الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان

كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية
قسم التاريخ

الحوزي: دراسة في المضمون والشكل

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه علوم في التاريخ - تخصص : التراث الثقافي اللامادي

إعداد الطالب المترشح : **بإشراف:**

شعيب مقنونيف **الأستاذ الدكتور عبد الحق زريوح**

اللجنة:

اللقب والاسم	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
أ. د. عبد الرحمن خربوش	أستاذ	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. عبد الحق زريوح	أستاذ	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
أ.د. عبد القادر شريف بموسى	أستاذ	جامعة تلمسان	عضوا
أ.د. عبد الرحمن بغداد	أستاذ	المركز الجامعي مغنية	عضوا
أ.د. قويدر قيداري	أستاذ	جامعة معسكر	عضوا
أ.د. إبراهيم الهلالي	مدير بحث	Cnrpah- محطة تلمسان	عضوا

العام الجامعي 2025 / 2026

الإهداء

- إلى روحيْ والديّ الكريمين.

- إلى رفيقة حياتي: زوجتي العزيزة.

-إلى فلذتي كبدي: عمرو طه وتسنيم.

- إلى كلّ غيورعلى التراث الشعبي والهوية الوطنية.

- إلى هؤلاء جميعا وغيرهم.. أهدي هذا العمل.

شعيب مقنونيف

شكر وامتنان

أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الفاضل عبد الحق زريوح الذي تفضل بالإشراف على هذا العمل، و أقدر ما قدمه لي من توجيهات وإرشادات، فجزاه الله عنّي خير الجزاء.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالثناء الخالص إلى السادة الأساتيذ أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه وجميل وسمه على قَبولهم تقويم وتصويب ما اعوّج من هذا العمل.

المقدمة

الحمد لِمَنْ له الحمدُ في مقدِّمات الأشياء وخواتمها، الأوّل بلا ابتداء والآخر بلا انتهاء، والصلاة والسلام على مَنْ قدّمه الله على خلقه، وختَم به رسالاته، سيّد الأوّلين والآخرين، ومَنْ بعثه الله إلى النّاس أجمعين، محمد بن عبد الله، وعلى آله وصحابته والتّابعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين وبعد؛ فإحياء شعر الحوزي ودراسته، إسهام علمي في الحفاظ والاهتمام بالشعر غير المعرب الجزائري، وهو إسهام لا يُعدّ في حقيقة الأمر سوى انطلاقة لخدمة هذا التراث اللامادي الذي انفردت به تلمسان بجودته وعلو إلهامه.

وما يزال في حاجة إلى مزيدٍ من اهتمام الدارسين والفنانين تحقيقاً وبحثاً، ليتجلى في الأذهان مظهراً من مظاهر العبقرية الجزائرية التي أبدعت هذا الفن شعراً و أداءً (لحناً) دون أن تهمل الثقافة العربية في أصولها ومنابعها، بل إنّه تراث استوعب في روحه تلكم الثقافة، واستوحى الأغراض والموضوعات والمعاني والاستشهادات؛ فكان "الحوزي"، بذلك جنساً أدبياً شعبياً يربط الإنسان الجزائري بتراثه العربي ولا يفصله عنه، ملوناً إياّه بنكهةٍ محليّةٍ وباستعمالات تعكس واقعاً اجتماعياً، يتيح للدّارس أن يستقرئ النّص ليستكشف منه معطيات تسعف كثيراً رسم معالم تطور الفكر والمجتمع الجزائريين.

وليس من قبيل الادّعاء التأكيد بأنّ هذا الفتح الذي جعل من الأبحاث عملاً رائداً سيُثير الهمم وسيؤكد للجميع أنّ كلّ جهدٍ فكري يستهدف تقعيد الإبداع وضبط معاييره الفنّية ولغته ومصطلحاته لا يرمي إلى تكريس الرتابة وإغلاق باب الاجتهاد، بل على العكس، من ذلك، يثير إبداعاً جديداً يعقبه تنميط جديد.

ولا أذهب بعيداً في التدليل على ذلك فعروض الخليل أعقب تعاطي العربي الشعر في شبه الجزيرة، ولم يمنع أن يواصل الشعر تطوره أوزاناً وأغراضاً.

من هنا، تحفّزت لاختيار "الحوزي" شعرا وأداءً في بحث وسمته بـ"الحوزي: دراسة في المضمون والشكل". ويعود اهتمامي بهذا الجنس الشعري نظير إعجابي بالقصائد التي

تغنّى بها، ولا يزال شيوخ الحوزي في تلمسان، ومستغانم، والبليدة، والجزائر، وبجاية، وقسنطينة وعنابة، على المستوى الوطني، وفي فاس، و تيطوان، وشفشاون، على المستوى الجهوي، ولم تكن روائع "سعيد المنداسي"، و "محمد بن مسايب"، و"أحمد بن التريكي"، و"بومدين بن سهلة"، و محمد بن الدبّاح التلمساني"، و"بومدين بن سعيد الزلبوني"، و"الحبيب بن ڤنون"، و"الشيخ المسعود"، و" محمد بن عامر" و"أمحمد الرمعون"، و"الشيخ قدور بن عاشور"، و"أحمد ستوتي"، و" مصطفى بن ديمراد"، هذه القصائد الملحّنة حينذاك تثير في الاهتمام وإن كانت تومئ إلى تفرّد "ابن سهلة" بطابع خاص يشكل ظاهرة فنيّة بعينها.

وبعد دراستي لشعر بومدين بن سهلة في رسالة الماجستير مع تحقيق وإخراج ديوانه لدنيا التداول، توثّقت الصّلة بيني وبين الحوزي؛ فشرعت في جمع نصوصه الشعرية؛ وسارت الأيّام خفافاً وثقالاً، ونصوص شعر الحوزي وصور أصحابها ماثلة أمام ناظري وفي خاطري، والزمن يزيدها عندي إعجاباً واهتماماً، وأحسسْت أنّ ديْناً في عنقي يزداد ثقله، ولم يكن لهذا الديْن من وفاءٍ إلاّ أن أجعل هذا الشعر موضوع درسٍ في إطار مشروع دكتوراه خاص بالتراث الثقافي اللامادي.

وقد دفعني ذلك أيضاً، أنّي رأيت كتب التراجم صرفت نظرها عن أعلام شعر الحوزي، وإن فعلت فمبلغ جهدها معلومات لا تفي بالغرض. وممّا دفعني كذلك إلى اختيار موضوع بحثي دوافع مختلفة أخرى يمكن لي إجمالها فيما يلي:

1. بعث جانب من التراث الثقافي اللامادي الجزائري الذي هو جزء لا يتجزأ من التراث العربي والإنساني، لا سيما الشعر منه، فهو يحمل بذور حياته واندثاره في ذاته وفي نفوس ذويه وأهله؛ إذ إنّ المهتّمين به لا يريدون إطلاع الغير على ما يتوفرون عليه.

2. إبراز مدى مساهمة تلمسان وحوزها، موطن هذا الجنس الشعري وأصحابه، في العطاء الثقافي والأدبي والموسيقي(الفني).

3. تعلّقي بالحوزي منذ نعومة أظافري، عن طريق الحفلات والأعراس والولائم العائلية في تلمسان، والمهرجانات والمواسم في الجزائر بكاملها، فتذوقه عند تلحينه

وغنائه يزيده عذوبةً وجمالاً ما يجعله يضاهي كثيراً من عيون الشعر التي غنّاها مطربون مقتدرون، سواءً أتعلّق الأمر بالقصائد الشعرية التقليدية أم بالموشحات الأندلسية.

4. ثم رأيت المكتبة الجزائرية التراثية، شعرا وموسيقى، لم تحظ عن "الحوزي وشعرائه"، بشيءٍ ذي بالٍ، ففي عظم هذه الآثار المطبوعة تراجم قصيرة مأخوذ بعضها من بعضٍ، يعتمد فيها المؤلفون اللاّحقون على ما قاله السابقون دون تمحيص ولا ترجيح في الأخبار وفي النصوص إذ كثيرا ما نسبت قصائد لشعراء هم في حل وبراءة منها.

من أجل ذلكم، أحببت أن ألقي بدلوي مع الدلاء، وأن أؤدّي بعض الحق نحو جنس شعري من فنون الشعر غير المعرب الجزائري، فأُجلي موضوعاته وعناصرها، فضلا عن التعرف إلى منزلة شعرائه في خريطة الشعر غير المعرب في الجزائر.

وعن صعوبات البحث التي اعترضتني، أقول ليس هناك بحث علمي بدون صعوبات، ولا أظنّ في الوقت نفسه أنّ الصعوبات التي يلاقيها الباحثون في أداء رسالتهم العلمية متكافئة من حيث المتاعب، والإمكانيات، والمساعدات، ومشاكل البحث العلمي في دولة من دول العالم الثالث معروفة، وخاصّة بالنسبة لمن يفتقر إلى التقاليد العلمية في تصنيف المكتبات وجمع الوثائق، والاهتمام بالقضايا الثقافية.

ومهما يكن، فملخص هذه الصعوبات يتمثل في؛ قلّة المراجع عن "الحوزي"، وشحّها بالمعلومات عن أصحابه.

أمّا مصادر البحث، فكانت عزيزة ونادرة، منها المخطوطة والمنثورة في كنّاشات جامعي التراث، وأصحاب الموسيقى والطرب، فسعيت إليها قصد استقرائها.. فأمدّني بها بعضهم، لهم عند الله الجزاء الموفور، فاستطعت الحصول على ما يقيم البحث من شعر "الحوزي وموضوعاته"، فاتّصلت به اتّصالاً مباشراً، وصحبته لياليَ وأيّاماً طِوَالا أنجزت هذا العمل وتعرفت فيه إلى منزلة شعرائه، واستعذبت، في سبيل ذلك العناء لأنّي كنت طالب حقيقة، فشكراً لله أن تهيأ لي من وسائل البحث ما لم يتهيأ لغيري ممّن سبقني.

إلى جانب الكنّاشات المخطوطة، أمثال كنانيش الشاعر أحمد ستوتي ولد البشير، والشاعر عبد الحق قازي، و ديب حسن حول الحوفي، و محمد الرشيد، و مصطفى باغلي، والشيخ العربي بن صاري، و الشيخ محمد غفّور، والمجموع الشعري

"الحب والمحبوب"، للأستاذ "بخوشة، و"نفح الأزهار ووصف الأنوار وصوت الأطيار ونغام الأوتار"، له أيضا، بالاشتراك مع عبد الرحمن السقال.

علاوةً على مراجع عامّة متّصلة بالموضوع من قريب أو بعيد من معاجم وقواميس لغوية قصد تأصيل لغة شعر الحوزي، وكتب التاريخ، والتراجم، واللّغة، والأدب، والنقد، وما إلى ذلك مما رأيته سنداً في إثراء البحث.

إنّ طبيعة البحث جعلتني ألتزم بمنهج معيّن؛ ففي الحديث عن مجتمع البحث وتاريخه اتّكأت على المنهج التاريخي، فجمعت المراجع المتّصلة به وحققت الآراء الواردة فيه، مستعيناً قدر المستطاع بالنّصوص الشعرية الشعبية. ولذلك كان لزاماً عليّ استقراء تاريخ الجزائر في نهاية القرن 17 والقرنين 18 و19 للميلاد.

أمّا الدراسة الفنيّة فقد أوجبت عليّ الإحاطة بالشعر إحاطةً تاريخية لمعرفة مظاهر التأثير والتأثر، وكذا التجديد. كلّ ذلك حصل عبر بعض الموازنات بين شعراء الحوزي القدامى والمتأخرين وشيوخ الطرب الموسيقي.

وارتضيت في دراسة لغة "الحوزي" منهجاً لغوياً حديثاً، فأفدت من المنهج البنيوي واللّساني متّخذاً الإحصاء وسيلةً لذلك، ومتعاملاً مع النّص من الدّاخل وعبر العلاقات الباطنيّة الموجودة بين الكلمات الصانعة للعمل الأدبي؛ فالترابطات اللّغوية هي السّبيل إلى تحليل النّص لأنّ "العمل الأدبي، لم يعد إلاّ كأي منطوق لغوي آخر، غير مصنوع من الكلمات، بل إنّه مصنوع من جمل، وهذه الجمل خاضعة لمستويات متعدّدة من الكلام". كما يرى تودوروف.

الأمر الذي جعلني أكوّن لي رؤية جديدة، دفعتني إلى التعامل مع البنيات اللّغوية عند إقبالي على تحليل النّص لأنّ " فنّ الشعر له صلة بقضايا البنية اللّغوية، كما يهتمّ تحليل الرسم بالبيانات الصّورية. وكما أنّ اللّسانيات هي العلم العام للبنيات اللّغوية، كذلك يمكن اعتبار فنّ الشّعر جزءًا متمّماً للسانيات"(على حد تعبير رومان جاكوبسون).

وقد اعتمدت، في هذه الدراسة، على جملة مصادر ومراجع، لعلّ أهمها، في المجال التاريخي،" تاريخ الجزائر الثقافي"، في جزئيه الأول والثاني، لأبي القاسم سعد الله،

و "محمد عثمان باشا: داي الجزائر 1766- 1791 سيرته، حروبه، أعماله، نظام الدّولة والحياة العامّة في عهده" لأحمد توفيق المدني، و"نصوص ووثائق في تاريخ الجزائر الحديث 1500-1830م" لجمال قنان، و"دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر: الفترة الحديثة والمعاصرة" لناصر الدين سعيدوني، و " الجزائر بين الماضي والحاضر إطار نشأة الجزائر المعاصرة ومراحلها" لإيف لاكوست وأندري نوشي، وأندري برنانت. حيث أفادتني كثيرا في التعرف على الحياة الاجتماعية والثقافية وكذا الأوضاع السياسية في بايلك الغرب على وجه الخصوص.

وفيما تعلق بمصطلحات الشعر غير المعرب، عوّلت على " دراسات في الأدب الشعبي"، و " منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري" وكلاهما للتلي بن الشيخ، و" الأدب الشعبي في تونس"، لمحمد المرزوقي.

وفيما يخص المصطلحات اللغوية والموسيقية ومسألة المشافهة فعدت إلى المؤلّفات التالية:

- "كشف القناع عن آلات السماع" لبوعلي الغوتي بن محمد، و "تاريخ الموسيقى الأندلسية"، لعبد الرحمن علي الحجي، و "أسبقية المشافهة عن التدوين في الحضارات القديمة مقاربة إثنوغرافية - ثقافية" لعبد النبي هارون وإدريس بن مسعود، و "بين جمالية الشفاهية واستراتيجية الكتابة "، لعبد الوهاب الرمحي وترجمة فاروق البياسي، و"المهذب في محاسن اللغة العربية وخصائصها وما في القرآن الكريم من المعرب" لعبد الحميد السيد.

أمّا المدونة الشعرية التي تعاملت معها فمظانّها الدواوين والمجاميع الشعرية، أمثال دواوين الأخضر بن خلوف، و سعيد المنداسي ، وابن مسايب، وابن التريكي، وبومدين بن سهلة، والحبيب بن ڤنون ، ومحمد بن يلس، وقدّور بن عاشور، وسوى هؤلاء،.. ومجاميع: " الكنز المكنون" لقاضي محمد، والديوان المغرب في أشعار المغرب.. لصونيك (Sonneck)، و"الحب والمحبوب" لمحمد بخوشة، و "كتاب نفح الأزهار ووصف الأنوار وأصوات الأطيار ونغام الأوتار" لعبد الرحمن السقال ومحمد بخوشة، و "كتاب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان" لمحمد مرابط، و" كناش أشعار من الموزون والملحون" لإدريس بن رحال،

و"دراسات في الشعر الملحون الجزائري، مع قصائد مختارة غير منشورة"، و"مختارات من الشعر الملحون بتلمسان" وكلاهما لأستاذي المشرف عبد الحق زريوح.

وأمّا الدراسات الشعبية التي أفدت منها فمراجعها كثيرة عزيزة منها: " الشعر الديني الجزائري الحديث" لعبد الله ركيبي، و"الأدب الشعبي العربي." لمحمود ذهني، و" الشعر الشعبي العربي"، و" الزجل العربي.." لأبي بثينة، وخاتم النبيين: محمد" لسميح عاطف الزين، و"المدائح النبوية" لزكي مبارك، و "مستقبل الفنون والآداب الشعبية في تصور السياسات الثقافية في الوطن العربي" ليوسف الرعيدي، و" رباعيات نساء فاس – العروبيات"، و"معلمة الملحون الجزء الأول والثاني بقسميهما "وكلاهما لمحمد الفاسي.

بينما قرأت من المصادر والمراجع في اللغة و الأدب و النقد ، "الخصائص "لابن جنِّي و " المزهر في علوم اللغة وأنواعها" للسيوطي، و "المقدمة" و " شفاء السائل لتهذيب المسائل" وكلاهما لعبد الرحمن بن خلدون، و "الشّفا بتعريف حقوق المصطفى" للقاضي عياض، و" زاد المعاد في هدي خير العباد" لابن قيّم الجوزية، و "الموشى أو الظرف والظرفاء" للوشاء، و " الأصوات اللغوية" لإبراهم أنيس، و" الأسس الجمالية في النقد العربي" لعز الدين إسماعيل، و"تاريخ النقد الأدبي عند العرب" لإحسان عباس، و" الأسلوب والأسلوبية" و" قاموس اللسانيات" وكلاهما لعبد السّلام المسدّي،
و " اللهجات العربية" لإبراهيم محمد نجا، و"بناء القصيدة في النقد العربي القديم" ليوسف حسين بكار، وغيرها من المراجع الأجنبية والمترجمة فضلا عن المقالات ممّا هو مبثوث في ثنايا هذه الدراسة.

وانتهى ذلك كلّه إلى أن يصير البحث في مدخل وستة فصول، تسبقهما مقدمة وتتلوهم خاتمة.

ففي المدخل المعنون بـ : "الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية نهاية حكم الأتراك العثمانيين بالجزائر" حاولت أن أتعرف إلى عصر وتاريخ مجتمع الدراسة سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا.

بينما عالجت في الفصل الأول الموسوم بـ : " في توثيق وضبط الشعر غير المعرب ومصطلحاته"، قضية المشافهة بوصفها الأصل في الشعر غير المعرب وذلك في المبحث

الأوّل. وسيلة للحفاظ على الشعر غير المعرب، وإشكالات توثيقه وجمعه، وذلك في المبحث الثاني.

وخصّصت الفصل الثاني للحديث عن " مسائل الشعر غير المعرب"، ضمن ستة مباحث؛ أوّلها " مصطلحات الشعر غير المعرب الجزائري بين اضطراب الفهم وتحديد المقصدية"، وثانيها انفرد بالحديث عن مصطلح" شعر اللّهجة " الذي اطمأننا إليه لقرب المصطلح من اللهجة التي قيل بها هذا الشعر، وثالثها تتبع " الجذور التاريخية للشعر غير المعرب الجزائري نشأةً وتطوّراً"، ورابعها بحث في " أصل التسمية في الشعر غير المعرب الجزائري (الملحون/ الشعبي)، وخامسها فيه إطلالة على" أنواع الشعر غير المعرب الجزائري"، وآخر مباحث هذا الفصل خُصّص لمصطلح "الحوزي "، موضوع دراستنا، في اللغة والاصطلاح الفني.

وجاء الفصل الثالث بعنوان " موضوعات شعر الحوزي"، مشتملا على مباحث ثلاثة، الأوّل منها فيه حديث عن الغزل بصورة عامّة. ولما كان حضور قصائد الغزل بقوة وكثرة في الحوزي نظما وأداءً، خصصنا فصلا مستقلا له وللحديث عن المرأة. بينما المبحث الثاني انفرد بالحديث عن شعر الطبيعة والمعروف "بالرَّبِيعِيَاتْ"، وآخر مبحث خصصناه للمديح النبوي وأهم عناصره في شعر الحوزي.

والفصل الرابع، وفي اعتقادنا هو صلب موضوع الدراسة، عنوناه بـ : " صورة المرأة في شعر الحوزي" و يحتوي على خمسة مباحث، الأول منها عرضنا فيه لمنزلة المرأة في مجتمع الدراسة. والثاني عالجنا فيه " الغزل وعناصره في شعر الحوزي"، أتبعناه بمبحث ثالث حول " ولع شعراء الحوزي بالغزل"، وفي المبحث الرابع عرضنا لظاهرة تعدّد أسماء المتغزّل بهن. وأنهينا الفصل بالمبحث الخامس المخصّص للقوالب الجاهزة في وصف المرأة لدي شعراء الحوزي.

أمّا الفصل الخامس، المُخصّص للحديث عن "الخصائص الشكلية في شعر الحوزي"، ضمن مبحثين اثنين؛ أولهما خاص بمفهوم اللغة الشعرية، وثانيهما فيه كلام عن " تشكل المفردة على المستويين الصوتي والبنائي.

والفصل الأخير خصصناه للحديث عن " الأوزان والأشكال في شعر الحوزي" وهو في مباحث ثلاثة، الأوّل خاص بالأوزان في شعر الحوزي، والثاني بالأشكال في شعر الحوزي، والثالث خصّصناه لتأريخ وتوقيع القصائد في شعر الحوزي.

وبعد، لم يكن لهذه الدراسة أن ترى النّور لولا فضل الله عليَّ ومنّته، بأن قيّض لي أستاذا مفضالاَ محبًا للتراث الثقافي اللامادي بعامة، والأدب الشعبي منه بخاصة، هو الأستاذ عبد الحق زريوح الذي ما بخلني بالتشجيع والتوجيه المفيد في فصولها، وما عدل من ميلها، حتّى استوت على سوقها.

ولن أستطيع، بكلمات، أن أقدّر تفضله الذي أجزل وأداءه الذي وفى، إلاّ أن أبتهل إلى الله، مخلصا، أن يجزيه أكرم الجزاء، ويبارك في عمره وعلمه ويمتّعه بالصّحة والعافية.

كما لا يفوتني أن أتوجه بجزيل الشكر وجميل العرفان والتقدير للسّادة الأساتيذ أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه وجميل وسمه.

يبقى أن أضع بين يدي القارئ هذا المجهود، راجياً أن يلتمس للطاقة البشرية العذر حين تصادفه مواطن التقصير، وشفيعنا أنّنا بذلنا أقصى ما نملك من جهد، والمأمول أن نستفيد من كلّ نقد.

وبعد، فلا أدّعي على ما أنفقته، أنّني أخرجته كما أريد ولكنني أفرغت وسعي في تحقيقه.

وَعَلَيَّ أَنْ أَسْعَى وَلَيْـــــ سَ عَلَيَّ إِتْمَامُ المَقَاصِـــــدِ.

وعلى الله القصد والسبيل

تلمسان في 21 /11/ 2025

شعيب مقنونيف

المدخل

الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية نهاية حكم الأتراك العثمانيين بالجزائر

أولا- الحياة السياسية

ثانيا- الحياة الاقتصادية والاجتماعية

1/ الحياة الاقتصادية:

أ- الزراعة. ب- الصناعة. ج- التجارة

2 / الحياة الاجتماعية

ثالثاً- الحياة الثقافية

تمهيد: خير ما أبدأ به حديثي عن عصر مجتمع البحث بهدف معرفة الوضع السياسي والاقتصادي والثقافي الذي عاش فيه شعراء موضوع الدراسة، هو كلام عباس محمود العقّاد الذي يقول فيه: << إنّ العصر إذا لم يخلق الموهبة خلقاً، فهو بلا ريب يوجهها ويهيئ لها الأسباب تمامها واستوائها، بحيث يسهل علينا أن نفهم كيف أنّ عبقرية من العبقريات تهتدي على وجهتها في زمن، ولا تهتدي إليها في زمن آخر، وكيف أنّ رجلاً يكون صانعاً في هذا العصر أو ذاك، وهو لو ولد في غيره لكان من الأدباء أو السوّاس>>[1].

من هذا المنطلق ولما اطمأن العثمانيون الأتراك إلى ملكهم بعد أن مكّن الله لهم في الأرض، بعد ذهاب سلطان بني زيان، وزوال دولتي بني عبد الواد، وبني حفص، خلت الأيام بين أيدي النّاس من الفتن القلقة، والحروب الدامية، التي ظلت مضطرمة، لا يخبو أوارها منذ أمدٍ بعيد.

وسرعان ما استشعر الناس هدأة الأيام من حولهم، فتدافعوا على المتاع واللّذة في نهم وإسراف، وقد استغرقهم التّرف والنّعيم، ومالت بهم الدّعة والراحة إلى كلّ مستقر ومستودع. وشدّ ما سيطر على النّاس شعور مبهم عنيف، شككهم في كلّ القيم والأوضاع من قسوة ما فرط الحكام عليهم وطغوا، ومن طول ما عنوا من استبداد الولاة، وعسف أولى الأمر.

ومن شأن هذه الحالة أن تتأدّى بصاحبها إلى إحدى وجهتين اثنين، إمّا إلى البحث عن المتعة في مختلف مظانها من غير رعاية لعرف، أو خوف من حساب، أو رقابة من ضمير.

وإمّا إلى انزواءٍ عن معترك الحياة، واعتزال للمجتمع، ركوناً إلى اليأس واستشعاراً للراحة في ظلام الوحدة، وهذه طاقة الوجدان لا تكون إلاّ في أفراد قلائل في طبائعهم الاستعداد لها، وفي أمزجتهم التهيؤ لاستقبالها.

ذلك لأنّ هذه الطاقة لا تتساوق مع طبيعة الحياة، والحياة في خداعها ليست سلبية ولا تهادن الألم طويلاً، وإنّما هي نزّاعة للغلبة عليه، ذلك لأنه نذير الفناء، وهي دفّاعة للبقاء، ولأنه يغري بالضعف، وهي تستهدف القوّة.

ثمّ إنّ المزاج التركي سرى في أوصال الدولة المستقرّة، التي أرسى قواعدها سلاح الأهالي، وشدّ بناءها وشاده تصميمهم على إنجاح الدّعوة، والوصول بها إلى غاياتها البعيدة، وقد صقلت حضارتهم العريقة أذواق النّاس ونفوسهم، وكان لاستتاب مقاليد الأمور في أيديهم، أثره النافذ في هذه الناحية، فشاع بين النّاس كلّ ما كان للسكان الأصليين؛ البربر المعربين من عادات، وملابس، وتقاليد، مما حبّبت للنّاس متاع الحياة وزخرفتها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا.

[1] ينظر: عباس محمود العقاد، ابن الرومي: حياته من شعره، دار الكتاب العربي: بيروت، 1968م، ط 07، ص 60.

ومن هنا لم يكن من باب الصدفة أنّ الشعراء الشعبيين، لذلك العصر أي شعراء القرون 16 حتى 19م، ألّحوا في طلب المتعة، وأشرفوا على أنفسهم في ارتياد مواطن اللّهو والمجانة، وإنما كان استجابة صادقةً لروح العصر التي استثارت فيهم عواطفهم وأحاسيسهم.

ولم يكن الشعراء وحدهم السبّاقين في هذا المضمار، فكلّ من حولهم قد سارع وخلع العذار، ونستطيع ألاّ نستثني بارياً، ولا آغاً، أو دارياً، فوق عرشه ولا حاكماً في قصره، ولا سوقياً في بيته.

إذن، كان لابدّ لروح العصر هذه، من نفوس تتمثل فيها، ومواهب تشدو بها وتصورها؛ وتسجّل مظاهر اللّهو والمرح التي كانت سمة الحياة والأحياء في هذه الآونة، وقد استجابت نفوسٌ كثيرة لدواعي الحسن والجمال وأسبابها، وهتف الشعراء، والموسيقيون، والمغنّون بكلّ مطرب ومعجب، بين القصور الشامخة اللاّهية، أو "شبه البيوت" المتطامنة الودعة.

غير أنّ روح العصر هذه لم تتجل في صدق وعمق، إلاّ في شخوص "الحوزي" من أمثال " سعيد المنداسي"، و"محمد بن مسايب"، و" أحمد بن التريكي"، و "بومدين بن سهلة التلمساني"[1]، و"محمد بن الدبّاح"، و" الشيخ يوسف بلعباس"، و"الحبيب بن ڤنون" و"الشيخ المسعودي"، و"الشيخ محمد بن عامر"، و" أحمد الستوتي"، و"الشيخ الرمعون"، و" مصطفى بن ديمراد"، و"عبد الرحمن السقال" الشعراء الذي يمثّلون الصورة الحيّة الخالدة لأيامهم، والفنانين الملهمين الذي استوعبوا كلّ هذه المنابع الثرّة، وصاغوا منها أشعارهم وقصائدهم، فحفظت الأجيال أسماءهم، وربما نسيت عصرهم، بَيْدَ أنّها لم تنس شعراءه، لأنهم كانوا شعلةً لروح الغناء والمرح واللهو الإنسانيين، لم يشب نورها شائبةً تعكّر صفاءها وبريقها أو تعوق مسراها في مسارب النّفوس.

والحقّ إنّ الأسماء السابقة الذكر، كانت تصوّر جانباً عامراً من جوانب النّفس الإنسانية بهذا اللّهو الذي أوغلوا فيه بعنف، أدقّ تصوير وأبرعه، ومن هنا تعشقتهم النّفوس، وتعلّقت بهم القلوب، لأنّها وجدت فيهم ريها وغداءها.

وعلى الرّغم من هذا كلّه، فلا مبالغة إذا قلنا: إنّ هؤلاء الشعراء هم الشّخوص الذين يكاد لا يجهلهم أحد من مختلف طبقات المثقفين والموسيقيين عندنا صغاراً وكباراً، على الأقل من حيث الاسم، فقد أحرزوا على شهرة واسعة، بحيث لا تسأل عنهم متذوقاً لفن "الحوزي" ولو ناشئاً، إلاّ

[1] صفة التلمساني أطلقها عليه الأستاذ محمد الحبيب حشلاف جامع ديوانه الموسوم: ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، شعر ملحون، ومن تحقيق: محمد بن عمرو الزرهوني، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار: الجزائر، د. ط، د.ت.

ووجدت عنده من أمرهم خبراً، وذلك بفضل شهرة قصائدهم. ومنها: " دَاوِي بَاللَّيْنْ جْرَاحِي "[1]، و" مَنْ صَابْ مْعَ اَلْمْلِيحْ لِيلَةْ"[2]، و" لِيكْ نَشْتْكِي بَامْرِي يَا رَافَعْ اَلسَّمَا"[3]، و "يَا اَمْسَلْمِينْ قَلْبِي اَلْيُومْ زَادْ اَهْبَالْ"[4]، و" أَبْقَ بَالسْلاَمَة يَا وَطْنَ النَّاسْ"[5]، و" قُولُوا لَلسِّي مْحَمَّدْ لاَ يْغِيضَكْ حَالَكْ"[6]، و" هَذَا اَلْحُبْ اَلْغَدَّارْ"[7]، و "أَوَ اَللَّهْ قَصَّة جْرَاتْ نَحْكِيهَا لَلْحُضَّارْ" وتعرف بـ" قصّة الطنجية"[8]، و"مَا بْقَى لِي فَي اَلدَّنْيَا مَا نْشُوفْ سَلْوَانْ"[9]، و " يَا قَلْبِي نَدْعِيكَ لَلشَرَعْ"[10]، و" يَا اَللاَيَمْنِي فْي لِيعْتِي مَا زَارُوكْ أَمْحَانِي"[11]،و" نَسْتَهَلْ اَلْكِيّة أنا اَللِّي بْغِيتْ"[12] و " سُبْحَانَ اَللَهْ رَاتْ عَيْنِي فَي نْهَارَ اَلْيُومْ يَا سْلاَمْ" وتعرف بقصّة اَلْعَازَبْ وَاَلْمْزَوَّجْ[13]، و" هَبْ نْسِيمْ اَلصْبَا عْلَى دْوَاحَ اَلْبُسْتَانْ"[14].

ولا مبالغة أيضاً إذا قلنا إنهم مع ذلك الشخوص الذين يكاد لا يعرف أحد من حياتهم وأخبارهم قليلا ولا كثيراً، فهم سرّ مكنون في أحشاء التاريخ، مازال الباحثون يقتصون آثارهم، ويستقصون أخبارهم، وحسب القارئ من الجهل بهم أننا لا نعرف تاريخ ولادتهم ولا تاريخ وفاتهم، على وجه الدّقة والضبط.

والأمر الذي يقضي منه العجب هو أنه ليس ببعيد العهد منا جداً حتّى نجد سلوة في عدم الاطلاع على أحوالهم، والتعرّف إلى أطوار حياتهم، بل هم ممّن درجوا بين يدي العهد الأخير وسمعه وبصره، ويمكن جدّاً أن يكون بين ظهرا نينا اليوم من رأى من رآهم وعاشر من عاشرهم. فهل تريد، أيها القارئ، دليلاً أقوى من هذا على إهمالنا لنبغائنا وعدم انصافنا لهم حتّى بعد مماتهم؟

---

[1] ديوان سعيد المنداسي، تقديم وتحقيق: محمد بخوشة..، ص ص 69- 82.

[2] ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة..، ص ص 80، 81.

[3] ديوان أحمد بن التريكي، جمع وتحقيق: عبد الحق زريوح..، ص ص 77 - 83.

[4] ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف..، ص 79-80.

[5] كناش سي إدريس بن رحال أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 212 - 213.

[6] نفسه، ص ص 185 - 187.

[7] نفسه، ص ص 101- 103.

[8] فائزة قهواجي، أحمد الستوتي الشاعر الشعبي- جمع ودراسة، (مخطوط) ماجستير في الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 200، 2001، ص ص 102 - 104.

[9] كناش سي إدريس بن رحال أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 60، 61.

[10] نفسه، ص ص 297، 298.

[11] نفسه، ص ص 81 - 84.

[12] ديوان قدور بن عاشور الزرهوني: زجل وملحون..، ص ص 516، 517.

[13] نفسه، ص ص 370 - 372.

[14] كتاب نفح الأزهار ووصف الأطيار...، ص ص 127 -129.

وهل آن لنا أن نتخلّص من هذا الإهمال الذي قضى على جلّ مآثر أسلافنا ومن ثمّ على أحسابنا الموروثة، وهي لقاح الأحساب المكتسبة التي نسعى لإيجادها وتهيئة أسبابها؟

قلنا إنّ "ابن سهلة بومدين" وابن الدبّاح" و " محمد بن عامر" و" المسعودي"، على سبيل المثال، هم الشّخوص الذين بقدر ما عُرفوا جُهلوا، وكما ذُكروا نُسيوا، ومعرفتهم وذكرهم متأتيان من قصائدهم الملّحنة والمتداولة لدى أصحاب الموسيقى والطرب، والتي نحمد الله على سلامتها من عوامل الفناء والزوال.

وأمّا جهلهم ونسيانهم فهو مما منينا به من الإهمال المشار إليه آنفاً حتّى إنّ الشاعر "كأبي مدين بن سعيد الزلبوني"، يشيد وينوّه بمنزلة الشيوخ والشعراء "كابن التريكي"، و"ابن مسايب" دونما التفاتة إلى "ابن سهلة"، و"ابن الدبّاح"، وهما معاصران لبعضهما و قريبان إلى "ابن مسايب" زمناً. يقول من قصيدة "اَبْقِيتْ مَهْمُومْ"[1].

كَانَتْ اللاَّشْيَاخُ فَالْمْقَامْ اَلْعَـــــــالِي

اَزْمَانْ فَاتُوا بَنْ زَنْقْلي وَامْسَـــــــايَبْ

والإهمال نفسه نجده لدى الكتاب والمؤرخين المتأخرين كالقاضي محمد صاحب "الكنز المكنون في الشعر الملحون، والدكتور "عادل نويهض" في "أعلام الجزائر. على أنّ صبابة من أخبارهم ممّا بقي في بعض الأسطر كما يبقى السؤر في كأس الشراب، تقفنا على جانب من أمرهم، وتكشف لنا بعض أسرارهم.

وتبقى الإشارة إلى أنّ الناقد المؤرخ لحياة شاعر ما محكوم بالنّص الذي هو محكوم بدوره. فالنّص الشعري، وإن أبدى للوهلة الأولى تحرّره من قيود الزمن، إلاّ أنه مقيّد بحريته.

والقصيدة وإن تحررت، نصّاً، من الدخول في لعبة التقويم والتأريخ، إلاّ أنها تحمل الوجه الآخر الذي يفصح ضمنا عن التقويم والتأريخ، وأكثر من ذلك، فلنقل مع "رولاند بارت" (Roland Barthes) << إنّه لا توجد لغة بريئة >>[2].

لذا نعود ونقول؛ لقي "هؤلاء الشعراء الذين ذكرناهم من قبل"، شأن غيرهم من الشعراء الشعبيين شيئاً قليلاً من اهتمام الباحثين المعاصرين، وإن تفاوت هذا الاهتمام بين باحثٍ وآخر لأسباب تعود إلى طبيعة البحث ونوعه ونصيب الشاعر من الشهرة وتوافر شعره.

---

[1] نقلاً عن الراوية والحافظ "ابن ڤرفي" المدعو "عزيزو"، في مقابلة معه في 25 أفريل 1990. وقد تعاطى كثيراً فن الحوزي والأندلسي وعزف مع كبار شيوخ هذا الفن، "كالشيخ العربي بن صاري"، و"عمر بخشي"، و"الشيخة ططما"-رحمهم الله-

[2] R. Barthes : Le degré Zéro de L'écriture Col. Point. Paris, 1972, p. 16.

ونكرر القول إننا لا نملك الكثير من أخبارهم، وحتّى شعرهم لم يسعفنا من استكشاف ما له علاقة بحياتهم الشخصية، إلاّ ما كان من توقيع القصيدة تارة بأسمائهم، وتارة ثانية بألقابهم. وتأريخ بعض منها، أو الإشارة إلى تلمسانيتهم مِن طريق مَن أحبوا وتغزّلوا، أو الإشارة إلى امتهانهم حرفة مثل النسيج، وتعاطيهم الغناء.

أولا- الحياة السياسية:

توطئة:

قبل الولوج في معالجة هذا الجانب لابدّ لنا من الإشارة إلى أنّنا لن نعنى كثيراً بالتفاصيل، بل سنجتزئ بعض القضايا التي تمسّ موضوع بحثنا؛ ولذلك سينصبّ اهتمامنا بصورة أكثر على المناحي الثقافية وماله صلة بها؛ كمسائل الفكر والتعليم، لأنّها الركيزة الأساسية والأرضية الملائمة، حسبما نتصور.

وسنتحدث بصيغة التعميم، على الحواضر مع التركيز قدر الإمكان على بايلك الغرب "للإيالة"، خاصة وأن الحالة السياسية واحدة في كامل القطر في القرن الثامن عشر للميلاد؛ كما سيأتي.

ولكن قبل ذلك رأينا من الأفيد التذكير بمقولة الشيخ أحمد توفيق المدني ومؤدّاها<< لا أعرف أن عصرا من عصور التاريخ في بقعة من بقاع الأرض ناله من الحيف والجور، ومن تلطيخ السمعة وامتهان الكرامة من ذلك عصر حكم الأتراك العثمانيين بأرض الجزائر>>[1].

ونقتصر على هذا التوضيح لنعود إلى ما سمّيناه توطئة فنقول: كان كل شيء، في القرن الثامن عشر للميلاد (18)، يشير إلى أن شمس حضارة الأتراك العثمانيين كانت آخذة في الأفول؛ فلم يكن الناظر، أينما توجه ببصره؛ سواء إلى الحياة السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية، يستطيع أن يستشف أيّ بريق من نور أو بصيص من أمل؛ فقد كان يصطدم في كلّ المجالات بحقيقة مرّة تفرض نفسها فرضاً؛ حقيقة التقهقر والتراجع والتخلّف بل والانحطاط.

نعم لقد بدأت بوادر هذا التراجع قبل هذا القرن بكثير، ولكن مع ذلك، وعلى الرغم من تسرّب الضعف والانحلال إلى الخلافة الزيانية، وعلى الرغم من حملات الإسبانيين[2]وغارات الفرنسيين[3] من حين لآخر، والتي تعدّ بحق امتدادات للحملات الصليبية الأولى على المشرق والمغرب العربيين، فقلد كان يلوح من حين لآخر، هنا أو هناك، بريق أمل أو بشير إنقاذ متجليان في ظهور

---

[1] محمد عثمان باشا، داي الجزائر: 1766 - 1791 سيرته، حروبه، أعماله، نظام الدولة والحياة العامة في عهده، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1986، د. ط، ص 07.

[2] Voir : André Berbrugger : Le Pegnond. Alger, 1860, p. 29.

- عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج 03، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، ودار الثقافة: بيروت، طبعة جديدة منقحة ومزيدة، 1982، ص ص 40، 41، و ص 40.

- علي عبد القادر حليمي، مدينة الجزائر: نشأتها وتطورها قبل 1830، المطبعة العربية لدار الفكر الإسلامي: الجزائر، 1972، ط 01، ص 166.

[3] راجع: جمال قنان، نصوص ووثائق في تاريخ الجزائر الحديث 1500-1830م، المؤسسة الجزائرية للطباعة: الجزائر 1987م، ص 45.

"بابا عروج" وشقيقه "خير الدين بربروس" الذين دام عهدهما أربعة وثلاثين (34) عاماً (1512-1546م)[1] وحسان آغا (1533 - 1544)الذي بقي ردّه على إنذار شارل الخامس له ولمدينة الجزائر خالداً ومترجماً لمعنى الشهامة والمروءة، وكأنّي به واحد من خلفاء بني العباس الذي ردّ على "كلب الروم" آنذاك بقوله: << وهل أنت إلاّ كلب من كلاب النصارى وأضعف ما في بلاد البربرية من القلاع لا تقدر على أخذها، فكيف بمدينة الجزائر>>[2].

أمّا في هذا القرن، الثامن عشر (18)، فإنّ التقهقر أصبح حقيقة يلمسها الخاص والعام؛ فقد توالت على العالم الإسلامي، من الماء إلى الماء، كوارث عديدة: منها هجمات وامتداد المحليين البريطانيين والفرنسيين شرقاً، وتقلص حكم المسلمين غرباً، وضعف الأسرة الحاكمة، وتنافسها ودخول بعضها مع بعض في مؤامرات وحروب لا غاية ولا نهاية لها. والطاعون[3]الجارف الذي خلّف الخراب والدمار، وانتشار التفكير الخرافي[4]والدروشة نتيجة تعدّد الطرق الصوفية المغالية، وسيطرة الجمود الفكري.. كل ذلك خلق أوضاعاً مرتبكة مضطربة كما سيأتي بيانه.

إنّ الإطار التاريخي لهذا البحث هو القرون السابع عشر و الثامن عشر والتاسع عشر، كما سبقت الإشارة إليه، مع التركيز على الثامن عشر وهو العصر الذي تتموضع فيه أغلبية حيواة شعراء الحوزي، على ضوء ما اهتدينا إليه من تأريخ لبعض قصائدهم، مثلما توضح هذه الدراسة فيما بعد.

وأقل ما يقال عن هذا القرن أنّه ينتمي إلى عهد الانحطاط السياسي في بلادنا والذي سيتوّلد عنه لا محالة انحطاط ثقافي، لأن "الناس على دين ملوكهم":

---

[1] «تركيان صميمان ولدا بجزيرة مدلى، وخاضا غمار البحر مجاهدين في سبيل الله واشتهر صيتهما في البحر المتوسط»، (ينظر: محمد عثمان باشا، داي الجزائر: 1766 - 1791 سيرته، حروبه، أعماله، نظام الدولة والحياة العامة ..، ص 23.

[2] ينظر: نصوص ووثائق في تاريخ الجزائر..، ص45.

[3] إنّ المتسبب الأول في انتشار الأمراض والأوبئة بشكل يثير الانتباه هو الحكام الأتراك الذين << كانوا لا يهتمون بأمور الصحة ولا يولونها العناية اللائقة بها، فهم لم يتخذوا أي إجراء وقائي ضدّ الأمراض>>(ينظر: - ناصر الدين سعيدوني، دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر، الفترة الحديثة والمعاصرة، ج 02، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1988م، ص 125.

-النظام المالي في أواخر القرن العهد العثماني (1792-1830م)، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1985م، د. ط، ص ص 40، 41.

- شارل أندري جوليان، تاريخ إفريقيا الشمالية، تونس، الجزائر، المغرب الأقصى من الفتح الإسلامي إلى سنة 1830م، ج 02، تعريب: محمد مزالي والبشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر: تونس، النشرة الثانية عن الطبعة الثانية، فيفري 1983م، ص 371.

- Mahmoud Guettat, La musique Classique.., p . 176.

[4] يطالع: - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 01، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1981م، ص 14.

وإنّما النّاس بالملوك وَما تُفلح عُربٌ مُلوكها عَجَمُ[1]

حتّى إن جلّ الدارسين[2] قد وصموا الوجود العثماني في الجزائر "بالسلبي" انطلاقاً من الحكم على الميدان الثقافي على وجه الخصوص.

وقبل المضي في الحديث عن هذا القرن لابأس لنا من التذكير بندرة المؤلفات التاريخية المتعلّقة بهذا العهد لأنّ الإنتاج التاريخي<< الذي يعالج ماضي الجزائر العثمانية ظلّ إلى عهد ليس ببعيد يوصف عموماً باختلاف الاتجاهات الفكرية وتباين المستوى العلمي، وقلّة الموضوعات المعالجة، ومردّ ذلك انّ الفترة العثمانية من تاريخ الجزائر، رغم الفترة الطويلة التي عاشتها الجزائر في نطاق الامبراطورية العثمانية والأحداث المهمّة التي عاشتها البلاد الجزائرية، لم تنل الدراسة اللائقة والاهتمام الجدير بها>>[3]، وبتعبير آخر فإن << هذه الفترة من التاريخ العربي الإسلامي لم تأخذ حظها المناسب من التنقيب والبحث والتمحيص بالرّغم مما كتب فيها وعنها من دراسات ومؤلفات>>[4]، على حدّ تعبير الأستاذ "البشير بن سلامة".

بل إنّ << تاريخ الجزائر في العهد العثماني هو أشبه شيء بفترة ما قبل التار يخ >>[5]. وعلى الرغم من ذلك، سنحاول تسليط الأضواء على هذا العصر، من طريق ما تجمّع لدينا من مراجع، بادئين بالحالة السياسية. يدرج القرن الثامن عشر للميلاد في فترة <<حكم الدايات الطويلة التي استمرت بدون انقطاع من 1671 إلى 1830م>>[6]، ودامت 160 عاماً << من جملة 319 عاما>>[7].

---

[1] الشيخ ناصف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ج 01، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1981م، ص 219.

[2] ومنهم: توفيق المدني، محمد عثمان باشا داي الجزائر، ص 11. -د. أبو قاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الحديث، ج01..، ص 13. - محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982م، ط03، ص 159. - د. التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830م-1954م..، ص 15.

-عبد الحميد بن شنهو، دخول الأتراك العثمانيين إلى الجزائر، المطبعة الشعبية للجيش، د. ط، د. ت، ص 221.

-مجاهد مسعود، تاريخ الجزائر، ج 01، (دون ذكر لدار النشر) د. ط، د. ت، ص 88.

[3] ينظر: دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر، ج 02..، ص 34.

[4] ينظر: محسن بن حميدة، من مقاله "الولايات العربية ومصادر وثائقها في العهد العثماني"، مجلّة الحياة الثقافية (تونسية)، ع 30، السنة 09، 1984م، ص 196.

[5] Voir : Berque Jaques, Le Maghreb d'hier à demain, in cahiers internationaux de Sociologie, Juillet-Décembre, 1964, p : 51.

[6] - ناصر الدين سعيدوني والشيخ المهدي بوعبدلي، الجزائر في التاريخ، العهد العثماني، ج04 ، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1984م، د. ط، ص 14. - محمد عبد الكريم: حمدان بن عثمان خوجة الجزائري ومذكراته، دار الثقافة: بيروت، 1972م، ط 01، ص 10.

-Yamilé Bouabba : les Turcs au Maghreb central du 16éme au 19 éme siècle, S. N. E. D, Alger, 1972, p : 39.

-Mouloud Gaid : L'Algérie sous les turcs M. T, de l'Edition et S. N. E. D, Alger, 1974, p : 141.

[7] ينظر: محمد عثمان باشا..، ص23.

وميّزت هذه الفترة: الحيف والاضطهاد السياسي من لدن الحكام العثمانيين؛ إذ << منذ أواخر القرن السابع عشر انتهج الحكام الأتراك سياسة ترمي إلى مدّ نفوذ البايلك؛ وقد اتّبعوا في ذلك أسلوباً يعتمد على القوة ويتّصف بعدم مراعاة ظروف وأحوال الأهالي، وتجاهل رأي رجال الدّين[1]، وهذا ما تسبّب في الاضطرابات واندلاع الثورات وتجدّد الانتفاضات في أغلب الجهات>>[2] وهذه الوضعية أدّت بأحد الباحثين الجزائريين، إلى عدّ الأتراك أعداء بقوله: <<إنّ الأتراك أعداء الجزائر والجزائريين، فما إن استولوا على الحكم حتى كانوا لا يفكرون إلاّ بشيء واحد هو التمتّع بخيرات الجزائر دون التفات للوطنيين>>[3].

ونتيجة لهذا الظلم والاستبداد، فقد لحق بالأرياف والأهالي الهلع والدمار والخراب؛ فالباي محمد الكبير << تمكن في إحدى حملاته على الجنوب الوهراني من نهب 14 أو 15 دواراً، والاستلاء على 6700 خروف وعنزة و 5000 جمل و650 بغلا و720 بقرة، وأسر 60 فرداً أغلبهم من النساء>>[4].

وقد ألحقت هذه الحملات آثاراً وخيمة باقتصاد البلاد، وساهمت بقسط وافر في تبدّي السكان وعدم استقرارهم في مواطنهم.

والأمر لم يكن وقفاً على الأرياف وحسب؛ فقد كانت الطبقة الحضرية الحاكمة تسيطر في المدن الكبرى وتراقب أحوازها مثل << الجزائر العاصمة، حيث كان الداي يملك ربع البناءات ومعسكر حيث كان الأعيان التابعون للمخزن يملكون أكثر من 83 منزلاً وكذلك كان الحال في تلمسان وقسنطينة>>[5].

وقد عبّر عن هذا الوضع المأساوي شاعر مجهول بقوله[6]:

التَّلْ يَخْلَى وأْتْزُولْ مَنُه اَلْذْخَايرْ وَاتْصِيرْ النَّخْلَـــــــةْ بْرَخْلَة

اَوْلاَشَكْ تَخْلَى اَلْجَـــــــــزَايرْ

ومثله ابن السويكت7 بقوله أيضاً:

---

[1] كذا في المتن والصواب: العلماء أو الفقهاء، لأن رجال الدّين دخيلة على اللغة العربية وهو مصطلح كنسي.

[2] الجزائر في التاريخ، ج 04..، ص36.

[3] تاريخ الجزائر..، ص89.

[4] الجزائر في التاريخ، ج 04..، ص37.

[5] ينظر: إيف لاكوست، أندري نوشي، أندري برنانت، الجزائر بين الماضي والحاضر إطار نشأة الجزائر المعاصرة ومراحلها، تمهيد جان دريش، تعريب: رابح اسطمبولي والمنصف عاشور ومراد تفاحي، المطبوعات الجامعية: باريس (2)، د. ط، 1960، ص 203.

[6] الجزائر في التاريخ، ج 04..، ص 38.

[7] شاعر شعبي، سجل عدّة معارك خاض غمارها قومه، بنو سويد بالغرب الجزائري، ضدّ الأتراك عرفت بثورة المحال، ودامت ما يقرب من القرنين، تتقد تارة وتخبو تارة أخرى، إلاّ أنها كانت جهوية محدودة كغيرها من الثورات والتمردات. =

اَلْتُرْكْ جَارُوا وَاسْوِيدْ عْقَابْهُمْ طَافْحِيْنْ وَاَلْتُرْكْ شَارْبِيْنْ اَلْهْبَالْ فِيْ سَطْلَة[1]

ولم يكن تصوير ما لحق بالجزائريين، من مآسٍ ومظالم، قصراً على الشعراء وحدهم، بل إنّ الكتاب أنفسهم ساهموا في ذلك؛ فها هو ذا "محمد بن سليمان"[2] في "كعبة الطائفين وبهجة العاكفين، في الكلام على قصيدة حزب العارفين"[3] يقول: << لم نجد نحن في هذا الأخير من القرن الحادي عشر إلاّ العقارب واللفاع، والشقاق والنزاع، وظهور الهمج الرعاع، المؤثرين سبيل الشر والابتداع، ومالنا عن دفع ما نزل بنا من قدرة ولا حول، ولا قوة لنا على التحول عن أهل هذا الحال ولا طول ولا يجمل بالعاجز الضعيف المتألم، إلاّ أن يبتهل ويقول اللهم سلّم اللهم سلّم>>[4].

والملاحظ أن الشعر غير المعرب، في العهد العثماني، << قد سجّل كثيراً من الحوادث السياسية والعسكرية كما كان سجلاً للنّبض الاجتماعي والاقتصادي في البلاد>>[5]، بل <<كان أصدق معبّر عن الحياة اليومية ببلادنا في القرون الماضية>>[6]ولذا، فهو << سجل هام لتاريخ البلاد و جغرافيته >>[7]؛ ودراسته << تكشف عن كثير من الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية للبلاد في العهد العثماني>>[8].

= يطالع: - ابن سحنون الراشدي، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق وتقديم: المهدي البوعبدلي، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1973م، د. ط، ص 34، وص 38. - تاريخ الجزائر الثقافي، ج 02..، ص 328.

[1] الثغر الجماني..، ص 36.

[2] هو ابن الصائم التلمساني المعروف بالجزولي، كان يشغل وظيفة إمام مسجد من مساجد تلمسان، بعد أن أنهى مؤلفه "كعبة الطائفين" بحوالي عشرة أعوام ألف كتاباً آخر في التصوف، أطلق عليه اسم "حياة القلوب" وهو في الأوراد. كان ذلك عام 1066هـ، ومن أعمال محمد بن سليمان شرحه على قصيدة "حزب العارفين" الشعبية لموسى بن علي بن موسى الملاتي الحسني النسب، التلمساني الدار والمنشأ. والقصيدة تعرض لرجال التصوف والصلحاء ولرجال السياسة أو من سماهم الشاعر برجال الشر والطلاح (ينظر: - تاريخ الجزائر الثقافي، ج 02..، ص 140، و ص 330. - أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج 01، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982م، ط02، ص 321).

[3] مخطوط ضخم موضوعه التصوف إلاّ << أنه يحتوي على أمور كثيرة أخرى غير التصوف ففيه أخبار سياسية واجتماعية وجغرافية وعلمية عن الجزائر، ولاسيما غربها في القرن الحادي عشر والثاني عشر>> (- أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج 01..، ص 321. - المجلة التاريخية المغربية (التونسية)، ع 7-8، يناير 1977م، تونس، ص.ص: 61-68) .

[4] أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج 01..، ص 327.

[5] تاريخ الجزائر الثقافي، ج 02..، ص 325.

[6] الجواهر الحسان..، ص 15.

[7] الثغر الجماني..، ص 24.

[8] غير أنه << لا يدرس كنموذج أدبي أو فني نستشف من خلاله رقي الثقافة وسمو التذوق والمشاعر وجمال التعبير والتصوير..>> (تاريخ الجزائر الثقافي، ج 02..، ص 330).

ويبدو أن هذا الموقف شبيه، بموقف نقادنا القدامى الذين<< أخرجوا كلّ أنواع العمل الشعري الذي لا يتقيّد بقواعد اللغة والأوزان الخليلية ويميل إلى الاتّكاء على العامية عن بوتقة الشعر. وسمّوها بالفنون السبعة؛ مع أنها لا تخلو من روح =

ويتبيّن لنا ممّا سبق أنّ جلّ الحكام الأتراك قد سلكوا طريقاً واحداً يتمثل في: الاستيلاء على السلطة بالعنف وظلم الناس، وجمع المال والقيام بالمغامرات والتظاهر بالتديّن، ثم السقوط بالسلاح نفسه وهو العنف، والنهاية الدموية التي لا تراعي فيها أخلاق الأحياء ولا حرمة الأموات[1].

والحال هذه؛ فلا ننتظر الخير، و"لا نجني من الشوك إلاّ الشوك"، تفاقمت الأوضاع، واضطربت الحياة؛ ما يفّسر سرعة انهيار الحكومة المركزية وفرارها أقل من شهر من بداية الحملة الفرنسية بسيدي فرج، وهذا الباحث "ولد خليفة" يلخص لنا الاضطراب السياسي في الجزائر إبّان القرن الثامن عشر الميلادي، قائلا: << فقد كانت مملكة أو جمهورية الجزائر تتّجه نحو التفكك والانحلال السياسي بسبب الامتيازات الصارخة وغير المشروعة التي حصلت عليها طوائف الأوجاق[2]، والرياس[3]. والكلوغليون[4] والجميع في صراع دائم على السلطة وتنافس على الامتيازات متّفقين على شيء واحد، هو ممارسة التعسّف ضدّ الشعب بواسطة الضرائب والمصادرات>>[5].

ولذا فإنّه منذ بداية مرحلة حكم الدايات، تولى الخلافة سبعة وعشرون (27) دايا[6]. بينما يرى الأستاذ "سعد الله"، رحمة الله عليه، الذين حكموا الجزائر، منذ 1683إلى 1818م، ثلاثون (30) دايا، ومن هؤلاء لم يمت أحداً موتاً طبيعياً، باستثناء ستة عشر (16)، والآخرون اغتيلوا[7].

على أنّ الجزائر، في ظل حكم الدايات، تمتعت بالحرية الفعلية عن الدولة العثمانية بل إن ما ميّز العلاقات الجزائرية العثمانية هو << استقلالية الجزائر استقلالاً تامّاً وسيادة كاملة. فكانت تتصرف كجزء من الخلافة العثمانية، أي كجزء لا يتجزأ من كل شامل، في ظروف الشدّة. ولكنها في الظروف العادية تتعامل حتّى الخلافة العثمانية، فضلاً عن الدول الأخرى، بكل استقلالية

= شعرية وشكل شعري وهي المواليا وكان و كان و القوما و الدوبيت والسلسلة والموشح والزجل>> (البشير بن سلامة، من مقالة "الشعر و اللا شعر"، مجلة الفكر، ع 8، السنة 29، ماي 1984م، ص 04).

[1] ينظر: أبو القاسم سعد الله، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج 02، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1966م، د. ط، ص 327.

[2] جنود من أصل أناضولي.

[3] ضباط الأسطول.

[4] أو الكراغلة وهم «من كانت أمهاتهم جزائريات وأباؤهم أتراك، وتمت ولادتهم بأرض الجزائر»(حمدان بن عثمان خوجة الجزائري ومذكراته..، ص 74. وَ -Mouloud Gaid, L'Algérie sous les Turcs.., p. 199.

ويمتازون «بالعيون الزرق والبشرة البيضاء المائلة أحياناً إلى الشقرة، وبالذكاء والفطنة» (تلمسان عبر العصور..، ص 238).

[5] محمد العربي ولد خليفة، الثورة الجزائرية، معطيات وتحديات، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1991م، ط 01، ص 47.

[6] ينظر: وليم سبنسر، الجزائر في عهد رياس البحر، تعريب وتعليق: عبد القادر زبادية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1980م، د. ط، ص 71.

[7] ينظر: جون. ب. وولف، الجزائر وأوروبا (1500-1830م)، ترجمة: د. أبو قاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1986م، د. ط، ص 389.

وسيادة، وتحرص بكل صرامة على فرض احترام هذا الاستقلال التّام وهذه السيادة الكاملة بكل حزم وعزم وبكلّ شدّة وحدّة>>[1]. ويجسّد هذه الحرية، الصلاحيات الكاملة المخولة للجزائر في توقيع الاتفاقيات وإقرار المعاهدات الأوروبية، دون الرجوع إلى الباب العالي[2]. يقول المؤرخ الفرنسي "دي غرامون "(De Grammont): << لقد كان الديوان، أي حكومة الجزائر، يتّخذ القرارات بكل سيادة، فيعلن الحرب ويعقد السلم، ويمضي المعاهدات ويقيم أحلافاً، بدون أن يتساءل عمّا إذا كانت تلك القرارات المتّخذة موافقة أو غير موافقة لسياسة الباب العالي>>[3].

ويقول المؤرخ الأمريكي "سبنسر": << إنّ الاعتماد المتبادل بين الامبراطورية والإيالة ربما يصوره بوضوح أكثر التدعيم الذي يعطيه كل منهما للآخر في أوقات الأزمة >>[4].

والمطلع على الوثائق الرسمية بين دايات الجزائر والباب العالي يلحظ هذا الشعور بالسيادة والاستقلال، كما يلحظ الجدّية والحزم في اتّخاذ القرارات، فيجد<< دايات الجزائر يرفضون عديد المرّات تدخلات ووساطات الباب العالي، أحياناً بأدب جمّ؛ ولكن بحزم وجزم>>[5].

كما هو الشأن في هذه الرسالة من الداي عمر[6] إلى الخليفة العثماني محمود الثاني بتاريخ 7 جمادى الثانية 1230هـ، إذ يقول له فيها: << إن بواخر مدينة دوبروفنيك قد اعترضت سفن القرصنة الفرنسية التي حاصرتها، وقد تمكن ثلاثة من بحارة دوبروفنيك من الهروب ليقعوا في أيدي الجزائريين الذين أوصلوهم إلى الجزائر، لعدم وجود أوراق رسمية تثبت جنسيتهم. لقد اتصلنا برسالتكم التي طلبتهم فيها إطلاق سراح هؤلاء، غير أننا نعلمكم أنه يتعذر علينا القيام بذلك لعدم وجود جوازات سفر معهم من جهة، ومن جهة أخرى، إن هدفهم كان محاربتنا>>[7]

---

[1] مولود قاسم نايت بلقاسم، شخصية الجزائر الدّولية، وهيبتها العالمية قبل سنة 1830م، ج1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة-الجزائر،1985م، ط 01، ص ص 81، 82.

[2] ينظر: الجزائر في التاريخ..، ص 15.

[3] شخصية الجزائر الدولية، ج 01..، ص ص 82، 83.

[4] الجزائر في عهد رياس البحر...، ص 165.

[5] شخصية الجزائر الدولية، ج 01..، ص 84.

[6] هو عمر باشا. كان حكمه ما بين 1815-1817م، ولم يقبل الحكم إلا بعد عناء ومحاولات. وفي عهده استشهد الرايس حميدو قائد الأسطول الإسلامي الذي قاوم في ملحمة كبرى الأسطول الأمريكي إلاّ انه انكسر. (ينظر: محمد عثمان باشا..، ص 58).

[7] عبد الجليل التميمي، بحوث ووثائق في التاريخ المغربي للجزائر وتونس وليبيا 1816-1871م، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، منشورات مركز الدراسات والبحوث عن الولايات العربية في العهد العثماني: زغوان-تونس، ط02، منقحة ومزيدة، 1985م، ص 143.

ولكن تساؤلاً راودنا مفاده، كيف يفسر بقاء اسم السلطان العثماني منقوشاً على العملة[1]طوال هذه الفترة؟ مع أنّنا نعرف بعض الحكام في المشرق العربي حاولوا الانفصال عن الباب العالي، فضربوا نقوداً بأسمائهم، إلاّ أن هذا لم يحدث بالجزائر؟!

حتى إن الشاعر "ابن سهلة" يشير إليها لدى حديثه عن "غزاله" وقيمته الثمينة[2]:

وَحْدَ اَلْغْزَالْ رِيْتْ اَلْيُـــــــــومْ مَشِيْ امْعَ اَلْطْرِيْقْ ايْهُـــــــــــومْ
جَرّايْ فَالْخْلاَ مَحْـــــــــــزومْ سَّمَـــــاوَهْ اَلْعْرَبْ جَـــــــــــانِيْ
لَوْكَانْ بالشّرا وَ السّـــــــومْ نَعْطِيْ امْيـــــاتْ **سُلْطـــــــانِيْ**

وبالجملة، فقد << عرفت البلاد الجزائرية مرحلة ضعف وجمود>>[3] . كل ذلك كان ناتجا عن تجاوزات الحكام الأتراك تجاه الرعية؛ الأمر الذي حدا بكثير من الشعراء الشعبيين إلى التنديد بذلك، مثل ما فعل من قبل، "سعيد المنداسي "، حيث لم يتردد في التعريض بهؤلاء الحكام وما جلبته سياستهم من مظالم:

عَتَوْا اسْتَفَزُوا اَلْمُسْلِمِينْ مِنَ القُـــــرَى وَقَدْ عَبَدُوا حُمْرَ الدَّنَانِيرْ وَأَتـانَـــا[4]
عَلَى نَهْبِ أَمْوَالِ اَلْيَتَـــــــامَى تَظَاهَرُوا وَكَانَتْ لَهُمْ أَعْلَى اَلْمَدِينَة آذَنـــــا
وَهَلاَ سَأَلْتُمْ عَنْ يَتَامـــــــى تَفَرّقَتْ أَيَـادِيْ سَبَ أُنثَى وَذُكـــرَانـــا[5]

ويدعو الله بحماية تلمسان:

أَمَنْ قَادَرْ بَاللَهْ يَحْمِيْ تِلِمْسَـــــــانَا فإنَ بِهَا مِنْ قَومِ يَاجُوجْ إخْوَانـــــا[6]

---

[1]كما هو الأمر مع السلطان أحمد الثالث، ابن السلطان محمد الرابع، الذي كان حكمه من سنة 1115 إلى 1143هـ، ومن أعماله إدخال المطبعة وتأسيس دار الطباعة وفي الدولة العثمانية، وفتح عدّة ولايات من مملكة العجم. (ينظر: محمد فريد، تاريخ الدولة العثمانية، دار الجبل: بيروت،1977م، د. ط، ص 142، و ص147.

فعملة "السلطاني" ضربت بالجزائر بتاريخ 1136هـ باسمه، حيث نقرأ على ظهر العملة «سلطان أحمد محمد خان، عزّ نصره، ضرب الجزائر غرب 1136>>

(voir : Artuk (c et I), Istanbul orkeoloji Muzeleci Te Kirdeki Islami Sikker Katalogu, Cit 2, Mulli égitun istamboul, 1974, p. 617).

[2] ديوان أبي مدين بن سهلة جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف..، ص 234.

[3] الجزائر في التاريخ، ص 114.

[4] ينظر: الجزائر في التاريخ..، ص 115، ونذكر أن هذا البيت ساقط من القصيدة النونية الواردة في الديوان الفصيح.

[5] ينظر: ديوان المنداسي (الفصيح)، تحقيق وتقديم: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د. ط، د. ت، ص ص 90، 91.

