلِيكْ تَضْحَايْ نَادْمَة وَأَتْقُولِي يَا لُو كَانْ بْنِيتْ بِيتِي[6]

أما بالنسبة للأسماء، فقوله في قصيدة (الخاتم ألي أشريت):

قَلْبِي قْوَاتْ جَمَرْتُ و الكَبْدَة رَاهِي مَعْطُوبَة
اَدْوَايَــا مَا لْــقِيتُ لاَ طْبِـيـبْ لاَ طْـبِـيبَة[7]

أو قول سي قويدر برحماني في قصيدته (إستغاثة في سعادة الدارين):

أَيَا مُومَنْ نْوَصِيكْ بْطَاعةْ رَبَكْ كُنْ نَاَصَحْ لْنَفْسَكْ فِي الظَاهَر وَالغَيْبِى[8]

---

(1)- فُوبَرَاجْ: كلمة فرنسية معناها حاجز مرور مزيف.
(2)- سُوفَاجْ: كلمة فرنسية معناها متوحش، عديم الأخلاق.
(3)- يَالعْمِيرَة: تصغير عمر، للدلع، للدلال.
(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (أنديرلك فوبراج).
(5)- أحمد عايدة الفطان: ق (عيد استقلال الجزائر).
(6)- أحمد عايدة الفطان: ق (أفطني يا النائمة)، نظمها بتاريخ: 2001/12/08 م، بأحمر العين ولاية تيبازة.
(7)- أحمد عايدة الفطان: ق (الخاتم ألي أشريت).
(8)- سي قويدر برحماني: ق (إستغاثة في سعادة الدارين).

18- حذف الحرف الأول من أسماء الإشارة كقول علي معريش في قصيدة (في بلدة بيروت خوتي ماذا صار) قوله:

أَنَا ضُــرِي جَــايْنِي مَنْ ذَا الأَخْبَارْ مَا أقْساها كِالنَّارْ تَقْدِي دَخْلاني[1]

أو قول بوعلام بن سليمان في قصيدة (نرجع لبلادي):

ذِي قْسِيمَت الله يَا قَلْبِي اَفْهَمْ مَاتْكُونْشْ مَهْبُولْ دَاهُمْ فِي لَوْعَارْ[2]

19- تكرار الكلمات أو الألفاظ يمثل طاقة قوية في الصور الشّعرية ونبعاً فياضاً لخصوبتها وثراء في توضيح المعاني، والتكرار له أثره في تحديد مواقع الكلمات" مثل قول الشّاعر أحمد عايدة الفطان في قصيدة (راحت إلي نبغيها) التي يرثي فيها إبنة أخته يقول:

رَاحَتْ لِيـكُنْـتْ نَبْـغِيـهَا المُوتْ الخَدَاعَة أَدَاتْهَالِي
كَانَتْ عَامِينْ فِي أعْمَرْهَا أَتْـعَيَـطْلِي خَـالِي خَـالِي
رَاهِي بِينْ عَيْنِيَا صُورَتْهَا صُورَتْهَا دِيمَا فِي بَالِي[3]

وقوله في قصيدة (وحش العدرة) ما نصه:

يَا اَحْبَابِي هَذَا الشِيء عَمْرُو مَاصَار كِيفَاش الخَلِيلْ يَنْسَى اَخْلِيلُو
عَـادْتي بْـغِـيـرْ سَـبَـة يَـا حُـضَـارْ بْـغِـيـرْ سَـبَـة بْـغِـيـرْ وَالُـو[4]

أو قول علي معريش في قصيدة (بعدك يا فطوم نوحي راه احرم) مانصه:

قَالَتْ لِي خَلِيـتْ مَرْضَى تَتْأَلَمْ نَسْرَعْ لِيهُمْ بِالدَوَاءْ فِي شَاوْ انْهَارْ
بِالسِـيَـارَة رِيتْمُو[5] بِيَ تَعْزَمْ تَتْيَـسَـرْ مُهِـمْتِي نَلْحَـقْ بَـكَارْ[6]

---

(1)- علي معريش: ق (في بلدة بيروت، خوي ماذا صار؟!)، صيف 1982 م.
(2)- بوعلام بن سليمان في قصيدة (نرجع لبلادي).
(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (راحت إلي نبغيها).
(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (وحش العدرة).
(5)- رِيتْمُو: Ritmo نوع سيارة ايطالية كانت الجزائر..... في مطلع ثمانينات القرن الماضي.
(6)- بَكَار: باكراً.

وَانْحَرْفَتْ بِهَا الشَجْرَة تَصْطَدَمْ وَاكْــوَاهَا الْحَــدِيدْ رَاهَــا فِي زِيَارْ
جَبْدُوهَا مَتْـغَاشْـيَه لاَ تَـتْـكَلَمْ ضَرْبَه شِينَه جَاتْهَا فِي شَاوْ اَنْهَارْ[1]

20- التضاد: وهو الجمع بين المعنى وضده في الكلام، بقصد تعميق الدلالة مثله مثل المحسنات البلاغية الأخرى، فقد تناول الشّعراء الشّعبيون المتيجيون التضاد وجعلوه ضرورة شعرية يتأسس على ألفاظ متضادة دلاليا مثال ذلك قول الشّاعر علي معريش في قصيدة (في بلدة بيروت خوتي ماذا صار):

مَاهُو مَرْضْ الجَسْمْ يَبْرَى بَالْعَقَارْ وَيْدَاوِيهْ أَطْبِيبْ يَذْهَبْ يَنْسَانِي[2]

أو كقول الشّاعر، أحمد عايدة الفطان في قصيدة (دارت الدنيا):

إِذَا تْغَدِيتْ نْخَمَمْ فِــي عْشَــايَا الشِتَاء تْطِيحْ وَأَنَا عْلِيَا الْجَفَافْ[3]

أو قوله في قصيدة (شعلت في قلبي نار):

أَحْكِيلْهَا آش لِي بِيَا صَارْ اللِيلْ وَ النْهَارْ عَلِيكْ أَصَادِي[4]

أو قوله في قصيدة (الوئام المدني):

الجزائر مازالتْ وَاقفة عْلى الأقدامْ رَاسْها مَرفوع مَـا نْـقـولـوا طَــاحْ
هَذَّا الـشعبْ أُو زَالْ عَـنُّه الآلام كـل جـزائـري تْـعـالـجْ وَارْتَـــاحْ
شَـعْشَـعْ الـنُّـور أُوراحْ الـظْـلَام اسْتْوى الحال أُو ضَوَّى المَصباحْ
هَيَّا مَـنْ جْديـد يَا إخوَة يَا كْرام اليَدْ أو نَبـنُو إلِّي تْـهـدمْ أُو طَاح[5]

21- نداء المعرف بـ (أل): من المعروف في أساليب اللّغة العربيّة الفصحى أنه لا يصح مناداة المعرف بـ (أل) مباشرة بأدوات النداء، وإنما نتوصل لذلك بأحد الألفاظ التالية[6]

---

(1)-علي معريش: ق (بعدك يا فطوم نوحي راه احرم).
(2)- علي معريش: ق (في بلدة بيروت خوتي ماذا صار).
(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (دارت الدنيا).
(4)-أحمد عايدة الفطان: ق (شعلت في قلبي نار).
(5)-أحمد عايدة الفطان: ق (الوئام المدني).
(6)- عاشور سرقمة: الشعر الشعبي الديني، ص 62.

(أيها) و (أيتها) و (اسم الإشارة)[1] لكننا وجدنا هذه الظاهرة موجودة بالمنطقة مما انعكس على لغة الشّعراء فوجدنا الشّاعر أحمد محمودي يقول:

الجَزَائِر يَالغَالِيَة رَبِي يَبْغِيكْ يَا لِلي رَاكِي شَاْيْعَة فِي كُلْ اَمْكَانْ[2]

إلى أن يقول في القصيدة نفسها:

يَا بْلَادِي يَا البَاهِيَة غَنِيتْ عَلِيكْ شَمْعَة شَمْعَة شَاعْلَة وَضْيَاكْ يْبَانْ[3]

22- إسقاط بعض الحروف: نجد بعض الشّعراء أحيانا يسقطون بعض الأحرف وهذا قصد تسهيل النطق، ونجد ذلك في قول أحمد عايدة الفطان:

شَعْبْ الجَزَائِرِي صَاحَبْ لَخْصَالْ أَحْـنَـا أولدهـا هي أمِـيَمـثْنَا [4]

فقد وردت كلمة (لخصال) بدل الخصال، و (أولدها) بدل (أولادها)

23- إسناد ضمير الجماعة إلى المتكلم: الشّاعر الشّعبي غالبا لا يسند كلامه إلى ضمير المفرد وهو الأصل في اللّغة الفصحى، وإنما يتكلم باسم الجماعة، و هذا ما هو شائع في العاميّة الجزائرية عموما و المتيجية خصوصا، يقول أحمد عايدة الفطان:

نَبْكِي وَدَمْعِي إِسِيلْ شَرْشَارْ الدْمُوعْ الفْرَاقْ شْوَاتْلِي خْدُودِي[5]

إلى أن يقول:

مَا نَنْسَاهَا مَادَامَتْ الأَعْمَارْ رَاهِي مَغْرُوسَة فِي فُـؤَادِي

اَنَظَمْ وَنَكْتَبْ عَلِيـهَا لَشْـعَارْ عَلِيهَا نْغَنِي وَنْقَوِي تَنْشَادِي[6]

---

(1)- مزوري مومن: الشعر الملحون في منطقة العبادلة، دراسة فنية، الشاعر محمد بلعيد نموذجاً، مخطوط، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 1999 م، ص 53.

(2)- أحمد محمودي: ق (الجزائر الغالية)، مخطوط أنظرها في الملحق الشعري.

(3)- المصدر نفسه.

(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (عيد استقلال الجزائر).

(5)- أحمد عايدة الفطان: ق (شعلت في قلبي نار).

(6)- أحمد عايدة الفطان: ق (شعلت في قلبي نار).

24- القلب: نجد بعض الحروف التي قلبت إلى أحرف أخرى أسهل منها في النطق، مثل ما نجده في قول أحمد عايدة الفطان:

شَفْتْ عَدْرَة فَالـسُوقْ لاَبْسَة سَـرْوَال مَشْـلُوقْ[1]

فكلمة (عدرة) أصلها اللغوي عذرة أي عذراء و هي صفة للفتاة العزباء، ولكن النطق الشّعبي قلب حرف الذال إلى حرف الدال و هذا هو الشائع في الوسط الشّعبي، وبالتالي فلغة الشّعر الشّعبي هي انعكاس لما هو مستعمل في لغة المجتمع.

قلب القاف (ق) (ڤ) بوضع النقط الثلاث على الحرف، لكي ينطق بما يقابله بالفرنسيّة (G) و هذا نجده في قول الشّاعر أحمد محمودي:

يَا فَايْـزَة مَـازَلْ قَـلْبِي طَامَـعْ فِيكْ مَــانِـيـشِي حَـقَّارْ مَا نَعْرَفْ حُقْرَه[2]

25- تسكين الفعل المضارع: الفعل المضارع – أصلا – يكون مرفوعا ما لم يدخل عليه حرف يمكن أن يغير من حركته مثل أحرف النّصب والجزم، ونجد هذا التسكين في قول الشّاعر أحمد عايدة الفطان في قصيدته (تصحيحية) يقول:

لِــي يَتْــعَـلَــقْ وِيــنْ يَــتْــفَـلَـقْ يَبْقَى ضَحْكَة لْنَاسْ كَشْفَهْ
مْنِـيــنْ كَــانْ الذِئْــبْ يَـتْـصَـوَقْ كِالْيُومْ يَفْـطَرْ بَــخْرُوفَه
يَدْخُـلْ السُـوقْ مَـا يْـخَلَصْ قُمْرَقْ كُلْ النَّـاسْ مَـنُو خَــأْيْفَهْ
دَارْ عَلِيهْ الْحَالْ وَشْتَاقْ الْعْنَبْ لَزْرَقْ رَاهْ عَـايَشْ غِيرْ فَالْعِيفَةْ[3]

وهكذا نرى أن اللّغة التي يكتب بها هؤلاء الشّعراء الشّعبيون – المتيجيون – هي اللّغة العربيّة العامية، فبعض النّصوص هي أقرب اللّهجات العامية إلى العربيّة الفصحى والعامية إذن عربية أصيلة في معظمها ذلك: " أن أكثر الألفاظ العامية إما صحيحة

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (لقيت وحدة).
(2)- أحمد محمودي: ق (يا الغالط الحب راه صعيب)، تم تسجيلها بمدينة حجوط، بتاريخ 2011/01/29 م.
(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (تصحيحية)، نظمها بتاريخ: 2004/01/10 م.

قرشية، وإما صحيحة في لهجات العرب، وإما محرفة تحريفا قريبا يقصد به التسهيل"[1] ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أن أصحاب هذه النّصوص، لهم نصيب وافر من التعليم، فمعظمهم تعلم في الكتاب[2] (الجامع) والمدارس، ولذلك حافظوا على شيء من صفاء لغتهم نسبيا، أما الذين لم يدخلوا المدارس و لا الكتاب، فإن لغتهم تحمل بعض الكلمات الأجنبية، و هذا نمط من تطور هذه اللّغة، إذ أنها تعكس واقعاً معاشاً.

ويتضح لنا من هذه النتائج التي ذكرناها "مدى قدرة الشّاعر الشّعبي على تطويع الكلمات العربيّة، واستخدامها في نفس الأغراض التي يستخدمها فيها الأديب الرسمي"[3] مثل كلمات: وين، جيت، أنتاي، رب، فالسما، الدوى... فهو ينطق هذه الكلمات باللّهجة الشّعبيّة ويتصرف فيها وفق ما تواضعت عليه الجماعة اللّغوية الشّعبيّة، وهو يقصد: أين، جئت، أنت، ربي، في السماء، الدواء... فهي تؤدي نفس المعنى في العربيّة الفصحى.

إن هؤلاء الشّعراء الذين فحصنا نصوصهم، لغة، على مستوى المفردة (الكلمة)، وجدنا أن بعضهم كان مضطرا للكتابة، بهذه اللّغة العامية و هم الذين لم يتلقوا تعليما كافيا يؤهلهم للكتابة باللّغة الفصحى، وبعضهم الآخر آثر الكتابة بها و هم الذين لهم مؤهلات علمية في اللّغة العربيّة و لكنهم آثروا العامية كتابة ليعطوا بذلك لقصائدهم بعداً جماهيرياً شعبياً، لأنهم – أي الصنف الثاني – يرون رغم قدرتهم على الكتابة باللّغة الفصحى " أنها تلتزم من صاحبها أن يتقمص شخصية أخرى غير شخصيته العادية، وأن يتصنع من الألفاظ والأساليب ما لا يتماشى مع طبعه العادي وحياته العادية"[4] وبالتالي فكأن هذه " اللّغة الشّعبيّة أو لغة الحياة اليومية لها وجود مستقل، وقواعد محددة يمكن استنباطها، فهي تختلف عن الفصحى في نطق الحروف، وتركيب الكلمات والمفردات نفسها، وتركيب الجمل، بل وفي النغم اللّغوي نفسه، كما أن كل عامية تختلف عن باقي

---

(1)– محمد حسن عبد العزيز: العربيّة الفصحى الحديثة، دار المشرق العربي، د.ت، ص 126.

(2)– الكتاب: جمعه كتاتيب، و هو موضع التعليم.

أنظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كتب)، ص 3817.

(3)– التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص 428.

(4)– البشير بن سلامة: نظرية التطعيم الإيقاعي في الفصحى، الدار التونسية للنشر، 1984 م، ص 29.

العاميات في هذه الجوانب أوبعضها ".[1]

8-3- مستوى الجملة:

الجملة في علم النحو العربي هي: " ما تركب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل"[2] فحدّا الجملة إذن كلمتان وهما المسند والمسند إليه، وهما الأساس في الجملة العربيّة و"الجملة لابد أن يكون فيها ركنان أساسيان أو (عمدتان) يربط بينهما الإسناد".[3]

والجملة العربيّة نوعان لا ثالث لهما: جملة إسمية وجملة فعلية، ولكل جملة أحوال خاصة تختلف عن الجملة الأخرى، ومجموع الجمل المتراصة الدالة على معنى مفيد يشكل النّص الذي يتكون من عدة وحدات أساسية ،تبدأ بالصوت فالكلمة وتنتهي بالجملة، ولا يمكن بأي حال من الأحوال عزل وحدة من هذه الوحدات الأساسية أو إقصاءها وإلا انتفى المعنى أوالنّص من أساسه.

وإذا كانت الجملة هي: " كل كلام استند على مسند ومسند إليه"[4] فهي تبعا لذلك عدة أنواع:

أ- الفعلية: أي المصدرة بفعل، نحو أقبل الربيع.

ب- الإسمية: أي المصدرة باسم، أو ما يقوم مقامه نحو النزاهة أم الفضائل

ج- الإنشائية: أي التي لا تحتمل التصديق أو التكذيب نحو: ما أبرد الهواء

د- الخبرية: أي التي تحتمل التصديق أو التكذيب، نحو غطى الثلج رؤوس الجبال.

هـ- المعترضة: أي التي تتوسط أجزاء الجملة المستقلة لإفادة معنى يتعلق بها أو بأحد أجزائها، نحو، جئت دارك – أطال الله في عمرك – زائراً.[5]

---

(1)- محمد الجوهري: لغة الحياة اليومية، مركز البحوث و الدراسات الاجتماعية، القاهرة، 2007 م، ص 11.

(2)- عباس حسن: النحو الوافي، ج 1، دار المعارف بمصر، ط 6، 1979 م، ص 15.

(3)- أنظر: مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج 1، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 28، 1993 م، ص 13.

(4)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 87.

(5)- أنظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 87.

فالجملة، سواء كانت فعلية أو اسمية، تتكون من جزئين، أولهما يسمى مسنداً إليه والثاني مسنداً.[1]

وليس من اللازم في التركيب المفيد أن تكون الكلمتان ظاهرتين في النطق، بل يكفي أن تكون إحداهما ظاهرة والأخرى مستترة،[2] ويقول النحاة: إن الجملة ثلاثة أنواع: الجملة الأصلية وهي التي تقتصر على ركني الإسناد أي على المبتدأ والخبر والجملة الكبرى، وهي ما تتركب من مبتدأ خبره جملة إسمية أو فعلية، والجملة الصغرى وهي الجملة الإسمية أو الفعلية إذا وقعت إحداهما خبر المبتدأ[3].

والجملة في الشّعر الشّعبي – من خلال هذه المنطلقات – لا تختلف في بنائها عن الجملة في الشّعر الفصيح، لأن العامية فرع من اللّغة الفصحى ولا يكون – غالبا – الإختلاف إلا في الإعراب، وليس الإعراب بضار عن إبانة المعنى أو الغرض المراد التعبير عنه، يقول ابن خلدون: " إن كلاًّ منهم (أي أهل الأمصار) متوصل بلغته إلى تأدية مقصوده، والإبانة عما في نفسه، وهذا معنى اللّسان واللّغة، وفقدان الإعراب ليس بضائر لهم"[4] جاء هذا في معرض حديثه عن الأمصار أو البلدان المفتوحة والتي دخلتها اللّغة العربيّة الفصحى بعد عصر الفتوح.

ولقد حافظ الشّعر الشّعبي الجزائري على نظام التركيب العادي للجملة العربيّة، سواء كانت الجملة الإسمية أو الجملة الفعلية.

والعاميّة شديدة الإرتباط باللّغة العربيّة الفصيحة، لإنها تؤدي جميع الأغراض التي ينشدها متكلموها، ويتم التفاهم بين المتكلم والسامع "ومعلوم أن لكل زمن أو بيئة ذوقا خاصا في استعمال ألفاظ اللّغة ويبدو ذلك في أدب الأمة ولاسيما في الجانب الشّعبي منها، ولا يمكن أن نطبق ما تواضع عليه النّاس في أساليب الذوق في هذا الباب في زمن

(1)– أنظر: أحمد أبو حاقة: المفيد في البلاغة و التحليل الأدبي، بيروت، لبنان، 1972 م، ص 61.

(2)– أنظر: عباس حسن: النحو الوافي، ص 16.

(3)– المرجع نفسه، ص 16.

(4)– عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، ص 513.

معين، على لغة أو لهجة في زمن آخر أو بيئة أخرى".[1] ومع ذلك ظلت اللّهجة الجزائرية لغة طبيعية يتفاهم بها أبناء الجزائر عبر المكان والزمان، ونحن نقرأ شعر الأخضر بن خلوف من شعراء القرن السادس عشر (التاسع الهجري) ونفْهَم أشعاره، ونقرأ لأي شّاعر شعبي معاصر لنا ونفهم عنه لغته أو بالأحرى لهجته: " فنحن نعيش اليوم على لغتين: اللّغة العامية التي نستخدمها في حياتنا اليومية وتؤدي عنا أغراضنا (النفعية) ونرى أنها تؤدي عنا أهدافنّا الفنّية في أدبنا الشّعبي، واللّغة الفصحى التي تؤدي عنا أغراضنا في حياتنا العلمية والدينية، وأهدافنّا الفنّية في أدبنا الفصيح".[2] ومادام المجتمع يعيش بهذه الثنائية اللّغوية، فطبيعة الجملة العربيّة التي يستخدمها هي واحدة من حيث التركيب في لهجته العامية ولغته الفصيحة، فهذه من تلك.

بعد تفحصنا للقصائد التي جمعناها ميدانيا لإنجاز هذه الدراسة، سجلنا الملاحظات التالية:

1- حافظت الجملة بنوعيها (الإسمية و الفعلية) في لغة هذا الشّعر الشّعبي المتيجي مثل لغة الشّعر الفصيح تماما على ركنيها الأساسين.

فمن أنواع الجمل الإسمية، علما أن الجملة الإسمية "هي ما خلت من الفعل وتضمنت عملية إسناد واحدة"[3] نجد قول الشّاعر بوعلام بن سليمان:

بُومَدْيَنْ زَعِيمْ اَكْبَرْ ثَوْرِيِينْ يَدْخَلْ مْقَامْ جَنَة الأَنْوَارْ[4]

فالجملة الأولى (الإبتدائية) مكونة من مبتدأ (اسم) وخبر (اسم) فهي جملة إسمية، وقوله كذلك في القصيدة نفسها:

الله يَرَحمُو كَانْ مِنَ الصَادِقِينْ فِي كُلْ الشُؤُونْ طَبَقْ الأَدْوَارْ[5]

---

(1)- ابراهيم السامرائي: فقه اللغة المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1983 م، ص 231.

(2)- حسين نصار: الشّعر الشّعبي العربي، ص 15.

(3)- المنصف عاشور: التركيب عند ابن المقفع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982 م، ص 23.

(4)- بوعلام بن سليمان: ق (الهواري بومدين).

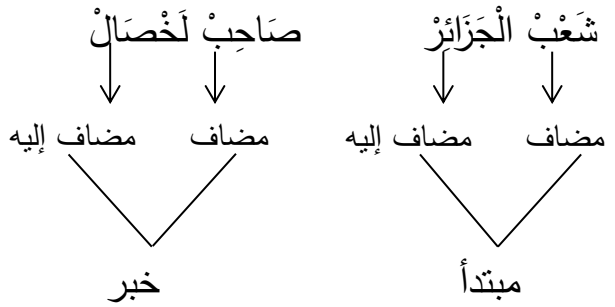
(5)- المصدر نفسه.

وقد أجرى الشّاعر التسكين في المبتدأ والخبر أثناء النطق، إلا أننا نلاحظ أن الجملة حافظت على أركانها الأساسية (المبتدأ والخبر) رغم إخلال الشّاعر بالقواعد النحوية "وبديهي أن لا تراعى هذه القواعد، لأن أصحاب هذه النّصوص في الأغلب أميون لا يقرأون ولا يكتبون"[1] وإن وجد منهم مثقفون، فإنهم يريدون إلى جانب ثقافتهم البسيطة وحتى العالية[2] تمييز قصائد أو مقطوعاتهم عن الفصحى حتى يتفرد الشّاعر بشخصية متميزة أسلوبا ولغة على الأقل وإن اتفق مع الشّاعر المدرسي في الموضوع[3]

وفي نص آخر، نجد أحمد عايدة الفطان ينظم قصيدة (عيد استقلال الجزائر) يقول فيها:

شَعْب الجَزَائِر صاَحَبْ لَخْصَالْ أَحْنَا أَوْلَدْهَا أُهِيَا أَمِيَمتْنَا[4]

الشّاعر هنا يعتمد الجملة الإسمية، إلا أنها هنا مكونة من (مبتدأ + مضاف إليه) و(خبر + مضاف إليه.)



أو قول أحمد باجي في قصيدة (الملاعب):

هَذَا الْمَلْعَبْ الَمَمْقُوتْ اللِّي رَايَحْ لِيهْ يْمُوتْ[5]

فنّجد هذا البيت مكون من:

هذا: إسم إشارة للقريب مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.

الملعب: خبر المبتدأ.

الممقوت: نعت تابع للمنعوت (الملعب).

---

(1)- العربي دحو: الشّعر الشّعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، (1955م – 1962م)، ص 118.

(2)- مثل: الشاعر علي محجوب، أحمد باجي وعلي معريش.

(3)- أنظر: العربي دحو: الشّعر الشّعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، ص 119.

(4)-أحمد عايدة الفطان: ق (عيد استقلال الجزائر).

(5)- أحمد باجي: ق (الملاعب).

والملاحظ أن هذه القصيدة (الملاعب) معظمها مكونة من جمل إسمية، حيث يطغى على الجمل الأسماء الصريحة، أو الحروف ما عدا جملة واحدة تخللت كامل القصيدة وهي جملة فعلية في قصيدة تتكون من عشرين بيتاً، وهذا البيت هو قوله:

تَتْنَاطَحْ مِثْلْ الْخِرَافْ صِـــرْنَـــا حَـيَـوَانْ[1]

فهذا الحضور المكثف للأسماء يدل على أن الشّاعر في مقام وصف الظاهرة وإسداء النّصيحة لمثل هذه الشريحة من المجتمع الرياضي الجزائري، لعل الوضع يتغير لاحقا نحو الأفضل، ومثل هذا الموقف يناسبه سرد الأسماء وتكثيفها.

* الإبتداء بشبه الجملة المكونة من الجار والمجرور، كقول أحمد باجي في القصيدة الآنفة الذكر:

فِي الْمَلْعَبْ أَكْثَرْ الْخُوفْ ثُمَ تَلْقَى الْمُوتْ يْطُوفْ[2]

وشبه الجملة هذه (في الملعب) وقعت خبراً لمبتدأ محذوف تقديره (هنا)، فأصل الجملة (هنا في الملعب أكثر الخوف)، ورغم أنها في الظاهر تظهر أنها مبتدأة بجار ومجرور، فإن الخبر هنا هو كذلك من الأسماء، بمعنى أنه ورد شبه جملة مكونة من جار ومجرور.

والإبتداء بشبه الجملة نجده مطرداً في قصائد الشّعر الشّعبي المتيجي، وهذا الشّاعر علي محجوب يقول في قصيدته (كلمتك يا طير) ما نصه:

بِالْبَاطَلْ اَرْفَعْ شْحَالْ مَنْ رْجَالْ قْعُودْ أُو بْسِيفْ الغَدْرَة اَخْفَضْ عِيطَة مَنْ نَاسْ
مَنْ عُودْ ذَهْبَانِي وْمْـخَـرَزْ مَـجْبُودْ يَصْنَـعْ لَـكْ كَسْوَة ضَاوْيَـة مِـنْ مَكْـنَاسْ[3]

* ورود الجملة الإسمية على شكل جملة ظرفية، بمعنى أن المبتدأ ورد جملة ظرفية، مركبة من مضاف و مضاف إليه، وخبر، كقول أحمد باجي في القصيدة نفسها:

دَاخَلْ الْمَلْعَبْ حْرُوبْ مَاعَنْدُ ثَمَ هُرُوبْ[4]

---

(1)-أحمد باجي: ق (الملاعب)، مصدر سابق.

(2)- المصدر نفسه.

(3)-علي محجوب: ق (كلمتك يا طير).

(4)- أحمد باجي: ق (الملاعب).

فهنا ورد المبتدأ مركبا (داخل + الملعب) والخبر ورد مفرداً، والملاحظ أنه جرى التسكين في مفردات الجملة جميعا "فالقواعد نحوية كانت أو صرفية لا يهتم بها على الإطلاق، حتى إن وُجِدَت كلمات في هذه النّصوص (الشّعبيّة) تُرَاعى فيها هذه القواعد، فقد ورد ذلك عن عفوية وتلقائية".[1]

وإذا أجرى في الجملة تحولات كأن نقول مثلا: "حروب، داخل الملعب " تبقى تحافظ على معناها دون أن يصيبها أي إخلال، ففي هذا القلب التركيبي يكون التركيز فيه على الحروب، وهذا للفت الإنتباه وتوصيف حالة الخطر، وهذا يقودنا إلى ظاهرة التقديم والتأخير وقد أفاض فيها النحاة العرب قديما كثيرا.

* ظاهرة إسناد ضمير الجماعة للمتكلم المفرد:

الشّاعر الشّعبي كالإنسان العامي لا يتحرى في استخدام لغته استخداما يخضع للقاعدة النحوية، فهو يتحرر من القواعد الملزمة لينشيء قواعد جديدة ف " المألوف أن الشّاعر لا يدرك الأسباب التي تجعله يختار لفظة بالذات دون سواها، إذ تتخذ الألفاظ مكانها في القصيدة دون سيطرته الواعية، والأساس الوحيد في وعيه لتأكده من أنه أتى بالألفاظ المناسبة هو مجرد إحساسه بصلاحية الألفاظ وحتمية ورودها على هذا النحو"[2]، وما يقال في الألفاظ يقال في القواعد النحوية والصرفية.

نلاحظ الشّاعر أحمد محمودي – في البيتين التاليين – يسند الفعل إلى الجماعة بدلا من إسناده إلى ضمير المتكلم المفرد، وهذا في قوله:

وِينْ[3] بْلَادَكْ وِينْ عَنْوَانْ اَمَالِيكْ[4] وَاَنْصَيَدْ عَلِيكْ مَرَة عَلَى مَرَة
اَنْبِيـعَكْ لِلْنَاسْ وَاَنْعَاوَدْ[5] نَشْرِيكْ تْجُوعْ مْلِيحْ، نَعْطِيكْ الْكَسْرَة[6] [7]

(1)– العربي دحو: الشّعر الشّعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، ص ص 117–118.

(2)– أ.أ.ريتشارد: العلم والشعر، ص ص 46–47.

(3)– وِينْ: أين.

(4)– اَمَالِيكْ: أهلك.

(5)– اَنْعَاوَد: أعيد.

(6)– الْكَسْرَة: قطعة خبز.

(7)–أحمد محمودي: ق (يا الغالط الحب راه اصعيب)، تمّ تسجيلها في مدينة حجوط بتاريخ 2011/01/29 م.

والأفعال هي (أنصيد، أنبيعك، نعاود، نشريك، نعطيك).

أما بالنسبة للجملة الفعلية، فإن الأمثلة الدالة عليها كثيرة في ثنايا نصوص هذا الشّعر، ويجدر بنا أن نقدم النماذج التالية:

يقول الشّاعر أحمد محمودي في قصيدة (يالغالط الحب راه اصعيب):

يَالْغَـالَطْ، الْحُـبْ رَاهْ اَصْـعِيبْ عليِكْ وَلِي ذَاقْ الحُـبْ تَكْـوِيـهْ الجَـمْرَة
شَدْ[1]الصُورْ [2]اَمْلِيحْ[3] وَاْخْزُرْ [4]بعَيْنِيكْ لُكَانْ تَحْشَمْ[5]غِيرْ مَابِينْ الْعشْرَة[6]
حَاسَبْ[7] رُوحَكْ غُولْ وَشْكُونْ[8] يْلاَقِيكْ حَاسَبْ رُوحَكْ غُولْ وَاْتْجِي[9] فِي حُفْرَة[10]

هذا النّص يحتوي على جملتين فعليّتين هما كالتّالي:

شَدْ الصُورْ
اْخْزُرْ بِعَيْنِيكْ

وهنا نلاحظ أن هذه الجمل الفعليّة مكونة من:

شد ⟵ فعل أمر
أخزر ⟵ فعل أمر

أما الفاعل فهو ضمير مستتر وجوبا تقديره أنت

---

(1)- شَدْ:أمسك.
(2)- الصُور: الحائط.
(3)- اَمْلِيحْ: جيدا.
(4)- اْخْزُر: أنظر.
(5)- تَحْشَمْ: تستحي.
(6)- الْعشْرَة: التعايش.
(7)- حَاسَبْ: ظان، تعتقد.
(8)- شْكُونْ: من
(9)- اْتْجِي: تسقط.
(10)-أحمد محمودي: ق (يا الغالط الحب راه اصعيب).

الصور: مفعول به

بعينيك: جار ومجرور

الجملتان فعليتان، الجملة الأولى مكونة من فعل أمر وضمير مستتر يتمثل في الفاعل تقديره أنت وجوبا لأنه أمر و المفعول به (الصور) والجملة الثانية مكونة من فعل أمر وهو (أخزر) ومن ضمير مستتر وجوبا تقديره أنت، ومن جار ومجرور، إلا أن الجار والمجرور وردا من باب الفضلة لا يضيفان للجملة معنى أساسيا، لأن الخزر أو (النظر) لا يكون إلا بالعينين، وإنما أراد الشّاعر تكملة البيت لتستوي قافيته ونلاحظ – كذلك– تسكين المفعول به. والمجرور أثناء النطق وهذه ظاهرة عامة في الشّعر الشّعبي فهي إحدى خصائصه لأن " الخاصية العامة التي تشمل الشّعر الملحون (الشّعبي) هي التسكين، أي النطق الساكن في أغلب الأحيان متفاصحا أو دارجا، فقد تكون الكلمات فصيحة، ولكنها لو قرئت معربة انكسر الوزن "[1]، ورغم هذا التغاير فإن الجملة الشّعبيّة حافظت مثل الجملة العربيّة الفصيحة على أركانها الأساسية من فعل وفاعل و مفعول به، سواء كان الفعل لازما أو متعديا.

ومن خصائص العربيّة أن تبدأ الجملة الفعلية بفعل، وإلاّ لكانت إسمية، وبالتالي فبنية الجملة الفعلية تنقسم عناصرها وفق بنائها الأسلوبي والغرض الجمالي منه، فمثلا لو قلبنا الجملة، وصدّرناها بالمفعول به، لبقى للجملة معنى كقولنا (الصور، شد امليح) فالمعنى ثابت إلاّ أن التركيز هنا كان على المفعول به نظرا للإهتمام، وصرف النظر إليه، فهي بدلا أن تسند لضمير المتكلم المفرد، أسندت لضمير الجماعة المتكلم، وهذا الإستعمال شائع في اللّغة الشّعبيّة الجزائرية و المتيجية.

كما نلاحظ في النّص السابق، تجاور فعلين في قوله: "وأنعاود نشريك" وهو إسناد فعلين لضمير متكلم واحد، وما هذا ما لم نألفه في اللّغة الفصحى، وإنما هو من خصائص هذه اللّغة العامية.

(1)– عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 494.

وفي نهاية التحليل، فإن الجملة الشّعبيّة، اسمية كانت أو فعلية، ترتكز على المحاور الأساسية التاليّة:

1- سقوط بعض القواعد المعيارية، أو استعمال التغيرات النادرة التي تطرأ عليها، وذلك من خلال عدم مراعاة قاعدة ترتيب مكونات الجملة على مستوى التركيب، فإن الشّعراء أحيانا يستهلون الجمل الاسمية تارة بالإسم الصريح، وتارة بالظرف وتارة بالجار والمجرور وتارة باسم الإشارة وحرف العطف (ثم) الدال على الترتيب والتراخي، وتارة بإذا الشرطية (إذا) وتارة بما النافية (ما) إلى غير ذلك. فالشّاعر الشّعبي له حريّة مطلقة في بناء الجملة على خلاف الشّاعر الفصيح الذي تحكمه القواعد النحوية والصرفية المطردة. هذه الحريّة في الإستعمال، هي من سمات هذا الشّعر الشّعبي الحي.

2- كثرة الوحدات الإسمية: فحسب نصوص المدونة، لاحظنا كثرة ورود الجمل الإسمية على حساب الجمل الفعلية، وهذا يدل على أن الشّاعر الشّعبي – المتيجي- وهو وصاف أكثر منه شّاعر ينفعل بما يحيط به فيخرج لنا من مكنوناته.

كثرة هذه الجمل الإسمية يستتبعها إبدال الوحدات الأساسية الدالة بهذه الحروف، واعتمادها في بداية الجملة، ونحن نعرف أن الجملة الفعلية في العربيّة تبدأ عادة بفعل والإسمية بإسم أو مبتدأ أو خبر، لكن، في الشّعر الشّعبي، الشّاعر يحرف هذه القاعدة، فنّراه يبدأ: في، إذا، ثم، اللي، من، هذا، مثل، يا، ما، ذي، هيا، لازم[1].

3- اللجوء إلى استعمال مفردات أجنبية فرنسية حصرا، وإدخالها في نسيج الجملة العربيّة، مما يحدث نشازا داخل السياق اللّغوي، و مثال ذلك بعض أشعار أحمد عايدة الفطان، والملاحظ أنه هو الشّاعر الوحيد من بين شعراء متيجة الشّعبيين الذي أسرف في استخدام هذه المفردات الغريبة عن سياق اللّغة العربيّة، ولكن عذره في ذلك أنه شّاعر شعبي، ينظم قصائده باللّغة المحكية، فيجوز للشّاعر الشعبي ما لا يجوز للشّاعر الفصيح

(1)- أنظر على سبيل المثال قصيدة (الملاعب) للشاعر أحمد باجي.

على مستوى توظيف المفردات[1].

من خلال النماذج السابقة، نلاحظ أن الجملة الشّعبيّة طَيِّعَةٌ بالنسبة للشّاعر الشّعبي، يتصرف فيها وفق ما تمليه عليه ثقافته وإمكاناته النحوية والصرفية والإملائية.

9- التوقيع والتأريخ في القصيدة الشّعبيّة المتيجية:

9-1- توقيع القصائد:

التوقيع هو أن يذكر الشّاعر شيئا معينا يمكن من خلاله أن يُعْرَف بأنه صاحب تلك القصيدة بذكر بلده أو إسمه أو يكني إسمه[2].

هذا التوقيع يمثل سمة لدى شعراء الملحون متقدمين كانوا أم متأخرين ويكون التوقيع بالتصريح بالإسم كاملا مع ذكر الكنية[3] أو غيرها.

وهو غالبا ما يلازم القصائد الشّعبيّة، وفي هذا حفظ للقصيد الشّعبي من الضياع والإنتحال، و خاصة وأن الشّعر الشّعبي الجزائري أغلبه كان شفويا، وبصفة أخص أيام الإستعمار الفرنسي. فإن معظم الشّعراء كانوا أميين، ولتفطنهم من ضياع قصائدهم إن

---

(1)- أنظر قصائد الشاعر التالية التي وظّف فيها كلمات أجنبية فرنسية خاصة:

* قصيدة (القيت وحدة)، نظمها في أحمر العين بتاريخ 2004/06/11 م.
* قصيدة (ما عنديش البارابول).
* قصيدة (الجيزي). نظمها في أحمر العين بتاريخ 2003/02/28 م.
* قصيدة (اخبرها راه اوصلني). نظمها في أحمر العين بتاريخ 2002/07/06 م.
* قصيدة (عايرتني وحدة).
* قصيدة (نديرلك فوبراج). نظمها في أحمر العين بتاريخ 2003/04/30 م.
* قصيدة (نديك je mon fout). نظمها في أحمر العين بتاريخ 2003/02/16 م.
* قصيدة (السحور يداوي). نظمها في أحمر العين بتاريخ 2003/05/03 م.
* قصيدة (حكمت عليا). نظمها في أحمر العين بتاريخ 2004/04/16 م.
* قصيدة (ضحكت ساعة و بكيت عام). نظمها في أحمر العين بتاريخ 1990/12/11 م.
* قصيدة (مولات العين الكحلة).

(2)- أنظر: عاشور سرقمة: الشعر الشعبي الديني، ص 68.

(3)- أنظر: شعيب مقنونيف: مباحث في الشعر الملحون الجزائري، مقاربة منهجية، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003 م، 130.

كانت غفلاً من توثيق ناظمها، فإنهم عمدوا إلى إبداع هذه الخاصية حتى تحفظ لهم حقوقهم الفكرية والفنّية، وخاصة إذا كان توثيق أسمائهم من النسيج الشّعري، فإن السطو عليه وسرقته من الصعوبة بمكان، يكون هذا التوقيع عادة في نهاية القصيدة.

ويلجأ الشّعراء إلى توقيع قصائدهم وتأريخها لعدة أسباب منها:

1- حتى تبقى القصيدة معروفة القائل ما يضمن للشّاعر خلود إسمه، حتى إن أُدِيَتْ من قِبَلْ آخرين.

2- حين يذكر الشّاعر إسم والده أو قبيلة في التوقيع يمكن تحديد العرش الذي ينتمي إليه، أو البيئة التي نشأ فيها.

3- أما حين يذكر بلدته فيمكن أن نعرف البيئة التي كان يعيش فيها والتي تكون قد علقت به و بشعره العديد من مميزاتها.[1]

9-1-1- التوقيع بذكر الاسم فقط:

ومثال ذلك ما نجده عند الشّاعر أحمد محمودي في آخر بيت من قصيدة (المحافظة على الصلاة) يقول:

السِي أَحْمَدْ فِي ذَا الْسَاعَة جَابْ ذَا لَبْيَاتْ
رَبِي اَكْرَمْنِي وَ اَعْطَانِي ذَا الْفَالْ زَيْنْ[2]

فهو يذكر اسمه (السي أحمد) تقليد للشعراء الشّعبيين المتقدمين.

وفي قصيدة أخرى (الثورة الجزائرية والثورة الفلسطينية) يذكر الشّاعر أحمد عايدة الفطان إسمه فقط، يقول في آخر بيت منها:

هَذَا شُكْرِي وَ سْلَامِي يَا لَحْرَارْ نَاظَمْ الْقْصِيدَة أَحْمَدْ أُكْتَبْهَا[3]

(1)- أنظر: عاشور سرقمة: الشعر الشعبي الديني، ص 68

(2)-أحمد محمودي: ق (المحافظة على الصلاة). تم تسجيلها في مدينة حجوط بتاريخ 2011/01/27 م.

(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (الثورة الجزائرية و الثورة الفلسطينية).

9-1-2- التوقيع بذكر الاسم و اللقب:

ونجد مثل ذلك عند الشّاعر علي محجوب في قصيدته (يا الدنيا) التي يقول فيها:

نَظَمْ هَذَا الْقُولْ مَوْزُونْ بْمْعَانِي عَلِي مَحْجُوبْ فِي حِمَاكْ سَهَلُو تَسْهَالْ
تَغْفَرْلُو ذَنْبُو وَ قَوَالُو ..... لَعَلَ بِـرِضَـاكْ يَسْـلَـكْ مَـنْ سُـؤَالْ[1]

ونجد كذلك مثل هذا التوقيع عند الشّاعر أحمد بن عربية حيث يقول:

أَحْمَدْ بَنْ عَرْبِيَة نَاظَـمْ الأَوْزَانْ الصَـلاَةْ نِـعْـمَة بِـلَا قَوَامْ
يَالله أَغْفَرْ لِي وْمْحِي عَصْيَانِي وَسْتُرْنَا مِنَ الْهَوْلْ وَ الْزِحَامْ[2]

ولا يشذ علي معريش عن هذا التقليد، فنّجده يقول في نهاية قصيدته (هذا المرة راه حتفك في بغداد) البالغة ثلاثة و خمسين بيتا:

مَعْرِيشْ أعَلَى بَابْ سَهْرَانْ يْفَكَرْ وَيْأَرَخْ لِلْحَادِثَة نَاظَمْ قْصَاْدْ
الِلي مُومَنْ رَاهْ قَـلْـبُه يَـتْحَسَرْ وَالْخَايَنْ عَزِيـهْ مَـالُه فُـؤَادْ[3]

9-1-3- التوقيع بذكر الاسم واللقب والبلد:

ومثاله نجده عند الشّاعر أحمد عايدة الفطان، حيث يقول في آخر بيت من قصيدة (الوئام المدني) ما نصه:

أَحْمَدْ الفَطَانْ صَاحَبْ لَنْظَامْ سَاكَنْ حَمْرْ الْعِينْ فِي حَيْ مَدَاحْ[4]

ويقول هو نفسه في نهاية قصيدة أخرى وهي بعنوان (عيد الإستقلال الجزائر) في آخر بيت منها:

أَحْمَدْ الفَطَانْ شّاعَرْ أَقْوَالْ يَبْكِي عَلَى الْجَزَائِرْ رَاهِي فِي مَحْنَة[5]

---

(1)-علي محجوب: ق (يا الدنيا)، نظمها في البليدة بتاريخ 2002/05/04 م.
(2)- أحمد بن عربية: ق (فضل الجمعة).
(3)- علي معريش: ق (هذا المرة راه حتفك في بغداد)، نظمها في سنة 1990.
(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (الوئام المدني).
(5)-أحمد عايدة الفطان: ق (عيد الإستقلال الجزائر).

ويقول في قصيدة (ألقيت وحدة):

أَحْمَدْ عَايْدَة الْقَوَالْ حَمْرْ الْعِينْ سُكْنَنِي[1]

ويقول في قصيدة (الأولمبي شلف):

أَحْمَدْ الْفَطَانْ شَّاعِرْ مُحْتَرِفْ كْلَامْ اَصْحِيحْ كْلَامْ اْمْفَصَلْ[2]

وأحيانا لا يذكر إسمه و إنما ليشير إليه بضمير مستتر لكن بذكر إسم بلده، يقول في آخر بيت من قصيدة (أمنية لطلابنا):

هَذَا شُكْرِي وَ سَلَامِي لِيكُمْ نَاظَمْ الْقْصِيدَة ساَكَنْ أَحْمَرْ الْعَيْنْ[3]

وعند الشّاعر بوعلام بن سليمان، حين يقول في قصيدة غزلية ما نصه:

يَا سَايَلْـنِي كَـانْ تَـدِي ذُو لَخْبَاْرْ قُلَلْـهُمْ بُوعْـلَامْ زاَرْ الْوَلْـهَـانَا

بَنْ سْلِيمَانْ الِّلي كْتَبْ هَاذُو لَشْعَارْ عَلَمْـنِي نَهْـوَاهَا أُوهِيَ تَهْوَانَا

بُوعِيشَاوِي مِنْ الْبْـوَاعِيشْ الأَحْرَارْ الكَرَمْ وَالجُودْ نَاسْ أَهْلْ الْقَانَا

يْطِيحُوا عَالْصَايْدَة فِي وَسْـطْ النَارْ طَوْعِـيْنْ الْهَـارْبَة وَالْغصـبَانَا[4]

9-1-4- التوقيع في مطلع القصيدة بذكر الاسم واسم الوالد:

القاعدة الشائعة لدى الشّعراء الشّعبيين أن توقيعاتهم سواء بذكر اسم الشّاعر ولقبه مجرداً، أو مقرونا مع إسم الوالد وإسم البلد، أن يكون – التوقيع- في آخر القصيدة، وغالبا يكون في آخر بيت منها، إلا أننا وجدنا من يشذ على هذه القاعدة، ويوقع قصيدته

(1)-أحمد عايدة الفطان: ق(ألقيت وحدة)، نظمها بتاريخ 2004/01/11 م.

(2)- أحمد عايدة الفطان: ق(الأولمبي شلف)، نظمها بتاريخ 2002/07/20 م.

(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (أمنية لطلابنا)، نظمها بأحمر العين بولاية تيبازة.

(4)-بوعلام بن سليمان: ق (مسرارة ذاك الزين ألّلي نختار).

في مطلعها من أول بيت فيها، وهذا ما نلحظه في قصيدة الشّاعر أحمد بن رابح وهو من مدينة العفرون ولاية البليدة يقول:

هَاذَا الْكَلْمَة قَالْهَا أَحْمَدْ بَنْ رَابَح
يَرْحَمْ مَنْ رَبَاتُو غِيرْ كِمَا زَادْ
فِي عَشْوَة لَثْنِينْ أَنَا بْقِيتْ مْـحَيَرْ
عَبْدْ الْقَادَرْ يَبْكِي يْزِيدْ فَالتَنْهَادْ
كِي خْرَجْتْ لِلْسَاحَة فَاطِمَة نَوَاحَة
مَنْ قْبَل الْعشَا حَتَى شْهَابْ الْحَالْ
عَرْبِيَة تَبْـكِي وَ تْقُـولْ أَمَـاَ مَتَى
بِدْمُوعْ أدّرِبِي طَاحُوا مَـعَ التَمْـجَادْ[1]

9-1-5- التوقيع بالكناية:

في هذا النوع من التوقيع لا يذكر الشّاعر إسمه و لا لقبه، وإنما سياق النّص يدل على أنه توارى وكنى عن نفسه بذكر الضمير مرة بضمير الغائب هو، ومرة أخرى بذكر ضمير المتكلم.

ومن الشّعراء الذين كنوا بذكر ضمير الغائب، الشّاعر بوعلام بن سليمان حيث يقول في قصيدة (الأب الشهيد):

اللِّي نَظَمْ ذَا الْكْلَامْ قلْبُو فِي تَعْدَامْ علَى لِـهُـوَ هاَمْ وَحْشُـو فْـنَّـانِي
أنَا نَصْبَرْ لَلْحِـيـنْ رَبْ الْعَـالَمِينْ مَفْتَاحْ الْصَابِرِيـنْ وَاللِّي وَحْـدَانِي
تَمَـتْ يَا إِخـوَانْ قْصِـيدَة الحَـنَّانْ مَا بْقَى ذُرْوكْ بَيَانْ وْنْجِي لْوْطَانِي[2]

(1)- تقول الأستاذة فاطمة عامر التي سلمت لي هذه القصائد الخاصة بمنطقة العفرون، معلقة على هذه القصيدة ما نصه: "كلمة قالها عمّ والدتي أحمد بن رابح في رثاء جدته (حليمة) التي ربته بعد وفاة والدتي. عاش هذا الرجل في الفترة الاستعمارية، توفي قبل سنة 1926 م"

(2)- بوعلام بن سليمان: ق (الأب الشهيد).

أما رابح خدوسي، فيتوارى وراء ضمير المتكلم، فيقول:

هَذَا المَعْنَى كَتَبْتُه لِلْأَجْيَالْ تَعْيَا الدُنْيَا وَتــتَبَدَلْ لَحْوَالْ

يَعَرْفُوا أَحْرَارْ سَكْنُوا لَجْبَالْ[1] وَيَرْوُوا حْكَايَتْهُمْ لَلِّي جَايِينْ[2]

9-2- التأريخ بذكر تاريخ كتابة القصيدة:

التأريخ للقصائد هو " أن يذكر الشّاعر كتابته تلك القصيدة"[3]، فهي طريقة " تتمثل في ذكر تاريخ نظم القصائد، وهي كثيرة الإستعمال لدى شعراء الملحون خاصة"[4].

وهي طريقة غير مباشرة يلجأ إليها الشّعراء الشّعبيون من أجل توثيق قصائدهم حتى لا يسطو عليها غيرهم وينسبوها إلى أنفسهم.

هذا التأريخ الشّعري chronogramme كان صفة قادحة لكل من لم يستعمله قبل القرن العشرين[5] ومعنى هذا أن الشّعر الشّعبي آنذاك كان معظمه شفويا، فكان ينظمه الأمي والمتعلم على حد سواء. وخوفا من الإنتحال ابتكر الشّعراء طريقة ذكية لحفظ قصائدهم باعتبارها ملكية فكرية ودلالة على قدرة الإبداع.

إذا كانت هذه " الصفة قادحة لكل من لم يستعملها قبل القرن العشرين"، فإنها اليوم على العكس من ذلك، يمكن للشعراء الإستغناء عنها أو تجاوزها لأن – اليوم – عصر توثيق بكل الوسائل التقنية المتاحة، فضلا عن تسجيل الشّعراء الشّعبيين نتاجهم الشّعري لدى ديوان حقوق المؤلف وإذا رجعنا إلى الشّعر الشّعبي الجزائري المعاصر، وخاصة إلى شعر عبد الرحمن قاسم، فإننا نجد هذا الشّاعر يسجل تاريخ نظم قصائده كلها إضافة إلى توقيعه بخط يده، وهذا الذي ذكره التلي بن الشيخ حيث يقول في معرض حديثه عن الشّاعر " وهو من أكثر الشّعراء إنتاجا، وله أكثر من ثمانين قصيدة نظمها كلها بعد عام

(1)- يقصد الشاعر سكان بني ميسرة، أهل منطقته الذي كتب من أجلهم كتابه.

(2)- رابح خدوسي: بني ميسرة، ص 309.

(3)- عاشور سرقمة: الشعر الشعبي الديني، ص 68.

(4)- شعيب مقنونيف: مباحث في الشعر الملحون الجزائري، مقاربة منهجية، ص 123.

(5)- محمد عبد الغني حسن: جوانب مضيئة في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 144.

1962 م. كما أنه يحتفظ بكل ما ينظم مكتوبا، ويحرص على كتابة إمضائه في نهاية كل قصيدة"[1] فعلا، وهذا الذي لاحظته في كل قصــائده التي تتجاوز الثلاثة مئة قصيدة، كلها موقعة بخط يده كما أنه يحرص فعلا على كتابة اسمه ولقبه وتاريخ نظم القصيدة وإمضائه[2].

أما شعراء متيجة، فمن خلال تتبعي لقصائدهم، لم أعثر إلا على شّاعر واحد سجل تاريخ كتابته لقصيدته، ذاكرا اليوم والشهر دون ذكر السنة، سنة النظم، وهو الشّاعر علي محجوب، حيث يقول في قصيدة الأم التي مرت بنا ما نصه:

يَا خالَق لَـكْوَانْ مَـنَــكْ نَـتْـعَـلَمْ حَنَنْ ذَا القْلُوبْ مِن الحِـقْدْ شَفِينَا
تَمَتْ هَاذْ لَبْيَـاتْ وَ الشَّــاعَر انَظَمْ فِي اثْنَاشْ مَنْ أفْرِيــلْ رَبِ اهَنِينَا
عَلي مَحْجُوب يَرْجُوكْ يَا رَبِ تَرْحَمْ يَدْعُوكْ بِأَدْيَانْ تَكْشَفْ ذَا الْغْبِينَة
كُل غَـرِيبْ اْعوُدْ وَ النَّـاسْ تَتْرَاحَمْ وَ أْنْوَلُو كِي زْمَــانْ الْهْــنَاَ يَكْفِينَا[3]

هذا، ودون أن ينسى الشّاعر توقيعه لقصيدته بذكر اسمه ولقبه ومكان النظم وتاريخ النظم.

(1)- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة، ص 442.

(2)- أنظر: عطية رغيسة: عبد الرحمن قاسم، حياته و شعره، الملحق الشعري، ص ص 373-421.

(3)- علي محجوب: ق (الأم)، نظمها في البليدة بتاريخ 2004/04/12 م.

الفصل الثّاني:

الصورة الشّعرية

1- مفهوم الصورة الشّعرية:

1-1- مفهوم الصورة لغة:

جاء في لسان العرب لإبن منظور في مادة (صور) قوله: " الصورة في الشكل، والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل"[1]

والصورة عند صاحب المعجم الأدبي هي: شبيه أو مماثل تنعكس فيه ملامح الأصل أوإبراز مافي هذه الملامح "[2]

أما التصور فهو: " استحضار ذهني أو خيالي ناتج عن انفعال حسي خارجي أوداخلي، مختلف في ملامحه وخصائصه باختلاف صاحبه والحالة النفسية المسيطرة عليه، ومتنوع حسب رهافة الحس أو عمق الثقافة أو حدة الخيال التي تميز بها صاحبه"[3]

بينما التصوير هو إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فنّي أو " نقل الصور والمشاهد بلغة شّاعرية تبرز دقائق الأمور وفق أنماط إبداعية يمتزج فيها الواقعي بالمتخيل، وكثير ما يرتبط التصوير في الشّعر بالتشبيه والكناية والمجاز"[4] ويذهب مصطفى ناصف إلى أن التصوير في الأدب يكون " نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات، والشّاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية، وفي الإدراك الإستعاري خاصة تتبلور العاطفة الأخلاقية وتتحدد تحددا تابعا لطبيعته"[5] فالتصور إذن، هو عملية عقلية أما التصوير فهو عمل شكلي، وبالتالي فالتصور هو العلاقة بين الصورة والتصوير، وأداته الفكر فقط، أي على مستوى الفكر النظري، وأما التصوير فأداته الفكر

(1)-ابن منظور: لسان العرب، ص 2523.

(2)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 159.

(3)- المرجع نفسه، ص 69.

(4)- ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، ص 101.

(5)- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت، ص 08.

واللّغة أي على المستوى العملي التشكيلي، ومن ثمة فالعمل الأدبي له وجهان: هما الشكل والمضمون " وذلك إذا فهمنا معنى الشكل بمدلوله الواسع من حيث أنه يشمل القالب الفنّي العام أي هندسة بناء العمل الأدبي من جهة – وأسلوب التعبير اللّغوي من جهة أخرى"[1]

1-2- مفهوم الصورة اصطلاحا:

يخلو الأدب العربي القديم، من الوجهة النقدية، من مصطلح الصورة الشّعرية بالمفهوم المتداول في النقد الحديث، وهذا لا يعني أنه خال تماما من عنصر التصوير، لأن النقد الأدبي القديم كان يحصر التصوير في مجال البلاغة وأقسامها المعروفة وخاصة علم البيان وفروعه من تشبيه، واستعارة وكناية ومجاز،[2] وإنما عرف العرب المحدثون مفهوم الصورة الشّعرية بعد احتكاكهم بالتراث الأدبي الأجنبي وخاصة النقد الأوروبي الحديث[3]، فشاع هذا المفهوم في نقدنا الأدبي الحديث كغيره من المفاهيم النقدية، وأصبح متداولا يفهم منه العرب ما يعنيه الأوروبيون.

يقول ماهر حسن فهمي " إن مفهوم الصورة هو تجسيم لأمر معنوي أو مشهد خيالي يتخذ اللّفظ أداة له".[4]

ويعرفها وليم فان بأنها:" كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي إنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها

---

(1)- محمد مندور: معارك أدبية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، د.ت، ص 62.

(2)- أنظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، د.ت، فصل علم البيان، ص ص18-138.

(3)- للتوسع أنظر: * محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1986 م.

* مصطفى السيوفي ومنى غطاس: النقد الأدبي الحديث، الدار القومية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط 1، 2011 م.

(4)- ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية، دار قطري بن الفجاءة للنشر، الدوحة، قطر، د.ت، ص 144.

كلاماً منسجما"[1]

وتعرفها روز غريب فتقول: " الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائها أو مظاهرها المحسوسة، هي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة في الظاهر لكنها في التعبير الشّعري توحي بأكثر من المظاهر، وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية، فهي ذات جمال تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو العاطفي".[2]

فالصورة الشّعرية إذن هي عنصر مهم في العمل الأدبي الإبداعي، سواء كان العمل أدباً رسمياً أو شعبياً، والصورة لا تتضح إلا من خلال قراءة النّص الشّعري مرة بعد مرة: "وذلك لاستشفاف أغواره وتمثل حال قائله، وهو غالبا ما يكون مليئا بالرؤى والصور الحيوية والتدفق"[3] فهي لذلك تعد " إحدى الدعائم الأساسية التي يعرف بها الشّعر بعد الإيقاع، ولأهميتها في العمل الشّعري جعلها النقاد والدارسون محظ عنايتهم، سواء في ذلك القدماء أوالمحدثون".[4]

1-3- مفهوم الصورة عند النقاد القدامى:

اهتم النقاد القدامى بعنصر التصوير في العمل الأدبي، ولذلك ركزوا اهتمامهم على دراسة عنصر الصورة فيه، وإن لم يسموا المصطلح إلا أنهم تعاملوا معه من حيث إدراكهم له "لأن الصورة وهي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالإتجاه إلى دراستها يعني الإتجاه إلى روح الشّعر"[5] كما أدركوا كذلك أن عنصر التصوير مهم لا يمكن للمبدع الإستغناء عنه أثناء ممارسته للعملية الإبداعية. هذا الإهتمام شكل

(1)- نقلاً عن العربي حسن درويش، النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، مقاييسه واتجاهاته وقضاياه، مكتبة النهضة المصرية، 1988 م، ص 315.

(2)- المرجع نفسه، ص 318.

(3)- منير البصكري: الشّعر الملحون في أسفي، ص 229.

(4)- حواس بري: شعر مفدي زكريا، دراسة و تقويم، ص 300.

(5)- إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت، ص 238.

موضع اهتمام بين كثير من النقاد، وإن كانوا لا ينتمون إلى عصور مختلفة، وثقافات وبيئات متباينة لأنه ركن أصيل في العمل الأدبي.

ولكي تكون الصورة حية في العمل الأدبي، ويكون لها تأثير في المتلقي، لابد لها من خيال يخرجها من التقريرية والمباشرة إلى الرمز والإيحاء، فالخيال هو الذي يلحق بالقاريء في الآفاق الرحبة، ويخلق له عوالم جديدة لا مرئية، فينقل القاريء من العالم المادي المحسوس الساكن إلى عالم أرحب وأوسع لأن " الخيال ملكة من ملكات العقل، بها تمثل أشياء غائبة كأنها ماثلة حقاً لشعورنا ومشّاعرنا".[1]

والخيال الذي اعتبره كل من سقراط وتلميذه أفلاطون ضربا من الجنون لأنهما اعتقدا أن الشّعراء مسكونون بالأرواح، وهذه الأرواح من الممكن أن تكون خيره كما يمكن أن تكون أرواح شريرة[2]، من أجل ذلك أخرج أفلاطون الشّعراء من جمهوريته الفاضلة.

هذا الإعتقاد بأن الشّاعر له علاقة بالأرواح والجن نجد له أثرا في الشّعر العربي القديم، فقد نسب العرب الجاهليون إلى الشعراء المجيدين أن أرواحهم مسكونة بالجن، كما نسبوهم إلى (واد عبقر) الذي تسكنه الجن على حسب اعتقادهم وزعمهم، وكان وراء كل شّاعر في نظرهم جن أو شيطان يسكنه فيسنده ويلهيه، وهكذا فسروا ظاهرة الإلهام أو الإبداع في الشّعر حسب ثقافتهم الشّعبيّة البسيطة "وواضح أن القرآن الكريم يحكي على ألسنتهم ما كانوا يؤمنون به من العلاقة بين الشّعر والكهانة والسحر، وكانوا يزعمون أن الشياطين تنزل على الشّعراء كما تنزل على الكهان، وزعموا أن الأعشى كان له شيطان ينفث في وعيه الشّعر يسمى مسحلًا وأن شّاعراً كان يهاجيه يسمى عمرو بن قطن، كانت له تابعة من الجن اسمها جُهُنَّام. وظل بعض الشّعراء (حتى) في صدر الإسلام يزعم أن له تابعًا من الجن، ويؤكد الأسطورة أبو النجم؛ فيزعم أن لكل شّاعر شيطانًا إما أنثى وإما ذكرًا، يقول:

"إني و كُلّ شَّاعِرْ مِن البَشَرْ شَيْطَانُهُ أُنْثَى وَشَيْطَانِي ذَكَرْ "[3]

---

(1)- محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط 4، 1982 م، ص31.

(2)- أنظر: إحسان عباس: فن الشعر، ص 142.

(3)- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط 8، د.ت، ص ص 196-197.

وكان هذا التصور ناتج من عدم إدراكهم لِكُنْهِ الصورة الشّعرية التي " تستعمل عادة للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا، مرادفة للإستعمال الإستعاري للكلمات"[1] لأن الإستعمال الإستعاري للكلمات يعد أول الوسائل الأساسية لبناء الصورة، فـ "الشّعر من غير مجاز (والإستعمال الإستعاري للكلمات) يصبح كتلة جامدة، وذلك لأن الصور المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشّعر بالحياة"[2] واللّغة العربيّة لغة هذا الشّعر هي لغة المجاز، فـ " المجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشّعري".[3]

أخذ العرب القدامى مفهوم الصورة من الفلسفة اليونانية وخاصة من فلسفة أرسطو بعدما ترجموا كتابه " فن الشّعر" فتأثروا به وطبقوه على ثنائية (اللّفظ والمعنى) وفصلوا بينهما انطلاقا من تفسير القرآن الكريم وهل هو معجز بلفظه أم هو معجز بمعناه، وانتهوا من ذلك إلى الشّعر. وتصادفنّا في تاريخ النقد العربي القديم قضية جوهرية هي قضية اللّفظ والمعنى، وقد خاض فيها كل من، أبو بكر الصولي، وأبو القاسم الآمدي وابن الأثير، والجاحظ وابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني، وقضية اللّفظ والمعنى تقودنا إلى عنصر التصوير، لأن " أهم الوسائل التي تحقق لغة الشّعر هي الصورة التي تعني الإستعمال الفنّي للّغة المجازية أوالإشعارية في الشّعر وأحد عناصر بناء القصيدة".[4]

وفي التراث النقدي، نجد الجاحظ أول النقاد العرب الذين ردّوا على الذين كانوا ينتصرون للمعاني على الأسلوب، وبحسه الأدبي ووعيه النقدي، أدرك قضية الشّاعرية وأنها مرتبطة بالتصوير حينما قال: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يوفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في

---

(1)- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 03.

(2)- إليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، لبنان، 1961 م، ص 59.

(3)- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، مطبعة الاستقلال الكبرى، د.ت، ص 40.

(4)- سعيد عبد الرضا التميمي: عرس الشناشيل، (دراسة فنية في شعر علي الحلي)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000 م، ص 87.

إقامة الوزن، وتحيز اللّفظ، وسهولة الخروج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشّعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير".[1]

فهو يعني الجانب الشكلي من الشّعر، أي مقومات الشّعر وأهمها عنصر التصوير، وبالتالي أدرك مبكراً أهمية عنصر التصوير في بناء الصورة الشّعرية: "وبهذه الملكة التصويرية يستطيع نقل المشاهد اليومية إلى عالم الشّعر، هذا العالم الذي يعتمد على الخيال"[2] ويرى حكمة علي الأوسي أن الجاحظ "حينما قرن الشّعر بالصناعة والنسيج والتصوير إنما أراد أن يشير إلى أن أساس التفاضل بين صناعة وصناعة، ونسج ونسج، وتصوير وتصوير لا يرجع إلى ما يعبر عنه، من معنى ومغزى بقدر ما يرجع إلى جودتها الظاهرة وجمالها المحسوس المُشَاهَد، فالشأن في استحسانها إنما هو في شكلها ومظهرها، لا في مضمونها ودلالتها".[3]

أما إبن قتيبة، فالشّعر عنده لا يخرج على الأقسام الأربعة التي حددها وهي:

1- ضرب حَسُن لفظه وجاد معناه.
2- ضرب منه حَسُنَ لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.
3- ضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه.
4- ضرب تأخر معناه وتأخر لفظه".[4]

إن إبن قتيبة أدرك الصورة الشّعرية وإن لم يسمها، وربط قيمتها وجودتها بشرف مضمونها تارة وشرف لغتها تارة أخرى، وهو إن كان تقسيمها شكليا صوريا إلا أنه أفاد نظرية الشّعر عند العرب.

---

(1)- الجاحظ: الحيوان، ص ص 131-132.

(2)- سعيد عبد الرضا التميمي: عرس الشناشيل، ص 88.

(3)- حكمة علي الأوسي: مفاهيم في الأدب والنقد، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط 2، 1984م، ص 111.

(4)- أنظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، تح وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، د.ت، ص ص64-96.

ويرى قدامه بن جعفر أن الشّعر صناعة[1]، وهو بهذا الوصف ينقسم بطبيعة الحال إلى مادة وصورة، مادته هي المعاني وصورته هي الصياغة اللّفظية يقول " إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة المصنوعة، والشّعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للتجارة، والفضة للصياغة"[2] وهذه كلها تحتاج إلى دربة ومهارة.

وأما القاضي عبد العزيز الجرجاني فالصورة عنده إنما هي كلام، "والكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحُسْن، وتستوفي أوصاف الكلمات، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التَمَام بكل طريق".[3] فهو قد ربط الصورة بحالة شعورية تتعلق بالنفس، وهذا في معرض دفاعه عن المتنبي.

وأبو هلال العسكري يرى أن التصوير يكون بجودة اللّفظ وصفائه وحسنه وبهائه، وكثرة طلاوته وصحة السبك والتركيب والنظم والتأليف،[4] واهتمامه بالصياغة، الشّعرية لا ينسيه اهتمامه بالمعنى كذلك فليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا، وعنده أن الألفاظ أجساد والمعاني أرواح.[5]

وفي هذا الصدد يرى محمد مندور أن أبا هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) اهتم كثيرا بالتعريفات والتقسيمات وأنه أهمل الأصول والنّصوص الإبداعية، فكانت جهوده رغم أهميتها منصبة على تقنين وتعقيد، بعيدا عن جوهر البلاغة وروحها، أثر سلبا في النتاج الأدبي الذي لم يجد من يقومه تقويماً عملياً موضوعياً، يقول محمد مندور:

---

(1)- أنظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 64.

(2)- المرجع نفسه، ص 65.

(3)- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط 1966 م، ص 412.

(4)- أنظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، (الكتابة والشعر) تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط 1، 1952 م، ص58.

(5)- المرجع نفسه، ص 58.

"فإن أبا هلال قد عاد إلى قدامة ليأخذ عنه قواعد في كل غرض من أغراض الشّعر، يحاول أن يغلّ بها الشّعراء ويحصر ميادين قولهم".[1]

وفي هذا الجو الذي اختلط فيه النقد بالبلاغة[2] ظهر عبد القاهر الجرجاني فوضع القواعد الأساسية للنقد العربي استنادا إلى فهمه لطبيعة الصورة التي عبر عنها بمفهوم النظم أو الصياغة أو الأسلوب، فنّظرية النظم عنده لا تعني رصف الألفاظ بعضها بجانب بعض بقدر ما تعني توخي معاني النحو التي تخلق التفاعل داخل السياق النصّي فهو: " لا يرى مزية للمعاني في البلاغة ولا يرى للألفاظ كذلك مزية من حيث هي ألفاظ لأن الأمر عنده يرجع إلى النظم والأسلوب والصياغة".[3] فالصورة إذن حسب نظرية النظم مرتبطة ارتباطا وثيقا بالصياغة أو طريقة التعبير، بعدما كانت جزئية لا كلية فهي لا تتعدى عند من سبقوه من كونها استعارة أو تشبيها أو كناية وغيرها من مباحث علوم البلاغة.

في ظل هذا الموروث النقدي، بادر عبد القاهر إلى تصحيح المفاهيم النقدية الخاطئة ووضع الأصول الصحيحة لتغيير ما كان متداولاً عند معاصريه وسابقيه، فعبد القاهر فهم الصورة أكثر من أي ناقد آخر معتمداً في ذلك على ذوقه الفنّي وعلى فكره الواعي في عقد الصلة بين الشّعر والفنّون الأخرى بوصفها فنّونا جميلة.

هذه آراء النقاد العرب القدامى المشارقة في مفهوم الصورة، أما آراء النقاد العرب القدامى المغاربة، فيمكن أن نجمل نظراتهم للصورة فيما يلي، وهل هي نفسها نظرات المشارقة أم هناك تباين في هذه النظرات.

(1) اهتم ابن رشيق بقضية اللّفظ والمعنى كباقي نقاد عصره، باعتبارها هي المدخل الطبيعي لفهم الصورة، ويرى أن "اللّفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح

---

(1)- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط 1969 م، ص223.

(2)- أنظر: شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، مصر، ط12، د.ت.

(3)- ضياء الصديقي وعباس محجوب: فصول في النقد الأدبي وتاريخه، دراسة وتطبيق، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، القاهرة، ط 1، 1989 م، ص 144.

بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته"[1] فالعلاقة بين اللّفظ والمعنى بهذا المنظور هي علاقة قوة وضعف أي ترابط عضوي من خلالها تتشكل الصورة الشّعرية التي هي مدار الإبداع في الشّعر.

(2) أما ابن خلدون فيرى أن التصوير في الشّعر يقوم على عناصر أساسية هي التي تمنح للشعر طاقته التعبيرية والتأثيرية، ينص عليها في معرض تعريفه للشعر يقول: " الشّعر هو الكلام البليغ المبني على الإستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والرويّ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به".[2]

(3) حازم القرطاجي يرى أن مكمن التصوير في الشّعر يعود إلى طبيعة لغته القائمة على التجسيد بدل التجريد ذلك أن " محصول الأقاويل الشّعرية، تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه".[3]

1-4- مفهوم الصورة الشّعرية عند النقاد الغربيين:

احتفل النقد الأجنبي بالصورة باعتبارها " إحدى الدعائم الأساسية التي يُعرف بها الشّعر بعد الإيقاع، ولأهميتها في العمل الشّعري جعلها النقاد والدارسون محط عنايتهم، سواء في ذلك القدماء أو المحدثون".[4]

هذا الإستخدام النقدي لمصطلح (صورة) جاء مع الثقافة الغربية، فما الذي نفهمه من كلمة (صورة) من منظور الثقافة الأجنبية.[5]

---

(1)- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، مطبعة السعادة بمصر، ط 1، 1907م، ص 80.

(2)- ابن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، ص 789.

(3)- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، د.ت، ص 120.

(4)- حواس بري: شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ص 300.

(5)- أنظر: المرجع نفسه، ص 300.

يعرف الشّاعر الفرنسي "بول ريفردي" الصورة فيقول: " إن الصورة إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة... ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل".(1)

فالصورة عند هذا الشّاعر وغيره من أصحاب المذهب الرومنسي إبداع ذهني تعتمد أساسا على الخيال والعقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها.

وكان لنظرية كولريدج COLERIDGE في الخيال أثر كبير في بناء الصورة الشّعرية لأن الخيال عنده يقوم بالدور الأساسي في بنائها عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة.(2)

وترتبط الصورة بالخيال ارتباطا وثيقا، فبواسطة الخيال تنفذ الصور إلى مخيلة المتلقى فتنطبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة، ناقلة احساس الشّاعر تجاه الأشياء وانفعاله بها، وتفاعله معها، لأن " الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة، فهو يحاكيها في عمله، ولكنه ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرق في الطبيعة".(3) أما المذاهب الأدبية الحديثة، فإن لكل مذهب مفهوم خاص به للصورة الشّعرية، وهذه المذاهب هي:

1-4-1- البرناسية LE PARNASSISME: لا يعترف أصحاب هذا المذهب إلا بالصورة المرئية المجسمة بعيدا عن نطاق الذات الفردية، إنها " تقوم على العناية بالجمال الشكلي والإيقاع الموسيقي وعلى مناهضة الذاتية المفرطة في الفردية".(4)

---

(1)- عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 4، 1981 م، ص ص 70-71.

(2)-أنظر: مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1974 م، ص 237.

(3)- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 413.

(4)- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1999 م، ص 101.

1-4-2- الرمزية: LE SYMBOLISME: لا تقف الرمزية عند حدود الصورة كالبرناسية، ولكنها تطلب أن يتجاوزها الفنّان إلى أثرها في أعماق النفس أو اللاشعور وبالتالي ابتدعوا وسائلهم الخاصة في التعبير كتصوير المسموعات بالمبصرات، والمبصرات بالمشمومات وهو ما يسمى بتواصل الحواس فـ " ليست نظرات الشّاعر إلى العالم الخارجي إلا وسائل يعبّر بها عمّا في داخله من حالات نفسية دقيقة، يستشعرها، بفضل الحقيقة التي توحي بها الأشياء "[1] فعندما يتحدث الشّاعر الرمزي عن عناصر الطبيعة، كالليل والنهار والغيوم والأمطار، والفصول الأربعة، والأنهر والجبال، وألوان الطبيعة المتداخلة من زرقة وصفرة وضباب وشحوب واحمرار...كل ذلك لا يوصف لذاته، ولا يعطي من أوصافه الموضوعية إلا اللمح والإنعكاسات والأصداء، لما يعتمل في ذوات الأدباء والفنّانين الرمزيين[2]. إذن فهذه الرموز ماهي إلا رموزاً SYMBOLES ولذلك يرون أن "الرمز يوحي بالحالة ولا يصرح بها، ويثير الصورة ثم يتركها تكتمل من تلقاء ذاتها كما تتسع الدوائر في الماء".[3]

1-4-3- السُّرياليّة: LE SURREALISME: اهتمت بالصورة على أساس أنها جوهر الشّعر ولبّه،[4] وجعلت منها فيضا يتلقاه الشّاعر نابعا من وجدانه، وبذلك تبدو الصورة خيالية حالمة[5]، جميلة "وبجمال الصورة يتيسر للمرء أن يملأ فراغا في وجوده لا سبيل إلى الإستعاضة عنه إلا بالشّعر، وما أشبهه بالقصيدة، يقوي شعور المرء بالحاجة إليها كلما ساءت أحوال وجوده".[6]

---

(1)- ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، ج 2، الرمزية، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1982 م، ص 56.

(2)- أنظر: المرجع نفسه، ص 24.

(3)-عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 114.

(4)- أنظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 423.

(5)- أنظر: الأخضر عيكوس: الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، ع 1، 1994 م، ص 77.

(6)- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ص 423-424.

1-4-4- الوجودية: EXISTENTIALISME: الصورة عند أصحاب هذا المذهب هي عمل تركيبي، يقوم الخيال ببنائها[1]، كما أنها تمثل الوعي مباشرة وأن الصورة التي أتصورها بالخيال لا تتعلم، بل تبدو كما هي منذ ظهورها ويقتصر المرء في تصوره إياها على الصفات التي تهمه منها.[2]

إنطلاقا من مفهوم الصورة عند هذه المذاهب الأدبية، نخلص إلى النظرة التكاملية لمفهوم الصورة الشّعرية، كما يحددها علي البطل من أنها " تشكيل لغوي يكونها خيال الفنّان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصورة النفسية والعقلية".[3]

1-4-5- نظرية الفنّ للفنّ: إعتبر أصحاب هذه النظرية، تبعا لعنايتهم بالشكل دون المضمون أن: "الصورة وحدها تكسب العمل (الفنّي)جمالا، والقصيدة تؤثر، لا بالفكر الذي توحي به، ولا بالموضوع الذي تعالجه، ولكن بكمال تنسيقها، وبانسجام إيقاعها، وبقوة التعبير وغناه، ويجب في العمل الفنّي أن يمتع الأحاسيس وحدها، وليس له أن يهتم بإمتاع الروح".[4]

1-5- مفهوم الصورة عند النقاد العرب المحدثين.

توسع مفهوم الصورة في النقد العربي الحديث حتى أصبح لا يشمل فقط " كل الأدوات التعبيرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير "[5] وهي كذلك "الشكل الفنّي الذي تتخذه الألفاظ والعبارات

---

(1)-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 435.

(2)- المرجع نفسه، ص 435.

(3)- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1983 م، ص 30.

(4)-عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 3، 1974 م، ص 390.

(5)- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990م، ص 10.

بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشّعرية الكاملة (الكامنة) في القصيدة، مستخدما طاقات اللّغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّي"[1]، كما أن "الألفاظ والعبارات هما مادة الشّاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفنّي أو يرسم بها صوره الشّعرية".[2]

والصورة عند نعيم اليافي هي: "واسطة الشّعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة، تنتظم من داخلها وحدات، متعددة هي لبنات بنائها العام، وكلّ لبنة من هذه اللّبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفنّي نفسه".[3]

تأثر نقاد العرب في العصر الحديث، بتيارات ومدارس ومذاهب النقد الحديث الذي ظهر في أروبا، وتبنوا ما شاع عندهم من مفاهيم وآراء، حاولوا تطبيقها على نتاج الأدب العربي وخاصة في مجال الشّعر، ونادوا – تبعا– للمفاهيم الغربية أن الشّاعر لم يعد يصون الواقع الخارجي كما هو وإنما عليه أن ينقل لقارئه ما يحسه نحو واقعه، بمعنى عليه أن يعبر بالصورة فهي قادرة على نقل الأثر النفسي الذي يعيشه المبدع، ليشرك فيه قارئه أو سامعه.

"وإذا نظرنا إلى الفنّون الأدبية العربيّة في العصر الحديث، فسنجد أن الشّعر الغنّائي قد نال تطورا ملحوظا باعتباره أقدم جنس عربي"[4] ومن ثم اهتم به النقاد، وانقسموا إلى تيارات مختلفة، "وكان أبرزها تيار التقليد أو المحافظة ثم تيار الجديد أو التحديث"[5] وانعكس ذلك على مفهوم الصورة الشّعرية، وفيما يلي آراء بعض النقاد المحدثين في الصورة.

---

(1)– عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، ط 1988 م، ص 391.

(2)– المرجع نفسه، ص 391.

(3)– نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1982 م، ص ص 39–40.

(4)– مصطفى السيوفي ومنى غيطاس: النقد الأدبي الحديث، ص 69.

(5)– المرجع نفسه، ص 70.

1-5-1- مدرسة الديوان ورأيها في الصورة:

يرى أصحاب هذه المدرسة أن الخيال هو المسؤول عن انتاج الصورة الشّعرية الصادقة، وهي السبيل إلى وصف أعماق النفس الإنسانية وحقائق الكون، وهذه الصور لا تقوم على الشبه الظاهري الحسي، ولكنها تثير شعورا نفسيا يتجاوز تلك المظاهر[1]، هؤلاء الجماعة اعتبرو الصورة ركنا أساسيا في التجديد والإبداع في الشّعر، كما أعطو للخيال كما رأينا آنفاً الأولوية في انتاج الصور، دون إهمال العاطفة وهذا أحد أقطابها وهو عبد الرحمن شكري يعبر عن إتجاه هذه الجماعة فيقول:

ألا يا طائر الفردو س إن الشّعر وجدان.[2]

ويقول العقاد: "إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنّيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أوخواطر متجانسة كما يكمل التماثل بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه.... فالقصيدة الشّعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته".[3]

أ- **جماعة أبولو**: ترى هذه الجماعة أن الشّعر يجب أن يمثل " خلجات النفس وتأملات الفكر، في لفظ رشيق وأسلوب متحرر وخيال مبتكر، وتخلصت من التعبير الصاخب، وآثرت اللّغة الهامسة، ليساوق اللّفظ المعنى"[4] فالصورة عندها نتيجة الخيال المبتكر، وهي تشترك في هذا مع جماعة الديوان، وكل مجددي الشّعر.

ب- **رأي صاحب (الغربال)**: إذا كان كتاب (الديوان) مَثَّلَ بدء التجديد في الشّعر العربي، فإن كتاب (الغربال) 1922 م لميخائل نعيمة يتجاوب معه في إعلاء صوت التجديد[5]،

---

(1)- أنظر: مصطفى السيوفي ومنى غيطاس: النقد الأدبي الحديث، ص 73.

(2)-عبد الرحمن شكري: ديوانه جمعه وحققه نقولا يوسف، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص 300.

(3)-عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني: الديوان (في الأدب و النقد)، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، مصر، ط 4، 1997 م، ص 130.

(4)-أنظر: مصطفى السيوفي ومنى غيطاس: النقد الأدبي الحديث، ص 76.

(5)- أنظر: المرجع نفسه، ص77.

فيدعو نعيمة الشّاعر إلى الإهتمام بأدب الحياة وتصوير خوالج النفس وانفعالاتها تصويرا صادقا، يقول: "الأدب الذي هو أدب، ليس إلا رسولا بين نفس الكاتب ونفس سواه، والأديب الذي يستحق أن يدعى أديبا هو من يزود رسوله من قلبه ولبِّه"[1]. بعيدا عن التكلف والإفتعال.

ويرى أحمد الشايب أن الصورة هي التي بواسطتها ينقل الأديب والشّاعر فكرته وعاطفته معا إلى قرائه وسامعيه، ومن جهة أخرى هي الوسيلة التي يلجأ إليها ليوقظ بها النفوس ويهيّج العواطف، ما دام غايته هي نقل ما يحس وما يشعر به إلى متلقيه، إذن فهو يلجأ إلى وسائل أخرى غير مباشرة ليوقظ بها النفوس ويهيج العواطف، وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه وسامعيه تُدعى الصورة الأدبية [2].

أما محمد مندور فالصورة عنده هي التي: " ينتزعها الشّاعر من معطيات حواسه المباشرة، فتكسو الفكرة بأغشية الشّعر، وتنشر أمامنا مناظر يدركها الخيال، بل تهز لها النفس"[3] فالحواس عنده هي المسؤولة في نقل الصورة بالإضافة إلى دور الخيال في تشكيلها.

بينما يرى محمد غنيمي هلال أن الصورة مصدر الخيال وهو وحده مجال الجمال[4]، كما أن وظيفتها تتمثل في التمثيل الحسي للتجربة الشّعرية الكلية ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية[5]، ووسيلتها اللّغة والأسلوب طبعا إلا أن أشد ما يضعفها فنّيا هو أن يقف بها الشّاعر عند حدود الحس، دون ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف.[6]

---

(1)- ميخائيل نعيمة: الغربال، بناية نوفل، بيروت، لبنان، ط 15، 1991 م، ص 27.

(2)- أحمد شايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 10، 1994 م، ص 242.

(3)- محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ت، ص 81.

(4)- أنظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 441.

(5)- أنظر: المرجع نفسه، ص 444.

(6)- أنظر: المرجع نفسه، ص 445.

ويمثل عز الدين اسماعيل الإتجاه النفسي في تفسير الأدب في نقدنا الحديث، ومن ثمة فالصورة عنده تتعلق بالجانب الوجداني وهي التي تمثل التجربة الشعورية للشّاعر وتنقل موقفه النفسي، كما أنها كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر، وأن المهم هو هذا الكشف لا مزيد من معرفة المعروف.[1]

كما أنها (الصورة) تخلق التوافق النفسي بين الشّاعر وما يحيط به من العالم الخارجي، لتؤدي في النهاية إلى إحداث التوازن النفسي كما ذكرنا آنفا. وهي عند جابر عصفور وسيلة للإقناع، كما أنها تحرص على إثارة الإنفعالات في النفوس إلى جانب الإستمالة والتأثير في المتلقي، فهي عنده "إحدى الوسائل التي يقنع بها الشّاعر جماهيره التي تستمع إليه ويدفعها إلى فعل أو انفعال"[2] كما تكون " إحدى الوسائل التي يظهر بها الشّاعر براعته الحرفية، فيبهر بطرافه صورة المستمعين، ويستحوذ على إعجابهم بدقة وصفه وبراعته في محاكاة الأشياء"[3]، وهي عنده في نهاية الأمر " وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أوكيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشّاعر، ويوجه مسار قصيدته، إما إلى جانب النفع المباشر أو جانب المتعة الشكلية".[4]

2- مصادر الصورة:

للصورة مصادر متعددة يمكن لنا أن نجملها في مايلي:

2-1- الطبيعة: (الطبيعة الخارجية)

استولت الطبيعة الساحرة على الشّعراء فملكت عليهم حواسهم وأسرت ألبابهم، وهذا منذ شعراء الجاهلية إلى اليوم فيستوي فيهم شعراء الفصحى وشعراء الملحون، وذلك بما تشعه –هذه الطبيعة – من حولها من جمال وسحر، فتفنّنوا في وصفها واستلهموا منها

(1)- أنظر: عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 96.

(2)- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992 م، ص 331.

(3)-المرجع نفسه، ص ص 331-332.

(4)- المرجع نفسه: ص 332.

مادتهم الشّعرية وشخصوها في أنماط مختلفة " فقد كانت الطبيعة من أهم ما جذب أنظار الشّعراء الوصفيين، حتى لنجد شعر الطبيعة احتل مكانا واضحاً في الشّعر"[1] العربي، فقد وصف الشّعراء الرياض وأنوارها والحدائق وأزهارها. لكن في الشّعر الشّعبي المتيجي نجد الشّعراء لم يهتموا كثيرا بوصف ما يحيط بهم من طبيعة جميلة خلابة، بقدر ما ركزوا على مواضيع أخرى اجتماعيّة ووطنية ومما سبق ذكره في الباب الأول من هذا البحث.

ومع ذلك نجد في أشعارهم شذرات من النّصوص التي يهتم فيها الشّعراء بوصف الطبيعة المتيجية.

يقول الشّاعر أحمد باجي في معرض حديثه عن قيمة الأصل، وهي قصيدة ذات منحى أخلاقي، يدلّل عليه بوصفه مظهراً من مظاهر الطبيعة، ما نصّه:

الزَرْعْ فِي الرَبِيــعْ يَسْـبَلْ[2] إِذَا جَاتْ[3]السْخَانَة[4]يَيْبَس وَيْزُولْ
إِذَا فِـيـهْ حَبْ يْـطُـولْ وَ إِذَا كَـانْ فَـارَغْ يَبْـقَى مَـهْمُولْ[5]
إِذَا جَا[6] الْشْـتَا يَتْـحَوَلْ إِذَا خْفِيفْ يَجْـرْفْ مَـعَ السْـيُـولْ
مَاكَانْ شِي مَنُو[7] تَعْمَلْ حَتَى لِلْبْـهَـايَمْ[8] مَـاهُو مَـأْكُـولْ[9]

أوقول أحمد بن عربية في قصيدة (فصل الربيع) التي يستقبل بها هذا الفصل الجميل، يقول:

---

(1)- أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص 278.

(2)- يَسْبَلْ: يصبح ذا سنابل دلالة على نضجه.

(3)- جَاتْ: جاءت.

(4)- السْخَانَة: الحر.

(5)- مَهْمُولْ: مهمل.

(6)- جَا: جاء.

(7)- مَنُو: منه.

(8)- لِلْبْهَايَمْ: الحيوانات الأليفة.

(9)- أحمد باجي: ق (الأصل)، نظمها في مدينة خميستي (تيبازة) يوم 27 رمضان 1428 هـ الموافق لـ 09 أكتوبر 2007 م.

فَصْلْ الرْبِيعْ جَاء بَنْـوَارُو قَلْــبُـه زْهَرْ مْـعَاهْ
زَهْرَت الأَزْهَار مَن زْهَارُه أَلْهِيبْ الشُوقْ طَفَاهْ[1]

أوقول علي محجوب في قصيدة (كلمتك يا طير) فهو يخاطب الطير وهو من الطبيعة الحية، إلا أن الشّاعر يتخذه رمزا يبثه همومه ويشكو له الزمان، يقول:

كَلَمْتَكْ يَا طِير مَارَدِيتْ جْوَابْ اْهْجَرْتْ مَنْ وَالَفْ مَاحَسِيتْ اِحْسَاسْ
أْتْقُولْ مْقَامِي عَــالِي كِلَقْوَاس وَبْعَيْنِي شَفْـتَــك تَـتْـعَفَــسْ تَعْفَاسْ[2]

أو قول أحمد عايدة الفطان في قصيدة (نوار الدفلة) وهو في معرض التعريض ولوم أحد معارفه الذي تنكر له ووقع بينهما خصام، يقول:

نَوَارْ الدَفْلَة[3] غَـالَطْ مَنْ شَمُ مَا يَصْنَعْ أَدْوَى مَايَكْتَب أَحْجَاب
اَنَا لِي دَرْتْلُه[4]الطْعَامْ فِي فَمُ هُوَ عْمَلِي فِي عَيْنِـيَا مَـشْــهَابْ[5]

أو قول أحمد تتبيرت في قصيدة (مدينة الورود) وهو بصدد وصف مدينة البليدة متحدثا عن مقام سيدي الكبير وجبل الشريعة، والسواح، والمصعد الكهربائي والشوارع بما فيها باب السبت والحَمَامْ ومسجد الكوثر، يقول عن جبل الشريعة وفضله على أهل البليدة:

جْبَلْ الشْـرِيعَـة مْـغَطِيهُمْ بِالْخِيرْ مِيَاهُه وَدْيَانْ تَجْرِي فِي القُرَى
وَالسُوَاحْ تْرُوحْ وَ تْجِيء بِالتَقْدِير تَزْهَى وَ الثْلُوجْ بَيْضَاء مَنْشُورَة
وَالْمَصْعَد شَاقْ فِي الغَابَة وَيْطِيرْ وَ الرَاكَبْ فَرْحَانْ فَاتْ السِيَارَة
يَفْرَحْ وَيْطُلْ مِن الجَانَبْ وَ يُشِيرْ يَتْخَيَلْ صَــحِيحْ رَاكَــبْ طَيَارَه[6]

---

(1)- أحمد بن عربية: ق (فصل الربيع).
(2)-علي محجوب: ق (كلمتك يا طير).
(3)- نَوَارْ الدَفْلَة: هو نوار مرّ المذاق.
(4)- دَرْتْلُه: جعلت له، أو وضعت له، أو ناولته الطعام.
(5)- أحمد عايدة الفطان: ق (نوار الدفلة).
(6)- أحمد تتبيرت: ق (مدينة الورود).

وهكذا تُعْتَبَر الطبيعة من أكبر مصادر التصوير عند الشّعراء لما لها من تأثير في النفوس وخاصة ذوي الحساسية المفرطة.

2-2- النفس: (الطبيعة الداخلية)

النفس هي: " مبدأ الفكر والحياة"[1] وهي كذلك "المبدأ الروحي المقابل للمادة"[2] والشعوب البدائية تعتبرها شيئا ماديا[3] أما الدين فيراها قوة لا مادية خالدة غير متجسدة قادرة على أن توجد في انفصال واستقلال عن الجسد في عالم آخر.[4] وهي في الفلسفة المثالية تتوحد مع العناصر المختلفة للوعي، فأفلاطون يسميها بالفكرة الأبدية[5]، بينما هيجل يعتبرها أدنى تجلٍ حسي للروح في علاقتها بالمادة،[6] وهي عند ديكارت وسبنسر شيء له وجود مستقل وأنها تعيش بجانب الجسد.[7]

نخلص في النهاية إلى أن الإنسان مكون من مادة وروح، وبالتالي تنتابه حالات نفسية غالبا ما تكون عاملا مهما في إنشاء عواطف وانفعالات تتشكل في صور، منبعها تارة الشعور و أحيانا أخرى اللاشعور أو اللّاوعي، ويستثمر الشّاعر تلك الصور – بوصفه مبدعا – فيؤثر بها على السامعين.

وهكذا فالنفس عند الشّعراء – خاصة – هي مصدر الأحاسيس ومشّاعر وحالات متناقضة، هي مجال واسع وغامض أحيانا، جدير بالتعبير عنه ونقله للمتلقي، مادام الشّعراء أقدر النّاس على التعبير، وتشكيل الصور بالكلمات.

---

(1)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 282.

(2)- المرجع نفسه، ص 283.

(3)- م.روزنتال وي يودين: الموسوعة الفلسفية، ص 547.

(4)- المرجع نفسه، ص 547.

(5)- المرجع نفسه، ص 547.

(6)- المرجع نفسه، ص 547.

(7)- المرجع نفسه، ص 547.

2-3- الحواس:

هي منافذ الإنسان على العالم الخارجي وما ينتج عنها من إحساسات يعتبر المصدر الوحيد للمعرفة[1]، وبها يدرك الإنسان العالم الخارجي فتنتقل تلك المعرفة إلى الذات، فتتشكل عن طريقها الصور الذهنية وغيرها، وتتجسد في لغة منطوقة. والصور الناتجة عن الحواس قد تكون سمعية أو شمية أو لمسية أو ذوقيّة، أو حركية (بصرية)، فكل حاسة من الحواس هي مسؤولة عن نوع من أنواع الصور، وبالتالي فالحواس تشكل ملمحاً مهماً في تشكيل الصورة.

2-4- الخيال:

الخيال هو المدخل الطبيعي لدراسة الصورة، إذ لاصورة فنّية بدون خيال، فهو "ملكة من ملكات العقل، بها تمثل أشياء غائبة كأنها ماثلة حقا لشعورنا ومشّاعرنا"[2] وقد احتفى به الرومنتيكيون كثيرا، فقد آمنوا به إيمانا مطلقا، حيث بلغت نظرية الخيال الشّعري ذروتها عند كل من الشّعراء والمفكرين الرومانطيقيين[3]، فهو المحور الجوهري في تشكيل الصورة التي تعتبر نتاجا طبيعيا لملكة الخيال هذه "المولدة للتصورات الحسية للأشياء المادية الغائبة عن النظر"[4]. إلاّ أن الخيال الشّعري يعتمد صورا سابقة فيولد منها صورا جديدة، ويسمى عندئذ بالخيال الخلاق[5]، هذا الخيال الخلاق هو الذي يبنى من ركام الصور المحسوسة المتراكمة في الذاكرة عالما جديدا في نسق مثالي وإمكانات لا تنضب، فهو إذن ملكة ابتكارية شائعة عند الفنّانين وغيرهم من العباقرة[6]. وإبداع الشّاعر

(1)- أنظر: م.روزنتال وي يودين: الموسوعة الفلسفية، ص 183.

(2)- محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، ص 31.

(3)- أنظر: إحسان عباس: فنّ الشّعر، ص 147.

(4)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 244.

(5)- أنظر: المرجع نفسه، ص 244.

(6)- أنظر: المرجع نفسه، ص 244.

مرتبط بمدى قدرة وقوة خياله الذي بواسطته يشكل صوره وينسجها وفق رؤيته هو للعالم، سواء العالم الخارجي – الواقع من حوله – أو عالمه النفسي.

3- وظائف الصورة الشّعرية

3-1- وظيفة تعبيرية:

وظيفة الصورة هي التعبير وتوليد المعنى، فالشّعر تعبير بالصورة على خلاف النثر الذي يعتمد اللّغة التقريرية المباشرة، غالبا، فالشّاعر مطالب بأن لا ينقل لنا صور الوجود كما هي، بل كما يراها هو، وبالتالي فهو يعبر لنا عن ذاته ومشّاعره وانفعاله نحو هذا الوجود (المؤثر) الخارجي، فهو (الشّاعر) إذن يعكس لنا واقعه الذي عاشه في صور محسوسة تبرز لنا الحياة القريبة وما فيها من قيم وتجارب. وهنا، يظن المتلقي أنه أمام صور حية منتزعة من الواقع، يعيشها ويتفاعل معها. فالنفس تأنس لكل ماهو انسيابي جميل يبرزه الشّاعر بمهارة في التأليف بين الوعي والوجود.

والشّعراء يعبرون عن تجاربهم الشّعرية فتجيء في قصائد يحشدون لها كل طاقة تساعدهم في التعبير عن الواقع بواسطة صورهم، وكل ما يتأثرون به، وبذلك يكونون قد نقلوا تجاربهم الشّعرية في صورة فنّية موحدة. فللصورة وظيفة تعبيرية إنها تقدم المعاني الشّعرية بطريقة مجسمة، " لأن التعبير المجرد لا يقدر على نقل الأفكار في كثير من الأحيان وإنما الذي يقدر على ذلك في هذه الحالة، هو التعبير المحسوس الذي يحولها إلى صورة قوية الأثر تهب الشّعر عمقه وفعاليته".[1]

3-2- وظيفة جمالية:

ليست وظيفة الشّعر أن ينقل – عن طريق الصورة – الموجودات والمدركات للمتلقي فحسب، وإنما غايته هي التأثير في المتلقي وإحداث اللّذة والمتعة عنده لأن " وظيفة

(1)- فاطمة سعيد أحمد حمدات: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، 1989 م، ص 312.

الشّعر التأثير وبعث الإنفعال أولاً"[1] ليؤدي إلى التطهير " Catharsis " الذي قال به أرسطو قديما.[2] فالشّاعر عندما يقدم قصائده فإنما هو يخرج من واقعه المادي إلى واقع خيالي فهو "يحتاج إلى هذه الصور الخيالية القوية لتكون وسيلته الصالحة"[3] ليعيد هو تشكيله وفق مايمليه عليه خياله. فالشّعر ليس تعبيرا عن الحياة والواقع فحسب بل هو تعبير عن مدى انفعال الشّاعر بالموضوع الذي هو بصدد التعبير عنه.

