الجمهوريـــــــة الجزائريـــــــة الديمقراطـــــية الشعبـــــية
وزارة التعلـــيم العـــالي و البحث العلـــمي
**** جامعة تلمسان ****
كلية العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية
قسم التاريخ و علم الآثار

أغنية الحوزي مفهومها و إيقاعاتها و نصوصها
دراسة تحليلية لأغاني الحاج محمد غفور أنموذجا

أطروحة جامعية مقدمة لنيل شهادة دكتوراه (علوم)

تخصص :أدب شعبي

من إعداد الطالبة :

- بن صافي أمال

تحت إشراف:

- أ. د سعيدي محمد

- أ. د زريوح عبد الحق	" جامعة تلمسان "	رئيسا
- أ. د سعيدي محمد	" جامعة تلمسان "	مشرفا
- أ. د مقنونيف شعيب	" جامعة تلمسان"	عضوا
- د . عطاطفة بن عودة	" المركز الجامعي غليزان "	عضوا
- أ. د بلحاج كاملي	" جامعة سيدي بلعباس "	عضوا
- د. عباس محمد	" جامعة سعيدة "	عضوا

السنة الجامعية : 2012-1314

إهـداء

ينفذ الحبر، تنتهي الأوراق تتوقف الأقلام عندما اذكر كلمة والدي بهذا الخطاب

استفتح ذكركما و آيات ربـــي لم تترك لي فيكما شيئا

إلى " أمـــي و أبـي" أطال الله في عمرها إلى إخوتي

و إلى محمد رضا

إلى الزوج الغالي وقرة العين" يوسف"

إلى النمردة " نهى" و اللؤلؤة "ليليا"

إلى كل الأصدقاء و الصديقات اهدي ثمرة عملي هذه

بن ضياف أمال

كلمة شكر وتقدير

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله،و الصلاة و السلام على المصطفى الذي لا نبي بعده

أولا وقبل كل شيء اشكر الله عز وجل الذي وفقني في إتمام هذا العمل المتواضع.

أتقدم بشكري الخاص إلى

الدكتور زيوح عبد الحق في مساعدتي على إتمام دراستي الجامعية.

وشكر خاص لدكتور مقنونيف شعيب.

كما أتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة والتي تفضلت بقبول مناقشة هذه المذكرة راجية أن تنال رضاكم وبإذن الله تعالى سآخذ في المستقبل بتوجيهاتهم و اقتراحاتهم و ملاحظاتهم.

و في الأخير أتقدم بأسمى عبارات الشكر و التقدير إلى كل من ساعدني من قريب او من بعيد في جمع مادة البحث ،جزآهم الله عني خير الجزاء.

المقدمة:

تعد تلمسان مدينة عريقة ، فقد أطلق عليها اسم مدينة الفن و التاريخ نظرا لما ساهمت به في الحفاظ على التراث الإسلامي الجزائري، و تعاقبت عليها عدة دولّ ، فأثرت و تأثرت، و استطاعت أن تهتم بمجال الفن الموسيقي.

و نظرا لأصالة هذا الفن المتميز عن غيره من الفنون و المتجذر في تاريخ حضارة المغرب العربي الإسلامي ، فكل الدلائل التاريخية التي ربطت تاريخ حضارة مدينة تلمسان بمدينة وجدة عبر الهجرات المختلفة للأندلسيين نحو شمال إفريقيا إلى عهد المرنين و الأتراك بالجزائر ثم فترة الاستعمار الفرنسي بشمال افريقية اثنت وحدة التاريخ و الحضارة بكل عناصرها وتقاليدها.

و تعتبر الموسيقى في الجزائر نواة التراث الموسيقي الحضاري فهي ذلك الصوت الذي يتم ترتيبه في قوالب تثير في النفس الإحساس بالسرور و المتعة أو الحزن.و تختلف استعمالات الموسيقى بين أوساط الناس باختلاف أمزجتهم و طباعهم و كذا غاياتهم فمنهم من يستخدمها بغرض التعبير عن مشاعره و أفكاره تجاه مختلف الأنشطة الثقافية و الاجتماعية، و هناك من يستلهم منها الترفيه و الراحة.

فإحياء الشعر الشعبي" الحوزي" و دراسته إسهام علمي في الاهتمام بالتراث الشعبي الجزائري ، وهو إسهام لا يعد في حقيقة الأمر سوى انطلاقة لخدمة هذا التراث الذي انفردت به تلمسان بجودته و علو إلهامه.

و ما يزال في حاجة إلى مزيد من اهتمام الدارسين و الفنانين تحقيقا و بحثا ليتجلى في الأذهان مظهرا من مظاهر العبقرية الجزائرية التي أبدعت هذا الفن شعرا و لحنا دون أن تهمل الثقافة العربية في أصولها و منابعها، بل انه تراث استوعب في روحه تلكم الثقافة و استوحى منها الأغراض و الموضوعات و المعاني و الاستشهاد،فكان الحوزي بذلك جنسا أدبيا شعبيا يربط الإنسان الجزائري بتراثه العربي و لا يفصله عنه ، ملونا إياه بنكهة محلية و باستعمالات تعكس واقعا و اجتماعيا ، يتيح

للدارس إن يستقرى النص ليكتشف منه معطيات تسعف كثيرا رسم معالم تطور الفكر و المجتمع الجزائريتين.

و من هنا تحفزت لاختيار موضوع بحثنا المرسوم بأغنية الحوزي مفهومها و إيقاعاتها و نصوصها عند الحاج محمد غفور نموذجا دراسة تحليلية تقف وراءه اعتبارات عديدة لعل أهمها هو الحاج محمد غفور فهو يعد رائد الأغنية الشعبية التلمسانية الحوزي.

فالموضوع يكشف لنا تركيبته الثقافية و الجمالية عن مستوى عال

فيما يرتبط بضرورة إلى الحفاظ على التراث الموسيقي الغنائي بتلمسان من حيث جميع مقطوعات الحوزي و العمل على تدوينها خوفا من الضياع.

و مما دفعني كذلك إلى اختيار موضوع بحثي دوافع مختلفة أخرى يمكن إجمالها فيما يلي:

1 محاولة سد النقص الذي تعاني منه المكتبة الجزائرية من مثل هذه الدراسات.
2 بعث جانب من التراث الأدبي و الإنساني، لا سيما الشعر منه فهو يحمل بذور حياته و اندثاره في ذاته و في نفوس ذويه و أهله إذ أن المهتمين به لا يريدون اطلاع الغير على ما يتوفرون عليه.
3 إبراز مدى مساهمة تلمسان و حوزتها ، موطن الشاعر في العطاء الثقافي و الأدبي.
4 تعلقي بالحوزي عن طريق الحفلات و الولائم العائلية في تلمسان و المهرجانات و المواسم في الجزائر بكاملها، فتذوقه عند تلحينه و غنائه يزيده عذوبة و جمالا، ما يجعله يضاهي كثيرا من عيون الشعر التي غناها مطربون مقتدرون كالحاج محمد غفور ، و نوري الكوفي ، الحاج قاسم ، ريم حقيقي و غيرهم من الفنانين و يعود سبب اختياري لحاج محمد غفور من بين هؤلاء الفنانين هو لهجته الندرومية و طريقة غنائه و صوته القوي.

فمن اجل ذلك أحببت أن أتقدم بهذا البحث و أن أؤدي بعض الحق نحو الأغنية الحوزية و نحو رجل من رجالات الغناء الشعبي الجزائري و من رجال الفن الحوزي فأجلي شخصيته و أتعرف إلى مكانته بين المغنين الحوزي

إلا أن عملي هذا كان في بداية أمره على الأقل مغامرة من مغامرات البحث عن الحقيقة و توخي الموضوعية التي لا يمكن تحقيقها كاملة في تقديري في مجال الدراسات النظرية بالصورة المثالية.

و عن صعوبات البحث ، التي اعترضتني ، أقول ليس هناك بحث علمي بدون صعوبات التي يتلقاها الباحثون في أداء رسالتهم العلمية ، متكافئة ، من حيث المتاعب و الإمكانيات ، و المساعدات . و مشاكل البحث العلمي في دولة من دول العالم الثالث معروفة ، و خاصة بالنسبة لمن يفتقر إلى التقاليد العلمية في تصنيف المكتبات و جمع الوثائق و الاهتمام بالقضايا الثقافية.

و تكمن هذه الصعوبات في ما يلي :

- قلة المراجع التي تهتم بمثل هذا النوع من الفن
- قلة المصادر فكانت عزيزة نادرة

أما فيما يخص منهج البحث فطبيعته جعلتني التزم بمنهج معين فاعتمدت على المنهج الفني في حديثي عن الموسيقى العربية قديما و حديثا.

و اعتمدت على المنهج التاريخي عندما تكلمت عن تاريخ تلمسان و ندرومة و تاريخ الغناء و مميزاته و خصوصياته.

فقد قسمت هذه المذكرة الى مدخل و اربعة فصول و انهيتها بخاتمة.

ففي المدخل عملت على التعريف سطحيا نوعا ما بمنطقة تلمسان و ندرومة تاريخيا و جغرافيا.

أما الفصل الأول فخصصته لتاريخ الشعر الغنائي و علاقة الشعر بالغناء، و ذكرت الأصول التاريخية للغناء و الموسيقى كما أني عرفت فن الحوزي و أقسام النوبة الخمس ثم تطرقت إلى تعريف الحاج و إلى الآلات الموسيقية التي استعملها محمد غفور.

ثم انتقلت إلى الفصل الثاني فخصصته لإغراض الشعرية لاغاني الحاج محمد غفور، فكان أولها الغزل و ثانيها الحنين ثم انتقلت إلى غرض الشكوى ثم ذهبت إلى الوصف و أنهيت الأغراض الشعرية بالمديح.

و أما الفصل الثالث تطرقت فيه إلى الإيقاعات فتكلمت عن مكونات العروض الموسيقية و الإيقاع ثم انتقلت إلى ضوابط الموسيقى و مصطلحاته و عن تعريف الإيقاع بنوعيه الداخلي و الخارجي و القواعد الموسيقية.

و اقتصرت في الفصل الرابع و الأخير إلى دراسة تحليلية لبعض الأغاني التي غناها الحاج محمد غفور بحيث تعرضنا للقائد من الناحية الفهم العام للنصوص و إلى خصائص المفردات كما أني قمت بدراسة المستوى الصوتي و غيرها من الدراسات .

و أنهيت عملي بذكر أهم النتائج المتوصل إليها في شكل خاتمة فيها أهم الملاحظات.

و ختمت عملي بملحق القصائد و قائمة المصادر و المراجع و بفهرس تفصيلي للموضوعات.

و من بين أهم النتائج التي توصلت إليها نذكر...

إن فن الحوزي فن شعري وجد في الجزائر منذ القدم فهو يعايش أصالة و شخصية الشعب الجزائري كما أنه يعرفنا على عاداته و تقاليده العريقة و قد ظهر هذا الفن خاصة في منطقة تلمسان.

- الحاج محمد غفور مغني معروف أوصل لنا أغنية الحوزي إلى مسامعنا بواسطة صوته و لهجته الندرومية.
- إن الدراسة الفنية للحوزي أثبتت لنا بان له خصوصياته و مميزاته و ليس ما قبل لمجرد تسلية و لهو فهو يحمل في أشعاره موضوعات جادة و هادفة.

- الحوزي هو نتاج الشعراء أمثال قدور بن عاشور و ابن سهلة و ابن التريكي و المنداسي و ابن مسايب و غيرهم من الشعراء الكرام ووصل إلينا عن طريق الباحثين.
- ان الغناء وسيلة من وسائل الترويح عن النفس البشرية و عن القلب.
- إن نص الأغنية الحوزية في بنيته الكلية هو بالأساس نص سمعي يعتمد في تشكيله على الطاقات الإيقاعية و الموزونات الصوتية
- تحتل الأغنية الحوزية مكانة هامة ضمن الموسيقى الأندلسية التي تعتبر واحدة من الإمدادات التي تفرعت عن الموسيقى العربية.
- إن الموسيقى الحوزية التلمسانية تزخر بتراث العريق حيث تغنى به التلمسانيون و خاصة الموسيقيون الموهوبون نأتي على ذكر اللسان رضوان بن صاري الذي يعتبر هو الأخر أكبر عمالقة الموسيقى الأندلسية .
- إن التراث الموسيقي ما يزال موجودا بفضل عمل الجمعيات.
- إن لهجة الحوزي المتداولة في قلب مدينة تلمسان و ترتبط ارتباطا وثيقا باللهجات العربية القديمة كما لا يمكن فصل هذا المنطق الحضاري عن اللغة الأم الفصحى.
- و يبقى موضوع الحوزي صالحا للدراسات فهو لا يزال يحتاج إلى بحوث معمقة و شاملة و ذلك بفتح أساسات حديثة
- و من خلال هذه المعلومات نرجو إن نكون قد وصلنا إلى هدفنا بالرغم من أنها معلومات ينقصها الكثير فقد كان هدفي التعريف بفن الحوزي حق لا يبقى غريبا في عقر داره و الله نسأل حسن الختام و صلاح الأحوال انه نعم المولى و نعم النصير.

بن صافي آمال

2013-12-25

المدخل :

الموقع الجغرافي :

تعتبر تلمسان إحدى المدن الجزائرية و ملتقى الحضارات و تلاقح الماضي بالحاضر، و تعدّ تلمسان من أشهر المدن الجزائرية التي شيّدت في العهد الإسلامي، لتكون مركزا لإشعاع الدين الإسلامي، و منارا للفكر و العلم .

تقع ولاية تلمسان في أقصى الغرب الجزائري ، و تبعد عن الجزائر العاصمة بحوالي 700 كلم و على مقربة من الحدود الجزائرية المغربية "و تعتبر ملتقى الطرق الرئيسية الرابطة بين الشرق و الغرب من جهة ، و بين الشمال و الجنوب من جهة أخرى ، و ترتفع مدينة تلمسان عن سطح البحر بنحو 830 م و تبعد بنحو 60 كلم" [1] .

مما جعلها هذا الموقع الإستراتيجي الرائع مركزا مهما للحرب و التجارة و السياحة و العلم و السياسة و مكنها من الانفتاح مبكرا على مختلف التيارات الحضارية و الفكرية، دون أن يجنبها أخطار الحملات و التحركات و يقحمها في صراعات و حروب عديدة .

كما أنها تقع بين حطي طول 1° و 2° غربا و بين حطي عرض 33° و 35° شمالا [2].

([1])– محمد بن رمضان شاوش : باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط1 ، سنة 1995 ، ص 25 .

([2])– عبدلي وهيبة نسرين : الشعر الشعبي بمنطقة تلمسان الحوفي نموذجا جمع و دراسة ، مخطوط ماجستير ، سنة 2006–2007 .

و تعتبر المدينة الوحيدة التي تجمع بين التل و الصحراء ، و تمتاز تضاريس تلمسان بثراء كبير و تنوع في سطح الأرض من جبال و تلال و سهول و أودية و مناخ جميل و معتدل، حيث على سفح جبل يقيها من ريح السموم الآتية من الجنوب صيفا السيروكو و قد بنيت في منطقة تكثر فيها أشجار الجوز، " و تحتوي تلمسان على أربع سلاسل جبلية تكاد تكون متوازية هي جبال تانوشفي المطلة على سبدو ثم سلسلة جبال بني إسماعيل (بني صميل) الممتدة من أولاد ميمون شرقا إلى مدينة سبدو غربا، ثم سلسلة جبال رأس العصفور المطلة على سهول مدينة وجدة المغربية، ثم سلسلة جبال لالا ستي (جبل الشوكة) المشرفة على مدينة تلمسان، و في جنوب جبل الناظور" [1] يقول المؤرخ يحي بن خلدون عن تلمسان " اعتقدت بسفح جبل و دون رأسه ببسيط أطول من الشرق إلى الغرب عروسا فوقه منصة و الشماريخ مشرفة عليها إشراف التاج على الجبين" [2] ، و منه فهي تطلّ على سهول خضراء واسعة الأرجاء تحدّها سلسلة من التلال قليلة الارتفاع فتصبّ فوق تل يعكس مناظر خلابة لأودية التافنة . " فتمتاز تلمسان بجودة تربتها و اتساع سهولها و حقولها الخضراء و مياهها العذباء و الصالحة للسقي ، مما جعل منها جنة من الجنات تغص بالزروع اليانعة "[3] فإقليم تلمسان فسيح من أوفر أقاليم المغرب خيرات و وسائل رخاء ، فهي منطقة سهول و هضاب كثيرة الوديان وافرة الأمطار في الشتاء .

فقد أصاب الخطيب بن مرزوق في قوله عنها: " يكفيك منها ماؤها و هواؤها ". [4]

([1])– محمد بن رمضان شاوش ، المرجع السابق ، ص 30 .

([2])– يحيى بن خلدون : بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد ، الجزائر ، المجلد الأول ، سنة 1324 هـ ، / 1903 م ، ص 15 .

([3])– محمد بن رمضان شاوش ، المرجع السابق ، ص 37 .

([4])– نفسه ، ص 29

أما المثل الشعبي فيقول : تلمسان بماها و هوْاها و تلْحيفتْ تسْاها ما تنْصابش في البلْدان ، فهواء مدينة تلمسان حسب الأطباء يعالج مرض الربو .

فإتكاء تلمسان على كتلة جبلية ذات ارتفاع نسبي مكّنها من الحصول سنويا على كمية معتبرة من الأمطار تزيد الغطاء النباتي وفرة و نوعية فهي على حدّ تعبير لسان الدين بن الخطيب : خزانة و زرع و مسرح ضرع و فواكهها عديدة الأنواع " [1] .

زاد على ذلك مناخ البحر المتوسط المعتدل القاري يسودها و يتميز بحرارة المرتفعة صيفا و بسقوط المطر شتاء ، لذا تكثر بالمدينة أحوازها الينابيع و الآبار السهلة المنال : " كما توجد بها عدّة أودية منها وادي الصفصيف ، وادي المفروش الذي يمتاز بشلالاته (الوريط) البعيدة المنظور و التي طالما تغنى بها الشعراء" [2] .

لم تحتاج تلمسان لجلب مياه الشرب "إذا استعملت مياه ساقية النصراني المجلوبة من الوريط لتشغيل الأرحية ، أما مياه عين الفوارة المجلوبة من هضبة لالا ستي فقد استعملت للسقاية العمومية و لتزويد المحلات بالمياه اللازمة لنشاطها " [3] .

وتحدّث بن خلدون عن مناخ تلمسان بقوله "تقع تلمسان في الشمال الغربي من المغرب الأوسط في الإقليم الرابع من الأقاليم الفلكية السبع ، و هو يعدّ من أشدّ الأقاليم اعتدالا في المناخ و أكثرها وفرة للنباتات و الحيوان" [4] . الأمر الذي جعل مناخها

([1])– أحمد المقري : نفح الطيب ، من غصن الأندلس الرطيب المجلد 2 ، ج9 مطبعة مصر 1302 هـ ، ص 341 .

([2])– نفسه ص ، ص 43/37 .

([3])– يحي بن خلدون ، بغية الورد في ذكر الملوك عبد الواد ، ج1 تحقيق و تعليق ، عبد الحميد حاجيات ، المكتبة الوطنية ، الجزائر 1498 هـ ، ص 10 .

([4])– نفسه ، ص 84 .

جافا و ملطفا بنسيم البحر المحمول عن طريق التيار الشمالي الغربي فيصير هواؤها منعشا و صحيا إضافة إلى وجود عدّة معادن كالحديد و الرخام و المرمر الذي صعت به أعمدة و تيجان المساجد و الأضرحة و القبور أثناء القرن الثامن الهجري .

يصف البكري تلمسان قائلا " و هذه المدينة تلمسان قاعدة المغرب الأوسط ،

و لها أسواق و مساجد و مسجد جامع و أشجار و أنهار عليها طواحين و هو نهر سطيسف (الصف صيف حاليا) و هي دار مملكة زناتة و موسطة قبائل البربر و مقصد لتجار الأفاق" [1] .

فالدارس لموقع تلمسان يلتمس عدّة عوامل طبيعية و أخرى سياسية و اقتصادية و اجتماعية قد تفاعلت لتعطينا مدينة متكاملة تصبّح بالحياة و الحركة فسكنت لها القلوب و انشرحت لها الصدور.

([1])– البكري أبو عبيد ، المغرب في ذكر بلاد إفريقيا و المغرب ، مطبعة دوسلان 1965 ، ص 21 .

لمحة تاريخية :

"تلمسان مدينة كبيرة سهلية جميلة المنظر...بها للملك قصور زاهرات، اشتملت على المصانع الفائقة ، و الصروخ الشاهقة و البساتين اللائقة... " [1].

و للموقع أسماء و ألقاب ، و أول اسم عرف به المكان و هو الاسم اللاتيني (بوماريا POMARIA) و الذي يعني البساتين لكثرة الحدائق و الأشجار .

و كان الموقع أهلا بالسكان قبل مجيء الرومان ، ثم أصبح عبارة عن تجمع سكاني أما زيغي اتخذه الرومان مستعمرة و مركزا عسكريا لحراسة الطريق الرابط بين ألطاقا (أولاد ميمون) و نوميروس سيروروم (مغنية) أطلقوا عليه اسم (بوماريا).

"تعدّ تلمسان مدينة عريقة الأصل و التاريخ و الحضارة ، تعاقب عليها عدّة دول و إمبراطوريات من بينها الإمبراطورية الرومانية و الوندالية و البيزنطية ، و أطلق عليها الرومان اسم بوماريا "[2]

و استمرت المدينة مركز تجمع سكاني بعد الفتح الإسلامي يحمل اسم (أقادير)

و أقادير كلمة أمازيغية تعني باللهجة المحلية "الحصن أو الصخرة المنيعة ، و ربما

([1])– ابن صفية ، ملتقى حول تسيير المدن الكبرى ، مجلة تلمسان ، الموضوع ، حفظ وحماية و تسيير المعالم التاريخية و الأثرية في مدينة تلمسان ، الجزائر ، ط2 ، من 2 إلى 5 أبريل 1986 م ، صر 2 .

([2])– محمد بن رمضان شاوش ، المرجع السابق ، ص 57 .

كان مشتقا من لفظ أغادير أي جدار المدينة الحصين" [1] .

و في أواخر القرن الحادي عشر للميلاد الخامس الهجري ، غزا المرابطون أقادير ، فأقام يوسف ابن تاشفين المرابطي مخيّمه في غربها ثم استعاض عنها بالبناء فكان نواة مدينة (تاقرارت) و هي كلمة أمازيغية تعني في النطق المحلي "المخيم" أو المعسكر المحصّن [2] .

و كانت تاقرارت في البداية مفصولة عن أقادير بسور أزيل بسبب التوسع العمراني فالتحمت المدينتان و كونتا "تلمسان" التي اتسع مجالها العمراني في عهد الموحدين و عندما أسس بنو الواد دولتهم سنة 1236م اتخذها ياغمراسن بن زيان عاصمة ، و أثناء الحصار الكبير لتلمسان أنشأ المرنيون "المنصورة" عزبها في بداية القرن الرابع عشر .

و كان اسم تلمسان متداولا إلى جانب الاسمين الآخرين "أقادير و تاقرارت "

([1])– يحي بن خلدون ، بغية الرواد المرجع السابق ، ص 20 .

([2])– عبدلي وهيبة ، المرجع السابق ، ص 6 .

ما دامت الأسماء الثلاثة المستعملة هي بربرية الأصل ، و مادام لفظ تلمسان يشير إلى الجمع بين مدينتين ضمها سور واحد ، أحدهما أزلية و تعرف بأقادير ... و الأخرى بتاجرارت "[1] .

أما تسميتها أقادير : "التي تعادل العبارتين : جدار قديم أو مدينة محصنة فقد أطلقها عليها البربر بعد تفويضهم نفوذ الرومان و الواندل و استتاب الأمر لهم فيها [2] .

كما تدعى تلمسان أيضا " مدينة الجدار أي المدينة المحاطة بالأسوار"[3] أما عن اشتقاق لفظ تلمسان ، فقد اختلف المؤرخون في تحديده ، فيروي الأخوان ابن خلدون عن أستاذهما : أي عبد الله الأبلي أن اللفظ بربري الأصل ، و هذا الاسم في لغة زناته قوم الإقليم مركب من كلمتين " تلم" بمعنى تجمع و "سان" بمعنى اثنين هما البحر و البر ، هذا ما يراه عبد الرحمان بن خلدون [4] و تجمع بين التل و الصحراء فهذا عند أخيه يحي [5] و أما عند لسان الدين بن الخطيب فهي تجمع بين الصحراء و الريف[6].

([1])– يحي بن خلدون : بنية الرواد ، المرجع السابق ، ص 9

([2])– عبدلي وهيبة ، المرجع السابق ، ص 9 .

([3])– نفسه ، ص 9 .

([4])– عبد الرحمان بن خلدون كتاب العبر ج7 ، المطبعة المصرية 1984 ، ص 116 .

([5])– يحي بن خلدون بغية الرواد ، المرع السابق ، ص 9 .

([6])–المقري ، نفح الطيب ، المرجع السابق ج9 ، ص 341 .

و يقال أيضا أن "اللفظ هو تلمسان " بمعنى لها شأن [1]

و يرى البعض أنّ تلمسان "جمع لكلمة تلمست أو تلماس التي تعني الأرض التي تنعم بالمياه و الأعشاب و الأشجار أو الينابيع أو جيوب المياه و هذا ما ذهب إليه عبد الوهاب بن منصور في تحليله اللغوي للإسم أنه مشتق من كلمة أمازيغية هي (تيلموس) أو (تيليماس) و تجمع على بتليمسان أو تيليماسين ، بمعنى جيوب الماء أو العيون " [2] .

و هناك من رأى بأن إسمها مستوحي من كلمتي (تلي امسن) التي تعني بالأمازيغية كثرة الظل لكثافة أشجارها [3] .

فتلمسان مدينة عريقة في التمدّن لذيذة الهواء عذبة الماء كريمة المنبت ، فسواء أخذها بالإسم اللاتيني أو بالأسماء الأمازيغية أو بالألقاب العربية ، فجعلها توحي بالخضرة و كثرة الأعشاب و أزهار البساتين و فيض العيون .

أما بالنسبة لألقابها المشهورة فهي كالتالي : جوهرة المغرب أو قاعدة المغرب الأوسط ، باب الغرب ، غرناطة إفريقيا ، و في الأخير عاصمة حب الملوك ، و نذكر في هذا المقام مقولة بشأنها : " ألا إنها بسبب حب الملوك كانت مطعمة للملوك" [4] .

([1])– يحي بن خلدون بغية الرواد ، المرجع السابق ، ص 9 .

([2])– عبد الوهاب بن منصور : تحليل لغوي و تاريخي لأسماء و ألقاب دعيت لها حضارة المغرب الأوسط ، مطبعة ابن خلدون ، ص 9 .

([3])– عبدلي وهيبة نسرين المرجع السابق ، ص 7 .

([4])– أحمد المغري : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطب ، مطبعة مصر ، المرجع السابق ، ص 268 .

فتلمسان اسم علم لمدينة مشهورة تاريخيا و حضاريا " و كانت المدينة الأولى بالمغرب الأوسط و حضارة زناتة في العصور المتعاقبة لما تميزت به موارد ضخمة تسوغ الحياة و تؤهلها للسكن و تجمع بني الإنسان"[1] .

و أروع ما يشدّ إلى هذه المدينة و إلى أهلها الطيبين الكرماء ، و هذا التلاقي بين الماضي و الحاضر و التي تجسّده المعالم التاريخية الأثرية الرائعة التي تزيد من روعتها الغابات المحيطة بالمدينة و البساتين الغناء و تلك التحف كالساعة الميكانيكية المعلقة داخل قصر المشور ، و الشجرة الذهبية المليئة بالطيور ذات الأصوات الجميلة و كان مقرّها المدرسة التاشفينية ، و كل هذا يعيد إلى الأذهان جمال الأندلس و روعة قرطبة و إشبيلية و غرناطة حيث تدفق المهاجرون الأندلسيون على تلمسان سيما في القرنين التاسع و العاشر الهجريين ، فتغيرت بذلك التركيبة البشرية للمجتمع الحضري و بالتالي تأثر الميدان العمراني بالإقتناء أساليب جديدة في فن العمارة و زخرفتها كاستعمال الأسقف المقببة بفنيات جديدة و الأقواس الربع دائرية بمداخل المنازل .

فإنّ كل الأثار و المعالم التاريخية المنتشرة في تلمسان ما تزال تحكي عظمة هذه المدينة الفكرية و الحضرية و العمرانية " و لعل أجمل المعالم و المباني التاريخية بتلمسان تلك التي بنيت في الفترة الممتدّة من القرن الثاني عشر إلى القرن الخامس عشر و التي تميّزت بسيادة الأسلوب المعماري الأندلسي المغربي الأندلسي" [2] .

([1])barges 2 G Tlemcen Ancienne, capitale de Royaume de ce nom sa topographie, son histoire, Paris 1859, P 17.

([2])– ابن صفيو : ملتقى حول تسير المدن الكبرى ، مجلة تلمسان ، الموضوع حفظ و حماية و تسيير المعالم التاريخية و الأثرية في مدينة تلمسان الجزائر

كما تتجلى معالم التأثير من فنّ الطبخ و فنون البستنة و فن الموسيقى الذي يعبّر موضوعا قائما بذاته يقتضي الدراسة ، و قد حافظ عليها المجتمع التلمساني عبر القرون " الدليل على تمكنها في حضارة المغرب الأوسط في عهد عبد الواد" [1] .

فإن المساجد و المدارس و القصور التي تحلّت بها تلمسان لشاهد قوى على رقي الحضارة المغروسة في تلمسان و قد تدلّ على أن الإتجاه في التعمير كان تتابعا للتقاليد الأندلسية المغربية و قد عمّ هذا الإتجاه الموسيقي أيضا [2] .

و إذا أردنا التحدث عن الموسيقى الأندلسية بتلمسان ، فلابدّ من الإشارة إلى الأحداث التاريخية و الظروف السياسية التي خضعت لها تلمسان عبر العصور ، كون الفنّ وليد حضارات متعاقبة ، كما ينبغي لنا معرفة العوامل التي ساعدت على بقاء الموسيقى إلى يومنا هذا ...

فقد مرّت تلمسان كغيرها من مدن الوطن على عهود سياسية مختلفة ، حتى جاء العهد الإسلامي في منتصف القرن الأول للهجرة على يد فاتحين القائد أبي مهاجر دينار سنة 678 م و عقبه بن نافع الفهري " و لقد كان أبو المهاجر دينار أوّل أمير

ط2 من 2 إلى 5 أفريل 1988 م ، ص 03

([1])– محمود بوعياد : جوانب من الحياة في المغرب الأوسط ، في القرن التاسع هجري الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، ص 33 .

([2])– محمد بن عمرو الطمار ، تلمسان عبر العصور ، دورها في سياسة و حضارة الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص 219 .

مسلم يتوغل في ديار المغرب العربي و يصل إلى تلمسان ، و بها سميت عيون أبي المهاجر قريبا منها " [1] .

فانطوت تلمسان تحت لواء الخلافة الإسلامية بالمشرق إلى أن قامت الدولة الإدريسية بالمغرب الأقصى على يد " إدريس بن عبد الله فنزل من جبل زرهون و نزل أخوه سليمان تلمسان" [2] فإنظمت تلمسان إلى حكمها . و لما انقرضت دولة الأدارسة من المغرب و ولى أمره موسى ابن أبي العافية الشيعي و الذي فتح تلمسان سنة 219 هـ بعدما تغلّب على أميرها الحسن بن العيش الأدريسي و حاصره ثم وقعت الهدنة بينهما .

" و لما تغلب الشيعة على المغرب الأوسط ، أخرجوا أعقاب محمد بن سليمان من سائر أعمال تلمسان أنهم أخذوا بد عوة بني أمية من وراء البحر الذين أجازوا إليهم و مكنوهم على بلاد زناتة و المغرب الأوسط ، فقد عقد الناصر الأموي ليعلى بن محمد اليفريني على هذه المناطق أعوام أربعين و ثلاث مائة " [3] .و لما هلك يعلي و أقام بعده بأمر زناتة التي كانت في حروب دائمة مع قبيلة ضنهاجة محمد بن الخير بن محمد خرذادية الحكم المستنصر بتلمسان سنة 360 هـ و لكنه قتل في إحدى المعارك ،

([1])–عبد الرحمان بن خلدون ، كتاب العبور ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البرير و من عاصرهم من ذوي لبسلطان الأكبر ، لبنان ،

بيروت ، منشورات الأعلمي المطبوعات ، ج6 ، 1391 هـ /1971 م ، ص 76 .

([2])– يحي بن خلدون ، بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد ، ج1 ، ص 166 .

([3])– عبد الرحمان بن خلدون ، المصدر السابق ، ص 77 .

و بذلك انقسمت دولة الأدارسة و افترق أمرها و استقل بإمارة زناتة و ولاية المغرب زيري عطية [1] .

و يرجع سقوط الدولة الأدريسية الى" الصراع الذي كان قائما بينهما و بين الأمويين بالأندلس من وراء البحر من جهة ، أو من جهة أخرى أحفاد ادريس الأكبر الذين اقتسموا إرث والدهم و خربوا بذلك الصرح السياسي الذي بناه من دون أن يقدموا على طمس عمله الحضاري المشع من مدينة فاس .تلك المدينة الوحيدة المتفوقة في المجال الحربي بالمغرب الأقصى في تلك الفترة"[2] .

و قد عمرت الدولة الادريسية بالجزائر 170 سنة و انتهت هذه الدولة سنة 342 هـ/953م أما المغرب الأقصى فقد تقدم انهياره عن الجزائر الادريسية باحدى وثلاثين سنة .

ثم انضوت منطقة تلمسان بعدها تحت حكم الدولة الزيرية سنة 405 هـ /1014م و" تولى أمر تلمسان يعلي بن زيري، و ظلت تابعة للدولة الزيرية إلى أن سقطت على يد قبيلة لمثونة المرابطية" [3] .

و تنتمي الدولة المرابطية إلى قبيلة لمثونة الصنهاجية و المشهورة باسم دولة الملتمين، عرفوا فيما بعد باسم المرابطين " وهم الذين كان على يدهم تأسيس هذه الدولة سنة 434 هـ/1042م ففتحوا بلاد الصحراء و المغرب الأقصى ، و انتصروا

([1])– نقسه ، ص 44 .

([2])– شارل أندري جوليان : تاريخ إفريقيا الشمالية (تونس ، الجزائر ، المغرب الأقصى) من الفتح إلى سنة 1830 ، تعريب مزالي ، البشير

سلامة 1398 هـ/1978 م ، ص 59 .

([3])– عبد الرحمان بن خلدون ، المصدر السابق ، ص 77/76 .

على الأندلس ، وكان استفحال ملكهم على يد عهد الأمير يوسف بن تاشفين عاهل لمتونة ورافع عماد الدولة المرابطية " [1]

و أصبحت تلمسان تابعة لها ، و خاصة بعد بداية تحرشات المرابطين بتلمسان سنة 472هـ/542هـ – الموافق ل 1079م – 1148م " حيث تحرك جيشها من مراكش بقيادة مزدلي بن بكلان اللمتوني ، و الذي جاء غازيا للجزائر في نخو عشرين ألف مقاتل .فحل بأحواز تلمسان فقاتلهم يومئذ عنها الأمير العبيسي بن يحي بن بين خرز المغراويين إلى أن سقط ميتا في ساحة القتال ، و بدلك انطلق جند بن تاشفين يبعث بتلك النواحي ثم عاد الى مصدره" [2] .

و بعد ثلاثة سنوات غز الأمير يوسف بن تاشفين مملكة الجزائر ، و افتتح منها عدة أماكن مستوليا على مدينة تلمسان بعد قضاءه على أمراء بني خرز أو بني يفرن ، و اتخذها مأوى له و معسكرا لجيشه.

و لكن لم يكن حكم المرابطين بتلمسان حكما مستقرا ، و ذلك لتعرض الدولة المرابطية لغزوات الحماديين ، إلا أن دلك لم يمنع من ازدهار الحياة الثقافية و الدينية و الفنية و الموسيقى بالمنطقة . و نأخذ مثالا على ذلك المساجد التي بنيت بتلمسان ، المسجد الكبير على يد علي بن يوسف بن تاشفين .

([1])– عبد الرحمان الجيلالي ، تاريخ الجزائر العام ، ج3 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ودار الثقافة ، بيروت ، طبعة جديدة منقحة و مزيدة

1982 ، ص 100.

([2])– رابح بونار ، المغرب العربي ، تاريخه و ثقافته ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1981 م ، ص 238 .

" فقد عرف عن السلاطين المرابطين تشجيعهم للثقافة ، و خاصة اهتمامهم ببناء المساجد و القصور " [1] بالإضافة إلى صيغ الكتابة المستعملة في تلمسان و تطور الخط الكوفي ، و الذي بلغ ذروته الزخرفية و الجمالية في عهدهم .

غير أن الدولة المرابطية سرعان ما انهارت نتيجة عدة أسباب نذكر منها : الفتن الداخلية بين قبيلتي مسوفة و لمتونة و انضمام قبيلة مسوفة الى دولة الموحدين ، كما نشأ صراع بين المرابطين و مسلمي الأندلس ، الأمر الذي سمح بتدخل الموحدين ....

" و بذلك يمكننا القول أن الأمبراطورية المرابطية تمزقت بنفس السرعة التي تأسست بها ، بعدما قضت هذه الدولة بالجزائر 67 سنة ، و بعد انهزام يوسف و الذي سقط ميتا في احدى المعارك التي دارت رحالها بتلمسان و التي احتلها الموحدون يوم 29 رمضان سنة 539هـ الموافق لـ 26 مارس 1145م " [2] .

و انتهى الحكم المرابطي و تأسست الدولة الموحدية على يد محمد بن محمد عبد الله المعروف بالمهدي بن تومرت ، و تمّ الإستلاء على تلمسان عام 1139 من طرف عبد المؤمن بن علي و أمست تلمسان تحت سلطان هذه الدولة ، و لم يكتفي الموحدون بتلمسان فعمّ نفوذهم جميع تراب الشمال الإفريقي .

و بذلك فهم أعظم مملكة شهدها الإسلام في المغرب ، و من المظاهر العظيمة التي خلّدها التاريخ الموحدين في هذه الفترة بعد دخولهم إلى تلمسان :

([1])– السيد عبد العزيز سالم المغرب الكبير ، العصر الإسلامي ، دراسة تاريخية و أثرية لبنان بيروت ، دار النهضة العربية ، ج2 سنة 1981 م
ص 715 .

([2])– شارل أندري جوليان ، المرجع السابق ، ص 121/120 .

- الأخذ بطريقة السلف في الفقه بغير التقيّد بمذهب معين .
- التطلع و التعمق في فنون العلم و الأدب و الموسيقى .
- إزدهار الخطوط و تطور الخط النسخي منها في النصف الثاني من القرن السادس الهجري و الدليل على ذلك شواهد القبور .
- تعريب المجتمع الذي يضمّ عناصر بربرية .
- التوسع في حركة نشر الكتب بمختلف توجهاتها .
- تخليف الأثار المعمارية من طرف الموحدين في منطقة تلمسان منها : قصور المشور 540 هـ / 1145 م ، و ضريح الشيخ أبي مدين بالعباد العلوي... و اهتمام الولاة إلى تحصينها و تشييد أسورها و عمرانها .

" و لم يزل عمران تلمسان يتزايد و خطتها تتوسع و الضروح بالأجر تتعالى إلى نزلها آل زيان و إتخاذوها دارا لملكهم و كرسيا لسلطانهم " [1] .

غيران الدولة الموحدية سرعان ما انهارت و بدأ نفودها يتقلص من البوادي و الأطراف و انحصر حكمها في المدن و العواصم كمراكش .

" كما أنّ بلاد المغرب انقسمت إلى ثلاثة أجزاء فكان للحفصين "تونس" و لبنى عبد الواد (المغرب الأوسط) و لبنى مرين (المغرب الأقصى) و لم يوقف بنو عبد المومن في إنشاء وحدة بربرية دائمة " [2] .

([1])– عبد الرحمان الجبلالي المرجع السابق ، ص 26 .

([2])– شارل أندري جوليان ، المرجع السابق ، ص 168/167 .

و اشتد التنافس بين الدويلات الثلاثة على تركة الدولة الموحدية و تمكنت الدولة الحفصية من فرض نفسها بادعائها الوراثة الأولى للموحدين المنهارين و المحافظة لتقاليدهم و مخلفاتهم المادية و الثقافية .

و لم تنج تلمسان من الغزو الحفصي الذي دخلها سنة 642 هـ / 1242 م تحت قيادة أبو زكريا الحفصي و الذي تركها تحت ضغط بني عبد الواد و بذلك سقط عرش الموحدين بيد المرنيين الذين أسسوا دولة بنمرين سنة 668 هـ بقيادة الأمير (أبو يوسف يعقوب بن عبد الحق) بعدما انتصروا على يد الدولة الموحدية واختلوا (مراكش) بعد سنين من الحرب دامت بالجزائر أزيد من تسعين سنة .

كما فكر بنو مرين في اجتياح المغرب الأوسط بعدما خابت آمالها في الأندلس " و استولوا على تلمسان سنة 714 هـ بعدما نزعوا من موسى بن عثمان بن يغمراسن سلطان بني عبد الواد"[1] .

و ظلت إحدى عشر عام مركزا للحكومة المرينية ، ثمّ خرجت من سلمان بني مرين و استعادها نبو عبد الواد .

و مما قاموا به المرينيون بتلمسان تأسيس مدينة (المنصورة) أثناء الحصار الذي ضرب عليها سنة 737 هـ ، و قد دام هذا الحصار أكثر من ثماني سنوات ، مما أدّى إلى إغتيال السلطان المريني أبو يوسف يعقوب سنة 1306/706 م في انسحاب بني مرين من تلمسان و تخليها عن المملكة التلمسانية و رفع الحصار عن أهلها ، فتحولت الدولة إلى كتلة من إضطرابات و خلافات بين الأسرة المرينية على العرش : الولد و الأخ و الحفيد ، هذا ما جعل الحفيد (أبي ثابت عامر بن عبد الله) يستند إلى بني

([1])– السيد عبد العزيز سالم ، المرجع السابق ،ص 871 .

زياد فخافهم على تناول بني مرين و اشتدّ العراك على العرش " و انتقاما لذلك دمّر الزيانيون مدينة المنصورة عن آخرها ، حيث لم يبق منها إلا صومعة مسجدها شامخة و بقايا أسوارها " [1]

و بإمكاننا القول أن الزيانيين و المرنيين كانوا يتناوبون على الحكم في تلمسان بحدّ السيف .

و نشأت الدولة الزيانية في بطون قبيلة (زناتة) في القرن الثالث عشر الميلاد منتمية إلى قبائل بني عبد الواد ، حيث رحلت إلى سواحل المغرب الأوسط ، و أصبحت لها سيادة في هذه المنطقة ، و اتخذت هذه القبائل من تلمسان عاصمة لها ، فنهض بنو زيان لها و على رأسهم الملك أبو يحي يغمراسن بن زيان الذي حكمها سنة 633 هـ /1236 م نهضة واسعة و دفعوا بها دفعة قوية حتى أصبحت تلمسان في عهدهم حاضرة من حواضر العلم و السياسة في العالم الإسلامي .

و قد شهدت تلمسان إزدهارا رغم ما تعرّضت إليه من هجومات مرينية و حفصية حيث ابتنى بنو عبد الواد القصور و المدارس .

و استمرت هذه الدولة من سنة 635 هـ /1235 م إلى سنة 963 هـ /1545 م أي 328 سنة و نالت تلمسان مكانة استراتيجية في ظل الحكم الموحدي و بلغت في عهد بني عبد الواد ازدهارها و عظمتها ، و بلغت الأفاق ، و اتسعت في هذه الفترة أحوال أهلها ، و بهذا التطور الكبير الذي شهدته بقول عبد الرحمان بن خلدون " لم يزل عمرانها يتزايد و خطت تتسع و الضروح بها تتعالى و تشاد إلى نزلها آل زيان ،

([1])– عبد الرحمان الجيلالي ، المرجع السابق ، ص 106 .

و اتخذوها دار لملكهم و كرسيا لسلطانهم فاختطوا بها القصور الموثقة و المنازل الحافلة ، و اغترسوا الرياض و البساتين ، و اجروا لها المياه فأصبحت أعظم أمصار المغرب ، و بحل الناس إليها من القاصية ، و نفقت بها أسواق العلوم و الصنائع ، فنشأ بها العلماء و اشتهر فيها العلام ، و ضاهت أمصار الدول الإسلامية و القواعد الخلافية " [1] .

"فلا تجد التلمساني إلا تاجرا أو محترفا أو طالبا للعلم أو معلما أو جنديا مع الجيش يدافع عن وطنه و قد كملت صنائعها ، و الصنائع إنما تكمل بكامل العمران الحضاري و كثرته "[2] .

و كانت تلمسان مربعا علماء و أدباء موسيقيين تبوؤو المقام السامي و الإفتخار المفرط من طرف البلاط الزياني ، فقد مدرسها الطلاب من كل جهة حاملين معهم تراثهم الفكري و الفني و المهني و أذواقهم التي تنمّ عن ماض مجيد ضارب بجذوره في التاريخ و الحضارة راقية أصيلة ، و استوطنها أولياء قد أعجبهم الموقع و راقهم المجتمع .

و لقد كان ملوك بني زيان يفاخرون ملوك المغرب في جميع مقومات الحضارة فانساقت أوضاع الاندلسية المغربية و أساليبها و ضاهت ما شيّد بغرناطة و فاس روعة و إبداعا ، و استحودت على أهواء و أذواق التلمسانيين .

([1])– عبد الرحمان بن خلدون ، العبر المطبعة المصرية ، ج2 ، ص 78 .

([2])– عبد الرحمان بن خلدون : المقدمة المجلد الأول ، ط2 ، دار الكتاب اللبنانب ، بيروت 1961 م ، ص 349 .

كما ساهموا في الإشعاع العلمي و الديني و الثقافي ، و وضعوا اللبنة الحضارية في التاريخ العربي الإنساني ، لأن معظم المساجد و المدارس و القصور التي تحلت بها تلمسان لشاهد قوي على رقي الحضارة المغروسة فيها .

" غير أن تلمسان عرفت ركودا و جمودا في العهد العثماني بسبب إهتمامهم بالجمال العسكري"[1]

و يرجع انحطاط تلمسان إلى القرن السادس ، عشرحيث قام الإسبان بتهديم ميناء (هونين) من أجل حرمان تلمسان من كل منفذ على البحر ، و اهتموا بتطوير الوهران من خلال تغيير طريق البضائع التي أصبحت بين أيدي الأتراك ، و دخل الأتراك تلمسان وألحقوها بدولتهم في الجزائر عام 1555 ، فقاسى الشعب التلمساني مرارة تصرفات الجيش التركي ، الامر الذي اضطر بعض الأسر التلمسانيين إلى مغادرة بلدهم العزيز و استوطنوا المغرب .

فإن معظم التقاليد الثقافية و الفنية لتلمسان أصبحت تنحصر في دور الحارس على قيم موروثة عن الماضي ، فيفقدان عاصمتها الإقتصادية و السياسية أصبحت عاجزة عن التطور و الإثراء من أجل خلق ثقافة حقيقية مطابقة للوقائع الجديدة ، إلا أن في عهد محمد عثمان باشا و محمد باي الكبير ، و وقع استقرار نسبي كان له أثر في الميدان الإجتماعي و الإقتصادي .

([1])– محمد عمرو الطمار ، المرجع السابق ، ص 238 .

فازدهرت الفلاحة و الزراعة و تربية المواشي ، كما نشطت بعض الصناعات كالنسيج و النحاس و الدباغة ، و هكذا أصبحت تلمسان عبارة عن مدينة زراعة تشرف على سهول و وديان غنية تمتد من صبرة إلى عين تالوت .

و بقيت تابعة الأتراك إلى أن استعمرت من طرف الجيش الفرنسي سنة 1830 م ، و بعد سنوات من الكفاح و المقاومة دامت 132 سنة و يعد ثورة أول نوفمبر الكبرى استرجعت الجزائر سيادتها و استقلالها ، فدخلت مدينة تلمسان مرحلة الحرية و الكرامة و العزّة و الشرف ، و هي الآن تسترجع شيئا فشيئا مكانتها الشهيرة ، و تسعى إلى رفع مستوى البلاد إجتماعيا و إقتصاديا و عمرانيا حتى تواكب سير التقدم و تبشر بالمستقبل السعيد و تصبح في صف الأقطار الغنية الراقية

فالزائر لتلمسان مرة لابدّ أن يعود مرّات فطيبة أهلها و جمال طبيعتها الخلابة و آثارها الحضارية و معالمها الفكرية تشدّ الإنسان إليها .

إنها تلمسان جوهرة المغرب العربي الكبير الماضي و الحاضر.

لمحة عن ندرومة :

تعتبر مدينة ندرومة ، مدينة تاريخية قديمة ذات موقع جميل ، بحيث أنها تزخر بشواهد تاريخية و إرث حضاري استقطب إليها العديد من الم ؤرخين و الرحالة على مرّ التاريخ ، أي تعتبر ذات شهرة في تاريخ شمال إفريقيا لكونها مهدا لأهم دولة إسلامية هي دولة الموحدين و مؤسسها عبد المومن بن علي الكومي [1] و مازالت ندرومة تحتفظ بملامح و ميزات المدينة العربية الإسلامية .

تتصف مدينة ندرومة بقوة الإستقرار الحضاري ، إنها تتوسط منطقة ترارة [2] فهذا الموقع يسمح لها بتنمية أنشطتها الحرفية و التجارية .

أحواز المدينة غنية بمنتوجاتها الزراعية و الحيوانية ، حيث أن فئة هامة من السكان تمارس الزراعة و تعيش من مردوفها ، و أخرى يغلب عليها طابع الحرفة و الجارة.

نالت منطقة ندرومة مرتبة هامة في النسيج كما اشتهرت بالصناعة الفخارية و صناعة الدراز و الحاج محمد الغفور يعتبر واحد من صناع الدراز [3] ، و أصبحت هذه المنطقة مركزا سياسيا و اقتصاديا و ثقافيا هاما و ساهم وجود هذا الدور كل من تاريخ المدينة العريق و الدور الهام الذي احتلته كمركز إشعاع ثقافي و حرفي إضافة إلى الدور التجاري .

([1])- René Basset : Nédroma et les taras. Publication de l’école des lettres Ed. leroux-1901 . P III.

([2])– كلمة استعملت في القرن 16 م أول مرة في تاريخ المنطقة و تعني التجمعات القبلية التي تحيط بالمدينة .

([3])– معلومة سمعناها على لسان الشيخ الحاج محمد غفور .

إنّ الأهمية التاريخية لمدينة ندرومة ، و الدور الذي لعبته في التطور الجوهري و المحلي يدفعنا إلى التعريف بها و لو بشكل مقتضب و إبراز بعض الجوانب من هذا الدور [1] .

لقد شكل الإطار الطبيعي و الإطار التاريخي لهذه المنطقة إطار متكاملا و منسجما عمل على تطور و استمرار الحياة الحضرية .

([1])– الطاهر الزرهزني ، ندرومة ما بين الماضي و الحاضر مجلة الثقافة ، العدد 59 المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر 1987 م ، ص 140.

أولا : الإطار الطبيعي لمنطقة ندرومة

1- موقع ندرونة :

أ- الموقع الإقليمي :

تقع مدينة ندرومة ، أقصى الغرب الجزائري شمالا ، غير بعيد عن الحدود الجزائرية المغربية أي هي في منطقة جبلية على بعد " 60 كلم إلى الشمال الغربي من تلمسان و 06 كلم عن البحر الأبيض المتوسط في خط مستقيم" [1] .

أسست ندرومة جنوب سفح جبل فلاوسن على ارتفاع " يمتد ما بين 360 م 470 م و متصلة بالبحر عن طريق شاطئ سيدي يوشع" [2] و مرسى الغزوات و الذي هو أحد موانئ المدينة و مراسيها التجارية و يبعد عنها بـ 20 كلم فقط [3]، تحدها شرقا مدينة تلمسان ، و غربا مدينة مغنية ، و مدينة الغزوات في الشمال الغربي و هنين من الجهة الشمالية الشرقية أما جنوبا فمدينة فلاوسن [4] .

([1])- أبو بكر ترفوس ، حرفة الدراز صناعة نسيجية تقليدية دورها الإجتماعي و الثقافي و الإقتصادي ، مدينة ندرومة ، نموذجا ، ص 2 رسالة ماجستير سنة 2005/2004 .

([2])- Gilbert Grand quillaume : Nédroma, l'évolution d'une média Ej Brill 1976 . P 75 .

([3])- أبو بكر ترفوس ، المرجع السابق ، ص 2 .

([4])- فلاوسن : يقصد بها هنا المدينة و مقر الدائرة و ليس الجبل الذي أسست مدينة ندرومة على سفحه ، و فلاوسن تعرف عند سكانها و ضواحيها بمدينة المهراز .

هذا الموقع الجغرافي المتميز أكسبها حضارة استراتيجية و دفاعية طبيعية ما مكنها الصمود على مرّ التاريخ [1] .

كما تعدّ ندرومة إحدى المدن الهامة و الرئيسية لمملكة تلمسان الزيانية (633 – 954 م)في المغرب الأوسط .

ب– الموقع الاداري :

ندرومة مقر بلدية و دائرة تابعة لولاية تلمسان ، تقدر مساحتها بحوالي 140كلم² يسكنها 22600 نسمة [2].

يحدها من الشمال دائرة الغزوات و من الغرب دائرة مغنية ودائرة باب العسة ، و من الجنوب دائرة الرمشي و من الغرب دائرة بني صاف التابعة اداريا لولاية عين تموشنت[3] ترتفع ندرومة عن سطح البحر ب 650م فهي منطقة متوسطة الارتفاع[4].

تتكون اداريا دائرة ندرومة من ثلاث بلديات وهي :ندرومة وعين الكبيرة وفلاوسن .

([1])-Sari : les villes précoloniales de l'Algérie Occidentale , 2ème édition SNEB Alger 1977, P 14.

([2])–الزين محمد ، العمارة الدينية الإسلامية في منطقة ندرومة من خلال نموذجين الجامع الكبير و زاوية سيدي بن عمر دراسة تاريخية و فنية ،

ص 7 رسالة ماجستر 2003/2002 .

([3])– أنظر الخريطة .

([4])– الزين محمد ، المرجع السابق ، ص 7.

2- **التضاريس** :

أ **المنطقة الجبلية** :

تتكون جبال منطقة ندرومة من ثلاث سلاسل موازية للبحر ذات أشكال موشورية أو مخروطية و تقترب من بعضها عند الساحل ، و تشكل امتداد طبيعيا لجبال منطقة ترار بكاملها . كما تعدد نذرومة قلب هذه المنطقة حيث يحدها شرقا و جنوبا وادي تافنة و غربا وادي كيس الذي يفصلها عن المغرب ، و كانت كل قبيلة في المنطقة تحتل مكانا محدد في جبالها على شكل قرى أختيرت بحيث يمكن الدفاع عنها طبيعيا و بشريا بكل سهولة ويسر ، وكذلك منحدرات وعرة يصعب الولوج اليها أو الوصول الى مضاربها حيث تبدو كل قرية أو مركز كما لو كان حصنا أو قلعة [1] .

ب - **المنطقة السهلية** :

أهم ما يميز إقليم ندرومة أنه يقع على المنحدر الشمالي لجبال فلاوسن يمتد على الهضبة الشرقية المتوجهة نحو البحر الأبيض المتوسط ، خصوبة أرضه توحي بوجود مياه وافرة بالمنطقة ولهذا فان خصوبة الأرض و أهمية الموقع شكلت مظاهر إغراء للإقامة دائما .

إن موقع ندرومة الممتاز وغير البعيد عن البحر يجعلها ذات أهمية إستراتيجية و نقطة حساسة في العملية التجارية

[1] -Canal.Managraphie de l'Agrandissement de Tlemcen, Bulletin de la Société de géographie et d'archéologie de la provence d'Oran, TVIII, 1888, P 83.

سهول المنطقة ثرية صالحة للزراعة ، حيث نجد غابات متنوعة و أشجار مختلفة مثل : التين ، الزيتون ، التوت البري ، و الخروب ، أي كل منتجات الحوض المتوسطي .

مناخيا فان منطقة ندرومة تنقسم فيها السنة إلى مرحلتين كبيرتين : موسم رطب بارد يمتد من أكتوبر الى أواخر أفريل و موسم حار و جاف يمتد من أوائل شهر ماي الى أواخر شهر سبتمبر و يقدر متوسط التساقط على المنطقة ما بين 400و600ملم[1] .

ثانيا :الاطار التاريخي لمدينة ندرومة

1 - التسمية ودلالتها :

إن المعرفة بمدينة ندرومة قبل القرن 5هـ /11م من الناحية التاريخية ما زال يحيطه الغموض بصفة عامة ، وفي مجال الدراسة الأثرية و العمرانية بصفة خاصة ، فنحن نجهل تماما مصدر إسمها و اشتقاقاتها على سبيل المثال ، كما نجهل ظروف تأسيس المدينة و نشأتها وتطورها ال عمراني .

و على حسب ما جاء عن حسن الوزان حول إسمها من أنها من تأسيس الرومان و أنهم اختاروا لها موقعا مماثلا و تصميما مشابها لمدينة روما ، وأن إسمها مشتق من كلمة (ند) في لغة الأفارقة و يقصد بها كما في اللغة العربية التي لها نفس مدلول كلمة سيميليس (similis) اللاتينية التي تعني (مثيل)[2] و

([1])- الزين محمد ، المرجع السابق ، ص 8 .

([2])- حسن الوزان ، وصف افريقية ، ترجمة عن الفرنسية محمد حجي و محمد الأخضر ، ج2 ، دار الغرب الإسلامي بيروت ، لبنان 1983 ،

هي معلومات خاطئة و غير صحيحة ، نقلها عنه مارمول من غير تمحيص و زاد عليها معلومات أشد خطأ امعانا في تأييد سابقه و إرضاء لتعصب [1]

و المعروف أن الدراسة الأثرية للمنطقة و المدينة لم تصل إلى أي نتيجة يحتمل معها أن تكون المدينة رومانية ، فقد حاول الكثير من الملاحظين و الدراسيين الفرنسيين أن يؤكدوا وجهة نظر حسن الوزان فأجروا حفرات في أماكن مختلفة من المنطقة

و المدينة نفسها دون جدوى [2] فغياب أي أثر أو أثار للرومان بالمنطقة . و المدينة تجعلنا نؤكد أنها مدينة أحدث من العهد الروماني في شمال إفريقيا .

و يحتمل أن اسم المدينة حل محل الاسم القديم لها نتيجة أحداث و تطورات وقعا فيها ربما على يد قبيلة كومية [3] التي كانت تشرف على المدينة و المنطقة بأكملها .

غير أن الاسم الحقيقي لمدينة ندرومة يستدل عليه مما يورده بن خلدون في حديثه عن قبيلة كومية ، اذ يقول أنه "كان لهم ثلاثة بطون منها تفرعت شعوبهم و قبائلهم ، وهي ندرومة و صغارة و بني يلول ، و يضيف :أن مواطن كومية كانت بالمغرب الأوسط في المناطق الساحلية بنواحي أرشكول◈ وتلمسان "[4].

و من هنا يتضح أن اسم قبيلة ندرومة أطلق على المدينة و المنطقة

ص 14/13 .

([1])– كربخال مرمول إفريقيا ، ترجمة عن الفرنسية محمد حجي و آخر ، دار نشر المعرفة ، الرباط ، 1989 ، ص 295 .

[2] - Canal, OP.cit, TVIII1888. P 207.

[3] - Basset .H. Nedroma et les taras, P 6/7

◈– أرشكول تسمى اليوم رشقون و هي قرية ساحلية تابعة إداريا لولاية عين تموشنت.

([4])– الزين محمد ، المرجع السابق ، ص 10 .

، لاشك أن هذه القبيلة كانت على درجة من القوة و الكثرة فرضت على بقية القبائل الأخرى حتى أصبحت المدينة و المنطقة تعرف باسمها . غير أننا لا نعرف بالضبط متى أسست هذه القبيلة مدينتها و متى أصبحت تعرف بها .

2- نبذة تاريخية :

إن الإلمام بكل ما قيل عن تاريخ المدينة ليس بالأمر الهين في هذه العجالة و لكننا سنحاول أن نذكر أهم الأحداث التاريخية المعروفة عنها .

لقد حضت ندرومة بأبحاث كثيرة لمؤرخين عرب و أجانب إلا أنهم لم يجتمعوا على رأي بخصوص تاريخ إنشاء هذه المدينة و بداية ظهور التجمعات الحضرية بها و ظروف الإستقرار العمراني ، و أيضا كل ما يتعلق بسكانها الأصليين و يبقى بذلك علم الآثار السبيل الوحيد إلى إستكشاف الحقيقة ، ما لا شك فيه أنّ المنطقة عرفت ترجمات بشرية تعود إلى ما قبل التاريخ ، و ما عثور المؤرخ الأثري ستيفان جزال (Stéphane Gsell) على قطع أثرية في كهوف مدينة ندرومة المتواجدة على الشاطئ الأيمن لوادي الغزوات الشاهد على ذلك [1] .

ندرومة في المصادر و المراجع :

شهدت المدينة إهتمام المؤرخين و الباحثين و الرحالة إذ جاء ذكرها في مؤلفاتهم ففي القرن الثالث الهجري (9م) تحدّث الجغرافي اليعقوبي في (كتاب البلدان)[2] و المؤلف ما بين 876 م ز 899 م عن مدينة بربرية تدعى (فلاوسن) في المكان الذي تقع فيه مدينة ندرومة حاليا ، و في القرن الخامس الهجري (11 م) ذكرها

[1] D.Sari : Op . cit. P 31 .

([2])- أحمد بن واضح اليعقوبي : كتاب البلدان ، السلسة الجغرافية ، دار إحياء الثراث العربي ، الطبعة الأولى 1988 م ، ص 112 .

العلامة عبد الرحمان إبن خلدون في كتابة العبر...[1] ثم الجغرافي الأندلسي البكري في كتابه المسالك و المماليك الذي ألفه سنة 1086 م [2] ، ووصفت مدينة ندرومة في كتاب (نزهة المشتاق) للجغرافي العربي الإدريسي في القرن السادس الهجري (12م) [3] .

أما في القرن السادس عشر الميلادي فقد جاء ذكرها من طرف الرحالة و المؤرخ (الحسن الوزان) في كتابه (وصف إفريقيا) أضف إلى هذه الباقة من العلماء العرب و المسلمين باحثون غربيين و مستشرقون جاء ذكرهم في الأبحاث التي قام بها كل من ماري آن برونان و الجيلالي صاري نذكرهم على سبيل المثال لا الحصر : مارمول Marmol خلال القرن (17م) كتابة إفريقيا ثم شاو (Shaw) في القرن (18م) و القرن (20م) و كل من كنال Canal قروني باسي René Basset و ألفرد يال alfred Bel .

إن التحدث عن تاريخ تأسيس ندرومة و التعمق في حيثياته لا يمكن حصره في هذه العجالة إلا أنه يجذر بنا الإشارة إلى ما عرفته المدينة من تحوّلات و تطورات جد هامة عبر العصور ما يمكن إيجازه فيما يلي :

ندرومة في العصر الولاة :

)– عبد الرحمان ابن خلدون ، كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و ([1] البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر ، دار الكتب العلمية الطبعة 1 ، ج 6 ، بيروت 1992 م ، ص 126 .

[1] D.Sari : Op . cit. P 31 .

[2] G. Grand guillaume : OP.cit . P.X.III

[3] - Sari : OP.cit P 201.

لا شك أن ندرومة ساهمت إلى جانب تلمسان في الصراع السياسي و الذي عم البلاد بوفاة الخليفة الأموي العادل عمر بن عبد العزيز و ذلك بسبب سياسة الظلم و الإستبداد التي استمسك بها عمال المغرب في عهد الولاة من قبل الخلافة الأموية في دمشق و العباسية في بغداد و برضاء منهما ، و هي السياسة التي وضع خطوطها العريضة الحجاج بن يوسف في المشرق[1] .

و طبقت فيه كما طبقت في المغرب ، و لكن البربر كانوا أشد مقاومة لها لتعارضها مع روح التعاليم الإسلامية التي فهموها و آمنوا بها و اتخذوا الإسلام دينا لهم على ضوئها خصوصا و أنّ نذرومة فرع من قبيلة كومية المنتسبة للقبيلة الأم زناتة التي لعبت دورا خطيرا في الأحداث السياسية و الصراع المذهبي في المغرب منتحلة المذهب الصفري[2] .

و في حدود 135 هـ/752 م تجمعت قوات زناتة بنواحي تلمسان تحت زعامة أبي قرة اليغرني عازم على الإنضمام إلى ثورات العرب و الخوارج و البربر القائمة أنذاك ضدّ والي القيروان عبد الرحمان حبيب بإفريقيا و المغرب الأدنى و طرابلس ، و لم يكن هذا

([1])–الزين محمد ، المرجع السابق ، ص 13 .

([2])– ابن عذاري المراكشي ، البيان المغربي في أخبار الأندلس و المغرب ، ج.س كولان و إ ليفي بروفنسال ، دار الثقافة ، بيروت لبنان 1980، ص 68/65 .

التجمع خافيا على الوالي ، فخشي من هذا الحلف ، مما جعله يبادر إلى مهاجمة تجمع تلمسان و تمكن من تفرقة و إلحاق الهزيمة به [1].

لا شك أنّ قبيلة كومية و ندرومة الزيانتين كانتا ضمن التجمع و أصابها ما أصابه [2] .

و بعد سقوط الخلافة الأموية تواصلت ثورات البربر ضدّ الخلافة العباسية ، و كانت منطقة تلمسان دائما متزعمة لحركة الثورة ، فقد أحست زناتة هناك مشروعا موجها ضدّها تقوم الخلافة العباسية بإعداده لمنطقة المغرب [3] و ذلك من خلال تعيين الأغلب بن سالم التميمي و محمد بن الأشعث الذي بادرا إلى تحصين القيروان و إتخاذ طبيعة قاعدة متقدمة للقيروان في المغرب الأوسط [4] ، فعمدت زناتة التي كانت تتزعمها آنذاك قبيلة بني يغرن إلى المبايعة أبي قرة اليفرني بالخلافة و ذلك سنة 148هـ/765 م [5] فاتخذ من تلمسان قاعدة له في المغرب الأوسط و من طنجة مركزا له بالمغرب الأقصى .

([1])– السلاوي، الاستقصاء لأخبار دول المغرب الأقصى ج1 تحقيق و تعليق الأستاذان جعفر و محمد الناصري ، دار البيضاء المغرب 1954 ، ص 105

([2])– الزين محمد ، المرجع السابق ، ص 14 .

([3])– السيد عبد العزيز سالم ، المغرب الكبير ، ج2 ، القصر الإسلام ، دار النهضة العربية ، بيروت لبنان ، 1981 .

([4])– الزين محمد ، المرجع السابق ، نفس الصفحة .

([5])– عبد الرحمان بن خلدزن ، كتاب العبر ، المرجع الستبق ، ص 223 .

و كان أبو فرة يمتاز بالقوة و الشجاعة و الدهاء ، إذ تمكن من ضمّ زناتة المغربين الأقصى و الأوسط تحت زعامته [1] ، و سارت جيوش الطرفين كل منهما للآخر ، و اقتربت من بعضها في منطقة الزاب ، غير أنّ المعركة لم تحدث بينهما لتخوّف كل منهما من صاحبه ، فتحاشى كل منهما مواجهة الآخر لما كان تحت يد كل منهما من قوات ، فعادا كل منهما إلى مركزه دون قتال [2] ، و ظل الحال على ذلك من مساهمة تلمسان و نواحيها كندرومة و تاجرا في الصراع السياسي الموجه ضدّ الولاة العباسيين.

ندرومة في عهد الأدارسة :

كانت المدينة ، تدعى فلاوسن آنذاك ثم حملت اسم ترارة ❁ نسبة إلى قبائل دخلت الإسلام على عهد الأدارسة حيث كان يوجد بها مركز ديني من الخوارج الصفرية ، في القرن الثامن الميلادي تتميز بمكانة مرموقة في ميدان التوسع الإسلامي ، من خلال تأثرها على القبائل الكومية المجاورة [3].

في عهد المرابطين :

([1])–السيد عبد العزيز سالم ، المرجع السابق ، ص 248/247 .

([2])– السلاوي ، الإستقصاء ، ج1 ، ص 116 .

❁ ترارة : عبارة عن مجموعة من القبائل البربرية منها قبيلة كومية ذات النفوذ القوي التي ينتمي إليها عبد المومن بن علي مؤسس الدولة الموحدية و

أخذت المنطقة تسميتها عن سكانها من تلك القبائل ، ينظر عبد الرحمان الجيلالي تاريخ الجزائر العام الجزء الثاني ، ديوان المطبوعات الجماعية الجزائر

ص 07 .

([3])– المرجع السابق ، ص 147 .

سعى يوسف ابن تشفين أمير المرابطين ، إلى توحيد المغرب ، و قد تم ذلك ما بين الفرنين الخامس و السادس الهجري إبان هذه الفترة قاموا بتشييد مسجد مدينة ندرومة (الجامع الكبير) إذ نجد إشارة إلى ذلك في لوح من شجر الأرز وجد من طرف الباحث الفرنسي (rené Baset) في عام 1900 م و هو جزء من منبر يعود لعهد الأمير يوسف ابن تشفين نفسه حيث يرجع تاريخه حسب جورج مارسي Georges Marcais إلى 1090 م 483 هـ أي أربع سنوات قبل ولادة عبد المؤمن [1] الشيء الذي يؤكد على وجود مدينة ندرومة قبل عهد أمير الموحدين عبد المؤمن بن علي .

في عهد الموحدين :

اعتمد مؤسس دولة الموحدين الذي ولد سنة 487 هـ و توفي سنة 558 هـ (1094 /1163 م) بجبل تاجرة* في تسيير شؤون دولته على قبيلة الكومية و قبائل الناحية أي قبائل ترارة و كان نتاج ذلك ازدهار مدينة ندرومة و علو شأنها فتمتعت بنوع من الإستقلال إذ لم تخضع للهجمان و الإضطرابات التي كانت تهددها

كما حولها الأمير عبد المؤمن إلى حصن حصين محاط بالقصبة ، تاريخ المدينة الزاهر في هذا العهد يتجلى في العمران و النمو الإقتصادي و النشاط الثقافي و العليم ، و بمكن استسقاء ذلك من خلال العطاء الثقافي و الحضاري المعتبر الذي عرفته المدينة و المغرب العربي على حد سواء[2]

الإحتلال المريني للمدينة :

[1] Gran guillaume : OP.cit P 79 .

([2])– عبد الرحمان الجيلالي ، المرجع السابق ، ص 07 .

كانت من قبيلتي بني عبد الوادي في تلمسان و بني مرين بفاس دائمة الصراع و التطاحن ، "و كانت ندرومة محط أطماع سلاطين تلك القبيلتين و نقطة نزاع بينهما مدّة زمان دام 1258 م إلى غاية 1335 م " [1] فشهدت المدينة أثناء التواجد المريني بها حصارات متكررة نتج عنها حزاب معالمها التاريخية .

و بعد 1532 م أصبحت ندرومة تابعة لحكم بني عبد الوادي بعدما كانت تحت السيطرة المرينية [2] و عرفت المدينة و ضواحيها في هذه المرحلة جملة تصوفي و من شواهدها وجود ما لا يقل عن 296 ولي صالح و تسع واليات صالحات حسب ما ذكره المؤرخ ، روني باسي René Basset[3]

في العهد العثماني :

يعود تواجد العثمانيين الفعلي في الغرب الجزائري إلى تاريخ خروج الاحتلال الأسباني من مدينة وهران سنة 1791 م [4]مما سمح للعثمانيين بالتمركز بها و من ثم بسط حكمهم على المنطقة ككل و كانت ندرومة قبل تلك الفترة محل نزاع دائم بين الحكام الشريفين بالمغرب الأقصى و بين العثمانيين .

([1])– حرفة الدراز صناعة نسيجية تقليدية دورها الاجتماعي و الثقافي و الاقتصادي ، ص 05 .

[2] - GGran guillaume M OP .cit P 79 .

([3])– من المهم الإشارة هنا أن باسي يشير إلى هؤلاء الأولياء و الولايات بمصطلحي سيدي أولالة بين أو مسجد سيدي بيت أو مسجد لالة ... ، أنظر كتاب René Basset nedrama les traras E.d leraux Parx 1901

([4])– أبو بكر ترفوس ، المرجع السابق ، ص 6 .

دام هذا النزاع طيلة الفترة الممتدة من 1554 م إلى 1791 م [1] تاريخ استرجاع مدينة ندرومة من حكم مولاي إسماعيل الشريف و ضمها إلى الحكم العثماني .

و استمر الحكم العثماني لندرومة إلى غاية 1831 م حيث أصبحت تحت حكم الأمير عبد القادر الذي دام 11 سنة أي إلى غاية 08 مارس 1842 م تاريخ إحتلال الجينرال (بيدو Bedeau) و قواته الفرنسية للمدينة [2] .

و يلاحظ مما ذكر أن ندرومة و رغم ما عرفته من اضطرابات عبر تلك المراحل ، إلا أن البنية الأساسية لها لم يشبها أي تغيير ، و ضلت إشعاع الحضارة الإسلامية بألوانها و هو ما يظهر جليا في المباني الأثرية و المساجد و أسوار القصبة المحيطة بالمدينة [3].

إبان الإحتلال الفرنسي :

كما أشرنا له سابقا أن ندرومة كانت قبيل الاحتلال الفرنسي خاضعة لحكم الأمير عبد القادر الذي عين بعض أعيان المدينة لتسييرها غلى غاية تاريخ و قوضه

([1]) – نقس المرج السابق ، ص 6([1])– من المهم الإشارة هنا أن باسي يشير إلى هؤلاء الأولياء و الولايات بمصطلحي سيدي أولالة بين أو مسجد سيدي بيت أو مسجد لالة ... ، أنظر كتاب René Basset nedrama les traras E.d leraux Parx 1901

.

[2] - G Granguillaume : I Bid P XVI

([3])– الطاهر زرهوني : المرجع السابق ، ص 160.

في قبضة الجنرال (لاموريسيار Lamoricière) بعد انسداد جميع المنافذ على الحدود المغربية [1] .

و بقيت ندرومة نحت سيطرة الاستعمار رغم المقاومات الشعبية إلى غاية اندلاع الثورة التحريرية .

ثالثا : الحياة العامة للمنطقة :

1- الحياة الاقتصادية :

بالرغم من أنّ منطقة ترارا و ندرومة بالذات من المناطق الجبلية لكنها مع ذلك كانت تشرف في أسفلها على جيوب فلاحية في هيئة وديان صغيرة ، إضافة إلى سهول واسعة لزرع الحبوب و يتخذ منها مراعي للماشية ، و كانت تسمى عندهم العزب أو العزيب [2] .

و كانت السهول و البساتين لسكان ندرومة و ضواحيها تربة خصبة و أراضي زراعية يستغلونها في إنتاج الحبوب المختلفة و الخضر و الفواكه و هو ما يعبّر عنه البكري أنه : " .. بغربي لمدينة و شمالها بسايط طيبة و مزارع و واد بها وادي ماسين كثير الفواكه و الثمار " [3].

---

1 - GGran guillaume M OP .cit P161/174.

2 - camal : OP-cit, T VII 1887 P 84

(3)- أبو عبيد البكري ، المغرب في ذكر بلاد إفريقيا و المغرب و هو جزء من المسالك و الممالك نشر دوسلان بنصه العربي و الفرمسي ص7 Librairie A maison neuve Paris

و كانت منطقة ندرومة تتوفر أيضا على عدد كبير من قطعان الماشية و أغنام و ماعز و أبقار و ساعدهم على ذلك توفر المرعى السهلي و الجبلي الذي يعد مصدر أساسيا لتربية الحيوانات .

و من جهة أخرى فإن وقوع المدينة في منطقة جبلية صخرية و قريبة من البحر ، جعلها تتمتع بمناخ معتدل ممطر شتاء و معتدل حار صيفا ، أكسبها غطاء نباتيا معتبر عبارة عن غابات كثيفة تمتدّ بامتداد منحدرات و مرتفعاتها حتى تلتقي عند السواحل في الغزوات و هنين [1] .

الحياة الاجتماعية :

كانت مدينة ندرومة و نواحيها منزلا و مرتعا لمجموعة من قبائل البربر من زناتة تجوب نواحيها منذ فترة سابقة عن الإسلام و هي قبلة كومية أشهر هذه القبائل ، و يشير ابن خلدون إلى أن هذه القبيلة ، فكانت تعرف قديما باسم صطفورة ، هم إخوة لماية و مصغرة و لكنهم ينسبون إلى جدّهم فاتن ، و دخلت لماية من إخوة كومية في الصراع الخارجي بالمغرب مما أدّى بها إلى الإنتشار في أماكن مختلفة من أرض

([1])– الزين محمد ، المرجع السابق ، ص 45 .