[6] أورده الأستاذ أحمد طاهر بشيء من الاختلاف*:

فإن بها من رهط ياجوج عدوانا

*ينظر:

- Ahmed Tahar, La poésie populaire Algérienne, p. XXIV

بَنَى السّدْ ذُو اَلْقَرْنَيْنْ لِلْنّـــــاسِ رَحْمَةً فيَا لَيْتَهُ مِنْ شَوْكَةِ التُّرْكِ هَنَـــانـــا[1]

وما عبّر به من بعد، ابن مسايب؛ عن التجاوزات في حق مدينته تلمسان وما لحقها من ضرر وحيف[2]:

سْوَايَعْ اَلْسعُودْ دَارَتْ اَلْأَيَّامْ مْعَـــــهَا تَنْكَسْ اَلزّمَانْ عْلِيْهَا وَاَشْيـَـــــــــــانْ

عَدْمَتْ وَاكْ فَسْدَتْ وَالظُّلْمْ اَخْلاَهَا مْـــدِيْنَةْ اَلْجْدَارْ بْلَدْ تْلَمْسَـــــــانْ

ثانيا- الحياة الاقتصادية والاجتماعية

1/ الحياة الاقتصادية

على الرغم من أن الجزائر عرفت ابتداءً من النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادي، مرحلة من الازدهار << كانت المدن آنذاك مركزاً مشعاً للحياة الاجتماعية والثروة الحقيقية، فالنجّار والصنّاع كانوا يعملون دنباً إلى جنب مع الطبقة الحضرية السائدة وبالخصوص في المدن الكبرى حيث كانت تلك الطبقة قوية التأثير من حيث العدد وهي تراقب أحواز المدن الكبرى>>[3].بل كانت الجزائر << تتمتّع بإمكانيات اقتصادية ضخمة قبل الاحتلال. فقد كانت أرضها خصبة، ولاسيما في الشمال[4] تدر أنواعاً مختلفة من الحبوب والخضر والفواكه. ويوجد فيها كما لاحظ الرحالة والزائرون، مناجم الحديد والرصاص والملح، وغابات كثيرة كانت تفيض عن الحاجات المحلية لبناء السفن والتسخين وبناء المنازل>>[5].

---

[1] الثغر الجماني..، ص 56.

[2] ديوان ابن مسايب، (نشر محمد بخوشة)..، ص 47.

[3] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص203.

[4] خاصة أراضي غرب الجزائر فهي نادرة من حيث الجودة والخصوبة، واسعة من حيث المسافة والكمية. (ينظر: فكري طونا، من مقاله: "النظرة الفرنسية إلى الأراضي الجزائرية من حيث جودتها وقيمتها الاستراتيجية"، مجلة التاريخ (الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1985م، رقم 18، ص ص 198-199).

[5] محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)..، ص ص 149-150.

ممّا يدفع بنا إلى القول إنّ الوضع الاقتصادي والزراعي والتجاري << كان مزدهراً، فتجمّع لدى حكام الجزائر وكبار التّجار ثروة ضخمة ينفقون منها على مختلف شؤون البلاد الاجتماعية والعسكرية، وظلّت هذه الثروة مثار طمع حكام أوروبا>>[1].

وإلى هذا الوضع يشير شاعر شعبي مجهول قائلاً:

أَصْلِيْ تُرْكِيْ شْجِيْعْ بَـــــايْنْ اسْمِيْ حَسَانْ دَايْ[2] حَـــــاكَمْ
فِيْ اَلْبَهْجَة مْدِيْنَةْ اَلْمَحـاسَـــنْ حَصْرَاهْ اقْبِيْلْ كُنْتْ بَـــاسَمْ
قْصُورِيْ شَامْخَة مُحَصـــــنْ وَطْبُولِيْ صَائِلة تْرَنَـــــمْ
بَمْحافَلْ زَايْخَة[3] مْزَيـــــنْ بـينْ بْشَاوَتْهَا وْعَـــــالَمْ
وَسْلُوعْ مْضَيْقَة اَلْسْفـــــايْنْ وأْمْوَالِيْ يَاسْرِينْ نَـــــاعْمْ
وْجَاقِيْ طُوعْ السْـلاَطَـــنْ عُدْيَانة مَا تْرّوَحْ سَـــــالمْ[4]

فعلى الرغم من ذلك فإنّ الوضع لم يدم طويلاً إذ سرعان ما انتاب الاقتصاد الجزائري نوع من الركود في المنتصف الثاني من القرن الثامن عشر الميلادي، وانعكس ذلك على المهن والحرف والقطاع الزراعي نتيجة عوامل سنأتي على ذكرها عقب استعراضنا بإيجاز، لأهم قطاعات الاقتصاد ونعني بها: الزراعة، والصناعة، والتجارة.

أ- الزراعة:

إنّ أرض الجزائر << أغلبها صالح للزراعة التي هي عمدة أهل الوطن، فقد جنح الجزائري إلى الزراعة لأنها بسيطة في حرفتها سهلة المراس...فهي بنت الطبيعة البشرية موافقة لميول العوام من النّاس، فالجزائري ميّال للفلاحة >>[5].

---

[1] عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، دراسة أثرية فنيّة، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1990م، ط 01، ص ص 13، 14.

[2] إشارة إلى حسان باشا 1791-1798م، الذي لقّبه باي وهران ب "محمد الكبير". من أهم أعماله تعمير وترميم مدينة وهران (طالع كلاما عنه في: محمد عثمان باشا...، ص 52)

[3] من « زاخ فلان، يريدون راح، وهو صحيح لغوي، يقال: زاخ، يزيخ، وزيخانا، جار وظلم وتنّحى» (ابن أبي السرور محمد الصدّيق الشافعي، القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب، تحقيق: السيّد إبراهيم سالم، راجعه وقدّمه له إبراهيم الأبياري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. د. ط. د. ت. ص 37.

[4] جلول يلس، وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ش. و. ن. ت. الجزائر، د.ط، د. ت، ص 41.

[5] حمدان بن عثمان الجزائري ومذكراته..، ص 76.

وكانت وسائل هذه الزراعة، آنذاك، المحراث البسيط، والمنجل للحصاد، وفرشاة لجميع بقايا الزرع، كما كانت هناك مخابئ تحت الأرض للاحتفاظ بالحبوب من فصل آخر. أما الإنتاج << فقد كان يتّم سنة بعد الأخرى لقلّة الوسائل وانعدام السماد>>[1]، واختّصت كل منطقة من الإيالة بإنتاج نوع من المحاصيل حسب ظروفها الطبيعية والمناخية. فالحبوب << اشتهرت بها نواحي غريس ووهران ومجانة وقسنطينة، وكانت تعتبر محصولاً رئيسياً معداً للاستهلاك الداخلي والتصدير الخارجي[2]، ولذا عمل البايلك جاهداً للاستيلاء على أراض الحبوب حتى أصبحت أملاك الدولة بنواحي مدينتي قسنطينة ووهران تغطي حوالي أربعة وثمانين ألف هكتار عشية الاحتلال>>[3].

في حين ارتبطت زراعة<< الأشجار المثمرة بالمناطق الجبلية بالقبائل وطرارة والمدية، وازدهرت البساتين بأراضي الفحوص المحيطة بالمدن الرئيسية كوهران ومعسكر وتلمسان والمدية ومليانة والبليدة والقليعة وعنابة وقسنطينة >>[4].

يصف مارمول تلمسان في القرن 16م، فيقول: << كان حولها البساتين ومنازل الراحة حيث يقضي السكان أوقات الصيف في أحسن ظروف الهدوء والهناء ولها حقول بها الأشجار المثمرة والزيتون حيث تستخرج كميات ضخمة من الزيوت والقسطل وغير ذلك من الفواكه مثل ما كانت عليه أوروبا وكانت آلات كبرى تحمل العنب السكري المسكي الذي يجفف تحت الشمس>>[5].

ولعلّ هذه الظواهر الطبيعية والبيئة هي التي حدت "بمحمد بن سليمان" إلى القول في تلمسان إنها: << ذات أنهار وأشجار وفواكه وثمار، وخصّها الله بحب الملوك، حتى صارت مطمعة للملوك>>[6].

وتجدر الإشارة إلى أن الفلاحة الجزائرية في أواخر العهد التركي كانت تعاني عدّة مشاكل وصعوبات عاقت تطوّرها وازدهارها.

وترجع هذه الصعوبات في مجملها إلى أدوات الفلاّح البدائية، وتعرضه المستمر للحملات العسكرية علاوة على أنه كان عرضة للأمراض والمجاعات التي كانت تجتاح البلاد فتفتك بالعباد بين الفينة والأخرى.

---

[1] محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث..، ص 150.

[2] لقد تنافس << أربع دول على شراء أكبر كمية من القمح الجزائري، وهي: هولندا، إسبانيا، انكلترا، وفرنسا>>(شخصية الجزائر الدّولية، ج 02..، ص 326).

[3] النظام المالي للجزائر في أواخر العهد العثماني..، ص 32.

[4] نفسه.

[5] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 162.

[6] أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج 01..، ص 329.

ممّا دفع الكثير من الفلاحين إلى توجيه اعتنائهم التّام صوب تربية الحيوانات، إذ هي << الثروة الثانية للبلاد بعد الزراعة>>[1].

ب- الصناعة:

إنّ النشاط الصناعي، ظلّ متواضعاً بالإيالة الجزائرية لا يتعدى الصناعات المحلية اليدوية وبعض الصناعات المعدنية التحويلية البسيطة.

فنجد الجزائريين بعيدين عن الصناعة، بالمفهوم الحديث، كل البعد إلاّ ما هو منها بسيط جداً، حيث دفعتهم إليه شدّة الحاجة الضرورية؛ كـ«صناعة الأغطية الصوفية والأحزمة الحمراء بتلمسان، والبرانيس والزرابي والحصر بالأطلس الصحراوي، والفخار بندرومة والأحذية والزرابي بقلعة بني راشد، والأدوات الجلدية والأقمشة بمازونة، ومهن الحدادة وصنع الأسلحة والفضة بمناطق جرجرة، ومعالجة الأصواف والجلود وصنع السروج والجواهر بقسنطينة، وصناعة الحلي والأحذية والشواشي بمدينة الجزائر>>[2]. ولا ننسى الدور الذي أدّته بعض الأسر من الحضر الأندلسيين واليهود في الحفاظ على هذه الصناعات من الاندثار.

هذا، وإنّ الصناعات المعدنية أو الثقيلة لم تشهد تطوراً ملموساً، لا من حيث الكم ولا من حيث الكيف، لأن الدايات لم يهتموا كثيراً بها << معتمدين في ذلك على ما تقدّمه لهم الدول كإتاوة>>[3].

وأهم المدن الصناعية هي الجزائر العاصمة، ومستغانم، وقسنطينة، وتلمسان التي <<كانت بها دكاكين الصناع والتجار مرتبة مثل ما كانت عليه في فاس>>[4].

ونشير إلى أن الشواطئ الجزائرية الغربية كانت غنيّة بشتّى أنواع السمك، والأحجار الكريمة مثل الأصداف، والمرجان. لذا نجد ضمن الاتفاق الإسباني الجزائري المبرم في عهد حسان داي، سنة 1791م، السماح للإسبان باصطياد المرجان في هذه الشواطئ[5].

ج- التجارة:

من المعلوم أن للقطاع الاقتصادي تأثيراً مباشراً على الأوضاع المالية لأي دولة، كونه قطاع تعامل تجارياً على الصعيدين: داخلي وخارجي. فالتجارة الداخلية << كانت تتّم داخل المدن أو

---

[1] حمدان بن عثمان خوجة الجزائري ومذكراته..، ص 77.

[2] النظام المالي للجزائر في أواخر العهد العثماني..، ص34-35.

[3] شخصية الجزائر الدولية، ج 02..، ص 326.

[4] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 163.

[5] Voir : L. Péchot : Histoire de L'Afrique du Nord avant 1830, imp. Alger, 1914. V3, p : 112. V 03, p.112.

بواسطة الأسواق الأسبوعية والسنوية في الأرياف>>[1]وقد ساهم في تقوية التبادل التجاري الداخلي عاملان اثنان هما:

أولا: تشجيع الحكومة للأسواق التجارية سعياً لبسط نفوذها وسيطرتها على سكان الأرياف كلّما اختلفوا إليها.

ثانياً: مرور القوافل عبر الأراضي الجزائرية تجاه المشرق العربي أو بلاد السودان[2].

أمّا التجارة الخارجية فإنّها << كانت تتّم مع بقية بلدان المغرب العربي والأقطار العثمانية بالمشرق بالإضافة إلى الدول الأوروبية التي ما فتئت أهمية التبادل التجاري تتزايد معها>>[3].

وإذا كانت الجزائر تصدر الكثير من المواد الزراعية كالحبوب والزيوت والتمور والزّبيب والتّين، بالإضافة إلى الأصواف والجلود والشموع والمنسوجات، فإنّها في مقابل ذلك كانت تستورد مواد أخرى كثيرة كمالية وترفيهية << كالعطور و المصبرات من فرنسا، والزليج من إيطاليا، والعتاد الحربي من اسكندنافيا والرصاص والأقمشة القطنية من إسبانيا والسكر والقهوة والأقمشة من إنجلترا>>[4]، ولذا كانت << هولندا من الدول الأوروبية المتعاملة تجارياً بشكل واسع مع الجزائر في القرن 18م. وكانت رغبتها في الحفاظ على مركزها التجاري مع الجزائر سبباً في قبولها دفع هدايا وضرائب سنوية كبيرة بعضها نقداً والبعض الآخر عيناً، كانت بلاطات الزليج من ضمنها والتي تشكل كمية ضخمة مستخدمة في زخرفة مختلف المباني الجزائرية>>[5].

ويُرجع بعض الدارسين، ازدهار التجارة في جزائر القرن 18م مع البلدان الأوروبية؛ إيطاليا، وإسبانيا، وهولندا إلى أسباب عسكرية وسياسية محضة، في حين يرجع ازدهار هذه التجارة مع الدول الإسلامية تونس، وتركيا، والحجاز إلى أسباب روحية ودينية وسياسية>>[6].

قلنا، فيما سبق، إنّ الاقتصاد الجزائري انتابه نوع من الركود في أواخر عهد الأتراك وذلك نتيجة العوامل التالية:

---

[1] النظام المالي للجزائر في أواخر العهد العثماني..، ص39.

[2] نفسه.

[3] نفسه.

[4] نفسه، ص 40.

[5] عبد العزيز محمود لعرج، الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي: دراسة أثرية فنية، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1990، ط 01، ص 15

[6] نفسه، ص 16.

1. اعتماد البلاد على الاستيراد، وهو ما عرّض السّلع الجزائرية للمنافسة من لدن السلع الأجنبية[1]

2. تدهور القرصنة بسبب ما تمّ من معاهدات بين الدول العظمى، وما حدث من تناقض في عدد البحارة البارعين في فن القرصنة[2].

3. تعاظم دور اليهود في حكومة الداي بعد السماح لهم باحتكار التجارة، وتأسيس الفرنسيين للشركة الملكية الإفريقية التي حققت أرباحاً طائلة على حساب الاقتصاد الجزائري[3].

4. نمو وتطور الطبقات الإقطاعية في البلاد الجزائرية إذ كانت << التجمعات الإقطاعية تضم أعضاء الوجق الذين ملكوا أحواز المدن و "الكوروغلية" في المدن العسكرية والذين حازوا الإرث الذي كان للقبيلة ثم المخازنية الذين ملكوا أرض الرعية والتجمعات مقابل الخدمات المبذولة للباي الذي كان هو ذاته يجمع ممتلكات لا تحصى، فهذا النمو الاجتماعي جرّ الاقتصاد الجزائري إلى الانغلاق والضّيق>>[4].

2 / الحياة الاجتماعية

قبل التعرض لميزات الوضع الاجتماعي في بيئتي المدن والأرياف إبّان عهد الأتراك، لابأس من الإشارة إلى أن التركيبة البشرية هي نتيجة لما جمعته الحواضر والأرياف من نشاطات صناعية وتجارية وعسكرية إدارية وثقافية، حتى غدت هذه التركيبة << معقّدة؛ ففي الجزائر يقيم 4.000 تركي و18.000 من الحضر الأندلسيين و الكوروغليين و1000 من البربر والعرب وهم قدموا من داخل البلاد وبها 5.000 يهودي و2.000 من السودان، وكان بتلمسان 4.000 تركي وكوروغلي وما بين 6 و7 آلاف حضري و 2000 يهودي>>[5].

نفهم من هذا أن المدن كانت تجمع هذه الأجناس المتنوعة، التي كان لكل منها دور خاص، << فالأتراك والكوروغليين[6] يؤلفون قوام الجيش وأرزاقهم من الخارج كما كان الشأن بالنسبة

---

[1] ينظر: الجزائر في التاريخ..، ص 87، و ص 90.

[2] ينظر: تاريخ إفريقيا الشمالية..، ص 19.

[3] نفسه، ص 371.

[4] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 165.

[5] نفسه، ص 202.

[6] أو الكراغلة هم << نتاج المصاهرة بين العثمانيين وسكان الجزائر>> (محمد مقصودة، الكراغلة والسلطة في الجزائر خلال العهد العثماني 1519 - 1830)، (مخطوط) مذكرة ماجستير في التاريخ، جامعة وهران، 1435هـ- 2014، ص 70. وهذا المصطلح له عدّ أوجه في الرسم أو الكتابة منها: «قرغلان"، و" قول أو غللري"، و " قول غولي"، و "كول أوغلي"، و" كوله أوغلو"، وكلها أشكال من التركية العثمانية، أمّ في المراجع الحديثة فأكثرها ما ترسم ب "كراغلة"، كما ترد برسم " الكولوغلاري" وكل هذه =

لأعيان الخزن في معسكر، وهناك الحضر من المدن العتيقة وفدوا مهاجرين من الأندلس ولهم بجانب التجارة أو الصناعة بساتين في أحواز المدن...وكانت جميع هذه الأصناف تؤلف تجمعات منظّمة>>[1].

والذي ميّز الحالة الاجتماعية[2] في المدن والأرياف جملة من الخصائص العامّة نستعرضها كما يلي:

1- تميزت الحالة الاجتماعية من حيث امتيازات كل طبقة اجتماعية بشكل معين، ولذلك نلاحظ تركيباً هرمياً يتعلّق بهذه الامتيازات << فكان على رأس هذا الهرم الطائفة التركية الضئيلة العدد والكثيرة الامتيازات، ثم تليها جماعة الكراغلة التي أسندت لها المناصب المتوسطة الأهمية، بعدها تأتي طبقة الحضر بما فيها الأندلسيون والأشراف والأعيان الذين تولوا المناصب الدينية والتعليمية واشتغلوا بالحرف والمهن المختلفة، ويلحق بهذه الطبقة الجاليات اليهودية والمسيحية وإن كانت لها أوضاعها الخاصة، وفي آخر الهرم نجد جماعات البرانية المحرومة من الامتيازات رغم قيامها بالأعمال الشاقة والمهن الحقيرة>>[3].

هذا عن البنية الاجتماعية بالمدن، أمّا عنها بالأرياف[4] فهي لا تختلف كثيراً عن أوضاع المدن، على أن بنية الأرياف تتحكم فيها نوعية العلاقة مع أصحاب السلطة، << إذ تحتل الصدارة في مجتمع الأرياف قبائل المخزن، بينما قبائل الرعية ظلت في آخر السلم الاجتماعي رغم الخدمات التي تقدمها والأعمال التي تكلف بها، أما وسط السلم الاجتماعي فتحتله القبائل الحليفة أو المستقلة وهي بحكم علاقتها مع الحكام وطبيعة اقتصادها تعيش على هامش النشاط الاقتصادي والعلاقات الاجتماعية مما يترك آثار سلبية على جهاز الدولة الإداري ونظامها السياسي>>[5].

2. يمكننا القول إنّ الحالة الاجتماعية للجزائر خلال العهد التركي تحكم فيها عاملان رئيسان هما: قوة الجانب العسكري أو الحربي، والقدرة المالية؛ فالقوة الحربية تمثل الطريق الأقصر للوصول إلى أسمى المراتب، على أن الإمكانيات المالية كانت وسيلة فعّالة ومجدية لنيل

=الأشكال في الكتابة تحمل معنى تاريخيا هو " أبناء عبيد السلطان العثماني"(ينظر: مسلم بن عبد القادر الوهراني، تاريخ بايات وهران المتأخر أو خاتمة أنيس الغريب والمسافر، تحقيق: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1974، د. ط، ص 87. - وليام سبنسر، الجزائر في عهد رياس البحر...، ص 82. - خليفة إبراهيم حماش، العلاقات بين إيالة الجزائر والباب العالي 1798 - 1830، (مخطوط) رسالة ماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، جامعة الإسكندرية، 1988، ص 121).

[1] الجزائر بين الماضي والحاضر...، ص 203.

[2] إن طبيعة كل طبقة سكانية هي التي تفرض ميزتها الاجتماعية الخاصة بها.

[3] الجزائر في التاريخ...، ص 111.

[4] مثلنا على البنية الاجتماعية بهرمين بيانيين انظرهما في الصفحة 69.

[5] الجزائر في التاريخ...، ص 112.

الامتيازات المهمّة. ولذلك<< أصبحت القوة العسكرية والإمكانيات المالية هي التي تحدد أية طائفة من طوائف المدن أو أية مجموعة من سكان الريف، فهي المقياس الحقيقي لمنح الامتيازات وفرض المطالب المخزنية، وعبر ذلك أصبح الحكام ينظرون إلى مجموع السكان لا على كونهم رعايا خاضعين فقط، وإنّما باعتبارهم أصنافاً ومجموعات بشرية متفاوتة من حيث الأهمية والحقوق والواجبات>>[1].

هذا وقد نوّه بالعاملين المذكورين سابقاً كتاب وشعراء جزائريون ومغاربة عاصروا الفترة العثمانية نذكر منهم على سبيل المثال، الكاتب "محمد بن رقية التلمساني" الذي عبّر عن واقع الجزائر في أواخر القرن السابع عشر الميلادي بقوله: << وليعرفوا قدر الجزائر إذ تراب نواحيها معجون بدماء الكفار، اللهم أدمها دار الجهاد، ومحل عزم واجتهاد>>[2].

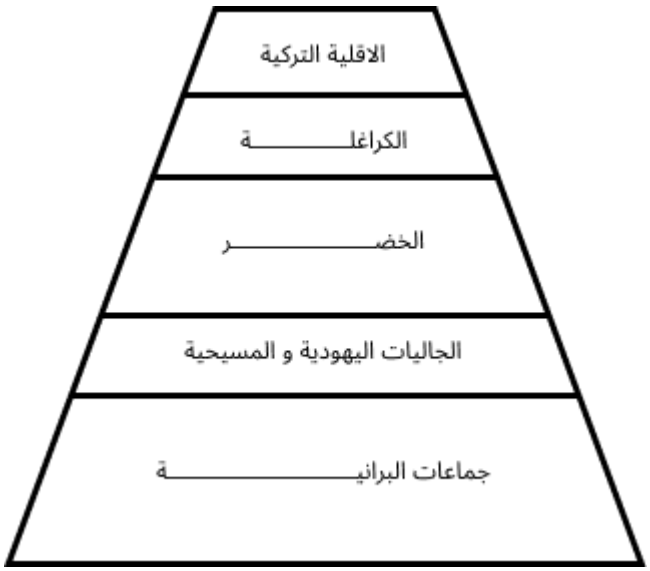
والشاعر الشعبي "الشيخ عبد الرحمن" الذي تحسّر على نهاية الدولة الجزائرية على يد الفرنسيين عام 1830م قال:

اَلْأَيّامْ يَا اَخْوَانِيْ تَتْبَدّلْ سَاعَاتْهَـــا وَاَلْدَّهْرْ يَنْقْلَبْ وَيْوَلّيْ فِيْ اَلْحِيْنْ
بَعْدْ كَانْ سَنْجَاقْ اَلْبَهْجَة وَوْجَاقْهَـا اَلْأَجْنَاسْ تْخَافْهَا فِيْ اَلْبَرْ وَاَلْبَحْرَيْنْ
امْنِيْنْ رَادْ رَبِّيْ وْوَفَّى مِيْجَـالْهَـــا وأعَطَاهَا أَهْلْ اَللّه الصّـــــــالحِيْنْ
رَانِيْ عْلَى اَلْجَزَائِرْ يَا نَاسْ حْزِيْـــنْ[3]

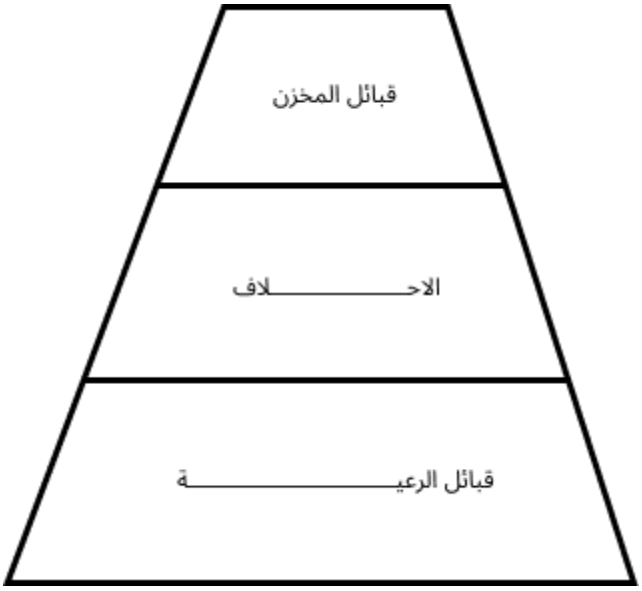
[1] م.م.س، ص ص 112،113.

[2] نفسه، ص 115.

[3] نفسه.



شكل1: هرم البنية الاجتماعية في المدن



شكل 2 : هرم البنية الاجتماعية في الأرياف.

وصدى القوّة العسكرية والحربية للجزائر على أيام العثمانيين دوّى بعيداً، كما دوّى صوت ثورة نوفمبر المباركة فيما بعد، في أصقاع العالم، فهذا شاعر مغربي مجهول الاسم، يشبه عيون محبوبته بالمدافع، وإذا بدت فهي "باشا في المشور":

بَحْوَاجْبْ مَعْطُوفِيْنْ وَاَلْعْيُونْ كَمَا زُوجْ أنفَاضْ[1] فِيْ اَلْتْزَايِرْ[2]
بَارودْ يَطْعَنْ بْلاَدْ رْصَـــاصْ
إلاَ تَوَقَفْ وَلْفِيْ تْقُولْ بَاشَا فِيْ اَلمَشْوَرْ وَاَلْمُدَامْ دَايْـــــرْ
سُكْرَانَه مَنْ غَيْرْ كَـــــــــاسْ[3]

وفارس المحبوبة عند "ابن سهلة" هو "رايس من الأبطال"[4]:

رَايْسْهَا مَنْ أَبْطَالْ حَرْبِيْ ايْزَقِيْ[5] يَوْمَ اَلْنْطَاحْ[6] يَا رَايْسْ اَلْمْلاَحْ

وشاعرنا "ابن سهلة" يشير إلى القوة المالية للحكام العثمانيين من خلال تثمين منزلة محبوبته: "فاطمة الهمية":

اَبْهَى مَنْ اَلْغْزَالْ الصِّينِيْ مَكْمُولَةْ الطْبَعْ صِيْفَةْ اَلْغْـــــرَارْ
اَلّلِّيْ غْرَامْهَا مَضَـــانِيْ تَسْوَىَ مْيَاهْ عَلْجَة ثِيْبْ وابْـكَارْ
وَمْيَاهْ جَارْيَةَ سُـــودَانِيْ تَسْوَىَ جْمِيْعْ مَالْ الشَرْقْ واَلأَحْرَارْ
تَسْوَىَ خْزَايْنْ اَلْعُشْمـانِيْ تَسْوَى مَالْ فَاسْ ودْيَارْ اَلْتُّجّـــارْ[7]

و"بَدرة" كحل السّالف، في قصيدة "لَوْمَا اَلْفْضُولْ يَا عَجْبِي"[8]،حيث يقول:

تَسْوَى امْيَاتْ خَادْمْ غِيْرْ اَلْسُودَانِيْ وَامْيَا مْنَ اَلْعْبِيْدْ عْلُوجْ[9] اَوْ نَصْرَة

---

[1] الانفاض في لغة الملحون هي: المدافع.

[2] هي الجزائر، وهنا إشارة إلى القوّة البحرية الحربية التي كانت تقاوم القرصنة.

[3] محمد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الثاني من الجزء الأول..، ص 118.

[4] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص182.

[5] عامية: بمعنى يصرخ بشدّة، إشارة إلى شجاعته وقوته.

[6] الحرب والمعركة.

[7] كتاب الحب والمحبوب..، ص 73.

[8] ينظر القصيدة كاملة في ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 99 - 108.

[9] وأعلاج جمع عِلْجٌ، << والعِلْج بوزن العِجْل: الواحد من كفار العجم>> (أبو بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الكتب العلمية: بيروت، مادة ع ج ل، ص 449). وقال بعض<< أئمة اللغة: العِلْجُ، بكسر العين، الرجل من كفار العجم، وحمار الوحش السمين القوي، والرغيف الغليظ الحرف. كل ذلك يقال له: علج>> (ابن أبي السرور الشافعي، القول =

تَسْوَىَ فَاسْ[1] اَوْ سُوسْ اَلْحَسَـانِيْ اَوْ مَالْ سَاقْيَاتْ بْلاَدْ اَلْجَـرّة
تَسْوَى مَالْ مَصْرْ وَاَلْشَّامْ اَوْتَـانِيْ بَغْدَادْ وَاَلْهْنُودْ أَوْ كَمَنْ دَشـرَة
تَسْوَى خْزَايْنْ الشَرْفَة وَالعُثْمَـانـيْ اَوْ مَا فَاَلْمْدُونْ وَاَلْتّلْ وَاَلْصّحـرا

3. تميزت الحياة الاجتماعية بشيوع البداوة، حيث << تحوّل كثير من السكان من حياة الاستقرار ومزاولة الزراعة إلى حياة الترحل التي ارتبطت بتربية المواشي والبحث عن المراعي...>>[2]

4. ثمة ميزة اجتماعية خاصّة بالحضر في مجتمع المدن، وهي تتمثل في أن طبقة الحضر لم تستطع فرض تقاليدها ولهجتها ونمط عيشها على بقية الطوائف الأخرى ماعدا مدينتي تلمسان وقسنطينة، ومرد ذاك إلى << انفتاح المدن الساحلية على الخارج وتكاثر الأسرى والأعلاج بها وانعزال الحكام واحتفاظهم بلغتهم وعاداتهم الأناضولية...>>[3].

وبعد، فقد << امتاز الحكم العثماني في الجزائر بالشدّة والقساوة مادياً وأدبياً، لكنه رغم ذلك ترك لنا تراثاً لا يستهان به في هذين الميدانين فإنه فوق كل شيء أبعد. بالحروب البحرية، الاستعمار الإسباني والبرتغالي من مدن المغرب العربي، وأحبط مطامحه الشرسة ووضع حدّاً لنفوذ الطوائف الصوفية >>[4].

=المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب، تحقيق: السيّد إبراهيم سالم، راجعه وقدّم له: إبراهيم الأبياري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ط، د. ت، ص 28).

[1] إشارة إلى ثراء مدينة فاس، وما جاورها، كالسوس الأدنى، يقول أبو الفدا إسماعيل: << أهل فاس مخصوصون برفاهية العيش >> (إسماعيل العربي، المدن المغربية، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1984، د. ط، ص 100).

[2] الجزائر في التاريخ..، ص 113.

[3] نفسه، ص 114.

[4] دخول الأتراك العثمانيين إلى الجزائر..، ص 224.

ثالثا- الحياة الثقافية

من غير المشكوك فيه، أن المثقف الانحطاط كان يتعالى عن الحياة والمشاركة فيها، تحبسه نفسه إما في قصر السلطان أو في الزوايا. وبعد أن كان المتصوف يتصدى للعام والفقهاء وأولي الأمر.. صار كمية مهملة في تكية أو زاوية.. وأيضا الشاعر والكاتب والمؤرخ.

لقد عطّلت أدوارهم وأصبحوا تبعا لإرادة نائمة وسلطان عابر، لا يفكر إلا بجسمه وجلده وبمصالحه ولذته، لا يستشرف مستقبلا ولا يفكر بنهضة. أصبح الفكر أُلهية، والشعر ألهية، والفن ألهية، وإبداع الحياة وخلقها ألهية، وصار المفكرون لا يفكرون والمبدعون من الشعراء والكتبة صيادي ذباب ملون من الكلمات والألفاظ والعبارات المكررة السقيمة.

ومن المؤكد أن الإلهام يأتي من الحياة، وهم حسبوه يأتي من الكتب وكراسات الغابرين، والثقافة فعل وممارسة، وهم حسبوها زينة وحلية، الأدب موقف واندماج بعملية الحياة وصيرورتها في سياق التاريخ، وهم حسبوه رصيف عبارات، ووصف كلمات.

ونظرا لغياب الإبداع والتفكير الخلاّق فسوف ينصب بحثنا على التعليم في القرن الثامن عشر(18)للميلاد وما بعده، لا سيما وأن ثمّة آراء تعتقد<< بأنّ الشعب الجزائري غير متعلّم وأن الاستعمار، الفرنسي، وفّر له التعليم>>[1].

والحقيقة ليست كذلك إذ إنّ الشعب الجزائري كان له ليلة الاحتلال الفرنسي<< من التربية ما قد يفوق الشعب الفرنسي، فكانت أغلبية النّاس تعرف القراءة والكتابة والحساب>>[2]، بل إنّ<< نسبة غير المتعلّمين كانت أقلّ ممّا كانت عليه في فرنسا في ذلك العهد حيث كانت بفرنسا تتجاوز نسبة 40 بالمائة>>[3]. والدليل على ذلك<< توقيع السكان وإمضاؤهم في دفاتر الحالة المدنية باللغة العربية في السنوات الأولى من الاحتلال الفرنسي>>[4].

والسؤال الذي نبادر إلى طرحه هو إلى أيّ مدى تدّخل الحكام العثمانيون، الدايات، في نشر وتطوير التعليم ونشر الثقافة والاهتمام برجالاتها؟

---

[1] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 211.

[2] نفسه.

[3] Voir : EMERIT(M) : L'Algérie à l'époque d'Abdelkader.la rose. Paris 1951. Pp. 13,89,92,199.

[4] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 211.

تنبئنا المراجع التي عدنا إليها أنّه<< لا وجود لما يسمّى بسياسة تعليمية عندئذ، فليس هناك وزارة للتعليم ولا أية مؤسسة مشابهة>>[1].

والسبب في ذلك عائد إلى أنّ<< ما كان يهم الأتراك هو العلاقة التي تربطهم مع العائلات الكبيرة، مثل المرابطين والأشراف والأندلسيين واليهود>>[2]. ومن هذا المنطلق << لم تهتّم حكومة الدايات بتطوير التعليم بل تركته للخاصّة ممّا كان السبب في ركوده، فقلّت التخصّصات والخبرات، وساد الجهل، وانخفض المستوى الصّحي وانتشرت الخرافات وتعدّدت الطرق الدينية وزواياها وضعفت الإدارة التي كان على رأسها ثلة من الأمية[3]الأتراك يساعدهم عدد من الأهالي في المناصب الثانوية>>[4].

وهكذا فالتعليم<< كان حرا ويعطى في المدارس الابتدائية "المسيد"[5] والزوايا والمساجد. أما موارده فقد كانت من الأوقاف والأحباس>>.[6]

وقد نجم عن عدم اكتراث الأتراك العثمانيين لميدان التعليم انزلاق المجتمع وتقوقعه في دائرة الخرافات والطرقية بخاصة، إذ سادت في هذه الفترة القادرية والتيجانية والرحمانية والطيبية نسبة إلى مؤسسيها، وكان لكل طريقة أتباعها ومريدوها، يقومون لها بالدّعاية وجلب النّاس حولها.

---

[1] أبو القاسم سعد الله، قضايا شائكة: أحاديث في شؤون الفكر والأدب والتاريخ، دار الغرب الإسلامي: بيروت، 1986 م، ص 28.

[2] نفسه.

[3] يستثنى من ذلك الحاج "أحمد باي قسنطينة"، و"محمد بكداش"، و"يوسف باشا" الذين كانوا يحسنون العربية، ينضاف إليهم "محمد الكبير" باي معسكر الذي كان يشجع على التأليف، ويجزل العطاء للعلماء والأدباء وجميع المؤلفين، ومن ذلك أنه كلف كاتبه ابن زرفة الدحاوي بتسجيل حوادث فتح وهران، ففعل وجمعها في كتاب سمّاه " الرحة القمرية في السيرة المحمدية" وأتّمه في سنة 1792م (ينظر: الأغا بن عودة مزاري، طلوه سعد السعود في أخبار وهران والجزائر وإسبانيا وفرنسا إلى أواخر القرن التاسع عشر، تحقيق: يحيى بوعزيز، دار البصائر: الجزائر،، د.ت، ط 01، ص 63).

[4] مدينة الجزائر نشأتها..، ص 348.

[5] قدر عدد المكاتب القرآنية في القطر الجزائري أواخر العهد العثماني ب ثلاثة لآلاف كتاب قرآني(ينظر: اسكندر محمد المختار، المدية بين القديم والحديث، الطباعة الشعبية للجيش: الجزائر، 2007، ص 43).

[6] قضايا شائكة أحاديث في شؤون الفكر..، ص 28. وَ .Emrit(M). OP.CIt.p.79

ويمكننا تعليل ضعف الثقافة[1]، على وجه الخصوص "بباليك الغرب"، واتّسامها بالجمود والتحجر [2]، وعدم تشجيع الحكام العثمانيين للأدب والعلم والفن وهذا قبل لأن يتولى " الباي محمد الكبير" الحكم في هذه الحقبة، في النقاط التالية[3]:

1- جهل الحكام باللغة العربية: << فقد كانت اللغة الرسمية للإيالة هي التركية العصمانلية، وهي بذاتها عبارة عن مزيج من الكلمات العربية أو الفارسية أو التركية وهي شديدة الصعوبة للترجمة>>[4]، بيد أنّ لغة الحضارة العربية الإسلامية في وقتهم كانت هي اللغة العربية ولذا<< لا نظن أن الحكام العثمانيين كانوا يتقنون العربية العامية، فما بالك بالعربية الأدبية؟>>[5]ومن ثمّ يستحيل أن نرى تشجيعا من لدنهم لإنتاج وإبداع بلغة لا يعرفونها ولا يتذوقونها !!

2- الإحساس بالغربة، فقد كان على الرغم من إسلام العثمانيين ودفاعهم عنه وأغلب الظن أن هذا الإحساس هو الذي جعلهم بمنأى عن الأهالي، غير منصهرين فيهم، على الأقل لدى طبقة بعينها من الأتراك، ومرد ذلك إلى << أنّ السياسة التركية كانت قائمة على التخوّف من السكان الجزائريين وعلى حرمان هؤلاء من مناصب الإدارة والحكم كما فعلت روما من قبل وفرنسا من بعد >>[6].

وبقليل من النظر في هذه المسألة، فإنّ المرء ليعجب كيف أنّ الإحساس الدّيني الواحد لم يستطع توحيد الإحساس الأدبي الفني بين العثمانيين والجزائريين؟ !

ونتيجة لذلك فإنّ الإحساس الثاني كان على حساب اللغة والثقافة عموما.

3- اعتقاد الأتراك العثمانيين بأن حفظ القرآن وترتيله كان كافيا لمن يتولى، من الجزائريين، الوظائف السامية، لذلك أصبح من الصعوبة بمكان أن تظهر الحركة العلمية وتروج، ولذلك لم يبرز مفكر أو عالم، بالمفهوم التّام للفظة[7].

4- طبيعة السلطة العسكرية والأرستقراطية؛ إذ السلطة << في العهد العثماني بالجزائر تتميّز

---

[1] السبب في ذلك يرجع إلى أن اهتمام السكان كان منصبا، بدرجة أولى على التجارة لأنها كانت تدر عليهم أرباحا طائلة، علاوة على ذلك فكانوا بواسطتها يضمنون على حاجياتهم اليومية (ينظر: أحمد بن سحنون الراشدي، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق المهدي البوعبدلي، مطبعة البعث: قسنطينة(الجزائر)، 1973، د. ط، ص 135)

[2] ينظر: الصالح فركوس، "الباي محمد الكبير وبعث الحركة الثقافية بباليك الغرب الجزائري"، مجلة الثقافة (جزائرية)، وزارة الثقافة: الجزائر، العدد 71، 1986، ص 16.

[3] ينظر: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 01..، ص ص 190، 191.

[4] الجزائر في عهد رياس البحر..، ص85.

[5] تاريخ الجزائر الثقافي ج 01..، ص 191

[6] تلمسان عبر العصور..، ص 238.

[7] Voir : P. BOYER : L'Evolution de l'Algérie Médiane. Alger 1960, p 70.

على الخصوص بالأمية، وليس لها مصلحة في تغيير الأوضاع، وبعبارة أخرى كان لسان حالها: "لا ترم حجرا في الماء الآسن"! ذلك أن هذا يقلب الأوضاع القائمة>>[1]. ولذا كان اهتمامهم يتزايد ويقوى من يوم لآخر بالجانب العسكري، و يا ليتهم اعتنوا بالثقافة[2]، عنايتهم بالحرب، وعلى كل فإنّ << هذا الرقي وهذا الازدهار الثقافي، حققه الجزائريون بأنفسهم، مدفوعين لذلك بدافع شعوري منبثق من أعماق الشعب.. جعل هذه الثقافة تظل سطحية في أغلب الأحيان رغم انتشارها>>[3].

وقد تناول أصحابها << المشاكل الهامشية مثل المهاترات بين الفقهاء (العلماء)حول تحريم الدّخان أو القهوة باعتبارهما إنتاجا قد يحدث اضطرابا في المجتمع، أو ما إذا كانت الموسيقى حراما أو حلالا الخ>>[4].

ولأن العلماء هم الفئة المثقفة والمتعلمة، فقد كان لها من السمعة والهيبة ما جعلها محل احترام وتقدير من قبل العامّة وتمثل دورها في احتلال مناصب هامّة وحسّاسة في آن واحد كالتعليم والإفتاء والإمامة والقضاء. ويذكر أبو القاسم سعد الله أنّم كانوا << يمثلون الرأي العام، فقد كانوا على صلة وطيدة بالنّاس في الدروس، و مجالس الفتوى، والقضاء، و في الزوايا، وخطب الجمعة، ونحو ذلك، ومن جهة أخرى كان الناس يثقون فيهم أكثر مما كانوا يثقون في رجال السياسة والحرب>>[5].

ولكن الذي يجب الإشارة إليه هو أن هذا التراث كان بمعزل عن مجال الحكم الذي كان قائما؛ << فأصحابه لم يجدوا التبنّي ولا التشجيع من الحكام العثمانيين>>[6] بصيغة أخرى فإنّ الحياة العقلية، << قد انحصرت في معنى الوظيفة التي يتولاها الشخص، وليس هناك ما يدعو إلى تبادل ونشر الأفكار، وذلك ما تطمح إليه السلطة تماما >>[7].

---

[1] قضايا شائكة..، ص 29.

[2] قد نستثني من الحكام الباي محمد الكبير، والباي مصطفى بوشلاغم، والباي حسن باشا الذين اعتمدوا على علماء وفقهاء بايلك الغرب في قيادة الطلبة المرابطين وتجنيدهم من أجل تحرير وهران من الاحتلال الإسباني، فضلا عن اهتمامهم ببناء المساجد التي كانت تتّخذ << دورا للتعليم والتثقيف>> (بونقاب مختار، الحياة الثقافية في بايلك الغرب خلال القرنين 18 م 19من (مخطوط) أطروحة دكتوراه في التاريخ الحديث والمعاصر، جامعة سيدي بلعباس، 2015- 2016، ص 154.

[3] مبارك الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج 3 مكتبة النهضة الجزائرية: الجزائر، 1964 م، ص 318.

[4] قضايا شائكة..، ص 29.

[5] تاريخ الجزائر الثقافي، ج 01..، ص 409.

[6] نفسه، ص 191.

[7] قضايا شائكة..، ص 29.

وقبل التعرض لمميّزات الثقافة والتعليم في بيئتي المدن والأرياف الجزائرية إبّان عهد الدايات، وعلى وجه الخصوص في القرن الثامن عشر(18) للميلاد، لا بأس لنا أن نذكّر بمراكز التعليم والتثقيف لكل من البيئتين:

*المركز الأول: **الكتاتيب القرآنية**[1]وقد خصصت لاستظهار كتاب الله العزيز، وهي أوّل مكان

يتعرّف فيه الطفل إلى الحروف الهجائية. والوسائل البيداغوجية المستخدمة في هذه "التعلمية": اللوح المصلصل، والقلم الخشبي، والحبر الأسود[2]، وتكون هذه الكتاتيب، غالبا، في أضرحة الأولياء وفي الدكاكين، والمساجد التي لا تقام فيها الصلوات الخمس. ويعود سبب إنشائها لتجنيب المساجد << ضوضاء الأطفال، والحفاظ على نقاوتها>>[3]، وهذه المرحلة من التعليم تسمى في الريف ب "الشريعة"، لأنه تدرس بها بعض أبجديات علوم الشريعة، أما في المدينة فيسمّى " المسيد"[4]. والجدير بالإشارة هو أنّ هذه المؤسسات الدينية كانت منتشرة في كامل البلاد الجزائرية[5].

*المركز الثاني: **الزوايا** وهي << مجموعات دينية>>[6]،كانت تحتل مكان الصدارة بين مركز الثقافة من حيث تثقيف المحتاجين والمغلوب على أمرهم من أبناء الشعب، التوّاقين إلى اكتراع زلال العلم والمعرفة خاصة في الأرياف إذ مثلت المسجد والمدرسة في آن واحد[7].

وكانت تشتمل على طورين اثنين؛

1. فأما الطور الأول فيقدّم فيه عملية تحفيظ القرآن الكريم لمن سبق لهم وأن أدركوا الحروف الهجائية، وتمكّنوا من بعض سور آي الذكر الحكيم.

---

[1] ويقال لها المدارس القرآنية، انتشرت بكثرة في أنحاء القطر، ففي<< مدينة الجزائر كان بها 100 مدرسة.. وكان بتلمسان عدد كبير من المدارس الصغرى>> (الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 211).

والكتّاب أو المسيد هو << تصغير لكلمة مسجد>> (بونار رابح،" الذكرى الألفية لتأسيس مدرسة الجزائر"، مجلة الأصالة(جزائرية)، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية: الجزائر، العدد 08، 1972، ص 74).

[2] ينظر: سي يوسف محمد، نظام التعليم في بلاد الزواوة بإيالة الجزائر خلال العهد العثماني، جمع وتقديم عبد الجليل التميمي، منشورات الدراسات والبحوث الموريسكية والتوثيق والمعلومات: تونس، 1990، ط 01، ص 193

[3] يحي بوعزيز، "أوضاع المؤسسات الدينية بالجزائر خلال القرنين 19، و 20"، مجلة الثقافة (جزائرية)، عدد 63، 1981، ص 15.

[4] ينظر: مسعود العيد، " حركة التعليم في الجزائر خلال العهد العثماني"، مجلة سيرتا (جزائرية)، العدد رقم 03، 1980، ص ص 61، 62.

[5] Voir : Turin (y), Affrontement culturels dans l'Algérie colonial (1830- 1880) ,F.MASPERO, paris 1971, p. 127.

[6] نفسه، ص 212.

[7] EMIRIT(M) : « L'état intellectuel et moral de l'Algérie en 1830 » ; in d'Histoire Moderne & Contemporaine,2ém semestre Année 1954, p.90.

2. وأمّا الطور الثاني، فيدّرس فيه بعض فنون الوقت خاصة الفقهيات، والعقائد وقواعد النحو والصرف، وفنون البلاغة والحديث والمنطق، ممّا أعطى الثقافة الجزائرية في هذه الفترة صبغة دينية[1].

ولا يلتحق بهذا الطور إلا المستظهرين لكتاب الله العزيز. ولما كان التوجيه التعليمي دينيا أكثر منه أدبيا؛ أسسّت الزوايا لتكون مرتعا للعلوم الدينية، والفنون الإسلامية، ولذا كثر عدد الزوايا وكثر عدد الطلبة؛ << ففي قسنطينة، حيث كان 35 جامعا و7 مدارس، كان 150 تلميذا من 700 يحصلون على أجرة سنوية من دخل الأوقاف[2].. وكان معظم هؤلاء التلاميذ من سكان الأقاليم وقد أعدت لهم زوايا خاصة لسكناهم بلغت ستة عشرة زاوية[3] وقد كان في العاصمة ست زوايا لهذا الغرض: ثلاث لعرب الغرب، واثنتان لعرب الشرق، أمّا الأخيرة فقد أعدّت لإيواء المدّرسين في العاصمة، والذين ليس لهم عائلات مقيمة. أما تلمسان فقد كان فيها عدد كبير[4] من هذه الزوايا>>[5].

واشتهرت معسكر بكثرة العلماء، وبرزت بها عدّة زوايا ومدارس ومعاهد علمية ودينية، ولعلّ الزاوية القادرية تأتي في مقدمة الزوايا التي حققت نهضة علمية، فاعتنت بالعلم، و تكوين العلماء، وتنوير أفراد المجتمع، فكانت بذلك<< أعظم زاوية كانت ببايلك الغرب، انتشر منها العلم وانتعش، بعد أن اضمحل أو كاد >>[6]. كما اشتهرت تلمسان بزواياها التي زادت عن الثلاثين زاوية[7]
وكانت الزاوية << مبعث إشعاع تعليمي بالنسبة للطلبة ويندر ألا ترسل المجموعات السكنية بطالب إليها لاستقاء العلم>>[8].

وهكذا لم يعد دور الزاوية مقتصرا على العملية التربوية وحسب بل<< أخذت على عاتقها مهمّة جمع الزكاة وإعانة المساكين والمرضى والعجزة بدون عائلة والمرضى الذين لم تقدر أسرتهم على علاجهم>>[9].

---

[1] Ibid, p. 20.

[2] هذا النظام أدّى إلى << إيجاد نوع من الوحدة الثقافية، لأنه كان المورد الأساسي للمدارس القرآنية والمعاهد والمساجد والمحاكم>> (تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج 03..، ص 318).

[3] وجد" دوفو" (Devoulx) بها ستة عشر زاوية، منها ما كان تابعا للبيوتات العلمية الكبيرة مثل زاوية آل الفكون، وزاوية ابن نعمون وزاوية ابن جلول(ينظر: رشيد مريخي، " ملامح من الحياة الثقافية في الجزائر أواخر العهد العثماني"، مجلة الحكمة للدراسات التاريخية (جزائرية)،المجلد 5، العدد 12، - ديسمبر 2017، ص 235.

[4] ولقد عدّها "إيميريت" (Emirit) ب ثلاثين (30) زاوية.

[5] محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث..، ص 164.

[6] ناصر الدين سعيدوني، الجزائر في التاريخ العهد العثماني، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، د. ط، ص 100.

[7] ينظر: " ملامح من الحياة الثقافية في الجزائر أواخر العهد العثماني"..، ص 235.

[8] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 212.

[9] نفسه.

والزوايا لم تكن وقفا على المدن، بل كانت هناك زوايا في الأرياف<< تقام تخليدا لأحد المرابطين ويقام بجانبها جامع للصلاة وبئر للشرب والوضوء>>[1].

وتمول هذه الزوايا ومن فيها من أموال وخيرات أهل المنطقة المتواجدة فيها هذه الزوايا التي انتشرت بكثرة في بايلك الغرب في جهات الونشريس، ومعسكر، وسيدي بلعباس، ومستغانم، وتلمسان.

*المركز الثاني: **المساجد**، كانت المهد الأول للتعليم وقد كانت، فيما عدا أوقات الصلاة، مرتعا لحلقات الدروس اليومية وبعض الفنون العلمية، التي كانت تدرس لذلك العهد، في المدن والقرى وهي بذلك تكمل ما قد بدأت به الزوايا في تعليم النّاس أمور دينهم وتدريسهم العلوم الشرعية والإنسانية[2] ، فضلا عن معالجة قضاياهم و مشاكلهم.[3]

لذلك كله كانت العناية بالمساجد ظاهرة بارزة في المجتمع الجزائري، فلا تجد قريةً أو حيًا في المدينة بدون مسجد<< فقد كان المسجد هو ملتقى العباد، ومجمع الأعيان، ومنشط الحياة العلمية والاجتماعية، وهو قلب القرية في الريف، وروح الحي في المدينة. إذ حوله كانت تنتشر المساكن والأسواق والكتاتيب>>[4].

فقد كان تشييد المساجد عملا فرديا بالدرجة الأولى، فالغني المحسن هو مَن يتولى ويقود عملية بناء المسجد والوقف عليه وصيانته. فالدولة غير مسؤولة على بناء المساجد، وإذا بنى أحد البشوات أو البايات مسجدا فإنّما يبنيه من ماله الخاص، مثل " الباي محمد الكبير" الذي شيّد جامعا كبيرا يحمل اسمه" جامع محمد الكبير" بمعسكر، وهو المعروف عند ساكنة معسكر بجامع عين البيضاء، << وقد أقام به الباي ستة عشر حوضا للوضوء وجلب لها الماء عن طريق القنوات من أرض تتوفر على ينابيع ماء قد اشتراها لهذا الغرض>>[5].

* المركز الرابع: **المدارس**، وهي<< عبارة عن معاهد مدنية>>[6]، خصصّت لإلقاء الدروس بها، ولا توجد إلاّ ببعض الحواضر الرئيسية؛ مثل قسنطينة، والجزائر، وبجاية، ووهران، وتلمسان

---

[1] محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث..، ص 164.

[2] ينظر: حساني مختار، موسوعة تاريخ وثقافة المدن الجزائرية، مدن الغرب، ج 04، دار الحكمة: الجزائر، 2007، د. ط، ص 223.

[3] ينظر: "أوضاع المؤسسات الدينية بالجزائر خلال القرنين 19، و20"..، ص 12.

[4] تاريخ الجزائر الثقافي، ج 01..، ص 243.

[5] ناصر الدين سعيدوني، دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر- العهد العثماني-، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1984، د. ط، ص 249.

[6] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 212.

التي لها << مدارس خمس ذات شكل جميل>>[1]. وكان بها << 2000 تلميذ في 50 مدرسة وبها 600 طالب في المدرستين الكبيرتين وفي الجامع الكبير[2] حيث التشابه في طرق التعليم التشريعي والفقهي>>[3].

وكانت لهذه المدارس غرف يأوي إليها الطلبة الغرباء المنقطعون للدّرس والتّحصيل.

*المركز الخامس: **الدكاكين التجارية والمهنية** كالنّساجين،والخيّاطين، والصبّاغين والحدّادين والإسكافيين وما إلى ذلك، وكانت تستعمل نهارا للبيع والشراء، وفي الليل للمسامرات الأدبية. وكانت متواجدة بالمدن التي تعّج بالنشاطات الصناعية والتجارية من ذلك؛ مدينة الجزائر وحيها " باب عزون" المشهور بالصبّاغين والحدّادين. ومدينة قسنطينة التي كثرت بها حرفة الصباغة، وصناعة السروج، ومدينة تلمسان التي كان << بها 500 حرفة في قطاع النسيج وعدد من معامل الجلد والخشب والحديد>>[4].

* المركز السادس: **الأندية المنزلية**، وهي التي كانت تقام في منازل وجهاء البلاد، وأعيان ذوي النفوذ، والسلطة المحلية؛ فكان الداي والباي و الآغا والقاضي و المفتي يجتمع لدى كل منهم بعض من الرعية بعد تناول العشاء في منازلهم، ثم يشرعون في قراءة كتاب ما قد اتّفقوا على قراءته. كما كانت منازل العلماء حلقات دروس يومية، يتلقاها الطلبة عن هؤلاء العلماء في منازلهم.

*المركز السابع: **المكتبات العامة والخاصة**، وهي التي كانت تضم أشتات المخطوطات في مختلف فروع الثقافة لذلك الزمان، وكان يختلف إليها الطلبة والأساتذة من جميع نواحي القطر للمطالعة والبحث، لا سيما المكتبات العامّة التي كانت وقفاً على المساجد والزوايا والمدارس.

وقد كانت هذه المكتبات وفق أهمية الأماكن، من حيث الثقافة ونوعية التدريس، لا سيما المدن التاريخية، مثل: الجزائر (دار السلطان)، وتلمسان و مازونة وقسنطينة التي كان أهلها<< مولعين باقتناء الكتب والبحث عن نفائس المخطوطات أنّى وُجدت. وقد وجدت فرنسا، عند دخولها مدينة قسنطينة، 17 مكتبة خاصة تحوي 14.000 مجلداً>>[5].

---

[1] م. م. س، ص 328.

[2] كان بتلمسان << مدرستان إحداهما مدرسة الجامع الكبير والأخرى مدرسة أولاد الإمام. وفي ضاحية تلمسان كانت أيضا مدرسة قرية عين الحوت>> (محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث..، ص 164).

[3] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 212. وَ حمدان بن عثمان خوجة، المرآة، تقديم وتعريب وتحقيق: محمد العربي الزبيري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982، ص 6.

[4] NOCHET(A) : Constantine Avant l'occupation, in cahiers Tunisiens. 1965.p.p.80 -84.

[5] Paul GAFFAREL : l'Algérie. Paris. Imprimerie de l'institut. 1883.p. 123.

يمكن لنا الآن، بعد تعرفنا على مراكز التثقيف والتعليم في الجزائر إبّان العهد العثماني في القرن الثامن عشر، أن نشير إلى بعض الخاصيات العامّة التي ميّزت الحياة الثقافية في المدن والأرياف، على أنّه يجب التذكير، قبل استعراضها، بظاهرة أساسية هي: التعايش الديني، و المذهبي.

أمّا التعايش الديني فيتمثل في المساواة والتسامح ولعلّ هذا راجع إلى المفهوم الإسلامي للتنظيم الاجتماعي ونلاحظ ذلك جليا في قطاع القضاء، حيث<< كان لكل مجموعة محاكمها الخاصة تتعهدها وتدير شؤونها، فالأتراك يمثلون أمام القضاة من الحنفية، وأما عامة السكان فيرجعون بالنظر إلى القاضي المالكي>>[1].

بينما لم يكن هناك تعصب لمذهب على آخر، كما<< لم يكن هناك خرق لحرمة "أهل الكتاب" ففي الجزائر كنيسة للمسيحيين، ومعبد لليهود وهناك مساجد للإباضية والحنفية وكانت مختلف الفرق المالكية تختار موضع المساجد في المدن بعد موافقة أهل المذاهب أو الفرق التي يوجد بها الموضع المعين>>[2].

ويمكننا، كما سبقت الإشارة إليه، أن نحدّد أهم الخاصيات العامة التي ميّزت الحياة الثقافية بما يلي:

1. ضآلة الإنتاج الثقافي: لقد كان الإنتاج الثقافي في الجزائر، عموما، ضئيلا بالنسبة إلى الأقطار الإسلامية الأخرى، فالعلمي منه على قلّته، كان متمثلا في بعض التفاسير، وفي الشروح والحواشي الفقهية والعقائدية التي دوّنها القدامى أو المعاصرون لهم، في غير قطرهم. من ذلك مثلا المتن النثري الفقهي على المذهب المالكي المعروف لدى العامّة بـ" سيدي خليل" الذي كان متداولا كثيرا بين المغاربة. وإلى ذلك يشير الشاعر الشعبي بومدين بن سهلة[3]:

قَالَتْ مَحْنَةْ اَلْخْلِـــــــــيلْ اَلْمَـــــالَ اَيْزَيَّنْ الدِّلِيـــــــلْ
وَاللِّي هُـــوَ أبنَ اَلْقْبِـــيلْ[4] إِذَا كَـانْ اَضْعِيفْ[5] يَنْحْقَـــــرْ
لَـــوْ يَـقْرَا سِيدِي اخْـلِـيلْ[6] فِي الـدَّنْـيَا مَـا ايْـلُو أَوْقَـــــــرْ

---

[1] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 213.

[2] نفسه.

[3] ديوان ابي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف..، ص ص 145، 146.

[4] شريف النّسب.

[5] فقير.

[6] إشارة إلى المتن النثري الفقهي المالكي الذي كان متداولا كثيرا بين المغاربة وهو لصاحبه << ضياء الدين: أبو موسى خليل بن إسحاق بن يعقوب المالكي>> (الخرشي (محمد بن عبد الله بن علي): شرح مختصر خليل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، د. ت، ص ص 14، 15).

2. غلبة التقليد على الإنتاج الثقافي: إن المتصحف لبعض أعمال علماء الجزائر، آنذاك، ليجد غلبة طابع التقليد على مضمونها، وذلك اقتداءً بعلماء الأندلس وفاس وتلمسان وبجاية، تارة، وبعلماء المشرق العربي بما فيه القيروان تارة ثانية، يوم كانت هذه الحواضر في غضارة وريعان علمها وأوج أدبها.

3. ضعف وركاكة الأسلوب: عن ظاهرة التقليد في المضمون والموضوعات الثقافية نجم عنها تقليد في الأسلوب بصورة لا تطاق، حتى<< أصبح أسلوب علماء القطر أغلبه مشوب بألفاظ عامية، زيادة على ركاكة في التركيب، لا سيما في العقود الشرعية والخطب المنبرية>>[1].

ولقد وقف كل من اللحن، المتفشي في الأوساط الثقافية والركاكة الأسلوبية حجر عثرة في طريق من يريد تدوين ثقافة الجزائر وتاريخ ماضيها في هذه الفترة.

ونتيجة لضعف العربية الفصحى[2] بين النّاس شاع الأدب الشعبي وبالخصوص الشعر غير المعرب الذي أصبح ميدانا للتعبير عن خلجات الشعب في السّراء والضراء. وقد اشتهرت أسماء مثل "سعيد المنداسي"، و"محمد بن مسايب"، و: أحمد بن التريكي"، و"ابن سهلة بومدين"، و"محمد ابن الدبّاح التلمساني"[3]، و"سيدي بلحسن بن شنهو"[4]، و" الشيخ ابن يلس"[5].

---

[1] محمد بن ميمون الجزائري، التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية، تقديم وتحقيق: محمد بن عبد الكريم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1981، ط 02، ص 62.

[2] لعلّ من أسباب ضعفها علاوة على ما ذكر سابقا هو تواجد المرتزقة والأسرى بأعداد كبيرة بالجزائر يضاف إليهم التجار الأوروبيون المقيمون ممّا أدّى إلى << وجود لغة عمل (Langua Franca) تدعى فرنكو (Franco) أو سبير (Sabir) ، وهي خليط من العربية والإسبانية والتركية والإيطالية والتعابير البروفنسالية، وقد كانت هي واسطة الاتصال في مدينة الجزائر >> (الجزائر في عهد رياس البحر..، ص 85).

[3] لا القسنطيني، كما هو شائع عند بعض الموسيقيين و المولوعين في قسنطينة.

[4] من شعراء القرن الثامن عشر للميلاد، ينتمي إلى "المدرسة التلمسانية الحضرية"، وكان معاصرا لأبي مدين بن سهلة، وجل قصائده في مدح النبي ﷺ، ومدح الأولياء الصالحين.

(ينظر: DIB Souheil : Anthologie de la poésie populaire.., p. 142)

[5] هو << الولي الصالح سيدي محمد بن الحاج علال بن بلحسن علي بن محمد يلس شاوش>>. ولد بتلمسان سنة 1852، نشا وتعلم ونشر بها وبضواحيها الطريقة الدرقاوية التي أخذها بدوره عن العلاذمة "الدكالي"، الذي دلّه على شيخه العارف بربه" عبد الرحمن الجيلاني، فاجتمع به ولقّنه الذكر الخالص ثم أذن له بإرشاد النّاس لذكر ربّهم والاجتماع عليه والقيام بدينه واتّباع سنّة حبيبه ورسوله.

.. وبعد عودته من البقاع المقدّسة حيث أدّى فريضة الحج رفقة شيخه، تصدّر لتعليم النّاس وإرشادهم وتربيتهمن حتى اشتهر أمره وشاع خبره بين الخاص والعام فصار له ولطريقته أشياع كثيرون. وفي سنة 1919 رحل إلى المشرق، واستقر بمدينة دمشق، إلى أن وافاه اجله عام 1928 م. خلّف ابن يلس ديوان شعرن أكثره في التصوف وهو يجمع في لغته بين العامية والفصحى. (للمزيد من أخبار حياته وشعره يطالع: - ديوان ابن يلس، نشر مصطفى بن يلس، مطبعة ابن خلدون: تلمسان، =

= د.ت، ط 02، ص ص 2- 8. - عادل نويهض: معجم أعلام الجزائر..، ص 356. - عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1981، ط 01، ص 722).

الفصل الأول

في توثيق وضبط الشعر غير المعرب ومصطلحاته

المبحث الأول:

الأصل في الشعر غير المعرب المشافهة

المبحث الثاني:

التدوين وسيلة للحفاظ على الشعر غير المعرب وإشكالات توثيقه وجمعه

المبحث الأول
الأصل في الشعر غير المعرب المشافهة

لماذا الشعر غير المُعرب؟

جنحنا إلى هذا المصطلح بوصفه جامعا لكل ما أنتج من شعر شعبي.

لقد كانت المسألة الهوميرية لحظة أساسية في تأمل الفكر الغربي المعاصر لتراثه الشفاهي ولأصوله الثقافية بصفة عامة. بل إنّها مثّلت سياقا غنيًا لعرض التقابلات بين الشفاهية والكتابية عبر أسئلة من قبيل:

- من كان هوميروس عندما أنشأ القصائد التي جرى العرف أن ننسبها إليه؟
- ما النتائج المترتبة على الإجابة التي تمّ التوصل إليها فيما يتّصل بتحقيق الإلياذة و الأوديسة وتفسيرهما؟
- هل وجد هوميروس حقّا أم أن ملاحمه كانت من إبداعات شعب بأكمله؟
- هل كانت لهوميروس موهبة الكتابة أم أن قوة الذاكرة هي التي مكّنته من إنتاج هذا الشعر؟

عرفت الثقافة العربية مثل هذا التأمل مع اختلاف السياقات الاجتماعية والعقائدية والفكرية حين طرحت مسألة الانتحال في الشعر الجاهلي[1] في نقديها القديم (ابن سلام الجمحي) والحديث (الرافعي، طه حسين).

لكن إذا كانت الثقافة الأوربية قد أدركت عبر الحفر في تراثها بمختلف توجهاته الدور الحاسم للكتابة في تغيير شكل الوعي الإنساني وبأنّه من دون الكتابة لا يستطيع العقل الذي ألِف الكتابة أن يفكر على النحو الذي يفعله ليس فقط عندما يمارس الكتابة، بل حتى في حالة إنشائه أفكاره على نحو شفاهي[2].

وإذا كان الغربيون قد طرحوا الأسئلة العميقة على ثقافتهم الشفاهية وأصولها ونسيجها اللغوي وخصوصية تركيبتها البلاغية والتعبيرية ووسائل دمجها ضمن نسق الثقافة العالمة المكتوبة والخاصة لقواعد عقلانية وبلوغ وحدة الفكر من طريق التدوين واعتماد لغة معيارية موحدة للدولة الرسمية مع تمثل وتثمين اللغات واللهجات الأصلية، فهل فعلت الثقافة العربية والجزائرية

---

[1] ينظر: هارون الفاضلي، البعد النقدي في قضايا الانتحال الشعري عند العرب، منشورات عالم الكتب الأدبية: بيروت- عمان، 1987، ط 02، ص 29.