ولكي يقدم هذا الموضوع ليشرك متلقيه متعته الجمالية، يستعين بالصورة التي يتوسل إلى تشكيلها بعدة عناصر أساسية "لذلك كانت الكناية والإستعارة أكثر ورودا في النظم"[4] وغيرها من تشبيه ووسائل بديعيه أخرى، لأن الموضوع لا يحدد طبيعة العمل و لكن طريقة الإنفعال بالموضوع هي التي تحدده، بمعنى طريقة التعبير عن الإنفعال الوجداني تجاه الموضوع لأنه تصوير لتجربة شعورية انفعل بها الشّاعر فتأثر، أدى به ذلك إلى رسم صورة لفظية موحية للإنفعال الوجداني في نفوس الآخرين، فيتم التجاوب الذي معناه الفهم أولا للقصيدة بل أكثر من ذلك إيجاد اللذة والمتعة وهذه هي وظيفة الفنّ والشّعر خاصة.

4- الصورة في الشّعر الشّعبي المتيجي:

إن القاريء للشعر الشّعبي المتيجي، يجده حافلا بالصور الشّعرية المتعددة، فغالبا ما يرسم الشّاعر الشّعبي المشاهد الطبيعية – وإن كانت قليلة – ويصفها وصفاً ينم بكل جزئياتها كما أنه يصف لنا الحالات النفسية وينقلنا من خلالها إلى عالمه الشّعري بما يوحيه من بواعث الإثارة، كالفرح والخوف والأمل والحزن. "فلا يمكن للشعر أن يكتسب

(1)- أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 5، د.ت، ص 68.

(2)- أنظر: شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط 1، 1986 م، ص 41 و ما بعدها.

(3)- أحمد الشايب: الأسلوب، ص 68.

(4)- المرجع نفسه، ص 68.

قيمته الحقيقية إلاّ من خلال تفاعله المستمر مع الواقع الانساني بمستوياته المختلفة وتمثله للوعي الجماعي من خلال الشّاعر المبدع".[1]

فالصورة الشّعرية – إذن – هي انعكاس للواقع أو نقل عنه ولكنه إنعكاس فنّي، أي إعادة صياغته فنّيا، ذلك أن كل إحساس بالشيء الجميل هو تقدير للجمال والعكس هو الصحيح، فعدم الإحساس بالجمال ماهو إلا ضعف في القيمة الجمالية للشيء، وبالتالي هو ضعف الإحساس الجمالي أو فقدانه، فتربية الإحساس بالجمال هي مهمة الأدب ومسؤولية الفنّان.

والشّاعر الشّعبي باعتباره فنّانا مبدعاً لاينقل المشاهد نقلا آليا، وإلا كان آلة تصوير أومقلداً، وبالتالي ينتفي التأثير في المتلقي، لأن التأثير الجمالي يقوم أساسا على الصورة التي تعتبر التشكيل الفنّي للموضوع الذي لا يتحقق إلا إذا حملت (الصورة) في طياتها قيماً فنّية. فهي عندما ترسم موقفا نفسياً (مثلا) فإن الجانب النفسي يعلو فيها، وعندما تبسط فكرة فإن الجانب الفكري هو الذي يستظهر فيها[2] وهكذا.

5- الصورة في الشّعر الشّعبي المتيجي وأنماطها:

5-1- النمط الأول: الصورة التقليدية

بما أن هذا الفصل يهتم بدراسة الصورة الشّعرية، رأينا من الأنسب أن نتعرض للصورة الشّعرية بمفهومها التقليدي، أولا ثم بمفهومها الحديث، وهي بمفهومها التقليدي لا تخرج عن كونها تشبيهاً أو استعارة"[3] فبهذه الوسائل البلاغية، يعبر الشّاعر فنّيا عما يجول في نفسه أو خاطره، وهذا النمط بطبيعته ينقسم إلى أنواع.

(1)- منير البصكري: الشّعر الملحون في أسفي، ص 230.

(2)-المرجع نفسه، ص 230.

(3)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 159.

5-1-1- أنواع الصورة التقليدية:

أ- التشبيه (الصورة التشبيهية)

يعد مبحث التشبيه من أسبق مباحث الصورة الفنّية ظهورا، كما أنه حظي لدى الدارسين من النقاد والبلاغيين بعناية واضحة، فهو الأساس الذي يعتمد عليه في معرفة موهبة الشّاعر وأصالة شعره.(1)

والتشبيه هو الأسلوب التصويري الذي اعتمده الشّعراء منذ الجاهلية وأكثروا منه، وتمسكهم به دليل على إيثارهم الوضوح الشّعري لأنه " هو الوسيلة التي يستطيع الكاتب (والشّاعر) بواسطتها أن يرسم صورة تستطيع بقوتها التأثيرية المعنوية أن توضح معنى جاء في الطرف الأول، فيبقى أهم الطرفين قيمة".(2)

كما يعد التشبيه من أكثر الفنّون البيانية وروداً في الشّعر عامة، لبساطة استحضاره من قبل الشّاعر وخاصة في شعر الذين ينتمون إلى طور المحاكاة والتقليد.(3) وهذا ليس بدعا فلقد كان " التشبيه منذ وجد الشّعر العربي – أعني منذ الشّعر الجاهلي – أساسا من أسس التخييل الشّعري، وجزء من فنّية العمل الشّعري، وبقي كذلك واضحا في الشّعر العربي الموروث"(4) إلى يومنا هذا ومنه الشّعر الشّعبي.

والتشبيه: هو التمثيل، وحقيقته هو إلحاق أمر ما بأداة التشبيه الجامع لها أو هو "بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أوملحوظة"(5) من أركانه: المشبه، والمشبه به، ويسميان طرفي التشبيه، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، ومن أقسامه باعتبار أداته، التشبيه المؤكد (ما حذفت أدواته)

---

(1)- أنظر: فاطمة سعيد أحمد حمدات: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص 325.

(2)- حمدان حجاجي: حياة وآثار الشاعر الأندلسي، ابن جفاجة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1982م، ص 300.

(3)- أنظر: عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره و اتجاهاته الفنية، ص 226.

(4)- ماهر حسن فهمي: الصوت والصدى، دراسة في شعر المتنبي، دار المتنبي، قطر، 1991 م، ص 07.

(5)- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص 20.

والتشبيه المرسل (ما ذكرت فيه الأداة) والتشبيه البليغ ما حذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه.

والتشبيه كما يقول ابن رشيق هو " صفة الشيء، بما قاربه و شاكله من جهة واحدة أوجهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه كليةً لكان إياه"[1] وهو أيضا " عملية أسلوبية وآلة بلاغية ومكون رئيس، من مكونات التعبير الشّعري البليغ".[2]

ويقوم التشبيه على ربط علاقة بين طرفين اشتركا في صفة أو حالة أو أكثر بواسطة أداة[3] كما قد يرد التشبيه بغير أداة التشبيه[4]، وهو ما يسمى كما ذكرنا آنفا بالتشبيه البليغ، إلا أن أفضله " ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الإتحاد".[5]

لقد عدّ النقاد التشبيه عنصرا مهما في الظاهرة الشّعرية يساعد الشّاعر على بلوغ هدفه من قول الشّعر، المتمثل في نقل المشاهد الحسية والإنفعالات – المعنوية – بغية التأثير في المتلقي ولايكون ذلك إلا بالخيال الذي هو أساس التشبيه.

وشعراء متيجة الشّعبيون حاكوا الصورة التراثية النمطية التي يزخر بها تراثنا الشّعري، فقلدوها ولذلك جاءت تشبيهاتهم حسية لا جديد فيها و لا إضافة، " لأن العربي يأخذ شيئا من المرئيات وشيئا من المحسوسات ثم يركب منهما صورة ليست بجديدة، بل كما يشاهدها كل ذي عينين في عالم المرئيات"[6]، فهو خيال تصوري موروث، فهم يشبهون العدد الغثائي للمسلمين بالنمل والجراد "غناء كغناء السيل" لا فائدة ترجى من ورائه، وأحزاب الظلم باللّصوص، وبوش بفرعون، وفرعون بالهيكل بعد ما غرق ورماه البحر إلى

(1)– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 286.

(2)– ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، ص 98.

(3)– أنظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 172.

(4)– أنظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، ص 249.

(5)– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 124.

(6)– محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، ص 33.

اليابسة ومنهم من يشبه أحد أبطال الرياضة الجزائرية[1] كأمه، وآخر يشبه المجرمين كالذئاب ومنهم من يشبه شارون بالغراب، وما إلى ذلك من صور التشبيه، وهي تشابيه لاصلة لها بالتشابيه العربيّة التقليدية الموروثة بل هي منتزعة من الواقع، إذهي تشابيه حسية، انتزعها الشّاعر من بيئته ليدلل على اقتداره البلاغي.

ومن نماذج تشبيهاتهم قول بوعلام بن سليمان متغزلا:

نَتْخَيَل فيك كِي طَاوَس وَسْط الدَارْ
و اللاَّ حَـجْـلَة احَاطّة بين فْرَاشِي
نَتْخَيَل فيك كِي لَحمَامَة فِي لَوْعَار
نْظَل نْحَـوَسْ حـتى مَـا نَلْقَـاشِي
نَتْخَيَل فِيكْ كِي لَغْزَالَة في التَشْطَار
و الغْـزَال طْـبِيعْتُو مَـا يَـهْـدَاشِي [2]

فالشّاعر يتخيل فنّراه يشبه محبوبته بالطاوس في الجمال والتبختر والدلال وتارة بالحجلة ثم بالحمامة وأخيرا بالغزالة، وكلها عناصر ذات جمال ودلال، منتزعة من الطبيعة الحية، إلاّ أنها تشبيهات تقليدية، فنّراه مثل البيت الأول يجمع أكثر من تشبيه في البيت الواحد، ليدلّل على مقدرته الإبداعية. فهي تشبيهات مستقاة في التراث القديم لجأ إليها الشّاعر دون أدنى إضافة أو تجديد، بل وقف عند حد المعاناة والتقليد، وهذا قصور في توظيف الخيال.

وتارة أخرى يشبهها – في نفس القصيدة – بالنخلة رمز الأصالة والنجمة والقمر في الضياء والرفعة، وبالمسك في الرائحة الطيبة، فهي صور تتراوح بين الصور البصرية والصور الشميّة، بالمفهوم الحداثي للصورة، ولكنها تشبيهات كلها تقليدية استقاها الشّاعر من مخزونه الثقافي وذاكرته الثرة، يقول:

(1)– قاسمي لاعب شبيبة القبائل jsk.

(2)– بوعلام بن سليمان: ق (من حبك يا زايخة).

نَتْخَيَل فيك كي النَخْلَة بين صْوَار
من التَمْر العَرجُون مَاهُوش الرَاشِي
نَتْخَيَل فيك كي النَجْمَة بِينْ فْجَار
كَلْمَة لوكان يَا خُوتي مَا فِيها شِي
نَتْخَيَل فيك كِي القَمْرَة بِـالْأَنْـوَار
يَاك اللِّيل بْلاَ قْمَر مَا يَـحْـلاَشـي
نَتْخَيَل فِيك كي المَسْك مَع العَنْبَار
كِي نَتْفَكَر رِيحْتُو مَـا نَـهْـنَـاشـي[1]

وفي هذا المقطع نلاحظ الشّاعر أكثر شّاعرية من حالته في النموذج السابق، إذ أنه جعلها تشبه القمر، والليل بلا ظهور القمر لا قيمة له، وهذا يعني أن وجوده بدون محبوبته هذه لا معنى له.

وهكذا يلتزم الشّاعر محاكاة الصورة التراثية، وهو يذكرنا بوصف ابن قيطون لحيزية عندما شبهها بالنخلة التي تعد رمزا تراثيا لا يحيد عنه الشّعراء في تشبيهاتهم، يقول ابن قيطون:

بَنْ حَمِيدَة تْبَانْ كِي ضَيْ الْوَمَانْ
نَخْـلَة بُـسْـتَانْ عي وحدها شعريا[2]

وحول بعض التشبيهات التقليدية التراثية نفسها تدور الصورة الشّعرية عند الشّاعر أحمد عايدة الفطان، يقول متغزلا:

أَنْدِيرْلَكْ[3] فُوبَرَاجْ[4] يَالشَابَة أُنَسَـرْقَكْ
أَنْدِيرْلَكْ فـُـوبَرَاجْ يَالوردة أُنَخَطْفَك[5]

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (من حبك يا زايخة).
(2)- أحمد الأمين: حيزية الملحمة الجزائرية (القصة والقصيدة)، ص 43.
(3)- أَنْدِيرْلَكْ: أجعل لك.
(4)- فُوبَرَاجْ: قطع الطريق.
(5)- أحمد عايدة الفطان: ق (وحش العدرة).

إلى أن يقول وهنا يشبهها تشبيها غير تراثي، يقول:

مَثَّلْتَكْ قَطْعَة فَرْمَاجْ بَلاَ مْضِيغْ نَصَرْطَك[1]
أَنْدِيــرْلَكْ فُوبـرَاجْ يَالشَــابَة أُنَــسَرْقَكْ[2]

فالشّاعر لم يَحَدْ عن المحاكاة التقليدية في النموذج الأول، حيث شبه محبوبته بالوردة في النظارة والجمال، لكنه في النموذج الثاني مثلها "بقطعة فرماج" صحيح هو تشبيه مبتذل ولايدل على الذائقة الفنّية، ولكنه واقعي منتزع من البيئة أو المحيط، وهو يدل على ثقافة الشّاعر البسيطة التلقائية والتشابيه المتداولة في المجتمع فهو ناقل أمين.

والشّاعر نفسه يقول في قصيدة أخرى موضوع المرأة نفسه وهي قصيدة (وحش العدرة) مانصه:

وَحْــشْ الـعَـدْرَة زَادْنــي بَـضْـرَار وَمْـشِيـتْ لْطَالَـبْ[3] اَنْـسَـالُو
قَالي مَرْضَك صَاعَبْ[4]يَا مَحْتَار[5] مَــاعـنْــدي اَشْ[6]نَــفَـعْـلُـو[7]
هَذَا الــغْـزَال رَاه فِــيــكْ نَـكَّـار[8] وَ اَنْتَ اتَبَّعْ فِـيــه مَا اْتنَـالُـو[9]
بْـكِـيـت عَـلـى مَـابِـيَـا صَـار بْكَى قَلْـبِي وَادْمُـوعُـو سَـالُو[10]

فهنا شبهها بالغزال، نفس التشبيهات التقليدية السابقة.

---

(1)- نَصَرْطَك: أبتلِعُكِ.

(2)-أحمد عايدة الفطان: ق (وحش العدرة).

(3)- لطّالب: الطالب في الثقافة الشّعبية الجزائرية هو حافظ القرآن سواء إماما كان أو مقرئا الطلبة القرآن و هو رتبة دينية، وغالبا هؤلاء الطلبة يكتبون الحروز أو الحجاب.

(4)- صاعب: صعب.

(5)- يَا مَحْتَار: يا حائر.

(6)- آش: ماذا، أو ما.

(7)- نَـفَـعْـلُـو: أعمل له.

(8)- نَـكَّـار: متنكر لك.

(9)- تنالو: لا تظفر به، لا تناله.

(10)- أحمد عايدة الفطان: ق (وحش العدرة).

ويقول في الموضوع نفسه، في قصيدة (مولات العين الكحلة):

مُـولَاتْ[1] العَيـنْ الكَـحْـلَـة غَـالِـيَـة فَـالـسْـوام[2]
للـعَـشْـقْ قَـالُـوا تَـحْـلَى رَاسَـمْـهَـا رَسَـام
اَمْشِـيـنَـا ضْـرَبْنَا[3] جَوْلَة مَـشْي عَلَى الأَقْـدَامْ
اشْـعَـرْهَـا عَـلَى اَكْتَفْهَـا يَدَلَى[4] تَحَسْبُوا رِيـشْ اَنْـعَـامْ
سُبْـحَـانْ مَا يَـخْلَق المَوْلَى مُـحْـيْ الـعِـظَـام
لَطَـايْ مْـفَصْـلَة تَفْـصِيـلاَ وَالصْـدَرْ قْـصَرْ الرْخَام[5]

فحول هذه المقاييس الجمالية للمرأة، دارت معظم تشبيهات هؤلاء الشّعراء، وهي تشبيهات تقليدية، فليس هناك جديد إلا في طريقة النظم /العرض. أما الصورة فمكرّرة ومشتركة بينهم ومن سمات محاكاتهم وتقليدهم كذلك، تشبيه أحمد بن عربية الحجاج كالأمواج في قصيدته (قلبي شايق زيارة) يقول الشّاعر:

الْحَجَاجْ أَفْوَاجْ أَفْوَاجْ سَايْرِينْ أَمْـوَاجْ أَمْـوَاجْ
قَاصْدِينْ مُولاَةْ التَاجْ طَالْبِينْ الْعَفْوْ وْ الْغُفْرَانْ[6]

فالحجاج يشبهون الأمواج في السير والإندفاع، وهي صورة مؤداها تصور قوة وعظمة هذا المشهد المتكرّر على مر السنين، على أن مادته لم تخرج عن حياته المرتبطة بالبحر.

وهذا أحمد محمودي يشبه بلده الجزائر بالشمعة في الضياء والبهاء في موطن افتخاره بها:

---

(1)- مُولَاتْ: صاحبة.
(2)- السْوام: القيمة، الثمن.
(3)- ضْرَبْنَا: قمنا.
(4)- يَدَلَى: مطلوق، يتدلى.
(5)- أحمد عايدة الفطان: ق (وحش العدرة).
(6)- أحمد بن عربية: ق (قلبي شايق زيارة).

يَا بْلَادِي يَا البَاهِيَة غَنِيتْ عَلِيكْ شَمْعَة شَمْعَة شَاعْلَة وَضْيَاكْ يْبَانْ [1] [2]

على أننا يجب أن نشير إلى أن بعضهم كان يلجأ إلى السطحية و التبسيط في تصويره. من ذلك قول بوعلام بن سليمان في قصيدة (بعد الولف) يقول:

خْيَالَكْ فِي العِينْ وَاسْمَكْ فِي لْسَانِي

وَكْلَامَك فَالْقَلْبْ مْسَطَرْ تَسْطَارْ [3]

إن بعض هذه الصور لم تستطع أن تقدم لنا الوثبات الفنّية المرومة، إذ لم تصل أذن المتلقي أو تمس نفسه وتنيرها فوقعت في دائرة التقرير المباشر والتكرار أوالسطحية.[4]

ب- الإستعارة: (الصورة الإستعارية)

الإستعارة تشبيه مختصر، يُذكر فيه المشبه به، ويُتْرَك المشبه، فهي تشبيه فقد ثلاثة من أركانه، أداة التشبيه ووجه الشبه وأحد الطرفين.[5]

وهي كما يعرفها السكاكي: " تشبيه حذف منه المشبه به أو المشبه، ولابد أن تكون العلاقة بينهما المشابهة دائما"[6]

ومن جمالها كما يقول عبد القاهر الجرجاني أننا نرى بها " الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية".[7]

---

(1)- يْبَانْ: يظهر.

(2)- أحمد محمودي: ق (الجزائر الغالية)، تم تسجيلها بحجوط بتاريخ 2011/01/31.

(3)- بوعلام بن سليمان: ق (بعد الولف).

(4)- أنظر: سعيد عبد الرضا التميمي: عرس الشناشيل، ص 89.

(5)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 18.

(6)- مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 27.

(7)- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ت، ص 33.

تتفرع الإستعارة أنواعا حسب طبيعة طرفيها وما يذكر منها والجامع بينهما، وحسب اللّفظ المستعار، ومن أنواعها: التحقيقية، التخيلية أو الوهمية، التصريحية، المكنية، الأصلية، التبعية، المرشحة، المجردة، المطلقة.(1)

وأصل الإستعارة هو التشبيه، فإذا قال قائل:

رَأَيْتُ أَسَدًا، وَهو يريد رَجُلًا شُجَاعاً. فإن الأصل هو قوله: رأيت رجلاً كالأسد، ولكي يتحول التشبيه إلى استعارة فإنه يُحذف المشبه (رجلاً) والأداة (ك) ووجه الشبه (في الشجاعة)، ونبقي فقط على المشبه به (الأسد).

وأما معناها فهو "أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللّغويّ معروفا تدلّ الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وُضِعَ ثمّ يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ ".(2)

بمعنى نقل اللّفظ عن المشبه به إلى المشبه مبالغة في قرب الشبه وإدخالا للمنقول إليه في نوع المنقول عنه، وليكن اتحاد اللّفظ كالشاهد على دعوى اتحاد المعنى.(3)

يعتبرها ابن رشيق القيرواني من محاسن الكلام يقول: " الإستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها".(4)

ولقد لجأ شعراء متيجة الشّعبيون إلى الإستعارة في تصويرهم ووقفوا بها عند حدود التصوير التراثي، ولم يقدموا جديدا، يقول بوعلام بن سليمان في قصيدة (رسائل حبيبتي):

---

(1)–جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 18.

(2)– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 22.

(3)– سعيد بن الأحرش: بردة البوصيري بالمغرب والأندلس خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين، آثارها العلمية وشروحها الأدبية، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية، الرباط، المغرب، 1998 م، ص 371.

(4)– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 268.

جَاوْ سْحَابَاتْ مَنْ وَرَاهُمْ شَفْتْ الْهَم وَالله مَانِي ضَانْ هَذَا الأَمْرْ يْصِير
حِيـنْ لَحْقُـوا الـرِيـحْ بْـدَا يَتْنَـسَمْ وَرْفَدْنِي عجَــاج قَــاوِي بـلا تَعْبِير
تْكَـوَن الـرَعْـد وَ بْـدَا يَــتْـكَـلَم أَضْيَاق حَالِي وَرَاحلي قَـاع التَفْكِير
قْوَات الأَمْــطَار وَضْـرَبْ العَظْلَم تْزَيَرْ قلْبِـي يَا حْبَـابِي وَاش نــْدِير
طْلَــبْـت مِن الله الوَحِيدْ الأَعْظَم يُسْتَجـاب دُعَايَا وَعَمَـلي تَـسْيِـير
صْــحَا ذَاك الــغَيْمْ وَ الحَال تْبَرَم طَلَت شَمْس الرْبِيعْ بَعْد غيَابْ كْثِير[1]

إن الشّاعر حشد كثيرا من الصور الإستعارية في هذا المطلع الشّعري، وهي صور لا إبتكار فيها، بل إن هذه الصور الإستعارية ظل باهت لمثيلاتها في التراث الشّعري العربي، (جاو سحابات)، (شفت الهم) (الريح بدا يتنسم) (ارفدني عجاج)، (تكون الرعد)، (بدا يتكلم)، (راح التفكير)، (ضرب العظلم). فهي كما نرى صور استعارية متداولة شعبيا والشّاعر ينقلها من واقع الحياة اليومي إلى التوظيف الشّعري. فهو يشخص عن طريق الإستعارة. فمثلا قوله (الرعد بدا يتكلم)، نحن نعلم أنا الرعد لا يتكلم، و إنما الإنسان هو الذي يتكلم، فقد شبه الرعد بالإنسان فذكر المشبه به، وترك المشبه، كما ذكر إحدى القرائن المانعة من إيراد المعنى الحقيقي وهو الفعل يتكلم. فهو يشخص قصف الرعد بالكلام، وهو تصوير بدائي. كان الإنسان القديم يعتقد أن الطبيعة تتكلم وهو من بقايا الميثولوجيا.

وإلى التقليد ينحو أحمد عايدة الفطان في صورته الإستعارية، بل هو يستعير الصورة التراثية الشّعبيّة، فيقول:

فِي خَمْسَة جْوِيلْيَة جَانَا لسْتِقْـلَالْ هَذا اليُومْ زْرَاقت وصْفاتْ أسْمَانَا[2]

فهو يشخص الإستقلال و يصوره على هيئة الإنسان يأتي و يتحرك على سبيل الإستعارة المكنية.

(1)- بوعلام بن سليمان:ق (رسائل حبيبتي).

(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (عيد استقلال الجزائر).

وكذلك قوله في القصيدة نفسها:

أُخْرَجْ الإسْتِعْمَار الغَاشَمْ المُحْتَالْ مِنْ كلْ قُطْرْ وَأْشْبَرْ مِنْ وَطَنَا[1]

فهو كذلك يشخص الإستعمار و كأنه إنسان غادر المكان.

وقد وردت مثل هذه الصور كثيرا في مدونة شعر هذا الشّاعر، يقول كذلك في قصيدة (الوئام المدني):

شَـعْشَـعْ الـنُّـور أُوراحْ الـظْـلَام اسْتْوى الحال أُو ضَوَّى المَصباحْ
اصْفَى السْمَاء أو مْـشَا الغْيام راح الإعْصارْ او هَدْنَتْ الأَرْيَاحْ[2]

ومن نماذجهم في الإستعارة كذلك قول علي محجوب:

يَا دَنْيَا مْشِيتْ وْرَاكْ تَلَفْتْ طْرِيقِي قْرِيتِي لِي كْـتَـابَـك بِلِـسَان كَذَاب
فَكِيتْ[3]شِي حْرُوف زَادْ نَسْـيَاني وْلِبْقَاوْ مَـنَـكْ قْرَاوْهُم لِي لَصْحـاب
أُلْبَسْتِي لباس مـزركش يَـمَانِي[4] مِن مَعْسُـول القُولْ فَـرَقْتِي لَحْبَـابْ
غَرِيتِي لِيَامْ حَارْ فِـيـك زْمَـانِي وَ لِبْلَوْ الدين مَا عْرَفُ فِيكْ الصْوَابْ[5]

فقد شخص الشّاعر الدنيا وكأنها إنسان، بل كأنها امرأة جميلة فاتنة أضلت كل من مشى خلفها، وأسند إليها أفعالا (قريتي لي)، (ألبستي)، (فرقتي)، (غريتي) على سبيل الإستعارة المكنية، ليبين شدة فتنتها على نفسه وعلى من يستجيب لها، إنه يجعلها (الدنيا) فاتنة (قرته) وفرقت الأحباب وغرت الأيتام، ورغم ذلك مازال فيها هؤلاء (الأصحاب، الأحباب، الأيتام) طامعين.

(1)–أحمد عايدة الفطان: ق (عيد استقلال الجزائر).
(2)–أحمد عايدة الفطان: ق (الوئام المدني).
(3)– فَكِيتْ: قرأت.
(4)– يَمَانِي: منسوب لبلاد اليمن بالمشرق العربي.
(5)– علي محجوب: ق (يا الدنيا).

ج- الكناية:

يعرف السكاكي الكناية بقوله هي " ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ماهو ملزومه، لينتقل من المذكور إلى المتروك".[1]

فإذا أراد المتكلم كما يقول عبد القهار الجرجاني " إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيوميء به إليه، ويجعله دليلا عليه".[2]

فالكناية إذن " لفظ يراد به ما يستلزمه ذلك اللّفظ ويستنتج منه، مع جواز إرادة المعنى الظاهر نفسه".[3]

وتنقسم الكناية تبعا للمعنى الذي تعبر عنه إلى ثلاثة أنواع، كناية عن الصفة، كناية عن الموصوف، كناية عن النسبة.[4]

وقد استخدم الشّعراء الشّعبيون المتيجيون الكناية بإفراط في شعرهم، أكثر من باقي الأنواع البلاغية الأخرى، غير أن الشيء الملاحظ من خلال دراستنا لقصائدهم أن الكناية عندهم ارتبطت بالواقع مما خبروه من تجارب الحياة، فهي لم تكن استنتاجا لما حفظه بعضهم من الشّعر القديم، ولذلك جاءت كنايتهم صدى للوقع كما سنرى من خلال النماذج التالية:

يقول علي معريش عن الرئيس الراحل هواري بومدين بعد ما أذيع نبأ وفاته:

ابْكِ ياَ عيْنِي ابن الثَّوْرة بُومَدْيَن رَئِـيـسْـنَا كِي صَـدْ أُو رَاح
اْفْتَحْتْ الْمَذْياَع نَسْـمَع فَـالنَشْره قالُوا مَات اْحْبِيبْنَا هَذَا الصَبَاحْ[5]

---

(1)- مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 310.

(2)- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط 3، 1992 م، ص 66.

(3)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 223.

(4)- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص 125.

(5)- علي معريش: ق (هواري بومدين).

إلى أن يقول:

فِي كُـل مَـكـان خَـلَـدْ لَـه ذِكْرى بَاشْ ايَهْنَى خَاطْرُو يَبْقَى مَرْتَاح
مَنْ بَعْد اللِي اصْحَاتْ ثَارَتْ غْبَارُه رَعْد ايْدَمْدَم فَالسَـمَـاء بَرْقُه لَوَاحْ[1]

فهو يكني عن الرئيس الراحل لشدة حبه له وتعلقه به بل واحترامه له بابن الثورة. وهي كناية عن الشرف والتفاني في خدمة الوطن أثناء الثورة كمجاهد و قائد وبعد الإستقلال كرئيس يسهر على رعاية أمور الشعب. وهذا معناه أنه ليس كل الرؤساء كانوا ثوريين، أولا يشترط فيهم أن يكونوا ثوريين، ولكن إن جمع أحدهم بين شرف الثورة وشرف ولاية أمر النّاس، فهذا أقصى ما يتمناه عاقل.

أما في الصورة الكنائية الموالية، قوله (بعد اللي اصحات) كناية عن استقرار الجزائر ما بعد الإستقلال حتى وفاة الرئيس، ولكن هذا الإستقرار لم يدم و كأنه كُتِبَ على الشعب الجزائري عدم الإستقرار السياسي والإقتصادي والإجتماعي، (ثارت غباره) كناية عن تبدل الحال والشّاعر هنا يستشرف المستقبل وكأنه يلحظ أن الجزائر ستنتابها هزات اجتماعيّة عنيفة، (رعد يدمدم فالسما) كناية عن الإستقرار اجتماعيا، (برقه لواح) كناية عن بوادر بداية الهزات الاجتماعيّة ومنها في الشّعر الوطني، وهي من الصور الجميلة النادرة في أشعارهم، قول أحمد عايدة الفطان، في تصوير يوم الإستقلال يقول ما نصه:

سُبْـحَـانْ الله مُـغَـيِّـرْ الأَحْـوَالْ سُبْحَانْ الله الـخَـالَـقْ مـولَانَـا
شَعْبْ الجَزَائِرِي صَاحَبْ لَخْصَالْ أَحْـنَـا أولدهـا هي أمِـيَمـتْـنَا
فِي خَمْسَة جْوِيلْيَة جَانَا لسْتِقْـلَالْ هَذا اليُومْ زْرَاقت وصْفاتْ أسْمَانَا[2]

والصورة هنا أن الشّاعر في الشطر الثاني من البيت الأخير، يكني عن أيام الثورة التحريرية وما لاقاه الشعب الجزائري من دمار وتخريب وتشريد على أيدي طائرات الإستعمار، وكأن السماء في فترة الثورة لم تكن زرقاء أصلا، ولم تكن صافية كيوم

(1)-علي معريش: ق (هواري بومدين).
(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (عيد استقلال الجزائر).

الإستقلال ومابعده، فالسماء كانت محجوبة عن الأنظار جراء ما فعلته القوات الجوية الإستعمارية، حيث كانت مصدر رعب وخوف وقلق دائم، ولكن كما يقول الشّاعر (سبحان الله مغير الأحوال) فالصورة هنا أعطت بعداً فنّياً جمالياً للنصّ، فهي صورة منتزعة من الواقع المعيش، ويستمر قائلا:

بَــعْـدْ الــغْـيَـامْ أَصْفَى الـحَـالْ رَجْعَتْ زَهْرَة مَـنْ زَهْـرَاتْ الـجَنَّة [1]

فقد كنى عن كل الفترة الإستعمارية التي دامت قرنا وأكثر من ربع بقوله " بعد الغيام" فالغيام كناية عن ليل الإستعمار على حد تعبير فرحات عباس، ولكن هذا "الغيام" لا يدوم "وأصفى الحال" كناية عن الإستقلال، ورجعت "الجزائر زهرة من زهرات الجنة" فهو تجنب التجريد والتقرير والكلام المباشر، واستخدم الإيحاء التاريخي الذي من شأنه أن يعمق الفكرة ويساعد على إبراز المعنى العميق للتجربة التي عاشها الجزائريون طوال مدة الاحتلال، فهنا " الكلمة للشّاعر رمز أكثر منها معنى"[2] وشفرة الرمز يفكها المتلقي بوصفه متذوقا ومدركا لكنهة الشّعر.

الجزائر التي عاشت تجربة الإستعمار، رجعت بعد الإستقلال وعاشت تجربة العشرية السوداء، تلك المحنة التي ذاق ويلاتها كل جزائري خلال فترة التسعينات من القرن الماضي (العشرين) وكأن هذا المجتمع لم تكفه محنة الإستعمار فانضافت له محنة أخرى، ومتى في عزّ الإستقلال، يقول الشّاعر:

أحمد الفطان شّاعر أقوال يبكي على الجزائر رَاهِي في مَحْنَة[3]

وقوله "راهي في محنة " يكني بها الشّاعر عن ذلك الدمار والخراب واللّأمن الذي عاشه الشعب قرابة عشر سنوات.

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (عيد استقلال الجزائر).

(2)- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1، 1978 م، ص 94.

(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (عيد استقلال الجزائر).

وفي السايق التاريخي والإجتماعي، نجد الشّاعر نفسه، وهو يكاد يكون الوحيد من بين شعراء المدونة، الذي اهتم بتصوير آثار المأساة الوطنية، ويتجلى لنا موقفه السياسي الواضح من الأزمة التي عصفت بالبلاد، ونراه في قصيدته هذه (الوئام المدني) يناصر الرئيس عبد العزيز بوتفليقة سنة اعتلائه رئاسة الجمهورية، وفي هذا الجو المفعم بالوطنية الصادقة، يقول الشّاعر:

الرَئيس اطْلق حْمَامَة السَّلام فَرْفْرَت ب 30 مـليون جْـنـاحْ
الجزائرْ مَصنعْ تَصنعْ السَّلام بوتفليقة صَنْديدْ رَجُـل إِصْـلاحْ
الحْمـامْ بَالــمَعنَى هُو الوْئامْ الوِئَام وَ السَّلْم هُمَا سِر النَّجاحْ
الشَّـعْـبْ مُـسْـلِـمْ قال أَنْعَامْ الشَّعبْ اسْتَجاب لَلْوِئام بِإِرْتِيَاحْ[1]

فهو يكني عن الوئام المدني الذي أطلقه الرئيس و استجاب له الشعب، بـ"حمامة السلام" وبـ "30 مليون جناح" كناية عن مجموع الشعب الجزائري الذي أيّد مسعى الرئيس، لكي يخرج من أزمته التي طالت.

إن هذه الكنايات تعكس لنا أساليب العامة في التعبير والأداء الشّعبي، وهي نفسها تحمل صورة من الشخصية الجزائرية في رقة ودقة حسها. وامتلاكها ناصية صياغة مُثُلَها ونظراتها الخلقية.

والنّص التالي يحمل ألفاظا ذات مدلولات متداولة في لغة الحديث اليومي، فهي تعابير اعتيادية لكن توظيفها بهذا الشكل الفنّي – في البيت الأول – جعل منها صورا كنائية تحققت في النّص الشّعري بقوة الملكة الشّعرية القوية، يقول علي معريش في سياق رثائه لإبنته التي قضت في حادثة مرور وقد أثر فيه هذا الموقف أيما تأثير، فيقول:

(1)– أحمد عايدة الفطان: ق (الوئام المدني).

الشِيبْ ازْرَبْنِي[1] ثَلْجْ[2] فِي رَاسِي عَتَّمْ[3]
اغْرَابِي[4] طَارْ، أُو رُخَمْتِي سَكْنَتْ الدَارْ
كَـانَت بَنْــتِي سَاهْرَ تَطْـلَبْ فَالْعِلْمْ
لِيهْ ارْتَــاحَــتْ بَــعْـدَمَـا قَطْعَتْ مَشْوَارْ[5]

فهو يكني عن شدة كبره بصورة غزو الشيب لشعره، وهي صورة مستوحاة من القرآن الكريم على لسان النبي زكريا[6] وهي غالبا المادة نفسها التي كان يكني بها السابقون لما يبلغون من الكبر عتيا، وشّاعرنا يحتذي صورهم دون أدنى تجديد أو ابتكار، كما يكني عن رحيل ابنته بقوله "أغرابي طار" واستقرارها بدار القرار بـ "رخمتي سكنت الدار"، وبـ ارتاحت على وفاتها، وبـ " قطعت مشوار" على المدة التي قطعتها في مشوار دراستها وعملها، وهي ليست بالمدة الهينة ولا القصيرة.

فهي جملة من الكنايات وظفها الشّاعر لينقل لنا الصورة التي تساوره عن ابنته التي بفقدها فقد أمله في الحياة. إنها تعكس حالة الشّاعر التي لم تستقر على حال.

وهذا الشّاعر أحمد باجي يوظف الكناية أيضا في شعره، فهو في قصيدته (التوبة) يصور نهاية الإنسان المحتومة بغروب الشمس، بمعنى مهما طال النهار فلا بد من الغروب، غروب الشمس، فإذا كان النهار كناية عن طول حياة الإنسان فإن الغروب هو نهايته ونهاية كل كائن حي، يقول في سياق وعظه وحثه الإنسان المذنب على التوبه ما نصه وهي من صميم شعره الديني:

---

(1)- ازْرَبْنِي: عجل بي، أسرع، غزاني.
(2)- ثَلْجْ: صفة للشيب.
(3)- عَتَّمْ: استقر.
(4)- اغْرَابِي: الغراب حيوان طائر.
(5)- علي معريش: ق (بعدك يا فطوم نومي راه حرم).
(6)- يقول القرآن الكريم على لسان النبي زكريا: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾، سورة مريم الآية 04.

يا عبد الله غِـيـرْ تُوبْ تُــمْـحَى عَــنْـكَ الذُنُـوب
تُوبْ لْرَبِي و كُن عَارَفْ رَبِــي يَـنْـظُـر لـلْـقـلُـوبْ
يَلْزَمْ لَكْ اْتْكُونْ خَـايَـفْ شَمْسَك هَاهِي عَلَى الغُروبْ[1]

عبر الشّاعر عن نهاية الإنسان بصورة موحية ذات أثر عميق في النفس الإنسانية الشّاعرة بمصيرها المحتوم. وهي غالبا لاتريد أن تتوب لأنه ينغص عليها بهجة الحياة والتمتع المؤقت يستطرد قائلا:

عَنْد اغْرُوبْ الشَمْسْ تَعْرَف ثُمَ لاَ وِينْ الهُـرُوبْ
مَاعَنْــدَك ثَمَ وَاشْ تْصَرَفْ وَاَحَد عَنَكْ مَا يْنُوبْ
تْسَــافَـرْ تَـمْـشِي وْخَايَفْ هيَا وْجَـدْ الـرْكُـوبْ
تَسْقَطْ فِي النَارْ يَا الْخَارَفْ جِسْمَكْ دَاخَلْهَا يْذُوبْ[2]

وقوله " ثم وقد أعادها مرتين كناية عن (يوم الدين)، يوم لا ينوب أحد[3] عن أحد فهو فعلا مشهد من مشاهد يوم القيامة.

5-2- النمط الثاني: الصورة الحديثة

الصورة في النقد الحديث " تتكون تكونا عضويا وليس حشدا من العناصر الجامدة، والشّاعر يعبر عنها بالصورة الكلية الكاملة عن المعنى كما يعبر باللّفظة، وأن الصورة المرتبطة دائما بمواقف الحياة، وتدل على خبرة الشّاعر ونظرته إلى دقائق الأمور فهي تنقل المشاهد الحية كما تلخص التجارب والخبرات الإنسانية".[4]

(1)-أحمد باجي: ق (التوبة)، نظمها بخميستي (تيبازة)، يوم الخميس 27 رمضان 1428 هـ الموافق لـ 09 أكتوبر 2007م.

(2)- يقول القرآن الكريم: ﴿يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ . وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ . وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ﴾، سورة عبس، الآيات 34-35-36.

(3)- أحمد باجي: ق (التوبة).

(4)- ضياء الصديقي وعباس محجوب: فصول في النقد الأدبي وتاريخه، ص 245.

ويتفق معظم النقاد[1] على أن الخيال أحد مقومات الشّعر عامة، فهو عندهم ذو مكانة سامية، فهو الذي بواسطته تتشكل الصورة التي لم تعد مجرد تشبيه واستعارة وكناية، بل الصورة أصبحت تحمل تجربة الشّاعر المتمثلة في القصيدة كاملة.

5-2-1- أنواع الصور الحديثة:

أ- الصورة الكلية:

إن الصورة الكلية هي الصورة التي تحمل تجربة الشّاعر المتمثلة في القصيدة كاملة، وما تحمله من إيحاءات ودلالات هي التي تستوقفهم[2] ولا شك في أن أي صورة كلية لابد أن تتكون من الصور الجزئية التي تتآزر وتتداخل، لتكون في النهاية الصورة الكلية[3]، ويستلزم ذلك " أن يفكر الشّاعر تفكيرا طويلا في منهج قصيدته، وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه، وفي الأجزاء التي تتدرج في إحداث هذا الأثر، بحيث تتماشى مع بنية القصيدة، بوصفها وحدة حية، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء، بحيث تتحرك القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها، عن طريق التتابع المنطقي، وتسلسل الأحداث والأفكار، وحدة الطابع".[4]

وإذا كانت الصورة الشّعرية كما يرى رجاء عيد هي الفنّ الذي يجسد الفكرة، ويبرز مضمون القصيدة[5]، فإن الألفاظ والتراكيب هي أيضا تتآزر لكي تنشئ علاقات جديدة وهذا عن طريق الخيال.[6] وهنا يلتقي الشكل بالمضمون لتجسيد الرؤية والموقف عن طريق الصورة "التي لم تصبح مجرد حلية تزيّن القصيدة، وتجذب إلى فكرتها، بل أصبحت من أهم عناصر البناء الشّعري، فهي الإطار الذي تتشكل فيه المفردات

---

(1)- مثل أحمد أمين، أحمد الشايب، محمد غنيمي هلال، محمد مندور

(2)-. أنظر: طه وادي: شعر ناجي، الموقف و الأداة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج 1، 1982 م، ص 120.

(3)- أنظر: عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، ص 318.

(4)- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 394.

(5)- أنظر: رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979 م، ص 42.

(6)- أنظر: محمد حسن عبد الله: الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1981 م، ص 37.

والتراكيب، بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق القصيدة، فيجعلها داخل هذا السياق محملة بكافة القدرات الفنّية ".[1]

والشّعراء الشّعبيون، بعضهم يتميز بقدرة كبيرة على نسج الصورة الشّعرية ذات الدلالات المتعددة والمتداخلة من خلال الصور الجزئية التي يبدعونها والتي بتلاحمها تنشئ لنا صورا كلية.

ومن نماذج ذلك، الصورة التي يرسمها علي معريش للفلاح، فإنها مكونة من صور جزئية، كل صورة منها تخدم جزئيا الصورة العامة الكلية وتفي بدلالتها، حتى تعطي في النهاية الصورة المثلى المستوحاة من شخصية الفلاح، يقول الشّاعر وإن كانت القصيدة هي أقرب للنظم منها من روح الشّعر، تحت عنوان "بلاد الشهداء":

أَخِـــي الـفَـــلّاحْ فِي أَرضكْ عَشْوَة وَاصْبَـاحْ
أَجْبِـينَك وَضَّـاح اخْــدَم بْــلَادَك بْـالـنْـيَّـة
ســـوُق الجَــرّار رُوح الْـحَـقْـلَك شَاو انْهَار
أَرْضَك تَخْــضَار تعـطِـي خَـيْـرات اقْـوِيَّـة
المَسْحَة[2] وَالفَاسْ رْفَــاقَــكْ يَــا رَبْـح النّاس
تـحـيـا لابَــاسْ فِي وَطْـنـك عِـيـشَـة هَنِيّة
أَوْلَادَكْ يَـــقْــرَاو وَ المِـنْـحَـــة بِـهـا يَـزْهَاو
مَــاذَا قَـــاسَـــاوْا قْبَـل الـثَّـورة الـتّـحْـريريّة
أَخِـــي الفَـــلّاحْ فِي أَرضـكْ عَـشْوَة وَاصْبَاحْ
أُغْـــرَسْ تُـفَـاحْ وَاْزْرَع بَـصْـلَـة وَ اْزْرُودِيَـهْ[3]
أُغْـرَسْ زَيْـتُـون واعْنَبْ وَ التـيـن أُو لَيْـمُونْ

(1)- يسرى العزب: القصيدة الوجدانية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986 م، ص180.

(2)- المسحة: المجرفة.

(3)- اْزْرُودِيَهْ: الجزر.

تَحْرَسْ و اتْصُونْ خَيْـرَات ابْــلَادَك يَا خُـويَـه
النَخْلَة تَـحْظِـيـهَا بَـكَـرْ لِيــهَا رُوحْ اسْـقِيـهَا
وَاْتْــهَــلَ فِـيـهَا تَـرْبَــحْ مَنْهَا خِيـر اكْثِير
مــن دَقْـلَـة نُورْ وَأَنْـوَاعْ أخْـرَى مَ التُـمُـورْ
وَطْـنَـكْ مَشْـهُورْ صُـونُـوا وَاْتْـصَـدَى لَلْعَدِيَا
قَــلَّـمْ الأَشْجَار دَاوِيــهَا ضَـدْ الأَخْـطَـارْ
تَـعْـطِيكْ أَثْمَارْ غــلَــة وَ افَــاكِي شَـهِيَة[1]

وهكذا تنتهي القصيدة بهذه الصورة التي كل جزء منها، أي كل رباعية هي حاملة لصورة جزئية تتآزر مع بعضها لتعطي في النهاية الصورة الكلية.

والشّاعر عندما يعبر عن لسان فتاة أحبت وهي تصارح أمها بهذا الحب الذي ترسم من خلاله صورة كلية للفتى الذي تتمناه زوجا لها، تقول على لسان الشّاعر:

يَـا أُمِـي أَنَـا حَـبِـيـتْ هُوَ هْوَانِي، وَ أَنَا هْوَيْـتْ
قُولِي لْبَابَا يْسَاعَدْ بَنْــتُ وَ يْوَافَقْ، الـلِــي نَـهْوَاهْ
حَـبِـيـتْ مَـابِـيَ مَــالْ مَابِيَ طَـعْـمْ الْـجَـمَالْ
بِيَ ظْرِيفْ وَزِيـنْ لَفْعَالْ وَ يَعْرَفْ لَكْلَامِي مَعْـنَاهْ
فَـاهَـمْ ظْـرِيـف أُمَعْنَـاوِي بِكْلاَمْ يَـجْـرَحْ وَ يْدَاوِي
حَبِـيـتْ اِنْـسَان هْوَاوِي يَعْرَفْ لِلـدَنْـيَـا كِـيـفَاهْ
غاَنِي بِـظْـرَافَـة وَ عْقَلْ اللِي صَعْبَة عَنْدُو تَسْهَلْ
يُوجِدْ لِلْمَـشَـاكِـلْ حَـلْ وَ جْــوَابْ فَـالْـفَمْ مْعَاهْ
عَـنْـدُو عَـقْـلِـيَة فَالرَاسْ بَكْــلاَمْ يَـسْـكَـبْ النَّاسْ
عَنْدُو شُعُورْ وَ إِحْسَـاسْ مَثْلُو وَالله مَــا نَـلْـقَـاهْ[2]

(1)–علي معريش: ق (بلاد الشهداء)، نظمها بتاريخ 1978 م، بمناسبة كما يقول غلاء الخضر والفواكه، كانت الرباعية التالية.

(2)– بوعلام بن سليمان: ق (يا أمي أنا حبيت).

إن الفتاة يتملكها حب هذا الفتى، فرسمت له صورة كلية جمعت فيها كل خصاله ومحامده التي تتمناها كل فتاة عن طريق صورة شعرية مركبة من عدة صور جزئية التي إذا تضافرت وتآزرت فإنها تقدم لنا صورة فنّية كاملة معادلة لحالة الشعور والموقف الذي تعيشه الفتاة. فالمشهد الشّعري كما توضحه الصور الجزئية كما يلي (يا أمي أنا حبيت – هو هواني وأنا هويت – حبيت مابي مال – بي ظريف وزين لفعال – يعرف لكلامي معناه – فاهم ظريف أمعناوي – بكلام يجرح ويداوي – انسان هواوي – يعرف للدنيا كيفاه – غاني بظرافة وعقل – اللي صعبة عندو تسهل – يوجد للمشاكل حل – عندو عقلية فالراس– بكلام يسكب النّاس – عندو شعور وإحساس).

وهي صور جزئية تجسم شخصية هذا الشاب وتشخص أخلاقه وسلوكه، يُظهر الشّاعر من خلالها الحالة الوجدانية التي تعيشها الفتاة، وتتمنى أن تتحقق تلك الأمنية في دنيا الواقع، هذه الصورة الكلية بهذا المستوى يدعمها المعجم اللّغوي الذي اختاره الشّاعر، فالألفاظ مثل (هواوي – ظريف – زين لفعال – فاهم – أمعناوي – يداوي – يسلب النّاس – شعور– إحساس) توحي بالحب والطمأنينة والتوافق النفسي، هذا المعجم الشّعري هو الذي يشكل بألفاظه هذه الصورة الشّعرية التي جاءت متوافقة مع ما تطمح إليه الفتاة.

ب– الصورة الجزئية:

الصورة الأدبية أو الفنّية هي وليدة الخيال، وقد يتسع نطاقها فتشمل العمل الأدبي كله، كما تطلق الصورة أيضا على جزيئات العمل الأدبي التي تؤلف وحدته، وهي الصورة الكلية، فالصورة الكلية هي مجموع الصور الجزئية[1]، وهي كالألوان والخطوط في الرسم، لها ماديتها وكثافتها و وضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي.[2]

(1)– أنظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 440.

(2)– المرجع نفسه، ص 440.

والتجربة الشّعرية كلها التي يمر بها الشّاعر وتنعكس في عمله الشّعري (قصيدته) مهما طالت، ماهي إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية أو القصة.[1]

وقد تكتفي الصورة الجزئية بمعنى تام وواف داخل القصيدة، وهذا ما ينطبق على شعرنا القديم المبني أغلبه على وحدة البيت، وهو المعنى الذي كان يحبذه النقاد القدامى كالمرزوقي مثلا في صياغته لنظرية "عمود الشّعر"[2] بينما يرفض هذا الموقف من القصيدة جلّ النقاد المحدثين فهم يفضلون الوحدة الموضوعية للقصيدة والتي تتناسب مع الصورة الكلية للقصيدة، كما قد تكون الصورة الجزئية مخلّة بالمعنى العام للقصيدة، حيث تصبح هذه الأخيرة مبتورة المعنى، وكأن شيئا ينقص العمل الفنّي الشّعري المتكامل، يقول محمد غنيمي هلال " الصورة لابد أن تكون عضوية في التجربة الشّعرية ويقتضي ذلك أن تؤدي كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الشّعرية التي هي الصورة الكلية، وذلك بأن تكون الصورة الجزئية مسايرة للفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة، وأن تشارك في الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في النماء، ثم تنتهي إلى نتيجتها الطبيعية التي تؤلف وحدتها العضوية العامة النامية".[3]

باستقرائنا لقصائد شعراء متيجة وجدنا الصورة الجزئية وردت على مستويين: مستوى الصورة فيه مخلة بالمعنى العام للقصيدة إذا جردناها على حدة، ومستوى أن الصورة مكتفية المعنى بذاتها ولو أخرجناها من سياق النّص العام.

يقول الشّاعر أحمد عايدة الفطان في قصيدة (شعلت في قلبي نار) :

شَعْلَت فِي قَلبِي نَار أُمْشَاهَبْهَا حَرْقُلِي أُكْبَادِي[4]

(1)- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 442.

(2)- أنظر: أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 534 و ما بعدها.

(3)- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ص 446-447.

(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (شعلت في قلبي نار).

هذه الصورة جزئية ولكنها غير تامة المعنى، فنحن لا نعلم من هي هذه التي شعلت في قلب الشّاعر النار وحرقت كبده بمشاهبها. وإن كانت صورة جزئية مركبة، ومع هذا، المعنى غير تام.

لكن، لما نكمل البيت الثاني، ندرك المعنى ولو جزئيا دون إتمامنا لكامل القصيدة البالغة ست عشرة بيتا، يقول:

سْبَابي وَحْدَه في الجَارْ هَجْرَت وراحَتْ مِن بْلاَدِي[1]

هنا المعنى تم، وأدركنا أن السبب هو محبوبته جارته.

ج- الصور المفككة:

يتجلى التفكك في الصور التي تنعدم فيها الرؤية الفنّية للتناول الشّعري، فنّرى الشّاعر يخلط بين تعابير متضاربة كأنه: يقفز على أرض غير موطأة "[2] أو " كأنما يسلم بأن القارئ يستمتع بكل صورة على حدة"[3] فإذا فرغ منها انتقل إلى غيرها ولو كانت النقلة شاقة[4]، وعلى هذا النحو من التمزق في الرؤية والتعبير قول الشّاعر أحمد بن عربية في قصيدة (أرجعي للحق والصواب) فهو يخاطب في هذا النّص نفسه في شكل حوار داخلي، الصورة فيه غير مفهومة، يقول:

يَاوِيــلِي مَن لَا عْـمَـلْ خِيرْ مَــا تْـوسَــل بِـنَـبِي البَشَر
يَوم احْسَابْ الخَلْق فالعَصِيرْ بْـــــنَـــــارْ الــجَــحِـيـم
أرْجْعِي للْـحَـقْ وَ الصَـوابْ سُـنَـة الـرَسُـولْ وَ الكِتَابْ
بِـفَـضْـلِـهْمْ مَا نَرَى عَـذَابْ وحَـــاقْ الْـــعَـــظِـــيـمْ
انْــحَــارَبْ نَـفْـسِي انْـحَدَهَا لاَ نْــوَافَــقْــهَــا فِي أعْنَادْهَا

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (شعلت في قلبي نار).
(2)- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 251.
(3)- المرجع نفسه، ص 251.
(4)- أنظر: المرجع نفسه، ص 251.

تَسْـمَـعْ لَـبْـلِـيـسْ يْقُودْهَا شَـــيْـطَــانْ الــرَجِـــيـمْ
نَسْتَعِينْ بِالصَبْرْ وَ الصَلَاتْ لا يْضَيَعْلِي وَقت من الْوْقَاتْ
لا نَضْـحَى فَلْغَـرْ بْلَا ثَبَاتْ نَـــاَدَامْ مَـــعَ نَـــدِيـــمْ
يَا سَـعْدَكْ يَـا فَـاعَلْ الخِيرْ اخْـــتَــرْتْ طَـرِيـقْ النَذِيرْ
غَـدْوَه فِـي اليَـوْمْ الأَخِـيـرْ عِـــنْـــدَ الله عَـتِـــيـــمْ[1]

والقصيدة تسير على هذا النسق، فلا يتبين القارئ منها شيئا يفهمه، وهذا التخبط مرجعه إلى إنعدام الرؤية وعدم نضج التجربة الشّعرية، فربما كانت هذه القصيدة من أولى منظوماته، ومع المران تستوي تجربته الفنيّة. لكن الملاحظ على أغلب قصائد الشّاعر ابن عربية أنها مصابة بلوثة التفكك، ويمكن أن نعزو ذلك إلى أن الشّاعر يعبر في تجربته الشّعرية باللغتين الفرنسيّة و العربيّة، أحيانا يكتب أشعاره بالفرنسيّة وتارة أخرى بالعربيّة، هذا التمزق اللّغوي انعكس على قصائده، بمعنى فقدانه للسليقة اللّغوية – العربيّة – فجاءت أشعاره على هذه الصورة التي وصفنا. ومثال آخر من قصائده التي تفتقد إلى الإحكام الفنّي قوله في قصيدة (فصل الربيع):

فَصْـلْ الرْبِيعْ جَاء بَنْوَارُو قَــلْـبُـه زْهَرْ مْـعَاهْ
أَلْقَى أنْصِيب قْيَاسْ عبَارُه هَاذا الي كان يرجاه
زَهْرَت الأَزْهَار مَن زْهَارُه أَلْهِيبْ الشُوقْ طَـفَاهْ
فِي قُـرْبُــه هَجْـرْه مْرَارُه اليُوم أُوْصَـلْ لْـمُنَاه
أصْـبَـر أُزَالْ إنْـتِـظَارُه الهْنَا والسَعْد غْـنَاه
أرجَـــاء للْـظُـهْر أنْهَارُه ربْـنَـا كَـتَابْ لْقَاه[2]

النّص، كما نلاحظ، مفكك التركيب مختل المعنى، لا نكاد نتبين معنى الرباعية الأولى، ولا حتى الرباعية الثانية، بل كل القصيدة تسير على هذا الشكل، فالصورة مبعثرة

(1)– أحمد بن عربية: ق (أرجعي للحق و الصواب).
(2)– أحمد بن عربية: ق (فصل الربيع).

لا رابط بينها "وهذا كان من المشقة البالغة أن تستمر الصورة وتتصل، وأن يتاح لها امتداد طبيعي أو حركة تلقائية تمضي إلى أن تغيب في غيرها".[1]

ما معنى قوله (قلبه زهر معاه) وكذلك ما معنى (ألقى أنصيب قياس عباره) و(زهرت الأزهار من زهاره) (في قربه هجره مراره) و(أصبر أزال إنتظاره) و(ربنا كتاب لقاه) إلى آخر القصيدة المشحونة بهذه التراكيب العجيبة. إن " الشّعر يصدر عن شخص ذي موهبة فطرية خاصة، وهنا الشّاعر يستطيع أن يتلبس كل انفعال مطلوب في يسر"[2] والشيء نفسه نلحظه في قصائده الأخرى.[3]

ومن الصور المفككة في هذا الشّعر، قصيدة أحمد عايدة الفطان، (خارجة من الحفافة)، وهي تدخل في باب النقد الأخلاقي، فهو يرصد لنا تحركات فتاة تسير على غير هدى، ليس لها هدف محدد في الحياة، فهي تارة محبة (تقارع في المحبوب) وتارة (اتشوف على المكتوب) وتارة منتهزة (تفرغ الجيوب)، وتارة عالة على المجتمع (عايشة بالهفة) تعمل على إيجاد الغير، والصورة الجامعة لها أنها (صيرلها كالمكلوب) وهي منتهى التصوير المنفر المؤذي الذي ينبغي تجنبه، يقول:

خَارْجَة مَنْ الْحَفَافَة[4] خَارْجَــة مَنْ الْحَـفَـافَة
خَارْجَة مَنْ الْحَفَافَة وَتْقَارَعْ[5] في الْمَحْبُوبْ
رَايْــحَـة لـلْـشَّـوَافَـة رَايْــحَــة لـلْـشَّـوَافَـة
رَايْـحَـة لْلْـشَّـوَافَـة أَتْشُوفْ عَلَى المْـكْتُوبْ
أَتْصَيَدْ فِي الْكْـوَافَـة[6] أَتْـصَـيَـدْ فِي الْـكْـوَافَـة
أَتْصَيَدْ فِي الْكْـوَافَة بَـاشْ تْـفَـرَغْ الْجْيُوبْ

(1)- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 240.
(2)- أرسطو: فنّ الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 1982 م، ص 164.
(3)- على سبيل المثال: ق (فقدت عليك إحساسي) أو (يا الله تميت الوصال).
(4)- الْحَفَافَة: الحلاقة.
(5)- تْقَارَعْ: تنتظر على قارعة الطريق.
(6)- الْكْوَافَة: هي كلمة عامية تطلق غالباً على الانسان الذي يستغله الأخرون كما تطلق على الذي لا يواكب عصره.

عَـايْـشَـة بِالْـهَـفَـة عَـايْـشَـة بِـالْـهَـفَـة
عَايْشَـة بِالْهَـفَـة أَتْـجْـرَحْ فَـالْـقْـلُوبْ
الـطَـفْـلَـة زَعَـافَـة الـطَـفْـلَـة زَعَـافَـة
الـطَـفْـلَـة زَعَـافَـة صَيَرْ لْهَا كِي المَكْلُوبْ[1]
خَارْجَة مَنْ الْحَفَافَة خَـارْجَـة مَنْ الْحَفَافَة
خَارْجَة مَنْ الْحَفَافَة وَعَـقَـلْـهَا مَـطْـرُوبْ[2]

ومثل هذا النوع من الصور قليل في هذه المدونة.

د- الصور الإرتدادية:

وهي التي تعبر عن الماضي وترجع إليه، سواء كان الماضي البعيد، أو الماضي القريب، كقول الشّاعر أحمد بن عودة في قصيدته التي يسرد فيها تاريخ الجزائر العريق وكيف كان الجزائريون يعيشون تحت ظلم الإستعمار الأجنبي مشبها إياهم بالرغيف، والمآل الذي آلت إليه، يقول:

كُنَا فِي المَاضِي شَعْبْ ضْعِيفْ سَـاهْـلِـين مِـثْـل الرَغِيف
لُـقْـمَـة لِـكُـلِ ضِـيـفْ[3] نَـفَـتْـحُـولُـو البَاب و اليَدِين
يَـاتُـونَـا بِـصِـيـفَـةْ تُجَارْ يُـصْـبِـحُوا مَـالِـكِـيـنْ الـدَار[4]
يَـقَـهْـرُونَـا قَـهْرْ استعمار بْسْـنَـاسَـلْ الـحْدِيدْ مَرْبُوطِين
يُـوغَـرْطَـة[5] البَطَل مَسْكِين مَاتْ فِي الحَبْسْ مَعَ المَسَاجِين
فِـي بْـلَادْ رُومَـا مَـنْـفِيين ذَنْبْهُمْ الوَحِيدْ كَـانُوا أَمَازِيغِيين[6]

(1)- المَكْلُوبْ: مصاب بمرض الكَلَبْ.
(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (خارجة من الحفافة).
(3)- ضِيفْ: يقصد به الشاعر الاستعمار، فهو (ضيف ثقيل).
(4)- الدَار: كناية عن الجزائر.
(5)- يُوغَرْطَة: ملك نوميديا ولد سنة 160 ق.م، وتوفي سنة 104 ق.م، قاد أحد أشهر الحروب ضد الجمهورية الرومانية. (أنظر: ويكيبيديا الموسوعة).
(6)-أحمد بن عودة: ق (تاريخ الجزائر).

هذه الصورة القاتمة التي يستردها الشّاعر من الماضي البعيد، تعكس لنا حال الجزائر التاريخي آنذاك، وهي بدورها تحتوي على الإسترداد الزماني في استحضار صورة الجزائر الماضية المتعلقة بالغزوات التي مرت عليها[1] حتى جاءت فترة الفتح الإسلامي التي يعبر عنها الشّاعر بقوله:

جَــاوْ الـمسـلمـيـن مـن الـحرمين نَحَاوَّنَا السْنَاسَل[2] مِنْ اليدين
أَقَــمْـنَا مْـعَـاهُـمْ دَوْلَـة فِي الحِين وأَصْـبَـحْـنَا كَـامَل مُتحِدِين
عُقْبَة بَن نَافَعْ[3] و مُوسَى بن نَصِير[4] جَاوْ للْمَــغْرِب نَـاوْبِين الخِير
يَـنْشْــرُوا فِـي دَعْـوَة محمد البشير ماكــانُوا غُــزَاة وَلَا نَـازِيِـين[5]

ثم يبين الشّاعر كيف شارك المغاربة في نشر الدين الإسلامي في أوربا، وماخلفه المسلمون هناك في اسبانيا مثلا شاهد على ذلك، يقول:

فِي عَامْ 711 طَارَقْ بْنُ زِيَادْ[6] لاَيَمْ[7] لَعْرَاشْ كَانَت العُنْصُرِيَة مَاكَاشْ، وْرُحْنَا لِلْأَنْدَلُسْ فَاتِحِينْ
أَفْـتَـحْـنَـا اسْـبَـانْـيَـا وَ الـبُـرْتُـغَـالْ وَسَــطْ فَــرَنْــسَـا يَــا أَطْــفَـالْ
بْــوَاتِــي[8] شَــاهَـد فِــي لَـقْـوَالْ[9] رَاهُـمْ فِــي الــتَـارِيـخْ مْـسَـجْـلِـينْ[10]

(1)- أنظر: محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 1، الجزائر، 1969 م.

(2)-السْنَاسَل: السلاسل.

(3)- عُقْبَة بَن نَافَعْ: (ت. 63 هـ/683 م)،من القادة الفاتحين في صدر الإسلام شهد فتح مصر وفتح الشمال الإفريقي وبنى مدينة القيروان في تونس.

(4)- مُوسَى بن نَصِير: (19 – 97 هـ/640 – 716 م)، من كبار الفاتحين العرب، فتح افريقيا في عهد عبد الملك بن مروان وأقام في القيروان، واصل فتوحاته في افريقيا والأندلس في عهد الوليد بن عبد الملك.

(5)- أحمد بن عودة: ق (تاريخ الجزائر).

(6)- طارق بن زياد: (ت. 102 هـ/ 720 م)، قائد مسلم فاتح من بربر المغرب، فتح الأندلس تحت إمرة موسى بن نصير عام (92 هـ / 711 م).

(7)- لاَيَمْ: جَمَعَ.

(8)- بْوَاتِي: بواتيه هي مدينة فرنسية تقع في وسط غرب فرنسا، مساحتها 42.11 كلم^2.

(9)- لَقْوَالْ: كناية عن التاريخ أو السير والقصائد الشعرية المروية.

(10)- أحمد بن عودة: ق (تاريخ الجزائر). تم تسجيلها بمدينة العفرون ولاية البليدة، بمكتبة 08 ماي 1945 م، بتاريخ 21 ماي 2011 م.

وتستمر القصيدة على هذا المنوال، وهو الإسترداد الزماني – البعيد – واستحضار أحداث الماضي وماقام به الفاتحون من نشر الدين الإسلامي على ربوع الجزائر مركزا الشّاعر ضمنيا على بطولة هؤلاء الفاتحين ومالقوه من صعوبات و مشاق، حتى أصبحوا أبطالا شبه أسطوريين في المخيلة الشّعبيّة الجزائرية مازال ذكرهم ساريا إلى اليوم.(*)

وفي قول الشّاعر أحمد محمودي عندما يصور لنا غُبْنَ الجزائريين أيام الإستعمار الفرنسي، فهو يسترد أحداث الماضي القريب، فقد التقى الشّاعران في تصوير مآسي الجزائريين بين الماضي البعيد والماضي القريب، يقول:

كُنَّا مَـغْـبُّـونِـينْ فِي رَّبْعَة وْ خَمْسْينْ
جَاوْ المُجَاهُدِينْ وَالجِيـشْ مْحَزَّمْ
عَشُوا فْــي الـجْـبَالْ سَـالْ عْـلِيهُـمْ سَالْ
هَذُوكْ الأَبْـطَـالْ وَ الـخَاوَة تَـزْدَمْ
فْـرَنْـسَـا وَاشْ تْـدِيـرْ خَدَّاعَــة وَتْـغِـيـرْ
مَفِيهَاشْ الخِيرْ وَخَـلَّات المَرْسَــمْ(1)
فِي السْمَا الطِيَّارَات وَفِـي الأَرْضْ لِيشَارَاتْ
فِي لَجْبَــالْ بْـدَاتْ تَـمْشِي وَتْقَدَّمْ
نَشْـكُـرْ الـثُّـوَّارْ وَ الــشُّــهَـدَاءْ الأَبْرَارْ
خَرْجُوا الإِسْتِعْمَارْ وَ الـجِهَادْ احْكَمْ
الإِسْتِعْمَارْ وَاشْ يْـقُولْ، وَلَّــى كِلْمَـهْبُــولْ
مَلْـقَــاشْ الـحُلُولْ وَارْجَـعْ يَـنْــدَمْ
قَــالْ لْـهُــمْ بَـزَافْ الـعَسْكَرْ يْـخَافْ
اللِّي فُوقْ الـكَـافْ مُـحَـالْ يْـدَاوَمْ
فِــي عْــنْــقُـو لَــرْوَاحْ، أَدَّاهُـمْ وْرَاحْ
يْدَاوُو فِي لَجْرَاحْ وِ يْنَـقُّو فِي الـدَّمْ

(*)– أنظر: روزلين ليلى قريش: القصة الشّعبية الجزائرية ذات الأصل العربي.

(1)– المَرْسَمْ: المكان.

في مارسوا[1]معروفين وبن حمودة[2]وين

هذوك أهل الدين وعليهم نـتـكلم[3]

إن الشّاعر يستحضر الوضع السياسي والإجتماعي الذي عايشه الجزائريون قبل عام 1954 م، ولكن بعد هذا العام تغير الحال، حيث بدأ تاريخ جديد كتبه الجزائريون المغبونون بدمائهم وأرواحهم، حيث رفضوا سيطرة فرنسا وخرجوا عليها، فلقبتهم بـ"الخارجين عن القانون" ولكن هم في نظر الشّاعر والوطنيين الأحرار أبطالا " ثم يقدم لنا الشّاعر وصفا لفرنسا فيشبهها "بالمرأة الخداعة التي تغير" تغير من الجزائر وخيراتها التي ستُخْطَف منها، فلجأت إلى الخديعة، وذلك طبعا لأنها (مفيهاش الخير)، والنتيجة أنها (خلات المرسم)، فذكر الشّاعر المشبه وهي فرنسا وحذف المشبه به، المرأة، والأداة وذكر وجه الشبه وهو الخديعة والغيرة، هذا بالنسبة للصورة الأولى. والصورة الثانية: الإستعمار: المشبه، الأداة، الكاف، المشبه به، المهبول، وجه الشبه محذوف تقديره خبط عشواء.

هـ- الصور الإشراقية:

الإشراقية "مذهب يقول بظهور الأنوار العقلية وفيضانها على النفوس عند تجردها"[4] وهي كذلك " نظرية نادت بها جماعة من الفلاسفة أكدوا فيها إيمانهم بالإشراق الداخلي، أي اعتقادهم بأنهم يتلقون الإلهام المباشر من الخالق الذي يوحي إليهم بالحقيقة"[5] أما عند المتصوفة فهم يعتقدون أن النور المحمدي يحضر في حضرة الأولياء " فهم يخرجون رسول الله من عالم البشر، ويرتفعوا به إلى مقام الذات الإلهية ليكون في وحدة مع ذات الله"[6] فتراه يحضر في مناسبات الحضرة بذاته وروحه، وكأنه ليس بشراً قد مات.[7]

---

(1)- مارسو: اسمها الحالي مناصر أوبني مناصر، وهي بلدية من بلديات ولاية تيبازة، سماها الفرنسيون (مارسو Marçeau) على أحد جنرالاتهم السفاحين.

(2)- ابن حمودة بوعلام: ضابط سابق بجيش التحرير الوطني في الولاية الرابعة، من مواليد 1933/09/08 م.

3- أحمد محمودي: ق (كنا مغبونين في 54)، مسجلة بتاريخ: 20 جانفي 2011 م بحجوط (تيبازة).

(4)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 24.

(5)- المرجع نفسه، ص 24.

(6)- عبد الكريم الخطيب: التصوف والمتصوفة في مواجهة الاسلام، ص 213.

(7)- يقول القرآن الكريم: ﴿ إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُم مَّيِّتُونَ ﴾، سورة الزمر الآية 30.

إن الصور الإشراقية إنطلاقا من هذا الأساس تكون في قصائد الصوفية كقول الشّاعر سي قويدر برحماني في قصيدة (موعظة بليغة في الوعظ والإرشاد) وبعد تقديم مجموعة من الإرشادات والنّصائح (للإخوان) يلتفت إلى مدح الرسول (ص) فيقول:

محـمـد صَـافِ الـنِـيَا مَعَ النّاس كُلِيَا
عَلَمْنَا فِـي الشَـرْعِيَا دِيـنَ الله الرحمن
محمد سيد الكُلِيَ نَجَـاَنَـا مِـنَ الـجَهْلِي
وأرْفَـعْنَا عَـنِ الـذُل وَ أنواع الـخـزيـان
محمد صَافِ اليَمِينْ مَعَ النّـاس كاملين
لا يوجد مثــل فَرِيدْ فِي الجْنْ وَ الإنْسَان
محمد زِينْ الذَاتْ يَحْضَرْلِي في المَمَاتْ
يْنَجِـيـنِي مَنْ ءَافَاتِي وَنَضْحَى فِي الأَمَان
يا محمد يا مَلِيكْ اْشْفَـعْ لِي عَـنْدْ رَبِكْ
أنت الِي يَرْضَانِي بِكْ فِي الدُعَاء سَاعَدْنِي[1]

إن الشّاعر يصف النبي (ص) بزين الذات، ومصطلح الذات يطلق عادة على الذات الإلهية ولكن الشّاعر هنا يستعيره لشخص الرسول (ص) ثم يشبهه بالإله، فذكر المشبه وهو محمد وحذف المشبه به وهو الإله، علما أن الإله لا يحده زمان ولا مكان، فهو يحضر في أي زمن كان وهذا الحضور الخاص بالذات الإلهية يسنده الشّاعر إلى الذات المحمدية، فهو يؤمن كغيره من المتصوفة بفكرة الحلول أو وحدة الوجود، والصورة التي رسمها خير معبر عن ذلك يقول: " محمد زين الذات يحضرلي في الممات"[2] ولا يكتفي بهذا، بل الرسول ذاته ينجيه من آفاته وينتشله من ذنوبه ويجعله من الآمنين ثم يعود الشّاعر فيشبه الرسول بالمليك الذي لا يرد له طلب.

(1)- سي قويدر برحماني: ق (موعظة بليغة في الوعظ و الإرشاد).
(2)-سي قويدر برحماني: المصدر نفسه.

وهذا الشّاعر أحمد بن عربية يشبه الرسول (ص) بنور عينه، وأنه مالك فؤاده وساكن أكباده، به ينشد وعليه يعتمد ومنه يسترشد، كما يشبهه بالمصباح القادي المضيء الذي ينتظر شفاعته الجميع، يقول في قصيدة (رسول الله):

بِاسْمِكَ يَا الْهَادِي نَبـْدَى إِنْشَادِي
عَلَى نُورْ اَثْمَادِي[1] رَسُـــولُ اللّـه
مَـالَـكْ فُـؤَادِي سَاكَنْ الأَكْبَادِي
سَيِّدْ الأَسْيَـادِي رَسُـــولُ اللّــه
بِــهِ اَنْـشَــهَـدْ عَـلِـيهْ نَعْتَمَدْ
مِـنْـهُ نَـتْـرَشَـدْ رَسُـــولُ اللّه
مَـاقَــادَ الأُمَــة إِلَا بِـالـحِكْمَة
بِــدُونْ زَعَـامَـة إِلَـى الـنِـعْـمَـة
مِصْبَاحْ الـقَادِي شَـفِيعْ العِبَـادِي
فِي يَوْمْ المِيعَادِي رَسُـــولُ اللّــه[2]

ويقول بوعلام بن سليمان في قصيدة (مولد الهاشمي) مرحبا بمولد الرسول (ص) مشبها إياه بالهلال في الرفعة والضياء:

أَهْــلَا وَ سَــهْــلَا رَانَـا فَـرْحَـانِينْ بِمَوْلِـدْ الْـهَاشِمِي بُشْرَى تَنْزَارْ
فِي عَشْرْ أَيَامْ مَنْ شَهْرْ زِيدْ اليَوْمَيْنْ طَلْ هْـلَالْ الْخِيرْ كَاسِيهْ لَنْوَارْ
يَـا مُـعَـظَمْ ذَا الـيُومْ عِنْدَ المُسْلِمِينْ يَعْطِينَا تَارِيخْ مَـجْـهُـودْ جَـبَارْ
فِــي هَذَا اليُومْ زَادْ مُصْطَفَى الأَمِـينْ هَذَا الْفَرْحَة اليُومْ تَمْلَاكُمْ مِنْ دَارْ[3]

(1)- اثمادي: عيوني.
(2)- أحمد بن عربية: ق (رَسُـــولُ اللّــه).
(3)- بوعلام بن سليمان: ق (مولد الهاشمي).

ثم يستمر في وصف هذا اليوم إلى أن يقول:

فِي مَدْحْ الرَسُولْ تَسْمَعْ مُطْرِبِيـنْ بِلَحْنْ وَأَصْوَاتْ أَذْكَارْ المُخْتَارْ

وَالمَنَازَلْ جَمِيعْ بِالشَمْعَة ضَاوْيِينْ هَذَا عِيـدْ مِيلَادْ حَبِيبْ الْقَهَاْرْ

مُحَـمَـدْ هُـوَ مَـمُو الْعَيْنِينْ وَرَانَا كِيـفْ نَنْجَـاوْ مِنَ الْنَارْ

صَـلَى الله عَلِيهْ أَلْـفْ وَأَلْـفِينْ قَـدْرْ سْـمَا وَقَدْ مِيَاهْ الْبِحَارْ [1]

إن الشّاعر يشبه الرسول (ص) بممو العينين، وهو أغلى ما عند الإنسان لأن به يبصر ويرى ما حوله، وكذلك النبي الهادي إلى الطريق المستقيم فهو تشبيه بليغ. وهي صورة موفقة في التعبير.

و- الصورة النفسية:

وتكون في القصائد التي تعكس الحالة النفسية للشّاعر وما يعتمل في خواطره. أوما ينقله لنا من حالات نفسية يعيشها من يُعَبِرْ عنهم الشّاعر، كقول علي معريش في قصيدة (ريحة يمى ما أطيبها تحييني...)[2] التي نظمها على لسان طفل صغير جاء إلى هذه الدنيا من أبوين (مجهولين) فوجد نفسه وحيدا مهملا في هذا الكون، وهي ظاهرة سلبية متفشية في المجتمع، يعالجها الشّاعر من خلال هذه الصورة التي تتجسد من خلالها الإنفعالات النفسية المؤثرة على شكل حوار دار بين الطفل وأمه يقول:

---

(1)- المصدر نفسه.

(2)- يقول الشاعر في تقديمه للقصيدة بعد حمد الله والصلاة على نبيه (ص)، "بعد تتبعي لحصة "كلّ شيء ممكن" والتي يخرجها السيد العولمي ويقدمها رياض، والتي تحاول أن تجمع بين الأحبة بعد فراق طويل، وتصف معاناة المفقودين والمنسيين ومن تتكر لهم آبائهم (والصواب أباؤهم) وأمهاتهم، لسبب أو لآخر، وما يقاسونه من حرمان وآلام مبرحة تدمي القلوب قبل العيون، ولشعوري العميق بآلامهم ومحنتهم، وما يتعرضون له من تتكر وإهمال حتى من بعض أفراد المجتمع أحيانا، لكل ما تقدم، فتح الله الفتاح العليم عليّ بالقصيدة التالية بعنوان "ريحة يمّى ما اطيبها تحييني * أونظرة منها اتتح ع القلب الأحزان" فكانت هذه القصيدة.

رَانِي فِي ذَا الكُـونْ مَــعْـزُولْ أُو مَنْسِي
كَــأَنِــــــي لَا أُمْ لِــي وَ لاَ أَبْ...؟!
لُو نَــحْــكِي لَكْ يَا سَامْعِي مَافِيَ نَفْسِي
وَلَوْ تَعْرَفْ قَصْتِي لَــرَاسَكْ شَـابْ...؟!
لَوْ نَشْـكِـيلَـكْ مَنْ هُمْ سَاكَنْ فِي رَاسِي
وَلَوْ يَـدْرِي حَــالْـتِي الحَجَرْ لَذَابْ...؟!
وَاْسْـبَـابِــي غَـلْـطَــةْ أُمْ أُمِــي وَ أَبِي
وَاْعْذَابِــي مَقْـدُورْ عَنِــي فَالْـكِتَابْ...؟!
اتْــلَاَقَــاوْ الإثْنِــيــنْ فِي غَـيْـبَـة مَنِي
وَالْعَبْ بِيهُمْ شِـيــطَانْهُمْ وَقْــتْ الشَـبَابْ
زَرْبُوا قْــبَلْ أَزْوَاجْ عَ السُــنَــة مَـبْـنِي
وَ الْعَاقْــبَــة مَا اقْرَاوَلْهَاشْ احْسَابْ...!
أُو بِالْوَعْدْ الْمَعْسُــولْ اغْـدَرْ أَبِــي بِأُمِي
واطْــعَــنْــهَا فَــالْـقَـلْبْ طَعْنَة بِالنِشَابْ
هِيَّ: أَكْـذَبْ فِي وَعْـدْ أُورَاحْ أُو خَلاَنِي
وَاتْــرَكْـنِي مَــتْـعَــلْقَة وَامْسَى هَرَّابْ...!
الصَبِي: جِيتْ لْهَذَا الكُونْ بِأَمْرْ الفُوقَانِي
بَاهْ انْعَدِي اللِي امْــسَــجَلْ فَالْكِتَابْ...!
وِيـــنْ أُمَـــة يَــانَــاسْ بَـــاهْ اتْقَبَلْنِي
أُو تَزْرَعْ فِي قَلْبِي الحُبْ اللِي يَطْيَابْ!!
مَا اشْبَـعْـتْــشْ بَــاحْـضَانْهَا وَاتْنَاغِينِي
أُوتَضْحَكْ فِي وَجْهِي أُويَطْفَى ذَاالمَشْهَابْ!
أُو تَــرْوِيــنِي مَــنْ صْـدَرْهَا وَاتْـغَطِينِي
أُونَشْبَعْ بِـالْحَنَانْ مِنْ صَدْرْ الأَحْبَابْ...!

أُو رِيـحَـتْ يَـمَـة مَـا أَطْـيَـبْهَا تْحَيِينِي
أُو نَظْرَة مَنْهَا اتْنَحِ عَ الْقَلْـبْ العَذَابْ...!
يَا يَـمَـة رُحْـتِ أُو مَـا سَـلْـتِ عَـنِـي
أُوخَلِيتِينِي كِـــي اخْرُوفْ امْعَ ذِئَـابْ...!
وَلَا طِـيـرْ ابِـــدُونْ رِيـشْ ايْـكَسِينِي
أُو بَـــاهْ انْقَاوَمْ لاَ ظَفْرْ لِي لَا نَابْ...!
مَـــنْ لِـي مِـنْ غِـيرْ يَـمَـة تَـرْحَمْنِي
أُو لَمَاَ نَبْكِي اتْبَاتْ يَمَة فِي تَشْغَابْ...!
مَا أَقْـسَى قَـلْـبَـكْ يَا يَـمَـة وَانْسِتِينِي
وَ أَنَـا قْـبَـلْ الْوَقْتْ رَاسِي رَاهْ شَابْ...
لَوْ لا نَـــاسْ احْـنَـانْ زَرْبُـوا لَـمُّـونِي
لَصَـارْ الْمَخْلُوقْ لَحْـمَـــة لِلذِئَابْ....!
إِيـجَـازِيـهُـمْ بَـلْخِيـرْ رَبِ الْـفُوقَانِي
وَ ايْـدَخَـلْـهُـمْ جَـنَـتُـهُ دَارْ الْثَوَابْ..!
واجْـمِـيـعْ اللِـي حَـنْ عَـنِـي رَبَانِي
أُو عَـاوَنِـي عَ الْـــهَمْ هُوَ لِيّ أَبْ...!
أُو كُلْ امْـرَأة رَبَـاتْـنِـي عَـطْفَتْ عَنِي
أُو رَبَاتْ اللِّي فَرْطُو فِيهْ الأَحْبَابْ...!
يَـا رَبِـي يَـا خَـالْـقِـي وَاسْمَـع مَنِي
وَ الـيَـتِـيـمْ إِذَا دْعَى لَكْ يُسْتَجَابْ...
ارْحَـــمْ أُسْـرَة صَـالْـحَة شَفْعَتْ عَنِي
أُو نَجـهَا مَ الهَـمْ يَا رَبْ الأَرْبَابْ...[1]

(1)- علي معريش: ق (ريحة يمى ما أطيبها تحييني).

إن الشّاعر، ومن خلال البيت الأول، يجسد لنا صورة الوحدة، بهذه الصورة المركبة، (العزلة، النسيان، اليتيم) وربط كل هذه الأحوال بأثرها على نفسية الطفل المصدومة التي لم تستطع تحمل هذا الوجود المزيف الذي يشيب له الولدان صغارا، ثم يحكي لنا الشّاعر على لسان هذا الوليد كيفية مجيئه نتيجة خطأ أخلاقي وقع بين أبويه قبل زواجها مما نتج عنه مأساة نفسية يتحملها الطفل وحده لولا أنه وجد في المجتمع من اهتم به ورباه حتى بلغ أشده، لكن الحالة النفسية المأساوية لا تغادره مدى الحياة.

إن هذه الصورة قد يكون باعثها اشمئزاز الشّاعر من عدم احترام المجتمع للقيم الدينية والأخلاقية والإنسانية، والخوف مما سيؤول إليه المجتمع جراء هذه السلوكات المنحرفة أخلاقيا مما يولد تأزم نفسي يكون ضحيته بنات وذكور لا ذنب لهم في مجيئهم لهذه الحياة.

وفي قول أحمد عايدة الفطان، كذلك نجد صورة نفسية، فهو يحكي لنا ماذا جرى له بعد ما تزوجت حبيبته وتركته يعاني معاناة نفسية، يشعر بها كل من عانى مثل هذه التجربة العاطفية، يقول:

شَـعْـلَـت فِـي قَـلبِـي نَـار أُمْـشَـاهَـبْـهَا حَـرْقُـلِي أُكْبَادِي
سْـبَـابـي وَحْـدَه في الـجَـارْ هَـجْـرَت وراحَـتْ مِـن بْـلاَدِي
مَـنْ فْـرَاقْـهَا رَانِـي مَـضْـرَارْ مَـجْـرُوحْ مَـضْرُوبْ بْمُوسْ عَادِي
نَبْـكِـي وَدَمْعِي إسِيلْ شَـرْشَـارْ الدْمُـوعْ الْـفْـرَاقْ شْـوَاتْلِي خْدُودِي
وَصَـلِي مْـعَـاكْ هَذَا الأَخْبَارْ حَـشَـمْـتَـكْ بِـالله يَـالْـغَـادِي
أَحْكِيلْـهَا آشْ لِي بِـيَـا صـارْ الِـلـيـلْ وَ الـنْـهَارْ عَلِيكْ أُصَادِي
بَـعْـدْ الْهْـنَى رْكَـبْـنِي دَمَـارْ آشْ اللِي صَبَرْنِي عَلِيهَا يَا أَسْيَادِي
أتْعَـارَفْنَّا مِـنْ لِي كُنَا صْغَارْ كُلْ صَـبْـحَـة عَـنْـدْ بَأْبْهَا انَـادِي
تْمَنِيتْ زَعْمَه نَبْنِي مْعَاهَا الدَارْ الزْوَاجْ فَرْضْ فَرْضُوا مُولَانَا الْـهَادِي
سْبَابْ مْحَانِي وَحْدَه فِي الْـجَارْ أَتْـزَوْجَـتْ وَ دَاْوهَـا حُـسَـادِي[1]

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (شَعْلَت فِي قَلبِي نَار).

إن المعجم الشّعري لهذا النّص، تتضافر كل ألفاظه لتؤدي غرض المأساة النفسية التي يعيشها الشّاعر الذي صدم نفسيا بسبب زواج محبوبته التي كما أخبر (خطفها) حساده فكلمة مثل (شعلت، نار، أمشاهبها، هجرت، فراق، مضرار، مجروح، مضروب، موس، نبكي، دمعي، فراق، شواتلي، أصادي، دمار، محنتي) كل هذه المفردات، تعكس لنا صورة التعاسة والحزن العميق الذي يعيشه الشّاعر، فهي بما تحمله من مدلولات شكلت أزمة نفسية على الفرد وأخلاقية على المستوى الإجتماعي، وهي ظاهرة اجتماعيّة ممكنة الوقوع إن لم تكن وقعت فعلا.

وقد عبر أحمد تتبيرت من خلال الصورة الشّعرية النفسية عن معاناة أعمى و كيف يعيش في ظلام لا يرى النور ولا الأشياء من حواليه، وهي معاناة نفسية عاشها الشّاعر المعري قديما فلقب جراء ذلك "رهين المحبسين" حبس الدنيا وحبس العمى، ولكن الشّاعر تتبيرت ينقل لنا تلك الحالات المعبرة حقا عن أزمة نفسية يقول:

قْضِيتْ عُمْرِي مَنْ البْصَرْ مَـحْرُومْ وَالنَّـــاسْ مَــنْ اليَدْ تْـسَاعَدْ فِيَا
وَأَنَــا سَــاكَتْ لَا نَـعْـلَمْ مَنْ هُمْ نَسْـمَـعْ غِـيـرْ الْـكْـلاَمْ بِأُذُنِيَا
حَالِي حَالْ وَاحَدْ فِـي كُـلْ يُـومْ لِـيـلْ وَنْـهَـارْ مْـظَـلْـمَة عَيْنِيَا
رَانِـي كِـالْنَـمْـــلْ لاَ حَـالْ يْـدُومْ حَايَـرْ نَـمْـشِـي وَمُـسْـبَـقْ ايَـدِيَا
غِيــرْ الـعُـكَـازْ يْوَرِينِي مَـفْـهُومْ خَايَــفْ نَــقَعْ فِي بَعْـضْ الْهَاوِيَة
ذَاتِــي تَمْــشِــي وَالْـعَيْـنْ تْـنُـومْ وَأَنَا نَــعْـثَـرْ فِـي أَهْـلْ الـحُـرِيَّة
قَــلْبِي شَارَبْ مَنْ عَيْـنُه لَسْـمُومْ ضَاقَتْ بِي الحَيَاةْ مَنْ هُمْ فِي الدَنْيَا
وَعَـقْــلِي مِـثْـلْ الـطِـيرْ يْـحُومْ زَايــدْ لِي فِــي حَالْتِي حَــسَـاسِيَّة

ثم تستمر حالته النفسية المتأزمة، فتزداد حدة حيث يتمنى لو كان حيوانا مبصرا، ولا إنسانا طالت عمره على هذه الحال فأصبح عرضة لاستهزاء المستهزئين منعدم القيمة والمكانة الاجتماعيّة، يقول:

مَارَانِي مِثْلْ البَـشَـرْ مَـتْـمُـومْ يَالَحْبَابْ عُـمْرِي طَالَتْ بِـيَا
لَوْرَانِي حَـيَـوَانْ نَمْشِـي وَانْهُومْ وَلَا إِنْسَــانْ اعْـمَى مَنْ عَيْنِيَا
لُو كَانْ مَتْ انْرَيَحْ مِنْ الْهْمُومْ مَايَبْقَاشْ الْبَعْضْ يَسْتَهْزَاء بِيَا
مَا عَنْدِي قِيـمَـة وَسْط الْمَلْمُومْ[1] مَانَرَى أَحْبَابْ مَانَعْرَفْ عُدْيَا[2]
مَنْ يَسْـأَلْـنِي لِجْوَابُـه مَحْتُومْ طَايَــبْ قَـلْبِي نَحْكِي بِالنِيَّة

ويختم القصيدة بتوجهه بالدعاء لله بأن يرد بصره كي يرى عباده و الوجود من حوله، يقول:

رَاسِي لَلْسْـمَـا نَـطْـلَبْ يَا قَيُومْ يَا مَنْ تُحْيِي لَعْظَامْ الرَاشِيَة[3]
كَمْ رَاهَا عَيْنِي مِنَ النُورْ تْصُومْ عاوَنِي نَرَى عْبَادَكْ مَاشِـيَة [4]

فالقصيدة تعكس تجربة نفسية، مرّ بها هذا الشخص (الأعمى) على لسان الشّاعر، وكلّها حسرة وعدم الرضى على القدر، وضمّنها عدة صور جزئية، تارة يشبه نفسه بالنمل، الذي تدوسه الأقدام وكأنه مخلوق لا قيمة له، بل لاينظر إليه أحد، وتارة هو خائف من وقوعه في بعض الحفر، وتارة ضاقت به الحياة، كل هذه الصور الجزئية تضافرت لكي تقدم لنا الصورة العامة التي تشخص حالة هذا الشخص الذي هو نموذج في هذا المجتمع الذي لا يرحم أمثال هؤلاء.

وقد وردت عدة صور كقوله: " وعقلي مثل الطير يحوم " وهو تشبيه تكاملت كل أركانه، فهو مرسل، فقد ذكر المشبه (عقلي) والمشبه به (الطير) وأداة التشبيه (مثل) ووجه الشبه (ايحوم) وهو تشبيه "تفصيلي" المقصود به هو تشخيص حالته الوجدانية وأنه غير مستقر على حال، فهو دائما في قلق و(إغماء) كما هو عنوان القصيدة.

(1)- الملموم: الناس، الشعب.
(2)-عديا: أعداء.
(3)- الراشية: عظام رميم.
(4)-أحمد تتبيرت: ق (الإغماء)، نظمها سنة 1968 م.

إن صورة (ماراني مثل البشر متموم) توحي بعدم الرضى على حاله، وكأنه ضمنيا اعتراض على قضاء الله، وهي تشبه الصورة السابقة حيث أركان التشبيه فيها تامة إلاّ أن ما نلاحظه أن المشبه في هذه الصورة جاء ضميرا متكلما (ني) أما باقي الأركان فهي مثل الصورة السابقة، حيث ذكر الأداة و المشبه به ووجه الشبه، إنه حقا يعبر عن ذاتيته المتألمة المأزومة.

ن- الصور المتناقضة:

السمة الغالبة على الشّعر الشّعبي المتيجي أنه شعر واضح الدلالة لا غموض فيه، فهو واقعي والشّاعر منطقي مع نفسه وفي عرض أفكاره وصوره. إلا أن هذا لا يمنع من وجود بعض الصور المتناقضة فيه وإن كانت قليلة جدا.

والشّاعر لمّا يقدم لنا بعض الصور المتناقضة " التي تصل إلى نقطة يفنّد فيها بعضها بعضا، (فهي) تُحْدِثْ بعض الفجوات بين الشّاعر وتجربته، بمعنى أن التجربة مازالت تنمو ولم تتضح بعد "[1] وهذا ما ينطبق على الشّاعر بوعلام بن سليمان الذي يقدم لنا صورة ثم ينقضها في السياق نفسه، يقول في قصيدة (الأب الشهيد):

اسَمْعُوا يَا لَحْبَابْ ذَا الْكَلْمَـةعَ الأَبْ اِللِي هُــوَ غَابْ مُــدَة مَـا جَـانِي
الدْوَه يَا إِخْـوَانْ سِـيَـاسَـة وَ مَـانْ[2] وَخَـــدْعُــوهْ الْعَدْيَانْ وَاَنَ وَحْــدَانِي
اَنَا خَلَانِي صْغِيرْ مَا عَنْـدِي تَدْبِيرْ مَاَ نَعْرَفْ كِنْـــدِيرْ لِلِي عَــدْيَــانِي
فِي الوَاحَد وَسَتِينْ اَتْـوَفَى مَسْـكِـيـنْ مَعْرَفْتْـشِـي وِيـنْ أَنَـا مَـا وَصَـانِـي
أَنَا رَانِي مَمْــحُونْ عَ الأَبْ الـحَنُونْ مَا عْرَفْتُو وِينْ مَدْفُونْ خَبْرُو مَاجَانِي[3]

النّص يتنافى مع العنوان الذي يوحي بتقبل وضع الإنسان الشهيد، بل هذا مصدر افتخار عبر تاريخ العرب والمسلمين بل وحتى الإنسانية جمعاء، فالذي يقدم نفسه فداءا

(1)- سعيد عبد الرضا التميمي: عرس الشناشيل، ص 91.

(2)- مان: هكذا وردت الكلمة في النص الأصلي، والظاهر أن الألف سقطت فتصبح الكلمة (أمان) بدل (مان).

(3)- بوعلام بن سليمان : قصيدة (الأب الشهيد).

للوطن، ذلك موقف يُحْسَد عليه، لكن الشّاعر يبدو من خلال هذا المقطع من النّص، أنه غير راض على الموقف الذي اتخذه والده، والذي عجل بوفاته، كغيره من الشهداء الذين أغلبهم غير معروف القبر، فكل أرض الجزائر بالنسبة إليهم قبر يحضنهم، ولذلك يقول:

وَ كَانْ مَرْضْ وَمَاتْ وَنَسْوِينُو[1] بْكَاتْ وَسْمَحْتُو فِي الْحَيَاةْ وَتْوَفَى ثَانِي
لَوْ عَزِيتْ المَـرْحُومْ وَ الْغَاشِي مَلْـمُومْ مَا نَبْقَى مَهْمُومْ فَالْقَرْحَة[2] رَانِي
ثُمَ أُوكَانْ بْكِيتْ وَ دِيتُو[3] مَـنْ الْبِيتْ مَعَ نَعْشُو وَمْشِيتْ حَتَى عَـيَانِي[4]
أُو لَحْقْتُو وَ خْـلَاصْ لَـرَوْضَة لَبَاسْ كِي هُوَ كِي الْنَّاسْ وَالْبَاقِي فَانِي
أُو بْقَى هُوَ مَشْهُورْ كِي هُوَ كِي لْقْبُورْ وَنْجِي لِيهْ نْزُورْ وَ نْفَشْ مْحَانِي
لَكِن مْـشَى وَرَاحْ خَـــلَالِي لَـجْرَاحْ لَمُونِي يَا مْلَاحْ بِالنَـارْ كْـوَانِي[5]

وهكذا نرى الشّاعر قدم صورة إيجابية عن كون أن أباه توفي شهيدا وهذا محل افتخار، ثم اتبعها هدماً بصورة سلبية، وهكذا يمكن أن يُعْزَى إلى أن " التجربة (الشعرية) مازالت تنمو ولم تتضح بعد".[6]

ومن هذه الصور المتناقضة قول سي قويدر برحماني في القصيدة السابق ذكرها (موعظة بليغة في الوعظ و الإرشاد) في معرض مدحه للرسول (ص)، يقول:

محمد زِينْ الذَاتْ يَحْضَرْلِي في المَمَاتْ يْنَجِينِي مَنْ ءَافَاتِي وَنَـضْـحَى فِي الأَمَان
يـا محمد يـا مَلِيكْ اْشْفَعْ لِي عَـنْدْ رَبِكْ أنت الِي يَرْضَانِي بِكْ فِي الدُعَاء سَاعَدْنِي[7]

فالصورة الأولى (يحضر لي فالممات) تناقض الثانية (إشفعلي عند ربك) فالأولى خاطبه وكأنه (إلاه) يحضر وكيل في أي مكان ولايحده زمان، فهو مطلق الوجود. وفي

(1)- نسوينو: نساءه في عائلته.
(2)- القرحة: الحزن.
(3)- ديتو: أخذته.
(4)- عياني: أتعبني.
(5)- بوعلام بن سليمان : قصيدة (الأب الشهيد).
(6)- سعيد عبد الرضا التميمي: عرس الشناشيل، ص 91.
(7)- سي قويدر برحماني: ق (موعظة بليغة في الوعظ والإرشاد).

الثانية يخاطبه على أساس إنسان، نبي، رسول، له حق الشفاعة عند الله يوم القيامة، فيطلب منه أن يشفع له عند الله، ويمكن حل هذا التناقض أن الشّاعر حالما كان بصدد نظم القصيدة كان يعيش تجربة اللاّوعي، وبالتالي يصدر منه غالبا كلام متناقض، وهذا مقبول في الشّعر وخاصة إذا صدر من شعراء متصوفة، فهنا الشّاعر لا يحاكم إلى المنطق العقلي إنما يحاكم إلى المنطق الوجداني وقديما قال النقاد: إن أعذب الشّعر أكذبه.

وعلي معريش نفسه، هو شّاعر يؤمن بقدر الله، إلاّ أنه على المستوى الشّعري قدم لنا صورة متناقضة، في قصيدته التي رثى بها ابنته الطبيبة التي قضت إثر حادث سيارة، فهو يقول:

كَانَت بَنْتِي سَاهْرَ تَطْلَبْ فَالْعِلْمْ لِيهْ ارْتَاحَتْ بَعْدَمَا قَطْعَتْ مَشْوَارْ (1)

فصورة (ليه ارتاحت) وكأنه يعترض على قضاء الله الذي كتب على أن ابنته تغادر

الدنيا بحادث مرور، وخاصة بعدما تمكنت من إنهاء دراستها وتسلم عملها، بمعنى لما بلغت أوج العطاء رحلت، فخلف هذا الحداث على مستوى نفسيته صدمة لا تمحو أثرها إلا الأيام.