إفريقية و المغربية الأوسط و الأقصى و أصابتها بسبب ذلك كثير من المحن و المهالك[1] .

أما كومية فهي كبيرة كثيرة العدد ، ذات فروع و أفخاذ و بطون ، و بطونها الكبرى : ندرومة و صغارة و بنويلول ، و عنهم تتوزع قبائل أخرى كثيرة ، فمن ندرومة تتوزع نفوطة و حرسة ة فردة و هفانة و فراتة و من هذه الفروع تتوزع أفخاد أخرى وهكذا...[2] و كانت كومية قد اعتنقت الإسلام منذ الفترة المبكرة من فجر الدعوة الإسلامية بالمغرب [3].

و لم يكن من السهل التعرف على الحدود الحقيقة التي كانت تحتلها كل قبيلة و كل فرع من قبيلة في المنطقة الممتدة من وجدة إلى تلمسان ، و يشير ابن خلدون إلى أنّ كومية كانت تنتجع سواحل البحر أو سيفه على حد تعبيره من المغرب الأوسط بجبل تاجرا ، و أنه كانت لهم كثرة موفورة و شوكة مرهوبة و خاصة بعد أن اعتلى ابنهم عبد المومن بن علي حكم الدولة الموحدية .

لقد قام الضباط الفرنسيون عند احتكاكهم بسكان المنطقة ، إضافة إلى مسؤولي الإدارة الإستعمارية بدراسة السكان دراسة انتروبولوجية من حيث أصولهم و

([1])- عبد الرحمان بن خلدون ، مصدر سابق ، مج 6 ، ص 254/247.

([2])- نفسه ، ص 257 .

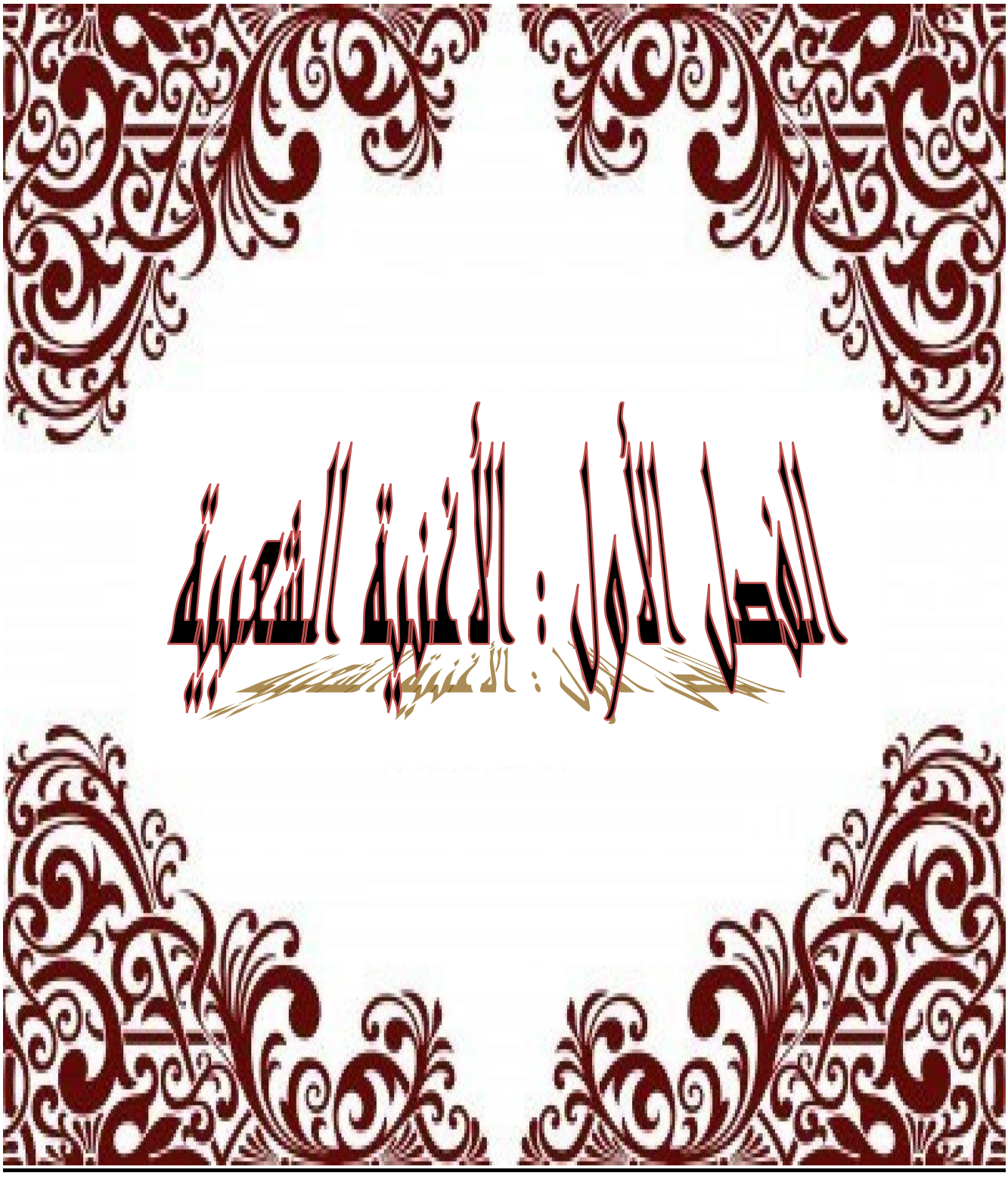
([3])- عبد الله علي علام ، الدولة الموحدية بالمغرب في عهد عبد المومن بن علي دار المعارف بمصر ، القاهرة 1971 ، ص 86 .

أحوالهم النفسية و خصائصهم النفسية و خصائصهم الفسيولوجية [1] إضافة إلى إعتمادهم على أسماء الأشخاص و الأماكن و القبائل ، و هذا المنهج الدراسي المركب خضع لخلفيات تتوخى أهدافا تأسيسية إستعمارية أدت إلى تنميط سكان ندرومة كما هو الحال في بقية مناطق البلاد و الهدف الأساسي لهذا المنهج هو تكريس الإختلاف و تعميق الهوة بين أبناء الأمة الواحدة .

لقد كانت منطقة ترارا مرتبطة سياسيا بندرومة و ظلت كذلك حتى انفصلت عنها في ثورة 1261 هـ /1845 م ضدّ الغزو الفرنسي للمنطقة و كانت ترارا تتضمن مجموعة عناصر سكانية متجمعة في قبائل أهمها كومية التي يشكلها إتحاد ترارا الذي نشأ بسبب الخلافات المحلية في جو الصراع بين الأتراك و السعيدين [2].

[1] Merad –Boudia , A. La formation social Algérienne précolonial. OPU, Alger 1981.

([2])– الزين محمد ، المرجع السابق ، ص 46 .


الفصل الأول : الأغنية الشعبية

تمهيد :

يعتبر الأدب الشعبي أدب أصلي، نبع من أصول شعبية و أوساط نعتوها بالمنحطّة و غير مثقفة و لكن لهذه الأوساط تطلعات وفق ظروفها المختلفة، عبّرت عنها بطرق خاصة من أجل التعبير عن أحلامها و أمالها، أنشدوا الأشعار و القصص و الأساطير و الأغاني... كل ذلك حفظ لنا محتوى و أشكال الثقافة الشعبية، تاريخيا و اجتماعيا و سياسيا... و كل ما تحمله حياة المجتمع كما يتميّز سمة التداخل في اتصاله بالمعارف المختلفة ، يعبّر عن روح الجماعة و هذا ما يميّزه عن الأدب الرسمي الذي يعبّر عن أفكار الكاتب فقط ، أي " ينبع من الوعي اللاشعوري الجمعي"[1] فجسّد أهدافا سامية للمجتمع و رشّح عدّة قيم منها : الأخلاقية و التعليمية و المعرفية و الترفيهية.

لم يكن ترفيهيا فقط بقدر محافظته على الذات الجماعية و لم ينحصر في الحكاية و الأسطورة فحسب بل سجل أدبي و فكري للإنسان يتضمن العديد من الأشكال معظمها درست بعناية خاصة الشعر الملحون و القصة الشعبية " إلا أنها تعتبر بابا كبيرا من أبواب الأدب الشعبي و فنا أصيلا للإنسان الشعبي" [2] .

([1])- نبيلة ابراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار المعارف 1119 كورنيش النيل ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ج م ع ، ص 03 .

([2])- سنوسي صليحة ، مخطوط ماجستير ، الأغنية الشعبية السياسية في للغرب الجزائري ، ما قبل الإستقلال تحت اشراف سعيدي محمد ، السنة الجامعية 1423 هـ - 1424 هـ / 2002 - 2003 م ،قسم الثقافة الشعبية، ص 12 .

1- تعريف الشعر الشعبي :

إن الكلام عن الشعر الشعبي طويل و شيّق على تعدّد مواضيعه ، حيث تتمثل وظيفة الشعر سواء كان عاميا أو فصيحا في تسليط الأضواء على جوانب مهمة لعصر ما قد لا يبوح بها التاريخ ، " و الشعر لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة يحتاج أكثر من فنّ آخر من الفنون الأدبية إلى شدّة التطابق و التناسق بين التعبير و الحالات الشعورية المعبّر عنها" [1] .

و لا تفوتنا الإشارة إلى ذكر مشكلتين يواجههما الباحث في الشعر الشعبي، تتجلى إحداهما بشكله، و الأخرى بمضمونه، لذا الباحثون يختلفون في تسميته و قد كانت كلمة الملحون من بين القضايا التي كثر حولها الجدل و النقاش.

فمحمد المرزوقي يفضل مصطلح شعر الملحون " لأنه أهم من الشعر الشعبي إذ يستعمل كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أو مجهولا و سواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا له أو كان من شعر الخواص و عليه فوصف الشعر الملحون أولى من وصفه بالعامي فهو من لحن في كلامه أي أنه نطق بكلام عامّي أو بلغة عامية غير معربة " [2] .

بينما لا يرى (صالح المهدي) فرقا بين الشعر الشعبي و الشعر الملحون، من حيث التسمية و ذلك انطلاقا من عدم تطبيق قواعد اللغة الرسمية عليه:[3]

" فالشعر الشعبي هو الشعر العربي الذي تغلبت عليه اللهجات المحلية التي لم تطلق فيها قواعد الإعراب الخاصة باللغة العربية الفصحى، و لذا اشتهر في الكثير من الأقطار العربية باسم الشعر الملحون" [4] .

([1])- عبدلي وهيبة ، مخطوط ماجيستير الشعر الشعبي بمنطقة تلمسان الحوفي نموذجا ، ص 21 .
([2])- محمد المرزوقي في الأدب الشعبي ، الدار التونسية للنشر ، عام 1967 ، ص 51 .
([3])- عبد الحق زريوح ، دراسات في الشعر الملحون الجزائري ، دار الغرب للنشر و التوزيع 2008 ، ص 32 .
([4])- الموسيقى العربية : تاريخها و أدبها ، الدار التونسية للنشر تونس ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، نوفمبر 1986 ، ص 183 .

و قد يؤكد عبد الله الركيبي خاصية عدم مراعاة القواعد النحوية في الشعر الملحون لما كان في معظمه تقليد للقصيدة المعربة فإنّ الفرق بينه و بينها ، هو الإعراب " فهو إذن من لحن يلحن في الكلام إذا لم يراع الإعراب و قواعد اللغوية المعروفة " [1] .

و حقيقة إذا عدنا إلى معنى كلمة (لحن) لوجدنا أنها تحمل معاني عديدة منها : التطريب و الغناء و الخطأ في اللغة و اللهجة الخاصة و لعلّ المعنى هذا خاص باللغة أو القواعد ، أنّ ظاهرة عدم مراعاة القواعد النحوية و الصرفية في الشعر الشعبي يؤيدها كثير من الدارسين .

و من هنا فإن الشعر الشعبي أو الملحون لم يكن مجرد نظم فقط لا حياة فيه لأن مثل ذلك يكفي ، و لكن إضافة على ذلك فهو " يخاطب الوجدان البشري و يحرك كوامنه بفضل مضمونه الشعري ، و إذا تناول الشاعر قضايا منطقية أو اجتماعية ، فإنه يلوّنها بألوان عاطفية و بربطها بالوجدان الإنساني لكي يهزّ هذا الوجدان و يستحق أن يسمى شعرا" [2].

كما يفضل عبد الله الركيبي مصطلح الملحون على باقي المصطلحات مفسرا ذلك بقوله : " و قد اخترت مصطلح الشعر الملحون دون غيره من المصطلحات الأخرى التي استخدمها الباحثون ، مثل الشعر الشعبي أو العامي تماشيا مع ما شاء في البيئة الأدبية بالمغرب العربي التي عينت بدراسة هذا الشعر ، فجمعته و سجلته ، و قد اتخذ هذا الشعر اللهجة العامية ، أو الدارجة أداة له ، و بذلك كان تعبيرا عن مزاج العامة من الناس"[3] .

و تأسيس على تعريفه يمكننا الوقوف عند مميزات حدود لغة الشعر الشعبي ، فهي ليست بعيدة نهائيا عن الفصحى ، و هذا ما جعل محمود ذهني يقول : " فالأدب

([1])- د. عبد الله الركيبي الشعر الجزائري الديني الحديث ، الشركة الجزائرية للنشر و التوزيع ، ط1 ، الجزائر سنة 1981 ، ص 363 .

([2])- د. أحمد نجيب ، فن الكتابة للأطفال ، دار اقرأ بيروت ، لبنان ، ط2 سنة 1983 ، ص 94 .

([3])- عبد الله الركيبي ، مرجع سابق ، ص 363 .

الشعبي يمتاز بلغة معينة ، من الصعب وصفها و تحليلها و لكنها على وجه القطع ليست عامية ، و على أساس الترجيح فصحى راعت السهولة في إنشائها" [1] .

و بناء على ما سبق نلاحظ أنّ شاعر الملحون يستعمل لهجة أو لغة بيئية للتعبير عما يجيش في خاطره و تكون موجودة على أسنة الطبقات الدنيا و هم الغالبية الساحقة من أي شعب ، أو الطبقة المتعلمة و هي تساير حركة التطور العامة و بالتالي حققت فكرة أن تيار الشعر ملازم لفكر و حضارة كل مجتمع من المجتمعات العربي .

و إذا تحدثنا عن لغة الشعر الملحون ، فليست هي الفصحى سواء سميناها بعد ذلك باللهجة أو العامية أو باللغة على أساس التسمية العربية القديمة ، فإنّ العلاقة بين هذه التسميات كلها قائمة لما تحمله من مواصفات و خصائص فنية مشتركة ، إذن فالعلاقة بين اللغة و اللهجة هي العلاقة بين العام و الخاص ، فإذا كانت اللغة شجرة فإنّ اللهجة غصنها .

و شعر الملحون له ما يميزه من صفات فهو " يختلف عن الشعر الفصيح في لغته الشعبية وهي حضرية أو قروية أو بدوية وفي أوزانه الملزومة و القسيم المسدس و الغرف و في مواضيعه" [2] .

و بإمكاننا القول أنّ شاعر الملحون قد يكون أميا ، و لكن هذا لم يمنعه قطعا من فرض نفسه و إنتاجه على الصعيد الاجتماعي ، و نجاحه الذي يستدعي التقدير في تقليد كل أغراض الشعر العربي ، كما استطاع نظام تقنيات الشعر القديمة منها و المعاصرة كالوحدة العضوية و الوحدة الموضوعية ، و إيحائية اللغة و توظيف الشخصيات الدينية و التاريخية .

([1])- د. محمود ذهبي ، الأدب الشعبي العربيين مفهومه و مضمونه ، مطبوعات جامعية ، القاهرة ، ص 81.

([2])- د. عثمان الكعاك ، العادات و التقاليد التونسية د.ت ، تونس ، ط2 سنة 1981 ، ص 62 .

و منه فقد ورث الشعر الملحون كثيرا من الخصائص الفنية للشعر الفصيح ، فانتقلت السيادة و الشرف من الشعر الفصيح إلى الشعر الملحون في هذه القرون الأخيرة و خصوصا ما يصدر عن أعلامه و فحوله ، كأولئك الذي عرفتهم الجزائر كالمنداسي و ابن مسايب وابن التريكي و بن قيطون و غيرهم ...

2 – تعريف الغناء :

تعرف أبو حيان التوحيدي (ت بعد 421 هـ) الغناء بأنه " شعر ملحن داخل الإيقاع و النغم الوترية منعطف على طبيعة واحدة يرجع سالكه إليها" [1].

و قد عرّفه ابن خلدون بأنه " تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقع كل صوت توقيعها عند قطعة فيكون نغمة ، ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارف فيلذّ سماعها لأجل ذلك التناسب و ما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات "[2] .

فليس هناك غناء دون شعر و إنما كان اختلاف الباحثين في تقديم هذا الشعر المرافق للغناء فقد توفرت في كثير من نصوصه مقومات الشعر الخالد و من أفكار مبتكرة متميزة، و إحساس دافق متوهج ، و نسيج بديع ، و إيقاع آسر...

و يفهم من ذلك : " إن فن الغناء ضارب بالقدم عند العرب و لا شك بهذا ، و له شعراؤه و مغنوه و ومنشدوه و ملحنوه و لكل منهم لغته و لهجته و بيئته و مستواه ، و قد ألفت فيه عدّة كتب حتى أن بعضهم اختارها كعناوين لإبداعاتهم من مثل الأغاني للأصفهاني" [3] .

([1])- مصطفى الجوز و نظريات الشعر عند العرب في الجاهلية و العصور الإسلامية ج 1 ، دار الطليعة ، بيروت ، ص 66 .

([2])- عبد الرحمان ابن خلدون ، المقدمة دار القلم ، بيروت لبنان ، ط6 ، 1968 ، ص 423 .

([3])- أحمد بن تركي ، الملقب ابن زنقلي ، ديوانه جمع و تحقيق ، د عبد الحق زريوح ، نشر ابن خلدون تلمسان الجزائر ، ص 13 .

و من المعروف أنّ الغناء لا يصحّ إلا بالوزن ، و ما دام الشعر موزونا في أصله غناء ، فكان هذا الأخير مصاحبا لنشأة الشعر أو هو متقدما عليه و مؤسس له و لا شك أنّ صلة الشعر العربي بالغناء هي صلة بالوزن و القافية ، إذ هما ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية .

و تقوم القصيدة الشعبية على الإيقاع خاصة في تجانس الألفاظ و إذا كانت لم تأخذ حظها من الدراسة قصد الوقوف على أوزان لها، فإنها تحمل خصوصيات فنية تميزها عن باقي الأشكال و الأجناس، كما تظهر جودة الشعر في تلاحم أجزائه و سهولة مخارجه.

أما اتصال الوزن بالغناء يعبر عنه الجاحظ بقوله : " يمتاز غناء العربي بتقطيع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة " [1] ، فالوزن عمود الغناء ، و الغناء القديم سواء كان باللغة العامية أو الدارجة فمن المفروض كان له وزنا حتى و إن لم تكن له بحورا و تفاعيل ، حيث كان النظم و الغناء فيه موجود قبل الفراهيدي " و لا يستبعد الكثيرون من كون بحور الشعر بقايا إيقاعية لحنية غنائية حيث اتصل الشعر بالغناء" [2] .

أما أبو حيان التوحيدي فينسب إلى الشاعر محمد الإسلامي (ت 294 هـ) أن من فضائل النظم أنه لا يغنى و لا يجدي إلا بجيده ، و لا يؤهل للحن الطنطنة و لا يحلى بالإيقاع الصحيح غيره لأن الطنطنات و النقرات و الحركات و السكنات لا تتناسب إلا بعد اشتمال الوزن و النظم عليها ، و لو كان فعل هذا بالنثر كان منقوصا ، كما لو لم يفعل هذا بالنظم لكن محسوسا و الغناء معروف الشرف " [3].

و نحن بصدد الحديث عن الغناء بالشعر العربي أو الشعبي و اعتماد الوزن لتقطيع الألحان فإننا نتحدث بالضرورة عن الإيقاع ، فلو لم يكن الإيقاع لما كان الشعر

([1])- مصطفى الجوزي ، المرجع السابق ، ص 68 .
([2])-أحمد بن التركي المرجع السابق ، ص 14 .
([3])- مصطفى الجوزو ، المرجع السابق ، ص 17 .

، و هذا ما أضاف المسعودي إلى ابن الخردادية (ت 280 هـ) " أنّ منزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر ... و الإيقاع هو الوزن" [1] .

و بما أن منزلة الموسيقى لقوانينها مماثلة لقوانين العروض ، فإنه يصح تطبيق الإيقاع الشعري على الإيقاع الغنائي أو العكس إذن : " فالموسيقى فن جميل لا مجرد فن ممتع كونها تستخدم أداة للشعر" [2] .

و مما لاشك فيه أنّ الإيقاع الموسيقي في العمل الشعري يعدّ من أهمّ العناصر التي يعتمد عليها الفنّ لأنّ العلاقة بين الموسيقى و الشعر علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي نشأ مرتبطا بالغناء " و من تمّ فإنهما يصدران عن نبع واحد و هو الشعور بالوزن و الإيقاع..." [3] .

و عليه فإننا نشير على أمر مشترك بين الشعر و الغناء ألا و هو الوزن فالشعر بصفة عامة يخضع إلى ثلاث أمور أساسية مميزة و هي الوزن القافية و الإيقاع ، لدى اختلفت الدراسات و الاتجاهات حوله ، ثم إنّ شكل القصيدة الشعبية يتأثر كثيرا بالوزن .

و هناك من يبعد الأوزان عن الشاعر الشعبي نهائيا أمثال إحسان عباس الذي يجعل استقامة الوزن تتم بانسجام النغم و استقامة اللحن فيعلن : "و علينا بالطبع أن نتذكر دائما أنّ العبرة في هذه الأغاني الشعبية هي في لفظ كلمات الأغنية كما تغنى ، و ليس بالحكم عليها كما تكتب .

و تلك قضية أساسية ، لأنّ المغنى الشعبي لا يعرف البحور و لا يفكر فيها و إنما يعرف لحن الأغنية ، و هو لحن قديم متوارث و ورث الوزن الفصيح الذي وضع له

([1])- عبدلي وهيبة نسرين ، المرجع السابق ، ص 32 .

([2])- ألفرد انشتين ، الموسيقى في العصر الرومانسي ، ترجمة فؤاد زكريا ، ه.م.ع ن القاهرة ، د.ط 1972 ، ص 126 .

([3])-د. شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، 1965 ، ص53 .

اللحن في وقت معين ماضي الأغنية الطويلة و يقيس الكلمات التي يتغنى بها على ذلك اللحن ، فيمدّ الكلمة أو يختصرها لتتفق مع اللحن" [1] .

و إذا أنهينا وجهة نظرنا فيما استعرضناه فإنّ أصول الأشعار الشعبية غناء ، فقد تكون منطلقة من الأغنية الشعبية التي تبني وزنا على اللحن أكثر مراعاتها لبحور الخليل ، و عليه فقد تستوقفنا هذه الأخيرة لما لها من أهمية عند الأدباء و الباحثين في نبش ماضيها و أصولها و التعرّف عليها .

([1]) – عبد اللطيف البرغوتي من مقالة : القصيدة الشعبية ، مجلة فلسطين الثورة عدد خاص ، 01 ، 1981 ، ص 346 .

الأغنية الشعبية :

تندرج الأغنية الحوزية تحت إطار الأغنية الشعبية ، و سميت كذلك لارتباطها المتين بالشعب أو بالجماهير الشعبية التي عبّرت عن آلامها و آمالها و قد التصقت الأغاني الشعبية بمناحي حياة الشعب و لازمت الإنسان و تغنت بقيمة الروحية و الأخلاقية و لكل شعب أغنية أو أغاني خاصة به ، و نابعة من أوساطه ، تعكس هويته و تعبّر عن تقاليده فهذا الأديب الألماني (هربر) اهتم بالأغنية الشعبية و قام بجمعها نظرا لما تمثله عنده كأفضل أسلوب شعري و له ديوان سمّاه " أصوات الشعوب من خلال أغانيها" [1] لغة ، لفظ الشعبية مأخوذ من الكلمة المصدر الشعب [2] و هو الجيل من الناس و الشعب جمع شعوب : و هو موصل قطع الرأس الصّدع ، يقال " التام شعبهم" أي تجمعوا بعد التفرق و هو القبيلة العظيمة الطبقة الأولى التي عليها العرب و هي الشعب و القبيلة و العمارة و البطن و الفخذ يجمع الفصائل .

و لأنّ موضوعات هذه الأغاني كانت صميم الواقع الاجتماعي للشعب أي مدرسة الحياة، أطلق عليها اسم: الأغنية الشعبية بكلماتها و ألحانها.

فتكون الموسيقى غالبا مرتبطة بالكلمة، فإذا تزاوجت بالكلمة تشكل أغنية النوع الأدبي و الفني و الترفيهي الذي احتل مكانا بارزا بين أنواع الإيداع الشعبي في مجتمعنا و في غيره من المجتمعات.

تقول نبيلة إبراهيم : " الأغنية تكشف عن نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه الشعب"[3] .

فالأغنية تتنوع لتنوع المناسبات مثل الأفراح ، الأعياد فهي تعتبر عن واقع الفرد و روحه الداخلية ، يقول الدكتور عبد العزيز الأهواني في كتابه الزجل في الأندلس "لسنا في حاجة لأن نثبت من الناحية العقلية ضرورة وجود الأغاني في المجتمع

([1])- ليلى روزلين قريش ، القصة الشعبية ذات الأصل العربي ، د.م.ج ، الجزائر 1980 ، ص 16

([2])- شرح مفهوم الشعب ، المنجد في اللغة و الإعلام ، ط 26 ، دار المشرق ، بيروت .

([3])- نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 223 .

الإنساني كله ، و إنّ الأغاني الشعبية قديمة العهد بين سكان المدن و البوادي ، و إن الحياة الاجتماعية بمناسباتها المفرحة و المحزنة قد حتمت التعبير الجماعي الذي يستفيد بالآلات الموسيقية و بالتنغيم اللفظي ، فاصطنع فنا يجمع بين هذين الجانبين الموسيقي و اللغة هو ما نصطلح على تسميته بالأغنية الشعبية " [1] .

إذن فالأغنية رمز الشعب تعبر عن عاداته و تقاليده و وجدانه و تبين هويته الحقيقية.

فالأغنية موجودة " منذ القدم في الألعاب الإيقاعية للأطفال و نواح الأمهات و غناء العجائز و الندب و ارتجال الرثاء... كلها تستحضر جوا لا تكلف فيه " [2] .

و إذا عرفنا أن الغناء ما هو إلا تلحين للشعر يمكن القول بأنّ الأغنية ما هي إلا نمط من أنماط التعبير الأدبي في توزيعها تؤدي عن طريق الكلمة و اللحن معا و عليه " فالبحث في مجال الأغنية تنقسم على قسمين الأول يختص بالكلمة و الثاني باللحن الموسيقي و كل شق له باحثين و مختصين " [3] .

و محور الأغنية بمختلف صورها و ألوانها تحتل الصدارة و لاسيما الشعبية التي نحكم عليها باعتبار كلماتها مشاعر تلقائية تصدر بكل عفوية، و لعل هذا السبب كان يجعل منها أكثر ملائمة بين الناس.

([1])- د. عبد العزيز الأهواني ، الزجل في الأندلس ، نشر معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، سنة 1957 ، ص 3 .

([2])- د. نبيلة ابراهيم ، المرجع السابق ، ص 379 .

([3])- نفس المرجع ، ص 223 .

3- علاقة الشعر الشعبي بالغناء :

توطدت الصلة بين الموسيقى و الشعر الغنائي أو الأغنية و ذلك طيلة العصور القديمة فلقد وجدت الموسيقى منذ وجود الإنسان على الأرض فاستعملها الإنسان القديم في السحر و الشعوذة و إبعاد الشياطين كونها ألوانا فطرية من حركات موزونة و أصوات و صرخات و صيحات فتطورت بتطوّر الإنسان و بدأت في النماء فاخترع آلات السماع و طرب متنوعة من النبات و الحيوان و ارتقت مع الزمن من آلات النقر و الإيقاع إلى آلات النفخ ثمّ الآلات الوترية و تميزت الموسيقى بإيقاعات و أوزان مختلفة و من المؤكد " أنّ الكلام الموزون و الغناء المصحوب بتصفيف الأيادي أو العزف على الآلة ، كانا متلازمين في سير القوافل و الحراء" [1] و الغناء أثناء العمل و هدهدة أسرة الأطفال و التعاويذ السحرية و الأناشيد الدينية " [2] .

و لهذا كانت الموسيقى أقدم الفنون جميعا بحيث تعتبر الوسيلة الأولى للتعبير عن أحاسيس الإنسان و ترجمان لرغباته و رفيقة الدائم في مسيرته و ما نسميه اليوم تراثا موسيقيا ، إنما هو مجموعة من الأصوات التي تجمعت و تشكلت عبر الزمن و استقرت كتعبير فني عن الخواص المزاجية لأجيال هذه الحضارة في مراحل تطوّرها " و كان الشعر وثيق الصلة بالغناء ، و لا غرابة في ذلك فإن الشعر الغناء يصدران عن عاطفة و تجمع بينهما الموسيقى" [3] .

و الشعر الغنائي كما يسميه بعض الدارسين يتألف من كلام منظوم و من لحن موسيقي و إيقاع شعبي خاص و كثيرا ما تشكل قصائده حسب الظروف الاجتماعية

([1])-عند العرب قديما هو الغناء الذي يعين الإبل على قطع البعيدة بدون أن تشعر بالتعب، صالح مهدي ، الموسيقى العربية تاريخها و أدبها ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، الدار التونسية للنشر سنة 1986 ، ص 7 .

([2])- درجيس بلاشير ، ترجمة د.إبراهيم الكيلاني ، تاريخ الأدب ، ج 1 الدار التونسية للنشر، م ، و للكتاب الجزائري ، سنة 1986 ، ص 364

([3])- د. مصطفى عوض الكريم فن التوشيح منشورات دار الثقافة بيروت 997 ، ط2 ، ص 74 .

و حسب إيقاع الكف أو صوت الآلات المرافقة للأداء ، و قد تكون من نتاج جماعي لا يعرف قائله ، أولشاعر شعبي معين ، و في ذلك يقول هردر : إنني أرى أنّ الشعر عامة هو نتاج جماعي ، و إنتاج شعبي يتطلب أذانا كثيرة لتسمع أو حناجر كثيرة لتردد ، و لقد ضل الشعر يعيش في أذن الشعب و على شفاهه يحفظ لنا التاريخ ، الأحداث و الأسرار و المعجزات و الآيات [1] .

و من هنا يتبين أنّ العلاقة بينهما متبادلة ، و ذلك لأنّ أغلب الشعراء المحترفين مغنون ، و رغم أنهم أميون في أكثر من الأحيان إلا أنّ القصائد التي يرتجلونها مازالت راسخة في أذهان الشعب و لها صدى عميق عند المستقبلين ، و السبب في ذلك لا يعود إلى الموسيقى فحسب بل لأن الشاعر الشعبي ينقل هموم الشعب الذي يعد جزء إلا يتجزأ منه.

و بما أنّ " الشاعر نفسه عضو في مجتمع منغمس في وضع اجتماعي معينة و يتلقى نوعا ما من الاعترافات الاجتماعية و المكافأة كما أنه يخاطب جمهورا مهما كان افتراضيا " [2] .

ينتقل الشاعر الشعبي في الأوساط الاجتماعية للتعبير عن انشغالات الجماعة، يحتفظ بجودة فيها و يعكس عن طريق ظروفها الاجتماعية و الاقتصادية، و يعالج قضايا في سياق لغوي خاص ممزوج بالموسيقى.

و الموسيقى أيضا تتطلب أساسا التفتح على العالم الخارجي الذي ينبثق من العلاقة الاجتماعية " بين الفنان و المستمع أو المشارك ، فهي علاقة اجتماعية بين شخصين ، كما هو الحال بين الشاعر و القارئ لشعره أو بين رسام و مشاهد لرسومه

([1])- محمد الأمين أحمد الشعر الشعبي في سيدي خالد ، مجلة آمال أدبية ثقافية تصدر عن وزارة الإتصال و الثقافة ، الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، العدد 4 ، ط2 ، 1969 ، ص 10 .

([2])- رنية و ويليك ، نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر الطبعة 2 ، 1981 ، ص 97 .

،إن هذه العلاقة الاجتماعية هـ ي علاقة تفاهم و شعور مشترك و ما ينتج عنها من تأثير فكري و ديني و نفسي الذي يربط الفنان بالمجتمع" [1] .

و منه فإننا نخرج لوجود علاقة جدلية بين الشعر الشعبي و الموسيقي، فكل منها يكمل الآخر.

([1])- الحيدري ابراهيم ، انتروبولوجيا الفنون التقليدية ، سوريا دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط 1 سنة 1984 ، ص 87 .

الأصول التاريخية للغناء و الموسيقى :

بعد التطرق إلى النغم و علاقته بالشعر يجدر بنا أن ننتقل الآن إلى أصول الغناء التي ترجع في تقديرنا إلى القرن الرابع الميلادي الذي ازدهرت فيه الموسيقى و الشعر ازدهارا يتناسب مع مدينة سبأ .

كما أننا لا ننسى الدور العظيم الذي لعبته الموسيقى في أسرار العرافين و السحر و الكهان.

الموسيقى :

عرفت الموسيقى باسم جنسها الغناء، فكلمة الموسيقى هي ترجمة لكلمة MUSICIEN بصورة عامة، و إن كان مدلولها الخاص يقتصر على من يغني... كما سميت بالطرب ، فالمطرب هو الموسيقى

فلا يمكن لأي شخص كان أن يلحن أي كلام و يخضعه لآلية تقطيع الأصوات إلا إذا كان عالما و بأحكام الموسيقى و الغناء ، لذا فالكثير من الباحثين من جعل الموسيقى علما قائما بذاته ، بحيث تتركب منها الألحان في موازين موسيقية تحبذ الأذن سماعها .

و الموسيقى تكتب و تقرأ كما هو شأن اللغات ، و لكنها تتميز بخصوصياتها و هي تنتظر الإنسان الحاذق الذي يدفع بها إلى الأمام ، فهو حكيمها الذي سوف يقوم بعدّة تجارب عن طريق القلب و السماع ليصل في الأخير إلى نظرية حقيقية لها أساسها طبيعة القلب البشري و عادات الأذن أو الإص غاء " فعلم الموسيقى ينحصر في علم الغرف على الآلات الموسيقية و علم الغناء بموجب الأوزان الموسيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفا من عبارات متساوية في أزمانها و لو اختلف في أنغامها " [1]

([1])- سليم الحلو ، الموسيقى الشرقية ، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان ، ص 12 .

كما تعرف على أنها علم يبعث فيه عن أحوال النغم من جهة تأليف اللذيذ و النافر عن أحوال الأزمنة المتخللة بين النغمات من جهة الطول و القصر ف هو ينقسم إلى جزئين : الأول علم التأليف و هو اللحن ،و الثاني علم الإيقاع هو المسمى أيضا بالأصول" [1] .

و قد ينحصر تكوينها بعنصرين أساسين هما : الصوت و الزمن ، فالصوت عنصر أساسي و رئيسي من عناصر الموسيقى و الغناء الأربعة و هي كالتالي : الصوت الزمن ، التأليف ، الإيقاع .

و الصوت في عرف العلماء ظاهرة طبيعية تنشأ عن اهتزاز الأجسام حيث تولد أصواتا ذات ذبذبات يسمع صداها من مسافة و من زيادة عدد الذبذبات يزيد من ارتفاع الصوت .

فالصوت الموسيقي و الذي ترتاح لسماعه النفوس و تستسيغه الآذان التي تكون لحنا يتغنى به نغما بواسطة الصوت الإنساني، أو بواسطة الآلات الموسيقية " [2].

و نظرا لتعدد أنواع الآلات و طرق استخدامها ، فإننا نستنتج صفات للصوت متنوعة بمقدار تلك الآلات الذي يلعب فيه الصوت الإنساني دورا في تنوعه و تعدده بتعدد الأشخاص حسب جنسهم و سنهم و مدى قدراتهم الصوتية ، فلكل صوت درجة ارتفاع خاصة به و هي (نغمة الصوت) و في هذا قال فانجر : " الصوت البشري هو أجمل الآلات و أنبلها ، و هو المترجم المباشر للقلب و الروح" [3] و الصوت الموسيقى ترتاح النفس لسماعه و له قيمة موسيقية نقدّرها بعد النقر على الوتر.

([1])- محمد كامل الخلعي ، كتاب الموسيقى الشرقي ، مكتبة الدار العربية للكتاب ، القاهرة أوراق شرقية بيروت ، ص 7.

([2])- سليم الحلو المرجع السابق ، ص 13 .

([3])- د. عفت و زملاؤها ، تربية الصوت الغناء المدرسي ، التذوق الموسيقي مطابع مذكرة ، القاهرة 1992 ، ص 18 .

فإن تنوع مصادر الصوت و شدته و سرعته تكمن في تنوع صفاته ، و رغم أنّ الآلات الموسيقية المتعددة إلا أنّ صفات أصواتها الأساسية تنحصر في أنواع ثلاثة رئيسية هي :

- صوت الوتر : كما في فصائل الأصوات الوترية (البيانو ، العود ، الماندول...).
- صوت النفخ: تتجلى في آلات النفخ التي يستعملها البشر (البوق ، القصبة...)
- صوت القرع : كما في الآلات الإيقاعية (الدربوكة ، الطبول المتنوعة...).

و على حدّ تعبير ابن خلدون في صفات الصوت الإنساني (أصوات النساء و الأطفال) في الغناء : "إنّ الحس المسموع و يعني (سماع الغناء) أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة و ذلك لأنّ الأصوات لها كيفيات من الهمس و الجهر و الرخاوة و الشدّة و القلقة و الضغط و غير ذلك ، و التناسب فيها هو الذي يوجب لها الحسن" [1] .

و إذا أدركنا أنا الموسيقى أداء و نصا جانبا هاما من تراث كل أمة و من شأنها أن تعمل على تربية الذوق الأنيق و صقل أحاسيس الإنسان و رفعه إلى مراتب الفن الأصيل لأنّ الصوت الحسن " يسري في الجسم و يجري في العروق ، فيصفو له الدّم يرتاح له القلب و تنهس له النفس و تهتزّ الجوارح و تخف الحركات" [2] .

([1])- سليم الحلو ، المرجع السابق ن ص14 .

([2])- ابن عبد ربه الأندلسي ، العقد الفريد ج 6 ، شرحه و ضبطه و صححه و عنون موضوعاته و رتب فهارسه أحمد أمين و إبراهيم الأبياري و عبد السلام هارون ، د.ك.ع ، بيروت ، ط 3 ، 1965 ، ص 04 .

الموسيقى الشعبية :

لقد ارتبط الفن الموسيقي الغنائي بالشعب مند القدم و كان و مازال وسيلة من وسائل التعبير الواقعي في نواحي حياة الإنسان معبرا عن آماله و انفعالاته و كانت لغته لغة الشعب في جميع مستوياته الأدبية و العامية الدارجة و أصبحت الأغنية الشعبية مرآة تعكس ما مر به الشعب من أحداث و مواقف و لهذا " تتكون هذه الألحان من بناء إيقاعي بسيط ، و توظيف عددا من الوحدات الخفيفة من حيث التركيب" [1] .

فالإنسان يدرك موسيقى الكلام و الأصوات الموسيقية الطبيعية و لغة الموسيقى المبتكرة بأنواعها و قوالبها المختلفة ، سواء كانت عزفا أو غناء بشكل يختلف عن إدراكه للضوضاء و الطنين ، فبينما يسبب له الطنين التعب و الإرهاق ، نجد على العكس من ذلك الموسيقى يكفي عدّة نغمات أو جملة لحنية تسبب له الراحة و الاطمئنان و تثير فيه البهجة و السعادة .

فكل ما يتداول بين الناس من أشكال و أنواع و قوالب و أنماط غنائية موسيقية يعبر بصدق عن مستواها الثقافي أصدق تعبير و يعكس مسيرة خطها الحضري.

و بلا شك تصاحب الموسيقى الشعبية مراحل حركة التاريخ و معظم المتناسبات الاجتماعية التي تلازم حياة الإنسان الشعبي التي ترتبط بميلاده و هو طفل حتى وفاته.

"الأغنية الشعبية الحية و نعني بذلك تلك الأغنية التي تنبعث من صميم الشعب لفظا و لحنا"[2]

و لا شك أيضا إنّ التراث الشعبي كلما كان رصينا و أكثر تماسكا يوحدهما ذلك الالتزام الجماعي التلقائي بالنظرات و القواعد و الأصول التي تتحكم فيها ، و تحافظ عليها ، كلما تعقدت قضية تغيره و تبدله و تحويل مواقع استهلاكه ، و كلما صعبت

([1])- أحمد موسى الأغنية الشعبية موسيقاها و علاقتها مجلة الفنون الشعبية العراق ، العدد 5 فبراير 1968 ، ص 44 .

([2])- نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مرجع سابق ، ص 224 .

إمكانات مطاوعته لمنطقات فنية مستحدثة ذات علاقة مباشرة بوسائل تعبيره و أساليب أدائه .

فبعدما تطرقنا إلى مفهوم الموسيقى بصفة عامة و مفهوم الموسيقى الشعبية بصفة خاصة فيجب علينا العودة إلى الأصول التاريخية للغناء و الموسيقى.

كما قلنا من قبل لقد لعبت الموسيقى دورا عظيما في أسرار العرافين و السحرة و الكهان، غير أنه لا يعرف سوى القليل عن الدور الذي لعبته الموسيقى في عبادة الجاهلية الوثنية.

و يبدو أنّ الحجاج كانوا ينهمكون أثناء الحج في تلك الأغاني الموسيقية البدائية و كانت هند بنت عتبة على رأس بعض النسوة اللائي كن ينشدن الأناشيد الحماسية و يرثين قتلي بدر و يضربن الدفوف فكن لا ينقطعن عن الغناء و العزف و كان الفن الذي تميزت فيه هو الرثاء و النوح .

و نستطيع أن نرى أنّ في الغزوات الأولى التي غزا فيها محمد صلى الله عليه و سلم أهل مكة مدى صيرورة القيان " جزءا مكملا من الحياة الاجتماعية ، فحين سار المكيون إلى بدر عام 624 م و قد أخذوا معهم جميع آلات اللهو و القيان يعزفن على الآلات و يغنين كأنهم في عرس و يطلن ألسنتهن بهجاء المؤمنين" [1] .

و يولع المؤرخون بالإطالة في الكلام عن أصل الغناء ، فيقولون أن الحداء الذي يسمى أحيانا الركباني أ حبّ الأنواع للشعب كونه من بحر الرجز جعله أشد الأنواع ملائمة للغناء المرتجل و الذي يستعملون قضيبا لتمييز وزن الأغنية .

و كان الند ب و النوح النوعين الوحيدين المعروفين من الغنائي في الحجاز، و لعله لم يكن بلغ مبلغ الحيرة و غسان في تقدم الموسيقى حتى نهاية القرن 6 م .

([1])- عمر رضا كحالة ، الفنون الجميلة في العصور الإسلامية ، المطبعة التعاونية بدمشق ، سنة 1972 ، ص 267 .

و عرف اليمنيون نوعين من الغناء " الحميري و الحنفي ، و لكنهم كانوا يفضلون الأخير و نعترف في هذين النوعين على غناء جاهلي هو الحميري و معناه موسيقي الحميريين و على نوع أحدث منه هو الحنفي" [1] .

و لم يبق لنا من أسماء المغنين الجاهلين إلا القليل و مع ذلك يقال أن المغنين في الجاهلية كثيرون و يبدو من المحتمل أنهم قصدوا أن تنشد القصائد الجاهلية مع آلة موسيقية بسيطة و كان اللحن الذي يوضع للشعر من بقايا التلحين البدائي للشاعر و لعلّ الشاعر الحسن الصوت في هذه الأيام التي نتكلم عنها كان يشتهر بتفوقه على من لا يملك هذه الموهبة .

و بظهور الإسلام أصاب الغناء في الحجاز نكسة عظمى و ذلك لأشغال الناس بما هو أعظم و أجل و مع أن الرسول صلى الله عليه و سلم كان متسامحا إلى حد ما مع المغنين و المغنيات إلا أن بعض أصحابه لاسيما عمر بن الخطاب كان شديد الزجر لهم حتى في حضرة الرسول صلى الله عليه و سلم ، و بعد انقضاء عهد الرسول صلى الله عليه و سلم و العمرين جنى الناس ثمرة الفتوح " و جاء هم الترف و غلب عليهم الرفه بما حصل لهم من غنائم الأمم و صاروا إلى نضارة العيش و رقة الحاشية و استجلاء الفراغ " [2] .

فأخذ الغناء يستعيد مكانته السابقة و أخذ الناس يقبلون عليه و يكرمون من مناهله.

لم تنقطع المدينة عن الغناء في عصر محمد صلى الله عليه و سلم حيث نجد أنّ نساءها استقبلن الرسول محمد صلى الله عليه و سلم عندما هاجر إليها و هن يتغنين بقواهنّ : [3]

([1])- نفس المرجع ، ص 269 .

([2])- عبد الرحمان بن خلدون ، المقدمة ، المجلد الأول ، الطبعة الثانية ، دار الكتاب لبناني بيروت ، سنة 1961 ، ص 427 .

([3])- بن سعيد عباسية : دراسة نص الأغنية الوهرانية ، أغاني أحمد وهبي مخطوط ماجستير ، سنة 2002/2001 ، إشراف بن مالك رشيد ،قسم الثقافة الشعبية،جامعة تلمسان، ص 9

طلع البدر علينـا

من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا

مـا داع لله داع

أيها المبعوث فينا

جئت بالأمر المطاع

و قد ذكره الأبشهي فقال : " أنّ أول من غنى في الإسلام الغناء الرقيق الذي يدخل في الإيقاع طويس ، و أنّ أول صوت بهذا البيت " [1]

قد براني الشوق حتى

كنت من شوقي أذوب

و هو الذي علّم " ابن سريج و الدلال و نؤومة الضحى ، و جاء بعده سائب خاثر فكان أول من أدخل العود في المدينة بعد الإسلام" [2] و يذكر أنّ عبد الله بن عامر اشترى أماء صنّاجات و أتى بهنّ المدينة فكان لهن يوم في الجمعة يلعبن فيهوى سمع الناس منهن فأخذوا عندهن ثم قدم ذلك رجل فارسي يسمّى بنشيط فغنى ، فأعجب عبد الله بن جعفر فقال سائب خاثر : " أنا أصنع لك مثل غناء هذا الفارسي بالعربية " [3] ثم غدا على عبد الله بن جعفر " و قد صنع لمن الدّيار رسومها فقر" [4] قال ابن الكلبي

([1])- نفس المرجع ، ص 9 .

([2])- ابو الفرج الأصفهاني ، كتاب الأغاني ج 8 تحقيق و إشراف لحنة من الأساتذة دار الثقافة بيروت ط5 سنة 1981 ، ص 321 .

([3])- بن سعيد عباسية ، المرجع السابق ، ص 9 .

([4])- أبو الفرح الأصفهاني المصدر السابق ، ص 321 .

و " هو أول صوت غنى به في الإسلام من الغناء العربي المتقن أو قال من الغناء الثقيل" [1] .

و من أساليب الغناء العربي لهذا العهد ابن محرز الذي شخص إلى فارس فتعلم ألحان الفرس و أخذ غناءهم ثم صار إلى الشام فتعلم ألحان الروم و أخذ غناءهم فأسقط من ذلك مالا يستحسن من نغم الفريقين ، و أخذ محاسنهما فمزج بعضها ببعض و ألف منها الأغاني التي صنعها في أشعار العرب ، فأتى بما لم يسمع قبله [2] و مهما يكن فعمر بن الخطاب كان متشددا كسلفه فلم يتسع الغناء في عصره و لا في عصر أبي بكر الصديق رضي الله عنهما إنما اتسع أو قل ما أخذ يتسع في عصر عثمان بن عفان فقد تغيرت في عهده حياة العرب الاجتماعية و السياسية تغيرا كبيرا ، فاستطاع العرب بفضل التجارة الواسعة أن يقيموا الروائع الشبيهة بما كانوا يرونه و ينفسونه على بلاد العربية الأخرى و على فارس و الإمبراطورية البيزنطية اللتين سقطتا تحت سيوفهم ، فأصبحت القصور الشامخة و الحشم الكثير من الرفيق و المراكب المترفعة و المعيشة المرهفة من الأمور المألوفة في العراق و الشام اللتين كانتا تعرفان هذه الأمور من قبل .

و لم يظل لواء الإسلام طرفي الحياة الاجتماعية العربية بدو الصحراء و قصر الحيرة و اليمن و غسان فحسب بل وصل بينهم حضارات أكثر تمدنا و تهذّبا من أي شيء آخر جر به الحجاز الذي كان المركز السياسي حتى ذلك العهد و كانت النتيجة أن صارت المدينة عاصمة الخلافة ، مناط الأبصار أي أبصار أعداء العرب وحدهم بل أبصار الباحثين من الخارج أيضا فتقاطر إليه ا الفرس و الإغريق و الشاميين و العراقيون و الإفريقيون [3] .

([1])- نفسه ، ص 321 .
([2])- نفسه ، ج1 ، ص 378 .
([3])- عمر رضا كحالة ، المرجع السابق ، ص 272 .

و الأمر الجدير بالملاحظة هو دخول هذا التجديد ، و كان الموسيقى المحترف الأول في الحجاز من الطبقة المعروفة باسم المخنثين يشتهون بالنساء فيخضعون أيديهم بالحناء و يتمسكون بعادات النساء و جملة القول أن أول موسيقى في الإسلام هو طويس المخنث [1]

و وجد في نهاية عصر الخلفاء الراشدين تقريبا، نوع أكثر فنا من الموسيقى يسمى الغناء المتقن و أهمّ خواصه تطبيق إيقاع مستقل عن عروض الشعر، كما يظهر أنه أن من الأوزان العروضية.

و يمكن القول أننا نرى في العصر الأموي تأثير الغناء على الشعر أوضح منه في العصر السابق له إن ظهر شعراء يؤلفون الأشعار و يقدمونها للمغنيين ليلحنوها و يفتوا بها و قد اشتهر بهذا عمر بن أبي ربيعة و الحارث بن خالد المخزومي و سائر الغزليين الحجازيين ، و اشتهر في هذه الفترة خليفة شاعر يصنع الأشعار و يتغنى لها الوليد بن يزيد الذي كان يجد الغناء و العزف على الآلات[2] .

و يبدو أن حياة كبار الموسيقيين كانت مرهفة بعض الشيء إذا كان البلاط في حاجة دائمة لهم ، كما كانت كذلك قصور الأشراف و الأثرياء ، و خاصة في الأعياد التي لا يمكن حصرها في المناسبات الدينية و الاجتماعية عامة .

و حملة القول أن الموسيقيين في العصر الأموي كانت تتسم بثلاث سمات واضحة :

1- بعث الحب العربي القديم للموسيقى .

2- تأثير الشام الذي أتى مع انتقال العاصمة إلى دمشق حيث ساعدت الثقافة السامية الإغريقية الشمالية على تشكيل علم موسيقي جديد.

3- تأثير فارس الملموس في الآلات .

([1])-نفسه ، ص 272 * طاويس الصغير و قد غلب عليه هذا اللقب و اسمه عيسى بن عبد الله و منيته أبو المنعم .

([2])- أبو الفرج الأصفهاني ، المصدر السابق ، ج9 ، ص 275 .

و نستطيع أن نستنتج من روايات أبي الفرج في الأغاني أمورا محددة تتعلق بنشأة هذا الغناء المتقن و تطوره في القصر الأموي منها :

– اعتماده على مؤثرات غير عربية ، و هذه مسألة لا حاجة بنا إلى إنكارها فهي مظهر حضاري له ما يسوغه في بعض العصور .

– صلة الغناء في نشأته بالنوح [1] و قد ارتبط الغناء الثقيل بهذه النشأة فكانت تلاحينه تعتمد على الشجن و الحزن و ظل الأمر كذلك على مرّ الزمن .

– التغني في القصيدة الواحدة أو أجزاء منها و تنافس الملحنين على الابتكار في النطاق الضيق من التفاعلات [2].

– الإقبال على تلحين الشعر القديم إلى جانب الشعر الأموي المعاصر و لهذا نستطيع أن نصحح قول القائلين بأنّ الغناء الأموي قد حد الشاعر إلى ترقيق الألفاظ و تعقيد النغمات [3]

أما في العصر العباسي فقد بزغ في هذه الفترة عصر جديد للعرب و وضعت أسس الحياة الفكرية و أصبح واضحا تأثير الغناء على الشعر ، فقد صيغت لغته و قاربت المألوف الذي يتحدث له الناس ، و قد أخذت النفوس تنفر من الأساليب القديمة و ترتاح لهذا اللون من الشعر حتى عمّ و ملأ الأفاق [4] .

إن أهم عوامل هذا التحول الاتصال الوثيق ببزنطة و التشجيع الذي لقيه أهل فارس و خرسان ، فقد شجع أبو العباس الملقب بالسفاح الخليفة العباسي الأول الفنون ، و لعب خالد البرمكي و إبنه يحي و حفيد جعفر و الفضل البرميكيان ، دورا هاما في نشر الفنون و خاصة الموسيقى ، و كان المهدي مغرما غراما خاصا بالموسيقى فأخذ على نفسه برعاية في الغناء فبدأ حيث انتهى الخلفاء الأمويون المتأخرون و أحضر

([1])- المصدر السابق ،ص 149 .
([2])- نفسه ، ص 150/149 .
([3])- إحسان عباس ، كتاب الموشحات الأنلسية دار الثقافة بيروت 1962 ط1 ، ص 150.
([4])- بن سعيد عبابسة ، المرجع السابق ، ص 16.

إليه سياطا المكي [1] صاحب الصوت الشجي الذي قالوا فيه أدفأ للمقر و زمن حمام محمّى [2] .

ثم كان بلاط هارون الرشيد المركز الرئيسي الذي يتزاحم العلماء و الأدباء و الفنانون عليه ، كانوا يلقون في هذا البلاط كل الترحيب و التكريم حيث نجده قد استحق به إبراهيم الموصلي و إتخذه نديما و منحه 150ألف درهم و كان يصله بعشرة آلاف درهم كل شهر ، و قد أعطاه يوما مائة ألف درهم على صوت واحد غناه به فأعجبه [3] .

ثم جاء الأمين ابن هارون الرشيد فشجع الموسيقى، و أقام الحفلات الموسيقية الرائعة و أنفق عليها تكاليف عظيمة، و وهب الموسيقيين هبات جزيلة [4] .

و هكذا نرى أنّ العباسيين فاقوا بني أمية في دمشق بمن خرج منهم من المغنيين و المنشدين و الضاربين على العود .

تأثرت الموسيقى المعتمدة على الغناء الذي كان محبوبا لأكثر من العزف الآلي كثيرا بنفس الأثر ، ففي أيام معبد و ابن سريج كانوا يزدادون ميلا لتفضيل الإيقاع الخفيف على الكامل التام الرزين ، أما في هذه الفترة فحنّوا بالخفيف و أكثروا من طلب الإيقاع و الهزج و على الرغم من المكانة السامية التي وصل إليها فن الموسيقى و الفنون الأخرى في العصر العباسي ، هجر الفنانون المثل القديمة العظيمة و صارت القصيدة القديمة التي توحي بالصحراء أثر من الماضي و أصبح أغلب الأدباء أهل المدح و أعياد ، لم يعنوا المثل الحياة العربية المتشددة التي تكون قوام الشعر العربي [5] .

([1])- نفسه ، ص 16 .
([2])- لبن نديم ، الفهرست ، تحقيق رضا تجدد ، طهران ، د ط 1391 هـ /1971 م ، ص 14 .
([3])- ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، منشورات دار الالكتاب العربي بيروت ط 2 /1982 ، ص 239 .
([4])- بن سعيد عباسية ، المرجع السابق ، ص 18 .
([5])- نفسه ، ص 19 .

و خلاصة القول أنّ العقول أخذت تقبل منذ هذا العصر الخروج على مذهب الأوائل في الغناء و لهذا لم نستبعد صحة ما زعمه بعض المؤرخين من اختراع المواليا في هذا العصر في هذا و قد قالوا أن مخترعيه جارية للبرامكة كانت تنوح على مواليها و أنّ وزنه مخالف للشعر العربي و أنّ لغته دارجة في بعض الأحيان و يخبرنا صاحب الأغاني أنه قرأ بخط عبيد الله طاهر "أنه يجور و لا ينكر أن يغير الإنسان بعضهم نغم الغناء القديم و يعدل بها إلى ما يحسن في حلقة و مذهبه" [1] ، و قد كان لعبد الله هذا الكتاب في النغم و علل الأغاني اسمه " كتاب الآداب الرفيعة و قد وصفه أبو الفرج بأنه جليل الفائدة دال فضل مؤلفه"[2] .

إلى جانب هذا التسامح في تحويل الأغاني القديمة و اقتباس الألحان المولدة و العجمية الذي زاد في دخيرة العرب من الألحان فقد اكتشف المغنون العرب عدّة وسائل للتخلص من رتابة النغم و للحصول على التنويع الذي يشبع رغباتهم و رغبات مستمعيهم .

فمن محرر له طريقة اتبعها من جاء من بعده و هي أن يغني المغني ابياتا بلحن معيّن ثم ينتقل إلى أبيات أخرى يختار لها لحنا آخر ، ذكر أبو الفرج أنه أول من غنى بروح من الشعر وعمل ذلك بعد المغنون اقتداء به و كان يقول : " الأفراد لا تتم بها الألحان" [3] .

و قد أتاحت مجالس خلفاء و الأمراء المغنين فرصة ذهبية للحصول على هذا التنويع الموسيقي ، فقد كان يجمع في المجلس الواحد عدد من المغنين و العازفين فبدأ أحدهم بالغناء أو الضرب على آلة الموسيقية ثم تنتقل النوبة إلى من يليه ، و قد ألمّ المغني العبقري أبو الحسن على بن نافع الذي انتقل إلى الأندلس في عهد الأمير الحكم ابن هشام بكل هذه المبتدعات و أسس في الأندلس مدرسة للغناء المشرقي .

([1])- أبو الفرج الأصفهاني ، المصدر السابق ، ص 131 .
([2])- بن سعيد عباسية ، المرجع السابق ، ص 20 .
([3])- أبو الفرج الأصفهاني ، المصدر السابق ، ج4 ، ص 270 .

لها نهج خاص وصفها المقري بقوله : و استمر في الأندلس أنّ كل من افتتح الغناء يبدأ بالنشيد أول شبوه بأي نقر كان ، و بالتالي إثره بالبسيط و يختم بالمحركات و الأهزاج تبعا لمراسم زرياب [1].

و قد كان نشاط زرياب محصورا في أوّل الأمر داخل البلاط الملكي ثم انتشر فيه في قصور الأمراء و الوجهاء ، ثم عمّ جميع الناس الذين كانوا يتذوقون الموسيقى المشرقية بفضل أبنائه و تلاميذه و تبنوا دعائهما .

فتوسعت مدرسته على أوربا الشرقية ، و تخرج منها أغلب فناني عصره ، و فرض نفسه على التاريخ .

غرس زرياب بوادر الفن الموسيقي فينا و ذلك بفضل الاحتكاك الحاصل بين المغرب و الأندلس ، حيث سلك تطور الموسيقى الأندلسية مجرى خاص به ، و تفوق على المدرسة الكلاسيكية الشرقية حيث ابتكر نظام أربع و عشرون نوبة و الذي يجمع فيها بين القواعد المظربية المضبوطة و التأثيرات الفلكية ، و الرمز الميتافيزيقي .

و حينما غزا العرب الأوائل بلاد أسبانيا معهم الموسيقى و ازدهرت قرطبة و اشبيلية و غرناطة خاصة في الحفلات التي كانت تقام ، فاكتسبت الموسيقى مظهرا رائعا جعل عرب المغرب و المشرق يعشقونها ، فالموسيقى الإسبانية العربية أو الإسبانية الإسلامية هي الموسيقى التي نشأت في شبه الجزيرة الأيبيرية خلال الحكم الإسلامي (711 هـ/1492 م) ، و الحقبة الموركسية (1492م/1609م) و لا زالت تقاليدها محتفظ بها في بعض البلدان الإسلامية و بلدان شمال إفريقيا " و قد تطورت موسيقى الأندلس باحتكاكها بعدّة ألوان قديمة كـ : الموسيقى المزارابية Mozarabe و هي مسيحية ، تحمل من واصفات رومانية تأثرت بالشعوب البربرية و البيزنطية و

([1])- أحمد المقري نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب /م 2 ، مطبعة مصر 1302 هـ ، ص 112 .

الموسيقى البربرية و العربية و الإسلامية من الشرق الأوسط" [1] و الموسيقى و الغناء الأندلسي في إسبانيا كان متأثر لحد كبير بالغناء العربي القديم .

و فيما نقل العرب من موسيقى عن الأندلس إلى المغرب ما قدمه البارون رودولف دي أرلنجير إلى مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة سنة 1963 م من تقرير عن الموسيقى المغربية الأندلسية حيث قال " إذا كان موسيقى مصر و دمشق و حلب يتحفظون بذكرى الموسيقى (العربية الإسبانية) الممثلة في الموشحات فإن موسيقى المغرب يقرون بأنهم أخذوا الأندلس موسيقاهم القديمة جمعاء المركبة من النوبة و ملحقاتها و التي تسير على مقام واحد لا يفرق بينهما إلا طريقة أوزانها لذلك رأينا سكان فاس و تلمسان و الجزائر و تونس يحرصون على هذه الموسيقى يعتبرونها بحق من أروع و أتقن أنواع الموسيقى"[2] .

لدا فإن العديد من المظاهر الثقافية الأندلسية نتاج للتعايش الذي جمع بين الشعوب العربية لسكان اسبانيا و التي تعتبر بمثابة فضاء جديد لإلمام الشعراء العرب ، و بفضل الوحدة الإسلامية في المغرب أصبحت الأمم الإسلامية تتفاهم بواسطة لغة جديدة ، هي لغة الفن و الأدب ، لغة الإبداع في فن موسيقي الأندلس التي أصبحت وسيلة للتعبير في وصف الطبيعة.

و إذا اقتصرت الموسيقى في العصور السابقة على طبقة من الناس فإنها خالفت القاعدة في الأندلس ، حيث لم تكن الموسيقى في الأندلس وفقا على طبقة معينة من الناس كما كان الحال في الشرق لكنها كانت مباحة لعامة الناس على اختلاف مراكزهم و أوساطهم الاجتماعية ، لذا عدّت الموسيقى جوهرة " في البناء الروحي للإنسان لأنها

([1])-Reales alcazares de seville la musique et poésie du sud dal Andalus 5 Avril – 15 Juillet 1995. P 35 .

([2])- البارون رودولف دي لنجير ـ تقرير قدمه إلى مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة سنة 1932 ، عن الموسيقى المغربية الأندلسية ، ص 68.

توقظ فيه الشعور بالمعاني الكبير ، المعاني السامية ، و تحرّك وجدانه و ترهق شعوره و تساعده على تحقيق الوئام مع نفسه و التوافق مع الحياة حوله." [1]

فكل ما ورثناه من موسيقى أندلسية بالمغرب الأوسط إنما تعود أصوله إلى اشبيلية و لكن بسقوط غرناطة و انهيارها و هجرة سكانها أشدّ تعلق الناس بها شوقا إليها و تعاطفا معها ، رغم أنها مدينة لم تشتهر بالموسيقى قدر اشتهارها بالعلم .

فرجع أهل قرطبة إلى الجزائر بما عندهم من التراث و أهل اشبيليا إلى تونس في طريقهم إلى سوريا ، و أهل غرناطة إلى المغرب و تلمسان " و قد استولى الأسبان على غرناطة و ألميريا حيث أنجزت الثقافة بعد سقوط قرطبة ، و اشبيليا فما كان المسلمين إلا أن يهجروا الأندلس فرحل منها عدد كبير إلى الجزائر و انتشر في حواضرها و سكن قسط كبير منهم تلمسان التي كانت على صلة وثيقة بالأندلس من قبل" [2] .

و قد أثر ذلك الانهيار على الشعر و الغناء و الموسيقى التي تدهورت لما طرأ عليها من تغيير و أوضاع مزرية هبطن بها إلى الحضي ض حيث فقدت ميزتها الفنية و احترامها من طرف الناس ، و لكن مع ذلك ظهرت بعض أسماء الفنانين في تلك الفترة أمثال ابن باجة أستاذ الموسيقى المعروف و الفيلسوف الذي ساهم في إثرها و الإنظمام إلى الحركة الموسيقية العالمية ، و نجد أيضا أبي المجد محمد بن أبي الحكم الذي كان يعتبر من كبار الأدباء و رجال العلم و أبي الصلت أمية العالم و الموسيقار الكبار ، و بفضلهم بقيت الموسيقى صناعة محترمة .

و حكم الموحدين بلاد الأندلس و شمال إفريقيا حوالي قرن من الزمن و كلن تأثرهم بالعلم و الموسيقى المعتمدة على الغناء و تعلقهم بها حيث تألقت في زمانهم أسماء أعظم بناة الحضارة العربية كابن طفيل و ابن رشيد و موسى بن ميمون و ابن سيعين

([1])- محمد فتحي الحريري ، من مقالة : تأثير الموسيقى بين الفهم و الحقيقة مجلة العربي ع 321 أوت 1985 ، ص 59 .

([2])- عبدلي وهيبة ، المرجع السابق ، ص 58 .

و غيرهم ... " و استمر الوضع على ذا النحو إلى أن أعلن بنو حفص استقلالهم في تونس في سنة 1225 م لتبدأ مرحلة الضعف تتب في الموحدين إذ لم تكد سنة 1230 تحل حتى كان المسيحيون قد طردهم من الأندلس و أعادوهم إلى موطنهم شمال إفريقيا على أن هزيمة الموحدين لم تكن خاتمة العرب في الأندلس"[1] .

و لما انهار سلطان الموحدين بالأندلس ، و أخذت قواعد الأندلس الكبرى تتلاشى و تسقط تباعا في أيدي النصارى عبر و تسلل كثير من علماء الأندلس لأ بي ثغور إفريقيا و لاسيما تونس ، بجاية و تلمسان ... و قامت في شمال حركة فكرية و أدبية و فنية زاهرة في أوساط القرن السابع الهجري ، زد على ذلك أنّ العهد الفاطمي عدّ من ألمع عهود التاريخ العربية من جهة التقدم الفكري و الثقافي فكانت رعاية الفاطميين لمختلف أنبع ثمرا .

و المهم هنا منذ وصول المسلمين إلى شمال إفريقيا حتى سقوط غرناطة عرفت هذه المنطقة بثراء و عمق أصولها البربرية ، حيث احتكت هذه الأصول بمعارف و أفكار و لغة القادمين الجدد إليها و لهذا فإنه لمن البديهي أن يكون تأثير الموسيقى الأندلسية قد استوحت جذورها من تلك الاحتكاكات لذا " قد نشأت الموسيقى الأندلسية داخل رصيد مشترك لبلدان المغرب الغربي ، و لقد لعبت عاصمة الجزائر التي كانت تمثل السلطة السياسية في البلاد دورا حاسما في تطورها إذ هاجر إليها عدد كبير من أهالي مراكز ثقافية أخرى على غرار تلمسان و قسنطينة أثر الهجومات الإنسانية "[2] .

إن تاريخ الموسيقى الأندلسية يذكرنا بأسماء كثيرة من الفطاحل حيث هم رجال الصنعة في الأندلس نذكر منهم :

([1])- هنري جورج فاردمن : نقلا عن ابن سينا ، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن 13 م ترجمة و تعليق جرجيس الله المحامي ، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان ، ص 275 /276 .

([2])- محمد قطاطا ، التراث الشعبي الحزائري ، مجلة الحياة الثقافية تونس العدد 142 ، 1984 ، ص 142/141 .

- أبو الحسن علي بن لحمارة ، هو شاعر موسيقي غرناطي " برع في الألحان و علمها و عرف أنه اخترق نوعان من الأعواد"[1] .
- أبو الحسن بن أبي جعفر الوقيشي ، و هو أحد وزراء طليطلة الذي وصف بأنه "آية في ظرف و كان صاحب ذوق و صوت بديع" [2] .

ففي المرحلة 1061 إلى 1157 أثناء توسع الموحدين حيث أصبحوا ملوكا في إسبانيا ، فحملوا بالأندلس إلى شمال إفريقيا ، يقول ابن خلدون في كتابه الإبرة : " إن تونس الموحدين بقيادة الملك الثاني على ابن يوسف ظهر بقوة و تعمّم أكثر مما صنعه أبوه إسبانيا السلطة المغربية " [3].

أما إبداع زرياب في الغناء و المهارة في العزف مؤثرا في الأدب العربي و الموسيقى الأندلسية إذا اخترع أداة جديدة تسري عن الناس همومهم و أحزانهم و دعا إلى الإجادة في تجديد أنواع الشعر الغنائي ، لذا عدت الموسيقى أول العلوم و الفنون بالأندلس ، و الطرب الأندلسي ، اعتبر بذرة جاء بها زرياب و أمثاله من الشرق لتنمو و تستمر بالأندلس مع ظهور الآلات الموسيقية ذات الأصل العربي كالعود و الجيتار و الرباب و الطبل و القيتار و الدّف ...

و في هذا يقوم سليم حلو صاحب كتاب فن التوشيع : " تف نن الأندلسيون في الغناء و التأليف الموسيقي فأوجدوا الجديد فيهما و ابتكروا الآلات الموسيقية و ضبطوا تسوياتها على قواعد و أصول جديدة فخلقوا النوبة الأندلسية و الغرف الجماعي (الأوركسترا) و هما أهم أنواع الموسيقى في الأندلس و بدؤوا في تأليف النوبة من أربع قطع على كل منها اسما خاصا ثم زادها إلى خمس ثم ابتدعوا الزجل و الموشحات " .(4)

([1])- احمد المغري : المرجع السابق ، ص 517 .

([2])- نفسه ، ص 515 إلى 616 .

[3] - Benali El Hasser Tlemcen, cité des grands maitres de music arabe – andalous, préface de mohamed Agha Bouayed édition dalimen, P 41 .

([4])- سليم حلو ، فن التوشيح ، الموشحات الأندلسية نشأتها و تطورها منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان ، 1965 ، ط1 ، ص 35 .

وشاعت هذه الأنواع و انتقلت إلى جميع البلاد العربية في الشرق و بلاد البربر و مصر.

و خلاصة القول الطرب الأندلسي كان منبعه الشرق العربي حيث عبر عصور مرت عليه ، جعل من القصيدة العربية يدخل عليها تغييرا من سلاسل الألفاظ و ليونتها من حيث النغم ، و ذلك باحتكاك العرب بالفرس و الروم ، أي أن الطرب الأندلسي اعتبر بذرة جاء بها زرياب و أمثاله من الشرق لتنمو و تثمر بالأندلس فتعطي ما سمي بالموشح .

و الحقيقة التي تبقى ثابتة هي صلة الموشح بالغناء " لأن الغناء هو الذي سهل على الوشاح ركوب الأعاريض المهملة إذ الغناء هو الذي يحدث التناسب المفقود بالمدّ و القصر و الزيادة و الخطف" [1] .

أما من ناحية أسبقية الزجل أم الموشح فنجد ابن خلدون يقول : " لما شاع فنّ التوشيع في أهل الأندلس و أخذ به الجمهور لسلاسته و تنميق كلامه و ترصيع أجزائه نسجت العامة من أهل الأمطار على منا و له و نظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعرابا و استحدثوا فنا سموه الزجل" [2] .

و يقول الدكتور إحسان عباس في كتابه "تاريخ الأدب الأندلسي" معترضا على زعم ابن خلدون : "هذا قول يستدعي توقفا و مراجعة فإنّ استقرار الأشياء في وضعها الطبيعي قد يرده و ينقضه ، ذلك أننا إذا سلمنا بأنّ الموشح إنما نشأ حول مركز عامي أو أعجمي فيجب أن نفترض أيضا أنّ هذا المركز العامي إنما كان في الغالب جزء من أغنية أعجمية (باللغة الإسبانية القديمة)" .

([1])- بن سعيد عباسية ، المرجع السابق ، ص 26 .

([2])- إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف و المرابطين) دار الثقافة بيروت 1962 ، ط1 ، ص 221 .

تعريف الحوزي:

المقدمة :

منذ القديم بل منذ آلاف السنين و شعب الجزائر الذي سقي عهدا بعد عهد بدم جديد و عدى بثقافات متجددة و امتزاج بغيره و ازدوج و جدد نشاطه وقوته و حزمة و لكنه ظل مستمسكا بصفاته و خصائصه أن ذلك الشعب بقي دوما ينشد اللحن الخالد لحن أرضه الكريمة النبيلة بنبراتها بشيء من الدهشة على جميع شواطئ البحر الأبيض المتوسط و هي تنطوي على ذكريات لأجيال لا يعرف زمانها ، جاء بعضها من حواضر القارة الأسيوية النائية و بعضها الآخر من السباسب الرهيبة بأفريقيا مفعمة كلها بالأوزان القوية و مشبعة بأنوار الشمس البهيجة أن قرطاجة و روما و الزحف الكبير الذي قام به فرسا ن الجزيرة العربية و ماثلاه من الهجرة البطيئة للنازحين من الأندلس بما جملوه من الرقة الساحرة كل ذلك قد ترك أثره في هذه الأرض التي امتازت بصفتها الكثيرة الجذابة ثم جاء العصر الحديث بإفاقة المفتوحة و أوزانه الجديدة و الحانة العربية الراقية التي لم تستطع مع ذلك أن تمحو الطابع النهائي الثابت للحضارة العربية و الإسلامية كل ذلك قد اشتب و اندمج بعض في بعض و تحول إلى تربة عريقة في القدم طيبة خصبة أنتجت الكثير من الأنواع و الأساليب و الأغاني و الرقصات التي تحاول هذه المختارات القليلة أن تقدم منها مزيجا معقولا و مقبولا المرجع بالرجوع

و كما تبين لنا من قبل فلقد تعددت الفنون في شمال إفريقيا و تركت الحضارة العربية بصماتها بالهندسة و المعمار.

فبسطت اللغة العربية نفوذها و تحققت شرعيتها و بانت شخصية الفكر العربي و نمت و شكلت الحضارة أثرها أيضا بصنع الحرف العربي درجته الصوتية، فحطت لذلك نظريات و هيكلت قواعد لبحوث الشعر و قوانين لعدة علوم كما أثرت و حددت قواعد المقامات الموسيقية العربية.

و كان الشعر محطة الاعتناق و التسلية الجادة و اعتبر سمة الحنكة و الذكاء لذا العرب فامتهنوه و أجادوا صناعته و ظل وسيلة تعبير تفوق المنطق و ضربا من البيان و الجمال يؤثر سماعه و نغمه على النفس البشرية فتكشف عن خبايا القلوب.

و دراسة موضوعنا تتمثل في فن من فنون الموسيقى التقليدية ولد بتلمسان ، و ترعرع و انتشر فيها قبل أي بلد كان و هو فن الحوزي و كما تلاحظون قلنا فن الحوزي و ذلك لأن الحوزي في حد ذاته شعر و موسيقي في آن واحد أي كلام و نغم ليس موسيقي وحدها أو شعر وحده .

الفن الأندلسي محبوب و معنى عبر التراث الوطني و لكن كل منطقة تنفرد بنوع خاص و تشتهر بشعبة منه عن باقي المناطق فهناك المالوف المشهور بتونس و الشرق الجزائري و هناك مدرسة العاصمة التي نجدها كثيرا من الشعبي و الأندلسي المحض و هذا لهجرة إليها رواد هذا الفن الآتيين من غرب البلاد و شرقها و هناك تلمسان عاصمة الزيانيين هذه المدينة معروفة بعاداتها و تقاليدها العربية الإسلامية فهي مازالت متعلقة بالفن و تواصل مسيرها في هذا الميدان نجد بها حبة من سنبلة فمن الرمل و المزموم و الدليل إلى الزيدان و الماية و الحوزي

و هناك مدينة ندرومة التي تعرف بنوع خصا ألا و هو الحوزي الذي يميل إليها الكثير من عشاق الفن الاندلسي [1]

و شعر الحوزي فن مأخوذ من دوحة الشعر العربي الباسقة بصفة عامة من شجرة الشعر الشعبي بصفة خاصة و هو مرآة عاكسة لحياة التلمسانيين فترى أن فيه ما طبع تلك الحياة من أحداث مختلفة .

.المعنى اللغوي للحوزي:

الحوزي في اللغة : من الحوز . الحاء و الواو و الزاي أصل واحد و هو الجمع و التجمع ، يقال لكل مجمع و ناحية حوز و حوزة و حمى فلان الحوزة أي الجمع و الناحية [2]

و الحوز : الموضع يحوزه الرجل تتخذ حوليه مسنا ة و الجمع الأحواز [3] و يذكر الاستاذ دانيال ريغ danielheig في معجمة المزدوج إن :

"حوزة البلد :lintegrite latatalite du tervtoire

و حوزي:qui feit bande a part isole

و حوز جمع أحواز من الحيازة banlieu alentours envicons territoihe ([1]) و المعنى نفسه نلمسه عند ابن مريم حينما ذكر هدفه من تأليف

1و2- أحمد بن فارس أبو لبحسين بن زكريا معجم مقاييس اللغة ج 2 بتحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع سنة 1979 ص 117.