[2] ينظر: محمود عبد الكريم الساعي، المشافهة والكتابة في التراث الثقافي بين العرب والغرب، دار الكتب المصرية للنشر والترجمة والتوزيع: الإسكندرية، 1999، ط 01، ص 73.

ذلك بتراثها؟ وهل أدركت قيمة ما تمتلك وضرورة إحيائه من جديد ليصير فاعلا في مسلسل تطوير الفكر وتنوير العقل والذاكرة وتثوير المخيلة وبناء ثقافة أصيلة منسجمة؟

وهذا الأمر يدعونا إلى التساؤل عن الفرق بين الشفاهية والكتابية؟؟

من المسلّم به أن الشفاهية كانت سابقةً الكتابة، فـ << قد شكّل المجتمع الإنساني نفسه بداية بمساعدة الكلام الشفاهي، ولم يصبح كتابياً إلا في وقت متأخر جداً من تأريخه. ولم يحدث ذلك إلا في مجموعات بشرية محدودة فحسب ولعل أقدم مخطوط لدينا يرجع تأريخه إلى ستة آلاف سنة فقط>>[1] ، ويذهب" أونج" إلى أن الشفاهية والكتابية لهما أبلغ الأثر في طبع ثقافة شعب ما بطابع معين، وهو يفرق بين شفاهية أولية لم تعرف الكتابة مطلقاً، وشفاهية ثانوية تؤدّي دوراً ما في مجتمع كتابي أو طباعي[2].

ولتتّم الآن محاولة التفريق بين الكلام الشفاهي والكلام الكتابي، وما يكتنفهما حال انتقالهما. فلا جرم أنَّ أول الفروق الظاهرة هو اعتماد الشفاهية على وسيط صوتي، يتمثل في أعضاء النطق الإنسانية التي ينتقل من واسطتها الصوت، كموجات صوتية على شكل ذبذبات حتى يصل إلى أذن المتلقي ، وهذه الطريقة الصوتية لا تزال حتى الآن أوسع، وأكثر انتشاراً من الطريقة الكتابية التي تعتمد على الخطّ الذي يحول الرموز الصوتية إلى رموز مجموعة بشكل عرفي على مادة معيّنة يمكن أن تجمع فيها ، كالورق وكالشاشة الإلكترونية .

ومن نافلة الحديث الإشارة إلى أن الرموز الصوتية تعتمد على التتابع الزمني اللحظي الذي يقضي على حياة الكلمة لحظة الانتهاء من نطقها، لتبدأ حياة أخرى في ذهن المتلقي، ولكنها أيضاً حياة تعتمد على التتابع الزمني اللحظي، في حين أن الرموز الكتابية تعتمد على التتابع المكاني الثابت، فالكلام الشفاهي على هذا الأساس سريع الزوال. أما الكلام الكتابي، فهو خالد بخلود المادة المكتوب فيها، ليس هذا فحسب، بل إن الطبيعة الشفاهية تفرض على المتحدّث استراتيجيات خاصة، كما تفرض الطبيعة الكتابية استراتيجيات أخرى. وهذه الاستراتيجيات تؤثر فيها الثقافة السائدة، وعوامل اجتماعية، وتاريخية مختلفة فالشفاهية إذا كانت تؤثر في الثقافة كما يذهب الباحثون في هذا المجال، فإن العكس حادث كذلك .

وعموماً فإن كلاً من اللغة الشفاهية واللغة المكتوبة << يفرض على مستعملي اللغة جملة من الاعتبارات المختلفة نوعاً ما، وذلك من حيث كيفية الإحداث. فلدى المتكلم تشكيلة كاملة من

---

[1] ينظر: عبد النبي هارون وإدريس بن مسعود، أسبقية المشافهة عن التدوين الحضارات القديمة مقاربة إثنوغرافية - ثقافية، المركز العربي الثقافي: بيروت- طنجة، 1998، ط 01، ص 203.

[2] أونج (والتر.ج): الشفاهية والكتابية، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت ، 1414هـ/ 1994م، ص ص 48-59).

المؤثرات، مصدرها (نبرة الصوت وكذلك ملامح الوجه، وأشكال الوقفة والحركات). وبفضل هذه الأدوات يستطيع المتكلم دائماً أن يتجاوز آثار الكلمات التي يسوقها >> [1]

ومن الواضح أن اللغة المكتوبة تفقد تلك المؤثرات، وتبقى اللغة المكتوبة غير قادرة تماماً على نقل جميع الخصائص الصوتية، وهذا يفرض على الكاتب نمطاً معيناً من الكتابة يبتعد فيه عن الغموض، ويأخذ في حسبانه فهم القارئ المتوقع عند الكتابة، ويجب أن يكون واضحاً لدى الكاتب أنّه لا يملك السياق الذي يملكه المتكلم، ولأجل ذلك ذهب بعض الباحثين إلى أن الكتابة تخلق لغة طليقة من السياق[2].

وإذا كانت اللغة المكتوبة تقبل المراجعة والتصحيح والتنقيح قبل نشرها، بخلاف اللغة المنطوقة التي هي<< ليست أكثر من الصورة اللحظية أو الآنية التي تحدث مرة واحدة ، فلا تقبل الإعادة ، ولا تقبل التصحيح ويؤخذ عليها تأثرها بعوامل الأداء، مثل محدودية قدرة المتكلم الناطق بها على التفكير، وضعف تركيزه، وتأثره بعوامل خارجية، إلا أنّ الاتصال المباشر بين المتكلم والمستمع وعفوية التعبير قد يعوضان هذه النواقص >>[3] .

ويجعل بعض الباحثين مخالفة المنطوق للمكتوب من قبيل الأخطاء اللغوية، وذلك كالنطق غير الصحيح، ومخالفة المعايير الصرفية، والبناء الناقص للجمل أو الخروج على قواعد البناء النحوي، و الانتقاء الدلالي، أو الأسلوبي غير الصحيح للألفاظ. وهذا غير صواب على إطلاقه؛ إذ ينبغي اعتبار كل ذلك من السمات التي تختص بها اللغة المنطوقة، إلا إذا نُظر إلى تلك الأخطاء من ناحية فردية تتعلق بفرد بعينه جاءت نتيجة لظروف نفسية أو اجتماعية، أو مقامية.

وإذا كان المتلقي في الوضع الشفاهي يستجيب لتأثيرات المتكلم والرسالة، ممّا يجعل اللغة الشفاهية في الغالب بعيدة عن التعقيد ميّالة إلى السهولة، ومدعومة بوسائل مساندة. فإن اللغة الكتابية ميّالة إلى التوسع اللغوي أكثر من اللغة المنطوقة، وميّالة كذلك إلى التراكيب المعقدة نحوياً فتكثر فيها العبارات الثانوية، والفقرات، والكلمات المحورية)[4].

---

[1] براون (ج . ب) . و يول (ج): تحليل الخطاب، ترجمة: د. محمد لطفي الزليطي، د. منير التريكي، منشورات النشر العلمي والمطابع- جامعة الملك سعود (المملكة العربية السعودية)، 1418 هـ- 1997 م، د. ط، ص [5].

[2] الشفاهية والكتابية..، ص 157.

[3] فيلي ساندرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، منشورات دار الفكر: دمشق، ط 01 ، 1424هـ- 2003م، ص 75.

[4] ينظر: عبد الوهاب الرمحي، بين جمالية الشفاهية واستراتيجية الكتابة، ترجمة: فاروق البياسي، منشورات إفريقيا للثقافة: الدار البيضاء- عمان، 2017، ط 01، ص 35.

غير أنّه ينبغي الإشارة في هذا المجال إلى أن بعض المتكلّمين قد تتأثر لغتهم الشفاهية باللغة الكتابية ، << فالأشخاص الذين استوعبوا الكتابة لا يكتبون فقط، بل يتكلمون بالطريقة الكتابية بمعنى أنهم ينظمون، بدرجات متفاوتة، تعبيرهم الشفاهي في أنماط فكرية ولغوية لم تكن لتتأتى لهم، لو لم يكونوا ممارسين للكتابة >>[1]، وهذا ما يُلحظ على لغة المثقفين العرب بوضوح .

ومن الفروق بين اللغة الشفاهية واللغة الكتابية، كما يذهب كثير من الباحثين، الميلُ إلى الإطناب << ذلك أن الإطناب، أي تكرار ما قد قيل توّاً ، يجعل كلاً من المتكلم والسامع على الخط نفسه بشكل مؤكد ، ... والإطناب كذلك أمر محمود في الظروف المادية للتعبير الشفاهي أمام جمهور كبير، حيث يبرز الإطناب أكثر مما يبرز في معظم المحادثات وجهاً لوجه ...، وممّا يشجع كذلك على الإطناب حاجة خطيب المحافل إلى الاستمرار في خطبته وهو يدير في عقله ما سوف يقوله في اللحظة التالية ...>>[2].

ولكن بعض الباحثين يذهب إلى أن اللغة الشفاهية على العكس؛ إذ هي تميل إلى الاقتصاد تقول جولييت غارمادي فيما سمّته الإبلاغ ضمن الموقف إنّه : << إذا كان المنشط اللساني بكل معنى الكلمة يستطيع الإفادة ممّا يشكل المسلك غير الشفهي للمتخاطبين (مواقف، حركات إيماءات، أو غيابها ...) وأيضاً ممّا يشكل العناصر ما فوق الجزئية أو الفردية المرافقة للسرد، وفوق ذلك كله الإفادة من كل معلومة تقدمها بقّيةُ الوضع المباشر، سيجري الكلام في هذه الحالة على إبلاغ لغوي ضمن موقف . وعندئذ سيحدث أقصى اقتصاد في الطرق اللغوية ... إن الأقوال غير النحوية التي تظهر في الإبلاغ الشفهي الموقفي تمثل هي أيضاً تخفيضاً كبيراً لاستعمال الطرق اللغوية، وهو التخفيض الذي لا يعوضه سوى اللجوء إلى معطيات الوضع المباشر>>[3] .

ويظهر لأول وهلة أننا أمام وجهتي نظر متعارضتين ، إلا أنّه ليس من تعارض بينهما لأن الإطناب في اللغة الشفاهية يكون في بعض المواقف، خصوصاً في المواقف الخطابية الارتجالية، في حين الاقتصاد اللغوي أو الإيجاز يكون في بعض المواقف الأخرى، كالمحادثة المباشرة، وكالكلام الشفاهي المُعدّ مسبقاً، والمحدد له وقت قصير، ثمّ إنّ الإطناب اللفظي يصاحبه فقر في المعاني في الغالب، على النقيض من الكتابة التي تميل إلى استقصاء المعنى؛ لأنّها لا تعتمد على وسائل مساندة لإبراز ذلك المعنى كاللغة الشفاهية التي تعتمد كثيرا على السياق، فيمكن القول : إن هناك إطناباً

---

[1] الشفاهية والكتابية..، ص 126.

[2] نفسه، ص ص 101- 103.

[3] جولييت غار مادي: اللسانة الاجتماعية، عربه: د. خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت، ط 01، 1990، ص ص 86-87.

لفظياً في اللغة المنطوقة وإطناباً معنوياً في اللغة المكتوبة. ثم إن الشفاهية قد تتأثر بالثقافة السائدة في مجتمع ما، وبالخصائص اللغوية للغة ما، فالعرب الجاهليون كانوا يؤثرون الإيجاز حتى في الخطابة وشعارهم في ذلك " البلاغة الإيجاز"، في حين أن العرب في العصر العباسي تأثروا بالثقافة الفارسية فاستعملوا الإطناب حتى في الكتابة وليس أدّل على ما نقول كتابات الجاحظ بداية والتوحيدي لاحقا.

من الفروق المهمّة بين اللغة الشفاهية واللغة الكتابية الفروق الأسلوبية، ويحكم هذه الفروق الاختلاف في طبيعة النطق عن طبيعة الكتابة، إضافة إلى عوامل أخرى، كالقرب أو البعد بين كل من اللغة الشفاهية واللغة الكتابية، فالظروف << الموقفية (للموقف الكلامي) تخلق تراكيب لغوية معروفة على نحو يمكن للمرء أن يرى فيها سمات أسلوبية عامة للغة الشفوية، وهذا ما يمكن أن يوجز تحت مفهوم أسلوب المقام >> [1] .

قد يحتاج الباحث في التراث الشفاهي الجزائري إلى تأمل ظاهرة قد تحتاج إلى تأكيد علمي وهي أن ما أنتج ضمن المجال اللغوي الشفوي في الجزائر كان أقوى من حيث حركة التخييل والتطرق لمختلف أنواع الموضوعات ذات الطابع الغنائي مما هو عليه الأمر بالنسبة إلى ما أنتج في الشعر الفصيح ربما بسبب المؤثرات الدينية على الشعراء الجزائريين في بعض مراحل تاريخ الجزائر العثمانية.

لا شك أن الشعر غير المعرب هو ذاكرة الشعب التي تختزن همومه وأشواقه وهو الصور الحقيقية لواقعة المعيش. يصاحبه في أفراحه فيعبّر به عن النشوة العارمة التي تهزه وهو يأخذ من حياته نصيبا من البهجة. و يواكبه في صراعا ته اليومية و هو يبذر و يحصد و يصارع الصخر في الجبال و العواصف في البحار[2].

وفي هذا الشعر حكمته الشاردة التي استخلصها من تجاربه الحيّة. وصار يطبقها في حياته التي تواجهه بالعقبات وتفرض عليه أن يعيش المحن صابرا مستسلما لقدر لا يستطيع الهروب منه.

ولذلك كان الشعر الملحون الجزائري أغزر مادّة و أكثر تنوعا من الشعر الفصيح كما كان أكثر التصاقا بقضايا الناس و مشاكلهم اليومية فيه يغنّون و به يتمثلون و به يبكون و يحاربون و يشعلون نار الثورة. و من هنا كان الغذاء الحقيقي و المادة الثقافية الأكثر تواجداً في مختلف الأوساط[3]. فهو نصيب مشترك بين المرأة والرجل وبين المثقف والأمي يتأثر به الجميع ويتغلغل في

---

[1] نحو نظرية أسلوبية لسانية..، ص 92.

[2] ينظر: محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة، 1972، المقدمة.

[3] ينظر: حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، مطبعة الزمان: بغداد، 1978، المقدمة.

أذهان الجميع بما له من حسّ ناقد و لغة حية و تحريك العواطف بدون موازات مرور أو ثقافة خاصّة تفرض على المتلقي معرفة ميدانية بهذا الفن أو ذاك.

و العقبة الكأداء في طريق الشعر غير المعرب هو أنه شعر مسموع[1] لا تمكن قراءته إلا بصعوبة لما فيه من اللهجات المختلفة و التراكيب الإقليمية. والتصورات التي تختلف من شاعر لشاعر وذلك بحسب المناطق والجهات.

ولذلك كانت معالجته والعناية به منحصرة في فئة خاصّة من المهتّمين بهذا الشعر من الذين يدفعهم الغرام وتغلب عليهم الهواية وهم فئة قليلة لا يستطيعون القيام على دراسة تراث بأكلمه متعدّد الجوانب مختلف الأغراض تتشعب مادته حتّى بالنسبة للشاعر الواحد فما بالك بشعراء مختلفين تتباعد بينهم المسافات وتفصلهم عن بعضهم أجيال وأجيال.

و لولا ما خزنته صدور الرواة و كتبه بعض المهتّمين بهذا الشعر، وهم قلّة قليلة [2] لما وصل إلى أيدينا شيء من تراث ضخم يمثل أصدق ما يمكن أن يصل إلى الأسماع. لأن غالبا ما يتّفق أن يجتمع النظم والتلحين والغناء لدى الشاعر الواحد، وذلك ما اتّصف به بعض شعراء الملحون في

---

[1] أي ارتبط بالسماع أو الموسيقى، كونه شعرا ألف للغناء والأداء والتلحين.

[2] نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: - محمد امرابط صاحب "الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان".- قاضي محمد صاحب " الكنز المكنون في الشعر الملحون". - المستشرق الفرنسي صونك Sonnek صاحب "الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية و المغرب ".

(Chants arabes du Maghreb, étude sur le dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du nord : 3.vol.paris. 1902 1904).

- أحمد الستوتي ولد البشير صاحب الكناش الضخم لشعراء جزائريين و مغاربة.

- شيوخ الطرب والآلة كالشيخ العربي بن صاري و كناشه. و محمد غفور كذلك.

- الأستاذ محمد بخوشة المحقق لبعض دواوين الملحون و الجامع للمختارات الشعرية منها: * ديوان المنداسي الملحون، و * ديوان سيدي لخضر بن خلوف، و* ديوان ابن مسايب، و *كتاب الحب و المحبوب؛ و هو عبارة عن مختارات لشعراء من تلمسان و فاس و مكناس و تيطوان ومراكش.

- الأستاذ عبد الرحمن السقال الشاعر والجامع أيضا وقد اشترك مع محمد بخوشة في كتاب " نفح الأزهار و وصف الأنوار و أصوات الأطيار و نغام الأوتار" و المعروف بالفرنسية بـ: Les printanières ou romantisme arabe

- والأستاذ عبد الحميد حميدو، والأستاذ عبد الرحمن المحجوب. فضلا عن الدارسين الأكاديميين نذكر منهم: الأستاذ سعد الدين بن شنب، والدكتور عبد القادر عزة، و الدكتور محمد بلحلفاوي و أحمد الطاهر و الأستاذ التلي بن الشيخ، و الدكتور العربي دحو، و الأستاذ مراد يلس شاوش. علاوة على الجيل الجديد من الدارسين، خاصة خريجي قسم الثقافة الشعبية بجامعة تلمسان، وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور عبد الحق زريوح المشرف على هذا العمل.

جزائر القرن السابع عشر والثامن عشر للميلاد وحتى التاسع عشر للميلاد. و من ضمنهم محمد بن مسايب [1]،

[1] هو أبو عبد الله محمد بن مسايب، أشهر شعراء الحوزي على الإطلاق بالجزائر وتلمسان وفاس على السواء. وأصل عائلته من فاس سكنوها بعد خروجهم من الأندلس مدة طويلة. نشأ "ابن مسايب" ممتهناً حرفة النسيج بالحارة الشعبية "باب زير"بتلمسان، وتعلّق بفتاة تدعي عائشة فهام بها قلبه حتى شغف، وجادت قريحته بأروع القصائد فيها؛ فصال وجال اسمه،= = وذاع صيته، واشتهر أمره، ممّا جلب له التنكيد والتنغيص، فاضطربت حياته، ونفي من مدينته إلى "مكناس" بالمغرب، إلاّ أنه عاش في رعاية وتقدير أبناء السلطان مولاي إسماعيل.

ومع توالي الأيام حصل صلح بين الشاعر والسلطات الحاكمة التركية، عاد على إثره، إلى مسقط رأسه، ليقلع نهائياً عن غواية الشباب طاوياً بذلك سجل المرحلة الأولى، وفاتحاً سجل المرحلة الثانية بأداء فريضة الحج وإعلان التوبة النصوح.. وتتغير نظرته عمّا كانت عليه في البداية، وبعقد النية على تسخير كل ما تبقى له من طاقات إبداعية في المديح النبوي، حتى لتقرأ على قبره، ما يلي: << الحمد لله رب العالمين والعاقبة للمتقين وصلّى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين أمّا بعد فهذا قبر الأديب الأريب، فريد عصره، ووحيد أوانه ودهره، صاحب القصائد والأشعار في مدح النبي المختار، أبو عبد الله السيد الحاج محمد بن المرحوم بكرم الله أحمد مسايب توفى رحمه الله عام (متوثما) (كذا في النص)... وألف؟).

والشاعر عند أهل تلمسان، وبخاصة النساء، ليس شاعرا وحسب، بل هو سيد وولي صالح، ضريحه مزار مقصود خاصة يوم الجمعة، من لدن النساء، يأتينه متوسلات طالبات رجوع بعولتهن وأحبتهن قائلات:

سيِدِي ابْنَ مْسَايَبْ حَضَّارْ كُلْ غَايَبْ

والشاعر مكثر، إذ نيّف شعره عن الألفين قصيدة وهي موزّعة بين الهزل والجد، والمطالع لشعره يلحظ وطنيته، بالمفهوم المحلي، في حبه مدينة تلمسان وتأسفه على ما أصابها من انحطاط وتدهور، كما هو الحال في قصيدة "ربي اقضى عليها":

رَبِّيْ قْضَىَ عِلِيْهَا وَالوَقْتْ دْعَـــــاهَا فِيْ السَّابَقْ اَلْمُقَدَرْ كَانْ اللِّيْ كَانْ
سَاعَاتْ السْعُودْ دَارْتْ اللاّيَامْ مْعَهَا تْنَكَّسْ الزّمَانْ عْلِيْهَا واشْيَـــــــانْ
عَدمْتْ مْشَتْ فَسْدَتْ وَالظُلْمْ أخلاَهَا مْدِينَة الْجْدَارْ بَلَدْ تْلَمْسَـــــــانْ
بَعْدْ الهْنَاء وْبَعْدْ الَّزهْوْ تْلَمْـــــــــسَانْ

وافته المنية سنة 1180 للهجرة الموافق 1766 للميلاد. ودفن بالقرب من ضريح الشيخ السنوسي، رحمهما الله جميعا.

للمزيد من أخباره حياته وشعره يطالع:

-Hamidou (Ahmid) : Aperçu sur la poésie vulgaire de Tlemcen, les deux poètes populaire de Tlemcen : ibn amsaib et ibn Triki, in Actes du 2éme congrès de la fédération des sociétés savantes de l'Afrique du Nord : Alger, Publication de la société historique Algérienne, Tome2 ; 1936, p.p. 1007-1046.

- كتاب الحب والمحبوب..، ص ص 6، 7. - ديوان ابن مسايب من نشر محمد بوخوشة، ..، ص ص 1 - 5. -ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني، .. ص ص: 07-13.

-Mahdjoub (A) : Les grands Hommes de Tlemcen : Ibn amsaib, Poète et saint, in Bulletin de la société « Les amies du vieux Tlemcen, d'hier et d'aujourd'hui Nº 03, 1954, P.P. : 1007-1046.

-Belhalfaoui (M) : La poésie Arabe Maghrébine d'expression populaire, défense et illustration d'une poésie-classique d'expression dialectale, François, Maspero, Paris (7éme), 1973, p : 202.

-Ahmed Tahar, La poésie populaire Algérienne (Melhun), Rythme, Mètres, et formes : S.N.E.D : Alger, 1975, p : 148

-Mahdjoub (H.A) : Ben –Msayeb, in Bulletin de la société de géographe et d'archéologie d'Oran, imprimerie ibn khaldoun. Tlemcen, 1980, p.p. : 60-62.

وأحمد بن التريكي[1] ،

-الجواهر الحسان..، ص 285.

- Dib (S), Anthologie de la poésie populaire..,p : 145-146.

- Yelles (CM) : Le Hawfi.., p : 165.

- محمد الفاسي: معلمة الملحون، ج 2، القسم الثاني، تراجم شعراء الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، ص ص 38 - 40. =

= - جلول دواجي عبد القادر، " الشـعر الشـعبي الجزائري قراءة تأثيلية في المفهوم والتطور وأشـهر الأعلام"، مجلة الثقافة الشعبية (البحرينية)، العدد 43، السنة 11، خريف 2018، ص ص 64- 66.

[1] واحد من كبار شعراء الحوزي التلمسانيين أصلاً ونشأةً وداراً، من أسرة تنتمي إلى طبقة الكراغلة، كانت تقطن الحي العتيق "باب الجياد"، وبالتحديد في درب الملياني كما يشير إلى ذلك:

أَنَا يَـــامَنْ اتْسَالْنِيْ فَالأَصَلْ اتْلَمْسَانِيْ
سَاكْنْ بَابْ اَلْجْيَادْ حَوْمَةْ دَرْبَ المَلْيَـــانِيْ

ينظر: القصيدة كاملة في: الجواهر الحسان، ص ص: 364-370.

والتريكي، تصغير لتركي، شاعر مكثر في الجدّ والهزل، ذاعت قصائده في الجزائر كلها و المغرب. لقب بابن الزنقلي بسبب الخشونة والشدّة والعنف التي ميّزت أبوه. ويُروى أن معنى لفظ، زنقيل غنيّ، وعلى هذا يكون "ابن زنقلي" هو "ابن الغنيّ". وقيل في ذلك نسبة للشدّة والخشونة والعنف التي اتّصف بها والده، وورثها عنه ابنه. ولكن الأستاذ "محمد بن شنب" يرى خلاف ذلك في كتابه "الألفاظ التركية والفارسية الباقية في العامية الجزائرية"، والمطبوع بالجزائر عام 1922م، حيث نجد كلمة "زنقلي" تغني "الغني"، ومن ثم يصير معنى "ابن زنقلي": ابن الغني. =

= وعن سبب نظمه الشعر، يقول الأستاذ أبو علي الغوتي: << هو أن أخا له، كان وكيلا بضريح أحد الأولياء بتلمسان، فذهب لزيارته ذات يوم، فوجده قائماً حول الضريح، ووجد هناك نسوة خرجن لزيارة الولي متزينين (كذا والصواب متزينات) بأفخر الثياب فهام من حسنهن ولجمالهن وجعل يخاطب أخاه بالشعر وهو قائم، يقول:

فِقْ يَا نَايْمْ واسْتَيَقَظْ مْنْ اَلْمْنَامْ وَاصْغَى لَحْدِيثِي يَا خَايْ وَافَهْمُوا>>

(كشف القناع عن آلات السماع، مطبعة جوردان، الجزائر، ط 01، 1994م، ص 75).

ومن الوجهة الفنية فابن التريكي يعدّ من تلامذة الشيخ "سعيد المنداسي النابهين"، إذ يعترف بذلك صراحة:

أَنَا وَاجْمِيْعْ الشْيُوخْ طَايْعِينْ لَلْمَنْدَاسِيْ ..كِيْفَاشْ انْوَاسِـــــــــــــيْ

وقد نفي الشاعر من تلمسان سنة 1762م من لدن الحكام الأتراك بسبب فتنة نشبت كان لابن التريكي يد فيها من جرّاء تشبيه وتعريضه وتغزله ببنات علية القوم، فأوى إلى مدينة "وجدة" بالمغرب الأقصى و احتمى ببني يزناسن. وهناك جادت قريحته بأروع القصائد تعالج موضوع الاغتراب والحنين والشوق إلى الديار والأحبة.

هذا، وشعره رائق، محكم، خاصّةً في وصف الطبيعة وذكر الربيع والأزهار، وربيعيته الشهيرة خير دليل على ما نقول، والتي يقول في مطلعها:

<< تَبَسَّمُوا ضَحْكُوا اغْصُونْ اللّقَاحْ يَسْبِؤوا مَنْ يَعْشَقْ اَوْ مَنْ هُوَ اوْلِيعْ
اَلْاَطْيَارْ نَطَقَتْ بَالْسَنْ افْصَاحْ نَغَمَة اَوْ تَصْفِيرَة اَوْ صَوْتْ ارْفِيـعْ
فَصْلْ الرَّبِيْعْ اقْبَلْ بْحُلّة اَوْ فَاحْ سُبْحَانْ الّذِيْ زَانُو بْحُسْنَ ابْدِيْـــعْ >>*

(*كشف القناع عن آلات السماع..، ص: 75-76). للمزيد من أخباره و شعره يطالع: =

= -أبو علي الغوثي: كشـــف القناع عن آلات الســـماع، مطبعة جوردان: الجزائر، ط 01، 1940، ص ص 75 ، 76. -الحب و المحبوب ..، ص 34.

-ديوان أحمد بن التريكي: جمع و تحقيق عبد الحق زريوح، نشر ابن خلدون، تلمسان، ص ص 25، 26.

- كتاب الحب والمحبوب..، ص 34، الجواهر الحسان..، ص 317.

-Yelles (C.M): Le Hawfi.., p : 169.

-Souhel Dib, Anthologie de la poésie populaire Algérienne d'expression arabe. Edite L'harmattan, paris. 75005, p. 147

-الحاج شاوش رمضان من مقاله: "ابن التريكي"، مجلّة جمعية الجغرافيا والآثار لوهران، مطبعة ابن خلدون: تلمسان، 1980، ص 25.

-محمد بخوشة وعبد الرحمن السقال، كتاب ن/أ، المطبعة المهدية، تطوان-المغرب، 1934، ص 50.

-مجلة آمال، مطبعة الشركة الوطنية، "الشعب الصحافة، ع4، نوفمبر-ديسمبر 1969م (عدد خاص بالشعر الملحون)، ص 49.

توفى "ابن التريكي" –رحمه الله- حوالي 1170هـ، ما يعادل بداية القرن الثامن عشر للمسيح، كما نستنتج ذلك من تأريخ آخر قصيدة قالها:

فِيْ عَامْ الثْمَأْنِيَة رَسْمِـــــــــي بَعْدَ الشِيْن وَالْمِيَا بَعْدَ أَلْفْ عَـــامْ

فِيْ شَهْرَ شَوَالْ بَعْدْ صُوْمِي يَا لاَ يَمْ لاَ اتْلُوْ مِنِيْ اللُّومْ احْرَامْ

**ينظر: كتاب الحب والمحبوب..، ص 217. و

Yelles (C.M) : Op. Cit, p : 169.

للمزيد من أخباره و شـعره يطالع: -أبو علي الغوثي: كشـف القناع عن آلات السـماع، مطبعة جوردان: الجزائر، ط 01، 1940، ص ص 75 ، 76. -الحب و المحبوب ..، ص 34.

-ديوان أحمد بن التريكي: جمع و تحقيق عبد الحق زريوح، نشر ابن خلدون، تلمسان، ص ص 25، 26.

- كتاب الحب والمحبوب..، ص 34، الجواهر الحسان..، ص 317.

-Yelles (C.M): Le Hawfi.., p : 169

-Souhel Dib, Anthologie de la poésie populaire Algérienne d'expression arabe. Edite L'harmattan, paris. 75005, p. 147

-الحاج شاوش رمضان: "ابن التريكي"، مجلّة جمعية الجغرافيا والآثار لوهران، مطبعة ابن خلدون: تلمسان، 1980.

و بومدين بن سهلة [1]، و ابن الدّباح[2]، و الحبيب بن ڤـنـون [3]

[1] هو أبو مدين بن محمد بن سهلة، شاعر تلمساني من فحول الحوزي المشهورين. ولد في نهاية القرن الثاني عشر للهجرة، أي في نهاية تواجد الأتراك بالجزائر، بتلمسـان، وقيل في درب من دروبها وهو درب "بني جملة" الذي يذكره في قصـيدة "ياضـو أعياني " بقوله:

يَا كَحْلَ اَلْنَّجْلَة طِرْ فِي اَلْمِـزَانْ تَعْلاَ
لِاَ هْلِ بْنِي جَمْلَة يَحَفْظَكْ مَوْلَانَا اَلرَحْمَانْ
مَنْ دَرْبَ اَلْغَفْلاَ وَاَلْحْسُودْ وَاَجْمِيعَ اَلرُقْبَانْ

تعاطي في شبابه مهنة الحياكة، فجمع بين الشعر والحياكة والغناء. جل شعره في الغزل وذكر الغيد لدرجة أن نفاه الحاكم إلى وهران...ولما عفا عنه باي وهران عاد إلى تلمسـان واسـتقر به المقام بناحية "فدّان السـبع"، وهي من أحواز المدينة. ولما تقدّمت به السنون، وجرت عليه الأيام، فقد حاسّة بصره. وكانت وفاته في النصف الأول من القرن الثالث عشر الهجري، التاسع عشر الميلادي، ودُفن قرب قبر الشيخ السنوسي بتلمسان.

لمزيد عن أخباره يطالع:

- شعيب مقنونيف: صورة المرأة في شعر ابن سهلة (جمع ودراسة) القسم الأول، مخطوط، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 1995، ص ص 13-21.

-ديوان ابن سهلة: جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع، طبعة 2001- 2002، ص ص 16-41.

-ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، جمعه: الأستاذ محمد الحبيب حشلاف، تمّمه وحققه وأعدّه للنشر: محمد بن عمرو الزرهوني، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار (Anep): الجزائر، 2001، ط 01، ص ص 19- 22.

- كناش سي إدريس ين رحال " أشعار من الموزون والملحون"، حقق نصوصها وتمّمها وأعدّها للنشر: محمد بن عمرو الزرهوني، دار هومه: الجزائر، 2011، ط 02.

- " الشعر الشعبي الجزائري قراءة تأثيلية في المفهوم والتطور وأشهر الأعلام"، مجلة الثقافة الشعبية (البحرينية)، العدد 43، السنة 11، خريف 2018، ص ص 58، 59.

[2] هو ابن الدبّاح التلمسـاني وليس القسـنطيني كما هو شـائع، من شـعراء القرن الثامن عشـر للميلاد، عاش في تلمسـان ثم هاجر إلى قسنطينة، وكان معاصرا لأبي مدين بن سهلة. جلّ قصائده في الحنين إلى الديار و الأحبّة و الغربة و الغزل؛ من ذلك ما يقوله في القصيدة التالية:

وَاشْ لِيَا نَزْهَى أَنَا اوْحِيْد مَسْكِيـــنْ بْغَيْرْ حُبْ هَذَا الزّهْو ايْعُودْ فِيْه اَلْاَحْزَان
كُنْتْ طَيّبْ إِلَى هَذِيْ اشْهُورْ واسْنِيْنْ إلا ادْرَكْتْ حُرقْ حُبْهَا يَجْمَارْ مَعْيـــانْ
أنَلّغْ اسْلاَمِيْ لَظْرِيفَةْ دَعْجَةْ اَلْعِيْـــن زِينَةْ اَلْمَبْسَمْ وَلْفِي سَاكْنَة تْلَمْسَـــانْ*

*(ينظر القصيدة كاملة: صورة المرأة في شعر أبي مدين بن سهلة، القسم الثاني ، ص ص 92، 93).

و بعضها تفرّد بذكر المواضع الطبيعية بتلمسان كالعيون و الآبار المائية التي اشتهرت بها المدينة و نواحيها.

توفي و دفن بقسنطينة حوالي 1788م. للمزيد من أخباره يطالع:

- سونيك: الديوان المغرب ..، ص 387. وَ

DIB (s): Anthologie de la poésue populaire Algerienne d'expression arabe, Edition: L'harmatt, paris, p 145.

3 هو الحبيب بن ڤنون، أصـله من معسـكر، ولد عام 1761م أي ما بين أواخر العهد العثماني وأوائل الاحتلال الفرنسـي، << ينتمي إنتاجه الشـعري إلى المدرسـة الغزلية " البدوية"، وتبنّته حتى الأنواع الموسـيقية الحضرية مثل " الحوزي " التلمساني، =

= و "المالوف" القسـنطيني. لذلك نال الشـاعر شـهرة كبيرة لما تناوله من موضـوعات الغزل الذي اشـتهر فيه = بقصـيدة " طال الضـر اعليا " و تعرف بـــ:" الظالمة"، كما خصّ فرسـه بقصـيدة وصـفية عُدّت من عيون شـعر الملحون. وعلى الرغم من شـهرته فإنه في عداد الشـعراء المقّلين، لذلك شـاع بين النّاس " ابن قنون مثله مثل النعامة يبيض في كل سـنة بيضـة واحدة ". لمزيد من أخباره يطالع: -أحمد طاهر: ابن قنون شـــاعر شـــعبي من ســـهل غريس، تقديم أحمد أمين دلاي، منشـــورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية: وهران، 2013، ص 5، و ص 15.

-Belhalfaoui (M) :la poésie arabe maghrébine d'expression populaire, Edition Maspéro. P.92.

-Ahmed Tahar : La posie populaire algérinne (melhun), Rythme, Metrs, et formes, S.N.E.D: Alger, 1975, p.p : 253-254. -DIB (s): op, cit, p.144.

وســـيدي بو جمعة[1] و مصـــطفى بن إبراهيم[2] و الشـــيخ بن يوســـف[3] و عبد الله بن كرّيوْ[4] وابن قيطون[5] .

---

[1] هو أبو جمعة الكواش المطغري « من أكابر الأولياء العاملين، و الولي الصالح العابد الناصح، المحسن التقي، الصفي، نخبة العابدين المتّسم بسمة أولياء الله المتّقين..، مدفون مع سيدي الحاج بن عامر و هو مشهور في باب كشوط». (ابن مريم: البستان في ذكر الأولياء من تلمسان، وقف على طبعه واعتنى بمراجعة أصله الشيخ محمد بن أبي شنب، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1986، ص 72، و نفح الأزهار..، ص 121).

[2] ولد حوالي 1800م بقرية "بوجهة" ناحية السفيزف، ولاية سيدي بلعباس، حفظ القرآن ودرس الحديث والتوحيد، ممّا أهله للقضاء، بمسقط رأسه أيام الاحتلال الفرنسي. بعد ذلك عين قائدا على أولاد سليمان، وهم بطن من قبيلة بني عامر. نفي إلى المغرب الأقصى لسنوات ثم يعود إلى بلدته بعد فراق طويل. توفي عام 1867م. لمزيد من أخباره ينظر:

- د. عبد القدر عزة، مصطفى بن إبراهيم شاعر بني عامر و مداح القبائل الوهرانية، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع: الجزائر، د.ت ، ص ص 9 - 20 .

- د. التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع: الجزائر، 1983، ص 446.

[3] شاعر شعبي من قرية سيدي خالد جنوب الجزائر، امتاز بثقافة تراثية. نظم في مختلف الموضوعات الشعرية، خاصة شعر المديح والتصوف. وقد مدح شخصية سيدي عبد القادر الجيلالي بأكثر من تسعين (90) قصيدة وقد غلب على شعره النزعة الصوفية. توفي في بداية هذا القرن العشرين. (التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1983، ص 441).

[4] هو " عبد الله بن القاضي الحاج محمد بن الطاهر، ولقب عائلته هو التخّي. وقد اشتهر بابن كريو، بتشديد الراء وكسرها وتسكين الواو، وهو لقب لوالده الحاج محمد. ولد في مدينة الأغواط عام 1871، على الأرجح، وإليها ينتسب.، وقد شهّر بهذا الانتساب في قوله:

أَغْوَاطِي، فِي نِسْبَتِي قْدِيمْ بْلاَ تِفْخَارْ وَجْدُودِي حَطَّوا السَّاسْ التَّحْتَانِي

كان ابن كرّيو مولعا بالثقافة إذ أنه تطلّع إلى معرفة كل ما يمكنه معرفته فقد تلقى دروسا في علم الفلك على القاضي الشيخ ابن الدّين بن سيدي الحاج عيسى، وانعكست أثار هذه الثقافة في شعره حيث وردت الكثير من المصطلحات الفلكية وذكر طبائع النجوم وعلم التنجيم ، كما هو في قوله:

لاَحْ بْعَيْنُو شَافْ نَجْمَة ضَوَّايَة كِي بِرْزِتْ بَنْوَارْهَا مِنْ وَسَطْ سْحَابْ
مَا هِي فِي حَيْزْ النْجُومْ المَسْمِيّة وَلاَ يَعْرَفْ تَقْوِيمْهَا شَاطَرْ حَسَّابْ
كُلْ مْنَّجَمْ دَهْشَاتُه ذاَ الرُؤْية بَحْثُوا عَنْ تَعْدِيلْهَا وَاحَدْ مَا صَابْ

وقال عنه "إميل دير منغيم" (Emil Dermenghem): << إنّ عبد الله كان رجلا مثقفا >> .

و توفي يوم 27 أكتوبر 1921عن عمر يناهز الخمسين سنة، حيث كان في قمة العطاء الشعري، ودفن بالأغواط.

(ينظر: إبراهيم شعيب: الشاعر عبد الله بن كريو بين المثالية و الواقع: قراءة تفسيرية، مخطوط، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 1995، ص ص 24 - 27.

-ديوان ابن كِرّيوْ: التّوخي لجمع اشعار عبد الله التّخّي، جمع وتحقيق: إبراهيم شعيب، مطبعة السلام: الاغواط، ط 01، 1998، ص ص 20- 27).

[5] من مواليد قرية سيدي خالد، وكان معاصرا للشيخ السماتي، و الشيخ بن يوسف. اشتهر بقصائده الغزلية، ولعل أروع ما يخلده في هذا الموضوع قصيدة "حيزية" التي نظمها استجابة لرغبة "ولد سعيد". (ينظر: دور الشعر الشعبي..، ص 444).

و المنداسي الصغير[1]، و كلهم بلغوا من نباهة الذّكر، واستفاضة الشهرة، و بعد الصّيت، ما جعل النّاس يروون عنهم في شغف ولذّة، فكان شعرهم أشبه شيء باللّحن العبقري، لا تلبث أن تعيه القلوب، و تشتفّه الآذان، وتردده الألسن في مختلف المحافل في كل شبر من تراب الجزائر.

ولما ارتبط الشعر بالموسيقي و اللحن أكثر لدى العامّة، الذين سمّوا الشاعر" القوال" وسمّوا الشعر" الميزان" و" الغناء" و" النشد" [2]، و << رسّخت هذه الظاهرة حتّ اعتاد الشاعر الشعبي أن لا يقول شعرا إلا بلحن مبتكر أو مجلوب >> [3]. فهذا العامل التأثيري للحن والإيقاع المرافق للنظم يجعل السامع، دون محالة، في عالم آخر مخالف تماما لدى سماعه كلاما عاديا. الأمر الذي حذا بأحد الباحثين للإشارة إلى أن شاعر الملحون غالبا ما كان<< يحفظ و يغني أشعار جميع الشعراء في الملحون >>[4]. و ربّما كانت معرفة شعراء الملحون بمصطلحات الموسيقى و آلاتها و طبوعها و إيقاعاتها دليلا على ما أشير إليه قبل حين. من ذلك ما يقوله الحاج خالد[5] :

أَكْيَاتَرْ وَ سْنَاتَرْ فِيهُمْ ايْنَفْطُو وَ نْدِيمَ اَلْخَمَرْ اَ عْلَى أَلْوَانْ مَحْطُوطْ
وَاحْرَايَمْ بِينْ اَهْلِ اَلْغْرَامْ يَتعْزَنْطُو لاَ قِي يَا رَبِّـــي فِي اَنْهارْ مَبْسُوطْ[6]

و مصطفى بن إبراهيم[7]:

لِمَنْ تبْغي نادِي جِيبْ اَصْحَابْ الآلَهْ
وَ اَلْقَلاَلْ اَيْصَادِي وَاَ قْصَبْهُمْ وَ لْـــوَالَهْ

---

[1] هو الحاج خالد بن أحمد من أشراف بني عامر بناحية سيدي بلعباس. أصله من أولاد سيدي خالد. مات صغير السن. (ينظر: قاضي محمد: الكنز المكنون في الشعر الملحون، المطبعة الثعالبية: الجزائر، 1928، ص 106).

[2] عن هذه الأسماء يطالع على سبيل المال:

- د. عباس الجراري: الزجل في المغرب، القصيدة مطبعة الأمنية، الرباط، ط 01، 1970، ص ص 47 -61.

- د. التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي..، ص ص383-385.

-ديوان المنداسي (الملحون): تقديم وتحقيق: محمد بخوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د.ت، ص 56، و ص161.

[3] ديوان ابن مسايب: إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني و أسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، د.ط، 1989، ص 09.

[4] Mahddjoub (HA) : op, cit; p.65.

[5] ولمتانة شعره وبلاغته لقب « بالمنداسي الصغير » (ينظر: الكنز المكنون في الشعر..، ص 129)

[6] نفسه، ص 120

[7] الديوان: مصطفى بن إبراهيم شاعر بني عامر ومدّاح القبائل الوهرانية، الدكتور عبد القادر عزّة ن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د.ط، د.ت، ص 141.

و سيدي سعيد المنداسي[1] :

اَغْنَى لَشْعَارْ نَاطْقَهْ وَ كْيَاتَرْ تَخْرَجْ اَوَ لَفْحَلْ يْوَلْوَلْ بِينْ دُوكْ اَلْشْبَايَبْ
وَ اَنْغَايَمْ لَوْتَارْ مْخَاوِي شْبَابْ أَوْ شَايَبْ زَادْ طَبْعَ اَلْعُودْ بَالصَّوْتْ يْعَرَّبْ
لَلْمْلاَحْ اَلْجَلْسَة غْنَمْتْ مَا اَحْتَاجُو[2]

و الحاج محمد بن مسايب[3]:

نَغْتَنَمْ اَلْخْلاَعَهْ مْعَاكْ يَاخَنْدُودْ فِي رَوْضَ اَعْجِيبْ فَايَقْ نَغْتَنَمْ قَصْدِي
بَرْبَـــابْ اَلْوْلاَعَـــهْ مْعَ طَارْ اَوْ عُودْ نْسَلِي فِي حَالَةْ اَلرِيمْ اَعَزْ مَـــــــــــا عَنْدِي

و على قريهم يقول أحمد بن التريكي:

دُو لِيلْتِينْ وَ انَا بِهَا مَثْلَ اَلْعْـــرُوسْ اَلْعُودْ وَ الرْبَابْ ايْـخَاصَمْ فَالنَّاسْ
صَاحَبْ اَلْوْتَرْ زَاهِي مْحَمَّدْ اعْلَى اَلْهْنَابْ تْـــرَه تْقُولْ شُـغْلْ تْرَى يَـدْمَا
تْـرَهْ ايْـقُولْ حَوْزِي تَرَهْ اوْ بَـادْ تْـرَهْ ايْـجِيبْ غَرْنَاطَـهْ فَاَلْخَـدْمَه

وكذلك ابن الدبّاح[4]:

مَا تَسْمَعْ غِيرْ كُبْ وَ اَسْقِينَا اَلْاَثْنِينْ وَاَلْعُودْ اَمْعَ اَلْرْبَابْ وَ اَجْنَاحُو وَاقَفْ

وأيضا بومدين بن سهلة[5]:

رِيقْ اَلشَافِي بَاللَّذَّه اَبْنِينْ مَنْ دَاقُو مَا يَمْشِي اَحْزِينْ
صُوتُو كَصَوْتَ اَلْحْسِينْ
اَلرَمْلْ وَ الدِّيلْ اَمْعَاهْ عَاجْ اَوْ بَـــــلاَرْ اَمْرَسْمِينْ

---

[1] هو سعيد بن عبد الله، التلمساني المنشأ، المنداسي الأصل، المكنى بأبي عثمان، يقال إن نسبه من عرب سويد بن مالك بن زغبة من بني هلال، أحد بطون هوازن من قبائل مضر. ذكره صاحب الكنز المكنون بقوله: « كان شاعرا و مؤنسا للسلطان مولاي إسماعيل بن علي ملك المغرب الأقصى ». توفي، في الغالب، بسجلماسة عام 1677م.

(ينظر: - عادل نويهض: معجم أعلام الجزائر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر: بيروت، ط 2، 1980، ص 68. - قاضي محمد: الكنز المكنون في الشعر..، ص 21. - كشف القناع عن آلة السماع..، ص 51.

- معلمة الملحون..، ص ص 252 -256. - ابن سحنون الراشدي: الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق و تقديم الشيخ المهدي البوعبدلي، مطبعة البعث: قسنطينة، د.ط، 1973، ص 56. - مقدمة ديوان المنداسي الفصيح لرابح بونار ، ص 07. - د.أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي..، ج 2 ، ص 275).

[2] قصيدة "الرَّبِيعْ اَقْبَلْ يَا أَهْلَ اَلْحُمِيَة "، جمع وتحقيق: د.عبد الحق زريوح، مجلة الثقافة الشعبية، ع4، 1416هـ، ص ص 91 -101.

[3] الديوان، إعداد وتقديم الحفناوي أمقران..، ص 162.

[4] شعيب مقنونيف، صورة المرأة في شعر ابن سهلة: جمع ودراسة، القسم الثاني، (مخطوط) ماجستير، جامعة تلمسان، 1994-1995، ص 93.

[5] ديوان ابن سهلة: جمع وتحقيق، وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع: وهران، طبعة 2001- 2002، ص 214.

المبحث الثاني

التدوين وسيلة للحفاظ على الشعر غير المعرب وإشكالات توثيقه وجمعه

المبحث الثاني

التدوين وسيلة للحفاظ على الشعر غير المعرب وإشكالات توثيقه وجمعه

لعل أهم خصيصة يتميّز بها شعر الملحون بصورة عامة هي أنه شعر شفاهي غير مُدوّن أُلِّف للغناء والتلحين، تتناقله الأجيال فيما بينها من طريق الرواية الشفوية وتتوارثه من ممارسة السماع. مما يدعو إلى التفكير في طريقة تسمح بالحفاظ على هذا الموروث.

ولا أظن أن هناك أحسن من التدوين والجمع والتقييد إن أردنا بقاءه بيننا ولمن بعدنا من الأجيال. و لقد تنبّأ المستشرق الألماني "هانس ستوم"(hans stum) منذ أكثر من تسعين سنة بالخطر الذي يتهدّد ذاكرتنا التراثية الشعبية ما لم نقيّدها حينما قال: << إن العرب المغاربة لم يهتموا إلاّ قليلا بتراثهم الشعبي في شعره و نثره، رغم أنهم يملكون إنتاجا أدبيا رائعا. لذلك فإن الكثير من هذا الإبداع، خصوصا منه الشعر، سينتهي به الأمر، إن عاجلا أو آجلا، إلى الضيّاع في أعماق محيط النّسيان>> (28). قال هذا والشعوب المغاربية ترزح تحت نير الاحتلال الفرنسي، وحين خمدت المقاومات وإلتفتت الشعوب إلى إحياء تراثها والتّغني به، ليس للتّسلية فقط، و إنّما لبكاء المجد التّليد و ما آلت إليه حال الشعوب العربية من تسلّط واضطهاد المحتّلين الغربيّين. كما اتّخذوا شعر الملحون، و المغازي بخاصة، وسيلة للتعبير عن رفضهم للاحتلال. وضاع الكثير من هذا التراث، كما تنبأ بذلك الباحث المشار إليه سابقا، و لم ينج من هذا التراث إلاّ ما دوّنه المستشرقون أو ما جمعه بعض الباحثين الجزائريين مؤخرا.

لذلك نسجل للمستشرقين، على اختلاف اتجاهاتهم وتباين نواياهم، أنهم كانوا أول من دوّن جزءاً لا يستهان به من هذا التراث الضخم بعضهم قام بدراسته لنوايا استعمارية فركّزوا على مضامينه لمعرفة نفسيّة الشعب أكثر، قصد السّيطرة عليه والتّمكن من إخضاعها نهائيا.

وتناول بعضهم دراسة الشعر في علاقته بالغناء، لذلك ركّزوا على شكل القصيدة في أوزانها وقوافيها. كما اهتّم آخرون بالشعر ولغته وهم هنا موضوع بحثنا.

و لا بأس من الإشارة المقتضبة إلى الطرق التي جمع بها بعض الباحثين الجزائريين أمثال: الأستاذ "محمد بخوشة" و المتمثلة في إخضاعه نص الملحون إلى نظام القافية و الروي المعمول بهما في الشعر الرسمي خاصة في كتاب "الحب و المحبوب" و"نفح الأزهار"، علاوة على إخضاعه النّص لقواعد اللغة الفصيحة مثل عزوفه عن ابتداء الكلمة بالسكون ممّا يفقدها روحها الشعبية و نلمح ذلك كلّه في تحقيقه لدواوين "المنداسى" (الملحون)، و "لخضر بن خلوف"، و"ابن

مسـايب" والطريقة نفسـها اتّبعها محققا ديوان ابن مسـايب؛ "الحفناوي أمقران السـحنوني"، و "أسماء سيفاوي".

لقد شغل التدوين والتوثيق بال المهتمين منذ القديم، وشكّل بالنسبة لفن الملحون قاعدة أساسية لتطوره واكتمال صوره الإبداعية المتحركة، والرافضة للقبوع والانزواء.. والمطالع للسان العرب، يظهر أن التدوين لم يكن مثار اهتمام كبير بالنسبة للثقافة العربية بصفة عامة، والتي وصفت بالثقافة الشفوية على مر العصور. وذلك أننا لم نحصل لفعل "دون" على أثر في "لسان ابن منظور"[1]، والذي يكتفي عندما شرح لفظ دوّن بالإشارة إلى كلمة " الديوان" والتي أتت بمعنى: "مجتمع الصحف".. وفي المقابل حضر بقوة فعل " كتب"، والتي لا تعني الكتابة ومنها الكتبة أي بمعنى اكتتابك كتابا تنسخه، وإنما جاءت أيضا بما يفيد" التجميع" والذي هو مرحلة من مراحل التدوين والتوثيق، فنقول كتبت الكتاب: لأنه يجمع حرفا إلى حرف. وتكتبوا تفيد تجمعوا[2] .

أما كلمة "توثيق" فأتت بمعنى ملائم لطموحات الباحث والمبدع على السواء، من أجل متن إبداعي يحتضن الشعر والموسيقى، خال من الشوائب المشوشة، ومتشكل بين أيادي أمينة موثوق بخبرتها وتعاونها، وتتعامل مع البحث في المصادر والمراجع والأعلام بما يتطلبه عمل الباحث الجاد من أمانة وصدق ومعرفة، لأن الأمر يتطلب أيضا البحث عن حلقات مفقودة في الشعر غير المعرب. ففعل "وثّق" بلسان العرب، يفيد الثقة.. والوثاقة: هي << مصدر الشيء وهو التوثيق المحكم. والوثيقة في الأمر: إحكامه والأخذ بالثقة. والموثق من الشجر: الذي يعول الناس عليه إذا انقطع الكلأ والشجر>>[3].

وقصد توضيح هذه الإشكالات والإكراهات وتخطّيها، أحاول اقتحامها عبر الأسئلة التالية:

- كيف يمكن الاطمئنان إلى نّص الشعر غير المعرب المتعدّد الروايات؟
- ما هي الطريقة السـليمة المتّبعة لضـبط هذه الروايات؟ و تخريج النّص كما أراده له صـاحبه؟

أجيب عن السؤالين انطلاقا من تجربتي في جمع وتحقيق شعر ابن سهلة، واشتغالي بجمع ديوان الشعر الملحون في الغرب الجزائري بمشاركة الدكتور زريوح عبد الحق في إطار مشروع بحث.

أوّل ما صادفني أثناء الجمع ثم الدراسة هو تصرف الرواة و الجُمّاع في نسبة الشعر لآل ابن سهلة، خاصة محمد، و تبعهم في ذلك بعض الدارسين حين تقبلوا هذه النسبة، دون تقليب الأمر على حقيقته، و أعني بذلك، عدم استقراء الشعر المنسوب كلّه فزادوا في مصداقية النسبة،

---

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد 13، دار صادر: بيروت، ص 146.

[2] نفسه، المجلد 1، ص 638.

[3] نفسه، المجلد 10، ص 371.

إلى حدّ ما، دون دليل و لا بيّنة. و دليلنا في هذا كلّه الشـــعر أولاً و أخيراً، خاصـــة إذا عرفنا أن التصريح بالاسم أو التّوقيع في ختام القصيدة و تأريخ إنشائها، خاصية فنيّة وشكلية متداولة لدى جميع شعراء الملحون.

و قد نتج، عن عدم القراءة الجيّدة للأشعار وفّك تاريخ نظمها، بعض التناقضات من ذلك تواريخ لأربع قصـــائد لابن ســـهلة على ســـبيل المثال هي: 1100هـ[1]، و 1117 هـ [2]، و 1129هـ [3]، و 1212هـ [4].

و التناقض الظاهر بين التاريخين الأول والرابع، سيّما إذا سلمنا بالتاريخ الأوّل أنّه للابن أبي مدين، و الرابع للأب محمد، و هذا من غير المعقول، الأمر الذي يدعونا إلى مراجعة الآراء التي نسبت القصائد للأب دونما دليل، و جعلت منه شخصية شاعرة[5].

وقريب من هذا ما فعله الأســـتاذ "عبد الحميد حميدو" لما كتب عن "ابن مســـايب" مقالة باللغة الفرنســـية ترجم له فيه قصـــيدتين الأولى "تلمســـان" و الثانية "الحمام" ذكر أنّه توفي ســـنة

---

[1] في قوله: شِـيـنْ وَ عْـشُـورْ اَلـرَا عَيْنَ بَعْدَ اَلْعَشْرَة فِيَ أَوَّلْ اَلْكْلاَمْ ← 1100 هـ

من قصيدة " فَاتْ شْعَاعَ اَلْقَمْرَه "ومطلعها:

فَاتْ اَشْعَاعَ اَلْقَمْرَه نُورْ وَجْهَكْ يَا شَارْقَةْ اَلْوْشَامْ

(ينظر: القصيدة كاملة في الديوان ص ص 227-229).

[2] في قوله: بَعْدَ اَمْيَا اوَ أَلْفَ وَاَدْرَكْ اَلْيَا وَاَلْهَا وَاَلْبَا اَسْبَابْ ← **1117هـ**

من قصيدة " مَا عَنْدِي مَرْسُولْ " و بدايتها:

مَا عَنْدِي مَرْسُولْ يَوْصَلْ زِينْ اَلْمْثُولْ

(ينظر: القصيدة كاملة في الديوان ص ص 116- 122).

[3] في قوله: تَّمْ اَخْطَابِي اَوْفِيتْ نَشْدِي بَعْدَ اَلْأَلْف حُطْ اَلْفَا اَوْ طَا اَوْ مِيمْ اَحْرُوفْ مَتَّصْلِينْ ← **1129 هـ**

من قصيدة "لاَ اَتْخَيَّلْ يَا اَلْقُمْرِي "، و مفتتحها:

لاَ اَتْخَيَّلْ يَا اَلْقُمْرِي اَدِّي لِي ذَا اَلسْلاَمْ يَا وَلْدَ اَلْحْمَامَ أَنْتَ مَفْهُومْ يَا اَلْقُمْرِي عَنْدَ اَلْعَاشْقِينْ

(ينظر: القصيدة كاملة في الديوان ص ص 217- 220).

[4] في قوله: أَنَّمْ اَلْقْصِيدْ بْلَفْظَ اَعْجِبْ وَاَمْعَانِي بَعْدْ شِينْ أَوْ رَا زِدْ اَلْبَا أَعْلَى اَلْعَشْرَا ← **1212هـ**

من قصيدة " يَا اَلْوَاحَدْ خَالَقْ اَلْعْبَادْ سُلْطَانِي"، و مستهلها :

يَا اَلْوَاحَدْ خَالَقْ اَلْعْبَادْ سُلْطَانِي لِيكْ نَشْتْكِي بْأَمْرِي يَا صَاحَبْ اَلْقُدْرَا

(ينظر: القصيدة كاملة في الديوان ص ص 123- 128).

[5] سيكون لنا في (الفصل السادس) من هذا العمل حديث مفصل عن خاصية التأريخ والتوقيع وأهميتهما في توثيق النّص الشعري ومعرفة قائله.

1190هـ ، و هو << لا شـك غالط حيث جعلها موافقة لسـنة 1768م. و هذه السـنة توافق في الحقيقة سنة 1182 هـ. وهي أقرب من تاريخ و فاته و هي سنة 1180هـ >> [1].

كما ونتج عن عدم استقراء الشعر عند بعض الدراسن، الاعتقاد بوجود شاعرين من آل ابن سهلة هما الأب والابن، مع أن الذي سأعرضه من فرضيات غير ذلك.

فالمستشرق سونك الذي نَسب إليه الأستاذ المحجوب تأريخه نظم قصيدة " يا الواحد خالق العباد " بـ 1212 للهجرة، مع أنّه أورد في الديوان المغرب "القصيدة [2] غير كاملة و بالأخّص القفل الذي يشتمل على الاسم محمد، و التاريخ. و قد أُثبتَت نسبة هذه القصيدة لمحمد، فيما بعد، من قبل الأستاذين محمد بلحلفاوي[3]، و سهيل ديب[4]، دون ذكر للاسم بينما انفرد أستاذنا حاجيات، رحمة الله عليه، برواية تذكر التاريخ [5].

وثمة أمر آخر، هو أن " محمد امرابط "، و بطلب من المستشرق الفرنسي بروصلار [6]، جمع مختارات من أشعار شعر الملحون في مؤلّف سمّاه"الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان" نسب فيه قصيدتين لأبي مدين بن سهلة هما:" خَاطْرِي بَالْجَفَا تَعَذَّبْ"، و " سِيدِي آوْ مَنْ اَيْسَالْ اَعْلَى كَحْلَ اَلْعِينْ"، إلا أن الأستاذ عبد الحميد حاجيات أنكر عليه هذه النسبة للأولى:" خَاطْرِي بَالْجَفَا تَعَذَّبْ"، دون تدليل[7]. و ليس من المستبعد أن يكون قد اعتمد في ذلك، على السماع، أو ممّا تعارف عليه الجمهور.

إلاّ أنّنا نرجح ما ذهب إليه الجامع "مرابط"، لأن جمعه لهذه المختارات تمّ في عام 1855م، وهو في اعتقادنا عهد قريب من رواة شعر أبي مدين.

وإذا افترضنا وجود الأب "محمد"، فقصائده المؤرّخة هي الثلاث الأولى: 1100هـ، و1117هـ، و 1129 هـ، لأنها متقاربة زمانًا، على أن تكون قصيدة " يَا اَلْوَاحَدْ خَالَقْ اَلْعْبَادْ سُلْطَانِي "، حتما لابنه "أبي مدين"، كون تاريخها متأخراً بمدّة زمنية تزيد عن القرن. وبهذه الفرضية نفنّد نسبة، رواة سونك، و من حذا حذوهم من الباحثين.

---

[1] محمد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الثاني من الجزء الأوّل، مطبعة المعارف الجديدة: الرباط، د. ط، 1987، 40.

[2] ينظر: إلى القصيدة كاملة في "الديوان المغرب..، ص ص 109-111.

[3] La poésie arabe maghrébine d'expression..., op. cit. p. 206.

[4] Anthologie de la poésie…, op.cit. p.p. 75-78.

[5] محمد مرابط: الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تقديم وتحقيق وتعليق: د. عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د. ط، 1982، ص387.

[6] نفسه، ص 766.

[7] نفسه، ص 371.

في حين يورد الأستاذ "محمد بخوشة " في "الحب و المحبوب" ثمان عشرة قصيدة: اثنتان منها اشتملت على اسم أبي مدين صراحة، و البقية وُقِّعت بلقب ابن سهلة، و هي لا تكون إلا لأبي مدين، لأن بخوشة قدّم للشاعر[1] على أنّه واحد وهو: أبو مدين؛ و يبدو أنّه لم يكن يعرف إلا واحداً هو الذي عناه.

و دليل آخر نستند إليه، في غلبة اسم أبي مدين دون غيره من الأسماء، هو بحث الأستاذ أحمد طاهر عن الشعر الجزائري الشعبي الملحون [2]حيث مثّل عن بعض الأشكال و الأوزان الشعرية بأشعار مُوّقعة بلقب "ابن سهلة" على أنّها لأبي مدين في كثير من المواطن [3].

كما أن تقارب التواريخ الثلاثة الأولى، المذكورة سابقا، منطقي؛ يوحي بواحدية الشاعر، وهو أبو مدين، و نستبعد و أن تكون القصيدة المؤرخة ب1212 هـ له أيضا على أساس أن الرجل عمّر طويلا لأنّه من غير المعقول أن يقولها شيخ هرم، تقدّم به السّن كثيرا. لأن هذه المرحلة من العمر، هي مرحلة زهد وورع و اِلتفات إلى الآخرة. ومن الطبيعي أن يثوب الإنسان إلى رشده، و يُقلع عن معاصيه و يبادر بالتّوبة معترفا بذنبه، راجيًا، من الله عفوه و غفرانه.

و من الغرابة بمكان أن يحدد الجامعون و الرواة [4]ستّ قصائد لمحمد، و ستّاً مثلها لأبي مدين، و أربع عشرة قصيدة موقعة " بابن سهلة"، و نرى هذا ادّعاءً واضحًا في النسبة، إذ لا دليل يؤكّدها، حتّى إنّ ما نسبه الأستاذ بلحلفاوي[5] لمحمد بن سهلة من قصائد، و هي ثمانية نشك فيه لأنّه لا يستند لأي دليل قطعي، و نعتقد أن ذلك ناجم عن أحد أمرين:

إمّا أن الباحث لم يقرأ تماماً القصائد؛ قراءة تمعن و تدقيق، و إمّا أنه اِكتفى بعنوان القصيدة من مخّبريه ! دون أن يتحمّل عبء التحقيق و النّظر في النّص. أليس من الغريب أن ينسب قصيدة: " مَا يْلِي صَدْرَ اَحْنِينْ "[6] و مطلعها:

آهْ مَا يْلِي صَدْرَ اَحْنِينْ كثَرُوا اَحْسُودِي وَ اَحْسُودَكْ
لِيكْ مَا صَبْتَ اَمْنِينْ نَبْلَغْ اَرْجَايَا وَ اَنْشُوفَكْ
هَايْ كَامْلَةْ اَلزّينْ
آمَنْ اَدْرَى لْشُهْلَةْ اَلْعِينْ

[1] كتاب الحب والمحبوب..، ص ص 70، 71.

[2] La poésie populaires algérienne (Melhun)..., Op, cit.

[3] Ibid, voir les pages : 181,215, 216,257, 258, 279, 311, 368, 370, 377, 381, 383, 386, 399.

[4] Mahddjoub (H.A) : Med Bensahla ET Boumedienne Bensahla, in bultin de la société de géographe et d'archéologie d'Oran. Imp. Ibn khaldoune Tlemcen. 1980. p.p: 67 -68.

[5] La poésie arabe maghrébine d'expression..., Op. Cit. p. 206.

[6] ينظر: القصيدة كاملة محققة: صورة المرأة في شعر ابن سهلة..، القسم الثاني..، ص ص 94-96.