لكن الشّاعر، بعد ذلك يرجع ويعترف بأن هذا كان مكتوبا عليها، فلا يفر من ذلك القدر أحد، يقول:

وَاحْـذَرْ يَـا مَـخْلُوقْ بَالَاكْ اتْلُومْ وِينْ الْهَرْبَة مَ الكَاتْبَة وِينْ الـفِرَارْ
رَانِي صَابَرْ عَ القَضَاءْ مَانِي نَاقَمْ وَ الصَابَرْ جَزَاهْ يَنْـجُو مَنَا النَارْ
رَبِـي سِيـدِي خَـالْقِي وَانْتَ تَعْلَمْ أَمْرِي وَ الْمَكْتُوبْ يَلْحَقْ يَا حُضَارْ
وَ الْمَـكْـتُوبَـة تَلْـحْـقَكْ يَا بُنَادَمْ اتْعَدِيهَا مَـرَه اعْسَـلْ مَـره تَـمْـرَارْ (2)

(1)- علي معريش: ق (بعدك يا فطوم نومي راه حرم).

(2)- علي معريش: ق (بعدك يا فطوم نومي راه حرم).

والأمر نفسه نجده عند أحمد تتبيرت، فهو يقدم لنا صورة متناقضة عن تاريخ تواجد الجنس العربي في الجزائر، يقول في قصيدة (المراحل الثلاث) :

سَجَلْ التَارِيخْ صَفَحَاتْ وَحَرَرْهُمْ فِي الْجَزَائِرْ الْغَالْيَة مَنْ شَاوْ الزْمَانْ
سَجَلْ حَـاجَـاتْ مَـا كُنَا نَعْرَفْهُمْ أَيَامْ الاحتلال وَغَــزْوْ الـعُـرْبَانْ[1]

فهو يعزو الغزو للعرب ولايراهم فاتحين، وهو في هذا ينساق وراء المستشرقين وخاصة الفرنسيين منهم، مع العلم أن التاريخ يثبت أن العرب لم يكونوا غزاة محتلين وإنما كانوا فاتحين، وإلا فما معنى قول المؤرخين (الفتوحات الإسلامية).

ويرجع الشّاعر في قصيدة أخرى التي تحمل عنوان (دقلة نور) فيناقض نفسه، يقول:

اَرْجَعْ لِلْشَرْقْ تَبَـعْ الــجُـرَة سِيدِي عُقْبَة وَبَرَاكْتُو كِي خَلَاهَا
دَاعِي البِلَادْ عَلِيهَا سُـتْرَة فِي الْعَالَمْ أَجْمَعْ أَخْبَارُه مَــشَاهَا
تَفْخَرْ بِيكْ بْلَادْنَا يَا بِسِكْرَة بِالْأَخْـبَارْ اللِي الأُمَة تَـقْـرَاهَا[2]

فإذا كان العرب غزاة محتلين، فكيف تصبح لسيدي عقبة بركة، والبركة كما هي في المفهوم الشّعبي الجزائري لا تكون إلا للصالحين من أولياء خاصة وعلماء، فالغازي والمعتدي لا بركة له.

6- عناصر الصورة:

6-1- الإقتباس:

الإقتباس لغة هو طلب القبس، وهو الشعلة من النار، ثمّ استعير اللّفظ لطلب العلم، فيقال اقتبست منه علماً.[3]

---

(1)- أحمد تتبيرت: ظلّ التلال، شعر وأمثال، طبعة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها تابع لوزارة الاتصال والثقافة، القصيدة كما يقول الشاعر شارك بها في المهرجان الوطني الثاني للفنون الشعبية بمناسبة الذكرى 20 للاستقلال سنة 1982 م، وكان المطلوب من الشعراء الالتزام بمراحل المقاومة.

(2)- أحمد تتبيرت: ظلّ التلال، شعر وأمثال، القصيدة شارك بها في المهرجان الأول للتمور بطولقة ولاية بسكرة، 1988 م.

(3)- ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، ص 109.

وفي الإصطلاح هو " أخذ فكرة أو عبارة وصياغتها صياغة أخرى"[1] أو هو تضمين الكلام آية قرآنية أو حديثا نبويا أو غيرهما[2] ويقال: اقتبس الشّاعر أو الناثر، إذا ضمن كلامه من كلام غيره[3]، هذا دون أن ينبه عليه للعلم به، ودون تضمينه القول (قال الله تعالى) وما نحو ذلك، ولضرورات فنّية يجوز للمقتبس أن يغير لفظ المقتبس منه بزيادة أونقصان، أو تقديم أو تأخير، أو إبدال الظاهر من المضمر.[4]

فالإقتباس إذن، هو الأخذ والإستفادة، وقد عرف هذا اللون من الأخذ منذ عهد مبكر، وكانوا يسمون الخطبة التي لا توشح بالقرآن الكريم بتراء[5] كخطبة زياد بن أبيه.[6]

وقد عرف الرازي الإقتباس بقوله "أن تدرج كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام تزييناً لنظامه وتضخيماً لشأنه"[7] وقال الحلبي" هو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أوالحديث ولا ينبه عليه للعلم به".[8]

ويرى بعض نقاد العرب أن الإقتباس لا يكون إلا من مصدرين أساسيين هما، القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف،[9] أما الأخذ من فنّون القول الأخرى، كالشّعر والحكم والأمثال والأقوال السائرة، فهو عندهم لا يعتبر اقتباسا وإنما هو تضمين.[10]

أما إذا أخذ الشّاعر كلاما لغيره – نصاً – وإدخاله في كلامه بغاية الإستدلال أوالتحلية، فهو اقتطاف citation، و في هذه الحالة عليه أن يشير إلى مصدر الإقتباس

---

(1)- المعجم العربي الأساسي، ص 962.

(2)- المرجع نفسه، ص 963.

(3)- أنظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 300.

(4)-ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، ص 109.

(5)- أنظر: أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط 2007 م، ص 159.

(6)- أنظرها في كتاب منتخبات الأدب العربي لحنا الفاخوري، ص ص 124 – 125.

(7)-المرجع نفسه، ص 159.

(8)- المرجع نفسه، ص 159.

(9)- ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، ص 109.

(10)- المرجع نفسه، ص109.

بهامش المتن، وإبرازه بوضعه بين علامات التنصيص،[1] ليظهر للقاريء.

يتجلى الإقتباس في الشّعر الشّعبي المتيجي من خلال لجوء بعض الشّعراء إلى النهل من معاني القرآن الكريم، وشيء قليل من الحديث النبوي الشريف، ويتضح ذلك عند الشّعراء ذوي الإتجاه الديني أو نجده بعبارة أصح في غرض الشّعر الديني، باعتباره يستجيب لطريقة تفكير الشّاعر، فيعكس لنا تأثر الشّاعر بهذين المصدرين، فيظهر ذلك في فلتات لسانه، فـ " مثلما اقتبس الشّعراء مفرداتهم اللّغوية وتراكيبهم من القرآن الكريم، فإنهم استطاعوا أن يتأثروا بالصورة القرآنية الرائعة الأنيقة المعنى فظّلوا مبهورين بها وضمنّوها قصائدهم "[2] وهو في منجزهم الشّعري تضمين قصائدهم شيئا من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف من غير إشارة على أنه منهما، مع إدراكهم بإجازة إحداث تغيير في الأثر المقتبس منه قليلا،[3] والنماذج في هذا الشّعر قليلة قياسا إلى مجموع المدونة. ومثال على ذلك قول الشّاعر أحمد محمودي في قصيدته (المحافظة على الصلاة):

الدَنْيَا لَعَابَة مَــادُومْــشْ فِي الْـحَيَـاةْ وَارَاهُــمْ الــنَّــاسْ اللَـــوْلِـيـنْ
إِنْ شَاء الله رَبِي يْطَيَقْنَا عَلَى الصَلَاة إِنْ شَاء الله انْرُوحُو قَاعْ نَاجْحِينْ[4]

البيت الأول مقتبس من قوله تعالى: ﴿ اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ ﴾[5] أوفي قوله أيضا في قصيدة (هذي قصة صارت بِيَّ):

رَانِي وَحْــدِي كِـيفَـاشْ نْـدِيرْ هَذِي قِصَة صَارَتْ بِيَّ
مَنْ التَخْمَامْ رَاسِي شَابْ صْغِيرْ وَأَنَــا رَبِــي رَادْ عَــلِيَّ[6]

(1)- أنظر: ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، ص109.

(2)- محمد عباس الدارجي: الاشعاع القرآني في الشعر العربي، مكتبة النهضة العربية، ط 1، لبنان، 1987 م، ص103.

(3)- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص 270.

(4)- أحمد محمودي: ق (المحافظة على الصلاة).

(5)- سورة الحديد، الآية 20.

(6)- أحمد محمودي: ق (هذي قصة صارت بِيَّ)، تم تسجيلها في مدينة حجوط بتاريخ 2011/01/27 م.

البيت الثاني مقتبس من قوله تعالى: ﴿واشتَعَلَ الرَأْسُ شَيْبَا﴾[1] وكقول الشّاعر أحمد عايدة الفطان في قصيدة (يا عظيم العظماء):

نْــزُورْ الــكَــعْــبَــة بِــزَهْـوَةْ مَكَة وَ المَدِينَة لنَـهْوَى
نَمـْشِــي لِـصَـفَـا وَ الْمَرْوَى وَانْزُورْ مَقَامْ اِبْرَاهِيمْ[2]

مقتبس من قوله تعالى : ﴿ إِنَ الصَفَا وَ المَرْوَة مِنْ شَعَائِرِ الله ﴾[3] وكذلك من قوله تعالى: ﴿ مَّقَامُ إِبْرَاهِيمَ وَمَن دَخَلَهُ كَانَ آمِنًا﴾[4].

وقوله أيضا:

نَمْشِي فَالطْرِيقْ المُسْتَقِيمْ أَمَا بَعْدْ الرَبْ وَاحَدْ، مَنْ غِيرْ مْكَانْ أَرْبُوبَة[5] [6]

مقتبس من قوله تعالى: ﴿ إِهْدِنَا الصِرَاطَ المُسْتَقِيمْ ﴾[7].

6-2- التضمين:

جاء في لسان العرب في مادة ضمن: الضمين: الكفيل، وضَمِنَ لشيء وبه ضمنا وضمانا: كفل به، وضمّنه إياه كفّله، وضمن الشيء أودعه إياه، كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر..... وكلّ شيء أحرز فيه شيء فقد ضُمِنَّهُ، وفي الحديث: " من مات في سبيل الله فهو ضامن على الله أن يدخله الجنة" أي ذو ضمان على الله" ويقال ناقة ضامن ومضمان، أي إذا كان في بطن الناقة حمل.[8]

---

(1)- سورة مريم الآية 04.
(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (يا عظيم العظماء).
(3)- سورة البقرة، الآية 158.
(4)- سورة آل عمران، الآية 97.
(5)- أربوبة: جمع ربّ، و الصواب أرباب.
(6)- أحمد عايدة الفطان: ق (لو جا الصغر يتعاود)، نظمها بتاريخ 2002/07/09 م، بأحمر العين تيبازة.
(7)- سورة الفاتحة، الآية 06.
(8)- أنظر: ابن منظور، لسان العرب، ص ص 2610-2611.

والتضمين أيضا في الشّعر وفي كلام العرب عامة، هو حصول معنى فيه من غير ذكر له باسم أو صفة هي عبارة عنه.[1] وهو عند ابن الأثير " أن يضمن الشّاعر شعره والناثر نثره كلاما آخر لغيره، قصدا للإستعانة على تأكيد المعنى المقصود، ولو لم يذكر ذلك التضمين لكان المعنى تاما"[2] وفيه قال ابن رشيق: " فأما التضمين، فهو قصدك إلى البيت من الشّعراء أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل".[3]

إذن فالتضمين " هو أن يضمن الشّاعر واقعة أو قصة أو حدث أو شخصية تراثية في قصائده"[4] وهي ظاهرة منتشرة كثيرا في الشّعر الشّعبي الجزائري، يعتمد عليها الشّعراء في أساليبهم قصد التأثير في المتلقي من ناحية، وإفادته من ناحية أخرى " فهو مظهر مُظهر للقوة الإبداعية لدى الشّاعر"[5] وقد تجلت هذه الظاهرة في قصائد شعراء متيجة كقول الشّاعر أحمد بن عربية في قصيدة (سنة الحياة) وهو في مقام وصف العروسة، وفي الأخير يختم قصيدته كعادة الشّعراء الشّعبيين بالصلاة على الرسول، يقول:

سَيِدْ الْمَـخْلُوقَاتْ شَفِـيعْ يَـوْمْ القِيَامَة
كَثْرُوا بِالصَلَات[6] عَلَى صَاحِبْ الْغَمَامَة[7]

فهو في البيت الثاني يضمن الحديث عن الغمامة التي كانت تُظِّل الرسول في أول رحلته التجارية إلى بلاد الشام بمعية عمه أبي طالب، وكان الراهب بحيرى الذي أعد لهم

(1)- أنظر: أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 372.

(2)- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم الثالث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ت، ص 372.

(3)- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2، ص 48.

(4)- عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م- 1962م، ص 421.

(5)- ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، ص 120.

(6)- الصواب أن يقول: من الصلاة، و لكنه استعمل حرف الجر الباء بدلاً من الميم وهو استعمال في غير محله، كما أنه ختم كلمة الصلاة بالتاء المفتوحة بدلاً من المربوطة و هذا جرياً وراء القافية.

(7)- أحمد بن عربية: ق (سنة الحياة).

مأدبة غداء تفطن إلى ذلك وعرف أنها علامة من علامات النبوة، فنصح لعمه أبي طالب بأن يعود به إلى بلده، وأن يحذر عليه اليهود.[1]

وكقول الشّاعر علي معريش في قصيدة (هذه المرة راه حتفك في بغداد) يقول مخاطبا بها الرئيس الأمريكي الأسبق جورج بوش مشبها إياه بقارون و إبرهة الأشرم:

ذَا الْمَغْرُورْ[2]انْسَى الإِلَهْ الْقَاهَرْ مَالِـكْ الـمُـلُـوكْ رَافِـعْ الـعِمَادْ
زَادْ اَنْسَى قَـارُونْ وَأَمْوَالُـه تَكْثَرْ وَ الْمَصِيرْ اللِي اجْرَاَلَهْ يَا عِـبَادْ
أَمْـوَالُــه لَا تَـعُدُّهَا بِـالْقْـنَاطَرْ عَـبِـيـدْ، أُو خَـدَامْ مَالْهَا عَـدَادْ!
كِي لَـحْقَتْ لُه سَاعَة زَالْ انْدَثَرْ وَابْـقَــى فَـالتَارِيخْ عِبْرَه لِلْـعِبَادْ
وَانْـسَى أَبْرَهَة الأَشْرَمْ[3] الْكَافَرْ وَاجْنُودُه وَ الْفِيلْ تَاهُوا فِي الأَوْهَادْ
أَقْصَـدْ لِلـكَعْـبَة ايْهَدَمْهَا يَثْـأَرْ وايَطْفَى مَنْ خَاطْرُ نَـارْ الأَحْـقَادْ
أَهْلَـكْـهُمْ رَبِي الْـعَزِيزْ الْقَـادَرْ فْتَاهُمْ، وَاصْــرَالْــهُـمْ كِـقَوْمْ عَادْ[4]

وهذا التضمين لحادثين تاريخيين دينيين، الأولى قصة قارون مع النبي موسى عليه السلام (الأبيات 2-3-4) فقد نافق كما نافق السامري، فأهلكه البغي لكثرة ماله، وقد ذكر الله تعالى كثرة كنوزه، حتى إن مفاتيحه كان يثقل حملها على الرجال الشّداد، ولما طغى وتجبر أهلكه الله.

والحادثة الثانية (الأبيات 5-6) تشير إلى قصة إبرهة الحبشي والتي تُعرف بحادثة الفيل،[5] وما كان من عزمه على هدم الكعبة ليصرف أنظار الحجيج إلى بلاده الحبشة

(1)- أنظر: ابن هشام: السيرة النبوية، ج 1، دار الفجر للتراث، ط 2، القاهرة، مصر، 2004 م، ص 120 وما بعدها.

(2)- يقصد الرئيس الأمريكي "جورج بوش الأب".

(3)- أنظر: الامام أبي الفداء اسماعيل بن كثير: قصص الأنبياء، مكتبة الثقافة الدينية، ط 1، القاهرة، مصر، 2001م، ص 315 وما بعدها.

(4)- علي معريش: ق (هذه المرة راه حتفك في بغداد).

(5)- أنظر: ابن هشام: السيرة النبوية، ص ص 41-42.

وأيضا: أحمد بهجت: أنبياء الله، دار الشروق، ط 29، 2003 م، ص ص 396-399.

بعدما بنى لهم كنيسة عظيمة، ولكن كان مصيره كمصير من قبله قارون وفرعون، وقد أنزل الله في هذه الحادثة سورة كاملة[1] بعد ما يقرب من نصف قرن من حدوثها، لتقص نبأ هذا كله.[2]

وكقول الشّاعر علي معريش أيضا في معرض حديثه عن "بوش" الأب، الرئيس الأمريكي الأسبق، وتشبيهه بفرعون، فيورد الوصف التالي:

يَا بُوشْ الْـمَغْرُورْ لَا تَتْسَرَعْ فَكَرْ بَالَكْ مَ الأَذْنَـابْ بَالَـكْ مَ الأَوْغَـادْ
رَاكْ اْطْـغِـيتْ اكْثِيرْ ذَلِيتْ الْبَشَرْ زَادْ اغْوَاكْ الْمَالْ وَاعْـمَـاكْ الإِلْحَادْ
أَنْتَايَ فَرْعُونْ ذَا الْعَصْرْ الْحَاضَرْ وَاقْرَ عَنْ كِـي صْـرَالَهْ ذُو الأَوْتَـادْ
ذَلُه رَبِي كَـانْ مُـوتُـه فِـي الْبَحْرْ وَامْسَى جِيفَة، صَـارْ عِـبْرَه لِلْـعِبَادْ
ارْمَـاتُه الأَمْـوَاجْ مَ الْبَحْرْ الأَحْمَرْ ابْقَى هَيْكَلْ مَطْرُوحْ لِلْجَايْ مَعَ الْغَادْ[3]

ففي البيتين الأخيرين (الرابع والخامس) تضمين لقصة فرعون وكيف أغرقه الله في البحر مع جنوده وتركه آية للعالمين ومازال التاريخ يحتفظ بجثته إلى اليوم.[4]

وقوله هو نفسه، في القصيدة نفسها متحدثا عن التحالف الدّولي في ضرب العراق، يقول:

يَا أَحْزَابْ الظُلْمْ يَا أَحْزَابْ الشَرْ يَا صَلِيبِيينْ[5] مَاهَذَا الأَحْقَادْ
أَنْتُمْ نَهَابِينْ يَا لُصُوصْ الْعَصْرْ أَنْتُمْ سَبَبْ الْبَلاَءْ مَصْدَرْ فَسَادْ[6]

---

(1)- سورة الفيل، الآيات من 1 إلى 5 (مكية).

(2)- أنظر: أحمد بهجت، أنبياء الله، ص 398.

(3)- علي معريش: ق (هذه المرة راه حتفك في بغداد)..

(4)- اقرأ عن قصة غرق فرعون.

* ابن كثير: البداية والنهاية، دار إحياء التراث العربي، ط1، 1988 م، ص 263 و ما بعدها.

* أحمد بهجت، أنبياء الله، ص 236 و ما بعدها.

(5)- الصليبيون هم مسيحيو أوروبا المشاركون في الحملات الصليبية التي غزت الشرق الاسلامي مراراً في القرون الحادي والثاني والثالث عشر.

أنظر: المعجم العربي الأساسي، ص 747.

(6)- علي معريش: ق (هذه المرة راه حتفك في بغداد).

ففي البيت الأول تضمين لقصة الحروب الصليبية التي وقعت في التاريخ وكان بطلها صلاح الدين الأيوبي، وهذا إدراك من الشّاعر الشّعبي "المثقف" كونه ربط بين حروب هذا العصر وحروب الصليبيين في العهد المملوكي، وهذا يشير إلى ثقافة الشّاعر التاريخية وكيف أنه يوظف هذا التاريخ.

6-3- الرمز:

هو كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر[1] ومن ثم فقد حاول التعبير الرمزي أن يرتقي فوق جزيئات الواقع ليقف على الأنساق الخاصة التي تنتظمها.[2]

وقد اتفق الأدباء بما فيهم الشّعراء على تعريف الرمز بأنه شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي، لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز، فإن المشابهة بين الأشياء المادية ليست قائمة، وإنما هي تقوم على قدرة الشّاعر على اكتشاف الذاتي المتفرد،[3] وقد اعتبر المحللون النفسيون أن وظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لإستمالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف[4] وهنا قد يتفاوت القراء في فهمه وإدارك مداه بمقدار ثقافتهم، ورهافة حسهم، فيتبين بعضهم جانبا منه، وآخرون جانبا ثانيا، أو قد يبرز للعيان فيهتدي إليه المثقف بيسر.[5]

وقد لاحظ عبد الله ركيبي أن: " الإتجاه إلى الرمز (في الشّعر الشّعبي الجزائري) لا يعني أنه يمثل مذهبا خاصا يتصل بالمدرسة الرمزية التي ظهرت في فرنسا أو آخر

(1)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 123.
(2)- أنظر: منير البصكري: الشّعر الملحون في أسفي، ص 259.
(3)- المرجع نفسه، ص 259.
(4)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 123.
(5)- المرجع نفسه، ص 124.

القرن الماضي (التاسع عشر) وإنما نقول: أن الرمز باعتباره أسلوبا عبّر به الشّعراء لظروف ثقافية بالدرجة الأولى".[1]

والشّاعر الشّعبي باعتباره إنسانا واقعيا بعيد كل البعد عن الإتجاهات الفكرية والمدارس الأدبية بمعناها الإصطلاحي، ومن ثم فالرمز عنده مرتبط أشد الإرتباط بتجربته الشّعرية الخاصة التي لا يمكن أن يزايد عليه فيها أحد، " ولكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية، وهذه العناصر في ذاتها لا يتألف منها شعر... ولكن الشّاعر يتخذ منها مواد تصويره، إذ يستعين بها على جلاء صورة تتوافر لها قوة الإيحاء والتعبير"[2] الرمزي. فليس ضروريا إذن أن يكون الشّاعر كما يقول غنيمي هلال قد "عانى التجربة بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكرة عناصرها، وآمن بها، ولابد أن تعنيه دقة الملاحظة وقوة الذاكرة، وسعة الخيال وعمق التفكير، حتى يخلق هذه التجربة الشّعرية التي تصورها عن قرب، على حين لم يخض غمارها بنفسه".[3]

وإذا كان الرمز هو الإشارة بكلمة تدل على محسوس أو غير محسوس، إلى معنى غير محدد بدقة، ومختلف حسب خيال الأديب[4]، فإن الرمز الذي يستخدمه الشّاعر نابع من الحاضر أو الماضي، ويدل على علاقات بين الأشياء لها دلالتها[5]، كما أن الرموز تتنوع، إما أن تكون معجمية أو تاريخية أو دينية أو أسطورية[6]. فإن الشّعراء الشّعبيين لجأوا إليه واستخدموه "على غير مذهب الرمزيين"[7] مما جعل هذا الرمز ليس من الغموض الشّعري في شيء. "لأن استعماله من طرف الشّاعر يُعدُّ صنعةً يلجأ إليها كلّما

(1)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 646.
(2)- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 384.
(3)- المرجع نفسه، ص 385.
(4)- أنظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 124.
(5)- أنظر: عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م- 1962م، ص 425.
(6)- أنظر: المرجع نفسه، ص 425.
(7)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 646.

دعت الضرورة إلى ذلك، وكثيرا ما عمد شعراء الملحون إلى اتخاذه وسيلة لاخفاء ما كان ينبغي التصريح به علناً، سواء في حديثهم عن الوطن إبان الإستعمار، أو في تناولهم للمرأة، أوللكشف عن عيوب المجتمع"[1] والرمز يتمثل في عّدة جوانب يحدّدها عباس الجراري فيقول: " يتمثل الرمز في ثلاثة جوانب:

1- الرسوم الوشم: وتصور حيوانات وأسلحة وأبطالا وبساتين، وهي وغيرها أشياء يقصد الشّاعر أن يرمز بها إلى مختلف حالات المحب، فالغزال للهجر والنفور، والخيل والأسلحة لمدى القوة والمقاومة والأغراس والورود للوصال.

2- الجفريات: وهي القصائد التي تأمل فيها الشّاعر أحوال المجتمع والنّاس واستعرض المناكر والعيوب، ولكن في رمز وإشارة وتلميح. وغالبا ما يلجأ في ذلك إلى الحيوانات، فيمثل بالضفادع والذئاب والبوم للسفلة الذين غدوا سادة وبالسباع والنسور لكبار القوم الشرفاء الذين أذلّهم الدهر.

3- بعض قصائد الخصام كـ (النجمة) للفَلُوس، وهي تمثل خصاما بين الليل والنهار وصراعا من أجل الفوز بالنجمة، وهي قصيدة وطنية رمز الشّاعر فيها بالنجمة إلى الحريّة وبالليل للإستعمار وبالنهار للوطن".[2]

وبالرغم من الأسلوب المباشر، الواضح، في جل هذه القصائد المتيجية المجموعة، فإننا نلاحظ أن الشّعراء أحيانا يلجأون إلى الرمز للتعبير عن أفكارهم أحيانا. إلاّ أن هذا الرمز الذي وظفوه بسيط، سهل الإدراك عند أحمد عايدة الفطان وعند أحمد تتبيرت وعلي معريش وغيرهم، والسبب في ذلك هو أن هؤلاء الشّعراء لم ينظروا إلى الرمز بوصفه صورة فنّية كما ينظر إليه أصحاب الأدب الرسمي، وإنّما نظروا إليه كوسيلة تساعدهم على تجسيد أفكارهم في قالب هو أقرب ما يكون إلى الرمز، بل هو شبيه بالكناية.[3]

---

(1)- منير البصكري: الشّعر الملحون في أسفي، ص 261.

(2)- عباس الجراري: الزجل في المغرب، ص ص 126 -127.

(3)- أنظر: الوناس شعباني: تطوّر الشعر الجزائري، منذ سنة 1945 م حتى سنة 1980 م، ص 201.

وفيمايلي بعض النماذج التي توضح كيف وظف هؤلاء الشّعراء الرمز في شعرهم.

قال أحمد عايدة الفطان في قصيدة (الوئام المدني) التي نظمها بمناسبة إطلاق الرئيس عبد العزيز بوتفليقة مشروع المصالحة الوطنية وجو القصيدة، يوحي بذلك فضلا عن تأريخها:

الرَئيس اطْـلـق حْـمَـامَـة السَّلام الوِئَـام وَ السَّلْم هُـمَا سِـر النَّجاحْ
الجـزائرْ مَـصنـعْ تَصـنـعْ السَّلام الشَّـعبْ اسْـتَـجاب لَلْوِئام بِإرْتِيَـاحْ
الـحْـمـامْ بَـالـمَعنَى هُـو الوْئـامْ رَاسْـها مَـرفـوع مَـا نْـقـولـوا طَـاحْ
الشَّـعْـبْ مُـسْلِـمْ قـال أَنْـعَـامْ بوتـفـلـيقـة طْبِيبنا يْـضَـمَّـدْ لَجْراحْ
الجزائر مازالتْ وَاقـفـة عْـلـى الأقدامْ كـل جـزائـري تْـعـالـجْ وَارْتَـاحْ
تَطْـفَـى الـنَّـار حَـدْهَـا هَذا العام اسْـتْـوى الـحال أُو ضَوَّى المَصباحْ
هَـنَّـا الـشـعـبْ أُو زَالْ عَـنُّه الآلام راح الإعْـصـارْ او هَـدْنَـتْ الأَرْيَـاحْ
شَـعْـشَـعْ الـنُّـور أُوراحْ الـظْـلَام الـوِئـام وَالِّسلم هوما سِـرّْ النَّجاح
اصْفَى السْـمَـاء أو مْـشَـا الـغْـيام تَصْـنـع السَّـعـادة وتْـقـوم الأفـراح
هَذا بَـصْـحـيـح مَـاهو مَعنى كْلام يُـوم 9 أفـرِيـلْ فـي الـصْـبَـاح
تَفرحْ الجزائر أو عَرسها هَذي الأيام فَـرْفْـرَت بـ 30 مـلـيـون جْـنـاحْ
نَشْكُرْ الـرَّئِيس وَ مْـعَـاهْ إلى الأَمَامْ بوتـفـلـيقـة صَنْـديدْ رَجُـل إِصْـلاحْ
إنْـتَـخَـبْـنَـا عَـلَى إنْـجَـاحْ الْـوِئَـامْ كَـلْـمَـة نَـعَـمْ هِـيَ الْـمَـفْـتَـاحْ
أَشُـوا نْـقُـولُـوا لَلِي كَـانُـوا ظُـلَامْ أَنْـقُـولُـولْـهُمْ السَلاَمْ بِينَتْنَا وَ السَمَاحْ
الشِـي إلِـي وْقَـعْ نَعَمْلُوهْ جَازْ مْنَامْ إلِـي فَـاتْ فَـاتْ وَ رَاحْ رَاحْ
هَيَّـا مَنْ جْـديـد يَا إخوَة يَـا كْـرامْ اليَـدْ أُونَـبـنُـو إلِّي تْـهـدمْ أُو طَـاحْ
الرّئيـس اَطْلق حْـمـامـة السَّـلامْ فَـرْفْـرَتْ بـ 30 مـلـيـونْ جْنـاحْ
أَحْمَـدْ الفَـطَّـانْ صَـاحَـبْ لَنْظَـامْ سَاكنْ حَمْرْ العَيْنْ فِي حَيْ مَدَّاحْ[1]

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (الوئام المدني).

قيلت هذه القصيدة في وقت كانت فيه الجزائر خارجة من فتنة كبرى تلك هي العشرية السوداء أو الحمراء التي عصفت بالبلاد والعباد لعقد من الزمن، وفي وقت كانت تحاول أن تجمع شتات المتفرقين من أبنائها، في مثل هذا الجو وبعد انتخاب رئيسٍ للجمهورية قال الشعب فيه كلمته.

كان شّاعرنا عايدة الفطان يفكر في واقع بلده الذي رحب بفكرة الوئام المدني وصوت لصالحه، حتى ترجع الجزائر كسابق عهدها، والذي وقع وقع، ويدعو أبناء بلده أن ينظروا إلى المستقبل ويتفاءلوا خيرا يجدوه. فكانت نتيجة لتلك المعاناة بكل أبعادها النفسية والاجتماعيّة والسياسية هذه القصيدة، التي ضمنها الشّاعرة عدّة رموز هي حمامة السلام، راسها مرفوع، شعشع النور، راح الظلام، استوى الحال، ضوى المصباح، اصفى السما، مشا الغيام، راح الإعصار، هدنت الأرياح، عرسها، تطفى النار.

الكلمة الرمز	المرموز إليه
حمامة السلام	رمز للهدوء و السلام و الأمن والأمان.
رأسها مرفوع	رمز للكرامة والإباء.
شعشع النور	رمز للمصالحة والسلم.
راح الظلام	رمز لزوال الفتنة والفرقة.
استوى الحال	رمز للسلام.
ضوء المصباح	رمز للسلام.
اصفى السما	رمز للسلام.
مشا الغيام	رمز للسلام.
راح الإعصار	رمز للسلام.
هدنت الأرياح	رمز للسلام.
عرسها	رمز للفرح و الهدوء.
تطفى النار	رمز للسلم.

كل هذه العبارات الشّعرية، هي عبارات تفاؤلية، وكل هذه الرموز التي وردت في هذه التجربة الشّعرية بسيطة لا تحتاج إلى معاناة كبيرة من أجل إدراكها، فباستطاعة كل متلقى للنص الشّعري الشّعبي أن يفهمها، ومن يسترجع على سبيل التذكر الجو العام الذي قيلت في أثنائه هذه القصيدة يدرك أن الشّاعر عبر بلغة ما كانت اللّغة المباشرة لتنقل لنا تلك الأحاسيس والمشّاعر التي عاناها الشّاعر وكل من عاصره وعاصر تلك الظروف المشؤومة، وهذا ما يخول الشّاعر أن يلجأ إلى الرمز. إلا أن عيب الشّاعر الشّعبي هو أن يقدم الرمز في بداية القصيدة ثم يستعجل فيفسره وهذا مالاحظه عباس الجراري الذي يقول: "والجدير بالإشارة أن الشّاعر (الشّعبي) لا يلبث في قصيدته أن يفك الرمز ويخرج منه إلى التوضيح والتصريح بالرأي والفكرة".[1]

وفي قصيدة (الجيش الوطني رجل صنديد) يوظف كذلك أحمد عايدة الفطان رمز الجن، والجن كما هو معروف في الثقافة الشّعبيّة العربيّة والجزائرية أنهم رمز القوة فهم "أرواح خفية قادرة على التشكل بصورة مختلفة"[2] باستطاعتها أن تؤذي الإنسان ولذلك نرى النّاس تُقَدِم لها الذبائح طلباً لرضاها فلا تصيبه بأذى[3]. فهذه المخلوقات حسب تصور الشّاعر تخاف بسالة وشجاعة الجيش الوطني الجزائري حامي الحمى والديار، وهنا الرمز يؤدي وظيفة المبالغة، ولكن مبالغة معقولة، وعذر الشّاعر أنه لم يجد تعبيرا يؤدي ما يشعر به نحو هذا الوضع المزري الذي أتى فيه كما يقول (الظُلَّامْ) على الأخضر واليابس.

يقول الشّاعر:

الْجَيْشْ الْوَطَنِي رَجُلْ صِنْدِيدْ اللِيلْ مْعَ النْهَارْ قَـايَـمْ بِالْوَاجَـبْ
مَا يْرَيَحْ لَا جُمْـعَة وَ لَا عِيْدْ طُولْ الْدَهْرْ عَلَى الْمُحِيطْ مْزَرَبْ

(1)- عباس الجراري: الزجل في المغرب، ص 127.

(2)- الحسيني الحسيني معدّي: الأساطير الشعبية والدينية في شبه الجزيرة العربية، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2011 م، ص ص 69 -70.

(3)- المرجع نفسه، ص 70.

إلى أن يقول:

يْخَـوَفْ الإِرْهَـابْ فِي الْـعِيدْ الجَـنْ يْـخَـافْ مَـنُه لَا يْقَرَبْ
الجِيشْ الوَطَنِي رَجُلْ صِنْدِيدْ اللِيلْ مْعَ النْهَارْ فَاطَنْ وَ يْرَاقَبْ [1]

ونتيجة ذلك، أن المواطنين شعروا بالأمن والأمان، ورجعوا ينامون سعداء، بعدما ذاقوا الويلات، ورجعت الجزائر وردة من جديد.

وظف الشّاعر رمز الوردة، والوردة ترمز للجمال والنظارة والحب والمحبة، وهي معان ما كان على الشّاعر إلا أن يعبر عنها بالوردة لعلّها تفي بكل الدلالات والايحاءات التي تخطر بالبال، يقول:

أَرْجَـعْ المُـوَاطَـنْ يَرْقُدْ سْعِيدْ بَعْدْ أَلِي كَانْ الإِرْهَابْ يْجِيهْ[2] يْطَبْطَبْ[3]
الجَزَائِرْ رَجْعَتْ وَرْدَة فِي جْدِيدْ أَزْرَاقْ سْـمَاهَـا بَـعْدْ أَلِي كَانْ مْضَبَبْ[4]

وحتى عبارة (أزراق سماها) ترمز إلى استعادة الجزائر عافيتها وهدوءها، وعبارة (كان مضبب) ترمز إلى ما كانت تعانيه من دمار وتخريب.

وإذا كان الذئب رمزا للخداع والمكر، فإن بعض النماذج البشرية في المجتمع لا يختلفون عنه، فهم جديرين بهذا الرمز عند أحمد عايدة الفطان، يقول الشّاعر في قصيدة (العجوز السحارة):

الذِئْـبْ أَصْـحَـبْ الْمَـعْـزَة وَ الْخْـرُوفْ أَبْـقَى وَحْـدُو
يَالِي تَبْقَى دَارْ بْلَا[5]رْكِـيزْة القُنْطَاسْ[6]وَالعُدَة[7] فَاهْ يْشَدُو [8]

---

(1)–أحمد عايدة الفطان: ق (الجيش الوطني رجل صنديد)، نظمها في أحمر العين ولاية تيبازة بتاريخ 1998/10/10م.

(2)– يجيه: يأتيه.

(3)– يطبطب: يطرق الباب.

(4)– أحمد عايدة الفطان: ق (الجيش الوطني رجل صنديد)

(5)– بلا: بدون.

(6)– القنطاس: من لوازم بناء المنازل التقليدية من الخشب.

(7)– العدة: من لوازم بناء المنازل التقليدية من الخشب.

(8)– يشدو: يمسكو.

الخْرُوفْ أَناَ يَا فَاهَمْ الْغُرْزَة [1] خَيْكُمْ[2] رَاهُمْ نْحَرْقُو كْبَـادُو
أَسْـبَــابُ وَحْـدَ الْــعْجُوزَة قَالَـتْ جَـابْ رُوحُو بِـيَدُو [3]

فالشّاعر وظف عدة رموز: الذئب، الخروف، المعزة، منها الماكرة (الذئب) ومنها الوديعة المسالمة (المعزة، الخروف) وهي رموز موظفة في النسيج الشعري بينما لها ما يعادلها موضوعيا في المجتمع والواقع وهذا التنبيه من باب النقد الإجتماعي، ولا يشذّ الشّاعر عن الملاحظة التي أبديناها سابقا من أنه يذكر الرمز في بداية قصيده ثم يفسره، وهذا في قوله "الخروف أنا يافاهم الغرزة"، وكأن الشّاعر لا يريد بل لا يستطيع أن ينفك من هذا التقليد.

6-4- استخدام الحروف كمفاتيح للأبيات:

لم يتعامل شعراء متيجة الشّعبين مع الحروف كمفاتيح للأبيات، إلا شّاعرا واحدا هو علي معريش، وظفها كفنّية من فنّيات التعبير، وهي ظاهرة تعامل معها الشّعراء الشّعبيون الجزائريون عامة. وأول من سن هذا التقليد هو الشّاعر سيدي الأخضر بن خلوف، ثم سار الشّعراء على منواله[4].

وهدف الشّعراء من ذلك هو إظهار براعة النظم والإبداع، وأن باستطاعة الشّاعر الشّعبي أن يحقق للقصيدة العربيّة بعض الخصائص التي لا يجاريه فيها الشّاعر الفصيح.

هذا النوع من النظم يعتمد فيه الشّاعر فى بناء قصيدته على الحروف الألفبائية. وهي ظاهرة نادرة في هذا الشّعر المتيجي.

---

(1)- الغرزة: اللغز.

(2)- خيكم: أخوكم.

(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (العجوز السحارة).

(4)- أنظر: عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م- 1962م، ص 435.

يقول الشّاعر علي معريش في قصيدة أخلاقية توجيهية:

بَسْـمَ الله نَـبْـدَا بِـاللِّيْـف حَرْفْ الهِجَاءْ، جَاءْ خْفِيفْ
يَسْـهَـلْ عَـنِي ذَا التَـأْلِيفْ وَانْكَـمْـلْ بِيهْ المَقْصُودَة
ثُمَ اْنْـصَـلِي عَ الـرَسُـولْ مُـحَـمَـد أَبِـي الـبَـتُـولْ[1]
يَـشْـفَعْ فِـيـنَا يَـومْ الهَوْلْ صَـاحِـبْ الـزِيـنْ الـمَقْدُودْ
حَـرْفْ الـبَـاءْ بَـهَاءْ الدِينْ بِـيـهْ إتْـمَـسَـكْ يَا مَسْـكِينْ
وَحَّـدْ رَبْ الْـعَـالَـمِـيـنْ غَدْوَة تْـنْـجِي يَاَ مَسْـعُودْ[2]
حَرْفْ التَاءْ تُـوْبْ أصْـغِير تَـرْبَـحْ غَـدْوَة خِـيْـرْ اكْثِيـرْ
امْعَ صْحَابَكْ سَبْعَة لَا غِيرْ فِـي ظَـلْ الْعَرْشْ الْمَـجِيدْ
وَ الـثَـاءْ ثَـوَابْ الْعِـبَـادْ دَايَـمْ رَاهْ فِـي ازْدِيَـادْ
يَـشْـفَـى قَـلْبِي مَ الأَسْـقَـامْ وَ احْـفَـظْـهُمْ مِنْ الْوَعـيِدْ
حَرْفَ الْجِيمْ الجُودْ الْمْلِيـحْ وَ الـشَـحْ أُو مُـولَاهْ اقْـبِـيحْ
يَا مَـا أَحْلَى القُولْ الْفَصِيحْ رَاهْ دْوَاء لِـلْـفُـؤَادْ
حَـرْفْ الْـحَـاءْ مَـنْ الْحَيَاةْ لاَبُـدَ بَـعْدْ مَ الْـمَـمَاتْ
يَـفْـلَـحْ مَـنْ أَدَى الـزَكَـاةْ وَاعْـبَـدْ رَبْ مُـولْ الْـجُودْ
حَـرْفْ الْـخَاءْ خِـيـرْ الْكْـلَامْ ذِكْـرْ الله عَـلَـى الـدَوَامْ
نَـجَـاهُـمْ رَبْ الْـعِـبَـادْ وَ الْـفَـرْحَـة لِـيـنَـا تْـعُـودْ
حَـرْفْ الْـدَالْ لاَ دَوَامْ سِـوَى لِـرَبْ الأَنَـامْ
يَـامَـخْلُوقْ اتْصِـير أعْظَامْ أُو لَـحْـمَـكْ مَـصِيرُه لِلْدُودْ

(1)- البتول: فاطمة الزهراء ابنة الرسول (ص).

(2)- مسعود: من السعادة.

وهكذا استمر القصيدة حتى يختمها الشّاعر بقوله:

الـيَـاءْ يَـاعِـبَـادْ الله صَـلُـوا عَـنْ رَسُـولْ الله
غَـدْوَه كُـلُـنَا نَـرْجَـاهْ نَـحْـنُ أُمَـة الـتَـوْحِـيـدْ
وَ الْـهَـمْـزَة أُخْـتْ الأَلِـيـفْ يَـابُـونَـادَمْ كُـونْ اظْـرِيـفْ
لاَ تَـأْكُـلْ حَـقْ الضَـعِيفْ نَـخْـتَـمْ قُولِي وَ السَلاَمْ (1)

وهو نفسه له قصيدة أخرى نظمها بنفس الطريقة يقول في تقديمها " قصيدة نظمتها حسب ترتيب الحروف الهجائية التي أولها الألف وآخرها الياء سنة 1991 م، وعنوانها: (طال الحال ملينا من الهم) يجدر بنا أن ننقل منها هذه الأبيات:

نَـبْـدَا بِـالْأَلِيفْ نَـظْـمِي يَا فَاهَمْ واحْـفَظْ قُولِي يَا الْعَاقَلْ وَاعْـمَلْ بِيهْ
أُو حَـرْفْ الْـبَـاءْ فَـالْـتَـهْجِيَـة بَـارَكْ يَـا رَبِي الْمَـقْـصُـودْ أُو وَفِيهْ
وَالْخَاءْ خِـيـرْ اكْثِـيرْ يَلْقَـاهْ الْمُسْلِمْ وَالْـغَرِيـبْ ايْصَـدْ يَـرْجَـعْ لْـمَالِيـهْ
صَـلُـوا عَـنْ حَـبِـيـبْنَـا أَبَا الْقَـاسَمْ سَـيِدْ الأُمَة وَ الْخَـلاَيِقْ تَرْجَـى فِيهْ
حَرْفْ الْثَاءْ ثَـوَابْ يَـلْـقَـاهْ المُسْلِمْ وَالْـكَافَرْ مَـحْـرُومْ غَـدْوَه لاَمَنْ بِـيهْ
وَالْجِيمْ اجْمَعْنَا عَلَى الطَاَعَة وَ الْعِلْمْ وَالْعَاصِي فِي دَنْـيَتُه عَايَشْ فِي تِيهْ
وَ الْحَاءْ تَحْفَظْنَا مِنْ الْبَلاَءْ وَ الْهَمْ وَ اجْـمَعْنَا عَنْ دِينِنَا نَـتْـمَسَكْ بِيهْ
وَالتَـاءْ تَـحْـفَـظْنِي أُو شَـمْلِي يَتْلاَئَمْ وَالْكَافَرْ مَهْضُومْ خَاسَرْ لاَمَنْ بِيهْ(2)

واستخدام الحروف كمفاتيح للأبيات ظاهرة تجديدية في الشّعر الشّعبي ولم تعرف في الشّعر الفصيح.(3) فهي من مميزات هذا الشعر.

---

(1)–علي معريش: ق (الأخلاق)، والعنوان من وضعنا بالاعتماد على مضمون القصيدة، التي نظمها بتاريخ 1991/08/01 م، يقول في مستهلها " ففي تاريخ 01 أوت 1991 م بدا لي أن أنظم قصيدة أخلاقية توجيهية توسلية حسب الحروف الهجائية التي أولها الألف و آخرها الياء، فقلت و على الله توكلت".

(2)– علي معريش: ق (طال الحال ملينا من الهم).

(3)– أنظر: عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م– 1962م، ص 437.

6-5- الحوار:

هو حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو مونولوج يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه كربة الشّعر أو خيال الحبيبة مثلا.

ويعرض فيه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس[1] فهو ظاهرة شائعة في النصوص الأدبية بشتى أجناسها وأشكالها، لافرق في ذلك بين النّص الشّعبي والفصيح.

وقد اعتمد شعراء مدونتنا على هذه الظاهرة ووظفوها في نصوصهم قصد شد انتباه المتلقي وتبادل الأفكار والإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس. وغالبا ما يكون الحوار بين اثنين على الأقل، يتجلى من خلال استعمال المتحاورين أفعال: قال، قلت، قالت، قالوا.....

والنماذج الشّعرية التي يستخدم أصحابها هذا الأسلوب كثيرة لدى هؤلاء الشّعراء، ومنها قصيدة الشّاعر أحمد محمودي، (المحافظة على الصلاة) يقول:

قَلْـبِي تْـفَـكَـرْ وَعَيْنِي رَاهِـي بْـدَاتْ وَشْحَالْ[2] تَـعْـبُـوا يَـاكْ عَلِيَ الوَالْدِينْ
امْعَ بَابَ[3] وَاَمَا[4] وَالشَمْعَة اضْـوَاتْ[5] غِيرْ احْـنَـاَيَ[6] فِي الْـدَارْ مْـقَصْرِينْ
اجْـمَـاعَـة بَـابَ فِي قَـلْبِـي احْـلاَتْ قَالِي اخْطِيكْ[7] مِنْ الشُوفَاتْ الخَاسْرِينْ
فِي اثْنِـينْ وَسَـتِـينْ اسْتْـوَفَى وَمَـاتْ وَ الْقْصِيدَاتْ مَـازَالُـو مْـسَـجْـلِـينْ
قَـالِي يَـا وَلْـدِي صَـلِي فِي الْحَـيَـاةْ وَفِي ذِي الدَنْيَا احْنَايَ مَـانَـاشْ تَامِينْ
سَـيَـدْنَا مُـحَـمَدْ وَصَى عَلَى الصَـلاَة مَازَالَتْ النِيَة فِي قُلُوبْ المُـومْـنِـينْ.[8]

---

(1)- أنظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 100.

(2)- شحال: كم.

(3)- باب: أبي.

(4)- اما: أمي.

(5)- اضوات: أنارت.

(6)- احناي: نحن.

(7)- اخطيك: ابتعد، احذر.

(8)- أحمد محمودي: ق (المحافظة على الصلاة).

هذا الحوار اعتمد فيه الشّاعر على كلمة (قالي) وقد ورد في شكل قصصي على سبيل التذكر، ليبرز من خلال هذا الحوار تلك النّصائح والإرشادات التي قدمها له أبوه، وهو يصغي إليه دور ردّ من باب التأدب مع الوالدين.

ولكن الشّاعر نفسه يورد لنا حوارا في قصيدة أخرى، دار بينه وبين (الرومي) في بلاد الغربة (فرنسا) حيث ذهب الشّاعر إلى هناك مهاجرا طلبا للعمل، وهو ينقل لنا قصة وقعت له وقد تقع أو وقعت لغيره. وفي هذا الموقف نلاحظ أن هناك أخذا وردا في الكلام، يقول:

رَانِي وَحْـدِي كِـيـفَـاشْ نْـدِيرْ هَـذِي قَـصَـة صَارَتْ بِـيَ
مَنْ التَخْمَامْ رَاسِي شَابْ صـغِير وَأَنَـــا رَبِـــي رَادْ[1] عَـلِـيَ
بْـــدِيـتْ انْخَمَمْ وَانَايَ[2] صْـغِيرْ مَحْـجُوزْ فِي الأَرْضْ المَنْسِيَة
رُومِي[3]قَالِي شْتَى[4]رَاكْ تْدِيرْ [5] مَـهِيشْ خَـدْمَة وَطَارْ [6] عَلِيَ
بْدِيــتْ نَــبْـكِي وَ الـقَلْبْ يْـحَيَرْ نْــشْـفُ الـدْمُـوعْ مَنْ عَيْـنِيَ
شُـوفُـو الـحُـقْـرَة لْـوَاحَـدْ كِيغِيرْ قْبَـالْ[7] صْحَابُو يْزُوخْ[8] عَلِيَ
قُـتْـلُو حْـقَرْتْنِي وَمَاكَاشْ الْـغِيرْ وْكِـيـلَـكْ رَبِي عَـالِي الْـعَـلْـيَا
أَنَـا مَـلِـيـتْ كِـيـفَـاشْ نْـدِيرْ فْـــرَانْـــسَا صْمَاطَتْ عَلِيَ[9]

إن الشّاعر من خلال هذا الحوار المقتضب، برع في تصوير تلك المأساة التي يعيشها بعض الجزائريين في المهجر المتمثلة في الظلم والإحتقار والمعاملة اللانسانية،

(1)- راد: كتب.
(2)- اناي: أنا.
(3)- رومي: أجنبي (فرنسي).
(4)- شتى: ماذا.
(5)- تدير: تفعل، تعمل.
(6)- طار عليّ: نهرني.
(7)- قبال: أمام.
(8)- يزوخ: يفتخر.
(9)-أحمد محمودي: ق (هذي قصة صارت بيا)، العنوان مقترح من عندنا، نظمها في سنة 1975 م، و تمت تسجيلها بمدينة حجوط بتاريخ 2011/01/27 م.

وخاصة في فترة الستينات والسبعينات من القرن الماضي (العشرين).

وللشّاعر أحمد عايدة الفطان قصيدة (مأساة يتيم) يصف فيها حاله بعد وفاة والدته، يوظف فيها الحوار، يقول:

يَا الْغَادِي زَايَـرْ الْـجَـبَانَة سَلَمْـلِي عَـلَى المِيمَة لِتْوَفَاتْ
قُولْ لَهَا وَلْدَكْ رَاهْ فِي غَبْنَة تْغَيَرْ حَالُ وَاْصْبَحْ فِي صِيفَاتْ[1]

وفي قصيدة (وحش العدرة) يوظف الحوار كالتالي:

وَحْـشْ الـعَدْرَة زَادْنـي بَضْـرَار
وَمْـشِيـتْ لْطَالَـبْ اَنْسَـالُو
قَالي مَرْضَك صَاعَـبْ يَا مَحْتَار
مَـاعـنْـدي اَشْ نَـفَـعْلُـو
هَذَا الـغْـزَال رَاه فِـيـكْ نَـكَّـار
وَ اَنْتَ اتَبَّعْ فِيك مَا اْنَالْ وَالُو
بْـكِـيـت عَـلـى مَـابِيَـا صَـار
بْكَى قَلْـبِي وَادْمُـوعُـو سَـالُو
يَالْقُمْرِي يَالْـطَـايَر مَـنْ لَطْيَار
رُوح شْوَارْ الغْـزَالْ وَاَحْـكِيـلُو
رُوحْ الـبُـوزَرِيـعَـة عَـلَى لَـبْيَـارْ
رَاهي سَـاكْـنَـة فِـي فَـرِيفَـالُو
اَحْـكِـيـلْـهَا عَـلَـى مَـابِـيَـا صَـارْ
قُـولْـهَا مَـحْـبُـوبَـك اَحْـلِيلُو
عَلَى جَالَك اَصْبَحْتْ نَكْتَب فِي لَشْعَارْ
مَـنْ وَحْـشَـك لِـيَـام اَطْوَالُو[2]

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (مأساة يتيم).

(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (وحش العدرة).

وله كذلك قصيدة (أخبرها راه وصلني) يوظف فيها الحوار، يقول:

أَخْـبَــرْهَـا رَاهْ أَوْصَـلْـنِـي سْـيَــادِي الْـقَــلْبْ أَتَكْوَى
قَــالَــتْ لِـي C'est fini pour la dernier fois
قُــلْــتْ لِـيهَـا خَـبْـرِينِـي غِيرْ قُولِيلِي pour quoi
قَـالَـتْ لِـي رَاهُمْ خَطْبُونِي رَايْـحَــة اَنْـفَـتَـحْ غَـدْوَة
يَمَـا أَخَالْتِي شِيـطْـنُـونِـي زَايْدَة جَدَه سَـتُوتَا أَعْـدُوَى
حَــتَى بَـابَـا هُـوَ ثَـانِـي سَــفَــاهْ يَـبْـغِـي الرَشْــوَة
رَدِيــتْ لْـهَا اوْجَـابِـي ثَانِي الـرَاجَلْ مُـوحَـالْ لَا يَنْـغْـوَى
يَا الله الْـعَــالِي الـفُـقَـانِي يَـا مُـسْتَجِيـبْ الْـدَعْـوَة[1]

وله قصيدة أخرى (عايرتني وحدة) يوظف فيها الحوار كذلك، يقول:

عَايْرَتْنِي وَحْدَة قَاتْلِي أَنْتَ مَهْبُولْ قُلْتَلْهَا يَا بَنْتْ الْنَّاسْ زِينَكْ لِهَبَلْنِي
أَنَــا رَبِــي خْــلَــقْــنِـي مَــرْيُــولْ نَـعْشَقْ فِي الزِينْ وَ عْلِـيهْ أَنْـغَنِي
بَـابْ قَــلْبِــي رَاهْ لِـيكْ مَــحْلُولْ وَلَا اَرْضِيتِي أَدُخْلِي فِـيهْ اَسُكْنِي
طَلْبَتْ السْمَاحْ عَلَى هَذَا الْـقُـولْ قَالَتْ لِي بِالله يَالشَّاعِرْ سَامَحْنِي

إلى أن يقول:

هَذِي اْقْصَيْتِي مَاعَنْدِي مَا اْنْقُولْ هَاكْ الــتِيلِــيفُونْ هَـاْكْ عَنْوَانِي
صَافْحَتْنِي وَ أَمْشَاتْ عَلَى طُولْ بَـــابْ أَرَزْقْ عْـــلِيـهَا دَرَقْنِي[2]

وله كذلك قصيدة (مولات العين الكحلة) نستشف منها الحوار التالي:

مُولَاتْ العَيْنْ الكَحْلَة غَـالِــيَـة فَـالـسْـوام
للعَشْقْ قَالُوا تَـحْـلَى رَاسَــمْـــهَـــا رَسَـــام
كَـحْـلَة جَعْبَة مْكَحْلَة تْـصَــيَــدْ الْـحْمَـاْمْ

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (أخبرها راه وصلني)، نظمها بأحمر العين ولاية تيبازة بتاريخ 2002/07/06 م.
(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (عايرتني وحدة).

كَلَمْتْهَا آهْ يَا طَـفْلَة قَالَتْ لِي oui أَنْعَامْ
شَابَة مْثَقْـفَة فَـحْـلَة تَـحْـسَـنْ الْـكْـلَامْ
مُولَاتْ العَيْنْ الكَحْلَة غَـالِـيَـة فَـالـسْـوام
قَالَتْ اَهْلَا وَ سَـهْلَا بِـلُـطْـفْ وَإِحْـتِـرَامْ
دَبْلَتْنِي خَاوْتِي دَبْلَة رْفَـعْـتْ لَـعْـلَامْ(1)

وله قصيدة أخرى يستهلها بالحوار الداخلي ثم يستمر في وصف حاله يقول في قصيدة (حكمت عليا) :

حَكْمَتْ عَلِـيهْ وَهَجْـرَتْ الَـوْكَارْ قُـلْـتْ نَخْدَمْ عَلَى شَرِي وَ أَبْلَايَـة
تْمَنِيـتْ نْصَـوَرْ ادْرَاهَـمْ كْـبَـاْرْ وَانَـظَـمْ عِـيـشَـة بِـالْـغَـايَـة
أَنَا فَـالْخَدْمَة عَلَى نِصْفْ النْـهَارْ فِي ذِيكْ الـعَشْوَة لَحْـقَـتْنِي بْرِيَـة
نَقْرَا وَالدْمْعَة تَهْطَلْ كِي الأَمْطَارْ جـبَـرْتْ فِيـهَا كْـلَايَـمْ سَـمِـيَـة
نَقْرَى وَالدَمْعَة تَهْطَلْ عَلَى لَشْفَارْ وَقَالِي مْحَـبْـتَـكْ امْرِيضَة بَقْوِيَـة
تَـخَلَطْ لِي لَافَـانْسْ مَعَ الرُوطَـارْ مْشِـيـتْ نْـشُـوفْ مَمُو عَـيْنِـيَا
أَنَـا وْصَلْـتْ لْـبَـابْ أصْـبِيـطَاْرْ لْقِـيـتْ وَاحَدْ المُمَرَضْ دَارْ امْزِيَة
لْقِـيـتْ مَـحَـنْتِي مَتْـغَطِيَة بِيزَارْ شَافَـتْنِي قَـاتَلْـهُمْ رَاهْ جَـاَيْ دْوَايْا

إلى أن يقول:

نَـلْـقَـاهَـا تْـفَرَشْ أُو تْـوَجَـدْ اُو تْقَارَعْـلِي بِالْفَـرَحْ أُو لَسْرَارْ
تْقُولِي مَرْحْبَا بِيكْ مَحْبُوبِي يَا أَحْمَدْ اتْسَلَمْ عْلِيَا وَتْقُـولِي بُونْـسْوَارْ (2)

والذي نلاحظه أن أحمد عايدة الفطان أسرف في استعمال الحوار حتى أصبح ميزة تميز قصائده. إلا أنه ورد حوارا قصيرا كالذي دار بين الشّاعر و(مولات العين الكحلة) أوبين الشّاعر وبين محبوبته (مسبوغة لشفار) الذي يكثر زيارته لها.

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (مولات العين الكحلة).

(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (حكمت عليا)، نظمها بأحمر العين ولاية تيبازة بتاريخ 2004/04/16 م.

وهناك حوار يجريه الشّاعر بينه وبين محبوبته يشكو إليها فيه مما يقاسي في حبها عارضا لحاله المعذب، فتجيبه كاشفة عن حبها له وعن أثر البعد، كقول بوعلام بن سليمان في آخر قصيدته (رسائل حبيبتي) يقول:

طَلَتْ بَعْدْ غْيَـابْهَا يَـا مَنْ تَفْهَمْ وَضْوَى قَلْبِي بِحُبْهَا فِي زَهْوْ كْبِيرْ
حْكِـيتَلْهَا كِـيمَا جْـرَالِي تَتْكَلَمْ حَتَى هِيَ حْكَاتْلِي عَ الْحُـبْ كْثِيرْ
قَالَتْ بُعْدْ لَحْبِيبْ نَارْ وَ مَاتَرْحَمْ حُبْ الفُرْقَة تْشَيَبْ الإِنْسَانْ صْغِيرْ [1]

6-6- التكرار:

التكرار بكسر التاء، اسم على وزن تِفْعَالْ، وبالفتح مصدر على وزن تَفْعَالْ، وكرّر الشيئ بمعنى أعاده مرة بعد أخرى، ويقال كرّر عليه الحديث إذا ردده عليه، والكر الرجوع على الشيء.[2]

أما اصطلاحا فهو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّي"[3] أي هو "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء كان اللّفظ متفق المعنى أو مختلفا"[4] أو كما قال ابن حجة الحموي: "هو أن يكرّر المتكلم اللّفظة الواحدة باللّفظ والمعنى".[5]

ويعد التكرار وسيلة من وسائل الصنعة الفنّية الأساسية في الأعمال الأدبية، لا سيما الشّعر، فهو يقوم على أساس التكرار المتمثل في بحوره، وايقاع فقره، ونظم قافيته.

وقد شاعت ظاهرة، التكرار في الشّعر العربي قديمه وحديثه، ولا يعدم الشّعر الشّعبي الجزائري هذه الظاهرة، فقد مارسها الشّعراء في ابداعاتهم الشّعرية بشكل يلفت النظر. مما جعل النقاد المحدثين يهتمون به اهتماما بالغا حيث تناولوه بالدراسة والتنظير. تقول نازك

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (رسائل حبيبتي).

(2)- أنظر: ابن منظور، لسان العرب، ص 3851.

(3)- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 117.

(4)- خضر السيد: التكرار الأسلوبي في اللغة العربية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط 1، د.ت، ص 08.

(5)- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الإرب، د.ط، د.ت، ص 205.

الملائكة " جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب، التعبير الشّعري، وكان التكرار أحد هذه الأساليب، فيبرز بروزا يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكيء إليه اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تنم عن اتزان ".[1]

أصبح التكرار أحد العناصر الأساسية للقصيدة العربيّة المعاصرة سواء الفصيحة أوالشّعبيّة، ويكون إما في الحروف أو الكلمات أو العبارات. يلجأ الشّعراء إلى هذا قصد التأثير في الملتقي لأن الكلمة المكرّرة لها وقع عند السماع، وخاصة إذا ركز الشّاعر اهتمامه على تكرار مفردة أو كلمة أو مقطع بعينه، فإنه بذلك يلفت الإنتباه إلى أهميتها فتكون من كلمات المفاتيح في القصيدة على القاريء أو المتلقي الوقوف عندها، تقول نازك الملائكة "أن التكرار في حقيقته، الحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها....التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن إهتمام المتكلم بها....التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشّاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاّشعورية التي يسلطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها".[2]

ومما سبق يتضح لنا أن "استخدام الرمز في الشّعر ضرورة تعبيرية، تمليها ظروف معينة، مما يدعو الشّاعر إلى مخاطبة المتلقي من وراء حجاب، ووظيفة تكمن من استكمال التعبير الذي عجزت تبيانه الكلمات"[3]. إلا أن هذا الاستخدام يختلف من الشّاعر الشّعبي إلى الشّاعر الفصيح، فبينما يعتمد هذا الأخير الرمز ويبقيه مفتوحا، لا يفسره في ثنايا القصيدة، بل يترك المتلقي هو الذي يتولى تفسيره حسب فهمة وثقافة. وهذا هو الذي يعطي قيمة للشعر، فيصبح النّص مفتوحا على تأويلات كثيرة ومتعددة، بينما الشّاعر الشّعبي بعدما يعمد إلى ذكر الرمز لا يترك تأويله للملتقي بل يتولى هو تفسيره، وبالتالي يفسد على القارئ تصوره، بحيث يقيد فهمه ويحد من خياله لأنه "يفسره في بداية القصيدة أو أثنائها أو في آخرها"[4] وهذا راجع إلى ثقافته التقليدية التي تتسم بالوضوح

(1)- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين لبنان، د.ت، ص 275.

(2)- المرجع نفسه، ص ص 276-277.

(3)- منير البصكري: الشّعر الملحون في أسفي، ص 262.

(4)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 646.

ورغبته في التفهيم، على خلاف ما يرى أصحاب الأدب الرسمي الذين يعبر عن موقفهم أدونيس فيقول على الرمز "هو الذي يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النّص، وهو معنى خفي وإيحائي، وهو اللّغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة التي تتكون في وعي القارئ بعد قراءته لها، وهو البرق الذي يتيح للوعي يستشف عالماً لاحدود له"[1] هذا الفهم بعيد كل البعد عن إدراك الشّاعر الشّعبي الذي يجنح دائما إلى التوضيح –كما مر بنا – والتفهيم.

6-6-1- أنواع التكرار في هذا الشّعر:

أ- التكرار الصوتي:

التكرار الصوتي من أنواع التكرار المنتشرة ويتمثل في " تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة"[2] علما أن القصيدة تتكون من جملة أصوات مختلفة التردد. ذلك أن الصوت هو ما يقرأ أو يُسْمَع فقط، فهناك حروف تُكْتَب ولا تُنْطَق، وبالتالي فهي لا تؤدي أي تأثير في المتلقي، فالتركيز يكون على المنطوق والمسموع فقط، مثل ما نجده في قصيدة (خارجة من الحفافة) لأحمد عايدة الفطان حيث يقول:

خَارْجَة مَنْ الْحَفَـافَة خَـارْجَـة مَنْ الْحَـفَـافَة
خَـــارْجَـة مَنْ الْحَفَافَة وَتْقَـــارَعْ في الْمَحْبُوبْ
رَايْـــحَـــة للْـشَّـوَافَـــة رَايْـــحَـــة لـلْـشَّوَافَـــة
رَايْـــحَـــة للْـشَّـوَافَـة أَتْشُوفْ عَلَى المْكْتُوبْ
أَتْـصَـيَدْ فِي الْكْـوَافَة أَتْـصَـيَدْ فِي الْكْـوَافَـة
أَتْـصَـيَدْ فِي الْكْـوَافَـة بَـاشْ تْـفَـرَغْ الْجْيُوبْ
عَـــايْـــشَـــة بِـالْـهَـفَة عَـايْـشَـــة بِـالْـهَـفَـة
عَـــايْـــشَـــة بِـالْـهَـفَة أَتْـجْـرَحْ فَـالْـقْـلُوبْ[3]

---

(1)- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972 م، ص 239.

(2)- حسن الغرقي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 2001 م، ص82.

(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (خارجة من الحفافة).

نلاحظ أن صوت (الفاء) قد هيمن على القصيدة وقد تكرّر (31) مرة، وهو حرف رخوي مهموس شفوي، يوحي باحساس فيه طراوة وليونة، فانسجم بظلاله هذه مع تجربة الشّاعر المرهفة الحساسة تجاه المرأة التي أسرته فأصبح يعبر عن أهم خصائصها الفكرية والشعورية.

ومن أمثلة التكرار الصوتي نجد أيضا تكرار حرف (الشين) فقد تكرر ثماني (8) مرات في القصيدة، وهو حرف رخوي مهموس شجري، يوحي بالليونة مثلما نجد في (الشوافة/ تشوف/ باش) فنلاحظ أن مثل هذه الأصوات الرخوية المهموسة التي وظفها الشّاعر كانت مناسبة لمعانيها فأعطت إحساسا موسيقيا انفعاليا، كما أعطت رتابة موسيقية منسجمة، وأن تكرار هذين الصوتين كثيرا، يوحي بمدى معاناة التجربة التي سيطرت على الشّاعر.

وبوعلام بن سليمان في قصيدته (نرجع لبلادي) نجده يكرّر حرف السين، وهو حرف رخوي مهموس منفتح صفيري، لثوي، يقول:

"طُـــولْ الِـليلْ نْبَاتْ سَاهَرْ وَ نْـخَمَمْ عَـلَى زَهْـرِي دَارْلِي سِـــيَاتْ كْـبَـارْ
فِي الشُهْرَة وَ الزُوخْ رَجَعْنِي فَي الْهَمْ وَ حَـجَـبْـنِي مَـسْكِينْ وَ حْلِيلُو مَشْرَارْ
الِلي رَبِـــي عْـــطَاهْ دِيـمَـــا مْتْـنَـعَـمْ أعْـطَـالُـو لَحْبَـابْ بِيـهُمْ حَـتَى طَـارْ
وَ أَنَـا مَـــا عَـــنْـدِيشْ بُـــويَا وَلَا عَمْ مَـاعَـنْـدِيشْ خُوه مْوَنَسْنِي فِي الْجَارْ
ذِي قْـسِـيـمَـت الله يَـا قَلْـبِي اَفْـهَـمْ مَـاتْـكُـونْـشْ مَـهْبُولْ دَاهُـمْ فِي لَوْعَارْ
وَاحَـــدْ عْـــطَاهْ رَبِي وَ السَـعْدْ مْسِقَمْ وَ الِلي سَعْدُو قَـلِـيلْ شْـــبَعْ مْرَاْرْ "[1]

ب- التكرار اللّفظي:

التكرار اللّفظي أو تكرار الكلمة هو "تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"[2]. وهو أبسط أنواع التكرار وأكثرها انتشارا، في الشّعر العربي قديمه وحديثه فصيحه وعاميه. تقول

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (نرجع لبلادي).

(2)- حسن الغرقي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 82.

نازك الملائكة بهذا الصدد: "لا ترتفع نماذج هذا اللّون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلاّ على يد شّاعر موهوب يدرك أن المعوّل في مثله لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكرّرة، فإن كان مبتذلاً، رديئاً، سقطت القصيدة"[1] وقد عدّ النقاد القدامى تكرار الكلمة الواحدة في البيت الواحد، والكلام القصير، حسناً، وقالوا إنه لا يصح للشّاعر أن يكرّر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، وإذا كان في تغزل أو نسيب، أوعلى وجه التوجع إن كان رثاء وتأبينا، أما غيره التكرار المكرّر مرة ومرتين وثلاث، فعدوه عيبا، ينبغي للشّاعر التخلص منه[2]. بمعنى أن يكون التكرار عفويا في نسيج القصيدة ولا يقصد الشّاعر إليه قصدا، فالتكرار اللّفظي هو تكرار كلمات بعينها ويمكن لهذا التكرار أن يوّلد إيقاعاً داخلياً في النّص بالإضافة إلى تقوية المعنى فلكل "كلمة وظيفتها ودلالاتها داخل النّص الذي تكوّنه ويحتويها، فإذا تكرّرت لفتت إليها الانتباه، وأكدت ماجاءت من أجله أول مرة".[3]

ومن أمثلة التكرار اللّفظي الوارد في هذه القصائد قول الشّاعر بوعلام بن سليمان في قصيدته (يالسمر):

يَالَسْمَرْ يَازِينْ الْخُمْــرِي وِينْ رَايَحْ أَدِينِي مْعَاكْ
يَالَسْمَرْ نَــهْدِيكْ قَـلْـبِي حَبِيتْ نْعِيشْ بَرْضَــاكْ
يَالَسْمَر عْيُونَكْ كُحْـلِـى يَامَحْلَى بَسْمَاتَكْ مَحْلَى
يَالَسْمَر نَظْرَاتَكْ تَسْـلَبْ مَانَقْدَرْ لَحْظَة نَنْسَــاكْ
يَالَسْمَر كُونْ عَلَى الْبَالْ مَن غِيرَكْ أَنْتَ مُوحَالْ[4]

لقد كرّر الشّاعر كلمة (يالسمر) خمس مرات في القصيدة على لسان هذه المرأة المحبة التي تتغزل في حبيبها، ويبدو أنها تفضل فيه هذا اللون (يالسمر)، فهو أقرب

(1)- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 264.
(2)- أنظر: أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص ص 467-468.
(3)- بكاي أخذاذي: تحليل الخطاب الشعري، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007 م، ص 64.
(4)- بوعلام بن سليمان: ق (يالسمر).

الأوصاف والألوان إلى نفسيتها، وهو لون مفضل في الوسط الشّعبي يرمز للتعلق وَالْوَلَهْ، فكلمة (يالسمر) لها نبرة مختلفة عن باقي الكلمات الدالة على اللّون، نظراً لِما فيه من شحنات عاطفية نلمسها في الكلام المستعمل في الواقع.

وفي المقابل نجد عند الشّاعر نفسه قصيدة أخرى تحت عنوان (دور المرأة)، وهنا يتحول الخطاب من الرجل إلى المرأة عكس القصيدة السابقة الذكر، فهنا الشّاعر على لسان الرجل يقدّر دور المرأة في الحياة، فنّراه يكرّر هذا الاسم (المرأة) عدة مرات، وفي هذا التركيز جلب للإنتباه واضفاء قيمة مضافة على المرأة، يقول:

فِي هَذَا الْقْصِيْدْ نَعْطِـيـكْ مِـثَالْ عَ الْـمَــرْأَة وَ الــدَوْرْ اللِّي دَاتْ
سَالْ التَارِيخْ مَنْ شَــأْوْ الأَجْـيَالْ مَـنْ وَقْـتْ الـرَسُــولْ وَ أُمَـهَاتْ
يَاكْ الْمَرْأَة جَابَــتْ بَدْرْ الْكَـمَـالْ طَـهْ بَـنْ يَأْمْنَـه حْـلِـيـمَـة رَبَـاتْ
يَاكْ المَرْأَة جَابَتْ بَـطَـلْ الأَبْطَالْ عَلِي حَـيْدَرْ يَـاكْ تَسْمَعْ الغَزَوَاتْ
وَالصَانْي الإِسْلَامْ عَ الْمَرْأَة وَ قَالْ فِي سَـبِيلْ الله لِلْـوَطَـنْ أَهْـدَاتُ
يَاكْ الْمَرْأَة قَاوْمَتْ مِثْلْ الـرِجَـالْ فِي وَسَـطْ الْـجِـهَادْ الْـعْمَرْ فْنَّاتُ
الـمَــرْأَة هِيَ الْمِـيمَــة الأَطْـفَالْ أُو ثَــوْبْ الْـحَـنَـاْنْ هِيَ لَـبْسَـاتُ
الـمَـرْأَة هِــيَ زَوْجَــة لَلْـحْــلاَلْ لِلــرَجُـلْ هِـيَ شْـرِيكَـة حَيَاتُ
وِينَـادَارْ بْلَـــى مْرَة كُــونُوا عُقَالْ وِيـنَـــا رَجُـلْ الـــمْـرَة وْلْــدَاتُ
يَـاكْ المَرْأَة تَاجِرَة جَابَــتْ الْمَــاْلْ لَهَا الحُرِيَّة وَاْفَسَــرْ مْـعَانَـاتُ (1)

هذا التكرار المفرط للفظ (المرأة) في النّص أعطاه ديناميكية وحيوية، ودفع بايقاع القصيدة إلى الأمام، وكأن الشّاعر يريد أن ينصف المرأة ويبين الدور الذي لعبته في التاريخ وأنها شقيقة الرجل في كل الأحوال، فلا مزايدة عليها وعلى دورها في الحياة.

وهذا رابح درياسة يردد في المقطع الأول من قصيدته المشهورة (أنا جزائري) كلمة (سال) خمس مرات، وهو فعل مفاده التساؤل عن هوية الجزائري، وإلى أي أصل ينتمي، يقول:

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (دور المرأة).

إِذَا تْـــسَـــالْ عَــلَـى أَصْـلِــي سَـــــالْ الـــــكْـــــبَـــارْ
وَإِذَا تْـسَـــوَلْ عَــلَــى وَطْـنِــي عَــنْــدْهُــمْ تِــلْــكْ أَخْــبَــارْ
ماَ تَسْمَعْشِي لِلِيقُولُوا قَوْلْ بْـلاَ تَعْبَارْ أَنَا أَصْلِي وَاضَحْ كِالشَمْسْ تَضْوِي كُلْ نْهَارْ
مَا تَسمَعشِي لِلِيقُولُوا قَوْلْ بْلَا تَعْبَارْ إِذَا تْـــسَـــوَلْ عَـــلَى أَصْـــلِي
سَـالْ الـنَّاسْ الـكْـبَـارْ (1)

فقد كرّر الفعل عدة مرات ليوحي بأن الإجابة عند "الكبار" الذي يرمز به للتاريخ المسجل أو التاريخ المروي عن الشيوخ، وفي كل الأحوال هو ينفي فكرة الجهوية والتشرذم الاجتماعي ويدعو إلى المحافظة على النسيج الوطني.

ج- تكرار العبارة (الجملة):

يكون هذا التكرار بتكرار عبارة بأكملها في القصيدة، وهو موجود بكثرة في قصائد الشّعر الشّعبي المتيجي، هذا التكرار يُحْدِث في القصيدة إيقاعاً داخلياً يهدف من خلاله الشّاعر إلى التأكيد على عبارات معينة يراها مركزية ومهمة في النّص، يلفت إليها انتباه السامع أو القاريء، إضافة إلى أن تكرار العبارة يفتح تَجَدُدْ المعنى في النّص.

ومثال ذلك ما نجده في قصيدة بوعلام بن سليمان (من حبك يا زايخة) يقول مخاطبا محبوبته الغائبة الحاضرة:

نَتْخَيَل فِيك كِي الوردة بين شْـجَار
مَحْظِيَة مِن العِينْ وكْلاَم الغَاشِي
نَتْخَيَل فيك كِي طَاوَس وَسْط الدَارْ
و اللاَّ حَجْلَة احَاطّة بين فْرَاشِي
نَتْخَيَل فيك كِي لَحمَامَــة فِي لَوْعَار
نْظَل نْحَـوَسْ حـتى مَـا نَلْقَـاشِي

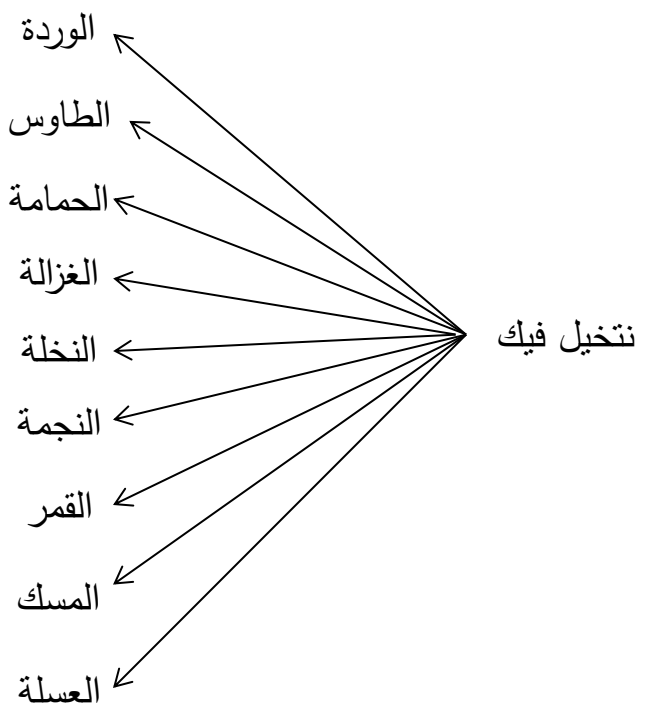
(1)- رابح درياسة: ق (أنا جزائري)، تم تفريغها من شريط كاسيت Edition noudjoum el-phen, NEP 2000.

نَتْخَيَل فِيكْ كِي لَغْزَالَة في التَــشْطَار
و الغْــزَال طْــبِيعْتُو مَــا يَــهْـدَاشِي
نَتْخَيَل فيك كِي العَسْــــلَة فُــوقْ النَارْ
نْخَافْ نَمْسَك نَتَحْــرَق مَـــا نَبْرَاشي
نَتْخَيَل فيــك كي النَــخْلَة بين صْوَار
من التَمْر العَرجُون مَاهُوش الرَاشِي
نَتْخَيَل فيك كي النَــجْمَة بِيــنْ فْجَـار
كَلْمَة لوكان يَا خُوتي مَا فِيها شِي
نَتْخَيَل فيــك كِي القَــمْـرَة بِــالْأَنْــوَار
يَاك اللِّيل بْلاَ قْمَر مَا يَــحْـلاَشــي
نَتْخَيَل فِيــك كي المَسْــك مَع العَنْبَار
كِي نَتْفَكَر رِيحْتُو مَــا نَــهْـنَــاشــي[1]

نجد في هذا المقطع من القصيدة تكارارا لعبارة (نتخيل فيك كي)، وردت تسع مرات (09) في بداية الأبيات، جاءت لتشعر المتلقي مدى تمكن هذه المحبوبة من الشّاعر، حيث ملكت عليه نفسه وخياله، فأصبح يتخيل فيها كلّ هذه العناصر الجميلة في الحياة (الوردة – الطاوس – الحمامة – الغزالة – العسلة – النخلة – النجمة – القمر – المسك) وكّلها عناصر ذات بعد رمزي يجسد الشّاعر من خلاله جمال محبوبته، وهي وإن بدت فــي أول الأمر صورا متناقضة إلاّ أنها تجسم حجم الحب الذي يكنه الشّاعر لمحبوبته.

جاءت العبارة المكرّرة (نتخيل فيك كي) في بداية المقطع باشعاعها على كامل المقطع، وتفتتح حالة من التوالد الدلالي في متن القصيدة، فتلاحقت بعدها العبارات الآنفة الذكر.

(1)– بوعلام بن سليمان (من حبك يا زايخة).



فالعبارة المكرّرة، كانت بمثابة المركز لإشعاع الدلالات في القصيدة، فيتكثف الإيقاع من خلال علاقات الحقول الدلالية المتداخلة، حيث إن كل تلك الدلالات جاءت لتوحي بالصورة المتخيلة التي تطارد الشّاعر، فأفقدته عقله، فهو يعيش في حالة جنون، وإنّ شفاءه يكمن في تواصلها معه، و إلا فهو كما يخبر عن نفسه:

لَمَا نَشْــعُرْ بِيكْ تَــتَقْوَى لَـضْرَارْ نَبْدَا نْحَوْسْ عَلَى العْقَلْ مَا نَلْقَاشِي
نَشْعَرْ بِيكْ اَنْتِ القَلْبْ مَعَ لَبْصَارْ وَانْتِيَا عُمْـرِي وَرُوحِـي وَمَــعَاشِي[1]

وهكذا فإن العبارة المكرّرة كانت محورا للتجربة الشّعرية فجاءت بقية العناصر إشعاعات لها، كاشفة عن نفسية الشّاعر الممزقة.

(1)- بوعلام بن سليمان (من حبك يا زايخة).

د- تكرار البداية:

يقصد به تكرار البداية أي تكرار اللّفظة أو العبارة في بداية كل بيت من أبيات القصيدة، ومثال ذلك النموذج الآنف الذكر، (نتخيل فيك كي).

نَتْخَيَل فِيك كِي الوردة بين شْـجَار

مَحْظِيَة مِن العِينْ وكْلاَم الغَاشِي [1]

لقد كرّر الشّاعر الفعل (نتخيل فيك كي) في معظم أبيات القصيدة (22/9) وهذا تعبير عن الحالة النفسية القلقة التي يعيشها كما أن الفعل المكرّر (نتخيل) قد احتل مركزا أساسيا من القصيدة و بذلك يصبح منبعا لتوالد مجموعة من الصور لا نشعر حيالها من أي ملل، بل نحن نتابع الشّاعر في عالمه المتخيل هذا.

(1)- بوعلام بن سليمان (من حبك يا زايخة).

الفصل الثالث:

الموسيقى الشّعرية

1- مفهوم الموسيقى الشّعرية

تعد الموسيقى الشّعرية من العناصر الأساسية البارزة في بناء النّص الشّعري، وذلك بما تثيره في النفس الإنسانية من أحاسيس بالروعة و الجمال.

وقد فطن النقاد العرب القدامى لأهمية الموسيقى في القصيدة، فجعلوها هي الفارق الأساسي بين الشّعر والنثر " فالفرق بين الشّعر والنثر بالوزن على كل حال وبالتقفية إن لم يكن المنثور مسجوعا على طريق القوافي الشّعرية"[1] وبالتالي وضعوا لها حدودا لا ينبغي لأي شّاعر الخروج عليها، احتراما للذوق الموسيقي العربي.

وفي النقد الأدبي الحديث، يرى بعض النقاد والدارسين أن الشّعر في الحقيقة ليس إلا "كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[2] فالموسيقى إذن جزء لا يتجزأ من بنية الشّعر، فهي التي تؤثر في النفس البشرية، وتؤثر في القلوب، فينفعل بها المتلقي مثل الشّاعر، ويشاركه همومه الإنسانية وأفراحه وآماله وتطلعاته، عن طريق النغم المتنامي مع بنية القصيدة وألفاظها[3] والذي هو " تعبير عن حركة الإنفعالات في نفس الشّاعر، وهو والألفاظ معا عبارة عن الشكل الذي تتبلور فيه التجربة، وفي حدود هذا الفهم يصبح نغم القصيدة جزءا مكونا لمعناها، وبإهماله نهمل جزءا هاما من المعنى"[4] فالشّعر في حقيقته ماهو إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب.[5] هذه الموسيقى يقول عنها أحمد أمين أنها " قادرة على أن تكسب الشّعر الخلود"[6] والشّعر اليوناني القديم والشّعر الجاهلي خُلدا بواسطة هذه الموسيقى، لأن الشّعر يحتاج إلى "

---

(1)- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1402 هـ/1982 م، ص287.

(2)- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، الطبقة الثانية 1952 م، ص15.

(3)- أنظر: عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، ص 242.

(4)- مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية 1997م، ص 41.

(5)- أنظر: سعيد عبد الرضا التميمي: عرس الشناشيل، ص 121.

(6)- أحمد أمين: النقد الأدبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، ط1952 م-1371 هـ، ص 70.

الوزن والقافية اللّذين يمثلان هالته الحسية الوحيدة، بل يمكن القول أنه يحتاج إليهما أكثر من حاجته إلى القول الجميل"[1] فعن طريق التوقيع الموسيقي الذي يُعد أساساً في كل عمل فنّي وخاصة الشعر، يحاول الشّاعر أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي[2]، فالموسيقى الشّعرية بهذا المنظور " تمثل حاجة فيسيولوجية في كينونة الإنسان، وأنها تكاد تكون نتاج رد فعل منعكس شرطي في الجسم البشري".[3]

فالموسيقى الشّعرية، هي ذلك " النغم الذي يشيعه كبار الأدباء، وبخاصة الشّعراء، في أقوالهم، فتتعاون في آثارهم المعاني، والمباني، وجرس المفردات، والعبارات في تكوين أثر فنّي رفيع المستوى "[4] كالذي نلحظ فيه شعر المعلقات السبع وعيون الشّعر العربي على مرّ العصور، فقد " كانت صياغة الشّعر العربي منذ القديم في كلام ذي توقيع موسيقي ووحدة في النظم تشد من أزر المعنى، وتجعله ينفذ إلى كلام سامعيه ومنشديه، وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه، وطرب الإنسان للنغم قديم كعهده بالفنّون في عصره الفطري"[5] وفي هذا السياق يقول ابن عبد ربه: " وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيح لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس وحن إليه الروح".[6]

وتمثلت الصياغة الموسيقية في الشّعر العربي في بحوره وقوافيه التي وصلت إلينا ناضجة، بحيث لا نستطيع أن نقطع بشيء فيما يخص مراحل نشوءها وتطورها[7].

وإن أهم ما يمتاز به الشّعر العربي الوزن والقافية، والوزن هو موسيقى الشّعر في وحداته وفي عددها...والقافية هي النغمة التي تصحب آخر الأبيات...والوحدة تسمى

---

(1)- هيجل: فن الشعر، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت ط 1، أيار 1981 -1371 هـ، ص 75.

(2)- أنظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 124.

(3)- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، 1978 ص 15.

(4)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 271.

(5)- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 461.

(6)- ابن عبد ربه: العقد الفريد، المطبعة الشرقية، ج 3، 1305 هـ، ص 177.

(7)- أنظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 461.

تفعيلة لأنها توزن في علم العروض على حروف أصلها الفاء والعين واللاّم.[1] ولا غرو في هذا " فمن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشّعر منذ نشأته، ولعلهم من أجل ذلك كانوا يعبرون عن نظمه و إلقائه بالإنشاد".[2]

فالموسيقى الشّعرية بهذا الوصف، تعد عنصرا من العناصر المهمة التي تبعث على الراحة وإزالة الملل والرتابة في حياة الإنسان، ولذلك اهتم بها منذ زمن بعيد، وحدها "هي مجموعة من الأصوات التي يتألف من ضرباتها الموقعة نغم يلمس المشّاعر ومن إيقاعها لحن يهز أوتار القلوب، وفي الإنسان منذ القديم ميل غريزي فطري للألحان، وفي روحنا استجابة طبيعية لتلك الألفة التي تتحقق بين المنشد والسامع أو التي يتكون بين اهتزازات في صوت المنشد وارتعاشات في قلب السامع"[3] فهي بالتالي إحدى العناصر الأساسية التي يميز بها الشّعر عن بقية الفنّون الأخرى من الأجناس الأدبية " وإذا كان في الشّعر عنصر قارّ لابد من الإنطلاق منه والرجوع إليه فإنما هو عنصر الموسيقى".[4]

والموسيقى الشّعرية باعتبارها مكونا أساسيا في القصيدة العربيّة بشقيها الفصيح والشّعبي، هي التي حفظت لنا الشّعر العربي منذ أقدم عصوره يوم كان يتناقل عبر الأجيال بالرواية الشفوية، ومازال لحد اليوم في الإتجاه الشّعبي منه، وما القصائد المطولات التي تُلقى – اليوم – في بعض الأسواق الشّعبيّة من قبل المداح أو القوال إلا دليلا على ذلك،[5] وهذا ما جعل النقاد و الدارسين يهتمون بهذا العنصر المكون للقصيدة العربيّة حتى قال فيه قديما (قدامة بن جعفر) "الشّعر هو الكلام الموزون المقفى".[6]

---

(1)- أنظر: عبد العزيز شرف: الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط 1، 1993 م، ص 64.

(2)- شوقي ضيف: الفن مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر ط 6 دت ص 43.

(3)- محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1979 ص 134.

(4)- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981 م، ص 310

(5)- وقد وقفت أنا شخصيا على حلقات هؤلاء القوالين في أسواق القليعة وموزاية سابقا، واستمعت مع المتحلقين إلى كثير من هذه القصائد الطوال والسير الشعبية المصحوبة بالآلات الموسيقية التقليدية، ولكن ذلك زال اليوم.

(6)- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 64.

2- أقسام الموسيقى الشّعرية:

يقسم النقاد والدارسون موسيقى الشّعر إلى قسمين:

أ- الموسيقى الخارجية، وتسمى كذلك موسيقى الإطار، وتشتمل على الوزن والقافية.

ب- الموسيقى الداخلية، وهي تشتمل بدورها على تناسق الألفاظ وتناغم الحروف، والإستخدام الجيد والحسن للمحسنات البديعية من طباق وتجنيس والتصريع وملاءمة المباني للمعاني والمآخاة بين الألفاظ.

2-1- الموسيقى الخارجية:

2-1-1- الوزن:

قضية الأوزان في الشّعر الشّعبي المتيجي والجزائري عموماً من أعقد القضايا المتعلقة بهذا الفنّ الشّعري، فهي تطرح عدّة إشكالات وهي كيف نستخرج أوزان هذا الشّعر، أنطبق عليه الأوزان الخليلية، والمعلوم تاريخياً أن أوزان الخليل مستنبطة من الشّعر الفصيح، بينما شعرنا الشّعبي يتميز بكثير من الأخطاء من وجهة نظر الأدب الرسمي، في الرسم والتدوين، أم نعتمد نظرية العد، نظام عد المقاطع.

خاض كثير من الباحثين أجانب[1] وجزائريون[2] غمار هذا الموضوع، ويحسن بنا أن نلم بآدائهم بدايةً قبل أن نواجه نصوص هذا الشّعر قصد استخراج أوزانها.

لم يهتم العرب القدامى بدراسة بحور أو أوزان الشّعر الشّعبي، وابن خلدون نفسه اكتفى في مقدمته بذكره، وسماه عروض البلد[3]. وشُرِحَت قصيدة المنداسي المشهورة

(1)- مثل: ديسبارمي وستوم الألماني، ووليام مارسي، ورونيه باسيه .

(2)- مثل: أحمد الطاهر، العربي دحو، مصطفى حركات، محمد زوقاي.

(3)- أنظر: عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، ص 832.

بالعقيقة[1]، ولم يُدْرَس وزنها، وحتى أبو علي الغوثي في بداية القرن الماضي (العشرين) لم يتطرق لشكل القصائد التي دوّنها[2].

ويجيء محمد قاضي فيغير على التراث الجزائري وخاصة الشّعر الشّعبي منه، يخاف من اندثاره، فيدّون لنا عيون هذا الشّعر ولكنه يكتفي بنقل النّصوص دون التعرض لدراسة أوزانها[3].

وهذا شيء طبيعي، في ذلك الزمن، فهؤلاء المدونون كان همهم هو تسجيل هذا التراث وحفظه ليصل إلى الأجيال اللاحقة مَصُوناً، وهذا عمل جليل في ذاته، فالمهم عندهم أن المدونة الشّعرية الشّعبيّة الجزائرية لا تضيع، أما قضية دراسته دراسة فنّية فذلك من باب نافلة القول عندهم، بل تلك مهمة الأجيال اللاّحقة. وخاصة الفترة الزمنية التي عاشوا فيها، فترة استعمار، وكأن الظروف لا تسمح إلاّ بتسجيل الشيء الأساسي، ومثله يقال في الأدب الرسمي[4] وغيره من فروع الثقافة الجزائرية.

2-1-2- المستشرقون وشعرنا الشّعبي (دراستهم للأوزان):

إذا كان الباحثون العرب، اكتفوا بتدوين نصوص الشّعر الشّعبي، ولم يهتموا بدراسة أوزانها، فإن المستشرقين كانوا السباقين للإهتمام بالدراسات العروضية، فقد خصص الباحث الألماني ستوم stumme دراسة للشعر الملحون التونسي والليبي سنة 1894 م، ورأى فيهما آثار الأوزان الفصيحة[5] وحذا حذوه الباحث الفرنسي وليام مارسي w.marcais، ثم بعده رونيه باسي René Basset الذي بعدما حلل عروضيا القصيدة التالية:

---

(1)- أنظر: ديوان سعيد المنداسي، تقديم وتحقيق محمد بكوشة، ص 5 وما بعدها.

(2)- أنظر: أبو علي الغوثي بن محمد: كتاب كشف القناع عن آلات السماع، موفم للنشر، الجزائر 1995 م.

(3)- أنظر: محمد قاضي: الكنز المكنون في الشعر الملحون، مركز البحث في الانتروبولوجيا الإجتماعية والثقافية، 2007.

(4)- أنظر: محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، المطبعة التونسية، تونس 1926م.

(5)- انظر: مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 12.

صَلُو عَلِيهْ يَا مُومْنِينْ عَلَى شَفِيعْ المُذْنِبِينْ
نَبْدَا بَـرَبْ العَـالَمِينْ نَبْدَا وَبْاَسْمُه نَسْتَعِينْ

اكتشف، وزن الرجز[1] الذي هو عند النقاد القدامى "حمار الشعراء" لسهولة النظم فيه.

بعد هؤلاء، جاءت نظرية العدّ، وهي " أبسط النظريات، ففيها يكتفي بعدّ المقاطع، ويوصف البيت بهذا العدد، فيقال إنه ذو شطرين عُشْرِيَيْنْ أو أولهما سُبَاعِي والثاني عشري إلخ"[2] فالقصيدة بهذا المنظور، تعتمد على نظام عدّ المقاطع، وقد اعتمدها المستشرق الفرنسي ديسبارمي Desparmet الذي درس الشّعر الشّعبي الخاص بمدينة البليدة[3]، معتمدا على بناء المقاطع انطلاقا من النطق في تحديد أوزانه، ثم سار في الإتجاه نفسه محمد بن شنب، وشوتان Chottin وإميل درمنغنيم Emile Dermengnem وأخيرا الباحث المغربي محمد الفاسي الذي أقرّ بأنه لم يجد في الملحون ما يشبه العروض الخليلي يقول: "كان من أهم ما اتجهت إليه أبحاثي معرفة قواعد العروض التي يتبعها أهل الملحون في نظم قصائدهم، وقد هالني مافيها من تنوع في النظم وفي عدد أشطار الأبيات وفي أشكال القوافي وفي كيفية تقسيم القصيدة، فحاولت أولا أن أرى هل هناك شبه بأساليب عروض الشّعر الفصيح، وتبين لي أن لا علاقة مطلقا للملحون ببحور الخليل بن أحمد التي تظهر بالمقارنة مع التنوع المشار إليه بسيطة لحد بعيد "[4] هذه البساطة يرفضها عباس الجراري فيقول: " يظن كثير من النّاس أن لا حدّ لبحور الزجل ولا حصر لها ... (وهو) قول لا يخلو من مبالغة وتهويل وتعجيز...(إننا) لا نرى لا نهاية لها، بل على العكس من ذلك نحس ونحن نستمع إلى ما ينشد عليها، أنه لا يختلف عمّا ألفنّا سماعه في الشّعر المعرب، يُكَيِّفه نفسُ الروح ويَضبطه نفس الإيقاع"[5] فإذا كان محمد الفاسي يرى لانهائية أوزان الملحون، فإن عباس

(1)- أنظر: مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 12.
(2)- المرجع نفسه، ص 13.
(3)- للأسف الشديد لم نعثر على هذه الدراسة رغم بحثنا الدؤوب عنها.
(4)- محمد الفاسي: معلمة الملحون، ص 131.
(5)- عباس الجراري: الزجل في المغرب، ص 131.

الجراري يعارض هذه الفكرة ويرى عكسها، وأن لهذه الأوزان – مهما طالت – حدٌّ تنتهي إليه.

أما محمد المرزوقي فيرى كذلك أن الشّعر الشّعبي الحديث لا يمكن أن نطبق عليه البحور القديمة (الخليلية) ولا أن نزنه بتفعيلاتها، وهذا في نظره راجع للهجته الخاصة، فالتفاعيل القديمة – كما يقول – بُنِيَت على لغة تشتمل على أسباب وأوتاد وفواصل أي (حركة وسكون – أو حركتان وسكون– أو ثلاث حركات وسكون) أما اللّهجة الشّعبيّة أوالعامية فلا تشتمل إلا على الأسباب والأوتاد فقط، أي (حركة وسكون – أوحركتان وسكون)[1] بمعنى التفعيلة المبنية على (ثلاث حركات وسكون ((//0)) غائبة، وبالتالي لا يمكن إخضاعه للعروض الخليلي.

ومن الباحثين الجزائريين المعاصرين الذين تبنوا نظام المقاطع أحمد الطاهر الذي أصدر بحثا حرره بالفرنسيّة[2] صنف فيه الأوزان بالإعتماد على المقاطع المتزايدة الطول، ثم مصطفى حركات الذي درس أوزان هذا الشّعر على غرار دراسته لأوزان الشّعر الفصيح[3] وتوصل إلى نموذج يجمع بين تطبيق أوزان الخليل على بعض قصائد الشّعر الشّعبي، وتطبيق نظام المقاطع على البعض الآخر، فهو جمع بين الطريقتين في كتابه (الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي)[4] انطلاقا من الواقع الشّعري، وهو حلّ وسط توصل إليه مصطفى حركات ولم يجزم بتوأمة الموسيقى الشّعرية لأوزان الزجل أو الشّعر الشّعبي مع أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي كما ذهب إلى ذلك جورج زكي الحاج[5]، وإنما كان محترزا – علمياً – من هذا التعميم.

---

(1)– أنظر: محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس، ص 83.

(2)– أنظر: أحمد الطاهر: الشعر الملحون الجزائري، إيقاعه وبحوره، وأشكاله، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975 م.

(3)– مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي.

(4)– المرجع نفسه.

(5)– أنظر: نبيلة سنجاق: راهن الأصوات الشعرية الشعبية في الوطن العربي، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2007 م، ص 10 و ما بعدها.