[3] - الزبيدي السيد محمد مرتض الحسيني تاج العروس من جواهر القاموس ج 15 تحقيق التوزي و حجازي و الطحاوي و العزباوي راجعة عبد السار أحمد فراج باشراف لجنة فنية بوزارة الاعلام مطبعة حكومة الكويت 1975 ص 120.

مؤلفه البستان أشار إلى كلمة الحوزي بمعنى الموضوع و الجهة من خارج المدينة قال إنه يقصد " جمع أولياء تلمسان و الفقهاء الأحياء منهم و الأموات و جمع من كان بها وحوزها و عمالتها" [2]

فالحوزي عبارة عن مقطوعات شعرية نظمت باللغة المتداولة من قبل الأوساط الشعبية ، ثم صيّبت في قالب موسيقي خاص بها [3]

فالحوزي لغويا هو الحي المجاور لمركز حضاري أو مملكة أو مدينة و هو اسم الغناء الشعبي بـغربي الجزائري و خصوصا بتلمسان هذا هو الحوزي غناء البلاط السلطاني نجد فيه بساطة الكلمات و التأليف و التلحين و الإيقاع و قد نلمس الطابع الديني عند الأحواز.

و الحوزي ناشيء من الموسيقى الكلاسيكية مع تبسيط لغتها [4] فالحوزي مثل العروبي[5] ناشيء من الموسيقى الكلاسيكية مع تبسيط لغتها.

---

[1] - السبيل معجم عربي فرنسي ، فرنسي عربي مكتبة لاروس باريس 6 1983 م رقم مادة حوز 1408.

[2] - البستان في ذكر الأولياء و العلماء بتلمسان وقف على طبعة و اعتنى بمراجعة أصله الشيخ محمد بن أبي شنب ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ماي 1986 ص 03.

[3] - محاضرة في القسم 1 من شعبة الموسيقى رقم 1 بتاريخ 81/11/19 من قبل المتربصة الآنسة بوعياد فوزية اشراف الاستاذ جعلوك عبد الرزاق

[4] -الشعر العربي المغربي الحوزي من اعداد المتربص طويل تحت اشراف الاستاذ جعلوك عبد الرزاق

[5] -هو أهم شكل غنائي في الغرب الجزائري و منه منطقة تلمسان وهران مستغانم فهي تتميز بتنوع ألاتها الايقاعية من القصبة الناي البندير القلال كما أنها تختلف من منطقة إلى أخرى انظر عبدلي وهيبة نسرين مشروع نيل شهادة ماجستير الشعر الشعبي بمنطقة تلمسان الحوزي نموذج تحت إشراف محمد سعيدي سنة 2006 – 2007 قسم الثقافة الشعبية ص ص 108 -110

هذا شأن لفظ " حوز" في اللغة فماذا يكون شأنه عند الدارسين و الباحثين بالمعنى الاصطلاحي أو قل بالمعنى الفني الموسيقي.

المعنى الاصطلاحي للحوزي:

في بداية الأمر نبدأ الحديث بأستاذنا الدكتور عبد الحميد حاجيات و الذي ذهب إلى أن "الحوزي في اصطلاح الفنانين و الأدباء بتلمسان هو الشعر المنظوم باللغة العامة حسب أوزان خاصة تخالف أوزان الموشح و الزجل "[1]

و يبدو جليا من قوله حسب أوزان خاصة أن الحوزي مرتبط أساسا باللحن نقصد الموسيقى و الغناء و هذا ما تكلمنا عنه من قبل .

فهو نوع من الشعر المصحوب بالموسيقى منذ زمن قديم يرجع إلى ثقافة أدبية و فنية ضربت بجذورها بعيدا في ماضي الجزائري .

فيعتبر فن الحوزي جزءا كاملا من التراث الكلاسيكي الشعبي المتألف من الأدب و الموسيقى فهو عبارة عن عدة قصائد شعرية أو نظم شعري عامتي أو زجلي أو ملحون أو في لهجات دارجة محلية ذات الكلمات و المعاني المتداولة بين جميع الناس نشأت في أحواز المدن أو التجمعات الحضرية أو المماليك القديمة مثل مملكة الزيانيين (الجزائر تلمسان) فهو حق من حقوق المواطنين في أقدم عاصمة بنوزيان (تلمسان) أو الحفصيين(تونس) أو المرابطين (المغرب)[2] .

[1] - محمد مرابط الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان تقديم و تحقيق و تعليق عبد الحميد حاجيات الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1982م ص 87.

[2] - عبدلي وهيبة الشعر الملحون بمنطقة تلمسان الحوفي ص 102

كما يعد نوعا من أنواع الموسيقي الخفيفة ظهر بالمغرب الأوسط إلى جانب الموسيقي الأصلية الوارد من الأندلس و وافق أذواق العامة و سمي لذلك بالحوزي لأن الحوز هو ضاحية المدينة و كان في الغالب مكانا السكن العامة من الناس "[1]

و إذا استقرأنا بعض أشعار أحمد بن التريكي الشاعر التلمساني نجده يشير إليها بالمعنى السابق كما هو الحال في قصيدته الموسومة بـ: " العيد الكبير و الفرحة في باب الجياد "

و التي يقول في طالعها[2] :

العيد الكبير و البنات ايسوجوا فيباب الجياد

هذي لذبك تتبختر بالهمة

شي قابضة الورد في يدها للعقاد

شي جايه تدلوح كالعادة

ماراتش عيني ذا الفرحة يا اسياد

مادام حي في عمري يا فهمة

العيد الكبير و الفرحة في باب الجياد

تم نظرتها مولاة الوشم-ه

العيد الكبير و الفرحة يا معشوق تم

[1] -محمود بوعياد جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في ق 9هـ الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1982 87.

[2] - ديوان ابن التربي جمع و تحقيق عبد الحق زريوح نشر ابن خلدون تلمسان ص 123.

البنات هايمة في الحوز أو الأدراب

فإن المعرفة و التوجه الحسي و الميولات الشعرية و الفنية سقت بعتيقها في أعماق الذاكرة الثقافية المغربية فهذا الفن المكون من الشعر الشعبي و الموسيقي يعتبر في حد ذاته وثيقة رسمية و أصلية للبحث التاريخي و الأدبي و الذي يتميز حقيقة بجماليات وقيم فريدة .

و قد أثبتت الدراسات أن أصل هذه الموسيقى " الحوزي" تنتسب إلى فترة ما قبل ما جيء الإسلام في شكل إيقاعات قديمة جدا و لكن تقسيم الجنس في مقامات الحوزي الموسيقي هو من القدم مسجل بالمغرب يؤكد ذلك السيد ابن قلفاط باحث موسيقي :

" حيث أن الدراسات المعاصرة فتحت أبوابها لهذا التراث المغربي الغابر فظهر لهذا الفن الحوزي خصوصية فإنه يتألف من الشعر المغنى مدون بلغة الشعب بصورة ممتدة و عرف في القرن العاشر في المدن الكبرى للمغرب العربي كفاس ، تلمسان ، تونس بالموسيقى الأندلسية [1]

و قد تفرع مع الأندلسي كل من المغربي [2] و الحوزي فبنوعه الخاص و أسلوب الأصيل استطاع أن يثقل كاهل الميولات اللغوية للقبائل و العرب بالمحليين و كاهل خطوط التلاحين الأندلسية

---

[1] - benaliel hassar cite des grande maitre de la musiqui arabo andalouse prefase mouhamed agha bouyed p 40

[2] - النوع المغربي: و هي تسمية جهوية و التي تعود إلى الجهة التي ولد فيها هذا النوع الغنائي الغرب زاد تطور و غنى باعمال الشعراء كالشيخ قدور بن عاشور 1850 – 1938 مع أغانيه

مع العلم أن الهيكلة الموسيقية للحوزي و الغربي هي أصلا تقليدية و تتميز بأكثر بساطة و لكنها صلبة من حيث اللحن الموسيقي المستقر في الحوزي.

و في فن الحوزي عدد تقربي ما يعادل اثني عشر 12 شكلا لحنيا حيث تظهر جل الأغاني الشعبية التي تركها كتاب الموسيقيون كسعيد المنداسي [1] أحمد بن تركي [2] محمد بن مسايب [3]

ياأهل الله " ياليام " " سعدي ريت لباح" " ياولفي ميم" من لام دري عشقي أو كذلك أغاني الشيخ زهاون ليام و احزون.

Yelles chaouche m le haufi poesie feminine et tradition orale au maghreb o انظرp u alger mai 1990 p 120.

[1] - المنداسي : هو سعيد بن عبد الله التلمساني المنشأ الأصل و هو من شعراء المدائح النبوية كما أنه يعتبر أستاذ لأحمد بن التريكي

انظر الخصائص الفنية للشعر الشعبي المنداسي جامعة تلمسان رسالة ماجستر معهد الثقافة الشعبية 1991 ص 86.

[2] -أحمد بن تركي و هو تصغير تركي تلمساني الأصل شاعر في الجد و الهول لقب بن الزنقلي يسبب الشدة و الخشونة

أنظر أبو عبو علي الغونتي : كشف القناع عن آلات السماع مطبعة جوردان الجزتائر ط 01 1940 ص ص 75-76.

ديوان أحمد بن التركي ص ص 25 -26.

رسالة ماجستير صافي أمال المديح النبوي في شعر أحمد بن التركي دراسة تحليلية سنة 2007 – 2008 ص 48 إلى 55.

[3] - محمد بن مسايب أشهر شعراء الشعر الملحون بالجزائر و تلمسان و فاس على السواء و أصل عائلته من فاس نشأ ابن مسايب ممتهنا حرفه العياكة بالحارة الشعبية كما أن له قصائد عديدة في الجد

انظر hamidou a h apercu sur lapoesie vulgaire de tlencn les deux poete populaire de tlemcen ibngmsaib et ibn triki in actes du 2em congres de federation des societes sauntes de lafrique du nord alger publication de la societe bistoigue algerienne tome 2 1936 p p 1007 – 1046.

Mohdjoub a h les grands hommes de tlemcen ibn amsaib poete et saint in bulletin de la societe lesamis du vieux tlemcen dhier et dayoud huit n 3 – 1954.

=محمد بخوشة كتاب الحب و المحبوب مطبعة ابن خلدون تلمسان د ط 1939 ص ص 6 -7

ديوان ابن مسايب : نشر محمد بخوشة مطبعة ابن خلدون تلمسان د ط 1370 ه ص ص 1 -5

بومدين بن سهلة[1] هؤلاء الوجوه الذين شدوا بأيدي الفن الموسيقي و التقليدي ظلوا مع إخوانهم في كل القطر و الجهة رمزا لعبقرية الشعر الشعبي [2]

و تتضح أكثر علاقة الحوزي بالموسيقي أو بالغناء مع الباحث يلس شاوش مراد الذي يؤكد أن " الحوزي من بين الأنواع الشعرية التي نشأت في تلمسان و تعني بها التلمسانيون و الحوزي من حيث الشكل كالملحون[3] .

و ثمة رأي آخر نورده تدعيما لما سبق و تأكد على الصلة الوثيقة الكائنة بين الحوزي و الغناء و الرقص مفاده أن الحوزي متفرع من الموسيقى الكلاسيكية مع تبسيط لغتها و تراكيبها و إنه رغم كونه يعتبر رجوعا إلى القصيدة القديمة ذات القافية الواحدة فإنه يعتمد أساسا على خاصيات اللهجة المحلية و مواضعها الشعبية ذات الكلمات و المعاني البسيطة المتداولة بين جميع الناس تعتبر عن المسرات و الأحزان و تتغنى بروائع الطبيعة و تدعوا إلى الرجوع إلى رب العباد و هذا النوع مشهور بوفرة إنتاجه إذ يعرف له أكثر من ثلاثة ألاف مقطوعة تتسم بطابع الريف المتميز بما يمكن أن نسميه الهرويلة أو المشي بالأكتاف[4]

---

[1] - هو أبو مدين بن محمد بن سهلة شاعر تلمسان من فحول الحوزي المشهورين تعاطى في شبابه مهنة الحياكة فجمع بين الشعر و الحياكة و الغناء جل شعره في الغزل
و للمزيد عن اخباره طالع.
شعيب مقنونيق صورة المرأة في شعر ابن سهلة جمع و دراسة القسم الأول مخطوط رسالة ماجستر جامعة تلمسان 1995 ص ص 13 – 21.
ديوان ابن سهلة : جمع و تحقيق و ضبط و تعليق شعيب مقنونيق دار العرب للنشر و التوزيع طبعة 2001 – 2002 ص ص 16 – 41.

[2] -55 p المرجع السابق benali el hassar

[3] - yelles chaouche p 164

[4] - د. محمود القطاط من مقالة التراث الموسيقي الجزائري مجلة الحياة الثقافية تونسية ع 2-3 خاص بالجزائر 1984 م ص 148.

و ارتباط الحوزي بالغناء يفسره إشارة الشعراء أنفسهم له . فهذا الشاعر ابن التركي يقول في قصيدة العيد الكبير :[1]

صاحب الوتر زاهي محمد أعلى الهناب

اترى اتقول شغل اترى يدما

ترى يقول حوزي تارة أو باد

تره ايجيب غرناطه في الخدمة

و المقصود "بغرناطة "الموسيقى الأندلسية أو الكلاسيكية و هي في اصطلاح الموسيقيين و أهل الطرب الصنعة ، و لكن لماذا ارتبطت هذه الموسيقى أساسا بغرناطة؟ مع العلم أنها مدينة لم تشتهر بالموسيقى قدر ا اشتهارها بالعلم بينما المدينة الأندلسية التي أطبعت شهرتها الموسيقية الآفاق في جميع الأندلس و عدوه المغرب و أروبا هي اشبيلية .

و كل ما هو متوارث من موسيقى أندلسية بالمغرب الأوسط إنما تعود أصول إلى اشبيلية لكن الناس تعلقوا بغرناطة تعاطفا معها و شوقا إليها بعد سقوطها و هجرة سكانها [2]

[1] - ديوان ابن تركي ص 127.

[2] - rubrique culture musique entre grenade et tlemcen in el moudjatid du 29 -08-1985 p 12.

على أنّ غرناطة قد استأثرت بالغناء و المغنين في أول عهد الأندلس بهذا الفن فإنه يتقادم الزمن انتقل مركز الغناء إلى اشبيلية حتى صارت شبه عاصمة لهذا الفن[1]

فالحوزي كأسلوب شعري غنائي جزء ينتمي إلى هذه الثقافة التي أصبحت واحدة من المكتسبات الكبيرة هذا النوع بنطقه المحلي الأصلي و ما ضيعه هو الاسم المرادف للعبقرية الحرة و الحرية ، إنه مع الشعر يدخل نهائيا في العادات الأدبية للمدينة فهو انعكاس للمجموع الثقافي الحقيقي للمجتمع في تلمسان فالبلد الهادئ تلمسان (الشعر و الموسيقى) أثرت حافظة كثيرا من شعراء الحوزي خلال القرون الماضية و بما يحملون من إبداعات و مخطوطات [2]

فإن مؤلفات الكثير منهم لشاهدة على تناول مواضيع مختلفة مستلهمة من الطبيعة كالحب الصداقة المدح النقد اللاّذع و الحس المأساوي في الحياة.

و الطبيعة بهذا النوع من الكلام الشعبي في الفترة دام فيها الانقطاع مع أقدم العادات و المثل، أصبحت لغة الثقافة الشعبية في حاجة إلى العودة إلى اللغة الأم التي تعتبر عش الحس العميق ،و فن الحوزي بشعره و موسيقاه يعتبر زبدة لهذه الحقيقة التاريخية نعم هذا الكلام العامي في شكله و نحوه و فكره و ثرواته و مواضيعه من الظواهر الملفتة للنظر ، فهو كإنتاج شعري باللغة العربية الفصحى لغة العلم و الرسالات الجميلة .

[1] -مصطفى الشكعة الأدب الاندلسي موضوعاته و فنونه دار العلم للملايين بيروت ط 04 -1979 م ص 9 -8.

[2] - عبدلي وهيبة المرجع السابق ص 103.

و هنا يشير المقري في كتابه نفح الطيب بأن للفن الأندلسي تأليف ذات قوائم و بناء بقواعد مقاميه كالنوبة و الزجل الذي يخضع غالبا إلى قواعد عروضية مع تساهل في احترام تلك القواعد ، أمّا الحوزي فإنّه لا يخضع لنظام التفعيلة بل يرعى فيه إلاّ عدد الحركات .

كما أنّ هذا الكلام باللغة الدّارجة ينقطع لا في الساحة و لا حتى في المنظومة الثقافية و كان هذا حق من اختيار المواطن المعاصر و إن حقبة الزيانيين كانت فعلا مسيطر عليها ثقافة الشعر الشعبي [1]

و بعد القرن 17–18 قرنين ذهبيين في الجزائر و المغرب، و من هذا الزمان يبدأ تصادم اللغة الشعبية مع خصوصية و نوعية المذهب اللغوي و بقدر الأستاذ عبد الحميد حاجيات بداية فن الحوزي من القرن 16 حيث انتهى عهد حقبة الشعر الكلاسيكي ليبدأ ظهور الشعر العامّي على ألسنة الشعراء المشهورين و منهم :المنداسي و لخضر بن خلوف و ابن مسايب و ابن سهلة الأب و الابن يعتبرون ألوانا فنية في شهرة ثقافية لتلمسان الزيانية[2]

و الأشعار الشعبية ك"مال حبيبي مالو" لابن مسايب " ،ربح اشجارك" لسعيد المنداسي قد أدخلوا إلى الفن الأندلسي .

[1] - عبدلي وهيبة المرجع السابق ص 104

[2] - نفسه ص 104.

فهذه الأشعار الدخيلة في تأليف النوبة باسم جلسة أو مقام تستحق اسم الحوزي المتصنع"[1]

كما يعلق عليه أهل الصنعة و يعتبر قطعة من الفن الكلاسيكي التام.

و لا يخفي على القارئ ما لهذا الشعر من أهمية لامتيازهبرقة اللغة و ثراثها و جمال الصور و لكنّه أصدق معبر عن الحياة اليومية ببلادنا [2]

فالحوزي في مدينة تلمسان كلمة لها وزنها تطلق على هذا الغناء الجدير بعروقه في هذه المدينة.

فهو عنصر تاريخي و فني يربط المدينة بماضيها أما عن التاريخ فهو فن الحياة في المدينة المسمى بعبارة أخرى التمدن لدى القرويين أي التحضير نسبة إلى فكر الحضارة كما تستعمل في كل من بلاد المغرب و المشرق فعند مجيء الأتراك في سنة 1584 تحولت المدينة إلى ثكنة للدفاع في وقت الاستيلاء العثماني و قبل هذا كانت تلمسان تظهر من بعيد عاصمة وسط المغرب الأوسط [3] فقوّة حضورها الدائم في تاريخ الجزائر رفع من وعيها و عدل من شخصيتها الجزائرية المديدة

فمحمد بن مسايب العارف بشؤون الحوز و المتكلم بلسانه أحسن بضيق ليس تعبير عند سقوط مدينة تلمسان فألف قولا ربي أقضي عليا و من ثم دخل الشعراء

---

[1] - العارفون بالموسيقى يقولون أن الحوزي المصنع ايقاعه من الصنعة و هو ميزان القصيدة و شكله الفني موشح و لما سمي الحوزي إلى درجة الموشح الأندلسي من حيث الشكل سمي كذلك في الموسيقى على مستوى النوبات notes و الايقاع hyrhmes إلى درجة الصنعة أو ما يعرف بالنوبات الاندلسية و هي ارفع درجات الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية
ينظر إلى عبدلي وهيبة نسرين الشعر الشعبي بمنطقة تلمسان ص 104

[2]- محمد مرابط الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان المرجع السابق 15.

[3] - benali el hssar p 58.

و الموسيقيون أثناء المرحلة العثمانية دائرة الحرب الكلامية و الإشاعات مما جعل السلطة العثمانية تعمل على إطفائهم فقضى عنهم لأن نظرتهم إلى المجتمع لم تكن مفصولة عنه فعاش الشعراء هذه المرحلة بمزيد من البؤس و خيبة الأمل العميقة و ذا قوا من ويلات المحن و نقص الأموال و الحرمان من حرية الفكر و ثمرة الاستقلال و بمجيء العثمانين إلى تلمسان هاجر الكثير من مواطنيها إلى المغرب نحو مدينة سبتة – فاس – الجزائر – تطون و تونس ....[1]

و من هنا تعتبر ظاهرة الهجرة ظاهرة طريفة في تاريخ المدينة و في منفاهم و بعيدا عن مواطنهم الأم كل هؤلاء الشعراء المغنيون كانوا يحنون إلى أرض تلمسان و يرجون العودة إليها و كل هذا لم يمنعهم من الغنى و متابعة العادة الموسيقية فالحوزي كتعبير شعري موسيقي شعبي لم يستقر فقط في تلمسان بينما امتد إلى البليدة ، قسنطينة، الجزائر ، تونس ، تطون [2]

و في خلاصة القول نقول بأن : الحوزي يختلف عن الطرب الأندلسي الذي نشأ في غرناطة بالديار الأندلسية ثم انتشر عبر كل الأقطار العربية في بعض الخصوصيات أهمها أن الأول يعد امتدادا للزجل الأندلسي و المستلهم في الشعر العامي الشيء الذي جعله يستعمل اللهجة التلمسانية المهذبة في قصائده .

[1] - الشعر الشعبي بمنطقة تلمسان عبدلي وهيبة المرجع السابق ص 105.
[2] - نفسه ص 105.

أمّا الفرق الثاني فيكمن في الإيقاع بحيث أنّ الحوزي يعتمد على البروالي الخفيف رغم أنه يتقمص إيقاعات و أركان الموسيقى الأندلسية في صنعة جديدة الشيء الذي جعل المختصين في الفن يطلقون عليه الحوزي المصنع.

و من أهم شعراء الحوزي يسجل على الخصوص المنداسي ،ابن التركي ، ابن مسايب ،ابن السهلة الأب ، و الابن و هي أسماء كان لها باع طويل في فنون الأدب العربي الفصيح و حفظ أمهات لقصائد التي جادت بها قريحة، فحاول الشعراء العرب الشيء الذي سمح لهم بتدبيج أشعار جميلة في الحوزي تنمو عن ذوق رهيف و فضلا عن الطبيعة فإن دواوين الحوزي غنية بشعر الغزل الذي يتغنى بغراميات الشعراء و وصفهم لشوقهم للأحبة و كذا الشعر الاجتماعي و المدبح الديني بمختلف أساليبه .

أما الموضوع الذي نال أكبر حصة في هذا النوع من الشعر فهو الحنين إلى الوطن كما يوجد مثلا لدى أحمد التركي الذي اضطر إلى الفرار من مدينته خشية من تهديد السلطات الحاكمة و تعسفها ليلتجأ إلى المغرب حيث جادت قريحته بأبيات شعرية ممتزجة بالشوق و الحنين إلى أرض الوطن و سمى هذا الغرض الشعري عند الموسيقيين بالفراق و من القصائد التي اشتهرت في هذا النوع نذكر على الخصوص "طال نجي " و ممحون ممحون" [1]

و للحفاظ على هذا الكنز التراثي النفيس يقتضي الأمر من الفنانين و أصحاب الصنعة أن يؤذوا المقطوعات الحوزية شعرا و لحنا بالقواعد التي عرفت بها و توارثها عن طريق أصحابها الأصليين و الابتعاد عن المحاولات الفاشلة التي ينهجها

[1] - بن صافي آمال المديح النبوي في شعر أحمد بن تركي ص 120

بعض الموسيقيين المعاصرين الذين اخترعوا لأنفسهم لحنا خاصا ليطبقوه على المقطوعات الحوزية التي احتفظ بها القدماء بغيره متناعية و أطلقوا عليها أسماء مبتدعة مثل الشعبي المعاصر .

إنّ الحوزي كما قلنا من قبل فن غنائي معروف بمنطقة تلمسان و هو ينتمي إلى فن أكثر شمولية عن المالوف الأندلسي أي أنّ الحوزي يعتبر من الموسيقى التلمسانية أقرب إلى الشعر منه إلى الموسيقى و قد تعايش مع الشعر منذ القرن 18 الميلاد و يعتبر فن الحوزي مقطوعات شعرية منظومة باللسان الدارج و اللغة العامة في قالب موسيقي خاص يقترب من حيث الأداء من النغم الأندلسي فهو الأكثر تحددا مستنبطا كلماته من اللهجة العامية مستلهما الواقع المعاش مما جعله أكثر تجددا و أوسع انتشارا .

فهو يتميز بقلة اللجوء إلى نغمات متعددة و قصر المسافات الصوتية لمغنيه.

و هذا الفن الموسيقي بما فيه من مميزات متنوعة يتجلى فيما يسمى النوبة:

لقد عرف العلماء النوبة من ناحية الدلالة اللفظية للكلمة و لكن تعريفها اقترن بمدلولات اجتماعية اصطلاحية في كثير من المرات و أبرز هذه التعريفات:

النوبة: معناها الفرصة و هي اسم من المناوبة : يقال جاءت نوبتك

النوبة: معناها ما كانت منك سيرة يوم و ليلة

النوبة : معناها النجل لأنها ترعى ثم تنوب ترجح[1]

[1] - جلول يلس و الحفناوي أمقران الموشحات و الأزجال الجزء الأول الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائري 1975 ص 37.

و هذه المعاني اللغوية هي التي أعطت للكلمة اجتماعيا مكانها اصطلاحيا سواء منها الفرصة و هي تداول الألحان أو المشايخ أو المعنى الثاني إذ اثبت من أن هذا اللون من الغناء له أربعة و عشرون طبعا بحسب ساعات اليوم و الليلة أو المعنى الثالث الذي تشبه به المجموعة الآلة الصوتية في حركتها و نغماتها و رنين أصواتها و هي مقبلة أو مستقرة مع ما تتركه من نشوة و ابتهاج في النفوس بدموع من النحل تنطلق لتمتص الرحيق في وقت الخضرة أو هي تحيط على الأزهار اليانعة و هي أيبة لتضع الشهد و العسل [1]

إن استعمال كلمة نوبة يرجع إلى العهود الأولى للنهضة الموسيقية العربية بالمشرق و من تم انتقلت إلى المغرب الإسلامي و من تلاهم من رجال الموسيقي الذين نزحوا إلى بلاد الأندلس ، و الواضح أن هذه الكلمة قد اعترى معناها من التغيرات ما يعتري في العادة سائر المصطلحات العلمية و الفنية [2]قبل أن يستقر بها المطاف على معاني قارة و يمكن إجمال هذه المتغيرات في الأطوار الثلاثة الآتية.

الطور الأول :

كانت النوبة تعني فيه الدور الذي ينتاب مجموعة موسيقية من بين أدوار المجموعة الباقية التي يشملها برنامج النشاط الموسيقي في مناسبة ما و في هذا المعنى

[1] - جلول يلس و الحفناوي أمقران الموشحات و الأزجال الجزء الأول الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائري 1975 ص 37.

[2] - سيد أحمد سماش الموسيعي الاندلسي بتلمسان مخطوط ماجستير تحت اشراف د. عبد الحق زريوح جامعة تلمسلن سنة 2009 – 2010 ص 52.

يقول الأصفهاني : " حدثنا حسين بن الضحاك قال : كانت لي نوبة في دار الواثق أحضرها جلس و لم أجلس " [1].

و فيه أيضا يروي ابن بسام – نقلا عن ابن حيان – و صفا رائعا كاملا لمجلسه أنه عقده المؤمنون بين ذي النون (أحد ملوك الطوائف) في قصره بطلطة إذ قال : " و نظمت نوبة المغنين زمرا .... ، فها جوا الإطراب و استخفوا الألباب ثم فض الصلاة و الخليج في سائر الطبقات، و تناوب الم غرون تلك الليلة الغناء بمقطوعات من شعر عبد الله بن خليفة الملقب بالمصري " [2].

ولعل مما يدخل في مفهوم تناوب المغنيين على المثول بين أيدي الأمراء في المجالس ما ذكره الحمادي [3] في مجلس وصف للأمير محمد بن عبد الرحمن الأوسط حيث قال : " ثم أمر (أي الأمير) بمراتب الغناء و آلات الصهباء " [4].... و لعل من أقدم النصوص الشعرية الواردة في هذا المعنى قول أحد أعلام المذهب المالكي بالأندلسي و هو عبد الملك بن حبيب السلمي المتوفي عام 238 هـ ، و هويقول:

صلاح أمري و الذي أبتغى

هين على الرحمن فيقدرته

ألف من الصفر، و أقلل بها

لعالم أربي على بغيتـــه

---

[1]- هو الفرج الأصبهاني : كتاب الأغاني " مجلد 7- دار الثقافة – بيروت – ص 185.

[2]- ابن بسام الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم 4 – ص 106- 107.

[3]-

[4]- الموسوعة العربية العالمية

زرياب قد يأخذها قفلة

وصنعتي أشرف من صنعته [1]

الطور الثاني:

تطور مفهوم النوبة فأصبحت تدل على جزء أو مقطع من الصوت الذي يرادف معناها الأغنية الموسيقية حسب الاستعمال المشرقي و هكذا فالنوبة بهذا المعني تناسب مفهوم الحركة الموسيقية بوصفها جزءا من المعزوفة الموسيقية السنفونيه.

و ربما نستنتج هذا المعنى مما أثر عن زرياب " أنه كانت الجن تعلمه كل ليلة ما بين نوبة أي دور إلى صوت واحد " [2].

الطور الثالث:

تطور المفهوم في هذه المرحلة، فأصبحت تدل على إنتاج موسيقى كامل له مقوماته اللحنية و الإيقاعية ، و قد اكتسبت النوبة مفهومها العلمي هذا في وقت متأخر يميل الاعتقاد إلى أنه بدأ بعد تحول زرياب من بغداد إلى قرطبة حاضرة الخلافة الأموية بالأندلس و منذ ذلك الحين دخلت الكلمة قاموس المصطلحات الموسيقية العربية و هي بدورها خاضعة للتعريفات العلمية، و لعل من أقدم هذه التعريفات تعريف أحمد التيفاشي في القرن السابع الهجري فقد ورد فيه أن: " النوبة الكاملة للغناء بالمغرب تقوم على نشيد و استهلال ، و عمل، و مجري ،و موشحه و زجل و

[1] - الموسوعة العربية العالمية .

[2]- المفري، أزهار الرياض- أجزاء 3 – بتحقيق السقا و الأبياري و شبلي القاهرة 1939 – 1942 ص 68.

جميعها يتصرف في كل بحر من بحور (أي الأدوار) الأغاني العربية، ثم التعريف الذي ورد في كتاب جامع الألحان لعبد القادر بن غيبي المتوفي عام 1435، من أن النوبة هي احدي الصور الفنية الغنائية التي كانت على عهد المؤلف واسعة الانتشار، و أنها تحوي في عهده على أربع قطع تسمى " القول، الغزل، الترانه، الفرداوشت .... لكن هذا الموسيقار أدخل في عام 1379 حركة قطعة خامسة على النوبة سماها المستزاد كما عرف التادلي النوبة فقال : هي مجموعة من الميازين الخمسة " [1] .

و المقصود بالميازين أقسام النوبة الخمسة:

1.المصدر: و هو أهم حركات النوبة و أول حركة غنائية و رئيسية للنوبة أو هو فاصل موسيقي غنائي و لهذه الحركة نمط ثقيل . أما عن إيقاعه فهو بطيء يتبع نمطه الثقيل .

و يتألف المصدر من أبيات عديدة ، و لكل منها ثلاثة أغصان و مطلع ثم خروج، فعند غناء النين الأولين و رد عليهما بجواب ثم مع غناء الغصن الثالث يدخل المغنون مباشرة في المطلع دون جواب الغص الأخير حيث يأتي جواب المطلع ، و هو عبارة عن تحويل غنائي و آلي في طبع آخر ، و عامة ما يكون مجاورا للطبع الأصلي ثم يختتم هذا الأخير بالرجوع إلى اللحن الأصلي و سمى الخروج [2].

مثال : قصيدة الحاج قدور بن عاشور " حلة مريم " [3].

---

[1]- عبد العزيز بن عبد الجليل، مرجع سابق ص 54/53.

[2]- كمال غافور " النوبة في الموسيقى الجزائرية رسالة لنيل ماجستير جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان ، ص 116.

[3]- ديوان قدور بن عاشور ص 737.

أي و الله عذراء محضرة طلت من

سرجم عارم زلالة باهته بقد مخنّت في قوامه

و بالحسن الفايق يفتخر عن ذرية سام

2.البطايحي: و هو الحركة الثانية للنوبة و تحتوي كل قطعة منه على فاصل غنائي موسيقي خفيف الوزن سريع العزف بواسطة آلات الطرب و الأصوات الرخيمة، لكن حركته لا تزال تتسم بالثقل نوعا ما ، فله نفس الشكل الغنائي و الآلي للمصدر ماعدا أثناء تناول الخروج ينقلب الإيقاع إلى درج و يختلف فيه ضرب إيقاع الدربكة و الطار أثناء الغناء [1].

3.درج : و هو الحركة الثالثة التي تتوسط النوبة و نكون حركته ذات نمط معتدل يجمع الثقل بالخفة و سرعان ما يتغير البطء إلى خفة لينتهي يقفل نهائي و كثيرا ما يؤديه المغنيون بمهارة فائقة و أداء جيد يتغزلون فيه بحمال المحبوب وولعهم به من خلال بيت شعري أو بيتين [2].

4.الأنصراف: هو الحركة الرابعة للنوبة و تتميز هذه الحركة بالخفة و الشرعة في النمط عما سبقتها من الحركات و لها نفس الشكل الغنائي الآلي غير أنه أثناء تناوله " الخروج " يستهل الحركة الختامية الحركة الختامية (خلاص) محتفظا بنفس الإيقاع

[1]- Moktar Hadj Sliman" la music amdalouse a Tlemcen 2001 op cite p 82.
[2]- Mokhtar Hadj Sliman p 82.

لكنه ثقيل في ال غص الأول ليستعمل السرعة عند نهايته لذا يفضّل الموسيقيون التلمسانيون في هذا المرحلة غناء عدد كبير من الانصرافات لطبعها الخفيف [1].

5.الخلاص: و هو الحركة الخامسة و الأخيرة للنوبة سريع فيه حيوية تساعد على التحرك و الانشراح و الرقص و له مقياس خاص و سريع النمط (4/6) [2] دون تغير في القول و الجواب غير أنه يحتفظ بإيقاع الانصراف، لكنه أثقل قليلا في العصن الأول ليستعمل السرعة عند النهاية و يصبح " خلاص " .

تعريـــــف الحـاج محمد الغفور:

الحاج محمد غفور، عندليب ندرومة

أستاذ كبير في الحوزي

الحاج محمد غفور هو الشخص الذي يكاد لا يجهله أحد من مختلف الطبقات المثقفين والموسيقيين كبارا أو صغارا فقد أحرز على شهرة واسعة بحيث لا تسألعنه متذوقا لفن الحوزي إلا وجدت عنده من أمره خيرا وذلك بقضل شهرة غنائه ،كما أنه يعتبر أشهر مغنيين الحوزي على الإطلاق بتلمسان.

فهو محمد غفور مغني ندرومة من فخول مغنيين الحوزي المشهورين داخل الجزائر وخارجها .كما أنه يعتبر هرم الأغنية الحوزية[3].

ولد الشيخ محمد غفور بتاريخ 05 مارس 1930 بندرومة في أول يوم عيد الفطر قبل صلاة المغرب [4] من عائلة تقليدية و محافظة على القيم الإسلامية السلفية. و على غرار جميع أطفال المدينة، تردد على المدرسة القرآنية ثم المدرسة الابتدائية

---

[1]- الشعر الشعبي بمنطقة تلمسان ص 100.

[2]- نفسه، ص100

[3] - حصة تلفزيونيةفي القناة الجزائرية يوم 21أبريل2009على ساعة 22:30 حياة الحاج محمد غفور

[4] - نفسه

الفرنسية و التي تركها في سن 15 سنة من أجل تعلم و ممارسة حرفة النسيج و الحياكة مع والده الذي طلب منه المعونة [1].

باشر العمل مع عمه الذي كان مولعا بالفن ،فكان يعمل معه الدراز الجلابة ،الحايك،المرمة والبوربح*فلم يتعلم على يد عمه الدراز فقط ،بل تعلم على يده أيضا الفن ،فعندما كان عمه يدندن*،كان مخمد يستمع إليه بشغف وحب ثم تتلمذ على يد عدة شيوخ منهم سي ادريس رحال ،الشيخ عبورة والسيخ النقاش وغيرهم وعمره أنذاك لم لم يتحاوز18سنة.

كان موهوبا في الموسيقي و الغناء، انضم في بداية سنة 1948 إلى أوركسترا الشيخ الحاج محمد غنيم المدعو نقاش، الذي كان معلمه الأول بعد عمه لتعلم فن الإيقاع فكان في بادئ الأمر عن طريق الشروع بالدربوكة و ممارسة ذلك على المندولين و من تم الكمان و أخيرا العود الذي أصبح آلته المفضلة . كما كان لديه صوت واضح و متناغم قام بعرضه مع مجموعة الأوركسترا أو بمفرده في استخبار.

و في سنة 1951 التحق بأوركسترا الشيخ سي ادريس بن رحال الذي كان معلمه الثاني بجانب الشيخ أحمد الحسونة الحاج غماري.

فبجانب هؤلاء المعلمين تعلم الشيخ محمد غفور جوهر الموسيقى المستمدة من الأسلاف و قد تمكن من استرجاع معزوفات الموسيقي المهمة من الشعر و الألحان القديمة.و في سنة 1954 كون أول أوركسترا له و بدأ ينشط في الأعراس و الحفلات العائلية لكن هذا النشاط لم يدم طويلا بسبب حرب التحرير الوطنية.

و لم يسترجع نشاطه إلا بحلول سنة 1962 بمناسبة 05 جويلية و أعاد تشكيل الأوركسترا الخاصة به من أجل الاحتفال بمناسبة استقلال الجزائر و أحيا بعدها عدة حفلات زفاف و سهرات عائلية بقيادة الشيخ أحمد الحسونة الذي عاد من المغرب، هذا الاخير موسيقي و كان استاذا كبيرا للملحون و الحوزي بالإضافة إلى انه فنان مبدع في آلة العود موهوب ذو صوت ساحر. توفي فجاة في سنة 1967.

و بفضل مهرجان الموسيقى الاندلسية بالجزائر العاصمة في سنة 1967 تعرف الجمهور الجزائري على الشيخ غفور و فرقته الموسيقية التي تتكون من زين العابدين خليفة (عازف على آلة المندول) و بجايي غفور (عازف على آلة البانجو) محمد ميدون (عازف على آلة الكمان) و عبد السلام خياط (عازف على آلة الدربوكة) و عبد الرزاق دبوزة (عازف على آلة القيطار) متحفز للقيام بعمل أفضل.

عزز الشيخ غفور الأروكسترا الخاصة به عن طريق استدعاء أفضل موسيقيي المدينة، قريبه موفق الذي كان عضوا في أوركسترا ادريس رحال، بوعناني حسيني، منور جنان، يعقوبي أبو بكر و نور الدين حفيد الشيخ قدور[2].

كما قام بمساندته و تشجيعه محبو الموسيقى المعروفون من ضمنهم الأستاذ سي محمد البوري و كذا سي محمد بن عمر جباري ، أنشا الشيخ محمد غفور جمعية المطربية و

[1] ـ نفسه

[2] ـ المرجع السابق

الموحدية بندرومة و التي قام بقيادتها ببراعة حيث ان الهدف منها كان ترويج الموسيقى الاندلسية مع منح مكانة مهمة للملحون، الموسيقى الشعبية المتميزة التي تعزف على الإيقاع و الروح الاندلسية و التي تميز بها العديد من الكتاب المحليين على غرار قدور بن عاشور و محمد رماون.

و بعد ذلك كانت مشاركته في سنة 1969 في مهرجان الموسيقى الشعبية بقسنطينة، تلمسان و العاصمة أين فاز بالجائزة الأولى في ترجمة قصيدة "يا ولفي مريم" لسيدي قدور بن عاشور و التي من خلالها تم رد اعتبار هذا الكاتب السياسي للشعر الشعبي بشكل رائع ، توفي هذا الأخير في سنة 1938.

إذن هذه القصيدة هي من جعلت الشيخ عفور مشهورا خصوصا بأسلوب ترجمته و تأويله الصوتي ذو الأصل الندرومي. لاقى بعد ذلك الشيخ غفور نجاحا كبيرا و تفانيا حقيقيا، المغني المحلي الذي ذاع صيته وطنيا. كما تم طلبه من طرف الجميع من أجل تقديم حفلات موسيقية على شاشة التلفزيون و كذا إحياء مراسم رسمية و خاصة[1].

خلال سنوات 1970عرفت جمعية المطربية بقيادة الشيخ غفور نشاطا مكثفا فقد تمت برمجتها أثناء أغلب التظاهرات الثقافية ، مختلف المهرجانات حتى خارج الوطن بالضبط في فرنسا، إيطاليا، المملكة العربية السعودية، يوغوسلافيا و كوبا...إلخ.

غنى أمام فيدال كاسترو، الملك فيصل و تيتو و غالبا أمام جمهوره و للناس حيث بقي مرتبطا بشدة بجمهوره الناشئ الذي انبثق منه. لم يغير الثراء المادي و لا العزة و الشهرة أبدا من طباعه و لم يحس بضرورة و حتمية أم يسد على نفسه في أستوديو تسجيل من أجل إصدار أقراص و تسويق فنه. كان بعيدا كل البعد عن الشهرة و الناشرين الذين لطالما ركضوا خلفه لكن التسجيلات الوحيدة التي قام بها هي تلك التي أنتجها التلفزيون و الراديو. و علاوة على ذلك فإن القرص الوحيد الذي تم نشره هو من عمل الإذاعة و التلفزيون الجزائري[2].

أما بالنسبة للتسجيلات الأخرى فهي تلك التي أعاد المحترفون و الهواة ادائها في الاعراس لكنها موجهة لأداء خاص و عائلي. اما في سنوات 1980 فقد قرر الشيخ غفور الانقطاع عن نشاطه الموسيقي و ذلك بسبب تدهور حالته الصحية بالإضافة إلى الأحداث الدامية المحزنة التي تعرضت لها البلاد في خلال سنوات 1990 قد ساهمت أيضا في بعده عن المسرح الفني حيث أن القدر قد أرجعه مرة ثانية لمهنته الأول كنساج فقد كان راضيا عن تسيير ورشته المتواضعة في مدينته الام بعيدا عن الشغب و الصخب. خلال هذا التواري و الإختفاء بدأت تظهر عدة محاولات لتقليد صوته و هيئته لا سيما لباسه التقليدي (حلاقته الحمراء، الجلابة الفاسية البيضاء و البابوش) من كل الجهات عن طريق وسائل الاعلام و ذلك لاستغلال نجاحه (نوع من أنواع القرصنة) لكن الشيخ لم يهتم و لم يقلق أبدا بشأن ذلك. و في أثناء الحملة السياسية التي قام بها الرئيس عبد العزيز بوتفليقة في سنة 2001 بتلمسان، بقاعة المركب الرياضي بروانة

[1] - المرجع السابق
[2] - المرجع السابق

في إطار ترقية الوئام المدني تم استدعاء الحاج غفور من قبل الرئيس قائلا:"ما الذي ينتظره عندليب الجزائر لاسترجاع الغناء؟" و بالرغم من سنه (71 سنة) أحس الشيخ الحاج غفور ذلك كواجب وطني يتوجب عليه أدائه، و تم استدعاء الفرقة من أجل إعادة استدراك المشعل و إبراز الثقافة الوطنية و عليه قام بإعادة تشكيل الأوركسترا الخاصة به و المتكونة من أخويه عبد الرزاق وبيجايي و كذا المرحوم ميدون خير الدين [1]، أبناؤه عبد الحق، أمين و محمد، محمد أنور خليفة، سيد أحمد كجار (كلاهما أستاذا موسيقى) شلبي، بكوش و دندان. و بدعوة من رئيس الجمهورية أَلَف و غنى على التلفزيون قصيدة جذرية تتعلق بالسلم و الوئام المدني. و بعد العودة إلى الظهور مجددا تمت دعوة الشيخ و الأوركسترا الجديدة لإحياء حفلات موسيقية أندلسية لكن فقط بمناسبة المراسم الرسمية على مستوى الرئاسة بالعاصمة، على التلفزيون أو بمناسبة المهرجانات و الحفلات الوطنية. و بعبارة موسيقية واضحة جالسة في وسط المسرح، قاد الشيخ محمد غفور في هيبة و وقار و جدية الأوركسترا المعززة بأفرادها و كان أستاذا في تأويل النوبة، الحوزي، الغربي و خاصة الملحون المحلي للشيخ قدور بن عاشور و رماون و التي أعطاها قيمة عبر قصائد "ولفي مريم، سعدي ريت البارح، يا ليامني" فقد سيطر بروعة على النصوص و الروح الأندلسية التي رد الاعتبار لها و كان بمثابة سفير لها كما شارك في المحافظة عليها.[2]

و بصفة عامة فقد أبدع في أداء فنه بروعة و قد جعلت منه هذه القيم الموسيقية أستاذا مسلما به لا يقبل المنازعة إنه شيخ كبير. و في هذا الصدد تم تكريمه من طرف المؤسسة المدنية، حيث تمت برمجة التكريم الأخير بتاريخ يوم الجمعة 14 مارس 2008 بالمدرج الكبير بالصربون من طرف جمعية اهل الاندلس بندرومة تحت عنوان "الحاج محمد غفور، عندليب ندرومة، أستاذ عظيم في الحوزي".

و موازاة مع حياته الفنية و المهنية، تابع الشيخ غفور الصوفي للزاوية الزيانية و لطالما كان وفيا لاعتقاداته الدينية و لطريقة أخويته إلى حد انه لم ينقطع أبدا طوال حياته عن التردد على الزاوية من أجل التضرع إلى الله و الإطراء في مدحه لمزايا الرسول "صلعم" و الأولية. و أصبح مداوما للزاوية الدرقاوية بندرومة للشاعر المتصوف الشيخ قدور بن عاشور الزرهوني.

و حين تم تأسيس الزاوية الدرقاوية بتلمسان من طرف عبد ربه الشيخ سيدي بن عودة بن ممشة، بدأت تستقبل كل سنة من ضمن مؤيديها الشيخ غفور و كذا أخيه عبد الرزاق من أجل إحياء ذكر المولد النبوي الشريف و تلاوة المدائح الصوفية النبوية من نوع السماع بصوتيهما الشجيين.

لطالما أقام شيخنا بندرومة أين قاد و ثاني إخوته ورشة صناعة صغيرة و لطالما رافقه منذ الاستقلال سي سليمان بكوش، إمام المسجد الكبير بندرومة من أجل الإشراف على

[1] - المرجع السابق
[2] - المرجع السابق

الصلوات المعتادة و حضر اجتماعات الطلبة و أحيا جلسات ذكر أو تلاوة جماعية للقرآن الكريم (الترتيل).

وفي 28أفريل 2012 أعلن عبد الحق غفور نجل الحاج محمد غفور بتلمسان أنه إعتزل الفن والغناء ليترك موروثه الفني لفرقة أحباب الحاج غفور وذلك خلال تكريمه كأحد رموز الموسيقى الأندلسية بقصر الثقافة إمامة .وهذه ليست أول مرة يتوقف فيها عن الغناء بل إنها ثاني مرة كما قلنا من قبل وسبب عودته هو فخامة الرئيس عبد العزيز بوتفليقة الذي قال *بلبل الجزائر سكت ،والله لن تسكت بلابل الجزائر *.

إن مسار الحاج الفني حافل بالمحطات التي كللت مشواره بالنجاح إذ يعتبر قطبا هاما من أقطاب الأغنية الأندلسية من خلال سعيه للحفاظ عليه.[1]

الآلات الموسيقية التي استعملها الحاج :

1.الفحل:

يختص الرجال بالعزف على الفحل في تلمسان كما أنه يعتبر أول آلة عزف عليها الحاج محمد غفور [2] و قد ظلت هذه الآلة تتأرجح بين الظهور و الغياب يحمل على التساؤل عن الوظيفة التي يمكن أن تقوم مستقبلا في ظلال المناخ الصوتي التي تعيشه بلادنا جراء التطور في التكنولوجيا ووسائل الاتصال؟.

الفحل هو آلة نفخية عريقة شبيه بالناي و يتراوح طوله ما بين 20 سم إلى 30 سم و به سبعة ثقوب، ونجد كذلك الفحل العادي، الذي يختلف عن الناي في الفوهة التي ينفخ فيها لإخراج الصوت فهي شبيهة بالمنقار أما الفوهة السفلى فهي مغلوقة .

[1] - المرجع السابق

[2] - على لسان الحاج محمد عفور يوم 2009/01/05 على الساعة 14.00 بمدينة ندرومة ببيته.

و تعرف هذه الآلة عند المحترفين باسم الكوالا أي أنها فحل مقنن، و هو أقصر من الناي يحوي سبع قطع و ستة ثقوب وخمسة عقد وست قبضات و هي تشترك مع الفحل في طريقة العزف عليها [1].

كما انه يعرف بأنه قائد الآلات الموسيقية فهو الفحل الذي يقود القافلة و هو ذلك الآلة التي يقاس عليها المقام، حيث يطلبها قائد الجوف من العازف أثناء أداء مختلف النوبات.

الآلات النفخية عبر التاريخ:

اهتدى الإنسان إلى آلات النفخ بعد الآلات الاقاعية و كان أقدم تلك الأدوات القصبات و العظام المجوفة و القواقع المائية ، و لم تكن الثقوب على جوانبها الاستخراج أصوات مختلفة إنما كان يصدر منها في أكثر الحالات صوت واحد مفرع ، و المؤكد ، إن مثل هذه الآلات أو الأدوات لا شأن لها بالتطريب أو إثارة العواطف و ليس لها أية قيمة فنية .

ثم تفنن الإنسان بعد ذلك في صنع آلات النفخ فصنع آلات النفخ الخشبية بداية بـ (المصفار) و هو مجموعة من القصبات ،و تطورت منه آلات الناي و القصبة

[1]- عسيى بن هاشم الآلات الموسيقية المستعملة في الموسيقى الأندلسية بتلمسان مخطوط رسالة ماجستير تحت اشراف عبد الحميد حاجيات ، 2004، 2005، قسم الثقافة الشعبية ص 120

و المزامير و ما شابهها من آلات النفخ مفتوحة الطرفين، و تطورت آلات النفخ شيئا فشيا حتى صنعت من المعادن كآلات البوق و النفير و غيرها [1].

و قد عزم بعض المؤرخين أن أول نافخة صنعت من عظم ساق الإنسان و أن الإنسان القديم اكتشف أو تعرّف على السلم الموسيقي الأول عن طريق القصبة[2] .

و هكذا كانت في بداية الأمر قصبة " تخرج بطبيعة حالها البدائي من ثقبها (أي فوهتيها) العليا و السفلى صوتا واحد فنفخ فيها الإنسان لأول مرّة و لمّ ا سمع صوتا و استحسنه خطر على فكره أن يحدث في وسطها ثقبا ثانيا و سمع من هذا الثقب المستحدث صوتا ثانيا و لما استحسنه أيضا ضاعف الثقوب ثم استمر في التأمل و البحث مع الأيام، فخطر له يوما أن يرتب هذه الثقوب فظل يغير في أمكنتها و يبدل في أبعادها و يجرب في تحسينها و تركيز الثقوب على أبعاد ما بينها بدون أن تكن عنده علم عن أية قاعدة رياضية حسابية كالتي تتّبع عادة في قياس ثقوب القصب في عصور المعرفة، ثم كيّفها مع الزمن تلك الأصوات بعد عدة تجارب " [3].

و اتضح له أن هذا السلم لم يكتمل معه إلا بعد أن ثقب القصبة سبعة ثقوب في مواضعها الصحيحة يجمع بين أصواتها التناسب الصوتي ستة منها لأصابع اليدين : السبابة – الوسطى – البنصر – و السابع للإلهام في قفا القصبة و هذا الثقب السابع

[1] -سليم الحلو، الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان الطبعة الثانية ، ص 190.

[2]- عسيى بن هاشم ، المرجع السابق ص 143

[3]- نفسه

يجب أن يكون في منتصف طول القصبة بالدقة ليخرج منه الصوت الثامن الذي هو جواب و الذي يكمل به الديوان الموسيقي الذي هو السلم [1].

و يمكن حصر آلات النفخ المستعملة في الموسيقى الأندلسية بتلمسان في الناي و الفحل فقط و بنسب متفاوتة ، و هناك آلات أخرى تستعمل في شتى أنواع الموسيقى الجزائرية كالقصبة و الزرنا و المزود و غيرها.

إن أصل الآلات المتشابهة للناي و الفحل يضرب بجذورها في أعماق التاريخ، فقد وجد أثر لمزامير مصنوعة من القصب كانت تستعمل في مصر القديمة حسب ما أثبتته الرسوم و النقوش التي ترجع إلى عصر الفراعنة ذكرها الباحث الألماني sachs في كتابه الآلات الموسيقية في مصر القديمة " و قد صنعت في أربعة أشكال و أحجام مختلفة [2].

و انتقلت الآلة الشبيهة بالناي إلى اليونانيين القدامى و صارت من أهم آلات النفخ لديهم ، و ذكرت في بعض النصوص الفارسية خلال عصر الساسلنيين ، الذين حكموا إمبراطورية واسعة فيما بين حوالي 225 م و الفتح الإسلامي 651 م و لعله اعتبارا للفوارق الموجودة بين الناي الفارسي و الناي التركي المتمثلة خاصة في عدد الثقوب ووضع الأنبوب بالنسبة للفم فقد عزا بعض الباحثين قصب السلف لاختراع

[1]- عيسى بن هاشم، المرجع السابق، ص 143.
[2]- نفسه ، ص 144.

الناي العربي التركي ذي الشكل الذي نعرفه حاليا إلى الأتراك بالرغم من تسميته الفارسية الأصل [1].

الدربكة:[2]

تعتبر الدربكة ثاني آلة موسيقية يستعملها الحاج محمد غفور بعد آلة الفحل و استعملها لمدة شهرين، [3] هي أحدى الآلات الإيقاعية الأكثر أهمية في البلدان العربية، و هي آلة من الخزف (الطين) أو الخشب يشد على الطرف العريض منها سطح جلدي أو بلاستيكي يصنع جسم الدربكة .

يمسك العازف الدربكة تحت ذراعه أو بين رجليه و ينقر على سطحها بكلتا يديه فيكون الصوت ينبعث من الأنامل رقيقا أما الذي يحدث بالكف كله فيكون غليظا ، و ينتج اثر ذلك صوتان أي إيقاعين هما " د م تك "[4].

المندلين: [5]

[1]- نفسه ، ص 145.
[2]-نفسه ، ص 138.
[3]- على لسان الحاج محمد عفور يوم 2009/04/11.
[4]- françois-rené tranchefort les instruments de musique dans le momde édition du seu, l 1980 p 99.
[5] -عيسى بن هاشم المرجع السابق ، ص 122.

و هي الآلة الثالثة التي استعملها الحاج بعد الدربكة [1] تعتبر المندولين آلة و تريّ تتألق من أربعة أوتار تماثل العود في شكلها و هي من فصيلة و لكن صندوقها المصوت أصفر.

يوضع على رقبة هذه الآلة دساتين تبين مواضع العنق حيث يعزف عليها بالنقر على الأوتار بواسطة الريشة .

يعود أصل الماندولين إلى القرن الخامس عشر إذ نشأت و تطورت انطلاقا من آلة شبيهة بها تدعى ماندولا و هي أكبر حجما يشد عليها أربعة أوتار معدنية مزدوجة تسوى فيما يماثل أوتار المندولين مع انخفاضها عنها ديوانا كاملا [2].

أوتار المندولين و تسويتها:

المندولين آلة وترية تتألف من أربعة أوتار بعزف عليها بواسطة النقر على الأوتار بالريشة، و من خصوصيتها أن العزف عليها أسهل من مشتقات العود الأخرى .

تشابه آلة المندلين في تسوية أوتارها تسوية أوتار الكمان ، فيكون كل و تر على بعد ذي الخمس من الذي قبله : صول – ري – لا – مي – و تمتد منطقة أصواتها إلى ثلاثة دواوين و تدون معزوفاتها بمفتاح صول [3].

---

[1] -على لسان الحاج محمد غفور يوم 11-04-2009.

[2]- محمود أحمد الحنفي ، علم الآلات الموسيقية ، الهيئة العامة للتألف النشر 1971.

[3]- Moktar Hadj Slimane , recueil d'information élémentaire sur la music andalouse a Tlemcen 2001 p 73.

أجزاء المونـدولين:

يشبه المندلين آلة العود في تشكلها العام إلى أنها اصغر بكثير و تحتوي على أربعة أوتار مزدوجة ، و نجد منها النوع ذي الظهر المقوس المعروفة باسم المندلين الميدانية Milanaise كما نجد النوع الذي يشبه صندوقه المصوت شكل حبة الموز و هو المعروف باسم المندولين النابولية napolitaine في الأول تثبت الأوتار على ظهر الآلة أما في الثاني فتثبت على طاولة الهرمونيا Table Dharmonie[1] .

العود: [2]

تعريف العود : العود آلة و ترية تحدث أصواتا بواسطة العزف على الأوتار و تتكون من صندوق مفرغ رنان بيضوي الشكل عبارة عن عدة شرائح تصنع من خشب الجوز، و فائدته تضخيم الأصوات الصادرة من اهتزازات الأوتار ، و هناك غطاء من الخشب الأبيض يغطي وجه الصندوق الرنان و يطلق عليه صدر العود و به ثلاث فتحات ، تقع الفتحة الأولى الكبرى في منتصف العود تقريبا و الفتحتان الصغيرتان في النصف السفلي من العود [3].

يبلغ طول جسم العود نحو نصف متر وعرضه حوالي 30 سم و عمقه 15 سم ، و تميل الرقبة– و هي الجزء العلوي من العود – إلى الخلف [4].

---

[1] - Francos – René Transchort .OPCIT.P 179-180

[2]- عيسى بن هاشم ، المرجع السابق ، ص 113.

[3]- نفسه، ص 113.

[4]- نفسه ، ص 113.

و ترتب أوتار العود في ازدواج بهدف تضخيم الصوت، و يختلف عدد الأوتار في العود و كذلك المادة التي تصنع منها ، وقد يشد على العود خمسة أوتار مزدوجة موازية لسطح الصندوق الرنان و أحيانا يضاف .و الأوتار إما جلدية تصنع من أمعاء الحيوانات أو من النايلون أو من الحرير الملفوف لسلك [1] .

يعتبر العود أقرب الأصوات إلى صوت الإنسان و لذلك يستخدمه الملحن عادة في صياغة ألحانه ، فهو يجلب المسرات و ينفع الجسد و يعدل المزاج [2].

و تعتبر آلات الكويترة و المندولين من فصيلة آلة العود ، كلها تستعمل في الموسيقى الحوزية و الأندلسية .

تعتبر آلة العود الآلة الرابعة التي استعملها الحاج محمد غفور كما أنه يعتبر صديقه و رفيقه وسبب اختياره لهذه الآلة يكم ن في أنّه يعوّضه على جميع الآلات ويستطيع الغناء به لوحده أو مع الدربكة [3] .

الكمانجة أو الكمان:[4]

تعريف آلة الكمان : هي أقدم آلة و ترية وقع عليها بالقوس في تاريخ العالم كله و هي آلة هندية قديمة يرجع عهدها إلى أكثر من خمسة آلاف عام قبل الميلاد و يرجع للعرب الفضل في أحياء آلات القوس، حيث أوجدوا الآلة الوترية المعروفة

---

[1]- محمود أحمد الحفي ، المرجع السابق ، ص 71.

[2]- " نفخ للجسد و تعدل للمزاج ، وهذا علاج و أي علاج "لأنه يرطب الأدمغة و ينعش القلوب و يرزن العقول و يحلو الكروب و هو غذاء الأرواح و جالب الأفراح و مذهب الأ*** " محمد كمال الخلعي كتاب الموسيقى الشرقية، مكتبة الدار العربي للكتاب القاهر ة أوراق الشرفية بي روت 1993.

[3] د- على لسان الحاج محمد غفور يوم 2009/04/11.

[4] - عيسى بن هاشم، المرجع السابق ، ص 99.

بالرباب كما أسفلت القول ، و منها تطوّرت آلة الكمان و أصبحت تشغل المحل الأول بين جميع الآلات الوترية خاصة عند الإفرنج، كونها تعبر عن موسيقاهم بجدارة و استحقاق ، و وصفها بأنّها " سلطانة العواطف و ملكة الآلات في الترجمة عن الأحاسيس " [1].

و تعني كلمة رباب عند العرب عدة أشكال من الملاهي القومية ، فربما كان النوع القومي منها هوذ و الصدر المسطح و على هذا المنوال أطلق الفرس لفظة كمنجة(الكمان) و معناه (قوس) على آلاتهم القوسية و هناك نوع خاص سموه الغيشك ، و استعمل القوس منذ زمن إخوان الصفا و ابن سينا وابن زيلة ...[2].

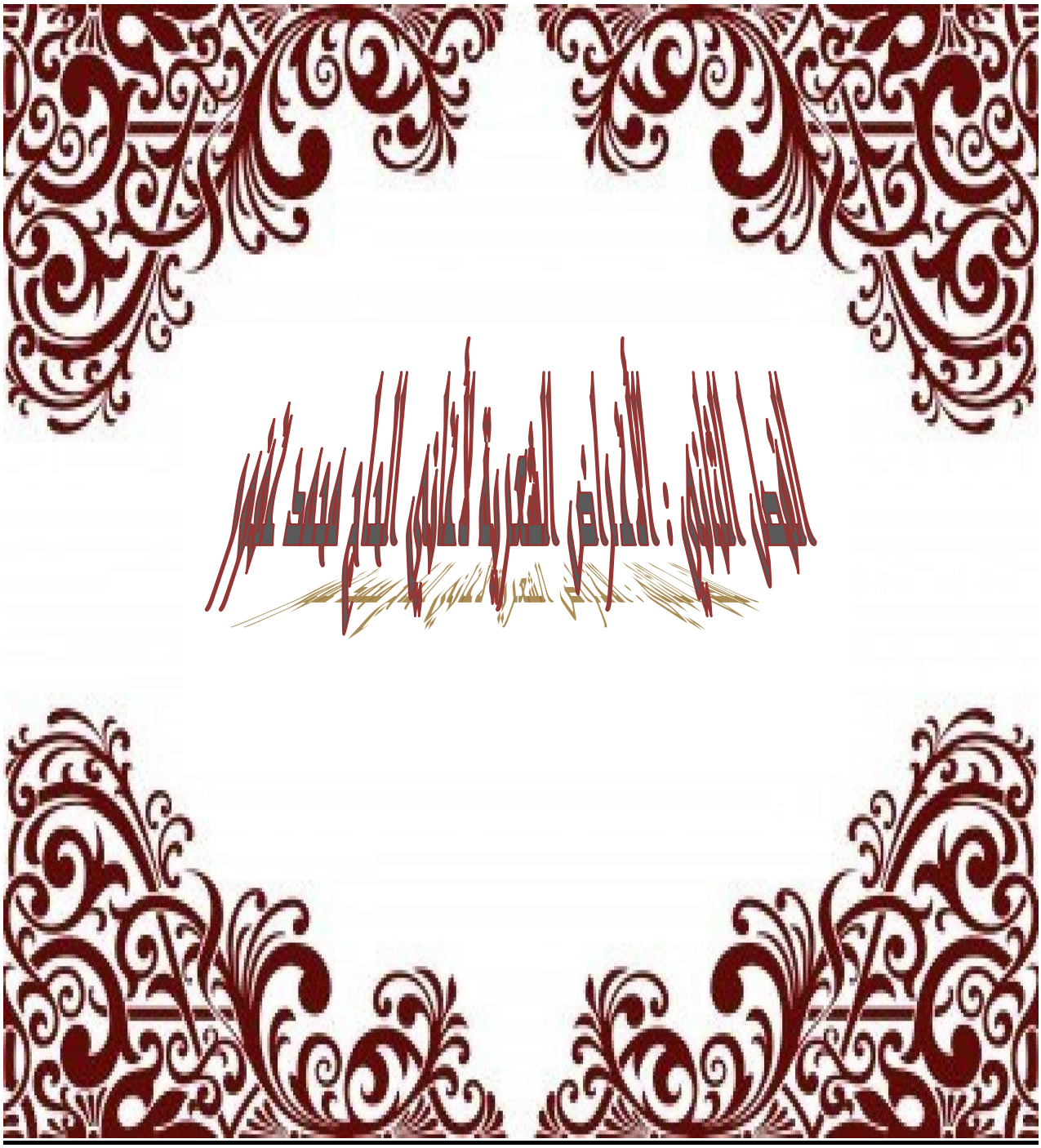
و قد أودع البشر في آلة الكمان نتيجة لإتقانهم صناعتها ، أسرارا عجيبة و مزايا مدهشة غريبة حيث أصبح كامنا في أوتارها الساحرة و بطنها المجوف و قوسها المنسق من القوة و المزايا و الأساليب المدهشة مالا يحصى له عد في إخراج العبارات الموسيقية المختلفة، " مصنوعة من ألواح رقيقة – لتشتمل على أربعة أوتار يمكن الدس عليها بجميع الأنامل و تقرع عود أيضا كالرباب ، و كل وتر نزل عن الذي يليه بأربعة درج ، و كل و تر أغلظ من الذي يليه ، و الغليظ إذا قرع من غير دس فتلك يكه و الدس بعد أصبعين عن العثبة دوكة و بالوسطى سيكة و بالنصر

[1] -محمود أحمد الحنفي، المرجع السابق ، ص 66.

[2] -هندي جورج فادمر ، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر، ترجمة و تعليق جرجيس فتح الله المحامي ، منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت ، لبنان ، ص 302.

جهاركه و ينتقل الذي يليه من غير دس بنجكه و بالسبابة ششكه و بالوسطى هفتكه و هكذا على الترتيب " [1]

[1]- أبو علي الغوتي بن محمد ، كتاب كشف القناع عن آلات السماع ، دار موفهم ، ص 302.


الفصل الثاني : الأغراض الشعرية لأغاني الحاج محمد غفور

الأغراض الشعرية

لا يعتبر غريبا و الشعر الشعبي مرآة تعكس عليها مشاعر الجماهير الشعبية و بأن يتعرض هذا الشعر لجميع الأغراض الشعرية التي نظم فيها الفصيح ، فقد تكلم عن المرأة و جمالها و أبرع في إبراز مفاتنها كما أنه وصف الطبيعة و الكون وصفا لا يمكن لأي إنسان عادي فعل ذلك و عبّر عن الأحداث الاجتماعية ، و تناول المدائح الدينية مبيّنا حبّه للرسول صلى الله عليه و سلم راجيا منه الشفاعة يوم الحساب يقول محمد المرزوقي "أغراض الشعر الشعبي كثيرة جدا و لها أسماء خاصة في اصطلاح أرباب هذا الفن ، فقد نظم شعراء الملحون في جميع الأغراض التي نظم فيها الفصيح و جروا في نفس المنهج واتخذوا نفس الأسلوب في جميع الأغراض القديمة المعروفة "[1]

و يؤكد لنا هذه الفكرة التلي بن الشيخ فيقول : " و ما من شك أنّ الشعر الشعبي الجزائري يمثل صورة من صور التقليد للشعر العربي في كلّ الأغراض الشعرية ". [2]

و سنحاول في هذا الفصل انطلاقا من النصوص التي جمعناها نتناول الأغراض الشعبية التي تطرق إليها المغني " الشيخ محمد الغفور" .

و أول غرض نتطرق إليه هو غرض الغزل الذي يعتبر أكثر الفنون إيحاء للشعر و حتى للمغنين ، فقد فتح قلوبهم و عيونهم و أطلق مواهبهم و أخصب ذهنهم و خيالهم ، يقول التلي بن الشيخ : " غرضا من أوسع أغراض الشعر و أكثرها تداولا بين الشعراء و أبعدها أثرا في حياة الطبقة الاجتماعية ، فالشعراء الدين نالوا شهرة واسعة بين الناس إنما خلدوا بالشعر الذي عبر عن وجدانهم و عواطفهم نحو المرأة و قد لا يعترف بالشاعر الناشئ ما لم يقل شعرا جيدا في هذا الموضوع " [3] .

([1])- محمد المرزوقي ، الأدب الشعبي ، الدار التونسية للنشر ، ط1 سنة 1967 ، ص 125 .
([2])- التلي بن الشيخ ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، بـ ط ، سنة 1990، ص 87 .
([3])- نفس المرجع ، ص 87 .

و من الطبيعي أن تحضى المرأة باهتمام الشاعر الشعبي باعتباره إنسان له عواطف و حتى المغني فنجده يختار الأغاني أو القصائد المختصة بالمرأة ليتغنى بها فيعطي لها اهتماما كبيرا .

" فللغزليات مكانها المرموق عند شعراء الملحون ، و فيها يعرف فضل الشاعر على غيره ، فهذا الباب يشترك فيه الجميع و ينظم فيه كل من هب و دب ، و طريقتهم في هذا الباب متحدة الأسلوب و الاتجاه لا تستطيع أن تفرق بين شاعر و شاعر إلا بما امتاز به كل واحد في التعبير" [1]

و الغزل كما يقول الدكتور على شلق "هو فوح الحب ، الحب فيض النشاط الحيوي في الكائن الحي ، من غرائزه شوقا إلى المرغوب فيه لتناسبه مع الراغب ، و التناسب جمال ، جمال نداء من الطوية و ائتلاف داع الشكل" [2] .

الغزل هو شعر وجداني ذاتي غنائي [3] ، و يعني في اللغة اللهو مع النساء بصور مختلفة ، فهو " حديث الفتيان و الفتيات .. و مغازلتهن : محادثهن و مراودتهن ،

([1])- محمد المرزوقي : الأدب الشعبي ، المرجع السابق ص 126 .

([2])- أنظر : د. علي شلق ، أبو النواس بين التخطي و الإلتزام ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط01 ، 1982 م ، ص 189 .

([3])- يدخل في نطاق هذا الإتجاه الشعري كل ابداع أدبي ، قوامه الرؤيا الذاتية إلى الأشخاص و الأحداث و أشياء الكون و الوجود ، ههنا مع الشعر الوجدداني نحن مع الحقائق الذاتية كما يبلوها الحسّ الإنساني بخيالاته و مشاعره و أبعاده و ألولنه و إتجاهاته لذلك فهو "حي حار ، مؤثر، مباغث ، يشبع فيه التفجير الداخلي ، و الطفرات اللفظية و البيانية و الشكلية لأنه في الأساس غنفعال و إثارة " .

* أنظر د.جبور عبد النور المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين : بيروت ، ط1 مارس 1979 ، ص 161 .

و الشاعر الوجداني يتوفر في العادة على الأحوال المتعلقة به شخصيا و ربما أهمل المقاييس العامة في الأمور و اكتفى بمقاييسه الذاتية عند النظر في الأمور كلها كونه " يعبّر هن انفعالاته الذاتية و ما يكتف وجدانه ، من خواطر و أحاسيس و عواطف مختلفة "

* أنظر : د .أحمد أبو حاقة ، المفيد في البلاغة و التحليل الأدبي ، بيروت ، د.ط ، سنة 1959 م ، ص 243 .

الأمر الذي يجعلنا نعدّ الشعر الغنائي الوجداني ، شعرا شخصيا ، بمعنى أنه " اعتراف أو افضاء بما يخالج النفس في نظم شعري" .

* انظر : أب فاسون (L'Abbé Vincent) ، نظرية الأنواع الأدبية ترجمة إلى اللغة العربية و علق عليه د. حسن عون ، مطبقة رويال : الإسكندرية ، د.ط.د.ت ، ص 124 .

و التغزّل : التكلّف لذلك ، تقول غازلتها و عزلتي ، و تغزّل أي تكلف الغزل ، و قد غزل غزلا و قد تغزّل بها و غازلها و غازلته مغازلة ، و رجل غزل متغزّل بالنساء على النسب أي ذو غزلٍ" [1] و منه "غازل فلان فلانة "حادثها و راودها "[2] و " غزل بالمرأة يغزل غزْلا و غازلها : حادثها و تودّد إليها " [3] .

و يبدو لنا أنّ التغـزّل، أي التكلف للّهو مع النساء هو المراد به فنا شعريا "يبثه الشاعر عواطف الحب نحو المحبوب، و يضمنه الشكوى أو الاستعطاف، أو وصف لذات الهوى و ما إلي ذلك " [4] .

و يفهم من هذه النظرية، أنّ الغزل فنّ أدبي متصل بحقيقة الإنسان و هو موجود حيث يخفق قلب إي شاعر بالحب..فهو "وليد الدعة و الهناء و ظفر الإنسان بالمناخ الندي الملائم" [5] و قد احتل في جمع الآداب مكانة رفيعة، و هو بذلك "قديم قدم عهود البشرية، و ما انفكّ يترقى بترقي الإنسان و تحضره" [6] .

و الغزل كما يقول زكي مبارك " يرجع إلى أصلين اثنين : الأول وصف ما يلاقي المحبوب من عنت الحب ، و يدخل في ذلك كل ما يبهج الوجد ، و يثير الدمع ، كحديث الفراق ، و العتاب و الذكر و الحنين ، الثاني : وصف ما يرى الشعراء في

و الشعر الذاتي الغنائي "مرتبطة في الأصل بالغناء و الموسيقى و العاطفة " لذا كان للقصيدة الغنائية "في الأدب العربي في كل حالة إطار واحد و محاولة الخروج إلى أطر جديدة كانت في الغالب تتمثل في الشعر الشعبي كالزجل و القوما وكان و كان و غيرها " .
* أنظر د. عز الدين إسماعيل ، الأدب و فنونه : دراسة و نقد ، دار الفكر العربي ، ط07 ، سنة 1978 ، ص 149 /154 .
([1])- انظر : ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد 11 ، دار صادر و دار بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص 492 .
([2])- أنظر : الأمير آل ناصر الدين ، الرافد : معجم لغوي للإنسان و الحيوان و الطير و الهوام ، و كل ما في السماء و الأرض ج2 ، وقف على طبعه و ضبطه على أصله الأمير نديم آل الدين ، مكتبة لبنان ، بيروت ط1، سنة 1971 م ، ص 119 .
([3]) حسن يوسف موسى و عبد الفتاح الصعيدي ، الإفصاح في فقه اللغة ج1 ، دار الفكر العربي ، د ط ، د . ت ، ص 331 .
([4])- جبران مسعود ، الرائد ، معجم لغوي عصري ، ج2 ، دار العلم للملايين ، بيروت ط3 ، يناير 1978 م ، ص 1077 .
([5])- كامل عبد الله ، شعراء من الماضي : دراسة و نصوص أدبية لعدد من كبار الشعراء الذين اغنوا التراث ، منشورات دار الحياة ، بيروت ، د. ط ، 1962 ، ص 105 .
([6])- أسماء شرفي من مقالها ، الغزل أحلاه الحدبة "أسبوعية الشروق العربي جزائرية ، ع 156 من 123 ماي 1994 م ، ص 19 ."

أحبابهم من روعة الحسن و يدخل في ذلك كل ما تتمتع به النفس و العين من حمال الأبدان و الأرواح ، كوصف العيون و الخدود و الثغور و الصدر ، كالحديث عن الرفف و الوفاء و العفاف" [1] .

([1])- زكي مبارك : مدامع العشاق ، المكتبة العصرية بيروت ، ط2 ، سنة 1343 ، ص 13 .

و للشعراء في الغزل ، عادات و تقاليد ، و هي تختلف من عصر إلى عصر و من حضارة إلى حضارة ، "و تجارب المرأة مع الغزل يتوقف على شخصيتها من جهة ، و علة موقع الشخص الذي يصدر منه الغزل ، و مواصفات هذا الشخص لذا فأحبّه ما يصدر من المحبوب ، و أكد به ما يصدر عن صاحب الغاية ، أو أثقله ما يصدر عن صاحب الغاية و أثقله ما يصدر عن الأحمق ، و أجمله ما يصدر عن شاعر أديب " [1] .

و للغزل علوق بالنفس الإنسانية و ما من أحد إلا و هو ضارب منه لسبب ذلك لاهتمام الإنسان منذ كان ، بالحب و هو "عاطفة قوية أو رابط مبيّن بين إنسان و إنسان و للحب مظاهر شتى تختلف باختلاف الأفراد ، و قد عبّر الشاعر العربي عن هذا الحب بمظاهره شتى ، فكان حب الشاعر لولده ، و حب الشاعر لأخيه و حب الشاعر لآبائه و حب الشاعر لنفسه ، و حب الشاعر للمرأة و حب الشاعر لله" [2] .