لمحمد بن سـهلة، و هي لصـاحبها ابن عامر[1] أحد شـعراء الشـعر غير المعرب الجزائري(الحوزي) المغمورين والمقلّين من أهل القرن التاسـع عشـر للميلاد بتلمسـان؛ الذي يقول مصـرحا بِاسـمه في ختامها[2]:

تَّمْ ذَا الْـنْظَامْ اَكْمَلْ وَ اَوْ فَى اَعْلِيكْ يَا بَاهْيَةْ الَصِّيفَهْ
ابَنْ عَامَرْ قَوْلُو مَا يَخْـفَى اَعْلِيكْ فَانِي مَسْكِينْ

وقصيدة: " اَعْيِيتْ اَنْوَصِّي فِيكْ" [3] و مطلعها:

اَعْيِيتْ اَنْوَصِّي فِيكْ وَاَعْيِيتْ اَنْحَدَّتْ فِيكْ
يَا قَلْبِي تُبْ اَعْلَى اَلْرِّيَامْ اَللَهْ اَيْتُوبْ اَعْلِيكْ
اَعْيِيتْ اَنْوَصِّي فِيكْ

لمحمد ابن سـهلة أيضـاً، و هي للشـيخ "المسـعودي " أحد شـعراء أحواز تلمسـان في الشـعر غير المعرب الجزائري (الحوزي) المغمورين وغير المكثرين ، يقول موقعا القصيدة باسمه[4]:

اَرْجَعْ لَلْأَصْلْ وَ اَلْنَّسَـبْ هَذَا الشِي عَارْ اَعْلِيكْ
واَعْيِيتْ اَنْوَصِّي فِيكْ

وَاجَبْ تَصَنَّتْ اَلْكْلاَمْ قَالْ **اَلْـمَـسْعُودِي** فَالْنْظَامْ
آيَا رَبِّي مُحْيِي اَلْعْظَامْ يَا مَنْ لاَ لَـــكْ اَشْرِيكْ
اَتْـــنَجِينَا يَوْمَ الَزْحَامْ اَبْـحُرْمَةْ طَـــــــــهَ نَبِيكْ

و هذه المسـألة بالذّات تذكرنا بمسـألة منهج " تذوق الشـعر" التي أثارها الأسـتاذ "محمود محمد شاكر " في خلافه مع أستاذه طه حسين حول المتنبي، إذ واجه شك أستاذه في أغلب الشعر الجاهلي، حيث يرى أن عملية التذوق ينبغي أن تسـبق الشـك << و إلى ضـرورة قراءة الشـعر الجاهلي و الأموي و العبّاسـي، قراء متذوقة مسـتوعبة، ليتبيّن الفرق بين الشـعر الجاهلي و الإسلامي، قبل الحديث عن صحة نسبة هذا الشعر إلى الجاهلية، أو اِلتماس الشبه لتقرير أنه باطل النسبة، و أنه موضوع في الإسلام، من خلال روايات في الكتب هي ذاتها محتاجة إلى النظر و التفسير >> [5].

---

[1] ويعرف عند أهل الطرب والموسيقا بقصيدته: " يَا قَلْبِي نَدْعِيكْ لَشْرَعْ "

[2] صورة المرأة في شعر ابن سهلة..، القسم الثاني..، ص 96.

[3] نفسه، ص ص 97، 98.

[4] نفسه، ص 98.

[5] محمود محمد شاكر، المتنبي، السفر الأول، طبعة وزارة المعارف: السعودية، 1977، ص 23.

ولكن المنطق البديهي يقول غير هذا، و أصـول البحث الجديد و القديم تقضـي بغير ذلك فلكي << أقرأ نصًا و أتذوقه و أستوعبه، لا بدّ لي أن أحقق نسبته إلى صاحبه و إلى عصره، و لا يستطيع ناقد مهما كان، نافذ البصيرة، أن يفرز بالتذوق خليطاً هائلاً من الشعر، لا يدري أحد من هم قائلوه، و ما العصر الذي نجموا فيه، إذن لا بُدّ من تصحيح نسبة الشعر إلى قائله، و إلى معرفة العصر الذي ظهر فيه قبل الولوج في أية عملية تذوق، يترتب عليها بيان خصائص جمالية و فكرية واجتماعية>>[1] .

هذا، وإذا سلّمنا بوجود الشاعر محمد بن سهلة، فهل يمكن له أن يقول ستّ قصائد وحسب ؟!

نحن نشك في ذلك، ونرجح أن يكون جلّ شعره قد ضاع، أو ممّا لم يلتفت إليه لسبب أو لآخر. ثم إن غلبة لقب "ابن سهلة" على اسم "بومدين" راجع لذ يوع صيته و شهرته، خاصة في ميدان الطرب و الموسيقا[2]؛ فوُقِّعت سبع عشرة قصيدة باللقب، و ذكر اسم "بومدين" في ثلاث.

ولمّا كانت هذه القصائد تعالج موضوعا واحدا هو الغزل، و بنيتها اللغوية واحدة على مستوى تشكل المفردات، لا يسعنا إلاّ ترجيح نسبتها لأبي مدين بن سهلة أيضًا، و من ثم يجعلنا نميل إلى وجود ابن سهلة واحد هو "بومدين"، بحكم ما تقدّم من التعليل.

ومهما يكن من أمر، فالسؤال الملح الذي يبقى قائمًا هو:

لماذا لم يرد ذكر محمد في أية قصيدة؟! أو بصيغة أخرى هل من دليل قطعي على وجود محمد من خلال الأشعار وحدها؟ !

نظن أن الذي قدّمناه، سابقًا، كفيل بالإجابة عنهٍ؟!!!

نكرر القول إن روايات نصوص الشعر غير المعرب الجزائري (الحوزي) تختلف فيما بينها اختلافا كثيرا، انطلاقا من اختلاف مصادرها[3]، وتنفرد روايات كنانيش شيوخ الموسيقى و الطرب

---

[1] أبو زيان السعدي: " طه حسين رائد مدرسة وأستاذ أجيال "، مجلة الفكر (تونسية)، س 29، ع 7، 1984، ص ص60 ،61.

[2] كان يحفظ ويغني أشعار جميع شعراء الملحون، فهو مغني وموسيقار عارف بإيقاعات وطبوع وأسماء الآلات (ينظر: الحب والمحبوب..، ص 70).

[3] ونعني بذلك المطبوع والمخطوط، علاوة على السماع المتمثل في تسجيلات موسيقية مطولة أرشيف الإذاعة الوطنية وكذا إذاعة تلمسان الجهوية، وأشرطة تسجيل، متوسطة (60 د، و90 د)، وأسطوانات (78) دورة) لشيوخ الطرب و الصنعة أمثال: الشيخ العربي ابن صاري وابنه رضوان والشيخ عبد الكريم دالي، والشيخ دحمان بن عاشور، والأستاذ الصادق البجائي والشيخ الحاج الطاهر الفرڤاني والهاشمي ڤروابي. أما المصادر المخطوطة فهي على أصناف ثلاثة:

الأول: كناشات أو كنانيش (كراسات) جامعي التراث الشعبي والمهتمّين به ككناش مصطفى باغلي، وكناش محمد الرشيد.

الثاني: كناشات الموسيقيين الكبار أو الشيوخ ونقصد بهم العارفون بأصول الموسيقى حفظا وأداءً وعزفا. مثل كناش الشيخ الحاج العربي بن صاري، وكناش بوعلي محمد والشيخ الحاج محمد غفور. =

بعدد كبير من الأخطاء اللغوية و الإملائية و الهجائية، كأنّما ناسخوها بعيدون عن قواعد الكتابة و طرق الجمع و التدوين، وهم معذرون على أية حال.

وقد تطلب هذا الاختلاف الواضح في الروايات، موضوع التحقيق، عناية خاصة، و كلّف عناءً لم يكن منه بد في القراءة و الموازنة و المقابلة، و التصحيح لما هو ظاهر من الأخطاء، وشرح بعض المفردات مما استلزم أسلوبا خاصا في النقل و الترتيب، استخدام مجموعة معيّنة من الرموز لبيان أكثر الأوضاع احتمالا لكل قصيدة و نسبتها إلى أصلها في الرواية حتى يمكننا إخراج نّص نعتقده أقرب إلى الأصل الذي نظمه صاحبه[1].

هذا، وكان عملنا في التوثيق والضبط يقوم على أمور منها:

- الالتزام بإحلال الواو محل هاء الغائب لأنها تنوب عنها في الاستعمال الشعبي، إلا ما كان في النصوص المطبوعة.
- الاعتماد في تخريج الأبيات على الأكثر تشابها منها بين الروايات المتعددة للقصيدة الواحدة.
- الترجيح فيما بين الروايات انطلاقا من " رد العجز على الصدر" أو "الفراش على الغطاء" إلا في بعض الحالات.
- إيراد المشترك بين مختلف الروايات كنّص أصلي مع الإشارة إلى أدّق الاختلافات الموجودة بين روايات المصدر الواحد، وبين بقية المصادر المختلفة.

= الثالث: كناشات بعض شعراء الشعر غير المعرب (الحوزي) وهي بمثابة المجاميع الشعرية، ومنها كناش الشاعر أحمد ستوتي ولد البشير. وأقل ما يقال في هذا المجموع الشعري أنه شبيه بديوان الحماسة لأبي تمام الذي ضم عيون وروائع الشعر العربي؛ فكذلك كناش شاعرنا، ضم روائع الشعر ا الشعر غير المعرب المغاربي. وكناش الشاعر عبد الحق قازي واحد من شعراء المدرسة الحضرية التلمسانية في المديح النبوي الشعبي.

[1] للاستزادة والتوسع: يطالع ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع: وهران، طبعة 2001، 2002، ص ص 54- 68.

الفصل الثاني

من مسائل الشعر غير المعرب

المبحث الأول:

مصطلحات الشعر غير المعرب الجزائري بين اضطراب الفهم وتحديد المقصدية

المبحث الثاني:

شعر اللّهجة

المبحث الثالث:

الجذور التاريخية للشعر غير المعرب الجزائري نشأةً وتطوّراً

المبحث الرابع:

أصل التسمية في الشعر غير المعرب الجزائري(الملحون)

المبحث الخامس:

أنواع الشعر غير المعرب

1/ الشعر البدوي 2/ الشعر الحضري

المبحث السادس:

مصطلح الحوزي

1/المدلول اللغوي 2/ المدلول الاصطلاحي (الفني)

المبحث الأول

مصطلحات الشعر غير المعرب الجزائري
بين اضطراب الفهم وتحديد المقصدية

يمثل تجلي المصطلح العلمي في أية حضارة، مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي. فالمصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية. ولذا فهو يقترن بنضج ظاهرتي التعريفات والتصنيفات العلمية في أية ثقافة إنسانية، وهو من الجانب الآخر مظهر مهم من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمّة، كما يمثل في الجانب الآخر قاسماً مشتركاً بين الثقافات الإنسانية المختلفة.

وإلى هذا يشير الدكتور عبد السلام المسدّي بقوله: << مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى. فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميّز كل واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتسول به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال>>[1].

لقد بات من الضروري اليوم الحرص على الوصل إلى رصيد اصطلاحي مشترك وعدم محاولة التنكر لهذا الرصيد أو ضربه عرض الحائط، بحجة الاجتهاد أو الابتكار الشخصي، وأحيانا الجهل وعدم الاطّلاع على المصطلح الموحد في مضانه الأصلية.

لذلك تتغير دلالات المصطلحات الأدبية والفنية من جيل إلى جيل، إذ يتاح للحياة الأدبية ناقد مقتدر أو دارس مجتهد يمنح المصطلح الأدبي والفني مدلولا جديدًا، وذلك بعد أن يستعرض ثمراته الأدبية أو الفنية، محاولا أن يستخرج من الملامح المتناثرة قسمات وجه محدد واضح.

ولعل أدرج المصطلحات الأدبية التي عرفها العربي هي الزجل، ثم الشعر العامي، فالشعر الشعبي، فالملحون.. وهي كذلك أكثر المصطلحات إغراءً للدّارس بإعادة النظر ومحاولة إعادة تحديد القسمات.

وغير خافٍ أن الدراسات الإنسانية والاجتماعية شهدت مرحلة متقدمة في مجال التأصيل والتخصّص، وتبعًا لذلك وجد الباحثون والدارسون صعوبات جمّة في تحديد مفاهيم بعض المصطلحات ووضع الحدود الفاصلة بينها فالمصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية، ولذا يقترن بنضج ظاهرتي التعريفات والتصنيفات العلمية في أيّ ثقافة إنسانية، وهو من الجانب الآخر مظهر مهم من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمّة، كما يمثل في الجانب الآخر قاسمًا مشتركًا بين الثقافات الإنسانية المختلفة.

وتعدّ إشكالية مصطلح وتسمية هذا النوع الشعري غير المعرب من بين الإشكالات التي تطرق لها الباحثون والدارسون في هذا المجال، واختلفوا في التسمية الدّالة عليه، فمنهم مَن فضّل

[1] قاموس اللسانيات: الدار العربية للكتاب، 1984، ص 11.

إطلاق مصطلح "الملحون"، وآخرون وظّفوا مصطلح "الشعبي" وهناك من قال بمصطلح "العامّي"، وآخرون فضلوا مصطلح "الزجل"، وقد تباينت الآراء وانقسموا إزاء ذلك شيعا، وكلّ واحد منهم حاول أن يقدّم الحجة والدليل على صحة اختياره.

ومن بين الباحثين الذين فضلوا توظيف مصطلح "الملحون" بدل المصطلحات الأخرى نجد محمد المرزوقي الذّي يؤكد أحقية هذه التسمية على باقي التسميات الأخرى من طريق قوله: <<أما الشعر الملحون الذي نريد أن نتحدّث عنه اليوم فهو أعم من الشعر الشعبي، إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله، وسواء روي من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص، وعليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه أي أنه نطق بلغة عامية غير معربة، أمّا وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عاميّة لغته، وقد ينصرف إلى نسبته للعاميّة فكان وصفه بالملحون مبعدا له من هذه الاحتمالات>>.[1]

نستشف من قول المرزوقي بعض الخصائص الفنيّة التّي تميّز بها الشعر الملحون عن باقي المصطلحات الأخرى، ومنها لغته العامية ومعروف المؤلف أو مجهوله ومدوّن أو شفاهي، ملك للجماعة أو للأفراد، ويُميّز بينه وبين الشعر العامي على أساس أنّ هذا الأخير لغته عامية وينسب إلى عامة النّاس دون الأفراد، ولهذه الأسباب فضّل المرزقي تسميّة الملحون على الشعبي والعامي. كما يرى المرزوقي أن مصطلح "الشعبي" لا يصلح أن يطلق على "الملحون" و من ثمة مصطلح الشعر الشعبي لا يصلح أيضا أن يطلق على الشعر الملحون، وذلك لاختلاف خصائصهما الفنية في قوله : << وصف الشعر بالشعبي يحدّد موضوعه ويقصره على هذا الشعر المجهول المؤلف الذي تتوارثه الأجيال بالرواية الشفوية، أي الذّي تغنى به الناس طويلا وتناولته الروايات بالتبديل والتغيير والتهذيب بما يناسب روح الشعب>>[2].

نلاحظ أن المرزوقي قد حّدد خصائص الأدب الشعبي عامّة والشعر الشعبي منه خاصّة في مجهولية المؤلف، والتوارث والتداول بين أجيال وروايته الشفاهية التي تناسب المستوى الثقافي والفكري للجماهير الشعبية، كما تساعده هذه الخصائص على إمكانية تغييره وتبديله بما يتلاءم مع تطلعات حياة الجماعة.

---

[1] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، 1967م، ص 51.

[2] "الشعر الملحون نشأته وتطوره ومكانته ومصطلحاته وأوزانه".. ، ص 36.

وعلى هذا الأساس يفرّق المرزوقي بين مصطلحي الشعر الملحون والشعبي بقوله: << فالأدب الشعبي هو ذلك الأدب الذّي استعار له الشرقيون من أروبا كلمة فولكلور[1] على خلاف في صحة اطلاق هذه الكلمة على ما نسمّيه بالأدب الشعبي بالضبط>>[2]. والخصائص التّي أوردها المرزوقي سابقا تتماشى مع تعريف الأدب الشعبي الذي أورده حسين النّصار في قوله هو: << الأدب المجهول المؤلف العامي اللغة المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية>>[3]، ولهذه الدواعي وجب التّمييز بين الشعر الملحون والشعر الشعبي.

وقد فضّل عبد الله ركيبي أيضا مصطلح "الملحون" على غيره من المصطلحات الأخرى لأنّه كان أكثرهم شيوعاً وتداولاً على ألسنة الأدباء في المغرب العربي، ولأسباب منها: - كونه يعبّر بلغة عامية عن طبائع ووجدان الجماهير الشعبية في قوله: << اخترت مصطلح الشعر الملحون دون غيره من المصطلحات الأخرى التي استخدمها الباحثون مثل "الشعر الشعبي" أو "العامي" تماشيا مع ما شاع في البيئة الأدبية بالمغرب العربي التي عنيت بدراسة هذا الشعر فجمعته وسجلته، وقد اتّخذ هذا الشعر اللهجة "العامية" أو "الدارجة" أداة له وبذلك كان تعبيرا عن مزاج العامّة من النّاس>>[4].

يبدو لنا أن رأي عبد الله ركيبي يحتاج إلى الدّقة والتركيز قليلا ما، وذلك حين عدّ الشعر الملحون هو شعر بلغة عامية، معبرا عن وجدان العامة، فهاتان الخاصيتان يشترك فيهما الملحون والشعبي والعامي. ويميز، أيضاً، بين الملحون والشعبي على أساس أنّ مصطلح " الشعبي" << قد يوحي بأنّه مجهول المؤلف والشائع أن صفة "الشعبية" في الأدب تنصرف إلى ماله عراقة وقدم وإلى ما يعبر عن روح جماعية بالكلمة بحيث يصبح هذا الشعر تعبيرا عن وجدان الشعب عامة وعن قضاياه دون اهتمام بالقائل إذ ينصب اهتمام المتلقي على النّص وحده>>[5].

إذن مصطلح "الشعبي" حسب عبد الله ركيبي يتّسم بمجموعة من الخصائص تميّزه عن "الملحون" منها : مجهولية المؤلف، والعراقة والقدم، والتعبير عن روح الجماعة، وعدم الاهتمام بالقائل بل بالنّص الذّي يعبر عن وجدان الجماعة.

---

[1] << الفولكلور: مصطلح غربي، ابتدعه العالم الأثري الانجليزي وليام جون تومز سنة 1846م، ويقصد به حكمة الشعب أو معرفة الشعب، (ينظر: أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية: مصر، 1995م، ص43 وما بعدها).

[2] "الشعر الملحون نشأته وتطوره ومكانته ومصطلحاته وأوزانه"..، ص35.

[3] حسين نصّار، الشعر الشعبي العربي..، ص 11.

[4] الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي ج 01..، ص 361.

[5] نفسه.

أما الشعر الملحون حسبه فهو عكس ذلك فأصحابه معروفون وإن عبّروا عن أشواق وأحزان وأفراح الجماهير الشعبية، فإنّ النّص يبقى مرتبطا بصاحبه معبرا عن أحواله الشخصية وعن ثقافته يقول:<< أمّا الشعر الذي نعرض له فأصحابه معروفون في جملتهم وهم إن عبروا بقصائدهم ومنظوماتهم عن أشواق النّاس وخلجات نفوسهم وصبوتهم الروحية فإنّ النّص يبقى مرتبط بصاحبه وبقائله وحده معبرا عن شخصيته وثقافته ومحصوله اللغوي أو ملكته الأدبية أو نوازعه الروحية ومشاعره الذاتية>>[1].

كما نلاحظ أن عبد الله ركيبي جعل مصطلح "الملحون" أعم من المصطلحات الأخرى لشيوعه في الوطن العربي، ودعا إلى هذه التسمية في قوله: << وأعتقد أن مصطلح الملحون الذي شاع في المغرب العربي، وأن الإنتاج الغزير الذي انتشر في هذه المنطقة من العالم العربي وتعددت موضوعاته وأغراضه أجدر بأن يصبح مصطلحا عاما>> [2].

أما الأستاذ العربي دحو يفضل مصطلح "الشعبي" بدلا عن مصطلح "الملحون" باعتباره اسما شاملا يدّل على النّص الشعري غير المعرب، كما يعّد مصطلح "الشعبي" هو أصلح وأنسب للبيئة العربية والصحراوية مع اعترافه في الوقت ذاته بانتشار وذيوع مصطلح "الملحون" لاسيما في البيئة الصحراوية، << فإنّنا نعتقد أنّ تبني مصطلح الشعبية كاسم شامل لما نريد أن ننعت به النّص الشعري غير المدرسي يظل هو المناسب لا محالة، وخاصّة للبيئة العربية وإن اشتهرت عندنا كلمة ملحون أكثر من غيرها خصوصًا في البيئة الصحراوية>>[3].

ويفضّل التلي بن الشيخ هو الآخر مصطلح" الشعبي" على بقية المصطلحات الأخرى نظرا لارتباطه بصفة "الشعبية" ويعلّل رأيه هذا بقوله: << فإنّنا نميل إلى الاعتقاد بأن تسمية الشعر الشعبي تتطابق مع مفهوم الطبقات الشعبية لهذا اللّون من التعبير أكثر من غيره من المصطلحات الأخرى، مثل الملحون والعامي والزجل>>[4].

وعليه كانت تسمية هذا النوع الشعري بالشعبي تتناسب مع طبيعة الحياة الشعبية التي يعالج قضاياها ومشاكلها، ولهذا وجب أن تكون التسمية مشتقة من المسمّى أي من الشعب ويضيف قائلا: << وفي تصورنا أن إطلاق الشعر الشعبي يتماشى ومفهوم الأدب الشعبي أسوة بالأدب العربي، وأن الأدب الشعبي هو جزء من الأدب العربي الرسمي وليس بديلا عنه أو نقيضا

---

[1] م.م.س، ص 361.

[2] نفسه، ص 486.

[3] العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، النشأة- المضمون- البناء، نصوص المقاومة والثورة التحريرية نموذجًا، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع: الجزائر، ط 02، 2013م، ص 55.

[4] دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)..، ص 386.

له، ووصفه بالشعبية إنّما تميز بين تعبير شعبي بسيط في أهدافه وأغراضه في الأكثر وبين تعبير يتميز بالعمق وسعة الإدراك>>[1].

ويجد التلي بن الشيخ أنّ تسمية الشعر بالشعبي تتماشى وتتطابق مع مفهوم الأدب الشعبي وهو الأقرب إلى هذه التسمية، مقارنة بالأدب العربي الفصيح الذي يضم الأدب الشعبي ولا جدال ولا قطيعة بينهما، ووصفه بالشعبية راجع إلى بساطة ثقافة وتفكير أصحابه.

بينما لا يرى صالح مهدي فرقا أو اختلافا في التسمية بين الشعر الشعبي والملحون وذلك من منطلق مخالفتهما قواعد اللغة العربية الفصيحة، << فالشعر الشعبي هو الشعر العربي الذي تغلبت عليه اللهجات المحلية التي لم تطبق فيها قواعد الإعراب الخاصة باللغة العربية الفصحى، ولذا اشتهر في الكثير من الأقطار العربية باسم الشعر الملحون>>[2].

ولكننا نلاحظ أن اللحن بمعنى الخطأ أو عدم التقيّد بقواعد اللغة العربية ليس معيارا كافيا للتمييز بين الشعر العربي الفصيح والشعر الشعبي أو الملحون، إذ نجد بعض الشعراء الذّين ينظمون في الفصيح يرتكبون أخطاء لغوية، فهل يمكن اعتبار نتاجهم الشعري شعبيا لأنّهم لم يتقيّدوا بالقواعد الإعرابية والنّحوية؟

كما نجد الباحث عباس الجراري يفضّل مصطلحا آخر للشعر غير المعرب وهو "الزجل" ويدعو إلى هذه التسمية في قوله: << نفضّل إطلاق الزجل على كل أنواع الشعر الشعبي المغربي، وندعو إلى هذه التسمية بدلا من أية تسمية أخرى تطلق عليه مهما بلغت من الذيوع والانتشار>>[3]. نلاحظ أن غاية الأستاذ الجراري من وراء اختياره لهذا المصطلح بدلا من أيّ مصطلح آخر هو محاولة توحيده لهذه التسمية، نظرا لانتشاره وتداوله في مختلف البلدان العربية، لكن الواقع يثبت عكس ذلك، بسبب اختلاف وتباين خصائص الشعر غير المعرب من منطقة لأخرى، فكيف يمكننا تصور ذلك في كلّ الأقطار العربية كلّها.

وثمّة رأي لعبد الله ركيبي يعارض فيه اقتراح عباس الجراري بالنسبة لهذه التسمية، ويرى أنها تتعارض مع طبيعة لغة الشعر الملحون الجزائري في قوله: << والواقع أن إطلاق مصطلح الزجل على الشعر الجزائري الملحون لا يستقيم لأن ألفاظه ليست عامية وإنّما هي مزيج من الفصحى والعامية، بل إنّ ما فيه من موشحات أو أزجال تقترب من الفصحى في كثير من الأحيان أو تتراوح بين العامية والفصحى>>[4].

---

[1] م. م. س، ص 388.

[2] دراسات في الشعر الملحون الجزائري، مع قصائد مختارة غير منشورة..، ص 32.

[3] الزجل في المغرب، القصيدة..، ص 54.

[4] الشعر الديني الجزائري، الشعر الديني الصوفي، ج 1..، ص 365.

كما يعارض التلي بن الشيخ تسمية الزجل لهذا النوع الشعري غير المعرب ويرى أنه لا ينطبق على الشعر الشعبي، بسبب طبيعة البيئة وأوضاعها الثقافية والسياسية والاجتماعية التي تؤثر في عملية الإبداع الشعري، فبيئة الزجل غير بيئة الشعر الشعبي على حد قوله: << وقد ينطبق مصطلح الزجل الذي يطلقه البعض على الشعر الشعبي في بيئة من البيئات ولكنه لا ينطبق على شعر بيئة أخرى للاختلاف الأوضاع الثقافية والسياسية التي تؤثر في التعبير الشعبي>>[1].

ونجد الباحث العربي دحو يبدي رأيه أيضا في مصطلح "الزجل" الذي دعا إليه عباس الجراري، من قبل، في معرض حديثه عن التسمية المناسبة للنّص الشعري الشعبي مبررا اقتراحه هذا بعوامل قومية، في طليعتها توحيد المصطلح في كل الأقطار العربية، ما دام أغلب هذه الأقطار تسمّي هذا النوع من الشعر بالزجل، وهذه نيّة طيّبة من الباحث تستحق كلّ الاهتمام، غير أنّ النيّة لوحدها لا تكفي، لأنّ المسائل العلمية تسمو فوق كلّ الاعتبارات الذاتية، بالإضافة إلى إنّ الدراسات الأدبية والفكرية في الأقطار العربية، ما تزال حبيسة الإقليمية الضيّقة والحدود المصطنعة.

هذا ما يقال عن الدراسات الرسمية المدرسية (الفصيحة)، فكيف يتسنّى لنا تحقيق ذلك في الدراسات الشعبية التي نجدها تخضع إلى التمايّز والاختلاف الشاسع في المنطقة الواحدة التّي تخّص كلّ جهة وتميّزها عن غيرها من الجهات[2].

حقا إن الدراسة العلمية الموضوعية تسمو فوق كل الاعتبارات والنوايا الذاتية وأن المصطلح قد يختلف في البيئة الواحدة إذ تتباين اللغة العامية من منطقة إلى أخرى ومن إقليم إلى آخر، فتوحيد المصطلح في الدراسات الشعبية أصعب من تحقيقه في الدراسات الرسمية.

وعليه يرى عبد العزيز المقالح أن الشعر غير المعرب الذي ظهر وانتشر في مختلف الأقطار العربية وتعددت وتباينت مصطلحاته فهي تسميات إقليمية تختلف من إقليم إلى آخر وتندرج كلها تحت نوع شعري واحد غير معرب إذ يقول في ذلك:<< إن شعر العامية ظهر في مختلف الأقطار العربية وهو شعر تعدّدت أشكاله وتعددت مسمياته فهو الزجل وهو الشعر الملحون، وهو الحميني وهو النبطي وكلّها مسميات إقليمية لشعر كانت العامية لغته ولسان تعبيره>>[3].

---

[1] دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1954)..، ص 366.

[2] ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثوة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1945 إلى 1962، ج 01، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1989، ص 27.

[3] عبد العزيز المقالح، "ديوان موشحات ومطارحات عامية وضوء جديد على مصطلح الحميني"، مجلة دراسات يمنية (اليمنية): صنعاء، العدد 13 سبتمبر 1983، ص 15.

وصفوة القول إنّ الباحثين والدارسين في هذا المجال قد حاول كلّ واحد منهم أن يثبت بالحجج والبراهين المصطلح الأنسب والأصلح لدراساته، لكن هناك تسميات أخرى أطلقها الشعراء أنفسهم على أشعارهم من ذلك ما ذكره "الجراري" لنا أكثر من إحدى عشر اسما أطلقها الشعراء الشعبيون المغاربة على أشعارهم منها: "الزجل"، و"الملحون"، و"الموهوب"، و"السجية"، و"الكلام"، و"النظم"، أو" النظام"، و"الشعر"، و"القريض"، و"الأوزان"، و"اللغا"، (أي اللغة أو الكلام) و"العلم" و "الكريحة" ويريدون بها (القريحة) أي القريحة الشعرية[1]. والأسماء نفسها تقريبا نجدها عند الشعراء الشعبيين في الجزائر مثل: "الميزان"، و" الغناء"، و" الشعر"، و" الكلام"، و" القول"، و" القصيدة"، و" النظم"، و"الأبيات"[2]. إلا أنّه يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار هذه التسمية، التي أطلقها الشعراء على نتاجهم، في تحديد واختيار المصطلح الذي يتماشى وواقع الشعر الشعبي[3].

ويجد التّلي بن الشيخ أن المصطلح وإن كان بعيدا عن الاستعمال والممارسة الشعبية فإنّه لن يحظى بالانتشار والشيوع لدى الطبقة الشعبية ،كما هو في قوله: << والحقيقة أن اختيار مصطلح ما من قبل الدارسين والباحثين إذا لم يكن مستعملا من قبل الشاعر الشعبي، وشائعا لدى الطبقات الشعبية التي تتذوق الشعر، وتهتم به، فسوف يبقى هذا المصطلح بعيدا عن الفكر الشعبي>>[4].

هذه ضرورة ملحة ودعوة لتوحيد هذا المصطلح من أجل النهوض بالدراسات الشعبية لأن التسميات والمصطلحات، السابقة الذكر، تبقى عبارة عن اجتهادات وآراء شخصية تختلف من باحث إلى آخر، ومن إقليم إلى آخر حسب رؤية كل باحث رغم شيوعها وتداولها على ألسنة وأقلام العامة والخاصة.

وهذا ما دعا إليه عبد الله ركيبي في قوله بأنّ: << توحيد المصطلحات أمر مسلم به ولكن حين يكون المصطلح شاملا للموضوع وللمعنى العام الذي وضع له، أما أن يطلق على جزء خاص من هذا المعنى فيشمل البعض دون الكل يصبح مصطلحا اجتهاديا ومهما يكن من شيوع هذا المصطلح فإنه يبقى محل جدل وخلاف بين الدارسين، كذلك نحن نُسلِّم بأنّ توحيد المصطلحات توحيد للفكر والنظرة، ولكن التوحيد ينبغي أن يصحبه مسح شامل للإنتاج الأدبي في البيئة العربية المترامية الأطراف ودراسته بتوسع واستنباط المصطلح بعد ذلك وهذا لم يتحقق حتى الآن>>[5].

---

[1] الزجل في المغرب، القصيدة..، ص 47 وما بعدها.

[2] ينظر: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1954)..، ص 383

[3] دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830- 1954)..، ص 383.

[4] نفسه، ص 387.

[5] الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج 01..، ص 486.

وممّا يتراءى لنا من آراء الباحثين والدارسين والشعراء أنفسهم في اختيار المصطلح الأصلح والأنسب لهذا النوع الشعري غير المعرب اشتهر مصطلح الملحون دون غيره من المصطلحات الأخرى للأسباب الآتية:

1- أصحاب الملحون معروفون بأشعارهم ومنظوماتهم المدونة والمحفوظة في دواوينهم أو كناشاتهم أو مخطوطاتهم بأسمائهم وبعضها محقق من قبل بعض الباحثين والدارسين لها، ونحن نتعامل في هذا البحث مع نصوص شعرية ملحونة موثقة ومقيدة في دواوين.

فضلا عن ذلك فإنّنا نجد أسماء شعراء الملحون منظومة بطريقة فنية في آخر القصيدة أو كنيتهم أو قبيلتهم، وبهذه الطريقة يبقى النص ملكًا لصاحبه على مر الأجيال وهذا ما يعرف بالتوقيع -الذي سوف نتحدث عنه لاحقا- حيث يعد سمّة فاصلة بين الملحون والشعبي لأن هذا الأخير يوحي بأنه مجهول المؤلف وينسب للجماعة.

2- إن شعراء الملحون يعبرون عن أحوالهم الشخصية وأحوال الجماعة التي ينتمون إليها << وهم وإن عبروا بقصائدهم ومنظوماتهم عن أشواق الناس وخلجات نفوسهم وصبوتهم الروحية، فإن النص يبقى مرتبط بصاحبه وبقائله وحده معبرا عن شخصيته ومحصوله اللغوي أو ملكته الأدبية أو نوازعه الروحية ومشاعره الذاتية>>[1]. عكس الأدب الشعبي الذي هو ملك للجماعة التي تنوب عن الفرد فهو << اجتماعي وجماعي في شكله ومضمونه، إن مبدعه الأول سرعان ما يذوب في الإبداع الجماعي وذلك لاقترانه بالقضايا الجماعية التي ينتمي إليها، وكأنه جزء لا يتجزأ منها ويتحرك في دائرتها وينهل من فضائها الروحي والمادي>>[2]، وحتى وإن عبّروا في مضمون هذا الشعر عن حياة الجماعة << فإنّه ألصق بصاحبه إذ يكتنز فلتات تكون بمثابة المفاتيح الرئيسية التّي تكشف لنا عن الشخصية الحقيقية للشاعر أو عن أقرب صورة لهذه الشخصية>>[3].

3 ارتباط الملحون ارتباطا وثيقا بالمعنى اللغوي الدّال على ثنائية الغناء والطرب من جهة والخطأ اللغوي من جهة أخرى، حيث نجد أن الشعر الملحون يتغنى به الشعراء والرواة بالعزف والضرب على الآلات الموسيقية، كما يبقى معظمه محفوظ نتيجة للأداء والتداول الغنائي له، كما ارتبطت لغة الملحون بالخطأ اللغوي الذي يُعرف باللغة العامية أو اللهجة وهذا لا يعني أن لغة

---

[1] عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص 361.

[2] توفيق بنموسى الرباطي، نظرات وآراء في الأدب الشعبي في الشمال الإفريقي، دار الكتب والفن: الصويرة (المغرب)، 1997، ط 02، ص 115.

[3] ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي..، ص07.

الملحون هي لغة الشارع أو الدراج المنحطة، بل هي لغة بينية أو متفاصحة "وهذا ما يوجد في الشعر الملحون، حيث يجمع الشاعر بين الفصحى والعامية>> [1].

4- شيوع مصطلح الملحون عند أغلب الشعراء وتداوله في الدراسات والأبحاث العلمية عند كثير من الدارسين والباحثين في المغرب العربي عموما والجزائر خصوصا.

5- يتوفر الشعر الملحون على خصائص شكلية وفنية تميّزه عن الشعر الشعبي حيث نستنبط في دراستنا لنصوصه لغة محكمة قريبة من الفصحى تعكس قدرة الشاعر على التصوير والخيال، وتفصح عن المستوى الثقافي واللغوي والأدبي لصاحبه.

على الرغم من محاولة بعض الدارسين وَضْعَ مصطلح بعينه، دال على الشِّعر غير المُعرب، فلا يزال الخلاف قائما في ضبطه وتوحيده. ولكلٍّ منهم رأيه وحجته في ذلك.

ومهما يكن، فإن تسمياتهم لهذا الشعر إمّا أنها شاملة لا تفي بدقائقه، وإمّا أنّها تهتّم بفرع دون آخر منه، فتكون، حينئذ، قاصرة.

وفيما يلي عرض لأهم هذه التسميات، فـ"محمد المرزوقي" يرى أن مصطلح "الملحون" أعم وأشمل من مصطلح "الشعبي"، وأنه أحق بالتسمية من مصطلح "العامي"، وذلك قوله: << أمّا الشعر الملحون، الذي نريد أن نتحدّث عنه اليوم، فهو أعمّ من الشّعر الشّعبي، إذ يشمل كلّ شعر منظوم بالعامية، سَواءٌ كان معروفَ المُؤَلِّفِ أو مجهوله، وسواء رُوي من الكتب أو مشافهةً، وسواء دخل حياة الشّعب فأصبح ملكاً للشّعب، أو كان من شعر الخواصّ. وعليه، فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه، أي نطق بلغة عامية غير معربة. أما وصفه بالعامي، فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عامية لغته، وقد ينصرف إلى نسبته للعامّة، فكان وصفه بالملحون مُبعدا له من هذه الاحتمالات..>> [2].

فاللحن هنا إما أن يكون من الخطأ في اللغة وعدم التقيّد بمعاييرها، أو من التلحين من أجل الغناء، وسواء أكانت هذه أم تلك فإن الأصل فيه المشافهة، حتى لو كتبه بعض النّاس، وتناقلوه في القراطيس. فالذي يستوعبه الوعي الجمعي وتتبناه الجماعة، يدخل ضمن الأدب الشعبي ويندرج ضمن الفلكلور والتراث الثقافي للشعب.

أما قضية معرفة المؤلف الأصلي أو عدم معرفته فلا تبقى لها أهمية مادام العمل قد دخل ملكية الجماعة، وأخذ النّاس يتناقلونه بالزيادة والنقصان وإعادة الترتيب وغيرها، ومن أجل أن يشترط في الملحون أن يحيا في كنف الجماعة مدّة من الزمن يتاح له فيها أن يرسخ في الوعي الجمعي،

---

[1] محمد زوقاي، محاولة لتنظير عروض الشعر العامي أو مدخل إلى البيئة الإيقاعية في الشعر الشعبي..، ص 301.

[2] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس: الدار التونسية للنشر، ط01، 1967، ص 51.

نرى أنه ليس كل شعر ملحون شعبيا حتى يحقق هذا الشرط، وإلا يعامل معاملة الشعر الرسمي الفصيح، لكن حظ هذا الأخير في البقاء أوفر، وفي إطلاع النّاس عليه لأنّ الملحون في منطقة معينة قد لا يكون مفهوما في منطقة أخرى إلى الحدّ الذي يسمح بتذوقه في منطقة أخرى، والأمر نفسه يقال بالنسبة إلى الانتقال من زمن إلى زمن آخر، كما أن كتابته تنقص من أدواته الشفاهية التي تعتمد عليها في الأداء.

بينما لا يرى الأستاذ صالح المهدي فرقا بين الشعر الشعبي والشعر الملحون، من حيث التّسمية، انطلاقا من عدم تطبيق قواعد اللغة الفصيحة عليه،<< فالشّعر الشّعبي هو الشّعر العربي الذي تغلّبت عليه اللّهجات المحلية التي لم تطبق فيها قواعد الإعراب الخاصّة باللغة العربية الفصحى، ولذاَ اشتُهِرَ في الكثير من الأقطار العربية باسم الشعر الملحون>>[1].

والمتأمل في قول محمد المرزوقي، أعلاه، يجد بعض خصائص الشعر الملحون، منها لغته العامية، وروايته الشفوية، ودخول مضمونه في حياة الشعب. وربما كانت هذه الخصائص إفادة ممّا ضبطه الدكتور حسين نصّار، نقلا عن رأي بعض النقاد في شكل الأدب الشعبي، حيث عرّفه بأنّه: << الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشّفوية>>[2].

ومهما يكن أمر هذه النظرة حيال الشعر الملحون، فالذي اعتمده "المرزوقي" في تسميته "الملحون" فرقا بينه وبين المعرب، إنّما هو خلوّه من قواعد الإعراب.

والحق، إن الفاصل ليس متعلقا بهذه القواعد وحدها، وإلا كيف نفسّر عدم إمكانية عدّ بعض الشعراء الرسميين شعراء شعبيين، بحكم الأخطاء التي وقعوا فيها؟ ونحن لا نقصد بها الضرائر والشوّاذ في الشّعر.

وثمّة رأي لباحث آخر، في دراسته للشعر "الحميني" (اليمني)، لا يخرج عن فلك الذي سبقه. فعلى الرّغم من دقّة تعبيره فيه، فإنّه لم يبتعد عمّا قاله "المرزوقي"، إذ اللغة وحدها ليست الفاصل كما بيناه، وبخاصة إذا كان يقصد بها قواعد اللغة الفصيحة من نحو وصرف.

---

[1] صالح المهدي، الموسيقى العربية: تاريخها وأدبها، الدار التونسية للنشر: تونس، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1986، ص 183.

[2] حسين نصّار، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ: القاهرة، ط02، 1980، ص 11.

كل ذلك، لأن الاتجاه الشعبي في الشعر قديم، بصرف النظر عن اللغة المستعملة فيه، خاصة في العصر العباسي عندما خرج أكثره << عن بلاط الخلفاء، وحضرة الوزراء والقادة، ومنتدى الوجهاء وعلية القوم..، وأقبل على الشعب يفصح عن مشاعره، ويلبي حاجاته>> (د. إسماعيل شلبي: الشعر العباسي، التيار الشعبي، مكتبة غريب، د.ت، ص35)

يقول في هذا الشأن: << تستعمل كلمة "ملحون" تابعة لكلمة "حميني" أو بدلا منها للدلالة على الشعر الذي لا يلتزم بالقواعد الفصحى >>[1].

وعلى كل، فالإشكال قائم في لفظة " لحن"، أيقصد بها الخطأ أم الغناء[2] ؟ وقد أبدى "الأستاذ عباس الجراري" رأيه في المسألة بقدر من التحفّظ والتحرّز، وذلك حين تحدّث عن الذين يربطون معنى الملحون بالغناء، فقال: << والحقيقة، إنّنا وفي محاولة التّعليل أمام افتراضين، مصدرهما معنيان من معاني اللحن، هما الغِناء والخطأ النّحوي. وقد استبعد "محمد الفاسي" أن تكون التسمية مشتّقة من اللحن بالمعنى الثاني، لأن الفرق الأساسي بينه وبين الشعر الفصيح أن الملحون ينظم قبل كل شيء لكي يُغنى >>[3].

وقد آثر "الأستاذ عبد الله ركيبي"، أيضا، مصطلح "الملحون" على غيره من المصطلحات لأسبابٍ منها: أنّه معروفُ المُؤَلِّف، وأنّ الملحون من لحن يلحن في الكلام، إذا لم يحافظ على قواعد اللغة، وأن صفة "الشعبي" قد توحي بأنّ مؤلّفه غير معروف [4].

ويبدو جليا، أن الباحث ركّز اهتمامه في إيثاره هذا، على المؤلِّف واللغة. وصفة "الشعبية" في الأدب تؤول عنده << إلى ما له عراقة وقدم، وإلى ما يعبّر عن روح جماعية بالكلمة، بحيث يصبح هذا الشعر تعبيرا عن وجدان الشعب عامة، وعن قضاياه دون اهتمام بالقائل، إذ ينصبّ اهتمام المتلقي على النّص وحده>> [5]. ومع ذلك فالتركيز على "الشعبية"، وعلى معرفة المؤلف أو عدمها، لا يقضي بنفي مصطلح "الشعبي" عن الشعر غير المعرب، ذلك أننا نجد أشعارا رسمية "مدرسية"، أصحابها معروفون لدينا، بيد أنّها اصطبغت بالصّبغة الشعبية، لتداولها بيننا تداولا عامّاً، ويحفظها كثير من النّاس، كما هو الشأن بالنّسبة لشعر أمير الشعراء "أحمد شوقي" المغنى، أو شعر شاعر الثورة الجزائرية "مفدي زكرياء" الثوري، أو ما إلى ذلك.

وهناك من قرن مصطلح الشعر الشعبي بالشعر الشفاهي بحكم أنّ كل ما دخل في وعي الجماعة وتبنته عنصرا من تراثها المتناقل شفاهيا من أراجيز وأزجال وتعاويذ النساء لأبنائهن وبناتهن لهدهدتهن أو للتمني لهن بالخير أو لتعيذهن من الشّر، أو في حداء الإبل أو تأبين الموتى أو

---

[1] د. محمد عبده غانم: شعر الغناء الصّنعاني، دار العودة: بيروت، ص02، 1980، ص 55.

[2] للاطلاع على المعنى اللغوي لكلمة "لحن"، ينظر:

-لسان العرب لابن منظور، مج 13، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت، 1986، ص379.

-أساس البلاغة للزمخشري، تحقيق: عبد الرّحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر: بيروت، د.ت، ص406.

-القاموس المحيط للفيروز آبادي، ج04، مطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط02، 1952، ص 268، وكذلك ج03، ص 399.

[3] الزّجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأمنية بالرباط، ط01، 1970، ص 55.

[4] الشّعر الدّيني الجزائري الحديث..، ص ص 363، 364.

[5] نفسه، ص 363.

الأراجيز التي تغنى ارتجالا في أعمال البناء أو الفلاحة أو القصائد التي تنشد في الأعراس للإشادة بجمال النساء أو للتعبير عن تباريح المعاناة بسبب البعد أو الفراق، أو ينشد في المناسبات الدينية لتمجيد الله أو الصلاة على النبي أو لذكر مناقب الأولياء وكراماتهم، أو كل تلك القصائد التي ينشدها شاعر مبدع للتعبير عن تجربة شخصية ثم يؤدّيها في مناسبة اجتماعية (عرس مثلا) فإذا بها تلقى إعجاب جماهير المتلّقين وإذا بهم يلتقطونها ويحفظونها كل حسب قدراته، ويؤدّونها كل حسب أسلوبه وغرضه من هذا الأداء، كل تلك الأشكال التعبيرية الشعرية التي تنشأ شفاهيا، وتنتقل بين أفراد الشعب يجوز لنا أن نطلق عليها الشعر الشفاهي أو الشعر الشعبي.

وعلى غرار مصطلح "الشعبي" فإن "ركيبي" لا يرضى بمصطلح "العامي"، لأنّ هذه التسمية << قد توحي بأنّ قائله أمّيٌّ، لا معرفة له باللغة، قراءة أو كتابة، وقد توحي أيضا بأن المتلقّي له من الأميّين، وبأنّ هذا الشعر لا صلة له بالفصحى من قريب أو بعيد.. فالقائل قد يكون أميا، وقد يكون متعلّما..، ذلك أن بعض القصائد، بالرغم من أنّها لا تراعي القواعد اللغوية، فهي في روحها فصيحة، لأنّ ألفاظها وعباراتها ممّا يدخل في تركيب الفصحى، لا في تركيب العامية أو نسيجها>> [1].

ويطلق "الجراري" مصطلح "الزجل"[2] على الأشعار التي سمّاها غيره بالملحون، وذلك حين يقول: << فإنّنا نفضّل إطلاق "الزجل" على كلّ أنواع الشعر الشعبي المغربي، وندعو إلى هذه التسمية بدلاً من أية تسمية أخرى تطلق عليه مهما بلغت من الذُّيوع والانتشار>> [3].

وقد برّر الأستاذ اختياره هذا بعوامل قومية، بدءاً بتوحيد المصطلح في الأقطار العربي، لأنّ أغلب هذه الأقطار يسمّي هذا النمط الشعري زجلا. وما من شكٍّ، على حدّر أيه، <<أن اسم الزجل غدا في العصر الحديث، وفي معظم البلاد العربية، يطلق على كل أنواع الشعر التي تنظم باللهجات العامية المحلية، على الرّغم من بُعد هذه الألوان شكلاً ومضموناً عن الزجل الأندلسي الذي لم يَعُد يُنْظم. وليس من شكّ كذلك في أن الناطقين بالعربية في البيئات المختلفة يحسّون الفوارق اللغوية التي تحول دون توحيد ألسنتهم، وأن حماة هذه اللغة يسعون جاهدين إلى هذا التوحيد، وخاصّة في مجال المصطلحات.

---

[1] م. م. س، ص 364.

[2] لعلّ أوّل ذكر له، فنيا، هو ما ورد على لسان ابن قزمان في زجل له:

اسحار ذا الزجل كله ابن راشد* على نبله لن يقدر يقول مثله

*ابن راشد هذا زجّال مشهور، كان قبل ابن قزمان. (ينظر: أبو بثينة، الزجل العربي، ماضيه.. وحاضره.. ومستقبله، دار الهلال، 1975، ص34).

[3] الزجل في المغرب: القصيدة، ص ص 50، 49.

نحن نرى في هذا خطوةً بعيدةً نحو توحيد الرؤية والتفكير والتعليم، فضلا عن فوارق التفاهم والتعبير...>> [1].

وفي تصوّرنا أن هذا المنظور يستحقّ التشجيع والتنويه، ولكن الواقع المعيش لا يحالفه، بسبب الإقليمية الضيّقة التي لا زالت تسيطر على معظم دراساتنا الأدبية المتعلقة بالنّص الشعري الرسمي نفسه، بَلْهَ النّص الشعري الملحون الذي قد يخصّ إقليما بمجموعة من الخصائص، من الممكن أن تخالفها مجموعة أخرى في إقليم آخر؟!

وفي الحق، إن المصطلح قد تباين في رقعة القطر الواحد، بين ناحية وأخرى. ولذلك، فالتباين في الأقطار يكون من باب أولى، مثلما نجده لدى الدّارسين من تسميات، نحو "الزجل" و "الحميني" و "الدّوبيت" و "الموشح" إلخ..

وعلى عكس ما ذهب إليه "الجراري" من تبنّيه مصطلح "الزجل" فإنّ "ركيبي" لم يرض به، ولم يعمد إليه، << لأن الزجل تقليد للموشح، أو هو صورة منه، ولكنه كتب بلهجة العوامِّ، واتّخذ من الموشحات شكلا نسج على منواله، وعالج تلك الموضوعات التي عرض لها الباحثون>> [2].

وإذا كان بعض الدّارسين، على ما ذكرناه لهم من آراء، يبعدون فيها صفة "الشعبية" [3] عن الشعر غير المعرب، فإنّ آخرين يخالفونهم في ذلك، مثل أحدهم الذي يرى أن المشكل قائم في كلمة "الشعبية" التي لم يُحدّد مفهومها بكيفية دقيقة [4].

وثمّة رؤية أخرى للشعر الملحون، صاحبها الفلكلوري العربي "عبد الحميد يونس"، وقد نقلها لنا "محمود ذهني" بقوله: << الثقافة الجماهيرية بسفح الهرم، وعند القمّة يوجد الأدب الرسمي، وعند القاعدة يوجد الأدب العامي، أما الأدب الشعبي فهو ذلك الذي يستطيع أن يتخلّص من القمّة هابطا ليملأ السفح كله، أو ذلك الذي يستطيع أن يرتقي من القاعدة صاعدا ومنتشرا على السفح بأكمله >> [5].

---

[1] م. م. س.

[2] الشعر الدّيني الجزائري الحديث: ص 366.

[3] التي تعني، لدى التّلي بن الشيخ، أنّها << ظاهرة اجتماعية وثقافية تتغير بظروف المجتمع، وتكتسب مقوماتها من واقع حياة الناس.. ومن هنا، ينبغي أن ننظر إلى مفهوم "الشعبية" في إطار رؤية الطبقات الشعبية التي حافظت على الشعر الشعبي عبر تاريخ طويل، وأضافت إليه في كل مرحلة أنماطا من التغيير حسب ظروفها، وأوضاعها، ومزاجها وذوقها>> (دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، ص371)

[4] نفسه: ص 366.

[5] محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي: مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة، 1972، ص49.

ويسهب الأستاذ "محمود ذهني" معلّقا على هذا الرأي بقوله: << معنى هذا أن الشعبي هو في حقيقته فضائل من الأدب الرّسمي أو الأدب العامي، استطاعت أن تحوز صفات خاصة في ظروف بيئية معينة..>> [1].

ولعلّ ممّن يمثل هذا الرأي خير مثال شاعر الملحون "المنداسي" [2] ، فقد قال شعرا فصيحا وصيّره شعبيا، وذلك في قوله من النّص الفصيح:

سألتهم وقد شدّوا المطايا قفوا نفسا، فساروا حيث شاؤوا
فما عطفوا علي وهم غصون وما التفتوا إليّ وهم ضيـــاء

وقوله من النّص الملحون:

سَوَّلْتْ[3] اَلحَيْ عَنْدْهَا شَدُّوا اَلْاَضْعَانْ وَقْفُوا مَقْدَارْ نَفْسْ اوْ سَارُوا لْيـَنْ[4]مْشَاوْا
مَا عَطْفُوا شِي عْلـيَّ وْهُمْ غْصُونْ اَلْبَانْ وْلا اَلْتَفْتُـوا الرّيَـامْ [5] عـُجْبِي وينَ اَمْسَاوْا [6]

ومن حقنا، الآن، أن نتساءل: لماذا لا يكون وضع مصطلح "الملحون" أحق من المصطلحات الأخرى، لأنّه، في اعتقادنا، أليق في المواضعة، وأشمل في التسمية، ذلك أن دلالته ثنائية: الخطأ مرّة، والغناء، بمعنى الطرب، مرّة أخرى. علاوة على أنّ للملحون حضورا قديما، وآية ذلك أن "ابن سعيد المغربي" أورد زجلا لأحدهم، وأتبعه بنموذج للزّجال نفسه، وميّزه باسم "الشعر الملحون" [7].

---

[1] م. م. س.

[2] هو سعيد عبد الله، التلمساني المنشأ، المنداسي الأصل، المكنّى بأبي عثمان. يقال إن نسبه من عرب سويد بن مالك بن زغبة من بني هلال، أحد بطون هوازن من قبائل مضر.. توفي، في الغالب، بسجلماسة عام 1677م.
(ينظر: - عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والنشر: بيروت، ط02، 1980، ص 68.
-قاضي محمد: الكنز المكنون في الشعر الملحون، المطبعة الثعالبية، 1928، ص21.
-بوعلي الغوثي: كشف القناع عن آلات السّماع، مطبعة جوردان: الجزائر، ط01، 1904، ص 51.
-مقدّمة ديوان المنداسي الفصيح لرابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1972، ص07)

[3] بمعنى سألت

[4] بمعنى حيث.

[5] جمع ريم: الغزال، والمقصود النساء الحسناوات.

[6] ديوان المنداسي الملحون، تقديم وتحقيق: محمد بخوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د.ت، ص 109.

[7] ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب، ج02، تحقيق وتعليق د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط02، د.ت، ص ص 221، 222.

وختاما، نشير إلى أن لشعراء الملحون أنفسهم أسماء أطلقوها على شعرهم، من ذلك ما ذكره "الجراري" لدى المغاربة، مثل: "الشعر" و"الزجل" و"الملحون" و"الموهوب" و"السجية" و"الكلام" و"القريض" و"اللغا" (اللغة أو الكلام) و"الكريحة" (القريحة) [1]، وما أحصاه "التلي ابن الشيخ" من أسماء في الشعر الملحون الجزائري، فسجل لنا: "الميزان" و"الكلام" و"القول" و"الشعر" و"الأبيات" و"القصيدة" و"الملحون" و"النظم" و"النشد" [2].

وليس من المبالغة في شيء، إذا قلنا: إن هذه التسميات قد تضاهي التسميات التي كانت تطلق على قصائد الشعر الفصيح، كالعصماء والمذهبة والمعلقة. وهي، على وجه الدّقة، صفات، وليست أسماء. بل إنّنا نجد هذه المضاهاة أكثر وضوحا في أجزاء القصيدة الملحونة، مثل: الهدّة والفراش و الترقية والخماسة والعروبي والمطلع أو الطالع والبيت[3]. ونجـــــدها أيـــــضاً في أنواع الشعر الملحون نفسه [4]، نحو الحوزي و الحوفي[5] إلخ..

---

[1] الزجل في المغرب: القصيدة، ص ص 47-61.

[2] ينظر: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص ص383-385.

[3] ينظر: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص535.

[4] يعدّ الأستاذ إحسان عبّاس "عروض البلد" المستحدث من قبل ابن عمير الأندلسي نوعا من الشعر الملحون (ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة: بيروت، ط05، 1978، ص 279).

[5] هو << شعر غنائي نسوي، يُغنّى في الحدائق والمنتزهات، وخلال زيارة الأولياء أيام الرّبيع أو الصّيف. وهو مجهول المؤلّف، لكنّه من تلمسان>> .(W. Marçais : Le Dialecte arabe parlé à Tlemcen, Paris 1902 , p.p.205,206 .)

ولكنّ سعد الدّين بن شنب لاحظ << نصوصاً شعرية من الحوفي متشابهةً في تلمسان والعاصمة والبليدة. وهي ذات أصول أندلسية، لاقترابها من المُوشّح، كما أنّها شديدةُ الشّبه بأغاني الأرجوحات>>

(Chansons de l'escarpolette, in Revue Africaine,n : 189 , 1945, p.p.90-92).

وأميلُ إلى أنّ للحوفي مثيلاً بالمغرب الأقصى يُسمّى "العروبي". وجمعه "العروبيات". وموضوعها يقوم على << عاطفة الحبّ، وهي تُعبّرُ بكيفية عفوية صادقة عن الأحاسيس العميقة التي تختلج في أفئدة العاشقين ممّا يُضفِي عليها حُلّةً من الرّقّة والجمال، ويُعطيها طابعاً خاصّاً.. ثمّ إنّ الرّباعيات تتركّبُ، في الغالب، من أربعة أشطار. لذلك، سُمّيت رباعيات>>. (محمد الفاسي، رباعيات نساء فاس –العروبيات-، دار قرطبة للطباعة والنّشر، الدّار البيضاء، ط02: 1986، ص03، وص06).

ويعدّ الشعر الأندلسي عامّةً رافداً كبيراً من روافد الاستلهام للشّعراء عبر العصور التي تلت سقوط الأندلس؛ فقد تمكّن في مدن مغاربية كثيرة، ومنها: فاس، وتطوان، وتلمسان، والبليدة، وبجاية وقسنطينة..؛ فالأندلسيون أخذوا << يتسللون فرادَى وجماعاتٍ إلى المغرب العربي، وكان حظّ الجزائر منهم كبيرًا، وقد وفد عدد كبير على تلمسان>> (محمّد بن عمر والطمار، تلمسان عبر العصور، دورها في سياسة وحضارة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 214).

خلّف ثروةً فنيةً كبيرة لا تنضبّ خرّجت لنا جيلاً من العلماء النّابهين والشعراء المرموقين. وقد استحسن التلمسانيون هذا الإرث العظيم، وتعلّقوا به أشدّ التعلق ووضعوه ضمن منتخبات الموسيقى العربية (ينظر: وهيبة عبدلي، القيم الاجتماعية في الشعر الشعبي النِّسوي بمنطقة الغرب الجزائري، دراسة تحليلية لنماذج من الحوفي وأغنية الصّفّ، مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة تلمسان2016، ص5). =

= وكان الغناء الأندلسي في إسبانيا متأثرا بالغناء العربي القديم؛ حتّى إنّ << بعض الألفاظ والصّيغ العربية مقتبسة منه خصوصًا ما كان دَارجًا أو عاميا، أمّا فيما يخصّ الحياة اليومية، فليس هناك مكان في إسبانيا لا نجد سكّانه يتكلمون بعض الكلمات ذات الأصل العربي>> (نفسه، ص6).

المبحث الثاني

شعر اللّهجة

المبحث الثاني

شعر اللّهجة

فضلا عن المصطلحات ،السابقة الذكر، ثمّة مصطلح عُني به في تونس[1] ألا وهو شعر اللهجة، إذ يعدّ أحد أبرز عناصر الموروث الشّفوي في مختلف جهات البلاد العربيّة وهو أحد التعبيرات التي انتشرت منذ زمن. و قد خصّه ابن خلدون بفصلين في مقدّمته أحدهما بعنوان "في أشعار العرب و أهل الأمصار هذا العهد" وعنون الآخر بـ "الموشحات و الأزجال بالأندلس"[2] قائلا في هذا السّياق: << فكان لجيل العرب بأنفسهم لغة خالفت لغة سلفهم من مضر في الإعراب جملة، و في كثير من الموضوعات اللغوية و بناء الكلمات، وكذلك الحضر. أهل الأمصار نشأت فيهم لغة أخرى خالفت لسان مضر في الإعراب وأكثر الأوضاع والتصاريف، وخالفت أيضا لغة الجيل من العرب لهذا العهد. واختلفت هي في نفسها بحسب اصطلاحات أهل الآفاق، فلأهل المشرق و أمصاره لغة غير لغة المغرب و أمصاره و تخالفهما أيضا لغة أهل الأندلس وأمصاره>> [3].

وقد اختلفت تسميات هذا الجنس من القول باختلاف الأزمنة والأماكن ومنطلقات مطلق التّسمية. ويذكر عبد الرحمن بن خلدون أنّ هذا القول سُمّي في عهده "زجلا" بالأندلس و "إصمعيّا" ببلاد المغرب و "بدويا "و "حورانيا" بالمشرق وأضاف له صفة الملحون لما فيه من خروج عن ضوابط اللغة. لذلك << أهل المغرب من العرب يسمون هذه القصائد بالأصمعيّات نسبة إلى الأصمعي راوية العرب... و أهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوي و الحوراني و القيسي وربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة لا على طريقة الصناعة الموسيقية>>[4].

و في زمن بعيد عن زمن ابن خلدون قال أبو بثينة صاحب كتاب "الزجل والزجّالون": <<الزجل يطلق على لون من الشعر الشعبي لأنّه نظم تتكرّر مقاطعه في انتظام كانتظام صوت الريح حين تتخلّلُ النّبت أو لأن في جرسه طربا يدفع قائله إلى التّرنّم به كما يتضمّن التسلية، ذلك أنّ الزّجل لغة كما جاء في لسان العرب هو صوت الرّيح حين تتخلّل النبت ويطلق على التّطريب و على

---

[1] كان أول من وظّف المصطلح ودعا إلى الاهتمام به الباحث والشاعر التونسي الجليدي العويني. ينظر: مقاله: "شعر اللهجة، مصطلح للتّسمية ومبحث للاهتمام"، مجلة الحياة الثقافية (تونسية)، العدد 257، جانفي 2015، ص ص 99 - 103.

[2] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، الدار التونسية للنشر: تونس 1993، ص 757.

[3] نفسه، ص 778.

[4] نفسه، ص 758.

اللّعب و على الدّفع و الإرسال مثَلُ ذلك زجلُ الحمامة أي إرسالها إلى بعيد فهي حمام زاجل وبذلك سُمِّيَ حمام البريد القديم>>[1].

وتواصل اختلاف التسميات في العصر الحديث حيث ظهرت مصطلحات أخرى، فسُمِّيَ "شعبيّا" لاعتماده لغة التداول الشعبي، و "ملحونا" لإخلاله بقواعد النحو، و"عاميّا" باعتباره منتجا من و إلى عامّة النّاس و "محكيّا" و "نبطيّا"...

و لكل تسمية دواعيها و تبريراتها ومقاييسها القائمة عليها، يقول محمد المرزوقي: << الأدب الشعبي هو ذلك الأدب الذي استعار له الشرقيون من أروبا كلمة فولكلور. . ، و قد حاول بعض المؤلفين جعل تعريف الأدب الشعبي يشمل ما تشمله كلمة فولكلور، وأحسن تعريف لذلك ما ضبطه الدكتور حسن نصار في رسالته الأدب الشعبي بقوله، الأدب الشعبي هو الأدب المجهول المؤلّف، العاميّ اللغة، المتواتر جيلا بعد جيل بالرواية الشفويّة... و عليه فوصف هذا الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن الكلام أي أنه نُطِق بلغة عاميّة غير معربّة>>[2].

وفي موقف آخر، يرى الناقد الكويتي حامد الخالدي أن هذا الشعر نبطيّ بشروط: << و إن كنت أرى أن هناك معيارين يمكن استخدامهما لتحديد ما هو نبطي و هما الالتزام بالشكل العمودي الموزون المقفى للقصيدة، وقرب اللهجة المستخدمة من لهجة أهل البادية و الحواضر القريبة منهم>>[3].

وتجنّبا لهذا التعدّد في تسميات تبدو مشحونة بمواقف ما قبلية وبتعريفات يمكن مناقشتها فإنّ باحث آخر اختار استعمال مصطلح اعتقده << محايدا وهو مصطلح شعر اللهجة اعتمادا على شرح اللغويين لمفردة لهجة>> [4].

جاء في لسان العرب << واللَّهْجُ بالشيء: الولوع به. واللَّهجة و اللُّهجة (بفتح اللام أو رفعها): طرف اللسان. و اللَّهجة و اللُّهجة: جرس الكلام، و يقال: فلان فصيح اللَّهجة واللُّهجة، و هي لغته التي جبل عليها فاعتادها و نشأ عليها >> [5].

---

[1] حفناوي عمايرية، "الشيخ الولي أحمد بن عروس أزجاله و أثره في الثقافة الشعبية العربية"، مجلة الحياة الثقافية (تونسية)، وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية: تونس، السنة 24 ، العدد 110، ديسمبر 1999، ص 10 .

[2] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر: تونس، 1967، ص 53.

[3] حامد الخالدي، تاريخ الشعر النبطي، جاول للنشر والتوزيع: بيروت (لبنان)، 2011، ص 14.

[4] الجليدي العويني، " شعر اللهجة، مصطلح للتّسمية ومبحث للاهتمام، مجلة الحياة الثقافية (تونسية)، وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية: تونس، السنة 40، العدد 257، جانفي 2015، ص 100.

[5] ابن منظور (جمال الدين المكرّم)، لسان العرب، دار الجيل: بيروت (لبنان)، 1998، مادة: ل ه ج.

فاللَّهجة التي ترادف اصطلاحا العامية أو المنطوقة أو المحكية أو المحلّية أو الدّارجة هي اللّسان الذي يتواصل به عامّة النّاس مشافهة في حياتهم اليومية لتحقيق مطالبهم والتعبير عن خلجاتهم بشكل عفوي، نتيجة التعوّد واكتساب هذه الأداة منذ سنوات العمر الأولى.

وللهجة علميّا مجموعة من الصّفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة خاصّة[1]، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة ويختلفون بتفاوت في ذلك عن غيرهم من أبناء أوساط وبيئات أخرى.

و تظل علاقة اللهجة باللغة الأم علاقة الخّاص بالعام، لأنّ اللغة تشتمل على عدّة لهجات لكلّ منها ما يميّزها، وجميع هذه اللّهجات تشترك في مجموعة من الصفات اللغوية و العادات الكلامية المستمدّة من لغة مستقلة عن غيرها من اللغات[2].

وممّا لا ريب فيه أنّ اللهجة متفرعة من اللغة المشتركة ومتأثرة بها وإن كانت في أحيان تمثّل تشويها أو تحريفا لتضاريس تلك اللغة. واعتمادا على اللهجة بتراكيبها ومعجميّتها واستعاراتها وأجراسها جاءت جملة من الإنتاجات والمقولات كالأمثلة والألغاز والحكايات والأشعار.

ولذا فإن اصطلاح "**شعر اللهجة**" الذي سبقت الإشارة إليه يشمل كل ما قيل بها سواء كان معروف القائل أو مجهوله وبأيّ أسلوب قيل وبغض النّظر عن فترة قوله وعن تواتره شفويّا أو نشره مكتوبا أو مرئيّا أو مسموعا[3].

ولا يخفي مصطلح شعر اللهجة، في اعتقادنا، خلفيّة ما قبليّة أو أحكاما قيميّة، إلا لمن كان له موقف من اللهجة ذاتها.