ورغم هذه الجهود المبذولة وغيرها، مازال البحث مفتوحا حول الدراسات العروضية في الشّعر الشّعبي الجزائري، لأن معظم الأوزان مازالت مجهولة " ويبقى حصر عدد الموازين المختلفة فهذا لا يمكن الوصول إليه ولو بالإستقراء لأن الشّعراء يخترعون كل يوم جديدا"[1] ولكن ما تم انجازه من قبل الشّعراء، بعد الجمع والإستقراء، يمكن حصره ومعرفته وضبطه.

والوزن كما يعرفه مصطفى حركات هو: "سلسلة السواكن والمتحركات التي ترفق به"[2] و" الوزن كبنية مرتب حسب مستويات مختلفة تبدأ من الحرف والحركة حسب مستوى القصيدة".[3]

إن الوزن هو الإطار الإيقاعي للقصيدة، وموسيقى الوزن ترتكز على الوحدات الصوتية المبنية أصلا من الحركات والسواكن التي تؤلف المقطع.

والوزن في الشّعر الشّعبي لا يعرف إلا بعد إلقاء القصيدة أو إنشادها فـ "الوزن هو سيد الموقف، وإن وقع تردد في قراءة كلمة بين ماهو فصيح وماهو عامي، فالوزن هو الذي يحكم"([4]) فالأصوات المنبعثة من الإلقاء هي التي تحدد طول المقاطع أو قصرها حسب الوزن الموافق لغرض القصيدة وما مدى انسجامه مع نفسية الشّاعر.

والوزن هو البنية الإيقاعية في موسيقى الشّعر، سواء كان الفصيح أو الشّعبي، وهو كما يقول عنه ابن رشيق: " أعظم أركان الشّعر، وأولاها به خصوصية".[5]

---

(1)- محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس، ص 84.

(2)- مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 30.

(3)- المرجع نفسه، ص 30.

(4)- المرجع نفسه، ص 32.

(5)- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص134.

2-1-3- من نظام التفاعيل إلى نظام المقاطع اللغوية:

إذا كان التحليل العروضي للشعر الفصيح يعتمد دائما على نظام التفاعيل الثابتة فهو يعود لكونه قار الأوزان، ومحدودية التفاعيل، ومرجع هذا أساسا لثبات الإعراب، بينما في الشّعر الشّعبي الموسوم بالتغيير الدائم، فتطبيق هذه الأوان والتفاعيل غير مجدي، ولذلك نرى أن " معظم الباحثين الذين درسوا أوزان الشّعر الملحون الجزائري اعتمدوا على نظام المقاطع"[1] لأن في هذا النظام يكمن وصف عدد المقاطع الواردة في البيت الشّعري دون أن يجهد الباحث نفسه في استخراج التفاعيل المتعددة وغير المنتهية نسبيا.

قسم الباحثون المقاطع اللّغوية إلى نماذج أربعة، يجمل بنا أن نذكرها علماً أن المقطع اللّغوي هو " تجميع لعدّة مصوتات".[2]

أ- **النموذج النبري:** النبر هو "ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها".[3] بالاعتماد على هذا التعريف ذهب بعض الدارسين إلى اعتماد عدّها في البيت بشرط أن يكون عددها متشابهاً ومتساوياً في كلّ الأبيات، حتى يعدّ البيت موزوناً مقطعياً.

ب- **النموذج الكمي:** يعتمد فيه الدارسون على عدد المقاطع المكرّرة في البيت الشّعري، سواء كانت الطويلة أو القصيرة، في شكل ترتيب محدد ومنظم.

ج- **النموذج النبري الكمي:** يُعتمد فيه على ترتيب لعدد محدد ومنتظم من المقاطع اللّغوية الطويلة أوالقصيرة المكرّرة. وتكون منبورة أو غير منبورة.

د- **النموذج المقطعي:** وفيه يُعتمد على عدد المقاطع في البيت الشّعري.

---

(1)- عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م- 1962م، ص 453.

(2)- مصطفى حركات: كتاب العروض، القصيدة العربية بين النظرية والواقع، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية 1986 م، ص 28.

(3)- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء – المغرب، طبعة 1944، ص 170.

2-1-4- تصنيف المقاطع اللّغوية:

تصنف المقاطع اللّغوية كالتالي:[1]

1- المقطع القصير وهو مكون من صامت متبوع بصائت قصير أو بحرف متبوع بحركة لا يتلوها مد مثل : مَ، قَ، لَ، سَ.

2- متبوع بصائت طويل أو حرف متبوع بحركة يليها حرف مد مثل: مَا- لَيْ، لَاْ-قُوْ.

3- المقطع المغلق وهو عبارة عن صامت متبوع بصائت قصير متبوع بصامت أوحرف متبوع بحركة يليها حرف ساكن مثل: من، قُمْ.

4- المقطع المتزايد الطول وهو عبارة عن صامتين يتوسطهما صائت طويل أوحرف وحركة يليها حرف مد ثم حرف ساكن مثل: هَاْمْ، مَارْ. والمقطع الطويل المفتوح والمقطع المغلق متكافئان، وهذا التكافؤ من ميدان العروض[2].

وإذا كان القدماء قد قاسوا أوزانهم بالحروف المتحركة والساكنة، والمتحرك هو الحرف المتبوع بحركة والساكن هو ما خالف ذلك، ويكافيء مفهوم الساكن والمتحرك مفهوم المقطع القصير والطويل[3].

وفي العربيّة ثلاثة أصناف من المقاطع.

1- المقطع القصير وهو متحرك غير متبوع بساكن مثل:
بِـ فِي بِكَ وَ تُكْتَبْ: وزن (بك) =11=UU.

2- المقطع الطويل وهو متحرك متبوع بساكن مثل:
مَنْ وَمَا وتُكتب وزن (مَنْ) = وزن (ما) =01= ـــ

(1)- أنظر: مصطفى حركات: كتاب العروض، ص 28

(2)- المرجع نفسه، ص 28.

(3)- أنظر: مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 21.

3- المقطع المتزايد الطول وهو متحرك متبوع بساكنين مثل:

كلمة "لَامْ" عند الوقف فنّكتب وزن (لَامْ) =001= ـــــــ [1]

فرمز المقطع القصير هو U. ورمز المقطع الطويل هو ـــ

ورمز المقطع المتزايد الطول هو ـــــــ

والمقطع الطويل كما يسميه مصطفى حركات هو المقطع المتوسط. والمقطع المتزايد الطول هو المقطع الطويل، وهذا الذي نعتمده، وفي تقطيعنا لعينة من هذه النّصوص الشّعرية الشّعبيّة قصد استخراج وزنها، اعتمدنا الرموز التالية:

المقطع القصير نرمز له: U .

المقطع المتوسط : نرمز له: ـــ

المقطع الطويل نرمز له: ـــ•

من خلال تقطيعنا لبعض النماذج الشّعرية لإستخراج المقاطع اللّغوية قصد الوصول إلى وزن هذا الشّعر، واخترنا عينة من شعر علي معريش، يقول الشّاعر في معرض حديثه عن مرض الرئيس هواري بومدين:

يَا رَايَسْنَا وَاشْ هَذَا الْغِيبَة لِيكْ يَا حَبِيبْ الشَعْبْ دَرْقَتْ الأَخْبَاْرْ

يـَاْ	رَاْ	يَسْ	نَاْ	وَاْشْ	هَذَلْـ	غَيْـ	بَـ	لِيكْ
ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ•	ـــ•	ـــ	U	ـــ•

يـَاْ	حَـ	بِيـ	بَشْـ	شَعْبْ	دَرْ	قَتْـ	لْـ	أخْـ	بَاْرْ
ـــ	U	ـــ	ـــ	ـــ•	ـــ	ـــ	U	ـــ	ـــ•

يـَاْ	رَاْ	يَسْ	رَفْـ	عُوْكْ	لِرْ	رُوْسْ	يْدَاْ	وِيْكْ
ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ•	ـــ	ـــ•	ـــ•	ـــ•

(1)- أنظر: المرجع نفسه، ص 22.

وَشَ	شَعْـ	بُ	حَيْـ	رَاْنْ	وَرْ	قَاْ	تْ	نْ	نار
—	—	U	—	—•	—	—	U	U	—•

نلاحظ أن عدد المقاطع في البيت الأول تسع عشر مقطعا، تسعة مقاطع في الشطر الأول، وعشرة مقاطع في الشطر الثاني، أي هناك نقص لمقطع في الشطر الأول، وهذا يحدث خللاً إيقاعياً طفيفاً في البيت.

كما نلاحظ أن عدد المقاطع القصيرة في الشطر الأول واحداً، وعدد المقاطع المتوسطة خمسة، وعدد المقاطع الطويلة أوالمتزايدة الطول ثلاثة، ببينما الشطر الثاني ورد عدد المقاطع القصيرة اثنين وعدد المقاطع المتوسطة ستة، وعدد المقاطع الطويلة أو المتزايدة الطول اثنين. والمقاطع المتوسطة الأربعة الأولى حافظت على ترتيبها، واختلفت في الشطر الثاني.

أما المقاطع الطويلة، فقد حافظ الأول والأخير على ترتيبها في الشطر الأول والثاني، حيث وردا في المرتبة الخامسة والمرتبة الأخيرة، بينما نلاحظ أنه ورد زيادة في الشطر الأول وخلا منه الشطر الثاني.

وهذا الترتيب المقطعي، بهذا الشكل، يُخِل بالوزن الشّعري، أو يُكَسِر البناء الوزني، علماً أن قياس الوزن في هذا النوع من الشّعر يتم زمنياً، وهذا معناه أن هناك إيقاعا مهملاً يحس به السامع خلال إلقاء الشّاعر لهذا البيت أو عند قراءته قراءة متأنية.

والنموذج الثاني لأحمد الفطان في قصيدة (خارجة من الحفافة) وهو إيقاع سريع، يقول:

خَارْجَة مَنْ الْحَفَافَة خَارْجَة مَنْ الْحَفَافَة

خَاْرْ	جَ	مِنَلْـ	حَفَاْ	فَهْ	خَاْرْ	جَ	مِنَلْـ	حَفَاْ	فَهْ
—•	U	—•	—•	—	—•	U	—•	—•	—

خَارْجَة مَنْ الْحَفَافَة وَتْقَارَعْ في الْمَحْبُوبْ

خَاْرْ	جَ	مِنَلْـ	حَفَاْ	فَهْ	وَتْـ	قَاْ	رَعْ	فِلْـ	مَحْـ	بُوبْ
—•	U	—•	—•	—	—	—	—	—	—	—•

رَايْحَة للْشَّوَافَة رَايْحَة للْشَّوَافَة

رَايْـ	حَ	للْ	شَوَا	فَهْ	رَايْـ	حَ	للْ	شَوَا	فَهْ
•	U	—	•	—	•	U	—	•	—

رَايْحَة للْشَّوَافَة أَتْشُوفْ عَلَى المْكْتُوبْ

رَايْـ	حَ	للْ	شَوَا	فَهْ	أَتْـ	شُوفْ	عَلَلْـ	مَكْـ	تُوبْ
•	U	—	•	—	—	•	•	—	•

أَتْصَيَدْ فِي الْكْوَافَة أَتْصَيَدْ فِي الْكْوَافَة

أَتْـ	صَيَدْ	فَلْكْـ	وَاْ	فَهْ	أَتْـ	صَيَدْ	فَلْكْـ	وَاْ	فَهْ
—	•	•	—	—	—	•	•	—	—

أَتْصَيَدْ فِي الْكْوَافَة بَاشْ تْفَرَغْ الْجْيُوبْ

أَتْـ	صَيَدْ	فَلْكْـ	وَاْ	فَهْ	بَاْشْ	تْفَـ	رَغْ	لْـ	جْـ	يُوبْ
—	•	•	—	—	•	—	—	U	U	•

نلاحظ أن عدد المقاطع في البيت الأول عشرة مقاطع، خمسة في الشطر الأول وخمسة في الشطر الثاني، وفي البيت الثاني نلاحظ عدد المقاطع في الشطر الأول خمسة وفي الشطر الثاني ستة مقاطع. كما نلاحظ مقطعاً قصيراً يوجد في الشطر الأول وفي الشطر الثاني وكذلك الثالث، ويخلو منه الشطر الرابع، هذا بالنسبة للرباعية الأولى، أما المقاطع الطويلة، فقد ورد ثلاثة منها في الشطر الأول وكذلك الثاني والثالث على اعتبار أن العبارة الشّعرية واحدة مكرّرة. بينما الشطر الرابع قد خلا من المقطع الطويل، واكتفى بخمسة مقاطع متوسطة ومقطع كبير واحد.

أما في الرباعية الثانية، فإننا نلاحظ الشطر الرابع هو غير مكرّر، وقد ورد فيه مقطعان متوسطان وثلاثة مقاطع طويلة، وفي الشطر الرابع من الرباعية الثالثة، نلاحظ

ورود مقطعين طويلين، ومقطعين متوسطين ومقطعين قصيرين، أما بقية الأشطر السابقة فهي تكرار لنفس العبارة الشّعرية كما سبق القول.

أما بالنسبة لمواقع المقاطع في الأشطر، فإن المكرّر منها ورد على نفس الترتيب المقطعي، إنما الخلل ورد في نهاية الأشطر الثانية من الرباعيات، فإننا نلاحظ خلطاً وخللاً في ترتيب المقاطع فتارة تبدأ بمقطع متوسط مثل الرباعية الأولى وتتكرّر المقاطع المتوسطة وتُخْتَم بمقطع طويل، وهي تارة تبدأ بمقطع متوسط ويليه مقطعان طويلان، فمقطع متوسط فمقطع طويل مثل الشطر الأخير من الرباعية الثانية، وتارة يأتي المقطع الطويل في البداية ويليه مقطعان متوسطان، فمقطعان قصيران فمقطع كبير، وهذا خلط وخلل في ترتيب المقاطع، ينبني عليه اضطراب زمني في ترتيب المقاطع.

هذه الإهتزازات الناجمة عن عدم إلتزام الشّاعر نفس ترتيب المقاطع أحدث نشازا موسيقيا واضحا، بينما الذي حافظ على اتزان الأبيات هو عدد المقاطع الواردة في الأشطر الأولى وعددها في كل شطر (خمسة) ماعدا في الشطر الأخير من الرباعية الأولى و في الشطر الأخير من الرباعية الثالثة، فقد ورد عدد المقاطع (ستة) وهو أاهتزاز كما يُلاَحَظ أثّر على موسيقيّة الأبيات، ولنأخذ نموذجا آخر، يقول أحمد باجي:

لاَ جَاهْ وَلَا مَالْ يَنْفَعْ فِي دَاخَلْ ذَاكْ الزْحَامْ

لَاْ	جَاهْ	وَلَا	مَاْلْ	يَنْـ	ـفَعْ	فِي	دَاخَلْ	ذَا	كَ	زْ	حَاْمْ
0/	00/	0//	00/	0/	0/	0/	0/	0/	/	0	00/
—	—•	— U	—•	—	—	—	—	—	—	—	—•

مَا كَايَنْ ثَمْ وَاشْ تَدْفَعْ مَا يَبْقَى حَتَى مْقَاْمْ

مَاْ	كَا	يَنْ	ثَمَ	وَاشْ	تَدْ	فَعْ	مَا	يَبْـ	ـقَى	حَتْـ	ـمْقَـ	ـاْمْ
0/	0/	0/	0/	00/	0/	0/	0/	0/	0/	0/	0/	00/
—	—	—	—	—•	—	—	—	—	—	—	—	—•

مِنْ هَذَ لْفِعْلْ غَيْرْ بَرْكَهْ وَاسْكُتْ مَاكَانَشْ لَكْلَاْمْ[1]

مِنْ هَـذَ لْـفِعْلْ غَـيْـرْ بَرْكَـهْ وَسْكُـتْ مَـكَاْ نَشْ كْلَاْمْ

0/ 0/ 00/ 00/ 0/ / 0/ 0/ 00/ 00/ 0/

— — — • — U — — • — •

نلاحظ أن عدد المقاطع في الشطر الأول من البيت الأول سبعة مقاطع وهذا العدد يَطَّرِدُ في باقي الأشطر الأولى من القصيدة، بينما في الشطر الثاني من البيت الأول ورد عدد المقاطع ستة، وهذا العدد كذلك يَطَّرِد في باقي أشطر القصيدة الثانية وهذا يبين أن القصيدة مبنية على وزن (7–6) فعدد مقاطع الشطر الأول أكثر من عدد مقاطع الشطر الثاني، وهذا مُطَّرِد في الشّعر الشّعبي على عكس الشّعر الفصيح المبني على توازن عدد الأشطر، وهذا يُحيل إلى أن الوزن في الشّعر الشّعبي يعتمد على الإيقاع وليس على عدد تكافؤ المقاطع بين الشطرين.

أما ترتيب المقاطع فقد ورد فيه تغييرات كثيرة، فليس هناك تطابق كلي بين الأشطر، ماعدا الشطر الثاني من البيت الأول، والشطر الثاني من البيت الثاني، فهناك تطابق كلي، كما نلاحظ أن نهاية الأشطر الأولى الثلاث انتهت كلها بمقطع متوسط، بينما انتهت الأشطر الثانية من الأبيات الثلاث بمقطع طويل، أو متناهي الطول، وهذا ما يثبت أن الأبيات تخضع للإيقاع أكثر من خضوعها للوزن التقليدي " فالأشطر التي تقع في أماكن متماثلة من القصيدة هي من وزن واحد أي أنها كلها ذات طول واحد"[2] والطول هنا هو عدد المقاطع[3].

والتقطيع المقطعي ليس الإمكانية الوحيدة لوزن هذا الشّعر، فإن الشّعر الشّعبي مادام هو سليل الشّعر العربي الفصيح منذ الجاهلية، وما الإختلاف الكامن بينهما إلاّ في

(1)– أحمد باجي: ق (يوم القيامة).

(2)– مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 42.

(3)– أنظر: المرجع نفسه، ص 42.

الإعراب فقط، كما يذهب إلى ذلك محمد المرزوقي[1]، فإن هناك إمكانية تطبيق بعض التفاعيل الخاصة بالشّعر الفصيح على الشعر الشّعبي، وهي تجربة قام بها بعض الباحثين مثل العربي دحو[2] وجورج زكي الحاج[3] ومصطفى حركات[4] " الذي تفطن إلى دور بعض التفاعيل في تجسيد الوزن للملحون الجزائري، وإبراز الملكة الإيقاعية في التطبيقات عليه بالإعتماد على الأصل الفصيح و التكافؤ بين التفاعيل ومقارنة النماذج المتشابهة"[5] فبعض قصائد الشّعر الشّعبي الجزائري – وليس الكل– يمكن تطبيق عليها تفاعيل الوافر والسريع والرجز مع مراعاة توزيع الحركات والسواكن والتعامل مع الضرورة الشّعرية الخاصة بالشّعر الشّعبي المتعلقة بالحذف والزيادة.

إن هذه النّصوص الشّعرية ليست على بحور الخليل وأوزانه بصورة مطلقة، وإن تَقْطيعَ كماً هائلا من هذه النّصوص تقطيعاً عروضياً، ومن ثمة محاولة استخراج التفعيلات الخليلية لا يمكن بأية حال من الأحوال، وبالتالي فيمكن القول " أن اللحن هو أساس تقويم أوزان هذه النّصوص عند أصحابها"[6] سواء كان أصحابها أميّين أومتعلمين لا فرق بينهم أثناء ممارستهم لعملية الإبداع الشّعري.

النماذج الشّعرية التالية تبين لنا ذلك، يقول أحمد عايدة الفطان:

شَعْلَت فِي قَلبِي نَار أُمْشَاهَبْهَا حَرْقُلِي أَكْبَادِي

بالتقطيع نحصل على الحركات و السكنات التالية:

00/0/0/0/0/0/ 0/0/0/0//0/0/0/0/0/

(1)– محمد المرزوقي: الشعر الشعبي والإنتفاضات التحررية، ص 5.

(2)– العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الأوراس، ص263 ومابعدها.

(3)– أنظر: نبيلة سنجاق: راهن الأصوات الشعرية الشعبية في الوطن العربي، ص 10 و مابعدها.

(4)– أنظر: مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي.

(5)– عبد القادر فيطس: الشّعر الملحون الديني في الجزائر، من 1830م– 1962م، ص 459.

(6)– العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الأوراس، ص 263.

ونحصل على تفعيلات: "مُسْتَفْعِلْ" مرتين في الشطر الأول من البيت مع بقاء سكون واحد زائد في نهاية الشطر الأول، كما نحصل على مُسْتَفْعِلْ ومُسْتَفْعِلُنْ ومُسْتَفْعِلْ" في الشطر الثاني، أي تفعيلتان في الشطر الأول وثلاث في الشطر الثاني.

وأصل التفعيلة هو (مُسْتَفْعِلُنْ) كما وردت في المرتبة الثانية من الشطر الثاني، وهي تفعيلة بحر السريع، الذي تفعيلاته:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتْ

ولكن العروضيين يفضلون منه الوزن المستعمل التالي:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ [1]

وقد وردت هذه التفعيلات في البيت الذي قطَّعناه آنفا نفسها مع بعض التغييرات وهي مشروعة في النّص الشّعري مادام شعبيا.

وردت تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) على صورة (مُسْتَفْعِلْ) بسقوط الحرف الأخير (ن) فبدلا أن تَرِدَ /0//0/0/ وردت /0/0/0.

ونلاحظ أنها تكرّرت مرتين في الشطر الأول، أما في الشطر الثاني فقد حافظت التفعيلة على صورتها الأصلية الواردة في المرتبة الثانية، بينما الأولى والثالثة وردتا مثل تَفْعِيلَتَيْ الشطر الأول.

إن التفعيلة نجدها في أحد بحور الخليل وهو بحر السريع، وهذا ما يبين أن هناك إمكانية تقطيع هذا النوع من الشّعر الشّعبي على طريقة الخليل، إلا أن المُلاحظ في الشّعر الفصيح أننا نجد بحر السريع يتشكل من ثلاث تفعيلات في الشطر الأول ومثلها في الشطر الثاني، فالمجموع ستة تفعيلات، بينما في الشّعر الشّعبي انطلاقا من النموذج الذي اخترناه، نجد البحر يتكون من تفعيلتين في الشطر الأول وثلاث تفعيلات في

(1)- أنظر: مصطفى حركات: كتاب العروض، ص 90.

الشطر الثاني، فالمجموع خمسة تفعيلات، أي بسقوط تفعيلة واحدة في الشطر الأول، وهذا بَوْنٌ شاسع بين الشطرين، وهذا معناه أن الشّعر الشّعبي لا يستقيم وزنا كالشّعر الفصيح، حيث لا يلتزم نفس عدد التفعيلات المُطَّرِدَة كصِنْوِهِ الفصيح. وهذا يؤثر على موسيقية البيت.

والمثال الآخر الذي اخترناه من هذه النّصوص هو قول أحمد باجي في قصيدة (الحياة الفانية):

فِي حَيَاتِنَا الفَانِيَة الشَقِي فِيهَا سَعِيدْ[1]

وبتقطيعه نجد:

00//0/ 0/0//0/ 0//0/0/0/ 00//0/

وتفعيلاته هي:

فَاعِلَاْتْ، مُسْتَفْعِلْ، فَعْلْ فَاعِلَاْتُنْ، فَاعِلَاتْ

وهو لا يعطينا كما نلاحظ تفعيلات معينة كما في الشّعر الفصيح وإنما يعطينا تفعيلات مجزوءة، وهي من بحر الخفيف، وتفعيلاته الأصلية هي: فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ.[2]

وهي نفسها مكرّرة في الشطر الثاني، بينما في النّص الشّعبي نجد (فَاعِلَاتُنْ) وردت (فَاعِلَاتْ) بسقوط الحرف السادس، و(مُسْتَفْعِلُنْ) وردت (مُسْتَفْعِلْ) و(فَاعِلَاتُنْ) وردت (فِعْلُنْ) و في الشطر الثاني وردت التفعيلة صحيحة (مُسْتَفْعِلُنْ) بينما انتهى الشطر الثاني بتفعيلة (فَاعِلَاتْ) بدلا من (فَاعِلَاتُنْ) كما نلاحظ عِوض أن ترد ثلاث تفعيلات مثل الشّعر الفصيح، وردت تفعيلتان، فالتفعيلة الثانية (مُسْتَفْعِلُنْ) ساقطة.

(1)- أحمد باجي: ق (الحياة الفانية).

(2)- أنظر: مصطفى حركات: كتاب العروض، ص 93.

إن عدم وجود تفعيلات عروضية سببها وجود السواكن المتعددة والمُتَلاحقة، وفي نصوص أخرى تفوق الثلاث سواكن، وهذا " لأن كثرة السكون في الكلمة العامية أو(الدارجة) من سمتها، وهو ما يذهب جهود الباحثين للحصول على بحور معروفة هباء".[1]

ولو عدنا إلى عدّ الحركات والسواكن في البيت، فإننا لا نجد التطابق في العدد بين الشطر الأول والثاني، فحركات الشطر الأول (8) حركات، وحركات الشطر الثاني (7). أما السواكن ففي الشطر الأول (7) وفي الشطر الثاني (6) وعدم التطابق هذا لا يمكن اعتماده – كوزن مطَّرد– نزن به هذا الشّعر، وبالتالي، فهذا الشّعر – الشّعبي – وإن اعتمد أصحابه على مثل هذه التفعيلات المشهورة عند الخليل، إلا أنه لايمكن بأي حال من الأحوال أن نجدها متماثلة مثل الشّعر الفصيح، وبالتالي ففرضية خضوع هذا الشّعر إلى أوزان الخليل هي فرضية لا يؤيدها الواقع الشّعري الشّعبي.

2-1-6- القافية:

الموسيقى التي اهتم بها النقاد القدماء ليست مقتصرة على الوزن فقط، " فالشّعر هو الكلام الموزون المقفى"[2] فهو بحكم هذا التعريف موزون أولاً ومقفى ثانياً، فانصب اهتمامهم – إذن – على العنصرين المكونين للشعر معاً، وكما اهتم النقاد بالوزن اهتموا كذلك بالقافية، التي تعني عندهم " الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، وهي بِعُرف العروضين من آخر البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن".[3]

والقافية لغة هي مؤخر العنق[4]، أما في اصطلاح العروضيين فهي أخر ساكن في

(1)– العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الأوراس، ص 265.

(2)– أنظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 64.

(3)– جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 206.

(4)– أنظر: السيد أحمد الهاشمي: ميزات الذهب في صناعة شعر العرب، حققه وضبطه حسيني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، 1418 هـ / 1997، ص 108.

البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله[1].

قال ابن جني: ألا ترى أن العناية بالشّعر إنما هي بالقوافي، لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك نغم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أحسن والحشد عليها أوفى أو أهم وكذلك كلما تطرق الحرف في القافية إزدادوا عناية به ومحافظة على حكمه".[2]

وإبن قتيبة عّدها من بين أسباب خلود الشّعر يقول: " وللعرب الشّعر لا يبيد على مرّ الزمان وجرسه بالوزن، والقوافي، وحسب النَظْم وجودة التحبير من التدليس والتغيير، فمن أراد أن يُحْدِث فيه شيئا عَسُرَ ذلك عليه".[3]

وهي (القافية) برويها الذي يستمع به المتلقي، حين يتكرّر في كل بيت محدثا رباطا موسيقيا جميلا، تعشقه الأذن وتتفاعل معه المشّاعر، تعد جزءا أساسيا من موسيقى البيت[4]، بل ولكلمات القافية صلة بموسيقا البيت[5].

وهي " ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللّغات الأخرى، إذ أن بعض اللغات يخلو من القافية، أي لا تتفق نهاية البيت مع نهاية أي بيت آخر، فلكل بيت قافية مستقلة"[6] بينما هي في الشّعر العربي أحد الأسس التي لا يقوم بدونها، وحتى الذين حاولوا في العصر الحديث والمعاصر التحلل منها نُظِر إليهم على أنهم هادمين لبنية الشّعر العربي المتوارثة وليسوا مجددين[7].

---

(1)- السيد أحمد الهاشمي، ميزات الذهب في صناعة شعر العرب، ص 108.

(2)- أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، ص 84.

(3)- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة دت مصر، ص18.

(4)- أنظر: عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، ص 247.

(5)- أنظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 468.

(6)- المرجع نفسه، ص 468.

(7)- أنظر: محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب العربي الحديث، مكتبة الكلية الأزهرية، القاهرة، ط 1، 1405هـ/1985م.

وللقافية" قيمة موسيقية في مقطع البيت... وتكرارها يزيد في وحدة النظم... فكلماتها في الشّعر الجيد ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب في أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت بل يكون معنى البيت مبنيا عليها، ولا يمكن الإستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت بحيث لا يسُدُ مَسَّدها في كلمات البيت قبلها".[1]

والقافية هي السمة البنائية البارزة في القصيدة الفصيحة أو الشّعبيّة، وسواء كان يُقصد بها الحرف الأخير أو المقطع الأخير من البيت الشّعري فالمهم أن يلتزم بها الشّاعر، لأنها المكون الأساسي للموسيقى الشّعرية، فهي التي تُحدث التوازن الصوتي في الإيقاع " والقافية تنهي آخر كلمة في الشطر، ولها حروف وحركات متفق عليها، والشّعر الشّعبي وافق قافية الفصيح من ناحية بنيتها عموما".[2]

وحروف القافية هي: الرويّ، والوصل، والردف، والتأسيس[3] والخروج، هذه المصطلحات هي التي تشكل لنا بنية القافية عموما.

أ- الرويّ:

يعد الرويّ " الحرف الأكثر أهمية، لأنه الحرف الذي تُبني عليه القافية وتسمى القصيدة به فيقال مثلا إن القصيدة رائية أي أن رويها هو الراء، فلا بد من أن يتكرّر بنفس حركته أو سكونه في القافية".[4]

كما يقال قصيدة سينية أو تائية أو دالية أو بائية أو كافية أو لامية إلخ...، كما يعتبر الرويّ " صُلب القافية وركيزتها إلى الحدّ الذي أطلق عليه في بعض التصورات القافية، والرويّ هو الحرف الذي يتكرّر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وبه تسمى

(1)- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 469.

(2)- مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص106.

(3)- أنظر: المرجع نفسه، ص 106.

(4)- أحمد رجائي: أوزان الأشعار، مقاربة جديدة في علم العروض، دمشق، سورية 1996 م، ص 147.

القصيدة في عرف دارسي الأدب العربي"[1] ويخطىء الكثير من الدارسين فيظنون أن القافية هي الراء مثلا أو الباء في القصيدة ولكن يصح القول إن القافية رائية أو بائية أي رائية الرويّ أو بائية الرويّ وهكذا.

وبناءاً على هذا، ففي عُرف النقاد القدامى والمحدثين "يجب أن تأتي القوافي طبيعية لا تَكَلُف فيها، ولا اصطناعاً أو اضطراباً حتى يمتزج المعنى مع اللّفظ "[2] ذلك لأن "للأفكار قوافي باطنة، كما أن للألفاظ التي تعبّر عن الأفكار قوافي ظاهرة، ولا بد أن يتوافر في الأفكار المُعَبَر عنها في الشّعر قوافيها المتلاحمة باطناً"[3] والقافية بذلك تعد خاتمة النغم الناشىء من الوزن، "ومن هنا تنشأ اللّذة الموسيقية، نتيجة لتردد القوافي في نهاية الأبيات".[4]

واهتمام النقاد القدامى بحرف الرويّ في القصيدة راجع إلى إدراكهم أن بناء القصيدة على حرف معين له دلالته التي تجمع بين المعنى والموسيقى، فهي (القافية) بمعية الوزن من بين أسباب خلود الشّعر كما ذهب إلى ذلك ابن قتيبة.

إذا كان حرف الرويّ هو الذي تُبنى عليه القافية، كما أوضحنا ذلك آنفاً، فإن الشّعراء الشّعبيين أدركوا هذا الركن الإيقاعي، كما أدركوا أهميته في بناء القصيدة، فاتبعوا نهج الشّعراء السابقين ولم يَحِيدوا عنه، فاعتمد أغلبهم حرف الرويّ ماعدا القليل الذين أرادوا التجديد في قصائدهم كأحمد عايدة الفطان بصفة خاصة في كثير من قصائده[5].

أما الذين التزموا حرف الرويّ في قصائدهم فمثال ذلك قول الشّاعر علي معريش في قصيدة (نبينا المعصوم سيدنا محمد (ص) يقول:

---

(1)- أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، 1405 هـ، ص5.

(2)- عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، ص 247.

(3)- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان الطبعة الثانية 1982 ص 179.

(4)- أنظر: شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعراف، القاهرة، مصر، ط 9، د.ت، ص101.

(5)- أنظر: قصائده (انديلك فوبراج، نديك، الوئام المدني).

افْـرَحْ يَا قَـلْبِي بِذِكْـرَى لِلْمَـوْلِدْ فِي شَهْرْ رَبِيعْ[1] طَـافَـحْ بِالْأَزْهَارْ
فِي ذِكْرَى الْحَبِيبْ سِيدِي مُحَـمَدْ مَنْ صَدَقْ رِسَالْتُه يَنْجَى مَ[2] النَـارْ
جَاء بِالرَحْمَة احْبِيبْنَا طَهْ الأَمْجَدْ يَدْعِي[3] لِلتَوْحِيدْ وَ الدِينْ الْمُخْـتَارْ
مَـنْ يَـعْـبُـدْ رَبِي وَيْـتَبَعْ مُحَمَدْ غَدْوَة فَالْحَـسْـنَاتْ يَنْجَـى مَنْ النَارْ[4]

فحرف الراء في نهاية الأشطر الثانية (الإعجاز) هو الرويّ الذي يلزم تكراره في نهاية كل بيت، عبر كل النّص الشّعري وهو الذي تنسب إليه القصيدة فيقال (رائية).

أو كقول الشّاعر أحمد باجي في قصيدة (أول ماي) مانصه:

شُـــكْـــرًا لَـــكَ أَوَلْ مَـــايْ فِـيكْ فْرَحْنـا، نَحْنُ الأَطْفَـالْ
بِـرِحْـلَـة كَـانَـتْ بَـهِـيـجَـة وَزِيـنَـتْهَا الْبَـحْـرْ وَ الجِـبَالْ
وَحَـدِيـقَـة شَـاطِـىءْ أَنِـيـقْ فِيـهَـا تَـحَـقَـقَتْ لَـنَا الأَمْثَـالْ
فِي وِلَايَة [5] بِالأَثَارْ غَـنِـيَـة وَشَاهَـدْهَا عَلَى ذَلِكْ شَـرْشَـالْ[6]
وَ مُـدُنْ عَلَى بَحرْ هَادِىء بِـهَا عَـنْ الفِكْرْ الـهَمْ يْزَالْ
عَيْنْ تَـاغُورَايْتْ[7] بِهَا جَمِيلَة وَإِلَى تِـيـبَـازَةْ كَانْ الإِرْتِـحَالْ
وَلَا نَنْسَى جَـمَالْ بوهَـارُونْ[8] بَـحْـرْ أَزْرَقْ أَشْـجَـارْ وَظْلَالْ
مـاَ أَجْمَلْ شَـوَاطِـىءْ وِلَايْتِي تِـيـبَازَة المَـجْـدْ لَكَ الإِجْـلَالْ[9]

(1)- ربيع: ربيع الأول.
(2)- م: من.
(3)- يدعي: يدعو.
(4)- علي معريش: ق (نبينا المعصوم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم)، نظمها بتاريخ الخميس 27 ربيع الأول 1416هـ/ الموافق ل: 24 -08-1995م.
(5)- ولاية: المقصود بها ولاية تيبازة.
(6)- شرشال: مدينة ساحلية تقع غرب مدينة تيبازة.
(7)- عيني تاقورايت: تسميتها القديمة "بيرلر" وهي مدينة ساحلية بالولاية.
(8)- بوهارون: مدينة ساحلية بالولاية.
(9)- أحمد باجي: ق (أول ماي) نظمها في تيبازة يوم 01 ماي 2008.

فحرف اللاّم في نهاية القصيدة هو الرويّ وإليه تنسب فيقال (لامية).

وكقول أحمد محمودي في قصيدة (كنا مغبونبن في 54) مانصه:

كُنَّا مَـغْـبُّونِـيـنْ فِي رَّبْـعَـة وْ خَـمْسْـيـن جَـاوْ المُـجَـاهِـدِينْ وَ الـجِـيـشْ مْـحَـزَّمْ
عَـشُـوا فُّـي الـجْـبَـالْ سَـالْ عْلِيهُّمْ سَالْ هَـــذُّوكْ الأَبْـطَـالْ وَ الـخَـــاوَة تَـــزْدَمْ
فْـرَنْـسَـا وَاشْ تْـدِيـرْ خَـدَّاعَـة وَتْـغِـيـرْ مَـــفِـيـهَـاشْ الـخِـيـرْ وَ خَـلَّات المَرْسَمْ
فِي السْمَا الطِيَّارَات وَفي الأَرْضْ لِيشَارَاتْ فِي لَـجْـبَـالْ بْدَاتْ تَـمْـشِـي وَ تْـقَـــدَّمْ
نَـشْـكُّـرْ الثُّـــوَّارْ وَ الشُّـــهَـــدَاءْ الأَبْرَارْ خَـــرْجُّـوا الإِسْـتِعْمَارْ وَ الجِهَادْ احْكَمْ[1]

أو كقول الشّاعر سي قويدر برحماني في قصيدة (ترغيب النّاس المؤمنين في ذكر لا إله إلا الله كل حين) وهي من الشّعر الصوفي، مانصه:

لاَ إِلَاه إلاَ الله ذُو لُـطْـفْ بِالْعَالَمِينْ مُحَمَدْ رَسُولْ الله شَافِعْ فِي يَوْمْ الدِين
يَا مَنْ تَرْضَى السَعْدَا وَتْفُوزْ فِي غَدَا[2] فَكُنْ دَائِمْ أَبَدَا ذَاكِـــرًا فِـي كُـلِ حِينْ
إِذَا دُمْـتَ ذَاكِرًا لِـمَـوْلَاكْ الْـوَاحِدَا يُنْجِيكْ مِنْ العِدَا وَجَمِيعْ الظَـــالِمِينْ[3]

فحرف الرويّ في هذه القصيدة البالغة واحدا وثلاثين بيتا هو (النون) لقد استخدم الشّعراء في القوافي الذي ذكرناها آنفا حروفا متعددة كروّي، وبناء على ما أورده محمد الهادي الطرابلسي حول الميزة العامة للرويّ في العربيّة من أنه يتميز بثلاث نزعات هي:

1- خروجه من أدنى الجهاز الصوتي.

2- وتخيره من الحروف الشائعة في آخر الكلمة العربيّة.

3- واتصافه بالوضوح السمعي.[4]

إن أكثر الحروف وضوحا وشيوعا تخرج من أدنى الجهاز الصوتي هي هذه الحروف الأربعة (اللاّم والميم والنون والراء).

---

(1)- أحمد محمودي: ق (كنا مغبونين في 54) ثم تسجيلها بمدينة حجوط (تيبازة).

(2)- غدا: يوم القيامة، اليوم الآخر.

(3)- سي قويدر برحماني: ق(ترغيب الناس المومنين في ذكر لا إلا الله كل حين).

(4)- أنظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 46.

ومنه فإن مدونة الشّعر الشّعبي المتيجي لم تشذ عن هذه القاعدة العامة من هذه الناحية، وبالتالي لم تضف جديدا يُذكر فيما يتعلق بحروف الرويّ، كما استخدم الشّعراء حروفا أخرى للرويّ وهي مبثوثة في قصائدهم.

ب- الردف:

الردف هو حرف علّة يسبق الرويّ ويكون ألفا أو ياء[1] أو هو الحركة الطويلة الواردة قبل الرويّ، وعادة ما تكون " أحد حروف العلة يسبق الرويّ، دون حاجز بينهما"[2] وقد يكون الألف أو الواو أو الياء، وقد التزمه بعض الشّعراء الشّعبيين المتيجيين لأنهم أدركوا أهميته الموسيقية التي تشع في البيت الشّعري.

1- **مثال الألف:** كقول الشّاعر بوعلام بن سليمان في رثاء هواري بومدين:

يَا رَبِي يَا خَالَقْ الدَنْيَا وَ الدِينْ ارْحَمْ الـمَـفْـقُـودْ يَا عَـالَمْ لَسْرَارْ
الــرَاحَلْ كُلْ عْـلِيـنْا أَجْمَعِينْ وَسَكْنُ دَارْ الْدَايْمَا طُولْ الأَدْهَارْ
بُومَدْيَـنْ زَعِيـمْ أَكْـبَرْ ثَوْرِيِينْ يَـــدْخُــلْ جَـــنَـــة الأَنْـــوَارْ
يَجَعْلُو فِي جَارْ سَيِدْ المُرْسَلِينْ مُـــحَمَدْ طَهْ الــنَبِي المُــخْـتَارْ[3]

وكقول الشّاعر علي معريش في معرض رثائه لإبنته (فطوم):

يَا فَطُــومَـــة رَاهْ قَـلْـبِي مْتْقَسَمْ مَنْ ذَا الصَدْمَة حَطْمَاتُه صَارْ اشْطَارْ
خْبَرْ يَا مَقْسَاهْ كِي جَانِي عَازَمْ قَــالُــوا حَـــادَتْ صَابْهَا نَـجْمْ الغَوَارْ
رَاحَتْ فِي الاَمَانْ لِلْوَاجَبْ تَخْدَمْ وَ الْــحُــرْ عَـلَى وَاجْـبُ قَايَمْ سَـهَارْ
قَالَتْ لِي خَـلـبِتْ مَرْضَى تَتْـأَلَمْ نَــسْـرَعْ لِيـهُمْ بِالْدْوَاء فِي شَــاوْ انْـهَارْ[4]

---

(1)- أنظر: مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 107.

(2)- حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط 1، 1421 هـ /2001 م، ص 66.

(3)- بوعلام بن سليمان: ق (الهواري بومدين).

(4)- علي معريش: ق (بعدك يا فطوم نومي راه احرم).

وكقول الشّاعر سي قويدر برحماني في قصيدة (غاية الإرشاد فيما ينفع العباد):

لاَ إِلَاه إلا الله ذُو الغُـفْـرَانْ وَ الإِحْسَانْ مُحَمَدْ رَسُولْ الله شَـافِـعْ فِي يَوْمْ الْمِـيزَانْ
سَأَلْنَاكْ يَا حَلِـيـمْ بِطَهَ[1] وَ بِـالْـكَلِيمْ[2] وَبِالْقُرْءَانْ الْعَـظِـيـمْ نَـجِـنَا مِنَ النِـيرَانْ
مَوْلاَنَا نَبْغُوا رِضَـاكْ وَ نَهَوْوا إِلَى حَـمَـاكْ مَالَنَا رَبْ سِـوَاكْ يَـرْزُقْـنَا مِنْ كُلْ أَكْوَانْ[3]
فَاغْفَرْلِي كُلْ ذَنْـبِـي وَ ارْحَمْ أُمِي وَ أَبِي وَأَشْيَــاخِي وَأَحْـبَابِي وَجَمِيعْ أَهْلْ الإِيمَانْ
وَاهْدِنِي فِي كُلْ حِينْ مَعَ النَّاسْ المُؤْمِنِينْ إِلَى الطَاعَة فِي الدِينْ أَنْتَ المَالَكْ الدَيَانْ
بِجَاهْ خَيْرْ الأَنَامْ[4] عَلَـيْـهِ أَزْكَى السَـلاَمْ قَدْ أَتَــانَــا بِالإِسْـلاَمْ هُـوَ رَايَسْ الأَدْيَانْ[5]

2- **مثال الواو:** نحو قول الشّاعر بوعلام بن سليمان في قصيدة (وعلا شراك تلوم) ما نصه:

وعْلاَشْ[6] رَاكْ تْلُومْ وَعْـلَاشْ عَـلَـى اللِي[7] هُوَ مَــغْـرُومْ
نَارْ الحُبْ شَعْلَتْ مَا تَطْفَاشْ وَشَاعْلَة فِي القَلْبْ المَهْـمُومْ
اللِي[8] تْكَـلَمْ هَـذَا غَشَـاشْ وَعْلَاشْ تَهْدَرْ[9] فِينَا وَ يْلُومْ
يَاكْ هُـوَ يَــخْــرُجْ بْــلَاشْ[10] غِيرْ فُمُو[11] مَاشِي[12]مَزْمُومْ[13]

---

(1)- طه: محمد (ص).
(2)- الكليم: النبي موسى كليم اللع عليه السلام.
(3)- أكوان: أنواع، ألوان.
(4)- خير الأنام: خير الخلق.
(5)- سي قويدر برحماني: ق (غاية الإرشاد فيما ينفع العباد).
(6)- علاش: لماذا
(7)- اللي: أضفناها من عندنا حتى يستقيم معنى البيت.
(8)- اللي: الذي.
(9)- يهدر: يتكلم، يتحدث.
(10)- بلاش: بلاشيء، بدون شيء.
(11)- فمو: فمه.
(12)- ماشي: غير، ليس.
(13)- بوعلام بن سليمان: ق (وعلا شراك تلوم).

وكقول الشّاعر أحمد باجي في قصيدة (التوبة) ما نصه:

يَا عبَـدْ الله غِـيـرْ تُـوبْ تُــمْـحَى عَـنْـكَ الذُنُوب
تُـوبْ لْـرَبِي و كُن عَـارَفْ رَبِــي يَــنْـظُـر للْـقْـلُوبْ
يَـلْــزَمْ لَكْ اْتْكُونْ خَـايَـفْ شَمْسَك هَاهِي عَلَى الغُروبْ
عَنْد اغْرُوبْ الشَمْسْ تَعْرَف ثُــمَ لاَ وِيــنْ الــهُـرُوبْ
مَاعَـنْـدَك ثَمَ وَاشْ تْصَـرَفْ وَاَحَــد عَــنَـكْ مَا يْـنُـوبْ
تْسَــافَــرْ تَمْـشِي وْخَـايَفْ هــيَــا وْجَـدْ الـرْكُـوبْ
تَسْقَطْ فِي النَارْ يَا الْخَارَفْ جِسْـمَـكْ دَاخَـلْهَا يْـذُوبْ [1]

وكقول الشّاعر سي قويدر برحماني في قصيدة (تنبيه الأخيار في فضائل النبي المختار) مانصه:

لاَ إِلَــهَ إِلاَّ الله مُـحَـمَـدْ رَسُــول الله عَــلَــيْــهِ صَــلَــى مَوْلَاهُ فِي كِتَابِهِ المَكْنُونْ
وَ أَوْصَانَا بِالصَلاَة عَلَيْهِ فِي كُل أَوْقَاتْ يَعْطِينَا بِــهَا الرَاحَــاتْ وَ نَنْجُـوا مِـنْ كُلِّ دُونْ
يَا رَبِي صَلِي عَلِيهْ مَعَ الآلْ وَ صَحْبِهْ وَ مَنْ تَـابَـعْ لِـدِيـنــه إِلَى يَـوْم يُـبْـعَـثُـونْ
مَوْلاَنَا قَدْ اَصْطَفَاهْ إِلَى الدِينْ وَارْتَضَـاهْ مَـالَـنَـا دِيــنْ سِـوَاهْ فِـي حُـبِـهِ رَاغِبُــونْ[2]

أو كقوله في قصيدة (تهنئة الحجاج الزائرين الحرمين) ما نصه:

صَلُوا صَلُوا يَالْأَخْيَارْ عَلَى نَبِينَا الْمُخْتَارْ
يَشْفَعْ فِينَا ذِيـكْ الْدَارْ وَ مُولاَنَا يَـرْحَمُونْ
نَحَمْدَكْ يَا غَفَارْ نَجِنَا مِــنْ كُلْ أَضْـرَارْ
فِي هَاذِ وَ ذِيكْ الدَارْ بِجَاهْ الْنَبِي الْمَأْمُونْ
يَا رَبِي صَلِي عَلَيْـهْ مَعَ الآلْ وَصَحْبِهِ
وَمَنْ تَابَعْ لِدِينِـهْ إِلَـى يَـوْمْ يُـبْـعَـثُـونْ

(1)- أحمد باجي: ق (التوبة) نظمها في خميسي (تيبازة) يوم 27 رمضان 1428 هـ الموافقق ل: 09 أكتوبر 2007م.

(2)- سي قويدر برحماني: ق (تنبيه الاخيار في فضائل النبي المختار، و أحوال هذه الدنيا الفرار).

يَا سَيِدْ يَا وَلْدْ اَخْيَارْ، يَا نَسْلْ الْنَبِي الْمُخْتَارْ
عَلَيْكَ فِي كُلْ اَنْـهَـارْ أَلْفْ سَلاَمْ يَكُونْ
بِأَعْدَادْ الْكَـائِنَـاتْ فِي الأَرْضْ وَ الْسَـمَـوَاتْ
إِلَى يَوْمْ القِيَامَاتْ[1] حَيْثُمَا كُـنْتَ تَكُونْ[2]

3- مثال الياء: نحو قول الشّاعر بوعلام بن سليمان في قصيدة (الباكي يبكي على الزهر) مانصه:

يَاحْـبَـابِي البَـاكِي يَبْكِي عَلَى الزْهَـرْ هُوَ ذْرَاعَكْ الأَيْمَنْ اللِي يَـخْـدَمْ عَـلِيكْ
إِذَا كَـأْنْ خَـانَـكْ ذْرَاعَـكْ تَـتَـغْـدَرْ وِينْ مَاتْرُوحْ تَـصْـعَبْ السَاهْلَة تْلَاقِيكْ
جَـرَبْتْهَا فِي شِـي نَـاسْ وَاَنَـايَا اكْثَـرْ غَرِيـتْـنِي يَـا زَهْـرِي رَبِـي يْـكَـافِـيـكْ
اَنَـا مْـشِـيـتْ عَـلِـيَـا وَاَنَـا لاَخْـبَـرْ أَمَـا عْرَفْتْشْ وِينْ نْرُوحْ نْحَوَسْ[4]عَلِيكْ
سْـكَـنْـتْـلِي فَـالـسْـمَـا وَلَا فَـالْـبْـحَـرْ لُوجِيتْنِ يَا زْهَـرْ فَـالْأَرْضْ نْخَيَرْ عليكْ
رَبِـي خَـالْـقَـكْ مْـعَـايَـا حَـتَى لَلْقْبَـرْ قُلْتْ اَنَا فِي بْلَادْ الـغُرْبَة دِيـمَا الَلاقِيكْ
قُلْتْ فِي عْقَابَكْ نَجْبَرْ مَالِي آنَـشْـكُـرْ ونْدِيرْ مَـايَـعْـجَبْنِي قُلْتْ نْعِيشْ مَلِيكْ
أَنْـتَ الـدَزي فِـيَ عـاَلْـوَعْـرْ كِيفَاهْ يَا زَهْرِي ضُرْكْ اَنَا نْعُودْ نَبْغِيـكْ
مْشِيتْنِي فِي ظَلْمَة دَاهُمْ[3]عَلَى الحْجَرْ لَوْجِـيتْـنِي بُـنَـادَمْ[5] يَا زَهْرِي نْعَـادِيكْ
جُـورَتْـلِي بِـمَـعَـانَـكْ مَـفَـادْلِي صْبَرْ مَـاجِـيـتْـشْ انْـتَ بَابَا نَهرَبْ عْلِيكْ
غَرِيتْنِي عَلَى وَطْنِي وَسْـمَحْتْ فَالْوَكْرْ كِـي خْيَـالِي وِيـنْ نْرُوحْ مَانَخْطِيكْ[6]

أو كقول الشّاعر علي معريش في قصيدة (اتحد خويا والعدو وقفوا ضدي) على لسان فلسطين المحتلة في معرض حديثه عن القضية الفلسطينية ما نصه:

---

(1)- يوم القيمات: يوم القيامة.
(2)- سي قويدر برحماني: ق (تهنئة الحجاج الزائرين للحرمين).
(3)- داهم: ظلام شديد السواد، حالك.
(4)- نحوس عليك: نبحث عليك.
(5)- بنادم: ابن آدم.
(6)- بوعلام بن سليمان: ق (الباكي يبكي على الزهر).

اتَحَدْ خُويَا وَ العْدُو وَقْـفُوا ضَدِي اجَرْدُونِي مَنْ قُــوْتِي وَ الــهَرْبَـــة وِيــنْ؟!
إِيمَانِي بِالْحَــقْ وَ الْمَـدْفَـعْ فِيَدِي وَرِيــتْ[1] الصَــهْيُــونِي حَرْبْ المُسْلِمِينْ
مَا نَفْعْ طَيَارْ بَلْكُورْ[2] ايْصَــادِي[3] بَرْ أُو بَحْرْ أُو جَوْ وَاحْنَى[4] مَحْصُورِينْ
وَامْـعَـاهُمْ مَرِيــكَانْ ظَالَمْ مَتْعَدِي يَــتْــبَــجَــحْ[5] بِالْــعَــدْلْ، كَمْ قَتَلْ بَنِينْ؟
بَاسْلَاحُه مَـاتُـوا بْـنَـاتِي وَاوْلَادِي أُو بِالسِلاَحْ مَـاتُوا اصْغَارْ أُو مُسِنِــيــنْ[6]
حَرْبْ الدَبَابَاتْ قَاسِــي يَا كَـبْدِيْ أنْلاَقــوُهُــمْ بِاصْـدُورْهُــمْ مَا صَبْنَا وِينْ ؟!
حَبْ[7]عَلَى الأَرْضْ يَمْحِ وُجُودِي أُو يَــتْــهَـنَى صُــهْـيُونْ يَاخُذْ فِلِسْطِـينْ![8]

أو كقول أحمد عايدة الفطان في قصيدة (أمنية للطلابنا)[9] ما نصه:

بِــسْــمْ الله نَــبْــدَأْ نَــتْـكَـلَــمْ أنَــهْـدِي قُـولِي لِـلْـمُـعَـلْـمِـيـنْ
أَمَـــامْ الــعَـدْيَـانْ[10] نَـفْخَـرْ بِيهُم إِلَى رَاهُمْ فِي المَدَارِسْ مَجْمُوعِينْ
يَـــا رَبْ الــعُـزَاةْ [11] اتْـهَلَـة فِيهُمْ أعْطِيهُمْ الــعِلْمْ وَ الْــيَقِينْ الزِينْ
الــطُـلَابْ الـيُـومْ نَـفْـخَـرْ بِـيهُمْ وَأعْلَامْ العِلْمْ حَامْلِينُه فِي الْيَدِينْ[12]

---

(1)- وريت: برهنت، بينت
(2)- بلكور: القذيفة.
(3)- الصادي: يدوي.
(4)- احنى: نحن.
(5)- يتبجح: يتكلف، يستهزيء.
(6)- أو مسنين: كبار السن، الشيوخ والعجائز.
(7)- حبو: أرادوا.
(8)- علي معريش: ق (اتحد خويا والعدو وقفوا ضدي) نظمها في صيف 1982 م.
(9)- الصواب: (أمنية لطلابنا).
(10)- العديان: الأعداء.
(11)- العزاة: الصواب العزة.
(12)- أحمد عايدة الفطان: قصيدة (أمنية لطلابنا).

أو كقول أحمد محمودي في قصيدة (المحافظة على الصلاة) مانصه:

قَلْـبِي تْـفَـكَـرْ وَعَيْنِي رَاهِي بْدَاتْ وَشْحَالْ تَـعْـبُـوا يَـاكْ عَلِيَ الوَالْدِينْ
امْعَ بَابَ وَاَمَـــا وَالشَمْـــعَة اضْوَاتْ غِيرْ احْـنَـاَيَ فِي الْدَارْ مْـقَصْرِينْ[1]
اجْـمَـاعَـة بَـابَ فِي قَـلْبِي احْلاَتْ قَالِي اخْطِيكْ مِنْ الشُوفَاتْ الخَاسْرِينْ
فِي اثْنِـينْ وَسَـتِـينْ اسْتْوَفَى وَمَاتْ وَ الْقْصِيدَاتْ مَـــازَالُـو مْـسَـجْـلِـينْ
قَالِي يَـا وَلْـدِي صَـلِي فِـي الْحَيَاةْ وَفِي ذِي الدَنْيَا احْنَايَ مَـانَاشْ تَامِينْ
سَيَـدْنَا مُحَمَدْ وَصَى عَلَى الصَـلَاة مَازَالَتْ النِيَة فِي قُـلُوبْ المُومْنِـينْ.[2]

ج- الوصل:

هو " حرف علّة يسبق الرويّ"[3] أو هو حرف يتولد نتيجة إشباع حركة الرويّ، فينشأ عن الفتحة الألف، وعن الضمة الواو، وعن الكسرة الياء، بالإضافة إلى الهاء الساكنة أو المتحركة التي تلي حرف الرويّ، " لأن الصوت يجري بها أكثر مما يجري بغيرها، ولأنها زوائد تتبع ما قبلها، فاتبعوا المضموم واوا لأن الضم و الواو جنس واحد، والمكسور ياء لأن الكسر و الياء جنس واحد، أما الألف فلا يسبقها إلا الفتحة دائما".[4]

اعتمد الشّعراء الوصل ولجأوا إليه لأنه يساعد في إحداث إيقاع طويل منسجم يتلاقى مع سكون النفس، فهو إشباع طبيعي، يتوافق مع طبيعة النفس البشرية.

ومن أمثلة الوصل المتعلقة بالألف قول الشّاعر بوعلام بن سليمان متغزلا في بنت بلاده، في قصيدة (مسرارة ذاك الزين اللي نختار) مانصه:

---

(1)- مقصرين: مجمعين نحكي ونتبادل أطراف الحديث.

(2)-أحمد محمودي: ق(المحافظة على الصلاة) ثم تسجيلها بمدينة حجوط (تيبازة) بتاريخ: 2011/01/27 م.

(3)- مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 107.

(4)- حسين نصار: القافية في العروض والأدب، ص 62.

بَنْتْ بْلَادِي[1]نْحَسْ تَحْتْ ضلُوعِي نَارْ نَارْ البُـعْـدْ ونَــارْ حُـبَكْ فْـنَّـانَا
يَـــا لَـــعْزِيــزَة القَلْـبْ مَاعَادْشْ[2] صَبَارْ وَحْرَمْ عَنِي النُومْ عَيْنِي سَهْرَانَا
مَـسْـرَارَة هَــذَا الــزِيــنْ الِلــي نَـخْـتَارْ يَا سَـمْرَة بَلَاكْ[3] قَلْبَكْ يَنْسَانْا
مِـثْـل حَـمَـامَـة يَـالْـعَـاشَقْ فِي لَطْيَارْ وَنَـايَا[4] قُمْرِي[5] نْغَـرَدْ بَحْنَانَا
هَــذَا الــزِيــنْ الِلــي عْـلِـيـهْ أَنَــا دَوارْ صُدْفَة وَ الْمَكْتُوبْ نَلْقِيتْ جَانَا[6]

أو قول علي معريش في قصيدة (يا بنادم لا تغرك دنيانا) مانصه:

يَا سَايَـلْ عَلِي أجْـرَى، رَبِ يَـهْدِيكْ
تَسْـأَلْنِي كِيــفَاشْ مَـاتُوا فِي القِطَارْ ؟!
أَتْــلَاقَــاوْا مِــنْ كُـلْ جِــهَة فَالْبَهْجَة
أُو بَالصُــدْفَة فَالْحِينْ جَمْعَتْهُمْ الأَقْدَارْ!
الأَشْــهَبْ[7] عَ الــحَظُوظْ فِيهُمْ يَتْرَجَى
عَـرْبَـابَـة ضَوْهَا[8] يَخْطَفْ الأَبْصَارْ
عَ الَتَـسْـعَـة فَـالِلـيلْ وَدَعْنَا الْبَهْجَة
قَاصَدْ وَهْرَانْ غَرْبْ مَا اَبْعَدْ ذَا المِشْوَارْ
فِي سَــاعَــة وَحْـدَة اقْطَـعْنَا مَتِيجَة
مُوزَايَة[9] أُو عَفْـرُونْ[10] بَعْدْهَا بُوغَارْ

---

(1)- بنت بلادي: كناية عن الفتاة والمرأة الجزائرية عموما.
(2)- ما عادش: لم يعد.
(3)- بلاك: حذار.
(4)- ونايا: و أنا.
(5)- قمري: نوع من الحمام حسن الصوت، وشعبيا هو ذكر الحمام.
(6)- بوعلام بن سليمان: ق(مسرارة ذاك الزين اللي نختار).
(7)- الأشهب: كناية عن لون القطار.
(8)- ضوها: ضوءها.
(9)- موزاية: مدينة من مدن ولاية البليدة.
(10)- عفرون: مدينة من مدن ولاية البليدة.

وَاتْــرَاخَـى فِي مَـشَـيْـتُــه وَاحْبَسْ بِنَا
قْبَــلْ الْمَـحَطَة، أُو قُلْنَا مَاذَا صَاْرْ؟!
جَــاءْ لِـيـنَا مَـسْــؤُولْ قَالْ اتْعَطَلْنَا
وَ المُــحَــرِكْ تَــلْــزْمُــه قِطْعَةْ غِيَارْ [1]

وهكذا يؤرخ الشّعر الشّعبي للأحداث، فالقطار المتوجه من الجزائر العاصمة إلى وهران أصابه عطب في منتصف الطريق وتوقف مما جعل قطارا آخر يصدمه ووقع جراء ذلك ضحايا.

وكقول الشّاعر علي محجوب في قصيدة (يا دنيا) ما نصه:

يَا دَنْيَا مْشِيتْ وْرَاكْ تَلَفْتْ[2] طْرِيقِي قْرِيتِي لِي كْتَابَك بِلِسَان كَــذَاب
فَكِيتْ[3] شِي حْــرُوف زَادْ نَسْيَاني وْلِبْقَاوْ مَنَكْ قْرَاوْهُم لِي لَصْحاب
أُلْبَسْــتِي لبــاس مــزركش يَمَانِي مِن مَعْسُول القُولْ فَرَقْتِي لَحْبَابْ[4]

وكقول أحمد محمودي في قصيدة (الجزائر الغالية) مانصه:

الجَزَائــــرْ يَاالْغَــالْيَة رَبِي يَبْغِيكْ يَالِلي رَاكِ شَايْعَة[5] فِي كُلْ مْكَانْ
يَحْيَاوْ الشَبَابْ وَالشَعْبْ اللِي فِيكْ مْعَاهُمْ لَبْــنَــاتْ شْـيُـوخْ وَنَسْــوَانْ
يَابْلَادِي يَــا أُمْ رَانِي فَــخُورْ بِيكْ نَبْغِي نْحَوَسْ فِيكْ وَنْشُوفْ الْبَنْيَانْ[6]

---

(1)- علي معريش: ق (يا بنادم لا تغرك دنيايا)، يقول الشاعر مقدما قصيدته بما يلي: " في شهر جانفي يناير 1982م، وقع حادث انحراف قطار للمسافرين عن السكة الحديدية بعين بنيان قرب أبي مدفع بالغرب الجزائري، وقد وقع الحادث المذكور ليلا، تاركا عشرات القتلى وعشرات الجرحى، ومن مختلف الأعمار... وقد تأثرت أشد التأثر للحادث الرهيب بعد عرضه في التلفزة الوطنية ونظمت القصيدة التالية.

(2)- تلفت: ضللت، تهت.

(3)- فَكِيتْ: قرأت.

(4)- علي محجوب: ق (يا دنيا).

(5)- شايعة: مشهورة

(6)- أحمد محمودي: ق(الجزائر الغالية). تم تسجيلها بمدينة حجوط بتاريخ: 2011/01/29م.

وإن كانت العبارة الأخيرة (ونشوف البنيان) غير مستساغة شعريا، وكأن الشّاعر جاء بها للضرورة الشّعرية من أجل إتمام البيت فقط، فليس مرجوا من التجوال فقط رؤية البنيان فهناك ما هو أهم.

الوصل بالواو: نجده في قول الشّاعر أحمد عايدة الفطان، يقول في معرض الغزل مانصه:

وَحْـشْ الـعَـدْرَة زَادْنــي بَضْرَار
وَمْـشِيـتْ لْـطَالَـبْ اَنْـسَـالُو
قَالي مَرْضَك صَاعَبْ[1] يَا مَحْتَار
مَـاعـنْــدي اَشْ[2] نَـفَعْلُو
هَذَا الــغْـزَال رَاه فِـيـكْ نَـكَّـار
وَ اَنْتَ اتَبَّعْ فِيك مَا اْنَالْ وَالُو[3]
بْـكِـيـت عَـلـى مَـابِيَـا صَـار
بْكَى قَلْـبِـي وَادْمُـوعُـو سَـالُو[4]

فاللام حرف الرويّ، والواو هو الوصل.

الوصل بالياء: قول الشّاعر أحمد عايدة الفطان في معرض رثائه لإبنة أخته، ما نصه:

رَاحَتْ[5] لِيكُنْـتْ نَبْـغِيهَا المُوتْ الخَدَاعَة أَدَاتْهَالِي
كَانَتْ عَامِينْ فِي أعْمَرْهَا أَتْعَيَطْلِي[6] خَالِي خَـالِي
شْحَالْ تَفْرَحْ كِي نَرْفَدْهَـا[7] هَدْرَتْهَا وَضَحْكْهَا يَحْلَالِي[8]

---

(1)- صاعب: صعب.
(2)- آش: ماذا، أو ما.
(3)- والو: لا شيء.
(4)- أحمد عايدة الفطان: ق(وحش العدرة).
(5)- راحت: توفيت.
(6)- اتعيطلي: تناديني.
(7)- نرفدها: احملها.
(8)- أحمد عايدة الفطان: ق (راحت إلي نبغيها).

فاللام هو حرف الرويّ و الياء هي الوصل

أو قوله هو نفسه في قصيدة (افطني يا النائمة) مانصه:

أَفَطْنِي يَـا لِي نَـايْمَة لَبْنَاتْ قَفْزَتْ وَأَنْـتِ لِرْقَـدْتِي
بَأْيْنَـة مْثَقْـفَة أُفَـاهْمَة فِي خَزْرَتْ عَـيْـنِـيكْ بَـيَنْتِي
قُولِي إِلَا رَاكِي حَاشْمَة مَاهْدَرْتِي بْكَلْمَة وَلَا ضْحَكْتِي
لَوْ كَلَمْتِينِي غِيرْ كَلْمَة قَلْبِي يَفْرَح أَتَـطْـفِي جَمَرْتِي[1]

فالتاء هي حرف الرويّ، والياء هي الوصل.

أو في قوله في قصيدة (شعلت في قلبي نار)

شَـعْـلَـت فِـي قَـلـبِـي نَـار أُمْـشَـاهَـبْـهَا حَـرْقُـلِي أُكْـبَادِي
نَـبْـكِـي وَدَمْـعِي إِسِيلْ شَرْشَارْ[2] هَـجْـرَت وراحَـتْ مِـن بْـلاَدِي
مَـنْ فْـرَاقْـهَـا رَانِـي مَـضْـرَارْ مَجْرُوحْ مَـضْرُوبْ بْمُوسْ[3]عَادِي
سْـبَـابِـي وَحْـدَه فـي الـجَـارْ الدْمُوعْ الْفرَاقْ شْـوَاتْلِي خْدُودِي[4]

فالدال هو الرويّ والياء هي الوصل.

ومثال عن الباء رويا قول الشّاعر قويدر برحماني، مانصه:

نَـبْـدَا هَذَا الكْـلاَمْ بِالْحَـمْدْ وَ الـسَلاَمْ علَى خَيْـرْ الاَنَـامْ وَ الآل وَ الصَحْـبِـى
يَرْضَى عَنَكْ الرحمن فِي سَائِر الزَمَـانْ يْكُونُـوا ءاَمِنِـيـنْ فِي يَـوْمْ الحِسَابِـي
أَيَا مُـومَنْ نْـوَصِـيـكْ بْطَـاعـةْ رَبَكْ كُنْ نَاَصَحْ لْنَفْسَكْ فِي الظَاهَر وَالـغَـيْبِى
وَكُـلْ التَـابِـعـيـن لَهُ فِي أَمْرْ الـدِينْ تَضْحَى غَدَا مَظْمَانْ[5]فِي سَاحَةْ النَـبِيْ[6]

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (أفطني يا النائمة)، نظمها في أحمر العين (تيبازة) بتاريخ 2001/12/08 م.
(2)- شرشار: غزيرة.
(3)- موس: سكين.
(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (شعلت في قلبي نار).
(5)- مظمان: مظمونا.
(6)- سي قويدر برحماني: ق (استغاثة في سعادة الدارين) .

فالباء هي الرويّ والإشباع بالياء هي الوصل . وهكذا...

د- الخروج:

الخروج هو حرف مدٍّ يلي هاء الوصل، وناشيء من إشباع حركتها، وهو إمّا واو بعد الضّم، وإمّا ياء بعد الكسر، وإما ألف[1].

أو هو "حرف متولد من إشباع هاء الوصل المتحركة"[2] وقد يكون الخروج "الزيادات التي ليست من أصل الكلمة وتلي حرف الرويّ".[3]

وقد ورد الخروج قليلا في قصائد هؤلاء الشّعراء الشّعبيين المتيجيين، ولم يتعاملوا معه بصورة كافية. ومن الذين ورد في أشعارهم الشّاعر علي معريش في قصيدة (ابقيت أنقاسي في المحاين) وهي قصيدة نظمها بعد إبعاده عن إقامة صلاة الجمعة متطوعاً في إحدى مساجد الأربعاء وذلك سنة 1973 م[4]، يقول:

اتْحَدَثْ عَنِي اجْـمَـاعَة وَأنـزْوِيـتْ أبْقِيتْ أَنْقَاسِي فِي الْمْحَايَنْ مَا أعْتَـاهَا؟!
مَاهُوَ ذَنْـبِـي يَـا جْـمَـاعَـة مَا وَسِيتْ[5] خُوتِي ذَا القْلُوبْ فِيكُـمْ مَا أَقْـسَاهَا؟!!
وَ المِحْرَابْ الزِيـنْ فِيهْ أَنَا صَـلِيـتْ وَ المَـنْـبَـرْ وَأَيَـامْ كِي عَدِينَاهَا..!
مْتَطَوَعْ بِادْرُوسْ وَابْـوَقْـتِي ضَـحِـيـتْ وَالأَجْـرْ مَـنْ خَـالْـقِي نَسْتَنَاهَا...
أُو ظَلْمُونِي حُسَـادِي هَجْرُونِي وَابْكِيتْ أُولَا مَنْ شَـفَة ضُرْنَا قَالْ اعْلَاهَا[6]....!
أُو سَكْتُوا عَنِ حَقِي أُو بِالْمَقْدُورْ أَرْضِيتْ وَالصَـابَـرْ حَـسْـنَـاتُـه يْـتْلَقَاهَا
أُو قُلْتْ الْهُمْ تْبْقَاوا بِالْخِيرْ أوُ صَـدِيـتْ[7] أُو بَـايَـتْ سَـاهَـرْ مَاصْبَرْتْ الْبَلْوَاهَا[8]

---

(1)- أنظر: موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة، ط 4، 1994 م، ص 364.

(2)- زبير دراقي وعبد اللطيف شريفي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998 م، ص 104.

(3)- أحمد رجائي: أوزان الأشعار، ص 148.

(4)- هكذا ورد في تقديم القصيدة بخط الشاعر.

(5)- ما وسيت: ما فعلت.

(6)- اعلاها: لماذا.

(7)- أوصديت: انصرفت، ذهبت، غادرت.

(8)-علي معريش: ق (بقيت القاسي في المحاين)، عنوان القصيدة من وضعنا نظمها 1973 م.

هـ- ألف التأسيس:

وهو ألف لازمة بينها وبين الرويّ حرف واحد متحرك من كلمة الرويّ،[1] أو هي ألف يفصلها عن الرويّ حرف يسمى الدخيل[2].

وردت ألف التأسيس في قول الشّاعر أحمد عايدة الفطان في قصيدة (شعلت في قلبي نار) وهو في غرض الغزل، مانصه:

شَعْلَت فِـــي قَلبِي نَار أُمْشَـــاهَبْهَا حَــرْقُــلِي أُكْبَادِي
سْبَابي وَحْدَه في الجَارْ هَـجْــرَت وراحَــتْ مِن بْلاَدِي
من فراقها راني مضرار مجروح مضروب بموس عادي[3]

التزم الشّاعر في هذه القصيدة البالغة ستة عشر بيتاً (16) بألف التأسيس، فالقافية هنا مقيدة مؤسسة، فحرف الألف هو التأسيس وحرف الياء هي القافية وبينهما الدخيل وهو حرف الدال الذي قد يرد متغيرا[4]، إلا أنه في هذه القصيدة التي نحن بصدد دراستها ورد الدخيل ثابتا عبر كامل القصيدة، وهذه سمة من سمات القصيدة الشّعبيّة المتيجية.
يقول كذلك في قصيدة (راحت اللي نبغيها) مايلي:

رَاحَتْ لِيــكُنْــتْ نَـبْغِيـهَا المُوتْ الخَدَاعَة أَدَاتْهَالِي
كَانَتْ عَامِينْ فِي أعْمَرْهَا أَتْعَيَطْلِي خَــالِي خَــالِي
شْحَالْ تَفْرَحْ كِي نَرْفَـدْهَا هَدْرَتْهَا وَضَحْكْهَا يَحْلَالِي[5]

فحرف الياء هو الرويّ واللّام هو حرف الدخيل وقبله ألف التأسيس.

---

(1)- انظر: موسى بن محمد الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 366.
(2)- أنظر: مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 108.
(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (شعلت في قلبي نار).
(4)- أنظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 108.
(5)- أحمد عايدة الفطان: ق (راحت الي نبغيها).

وكقول بوعلام بن سليمان في قصيدة (الأب الشهيد) ما نصه:

الله يَا مُوجِـيـبْ[1] وَأَنْـتَـا[2] عَـوَانِي[3] ذَا الكَلْمَة[4] عَ الْحَبِيبْ مَمُو لَعْيَانِي
المَتْمَــحَنْ وِيْنْ رَاكْ[5] وَتْفَـكَـرْ بَابَاكْ[6] اللِي مْشَى[7] وَخَلاَكْ كِـيمَانَـا ثَانِي
اسَمْعُوا يَا لَحْبَابْ ذَا الْكَلْمَة عَ[8] الآب اللي هُوَ غَــابْ مُـدَة مَـا جَــانِي[9]

وكقول علي معريش في قصيدة (في بلدة بيروت خوتي ماذا صار) التي نظمها في صيف عام 1982 إثر الإجتياح الصهيوني على بيروت العاصمة اللبنانية، مانصه:

طَالْ اعْذاَبِي، أومَلْ قَلْبِي مَـا التَفْكَارْ وَاقْــوَى ضـُرِي زَادْلِــي رَشَـانِــي [10]
مَاهُـوَ مَرْضْ الـجسْمْ يَبْرَى بِالْعَقَارْ وَيْدَاوِيهْ اطْـبِــيـبْ يَذْهَبْ يَنْسَانِـي
أَنَا ضـُرِي جَـايْنِي مِـنْ ذَا الأَخْبَارْ مَا أَقْسَــاهَا كِـالنَـارْ تَقْدِي دَخْــلَانِي
فِـي بَلْدَة بَـيْرُوتْ خوُتِي مَاذَا صارْ دَمْ الـمُسْـلِـمْ سالْ يَـجْـرِي وِدْيَــانْ
سَمْطَتْ[11]عَنِي مْعِيشْتِي وَلاَتْ أَمْرَارْ طاَرْ النُومْ عَلَى اجْفُونِي مَــا أَقْوَانِ[12][13]

وكقوله في قصيدة (ذا راكب الرحمن ع الحج معول) بمناسبة موسم الحج ما نصه:

---

(1)- يا موجيب: يا مستجيب.
(2)- وانتا: و أنت.
(3)- عواني: يساعدني.
(4)- الكلمة: القصيدة.
(5)- وين راك: أين أنت.
(6)- باباك: أباك.
(7)- مشى: كناية عن استشهاده.
(8)- ع: على.
(9)- بوعلام بن سليمان: ق (الأب الشهيد).
(10)- رشاني: أفناني.
(11)- سمطت: أصبح عيشي مراً، (نكد).
(12)- ما اقوان: ما أقواني (من القوة).
(13)- علي معريش: ق(في بلدة بيروت خوني ماذا صار) نظمها في صيف عام 1982.

رَاهُمْ صَدُّ[1] شَرْقُوا[2] نَحْـوَ الْمُرْسِـــلْ[3]
بَابْرَانَسْ[4] هَمَّهْ[5] أُو شِيشَانْ[6] اَتْلَالِي[7]
وَاْعْبَيَاتْ[8] اَحْرِيرْ خَالَصْ، مَتْفَصَـلْ
وَاتَاهُمْ مَا اَبْهَــاهْ فَالْـسُـومَة[9] غَـالِي
وَ الوُجُوهْ اتْنَوَرْ مَا بْهَى ذَا المْــحْفَــلْ
ضْــيُــوفْ الـرَحْـمَـنْ يَرْضَاهُمْ بَــالِي
ذَاكْ بِالــتَــسْبِـــيحْ هَـذَا يَـبْـتَهَلْ[10]
وَفَــقْــنِي يَــا رَبْ يَــا مُــتَـــعَالِي[11]

و- الدخيل:

الدخيل هو الحرف الواقع بين ألف التأسيس، وحرف الرويّ[12] اعتمده قليل من شعراء مدونتنا، وقد تنوع بين حرف الدال والشين واللاّم والنون.

كقول الشّاعر علي معريش في قصيدة (ذا ركب الرحمن ع الحج معول) ما نصه، والدخيل هنا حرف اللاّم.

---

(1)- صدّو: ذهبوا.
(2)- شرقوا: نحو المشرق.
(3)-المرسل: الرسول.
(4)- بابرانس: جمع برنوس.
(5)- همة: جميل.
(6)- شيشان: جمع شاش أبيض اللون.
(7)- اتلالي: تلمع.
(8)- اعبايات: جمع عباءة.
(9)- السومة: ثمن.
(10)- يبتهل: يتضرع إلى الله.
(11)- علي معريش: ق(ذا ركب الرحمن ع الحج امعول)، نظمها سنة 1981 م.
(12)- أنظر: موسى بن محمد الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 367.

رَاهُمْ صَدُّ شَرْقُوا نَحْـوَ الْمُرْسِـــلْ
بَابْرَانَسْ هَمَّهْ أُو شِيشَانْ اَتْلَالِي
وَاْعْبَيَاتْ اَحْرِيرْ خَالَصْ مَتْفَصَلْ
وَاتَاهُمْ مَا اَبْهَاهْ فَالْسُومَة غَالِي(1)

وقد مر بها النّص في الصفحات السابقة، فحرف الرويّ هو حرف الياء والألف ألف التأسيس وما بينهما (اللاّم) هو الدخيل في قصيدة تبلغ ثلاثا وثلاثين بيتاً.

وكقول الشّاعر أحمد عايدة الفطان في قصيدة (راحت اللي نبغيها) و الدخيل هنا كذلك اللام، يقول:

رَاحَتْ لِيكُنْـتْ نَبْـغِـــيهَا المُوتْ الخَدَاعَة أَدَاتْهَالِي
كَانَتْ عَامِينْ فِي أعْمَرْهَا أَتْعَيَطْلِي خَالِي خَـالِـــي(2)

و النّص كذلك مر بنا سابقا.

وكقوله هو كذلك في قصيدة (شعلت في قلبي نار) المكونة من ست عشرة بيتا، التزم فيها كلها حرف الدال دخيلا، يقول:

شَعْلَت فِي قَلــبِي نَــار أُمْشَاهَبْهَا حَرْقُلِي أُكْبَـادِي
سْبَابي وَحْدَه في الجَارْ هَجْرَت وراحَتْ مِن بْلاَدِي(3)

والنّص مرّ بنا كذلك وقد التزم فيه الشّاعر حرف الدال عبر كل القصيدة، فالدخيل هنا ثابت.

وكقول الشّاعر بوعلام بن سليمان في قصيدة (الأب الشهيد) و النّص مرّ بنا كذلك، نقتطف منه البيتين الأوليين، يقول:

---

(1)- علي معريش: ق (ذَا رْكَبْ الرَحْمَنْ عَ الْحَجْ اَمْعَوَلْ).
(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (راحت اللي نبغيها).
(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (شعلت في قلبي نار).

الله يَا مُوجِـيـبْ وَ أَنْـتَـا عَـوَانِـي ذَا الكَلْمَةعَ الْحَبِيبْ مَمُو لَعْيَانِي
المَتْمَــحَنْ وِيْنْ رَاكْ وَتْفَكَرْ بَابَاكْ اللِي مْشَى وَخَلاَكْ كِـيمَانَـا ثَانِي [1]

فالدخيل هنا حرف النون.

وكقوله هو نفسه، في قصيدة (من حبك يا زايخة) مانصه:

مَنْ حُبَكْ يَا زَايْخَة مَكْـوِي بِالـنَارْ نَـارْ الـحُـبْ مْـشْـعَـالْـهَا مَا يَطْفَاشِي
مَا قُلْتِي ذَا الشِي عَلِيَا عِيبْ وَعَارْ رَجَــعْـتِـيلِي حَــالْـتِي مَـا تَـسْوَاشِي
صْرَالِي كِي المَجْنُونْ حْكَمْنِي عَقَارْ نُوضْ[2] نْهَتْرَفْ[3] بِيكْ مِنْ وَسْطْ فْرَاشِي
مَا نَرْقُــدْشِ اللِيلْ انْطَـلَـعْ لَفْـجَارْ وَخْيَــالَكْ يَا حْــبِـيبِـي بِـينْ رْمَاشِي
إِيلَا أَنْتِيَا صَـأْبْـرَة قَلْـبَكْ صَـبَارْ اَنَا مَـا نَـصْـبُـرْشِ ذَا الشِي وَعْـلَاشِي[4]
مَانِيشْ[5] نَــاسِيكْ مَـادَامَتْ لَعْمَارْ وَمْـوَاسْ[6] الْحُـبْ قَـاطْعَة مَا تَحْفَاشِي[7]

فالدخيل هنا حرف الشين الذي توسط ألف التأسيس وحرف الرويّ الياء.

2-1-6- أنواع القافية الواردة في هذه النّصوص:

أ- **القافية المقيدة:** وتكون إذا وقع الرويّ في نهاية الشطر[8]. وقد ورد هذا النوع كثيرا في الشّعر الشّعبي المتيجي، ومثال ذلك قول الشّاعر أحمد عايدة الفطان في قصيدة (دارت الدنيا).

---

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (الأب الشهيد).
(2)- نوض: أنهض.
(3)- نهترف: كلام غير مفهوم.
(4)- و علاشي: لماذا.
(5)- مانيش: لست.
(6)- مواس: سكاكين.
(7)- بوعلام بن سليمان: ق(من حبك يا زايخة).
(8)- انظر: مصطفى حركات: الهادي الى أوزان الشعر الشعبي، ص 107.

دَارَتْ الـــدَنْــيَا دَارَتْ الـــدَنْــيَا رَجعَـتْ كُـلْـهَـا مَادَة وَ أكْـتَـافْ
أَقْوَى الـغِــشْ أُرَاحــتْ الـنِـيَـا[1] المْرَفْهِينْ[2] يَـعَفْسُو لِي هُمَا ضُعَافْ
القَلِيل [3] مَـسْـكِيـنْ رَاحْ ضَـحِيَا أرْجعْ حَـتَى مَنْ خْـيَـالُـو [4] خَوَافْ
مَـاجْـبَـرْ لِي يَـعْـمَلْ فِيهْ مْزِيَا[5] وَأطَايَحْ زِيدْ أطَبْعُوهْ[6] مِنَ الْكَافْ[7]
هَـــذَا الـشِـيء أَنَــا صْـــرَا[8] بِيَا أَحْمَدْ[9] جَرَبْ تْمحنْ أُشَافْ[10]

أو يقول في قصيدة أخرى (ذاك شعرك ولا بريك) مانصه:

ذَاكْ شَعْرَكْ وَ لَا بْرِيكْ ذَاكْ فُمَكْ وَلَا خَاتَمْ
شَابَة وَالسَــرْ مْـوَاتِيكْ خَـدَكْ وَرْدَة يَنْــشَمْ
جْرَحْتِينِي أحْرَامْ عْلِيكْ خَلِيتِلِي الْقَلْبْ امْعَدَمْ[11] [12]

أو قول علي معريش في حق زوجه وشريكة حياته لما أصابها المرض ودخلت المستشفى مانصه:

رَانِي مَ الزَوْجَة امْنَغَصْ مَ الْحَيَاة رَانِي صَرْتْ أوْحِيدْ حَيَرْنِي العْـيَالْ[13]
أُثْلَمَتْ الأَضْرَارْ عَنْهَا وَاتْلَاقَـاتْ وَابْقَى هَذَا البِيتْ مَنْهَا فِي تَخْبَـالْ[14]

---

(1)- النيا: النية.
(2)- المرفهين: الأغنياء.
(3)- القليل: قليل المال و الجاه أي فقير.
(4)- خيالو: خياله .
(5)- مزيا: تكرما.
(6)- اطبعوه: يدفعونه.
(7)- الكاف: الجبل.
(8)- صرا: وقع .
(9)- أحمد: يقصد نفسه (أحمد الفطان).
(10)- أحمد عايدة الفطان: ق (ذاك شعرك ولت بريك).
(11)- امعدم: مجروح.
(12)- أحمد عايدة الفطان: ق (ذاك شعرك ولت بريك).
(13)- العيال: الأولاد.
(14)- تخبال: حيرة.

كَانَتْ زَوْجَتِي امْرَبْيَه فِيهْ أوْلِيدَاتْ[1] زَاهِي بِهَا زَوْجْــهَا مَـرْتَـاحْ الْبَالْ
البِيــتْ امْنَوْرْ ثَبَـــاتُه وَاعْتَنَاتْ وَ الزُوجْ الْمَحْظُوظْ شَابَعْ فِيهْ دَلَالْ
أَلَفْ[2] هَذَا الضَرْ وَالصَحَة وَلَاتْ دَاوِيهَاَ يَا خَـالْقِي تَـبْرَى فَـالْحَالْ[3]

وتدخل زوج الشّاعر المستشفى وتخرج منه وكلها صحة وشفاء، كما أخبر بذلك الشّاعر في تتمة القصيدة.

فالقافية في هذه النماذج التي أوردناها مقيدة، لأن الرويّ الذي جاء مرة (ف) ومرة (م) وأخيرا (ل) لم يتبعه إشباع.

ب- القافية المطلقة: وتكون إذا كان حرف الرويّ متبوعا بحرف أو أكثر فهي في هذه الحالة مطلقة[4]، ومن نماذج ذلك قول الشّاعر أحمد عايدة الفطان في قصيدة (شعلت في قلبي نار) ما نصه:

سْبَابْ مْحَانِي وَحْدَه فِي الْـجَارْ أَتْزَوْجَتْ وَ دَاْوْهَـا حَـسَـادِي
هَذَا مَكْتُــوبِي وَ هَذُو الأَقْــدَارْ مَا عَنْدِ الزْهَرْ أَنْشَفِ[5] وَادِي
مَا نَـنْـسَـاهَا مَادَامَتْ الأَعْمَارْ رَاهِي مَــغْـرُوسَـة فِي فُؤَادِي[6]

أو كقوله في قصيدة (بصحتك رحتي اعروسة) مانصه:

بْصَحْتَكْ رُحْتِي اعْــرُوسَة أُخَلِيتِي[7] لِبْغَاكْ[8] وَحْدُو
بْزَهْرَكْ مَاكِي[9] مَنْــحُوسَة لِـدَاكْ يَا فَرْحْتُ يَا سَعْدُو

---

(1)- أوليدات: الأبناء، و الصيغة للتصغير.
(2)- ألف: أتى، جاء.
(3)- علي معريش: ق (راني م الزوجة محيرني العيال) نظمها بتاريخ: 2006/07/06 م.
(4)- أنظر: مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 107.
(5)- أنشف: جف.
(6)- أحمد عايدة الفطان: ق(شعلت في قلبي نار).
(7)- أخليتي: تركتي.
(8)- لبغاك: الذي أحبك.
(9)- ماكي: لست.

كْسَبْ[1] الْمَالْ وَ الْكَرُوسَة[2] رِزْقْ أَكْبِيرْ قَــالُو عَـنْدُو
بْصَحْتَكْ رُحِتِي أَعُــرُوسَة أُخَلِيتِي لِبْــغَـاكْ وَحْــدُو[3]

أو قوله في قصيدة (الجيزي) ما نصه:

هَذَا تَخْمَامِي هذَا مِـيزِي يَخِي اهْمُومْ يَخِي اصْـمَاطَا
كَثْرَتْ فِتْرِينَاتْ الـجِيزِي البُورْطَابْلْ أَكْثَرْ مَــالْبَطَاطَا
لَا ثَقَافَة تْقُولْـهُمْ عَـنْزِي اصِيحُوا فَالـهْوَى عْـيَاطَا
قُدَامْ الْغَاشِي يَبْدَأ بُـوزِي أَلُو أَلُـو وَاشْـــرَاكِـي طَاطَـا
يَا عَيْنِي أَخَزْرِي اَرْكْزِي الْقَلْبْ انْــتْفَـخْ رَاهْ اكْلاَطَـا
هذَا تَـخمَامِي هَذَا مِيزِي يَخِي عْجَبْ يَخِي اصْماطاَ[4]

وهو نقد وهجاء للذين يتفاخرون بامتلاكهم للهواتف النقالة من أجل التباهي.

2-1-7- ما وقع فيه الشّعراء من عيوب القافية:

للقافية عيوب تظهر بكثرة عند المبتدئين من الشّعراء[5] بينما تقل عند الفحول منهم الذين نبغوا في ميدانها[6]. وهذا ليس حكما مطلقا، ففي الشّعر الشّعبي المتيجي، نجد الشّعراء الفحول قد وقعوا في هذه العيوب منهم على سبيل المثال الشّاعران علي معريش وبوعلام بن سليمان، ومن عيوب القافية:

(1)- كسب: الصواب كاسب.

(2)- الكروسة: السيارة. وهي كلمة فرنسية.

(3)- أحمد عايدة الفطان: ق (بصمتك رحتي اعروسها) نظمها في مدينة أحمر العين (تيبازة) بتاريخ 2001/11/01م.

(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (الجيزي)، نظمها في أحمر العين (تيبازة) بتاريخ 2003/02/28 م.

(5)- أنظر: مصطفى حركات: الهادئي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص 111 .

(6)- انظر: المرجع نفسه، ص 111.

أ- **الإيطاء:** الإيطاء هو إعادة الكلمة التي فيها الرويّ إعادة بلفظها ومعناها في القصيدة وهو عند ابن رشيق " أن يتكرّر لفظ القافية ومعناها واحد"[1]، وهذا قليل في قصائد هذا المجموع الشّعري، من ذلك ما ورد في قصيدة الشّاعر علي معريش التي يتحدث فيها عن فرعون وغرقه، يقول:

كِي لَحْقَت لَهُ[2] سَاعَتَهُ زَالْ انْدَثَرْ وَأَبْقَى فَالتَــارِيخْ عِــبْرَة لِلْعِبَادْ
ذَلُــه رَبِي كَــأْنْ مَوْتُه فِي الْبَحْرْ وَامْسَى جِيفَة، صَارْ عِبْرَه لِلْعِبَادْ
يَارَبِــي يَا خَــالْقِي لِيــكْ المَــفَرْ كُنْ امْعَانَا ابْجَاهْ مَكَة وَ الْعِبَادْ[3]

فنّلاحظ أنه كرّر همة (العباد) في أواخر كل الأبيات بالمعنى و اللّفظ نفسهما، وهذا غير مستساغ شعريا.

أو قوله هو نفسه في قصيدة (هذا المرة راه حتفك في بغداد) يقول:

المَاريكانْ[4] اطْغَى اَتْسَلَطْ وَاتْجَبَّرْ وَاتْكَبَّرْ فِــي الأَرْضْ يَظْلَم فِي العِــبَادْ
كَم قْتَلْ أحْرَارْ وَاسْـقَـــاهُم المُرْ وَانْحَازْ مْعَ الصَّهَايْنَة عُــرَّة[5] الـعِبَادْ[6]

أو قوله كذلك في قصيدة (يا بومدين واش يطفي ذا الجمرة) في معرض رثاء الرئيس، مخاطبا الجماهير التي شيعته:

مَا يَعْرَفْشْ الخُــوفْ رَبَــاتُــه ثَــوْرَة أُو شَهْدَتْلُه بِالفَضْلْ جَــمِــيــعْ الأَجْـنَاسْ![7]
احْنَى[8] عَــلَى الْعَهْدْ يَا إبْنَ الثَوْرَة أَنْتَ تَــعْرَفْ خِصَــالْنَا بَيْــنَ الأَجْنَاسْ[9]

---

(1)- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص169.
(2)- الشاعر يقصد بضمر الهاء فرعون.
(3)- علي معريش: ق(جا دورك يا بوش وين المفر) نظمها سنة 1990.
(4)- المَاريكانْ: أمريكا.
(5)- عرة: أسوأ.
(6)- علي معريش: ق (هذا المرة راه حتفك في بغداد).
(7)- الأجناس: الأمم و الشعوب.
(8)- احنى: نحن.
(9)- علي معريش: ق (يا بو مدبن واش يطغى ذا الجمرة).

أو قوله في رثاء ابنته فطوم[1]، يقول علي معريش:

جَـبْــدُوهَا مَتْغَــاشْــيَه لاَ تَــتْــكَــلَمْ ضَرْبَه شِينَه جَاتْهَا فِي شَاوْ اَنْهـارْ
قَالَتْ لِي خَـــلِيــتْ مَرْضَـــى تَتْــأَلَمْ نَسْرَعْ لِيهُــمْ بِالدَوَاءْ فِي شَـاوْ انْهَارْ
فِي مَيْـدَانْ الطَـــبْ دَايَمْ تَـــتْقَدَمْ وَتْرَاجَعْ دُرُوسْــهَا لِـيـلْ أُو نْــهَارْ
يَا فَطُومَة شَابْ[2]رَاسِي مَنْ ذَا الْهَمْ صَدِيتِ[3] مَنْ بِيتْنَا فِي شَاوْ انْهَارْ
وَالدَنْـــيَا ذِي حَـــالْهَا مِثْـلْ الْنَايَمْ تَتْــبَدَلْ احْـــوَالْهَا فِي كُـــلْ انْهَارْ[4]

أو كقول بوعلام بن سليمان في قصيدة (يا سمرة) واصفا حبيبته:

زِينَكْ فَاتْ الــزِينْ يَاسَمْـرَة كَحْـلَة العِينْ
الخَانَة فِي الجْبِينْ جَايَة[5] مَنْ فُوقْ الْعِينْ[6]

هذا التكرار يعد عيبا في القافية، فهو دلالة على ضعف طبع الشّاعر، ونزارة مادته، فيلجأ إلى التكرار، هذا إذا وقع فيه الشّعراء الكبار فما بالك بالشّعراء الناشئين المبتدئين.

ب- عدم التقيد بالرويّ: عدم التقيد بالرويّ، يعد عيبا في القافية عند نقاد الشّعر، لأن الشّاعر المقتدر عندهم هو الذي يلتزم حرف رويّ واحد عبر كامل القصيدة، مهما كان طول أبياتها، فالقافية بهذا الوصف هي من قواعد بناء القصيدة العمودية " ومخالفة قواعدها يشكل عيبا تنكره الأذن".[7]

من بين الشّعراء الشّعبيين الذين سقطوا في هذا العيب، الشّاعر سي قويدر برحماني، ونلاحظ ذلك في قصيدته (أفضل القصائد في أحسن المقاصد) يقول:

---

(1)- فطوم: ابنة الشاعر علي معريش التي توفيت في حادث سيارتها .

(2)- شاب: أصابه الشيب.

(3)- صَدَيْتِ: ذَهَبْتِ، رَحَلْتِ.

(4)- علي معريش: ق (بعدك يا فطوم نومي راه احرم).

(5)- جاية: موجودة.

(6)- بوعلام بن سليمان: ق (يا سمرة).

(7)- أحمد رجائي: أوزان الأشعار، ص 149.

الله يَـا مُــولَانَــا يَا كَــرِيمْ فَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْــنَا يَا رَحِيمْ
لَا وَاحَدْ نَرْجُــوهْ يَــا مَوْلَانَا يَرْحَمْنَا فِي ذِي[1] وَفِي أَخْرَانَا
فَعَافِنَّا وَ اغْفِـرْ لَنَا الذُنُوبَا وَنَــجِــنَــا مِـمَـا بِـهْ العُقُوبَا
إنَ أبْن ءادَمْ تَارِكْ لِلطَاعَا وَغَــافِلْ عَنْهَا فِي كُلْ سَـاعَا
وَتَــابِــعْ لْــهَــذِه الــغَرَارَا[2] وَتَــارِكْ لِلْأَخِيرْة[3] المُـخْـتَارَا
يَالَــيْـتَه يْـلَازَمْ الطَاعَاتْ إِلَى الإِلَه خَـالِقْ الْـجَـنَـاتْ[4]

وكقول الشّاعر محمد الملياني، في قصيدة (يا مرقوم الريشات) والشّاعر عاش في الفترة الإستعمارية، في ضواحي مدينة العفرون، يقول:

يَا مَــرْقُومْ الرِيــشَــاتْ[5] يَا النِيلِي[6] وَدِي[7] عَنْوَانِـي
تَوْصَلْ لَمَسْيُو[8] (فِيـلْ)[9] مَنْ الغْبِينَة شَافُوا المْـحَـانِي
(دَلَالِــي)[10] رَاهُ يْــقُولْ غِــيرْ وَحْــدِي نَبْقَى فَلْكُورْ[11]
تَــبَــعْــثُوا لِي بَــابُورْ[12] مِنْ أَبْـطَــالْ وْلَادْ الـعُرْبَانْ
قَالْ جِيبُوا غِيرْ اللِي بَطَلْ مُولْ الْـكَــبْـدَة، وَلاَ يُـذَلْ
نَــلْقَى بِـيهُـمْ عَـدْيَــانِي[13]

---

(1)- ذي: الدنيا.
(2)- الغرارا: يقصد بها الدنيا التي تغرّ الناس.
(3)- الأخيرة: الآخرة.
(4)- سي قويدر برحماني: ق (أفضل القصائد في أحسن المقاصد).
(5)- مرقوم الريشات: المقصود به (القمري) ذكر الحمام.
(6)- النيلي: بنفسجي.
(7)- ودي: خذ.
(8)- مسيو: سيد و هي كلمة فرنسية monsieur.
(9)- (فيل): اسم علم أجنبي.
(10)- دلالي: اسم مستعار لأحد الشخصيات الوطنية.
(11)- فلكور: في الكور، المدفع.
(12)- بابور: باخرة.
(13)- الشاعر محمد الملياني عاش في الفترة الاستعمارية بالعفرون (البليدة).

أو كقول أحد شعراء العفرون القدامى[1] مُصوراً الحملات الصليبية الإسبانية على الجزائر وماكان من رد العثمانيين عليها ما نصه:

ذَا الـزَّلْـزَلَـة الـبَـــارَحْ ضَـرْبَـتْ عـيـــد وا تْـرَا يَـــا حُـضَّـــارْ
ذَا الـــزَّلْـزَلَـة الـــبَـارَحْ ضَـرْبَـتْ تْـحَـدْثَّـــوا عْـلَـى مَـا صَـارْ[2]
ارْوَاحْ [3] تْشُـوفْ [4] ضَـرْبْ المَدْفَعْ تَـنْـهَـزْ لَـرْضْ يْجِي[5] يتقلفع [6]
وَ البُـومْـبَـا[7] جِّـي تَّـزَّرْبَـعْ [8] طَـالْـعَـة شْـرَارْهَـا غَـلْـيَـانْ
وَ الـنَّـارْ كِـي جِـي تَـتْـقَـطَّـعْ الـجَـمْـرَة جِـي بْـلَا دُخَّـانْ
السْـبَانْيُولْ[9] كِي جَـاوْ ايْفُوطُّـوا[10] يَـحْـسَـابْ يَـقَّـبْلُّـوا شَـرْطُو
يَـحْـسَـابْ يَـقَّـبْـلُـولُوا شَـرْطُـو يَبْنِي ابْرَاجْ [11] بُيْضْ [12] اتْبَانْ[13]
طَـالَـبْ الـسَّلاكْ فِي كَـبُّـوطُّـو[14] جْـبَـلْ الـرْصَـاصْ مَـا يُـهَـانْ
ارْوَاحْ تْـشُـوفْ هَاذْ الـعَـظَـمَـة غَـابَـة مْـصَـوْرَة فُـوقْ الـمَـا [15]

---

(1)- هو الجد الرابع للأستاذة فاطمة عامر من مدينة العفرون التي سلمت لنا القصائد بتاريخ: 2011/06/01 م بجامعة البليدة 02 (علي لونيسي العفرون)

(2)- ماصار: ماوقع

(3)- أرواح: تعال.