و يعتبر الغزل من أقدم الأغراض الشعرية عند العرب ، و أكثرها شيوعا لاتصالها الوثيق بالطبيعة الإنسانية ، فالحب أو محاولة الحب لغة عالمية و ميل فطري في كل بيئة ، و صف المحبوبة و التغني بجمالها إحساس تلقائي و لذا " يبرز هذا الفن في أشكال متنوعة و كلها تؤدي إلى غاية واحدة فهو يقتصر حينا على التحدّث عن جمال المرأة من مفاتن في الجسم ، إلى خفة في الرّوح ، أو يتناول الآلام التي يحسّ بها العاشق المهجور و اجتماع الشمل " [3] .

و الغزل قديم ، لأنه تعبير عن إحساس ، و التعبير عن الأحاسيس ، نشأ بنشوء البشر ، فمنذ وجدت الطبيعة ، وجد الحب ، فغير عجيب أن يشاركه التعبير تلك الأقدمية ، فيكون الغزل تلمّسا لحالات عاطفية و رسما لانفعالات قلبية ، و قد يتخذ الشاعر من كلامه على المرأة و شؤونها و عواطفها مدخلا للإفاضة في المناقب التي يتحلى بها هو

([1])- مقنونيق شعيب صورة المرأة في شعر ابن سهلة ، جمع و دراسة القسم الأول رسالة ماجستير تحت إشراف عبد الحميد حاجيات سنة 1994 م ، جامعة تلمسان ، ص 95 .

([2])- د.ة ثريا عبد الفتاح ملحس ، القيم الروحية في الشعر العربي ، قديمه و حديثه حتى منتصف القرن 20 ، 1950 م مكتبة المدرسة و دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر ، بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص 87 .

([3])- د. جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم الملايين ، بيروت ، ط1 ، مارس 1979 ، ص 187/186 .

نفسه ، و في ما يتحمّل به من شخصية قوية و حديث فاتن و جمال آسر ، يجنّب لهذا كلـه قلوب الحساد و يجعلهنّ طوع إرادته " [1] و هو ما عبّر عنه قدامة بمصطلح الغزل و قرر أنه "هو التصابي و الاستهتار بمودّات النساء و يقال في الإنسان إنه غزل إذا كان متشكلا بالصورة التي تليق بالنساء ، و تجانس موافقتهن لحاجته بالوجه الذي يجذبهن إلى أن يملن إليه و الذي يميلهن إليه هو الشمائل الحلوة و المعاطف الظريفة و الحركات اللطيفة و الكلام المستعذب و المزاج المستغرب و يقول لمن يتعاطى هذا المذهب من الرجال و النساء متشاج ، و إنما هو متفاعل من الشجي أي متشبه بمن قد شجاه الحب" [2] .

لقد كانت المرأة و مازالت محور التفكير عند الرجل و ملهمة الشعراء و الفنانين إلى درجة أنّ الحديث عنها في الشعر "يمثل من أوسع أغراض الشعر و أكثرها تداولا بين الشعراء ، و أبعدها أثرا في حياة الطبقات الشعبية ، فالشعراء الذين نتلوا شهرة واسعة بين الناس إنما خلدوا بالشعر الذي عبّر عن وجدانهم و عواطفهم نحو المرأة ، و قد لا يعترف بالشاعر ما لم يقل شعرا جيدا في هذا الموضوع " [3] .

و لا شك أنّ الشعر الشعبي الجزائري يمثل صورة التقليد و الإتباع للشعر العربي في جميع الأغراض الشعرية، مع تباين في طرائق التعبير واختلاف في الرؤى علاوة على اختلاف البيئة و أبعاد الحياة المتطورة على المستوى الاجتماعي و الثقافي نتيجة الخصوصية المحلية.

و إذا كان بعض الباحثين يرون "أن الإطار الثقافي و الحضاري للأدب الشعبي و الأدب المدرسي واحد مما يستلزم وحدة في الرؤية " [4] ، فإنّ هذه الوحدة ، وحدة الإطار الثقافي و الحضاري ، تبقي رؤية الشاعر الشعبي محدودة في إطار فكري ضيق لا يخوّل له الإفادة من التراث العربي الإسلامي بالطريقة نفسها التي يفيد بها الشاعر المدرسي .

و قبل التحدث عن ألوان الغزل لدى الشعراء الشعبيين الذين غنى لهم الحاج محمد غفور يجب الإشارة إلى أنه غير خاف أن الأشعار الأولى للموسيقى الأندلسية ،

([1])- نفس المرجع ، ص 187 .

([2])- قاضي محمد : نقد الشعر ، تحقيق و تعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د.ط.د.ت ، ص 134 .

([3])- التلي بن الشيخ : منطلقات التفكير في الأدب الشعب الجزائري ، المرجع السابق ، ص 87 .

([4])- عبد الله الركيبي ، الشعر الديني الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ، ط1 ، 1981 ، ص 115 .

و ما نتج عنها من ألوان موسيقية غالبا ما تدعي بالأغاني في الحواضر المغربية كفاس و تيطون و تلمسان و قسنطينة و العيطة و الحوزي و المألوف ، كان " يغلب عليها الغزل و وصف مجالس الأنس و الطبيعة ، ثم فكر بعض المغاربة من هواة السماع و المشتغلين في استبدالها بأشعار المديح النبوي و ما إليه لتنشد دون إيقاع ، و حتى تكون في مقابلة الموسيقى الأندلسية ذات الآلة " [1] .

و هذه العلاقة ، أي علاقة الغزل و الموسيقى ، قديمة واردة حتى في القصيدة العربية ، فانتشار شعر الغزل "خضع خضوعا تاما لتأثير الغناء الذي شاع في الحجاز في القرن الأول و الذي انتقل إلى العراق بعد ذلك في القرن الثاني ، و لهذا أصبحت موسيقى الشعر الجديد في التغزل أكثر لطفا من موسيقى الشعر القديم لأنّ الشعراء أخذوا يرققون اللفظ و يختارون اللغة المألوفة التي تكاد تقترب من لغة الحياة اليومية "[2] .

و يشير الأستاذ شوقي ضيف إلى هذه العلاقة قائلا "إنّ المغنين و المغنيات كانوا يضطرون مع ألحانهم أن يطيلوا و بمدد وافي بعض حروف تفعيلات البيت ، و أن يقصروا أو يهمسوا في حروف أخرى من هذه التفعيلات فأحدثوا زحافات و عللا كثيرا في شعرهم ، و اضطر الشعراء على الأوزان الخفيفة السهلة مثل الوافر و الخفيف و الرمال و المتقارب و الهزج ، و يجزئوا الأوزان الطويلة المعقدة ، بل الأوزان السهلة البسيطة أيضا " [3] .

و كان من نتائج ذلك أن صار شعر الغزل شعرا شعبيا عاما [4]، ساعده في ذلك أنّ العراء أخذوا يهذبون ألفاظه و موسيقاه... و قد جعلوا اللغة أكثر قربا للناس من لغة الشعر القديم، و لم تكن لغته هي القريبة من نفوس الناس فقط، بل كانت معاينة أيضا، فهي تدور حول الحب و وقائعه " [5].

([1])- محمد المنوني ، من مقاله : "تاريخ الموسيقى الأندلسية في المغرب " مجلة التراث الشعبي (عراقية) ، ع6 السنة العاشرة ، 1979 م ، ص 53/32 ."

([2])- د. محمد مصطفى هدّارة : إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف بمصر ، ط2 ، 1970 ، ص 501/500 .

([3])- د. شوقي ضيف ، الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية في المدينة ، نشر دار الفكر العربي ، القاهرة ، د.ط ، 1949 م ، ص 116 .

([4])- د. شوقي ضيف ، الشعر الغناء في المدينة و مكة للعصر بني أمية ، دار المعارف بمصر ، ط2 ، 1976 م ، ص 104 .

([5])- نفس المرجع ، ص 107 .

قلنا ، قبل حين ، إنّ من ألوان الغزل نوعان هما :

1- **الغزل الحسّي الفاحش أو العابث** : و يعرف بالغزل الإباحي ، حيث يعنى بوصف محاسن المرأة الجسدية من عيون و قدٍ و جيْدٍ و ثغر بالإضافة إلى وصف المعاملات ، و يصنف عند الدارسين للتراث الأدبي تحت " الغزل الحضري" [1] ، ويميز شعراؤه بالطابع الحسّي في التعبير عن عواطف الحب ، تفريقا لهم عن الشعراء العذريين ، فالدكتور طه حسين ، رحمه الله ، يسميهم المحققين مفسّرا هذا الاصطلاح لدى حديثه عن شعر عمر بن أبي ربيعة ، بقوله : " و قد رأينا أن عمر لم يكن عذريا ، و لم يكن يريد أن ينهب منهب العذريين ، و إنما كان عمليا محققا يلتمس الحب في الأرض لا في السماء" [2] .

أما الأستاذ شكري فيصل فيسمي حبهم حبا حسّيا قوله: " إنه هذا الحب الحسي الذي لتكون المرأة حيث هي خلق، مبدأه و تكون كذلك غاية... أما ما وراء ذلك مما يحققه الحب من معنى التصفية النفسية و يقود إليه من التجرّد عن المادة و أما الأفاق البعيدة التي تطلقها هذه العزة الداخلية فشيء لم يقف عمر عنده... إنّ اللبانة و الحاجة و ما إلى ذلك مما يتصل بالشهوة هي أكثر توازنا في هذا الشعر و أبرزها فيه " [3] .

2- و التغزل المعنوي : و يعرف بالغزل العفيف و النسيب أيضا ، و مداره " شعور الحب نفسه و تأثيره في نفس المُحب ، و مدى ارتباطه به و اندماجه معه ، و موقف الحبيبة من صاحبها في الصد و الوصال إلى ما سوى ذلك من النواحي المعنوية التي تتعرض لمواضع حسية في المحبوبة" [4] ، و لذلك يعنى صاحبه بوصف محاسن المرأة الداخلية من أخلاق و عفاف و قيم ، و يتحدث عن لوعة الفراق و أسى البعد و يعرف عند الدارسين بالغزل العذري نتيجة تشابه شعرائه ببني عذره ، و هو ردّ فعل طبيعي للنوع الأول ، لأنّ العفة في القول و العمل ، غير مرهونة بعصر من العصور ، ثم انغماس أكثر الناس و منهم الشعراء ، بالمجون و مفاتن الحضارة لا يعني انتفاء العفة و اختفائها نهائيا ، إذ لابدّ من أن يوجد في كل مجتمع الخيرون و الأشرار ، المجان

([1])- د. عبد القادر القط ، في الشعر الإسلامي و الأموي ، دار النهضة الأدبية للطباعة و النشر ، بيروت ، د.ط ، 1979 م ، ص 172 .

([2]) – د. طه حسين ، حديث الأربعاء ، ج1 ، دار المعارف بمصر ، ط 11 ، د.تا ، ص 308 .

([3])- د.شكري فيصل ، تطور الغزل بين الجاهلية و الإسلام ، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة دار العلم للملايين ، بيروت ، ط6 ، 1983 م ، ص 408

([4])- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، المرجع السابق ، ص 503 .

و الزهاد و أهل الطهر و العفة [1] مثل الغزليين من الزهاد الأتقياء الذين كانوا أسبق تاريخا من العذريين [2] ، فقد كان ظهورهم في " القرون الهجرية الأولى إرهاصا بهذا التوفيق الذي تمّ في الشعر الصوفي بين الحب الإنساني و الحب الإلهي [3] ، أو التعبير عن الحب الإلهي بلغة العواطف الإنسانية ، كما يتيح ظهورهم مجالا لمقارنة مسالك العذريين بمسلك الانقياء.." [4]

و إذا كان كل من الفريقين ، فريق الزهاد و فريق العذريين تجمعهما صفات مشتركة تتمثل في العفة و الطهر ، و التسامي عن المحرمات و التوفيق بين الرهبة و الرغبة و ما إلى ذلك .. فإن الواسطة شديدة قريبة بين الغزل العذري و الحب الصوفي و ذلك لما بين العفة في الحب و بين الزهد من سمات مشتركة و ملامح متشابهة ففي كيلهما نزوع إلى الإعلاء و التسامي و شعور حاد بالتحريم الجنسي و الرغبة في تحقيق ضرب من الانسجام و التوافق بين ما يرغب فيه و ما يخشى منه خلال شعور أخلاقي ينظمه الأنا الأعلى " [5] .

و إذا كان الأقدمون من الرسميين ، يعملون في شعرهم الغزلي ، كل على شاكلته ، فإن الشعراء الشعبيين ، لا يلتزمون بالضرورة بنوع واحد من الغزل ، بل إن منهم

([1])- راجع : د. يوسف حسين بكار ، إتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف بمصر ، د.ط ، د.ت ، ص 267 .

([2])- راجع : د. عاطف جودت نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الاندلس للطباعة و النشر : بيروت ، ط3 ، 1983 م ، ص 131 .

([3])- مصطلحا "العشق الإلهي "و الحب الإلهي" قد أثار في التراث الأدبي الصوفي خلافا كبيرا بين الدارسين حتى إن الأستاذ عبد الرحمان بدوي رفض كلمة العشق و آثر كلمة الحب معلل ذلك الرفض بقوله "و لا يوصف العبد بالعشق الله تعالى لأن العشق مجاوزة الحدّ في المحبّة و لا يجاوز أحد في محبة الله تعالى قدر استحقاقه ، بل لا يبلغ إلى ذلك القدر ، و لو اجتمعت محبة الخلق كلهم " .

* انظر شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية ، لنشر مكتبة نهضة مصر أو مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د.ط 1948 ، ص 67/66 .

([4])- أنظر : د. محمد غنيمي هلال ، الحياة العاطفية بين العذرية و الصوفية ، دار المعارف بمصر ، ط2 ، 1960 م ، ص 33 .

([5])- أنظر : عاطف جودت نصر (الدكتور) : الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس للطباعة و النشر ، بيروت ، ط3 ، 1983 م.

من يجمع في شعره بين اللونين [1] ، كما هو الشأن لدى ابن التريكي و ابن مسايب و ابن الدباح و ابن قنون ....

و جملة أفكار هؤلاء تدور حول صدق الحبيب في حبه ، و رغبته الشديدة في محبوبته و عنائه الشديد في سبيل هذا الحب .

و نجد الشيخ محمد غفور هو أيضا تغنى بهذه القصائد.

فنجده يغني في قصيدة الشاعر التلمساني بومدين بن سهلة و يقول [2] .

ما أعطاكْ ربي منْ زيـــــنْ
يا رْقيـــــقْ الحاجَـــــبْ
ما أعطاكْ ربي منْ زّيـــــنْ
يارْقيق الحاجب و العيـــن
فضْلكْ ربي عنْ اجميع الباقينْ
كالهْـــلالْ الرآقـــــــــبْ
فضْلـــكْ فالبْـــرايـــــــا
أو لا أوجدْتْ مثْلكْ فيماريتْ

فنجد الشاعر في هذه القصيدة يتغزل بفتاة و يقول بأنه لا يوجد مثيل لها و شبيه لها و نجد المغنى الحاج محمد غفور يغنيها بإحساس و كأن الكلام الذي يغنيه هو من كتبه .

ونجده أيضا يغني لنفس الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان " يا مسلمين" ، بحيث أنه يذكر حزن قلبه و يصف كاتبته الدائمة و صمته في المجالس كأنه غريب ينزوي دون أن يشارك في الحديث و ما ذاك كله إلا أنه يرى حبيبته و لا يستطيع لقاءها و لو تمّ له هذا اللقاء لهدأت نفسه و برأ قلبه من جراحه ، فنجده يقول [3] .

([1])- صورة المرأة في شعر ابن سهلة ، ص 101 .

([2])- نجد هذه القصيدة في الديوان ، ص 171 للدكتور مقنونيف و نجدها أيضا في ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة شعر ملحون جمعه الأستاذ محمد الحبيب حشلاف ، تمه و حققه و أعدّه للنشر محمد بن عمر و الزهروني ، ط1 ، سنة 2001 ، ص 29 ، و نجدها باسم "ما أعطاك ربي زين " .

([3])- أنظر الديوان ، ص 224 .

اللي يْكون كيفِي منْ الأحْبابْ غرْيبْ

طـُولْ الزْمان نـُوّاحْ و الفْراق أكواه

طـُولْ الزْمان نوّاحْ ساهَرْ بالأنـْجـالْ [1]

أنا الغْريب باقي في مـْحايني رانـي

أنا بغير سبه اجفتـْـني المـــــذْلالْ

حتى اشتفوا فيّ جْميع عُدْيانـــــي

رَجْـلي مْشتْ بيَ وْسَبْتي عينـــــيَ

أنا خـْليلي جْفاني إلا بغير اسْباب

بيني وْ بينْ و لـْفي انْقطعتْ الزُورة

يا رافعْ السْما يا كْريـم يا وهّـابْ

ردْ الحْبيبْ لي منْ الحُزْنْ نبْـــرا

ردْ الحْبيبْ لي ينطـْفى المشْعـالْ

يهـْنى الدليل [2] و تْكَفْ دمْعْتي عنّـــي

جيشْ الغْرامْ حرّكْ لي وْساقْ لي بمْحالْ

و نجده أيضا يقول أو يغني لنفس الشاعر في قصيدة المشهورة" سبحان خالقي سلطاني "[3]

([1])- بالأنجال : العيون .

([2]) – الدليل : الفؤاد .

([3])- أنظر ديوان لدكتور مقنونيف ، ص 167 بعنوان سبحان خالقي سلطاني و ديوان للأستاذ محمد الحبيب الحشلاف ، ص 37 بعنوان يوم الخميس واش اداني .

يوم الخْميسْ ســـــارت

رجْـلي لـْعنـْد راس المْصْـــــــدع

ألقيت فاطـْمة الهمّيـــة

اشبيهة الهـْـلال الطالـــــــــــعْ

مالـْـهَا امْـثيـل فالدّنيـــا

تاجْ الرّيـــــام يا منْ لسْمـــــــعْ

اكـْواتني ابْنار اقويـــــة

امشت بالغْـرام موّلـّـــــــــــعْ

امْشيت منْ اهـْواها فاني

قلبي أو خاطري شـُعْلتْ فيه النارْ

مالي اصديق منْ ينـْعرني

يمْشي لـْها مصْبوغة الأشفـــــارْ

ايجيب لي أخبار ها و يجيـني

يعمل جْميلْ فيا يهديه القهـــــارْ

يومْ الخْميـــس واشْ دانـــي

حتى لقيت فاطمة مصبوغة الأشْفارْ

كما أنه أيضا للشاعر بن مسايب عدّة قصائد ،منها"القلب بات سالي و الخاطر فارحْ " [1]

القلبْ باتْ سالي و الخاطرْ فارحْ

و المحبوبْ قْبالتي [2] في تخبيلة

زالْ الغْيارْ و ارطاب القلبْ القاسحْ [3]

و سْكنْ خاطري اللي في تهْويلة

حْلفتْ لا نسيتك يا ليلةْ البارحْ

يالوكانْ زعْما تعودْ لي ليلة

و لهذا نكون قد استوفينا ، بشكل عام ، الحديث عن شعر الغزل الشعبي و عرفنا أنّ لهذا اللون الشعري حضورا في التراث الرسمي و الشعبي ، و قد ميزته في الثاني لغة شعبية متداولة الأمر الذي مكّن من شيوعه شيوعا كبيرا لا يزال إلى اليوم .

([1])- ديوان ابن مسايب ، ص 127 .
([2])- قبالتي : أمامي
([3])- القاسح : الصلب .

الحنين :

و من الأغراض الشعرية التي استعملها الحاج محمد غفور في غناه غرض "الحنين" و القصيدة التي اختارها المطرب لكي تكون في هذا المجال هي قصيدة الشيخ بومدين بن سهلة بعنوان " يا ضوء اعياني" بحيث نجده يقول فيها : [1]

يا ضوءْ أعياني

يا القمُْري زرْق الجنْحان

جملْ واسعاني

واحد لا تقرا فيه أمـــان

كونكْ سيساني

و سلم على ناس تلمسان

كتب الشاعر هذه القصيدة عندما كان في المنفى ، بمدينة وهران فهي رصد عام لأهمّ دروب مدينة تلمسان و أبوابها ومساجدها و بعض المواضع ، كل ذلك حنين إليها لأنه كما قلت في بداية الأمر كان بعيدا عنها [2] .

و يقول أيضا : [3]

يا زين الدرْجة نرسلك لبْناتْ البهجة

رُوحْ أسعْ ترْجى و أدخل على درب السجّان

أتْفرّجْ فرْجَة فالبْها و الزّين الفتانْ

تمّ تتْبرّجْ روحْ ياالحْمامْ بقلْبَـــكْ مشْـــروحْ

تلقى زهْو الرّوح فالسويقة عنْد الفرّانْ

([1])- ديوان بن سهلة تحقيق شعيب مقنونيب ، ص 73 .
([2])-نفس المرجع ، ص 73 .
([3])- نفس المرجع ، ص 74 .

بهْواها مجْرُوحْ خاطْري أو قلبي حيْران

يحاول الشاعر أن يظهر لنا مدى شوقه إلى تلمسان و دروبها فيبدأ كلامه بدرب السجان و المقصود به صانع أقفاص الطيور و ليس المقصود به حارس السجن و في أغلب الظن أنّ هذا الدرب حاليا يحمل اسم الموحدين [1] .

و بعد ذلك يطلب من الحمام بأن يذهب إلى السوقية و هي تصغير لسوق فهي عبارة عن سوق مصغر لكل الأسواق العمومية الموجودة بالمدينة إذ نجد بها الجزار و الخضار و البقال و الكتاني و الحجّام و الفحّام و المراد بها في القصيدة هو أحد دروب الجزء السفلي الشمالي للمدينة [2] .

و نجده أيضا يقول : [3]

منْ تمّ عوّل على درب بن سوفة فيه ادخُل

بالكْ لا تـَغْفلْ حوّسْ بْعيْنيكْ فالقرّان

الزيـــن الكامـــلْ يادْرى باقي كيفْ زْمـان

ثم يطلب من الحمام أن يدخل إلى درب بن سوفة و في الحقيقة هو درب مسّوفة نسبة إلى قبيلة مسّوفة البربرية بحيث أنه لا يزال بحمل الاسم نفسه ، و هو موجود قبالة درب الصباغين القديم بين نهج مرابط محمد و نهج ابن خلدون [4] ، ثم يقول إذهب إلى القران و هذا الاسم يطلق على دربين الكبير و الصغير ، و يقال أنّ هذا الاسم تعريف من القرينان ، أو لكثرة قراءة القرآن بالمنطقة [5] .

و يقول في نفس القصيدة : [6]

يا سابغْ للماحْ عندْ سيدي الشعار ارْتاح

([1])- المرجع السابق ، ص 74 .
([2])- المرجع نفسه ، ص 74 .
([3])- نفس المرجع ، ص 75 .
([4])- نفس المرجع ، ص 75 .
([5])- نفس المرجع ، ص 75 .
([6])- المرجع السابق ، ص 75 .

كفْ منْ التنْواحْ شوف منْ نهْوى غُصْن البان

مسْبوغةْ اللمْاحْ فاطمة امْدبْلةْ الأعيان

منْ تمّ اعزمْ طيرْ لدرْبْ سيدي لحسْنْ لا غيرْ

ادخل بابْ زير فاقد أهلي مع الجيران

زايدني تحْييرْ حالتي بالمحنة تشْيانْ

نجد الشاعر هنا يأخذنا إلى درب سيدي الشعار : و يؤدي هذا الدرب من السويقة باب زير [1] وبعد ذلك يأخذنا إلى درب سيدي لحسن و هو خارج باب زير و حول ضريح و مسجد سيدي أبركان [2] ، و بعد ذلك يأخذنا الشاعر لتجوّل في باب زير و هو من أبواب تلمسان المشهورة و الكثيرة ، حيث ذكر البكري أن لتلمسان "خمسة أبواب ، ثلاثة منها في القبلة باب الحمام ، و باب وهب ، و باب الخوخة و في الشرق باب العقبة و في الغرب باب أبي قرة " [3]

أما أبو الفدا إسماعيل بن علي فذكر ثلاثة عشر باب [4] بينما يحي بن خلدون يضيف على الأبواب السابقة سبعة عشر بابا أخرى و في : باب ايلان ، و باب عمران ، باب البنود ، باب كشوطة ، باب علي ، باب التوتة .و باب الجياد و باب القرمادين و باب الحلوي و باب الملعب و باب زير و باب إيمان تجمى [5] .

([1])- نفس المرجع ، ص 75 .
([2])- نفس المرجع ، ص 76 .
([3])-نفس المرجع ، ص 76 .
([4])- انظر : إسماعيل العربي ، المدن المغربية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، د.ط ، 1984 ، ص 136 .
([5])- يحي بن خلدون ، بغية الرواد ، في دكر الملوك من بني عبد الواد ، ج1 ، تقديم و تحقيق و تعليق عبد الحميد حاجيات ، المكتبة الوطنية ، الجزائر ، د.ط 1980 ، ص 68 .

و باب زير يقع في الشمال الشرقي للمدينة ، و فيه مسجد درّس به كبار الأئمة و العلماء في مختلف العلوم ، من بينهم الحسن بن مسعود بأبركان [1] .

يقول : [2]

انزل باب علي فاقدْ الزّهرا و اعْوالي

منْ شطـنوا بالي صارْلوْني مْثلْ اليرْقانْ

أعْدمْت انْجالي كلْ يومْ انْجددْ الأحزان

يا ولـد الطوبي نرْسْلكْ لدرْبْ المُقبْـي

فا قد محْبوبي في جامعْ الحُفـرة يا الورشانْ

فضّلـها ربي زينْ عن جمْعَ النسْوان

أما هنا فينتقل بنا الشاعر إلى باب علي فيحتوي هذا الحي على عدّة دروب منها : الدرب المقوس ، درب السقال ، دريبة الحمام ، درب سلسلة ، درب سيدي الحباك و درب الزناتي و نطن أنّ باب علي من الأحياء السكينة الأولى التي أنجزت في عهد المرابطين [3] .

أما فيما يخص درب المقبي فهو مدخل درب سيدي اليدون من الجهة الشمالية و به خلوة الشيخ السنوسي [4] ، و بعد ذلك أخذنا إلى جامع الحفرة فهو في الحقيقة غير معروف ، و ربما كان يجاور الحمام الذي لازال يحمل الإسم نفسه [5] .

([1])- ابن مريم (أبو عبد الله محمد بن أحمد) : البستان في ذكر الأوليان بتلمسان وقف طبعه و اعتنى بمراجعة أصله محمد بن أبي شنب ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، د.ط ، 1986 ، ص 74 .

([2])- المرجع السابق ، ص 77 .

([3])- نفس المرجع ، ص 77 .

([4])- نفس المرجع ، ص 77 .

([5])- نفس المرجع ، ص 77 .

ثم يقول : [1]

من تمّ ابترمْ لـدرْب بن حرْبيط أتقدّمْ

تمّ حا العارمْ بنْت نسبة غالية الشان

لو نعْيـــــــا نكتـــمْ صاحبْ السّرْ ايْبان أيبانْ

يا جيّدْ الأطيار نرسلك لسيدي الجبار

الزين المسْرار يذْكرلي تمّ فتان

يْكْويوْا بْلا نارْ منْ يْراهُمْ يمْشي دهْشانْ

البدْرْ الضاوي يامْنة في سيدي الحلوي

بهْواها مكْوي خاطْري يا ولـدَ الورْشان

كُوَنكْ مَعْناوي تكْتمْ السّرْ أو ليس ابيانْ

يأخذنا الشاعر إلى درب الحريبط و هو درب موازي لدرب المقبي ثم يأخذنا إلى درب سيدي الجبار و هو لا يزال يحمل الاسم نفسه إلى يومنا هذا ، و درب سيدي الجبار به دريبتين : دريبة الفرينة أو الفران و دريبة السقيفة [2] .

أما فيما يخص درب سيدي الحلوي " فهو الشيخ الولي أبو عبد الله الشوذي الاشبيلي المعروف بالحلوي نزيل تلمسان من كبار العبّاد العارفين" [3] .

كان " قاضيا باشبيلية آخر دولة بني عبد المومن ثم فر بنفسه من القضاء و أوى إلى تلمسان في ذي المجانين" [4] .

([1])- الديوان السابق ، ص 78 .
([2])- المرجع نفسه ، ص 78
([3])- بغية الرواد ، ج1 ، ص 127 .
([4])- ابن مريم ، البسان ، ص 70 .

و سمي بالحلوي لأنه كان يطوف في السوق و بيده طبق من عود فيه الحلواء للصبيان[1] .

ثم يعود و يقول : [2]

يا كْحل النجلا طرفي الأمــزان تعْـــــلا

لا هْل بْني جْمْلة يحْفْظكْ مُولانا الرّحمنْ

منْ درْب الغفْلـــــة و الحْسود و أجميع الرقْبان

و في هذا الجزء من القصيدة نجد الشاعر يذكر اسم بني جملة فهو نسبة للدرب الذي ولد فيه و نشأ به ، و هو في الواقع دربين : واحد غير ناقد ، و به قوس للدلالة على ذلك و الثاني ناقد و ينفتح على مستوى درب الصبّاغين يوجد مدخله الرئيسي بالقرب من حمام الحفرة [3] .

يقول الشاعر : [4]

يا صقي الأجناح عنْد سيدي اليدون ارتاح

الزينْ الوضاحْ انظرْ بْعيْنيك يا ورْشانْ

تَمَ راهْ فتــح ورْد فاح أمْع نعْمـان

يتكلم الشاعر في هذا البيت عن سيدي اليدون "Rue des bonnes enfants" مدخله الرئيسي من المدرسة : ساحة الشهداء حاليا .[5]

ثم يقول : [1]

([1])- محمد بن عمرو الطمار : تلمسان عبد العصور ، دورها في سياسة و حضارة الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 ، ص 143 .

([2])- الديوان ، المرجع السابق ، ص 79 .

([3])- المرجع نفسه ، ص 79 .

([4])- نفس المرجع ، ص 80 .

([5])- نفس المرجع ، ص 80 .

يا القمري تْطلّعْ نرْسْلك لـْراسْ المصْداعْ

راني متْلـْيحْ بصافية في زقاق الرمـــان

بهـــا مطْمّـــعْ أش يجْمعْنا زْمـان

يا صافي الجنحين طير و نزل الصبانين

فا قدْ كحل العين منْ نهْوى غصن البال

منْ فات البدرين زينها و ابهاها فتـــان

يذكر الشاعر في هذا الجزء من القصيدة لراس المصداع فهي المنطقة الموجودة بين حمام الحفرة و المدرس ثم بذكر زقاق الرمان فهو موجود بين جامع الشرفاء و طريق العشابين [2] .ثمّ يتكلم عن درب الصباغين و هو درب ما يزال يحمل الاسم نفسه ينتهي عند درب الحوات [3] .

ثمّ يقول : [4]

لدرْبْ الحوات نرسلك يا زين الدرجات

تمّ ظل أو بات عن طول أعلام المدان

مسبوغ الرمقات فاطمة طولة عود البان

لـْدربْ الصنعة لـْتافراطة ليهْ أدّاعني

اتـْصيب ارْباعة لابْسينْ الشاشْ اوْ رُوّان

ستـــي وربيعـة مريم أو ميرة يا ورشانْ

([1])- نفس المرجع السابق ، ص 81 .
([2])- المرجع نفسه ، ص 81 .
([3])- نفس المرجع ، ص 81 .
([4])- نفس المرجع ، ص 82 .

و أما في هذا الجزء من القصيدة يأخذنا الشاعر في جولة إلى درب الحوات و هذا الدرب لقد زال رسمه عند إعادة بناء المنطقة ، و عوّضه شارع بوماريا Rue pomaria [1] .

و بعد ذلك يأخذنا إلى درب الصنعة و لقد زال رسمه ، عند شق شارع فرنسا Rue de France في نهاية القرن الماضي ، و يحمل اليوم اسم شارع الاستقلال [2] .

و يقول الشاعر أيضا في نفس القصيدة : [3]

يا زهْو انجالي نرسلك للقصرْ البالي

يحضيك العالي لا تْساعفْ حتى شيطان

بلغْ لي رسْلـــــــي و اعزم خبّرني باالي كانْ

و يقع القصر البالي في غرب الجامع الكبير ، و من درب الصنعة و القصر البالي ندخل الجزء العلوي من تلمسان المدينة [4] .

ثم يقول الشاعر في بيت آخر : [5]

أفهم ذا المعنى ، طيرْ يا قُمْري برْزانة

فا قدْ نجْلي يذْكرْها باب إيلانْ

فضّلها مولانـــــــــــا زينْها عن جْميع النسوان

يعرّفنا الشاعر هنا بباب إيلان وهو حوالي ملتقى درب سيدي عمران و درب سنْ و نهج بابل على شارع الرائد جابر ، و بابل هو تحريف لباد إيلان [6] .

ثم يواصل الشاعر كلامه : [1]

([1])- نفس المرجع ، ص 82 .
([2])- نفس المرجع ، ص 82 .
([3])- نفس المرجع ، ص 82 .
([4])- نفس المرجع ، ص 82 .
([5])- نفس المرجع ، ص 83 .
([6])- نفس المرجع السابق ، ص 83 .

كانْ أنت طـُرْقي نرسْلكْ لـدرب الفوقي

في درب الشرقي عند جامعْ سيدي عمران

تمّ أكثـــــــــــــــــر عُشقي خُفت سرّي لنّاس ايْبان

ثم نجده يقول في هذا البيت : [2]

القلب اعْدم ليك ارْياطْ بنْ فارس بين إيْديكْ

فاقدْ منْ يهْويك يا القمري زرق الجنْحانْ

فهو درب يصل بين درب " السوق الفوقي" بباب الحديد حاليا يعرف بشارع معركة فلاوسن B.Fillaoucène ، و درب سيدي بو عبد الله ، مدخله الثاني على مستوى نهج الحكيم دمرجي .

ثم نجد الشاعر ينتقل إلى درب آخر فيقول : [3]

تمّ ادخُل بابْ الحديد أو طوف فالأدراب

يا سابغْ الأهدابْ زينْهم ما ريتو في أمكان

ءاهْ اعْلى منْ صابْ يعطـْفوا لي بعد التهانْ

و هو درب باب الحديد يقع في الجزء العلوي للمدينة و ينتهي إما عند شارع الحكيم دمرجي ex.Rue de paris أو عند شارع فلاوسن ex. Rue B.Fillaoucène أو الرائد جابر ex Rue Eugene و حول باب الحديد الدروب الثالية : باب أيالن ، درب السن ، درب أولاد الإمام ، درب سيدي عمران أو الدرب الشرقي ، درب رياض ابن فارس ، دريبة ابن سكنين ، دريبة دار الضياف ، درب باب الحديد ، درب سيدي زكري ، درب سيدي بو عبد الله ، درب مولاي عبد القادر ، درب رأس القصيبة ، درب سيدي ايريهم المصمودي .

([1])- نفس المرجع ، ص 84 .
([2])- نفس المرجع ، ص 84 .
([3])- نفس المرجع ، ص 85 .

و في آخر القصيدة يتكلم الشاعر عن درب الملياني فنجده يقول :[1]

الزينْ اسباني أو تلّفْ أمري يا لمحاني

درب الملياني عند جامع سيدي الوزانْ

و هي أحد الدروب الشعبية القديمة في تلمسان بحارة باب الجياد لنسبة إلى الشاعر و الكاتب أحمد بن علي ، الملياني أبي العباس المراكشي " صاحب العلامة بالمغرب ، الكاتب الشهير ، البعيد الشأن في اقتضاء الثرة ، المثل المضروب في العفة و قوة الصريمة و نفاذ العزيمة ، كان نبيه البيت ، شهير الأصالة ، رفيع المكانة ، على سحية غريبة كانت فيه من الوقار و الانقباض و الصمت أخذ بحظ من الطب ، حسن الخط ، مليح الكتابة ، قارضا للشعر ، يذهب نفسه فيه كل مذهب " [2] .

و يبدأ هذا الدرب عند سيدي الوزان بباب الجياد و ينتهي عند نهج فاتح نوفمبر حاليا مقابلات لدرب حلاوة ، المسدود في الوقت الحالي .

و كان الشاعر قدور بن عاشور الزوهوني يشيّد من خلال غرض "الحنين" إلى وطنه و بلاده فيقول في قصيدة "سلّمْ على بْلادْنا" : [3]

يا ابن الورشـــــــــــــــان

يا الساكن في دارنا

نكتبْ لكْ عُنـــــــــــــــوان

بلْغه لْأحْبابْـــــــنا

في يدْ الرحمـــــــــــــــان

نرْسْلكْ يا حْمامْنَا

([1])- نفس المرجع ، ص 90.

([2])- لسان الدين بن الخطيب ، الاطاحة في اخبار غرناطة ج1 ، حققه عبد الله عنان ، مكتبة الخانجي : القاهرة ، ط2 ، 1973 م ، ص 285 .

([3])- ديوان الشيخ قدور بن عشور الزهوني شعر من نوع الزجل و الملحون جمع و تحقيق محمد بن عمر و الزرهوني اصدارات المكتبة الوطنية ، ط1 ، 1996 ، ص 321 .

يا حْمـــام ياحْمـــــــــــــام

سلّم على بـلادنا

أنت قلبك هاني يا قُمـــــــــــري

ما صادوك أمحان و لأكـــدار

ما بتّـليتْ بْحُـبْ قمـــرِ

و لا حشاك الحبْ العـــــذري

ما حرقكْ الجوى و لا جْمار

عقلكْ سالي مسْتـْراحْ منْ الغيار

كذا زاهي في الليل و النْهارْ

إنّ ظاهرة الحنين إلى البلدان و المساجد و الأصحاب كلها ظواهر و الغرض منها هو التقرب إلى الله عزّ و جل و إلى الأصدقاء و البحث عن المصالحة و العفو و التسامح في الدنيا و الآخرة ، و البعد عن الخلاف و الحث عن الحياة الأخروية .

و نجد أيضا يشعر بالحنين القوي إلى مسقط رأسه ندرومة فنجده يقول :[1]

بسم الله كانْ

كوْن الجليل ربْنـا

الله الدّيـانْ

منْ به الأخلاق كاينة

منْ به الصّعب أهوان

في حق طه بن يامنه

([1])- ديوان قدور بن عشور ، ص 325 .

سيّد الأكوان

و ْكوْكبْ الخيرْ و الهنا

بخيرْ الأديان

ودْنالهْ قادْنـــــــــــا

ثم يقول في نفس القصيدة :[1]

في الرّضى و الرضوان

رُحْ محْروسْ عندنا

لندرومة عجـــــــــلان

صفّق عْلى جْبالْنا

بعدما ذكر الشاعر في هذه القصيدة أشراف مدينة ندرومة و بعض المدن المجاورة لها ، و هي قريبة إلى المدح الممزوج بالمعاني القديمة كمدح الكرم و الشجاعة و بين المعاني الدينية و عمق الإيمان و يستمر الشاعر في الحنين إلى أعيان التصوّف و رجال الدين حيث غلب على هذه القصيدة سمات و خصال سامية صافية تعبّر عن عمق الإيمان و الإخلاص في الرؤية الصوفية .

الشكـــوى :

الشكوى هي الغوث و معناها هو القطب حين ما يلتجأ إليه " و يسمى في غير ذلك الوقت غوثا ، له علاقة بالبكاء و هو من بقية الوجود و للباكين عند السماع لموا جيد مختلفة فمنهم من يبكي خوفا و منهم من يبكي شوقا و منهم من يبكي فرحا ، و يكاد الوجدان أعز رتبة ، و حدوث ذلك في بعض مواطن حقّ اليقين ، و من حق اليقين في الدنيا ، فيوجد البكاء في بعض مواطنه لوجود تغاير و تبليغ بين المحدث و القديم ، فيكون البكاء رشحا هو من وصف الحدثان لوهج سطوة الرحمان" [(2)] .

([1])- نفس المرجع ، ص 326 .

([2])- عبد المنعم ألحفي : معجم مصطلحات الصوفية ، دار الميسرة ، ط 2 ، سنة 1987 ، ص 36 .

و السبب في ذلك يعود إلى أن الإنسان "هو أكمل مجالي الحق لأنه المختصر الشريف و الكون الجامع لجميع حقائق الوجود و مراتبه ، هو العالم الأصغر الذي انعكست في مرآة وجوده كل كمالات العالم الأكبر أو كمالات الحضرة الإلهية الإسمائية و الصفاتية و لذا استحق دون سائق الخلق أن تكون له الخلافة عن اله و لما لم تقف الملائكة على حقيقة النشأة الإنسانية و ما أودع الله فيها من أسرار" [1] .

انطلاقا من هذه المعطيات نلاحظ أنّ الله خلق الإنسان نموذجا عجيبا في هذه الحياة جمع بين العاملين : [2] المادي و الروحي و هو بروحه يشارك أهل السماء في السمو و الصفاء و النقاء النفسي ، و بجسده يعيش في الأرض و يشارك الحيوانات في تعاطي أفعالها و يقضي في هذا الوجود وقتا محددا ثم هو تراب في تراب [3] .

و للاتفاق هذين العنصرين المتضادين في الإنسان أي لكونه سمويا و أرضيا نال ميزة التكريم و استخلفه الله في هذه الأرض و جمله سيد الكائنات ، و لخطورة هذه الخلافة و ثقل تبعاتها و مسؤوليتها أودع الله في الإنسان من قوة التمييز و الإدراك و الإدارة و الاختيار ، ما يحقق به رسالته في هذه الحياة ، ثمّ من فضل الله تعالى على الإنسان أنه انزل عليه القرآن و رسم له في المعالم و الأنظمة و الحدود ، التي عليها تترتب استقامة الإنسان ، ثم بالتالي تأدية [4] إذ هو أحكم النظر ، و استغل العقل في الانتفاع بها ، و سخره في البحث السليم و الدراسة الهادفة المتزنة ، دون مغالات أو تطرف لقوله تعالى : " من عمل صالحا فلنفسه و من أساء فعليها و ما ربّك بظلام للعبيد" [5] و في قوله تعالى : " و نفس و ما سوّاها فألهمها فجورها و تقواها قد أفلح من زكاها ، و قد خاب من دساها " [6] . ففي هذا الكتاب المبين الذي يصل الأرض بالسماء، ما يرقى الإنسان إلى أسمى مكانه يحكم بها الصالحون في هذا الوجود

([1])- محي الدين بن عربي : فصوص الحكم .
([2])- قايد سليمان مراد : التصوف في الشعر الشعبي للشيخ قدور بن عشور الزرهوني ، دراسة تحليلية ، أطروحة لنيل درجة دكتوراه في الأدب الشعبي ، ص 222 ، سنة 2007/2006 .
([3])- نفس المرجع ، ص 222 .
([4])- نفس المرجع ، ص 223 .
([5])- سورة الكهف ، الآية 29 .
([6])- سورة الشمس ، البية 7،8،9،10 .

و يضمن له بعد هذه الحياة الأخرى « فيها ما لا عين رأيت و لا أذن سعت و لا خطر على قلب بشر" [1].

فالإنسان إذا اعتصم بالقرآن الكريم و استضاء بتعاليمه و أنظمته و توجهاته كان إنسان القرآن و الإيمان و الحق الذي يسعى من أجل صنعه لأديان السماوية ، على اختلاف عصورها و أصحابها و قد تفتح العقل البشري لهذا الكتاب ، و تفاعلت النفس مع تعاليمه ووعي القلب أحكامه و أسراره فكان ما كان من تأثيره المجيب في أصحاب الرسول صلى الله عليه و سلم ثم في التابعين بعدهم .

فبينما كان الإنسان في الجاهلية في الدرك الأسفل من الانحطاط العقلي و النفسي و الروحي يعاقر الخمر إلى حد الإدمان ، و بماجن إلى حدّ الاستهتار و يطمح إلى حدّ الجشع و النهامة و يقسو و يظلم إلى حدّ الوأد و قتل الأولاد [2] .

و يرتكس في عادات و تقاليد لا استخف منها و لا أحطّ منها و بعيد الأصنام و النجوم ، فإذا بالقرآن الكريم يحوّل هذا الإنسان الذي حاطت به أسباب الغناء العاجل من كل جهة إلى إنسان آخر مهذب النفس ، سامي العواطف ، رقيق الشعور حرّ في تفكيره ، يعبد الله عزّ و جلّ وحده لا شريك له و لا يشرك به شيئا ، و يضحي بماله و نفسه في سبيل عقيدته و يحب لأخيه المسلم ما يحبّ لنفسه ، و يحارب الفساد و يقاوم العادات السيئة و ينشر العدالة السماوية [3].

و إذا أردنا أن نعرف وصفنا دقيقا موجزا لهذه النقلة الضخمة العجيبة التي لم يعرف التاريخ مثلها في مختلف العصور ، فاستمع إلى جعفر بن أبي طالب و هو يجيب النجاشي إمبراطور الحبشة و قد سأل المهاجرين عن وصف الإسلام يقول " كنا قوما أهل جاهلية نعبد الأصنام و نعتدي على المحارم و الدماء..." [4] إلى آخر القول ففي هذه الإجابة الدقيقة الوجيزة وصف للعرب و أخلاقهم قبل الإسلام و أثر الإسلام فيهم بعد أن اعتنقوا عن عقيدة و إيمان .

([1]) – قايد سليمان مراذ ، المرجع السابق ، ص 224 .
([2])- عبد المنعم الحفني ، معجم مصطلحات الصوتية ، ص 85 .
([3])- قايد سليمان مراد : التصوف في الشعر الشعبي، ص224 .
([4])- نفس المرجع ، ص 225 .

و غير خاف إذن إن الذين انتفعوا بعقولهم و حكموها فيما جاد به القرآن الكريم من شرائع و مبادئ و توجيهات قد ارتفعت عن بصائرهم غشاوة الجهالة و أضاء أمامهم سبيل المعرفة فتحرّروا من أغلال التقليد و أسرار محاكاة الآباء الأولين لأنهم اتبعوا ما أنزل الله و الحق و اليقين.

و أما الذين طبع على قلوبهم و خيمت على عقولهم سحب الوهم و استبدت بها الضلالة و زاغت بها الأهواء ، فهؤلاء كلما دعوا إلى تعاليم القرآن و شرائعه و هجر ما ألقوه مما لا يقره الإسلام و لا يتفق و مكانة الإنسان في هذا الوجود ، إنهم الاستجابة و أصروا على التشبيت بما وجدوا عليه أبائهم و إن كان ذلك لا يقبله المنطق و يتناقض مع الواقع و ليس العدل في نظرهم أن يتنكروا لما عليه الآباء و الأسلاف .[1]

و لهذا تراهم يؤمنون بالمشعوذين و يتمسكون بالعادات الزائفة التي وحدوا عليها أبائهم و يتشبثون بالبدع و الخرافات و يتكلمون على الأموات و يتمسحون بأضرحة الأولياء و يترامون على أعتابها و يشنون لرحال إليها [2] .

ترى عقيدة التوحيد و الإيمان بالله هو عقل الإنسان على سعة النظر و حبّ الإطلاع على أسرار الكون ، و الطموح إلى معرفة ما وراء الحس ، فكل ما في الكون مما نرى و ما لا نرى من السماوات و الكرسي و العرش و الملائكة كل ذلك من الله ، و كل كائن صغير أو كبير يسبح بحمد الله و يشهد بعظمته و هذا ما يؤدي بالإنسان إلى التواضع و عدم التطرف أو الغرور بأي صفة من صفاته الإنسانية فإذا اغتر بقوته و أراد البطش أو الظلم ذكر قدرة الله عليه و أنه هو الذي يحي و يميت ، و إذا اغتر بماله و أسرف و استهتر ذكر أنّ الله هو الغني و هو الذي وهبه المال و فال إلى السخاء و البذل و التضحية و التودد و التوسل و الشكوى إلى الله .

و إذا اغتر الإنسان بعمله فظنّ أنه بلغ الكمال ، نظر إلى الكون الكبير الذي هو جزء صغير من عالم الله و علمه ، فنقلب بصره خاسئا و هو حصير ، و عاد إلى نفسه صغيرا متواضعا يطلب المزيد من المعرفة بروية و صبر و أناة و تدبير و تفكير [3] .

([1])- محمد صالح الصديق ، إنسان القرآن و إنسان الشيطان ، مجلة الأصالة ، العدد 91 ، سنة 1974 ، ص 107 .

([2])- نفس المرجع ، ص 107 .

([3])- قايد سليمان مراد ، التصوف في الشعر الشعبي ، ص 227 .

و بالتوحيد و أفراد الله بكل صفات الإلوهية يبتعد الإنسان عن التعليل بالآمال الكاذبة ، فلا تنفع عند الله شفاعة الشافعين ، إلا لمن يأذن الله و يرضى و ما من أحد يفيده قربه من الله إلا عن طريق العمل الصالح فليس الله قرابة رحم و لا صلة أبوه و لا صحبه ، و يتسلح الإنسان إذا آمن بالله حق الإيمان بالرجاء و التوسل و السعي و عدم التوكل .

و في هذا النهج غنى الشيخ الحاج محمد غفور لمجموعة من الشعراء من بينهم الشيخ قدور بن عاشور قصيدة تحمل عنوان "الغوثية " يقول فيها : [1]

واجبْ عليّا ننحبْ كل يومْ نواحْ

ليلْ و النهارْ دْموعْ نْواجـْلي يْسيحوا

فوقْ الخْدودْ جْداولْ ساكبين ظفاحْ

هارقين على طوقْ مراشـْفي يْطيحوا

منْ فـْراق اللـّي مزّقني بْسيفْ جَراحْ

أشحال منْ عاشق مثلي شال به ذبْحُه

كما ذبحْني و سلخْني قلت أحْ

مُهجْتي رشقْها و أنتصفـْها بملاحُه

يظهر الشاعر شدّة تعلقه بممدوحه الذي يجد في وصفه متعة في تعلقه بالمحبوب.

و في قصيدة أخرى لنفس الشاعر يقول :[2]

هذي مدّة سـْنين سهران الليل

و القلب من جْراحُه يبكي في تخْبيله

و الجسم راهُ منْ فرقة الخْليل

([1])- ديوان الشيخ قدور بن عشور الزرهوني شعر من نوع الزجل و الملحون جمع و تحقيق محمد بن عمر الزرهوني ط1 ، 19996 ، ص 617 .

([2])- نفس المرجع ، ص 621 .

و العقل طار وْخلني في هبْيله

و الدموعْ على الخْدود باقية زرّاقة تْسيلْ

وْحرمْ عنّي المْنامْ صيّرني في تعطيلة

قوْتي أمرار ما عنْدي ليه سبيل

و الضرْ زاد لي في أيام طْويلة

و يستمر في الشكوى على طريقة القدماء في التحدّث عن صفات ممدوحة مشيدا بمكانتهم .

ثم يقول في قصيدة اللايم : [1]

يا اللايمْ حالي خْطيبكْ ما هزّك عشقُ عوارمْ

يا اللايمْ

لوْ ندْري ما في الضمير تعْذرْ روحي الهْزيمة

من طعن أحداق النيام

إنّ شكواه ممزوجة بالغزل يعبّر عن الجوهر الأنثوي في عمقه و هو يتجلى بوصفه انكشاف للجمال.

و الشاعر في مثل هذه الموقف يتحدث عن المرأة بوصفها رمزا موحيا دالا على الحب.

و في قصيدة " لو صبْت قتْلاعْ " لنفس الشاعر فنجده يقول : [2]

خف ساكني و الميرْ فزع

زلْزلوه منْ غير إنفاق

دركوا على الحشْو تْروّعْ

([1])- المرجع السابق ، ص 625 .
([2])- نفس المرجع ، ص 633 .

منْ زْعافْهم صدْري ضاقْ

في هذه القصيدة المتعلقة بالشكوى يتوجه الشاعر بالدعاء إلى الله عزّ و جل ثمّ يذكر تلك الظروف التي تطغى فيها الفتن و الحروب و سوء الأخلاق، فيكثر الدعاء في شعره و الشكوى.

و يتوجه إلى الله عزّ و جلّ حيث يجد طاقة روحية جديدة، فتعبر من خلالها عن قلقه و اضطراب الأوضاع و ضيقه من بعض الناس و هذه القصائد تعدّ شكوى لله عزّ و جلّ.

و بعد هذا ينتقل إلى سرد الحوادث التي استجار منها بالله و كانت سببا في شاكيته ثمّ يذكر في سياق كلامه من أخلاق أهل عصره.

إنّ هذا البكاء ليس لأمر خاص بالشاعر ، و إنما بكاء على حال العامة من جرّاء الفتن التي عمّت في البلاد و فساد عقيدة البعض ، و على الدين الإسلامي الذي هان على الناس و ضعف النفوس ، و هذا التغيير الذي حدث في الأخلاق مثلما حدث في السنّة النبوية ، و استبدلت الأخلاق الكريمة بالنميمة ، و عزت المثل الطيبة ، و ضعفت القيم الإسلامية في النفوس و انتشرت الفواحش و اللهو و العبث ، و تفشت الخمر و عم الجهل .

فيقول شاعرنا في هذا الشأن : [1]

يا أهل الهوى لوْ صبْت قلاع

صُنْدلي بجْناحه خفاقْ

نركبه بلا رايسْ نْقلعْ

منْ زْعافْ قوِم النفاقْ

([1])- الديوان قدور بن عشور ، ص 633 / 634 /635 .

بين ريحْ و أمواجْ نذرع

نرْتمى لجزيرة و قْواقْ

لا حديث لا خبر نسمع

في الجنوب نوجد عُشاق

لوْ جْبرت مرْكب قاطعْ

يا مْلاحْ و إلا زوارق

و أيضا غنى محمد غفور لـ " أبي مدين بن سهلة" في غرض الشكوى في قصيدة "يا مسلمين" و المعروفة أيضا" قلبي زاد أهبال" .

فيقول : [1]

يا مسلْمين قلبي اليوم زاد هبال

الحب ساقْ ليا أوراه مضّاني

ربّي اقْضى اعْليا حين شفْت اغزال

جبْرا ارتهبت منّوا بْلا عْقل راني

رجْلي امْشت بيا ألقيت زين القدْ

في ذا النْهار شلا انويت شي مـلْقاه

و في قصيدة أخرى تحت عنوان " نار أهواكم فالدليل تلهب " فنجده يقول: [2]

نار أهواكم فالدليل تلهب لْهيبْ

([1])- ديوان بن سهلة ، ص 222 .

([2])- نفس المرجع ، ص 176 .

صرْتْ أهبيل والوعد طالْ بيا

راني يا الأحباب عابد إلا النجيب

مالي لا راحة و لا اهـْنيا

ندعيكم لله السميع الوجيب

يا جبراني دبْروا أعليّا

يقول أيضا في قصيدة " يا الواحد خالق العـْباذْ سُلطاني" و تعرف أيضا بـ "آش منْ مرْسول أيـْحدّثـْني اعـْلى الزّهـْرا" [1].

يا الواحذْ خالقْ العـْباد سـُلطاني

ليكْ نشـْتـْكي بـْأمري يا صاحبْ القـُدْرا

الغـْرام و الهـْجْرا و الشوق درْكوني

و اللـْقا ابْعدْ عنْ قلبي ما امـْلك صبـْرا

طالْ وعْدْها و ابْطات الجافـْيا عني

أشْ منْ مرْسول أيـْحدّثـْني اعلي الزهـْرا

و نجد أيضا ابن مسايب في قصيدة "مال حبيبي ماله" فيقول : [2]

مال حبيبي ماله

([1])- نفس المرجع ، ص 124 .

([2])- ديوان ابن مسايب ، إعداد و تقديم الحفياني امقران السحنوني و أسماء سيفاوي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، سنة 1989 ، ص 135 .

مال حبيبي ماله

كـْحل العين مذبل الشفر

بهي الحـُسنْ عظيم القدر

تاهْ عـْليا سابغْ الشـْفرْ

أش من شبه شد الأمر

ثم نعود إلى قدور بن عاشور مشتكيا من فراق فاطمة في قصيدة تحمل عنوان "فراق فاطمة" فيقول : [1]

ما صـْعبْ يوم الوداع و خروج الأرسام

هزْمتْ قلبي يا ناسْ فرقة فاطمة

فاضت مطرْ عـْيوني منْ جفـُوني سـْجام

فوق اصـْحان خـْدودي جداول عايـْمة

ماذا نـُحْت أناي و هي يا كـْرام

تخـْجلْ منْ بوها و أمها متحاشمة

كشـْفت سرْ الغطا و نزْعتْ اللثام

و اهتزت كالمح الطويلة الناعْمة

ففي هذه القصيدة يذكر فراق فاطمة و معاناته إزاء هذا الفراق و هو بهذا الشعر يذكرنا بالشعراء الجاهلين و بغزلهم العذري فالشاعر قدور بن عاشور مزج في شكواه و توسله بالغزل .

([1])- ديوان قدور بن عاشور ، ص 637 .

الوصف :

إننا نعلم أنّ الوصف نوع من أنواع الرسم و التصوير و صُوره و لوحاته عادة ما تكون خيالية برسم أبعادها كلا ما جميلا منسقا و يحلق بها في الأجواء، و عادة ما يتسم به الشعراء و كلما كانت عبقرية الشاعر متفتحة، كلما كان فنّانا بارعا.

فالغزل بالمرأة هو تصوير يعكس لنا محاسنها و مفاتنها ، و بالتالي فالشاعر يصف لنا ما يراه و ما يتخيله من محاسن و مفاتن ، فالوصف العادي يثير الشهرة و يستفز المشاعر الرجولية و لذلك قلنا عنه عزل و تشبّب ، و لمدح كذلك وصف فهو يصوّر قرة و شهامة و خصال الممدوح الحسية و المعنوية .

و لكنه لما كان في الغالب يتسم بالمبالغة و هو نوع من التزلف للوصول إلى الهدف ، فقد أطلق عليه اسم المديح [1] .

و هكذا الحال مع كل اللوحات التي يرسمها الشاعر الفنان سواء أكان شعبيا أم رسميا ، أما الموصوف فإنه أنواع منها الموصفات الطبيعية و الموصفات الصناعية .

الموصفات الطبيعية : هي تلك اللوحات الإلهية التي يبدعها الخالق عزّ و جل أن تمتدّ إليها يد الإنسان ، كان يصف نهرا أو جدولا أو ساقية أو غابة أو صخرة أو شجرا .

الموصفات الصناعية : فهي تلك التي يتناول فيها الشاعر ما صنعته يد الإنسان من لوحات أو مشاريع [2]

و الحق أنّ الفنان العربي قد امتد إلى جميع الأشكال و المواضيع [3] .

و كان الشاعر قديما أول ما لفت نظره تلك الحقول المخضرة و المزارع و الأزهار المختلفة كذلك لم يهمل الشاعر وصف تلك الجلسات الخمرية التي تجمعه بمن يحب إناثا و ذكورا على اختلاف الغرض و الغاية ، فسخّر ريشته في وصف هذه الجلسات والمنتدبات التي كانت تجمعهم على هذه الشاكلة ، سواء أكانت بلاطا أو ضفة نهر و جمال الكون عامّة و التأمّل في خلق الله عز و جل.

([1])- قايد سليمان :التصوف في الشعر الشعبي ،ص 176 .
([2])- نفسه ، ص 177 .
([3])- قيصر مصطفى ، حول الأدب الأندلسي ، مؤسسة الأشراف ، سنة 1987 ، ص 67 .

يقول الشاعر قدور بن عاشور الزرهوني في قصيدة نبكي على حيوط الصهريج "[1] .

نبكي و نشتكي للزايد مقداره

نعم المولى شامخ القـْدَرْ

سابق حـُكمـُه في لوح القدرْ

السابق القديم باقي في اختياره

من ينفع غيره و من يضرْ

إلا هو الحي ليس يوري

سبحان من قـْضى و حكمْ بـْنظرُهْ

و الجاهل ما ساق له خبرْ

ما لهُ تحديد ولا آخرا

إلى أن يقول :

نبكي عْلى حـْيوط الصهـْريجْ أحمروا

بعد كانوا سـُنـْدُسْ أخضرْ

أتـْخرّبوا و أتـْملـْحو في مرّة

يذكر الشاعر هنا جمال الطبيعة و جريان الماء في الصهريج و يتأمل في تدفق الماء و خروجه من جوف الأرض ، و منظر هذا الصهريج كان دائما يغري الشعراء على نظم الشعر و الرسم و التحليق ، و ثمة منظرا آخرا له علاقة بالماء و الطبيعة و إنزال الغيث و ألوانه الزاهية و كل هذا الوصف تابع من إيمان الشاعر .

([1])- ديوان قدور بن عشور ، ص 695 .

المديــح:

يعتبر شعر المدائح النبوية ذلك الشعر الذي ينصب على مدح النبي صلى الله عليه و سلم بتعداد صفاته الخلقية والخلقية و إظهار الشوق لرؤية و زيارة قبره و الأماكن المقّدسة التي ترتبط بحياة الرسول صلى الله عليه و سلم مع ذكر معجزاته المادية و المعنوية و نظم سيرته شعرا و نثرا و الإشادة بغزواته و صفاته المثلى و الصلاة عليه تقديرا و تعظيما [1] .

و يظهر الشاعر المادح في هذا النوع من الشعر الديني تقصيره في أداء واجباته الدينية و الدنيوية ، و يذكر عيوبه و زلاته المشينة و كثرة ذنوبه و ينتقل بعد ذلك إلى الرسول صلى الله عليه و سلم طامعا في وساطته و شفاعته يوم القيامة .

و غالبا ما يتداخل المديح النبوي مع قصائد التصوّف و قصائد المولد النبوي التي تسمى بالمولديات .

كما أنه يعتر شعر المدائح النبوية من الأغراض المهمة التي يزخر بها تراثنا و ثقافتنا الإسلامية العريقة و الأصلية.

و لقد ظهر هذا الغرض مع بداية الدعوة الإسلامية و طلوع شمس الإسلام ، و تعود بدايات المديح في الأصل إلى الجدار التاريخي الذي نشأ بين شعراء من قريش الذين تجنّدوا للدفاع عن الزعامة القريشية المناهضة لدعوة الإسلام من جهة ، و النبي محمد صلى الله عليه و سلم و صحابته من جهة ثانية ، فالرسول ما كان شاعرا و ما قال شعرا و ما ينبغي له[2] .

و لكن الحملات الغذائية الشعرية و تقديره لتأثير الشعر و الشعراء في المجتمع الجاهلي، جعلت الرسول يستعين بشعراء المسلمين للرّد على حملات أعدائه بسلاح الشعر نفسه.

([1])- بن صافي آمال : المديح النبوي في شعر أحمد بن تركي ، دراسة تحليلية ، سنة 2007 /2008 ، جامعة تلمسان ، ص 3 .

([2])- نفس المرجع ، ص 3.

و من المعروف أنّ الرسول صلى الله عليه و سلم كان يتعهد هؤلاء الشعراء "بالعناية و الرعاية فيرفع من مكانتهم و يفضلون في العطاء ، و ذلك لأهمية الدور الذي كانوا يقومون به في حض دعاوي مشركي مكة و شعرائهم" [1] .

في هذا السياق تطوّر فنّ المديح النبوي في الشعر العربي أول على يد هؤلاء الشعراء الذين دافعوا عن الإسلام و رسوله ، و كان منهم حسّان بن ثابت و كعب بن مالك و عبد الله بن رواحة ،و من النساء ميمونة بنت عبد الله البلوية [2] .

و تعرف المدائح النبوية كما يقول الدكتور زكي مبارك بأنها فن من فنون الشعر الذي أذاعها التصوف فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية و باب من الأدب الرفيع، لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق و الإخلاص [3].

و إذا كان الشعراء في القديم يمدحون الملوك و يزدلفون إلى الرؤساء استدرارا عنهم من منح فإن الإسلام أعطى للمحبة مفهوما غير الذي ألفه العرب في قاموسهم منطلقين من قوله ، عليه أزكى الصلاة و التسليم المرء مع من أحب [4] ، و إذا كانت المحبة يرجي منها المقابل فإن محبة الله و رسوله ، و أوليائه و أصفيائه عند العارفين هي محبة الشيء لذاته على حدّ تعبير الجنيد " و كل محبّة كانت لغرض إذا زال ذلك الغرض زالت و تلك المحبّة و هي إفراط الميل بلا نيل" [5]
و لذلك وجدنا المسلمين من الصحابة و التابعين و من حذا حذوهم أحبو النبي حبا جما فوصفوه بأعلى ما يوصف به موصوف فكان مدحهم له مفارقا لمدح القوام أو حتى

([1])- عبد العزيز صالح الهلابي ـ الحياة العلمية و الأدبية في عهد الرسول و الخلفاء الراشدين في الجزيرة العربية في عصر الرسول و الخلفاء الراشدين الكتاب الثالث ، ج2 ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، 1989 ، ص 20 .
([2])- ينظر ، أحمد الشايب ، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف ق2 ، دار القلم ، بيروت ، ط6 ، د.ت ، ص 121/100 ، و سعدون حمادي و آخرون ، دور الأدب في الوعي القومي العربي مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ، ط3 ، 1984، ص 113 .
([3])- د. زكي مبارك ، المدائح النبوية في الأدب العربي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، ط1 ، 1935 م ، ص 17 .
([4])-أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البغلري ، صحيح البخاري بخاشية السندي ، لبنان ، دار المعارف للطباعة و النشر ، ط د ت ، الجزء 1 ، ص 12 .
([5])- الإمام أبو القاسم عبد الكريم القشيري ، الرسالة القشيرية ، وضع حواشيه خليل المنصور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ط1 ، 1998 ، ص 352

الملوك و السادة فبمدحه يطمع أن ينال التقرّب من الحضرة و كذلك لأنّ صفاته من البر و الرحمة و الهداية .

و المديح النبوي استوعب هذه الصفات و لأمر ما كانت " المدائح النبوية من فنون الشعر التي أذاعها التصرف فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية و باب من الأدب الرفيع، لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق و الإخلاص" [1] كما سبق و قلنا.

و لقد سميت بالمدائح لأن الشعراء يرون أنّ الرسول صلى الله عليه و سلم موصول الحياة و أنهم يخاطبونه كما يخاطبون الأحياء "و المديح لا يكون إلا للأحياء أما ما يكون للأموات فهو الرثاء " [2] و هو التفجع و الحزن على الميت ، أما المديح النبوي فالمراد منه التقرّب إلى الله تعالى بنشر محاسن الدين و الثناء على شمائل الرسول صلى الله عليه و سلم "و قد مدح الشعراء النبي صلى الله عليه و سلم لأنهم يرون أنّ مدحهم واجب عليهم ، و ذلك الله سبحانه و تعالى أوجب علينا " [3] لقوله تعالى "قلْ إنْ كنتمْ تـُحبونَ الله فاتبعوني يُحببكم الله و يغفرْ لكم ذنوبكم و الله غفور رحيم " [4]

و محبة الرسول و آله و أتباعه هي سبيل الوصول إلى الحقيقة المطلقة ، و معرفة الله ، و كيف لا يمدح الرسول و هو هادي الأمة و مخرجها من حيّز الجهل إلى وضح الهداية "فكان المدح باب كبيرا من أبواب الشعر الصوفي ، و قد قال فيه الشعراء على مختلف العصور الكثيرة و أجادوا إجادة بارعة و إمامهم في ذلك هو البوصري صاحب البردة و الهمزة ، و قد عارضها الكثير من الشعراء" [5] .

و تمتاز المدائح النبوية عامة لصدق العاطفة و حرارة الشعور و سعة التناول و هي تحويل بارع لشعر المديح العربي ، و يلاحظ أنّ عصر ازدهار هذا الفن هو

([1])- زكي مبارك ، المدائح النبوية في الأدب العربي ، منشورات المكتبة العصرية صيدا ، بيروت ، ط1 ، سنة 1935 ، ص 17 .

([2])- المديح النبوي في الشعر الشعبي ، شعراء قصر الشلالة ، مخطوط ماجستير عيسى أخضري ، جامعة تلمسان ، سنة 2004 ، ص 23 .

([3])- نفس المرجع ، ص 23 .

([4])- من سورة آل عمران ، الآية 31 .

([5])- المديح النبوي في شعر أحمد بن تركي ، ص 8 .

"عصر الحروب الصليبية و غزو التتار للشرق الإسلامي و كثي منها جاء قبل الرسول صلى الله عليه و سلم " [1] و بالرجوع إلى هذه الفترة ، فإنّ ما يقال بعد وفاته يسمى في غيره رثاء "و لكنه في الرسول صلى الله عليه و سلم يسمى مدحا كأنهم لاحظوا أنّ الرسول صلى الله عليه و سلم موصول بالحياة و أنهم يخاطبونه كما يخاطبون الأحياء ، و قد يمكن القول بأنّ الثناء على الميت لا يسمى رثاء إلا إذا قيل في أعقاب الموت، قال حسان يرثي ، ليرفقوا حالين من الثناء ما كان في حياة الرسول صلى الله عليه و سلم ، و ما كان بعد موت الرسول عله الصلاة بخلاف ما يقع من الشاعر ولد بعد وفاة النبي صلى الله عليه و سلم ، فإن ثناءه مديح لا رثاء "[2] .

إن شاعرنا قدور بن عشور الزرهوني مال إلى السيرة النبوية و كانت بالنسبة له المصدر الثاني بعد القرآن الكريم و ذلك راجع بالدرجة الأولى إلى تكوينه الديني .

و حياة الرسول صلى الله عليه و سلم ، و سيرة الخلفاء الراشدين أحدث قسطا كبيرا من أشعاره فهو يستهل قصيدته "الهادي راسْ مالي" فيقول : [3]

بْديت باسمِ الله في كلامي نَقولْ و نْصول

و نْزيدْ في صْلاتي على الهادي راسْ مالي

منْ هدانا لطريق الخير سرْ مكمولِ

به صرْنا إسلام و الفْخرْ صارْ عالي

به نلنا الفُرقان كلامْ عْليهْ منْزولْ

عجْزوا في أمثالهْ منْ شكْوا فيه بأجْهالِ

ثم يقول : [4]

الصْلاة و السْلام على النبيْ الرسولْ

سيْدْناَ محمدْ إمام كلّ والي

([1])- المدائح النبوية في الأدب العربي ، ص 17 .
([2])- المدائح النبوية في الأدب العربي ،ص17 .
([3])- ديوان قدور بن عشور ، ص 35 .
([4])-نفس المرجع ، ص 35 .

يا سيدي أحمدْ يا محمد يا نور انـْجالي

وفـّقكْ نعْم المفرد و إختصّكْ بـْسرْ حْمالهْ

يا رئيس الأقطابْ مْعَ الأنجاب مْعَ الأبْدال

بْجاهكْ تـْبعدْ عنّا المـْصايبْ مْعَ أهوالـه

و كانت تلك عادة مدح الرسول صلى الله عليه و سلم من طرف شعراء الزجل فإذا كان الوقوف على الإطلاع ظاهرة عرف بها الشعراء في تمهيد قصائدهم للوصول إلى الغرض الرئيسي ، فإنّ شاعرنا مدح الرسول مباشرة فهو يقول في القصيدة التي تحمل عنوان "نعتي من نعتك يا طه ".

فنجده يقول :[1]

بسم اللهْ الوتـْر المـُفـْردْ

بيدهُ المـْساللكْ

الدّايمْ أبد الأبَدْ

و غيـْرُه هاللكْ

هو العبـْدُ هو المعْبدْ

منّي في ذلكْ

شمسي و قمري مـُمددْ

لا فراقْ عليك

يا منْ بك المـُلـْكُ تنفـّذْ و برزْ لأجلكْ

([1])- المرجع السابق ، ص 39 .

ثم يقول : [1]

يا سيدي أحمدْ يا محمد

صلي الله عليكْ

و اصْطفاكْ الفردْ الصمدْ

في هذي و في ذيك

نلمس من خلال أشعار قدر بن عاشور في مدحه الخاص للرسول الكريم صلى الله عليه و سلم أنّ نفسه زكية و هي تعبر عن إيمانه العميق و ذلك راجع إلى تكوينه الديني انطلاقا من ثقافة أسرته المحافظة و في الوقت نفسه نلاحظ تشبعه بالفطرة الفطرة الدينية و بعد النمو الروحي فيه ، فذكر الله تعالى و رسوله الكريم ، فتأدب شاعرنا بأدب القرآن و حبّب إلى قلبه الإيمان ، و حببه إلى الناس كافة و زينه في قلوب الناس ، فكرّه إليهم الكفر و الفسوق و العصيان حتى يصور المجتمع الإسلامي الجزائري صورة فريدة متميزة عما سواها ، كما كان مجتمع المدينة قمة في التواصل و التوادد و التراحم ، و كان يرى الشيخ قدور أنّ المجتمعات الإسلامية فيها يرى في حياة الرسول النموذج المثالي .

كان الشيخ قدور بن عاشور يرى الإسلام و الفرد المؤمن مفطور على التربية الإسلامية و له استعداد يؤهله للإيمان ، كما جاء في قوله تعالى : " لا يُكلفُ الله نفسا إلا وسْعها ، لها ما كسبتْ و لها ما اكتسبتْ "[2] .

لقد استطاع الشاعر أن يعرض هذا المدح عرضا موفقا فاستمد معظم صوره ، مما عرفه من الثقافة الإسلامية ، و لدى الشعراء السابقين بيد أنه لك يفرق في أوصاف الغزل المادية ، كما هو الحال عند شعراء الغزل و عند بعض شعراء المدائح النبوية ، و إنما إلتزم الاحتشام و التأدب و لاسيما أنه في موقف مدح الرسول صلى الله عليه و سلم ، إنّ الغزل الذي يصدر به المديح النبوي يتعين على الناظم أن يحتشم فيه

([1])-نفس المرجع ، ص 40 .
([2])- من سورة البقرة ، الآية 285.

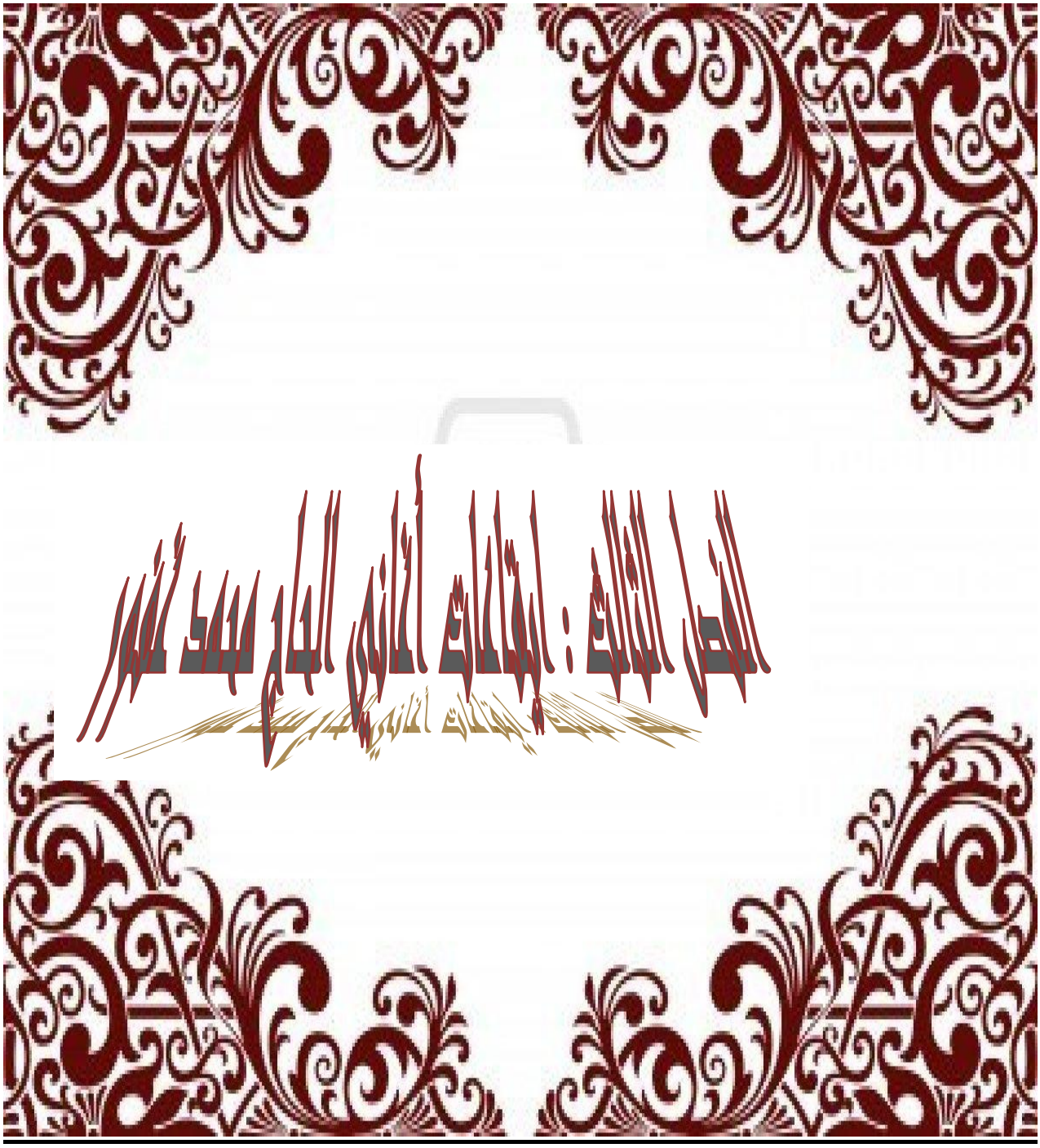
و يتأدب و يتخلق و يتشبب مطريا بذكر السفح و العقيق و العذيب و الغوير و ما أنسبه ذلك .[1] إنّ هذا القول في الواقع هو الميزان النقدي الذي يقوم به الغزل بمختلف أنواعه ، و لاشك أنّ هذا النسيب التقليدي منهج لابد منه في المدائح النبوية و غيرها ، عند الأقدمين من الشعراء باللغة الفصحى أو العامية الشعبية يتجلى لنا بوضوح أنّ الشاعر كان مدفوعا في هذا المدح بعاطفة صادقة .