وقد ذهب عدد من النقّاد إلى استنقاص القيمة الإبداعيّة لهذا الضرب من القول، أي شعر اللهجة المتداولة بين الناس، لعدم التزامه بضوابط اللّغة وقواعدها ولاعتبار محدوديّة شعريّته وسهولة صياغته من العامّة، في حين أنّ الشعر صناعة كما قال ابن رشيق لا يحذقها إلاّ المتمكّنون من اللّغة والمتملّكون لقدرة تفجيرها وتركيبها بصور مدهشة وبأجراس ممتعة ولهم من الزاد والمعرفة ما يسمح لهم بتوليد المعاني واختراع الصّور[4].

---

[1] ينظر: عبد الكريم الباغي، آراء ورؤى في اللغة منطوقة ومكتوبة- مقاربات سوسيو لسانية، الدار الثقافية للنشر والترجمة والتوزيع: بيروت (لبنان)/ عمان (الأردن)، ط 01، 2001، ص 85.

[2] نفسه، ص 97.

[3] " شعر اللهجة، مصطلح للتّسمية ومبحث للاهتمام"..، ص 100.

[4] ينظر: - ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة: بيروت، ط 05، 1981، ص 211. و - مجيد هارون، طاطة بن قرماز، " الصناعة الفنيّة للشعر من منظور (ابن رشيق القيروان)، دراسة في الشروط والآليات"، مجلة الموروث (جزائرية)، المجلد: التّاسع، العدد الأوّل (خاصّ) - جوان2021 ، ص 42.

وموقف الاستهانة متواصل إلى عصرنا وتعكسه قلّة الدراسات المهتمّة بشعر اللهجة وبضيق حيّزه في شعب ومناهج الآداب بالجامعات. أَلَمْ يُنكر المثقفون والنخب الأكاديمية على الأستاذ عباس الجراري اتخاذه "الزجل" موضوعا لرسالته للدكتوراه بجامعة القاهرة سنة 1963 حيث رأى البعض أن هذا اللون من الأدب << الناطق بالعامية ليس إلا أثرا من بقايا فترة التأخر والانحطاط ورواسب عهد الاستعمار وإن الاعتناء به يعرقل سير التعريب الذي يسعى المغرب إلى تحقيقه، كما أنّه لا يمثل غير حركة رجعية هدّامة تتستر خلف المحافظة على الآداب الشعبية، وهناك من رأى أن هذه الآداب مجرد تسلية وترويح عن النّفس المكدودة بعد عمل النهار الطويل لا يعدو الاهتمام بها أن يكون ترفا للعقل وترفيها عن النفس>>[1].

وقد يبدو أن هذه الآراء كانت متحجّرة وتعسّفية إلى حدّ بعيد حين أغفلت الجانب التاريخي والتربوي والأخلاقي لهذا التراث المعبّر عن الشخصية الوطنية والقومية والمصور للذاتية الجماعية تصويرا صادقا يجسّد تاريخها الحافل بالحوادث الغنية والتقلّبات المتعاقبة.

إنّ الواقع اليوم يلّح وبقوّة، ومن باب الحتمية والضرورة، على جمع هذا التراث وفق أحدث المناهج النقدية وأقربها إلى الصواب ثم غربلة هذا الأدب ونبذ ما ليست فيه قيمة أدبية أو خلقية أو تعليمية أو جمالية، أو اجتماعية، لأنّه لا يمكن بحال من الأحوال أن يقف هذا التراث عائقا أمام تقدّم وازدهار ورقي المجتمع ولا يمكن أن نقبل منه ما علِق به من رواسب أو ما يستند إلى عقليات مستلبة من شأنها أن تحدث ظروفا موضوعية تؤدّي إلى التأخر والتقهقر بل تساعد على بروز ثورة مضادة[2].

يقول شاهر خضرا << ولم أقرأ لناقد مهّم كتب عن الشعر العامّي أو خصّص له حيّزا في كتاب سوى الكاتب الناقد المصري رحمه الله غالي شكري في كتابه شعرنا الحديث إلى أين؟ حيث تناول فيه الشعر العامّي . . . وما أظن أن هناك من تابعه >>[3].

وبالرغم ما يمكن من تنسيب لهذا القول فإنّه لا يخلو من صدق في الجانب الخاصّ بإهمال كثير من دارسي الشعر العربي لشعر اللهجة، وفي ذلك ظلم لهذا المنتوج باعتباره جنسًا من القول جديرا بالدراسة وإخراجه من السلّة الواحدة لإبراز تفاوت درجات المهارة فيه من المتفوّق معنى وصورا وأجراسا إلى الأقل ولا يمكن الحكم له أو عليه إلاّ من داخل منظومته. وابن خلدون نفسه

---

[1] عباس الجراري، القصيدة، منشورات مكتبة الطالب، د. ط، 1964، ص 3.

[2] ينظر: يوسف الرعيدي، مستقبل الفنون والآداب الشعبية في تصور السياسات الثقافية في الوطن العربي، منشورات دار الحياة: بيروت، دار الفكر: دمشق، ط 01، 1987، ص ص 93 ،94.

[3] شاهر خضرا، سقف له تحت وتحت بلا سقف، الشعر الشعبي بين الهوية المحلية ونداءات الحداثة، جمع وإشراف نبيلة سنجاق، نشر الرابطة الوطنية للأدب المغاربي لاتحاد الكتاب الجزائريين: الجزائر 2009، ص 38.

يذهب هذا المذهب قائلا: << ولهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة، وفيهم الفحول والمتأخرون عن ذلك، والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد، وخصوصا علم اللسان، يستنكر هذه الفنون التي لهم إذا أسمعها ويمج نظمهم إذا أنشد، ويعتقد أن ذوقه إنما نبأ عنها لاستهجانها وفقدان الإعراب منها. وهذا إنّما أتى من فقدان الملكة في لغتهم، فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له ذوقه وطبعه ببلاغتها إن كان سليما من الآفات في فطرته ونظره وإلا فالإعراب لا مدخل له في البلاغة، إنّما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجود فيه، سواء كان الرفع دالا على الفاعل والنصب دالا على المفعول أو بالعكس. و إنّما يدل على ذلك قرائن الكلام، كما هو في لغتهم هذه فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة فإذا عرف اصطلاح في ملكة واشتهر صحت الدلالة وإذا طابقت الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة، ولا عبرة بقوانين النحاة في ذلك>>[1].

ويضيف في تقييم زجل أهل الأندلس: << ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس و أخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعرابا و استحدثوا فنًا سموه بالزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد فجاؤوا فيه بالغرائب واتّسع فيه مجال للبلاغة حسب لغتهم المستعجمة >> [2].

هذا، وقد أورد ابن الأثير ضياء الدين، الأديب الموصلي، من قبل، في مصنّفه "المثل السائر"، أن بعض مشاهير أهل العلم والأدب كانوا يجالسون العامّة وسواد النّاس فكان بعض الخاصة يُعيبهم على هذا فيردّون على عائبهم بأنّهم إنّما يخالطون هؤلاء العامّة التماسا لما يجدونه على ألسنتهم من الألفاظ التي تمتاز بلطف التركيب وجلالة المعاني[3].

وإنّه لمن الحق الذي لا يُحسن أن يُجحد أو يُغمط أن للعامّة منحاهم الخّاص في التفكير والتعبير، ولقد يمتاز أدبهم في الغالب بأنّه ساذج فطري بسيط، وقد يكون فيه شيء من التركيز والعمق والامتاع ذلك لأن العاطفة الشعبية بدائية بسيطة غير معقدة فهي تستوعب كثيرا من الأمور والحوادث ثمّ إنّها تُحسن التعبير عنها على أي حالة من حالات السخط والرضا والمدح والقدح بعيدا عن كل لبس وغموض أو لف ودوران.

---

[1] المقدمة..، ص 757.

[2] نفسه، ص 778.

[3] نقلا عن: محمود الربداوي، وكمال القاضي، مستويات البلاغة الشعبية في المصنفات التراثية القديمة، مطبعة الزمان: بغداد، 1978، ط 01، ص 228.

لذلك حتى وإن حصل الاختلاف حول التسميات المعبّرة عن موقف ظاهر أو ضمني وحول القيمة الأدبيّة لشعر اللهجة بين محتف ومستهين، فإنّ ذلك لا يحرمه من صفة المنتوج الأدبي الذي راكمته المَلَكات العربيّة الشاعرة لقرون ولا يخفى ما ظفر به من اعتراف قدّمته علوم أخرى بيّنت قيمته في مناح شتّى منها "السوسيولوجي"، و "التاريخي"، و "الأنثروبولوجي"... فهو ديوان العادات وشاهد لوقائع من تاريخ الجماعات وموثّق لمنجزها المهمل من مؤرخي سلط المركز.

ولذلك تصبح مهمّة جمعه من الألسن وضبطه وتثبيته بالكتابة مهمّة مفيدة للتاريخ والأدب وبقيّة العلوم الإنسانيّة المهتمّة به والمستفيدة منه. وكل جهد ينصرف إلى ذلك قادر على تحقيق إضافة معرفية إلى مكتبتنا الجزائرية التي هي بحاجة إلى المزيد في هذا المجال.

فقد ظلّ "شعر اللهجة"، عند التونسيين مثلا، ينتقل شفويا متواترا بحافظة يحوم الشّك حول قدرتها على الأمانة والوفاء وباختلاف في الروايات وفي تحديد مصدر ذلك القول وأوانه. وأهم مثال في ذلك أشعار السيرة الهلاليّة التي يتداولها النّاس بصيغ مختلفة، والأشعار المنسوبة إلى أولياء ك "سيدي بن عروس"، و"سيدي أحمد بوبكر"، و "سيدي عبد السلام لسمر"... وهي نصوص تقدّم أحيانا وقائع حدثت في زمن غير زمن قائليها، (ممّا جعل المريدين يفخرون بها كنبوءات لشيوخهم) وتنسب لآخرين في مواطن أخرى مثلما هو حال أشعار تذكر في تونس لابن عروس وتذكر في المغرب الأقصى والجزائر لبعد الرحمان المجذوب.

فالتونسيّون يَنْسِبون لسيدي بن عروس مثلا:

<< كيد النسا يشبه الكيْ من مكْرْهمْ عُدْتْ هاربْ
يتحـزْموا بالْحنشْ حيْ و يتْعَّصْبوا بالْعقـــاربْ >>

وينسب المغاربة للمجذوب:

<< بـهْتْ النْسا بُهْتينْ من بُهْتـهُمْ جيتْ هارَبْ
يتحزّمـوا بَاللّفَـــاع ويتْخَلّلُوا بالْعقاربْ >> [1]

وينسب للولي علي الحفصي في شرق الجزائر و غرب تونس أبيات مثل:

<< اَدَّرْدَرَتْ لاَ بِتْ تَصْفَى وَلْعَبْ خَزْها فُوقْ مَاهَا
ريـّاسْ منْ غيرْ مَرْتبه هُـومَا سْبَايِبْ خْلَاها >>

[1] "الشيخ الولي أحمد بن عروس أزجاله وأثره في الثقافة الشعبية العربية"..، ص ص 10-17، - وعبد الرحمن ربّاحين، قال المجذوب، دار الجزائر للكتاب: الجزائر، 20011، ط 03، ص 113. والمعنى أنّ خبث النساء كبير إلى درجة تدفع القائل إلى الابتعاد عنهن، فهنّ قادرات بذلك الخبث على التحزّم بالثعبان حيّا ويحطن رؤوسهنّ أو يشددن اردیتهنّ بالعقارب دون أن يمسّهنّ سوء.

وهذه الأبيات نفسها تنسب إلى الولي أحمد بن بوبكر المعاوي في دخلة الوطن القبلي، كما هو الحال أيضا في البيتين الشائعين:

<< المـصَبّطْ ما دْرى بِالحَافِي والزّاهِي يَضْحكْ عْلى المهْمـُومْ

اللّي رَاقدْ عْلى قْطيفة دَافِي وَالعرْيانْ كيفْ يجيهْ النّـُـــومْ >> [1]

ورغم ما بادر به ابن خلدون منذ قرون من نقل ونقد لهذا الجنس من القول فإنّ المسعى توقف أيضا لقرون و لم تستأنف عملية جمع بعض الرصيد وتوثيقه إلا في فترة متأخرة ومن منطلقات مختلفة (ذاتية، توظيفية، سياسية، عمليّة..) واللافت للنّظر أن المبادرين كانوا من الوافدين الأجانب من مستشرقين وعسكريين في نهايات القرن التاسع عشر << اعتنى باحثون من بين الضباط الفرنسيين المكلفين بالشؤون الأهلية أيام الاحتلال فقاموا بدراسات اثنوجرافية ركّزت اهتمامها على الخاصيّات القبليّة...وجمعوا ما شاء الله من المعلومات الشّفويّة التي لولاهم لضاعت نهائيا وصاغوها صياغة علمية وفق مقاييس الوقت وحاجات المستعمر آنذاك>> [2] كما يقول المؤرّخ محمد الهادي الشريف.

وقد سجّلوا (من قاموا بالتجميع) ذلك في دفاترهم الخاصّة وسجلّاتهم المهنيّة ونشروا بعضه لاحقا في دوريّات كمجلة إيبلا للآباء البيض. ثم التحق بهم نفر من التونسيين أشهرهم محمد الحشايشي و الصادق الرّزقي وحسن حسني عبد الوهاب ومحمد المرزوقي... ومهما كان منطلق التجميع بنيّة معرفة الوافد للسكّان وثقافتهم المحلّيّة أو لخدمة وطنية أو لغاية علميّة فقد حصلت من ذلك فائدة جمّة لأنّ هذا الرصيد << يحتّل مكانة بارزة في تراث الأمم العريقة لأنّه المعبّر الحقيقي عن وجدان الجماعات من مختلف طبقاتها و الهاجس الحي لما يميس في أعماقها من فرح وشجن ووجد>> [3]، وتتعزّز هذه القيمة بجوانب جماليّة مطربة فشعر اللهجة كما يصفه الأديب بشير بن سلامة << ضرب من القول إن أقبلت عليه هبّ إليك و إن أعرضت عنه اقتحم عليك جوارحك>> [4].

---

[1] م. م. س.

والمعنى في البيتين الأوّلين أنّ الدنيا تغيّر حالها و صارت كخليط الوحل بالعفن بالماء و الدّليل أنّ أناسا دون كفاءة صاروا حكّاما فانجرّ من ذلك الخراب، و يقصد القائل في البيتين الثانيين أن الناس مختلفة باختلاف أحوالها فمن كان يرتدي حذاء لا يعرف معاناة الحافي و من كان سعيدا لا يحس بعذاب المهموم و من نام على فراش دافئ لا يشعر بعدم قدرة غير المتدثّر على النّعاس.

[2] فتحي ليسير، قبائل أقصى الجنوب التونسي تحت الإدارة العسكرية الفرنسية، نجع ورغمّة نموذجا 1881-1939، منشورات مؤسسة التميمي للبحث العلمي والمعلومات: زغوان (تونس)، 1998، ص 5.

[3] محي الدين خريف، مختارات من الشعر الشعبي التونسي، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، تونس 1980، ص 4.

[4] نفسه، ص 2.

وقد سمح جهد التجميع المنجز بدراسة ذلك الرّصيد و تبويبه وفق تقسيمات مختلفة أهمّها التقسيم الغرضي.

وقد حدّد محمد المرزوقي في كتابه الأدب الشعبي خمسة عشرة غرضا للمدوّنة التي بين يديه وهي: الغزل، النجعة، وصف الخيل، وصف المعارك، الوعظ والإرشاد، الشعر الاجتماعي، الشعر السياسي، الرثاء، الألغاز، الرحلة، البديعيّات، الشعر التمثيلي أو الحواري، المدح، الهجاء، المكفّر. وقد أضاف تعليقا يقول فيه: << وللشعر أغراض كثيرة غير هذه ضربنا عنها صفحا للاختصار>>[1]. والحق محي الدين خريف في كتابه مختارات من الشعر الشعبي ثلاثة أغراض أخرى وهي وصف البحر والأسطورة الشعرية وقصائد الكبر والشّيب.

ومع كل الجهد الذي ذكرنا في هذا المنتج الذي أطلقنا عليه مصطلح شعر اللهجة اختزالا لتسمياته المتعدّدة يبقى مجالا مفتوحا لمبحث كبير تُلقى مهمّته على عاتق المؤسسات من جامعات ومراكز بحث وهياكل رسميّة وأهليّة وننسج في ذلك على منوال آخرين خصّصوا له مسائل مستقلة بذاتها أو مجاورة لمباحث أخرى تفيده وتستفيد منه.

[1] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس..، ص 209.

المبحث الثالث

الجذور التاريخية للشعر غير المعرب الجزائري نشأةً وتطوّراً

المبحث الثالث

الجذور التاريخية للشعر غير المعرب الجزائري نشأةً وتطوّراً

إن الباحث يظفر، في التّعرّف إلى نشأة الشعر غير المعرب الجزائري وتطوّره، بآراء مختلفة لدى الدّارسين؛ فمنهم من أشار إلى الموضوع إشارة عابرة، دون أن يعتمد على نصوص تؤيّدها. فرأيه لا يعدو أن يكون اجتهاداً شخصياً غيرَ مؤسّس. وثمّة آخرون تناولوا القضية انطلاقا من فصلهم لعهدين وثقافتين: عهد ما قبل الإسلام مع الثقافة السّائدة في الجزائر آنذاك، والعهد الإسلامي والثقافة التابعة له، والمصبوغة بالصّبغة العربية الخالصة التي جاء بها الفاتحون، ورسّختها حملة الهلاليين[1] العرب في القرن الخامس الهجري. وفيما يلي عرض لهذه الآراء:

يذهب أحدها إلى أنّ الشعر الملحون ذو أصول أجنبية، وأنّ نشأته تعود إلى ما قبل احتلال الرّومان الجزائر؛ وذلك << أنّ الشعر المغربي، بصفة عامّة، والشعر الجزائري على وجه الخصوص إنّما يستمدّ أصوله البعيدة من أشعار بربرية، وقبل احتلال الرّومان الجزائر >>[2]. ولعلّ ما يُلفت الانتباه هنا، هو عبارة "إنّما يستمدّ أصوله البعيدة من أشعار بربرية"؛ فهي تومئ إلى نفي انصهار الثقافة العربية الإسلامية في ثقافة الجزائريين المُشكّلة للقصيدة الشعبية.

وعلى فرض أنّ صاحب هذا الرّأي قريب من الصّواب، فإنّ ثمّة سؤالاً مُلحّاً يُطرح وهو: هل كان الباحث عارفا باللهجات القبائلية والشّاوية وما إليها؟ وهل اطّلع على نصوص شعرية بها؟ تُخوّل له الخروج بمثل هذه الأحكام؟ وأيّاً كان الجواب، فالذين رأوا مثل هذا الرّأي جانبوا الصّواب لأمور منها: أنّهم أمدّونا بنصوص ذات لهجة بربرية بالفعل. ولكن الذي فاتهم، وتغافلوا عنه، بقصد أو بغيره، هو أنّ مضمون هذه النّصوص إسلامي[3] وعربي أيضا، بوصف أصوله العربية التي يعود بعضها إلى العصر الجاهلي.

ومهما يكن، فالذين ذهبوا هذا المذهب، إنّما أرادوا أن يجعلوا من الشعر الشعبي << شعرا بعيدا عن التراث العربي، بل قصدوا إلى إلحاقه بالشعر اللاتيني، وحجّتهم في ذلك هي نظرتهم إلى بعض المقطوعات التي تُكتب بطريقة " المقاطع "، وأنّ الشعر الفصيح[4] يعتمد على كمية الأبيات،

---

[1] دخل الهلاليون الجزائر العام 460 هـ

[2] من مقال " فلاديمير سكوروبو غاتوف "، جريدة المجاهد الأسبوعي (الجزائري)، ع 670 - سنة 1973، ص 39.

[3] ينظر: محمد دبوز، تاريخ المغرب الكبير، مطبعة عيسى البابلي، 1964، ط 01، ص ص 49-61.

[4] اعتمدت مصطلح " الرّسمي " بدلا من الفصيح الذي جرى العُرف على نعت الشعر المُعرب به. وأزعم أنّ هذا النّعت من الأخطاء التي تعلّقت بالثقافة الشعرية العربية؛ وذلك لأنّ الفصاحة تعني الإبانة. فإذا أبنتُ عن مقصودي فقد أفصحتُ، بصرف النّظر عن اللغة التي تحدّثتُ بها، أو اللهجةِ التي عبّرتُ عن شيء بها.

بينما الشعر الشعبي، في رأيهم، يعتمد على المقاطع، وعلى النّبرة واللهجة الخاصّة في النّطق، ولا يخضع للبحور التي عُرفتْ في الشعر العربي الفصيح >>[1]. والمتأمّلُ في هذه الحُجّة، يجد أصحابها إمّا أنّهم ناسون أو جاهلون؛ فكمية الأبيات المذكورة ليست خاصّة بالشّعر الرّسمي؛ ذلك أنّ هذا الشّعر يعتمد، كما هو معروف، على ما يُسمّى بوَحْدة البيت. أمّا وجود المقاطع في بعضه فتقليد للموشّح، وليس للشعر الفرنسي كما ادّعى أحد الدّارسين[2]، أنّ الشعر الشعبي، من حيث موسيقاه، ذو أصل فرنسي.

وشبيه بهذا الحكم، ما نطالعه لباحث إسباني يُدعى "قرسيه" (garcia)؛ فبعد قراءته ديوانَ ابن قزمان، زعم أنّ أوزان الزّجل إسبانية[3]. ويعلّق إحسان عبّاس على هذا الرّأي بقوله: << هذا مع أنّ التّشابه العارض بين أوزان الزّجل الأندلسي، وأوزان الشّعر الإسباني لا يُؤيّد هذه النّظرية، فإنّ سقوط الإعراب من الزّجل يجعل اعتماد الزّجل على النّبر (Accent) أكثر من اعتماده على مقياس الحركة والسّكون في التّفعيلة. وهذا الاعتماد على النّبر يُقرّب بعض الأوزان العامية في لهجات المشرق والمغرب على السّواء، حديثة كانت أو قديمة، من بعض أوزان الشّعر والأغاني في اللّغات الأجنبية عموماً>>[4].

ويذهب أحدُ الدّارسين إلى أنّ وجود الشّعر الشعبي في بلدان المغرب العربي يعود إلى انتقال نماذج تُضارعه من الشّرق[5]، وتمتدّ حتّى القرن الرّابع الهجري[6].

بينما يرى آخَرُ أنّ ظهور القصيدة الشّعبية في الجزائر، كان مع الفتح الإسلامي، وذلك في قوله: << وبالنسبة للجزائر، يُمكن القولُ بأنّ الشعرَ غيرَ المُعرب جاء مع الفتح الإسلامي، ثمّ انتشر بصورة قوية واضحة، بعد مجيء الهلاليين إلى الجزائر، حاملين معهم لهجاتهم المتعدّدة، حيث

---

[1] د. عبد الله ركيبي، الشّعر الدّيني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1981، ط 01، ص493.

[2] DESPARMET : La chanson d'Alger pendant la grande guerre, in Revue Africaine, v.73, 1932, pp.54-61.

[3] ينظر: د. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر ملوك الطوائف والمرابطين، دار الثقافة: بيروت (لبنان)، 1978، ط 05، ص 255.

[4] نفسه.

[5] ما يُشير إليه الدّارس في الشّرق هو: الكان وكان، والقوما، والمواليا. وكلّها ظهرت في ا لعراق. وكان موضوع الأوّل الأساطير والخرافات، والثّاني خاصّ بإيقاظ النّاس إلى السّحور في رمضان. والثّالث يُستخدم في مناسبات الحزن، والمآتم. وأوّل ما كان في البكاء والنّحيب على النّكبة التي حلّت بالبرامكة.

[6] ينظر: محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، الدّار التّونسية للنّشر، ط01: 1967، ص53.

تغلغلوا في الأوساط الشّعبية، وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية، اعترف بها كثير من الدّارسين>>[1]، حتّى صار الأدب الشّعبي منذ ذلك الوقت ثمرة من ثمار الثّقافة القومية[2].

والواقع؛ إنّ رأي عبد الله ركيبي السّابق، في أنّ الشعر الشّعبي جاء مع الفتح الإسلامي، مستمدّ من موضوع بحثه " الشّعر الدّيني الجزائري الحديث". ولا يُستبعد أنّ للشّعر الدّيني الذي قصده أصولاً تعود إلى الزّجل الصّوفي الذي وازن باحث آخر بين بيئته وبيئة الزّجل الغزلي بقوله: << وكما أنّ الأزجال الصّوفية وجدت لها بيئة خاصّة عاشت فيها، كذلك وجدت الأزجال الغزليةُ بيئة أخرى خاصّة بها، بيئة الأولى جماعة الفقراء الذين خلعوا الدّنيا وهاموا في حبّ الله سائحين مغتربين ينشدون أزجال الشُّشْتري[3] ويغنون فيها، ويرقصون على ألحانها، وبيئة الثّانية طبقة الشّبّان من الأرستقراطيين من أهل قرطبة وإشبيلية وبقية المدن الأندلسية، وجدوا بين أيديهم مالاً، ووجدوا بطالة مصدرها انحلال المجتمع الأندلسي وابتعاده عن مسرح الحوادث الكبرى >>[4]. ويغلب على ظنّي أنّ شيوع الموشّحات والأزجال الدّينية، كان لهما الأثرُ الواضحُ في الشعر الشعبي الجزائري، وبخاصّة في عهد الأتراك؛ فقد شاعت << القصائد الدينية من مديح، وتوسّل، وتقرّب إلى الله وابتهال، وذكر الأولياء، ووصف الخمر الإلهية وما إليها >>[5].

وإذا عُرف أنّ نصوص الشّعر الشعبي، في عامّتها، تحمل بين أعطافها شحنات إسلامية، جعلني أميل في اعتقادي إلى أنّ << ما وصلنا من الشعر الشعبي بعد الفتح، لا يعني أنّ سكّان الجزائر لم ينظموا الشّعر قبل دخول الإسلام؛ ذلك أنّ وجود شعب سابق للإسلام له لغته، وعاداته، وتقاليده، يتطلّب بالضّرورة أن يكون لهذا الشّعب شعر يعبّر عن وجدانه وحاجاته >>[6].

---

[1] الشّعر الدّيني الجزائري الحديث..، ص 368.

[2] ينظر: إبراهيم العدوي، بلاد الجزائر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1970، ط 01، ص 307.

[3] يُعدّ أوّل من استخدم الزّجل في التّصوّف. (للمزيد من تفاصيل حياته، ينظر:

- الغبريني، عنوان الدّراية، تحقيق: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ت.، ص ص 210-213 .

- بابا التّنبكتي، نيل الابتهاج، دار الكتب العلمية: لبنان، 1951، ص 202.

ومن مؤلفاته، كما يذكرها له المقري؛

* "العروة الوثقى في بيان السنن وإحصاء العلوم، وما يجب على المسلم أن يعمله ويعتقده إلى وفاته". * "المقاليد الوجودية في أسرار الصوفية. * الرسالة القدسية في توحيد العامّة والخاصّة". *" المراتب الإيمانية والإسلامية و الإحسانية".*" الرسالة العلمية".*ديوان شعر مشهور ". (ينظر، أحمد المقري، نفح الطّيب في غصن الأندلس الرطيب وأخبار وزيرها لسان الدين بن الخطيب، ج02، دار صادر: بيروت، 1968، د. ط، ص ص185، 186)

[4] عبد العزيز الأهواني، الزّجل في الأندلس، مطبوعات معهد الدّراسات العربية، 1957، ط 01، ص147.

[5] الشّعر الدّيني الجزائري الحديث، ص369.

[6] دور الشّعر الشّعبي الجزائري في الثّورة (1830-1945)..، ص289.

ومهما يكن، فالذين أرجعوا نشأة القصيدة الشعبية إلى دخول الهلاليين الجزائر كثيرون؛ منهم "فلاديمير سكوروبوغاتوف" الذي يقترب رأيُه من رأي "ركيبي". فهو يرى أنّ الشّعر الشعبي يعود << أساسا إلى انتشار أشعار بني هلال وبني سليم الذين زحفوا على القيروان ثمّ الجزائر في القرن العاشر>>[1]. فانتشار أشعار العرب الوافدين على الجزائر من هذه الوجهة، هو الذي أخرج الشّعر الشعبي إخراجاً، وجعله يتطوّر شيئاً فشيئاً، إلى أن تبلور وصار جليّ المعالم. يقول التّلّي بن الشّيخ في هذا ما نصّه: << والرّاجح أنّ العامل الذي كان له الأثرُ الكبيرُ في ظهور الشّعر الشّعبي هو هجرة القبائل الهلالية في منتصف القرن الخامس الهجري، بحيث يمكن القولُ بأنّ دور الهلاليين- بالإضافة إلى أنّهم قاموا بدور كبير في تعريب الجزائر- فقد أسهموا في بلورة الشّعر الشّعبي >>[2]. وقريباً من هذا الرّأي، مع زيادة في التّصوّر، يُرْجعُ " رابح بونار " نشأة الشّعر الشعبي، فضلا عن ذيوع الشّعر الهلالي في منتصف القرن الرّابع الهجري، إلى تاريخ ظهور الموشّحات بالأندلس[3]. ويؤيّد هذا ما ذهب إليه ابن الشّيخ في أنّه << قد ساعد على انتشار الأزجال والموشّحات في الجزائر هجرة بعض الأندلسيين الذين لا نشكّ في أنّهم قد أثّروا في الشّعراء الشّعبيين بواسطة ما حملوه معهم من أنماط الغناء والطّرب التي كانت سائدة في الأندلس >>[4]. ويُتابع الباحث نفسه، غير مستبعد، أن يكون بعضُ الوشّاحين الجزائريين على جانب كبير من الثّقافة؛ ما جعلهم يطّلعون على الموشّحات الأندلسية، وذكر منهم المنداسي[5].

إنّ الشّعر الشعبي الذي وصلنا نوعان، على حدّ رأي "بونار" نوعان: الشّعر البدوي؛ وقد تفرّع من الشّعر الهلالي. والشّعر الحضري؛ وقد انبثق من الموشّحات والأزجال. بيد أنّ الشّعر الهلالي أقدم عهداً في الجزائر من الموشّحات الأندلسية. وقد تعرّف إليه الشعراء الشعبيون عن طريق شعراء بني هلال الذين رافقوا الحملات العسكرية التي زحفت على القيروان سنة 499 هـ، وعلى الجزائر سنة 466هـ 6؛ الأمر الذي دفعهم إلى وصف هذه الحملات بشعر يكاد يكون غيرَ معرب. يقول "ابنُ خلدون": << فأمّا العربُ، أهلُ هذا الجيل، المستعجمون عن لغة سلفهم من مضر، فيقرضون الشّعر لهذا العهد في سائر الأعاريض، على ما كان سلفهم المستعربون، ويأتون منه بالمطوّلات مشتملة على مذاهب الشّعر وأغراضه من النّسيب والمدح والرّثاء والهجاء،

---

[1] جريدة المجاهد الأسبوعي، ع 670، ص 26.

[2] دور الشّعر الشّعبي الجزائري في الثّورة..، ص392.

[3] ينظر: من مقاله "الشّعر الشّعبي وتطوّره الفني"..، مجلة آمال، ع 04 ، 1969، ص 09.

[4] دور الشّعر الشّعبي الجزائري في الثّورة..، ص 398.

[5] نفسه، ص 406.

[6] ينظر، مجلة آمال، ع04: 1969، ص09.

ويستطردون في الخروج من فنّ إلى فنّ في الكلام. وربّما هجموا على المقصود لأوّل كلامهم، وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشّاعر، ثمّ (من) بعد ذلك ينسبون >>[1].

وقد تحدّث "ابن خلدون" أيضاً عن القصائد التي كانت تُسمّى، في المغرب، بالأصمعيات؛ نسبة إلى الأصمعي الرّاوية اللّغوي الشّهير، في حين كان يُطلقُ على مثيلها، بالمشرق، اسم "الشّعر البدوي" و "الحوراني" و"القيسي". وقد كان يُرافق هذا الشّعر الموسيقى البدوية المناسبة؛ ما جعل الشُّعراءَ << يلحنون فيه ألحانا بسيطة، لا على طريقة الصّناعة الموسيقية. ثمّ يُغنّون به، ويُسمّون الغناء به اسم "الحوراني" نسبة إلى "حوران" من أطراف الشّام. وهي منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد >>[2].

وإنّ القارئ للمقدّمة ليظفر بقصائد عديدة في هذا الشّأن، يعود بعضها إلى القرن الخامس الهجري، وبعضها الآخر إلى القرنين السّابع والثّامن الهجريين؛ فممّا قيل في القرن الخامس قصيدة مجهولة المؤلّف تتحدّث عن رحلة بني هلال إلى المغرب، وهي من بحر الطّويل. ومن أبياتها:

وأي جميل ضاع لي في الشّريف بن
هاشم وأيّ رجال ضاع قبلي جميلها
لقد كنت أنا **وياه** في زهو بيتنـا
عناني بحجّة ما غباني دليلهـــا
وعدت كأنّي شارب من مدامـة
من الخمر فهو ما قدر من يميلهـا
أو مثل شمطا مات مظنون كبدها
غريبا وهي مدوّخة عن قبلهـــــا[3]

وهي، كما تبدو، على نهج القصائد التّقليدية الرّسمية، وعدم إعرابها لا يكاد يظهر.

ومن قصائد القرن السّابع الهجري ما للشّاعر "سلطان ابن مظفّر بن يحيى الدّاودي"، وقد حبسه بالمهدية "أبو زكرياء بن أبي حفص" أوّل ملوك إفريقية من الموحّدين (ت647هـ). فقال يشكو حاله، وقد بدأ بالغزل[4]:

يقول وفي بوح الدُّجى بعد وهنة

---

[1] المقدّمة، ج 02، الدّار التّونسية للنّشر: تونس/ المؤسّسة الوطنية للكتاب: الجزائر 1984، ص757.

[2] نفسه، ص758.

[3] نفسه، ص760.

[4] نفسه، ص ص 760، 761.

حرام على أجفان عيني منامهـــا

يا من لقلب حالف الوجد والأسى

وروح هيامي طال ما في سقامهـا

حجازية بدوية عربيـــة

عداوية ولها بعيد مرامهـــــا

مولعة بالبدو ولا تألف القـرى

سوى **عانك** الوعسا يُؤتى خيامهـا

ومن النّماذج في القرن الثّامن الهجري، قصيدة "خالد ابن حمزة بن عمر" التي يُعاتب فيها، ويردّ على فخر الشّاعر "شبل بن مسكيانة بن مهلهل". ومنها هذه الأبيات[1] :

قطعنا قطوع البيد لا نختشي العدا

فتوق بحوبات مخوف جنابهـــا

ترى العين فيها قل لشبل عرائف

وكلّ مهاة محتظيها ربابهـــا

ترى أهلها غب الصّباح أن يفلّها

بكلّ حلوب الجوف ما سدّ بابهـا

لها كلّ يوم في الأرامي قتائل

ورا الفاجر الممزوج عفو رضابها

ويُحدّثنا "ابن خلدون" عن تطوّر أوزان الشّعر البدوي؛ وذلك لأنّ بعض شعرائه خرجوا من النّظام التّقليدي للقصيدة العربية إلى تفعيلات جديدة تردُ في أربعة أشطر، على أن تكون القافية في شطرها الرّابع، وقد تكون مخمّسة: << ولهم فنّ آخر كثير التّداول في نظمهم؛ يجيئون به مغصّناً على أربعة أجزاء، يُخالف آخرها الثّلاثة (الأُوَلَ) في رويه، ويلتزمون القافية الرّابعة في كلّ بيت إلى آخر القصيدة شبيهاً بالمربّع والمخمّس الذي أحدثهُ المولّدون من المتأخّرين >>[2].

ومن هنا، نرى أنّ تطوّر الشّعر البدوي بدأ في القرن الثّامن الهجري، ثمّ << ازداد تطوّرا حتّى وصل إلينا في قصائد سعيد المنداسي وابن مسايب وابن قنّون وغيرهم >>[3].

---

[1] م. م. س، ص 763.

[2] نفسه ، ص758.

[3] "الشّعر الشّعبي وتطوّره الفني"..، مجلة آمال، ص 12.

وبعد أن ازدهرت الموشّحات وشاعت بين النّاس، وتمكّنت من نفوسهم، << حرّكت قرائحهم فحاكوها بمنظومات موزونة، وأطلقوا عليها اسم الزّجل أي الصّوت >>[1].

يقول "ابن خلدون" في هذا الشّأن: << ولمّا شاع فنّ التّوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور، لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامّة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعراباً واستحدثوا فنّاً سمّوهُ بالزّجل، والتزموا النّظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاؤوا فيه بالغرائب، واتّسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة >>[2]. إنّ هذا الزّجل هو الذي استلهمه شعراؤنا الحضريون وحاكوه[3]، بوصفه وافداً << من الأندلس إلى سائر الأقطار العربية، وكان من الطّبيعي أن ينتقل من موطنه إلى البلد الأقرب فالأبعد، ولهذا ظهر في شمال إفريقيا قبل أن يظهر في مصر >>[4]. فالمغاربة، مثلا، استحدثوا << فنّاً آخر من الشّعر، في أعاريض مزدوجة كالموشّح، نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضاً، وسمّوهُ عروض البلد، وكان أوّل من استحدثهُ فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يُعرفُ بابن عمير >>[5]؛ فقد نظم قطعة على طريقة الموشّح، وخرج فيها بعض الشّيء عن الإعراب. يقول في فاتحتها[6]:

أبكاني بشاطئ النّهر نوح الحمام

على الغصن في البستان قريب الصّباح

وكف السّحر يمحو مداد الظّلام

وماء النّدى يجري بثغر الإقـــــاح

ومن هنا، كثرَ ناظمُو الأزجال، واختلفت أغراضهم، وتعدّدت أوزانهم، وعرف نبغاء يمثلون هذا النّوع الجديد من الشّعر؛ << فاستحسنه أهلُ فاس وولعوا به، ونظموا على طريقته، وتركوا الإعراب الذي ليس من شأنهم، وكثر سماعه بينهم، واستفحل فيه كثير منهم، ونوّعوه أصنافـــاً إلى المزدوج >>[7].

---

[1] م. م. س، ص16.

[2] المقدّمة، ج 02..، ص 778.

[3] ينظر: "الشّعر الشّعبي وتطوّره الفني"..، ص16.

[4] أبو بثينة، الزّجل والزّجّالون، كتاب الشّعب: القاهرة، 1962، ص 10.

[5] المقدّمة، ج 02..، ص 783.

[6] نفسه.

[7] نفسه.

المبحث الرابع

أصل التسمية في الشعر غير المعرب الجزائري (الملحون)

المبحث الرابع
أصل التسمية في الشعر غير المعرب الجزائري(الملحون)

إن الاختلاف اللغوي في مادة (ل ح ن) الذّي أشرنا إليه سابقا أدّى بدوره إلى وجود اختلاف حول أصل تسمية الشعر الملحون بين الباحثين، حيث كثر الجدل والنقاش حولها وانقسموا إزاء ذلك إلى فريقين، يرى أحدهما أن الشعر الملحون سمّي بهذا الاسم بداعي الغناء والطرب، والآخر يرى أنه ناتج عن الخطأ في النطق والكتابة وعدم مراعاة قواعد الإعراب والنحو.

وقد طرح الأستاذ عباس الجراري هذه الإشكالية وناقشها من ناحية اللغة والاستعمال في قوله: << والحقيقة أنا في محاولة التعليل أمام افتراضين مصدرهما معنيان من معاني اللحن، هما الغناء والخطأ النحوي>> [1].

يرى الأستاذ محمد الفاسي صاحب "معلمة الملحون"، أن أساس هذه التسمية مستمدة من الغناء لا من اللحن أي الخطاء في القواعد الإعرابية، ويقول إن: << أوّل ما يتبادر للذهن أنّه شعر بلغة لا إعراب فيها، فكأنّه كلام فيه لَحْن وهذا الاشتقاق باطل من وجوه لأنّنا لا نقابل الكلام الفصيح بالكلام الملحون وإنّما باللهجات العامية، ولم يرد هذا التعبير عند أحد من الكتاب القدماء لا بالمشرق ولا بالمغرب، ولا يعقل أن يسمّي أحد شعره بكلمة تنّم عن الجهل>> [2]، ويضيف قائلا:<< والذّي أراه أنّهم اشتقّوا هذا اللفظ من التلحين بمعنى أن الأصل في هذا الشعر الملحون أن ينظّم ليتغَنى به قبل كلّ شيء>> [3].

وقد وجد ما يؤكد طرحه هذا قول العلامة ابن خلدون في "المقدمة" في الفصل الخمسين "في أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد" بعد أن تكلم عن الشعر باللغة العامية، قال: << وربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة لا على الصناعة الموسيقية>> [4]، والرأي نفسه يؤكده أحمد سهوم في قوله: << إن كلمة ملحون أصلها من اللحن الموسيقي فهو القول الملحون أي الملحّن بتشديد الحاء>> [5]، والفكرة ذاتها يؤكدها عبد الصمد بلكبير في شأن ارتباط الشعر الملحون بالغناء في قوله:

---

[1] عباس عبد الله الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأمنية: الرباط، ط1، 1970، ص 55.

[2] محمد الفاسي، معلمة الملحون، ق1/ج1، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1986م، ص29.

[3] نفسه.

[4] عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق أحمد جاد، دار الغد للنشر والتوزيع: القاهرة، 2007م، ص 585.

[5] الحاج أحمد سهوم، الملحون المغربي، منشورات شؤون جماعية: المغرب، ط2، 1993، ص 230.

<< إن الشعر الملحون ارتبط نشوؤا وتطورا بالغناء والطرب>>[1]. وعليه حُقَّ لنا السؤال في هذا المقام عن علاقة الشعر بالغناء؟

ولسنا هنا في حاجة لنثبت وجود تلك العلاقة بين الشعر والغناء لأن الشعر في حدِّ ذاته هو غناء النّفس والروح، كما أنّه ارتبط بالوجود الإنساني منذ بداياته الأولى الضاربة في عمق القدم إذ << الشعر من الفنون الجميلة تعتبر الموسيقى أبرز صفاته وخير معالمه فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب>> [2].

ولا شّك أنّ لكلّ شعب من الشعوب مهما بلغ مستواه الفكري والحضاري عاداته وتقاليده وأفراحه وأحزانه وأغانيه الشعبية، بل<< لسنا في حاجة لأن نثبت من الناحية العقلية ضرورة وجود الأغاني في المجتمع الإنساني في كلّه، وأن الأغاني الشعبية قديمة العهد بين سكان المدن والبوادي وأن الحياة الاجتماعية بمناسباتها المفرحة والمحزنة قد حتّمت التعبير الجماعي الذي يستعين بالآلة الموسيقية والتنغيم اللفظي فاصطنع فنا يجمع بين هذين الجانبين الموسيقى واللغة هو ما نصطلح على تسميته بالأغنية الشعبية>> [3].

وعليه لا نستطيع أن نحدّد تاريخ نشأة هذه الظاهرة لأنّها قديمة قدم الإنسان حيث عرفتها جميع الشعوب والحضارات << فهي من مستلزمات الحياة الفردية والاجتماعية لا يكاد يخلو منها زمان أو مكان، وقد أجمعت الدراسات النفسية في كلّ العصور على أنّ الموسيقى تلطف المشاعر وترهف الأحاسيس وتسمو بالنّفوس وتبعث فيها النشوة والبسمة>>[4]، فوجد الإنسان في فنّ الغناء وسيلة لمحاكاة أصوات الطبيعة والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، فغنى للفرح والحزن وللحياة والموت وللسلام والحرب أَلمْ يقل أرسطو: << إنّ الدافع لنظم الشعر يرجع إلى علتين أحدهما المحاكاة والتقليد والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم >> [5].

كما وجدنا شاعر إلياذة "هوميروس"يغني شعره على آلة موسيقية وهذا الغناء صاحب شعر الأمم والحضارات على مرّ الزمان والمكان، ففي العصور الوسطى كان شعراء التروبادور الغنائيين

---

[1] عبد الصمد بلكبير، شعر الملحون- الظاهرة ودلالتها- مطبعة النجاح الجديدة: الدار البيضاء (المغرب)، ط01، 2010، ص ص 239، 240.

[2] عبد الإله ميسوم، تأثير الموشحات في التروبادور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1981م، ص 34.

[3] الزجل في المغرب، القصيدة..، ص 556.

[4] بشير خلف، الفنون لغة الوجدان-دراسة- دار الهدى: عين مليلة (الجزائر)،2009م، ص63.

[5] ينظر: ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع: تلمسان (الجزائر)،2001م، ص17.

والموسيقيين المتجولين في القرى والمدن والذّين اشتهروا في جنوب غرب فرنسا وشمال إسبانيا يعتمدون في غناء قصائدهم بالعزف والضرب على آلة موسيقية.

أمّا العرب شأنهم شأن غيرهم من هذه الأمّم ارتبط النظم عندهم بالغناء وكان وثيق اتّصال بحياتهم منذ العصر الجاهلي، فكان ديوانهم الذّي حوى أفراحهم وأتراحهم وأيامهم وأخبارهم << وكان الكلام كلّه منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، وذكر أيّامها الصالحة وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد وسُمَحائها الأجواد لتهزّ أنفاسها إلى الكرم وتدّل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض وجعلوها موازين الكلام ولّما تمّ لهم وزنه سموه شعرًا لأنّهم شعروا به أي فطنوا>> [1].

ومن المظاهر الأخرى الّدالة على ارتباط الشعر بالغناء في المجتمع العربي الجاهلي هو ظهور فنّ " الرجز" الذي << كان ألصَق بحياة العرب البسطاء سواء في أسفارهم أو في نشاطات حياتهم الأخرى، وكانت بداية هذا الفن الشعري الشعبي بالحُداء >> [2].

يقول شوقي ضيف معرفا هذا الفن: << أنّه كان غناءً شعبيًا عامًّا للعرب في العصر الجاهلي يغنون به إبلهم في مسيرهم ورحيلهم واقترن به وزن خاص معروف وهو وزن الرجز>> [3].

وفن الحُداء قديم في المجتمع العربي ارتبط بالغناء أثناء السير وراء الإبل وهذا ما أشار إليه حسين نصّار في قوله: << والحُداء فن موغل في القدم ولازال راكبوا الإبل إلى اليوم يلجؤون إليه في الغرض الذي لجأ إليه فيه القدماء، وارتبط الحُداء بالغناء ارتباطا لا انفصام له، فكان الحادي يقول الرجز وينشده ملحنا ولذلك نرى أوّل الألحان الموسيقية عند العرب الحُداء فكلمة الحُداء تدّل على سوق الإبل وقول الرجز والتغني على نمط معين>> [4].

إنّ العرب أرادوا أنْ يكون ديوانهم غنائيًا معبرًا على بساطة حياتهم في خشونتها ورقتها في أفراحها وأحزانها، وقد تفننوا وأبدعوا صورًا جميلة تأسر العقول وتطرب القلوب << والمعروف عند العرب أنّها كانت تزن الشعر بالغناء>> [5].

---

[1] ابن رشيق ابو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابها ونقده، تحقيق عبد الحميد محمد محي الدّين، دار الجيل: بيروت، ط5، 1981م، ص20.

[2] أحمد قنشوبة، الشعر الغض- اقترابات من عالم الشعر الشعبي- الرابطة الوطنية للأدب الشعبي: الجزائر، (د.ت)، ص 38.

[3] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارض: القاهرة، ط 07، 1969، ص 520.

[4] حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ: بيروت (لبنان)، ط 02، 1980، ص 40.

[5] محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: عمان (الأردن)، ط1، 2005م،ص 32 .

ومّما يؤكد أيضًا مصاحبة الشعر العربي للغناء عند العرب قديمًا بيت شعري ينسب لحسان بن ثابت الأنصاري[1] :

تَغَنَّ فِي كلّ شِعْرٍ أنْتَ قائِلُه إنّ الغِنَاءَ لهَذا الشعْرِ مِضْمَارُ.

ومن أقوالهم المأثورة عندهم في هذا المجال: << مقود الشعر الغناء>>[2]، فهذه الشواهد تدّل على العلاقة الوطيدة بين الغناء والشعر، بل كان الغناء معيار يقاس عليه جودة أو رداءة الشعر كي يتمكن الشاعر من طريقه أسر عقول السامعين وسلب وجدانهم وتلتقط أذنهم الكلمة الشعرية المفعمّة بالنغم والإيقاع، فتتذوقه وتستمتع به ويسهل عليهم حفظه وروايته وتداوله، وتكشف لنا المرجعية التراثية مثل كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني(ت 356هـ) على ذلك الكم الشعري للغناء العربي الذي ظل عبر مختلف العصور، المعين الذّي لا ينضب، و<< الذّي حفظ للعرب أجمل ما يحفظ من تراثهم في مجال الغناء والطرب والنشيد...اهتزت تحت إيقاعها السحرية قلوب العذارى وعشاق النغمة المسحورة والكلمة الشعرية المجنحة>>[3].

كما أنّ الغناء لم يكن ممنوعًا في عصر الإسلام، فقد روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنّه سأل السيدة عائشة رضي الله عنها في زواج بعض الأنصار: << هل أهديتم الفتاة إلى بعلها؟ قالت: نعم، قال فبعثتم معها من يغني؟ قالت: لا، قال: أو ما علمت أن الأنصار قوم يعجبهم الغزل؟ >>.[4]

فالعلاقة وطيدة بين الغناء والشعر في حياة العرب، حيث ارتبط بهما الوجدان الإنساني في مختلف البيئات والعصور << فإذا جئنا إلى العصر الإسلامي وجدنا بيئة الحجاز تعجّ بالمغنين والمغنيات ومعظمهم من الموالي ومن الجواري، وكان القيّان تغنين شعر الشاعر وغالبًا ما يؤتى بهنّ من بلاد الفرس والروم>> [5].

ولم يقتصر العرب على نظم الشعر وقرضه فحسب وإنّما اهتّموا كذلك بغنائه وإنشاده حتى يبقى محفوظا وراسخًا في ذاكرة الرواة، حتّى أضحى في العصور اللاحقة مرفوقًا بالضرب والعزف على الآلات الموسيقية.

---

[1] ينظر: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسّن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون المجلد الأوّل، دار الجيل: بيروت، 1991م، ط 01، ص 11.

[2]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج 4، دار توبقال للنشر والتوزيع: المغرب، ط 02، 2001م ص 47.

[3] عمر بوشموخة، جماليات الموسيقى العربية، منشورات وزارة الثقافة: الجزائر،2007م، ص17.

[4] عفيف نايف حاطوم، الغزل في العصر الأموي، دار صادر: بيروت، ط1، 1997، ص 63.

[5] طانية حطاب، "الغناء وأثره في الشعر العربي القديم"، مجلة مقاربات، تيزي وزو (الجزائر)، العدد الثالث و الرابع جانفي 2012م، ص 93 .

أمّا الشعر غير المعرب (الملحون) الذّي نتحدث عنه فهو وثيق الصلة بالشعر العربي الفصيح وهو جزء لا يتجزأ منه رغم التباين الموجود على مستوى اللغة، إذ ارتبط بدوره بظاهرة الغناء والطرب و<< ارتبطت الموسيقى بالشعر أكثر لدى العامّة الذين سمّوا الشاعر القوّال وسمّو الشعر الميزان، ورسخت هذه الظاهرة حتى اعتاد الشاعر أن لا يقول شعرا إلا بلحن مبتكر أو مجلوب فسمي بالشعر الملحون>>[1]، الذّي يعّد شكلا من أشكال القول الشعبي يغنى في مجالس وأماكن اللهوّ والطرب ويردد في الحفلات والأعراس، فهو << شعر شعبي للإنشاد والتذوق والاستمتاع، كما أنّه شعر للتغنّي والموسيقى والطرب...فهذا اللّون من النظم انّما يعتمد على عدد المقاطع سمعيا، ويجد وزنه في الغناء ولذلك دُعِي باسم الملحون، أي مُلَحَّنٌ غنائيا>> [2].

ويؤكد الأستاذ أحمد الأمين على العلاقة الوثيقة الموجودة بين الشعر الملحون والغناء في قوله: << إنّ الشعر الشعبي مرتبط أشدّ الارتباط بالغناء، فالشاعر أو الراوي لا يستطيع أن يفصل الشعر عن الغناء لدرجة أنّ القصيدة تسمّى أغنية والشاعر يسمّى غنّاي وأنّ الراوّي يستعين باللحن لتذكر القصيدة>> [3].

ويبدي الباحث التّلي بن شيخ رأيه في هذه القضية متحفظا بأنّ الشعر الشعبي لا ينظم من أجل الغناء، وإنّما هي طريقة تساهم في تدوينه وحفظه من الضياع في قوله: <<أنّ الشاعر ينشد شعره على صورة غنائية نظرًا لكونه أميًا-في الغالب- والغناء أو الترنم يساعده على حفظ الشعر، فهو يكرّر الأبيات حتّى يحفظها لأنّه لا يستطيع أن يرجع إليها لعدم معرفته الكتابة، فالغناء- في تصورنا- حالة فرضتها حاجة الشاعر وليست هدفًا من قرض الشعر، وبتعبير آخر يمكن اعتبار ظاهرة الغناء هنا بمثابة التدوين والكتابة>> [4].

ومن طبيعة هذا النوع الشعري أنّه ينظم و يلقى شفاهيًا، وقد ضاع الكثير منه بموت أصحابه ورواته وحفظته وما وصلنا منهم كان عن طريق الغناء والتداول والتوارث، فكانت هذه << أهمّ خصيصة يتميّز بها شعر الملحون بصورة عامّة هي أنّه شعر شفوي غير مدوّن ألف للغناء والتلحين، تتناقله الأجيال فيما بينها من طريق الرواية الشفوية وتتوارثه من ممارسة السماع>> [5]،

---

[1] ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم الخفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي..، ص 09.

[2] عبد الله شقرون، نظرات في الشعر الملحون، مطبعة النجاح الجديدة: الدار البيضاء (المغرب)، ط 01، 2002م، ص ص 19، 20.

[3] أحمد الأمين، صور مشرقة من الشعر الشعبي الجزائري، دراسة ونماذج، دار الحكمة: الجزائر،2007م، ص161.

[4] دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، (1830-1945)..، ص ص 386، 387.

[5] شعيب مقنونيف، مباحث في الشعر الملحون الجزائري، مقاربة منهجية، دار الغرب للنشر والتوزيع: وهران، 2003، ص 53.

ويبدو من هذا أنّ خاصية الغناء والطرب في الشعر غير المعرب هي وسيلة من وسائل تدوينه، كما سبق الحديث عنها، وحفظه من الضياع والاندثار، فكثيرا منه وصلنا عن طريق الغناء.

وما يؤكد مصاحبة الشعر غير المعرب للغناء هو معرفة الشعراء لأسماء الآلات الموسيقية كالعود والرباب و الكيتارة...، حيث كان الشاعر ينظم أشعاره بالضرب والعزف والإيقاع عليها وكان << يحفظ ويغني أشعار جميع الشعراء في الملحون وربما كانت معرفة شعراء الملحون بمصطلحات الموسيقى وآلاتها وطبوعها وإيقاعاتها>> [1] دليل على ما نشير إليه.

يقول المنداسي[2] :

اَغْنَى لَشْعَارْ نَاطْقَه وَكْيَاتَرْ تَحْرَجْ

اَوْ لَفحَلْ يْوَلْوِلْ بِينْ دُوكْ الشْبايَبْ

وانْغايَمْ لَوْتار مْخَاوي شْبَابْ أَوْ شَايَبْ

زَادْ طَبْعَ الْعُودْ بَالَصوتْ يْعَرَّبْ

ومن ذلك قول ابن مسايب[3]:

---

[1] م. م. س، ص 50.

[2] هو أبو عثمان سعيد بن عبد الله المنداسي الأصل، التلمساني المنشأ، وهو من مواليد القرن الحادي عشر هجري ،كما ذكر ذلك محمد القاضي في كتابه (الكنز المكنون في الشعر الملحون) يقال عنه من السويد بن مالك بن زُغبة من بني هلال أحد بطون هوازِن من قبائل مضر بن نزار بن معد بن عدنان، من فحول الشعر الملحون في الجزائر والمغرب العربي عامة، ذكره أبو علي الغوتي بن محمد في قوله:<< فممّن اشتهر ذكره وطار صيته العالم النحرير الشيخ سعيد بن عبد الله المنداسي نسبة الى منداس وهي أرض معروفة شرقي مينا أحد أنهار المغرب الأوسط، وورد ذكره أيضا عند الباحث محمد مفلاح، << أنّه ينتسب الى منطقة منداس التابعة لولاية غليزان وليس لولاية تيارت كما جاء في كتاب محمد بلحلفاوي >>، ونبع في الشعر الفصيح والشعبي، والتحق الشاعر ببلاط العلويين بالمغرب، وذهب أبوراس في بعض شروحه لقصيدته " العقيقة" إلى أنّه توفي في أواسط القرن الثاني الهجري. (للمزيد ينظر: ديوان المنداسي، تحقيق و تقديم رابح بونار، موفم للنشر: موفم للنشر: الجزائر،2011م،ص05 و ما بعدها – محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، من العهد العثماني الى غاية القرن العشرين (تراجم ونصوص) مطبعة دار هومة: الجزائر، 2008م، ص09 وما بعدها.- محمد الفاسي، معلمة الملحون،ج2/ق2، تراجم الشعراء الملحون، أكاديمية المملكة المغربية، 1992، ص 252 وما بعدها- أبو علي الغوتي بن محمد، كتاب كشف القناع عن آلات السماع، موفم للنشر: الجزائر، 1995م، ص103) .

[3]- هو أبو عبد الله محمد بن احمد بن مسايب، شاعر تلمسان، أصل عائلته من فاس سكنوها بعد خروجهم من الأندلس مدّة طويلة ثمّ نزحوا إلى وجدّة ثمّ إلى تلمسان، حيث ولد الشاعر مع مطلع القرن الثامن عشر للميلاد، امتهن حرفة الحياكة وذاع صيته و اشتهر أمره مما جلب له التنكيد ونفي إلى مكناس، حيث وقع عليه إقبال كبير من لدن سائر الطبقات وخصوصا عند الأمراء و رجال البلاط السلطاني، لاسيما أبناء السلطان مولاي إسماعيل، ثمّ عاد إلى المسقط رأسه، ومنه قصد المشرق لقضاء فريضة الحج، وبعدما رجوعه استقر بتلمسان إلى أن وافته منيته سنة1180هـ/1766م، يقال إن قصائده في الجدّ تبلغ 3034 وله ما يقرب من هذا العدد في الفنون الأخرى. (للمزيد ينظر: ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران السحنوني=

بْرْبَابْ[1] الْوَلاَعَةْ مْعَهْ طَارْ وَعُودْ
نْسَلِيْ فِيْ حَالَةْ الْرَيمْ اَعَزْ مَا عَنْدِي

ومن ذلك يقول "أحمد بن تريكي "[2] :

دُو لِيلْتِينْ وَانَا بِهَا مَـثْلَ الْعْرُوسْ الْعُودْ[3] والرْبَابْ ايْخَاصَمْ فَالنَّاسْ
صَاحْبَ الْوْتَرْ زَاهِيْ مْحَمَّدْ اعْلَى الْهْنَابْ تْرَى تْقُولْ شُغلْ تْرَى يَدْمَا[4]

و يقول" بومدين بن سهلة"[5] :

نَتْمَنَّى لَكْ غِيْرْ عِيْدَانْ اَمْعَ اَكْيُوسْ الْمْدَامْ اَكْيَاتَرْ وَاَرْبَابْ اَوْ طَارْ وَاَحْنَايَا جَالْسِينْ[6]

=وأسماء سيفاوي..، ص08 وما بعدها - محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج2/ق2، تراجم شعراء الملحون، مطبوعات أكادمية المملكة المغربية،1992م، ص38-39 – ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوتي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان الجزائر،2001م، ص 25 و ما بعدها) .

[1] - الرباب: هي آلة الطرب العربي وترية ذات نغم شجي.

[2]- هو أحمد بن تريكي تصغير تركي، التلمساني الدار والنشأة ، كان رحمه الله من حمالة القرآن العظيم، وقصائده مروية في القطر الجزائري كله وبفاس، كان عاشقا رقيق القلب ذا أدب ونسب، ولقبه ابن زنقلي، لأنّ أباه كان موصوفا بالخشونة والشدّة والعنف وثمة تخريج آخر لهذا اللقب مفادها أن كلمة زنقيل معناه غني، وعلى هذا يكون ابن زنقلي هو ابن غني، كان مولده في أواسط القرن الحادي عشر، أما وفاته فكانت في أوائل القرن الثاني عشر الهجريين، (للمزيد ينظر: ديوان أحمد بن التريكي الملقب ابن زنقلي، جمع وتحقيق، عبد الحق زريوح، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان الجزائر،2001م، ص ص25، 26 .- أبو علي الغوثي بن محمد، كتاب كشاف القناع عن آلات السماع، ص151 وما بعدها. وينظر أيضا: محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج2/ق2، تراجم شعراء الملحون، ص17.

[3] العود: من الآلات الوترية المشهورة والقديمة في الطرب العربي.

[4] ديوان ابن التريكي، جمع وتحقيق عبد الحق زريوح، ص127.

[5] هو أبو مدين بن محمد بن سهلة، شاعر تلمسان من فحول الحوزي المشهورين، ولد في نهاية القرن الثاني عشر للهجرة، أي في نهاية تواجد الأتراك بالجزائر، بتلمسان، اشتغل بالنسيج والحياكة (الدراز) التي اشتهر أهل مدينة تلمسان بالإجادة فيها، اهتّم بومدين بن سهلة بالطرب والغناء وقال الشعر مبكرًا، معظم شعره في الغزل وذكر الغيد، لدرجة أن =نفاه الحاكم إلى وهران...ولما عفا عنه باي وهران عاد إلى تلمسان، واستقر به المقام بناحية فدان السبع، وهي من أحواز المدينة، وكانت وفاته في النصف الأوّل من القرن الثالث عشر الهجري، الموافق لتاسع عشر الميلادي، ودفن قرب الشيخ السنوسي بتلمسان.(للمزيد ينظر: ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2007م، ص17 وما بعدها - شعيب مقنونيف، مباحث في الشعر الملحون الجزائري (مقاربة منهجية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003م، ص77. – ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، جمع وتحقيق محمد الحبيب حشلاف ومحمد بن عمرو الزرهوني، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، ط 01، 2001م، ص19 وما بعدها).

[6] ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق شعيب مقنونيف، 221.

ويقول الشيخ" أحمد الرمعون الندرومي" [1] ، من قصيدة" يَا اللَّايَمْنِي فِي لِعْتِي مَا زَارُوكْ اَمْحَانِي" [2] :

وَالصَّفْرَاء وَالْمدَامْ وَالْمَايَة وَالْمَعَانِي وَعْوَارَمْ جَالْسَة وَاللِّي نَهْوَى سُلْطَانْ
تَّـمْ يَكْمَلْ سَلْوَانِي وْالْاَيَّامْ تْعُودْ وَاقْفَة
لاَ حَاسَدْ لاَ رْقِيبْ وَلاَ مَنْ هُوَ بَرَّانِي غِيرَ اَلْخُودَاتْ وَالْوْتَرْ وَالصَّوْتَ اَلْحَسَانْ[3]

ويقول، أيضا، من قصيدة" خَلِّكْ يَا لاَيَمْ وَ عْلاَشَ تْلُومْنِي فِي حَالِي"

مْعَ اَلْاَرْيَّامْ نَفْنِي عُمْرِي وِذَا خْسَرْتْ مَالِي اَلْمَالْ هَذَاكْ حَقُّه مَا يَصْلَحْ غِيرْ لَلْمْزِيَّة
اَلْعُودْ وَالْرْبَابْ وَالْشَمْعْ وَخَمْـرْ اَلْدْوَالِي اَللَّهْ لاَ يْخَلِّي لَلْوَارَثْ لاَ فَلْسْ لاَ وْقِيّـــة
كِيفَاشْ حِيلْتِي يَا نَاسْ وَاشْ هُوَ عَمَلِي اَللِّي نْعِيدْ لُـــه يَسْتَغْرَبْ فِيمَا صَارْ بِيّاَ[4]

---

[1] هو من مواليد مدينة ندرومة العريقة سنة 1833م، عرف عنه أنّه نظم الكثير من القصائد الحوزية وتغنّى بها، حيث كان يعزف على آلة القمبري* و الكويترة.

* "الكمبري" و "القمبري" أو "الكمبري" ويقال له "الهجهوج" و "السنتير"، هو<< آلة موسيقية وترية قديمة وتقليدية تصنع أساسا من الحطب (غالبًا جسم محفور من جذع الأشجار) ومغطى في جهة العزف بجلد الإبل أو الماعز. إذ أن جلد الإبل لديه نفس الوظيفة الصوتية التي يقوم بها الغشاء على البانجو. الرقبة عبارة عن عصا بسيطة بأوتار ثلاثة أحدها قصيرة والآخرين طويلين مصنوعة من أمعاء الماعز تنتج صوتًا تشويشيًا يشبه تشيلو أو الكونترباس، خاصة بموسيقى القناوة (الديوان)، مصدرها شمال أفريقيا>>. وأصله يعود للطوارق و هو<< ملكة آلات موسيقى الصحراء وعمودها الفقري مصنوعة من الخشب، وجلد الإبل أو الماعز، وهو من بين الآلات التقليدية الجزائرية، تنتمي إلى عائلة الوتريات وتتواجد بجميع أنحاء جنوب المغرب العربي وفي بلدان الساحل الإفريقي و يرجح باحثون أنّ عمر هذه الآلة في الجزائر بين 3 أو 4 قرون>> (https://www.aa.com.tr/ar).

* كما نشّط الكثير من الأعراس و المناسبات و الأفراح بندرومة وتلمسان آنذاك . ومن قصائده المشهورة نذكر : قصيدة "أَلْيَمْنِي فِي لِعْتِي مَا زَارُوكْ اَمْحَانِي"...قصيدة معروفة ومشهورة في الوسط الفني في نوع الحوزي بحيث تغنّت بها الكثير من الفرق الموسيقية، و الجمعيات والمطربين الكبار كالشيخ محمد غفور، وعبد الكريم دالي، والشيخ صالح بن شعبان وغيرهم * قصيدة "الحضري و البدوي"، * قصيدة "القهوة و اللاتاي"،

* قصيدة "السبنيولي ". توفي رحمه الله عام 1913 عن عمر يناهز الثمانين ودفن في زاوية درقاوة بجانب سيدي بلغيث بمدينة ندرومة. (ينظر: https://www.andaloussiate.com/article-)

[2] ينظر القصيدة كاملة في: إدريس بن رحال، كناش السي إدريس بن رحال أشعار من الموزون والملحون، حقق نصوصها وتممّها و أعدّها للنشر: محمد بن عمرو الزرهوني، دار هومة: الجزائر، 2011، د. ط، ص ص 81- 84.