(4)- تشوف: ترى، تنظر.

(5)- يجي: يأتي.

(6)- يتقلفع: ينفجر.

(7)- البومبا: القنبلة، كلمة فرنسية.

(8)- تزربع: تتبعثر.

(9)- السْبَانْيُولْ: الإسبان.

(10)- يْفُوطُّوا: كلمة غير واضحة المعنى ولعل دلالتها، ينتخبوا.

(11)- أبراج: أبراج.

(12)- بيض، بيضاء.

(13)- تبان: تظهر.

(14)- كبوطو: كبوط، كلمة اسبانية وتعني المعطف.

(15)- الما: الماء.

لَاغَـى[1] مـحـلـتُـو مَـلمُـومَـة[2] وَ التُّـــرْكْ ضَـــارْبَـة دِيـــوَانْ [3]
يَـانَـــاسْ وَانْـعْـــلُوا ذْ لْـكُـفَـارْ مَنْ الصْـبَـاحْ لِلْظْهُورْ [4] يْحَـافَرْ [5]
رَفْـــدُوا الـسَـــانْجَاقْ الـعَـسْكَـرْ قَـــلْـبُـوا الـرُومْ [6] ذْ لْـبُـسْتَانْ
ارْوَاحْ تْـشُـــوفْ ذْ لْـبَـرِيطَـة[7] فِـعَـدَتْ فَـرْمَـلْ [8] مَـحْطُـوطَـة
وَالـخِـيـلْ عَـتْـبَـنْ[9] مَـرْبُـوطَـة وَالـــدَمْ وَ الـشَـحْـمْ وِيـــدَانْ[10]
الله يَـــنْـعَـــلْ مُـــدَبِـــرْكُـــمْ وَالِـلي قْـعَـدْ فَـمَ [11] رْسَـلْـكُـمْ
وْلَادَه[12] الـخُـضُـرْ تَـخْـدَمْكُـمْ وَالـــتُـرْكْ يَـا بَـنِـي شُـــطَـــارْ
ذَا الْفْـصِـيـحْ[13] مَـاشِي[14] مَنَـا جَـــابْ الـــكْـــلَامْ بَـــالـتَعْبَارْ
ذَا لْـفْـصِـيـحْ مَـنْ سُـومَـاتُـه مَـــذْكُـورْ فِي جَـبَـــلْ زَكَارْ [15]
سَـــلْـــمُوا عَـلَى عَلِي[16] وَصْحَابُو مُـــولْ الـــجَوَادْ وَ السِيسَانْ [17]

---

(1)-لَاغَى: الآغا كلمة تركية وهي رتبة عسكرية.
(2)- ملمومة: مجتمعة.
(3)- ضاربة ديوان: قاعدة لا تحرك ساكناً.
(4)- للظهور: للظهر
(5)- يحافر: يمشي أو يسير حافيا.
(6)- الروم: الرومان، تطبق على الأجانب سواء كانوا فرنسيين أو اسبانيين وباللهجة الشعبية يقولون (الروامة).
(7)- البريطة: القبعة وهي كلمة اجنبية(اسبانية).
(8)- فرمل: في الرمل.
(9)- عتبن: في التبن.
(10)- ويدان: وديان.
(11)- الصواب: ثم.
(12)- ولاده: أولاد.
(13)- ذا الفصيح: الشاعر.
(14)- ماشي: ليس.
(15)- جبل زكار: جبل موجود بمليانة (ولاية عين الدفلى).
(16)- علي: المقصود به السيد علي، ابن عم النبي (ص)، وزوجة ابنة فاطمة وهو شخصية تتردد كثيرا في السير الشعبية الشفوية والمدونة.
(17)- فاطمة عامر: المصدر السابق.

2-2- الموسيقى الداخلية:

الموسيقى الداخلية هي التي تشع في النّص، نتيجة تناسق الألفاظ وتناغم الحروف، والإستخدام الجيد والحسن للمحسنات البديعية[1]، وهي التي تحدث الإنسجام والإتساق بين الجمل والكلمات الموافقة للمعاني التي يختارها الشّاعر. وهي " النغم الذي يشيعه كبار الأدباء وبخاصة الشّعراء في أقوالهم، فتتعاون في آثارهم المعاني والمباني، وجرس المفردات، والعبارات في تكوين أثر فنّي رفيع المستوى"[2] وقد لجأ شعراء متيجة الشّعبيون إلى الموسيقى الداخلية المتمثلة في الجرس اللّفظي والمحسنات البديعية، وتلاؤم اللّفظ مع المعنى بما تحدثه من إيقاع داخلي "وهذا الإيقاع الداخلي عامل مهم من عوامل بعث الصورة وتجديد المعنى في النفوس، تخلقه قدرات الشّاعر الفنّية التي تتوسل بالوسائل الجمالية التي تبعد العمل الفنّي عن الرتابة وتكسبه إيقاعا نابعا من حنايا الأبيات"[3].

وتتمثل الموسيقى الداخلية في شعر شعراء متيجة الشّعبيين فيما يلي:

2-2-1- ملائمة اللّفظ للمعنى:

تنبه نقاد العرب منذ القديم إلى مقياس (ملائمة اللّفظ للمعنى) عندما تحدثوا عن المعنى الكريم وأن من الواجب أن يلتمس له اللّفظ الكريم[4]، وعندما لاحظوا أن للمدح مثلا ألفاظا خاصة به، لا ينبغي أن تُستعمل في الهجاء، وأن للهجاء ألفاظا خاصة به، لا ينبغي أن تُستعمل في المدح، ورأوا أن اللّفظ الموضوع للجد لا ينبغي أنُ يستعمل في مجال الهزل، وعلى هذا الأساس نقدوا الشّعر الذي فقد التلاؤم بين لفظه ومعناه،[5] بمعنى أن لكل غرض أو موضوع من موضوعات الشّعر لغته الخاصة به، ولا ينبغي الخلط في

(1)- عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، ص 242.

(2)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 271.

(3)- عبد الله فرج المرزوقي: ابراهيم العريض شاعرا، دراسة نقدية فنية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر 2002 ص 263.

(4)- أنظر: أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 479.

(5)- أنظر: ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ص 161.

استعمال اللّغة استعمالا عشوائيا، حتى يتحدد الموضوع المراد التعبير عنه في ذهن المتلقي بناء على اللّغة المستعملة، فربما أرادوا بمشاكلة اللّفظ للمعنى، وحسن الملائمة بينهما دقة اللّفظ في أداء معناه[1]. وعلى هذا يكون من حسن الملائمة بين اللّفظ والمعنى أن تكون الكلمة دقيقة، موحية، لينة في موضوع اللين، خشنة في موضوع الخشونة[2].

وقد قرر ابن قتيبة في القرن الثالث الهجري – كما يقول حكمة علي الأوسي– أن أفضل أضرب الشّعر ما حسن لفظه وجاد معناه، ثم تطورت فكرة الربط بين اللّفظ والمعنى هذه إلى فكرة التلاؤم أو عدمه بين المادة والصورة[3].

وخلاصة ما ذهب إليه النقاد في هذا الشأن، هو وجود تلاؤم بين اللّفظ والمعنى، حتى يتفق المعنى مع اللّفظ المختار فـ" معظم الشّعراء والنقاد يرون أن من الضروري في الأدب إجادة الصياغة وجمال السبك، ولايرون المعنى، وإن سما، مستغنيا عن الصوغ الجميل".[4]

ولننظر في قول علي معريش، في قصيدته (في سبيل الوطن رانا ضحينا) ونرى مدى تلاؤم اللّفظ والمعنى في هذا النّص، يقول الشّاعر:

يَا رْجَـالْ ابْـلَادنا يَـا عُـمْدَتْـنَا هَذِي غِيبَـة يَـالْـخَـاوَة طَالْ الحَالْ
اَخْرَجْتُو بَعْدْ الفَجْرْ مَا وَدَّعْتُـونَا وَاحْسَبْنَاكُمْ تَـرْجْـعُـوا بَـعْـدْ الـزَّوَالْ
جَازَتْ ثَلْثْ ايَّامْ عَـنْـكُـم وَعَنَّا انْهَارْ الرَّابَــعْ جَـاتْـنَـا عَنْكُمْ أُقْوَالْ
جَا مَرْسُولْ الجِيشْ فِيكُمْ عَـزَّانَـا أُوقَالْ اِيعَظَّمْ أَجْرْكُمْ فِي ذَا الأَبْطَــالْ
اَقْتَلْهُمْ الإِسْتِعْمَارْ قَتْلَة مَشْؤُومَــة المّوتْ الأَحْمَرْ شَــاهَـدُوهْ بَـالـعَيَـانْ[5]

(1)– أنظر: أبو الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشرة أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، الجزء الاول، الطبعة الأولى، 1991 ص 11.
(2)– أنظر: أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 479.
(3)– أنظر: حكمة علي الأوسي: مفاهيم في الأدب والنقد، ص 92.
(4)– أنظر: أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 368.
(5)–علي معريش: ق (في سبيل الوطن رانا ضحينا).

نلاحظ في هذا النّص توافقا موفقا بين الألفاظ والمعاني التي عبّر عنها الشّاعر، فقد اختار لكل معنى ما يناسبه من ألفاظ والموقف موقف ثورة من الإستعمار، وخاصة القصيدة قيلت عام 1960 م ذروة اشتعال الثورة التحريرية.

يقول الشّاعر من حيث المعنى أن هناك مجموعة من أبطال الجزائر خرجوا مبكرين لمواجهة المستعمرين، بدون أن يودعوا أهاليهم الذين انتظروا رجوعهم بعد الزوال، لكنهم خرجوا ولم يعودوا. ومرت أيام ثلاث ولم يجيئهم أي خبر عنهم، لكن في اليوم الرابع جاءهم مرسول الجيش يخبرهم بمصيرهم ويقدم لهم التعازي وأنهم قتلوا شر قتلة، فقضوا شهداء من أجل استقلال الجزائر.

هذه هي المعاني التي قدمها الشّاعر، وهي صورة مكرّرة عاشها كثير من أبطال الجزائر خلال الثورة، إلا أن الشّاعر قدمها لنا في ألفاظ دالة منتقاة، وبالتالي ففي هذه الأبيات حسن تلاؤم بين اللّفظ والمعنى، يبدو في هذه المفردات، فهم رجال وفوق ذلك أعمدة جمعتهم الأخوة في الوطن وهي أثناء الثورة أوثق من الأخوة في الدم، وكونهم أبطال خرجوا مبكرين بعد الفجر في مهمة تنتظرهم، ونظرا لسريتها لم يودعوا أهليهم حتى لا تعلم وجهتهم، ونظرا لكون المهمة خطيرة لم يرجعوا منها كما كان يظن أهلوهم الذين تعودوا على مجيئهم بعد الزوال. وكانت النتيجة الإستشهاد بدليل أن مرسول الجيش جاء يعزي أهليهم و"يعظم أجرهم"، لأن الإستعمار قتلهم وهذه طبيعة الحروب.

فقد وظف الشّاعر الكلمات التالية: رجال، عمدتنا، الخاوة، خرجوا بعد الفجر، عدم التوديع، عزانا، أيعظم أجركم، الأبطال، أقتلهم، الإستعمار، قتلة مشؤومة، الموت، الألم، شاهدوه بالعيان.

كل هذا الحقل اللغوي يخدم المعاني، ويتلائم معها، فليس هناك نشاز، أو أن الألفاظ المختارة تخدم موضوعا آخر كموضوع الغزل أو وصف الطبيعة أو غيرها في موضوعات.

فالألفاظ مركزة على معاني خاصة، وماذا ننتظر من هؤلاء الرجال الأخوة الأبطال، الذين سبلوا أنفسهم في سبيل الوطن، إلا الشهادة أو النّصر، وبالفعل كان الأمر كذلك، وقضوا نحبهم، وكل هذه الكلمات (الخاوة، عزانا، أيعظم أجركم، الأبطال، القتل، الإستعمار، الموت الأحمر) كلها تخدم فكرة التضحية بالنفس من أجل الإستقلال.
وهكذا نستطيع أن نجد التلاؤم بين اللّفظ والمعنى عند الموهوبين من الشّعراء[1].

2-2-2- المؤاخاة بين الألفاظ:

يريد النقاد من هذا المقياس النقدي المناسبة بين الألفاظ من طريق الصيغة[2]، بمعنى أن لا يكون هناك نشازٌ بين الألفاظ داخل النسيج الشّعري، بل وتعدى الأمر حتى إلى النثر، فنّجد ابن الأثير –مثلا– يقرر أن الناثر مطالبٌ هو كذلك بمراعاة هذا التناسب – بين الألفاظ– أكثر من الشّاعر، لما كان للناثر من التصرف[3].

وهذا التناسب في الصيغة يجمل وقعه على النفس، إلا إذا تطلب المعنى خلاف ذلك، فإنه يراعى جانب المعنى[4].

ومما ورد في الشّعر الشّعبي المتيجي، من مؤاخاة بين الألفاظ داخل النّص الشّعري قول الشّاعر أحمد باجي في قصيدة (التوبة):

يَا عبَـدْ الله غِـيـرْ تُـوبْ ... تُــمْـحَى عَـنْـكَ الذُنُوب
تُـوبْ لْـرَبِي و كُن عَـارَفْ ... رَبِــي يَــنْـظُـر للْـقْـلُوبْ
يَـلْــزَمْ لَكْ اْتْكُونْ خَـايَـفْ ... شَمْسَك هَاهِي عَلَى الغُروبْ
عَنْد اغْرُوبْ الشَمْسْ تَعْرَف ... ثُــمَ لاَ وِيــنْ الــهُـرُوبْ
مَاعَـنْدَك ثَمَ وَاشْ تْصَـرَفْ ... وَاَحَــد عَــنَـكْ مَا يْـنُـوبْ

(1)– أنظر: أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 480.
(2)– أنظر: المرجع نفسه، ص 482.
(3)– أنظر: ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، طبعة المطبعة البهية، مصر، د.ت، ص280.
(4)– أنظر أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 484.

تْسَــافَــرْ تَمْـشِي وْخَـايَفْ هــيَــا وْجَـدْ الــرْكُـوبْ
تَسْقَطْ فِي النَارْ يَا الْخَارَفْ جِسْـمَـكْ دَاخَــلْهَا يْـذُوبْ (1)

الشّعراء الحُذاق يعتمدون هذا التناسب في الصيغة بين الكلمات، فيؤاخون بين الألفاظ، كما نلاحظ ذلك في قصيدة التوبة، فقد ناسب الشّاعر بين بيت (توب) و(ذنوب) وبين (ذنوب) و(قلوب) و(غروب) و(هروب) و(ينوب) و(ركوب) و(يذوب). وبين كلمة أولفظة (عارف) و(خايف) وبين (تعرف) و(تصرف) وبين (خايف) و(خارف). وكأن بإمكانه أن يجعل مثلا في (ذنوب) (سيئات) والمعنى يستقيم. لكن من جانب التناسب اللّفظي والواقع الموسيقي يحدث نشاز، ولا تستسيغ الأذن الموسيقية ذلك التركيب، ويقال ذلك في باقي أبيات القصيدة. وإذا راعى الشّاعر جانب المعنى فقط دون السياق الموسيقي، فلا يصبح ماينظمه شعرا وإنما مكانه هو باب النثر، وقد رأينا بعض النقاد نادوا بالتناسب اللّفظي حتى على مستوى النثر فما بالك بالشّعر.

مثال آخر، هو قول رابح درياسة في قصيدته المشهورة (أنا جزائري) يقول:

سَمِينِي شَرْقِي سَمِينِي غَرْبِي
سَمِينِي قَبْـلِي سَمِينِي بَحْرِي
أَنْــتَ تْقُولِي شَرْقِي غَرْبِي
وَأَنَــا أَقُـولَكْ أَنَا جَــزَائِرِي(2)

نلاحظ الشّاعر من خلال هذا المقطع، قد ناسب بين الألفاظ التالية: شرقي، غربي، قبلي، بحري وأخيرا جزائري، فكلها على وزن موسيقي واحد، وفوق ذلك أدت المعاني المطلوبة التي من أجلها أُنشئت القصيدة. ففي كلمات أو ألفاظ عامية بسيطة يعرفها العام والخاص حقق الشّاعر رسالته وهي نبذ الجهوية والعصبية والتفرقة بين أبناء الوطن الواحد.

(1)- أحمد باجي: ق (التوبة) نظمها في خميسي (تيبازة) يوم 27 رمضان 1428 هـ الموافقق ل: 09 أكتوبر 2007م.

(2)- رابح درياسة: ق (أنا جزائري).

وفي القصيدة نفسها، وفي مقطع آخر، يحقق الشّاعر هذا التناسب بين الألفاظ، ذلك لما يقول:

هَذَا أَصْلِي وهَـذَا نَسْبِي
وَهَذَا وَطَنِي وَهَـذَا بَـرِي
وَالـجَـزَائِر هِيَ حِــزْبِي
وَكُلْ العَالَمْ يَعْرَفْ قَدْرِي[1]

فنّلاحظ أنه ناسب أو آخى بين الألفاظ التالية: أصلي، نسبي و بين وطني وبري وبين حزبي، قدري، وكلها جاءت على نسق واحد، هذا حتى يحقق التوازن الصوتي ويحقق البعد الفنّي للنص الشّعري.

وكذلك قول أحمد محمودي في قصيدة (كنا مغبونبن في 54) يقول:

كُنَّا مَـغْـبُّـونِـيـنْ فِي رَّبْـعَـة وْ خَـمْـسْـيـنْ
جَاوْ المُجَاهُدِينْ وَالجِيـشْ مْحَـزَّمْ
عَشُوا فُّــي الـجْـبَـالْ سَـالْ عْـلِيهُّـمْ سَالْ
هَذُّوكْ الأَبْـطَـالْ وَ الـخَاوَة تَزْدَمْ[2]

فقد ناسب الشّاعر بين (مغبونبن) و (المجاهدين) متجاوزا القاعدة النحوية، فبدلا أن يرفع (المجاهدين) لأن محلها فاعل فتصبح (المجاهدون) إلا أن الشّاعر أوردها مجرورة لكي يناسب بينها وبين قوله (مغبونين) ليحقق التناغم الصوتي والمآخاة بين اللّفظتين ولو على مستوى الصوت على حساب ما يتطلبه النحو من رفع، ولو أورد لفظه (المجاهدين) بالرفع كما هو مطلوب منه نحويا، لوقع نشاز على مستوى الموسيقى الشّعرية.

ولنقرأ البيت مع مراعاة القاعدة النحوية

(1)- رابح درياسة: ق (أنا جزائري).
(2)- أحمد محمودي: ق (كنا مغبونبن في 54).

كُنَّا مَغْبُونِينْ فِي رَّبْعَة وْ خَمْسْينْ جَاوْ المُجَاهُدُونْ وَالجِيـشْ مْحَزَّمْ[1]

فالقاعدة النحوية في لفظة (المجاهدين) تحققت لكن الموسيقى ضاعت. وهنا تحققت مقولة (يجوز للشّاعر ما لا يجوز للناثر).[2]

2-2-3- المحسنات البديعية:

لجأ شعراء متيجة الشّعبيون إلى الموسيقى الداخلية المتمثلة في الجرس اللّفظي والمحسنات البديعية، بما تحدثه من إيقاع داخلي، "وهذا الايقاع الداخلي عامل مهم من عوامل بعث الصورة وتجديد المعنى في النفوس، تخلقه قدرات الشّاعر الفنّية التي تتوسل بالوسائل الجمالية التي تبعد العمل الفنّي عن الرتابة وتكسبه إيقاعا نابعا من حنايا الأبيات".[3]

وقد لاحظت أن أبرز ما يميز الموسيقى الداخلية عند هؤلاء الشّعراء هو توظيفه للطباق بصورة ملحوظة في قصائدهم.

أ- الطباق:

الطباق هو مقابلة الأضداد، أي تشابه في الشكل واختلاف في المعنى، وهو الجمع بين المعنى وضده في الكلام، ويكون في صيغتين، طباق إيجاب تكون فيه الكلمتان مختلفتين في اللّفظ والمعنى، وطباق سلب، وفيه يكون الجمع بين المعنى وضده عن طريق وجود اللّفظ ومنفيه في الكلام[4]. وعموما هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، مثله مثل المحسنات البلاغية الأخرى.

---

(1)- أحمد محمودي: ق (كنا مغبونين في 54).

(2)- مقولة معروفة، شائعة في النقد الأدبي القديم.

(3)- عبد الله فرح المرزوقي: ابراهيم العريض شاعرا، ص 263.

(4)- أنظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص281.

وقد استخدم شعراء المدونة، الطباق، مثل قول الشّاعر أحمد عايدة الفطان في إحدى قصائده الهجائية، ومطلع القصيدة يقول:

ضْحَكْتْ ساَعَة وَ بْكِيتْ عاَمْ يَنْعَلْهَا سَاعَة يَنْعَلْهَا[1] ضَحْكَة[2]

فنّلاحظ الطباق في الكلمتين: ضحكت ≠ بكيت

أو قول سي قويدر برحماني في إحدى ابتهالاته الصوفية ما نصه:

أيَــا رَبِي سَــهَــلْ لِي مَــطْــلَبِي وَاقْضِ مَأْرِبِي[3] فِي البُعْــدِ وَ القُرْبِي
إِيَـــاكَ طَـــالِـبْ وَفِـيكْ رَاغَــبْ فِي حَاجْتِي تْهُونْ تَقْضِي بِلَا صَعْبِي[4]
سُبْحَانَكْ المَنَانْ رَبِي عَظِيمْ الشَانْ غَــيَـــاثْ كُــلْ ءاَنْ لِـكُـلِ طَــالِبِي[5]

الطباق ورد في قوله: البعد ≠ القربي

أو قول علي معريش متحدثا عن فرعون مصر الذي أغرقه الله في البحر:

ذَلُه رَبِي كَـانْ مُـوتُـه فِـي الْبَحْرْ وَامْسَى جِيفَة، صَـارْ عِـبْرَه لِلْـعِبَاْدْ
ارْمَـاتُه الأَمْـوَاجْ مَ الْبَحْرْ الأَحْمَرْ ابْقَى هَيْكَلْ مَطْرُوحْ لِلْجَايْ مَعَ الْغَادْ [6]

فالطباق هنا: الجاي ≠ الغاد
والجاي الآتي و الغاد الذاهب

وقد نطقها الشّاعر بلهجة الغرب الجزائري، عين الدفلى والشلف، فالغاد أصلها الغادي.

---

(1)- ينعلها: لعنها.
(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (ضحكت ساعة وابكيت عام).
(3)- مأربي: قصدي.
(4)- بلا صعبي: بدون صعوبة.
(5)- سي قويدر برحماني: ق (استغاثة في سعادة الدارين).
(6)- علي معريش: ق (هذا المرة راه حتفك في بغداد).

أو قول بوعلام بن سليمان:

بَكْرِي كُنْتْ صْغِيرْ وَلَاهِي بَلْعُوبِي مَانَعْرَفْشْ الْوَاجْـبَة وَاللِي تَلْزَمْ
مَانَعْرَفْ صْدِيـقْ اللِي مَــحْبُوبِي مَانَعْرَفْ عَدْيَانْ بَمْوَاسْ أتَعْدَمْ[1]

فالطباق في قوله: صديق ≠ عديان

أو قول أحمد باجي:

فِي الْمَلْعَبْ أَكْثَرْ الْخُوفْ ثُمَ تَلْقَى الْمُوتْ يْطُوفْ
فِي الصَبْحَة رَايَحْ تَتْفَرَجْ العَشْوَة تَـــخْرُجْ مْعَوَجْ [2]

فهؤلاء الشّعراء جعلوا من الطباق ضرورة شعرية تتأسس على ألفاظ متضادة دلاليا ومعجميا ومطبوعة بخواص المقابلة والموازنة والتناسبيه، كما أنه يساعد على إيضاح المعنى، فبضدها تتمايز الأشياء.

ب- الجناس (التجنيس)

من المحسنات البديعية الجناس أو التجنيس[3]، وهو تشابه في حروف كلمتين تحدث في الموسيقى ما يزيد القصيدة جرسا وحلاوة[4].

فالجناس فنّ من فنّون البديع اللّفظية، يعرفه عبد الله بن المعتز بقوله: "التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[5].

---

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (بنت العم).
أنظر: علي الحازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 265.
(2)- أحمد باجي: ق (الملاعب) نظمها في 13 رمضان 1426هـ الموافق لـ 2005/10/16، في مفتاح ولاية البليدة
(3)- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ض 4 -14.
(4)- أنظر: عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، ص 254.
(5)- أنظر: عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، د.ت، ص 195.

بمعنى أن تتشابه لفظتان في أربعة أشياء في نص ما: نوع الحروف، وعددها، وهيأتها، وترتيبها، وهو مايعرف عند البلاغيين بالجناس التام، أما الجناس غير التام ويسمى بالناقص، ففيه أن تختلف إحدى اللّفظتين عن الأخرى بواحد من هذه الأشياء.(1) ولعل السر في تأثير الجناس مافيه من إيهام النفس أن الكلمة المكرّرة ذات معنى واحد، فإذا أمعن المرء فيها النظر رأى للكلمتين معنيين مختلفين، فيدفع ذلك إلى الإعجاب بالشّاعر الذي اهتدى إلى هذا الإستخدام(2).

ورد الجناس في قول الشّاعر أحمد باجي في قصيدة (الملاعب) مانصه:

دَاخَلْ الْمَلْعَبْ حْرُوبْ مَاعَنْدُ ثَمَ هُرُوبْ (3)

فنّلاحظ الجناس في قوله: حروب – هروب وهو جناس غير تام أو ما يسمى بالجناس الناقص، وهو اختلاف الكلمتين بحرف واحد، وهو الحاء في اللّفظة الأولى (حروب) والهاء في اللّفظة الثانية (هروب) وفي قوله في القصيدة نفسها:

ثُمَ رَاكْ اتْصِيبْ الهُولْ هَذَا الْمَلْعَبْ وَلَى غُولْ (4)

فبعد تجريد حرفي الـ التعريف من لفظة الهول، تصبح لدينا الكلمة مجردة (هول). وهو مايقابلها في نهاية الشطر الثاني (غول) فهو جناس غير تام بحرف (هـ–غ)

كما ورد أيضا في قول الشّاعر بوعلام بن سليمان في قصيدة (الهواري بومدين) مانصه:

يَا رَبِي يَا خَـالَـقْ الدُنْيَا وَ الدِيـنْ ارْحَمْ المَـفْقُودْ يَـا عَـالَـمْ لَـسْـرَارْ (5)

(1)– أنظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص265.

(2)– أنظر: أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 477.

(3)– أحمد باجي: ق (الملاعب).

(4)– أحمد باجي: المصدر نفسه.

(5)– بوعلام بن سليمان: ق (الهواري بومدين).

فنّلاحظ الجناس في قوله: (الدنيا) و(الدين) وهو جناس ناقص، فهو (الجناس) يزيد تأثير الكلام في النفس.[1]

وإذا تتبعنا الجناس في هذه القصائد المتيجية، فإننا نجده قليلا، نسبة إلى الطباق الذي أكثر منه الشّعراء، وهذا هو الطبيعي لأنه " إذا كان النقاد يرون في هذه المحسنات البديعية جمالا موسيقيا تطرب له الأذن، فإنهم يرون، إلاّ نقاد الصنعة والزخرف، أن تكون هذه المحسنات كالحلي، يروق منها القليل، يأتي في الكلام إذا استدعاه المعنى، لا أن يقتصر ويؤتى به موضوعاً في غير مكانه، فإن فعل الشّاعر ذلك كان متكلفا لا يحمد شعره".[2]

فهذه المحسنات البديعية يروق الأذن منها ما جاء في مكانه، وكان قليلا لا يُخفى به المعنى، ولا يذهب بهدف الشّاعر، بل يخدم هذا الهدف، ويزيد جمال المعنى، وذلك حين يأتي به المعنى، ويتطلبه إيضاح الفكرة.[3] وماعدا ذلك يعتبر تكلفاً وهو غير محمود في عُرف النقد الأدبي وفي عُرف الذوق الفنّي الجمالي.

ج- التصريع:

التصريع ظاهرة صوتية تتعلق بالوزن وإضافة واجبة للوزن، وهو صنفان: عروضي وبديعي، يتمثل في تكرار القافية في صدر البيت وعجزه[4]، وهو من بين الأمور التي تبين تأثر شّاعر الملحون بالقصيدة التقليدية وهذا التأثر يبدو في أشياء أخرى كثيرة منها ما تسمى عند دارسي الشّعر بالتصريع وهو اتفاق قافية الشطر الأول مع الثاني في حرف واحد ويشكل إيقاعا موسيقياً[5] كما يعد – التصريع – طريقة قديمة اتبعها الشّعراء القدامى، ويرى ابن رشيق القيرواني أن " سبب التصريع مبادرة الشّاعر القافية ليُعلم في

(1)- أنظر: أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 477.

(2)- المرجع نفسه، ص 477.

(3)- المرجع نفسه، ص 478.

(4)- أنظر: ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، ص 111.

(5)- أنظر: عاشور سرقمة: الشعر الشعبي الديني، ص 143.

أول وهله أنه أخذ في كلام موزون غير منثور"[1] حتى يكاد يجعله شرطا من شروط ابتداء القصيدة العربيّة يقول في ذلك: " وإذا لم يُصَرِع الشّاعر قصيدته، كان كالمُتَسَوِّرْ الداخل من غير باب"[2] وهذا الحكم ورد بعد استقرائه للشّعر العربي الذي سبقه، فوجده مُصَرَعاً. فنّص على أن ذلك – يكاد– يكون شرطاً مُطَّرِداً في بناء القصيدة العربيّة ولا يتحول الشّاعر عنه أبدا، وما يقال في الشّعر الفصيح هو نفسه ما يقال في معظم الشّعر الشّعبي، بمعنى غير ضروري للقصيدة فإذا كان " هو اتفاق لفظين في الجزء العروضي والقافية، ويكثر وروده في مطالع القصائد، وهو فيها مستحسن، ولكنه غير ضروري، وربما وقع في أثناء القصيدة أيضا"[3].

ويكثر التصريع في مدونتنا عموماً، فشعراء متيجة الشّعبيون، لجأوا إلى التصريع في قصائدهم، نكاد نجده مطرداً عندهم، إنهم يتبعون منهج القصيدة العربيّة الذي سنه الشّعراء الجاهليون وتبعهم فيه الشّعراء العرب المتتابعون وصولاً إلى العصر الحديث في إطار المحافظين، وقد أكثر الشّعراء العرب من التصريع وهم يعدّون ذلك دليلا على القدرة والإبداع وقوة الطبع، أو لعلهم في منزعهم هذا يحسبون أنهم يحرصون على تطبيق – دون وعي منهم – شرطاً أساسياً من شروط الشّعر، فمن خلاله – حسب ظنهم – يتفاوت الشّعراء ويترتبون. ولعل من أكثر العوامل المؤثرة في الشّعراء هو رأي ابن رشيق النقدي الذي ساهم في انتشار هذه الظاهرة لدى الشّعراء الرسميين أو الشّعبيين على حد سواء فهو يذهب إلى أن التصريع دليل على قوة الطبع وكثرة المادة[4].

وبرجوعنا إلى مدونتنا وجدنا معظم الشّعراء الشّعبيين إلتزموا هذه الظاهرة في نظمهم لقصائدهم الشّعرية، ولم يشذ منهم إلا القليل حسب النّصوص المتوفرة لدينا، إنهم لم يهملوا عناصر الكتابة الشّعرية، فجاءت بذلك قصائدهم مرصعة المطلع في أغلبها مما زادها جمالا وإبداعا، وجاء ذلك على النحو التالي:

---

(1)– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ص 174.

(2)– المرجع نفسه، ص 177.

(3)– جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 68.

(4)– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 178.

هذا الشّاعر أحمد بن عربية ينظم قصيدة تصور المأساة الوطنية التي مرت بها الجزائر خلال العشرية السوداء في القرن الماضي (العشرين) وفيها يدين الشّاعر – ابن عربية – أولئك الذين تسببوا في خراب البلاد، مؤكدا أن " الأخوة الأعداء" هم في نهاية المطاف جزائريون، فلماذا الحقد والحزن، إن الجزائر بلد يسع الجميع، يقول:

أَنْتَ مْـنِيـنْ[1] أَنَــا وَ مْـنِـيـنْ خْلَقْنَا رَبِي مِـنْ الطِـيـنْ
أَنْـــتَ وِيـــنْ وَ أَنَــا وِيـــنْ الحِقْدْ فَـرَقْـنَا لَـثْنِيـنْ[2]
أَنْـــتَ حْـــزِينْ وَ أَنَا حْـــزِينْ أُوَحَــدْنَا رَبِـي بِـالدِيــنْ
أَنْـــتَ عْـــلَاشْ وَ أَنَا عْـلَاشْ الرِحْلَة[3] فِي قِطْعَة قُمَاشْ
الحَقْ يَبْقَى حَقْ وَلَوْ إغِيبْ الْحَقْ وَ الْبَـــاطَـلْ يـزْهَـقْ[4]

فهنا الشّاعر اعتمد التصريع في قوله منين (ن) و الطين (ن) في البيت الأول.

كما نجد التصريع في قول الشّاعر أحمد باجي في قصيدة (الملاعب) مانصه:

فِي الْمَلْعَبْ أَكْثَرْ الْخُوفْ ثُمَ تَلْقَى الْمُوتْ يْطُوفْ
إِذَا اتْحَبْ اتْرُوحْ اَتْشُوفْ وَدَعْ الإِخْـــــــــوَانْ [5]

أو قول أحمد بن عربية:

هَذِ الدَنْيَا اهْتُوفْ فِي هْتُوفْ كُلْ وَاحَدْ وِيــنْ ايْشُوفْ
وَاحَـــدْ يَنْـــهَى بِـــالْمَعْرُوفْ وَالآخَرْ خَاطِي الصْفُوفْ[6]

(1)– منين: من أين.
(2)– لثنين: الإثنين.
(3)– الرحلة: الموت.
(4)– أحمد بن عربية: ق (أعلاش وطني)
(5)– أحمد باجي: ق (الملاعب).
(6)– أحمد بن عربية: ق (الغني).

أو قول أحمد باجي:

يا عبد الله غِـيـرْ تُوبْ تُــمْـحَى عَــنْـكَ الذُنُـوب
تُوبْ لْرَبِي و كُن عَارَفْ رَبِــي يَـنْـظُـر لـلْـقـلُـوبْ
يَلْزَمْ لَكْ اْتْكُونْ خَـايَـفْ شَمْسَك هَاهِي عَلَى الغُروبْ [1]

أو قول بوعلام بن سليمان:

يَــا أُمِــي أَنَــا حَـبِـيـــتْ هُوَ هْوَانِي، وَ أَنَا هْوَيْــتْ
قُولِي لْبَـابَا يْسَــاعَدْ بَنْــتُ وَ يْوَافَقْ، اللِــي نَــهْــوَاهْ
حَـبِـيـتْ مَـابِـيَ مَـــالْ مَا بِيَ طَـعْـمْ الْـجَـمَـالْ
بِيَ ظْرِيفْ وَزِيـنْ لَــفْعَالْ وَ يَعْرَفْ لَكْــلَامِي مَعْـنَـاهْ [2]

أو قوله هو نفسه:

تحيا فِلِسْطِين تَحيا فلسـطـيـن وْيَسْقُطْ مَنْ ضَدْهَا في كل مْـكـان
بْلاد الأبـطـالْ أَرض الثوريـين مَن بَكْري يَاكْ العْربْ ضَدْ العَدْيَانْ [3]

وهذه القصيدة البالغة ستة عشر بيتا (16) كلها، بمعنى قافيتها الداخلية (ن) وقافيتها الخارجية كذلك (ن) وفي هذا دلالة على مقدرة الشّاعر الفنّية في نظم القصيدة الشّعبيّة.

ويعود سبب هذا التصريع إلى مبادرة الشّاعر للقافية في مطلع قصيدته ليُعلم السامع أوالقاريء وعموما المتلقي في أول وهلة أنه أخذ في نظم كلام موزون وغير منثور [4].

(1)- أحمد باجي: ق (التوبة).
(2)- بوعلام بن سليمان: ق (يا أمي أنا حبيت).
(3)- بوعلام بن سليمان: ق (تحيا فلسطين).
(4)- انظر: ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، ص 111.

وإذا ذهبنا في تتبع قصائد الشّعراء، فإننا نجد بعضهم التزم بالتصريع وبعضهم الآخر لم يلتزم به أصلا، بمعنى أن هناك تفاوتا بينهم في استعماله. على خلاف ما نجده في الشّعر الفصيح، فإن التزامه جزء من أجزاء بناء القصيدة الفصيحة، في الشّعر الشّعبي، الشّاعر غير ملزم بهذا التقليد، فشأنه مثل البحور الخليلية ليس بالضرورة اعتمادها. فالقصيدة الشّعبيّة قد تلتقي مع القصيدة الفصيحة في هذه الخصائص وقد تفترق عنها، وتصبح بُنْيَة قائمة بذاتها. الجدول التالي يبين لنا ذلك.

الرتبة	الشاعر	عدد القصائد المرصعة	عدد قصائد الشاعر الإجمالية	النسبة المئوية
01	رابح خدوسي	01	01	%100
01	أحمد بن عودة	01	01	%100
01	فاروق داوة	01	01	%100
02	سي قويدر برحماني	14	22	%63.63
03	أحمد باجي	05	08	%62.50
03	أحمد بن عربية	05	08	%62.50
04	بوعلام بن سليمان	06	20	%30
05	قصائد مجهولة المؤلف	02	07	%28.57
06	علي معريش	09	48	%18.75
07	أحمد عايدة الفطان	05	35	%14.28
08	أحمد تتبيرت	01	13	%7.69
09	أحمد محمودي	00	06	%00
09	علي محجوب	00	03	%00
09	رابح درياسة	00	03	%00

جدول يبين ترتيب الشعراء حسب استخدامهم للتصريع في نصوصهم بالاعتماد على قصائدهم المخطوطة والمسجلة بواسطة شريط كاسيت.

إنطلاقا من هذا الجدول نجد أن معظم شعراء المدونة التزموا بالتصريع في قصائدهم، والنسب المئوية هنا مختلفة تتراوح من 100/0 إلى 100/100. إلا أن أغلبية الشّعراء أي أن نسبة 07.14% من الشّعراء التزموا التصريع. وهذا يدل على أن شعراء المدونة، وإن كانوا شعبيين، فهم يتعاملون مع منهج القصيدة الشّعبيّة كتعامل شعراء الفصحى، وفي هذا دلالة على أن الشّاعر الشّعبي وإن كان حضريا، فهو متشبع بتراثه لا يكاد يحيد عنه، خاصة وأن معظم هؤلاء الشّعراء ذوو ثقافة تقليدية، مما انعكست في نتاجهم الشّعري، ماعدا الشّاعر أحمد بن عربية فهو مزدوج اللغة يكتب بالعربيّة والفرنسيّة.

3- أشكال القصيدة الشّعبيّة المتيجية:

تتميز القصيدة الشّعبيّة – الجزائرية – عموما بأمرين هما:

أولا: الوزن " وهو الجو الموسيقي العام الذي تخضع له " [1] القصيدة، وهذه الأوزان من الوجهة العلمية ينبغي أن تُسْتَنْبَط من النّصوص الشّعرية بعد دراسة تحليلية عروضية، ولا تُفْرَض عليها فرضا، وإن كانت أحيانا ذات صلة بالأوزان الخليلية، فإن ذلك لا يعني إطلاقا أنها تخضع لكل البحور الخليلية المعروفة، وإنما تلتقي أو تتقاطع معها أحيانا وتفترق عنها في كثير من الأحايين.

الأمر الثاني: الشكل الثاني وهو الإطار الذي يحيط بالفضاء النغمي[2]، إذن البحور تعني الأوزان والأشكال تعني الأطر.

ومن خلال هذه التفرقة المبدئية نحاول تتبع أشكال القصيدة الشّعبيّة المتيجية من خلال ما جمعناه من قصائد ميدانية، وبعد الإطلاع عليها تبين لنا أن القصيدة عند هؤلاء الشّعراء الشّعبيين ذات أشكال متعددة، هي:

(1)- عبد الحق زريوح: دراسات في الشعر الملحون الجزائري، ص 71.

(2)- أنظر: المرجع نفسه، ص 71.

3-1- الشكل العمودي:

النوع الغالب على الشّعر الشّعبي المتيجي هو (القصيد)، وهي لفظة تطلق كذلك على كل أنواع الشّعر دون استثناء، لكن عند التخصيص، فالمقصود بها الشّعر الشّعبي الذي ينهج الشكل التقليدي المتعارف عليه في القصيدة الفصحى.

"إن القصيدة التقليدية هي التي تُنظم كلها على بحر معين حسب تفعيلات ثابتة، لا يتغير عددها، تبدأ عادة ببيت مُصَرَّع، وتنتهي كل أبياتها بقافية واحدة، وهي تتضمن شتى الموضوعات الغنّائية والتعليمية والملحمية)[1] بمعنى أنها تخضع لعمود الشّعر الذي يعني عند النقاد التقليديين " التقيّد بالقواعد الخليلية في المحافظة على شكل القصيدة من التمسك ببحر واحد فيها، ومراعاة شروط القافية، والمحافظة على البيت ذي الشطرين، وتوخي المعنى الشريف، وجزالة اللّفظ، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبية ومشاكلة اللّفظ للمعنى واقتضائهما للقافية"[2] وإن كان هذا التحديد ينطبق على القصيدة الفصحى، إلا أن القصيدة الشّعبيّة لم تلتزم به التزاما آليا، وإنما تحررت منه على مستوى اللّغة والوزن والقافية، ولذلك بعد استقراء القصائد الشّعبيّة المتيجية، ميّزنا داخل هذا الشكل العمودي ثلاثة أنواع وهي:

3-1-1- القصيدة التي تحتوي على شطرين بقافيتين مختلفين:

هذا الشكل من النظم مزدوج القافية يلتزم فيه الشّاعر بقافية أخرى داخلية في صدر كل بيت حتى آخر القصيدة إلى جانب القافية الخارجية ويسمى قصيدا مضموما وهذا يطغى كثيرا على مدونة الشّعر الشّعبي المتيجي، يكاد كل الشّعراء ينظمون في هذا الشكل، فهو يشكل نسبة عالية، ربما لأنه سهل، حتى أصبحت القصيدة ذات قافيتين داخلية وخارجية، وهو تنوع ينعكس على مستوى الإيقاع، وهذا ما لا تنفر منه الأذن الموسيقية. يقول الشّاعر علي معريش:

---

(1)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 213.

(2)- المرجع نفسه، ص 184.

طَالْ اعْذابِي، أومَلْ قَلْبِي مَـا التَفْكَارْ وَاقْــوَى ضـُرِي زَادْلِــي رَشَــانِــي
مَاهُـوَ مَرْضْ الـجسمْ يَبْرَى بِالْعَقَارْ وَيْدَاوِيهْ اطْـبِــيـبْ يَذْهَبْ يَنْسَانِـي
أَنَا ضـُرِي جَـايْنِي مِـنْ ذَا الأَخْبَارْ مَا أَقْسَــاهَا كِـالنَـارْ تَقْدِي دَخْـلَانِي[1]

وكقول الشّاعر أحمد عايدة الفطان:

بِسْمِ الله نَبْدَأ بِـمَوْلَانَا الْجَـبَارْ خَالِقْ السْمَا وَ الأَرْضْ مَافِيـهَا
بْدَمْ قَلْبِي نَكْتَـبْ هَذَا الشِـعَارْ بَــدْمُــوعْ اعْـيُـونِي نْشَـكَلْهَا
الجَزَائِرْ وَرْدَةْ مرَصَة بَالصْوَارْ الرَايَة مَرْفُوعَة يَا رَبِي أحْفَظْـهَا[2]

أو قول علي معريش:

اتَحَدْ خُويَا وَ العْدُو وَقْفُوا ضَدِي اجَرْدُونِي مَنْ قُــوْتِي وَ الــهَرْبَــة وِيـنْ؟!
إِيمَانِي بِالْحَقْ وَ الْمَـدْفَـعْ فِيَدِي وَرِيـتْ الصَـهْـيُـونِي حَرْبْ المُسْـلِمِينْ
مَا نَفْعْ طَـيَارْ بَلْـكُورْ ايْصَادِي بَرْ أُو بَحْرْ أُو جَوْ وَاحْنَى مَـحْصُـورِينْ [3]

أو كقول الشّاعر أحمد عايدة الفطان:

نَوَارْ الــدَفْلَة غَــالَـطْ مَنْ شَمُ مَا يَصْنَعْ أَدْوَى مَايَكْتَب أَحْجَاب
اَنَــا لِي دَرْتْلُـه الـطْعَـامْ فِي فَمُ هُوَ عْمَلِي فِي عَيْنِـيَا مَـشْـهَابْ
رَانِي أحْزِينْ قَلْبِي قْوَاتْ أَهْمُومُ زَادْنِي أعْـذَابْ فُـوقْ أَعْــذَابْ[4]

أو كقول الشّاعر نفسه:

عَايْرَتْنِي وَحْدَة قَاتْلِي أَنْتَ مَهْبُولْ قُلْتَلْهَا يَا بَنْتْ الْنَّاسْ زِينَكْ لِـهَبَلْنِي
أَنَــا رَبِــــي خْـلَقْــنِي مَـرْيُـولْ نَعْشَقْ فِي الـزِينْ وَ عْلِيهْ أَنْغَـنِي
بَــابْ قَلْبِي رَاهْ لِيـكْ مَـحْـلُـولْ وَلَا اَرْضِيتِي أَدُخْلِي فِـيهْ اَسُكْنِي [5]

---

(1)– علي معريش: ق (في بلدة بيروت خويا ماذا صار).
(2)– أحمد عايدة الفطان: ق (الثورة الجزائرية و الثورة الفلسطينية).
(3)– علي معريش: ق (اتحد خويا و العدو و قفوا ضدي).
(4)– أحمد عايدة الفطان: ق (نوار الدفلة).
(5)– أحمد عايدة الفطان: ق (عايرتني وحدة).

أو كقول الشّاعر بوعلام بن سليمان:

يَا رَبِي يَا خَالَقْ الدَنْيَا وَ الدِينْ ارْحَمْ الـمَـفْـقُـودْ يَا عَـالَمْ لَسْرَارْ
الــرَاحَلْ كُلْ عْـلِيـنْا أَجْمَعِينْ وَسَكْنُ دَارْ الْدَايْمَا طُولْ الأَدْهَـارْ
بُومَدْيَـنْ زَعِيـمْ أَكْـبَرْ ثَوْرِيِينْ يَـــدْخُــلْ جَــنَــة الأَنْــوَارْ [1]

أو قول أحمد باجي:

لاَ جَــاهْ وَلَا مَــالْ يَـنْـفَعْ فِي دَاخَلْ ذَاكْ الـزْحَـامْ
مَــا كَـايَـنْ ثَـمْ وَاشْ تَدْفَعْ مَا يَـبْـقَى حَـتَى مْـقَامْ
اجْـمِـيعْ العْـيُونْ ثُمَ تَدْمَعْ لاَ دَوْلَــة وَ لَا عْــلَامْ
لَا حَـــدْ فِيـكْ ثَمَ يَـشْفَعْ ثُمَ الخُوفْ يْكُـونْ عَـامْ
تَبْقَى غِيرْ فِي الرَبْ طَامَعْ اتْشُوفْ الــدَنْـيَا احْلَامْ
كُــلْ مَاَ فَـعْلَتْ ثَمَ تَسْمَعْ ايْجِي مَكْتُوبْ فِي ازْمَـامْ
ثُــمَ بِـكْ الـخَـلْقْ تَـعْـلَمْ اَنَـكْ الْـمَـيِـتْ الحْرَامْ[2]

وهكذا نجد أن معظم شعراء المدونة اختاروا النظم في هذا الشكل باعتباره هو الشكل التقليدي الأصلي.

3-1-2- القصيدة التي تحتوي على شطرين بقافية واحدة:

القصيدة المبنية على شطرين بقافية واحدة، هي ظاهرة متكرّرة كثيرا في الشّعر الشّعبي، وكأن الشّاعر يُظهر من خلال ذلك مقدرته الفنّية وتطويعه للقافية، وهذا ينعدم في الشّعر الفصيح، والشّعراء الذين التزموا بهذا النهج الذي يتميز بخط إيقاعي ثابت يبعث في السامع متعة موسيقية فيواصل قراءة أو الإستماع للنص بدون ملل، كقول الشّاعر علي معريش:

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (الهواري بومدين).

(2)- أحمد باجي: ق (يوم القيامة) نظمها بتاريخ: خميستي يوم 27 رمضان 1428 م الموافق ل: 2007/10/09 م.

رَاهُمْ صَدُّ شَرْقُوا نَـحْـوَ الْمُـرْسِـلْ بَابْرَانَسْ هَمَّهْ أُو شِيشَانْ اَتْلَالِي
وَاْعْبَيَاتْ اَحْرِيرْ خَالَصْ، مَـتْفَصَلْ وَاتَاهُمْ مَا اَبْهَاهْ فَالْسُومَة غَالِي
وَ الْوْجُوهْ اَتْنَوَرْ مَا اْبْهَى ذَا الْمَحْفَلْ ضْيُوفْ الرَحْمَنْ يَرْضَاهُمْ بَـالِي
ذَاكْ بِـالتَسْبِـيـحْ هَـذَا يَـبْـتَـهَـلْ وَفَقْنِـي يَـا رَبْ يَـا مُـتَـعَـالِي [1]

أو قول أحمد بن عربية:

اللِي يْجَرَبْ رَاهْ قَـالْ المَالْ هَـدَمْ أَجْـيَـالْ
أَفْضَحْ جْمِيعْ الجُهَالْ يَاالله أعْلِيـكْ إِتِـكَالْ
المَالْ أَرْجَعْ كِالْغْزَالْ تَجْرِي مِنْ وَرَاهْ تْنَالْ
نْصِيرْ أَنَا كِالْهْـلَالْ وَاشْ انْـقُـولْ يُـقَالْ[2]

أو قول أحمد باجي:

الأَصْـلْ أَصْـلْ مَـا يَتْبَـدَلْ وَالّـلِـي مُـرّ دِيمَة[3] مَـا هُو مَقْـبُولْ
الـحُرّ حُـرّ مَـا يَـتْـبَـهْـدَلْ وَالْـعَـبْـدْ دَايْماً اَتْـصِيبُـو[4] مَـذْلُولْ
وَ اللِي عَلَى صْـلَاحُـو غَافَلْ بَـيْـنَ النّاس عَايَـشْ هُـوَ مَـجْـهُـولْ[5]

أو قول أحمد تتبيرت:

نَفْتَخَرْ بَمْقَامْ سِيدِي الْكْبِيرْ وَ البْلِيدَة بِـهْ رَجْعَتْ مَـشْـهُورْة
وَالِي[6] وَاصَلْ عَنْدْ الْقَدِيرْ دَاعِي لِلْبِلَادْ، رَاهِي مَـسْـتُورْة
تَجْمَعْ اليُومْ عَائِلَاتْ أَكْثِيرْ فِيهُمْ مَاتَلْقَاشْ[7] وَحْدَة مَـحْقُورِة[8]

---

(1)- علي معريش: ق (ذا ركب الرحمن ع الحج امعول) نظمها سنة 1981 م.
(2)- أحمد بن عربي: ق (المال).
(3)- ديمة: دائما.
(4)- تصيبو: تجده.
(5)- أحمد باجي: ق (الأصل) نظمها في خميستي (تيبازة)، يوم 27 رمضان 1428 الموافق لـ: 09 أكتوبر 2007 م.
(6)- والي: أصلها ولي وهو الصحيح جمعها (أولياء) ووالي جمعها ولاة، العائدة على حاكم الولاية.
(7)- ماتلقاش: لاتجد.
(8)- أحمد تتبيرت: ق (مدينة الورود)، نظمها سنة 1988 م.

أو كقول رابح درياسة في قصيدة (السلام) مانصه:

مَــالَكْ يَـا أَخِي تْـخَـمَمْ دِيمَا غَارَقْ فِي التَخْمَامْ
مَا تَـتْكَـلَمْ مَا تَـتْـبَسَمْ لاَ سَــلَامْ وَ لاَ كَــلَامْ
أحْـنَا نَتْـكَلَمْ وَ نْسَـلَمْ وَأَنْـتَ مَـا تْـرُدْ السْلَامْ
مَالَكْ يَا أَخِي مَا تَرْحَـمْ وَعْـيُونَـكْ تَجْرَحْ بَسْهَامْ
يَـارِيـتْ عَـلِينَا تَتْكَرَمْ بَكَلْـمَة مَـنْ عَـامْ لْعَامْ
احْـنَا نَـتْـكَـلَمْ وَانْسَلَمْ وَأَنْـتَ مَـا تْـرُدْ السْلَامْ
مَالَكْ كِيفْ الْحَالْ مْغَيَمْ مَـتْـعَـذَبْ مْــعَ لِـيَامْ[1]

3-1-3- القصيدة التي تحتوي على قافيتين الداخلية متغيرة و الخارجية ثابتة:

هذا الشكل يتمثل في القصيدة التي تأتي قافيتها في نهاية الشطر الثاني (العجز) من كل بيت ثابتة وهذا الأصل، بينما يأتي آخر الشطر الأول (الصدر) متغيرا أو مطلقا عبر كامل القصيدة من القافية ويطلق عليه قصيدا مهملاً أو مطلقاً.

ومثال القصيد المهمل أو المطلق قول الشّاعر بوعلام بن سليمان في قصيدة (الأب الشهيد):

الله يَا مُـوجِـيـبْ وَأَنْـتَـا عَـوَانِـي
ذَا الْكَلْمَة عَ الْحَبِـيـبْ مَمُو لَـعْيَانِي
المَتْمَـحَنْ وِيـنْ رَاكْ وَتْـفَكَرْ بَـابَاكْ
اللِي مْـشَى وَخَــلَاكْ كِيـمَانَا ثَـانِي
اسَمْعُوا يَا لَحْبَابْ ذَا الْكَلْمَة عَ الأَبْ
اللِي هُوَ غَـــابْ مُـــدَة مَـا جَانِي
اَنَا خَلَانِي صْغِيرْ مَا عَنْـدِي تَـدْبِيرْ
مَاَ نَعْرَفْ كِنْدِيرْ لِلي عَـــدْيَـــانِي

(1)- أنظر: ق (السلام) ضمن شريط الكاسيت (أنا جزائري) ثم تفريغ النص وإعادة تدوينه.

فِي الوَاحَد وَسَتِينْ اَتْـوَفَى مَسْـــكِينْ
مَعْرَفْتْـشِـي وِيـنْ أَنَـا مَـا وَصَـانِـي
أَنَا رَانِي مَمْحُـــونْ عَ الأَبْ الحَنُونْ
مَا عْرَفْتُو وِينْ مَدْفُونْ خَبْرُو مَاجَانِي [1]

أو قول أحمد محمودي في قصيدة (فيضان باب الواد) ما نصه:

ضْرَبْتْ لْعَقْـلِي صَـبْتُ رَاحْ زَادْ الْــهَـــمْ مْــعَ لَجْـرَاحْ
بَاشْ نْفَرْفَرْ مَا صَبْتْ جْنَاحْ لْبَـابْ الْوَادْ نَلْحَقْ فِي الْحِينْ
مْــجَــرْدَه[2] مَـنْ عَنْدْ الإِلَهْ يَلْزَمْ نَصَـبْـرُو لِـــقَـضَـاهْ
لاَ يَـــحْـكُـــمْ إِلَا سِـــوَاهْ الكَـــرِيـــمْ رَبْ الْعَـالَمِـينْ
بِالْجُمْعَة طَاحَتْ فِي الِـلـيلْ اَمْطَاْرْ غَازْرَه وَ مَهِيشْ قَلِيلْ
فَاضْ الْوَادْ[3] وَاْرْجَـعْ يْسِـيلْ غَـــرْقُـــوا فِـيــهْ لِـعَوَامِينْ
حَـتَى بْـدَا يَـضْـرَبْ الرِيحْ الـبَـنْـيَـانْ ارْجَـعْ يْطِـيحْ
بَالسِيمَة[4] مْرَكَبْ وْاصْحِيحْ وَ الـسَـيَـارَاتْ مَـقْـلُـوبِينْ
جْـرَاتْ الـخَلْقْ يَـاكْ جْرَاتْ لَازَمْ نَـحْـكِي وَاشْ صْـرَاتْ
الزَنْقَ[5] رَجْعُوا بَـارَجَـاتْ[6] وَ الْـهَـرْبَه مَـاصَـابُوا وِينْ
فِي بَـابْ الْـوَادْ يَا حُـضَارْ شْـــيُـوخْ وَشُـبَـانْ صْغَارْ
هَرْبَـانِيـنْ عَـلَى لَـــعْمَارْ حَـــتَى رَجْـــعُوا مَـنْـكُوبِينْ[7]

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (الأب الشهيد).
(2)- مجردة: مكتوبة.
(3)- الواد: المقصود به باب الواد.
(4)- السمية: كلمة أجنبية (فرنسية) معنهاها الإسمنت.
(5)- الزنق: ج زنقة، الشوارع الضيقة.
(6)- باراجات: كلمة أجنبية (فرنسية) السدود
(7)- أحمد محمودي: ق (فيضان باب الواد) شجلت بمدينة حجوط بتاريخ 2011/01/27 م.

أو كقول سي قويدر برحماني في قصيدة (تنبيه الأخيار في فضائل النبي المختار) ما نصه:

لاَ إِلَــهَ إِلاَّ الله مُـحَــمَـدْ رَسُــول الله عَــلَــيْــهِ صَـلَـى مَوْلَاهُ فِي كِتَابِهِ المَكْنُونْ
وَ أَوْصَانَا بِالصَلاَة عَلَيْهِ فِي كُل أَوْقَاتْ يَعْطِينَا بِــهَا الرَاحَـاتْ وَ نَنْجُـوا مِنْ كُلِّ دُونْ
يَا رَبِي صَلِي عَلِيهْ مَعَ الآلْ وَ صَحْـبِهْ وَ مَنْ تَـابَـعْ لِـدِينه إِلَـى يَـوْم يُــبْـعَـثُـونْ
مَوْلاَنَا قَدْ اَصْطَفَاهْ إِلَى الدِينْ وَارْتَضَــاهْ مَـالَـنَـا دِيــنْ سِـوَاهْ فِـي حُـبِـهِ رَاغِبُــونْ
وَأَوْصَانَا بِالصَلاَة عَلَيْهِ فِي كُـلِ أَوْقَاتْ يَعْطِينَا بِهَا الرَاحَاتْ وَنَنْـجُـوا مِـن كُل دُون
صَابِراً عَلَى الأَحْزَانْ طَائِعاً إِلَى الرَحْمَنْ دَائِماً يَـتْلُو القُرْآنْ نَافِـياً ذَاكْ المَــلْعُـونْ[1]

والقصيد: هو النوع الذي تتجلى فيه عند الشّاعر الشّعبي الجزالة اللّغوية وتبرز فيه الموهبة القوية وتصوير المواقف الإنسانية العصيبة، وقد استحوذ على جميع أغراض الشّعر الشّعبي المتيجي من غزل ورثاء وغيرهما من الأغراض المعروفة في الشّعر العربي، "وهو النوع الذي يحتل المكانة الرفيعة لدى المبدع و المتلقي وله الصدارة وجميع الأنواع الأخرى ثانوية تأتي بعده في الأهمية".[2]

3-2- شكل الرباعيات: (المربوع، المربع)

هذا الشكل هو من أقدم الأنواع تداولا وهو قريب من القصيد، ويطلق عليه المربوع أوالمربع، وفيه يلتزم الشّاعر بتقسيم القصيدة من حيث الشكل إلى وحدات، كل وحدة تتألف من بيتين، يجعل فيها للأشطر الثلاثة الأولى قافية موحدة و الشطر الرابع قافيه أخرى هي التي يعتمدها قافية واحدة للشطر الرابع من كل وحدة حتى آخر القصيدة، بينما تختلف قافية الأشطر الثلاثة من وحدة إلى أخرى حسب هوى الشّاعر[3].

(1)- سي قويدر برحماني: ق (تنبيه الاخيار في فضائل النبي المختار).

(2)- ديوان ابن فرحان: (حسن بن فرحان النعيمي) منشورات، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و التراث، ط 2، الدوحة، قطر، 2007 م، ص22.

(3)- أنظر: المرجع نفسه، ص22

ولإعتماد الرباعية في نظام التقفية جاءت تسمية هذا النوع بـ (المربوع) وتعني الرباعي أو المربع كما أشرنا إلى ذلك آنفا.

وقد أشار ابن خلدون إلى هذا الشكل من الشّعر في مقدمته حيث يقول: " ولهم (البدو) فنّ آخر كثير التداول في نظمهم يجيؤون به معصبا على أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة في رويّه و يلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة شبيها بالمربع والمخمس الذي أحدثه المتأخرون من المولدين".[1]

ومن نماذج هذا الشكل قول الشّاعر أحمد باجي في قصيدة (الملاعب):

فِي الْمَلْعَبْ أكْثَـرْ الخُـوفْ ثُمَ تلْقَى المُوتْ يْطُوفْ
إذَا اتْحَبْ اتْرُوحْ اَتْـشُـوفْ وَدَعْ الإخْـــــــوَانْ
ثُمَ رَاكْ اتْـصِـيـبْ الهُولْ هَذَا الْمَلْعَبْ وَلَى غُولْ
اللِـــي يَـدَخْـلُو مَـهْـبُولْ مَـــافِـيــهْشْ الأَمَانْ
دَاخَلْ الْمَــلْـعَـبْ حْرُوبْ مَا عَنْدُ ثَـمَ هْـــرُوبْ
مِنَ الْمَلْعَبْ يَخْرَجْ مَعْطُوبْ هَذَا الْمَلْـعَــبْ جَــاْنْ
هَـذَا الْـمَـلْـعَـبْ الْمَمْقُوتْ اللِي رَايَحْ لِيه يْمُــوتْ
المَـلْـعَــبْ هَـذَا مَنْحُوتْ مِنَ صَخْـرْ الأَحْــزَانْ [2]

نلاحظ أن الشّاعر بنى قصيدته على شكل "مربع" أو رباعيات، كل رباعية تحتوي على أربعة أشطر، الأشطر الثلاثة الأولى من كل رباعية تنتهي بقافية موحدة، وهي حسب الترتيب (ف- ل- ب- ت)

أما الشطر الرابع من كل رباعية، فيتنتهي بقافية موحدة وهي (ن) وهكذا عبر كامل القصيدة، فهي على الشكل التالي:

---

(1)- عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، ص806.

(2)- أحمد باجي: ق (الملاعب)، نظمها في مدينة مفتاح (البليدة) بتاريخ 13 رمضان 1426 هـ الموافق ل: 16 أكتوبر 2005 م.

_____ف _____ف

_____ف _____ن

_____ل _____ل

_____ل _____ن

_____ب _____ب

_____ب _____ن

_____ت _____ت

_____ت _____ن

أو قوله كذلك:

فِي هَذَا الْعَصْرْ أَكْثَرْ الجِدَالْ بِينْ النْسَا[1] وَ الرْجَـالْ
كُـــل وَاحَـــدْ عَنْدُو مَقَالْ وَيْقُـولْ أَنَا مَـحْـقُـورْ
هِيَ تْقُــولْ أَنَا مَـــحْـــقُورَة نْحَبْ نْوَلِي[2] مَشْهُورْة
مَـــانَـــبْـــقَى دَايَمْ الُلورَة[3] وَالـــرَجُـــلْ يْـصُولْ
الـــرَاجَـــلْ هُوَ الْـمَسْؤُولْ أَنَـــا مَا بْقَـى لِي قُولْ
رَاهُـو قُــولُـو هُـوَ القُولْ مَـا عَـنْدِي مَـدْلُـوْلْ
أَنَـا نْــرَبِـيــلُو لَـــوْلَادْ وَهُـــوَ دِيمَا فِي الْعِنَادْ
هَـــمُـــو عْـلِـيَـــا رَاهْ زَادْ ذَا هُـوَ الْـمَـسْـؤُولْ[4]

الأشطر الثلاثة الأولى من كل رباعية مبنية على قافية مُطَّرِدَة لكنها تتغير بعد كل رباعية، فقد وردت كالتالي (ل – ة – ل– د) أما قافية الشطر الرابع من كل رباعية، فإنها

(1)– النسا: النساء.

(2)– نولي: نرجع

(3)– اللورة: الوراء.

(4)– أحمد باجي: ق (النساء و الرجال).

(اللاّم) ثابتة في كل الرباعيات ماعدا الرباعية الأولى، فقد وردت القافية (راء) وهذا نظرا لتقارب مخارج الحرفين (الراء واللاّم) فنحن لا نحس بأي نشاز.

أو كقول الشّاعر بوعلام بن سليمان في قصيدة (الجزائر يا بلادي):

الجَـزَائِـرْ يَـا بْـلَادِي يَا أَرْضِي وْ أَرْضْ جْدَادِي
أَنْتَ أَغْـلَى مَنْ فُؤَادِي نَشْـكْـرَكْ مْسَا وَ صْبَاحْ
اَبْلَادِي أَرْضْ الأَبْطَالْ أَرْضْ الثَّـوْرَة وَ النِّضَالْ
ضَحِّيـنَا نْسَا وَ رْجَالْ وَطْـرَدْنَـا المُـسْتَعْمِرْ رَاحْ
يَا بْـلَادِي يَـا بْـلَادِي نْخَـلِّي تَارِيـخَـكْ لَـوْلَادِي
كِيفْ حَقَّقْنَا الـمَبَادِي بِـيـكْ دَاوِينَـا لَجْـرَاحْ
شَعْبْ الجَـزَائِرْ سَعِيدْ مَلْيُونْ وَنُصْ اللِّي شَـهِـيدْ
بَالعَمَلْ حَقَّقْ مَـا يُرِيدْ رَبِي نْصُرْنَا فِي الْـكِفَـاحْ [1]

فقافية الأشطر الثلاثة الأولى من كل رباعية حسب الترتيب هي (د – ل – ي – د) أما قافية الشطر الرابع من كل رباعية فهي موحدة و هي (ح) وقافية (الحاء) نادرة الإستعمال في الشّعر الشّعبي و الفصيح.

ونمثل لهذه الأبيات بالشكل التالي:

_____دي _____دي
_____دي _____ح

_____ل _____ل
_____ل _____ح

_____دي _____دي
_____دي _____ح

(1)– بوعلام بن سليمان: ق (الجزائر يا بلادي).

د _____ د _____

د _____ ح _____

ت _____ ت _____

ت _____ ح _____

س _____ س _____

س _____ ح _____

ة _____ ة _____

ة _____ ح _____

وللشّاعر نفسه قصيدة أخرى وردت على هذا الشكل وهي قصيدة (يا أمي أنا حبيت)، يقول فيها على لسان فتاة أحبت وطلبت من أمها أن تخبر والدها بأن يوافق على هذا الزواج، يقول:

يَـا أُمِـي أَنَـا حَـبِـيتْ هُوَ هْوَانِي، وَ أَنَا هْوَيْتْ
قُولِي لْبَابَا يْسَاعَدْ بَنْـتُ وَ يْوَافَقْ، اللِـي نَـهْوَاهْ
حَـبِـيـتْ مَـابِـيَ مَـالْ مَابِيَ طَـعْـمْ الْجَمَالْ
بِيَ ظْرِيفْ وَزِيـنْ لَفْعَالْ وَ يَعْرَفْ لَكْلَامِي مَعْنَاهْ
فَـاهَـمْ ظْـرِيف أُمَعْنَاوِي بِكْلاَمْ يَـجْـرَحْ وَ يْدَاوِي
حَبِـيـتْ اِنْـسَان هْوَاوِي يَعْرَفْ لِلـدَنْـيَـا كِـيفَـاهْ
غاَنِي بِـظْـرَافَـة وَ عْقَلْ اللِي صَعْبَة عَنْدُو تَسْهَلْ
يُوجِدْ لِلْمَـشَاكِـلْ حَـلْ وَ جْـوَابْ فَـالْفَمْ مْعَاهْ
عَـنْـدُو عَـقْـلِـيَة فَالرَاسْ بَكْـلاَمْ يَـسْكَبْ النَّاسْ
عَنْدُو شُعُورْ وَ إِحْسَاسْ مَثْلُو وَالله مَـا نَـلْـقَـاهْ [1]

(1)- بوعلام بن سليمان: ق (يا أمي أنا حبيت).

ولنمثل لهذه الأبيات بالشكل التالي:

ل_____	_____ل
ل_____	_____ه
ي_____	_____ي
ي_____	_____ه
ل_____	_____ل
ل_____	_____ه
س_____	_____س
س_____	_____ه

3-3- الشكل الخماسي (المخمس):

هذا الشكل قليل في الشّعر الشّعبي المتيجي، بل يكاد ينعدم، إذ لم ينظم فيه الشّعراء كثيرا، ماعدا أحمد عايدة الفطان الذي نظم قصيدة (نديك) التي مزج فيها بين اللغتين العربيّة والفرنسيّة، وهذا نحسبه تطورا للقصيدة الشّعبيّة المتيجية، وهي من نوادر هذا الشّعر، يقول:

نَدِيكْ نَدِيكْje mon fout

نَدِيكْ بْحَـارْ عَـلِيَا نَـدِيكْ je mon fout

اَشْنَانَه عَلَى الْعَدْيَا خَـلِـيـهُـم يْـجِـيـفُـوا

نَدِيكْ نَدِيكْ je mon fout

كِي تْكُونِـي مْعَايَا فِـي لِـيـلَـه نَـتْـوَالْـفُوا

خُوفْ مِنْ وَالْـدِيَا اَعْـلِـيـهُـم اَنْـقَـرْفُـوا

نَدِيكْ نَدِيكْ je mon fout [1]

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (نديك je mon fout) نظمها بمدينة أحمر العين (تيبازة) بتاريخ: 2003/02/16 م.

وتستمر القصيدة على هذا المنوال، حيث يلتزم الشّاعر في الشطر الأول من البيت الأول بقافية الياء المشبعة بالألف وهذا ما يسمى بالخروج التي تتكرّر في الشطر الثاني من البيت الثاني ثم بعد ذلك يكرّر القافية نفسها في الشطرين الأولين من الرباعية الثانية، بينما الجزء الأول (العربي) من اللاّزمة ينهيه بحرف الكاف المكرّر في اللاّزمة الثانية من الرباعية الثانية، بينما ينهي الأشطر الثانية (الإعجاز) بقافية الواو المشبعة بألف الإطلاق، وهكذا.

_____أ _____j

_____أ _____أ

_____j

_____أ _____أ

_____أ _____أ

نلاحظ أن الشاعر استعمل الدخيل في هذا النص و هو ضمير المتكلم بالفرنسية (je) الذي يقابله في العربية (أنا)، ونرى هذا تجديداً في القصيدة الشعبية المتيجية وتستمر القصيدة على هذا المنوال.

3-4- شكل "السداسي"

نجد شكل "السداسي" كثيرا في الشّعر الشّعبي المتيجي، "وهو ما كان على ستة أشطر"[1] مثل قصيدة أحمد عايدة الفطان، في رثاء ابنة أخته، ومطلعها:

رَاحَتْ لِيـكُنْـتْ نَبْـغِيـهَا المُوتْ الخَدَاعَة أَدَاتْهَالِي
كَانَتْ عَامِينْ فِي أعْمَرْهَا أَتْـعَيَـطْلِي خَـالِي خَـالِي
شْحَالْ تَفْرَحْ كِي نَرْفَـدْهَا هَدْرَتْهَا وَضَحْكْهَا يَحْلَالِي
رَاحَتْ لِيـكُنْـتْ نَبْـغِيـهَا المُوتْ الخَدَاعَة أَدَاتْهَالِي
مَاحْضَرْتْ حَتَى لَدْفِينَتْهَا كُنْتْ غَايَبْ مْعَ أَشْغَالِي

(1)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 532.

أَنَا فِي الشْلَفْ[1]جَانِي أخْبَرْهَا قَالُولِي الله يَرْحَمْ الْغَالِي[2]

ثم يستمر هذا النمط في القصيدة، فيفصل بين كل مقطع أو جزء بفراغ، فهي تكتب على شكل الرباعيات، إلا أنها هنا ستة مقاطع.

ونلاحظ أن الشّاعر يلتزم قافية الهاء المشبعة بألف الخروج كل أشطر القصيدة الأولى، كما يلتزم قافية (اللاّم) في نهاية الأشطر الثانية في القصيدة كلها.

ونمثل لهذه الأبيات بالشكل التالي:

_____ أ _____ي

_____ أ _____ي

_____ أ _____ي

_____ أ _____ي

_____ أ _____ي

_____ أ _____ي

أكثر من نظم في هذا الوزن هو أحمد عايدة الفطان فقد أحصينا له ثمانية قصائد[3]، فقد نظم فيه بشكل مستفيض، ويقول في قصيدة (نوار الدفلة):

نَوَارْ الــدَفْلَة غَــالَــطْ مَنْ شَمُ مَا يَصْنَعْ أَدْوَى مَايَكْتَب أَحْجَاب

اَنَــا لِي دَرْتْلُــه الـطْعَـامْ فِي فَمُ هُوَ عْمَلِي فِي عَيْنِـيَا مَـشْــهَابْ

رَانِي أحْزِينْ قَلْبِي قْوَاتْ أَهْـمُومُ زَادْنِــي أعْــذَابْ فُــوقْ أَعْــذَابْ [4]

(1)- الشلف: سابقا الأصنام، وهي مدينة من مدن الغرب الجزائري (ولاية).

(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (راحت اللي نبغيها)

(3)- هذه القصائد هي: (الخاتم اللي شريت)، (نوار الدفلة)، (الجيزي)، (ألأقيت وحدة)، (ضحكت ساعة وبكيت عام).

(4)- أحمد عايدة الفطان: ق (نوار الدفلة).

نلاحظ أن الشّاعر يلتزم قافية الميم في الأشطر الأولى في القصيدة كلها، كما يلتزم قافية الباء في باقي الأشطر الثانية من القصيدة كلها، فالقصيدة من النوع المبني على القافيتين المختلفتين (م – ب).

و نمثل لهذه الأبيات بالشكل التالي:

_____ م _____ب

_____ م _____ب

_____ م _____ب

ويقول كذلك في قصيدة (الخاتم ألي شريت) ما نصه:

الخَاتَمْ الِي شْرِيتْ اهْدِيتُ ألَوَحْدْ الْعَزْبَة

بَدُوفِيزْ خَلَصْتُ نَفْسِي مَاهِيَ رْغَابَة

الْعَاهَدْ لِيَا أَعْطَاتْ قَالَتْ نْمُوتُو فِي رَحْبَة[1]

فقافية الأشطر الأولى التاء المفتوحة عبر كامل القصيدة، والقافية في الأشطر الثاني التاء المربوطة عبر كامل القصيدة.

ونمثل لهذه الأبيات بالشكل التالي:

_____ ت _____ة

_____ ت _____ة

_____ ت _____ة

وكل القصائد التي ذكرناها آنفا لهذا الشّاعر تسير على الوزن نفسه، وهو "السداسي" وكأن هذا الوزن يساعد الشّعراء الشّعبيين "على إظهار البراعة اللّفظية والتلاعب بالقوافي دلالة على معرفتهم باللّغة ومفرداتها".[2]

(1)– أحمد عايدة الفطان: ق (الخاتم ألي اشريت).

(2)– عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص533.

3-5- شكل "الثماني"

ويسمى عندهم "بالمثمن" وهو أن ينظم الشّاعر ثمانية أشطر، أربعة في الصدور وأربعة أخرى في الإعجاز، ويفصل بينها وبين التي تليها بفراغ يلاحظ شكليا عند تدوين القصيدة.

يلتزم الشّاعر في نهاية الأشطر الأربعة الأولى بقافية موحدة، كما يلتزم في نهاية الأشطر الثانية، أي الإعجاز بقافية موحدة كذلك، ومثال ذلك النموذج التالي للشّاعر أحمد عايدة الفطان، يقول في قصيدة (أمنية لطلابنا) ما نصه:

بِسْـمْ الله نَـبْـدَأْ نَتْـكَـلَمْ أنَـهْـدِي قُـولِي لِلْمُـعَـلْـمِـينْ
الطُلَابْ اليُـومْ نَفْخَرْ بِـيهُمْ إِلَى رَاهُمْ فِي المَدَارِسْ مَجْمُوعِينْ
يَارَبْ العُزَاةْ اتْـهَـلَـة فِيـهُمْ أعْطِيهُمْ الـعِلْمْ وَ الْـيَقِينْ الزِينْ
أَمَامْ العَدْيَانْ نَـفْخَرْ بِيـهُمْ وَأعْلَامْ الـعِلْمْ حَامْلِينُه فِي الْيَدِينْ
اليُومْ نَتَعْبُ بَاشْ نْـقَـرُوهُـمْ الْوَقْتْ اللِي فَاتْ كُنَا مَحْرُومِـينْ
نَـطْـلَبْ مِنَ الله اوْفَـقْـهُمْ أُيَهْدِيـهُمْ بَيْـنَ الوَطَـنْ الزِيـنْ
يَصْنَعْ مَا أَحْلَ لِـغِيـرْهُمْ مَاَ يَـتَـحَـاوْ[1] قَوْمْ الْكَافِرِينْ
مَايَبْقَى أُمِي الْجَمِيعْ نْقَرُوهُمْ كُلْ وَاحَـدْ يَـرْجَـعْ فْـطِينْ[2]

فالقصيدة بهذا الوصف، ذات قافيتين، قافية داخلية (م) وقافية خارجية (ن) وهذا مطرد في كامل القصيدة.

ونمثل لهذه الأبيات بالشكل التالي:

_____ م _____ن
_____ م _____ن
_____ م _____ن
_____ م _____ن

(1)- ما يتحاو: يطلبون، يرجون.

(2)- أحمد عايدة الفطان: ق (أمنية للطلابنا).

_____ م _____ن

_____ م _____ن

_____ م _____ن

_____ م _____ن

ويقول هو نفسه في قصيدة أخرى بعنوان (بصحتك رحتي اعروسه) مانصه في نفس الشكل الثماني:

بْصَحْتَكْ رُحْتِي اعْرُوسَة أُخَلِيتِي لِبْــغَــاكْ وَحْدُو
بْزَهْرَكْ مَاكِي مَنْــحُوسَة لِدَاكْ يَا فَرْحْتُ يَا سَعْدُو
كْسَـبْ الْمَالْ وَ الْكَرُوسَة رِزْقْ أَكْبِيرْ قَــالُو عَنْدُو
بْصَحْتَكْ رُحِتِي أَعُرُوسَة أُخَلِيتِي لِبْــغَاكْ وَحْــدُو [1]

ونمثل لهذه الأبيات بالشكل التالي:

_____ ة _____و

_____ ة _____و

_____ ة _____و

_____ ة _____و

وهذا تستمر القصيدة على هذا النمط، كل قوافي الصدور تنتهي بقافية التاء المربوطة، وكل قوافي الإعجاز تنتهي بالدال المشبعة بالواو، إلا أن الذي يفصل بين كل ثمانية أشطر هو الفراغ الذي يتركه الشّاعر لأن القصيدة مدونة.

وللشّاعر نفسه جملة من القصائد كلها نظمها على هذا الوزن، وهي: (الأولمبي الشلف) و(ماعنديش البارابول) و(مأساة يتيم) و(الوئام المدني)، عدا القصائد التي ذكرناها آنفا.

(1)- أحمد عايدة الفطان: ق (بصحتك رحتي عروسة)، نظمها بأحر العين ولاية تيبازة بتاريخ: 2001/11/01 م.

وقد أنشأ الشّاعر بعض قصائده على هذا الوزن " بغرض إظهار البراعة والقدرة على قول الشّعر على هذا الوزن"[1].

3-6- شكل القصيد المتنوع القوافي:

هذا الشكل موجود بكثرة وقد عثرنا عليه عند الشّعراء ذوي الاتجاه الديني، يقول سي قويدر برحماني:

الله يَـا مُـولَانَـا يَا كَـرِيمْ فَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمنَا يَا رَحِيمْ
لَا وَاحَدْ نَرْجُـوهْ يَـا مَوْلَانَا يَرْحَمْنَا فِي ذِي وَفِي أَخْرَانَا
فَعَافِنَّا وَ اغْفِـرْ لَنَا الذُنُوبَا وَنَـجِنَـا مِـمَـا بِـهْ العُـقُوبَا
إنَ اْبْن ءادَمْ تَارِكْ لِلطَاعَا وَغَافِلْ عَنْهَا فِي كُلْ سَاعَا
وَتَـابِـعْ لْـهَـذِه الـغَرَارَا وَتَـارِكْ لِلْأَخِيرْة المُـخْتَـارَا
يَالَـيْـتَه يْـلَازَمْ الطَاعَاتْ إِلَى الإِلَه خَـالِقْ الْجَـنَاتْ
يُسْكِـنْهُ فِـيـهَا عَلَى الدَوَامْ عَلَى مَـلَائِـكَـتِـهِ الـكِرَامْ[2]

ويقول هو نفسه في قصيدة أخرى موضوعها "ترغيب العلماء في اتباع الأئمة الأربعة" لأن في اختلافهم رحمة للأمة ما نصه:

يَا عَالِمَا إِذَا أَرَدْتَ مَسْئَلَة[3] عَلَيْكَ بِالْخِيَارْ بَيْنَ الأَئِـمَـة[4]
وَافْتِ بِقَوْلْ وَاحَدْ وَاقْـتَـدِ بِهْ وَاعْلَمْ بِأَنَ الله قَدْ يَقْبَـلْ بِـهْ
قَدْ جَعَلَ الله الخِلَافْ رَحْمَة بَيْنَ الأَئِمَة، فَاخْتَرْ مَسْـئَلَة
فَوَاجِبْ تَقْـلِيـدْ وَاحَـدْ مَنْهُمْ كَمَا حَكَى القَوْمْ فَاتَبِعْ قَوْلَـهُمْ
فَإِنْ تَـبِـعْتَ وَاحِدَا تَنْتَفِعْنَ وَإِنْ أَرَدْتَ جَمْعَهُمْ لَا تَقْدِرْنَ[5]

---

(1)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 534.

(2)- سي قويدر برحماني: ق (أفضل القصائد في أحسن المقاصد).

(3)- مسئلة: مسألة.

(4)- الأئمة: هم الأئمة الأربعة: (أبو حنيفة النعمان، ت 150هـ) (ملك بن أنس، ت 109هـ) الإمام الشافعي: ت 204هـ)، (أحمد بن حنبل، ت 241 هـ)

(5)- سي قويدر برحماني: ق (ترغيب العلماء في اتباع الأئمة الأربعة).

أو كقول الشّاعرة حدة بنت الملياني التي فاتها القطار في منطقة وادي جر، قرب العفرون، فنظمت هذه الأبيات، تقول:

يَا خَاوْتِـي بْقِـيتْ انْـعَانِي ذَاكْ ذْرَاعْ[1] جَـانِـي كُــودَة[2]
يَا خَــاوْتِي بْقِيــتْ انْعَـانِي سِيدِي يَالِلِي عَشِيرْ القَــعْدَة
العَشْرَة[3] ازْقَاتْ[4] وَصَدَتْ والأَمْطَاْرْ مَنْ عَيْنِي صَـبَتْ
الأَمْطَاْرْ مَنْ عَيْنِي صَبَتْ قُــلْـتْ انْــرُوحْ فَالْمَـاشِينَة[5]
صَــدِيــتْ مَنْ ثَمَ نَمْشِي وَوْلِــيــدِي يْــسَـاعَفْ فِيَ
وَالْــعْرَقْ يَقْطَـــرْ قُدَامِي وَالْـعَـقْـبَـة بْـطَـاتْ عَلِيَ[6]

وللشّاعرة نفسها، مقطع آخر نظمته خلال أربعينات القرن الماضي (العشرين) بمناسبة عام (البو)[7]، عام الأزمة الإقتصادية العالمية، أثناء الحرب العالمية الثانية، تقول:

أَنَا بِيَ الْقَهْوَة يَا عَالِ القُدْرَاتْ أَنَا بِيَ الْقَهْوَة يَا عَالِي الدَرَجَاتْ
هَــذَا الْكِــيفْ اللِي بْــلَانِي رُحْتْ انْسَقْسِي[8] فِي جِـيرَانِـي
هَذَا الْــكَــلْبْ قْرِيبْ كْلَانِي مَــكْــنُــونِــي خَــلْــعَــاتْ
يَا سَــعْدُ اللِي بَــوْلِــيدَاتُو ويْــلَــمْ قَــاعْ[9] وْرِيــقَـاتُو
القَــهْــوَة وَ الــسُكُرْ جَاتُو يَــتْــكَــيَــفْ يَــامَــاتْ[10]

---

(1)- الذراع: الربوة،الدرب.

(2)- كودة: صعب.

(3)- العشرة: الساعة العاشرة.

(4)- ازقات، دقت، وصلت.

(5)- الماشينة: القطار.

(6)- هذه الأبيات عبارة عن مقطع من كلمة قالتها حدة بن الملياني، من منطقة واجر التابعة لدائرة العفرون، ولاية البليدة، وهي قصيدة شفوية متوازنة، سلمتها لي ضمن مجموعة شعرية الأساتذة فاطمة عامر، تاريخ: 2011/06/01م.

(7)- البو: هي كلمة فرنسية (Bon)، تعني القسيمة.

(8)- نسقسي: أسال.

(9)- قاع: الكل

(10)- حدة بنت الملياني: ق (عام البو)، مخطوط.

3-7- الشكل الحر:

الشّعر الحر تحرر من النزعة التقليدية لـ (عمود الشّعر العربي)، وتجلى ذلك الإنعتاق في عدم التقيد بالقافية الموحدة المكرّرة، وعدم الإلتزام بالرويّ[1].

هذا النظم تَغْلُب عليه السهولة و اليسر، فأصحابه ينظمون قصائدهم على غير بحر ووزن وبغير كلام منضبط اشتقاقاً وصياغةً، مكتفين بمقاطع صوتية قادرة على خلق الجو الإنفعالي، من خلال الجرس وحده، بلا حاجة إلى الأخيلة والمعاني[2].

ومن نماذج ذلك في الشّعر الشّعبي المتيجي، قصيدة مجهولة المصدر "عاش صاحبها (بكري) ورأى رؤيا هي صورة لأحداث مستقبلية لعلها الفترة الإستعمارية حيث ظهرت المخترعات وتطورت وسائل الحياة كظهور الهاتف ونقل الماء إلى المنازل عبر الأنابيب"[3] يقول الشّاعر:

عِـــيسَـــى[4] نَـــامْ مْـــنَـــامْ[5]
مَـــــــازَالْ الُـــــــقـــــــدَامْ
تَـــتْـــرَوَعْ لَـــــــسْـــــــلَامْ[6]
وَالـــرَاجَـــلْ فِـــي وَلْدُه يَـــسْمَحْ
الَـــهَـــدْرَة[7] فَـــالْـــخِـــيطَـــانْ[8]
مَنْ بَرْ لْبَرْ[9] يَعْرَفْ وَاشْ يْوَاجَبْ[10]

---

(1)- أنظر: عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، ص 348.

(2)- أنظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 60.

(3)- من المجموعة الشعرية التي أغلبها مجهولة المؤلف، من مدينة العفرون سلمتها لي الأستاذة فاطمة عامر، بتاريخ: 2011/06/01 م.

(4)- عيسى: يعود على الشاعر ناظم القصيدة.

(5)- نام منام: رأى رؤيا، حلم.

(6)- تتروع لسلام، تخاف الأمة، أو الشعب.

(7)- الهدرة: الحديث، الكلام.

(8)- فالخيطان: في الأسلاك المعدنية.

(9)- من بر لبر: من مكان إلى مكان.

(10)- يواجب: يجيب.

وَ الْـــــمَـــا فَـــالْـــحِيـــطَانْ
الِـلي يَـــعْـــطَشْ يَبْرَمْ[1] يَشْرَبْ
كِـــيـــــلْ هَـــا كِـــيَـــــالْ
وَ غْـــــرَارَة[2] بَـــــرْيَـــــالْ[3]
مَـــنْ الـــقُـمْرُقْ[4] قَرَاكْ مْرَيَحْ
وَاغْـــــــــرَارَة بَـــرْيَـــــالْ
عَمَرْ بَغْـــلَكْ نُوضْ[5] اتْرَوَحْ[6]

إلَى أَنْ يَصِلْ إِلَى البيت التالي:

شِـــــي غَـــرَبْ شِـــي مَـــاتْ
و الكَافَرْ [7] مَنْ وَهْـرَنْ[8] رَوَحْ[9] [10]

هذا النّص دُوِّنَ على صورة الشّعر الحر، يختلف عما رأينا من نصوص سابقة، حيث لا يلزم نظام الشطرين (الشكل العمودي) ولا باقي الأشكال.

وكقول رابح درياسة في قصيدة (لميمة) ما نصه:

اَفْـــطَنْ مَـــنْ نُـــومَـــكْ يَا مَـــغْرُورْ
الـــــــحَـــــالْ فَـــاتَـــــــك

(1)- يبرم: يدير (الحنفية).
(2)- غرارة: كيس.
(3)- ريال:عملة نقدية، كانت متداولة في الجزائر في ذلك الزمن.
(4)- القمرق: الموظف في الأسواق الذي يحصل نوعا من الضرائب من التجار و الباعة الجوالين لصالح البلدية.
(5)- نوض، انهض، قم.
(6)- اتروح: تذهب.
(7)-الكافر: المحتل.
(8)- وهرن: وهران.
(9)- روح: ذهب، خرج و لم يعد (الإستقلال).
(10)- من المجموعة الشعرية مجهولة المؤلف (العفرون)، فاطمة عامر.

رَاهْ الــدَنْيَا غــرَارَة وَبْــلَا ضْــمَانَة
بَالَكْ[1] تَــامَنْ الــدَنْيَا إِذَا غْــوَاتَكْ
اتْغُرَكْ نَفْسَـكْ وَ اتْعِيــشْ بْلَا حْــنَانْة
يَقْسَـــى قَلْبَكْ وَتَنْــسَى لَمَـا نْسَــاَتَكْ[2]
انْتَ عَايَشْ فِي الجَنَة وَهِيَ فِي الهَانَة[3]
كِــفَاهْ تَــعْمَلْ يَا مَـخْلُوقْ إِذَا ادْعَاتَكْ
كِفَـــاهْ تْــقَــابَــلْ قُدَامْ رَبِي مَوْلَانَا
أَرْوَاحْ لَــلْــــحْــــنِــــينَـــة
أَرْوَاحْ تْــــشُــوفْ الــحْــزِيــنَة
أَرْوَاحْ تْــــشُــوفْ يَــــمَــاكْ[4]

هذا الشكل نادر في مدونة الشّعر الشّعبي المتيجي فمعظم الشّعراء ذوو ثقافة تقليدية، لا يؤثرون الخروج عن النموذج العمودي الغالب في قصائدهم، فهم من أكثر الشّعراء تمسكا بالتراث.

(1)- بالك: حذار.
(2)- نساتك: يقصد بها الأم.
(3)- الهانة: الغبن، الفقر.
(4)- رابح درياسة: من شريط كاسيت بعنوان (أنا جزائري).

الـــخـــاتـــمـــة

الخاتمة:

بعد رحلة البحث التي قطعناها في مجال الكشف عن الشّعر الشّعبي في منطقة متيجة، انتهت الدراسة على هذه الصورة ونقف الآن لنلخص أهم النتائج التي توصلنا إليها مع إبداء الملاحظات التي استنتجناها من خلال هذه الدراسة الميدانية التحليلية الفنّية لهذا النوع من الشّعر الذي فرض نفسه كمجال خصب للبحث الميداني.

والنتائج التي استخلصناها هي:

• منطقة متيجة كباقي مناطق الجزائر العتيقة تحتوي على تراث شعري شعبي جدير بالبحث والجمع والدراسة والأرشفة والحفظ، لكي يطلع عليه الجيل الحاضر والأجيال اللّاحقة، وتوثيقه يصحح الفكرة الخاطئة القائلة أن المنطقة لا تعرف شعراء، لا مشهورين ولا مغمورين. وبالتالي ليس لديها شعر، هذا فضلاً عن باقي أجناس الأدب الشّعبي الأخرى التي تزخر بها المنطقة وخاصة فنّ البوقالات مثلاً، كل هذه الأجناس الأدبية الشّعبيّة تنتظر من الباحثين الجدد إنقاذها من الاندثار.

• منطقة متيجة ثورية بامتياز، فقد كانت من أولى مناطق الجزائر التي شهدت نزول القوات الفرنسيّة الغازية المستعمرة، فأدت واجبها النضالي على أكمل وجه، مما صدت من هجومات وما قدمت من ضحايا في القرن التاسع عشر مثل قبيلة العوفية أكبر مثال على ذلك. ثم ما قدمت من قوافل الشهداء طوال ليل الاستعمار وكذلك إبان الثورة التحريرية 1954 م.

• شهدت المنطقة تطوراً ملحوظاً منذ الاستقلال إلى اليوم، سواء في المجال الثقافي أوالديني أو الاجتماعي، وهذا بفضل انتشار التعليم بكل مستوياته، من الابتدائي إلى الجامعي، كما أنها تُعتبر مركز عبور شرق غرب جنوب، مما أهّلها لتكون منطقة احتكاكية بثقافة الوطن ككل.

• جلبت المنطقة بفضل جمالها الخلاب وموقعها الإستراتيجي الوطني من النازحين إليها، خاصة من منطقة المدية وعين الدفلى، وما ضاعف هذا النزوح راجع إلى العشرية السوداء التي مرت بها البلاد – فترة التسعينات – جعلها محط أنظار الجميع " المُهَجَّرين" مما انعكس سلباً على محيطها الطبيعي الذي غزاه الإسمنت الذي هو في طريق القضاء على تربتها الغنية.

• بعض شعراء المنطقة وافدون عليها، ومع ذلك رفدوها شعرياً، وخاصة بعد استقرارهم النهائي في ربوعها.

• الشّعر الشّعبي بالمنطقة منتشر عبر كامل حدودها الجغرافية، بمعنى أن المدونة غطت كل تخوم المنطقة بدءاً من مدينة مفتاح شرقاً إلى غاية مدينة حجوط غرباً، هذا الشّعر صبّ فيه الشّعراء مشّاعرهم وأحاسيسهم وسجلوا فيه مواقفهم مما يحيط بهم من قضايا وموضوعات، كما انتقد فيه بعضهم أوضاعهم الاجتماعيّة أو حياتهم اليومية، وأخلاقهم، ونوَّه فيهم بعضهم بمن يستحقون التنويه.

• أغلب شعراء المنطقة متعاصرون، لكن لا يعرف بعضهم بعضا، وهذا ما دعا الباحث إلى اقتراح رابطة تجمعهم وتسمى "رابطة شعراء متيجة الشّعبيين" حتى يشكلوا نتاجهم الشّعري المستمر ظاهرة شعبية معلومة في الزمان والمكان، يمكن لغيرنا متابعتها في المستقبل لرصد مآلها.

• شعراء المنطقة الشّعبيون سخّرو فنّهم الشّعري للتعبير عن واقعهم المعاش وظروفهم والتنفيس عن آلامهم وأحزانهم ومعاناتهم وتطلعاتهم، كما عالجوا أهم الموضوعات التي تطرق إليها الشّعر العربي عموماً. وبالتالي كان شعر هؤلاء يمثل تمثيلاً صادقاً للبيئة التي وُجِدُوا فيها.

• عدم الإخلال بالقيم الإنسانية والروحية والأخلاقية، التي ظلّ الشّعر الإنساني وفيا لها، مُنافِحاً عنها، مهما طرأ على المجتمع من تطور مادي ملحوظ، فإن الجوهر الإنساني

ثابت لا يتغير بتغير الزمان والمكان، وإن كان من الشّعراء من رسم صورا سلوكية سلبية متفشية في المجتمع، فهذا لنقدها والدعوة إلى التخلي عنها واستبدالها بقيم جديدة نافعة.

• لم يقتصر بعض الشّعراء على نظم الشّعر الشّعبي فقط، بل بعضهم نظم في الشّعر الفصيح أو الرسمي أيضا، مما ينفي التعصب لطريقة التعبير، لأن المهم عندهم هو التعبير عن مكنونات الانسان، أما طريقة التعبير فمتروكة للمقدرة و الإختيار.

• قسم من هذه النّصوص، شعر تسجيلي، أي أن بعض الشّعراء ينقلون لنا الحوادث كما وقعت أو المشاهد كما رأوها، فهم بهذا المنظور نقلةٌ أُمَنَاء، مما يؤدي إلى بروز خاصية "الواقعية " أكثر.

• بعد فحص النّصوص الشّعرية تبين لنا أن السمات التي طبعتها هي السمات نفسها الغالبة على الشّعر الشّعبي الجزائري، وبالتالي فهي – النّصوص – جزء من ذاك التراث الشّعبي العام، فهي تغطي خريطة أطلس الثقافة الشّعبيّة الجزائرية التي يطمح إلى تحقيقها الباحثون – الجزائريون – في مجال رصد مظاهر الفولكلور الجزائري.

• حاولت الدراسة التعريف ولو بإيجاز غير مخل بالشّعراء الذين التقى الباحث بهم، وشافههم حول تجاربهم الشّعرية، مما يفتح المجال البحثي لاحقاً لمتابعة الظاهرة الثقافية عموماً والشّعرية خصوصاً بالمنطقة، أما غيرهم كالمتوفي سي " قويدر برحماني " فقد سأل عنه الباحث معارفه وسجل عنهم ما يفيد الدراسة وترجمة حياته.

• بحكم أن أغلب القصائد غير مؤرخة ماعدا القليل منها، تعذّر علينا ترتيبها ترتيبا تاريخياً أو زمنياً، ممّا يفيد معرفة تطور هذا الشّعر من حيث محتواه ومن حيث شكله، وكذلك تطور نظرة الشّاعر الشّعبي تجاه ما يحيط به وهذا – للأسف – ما لم يكن.

• اللّغة الشّعرية عند جلّ هؤلاء الشّعراء تقترب كثيرا من العربيّة الفصحى وخاصة عند الشّعراء المتشبعين بالثقافة الدينية، فقد لاحظنا من خلال هذه الدراسة أن اللّغة العامية أوالشّعبيّة المستعملة في الكتابة الشّعرية أو النظم الشفوي، أغلبها عربية فصحى لدرجة أنني أصبحت على يقين من أن معظم الكلمات العامية هي فصحى أساساً ماعدا بعض

القصائد التي احتوت على ألفاظ أجنبية (فرنسية خاصة) وهذا شيء طبيعي ما دامت هي لغة مَحْكِيَة في منطقة استعمارية أو "كولونيالية" بامتياز.

• خيال هؤلاء الشّعراء دليل على صدق تجاربهم، فهم لم يتكلفوا القول، إنهم يعبّرون عمّا يشعرون به ويحسون ويعتقدون، فقد أطلقوا أنفسهم على سجاياها دون تكلف في التفكير والتعبير، بمعنى أن هناك تلقائية في التعبير التي هي من سمات الأدبي الشّعبي.

• الوزن الوارد في هذه القصائد متنوع، إلا أن ضبطه النهائي غير ممكن، فهو يخضع للإيقاع أكثر من خضوعه للأوزان الخليلية التقليدية.