و الحقيقة التي لاشك فيها ، هي أنه خالي القلب من الهوى ، نظم هذه القصائد ، و لا يعني هذا أنه لم يجد تقديم هذا النسيب ، فقد كان الشاعر فارغ القلب من الصبوات الحسية فإننا نراه مجيد في التعبير عن لوعة الحنين إلى الرسول صلى الله عليه و سلم .

و إن اعتمد شاعرنا على اللغة العامية ، فلا شك أنه نهج أسلوب الشعراء التقليدين و أجاد في مدحه كل الإجادة ، إذ عبّر عن وحده و شوقه و التزام السنن و المبادئ الإسلامية .[2]

و الشروط الذي وضعها البلاغيون عن شرائط المدح النبوي ثم ينتقل الشاعر إلى ذكر النفس الإنسانية و التحذير من هواها و قد لاحظنا من خلال الأبيات الشعرية لهذا الديوان أنها كانت موفقة من الناحية الشعرية ، و جيّدة المعنى بشكل العام .

([1])-التصوف في الشعر الشعبي للشيخ قدور بن عشور ، ص 126 .
([2])- المرجع السابق ، ص 126 .


الفصل الثالث : ايقاعات أغاني الحاج محمد خفور

مكونات العروض الموسيقي و الإيقاع:

إن أول ما يخطر على الأذهان عند ذكر كلمة نظم ، هو ذلك البحر و تلك التفعيلات و ما يرافقها من ضوابط اللفظ اللغوي و الذي عرف باسم (العروض) الذي وضعت قواعده و ضوابطه في القرن الثامن الميلادي على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي (718- 791م) في عصر الدولة العباسية.

إلا أن النظم عرف عند العرب قبل هذا بقرون طويلة امتدت إلى العصر الجاهلي في أرجاء الجزيرة العربية ، أيام جرير و الفرزدق و عنترة و قيس بن الملوح و النابغة و غيرهم ، مما عمت شهرتهم الآفاق و ذكر شعرهم على ألسن الناس في مشارق الأرض و مغاربها ، و لسنا هنا بصدد حصر فحول الشعراء أو ذكر شعرهم ، إلا أننا نبين فقط أن مكونات العروض اللغوي و الموسيقي و الايقاع قد عرفت أن ذاك ، و قد استخدمت على سجيتها ، و ما عروض الخليل إلا استنباطات من ذلك " لم يستقرئ الشعر كله ، من جهة ، و لم يحصر كلما فيه بقانون ، من جهة أخرى "[1]

إن استقراء بعض الشعر كان لاستنباط قوانين ضبطه ، و هذا ما قام به نفسه عندما وضع قوانين ضبط بعض الشعر و سماها العروض.

و يحدثنا الدكتور كمال أبو الديب عن العروض بأنه :" لقد اقترحت تفسيرات عدة لهذا المصطلح هو ما يزال أكثرها دلالة تفسير بعض النحويين العرب ، القائل أن علم الأوزان سمي العروض لأن الشعر يعرض عليه "[2]

و لو أن بعضا من المستشرقين قالوا غير هذا فيورد الدكتور أبو ديب رأى أحدهم و هو " فايل" حيث يؤكد أن مصطلح (العروض) اشتق من المعنى الحقيقي الملموس لكلمة عروض التي تشير إلى عمود أو قطعة من الخشب في وسط الخيمة ، و التي تشكل الدعم الرئيسي لها و من هنا يقول فايل : سمي الجزء الوسط من البيت الشعري

---

[1]- د. كمال أبو ديب : في البنية الايقاعية للشعر العربي نحو بديل جذوري لعروض الخليل و مقدمة في علم الايقاع المقارن – ط2 ديسمبر 1981 دار العلم للملايين بيروت لبنان ص 117.

[2]- د. كمال أبو الديب المرجع السابق ص 26.

عروضا لأن هذا الجزء (التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول) هو مركز بيت الشعر و أهميته فيه تعادل أهميته في بيت الشعر [1]

" أما مؤسس علم العروض نفسه الخليل بن أحمد فترك لنا تحديدا لمعنى كلمة عروض في كتاب العين كما سمعها تستخدم و كما ألفها، و الخليل يقول ما يلي:

و العروض : عروض الشعر لأن الشعر يعرض عليه ، و يجمع أعارض و هو فواصل الإنصاف .كما أن العروض تؤنث و التذكير جائز فيها.

و العروض : طريق في عرض الجبل ، و هو ما اعترض في عرض الجبل في مضيق و يجمع عروض" [2]

و لمعرفة مكونات العروض اللغوي و الموسيقي و الإيقاع ، على اعتبارهما وحدة ذات مكونات مشتركة ، لا بد لنا من التعمق في معرفة عناصرها الأولى ، من حيث إنها تمتد إلى مكونات اللفظ الإنساني و النطق و اللغة ، عالم الأصوات و ما هيأتها و ضوابطها و مكونات النغم حيث هي عناصر المتراكبة التي تؤلف في مجملها الألحان الإنسانية و التي دعية عند الشعراء (موسيقى الشعر و النظم)

و في هذا كتب العديد من الفلاسفة و الفقهاء و اللغويون و الأدباء و غيرهم من القدماء و المحدثين ، أمثال الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه موسيقي الشعر [3]و كتابه الأصوات اللغوية [4] و عياذ شكري محمد في كتابه موسيقي الشعر العربي مشروع دراسة علمية[5] و هم من المحدثين ، و لنا في قول الفيلسوف الموسيقي الفارابي (ت 339هـ)من القدماء مثال كبير ، فقد أورد في كتابه الموسيقي الكبير بحثا حول مكونات اللفظ الإنساني في المقالة الثانية من الفن الثالث بعنوان الصنف الثاني من صنفي الألحان حيث تكلم عما يحدث بالتصويتات الانسانية التي تقترن بأقاويل دالة على معان و عدد فصول النغم و كيفياتها ، و المصوت من الحروف و غير المصوت ، و أجزاء

---

[1]- نفسه ص 26.

[2]- نفسه ص 26.

[3]- ابراهيم انيس : موسيقي الشعر ط4 مكتبة الانجلو مصرية القاهرة 1972م

[4]- ابراهيم اينيس : الأصوات اللغوية ط3 مكتبة الانجلو مصرية القاهرة سنة 1961م

[5]- عياد شكري محمد : موسيقي الشعر العربي مشروع دراسة علمية دار المعرفة القاهرة سنة 1968م

بالحروف و أجزاء النغم و كيف يكون اقتران النغم بحروف الأقاويل ، و صنفها و عرفها و وصفها و ذكر أصول ضوابطها [1]

و على اعتبار أن الموسيقى صناعة تأليف الأصوات و الأنغام و مناسباتها و إيقاعاتها و ما يدخل فيها في الموزون و المؤلف بالكمية و الكيفية " و لما كان قصدنا تلخيص أمر الألحان الإنسانية جعلنا ما نذكرها هنا من فصول النغم و إعراضها ، على أنها أعراض و فصول لنغم انسانية وحدها ، كانت تلك فيها تختص بها نغم الإنسان وحده أو كانت مما يوجد لها و لسائر الأجسام الأخر من حيوان و غيره " [2]

و بهذا حدد موضوع الألحان الناتجة عن أصوات إنسانية و لو كان لها نظائر عند غيره ، و يتابع في هذا الموضوع فيقول :" و الفصول و الأعراض الموجودة للنغم ، في الجملة صنفان : أحدهما الفصول التابعة في مقاديرها لكمية الأجسام المقروعة و بالجملة الأجسام الحادثة فيها و بها النغم ، و الصنف الثاني الفصول التي ليست تابعة لكميات الأجسام التي فيها و بها تحدث النغم ، لكنها إنما تتبع في قلتها و كثرتها كيفيات الأجسام ، ونسمي الصنف الأول من أعراض النغم كميات النغم و الصنف الثاني كيفياتها ، و كميات النغم هي الحدة و الثقل دون غيرها و كيفياتها ما عداها من الفصول "[3]

و قد أراد أن يبين لنا هنا أن الأصوات تتميز عن بعضها بارتفاع طبقتها أو انخفاضها ، و يمكن تمييزها بناء على ذلك ، كأن نميز مثلا صوت صغير من كبير ، أو صوت رجل من صوت امرأة ، أو صوت فلان من فلان و هذا التمييز ناشيء في أصله من مكونات الصوت نفسه و التي حددها الفار ابي بكميات النغم و كيفياتها ، كما فرق الأصوات في منشائها في كونها إنسانية أو حيوانية أو دون هذا حيث قال : " و بعض هذه الفصول يوجد في النغم الإنسانية خاصة و بعضها يعم جميع الأجسام ذوات النغم ، و بعضها يوجد لنغم الحيوان وحده "[4]

---

[1]- الفارابي : كتاب الموسيقي الكبير دار الكتابة العربي للطباعة و النشر القاهرة ص ص 1063 – 1100.

[2]- نفسه ص ص 1064 - 1065

[3]- المصدر السابق ص 1065

[4]- المصدر نفسه ص 1065.

و يعلل أسباب ارتفاع الأصوات و انخفاضها و يمثل لها فيقول : " و أسباب الحدة و الثقل في النغم الإنسانية هي بأعيانها أسباب الحدة و الثقل في النغم المسموعة من المزامير ، فإن الحلوق كأنها مزامير طبيعية ، و المزامير كأنها حلوق صناعية"[1].

و في هذا إشارة إلى منشأ الصوت حيث يختلف الصوت حدة و انخفاضا باختلاف منشأه، فكلما ضاق منشأ الصوت ورق ارتفاع الصوت ، و كلما وسع وغل ظ منشأ الصوت انخفض.

و في هذا يذكر الفارابي مبينا كيفيات حدوث الأصوات و عوامل تباينها رادا هذا إلى عنصري الكمية و الكمية فيقول : " و التصويت الإنساني يحدث بسلوك الهواء في الحلوق و قرعه مقعرات أجزاء الحلوق و أجزاء سائر الأعضاء التي يسلك فيها ، مثل أجزاء الفم و أجزاء الأنف "[2]

و قد قصد هنا مرور الهواء في تجويف الفم و الحلق و ما يعترض ذلك من لسان و شفتين ، أو أجزاء الأنف و الحنشوم و حواشيه .

إن المقارنة التي أوردها الفارابي بين الصوت الإنساني و الصوت الصناعي دلالة على أن مكونات الصوت أو اللفظ إنما ترتكز على أسباب و مسببات ذكرها بالمثال فقال :" و هذا الهواء هو الذي يجذبه الإنسان إلى رؤيته و داخل صدر من خارج ليروح به عن القلب ، ثم يدفعه منها إذا سخن إلى خارج ، فإذا دفع الإنسان هواء النفس إلى خارج جملة واحدة و ترفق لم يحدث صوت محسوس و إذا حصر الإنسان هذا الهواء في رئتيه و ما حواليها من أسفل الحلق و سرب أجزاء إلى خارج شيئا فشيئا على اتصال و رحم به مقعر الحلق و صدم أجزاء حدثت حينئذ النغم ، بمنزلة ما يحدث بسلوك الهواء في المزامير ، فإذا صيف مسلكه كانت النغمة أحد ، و إذا أوسع كانت النعمة أثقل " [3]

و قد أثار الفارابي هنا نقطة حساسة علمية عند قوله (لم يحدث صوت محسوس) فهو هنا لا ينكر وجود الصوت ، لكن يشير إلى عدم إمكانية سماعه حيث اثبت علميا

---

[1]- المصدر نفسه ص 1066.
[2]- الفارابي المصدر السابق ص 1066.
[3]- المصدر نفسه ص 1066.

اليوم أن أقل ما يمكن للإنسان سماعه " هو ما كان تردده بحدود أربعين ذبذبة في الثانية إلى ألاف ذبذبة"[1] .

و في هذا إشارة إلى* أن مكونات اللفظ هو ما يسمح منها فقط ، و من البديهي أن لا تكون متواصلة عند الإنسان باستمرار دون انقطاع و هذا ما يشعرنا بوجود مفصلات زمنية بين الألفاظ توحد كمياتها بعين الاعتبار في الألحان و الموسيقي و الايقاع و لو أن العروض لم يتعرض لها* [2]

و يفيدنا أكثر في شرحه للعوامل المؤثرة في حدة الصوت و ثقله فيقول :" و كذلك إن صدم الهواء السالك أو بعض أجزائه جزءا من الحلق أقرب إلى القوة التي تدفع ذلك الهواء كان الصوت أحد و إن صدم جزءا من الحلق أبعد عن القوة الدافعة له كان الصوت أثقل كذا إن كان الهواء السالف فيه أكثر كان الصوت أثقل ، و إن كان أقل كان الصوت أحد.

و كذلك أن كانت القوة الدافعة أقوى أو أضعف أو أن كان سلوكه على مققر الحلق و هو أصلب أو ألبن أو أخشن أو أشد ملاسنة كانت النغمة أما بأحدهما فأحد و أما بالآخر فأثقل " [3]

و يقارن لنا هذا و ما ينشأ من الصوت لأوتار الآلات الموسيقية الوترية كالعيدان[4] و الطنابير[5] أو ثقوب المزامير [6] فيقول : " و أجزاء مقعر الحلق التي تقرب من القوة الدافعة للهواء إلى خارج تقوم في الحلق مقام الدساتين [7]التي تبعد من اليد القارعة لأوتار لأوتار العيدان و الطنابير أو مقام ثقب المزامير التي تقرب من فم النافخ ، و أجزاؤه التي تبعد عندها تقوم مقام الدساتين التي تقرب من اليد القارعة لأوتار العيدان و الطنابير أو مقام ثقب المزامير التي تبعد عن فم الزامر ، فإن أجزاء الهواء السالك في

---

[1]- د. محمود أحمد الحنفي : علم الآلات الموسيقية الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر القاهرة 1971م . ص 09.

[2]- جعلوك عبد الرزاق العروض الموسيقي و الايقاع في نظم الملحون عند ابن مسايب رسالة ماجستير تحت اشراف د. حاجيات عبد الميد و سعيدي محمد سنة 1994 ، 1995 ص 264.

[3]- الفرابي المصدر السابق ص ص 1066 – 1067.

[4]- العيدان : جمع عود

[5]- الطنابير ج اطنبور و هي آلة موسيقية و ترية

[6]- المزامير : هي جمع مزمار آلة موسيقية تستعمل بالفم

[7]- دساتين : الأجزاء التي تقسم لها ذراع الآلة الموسيقية الوترية.

أجواف المزامير متى صدمت أمكنة هي أقرب إلى فم النافخ حدثت عنها نغم أحد ، و متى صدمت أمكنة ابعد عن فم النافخ حدثت عنها نغم أثقل [1]

و عن طبيعة الأصوات و طبوعها و فصولها و أحوالها و تسميتها و دلالاتها يفر لنا الفاربي فقرة كاملة هامة يوضح بها كل هذا حيث يقوم :" فمن فصول النغم الصفاء و الكدرة و الخشونة و الملاسة و النغمة [2] و الشدة و الصلابة ، و قد يلحق النغم بسبب سلوك الهواء الذي عنه حدثت في جزء من أجزاء أعضاء الصوت أحوال أخرى كثيرة ، و تلك كلها محسوسة عند من عنى بتحصيلها ، و أكثر هذه ليست لها أسماء ، و من أسماء بعضها الرطوبة و اليسر و الغنة [3]و الزم ، و هذان متقاربان فالزم هي الحال الحادثة لها عند سلوك الهواء بأسره في الأنف ، و ذلك متى أطبقت الشفتان و نفذ الهواء كله في الأنف ، و الغنة ما تعرض عند سلوك بعض أجزاء الهواء من الألف و بعض أجزائه بين الشفا تين و ذلك عندما ينقسم النفس فيسلك بعضه في الأنف و بعضه على ما بين الشفتين.

و النغم منها ممدودة و منها مقصورة و منها متوسطة و منها مستديرة و منها مستقيمة و هذا من الاسمان يدلان من النغمة على تخيل ما يتخيله الإنسان فيها ، من غير أن يكون لها بالحقيقة استدارة أو استقامة و منها مهزوزة و منها قارة و منها مطلقة و منها مخببة[4]و المخببة منها ما أشبه كلام الناعس إذا قيس بكلام اليقظان .

و من فصول النغم التي بها تصير دالة على انفعالات النفس و الانفعالات عوارض النفس مثل الرحمة و القسوة و الحزن و الخوف و الطرب و الغضب و اللذة و الأذن و أشباه هذه فإن الإنسان له عند كل واحد من هذه الانفعالات نغمة تدل بواحد منها على عارض من عوارض نفسه و هذه إذا استعملت خيلت إلى السامح تلك الأشياء التي هي دالة عليها [5]

و بهذه العبارة التي أوردناها كاملة أو في الفارابي بها طبائع و طبوع اللفظ الذي يكون له أثر كبير في نظم الناظم ، و وزن اللفظ و عروضه وموسيقاه و إيقاعه.

---

[1]- الفرابي المصدر السابق ص 1067

[2]- النغمة : من النعامة و النعومة جعلوك عبد الرزاق المرجع السابق ص 265.

[3]- الغنة : الصوت المتسرب من الخبشوم و من بين الشفتين بان واحد نفسه ص 265.

[4]مخبية : بعضها أسرع من بعض نفسه ص 265.

[5]- المصدر السابق ص ص 1070- 1071

و بعد هذا التقديم المطول ندخل مدخل أخر حيث لحروف اللغة فصولا و تسميات و صفات ، فمنها المصوتة و غير المصوتة و منها الطويلة و القصيرة و لكل منها مسميات و تعاريف عرفت في لغة العرب و قد أشار لها الفارابي حيث قال : " و من فصول الأصوات الفصول التي بها تصير الأصوات حروفا و الحروف منها مصوت [1]و منها غير مصوت [2]

و المصوتات منها قصيرة و منها طويلة و المصوتات القصيرة هي التي تسميها العرب الحركات [3]و الحروف غير المصوتة منها ما يمتد بامتداد النغم و منها مالا يمتد بامتدادها ، و الممتدة من النغم هي مثل اللام و الميم و النون و الهمزة و العين و الزاي و ما أشبه ذلك ، غير الممتدة مثل : الثاء و الدال و الكاف و الحروف الممتدة بامتداد النغم ، منها ما يشع مسموع النغم ، إذا اقترنت بها مثل العين و الحاء و الظاء و ما أشبه ذلك و منها مالا يشعه و هي هذه الثلاث اللام ، الميم و النون و اللام من بينها تمتد و أن لم يسلك الهواء في مقعر الأنف و الميم و النون لا يمتدان إلا أن يسلك الهواء في الأنف .

وجل النغم الإنسانية ، فإنما تسمع مقترنة ببعض المصوتان أو بعض ما هو ممتد من غير المصوتات و لنرفض من الممتدة التي هي غير مصوتة ما يشع مسموع النغم و لا نستعملها مقرونة بنغمة أصلا و لتأخذ منها اللام و الميم و النون فقط و المصوتات الطويلة ، منها أطراف [4]و منها ممتزجة [5]عن الأطراف و الأطراف ثلاثة : أما الطرف العالي و هو الألف و أما الطرف المنخفض و هو الياء و أما المتوسط و هو الواو و الممتزجة إما ممزوجة من الألف و الياء إما من ياء و واو و إما من ألف و واو و كل

---

[1]- الحروف المصوتة : هي الحروف المتحركة تمتد حركاتها مع الصوت و كذا الاسباب الحقيقة جعلوك عبد الرزاق ص 266.

[2]- غير المصوتة : هي الساكنة و هذه منها ما يمتد مع النغم كحرف اللام و النون و منها مالا يمتد معها التاء و الدال و القاف نفسه ص 266

[3]- الحركات : المقاطع القصرة وهي الحروف نفسه ص 266.

[4]-اطراف : أي ذات اتجاهات مستقيمة لا متداد المصوتات و هي تحريك الألف بالفتح و الواو بالضم و الياء بالكسر نفسه ص 267.

[5]- ممتزجة : يمتد الصوت فيها وسطا بين الذين من الأطراف الثلاثة أو يمتد مائلا أكثر إلى أحد الطرفين دون الآخر نفسه ص 267.

واحد من هذه الثلاثة الممتزجة إما مائلة إلى أحد الطرفين ، أو متوسطة غير مائلة و المائلة إما إلى هذا و إما إلى ذاك.[1]

و لما كانت المصوتات الممتزجة بالجملة ثلاثة و أصناف كل واحد منها ثلاثة صارت جملتها تسعة [2] و قد يمكن أن ينقسم كل واحد من هذه غير أن مسموعات أقسامها تتقارب تقاربا لا يمكن السمع بين فصولها و لذلك ينبغي أن يقصر منها على هذه التسعة و يجمع إليها الأطراف الثلاثة فتصير أصناف المصوتات الطويلة المنفصلة بفصول بيته في السمع اثني عشر مصوتا [3]

و يجمع إلى هذه من غير المصوتات الممتدة تلك الثلاثة [4] التي لا تبشع مسموع النغم فتكون جميع الحروف التي تساوق النغم و تقترن بها و لا تنفك منها نغمة إنسانية و تستعمل استعمالا سلبيا و تبين غير مستنكر و تحس حسا غير مستبشع خمسة عشر حرفا [5]

و أما المصوتات القصيرة فإنها لا تمتد مع النغم ما دامت على قصرها فإذا صارت النغمة امتدت حتى لا يعرف بينها و بين الطويلة [6] و نستنتج من كلام الفارابي ما ما يلي في جدول مبسط

1. أحرف غير مصوتة لا تبشع مسموع النغم ل م ن
2. مصوتات طويلة أطراف أ و ي
3. مصوتات ممتزجة مائلة إلى أحد الطرفين أو متوسطة

اأ	أو	أي
وا	وو	وي
ي ا	ي و	ي ي

و هي الحروف هي التي تصاحب النغم و عددها خمسة عشرة حرفا [7].

ولم يقتصر استخدام هذه الحروف في النظام العربي عند شعراء الفصحى بل استخدمه ناظمو الملحون أيضا. وأكثر ما يظهر في النظم عندما يستعمل قوافي

---

[1]- العروض الموسيقي و الايقاع في نظم الملحون عند ابن مسايب ص 267.
[2]- تسعه : دون الأطراف الثلاثة
[3]- العروض الموسيقي و الايقاع في نظم الملحون عند ابن مسايب ص 267.
[4]- الثلاثة : يعني اللام و الميم و النون .
[5]- العروض الموسيقي و الايقاع في نظم الملحون عند ابن مسايب ص 267.
[6]- الفاربي : المصدر السابق ص ص 1072 -1075.
[7]- العروض الموسيقي و الايقاع في نظم الملحون ص 268

للأغصان أو فقرات النظام. وكان الشعراء الذين غنى لهم الحاج محمد غفور، أرادوا ذلك قوافي في نظمهم.

فمثلا في قصيدة الشيخ قدور بن عاشور"صبرت وما نفع صبري" فانه استخدم النون الساكنة فقال:[1]

ومن لا دري بعشقي يدري حتى ولمتى هذي ربع سنين

نرجاك ياسبايب ضري بركاك من الجفا يا كاملة الزي ن

وفي قصيدة الشيخ المسعودي[2]" هذا الحب غذار"

فنجده استعمل الميم الساكنة بحيث أنه قال:[3]

لونعاين الأيام ونصير في النعايم

تعطف عيون الأزيام مسبوغت الكمايم

كما نجد أيضا الشاعر ابن سهلة في قصيدته" يا لواحد خالق العباد سلطاني" استخدم اللام الساكنة فنجده يقول:[4]

آثر من مرسول ايحدثني اعلي ولفي رايس البدر الظي اللابس الدواخل

قفطان صوف ابحر نورية مانخفي به في انهار الملقى جات تدهكل

فهذه هي الأحرف الثلاث غير المصوتة التي لا تشع مسموح النغم عند الفارابي. أما فيما يخص المصونات الطويلة في حالة كونها أطراف فقد ظهرت عند الشعراء الذي وقع عليهم الاختيار من قبل الحاج غفور لكي يتغنى بشعرهم.

فنجد قدور بن عاشور يقول في قصيدته "اللايم"[5].

هذي مدة مالقيتهم ولاريت جسايم

يالايم

وهلك مهجتي البين راني في صدود ديما

---

[1]- ديوان قدور بن عشور ص 643.

[2]- هو واحد من الشعراء المغمورين المقلين عاش في القرن 19 ميلادي شعيب مفنونفي صورة المرأة ص

[3]- أوفلني بها الحاج محمد غفور يوم 12 مارس 2009

[4]- ديوان بن سهلة ص 125.

[5]- قدور بن عشور ص 630

وأيضا في قصيدة مكتوب المولى نصرفه:[1]

يا مقيد الأرواح كلها

في ريات الأشباح صفتها

ونجد ابن مسايب في قصيدة" القلب بات سالي والخاطر فارح"[2].

سعدي وفرحتي به

كحل العيون ديما

ونجد أيضا في قصائد الحاج قدور بن عاشورنفسها المصوتات الطويلة والمثال عن دلك قصيدة "ساعد فارح":[3]

نتمتـــــع في بهـــاهـــــا

وعمـــــــري مـــاننساهـا

و يقول في نفس القصيدة :[4]

غـــــارت خسف ضياها

ودبلت فـــي سمـــاهـــــــا

وذكرالواو في قصيدة "يا الواحد خالق العباد سلطاني "للشاعر ابن سهلة [5]

نشتكي لخلقي ليا ايزيد الصبـــــــر

صبر سيدنا يعقوب اضيا بصرو

فالكباد من شوفو مكوي بلا محور

وانقطع اعليه العيش أوضاق به أمرو

وقي قصيدة " يا رقيق الحاجب" ذكرالياء فنجده يقول[6].:

الورد فاح وافتح النســـري

فوق خدك اخطف بصري

---

[1]-المرجع السابق ص 665.

2- ديوان ابن مسايب ،ص127

3- ديوان قدور بن عشور ص 734.

4- نفسه ، ص735

5-- ديوان بن سهلة ص 127

6-نفسه ،ص 173

أما المصوتات الممتزجة المائلة إلى أحد الطرفين أو المتوسطة كالواو والالف فوردت في قصيدة الشاعر ابن سهلة بعنوان "نار اهواكم فالدليل تلهب"[1].

ندعيكم لله مالك المالكين

يا الأحباب الجافيين روفوا

عذبتوني انقهرت يا جافيين

ءاه أعلى ما صابكم تعفيوا

ما انفعني طالب و لا قاربين

و أنتما اعلى الدوام تجفيوا

فيكم خاب سعدي أقلوبكم قاصحين

يهديكم من ذا الصدود كفوا

و الألف و الياء وردت في قصيدة الشاعر بن سهلة في قصيدة يا مسلمين[2]

عندو اعيون كحل و الخال فوق الخد

زينوا عجيب يسبي أو يفتن من راه

منوا اشيان حالي أو خاطري اتنكد

القلب طار عندو لا اجبرت ادواي

و الألف و الواو ورد في قصيدة ابن مسايب بعنوان" ناري و قرحتي و سبب القلب الحزين"[3]:

نهواه كامل الزين

مادمت حي نهوا

و الألف الممدودة وردت في قصيدة "هاض الوحش" علي للشاعر ابن مسايب[4]

نشكر ضاوية الجبين

مادامني في الدنيا

1-ديوان بن سهلة ،ص176

2-نفسه ،ص 222

3-ديوان ابن مسايب ،ص147

4- نفسه ،ص153

و الياء و الألف جاءت في قصيدة بن سهلة تحت عنوان نار هواكم لهاب [1]

خليتوني نوا ح

نبكي ما فاد ابكايا

في كل امسا و اصباح

دمع اعياني جرايا

بهواكم قلبي جـــــاح

و كثر تعبي و اشقايا

و الواو في توسطها مع الواو و غالبا ما ترسم واوا و تسمع مشددة و هي قابلة لذلك فقد وردت في قصيدة الشاعر ابن مسايب[2]

اعمل الصاد أصحاب اللهو

و انظرب معهم بالزهو

و كذلك الواو مع الياء وردت في قصيدته "هاض الوحش عليا"[3]

عقلي بهوا راح طار

خلاتني ياخوي

و الياء و الواو غالبا ما يرد بعدها ضمير الغائب هـ و وردت في قصيدة ابن مسايب "هاض الوحش عليا"[4]

من شرح آيات الفرعان

و تمائل في الأمر و نهيوه

و الياء من طرفها نفسه ترسم ياءا و تسمع مشددة هي قابلة لذلك و وردت في قصيدة قدور بن عاشور تحت عنوان ما نفعني صبري [5]

1- ديوان ابن سهلة ص 242.

[2]- ديوان ابن مسايب ص 154.

[3]- نفسه ص 152.

[4]- نفسه ص 152

[5]- ديوان قدور بن عشور ص 645.

لمـن نبـوح يانا سهـري

صبرت و ما نفعني صبري

إن هذه الجزئيات تعتمد اعتمادا كليا على نبرات الأصوات السابقة الذكر، و التي تشكل أساسا لقواعد النظم الشعري و هي بدورها أهم عوامل الموسيقى و الغناء..

و يبين لنا الفارابي بعبارة عنوانها أجزاء الحروف و نظائرها في الإيقاع [1] قواعد الضبط العروضي و جزئيات الحروف و تركيباتها و كما تؤديه من مسموع الصوت على شكل نقرات إيقاعية يمكن لنا استخدامها على أي سطح أو آله إيقاعية حيث قال :

"و كل حرف غير مصوت أتبع بمصوت قصير قرن به فإنه يسمى المقطع القصير و العرب يسمونه الحروف المتحرك من قبل أنهم يسمون المصوتات القصيرة حركات"[2]

و كل حرف لم يتبع بمصوت أصلا و هو يمكن أن يقرن به نغماتهم يسمونه الحرف الساكن.

و كل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل نسميه المقطع الطويل و كل حرف متحرك أتبع بحرف ساكن فإن العرب يسمونه السبب الخفيف و كل حرف متحرك أتبع بحرف متحرك فإنهم يسمون السبب الثقيل .و السبب الثقيل متى اتبع بحرف ساكن سموه الوتد المجموع لاجتماع المتحركين فيه[3]

و السبب الخفيف متى اتبع بحرف ساكن سموه الوتد المفرد لانفراد المتحرك فيه والسبب الثقيل متى اتبع بمتحرك فلنسميه نحن السبب المتوالي لتوالي المتحركات الثلاثة فيه.

و كل مقطع طويل فإن قوته قوة السبب الخفيف فلذلك يعد في الأسباب الخفيفة

و كل ما لحق الأسباب الخفيفة لحق المقاطع الطويلة[4]

و سائر ما يركب تركيبا أزيد مما عددناه فإن جميعها مركبة.

---

[1]- الفارابي المصدر السابق ص 1075.

[2]- العروض الموسيقي و اليقاع في نظم الملحون ص 271

[3]- نفسه ص 271.

[4]- نفسه ص 271.

و كل سبب خفيف فإنه يقوم مقام نقرة تامة تعقبها وقفه و كذلك كل مقطع طويل.
و كل حرف ساكن تبع السبب الخفيف فإنه يقوم مقام نقرة لينة تتبع نقرة تامة ساكنة .
و كل حرف متحرك تتبع السبب الخفيف [1] و وقف عليه فإنه يقوم مقام نقرة متوسطة يتبع نقرة تامة ساكنة.

و كل حرف متحرك ابتدئ به تم أردف بحرف آخر فإن الحرف المتحرك الذي ابتدئ به يقوم مقام نقرة متحرك و الذي بعده إن كان سببا خفيفا قام مقام نقرة تامة ساكنة و إن كان حرفا متحركا فهو أما أن يكون الوقوف عليه و أما أن تردفه أيضا متحركات أخرى إلى أن يتناهي إلى متحرك فيوقف عليه أن كل تلك الحروف تقوم مقام نقرات متحركات[2]

و أما المتحركات الأخيرة الذي عليه يوقف فإنه ليس يقوم مقام نقرة لينة ما لم يكن رديف حرف ساكن كما لا تتبع النقرة اللينة نقرة متحركة من قبل أي نقرة اللينة إنما جعلت ليشغل بها بعض زمان الوقوف التالي للنقرة فإن الوقوف كلما طال كانت الحاجة إلى نقرة يشغل بها بعض ذلك الزمان و أكثر فلذلك تتبع النقرات اللينة أبدا نقرات تامة ساكنة [3]

و كذلك الحروف المتحركة إنما تقوم مقام النقرات اللينة متى كانت تالية لسبب خفيف و كان الوقوف على الحرف المتحرك و إما متى كانت تالية لحروف متحركة لم تقم مقام نقرات لينة.

و الحروف المتحركة التي أمدت حركاتها أدنى مد أو قرنت حركاتها بنبرات أو هاء خفيفة كانت قربية من سبب خفيف و متى توالت متحركات كثيرة و تناهت إلى متحرك و وقف عليه فإن ربما جعل المتحرك الأخير ممدود أدنى مد أو مقرونا بنبرة أو هاء خفيفة فيقوم ذلك مقام سبب خفيف فيقام حينئذ مقام نقرة ساكنة إذا كان الوقوف على متحرك يعسر و كذلك الانتقال من الساكن يعسر فلذلك لما كانت النقرة الساكنة يعسر الانتقال منها شغل بعض زمانها بنقرة لينة حتى يسهل الانتقال منها [4].

---

[1]-المصدر السابق ص 271.
[2]- نفسه ص272.
[3]- نفسه ص 272
[4]- الفارابي نفس المصدر الشسابق ص ص 1075 – 1085.

و بهذا يكون الفارابي قد وضع لنا قواعد عروض اللفظ و بين لنا أنواعها و أصنافها و أشار إلى التركيبات التي يمكن لنا تركيبها و يبين لنا مواضع و كيفيات اللفظ و النطق و الوقوف مشيرا إلى مكانية تطبيق ذلك بالاستخدام النقرة أو التوقيع و ترك لنا م جال تركيب تركيبات أزيد مما عد ه و ذلك من أسباب و أوتاد أو ما عنهما جميعا .

ضوابط العروض الموسيقى و مصطلحاته :

لقد لا حظ الدكتور مصطفى حركات اصطلاحات عروضية تفيد في دراسات عروض الشعر باستخدام أسلوب ركز فيه على ما جاء به الخليل بن أحمد الفراهيدي و عالجه بأسلوب رياضي إلا أنه أفاد في النظم المغرب فهو لا يفي بالغرض كاملا في نظم الملحون [1]

كما أن الدكتور كمال أبوديب أتى ببديل جذري لعروض الخليل أو كما قال و مقدمة في علم الايقاع المقارن و قد عارض الخليل بن أحمد في كتاب ضم 550 صفحة بالتمام إذ كانت تدرك عند مثقف في مستوى فإنها بعيدة عن الشاعر الشعبي و مستواه[2]

لقد عمدنا إلى استخدام أبسط ما يمكن من المصطلحات التي رأيناها أكثر شمولية و أسهل استخداما و تطبيقا و إن كانت نظريا لا تستعصي لذوي الثقافات المتوسطة إدراكا فإنها حتما في مستوى أبسط صناع حرفة النظم و الغناء تطبيقا و جلهم من أفراد الطبقة الشعبية البسيطة باقتناعي أن الحاسة الموسيقية الإيقاعية موجودة لدى كافة الناس دون استثناء إلا أن درجة نموها و بروزها تختلف من فرد لأخر و هي سنة الله في خلقه.

إنه لا يخفي على أحد مكانة علم الموسيقى و الغناء بين العلوم فقد قال عنه ابن خلدون [3] إن صناعة الغناء بمرتبة صناعتي الكتاب و الطب و قال د . يوسف فرحات[4] : علم الموسيقى هو معرفة نسب الأصوات و النغم بعضها من بعض و تقديرها بالعدد و ثمرته معرفة تلاحين الغناء.

---

[1]- د مصطفى حركات كتاب العروض القصيدة العربية بين النظرية و الواقع المكتبة الونية د ت ص 265.

[2]-د. كمال أبو ديب المرجع السابق ص 200.

[3]- ابن خلدون المقدمة دار الكتاب اللبناني بيروت 67 ط1 ج1 ص 260.

[4]- د. يوسف فرحات علماء العرب تاب الموسوعة ط1 نشر تراد كسيم شكرة مساهمة سويسرية جنيف سويسرا 1986 ص 32.

و إن ما يهمنا من مصطلحات علم الموسيقى ما تعلق بموضوع الزمن و الذي عرف اصطلاحا بالقيمة الزمنية للعلامات الموسيقية و هي مصطلحات على أشكال رسوم للعلامات الموسيقية دل كل منها على مدة زمنية معينة و كانت بينها علاقات نسبية حسبت رياضيا و كان أهمها تلك التي تشكل متوالية هندسية على النحو التالي 1 ، 2 ، 4 ،8 ،16، 32 ،64 [1] .

و كانت رسوم الأشكال هي[2] :

المستديرة (0) و هي أكبر العلامات الموسيقية زمنا في هذه السلسلة و قسمت قسمين دعي كل منها:

العلامة (𝅗𝅥) البيضاء و كان لها نصف زمن المستديرة قسمت قسمين دعي كل منها .

العلامة (♩) السوداء و كان لها نصف زمن البيضاء قسمت قسمين دعي كل منها.

العلامة (♪) ذات السن و كان لها نصف زمن السوداء و قسمت قسمين داعي كل منهما.

العلامة ذات (𝅘𝅥𝅯) السنين و كان لها نصف زمن ذات السن و قسمت قسمين داعي كل منهما.

العلامة ذات ثلاث (𝅘𝅥𝅰) أسنان وكان لها نصف زمن ذات السنين قسمت قسمين دعي كل منهما.

العلامة ذات أربع (𝅘𝅥𝅱) أسنان و كان لها نصف زمن ذات ثلاثة أسنان و هس أصغر العلامات زمنا.

و هكذا بت العلامات في نسب النحو التالي[3]

المستديرة وشكله ا (𝅝) نسبتها $\frac{1}{1}$ من المستديرة .

البيضاء وشكلها (𝅗𝅥) نسبتها $\frac{1}{2}$ من المستديرة.

---

[1]- العروص الموسيقى و الايقاع في نظم الملحونة ص 275

[2]- نفسه ص 275.

[3]- نفسه ص 275

السوداء و شكلها نسبتها $\frac{1}{4}$ من المستديرة.

ذات الس ن نسبتها $\frac{1}{8}$ من المستديرة .

ذات السنين نسبتها $\frac{1}{16}$ من المستديرة .

ذات ثلاثة أسنان نسبتها $\frac{1}{32}$ من المستديرة .

ذات أربع أسنان نسبتها $\frac{1}{64}$ من المستديرة .

أي أن مستديرة واحدة تساوي :

64 = 32 = 16 = 8 = 4 = 2 = 0 1

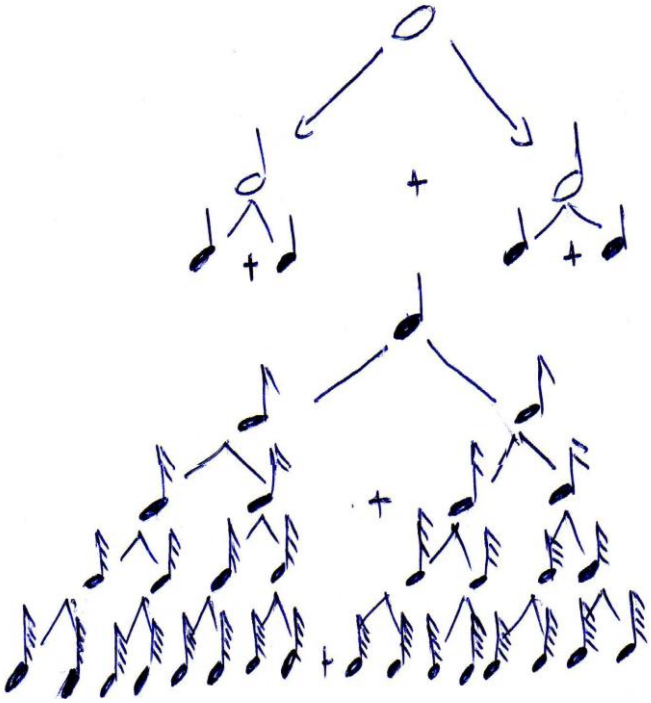
و هكذا أصبحت هذه الأرقام أرقاما استدالية للعلامات الموسيقية حسب الترتيب السابق إلا أن الوحدة الزمنية المستخدمة علميا في التأليف الموسيقى و التلحين غالبا ما تكون أحدى العلامتين (السوداء أو ذات السن نظرا لتوسطها حسب القول المعروف خير الأمور أوسطها و قيست بقية العلامات نسبة لهما [1]

و نشأ عد ذلك أضعاف العلامات و هي الأكبر منها زمنا و أجزاء العلامات و هي الأصغر منها زمنا على الترتيب السابق [2]

و من البديهي عند استخدامنا لإحدى هاتين العلامتين وحدة و نلتزم به كامل القطعة الواحدة حتى نهايتها

فإذا استخدمنا السوداء وحدة تساوي زمنا كانت نسب العلامات الأخرى لها النحو التالي : أضعافها [3]

[1]- المرجع السابق ص 275.
[2]- نفسه ص 276
[3]- نفسه ص 276



المستديرة

البيضاء

السوداء

أجزاؤها

ذات السن

ذات السنين

ذات ثلاث أسنان

ذات أربع أسنان

نسبة للاصناف تكون السوداء = نصف بيضاء= ربع مستديرة

نسبة للأجزاء تكون السود= 2 < 4 < 8 < 16 (𝅘𝅥𝅯)

و إن استخدمنا ذات السن وحدة تساوي زمنا كانت نسب العلامات الأخرى لها على النحو التالي أضعافها [1].

[1]- المرجع السابق ص 277.

المستديرة

البيضاء

السوداء

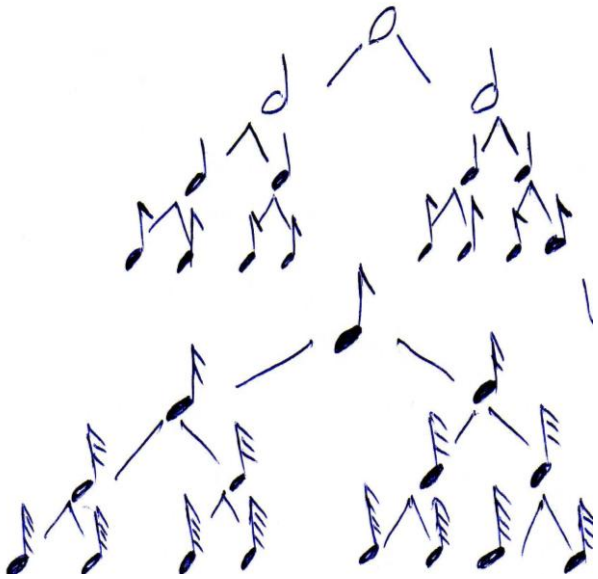
أجزاؤها

ذات السن

ذات السنين

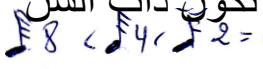
ذات ثلاث أسنان

ذات أربع أسنان

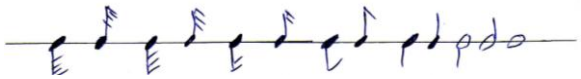


نسبة للأضعاف تكون ذات السن = نصف سوداء = ربع بيضاء = ثمن مستديرة

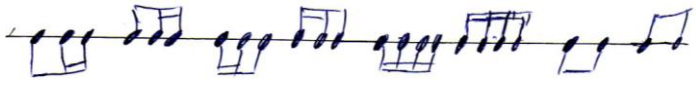
و نسبة للأجزاء تكون ذات السن



و من الجدير بالذكر أن رسم العلامات يتم على سطر واحد و يمكن رسم ذيلها من اليمين إلى الأعلى أو بالأحرى طرفها اليسار إلى الأسفل كما يلي[1]



و في كلا الحالتين يعتبر اتجاه أسنان العلامات إلى الجهة اليمنى دائما كما يمكن وصل يمكن وصل أسنان العلامات ببعضها في مجموعات تعادل السوداء زمنا كما يلي[2]



و في هذه الحالات يعتبر كل خط أفقي بين العلامات بمثابة سن من الأسنان.

[1]- المرجع السابق ص 278.

[2]- نفسه ص 278.

هذه المجموعة من العلامات ليست كل ما في علم الموسيقى من مصطلحات لقياس وضبط الزمن إلا أننا نكتفي بها في بحثنا حول العروض الموسيقى و هي كافية وافية و تغطي نسبا زمنية لا بأس بها فعلى اعتبار العلامة السوداء وحدة زمنية بمقدار دقيقة مثلا :

لا حظ نسبة الزمن الذي تغطيه العلامات الأخرى

إذا كانت السوداء تساوي 1 دقيقة أي 60 ثانية

فذات السن تساوي $\frac{1}{2}$ دقيقة أي 30ثانية.

و ذات السنين $\frac{1}{4}$ دقيقة أي 15 ثانية .

و ذات ثلاث أسنان $\frac{1}{8}$ دقيقة أي 7.5 ثانية .

و ذات أربعة أسنان دقيقة أي 3.75 ثانية .

و تكون العلامات الأضعاف البيضاء 2 دقيقة أي 120ثانية

و المستديرة 4 دقائق أي 240 ثانية .

فما بالك إذا كانت السوداء يساوي بذاتها ثانية واحة و هي القيمة الزمنية المتوسطة تقريبا و التي يعمل بها عادة في عالم الموسيقى و مع كل هذا فإننا في موضوعنا حول العروض الموسيقى لن نستخدم على الغالب أكثر من أربعة أنواع من العلامات حيث تستبعد استخدام المستديرة لكبرها و ذات ثلاثة أسنان وذات أربعة أسنان صغرهما و نقتصر على استخدام البيضاء و السوداء وذات السن و ذات السنين .

أما فيما يخص لفظ المصطلحات الموسيقية فهي كما يلي في علم الموسيقى [1]

يستخدم لفظ الحرف" تا " لرمز العلامة ذات السن إذا وقعت في بداية المقطع اللفظي أو في بداية المقياس.

و يستخدم لفظ الحرف تي لرمز العلامة ذات السن إذا وقعت في نهاية المقطع اللفظي أو في نهاية المقياس.

[1]- المرجع السابق ص 280.

و يستخدم لفظ الحرف ت لرمز العلامة ذات السنين إذا وقعت في بداية لفظ الوحدة الزمنية الأولى تا.

و يستخدم لفظ الحرف ف لرمز العلامة ذات السنين إذا وقعت في نهاية لفظ الوحدة الزمنية الأولى تا.

و يستخدم لفظ الحرف ت لرمز العلامة ذات السنين إذا وقعت في بداية لفظ الوحدة الزمنية الثانية تي .

و يستخدم لفظ الحرف ف لرمز العلامة ذات السنين إذا وقعت في بداية لفظ الوحدة الزمنية الثانية تي .

و يكون المد بطبيعة الحال لحركة أو الحرف الأخير من كل مقطع لفظي حسب مدة ذلك المد.

و قد أشرنا إلى مكانية وصل أسنان العلامات في مجموعات تعادل في قيمتها الزمنية مقدار زمن العلامة السوداء مثل [1]

الرمز ← و يمثل

لفظ ←

الرمز ← و يمثل

لفظ ←

الرمز ← و يمثل

لفظ ←

الرمز ← و يمثل

لفظ ←

الرمز ← و يمثل

←

[1]- المرجع السابق ص 281.

لفظ

و يستخدم السكوت عوض أي علامة موسيقية و يلفظ أس بمقدار المدة الزمنية للعلامة التي يمثلها.

و يتم استخدام هذه المصطلحات الدالة على العروض اللغوية أو العروض الموسيقى في حالات على النحو التالي :

1.حرف المد الألف الساكنة مثال من قصيدة الزين الفاسي

الفاسي - الداج - راسي

2.حرف المد الواو الساكنة مثال من القصيدة نفسها

تلوم – تخبلو – صفو- يقول

3.حرف المد الياء الساكنة مثال قصيدة من لا درى بعشقي

عشقي- احزامي- اجماري

4. تمثل التنوبن (ٌ ٍ ً) و يشمل المعرب دون الملحون حيث الملحون " لا يلحق آخر شيء لتسكينه أبدا فلا جرو لا تنوين" [1]

مثال قصيدة يا الواحد خالق لعبد

رسول – فرفطان - صوف

[1]- أبو علي الغوتي المرجع السابق ص 13.

5.تمثل الحركة الظاهرة في آخر الكلمة و يشمل المعرب دون الملحون لنفس سبب التنوين

مثال : قصيدة نفسها

الواحد - القدرة – المرسم

و وحدة العروض الموسيقى و رمزها(-) و نقصد بها هنا المد.

تمثل مد أحرف المد الألف و الواو و الياء و التي دعاها الفارابي المصوتات الطويلة الممتزجة قال :" و المصوتات الطويلة منها أطراف و منها ممتزجة عن الأطراف و الممزوجة أما ممزوجة من الألف و الياء و أما من (ياء و الواو) و أما من ألف و واو و لكل واحد من هذه الثلاثة الممتزجة إما مائلة إلى أحد الطرفين أو متوسطة غير مائلة و المائلة إما إلى هذا و أما إلى ذاك "[1]

و لا يظهر المد للمصوتات الطويلة الأطراف إلا في حالات ثلاثة حيث يتبع المد الوح دة بمقدار زمنها لتصبح و نقوم بربط الوحدتين

يقوس اتصال أو نجمع قيمتهما على شكل ضعف الوحدة فإذا كانت ذات سن يتمثل الضعف بالعلامة السوداء [2].

1.تمثل الألف عند مدها أي ألف و ألف .

مثال : قصيدة نفسها:

تحزام – البلار – يبان

أو

[1]- الفارابي المصدر السابق ص ص 1073 -1074.

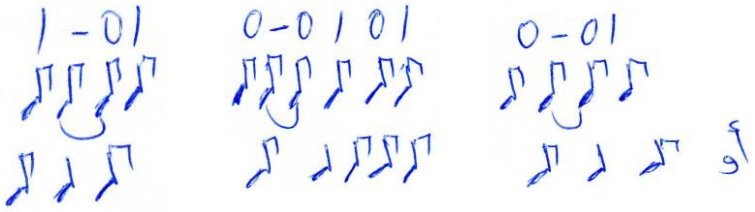
[2]- جعلوك عبد الرزاق المرجع السابق ص 284.

و قد سكنا آخر الكلمة هنا حسب مستلزمات لفظ الملحون و يمكن أن تكون بتنوين لتشمل المعرب و نلاحظ بوضوح أن الوقع الأعظم أو البنر القوي ظهر في بداية المقطع اللفظي أو الكلمة

2.تمثل الواو عند مدها أي (واو و واو)

مثل : قصيدة نفسها

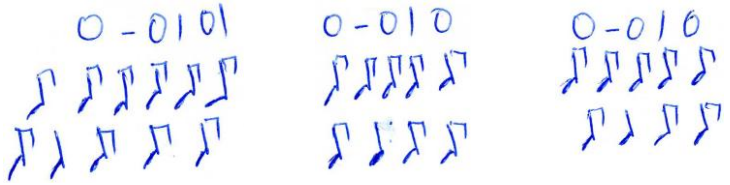
شوق - مرسول – نوح



3.تمثل الياء مدها أي (ياء و ياء)

مثال قصيدة سبحان خالقي سلطاني

خميس- يشيح - أمشيت



و هي أيضا على غرار الحالة السابقة:

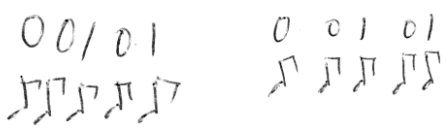
أما في حالة المد يتبع الحرف الأول على شكل حرف ساكن ذو سكون ظاهر ، تمثله وحدة العروض الموسيقي و رمزها (0) حيث يغلب تصويتها على

الحرف السابق لها و الذي يبدو و يشكل حرف متحرك ذو حركة ظاهرة تمثله وحدة العروض الموسيقى و رمزها (/) و هي الأولى من الحالات.

4.تمثل الألف يتبعها واو

مثال قصيدة يا لايم لاش تلوم

أشفت – أوراح



و هذا اللفظ خص الملحون حيث سكن آخر يمكن أن يكون في المعرب حيث يبدو التنوين في آخر

5.تمثل الواو نبعها الألف

مثال قصيدة : سبحان خالقي سلطاني

أكوني – أداني

و قد يكون المد لأكثر من هذا و هذا نادرا إلا أننا لا ننفي وجوده.

نصف وحدة العروض

الموسيقى و رمزها فهي تمثل الحرف الساكن ذو السكون الخفيف في بداية المقطع اللغوي أو الحرف المتحرك ذو الحركة الخفيفة الذي بليه مباشرة و نادرا ما يستخدم نصف الوحدة العروضية الموسيقية مستقلا لوحده حيث غالبا ما يتبع الحرف الساكن ذو السكون الخفيف في بداية المقطع اللغوي حرفا متحركا حركة خفيفة [1]

مثال قصيدة ولفي مريم

لمن - ليك

و قد ترسم

[1]- جعلوك عبد الرزاق المرجع السابق ص 287.

تعريف الإيقاع:

يعرف الفارابي الإيقاع بما يلي :" هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير و النسب"[1]

و كان يقصد الفارابي بهذا القو ل أن النقلة على النغم تلك المدة الزمنية الحاصلة بين النقرتين و المحدودة مقاديرها بنسب معينة .

كما أنه عرف النقر بأنه " قرع جسم صلب بجسم آخر صلب دقيق الطرف [2] و قد قصد بجسم آخر صلب دقيق الطر ف أي مدبب الرأس بما يشبه القلم مثالا حيث ينتهي بأصغر ما تكون على شكل نقطة لتعطي تماسا دقيقا حيث قال " فلذلك صارت هذه مماسة يتصور فيها أنها مماسة بنقطة أكثر من غيرها " [3] و يتوقف دقة القرع أو النقر على مهارة القارع حيث قال :" و دقة القارع و قلة أجزائه هي بالإضافة" [4] و قد أكد الفارابي على أن القرع الأفضل يكون على جسم أرق و قد قصد بهذا الجلد الرقيق المهذب و المشدود و هو ما يستخدم اليوم على وجوده الآلات الإيقاعية كالطبل مثلا و قد قال الفارابي :" أخرى ما سمي نقرا القرع بطرق جسم أرق" [5]

أما عن مقادير و نسب أزمنة الإيقاع فقد فال الفارابي :" فأزمنة الإيقاع إذا قدرت فينبغي أن يكون المقدر لها زمانا هو أقل الأزمنة الحادثة فيما بين بدايات النغم و هذا

---

[1]-الفاربي المصدر السابق ص 436.
[2]- نفسه ص 447.
[3]- نفسه ص 447.
[4]- نفسه ص 447.
[5]- نفسه ص 447.

الزمان الأقل هو كل زمان بين نغمتين لم يكن أن يقع بينهما نغمة أخرى ينقسم الزمان بها" [1]

و هنا فالزمن الأقل و الأطول في أجناس الإيقاعات ليس له مقدار ثابت أو زمان محدود بالفعل كما يقول محقق كتاب الفارابي في الهامش و أقل الأزمنة أو أطولها في أجناس الإيقاعات ليس له مقدار تابت أو زمن محدود بالفعل إذ يختلف كل منهما باختلاف كل منهما باختلاف السرعة و الإبطاء و التوسط في النقلة على الإيقاع و لذلك يقاس الزمن الأقل بأنه جزء واحد من الأعظم فرضا و أن يلتمس من مقادير الأزمنة ما هو على الأمر المقبول بالكمية قصر أو طولا"[2]

و هذه الحرية التي تركب للقارع بتحديد زمن وحدة الإيقاع ليست مطلقة لكنها مشروطة بأسرع ما يمكن أن تؤدي به و على صورة مقبولة و بدون وقفات بينها يقول الفارابي :" و الزمان الأقل أنها يحدى متى كانت نقلة القارع إلى النغمة الثانية أسرع نقرة يمكنه من غير أن يتقدمها وقفةمنه بعقب بداية النغمة الأولى" [3]

و إذا كان تحديد أصغر وحدات أزمنة الإيقاع على هذا النحو فإن سائر الأزمنة الأخرى تقاس لها نسبة و قد قال الفارابي بهذا وسائر الأزمنة التي هي أكبر إنما تحدث إما بحركة من القارع بطيئة بين النغمتين أو بوقفة من القارع مكان النغمة الأولى ثم نقلة بعدها إلى النغمة الثانية [4]

و قد أشار المحقق لهذا بقوله " و لما كان أعظم الأزمنة مما يلي المبدأ يشبه زمان النطق بثمانية أسباب خفيفة على اتصال فأصغر الأزمنة إطلاقا يشبه زمان ما بين حركتين متصلتين كل منهما كالسبب الخفيف فهو لذلك (8/1) من الزمان الأعظم و هو ما يسمى زمان الخفيف المطلق و في التدوين الموسيقي يرمز لنغمة و يرمز أيضا لوقفة يمثل هذا الزمان بالعلامة (γ)"[5]

و هذا فيما يخص الإيقاع في الأدب الفصيح و أما عن الإيقاع في الأدب الشعبي فهذا ما سنقوم بدراسته .

---

[1]- نفسه ص 438.
[2]- العروص الموسيقى و الايقاع في نظم الملحون عند ابن مسايب ص 289.
[3]- الفارابي المصدر نفسه ص ص 441. -442.
[4]- نفسه ص ص 441 – 442.
[5]- نفسه

إن الفارق الأساسي بين الشعر و النثر هو الموسيقى و إن الطريق إلى التمييز بينهما هو الأذن ذلك أن الشعر يمتاز بزخرفة موسيقية و هو في حقيقته يكسب صفته الشعرية بوسائل فنية متعددة أهمها الموسيقى و الصورة و أجمل ما قيل حول تأثير السماع و النغم على النفس البشرية أنها تثير خفايا القلوب " جمال الأسلوب في اللغة العربية يقوم أساسا على الإيقاع الصوتي و قد ظهر ذلك حاليا في القرآن إذا قام إعجازه بالدرجة الأولى على الإيقاع الصوتي العبقري "[1]

فالإيقاع هو الوزن الطبيعي المحسوس أثناء الرقص و الموسيقى و اللغة ففي الرقص تنبعث الأنماط و الأنغام الموسيقية بحركات جسدية فترات أقصر أو أطول و بنبرات مشددة أو مخففة و في الموسيقى فأن التعبير و الأشكال المقفاة التي تنبع من ترتيب الألحان يتم تنظيمها حسب الوقت و الشداة أي كل ما يتعلق بالشق الزمني للصوت الموسيقي و هو تنظيم الأصوات الموسيقية أما في اللغة فإن القافية هي رفع الأصوات و خفضها حسب المقاطع و الألحان الصوتية و الشداة اللفظية و السكنات و تتمثل موسيقى الشعر الشعبي في بحوره و قوافيه و يفرق هنا بين أمرين أولاهما الإيقاع العام و يعني وحدة النغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت حين تتوالى المتحركات و السواكن بشكل متسق في مقطعين أو أكثر من مقاطع الكلام أو أبيات القصيدة [2]

فالإيقاع في الشعر العربي هو ترتيب مقاطع الكلام بحيث تقابل بعضها في كل شطر و بين أو في كل جزء من البيت الشعري .... فيتكون بذلك سر جمالها و سر تعبيرها القوى عن الفكرة [3]

إن إيقاع النص يولد امتناع الموسيقي الذي يرتبط بالإشباع النفسي و النصي للسامع و عد كل من الوزن و القافية شرطين أساسيين لبلوغ أقصى درجات المتعة و الجمال في القول الشعري إلا أن القراءة المعاصرة إضافة إلى هذين العنصرين

---

[1]- عبد المالك مرتاض الامثال الشعبية الجزائرية ديوان المطبوعات الجامعة الجزائرية الجزائر سنة 1982 ص 140.

[2]- الموسوعة العربية العالمية د. أحمد الشويخات رئيس مجلس الادارة و رئيس لالتحرير النسخة الالكترونية (1425هـ 2004م .

[3]- الأغنية الشعبية السياسية في الغرب الجزائلاري ما قبل الاستقلال سنوسي صليحة اشراف د. سعيد محمد جامعة تلمسان قسم الثقافة الشعبية 2002 – 2003 ص 112.

الهامين تسعى إلى كشف المجهول و معرفة ما لم يعرف و هذا من خلال أدوات معرفة و هي اقتراح خاضع للاحتمال و التأويل الذي هو لب القراءة السيميائية التي تدرس المبادئ العامة للأنساق الدالة و هذاما جعل " التحليل السيميائي عند التعامل مع الأشكال السردية بنظرة كونية و مستقبلة بوصفها ذات حمولة معرفة ترتبط بالعبقرية الإنسانية"[1]

إن الموسيقى تزيد للأغنية قدرة اللغة على تحريك الخيال و على الإقناع النفسي و يكسبها طاقة جديدة لا يمكن أن تتوافر لها في هيئتها النثرية فلا يستطيع إغفال عنصر الموسيقي الأساسي إذ كل شيء في الكون موقع موزون و لذلك فقد يمكن إهمال الوزن و القافية و الاكتفاء بالموسيقي الداخلية ، لأنها وسيلة من وسائل الأداء لا تقل أهميته عن الألفاظ و التراكيب بل و قد تفوقها لأن النغم وسيلة للتعبير عن ظلال المعاني و ألوانها النفسية و قد نجد في الأغنية موسيقى لم تتولى عن الوزن فقط بل نتجت عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية .

و كما قلنا من قبل فإن تحديد مدة الإيقاع وفق نسبة محددة بحيث لا تخلق مجالا للخلل بين النغمات التي حدها القارع فإما تكون النقرة بطيئة أو سريعة و لقد ترجمت هذه الأزمنة وفق رموز تسمى العلاقات الموسيقية[2] .

و تتألف الموسيقي في الأغنية من عنصر بن أساسيين هما:

الإيقاع الداخلي و الإيقاع الخارجي كما أن للكلمة إيقاعا مؤثرا في موقعها من الأغنية و دلالتها اللغوية و ذلك ما يسمى ق "بالجرس"

مثل قصيدة قدور بن عاشور" صبرت و ما نفعي صبري "[3]

من لا دري بعشقي يدري

حتى و لهتى هذه ربع سنين

نرجاك ياسبايب ضري

بركاك من الجفا يا كاملة الزين

و علاش زايدة في هجري

---

[1]- د. محمد بلوجي الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق الاسس و الاليات دار الغرب للنشر و التوزيع سنة 2002 ص 111

[2]- صالح المهدي كتاب الموسيقي العربية تاريخها و أدابها دار العرب الاسلامي ط1 بيروت لبنان 1993 ص 117.

[3]- ديوان قدور بن عشور ص 643.

ما خفت شي من رب العالمين

و أيضا في قصيدة الشيخ بوعزة تحت عنوان أنا الكاوي [1]

لا ش تلوموني هكذا في حالي و أنا في قرايجي لا لي

شاكي باكي من الهموم قلبي و هوالي

ترى مول الغرام تايه ترى حالو يعود سالي

ترى يبقى هميم هايم شلا يوهالو

[1]- وافانا بها الشيخ محمد غفور

أ.الايقاع الخارجي:

1.الوزن:

يعرف الشعر عادة بأنه القول الموزون المقفى الدال على معنى[1]

و من هنا هو بمثابة الشجرة و الوزن و القافية الثمار و الأوراق فإذا غاب أحدهما فقدت الشجرة هيكلها و جمالها " إذن لا بد من توافر هذين الركنين الهامين و الوزن و القافية في الشعر إلى جانب الخيال الرائع و التصوير الدقيق و أنه إذا فقد أحدهما لا يعتبر ذلك الكلام شعر يعتد به و إنما هو نظم أو نثر فني ليس إلا " [2]

و إذا عدنا إلى الشعر الشعبي نجد بأنه يعتمد على الإيقاع فهكذا أجمع الدارسون الشعبيون أمثال المرزوقي الذي يرى بأنه لا يمكن أن نطبق عليه البحور القديمة و لا أن نزنه بتفعيلاتها و هذا طبيعي لكونه مرتبطا في نشأته بالموسيقي و الغناء مثله الموشح و الزجل في الأندلس .

إن القصيدة الشعبية تعمد على الصوت كعنصر أساسي يمنحها إيقاعا داخليا و ينم عن قدرة الشاعر في إنشاء العلاقة بين الكلمات " لكنهم لا يعرفون طويلها من بسيطها أو وافرها من كاملها لذا أرى لا وزن لها غير الإيقاع "[3].

ب.الشكل :

إن الحديث عن الأشكال يقودنا إلى تساؤلات عن الكيفية التي شكل الشعراء قصائدهم .

يقول أبو على الغوثي " و اعلم أن أهل المغرب الأقصى بلغوا الغاية إلى عهدنا في تنميق فن الزجل و صاروا يتصرفون فيه كيفما شاءوا و استحدثوا بحور كثيرة تعلو

---

[1]- قدامي بنجعفر نقد الشعر محمد عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية بيروت دط ص 64.

[2]- زكريا صيام دراسة في الشعر الجاهلي ديوان المطبوعات الجامعة الجزائر 1984 ص 53.

[3]- بركة بوشيبة الايقاع في القصيدة الشعبية عند شعراء ذوي منيح دراسة تحليلية و تطبيقية منشورات التبيين الجاحظته سلسلة المثالية الجزائر ص 59.

عن الحد و تضع لهم فيها مجال البلاغة فمن البحور عندهم ما يسمونه بالرباعي و هو عبارة على أن كل بيت يشتمل على أربعة حروف ما طالت القصيدة " [1]

غير أن الأستاذ الغوثي في ما جاء به لا يميز بين البحور و الأزجال فهما عنده سيان على الأقل من حيث المصطلح .

و مهما يكن من أمر فإن عبد العزيز المقالح يراها في حديثة عن أشكال القصيدة العامية اليمنية في أغلب أشكالها تتألف من مقاطع تتنوع وزنا و قافية" [2]

و على غرار ما ذهب إليه عبد العزيز المقالح في حديثه عن الأشكال فإن الدكتور عبد الله الركيبي يلاحظ ثلاثة أشكال في القصيدة و هي : القصيد ة و الموشح و الزجل بقوله " و يمكن رصد أشكال ثلاثة للقصيدة في الشعر الملحون تماشيا مع تعريفنا له : الشكل العادي الذي قلد القصيدة المعربة التقليدية و شكل الموشحات ثم أخيرا شكل الأزجال "[3]

و بعد تتبعنا للقصائد التي بين أيدينا توصلنا إلى أن القصائد التي غناها الحاج محمد غفور الشعراء الذين اختارهم ذات شكل واحد تقريبا فهو الشكل المقلد للقصيدة التقليدية الرسمية لأن الشعراء صاروا في تشكيل قصائدهم على نفس طريقة الشعراء الأقدمين فالوزن و القافية واحدة كما أنه يمكن تقديم الأبيات و تأخيرها دون أن يحدث أي خلل في المعنى فكل القصائد جاءت على هذا الشكل على سبيل المثال قصيدة " أنا الكاوي"

أنا الكاوي بكي مخفي كيف الذات ما برالي
بعد لا نكويت و بريت جراحي طالو
يحياو حتى يهولوني و نعود نساهر الليالي
اخرج البين و الغرام و الهجرة لا زالو
اخرج البين و الغرام و العيوم الشاطنات يالي
هاذوا من غير شك زادو للقلب هوالو

[1]- أبو على الغوثي كشف عن آلات السماع مطبعة جوردان ط1 الجزائر 1904 ص 89.
[2]- د. عبد العزيز المقالح شعرالعامية في اليمن دار العودة د. ط بيروت 1978 ص 124.
[3]- عبد الله الركيبي المرجع السابق ص 496.

و أيضا نلاحظ في قصائد قدور بن عاشور نذكر منها أولا "سلم على بلادنا "[1]

يا ابن الورشان

يا ساكن في دارنا

نكتب لك عنوان

بلغه لأحبابنا

في يد الرحمن

نرسلك يا حمامنا

ياحمام ياحمام

سلم على بلادنا

و أيضا قصيدة "الغوشية "[2] .

واجب علي نجب كل يوم نواح

ليل و نهار دموع نواجلي يسيحوا

فوق الخدود جداول ساكبين طفاح

هارقين على طوق مراشفي يطيحوا

من فراق اللي مزقني بسيف جراح

اشحال من عاشق مثلي شال به ذبحه

فالملاحظ في هذه الأبيات أن الشعراء اتبعوا الشكل التقليدي الذي هو الشكل العمودي الذي يتكون من شطرين.

و مجمل القول إن الشعراء الذين غنى لهم الحاج محمد غفور لم ينوعوا في أشكال قصائدهم و اكتفوا الشكل التقليدي الممثل للقصيدة الرسمية و ربما هذا راجع إلى قرب الشعر من الفصحى و كذلك إلى تأثر الشعراء بالشعراء الأقدمين في نظم الشعر.

[1]- ديوان قدور بن عشور ص 32.1.

[2]- ديوان قدور بن عاشور ص 617.

3.القافية :

و نقصد بها مجموع أصوات تتكرر في أواخر الأشطر و الأبيات في القصيدة و يطلق عليها اسم الإيقاع الخارجي على رأي إبراهيم أنيس " ليست القافية إلا أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة و تكررها هذا يكون جز ءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها " [1] كما أنها تطرق الآذان حين نستمع إليها لهذا وجب أن توضح القافية من أجل الأذن السماع الموسيقى و هي مرتبطة بالوزن حيث تعتبر خاتمة الجملة الموسيقية.

و من تم فإن " القافية جزء من بنية القصيدة الإيقاعية بل أهم جانب فيها يتردد بوضوح و يتكرر في كل أن معلوم زمنا بكمه الصوتي و كيف ه و يتوقعه القارئ و السامع بعد كل حين معلوم" [2]

فالشعراء الذين غني لهم الحاج نوعوا في قوافيهم فهناك من اتبع حرف واحد من بداية القصيدة إلى نهايتها مثل قدور بن عاشور في قصيدته " روح ندرومة عجلان" [3]

بخير الأديان

وديانه قادنا

جانب البيان

و العهود مدنا

لا ريب لا ختلان

يافرحنا به فرحنا

يا ابن الورشان

---

[1]- د. ابراهيم أنيس موسيقي الشعر دار القلم بيروت لبنان ط04 سنة 1972 ص 273

[2]- مختار حبار الشعر الصوفي القديم في الجزائر ايقاعه الداخلي و وظيفته ديوان المطبوعات العامعية د. ط 1987 ص 15.

[3]- ديوان قدور بن عشور ص 325.

يا الساكن في دارنا

و أيضا في قصيدة أبي مدين بن سهلة بعنوان" ياضو اعياني "[1]

ياضو اعياني يا القمري زرق الجنحان

جمل و اسعاني واحد لا تقرا فيه أمان

كـــــونـــك سيســـــانـــــــي

أو سلم أعلى نـــــاس تلمســـــان

يا زين الدرجة نرسلك لبنات البهجة

روح اسم ترجي و ادخل اعلى درب السجان

أتفرج فرجـــة فالبه ـــــــــــــــا

و الزيـــــــــــــــن الفتـــــــان

و هناك من نوّع في قصيدة واحدة عدّة حرف في القافية مثل الشاعر ابن مسايب الذي قال في قصيدة" هاض الوحش عليّا"[2]

هاض الوحش عليّا

هاض الوحش عليّا

أنا براني غريب

لا من سال عليا

هاض الوحش علي وجار

نبكي في الليل مع النهار

الدمعة تجري كالمطر

عن خذي مجرية

عقلي بهواها راح طار

[1]- ديوان أبي مدين بن سهلة ص 73.

[2]- ديوان ابن مسايب ص 152.

خلاتني يا خوي

عقلي بهواها ياك راح

و بقيت عابد غير النواح

هذا كان فيما يخص الايقاع الخارجي و أما في ما في ما يخص .

الايقاع الداخلي :

فيقال عن الإيقا ع إنه وليد الهواجس المنبثقة من قوى الذات المتفاعلة نفصد " بالايقاع الداخلي إلى الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات أو الأعاريض كما هو معروف في علم العروض " [1]

و إذا كان الايقاع قديما دالا على المتعة في نسقها النغمي ، فإن استجابة العصر الحديث تبعث على رفاهة الذوق الخفيف تماشيا مع الاستعداد النفسي لروح العصر في ماديته و سرعته المذهلة وراء التمظهر الخارجي .

و من بين العناصر التي يتكون منها الايقاع الداخلي نجد :

1.المحسنات البديعية :" التي تعتبر بمثابة المنبه لحاسة السمع ، لدى المتلقي تحدث في أذنه جرسا موسيقيا تطمئن له النفس و ترتاح له"[2]

1.الجناس: ابن سهلة

كقول الشاعر في قصيدة : " يارقيق الحاجب " [3]

الشعر طاح أعلى الأكتاف

فوق البدن راجي الأحداف

نلاحظ في البيت أن الشاعر وظف كلمتين متجانستين هما : الاكتاف و الأحداف غير أنهما مختلفان إلا أن الشاعر استعان به لتقوية المعنى و تأكيده و كذلك من أجل إعطاء النص نغمة موسيقية

2.الطباق:

---

[1]- عبد الملك مرتاض : دراسة سيميائية تفكيكته لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد ديوان المطبوعات الجامعته الساحة المركزية بن عكنون الجزائر 10- 92 ص 155.

[2]- في العروض و الايقاع الشعري : صالح يوسف عبد القادر دراسة تحليلية تطبيقية شركة الأيام للطباعة و النشر و المتوزيع و الترجمة لبجزائر ط1 1996 -1997 ص 160.

[3]- ديوان بن سهلة شعيب مقنونيف مرجع سابق ص 172.

يقول الشاعر الشيخ قدور بن عاشور في قصيدة: "ما نعني صبري"[1]

ينظر الشمس و القمر

في خدها يبقى حاله مسكين

وظف الشاعر طباقا في اسلوبه بين الكلمتين الشمس و القمر هما كلمتان متضادتان و من ثم فهو طباق الإيجاب و قد استعان به الشاعر تأكيد المعنى توضيحيه إضافة إلى تلك النغمة الموسيقية الهادئة[2]

3.السجع :

يقول الشاعر قدور بن عاشور في قصيدة : ساعد فارح

نتمتع في بهاها

و عمري ما ننساها

نلاحظ أن الشاعر استعمل السجع في الكلمتين بهاها و ننساها فقد أحدث رنة موسيقية.

[1]- ديوان قدور بن عشور ص 645.

[2]- نفسه ص 734.

ضوابط الايقاع:

إذا كانت وحدة الايقاع ذات زمن نسبي نحن نحدد مقداره و سرع ته و قد حددناها باحدى العلامتين السوداء أو ذات السن و فضلنا الثانية و قسمنا بقية العلامات نسبة لها فإننا في الواقع قد عددناها فقط من غير أن نلخص من أمرها شيئا آخر سوى أن تحصل محدودة العدد في الذهن و تصير قريبة المأخذ عند تناول شيء منها عند استخدامها .

و استخدام وحدة الايقاع أو العروض الموسيقي و أجزاؤها و أضعافها و هذا على شكل نقرات متتالية فقط بل يشترط فيها ضوابط معينة حتى تدعى إيقاعا و أولى هذه الضوابط هو ما يسمى بمراتب النقرات و قد حددها الفارابي بقول ه :" و لتكن أطراف أزمان الإيقاعات ها هنا محدودة بالنقرات و لنفرض النقرات في مراتب ثلاث منها نقرة قوية و منها نقرة لينة و منها متوسطة فشبه القوية التنوين في إعراب اللسان العربي و المتوسطة شبيهة بحركة الحرف في لسانهم و اللينة تشبه أشمام الكلمة أو روم الحركة " [1] و قد قصد بالتنوين تشيد الحرف بنون ساكنة زائدة و الحركة (حركة الحرف)أي المقطع القصير الذي ينتهي بالسكون كحركة السبب الخفيف و الإشمام في اللغة هو إظهار حركة الحرف فقط دون مد و روم الحركة هو أن تروم الحرف روما و لا تظهره و الروم و الإشمام كلاهما مستقصي في كتب اللغة .

و الأمر كذلك في الايقاع فالإشمام في النقرة هو أن تنالها بحركة خفيفة فتبين بيانا يسير أما الروم فهو أن تروم النقرة بأن تبين موضعها كي يفطن لها[2]

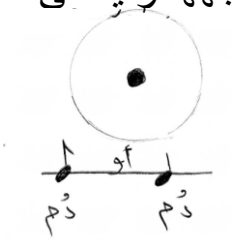
و يبين لنا الفارابي هذا أكثر في قوله "و بعض الناس يوقع اسم النقرة على ما كان منها قويا تاما فقط و أما المتوسط فإنه يسميها المسحة و اللينة غم زة و الأجود أن تنقل إليها أسماء أشباهها من الحروف و يؤخذ ذلك عن أهل علم النحو في كل لسان فأما

[1]- الفارابي المصدر السابق ص 986.
[2]- نفسه ص 986.