[3] نفسه، ص 82.

[4] نفسه، ص 369.

هذه بعض الحجج والأدّلة التي تدل على أن تسمية الملحون جاءت من المعنى اللغوي الدّال على الغناء والطرب والنشيد وإن كانت هذه الخاصية تشمل كلا النوعين من الشعر المعرب وغير المعرب منه، لكن هناك رأي آخر يعارض أصل التسمية الدالة على الغناء ويرى أنّها دالة على اللحن بمعنى الخطأ اللغوي والنحوّي، ويمثل هذا الاتجاه مجموعة من الباحثين وعلى رأسهم الأستاذ عباس الجراري الذي استبعد أن تكون التسمية صادرة عن اللحن بمعنى الغناء حسب الرأي السابق الّذي أشار إليه الأستاذ محمد الفاسي وإنّما يرى عكس ذلك: << من هذا أنّ هذه التسمية اشتقت من اللّحن بمعنى الخّطأ النحوّي>>[1].

ومن الباحثين الذّين اتّجهوا هذا الاتّجاه نجد الأستاذ محمد زوقاي الذي يعارض رأي الفاسي في قوله إنه: << قد توّهم في تفسيره لمعنى الملحون، لأن العرب في فصاحهم وفي عاميتهم لا يستعملون الفعل لَحَنَ للتعبير عن الغناء والدندنة وإنّما يستعملون لَحَّنَ والمصدر تلحين واسم المصدر لَحَنَ والجمع أَلْحَان إذ كلمة ملحون تدّل على المعنى المقابل للمعرب، أما قول الفاسي: << والذي أراه أنّهم اشتقوا هذا اللفظ من التلحين، بمعنى أن الأصل في هذا الشعر أن ينظم ليتغنى به قبل كلّ شيء>>، فهو رأي لا يثبت أمام الحجج اللغوية... ولو كان رأيه صوابا لقال أصحاب هذا الشعر: الشعر المُلَّحَن وليس الملحون... وأن مصطلح (ملحون) مشتق من لَحَنَ بمعنى الخطأ أوترك الإعراب أو عدم التحري في توخي الإعراب>>[2] .

واتّجه بعض الدارسين إلى هذا الاتّجاه ومنهم الحاج أحمد سهوم الذي يرى أن هذا الشعر << مادام غير خاضع لأصول النحو وقواعد الصرف، فهو القول الملحون...>>، ويرى أيضا: << أن الخطأ اللغوي لا يمكن أن يظهر إلا من خلال الصّواب اللغوي، نقرأ قصيدة شعرية فصيحة أو قطعة أدبية فصيحة، ويكون في القراءة بعض الخطأ... فذلك هو اللّحن أما الملحون فلغة الخطاب فيه هي الدّارجة>>[3]. والرأي نفسه يؤكده التلي بن الشيخ بأن كلمة الملحون مأخوذة من الخطأ اللغوي: << من لَحَنَ يَلحُن إذا نطق على خلاف قواعد الإعراب خلافا لما ذهب إليه البعض أنها جاءت من الغناء>> [4].

---

[1] الزجل في المغرب، القصيدة..، ص 56.

[2] محمد زوقاي، "محاولة لتنظير عروض الشعر العامي، أو مدخل إلى البنية الإيقاعية في الشعر الشعبي"، مجلة المعارف، المركز الجامعي بالبويرة، الجزائر، القسم الثاني، عدد 4، أفريل 2008، ص 301.

[3]- الملحون المغربي..، ص 230.

[4] دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)..، ص 371.

وعلى هذا الأساس يفرق عبد الله ركيبي بين الشعر الملحون والقصيدة المعربة في قوله: << فهو إذن من لَحَن يلْحَن في الكلام إذا لم يراع الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة>>[1].

هذه بعض الآراء والحجج التي تثبت أن أصل تسمية الملحون راجع إلى المعنى اللغوي (لَحَن) بمعنى الخطأ؛ أي مخالفة قواعد الإعراب المعروفة في العربية الفصحى ممّا أدّى إلى ظهور اللغة العامية أو الدّارجة أو كما اصطلح عليها "اللهجة العربية" وهي لغة التخاطب اليومي التي أضحت لغة الإبداع الأدبي الشعبي لغة للشعر الملحون وهي << ليست اللغة العامية بالدرجة الأولى فهي لغة فصحى مسهلة أو ميسرة حتى تكاد تقارب العامية في الشكل الظاهري؛ أي أنّها لغة فصحى راعت السهولة في إنشائها>>[2].

وهنا حق لنا أن نتساءل عن نشأة (اللّحن) بمعنى الخطأ في اللسان العربي؟

يرى محمد المرزوقي أنّنا لا نستطيع تحديد الزمن الذي حدث فيه اللحن بمعنى الخطأ اللغوي سواء في النطق أو في الكتابة، << إذ أن الروايات التي وصلتنا تقص علينا أن اللحن في اللغة قد سمع في عهد النبي صلى الله عليه وسلّم، وفي العهود التّي تلت ذلك العهد بيد أنّنا نرجع أنّه دخل اللغة الفصيحة وهي لغة الحجاز التّي نزل بها القرآن الكريم منذ العهد الذي اختلط فيه العرب بالفرس والروم والأحباش... وهذا الاختلاط سابق لعهد النبي صلى الله عليه وسلم...حيث روي عنه أنّه سمع متحدثا لحن في كلامه فقال للصحابة، أرشدوا أخاكم فقد ضل، وروي أنّ عمر رضي الله عنه كان يحذر من اللّحن ويؤدّب عليه، وروي أيضا أن الخليفة "الوليد بن عبد الملك" الأموّي كان يعيّر في شبابه باللحن في كلامه ممّا جعل والده يشتّد في تعليمه الفصاحة وتقويم لسانه خوفا من عدم رضى العرب بخليفة لحّان>> [3].

واتّسعت ظاهرة اللحن في العصر الأموّي نتيجة اختلاط العرب بالأعاجم من فرس وروم أيّام الفتوحات الإسلامية << وأضحت تسمع من ألسنة الخاصة وبدأ بعضهم يعبر عن شديد معاناته من التزام الفصيح وتجنّب اللّحن ممّا يدّل على ضعف السليقة والفطرة >>[4]. وقد أدّى هذا الاختلاط إلى فساد اللسان العربي في المدن << ولم تبق إلا البوادي تحتفظ بعذريتها اللغوية وسلائقها السليمة ولهجاتها الصحيحة الفطرية مما جعلها ملجأ كل من يريد من العرب للابن

---

[1] الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1..، ص 361.

[2] أحمد مرسي، الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة: القاهرة، 2008 م، ص 13.

[3] محمد المرزوقي، "الشعر الملحون نشأته، وتطوره ومكانته، ومصطلحاته وأوزانه"، مجلة الفكر الثقافية (تونسية)، تونس، العدد 8 ماي 1963، ص 37.

[4] غسان حسن أحمد الحسن، الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية، دراسة علمية، مؤسسة الثقافة والفنون، القسم الأوّل، ط1، 1990م، ص29.

الفصاحة>>[1]. حيث تفاقمت وانتشرت ظاهرة اللحن في العصر العباسي نتيجة اختلاط العرب بغيرهم من الشعوب، وانتشر حتى بين العرب الفصحاء ويقول الجاحظ عن هذه الظاهرة اللغوية: << أما اللحن فهو الخطأ من تحريك حروف الكلمة من ضم وكسر وفتح وسكون، وقد شاع اللحن في العصر العباسي، بسبب اختلاط العرب بغيرهم من الشعوب الأعجمية التي أرادت أن تتكلم العربية فلم تستطع المحافظة على سلامتها من الخطأ في اللفظ والحركات...ولم يقتصر اللحن على الأعاجم الذين تكلموا العربية ولا على المدن التي كثر فيها الاختلاط بين العرب والأعاجم، بل فشا بين العرب الأقحاح وبين أهل الأمصار التي تعتبر معقل العربية>>[2].

ويستشهد المرزوقي بأبيات من شعر العامّة تعود إلى العصر العباسي الأوّل في عهد خلافة المعتصم بن الرشيد حين أرسل إليه أحد قوّاده الأتراك كلب صيد أعرج فظن هذا الأخير أن العيب أصابه عند الخليفة، فكتب إليه يقول[3] :

الكَلْبُ أخَذْتَ جَيِّدْ مَكْسورَ رِجْلٍ جِبْتْ
رُدِّ جَيِّدْ كَمَا كَلْبٌ كَمَا كُنْتَ أخَذْتْ

فأجابه الخليفة بقوله:

الكَلْبُ كانَ يَعْرُجْ يَوْمَ الّذي بِهِ بَعَثْتْ
لَوْ كَانَ جَاءَ مُجَبَّرْ اجْبُرْ رِجْلَ كَلْبٍ أَنْتَ

وهكذا ارتبط ظهور الشعر الملحون بظهور اللحن والخطأ اللغوي على الألسنة وفقدان الملكة اللغوية السليمة التي كانت سمة العرب في جاهليتهم، وحلّت محلّها اللهجات العامية بعد اختلاطهم بغيرهم من الأمم والشعوب التي دخلت الإسلام، وهذا مذهب الكثير من الباحثين في هذا الاتجاه، ومن بينهم محمد المرزوقي الذي يقول: << وانتشر اللحن بعد ذلك انتشارا كبيرا لا في الأطراف البعيدة للدولة العربية بل حتّى في الجزيرة العربية نفسها، وهكذا ظهر الشعر الملحون عند القبائل العربية المختلفة ووصلتنا منه نماذج ترجع إلى القرن الرابع للهجرة سواء في القبائل التي تعيش في الشرق أو في الأوساط العربية التي كانت تعيش في إفريقية أو في الأندلس>>4.

---

[1] الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية..، ص 29.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، شرحه على بوملحم، المجلد 1، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2002، ص 14.

[3]- ينظر: "الشعر الملحون، نشأته وتطوره ومكانته ومصطلحاته وأوزانه"..، ص37.

[4]نفسه، ص 38.

إذن اللحن في اللغة، كما سبقت الإشارة إليه، هو عدم الالتزام بقواعد اللغة العربية ممّا أدّى إلى ظهور اللغة العامية، وهذا ما يتطابق مع لغة الأدب الشعبي بصفة عامة والشعر غير المعرب بصفة خاصة، غير أن هذه اللغة ليست بعيدة كل البعد عن اللغة الفصحى بل هي لغة بين بين أي بينية (متفاصحة).

ونحن نرى عموما أن كلمة "ملحون" لها علاقة وطيدة بالغناء والتلحين من جهة ومن جهة أخرى نرى أنّ لها علاقة بالخطأ وعدم مراعاة قواعد اللغة العربية، من حيث انحرافها عن بعض الضوابط النحوية والصرفية والصوتية التّي لا تحط من قيمة الشعر الملحون، << فالآثار التي يزخر بها الملحون غنيّة بالصور والأخيلة أكثر من توفرّها على أنغامٍ أو ألحانٍ مبتكرة، كما أنّها من حيث الحكاية والوصف والتمطيط مشابهة للقصيدة الشعرية العربية القديمة، وهي من حيث التمرد على اللغة ومن حيث الخروج على قواعد الشعر وأوزانه، شبيهة بالموشحات والزجل الأندلسي>>[1].

ومهما يكن من أمر فإنّنا نجد فحول الشعر الملحون الذين اكتسبوا قدرًا من العلم والثقافة والأدب يقلّدون شعراء الفصيح في أغراضهم وصورهم وأخيلتهم، وعليه نقول إن الملحون وجد من أجل الغناء والطرب وأيضا وجد نتيجة اللحن والخطأ اللغوي، كما أنّه يعدّ نتاج لغة سهلة بسيطة، ليست بعيدة كل البعد عن الفصحى، تلبي الحاجات الوجدانية والثقافية والاجتماعية للفرد والجماعة ذلك أن الطرب << في الملحون ناتج عن الكلام الذي يقال من الشعر المنظوم باللغة العربية العامية، أكثر ممّا هو ناتج عن قوالب اللحن الغنائي>>[2]، إلى جانب قدرته على التعبير عن المشاعر والأحاسيس وتجسيده للقيم والمثل العليا كالحق والجمال والعدل والمساواة، في شكل أدبي شفاهي يجمع بين الغناء والخطأ النحوي وذلك لأنّ << دلالته ثنائية: الخطأ مرّة والغناء بمعنى الطرب مرّة أخرى>> [3].

---

[1] عبد الله شقرون، نظرات في الشعر الملحون، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص ص19، 20.

[2] نفسه.

[3] عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري، مع قصائد مختارة غير منشورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، 2008، ص 43.

المبحث الخامس

أنواع الشعر غير المعرب

المبحث الخامس

أنواع الشعر غير المعرب

تعد ظاهرة شيوع اللّحن بمعنى الخطأ اللغوي في اللّسان العربي من أهمّ وأقدم العوامل الرئيسة في نشأة هذين النوعين من الشعر، إذ << انقسمت الساحة العربية في تأثرها بهذا العامل الطارئ الذي أفقدها الملكة اللغوّية إلى قسمين: الحضر والبدو أمّا الحضر فقد كان تأثرهم أبكر زمنًا وأشدّ عمقًا، وسبب ذلك يعود إلى أنّ الحواضر كانت هي نقاط الجذب والاختلاط بين العرب وغيرهم، أمّا البوادي فقد بقيت منعزلة عن هذا الاختلاط إلى حدّ كبير وإلى زمن متأخر نسبيًا، كما أنّ طبيعة سكان الحواضر تستجيب للمؤثرات الطارئة على بيئتها وتمتزج بها، وتتمثل بسرعة أكثر ممّا يفعل البدو المعرفون بانعزالهم ونفورهم من كلّ غريب، ونزوعهم إلى المحافظة والتقليد ورفضهم للطارئ والتجديد>>[1].

أمّا في الجزائر فقد كان للهجرتين الهلالية والأندلسية دور كبير، كما أشرنا آنفا، في نشأة وتطور الشعر غير المعرب في الجزائر، وكما هو معلوم أن عادات وتقاليد وطبائع وألسنة وبيئة الهلاليين تختلف عن نظيرتها في الأندلس هذاما أدّى إلى انقسام الشعر غير المعرب الجزائري إلى نوعين حسب طبيعة البيئة التي استقر فيها الهلاليون والأندلسيون في الجزائر ومن ثمّ نتج عنه نوعين من الشعر غير المعرب على حد قول رابح بونار: << إن الشعر الملحون الذي وصلنا نوعان: الشعر البدوي وقد تفرّع من الشعر الهلالي، والشعر الحضري وقد انبثق من الموشحات والأزجال، بيد أن الشعر الهلالي أقدم عهدا في الجزائر من الموشحات الأندلسية، وقد تعرّف إليه شعراء الملحون عن طريق شعراء بني هلال الذين رافقوا الحملات العسكرية التي زحفت على القيروان سنة 499 هـ، وعلى الجزائر سنة 466 هـ، الأمر الذي دفعهم إلى وصف هذه الحملات بشعر يكاد يكون غير معرب>>[2].

إذن هناك نوعان من الشعر غير المعرب في الجزائر أحدهما يسمى بالشعر البدوي وقد تأثر بالبيئة الهلالية شكلا ومضمونا، والآخر هو ما يدعى بالشعر الحضري وقد تأثر بدوره بالأزجال والموشحات الأندلسية، فماهي خصائصهما الفنية التي تميّزهما عن بعضهما البعض؟

---

[1] غسّان حسن أحمد الحسن، الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية، القسم الأوّل، دراسة علمية، وزارة الإعلام والثقافة: أبو ظبي (الإمارات العربية المتحدة)، 2003، ط 02، ص ص 26، 27.

[2] عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري..، ص ص 19، 20.

1/ الشعر البدوي

كانت الجزيرة العربية موطن أغلب القبائل العربية من بينها قبيلة بني هلال الضاربة في جذور الحضارة العربية والممتدة عبر التاريخ وصولا إلى المغرب العربي حيث << يبيّن لنا أن المنطقة التي يسكنها الهلاليين تدّل على مدى توافقهم الاجتماعي والحضاري بداية من شبه الجزيرة العربية ونهاية بالمغرب العربي>>[1].

ويبدو لنا أن لتلاءم طبيعة البيئة المناخية في الجزيرة العربية والبيئة الصحراوية في الجزائر تأثير واضح وجليّ في استقرار بني هلال<< في الجنوب الجزائري ومدن الهضاب حيث تركزت القبائل الهلالية التي وجدت جوّا يشبه إلى حد بعيد جوّ الجزيرة العربية، ممّا ساعد على التكيف والتأقلم السريعين في المنطقة>>[2].

يمكن القول إن شعر الجنوب الجزائري، شرقا وغربا، يضاهي الشعر البدوي الهلالي شكلا ومضمونا،<< كما أن اللغة العامية في البادية والقرى قد احتفظت بطابع عربي في ألفاظها وتراكيبها ووضوح معانيها، وذلك لبعدها عن الامتزاج بغيرها من اللهجات إلى حد ما ويمثل الشعر الشعبي في الجنوب الجزائري هذه الخاصية، ويضاف إلى احتفاظ الشعر الصحراوي بهذه الخاصية أن القبائل الهلالية قد استقرت في أول الأمر بمناطق الجنوب كما أن سكان هذه النواحي لم يختلطوا كثيرا بأهل المدن الكبيرة، ولم يتصلوا بالحياة الحضرية البربرية التي تركزت في الغالب في المناطق الساحلية والجبلية>>[3].

ويضيف التلي بن الشيخ متحدّثا عن دور التشابه الموجود بين البيئتين في بلورة الشعر البدوي الجزائري في قوله: << إنّ تأثير القصيدة المعربة التي تعزّزت بعد الهجرة الهلالية، ثم تمركز في البيئة البدوية، وخصوصا في المناطق الجنوبية التي استقر فيها بنو هلال، كما أن هذه البيئة تتشابه مع بيئة الهلاليين في نمط المعيشة وحرارة الطقس وبعض أنماط العلاقات الاجتماعية البدوية>>[4].

ويظهر أن لتوافق البيئة والمناخ اللذيْن عاش فيهما الهلاليون وسكان الجنوب الجزائري وتشابه بعض العادات والتقاليد دخل كبير في نشأة الشعر البدوي الجزائري الّذي تميل لغته إلى القوة والفصاحة، وهناك من يشبهه بالشعر الجاهلي من حيث طريقة البناء وقوة وجزالة الألفاظ واللغة، عموما، والتصوير وتعدّد الأغراض الشعرية في القصيدة الواحدة، من عزل ووصف وفخر

---

[1] عبد الحميد خالدي، الوجود الهلالي السليمي في الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع: الجزائر،2007م، ص 27.

[2] نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، دراسة تحليلية..، ص 88.

[3] دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة..، ص 394.

[4] نفسه، ص ص 397، 398.

وفروسية... ولا يكاد المتمعن في القصائد الملحونة البدوية أن يفرق بين الصور الواردة فيها الواصفة للفرس والمرأة، ...، وبين ما جاء في الشعر الجاهلي في هذه المواضيع بالذات[1].

وكنموذج عن التشابه الموجود بين الشعر غير المعرب البدوي الجزائري والشعر الجاهلي، نقدّم هذه المقاربة التي قام بها الباحث أحمد قنشوبة في كتابه " شعر الغض" في موضوع الفرس بين الشعر الجاهلي والشعر الشعبي[2]، مقارنة بين امرئ القيس[3] وسي أحمد بن معطار[4].

ومن أروع وأجمل القصائد الجاهلية التي وصفت الفرس كانت على لسان الشاعر امرئ القيس في معلقته التي يقول في بعض أبياتها:[5]

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنجَرِدِ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجَلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

ويقول أيضا[6]:

لَهُ أَيْطَلاَ ظَبْيٍ، وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ، وَتَقْرِيْبُ تَتْفُلُ

---

[1] قصيدة حيزية - دراسة تحليلية..، ص ص 70- 72.

[2] ينظر: أحمد قنشوبة، شعر الغض، ص 97 وما بعدها.

[3] هو أحد شعراء المعلقات المشهورين المكثرين تضمن شعره على غزل واضح وصريح، وخاصة في معلقته الشهيرة، حيث يعرض قصصًا غرامية ووصفًا للمرأة التي لما أحبها قال فيها:

رجل وما استسلمْتُ قَبلُ لفارسٍ مالي أمام عيونها مستسلِمُ !؟

أأعودُ منتصِرا بكل معاركي وأمام عَيْنيها البريئة أُهْزَمُ !؟

أنا شاعرٌ ما أسعفتْه حروفه الحبُّ من لغة المشاعر أعظمُ

لي ألف بيتٍ بالفصيح أجدْتُها لـكنني في حبها أتـــــلعثمُ!

(للمزيد عن شخصيته ينظر: - ديوان امرئ القيس بن حجر الكندي، صنع أبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمري، اعتنى بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب، لشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1974، ص 125. -عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج 01، دار العلم للملايين: بيروت، 1983، ط 01، ص 116 وما بعدها. - الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع: القاهرة، 2005م، ص ص 05، 06).

[4] سي أحمد بن معطار: شخصية دينية وشعرية ولد ببادية الزعفران (ولاية الجلفة) اشتغل بالقضاء وهو من مواليد السنوات العشر من القرن 19م. وكانت وفاته في حدود 1290هـ-1873م، ودفن في عين الزيتة الواقعة شمال الجلفة.

[5] الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ص41، 42.

[6] نفسه، ص 46.

يصف امرؤ القيس في هذه الابيات المطية أو الفرس بجملة من الصفات التي تدل على << قوّته وصلابته كالحجر، وتُمَكُّنِه من اللحاق بالصيد في سرعة وخفّةٍ "هذا الفرس مِكَر إذا أريد منه الكر، ومفر إذا أريد منه الفر، ومُقْبل إذا أريد منه إقباله، ومُدْبِرٌ إذا أريد منه إدْبَاره>>[1].

ولم يختلف شعراء الشعر غير المعرب عن غيرهم من الشعراء الجاهليين في هذه الصور الوصفية للفرس، لاسيما من عاش منهم في حضن الصحراء والبادية، ومن أروع القصائد التي أبدعت فيها وصف الفرس، قصيدة لشاعر الشعبي "سي أحمد بن معطار" من منطقة الجلفة الذي يقول في بعض منها في وصف الفرس الذي يتمناه[2].

اللهْ لاَ شِيْهَانْ بَالَسِيْرْ مَوَلَفْ كْثَرْ الْخَطْرَه وَالغَوَازِيْ وَالحَرْكَاتْ[3]
اللّيْ مَا يَعْيَ وْعُمْرُو مَا يَزْنَقْ يَتْقَطَعْ خَفْ الشْطَارَهْ فِيْ البَهْزَاتْ[4]
كَنْيْتُو طِيَارْ بَجْنَاحْ يْرَفْرَفْ وَلاَّ بَرَقْ إِذَا خْطَفْ بَعْضْ الْرَعْدَاتْ

صف الشاعر أحمد بن معطار فرسه على أنّه دائم الحركة والاستعداد للانطلاق والركض بسرعة البرق في أيّ وقت أراد، فهو لا يكل ولا يتعب وإن الناظر إليه يُخَيَلُ له أنّ جسده يتقطع ويتمزق إلى أجزاء وذلك لرشاقته وخفته.

نلاحظ في هذه المقارنة التشابه الموجود عند الشاعرين في إبراز أجمل وأكمل الصفات للفرس، << فينبغي أن لا يكون فرسًا عاديا كباقي الخيل، بل إنّه يصبح أشبه بفرس أسطوري>>[5].

---

[1] م. م. س، ص42.

[2] ينظر: الشعر الغض..، ص 102.

[3] الله لا: تستعمل للتمني، الشيهان: الفرس، مولف: متعود، الخطرة: السفر؛ يقول: إني أتمنى أن يكون عندي الآن فرس قد ألف السير، كثير السفر والغزوات والحركة.

[4] يعي: يتعب، يزنف: يتكاسل، البهزات: جمع هزة وتعني الانطلاق المفاجئ السريع؛ يقول: إن هذا الفرس لا يتعب ولا يتكاسل، ويكاد حين ينطلق يتقطع من أثر السرعة والخفة الشديدة.

[5] الشعر الغض..، ص101.

كما نجد تشابها بين الشعر الجاهلي والشعر غير المعرب البدوي الجزائري في الصور الواصفة للمرأة كتشبيه الحواجب في تَقَوُّسِهِا بحرف النون ومثال هذا قول عنترة بن شداد[1] في تغزله بعبلة واصفا حاجبها كحرف النون[2] :

لَهُ حَاجِبُ كَالْنُونِ فَوْقَ جُفُونِه وَثَغْرٌ كَزَهْرِ الأُقْحُوَانِ مُفَلَّجُ

وبِمِثْلِ هذه الصورة نجد الشاعر الشعبي بن قيطون[3] يصف جمال عيون حيزية في قوله[4] :

حَاجَبْ فُوْقْ اللْمَاحْ نُونِيْنْ بْرِيَّةْ.

ونجد هذه الصورة تتداول عند ابن مسايب أيضًا في قصيدة " هَاضْ الْوَحْشْ عْلَيْ" في قوله[5] :

حْوَاجَبْ نُونِيْنْ مِتْعَرْقِيْنْ سَلْبُونِيْ يَا خُوَايَا

ومثل هذا التشبيه نجده عند ابن التريكي أيضًا في قصيدة" لِيْكْ نَشْتَكِيْ بِامْرِيْ" [6] :

وَالْحْواجَبْ تَعْرِيْقْ النُّونْ بِالْمْدَادْ وَالْسْوَالَفْ كُحَلْ مَتْخَبْلِيْنْ سُودْ

وبومدين بن سهلة الذي يقول في "مولاة الخانة"[7]:

اَنْـــــمَثَّلْ[8] فِي ذَاكَ اَلْجْبِينْ فُوقِ اَلْحَاجْبِينْ غُرَّة بَالزّينْ

اَحْوَاجَبْ نُونِينْ[9] اَمْعَرْقِينْ خْـــــــلِيقَةْ مُــولاَنَــــا

---

[1] - عنتر بن شدّاد من بني عبس، أبناء عمّ بني ذبيان وخصُومهم في الآن نفسه، أمّا أمّه فجارية حبشية اسمها زُبيدة، نشأ عنتر عبدًا في بيت أبيه شداد كغيره من أولاد الجواري، كان يرعى الإبل، وقد ظهرت عليه معالم البطولة والقوّة منذ حداثته، وأشتهر بحبّه العفيف لابنة عمّه عبلة، للمزيد ينظر: (- ديوان عنترة بن شداد، اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، لبنان، ط2، 2004م، ص 06.

- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي..، ص207 وما بعدها).

[2] ديوان عنترة بن شداد..، ص87.

[3] هو الشاعر الشعبي محمد بن الصغير بن قيطون الأيوبي البوزيدي نسبًا، الخالدي مسكنًا، ولد سنة 1844م، من عائلة فقيرة، كان أبوه سي الصغير بن قيطون يمتهن الفلاحة، توفي على عمر يناهز 63 سنة في عام1907م، ومن أشهر قصائده رثاؤه لحيزية الذوادية. (للمزيد ينظر: ديوان الشاعر محمد بن قيطون، جمع وشرح أحمد عاشور، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، (د.ت)، ص26 وما بعدها).

[4] ديوان الشاعر محمد بن قيطون، جمع وشرح أحمد عاشور، ص42.

[5] ديوان ابن مسايب، ص136.

[6] ديوان ابن التريكي، ص 79.

[7] ديوان ابي مدين بن سهلة..، ص ص 131، 132.

[8] أصف على سبيل التمثيل والتشبيه.

[9] أي شكل حرف النون المقلوب

خْدُودْهَا دَايَمْ فَاتْحِيـــــــنْ وَرْدَاتْ اَوْ سِيسَانَة[1] أَمُولاَةْ اَلْخَانَة

وكذلك قوله في قصيدة" يَا اَرْقِيْقْ الْحَاجَبْ"[2]:

وَاَلْحْوَاجَبْ نُونِيْنْ اَظْرَافْ اَكْوَاوْنِي بَالْمْشَاهَبْ

هذه بعض الصور الواردة في وصف الفرس والمرأة كنموذجين عن التشابه الموجود في صور الشعر الجاهلي وما يقابله في الشعر غير المعرب الجزائري، الذي يظهر فيه مدى التوافق في التصوير والخيال وحتى في البناء الشكلي للقصيدة، << فالشعر البدوي أو الشعر الذي نشأ بعيدا عن حياة المدينة يمثل الشكل التقليدي للقصيدة المعربة>>[3]، وهو الشكل الذي يعتمد فيه الشاعر البدوي على طول القصيدة وعلى البيت الواحد والقافية الواحدة << والسير على نهج القصيدة التقليدية في البحر والقافية لا يمثله هؤلاء الذين أخذوا قدرا من العروض ومن الثقافة العربية وحدهم، ولكنه يتمثل أيضا في قصائد شعراء الملحون الذين ينتمون للبادية أو يعيشون في الصحراء>>[4].

كما يمكن أن تنسب هذه المنظومات البدوية لروي معين فنقول بائية أو نونية وهو ما عُرفت به القصيدة المعربة، يقول الشاعر ابن السايح الخثير[5] في بائيته :

سيدي رَبِي نَزَّلْ قْضَاهْ وُكْتَبْ وْلَيَّامْ اللِّي عَدُّهَا ثَانِي حَوْسَابْ

خبْر مْشتوُمْ وْفِيهْ لَغْوَاطْ ثْقَلّتَبْ وْنَاسْ الصَّحْرَا هَادَّة شَايَبْ وَشْبَابْ

وَتوَلّي لك كُلْ حَاجَة تْسَبَّبْ تْقَبَلْهَا بِالسِّيفْ وَأَنْتَ مَاكِشْ حَابْ

دَمْعَة عَيْنِي كِي الوِيدَانْ تهُذْوبْ وَلاَ سَيلْ وَجَايْبَاتَهْ ذِي لَعْشَابْ[6]

---

[1] زهرة السوسن<< يستدل بتفتحها على إقبال الربيع، فتعدّ رمز النقاء والتواضع، ويسميها الأمان" ناقوس مايو الصّغير، ويطلق عليها الفرنسيون: دموع العذراء". وقد نالت اهتمام الشعراء والأدباء >> (حسني شحاذة، "لغة الزهور في الأدب والأساطير وعادات الشعوب، مجلة الدوحة، (قطرية)، عدد 99، مارس 1984، ص 111).

[2] ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق، شعيب مقنونيف..، ص 171.

[3] دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة..، ص 398.

[4] الشعر الديني الجزائري الحديث، ج01..، ص 498.

[5] هو الخثير بن الحاج شعيب بن بلخير بن الحاج بن حرز الله بن بلخير ابن السايح، ولد سنة 1952 ببادية الأرباع بولاية الأغواط، أصل نسبه يعود إلى بني هلال، تلقى تعليمه الابتدائي في مسقطه رأسه وحفظ القرآن الكريم، ثم انخرط في مؤسسة الجيش الوطني الشعبي (ينظر: الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، تقديم وشرح وتعليق إبراهيم شعيب، مطبعة رويغي، الأغواط، 2006م، ط 01، ص 10 وما بعدها.)

[6] نفسه، ص 132.

نلاحظ أن الشاعر بنى قصيدته على قافية واحدة رويّها حرف الباء كما هو واضح في نهاية كل شطر من أبيات القصيدة، وتبدو لغة الشعر البدوي قريبة من الفصحى عدا مخالفتها لقواعد الإعراب وتسكين الحروف في معظم الأحيان، وتبدو لغته صعبة غريبة على الباحث أو الدارس الذي يكون غريبا عن المنطقة البدوية أو الصحراوية لأن << لهجة هذه القصائد البدوية هي من الصعوبة بحيث لا يعرفها إلا من مارسها طويلا وعاش قريبا من بيئة الشاعر، وتذوق أسلوب الناس بها في التعبير عن خواطرهم وخاصة إذا لاحظنا تغيّر الحروف وتغيّر الكلمات في صيغ تتفق والنطق المحلي الخاص>> [1]، وفي هذه الحالة إذا واجه الباحث صعوبة في فهم معاني بعض المفردات في البيئة البدوية عليه الاستعانة بالشاعر إذا كان على قيد الحياة، أو بأبناء المنطقة لشرح وكشف ما صَعُبَ من معاني الألفاظ والعبارات.

ويهتّم الشاعر البدوي بالصورة المعبرة عن الحياة البدوية القاسية والتعبير عن رغبات وحاجات المجتمع البدوي << والراجح أن طبيعة البادية وصفاء مناخها أضفى على عاطفة الشاعر طابع هذه الحياة الفسيحة الأرجاء، فأطال في القصيدة وضمنها آلامه وشكواه بطريقة تصور حياة الحرمان والبحث عن الحب والحنان الذي يخفف من قسوة الحياة>>[2].

وقد أشار العلامة ابن خلدون (ت 808هـ) في مقدمته إلى هذا النوع الشعري غير المعرب البدوي الذي ظهر بفساد لسان العرب الأقحاح، فانتشرت أشعارهم بلسانهم الملحون وقلّدوهم وأبدعوا على نهجهم في معظم الأغراض الشعرية المألوفة عندهم يقول: << فأمّا العرب أهل هذا الجيل المستعجمون عن لغة سلفهم من مضر فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض على ما كان عليه سلفهم المستعربون ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأعرضه من النسيب والمدح والرثاء والهجاء،...فأهل المغرب من العرب يسمّون هذه القصائد بالأصمعيات نسبة إلى الأصمعي راوية العرب في أشعارهم، وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر البدوي والحوراني والقيسي وربّما يلحنون فيه ألحانًا بسيطة لا على طريقة الصناعة الموسيقية>>[3].

وعليه يمكننا القول إن الشعر غير المعرب البدوي الجزائري هو إبداع شعبي متأثر بالشعر الجاهلي، الهلالي، في شكله ومضمونه.

---

[1] الشعر الديني الجزائري الحديث، ج 01..، ص ص 540، 541.

[2] دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة..، ص 401.

[3] مقدمة ابن خلدون..، ص 585.

2 / الشعر الحضري

ظهر الشعر غير المعرب الحضري في الجزائر نتيجة تأثره بهجرة الأندلسيين حاملين معهم مختلف أنماط الثقافة والأدب، خصوصا منها الأزجال والموشحات التي حاكاها وقلّدها الزّجالون و الوشاحون الجزائريون في أشعارهم الحضرية، وهذا ما يؤكده رابح بونار في قوله: << ولا شك أنّ هذا الزجل هو المنبع الثري وهو المنهج الذي استقى منه وحاكاه شعراؤنا الحضريون في أزجالهم ومنظوماتهم الوصفية والغزلية والمديحة >>[1] .

ونتيجة لتشابه وتوافق البيئتين الحضريتين في الأندلس وفي الجزائر ظهر هذا النوع الشعري في المدن والحواضر الجزائرية لأنّ<< الحواضر ساعدت على تفشي اللّحن والتأثر بالعجمة مالا يوجد في البوادي مثل أماكن اللهو، وبيوت القيان والميل إلى السماع والغناء وما تتطلبه هذه الأمور من نحلٍ عن التقليد الرصين، وتخلل من القواعد والقيود، ومنها اللغة وقيودها>>[2] . وقد انعكس هذا الجانب على الخصائص الشكلية والفنية << من رقذة الأسلوب وتنوّع في الإيقاع، وتحرير كبير على مستوى المضمون والخيال حيث يتفّنن الشاعر الحضري في القافية والوزن ويميل إلى الليونة والسهولة في الألفاظ والتعابير>>[3] .

والراجح أن مظاهر البيئة البدوية تختلف عن البيئة الحضرية، إذ تتميّز هذه الأخيرة بجمال الطبيعة وحياة التّرف واختلاط الأجناس، واختلاف العادات والتقاليد وانتشار أماكن اللهو والترف والغناء، كلّ هذا أدّى إلى الاختلاف بين اللونين البدوي والحضري << وقد ساعد على تحقيق هذا وجود شعراء تلقوا تعليما مدرسيا بصورة أو بأخرى، ممّا أتاح لهم أن يطلعوا على الموشحات والأزجال الأندلسية، وينظموا فيها إمّا بدافع التقليد أو تلبية لحاجات مجتمع يشكل الغناء والطرب موضوعا هامّاً في حياته>>[4] .

وفي اعتقادنا أن بعض الشعراء الحضريين الجزائريين كانوا على جانب من العلم والثقافة أمثال: "سعيد المنداسي" و "الحاج محمدبن مسايب" و "أحمد بن التريكي" وغيرهم، ممّا ساعدهم على الاطّلاع على الثقافة والأدب الأندلسيين خاصة الموشحات والأزجال، وقلّدوها وحاكوها في موضوعاتها وفي أساليبها، وفي توظيف الألفاظ والعبارات والصور التي كان يستخدمها الوشاحون

---

[1] قصيدة حيزية..، ص 73.

[2] الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية، القسم الأول..، ص 27.

[3] قصيدة حيزية..، ص 73.

[4] دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة..، ص 389.

والزجالون الأندلسيون في وصف مجالس الغناء والطرب والطبيعة وذكر أوصاف ومفاتن المرأة، وأماكن اللهو والخمرة، وكذا المديح الديني، مثل قول ابن التريكي في زجله "نِلْتَ الْمَرَامْ"[1]:

نِـــلْتَ الْمَرَامْ بِاللَّهِ حَادِيْ الْقِطَارْ
قِـفْ لِيْ بِتِلْكَ الدِّيَارْ وَاقْـــــــرَا السَّلاَمْ
سَلَّمْ عْلَى عْرْبْ نَجْدْ واذْكُرْ صَبَابَتِي وَوَجْدِي
كَـــيْفَ يُـــــلاَمْ مَنْ بَادَرَتْهُ الدُّمُوعْ
شَوْقًا لِتِلْكَ الرُّبُوعْ اَلْـــــمُقَـــــامْ

نلاحظ في هذه القصيدة الزجلية بعض ملامح الشعر الحضري الذي يكشف الشاعر عبره عن مشاعر الشوق والحنين للمقام المحمدي وأهله، بأسلوب رقيق وألفاظ وعبارات متفاصحة سهلة، وتراكيب ذات أشطر قصيرة من حيث الطول تتناسب مع خاصية الغناء والطرب الذي ينشده الشاعر الحضري عبر تنويعه في أوزان وقوافي القصيدة، حيث استهل مطلعها بأربعة أشطر ثمّ يُغيّرها ويُكملها بستة أشطرٍ كما لم يلتزم فيها بالروي الواحد، إذ نجد فيها تنويعًا في حرف الرويّ من طريق اعتماده على حروف الراء، والميم، والدّال، والعين، وسار على هذا الشكل حتّى نهايتها، << وهذا التنويع في الوزن بقصد التطريب والغناء فالمقطع القصير المنغم يسْهل ترديده وحفظه>>[2].

ومن خلال هذا النموذج الزجلي الذي يمثل الشعر غير الحضري الجزائري نستشف بعض ملامح الشعر الأندلسي من رقة اللّغة المتفاصحة، والصور الشعرية الموحية على بيئة الشّعراء الحضريين الجزائريين، وتعدد أوزانها وكثرة قوافيها وهو بهذه الخصائص الفنية والجمالية، يقترب من الموشح والزجل الأندلسيّ.

ويرجح محمد المرزوقي قوة وضعف الشعر غير المعرب البدوي والحضري إلى جودة الصور الشعرية، حيث نجد الشعر البدوي غني بالصور الشعرية الفنيّة الجميلة وهذا راجع إلى طبيعة البداوة، التي يعتقد أنّها سبب وجيه في جودة هذا النوع الشعري كما أن هناك بالمقابل صور شعرية قليلة يحتوي عليها الشعر الحضري، الذي يبحث عن الألفاظ السهلة ذات الجرس الموسيقي التي تتماشى مع طبيعة المجتمع الحضري والتي ترتبط في الغالب بالغناء والطرب[3].

ويتّفق عبد الله ركيبي مع محمد المرزوقي في أنّ الشعر البدوي غني بالصور الشعرية لكنّه يخالفه في مسألة << أنّ البداوة هي السبب في جودة هذا الشعر، فهناك شعر شعبي حضري لا

---

[1] ديوان ابن التريكي، ص 56.

[2] الشعر الديني الجزائري الحديث، ج 01..، ص528.

[3] منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري..، ص 31.

يخلو من الصور الشعرية الفنيّة وإن كان قليلا علما بأنّ هذه القصائد الجميلة في الشعر الحضري قصائد غزلية، أو ذات صلة بهذا الموضوع>>[1] .

وقد قدّم العلامة ابن خلدون في مقدمته نماذج شعرية عن الموشحات والأزجال الأندلسية، وكيف تأثرت بها العامّة ونسجت على منوالها بلغتها غير المعربة في قوله: << ولمّا شاع فن التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته، وتنميق كلامه وترصيع أن يلتزموا فيها إعرابًا، واستحدثوا فنًّا سموه بالزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاؤوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة >>[2].

وقد انتقل هذا الفن من الأندلس إلى البلدان العربية القريبة ثمّ البعيدة بفضل هجرتهم إليها، فحاكَاهُ السّكان الأصليون ونسجوا على منواله، باعتباره مهاجرًا << من الأندلس إلى سائر الأقطار العربية وكان من الطبيعي أن ينتقل من موطنه إلى البلد الأقرب فالأبعد ولهذا ظهر في شمال إفريقيا قبل أن يظهر في مصر>>[3].

وعليه ظهر لدى المغاربة فن شعري شبيه بالموشح أطلق عليه اسم "عروض البلد" بلغتهم الحضرية، وقد أشار إليه ابن خلدون في مقدمته بقوله: << ثم استحدث أهل الأمصار بالمغرب فنًّا آخر من الشعر في أعاريض مزدوجة كالموشح، نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضا وسمّوه عروض البلد، وكان أوّل من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير، فنظم قطعة على طريقة الموشح ولم يخرج فيها عن مذاهب الإعراب إلاّ قليلاً...فاستحسنه أهل فاس وولعوا به، ونظموا على طريقته، وتركوا الإعراب الذي ليس من شأنهم وكثر سماعه بينهم واستفحل فيه كثير منهم >>[4].

وبناءً على هذا كلّه يمكننا القول إنّ كلاّ النوعين، البدوي والحضري، ينتميان إلى دائرة الشعر غير المعرب الجزائري شكلا ومضمونا، إضافة إلى أنّنا نجد بعض فحول الشعر غير المعرب مزدوجي الشاعرية كالمنداسي الذي نظم في الفصيح ثم صيّره ملحونا شعبيا.

---

[1] م. م. س.

[2] مقدمة ابن خلدون..، ص601.

[3] عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري، ص 26.

[4] مقدمة ابن خلدون..، ص ص607، 608.

المبحث السادس

مصطلح الحوزي

1-المدلول اللغوي

2- المدلول الاصطلاحي / الفني

المبحث السادس

مصطلح الحوزي

تمهيد:

إن رصد التراث الشعبي الجزائري من الأهمية بمكان، كونه يمثل قسما هاما من التراث الوطني والقومي على حدّ سواء، والذي لا يزال جزء كبير منه يشكو الإهمال، ويعاني النسيان واللامبالاة، على الرغم من تعدّد مضامينه وغناها.

وما نظننا نغالي إذا قلنا: إن التراث الشعبي، بعامة، هو أشدّ حاجة إلى الرعاية، وبذل الجهد فيه والتماس النضج والأصالة منه، والتطلع إلى النهوض به؛ لأنه، ببساطة، المعبّر الصادق عن حياة الشعب. والشعر غير المعرب، بخاصة، هو ذاكرة الشعب التي تختزن همومه وأشواقه وهو المصور الحقيقي لواقعه المعيش. يصاحبه في أفراحه فيعبر به عن النشوة العارمة التي تهزه وهو يأخذ من حياته نصيبا من البهجة. و يواكبه في صراعاته اليومية وهو يبذر ويحصد ويصارع الصخر في الجبال والعواصف في البحار. وفي هذا الشعر حكمته الشاردة التي استخلصها من تجاربه الحيّة. وصار يطبقها في حياته التي تواجهه بالعقبات وتفرض عليه أن يعيش المحن صابرا مستسلما لقدر لا يستطيع الهروب منه. ولذلك كان الشعر الملحون الجزائري أغزر مادة وأكثر تنوعا من الشعر الفصيح كما كان أكثر التصاقا بقضايا الناس ومشاكلهم اليومية، فبه يغنّون وبه يتمثلون وبه يبكون ويحاربون ويشعلون نار الثورة.

ومن هنا كان الغذاء الحقيقي والمادة الثقافية الأكثر تواجدًا في مختلف الأوساط. فهو نصيب مشترك بين المرأة والرجل وبين المثقف والأمي يتأثر به الجميع ويتغلغل في أذهان الجميع بما له من حسّ ناقد ولغة حيّة وتحريك العواطف بدون جوازات مرور أو ثقافة خاصة تفرض على المتلقي معرفة ميدانية بهذا الفن أو ذاك.

والعقبة الكأداء في طريق الشعر غير المعرب هو أنّه شعر مسموع لا يمكن قراءته إلا بصعوبة لما فيه من اللهجات المختلفة والتراكيب الإقليمية والتصورات التي تختلف من شاعر لشاعر وذلك بحسب المناطق والجهات.

وأمامنا، في هذا السبيل، أشواط يجب أن نقطعها في دأب وصبر، وفي عمل تتضافر فيه الجهود، وتتوحد عنده الأهداف. والمؤكد أن الأمم لا تستطيع أن تنهض نهضة صحيحة إذا لم تكن محافظة على ماضيها وتاريخها.

والأمّة التي يستهين أبناؤها بماضيها، ويزهدون في تراثها، لا مناعة لهم في المستقبل، فمن لا ماضي له لا حاضر له ولا مستقبل له. ونحن، للأسف الشديد، تعامينا عن الكثير من تراثنا، خاصة الشعبي منه، لسبب أو لآخر.

ونسعى في هذا العمل إلى إبراز مفهوم الحوزي شعراً وأداءً وتلحيناً موسيقياً، مرورا بتاريخه. وغير خفي أن هذا الفن الأصيل بنغماته وقصائده وطبوعه الموسيقية قد نشأ بمدينة تلمسان وترعرع بأحوازها حتى تناقلته الأجيال المتلاحقة بغيرة متناهية عن طريق المشافهة ثم التدوين ليصل إلى ما هو عليه اليوم.

كما أن لتلمسان، كما هو معلوم، منزلة خاصة في تاريخ الغرب الإسلامي، فهي المدينة الساحرة بطبيعتها والفاتنة بجمالها. والتي جمعت، ذات زمان، بين المجد والسلطان، ومازالت إلى اليوم تحمل شهادات تدل على ميلاد الحضارات بها وتنوع الثقافات وتعدّد العادات. فهي المدينة العريقة التي جمعت بين الأدب والتاريخ والموسيقا الأندلسية وما تفرع عنها من ألوان موسيقية تلوّنت بألوان البيئة المحلية إن على مستوى النّص الشّعري، وإن على مستوى الإيقاع واللحن والأداء الموسيقي.

وإنّ أهل تلمسان من << أكبر هواة الأغاني والموسيقى فجمال الطبيعة التي يعيشون في حضنها واندماجهم بالأندلسيين[1] الذين هم الآخرون يكلفون بالطبيعة والموسيقى وتشجيع ملوك بني زيان لهذا الفن. كل ذلك بثّ فيهم هذا الحب الذي توارثته الأجيال خلفا عن سلف وأمكنه أن يصل إلى يومنا. إن تلمسان لتعدّ الوارث الأمين لهذا التراث الثقافي فلا زالت الأجواق تهتم به وتردّد الألحان الساحرة التي تذكرنا بماضي بلادنا وحضارتها الزاهرة>> [2].

ولما كان الحوزي، نظما وإيقاعا، يختلف عن الطرب الأندلسي الذي نشأ في غرناطة بالديار الأندلسية ثم انتشر عبر كل بلدان المغرب العربي وبعض الأقطار العربية بشيء من الاختلاف في بعض الخصوصيات، وأهمّها أن الطرب الأندلسي والمستلهم من الشعر غي المعرب، الأمر الذي دفع شعراء الحوزي بتلمسان إلى استخدام لغة شعبية مهذّبة في قصائدهم.

بينما الاختلاف الثاني فيكمن في الإيقاع الموسيقي بحيث أن الحوزي يعتمد على "البروالي" الخفيف رغم أنّه يتقمّص إيقاعات وألحان الموسيقا الكلاسيكية، الأندلسية، في "صنعة" جديدة

---

[1] يأتي في طليعة المدن الجزائرية تأثرا بالأندلسيين مدينتا بجاية وتلمسان التي "أصبحت مقصد المهاجرين والمهجرين الأندلسيين إثر انقسام دولة الموحدين وانكماش دولة بني الأحمر بغرناطة، واتّباع الملوك الزيانيين سياسة حسن الجوار غزاء حكام الأندلس ليتصدوا للأطماع الحفصية والغارات المرينية" (ناصر الدين سعيدوني، دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر-العهد العثماني-ج 01، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، د. ط، 1984، ص123).

[2] محمد بن عمرو الطمار: تلمسان عبر العصور، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1984، ص 260.

الشيء الذي يجعل المختّصين في الفن يطلقون عليه "الحوزي المصنّع". هذا التداخل في المصطلحات على مستوى الشعر ثم على مستوى الموسيقا والألحان هو ما تحاول هذه الأسطر تبسيطه انطلاقا من تعريف الحوزي في اللغة والاصطلاح الشعري والموسيقى ثم علاقة شعر الحوزي بالموسيقا الأندلسية وطبوعها وإيقاعها.

1/ المدلول اللغوي للحوزي:

تنبئنا المعاجم والقواميس اللغوية والأدبية العربية، والمزدوجة والموسوعات وإشارات الشعراء الشعبيين أنفسهم عن مادة (ح. و. ز)، بأنّها المكان والموضع أو ما يضمّه المرء إلى نفسه على سبيل التملّك، من ذلك ما ورد في لسان العرب: << وانحاز القوم: تركوا مركزهم ومعركة قتالهم، ومالوا إلى موضع آخر.. وتحوّز عنه تحيّزًا إذا تنحّى ... قال أبو عبيدة: التحوُّزُ هو التنحي وفه لغتان: التحوّز والتحيّز، قال الله عز وجلّ (أَو مُتَحيِّزًا إلى فِئَة)[1]. وقال سيبويه: هو تُفَيْعَلْ من حُزْت الشيء، والحوز من الأرض أن يتّخذها رجل ويبيّن حدودها فيسخها فلا يكون لأحد فيها حق معه، فذلك الحوْزُ..

وحوزُ الدار وحَيْزها: ما تضم إليها من المرافق والمنافع، والجمع: أحيازُ. نادرُ، فأمّا على القياس فحيائز، بالهمز في قول سيبويه، وحَيَاوِزْ بالواو في قول أبي الحسن. قال الأزهري: وكان القياس أن يكون أحواز، بمنزلة الميت و الأموات ولكنّهم فرقوا بينهما كراهة للالتباس، وفي الحديث "فحمى حوزة الإسلام، أي حدوده و نواحيه"، والحوزة: فعلة منه سميت بها الناحية>>[2].

وجاء في مقاييس اللغة أن << حوز: الحاء والواو والزاي أصلٌ واحدٌ، وهو الجمع والتّجمع يقال لكلّ مجمع وناحية حوز وحوزة. وحمى فلان الحوزة أي المجمّع و النّاحية>>[3].

و<< الحَوْز: المَوْضع يحوزه الرجلُ، تُتَّخَذُ حَوَلَيْه مُسَنّاة، والجمع الأحواز>>[4].

ويذكر الأستاذ دانيال ريغ(Daniel Reig) في معجمه المزدوج إن:

<< حوزة البلد: L'intégrité, la totalité du territoire

وحُوزيّ: Qui fait bande à part, isolé

---

[1] من سورة الأنفال/ من الآية 16.

[2] ابن منظور (جمال الدّين بن مكرّم): لسان العرب، ج23، دار صادر ودار بيروت، د. ط، د. ت، ص ص 340-342.

[3] أحمد بن فارس (أبو الحسن بن زكريا)، معجم مقاييس اللغة، ج2، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، ص117.

[4] الزّبيدي (السيد محمد مرتضى الحسيني)، تاج العروس من جواهر القاموس، ج 15، تحقيق الترزي وحجازي والطحاوي و العزباوي، راجعه عبد الستار أحمد فراج، بإشراف لجنة فنية بوزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، 1975، ص 120.

وحوز جمع أحواز من الحيازة: Banlieue, alentours, environs, territoire.

وحيّز جمع أحواز: champ, domaine, espace, sphère, zone >>[1] .

والمعنى نفسه نلمسه عند "ابن مريم"، حينما ذكر هدفه من تأليف مؤلفه "البستان" أشار إلى كلمة، الحوز بمعنى الموضع و الجهة من خارج المدينة قال إنه يقصد:<< جمع أولياء تلمسان وفقهائها الأحياء منهم والأموات، وجمع من كان بها وحوزها وعمالتها>>[2].

وقد وردت كلمة الحوز في قصيدة شعرية للرحّالة ابن سعيد المغربي لمّا أخذه الشوق وعاوده الحنين إلى غرناطة وهو في مصر، آنذاك، ويستهلها بقوله[3]:

هذه مصر فأين المغرب؟ منذ نأى عنّي فعيني تسكب

إلى أن يصل إلى:

ولكم بالمرج لي من لذّة بعدها ما العيش عندي يعذب

والنواعير التي تذكارها بالنوى عن مهجتي لا تسلب

والـ "الحوز" حنيني دائما وعلى "شنيل" دمعي صيِّب

فوُرود اللفظة هنا، كما نلاحظ، يحمل معنى الموضع أو الحيّز الذي سكن فيه من رقّ لهم فؤاد الشّاعر وانهمرت، شوقا لهم، دموعه.

والمعنى عينه، أي الحيّز، نجده في الحديث الذي أورده المستشرق الإسباني الأستاذ "إميليو غارسية غوميس" مثبتا شعرا لأبي جعفر بن سعيد، لدى حديثه، أقصد إميليو، عن الغزل في الأندلس والذي لم يكن كلّه، بطبيعة الحال، عذريا، فمن شعرهم مقطعات ذات قافية واحدة ببحور وأوزان طويلة يعرض الشعراء فيها علنيا مشاهد مفصلة عن الحبّ الحسّي، يصفون فيها ما يقع بينهم وبين المحبوب وصفا مطوّلا متئدا، وهم يرسلون هذه الأبيات على العادة بعد سهر عربيد مسرف في الاستمتاع، ويلجؤون إليه في أوصاف ليالي الأنس التي يقضونها مع عشاقهم على ضفاف الأنهار، متماسكين وإيّاهم كما يحيط السوار بالمعصم، ويستعملونه في الحديث عن مجالس

---

[1] السبيل: معجم عربي فرنسي/فرنسي عربي، مكتبة لاروس باريس(6)، 1983، رقم مادة حوز 1408.

[2] البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، وقف على طبعه واعتنى بمراجعة أصله: الشيخ محمد بن أبي شنب، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1986، ص 03.

[3] المقري التلمساني (أحمد بن محمد): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، ج06، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة: القاهرة، ط 01، 1949، ص ص 303-306.

السرور في مواضع اللهو كحوز مؤمّل في غرناطة تغنّيهم البلابل وتسطع عليهم النجوم، كقول أبي جعفر بن سعيد[1]:

رعـــــى الله ليلاً لم يُــرَعْ بمذمّمٍ رعانا ووارانا بحوز مؤمّل [2]

وقد خفقت من نحو نجد أريحة إذا نفخت هبّت بريا القرنفل

وثمة رأي حول ماهية الحوزي للأستاذ محمود بوعياد لا يكاد يبتعد فيه، وهو يتحدّث عن سبب التسمية، عن المعاني السابقة، فالحوز عنده << هو ضاحية المدينة، وكان في الغالب مكانا لسكن العامّة من النّاس>>[3]، و على ذكر طبقة العامّة من النّاس أشار عبد الحميد حميدو إلى<< أن شعراء الحوزي هم من عامّة النّاس، يتعاطون أسماء: أحمد ومحمد كسائر النّاس، ويقطنون العبّاد، أو سيدي الحلوي، أو باب زير، أو درب المليانى>> [4]، وعلى ما يبدو أن هذا الرأي حاول تعريف الحوزي متكئا على التصنيف الطبقي أو النظرة الاجتماعية.

وإذا استقرأنا بعض أشعار الشعراء الشعبيين من جزائريين ومغاربة، سنجد اللفظة تعني عندهم المكان والموضع، أيضا، بتفاوت طفيف بين شاعر وآخر، فأحمد بن التريكي الشاعر التلمساني، يشير إليها في قصيدته المشهورة لدى الموسيقيين وأرباب الطرب، والموسومة بـ: " اَلْعِيدَ اَلْكُبِيرْ وَ اَلْفَـــرْجَة فِي بَابْ اَلْجْيَادْ " والتي يقول في طالعها[5]:

---

[1] الشعر الأندلسي: بحث في تطويره وخصائصه، ترجمه عن الإسبانية: حسين مؤنس، سلسلة الألف كتاب، ط.3، 1969، ص ص 82، 83.

[2] حوز مؤمل ونجد مواضع من أشهر أماكن اللهو والسرور في غرناطة.

[3] جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري (15) م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982، ص 87.

[4]-Triqui (A) : le hawzi, in ibn-m'saib Brochure dactylographiée Tlemcen,1968, non paginée.

[5] ينظر القصيدة كاملة في:- ديوان أحمد بن التريكي..، ص ص 123-128. - عبد الحق زريوح: مختارات من الشعر الملحون بتلمسان، منشورات مخبر جمع وتوثيق الشعر الشعبي الجزائري من العهد العثماني حتى القرن العشرين- جامعة تلمسان، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر: الجزائر، 2014، ط 01، ص ص 84- 95.

اَلْعِيدَ اَلْكْبِيرْ وَ اَلْبْنَاتْ اَيْسُوجُوا[1] فِي بَابْ اَلْجْيَاد[2] هَذِي لْذِيكْ تَتْبَخْتَرْ بَاَلْهَمَّـــــهْ

شِـــي[3] قَابْضَه اَلْوَرْدْ فْيَدْهَا لَلْعْـقَادْ شِي جَـايَهْ[4] تَدَّ لْوَحْ[5] كَالْـــعَادَهْ

مَا رَاتْشْ عَيْنِي ذَا اَلْفتْرْجَهْ يَا اَسْيَـادْ مَـــــا دَامْ حَيء فِي عُمْرِي يَافَهْمَهْ

اَلْعِيدَ اَلْكْبِيرْ وَ اَلْفَـــرْجَة فِي بَابْ اَلْجْيَادْ تَـــمّْ اَنْظَرْتْهَا مُولَاةْ اَلْوَشْمَـــــهْ

اَلْعِيدَ اَلْكْبِيرْ وَ اَلْفَـــرْجَة يَا مَعْشُوقْ تَّمَ اَلْبْنَاتْ هَايْمَة فَي اَلْحُوزَ[6] اَوْ اَلاَدْرَابْ

---

[1] أي كثيرات التجوال وباستمرار.

[2] أحد أبواب تلمسان العتيقة، تغنّى به الشعراء الشعبيون والرّسميون على السّواء، فمن الشعراء الشعبيين، فضلا عن ابن التريكي، وابن مسايب، نجد ابن الدبّاح التلمساني بعد أن عاوده الشوق والحنين وهو بعيد عن تلمسان وعن باب الجياد يقول:

يَا حَـــارَزْ اَلْبَنَاتْ كُونك لِـيَا مَثْبُـــــوت واجْعَلْ لـــي ذَا اَلْبَرَا أَوْفِيهْ اَلْبَدْرَ اللأَّيـحْ

حَوَّسْ بَاب الجَيَادْ تَسْمَعْ حُسْن الصَوْتْ ولْفِي اَكْحُولْ خَالْهَا مَنْ بْعِيد ايْصيَّحْ

تَظْهَرْ لِيك زِينَتْ المنقـوش مـْـعَ اليَاقُوتْ مُولاةْ السَّالَفْ زَنْـجِي طْوِيـلْ طَايَـحْ

قُلْ لْهَا وَاشْ أَدَّاكْ نْهَارْ البَارَحْ.

(ينظر القصيدة كاملة في: شعيب مقنونيف، صورة المرأة في شعر ابن سهلة، جمع ودراسة، القسم الثاني، ملحق النصوص الشعرية، مخطوط (ماجستير)، جامعة تلمسان، 1995، ص ص 92، 93)

ومن الأشعار التي تؤدّيها النّسوة في الهواء الطلق، نجد ذكرا لهذا الباب:

سَقَّـايَةْ بَـــــابَ اَلْجْيَادْ فَالصّيفْ مَا أَحْلاَهَـا

رَكَّبْتَكْ يَا ابْنَ مـــــَّا فَالَـسْرُوجْ مَا اعْلاَهَا

وْيَتْخَلْخُلُوا عْقُولَ النَّسَا اَمْنِينْ تْقَولْ آهـــَـــا

(ينظر: - كناش حسن ديب، مقطوعات من الحوفي، مخطوط، الورقة 22). وقد أورد الأستاذ جيلالي صاري هذه الأبيات بشيء من الاختلاف (ينظر: جيلالي صاري، تلمسان الزيانية، ترجمة: مسعود حاج مسعود، دار القصبة للنشر: الجزائر، 2011، ص 117).

ومن الشعراء الرسميين، نجد الشاعر ابن خميس التلمساني (ت 708 ه)، يقول من قصيدة في وصف تلمسان:

تلمسان جادتك السحابُ الدوالح وأرست بواديك الريّاحُ اللّواقحُ

وسّح على ساحات باب جيادها مُلِثٌ يصافي تـــربها ويُصافِحُ

والفقيه محمد بن يوسف الثغري الأندلسي القيسي، يذكر هذا الحي أو الباب، فيقول:

عرّج بمنعرجات بابِ جيادها وافتح به باب الرّجاء المُقفلِ

(ينظر القصيدة كاملة في: يحي ابن خلدون (أبو زكرياء): بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج 01، تقديم وتحقيق وتعليق د. عبد الحميد حاجيات، المكتبة الوطنية: الجزائر، د.ط، 1980 ص ص 87-89)

[3] أي واحدة.

[4] آتية ومقبلة وقادمة.

[5] تتمايل متبخترة أي تتبختر وتختال، والكلمة فصيحة (ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، مادة (دلح)، ص 222).

[6] إشارة إلى الأماكن المحاذية لتلمسان.

ونستشف من القصيدة نفسها أن التي تعلّق بها الشاعر تقطن أحواز تلمسان، آنذاك فلنستمع إليه يقول:

مْـزَيْـرَةْ اَلْتلْحِـيفَة مَا لْهَا اَكْـــــلاَمْ أَوّلْ مَا اَضْـهَرْ لِي فِي ذَاكْ اَلْيُومْ
إِذَا اَمْشَاتْ فَي اَلْأَرْضْ تَحْكِيهَا كَالحْمَامْ قْمُـرِي قْبِيحْ مَا يَرْضَى اَللُّـــومْ
مَا كَلْمْتْهَا اَلْهِيفَة حَتَّى اَوْصَلْنَا اَبْـعَادْ اَوْصَلْنَا اَمْـقَامْ عَيْنَ اَلْحُوتْ[1] قْهَمَة
اَلْبُسْـتَانْ كَانْ وَاجَدْ مَنْ بَكْرِي لَطْرَادْ اَوْ لَطْيَارْ نَاطْقَهْ فُوقْنَا يَا فَهْمَهْ[2]

كما نجد كلمة "حوز" لدى الشاعر "مبارك السوسي"، تحمل المعنى الذي أشرنا إليه سلفا، و الشاعر واحد من الشعراء الشعبيين البارزين في المغرب الأقصى، و بالضبط من منطقة السوس الأقصى، عاش في القرن الثامن عشر للميلاد، وذاع صيته بقصيدتين اثنتين؛ الأولى بعنوان: "بنات فاس البالي" ومفتتحها[3]:

يَاقُوتَهْ غِيرْ اَتْلاَلِي سَلْبَتْنِي بَالزَّنْدَ وَاَلشْفَرْ وَاَلسَاقْ اَلْمَوْشُومْ
شَافَتْ عَيْنِي عَذْرَا اَلْيُومْ مَنْ بْنَاتْ فَاسْ اَلْبَالِي
عَلاَلِي عَلاَلِي اَلسُرْبَاتْ اَتْحَيَّرْ اَلْعْقَلْ نَحْكِيهُمْ غَزْلاَنْ
يـــَوْمَ اَلْجَمْعَة خَرْجُوا اَلرْيَّامْ

[1] قرية تقع شمال تلمسان، وتبعد عنها بحوالي 13 كلم. سميت بالعيون، لوجود حوت فيها، حسب المعتقد الشعبي (ينظر: ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني، وأسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1989، د. ط، ص 254).

وقد اتّخذها محمد بن سليمان، ابن عمّ الخليفة ادريس الثاني، مقرّا لولايته، بأمر من الخليفة الإدريسي. واسم هذه القرية له حصور بكثرة في الحوفي، وهو نوع أو جنس آخر من أشكال التعبير الشعبي بتلمسان، وذلك لكثرة احتضانها لأضرحة الأولياء والصالحين والشرفاء فممّا تقوله النسوة:

سْلاَمِي عْلَى اَلشُّرْفَـا مّالِينْ عَيْنَ اَلْحُـــــوتْ
سْلاَمِي عْلَى اَلْمْرَابْطِينْ سْلاَمِي اَقْنُوتْ اَقْنُوتْ
وَعْلَى سِيدِي عَبْدَ الله ثْـــــرِيَّةْ اَلْيَـــاقُوتْ
وَعْلَى مْحَمَّدْ بَنْ عْلـــي وَاَخْضُورَةْ اَلتَّـــــابُوتْ
وَعْلَى أَبـــي عَبْدَ الله أَمِيـــــرْ عَيْنَ اَلْحُـوتْ

(ينظر: مقطوعات من الحوفي، مخطوط، الورقة 02)

[2] ديوان أحمد بن التريكي الملقب ابن زنڤلي، جمع وتحقيق عبد الحق زريوح، منشورات ابن خلدون للنشر والتوزيع: تلمسان (الجزائر)، د. ت، د. ط، ص126.

[3] ينظر القصيدة كاملة في: محمد بخوشة، الحب والمحبوب، مطبعة ابن خلدون: تلمسان، د.ط، 1939، ص ص 193-196.

والثانية بعنوان: "سعدات القلب الهاني"[1]، وفيها إشارة إلى لفظة الحوز بمعنى الموضع يقول:

سَعْدَاتْ اَلْقَلْبَ اَلْهَانِي يَا سَعْدْ مَنْ اَخْلاَقُـو مَرْتَـاحْ مْنَ اَلْمْـحَـانْ
عُشْقِي مَا هَـــــنَانِي وَالَفْـتْ بَالْـمْلِيــحَ اَيْوَصَلُّنِـي لَلْمْكـــانْ
وَاَيْغَدَّرْ كِـــــيسَانِي ايْحُوزْنِي[2] اَعْلَى صَدْرُو يَتْفَاجىَ اَلْمْحَانْ

هذا شأن لفظ "حوز" في اللغة، فماذا يكون شأنه عند الدارسين والباحثين بالمعنى الاصطلاحي أو قل بالمعنى الفنّي/الموسيقي؟ ذلك ما سنحاول الإجابة عنه في الحين.