• الشّاعر الشّعبي أقل تكلفا من نظيره الشّاعر الرسمي، أو الفصيح الذي غالبا ما يخاطب بأشعاره طبقة معينة من النّاس، بينما الأول لا يخاطب إلا الطبقات البسيطة، وهذا ما يجعله أكثر صدقاً وواقعية من غيره في التعبير عن أوضاع المجتمع ومعالجة قضاياه بكل تلقائية وعفوية وأرِيحِيَة، فالشّاعر الشّعبي يقول ما يعتقد بلا مواراة منذ زمن القوال. كما أنه يمتلك شجاعة نادرة في بثّ رسائل مشفرة تارة وواضحة تارة أخرى حسب الظروف والأوضاع.

• حاولت جمع وتسجيل المعلومات المتعلقة بالسكان وثقافتهم المتمثلة في لغتهم وعاداتهم وتقاليدهم من الميدان مباشرة، فهو تراث حي ينبغي المحافظة عليه.

• بذلت ما استطعت من الجهد في جمع شعر المنطقة تسجيلاً عبر أشرطة كاسيت قصد الإبقاء على هذا التراث الشّعري خاصة مدوناً محفوظاً من عاديات الدهر التي قضت على كثير من هذا المتن الشّعري قديماً وحتى حديثاً، فضلاً – ثقافياً – على انتشار العقلية الجديدة في أوساط بعض أفراد المجتمع المتأثرون بالحضارة العالمية، متناسين أن المحلية هي المقدمة الطبيعية العالمية.

• من الشّعراء – الشّعبيين – مَنْ لم يتعامل مع الباحث تعاملاً علمياً حيادياً، ظناً منهم أن الباحثين – الأكاديميين – كبعض الهواة، يسطون على نتاجهم الشّعري، وهذا في تقديرنا

خطأ لم يتداركوه بعد، وماداموا مصرين على موقفهم هذا، فإن كثيراً من هذا التراث الحي سيضيع عاجلاً أم آجلاً، ولا يُدَوَّن رسمياً فضلاً عن أن يُدْرَس ويُعَرَف به.

• لا يختلف بناء القصيدة الشّعبيّة المتيجية عن غيرها من أنواع الشّعر الشّعبي المعروفة في المناطق الجزائرية الأخرى كالسهوب والصحراء، فهو إما أن يلتزم فيه الشّاعر شكل القصيدة العمودية ذات القافية الواحدة، أو المزدوجة أو يصاغ على نظام تعدد القوافي وأحيانا يخرج إلى الشكل الحرّ وهذا نادر.

• الروح الدينية تتخلل بعض هذه القصائد شأن هؤلاء الشّعراء شأن كبار شعراء الصوفية كالأخضر بن خلوف وأبي مدين شعيب وبصفة أخص قصائد الشّاعر المتوفي سي قويدر برحماني الذي أوقف كل شعره على الوعظ والإرشاد الديني فشعره شعر رسالي، فهو وحده يحتاج إلى دراسة خاصة.

• بعض الشّعراء انزَوُوا في دائرة النظم الذي ينُمُ عن ضعف أفق بينما البعض الآخر وإن كان قليلا فإنهم انزووا في دائرة الأدبية التي تدل على جهدهم الإبداعي.

• بعض القصائد ذات جرس موسيقي ناتج عن تكرار حروف أو مفردات أو عبارات (صيغ) بعينها، تساعد على حفظها كما تساعد على توليد المعنى من خلال تواليها وتتابعها.

• إن " الأسلوب هو الرجل" بمعنى هو شخصية الشّاعر، وعليه فإن مميزات شعر علي معريش سي قويدر برحماني وأحمد باجي وبوعلام بن سليمان المتعلقة بالبناء الشّعري تجعل قصائدهم ذات منحى خاص يستطيع القارىء تمييزها وفرزها ونسبتها لأصحابها، فكل شّاعر أسلوبه الخاص.

• وظيفة الشّعر عند بعض الشّعراء وظيفة وعظية أخلاقية فهم متشبعون بالنظر السلفية لوظيفة الأدب، شأنهم شأن رجال الحركة الإصلاحية المحافظة في الجزائر بشقيها الشّعبي والفصيح ويمثل هذا الاتجاه الشّعراء المتشربون بالثقافة الدينية (باجي، برحماني خاصة) أما الشّعراء الآخرون، فنظرتهم لوظيفة الشّعر مغايرة تماماً للإتجاه الأول، فهم يَرَوْنَ

الشّعر تعبيراً عن نوازع النفس الإنسانية ومتناقضاتها من فرح وحزن وسرور وألم وهدوء وثورة، أي أن وظيفة الشّعر كما يفهمها هؤلاء لا تلغي شخصية الشّاعر وفرديته ولا تحدّ من حريته التعبيرية، وخير من يمثل هذا الاتجاه أحمد عايدة الفطان وبوعلام بن سليمان.

• القصيدة الشّعبيّة المتيجية تزخر بالصور الشّعرية في بعديها الكلاسيكي و الحداثي، إنها ملأى بالصور المعبرة على نحو واسع من الإبداع. فتشكلها مثل القصيدة الفصيحة (الرسمية) من صور فنّية تتمثل في التشبيه والإستعارة والكناية، وكذلك من المحسنات البديعية كالطباق والجناس والتصريع، كل هذه الوسائل الجمالية وظفها الشّعراء المتيجيون.

• وبما أن جزءاً من هذا الشّعر – الشّعبي – لا يزال متداولاً تداولاً شفوياً وهذا ما يُعَرِضُه باستمرار للنسيان والاندثار، فإن هذه الدراسة توصي بمايلي:

1- الحاجة إلى تدوين هذا الشّعر الشّعبي المتيجي بالطرق العلمية من خلال جمعه وتصنيفه كتابةً وتسجيلاً باشراف باحثين ومهتمين يقدّرون هذا الكنز المكنون.

2- دعوة الشّعراء المبدعين الذين مازالوا على قيد الحياة إلى مدرجات الجامعة (الجزائر، البليدة، تيبازة) لتقديم وإلقاء قصائدهم في مناسبات وطنية خاصة وحتى في غير مناسبات رسمية، قصد إيجاد احتكاك بينهم وبين الطلبة والباحثين، وبالتالي إيجاد أو تأسيس لعلاقة بين النقد الجامعي والإبداع الشّعبي مما يعطيهم ثقة بالنفس وأن نتاجهم الشّعري له قيمة علمية وأدبية بوصفه تراثاً وطنياً يحافظ على هوية وخصوصية المجتمع الجزائري ودرءاً للعصرنة المخيفة.

3- إنجاز دراسات خاصة حول شعراء متيجة، سواء المتوفين أو الذين مازالوا على قيد الحياة، وهذا مشروع يمكن أن تتبناه مخابر البحث الجامعي، فالمنطقة بتراثها الثري تحتاج إلى جهود الجامعيين متواصلة.

4- الدعوة إلى إنجاز معجم حول مصطلحات الأدب الشّعبي خاص بمنطقة متيجة، مع التطرق إلى ألفاظه المتداولة وتقييدها وكذلك الإهتمام ببحور الشّعر وتقنينها.

5- الدعوة إلى إنشاء مكتبة بنوعيها الورقي الإلكتروني يكون الشّعر الشّعبي المتيجي مادتها الأساسية وتطلق عبر الإنترنت، بإشراف أكادميين بحيث تُحَدَثْ باستمرار.

6- الدعوى على مستوى الجامعة (جامعة البليدة خاصة) إلى إنشاء مخبر خاص بالأدب الشّعبي المتيجي، ويشرف عليه أساتذة باحثون متخصصون في الميدان، مع إشراك طلبة الماستر والدكتوراه للتنقيب عن تراث المنطقة الشّعبي بكل أشكاله الأدبية، بُغية الوصول إلى مشروع " موسوعة التراث الشّعبي المتيجي".

- هذا الشّعر الشّعبي المتيجي هو أمانة شعبية لابد أن نؤديها – نحن الباحثين – إلى صاحبها وهو الشعب، وهذا ما حدا بنا إلى رصد هذه القصائد الشّعبيّة تسجيلاً وتدويناً ودراسةً و إننا ندعوا إلى مواصلة البحوث في هذا الميدان الخصب.

أرجو بهذا الجهد اليسير و المتواضع أن أكون قد وفقت في تحقيق الغرض المتوخى من هذه الرسالة المُعَدَّة حول الشّعر الشّعبي في منطقة متيجة من حيث رصد أغراضه ومضامينه وخصائصه الفنّية، والباب مفتوح للباحثين الأكاديميين الجدد أو الآخرين.

ولا نزعم أننا أحطنا بكل ما تزخر به المنطقة من تراث حي، فذلك يحتاج إلى بحوث أخرى مستمرة وإن لم أقل يحتاج إلى فريق عمل منظم، كل فرد فيه يبحث في مجال معين من فروع هذا التراث الشّعبي، كما لا نزعم أننا قلنا كلمتنا الأخيرة في هذا الشّعر، بل هذا البحث هو بداية الطريق فقط، كما أن ما ورد فيه من أفكار ونتائج ليس بصورة قطعية لا تقبل تبادل الرأي أو النقد، فإن الكلمة الأخيرة في العلم لم تُقَلْ بعد.

وبهذا، نكون قد درسنا شعر منطقة متيجة الشّعبي دراسة تحليلية فنّية قدر المستطاع، فإن حالفنّا التوفيق فذلك ما كنا نبغي، وإن كان غيره فحسبنا أننا اجتهدنا.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش، المطبعة الثعالبية بالجزائر، شركة رودوسي قدور بن مراد التركي وأولاده، طبعة 1390 هـ / 1971 م.

- الحديث النبوي الشريف.

أولاً: المصادر

أ- دواوين: (مخطوطة)

1. ديوان أحمد باجي.
2. ديوان علي معريش.
3. ديوان بوعلام بن سليمان.
4. ديوان أحمد عايدة الفطان.
5. ديوان أحمد بن عربية.
6. ديوان سي قويدر برحماني.

ب- دواوين (مطبوعة):

7. ديوان أحمد تتبيرت (ظل التلال، شعر وأمثال)، شعر وأمثال، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2003 م.
8. ديوان أحمد تتبيرت (رسالة الأجيال، شعر وأمثال)، سلسلة الإبداع الادبي، إنجاز الجاحظية، الجزائر، 2004 م.

ج- قصائد:

9. أحمد الملياني: مجموعة قصائد مخطوطة.
10. أحمد محمودي: مجموعة قصائد مسجلة.
11. رابح خدوسي: قصيدة شعبية (بني ميسرة، الأطلسي البليدة ومتيجة)،(بئر توتة، الجزائر) ط1، 2013 م.
12. فاروق داوة: مجموعة قصائد مسجلة.

ثانيا: المراجع باللغة العربية

أ- الكتب:

13. أ.أ.ريتشارد: العلم والشعر، تر/مصطفى بدوي، مراجعة دكتورة سهير القلماوي، ملتزم الطبع والنشر، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
14. ابراهيم الحيسن: الشعر الشعبي الحساني، الصور البلاغية والأنساق الموسيقية، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2013 م.
15. ابراهيم السامرائي: فقه اللغة المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1983م.
16. ابراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ملّتزم الطبع والنشر، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر، د.ت.
17. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، الطبقة الثانية 1952 م.
18. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، طبعة المطبعة البهية، مصر، د.ت.
19. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر ملوك الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1962 م.
20. إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت.
21. أحمد أبو حاقة: المفيد في البلاغة و التحليل الأدبي، بيروت، لبنان، 1972 م.
22. أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، مصر، ط 2، 1964 م.
23. أحمد الأمين: حيزية الملحمة الجزائرية (القصة والقصيدة)، دار المصباح للنشر، برج الكيقان، الجزائر، ط 1، 1991 م.
24. أحمد الخطيب: الثورة الجزائرية، بيروت، لبنان، 1958 م.
25. أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 5، د.ت.
26. أحمد الطاهر: الشعر الملحون الجزائري، إيقاعه وبحوره، وأشكاله، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975 م.

27. أحمد أمين: النقد الأدبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، ط1952 م-1371هـ.
28. أحمد أمين: ضحى الإسلام، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
29. أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، شركة نوابغ الفكر، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2008 م.
30. أحمد بن الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، 1432 هـ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 2011 م.
31. أحمد بن نعمان: هذه هي الثقافة، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، برج الكيفان، الجزائر، ط 1، 1996 م.
32. أحمد بهجت: أنبياء الله، دار الشروق، ط 29، 2003 م.
33. أحمد توفيق المدني: حرب الثلاثمائة سنة بين الجزائر وإسبانيا، 1492-1792، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط 1968 م.
34. أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1984م.
35. أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي، (شعر الثورة المسلحة)، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، طبعة المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، وحدة الطباعة بالروسية، الجزائر، 1994م.
36. أحمد رجائي: أوزان الأشعار، مقاربة جديدة في علم العروض، دمشق، سورية 1996م.
37. أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 3، 1971م.
38. أحمد زروق البرنسي الفاسي: قواعد التصوف، دار وحي القلم، بيروت، لبنان، ط 1، 2004 م.
39. أحمد زغب: الأدب الشعبي (الدرس والتطبيق)، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط 1، 2008 م.

40. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 10، 1994م.
41. أحمد شرفي الرفاعي: الشعر الوطني الجزائري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2010 م.
42. أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، 1405هـ.
43. أحمد لمين: صور مشرقة من الشّعر الشّعبي الجزائري، دراسات ونماذج، دار الحكمة، الجزائر، 2007 م.
44. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1997 م.
45. أحمد مرسي: الأدب الشّعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، ط 1، القاهرة، مصر، 2008 م.
46. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط 2007 م.
47. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، مصر، ط 16، 2008 م.
48. أحمد يوسف أحمد: فنان الشعب محمود بيرم التونسي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط 1، 1962 م.
49. أحمد يوسف: يتم النّص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الإختلاف، ط 1، 2002 م.
50. أدونيس (علي أحمد سعيد): مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1979م.
51. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972 م.
52. أرسطو: فنّ الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط 1982م.
53. إسماعيل العربي: المقاومة الجزائرية تحت لواء الأمير عبد القادر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982 م.

54. الأبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف، تح وتق: عبد الله أنيس الطباع، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.
55. ألبير كامو: الغريب المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، (1402هـ – 1982م).
56. الوناس شعباني: تطوّر الشعر الجزائري، منذ سنة 1945 م حتى سنة 1980 م، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988 م.
57. إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط 2، 1981م.
58. إليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، لبنان، 1961 م.
59. أمينة فزاري: مناهج دراسات الأدب الشعبي، دار الكتاب الحديث، الجزائر، ط 2012م.
60. أنيس فريحة: اللّهجات وأسلوب دراستها، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1989م.
61. أيوب حسين الأيوب: ألعابنا الشّعبيّة الكويتية، مركز البحوث والدراسات الكويتية، ط 3، الكويت، 2005 م.
62. أبو بثينة: الزجل والزجالون، كتاب الشعب، القاهرة، 1962 م.
63. بدوي أحمد طبانة: معلقات العرب، ط1، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007 م.
64. بسام العسلي، المقاومة الجزائرية للإستعمار الفرنسي، (1830 – 1838 م)، دار النفائس، بيروت، لبنان، ودار الرائد الجزائر، 2010 م.
65. بشير بلاح: تاريخ الجزائر المعاصر من 1830 م – 1989 م، ج 1، دار المعرفة، الجزائر، 2006 م.
66. بشير بلاح: موجز تاريخ الجزائر الحديث و المعاصر، (1830م – 1889م)، دار المعرفة د.ت.
67. البشير بن سلامة: نظرية التطعيم الإيقاعي في الفصحى، الدار التونسية للنشر، 1984م.

68. بكاي أخذاذي: تحليل الخطاب الشعري، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007م.
69. أبو بكر محمد الكلاباني: التعرف لمذهب أهل التصوف، المكتبة الأزهرية للتراث، ط3، 1992 م.
70. أبو بكر محمد بن حسن الزبيدي: لحن العوام، تح رمضان عبد التواب، ط 2، 2000م.
71. بلدية بوفاريك، تاريخ، واقع، آفاق. إعداد المجلس الشعبي لبلدية بوفاريك، دائرة بوفاريك، ولاية البليدة، طبعة القرطبية للإعلام و النشر والإشهار، 2003 م.
72. البليدة خمسة قرون من الحضور، آفاق واعدة، القرطبية للإعلام والنشر والإسهام، 2003.
73. بوقرة نعمان: محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، 2006م.
74. التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1983 م.
75. التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر 1990 م.
76. التلي بن الشيخ: دراسات في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1989 م.
77. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء – المغرب، طبعة 1944 م.
78. ج.سرفان شريبر: جندي في الجزائر، نقله إلى العربية لجنة من الأساتذة الجامعيين، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، آذار (مارس)، 1960 م.
79. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1992 م.

80. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 1984م.
81. جرجي زيدان: اللّغة العربيّة كائن حيّ، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 2، 1988م.
82. جرجي زيدان: تاريخ آداب اللّغة العربية، المجلد الأول، الجزء الثاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005 م.
83. جلول يلس وأمقران الحفناوي: المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975 م.
84. جماعة من الباحثين: دور الأدب في الوعي القومي العربي، مركز دراسات الوحدة العربية.
85. جمال العيفة: الثقافة الجماهيرية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2003 م.
86. الحاج بن علا: في قلب المعركة، دار القصبة، 2007 م.
87. حازم علي كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، ط 1، 1999 م.
88. ابن حجة الحموي: خزانة الأدب و غاية الإرب، د.ط، د.ت.
89. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، د.ت.
90. حسن الغرقي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 2001 م.
91. أبو الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشرة أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 1991 م..
92. حسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحي: تاريخ أدب الشعب، نشأته تطوراته، أعلامه، مطبعة السعادة، مصر، ط 1، 1936 م.
93. حسين مؤنس: المساجد – سلسلة عالم المعرفة – ع 37، يناير 1981 م.
94. حسين نصار: الشّعر الشّعبي العربي، منشورات إقرأ، بيروت، لبنان، ط 2، 1980م.
95. حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط 1، 1421هـ/2001م.

96. الحسيني الحسيني معدّي: الأساطير الشعبية و الدينية في شبه الجزيرة العربية، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2011 م.
97. حكمة علي الأوسي: مفاهيم في الأدب والنقد، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط 2، 1984 م.
98. حمدان بن عثمان خوجة: المرآة، تقديم وتعريب وتحقيق، د/ محمد العربي الزبيري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975 م.
99. حمدان حجاجي: حياة وآثار الشاعر الأندلسي، ابن جفاجة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1982 م.
100. حنا الفاخوري: منتخبات الأدب العربي، منشورات المكتبة البولسية، بيروت، لبنان، ط4، 1969 م.
101. حواس برّي: شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م.
102. خديجة بقطاش: الحركة التبشيرية الفرنسية في الجزائر، 1830م-1871م، منشورات دحلب، 2007م.
103. خضر السيد: التكرار الأسلوبي في اللغة العربية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط 1، د.ت.
104. خولة طالب الإبراهيمي: الجزائريون والمسألة اللّغوية، تر/ محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، ط 2007م.
105. دراسة حول "عادات وتقاليد سكان ولاية البليدة"، أمن ولاية البليدة، فبراير 2005م.
106. الدليل الثقافي لولاية البليدة: إعداد مديرية الثقافة بولاية البليدة، 2000 م.
107. رابح بونار: المغرب العربي، تاريخه و ثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1968 م.
108. رابح خدوسي وحسين عبروس: متيجة ليلة أول نوفمبر 1954م، شهادات حية، دار الحضارة، بئر توتة، الجزائر، ط 1، 2000م.
109. رابح خدوسي: بني ميسرة، الأطلس البليدي ومتيجة تاريخ وثقافة، منشورات دار الحضارة، بئر توتة الجزائر، ط 1، 2013 م.

110. رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، بئر توتة، الجزائر، ط2003 م.
111. رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، 1978م.
112. رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979 م.
113. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج 1، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط 5، 1981 م.
114. ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 1، مطبعة السعادة بمصر، ط 1، 1907 م.
115. روزلين ليلى قريش: القصة الشّعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980 م.
116. رونيه باكمان: جدار في فلسطين، تع صلاح الدين الأخضري، منشورات المجال الحر، قسنطينة، الجزائر، ط 2009 م.
117. رونيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر/محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1987 م.
118. زبير دراقي وعبد اللطيف شريفي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998 م.
119. زكي مبارك: التصوف الاسلامي في الأدب والأخلاق، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ج 1، د.ت.
120. زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1992 م.
121. ساطع الحصري: آراء و أحاديث في الوطنية والقومية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1961 م.
122. سبنسر ترمنجهام: الفرق الصوفية في الاسلام، ت د ت د/عبد القادر البحراوي، دار النهضة العلمية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1997 م.

123. سعيد بن الأحرش: بردة البوصيري بالمغرب والأندلس خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين، آثارها العلمية وشروحها الأدبية، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية، الرباط، المغرب، 1998 م.
124. سعيد حوى: الإسلام، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط5، 2005م.
125. سعيد عبد الرضا التميمي: عرس الشناشيل، (دراسة فنية في شعر علي الحلي)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000 م.
126. ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1402 هـ/1982 م .
127. السيد أحمد الهاشمي: ميزات الذهب في صناعة شعر العرب، حققه وضبطه حسيني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، 1418 هـ / 1997 م.
128. شارل أندري جوليان: تاريخ إفريقيا الشمالية، تع. محمد مزالي والبشير بن سلامة، ج2، الدار التونسية للنشر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، تونس، 1978 م.
129. شايف عكاشة: مدخل إلى عالم الشعر المعاصر في الجزائر، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988 م.
130. شعيب مقنونيف: مباحث في الشعر الملحون الجزائري، مقاربة منهجية، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبيير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003 م.
131. شكري عزير الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1986م.
132. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، مصر، ط12، د.ت .
133. شوقي ضيف: الرثاء، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 3، د.ت.
134. شوقي ضيف: الشّعر وطوابعه الشّعبيّة على مرّ العصور، ط 2، دار المعارف، 1984م.

135. شوقي ضيف: الفن مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 6، دت.
136. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط 8، د.ت.
137. شوقي ضيف: تحريفات العامية للفصحى، في القواعد والبنيات والحروف والحركات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 1994م.
138. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعراف، القاهرة، مصر، الطبعة التاسعة، د.ت.
139. شوقي عبد الحكيم: الشعر الشعبي الفولكلوري عند العرب، دراسة ونماذج، دار الحداثة، بيروت، لبنان، د.ت.
140. صالح المهدي: الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، الدار التونسية للنشر، 1979 م، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986 م.
141. صالح خرفي: الجزائر والأصالة الثورية، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1977م.
142. صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت.
143. صالح عبّاد: المعمرون والسياسة الفرنسية في الجزائر (1830م – 1900م)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984 م.
144. ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القسم الثالث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ت.
145. ضياء الصديقي وعباس محجوب: فصول في النقد الأدبي وتاريخه، دراسة وتطبيق، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، القاهرة، ط 1، 1989 م.
146. طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، لبنان، د.ت.

147. طه وادي: شعر ناجي، الموقف والأداة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج 1، 1982 م.
148. عاشور سرقمة: الشعر الشعبي الديني، في منطقة توات، منشورات دار الغرب، د.ت.
149. عاطف وصفي: الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعارف، مصر، الطبعة الأولى، 1975م.
150. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطي): لغتنا و الحياة، دار المعارف، مصر، ط 2، 1991م.
151. عباس الجراري: الزجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1970م.
152. عباس حسن: النحو الوافي، ج 1، دار المعارف بمصر، ط 6، 1979 م.
153. عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني: الديوان (في الأدب والنقد)، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، مصر، ط 4، 1997 م.
154. عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، مطبعة الاستقلال الكبرى، د.ت.
155. عبد الجليل مرتاض: اللسانيات الجغرافية في التراث اللّغوي العربي، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2003م.
156. عبد الحق زريوح: دراسات في الشعر الملحون الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 1، 2008 م.
157. عبد الحكيم خليل سيد أحمد: المعتقدات الشعبية في الطقوس والشعائر الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2012 م.
158. عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1986 م.
159. عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجليات، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2006 م.

160. عبد الحميد بوزوينة: بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، دراسة وصفية تحليلية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988م.
161. عبد الحميد يونس: الأعمال الكاملة، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 2007 م.
162. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009م.
163. عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ج 1، ديوان المطبوعات الجامعية، ط7، الجزائر، 1994 – 1995م.
164. عبد الرحمن الجيلالي: ذكرى الدكتور محمد بن أبي شنب، مطبعة إميل بيفيسيطير، الجزائر، ط 1، 1932م.
165. عبد الرحمن الوكيل: هذه هي الصوفية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 4، د.ت.
166. عبد الرحمن بدوي: موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1993م.
167. عبد الرحمن بن خلدون: ديوان المبتدأ أو الخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ج 6، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2000م.
168. عبد الرحمن بوزيدة: قاموس الأساطير الجزائرية، مركز البحث في الأنثروبولوجية الإجتماعية والثقافية، ط 1، 2005 م.
169. عبد الرحمن شكري: ديوانه جمعه وحققه نقولا يوسف، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 م.
170. عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1999 م.
171. عبد الشافي الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنبة، مكتب لبنان، الشركة المصرية العامة للنشر لونجمان، ط 1، 1995 م.

172. عبد العزيز الثعالبي: تاريخ شمال إفريقيا، من الفتح الإسلامي إلى نهاية الدولة الأغلبية، جمع وتحقيق د. أحمد بن ميلاد، محمد إدريس، تقديم ومراجعة حمادي الساحلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، 1990 م.
173. عبد العزيز شرف: الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.
174. عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، د.ت.
175. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، ط1988م.
176. عبد القادر بن عيسى المستغانمي: مستغانم وأحوازها عبر العصور تاريخيا وثقافيا وفنيا، المطبعة العلاوية بمستغانم، ط 1، 1996 م.
177. عبد القادر جغلول: تاريخ الجزائر الحديث، دراسة سوسيولوجية، ترجمة، فيصل عباس مراجعة خليل أحمد خليل، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1982م، الفصل الثاني بعنوان محمد بن رحال ومسألة تعليم الجزائريين (1886-1925 م).
178. عبد القادر خليفي: دور الأدب الشعبي في المقاومة الوطنية، سلسلة منشورات الجيب، إصدار المجلس الأعلى للّغة العربية، الجزائر، أكتوبر 2005م.
179. عبد القادر هني: مظاهر التجديد في الشعر الأندلسي قبل سقوط قرطبة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط 1، 1998 م.
180. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ت.
181. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه و علق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط 3، 1992 م.
182. عبد الكريم الخطيب: التصوف والمتصوفة في مواجهة الاسلام، دار الفكر العربي، ط 1، 1980 م.
183. عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981 م.

184. عبد الله فرج المرزوقي: ابراهيم العريض شاعرا، دراسة نقدية فنية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر 2002 م.
185. عبد الله فرج المرزوقي: الشعر الحديث في قطر، تطوره واتجاهاته الفنية، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2005 م.
186. عبد الله كنون: النبوغ المغربي في الأدب العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2014 م.
187. عبد المالك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830 – 1962)، ج2، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954 م، ط 1، 2003 م.
188. عبد المالك مرتاض: العاميّة الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.
189. عبد المالك مرتاض في الأمثال الزراعية، دراسة تشريحية لسبعة وعشرين مثلاً شعبياً جزائرياً، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982 م.
190. عبد المعين الملوحي: مواقف انسانية في الشعر العربي، دار الحضارة الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 1992 م.
191. ابن عبد ربه: العقد الفريد، المطبعة الشرقية، ج 3، 1305 هـ.
192. عثمان أمين: الجوّانية، أصول عقيدة وفلسفة ثورة، دار القلم، 1964 م.
193. عثمان سعدي: عروبة الجزائر عبر التاريخ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثانية، الجزائر، 1985م.
194. أبو عثمان عمر وبن بحر الجاحظ: الحيوان، ج 3، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثانية (1384 هـ = 1956 م).
195. العربي حسن درويش: النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، مقاييسه واتجاهاته وقضاياه، مكتبة النهضة المصرية، 1988 م.
196. العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج 1، 1989 م، ج 2، 1988 م.
197. عز الدين إسماعيل: الأدب و فنونه، دار الفكر العربي، الطبعة السابعة، 1978م.

198. عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 3، 1974 م.
199. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 4، 1981م.
200. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، د.ت.
201. عزام أبو الحمام المطوّر: الفولكلور، التراث الشعبي، الموضوعات، الأساليب المناهج، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمّان، ط 1، 2007 م.
202. عفيف دمشقية: لغتنا، مؤسسة دار الرياض للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1985م.
203. عفيف عبد الفتاح طبارة: روح الدين الإسلامي دار العلم للملايين، لبنان، ط 6، 1964م.
204. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1983 م.
205. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، د.ت، فصل علم البيان.
206. علي الجندي: الشعراء وانشاد الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1967 م.
207. علي العتوم: قضايا الشعر الجاهلي، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، الأردن، ط 1، 1982م.
208. أبو علي الغوثي بن محمد: كتب كشف القناع عن آلات السماع، موفم للنشر، الجزائر 1995 م.
209. علي عبد القادر حليمي، مدينة الجزائر، نشأتها وتطورها قبل 1830، المطبعة العربية لدار الفكر الإسلامي، الجزائر، ط1، 1972، ص 15.
210. علي عبد الواحد وافي: اللّغة والمجتمع، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، 1971م.

211. علي عبد الواحد وافي: فقه اللّغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، الطبعة السابعة، د.ت، الباب السادس، الفصل الأول.
212. علي مصطفى المصراتي: التعابير الشعبيّة اللّيبية، دلالات نفسية واجتماعية، عرض ودراسة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع و الإعلان، ط 2، 2002 م.
213. عمار عمورة، نبيل دادوة: الجزائر بوابة التاريخ، الجزائر عامة ما قبل التاريخ إلى 1962 م، ج 1، دار المعرفة، باب الوادي، الجزائر، ط 1، 2009 م.
214. عمر الدسوقي: دراسات أدبية، مكتبة نهضة مصر، ج 1، د.ت.
215. عودة خليل أبو عودة: التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم، دراسة دلالية مقارنة، مكتبة المنار، الأردن، القاهرة، ط 1، 2008م.
216. فارس خليل: التطوير الثقافي في مجتمعنا الاشتراكي، مكتبة القاهرة الحديثة، الطبعة الأولى، 1965 م.
217. أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، تح محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، القسم الأدبي، 1952 م.
218. الإمام أبي الفداء اسماعيل بن كثير: قصص الأنبياء، مكتبة الثقافة الدينية، ط 1، القاهرة، مصر، 2001 م.
219. فردينان دي سوسير: دروس في الألسنة العامة، تعريب، صالح القرمادي و محمد شاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، 1985م.
220. فوزي العنتيل: الفلكلور ما هو؟، دار المعارف، مصر، 1965 م.
221. فيليب لوكا، جون كلود فاتان: جزائر الإنثروبولوجيين، نقد السسيولوجيا الكولونيالية، منشورات الذكرى الأربعين للإستقلال، ترجمة: محمد يحياتن، بشير بولفراق، وردة لبنان، ط 1، 2002م.
222. أبو القاسم الشابي: الديوان (أغاني الحياة)، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1997م.
223. أبو القاسم سعد الله: المفتي الجزائري ابن العنابي رائد التجديد الإسلامي، (1775-1850)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977م.

224. أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 2، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 2 (منقحة)، الجزائر، 1985 م.
225. أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 4، 1830م–1954م، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، 1998 م.
226. أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 8 (1830 – 1954 م)، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، 1998 م.
227. أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر، ج 3، الجزائر، 2007م.
228. أبو القاسم سعد الله: محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)، ط 3، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982 م.
229. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط 1966 م.
230. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، تح وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، د.ت.
231. ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة دت، مصر.
232. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.
233. قيس النوري: الأساطير وعلم النفس، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق، ط 1981 م.
234. ابن قيم الجوزية: مدارج السالكين، تحقيق وتعليق محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ج 1، ط 2003 م.
235. كارلو نالينو: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، نص المحاضرات التي ألقاها في الجامعة المصرية، تقديم طه حسين، دار المعارف بمصر، ط2، 1970م.

236. كتاب "ألف ليلة وليلة"، ج 1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط2، 2010م.
237. ابن كثير: البداية والنهاية، دار إحياء التراث العربي، ط1، 1988 م.
238. كلود ليفي ستروش: الإنتروبولوجيا البنيوية: تر/ مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1977م.
239. لويس معلوف: المنجد في اللّغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط 19، د.ت.
240. ليكال يولداشبف: قضايا البحث الفلسفية في الفن، ترجمة عن الروسية: زياد الملاّ، مطابع دار الميسرة، بيروت، لبنان، ط 1984 م.
241. م.روزنتال وي يودين: الموسوعة الفلسفية، تر/ سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1981 م.
242. ماجد شبر: الأدب الشعبي العراقي، دار كوفان، لندن، ط 1، 1995 م.
243. مارون عبود: الشعر العامّي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1968م.
244. ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1984 م.
245. مالك بن أنس: الموطأ، اعتنى به أبو عبد الله محمود بن الجميل، دار الإمام مالك، البليدة، الجزائر، ط 1، 2002 م.
246. ماهر حسن فهمي: الصوت والصدى، دراسة في شعر المتنبي، دار المتنبي، قطر، 1991م.
247. ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية، دار قطري بن الفجاءة للنشر، الدوحة، قطر، د.ت.
248. ماهر شعبان عبد الباري: التذوق الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط 1، 2009م.
249. مبارك بن محمد الميلي: رسالة الشرك ومظاهره، مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر، ط 2، 1966 م.
250. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1974 م.

251. مجموع القصائد والأدعية، المطبعة الثعالبية والمكتبة الأدبية، طبعة رودوسي مراد، ط 1، 1960 م، الجزائر.
252. محمد إقبال: تحديد الفكر الديني في الاسلام، تر، عباس محمود، دار الهداية للطبع والنشر والتوزيع، ط 2، 1421 هـ - 2000 م.
253. محمد الجوهري: علم الفلكلور، ج 2، دراسة المعتقدات الشعبية، دار المعارف، مصر، ط 1، 1980 م.
254. محمد الجوهري: لغة الحياة اليومية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، القاهرة، 2007م.
255. محمد الصادق ابراهيم عرجون: التصوف في الاسلام منابعه وأطواره، عشي بن حسن الشماحي السويداني، دار وحي القلم، ط 1، 2004 م.
256. محمد الصادق عفيفي: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مدارسه، طرائقه، قضاياه، مكتبة الرشاد، دار الفكر، المغرب، ط 1، 1971م.
257. محمد الصالح رمضان وتوفيق محمد شاهين: النصوص الأدبية، مكتبة النهضة الجزائرية، ط 2، ج 1، 1965م.
258. محمد الصغير غانم: الملامح الباكرة للفكر الديني الوثني في شمال إفريقيا، دار الهدي للطباعة والنشر والتوزيع، ط-الجزائر عاصمة الثقافة العربية، عين مليلة، الجزائر، د.ت.
259. محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط 1، الجزائر، 1969 م.
260. محمد الفاسي: رباعيات نساء فاس (العروبيات)، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1986 م.
261. محمد الفاسي: معلمة الملحون، القسم الأول من الجزء الأول، السفر الرابع عشر، من مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية.
262. محمد المرزوقي: الأدب الشّعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967م.

263. محمّد المرزوقي: الشّعر الشعبي والإنتفاضات التحررية، الدار التونسية للنشر، تونس، 1971 م.
264. محمد الهادي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، المطبعة التونسية، تونس 1926م.
265. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية الجمهورية التونسية 1981 م.
266. محمد جلاوي: تطور الشّعر القبائلي وخصائصه بين التقليد والحداثة، ج 2، الشعر الحديث، المحافظة السامية للأمازيغية، 2010 م.
267. محمد حسن عبد العزيز: العربيّة الفصحى الحديثة، دار المشرق العربي، د.ت، ص 126.
268. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1981م.
269. محمد حسن عبد الله، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، الكويت، ط 1976 م.
270. محمد حسن عبد المحسن: الأدب الشعبي في حلب، دراسة وتحليل، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، 1994 م.
271. محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط 1، 1996م.
272. محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1979 م.
273. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979م.
274. محمد زهير مشارقة: الحياة الاجتماعية عند البدو في الوطن العربي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط 1، 1988 م.
275. محمد طه الحاجري: جوانب من الحياة العقلية والأدبية في الجزائر، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1968 م.

276. محمد عباس الدارجي: الاشعاع القرآني في الشعر العربي، مكتبة النهضة العربية، ط1، لبنان، 1987 م.
277. محمد عبد الغني حسن: جوانب مضيئة في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
278. محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط4، 1982 م.
279. محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب العربي الحديث، مكتبة الكلية الأزهرية، القاهرة، ط1، 1405 هـ/1985م.
280. محمد عبده غانم، شعر الغناء الصنعالي، دار العودة، بيروت، ط2، 1980 م.
281. محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2013 م.
282. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1986م.
283. محمد قاضي: الكنز المكنون في الشعر الملحون، مركز البحث في الانتروبولوجيا الإجتماعية والثقافية، 2007.
284. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ط 1969 م.
285. محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ت.
286. محمد مندور: معارك أدبية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، د.ت.
287. محمد نسيب: زوايا العلم والقرآن بالجزائر، دار الفكر، الجزائر، د.ت.
288. محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، مفهومه ومضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، دار الإتحاد العربي للطباعة، مصر، 1972م.
289. محمود متولي: ثورة الجزائر وإنتصار إرادة الإنسان العربي، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، مصر، د.ت.

290. محمود مفلح البكر: مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009 م.
291. مدينة الجزائر المحروسة بعناية الله، تأليف جماعي، نشر بلدية الجزائر الوسطى، 2006م.
292. مراد وهبة: المعجم الفلسفي، الناشر دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007م.
293. مسعود كواتي ومحمد شريف سيدي موسى، أعلام مدينة الجزائر ومتيجة، دار الحضارة، بئر توتة الجزائر، ط 1، 2007 م.
294. مصطفى أبو ضيف أحمد عمر: القبائل العربية في المغرب، في عصري الموحدين وبني مرين، ديوان المطبوعات الجامعية 1982 م.
295. مصطفى الأشرف: الجزائر الأمة و المجتمع، ترجمة د/حنفي بن غيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983 م.
296. مصطفى السيوفي ومنى غطاس: النقد الأدبي الحديث، الدار القومية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط 1، 2011 م.
297. مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج 1، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 28، 1993 م.
298. مصطفى الفوال: علم الاجتماع البدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط 1، 1974م.
299. مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية 1997 م.
300. مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 2007م.
301. مصطفى حركات: كتاب العروض، القصيدة العربية بين النظرية والواقع، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية 1986 م.
302. مصطفى طلاس وبسام العسلي: الثورة الجزائرية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دار الرائد للكتاب، الجزائر 2010م..

303. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت.
304. المفيد في الأدب العربي: ج 1، تأليف جماعة من الأساتذة، منشورات المكتب التجاري، بيروت، لبنان، ط 1، 1964.
305. ممدوح حقي: ديوان الأمير عبد القادر، شرح و تحقيق، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1965م.
306. ممدوح حقي: محمد بن عبد القادر الجزائري (الأمير) تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، دار اليقضة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1384 هـ/1964 م.
307. المنصف عاشور: التركيب عند ابن المقفع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982م.
308. ابن منظور: لسان العرب، طبعة دار المعارف بمصر، د.ت.
309. منير البصكري: الشّعر الملحون في أسفي، منشورات مؤسسة دكالة، عبده للثقافة والتنمية، الدار البيضاء، الغرب، ط1، 2001 م.
310. موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة، ط 4، 1994 م.
311. ميخائيل نعيمة: الغربال، بناية نوفل، بيروت، لبنان، ط 15، 1991 م.
312. ميليفيل.ج هرسكوفيتز: أسس الأنتروبولوجيا الثقافية، تع رباح النفاخ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 1973 م.
313. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايينن لبنان، د.ت.
314. نبذة تاريخية عن الحطاطبة، من إعداد جمعية أول نوفمبر لحماية وتخليد مآثر الثورة التحريرية لولاية تيبازة، جويلية 1996م، المنطقة الوطنية للمجاهدين رقم (2) مخطوط.
315. نبوي عبد الواحد شعلان: الحياة الأدبية في عصر النبوة والخلافة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 1998 م.
316. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة الفجالة، مصر، القاهرة.

317. نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، ط 3، د.ت.
318. نبيلة سنجاق: راهن الأصوات الشّعرية الشعبية في الوطن العربي: منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2007 م.
319. نعمة الله ابراهيم: السير الشعبية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2001 م.
320. نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1982 م.
321. نور الدين السدّ: الشّعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، الجزائر، 1995 م.
322. نور الدين السدّ: القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.
323. نور الدين عبد القادر: صفحات من تاريخ مدينة الجزائر من أقدم عصورها إلى إنتهاء العهد التركي، دار الحضارة، بئر توتة، الجزائر، 2006م.
324. نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الخرايسية، الجزائر، ط 2009 م.
325. هـ. فرانكفورت وزملائه: ما قبل الفلسفة، تر جبرا ابراهيم جبرا، مر محمود الأمين، دار مكتبة الحياة (فرع بغداد)، د.ت.
326. ابن هشام: السيرة النبوية، ج 1، دار الفجر للتراث، ط 2، القاهرة، مصر، 2004م.
327. هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، لبنان، 2007م.
328. هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، (الكتابة والشعر) تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط 1، 1952 م.

329. هنري مندارس: مبادئ علم الاجتماع، تر. ملحم حسن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
330. هيجل: الشعب والتاريخ، تر/ نازلي إسماعيل حسين، دار المعارف، مصر، 1976م.
331. هيجل: فن الشعر، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت ط 1، أيار 1981 – 1371هـ.
332. وكالة الأنباء الجزائرية: ولايات في تطور، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1989م.
333. ولد حسين محمد الشريف: من المقاومة إلى الحرب من أجل الإستقلال (1830م–1962م)، دار القصبة، (مخطوط).
334. الولي محمد: الصورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990م.
335. وليام هاولز، ما وراء التاريخ، ترجمة وتقديم أحمد أبو زيد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1965 م.
336. ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، ج 2، الرمزية، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1982 م.
337. يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2015م.
338. يحيى بوعزيز: الموجز في تاريخ الجزائر، الجزائر الحديثة، ج 2، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007 م.
339. يسرى العزب: القصيدة الوجدانية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986 م.
340. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1، 1978 م.
341. يوسف بوجميعة: حاجيتك (1000 أحجية وأحجية من التراث الشعبي الجزائري)، أوراق ثقافية للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط 2، 2013م.

342. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان الطبعة الثانية 1982م.
343. يوليوس ليبس: أصل الأشياء، بدايات الثقافة الإنسانية، تر كامل اسماعيل، الناشر المدى، ط 2، دمشق، سورية، 2006 م .

ب- الرسائل و الدراسات:

344. ضيف الله سعد حامد الحارثي: شعر الهجاء الاجتماعي في العصر العباسي، رسالة دكتوراه مخطوطة بقسم الدراسات العليا لكلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1994 م.
345. عبد الحميد بوسماحة: المسير في تغريبة بني هلال بين الواقع والخيال (أطروحة دكتوراه الدولة مخطوطة بمكتبة جامعة الجزائر، كلية الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة وأدابها تحت رقم 709، السنة الجامعية 2004 / 2005 م.
346. عبد القادر فيطس: الشعر الملحون الديني الجزائري، (1830م – 1954م)، رسالة دكتوراة مخطوطة بمكتبة جامعة الجزائر، 2009م.
347. عبد اللطيف حنّي: التشكيل الفني في ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية 2009/ 2010 م.
348. عطية رغيسة، عبد الرحمن قاسم، حياته و شعره، رسالة ماجستير تحت رقم 410، مخطوطة بمكتبة كلية الآداب جامعة الجزائر، إشراف روزلين ليلى قريش، 2001 م.
349. فاطمة سعيد أحمد حمدات: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، 1989 م.
350. محمد زوقاي: العلاقة بين الشعر العامي والشعر الفصيح، في ضوء العلاقة بين العامية والفصحى، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الجزائر تحت الرقم 1002/2009.
351. مزوري مومن: الشعر الملحون في منطقة العبادلة، دراسة فنية، الشاعر محمد بلعيد نموذجاً، مخطوط، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 1999 م.

ج- المجلات:

352. مجلة آمال ع 10، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1983م، العربي دحو: الشّعر الشّعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، (1955م – 1962م).

353. مجلة آمال ع 68 الطبعة الثانية للعدد 4 سنة 1969 (عدد خاص بالشعر الملحون) سنة 2000 م، مقال لرابح بونار، نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني.

354. مجلة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، ع 53، 1981 م، (مقال)، أحمد الأمين: الشعر الشعبي في سيدي خالد.

355. مجلة أول نوفمبر، اللسان المركزي للمنظمة الوطنية للمجاهدين، ع 32، 1979م، عدد خاص بوفاة الرئيس بومدين

356. مجلة الآداب، ع1، 1994 م، الأخضر عيكوس: الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشّعرية.

357. مجلة الثقافة الصادرة عن وزارة الثقافة، الجزائر، السنة السابعة، العدد 37، صفر – ربيع الأول 1397 هـ، فبراير – مارس 1977 م، جمال الدين خياري: الشعر الشعبي في الجزائر وعلاقته بالموشَحَات والأزجال،

358. مجلة الثقافة، السنة 2 العدد 10 رجب 1392 هـ، سبتمبر 1972 م.

359. 370- مجلة الثقافة، السنة الخامسة، ع 26، أفريل – ماي 1975 م، الموافق لـ 26 ربيع الأول، الثاني 1395 هـ. مقال بعنوان: الداي حسين واستمرار المقاومة في متيجة، عبد القادر زبايدية.

360. مجلة الثقافة، مجلة تصدرها وزارة الاعلام والثقافة بالجزائر، السنة الثامنة، العدد 43، صفر ربيع الأول 1398 هـ فبراير مارس 1978م، (مقال) جمال الدين خياري، بعنوان أغراض الشّعر الشّعبي في الجزائر.

361. مجلة الثقافة ع 92، السنة السادسة عشرة، جمادى الثانية، رجب 1406 هـ، مارس، أفريل، 1986 م،(مقال) ناصر الدين سعيدوني: الأحوال الصحية والوضع الديموغرافي بالجزائر أثناء العهد التركي،

362. مجلة الجيش، عدد خاص، صفر 1399 هـ، جانفي 1979 م، السنة 16.

363. مجلة الفنون الشعبية، العدد 86 أبريل- مايو- يونيو 2010 م. (مقال) أحمد عبد الله زايد: أضرحة الأولياء في مصر، تحولات المكان بين التقليدية و الحداثة.

د- المقابلات و اللقاءات:

364. أحمد باجي، في لقاء معه في مكتبة خميستي ولاية تيبازة بتاريخ 2009/06/30.
365. أحمد باجي، في مقابلة معه بمكتبة بلدية خميسي تيبازة بتاريخ: 2010/07/29م.
366. أحمد بن عربية، مقابلة بالبليدة بتاريخ: 2009/03/25 م.
367. أحمد عايدة الفطان، بأحمر العين تيبازة، لقاء معه بتاريخ: 2009/03/31 م.
368. أحمد محمودي، لقاء معه بحجوط، بتاريخ: 2011/01/20 م.
369. بوعلام بن سليمان، لقاء معه ببوفريك، بتاريخ: 2009/03/25 م.
370. تمزي بن عيسى، أحد مثقفي مدينة الحطاطبة بتاريخ: 2011/04/18 م.
371. سالم العلوي، الأستاذ بجامعة الجزائر المركزية سابقا، فقد أبدى لي رأيه المناهض للدراسات الشعبية بالجامعة الجزائرية، وهذا في لقاء معه، بتاريخ 2001/11/18 م.
372. عبد القادر بورحلة، أستاذ التاريخ سابقا لثانوية الحطاطبة، بتاريخ: 2010/05/15م.
373. علي محجوب، لقاءات كثيرة بحكم العمل بجامعة البليدة 02 "لونيسي علي العفرون.
374. علي معريش، لقاء بالأربعاء (البليدة)، بتاريخ: 2010/10/13 م.
375. فاروق داوة، لقاء ببوقرة (البليدة)، بتاريخ: 2010/11/27 م.
376. أبو القاسم سعد الله، بجامعة الجزائر، مقابلة خاصة،معهد التاريخ، 2008/04/09م.
377. محمد غزالي بمنطقة الحطاطبة بتاريخ 2012/03/20م.
378. مفتاح شدادي، رئيس مصلحة الإرشاد الشعائر الدينية والأوقاف، مديرية الشؤون الدينية بولاية البليدة في لقاء معه في المكتبة بتاريخ: 2010/07/26 م بعد الظهيرة.
379. يوسف أوراغي، أحد مثقفي مدينة البليدة، مقابلة شخصية وحديث شفوي، بساحة أول نوفمبر (ساحة التوت سابقا) بتاريخ: 2010/08/03.

هـ- الدواوين:

380. ديوان أحمد بن التريكي، جمع وتحقيق عبد الحق زريوح، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، ط 2001 م.

381. ديوان سعيد المنداسي: تقديم وتحقيق محمد بكوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1970 م.

382. ديوان أبي مدين بن سهلة: جمع وتحقيق ضبط وتعليق شعيب مقتونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط 2، 2007 م.

383. ديوان ابن فرحان: (حسن بن فرحان النعيمي) منشورات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط 2، الدوحة، قطر، 2007 م.

و- الملتقيات و المهرجانات:

384. البليدة ولاية العلم و الإبداع، وهو الأسبوع الثقافي لولاية البليدة، بالجزائر العاصمة من 23 إلى 29 سبتمبر 2007. (مخطوط)

385. الملتقى الوطني الثاني لتاريخ الثورة، أنيسة بركات درار: نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، دراسة منشورة، نشر المنظمة الوطنية للمجاهدين، مج 2. ج 2، من 8 إلى 10 ماي 1984 وطبع ونشر لقطاع الإعلام والثقافة والتكوين.

386. الملتقى الوطني الثاني لتاريخ الثورة، حزب جبهة التحرير الوطني، المنظمة الوطنية للمجاهدين، ج 2، المجلد 2، المنعقد بقصر الأمم من 8 إلى 10 ماي 1984م، طبع ونشر قطاع الإعلام والثقافة والتكوين.

387. الملتقى الوطني الثاني لتاريخ الثورة، كان ذلك بتاريخ 7 نيسان – أفريل 1932م، وتسمى كذلك بالعفوية.

388. جمعية سيدي علي مبارك، مؤسسة الأمير عبد القادر، الإحتفال بذكرى المائتي عام لمولد الأمير عبد القادر، ووفاة محمد بن علال، يومي 19-20 مارس 2008م، حجوط.

389. عبد الحميد حاجيات: (مداخلة) مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية (مجلة) أعمال الملتقى الوطني بتيارت، 13 – 14 أكتوبر 2002 م، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2005 م.

390. عبد القادر بن دعماش: المهرجان الوطني لأغنية الحوزي، البليدة من 16 إلى 31 ماي 1996 م.

ي- المعاجم:

391. المعجم العربي الأساسي: طبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (لاروس) 1989م.

392. المعجم الوسيط: مكتبة الشرق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 2014 م.

ثالثا: المراجع باللغة الفرنسية

396. Charles Andrès Julien: Histoire de L'algérie Contemporaine (1827 – 1871), Press.

397. CHARLES BALLY, Traité de Stylistique Francaise, Klincksi esk, (2 vol) Paris.

398. CHARLES.R.AGERON: Histoire de L'Algerie Contemporaine, Paris 1974.

399. Désparmet: LA chanson d'Alger pendant la grande guerre, Rieur Africain, V 73, 1932.

400. DJILLALI SARI: La deppissession des Fellah, S.N.E.D Alger, 1975.

401. – Dubois. J : Dictionnaire de l' inguistique, larousse, paris, 1973.

402. Kadda Boutarene: proverbes et Dictions Populaires Algeriens- Recueillis- classés, Traduits et Commentés 2 ém editions 1986, Office des Publications Universsitaires Alger.

403. Patrick Eveno et Jean Planchais, La Guerre D'Algerie, éditions Laphomic, Alger, 1990.

رابعاً: المواقع الالكترونية

404. Mountada elkhabar.com/show theread.php ?1046

405. http://forum.kooora.com/?t=18043304

406. http://www.bokra.net/Article-506264

الـــمـــلاحـــق

1- الملحق الشعري

أ- الشعر الوطني والاجتماعي المتيجي

ب- الشعر الديني المتيجي

ج- شعر الغزل المتيجي

د- شعر الرثاء المتيجي

تقديم

تشتمل قصائد هذا الملحق على الموضوعات والأغراض التي تناولها الشعراء الشعبيون المتيجيون، وأودعوا فيها تجاربهم ونظراتهم إلى ما يحيط بهم من قضايا الحياة، هذا الملحق، وغيره من القصائد التي مازالت بحوزة الباحث لا تزال في عداد الشعر المخطوط الذي لم ينشر بعد، وكان بالإمكان أن نتوسع في هذا الملحق فنضيف إليه كل النصوص التي تم جمعها من الميدان، ولكن خشية التضخم المخل بالبحث اقتصرنا على التي أوردناها خلال الدراسة وقد أضفنا إليها أخرى وإن كانت قليلة لم نتعرض لها في ثنايا البحث، إلا أن كل هذه النصوص الميدانية تنتظر إخراجا آخر، وليكن ذلك في ديوان خاص هو "ديوان الشعر الشعبي المتيجي" وهذا ما نطمح إليه مستقبلا.

أ- الشعر الوطني والاجتماعي المتيجي

الجزائر الغالية

الجَزَائـــرْ يَاالْغَـــالْيَة رَبِي يَبْغِيكْ يَالِلي رَاكِ شَـــايْعَة فِي كُلْ مْكَـانْ
يَحْيَاوْ الشَبَابْ وَالشَعْبْ اللِي فِيكْ مْعَاهُمْ لَبْـنَـاتْ شْـيُـوخْ وَنَسـْوَانْ
يَابْلَادِي يَـا أُمْ رَانِي فَـخُورْ بِيكْ نَبْغِي نْحَوَسْ فِيكْ وَنْشُـــوفْ الْبَنْيَانْ
كيفاش نسميك كيفاش نسـمـيك عربية ومأصـلـة عـظـيـم الشـان
زينك فات الزين خلي ننظر فيك تـغـيـر مـنـك فـرانسا والمريكان
يا بلادي ياالباهية غنيت عليـك شمـعة شمعة شاعلة وضياك يـبان
نكتب في التاريخ ونسميه عليك نـحلـفـلـك بالله مـانيشي كهان
ربي خلقك ضاوية ونزوخ بـيك ولـحب يشـوف نـعـطيـه البيان
نطلع في الصور ونزرب عـليك زين بـلادي خيـر في زين البلدان
بقلبي والروح وبـدمي نسـقـيـك نغـرس فـيك الخوخ ونزيد الرمان
النجمة وعـلام وهلال مـواتـيك نطـلبـلـك الخير يا مـمو لعيان
سكنت فالقلب لا من يدرى بيك نـرفـع راسـي فـيك وانيا فرحان

(أحمد محمودي)

بني ميسرة ... آية

سلام علـيك يـا أرض الأجـداد بني مـيسـرة الـعـاليا فـوق اوتـاد
سلام على كل ريـحـة من لـبلاد تحـيـة طـيـبـة لـيك في العالمين
من بوفاريك لبوقنانـه تـل ووهـاد مـاء وسـمـاء، جـبـل اوواد
أرض البطولات تاريـخـك أمجاد ديما ضـاوي حـتى لـيـوم الـديـن
وعلى اللي سكنوك قبل الميـلاد أمـازيـغ أحرار ...كـلـمـتـهـم زنـاد
وعلى الفاتحين والصحابة لسياد رسـالـتـهـم حـق دنـيا وديـن
وعلى اللي كـانوا هنا من لـجواد وعلى الفرسان لي ضحو في الجهاد
وعلى الـعلماء وما كتبوا بالمـداد وعلى الشـهداء والوليـا الصـالحين

بني ميسرة البلاد الزينة جمالها الساحر..جنة وجنينة
عطرها مشموم في كل مدينة ربي يحفظها..قولوا آمين
بلاد الخير والحيا والامان كرموس خوخ او رمان
عسل حليب ودهان الطيبة والجود فيها ساكنين
بني ميسرة الخضراء أمنا الحنينة هواها نشموه ربي يشفينا
من كف أهموم المدينة وامحان الفراق المر والسنين
بني ميسرة الغالية أمنا الحنينة ترابها من عظام والدينا
أرواحهم ترفرف علينا وقبورهم للأبد شاهدين
بلادي أرض الجهاد والثورة لخضر بورقعة قال عنها مرة
زيارتها عندي تساوي عمرة قلناله: أحنا رانا ليها حاجين
بني ميسرة ارض الأحرار الي يحب يعرفها يسأل الثوار
أشحال داخ فيها الاستعمار في السباغنية شهود وبراهين
مع بن زعموم كانوا في الطليعة ضد فرنسا مسطاوالي للشريعة
دافعوا على البليدة والقليعة ولجيش الأمير صاروا مدربين
هذا المعنى كتبته للأجيال تعيا الدنيا وتتبدل لحوال
يعرفوا احرار سكنوا لجبال ويروو حكايتهم للي جايين
كلامي قلته والقلب ارتاح ماني شّاعر ماني مداح
صوت الحق يطلع من لجراح ويصير الابكم من الناطقين
سلام عليك يا ارض الأجداد بني ميسرة العالية فوق اوتاد
تاج المدن.....هبة الجواد آية الحسن... معطرة بالرياحين
عاهد ربي للاصول او لحفاد راجعين ليك محبة وعناد
ودايرين الأفراح او لعياد ولو بعد كذا مدة وسنين

رابح خدوسي(مارس 2013)

كنا مغبونين في 54

كنا مغبونين في ربع و خمسيـــــــــن جاوا المجاهدين و الجيش محـــــزم
عشوا في لجبال سال عــليهم ســـــال هذوك لأبطـــــال و الخـــــاوه تزدم
فرانسا واش تدير خـــداعة و تـــغيـــر مفيهـــاشا الخيـــــر و خلات المرسم
في السما الطيرات و في الارض لـيشا رات في لجبـــال بدات تمشي و تقدم
نشكر الثوار و الشهداء الابـــــــــرار خرجوا الاستعمار و الجهـــــاد احكم
الاستعمار واش يقول وللي كلمهبـــول ملقـــــاش الحلول وارجـــــــــع يندم
قال لهم بزاف العسكر يخـــــــــــاف اللـــــي فوق الكـــــــاف محال يداوم
في عـــنـــق لـــــرواح اداهـــــم وراح يداوا في لـــــــــجراح و ينقوا في الدم
في مارسوا معروفين و بن حمودة وين هذوك أهل الـــــــدين و عليهم نتـكلم
من الجبال مشاوا على المدينة جـــاوا قلنا نتهناو من الحقرة و الـــــــــظلم
جبهة التحرير جابت فال الخـــــــــير حـــــرروا الجزاير و الرب انصـــــرهم
في اثنين و ستين ارجعنا فرحـــــانين علامنا يبات منين كطير يـــــــــحوّم
ولولوا يالبنات و السعادة جـــــــات في خمس جـــــــــوليت السعد السّقم
نحكـــــــي ياسامعين فاتوا سبع سنين في الخمس وستين بومـــــدين احـكم

أحمد محمودي

عيد إستقلال الجزائر

سبحـــان الله مغير الاحـــــــــــوال سبحـــــــان الله الخالق مـــــولانا
شعب الجزائري صاحب لخصـــــــال أحنا أولدها أهيـــــــا أميمتنـــــا
في خمسة جويلية انفكو لحبـــــــال السعادة و الفرحة زهـــــوى عمـتنا
النصر و الحرية صنعوها رجـــــال عندهم النيـــف ماهمش من الخونـة
الجـــزائر ولدت زعامة أبطـــــال مليـــون ونصف شهيد وفاو الأمانة
قاوموا المستعمر بكفاح و نظـــــال سبع سنـــــوات أو أكثر لو أحسبنا

أخرج الإستعمار الغاشم المحـــــتال من كل قطر وأشبر من وطنـــــا
أتمحى ما بقات له جرة ولا أخيـــال الحمد لله رب القادر كان امعانـــا
بعد الغيام أصفى الحـــــــــال رجعت زهرة من زهـــــرات الجنة
في خمسة جويلية جـــاء الإستقلال بعد لشحال من الهمـــــوم عدينا
مازالني نشعر أنكتب مـــــازال على الجزائر غيرة سكنت الجبـــانة
الإستقلال هو مكسب للأجيـــال الشبان هما ياك ضوء عينينـــــا
أتهلاو في الجزائر يا أولاد الحـــلال ربي يحفظ الجزائر يا الله أحفظنـــا
الجزائر يضرب بيها المثـــــال ثورة نوفمبر رفعت سمعتنـــــــا
الأبيض و الأخضر بنجمة وهـــلال والأحمـــر لون ريـتـنـــــــا
نطلبك يالله يا مغير الأحـــــوال يالله طفى علينا جمرة فتنـــــتنا
أحمد الفطان شاعـــــــر أقوال يبكي على الجزائر راهي في محنـــة

أحمد عايدة الفطان

نرجع لبلادي

طول الليل نبـات سـاهر ونـخمـــم على زهري دارلي سيات كبـــار
من الشهرة و الزوخ رجعني في الـهم وحجبني مسكين وحلـــيلو مشرار
واحد عطاه ربي والـسـعـد مســقم أعطالو لحباب بيهم حتى طـــار
انا مـا عـــنـــديـش بويا ولا عـــم ماعنديش خو مونسني في الجـــار
ذي قسيـمت الله يـا قـلـبـي افهـــم ماتكونش مهبول داهم في لوعـــار
اللي ربـــــــي عطاه ديما متنعم واللـــــي سعدو قليل شبع ملمـــرار
عييت نكاكي في قلبي ونفهـــــم وهو مسكين ماهوشي صبـــــار
من كـثـرة لـمـحـــان ديمة متحيطم الغربة و الوحش راهم شعـــل نار
أسـتـغـفـر الله قـبـــل ما نخـتم المكتوبة كاتبة والعيـــــش أقدار
نرجع لبلادي نديـــــر اللي يلزم بين حبابي وخاوتي واللـي في الجار
انفاجي لمحـــــان ونفارق ذا الهم يا مولايا عيني في مـــــانختار
بلادي بلاد الخيـــــر فيها تنعم الجزائر أمنا زهـــــــرة الأزهار

بوعلام بن سليمان

الوئام المدني

الرَئيس اطْـلـق حْـمَـامَــة السَّلام الوِئَـام وَ السَّلْم هُـمَا سِـر النَّجـاحْ
الجــزائرْ مَـصنــعْ تَصـنـعْ السَّلام الشَّـعبْ اسْتَـجاب لَلْوِئام بِإرْتِيَـاحْ
الـحْـمـامْ بَـالـمَعنَى هُـو الوْئـامْ رَاسْـها مَـرفـوع مَـا نْـقـولـوا طَـاحْ
الشَّــعْــبْ مُـسْلِــمْ قـال أَنْــعَــامْ بوتـفـلـيقـة طْبِيبنا يْـضَـمَّـدْ لَـجْراحْ
الجزائر مازالتْ وَاقـفـة عْـلـى الأقدامْ كـل جـزائـري تْــعــالــجْ وَارْتَــاحْ
تَطْـفَــى الـنَّــار حَدْهَـا هَذا العام اسْـتْـوى الـحال أُو ضَوَّى المَصباحْ
هَـنَّـا الـشـعـبْ أُو زَالْ عَنُّه الآلام راح الإعْـصـارْ او هَدْنَتْ الأَرْيَـاحْ
شَــعْــشَــعْ الـنُّـور أُوراحْ الـظْـلَام الـوِئـام وَالِّسلم هوما سِــرُّ النَّجاح
اصْفَى السْمَـاء أو مْـشَـا الـغْيام تَصْـنـع السَّعـادة وتْـقـوم الأفـراح
هَذا بَـصْـحـيـح مَـاهو مَعنى كْلام يُــوم 9 أفـرِيــلْ فــي الــصْـبَــاح
تَفرحْ الجزائر أو عَرسها هَذي الأيام فَــرْفْــرَت بـ 30 مـلـيـون جْـنــاحْ
نَشْكُرْ الـرَّئِيس وَ مْـعَـاهْ إلى الأَمَامْ بوتـفـلـيقـة صَنْـديدْ رَجُـل إِصْـلاحْ
إنْـتَـخَـبْـنَـا عَـلَى إنْـجَـاحْ الْـوِئَــامْ كَــلْــمَــة نَـعَـمْ هِـيَ الْـمَـفْـتَـاحْ
أَشُــوا نْـقُـولُــوا لَلِي كَـانُـوا ظُــلَامْ أَنْقُولُـولْـهُمْ السَلاَمْ بِينَتْنَا وَ السَمَاحْ
الشِــي إلِــي وْقَــعْ نَعَمْلُوهْ جَازْ مْنَامْ إلِــي فَــــاتْ فَــــاتْ وَ رَاحْ رَاحْ
هَيَّـــا مَنْ جْـديـد يَا إخوَة يَـا كْـرامْ اليَدْ فاليد نَـبنُـو إلِّي تْـهدمْ أُو طَـاحْ
الرّئيــس اَطْلق حْـمـامـة السَّــلامْ فَــرْفْــرَتْ بـ 30 مـلـيـونْ جْنـاحْ
أَحْمَدْ الفَـطَّــانْ صَـاحَـبْ لَنْظَامْ سَاكنْ حَمْرْ العَيْنْ فِي حَـيْ مَـدَّاحْ

أحمد عايدة الفطان

أرض اجدادي بلاد الخير

رانـــي وحـدي كيفــاش نـدير هـــذي قـصـة صارت بي
من التخمام راسي شاب اصغير وانـــا ربيّ راد عـلـــيّ
بديـــت نـــخدم وانــاي اصغير محجور في الارض المنسية
رومـــي قـالي اشتى راك تدير مـهيش خـدمة وطار عليّ
بديـت نـبـكي و القـلب يـحير نشّــف الدْمـوع من عـينيّ
شــوفــوا الحـقـرة لواحد كغير قبــال صـحـابو يزوخ عليّ
قتلو حقرتني وماكاش الــغــير وكـيلــك ربي عــال العليا
زادم فــي بـــــحر وامواج كبير يـــاربـــي فـــرج عـلـيّ
أنا مــليـــت كيفـــاش انديـر فـرانــسا اصـماطت عليّ
شـــاو زمـــاني كنت صـغـير عـــايــش في ابلاد امّـاليّ
أرض اجــدادي و بلاد الخـير الــثـورة عـــليــها مـبـنيّة
حمــام ربي الجـنحان و طـير خفق في السما وْ علّي بيّ
أنا مفـهمتش كيفـــاش نـديـر راه كـــثـر الـوحـش عليّ
زاد اكــثـر عليّ التــدبـيـــر صـبت مايـخـرجش عليّ
يـالــحـباب ابقـاو على خـيـر في فرانسا اخلاصت النيّة
أنـــــاي ولـــــد الجـــزايــر أنـــاي ولـــد الـــحـريّـة
درت الـثمرة في وسط الخـيـر تـحـــيـا الـلـــغة العربيّة
الله الله يـــاكـــحـــل الـطـيـر هـــيّا مـــا تـبطـاش عليّ
سلم على الشايب و صـغـيـر ومّـــا اللـــي تعـــبت عليّ

أحمد محمودي

في بلدة بيروت خوتي ماذا صار؟؟

طال أعذابي، أو مل قلبي مالتفكار وأقـــوى ضـــري زاد لـــي رشـاني
ماهــو مرض الجسم يبرى بالعقار ويــداويه أطــبيــب يذهــب ينسانــي
أنا ضري جايني مـــن ذا الأخبار ما أقــســـاها كــالنـار تقدي دخلاني
في بلدة بيروت خوتي ماذا صــار دم المـــسلم ســـال يــجــري وديـان ؟
سمطت عني معيشتي ولات أمرار طار النـــوم على اجفوني ما أقوان ..؟
كل ساعة فـــالراديو نسمع اخبـار واش اعمل صـهـيـون ضـد العربان؟؟
قـــتـــل الأولاد واخـــرب الديـار مـــاذا ذبـــح "م" الـشـيوخ أو نسوان
الصـــهيوني قال نجـــعلها قفـار والـــنـــح أثـــر الـــعرب هذا شان
دول الصـــليب راهـــالي جـــار واناي مـــطـــبـــيـــعـــتي مـــاريـكاني
إيســـاعدني بالسلاح أو بالـدولار وآلات الحرب ما نـــبغ جـــانـــي...؟
الصهيوني كان مذلول أو جبـــان وانـقـــلـــب الآية اتـــحـــول ثـعـبان؟
فلســطين الصامـده ضد الـكـفار واتـــعـــاهـــد ربـــي ابأغـلظ الإيمان
وأتقابل باصدورها رصاص أو نار و الســـجـــون امـــعـــمـــرة بـالفتيـــان؟
لايمني كيفـــاش نـمح هذا الـــعار وانحـــرر الأقـصا أو أرض العربان؟
والمســـلم في خـــاوتوا مثل الجزار والقطـــيعة بـــيـــنهم كـــالعـديـــان
الثقة ضـــاعت زادها سوء الجوار ماتـــامـــــني مانامنـــك انا ثاني؟؟؟
لايـــمنى كـــيفاش نتـــخذ قـــرار انخوض الحرب اللي اتحرر الأوطان؟؟
من فـــرقة حـكـامـنـا راني محتار قلبي حـــاير ما اصـــبرشـــي نواني

علي معريش

أعلاش وطني

أَنْتَ مْـنِـيـنْ و أَنَـــا مْـنِيـنْ خْـــلَقْـــنَا رَبِي مِنْ الطِـيـنْ
أَنْـــتَ وِيـــنْ وَ أَنَـــا وِيـــنْ الحِـقْـــدْ فَـــرَقْـــنَا لَثْنِينْ
أَنْـــتَ حْـــزِينْ وَ أَنَا حْـــزِينْ أُوَحَـــدْنَـــا رَبِـي بِـالـدِيـنْ
أَنْـــتَ عْـــلَاشْ وَ أَنَا عْـلَاشْ الرِحْلَة فِي قِـطْعَـة قُمَاشْ
الحَقْ يَبْقَى حَقْ وَلَوْ إغِيبْ الْحَقْ وَالَبَـــاطَـــلْ يـــــزْهَـقْ

أَعْلَاشْ وَطْنِي يَتْفَجَّرْ لِيلْ وَ نْهَارْ وْدَمِّي سَايَلْ مَـنْ غِـيـرْ عْـبَـارْ
عَرْضِـي يَـتْكَسّرْ مَغْصُوبْ بَالعَارْ وْ مَـالِـي مَـا نْـفَعْـنِي رَاح غْبَارْ
عَـقْـلِـي بَـتَـخْـمَـامْ هَـامْ أطَـارْ وْ ذَهْنِي عَاجَزْ مَا صَابْ أَفْكَـارْ
قَـلْـبِي احْزِينْ مَـا فَـرْحُـو بْشَارْ وْعَيْـنِـي طَـيْـحَـتْ الأَشْـفَارْ
صُـوتِـي يَـصْـرُخْ مَا سَـمْعُه جَارْ وْ وَذْنِي تَسْمَـعْ غِيرْ شِـينْ لَخْبَارْ
لْسَانِي مَـا يْـقُـولْ إِلَا صَارْ صَارْ وَ الوَقْتْ مَارْ فِي كُلْ يُومْ بَـتَّكْرَارْ

أحمد بن عربية

تحيا فلسطين

تحيا فِلِسْـطِين تَحيا فلسـطـيـن وْيَسْقُطْ مَنْ ضَدْهَا في كل مْكان
بْلاد الأبـطـالْ أَرض الثوريـــين مَن بَكْري يَاكْ العْربْ ضَدْ العَدْيَانْ
احْنَا اعْربْ احْرارْ مَانا حَـقَّارين بْقى ثَار يَخْتَار مَن شاو الزْمـانْ
لكن بعض الناس راهم غلطانين ومن يغلط يذوب في وسط النـيران
أحنا من ذرية محمد الأمـــين الرسول الهاشـمي طـه الـعدنـان
هَيا يا عُربانْ نَمْشوا أجـمعـيـن نْحارب من رَاهْ يَقتلْ في لَـخْـوانْ
انْضَحُّوا بَنْفُوسْنا مَن أجل الدِّيـن في سـبيل الله وبْـحـق الإيـمـانْ
الصَّهيوني مُحال يْرَبّح فلسطـين مَادامْ أَوْلادْ لْعْـرَبْ في كل مْـكان
اَنْحَرَّر القُدس أرض المسـلمـين وَبْلاد العُلوم بَـيـروت ولُـبـنان
بَالدِّماء نَفْدوك مَانا نَـدْمَـانـيـن وَنْضَـحُّو بَرْواح رْجال وَنَـسْـوَانْ
كُلْ آخرْ يْقولْ أَرْضِي فلـسطـين عْجَايَزْ وَشْيوخْ حَتَّى بَالـصّـبْيَانْ
اللي هو خان صبح كي لخـرين صرالو كي صاحبو شاها لإيران
شوفو أمر الله حبلو شحال متين مافـيهش سلكة إلا شد الإنسـان
نَتْمَنَّى مْنَ الله ربْ الـــعـالـمين يَنُصرْ فلسطين عَنْ القومْ العَدْيانْ
نَتْمَنَّى الاِستِقْلال لَلِّي مُـــحْتَلِّين كُل واحد يْعيشْ في وَطْنو فَرْحَانْ

بوعلام بن سليمان

الجيزي

هَذَا تَخْمَــامِي هذَا مِيــزِي يَخِي اهْمُـومْ يَـخِي اصْمَـاطَا
كَثْرَتْ فِتْـرِينَاتْ الجِـيزِي البُــورْطَـابْلْ أَكْثَرْ مَــالْبَطَاطَا
لَا ثَقَافَة تْـقُولْـهُمْ عَــنْـزِي اصِيـــحُوا فَالـهْوَى عْيَـاطَا
قُدَامْ الْغَاشِي يَبْـدَأ بُـــوزِي أَلُــو أَلُـو وَاشْــرَاكِي طَاطَا
يَا عَيْنِي أَخَـزْرِي اَرْكْــزِي الْقَلْبْ انْـتْفَــخْ رَاهْ اكْـلاَطَا
هذَا تَخمَـامِي هَذَا مِــيزِي يَخِي عْجَبْ يَخِـي اصْــمَاطَا
اكلامي نـكـتـب بالـركـزي معروف شّاعر ماني مشحـاطا
لما افـهم نـعـطــيه رمزي انفسروله اشـطاطا باشـطاطـا
بلخياطي شيخي هو ركزي مسموع مالانـدلس الغـرنـاطـا
اقارعو للبورطـابل اصـوني امــا اقـارعــوا لصــوت الأذان
هَذَا الجُوهَالَة رَاهُمْ حَيْرُوني مَـفْـعَــايَـلْــهُمْ رَانِـي دَهْشَـانْ
إلاَ اهْبَلْتْ خَاوْتِي اعَذْرُونِي هَبْلُونَـا كِبَــارْ الفُــمْ وَالِـلِـسَـانْ
ما اقدر انفوسهم ما قدروني شوف لصحاب تاخير الزمــان
وحـدة هــانا اواحــد هــوني اسموات امسمين على الشيطان
اقَارْعُو لِلْبُورْطَابْلْ اصُونِي امَا اقَــارْعُوا لْصَــوْتْ الأَذَانْ
هَذَا تَخْـمَامِي هذَا مِيــزِي يَـخِـي اهْـمُومْ يَخِي اصْـمَـاطَا
كَثْرَتْ فِتْـرِينَـاتْ الجِيـزِي البُورْطَـــابْلْ أَكْثَرْ مَــالْبَطَاطَا
لَا ثَقَـافَة تْقُولْـهُمْ عَـنْــزِي اصِـيحُـوا فَـالـهْوَى عْيَـاطَا

أحمد عايدة الفطان

ما عنديش البرابول

مَا عَــنْـدِيـشْ الْبَرَابُــولِـيـكْ و أَنَا قَــلِـيلْ مَـا عَـنْــدِي
يَا الْبَـارَابُـولْ بَـــاشْ نَشْرِيـكْ لِي يْبِيعَكْ مَا حَـبْـشْ إِكَرْدِي
رَانِي غِيـرْ لَا نَسْـمَـعْ بِـيـكْ عُـمْــرِي لَا نَـسْـمَـعْ بِــيكْ
لِي مْـرَفَهْ يَـفْـخَـرْ بِـيـــكْ وَ أَنْتَ غِيرْ جَفْنَة أَمْسُــودِي

لِي كَسْـبَـكْ زِيـدْلَه تْـهَالِيـكْ وَلِي هَدْفَكْ أَصْلُـه يَــهُــودِي
أَنَا وَالله مَا نْــخَـمَــمْ فِـيــكْ حَالَـفْ أَمَـا نْـخُونْ عَـهْـدِي
عَنْدِي تِلِـفِزْيُـون سُـنَالِـيـكْ مَصْـنُـوعْ مَنْ عَـهْدْ جُدودِي
كَاسْبُوهْ مَعَ الْمِـيـمَة شْــرِيـكْ نَفْخَرْ بِيهْ وَ نْقُولْ يَـا سَـعدِي
نَسْتْغَلْ فِيكْ جِيـلْ مُـوزِيــكْ لَوْ مَا نْشُوفْهَا مَا يَحْلَى أَرْقَادِي
يَالـفُـوطْبَالْ ثَـانِي نَبْـغِيـكْ وَ الــرُسُـومْ يْـحَـبُوهْ أَوْلَادِي
ذَاكْ شُغْـلِي نَبْـغِي نَطْفِيـكْ بَـعْدْ الـنَشْـرَة هَذاَ قَصْـدِي
يَا لْبَرَابُولْ مَنْ حَقِي نَنْفِيــكْ أَمَــا تَـدْخُـلْ أَرْضْ بْــــلاَدِي
يا لبارابول و الله ما نشريــك بال فصيليتي و لا كـريـدي
الشابة يمينة عينيك عيـنـيك و الــشــاب خــالــد دي دي
مَا عَــنْــدِيـشْ الْبَرَابُـولِـيكْ و أَنَا قَــلِـيـلْ مَـا عَـنْـدِي
يَا الْبَـارَابُـولْ بَــــاشْ نَشْرِيكْ لِي يْبِـيعَـكْ مَا حَبْشْ إِكَرْدِي

أحمد عايدة الفطان

مأساة يتيم

يَا الْغَادِي زَايَــرْ الْـجَـبَـانَة سَلَمْـلِي عَــلَى المِيمَة لِـتْوَفَاتْ
قُولْ لَهَا وَلْدَكْ رَاهْ فِي غَبْنَة تْغَيَرْ حَالُ وَاْصْبَحْ فِي صِيفَاتْ
كُلْ يُومْ فِي اخْبَارَكْ يَسْتَنَى غَابَتْ عَلِيــهْ صِيفْتَكْ أَمَا وَلَاتْ
اتْلَفْ رَايِ وَعَـقْلِي اجْـنَى اَشرَبْ لَمْـرَارْ اتْــرَادَفْ الْكِيَاتْ
منين يتفكرك تركب شطني إعود حــال مــهول في حـالات
ياامي الوقت عليك قد حانة واكتب ربي علــيـك بالــوفـات
هذا حكم من عـنــد مولانة مولانة العــالي عـالم بالــقـدرات
يَا الْغَادِي زَايَــرْ الْـجَـبَـانَة سَلَمْـلِي عَــلَى المِـيمَة لِتْوَفَـاتْ
الله الله يَــــا لَــمِـيـمَــة كِي غُبْتِي رَاكِي عَلِيهْ فِي غِيَابْ
خيالك يهدف في كل منامة من وحشك ما بقيت في انسلاب
العـقل ركـبات و أغـمامة راني هامل ماعرفت طرق الصواب

الله الله يَـــا لَـمِـــيـــمَـــة كِي غُبْتِي رَاكِي عَلِيهْ فِي غِـيَـابْ
بَعْدْ مَا غَـبْـتِي يَـا لَـمِـيـمَـة رَاهْ زَادْ أَزَوَجْ الأَبْ
جَابْ امْـرَأَة أَرْخَـسْ الـسُـومَة كَـانْ تْكَلَمْتْ تْقُـولِي أَنْتَ كَاذَبْ
مَاعَـنْـدَكْ مَصْلَـحَة وَلَا قِيـمَة تَدْفَرْنِي وَتَغْلَـقْ فِي وَجْهِي الْبَابْ
الله الله يَـــا لَـمِـــيـــمَـــة كِي غَبْتِي رَاكِي عَلِيهْ فِي غِيَـابْ
رَانِي مَتْمَحَنْ فِي هَذِي الْحَـالَة دِيـــمَـــة نَـبْـكِـي مَـقْـوَانِـي
نَارْ الْوَحْشْ فِي القلْبْ شَعَـالَة مَا جْبَرْتْ حْبِـيـبْ لِيْصَـبَرْنِـي
الْعَقَلْ رَكْبَاتُ عَجَة وَاَغْـلاَلَـه مَنْ غِيرَك يَاأُمِي مَكَانْ لِي أُمْ ثَانِي
يَا الْغَـادِي زَايَـرْ لِلْجَـبَانَةْ سَـلَـمْ عَـلَى الأُمْ لِـتْـوَفَـاتْ

أحمد عايدة الفطان

يالي أحقرت اليتيما

"يَـالِـي احْـقَـرْتْ الـيـتِـيـمَا تْخَـلْـصُـوهَا غِـيرْ بَـالْـعْـقَـلْ
مَاعَنْدْهَا لَا أَبْ لَا مِـيـمَـا مَـاعَـنْـدْهَ سَـوَالْ لِـسَـوَّلْ
فِي الـحَـقِيقَـة هِيَا مَظْلُومَـا انْـتُـمْ دَخَـلْـتُ لْـهَـا لِلْـمَـنْـزَلْ
بَعْـدْ الضَـرْبْ زَدْتْـهَا الْـمَـا وَ الـعْـجُـوزَة تْسَـلَـكْ وَ تْحَـلَلْ
شْـهُودْ هِـيَ العَـجُـوزْ أَمَـا أَنَـا مَـا انَـطْـلَـعْ مَـا أَنَـــزَلْ
كُـنْـتْ غَـايَبْ مَا كُنْتْ ثَمَا لُو كُنْتْ حَاضَرْ شِيء مَا يَحْصَلْ
ذاَ الشِي يُعْـتَـبَرْ جَـرِيـمَا وَ الْعَـــدَالَة هِيَ لِفِيهَا تَفْـصَـلْ
جِـيَـاحْ مَا لاَ لَهُـمْ حَـــرَمَا وُجُـــوهْ البَـخْـــصَـة وَ الـــذَّلْ
الـــهـــامـة بـنـتـها البـومة والـزعـطـوط مـــاولـى راجـل
لاَ عَنْدْهُمْ لاَ شَرَفْ وَلَا قِيمَا وَ البَـرْهَشْ مُوحَالْ يَـتْـأَصَـلْ
سَالُو جْـوَارِيـنْ الْحُـومَـا يَعْطُوكُمْ الْحَقِيقَة وَ الشِي السَـهْـلْ
غَـدْوَة يُـومْ الْـقِـيَـامَـــة المَـظْـلُـومْ يَـاخُـذْ حَـقُ كَـامَلْ
معنى إقـســروه الفـهامـــة أهـل الثـقـافـة لـيـضـرب المثـل
البـحـر يدخـلوه عـوامـــة لي مـا هو عـوام يغرق و يحصل

كــلامي يجرح بـلا أخدامة و ألـســانـي إخـيــط و إيـفـصل
"يَـالِـي احْـقَـرْتْ اليتِيـمَا تْخَـلْـصُـوهَا غِـيـرْ بَـالْـعْـقَـلْ

أحمد عايدة الفطان

الملاعب

فِي الْمَلْعَبْ أكْثَرْ الــخُوفْ ثُمَ تلْقَى المُوتْ يْـطُوفْ
إذَا اتْحَبْ اتْـرُوحْ اَتْشُوفْ وَدَعْ الإخْـــــــــوَانْ
ثُمَ رَاكْ اتْصِيــبْ الــهُولْ هَذَا الْمَلْـعَبْ وَلَـى غُولْ
اللِـــي يَـدَخْـــلُو مَـهْبُولْ مَـــافِـيــهْـشْ الأَمَـانْ
دَاخَلْ الْمَــلْـعَـبْ حْرُوبْ مَا عَـنْـدُ ثَـمَ هْـرُوبْ
مِنَ الْمَلْعَبْ يَخْرَجْ مَعْطُوبْ هَذَا الْـمَـلْـعَــبْ جَـاْنْ
هَـذَا الْمَـلْـعَـبْ الْمَمْقُوتْ اللِي رَايَحْ لِـيه يْـمُوتْ
المَـلْـعَـبْ هَـذَا مَنْحُوتْ مِنَ صَـخْــرْ الأَحْزَانْ
فِي الصَبْحَة رَايَحْ تَتْفَـرَجْ العَشْوَة تَـخْـرُجْ مْـعَوَجْ
مِثْلْ الْبَــطِـيــخْ اَمْـبَـرَجْ فِي مَـلْـعَـبْ الأَفْـتَـانْ
يَـا خَـوْتِي هَـذَا بَـــزَافْ ذاَ اَلَعْبْ مَاهِيشْ زْعَافْ
تَـتْـنَـاطَـحْ مِثْل الخِـرَافْ صِـــرْنَــا حَــيَـــوَانْ
لُــعْـبَة الْكُــرَة مَحْـبُـوَبَـة فِيـهَا الأُخُـوَة مَطْـلُوبَة
مَـاهِيـشْ لَـعْبَادْ مَكْلُوبَـة تَـــاكُـــلْ الإِنْــسَــانْ
ذِي رِيَــاضَـــة الأَبْــدَانْ مَاهِيشْ لِقَتْلْ الإِنْسَانْ
هَـيَـا فِيـقُوا يَـا إِخْـوَانْ وَاطَـرْدُوا الـشِـيطَانْ
لاَزَمْ يْـكُونْ الْـمَـغْـلُوبْ هَذَا مَنْ رَبِي مَكْتُوبْ
الأَمَلْ هُـوَ الْمَــطْـلُوبْ وَاللـعِـبْ بِـإِتْـقَــانْ
لاَزَمْ فِي الْمَلْعَبْ سَـــلاَمْ كُـــرَتْـنَـا تَـــزْيَـــانْ

أحمد باجي

ب- الشعر الديني المتيجي

استغاثة في سعادة الدارين

نَبْدَا هَذَا الكْـــلَامْ بِالْحَـمْدْ وَ الـسَلَامْ علَى خَيْـرْ الاَنَــامْ وَ الآل وَ الصَحْـبِى
وَكُلْ التَــابِــعــِين لَهُ فِي أَمْرْ الـدِينْ يْكُونُــوا ءاَمِنِــينْ فِي يَــوْمْ الحِسَابِي
أَيَا مُــومَنْ نْوَصِـــيكْ بْطَـاعـةْ رَبَكْ كُنْ نَاَصَحْ لْنَفْسَكْ فِي الظَاهَر وَ الغَيْبِى
يَرْضَى عَنَكْ الرحمن فِي سَائِر الزَمانْ تَضْحَى غَدَا مَــظْمَانْ فِي سَاحَـةْ النَـبِيْ
جــوار الأنــبــيــاء و النــاس الأولـيــا والله راضـــيا يعـــطـــيك مـــا تـطـلبي
أيَــا رَبِـــي سَـهَـلْ لِي مَـطْـلَـبِـي وَاقْضِ مَأْرِبِي فِـي البُـعْـدِ وَ القُـرْبِى
إِيَـــاكَ طَـــالِـبْ وَفِـيـكْ رَاغَـــبْ فِي حَاجْـتِي تْهـُونْ تَقْضِي بِلَا صَعْبِي
سُبْـحَانَـكْ المَنَـانْ رَبِي عَظِيمْ الشَانْ غَـيَـــاثْ كُـلْ ءاَنْ لِـكُـلِ طَـــالِبِـي
أيـــا الله الجـــواد لاغـــيـــرك يـــراد تـــقـــضي كـــل مـــراد بـغير حسابي
أيـــا الـحي القـيـوم لا واحـد يـقـوم عـــني فـــي كل يـوم يقـضي مـأربـي
ســواك يـــا وهـــاب غـياث للطلاب أيـــا رب الأربـــاب بـــك نـــحـتسـبي
في ســـائر الأيـام نـدعوك يا سلام فـــاقـــض لـــيا المرام في كل مطلبي
وانف عني الاحزان في سائر الزمـان في ذ الدنـــيـا المـهـان ويـوم الحسابي
أيا الله الغـــفـــار والســاتر الأوزار فـــي ذ وذيـك الـدار فاغـفـر ليا ذنبي
غني عبد ضعيف ميال إلى الحـيف وانت ربي لطيف في الظاهر و الغيـبي
فَاْهْدِيـنَ كُلَ حِيـنْ إِلَى أُمُورْ الدِّينْ وَكُـنْ لِيَـا مُـعِـينْ عَـلَى تَرْكْ الذَنْبِي
فِي هَـــاذِهِ الحَـيَاتْ وَيَـــوْمْ القِيَمَاتْ نْكُـــونْ فِي الْجَـنَاتْ فِي عَالِ الرُتْبِي
أيـــا الله الكـــريم فـــكن بيا رحيم في ذلـــك النـعـيـم بـجـاه الأحـبـابي
فـيـاليـت لنا ربي يـــرضـى عنـا غـــدا يـسـكـنـنـا في عـال الـرتبي

سي قويدر برحماني

التوبة

يَا عبَـدْ الله غِـيـرْ تُـوبْ تُــمْـحَى عَـنْـكَ الذُنُوب
تُـوبْ لْـرَبِي و كُن عَـارَفْ رَبِــي يَــنْــظُـر للْـقْـلُوبْ
يَـلْــزَمْ لَكْ اْتْكُونْ خَـايَـفْ شَمْسَك هَاهِي عَلَى الغُـروبْ
عَنْد اغْرُوبْ الشَمْسْ تَعْرَف ثُـــمَ لاَ وِيــنْ الــهُـرُوبْ
مَاعَـنْدَك ثَمَ وَاشْ تْصَـرَفْ وَاَحَـد عَـنَـكْ مَا يْنُــوبْ
تْسَـافَـرْ تَمْشِي وْخَـايَفْ هــيَــا وْجَـدْ الـرْكُــوبْ
تَسْقَطْ فِي النَارْ يَا الْخَـارَفْ جِسْـمَـكْ دَاخَـلْهَـا يْـــذُوبْ

أحمد باجي

المحافظة على الصلاة

قَلْــبِي تْـفَـكَـرْ وَعَيْنِي رَاهِي بْدَاتْ وَشْحَالْ تَـعْـبُـوا يَـاكْ عَلِيَ الوَالْدِينْ
امْعَ بَابَ وَاَمَــا وَالشَمْــعَة اضْوَاتْ غِيرْ احْـنَــاَيَ فِي الْدَارْ مْـقَصْرِينْ
اجْـمَـاعَـة بَـابَ فِي قَـلْبِي احْلاَتْ قَالِي اخْطِيكْ مِنْ الشُوفَاتْ الخَاسْرِينْ
فِي اثْنِـينْ وَسَـتِـينْ اسْتْوَفَى وَمَاتْ وَ الْقْصِيدَاتْ مَــازَالُـو مْـسَـجْـلِـينْ
قَالِي يَـا وَلْـدِي صَـلِي فِـي الْحَيَاةْ وَفِي ذِي الدَنْيَا احْنَايَ مَـانَاشْ تَامِينْ
سَيَــدْنَا مُحَمَدْ وَصَى عَلَى الصَـلَاة مَازَالَتْ النِيَــة فِي قُلُوبْ المُـومْـنِـينْ
واللّي آمـــن بالله و الـــملايــكات في الكتوب كاين شي حروف مفسرين
شوف للـدنيا تمـشي غير بالسْكات كـاين شــي ناس لي راهــم غالـطين
امتبــعين الدنيــا تاركــين الصلاة يحـــوسوا عْلى السيـارات الغــاليـيـن
امتــبعين الدنيا ناســييــن الصـلاة ظـــالمــين انفـوسهم راهم ظالـمين
وشْتى يطفي من قلبي الجمرة رقات وامـــســلــم للــشــعــراء المعـنيين
شــوف للدنيــا فيــها وشحال مات غـــني ســي خـويا على الغــايـبين
الدَنْيَا لَعَابَة مَادُومْشْ فِي الْحَيَاةْ وَارَاهُــمْ الـــنَّــاسْ الَـلـــوْلِــيـنْ
إنْ شَاء الله رَبِي يْطَيَقْنَا عَلَى الصَلَاة إنْ شَــاء الله انْـرُوحُــو قَاعْ نَاجْحِينْ
في كتاب الستين النحلة اسجــات النــجوم يــضــووا في الليل شاعلين

الشـــــهادة في ذيك الـــساعــة بــدات فـرقت مابـين الكـفـار و المـومنـين
ياولاد الــجزايـــر طـــبقـــوا الصـــلاة ترحــمو على الشـــهداء و الــوالدين
تلقـــحوا مثل الـــورد وتجـــيبوا لـــبنات شفـــيعـــنا محـمـد الرســول الحنين
السي أحمد في ذا الساعةجاب ذو لبيات ربّي اكرمني و اعطاني ذا الفال زين

أحمد محمودي

ج- شعر الغزل المتيجي

حكمت عليا

حَكْمَتْ عَلِـيهْ وَهَجْـرَتْ الَـوْكَارْ قُلْتْ نَخْدَمْ عَلَى شَرِي وَ أَبْلَايَـة
تْمَنِيتْ نْصَــوَرْ ادْرَاهَـــمْ كْـبَاْرْ وَانَــظَــمْ عِـيـشَـــة بِـالْـغَايَـة
أَنَا فَالْخَدْمَة عَلَى نِصْفْ النْـهَارْ فِي ذِيكْ العَشْوَة لَحْـقَـتْنِي بْرِيَـة
نَقْرَا وَالدْمْعَة تَهْطَلْ كِي الأَمْطَارْ جبَــرْتْ فِيـهَا كْـلاَيَـمْ سَـمـيَة
نَقْرَى وَالدَمْعَة تَهْطَلْ عَلَى لَشْفَارْ وَقَالِي مْحَـبْـتَكْ امْرِيضَة بَقْوِيَـة
تَخَلَطْ لِي لَافَانْسْ مَعَ الرُوطَـارْ مْشِـيـتْ نْـشُـوفْ مَمُو عَـيْنِيَا
أَنَـا وْصَلْـتْ لْبَـابْ أصْـبِيطَاْرْ لْقِيتْ وَاحَدْ المُمَرَضْ دَارْ امْزِيَة
لْقِيتْ مَـحَـنْتِي مَتْـغَطِيَة بِيزَارْ شَافَتْنِي قَاتَــلْـهُمْ رَاهْ جَـاَيْ دْوَايْا
ديـــــما قـــبـــالي تطلع وتـهود تــروح للخدمة مســبوغت لشفار
تبغي تصهر تاعطيـني الموعـد ترسلي مـرسول نمشـــيلها لدار
نَـلْـقَـاهَـا تْـفَرَشْ أُو تْـوَجَـدْ أُو تْـقَارَعْـلِي بِالْفَـرَحْ أُو لَسْرَارْ
تْقُولِي مَرْحْبَا بِيكْ مَحْبُوبِي يَاأَحْمَدْ اتْسَـلَمْ عْلِيَا وَتْـقُــولِي بُونْـسْوَار
تتصنع الجلسة اتساميني وتقعد اتقولي نرجى فيك او راكبني تحيار
والـفـت هذا الـغـزال ربنا شاهد عزيتها في القلب يا ناس الحضار
دارت لــيـام واسـمـع الـحـاسـد الطيب الي كان حلو ارجـع مرار
شـيطنو غزالي سمح فيا او بعد خلاتني نبكي انقاسي في لضرار
خلاتني نبكي او دموعي تسهد دقـيقــة وحــدة نــحسبـها بالنهار

دار الـحــال او الـسـعد اسقد ادیــت غـزالي بالـطـبل او زمـار
خـلـي امـوت ذاك الـحــاسد الي كـبر فمـو او قال ها ماصار
ديـما قبــالي تـطـلـع او تهود تــروح للخــدمة مسبوغة لـشفار

أحمد عايدة الفطان

مسرارة ذاك الزين اللي نختار

بَنْتْ بْلَادِي نْحَسْ تَحْتْ ضلُوعِي نَارْ البُـعْـدْ ونَــارْ حُــبَـكْ فْـنَّـانَا
يَـــا لَـعْزِيــزَة القَلْــبْ مَاعَادْشْ صَبَارْ وَحْرَمْ عَنِي النُومْ عَيْنِي سَهْرَانَا
مَــسْــرَارَة هَــذَا الـزِيــنْ اللِـي نَـخْـتَارْ يَا سَــمْرَة بَلَاكْ قَلْـبَكْ يَنْسَانْا
مِـثْل حَـمَامَـة يَـالْـعَاشَقْ فِي لَطْيَارْ وَنَــايَــا قُمْـرِي نْغَـرَدْ بَحْنَانَا
هَــذَا الـزِيــنْ اللِـي عْـلِـيـهْ أَنَـا دَوارْ صُدْفَة وَالْمَكْـتُوبْ نَـلْقِيتْ جَانَا
قـتــلــتــني بـوصـافــها قــتــل الحقار قـد قـامة الطول مثل البستانا
ميش رقـيـقــة يابـــسة مــثــل المسمار اوماهيش قصيرة عريضة باسمانا
رقـم ثــميــنة مــعــيــرينـوا نـاس كبار مـن غيرو لرقام كامل عيانا
ماهـيش بـيــضة الــلون اللي يصـفار وماهـيش سودة سواد الغربانا
لون التــمــرة ولـــعــســل مـنهـا قطار مــن يـعرف للزين سمرة فنّانا
لونك يشــبه في لـعسل يشـفي المضرار ونـا ليك مريض عسلك شهانـا
كي توقـــف لمريـض يـبرى من لضرار وكي توقف عالصحيح يمرض كيمانا
مثل حــمامــة يالــعاشــق فــي لطـيار ونــايـــا قــمــري نغرد بحنانـا
مثل غــزالـــة شــاردة وســط الصحار نجري وراها جري رجلي حفيانـا
عيان وعــطـــشان داخـــل صدري نار نــلحــقـها وليت نزور الجبانـا
عيـنيا بالـــدموع تــهطـــل كي لمـطار او قلبي يــعلم بيه ربي مولانــا
هــذا الــزيــن اللي عــلـــيــه أنـــا دوار صدفة و المكتوب نلقيت جانا
المـومـو لــكــحــل طابــع لعينين كبار وشــفـرها عالخد كي زاد كوانا
الشـفة عــكـــري مــذري فـــوق اشفار يا ليــمني ارقـــيها سم اسقانا

بوعلام بن سليمان

وعلاش راك تلوم

وعْلاَشْ رَاكْ تْلُومْ وَعْـلَاشْ عَـلَـى الِـلي هُـوَ مَـغْـرُومْ
نَارْ الحُبْ شَعْلَتْ مَا تَـطْفَاشْ وَشَاعْلَة فِي الـقَلْـبْ المَهْـمُومْ
الِلي تْكَـلَمْ هَـذَا غَشَـاشْ وَعْـلَاشْ تَهـدَرْ فِينَا وَ يْلُومْ
يَاكْ هُـوَ يَـخْـرُجْ بْـلَاشْ غِـيـرْ فُـمُو مَاشِي مَزْمُومْ
واش نـسـمـو هـذا واش نـسـمـوه راقـد وراه يـنـوم
مـافـطن ولعب فوق فراش وإذا فـطـن يـبقى غير يهوم
لوكان شاف الحب ما يهناش ويـبـات مـثـلـنا مهموم
بـيـن احـنا مايـتـلهاش يـلـهى تـجـر كـيفاه يعوم
كي ماشافش الحب منا طاش بـدا يـلـوم علي هو مغروم
وإذا قـتـل الـحـب الدنيا باش تـولي احـبـاب واخوة وعموم
مانيش عارف قصدي كيفاش لاراه ظـالـم ولا مـظـلـوم
ولاحاسـب نـفسي مانـفناش تبقى عـلـى طول الزمان تدوم
سعدو من زهى والدنيا تفشاش يزهى يحذر روحـو مـن اللوم
واللي هـدر فـيـنـا مايسواش مـا قـرا ولا درس عـلـوم
انـشـا الله يـطـيح فالكماش ويخلص حسابو بوغالي فالسوم
اللي نـجـرح راهو مـايبراش كـلامنـا قيـاس راهـو مفهوم