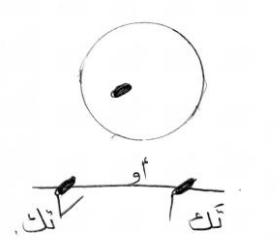
نحن هاهنا فإننا ننقل إليها أسماء أسبهما التي يسميها بها أهل النحو في لسان العربي قسمي اللينة الروم و المتوسطة الإشمام".[1]

و من خلال الرسم التوضيحي يمكن تطبيق مراتب الايقاع على أحد الآلات الإيقاعية المعروفة بذات الرق الطبل مثلا.

1.فالضرب القوي يكون مركزا وسط الآلة في مركز وجهها و يسمى دم و ترسم علامته على شكل وحدة زمنية تكون سوداء أو ذات السن و ذيلها إلى الأعلى [2]



2.و الضرب اللين يدعي تك و ترسم علامته على شكل وحدة زمنية سوداء أو ذات السن و ذيلها إلى الأسفل حسب تعريف الفارابي الروم [3]



3.أما الضرب المتوسط فيكون بينهما و يدعى تك و ترسم علامته بذيل إلى الأسفل أيضا و قد سماه الفارابي الإشمام . [4]

[1]- الفارابي المصدر نفسه ص 987.
[2]- الفارابي المصدر السابق ص 986.
[3]- الفارابي المصدر السابق ص 986.
[4]- الفارابي المصدر السابق ص 986.

الإيقاع و مقاييسه :

تتوالى ضروب الايقاع في دورته على التوالي متمثلة بالوحدات و أجزاؤها و أضعافها و رموز سكوتها على شكل مجموعات نقر تحدد كميتها نوعا من أنواع الإيقاعات المتعددة و التي لا حد لعددها.

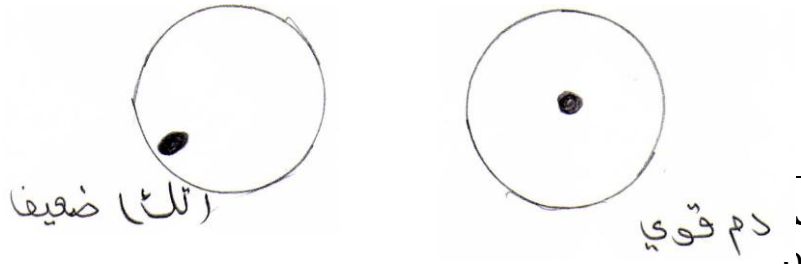
يقول الفارابي " فمتى عرف السامع أقدم الإيقاعات و هو الذي فرض مبدأ لباقيها و كيف أنشاؤها أمكن بهذه الجهة أن يعصر في ذهن السامع ما يكاد لا يحصي كثرة نحوا من الحصر كما يمكن ذلك في السطوح و الأعداد"[1]

إلا أن من الإيقاعات ما هو شائع الاستعمال و منها ما يمكن أن يتركب عن طريق الاحتمالات على غرار الاحتمالات الرياضية و هذا ما قصده الفارابي بقوله: ما يكاد لا يحصى كثرة، أما الإيقاعات المعروفة و الشائعة الاستعمال فهي نوعان[2].

أولا: الإيقاعات البسيطة و هي ثلاثة أنواع و هي الأصل في الإيقاعات كلها و هي .

1.الايقاع الثنائي البسيط:

و هو أبسط أنواع الإيقاعات يعتمد على دورية ضربين فقط و هو معروف باسم إيقاع الوحدة الصغيرة و عدد ضروبه اثنان أولا قوي يسمى دم و يرسم على شكل علامة ذيلها إلى الأعلى و يضرب وسط وجه آلة الايقاع و الثاني منهما ضعيف يسمى تك و يرسم على شكل علامة ذيلها إلى الأسفل و يضرب بطرف وجه آلة الايقاع[3]



[1]- الفارابي المص
[2]- نفسه ص 985.
[3]- نفسه ص 985.

إذا كانت وحدة القياس الثنائي سوداء، نرسم علامتين منها ضمن مقياس أو حقل نحدده بحاجز صغير على السطر الايقاع و نسير له بدليا و هو 2/4

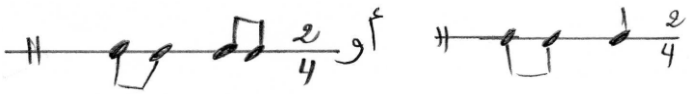
مثل

و تتوالى المقاييس أو الايقاع على هذا النمط .

و قد تكون الوحدة ذات السن و يكون دليل مقياسها الثنائي2/8

مثل

إلا أنه لا يمنع من استخدام النوع الأول مع استخدام علامات ذات سن مكان السوداء.

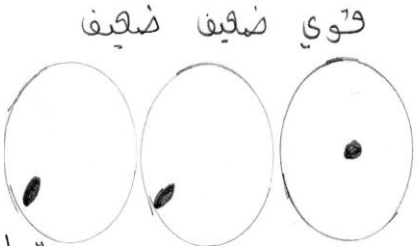
مثال 

أو أي صيغة نراها لا تخرج عن حدود مقدار القيمة الزمنية المحددة في دليل المقياس إلا أن الصيغة 8/2 لا يمكن جمعها حيث يخرج المقياس عن كونه ثنائي [1]

2.الايقاع الثلاثي البسيط

و هو على ساكلة الايقاع الثنائي البسيط إلا أن عدد وحداته أو ضروبه ثلاث ، فأما أن تكون وحداته سوداء أي 4/3

مثال :

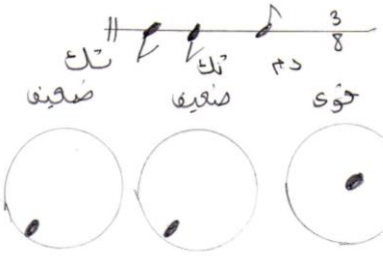
و يضرب 

و تتوالي مقاييسه على هذا النمط

[1]- العروض الموسيقية و الايقاع في نظم الملحون عند ابن مسايب ص 294.

أو تكون وحدة ضروبه ذات سن ، أي 8/3

مثال :

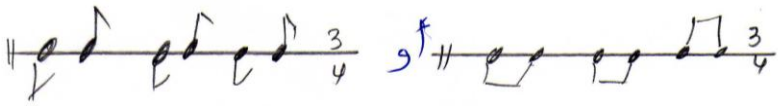


و يضرب

و تتوالى مقاييسه على هذا النمط

و قد تستخدم العلامات ذات السن في النمط الأولى مع مراعاة حدود مقدار القيمة الزمنية المحددة في دليل المقياس

مثال:

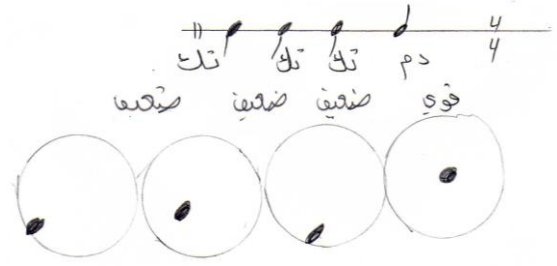


أو أي صيغة أخرى نراها لا تخرج عن حدود مقدار القيمة الزمنية المحددة بدليل المقياس[1].

3.الايقاع الرباعي البسيط:

و هو على شاكلة سابقة إلا أن عدد ضروبه أربعة و يدعى إيقاع الوحدة المتوسطة فإما أن تكون وحدات ضروبه سوداء أي 4/4.

مثال:



[1]- المرجع

و يضرب و تتولى مقاييسه على هذا النمط

أو أي صيغة أخرى نراها لا تخرج عن حدود مقدار القيمة الزمنية المحددة في دليل المقياس.

و لا يمكن الجمع في الصيغة الثانية حيث يخرج المقياس عن كونه رباعي.[1]

الإيقاعات المركبة :

و هي الإيقاعات التي تزيد في عدة ضروبها عما ذكر في الايقاع البسيط و تتركب عادة من جمع الإيقاعات البسيطة مع بعضها و يرمز دليلها على عدد الضروب الرئيسية المستخدمة فيها و ذلك في الرقم الأعلى من الكسر أو ما يسمى لبسط الكسر و يدل الرقم السفلي على نوع تلك الضروب الرئيسية و قد اكتفينا بنوعين منها السوداء ممثلة برقمها الاستدلالي 4

و ذات السن ممثلة برقمها الاستدلالي8

و قد ذكر الفارابي عددا من الإيقاعات في حالات استخدام فيها مناسب وحدت السوداء أو ذات السن أو سكونهما و سمي بعض تلك الإيقاعات لتمييزها مثل .

1.سريع الهزج و قال عنه:

من الإيقاعات ما هي بنقرة نقرة دائما من غير أن يكن بين اثنين منها نقرة و هذا نسميه سريع الهزج [2]

وقد عنى بكلامه ادراج نقرات متوالية قد تكون وحداتها من نوع السوداء تتفق مع التفعيلية ← ألخ .

مف عو لن فع لن

أو تكون وحدتها من نوع ذات السن مع نفس التفعيلة

وسرعة الثاني ضعف سرعة الأول نسبة طبعا

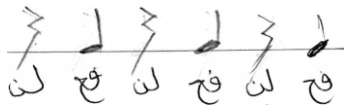
2.خفيف الهوج : و قال عنه

[1]- المرجع السابق ص 296.

[2]- الفارابي المصدر نفسه ص 450.

و منها ما هي بنقرة نقرة و دائما يمكن بين كل اثنين منها نقرة واحدة فقط و هذا فلنسمه خفيف الهزج [1]

و عنى أدراج السكوت بين النقرات و هي سكوت تلك النقرات فإن وحداتها من نوع السوداء فتكون:

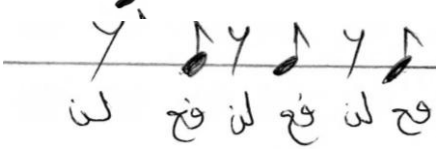


إلخ

و تتفق مع التفعيلة

ورمز هو رمز هو

أو تكون وحدتها من نوع ذات السن



إلخ

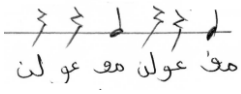
و دائما الثاني ضعف سرعة الأولى نسبة [2]

3.**خفيف ثقيل الهزج** : و قال عنه

و منها ما يتوالى نقرة دائما و يمكن بينهما نقرتان و هذا فلنسمه خفيف ثقيل الهزج[3]

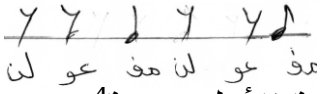
و عني إدراج ضربي سكوت بين النقرات مثل

و يتفق مع التفعيلة



أو قد تكون وحداتها من ذوات السن مثل

و يتفق مع التفعيلة إلخ



و أيضا هنا الثاني ضعف سرعة الأولى نسبة[4]

4.ثقيل الهزج : و قال عنه

---

[1]- الفارابي المصدر السابق ص 451.

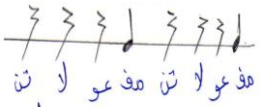
[2]- العروض الموسيقية و الايقاع في نظم الملحون عند ابن مسايب ص 297

[3]- الفارابي المصدر السابق ص ص 451- 452

[4]- العروض الموسيقية و الايقاع في نظم الملحون عند ابن مسايب ص 297.

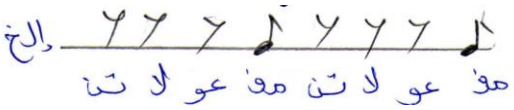
و منها ما يتوالى نقرة نقرة دائما و يمكن بينهما ثلاث نقرات و هذا فلنسميه ثقيل الهزج[1]

وعني هنا إدراج ثلاث ضروب سكوت بين العلامات ومن نوعها

مثل 

و تتفق مع التفعيلة

أو قد تكون وحدتها ذات السن ♪ مثل



و تتفق مع التفعيلة

و دائما الثاني ضعف سرعة الأولى نسبة[2]

و هذه الأمثلة تندرج تحت عنوان الإيقاعات البسيطة إلا أن تركيبها و مزجها قد يجعلها مركبة و هي في هذا صنف واحد حيث قال عنها الفارابي :" و بالجملة فكل ما توالت نقراته نقرة و كانت الأزمنة التي بينها متساوية كلها فنحن نسميه الهزج و المستعمل من هذه الأربع هو خفيف الهزج ثقيل الهزج و المزاولون لأعمال هذه الصناعة في زماننا يسمون هذين هزج و يستعملونها معا على أنهما صنف واحد" [3]

و من هنا يتبين لنا أن استنباط إيقاعات ليس وفقا على أنواع معينة و إنما الشرط احترام ضوابط الزمن فيها و بهذا يكون الباب مفتوحا لنا لوضع ضوابط على شكل إيقاعات يمكن لنا بها ضبط نظم الملحون حيث أن وحدات الضبط تمثل الألفاظ اللغوية جملة و تفصيلا ما جاء في معربها و ملحونها

---

[1]- الفارابي المصدر السابق ص 452

[2]- العروض الموسيقية و الايقاع في نظم الملحون عند ابن مسايب ص 298

[3]- الفارابي المصدر السابق ص 453.

قواعد الموسيقى:

لكي نفهم جيدا عناصر الموسيقى السالفة الذكر يجب التعرف على قواعد الموسيقى فلها قواعد و مكونات كباقي العلوم التي لها مصطلحاتها التقنية و فقهها الخاص بها في تكوينها و هذه الأخيرة أهلتها لأن تكون لها مكانة بين العلوم و في هذا الصدد يقول ابن خلدون :" إن صناعة الغناء بمرتبة صناعتي الكتابة و الطب "[1] فكما اللغة حروف للنطق و للطب أدوات للعلاج كذلك للموسيقى حروف و أدوات للطرب و بهذا فإن لعم الموسيقى مصطلحات تتعلق خصوصا بموضوع الزمن و الذي يعرف بـالقيمة الزمنية للعلامات الموسيقية و هي على أشكال رسوم تحدد مدة زمنية معينة و بينها علاقة نسبية حسبت رياضيا على شكل متتالية حسابية على النحو التالي: .60.32.16.8.4.2.1

العلامات الموسيقية:

تتركب جميع الأصوات اللحنية سواء كانت بشرية أو آلات موسيقية من سبع علامات فقط و هي مرتبة أسماؤها في الجدول أدناه و تقرأ حرفيا ابتداء من اليسار إلى اليمين

[1]- المقدمة ص 320.

الجدول:[1]

اللاتينية	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI
العربي	رست	دوقا	بوسلك	هاركه	النوع	الحسين	الماهور
فارسي	يكه	دوكه	سيكه	جهاركه	نبحكه	ششكه	هفتكه
عرفي تقليدي تلمساني	ديل	مايه	سيكه	مزموم	رمل	حسين	

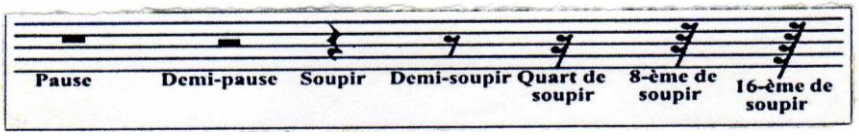
أشكال العلامات الموسيقية .

كما أن لكل من هذه العلامات السب ع و درجاتها التي نحدد لها كذلك يوجد لكل منها شكلها الخاص الذي يحدد لها المدة التي يجب أن تحتلها في الزمن و أنواع هذه

الأشكال هي كما يلي:

1r	=2b	=4n	=8c	=16dc	=32tc	=64qc
المستديرة	البيضاء	السوداء	ذات السن	ذات السنين	ذات الثلاثي أسنان	رباعي السن

أما علاقات الصمت فسبعة أشكال مختلفة و هي البرهة pause اللحظة 1/2pause الزفرة soupirنصف الزفرة 1/2soupir ربع الوفرة 1/4soupir ثمن الزفرة1/8soupir نصف ثمن الزفرة1/16soupir [2].



المدرج الموسيقي :

يتكون المدرج الموسيقي من خمسة خطوط أفقية متوازية و أربع فسحات بين كل من الخطوط ، و على هذا المدرج تكتب و تقرأ جميع العلامات الموسيقية التي بعضها

[1]- كشف القناع عن آلات السماع ص 261.

[2]- إدريس الشرادي اللحن و الايقاع في قواعد الموسيقى و التطبيق ط03 سنة 1974 ص 07.

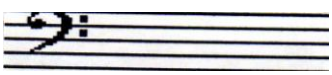
في أوساط خطوطه و بعضها في أواسط فسحاته و يبتدئ من أسفله إلى أعلاه كما هو مبين [1].

الفسحة4
الفسحة3
الفسحة2
الفسحة1

المفتاح :

مصطلح موسيقي يستخدم ليدل على الأساس الذي كتب به العمل الموسيقي فالأغنية التي كتبت بالمفتاح س c نجد أساسه c مركز النغم فيها هو المقياس س . c و يتضمن المفتاح نغمات المقياس و كل الأوتار التي صنعت هذه النغمات و النغمة الموسيقية الأولى من المقياس تسمى الأساس و يأخذ هذا المصطلح اسمه من النغمة الموسيقية الأولى و لكل واحد من ألا ثنى عشر سلما الكبير في الموسيقى و ألا ثنى عشر الصغير أساس [2]

مفتاح صول

مفتاح فا 

مفتاح دو

[1]- نفسه ص 9.

[2]- المرجع السابق الموسوعة العربية العالمية

السلم الطبيعي و أبعاده:

يتكون السلم الطبيعي من سبع علامات متتابعة هكذا دو ، ري، مي، فا ، صول ، لا ، سي، و تضاف علامة ثامنة و هي دو الأولى مكررة و تسمى الجواب أو الأكتاف octave و لذلك يسمى هذا سلم دو أو السلم الطبيعي لأنه ابتداء بعلامة دو السلم الطبيعي.

سلم دو مينور الكبير←

سلم دو مينور الصغير←

الموازين و الأزمنة :

و هي الوسيلة التي تسير القطعة الموسيقية بانتظام و تقسم القطعة الموسيقية إلى عدة أقسام صغيرة متساوية و ذلك برسم خط يرسم عموديا على المدرج و يسمى حاجزا و كل قسمة من هذه الأقسام تسمى حفلا حيث تكون جميع العلامات الموسيقية و الصمتات الموجودة ضمن الحقول متساوية في القيم و المدة الزمنية للميزان الواحد[1]

بنية التشاكل الايقاعي:

يعتبر الشعر الشعبي خطابا إيقاعيا في المرتبة الأولى و قد أكسبته هذه الإيقاعية اللغة الشعرية التي قام بنيابة على حركيتها من جهة و من جهة أخرى مازاد في قوة هذه الإيقاعية تلك البنية البلاغية المتعددة و متنوعة الروافد من تضاد و مقابلة و سجع و جناس و تكرار و تشبيه إن البنية الإيقاعية المحركة لنصوص خلقت موسيقى خاصة و مميزة سواء على مستوى التلفظ أي لدى قائل القول أو على مستوى التلقي أي لدى

[1]- اللحن و الايقاع في قواعد الموسيقى و التطبيق ص ص 105 – 130.

متلقي القول حيث تستسلم حواسهما لتلك اللذة التي قد يحدثها النص و التي قد تحرك الوجدان الداخلي فيحتض نص الذي يستقر أولا في الأذن ثم في باطن الذات للتجاوب معه بالاستيعاب و المساءلة[1]

يكسب الايقاع النص تأشيرة اقتحام الذات المتلقية حيث تحدث موسيقاه حركة انفعالية قوله لدى المتلقي الذي يتأثر أول ما يتأثر عند سماعه لنص الشعبي بذلك الوقع الموسيقي إن أساس الشعبي هو ذلك الايقاع مزدوج اللذة و الانفعال حيث لذة أولى قائل القول أثناء عملية التلفظ لتتسع ثانية محدثة نفس التأثير النفسي لدى المتلقي كما يحدث انفعالا أوليا لدى قائل القول الذي قد يتذكر النص فجأة بعامل التداعي و استرجاع الصور الماضية على اثر صدمة الحاضرة ليتسع هذا الانفعال و يتحول إلى انفعال آخر لدى المتلقي حيث صدمة الحاضر بالماضي [2]

و لعل ما يؤهل النص الشعبي إلى مرتبة أدبية و جمالية هو تلك الإيقاعية التي تحركه على مستوى اللذة و على مستوى الانفعال فالنص هو إيقاعي ذو موسيقي داخلي و خارجية مؤثرة .

و قد لا يسعنا هنا المجال للحديث عن مفهوم الايقاع حيث تحدث فيه و عنه كثيرا النقاد و علماء اللغة و البلاغة سواء القدماء أم المحدثون و خاصة في مجال الدراسات الشعرية [3]

سوف نكتفي بدراسة بنية التشاكل الإيقاعي للنص الشعبي مبينين طبيعة اللغوية و البلاغية و دورها في تحريك النص .

و مثلما قلنا من قبل إيقاع النص الشعري الشعبي تلفظي قبل كل شيء حيث إنه بالرغم مما يحتويه من صور بلاغية من سجع و جناس و تضاد و نواز فقد يكون إيقاعه متوتر أو متعد ما إذا لم يحسن قائل القول التلفظ به حسب ما يتطلبه قانون اللفظ

---

[1]- أ.د.محمد سعيدي التشاكل الايقاعي و الدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون الجزائر د. ت. ص ص 5-6.

[2]- نفسه ص 7

[3]- البشير سلامة نظرية التطعيم الايقاع في الفصحي الدار التونسية للنشر 1984
كمال أبو ديب في البنية الايقاعية للشعر العربي ص 117.
محمد العياشي نظرية ايقاع الشعر العربي المطبعة الغعصرية تونس 1979
Ahmed tahar la poesie populaire algerenne snes alger 1975

الإيقاعي و الذي يضمن للنص موسيقي داخلية و موسيقي خارجية محكمة إيقاعي داخليا و خارجيا.

الصور البلاغية داخل النص = الايقاع الداخلي

و حسن و سلامة التلفظ= الايقاع الخارجي [1]

هذا و نشير إلى أن إذا كان الإيقاعا ن يبدوان مختلفين منفصلين من الناحية الشكلية و الإجرائية فإنهما في حقيقة الأمر إطار لعملة واحدة لكن التفاوت بينهما يدور حول الايقاع المحدد داخل هذه المعقدة[2]

يزحز متنا بنصوص ذات البنية الإيقاعية القوة و مختلفة الأشكال الصوتية كما حدده و ليام الجير داس كريماس [3] و وسع من مجالاته كل من راسيسي [4] و جان ميشال أدم و الذي استعرنا منه تعريفه له حيث يقول أن الأزطوبية هي حقل مفتوح لتكرار وحدات ألسنية صريحة أو ضمنية على مستوى التعبير الشكلي أو على مستوى المضمون [5]و قد وسع بذلك مجال الممارسات الأزوطوبية الذي كان قد حدده كريماس إلا في مستوى المضمون فأصبح التشاكل يعنى أيضا بالشكل و ذالك بدراسة كلل العناصر الحاصرة علة مستوى النص كالوحدات الصوتية و الإيقاعية و الصوفية و النحوية و قد نهج النهج نفسه الأستاذ عبد المالك مرتاض فهرب الأزوطوبيا و اسماها التشاكل حيث يعرفه بأنه يقصد به أي التشاكل إلى ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى و باطنته و المتمثلة في التعبير أو الصيانة هي متمثلة في المضمون تأتي متشابهة مرفولوجيا أو نحويا أو إيقاعيا أو تراكيبيا عبر سكة من الاستبدالات و التباينات و ذلك بفضل علاقة سياقية تحدد معنى الكلام"[6]

---

[1]- التشاكل الايقاعي و الدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري ص 8.

[2]- ألياس الخوري دراسات في النقد الشعر دار الشعر دار ابن رشد بيروت 1979 ص 182.

[3] -a j greimas semantique strectural e d paris larouss 1966 du sens ed paris seuil 1970

[4] -erancois rastier systematique des isotopies in essais de semeotiqu poetique paris larousse 1972.

[5] Jean michel adam et pierre gjoldenstein linguitique et discours litteraire paris larousse 1976 p 97-

[6]- عبد القادر فيدوح دلائليه النص الأدبي ديوان مطبوعات الجامعية 1993 ص 98.

و تسهيلا للدراسة و حتى نتمكن من الوصول إلى أبعد حد في الكشف عن مستوى و طبيعة الايقاع في النص الشعر الشعبي حاولنا تصنيف مجموعة من نصوص تصنيفا مبدئيا إيقاعيا حسب طبيعة الأصوات الإيقاعية و ما تحتويه النصوص من محطات إيقاعية كالتكرار و الجناس لأنه كما يبدو أن وراء هذه المتطبقات هاجسا ما و لاشك في أنها لا تترك إحساس القارئ المتلقي معطلا بل تغذية بدات الهاجس و تسلمه إلى حالات من الرؤية و التصورات معينة خصوصا و أن الكلمات كما يرى رولان بارث كل حية و مبهجة تشمل على طبقات كمونية من الرموز و التسربات ... و الكلمة هنا تشكل موسيقى يهد هد الوعي السمعي أولا قبل أن يهد هد الوعي العقلي أو الشعوري بصفة عفوية مباشرة[1]

1.الهمزة : إسقاط صوت الهمزة في أواخر الكلمات و ذلك نتيجة طبيعة اللهجة المحلية التي تميل إلى التخفيف و تم تبديلها إيقاعيا و صوتيا بالألف.

فنجد قدور بن عاشور يقول في قصيدة "ساعد فارح "[2]

غارت خسف ضياها

و دبلت في سماها

نقول ضياها بدلا من ضياءها و سماها بدلا من سماءها فقد تم نطق الألفاظ ذات الأواخر الصوتية همزة ألفا ممدودة .

صوت الباء:

و في نفس القصيدة نجد أيضا يقول[3]

كف خطابي واجب

سبيكة القالب

و في قصيدة بن سهلة تحت عنوان "كيف اعمالي وحيلتي"[4]

قال المرسول يا اعجب

ذا الشي من قلة الأدب

---

[1]- نجيب العوفي : درجة الوعي للكتابة دار النشر المغربية سنة 1993 ص 94.

[2]- ديوان قدور بن عاشور ص 735.

[3]- نفسه ص 736

[4]- ديوان ابن سهلة ص 146.

و يواصل في قوله [1]

اسمع نوصيك يالبيب

و اصغي لكل ما انجيب

صوت التاء:

و أيضا نفس القصيدة و لنفس الشاعر نجده يقول[2]

كيف أعمالي أو حيلتي

لمن نشكي بليعتي

و يواصل قوله إلى أن يقول[3]

البارح يا العامة

امشي رسلي الفاطمة

صوت الثاء :

تكاد تكون النصوص ذات البنية الإيقاعية صوت الثاء منعدمة في الممارسات الكلامية المحلية و ذلك لتعود ناس نطق " ثا" " تاء" تم تبديل الصوتين.[4]

صوت الجيم:

يقول قدور بن عاشور في قصيدة "ما نفعني صبري "[5]

و الثغر فيه درمز برج

و الريق كالعسل يخرج

صوت الحاء:

يقول نفس الشاعر في قصيدة "سلم على بلادنا"[6]

خايف عليك تعبد النواح

و تنسى قضيان الصلاح

و تعود مدوخ كشارب الراح

---

[1]- نفسه ص 148.
[2]- نفسه ص 143
[3]- نفسه ص 144
[4]- التشاكل الايقاعي و الدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري ص 11
[5]- ديوان قدور بن عاشور ص 646
[6]- نفسه ص 322

ما تستلذ بأفراح و لا تطفر بنجاح

و قول بن سهلة في قصيدة كيف" أعمالي و احيلتي " [1]

قال لها يا ضي اللماح

قلب المحبوب راه جاح

صوت الخاء:

تكاد تكون نصوص ذات البنية الإيقاعية صوت الخاء منعدمة من السجيل الشعر الشعبي و حتى من الممارسات الكلامية العادية بل أبعد من هذه القلة فإن الثقافة الشعبية الكلامية تنفر من هذا الصوت الذي ارتبطت حركيته الشكلية والدلالية ببعض المحاور الدلالية الكريهة و السيئة في وقعها على الذات المرسل أو المتلقي من الناحية النفسية و الأخلاقية [2] .

صوت الدال:

يقول قدور بن عاشور في قصيدة " تدرني و الغير لا دري"[3]

يشهد لي و يقول ه ا كدا

ينصحني و نزيد فايدة

و يواصل في كلامه و يقول: [4]

رغم الحاسد و الحسود

اسقيهم كيسان الصدود

صوت الذال:

لقد وقع لصوت الذال ما وقع لصوت الثاء حيث تم إبداله بصوت الدال فتنطقه العامة دالا مخفقة : مثل ه دا بدلا من هذا إن صوت الذال و صوت الثاء صوتان من مخرج صوتي واحد بين طرف اللسان و أطراف الثنايا و قد أسقطا في ممارسات

---

[1]- ديوان ابن سهلة ص 145.

[2]- التشاكل الايقاعي و الدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري ص 12.

[3]- ديوان قدور بن عاشور ص 661.

[4]-

الكلامية لثقل مخرجها و للوجود ما يعوضها على مستوى السلسلة الكلامية فكان صوت التاء بديلا للثاء و صوت الدال بدبلا للذال[1]

صوت الراء:

و قول بن سهلة في قصيدة " أعييت في قلبي يصبر"[2]

أعييت في قلبي يصبر

لا با أعلى زهو الخاطر

و يواصل في قوله :[3]

أطلبت صاحب القدرة

لوصول ضاوية الغرة

و يواصل في قوله :[4]

خوفي أنشيب أعلى صغري

ما صبت من يقبل عذري

صوت السين:

أما عن هذا الصوت فنجد الشاعر بن سهلة يقول في قصيدة " يا رقيق الحاجب"[5]

أرديف ايهوس تهواس

حين تدرج يا غصن اليابس

و نجد أيضا حرف س في قصيدة " رقيق الحاجب للشاعر قدور بن عاشور"[6]

زارني وزرته موانس

صابغ الشفر الناعس

صوت الشين:

---

[1]- التشاكل الإيقاعي و الدلالي ص ص 12-13.

[2]- ديوان ابن سهلة ص 155.

[3]- نفسه ص 157.

[4]-

[5]- ديوان ابن سهلة ص 174.

[6]- ديوان قدور بن عاشور ص 745

يقول قدور بن عاشور في نفس قصيدة [1]

ذا الحديث رايح و ماشي

للغزل زهو أرماشي

يظهر صوت الشين كثيرا في التعبيرات الشعبية الكلامية بصور بلاغية مختلفة و ذلك من أجل قول دلالي واحد اتحدت عناصره حولي معنى النفي .

و لعل أكثر هذه التعبيرات شيوعا و انتشارا في السجل اللغوي الشعبي هي تلك التركيبة اللغوية "ش" التي اقترنت بالألفاظ لدلالة على النفي و العدم

مثل ماكانش – ماجاش – ماقالش- ماعدناش- أي '(لم يكن ، لم يجئ ، لم يقل ، ليس لديه)فإن صوت "ش" اقترن بهذه الألفاظ لنفي حدوث أو وقوع أو حضور الشيء[2]

كما أنه قد يختلط صوت الشين بصوت السين كما في السمس بدلا من الشمس و في أحيان كبيرة و في مناطق جغرافية ثقافية بغيب مطلقا صوت الشين من أواخر و مقدمات الكلمات مثل شراب سراب[3] .

و لعل ما سهل هذا الابذال و هذا الخلط هو انتماء الصوتين إلى دائرة صوتية واحدة و هي الأصوات المهموسة غير أن استعمال صوت السين أخف من صوت الشين إن هذا الإبدال أو الخلط العفوي و الطبيعي في كثير من اللهجات العربية القديمة و المعاصرة له جذور قديمة في اللغة السامية حيث أن الشين قد صار في العربية الفصحى إلى سين و يجوز أن تكون كلمة شمس بالشين هي الصيغة السامية القديمة التي آلت في العربية إلى شمس بإبدال الشين الأخير سينا"[4]

إن هذا الإبدال بقدرة ما قد يكون طبيعيا تطوريا في بعض اللهجات قد يكون في الأخر معتمدا بدافع التحذلق اللغوي الصوتي الذي يميل إلى التفنن الصوتي مختار الأصوات السهلة الخفيفة الرقيقة كما قد يكون في لهجات أخرى عيبا صوتيا وقع عند

---

[1]- نفسه ص 746.

[2]- التشاكل الايقاعي و الدلالي ص 14.

[3]- نفسه ص 15.

[4]- جان كانتينو دروس في علم أصوات العربية تعريب صالح القرماوي تونس 1966 ص ص 98-97.

عائلة و استمر منتشرا مستقرا ليصبح في بعض المناطق صوتا أساسيا مد مرا و نافيا لصوت الأصلي الذي يقل وجوده و استعمالاته[1]

صوت الصاد:

لقد وقع لصوت الصاد ما وقع لصوت الثاء و الدال و الشين حيث لم يستسلم هو الأخر من سنة الاختلاط و الإبدال لقد ذهب حضوره الصوتي ضحية حركية صوت السين الذي احتل مساحة صوتية كبيرة فالناس ينطقون في كثير من المحطات الكلامية صوت الصاد سينا هذا بالإضافة إلى أن الايقاع لداخلي المبني على صوت الصاد أصليا قليلا جدا و ذلك لنفور العادة الصوتية الكلامية من وقع هذا الصوت القوي الخشن العنيف عنف الرصاص[2]

صوت الكاف:

و يقول بن سهلة في قصيدة " يا رقيق الحاجب"[3]

ضاق أمري ليس انحيفك

يا اللي قلبي ايراعيك

صوت العين:

يقول قدور بن عاشور في قصيدة " مكتوب المولى نصرفه"[4]

حين خطاني الزاد و المتاع

كثر علي الهم و الصداع

صوت الفاء:

و يقول بن سهلة في قصيدة « يا رقيق الحاجب "[1]

---

[1]- التشاكل الايقاعي و الدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري ص 15.

[2]- نفسه ص 16

[3]- ديوان ابن سهلة ص 175.

[4]- ديوان قدور بن عاشور ص 664.

الشعر طاح اعلى الكتاف فوق البدن راخي الأحداق

صوت القاف:

يقول الشاعر في قصيدة " أعييت في قلبي بصير"[2]

مشنوع في البهجة فايق

زين فاطمة كحلة الرّامق

صوت اللام:

يقول نفس الشاعر في قصيدة " كيف أعمالي أو حيلتي"[3]

قالت لو نازف الغزال

من نهوى طالق الدلال

و قيل من هذا البيت نجده قد قال:[4]

قالت لو روح يا أرسول

امشي ما هو شي ذا القول

و يواصل قوله في نفس القصيدة [5]

قالت محن الخليل

المال ايزّين الدليل

صوت الميم:

و يقول الشاعر ابن سهلة في قصيدة " كيف أعمالي أو حيلتي"[6]

قالت مسبوغة النيام

من نهوى راخف الحزام

صوت النون:

يقول نفس الشاعر في قصيدة " يا رقيق الحاجب"[7]

---

[1]- ديوان ابن سهلة ص 172.
[2]- نفسه ص 157.
[3]- نفسه ص 145
[4]- نفسه ص 144
[5]- نفسه ص 146.
[6]- ديوان ابن سهلة ص 147.
[7]- نفسه ص 171

ما أعطالك ربي من زين

يا رقيق الحاجب و العين

صوت الهاء:

يقول قدور بن عاشور في قصيدة " ساعد فارح"[1]

نتمتع في بهاها

و عمري ما ننساها

و يواصل قوله إلى أن يقول:[2]

غارت خسف ضياها

و دبلت في سماها

صوت الواو:

يقول نفس الشاعر في قصيدة " يا رقيق الحاجب "[3]

صفة الهلال الضاوي

في سماه نوره هاوي

و نجد حرف صوت الواو و في قصيدة " تدرني و الغير لا داري"[4]

خطفت نومي يا أهل الهوى

على طول الليل ننشوى

إن هذه المقدمة الوصفية لطبيعة الأصوات و الألفاظ و المحطات البلاغية البديعة التي ساهمت في تشكيل البنية الإيقاعية لبعض النصوص تشكل في حد ذاتها جوابا لسؤال ظل يضغط علينا دوما و أبدأ حول تلك الموسيقى الإيقاعية التي يحدثها النص

[1]- ديوان قدور بن عاشور ص 734.
[2]- نفسه ص 735.
[3]- نفسه ص 745
[4]- نفسه ص 660

و طبيعتها و مكوناتها اللغوية و البلاغية و دورها في تحريك النص سواء على مستوى التلفظ و التلقي و التأثير و الانفعال أو على مستوى أدبية النص في حد ذاته[1]

إن كل هذه العناصر قد تشكل بنية النص الأدبي في ثبوتها و في حركتها الإيقاعية حيث لا يقبل الزيادة و لا نقصان فيها كما أنه قد يستعين بها لتشكيل الايقاع الموسيقي للتأثير في النفوس و تهيئتها و جعلها أكثر مطاوعة لما يرمي إليه[2]

و بينما كنا نحاول دراسة الألفاظ و الأصوات و المحطات البلاغية البديعية ضغطت علينا بسؤال كان قد طرحه أيضا قبلنا د. عبد المالك مرتاض حين درس قصيدة الشاعر الجزائري محمد العيد آل الخليفة " اين ليلاي" حيث قال متسائلا عن طبيعة الايقاع و مكوناته في هذا النص الشعري " هل حضرت حقا هذه المواد الصوتية قبل الشروع في كتابة القصيدة أم جاءت عفو الخاطر و سيل القريحة و عطاء الخيال المحض؟"[3]

و قد طرحنا السؤال نفسه عن المواد الصوتية التي شكلت تضاريس نص الشعري الشعبي.

كان ظننا أن المبدع اصطنع هذه البنية المسجوعة دون أخذ في الحساب دلائلي النص حيث ظل هم ه الأساسي العمل من أجل تحقيق الايقاع الموسيقي و بالتالي كان الاعتقاد أن " عددا من الكلمات يأتي شبيها تبلك اللمسات الإضافة أو اللبنيات التي توضع لمجرد تتويج البناء و الحفاظ على تناسقه الهندسي و يتجلى هذا في استدعاء كلمات تبدو أثناء التمعن فيها كأنها مقحمة لاشتمالها فحسب على ذات النغمة أو ذات أدوات الروي [4]

استطاع المبدع الشعبي أن يرسل النص في قالب إيقاعي موسيقي مؤثر و ذلك في تحريك البنية النفسية و الثقافية لدى المتلقي و قد استعان في هذه المهمة بتلك الظواهر اللغوية و البلاغية :كالتكرار، المقابلة ،الموازنة، الجناس، السجع..... إن هذه الاستعانة

---

[1]- التشاكل الايقاعي و الدلالي في نص المثل الشعبي الجزئري ص 23.

[2]- د. محمد جابر الفياض الامثال في القرآن الكريم ط المعهد العالمي للفكر الاسلامي أمريكا 1993 ص 107.

[3]- د. عبد المالك مرتاض دراسة سينيمائية تفكيكية لقصيدة " أن ليلي" لمحمد العيد ديوان المطبوعات الجامعية الجزائ 1992 ص 165.

[4]- المرجع السابق ص 108

و توظيف هذه الظواهر في نص شعبي ليس عملية اعتباطية و ليست عديمة الدلالة و ليست أيضا مجانية الطرح فلها أكثر من دلالة و أكثر من وظيفة حيث أن تنوع الأصوات و التفنن في التركيبة اللغوية و البلاغية اكسب النص طابعا أدبيا و شعريا و شاعريا مميزا حيث يحتضنه داخليا من الناحية الموسيقية قبل أن يتجاوب معه خارجيا من الناحية الدلالية[1]

النص الأول:

يقول الشاعر أحمد الغرابلي في قصيدة " المالكه"[2]

عقلي أدوا أوتاه بشوقك
و الزين في وصف حقوقك
لو كان ترجمي معشوقك
تفديه من اغلالك كيف فدتي ناس عشوقك
و فناو حين فرقوك
أنت مسليا و أنا فالصهران و البكا
حين أولع بيا السابقك
و أرماني خلفو و قال الله يهديك

النص الثاني:

و أيضا في قصيدته " هاض الوحش عليا"[3]

هاض الوحش عليا
أنا يا براني غريب لا من يسال عليا
هاض الوحش أعلي أوجار

[1]- التشاكل الايقاعي و الدلالي في نص المثل الشعبي الجزئري ص25
[2]- قصيدة وافانا الشيخ الحاجمحمد غفور
[3]- نفسه

نبكي فاليل مع النهار

دمع اعياني مثل المطار

عن خدي مجريه

لقد طبع النصين إيقاع مؤثر " أتى في ترنيماته صدى للنفس و يصب اهتماماته على نهاية السطر من حيث التماثل و التأثر وفق مناخ متكامل و تفاعل مع القوى الشعورية في نداخلها مع القوى الحسية"[1]

النص الأول نلاحظ:

بشوقك + حقوقك + معشوقك + عشوقك = ق+ك

و النص الثاني فنلاحظ فيه مايلي

أوجار+ النهار+ المطار= ا+ر

عبر هذا التماثلات هناك جماليات و قيم فنية وظيفتها التأثر في السماع و إشباع حاجاته الذوقية فغاية النص أن تحقق مثل هذه التماثلات التي تشكل لحمته و كونه الإيقاعي و استجلاب المتقبل و إمتاعه و إسماعه ما في الوجدان" [2] حيث يبقى المتلقي منذ اللحظة الأولى سجين الوحدة الإيقاعية التي تبعث وحدتها الأولى فالثانية فالثالثة فهي أيضا تدفع إذن المعي إلى طلب المزيد و كأنها رسمت لنفسها طريقا و فضاء داخلي هذا الملتقي و تريد أن تملأه إيقاعيا فنهايتها تشكل عنها لا يقدر على استيعابه[3]

لقد تشكل الايقاع في النص الشعري الشعبي كلازمة موسيقية رفض النص لموجاتها الصوتية التي انتشرت أصداءها لتملأ فم المتلفظ و أذن المتلقي في الايقاع و عبقرية قائل القول في تحريكه و قدرة متلقي القول لاستيعابه لذة نصية شاركت في جماليتها مجموعة من الظواهر و الإجراءات بعضها نصي بائن اللغة و البلاغة و بعضها غير بائن خاص بالإطار الكلامي الخاص بأنا قائل القول و كذا متلقي القول و امتيازه بحدس سمعي موسيقي حساس[4]

---

[1]- عبد القادر فيدوح المرجع الابق ص 56.

[2]- نفسه ص 57.

[3]- التشاكل الايقاعي و الدلالي في نص المثل الشعبي الجزئري ص 26.

[4]- نفسه ص 28.

لقد جاءت إيقاعية هذه القصيدة للشيخ قدور بن عاشور تحت عنوان منسجمة بفضل التفاعل الصوتي و البلاغي فنجده يقول :[1]

بعض من الساعة يكون حرّار أسطى ناجم

في المونيّ و المسجّر كل زي متوّل قدّامه[2]

فنلاحظ بأن الأبيات الشعرية في هذه القصيدة في المقدمة و في الخاتمة عبر الفونيمات (و بعض من الساعة...م) فلقد قدمت للنص طابعا شعريا و جماليا مؤثرا حيث ولدت لذة للمتلفظ و للمتلقي اللذين يستسلمان للنص و إشعاعات لغته و بلاغته و شعرية من خلال تلك الامتدادات الصوتية المفتوحة على الفضاء الصوتي الواسع و الرحب ،فصوت الميم المشبع لا تحده حدود صوتية فهو دائما يتسلق نحو العلا البعيد اللامحدود .

يتجاوب المتلفظ مع النص و امتداداته التي تشكلت في تماتلات منسجمة داخليا و خارجيا و ظاهريا و باطنا و بالتالي فإن عبر هذه التماتلات هناك جماليات و قيم فنية و وظيفتها التأثر في السامع و إشباع حاجته الذوقية فغاية النص أن تحقق مثل هذه التماثلات التي تشكل لحمته و كونه الإيقاعي و استجلاب المتقبل و إمتاعه و إسماعه ما في الوحدات [3]

لقد تحدثنا منذ البداية إلى أن النص الشعري الشعبي هو خطاب لغوي إيقاعي بالدرجة الأولى و يتبين لنا ذلك في قصيدة "كيف أعمالي و حيلتي للشاعر ابن سهلة "[4]

قال لها يا ضي اللماح

قلب المحبوب راه جاح

خليتو عابد النواح

دمع عيونو كما المطر

يقوم النص على مجموعة من الإيقاعات مرتبطة ببعضها البعض ارتباطا إيقاعيا صوتيا تحكمت فيها الفونيمات" أح "

ياضي اللماح

740 راه جاح

57 عابد النواح

[1]- ديوان قدور بن عاشور أص

[2]- تحب القصيدة كاملة في الملحق تحت عنوان " حلة مريم"

[3]- عبد القادر فيدوح المرجع السابق ص

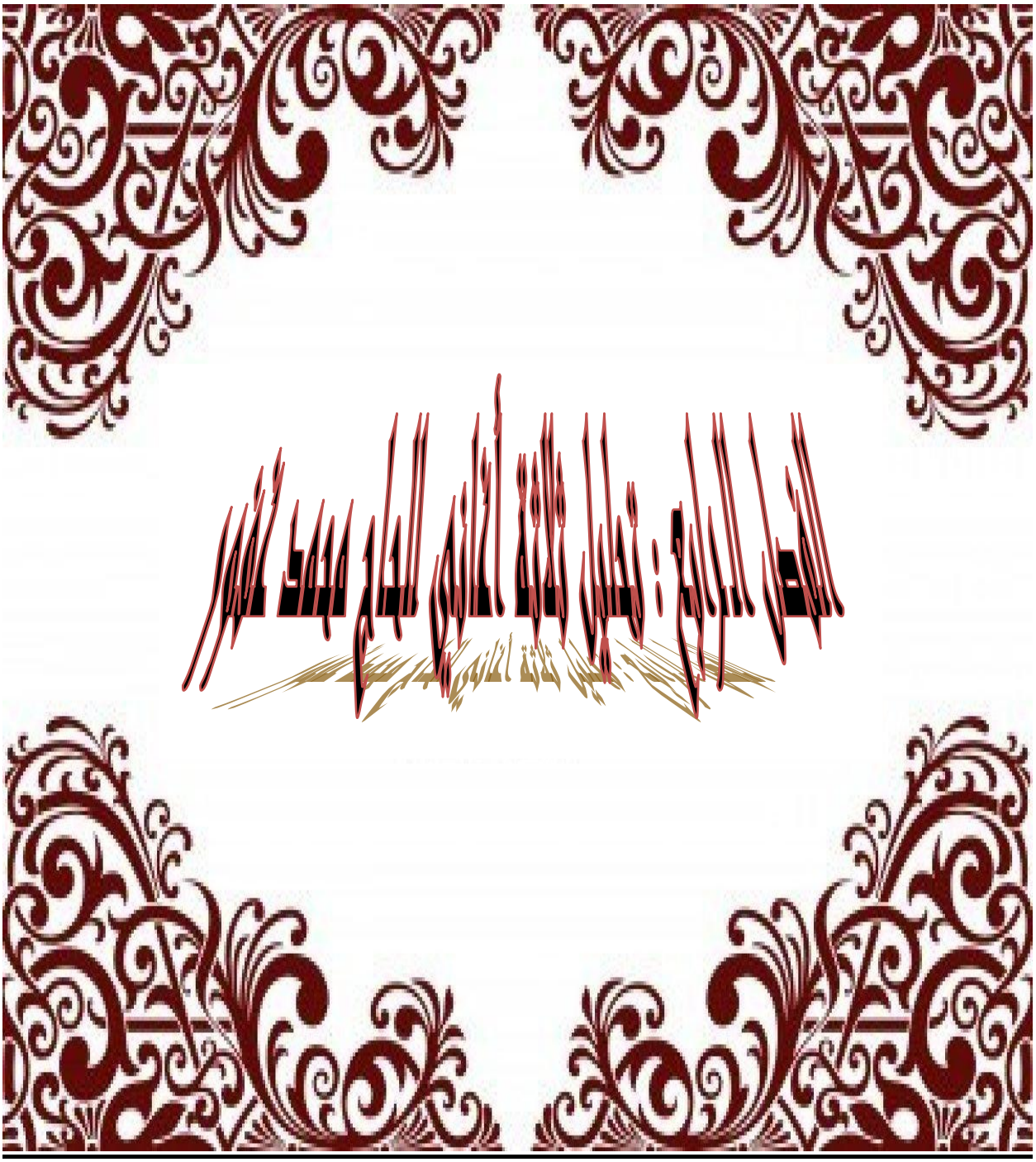
[4]- ديوان بن سهلة ص 29.

فالنص يتحرك بصورة طبيعية هادئة بين فضائين الدلالي و التشكيلي دون أي خلل أو تضحية بفضاء على حساب الأخر فجاء النص مكتملا مبني و معنى و كاد أن يخرج من جنسه لأبي معانقا جنسا أدبيا نص شعري حيث أن هذه البنية الإيقاعية و الدلالية كما أن مقاطع النص أبيات شعرية اتحدت قافيتها داخليا و خارجيا .

لقد ارتبطت دلالية النص بحركية إيقاعية التي " تفجر المكبوت النص لوعي أو بلا وعي بحيث تعمل على توليد فضاءات دلالته و أبعاد جمالته من حيث وظيفة إلا ثارة و انفتاح النص على مثل هذه الفضاءات دليل على انسجام هذه الإيقاعات و تداعيات الدفقة الإيقاعية تلو الأخرى عبر نسيج النص الموسيقي"[1]

و من هنا نقول بأن الايقاع حافظ على القصيدة و منحها قيمة جمالية مؤثرة في المتلقي.

[1]- عبد القادر فيدوح المرجع السابق ص 54.


الفصل الرابع : تحليل ثلاثة أغاني للحاج محمد غفور

إن معرفتنا بالكيفية التي تعاملوا بها الشعراء الذين غنى لهم الحاج محمد غفور من بينهم "ابن مسايب" " ابن التريكي" "قدور بن عاشور الزرهوني" الشيخ بن مسعود ، الشيخ بن عامر مع أدوات التشكيل اللغوي لإنشاء شعره في إطار سياقه التاريخي و الاجتماعي تضع أيدينا على بنية موقفه الجمالي و من ثم على أبنيته التشكيلية الخاصة و لا شك في "أن ماهية الشعر هي كيفية خاصة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة ، و تتبدى هذه الكيفية في طرائق مخصوصة تؤلف بين الكلمات و تنظمها للوصول إلى أنظمة و أنساق و تراكيب و أبنية تفجر الطاقة الشعرية في الواقع و تخلق موازاة رمزية لهذا الواقع و من تم لا يعود مشكل الشاعر تأسيسا على هذا مشكل توصيل و إنما مشكل تشكيل" [1] .

و ما دام الأمر كذلك و إنّ الشاعر لا يكون مهتما أصلا بالتوجه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه ، و لا يكون مشغولا بمعنى يسعى إلى توصيله و لكن اهتمامه يكون موجها إلى أن يثير في اللغة نشاطها الخلاق حتى يكتمل له التشكيل الجمالي الذي يعادل أو يوازي واقعه النفسي و الفكري و الاجتماعي و كما واجهوا الشعراء واقعهم التاريخي و الاجتماعي بموقفهم ، فإنهم يواجهون خبرة مجتمعه الفنية مواجهة جمالية بتشكيل خاص لأدواته .

"و اللغة في الشعر ليست ألفاظا لها دلالة ثابتة جامدة ، و لكنها لغة انفعال مرنة "[2] و هذا يعني أن اللفظ لا يعني المعنى ذاته عند كل الشعراء الذين يستخدمونه إذ يتسع معناه أو بضيق دلالة و مفهوما تبعا لما يبثه فيه الشاعر من طاقات و ما يشحنه فيه من ذات نفسه "فليست الألفاظ إذن في بساطتها أو جلاها في المحك و لكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدّد قيمتها" [3] و القصيدة

([1])- أنظر : د. عبد المنعم تليمة ، مداخل إلى علم الحمال ، منشورات دار الأفاق الجديدة : بيروت ، ط1 ، 1976 ، ص 99 .

([2])- د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض و تفسير و مقارنة، ط2، 1968 م، ص 340.

([3])- إليزابيت درو ، الشعر و كيف نفهمه و نتذوقه ، ترجمته د. محمد إبراهيم الشوش ، منشورات فرانكلين : بيروت ، نيورك ، د.ط ، 1961 ، ص 89 .

كتشكيل لغوي جمالي لموقف ما ، لا تعد و أن تكون بنية لغوية مركبة من عناصر شتى تتفاعل و تتآزر لتنجز هذا التشكيل .

و على الشاعر في تشكيله لهذه البنية ، أن يعمل على تحقيق الانسجام بين مختلف العناصر في هذه القصيدة ، جاعلا في الحسبان أنّ القصيدة وحدة فنية تعمل في داخلها أشتات من المفردات و الدقائق...، عليه أن يصل فيما بينهما و أن يتقن بناء قصيدته من حيث هي كل يتجزأ و أهميته هذا البناء الموسيقي تعود إلى أنه أول ما يصادق السامع أو القارئ فيها [1].

و من أهم ما تتفاوت به منازل الشعراء ، و تتمايز درجاتهم و تتفاضل أذواقهم الفنية في أداء المعنى و بلوغ الغرض و يختبر به مدى ثقافتهم البيانية و يعرف منه مقدار مطالعتهم الشعرية ، و نفوذ كل منهم حر الكلام و خالصه ذلك الثوب البياني الذي يلبسه الشعراء معاينهم ، و تلك الصورة اللفظية التي يبرزون فيها أغراضهم و لغتهم الشعرية [2] .

فاللغة الشعرية تظل كامنة في النفس حتى تبرزها الصورة التعبيرية و لا يدركها الآخرون إلا من خلال التعبير اللفظي الذي تصاغ فيه و لهذا قيل "إنّ الشعر هي مادة الشعر ، و من أجل ذلك قلّ من يتغنّها و يعرف أسرارها" [3] .

فالشعور و التعبير إذن وحدة متكاملة ، و الصورة التعبيرية ما هي إلا ثمرة الانفعالات الشعورية ، و هي الأداة الوحيدة التي يستعملها الأديب في نقل تجربة إلى الآخرين ، و متى عرفنا ذلك أن الشعر أحفل ألوان الأدب بالمشاعر أدركنا أن وظيفة التعبير الشعري لا تقتصر على الدلالة المعنوية للألفاظ و العبارات و حسب بل يضاف إلى هذه الدلالات مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني و أهمّها : الدلالة النفسية ، و الصور و الظلال التي تعيشها الألفاظ و العبارات و الإيقاع الموسيقي ، ثم طريقة الشاعر في تناول و تنسيق الكلمات و العبارات [4] .

([1])- د.عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة و دار الثقافة : بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص 64/63 .

([2])- صورة المرأة في شعر إبن سهلة ، القسم 1 ، ص 173 .

([3])- د. إبراهيم السامراني ، لغة الشعر بين الجيلين المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط2، 1980 ، ص 7 .

([4])- صورة المرأة في شعر إبن سهلة ، القسم 1 ، ص 173 .

"فاللغة هدف مؤثر يرمي إليه الشاعر ، و ينتقي منها ما هو جدير بإبداع مضامينه ، و بما فيه من إيحاءات تصويرية نفسية [1] حتى إنّ الشاعر حين يستخدم اللغة أداة إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد ، إنه يشكل من الزمان و المكان معا بنية ذات دلالة [2] ومهارته إنما هي في ملاءمته الدقيقة بين ألفاظ و معانيه ، بحيث لا يطغى فيها جانب على جانب ، فلا يصبح لفظا خالصا و لا يصبح رمزيا خالصا حتى لا يضحي بمعانيه على مذبح الألفاظ و لا على مذبح المجاز" [3] .

و عنصر اللفظ في هذا الميدان، على جانب كبير من الأهمية، و في تقديرنا له تصبح اللغة لدى الشاعر وسيلة للتعبير و الخلق، موسيقاه و ألوانه و فكره و مادته التي تسوى منها كائنا ذا ملامح و سمات... كائنا ذا نبض و حركة و حياة [4] ، و لذا كانت اللغة و ما تزال "منطلق القصيدة الشعرية بل الهيكل العاكس لتجربة الشاعر في مختلف المواقف" [5].

و إذا كان الشعر هو اللغة في أبرز و أعمق تجلياتها الإبداعية التي تعمل على تجاوز و التأسيس لنص يعمل على المسح الجاد ، بواسطته يأتي للعمل الإبداعي ، أن يأخذ مساره و فاعليته في سياق الأجناس الأدبية فإنّ "وعي اللغة في الشعر يعطي بعده و ظلاله و أخيلته ، و فتوحاته التي تمكنه من المزاحمة " [6] .

([1])- د.عز الدين منصور ، دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا للشعر المعاصر مؤسسة للطباعة و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1985 ، ص 63 .

([2])- .عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة و دار الثقافة : بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص 56 .

([3])- د.شوقي ضف في النقد الأدبي ، دار المعارف القاهرة ، ط 5 ، د.ت ، ص 113 .

([4])- د. محمد زكي العثماني ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، د.ط ، 1975 ، ص 32/31 .

([5])- د. العربي دحو : بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية ، دراسة تاريخية فنية في نصوص الشعر الشعبي
الأوراس ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1986 ، ص 141 .

([6])- عبد الحميد حاجيات تشكيل من مقاله اللغة في الشعر ، جريدة الشروق الثقافي الجزائري ع 56 الخميس 25-08-1995 ، ص 13/12 .

و يمكننا القول إنّ اللغة قادرة في يد الشاعر الموهوب على بث الحرارة و الحياة و الإثارة في المألوف من كلمات الحياة التي تعيش في نفوسنا و التي تنبش، عنها القبور في معاجم اللغة [1]

ذلك أنّ الشاعر " بإحساسه و سمعه اللغوي الدقيق، يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها...إنّ شاعرا واحدا قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي و لغوي مجتمعين" [2] .

تخلص مما تقدّم إلى أنّ اللّغة هي أداة الشاعر في التّعبير و البيان و هي الوسيلة الأولى للتوصيل ، توصيل الأفكار و الآراء أو نقل الإحساس إلى الغير ، و لهذا عدها الشاعر دلند الحيداري "إحدى وسائلنا في التعامل مع العصر" [3] .

و هي بهذا المنظور حلقة الوصل بين المرسل و المرسل إليه إذ بدونها لا يتم الخطاب و لا يكون ثمة تواصل.

و ليس من نافلة القول التذكير هنا بأنّ لغة الشعر تختلف عن لغة النثر من حيث قيمتها الجمالية و وظيفتها التعبيرية ، كما تختلف ميزاتها من شاعر إلى آخر باختلاف عصور الشعراء ، و بيئاتهم المحلية و مستوياتهم الثقافية و مواهبهم الشعرية ، و قد كان أسلافنا النقاد مدركين هذا التباين اللغوي بين فئات الكتّاب الشعراء ، مما جعلهم يميزون بين ألفاظ اللّغة حين تكون في الشعر و في النثر [4] حتى قيل "للشعر لغة خاصة تبتعد عن لغة النثر" [5] .

و الأمر نفسه عند الغربيين فكولردج [6] Coleridge (1772-1834) ، يؤمن "بأنّ للشعر لغة خاصة و هذا منصب يتباه و يعد من أكبر دعاته، و يخالف فيه ورد

([1])- د. محمد زكي العشماوي : الأدب و قيم الحياة المعاصرة ، دار النهضة لبعربية للطباعة و النشر : بيروت ، د.ط 1988 م ، ص 130 .

([2])- د. نازك الملائكة ، شظايا و رماد ، دار العودة ، بيروت ، د.ط 1971 ، ص 7 .

([3])- دلنلد الحيري ، إشارة على الطريق و نقاط الضوء ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 أفريل 1980 م ، ص 84 .

([4])-د. عثمان موافي ، من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم ، نشر مؤسسة الثقافة الجامعية الإسكندرية ، د.ط ، 1975 م ، ص 100 .

([5])-لغة الشعر بين جيلين ، ص 5 .

([6])-ماء وردزورث words worth (1770 - 1850) الذين لا يرى أي فرق بين لغة الشعر و لغة النثر ، بل يستحيل أن يكون ثمة فارق جوهري بين لغتي الشعر و النثر و تشارلتن ، الذي

زورث مخالفة تامة و ينكر حججه و ينفذها تنفيذا كاملا " [1] .

و مما يقول : "إن النثر نفسه على الأقل في كل الأعمال الجدلية و ذات الأجزاء المترابطة يختلف و ينبغي أن يختلف عن لغة الحديث تماما ، كما لينبغي أن تختلف القراءة عن الحديث ... فمن الممكن أن يفترض بطبيعة الحال أن لابدّ أن يكون هناك اختلاف بين تناسق التأليف الشعري، و بين تناسق النثر أعظم مما يتوقع أن يميز بين النثر و بين الحديث العادي" [2] .

و قريب من هذا الرأي ، ما يراه جان كوهين ، في كتابة "بنية اللغة الشعرية " من أنّ الشعر نقيض للنثر " فالشعر ليس مجرّد اختلاف عن النثر فحسب ، بل إنه كذلك يتعارض معه ، فهو ليس إلا نثر ، بل نقيض النثر" [3] .

و على ضوء هذه الآراء كلها ، سنحاول دراسة لغة الشعراء الذين غنى لهم الحاج محمد غفور الشعرية في سياقها أي أنّ دراستنا لألفاظ بعض الشعراء و مفرداتهم و تراكيبهم مشروطة بالتشكيل و البناء التركيبي و السياقي الخاص الذي وردت فيه ، و هنا نسأل هل وفّقوا الشعراء الذين غنى لهم الحاج غفور في استخدام لغتهم استخداما فنيا ؟

إن من مميزات الخطاب الأدبي ، خضوعه لظاهرة الاختيار و هذا يعني أنّ كل ما يوجد فيه من ألفاظ و تراكيب يؤدي وظيفة قصدها الأديب "و فكرة الاختبار هذه في تحديد ماهية الأسلوب تمتزج في بعض الأحيان بكل مقتضياه عملية الإبلاغ اللساني ، فلا تتميز بالسمة الإبداعية ، و تظل شعاعا لدائرة الحدث الخطابي عامة " [4].

سار في اتجاه من سبقه إذ يرى أنه "من أفحش الخطاء أن يظن أنّ لفظة تصلح للنشر و لا تصلح =للشعر" ، راجع تفاصيل ذلك في : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب و نقده ، معهد البحوث و الدراسات العربية ، القاهرة ، ط2 ، 1970 م ، ص 89/72 .

([1])- كولردج ، سيرة أدبية (النظرية الرومانطيقية في الشعر) ، ترجمة د. عبد الحكيم حسان ، دار المعرفة بمصر ، د.ط 1971 م ، ص 287 .

([2])-المرجع السابق ، ص 290 /291 .

([3])-Cohen jean : Structure de langage poétique Flammarion, Paris 1966, P 91.

([4])-عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، دار الكتاب العلمية ، ط2 ، سنة 1982 م ، ص 75 .

و لذا فإنّ الخطاب الأدبي يتم عن وعي، و يعدّ الاختيار أحد المعايير الأساسية لتحديد ماهية الأسلوب.

و من هذا المنظور تبرز" أهمية مقياس الاختيار في الدراسة الأسلوبية لأنه يركز على أنّ مرحلة دراسة الكلمة تشكل مرحلة ضرورية و أساسية في الدراسات الأسلوبية ، ذلك أنها تساعد الباحث في التعرف بدقة إلى خصائص الجملة التي ما هي إلا ظاهرة أسلوبية مركبة من عدة كلمات" [1] .

فما هي خصائص المفردة، كما تبدو في لغة الشعراء ؟ و فيما تتميز المفردة ؟ و كيف استعملها الشعراء خطابهم الشعري ؟

و للإجابة عن هذه الأسئلة ، ينبغي لنا أن نمعن النظر في بعض تعار يف لغة الشعر الشعبي و من بين هذه التعارف ، تعريف الأستاذ ركيبي و القائم على أن اللغة "في الشعر الشعبي أنماط ثلاثة هي :

1 -المتفاصح و المقصود به اللهجة القريبة من الفصحى بقدر كبير .
2 -العامي الخالص و المراد به اللهجة الدارجة التي درج عليها الناس و هي تقترب من لغة التخاطب بين الجماهير الشعبية .
3 -اللهجة البدوية و هي المتداولة بين شعراء الملحون في البوادي و قاموسها مزيح من المتفاصحة و من العامية" [2].

و بعدما رأينا أنماط الشعر الشعبي لعبد الله الركيبي فسنحاول أن نطلق ذلك على قصيدة من قصائد الشعراء الذين غنى لهم الشيخ الحاج محمد غفور ، فوقع اختيارنا على قصيدة الشيخ قدور بن عاشور الزرهوني .

و اخترنا هذا الشاعر لأنه أكثر ما غنى له الحاج محمد غفور و القصيدة التي سيتم عليها الدراسة بعنوان "حلة مريم" .

أولا : خصائص المفردات

([1])- صورة المرأة في شعر ابن سهلة ، ص 176 .
([2])- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ، ط1 ، 1981 ، ص 540 .

و كما قلنا من قبل بأن اللغة الشعبية تنحصر في ثلاثة أنماط و هي : المتفاصح ، و العامي الخالص و في الأخير اللهجة البدوية .

و عند دراستنا للألفاظ في قصيدة "حلة مريم" عند الشيخ قدور بن عاشور الزرهوني فوجدناها قريبة من الفصحى أي وجدناها متفاصحة .

1- المتفاصح :

قال قدور بن عشور في بداية قصيدته : [1]

أيُ و اللهِ عذراء مُحضّرةُ طَـلـّتْ مَنْ سَرْجَمْ
عَارَمْ زَلالَة بَاهْيَة بقد مخنثْ في قْوَامُه
و بالحُسنِ الفايقْ يفتخرْ عن ذريةْ سامْ
بهضتني يا عُش اق من وجدي ندّمْ
و أنادي من شوقي و ليعتي قلبي هاج غرامُه
حين نظرْتُ الكاوية دْليلي داعْجة الأنيامْ
قلت لـْها يا هيفاء هْواك جار عْليَ حرجمْ
بالقو م و عسكر ساق لي يُنادي عني بْلطـْمه
كبّلني و مْشيتْ في احْكامُه مْلوك غْلامْ

فالألفاظ هي : الله – عذراء – محضرة – في قوامه – الحسن يفتخر – ذرية – يا – عشاق – صرت – من – وجدي – أنادي شوقي – قلبي – غرامة – قلت – لها – هواك – القوم – عسكر – ينادي –كبّلني .

إنها ألفاظ قريبة جدا من ⟵ الفصحى أي النمط المتفاصح

و يقول أيضا : [2]

قالت لي مكمولةِ المَحاسنْ عينُ العارمْ
أوصفْ لي زيني و حوهره أعقـْدُه في ترْوامُه
و تـْكلمْ نصغي لمنطقك لو كان أنت نـْجّام
قلت لِها يا طـُلعةْ القـْمرْ تدْريني حاكمْ
و الحُكماء يخشوْا حُكمْتي لا زايغْ بَاقـْدامُه
سالي أهل المعنى يخبّروكْ يا أصيل الرّيامْ

([1])- ديوان قدور الزرهوني ، ص 737 .
([2])-المرجع نفسه ، ص 738 .

الألفاظ هي : مكمولة – المحاسن – عين – أوصف لي – تكلم- نصغي – أنت – القمر – حاكم الحكماء – المغنى – يخبروك .

إنها ألفاظ قريبة جدا من ⟵ الفصحى أي النمط المتفاصح

و يقول أيضا : [1]

غُيونكْ صردة دِعاجْ و الشفرْ سيف يقسّمْ
و الخشم السايل كأنه طيرْ غاطس كاشفْ لِثامه
و الوجْناتْ النايرين و الخدود ورود التوام

الألفاظ هي : عيون – سيف – كأنه – طير

إنها ألفاظ قريبة جدا من ⟵ الفصحى أي متفاصحة.

و يواصل شاعرنا و يقول : [2]

الخمسة في خمسة مُطوّقين بَجْميع خْواتمْ
و منهم بْروق تَشعْ من يطيق يحقق بأنيامه
عْجَبْ و عْجوبات ياسْرين في طيْ العدم
و الصْدر الصافي في الرُّخامْ بهيج مرخّمْ
كأنه روضاتْ ذا اللمْ شي نَوابغ بَزْغُو في مْقامُه
و البدنْ رهْدانْ و الخدْلجْ عْليهْ زْحامْ

الألفاظ هي خمسة – خواتم – الصدر – الصافي – مرخم – روضات – كأنه – البدن – كأنه .

إنها ألفاظ قريبة من الفصحى ⟵متفاصح.

و يقول أيضا : [3]

و بعضَ منْ الساعة يكون يبني بحْجر الصّمْ
بْساتنْ و أسْوارْ و القبّبْ و قُصورْ و خْيامُه
و بعضْ منْ الساعة يكون رايَسْ في بحْر مُظلمْ
راكبْ فرْقاطة يْموج فوقَ الزاخرْ تلْطامه
كل يوم يْغيثْ السّافْلين و يْمنّعْ الأغْشامْ

الألفاظ هي : بعض – من –الساعة – حجز – أسود – بحر – مظلم – كل يوم – فوق .

([1])- نفس المرجع السابق ، ص 738 .
([2])- المرجع نفسه ، ص 739 .
([3])- المرجع نفسه ، ص 740 .

إنها ألفاظ قريبة جدا من الفصحى ~~مفتاح~~

2- الألفاظ العامية :

يقول شاعرنا قدور الزرهوني : [1]

قلت لها يا طلْعة القمرْ تدِريني حاكمْ

و الحُكماء يَخْشوْا حُكْمتي لا زايغْ بأقْدامُه

سالي أهلَ المعنى يْخبْرُوك يا أصيل الرْيام.

الألفاظ هي :

تديرني : معناها تجعلني

سالي : معناها إسألي

و قال :[2]

عندك غُرّة زاهْرة منوّرة شاحنْها عظْلَمْ

بينْ ألقابْ قوسينْ و الحْواجبْ خطين أقْلامُه

تلْوين القديرْ ربْنَا الملكِ العلامْ

اللفظة هي عندك : معناها لديك

و يقول : [3]

الشفايف من جلارْ و الثغرْ القرْمزْ و الدّم

بينْهم زوج خيوط درْحكّمْ الله تنْظامه

الألفاظ هي:

بينهم: معناها وسطهم

زوج : و معناها اثنان .

في نفس القصيدة : [4]

و السُرّة بقوتة مُخيرة في كنز مَطمْطامْ

بذْباح و قزْمُطلْسمة عفاريت عليها حاموا

([1])-المرجع نفسه ، ص 738 .

([2])- المرجع السابق ، ص 738 .

([3])- نفس المرجع ، ص 738 .

([4])- المرجع السابق ، ص 739 .

اللفظة هي:

حاموا : معناه دارو من حولها

و نجده يقول أيضا [1]

هذا احال الشيخ يا الحافظ اثبت و اجْزمْ

اخْدم بالنية و زدْ تطـعمْ بعسل طـْعامه

اللفظة هي:

احذمْ : بمعناها اعمل

و يقول أيضا [2]

إذا نجْبدْ سيفي كلـْها تخضع و تـْسلم

يعرفوني الأشياخ في الحياة الموتى يُرحْمُوا

اللفظة هي:

نجْبد : معناها أخرج

ثانيا : المستوى الصوت

لقد عالج نقادنا المتقدمون مشكلة التركيب اللغوي و البلاغي معالجة تتناسب مع ظروف عصرهم التاريخية و الحضارية فشغفوا بـ"الصوت اللغوي" كثيرا و صاغوا اهتمامهم به في أشكال مختلفة و انتبهوا إلى ذلك ، إلى ما يشبه نظرية خاصة في التشكيل الصوتي ، و انتهوا إلى الخاصيات الدقيقة التي ينطوي عليها هذا التشكيل و حرّضوا الباحثين على أن يعيدوا قراءة العبارة الأدبية في ضوء هذه الخاصيات أو الكيفيةِ الدقيقة .

و لذا فالقول "في جماليات التشكيلية الصوتي يرمي إلى معرفة التغيرات الأدبية التي وصل إليها نقادنا العرب المتقدمون و تميزت من الدلالة الموجهة" [1]

([1]) – نفس المرجع ، ص 741 .
([2]) – نفس المرج ، ص 742 .

و على هديهم سار المتأخرون فالأستاذ تمام حسان يرى أن دراسة الكلمة تتم ضمن "الناحية الأصواتية عن طريق وصف مخارج أصواتها و طرق النطق لها وصفاتها ، فيقال مثلا ، إن الصوت الفلاني من أصوات هذه الكلمة يخرج من المخرج الفلاني و هو بشديد أو مركب أو متوسط ، و هو مهموس أو مجهور ، مطبق أو مغور أو محلق" [2] ، و يضيف في موضوع آخر : "فالمقابلة بين مجهور و مهموس ثم مفخم و مرفق ثم صحيح و علة ، ثم شديد ورخو و مركب و متوسط ثم بين طويل و قصير ، و بين مخرج و مخرج آخر و بين النبر و عدمه و بين اللحن الأول و اللحن الثاني ، كل أولئك و ما يتصل به من فهم دلالة ، كل مقابل من هذه المقابلات هو الأساس الذي عليه علم التشكيل الصوتي" [3]

و بشيء من الإمعان في الرأيين الآخرين يتضح لنا أنّ دراسة الخصائص الصوتية للمفردة ينطلق من الأساس العضوي الذي هو المخرج [4] ثم طريقه النطق التي هي الصفة [5] .

فالمخرج و الصفة يمكن حصرهما في التمييز بين الأصوات ، كما يمكن عدّها الأساس الذي يقوم عليه بناء التظريز اللغوي .

و قبل الخوض في استعراض النماذج التطبيقية لبحث الناحية الصوتية للمفردة ، لابد لنا أن الصوت الذي تنتمي عليه المفردة يتدرّج إمّا :

([1])- د. ثامر سلوم ، نظرية اللغة و العربية و الحمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر و التوزيع : اللاذقية ، ط 1 ، 1983 م ، ص 14 .

([2]) – د. تمام حسان ، مناهج البحث في اللغة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، د.ط ، سنة 1975 م ، ص 45 .

([3])- نفس المرجع ، ص 112 .

([4])- مخارج الأصوات في العربية خمسة عشر 15 مخرجا هي " المخارج الجوفية و عددها أربعة مخارج ، و المخارج اللسانية و هي تسع مخارج ، و المخارج الشفوية و هي مخرجان" ، أنظر معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة و الأصول العربية مأخوذة من القرآن ، الحديث ، معاجم اللغة و مأثورها ، عبد المنعم سيد عبد العال ، دار مكتبة الفكر : طربلس (ليبيا) ، ط2 ، د.ت ،ص 45 .

([5])- ترجمة صفات الأصوات العربية إلى 13 صفة هي الجهر و الهمس الشدّة و الرخاوة و التوسط بينهما ، الإطباق و الانفتاح ، الاستعلاء ، الانخفاظ ، اللاقة ، و الصوت الصوت الصغير ، نفسه ، ص 43 .

1- ضمن إطار الأصوات المجهورة و عددها 19 حرفا و هي "ء ، ا،ع ، غ ، ي ، ط ، د ،ز ،ظ ،ذ، ب ، م ، و ، ض ، ل ن ، ر،ق،ج"[1] .

و الصوت المجهور هو "أنه حرف أشبع الاعتماد في موضعه و منع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد و يجري الصوت" [2] .

2- و إما ضمن إطار الأصوات المهموسة و عددها 10 حروف و هي "ت ، ث ، ح ،خ ، س ، ش ص ، ف ، ك ، هـ" و يجمعها قولك حثه شخص فسكت" [3] .

و الصوت المهموس هو " حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس" [4]

و الصوت المجهور ، كما هو معلوم ، هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان وعكس الجهر الهمس،وفيه يرتخي الوتران الصوتيان و لا يهتزان و على الرغم من أنّ نسبة كل من الأصوات المجهورة و المهموسة متعادلة في الكلام ، إلا أنّ الأبحاث دلّت على السواء الأعظم من الأصوات اللغوية في كل كلام [5] ، هي مجهورة كما نستكشف من قول الأستاذ إبراهيم أنيس "قد برهن الاستقراء على نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين بالمائة منه ، في حين أنّ أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة" [6] .

و من هنا يمكن لنا اكتشاف الميزة النغمية التي تتفرد بها الأصوات المجهورة عن الأصوات المهموسة ، لذا فإنّ النماذج التي سنعرض لها سننظر إليها على أنها سلسلة صوتية تتشكل من أصوات إما مجهورة أو مهموسة ، أما التعليل الكافي لهذه الظاهرة فسنستنتجه بعد الدراسة التطبيقية .

و في ما يلي ثلاثة نماذج تطبيقية سنتناولها للبحث في هذا المجال.