[1] م. م. س، ص ص 189-193.

[2] أي يتّخذ لي مكانا.

2/ المدلول الاصطلاحي (الفني) للحوزي:

قبل الحديث عن الحوزي اصطلاحا أو فنيا لا بأس من التذكير بأن مصطلح الحوزي يطلق على إنتاج خاص بتلمسان، التي تعدّ مولد هذا الفن، فقد ولد هذا النوع الفنّي وشبّ وازدهر بين أحضانها، ويصعب تحديد تاريخ نشأة هذا الفن، نظرا لانعدام المصادر والنصوص التي تثبت ذلك.

ومن المعلوم أن تلمسان منذ زمن بعيد كانت حاضرة ثقافية ومركزا تجاريا وعاصمة سياسية، يأوي إليها الناس من أنحاء العالم الإسلامي المختلفة، ومن جهة أخرى فقد عرفت هذه المدينة تبادلا ثقافيا مستمرا من الدول المجاورة، وخاصة بلاد الأندلس، ومن الطبيعي أن يؤثر كل ذلك في نشأة الحوزي[1].

ومن المؤكد أن الحوزي قد تشخّص وقوي ساعده في القرن العاشر الهجري (16م)، ومن رواده آنذاك "سعيد المنداسي" الأب الروحي لمدرسة شعر الحوزي بتلمسان، أما المراحل التي تم فيها ظهوره فتعود إلى قبل ذلك بقرن أو أكثر[2].

يقول عبد الحميد حاجيات، رحمة الله عليه، في هذا الشأن: << عرف هذا الفن الأدبي–أي الحوزي- شهرة كبرى في العهد العثماني حيث ضبطت قواعده وأحكم تلحينه..ومن فحول الحوزي ابن مسايب وابن تريكي ومحمد بن سهلة وابنه أبومدين، ولا يخفى على القارئ ما لهذا الشعر من أهمية لامتيازه برقة اللغة وثرائها، وجمال الصور، ولكونه أصدق معبر على الحياة اليومية ببلادنا في القرون الماضية>> [3]

يذهب الأستاذ عبد الحميد حاجيات، رحمة الله عليه، إلى أنّ الحوزي في << اصطلاح الفنانين والأدباء، بتلمسان هو الشعر المنظوم باللغة العامية، حسب أوزان خاصة، تخالف أوزان الموشح والزّجل>>[4]، ويبدو جليا من قوله: << حسب أوزان خاصة، مخالفة لأوزان الموشح والزّجل>>، أنّ شعر الحوزي مرتبط أساسا باللحن، أقصد

---

[1] ينظر: تقرير الملتقى الوطني "الحوزي"...، ص ص 2، 3.

[2] نفسه، ص 3.

[3] محمد مرابط: كتاب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تقديم وتحقيق وتعليق د. عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د. ط، 1982، ص ص15.

[4] نفسه، 09.

الموسيقى و الغناء، والحوزي بهذا يلتقي مع كل الأجناس الشعرية الشعبية غير المعربة في كونها نظمت لتغنّى وتلحن. هذا ما دلَّ عليه الأستاذ عبد الحميد حاجيات بقوله:<< ولا شك أنَّ أهم عامل ساعد على بقاء قسم كبير من هذا الشعر إلى يومنا هذا، أنه كان يُلحن ويُغنَّى به في شتى المناسبات والحفلات، ثم إنَّ مَيْل الناس إلى هذه الموسيقى، وشغفهم بها، كان دافعاً قوياً لاستمراره وبقائه>>[1].

هذه الخاصية ذاتها ترد عند الأستاذ محمود بوعياد، رحمة الله عليه، حيث يربط بين الحوزي، والموسيقى، ويعدّه << من أنواع الموسيقى الخفيفة، ظهر بالمغرب الأوسط إلى جانب الموسيقى الأصلية الوافدة من الأندلس، ووافقت أذواق العامة، وسمّي لذلك بالحوزي، لأنّ الحوز هو ضاحية المدينة وكان في الغالب مكانا لسكن العامّة من النّاس>>[2].

فالحوزي عبارة عن مقطوعات غنائية شعرية نظمت باللغة المتداولة من قبل الأوساط الشعبية، ثم صُبّت في قالب موسيقي خاص بها[3]. والحوزي في اصطلاح الفنانين والأدباء بتلمسان هو<< الشعر المنظوم باللغة العامية، حسب أوزان خاصة، تخالف أوزان الموشح والزجل>>[4].

هذا، وتتضح، أكثر، علاقة شعر الحوزي بالموسيقى أو بالغناء، عموما، مع الباحث يلس شاوش مراد، الذي يؤكد أنّ الحوزي << من بين الأنواع الشعرية التي نشأت

---

[1] كتاب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان..، ص 8.

[2] جوانب من الحياة في المغرب الأوسط، ص ص 86، 87.

[3] ينظر: تقرير الملتقى الوطني "الحوزي" من خلال دراسة ثلاثة شعراء جزائريين، المنعقد بدار الثقافة بتلمسان، بتاريخ: 27-28 مارس 1980م، ص 2.

[4] كتاب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان..، هامش ص 9.

في تلمسان، كما أنّه، وبدون، شك كبير الصلة بالحوفي[1]، والحوزي من حيث الشكل كالملحون >>[2].

وثمّة رأي آخر نورده تدعيما لما سبق وتأكيدا على الصّلة الوثيقة القائمة بين الحوزي والغناء والرّقص، ومؤدّاه أنّ << الحوزي متفرع من الموسيقى الكلاسيكية، مع تبسيط لغتها وتراكيبها. وإنّه رغم كونه يعتبر رجوعا إلى القصيدة القديمة ذات القافية الواحدة، فإنّه يعتمد أساسا على خاصيات اللّهجة المحلية، ومواضيعها الشعبية ذات الكلمات والمعاني البسيطة المتداولة بين جميع النّاس، تعبّر عن المسرّات والأحزان وتتغنّى بروائع الطبيعة وتدعو إلى الإنابة والرجوع إلى ربّ العباد، وهذا النوع مشهور بوفرة إنتاجه، إذ يعرف له أكثر من ثلاثة آلاف مقطوعة تتّسم بطابع الريف المتميّز بما يمكن أن نسمّيه بـ"لتهرويلة" أو المشي بالأكتاف>>[3].

وارتباط الحوزي بالغناء يفسّره إشارة الشعراء أنفسهم لذلك من حيث ثقافتهم الموسيقية كمعرفتهم بأسماء الآلات والطبوع والإيقاعات الموسيقية مما يجعلنا نعتقد أنّهم كانوا يساهمون في تلحين قصائدهم أو العزف في فرق موسيقية لأداء نظمهم، فهذا ابن التريكي يقول:

---

[1]شكل من أشكال التعبير الشعبي النسائي، اختصّ بمدينة تلمسان، هو << شعر غنائي نسوي، يُغنّى في الحدائق والمنتزهات، وخلال زيارة الأولياء أيام الرّبيع أو الصّيف. وهو مجهول المؤلّف، لكنّه من تلمسان>>

(W. Marçais : **Le Dialecte arabe parlé à Tlemcen**, Paris 1902 , p.p.205,206.)

ولكنّ سعد الدّين بن شنب لاحظ << نصوصاً شعرية من الحوفي متشابهةً في تلمسان والعاصمة والبليدة. وهي ذات أصول أندلسية، لاقترابها من المُوشّح، كما أنّها شديدةُ الشّبه بأغاني الأرجوحات>>.

(Chansons de l'escarpolette, in Revue Africaine, 189 : 1945, p.p.90-92).

وأميلُ إلى أنّ للحوفي مثيلاً بالمغرب الأقصى يُسمّى "العروبي". وجمعه "العروبيات". (Les chants des femmes de fez) وموضوعها يدور << حول عاطفة الحبّ، وهي تُعبّرُ بكيفية عفوية صادقة عن الأحاسيس العميقة التي تختلج في أفئدة العاشقين ممّا يُضفِي عليها حُلّةً من الرّقّة والجمال، ويُعطيها طابعاً خاصّاً.. ثمّ إنّ الرّباعيات تتركّبُ، في الغالب، من أربعة أشطار. لذلك، سُمّيت رباعيات>> (ينظر: محمد الفاسي، رباعيات نساء فاس –العروبيات-، دار قرطبة للطباعة والنّشر، الدّار البيضاء، ط02: 1986، ص03، وص 06).

[2]-Le hawfi : poésie féminine et tradition orale au Maghreb, o.p.u.p.164.

[3] محمود القطاط "التراث الموسيقي الجزائري"، مجلة الحياة الثقافية (التونسية)، ع 32 (خاص بالجزائر)، 1984،ص 148.

صَاحَبْ اَلْوْتَرْ زَاهِي مْحَمَدْ اَعْلَى اَلْهْنَابْ تْرَهْ اَيْقُولْ اَشْغُلْ[1] تْرَهْ يَدْمَا

تْرَهْ اَيْقُولْ حَوْزِي تْرَهْ اَوْبَادْ[2] تْرَهْ اَيْجِيبْ غَرْنَاطَة[3] فَاَلْخَدْمَهْ

فالحوزي جنس شعري من مدونة الشعر الغنائي الواسعة الذي وصلنا مكتوبا، وظلت رواياته الشفوية متداولة في بعض المناطق، ينسب لمبدعيه الذين كثيرا ما ترد أسماؤهم منظومة في نهاية القصيدة مع ذكر تاريخ النظم في بعض الأحيان وهو ما يعرف عند الدارسين ب "التأريخ الشعري" (chronogramme)[4].

---

[1] يريد بها القصيدة التي << كانت قديما تؤدّى من قبل المدّاح المتجول، وهي تحتوي على سلسلة الأغصا تفصل بينها لوازم تودّيها المجموعة>> (نفسه)

[2] أي أغنية بدوية وتعرف بغناء القوال "سيد الكلمة"، الذي ينقل أهازيجه وينشرها في كامل السهول الشمالية لمنطقة وهران، فإن هذا النوع يشبه في ألحانه "الحوزي" التلمساني وإن كان أداؤه أقل تفننا وثراء، وهو يتميّز بقوة تراكيبه ومتانته وشهامة لهجته ومعانيه والقوالون هم الرواة المفتخرون، يغنون الأساطير والأقاصيص والملاحم الحربية أو ذات الحكم والعبر والمقطوعات الغرامية، وذلك بمرافقة أنغام "القصبة"، ونقرات "القلال" (نفسه: ص 149).

[3] المقصود بها الموسيقى الأندلسية أو الكلاسيكية، وفي اصطلاح الموسيقيين "الصنعة"، ولكن لماذا ارتبطت هذه الموسيقى أساسا بغرناطة؟ مع العلم أن مدينة غرناطة لم تشتهر بالموسيقى قدر اشتهارها بالعلم، بينما المدينة الأندلسية التي أطبقت شهرتها الموسيقية الآفاق في جميع الأندلس وعدوة المغرب وأوروبا فهي إشبيلية.

وكل ما هو متوارث من موسيقا أندلسية بالمغرب الأوسط إنما يعود في أصوله إلى إشبيلية، لكن النّاس تعلّقوا بغرناطة تعاطفا معها وشوقا إليها بعد محنتها وسقوطها وهجرة وتشريد أهلها وسكانها. على أن غرناطة قد استأثرت بالغناء والمغنين في أوّل عهد الأندلس بهذا الفن، فإنه بتقادم الزمن انتقل مركز الغناء إلى إشبيلية حتى صارت شبه عاصمة لهذا الفن، وأمّا قرطبة فتفرّدت بالعلم وصارت مدينة النّور على عهدها وعاصمة الثقافة ومحتضنة العلوم" (ينظر: مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي: موضوعاته، وفنونه، دار العلم للملايين: بيروت، ط04، 1979، ص 89).

وخير دليل على ما أشرنا إليه سابقا، هو تلك المناظرة التي جرت بين يدي ملك المغرب "المنصور يعقوب"، بين الفقيه "أبي الوليد بن رشد"، والرئيس "أبي بكر بن زهر"، فقال ابن رشد لابن زهر في تفضيل قرطبة:<< ما أدري ما تقول غير أنّه إذا مات عالم بإشبيلية فأريد بيع كتبه حملت إلى قرطبة، حتى تباع فيها. وإن مات مطرب بقرطبة فأريد بيع آلاته حملت إلى إشبيلية. قال: وقرطبة أكثر بلاد الله كتبا" (نفح الطيب..، ج01، ص 214).

وفي قرطبة قال بعض علماء الأندلس شعرا:

بأربع فاقت الأمصار قرطبة منهن الوادي وجامعها

هاتان اثنتان والزهراء ثالثة والعلم أعظم شيء وهو رابعها

(نفسه).

[4] يقوم الشعر غير المعرب الجزائري على خصائص شكلية كثيرة، أهمها "تأريخ وتوقيع القصائد"، حيث بهما يهتدي الباحث إلى معرفة صاحب النّص وتاريخ النظم، ومن ثم يمكنه تلافي أي لبس في تداخل النّصوص والخلط في نسبتها إلى أصحابها. وبعبارة أخرى معرفة هاتين الخاصيتين من تمام توثيق النصوص وتحقيقها، ولا سبيل لأي محقق أو جامع لهذه النصوص العزوف عنهما وعدم الاكتراث بهما. وسنفصل القول فيهما في فصل السادس من هذه الأطروحة.

هذا الشعر، عرف عهود ازدهار مازال صداها يتردد إلى اليوم مثل القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين بتلمسان، وبعدهما وإلى غاية السبعينيات من القرن العشرين.

والحوزي عند بعض الدارسين << قسمان، كل واحد منهما يتميّز بخصائص، كلام الجدّ: وهو كل شعر ارتبط بالدّين، وبالأولياء الصالحين، والأنبياء، ومحمد (صلى الله عليه وسلّم)، وصحابته، والمعجزات والخوارق، وأغاني الحماسة القائمة على حدث تاريخي، حربي أو كارثة، أو موت شخصية بارزة...

كلام الهزل: وهو أشعار اللّهو والعبث والخمر، والمرأة، والتّحدث عن الحب، والرّقص والغناء>>[1].

ويبدو لنا أن هذا التقسيم جامع، ويفسّره تواجد موضوعاته لدى الشعراء باعتبار حياتهم جدا أو هزلا.

ولعلّ هذا أمر طبيعي في الخلق، فمرحلة الشباب كثيرا ما يغلب عليها الطيش والنّزق، فتستجيب لهما القرائح والعواطف فيقول أصحابه، إن كانوا شعراء بالطّبع، فيما عنّ لهم من غزل وهزل، حتى إذا ما ودّعهم الشباب، حينها يتحولون إلى الجدّ فتتغير نظرتهم إلى الحياة ويأتي شعرهم معبّرا عمّا تستلزمه هذه المرحلة من وقار وعفّة.

وشبيه من هذا التقسيم ما نجده عند الأستاذ عبد الحميد حميدو ولكن باسم << الأنواع الكبرى، أو أشعار الجدّ، والأنواع الصغرى، أو أشعار الهزل>>[2].

وهذه التقسيمات في نظر الأستاذ يلس شاوش تقليدية وأنّها << لا تنطبق إلّا على الشعر البدوي، الموسوم بالملحون>>[3]. ولسنا نرى أي مبرر للأستاذ شاوش في تخصيص هذه التقسيمات التقليدية بالشعر البدوي دون الحضري، مع العلم أنّها تتعلق بالموضوعات الشعرية، أي الهزل والجدّ. والذي لا شك فيه هو أنّ هذه الموضوعات واحدة سواء في الشعر البدوي أم الشعر الحضري. وكل ما بينهما من فرق إنّما يعود إلى أمر اللغة، بألفاظها، وتراكيبها، ومدى الجزالة وقوّة السّبك فيها. وهذا أمر مفروغ منه حتّى

[1] Delphin (G) et Guin (L) : complainte arabe sur la rupture du barrage de Saint-Denis de sig.

Notes sur la poésie et la musique arabes dans le Maghreb algérien, Paris, le roux, 1886.p.p 27-31.

[2] Hamidou (A) : Aperçu sur la poésie vulgaire de Tlemcen .., p.p 1007-1046.

3 Le hawfi, poésie féminine..., p 164.

في الشعر الرسمي أو الأكاديمي، ألم يشر أبو بكر حجة الحموي إلى أن الاختلاف بين الأزجال والقصائد الرسمية يرجع إلى اللفظ و اللحن، حيث إن القصائد الزجلية ألّفت بلغة عامية، وكان أغلبها يلحن ليغنى[1]، وكذلك الشعر الشعبي أو الملحون<< شعر قيل لينشد وتتناقله الأفواه >> [2].

وتُجمِع الكثير من الدراسات المعاصرة على أنَّ فنّ الحوزي من حيث هو نمطٌ جمع في حد ذاته بين الإبداع الشعري والتلحين الموسيقي، حافظ على وجوده بدْءاً من العصور الإسلامية المتأخرة مروراً بالعصر الحديث والمعاصر حتى الفترة الراهنة، وذلك << لامتيازه برقة اللغة وتراثها، وجمال الصور، ولكونه أصدق معبّرٍ عن الحياة اليومية>>[3]، ممّا سمح، بحسب الباحثين المتخصصين في هذا الفن أن يكون أكثر الفنون الشعرية الشعبية انتشاراً عبر ذاكرة الشعب الجزائري التي حافظتْ على بقائه خالداً طوال هذه القرون المتعاقبة، فضلاً عن وسائل التقنية الحديثة كالأنترنت والصحف، والإذاعات المحلية والفضائيات والمحافل الدولية التي أسهمتْ في نشره وذيوعه[4].

وللحوزي خصائص ومميّزات؛ فعلى المستوى اللغوي، يمتاز فن الحوزي باستعمال اللغة الشعبية المتداولة في الخطاب اليومي، بحسب درجة تطورها في عصور شعراء الحوزي.

أما على مستوى الشكل؛ هو شعر مجزّأ يشتمل على أقفال وأدوار شعرية على غرار الموشحات والأزجال والمسمط..

بينما على المستوى الموسيقي؛ يستعمل الحوزي بعض العناصر المقتبسة من الموسيقى الأندلسية؛ أي بعض الطبوع وبعض الإيقاعات، كما يتميّز بقلة اللجوء إلى

---

[1] ينظر: بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق رضا محسن القريشي، تصدير عبد العزيز الأهواني، وزاة الثقافة والإرشاد القومي: دمشق، د. ط، 1974، ص 128.

[2] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د ت، ص 326.

[3] كتاب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان..، ص 15

[4] ينظر: مجموعة مؤلفين: التاريخ الشفوي: مقاربات في الحقل الاجتماعي / الأنثروبولوجي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسيات: قطر، 2015 ، ط 01، ص ص487، 488.

نغمات متعددة على حركة واحدة وبقصر المسافة الصوتية << من أربع إلى ست نغمات غالبا>> [1].

ونكرر القول إنّ ظاهر سياق الكلام في الآراء الآنفة الذكر يشير إلى أن الحوزي شعر جعل أساسا للغناء، شأنه في ذلك شأن الشعر الشعبي أو الملحون عموما لأن الحوزي << لا يخضع لنظام التفعيلة، بل لا يراعى فيه إلّا عدد الحركات>>[2].

ويمكننا أن نخلص إلى أن الحوزي، فنيا وموسيقيا، هو عبارة عن مقطوعات وقصائد شعرية نظمت باللغة المتداولة من لدن الأوساط الشعبية ثم أرفقت بألحان وقوالب خاصة بها، وبيّن الأستاذ زريوح عبد الحق طبيعة هذه القصائد الشعرية بأنّها زجلية[3].

ولما كان الحوزي، فنيًا وإيقاعيًا، يختلف عن الطرب الأندلسي ثم انتشر عبر كل بلدان المغرب العربي وبعض الأقطار العربية بشيء من الاختلاف في بعض الخصوصيات، وأهمّها أن الطرب الأندلسي يعدّ امتدادا للزجل الأندلسي والمستلهم من الشعر الملحون أو الشعر غير المعرب، الأمر الذي دفع شعراء الحوزي بتلمسان إلى استخدام لغة شعبية مهذّبة في قصائدهم.

بينما الاختلاف الثاني فيكمن في الإيقاع الموسيقي بحيث أن الحوزي يعتمد على "البروالي" الخفيف رغم أنه يتقمّص إيقاعات وطبوع الموسيقى الكلاسيكية، الأندلسية، في "صنعة" جديدة الشيء الذي جعل المختصّين في الفن الموسيقي يطلقون عليه "الحوزي المصنّع"، الذي إيقاعه من الصنعة، وهو "ميزان القصيد".

ولما سما الحوزي إلى درجة الموشح الأندلسي من حيث الشكل، سما كذلك في الموسيقا على مستوى النوتات Notesوالإيقاع Rythmeإلى درجة "الصنعة " أو ما يعرف بالنوبات الأندلسية، وهي أرفع درجات الموسيقا الكلاسيكية الجزائرية حيث لها << طابع

---

[1] ينظر: تقرير الملتقى الوطني "الحوزي" ..، ص 3.

[2] الجواهر الحسان..، ص 18.

[3] ينظر: عبد الحق زريوح، من فنون الثقافة الشعبية الجزائرية: الحوفي و الحوزي، الماهية و الجذور التاريخية"، ضمن كتاب أبحاث المؤتمر الدولي حول " الثقافة الشعبية العربية رؤى وتحولات "، المجلد 01، 11-13 أكتوبر 2016، المجلس الأعلى للثقافة وجامعة المنصورة: مصر، ص 366.

خاص موروث عن حضارة ازدهرت في بلاد الأندلس ..يتراءى من خلالها صفة الترف والأبهة و الغنى والرفاهية والرقة في الآداب و الأخلاق>>[1].

وكما قيل، إذا كان << موسيقيو مصر ودمشق وحلب يحتفظون بذكرى الموسيقى العربية الإسبانية الممثلة في الموشحات، فإنّ موسيقيي المغرب يقرون بأنهم أخذوا عن الأندلس موسيقاهم القديمة جمعاء المركبة من النوبة وملحقاتها والتي تسير على مقام واحد لا يفرق بينها إلا طريقة أوزانها، لذلك رأينا سكان فاس، وتلمسان، وتونس يحرصون على هذه الموسيقى ويعتبرونها بحق من أروع وأنقى أنواع الموسيقى>>[2].

ويعدّ الشعر الأندلسي عامّةً رافداً كبيراً من روافد الاستلهام للشّعراء عبر العصور التي تلت سقوط الأندلس؛ فقد تمكّن في مدن مغاربية كثيرة، ومنها: فاس، وتطوان، وتلمسان، والبليدة، وشرشال، وبجاية، وقسنطينة..؛ فالأندلسيون أخذوا << يتسلّلون فرادَى وجماعاتٍ إلى المغرب العربي، وكان حظّ الجزائر منهم كبيرًا، وقد وفد عدد كبير على تلمسان>>[3] خلّف ثروةً فنيةً كبيرة لا تنضبّ خرّجت لنا جيلاً من العلماء النّابهين والشعراء المرموقين. وقد استحسن التلمسانيون هذا الإرث العظيم، وتعلّقوا به أشدّ التعلق ووضعوه ضمن منتخبات الموسيقى العربية[4]. وكان الغناء الأندلسي في إسبانيا متأثرا بالغناء العربي القديم؛ حتّى إنّ << بعض الألفاظ والصّيغ العربية مقتبسة منه خصوصًا ما كان دَارجًا أو عاميا، أمّا في ما يخصّ الحياة اليومية، فليس هناك مكان في إسبانيا لا نجد سكّانه يتكلمون بعض الكلمات ذات الأصل العربي>>[5].

ولذا فالحفاظ على هذا الكنز التراثي النّفيس يقتضي أمره من الفنّانين وأصحاب "الصنعة" أن يؤدّوا مقطوعات الحوزي شعرا ولحنا بالقواعد التي عُرفت بها وتُورثت عن

---

[1] أحمد سفطي: دراسات في الموسيقى الجزائرية، ص 37.

[2] البارون رودولف دي أرلنجير، تقرير عن الموسيقى المغربية الأندلسية، بحث مقدّم إلى مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة عام 1932، نقلا عن سليم الحلو، الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها، ص 109.

[3] محمّد بن عمرو الطمار، تلمسان عبر العصور، دورها في سياسة وحضارة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 2007، ص 214.

[4] ينظر: "من فنون الثقافة الشعبية الجزائرية"..، ص 362.

- وهيبة عبدلي، القيم الاجتماعية في الشعر الشعبي النِّسوي بمنطقة الغرب الجزائري، دراسة تحليلية لنماذج من الحوفي وأغنية الصّفّ، (مخطوط) أطروحة دكتوراه، جامعة تلمسان2016، ص5.

[5]نفسه، ص6.

طريق أصحابها الأصليين والابتعاد عن المحاولات الفاشلة التي ينهجها بعض الموسيقيين المعاصرين الذين اخترعوا لأنفسهم ألحانا خاصة ليطبقوها على المقطوعات الحوزية التي احتفظ بها القدماء بغيرة متناهية وبتفان عظيم.

ووددت قبل أن أختم الكلام عن الحوزي الإشارة إلى النظرة السكونية لشعر الحوزي في دوائر القرار. و نقصد بالنظرة السكونية، النظرة التقليدية السلبية التي ظلت تقف عقبة في سبيل تحقيق مشروع تدوين الحوزي وتوثيقه، وذلك بناءً على اعتبارات واهية على إثرها ضاع الجهد ومعه الكثير من الأعمال الإبداعية ومثلها من الأعلام المنتجة في مجالات الإنتاج الشعري والبحث فيه، قتلها التهميش والنسيان والإقصاء، وقد وصف الدكتور عباس الجراري << هذه الشرذمة ذات النظرة السكونية للأدب الشعبي، بالمتسلطة، و الطامسة، والمزيّفة، والمتخلفة فكريا بفرضها لمواقف التنكر والتشويه ضد التراث الذي صدر عن الشعب في جميع المجالات>> [1]. إن هذه النظرية السكونية لا حظنها بالعديد من الدراسات المتناثرة[2]، والتي تعسّفت بالدرجة الأولى على شعر الحوزي حين أقحمته ضمن لائحة عريضة من أنواع الإبداع الشعبي الأخرى والتي تحتاج إلى رخصة "التجنيس" قبل أي تعامل مع إنتاجها وهو الحالتين الشفوية والمكتوبة، ونسيت هذه الدراسات على أنّها بصدد شعر وفن قائمي الذات إبداعيا.. إذ إن الحوزي ما فتئ يقدّم نفسه للمتلّقي كجنس أدبي خالص بكل ما يحمله هذا المفهوم من معنى، إن على مستوى اللغة أو الشكل أو الإيقاع أو الموسيقى[3]...

كما أن كل الأجناس الأدبية الأخرى من مسرح وقصة ورواية وموسيقى... لا تتعامل مع إبداع الشعر غير المعرب إلا وفق هذه الصورة، حيث لا تستدعيه داخل مكونها

---

[1] عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ج 01، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، د. ط، د.ت، ص6.

[2] ينظر: محمد السرغيني" حول تجنيس الشعر الشفوي" مجلة عالم الفكر (كويتية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب دولة الكويت، المجلد 02، أكتوبر/ ديسمبر 2000، ص 247.

[3] ينظر: شعيب مقنونيف، الحوزي التلمساني من النص الشعري إلى الأداء الموسيقي"، مجلة الحياة الثقافية (تونسية)، وزارة الثقافة- الجمهورية التونسية، العدد 253، سبتمبر 2014، ص ص 69 - 80.

الأساسي إلا بهذه الصفة، فيحصل نوع من التفاعل النّصي والذي هو أعمق من مفهوم التداخل النّصي في نظرنا[1].

وحتى مسألة التجنيس يجب أن نذكر أصحاب" النظرة السكونية" بمقولة المنظر" جان ماري شيفر" البليغة حيث يقول: << إنّه لم يتّم بعد، الحسم منذ أرسطو إلى الآن في مسألة الأجناس الأدبية، وتحديدها يضعنا أمام مشاكل أكثر صعوبة>>[2] .

ويجدر بنا القول إلى أن النظرة السكونية العدمية هذه، قد أدّت الدور الرئيسي في تأجيل مشاريع تدوين وتوثيق الحوزي، لأنّها لم تحترم منطق التاريخ الأدبي وإيمانه بخاصية التنوع والتعبير، بل نسيت أن<< مهمّة التاريخ الأدبي هي أن يصف قبل أن يحكم>>[3]. فتّم عدم التشجيع والتنويه بدور الشعر غير المعرب بكل أنواعه، والحوزي منها، داخل دوائر النخب التي تمتلك قرار الدعم المادي والمعنوي. بحيث لم يتّم الإنصات إلى تجارب المجربين، ولا إلى اقتراحات المقترحين.

[1] علي آيت أوشان: السياق والنص من البنية إلى القراءة. دار الثقافة: البيضاء، ص 141.

[2] نفسه، ص 142.

[3] عبد اللطيف الفرابي، عباس الجراري باحثا وناقدا، مطبعة نجم: الجديدة، 1989، ص 22.

الفصل الثالث

موضوعات شعر الحوزي

المبحث الأوّل- شعر الغزل

المبحث الثاني- شعر الطبيعة " الرّبِيعِيَاتْ"

المبحث الثالث-المديح النبوي وعناصره في شعر الحوزي

1/ توطئة: في مفهوم المديح النبوي رسميا وشعبي

2/ التشوق لزيارة النبي ﷺ والبقاع المقدّسة.

3/التغني بخَلْقِ وخُلُقِ الرسول ﷺ

تمهيد:

تنحو موضوعات شعر الحوزي التّي نتحدث عنها في هذه الدراسة إلى إثارة الأحاسيس والمشاعر والعواطف، وتكشف عن خبايا ومكنونات النّفس الشاعرة وتعمل على هزّ وجدان المتلقي وتدفعه إلى التجاوب قصد المشاركة الوجدانية.

هذا، وقد عوّلت في دراستي لموضوعات شعر الحوزي على أهمّها وأكثرها تداولا بين المشتغلين نصاً وأداءً فكان منها موضوعات ثلاث: الغزل والتشبب بالمرأة، وشعر الطبيعة والربيعيات، والمديح الديني.

وقد جرت العادة عند الكثير من الدارسين والباحثين أن يحدّدوا موضوعات الشعر الوجداني وفقا تجاربهم العاطفية الذاتية إذ عدوا من الشعر الذاتي << شعر الوصف والغزل والتأمل والشكوى والحنين إلى الأوطان، والكشف عن أحوال النّفس عند الانقباض أو الانبساط>>[1].

ولكن وصف التجربة الشعورية لوحدها أمر غير كافٍ، بل يحتاج إلى بيان موقف الشاعر اتجاه القضايا الحياتية التّي هزّت وجدانه لأنّ << الانفعال بالموقف هو الذّي يستدعي النظم، دون النظر في قيمته الاجتماعية أو الأخلاقية، ومتى توافرت دواعيه حسن لشاعر أن يصف وأن يعبّر عن هذه الظاهرة التي استوقفته وأثارت مشاعره وخوالج نفسه>>[2]، وهذا ما يؤكده الأستاذ عبد القادر القط بقوله: << وقد قرّ في نفوس الكثيرين أنّ الاتجاه الوجداني، أو الرومانسي، يرتبط بموضوعات بعينها كالطبيعة والحب، ولا يمكن أن ينكر دارس جنوح أصحاب هذا الاتجاه نحو التجارب العاطفية ومشاهدة الطبيعة، لكننا نوّد أن نقرر أن التجربة في ذاتها لا تصنع أدبا رومانسيا أو كلاسيكيا أو واقعيا، وإنّما يتحقق ذلك الانتماء بطبيعة موقف الشاعر من موضوعه وأسلوب تعبيره عنه>>[3].

وموضوعات شعر الحوزي الوجداني هي صورة ناطقة للبيئة التّي ينتمي إليها الشاعر مصوّرا أفراح و أقراح الجماعة الشعبية التي ينتمّي إليها، وهو يكشف عن موقفه إزّاء المجتمع والطبيعة والإنسانية جمعاء عبر رؤيته الذاتية << بوصفه إنسانا يحيا ويفكر ويحسّ ويتخيّل، وهو إذ يعبّر عن ذاته بالكلمة الجميلة والأسلوب المتفرد الجذّاب إنّما يعبّر بالفعل عن الوسط الاجتماعي الذي

---

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 02 (1500-1830)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م، ص289.

[2] مصطفى دراوش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، منشورات دار الأمل: تيزي وزو (الجزائر)، 2008 ص 31.

[3] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية: بيروت (لبنان)، 1981، ط 02، ص 14.

ينتمي إليه ويعيش في كنفه متحسِّسًا همومه مستشعرا حاجة وطموحاته، ملتزما بقضاياه المصيرية والحضارية من حيث إنّ الشعر هو ضمير الأمّة وقلب الإنسانية>>[1].

فلا يكاد يخلو أدب إنساني من نزعة وجدانية في أيّ عصر من العصور، وفي أيّ ذات شاعرة سواء باللّسان الفصيح أو العامّي، ومن ثم فإنّنا نجد الموضوعات الوجدانية متأصلّة ومتجذّرة في الشعر العربي قديمه وحديثه، فقد عُرِف الشعر بأنّه ديوان العرب وشاهدٌ على عواطفها وأهوائها، وهذه الموضوعات الشعرية الوجدانية هي وليدة البيئة العربية وظروفها الطبيعية والاجتماعية والسياسية والتاريخية والدينية، وقد استطاع شعراء الحوزي ببداهتهم وفطنتهم وسجيتهم أن ينظموا في بعض الأغراض الشعرية المألوفة في الشعر الفصيح، كالوصف والهجاء والرثاء والغزل ومدح الشيوخ والأولياء، وكلّ ما هزّ أحاسيسهم ومشاعرهم، ذلك لأن << الموهبة الشعرية توجد في الفصيح والعامّي وهي في الشعر أصباغ النّفوس المتأثرة بها، فرّب شاعر ذي موهبة لا يعرف من العربية وقوانينها شيئًا وقد يكون أميًّا لا يقرأ ولا يكتب ولكن شاعريته لا تتعطل فينظم الشعر باللغة التي يفهمها،... فتبيّن من هذا أنّ الشعر العامّي لون من ألوان الشعر في التعبير عمّا تختلج فيه الأفكار، أو عمّا يخالج النفوس من يُسْرٍ وعُسْرٍ وعزّة وذلة، وعمّا يعتري الدول من ارتفاع وانحطاط، وعمّا يلابس النّفوس من آلام البؤس والضرّ، بل على كلّ ما يتضمنه الشعر العربي الفصيح>>[2].

وقد وجد شاعرُ الحوزي في هذه الأغراض الشعرية متنفَّسًا له ليبوح عن << عواطف وجدانه بلغة سهلة وأسلوب بسيط لا يتطلب معرفة الكتابة وإتقان قواعد اللغة المعربة، التي تستدعي قدرا كافيا من التعليم والدراسة ومن هنا استطاع الشاعر الشعبي أن يقلد كلّ أغراض الشعر العربي مدحًا ورثاءً وهجاءً وحماسةً وغزلاً... إلخ، مع اختلاف في الرؤية وتباين في الأسلوب واختلاف في التصوير>>[3]، وهذا ما أشار إليه الأستاذ التلي بن الشيخ بقوله: << وما من شك في أنّ الشعر الشعبي الجزائري يمثل صورة من صور التقليد لشعر العربي في كلّ الأغراض الشعرية، مع اختلاف في أساليب التعبير وتباين في درجة الرؤية وتغاير في النظرة العامة، تزيدها اختلاف البيئة وتطور الحياة بعدا اجتماعيا وثقافيا واضحا كان وليد الخصوصية المحلية>>[4].

---

[1] إميل ناصف، أروع ما قيل في الوجدانيات، دار الفضائل للإنتاج الإعلامي: دمشق (سوريا)، 2009، ط 01، ص 10.

[2] محمّد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون (أو الزجل) في الجزائر، تحقيق عثمان سعدي، دار الأمّة للطباعة والنشر والتوزيع: الجزائر، 2010م، ط 01، ص ص 23، 24.

[3] منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري..، ص 29.

[4] نفسه، ص 87.

وموضوعات شعر الحوزي غير قليلة، وقد فرضتها طبيعة الحياة اليومية في مظاهرها المتنوعة وهي ذات الارتباط الوثيق بالأغراض الشعرية المعربة على حد قول المرزوقي: << أغراض الشعر الشعبي كثيرة جدّا ولها أسماء خاصة في اصطلاح أرباب هذا الفن، فقد نظم شعراء الملحون في جميع الأغراض التي نظم فيها الفصيح، وجروا في نفس المهيع واتخذوا نفس الأسلوب في جميع الأغراض القديمة المعروفة>>[1].

وقد تحدّث الأستاذ محمد الفاسي عن هذه الموضوعات الشعرية وعن التسميات التي ابتدعها أشياخ الملحون << ويمكن أن نقول عنها من أوّل وهلة إنّ سائر النواحي التي نعتادها في الشعر العربي الفصيح نجد لها مقابلا في الملحون، فقد نظموا في الشعر الغنائي بسائر أنواعه من وصفه لطبيعة في قصائد تسمّى الربيعيات... ونظموا في وصف مجالس الأنس والمرح مع التعرض لذكر محاسن الفاتنات في قصائد تحمل مثل هذه الأسماء النزهة والزهو... وقصائد موضوعها وصف الجمال تعرف باسم من أسماء النّساء، كزينب أو فاطمة...والقصائد الغرامية تحمل أسماء كثيرة، مثل: المحبوب والمعشوق ونظم شعراء الملحون في الخمريات، وتسمى الدّالية والكاس... وينظمون كذلك في الرثاء ويسمونه العْزَا أو العْزو>>[2].

وموضوعات شعر الحوزي على كثرتها واختلاف تسمياتها، كما ذكرنا من قبل، تنّم عن صدق العاطفة وصحة التجربة التّي تثير وتهزّ وجدان الشاعر وتجعله يؤثر في المتلقي وبالتالي تتّم المشاركة الوجدانية بينهما، فالانفعال بالموقف والتأثير والتأثر يمنحان الشعر الخلود والبقاء والتداول والشيوع، فضلا عن التلحين والأداء الموسيقي، من جيل إلى آخر لأنّه << ينبع من الصدق العفوي الذّي يضغط على اللغة الشعرية من جهة، وعلى التجربة الشعرية الابداعية لدى الشاعر من جهة ثانية، فيجعل منها كيانا لغويا يتّبع الآفاق ويخاطب الانسان والهواجس التي تحرّك الكوامن الداخلية لدى المتلقي>>[3].

والأدب الشعبي الجزائري بعامّة والشعر منه بخاصّة إنتاج وإبداع أدبي جدير بالجمع والتحليل والدراسة، لأنّه يعبّر عن وجدان الجماعة الشعبية من جهة، كما أنّه ذو قيمة فنية وجمالية من جهة أخرى، يحمل أبعاد ودلالات فكرية واجتماعية وتاريخية وسياسية ونفسية وحضارية، ولا شك أنّ الدارس أو القارئ لهذا النوع الشعري، يجد نفسه أمام شعراء << احترفوا

---

[1] الأدب الشعبي في تونس..، ص 125.

[2] محمد الفاسي، - "شعر الملحون في الأدب المغربي ولماذا يسمّى بهذا الاسم"، مجلة مجمع اللغة العربية، ج56 شعبان، 1405هـ/ ماي 1985م، ص ص45، 46. - و معلمة الملحون، القسم الأول، الجزء الأول..، من ص 35- 42.

[3] بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي: الجزائر، ط1، 2009م، ص 38.

نحت القوافي والتغني بالحياة ومباهجها وعبروا عن الحالة الروحية للجماعة التّي انبثقوا منها، وصوروا انشغالاتها وهمومها وقد عبّروا من خلال ذواتهم عما كان يختلج في ذوات الآخرين ممن عايشوهم وتقاسموا معهم شروط الوجود في المكان والزمان>>[1].

لقد تميّز عهد الأتراك العثمانيين في الجزائر بعامّة وفي منطقة الشمال الغربي منه بخاصّة بكثرة وشيوع الشعر غير المعرب، نتيجة للتدهور الثقافي والفكري الذي شهدته المنطقة إبّان ذلك العهد، إذ<< عرف هذا الفن شهرة كبرى في العهد العثماني، وضبطت قواعده وأحكم تلحينه>>[2]، فلم تعد الثقافة الرسمية قادرت على مجاراة تطلعات الجماهير الشعبية << ما فتح أمام القصيدة الشعبية مجالات واسعا، ومكنّها من احتلال المقام الأول لخدمة قضايا الإنسان والتعبير عن نوازعه ورغباته وحاجاته>>[3].

وفي ظل تغييب اللّسان العربي الفصيح، ظهر اللّسان غير المعرب الذي كان الأقرب إلى وجدان الشعب، يعايشهم ويتحسّس آلامهم وآمالهم << حيث طغت الأمية على العلم وحين انحط التفكير وحين نضب معين المعرفة، فمال النّاس إلى هذا اللّون من الشعر الشعبي الذّي يعبّر عن عواطفهم ويترجم عمّا يعتلج في نفوسهم من مشاعر وأحاسيس، لم يكن لهؤلاء الشعراء الذّين أتوا ثقافة ساذجة طورا ومتوسطة طورا ثانيا بُدّا من أن ينشؤوا هذا اللّون من الشعر الملحون، لأن الشعوب لابدّ لها من آداب، وفي مقدمتها الشعر، تصوّر آلامها وترسم آمالها وتصف أحوالها>>[4]، وهذا ما يؤكده عبد الله ركيبي بقوله: << ولاشك أن ضعف الثقافة العربية في عصور الانحطاط وفي عصر الأتراك ثم عهد الاحتلال الفرنسي ساعد على انتشار هذا اللّون من الأدب>>[5]، الذّي يعد بحق مرآة عاكسة لجوانب حيّة من حياة الذات الجزائرية، وشاهد على حوادث هذه المرحلة المضطربة سياسيا واجتماعيا وثقافيا، وهنا أدّى الحوزي وظيفة تاريخية لبعض أهم الحوادث التي شهدتها منطقة الشمال الغربي الجزائري، بداية بالغزو الإسباني على السواحل الغربية، ممّا جعل السكان المحليين يطلبون الحماية التركية ضد أعداء الإسلام، لتتحول هذه الحماية فيما بعد إلى

---

[1] توفيق ومان، أنطولوجيا صوت المكنون في الشعر الملحون، منشورات المكتبة الوطنية: الجزائر، 2007م، ص 07.

[2] كتاب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تحقيق عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص 15.

[3] العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر: النشأة، المضمون، البناء، نصوص المقاومة والثورة التحريرية نموذجا، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع: الجزائر، 2013، د.ط، ص 73.

[4] عبد المالك مرتاض، "في الشعر الشعبي الجزائري"، مجلة التراث الشعبي، دار الحرية للطباعة: بغداد ، العدد2، السنة9، 1978م، ص 16.

[5] عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص366

شكلٍ من أشكال الاستبداد والظلم والاستيلاء على مقاليد الحكم، وهذا ما مَكَّنَ الشعر من أن يكون << سجلا حافلا بالأحداث نتعرف من خلاله على المستوى الفكري والشعوري للأمم، فهو المرآة التي تعكس بصدقٍ الماضي بكل ما ينطوي عليه من تقاليدَ وعاداتٍ اجتماعيةٍ وطقوسٍ دينيةٍ وأحاسيسَ فرديةٍ أو اجتماعية>>[1].

وفي خِضَمِّ الأوضاع والأحداث اليومية التّي عاشتها الذات الشعبية في هذا العهد ظهر جيل من الشعراء يعدّون فحولا لهذا اللّون الشعري غير المعرب، الذّي انتشر بين الأوساط الشعبية والمثقفة، فتعدّدت أغراضه حسب بواعثهم الوجدانية، فكان لسان كثير من الناس في هذا العهد، فماهي أهمّ الموضوعات الوجدانية التّي شاعت على ألسنتهم؟

[1] عمارية بلال، أم سهام، دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1989م، ص 25.

المبحث الأوّل

شعر الغزل

المبحث الأول

شعر الغزل

يعدّ شعر الغزل من أرقى وأوسع الموضوعات الشعرية وأكثره صدقا في التعبير عن خفقات قلوب المحبين ومشاعر العاشقين، وهو لون من التعبير الشعري الذي << يصف عواطف الشاعر ويصف ما يجيش بداخله من أحاسيس ويصف لواعجه وآلامه لفراق الأحباب، وهناك من يصف مغامراته العاطفية ويصور جمال المرأة>>[1].

وما دامت المرأة على هذا القدر من القيمة الروحية والجمال الجسدّي الذّي سلب العقول وألهم القلوب، فلا عجب أن يحظى هذا الموضوع باهتمام الشعراء قديما وحديثا فهو من المواضيع الأساسية التي تمحورت حوله القصيدة الوجدانية، إن لم يكن الموضوع المهيمن فيها، حيث أفاض الشعراء العرب وأبدعوا فيه فيضا من الأحاسيس والعواطف الصادقة على مرّ العصور، وهو من << أهم أغراض الشعر الغنائي، وهو عاطفة حبّ تتحرك في ذات الشاعر، فلا يملك إلا أن يستجيب لها، فتولد في ذهنه أو على الورقة أبيات تنضج بعاطفة الودّ أو الإعجاب أو الشكوى والحرمان، وذلك بحسب موقف الحبيبة منه>>[2].

ولما كان الغزل من أسبق وأقدم الموضوعات الشعرية عند العرب، له صلة بالوجدان الإنساني عبر مختلف العصور<< فقد جعله الشعراء القدماء كمقدمات لقصائدهم على اختلاف أغراضها يبكون فيها على أطلال الحبيبة ويتحسرون على فراقها، وصارت هذه المقدمات الغزلية مثلا أعلى يترسمه الشعراء على اختلاف اتجاهاتهم، بينما خصص له شعراء آخرون قصائد مستقلة تحدثوا فيها عن مغامراتهم وأقاصيص عشقهم>>[3]، وهذا دليل عن المكانة الهامّة التي تحظى بها المرأة في نتاج وإبداع الشعراء عبر مختلف العصور فهي << مفتاح أساسي لفهم هذا الشعر حيث لا يخلو أيّ نصّ شعري من وصفها وذكر محاسنها أو الحديث عن أثرها في النّفس، وإن اختلفت أشكال هذا الوصف>>[4]، ومهما اختلفت دواعي وبواعث الشعر الوجداني، فإن الغزل يبقى من أعمق العواطف الإنسانية وأقربها إلى التعبير الشعري عن المشاعر الذاتية اتّجاه المرأة.

---

[1] نعيمة هدى المدغري، نقد الشعر المغربي الحديث، مطبعة دار المناهل، المغرب، 2013، ص 86.

[2] أنطونيوس بطرس، الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب: طرابلس- لبنان، 2005، د. ط، ص 34.

[3] نقد الشعر المغربي الحديث..، ص 86.

[4] عبد الحميد هيمة، "لغة الحب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر"، مجلة الخطاب الصوفي، جامعة الجزائر، العدد الأول، 2007م، ص 29.

وهكذا وجدنا شعراء الحوزي يبحون في قصائدهم الغزلية عن لوعة الحبّ والهيام بالمرأة فنظروا إليها << بحسّهم مفتونين بجمالها ورسموا لوحة واضحة الملامح زاهية الألوان ونحتوا تمثالا متحرك الأطراف مكشوف الملامح، دقيق القسمات كلّ ما فيه رائع فتّان يحرّك القلوب ويهيّج الخواطر، أودعوه تصورهم للجمال كما تهواه نفوسهم وليس كما هو في الواقع>>[1]، وقد نظم فيه جلّ شعراء الحوزي التلمساني وساروا فيه على نهج القدماء فوصفوا مواطن جمال المرأة، كما وصفوا تجاربهم ومعاناتهم من أنواع الآلام والفراق والشكوى والشوق والهيام والصدود، وهي أحاسيس ومشاعر مشتركة متوارثة بين جميع الشعراء اتّجاه المرأة، علما أن شاعر الحوزي << لا يطلق على موضوع الغزل، التسميات نفسها التي يطلقها الدارسون على الشعر العربي مثل: الغزل والنسيب والتشبيب وإنما يطلق تسميات شعبية مختلفة، فهو يطلق على "العاشق" كلمة المَبْلِي، والمُكَبَلْ، والعَاشِقْ، والممحون، ويراد من هذه الإطلاقات معنى الحبّ>>[2].

ويرى الأستاذ محمد الفاسي أن كثيرا من قصائد هذا النوع الشعري التي تمحورت حول المرأة والحبّ ووصف جمالها << تعرف باسم من أسماء النساء كزينب أو فاطمة، حتّى أنّك لا تكاد تجد اسم امرأة لا توجد قصيدة أو عدة قصائد منظومة فيه، على أن عددا كبيرا من القصائد التي تعرف باسم امرأة هي من باب النوع الغرامي الذّي يعبّر فيه الشاعر عن عواطف صادقة، ولا يكون وصف الجمال إلاّ غرضا وليس هو المقصود بالذات والقصائد الغرامية تحمل أسماء كثيرة مثل: المحبوب والمعشوق والجار و المرسول والجافي والهاجر و اللايم والمَرْسَمْ أي الحيّ أو المكان الذّي يسكنه المحبوب، والشمعة حيث يشبّها احتراقها وذوبانها وصفرتها بصفات العاشق الولهان الذي لا تنقطع دموعه ويحترق فؤاده وتذبل سخْنَتُهُ، وقد انفرد كثير من الشعراء بأسماء خاصة للقصائد التي عبّروا فيها عن هيامهم بمحبوبتهم>>[3].

وقد أكثر شعراء الحوزي من النظم في هذا الغرض الذّي يعدّ من أوسع أغراض الشعر وأكثرها تداولا بين الشعراء وذلك لشدّة تعلقه بالذات وانبثاقه من العاطفة الصادقة والحسّ المتوهج بالحبّ << فالشعراء الذين نالوا شهرة واسعة بين الناس إنّما خُلّدوا بالشعر الذّي عبر عن وجدانهم وعواطفهم نحو المرأة، وقد لا يعترف بالشاعر الناشئ ما لم يقل شعرا جيّدا في هذا الموضوع>>[4]، وإن كانوا قد نظموا في شتّى الأغراض الشعرية التّي تنم عن الأحاسيس والمشاعر وأبدعوا فيه صورا رقيقة مشبوبة بالعاطفة << فإنّ نوع "العشاق" عندهم أي الغراميات، قد نال

---

[1] عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة..، ص 198.

[2] منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري..، ص 88.

[3] محمد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأول، ج 1..، ص ص 35، 36.

[4] منطلقات التفكير في الأدب الشعبي..، ص 87.

منهم الجهد الطيب واحتّل في إنتاجهم، بصفة عامة، المرتبة الوجيهة مظهرا ومخبرا إلى درجة أن أحدهم قد وصف الحبّ بأنّه بحر لا نهاية له ولا حد له، ونصح كل من قد تسوّل له نفسه الإقدام على الدخول إليه بأن يتراجع حالا عن ذلك الدخول حتى لا تعصف به رياحه وزوابعه عصفا>>[1].

ولم يشّد شاعر الحوزي التلمساني عن هذا المسار الذّي ألهم وألهب وجدانه بفيض من الأحاسيس والعواطف، ومثلما كان للشعر العربي شعراء سجلوا أسماؤهم بأروع ما قيل في الغزليات مثل: قيس وعنترة وجميل بثينة، وعمرو بن أبي ربيعة...، فإننا نجد في الشعر الحوزي التلمساني إبّان العهد التركي وبعده أعلاما وشيوخا تتغنى وتتداول الذاكرة الشعبية أشعارهم الغزلية إلى يومنا هذا، كسعيد المنداسي ومحمد بن مسايب وأحمد بن التريكي وابن سهلة بومدين ومحمد بن الدبّاح والشيخ المسعود، وأحمد بن عامر و أمحمد الرمعون الندرومي، وقدّور بن عاشور الزرهوني، ومصطفى بن ديمراد التلمساني وغيرهم.

هذا ولقد أفردنا في الفصل الرابع، من هذا العمل، كلاما مفصلا عن المرأة وصورتها في شعر الحوزي، موضحين في ذلك موقف وعلاقة شاعر الحوزي بالمرأة والحبّ من طريق النصوص الشعرية التي تمثل تلك الحقبة.

فالحبّ من أعمق العواطف الإنسانية وأقربه إلى التعبير الوجداني، كما أن حياة الإنسان منذ القدم تقوم على أساس هذه العاطفة الفريدة من نوعها، ولا يمكننا أن نشك في مدى تأثير الحبّ في الشعر الوجداني << فهو دون ريب أكثر الدوافع في الشعر شيوعا، وقد تدّفقت عبر القرون فيوضات من شعر الحبّ، وكان لكلّ عصر تقاليده في التعبير عنه ولكلّ شاعر طابع مرتسم على سواء حين التزمها أو حين تخطاها إلى ابتداع أسلوب خاص به>>[2].

ويعدّ الشاعر بومدين بن سهلة من بين أكثر شعراء الحوزي الذّين نظموا في الشعر الغزلي، متّهمًا المرأة والحبّ والعشق والهيام سبب تعاسته وعذابه وشقائه في الدنيا، ألم يقل في قصيدة "سِيْدِي اَوْ مَنْ يْسَالْ اَعْلَى كَحْلَ الْعِينْ"[3].

حُبْ الْبْنَاتْ رَاهْ اَيْشَيَبْ مَنْ لاَ يْشَيَبْ وَايْتَلَفْ الْصْلاَ وَالْطَاعَا وَالدّيْنْ
اَلْحُبْ قَالْ بَنْ سَهْلاَ يَا مَنْ هُوَ لْبِيْبْ بَحْرُو اَصْعِيبْ وَاَمْوَاجُو مَرْتَكْمِينْ[4]

---

[1] عبد الله شقرون، نظرات في الشعر الملحون، مطبعة النجاح الجديدة: الدار البيضاء (المغرب)، 2001م، ط 02، ص ص31، 32.

[2] عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامّة: بغداد، 1998، ط 01، ص 10.

[3] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 142.

[4] مرتكمين: مختلفين.

حُبْ اَلْبْنَاتْ مَا صَبْنَالُو حَتَّى اَطْبِيبْ غِيرَ اَلْوْصَالْ بِينْ اَلْعَاشَقْ مَسْكِينْ

إنّ الحبّ عند ابن سهلة هو سبب إهماله للدّين والصلاة والطاعة إلى درجة أنّه أفقده صوابه وعقله، كما وصفه بالبحر العميق والخطير، فينصح كلّ عاشق عاقل بعدم الاقتراب منه حتّى لا يهلك بين أمواجه، كما وصفه أيضا بالمرض الذّي ليس له علاج غير وصال الحبيبة، والشاعر في هذا الموقف بلغ درجة العشق << تلك الحالة التّي تفضي إلى سلب العقل والهيام لأنّ العاشق بلغ أوج عشقه، وهو غير واثق من عاطفة المحبوب>>[1].

ويقول أيضًا في قصيدة "اَعِيْيتْ فِيْ قَلْبِيْ يَصْبَرْ"[2].

اَنْبات سَاهَرْ كُلْ لِيْلَةْ قَلْبِي اَمْرِيضْ فِيْ تَهْوِيلَه
دَمْعْتِيْ اَعْلَى الْخَدْ اَهْطِيْلَةْ وَالْنُّومْ عَنِّيْ غَابْ
مَا اَجْبَرْتَشْ لِلْمَلْقَى حِيْلَةْ يَا وِيْحِيْ رَاسِيْ شَابْ

وقد سبقه إلى هذا العشق والمعاناة والمكابدة ابن التريكي الذي رماه حب وهمّ المعشوقة في النّار يقول[3]:

فِيكْ اَنْبَرَّدْ غَلْيَانِي يَا مَنْ تَرْمِينِي فَالْعْذَابْ ظَاهَرْ اَعْيَانْ
تَجْلَبْ هَمِّي وَاَحْزَانِي وَاتْحَمَّلْنِي شَلاَّ اَنْطِيقْ لُو مَنْ اَمْحَانْ
هَمَّكْ فَالنَّارْ اَرْمَانِي

ولقد نفذ صبره و فنى وشاب رأسه وطاب قلبه نتيجة هجران المحبوب وصده[4] :

نِيرَانْ شَاعْلَة فَاكْنَانِي تَلْهَبْ اَلْهِيبْ وَاَلْقَلْبْ فُوقَ اَلْجْمَارْ ايْطِيبْ اطْيَابْ
افْنَى الصْبَرْ عَنِّي وَ عْبَدْتْ إِلاَّ النْحِيبْ رَاسِي مْنَ اَلْمْحَايَنْ يَا سِيدِي شَابْ
بَعْدَ اَلْغْيَارْ وَاَلْفَرْقَة وَالدَّهْرَ الصْعِيبْ آ مَنْ ادْرَى نْشُوفْ اَبْعَيْنِي اَلْاَحْبَابْ

وكذلك ابن مسايب الذي طلب من الرسول أن يدعو المعشوقة إلى الكّف عن الهجر يقول [5]:

مَا شَفَّكْ شِي حَالِي سَايَرْ الدَّوَامْ هَكْذَا نَتْلاَطَمْ مَا جَبْتْ لِي خْبَرْ

---

[1] الطاهر قيقة، "الغزل في الشعر الملحون التونسي"، مجلة الفكر (تونسية)، عدد خاص "المهرجان القومي للشعر"، تونس، عدد 04، جانفي، 1968م، ص 10.

[2] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 155.

[3] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 86.

[4] نفسه، ص 46.

[5] ديوان ابن مسايب: جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة..، 90.

دْخِيلْ عَرْضَكْ بَلَّغْ لَلْجَافْيَة الَسْلاَمْ قُلْ لْهَا يَا هِيفَا بَرْكَ مْنَ اَلْهْجَرْ
كِيفْ نَهْنَى مَنْ حَرْ اَلْبُعْدَ وَاَلْغْرَامْ كُلْ يُومْ مْلَيَّعْ[1] مَكْوِي بْلاَ جْمَرْ

وأيضا محمد ابن الدبّاح يعاني المعاناة نفسها يقول[2]:

اَبْتْلِيتْ بْحُبْ ذَا اَلْعَذْرَا اَوْ صَرْتْ مَمْحُونْ انْبَاتْ هَايَمْ وَالنُّومْ مْنَ اَلْاَجْفَانْ طَايَرْ
مَا دْرِيتُوا شِي مَا فَي اَلْقَلْبْ غِيرْ مَمْكُونْ لِيعْتُه مَنْ دَاخَلْ فَالْجُوفْ لِيسْ تَظْهَرْ
وَاَلْفْرَاقْ حْرَقْ وَ جْرَحْنِي بْسِيفْ مَسْنُونْ وَاَلْغْرَامْ كْوَانِي وَابْقِيتْ دَايَمْ أَصْفَرْ

والشاعر محمد بن يوسف[3] الذي يؤكد على أن مصير العاشق هو الشقاء دائما [4]:

خَبْرِي غْرِيبَ فِي ذَا اَلْعَشْقَة وَاَللِّي عْشِيقْ دِيمَا يَشْقَى
وَاَلْبُعْدْ زَادْ لْقَلْبِي حَرْقَه

والشاعر الحبيب بن قنون الذي أقلع عن حب البنات، وعدّه أحد هموم الدّنيا، إلاّ أنه لم يتمالك نفسه بمجرد أن رأى المحبوب فعاوده الحب والغرام كل بجيشه وعساكره يقول [5]:

بَعْدَ اَنْ نْسِيتَ اَلْبْنَاتْ قُسْتْ هَمْ الدُّنْيَا وَمْنَ اَيَنْ شَفْتَكْ اَلْحُبْ رَاهْ[6] هَيَّضْ لِي
هَبْ اَلْغْرَامْ قُومَهْ فْزُوعْ جَاءتْ قْوِيَّة سُلْطَانْ بَالطْبَلْ وَاَلْعْلَمْ عَمَّدْ لِي

والشاعر أحمد بن عامر يعترف بعدم قدرته على مواجهة حب المحبوبة مؤكدا انهزامه أمامه يقول [7]:

حُبْهَا عَنِّي تْعَدَّى وْ زَادَتْ لِي يَا لاَيَمْ وْكِيدْ
سَاقْ لِيَا بَنْجُوعَ قْوِيِّينْ يَاسَرْ وْقُومَانْ شَلاَّ يْعَدْ حَسَّابْ
آهْ انْغْلَبْتْ وْلاَ يْلِي وِينْ مْنِينْ نَتْوَلاَّهْ يَاتِينِي بْجُنْدْ غَلاَّبْ

---

[1] مقهور.

[2] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 60.

[3] وهو<< المعروف بالمزبور، من سيدي خالد ولاية بسكرة، عاش في القرن التاسع عشر>> (العربي دحو، معجم شعراء الشعر الشعبي في الجزائر من القرن 16 إلى أواخر العقد الأوّل من القرن 21، منشورات البيت للثقافة والفنون: الجزائر، 2009، د. ط، ص 100).

[4] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 68.

[5] ابن قنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص 59.

[6] عامية تفيد الإشارة: ومنها قول العامّة في أمثالها:<< رَاهْ رَاهْ وَاَلْعْلاَمْ مُرَاهْ>> (و مُرَاهْ تعني وراءه)

[7] نفسه، ص 98.

والشاعر المسعود الذي عانى كثيرا من جفاء المحبوب " أم الدلال" وتيهها عنه، إلى درجة تحول لونه وسقمه يطلب من الله رضاها وعطفها قائلا [1]:

آشْ يَطْفِي ذَا الـنِّيرَانْ شَاعْلَة وَسْطَ اَكْنَانِي
صَارْ لَوْنِي كَالْيَرْقَانْ وَغْرَامَكْ مَضَّانِي
يَا غْزَالِي غُصْنَ اَلْبَانْ[2] يَا ضِيْ اَلْبَدَرْ السَّانِي

نطلب الله تعطف برضاك *** رُفْ بَلْقَاكْ*** ينكمل مرغوبي ويتنّكدوا اعدايا
دايـــم متولّع بجفاك *** رُفْ بَلْقَاكْ *** هاج عشقي و من وحشك ليعتي قويّة
آشْ حَالْ أُمْ الدْلاَلْ التَّايْهَة عْلِيَّا

إن الشاعر المحبّ في هذه النماذج يعاني قلّة النّوم والسّهر طول الليل مترقبا فيه صورة الحبيبة، حيث أرغمه الحب على كثرة الدموع، وممّا زاده معاناة وشقاء أنّه لم يجد سبيلا لوصالها. فكان << ذكر المرأة نوع من المناجاة الذاتية، التي يعبر فيها الشاعر عن نفسه حين يجد أنّه محاصر بالهموم والأحزان>>[3].

ومثل هذا الحب نجده يأسر قلب الشاعر ابن التريكي في قصيدة "قَلْبِي بَالْحُبْ"[4]:

قَلْبِي بِالْحُبْ صَارْ مْفَنِّي مَتْوَلَّعْ بَالرْيَامْ مَا يُوجَدْ سَلْوَانْ
الْدَّمْعَ امْنَ الْعْيُونْ يَسْنِي[5] عَقْلِي مَخْطُوفْ رَاهْ كُلْ لِيلَة سَهْرَانْ

فالحب يحرم العاشق الولهان النوم ويخطف عقله ويترك الدمع يسيل، لذلك يعظم ابن التريكي من شأن الحبّ في قصيدة "يا عُشَّاقَ الْزِّيْنْ"[6].

اَمْرَ الْحُبَّ اَعْظِيمْ ضَاعْ صَبْرِي وَالْقَلْبْ اَهْمِيمْ

---

[1] م. م. س، ص ص 104، 105.

[2] البانُ: شجر سبط القوام، يسمو ويطول في استواء، له ثمرة تُرَبَّبُ بأفاويه الطّيب، ثمّ يُعْتصرُ دُهْنُها طِيبا، ولاستواء نباتها ونبات أفنانها وطولها ونعمتها ولينها، شُبِّهَ بها الجِسَانُ فقيل: كأنّ قدّها غصن البان (ينظر: اللّسان. مج 02..، مادة: بين، ص 200. - والمعجم الوسيط. ج1..، مادة: بانه، ص 77).

[3] منير البصكري، الشعر الملحون في أسفي، منشورات مؤسسة دكالة عبدة للثقافة والتنمية: الدار البيضاء (المغرب)، 2001، ط 01، ص 130.

[4] ديوان ابن التريكي، ص 109

[5] يسني: يلمع من شدّة السيلان.

[6] الديوان نفسه، ص 114.

دَايَـمْ فِـي ذاَ الضِّـيـمْ صَاحْبُو عُمْرُو[1] مَا يَسَّـالاَ[2]

وتتواصل لحظة اليأس من الحبّ عند ابن التريكي، إذ يرى أنّ أمره صعب وعسير المنال فيه من يشقى وفيه من يسعد، لكن حظه كان عاثرا إلى درجة الموت والشهادة في سبيله، وتتكرر هذه المواقف المتشابه بصورة تكاد أن تكون قوالب فنية جاهزة بين شعراء الحوزي يتداولونها فيما بينهم، حيث يكون الحبّ دموع جارية وعقول ضائعة تشكو الفقد الوجداني عند ابن مسايب في قوله من قصيدة "هَاضْ ألوَحْشْ عْلِّيَ"[3]:

الـدَمْعَةْ تَجْرِيْ كَالْمطَرْ عَـنْ خَـدِّيْ مـجْـرِيَةْ
عَـقْـلِي بَهْوَاهَا رَاحْ طَارْ خَـلاَّتْـنِي يَـا خـــوُي
عَقْلِيْ بَهْوَاهَا يَاكْ رَاحْ وَبْقِيتْ عَابَدْ غِيرْ الْنوَاحْ
نَبْكِي كُلَ مْسَاء وَصْبَاحْ وَدْمُـوعِـي مَـجْـرِيَةْ

ونجد معظم شعراء الملحون في الغزل يصفون الحبّ في صورة العساكر القوّية وكأنّ الشاعر المحب يواجه معركة مع الحبيبة، كما ورد عند الشاعر ابن مسايب الذي شنّ عليه الحبّ حربا لم يستطع مقاومتها، إذ يقول في قصيدة "هاَضْ عَنِّي وَحْشَ اَلْمَحْبُوبْ"[4]:

وَالْـغَـرَامْ أَهْدَفْ وَالْغْوَانْ وَالْعْسَـاكَـرْ غَـارُوا
بَالْمْحَالْ نَـزْلُوا وَالْقُـومَـانْ كْسَوْا الْجبَلْ وَاوْعَـارُهْ
بَـاشْ تَطْفِي نَارَ اَلْمَمْحُونْ دَّبْرُوا عَنْ هَذَا اَلْمَغْبُونْ

وها هو الغرام والحب يجيشان العساكر للقضاء على بومدين بن مدين سهلة في قصيدة "بِيَا الْعْذَابْ طَالْ"[5]:

اَلْغْرَامْ أَتـانِي بَعْسَاكْرُه قَوِّيَة حَرَّكْ بَسْلاَحُه طَالَبْ اَلْقْتَالْ

وفي قصيدة " لِمَنْ أَنَـا نَشْكِي مَنْ لِيعْتِي خَافِيَهْ" [6]:

---

[1] عُمْرُو: أبدا.