بوعلام بن سليمان

يا امي انا حبيت

يَـا أُمِـي أَنَـا حَـبِـيتْ هُوَ هْوَانِي، وَ أَنَا هْوَيْـتْ
قُولِي لْبَابَا يْسَاعَدْ بَنْـتُ وَ يْوَافَقْ، الـلِـي نَـهْوَاهْ
حَـبِـيـتْ مَـابِـيَ مَـالْ مَابِيَ طَـعْـمْ الْـجَـمَالْ
بِيَ ظْرِيفْ وَزِيـنْ لَـفْعَالْ وَ يَعْرَفْ لَكْلَامِي مَعْـنَاهْ
فَـاهَـمْ ظْـرِيـف أُمَعْنَاوِي بِكْلَامْ يَـجْـرَحْ وَ يْدَاوِي
حَبِـيـتْ اِنْـسَـان هْوَاوِي يَعْرَفْ لِلـدَنْـيَـا كِـيـفَاهْ

غاَنِي بِـظْـرَافَـة وَ عْقَلْ اللِي صَعْبَة عَنْدُو تَسْهَلْ
يُوجِدْ لِلْمَـشَاكِـلْ حَـلْ وَ جْـوَابْ فَـالْفَمْ مْعَاهْ
عَـنْـدُو عَـقْـلِـيَة فَالرَاسْ بَكْــلاَمْ يَـسْـكَـبْ النَّاسْ
عَنْدُو شُعُورْ وَ إِحْسَاسْ مَتْلُو وَالله مَــا نَــلْــقَـاهْ
حُبُّ رَاهْ سْكَنْ فِي قَلبِـي قُولِي لْبَابَا يْوَفِي طَـلَـبِي
نْـحَـبُّ وَ الـشَـاهَدْ رَبِي دِيــمَــا نَـتْـكَلَمْ بَسْمَاهْ
يَا أُمِي يَـاكْ أَنَا بَـنْـتَكْ وَ بْـسَـرِي رَانِـي خَبَرْتَكْ
بَلِي فِقَلْبِـي صَرَحْـتَـكْ قَلْبِي حَـبُّ وَ أَنَــا عْـلَاهْ

بوعلام بن سليمان

من حبك يا زايخة

مَنْ حُبَكْ يَا زَايْخَة مَكْـوِي بِالــنَارْ نَـارْ الـحُـبْ مْـشْعَالْـهَا مَا يَطْفَاشِي
مَا قُلْتِي ذَا الشِي عَلِيَا عِيبْ وَعَارْ رَجَــعْــتِــيلِي حَالْـتِي مَــا تَـسْوَاشِي
صْرَالِي كِي المَجْنُونْ حْكَمْنِي عَقَارْ نُوضْ نْهَـتْرَفْ بِيكْ مِنْ وَسْطْ فْرَاشِي
مَا نَرْقُــدْشِ اللِيلْ انْطَـلَـعْ لَفْـجَارْ وَخْيَــالَكْ يَا حْــبِـيبِي بِــينْ رْمَاشِي
إِيلَا أَنْتِيَا صَــأْبْـرَة قَلْـبَكْ صَـبَارْ اَنَا مَــا نَـصْـبُرْشِ ذَا الشِي وَعْـلَاشِي
مَانِيشْ نَــاسِيكْ مَــادَامَتْ لَعْــمَأْرْ وَمْـوَاسْ الْحُـبْ قَـاطْعَة مَـا تَحْفَاشِي
بالله عليك غير طفـي ذو لجـمـار والــلي فـــاتـت قع مانـحسـبهـاشي
راني طابع لـــيك يا بنت الأحرار ومـطـوعـنـي الحب مانيشي بلاشي
نَتْخَيَل فِيك كِي الوردة بين شْـجَار مَحْظِيَة مِن العِـيـنْ وكْــلاَم الغَـاشِي
نَتْخَيَل فيك كِي طَاوَس وَسْط الدَارْ و اللاَّ حَــجْـلَة احَـاطّـة بين فْرَاشِي
نَتْخَيَل فيك كِي لَحمَامَــة فِي لَوْعَار نْـظَـل نْحَــوَسْ حـتى مَـا نَلْقَـاشِي
نَتْخَيَل فِيكْ كِي لَغْزَالَة في التَــشْطَار و الــغْـزَال طْـبِيـعْتُو مَـا يَـهْدَاشِي

بوعلام بن سليمان

يا سمرة

وَعْلَاشْ أَنَيَا وَعْـلَاشْ يَـا سَمْرَة يَـا خُمـرْيَةْ
مَنَكْ رَانِي مَا نَـهْنَاشْ مَابْغِيتِي تْحَـنِي عْـلِيَّا
زِينَكْ فَـاتْ الـزِيـنْ يَا سَمْرَةْ كَحْلَـة العِينْ
لَحْوَاْجَبْ مَـقْرُونِـيـنْ زَادُو فِي قَلْبِـي كْـيَـة
الخَانَة فِي الـجْـبِـينْ جَايَة مَنْ فُوقْ العِيـنْ
وَسْوَالَـف مَطْـلُوقِيتنْ وَاَنْتِ بِيهُمْ مَكْسِـيَـة
وَنِيفَكْ مَـرْوَد ذْهَـبْ وَشَافْ تَحْتُو تَعْجَـبْ
وَفَـمْ مْـرَكَـبْ كِـي دْرَاهَـم الـفَـضِيَـة
وَالعُنْـق مْـسَـلَـسْ طَابْعَك تْـقُولْ مْقَـيَسْ
الهَمَة هَـمّ الـطَـاوَس وَ القَـامَـة طَـوَّالِيَّـة
كِي نْشُوف لِلِيَـدِيـنْ مِثْلْ الشَمْعَة مَرْبُوطِينْ
بَمْسَايَسْ مَطْبُوعِـين مَـادَارَتْـهُـمْ خُمْرِيَـة
يَارِيـمَـة لَـرْيَـامْ اَصْبَاعَكْ تْـقُولْ أَقْلَام
زَتِـيـلِـي تَـخْـمَـام بَلْخَـوَاتِـم الـذَهْـبِيَة
لـوجـيتـي بـالمال نديك يا صفـة الغزال

بوعلام بن سليمان

وحش العدرة

وَحْـشْ الـعَـدْرَة زَادْنـي بَـضْـرَار وَمْـشِيـتْ لْـطَـالَـبْ اَنْـسَـالُـو
قَالي مَرْضَك صَاعَـبْ يَـا مَحْتَار مَـاعـنْـدي اَشْ نَـفَـعْـلُـو
هَـذَا الـغْـزَال رَاه فِـيـكْ نَـكَّـار وَاَنْتَ اتَبَّعْ فِيـك مَا اْتنَالْ وَالُو
بْـكِـيـت عَـلـى مَـابِـيَـا صَـار بْكَى قَلْـبِي وَادْمُـوعُـو سَـالُـو
يَالْقُـمْرِي يَالْـطَـايَر مَـنْ لَطْـيَـار رُوح شْوَارْ الغْـزَالْ وَاَحْـكِـيلُو
رُوحْ الـبُـوزَرِيـعَـة عَـلَى لَـبْيَـارْ رَاهي سَـاكْـنَـة فِـي فَـرِيفَـالُو
اَحْـكِـيـلْـهَـا عَـلَى مَـابِـيَـا صَـارْ قُـولْـهَـا مَـحْبُـوبَـك اَحْلِـيـلُو
عَلَى جَالَك اَصْبَحْتْ نَكْتَب فِي لَشْعَارْ مَـنْ وَحْـشَـك لِـيَـام اَطْـوَالُـو

يَا اَحْبَابِي هَذَا الشِيء عَمْرُو مَـاصَار كِيفَاش الخَلِيلْ يَنْسَى اَخْـلِيلُو
عَـادْتني بْـغِـيـرْ سَبَـة يَـا حُـضَـارْ بْـغِـيـرْ سَـبَـة بْـغِـيـرْ وَالُـو
انَـا فِـي كْـلَامـي جِـيـثْـكُـمْ هَـدَّارْ و عـــلى الـشـعـراء آشْ قَالُو
الـحَـنْـجَار هُـوَ اللِـي يَـقْـدِي النَارْ وَالِي اَعْطَـشْ يَـسْرَطْ اَدْفَالُو
وَحْـشْ الـعَـدْرَة زَادْنِـي بَـضْـرَارْ وَمْـشِـيـتْ لْـطَـالَـبْ اَنْسَـالُو
قَـالِي مَـرْضَـك صَـاعَـبْ يَـا مُحْتَار مَـا عَـنْـدِي اَشْ نَـفَـعْـلُـو

أحمد عايدة الفطان

اخبرها راه أوصلني

أَخْبَـرْهَا رَاهْ أَوْصَـلْـنِي سْيَـادِي الْـقَـلْبْ أَتَكْوَى
قَالَـتْ لِي C’est fini pour la dernier fois
قُـلْـتْ لِـيهَـا خَبْرِينِي غِيرْ قُولِيلِي pour quoi
قَالَتْ لِي رَاهُمْ خَطْبُونِي رَايْـحَـة اَنْفَـتَحْ غَـدْوَة
يَمَـا أَخَـالْتِي شِيطْنُونِي زَايْدَة جَدَه سَتُوتَا أَعْدُوَى
حَتَى بَـابَـا هُـوَ ثَـانِي سَـفَـاهْ يَـبْـغِي الرَشْـوَة
رَدِيتْ لْهَا اوْجَابِي ثَانِي الرَاجَلْ مُوحَالْ لَا يَنْـغْـوَى
يَا الله الْـعَالِي الـفُقَانِي يَا مُـسْتَجِـيـبْ الْـدَعْـوَة
نطلبك تبلى من أبلاني رانـــي قـــدمـــت شكوى
ما أجـبرت إلى ادويني ضري مـا جبرت له أدوى
نار الخدعة حرقت كياني مـن غيـره ما نزيـد نهوى
أعرفت أسباب أمحـاني دنيا مرارت ما بقات أحلوة
أَخْبَـرْهَا رَاهْ أَوْصَـلْـنِي سْيَـادِي الْـقَـلْبْ أَتَكْوَى
قَالَـتْ لِي C’est fini pour la dernier fois

أحمد عايدة الفطان

مولات العين الكحلة

مُولَاتْ الـعَـيْـنْ الكَـحْـلَـة غَـالِـيَـة فَـالـسْـوام
كَحْـلَـة جَـعْـبَـة مْـكَحْلَة تْـصَـيَـدْ الْـحْمَـاْمْ
كَلَـمْـتْـهَا آهْ يَـا طَـفْـلَـة قَـالَـتْ لِي أَنْعَامْ oui
شَـابَـة مْـثَـقْـفَـة فَـحْـلَـة تَـحْـسَـنْ الْـكْـلَامْ
مُولَاتْ الـعَـيْـنْ الكَـحْـلَـة غَـالِـيَـة فَـالـسْـوام
قَـالَـتْ اَهْـلَا وَ سَـهْـلَا بِـلُـطْـفْ وَإِحْـتِـرَامْ
دَبْـلَـتْـنِي خَـاوْتِي دَبْـلَـة رْفَـعْـتْ لَـعْـلَامْ
اَمْشِـيـنَا ضْـرَبْـنَـا جَـوْلَة مَـشْـي عَـلَى الأَقْـدَامْ
اشْـعَـرْهَـا عَلَى اَكْـتَـفْـهَـا يدَلَى تَحَسْبُوا رِيشْ اَنْعَامْ
عَـقْـلِـي رَاحْ مَـا وَلَـى اَدَرَقْ فَالْـغْـيَـامْ
مُولَاَتْ الـعَيْـنْ الكَـحْـلَـة غَـالْـيَـة فَـالـسُـوامْ
سُبْحَانْ مَا يَخْلَق المَوْلَـى مُـحْـيْ الـعِـظَـام
لَطَايْ مْـفَصْلَة تَفْصِيـلاَ وَالـصْـدَرْ قْصَرْ رْخَـام
رَاهِـي رَكْـبَـتْـلِـي عُـلَـه صَائِم بْـغِـيـرْ صْـيَام
مُـولاَتْ الـعَـيْن الكَـحْلَـة غَـالِـيَـة فَالَـسْـوَامْ
يَـاكْ لِـلْـعَشْـقْ تَـحْلَـى رَقَـمْـهَـا رَقَـامْ
مُـولَاتْ الـعَيْـنْ الكَـحْـلَـة حَـرْمَـتْ عَـلِـيَ الْـمْنَـامْ
كي سمعت الزغاريت أبداو كيف يصرى هذا يا عجابة
قـلبـي أعيني بـدم أبكاو نار الغيرة أرقات ألـهيبة
حكمت الخلعة طحت كاو ساعتين وأنا في غيـبوبة
يـالعدرة ذوك لـجاو جاو أضياف و لا خـطـابـة
عـيـد مـيـلادي جـاو أزهار خلاني يسكنو فالقبلة
الكـبـدة و الـقلب أتكواو بجـمار و نـيران الـغلبة
الكبدة و القلب بسم أرواو صحوى كحلات الضبابة
عـروق قـلبي أتـشـواو بحطب لجابوه ذوك الخطابة

كي سمعوا عديانـي أزهـاو الكـــذبـــة زادوها ألـف ألـف كذبة
يــالــعدرة ذوك لجاو جـاو أضـــيـــاف ولاخـــــطـــابـــة
مـنيـن الــوطـوات ريتـاو بدا التــزغـــريت بدات التــرحيبة
اجرحت كي شفتهم أبطـاو في طياب القهوة أنت كنتي طيابة
خايف لا ضراري مايـدواو ضر الحب ما يفيد لا طبيب ولا طبيبة

أحمد عايدة الفطان

عايرتني وحدة

عَايْرَتْنِي وَحْدَة قَاتْلِي أَنْتَ مَهْبُولْ قُلْتَلْهَا يَا بَنْتْ الْنَّاسْ زِينَكْ لِهَـبَـلْـنِي
أَنَــا رَبِي خْــلَــقْــنِي مَــرْيُـــولْ نَعْشَقْ فِي الزِيـــنْ وَ عْلِـيـهْ أَنْــغَنِي
بَابْ قَــلْبِــي رَاهْ لِـيكْ مَـحـلُولْ وَلَا اَرْضِـيتِي أَدُخْلِي فِيهْ اَسُـكْـنِـي
طَلْبَتْ السْمَاحْ عَلَى هَذَا الْقُـولْ قَالَــتْ لِي بِالله يَالـشَّاعِرْ سَامَحْـنِي
حَـــتَــى أَنَا رَاهْ قَــلْبِــي مَـعْلُولْ مَا جْبَـرْتْ أَحْبِـيـبْ لِي يْصَـبَــرْنِي
بَــابَــا إِيمِـيقْرِي رَاحْ عَـلَى طُولْ هَذِي عَشْرْ أَسْنِينْ خَبْـرُو مَــاجَــانِــي
لَا بْرِيَة لَا تِيـلِيفُـونْ لاَ مَـرْسُـولْ أَسْـمَـحْ فَي أُمَــة وَ أَزَوَّجْ بِالْـثَـانِــي
حَتَى يَمَا رَاهِي خَرْجَتْنِي مَلِيكُولْ وَأَتْــقَــارَعْ فَــلِـي أُجِــي يَـخْـطُبْـنِي
هَذِي اْقْصَيْتِي مَاعَنْدِي مَا اْنْقُولْ هَــاكْ التِـيلِـيـفُونْ هَاْكْ عَـنْـــوَانِي
صَافْحَتْنِي وَ أَمْشَاتْ عَلَى طُولْ بَـــــابْ أَرَزْقْ عْـلِـــيـهَا دَرَقْـــنِـــي
بقيت وحـدي نـمـشي وأنـجـول سبحان الزين الزين الي ربي بيه لقاني
عَايْرَتْنِي وَحْدَة قَاتْلِي أَنْتَ مَهْبُولْ قُلْتَلْهَا يَا بَنْتْ الْنَّاسْ زِينَـكْ لِـهَبَلْـنِي
أَنَــا رَبِي خْــلَــقْــنِــي مَــرْيُــولْ نَعْشَقْ فِي الزِينْ وَعْلِـيـهْ أَنْـغَنِي طلبت
الســماح عــلى هــذا الـقـول قــالــت لـي بـــالله يا شـيـخ سامحني

أحمد عايدة الفطان

أنديرك فوبراج

أَنْدِيـرْلَكْ فُـوبَـــرَاجْ يَالشَابَة أُنَــسَـرْقَـكْ
أنسكنك في لــعـراج ستيليت ما يصيبك
نكوفريك بالـزجــاج الريح أو مايضربك

أَنْدِيرْلَـكْ فُـوبَــــرَاجْ يَـالـزِينَـة أُنَخَـطْفَك
أَنْدِيرْلَكْ فُــوبَــــرَاجْ يَالشَـابَة أُنَسَـرْقَـكْ
أنديرلك فـوبـــــراج يــالوردة أنـخـطبك
أنت لضري أعــلاج أدوايــا راه عــندك
أنديــرلك فـــوبـراج يالوزليـفة أنـسـرقك
معاك نعاود الـزواج أبـــلا ما نـخـطفك
أنديــرلــك فـوبـراج يــالوردة أنـخـطـفـك
مثلتك قطعة فرمـاج بلا مـذيغ نـصرطك
أَنْدِيـرْلَـكْ فُوبَــرَاجْ يَالشَابَة أُنَـسَــرْقَـكْ
نْــوَلِـي سُــوفَـاجْ غِـيـرْ علَى جَـالَـكْ
أَنْـدِيْرْلَـكْ فُــوبَـرَاجْ يَـالـعْمِـيرَة أنسَـرْقَكْ
أَنْدِيـرْلَـكْ فُوبَــرَاجْ يَالشَابَة أُنَــسَـرْقَـكْ
أَنْدِيـرْلَـكْ فُوبَــرَاجْ الــفــخــة تـقـبضك

أحمد عايدة الفطان

شعلت في قلبي نار

شَعْـلَـت فِـي قَـلبِــي نَــار أُمْــشَــاهَـبْـهَا حَـرْقُـلِي أُكْبَـادِي
سْــبَـابي وَحْـدَه في الـجَـارْ هَــجْـرَت وراحَــتْ مِـن بْـلاَدِي
مَــنْ فْـرَاقْــهَا رَانِـي مَـضْرَارْ مَـجْـرُوحْ مَـضْرُوبْ بْمُوسْ عَـادِي
نَبْـكِــي وَدَمْعِي إسِيلْ شَرْشَارْ الدْمُـوعْ الْـفْـرَاقْ شْـوَاتْلِي خْدُودِي
وَصَلِي مْـعَـاكْ هَذَا الأَخْبَارْ حَــشَـمْـتَـكْ بِــالله يَـالْـغَـــادِي
أَحْكِيلْهَا آشْ لِي بِـيَــا صـارْ الِـلـيـلْ وَ الـنْـهَارْ عَلِيكْ أُصَادِي
بَعْـدْ الْهْـنَى رْكَـبْــنِي دَمَـارْ آشْ الِلي صَبَرْنِي عَلِيهَا يَا أَسْيَادِي
أَتْعَـــارَفْنَّا مِـنْ لِي كُنَا صْغَارْ كُلْ صَـبْحَـة عَـنْـدْ بَأْبْهَا انَـادِي
تْمَنِيتْ زَعْمَه نَبْنِي مْعَاهَا الدَارْ الزْوَاجْ فَرْضْ فَرْضُوا مُولَانَا الْهَـادِي
سْبَابْ مْحَانِي وَحْدَه فِي الْجَارْ أَتْـــزَوْجَـــتْ وَ دَاْوهَـا حُـسَـــادِي
هَذَا مَكْتُــوبِي وَ هَذُو الأَقْـدَارْ مَا عَنْــدِ الزْهَـرْ أَنْــشَــفِ وَادِي

مَا نَـنْـسَـاهَا مَادَامَتْ الأَعْمَارْ رَاهِـي مَـغْـرُوسَـة فِي فُـــؤَادِي
اَنَظَمْ وَنَكْـتَبْ عَلِـيهَا لَشْعَارْ عَلِـيهَا نْغَـنِي وَنْـقَوِي تَـنْـشَادِي
آش اللي أطفي مني هذي النار جـمـر نـارهـا فـالـقـلـب قادي
سباب محاني وحده في الـجار رانــي مــكــوي والـقــلــب أنـادي
شـعـلــت فــي كـيــاني نـار ومـشـهـابـهـا حـرقــلي أكـبـادي

أحمد عايدة الفطان

الحب اصعيب

يالغالط الحب راه اصعـــيب عليك والّـــلي ذاق الحب تكويـــه الجمرة
شدّ الصور املـيح واخزر ابعينـــيك لكـان تحشم غـير مابـــين العشرة
حاسب روحك غول وشكون يلاقيك حاسب روحك غول وتجي فـي حـفرة
ويــن بلادك ويــن عنوان امّاليـــك وانصـــــد علـيـك مرة علـــى مـرة
انبــيعك للنّـــاس وانعـــاود نشريك كتـــجـــوع امليـــح نعطـــيك الكسرة
حتى ويــن نشوف الريح اللّي يديك حتى ويـــــن نشوف فيـــك الإشارة
نفضحك قبـــال ناسي و نورّيـــك ونوكلـــك من الدفلـــــــى اللّي مرّة
يالجايـــح اليوم رانا فقنـــا بيـــك أنا كـــنت نشـــوف خلعاتـــك امرة
فاميلة و نظن متحوســـــش عليك متربّيـــة في الحـــرم نعرفـــها حرة
خلـــيـــنا في حالـــنا ربي يهديـك منكـــثرش معـــاك بزّاف الـهـــدرة
يافايـــزة راه ذا الجايح غار اعليك يلزمـــــني نكويـــــه بالنارالحـــمرة
حرام علـــيّ حرام باش انفرط فيـك في جالـــك ولو ايقيـــسوني بـــرة
يافايـــزة مازال قلبي طامع فيـــك مانـــــيشي حقّار مانعرف حُـــقـرة
تسكني في القلب لا من يدْري بـيك داونـــي بدواك ياعـمري نـبـــــره
يافايزة راني انخمم غـــير اعْليـــك من غيـرك اخـــلاص ما عنـدي فكرة

أحمد محمودي

د- شعر الرثاء المتيجي

هذا المرض الشين

يا رايـــسنا واش هذا الغيبة ليك يا حبيب الشعب درقت الاخبـــــار
يا رايس رفعوك للـروس يداويـــك والشعب حيران وارقـــات النـــــار
أموالف فالمطار شـعبك ايحيـيك واعرف فـــيك طبيب داوى أضـــرار
إذام الغيبة اتروح ايلاقـــــيـك "م" البهجة حتى الارض المطـــــار
هذا المرة مااوقفـــت نودع فيـك واتبقى قلبي امصـــيهد بالـــنـــــار
في عيد الثورة موالف نسمع ليـك وانت عالثورة اتحـــث الثـــــــوار
هذا الضر الشيـــن راه جاز عليك واعجز قدامه الطبيب او عقـــــاره
الأطباء من كل بلد تجري لـــيك أو كل الحكماء في مرضـــــك حـارو!
يا كبدي شفنّا ايشـــاره من يـديك واكلامك في القلب غامـــض تفسيـــره
زدتـــلـــــنا عن همنا هم اينجـيك يا فخر الشـجـــعان زادت الأضـــرار
امتحـــان اصعيب راه جاز عليك واعلينا ذا الهول ما اقوى أخطـــــار !
وإلا ضر به امغربـه مقصوده ليك دبـــــــرها لئيم خايـــن غـــــدار
وامعاه الحســـــاد جاو شفايا ليك وابعثـــــــهم عدونا الاســـتعمـــار
يا رفـــــــاق الدم من عـدونا؟ واجـــــب نظفر بيه نكويـــه ابنـار
يا رجال الحكم في بـلادنـــــــا وروه ألنـــــــا انعلقوه من أشفـــاره
العبد الغدار هانـــه بن هانـــه الخـــير ايرده شر، ملحـــد، نكـــار
كل العالم راه قام ايســـال عليك واعرف فضلك، ثم واخـــــــذ قراره
يا عز العمـــــال قوه تفرخ بـيك ارفعتلـــــــهم شانهم يا حـــيـدار
يا عز الفلاح أرضك عادت ليـك واسكـن فالقرية أو شعـــشع أنـــــواره
حولها جنة ابمنـــتوج او تكفـيـك واتصدر للبيع تربـــــح مشـــــواره
دعمت التعريب وانصرت الفصحى او ما يـــبقى فالواد من غير احجـاره
ما نحصي تاريخ في هذا اللمحـة أو جهـــادك عن اتضيـــق الأســفار
"ع" الوطن العزيز كم هو ضـحى ايدافع"ع" المظـــلوم ليله وانهـــــار

يا زعيم بلادنا نفتخر بيـــــــك ياك امعـــاك أبطـــال نخـــبه أخيـــار
نطلـــب"م" الرحمن مـولانـــــا يشفيـــــك بجاه الرسول طه المختـــار
تنعم بالصحة او جهدك يرجع ليك نبـــلغ قصـــــدنا انـتم المشـــــوار

علي معريش

يدرى تبر الأم واتول لينا

الحياة ابلى أم مافـــــيها بنة والأب إلى صـد كالصور إلي راب
صديت يا أم عنا وابقينا كالبيت أبلى سـقـف لـــيها ولا بـــــاب
أناي والأخ والأخـــــت معانا ولا صدر ايـحن عنا غـير الآب
امشـيت وصيتي الجارات اعلينا او قلت تتهـــلاو فيهم يا الاحباب
أو قلت نستناو ايا رفاق اهـــنا انودع وطني الحاضر واللي غـاب
واملیت عينيك م العرش المعلوم باديـاره جمله اسهوله والهـضـاب
قدرى نتلاقاو في ساعة زيـــنة او يشفيني ربي أو يدفـــع ذا العذاب
والا الأجل يكـون والغربة زين ثم في أرض الدزاير و التـشعـاب
رحت للعلاج وابعدت عـــنـا أو عشى منك بيتنا شبه الخـــراب
الحيـــــاة بلا أم مافيها بـــنة والأب إلي صد كالصـور إلى راب
عز الوالدين يا سامـــــع لينا واللي غابو عليه عايش في عـذاب
يدرى تبرى الأم واتول ليـــنـا أو نعمل حفل أيلم جميع الأحـــباب
والا تـبقى الهيبة ما ترجع لينا حتى يجمع بيـــننا يوم الحســـاب
يا أمي من يوم صديت عـنـا واطعامي والنوم ماعادش يطـــياب
قدر سيدي خالقي وامتـحـــنا وسجل فالمقـــدور,عنا فالكتـــاب
واحكم بالفراق واقضى مولانـا أو ماعادش أمه اتحل علينا الـباب
الرحلة والموت مكتوبة عليـنا والبقاء من صنعة الرب الوهـــاب
أكرم والديك يا سامع لـــيـــنا أو بادرهم بالخير لا تغفلـــهم يا شـاب
واحذر م التقصـــــير واضـــب لا تهنى راك اتندم يوم تفقدهم يا شـاب
جوزنا سنين تطياب أو زيـــنـــة أو سكنت أمي الفانية تحت التـــراب

يدرى تبرى الأم واتول لـــينـــا أو نعمل عرس ايلم جميع الأحبـــاب
والا تــبقى الهيه ما ترجع لينـــا حتى يجمع بينـــنا يوم الحســـــــاب
يا أمي من يوم صديـت عنـــا واطعامي والنـــــوم ما عادش يطـياب
أو قدر سيدي خـالقي وامتحنـا أو سجل فالمقـــــدور عنا فالكـــتاب
واحكم بالفـراق واقضى مولانـا او ماعادش أمه اتحل علينا البـــــاب
بالصبر الجمـيل رب وصـانـــا باه يجـــازينا الجـــــــزيل الـــثواب
الرحلة والموت مكتوب عليـــنا والبقا من صـــيفة الرب الوهـــــاب
اكرم والديك يا سامع لـــيـــنا ابا درهم بالخـــير تنـــجى م العـــذاب
داوم عالاحسان واضب لا تغـنى راك اتـــندم يوم تفـــقدهم يا شـــــاب
الوالدان باب م ابواب الجـــــنة واللي فرط فيـــه يتـــعزى كيـــخاب
ضيع خير كثير عمرو ما يهـنى او بيته فالاخـــــير يلـقاها خـــــراب
خدمتهم يا أخ محتومة عـــــنا او باه انفوزوا برحمـــته رب الاربـــاب
يا أمي والموت محتومة عـنـــا أو واجب عنا أو قـــدر رب الأربـــاب
أمي يا الأحباب ما ترجع ليـــنا أو مصير الإنســـان يرجـــع للـــتـــراب
واحنا عن قريب تاتي نوبـــتـنا أو نحلق من ماتوا أو ســبقوا يالاحـباب
ما يبقى فالمـــــلك سوى مولانـا الرحمن الرحـــــيم مســبب الاسبـــــاب
رب يا رحيم وارحـــــم مـوتـانا او سكـــــــنهم جنـــــــــتك دار الثواب[1]

علي معريش

---

(1)- مناسبة القصيدة: يقول الشّاعر في مستهل القصيدة: "دخلت قريبة لي المستشفى تاركة خلفها زوجها وبنين وبنات في منتهى القلق والخوف مما يخفيه القدر، وماتت على إثر إجراء عملية جراحية ثانية على القلب – رحمها الله رحمة واسعة، ماتت بعيدة عن الأسرة العزيزة، فنّظمت في حقها هذه القصيدة المؤثرة بعنوان ((يدرى تبرا الأم واتول لينا)).

كارثة باب الواد

بَابْ الوَادْ فَجْعَتْـهَا كَرِيـثَـة وَمْـعَـاهَـا مُـدُنْ فِـالْـعَاصِمَـة
الأَرْضْ أَنْحَـرْثَـتْ حَـرْثَـة مَـابْـقَـاتْ لَا عِـمَـارَة وَلَا خَيْمَة
المَـوْتَـى جُثَة طَرْفْ جُثَـة لِي أَنْجَرْحُوا وَالبَعْضْ دَاهُمْ المَـاءْ
ضَحَايَا هَذِه الحَـادِثَة نَطَـلْبُولْهُـمْ مِنْ الله الرَحْـمَة
جَرْحَتْلِي قَلْبِي هَذِه الـكَارِثَـة أبْكِيتْ وَغَـمَـتْـنِي قَـلْبِـي غُـمَـة
نَشْكَرْ كُلْ رِجَـالْ الإغـاثَـة وَالمُتَطَوِعِينْ تْـحَـزْمُـوا تَـحْـزِيمَة
بَابْ الْوَادْ فَجْعَتْهَا الكَـارِثَـة وَمْـعَـاهَا مُـدُنْ فِي العَاصِـمَـة
كُلْ حَاجَـة رَجْعَـتْ مْـلَوْثَة وَالمَجْرُوحِينْ فِي المُسْتَشْفَى بِالْعُرْمَة
وَ الخَسَارَة حَاجَـة مَـخْـلُوفَة وَالِي ضَـاعَـتْ تَـرْجَـعْ وَ تْـوَلِـي
بلا مـا نـنساو حرف الثاء والمنكـوبين بيتين في ظـلـمـة
الخسارة حاجـة مخلوفـة والـي ضاعت ترجـع وتـولـي
وَالمَجْرُوحْ نَطَلْبُولُهْ الشِفَاءْ إسْـتَـجِـيـبْ يَـا رَبْ الْـعَـالِـي
عَلَى المَفْقُودِينْ رَانَا خَـايْفَة فِـيـنْ نَـلْـقَـاوْهُـمْ وَيْـلِي يَا وَيْـلِـي
كُل النَّاس عْقُولْهُمْ مَخْطُوفَة مَانَنْـسَى بُوزَرِيعَة وَأَطْرِيُولِي trioli
خَمَمْتْ مَـالْقِـيـتْ حَرْفَـة هَـذَا مَـكْـتُـوبْ الـرَبْ العَـالِي
الخَـسَـارَة حَـاجَة مَـخْلُوفَة وَلِـي مَـاتْ رَاحْ مَـا يْـوَلِـي
باب الواد فجعتها الـكـارثة ومعاها مدن فـي العاصـمـة
كل شـث نحرث حـرثـة كل شيء تهدم مـا بقات خيـمة

أحمد عايدة الفطان

تفجعت لحباب

نَتْفَكَرْ يوُمْ السَبْتْ قَـلْبِي يَـتْـأَلَـمْ يَوْمْ أَسْوَدْ مَشْؤُومْ مَانِيشْ نَاسِيهْ
وَقْتْ الصْبَحْ مْشَاتْ الأُمَة تَـخْدَمْ لَقَاهَا طُوفَـانْ اللِي جَا يَـدِيـهْ
حَافِيلَاتْ بْرُكَابْهَا فِـيـهَا يَـرْدَمْ وَدْفَنْهُمْ حَيِـيـنْ الـوَلْـدْ بْـأَبِـيـهْ
رِجَالْ وَ نِسْوَانْ الحَمَلْ رْفَـدْهُـمْ وَالأَجَلْ إلاْ جَاكْ مَاتَهْرَبْشْ عَلِيهْ
شـحـال انـبنيـان راهو متهدم وسيـارات مـقـلبـين هنا ولهيه

شْحَالْ امِيمَـاتْ تَبْكِي وَتْـرَحَـــمْ وَقَلْبْ الأُمْ إِلَا نْجْرَحْ وَاشْ يْدَاوِيهْ
تَبْكِي عَلَى الأَوْلَادْ بِالدَمْعَة وَالــدَمْ اللِي كَبْدُو غَابْ وَاشْ اللِي نَسِيهْ
يَا رَبِي أَنَــا قَلْبِي رَاهْ مْتْحِـيـطَمْ يَاكْ الْقَلْبْ أَنْتَ أَلِي تَعْلَمْ مَا بِيهْ
طُولْ اللِيلْ نْبَاتْ سَاهَرْ وَ نْخَـمَمْ مَا نَرْقَدْشْ اللِيلْ نْبَاتْ نَقْسَمْ فِيـهْ
حَوْجِي بَابْ الوَادْ رَاهُو مَتْــحَطَمْ وَاكْتَبْ رَبِي بَاشْ يَنْـكَبْ امْوَالِـيهْ
وِينْ البَـنْيَانْ وِينْ رِجَالْ الـكَرَمْ فُوقْهُمْ الطُوفَانْ كُلْ وَاحَدْ فِي جيـهْ
وِيــنْ التَلْـمِـيذْ وِينْ الـمُـعَـلِــمْ طَلَبَة وَطَالِبَاتْ كَذَا مَـنْ فَـقِـيــهْ
طَاحَتْ الأَمْطَارْ وَاضْرَبْ العَظْلَمْ وَاتْفَجْعَتْ لَحْبَابْ كُلْ آخر فِي جيـهْ
وَاحَدْ فَـقَدْ خُوهْ وَفْقَدْ وَلْدْ العَــمْ يْحَوَسْ عَلَى مِيمْتُـو وَعَلَـى أَبِيـهْ
كَايَنْ عَيْطَة نَاسْ تَتْمَرْمَد فِي الدَمْ وَاحَدْ مَشْيُو غَابْ وَتْقَطْعُوا رَجليــهْ
وَاحَدْ مَا يَهْـدَرْشْ بَاقِي مَتْبَكَـمْ احْلِـيلُو مَسْكِينْ مَـاذَا صَارِي بِيـهْ
أَوَاحَدْ الْهِيـهْ تَـحْتَ حِجَارْ الصَمْ مَا تَعْرَفْ لاَمَاتْ لَا حَــيْ تْنَـادِيهْ
اللِي هُـو مَاتْ المَـوْلَـى يَـرْحَمْ يَجَعْـلُو فِي جَـارْ مُـحَـمَدْ نَـبِيـهْ
واللِي هُـوَ حَـيْ وَ مْرِيضْ مَعْدَمْ نَطْلَبْ مِنَ الله الْعَلِــــي يَشْــفِـيــهْ
يَا رَبِي بْشْـفَـاكْ لِينَا هُـوَ عَزْمْ فِي أَقْرَبْ لوْقَـاتْ هَذَا المَرْضْ اَدِيهْ
بِجَاهْ الرَسُـولْ الـنَـبِيْ الأَعْـظَمْ مُحَـمَـدْ نَـبِـيَـكْ وَ انْـتَـايَا تَبْغِيهْ
و بِجَاهْ المُؤْمِنِينْ وَ اللِي هُمْ مُسْلِمْ وَ بِــجَـاهْ الـقُرْآن وَ مَـا أُنْزِلَ فِيهْ
أَنْ تُنْـزِلْ رَحَـمْـتَـكْ وَرْفَدْ ذَالْـهَمْ وَرَحْمَةْ رَبِي فِي الوَسْعْ فَاتَتْ مَلْكِيهْ
مَا يْقُولْـشْ الـوَلْدْ رَانِي مَتْيَتَـمْ مَـا زَالَـتْ يَــمَــاهْ حَــيَـة وَ أَبِـيهْ
مَـا زَالُـو خَاوْتُـو وَ وْلَادْ الْـعَــمْ يَـعَـمْـلُو بْمَجْهُـودْهُمْ وَ يْقُومُو بِيهْ
الـجَـزَائِــرْ يَمَـاهْ هِي أَكْبَرْ أُمْ وَ بَابَاهْ الحُكْمْ مَايْـفَرَطْـشِي فِـيهْ
وَخُوهْ الـحَقِيقِ الشَعْبْ المُسْلِـمْ دَوْلَـتْـنَـا وَ دُوَلْ جَـاتْ تْــعَاوَن فِيهْ
مَا حقَرْنَاشْ عَدُوْ وَجالِينَا زَادَمْ يْنُوض قَاعْ الشَعْبْ يْحَارَبْ عَنْ وَطْنِيهْ
وَلِي هُـوَ حُـبْ كُـلْشِي يَتْقَدَمْ وَبَابْ الوَادْ الزِينْ يَرْجَعْ كِي عَهْدِيهْ
نَحْيِي جَمِيعْ مَنْ شَـارَكْ وَخْـدَمْ وَنْحَـيِـي بَـابْ الـوَادْ هُــوَ وَ مْوَالِيهْ
نْزِيدْ نْحَيِي شَعْبْنَا شَعْبْ الكَرَمْ عِنْدَ الشَدَة يَحَضْنَكْ مَا بِينْ ايـدِيـهْ

نْحَيي كُلْ مَسْؤُولْ قَايَمْ بِاللاّزَمْ يَجْرِي لِلْمَنْكُوبْ وَ يْسَقْسِي مَا بِيهْ
تَحْيَا الجَزَائِر وَ نْحَيِي العَلَمْ وَالسَلاَمَة لِلْوَطَنْ رَبِي يْنَجِيهْ

بوعلام بن سليمان

بعد لي كنت هاني

بَعْدْ لِي كُنْتْ هَانِي أَوْصَلْنِي أَخْبَرْ غَصْبَانْ
فَشَلِي عَضْمِي أَكْيَانِي بَبَاكْ أَسْكَنْ لَكْفَانْ
بَعْدْ لِي سْمَعْتْ الخْبَرْ أَكْوَى قَلْبِي بْغِيرْ جْمَرْ
مَا قْدَرْتْ سْيَادِي نَصْبَرْ شَعْلَتْ فِي قَلْبِي نِيرَانْ
دَارُوهْ فِي لَنْعَاشْ الغَاشِي مُورَاهْ يَنْحَاشْ
دَارُوهْ فِي بِئْرْ مَشْقُوقْ زَادْ عَلِيهْ تُرْبَانْ
رَاحْ العَزِيزْ الغَالِي رَاحْ رَاحْ مَا وَلاَلِي
هَذَا تَقْدِيرْ العَالِي مُولاَنَا الرَحْمَنْ
من فراق كثر تهوالي صْبَحْتْ مِثْلْ البُوهَالِي
فَالْدَنْيَا أَشْ بْقَالِي اسْتَرْنِي يَا رَحْمَانْ
تْوَفَى يَوْمْ الجَمْعَة فَالصْبَاحْ عَلَى تَسْعَة
ثُمَ لَحْقَتْ السَاعَة لاَ زِيَادَة وَ لَا نُقْصَانْ
بْكِيتْ بْكِيتْ بِالدَمْعَة مِنْ الوَحْشْ رَكْبَتْنِي خَالْعَة
تَلْفَتْ النَّصْبَة وَ الرَفْعَة وَلِيتْ مَا نَعْرَف مِيزَانْ
بَعْدْ لِي كُنْتْ هَانِي أَوْصَلْنِي أَخْبَرْ عَجْلَانْ
فَشَلِي عَظْمِي وَ كْيَانِي بَابَاكْ اسْكَنْ لَكْفَانْ

أحمد عايدة الفطان

بعدك يا فطوم نومي راه احرم

يا فـــطـــومـة راه قلبي متقـــــــسم من ذا الصدمة حطماته صار اشطار
خبر يا مـقـســـاه كي جاني عـازم قالوا حادث صابـها نجم الغـــــوار
راحــت في الأمان لـلواجـب تـخـدم و الحر على واجب قايم ســــــهار
مهــلا بــنــتي، والحـــــذر راه لازم والسرعة ام المحـــاين و التكـــدار
قالت لي خـلــيــت مرضى تــتــألم نسرع ليهم بالدواء في شـــاو انهـار
بالســيـــارة ريتـــــــمـــو بي تـعـزم تتيسر مهـــمتي تلـــــحق بكـــار
خرجت واتبـقيت حايـــر وانـــمـــم نطلب ربي خالـــــقي و هو ستار
وانحـــرفت بها الشـــجرة تـصـطدم واكواها الحديد راهـــا في زيـــــار
و الحـــديد يـــدمع ابنـــادم لا يرحـم صلب أوقاســـي كم خرب من ديـار
جبدوها متـغاشـــيه لا تـــتـــكـــلم ضربه شينه جاتـــها في شاو انهـار
رخـــت في لامان يـــا زيـن المبسم وارجعت في نعش لوح أمع المسـمار
مـخـفـية آجـالنـــــا لا مـن يـعلم لا من يدرى ما اتخبـــيله الأقـــدار
خـــفـــــاها عـنا الـقـيـوم الدايم ربي سيدي خالقي عالـــم الأقـــدار
كبدي يالأحـبـاب تـــرحي ولـى دم مات اطبيبي مـانـــــفع في عقـــــار
كـان يجيـــني بالـدواء لي يـــعزم وايعالجني ابحكمته تبـرى الأضـــــرار
دموع العينين ســـالــت باغـــزارا واشحب جسمي أونوم عيني عيني طار
الشيب أزربني ثلج في راسي عـتم اغرابي طار أو رخمتي سكنت الأوكار
كانت بنتي ســاهـر تـطلب فالعلم ليه ارتاحـت بعدما قـطـعت مشـــوار
قالت لي بالعلم وطـــــني يتقـدم وأنـــا نـحـمـل رايـــتـه مـع الأحـرار
في ميدان الطـــب دايم تتقـــــدم وتـــراجـع دروســـهـا لـــيل أو نـهار
يا فطومة شاب راسي من ذا الهـم صـــديـــت مـــن بيـتـنا في شاو انهار
يا فطومة صبح يوهي راه اظـــلم واتـــنـــغص عيـشي أو زادتلي الأكـدار
و الأم الحنـــــون عنك تتألـــم راه مـــر امـعـــاشـــها و الوجـه اصـغار
اتظل اتهاتي أم فرقتك غير اتهمهم يتـــحير من شـــافها تـبكي فـالـــــدار

ما صبرتش اخلاص و الكبد امعدم ما أقــواها من فرقــتك تــكوات ابنار
الصحة ذابت ا أبقى غير المرســم حــر الصيف أو زادها طول التــفكار
بعدك راه ضـــــــــرها زاد اتفاقـم واســمــاطــت حــيــاتــها ولات امرار
بعدك يا فطـــــوم نومي راه احرم زهــو الــخاطــر راح وانـــزل التكدار
كانت بنتي زاهيه تطلب في الــعلم أو صـــدت ما خــلاتــلي غير الآثار
خليت طتوب فالطب اتقيـــــــم مــن يقــراهم بــعد يا نــور الأبصار
قالت يا أبي السيـــــــــارة لازم بـــها نـــبـــلغ غايتي في ذا المضمار
جبناها بالدين و الخالق عالـــــم مـــاني قـــاصد زوخ مـــانيشي فخار
قاصد عرضي نستركـــــي مالازم و الحــر الشـــريف لا يرضــى بالعار
شرفت والديــك يا زين المـــبسم ما خـــالـــفـت رايهــم ماجـبت عار
جوزت شبيبتك في حب العـــلم و الــعلــم الشـــريف يرفع من الأقدار
أنا درت اللي اعلـــــــي يا فاهم او مــا نعــلــمــش الغيب والله ستار
واحذر يا مخلوق بالاك اتلـــوم ويـــن الهـــربة م الكـــاتبة وين الفرار
راني صابر ع القضاء ماني ناقم و الصـــابر جـــزاه يــنجو منا الـــنار
ربي سيدي خالقي وانت تـــــعلم أمـــري و المــكتوب يلحق يا حضار
امتحان اصعيب و الصبر امحتم وصـــى بيـــه ارسولنـــا طه المخـــتار
و المكتوبة تلحقك يا بـــــــنادم اتعـــديها مـــره اعسل مره تمـــــرار
والدنيا ذي حالها مثل النايـــــم تــتـــبدل احوالها في كل انهـــــــار
تعبس لك مرة او مرة تتبـــــسم تـــتـحول لــذاتها علقم وامـــــــرار
و المومن من حالها يحذر دايــم متـــفطن لا تــلدغه تكويـــــه ابنار
عارفها متاع زايـــــل يا فاهـــم يربح منـــها طاعـــة الرب الغفـــار
يزرع فيها خير عن يتكـــــــلم يبقى لـــه تاريخ ثابـــت في السغـــار
و الجاهل تغويه يحسبها تنـــتم كيامنها ترمــيه في غامـــق الأبحار
يا سعد اللي عاش في دين حاكم من فرط فالــديـــن مصـــــيره للنار
رحت يا فطوم وابقيت اتخمـــــم خليتني ام فرقــتــتك تنظم الأشـــعار
رب سيدي خالقي وانت تـــعلم داويني من محنـــــتي وأنت ستـــار

واعتقني وابنتي من جـــــهنـــم أو شفع فينا ابرحمتـــــــك طه المختار
واحفظ المسلمين بالجملة م الـهم واعف عنـهـــم يالـــقادر يا غفـــــار
والصلاة على النبي بها نخـــتـم نظمي و الســـلام عـنكم يا خضـــار

علي معريش

دارت الدنيا

دَارَتْ الـدَنْـيَا دَارَتْ الـدَنْيَا رَجْـعَـتْ كُلْهَـا مَـادَة وَأكْـتَافْ
أَقْوَى الـغِشْ أُرَاحَـتْ النِـيَا المْرَفْهِينْ يَعَفْسُو لِي هُمَا ضُعَافْ
القَلِيل مَسْكِينْ رَاحْ ضَحِـيَا أرْجَـعْ حَـتَى مَنْ خْـيَالُو خَـوَافْ
مَاجْبَرْ لِي يَعْمَلْ فِيهْ مْـزِيَا وَأطَايَحْ زِيدْ أطَـبْعُوهْ مِنَ الْـكَافْ
هَذَا الشِـيء أَنَا صْـرَا بِـيَا أَحْـمَدْ جَـرَبْ تْـمَـحَنْ أُشَافْ
لي يبكي تـبكي معاه عـينيا ليطلبني ألف نعـطـيه عشر آلاف
نستـهل انـا لي شـــح فـيـا كنـــت لـــعـــبـها رجـلـــة بزاف
من الضحك أشفايـت العديا وليـــت قـبالـهم نـغنس اللحاف
إذا دغديت نخمم في حشايا الشـــتاء تطـيح وأنا عليا الجفاف
أدمـــوع الـفـقر محنهم قويا وأدمـــوعـــهم ما ينـشفـهم نشاف
هذا الوقت صاعب يا خويا ويـــــح لي ما جـــــرب أشـاف
نطلـبك يا الله العلـي العليا انـــت الوحـيد ما كان لك خلاف
الشـجرة الشـــارفة راشـيا طلـــعت تكـــسرو بـــيـا لعراف
الله يـرحمك يالحاج يا بـويا وصيـتـنـي كان رأي تـالف تلاف
اليوم ما لقيت لي يبكي مـعايا الدمـعـة تعـاون القلب في الزعاف
مشغول على بنتي الصـبيا وإذا مـــت مـــا تـلقى أب خلاف
كبتي راهي علـيها مشـويا والـــقـــلـــب مـــقطع طراف طراف
دارت الـــدنيا دارت الدنيـا رجـــعـــــت كـلـــها مادة وأكتاف

أحمد عايدة الفطان

الهواري بومدين

يَا رَبِي يَا خَـالَـقْ الدُنْيَا وَ الدِيـنْ ارْحَمْ المَـفْقُودْ يَـا عَـالَـمْ لَـسْـرَارْ
الرَاحَـلْ كُلْ عَلِـيـنَا أَجْـمَـعـيـن وَسَكْـنُ دَارْ الـدَايْمَا طُـولْ الأَدْهَارْ
بُومَـدْيَـنْ زَعِـيـمْ أَكْبَـرْ ثَـوْرِيِـيـنْ يَـــدْخُـــلْ جَـــنَـــة الأَنْـوَارْ
يَجَعْلُو فِي جَارْ سَـيِـدْ المُرْسَـلِـيـنْ مُـحَـمَـدْ طَـه النَـبِـي المُـخْـتَـارْ
يَرْحَمْ المَـفْـقُـودْ بُومَدْيَـنْ الـزِيـنْ بِـرَحْـمَـة الله الْـحَـيْ الـقَهَـارْ
مَنْ حَقْنَا نَبْكُو عَلَى طُولْ لسْـنِـيـنْ أُو حَـرْقُـوا فِي قْلُـوبْـنَـا مِثْلَ النَـارْ
مُنَاضَلْ شَـجِـيـعْ ضِـدَ الرَجْـعِيِينْ مَـــنْ أَوَلْ نُـوفَـمْـبَـرْ مَعَ الثُـوَارْ
يَشْهَدْ التَارِيخْ فِي الرَبْعَة وَ الخَمْسِينْ سَبْعْ سْنِـينْ وَ نَصْ ضِدْ الإِسْتِـعْـمَارْ
بَعْـدَ الإِسْـتِـقْـلَالْ طَـبَـقْ قَـوَانِـينْ فِي العَاهَدْ يَـــاكْ مَـافِيـهْشْ تَغْـيَارْ
اللِي هُوَ مَـسْـطْـرِيـنُـو ثَـوْرِيِـيـنْ وَمْسَـــطَـرْ بِـــدَمْ شُـــهَـدَاء أَبْـرَارْ
الله يَرْحْمُـو كَـأْنْ مِـنَ الصَـادِقِينْ فِي كُـلْ الـشُـؤُونْ طَـبَـقْ الأَدْوَارْ
يَا بُومَـــدْيَنْ يَا حَبِيبْ الوَطَنْ الزِينْ مَا نَنْـسُوكْشْ عَلَى طُولْ الأَعْـمَـارْ
يَاكْ أَنْتَـــايَا أَبْ مِـــثْلْ الوَالِـدِينْ يَاكْ أَنْـتَـــايَـــا أَخْ يَا وَلْـدْ الأَحْـرَارْ
أَنْتَ لَمْ تَمُـوتْ فِي قَلْبِ الـحَـيِينْ غَيْرْ الجِسْمْ يْغِيْبْ يَا ذْ الإِبْنْ البَارْ
كُلْ العَالَمْ ابْكَاكْ يَا مَـمُو العـيِـــنْ وَدْمُـوعُو سَـايْلِينْ كِي مِثْلْ الأَمْطَارْ
نَطْلَبْ مِنَ الإِلَه رَبْ الـعَـالَـمِـينْ أَنْ تْـــكُـونْ لِسَـيِدْنَا مُـحَـمَدْ جَارْ

راهو يـبكي عليك شعب فلسطين بالدم مع دمـــوع سايل ملبصـــار
ويقـولوا خونا حبيب المظلومـــيـن الهـــــواري ضد اللي هو حـقـــــار
ياك انتايا حبيب للصحراويـــيـــن وقلـت حنا في كتفهم بـــموقف حار
راهم يبكو و يصوتوا بكلام حنـين ويـــقولوا خلـــيتنا أيتام صـــغار
حزنت جماهـيـريتـنا محبـــيـن اداو علـــــيك واجبات كبـــار
يا بومـدين نـادت بيـك الملايـين ويوم فراقك ماقدر يصـــبر صبار

بوعلام بن سليمان

يا بومدين واش يطفي ذا الجمرة

ابْـكِ يَا عَــيْنِي عَلَى ابْـنْ الـثَوْرَة بُومَـدْيَـنْ رَئِـيـسْـنَا كِي صَـدْ أُو رَاحْ
افْتَحْتْ المَـذْيَاعْ نَسْـمَـعْ فَالنَـشْرَه قَـالُوا مَــاتْ احْـبِيـبْنَا هَـذَا الصْبَـاحْ
اتَبْـقَى كَبْدِي امْـجَرَحْ بَـــالشَفْرَة شُــوفُـوا يَـا اِسْـلَامْ مَ اعْمَـقْ ذَا لَجْرَاحْ
جيـوش الهـموم نــزلت جـــــراره أو حـطـت باعساكـيرها واملات الساح
جات لـــهذا الشــعب تطلب فالثــار هاو غــارت مــنـه كم جــوز من أفــراح
طعناتو فالــقــلب طعنه غـــــواره أو خلاتو في مـحنـتـه يـبكي نـــــواح
اسقــاتو من كــاس زقوم او مـــره او شفـــات العديــان عطبتله الأجـــراح
كم اعقد جلســات واحــلات السهرة امع حبيب الشـعـب قـعـد وناس املاح
في كل مـكــان خــلــد له ذكـــرى باش ايهنى خاطـرو يــبقى مرتـــــاح
من بعد اللي اصحــات ثارت غباره رعد ايـدمـــدم فالسماء يـرقه لـــــواح
هذه حالــك يالـدنيا الغـــــــــداره أو من بعد الرفعه اتحطـي نـاس امـلاح
ضر امخالــف هاجــم هذا الــمره ما فــادو طبـيـب مانـفـعـو جـــــراح
بــعـد اعـذاب اطـويل وامـحاين مره جــوزهـا عــلاج كل امــسى واصــباح
اتـبكم أخـيــنا زيــن الـــــهـــــدرة كان أكلامه زيـن يــبري من الأجـــراح
بعد اجهاد طويل في ذا المعـمـورة اتحـتـم عن راه طـايـــــــح في مـطرح
حوسـها جـبال واضاب او صحراء أو رشـــــاشه فاليد شعـال الكـفـــــاح
شنوا حرب اعلى العدو خاضوا ثورة انصرهم ربي خالـقـي، عـمت الأفـراح
كم اقــطع بـــحار راكـب طيــاره أيدافع عالمظلوم للأعداء نـطـــــــاح
فِي مَجْمَعْ الأَجْنَاسْ سَجَلْ مَفْخَـرَة ايْهَاجَـمْ فَالْخُـصُومْ مَا يَهْنَاشْ خلَاصْ
ثَلْثْ اسْوَايَعْ مَا اسْكَتْشْ ابْـنْ الثَوْرَة ابْلُوغَة فُصْحَى امْسَجْلَة فُوقْ القُرْطَاسْ
مَا يَعْرَفْـشْ الخُـوفْ رَبَـاتُـه ثَـوْرَة أُو شَهْدَتْلُه بِالفَضْلْ جَـمِـيعْ الأَجْنَاسْ!
وَفِي وَقْتْ الأَهْوَالْ يَوْقَـفْ حَـيْـدَرَة ايْقَارَعْ فَالخُطُوبْ وَلَا يَخْـشَى بَـاسْ!
يَمْحُ فَالْخِـلَافْ بَـيْـنَ الأَشِــقَاء أُو كَمْ وَحَدْ صُفُوفْـهُـمْ رَجَـعْـهُـمْ نَاْسْ!
زِيَّنْ القُــلُـوبْ صَــارَت أَصْـدِقَاء وَاطْرَدْ مَنْـهَا كُلْ وَسْوَاسْ أُو خَـنَـاسْ
في حروب الشرق مد الإشـــــارة أو قال: انموتوا كلنا مافـــيها بـــاس؟!

عن أرض المعراج نشعلها حـمراء حرب اطويله انجندلها كل الـــنـــاس
انحرر فلسطين من أيدي الكفـــره أو يا صهيونيين جاء وقت القصاص
احنى على العهد يا إبن الـــثورة أنت تعرف خصالنا بين الأجنـــاس
نبقى فالميدان من أجل الثـــورة نخدم هذا الوطن بكل إخـــلاص
ناداك الرحمن للجنة الخـضـــراء امع الشهداء الطيبين اخيار النـــاس
انعم بالخلود فالـدار الاخـــرى وارقد هاني تم جهادك وخـــلاص
إلهي بجاه صـــاحب العـــشره تصبر هذا الشعب يبرى من لاهـواس
تجلي حزنه اينوض من هذا العثره يبقى شامخ فالسماء كي جبل الأوراس
يا بومـــدين واش يطفي ذا الجمرة أو بعدك العيون ما جهاش انعـــاس؟
شعب البهجة راه مـنك فـي حـيره أو من هذا الأهوال راه شـاب الـراس؟
تـحيه الـكل الدول و الـــوزراء واجميع الوفـود واجميع الريـــاس
تحـيه للي اسمتع والـــلي يقرا ابذا الكلمه ايتم قصيدي بخـــلاص

علي معريش

أبكيت أسال دمي

أبْكِـيـــتْ أسَـــالْ دَمِـي نَارْ مْشَـاهَـبْـهَـا أَلْـهَـبْ
يَـــوْمْ لِتْـوَفَى قَـــاسْـمِـي اسْقَطْ عَلَى أَرْضْ المَلْعَبْ
حْـــرَمْ عَـــلِـيـهْ نُومِـي بْقِيتْ فِي النْجُومْ نَحْـسَبْ
ابْـكِـيـتْ أسَـــالْ دَمِـي نَارْ مْشَـاهَـبْـهَـا أَلْـهَـبْ
بِفَـنِّيـَـاتْ انْسَلِي هَمِي لَعَـابْ الـكُـرَة يَـعْـجَبْ
نَبْـغِيـــهْ كِمَا نَبْـغِي أُمِي هَذَا صَحِيحْ مَانِـي نَكْذَبْ
كَانْ فـالـتَـلْـفَازْ أَمَـامِي نْـــهَـارْ لِأَجَـلْ قَـــرَبْ
صُورَة مَا تَدْرَقْ مَنْ أَمَـامِي مَازَالْ حَـتَى فَـالْـقَـلْـبْ
يَا رَايَحْ لِلْمَقَبْرَة دِي سَـلَامِي رَحَمْ عَلِيهْ يَقْـبَـلْـهَا الرَبْ
ابْـكِـــيـــتْ وَ زَادْ هَـمِـي القَلْـبْ الهَـانِي أَنْـعْـطَبْ
لاَعَـــبْ أَقْـــوِي هُـجُومِي بِفَنِّيَاتْ الجُمْـهُورْ يَنْطَرِبْ

يَالحَمَامَة بِجْنَاحَك أتْـحُومِي وَ أَجْنَـاحْ jsk انْـعْطَبْ
يَــا jsk تَــبْــقَــايْ أدُومِي وَاتَتْحَصْلِي عَلَى كُلْ لَقَبْ
نَهْدِي لِـيـتزِي وَزُو سَـلَامِي وَ لِـكُلْ رِيَاضِـي وَ مُـحِبْ
مَــازَالَــتْ لِــيَــامْ أَمَــامِي أنَا شَّاعَـرْ و عَـلِيهْ نَكْتَبْ
نَهْدِي لِرَئِيسْ الفَرِيقْ سَلاَمِي حَنَاشِي وَ مْوَاسَهْ الـمُدَرِبْ
أبْــكِــيــتْ وَسَــالْ دَمِي نَــارْ اجْــمَــارِي ألْــهَبْ

أحمد عايدة الفطان

هـ- قصائد متفرقة

فصل الربيع

فَصْـلْ الرْبِيعْ جَاء بَنْوَارُو قَــلْـبُـه زْهَرْ مْـعَاهْ
ألْقَى أنْصِيب قْيَاسْ عبَارُه هَاذا الي كان يرجاه
زَهْرَت الأَزْهَار مَن زْهَارُه أَلْهِيبْ الشُوقْ طَـفَاهْ
فِي قُــرْبُــه هَجْــرْه مْرَارُه اليُوم أُوْصَـلْ لْـمُنَاه
أصْــبَــر أُزَالْ إنْـتِـظَارُه الهْنَا والسَـعْد غْـنَاه
أرجَــاء للْـظُـهْر أنْــهَارُه ربْــنَــا كَـتَــابْ لْـقَاه
خفا على الحسود خـباره سره مكتوم أمعـــــاه
عمر خـواه بعـــــــماره أسكن صدره ومـــلاه
الحاضرين الكل أنصروا لاق بحسنوا وبهـــاه
العرس ستوا بزيـــــــاره والتولويل زاد افـــداه
حتى الجو صر نضـاروا السماء بالقمر ضـواه
صرف الغيام وعصـارو الهواء دافي جاء معـاه
عفى العروس أصحابه داروا بروح والقلق مـــعـــاه
الحنة والضمع منـــــاروا والبرنوس العتيق وتـاه
مسك الليل تلق عطـــاره عبق المكان زهـــــاره
الفنّان حضر بوتـــــــاره جاب أشعاروا وعـــناه

قال للعروس وعـــشاره هذا مـن فـضـل الله
العـشـرة تـدوم بأمبـــه ماكان غيره ســـــواه
كل واحد ليـه ســـــراره وسر ربنا في عطـــاه
من بغا يسـجله ثمـــاره فلـحسـن أصيب أدواره

أحمد بن عربية

البليدة يا الغالية

البليدة في الربـــــيع كل عـام من الورد تلبس حلة جمـيلة
سمعت المقنين على الأشـجار يغرد يقول في تولويـــــلة
جاوبوا الكروان من القفـــص بصياح وزادلو وصـــــيلة
النحلة فالزهر على الأغصـان جاية من اليسمين للفليلـــة
في الصباح بكري تقوم لمويمة تسقي وتقطف هذيك النقيلة
احمظ الكـــــــــــــبير السيد والي من الأولـــــية
مولى ساكة مول البـــــلاد ابنث أساس الحضـــــرية
بنـــــــيان بقـــــواس تشهد حضارة أندلســـــية
ماها يـــفـــاجي التـــنكاد زول الـــضـــر عـــلـيـا
أنواع الـــورد فـــيها اعـــداد الفل والنوار العشـــــــية
المـديـنة امـشبحـــــة ابـواد يسـقي الوردة الـمســـكية
الفـنّـان مـثـل النحـــلة كـــلامـــه الكل عـــــلة
كـــل من سـمـعـه اتســـلى راح وعـــــاود ولـــــى
بـــروح أدبـــــــيـــــة وبـلـــغـــة شـعـــبيـة
قال أحمد بن عربـــــــية جمـيع صـلاح بالنيـــــة
الفنّ ما عـنده حـــــــدود ولا لـيـــه قيـــــــــود
مـــوهـبـــة وليس لبـــاس أخـلاق حـكمة و إحساس
قـادرني وأنا انـــــــقادرك لا تـــخرجلي للـعـــــار
قيـــمـني وأنـا نـقيـــــمك لا تـــسـمـــي حـــقـــار

باقي ماي،لا كلام لا هــوى تقوف شي ذـيب عـــوى
اش يــكــون ألي يوافــقك أش يـكـون ألي يأيــدك

أحمد بن عربـــــية

كلمتك يا طير

كَلَمْتَــكْ يَا طِــيـر مَارَدِيـتْ جْوَابْ اْهْجَرْتْ مَنْ وَالَفْ مَاحَسِيتْ اِحْسَاسْ
أْتْـقُولْ مْـقَـامِي عَــالِي كِـلَـقْـوَاس وَبْعَيْنِي شَفْـتَــك تَـتْـعَفَــسْ تَعْـفَاسْ
من هو قال الزمان يفــي بالعــهـود ياك زمان غـدار ما يـتـمـن خـلاص
أوريـك الــنـــور يـحمر مــن سـفود في لـيلـة وحــدة يــلبـس ألف لباس
بِالْبَاطَلْ اَرْفَعْ شْحَالْ مَنْ رْجَالْ قْعُودْ أُو بْسِيفْ الغَدْرَة اَخْفَضْ عِيطَة مَنْ نَاسْ
مَنْ عُودْ ذَهْبَانِي وْمْـخَـرَزْ مَـجْـبُودْ يَصْنَـعْ لَكْ كَسْوَة ضَاوْيَـة مِـنْ مَكْنَاْسْ
كتفــرح وتـــقول جاني سوم السعود يرمـــيك في لـــرياح وجندو حراس
يحلف بالكعبة وبحق المعبود يسقيك عـــسل صـــافي من هــذاك الــكاس
إذا ذقــت كثــيـر تـــتـــوسد لــحود وغـــذا شـربــت قليل ماتعرف نعاس
تسهر ليل طويل تحسب في النجوم تــترجى مــولاك يمـــحي هذا الباس
لاتـــــامن الـــــزمان أولا ـترقد رقود كن فاطن نبهي على ديــنك عساس
بالخـير و المحبة تنال مقام محمود كلمتك للباطل نار تــقول رصــاص
احفظ هذا القول من حاصل لـجدود يرفعك مــولانا لاشوف منو قصاص

علي محجوب

الباكي يبكي على الزهر

يَاحْـبَــابِي البَـاكِي يَبْكِي عَلَى الزْهَـرْ هُوَ ذْرَاعَكْ الأَيْمَنْ اللِي يَـخْـدَمْ عَـلِيكْ
إِذَا كَــاْنْ خَـــانَـكْ ذْرَاعَـكْ تَـتَـغْـدَرْ وِينْ مَاْتْرُوحْ تَـصْـعَبْ السَاهْلَة تْلَاقِيكْ
جَـرَبْتْهَا فِي شِــي نَــاسْ وَاَنَـايَا اكْثَـرْ غَرِيــتْــنِي يَــا زَهْـرِي رَبِــي يْـكَافِيكْ
اَنَــا مْـشِـيــتْ عَـلِيَا وَاَنَــا لاَخْـبَرْ أَمَا عْرَفْتْشْ وِينْ نْرُوحْ نْحَـــوَسْ عَلِيكْ
سْـكَـنْـتْـلِي فَـالـسْـمَـا وَلَا فَـالْـبْحَرْ لُوجِيتْنِ يَا زْهَـرْ فَـالْأَرْضْ نْخَيَرْ علِيكْ
غَرِيتْنِي عَلَى وَطْنِي وَسْـمَحْتْ فَالْوَكْرْ قُلْتْ اَنَا فِي بْلَادْ الـغُرْبَة دِيـمَا الَلاقِيكْ

قُلْتْ فِي عْقَابَكْ نَجْبَرْ مَالِي آنَـشْـكُرْ ونْدِيرْ مَـايَـعْـجَبْنِي قُلْتْ نْعِيشْ مَلِيكْ
أنْـتَ الـــــدَزي فِـــيَ عـاَلْـوَعْـرْ كِيـفَـاهْ يَا زَهْرِي ضُرْكْ اَنَا نْعُودْ نَبْغِيـكْ
مْشِيتْنِي فِي ظَلْمَة دَاهُمْ عَلَى الحْـجَرْ لَوْجِـيتْـنِي بُـنَـادَمْ يَا زَهْرِي نْعَـادِيكْ
جُـورَتْلِي بِـمَـعَـانَـكْ مَفَادْلِي صْبَرْ مَـاجِـيتْـشْ انْـتَ بَابَا نَهـرَبْ عْلِيكْ
رَبِـي خَـالْـقَـكْ مْـعَـايَا حَـتَى لَلْقْبَرْ كِـــي خْيَـــالِي وِيـنْ نْرُوحْ مَانَخْطِيكْ

بوعلام بن سليمان

نوار الدفلة

نَوَارْ الـدَفْلَة غَـالَـطْ مَنْ شَمُ مَا يَصْنَعْ أَدْوَى مَايَكْتَب أَحْجَاب
اَنَـا لِي دَرْتْلُـه الـطْعَـامْ فِي فَمُ هُوَ عْمَلِي فِي عَيْنِـيَا مَـشْـهَابْ
رَانِي أحْزِينْ قَلْبِي قْوَاتْ أَهْـمُومُ زَادْنِـــي أعْـذَابْ فُـوقْ أَعْـذَابْ
نفخر بـــيه أطـلعت لـه سوم أرجـعـلي خـداع نـصاب كذاب
كنت بسراري و اخباري نـعلم عملت أفضل أغلي فالأصحاب
أنا النيــه مـأمن كـل أكــلام غلــطــان مـــطـلعت أحسـاب
ذروك عـــلاش عـــلاش ألـوم القــلب طـــاب أنـكـوى أذاب
ســمـايا غـابــت منه أنـجوم غـطات وكسات كتلت أسحاب
حــالــي أتــســود زاد أ ظـلام الـتـاقـــة بـــانـــت لي بـاب
نوار الدفلة غــالـط مـن الشم ما ينصع أدوي مايكتب أحجاب
كي نلقاه إكثر عـلـيه بـسلام أقـــولي انــت الأم و أنت الأب
ما عــرفت قصد و لا مفهوم الشـيء غـالط بـــان لي أصواب
الـــخداع يـــاك يـنكشف أيامو شعال انكشف من كذاب أنصاب
راني احزين القلب قوات اهموم زادنـي جـمـر القلب طاب طاب
النـــوار الدفـلة غالط من الشم ما ينصع أدوي مايكتب أحـجاب
أنـــا لي درتلي الطعام في فم هو دارلي فـي عـيـني مـشـهاب

أحمد عايدة الفطان

الغنى

هَذِ الــدَنْــيَا اهْـتُوفْ فِي هْتُوفْ كُـلْ وَاحَـدْ وِيـنْ ايْــشُــوفْ
وَاحَــدْ يَـنْــهَــى بِــالْــمَــعْـرُوفْ وَالآخَــرْ خَــاطِي الــصْـفُوفْ
واحـد مــولـوع بالــكـلام إفــادة و الاخر مولوع ديناره يحسب فيه
واحد مولوع بالشتم أكثر من العبادة والاخر مولوع بالغرم اللي مايواتيه
وانـا متوحـد بالله نـبدأ ننـده بـيه
باســم الله نــبــدا هــذا القـول أكــثــر الـقـول بـدون مـفـعول
جــاب الــهــول هــجرت العقول وغــابــت اهــل الــنــيــة
أســمع أســمع يــا من تـسمع مــاصــاب الصــبي ما يرضع
أتــرســم و اهــجــر المصنع مــا عـنـده حـاجة في من ضاع
هــكــذا تــمــشي تــمــشي بــالــصــلاة عــلى الــقـرشي
عندنا كل شيء و ما عندنا شيء كــنــا امــة اصبحنا لا شيء

أحمد بن عربية

افطني يا النائمة

أَفَــطْــنِي يَا لِي نَــايْمَة لَبْنَاتْ قَفْزَتْ وَأَنْتِ لِرْقَـدْتِي
بَأْيْنَـة مْـثَـقْـفَة أُفَـاهْــمَة فِي خَزْرَتْ عَيْـنِـيكْ بَيَنْتِي
قُــولِي إِلَا رَاكِي حَــاشْـمَة مَاهْدَرْتِي بْكَلْمَة وَلَا ضْحَكْتِي
لَوْ كَــلَمْــتِينِي غِيرْ كَلْمَة قَلْبِي يَفْرَح أَتَـطْـفِي جَمَرْتِي
أَفَــطْنِي يَــا لِي نَــايْمَة لَبْنَــاتْ قَفْزَت وَأَنْتِ قْعَدْتِي
خَايْفْ عَلِيكْ تَضْحَايْ نَادْمَة وَأَتْقُولِي يَا لُو كَانْ بْنِيتْ بِيتِي
تبقى احــوالــك أمـغيمـة تــندمي وتقــولي يا انـدامتي
وحدة مثلك شابة مــسقـمـة اليوم لشفتك أجرحـت كبـدتي
في مشيتك حسبتك أحمامـة بلا جنــحان فـرفرتي أطرتي
لاقيتك الــيوم فالعاصــمة من وهران ولا من عنابة جيتي
أسباب ضري ذيك التبسيمة آش لــخــلاك فــيا أخـزرتي

خبريني لا طبيبة ولا معلمة إلا طـبـــيـبة بـــريـلي كيتي
أَفَـــطْنِي يَـــا لِي نَـــايْمَـة لَبْـــنَاتْ قَفـزَت وَأَنْتِ قْعَدْتِي
بَأْيْـــنَـة مْثَـقْـفَة أُفَـاهْمَة فِي خَزْرَتْ عَيْـنِيـكْ بَيَنْتِي

أحمد عايدة الفطان

ضحكت ساعة و أبكيت عام

ضْحَكْـتْ سَـاعَة وَ بْكِيتْ عَام يَنْعَلْهَا سَاعَة يَـنْـعَلْـهَا ضَحْكَة
يَا قَلْبِي بَرْكَاك من صْحَبْت لَرْيَام يَنْـعَلْـهُمْ اَبْنَـاتْ يَـنْعَلْهُمْ مَـرْكَة
المَعْنَى عَـلَى بَعْضْ كَبَارَاتْ لْفَامْ هذَا المَعْنَى عَلَى لَبْنَاتْ الرَنَـاكَة
جَمِيعْ مَن بْغَاهُم يَرْخَسْ فَالسُـــومْ إِيدِيرُوهْ فِي جَفْنَّة ايَعَـرْكُوه عَرْكَة
يَا قَلْبِـي وِيـنْ زَايَـد غِيرْ القُـدَامْ يَا قَلْبْ الْحَلُوفْ فِيقْ وَاَتْـكَاكَه
هَذَا البَحْرْ يَدْخَلْ لِـهُـوَى عَــوَامْ جِيئْت اَنْعُومْ اَتْخَبَلْتْ فِي شَـبْكَة
رَانِـــي صَـابَـر لَمْـحَـانْ وَالأَوْهَـامْ جِئْتْ نْشَـم الـوَرْد دَقَتْنِي شُوكَة
أَنَا لِي صِيفِي جَاء اَمْطَرْ وَاَغْـيَامْ مَا كُنْتْ ظَانْ تَتْقْلَبْ بِيَا الفَلْـكَه
طَالَتْ مَـحَنْـتِي اَطْـوَالَـتْ لِيَـامْ رَبِـي حَــقْ مَـازَلَـتْ الـبَـرْكَـه
يا ربـــي ظلـمـها على الـظلام على سـبـابهـا هـلكتـني هلكـه
قصيتي قصيت بوش مع صــدام شحال من صواريخ قوات المعركة
يَـا قَـلْـبِي اَحْـشَـمْ وَلِـي حَـشَـامْ اَهْدَن وَاَرْتَاحْ خَفَفْ مَنْ الحَـرْكَة
البَنْتْ كِتْشُوفْهَا تْقُولْ je t’aime يَا قَلْبِي هَبَلْتْنِي وَصَلْتْنِي لَتَـهْلُوكَة
بْقِـيـتْ ضَـحْكَة عـنْد كِبَـار لْفَامْ وَ حْـكَايْـتِي فَـالْقَـهْوَة تَـتَـحْـكَة
تَـبْـكِـي مَـا ايْـفِـيـدُوكْ لْـنْـدَام عَلَى سْبَابَكْ حَـسَـكْـتِي حْـسِيكَة
ضْحَكْـتْ سَـاعَة وَ بْكِيتْ عَام يَنْعَلْهَا سَاعَة يَـنْــعَلْـهَا ضَحْكَة

أحمد عايدة الفطان

الخاتم ألي شريت

الخَـاتَـمْ الِي شْـرِيتْ اهْدِيـتُ أَلَـوَحْـدْ الْـعَزْبَة
بَدُوفِيــزْ خَــلَصْــتُ نَفْسِي مَـاهِـيَ رْغَـابَـة
الْـعَاهَـدْ لِيَـا أَعْطَاتْ قَالَتْ نْمُـوتُو فِي رَحْـبَة
أخبـرها راني سـمـعت قالو راهي مخطوبـــــة
قـلبي قوات جـمـرت والكبدة راهي معــطوبة
ادوايـــا مـا لقـــــيت لا طبيب لا طبـــــيبة
الخاتم الي أشريـــــت أهديت ألوحد العزبـــــة
بــدولار خــلـصـــــت كبدتي مـاهي أرغـــابة
غزالي راني لـقـيـــت أش عليك ذا الغـــــيبة
قالت خاتمك أرمـيـت راه ســـــــــمع بيا بابا
الحسود ألي خـــبرات اليوم مابـــــقات محبة
حبنا راهي دفـــــنات دفنوه بغـــــــــير تربة
تخمام كبير خممـــت واعرفـــتـها بـلـى كـذبـة
أمشيت لطالـب زرت عطالي بـــــخور أكتبة
إرجـع غزالي لمحـبت أرجع غزالي للـــــمحبة
الحسـود بـالـغـيـــرة ماتوا كل واحد فين أجبة
أنا قلـبـي لي كـوات أقـلـــولهـا اللـــــبـــة
الخَـاتَـمْ الِي شْـرِيتْ اهْدِيـتُ أَلَـوَحْـدْ الْعَزْبَة

أحمد عايدة الفطان

2- ملحق تراجم الشعراء

*** أحمد باجي:**

(19-02-1934م) شّاعر شعبي من مواليد قرية جواب ولاية المدية، ارتحل إلى مدينة مفتاح في سنة 1997 م، وبقي بها إلى سنة 2006 م. ومن قبل كان يقطن ببني سليمان بولاية المدية، ثم انتقل إلى مدينة خميستي بولاية تيبازة في 28/ 2006/12 م ومازال يقيم بها وهو متقاعد.

ولد من أبوين فقيرين أميين، وهو ثالث الأبناء وأصغرهم تكبره بنت وولد، زاول دراسته في زاوية سيدي الحبشي بني سليمان من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى سنة 1949 م. فحفظ القرآن الكريم في سن العاشرة . ثم كون نفسه تكوينا عصاميا. حتى أصبح معلما في المدرسة الإبتدائية وقد نظم قصيدة بتاريخ 04 نوفمبر 1956 م في منطقة (دائرة) بني سليمان بالمدية، وقد سجن من أجله لمدة أسبوع قضاها تحت التعذيب بسبب موضوعها (ثورة التحرير). وهي رقم 69 من ديوانه المخطوط وهو بحوزته. وأكثر الانتاج كان بعد سنة 2000 م. لمدة ثلاثين سنة من 1964 م إلى 1994 م. في بئر غبالو بولاية البويرة ثم بني سليمان. شارك في الثورة التحريرية معلما تحت إشراف جبهة التحرير الوطني في سنة 1955 م إلى سنة 1959 م في دوار أولاد طاعن ببلدية جواب.

بداية نظمه للشعر: كان ذلك سنة 1956م، بحيث بدأ ينظم الشّعر الشّعبي.

نظم أحمد باجي الشّعر في مختلف الأغراض الشّعرية، خاصة في الدين والتوسل والشّعر الفكاهي والوطني. كما يغلب على شعره النزعة الدينية. واستخدام الكثير من الألفاظ الفصيحة كونه مثقف ثقافة دينية.

آثاره: له ديوان مخطوط يشمل على جل أغراض الشّعر العربي في عدة أجزاء. ينتظر الطبع والنشر.

- له بحث في التاريخ الاسلامي (مخطوط) من عام الفيل إلى الدولة الأيوبية في المشرق.

- في المغرب العربي، له بحث، من بداية الفتوحات الإسلامية حتى نهاية الدولة الحفصية.

- بحث خاص بالأمير عبد القادر والثورات الشّعبيّة.

- بحث حول اليهودية العالمية.
- مقاصد الإسلام[1].
- كل هذه الأبحاث- كما اطلعت عليها بإذن من المؤلف - هي مازالت مخطوطة. وهي مودعة في مكتبة المركز الثقافي بخميستي ولاية تيبازة بتوصية منه.

توفي بمدينة خميستي بتاريخ 28 نوفمبر 2014م.

*** أحمد عايدة الفطان:**

اسمه الحقيقي أحمد عايدة المدعو بـ(الفطان) وهو لقب أطلقه عليه المغني المشهور محمد بلخياطي، فاشتهر به أحمد بين أهل منطقته.

ولد بأحمر العين ولاية تيبازة في 1955/06/07م. بمستشفى العفرون، درس المرحلة الإبتدائية، وكان زميلا لخالد بونجمة وخاصة فترة السبعينات في القرن الماضي (العشرين)

التحقق بالمعهد الإسلامي بالبليدة في سنة 1970 م. وكانت آخر سنة له فيه سنة 1973م. بعدها دخل معهد التكوين المهني بالبليدة، في أولاد يعيش، حيث زاول تكوينا مهنيا في تخصص البناء العام Maçon general وهو لحد الساعة يعمل بناءا.

بدأ ينظم الشّعر في سنوات السبعينات، فتأثر كثيرا بمحمد بلخياطي، وكان يحفظ أغانيه عن ظهر قلب. ثم بدأ الشّعر يحضُره - كما يروي هو عن نفسه - في المنام. أو الحلم. وفي الصباح ينظم القصيدة ثم يحفظها دون الإهتمام بالتدوين. يقول: ينزل علي الشّعر كأنه ريح يعني (إلهام) وخاصة عند التأثر الشديد (فرحا أو حزنا). كما ينظم في المناسبات العامة.(أحداث باب الواد، الثورة الجزائرية، القضية الفلسطينية، الشّعر السياسي، كفوز الرئيس عبد العزيز بوتفليقة في انتخابات 1999 م أوحت له بجملة من القصائد، المواضيع الاجتماعيّة) . وعموما هو شّاعر مناسبات في صغره تأثر بمحمد المازوني كذلك، أواخر الستينات و بداية السبعينات) كما تأثر برابح درياسة حوالي عامين. وفي سنة 73 إلى اليوم، هو متأثر جدا - كما ذكرنا آنفا - بمحمد بلخياطي، فأصبح يلازمه كثيرا.

---

(1)- في لقاء معه في بلدية خميستي ولاية تيبازة يوم 2009/03/31 م.

وأخيرا كما يقول أنه منذ خمس سنوات حوالي 2007 م انعزل عن الجمهور واللقاءات العامة التي كانت تجمعهم من أجل إلقاء القصائد في مختلف المناسبات[1].

*** أحمد بن عربية:**

ولد سيد أحمد بن عربية بالبليدة يوم 27 نوفمبر 1950 م، متحصل على شهادة عليا في التجارة، استطاع أن يمزج بين عمله والإهتمام بالفنّون، عمل في شبابه كناقر في فرقة دحمان بن عاشور، وأصبح فيما بعد مغني للشعبي متأثرا بالفنّان حاج مريزق.

وأحمد بن عربية من الشّعراء الشّعبيين لمدينة البليدة حيث تغنى بها في الكثير من القصائد ومجدها بعبارات تنبع من الوجدان معبرا عن جمال مدينة الورود و حبه لها.

شارك في المهرجان الوطني للطرب الحوزي المقام بمدينة البليدة سنة 1996 م، وفي المهرجان الوطني للشعر الشّعبي بمدينة المسيلة عام 1998 م، واستضافته القناة الوطنية الإذاعية فأطرب المستمعين بعديد من القصائد الغنائية الشّعبيّة.

وهو عضو بالديوان الوطني لحقوق المؤلف 1994 م، وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين منذ سنة 2006م. يكتب باللغتين العربيّة والفرنسيّة.

آثاره: كتاب باللّغة الفرنسيّة بعنوان " أفكار فنّان"، والكتاب يحتوي على مائة وعشرين حكمة مستمدة من فكر الكاتب والواقع الذي عاشه من خلال تجربته كإنسان وفنّان. كما أن له ديوان شعر مازال لم ير النور بعد، فهو مازال مخطوطا، سلمني الشّاعر نسخة منه وهو بحوزتي[2].

*** أحمد تتبيرت:**

هو من مواليد 05 جانفي 1945 م بالأربعاء، ولاية البليدة، تابع دراسته خارج المدارس النظامية، بدأ مشواره الثقافي في الستينات مع الأدب الشعبي، شارك في جل المهرجانات الوطنية المنعقدة للشعر الشعبي التي تتعدى المئة (100) مهرجان، سجل حصصا إذاعية وتلفزيونية، له ديوانا شعر (ظلال التلال، رسالة للأجيال، شعر وأمثال)

---

(1)- في لقاء مع الشاعر في مدينة أحمر العين ولاية تيبازة يوم السبت 2011/03/26 م.

(2)- مسعود كواتي ومحمد الشريف سيدي موسى: أعلام مدينة الجزائر ومتيجة، ص 62.

وأيضا في لقاء مع الشاعر بمدينة البليدة، بتاريخ: 2009/05/16 م.

الأول طُبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرهها التابع لوزارة الاتصال و الثقافة، سنة 2003 م، والثاني: طُبع على نفقته، في إنجاز الجاحظية بالجزائر العاصمة سنة 2004 م، تحصل على شهادة "مُسَبِل" تُثـبت مساهمـته في حـرب التحـريـر

الخالدة (1954 م / 19662 م).

توسع نشاطه الثقافي وأسس جمعية البشائر، وتابع نشاطه بالمسرح في السبعينات، سينما الهواة، جمع الطوابع البريدية الاحتفاظ بالتحف الأثرية، كما جمع أكثر من 300 قطعة نقدية و 100 ورقة مالية صنفها في 90 لوحة، لمختلف العهود والعصور من الرومانيين والأمويين وصولا إلى الاحتلال الإسباني والفرنسي وكذا الوجود العثماني، بالإضافة إلى أكثر من 30 دولة أخرى من القارات الخمس.

إهتمامه هذا بالفولكلور جعله يقيم بمتحفه المتنقل عدة معارض منها قصر الثقافة مفدي زكريا بالعاصمة 1990 م، مدرسة الهندسة التقنية بالحراش 1991 م، دار الثقافة ببسكرة 1992 م ودار الثقافة ببومرداس 1998 م، ورِواق محمد خدة الجاحظية بالجزائر العاصمة سنة 2002م.

أما في جامعة البليدة سعد دحلب، فقد أقام معرضه المتنقل، بمناسبة عيد الطالب 19 ماي في سنوات 2003 م، 2004 م، 2005 م، 2006 م بالإضافة إلى عشرات الأعمال في المنظومة التربوية والمراكز الثقافية[1].

*** أحمد بن عبد القادر محمودي:**

شاعر شعبي من فرقة بني غياث ببلدية مراد، دائرة حجوط ولاية تيبازة. ولد بتاريخ 1954/04/11 م بمراد، دائرة حجوط. بدأت موهبته الشّعرية في الظهور مبكرا، فقد بدأ ينظم الشعر الشعبي في سن الثامنة عشرة (18) وهذا إثر رؤية رآها في الحلم أو (المنام) وحكاها لأخيه الجيلالي، هو أصغر إخوته.

(1)- الشاعر سجل حياته هذه ووزعها على الزوار في جامعة البليدة سعد دحلب لما كان يقيم معارضه هناك.

تربى الشاعر في سيدي غياث، ودخل المدرسة الإبتدائية ودرس السنة الأولى فقط ثم انقطع عنها. وقبل ذلك كان قد التحق بالكتاب (الجامع) وحفظ أربعة أحزاب من القرآن الكريم. عمل في مزارع الثورة الزراعية، (bien vacain)، كما يقول في فترة رئاسة هواري بومدين، وهو يعمل الآن (2011/01/20 م) في بلدية حجوط.

آثاره الشّعرية كلها شفوية غير مدونة ولا مسجلة. شارك في حفلات كثيرة في دائرة حجوط في دار البلدية وتيبازة على مستوى الولاية، سجل بإذاعة تيبازة الجهوية خمسة قصائد منذ حوالي 4 أسابيع من تاريخ هذا اليوم المذكور آنفا، أمنيته أن يجمع شعره (الشفوي) كله في ديوان يحفظ للأجيال القادمة.[1]

*** بوعلام بن سليمان:**

بوعلام بن سليمان، شّاعر شعبي من منطقة بوفاريك ولاية البليدة، من مواليد سنة 1956 م ببلدية " البواعيش" ولاية المدية. نشأ في أحضان أسرة متواضعة محافظة. عانى من ويلات الإستعمار الفرنسي، حيث استشهد والده إبان الثورة التحريرية المباركة وعمره لا يتجاوز الخمس سنوات. فتكفل خاله برعايته بعد ما انتقل إلى مدينة "عزيز". حفظ القرآن الكريم في كُتابها، وعند بلوغه سن الخامسة عشر انتقل وأهله إلى مدينة بوفاريك بالبليدة بحثا عن العمل لإعانة أسرته المتكونة من الأم و أختين.

بدأ ينظم الشّعر الشّعبي في سنة 1977 م. وأول ماقال كان قصيدة يتحدث فيها عن استشهاد والده البطل تحت عنوان "الأب الشهيد" ومنذ ذلك الوقت والشّاعر ينظم القصائد في كل الأغراض أو المواضيع التي تهم المجتمع منها مثلا قصيدة حول المأساة التي حلت بباب الواد يوم السبت 11 نوفمبر 2001 م. وهي بعنوان " تفجعت لحباب" هذه القصيدة أُعجب بها كثير من النّاس، وبُثّت عدة مرات على شاشة التلفزيون، كما كان يشارك في العديد من المناسبات الوطنية الاجتماعيّة عبر الوطن.

---

(1)- في لقاء معه في مدينة حجوط بتاريخ 2011/01/20 م.

في عام 1980 م، اتصل بالإذاعة الوطنية وسجلت له عدة قصائد، كما شارك في حصة "ألوان و فنّون من الشّعر الملحون" التي كان يشرف عليها الشّاعر المرحوم عبد الرحمن قاسم الذي أعجب به و بشعره. فكان له نعم المشجعين.

كُرم الشّاعر كثيرا حيث نال العديد من الشهادات التقديرية، بمناسبة التظاهرات الثقافية التي كان يقيمها سواء ببلدية بوفاريك أو في غيرها من المدن الجزائرية، وخاصة في مهرجان الشّعر الملحون التي تقيمها وزارة الثقافة، عبر ولايات الوطن فإن مديرية الثقافة بولاية البليدة توفده يمثل منطقة بوفاريك والبليدة عموما.

تحصل الشّاعر على شهادة المشاركة في مهرجان الشّعر الشّعبي الذي عقد في منطقة الشهبونية بالمدية عام 1979 م، وشهادة العكاضية الرابعة للشعر الشّعبي ببسكرة سنة 1988 م، كما غنى له المطرب الراحل (عقوق عيسى) والمطرب "محمود تومي" من الصومعة.

آثاره: له ديوان شعر مخطوط، يحتوي على معظم أغراض الشّعر العربي وموضوعاته[1].

*** سي قويدر برحماني:**

إن الشيخ المرحوم "سي قويدر برحماني" من مواليد 1899 م. كان مولده في بلدية جندل ولاية عين الدفلى و ترعرع فيها. حفظ القرآن الكريم في زوايا الغرب الجزائري وتفقه في أمور الدين ثم انتقل بعد ذلك إلى مدينة بجاية حيث كانت مهدا للعلم والحضارة فأخذ عن شيوخها العلم والمعرفة وتخرج منها أستاذا.

والشيخ المرحوم "قويدر برحماني" الذي عرف بـ (السي قويدر) كان رجل علم وعمل وزهد وتصوف بالمعنى الكامل، حيث عاش طوال حياته زاهدا في الدنيا بالرغم مما عرض عليه من متاعها. كالمنصب على سبيل المثال، إلا أنه فضل التفقه في الدين، فقد شهد له بسداد رأيه و صحة رؤيته وحكمة كلامه ورجاحة عقله. فنّجد الشيخ "عبد الرحمن الجيلالي" الذي كان زميلا له – رحمه الله – يشهد له بالمعرفة، حيث كان حينما يُسأل في أي قضية من قضايا الدين وأمور الدنيا من قبل أناس البليدة وضواحيها، يوجههم إلى

---

(1)– في لقاء مع الشاعر في بيته بمدينة بوفاريك، بتاريخ: 2009/03/25 م.

الشيخ " سي قويدر" ويقول: " إذهبوا إليه يُفتيكم في ذلك ". فقد كان له صيتا كبيرا ذائعا بين النّاس وسمعة حسنة بين جيرانه وأصحابه، إضافة إلى هذا كان للشيخ المرحوم ديوان شعر نظمه باللّهجة الشّعبيّة (شعر شعبي) قسم منه في الغرض الديني، وهو الذي تحصلنا عليه، والقسم الآخر، نظمه في الثورة بسبب معايشته لفترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، وهذا القسم لم نعثر عليه للأسف.

حاول الشيخ طباعة ديوانه في حياته، ولكن للأسف ونظرا للظروف الصعبة التي كانت سائدة قوبل مسعاه بالرفض من قِبل أصحاب المطابع، فساعده أحد الأصدقاء على طبعها على حسابه الخاص وكان توزيع هذا الديوان مقصورا على بعض الأصدقاء المقربين إليه أوالموردين بدون مقابل (مجانا). وقد تحصلتُ على نسخة منه قدمها لي مشكورا – الإمام سعيد بن خديجة – إمام بمسجد الحطاطبة الجديد.

والشيخ سي قويدر برحماني كرس حياته لطلب العلم والمعرفة وتقوى الله تعالى، زاهدا في الدنيا تاركا لمتاعها إلى أن تغمده الله برحمته الواسعة، فانتقل إلى جوار ربه، وبوفاته انطفأت شمعة كانت تضيء، فعاش مغمورا ومات مغمورا، رغم علمه وتمكنه من دينه، فهو تقي ورع، فضلا على كونه شّاعرا شعبيا، تأثر شعره بنفسيته المتدينة، فانقطع إلى الشّعر الديني ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم. ولم يخرج عن هذا الغرض إلا للغرض الثوري الوطني – أيام الثورة المباركة – وتوفي في مدينة موزاية سنة 1991 م.[1]

*رابح درياسة:

رابح درياسة، فنان رسام ومغني ومؤلف موسيقى وملحن وكاتب كلمات (شاعر)، يعتبر من رواد الأغنية الجزائرية الأصيلة، متشبع بالطابع الشعبي الجزائري البدوي الأصيل.

من مواليد 19 أوت سنة 1993 م بمدينة البليدة، تربى يتيما بعد أن فقد أمه وعمره لا يتجاوز 12 سنة ثم والده بعد ذلك في سن 15 سنة، مما توجب عليه تحمل الصعاب والمحن ومشاق الحياة للتكفل بإخوته الخمسة، فعمل وكدح رساما ونقاشا لسنوات عديدة

---

(1)- أفادني بهذه المعلومات الشيخ عبد القادر بلماحي قيم بمسجد القندوري ببلدية الحطاطبة و الشيخ سعيد بن خديجة إمام بمسجد الحطاطبة الجديد، وكذلك حفيدا الشاعر لحسن و حميد.

مع نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات من القرن الماضي (العشرين) ونجح مع بداية سنة 1952 م في إقامة معرض للأعمال الفنية بمدينة الجزائر وفي فرنسا ذاتها، وتحصل على جوائز مهدت له شق الطريق في ميدان الرسم والنقش والفن بصورة عامة.

اشتهر رابح درياسة بالرسم على الزجاج، والتقى كثيرا مع الفنان محمد راسم الذي شجعه كثيرا على مواصلة الدرب وصقل مواهبه، كتشجيعه له على كتابة القصائد الشّعرية وكلمات الأغاني الخفيفة. في سنة 1953 م شارك في الحصة العامة التي كان يشرف عليها الفنان حشلاف المعروفة بـ "من كل فن شوية" وفي كل الأدوار والمناسبات التي كانت تنظمها إذاعة الجزائر في العهد الإستعماري، وتحصل على جائزة جول فيري، استطاع رابح درياسة تحقيق إنجازات أخرى في الميدان الفني، اقتحم الغناء في طبوعه الأخرى كالعليوي والصحراوي وتأليف الأشعار ونصوص الأغنيات ذات الطابع الإجتماعي والعاطفي، سافر إلى العديد من الدول الأوربية كفرنسا وإنجلترا وبلجيكا وسويسرا، وبعد الإستقلال أصبح رسول الأغنية الجزائرية إلى الوطن العربي، فزار العراق وسوريا، والكويت والمملكة المغربية وتونس وغيرها من البلدان، ولا يزال جمهور الوطن العربي شغوفا بأغانيه الشيقة، التي لاقت رواجا كبيرا منذ السبعينات من القرن العشرين، ومن أشهر أغانيه الحالية قصيدة (أنا جزائري)، كما كتب عدة قصائد شعرية شعبية، له فضل في المحافظة على التراث البدوي والصحراوي، عالج في أشعاره مواضيع اجتماعية ووطنية ودينية، شارك في مختلف المهرجانات والأسابيع الثقافية الجزائرية في أوربا والبلدان العربية حيث كان سفيرا للأغنية الجزائرية.[1]

* علي معريش معريش:

شاعر شعبي وإمام خطيب، من مواليد 1930 م بعرش أولاد عباس دائرة المنصورة ولاية برج بوعريريج، تلقى تعليمه القرآني بمسقط رأسه على يد الشيخين معريش مسعود ومعريش سعيد بن عبدالله، حيث حفظ نصف القرآن الكريم، انتقل رفقة عائلته إلى

---

(1)- مسعود كواتي ومحمد الشريف سيدي موسى: أعلام مدينة الجزائر ومتيجة، ص ص 130-131.

وأنظر أيضا: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 170.

ملحوظة: للأسف حاولنا الإتصال بالشاعر بزيارته في البليدة مرارا ولكن لم يتسنى لنا ذلك.

الجزائر العاصمة سنة 1941 م، ثم بعدها إلى زاوية ابن داوة بأقبو بجاية حيث أتم حفظ القرآن الكريم. شارك في الثورة التحريرية المجيدة حيث تم اعتقاله وتعذيبه.

بدأ التعليم القرآني سنة 1954 م إلى 1958 م بجسر قسنطينة ثم توقف عنه نتيجة الضغوطات الإستعمارية، وعاد إلى مزاولة التعليم الرسمي من 1963 م إلى سنة تقاعده 1992 م، له اسهامات في مجال الدعوة والوعظ والإرشاد، والقاء الدروس المسجدية والإمامة بالعديد من المساجد، كالمسجد الكبير ومسجد كتشاوة بالعاصمة، وهو الآن عضو مؤسس لشعبة العلماء المسلمين الجزائريين، بالأربعاء منذ ماي 2003 م. له معرفة شخصية بل صداقة مع الشيخ المرحوم أحمد حماني وغيره من علماء الجزائر.

آثاره: له ديوان مخطوط يتضمن خاصة الشعر الوطني والشعر الديني والشعر الإجتماعي.

وديوانه لازال مخطوطا، وبحوزتي نسخة منه. توفي سنة 2013 م بمدينة الأربعاء.

*** علي محجوب:**

شّاعر و أستاذ جامعي من مواليد 6 أفريل 1968 م بمدينة البليدة. نال البكالوريا سنة 1987 م والليسانس 1991م. والماجستير حول بحث موسوم بـ "بنية الشخصية وعلاقتها بالمكان الروائي في رواية خويا دحمان " لمرزاق بقطاش."