([1])- نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ص 16 .
([2])- نفس المرجع ، ص 17/16 .
([3])- معجم الألفاظ العامية ، ص 43 .
([4])- نظرية اللغة و الجمال ، ص ، 17 .
([5])- صورة المرأة في شعر ابن سهلة ، 186 .
([6])- د. إبراهيم أنيس ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط 3 ، سنة 1961 ، ص 22 .

و وقع اختيارنا على ثلاثة قصائد لثلاثة شعرا مختلفين الذين غنى لهم الشيخ الحاج محمد غفور .

1- قصيدة " ما نفعني صبري" للشاعر شيخ قدور بن عشور .

2- قصيدة "ما يلي صدر حنين" للشاعر بن عامر.

3- قصيدة "القلب بات سالي " للشاعر بن مسايب .

النص الأول : قصيدة الشيخ قدور بن عاشور

ما نفعني صبري

من لا درى [1] بعشقي يدري حتى و لمتى هدي ربع سنيـــن

نرجاك [2] يا سباب ضــري بركاك [3] من الجفا[4] يا كاملة الزين

وعلاش زايده [5] في هجري ما خفت شي من ربّ العالميـــن

يبليك [6] تستولى أمـــري تجرّع [7] من كيوس المحنة و البين

وتعود غارفة في بحــري من آش شربت أنا تشرب ا نتيــن

ألا تذق تقبل عُـــــذري صبرت و ما نفعني صبـــــري

صبرت و ما نفعني صبري

تشرب من كُيوس المحنـــة و التعب و الجفا و الهجـــــــر

حتى تعود [8] مثلي تفنـــــى تبكي و دمعتك إلا تتـــــــرى

نفنى تنصرع كفي أنـــــا تسقي من الدموع الثـــــــرى

من كل عين ترمي حُفنـــة[9] عن صحن خدّك لا فتـــــرى

كالمطر ساحمة على الوجنة و أنعود من لهيب الحـــــــرّا

و تقول يا الله اجمعـــــنا في الحين تنطفى ذي الحمــرة

---

[1]- لا درى = لا يعرف
[2]- نرجاك = انتظرك .
[3]- بركاك = كفاك
[4]- الجفا = الخصام .
[5]- زايدة = مواصلة .
[6]- يبليك = يصيبك
[7]- تجرّع = تشرب
[8]- تعود = ترجع .
[9]- حفنة = كمية .

تبردْ قَراحي [1] و جْمـــاري * أنْشاهدْ الخليلْ بلحـظِ العيْنيـــنْ
وأنا نلزْ فيه [2]لْصـــــدْري * يجيبني [3] و يروى من الشّفيـــنْ
بعْدَ الدّنسْ يضْحى بصْــري * نَعنّقْ الحبيبْ و نَضُمُّه باليديــنْ
و نْوسّدُه الزّنْدَ اليُسْـــــري * نَتوادُّوا بِودادِ العاشقيـــــــنْ
و البَسْطِ و الفرَحْ قصْـــري * و نْفوزْ كفْ ما فازوا الفايزيـنْ
نفّني على حبيبي صغـــري * صبّرْتُ و ما نفعْني صبـــــري
صبّرْتُ و ما نفعْني صبري
نفْني على الحبيـبْ أيّ امـــي * لوْ ما نْخـــــافْ منَ اللّـ ومـــة
حتّى نقعْـــدُه قُـــــــدامي * و لوْ يُقاطِعونـــــي نـقْمـــــة
يزهى و ينطربْ في أرسامـي * و أنا مُشهّـــرُه في همّـــــــة
و تقولْ ما يحـُل حـْ زامْـــــي * سواكْ يا عظيـم الحـُـرْمـــــة

أنت الحبيب وضْياء[4]بصري * عليك نرتمى في حرْ الصّهديــنْ
و عليكْ ننْجلى منْ وكْــري * عليكْ نهْجرْ أحْبابي طولَ سْنينْ
و عليكْ نرخّصْ أنا قـــذْري * يا منْ فنيتْ سرّي لناسْ أ خريــن
ما زلْتُ عاذْ باقي غـــــرّي * لوْ كانْ ترقّ ب على قلبي الحيــنْ
تفْنى و تنْخذلْ منْ أمـــري * و عْلاشْ بكْ تايهْ بلا تفْطيـــنْ
خفْ الكريمْ و أقبلْ عـُــذري * صبرْتُ ما نفعْنـي صبـــــري
صبّرْتُ و ما نفعْني صبري

([1])- قرايحي : أحزاني
([2])- تلزفيه : يعني أجلبه إليّا
([3])- يجيبني : يأتيني.
([4])-ضياء : ضوء .

يومَ الخْميسْ شافتْ[1]عيْني * عذْراء[2]مُعرْبدة فُوق سْطـــــاحْ
بَسْهامْ لحْظها طـعْنتْنـــي * كالسّهْمِ رشْـقُوني الألمـــــاحْ
روّحتُ [3] منْ هواها فانـــي * مـمْكونْ عادمْ صادفْتُ جْـــ ـــراحْ
لا بُدْ منَ الصّبرْ يأتينـــي * مـُ حالْ [4]منْ سُقامي نرْتـــــاحْ
راني مـُوجّدْ على كفْنـــي * و إذا نموتْ ما كانْ سمـــــاحْ
منْ عنْدكْ الدّواء داونـــي * يا صفة الهلالْ الوضّـــــاحْ

السّرطانْ و المـُشتـــــري * فوقَ الخـُدودْ بهاوْا نْجومْ آخـْريـنْ
زُحلْ فيهْ و الـــــذراري[5] * جميعْ منْ يراهـُمْ يهْبلْ [6] في الحينْ
ينـْظـُرْ الشمسَ و القمـــرِ * في خَدْ ه ا يبقى حالـُه مسْكيـــنْ
كما فنيتْ يانا عـُمـــــري * يالصّدْ و الجفا ، و لا صبْتُ مـُعينْ
يا عاشْقِينْ حالي يـــُوري[7] * ما صبْتُ ناسْ مثْلي مولوعيـــنْ
لمنْ نبـُوحْ يانا ســـــرّي * صبرْتُ و ما نفعْني صبْـــــري
صبّرْتُ و ما نفعْني صبري

([1])- شافت : رأت
([2])- عذراء : فتاة جدّ جميلة
([3])- روحت : وهبت
([4])- مجال : غير ممكن
([5])- الذراري : أولاد
([6])- يهبل : يجن
([7])- يوري : يظهر يبيّن

لمن نبوحْ هدوا الكُــرابْ[1] * ما صبـْتُ منْ يـُفاجي[2]عنْ قلبـــي
تـَبلـَعــتْ [3] علي الأبـواب * و إطـّرّشوا الأقفالْ أعْجوبـــــي
اللي عشيقْ مثـْلي مـُصــابْ * ممْحونْ منَ العوارمْ مسْبـــــي
يالصـّدْ و الجفاء قلبـي طابْ * نصـْبرْ لما قـْضى لي ربّـــــي
هذا الغـْرامْ جاني غـــلاّبْ * منْ أوّلـُه معـــيْ مربّـــــي

مكـْسُوبْ لُه عنْدُه مشـْــري * في غرضْ زينـُه القدْ أعـْلامْ الصـّينْ
قانـْضـُه شجيعْ فارسْ دهـْري * يوْمَ الطـّرادْ بين الطـّعـْنِ و سكـّيـنْ

درقُه و سيفْ في يـداه يبْـري * سيفُ الهوى طعنّي يا مُسلميـنْ
سمُّه في أعضـابا ســـري * روّعْ خاطري من بعْدِ التـّسكيـنْ
يا عاشـْقينْ تصرهيّـقْ صـدري * في يومْ لقيتـْها سحـْرتـْني بجْبينْ
منديـلْ شادّتـُه[4] عكـْـــري * صبرْتُ و ما نفعـْني صبـْـري
صبرْتُ و ما نفعـْني صبـْري
منـْديلْ شادّتـُه بلهـــــجْ * عكـْري و مـتغـْلطْ يالزّنجـــي

([1])- الكرابْ : المشاكل

([2])- يفاجي : يريحْ
([3])- تبلعت : غلقت
([4])- شادّته : أمسكته

و التاجْ فُوقْ منُّه يوّهـــــجْ * مطْروزْ بالذّهبْ وهّـــــــاح
بنّدْ عْلى التّبُوتْ و بهْـــرجْ * كالبدْرِ في الدّحى مُســـــاجِ
غرّة بْحسْنٍ دايَمْ تسْــرجْ * تُضوّي بنورها لهّـــــــاجِ

و الحاجْبينْ قوسينْ بـزوجْ[1] * و الأشفارْ و العُيونْ دعـــــاجِ
وذْنينْ و رقْهمْ مخلّـــــجْ * طلقوا أغْصانْ كالرّجْـــــرج
و الخُدودْ ورَدْ و زهرْ طاهجْ * و شْفايفْ قرمزْ على العـــاج
و الخشمْ [2]طيرْ حرْ يمـــوجْ * على مرايــة الزّجـــــــاج
و التّغرْ فيه درمزبْـــــرجْ * و الرّيقْ [3]كالعسـلْ يُخْـــرج

الرّقبة مُسلّسة كالصّـــاري * العضودْ كالسّيوفْ في يدِ سْلاطينْ
مُجبّرينْ صنْعةْ مصْـــري * الأصْباغْ كالقْلومْ للكتّابيـــــنْ
بخْواتمْ الذّهبْ الحجْـــري * الصّدرْ كأنه صفحة من اللُجيـنْ
برزوا نوابغْ يا نـــــاري * تفافـحْ الذّهـبْ برْهمـانييـــنْ
و البدنْ ثلجْ رسّى عصْـري * و الخ صرْ و الرّفاغْ شوابلْ إثنيـنْ
سيقانْ مرمرْ دزيـــــري * فوقْ الأقدام رديفْ و خلخالْ ينينْ
قوجة مُشلّلْ بالتّبـــــري * الطّولْ كبلنْزةْ البايْ اسْماعيـنْ

نخلة رسّاتْ بالتّمـــــاري * منْ هو لبيبْ يشْرحْ لي معْنتينْ
يقرأ و يفتخرْ باشعـــــاري * الدّ اجْ و الضّياء فيها مجْتمْعيـنْ
حورة مُعتّقة مع حـــوري * صبرْتُ و ما نفعني صبْـــري
صبرْتُ و ما نفعني صبْري
لمّا نسيتْها منْ بالـــــي * كمْ منْ زمانْ و أنا صابـــــرْ
مُرْتاحْ كانْ قلبي سالـــي [4] * لا همْ لا حزنْ في الخاطـــــرْ

([1])- بزوج : بإثنين
([2])- الخشْمْ : الفم
([3])- الريق : اللعاب
([4])- سالي : هاني

في يومْ قضى و زادْ العالـــي * باللقاء حينْ عنّي قـــــــدّرْ
أنا منْ هويتْ غَزالـــــــي * منْ حُبها أمْسيتْ [1] مُحيّـــــرْ
تاهتْ و بنّدتْ قبُالـــــــي * و تخلْخلْ [2]العقلْ و تـــــودّرْ
لما نظرْتـُها بأنْحالـــــي * قلبي الحزينْ عادْ تفكّـــــرْ
كيفْ آشْ حيلتي و أعْمـــالي * عنْ محّنْتي عييتْ ندبّـــــرْ

مِنَ الجفا تعدّمْ [3]بصـْــــري * مهْمومْ منْ هواها هايمْ حزيـــنْ
رعْدُ الخريفْ رامْ في صـدري * تهلّكوا رياحي منْ جهتيـــــنْ
و تخَرْوَضُوا الأمواجْ في بحْري * هاجوا فراتْني ما لي صدْرُ حنينْ
سوى الكريمْ بعْمَ البـــــاري * الشافقْ ربْ العالميـــــــنْ
الواحدْ الوحيدْ الوتـْــــري * سُبحانْ منْ خلقْ و كوّنْ الكوْنينْ
فيما مضى يعظمْ أجـْــــري * في العفو نرغبْه [4]بجاهِ الحسـْنينْ
و بجاهْ رايسْ أهلي الحشـْـري * طه و ياسينْ البدْرُ المُبيـــنْ
يُوانسْني[5] في ليلةْ قبـْــري * الباغـْضينْ الوُشاةْ الكها نيـــنْ
جُحادْ ليسْ عرْفوا قـــدري * أنا خديمْ أميـرْ الصّالحيـــنْ
الشّيخْ البجايـــــي وري * يخـْلي خيامـْهُمْ قـومْ الشياطيـنْ
باللهيثْ و العويـــــنْ يدرّي * يبـْقاوْا أرْسامـْهُـمْ متـْروكيـنْ

للبومْ الطيورْ و القـُمـْــــري * لا سرْ لا ستـْرْ لا دُنـْيا لا ديـنْ
يفـْناوْا كـُلـْهُمْ لا أتـْــــري * كِفْ النّظامْ يقدّروهْ الألـْفيـــنْ
في رجبْ صـُغـْتـُها في الفجـْري * في ألفْ و التـّلـْتمـْية خُذ التبْيينْ
تمْ الخطابْ نخـْتمْ شعْـــري * على سبيكةْ الدهبْ هلالْ الزّينْ
ما عشقـْتُ غيرْها في عـُمـْـري * هي تقولْ محْبوبي سيفْ الدّينْ
أميرْ الشيـوخْ الحـُــــرّي * ساكنْ بلادْ نذْرومة حـْصيـــنْ

([1])- أمسيت : بايت
([2])- تخلخل : جنّ العقل
([3])- تعدّم : أصبح أعمى
([4])- نرغْبُه : أطلبه
([5])- يوانسني : يبقى معي .

مُنتخبْ زرهوني عشـــــــوري * الله يرحمُه و يرحمْ أهلَ اليقينْ
ناسْ الحياةْ و أهلْ القبْـــــــري * صبرتُ ما نفعني صبـــــــري
صبرتُ ما نفعني صبري

النص الثاني

قصيدة : "ما يـْلي صدْرَ احْنينْ " للشيخ ابن عامر [1]

آ ه مْا يْلي صدْرَ احْنيـــــنْ * كثْروا احْسودي و احْسـودكْ [2]
ليكْ ما صبـْتْ امْنيـــــنْ * نبْلغْ ارْجـايا و انْشوفـــــكْ [3]
هايْ كامْلة الزيـــــــنْ * أمَنْ درى لـْشهْلـــة ْ العيــنْ

يا اعْدابْ قلبي مْنَ الهـوى * أوْ مَنْ امْحاينكْ ما صبْتْ ادْوا
ما ايـْفيدْ فاغْرامكْ غــزْوة * هايْ طبْــع المقـْنيـــــــنْ [4]
جاحْ خاطري دونْ الاخْوة * صادْني جـُــرْح امْكيـــــنْ
هايْ كامْلة ْ الزّيـــــــنْ * أمنْ دْرى لـْشهْلــة ْ العيــنْ

يا اشْبيهةْ اشْعاعْ القمْـرة * زُحلْ شفـْتـو و الزهْـــرة
مضْرورْ[5] منّكْ ما نبْـرا[6] * ساهــرْ الداجْ احْزيـــــنْ
صابرْ للّي حيْ لا يـُــرى * خالـــقْ العالميـــــــنْ
هايْ كاملة ْ الزّيـــــــنْ * أمــنْ دْرى لـْشهْلة ْ العيــنْ

يا اشبيهةْ اشْعاعْ الوقْفــة * بالخـءدودْ تسْحـُـرْ و الشّفة
راه زارْني الحـُبْ بْخطْفا * ساقـْني بيـنْ أو بيـــــنْ
يا طولةُ اعْلامْ الشرْفـــا * جا بقـْــروحْ اقْوييـــــنْ
هايْ كامْلة ْ الزّيـــــنْ * أمنْ دْرى لـْشهْلة ْ العيــنْ

([1])- أحد شعراء أحواز تلمسان المغمورين و غير المكثرين .
([2])- أحسودي و احسودك : أعدائي و أعداؤك .
([3])- أنشوفك : أراك .
([4])- المقنين :
([5])- مضرور : مؤلم
([6])- مانبرا : لن أشفى .

انجرحتْ منْ شوفْ اثْمادكْ * أوْ منْ ابـْهاكْ أوحُسـْنكْ و اجْمالكْ
سُبْحانْ مولايْ اعـْطـــالكْ * ما اوصـــلْ زينـكْ زيـــــنْ
سالـْفكْ [1]ايهبّلْ[2]منْ شافـكْ * فايتْ اغْــرابْ البيـــــــنْ
هايْ كامـْلةْ الزّيـــــنْ * أمنْ دْرى لـْشهـْلةْ العيـــــنْ

سالـْفكْ اعْلى الغـْرّة طايحْ[3] * مسـْبوغْ فكـْحالو ناصـــــحْ
واحواجَبْ اقـْواسْ تجـْرحْ * كيفها ملـْعيـْنيـــــ ـــــنْ
هايْ كامـْلةْ الزيـــــنْ * أمّنْ دْرى لـْشهـْلةْ العيـ ـــــنْ

بزْنودْ تسـْحُرْ و المَعـْصَـمْ * الخـُنـْتْ طبْعوهْ اخـْواتـ ـــــمْ
الصـْبعْ كاملْ يالحالـــــمْ * حافـْظينْ الستيـــــ ـــــنْ
صنـْعةْ الوهّابْ الحاكـــمْ * ما صنـْعوا يدّيـــــ ـــــنْ

هايْ كامـْلةْ الزّيـــــنْ * أمنْ دْرى لـْشهـْلةْ العيـ ـــــنْ
يا مـْعذْبتـْني يا حِبـــــي * بصـْفاوةْ الرّقـْبة تسـْبـ ـــــي
زينْ مشـْنوعْ كمـْلو ربّـــي * فايتْ [4] اعْلى البرّيـــــنْ
الزْنود كالسّيفْ الذهبـــي * عندْ ألفْ و اثـْنيـــــ ـــــنْ
هايْ كامـْلةْ الزّيـــــنْ * أمنْ دْرى لـْشهل ة العيـــــنْ

اعـْلى الملاحْ زينكْ يفـْتـْخرْ * و الثّغْرْ مـُرْجانْ أوْ جُوْه ـــــرْ
غالـْية امْعَ المسـْكْ أو عنـْبرْ * فايتْ اعـْلى الشفيـــ ـــــنْ
المـْدامْ لـْذيذْ امـْخمّـــــرْ * عندْ ألفْ و اثـْنيـــــ ـــــنْ
هـــايْ كاملـــةْ الزّيـــنْ * أمنْ دْرى لـْشهـْلةْ العيـ ـــــنْ

([1])- سالفك : الشعر الطويل
([2])- ايهبا : جميل أو فائق الجمال .
([3])- طايح : ساقط .
([4])- فايت : مار .

ما ايْطيقْ افْصيحْ يفْصحْ * لوْ ايْقولْ في ابْهاكْ ايْصحّحْ
ريتْ [1]عنْدكْ زوجْ اتْفافحْ * خصْميـــــنْ الشقيـــــنْ
راهْ خاطري بهمْ فـــارحْ * ما امْثلْهـــمْ حقيـــــنْ
هايْ كاملـــةْ الزيـــــنْ * أمنْ دْرى لْشهْلةْ العيـــنْ

تمْ النْظام اكْملْ و أوفـــا * لعْليكْ يا باهْيةْ الصّيفـــة
ابنْ عامرْ قولو ما يخْفى * اعْليكْ فاني مسْكيـــــنْ
يرْتْجى أو لا صابْ الرْفا * اعْليهْ طالتْ السْنيـــــنْ
هايْ كاملةْ الزيـــــنْ * أمنْ دْرى لْشهْلةْ العيـــنْ

(1)- ريت : رأيت .

النص الثالث:

قصيدة : القلب بات سالي للشاعر عبد الله ابن المسايب

القلبْ باتْ سالي و الخاطرْ فـــارحْ * و المحبوبْ قبْالتي [1] في تخْبيلـــة
زالْ[2]الغيارْ و رْطبْ القلبْ القاصحْ[3] * و سْكُنْ خاطري منْ كانْ في تـهْويلة
حـْلفتْ لا نـْسيتكْ يا ليْلْ البـــارحْ * يا لو كانْ زعما تـْعودْ لي ليْلـــى
ما نْنـْساكْ في زْمــانْ * منْ خاطري و بالي
باتْ القلبْ فرحـــانْ * باحْـبايبْهْ مـْسلـــي
بينْ الورْدْ و اغـْصانْ * و سـْوالفْ الدْوالـي
عـْلى الفراش فتـــانْ * في سـْرايرُهْ مـْعلي
يمـْكنْ قلـْتُ سُلطـانْ * باحْكامـُهْ تـْـــولي
قـُبةْ مـْفرْشةْ بزْرابي و مـْطـارحْ [4] * و رْواقاتْ عـْلى كلْ تـَخـْبيلـــــةْ
سعدي و فرْحْتي بـِلْقا كحـْلْ إلامحْ * سعدي بهْ سعْدينْ فضـْلْ و تفـْضيلةْ
سعدي و فـْرحـْتي بهْ * كحـْلْ العـْيونْ ديما
منْ مبْـسـْمُهْ و خديـهْ * الخالْ و الوُشيمـــا
بِشْفي الغـْليلْ خلـّيـهْ * بمـْحبْتـُهْ القـْديمـــا
بدْرْالبـْدورْ منْ بـــهْ * تزْهى كلْ خيـْمـةْ
قـْضيتْ لـْهْ في أمـْرْ السّلوانْ صـْوالـــحْ * هيّأتْ لـُهْ بعـْدْ الوصـ ـُول تهـْليلةْ
بايتْ أنا وُ منْ نـْريد في زهـْوةْ و أفـْراوحْ[5] * طالْ الليلْ و لا جـْبرْتْ لـُهْ حيلةْ
بتـْنا أنّا وُ الكـــــاسْ * أنا و منْ نـْحبّـــهْ
بعدْ أنْ قـْطعـْتْ ليّاسْ[6] * عني أرطابْ قلـْبُـهْ
يذْهبْ كلْ وُسـْـــواسْ * صابْ العـْليل طب ـّهْ
درْتْ الخـْمرْ في الكاسْ * بيـْدي الرّاحْ شرْبـُهْ

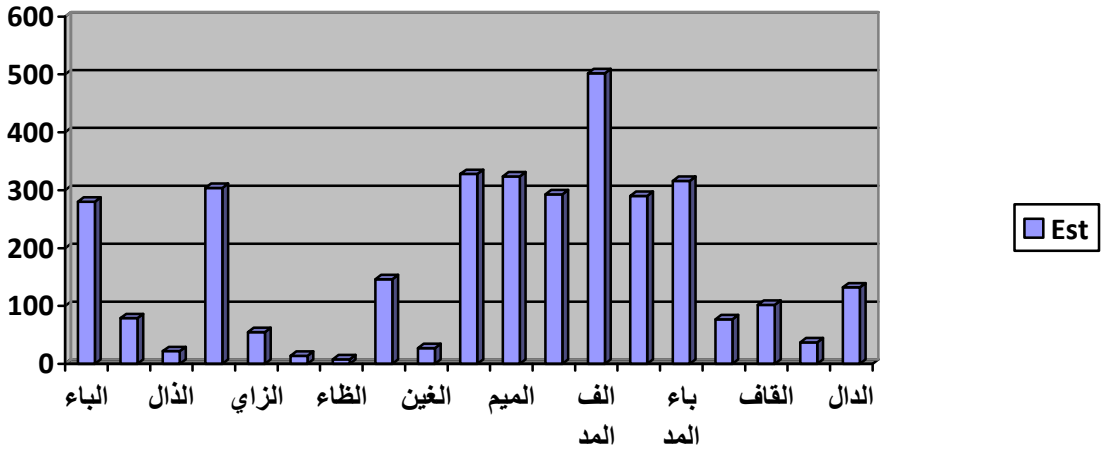
([1])-اقبالتي : أمامي
([2])-زال : ابتعد
([3])- القاصح : صلب
([4])- امطارح: الفراش الذي ننام عليه.
([5])-افوارح : أفراح .
([6])- لياس : فقدت الأمل .

فُوقْ البساطْ باتْ شمْعتْنا يْطافـــــحْ * و الكيسانْ تْقول خمركْ قْليلـــة
أرى وُخُذْ و امْلالْنا بالنّاصِـــــــحْ * ناسْ الحالْ ما يْعطْلوا بتْعْطيلهْ
ناسْ الحْيا مْع الجـودْ * و الكْرمْ وُ الشجاعةْ
بلْغوا كلْ مقْصـــــودْ * نالوا في الخْلاعـــة
على الرْباب و العـــودْ * و الكاسْ و الشْماعةْ
ركْبوا اشحالْ منْ وُفودْ * لإمام الوُلاعـــــــةْ
العيدانْ و الرْبايبْ باتِتْ تْصايـــــح * و شْباباتْ يدّاولوا بْتْدُويلـــــــــة
و أنا بالزْنوجْ معْهُـــمْ نتمايـــــح * وُ غْنايا يتْواصْلوا بْتوصيلَـــة
حِبّي ظْريفْ مِسْـرارْ * غيرْ الرْقيبْ جحْدُهْ
عِنْدُهْ عْيونْ وُ شْفــارْ * فيّ امْنينْ رفْـــدُوا
قلبي انْكُوا بْلا نـــارْ * منْ خالْ فوقْ خــدُهْ
غاروا بْنودْ الأنصـــارْ * منْ قامْتُهْ وُ قـــدُهْ
الورْدْ قُلْتْ رايْتُهْ في المُبْسمْ فاتح * قبّلْتُهْ نعني مْياةْ تْقبْيلـــــــــةْ
بتْنا في زهْوْ فرحةْ و كْداشْ و كْحاكحْ * فرحانينْ بُوُصالْ الخْليلْ و خْليلَةْ
بتْنا في زهْو و طْرابْ * و فْراجة و سلْـوانْ
ديما الكاسْ بشْـــــرابْ * بشْربْ كلْ عطْشانْ
قالْ لي المْليحْ قـــرّبْ * نتْناوْلوا بْكيســـانْ
غنينا بْا لا عْـــــرابْ * وُ غْناهْ طْبْ وُ دْنانْ
باوُصافْ المْحاسنْ راهْ قلبي رابـحْ * وُ بْراتْ لي ذيكْ الجْوارحْ العْليلة
مَمْحُونْ منْ غْرامْ و هْوى كحْلْ اللامحْ * طولْ الدّاجْ ساهر و الدمْعْ هْطيلَة
يحْلى المْدامْ في الكاسْ * بالعُودْ و الرْبايـــبْ
مْعَ ابْنايِنْ النّـــــاسْ * يزْهى كلّ تايـــــبْ
طلْعتْ نشْوةْ الـرّاسْ * منْ جمْلةْ الحْبايبْ
غنى وُ باتْ لابـــــاسْ * محمّدْ بنْ مْسايـــبْ
غنّى وُ باتْ لاباسْ وُ الخاطرْ فـــارحْ * **يصْفى له الغزْلْ منْ كانْ في تخْبيلَة**
طالبْ العْفو منْ مُلاهْ يْسامِـــــــحْ * ترْجعْ لُهْ إلايّامْ كيفْ كانتْ قْبيلةْ
حْلفْتْ لا نْسيتَكْ يا ليلْ البـــــارحْ * يا لوُ كانْ زعْما تعود لي لِيلـــى

الجدول الأول :

يبين لنا هذا الجدول عدد الحروف المجخورة وفق النمادج الثالثة :

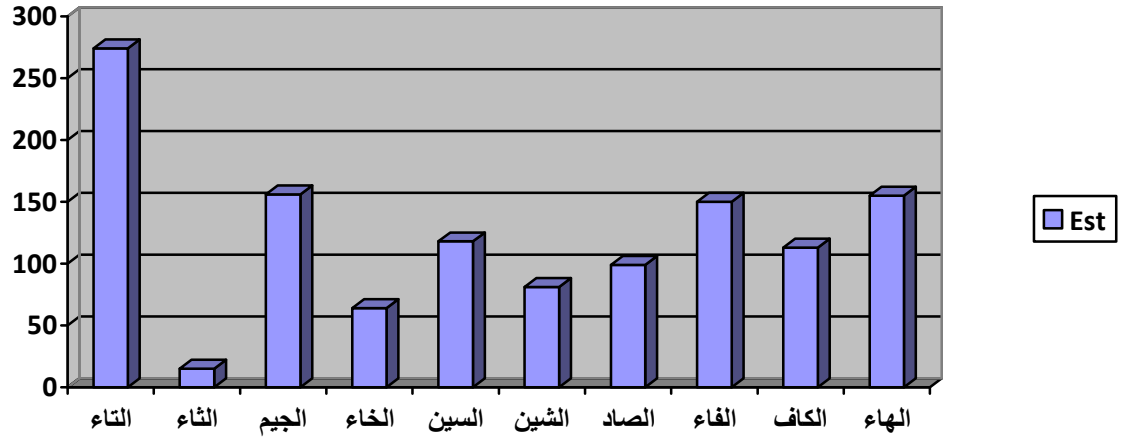
النمادج / الحروف	النص الأول	النص الثاني	النص الثالث	المجموع
الباء	156	38	86	280
الجيم	63	10	6	79
الذال	15	3	4	22
الراء	207	40	57	304
زاي	24	21	10	55
الضاد	10	1	3	14
الظاء	05	2	1	8
العين	81	28	37	146
الغين	11	7	9	27
اللام	142	73	113	328
الميم	188	75	61	324
النون	127	100	66	293
ألف المد	260	100	142	502
واو المد	190	60	40	290
باء المد	180	56	80	316
الهمزة	53	15	9	77
القاف	66	10	26	102
الطاء	19	08	20	37
الدال	66	34	32	132


600
500
400
300
200
100
0
الباء
الذال
الزاي
الظاء
الغين
الميم
الف المد
باء المد
القاف
الدال
Est

الجدول الثاني :

يبين لنا عدد الحروف المهموسة وفق النماذج الثلاثة :

النمادج / الحروف	النص الأول	النص الثاني	النص الثالث	المجموع
التاء	145	56	73	274
الثاء	9	06	0	15
الجيم	79	31	46	156
الخاء	37	11	16	64
السين	60	19	39	118
الشين	40	25	16	81
الصاد	68	18	13	99
الفاء	91	34	25	150
الكاف	47	41	25	113
الهاء	78	38	39	155



تحليل الجدولين :

إن من خلال هذين الجدولين يتبين لنا أكثر الأصوات استعمالا هي أصوات اللين وتأتي بعدها في المرتبة الثانية الأصوات المتوسطة.

1- أما أصوات اللين فتسمى "حروف المدّ اللينة لأنها لانت مخارجها و اتسعت . و أوسعهن مخرجا الألف ثم الياء ثم الواو" [1] وتسمى أيضا "حروف العلة لأنّ من شأنها شأنها أن ينقلب بعضها إلى بعض و حقيقة العلة هي تغيير الشيء في نفسه عن حالته الأصلية و لأن حرف اللين هو أصل الإعلال"[2] و هي في اصطلاح القدماء تعرّف " بالحركات من فتحة و كسرة و ضمة " [3] و جميعها "أصوات طويلة يقابل كلا منها صوت قصير نشير إليه باللغة العربية بالحركة" [4]

و المقصود بالمد " نفس يمتد بعد مضي نفس الحرف، ولذا فإنه يعدّ بمنزلة حرف متحرّك " [5] .

و لا بأس من الإشارة إلى أن العلامة عبد القاهر الجرجاني "شغف بأصوات المدّ كثيرا ، و صاغ اهتمامه لها في أشكال مختلفة فتحدث عن العلاقة بينها و بين الحركات و ناقش مشكلتها من الناحيتين الصوتية و الوظيفية ، و ألحّ على كثير من التفصيلات الدقيقة التي تدخل في تشكلها و تميزها عن بعضها بعضا [6] .

([1])- د. كاظم بحر المرجان ، المقتصد في شرح الإيضاح لعبد القاهر الجرجاني ج1 ، (تحقيق) المخطوط ، رسالة دكتراه ، جامعة القاهرة 1975 م ، ص135-136 .

([2])- نفس المرجع ، 185/184 .

([3])- أبو الفتح عثمان بن جني الخصائص ، ج3 ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتب العلمية : بيروت ، د ط د ت ، ص 120 .

([4])- د.نايف حزما ، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة ، سلسلة عالم المعرفة : الكويت ، ط2 نوفمبر 1979 م ، ص 261 .

([5])- المقتصد ، ج1 ، ص 238 ، 239 .

([6])- صورة المرأة في شعر بن سهلة ، ص 196 .

فعلى مستوى العلاقة بين حروف المد و الحركات أشا ر إلى الفكرة العامة المعروفة في التراث الصوتي عند العرب و هي أن الحركات أبعاد لحروف المد و اللين و التي هي الألف و الواو و الياء [1] .

، و بخاصة المحدثون منهم أن صوت اللين أوضح بطبعه من الصوت الساكن و حتى أصوات اللين تتفاوت فيها بينها من حيث درجة الوضوح كما يشير إلى هذا إبراهيم أنيس "و ليس كل أصوات اللين ذات نسبة واحدة في الوضوح السمعي ، بل منها الأوضح بالأصوات اللين المتسعة ، أوضح من الضيقة ، أي أن الفتحة [2] أوضح من الضمة و الكسرة " [1]

([1])- المقتصد ، ج 1 ، ص 122 .

2- أما الأصوات المتوسطة فهي " اللام و الميم و النون و الراء" [2] و سميت بالمتوسطة لأن منزلتها " بين تمام الانحصار و تمام الجري" و تدعى أيضا بالحروف المعتدلة.

و الحروف المعتدل " ما كان بين الشدة و الرخوة فهو حرف لا مفرط الصلابة و لا بين الضعف بل يكون على اعتدال بين الأمرين" [2] .

و هذه الأصوات في اصطلاح المحدثين تعرف " بالأصوات المائعة و إذا عدنا إلى نمادجنا التطبيقية و عملية الإحصاء المطلقة على حروفها و أصواتها ، فنجد أصوات اللين ، أو المد تمثل أعلى الأرقام ، حيث نجدها تتكرر حسب الأرقام التالية :

1- ألف المد : 502

2- ياء المد : 316 .

3- واو المد : 290 .

أما الأصوات المائعة أو المعتدلة ، فنجدها تأتي في الدرجة الثانية بعد أصوات اللين و تتكرر حسب الأرقام التالية :

1 ـ النون : 293
2 ـ اللام : 328
3 ـ الميم : 324

و هذا القول ينطق على النتيجة المستخلصة من عدد الإحصاء أثناء التطبيق ، حيث نجد نسبة عالية حدا للألف المتسعة الأمر الذي يفسر الميل إلى ظاهرة الوضوح عند النطق باستخدام الحروف الدالة على ذلك صوتيا .

2- الأصوات الماتعة أكثر الأصوات الساكنة وضوحا ، و ليست أصوات اللين وحدها المحققة للوضوح ، بل تأتي بعدها الأصوات المائية و بهذا الصدد لاحظ الدكتور إبراهيم أنيس أن من النتائج التي حققها المحدثون هي "أنّ اللام و الميم و النون أكثر الأصوات الساكنة وضوحا و أقربها إلى طبيعة أصوات اللين ، و لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين" [2] .

و هكذا فإن السمة الغالية في مجال التشكيل الصوتي تتمثل في الوضوح ألا و أخيرا .

II- **الميل إلى الخفة و السهولة عند النطق .**

و من الخصائص التي نستخلصها من هذه السمات الغالبة كذلك الميل إلى الخفة و السهولة عند النطق و ذلك كون الحروف المائعة التي تساعد على ذلك الأمر هي

---

4 -الراء : 304

و من هذه السمات الغالبة في التشكيل الصوتي ، لنستمد الخصائص التالية :

I- **الميل إلى الوضوح عند النطق** :

تعتبر الخاصية الأولى و الأساسية التي نستخلصها من هذه السمات الغالبة في مجال التشكيل الصوتي حيث لنستنتج ما يلي :

1- أصوات اللين أكثر وضوحا من الأصوات الساكنة فقد لاحظ المهتمون بالدراسات الصوتية ([2])- لعل هذه الإشارة استقاها من عبد القاهر الجرجاني حين وصف مخرج الألف بأنه أوسع مخرج من الياء و الواو حين عدّها ، أخف الحروف و أعذبها
جرسا و أمدها ، أنظر ، المقتصد ، ج1 ، ص 187 .

([1])- الأصوات اللغوية ، ص 27 .

([2])- المرجع نفسه ، ص 27 .

حروف اللين أو الحروف التي تضاهيها نسبيا ة التي هي الحروف المائعة " ة هكذا نرى أنّ أساس التقسيم مرجعه في آخر الأمر كيفية مرور النفس في المجرى ، فكأن المجرى ينقسم إلى مناطق متميزة ، الفرق بينها لا يعد و أن يكون فرقا في درجة الإتساع ، فمنطقة ينحبس عندها النفس و هي منطقة الأصوات الشديدة ، و أخرى يضيف فيها المجرى ضيقا تختلف نسبته فهناك الضيق و هناك الأضياق و يكون هذا مع الأصوات الرخوة فإذا اتّسع المجرى و خرج عن النسبة المعينة لهذه الأصوات الرخوة دخلنا إلى منطقة أصوات اللين التي تبدأ بالأصوات المتوسطة و تنتهي بالفتحة و ألف المد و معهما يكون المجرد أوسع ما يكون" [1] .

ثم إنّ سهولة الكلمة تتجلى بعدم تنافر حروفها ، و في سهولة نطقها على اللسان ، و عذوبة وقعها على الأذن و نستنتج من هذا القول أنّ كلا من أصوات اللين و الأصوات المائعة تحقق السهولة و الخفة نظرا لعدم وجود ما يعترض مجرى النفس من الحوائل أو لعضها .

III- **الميـــل إلى الرقـــة** :

إن ما دفعنا إلى القول بالميل إلى الرقة ف ي النماذج التي مرت معنا هو ارتفاع نسبة الكسر أكثر من الضم .

و هذه الظاهرة تدل على أنّ السمة الغالبة على المفردة المختارة الرقة و العذوبة كون الكسر دلل التحضّر و الرقة في معظم البيئات اللغوية : قول الأستاذ إبراهيم أنس " فحيث كسرت القبائل المتحضرة وجدنا القبائل البدوية تضم ، و الكسر و ضم من الناحية الصوتية متشابهان لأنها من أصوات اللين الضيقة " [2] .

و من خلال هذه السمة ، يمكننا الانتهاء إلى معرفة خصائص المفردة المختارة ، معرفة دقيقة تجعلنا نكتشف الوسط الذي ظهرت فيه ، و هذا الوسط لن يكون إلا وسطا متحضرا لما سبق التطرق إليه .

و الذي نخلص إليه في موضوع التشكيل الصوتي للمفردة المختارة هو :

([1])- نفس المرجع ن ص 27 .

([2])- إبراهيم أنيس : في اللهجات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ، ط3 ، سنة 1965 ن ص 21 .

1- الوضوح : حيث اشترط النقاد في الشعر أن تكون كلماته دقيقة حادة الدلالة على معانيها و أن تكون تجمعات تلك الكلمات منسجمة مع بعضها .

2- السهولة :إذ كلما توفرت السهولة في النطق للمفردات كانت السهولة في النطق للمفردات ، كانت السهولة في نطق التعابير غالبا .

3- الرقة والعذوبة: و تعني الأولى عند النقاد " استخدم الكلمة المناسبة في الخطاب" [1] و تفاعل عند علماء.... علم الجمال، الروعة [2] .

و بكلمة واحدة نقول إن التشكيل الصوتي ، هو هذه الأصوات المجهورة و المهموسة و الممدودة و الساكنة ، هو هذه العلاقات المخرجية و الوصفية و تبدلاتها الإشارية .

و بعد معرفة الخصائص العامة للمفردة المشكلة على المستوى الصوتي ، ننتقل إلى البحث في تشكلها علو المستوى البنائي .

([1])- د. أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر أو مكتبة النهضة المصرية ، الفعالة ، ط3 ، سنة 1964 م ، ص 468 .

([2]) – د. عبد الكريم الباقي ، دراسات فنية في الأدب العربي مطبعة جامعة دمشق ، سنة 1963 ، ص 8 .

ثالـــثا : تشكل المفردة في المستوى البنائي

إن المتعارف عليه هو أن كل متكلم للغة طبيعية ما ، لابدّ له من استعمال مخزون تلقائي ، غير واع ، يجلي معرفته لتلك اللغة و ملكته فيها ، و هذا المخزون عبارة عن معجم ذهبي يمثل الثروة المفرداتية المخزنة ، وجهاز قواعد نشيطا يرسم تأليف هذه الأبجدية .

و انطلاقا من هذا المفهوم ، فقد تقدم وصف ابن خلدون للغة التخاطب في الأمطار لما قال: إنها لغة قائمة بنفسها ، مختلفة عن اللسان المصري القديم و مختلفة أيضا عن لسان العرب أو لسان الجبل لعهد ابن خلدون و يدلّ على ذلك ما فيها من التغاير الذي يصفه النحاة باللحن [1] .

إنّ إشارة ابن خلدون هذه ، تعني الحالات المغيرة لبنية المفردة في الاستخدام الصحيح سواء كان ذلك بالإعلام أم بالإبدال ، و استعمال الدخيل و ما لا أصل في القاموس العربي .

1- إهمال الإعراب :

هو تغيير الحركات في أواخر الأسماء و الأفعال المعربة و هو من أهم الخصائص الفصحى، إذ يقف المتكلمون بالعامية على أواخر الكلمات بالسكون[2]

يقول قدور بن عشور : [3]

تشربْ منْ كيْوسْ المَحْـنة

([1])- عبد الرحمان ابن خلدون : المقدمة ج2 تحقيق علي عبد الواحد وافي ، القاهرة ، ط1 ، د ت ، ص 464 .

([2])-شوقي ضيف ، تحريفات العامية للفصحى في القواعد و البيان و الحركات ، دار المعارف ، د ، ط ت ، ص 11 .

([3])- ديوان قدور بن عشور ، ص 643 .

و التعبْ و الجفاء و الهجرة
حتى تعودْ مثلي تفنـــــى
تبكي و دمْعتكْ إلا تتــرى

ففي هذه الأبيات جاءت هناك أسماء و أفعال غي أخرها سكون مثل : تشرب – كيوسْ – المخنة – التعب – دمعتك – الجفاء – الهجرة .

و نجده يقول أيضا في نفس القصيدة : [1]

نفني عالى الحْبيبْ أيّامي
لو ما نْخاف من اللومــة
حتى نقعْدُ [2] قدامـــــي [3]
و لوْ يـُقاطعوني نقمـــة
يزهى و ينطربْ في أرسامي
و أنا مُـشهرُه في همّـــة
حلـّة مـُقوّمة بقـْوامـــي
بالمْلفْ و الحـْريرْ حْمامة
و تـْقولْ ما يحـلُ [4]حْزامي
سواكْ يا عْظيمَ الحُرمــة

فقد جاءت أواخر الأسماء و الأفعال ساكنة مثل : الحبيب – نْخاف – اللومة – نقمة – ينطرب – مُشهرُه – همة – الملف الحرير – حمامة – تقول – سواك – الحرمة .

و يقول أيضا في نفس القصيدة : [1]

([1]) – ديوان قدور بن عشور ، ص 644 .
([2])- أجلسه
([3])- أمامه .
([4]) – يفتح .

يوم الخميس شافتْ عيني

عذراء مُعرْبدة فوق َسْطـــــاحْ

بسهامْ لحظـْها طعْنتـْني

كالسهم رشـْقوني الألمـــــاحْ

روّحْت منْ هْواها فاني

ممْكونْ عادمْ صادفت جْراحْ

الكلمات التي جاءت ساكنة هي :

الخميس – شافت – عذراء – سطاح – سهام- الألماح – ممكون – جراح.

ويقول الشيخ ابن عامر في قصيدة " ما يلي صدرا حنين" [2]

آه مايْلي صدر احنين

كتروا حْسودي [3] واحسودكْ

ليكْ ما صبتْ امْنينْ

نبْـلغْ ارْجايا و انشوفـــــكْ [4]

هاكْ كامْلةْ الزيـــنْ

أمنْ درى لـْشهـْلةْ العيـــنْ

الكلمات التي جاءت ساكنة هي :

احنين – احسودكْ – صبتْ – أمينْ – نبلغْ – نشوفكْ كامْلةْ – الزينْ- العينْ .

([1])- ديوان قدور بن عشور ، ص 645 .

([2])- وافانا لها الشيخ فؤاد بوكلي أحد شيوخ الأندلسي و الحوزي المعاصرين بتلمسان ، أنظر أيضا صورة في شعر ابن سهلة القسم الثاني ، ص 94 .

([3]) – أعدائي .

([4])- أراكي .

و يقول أيضا في القصيدة :

أعلى الملاحْ زينكْ يفتخرْ

و الثغر [1] مرجان أو جوهرْ

غالية امْعَ المسْكْ أو عنْبرْ

فايتْ [2] اعْلى الشفيـــــــنْ

المْدامْ لـْذيـذْ امْخمـــــــرْ

عنـْدْ ألفْ واثنيـــــــــنْ

الكلمات التي جاءت ساكنة هي :

الملاحْ – زينك – يفتخر – الثغر –مرجان – جوهر – المسك – عنبر – فايت – الشفين – المْدامْ – لذين – امخمّرْ – عند – ألف ، اثنين .

ويقول الشيخ لبن مسايب في قصيدته " القلب باب سالي و الخاطر فارح" [3]

القلب بات [4] سالي و الخاطر فارحْ

و المحبوبْ قـْبالتي [5] في تخبيلة

زالْ الغيارْ وارطابْ القلبْ القاسحْ [6]

و سْكنْ خاطري اللي كان في تهـْويلة

حْلفتْ لا نسيتكْ يا ليلة البارحْ

يا لوكانْ [1] زعما[2] تـْعودْ لي ليلة

([1])- الفم .
([2])- مارٌ .
([3])- ديوان ابن مسايب ، ص 127 .
([4])- بات : نائم .
([5])- أمامي .
([6])- القاسح : صلب .

الكلمات التي جاءت ساكنة هي :

القلب – بات – الخاطر – فارح – المحبوب – تخبيلة – زال – الغيار – ارطاب – القلب – القاسح – سكن – تهويلة – حلفت – نستك – ليلة – البارح – تعود – ليلة .

و يقول أيضا في نفس القصيدة : [3]

بتْنا نتْناولْ الكاسْ [4]

أنا و منْ نْحُبّــهْ

بعد أن قْطعْتْ لياسْ [5]

عني أرْطبْ قلْبه

الكلمات النبي جاءت ساكنة هي :

نتناول – الكأس – نحبه – قطعت – لياسْ – أرطب – قلبه

و نجده أيضا يقول في نفس القصيدة : [6]

حُبي أيضا ظريف مسرار

غيرْ الرْقيب جحده

عنده عْيوبْ و اشْفـــــارْ

([1])- يالوكان : ياريت

([2])- يعني .

([3])- ديوان ، ص 128 .

([4])- الكأس .

([5]) – فقد الأمل .

([6]) المرجع السابق ، ص 128 .

في امنين رفْـــده

قلبي انكوى بْـلا جْـمارْ

منْ خالْ فوق خدّه

الكلمات التي جاءت ساكنة هي :

طريق – مسرارْ – الوْقيب – عيون – أشفار – حجارْ – خالْ – خده .

لعلّ أهم ما يمكن ملاحظة فيها يخص التغاير الذي يظهر على بنية المفردة المستخدمة في لغة الشعراء الذين اخترناهم للدراسة ، و التي تشمل مختلف أجزاء اللغة ، (الفعل – الاسم – الصفة – الظرف الحرف – و ما سواها ...) ما يمس استخدام الحروف ، إما بالزيادة أو الحدف أو القلب أو المد أو عدم التقيّد بالقواعد النحوية و الصوفية المتبعة ، و يتضح ذلك من خلال النماذج التطبيقية التي ستمثل لها عن كل حالة من حالات التغاير الذي يلاحظ على المفردة المستخدمة في اللغة الشعرية كمقابلة بينها و بين المفردة في الاستخدام الصحيح .

حرف الهمزة :

هذه الظاهرة تلاحظ بشكل واضح في بعض الحالات كحذف الهمزة بعد المد " فتحذف العامية الهمزة بعد المد للتخفيف" [1]

فيقول للشيخ ابن عامر في قصيدة " ما بلي صدر احنين" [2]

آم ما بلي صدر احنين

كثروا حسودي واحسودك

ليك ما صبتْ امنيــن

نبلغ ارجايا و نشوفـــــك

اللفظة التي حذفت فيها الهمزة هي :

أرجايا = رجائي

([1])- التحريفات العامية للفصحى في القواعد و البيانات و الحركات ، ص 83 .

([2])- صورة المرأة في شعر ابن سهلة القسم 2 ، ص 94 .

و يقول أيضا في نفس القصيدة : [1]

يا عْذاب قلبي من الهـْوى

أو من امـْحاينك ما صبت أدوا

اللفظة التي حذفت فيها الهمزة هي :

أدوَا = دواء .

يقول في نفس القصيدة : [2]

يا اشبيهة اشعاع الوقفـــة

بالخدود تسحر و الشفة

راه زارني الحب بخصفا

ساقني بين وا بيـــــن

يا طولة أعلام الشرفـــا

جا بقروح اقوييـــــن

هاي كاملة الزيـــــــن

أمن درى لشهلة العين

الألفاظ التي حذفت فيها الهمزة هي :

الشرفا = الشرفاء

جا = جاء

و في قصيدة " ما نـْفعني صبـْري" لقدور بن عشور يقول : [3]

([1])- نفس المرجع ، ص 94 .
([2]) – المرجع السابق ، ص 94 .
([3])-الديوان قدور بن عشور ، ص 643 .

نرجاك يا سْبايبْ ضري

بركاك من الجفا يا كاملة الزين

اللفظة هي :

الجفا = الجفاء

و يقول : [1]

كيما فنيت يانا عُمري

بالصدْ و الجفا و لا صبت معيّن

الألفاظ هي :

يانا = أنا

الجفا = الجفاء

و يقول أيضا في نفس القصيدة : [2]

لمن نبوح يانا سري

صبرت و ما نفعني صبري

و يقول أيضا : [3]

هذا الغرام جاني غلابْ

منْ أوله معنىْ مربي

الألفاظ التي حذفت همزتها هي :

يانا = أنا

جاني = جاءني

و يقول أيضا في هذه القصيدة : [1]

([1])-نفس المرجع ، ص 645 .
([2])- المرجع نفسه ، ص 645 .
([3])- نفس المرجع ، ص 645 .

يقرا و يفتخر بأشعارى

الداجْ و الضيا فيها مجتمعين

اللفظتين هما :

يقرا = يقرأ

الضيا = الضياء .

أما فيما يخص الشاعر ابن مسايب فنجده يقول : [2]

بتنا نتناول الكاس

أنا ومننحبه

طلعت نشوة للراس

بيدي الراح شربه

اللفظتين هما :

الكاس = الكأس

الراس = الرأس

و يقول أيضا : [3]

غيدان و الرباب باتت تتصايح

و الشابات يتداولو بتدويلة

و نا بزنوج معاهم نتمايـــــح

([1])- المرجع السابق ، ص 647 .
([2])- ديوان بن مسايب ، ص 84 .
([3])- المرجع نفسه ، ص 128

و غناي يتواصل بتوصيلة

اللفظة التي حذفت منها الهمزة هي :

وغناي = غنائي

و يقول أيضا شاعرنا ابن مسايب في آخر قصيدته : [1]

طلعتْ نشوة للراس
من جملة الحبايب
غنى و بات لاباس
محمد ابن مسايب

اللفظتين التي حذفت منهما الهمزة هي :

الراس = الرأس

لاباس = لا بأس .

فلقد اهتم الشعراء بحرف الهمزة " لما له من مزايا صوتية دون سواه" [2] الأمر الذي دفعهم إلى تباته في مواطن ليست أصلية فيها ، كما أشرنا سابقا ، و اهتمامهم هذا لم يقتصر على إتباتها في مواطن غير أصلية فيها و حسب بل حذفها من بعض الأفعال الماضية .....

و هذا انظر لأن "الهمزة كما خاصا يخالف جميع الأصوات الأخرى لأنها صوت ليس بمجهور و لا المهموس ، و هي أكثر الأصوات الساكنة شدّة و هي محققة من أشق العمليات الصوتية ، لأن مخرجها فتحة المزمار التي تنطبق بها ثم تنفتح فجأة فنسمع ذلك الصوت الانفجاري الذي نسميه بالهمزة المحققة " [3].

و الجدير بالإشارة أن هذه الحالات الطارئة على الهمزة ، قديمة في لغتنا حيث نبّه عليها اللغويون العرب القدماء في ثنايا مؤلفاتهم فقد تكلم السيوطي على نقل الهمزة أثناء

([1])- نفس المرجع ، ص 129 .
([2])- التلي بن الشيخ ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة التحريرية 1830 -1945 ، الجزائر ، الشركة الجزائرية للنشر و التوزيع ، د ط 1983 ، ص205 .
([3])- إبراهيم محمد نجا ، في اللهجات العربية ، مطبعة السعادة ، د.ط ، 1972 ، ص 21 .

تحقيقها ، و بين مسالك العرب في التخلص من هذا النقل قائلا : " لما كان الهمزة أثقل الحروف نطقا و أبعدها مخرجا تنوع العرب في تحقيقه بأنواع التخفيف ، وكانت قريش و أهل الحجاز أكثرهم له تخفيفا" [1]

و إلى المعنى نفسه بشيء من الزيادة و التفصيل ، ذكر إبراهيم محمد نجا " إنّ المتعارف لدى أكثر العرب هو تحقيق الهمزة الساكنة للمتحرك ما قبلها ، لا فرق بين حركة و أخرى فيقولون رأس و بئر و لؤم و هذه لهجة تميم ، و لكن قريشا تميل إلى تحقيق هذه الهمزة بالإبدالها حركة طويلة من جنس ما قبلها ، فيقولون راس و بير ، و لوم " [2].

و قد تبث عن الحجازيين تسهيل الهمزة ، فلا ينبرون إلا إذا أرادوا محاكاة التميميين في تحقيقها استلطافا لهذه الصفة لحلوة من صفات لهجاتهم [3] و من ذلك أنّ الكسائي و خلفا و أبا جعفر و ورشا و اليزيد و هم قرء مشهورون قرأ و قوله تعالى " و أخاف أن ياكله الذيبْ" [4] بتخفيف همزة الذئب في المواضيع الثلاثة التي ذكرت فيها ، و باقي القراء حققوها [5] .

* الإستغناء عن نطق التاء و الهاء في آخر الكلمة .

يقول الشيخ ابن عامر : [6]

يا شبيهة اشباع الوقفة

بالخْدود تسحرْ و الشفا

راه زارني الحب بخطفا

ساقني بين أو بيـــــن

([1])- جلال الدين السيوطي ، الاتفاق في علوم القرآن ، ج1 ، المكتبة الثقافية ، بيروت د ط د ت ، ص 98 .

([2])- في اللهجات العربية ، ص 88/87 .

([3]) د. صبحي الصالح ، دراسات في اللغة ، دار العلم للملايين : بيروت ، ط 8 ، 1980 ، ص 84 .

([4])- من سورة يوسف 12 الآيات 13 ، 14 ، 17 .

([5])- صورة المرأة في شعر ابن سهلة ، ص 207 .

([6])- نفس المرجع ، الجزء 2 ، ص 94 .

فالكلمات التي تمثل استغناء النطق فيها عن حرف التاء هي :

الشفا = الشفة

بخطفا = خطفة

و نجده أيضا يقول : [1]

تمْ ذا النـْظامْ اكمل و أوفا

اعليك يا باهية الصفا

فالكلمة التي تمثل استغناء النطق فيها عن حرف التاء هي :

الصفا = الصفة .

و يقول قدور بي عشور في قصيدته : ما نفعني صبري[2]

منْ لا دْرى بْعشفي يدري

حتى و لمتى هذي ربْع سنينْ

الكلمة التب تمثل استغناء النطق فيها عن حرف التاء هي :

ربْع = أربعة .

و يقول : [3]

تشرب من كيوس المـْحنا

و التعب و الجـْفا و الهجرة

الكلمتان اللتان تمثلان استغناء النطق فيها عن حرف التاء هي ك

المحنى = المحنة

([1])- نفس المرجع ، ص 95 .
([2])- ديوان قدور بن عشور ، ص 643 .
([3])- نفس المرجع ، ص 643 .

و يواصل في قوله : [1]

الرقبا مُسلتا كالصاري

العضود كالسيوف في يد سْلاطين

مُجبّرين صنعةء مصري

الأصباع كالقلـــوم للكتابيـــــــن

بخواتم الذهب الحجـــري

الصّدر كأنه صفحا من اللجيـــــن

فالكلمات التي تمثل استغناء النطق فيها عن حرف التاء هي :

الرقبا = الرقبة

مُسلسا = مسلسةُ

صفحا = صفحة

و يقول لبن مسايب : [2]

قبة مْفرْش بزْرابي و مطارح

و زواقات على كل تخبيلُه

سعدي و فرحتي بلغاء كحل اللامح

سعدي به سعدين فضل و تفضيله

و يقول أيضا :[3]

يشفي العليل خليه

([1])- نفس المرجع ، ص 646 .
([2])- ديوان ابن مسايب ، ص .....
([3])- المرجع السابق ، ص 128 .

بمحبته القديمـــــــــــــــــة

بدر البدور و من به

تزهنى كل خيمـــــــــــــــــه

قضيت له في أمر السلوان صوالحْ

هيات له بعد الوصول تهليلـــــه

بايت أنا و من نريد زهوه فـــــارح

طال ذا الليل و لا جبرت له حيله

الكلمات التي تمثل استغناء النطق فيها عن حرف التاء و الهاء هي :

مفرش = مفرشة

تفضيله = تفضيلة = كتبت الهاء عوض التاء .

القديمه = القديمة = كتبت الهاء عوض عن التاء

خيمه = خيمة .

تهليله = تهليلة .

حيله = حيلة .

1- **تخفيف اسم الإشارة :**

تخريف أسماء الإشارة يلاحظ هذا من خلال النماذج الشعرية التالية :

يقول ابن مسايب : [1]

قضيت له في أمر السلوان صوالح

هيات له بعد الوصـــول تهليلـــه

(1)-ديوان ابن مسايب ، ص 128 .

بايت أنا و من نريد زهو و فــارح

طال ذا الليل و لا جبري له حيله

و يقول أيضا : [1]

بأوصاف المحاسن قلبي رابـــــــــح

و برات لي ذيك الجوارح العليلة

ممحون من غرام و هوى كحل الملامح

طول الداج ساهر و الدمع هطيلة

الكلمات التي جاءت فيها تحقيق اسم الإشارة .

ذا = هذا

ذيك = تلك

و يقول قدور بن عشور :[2]

منْ لا دْرى بـْعشقي يدْري

حتى و لمتى هذي ربع السنين

و يواصل في قوله : [3]

و تقول يا الله اجمعنا

في الحين تنطفى ذي الجمرة

الكلمات التي جاءت فيها تخفيف اسم الإشارة هي :

هذي = هذه

([1])- نفس المرجع ، ص 129 .
([2])- ديوان قدور بن عشور ، ص 643 .
([3])- نفس المرجع ، ص 643 .

ذي = هذه .

و يقول الشيخ ابن عامر : [1]

تمْ ذا النظام اكمل و اوفا

اعليك يا باهية الصيفة

ابن عامر قولو ما يخفى

اعليك فاني مسكيـــــن

الكلمة التي جاءت فيها تخفيف اسم الإشترة هي :

ذا = هذا .

2- تحريف الاسم الموصول الخاص[2] "الـّي"

بحيث أن اللهجة العامية لا تستعمل جميع الأسماء الموصولة ، بل " تستخدم لفظ اللي كاسم موصول ليدل على الواحد و الواحدة و الإثنين و الاثنتين ، و جماعة الذكور و جماعة الإناث ، و تكاد تتفق على استعماله بهذه الصفة ، معظم اللهجات العربية الحديثة ، إن لم تكن كلها ، في جميع أنحاء الوطن العربي ، فنسمعه في السعودية و في الكويت و في غيرها من دول الخليج العربي ، و تسمعه في مصر و ما يليها من بلدان المغرب العربي" [3]

و نجد هذا في قول ابن عامر : [4]

([1]) – صورة المرأة في شعر بن سهلة ، ج2 ، ص 94 .

([2])- لأن الاسم الموصول الاسمي ينقسم إلى نوعين : خاص و مشترك " فالخاص ثمانية ألفاظ و هي : الذي و التي و اللذان و اللتان و اللتين ، الذين ، و اللاتي أو اللائي أو اللواتي" بينما ألفاظ الموصول المشترك خمسة و هي من ، ما ، أي ، ذو ، ذا و هي بلفظ واحد للمفرد و المثنى و الجمع و المذكر و المؤنث " * أنظر علي رضا ، المرجع في اللغة العربية نحوها و صرفها ، ج1 ، دار الفكر ، د ط د ت ، ص 48/47 .

([3]) – معجم الألفاظ العامية ، ص 101/100 .

([4])- صورة المرأة في شعر لبن سهلة ج2 ، ص 94 .

صابر للي حي لا يُرى

خالق العامين .

و نجد أيضا ذلك في قول قدور بن عاشور : [1]

تبلّعتْ عْليا الأبـــوابْ

و إطـرّ شوا الأفعال أعـْجُوبي

اللـّي عشق مثلي مصاب

ممحون من العوارم مسْبـــــي

فمن خلال الشواهد السابقة ، نرى أنّ الإسم الموصول "اللـّي" يتكرّر بالصيغة نفسها في جميع الأبيات سواء كان داك على المفرد أم المثنى أم الجمع .

و الجدير بالذكر هو أن " معظم اللهجات العربية الحديثة تستعمل "اللي" اسمها موصولا" [2]

و الذي نذهب إلى اعتقاده أنّ أصل "اللي" هوّال التي ذكرها النحاة بمعنى التي و الذي حرّفت بزيارة تضعيف اللام .

و قد وردت " ال" في الفصيح مع الاسم على نحو ما ذكر الرماني : " القائم عندك زيد أي الذي ، كما تكون في المؤنث بمعنى التي القائمة عند هند" [3] .

كما وردت مقترنة بالفعل في قول الفرزدق (ت 114 هـ) :

مأنت بالحكم التـُرْضى حكومتـُهُ

و لا الأصيل و لا ذي الرأي و الجدل [4]

([1])-الديوان قدور بن عاشور ، ص 645 .

([2])- عند المنعم سيد عبد العال ، معجم شمال المغرب : تيطوان و ما حولها دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، د ط ، 1968 م ، ص 148 .

([3])-نفس المرجع ، ص 67 .

([4])-هذا البيت قاله الفرزدق في هجاء زجل من بني عذرة كان قد أثر جريرا على الفرزدق ، و الأخطر التغلبي في مجلس عبد الملك بن مروان .

و إثرها "قرر النحاة أنّ " أل" في هذا الشاهد هي اسم موصول بمعنى الذي و ليست أداة تعريف"[1]

إنّ الخصائص المميزة للتشكيل البنائي التي حصرناها و المتمثلة أساسا إما في حذف بعض الحروف أو زيادتها ، تجعلنا نقف عند الحالات التي تجعل من المفردة المختارة تبتعد عن إطارها الفصيح و بعني هذا ، أنّ أصول المفردات عربية ، لكن استخدامها أبعدها عن الاستعمال الفصيح ، و في هذا المجال يقول العربي دحو ، مبرزا أهمّ الخصائص المفردة في الاستعمال الشعبي " و معنى هذا أننا أمام لغة أصول مفردتها في الغالب عربية ، و لكن استخدام هذه المفردات في تراكيب تعبيرية مختلفة تسقط عنها الكثير من خصائص المفردة في الاستعمال الفصيح ، فضلا عن وجود مفردات أو عبارات قد لا نجد لها أصلا في العربية الرسمية إلى جانب الكلمة الأجنبية التي دخلت إليها نتيجة احتلال الأجنبية " [2]

غير أنّ ما يجب التفطن إليه هنا ، " هو أنّ اللغة الشعرية مثلما تزخر بالمفردات التي تبتعد عن الاستعمال الفصيح ، فإنها تتوفر على المفردات التي تحافظ على بنية المفردة الفصيحة ، بل إن النسبة الغالبة على المفردات هي تلك التي تحافظ على روح الفصحى و بالرجوع إلى النماذج التطبيقية السابقة اذكر ، نجد أنّ المفردة في الاستخدام الفصيح ، يفوق عددها تلك التي لا تحافظ على الإستخدام الصحيح " [3]

هكذا و من خلال ما تقدم ، يمكن القول إن الخصائص المميزة للمفردة المختارة عند ابن مسايب " و قدور بن عشور" و الشيخ ابن عامر سواء تلك التي حصل التمثيل بها أو بغيرها الموجودة في قصائده ، تتمثل في :

1 -الوضوح و الخفة و الرقة من حيث التشكيل الصوتي .
2 -عدم مرعاة البيان العربي من حيث التشكيل البياني أو ما يسمى بالصياغة من حيث الأسلوب العامي بنسبة قليلة .

---

* أنظر : ابن هشام (أبو محمد عبد الله) شرح شذور الذهب فيمعرفة كلام العرب تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، د.ط.د.ت ، ص 16

([1])-معجم الألفاظ العامية ، ص 102 .

([2])- د. العربي دحو ، الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية الكبرى ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص 195 .

([3])- صورة المرأة في شعر ابن سهلة ج 1 ، ص 216 .

3 -المحافظة على روح الفصحى بنسبة عالية .

و يبقى البناء الصوتي في شعر هؤلاء الشعراء الذين قمنا بدراسة شعرهم عموما ليس عنصرا مباشرا ، و لا هيكلا ثابتا فهو خطّ حركي يحمل أعباء المعنى و الإيقاع و ينفذ إلى الخصائص الواعية التفكير و الشعور ، و يعبّر من خلال تنوعه من أهداف و معان .

رابعا : **طبيعــة المفـردة**

إنّ النظر المفردة على أنها كلمة منعزلة تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معيّن ، و كلما تردّدت الكلمات بنفسها ، أي بصيغها الفعلية و الاسمية كلها ، أو بمترادفاتها و بكافة صيفها ، أيضا أو بتركيب يؤدي معناها ، و نقصد بذلك المفردات ذات القرابة المعنوية parenté sémique كونت حفلا أو حقولا دلالية [1].

و ه كذا فإذا ما وجدنا نصا بين أيدينا و لم نستطيع تحديد هويته بادئ فإنّ مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم ، بناءا على التسليم بأن لكل لغة شعرية و خطابها معجمها الخاص بها ، فالمعجم وسيلة للتمييز بين أنواع اللغة الشعرية ، و بين خطاب الشعراء ،

([1])- أستاذ الأدب الفرنسي حاليا في جامعة السوربن و أهم المنظرية للمنهج الموضوعي البينوي thématique structurale ،

و لكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات نرى أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها و إن كان كما يرى الأستاذ ج ب ريشار [1] *بناء معجم لفظي للتوتر في العمل الأدبي يفترض أن معنى الكلمات يبقى ثابتا من موقع وآخر*

و كذلك الأستاذ قريماس A.jGremas " فإحصاء التواتر للمفردات يسمح لنا بحصر المفردات الهامة في النص و لكنه لا يتعدى هذه الفائدة" [2]

إلا أن الذي يجب التمسك به هو أنّ الطريقة الإحصائية تضع أيدينا على بعض الترددات ذات معنوي.

فلا أحد ينكر أن تلك الترددات لها دورها في رصد المحاور التي يدور عليها الشعر أو القصيدة و لمعرفة طبيعة اللفظة عند الشعراء الذين قمنا باختيار قصائدهم تحتهم علينا استخدام منهج الإحصاء لنطبقه على ثلاثة نماذج السابقة و هي :

1 -قصيدة " ما نفعني صبري" لقدور بن عشور .
2 -قصيدة " مايلي صدر حنين" لشاعر ابن عامر.
3 -قصيدة " القلب بات سالي" لشاعر ابن مسايب .

و بالتحليل الإحصائي لطبيعة اللفظة في هذه النماذج الثلاثة ، يمكن الوصول ، إلى جملة نتائج ذات أهمية كبيرة لأنها تعيننا على فهم بعض الخصائص الأسلوبية الأولية للخطاب و اللغة الشعر بين و هذا ما يؤكده ت.تودوروف T.Tocdordo : " ينبغي معرفة ما هي خصائص الكلام قبل إقحامه في العمل و هذه الدراسة الأولية المتعلقة بالخصائص اللسانية للمواد ما قبل الأدبية ضرورية لمعرفة الخطاب الأدبي ذاته" [3] أو مثل ما يرى الأستاذ عبد الملك مرتاض أنّ بمعرفة الدارس لأجزاء الوحدات و ممّ تألفت ، يكون قد

[1] -J.P Richard : l'univers imaginaire de malarmé, E.d seuil, 1961, P 25

([2])- د. عبد الكريم حسن ، الموضوعية النبوية : دراسة في شعر السباب المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، ط1، 1983 م ، ص 16

([3])- تزفيطان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري مبحوث و جابر بن سلامة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ط1 ، 1987 م ، ص 38 .

عرف بشكل أو آخر خصائص هذه الوحدات [1] و هي معرفة تقضي به إلى حصر الخصائص الألسنية العامة لنسيج الخطاب .[2]

1 -أول ما يجلب انتباهنا هو الأسماء هي التي تكوّن النسبة الغالبة لهذا الخطاب فهي أكثر من الأفعال بأزمنتها الثلاثة (الماضي ، المضارع ، الأمر) و كلما كان الخطاب اسميا ، دلّ على طبيعة موضوعية أي أنّ الخطاب الإسمي لا يتجاوز إطار اثبات الحال أو الشيء بواسطة المعاني العقلية و الأحاسيس الباطنية و حجة هذه الأحاسيس هي الإنطلاق في هذا الخطاب من القلب و العقل ، أو بتعبير آخر ، التعبير بالعقل كما وقع في القلب ، و هذا ما يساعد على الاستنتاج من الوهلة الأولى ، إنّ القصائد الثلاثة ما هي إلا مسرح لما يختلج في أعماق الشعراء الثلاثة (قدور بن عشور – الشيخ بن عامر- و الشاعر ابن مسايب) من أحاسيس جياشه .

2 -الأفعال الدالة على الحاضر في الحالين في حال اعتبار بدايات أبيات القصائد و في حال اعتبارها في الخطاب العام ، أقل من تلك الدالة على الماضي ثم إنّ الدالة على الماضي أكثر بكثير من الدالة على الأمر[3] .

و هذه القضية قد تشد عن القاعدة العامة و التي تقضي بتفوق الأفعال الدالة على الحاضر في الحالين ، في حال بدايات القصائد ، و في حال اعتبارها في الخطاب العام ، على تلك الدالة على الماضي و ذلك في معظم النصوص الأدبية التي هي من جنس الشعر[4] .

و مرد ذلك إلى " أن المرأ يفكر إن يفكر ، أبدا انطلاقا من حاضره ، من أجل ذلك تجد هذا الحاضر بطبعي في النصوص الأدبية على الماضي و المستقبل معا "[5] و لأنّ المبدع بخاصـــة " ينطلق في التفكير الذي يجسده إلى خطاب من حاضره ، ثم كثيرا

([1])- و نقصد بها أثناء لبدؤاسة التطبيقية ، البيت الشعري ذا الشطرين .

([2])- د. عبد الملك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية دار الحداثة ، للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ط1 ، 1986 ص37 .

([3])- صورة المرأة في شعر الن سهلة ج1 ، ص 230.

([4])- بنية الخطاب الشعري ، ص 40/39 .

([5])- نفش المرجع ، ص 40 .

ما يعود إلى الماضي لأنه جزء منه ، و مرتبط بحياته ، و خزان لذكرياته ، أما المستقبل فلا يلتفت إليه إلا توهما و تخيلا أو تأملا و ترجيا" [1] .

و نرجع إلى شعرائنا الثلاثة فنلغي الزمن النحوي الماضي يطغى على الوحدات الفعلية بتواريخ بلغ (51) واحد و خمسون ، من حيث لم يبلغ الحاضر إلا (20) عشرون ، على حين أنّ الأمر لم يرد إلا (03) ثلاثة .

و تعليل ذلك أنّ الشعراء " قدور بن عشور" و " الشيخ ابن مسايب" و"الشاعر ابن عامر" يواجهون ألمهم بحركة مزدوجة تهرب بهم من حاضرهم ، و هنا يضطرب الزمن ، فالشعراء الهاربين من الحاضر يجدون ملاذهم إما في الماضي أو المستقبل .

و أيضا بسبب اخفاقهم في العشق في الحاضر كعشاق شغفاء إلى درجة الهيام بالأغياد ، يهربون إلى الماضي ، و هنا تلعب الذكرى دورا رئيسيا .

فالحاضر الفارغ تملأه الذكرى ، و هي ذكرى مؤلمة جدا حينما يقارنها بواقعهم و حاضرهم و لكنها ع ذلك ، تشكل العزاء لهم فهم يجدون في طلب ماضهم ، و إن كانت الحسرة هي الخطوة الأولى في هذه الطريقة .

و يعود الشعراء الثلاثة إلى الوراء ليعيشوا هوى لا يستطعون أن يعيشون فيحاضرهم ، فهواهم مزروع في الماضي ، و لذا فهم يتمنون أن يعودوا على هذا الماضي .

3- في حال عد الأبيات المبتدءة بالأسماء أكثر من الأبيات التي تبتدئ بالأفعال فإننا نقف على تفاوت بين جنس الفعل و جنس الإسم من حيث الإبتداء لكن هذا لا يطرح أية أشكال مادام العنصران الإسم الفاعل و الفعل ، هما أساس البنية في اللغة العربية ، ما عدا " الشكال الرتبة و البنية الأساسية للجملة " [2] .

غير أنّ هذا لا يمنع من القول ، إن تقديم الإسم على الفعل في هذه القصائد الثلاثة ، يدل دلالة واضحة على إرادة الشعراء الثلاث في أن يجعلوا من الاسم موضوعا متحدثا عنهم و ما يتلونه تعليقا عليهم ، و إلى هذا يشير أحد الباحثين قائلا : " ليس للإسم مزية على الفعل في اللغة العربية ، اللهم إلا المزية الذاتية أنه إسم ، و لذلك يمكن

([1])- نفس المرج ، ص 40 .
([2])- صورة المرأة في شعر ابن سهلة ج1 ، ص 231 .

في اللغة العربية الابتداء بالإسم و التأثير بواسطة على المتلقي كما يمكن الإبتداء بالفعل و التأثير بواسطة على المتلقي أيضا ..." [1]

و هكذا نكون قد تعرفنا إلى طبيعة المفردة اللغوية ، عند قدور بن عشور و ابن عامر و ابن مسايب .

الأسلـــوب :

([1])-عدنان بن ذريل، اللغة و البلاغة منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 1983 م ، ص 103 .

يعتبر الأسلوب "طريقة الكتابة أو طريقة الانشاء ، أو طريقة اختبار الألفاظ و تأليفها للتعبير بها عن المعني قصد الإضاح و التأثير أو الضرب من النظم و الطريقة فيه"[1]

و " العامل المحدد لضرورة الحدث اللساني نحو الظاهرة الأدبية مثلما أنّ الظاهرة الأدبية لا تستوعب إلا من خلال تركيبها اللغوي"[2] .

و ينقسم الأسلوب إلى قسمين :

1- الخبر و الإنشاء .

يدخل كل من الخبر و الإنشاء و أغراضهما الأدبية مختلفة في " علم المعاني و هو الذي يتناول الجملة من حيث تعبيرها عن المعنى المقصود" [3] .

أ-الخبر :

يقول ابن مسايب في قصيدة "القلب بات سالي و الخاطر فارح"[4] .

القلبْ باتْ سالي و الخاطرْ فـــارحْ

و المحبوب قبالتي في تخليـــــــلة

زال الغيار و ارطاب القلب القاسح

و سكن خاطري اللي كان في تهويلة

حلفت لا نسيتك يا ليلة البـــــارح

يا لوكان زعما تعودي لي ليلـــــة

([1])- أحمد الشايب ، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية ، لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة نهضة مصر القاهرة ط6 مزبدة و منقحة 1966 م ، ص 44 .

([2])- عبد السلام المسدي ، النقد و الحداثة مع دليل لهيغرافي ، دار الطلعة للطباعة ة النشر ، بيروت ط1 1983 ،ص 55 .

([3])- الخطاب الشعري عند بخالد كلكال ، جمع و دراسة ، سيم أحمد ، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان 2001 ، ، ص 63 .

([4])- ديوان ابن مسايب ، ص 127 .

ما يفهم من سياق الكلام الخبري و موضوعة هو أنّ الشاعر غرضه الأدبي في هذا البيت هو "الوصف" أي أنّ الشاعر يوصف لنا حالته و مدى فرحته بلقاء حبيبته بعد أن كان غائب عنه .

منْ لا دْرى بـْعشقي يدري

حتى وْ لمْـتى هذي ربْح سْنيـــن

نرجاك يا سْبايبْ ضـــرّي

بركاك من الجفاء يا كاملة الزين

و عْلاشْ زايدة في هجْري

ما خُـفـْتِ شي من ربّ العالمين

يبليكْ تستْـتولى أمـــــْري

تجرّعْ منْ كـْيوسْ المحْنة و البين

و تـْعودْ غارقة في بحري

منْ اشْ شْربْت أنا تشـْرب أنتين

ألا تذوق تقبلْ عـُـــــذري

صبرْت وْ ما نـْفعني صبـــــري

فمن سياق الخبر موضوعه نلمس حالة نفسية بحيث أن شاعر يحاول أن شاعر يحاول أن يبين لنا بأنه في حالة غضب و في حالة تأنيب لحبيبته التي هجرته و لم ...إليه .

و يقول الشاعل بن عامل : [1]

أه ما يلي صدْر احْنينْ

كثروا احسودي و حسودك

([1])- صورة المرأة في شعر ابن سهلة ج2 ، ص 94 .

ليك ما صبت امنيــن

نبلغ الرجايا و نشوفـــــك

إن الشاعر في حالة شكوى فهو يعتبر لنا عما بداخله و عن عدم جود من يستمع إليه و عن عدم وجود من يشتكي له بهمه و آلمه و حزنه عن فراق حبيبته .

هذا فيما يخصّ الأساليب الإخبارية أما عن الأساليب الإنشائية فسوف نتطرق إليها في الحين .

ب- الأسلوب الإنشائي :

و من الأساليب الإنشائية نجد :

1- النـــــداء :

يقول الشاعر ابن عامر في نفس القصيدة : [1]

يا عذاب قلبي من الهوى

أو منْ امْحابْـتـكْ ما صبـْتْ ادْوا

و أيضا نجده يقول : [2]

يا اشبيهة اشعاع القمرة

زُحلْ شفتوو الزهرة

و يقول أيضا : [3]

يا مْعذبتني با حِبي

بصْـفاوة الرقبة تسبي

و نجد الشاعر قدور بن عشور يقول : [4]

([1])- نفس المرجع ، ص 94 .
([2])- نفس المرجع ، ص 94 .
([3])- نفس المرجع ، ص 95.
([4])-ديوان قدور بن عشور ، ص 643 .

نرجاك يا سبايب ضري

بركاك من الجفا يا كاملة الزين

و يواصل في كلامه : [1]

و نقول يا الله اجمعنا

في الحين تنطفى ذي الجمرة

و يواصل : [2]

و عليك نرخص أنا قدري

يا من فشيت سري لناس أخرين .

و يقول أيضا نفس القصيدة : [3]

راني مُوجدْ على كفتْني
و إذا نـْمـُوتْ ما كان سـْماحْ
منْ عندكْ الدْواداونـــي
يا صفة الهـْلال الوضّـــاحْ

و من الأساليب الإنشائية نجد أيضا .

2- أسلوب النفي :

إنّ أسلوب النفي يعتبر من أهم الأساليب الشائعة في الأسلوب الإنشائي :

فيقول قدور لن عشور في نفس القصيدة : [4]

و تـْعودْ غارقة في بحـْري
منْ شربـْت أنا تشرُب أنـْتين
ألا تذوق تـُـْبلْ عـُذري
صـْبرْت و ما نفعني صـْبري

([1])- نفس المرجع ، ص 643 .
([2])- نفس المرجع ، ص 644 .
([3])- المرجع السابق ، ص 645 .
([4])- نفس المرجع ، ص 643 .

و يواصل قوله في نفس القصيدة : [1]

لمنْ نـْبوحْ هذا و الكـْرابْ
ما صبْت منْ يـُفاجي قلبي
تـْبَلـْعتْ عـْلِيَ الأبوابْ
و إطـَرشوا الأفعال اعـْجوبي

و يقول أيضا : [2]

لما نسيتها من بالي
كمْ منْ زمان و أنا صابرْ
مرْباح كان قلبي سالي
لا همْ لا حزْن في الخاطرْ

و يقول الشاعر بن عامر : [3]

ما يطيق افصيح يفصح
لوْ يقول في ابـْهاك ايـْصحـّحْ

3- <u>الأمـــر</u> :

أما عن الأمر فنجد الشاعر بن مسايب يقول : [4]

فوق البـْساطْ باتْ شـْمعـْنا يطافح
و الكـْيوسْ تقول خـمـْرك قليله
أروخد و مـْلالـنا بالناصحْ
ناسْ الحال ما يـْعطـْلوا بـْتعـْطيله

و يقول أيضا : [5]

بنـْنا في زهْو و طَربْ
و فـْرحةْ و سلـْوان
أمـْلا الكاسْ بـَشْأرابْ
لشـْربْ منْ كانْ عطـْشانْ

([1])- نفس المرجع ، ص 645 .
([2])- نفس المرجع ، ص 647 .
([3])- صورة المرأة في شعر ابن سهلة ج1 ، ص 96 .
([4])- ديوان ابن سهلة ج1 ، ص 96 .
([5])- نفس المرجع ، ص 128 .

الأوزان :

يشكل البحث "في الأوزان الشعر الملحون بعامة مشكلا حقيقيا يواجه الدارسين، ذلك لأنّ الجهود المبذولة في هذا المجال لم تنته قديما و حديثا، إلى رأي موحّد، فقد لاحظ القدامى كثرة الأوزان و تطورها و تجدّدها المستمر، بل و تداخلها في النص الواحد " [1] .

فيقول الصادق الشرف في مقاله "أنا مسكون بعشق ... فقط "إن البحر الخليلي قيد للشاعر و ليس قيدا للشعر" [2] .

و يقول كمال أبو أديب "نظام الخليل في الواقع ليس أكثر من وصف يقرر أنّ هناك إنماطا معينا قليلة من التتابعات الكاملة ، اتخذت إطارا واضحة ، تشكلت وجود إيقاع نميت في الشعر العربي حتى القرن الثاني للهجرة " [3] .

فمما لا ريب فيه أنّ الأوزان و معها القافية سابقا ثم الإيقاع لاحقا هي المقاييس الأساسية في تمييز الشعر عن النثر ، و مع ذلك فإنّ الدراسات التي تناولت بالفحص القصيدة الشعبية من منظور الوزن أو الإيقاع لم تنتبه إلى رأي موحد ، فمن الدارسين من نظر إلى حركات هذه الأشعار على أنها أساسية الأوزان في القصيدة الشعبية و منهم من حاول ضبط أوزانها عروضيا على طريقة الخليلية ، و منهم من تجاوز كل ذلك

([1])- د.عبد الحق زريوح ، دراسات في الشعر الملحون الجزائري ، مع قصائد مختارة غير منشورة ، دار المغرب للنشر و التوزيع 2008 ، ص 51 .

([2])-الصادق شرف من مقال " أنا مسكون بعشق الشعر فقط " مجلة الفكر (تونسية) ، 29 ع 7 أبريل 1984 م ، ص 122 .

([3])- د.كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض لبخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن دار العلم للملايين : بيروت ، ط02 ديسمبر 1981 م ، ص 96 .

و ادعى أن هذه الأشعار لا وزن لها فضلا عن الذاهبين إلى القول إنّ أوزان هذه الأشعار دخيلة على المجتمع العربي [1] .
و من هنا يظهر أنّ إيضاح الطبيعة الوزنية للبيت الشعري الشعبي سواء من خلال العروض الخليلية أو من خلال أوزان خاصة لم تزل لحدّ الآن مجرّد انطباعات و اقتراحات و فرضيات .

و على الرغم من هذا فلم يسعنا إلا أن نذكر بعض الآراء التي قبلت في موضوع أوزان القصيدة الشعرية ، قصد تكوين نظرة شاملة تدعمنا في محاولة استنباط أوزان و أشكال شعر الشعراء الذين غنى لهم " الشيخ الحاج محمد غفور " و نبدؤها بالرأي الذي يرى أنّ للقصيدة الشعبية و خاصة ما تعلق بفني الموشح و الزجل من كثرة الأوزان و تطورها و تجددها الدائم و تداخلها في النص الشعراء الواحد...؟ !

يقول صفي الدين الحلي "الزجل أرفع الفنون المستحدثة رتبة و أشرفها نسبة و أكثرها أوزانا و أرجحها ميزانا و لم تزل إلى عصرنا هذا أوزانه متجددة و قوافيه متعددة " [2]

إلى مثل هذا الرأي و زيادة يذهب أبو حجة الحموي إلى أنّ فنّ الزجل لم تزل أوزانه إلى عصرنا هذا متجددة و لمنها غير جائزة في الشعر لخروجها عن البحور المعهودة و مخالفة كل شطر من البيت الآخر في القصر و الطول و القافية ، و بناء البيت الواحد على عدة أوزان و قواف و تقصير الأفعال إلى غاية من القصر و لهم ملكة في تحرير الوزن و قوّة في أن يستخرجوا منه وزنا ثانيا و لم يتغير اللفظ [3] .

و الأديب نفسه يذكر أنّ الأزجال بدأت في عروض العرب ، فكانت القصائد الزجلية في بحر واحد و قافية واحدة و إنما يظهر الإختلاف بينها و بين الرسمية في

([1])- الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية الكبرى ج1 ، ص 246 .
([2])- العاطل الحالي و المرخص الغالي ، نشر : هو نرباح 1955 ، ألمانيا ، د.ط، 113 .
([3])- تحقيق رضا محسن القرشي بلوغ الأمل في فن الزجل ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي دكشق سنة 1974 ، ص 101/100 .

اللفظ و اللحن و أنّ الأولى يلحّن أغلبها ليغنى[1] ، و لو أن الزجل كان " يعتمد البطليون بألفاظ عامية لإفهام الجهال" [2]

[1])- نفس المرجع ، ص128 .

([2])- د. إحسان عباس ، د. وداد القاضي ، د. ألبير مطلق دراسات في الأدب الأندلسي ، دار العربية للكتاب : ليبيا ، تونس ، د.ط ، 1976 ، ص 13 .

بل إنّ الشعر الشعبي يختلف عن " الشعر الفصيح في لغته الشعبية ، و هي حضرية أو قروية أو بدوية و في أوزانه "الملزومة و القسيم و المسيس و العرق " و في مواضعيه" [1] .

و مما تقدم يتجلى لنا أن الأصل في الأوزان الزجل عربي [2] من بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي (100-174 هـ).

([1])- د. عثمان الكعاك ، العادات و التقاليد التونسية ، دار التونسية ، للنشر ، تونس ، ط02 ، 1981 م ، ص 62 .

([2])- كثيرة هي الأراء التي ذهبت إلى أنّ أوزان الشعر الشعبي ، بما في ذاك الزجل ، ذات أصول أجنبية ، من ذلك ما يراه أنخل بالنثيا ، أن أصلها جليقي ، و روماني ، و فارسي ، د . حسيني مؤنس : تاريخ الفكر الأندلسي (دون ذكر لدار النشر) القاهرة د.ط ، 1955 ، ص 155/154 .

و إيميليوغارسية ، الذي يعتقد ، بعد دراسة ديوان ابن قزمان ، إن (أوزان الزجل اسبانية) لكن أستاذ إحسان عباس يرد معلقا إن التشابه العارض بين أوزان الزجل الأندلسي و أوزان الشعر الأسباني لا يؤبد هذه النظرية ، فإن سقوط الإعراب من الزجل يجعل إعتماد الزجال على النبر Accentأكثر من اعتماده على مقياس الحركة و السكون في التفعيلة .

و هذا الإعتماد على النبر يقرب بعض الأوزان العامية في لهجات المشرق و المغرب على السواء ، حديثة كانت أو قديمة ، من بعض أوزان الشعر و الأغاني في اللغات الأجنبية عموما ، * احسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر الطوارئف و المرابطين ، دار الثقافة : بيروت ، ط05 ، 1978 م ، ص 255 .

الباحث الإسباني ف. كورينطي ينفي مازعمه "ابن جلدته ، لكل موضوعية يثبت أن" عروض الأزجال ابن قزمان عربية الأصل و شعد شاهد من أهلها ليقول " و نحن نحاول في كتابنا هذا أن نحدد لغة ابن قزمان و أن نصف مميزاتها باختصار و قد انتهى بنا البحث إلى أنها لهجة أندلسية لها قواعد خاصة اتخدناها معيار لصحة الروايات المشكوك فيها ، فعلى أساس تلك القواعد و هذه الروايات بحثنا في عروض الأزجال فوجدناها عروضا عربية الأصل " * أنظر :

Corriente (F) Gramatica Metrica y tescto del cocionero hispano Arab de cultura madrid 1980 .

و جوزيف ديسبا رمي الذي يرى أنّ الشعر الشعبي ، الجزائري ، من حيث موسيقاه ذو أصل فرنسي .

* Desparmet (j) : la chanson d’aiger pendant la grade guerre, in R.A.N : 77 – 1932 P: 54-61

لكن الأستاذ عبد الله الركيبي يرد بالحجة على ذلك : إن بعض الدارسين الأجانب في دراستهم للشعر الملحون ، حاولوا أن يجعلوا منه شعرا بعيدا عن التراث العربي ، بل قصدوا إلى إلحاقه بالشعر اللاتيني ، و حجتهم في ذلك هي نظرتهم إلى بعض المقطوعات التي تكتب بطريقة "المقاطع " و أن الشعر الفصيح يعتمد على كمية الأبيات بينما "الشعر الشعبي" في رأيهم ، يعتمد

و للتذكير فإن هذه الأوزان تطورت و تجدّدت إلى أن صارت إلى ما هي عليه و لما كانت الصلة فنيا ، شديدة بين الزجل و الموشح إذ " لا يختلف الزجل عن الموشح في أي شيء أساسي" [1] فلا شك إذن في أن الأصل في أوزان الزجل عربي و كل ما في الأمر أنّ هذه الأوزان تطورت و تجددت حتى صارت إلى ما هي عليه الآن ، و إذا كانت الصلة شديدة بين الزجل و الموشح لا يختلفان في أي شيء حتى إنّ "الموشح ما هو إلا زجل أدخلت عليه تعديلات حتى وصل إلى المستوى الأدبي" [2] .

و إذا كانت صلة كذلك فإنّ "ابن نساء (ت 608 هـ) و هو من المنظرين الأوائل للموشحات تحدّث عن الموشح و أوزانه ، فبعد أنّ قسم الموشحات قسمين ، و رأى أنّ الثاني منها هو مالا وزن فيها و لا إمام له بها " [3] فقال عن الأول "و هذا القسم منها هو الكثير ، و الجمّ الغفير ، و العدد الذي لا ينحصر و الشارد الذي لا ينضبط و كنت

=على المقاطع و على النبرة و اللهجة الخاصة في النطق و لا يخضع للبحور التي عرفت في الشعر العربي الفصيح " * الشعر الديني الجزائري الحديث ، ص 493.

و رب متأمل في الإحجة "الاعتماد على المقاطع" يجد صاحبها نسي أو تناسي أن كمية الأبيات المذكورة ليست خاصة بالشعر الفصيح . فالمسلم به هو أن هذا الشعر يعتمد على ما يسمى بوحدة البيت ، أما وجود المقاطع في بعضه ، فتقليد الموشحات و الأزجال و ليس للشعر الفرنسي .

كما بالغ يسبارمي عندما قال : إن الشعر المغربي بصفة عامة و الشعر الجزائري على وجه الخصوص إنما يستمد أصوله البعيدة من أشعار بربرية و قيل احتلال الرومان الجزائر " .

* Socorobougatore (v) : la poésie populaire, in El-Moudjahad N° 670 . 1973 P 39 .

و لعلّ ما يلفت الإنتباه مما يراه الأجانب ، سواء تعلق الأمر بمجال الأدب و الفنون أم بمجالات أخرى ذات علاقة بالتراث الثقافي هو التعصب للحضارة الغربية على حساب الحضارة العربية ، و على هذا الأساس قد نعثر على بعض الأراء في البحوث الأجنبية أو البحوث التي تشبّع أصحابها بالثقافة الأجنبية التي تشير إلى الأنانية الثقافية متجاهلة ، في ذلك الإطار الثقافي و الحضاري و الإيديولوجي لكل أمة و كل شعب و الذي تعيش في نطاقه و تشرب من وعائه و تستمد قيمتها و عادتها و تقاليدها من معينه ، فهي تحافظ عليه محافظتها على كيانه و لذا فالحذر مطلوب في التعامل مع صنف هذه الآراء .

([1])- كراتشكوفسكي ، الشعر العربي في الأندلس ، ترجمة و تعليق دكتور محمد ميز مرسي ، تقديم د.أحمد هيكل عالم الكتب القاهرة ، 1971 م ، د ط ، ص 65 .

([2])- نفس المرجع ، ص 65 .

([3])- ابن نساء الملك ، دار الطراز في عمل الموشحات تحقيق د. جودت الركابي ، دار الفكر : دمشق ، ط2 ، 1977 م ، ص 44 .

أودّ أن أقيم لها عروضا يكون دفتر الحصا بها و ميزانا لأوتادها و أسبابها ، فعزّ ذلك و أعوز ، لخروجها على الحصر و انفلاتها من لبكفّ ، و مالها عروض إلا التلحين فهذا العروض يعرف الموزون من المكسور و السالم من المزحوم"[1]

و شبيه لهذا الرأي ، إشارة ابن بسام الشنتريني إلى أنّ "أوزان هذه الموشحات خارجة عن الغرض هذا الديوان إذ أكثرها على غير أعاريض العرب"[2] .

و لذلك أخرجها "الأبشهي" من الشعر و عدّها فنا مستقبلا :" و الفنون السبعة المذكورة عند الناس هي الشعر القريض ، و الموشح ، و الدّوبت ، و الزجل و المواليا و الكان و كان ، و القوما " [3] .

و تبعه "المحبي" (ت 1111 هـ) في ذلك لقوله : "و زبدة القول عنها : إنها لا ريب في كونها خارجة من الشعر ، لأنه يطلق على أبيات كل من و الرجز ، .. و إنما هي داخلة في النظم" [4]

بينما يفسر "بوعلي الغوتي" ظاهرة كثيرة أوزان الزجل بما نصه "و لما كان فنّ الزجل لا تكلف فيه للإعراب صار يتكلم به حتى من لا يُحسن الفاتحة ، و صارت قصائده تعدّ بالألوف و المئات ، و إتسعت بحوره و اختلفت فيه المقاصد فمنهم من إتخذه ذريعة للتوبة و الخشوع و الإفتكار ، و منهم من إتخذه للتشبب بحساب الأبكار ، و آخرون للهجو و هناك الأعراض و الأنساب" [5] .

و نجد من القدامى و على هذي ما تقدم ، من يقف وسطا دونما تعصّب تجاه النظام غير الخليلي كالزمحشي (467-538 هـ) الذي يرى أن النظام " على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يفدح في كونه شعرا ، و لا يخرجه عن كونه شعرا " [6] .

([1])- نفس المرجع ، ص 47 .

([2])- ابن بسام الشنتريني : الدخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، المجلد الأول ، ص 470 .

([3])- أحمد الأبشهي (شهاب الدين) المستطرف من كل فن مستظرف ج2 مطبعة بولاق : القاهرة 1212 هـ ، ص 236 .

([4])- المحبي خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر ج1 ، القاهرة 1967 م ، د.ط ، 108 .

([5])- أبو الغوثي ، كشف القناع عن ألا السماع ، مطبعة جوردان ، الجزائر ، ط1 ، 1904 ، ص 50 .

([6])- د. عبد العزيز نبوي من مقاله : شعر التفعيلة و الترنيمة ، مجلة الثقافة ، الجزائر ع 55 سنة 10 فبراير 1980 م ، ص 59 .

و يفسر أحد الباحثين عدم إلتزام شاعر الملحون بعروض الخليل بأنه " لا يُقصد بصنعيه ذاك الإزدراء بشعر الفصحى و أوزانه ، بل كان يبحث عن أنغام أخرى ، و عن مجالات أحب و أوسع لأحاله التي تتجدد مع حياته نفسها"[1] .

و من هنا نستطيع القول إنه قد ألفت أكثر قصائد الشعر الشعبي بهدف التلحين و الغناء ، و دليلنا في ذلك تلحين القصائد الطويلة أو المطولات يشير

أبو علي الغوثي إلى هذا الأمر قائلا :"أعلم أنّ القصائد الطويلات الذيل كالعقيدة و نحوها بهذا النوع المسمى بالعروبة لغرضين : الأول التفنن ، و تحسين الصنع ، و الثاني تزى المغربي يلحن الأدوار و الطابع مرافقا لمن نعه من التلاميذ و بالآلات البسيطة و التلاميذ ، ثم يأخذ بعد انتهائه في تلحين الدور و الطابع الذي يليه ه و من معه و هكذا ..."[2]

و نجد في الآن ذاته ، من الباحثين ، من يبعد الأوزان عن الشاعر الشعبي مطلقا ، لأن استقامة الوزن ، إنما تقوم باسجام النغم ، و وجود اللحن المناسب له ، فيعلن "و علينا بالطبع أن نتذكر دائما أنّ العبرة في هذه الأغاني الشعبية هي في لفظ كلمات الأغنية كما تغنى و ليس بالحكم عليها كما تكتب و تلك قضية أساسية ، لأن المعنى الشعبي لا يعرف البحور و لا يفكر فيها ، و إنما يعرف لحن الأغنية ، و هو لحن قديم متوارث وروث الوزن الفصيح الذي وضح له اللحن في وقت معين ماضي الأغنية الطويلة ، و يقيس الكلمات التي يتغنى بها على ذلك اللحن فيمدّ الكلمة أو يختصرها لتتفق مع اللحن كما اعتادت عليه أذنه" [3] .

وهذا الرأي ، في اعتقادنا ، يميل كثيرا إلى رأي الباحث " كراب " حيث يعتقد بانضباط الإيقاع و عدم صحة النظم في الغالب [4] .

و مما سبق ذكره ، يمكن لنا عدّ النغم و الإيقاع أساسا للقصيدة الشعبية .

([1])-د. عبد العزيز المقالح ، شعر العامية في اليمن ، دار العودة بيروت 1978 ، ص 241 .
([2])- كشف القناع عن آلات السماع ، ص 88.
([3])- عبداللطيف البرغوثي من مقالة :" القصيدة الشعبية " مجلة فلسطين الثورة ع خاص ،01-01-1981 م ، ص 346 .
([4])- راجح : أكسندر هجرتي كراب ، علم الفولكلور ، ترجمة رشدي صالح ، دار الكتب العلمية القاهرة د.ط ، 1967 ، ص 259 .

ونحن بصدد الحديث عن الأوزان ، حرى بنا أنا نشير إلى الأستاذ " الطاهر" صاحب الفضل الجمّ على الباحثين بدراسته لأشكال و أوزان و بحور الشعر الشعبي الجزائري (الملحون) ، و التي اهتدى فيها إلى وضع سبعة أبحر للشعر الملحون و هي : " العتيق و المتوازن و المترادف و المتوسط و المتعاقب و الممدود و المبسوط"[1] .

و من هذه الأبحر استنبط الأستاذ "الطاهر" من خلال عملية الإشتقاق الناتجة عن بعض التغيرات ، أنواعا أخرى لكل بحر[2] .

و لكن هذه العملية ، وضع الأوزان انشقاق الأنواع لا تعد و أن تكون اقتراحا لا تستند إلى أصل صحيح يدعمها كما سيأتي توضيحه فيما بعد ، و إن كان يسئلهم بعض التفعيلات الخليلية .

و لذلك فإن "تفعيلات البحور السبعة التي يقترحها علينا ، تأخذ أشكالا متصلة مع بعض التغيرات بالرمل و الوافر و المستطيل [3] " و المتدارك و المحدث و الكامل " [4] .

و مع ذلك ، عندما حاول "العربي دحو" تطبيق تفعيلات الأوزان التي اقترحها "الطاهر" تبين له أنها لا تطابق الأبيات المختارة ، و مثال ذلك ما أورده في كتابه [5] .

و الشْـفرْ يـكْسرْ بالخزرة تـْوالي

يا عـْذابي نينهْ نينهْ [6]

و تفعيلات هذا البيت و سكناته بعد التقطيع ، عروضيا هي كالتالي :

فاعلاتن فاعيلاتان فعلين

فاعلاتت فاعيلاتان [1]

---

(1)- A.T.L Poésie populaire Algérienne , P 182 .

(2)- المرجع السابق ، ص 349/183.

(3)- مستخرج من دائرة المختلف "و سمي كذلك لأنه مقلوب الطويل : مفاعلين ، فعولن ، فهو كم بحور الشعر المستحدثة المهملة " * محمد سعيد اسبر و محمد أبو علي : الحليل معجم في علم العروض ، دار العودة : بيروت ، ط01 ، 1982 ، ص 125 .

(4)- الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية الكبرى ج1 ، ص 288/257 .

(5)- نفس المرجع ، ص 288/257 .

(6)- A T : OP.cit : P.201 .

0/0/0/0/0/0/0/0//0/

0/0/0/0/0/0//0 /

و هذا التقطيع إلى المتدارك [2] أقرب منه إلى تفعيلة " الخفيف" فاعلاتن و تصير التفعيلات على النحو التالي:

و" فعلن" هي في الأصل "فاعل" من بحر " المتدارك " ، دخلها التشعيت و هو "ما سقط أحد متحركي وتده و ى يكون إلا في الخفيف و المجتّث "[3] أي حذف العين [4] من فاعلن فتصبح "فالن" و تنقل إلى "فعْلُنْ " بسكون العين [5] .

و الدكتور "دحو" لا يتفق تماما ، و ما اقترحه "أحمد طاهر" من الأوزان كونها لا تخضع للتفعيلات التي وضعها لها إطلاقا و مبرراته في ذلك هي أن الأستاذ "الطاهر" لم يجهد نفسه في إخبار القارئ عن أصل و تاريخ هذه الأوزان ، بل نراه يتسارا عن الكيفية التي مكنت الأول ، من الوصول إلى التفعيلات المكونة لأوزانه ؟ أو هل اعتمد في القراءة العروضية للأبيات المقتطعة على النطق الشعبي ؟ أم على النطق الرسمي الفصيح ؟ [6] .

و يواصل الأستاذ " بن دحو" بتريره لموقفه ذاكرا أنه في الحالتين لا تنطبق التفعيلات التي توصل إليها الأستاذ "الطاهر" على حركات البيت و سكناته إلا إذا اعتمد

([1])- A T : OP.cit : P.201 .

([2])- وزنه هو فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن .

([3])-الخطيب التبريزي : الوافي في العروض و القوافي ، تحقيق الأستاذ عمر يحي و الأستاذ فخر الدين قباوة ، دار الفكر دمشق ، ط 3 ، 1979 م ، ص 209 .

([4])- أو حذف "اللام أو الألف على خلاف بين أرباب هذا الفن من فاعلاتن في الخفيف و المجتث فيصير فاعلاتن فيها مفعولن ، و من فاعلن في المتدارك
فتصبير فعلن بسكون العين " ، أنظر : موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي في علمي للعروض و القوافي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر
ط3 منقحة و مزيدة ، 1983 ، ص 38 .

([5])- د.عبد العزيز عتيق ، علم العروض و القافية ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر بيروت ، د ت ، ص 127 .

([6])- الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية ، ص 259 ، 260 .

في النطق الشعبي على لهجة غير مألوفة أو لحن موسيقي معين [1] ، و ينتهي إلى القول أنه "لا يمكن الإطمئنان إلى تفعيلات هذه الأوزان التي اعتقد أنها بحور الملحون الجزائري " [2] .

و مما زاد هذا الحكم عندنا استقرار هو محاولتنا تطبيق المشرق الثالث عشر (13) لبحر عدّه الأستاذ "الطاهر" مواتيا لقصيدة " يا الواحد خالق الأعباد سُلطاني" لابن سهلة و التي غناها الحاج محمد غفور و تفعيلات هذا المشتق هي :

فاعلاتن فاعيلاتان فاعلين

فاعلاتن فاعيلات فاعلين [3]

و مطلع القصيدة كما مرّ معنا في موضع سابق .

يا الواحدْ خالقْ الأعباذْ سُلْطاني

لكْ نشتكي بأمْري يا صاحبْ القدرة

و تقطيعه عروضا كما يلي :

0/0/0/00/00/0/0/0/00 /

//0/0/00/0/0/0/00/00/0 /

و من خلال التقطيع ، يظهر أن البيت لا يخضع إلى تفعيلات المشتق الثالث عشر ، كما ذهب إلى الأستاذ "الطاهر"

و نخلص إلى نتيجة مؤداها أن الشعر الشعبي بعينه و لا يخضع إلى ما يخضع إليه الشعر الفصيح من تفعيلات الخليل و بحوره ، فنجد نفسنا لأن نقف على النماذج من أشعار ابن سهلة الذي غنى لهم "الحاج محمد غفور" بغية الوصول إلى معرفة الطبيعة الوزنية للبيت الشعري عنده ، و في ما يلي متابعة بعض أشعار ابن سهلة عن طريق بحور الخليل.

([1])- صورة المرأة في شعر بن سهلة ، ص 296 .

([2])- الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية ، ص 259 .

([3])- la poésie populaire, P 115 .

فمن عناء محمد غفور لابن سهلة نختار قصيدة " يارقيق الحاجب"[1] .

1- مطلع القصيدة:

ما أعطالك ربي منْ زين

يا رقيق الحاجب

2- الكتابة العروضية للبيت :

معْطا لكْ ربْبي منْ زيد

يا رقيق لحجبْ

3- حركات البيت و سكناته بعد التقطيع :

00/0/0/0/0/0/0 /

0//0/0/00 /

4- تفعيلات هذا البيت بعد التقطيع :

مُستفـْعلْ مُستفـْعلْ فاعْ

فاعْ مسْتفعلـُنْ [2]

و من خلال هذا التقطيع ، يظهر أنّ البيت لا يخضع إلى تفعيلات الخليل إلا تفعيلة مستفعلي تنتمي إلى الرجز المجزوء [3] .

([1])-ديوان أبي مدين بن سهلة ، ص171.

([2])-صوررة المرأة في شعر ابن سهلة ج1 ، ص 297.

([3])- و وزنه هو مستفعل ميتفعلن

مستتفعلن مستفعلن

و هناك قصيدة أخرى بعنوان نشكي أمري يمن بْلاني.

1- مطلع القصيدة :

نشكي أمري لمنْ ابـْلاني بغـْرام العاشـْقين

مولايا عالم الخفية سـُبـْحانو يا اكـْرامْ

2-الكتابة الفروضية :

نشكي أمري لمنْ ابلاني بغـْرامْ لـْعاشقين

مولايا عالمْ لخـْفيـْنا سبحانو يا كـْرامْ

3- حركات البيت وسكناتة بعد التقطيع :

00/00/000/0/0/0/00//0/0/0/0/

00/00/0/0/0/0/0/0/0/0/0/0 /

4-تفعيلات هذا البيت بعد التقطيع :

فـُعْلـُنْ فـَعـْلـُنْ مفاعْ فعـْلـُن فعْلـُنْ فاعْ

فاعلين مستفعل مستفعل فاعلين فاع [1]

و من خلال هذا التقطيع نجد الملاحظة نفسها التي قيلت في المثال الأول تتكرر ، بحيث نجد تفعيلة " فعْلـُن" هي التي ينبني عليها الوزن إلى أنها تطول أحيانا ، و تقصر أحيانا أخرى بدون أن تخضع لوزن من الأوزان الخليلية المعروفة .

فعلى الرغم من وجود بعض التفعيلات الخليلية في هذه الأمثلة فإن "متابعة هذه الأشعار عن طريق بحور الخليل ضرب من التجني على هذه النصوص ، و اقجام لها فيما لم تخلق له أصلا" [2] .

([1])- صورة المرأة في شعر ابن سهلة ج1 ، ص 298 .

([2])- نفس المرجع ، ص 198 .

و الفكرة نفسها قد نبّه عليها أيضا الأستاذ التلي بن الشيخ بقوله " و الواقع أننا حين نحاول تطبيق بحور الشعر العربي عن الشعر الشعبي ، نجد هذا الأخير يختلف اختلافا واضحا على الأوزان العربية و لا يخضع لتفعيلاتها و كثيرا ما يجمع الشاعر في القطعة الواحدة بين أكثر من وزن ، و لهذا فإن محاولة اخضاع الشعر الشعبي لبحور الخليل تبدو لنا غير ممكنة" [1] .

و حاصل القول ، مما تقم أنّ هذا الشعر لا يخلو من بعض التفعيلات الخليلية ، و لكن أن يرقي إلى الأوزان الرسمية ، فذلك محال مما يجعلنا نظمئن إلى أنّ النغم و الإيقاع هما أساس القصيدة الشعبية .

([1])- التيلي بن الشيخ : دور الشعر الشعبي في الثورة 1830 -1954 م الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر د ط 1983 ، ص 419 .

و هناك خاصية فنية أخرى في شعر الشعراء الشعبين و تتمثل في تاريخ نظام القصائد و توقيعها أو ما يعرف بالتاريخ الشعري chronogrammes و يعني " أن ينظم الشاعر في آخر أبياته كلمات إذا حُسبت حروفها بحساب الجمل (كذا) اجتمعت منها سنوات التاريخ المقصود من ولادة أو زواج أو وفاة أو سفر أو بناء مسجد أو تعيين في وظيفة ، أو عزل أو النصار إلخ " [1] .

و يدعي هذا الاستعمال " التاريخ الحرفي أيضا ، لأنّ مرجع فيه إلى حساب الأحرف الأبدجية" [2]

" و الشعر المؤرّخ ، الذي ، يستخدم في تاريخ حدث معين بإبدال الحروف بأرقامها الجملتية و تحسب حروف الكلمات التي بعد كلمة تاريخ أو ما يشتق منها" [3] أو بصورة أخرى ينبغي للناظم من "ذكر لفظة تاريخ ، أو أحد مشتقاتها ـ ثم يورد بعدها الكلمات المتضمنة التاريخ " [4] مثل ما عمد إليه الشاعر "بطرس كرامة" [5] بمناسبة بناء دار من قبل أحد أعيان الشام سنة 1230 هـ ، حيث أسرع إلى عمل تاريخ شعري لهذا البناء يختصه بقوله : [6]

و بها التاريخ يُتلى

أدْخلُوها بسلام

([1])- جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين : بيروت ، ط3 يناير 1978 ، ص 56 .

([2])-مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب ج3 ، دار الكتاب العربي : بيروت ، ط2 1974 م ، ص 377 .

([3])-محمد سعيد إسبر و محمد أبوعلي ، الخليل معجم في علم العروض ، دار العودة بيروت ، ط1 1982 ، ص 104 .

([4])- المعجم الأدبي ، ص 56 .

([5])-أحد شعراء القرن 19 للميلاد حمصي المولد ، لبناني الإقامة .

([6])- محمد عبد الغني حسن : جوانب مضيئة من الشعر العربي ، مكتبة نهضة مصر أو مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة د ط د ت ، ص 132 .

و إذا أحسبنا الكلمات التالية لكلمة " تاريخ" حتى آخر البيت لحساب الجمل على ما سنوضحه بعد وجدنا أن مجموعها 1230 ، و هو الرقم المطالب للتاريخ الهجري[1] ، الذي بينت فيه الدار ة إليك قول الشاعر :

لمُصابه جزع الزمان مؤرّخا

و بكى على حـُرّ بنية فاظلِ [2]

فعجز البيت ، لوقوعه بعد كلمة مؤرّخا تحسب حروفه الجُمَلية فيعطي رقم 1334 و هو تاريخ وفاة المؤرخ له أي 1334 للهجرة [3] كما أنّ الشعراء من يأتي في الشعر أو القصيدة ، بكلمة أو جملة أو شطر ، أو بعض شطر يكون مجموع حروف بحساب الجمل عددا يساوي التاريخ الذي وقعت الحادثة المراد عمل تاريخ شعري لها ، و تأتي دائما جملة تاريخ الشعري بعد كلمة : تاريخ أو مؤرّخا أو أنه لفظة مشتقة من كلمة " تاريخ" تدل القارء و تنبه إلى أنّ العبارة الواقعة بعدها لو حسبت بحساب الجمل ، فإن مجموعها يساوي التاريخ المطلوب "[4] .

و من أمثلة تاريخ الحوادث ، ما أرّخ به الشيخ عبد الحسين صادق دخول الجينرال غورو و قائد القوات الفرنسية المحتلة إلى لبنان عام 1920 حيث قال :

غُورو و قطع يدور رجل كلها

قد جمعت أرخ بهذا غوروا

([1])- إنّ الشعراء المسلمين ، شعبين أو رسميين ، الذين نظموا في التاريخ الشعري "اعتمد و التاريخ الهجري أساسا لنظمهم ، كما اعتمد الشعراء النصاري التاريخ الميلادي لهذا الغرض" * شيخ أمين مكي ، مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني دار الشروق : بيروت ، د ط 1972 ، ص 175 .
و يرى الأستاذ مصطفى صادق الرافعي أنّ المتأخرين تفنـّنوا " فجمعوا في البيت الواحد تاريخين متفقين أو مختلفين من الهجري و الميلاد...."
* مصطفى صادق الرافعي : تاريخ آداب العرب د3 ، دار الكتاب للطباعة و النشر ، ص 381 .
([2])- الخليل معجم في علم العروض ، ص 104 .
([3])- شعيب مقنونيف ، مباحث في الشعر الملحون الجزائري (مقاربة منهجية) منشورات مخبر عادان و أشكال التعبير الشعبي بالجزائر ، دار الغرب للنشر و التوزيع سنة 2003، ص 118 .
([4])- نفس المرجع ، ص 119 .

و مجموع الكلمات التالية لكلمة "أرخ" بحساب الجمل يوافق العدد 1920 و هو يطابق ، كما قلنا ، تاريخ دخول الجنرال المذكور .

و من أنواع التاريخ الشعري يسوقنا إلى التساؤل عن حساب الجمل هل للحروف العربية الأبدجية قيمة عددية ؟ بحيث إن مجموع القيم العددية لحروف كلمة ما يساوي عددا معينا من الأرقام ؟

و الجواب عن ذلك : يقتضي أن نشير إلى ترتيب الحروف العربية يتبع بتعيين الذين : الطريقة الأبدجية التي تتسلسل فيها الحرف تبعا للنظام التالي أبجد ، هوز ، حطي ، كلمن ، سعفص ، قرش ثحد ضطغ فهنا ثمانية و عشرون حرفا عربيا مرتبة على النظام الأبدجي [1] .

أما الطريقة الثانية فهي طريقة : الألفف باء و تسلسل فيها الحروف العربية طبقا للنظام الهجائي الآتي :
أ.ب.ث.ج.ح.خ.د.ذ.ر.ز.س.ش.ص.ض.ط.ظ.ع.غ.ف.ق.ك.ل.م.ن.هـ.و.ي [2] .

([1])- مباحث في الشعر الملحون الجزائري ، ص 120 .
([2])- نفس المرجع ، ص 120 .

و لنتلك الآن طريقة الأبدجية بترتيبها و معادلاتها في الأرقام من خلال الجولين : المشرقي و المغربي .

1- الجدول الشرقي : [1]

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

و الإشارة فإن "التاء المربوطة الموقوف عليها في القافية قد تحسب تاءا فتعادل الرقم 400 أو هاءا فتعادل رقم 5" [2] .

و الأساسي في التاريخ الشعري هو الطريقة العددية بحساب الجمل التي إتخذها شعراء العربية في وقت متأخر من بينهم الأديب الشاعر المؤرّخ "صالح الدين الصفدي" [3] الذي يقول واصفا قلم ممدوح له اسم " بدر الدين نفاع "

لصفات بدر الدين فضل شائع

تصبو له الأفكار و الأسماع

([1])- المعجم الأدبي ، ص 56 .
([2])- المعجم الأدبي ، ص 56 .
([3])- من أعين (ق 8) ، و صاحب المؤلفات الثمانية من أمثال "الوافي بالوفيات" و أعيان العصر و نكت الهيمان و الغيث المنسجم .

انظر إلى القلم الذي يحوي فقد

صح الحساب بأنه نفـــــاع [1]

وواضح أن حساب الجمل ، الذي قصده الشاعر هو في لفظتي : " القلم و نفاع " و حسابهما بالجمل كالأتي :

القلم ← أ = 1 ، ل = 30 ، ق = 100 ، ل = 30 ، م = 40 .

المجموع = 201

نفاع ← ن = 50 ، ف = 80 ، أ = 1 ، ع = 70

المجموع = 201 [2]

و من ألطف التواريخ و أكثرها إبداعا و توفيقا و بعدا عن التكلف و أخفها لفظا و أشملها للإقتباس ، ذلك التاريخ الشعري "لأبي عبيد الحسن البكري" ، الكبير الذي أشار من خلاله إلى دخول " الدخان" إلى بلاد المشرق سنة 1000 للهجرة قائلا [3] .

سألوني عن الدخان فقالوا

هل له في كتابة إيماء [4]

قلت : ما فرّط الكتاب بشيء

([1])- جوانب مضيئة من الشعر العربي ، ص 140 .

([2])- مباحث في الشعر الملحون الجزائري .

([3]) – أمين معلوف باشا ، مقالة الدخان و دخوله إلى الشرق مجلة المعتطف سوريا عدد سبتمبر 1911 ، ص 43 .

([4])- الأستا عبد الله حمادي ، برواتن هما :

أ- سألوني عن الدخان و قالوا

هل له في كتابنا إيماء ؟

* أ. عبد الله حمادي ، دراسات في الأدب المغربي القديم ، دار البعث للطباعة و النشر قسنطينة الجزائر ، ط1 1986 م ، ص 333 /334 .

ب- قال خل عن الدخان أجبني

هل له في كتابنا إيمان

* من مقاله عن الحشيش و الدخان و أشياء أخرى مجلة الثقافة ، سنة 17 ، العدد 98 مارس ، أفريل 1987 م ، ص 206 .

ثم "ارّخت" يوم تأتي السماء [1]

و حساب الجمل من البيت الثاني ، واقع بعد لفظة "أرخت" مباشرة و هو 1000 و هذا تفصيله :

يوم ← يـ = 10 ، و = 06 ، م = 40

المجموع 56

تأتي ← ت = 400 ، أ = 1 ، ت = 400 ، د ، 10

المجموع 811

السماء ← أ = 1 ، ل ، 30 ، س = 60 ، م = 40 ، أ = 1 ، أ = 1

المجموع 133

و إذا أحصينا الكل وجدنا القول مؤرخا عام ألف للهجرة 1000 [2]

$$56 + 811 + 133 = 1000$$

و هذه الطرقة الحسابية سواء في المشرق أو المغرب تعرف بالطريقة غير المباشرة ، و لنا عودلها عند تحدثنا عن التاريخ الشعري الشعبي .

بينما الطريقة المباشرة تتمثل في ذكر تاريخ نظام القصائد و هي كثيرة الاستعمال لدى الشعراء الشعبيين بعامة و شعراء الجوزي بخاصة و من ذلك ما نقرؤه في قصيدة "بمحبتها القلوب تتسلى" للمنداسي [3] .

([1])- أمين معلوف باشا من مقاله : " الدخان و دخوله إلى الشرق ، مجلة المقتطف عدد ديسمبر 1911 ، ص 43 .
و في البيت الثني ، اقتبسنا ، قرآنيا ، الأول من قوله تعالى ما فرظنا في الكتاب من شيء من سورة الأنعام من الآية 38 ، و الثاني في قوله تعالى "فارتقبْ يوم تأتي السماء بالدخان" من سورة الدخان الآية 10 .

([2])- عبد الله حمادي ، دراسات في الأدب المغربي القديم ، دار البعث للطباعة و النشر : قسنطينة ، ط 1 ، 1986 ، ص 334/333 .

([3])- ديوان سعيد المنداسي(الشعبي) ، تقديم و تحقيق الأستاذ بخوشة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع : الجزائر ، د.ط د ت ، ص 57 .

سبعْ الستين شاعْ واظهرْ

بعدْ الألف فاحْ بألفاظْ التمييز

فمن خلال البيت يتضح أن تاريخ إنشاء القصية هو 1067 هـ .

و من ذلك ما نقرؤه في قصيدة قدور بن عشور في قصيدة "حلـة مريمْ" [1]

خـُد التاريخ ميّة و ميـْتينَ و الألف أختمْ

و الخمسة و العشـْر سنين هذا السّرْجمْ تـتْمامُه

و في شهر ذي الحجّة على كـْحالـُه خذْ الخـْتام .

فمن خلال البيت يتضح أن التاريخ إنشاء القصيدة هو .

و الطريقة غير المباشرة أو التاريخ غير المباشر لا يمكننا فكه إلا إذ تعرفنا إلى الجدول ، الخاص بحساب الحروف الغربي و هو كثير التداول عند المشتغلين بالموسيقى التقليدية في المغرب الأقصى و الجزائر [2]

([1])- ديوان قدور بن عاشور ، ص 742 .

([2])- صورة المرأة في الشعر بن سهلة ، ص 339 ..

الجدول المغربي :[1]

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

و لما كانت قراءة " التاريخ الشعري بسهلة ، لا ليس فيها ، و لا ابهام ، و لا تقتضي إلا عملا حسابيا بسطا" [2] .

فلنقرأ لبعض الشعراء الشعبيين الذين غني لهم الحاج محمد غفور ، فهم شعراء الحوزي ، و هم يؤرخون لقصائدهم فهذا الشاعر بن سهلة في قصيدته يالواحدْ خالدْ الأعبادي سُلطاني [3] نلقي تاريخ نظمها كالتالي :

تمّ ذا القـْصيدْ ابلغـْظْ اعـْجيبْ و امْعاني

بعدْ شين و الرازيدْ الباعلي عشرا

فالحساب يكون كالآتي :

([1])- تقرير مؤتمر هواة "الملحون" مراكش 1970 م ، ص 10 .
- معلقات ذكرى "أحمد الحباك" ، بدار الثقافة بتلمسان من 26 إلى 30 سبتمبر 1993 م ، كناش مصطفى باغلي ، ص 85 .
([2])- عانوتي أسامة ، الحركة الأدبية في بلاد الشام خلال القرن 18 م ، مطبوعات الجامعية اللبنانية بيروت ، د.ط سنة 1970 م ، ص 85 .
([3])- ديوان ابن سهلة ، ص 124 . .

ش ← 1000 + ر ←200 + ب ← 2 + 10

المجموع هو 1212

إذن تاريخ الإنشاء هو 1212 هـ

أما فيما يخص اوقيع القصائد أو التصريح بالإسم ، فكذلك يشكل يمة فنية لدى الشعراء الشعبيين من ذلك على سبيل الحصر ما قاله السيخ ابن عامر : [1]

تمْ ذا النْظامْ اكمْل و أوفا

اعْليكْ يا باهيةْ الصيفة

ابن عامر قالو ما يخـْفى

اعليك فاني مـسْكين

و نجد أيضا ابن مسايب في قصيدة " القلب بات سالي و القلب فارح " [2]

طلعت نشوة للراس

من جملة الحبايب

غنى و بات لا باسْ

محمد ابن مسايب

([1])- صورة المرأة في شعر ابن سهلة ، ص 96 .

([2])- ديوان ابن مسايب ، ص 129 .

و أما عن النموذج الثالث و الذي يخص قدور بن عشور و الذي يقول في قصيدته "ما ما نفعني صبري" [1] .

أمير الشيوخ الحرّي

ساكن بـْلاد ندرومة حصـْن حـْصين

منتخبْ زرهوني عشوري

الله يرحمه ويرحم أهل اليقين .

([1])- ديوان قدور بن عشور ، ص 648 .

الخاتمة

الخاتمة.....

ظلت الموسيقى في تلمسان جزء من حياتها و هي طريقة للوجود ،فهي ليست حرفة مثل الحرف الأخرى و ليست تسلية مؤقتة و إنما هي أبدية تعبر عن كيانهم في كل زمان ومكان ،فالغناء هو قسم من الحياة ،كما له شان في ترسيم اللهجة الدرجة و تعميقها و نشرها ،فمن أنواع الغناء : الطرب الأندلسي الغرناطي، الحوزي ،الحوفي البدوي العروبي الغربي .....وهذا ما حف ظته الذاكرة الشعبية التلمسانية عبر العصور وفي آخر هذا البحث الموسوم بأغنية الحوزي مفهومها ، ايقاعاتها و نصوصها دراسة تقليدية الحاج محمد غفور نمو ذجا – نقف في خاتمة وال تي تحتوي على بعض الخصائص اللغوية و الفنية لأغنية الحوزي وهي:

- إن الحوزي فن شعري وجد في الجزائر منذ القدم فهو يعيش أصالة و شخصية الشعب الجزائري كما انه يعرفنا على عاداته و تقاليده العريقة ،وقد ظهر خاصة في منطقة تلمسان و منطقة ندرومة على يد الحاج محمد غفور
- الحاج محمد غفور مغني معروف أوصل لنا أغنية الحوزي إلى مسامعنا بواسطة صوته و لهجته الندرومية.
- إن الدراسة الفنية للحوزي أثبتت لنا بأن له خصوصياته و مميزاته و ليس ما قيل لمجرد التسلية و اللهو فهو يحمل في أشعاره موضوعات جادة و هادفة .
- الحوزي خلاصة شعراء أمثال فدور بن عاشور ابن سهلة ابن التريكي ،المنداسي و غيرهم من الشعراء الكرام ووصل إلينا عن طريق الباحثين .

- إن الغناء وسيلة من وسائل الترويج عن النفس البشرية وعن القلب فكل غناء يدعو إلى الأخلاق الفاضلة و الحوزي شعر شعبي عفيف في قالب غنائي جميل يؤد ى من طرف مغنيين أمثال الحاج محمد غفور وريم حقيقي ،ونوري الكوفي وغيرهم من الفنانين.
- إن نص الأغنية الحوزية في بنيته الكلية هو بالأساس نص سمعي يعتمد في تشكيله على الطاقات الإيقاعية و الموازنات الصوتية منها و المعنوية لو صفها عناصر إثارة و انفعالات كما هو نص ودلالات و الإيقاع الذي نردد به الأغنية الحوزية .
- تحتل الأغنية الحوزية مكانة هامة ضمن الموسيقى الأندلسية التي تعتبر واحدة من الإمدادات و الروافد التي تفرغت عن الموسيقى العربية و لها محور و فوائد عظيمة ولأنها تحبب العمل و النشاط و السهر فهو عنصر ثلاثي بارز في تلمسان عظمى جميع العناصر الحداث فوظفت للتعبير عن أفراحهم و أحزانهم.
- الشعر الحوزي من حيث الشكل و تنوع المواضيع بمختلف في الإيقاع يندرج ضمن الموسيقى الأندلسية و الناتجة عن الإبداع الفني.
- إن الموسيقى الحوزية التلمسانية تزخر ب تراث العريق حيث ت غنى به التلمسانيون و خاص ة الموسيقيون الموهوبون و تأتي على ذكر ال لسان رضوان بن صاري الذي يعتبر الآخر أكبر عمالقة الموسيقى الأندلسية.
- إن التراث الموسيقى ما يزال موجودا بفضل عمل الجمعيات التي تعمل على الاحتفاظ بهذا التراث وتقوم بتنشيطه باستمرار حيث تتألف العزفة الموسيقية في تلمسان من مجوعة من العناصر في نسيج متكامل بفنون الموشحات و الأزجال الأندلسية والحوزية و ذلك لإنعاش الحركة

الموسيقية.

- نستخلص أيضا إلى نتيجة أخرى وهي بأن لهجة الحوزي الم نتاولة في قلب مدينة تلمسان ترتبط ارتباطا وثيقا باللهجات العربية القديمة كما لا يمكن فصل هذا المنطوق الحضاري عن اللغة الأم الفصحى.

يبقى موضوع الحوزي صالحا للدراسات فهو لا يزال يحتاج إلى بحوث معمقة و شاملة نرفع اللبس عنه و ذلك بف تح أساسات حديثة فيبدأ أن الدراسة التحليلية و اللغوية و الصوتية التي لم توفه حقه من الكشف و التنقيب حتى الآن.

و من خلال هذه المعلومات نرجو أن نكون قد وصلنا إلى هدفنا ألا وهو التعريف بفن الحوزي حتى لا يبقى غريبا في عقر داره. و لكل شيء إذا تم نقصان

وما وفقني إلا الله

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

1-المصادر :

- القرآن الكريم ،رواية ورش عن نافع،المطبعة الثعالبية بالجزائر :1937

2- المراجع:

ابن الأثير (ضياء الدين):

1- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج1،قدم له وحققه وشرحه وعلق عليه :د.بدوي طبانة و أحمد الحوفي ،منشورات دار الرفاعي بالرياض،ط 02 :1983.

ابن الجني (أبو الفتح عثمان):

2- الخصائص ، ج3 ،تحقيق : محمد علي النجار ،دار الكتاب العلمية ، بيروت، د.ت .

ابن الخوزي (أبو الفرج عبد الرحمن):

3- صفة الصفوة ،ج1،حققه وعلق عليه: محمود فاخوري،مطبعة الأصيل ،حلب ،ط01 :1969.

ابن خلدون (عبد الرحمن):

4- المقدمة، ج1، دار الكتاب 67 ط 1.

5- المقدمة ، ج 2، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1984.

ابن خلدون (يحي) :
6- بغية الرواد في دكر الملوك بني عبد الواد ،ج1 تقديم وتحقيق وتعليق عبد الحميد حاجيات ،المكتبة الوطنية :الجزائر د. ط 1980.

ابن الرشيق (أبو علي الحسن):
7- الشعر وآدابه ونقده ،ج1، حققه ،وفصله ، وعلق حواشيه :محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ،بيروت ،لبنان ،ط 5: 1981.

ابن مريم (ابو عبد الله محمد بن أحمد):
8-البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان ،وقف على طبعه واعتنى بمراجعة اصله :الشيخ محمد بن ابي شنب ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر 1986.

ابن نديم (محمد بن اسحاق):
9-الفهرست،تحقيق :رضا – تجدد ، د.ط ، د.ت .

الأصفهاني (أبو الفرج):
10-الأغاني، المجلدان:14-15، تحقيق :عبد الستار أحمد فراج ،دار

الثقافة ،بيروت ،لبنان ،ط :06 ، 1983.

المراجع:

أ- العربية

ابراهيم (زكرياء):

1. مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ،1976 ادريس الشرادي):
2. اللحن و الايقاع في قواعد الموسيقى و التطبيق ط3 سنة 1974

ابراهيم (السمرائي):

3. لغة الشعر بين جيلين ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ط02 ،1980

الياس (الحوزي):

4.دراسات في النقد الشعر ، دار الشعر بيروت 1979

انس (ابراهيم)

5. الاصوات اللغوية، دار النهضة العربية القاهرة ، ط3 سنة 1961
6. في اللهجات العربية ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، ط03،1965

ابراهيم (محمد):

7. في اللهجات العربية مطبعة السعادة ،د.ط 1972

احمد (الشايب):

8. الاسلوب دراسة بلاغية تحليلية لاصول الاساليب الادبية ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ط6 1966
9. تاريخ الشعر السياسي الى منتصف القرن2،دار العلم بيروت ط6،د.ت

احسان عباس:

10. البير المطلق دراسات في الادب الاندلسي ، دار العربية للكتاب ، ليبيا تونس ،د.ط 1976

11. تاريخ الادب الاندلسي ، عصر الطوائف و المرابطين دار الثقافة بيروت،ط5 ،1978

احمد(الابشعي)

12. المستكرف من كل فن مستظرف ج2 ، مطبعة لولاق القاهرة 1979

اسماعيل (عز الدين):

13. الاسس الجمالية في النقد العربي ، عرض و تقفسير و مقارنة ، دار الفكر العربي ، ط2 1986

14. التفسير النفسي للادب ، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت د.ت

اسماعيل (العربي):

15. المدن المغربية ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ،د.ط 1984

بدوي (عبد الرحمن):

16. شهيدة العشق الإلهي ، نشر مكتبة النهضة د.ت

بوعلي (الغوثي)

17. كشف القناع عن الالات السماع ، مطبعة جوردان الجزائر ، ط1،1904

بركة (بوشيبة):

18. الايقاع في القصيدة الشعبية عند الشعراء ، دراسة تحليلية و تطبيقية منشورات التبيين الجاحضية – سلسلة مثالية/ الجزائر 2001

تلمية (عبد المنعم)

19. مدخل الى علم الجمال ،منشورات دار الافاق الجديدة ، بيروت ط1 1976

التميمي (عبد الجليل)

20. بحوث ووثائق في التاريخ المغربي 1816-1871 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ط2 ،1985

توريا (عبد الفتاح)

21. القيم الروحية في الشعر العربي : قديمة و حديثة حتى منتصف القرن 20،1950 مكتبة المدرسة و دار الكتاب اللبناني للطبعاة و النشر ، بيروت د.ط .د.ث

جبور (عبد النور)

22. نظرات في فلسفة العرب بيروت ، ط1 ، 1945

الجمال (احمد صادق)

23. الادب العامي في مصر في العصر المملوكي ، الدار القومية للطباعة و النشر ، القاهرة ،ط1 ،1966

جلال (الدين)

24. الاتقان في العلوم القرانية ج1 المكتبة الثقافية ، بيروت ،د.ط.د.ت

حسان (تمام)

25. مناهج البحث في اللغة ، دار الثقافة ، دار البيضاء ، المغرب 1974

حسين (مؤنس)

26. تاريخ الفكر الاندلسي (دون ذكر لدار النشر) القاهرة د.ط ، 1955

حسين يوسف:

27. الافصاح في فقه اللغة ج1، دار الفكر العربي د.ط،د.ت

حسن (عبد الكريم)

28. الموضوعية البنوية ، دراسة في شعر السياب المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ط1،1983

حسين (طه)

29. من حدبة الشعر و النثر ، دار المعارف ، ط11 1975

حزفي (صالح)

30. الشعر الجزائري الحدني، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1984

دحو (العربي) :

31. بعض النمادج الوطنية في الشعر الشعبي الاواني، دراسة تاريخية فنية ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1986

ذهني(محمود)

32. الادب الشعبي العربي، مفهومه و مضمونه ، دار الادب العربي للطباعة 1972

رضا (علي):

33. المرجع في اللغة العربية ، نحوها و صرفها ، ج1 ، دار الفكر ، بيروت ، د.ت

كيبي (عبد الله)

34. الشعر الديني الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر ط1،1981

سعد الله (ابو القاسم)

35. الحركة الوطنية الجزائرية 1900 -1930 ،ج2 الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ،ط3 1983

36. الحركة الوطنية الجزائرية ط3، 1986

السعران (محمود):

37. اللغة و المجتمع ، دار المعارف ، الاسكندرية ط2 ،1963

سلوم (تامر)

38. نظرية اللغاة و الجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية (سورية) ط1 ،1983

السنوسي (محمد الهادي)

39. شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، ج1 المطبعة التونسية ط1،1926

سعدون (حمادي):

40. دور الادب في الوعي القومي العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ط3، 1984

41. الموسيقى الشرقية منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان الطبعة 2 د.ت

شرف (محمد جلال)

42. دراسات في التصرف الاسلامي ، شخصيات و مذاهب دار النهضة العربية بيروت 1984

شرف الدين (احمد حسين)

43. لهجة اليمن قديما و حديثا مطبعة الجيلاوي1970

شلبي (سعد اسماعيل)

44. الشعر العباسي ، التيار الشعبي ، مكتبة غريب ،د.ت

شيخ (امين مكي)

45. مطالعات في الشعر المملوكي و الكثماني دار الشروق بيروت د.ط 1972

شعيب (مقنونيف)

46. مباحث في الشعر الملحون الجزائري (مقارنة منهجية) منشورات مخبر عادات و اشكال التعبير الشعبي بالجزائر ، دار العرب لنشر و التوزيع 2003

شوقي (ضيف)

47. الشعر و الغناء في مدينة و مكة لعصر بني امية دار المعارف ، بمصر ط2 ،1976

شكري فيصل :

48. تطور الغزل بين الجاهلية و الاسلام : امراءة القيس الى ابن ربيعة دار العلم للملايين : بيروت ط06 1983

صالح (صبحي)

49. دراسات في فقه اللغة ، جار العلم الملايين ، بيروت ط02،1980

صالح (المهدي)

50. كتاب الموسيقى العربية (تاريخها و ادبها) دار الغرب الاسلامي ط01 بيروت لبنان 1993

قاضي (محمد):

51. نقد الشعر تحقيق و تعليق د.محمد عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية بيروت ،د.ط،د.ت

قيصر (مصطفى)

52. حلول الادب الاندلسي ، مؤسسة الاشراف د.ط سنة 1987

قدامي (بن جعفر)

53. نقد الشعر ، محمد عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية ، بيروت د.ط

عبد الرحمن (عائشة)

54. لغتنا و الحياة ، دار المعارف بمصر 1971

عبد المطلب (محمد)

55. البلاغة و الاسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984

عدنان بن دريل:

56. اللغة و اللاغة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1983

العشماوي (محمد زكي)

57. الادب و قيم الحياة المعاصرة ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت 1980

عطار (احمد عبد الغفور)

58. قضايا و مشكلات لغوية الكتاب العربي السعودي ، تهامه ،جدة ،ط1،1982

عفيفي (محمد الصادق)

59. الاتجاهات الوطنية في الشعر اليبي الحديث ، دار الكشاف ، بيروت ط1،1969

عز الدين (اسماعيل)

60. الاسس الجمالية في النقد العربي ، عرض و تفسير و مقارنة ط2،1968

61. التفسير النفسي للادب، دار العودة، دار الثقافة ، بيروت ،د.ط.د.ت

عز الدين (المنصور)

62. دراسات نقدية و نمادج حول بعض القضايا للشعر المعاصر ، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر ،بيروت1985 ط1

عثمان موافي:

63. من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم ، نشر المؤسسة الثقافية الجامعية ، الاسكندرية ،د.ط 1975

عبد السلام المسدي:

64. الاسلوبية و الاسلوب : دار الكتاب دار الكتاب العلمبة ط2 ، 1982

65. الشعر الديني الجزائري الحديث الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ط1، 1981

عبد الكريم (الباقي)

66. دراسات فنية في الادب العربي ، مطبعة جامعة دمشق 1963

عبد الكريم (حسن)

67. الموضوعية البذولية: دراسة في شعر السباب المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و الطباعة و النشر و التوزيع بيروت ط1 1989

عبد الحق (زريوح)

68. دراسات في الشعر الملحون الجزائري مع قصائد مختارة غير منشورة دار الغرب للنشر و التوزيع 2008

عثمان الكعاك:

69. العادات و التقاليد التونسية ، الدار التونسية للنشر ، تونس ط2 ، 1981

عبد العزيز (عتيق)

70. علم العروض و القافية ، دار الكتاب العربي للطباعة النشر بيروتد.ت

عبد الله (حمادي)

71. دراسات في الادب المغربي القديم ، دار البحث للطباعة و النشر قسنطينة الجزائر ط1 1986

عنوني (اسامة)

72. الحركة الادبية في بلد الشام خلال القرن 18م مطبوعات الجامعية اللبنانية ، بيروت د.ط 1970

عياد (شكري محمد)

73. موسسيقى الشعر العربي المروع دراسة علمية ، دار المعرفة القاهرة سنة 1968

قمر (يحنا)

74. لبن الفارض المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ط3 سنة1981

كمال (ابوديب)

75. في البنية الايقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جدري لعروض و مقدمته في علم الابقاع المقارن ، دار العلم للملايين بيروت ، ط1 1962

محمود (احمد الحنفي)

76. علم الالات الموسيقية بالهيئة المصرية العامة للتاليف و النشر القاهرة 1971

مصطفى حركات

77. كتاب العروض : القصيدة العربية بين النظرية و الواقع المكتبة الوطنية ،د.ت

محمد بلوحي:

78. الخطاب النقدي المعاصر من السباق الى النسق الاسس و الاليات ، دار الغرب للنشر و التوزيع سنة2002

محمد(سعيدي)

79. التشاكل الايقاعي و الدلالي في نص، المثل الشعبي الجزائري ديوان المطبوعات الجامعية ، لاساحة المركزية بن عكنون ، الجزائر د.ت

محمد (عياشي)

80. نظرية ايقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية تونس 1979

محمد(مرابط)

81. الجواهر الحسان في نظم اولياء تلمسان تقديم و تحقيق و تعليق عبد الحميد حاجيات الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1982

محمد (بخوشة)

82. كتاب الحب و المحبوب ، مطبعة ابن خلدون تلمسان د.ط 1939

محمد (زكي العشماوي)

83. قضايا النقد الادبي المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب الاسكندرية د.ط 1975

84. الادب و القيم الحياة المعاصرة،دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ،د.ط 1988

85. خلاصة الاخر في حياة القرن 11 ج1 القاهرة 1967 د.ط

محمد (المرزوقي)

86. اتجاهات الشعر العربي في القرن 2 للهجرة، دار المعارف بمصر ،ط2،1970

محمد (بن عمرو الطمار):

87. تلمسان عبر العصور ، سياسة و حضارة الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1984

مصطفى (الصادق الرافعي)

88. تاريخ الادب العربي ج3، دار الكتاب العربي بيروت،ط2،1974

ب-الترجمة

الكسندر (هجرني كراب)

1. علم الفلكلور ، ترجمة رشيدي صالح، دار الكتب العلمية القاهرة :د.ط،1967

اجيرون (شارل روبير)

2. تاريخ الجزائر المعاصرة :1830-1976 ترجمة عيسى عصفور ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،ط2 1982

بلاثيوس (اسين)

3. ابن عربي :حياته و مذهبه ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي وكالة المطبوعات ، الكويت ، دار القلم ، بيروت ، لبنان 1979

دور (اليزابيت)

4. الشعر كيف نفهمه و نتذوقه ، ترجمة : د. محمد ابراهيم الشوش ، منشورات فرانكلين ، بيروت ، نيورك 1961

سارل (جان بول):

5. ما الادب ؟ ترجمة و تقديم و تعليق : د.محمد عنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهرة ،د.ت

كولردج:

6. سيرة ادبية (النظرية الرومانطيقية في الشعر) ترجمة د. عبج الحكيم حسان ، دار المعارف بمصر 1971

هنري (جورج):

7. تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن 13 ، ترجمة و تعليق جرجيس فتح الله المحامي ، منشورات ، دار المكتبة الحياة بيروت، لبنان

جـ - الأجنبية

Ahmed taher :

1. La poésie populaire algerienne 1978

Bardon xavier

2. Histoire nationale de l'algerie ,paris 1886

Bourgade ,A.F

3. Association de saint louis ou croisade pacifique ayant pour but de repondre la civilisation chrétienne parmi les musulmans paris ,S.D

Delphin et l.Guin

4. Note sur la poesie et la musique arabe dans le maghreb algerienn , paris leroux 1886

Grand (pierre)

5. Essais de stylistique problèmes et méthodes , paris 1969

Gussenmeyer

6. Ving cinq années d’episcopat en France et en afrique , documents biographiques sur son eminence le cardinal larigerie T.I 1881

Jean kohen

7. Structure du language poetique, flammarion , paris 1966
Jean(P.Richard)
8. L’univers imaginaire de malarmé E.d 1961

Léon roche

9. Trente deux ans à travers l’islam T.II paris 1887

Todorov(tzvetan)

10. Que est ce que le structuralisme , Edits, seuil paris 1968

3- القواميس و المعاجم:

ابن منظور (محمد بن جلال الدين)

1. لسان العرب ، الاجزاء 6.4.3 تحقيق نخبة من الدارسين ،دار المعارف(د.ت

أمين (احمد)

2. قاموس العادات و التقاليد و التعابير المصرية ج1 طبع لجنة التاليف و الترجمة القاهرة 1953

الحنفي (عبد المنعم)

3. معجم مصطلحات الصوفية ، دار المسيرة ، بيروت ط1 1980

رضا احمد

4. قاموس الرد العلمي الى الفصيح، مطبعةالعرفان صيدا 1952

ادريس (سهيل)

5. المنهل ، قاموس فرنسي عربي، دار الاداب ، بيروت ط20 ،1998

عبد العال (عبد المنعم سيد)

6. معجم الالفاظ العامية ذات الحقيقة و الاصول العربية دار مكتبة الفكر ، طرابلس (ليبيا) ،ط2 د.ت
7. معجم شمال المغرب : تطوان و ما حولها ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة 1968

4- الرسائل الجامعية:

بن صافي امال

1. المديح النبوي في احمد بن تريكي ، اطروحة ماجيستير تحت اشراف د.شعيب مقنونين دراسة تحليلية ، جامعة تلمسان سنة 2008/2007

جعلوك عبد الرزاق

2. العروض الموسيقية و الايقاع في نظم الملحون عند ابن مسايب رسالة ماجيستير تحت اشراف د.حاجيات عبد الجميد وسعيدي محمد جامعة تلمسان 1994/1995

سنوسي صليحة:

3. الاغنية الشعبية السياسية في الغرب الجزائري ما قبل الاستقلال اشراف د. سعيدي محمد جامعة تلمسان قسم الثقافة الشعبية 2003/2002

سيد احمد سماش

4. الموسيقى الاندلسية بتلمسان دراسة تاريخية تحت اشراف د. عبد الحق زريوح، جامعة تلمسان قسم الثقافة الشعبية 2010/2009

عبدلي وهيبة نسرين

5. الشعر الشعبي بمنطقة تلمسان الحوفي ، تحت اشراف محمد سعيدي ، سنة 2007/2006 رسالة ماجيستير جامعة تلمسان

عيسى اخضري

6. المديح النبوي في الشعر الشعبي ، شعراء فصر الشلالة ، ةمخطوط ماجيستير جامعة تلمسان

قايد سليمان مراد

7. النصوص في الشعر الشعبي للشيخ قدور بن عاشور الزرهوني دراسة تحليلية ، اطروحة دكتوراه جمع و دراسة رسالة 2006 - 2007

مقنوتين شعيب:

8. صورة المرأة في الشعر ابن سهلة جمع و دراسة رسالة ماجستير تحت اشراف عبد الحميج حاجيات سنة 1994-1995 جامعة تلمسان .

د.زريوح عبد الحق:

9. الخصائص الفنية للشعر المنداسي جامعة تلمسان رسالة ماجيستير جامعة تلمسان سنة 1991

10. الشعر الملحون الصوفص في شمال الغرب الجزائري شهادة دكتوراه تحت اشراف شابق عكاشة جامعة تلمسان 2000-2001

المرجان (كاظم بحر)

11. المقتصد في شرح الايضاخ لعبد القاهر الجرجاني ج1 (تحقيق) مخطوط رسالة دكتوراه جامعة القاهرة 1975.

5- الدواوين:

ابن عاشور (قدور)

1. ديوان قدور بن عاشور ، مجمع و تحقيق و اعداد محمد بن عمرو الزرهوني ، اصدارات المكتبة الوطنية ، الادب الشعبي:ط1،1996

ابن مسايب (عبد الله)

2. ديوان ابن مسايب اعداد و تقديم امقران السحنوني و اسماء المؤسسة الوطنية للكتاب سنة1989

ابت تريكي (احمد)

3. ديوان ابن تريكي جمع و تحقيق عبد الحق زريوح نشر ابن خلدون

المنداسي (سعيد)

4. ديوان المنداسي تقديم و تحقيق الاستاذ بخوسة الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر د.ط.د.ت

6- المقالات

امين معلوف باشا :

1. مقالة الدخان ودخولخ الى الشرق ،مجلة المقتطف سورية عدد 5 شمتمبر 1911

عبد الحميد حاجيات:

2. مقالة اللغة في الشعر ،جريدة الشروق الثقافي الجزائرية عدد 56 الخميس 25/08/1994

عبد العزيز نبوي

3. مقالة شعر التفعيلية مجلة الثقافة (الجزائرية ع55 السنة 10/يناير/1980

عبد الله البرغوتي :

4. من مقالة القصيدة الشعبية مجلة فلسطين الثورة ع خاص 11-1987

محمد المنوني :

5. من مقالة تاريخ الموسيقى الاندلسية في المغرب مجلة التراث الشعبي (عراقي) عدد 6 السنة العاشرة 1979

محمود القطاط:

6. من مقالة التراث الموسيقى الجزائري ، مجلة الحياة الثقافية تونسية ع32 خاص بالجزائر 1984.

الفهرس

مقدمة	01
المدخل : الموقع الجغرافي :	10
لمحة تاريخية :عن مدينة تلمسان	14
لمحة تاريخية عن ندرومة	29
أولا : الإطار الطبيعي لمنطقة ندرومة	31
1- موقع ندرونة	31
أ- الموقع الإقليمي	31
ب- الموقع الإداري	32
2- التضاريس	33
أ- المنطقة الجبلية	33
المنطقة السهلية	33
ثانيا :الإطار التاريخي لمدينة ندرومة	34
1- التسمية ودلالتها	34
1- نبذة تاريخية	37
ندرومة في المصادر و المراجع	37
ندرومة في العصر الولاة	38
ندرومة في عهد الأدارسة	41
في عهد المرابطين	41
في عهد الموحدين	42
الاحتلال المريني للمدينة	42
في العهد العثماني	43
إبان الاحتلال الفرنسي	44
ثالثا : الحياة العامة للمنطقة	44
1- الحياة الاقتصادية	44
الحياة الاجتماعية	46

الفهرس

الفصل الأول : الأغنية الشعبية	48
1- تعريف الشعر الغنائي	50
2- تعريف الغناء	53
الأغنية الشعبية	56
- علاقة الشعر الشعبي بالغناء	58
الأصول التاريخية للغناء و الموسيقى	61
الموسيقى الشعبية	64
تعريف الحوزي	80
المعنى اللغوي للحوزي	82
الحوزي في اللغة	82
المعنى الاصطلاحي للحوزي	84
تعريـــــــف الحـــاج محمد الغفور	102
الآلات الموسيقية التي استعملها الحاج	106
الفحل:	106
الآلات النفخية عبر التاريخ	107
الدربكة	109
المندلين	110
أوتار المندولين و تسويتها	110
أجزاء المونـدولين	111
العود	111
الكمانجة أو الكمان	113
الفصل الثاني : الأغراض الشعرية لأغاني الحاج محمد غفور	115
الأغراض الشعرية	116
الحنين	128

الفهرس

الشكـــوى	139
الوصف	148
المديــح	150
الفصل الثالث : إيقاعات أغاني الحاج محمد غفور	155
مكونات العروض الموسيقي و الإيقاع	156
مكونات العروض الموسيقي و الإيقاع	171
تعريف الإيقاع	182
أ.الإيقاع الخارجي	187
1- الوزن	187
2- الشكل	187
3- القافية	190
الإيقاع الداخلي	192
ضوابط الإيقاع	194
الإيقاع و مقاييسه	196
أولا: الإيقاعات البسيطة	196
1.الإيقاع الثنائي البسيط	196
2.الإيقاع الثلاثي البسيط	197
3.الإيقاع الرباعي البسيط	198
الإيقاعات المركبة	199
1.سريع الهزج	199
2.خفيف الهوج	199
3-.خفيف ثقيل الهزج	200
4.ثقيل الهزج	200

الفهرس

قواعد الموسيقى	202
العلامات الموسيقية	202
المدرج الموسيقي	203
المفتاح :	204
السلم الطبيعي و أبعاده	204
الموازين و الأزمنة	205
بنية التشاكل الإيقاعي	205
1.الهمزة	207
الفصل الرابع : تحليل ثلاثة أغاني للحاج محمد غفور	219
أولا : خصائص المفردات	225
1- المتفاصح	225
2- الألفاظ العامية	227
ثانيا : المستوى الصوت	229
النص الأول : قصيدة الشيخ قدور بن عاشور *ما نفعني صبري*	232
النص الثالث:قصيدة * القلب بات سالي* للشاعر عبد الله ابن المسايب	241
النص الثاني : قصيدة *ما يْلي صدْرَ احْنينْ * للشيخ ابن عامر	238
تحليل الجدولين	247
الخاتمة	301
الملاحق	318
المراجع و الملاحق	321

ملخص:

تناولنا في هذا البحث أغنية الحوزي : مفهومها و إيقاعاتها و نصوصها عند الحاج محمد غفور –دراسة تحليلية– فهو بهدف إلى التعريف بالحاج و بالحوزي فلقد لفت الانتباه إلى موروث شعري غنائي كان من الممكن أن يصبح في خبايا النسيان، فالموضوع بهدف إلى الحفاظ على التراث الموسيقي الغنائي.

الكلمات المفتاحية:

الأغنية – الحوزي – الإيقاع – الحاج محمد غفور – الموسيقي – القصائد .

Résumé :

Nous avons abordé dans la présente recherche la chanson de « **EL HAOUZI** » : son concept, ses rythmes et ses textes chez Hadj Mohammad GHAFFOUR -étude analytique-, cette recherche vise à identifier ce dernier qui a attiré l'attention sur un patrimoine poétique lyrique qui pourrait être plus proche de l'oubli, ainsi que identifier l'art de « **EL HAOUZI** », sur ce le but de cette recherche est de préserver le patrimoine musical lyrique.

Mots clés :

La Chanson- El Haouzi – le rythme – Hadj Mohammad GHAFFOUR –la musique- les poèmes.

Summary :

We have addressed in this research the song of «**HAOUZI** »: its concept ,its rhythms and its texts in Hadj Mohammad GHAFFOUR - analytical study, this research aims to identify this artist who drew attention to a lyric poetic heritage that could be more close to oblivion, as well as identify the art of " **HAOUZI** ", on what the purpose of this research is to preserve the lyric musical heritage.

keyword (s):

The song –rhythm - Hadj Mohammad GHAFFOUR –music - poems.