شارك في تظاهرات أدبية مختلفة بقصائد شعرية فصيحة وأخرى شعبية منشورة بجرائد وطنية، يدرس حاليا (2014 م) بقسم اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة سعد دحلب بالبليدة في قطب العفرون "لونيسي علي".[1]

*** فاروق داوة:**

شّاعر شعبي من مدينة بوقرة ولاية البليدة، من مواليد 01 مارس 1973 م، في عائلة بسيطة، أكمل دراسته الإبتدائية والإكمالية في نفس الدائرة (بوقرة) وذلك سنة 1988/1987م. وهو ولد ضمن سبعة أبناء، يعمل حاليا (2011) تاجرا بوسط المدينة.

---

(1)- مسعود كواتي ومحمد الشريف سيدي موسى: أعلام مدينة الجزائر ومتيجة، ص 224.

بالاضافة إلى لقاءاتي معه المتعددة بجامعة لونيسي علي بالعفرون (البليدة) وخارجها.

ملحوظة: لقب الشاعر محجوب بدل محجوبي.

يقول الشّعر حسب روايته في الوادي أو البحر أو الوحدة في البيت. بدأ ينظم الشّعر – الشّعبي – سنة 1994 م ويومها كان في أداء واجبه الوطني، الخدمة الوطنية، بخميس الخشنة ولاية بومرداس، كانت هناك بدايات لنظم الشّعر لكن البداية الفعلية كانت في سنة 1994 م، بداية كان شعره شفويا أما بعد سنة 1996 م فقد بدأ يدون شعره وقد تأثر بدحمان الحراشي، والشيخ أحمد العنقى، وعمار الزاهي أما شعراء المنطقة الذين له معهم اتصالات فهو الشّاعر علي معريش، في مدينة الأربعاء. بالإضافة إلى المازوني وأحمد صابر.

نظم في مختلف أغراض الشّعر العربي، وخاصة في غرض الغزل وفي الشّعر الإجمالي، كقصيدة (الصحبة) وفي الرثاء زلزال بومرداس[1].

مجموع قصائده 17 قصيدة ومنذ سنة 2006 م انقطع عن الكتابة.

(1)– في لقاء معه في دكانه بوسط مدينة بوقرة، يوم السبت 2010/11/27 م.

3- ملحق الصور والوثائق

و الخرائط

قائمة الملاحق

الملحق 01: الخريطة الثقافية لولاية البليدة

الملحق 02: حدود منطقة متيجة

الملحق 03: ولاية البليدة قبل التقسيم الإداري 1984 م

الملحق 04: شجرة عائلة الولي سيد أحمد الكبير مؤسس مدينة البليدة

الملحق 05: وثيقة إنشاء مدينة "روفيقو"

الملحق 06: وثيقة إنشاء مدينة "حجوط"

الملحق 07: إجازة لـ "علي معريش" لتعليم القرآن الكريم

الملحق 08: مقالة للشاعر أحمد بن عربية في جريدة الوطن

الملحق 09: مقالة عن أحمد بن عربية في جريدة الوطن

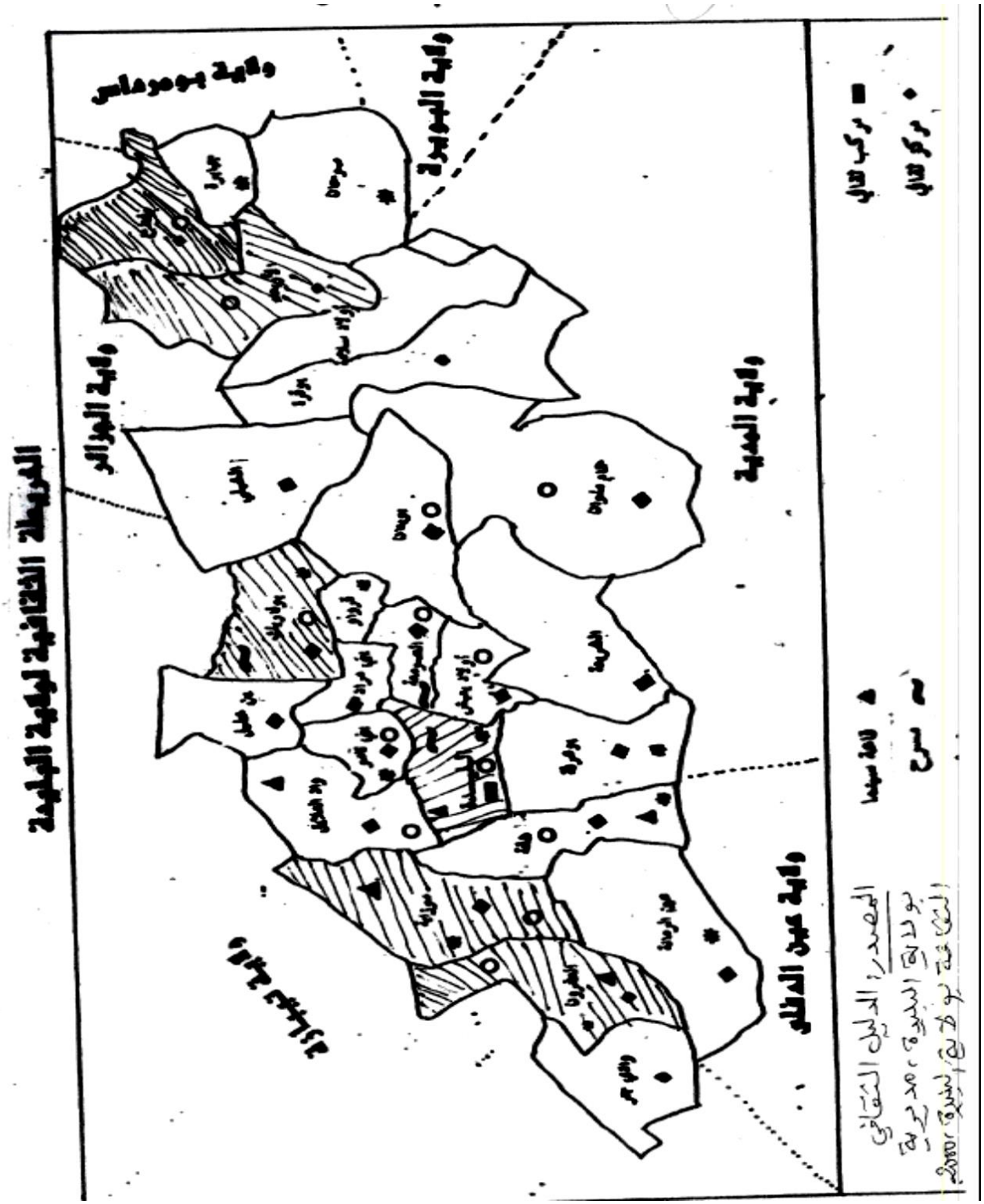
الملحق 10: صور الشعراء

الملحق 11: نماذج من قصائد الشعراء المخطوطة

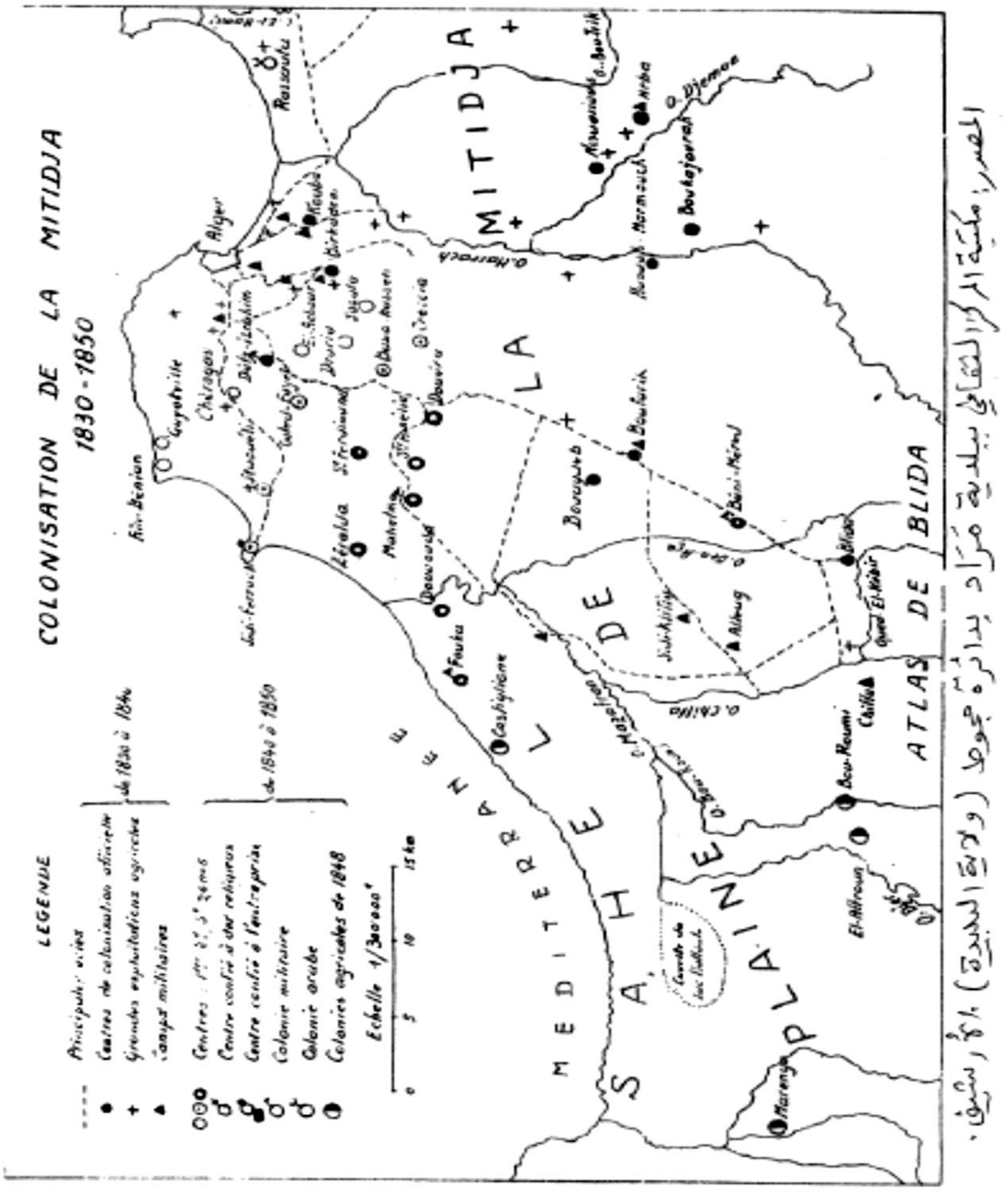
الملحق 12: قصيدة تراثية كانت تردد في مساجد المنطقة

الملحق 13: قصيدة عن منطقة متيجة باللغة الفرنسية

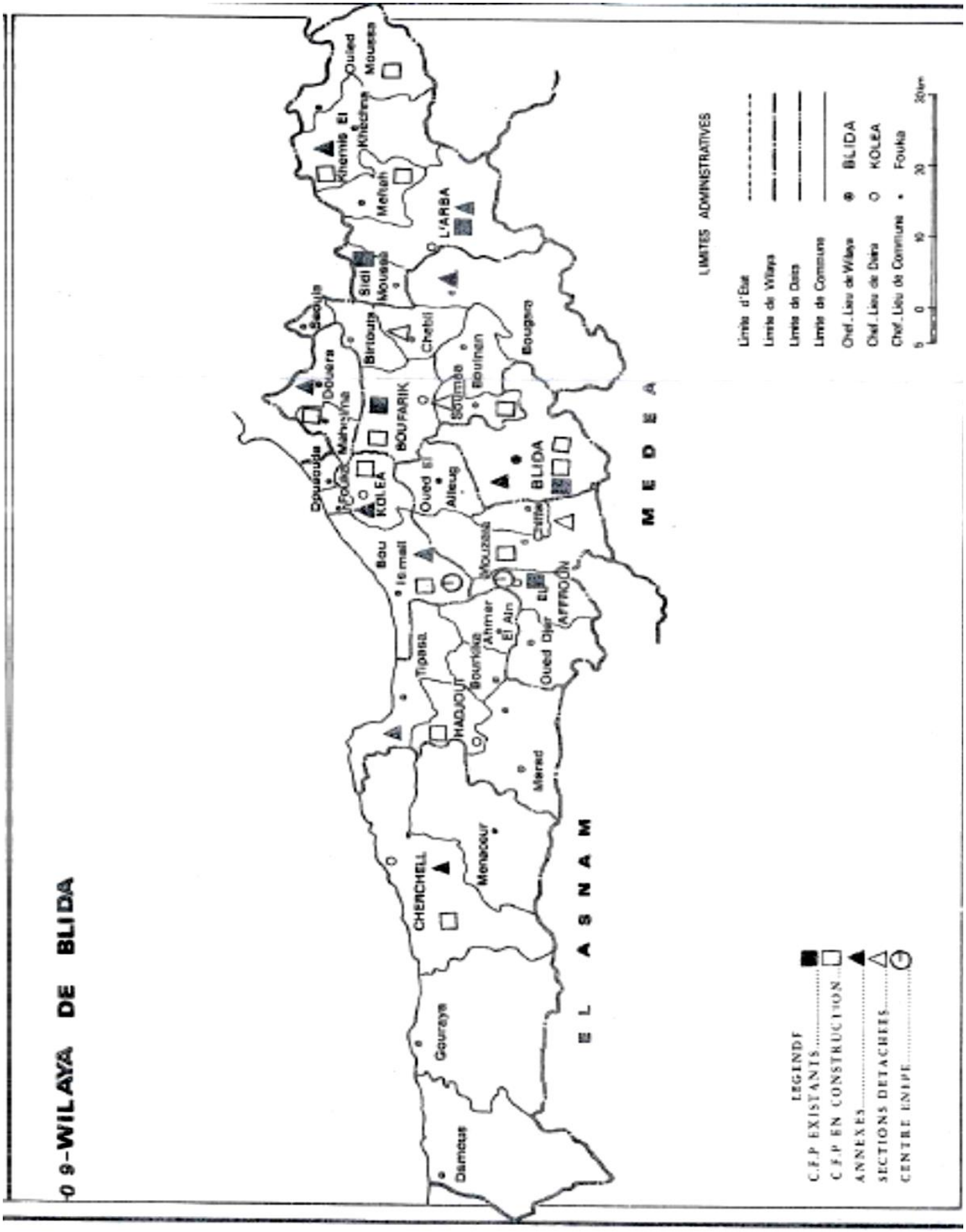
الملحق 01: الخريطة الثقافية لولاية البليدة



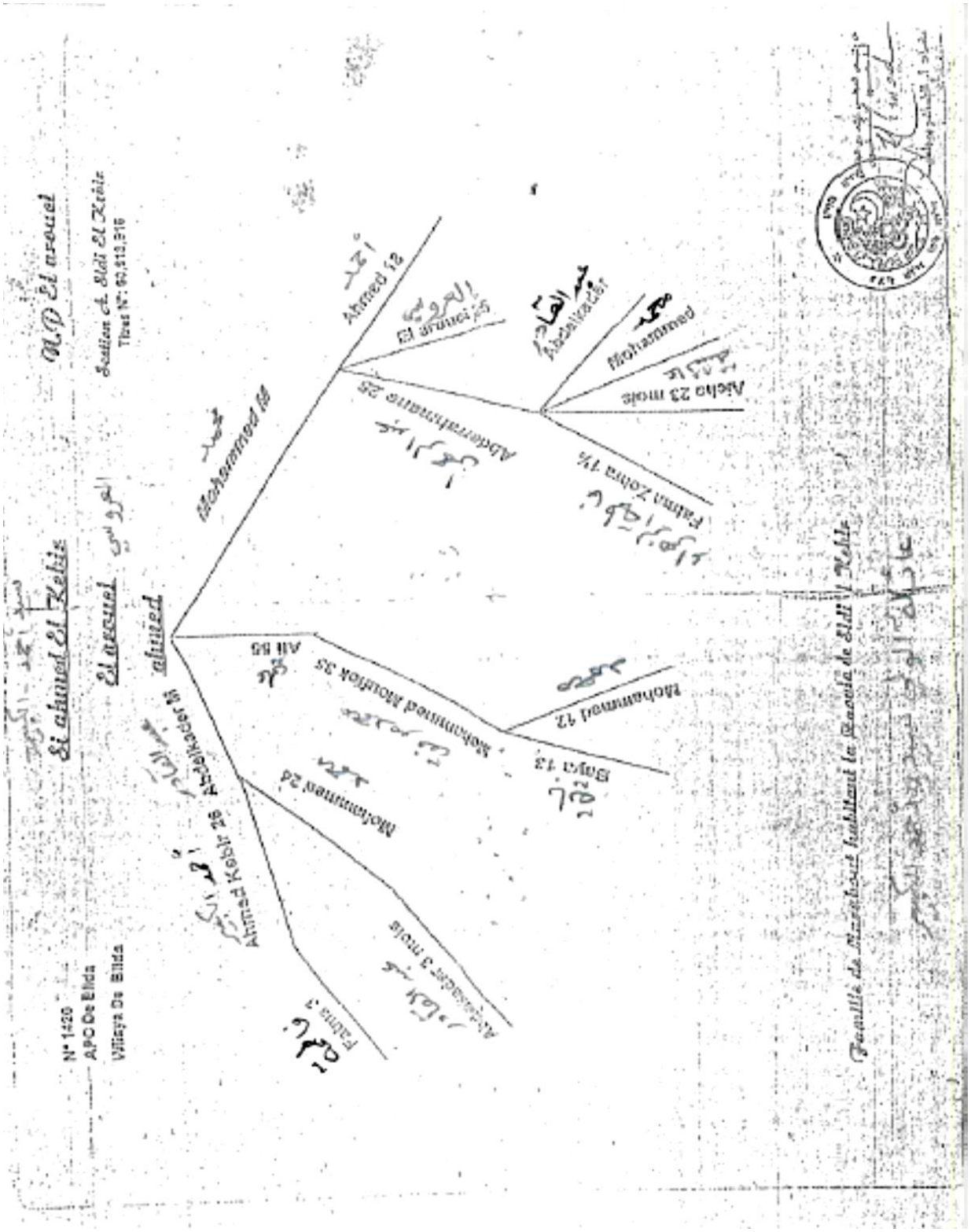
الملحق 02: حدود منطقة متيجة



الملحق 03: ولاية البليدة قبل التقسيم الإداري 1984 م



الملحق 04: شجرة عائلة الولي سيد أحمد الكبير مؤسس مدينة البليدة



الملحق 05: وثيقة إنشاء مدينة "روفيقو"

وثيقة رقم (5): تسخير15 هكتارا و95 آرا من أراضي بني ميسرة لإنشاء مدينة روفيقو (بوفرة حاليا) 1854م

PREFECTURE DU DEPARTEMENT D'ALGER.

COLONISATION.

Expropriations pour cause d'utilité publique.

VILLAGE PROJETÉ DE ROVIGO

AVIS.

Extrait du **MONITEUR ALGÉRIEN** ***du 15 juin 1854***
n° 1122.

Alger, le 13 juin 1854.

Le Préfet,

Imprimerie du Gouvernement.

المصدر: رابح خدوسي: بني ميسرة الأطلس البليدي ومنيجة تاريخ وثقافة- منشورات الحضارة- بئر التوتة- الجزائر، الطبعة الأولى 2013

الملحق 06: وثيقة إنشاء مدينة "حجوط"

Au nom du Peuple Français.

Le Président de la République,

Vu les Ordonnances des 21 Juillet 1845, 5 Juin et 1er Septembre 1847, sur les concessions en Algérie;

Vu le décret de l'Assemblée Nationale du 19 Septembre 1848, portant la création des colonies agricoles en Algérie;

Sur le rapport du Ministre de la Guerre,

Décrète:

Article 1er.

La colonie agricole créée en vertu du décret de l'Assemblée Nationale du 19 Septembre 1848, à 38 kilomètres ouest de Blidah, sur la rive gauche de l'Oued Bouskika, prendra le nom de Marengo.

Article 2.

Un territoire agricole de 1963 hectares 54 ares 15 cent. est affecté à ce centre de population, qui est délimité conformément au plan ci-annexé.

Article 3.

Les terres qui resteront disponibles après l'allotissement fait en faveur des colons agricoles, conformément au décret suivi, et qui ne seront pas comprises dans la réserve communale instituée par l'ordonnance du 5 Juin 1847, seront réservées pour des concessions non subventionnées.

Art. 4.

Article 4.

Le Ministre de la Guerre est chargé de l'exécution du présent décret.

Fait à l'Elysée National, le 11 Février 1851.

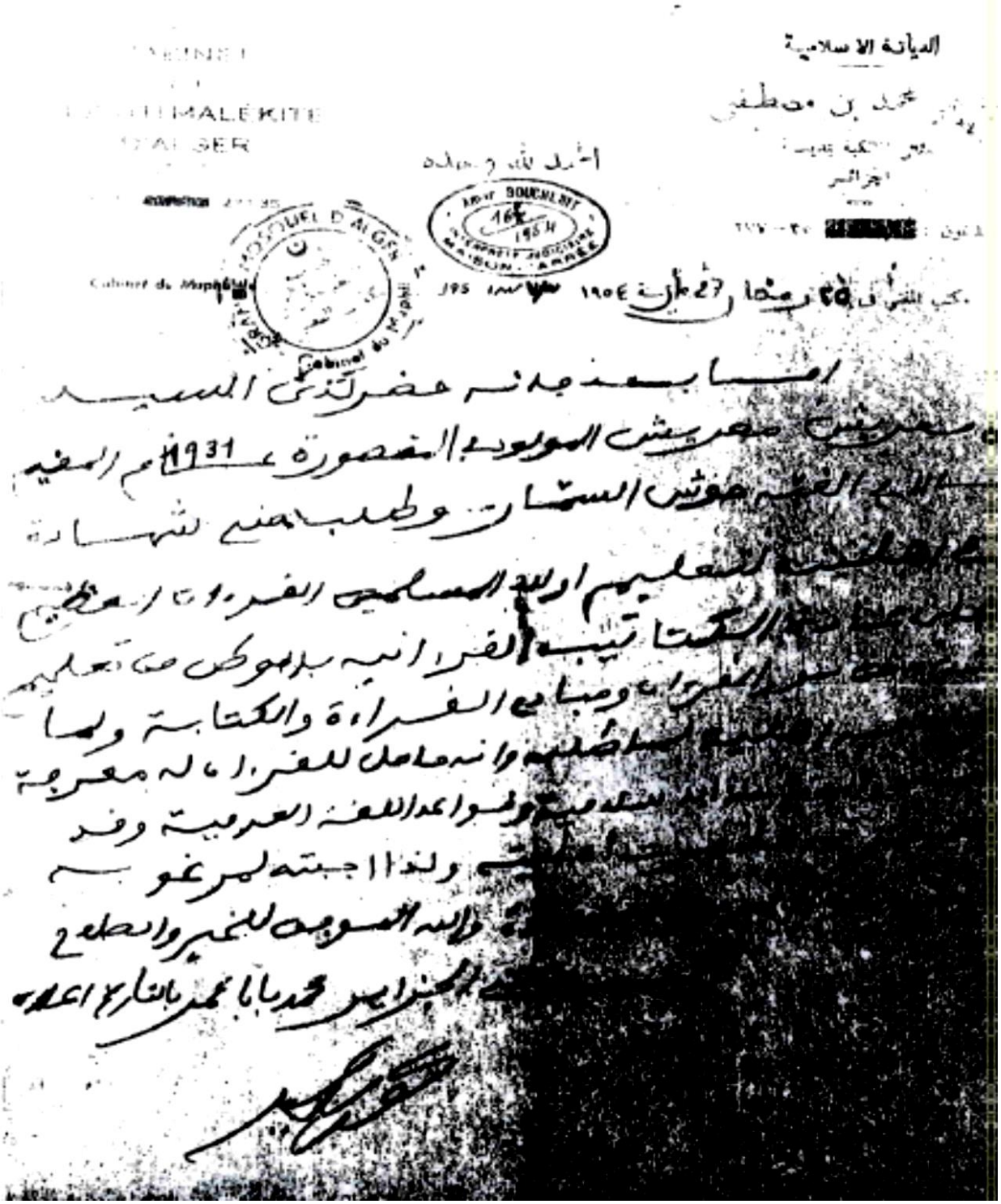
Signé: L. N. Bonaparte.

Le Ministre de la Guerre,
Signé: Randon.

Pour Ampliation:
Le Secrétaire Général,

Collationné:
Le Chef du Bureau du Sénatorian
des Lois et Archives,

الملحق 07: إجازة لـ "علي معريش" لتعليم القرآن الكريم



الملحق 08: مقالة للشاعر أحمد بن عربية في جريدة الوطن

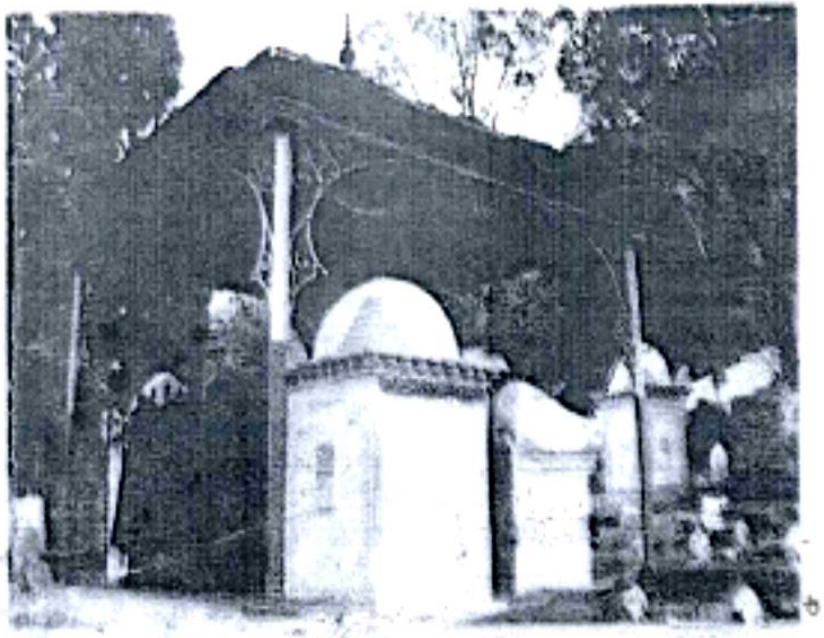
L'WATAN

VACANCES D'ANTAN À BLIDA

Corvée agréable

Pendant les saisons d'été, les Blidéens avaient pour coutume de se convertir en blanchisseurs. Ils montaient à la montagne, à l'oued du marabout Sid Ahmed El Kebir, pour laver leur linge d'hiver de bonne heure.

Le temps de la sortie se comptait de l'aurore jusqu'au crépuscule sans se soucier de l'heure. Il y avait ceux qui louaient une chambre dans l'enceinte de la cour du mausolée, et ceux qui campaient carrément du début de l'été jusqu'à sa fin sur la rive de l'oued. Les autres s'installaient le matin et décampaient l'après-midi, il s fuyaient l'exiguïté de leur habitation, la monotonie et la chaleur. Ils utilisaient le transport public de cette époque-là, un fourgon de couleur bleue à 40 centimes la place payée à un bossu, le receveur. Après avoir élevé une sorte de tente de quatre draps de différentes couleurs, nous nous sommes installés à l'ombre d'un arbre sur un palier qu'avaient terrassé d'autres campeurs. Puis, nous nous sommes rendus au tombeau de Sidi El Kebir en tant qu'hôtes visiteurs pour se recueillir et réciter quelques versets nobles du Coran par cœur. Je me rappelle aussi de la fontaine avec le gros bec qui coulait jour et nuit sans interruption, purificatrice pendant les cinq ablutions des prieurs. Désaltérait aussi ceux qui la buvaient sans perdre de sa fraîcheur. Vint ensuite le moment du déjeuner qui était très bref d'ailleurs, car on ne possédait pas la gourmandise des grands mangeurs. Le rôle de gouvernantes avait été attribué aux grandes sœurs. Très vite après, chacun de nous reprenait son occupation antérieure. La baignade était dans un grand trou qu'avait creusé un obus de canon à l'époque des colonisateurs, de soixante centimètres de profondeur. Les enfants se divertissaient dans l'eau en imitant les grands nageurs. Un petit rouquin se frottait le corps sans relâche comme s'il voulait éliminer ses taches de roussour. Sentant notre présence, les poissons et les têtards se cachaient sous les pierres des cascades, les grenouilles et les crapauds sautillaient dans l'eau car ils nous prenaient pour des prédateurs. En fin de compte, j'abandonnais leur poursuite car je n'avais pas la patience des pêcheurs. Les libellules avaient quatre ailes et volaient à ras de l'eau comme des avions planeurs. L'éphémère, une espèce d'araignée, un insecte aux longues pattes sans se noyer sur l'eau marcheur. Les crabes étaient parmi les fuyards, mais seulement avec lenteur. Le gazouillement des oiseaux, mélangé aux cris de joie des enfants, et le son continu des cigales et celui de la rivière composaient une mélodie de rêveur. Même les lézards prenaient un bain de soleil sur le flanc supérieur de la montagne. Entouré de montagnes, je contemplais la nature, sa



forme, sa dimension et sa splendeur. Là, je découvris la supériorité de Dieu le créateur. Sur les rochers, sous le soleil et sa chaleur, on étalait notre linge composé de couvertures, tapis, peaux de mouton et de laine qu'on frappait pendant le lavage avec une branche de palmier sauvage dénudée de ses feuilles. Vint ensuite l'heure du goûter, elle nous réunissait une fois de plus et comprenait café au lait, galettes, pains, confiture et beurre. Chacun de nous était son propre serviteur. Un peu plus bas de notre campement existait un petit barrage en fer pour accumuler l'eau destinée à l'usine des pâtes de Gaston Ricci. Entre adolescents se disputait une compétition de plongeurs, car le barrage servait aussi de plongeoir et de pont pour les marcheurs. Parmi les badauds, il y avait les curieux et les admirateurs. De loin, on entendait des cris et un chahut de tapageurs, finalement ce n'était qu'un groupe d'amateurs qui se prenaient pour de grands plongeurs.

L'ambiance était dans un milieu de bonté, de gaieté et de piété, dans un environnement de volonté, de fermeté et d'habilité, dans un cadre de simplicité, de propreté et de sécurité, dans un domaine de fierté, d'amitié et de liberté, dans une union de rationalité, de ponctualité et d'assiduité, et enfin dans une société de fidélité, de sensibilité et de visibilité. Toutes ces qualités ne nous procuraient que du bonheur…

Ahmed Benarbia
Auteur, compositeur-interprète

الملحق 09: مقالة عن أحمد بن عربية في جريدة الوطن

El Watan - Mercredi 19 juin 2013 - **29**

L'ÉPOQUE

SID AHMED BENARBIA

Le Blidéen aux mille maximes !

PHOTO : EL WATAN

المصدر: جريدة الوطن: الثلاثاء الأربعاء 19 جوان 2013. ص 29.

الشاعر الشعبي: أحمد بن عربية.

● **Il définit la poésie et la maxime comme un art et un savoir au service de l'humanité.**

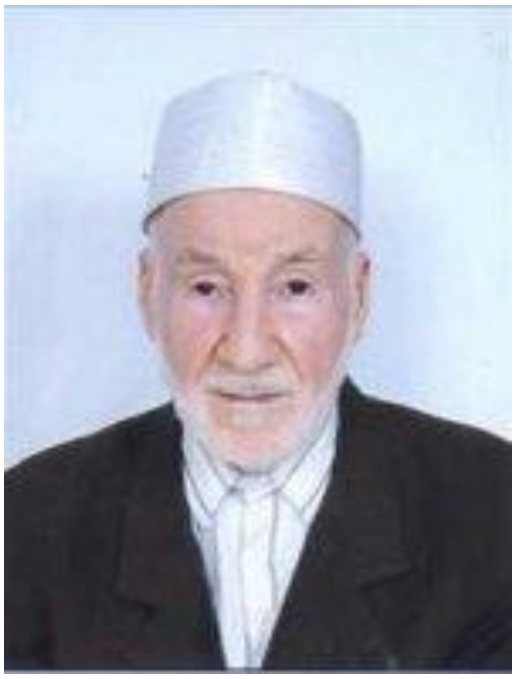
A travers des maximes, Sid Ahmed Benarbia, explique la vie, surtout lorsqu'il dit qu' *«une conduite immorale est fatale !»*. Ce poète blidéen de 63 ans, le regard sincère et les cheveux grisonnants, porte bien sur lui le poids de l'âge. Un poids synonyme non pas de rides mais de sagesse. Depuis une trentaine d'années, il ne rate aucune occasion pour expliquer un phénomène ou donner des leçons de morale à travers une phrase lourde de sens, appelée maxime. Parfaitement bilingue, plutôt trilingue si l'on considère l'ancien arabe dialectal comme une langue, il définit la poésie et la maxime comme *«un art et un savoir»* au service de l'humanité.

Souvent il lance spontanément des paroles qui s'avèrent très chargées de sens et de sagesse. Un don, tout simplement ! En un laps de temps très court, il arrive à dire beaucoup de choses... Et ce n'est pas donné ! C'est enfant de Bab Zaouïa, un quartier populaire de Blida, au parfum mauresque, aux traditions ancestrales et où l'oralité est dense et omniprésente, évoque, à travers ses paroles, devenues par la suite des écrits, l'amour, la jalousie, la bureaucratie, le chômage, le piston, le tabagisme, la drogue... Bref, tout ce qui est... vie ! Ses maximes sont non seulement «sages» mais bien rimées, ce qui les rend très agréables à l'écoute ou à la lecture. **Une rime qui contribue à l'accentuation** du sens et rend le message plus réussi. *«Qui va vers la drogue va vers la morgue»*, *«Qui va vers le tabac et sa fumée sera vite inhumé»*, voilà deux maximes qui traitent un sujet d'actualité d'une manière «finemento alarmiste, dont l'auteur n'est autre que Sid Ahmed Benarbia. Que faut-il faire alors pour se débarrasser d'une accoutumance synonyme de morgue et d'inhumation ? Le poète propose sa solution: *«Une accoutumance nuisible à la santé n'est maîtrisée qu'avec sagesse et volonté.»* Comme quoi dans la vie, il faut que la sagesse soit associée à la volonté pour réussir. La rue constitue sa première source d'inspiration.

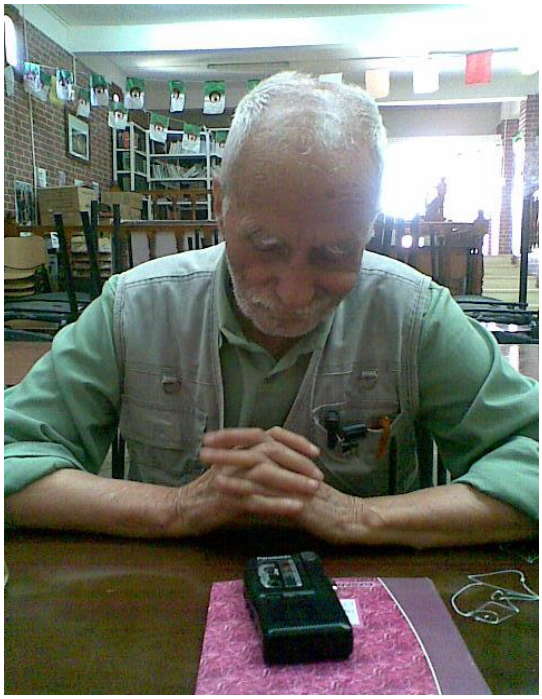
Mais les œuvres qu'il a lues depuis sa jeunesse, comme celles du mystique Sidi Lakhdar Benkhelouf, ou de Victor Hugo, La Fontaine, Molière, Mouloud Feraoun, Mohamed Dib..., ont fait de lui l'homme au verbe facile. Ancien chanteur chaâbi et percussionniste, les «quadates» maison, à l'ancienne, ont aussi contribué à forger sa personnalité de poète et d'artiste. Sid Ahmed Benarbia, membre de l'Office national des droits d'auteur et droits voisins (ONDA), a édité des livres, en arabe et en français, comme *Pensée d'un artiste*, *Ambivalence* et *Maximes et citations populaires algériennes*. Pour lui, le meilleur des hommes est celui qui réalise une œuvre bénéfique et durable. Son rêve : en faire partie ! ***Mohamed Benzerga***

الملحق 10: صور الشعراء

سي قويدر برحماني

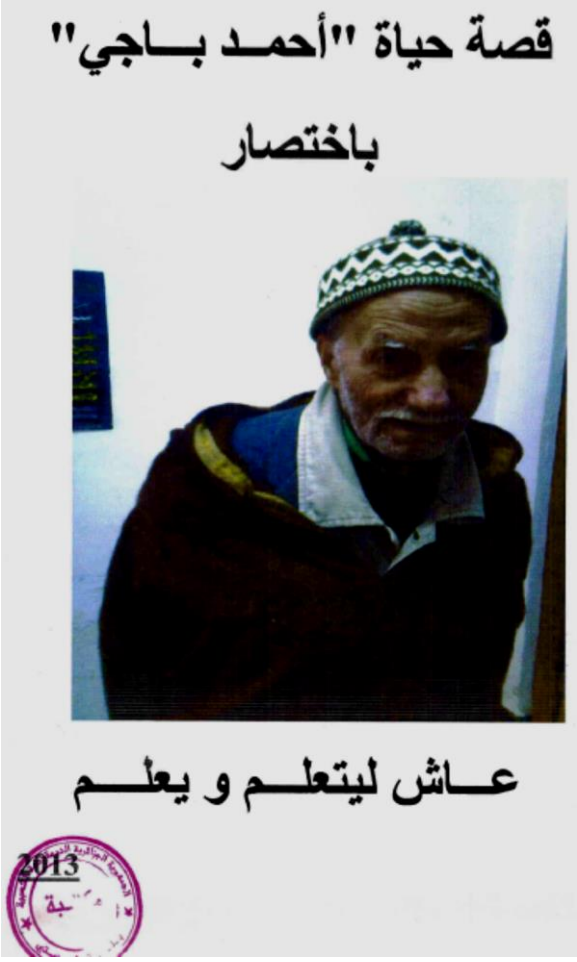


علي معريش معريش



أحمد باجي

علي محجوب



أحمد تتبيرت

صورة الشريط الذي تم تفريغ منه قصيدة "أنا جزائري" وقصيدة "لميمة".

المصدر: مديرية الثقافة بولاية تيارت (أرشيف المكتبة).

الأستاذ الشاعر والإمام علي معريش معريش (على اليمين)
رفقة المرحوم الشيخ عبد القادر مكي الحمراوي

الملحق 11: نماذج من قصائد الشعراء المخطوطة

أحسن الإرشاد لطاعات الله الجواد

أَللهُ يَا أَسْمَاءَ ذِي الجَلَالِ ... الطُفْ بِنَا يَا ذَا الكَبِيرِ العَالِ

فِي هَذِهِ الدُّنْيَا وَفِي الهَمَلَاتِ ... وَفِي القِيَامَةِ مِنْ زَلَّاتِ

بِرَحْمَتِكَ يَا عَلِيمَ الشَّانِ ... إِنَّكَ ذُو عَفْوٍ وَذُو امْتِنَانِ

فَعَافِنَا وَاغْفِرْ لَنَا الذُّنُوبَا ... وَنَجِّنَا مِمَّا بِهِ العُقُوبَا

لِلْوَاحِدِ تَرْجُو لَهُ يَا مَوْلَانَا ... يُعَافِنَا فِي دِينِنَا وَفِي أَمْرَانَا

يَنْجِي عَلَيْنَا سَائِرَ الأَهْوَالِ ... يَسْوَالِكَ يَا نِعْمَ الكَرِيمِ العَالِ

إِذْ كُلُّنَا نَحْتَاجُ لِلْخَيْرَاتِ ... مِنْ عِنْدِكَ فِي سَائِرِ الأَوْقَاتِ

يَا نَاسِيَا لِطَاعَةِ الجَوَّادِ ... وَغَافِلًا عَنْهَا مَعَ التَّمَادِ

فِي كُلِّ وَقْتٍ لَا تَفِيقُ سَاعَا ... وَأَنْتَ فِي الصَّلَاةِ وَالجَمَاعَا

فَارْجِعْ إِلَى مَوْلَاكَ بِالطَّاعَاتِ ... وَاعْقِلْ كَمِثْلِ سَائِرِ السَّادَاتِ

فَهُمْ كَانُوا طَائِعِينَ فِي اللَّيَالِ ... وَفِي الأَيَّامِ لِلْكَبِيرِ العَالِ

وَيَهْرَبُونَ مِنْهُمُ الجَمَاعَا ... إِلَّا إِذَا كَانُوا فِي حَالِ الطَّاعَا

وَهُمْ يَخَافُونَ 45

وَهُمْ يَخَافُونَ مِنَ الْوَسْوَاسِ ... يَكُونُ جَالِسًا فِي وَسْطِ النَّاسِ

وَهُوَ عَدُوٌّ لِجَمِيعِ النَّاسِ ... وَلَا يَرْضَى يَمْشُونَ بِالْفَسَادِ

فَذَاكَ سَابِقًا ضِدَّ الْكَرِيمِ ... حَتَّى نَجَاهُ مِنْ كُلِّ الْمَكَارِمِ

يَا وَيْلَنَا مِنْ ذَالِكَ الْمَلْعُونِ ... وَمِنْ عَدُوِّ الْإِنْسِ وَالْجُنُونِ

إِلَّا إِذَا يَجْعَلُنَا مَوْلَانَا ... هُوَ الَّذِي يَنْجِينَا مِنْ أَعْدَائِنَا

وَهُوَ الَّذِي يُعْطِي لَنَا الْخَيْرَاتِ ... فِي هَذِهِ الدُّنْيَا وَالْيَوْمِ الْآتِي

لِأَنَّهُ هُوَ الْكَرِيمُ الرَّاحِمُ ... يَنْفِي عَلَيْنَا سَائِرَ الْمَآثِمِ

وَلَوْ كَبِيرَةً مِثْلَ الْجِبَالِ ... يَغْفِرُهَا لَنَا وَلَا يُبَالِي

مِنْ سَعَةِ الْمَوَاهِبِ يُعْطِيهَا مَوْلَانَا ... لِمَنْ يَشَاءُ وَلَوْ عَبْدًا مُهَانًا

رَحْمَتُهُ أَوْسَعُ فِي الْأَشْيَاءِ ... مِنْ كُلِّ مَا فِي الْأَرْضِ وَالسَّمَاءِ

فَالْمِنَّةُ يَا رَبِّي فِي كُلِّ سَاعَا ... إِلَى الدُّعَاءِ مَعَ حُسْنِ الطَّاعَا

وَعَافِنَا فِي حَالَةِ الْقُبُورِ ... وَالْحَشْرِ وَالصِّرَاطِ وَالنُّشُورِ

وَارْزُقْنَا فِي غُرَفٍ قُصُورًا عَالِي ... فِي جَنَّةِ الْفِرْدَوْسِ يَوْمَ التَّالِي

46

وَنَجِّنَا مِنْ كَامِلِ الْأَهْوَالِ ... فِي سَائِرِ اللَّيَالِي وَالْأَيَّامِ
يَا سَادَةَ مَنْ تَشْمَلُهُ السَّلَامَا ... مِنْ رَبِّهِ يَلْهَمُهُ الشَّهَامَا
هُوَ الَّذِي يُنْجِينَا مِنْ أَعْدَائِنَا ... فِي هَذِهِ الدُّنْيَا وَفِي أُخْرَانَا
لَا قُوَّةَ لَنَا بِهَا نَنْجُو هُمْ ... عَنْ نَفْسِنَا إِلَّا بِهِ نَجْلُو هُمْ
فَنَحْنُ عَاجِزُونَ فِي الْأَفْعَالِ ... إِلَّا إِذَا أَعَانَنَا فِي الْحَالِ
يَا مَوْلَانَا فَاغْفِرْ لَنَا الذُّنُوبَا ... وَعَافِنَا مِمَّا بِهِ الْعُقُوبَا
فِي هَذِهِ الدُّنْيَا وَفِي الْقِيَامِ ... وَاخْتِمْ لَنَا بِأَحْسَنِ الْخِتَامِ
بِجَاهِ كُلِّ الْأَنْبِيَا وَالْأَلِي ... وَالْمَلَائِكِ وَجَاهِ كُلِّ وَالِي
عَلَيْهِمُ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ ... مَا دَامَتِ اللَّيَالِي وَالْأَيَّامُ
بِعَدَدِ النُّجُومِ فِي السَّمَاءِ ... وَكُلِّ مَا فِي الْأَرْضِ مِنْ أَشْيَاءِ
وَالتَّابِعِينَ لَهُمْ فِي الدِّينِ ... فِي كُلِّ وَقْتٍ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ
وَاغْفِرْ لِي يَا رَبِّي وَالْوَالِدَيْنِ ... وَالْمُؤْمِنِينَ كُلًّا كَامِلِينَ
وَلَا تُؤَاخِذْنَا عَلَى الْآثَامِ ... وَاجْعَلْنَا فِي غَدَا مَعَ الْكِرَامِ

تمت

ترغيب اللبيب

47

نموذج لقصيدة شعرية لـ "سي قويدر برحماني" بخط يده

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد

وصحبه وسلم تسليما

اشتغلت بالتعليم القرآني ببلدية جبل قسنطينة - الصخر - القبة

الجزائر من سنة 1954م إلى سنة 1958م وكان أولياء التلاميذ هم الذين

يدفعون أجرة المعلم لأن فرنسا الفاجرة كانت لا تعترف

بمعلمي القرآن، وتقيم لهم وزنا بل تحاربهم في أغلب الأحيان.

... وفي سنة 1963م انتظمت في سلك التعليم الحكومي الرسمي

وبعد اجتياز امتحان الممرنين، وإجراء تربص التكوين السريع...

وقضيت في التعليم الكومي 26 سنة ولطول مدة زمالتي في

التعليم ومعاناتي منه وأهميتها لأبناء الوطن نظمت

القصيدة التالية بعنوان: "المعلم مصباح ضاوي يتوقد"

تاريخ النظم للقصيدة: 1989م

أنا يا تلميذ مسلم مجتهد ... نقرا فالعلوم متمسك بالدين

أحب النظام عمري ما حسد ... وأخاصد مذموم خاسر في الدارين

والمعلم طاعته فيها متأكد ... هو أبي كم مجتهد يا مسكين..!!

علمني علوم بأخلاقي تسعد ... تحيا بيها الناس مرفوع الجبين

سلحني بسلاح ماضي مثل الهند ... ربانا بحزبه رب العالمين

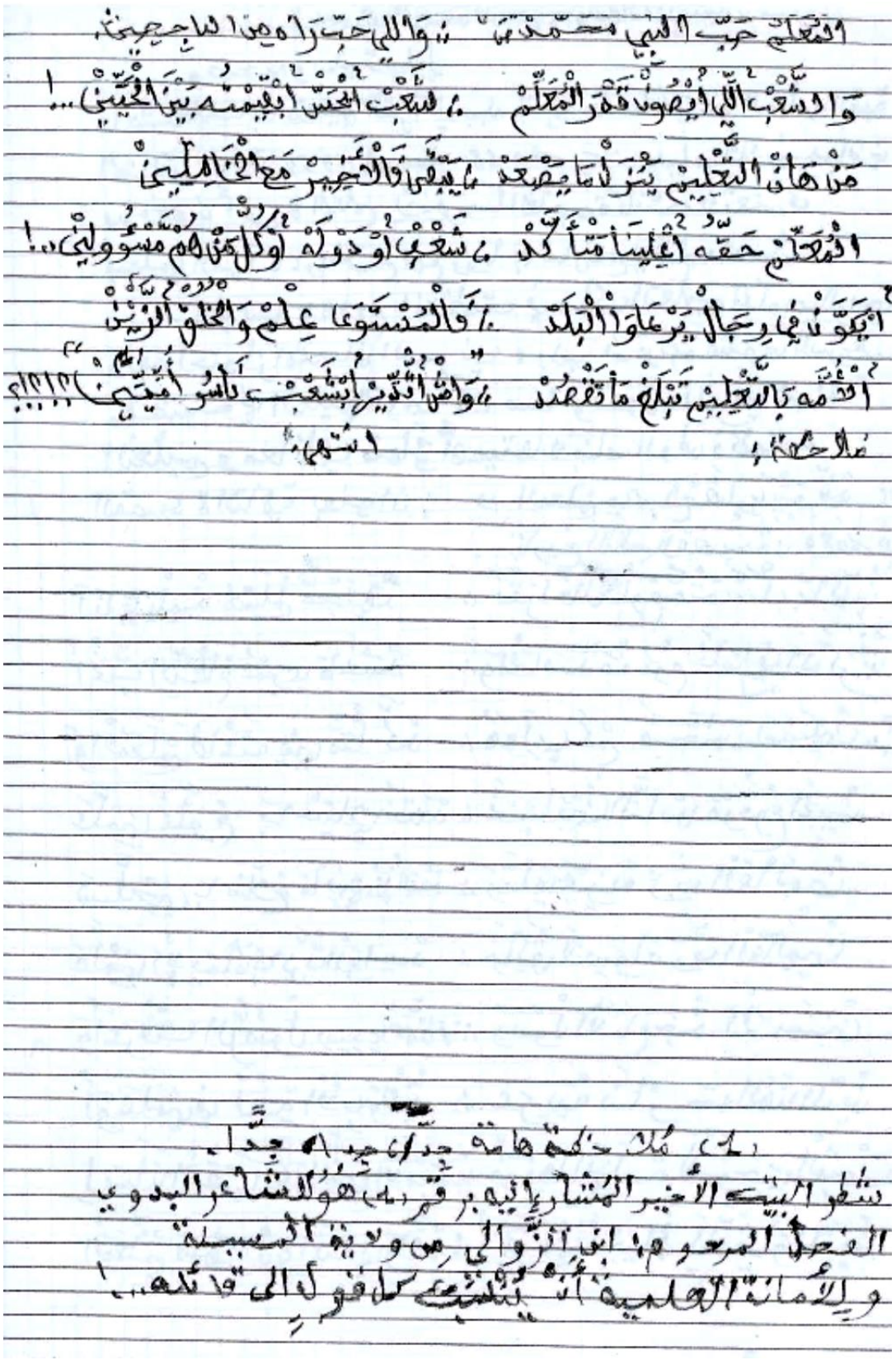
علمني الإيمان بالرب الواحد ... خالق لا سواه رب العالمين

وأعرفت الرسول سيدي محمد ... رسول الأنام جد الحسنين

أو علمني في لغة الأب والجد ... عربية شاز حماها هذا الدين

إنسان القرآن والنبي الأمجد ... خيرها الدلة للموحي البين

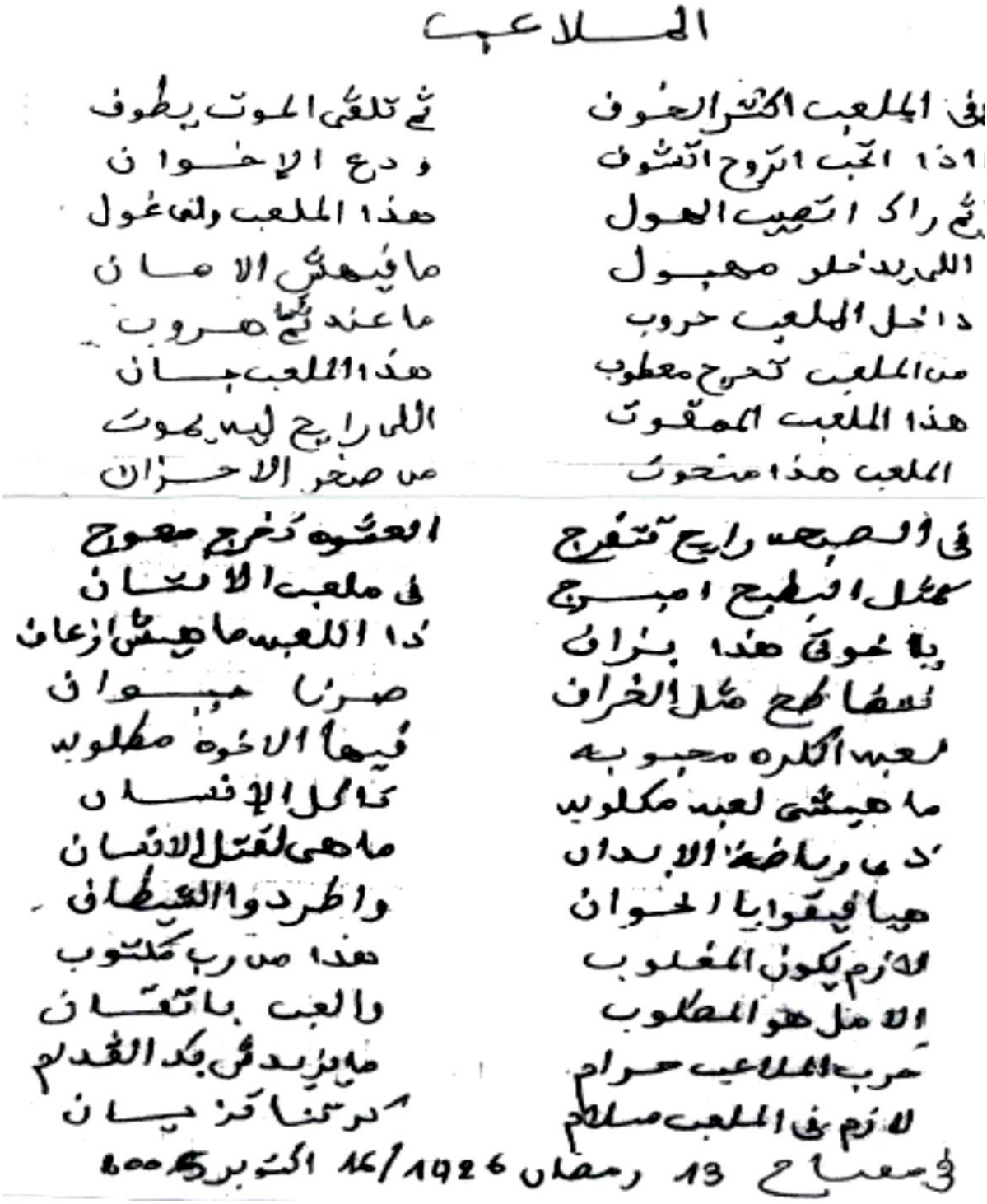
المعلم سهران وانتا راقد ... أيكون في أجيال للدنيا والدين..!



المعلم حب النبي محمد ، واللي حب زاه من الناجحين
واشعب اللي أيصون قدر المعلم ، شعب الخمس أبقيمته بين الخيرين ...!
من هاذ التعليم يتزلما يصعد ، يبقى فالأخير مع الخاملين
المعلم حقه اغليسا متأكد ، شعب أو دوله أو كل من هم مسؤولين ..!
أيكون في رجال يرعاو البلد ، فالمستوى علم والخلق الزين
الأمه بالتعليم تبلغ ما تقصد ، واش الذي أبشعب ناسو أميين ؟!!!!
استهى

ملاحظة :
(1) ملاحظة هامة جدا جدا جدا.
شطر البيت الأخير المشار إليه برقم (1) هو للشاعر البدوي الفحل المرحوم ابن الزوالي من ولاية تبسة
والأمانة العلمية أن ينسب كل قول إلى قائله ..!

نموذج لقصيدة شعرية لـ "علي معريش" بخط يده.



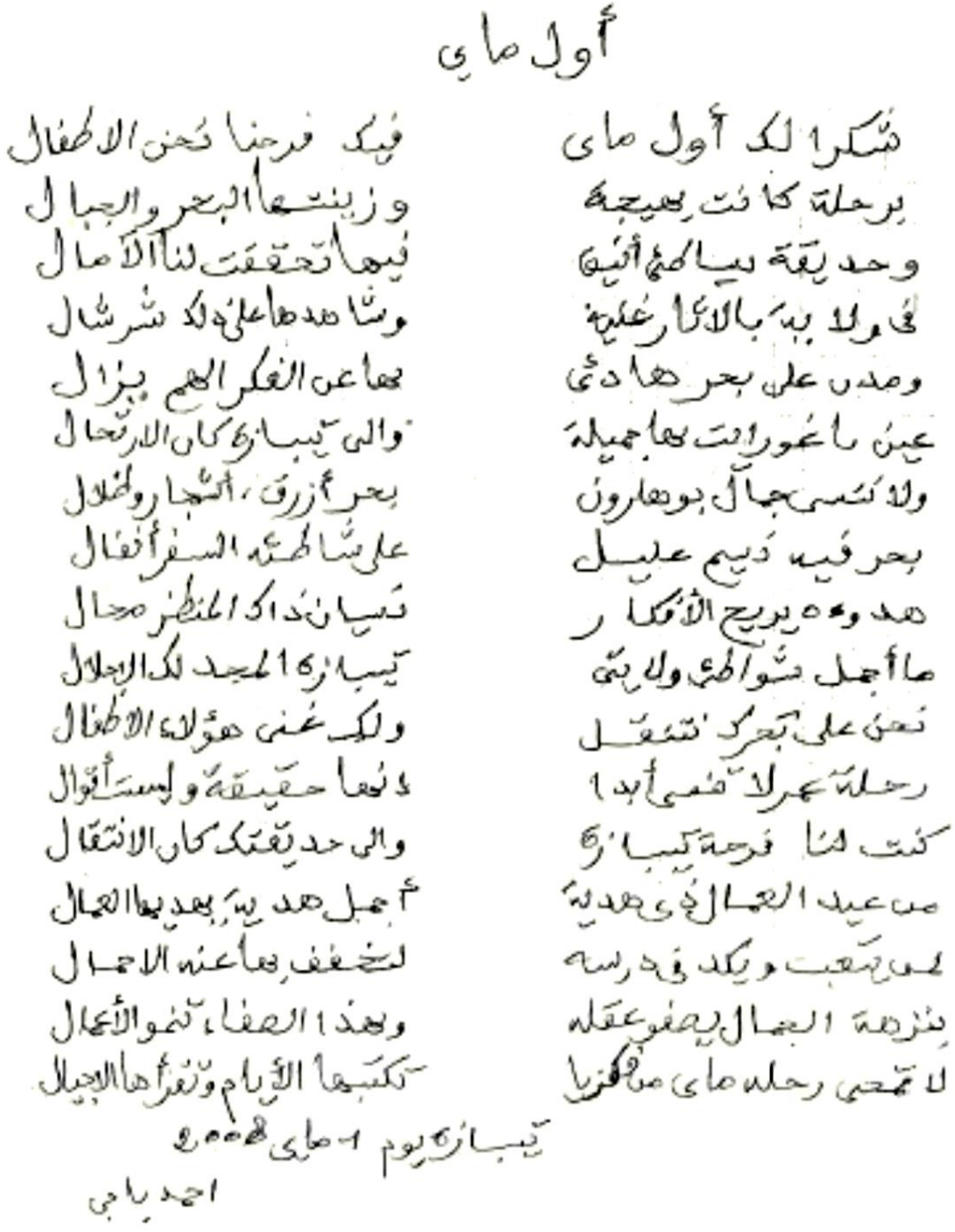
الملاعب

في الملعب اكثر الخوف ثم تلقى الموت يطوف
اذا الحب اتروح اتشوف ودع الاخوان
ثم راك اتصيب الهول هذا الملعب والغول
اللي يدخلو مجهول ما فيهش الامان
داخل الملعب حروب ما عندهش هروب
من الملعب تخرج معطوب هذا الملعب جان
هذا الملعب الممقوت اللي راح ليه يموت
الملعب هذا منحوت من صخر الاحزان

في الصبح راح تتفرج العشوه تخرج معوج
كمثل الطبح امبرج في ملعب الانسان
يا خوي هذا بزاف ذا اللعب ما هيش ازعاف
نعطا طح مثل الخراف صرنا حيوان
لعب الكره محبوبه فيها الاخوه مطلوبه
ما هيش لعب مكلوبه كالحل الانسان
ذي رياضة الابدان ما هي لقتل الانسان
هيا فيقوا يا اخوان واطردوا الشيطان
لازم يكون المغلوب هذا من رب مكتوب
الامل هو المطلوب والعب باتقان
حرب الملاعب حرام ما يزيدش بك التقدم
لازم في الملعب سلام ترتنا قزيان

في صباح 13 رمضان 1926/16 اكتوبر 2005

نموذج لقصيدة شعرية لـ "أحمد باجي" بخط يده.



أول ماي

شكرا لك أول ماي فيك فرحنا نحن الأطفال
برحلة كانت بهيجة وزينتها البحر والجبال
وحديقة بيا لهي أتينا فيها تحققت لنا الآمال
في ولاية بالأثار غنية وشاهدها على ذلك شرشال
وصدى على بحرها هادئ بها عن الفكر الهم يزال
عين ماء حورات بها جميلة والى تيبازة كان الارتحال
ولا تنسى جبال بوهارون بحر أزرق، أشجار وظلال
بحر فيه نسيم عليل على شاطئه السفر أنفال
هدوء يريح الأفكار نسيان ذاك المنظر محال
ما أجمل شواطئ ولايتي تيبازة المجد لك الإجلال
نحن على بحرك نتنقل ولك غنى هؤلاء الأطفال
رحلة عمرا لا تنسى أبدا إنها حقيقة وليست أقوال
كنت لنا فرحة تيبازة والى حديقتك كان الانتقال
من عيد العمال في هدية أجمل هدية يهديها العمال
لمن تعب ويكد في دراسته لتخفف بها عنه الأحمال
بنزهة العمال يصفو عقله وبهذا الصفاء تنمو الأعمال
لا تمحى رحلة ماي من فكرنا تكتبها الأيام وتقرأها الأجيال

تيبازة يوم 1 ماي 2008

أحمد باجي

نموذج لقصيدة شعرية لـ "أحمد باجي" بخط يده.

كلمتك يا طير ماريت جواب

أهجرت من والف ما صبيت إنساش

أتقول مقامي عالي كالقواس

وبعيني شفتك تتعفس عفاس

من هو قال الزمان يفي بالعهود

ياك زمان غدار ما يتمن خلاص

أو نريك النور بجمر موقود

في ليلة وحدة يلبس ألف لباس

بالباطل ارفع شحال من رجال قعود

أو بسيف الغدرة اخفض عيطة من ناش

من عود ذهباني ومخزر مجبود

يصنع لك كسوة ضاوية من مكناش

كتفرح وتقول جاني يوم السعود

يرميك في ارياح وجند وحراش

تحلف بالكعبة وبحق المعبود

يسقيك عسل صافي من هذاك الكاش

إذا ذقت لثير تتوسد لحود

وإذا شربت قليل ما تعرف عطاش

تسهر ليل طويل تحسب في النجوم

تترجى مولاك تعطي هذا الباش

لا تنام الزمان أو لا ترقد رقود

كن فاطن نبقي على دينك حساش

بالخير والمحبة تنال مقام محمود

كلمتك للباطل تار تقول رصاص

احفظ هذا القول ~~لا تكون تعود~~
مخاصم لجدود

يرضى مولانا لا شوف ضنو قصاص

نموذج لقصيدة شعرية لـ "علي محجوب" بخط يده.

الملحق 12: قصيدة تراثية كانت تردد في مساجد المنطقة

وَلِبَعْضِ ٱلْفُضَلَاءِ.

يَارَبَّنَا يَاخَالِقَ ٱلْعَوَالِمْ ... حُلْ بَيْنَنَا وَبَيْنَ كُلِّ ظَالِمْ
يَارَبَّنَا عَجِّلْ لَنَا بِفَرَجْ ... وَنَجِّنَا مِنْ ضَيْقَةٍ وَحَرَجْ
عِنْدَ ٱلصِّرَاطِ وَٱلْمِيزَانِ وَٱلْحِسَابْ. ... نَجِّنَا يَارَبِّ غَدًا مِنَ ٱلْعَذَابْ
وَفِتْنَةِ ٱلْقَبْرِ وَضَيْقِهِ كِلَا ... مَتِّعْنَا يَارَبِّ فِي جَنَّةِ ٱلْعُلَا
بِجَاهِ ٱلْمُصْطَفَى ٱلنَّبِيِّ أَحْمَدَا ... وَءَالِهِ وَصَحْبِهِ ذَوِي ٱلْهُدَى
أَغِثْنَا يَارَبِّ وَيَاكَرِيمُ ... وَٱرْحَمْنَا يَابَرُّ وَيَارَحِيمُ
يَارَبَّنَا يَسِّرْ لَنَا أُمُورَنَا ... وَٱشْرَحْ لَنَا يَارَبَّنَا صُدُورَنَا
وَجُدْ عَلَيْنَا بِضِيَاءِ ٱلنُّورِ ... يَامَوْلَانَا فِي ظُلْمَةِ ٱلْقُبُورِ
يَارَبَّنَا أَصْلِحْ لَنَا دُنْيَانَا ... وَدِينَنَا يَارَبِّ مَعْ أُخْرَانَا
وَٱرْحَمْ شُيُوخَنَا وَوَالِدِينَا ... وَهَبْ لَنَا وَهُمْ رِضَاكَ عَنَّا
يَارَبَّنَا أَنْتَ ٱلْمُغِيثُ غِثْنَا ... وَلَا تُحَاسِبْنَا بِمَا فَعَلْنَا
بِجَاهِ سَيِّدِ ٱلْوَرَى ٱلْعَدْنَانِي ... صَلَّى عَلَيْهِ ٱللَّهُ ذُو ٱلْإِحْسَانِ
ٱللَّهُ يَاٱللَّهُ رَبَّ ٱلْعَالَمِينْ ٣ أَصْلِحْ أُمُورَ ٱلْمُسْلِمِينَ أَجْمَعِينْ
بِجَاهِ أَحْمَدَ ٱلنَّبِيِّ ٱلْهَادِي ٱلْأَمِينْ ... صَلَّى عَلَيْهِ رَبُّنَا فِي كُلِّ حِينْ
وَءَالِهِ وَصَحْبِهِ ٱلْأَخْيَارِ (٢٥) مَادَامَ مُلْكُ رَبِّنَا ٱلْغَفَّارِ

المصدر: مجموع القصائد والأدعية
المطبعة الثعالبية والمكتبة الأدبية
لصاحبها: رودوسي قدور بن مراد
نهج مصطفى اسماعيل، عدد 1 بالجزائر
قام بتخطيط الكتاب: السعدي حكار
بالجزائر 1960م 1380هـ. ص 24-25.

الملحق 13: قصيدة عن منطقة متيجة باللغة الفرنسية

Eugène Daumas

Moeurs et Coutumes de l'Algérie

Introduction de Abdelkader Djeghloul

Editions ANEP 2006/1673.
Impression : Anep Rouiba 2009

La Métidja

Je commence cette histoire,
Ô vous qui comprenez, à moi!
Que n'est-il arrivé dans ce monde
Et dans cette vilaine époque!

Ô vous qui comprenez, à moi!
Les révolutions ont augmenté;
Le trouble a précédé la misère,
Et puis ils se sont mêlés

Des malheurs de la Métidja,
La nouvelle est venue vite :
Mer débordant avec ses flots
Et se noyant dans elle-même.

Lorsque les signes en ont paru :
Déménagez, partez,
Nous criait-on de tous côtés;
Peut-être respirerez-vous.

Nous ne pouvons nous en aller,
Nous ne pouvons quitter notre pays;
Ses biens, nous ne les trouverons nulle part,
Ils nous rendaient prospères.

La Métidja commence à bourdonner;
Les gouns ne font qu'y voltiger;
La razzia paraît dans la soirée,
Et tout le monde fuit avec ses biens,

La poudre parle, les femmes gémissent,
Les chevaux piétinent, les enfants pleurent,
L'incendie détruit, consume,
Et la fumée fait vers le ciel des vêtements.

33

Les créatures ont beau se plaindre,
Leur rempart n'est plus qu'une ruine;
L'amitié est sortie du cœur
Et les frères même ont dû se séparer.

Où est-tu, belle Métidja,
Toi qu'on nommait la mère du pauvre?
Tes troupeaux se comparaient à des degrés :
On les voyait défiler vers le soir.

Tes moutons étaient nombreux,
Ils faisaient des bêtes de choix;
On n'en voyait point de maigres :
Ils étaient tous bien portants.

Tes vaches bramaient
En folâtrant dans les prairies;
Elles paissaient aussi dans les sentiers
Et revenaient toujours en paix.

Oui, leur vue plaisait,
Quand leur lait tombait;
Pour qui venait les voir,
C'était une bénédiction.

Dans les montagnes, nous les avons traînées,
Ce n'était pas là leur étable :
Nous les avons vues mettre bas,
Leurs mamelles s'enfler et leurs petits mourir.
Nos fermes étaient pourvues de tout,
Nous avions même du superflu,
Nos cœurs s'amollissaient
De ces biens abondants.

Mais chassons ces souvenirs!
Notre pays, ne l'avons-nous pas quitté;
Poursuivis par les Arabes de trahison,
Qui sont la cause de nos chagrins?

Nous n'avions fait de tort à personne;
On s'est mis à nous rendre nus.

Où es-tu, la chérie du malheureux?
On préférait ton séjour à celui des villes les plus belles.
Tes biens coulaient comme des rivières,
Et ton orgueil consistait
A nourrir qui avait faim.

Tous ceux dont l'esprit était dans la peine
Et tous ceux que la misère forçait à la nudité,
Tous t'ont habitée avec bonheur.
On vantait ta clémence, ta douceur;
Ta sécurité datait des temps anciens.
Un an chez toi, et l'on était rassasié.
Ah! quand j'y pense, mes pleurs coulent
Et forment un voile à mes paupières.

Où es-tu, célèbre Métidja?
Toi qui redressais les choses tortueuses
Et qui contenais de si beaux troupeaux,
Tes biens sont devenus peu nombreux.

Où sont tes chevaux blancs
Habitués aux exercices?
Leurs bouches étaient tendres
Et leur vue réjouissait le cœur.

Où sont tes chevaux gris?
Leurs hennissements s'entendaient de loin;
Le bruit de leurs étriers faisait tressaillir;
Dans leurs foulées ils se dépassaient.

Où sont tes chevaux verts
Comme une eau qui tombe en cascade?
Leurs tresses étaient ondoyantes :
Les riches seuls les montaient.

Où sont tes chevaux rouges
Réputés pour leur vitesse?
Celui qui savait les faire courir
Semblait voler comme l'épervier.

Où sont tes chevaux noirs?
C'était la nuit sans lune et sans étoiles.
Chez toi les juments réussissaient
Et les mules devenaient belles.

Où sont aussi tes chameaux robustes,
Qui pouvaient porter les fardeaux?
Nous nous reposions sur tes richesses :
Le temps nous a trahis,
Et les Arabes nous ont tout pris.

Ils nous accusaient, dans leurs ruses,
D'avoir fréquenté les chrétiens;
Ils se disaient, eux, les guerriers de l'Islamisme,
Et dépouillaient des musulmans!

Ils ne nous ont rien laissé!
Patience! ils rendront ce qu'ils ont mangé.
Dieu les rencontrera un jour;
Ils se lèveront, à leur tour, misérables.

Où es-tu, charmante Métidja,
Toi la meilleure des plaines?
De la mer allez à la Medjana,
Vantez-nous Fès et Baghdad,
Citez même la Syrie fertile;
Suivant nous elle est préférable.
Celui qui l'habitait, ou y passait,
Voyait augmenter ses richesses;
C'était un véritable paradis;
On n'y connaissait plus le chagrin,
On y trouvait un commandement sévère,
Et le vol en était banni.

Ô vous qui mettez du noir à vos yeux,
Avez-vous remarqué qu'elle est tendre comme une mère
Qui tend son sein à ses enfants;
Ils tètent et savourent le bon goût,
Elle s'attendrit pour eux dans son foie
Et, semblables à une pluie d'hiver,
Ses trésors coulent en averses.

Mezeghenna[1] n'était belle que par elle,
Elle y ôtait la gêne et la misère.
De son côté, Alger nous était prospère :
Chaque jour, nous nous y rendions en trottant,
Et, chaque jour, nous y portions nos produits;
Les uns allaient, les autres revenaient,
On y courait de loin, de près,
Et notre heure était bien belle alors,
Nous étions bien vêtus et glorifiant Dieu!

Oui, les gens de la Métidja
Etaient accomplis en toutes choses :
Ils aimaient la musique,
Ils aimaient la vérité,
Ils aimaient les grandeurs. Dans ces temps fortunés,
Nous ne parlions que de noces,
Et ne pensions qu'à commercer.
Nous cultivions nos terres;
On nous voyait dans les cafés,
Et nous aimions les chansons.

Ne dites pas que j'ai menti;
Ce qui précède est une chose sûre.

Mais le temps a fait banqueroute,
Les misères se sont accumulées
Et la Métidja n'est plus qu'un champ de mort
Qui attend le jour de la résurrection!

1) Alger.

La Métidja renfermait des biens nombreux,
On la nommait l'ennemie de la faim.
Sa terre, belle et tendre,
Pouvait produire deux moissons.

L'ami du jardinage
En tirait des produits abondants;
Il voyageait dans les marchés,
Et vendait deux fois par jour.

Elle contenait des fleurs douces
Dont l'abeille se nourrissait,
Et les abeilles y étaient si nombreuses
Que leur vue réjouissait.

Ses fleurs souriaient d'un sourire
Qui bannissait les chagrins du cœur,
Et leur odeur plaisait encore
Après que l'œil s'en était rassasié.

On y trouvait des fleurs rouges
Voisines des fleurs jaunes,
Et des narcisses ouverts
Avec des yeux tout gris.

On y voyait des fleurs bleues
Causer avec des fleurs blanches
Et sa campagne était couverte
D'une herbe tendre et verte,
Qui, le matin, semblait verser des pleurs.

Nous avons quitté nos demeures,
Nous avons quitté notre pays.
La force du sabre était sur nous,
Nous avons dû marcher vers le sud.

Ô mon Dieu! vous qui savez,
Dites-moi si nos pays se pacifieront,

Si les vents tourneront,
Si nos frères se réuniront.
La prospérité de la Métidja est passée :
Il n'y reste plus d'habitants,
Elle est devenue laide, couverte de pierres,
On n'y voit plus que des marais,
La disette y règne en tous temps,
Personne n'y trouve plus rien à gagner,
Son sol est couvert d'herbes sauvages,
Et celui qui y marche aujourd'hui
Risque de tomber à chaque instant.

La Métidja se repeuplera-t-elle?
Reviendrons-nous à nos usages?
Habiterons-nous, comme par le passé,
Nos fermes bien cultivées?
N'est-il pas temps de pardonner
Aux musulmans amaigris?

Le peuple, comme autrefois, se réjouira-t-il
De ces troupeaux qui faisaient son bonheur?
Et celui qui chérit l'agriculture,
Pourra-t-il encore employer ses bœufs
A tracer de droits sillons?

Récoltera-t-il de l'orge et du blé,
Richesses de tout pays?
Qu'elles étaient belles nos moissons
Avec leurs épis élevés !

Ô faiseur de l'ombre des feuilles!
Accomplis au plus vite nos désirs.
Car notre religion disparaît
Comme un soleil qui va se coucher.

Ainsi que notre Prophète bien-aimé,
Je m'appelle Mohammed;

Mon père était marabout
Et se nommait Sidi-Dif-Allah;
Nous sommes les anneaux d'une chaîne
Qui était faite avec de l'or.

الملخص

ملخص البحث:

إن الشعر الشعبي في منطقة متيجة مادة أدبية وفلكلورية غنية ومتنوعة، حية صادقة ومعبرة. عن حياة المجتمع التي هي في تطور مستمر، فقد واكب تحولاته الإجتماعية فجمع بين التاريخ والوصف والعبرة والموعظة، كما جمع بين عادات المجتمع وتقاليده وقيمه، وتخليد مآثره بالإضافة إلى حديثه عن الخير والفضيلة والقيم الإنسانية العليا.

إن وجود مثل هذا الشعر في هذه المنطقة بهذا التنوع والحجم، دليل قاطع على ازدهار التعبير باللغة العامية الذي اتجه إليه معظم الشعراء في الوقت الذي لا نكاد نجد فيه شاعرا فصيحا يشار إليه بالبنان بالمنطقة.

إن هؤلاء الشعراء عبروا عن مشاعرهم وأحاسيسهم عن طريق قصائدهم وبلغتهم التي يحسنونها، ومن ثم نرى أن الشعر الشعبي أدى دوره الحضاري والثقافي والتاريخي، وبالتالي أصبحت له قيمة أدبية وأنثروبولوجية لا يمكن الإستغناء عنها، فضلا عن كونه أصبح وثيقة تاريخية يمكن العودة إليها في أي وقت.

هذا ماجعل الباحث يختاره كموضوع لرسالة جامعية، لعله بذلك يكون قد أدى خدمة لهذا التراث الذي هو ملك الجميع.

اقتضى هذا البحث تقسيمه إلى مدخل و بابين، وكل باب يحتوي على فصول.

فكان المدخل الذي اشتمل على تقديم المنطقة جغرافيا وتاريخيا واجتماعيا وثقافيا، فتحدث عن السكان وأصولهم ولغتهم وثقافتهم، كما تحدث عن المنطقة إبان الإستعمار الفرنسي وماقاساه أهلها من ظلم وقهر وما شهدته من أحداث جعلتها منطقة مقاومة بامتياز، كما تحدث – المدخل – عن عادات السكان وأصالتهم الراسخة رسوخ جبل الأطلس البليدي، مشيرا إلى الزلازل التي أصابتها خلال منتصف القرن التاسع عشر والمجاعة التي صاحبتها، ودور التبشير والتمسيح الفرنسي وموقف الجزائريين منه. بل ومقاومته بتشبثها بأصالتها ذات البعد الأمازيغي والإسلامي والعربي.

الباب الأول صُدِر بالحديث عن الجمع الميداني للمدونة، مشاكله وصعوباته كما عالج هذا الباب مضامين الشعر الشعبي المتيجي وتوزعته أربعة فصول، الأول منها خصص للبحث في مفهوم الأدب الشعبي ومنه الشعر خاصة، من نشأته التي ترجع إلى عاملي الهجرة الهلالية والهجرة الأندلسية، ثم تطوره وصولا به إلى الشعر الشعبي الجزائري المعاصر الذي يعتبر شعر منطقة متيجة جزءا منه.

ثم الفصل الثاني وعالج الشعر الوطني و الاجتماعي وبين أن الشعراء كانت مواقفهم مشرفة تقف إلى جانب الوطن – وهذا طبيعي – ضد المحتل سواء كان الإسبان قديماً أوالفرنسيين، ونظم بعضهم قصائد نوه فيها بالشهداء و المجاهدين، كما كان لبعضهم مواقف من بعض الظواهر الاجتماعية التي صوروها من أجل تغييرها.

ثم الفصل الثالث وعالج الشعر الديني وبين أنه قاسم مشترك بين جميع الشعراء، كلهم نظموا فيه قصائد إلا أن أحدهم تخصص فيه كلية حيث أوقف كل شعره على هذا الجانب يدعوا فيه إلى الموعظة والأخلاق والتمسك بالمباديء الدينية، فشعره هذا يعكس شخصية ذات الاتجاه الصوفي.

الآخرون رصدوا لنا المناسبات الدينية وكيف يتفاعل معها المجتمع الجزائري كالأعياد ورمضان والحج...إلخ مما يبين أن الدين متجذر في أعماق الشعب الجزائري لذلك لا نكاد نجد شاعرا وخاصة شعبيا لا ينحوا هذا الإتجاه.

أما الفصل الرابع فقد عالج الشعر الغزلي، وبين أن ليس كل شعراء المدونة اتجهوا إلى هذا الإتجاه بل بعضهم آثر ألا ينظم فيه انطلاقا من قناعته الدينية وتقاليده الاجتماعية التي تمنعه من الخوض في هذا الغرض ويرى أنه لا ينبغي البوح بهذه العواطف الخاصة جدا اتجاه المراة، وهو موقف متشبع بالنظرة الدينية كما أسلفنا، بينما رأى الآخرون أن لا مانع أن يخوض الشاعر في التعبير عن هذه العواطف الذاتية وتحدثوا عن الحب والهجر، فنظرتهم إلى الموضوع نظرة فنية بحتة.

الفصل الخامس: تحدث عن الشعر الرثائي وبين الرثاء في المدونة انقسم إلى قسمين، الأول هو رثاء الأشخاص المقربين كانوا أو من لهم منزلة عند الشاعر كرثاء

الشخصيات الرسمية، والقسم الثاني هو رثاء المدن، فنجد بعض الشعراء رثوا مدينة باب الواد خاصة لما ضربها فيضان 2001 م. صوروا تلك المأساة الوطنية ونوهوا بمن وقف إلى جانب الضحايا من إنقاذ ومواساة.

الباب الثاني، وخصص للدراسة الفنية لهذا الشعر، وتوزعته ثلاثة فصول، كان الاول، حول اللغة الشّعرية، فتحدث عن الصوت والكلمة والجملة، ثم تطرق إلى مستويات اللغة الشعبية المتواجدة في الحديث اليومي عند الجزائريين وخاصة عند الشعراء المبدعين، فحصرها في المستوى المتفاصح والمستوى الشعبي أو العامي والمستوى الدارجي، كما أشار إلى التداخل اللغوي الموجود بين اللغة العربية واللغة الفرنسية، وبين أن كثيرا من المفردات الفرنسية المتداولة هي داخلة في تشكيل النسيج اللغوي الجزائري، من الصعب التخلص منها فهي متجذرة في الثقافة الشعبية المحلية. فهي مفردات وظيفية متوازنة، وانتقلت من مستوى التعامل اليومي النفعي إلى مستوى الشعر الشعبي أي إلى الفن.

الفصل الثاني: تناول الصورة الشّعرية، فبعدما تم تعريفها واستعراض المدارس النقدية التي اهتمت بها تعريفا وتنظيرا تطرق إلى توظيفها من قبل الشعراء، فلوحظ أنها استعملت بطريقتين، التقليدية المتمثلة في الصورة الشّعرية التراثية، كالتشبيه و الإستعارة والكناية، والحداثية، كالصورة الكلية والجزئية وغيرها. وخلص إلى ان الصورة الشّعرية عنصر أساسي في العملية الإبداعية وإلا لكان كل الشعر نظما، وهذا مالم ينطبق على كل الشعر.

الفصل الثالث، عالج الموسيقى الشّعرية، فتحدث عن الوزن و القافية، ولوحظ أن الوزن الذي اعتمده الشعراء يخضع للإيقاع بالإعتماد على تحليل نماذج من النصوص الشّعرية تحليلا مقطعيا، وهو الأسهل بينما الوزن الخليلي التقليدي من الصعب ان يخضع له الشعر الشعبي ،وإن خضع له فتلك عينات فقط لا يمكن اعتمادها كقاعدة، وتبين أن هذا الشعر – الشعبي – يمكن معالجته – وزنيا – بالطريقين، فمنه ما يستجيب للتحليل المقطعي ومنه ما يستجيب للوزن التقليدي الخليلي وإن كان هذا نادرا جدا.

بالنسبة للقافية، لوحظ أن هناك أشكالا متباينة للقافية، تارة ترد قافية موحدة النهاية، وتارة ترد القصيدة بقافيتين داخلية وخارجية مطردة عبر كامل القصيدة مهما طالت أبياتها، وأحيانا تأتي القصيدة على شكل المربع أو المربوع، كما قد تجيء على شكل المخمس وهذا نادر جدا، أو شكل المسدس أو المثمن. وكلها أشكال موجودة في الشعر الشعبي الجزائري عموما، نظم في إطارها الشاعر الشعبي المتيجي، فهو في كل الأحوال لم يخرج على ما مارسه الأولون، وإن حاول بعضهم ان يخرج بالقصيدة إلى نوع الشعر الحر ولكن هذا قليل أيضا.

بقي الملحق الشعري، وبحكم ان الدراسة ميدانية اعتمدت على جمع نصوص شعرية شعبية من رقعة الميدان الممتدة من مدينة مفتاح شرقا إلى غاية حدود مدينة حجوط غربا، وبحكم مقابلة الباحث لهؤلاء الشعراء ومشافهتهم والتسجيل عن بعضهم نصوصهم الشّعرية بواسطة المسجلة في أشرطة كاسيت ثم تم تفريغها وأحيانا يطلب من الشعراء إمداده بكنانيشهم وكراريسهم التي توثق أشعارهم، بحكم كل هذه الإجراءات، وهذا ما تتطلبه وتمليه الدراسة الميدانية، تَجَمَعَ لديه كم هائل من القصائد التي يعتبرها كوثائق أرشيفية، اختار منها ما هو مثبت في الملحق، وصنفها، فهناك القصائد الوطنية والاجتماعية والدينية والغزلية، والرثائية.كما أضاف لها قصائد متفرقة تناولها في قسم الدراسة الفنية، وهي تشكل مادة أدبية يمكن أن يتناولها غيرنا من الباحثين ويعالجونها وفق ما يرونه من مناهج نقدية.

بالإضافة إلى الملحق الشعري، هناك ملحقان إضافيان أحدهما خاص بتراجم الشعراء، منها ما هي مثبتة في بعض المصادر وقد أشير إلى ذلك في الهامش، ومنها ما هي مستقاة مباشرة من عند المعني (الشاعر) نفسه. هذه التراجم هي من مقتضيات البحث الميداني، وإن كانت مقتضبة فيمكن لغيرنا من الباحثين أن يتوسع فيها لاحقا، لأن الميدان بكر ويحتاج إلى مواصلة البحث فيه.

الملحق الآخر والأخير، خاص ببعض الصور والوثائق التي تقتضيها الدراسة الميدانية كذلك.

مصادر البحث هم الشعراء ونصوصهم الإبداعية، بينما المراجع فهي متنوعة من تاريخية واجتماعية وفلكلورية وأدبية ونقدية، منها ما هي خاصة ومنها ما هي عامة، المهم أن تتضافر جميعا وتخدم البحث الذي خرج على هذه الصورة.

Résumé

الملخص باللّغة الفرنسيّة

Résumé :

La poésie populaire dans la région de Mitidja est une matière littéraire, folklorique riche, variée et vivante. Elle est en constante évolution. Epousant les changements de l'existence des populations vivant dans ces localités. Elle s'est constituée tout au long de ce chemin temporel en un réservoir d'histoire ,de traditions, de styles et d'empreintes spécifiques et linguistiques éternisant les divers témoignages conçus par les poètes populaires .ceux-là mettaient en avant les valeurs de la vertu du bien .

Pour frayer sa route la poésie populaire s'est affranchie de la langue classique l'Arabe cultivant le parler populaire du terroir.

Tous les poètes ont exprimé leurs sentiments leurs émotions, dans leurs œuvres à partir de leur vécu social. Leurs prêts poétiques sont devenus les fragments de la mémoire historique de la Mitidja. Se référer à ce riche patrimoine est l'une des plus importants motivations pour inciter le chercheur à relever pour transmettre aux autres des multiples œuvres poétiques de la Mitidja et c'est cela notre objectif.

Pour ce faire, il y a lieu de distinguer dans le parcours de notre étude: la démarche suivante: une introduction sur le sujet pour s'étaler ensuite vers deux volets dont contient une ou deux sections.

En ouverture, il y a lieu la présenter la région de la Mitidja sur le plan géographique. Celle-ci est confiné tout au long de l'Atlas blideen. Là, coexistant deux types de populations. L'une berbère autochtones et les deux autres .Les Beni Helal venus au 15 eme siècle ces derniers ont apporté à la Mitidja l'Islam et ses traditions sur le plan, historique spécifique à cette région il faut noter que des événements naturels dramatiques ont laissé leurs empreintes dans la culture populaire. Il s'agit d'un terrible séisme qui s'est produit aux 15 Eme siècles ajouté à cela les

diverses famines qui ont servi tout au long de son histoire. Mais l'événement ma peur, fut pour la Mitidja la colonisation française dont l'objectif : était de déraciner les populations de l'islam de leur culture pour installer le christianisme et l'entendre. Un fort sentiment de résistance fut son apparition pour déjouer le plan colonial. Aussi, ces fractures sociales sont restées gravées dans la mémoire collective et ont été transcrite du patrimoine littéraire populaire. Dans le premier volet il s'agit de la collecte sur le terrain des œuvres poétiques et les difficultés rencontre dans cette tâche. Il a trait aussi au contenu de la poésie de la Mitidja dont la réparation comprend 05 segments. Le premier vise la compréhension de l'œuvre poétique populaire. Le second vise sa naissance et son origine (hilalienne ou Andalouse) le troisième, son évolution et enfin le quatrième son intégration dans le patrimoine poétique national moderne.

Ensuite la deuxième section qui traite de la poesie patriotique et sociale ou emerge l'amour de la patrie, la réappropriation de la terre, du berceau, des ancétres , évoquant les actes de bravoure des martyrs héros de la resistance face aux colonisateurs. on peut meme trouver dans ces œuvres les traces de la volonte de changer l'ordre etabli pour un futur juste et meilleur.

Dans la troixiéme section la poésie a traité également la religion, nous soulignons que la majeure partie des poètes populaires ont composé des œuvres a tendance religieuse notamment islamique

Dans celles-ci l'accent est mis en priorité sur les vertus de l'islam ses valeurs est à l'exhortation de la pratique stricte du bien dont les adeptes sont les soufis

D'autres poètes encore se sont attachés a commémoré et cela avec ferveur les fêtes et les évènements religieux traditionnels de l'islam .Tels, l'aïd le mouloud le ramadhan, le

hadj ce qui montré que le facteur religieux est bien ancré dans le milieu social de la Mitidja

En section quatre de l'étude nous montrons que les traditions religieuses ont joué un rôle significatif dans l'expression, la composition de l'œuvre.

Alors que les traditionnalistes s'interdisent de s'étaler dans la composition de poèmes ayant référence au sentiment amoureuse et aux émotions dues à la femme d'autres ont donné libre court à leurs verve face à ce penchant naturel chez l'homme: considérant ça fait comme un objet artistique à traiter.

Dans la section cinq, nous signalons l'existence d'une poésie populaire rendant hommage à des personnages décédés .Ceux-là durant leur vie ont fait la gloire de leur tribu, de l'islam d'autre poètes se sont versés dans la cryptions des cités et racontés en postes les drames qu'elles ont connu

Ce fut le cas de la ville d'Alger en 2001 lors des inondations survenues au quartier de Bab el oued. D'autres poètes par contre se sont penchés sur la présence des personnes des personnages emblématiques qui ont marqué sur la société : figures religieuses, politiques, militaires de leur temps

Le deuxième volet nous le réservons à l'étude artistique de la poésie se représentation en trois vois dans la première, il s'agit de la langue poétique dans la seconde nous saisirons le mot, la voix ensuite la phrase ; enfin, nous nous attèlerons à noter les différents niveaux linguistiques de la langue populaire poétique. Présent dans le parler courant des algériens et surtout parmi les créateurs d'œuvres. il est important de souligner pour vous que le langage populaire algérien est un réservoir dans lequel s'est accumulé diverses cultures durant l'histoire nationale

Aussi des expressions des mots des appellations latins, françaises et turques espagnols ont coulé dans le parler

populaire des algériens s'y sont fixées et ont fini par l'enrichir ,l'introduction de ces éléments linguistiques étrangers dans le parler algériens s'est faute devant la nécessité de faciliter les relations humaines dans la vie quotidienne et que s'est accaparé avec succès pour composer et transmettre son œuvre

La deuxième section a pour but de rendre compte de l'image , la représentation poétique .ensuite de la définir et de présenter les pôles littéraires critiques qui se sont attachés à la faire connaitre et à préconiser son emploi comme modèle littéraire aux artistes poètes .Alors à ce niveau qu'en tant que référence de base d'écriture elle a été utilisé de deux façons différents d'abord ;d'une manière traditionnelle, comme c'est le cas d'une partie importante des œuvres poétiques composant de patrimoine culturels des anciens qui employaient dans la confection de leurs œuvres les outils comme l'analogie , la comparaison , le patronyme ou le pseudonyme

La section 3 traité de la musique poétiques du vers .le mot musique ici signifie en réalité une concordance au harmonie des sons beaucoup plus que le son musical d'un instrument .il s'agit dans ce registre poétique du temps de la rime de l'harmonie des vers les uns avec les autres .et sans aucun doute : cette technique de construction et d'écriture poétiques a une origine ancienne issue des maitres poètes traditionnels qui ont marqué par leur modèles tontes les œuvres poétiques existantes à ce jour à l'exception de quelques-unes. L'on remarque à ce niveau également que la formation des vers est significative .S'agissant de la rime, elle est tantôt uniforme sur tout le parcours des poèmes tantôt s'articulant en deux vers dont la rime est semblable pour représenter à nouveau par deux autres vers de même rime mais de résonnance différents des deux précédents .L'on note aussi l'utilisation du quatrain (Roubai) assez souvent mais rarement ceux contenant cinq ,six ,sept ou huit iambes .en général , toutes les formes que nous venons de signaler sont présentes dans la poésie populaire de la Mitidja

Et comme de logique pour un chercheur de ne tenir de concret et de scientifique que ce qui vient du terrain .nous avons rassemblé une multitude d'œuvre poétiques populaires que nous conservons comme archive de notre patrimoine , les unes se confinent dans la description (Ghazal) d'autres à consonance religieuses sur le terrain a quelque fois buté sur des difficultés de traduction .En cette matière des efforts soutenus sont nécessaires pour tout chercheur afin d'arriver à rapport et le sens véritable de la pièce poétique, Nous souhaitons que d'autres chercheurs s'y attèlent dans ce champ pour cerner toute la richesse qu'offre le ternois de la Mitidja en évolution perpétuelle

الـفــهــرس

فهرس الموضوعات

الإهداء .....

شكر و عرفان .....

المقدِّمة .....أ

المدخل: منطقة متيجة في الزمان والمكان 8

1- أصل التسمية ودلالتها..... 9

2- المعطيات الجغرافية 11

2-1- المناخ..... 12

2-2- التضاريس..... 12

2-3- الأودية 14

2-4- أهم المدن التاريخية الموجودة بالمنطقة..... 15

3- المعطيات التاريخية 17

3-1- متيجة بعد الهجرة الهلالية..... 17

3-2- متيجة بعد الهجرة الأندلسية 21

3-3 متيجة في ظل عهد الأتراك 23

3-4- متيجة في ظل الاحتلال الفرنسي: 24

3-5- متيجة أثناء الثورة التحريرية1954 48

4- المعطيات الثقافية. 55

4-1- الثقافة اللّاماديّة..... 56

4-2- الثقافة المادية 77

4-3- الحياة الدينية المنطقية 81

الباب الأول مضامين الشعر الشعبي المتيجي..... **90**

الفصل الأول دراسة نظرية عامة عن الشّعر الشّعبي الجزائري **91**

1- نشأة الشّعر الشّعبي الجزائري وتطوره..... 92

1-1- نشأة الشّعر..... 92

1-2- تطور الشّعر الشّعبي الجزائري..... 100

2- نظرة الباحثين للأدب الشعبي 104

3- تعريف الشّعر الشّعبي..... 107

4- تصنيف الشّعر الشّعبي الجزائري 114
4-1- التصنيف وفق الأغراض الشّعرية 114
4-2- التصنيف وفق المستوى الحضاري 116
4-3- التصنيف حسب الأوزان 117
5- جمع المادة (المدوّنة) 119
5-1- ميدان البحث 119
5-2- مدة الجمع 120
5-3- طريقة الجمع 120
5-4- طريقة ضبط النّصوص الشّعريّة الشّعبيّة 122
الفصل الثاني الشِّعر الوطني والاجتماعي المتيجي 125
1- الشّعر الوطني المتيجي 126
1-1- مفهوم الوطنية 126
1-2- مفهوم الشّعر الوطني تطوره 127
1-3- تجليات الوطنيّة في الشّعر الشّعبي الجزائري العام 128
1-4- تجليات الوطنية في الشّعر الشّعبي المتيجي 130
1-5- مناهضة الاحتلال في القصيدة الشّعبيّة المتيجية 144
2- الشّعر الإجتماعي المتيجي 152
2-1- الأجهزة الحديثة وآثارها على المجتمع 156
2-2- مأساة اليتامى 161
2-3- ظاهرة العنف في الملاعب 164
3- شعر الفكاهة المتيجي 167
الفصل الثالث الشِّعر الديني المتيجي 172
1- الشّعر الديني المتيجي 173
1-1- المدائح النبوية 179
1-2- المناسبات الدينية 188
الفصل الرابع شعر الغزل المتيجي 207
1- شّعر الغزل المتيجي 208
1-1- وصف المحبوبة 211

1-2- صورة المُحِبْ.....224
1-3- سُلطة الحب.....227
الفصل الخامس شعر الرثاء المتيجي 233
1- شعر الرثاء المتيجي.....234
1-1- تحديد الرثاء لغة.....234
1-2- تحديد الرثاء اصطلاحا.....234
2- رثاء القرابة 240
3- رثاء الشخصيّة الرسميّة 248
4- رثاء المدن.....259
البَاب الثَّانِي الـدِرَاسَـة الـفَـنِـيَّـة..... 268
الفَصْل الأوَّل :اللُّـغَـة الشّعرية 269
1- مفهوم اللّغة الشّعرية.....270
1-1- اللّغة عند دارسي الأدب الشّعبي.....276
2- التعدد اللّغوي في المجتمع الجزائري 278
3- اللّغات يستعير بعضها من بعض.....279
4- ثنائية اللغة والكلام.....282
4-1- معنى اللّغة.....282
4-2- معنى الكلام.....283
5- مسألة العامية واللّهجة.....283
5-1- العامية.....283
5-2- اللهجة 284
6- اللّغة العاميّة الجزائرية.....286
7- مستويات لغة الشّعر الشّعبي الجزائري.....287
8- مستويات لغة الشعر الشعبي المتيجي 294
8-1- المستوى الصوتي.....294
8-2- مستوى المفردة.....304
8-3- مستوى الجملة.....324
9- التوقيع والتأريخ في القصيدة الشّعبيّة المتيجية.....333

9-1- توقيع القصائد 333
9-2- التأريخ بذكر تاريخ كتابة القصيدة..... 338
الفصل الثّاني: الصورة الشّعرية 340
1- مفهوم الصورة الشّعرية 341
1-1- مفهوم الصورة لغة 341
1-2- مفهوم الصورة اصطلاحا 342
1-3- مفهوم الصورة عند النقاد القدامى 343
1-4- مفهوم الصورة الشّعرية عند النقاد الغربيين..... 349
1-5- مفهوم الصورة عند النقاد العرب المحدثين. 352
2- مصادر الصورة..... 356
2-1- الطبيعة (الطبيعة الخارجية) 356
2-2- النفس (الطبيعة الداخلية)..... 359
2-3- الحواس 360
2-4- الخيال 360
3- وظائف الصورة الشّعرية 361
3-1- وظيفة تعبيرية 361
3-2- وظيفة جمالية 361
4- الصورة في الشّعر الشّعبي المتيجي 362
5- الصورة في الشّعر الشّعبي المتيجي وأنماطها 363
5-1- النمط الأول الصورة التقليدية 363
5-2- النمط الثاني الصورة الحديثة 379
6- عناصر الصورة..... 403
6-1- الإقتباس 403
6-2- التضمين 406
6-3- الرمز 410
6-4- استخدام الحروف كمفاتيح للأبيات 417
6-5- الحوار 420
6-6- التكرار 425

الفصل الثالث: الموسيقى الشّعرية..... 435
1- مفهوم الموسيقى الشّعرية 436
2- أقسام الموسيقى الشّعرية..... 439
2-1- الموسيقى الخارجية 439
2-2- الموسيقى الداخلية 484
3- أشكال القصيدة الشّعبيّة المتيجية..... 499
3-1- الشكل العمودي..... 500
3-2- شكل الرباعيات (المربوع، المربع) 506
3-3- الشكل الخماسي (المخمس) 511
3-4- شكل "السداسي" 512
3-5- شكل "الثماني"..... 515
3-6- شكل القصيد المتنوع القوافي..... 517
3-7- الشكل الحر 519
الخاتمة..... 523
قائمة المصادر و المراجع..... 531
الـــــمـــــلاحـــــق 562
الملحق الشعري..... 563
ملحق تراجم الشعراء 608
ملحق الصور والوثائق والخرائط..... 621
ملخص البحث 651
Résumé..... 657