[2] عامية تعني يذهب بعد الانتهاء من الشيء.

[3] ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم الحفناوي أمقران السحنوني ..، ص 152.

[4] نفسه، ص ص 151، 152.

[5]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص124.

[6] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 148.

لِمَنْ أَنَا نَشْكِي مَنْ لِيعْتِي خَافِيَهْ اَلْيُومْ لِي مُدَّهْ بِيَا اَلْعْذَابْ طَالْ
اَلْغْرَامَ أَتَانِي بَعْسَاكْرُو اَقْوِيَهْ تَارْكِينَ اَسْلاَحِي وَايْطَالْبُوا اَلْقْتَالْ

هذه بعض النماذج التي تقوم جميعها حول معاني الضياع والفقد الوجداني، إذ هو قاسم مشترك بين شعراء الحوزي وشعراء الشعر غير المعرب، فكان الفشل العاطفي مذهب معظمهم، ومهما تتبعنا مواطن الحبّ والغرام عبر هذه النماذج الشعرية الغزلية، فإنّنا نلاحظ أنّ هذه الغريزة الحيوية بدت عندهم متشابهة وجاءت قصائدهم على نسق واحد، وهم يصفون حالهم << محبين ضعفاء يعانون من عشق هذا الجمال أنواعا من الجوى والشجن والشوق، وألوانا من اللوم والهجر والنفور، ويسعون إلى الوصال بالرجاء والاستعطاف تارة، وبالعتاب والوعظ تارة أخرى>>[1].

كما نجد تقليداً مشتركًا بين شعراء الحوزي الغزليين يتمثل في التصريح بأكثر من محبوبة[2] في قصيدة واحدة، من مثل ما هو عند ابن التريكي الذي يعدّد أسماء النساء اللواتي تعلق قلبه بهن من قصيدة "الْعِيدْ الْكْبِيرْ"[3]:

عَيْشَه وَافْطِيمَه وَاخْدِيجَه وَازْهَرَ الزْهُورْ وَ اَلقَايْمَة اَلْمَنْصُورِية تُوزَارْ

وبالمثل نجد بن سهلة يعدّد حوالي اثنا عشرة اسمًا لمحبوباته في قصيدته المطولة" يَا ضَوْ اَعْيَانِيْ"[4]، وهنّ على التوالي: (بَدْرة، فَاطْمَة، الزَّهْرَا، اَعْوَالي، يَامْنَةْ، صَافْية، سَتّيْ، رَبِيْعة، مَرْيَمْ، مِيْرَةْ، جَنّاتْ، خَدّة، طموم).

ويبدو أن اسم (فاطمة أو طموم، أو طامو) كانت أكثر حظا من الأخريات في غزليات شعراء الحوزي مثل ما نجده عند ابن التريكي الذي طلب من الوشام أن يرسم لها وشما جميلا يليق بجمالها الفاتن في قصيدة "يَا الْوَشَامْ"[5] في قوله:

يَا اَلْوَشَّامْ رَطَّبْ يَدَّكْ وَارْشَمْ اَلاَّ لاَّ اَفْطِيمَه
يَا اَلْوَشَّامْ

[1] الزجل في المغرب، القصيدة..، ص 198.

[2] في الفصل الرابع من هذا البحث وبالضبط في المبحث الرابع أفردنا الحديث بالتفصيل عن ظاهرة تعدد أسماء المتغزل بهن في شعر الحوزي.

[3] ديوان ابن التريكي، ص 124.

[4] ينظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 72- 89.

[5] ديوان ابن التريكي، ص 129.

ولكن فاطمة الشاعر ابن سهلة بومدين فاقت بهاءً و جمالاً كلّ معشوقاته كما يصرح بذلك من قصيدة "غَلْبَتْكُمْ فاطْمَةْ"[1]:

غَلْبَتْكُمْ فَاطْمَةْ وْفَاتَتْكُمْ فِيْ الْزّينْ تَشْقَاوْا إِذَا تْعَانْدُوا يَا اَلْبْنَاتْ

أتوقف ههنا، تاركا للقارئ فرصة التوسّع والاطلاع في الفصل الرابع بمباحثه الخمسة حيث فصلنا القول فيه عن الغزل وكل ما تعلق بموضوع شعر المرأة لدى شعراء الحوزي.

لأنتقل للحديث بعد حين عن موضوع آخر ارتبطت به المرأة كثيرا وهو موضوع شعر الطبيعة.

[1] ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة..، ص51.

المبحث الثاني

شعر الطبيعة " الرْبِيعِيَاتْ"

المبحث الثاني

شعر الطبيعة " الرْبِيعِيَاتْ"

منذ أبدع الله الطبيعة على مثاله، وجبل الإنسان من ترابها، ما فتئت النّفس الشاعرة ترتشف رحيق الجمال من مفاتنها، وتصوغه أناشيد عذبة في مسمع الدهر. فالبيئة الطبيعية هي الملهم الأوّل لكل كاتب وكل شاعر، وهي الباعث الأكبر على الإبداع. كذلك كان شأن الشعر وسائر الفنون في تراث الإنسانية، وسيبقى حال الإنسان مع الطبيعة على هذا النّحو من التلاحم الأبدي ما دام الكون بهذا الاتّساق والحسن، وما دام في جبلة الإنسان هذا الإحساس المرهف بالجمال.

تأسر الطبيعة في كل زمان ومكان مشاعر وأحاسيس الإنسان وتسلب فكره وعواطفه بسحرها وجمال مناظرها، فهي مصدر << الإلهام والوحي والعبقرية للإنسان بوجه عام ولدى الفنان المبدع بوجه خاص، فمنذ أن وضع الخالق أسراره في الكون وفي الطبيعة ما فتئ الإنسان باعتباره خليفة الله في الأرض، يشحذ عقله ويستخدم قدراته في استكشاف ما تختزنه الطبيعة من كنوز الجمال>>[1].

لقد هام الإنسان بالطبيعة منذ أن فتح عينيه<< على محاسنها وتطلع بحب إلى جمال روضها ورونق سمائها. وقد وجد فيها الشاعر والكاتب، منذ القديم، مرتعاً لخياله ومقبلاً لأفكاره وكانت وحيَ من استلهمها، تنشيه باهتزاز أزهارها وانسياب جداولها وتلألؤ طلّها، وهدوء ظلّها فيجود بالكَلم الخالد واللوحة الناطقة>>[2].

ولم يقتصر شعر الطبيعة والتّغني بها عند شاعر دون آخر أو عصر دون آخر، بل كان موضوعا مشتركا بين الشعراء على مرّ العصور.

ولكن ما حظ الطبيعة في قصائد شعراء الحوزي في العهد التركي وما بعده بتلمسان وأحوازها؟

وكيف تعامل شاعر الحوزي الوجداني مع الطبيعة ومظاهرها؟ وما موقفه منها؟ وهل اكتفى بتصوير مظاهرها تصويرا حسيّا؟ أو بعث فيها من ذاتيته ما يجعلها تعكس حالته النفسية؟

لقد انبهر شاعر الحوزي بجمال الطبيعة، فصوّرها بحسب ما توحي إليه مشاعره وأحاسيسه، فوقف على مناظرها الساحرة مصورا إيّاها وصفا صادقا يتجاوب مع وجدانه ويترجم أثرها على نفسيته <<فوصفها وصفا رائع التصوير بارع التعبير يكشف عن سلامة ذوق وصحة

---

[1] عمر بوشموخة، جماليات الموسيقى العربية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص27.

[2] جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، د. ت، د. ط، ص 126.

الوجدان ورقة إحساس وشعور بالجمال واستجلاء لحقيقته حيث وجدت، وهو في وصفه يقارن ويشخص ويبرز المعاني في صور حسية ملموسة نابضة يبث فيها الحركة والحياة، ويبعث فيها من ذاتيته ما يجعلها تعكس حال نفسيته وحيوية عاطفته في امتزاج وتجاوب مع تلك المظاهر>>[1].

وغير خافٍ أن تأثير الطبيعة في شعر الحوزي ليس موضع جدال أو نقاش فقد كانت الطبيعة هي الإطار الذي كان الشاعر يقضي فيه ساعات لهوه ومتعته وسروره. ويبدو أن عادة الخروج، لا سيّما في الفصول الملائمة، إلى خارج المدينة، وإلى المنتزهات والحقول والبساتين، كانت شائعة جدّا لدى التلمسانيين، كما كان النّاس ولا سيّما الموسورين يوجهون اهتماما خاصّا لزراعة الزهور وتنظيم الحدائق ويظهر تأثير حب الطبيعة فيما نظمه شعراء الحوزي من قصائد طوال في الربيع سميت باسمه" الربيعيات"، وذلك أمر عرفه الأدب العربي منذ العصر العباسي الأوّل.

وقد أطلق أهل الملحون أسماء على القصائد الشعبية التي يصفون فيها مناظر الطبيعة، كاسم <<الذهبية أي غروب الشمس و "الصبوحي" و"الديجور" أي الليل وهو عندهم الداج والبهيم، وأطلق عليها كذلك أسماء الربيعية والعرصة والبستان والمشموم والنحلة، وما إلى ذلك مما يوحي بمظهر من مظاهر الطبيعة والكون>>[2].

ونجد شعراء الحوزي يتفاوتون فيما بينهم في وصف الطبيعة << ولكننا نستشف ذيوع ذلك عندهم جميعا، سواء أكان تناولهم لها يمثل غرضا مستقلا أم جاء عرضا في بعض قصائدهم، وهذا يبرز تعلقهم بطبيعة بيئتهم وارتباطهم بها ووفاءهم لها، والوطن سكن للإنسان تأوي إليه روحه وتهيم به وجدا وحبا>>[3].

كما أن الطبيعة تعد رافدا ملهما لتجربة الشعرية الوجدانية وإن اختلفت مواقف الحوزي إزّاء وصفها والتعبير عن جمالها << فهناك من يغازلها مغازلة سطحية، وهناك من يشير لها في آلامه وأحزانه وأفراحه وهناك من يندمج فيها اندماجا كليا وهذا الاندماج يسمى بالفناء الوجداني>>[4].

إن البيئة التلمسانية الطبيعية << كان لها تأثيرها الواضح على الشاعر، فتلمسان بلد جميل بما فيه من أشجار كثيرة وملتفة وحدائق غنّاء، وغيرها من المناظر الطبيعية، ففيه ما تشتهيه الأنفس، وتلذ الأعين من فواكه كثيرة كالرمان، والزيتون، والتين كما حدّثنا العبدري، وأبو زكريا

[1] عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص ص 205-306.

[2] المرجع نفسه، ص306.

[3] منير البصكري، الشعر الملحون في أسفي، ص 209.

[4] علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ص 39.

يحيى بن خلدون[1]>>[2] . لقد وصف مرمول تلمسان فقال:<< كان حولها البساتين ومنازل الراحة حيث يقضي السكان أوقات الصيف في أحسن ظروف الهدوء والهناء ولها حقول بها الأشجار المثمرة والزيتون حيث تستخرج كميات ضخمة من الزيوت والقسطل وغير ذلك من الفواكه>>[3]، ففي تلمسان حضارة مندرسة تنتمي إلى الماضي وإلى التمدن الذي عرفته هذه الجهة[4]. كما أنها كانت << تعمل الشأن لمن لا شان له، ويكفيك منها ماؤها وهواها، كما قال فيها واصفها، وهي ذات أنهار وأشجار وفواكه وثمار، وخصّها الله بحب الملوك، حتى صارت مطمعة للملوك، وهي غاية للصالحين، لأنها بلد ذل وخمول، والعلم فيها يفور ويغور>>[5].

إن وصف الطبيعة يندرج ضمن الاتجاه الوجداني[6] الذاتي، مع التأكيد على أن الوصف نوع من أنواع المحاكاة والرسم والتصوير، وَ << صوره ولوحاته عادة ما تكون خيالية يرسم أبعادها كلام جميل منسّق، ويحلق بها في الأجواء العليا، خيال خصب، عادة ما يتّسم به الشعراء>>[7]، ويستجيده النّقاد إذا طابق الموصوف وكاد يمثله عياناً للسامع[8] ولذا قيل: << أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً>>[9] .

---

[1] بغية الرواد..، ج 01، ص ص 9، 10.

[2] طاهر توات، ابن خميس شعره ونثره، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1991، ص ص 153، 154.

[3] مارمول كرفخال، إفريقيا، ترجمة فرنسية: لدا بلانكور 1667، تعريب: عبد الرؤوف الإدريسي، منشورات دار الكتاب العربي: بيروت، الإسكندرية، 1999، ط 02، ص 283.

[4] نفسه.

[5] نفسه.

[6] يدخل في نطاق هذا الاتجاه الشعري كل إبداع أدبي، قوامه الرؤيا الذاتية إلى الأشخاص والحوادث وأشياء الكون والوجود. ههنا مع الشعر الوجداني، نحن مع الحقائق الذاتية كما يبلورها الحسّ الإنساني بخيالاته ومشاعره وأبعاده وألوانه واتجاهاته. لذلك فهو << حيٌ، حارٌ، مؤثرٌ، مباغتٌ، يشيع فيه التفجّر الدّاخلي، والطفرات اللفظية والبيانية والشكلية لأنّه في الأساس انفعال وإثارة>>.. كما أنّه: << يعبّر عن احساسات متأنيّة من الداخل أو من الخارج، لذلك اقتضى أن تكون للعواطف الفردية والجماعية صفةً شاملةً، لأنّ المُعبّر أو المُؤثر في فلادية الشاعر هو ما يتضمّن معنىً شاملاً، ويبتعث في السّامع أو القارئ شعوراً بالاستلطاف>> (جبور عبد النّور، المعجم الأدبي..، ص 151).
والشاعر الوجداني يتوّفر في العادة على الأحوال المتعلّقة به شخصياً، وربّما أهمل المقاييس العامّة في الأمور واكتفى بمقاييسه الذاتية عند النظر في الأمور كلّها، كونه<< يعبّر عن انفعالاته الذاتية، وما يكتنف وجدانه، من خواطر وأحاسيس وعواطف مختلفة>> (أحمد أبو حاقة، المفيد في البلاغة والتحليل الأدبي، منشورات دار بيروت: بيروت، 1959، د. ط، ص 243).

[7] قيصر مصطفى، حول الأدب الأندلسي، دار الأشرف: بيروت، د.ت، د. ط، ص 62.

[8] قدامة بن جعفر، نقد الشعر..، ص 41. - وأحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، 1964، ط03، ص 280.

[9] ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج 02..، ص 291.

وكلما كان خيال الشاعر خصبا، وكانت شاعريته متفتحة جاءت الصور رائعة معبّرة على المراد، فالتغزل بالمرأة، تصوير يصور لنا محاسنها ومفاتنها، وهو من ثم وصف، لكن تأثيره في النّفس يختلف عن التأثير الآخر، لأي صورة في الطبيعة، فهو يثير الشهوة ويستفز المشاعر الرجولية، ولذلك لم يُقل له وصف وإنّما سُمي غزلاً وتشبيهاً وما إلى ذلك. والمدح أيضا وصف، فهو يصور ويعدّد قدرة وشهامة وخصال الممدوح حسّية كانت أم معنوية، ولكنه لما كان في الغالب يتميّز بالمعاضلة في الكلام وانعدام الصدق صار نوعاً من التزلّف والتملّق في القول للوصول، فق أُطلق عليه اسم المديح.

ومهما يكن من أمر، فالوصف هو العمود الفقري لكل الأغراض الشعرية؛ فالشاعر إذا رثى وبكى وصف، وإذا هجا وصف، وإذا تغزل وشبّب وصف، وإذا افتخر وصف..يقول ابن رشيق:<< الشعر إلاّ أقلّه راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه، وليس به، لأنّه كثيرا ما يأتي في أضعافه، والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخباري عن حقيقة الشيء، وأنّ ذلك مجاز وتمثيل>>[1]، وكثيرا ما يحرز الوصف على الخلود والبقاء لأنّه<< غرض فني سامٍ يرتفع على الأشخاص والمناسبات ومقتضيات الحياة والمادّة>>[2] .

نجدد القول إن شعر الطبيعة هو << الشعر الذي، يمثل الطبيعة وبعض ما اشتملت عليه في جو طبيعي يزيده جمالاً وخيال الشاعر، تتمثل فيه نفسه المرهفة وحبه لها واستغراقه بمفاتنها. وملما كان شعر الطبيعة معبرا عن هذه المشاركة وهذا الاستغراق ومصورا جمال الطبيعة وفتنتها في شتى مظاهرها كان هذا الشعر مزدهرا ومحققا غرض موضوعه>>[3].

هذا، وقد وصف شعراء الحوزي كل ما وقعت عليه أنظارهم فأحسنوا وأجادوا، وربما كان لجمال الطبيعة في تلمسان وأحوازها أثر في ذلك، فقد وصفوا السواقي والجداول وهي تنساب رقراقة، دفّاقة بين الأزاهير والأعشاب والرياض..، وصفوا الطيور والورود والحدائق والبساتين، والمجالس التي تعج بالغناء والعزف، والشدو، والشراب وما إلى ذلك من عناصر الطبيعة.

وشعراء الحوزي لاهتمامهم الكبير بشعر الطبيعة ووصف عناصرها نتيجة إعجابهم بها، أفردوا قصائد ومطوّلات خاصة بالطبيعة وفصل الرّبيع وعناصرهما، وعُرفت لدى المهتمين بالشعر

---

[1] م. م. س، ص 294.

[2] صالح حسن اليظي، البحتري بين نقاد عصره، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع: لبنان، 1982، ط 01، ص 111.

[3] في الأدب الأندلسي..، ص 126.

غير المعرب في الجزائر بـ:" الربيعيات"، بينما في المغرب الأقصى يقال لها " العرسة" او "الصبوحي"، ومن ذلك ما قاله الشيخ المكي[1] في قصيدة " العرسة" وطالعها [2]:

صُولِي صُولِي مَنْ مْحَاسْنَكْ يَا عَرْسَةْ اَلْاَزْهَارْ

فِيكْ اَجْتَمْعُوا اَلْاَبْكَارْ، طَامُو وَالرّيمْ زْهِيرُو

وسُميت، كذلك، أي الربيعيات، لإكثار الشعراء من ذكر عناصر الطبيعية وفصل الربيع بخاصة في قصائدهم وذلك لولعهم بالروض وتعشّقهم للأزهار وهيامهم بها حتى رأوا فيها عالماً كاملاً نابضاً بالحياة، مترعا بالصور، متدفقا بالعاطفة، زاخراً بالأحاسيس والمشاعر، متعاطفا مع الإنسان، داعيا إيّاه إلى الاستمتاع بنشوة وصاله.

و شعراء الحوزي الذين أبدعوا في وصف الطبيعة وصوّروها تصويرا شعريا جميلا يفصح عمّا يختلج في نفوسهم من حالات وجدانية متباينة هم قليلون ونجد معظمهم لا يندمجون فيها اندماجا كليا ولا يصورونها إلا عبر تمثلها في وجدانهم ولذلك نجد الطبيعة في أشعارهم تتماشى مع حالاتهم الشعورية، حزينة في حالة انقباض نفسيتهم ونجدها بالمقابل نابضة بالحركة والحياة لحالة انشراح نفسيتهم ونجدهم يلونون لوحاتهم الشعرية بما يحفز وجداناتهم من جمالها، ومن هذه النماذج الشعرية الشعبية التّي انفردت بوصف جمال وسحر الطبيعة في فصل الربيع، نجد ربيعية[3]

سعيد المنداسي المشهورة لدى المشتغلين بالشعر الشعبي و الموسيقيين بالربيعية:" الرْبِيعَ أَقْبَلْ يَا أَهْلَ اَلْحُمِيَة" والتي يقول في مفتتحها[4] :

الرْبِيعَ اقبَلْ بَجْيُوشُو بْرَقْ وَرْيَـــاحْ

والرّعَدَ اطبُولو رَنَّتْ عْسَكْرُو قْوِيَّه

---

[1] هو أحمد بن البشير المعروف بالمكي شاعر من مدينة مكناس لا يعرف له الكثير من القصائد، توفي نهاية القرن 19م(معلمة الملحون، الجزء الثاني من القسم الثاني- تراجم شعراء الملحون..، ص 45).

[2] تسجيلا عن برنامج " ألحان زمان: عالم الموسيقى القديمة" برنامج إذاعي من تقديم: أبو بكر بنّور. يذاع كل يوم أحد من 23سا - 00سا بإذاعة المملكة المغربية (فبراير 1986).

[3] تنتمي هذه القصيدة إلى ما يُسمّى "فنّ الرّبيعيات" التي تكرس الحديث عن فصل الربيع وصفا لجمال تجلياته؛ مثل الأنوار والأزهار والأطيار وما إليها. وأكثر ما نجد هذا اللّون من الشّعر غير المعرب في الحواضر؛ لافتنان الشّعراء بطبيعتها، وولعهم بكلّ شيء جميل فيها. و"الرّبيعيات" تسمية جزائرية خالصة، وهي تُعرف في المغرب الأقصى "بالصّبوحي" أو "العرسة".

[4] تنظر القصيدة كاملة في: عبد الحق زريوح، مختارات من الشعر الملحون بتلمسان، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر و التوزيع: سيدي بلعباس- الجزائر، 2014، ط 01، ص ص 40 - 49.

يستهل الشاعر قصيدته بالتحدّث عن إقبال الربيع، وما صاحبه من غيث أحيا الأرض بعد موتها:

الْمُزُون[1] اَتَبَّعْ اخْلاَفُو مْسَا اَوْلَصْبَاحْ
فِي جَوّْ اَسْمَاهَا بَمْطَارْهَا قْوِيَّـــــه
حْيَاتْ انْبَاتَ اَلْاَرْضْ كَذَا اَوْلَبْطَـاحْ
بَعْدَ كَانَتْ جَادْبَهْ رَجْعَتْ فِي سْنِيَـه
الرَّبِيعَ أَقْبَلْ يَـا أَهْلَ اَلْحُمِيَة

وجمال الربيع، وما فيه من مظاهر جذّابة، حسب الشاعر، وحسب المتعارف عليه لدينا جميعا من الوجهة النفسية، مجلٍ للهمّ والنكد؛ فكلما مُتّعت العين بهذا الجمال الطبيعي الفائق حلّ الهناء وذهب الغمّ :

هَذَا فَصْلَ الرْبِيعْ يَجْلِي كُلَ اَحْزِينْ
اَغْنَمْ يَـا مَنْ قَلْبُه فَالْعُشْقَ فَانِـي
اَنْكْسَاتْ اَلْاَرْضَ بْحُلَلْ مَخْتَلْفِيـنْ
زَهْرَتْ اَلْاَشْجَارْ لِيمُونَ اَوْ رُمَّانِـــي

وبعد هذا التقديم العام لفصل الربيع من قبل الشاعر، ينتقل إلى تفصيل عناصر جماله.

والذي بدا لنا في ربيعية المنداسي هو الحشد اللغوي الهائل لعناصر الطبيعة؛ من ذلك الورود والطيور.

والملاحظ على هذا الحشد يقلّ مثلا عند شعراء الحوزي مثل "ابن التريكي"، و "محمد ابن الدبّاح التلمساني"، و"الحبيب بن ڤنون" و"الشيخ قدّور بن عاشور"، و"عبد الرحمان السقال" في ربيعياتهم، كما سنوضحه بعد حين.

من المعلوم أن " الزهر عيون الروض" كما يقول القدماء، تقبل بشائره مع إدبار الشتاء بتهجمه وكآبته، ومع تفتح الربيع بإشراقه وبهائه وتجديده لشباب الحياة، وهو أنواع؛ فلكل فصل زهرة، ولمل بقعة من الأرض وهرة، ولكل زهرة لون وشذى، وفي تنوع الزهر أشكال وألوان وأشذاء ضروب من الإمتاع للحواس تجعله أشدّ عناصر الروض إثارة للتأمل وأكثرها استدعاءً للمتعة الخالصة، والإنسان مولع بالأزهار، يستمتع بها في مظان وجودها في البراري، أو في الحقول أو في البساتين،

[1] السّحب.

ويستنبتها في أحواض في حدائق الدور أو القصور، ويحلّي بها الغرف والأبهاء، ويخلق نماذج مصنوعة تحاكيها أشكالاً وألواناً، ويرسمها في لوحات يزين بها الجدران ويبهج بها العيون، وهدفه من كل أن يمتّع حواسه بتمليها أصلاً أو صورةً .

إن الأزهار أقرب الأشياء ممّا اعتدناه وألفناه إلى استدعاء التأمل الفني الصرف. هي بشائر الربيع وطلائعه تحمل تحياته وألوانه وأريجه وبهائه. إنها تستدعي التأمل الغني بألوانها الجميلة الزاهية وأشكالها الحلوة البديعة، وزينتها الجديدة، وهي، فوق ذلك كلّه، بعيدة من النّفع المباشر تقتضي الانتظار لكي تؤتي ثمراتها الشهية. فالنظر يتصفحها لذاتها والفكر يتأمل محاسنها للإمتاع الخالص، ولذلك تبدو الدنيا في فصل الربيع وكأنّها وعد وانتظار وأمل. الربيع فن الأرض، والفن ربيع النّفس، في كل منهما جدّة وإبداع، وخصب وعطاء، وتولد ونماء.

وللورود والأزهار في شعر الحوزي حضور مكثّف، ولا نظن ذلك إلا استعراضا لتنوعها وإعجابا بها من قبل شعراء الحوزي وفي مقدمتهم "سعيد المنداسي" الذي يقول:

الرْبِيعَ اقبَلْ بَفْصَالُـه لَلْعْشِيقْ سَلْوَانْ

خَاطْرُو يَتْسَلىَ مَنْ كُلَّ بَاسْ يَهْنَـــى

الزَهْرَ [1] وَالنَسْرِي [2] وَاَلْفُلْ اَمْعَ السِيسَانْ

مَرْدْقُوشْ وَاَلْخِيلِي [3] فِي طْرَافْ يَاسْمِينَا

---

[1] << الزَّهرة مبعث الرّائحة الزّكية، بما تفوح من عطر وشذا. فتُبعد الهمَّ عن الإنسان، وتطرد الأسى والأحزان. وتسرّ بلونها النّاظرين فتبعث فيهم الغبطة وترسم فيهم السّعادة، وفي النّفس الصّفاء وفي المزاج الدّعة والرّخاء. للزّهرة قيمة تعبيريّة، إلى جانب قيمتها الجماليّة المعروفة المتداولة. وهي قيمة مستوحاة من الوسط الاجتماعي الّذي تستعمل فيه والواقع النّفسيّ الّذي فيه تُتداول>> (اللغة والحواس..، ص ص 170- 172).

[2] ورد أبيض – Eglantine- (معلمة لغة الملحون، الجزء الثاني من القسم الأوّل- معجم لغة الملحون..، ص133).

[3] المردقوش والخيلي: نوعان من الورد والزهر. Girofleé (نفسه، ص66).

السَنْبُلْ وَالنَرْجَسْ[1] وَاَلْبَاغْ وَاَلْقِيقْـلاَنْ[2]

قْرَنْفُلْ[3] اَوْشَاكُوكِي[4] بِينْهُمْ لَحْبَقْ[5] عْنَـا

اَلْبَابْنُوجْ[6] وَقْصَنْدَشْ وَالزْرِيرَقْ[7] بْطِيبْ فَاحْ

وَرْدَ الْمَسْكِي[8] يَعْبَقْ بَنْسَايْمُه ذْكِيّـه

خَشْخَاشْ اَوْ مَسْكَ الرُومِي زِينَه اَشْبَـــاحْ

دِيدْحَانْ وَعْطَرْشَه[9] لَلْنَظْرَه زْهِيَـــه

---

[1] النَّرْجَسْ: Narcisse (السّبيل..، مادة: نرجس، رقم 5370). من الرّياحين، من فصيلة النّرجسيّة (ينظر: المعجم الوسيط، ج 02..، مادة: النّرجس، ص 912)، فارسيّ معرّب يقابله في العربيّة لفظ مهجور هو << العَبْهَرُ>> (عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد، المهذب في محاسن اللغة العربية وخصائصها وما في القرآن الكريم من المعرب، المكتبة الأزهرية للتراث: القاهرة، 1415 هـ / 1995م، ط01، ص 78). له ساق جوفاء ليس لها ورق. طولها أكثر من شبر، عليها زهر أبيض وسطُهُ شيء لونه أصفر1. ومنه أنواع تزرع لجمال زهرها وطيب رائحتها. زهرته تُشبَّهُ بها العينُ. واحدته؛ نرجسة (ينظر: المعجم الوسيط. ج02..، مادة: النرجس، ص 912).

يؤدّي النّرجس معاني عدّة، منها: التّحيّة، والوساطة ما بين الحبيب والحبيبة، والتّعبير عن الشّقاق بينهما إذا كان ذابلا. كما يرى فيه النّاس الفأل والخير ودلالة على الحبّ (ينظر: اللّغة والحواس..، ص ص179 ،180).

[2] زهر (معلمة لغة الملحون، الجزء الثاني من القسم الأوّل- معجم لغة الملحون..، ص 168).

[3] الْقُرْنْفُلْ؛ أي القَرَنْفُلُ: << شجر هندي ليس من نبات العرب، طيّب الرَّائحة. كثير في كلام العرب وأشعارهم. ويقال أيضا القَرَنْفُولُ بإشباع الفاء >> (لسان العرب، مج 12..، مادة: قرنفل، ص 91).

[4] الشَّكوكي -Le nard-: زهر مركب، ويُقال بالخصوص للفن (معلمة لغة الملحون، معجم لغة الملحون..، ص 180).

[5] نبتة طيبة الرّائحة -Le basilic- **اَلْحْبَقْ:** << نبات طيّب الرّائحة، مُربَّعُ السُّوق، ورقُه نحو ورق الخلاف، منه سهليٌّ ومنه جبليّ >> (ينظر: لسان العرب، مج48..، مادة: حبق، ص 19). وَ-المعجم الوسيط، ج01..، مادة: حبق، ص152). والحَبَقُ هو الرَّيْحَانُ.

[6] زهر (معلمة لغة الملحون، الجزء الثاني من القسم الأوّل- معجم لغة الملحون..، ص 27).

[7] زهر أزرق اللون -Pied d'alouette- جميل (نفسه، ص 85).

[8] الْمَسْكْ؛ المِسْكُ: << المسك، معروف، إلاّ أنّه ليس بعربي محض. من الطّيب فارسيّ معرّب. كانت العرب تسمّيه المشمُوم. واحدته مِسكَةٌ >> (لسان العرب. مج 14..، مادة: مسك، ص 74). يقول ابن قيم الجوزية: << المِسكُ: مَلِكُ أنواع الطّيب، وأشرفُها وأطيبها، وهو الّذي تُضرَبُ به الأمثال، ويُشَبَّهُ به غيرُه، ولا يُشَبَّهُ بغيره، وهو كُثبَانُ الجنَّة...يسرُّ النُّفوس ويقوّها، جيّدٌ للغَشْيِ والخَفقَان... ومنافعه كثيرة جدّا، وهو من أقوى المفرّحات>> (ابن قيّم الجوزية (أبو بكر بن أيّوب)، زاد المعاد في هدي خير العباد. مج 04، تحقيق: محمد أجمل الإصلاحي، تخريج مصطفى بن سعيد إيتيم، مراجعة: سليمان بن عبد الله العمير، عبد الرحمن بن حسن بن قائد، دار عطاءات العلم للنشر، دار ابن حزم: بيروت (لبنان)، 1440هـ/2019م، ط 03، ص 587).

[9] زهر -Géraniaum rosat- (معلمة لغة الملحون، الجزء الثاني من القسم الأوّل- معجم لغة الملحون..، ص145)

الرَّبِيعَ أَقْبَلْ يَا أَهْلَ اَلْحُمِيَة
هَـذَا فَصْلَ الَنُــوَّارْ فِي زِينُه مَكْمُولْ
بَالْحُسْــنَ وَاَلْبْهَا وكُـــلَّ اَعْلاَيَـــمْ
اَلْبْهَرْ[1] وَاَللْوِيزَا وَاَلْيَاسْ[2] بَالزِّينَ اَيْصُـولْ
اَلْوَرْدْ مَنْ كُلْ نُوعَ شْبِيرْ وَاَلْقَرَنْفَلْ عْمَايَمْ
الدُّمْـرَانْ وَالـرِّيحَانْ وَالَزْرِيرِقْ مَخْبُـولْ
زَرْنَبْ اَوْ جُلاَّرْ[3] فِي فَرْعُه مَتْبَسَّـــــمْ
اَلْحَلْحَالْ[4] اَوْ بَنْ النُّعْمَانْ[5] هَايَـــمْ[6]

وهذا الاهتمام بمكانة الورد متوارث عن القدماء، فها هو الشاب الظريف " عفيف الدّين التلمساني "يؤكد انتصار الورد على سائر الأزهار وذلك لأن شوكته قوية [7]:

قامت حروب الزّهـر ما بين الرياض السندسِيَّة[8]
وأتت جيوش الآس تغـ زوا روضة الورد الجنيّـه
لكنّها كُســـرت لأن الـــورد شوكته[9] قـويّة

والإعجاب نفسه وكذلك الاستعراض نجدهما عند ابن التريكي في ربيعيته[10] :

تَبَسَّمُـوا ضَحْكُوا غْصُونَ اللِّقَاحْ
يَسْبِوْا مَنْ يَعْشَقْ وَمَنْ هُوَ وَلِيـــعْ

---

[1] زهر من نوع النّرجس (نفسه، ص 33).

[2] ياس شجر تشبه به القدود الرشيقة كما ان لها رائحة طيبة (معلمة الملحون.. معجم لغة الملحون..، ص 196).

[3] زهر الرمان ويقال جلارة (معلمة لغة الملحون، الجزء الثاني من القسم الأوّل- معجم لغة الملحون..، ص 51).

[4] نبت يُشبه العرعار، يُستعمل في مداواة أوجاع البطن.

[5] وبن نعمان شقائق النعمان: ورد أحمر- Le coquelicot- (نفسه، ص 31).

[6] الأبيات كلها ما عدا الأول استعراض لأنواع الأزهار والورود.

[7] ديوان الشاب الظريف (شمس الدين محمد بن عفيف الدّين سليمان التلمساني 661 - 688ه)، حققه وأعدّ تكملته وفسّر ألفاظه: شاكر هادي شكر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر: بيروت، د.ت، د. ط، ص 292.

[8] السندس: رقيق الديباج، وقيل << نمارق من حرير، معرب وقيل عربي أو هو من توافق اللغات>> (نفسه).

[9] الشوكة : واحدة الشوك، وهو ما يخرج من النبات شبيها بالإبر. والشوكة: البأس والقوة (نفسه).

[10] ديوان بن التريكي، ص 72.

الاطْيَـارْ نَطْقَتْ بَالْسُــنْ فْصَاحْ

نَغْمَـة وَتَـصْفِيــرَة وَصَـوْتَ ارْفِـيـعْ

فَـصْـلَ الَـرْبِـيعْ اَقْبـلْ بْـحُلَّة وْفَـاحْ

سُبْحَـانَ الَّـذِي زَانُــو بْحُسْنَ بْـدِيعْ

يصف الشاعر في هذا المطلع الاحتفاء بحلول الربيع مبتسما ضاحكا عاشقا مولعا بهذا الفصل الساحر الذي يزيد الطبيعة جمالا وسحرا في أبهى حلّتة، فالطيور فيه نطقت وأفصحت وعزفت أعذب النغمات والألحان سلبت بها عقل ووجدان الشاعر إزّاء هذا المنظر الجميل الذي أسره بسحره وجماله ورونقه، فعبّر عمّا يختلج في وجدانه من حالات الانبساط والانشراح التي تعكسها صورة الطبيعة في فصل الربيع<< ولاشك أن لرهف الحسّ وشبوب العاطفة عند الرومانتيكيين أثرا عظيما في هيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها، فهم يريدون أن يستلهمونها ويستوحون أسرارها وأن يكون أدبهم صورة صدق للشعور الصادق بما يتجلى لإحساسهم من مناظرها>>[1].

ثم يتحدث الشاعر عن فضل الله سبحانه وتعالى في إحياء الطبيعة بعد مماتها بغزير الأمطار فيزهو الربيع في ثوب جميل يتراءى للناس بألوانٍ وأشكالٍ من الزهور والورود ولحن الطيور، فغدت الطبيعة آية من آيات الله في حسنها وجمالها وكأنّها جنّة فوق الأرض سلبت عقل الشاعر وجعلته أسير قوّة خفية تشّده إلى احتضان الطبيعة أو الامتزاج بها في قوله[2]:

سُبحَانَ مُحْيِ اَلْاَرْضْ مَنْ بَعْدَ اَلْمَمَاتْ

اَلْوَاحَدْ اَلْقَهَّــارْ حَـقَّ حْـقِــقْ

سَخَّــرْ لْـهَا اَلْاَمْـطَارْ اَخْــرَجَ الـنَّبْتْ

مَنْ سَـنْدُوسَ اَلْجَنَّة بْحُسْنَ شْرِيقْ

بَعْـدَ اَلْـعْـرَا لَـبْسَتْ لْـبَـاسْ الـثْـقَـاتْ

مَنْ صَنْعَةَ الرَّحـمـانْ تَسْبِي اَلْعْشِـيقْ

بَعْدَ الْـغْيَـارْ *** فْـتَـحْ الـنَّوْرْ *** غَنَّتْ الاطْيَارْ

بْصَوْتْ حْنِينْ *** **يَـا** عَـشْقِـيـنْ *** عَـقْـلي رْهِـيـنْ

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية..، ص 171.

[2]- ديوان ابن التريكي..، ص72.

ويستمر في الاستعراض وإبداء الإعجاب قائلا[1]:

قَدْ سَعْدَتْ الدُّنْيَا وَاقْبَلْ اَلْمَطَرْ
رَايْتْ اَلْبَنَفْسَجْ مَنْ اوْرَاقُه رَاقَبْ
تْبَسَّمْ النَّرْجَسْ بْشَكْلَ اخْتِيَارْ
ارْخَى عْمَايَمْ مْتَقْلِينْ بَالذْهَبْ
اللَّوْزْ[2] بَعْدَ عْـرَاهْ فَصَلْ يْـزَارْ
لْبَسْ لْبَاسَ ابْيَضْ وَابْنَى قْبَبْ
ابْنَى خْبَاهْ ** وَلْـبَسْ رْدَاهْ ** وَانْكَى عْدَاهْ
غَارْ اَلْبْهَارْ[3]** عْلاَمُه اشْتْهَرْ ** فَاحْ الزْهَرْ
فَاحَ الزْهَرْ وَاَلْرَّوْضْ رَشَّ اَلْبْطَاحْ
تْـهَـوَّلْ الـنَّسْـرِي وَلَبَا يْـرِيعْ
انْظُـرْ لْبَنُّعْمَـانْ[4] فْـوَقْتَ الـرْوَاحْ
مَا كَانْ شِي مَثْلُه بْحَالُه شْجِيعْ
أَلَمْ تَرَ اَلْقرنْفُلْ حُسْنُه عْجِيبْ
بِينَ السْوَارِي يَعْبَقْ عْلَى اَلْعْرُوفْ

---

[1] ديوان أحمد بن التريكي..، ص ص 73، 74.

[2] اللّوز: Amande (السّبيل..، مادة: لوزة، رقم 4918). هو <<من الثّمار، عربيّ، يكثر في بلاد العرب. اسم جنس، واحدته لَوْزَةٌ. وهو من صنف المِزْجِ؛ لأنّه لا يُوصَلُ إلى أكله إلاّ بكسر. وأرض مَلاَزَةٌ فيها أشجار كثير من اللّوز» (لسان العرب..، مج 13، مادة: لوز، ص 252).

[3] الأقحوان الأصفر.

[4] هي الشقائق المنسوبة للنعمان بن المنذر ملك الحيرة، إذ يُروى أنّه شاهد في إحدى رحلاته نوعاً من الشقائق، ذا وريقات حمراء، فأُعجب بها، وأمر بحمايته، فكان لا يقطف إلاّ له، ولم يلبث أن حمل اسمه، فأُطلق عليه شقائق النّعمان (ينظر: " لغة الزهور في الأدب والأساطير وعادات الشعوب..، ص 111). وفيها قال ابن الزقاق البلنسي الأندلسي:

ورياضٍ من الشقائق أضحتْ يتهادَى فيها نسيمُ الرياحِ
زرتُها والغمامُ يجلَدُ منها زهراتٍ تروقُ لونَ الراحِ
قلتُ: ما ذنبُها؟ فقال مجيباً: سرقتْ حُمْرَةَ الخدود الملاح

(ديوان ابن الزّقاق البلنسي، تحقيق عفيفة محمود ديراني، نشر وتوزيع دار الثقافة: بيروت(لبنان)، د. ت، د. ط، ص 125).

وَالدِّيـــدِي[1] عْـلاَ انْشْرَحْ فَالْقْضِيبْ
ضَـلَّلْ عْـلَى اَلْخِيلِي عَنْدَ اَلْوْقُوفْ
رِيتَ اَلْحْبَقْ غُصْنُه بْـدَاهْ اَلْعْشِيبْ
مَنْ كْثَرْ مَايَعْشَقْ فِي ذُوكَ التْحُوفْ

وقريب من هذا الاستعراض والإعجاب ما نجده عند محمد ابن الدبّاح التلمساني في ربيعيته " الرْبِيعَ اَقْبَلْ بْجَيْشَ اَلْغْمَامْ جَرَارْ"[2] :

الرْبِيعَ اَقْبَلْ بْجَيْشَ اَلْغْمَامْ جَـــرَارْ
ما يعرض له فصل إلا يهزمه
وَالرْيَاحْ اخْيُولُه تَسْرَعْ لْكُلْ مِشْوَارْ
وَاَلْـوْعُـودْ طْبُولُه خَلْفُه يَنْغْمُوا
قُـمْ وَانْهَضْ تَسْتَنْشَقْ رِيحْ كُلَ
نْوَارْ عَنْ مَا لاَحَ اَلْفْجَرْ وْبَانْ مَبَسْمُه
الرْبِيعَ اَقْبَلْ يَا مَنْ رَادْ يَغَنْمُه

بعد الحديث عن إقبال الربيع، ها هو يتحدث عمّا صاحب قدوم فصل الربيع من غيث أحيا الأرض بعد موتها وبعث البهجة والسرور في النفوس:

اَقْبَلْ فَصْلَ الرْبِيعَ بَمْحَاسَنْ وَاِحْسَانْ
اَحْيَاتْ اَلْأَرْضَ بَالسْعَادَة وَاَحْيَاهَا
وَ ثْنَاتْ بَالْحَمْدَ وَالشُكْرَ لَعْظِيمْ الشَأْنْ
اَنْجْلَى عَنْهَا اَلْحُزْنَ بَثْيَابْ اَكْسَـاهَـا
وْزَخْرَفْ كُلْ رَوْضْ مَنْ جَنَّةْ رَضْوَانْ
وَرْجَعْ مَنْ كُلْ نَاحْيَة يَنْبَعْ مَـاهَـا
مَنْ بَعْدَ مُوتْهَا اَحْيَاتْ وَاَلْغَيْثَ اَسْقَاهَا

&&&&&

[1] نوع من الورد.

[2] تنظر القصيدة كاملة في: كتاب نفح الازهار ووصف الانوار وأصوات الأطيار ونغام الأوتار..، ص ص 43 -48.

الرْبِيعَ تَبْهَجْ وْطَلْعَتْ السْعِيـدَة
وَاَنْـحْضَى جَالَبْهَا وَزْهَاتْ بَالْعْوَالَمْ
صَارتْ اَلْـحُلَّـة بَانْوَارْهَا جْدِيدَة
كُلْ عَاشَقْ بَهْوَاهَا مَا يْرُوحْ سَالَمْ
كُلْ مَنْ فَارَقْهَا بَاحْسَـانْهَا الرْشِيدَة
عَـادَلْهَا مَتْوَاضَعْ عْلَى اَلْفْرَاقْ نَادَمْ

وعلى غرار مذهب المتقدّمين من شعراء الحوزي، فإن ربيعيته لا تخلو من توصيف وذكر للورود والأزهار والرياض والبساتين والأشجار [1]:

جَـــادْ عْـلِيهَا اَلْـفَصْـلْ بَهْدِيَة وَتْـحُوفْ
وَاعْطَـاهَا مَنْ تْـحَايْفُه مَـايَكْفِيهَا
شُوفَ اَلْبُسْـتَانْ وَالرْيَاضْ صْفُوفْ صْفُوفْ
وَافْتَحْ نُورَ اَلْاَنْـوَارْ مَـنْ كُلَ شْبِيهَة
فَـاحَتْ حَتَّى تْـقُولْ جَنَّة مَنْ زَخْرُوفْ
اَلْاَرْوَاحْ اَلَلِّي فْنَـاتْ كَـادَتْ تَحْيِيهَا
كَـمَّـا يَحْيِيهَا اَلْإِلَـهْ مَنْ بَعْدْ مُوتْهَا

&&&&&

انْظَرْ مَسْكَ اَلْعَرْبِي فَي الرْيَاضْ عْبَقْ
فَي غْـصَانُه يَتْـلاَلاَ مَتْـعَـنَـقْ بْنَسْـرِي
وَاَلْـبْهَـا[2] يَـفْتْخَـرْ بِيـنَ اَلْـمَرْدْقُوشْ وَحْبَقْ
وَاَلْقَرَنْفُلْ يَسْبِي النَظْرَة بْلَـوْنْ عَكْـرِي
مَا اَحْـسَنْ النَظْرَة فِي اَلْبَابُونْجَ اَلْأَزْرَقْ
وَالنْدَى كَالدُرْ فِي تِلْكَ اَلْغْـرُوسْ يَسْرِي

[1] م. م. س، ص ص 43، 44.

[2] أي اَلْبْهَارْ، وبَهْرْ وهو زهر من نوع النرجس (معلمة الملحون.. معجم لغة الملحون..، ص 33).

كَـأَنَّه جَـوْهَـرْ بِينَ اَزْبَرْدْجَاتْ وَحْـجَـارْ

إِذَا فُـوقَ نْـــبَـاتْ اَلْاَرْضَ خَتْمُـــه

وَاَلْغْـمَـامْ بْكَى وَاَنْسَكْبُـوا دْمُـوعَ اَلْاَمْطَارْ

رَايَتْ لُـه غْـصَـانَ الرَوْضَـة تْبَسْمُـوا

الرْبِيعَ اَقْبَلْ يَا مَنْ رَادْ يَغَنْمُه

ابْشَـرْ بَـالْيَاسْـمِينْ وَكَذَاكَ اَلْخَبُورْ[1]

وَاَلْبْنَفْسَجْ كُلْهُمْ نَامُوا مَـا فَـاقُوا

تِـلْـكَ اَلْاَشْـجَارْ كُلْهَـا مَنْهُمْ مَـعْدُورْ

مَضَاهُـمْ ذَا اَلْفْرَاقْ حَتَّى مَا طَاقُوا

الثُلْثِي مَحْتْجَبْ عْـلَى النَظْرَة مَغْبُورْ

وَكْمَامُه مَا تْبَانْ مَنْ وَسْطَ أَوْرَاقُه

يَخْشَى بَاسْ الرْقِيبْ وَاقَفْ عَنْ سَاقُه

وهذا الابتهاج بقدوم فصل الربيع والإعجاب به، نجده عند الحبيب بن ڤنون، أيضاً، ولكن بدرجة أقل، في قصيدته" يَا عْذَابْ قَلْبِي مَانَصْبَرْ"[2] :

يَا عْـذَابْ قَلْبِي مَانَصْبَرْ كُـلْ مَـا تْـــوَدَّرْ لِـي بَـانْ

حِينْ شُفْتْ رَمْقَاتَ[3] اَلْقْصُورْ هَـيَّـضُوا لْـقَلْبِـي اَلْاَمْـحَانْ

زَخْرَفْ اَلْـجْنَانْ رْجَعْ ثَـامَـرْ بَعْدْ كَـــانْ يَابَسْ عِيدَانْ

تَحْتْ اَلْاَرْضْ وِيـدَانْ تْهَرْهَـرْ[4] شَـاوْهَا دَعْـبَ اَلْبُسْتَـانْ

ظَـهْـرَتْ اَلْعْـيُونَ النَـاغَـــزْ وَاَنْسْقَات اَلْاَرْضَ اَلْعَطْشَانْ

كُـلْ مَا يْبَسْ رَاهْ يَـخْضَّرْ سَـاعَـدْ ايَّـامْ اَلْـجْـنَـــانْ

[1] زهرة Genêt d'Espagne رتم أصفر، ومنه اللون الخابوري (معلمة الملحون.. معجم لغة الملحون..، ص 62).

[2] ابن ڤنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص 76.

[3] نظرات المعشوق. ويقصد بها غالبا العيون الفاتنة (معلمة الملحون..، معجم لغة الملحون..، ص 80).

[4] عامية بمعنى منهمرة وشديدة الجريان.

الازَارْ فُـوقْ اللُّــوزْ نْـشَرْ ثَقْلَتْ السّجُورْ[1] بْالاَغْصَانْ
نَاكَرْ النْدَى فِي اَلْغَرْسَ ظْهَرْ اَلْمْـرَشّْـقَة وَالسِيسَـانْ[2]
وَاَلْـمْخَلّْـجِـي عَـلّْقْ اَلْاَصْفَـرْ قْـابْلُه نُـوَارَ الـرُمّـانْ
فَـرّْعْ اَلْبْـنَفْـسَجْ[3] وَتْشْهّــرْ وَالـذْمَامْ شَعْـشَعْ وَازْيَـانْ
فَتْحَتْ اَلْوْرُودْ اَبْيَضْ وَاَحْمَرْ كُـلْ زْهَــرْ دْعَـاهْ اَلْاَوَانْ
خْرَجْ النّْحَلْ جُنْدَهْ غَــــازَرْ يَلْقَطْ اَلْعْسَلْ مَنْ اَلْاَكْوَانْ
مَنْ يْجِيهْ يَبْقَى يَتْفَهّــرْ[4] حَدّْ مَا كْسَبْ ذَا اَلْبُسْتَانْ

الإعجاب نفسه نقرأه في" الربيعية" للشيخ قدور بن عاشور التي يفتتحها بقوله [5]:

بْدِيتْ بِاسْمَ اَللّٰهْ تَوْفِيقَ رْضَا وْأَمَـانْ
وَالصَّلاَةَ عْـلَى مَـوْلَى الَتّـاجْ وَاللِّقَاحْ
الَرْضَا وَالرِّضْوَانْ عْلَى أَصْحَابُه اَلأَعْيَانْ
قْـدَرْ مَـا فَـاحَ الزَّهَرْ فْي حُلّْةْ النْجَاحْ
يَـا اَلْغَافَلْ سَبّْحْ لْمُولاَكْ قَلْبْ وَلْسَانْ
فِقْ بَعْدَ السَّهْوُ وَاَسْـتَلْغَى لْذَا اَلْوْشَاحْ

إلى أن يصل إلى الحديث عن قدوم فصل الربيع مبينا ابتهاجه به ومفصلا القول في عناصر الطبيعة من ورود وأزهار، يقول[6] :

أَقْبَلْ فَصْلَ الرّْبِيعَ بَالْجُودْ وَاَلْإِحْسَانْ
ادْخَلْ سَعْدَ السّْعُودْ بُشْرَى مَزْيَانَة

---

[1] أي الأشجار.

[2] و سوسان من أنواع الزهور "سوسن" Lis. (معلمة الملحون..، معجم لغة الملحون..، ص 177).

[3] البْنَفْسَجْ؛ أي البَنَفْسَجُ:<< زهرمعرَّبٌ عن الفارسيّة >> (اللغة والحواس..، ص 173). البنفسج بالفارسيّة: بنفشه، وهو << نباتٌ زهريٌ من جنس "فيولا" من الفصيلة البنفسجية، يُزرعُ للزّينة ولِزهوره. عَطِر الرَّائحة>> (المعجم الوسيط،ج01، مادة : البنفسج ، ص 71).

[4] عامية تعني شديد الإعجاب والانبهار.

[5] ديوان قدور بن عاشور الزّرهوني..، ص 473.

[6] نفسه.

أَسْبَلْ سُنْدُسْ فُوقْ خَدَّ التُّرْبَانْ
رَشُّه نْسِيمْ بْجُوهَرْ سِرّاً وْعِيَانَا
لَبَسْ اَللُّوزْ حُلَّة مِثْلَ الرَّهْدَانْ
يَتْمَايَسْ كَالْعُرُوسْ سَطْوَة تِيْهَ انَة
النَّرْجَسْ وَاَلْخَيْزُرَانْ[1] عَلَّقْ مُرْجَانَة
زَيَّنْ اَلْبَنَفْسَجْ وَالسُّنْدُسْ سُلْطَانْ
حَاكَمْ اَلْفَلْ وْسَنْبَلْ وَاَلْمُرْجَانَة
اَلْبَابُونْجَ وْ غَبْنَازَ وْ صَنْدَلْ وْرَيْحَانْ
وَاَلْبَهَارْ وَالزَّهَرْ عَبَّقْ سَاعَةْ اَلْهْنَاء
اَلْيَازْدِي وَالنَّسْرِي وَالدِّيدْحَانْ[2] جِيرَانْ
وَاَلْعْشِيقَ وَمَعْشُوقْ مْهَذَّبْ اَلْاَجْنَاحْ
الشْقِيقْ وَأُقْحُوَانْ بَاهْيَة فِي بُسْتَانْ
وَ الزْرِيرَقْ وَ اَلْخَابُورِي وْ وَرْدُ فَاحْ
قُمْ يَا مَعْشُوقِي نَتْنَاوْلُوا بْكِيسَانْ
الرَّبِيعْ أَقْبَلْ فَصْلَ أَيَّامْ اَلْاِنْشِرَاحْ
هَذَا وَقْتَ الرّبِيعْ النَّوَاوَرْ وَأَزْهَارْ[3]

---

[1] الخِيزْرَانْ: Bambou, Osier, Rotin (السّبيل..، مادة :خيزران رقم1657). أي الخَيْزُرَانُ: كلّ عود ليّن مُتثَنٍّ. جنس نبات من الفصيلة النجيليّة، ليّنِ القضبان، أملس العِيدانِ. الجمع خيازِرُ. وصار مثلا تشبَّهُ به النّساء من ذوات القدّ المعتدل، فيُقَالُ: كأنّ قدّها غُصنْ بَانٍ، أو قضيبُ خَيْزُرانٍ (ينظر: لسان العرب. مج 05..، مادّة: خزر، ص 59. - وَ المعجم الوسيط..، ج 01، مادة: خزر، ص 231).

[2] اليازدي و النسري و الديدحان أنواع من الورود.

[3] إن لغة الزهور هي لغة الحب، ألم يقل لا مارتين<< الحب وردة ذات أشواك وكلما كانت الوردة جميلة، كثرت حولها الأشواك>> (" لغة الزهور في الأدب والأساطير وعادات الشعوب..، ص 112). ومثله كتب العقاد << والزهرة يا صاح، الزهرة النحيفة التي تطويها في يدك، قد تروي لك من فخامة هذه الأسرار، ما تمتلئ به آفاق الأرض وأبراج الشموس والأقمار، فإذا أخذتها بين أصبعيك فاذكر أنّها رمز الحب، وإذا ذكرت الحب فاذكر أنّه في كل ما يحيط بنا من الظواهر والخفايا، هو رمز الجمال الإلهي والخلود السرمديّ >> (عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة: القاهرة - جمهورية مصر العربية-، 2012، د. ط، ص 28).

رَاحَـة لَـلْعَـاشْقِيـنْ تَغْنَـمْ فِيهْ سْـرُورْ
فَـرْجَـاتْ مْتَـوْلِيـنْ بَـأَنْغَايَـمْ اَلْاَوْتَارْ
وَكْيُـوسَ مْغَـدَّرِيـنْ بَـالْـخَمْرَ اَلْمَعْصُورْ
يَـرْشَفُـوا اَلْـوَالْعِيـنْ قَطْعَانَ اَلْبَـلاَّرْ
وَيْتِيهُوا عَـنْ ابْكَـارْ هَيْفَاتْ كِمَا اَلْحُورْ

وعلى عكس الربيعيات السابقة نجد عبد الرحمان السقال في ربيعية[1] " هَبْ نْسِيمَ الصْبَا عْلَى دْوَاحْ اَلْبُسْتَانْ" ينهج الاستعراض نفسه مبينا الإعجاب ولكن مقللا من ذكر عناصر الطبيعة النباتية، من أزهار و ورود ورياض وبساتين وأغصان و أشجار، منتقلا مباشرة للحديث عن الطيور بأنواعها وأصنافها يقول:

هَبْ نْسِيمَ الصْبَا عْلَى دْوَاحْ اَلْبُسْـتَانْ تْبَسَمْ اَلْفْجَرْ وَفْتَكْ دَاجُه
فِي ابْطَاحْ[2] الرَوْضْ تْمَوْجُوا أَطْفَالَ الزَهْرْ ابْتِيجَانْ
بَكْيُوسَ النْدَى تْوَادُوا صَاحَ اَلْعُصْفُورْ وْهَاجَ اَلْهْزَارْ مَنْ تَهْجَاجُه
اَلْحدَادْ يْعَرْبَدْ وْيَنْدْرَجْ فِي مْنَابَرْ اَلْاَغْصَانْ
شُفْ أُمَ اَلْحَسَنْ[3] نَقْشْهَا فِي اَلْحُلَّة اَلْخَضْرَا وْطَرْزْهَا فِي تَبْهَاجُه
تَتَبَعْ جَدْوَلْ اَلْمْيَاهْ سَايْحَة مَا تَعْرَفْ تِيهَانْ
قُمْ اَصَاحِي مَا بْقَى مْنَامْ غَرْدَمْ اَلْحْمَامْ وَرْعَى الدْمَامْ لَخْلِيلَ مْهَاجُه
الرْبَابْ يْنَادِي بَالْحْسِينْ اَلْمَايَا وَالزِيدَانْ

افْنَى اَلْمَقْنِينْ وْهَاجْ وَجْدُه وَاَلْبُلْبُلْ بَعْرَامْ السَاكَنْ بَـاحْ
افْتَحْ اَلْوَرْدْ وَتْعَلْقُوا بْنُودُه وْدَرْ بَالْقُومْ عْسَاكَرْ وَسْلاَحْ
قَامَ النَسْرِي يَشْكِي اَبْوَعْدُه مَنْ حَـرْ اَلْهْـوَى لَنْسِيمَ الصَبَاحْ
تَحْتَ اخْلِيجَ اَلْوَرْقَة مْرَوْنَقَة حَضْرَتْنَا اَلْبَاهْيَة فِي حُسْنَ ادْبَاجُه

[1] تنظر القصيدة كاملة في: كتاب نفح الازهار ووصف الانوار وأصوات الأطيار ونغام الأوتار..، ص ص 127- 129.

[2] الْبْطَاحْ؛ البِطَاحُ: Vallée (السّبيل..، مادة: ب ط ح رقم 481). جمعٌ يُقَالُ الأباطِحُ والبَطْحَاوَاتُ، والمفرد البَطِيحَةُ والبَطْحَاءُ والأَبْطَحُ (ينظر: لسان العرب، مج02..، مادّة: بطح، ص 101). كما هو << المكان المتَّسِعُ يمرُّ به السَّيل فيترك فيه الرّمل والحصى الصّغار>> (المعجم الوسيط. ج 01، مادة: بطح، ص 26).

[3] هي البلبل (Rossignol) (معلمة الملحون- معجم لغة الملحون.، ص19).

سُبْحَانَ اَلْغَنِي رَافْعَ السَّمَـا مُـولاَنَـا الرَحْمَـانْ

إن الذي تحدثنا عنه آنفا، عن نسبة حصة ذكر الورود والأزهار عند كل من الشعراء السابقين، ينسحب على الطيور كذلك، فعبر استقرائنا لربيعية كل واحد منهم، تبين لنا أن المنداسي كان أكثر حضا من حيث ذكره لأنواع الطيور، ولعل ظاهرة الإكثار في الإيراد تؤول، إلى استعراض العضلات المعرفية المتعلقة بالقاموس اللغوي، والمقدرة على التعبير الشعري من حيث طول النّفس[1].

وطيور فصل الربيع عند المنداسي كثيرة متنوعة:

اَوْلَطْيَارْ فَي بُسْتَانَ تْصِيحَ اصْيَاحْ
اَعْلَى مْنَابَرْ الاَغْصَانْ يْسَبْحُو زْهِيَـــــهْ
الهْزَارَ[2] يْهلل فُوقَ اغصَانْ لَـدْوَاحْ
والبْشِيقَ[3] يجاوب بصواتُه اهنيـــــه
الرّبِيعَ أَقْبَلْ يَا أَهْلَ اَلْحُمِيَة
اَسْغَ حُسَّ لَطْيُورْ نَاطْقَهْ بْصَوْتْ مَرْفُوعْ
بَهْبُوبَ النْسَايَمْ الصَابَهْ بْتَمْجِيدَ تْصَـادِي[4]
أَمَّ الحْسَن[5] بْصَوْتْهَا تْهَيَّجْ مَنْ هُوَ مَوْلُوعْ
وَاَلْبُلْبُلْ مَنْ اَنْغَايْمُه لَشْوَاقْ تَـــــزْدَادِي
مَنْيَارْ[6] يْحَنَّنْ وَايْزِيدْ لَلْقَلْبَ اَخْشُـــوعْ
وَاَلْحَرْبَلْ[7] اَبْمَايَتُه يَنْشُدْ اَعْلَى شْطُوطَ اَلْوَادِي
وَتْمَامْ فَرْجَتْ لَطْيَارْ اَلْخْصِيمَ اَلْحَدَّادِي[8]

---

[1] الخصائص الفنية للشعر الشعبي عند المنداسي..، ص152.

[2] والهيزار البلبل. (معلمة لغة الملحون: ص186)

[3] طائر مغرّد.

[4] تُغرّد مردّدةً صدًى.

[5] أو الحسني: طائر -Mis pour Rossignol-

[6] طائر.

[7] طائر.

[8] أو الحدّاد: طائر مغرّد.

اَلْـمْقَانَنْ[1] تَفْخَرْ بَصْوَاتْهَا اَتْبَاعُـه
اَعْلَى السْوَاقِي وَمْيَاهْ تَدْفَقْ كَـمْ وَادِي
الدُّمْغَانْ[2] يْفَكَرْ وَايْزِيدْ فَالْوْلاَعَـهْ
اَعْلَى فْرُوعْ لَشْجَارْ اَبْصَوْتُه اَيْنَـادِي
اَلْقُمْرِي اَيْغَرَّدْ فِيَ بْرُوجَ الرَّفَـاعَـهْ
اَلْيْمَامْ وَاَلْفَاخَتْ تَنْشَدْ فَالْوْهَـــــادِي

بينما يتفاوت كل من ابن التريكي وابن الدبّاح وقدور بن عاشور فيما بينهم في ذكر عددها، وإن كان فيما يبدو لنا أن ابن الدباح أكثرهم، بعد المنداسي، تعدادا لها، بينما قدّور بن عاشور، علاوة على ذكر الطيور انفر د بذكر مختلف الحيوانات من هوام ودواب ووحوش بل حتى الحوت، وسيتّضح الأمر لما نقوم باستقراء مقاطع كل واحد منهم.

لنستقرئ ما قله الأوّل ابن التريكي [3]:

خُذْ اَلْكَلَامْ وْزِيدْ فِي اَلْاِنْشِرَاحْ
اَلْاَطْيَارْ نَطْقَتْ قُمْ ارْهَنْ وْبِعْ[4]
تَسْمَعْ لِهُمْ تَرْنِيـنْ بِينَ اللِّقَاحْ
كَـأَنَهَا حَضْرَة فِي أَرْضَ اَلْبْقِيـعْ
تَسْمَعْ لُغَةْ مَنْيَـارْ يُـحْرَجْ جْرِيحْ
يَنْكِي أُمَّ اَلْحْسَنْ[5] في الغنا وَ الزْجُولْ
يَتْـهَوَّلْ اَلْـمَقْنِينْ وَبْدَا يْـهِيجْ
لَـمَّا يْرَاوْ دُوكَ اَلاَوْرَاقْ وَاَلْظْـلُولْ

[1] جمع مقنين : نوع من العصافير المُغرِّدة

[2] عصفور مغرِّد.

[3] ديوان أحمد بن التريكي..، ص ص 74، 75.

[4] مثل شعبي يضرب في أخذ الحيطة وعدم التسرع في الأمور.

[5] أُمْ اَلْحْسَنْ: طائر، أما أبو الحسن فكنية الطاووس.

وَاَلْـوَلْـوَلْ اَلْعُصْفُورْ فَوْقَ اَلْخْلِيجْ
اَيْصِيـحْ مَنْ جَهْلُه وْكَثْرَ اَلْفْضُولْ
وَتْرَى اَلْحْـمَامْ *** يْخَاصَمْ خْصَامْ *** كَـأَنَّـه غْـلاَمْ
فْي صَدْرُه أَبْتْلاَ *** نْطَقْ فَي اَلْعْلاَ *** وَاسْكَنْ فَي اَلْخْلاَ
اَسْكَنْ اَلْـقْفَارْ وْهَـاجْ فَي النْوَاحْ
وَاَرْجَعْ لْوَكْـرُه صَارْ يَخْضَعْ خْضِيعْ
اَلْفَاخَتْ فْي اَلاَسْجَانْ خَانُه اَلْجْنَاحْ
وَقْتَ اَلْصْلاَ يَسْجَـدْ وْيَرْكَعْ رْكِـيعْ

و لنستقرئ ما قاله الثاني ابن الدبّاح[1]:

زَادْنِي شَوْقِي حِينَ سْمَعْتْ حَسّ اَلْاَطْيَارْ
فَي اَلْمْنَابَرْ بَاحْسَنْ الصَوْتَ يْنَغْمُوا
يْسَبْحُوا لْمَنْ لَهُ العَزْ بْطِيبَ اَلْاَذْكَـارْ
بْـقُدْرَةْ اَلْبَـارِي حَتَّى الطِيرْ لَـهْمَهْ
الرْبِيعَ اَقْبَلْ يَا مَنْ رَادْ يَغْنَمُه
عَشَّاتْ اُمْ اَلْحَسَانْ تْصِيحْ فِي كُلْ خْلِيجْ
وَتْعَيَطْ بَالْمْسَاء وْفِي كُـلْ سْوَايَعْ
وَاَلْكَحْلاَء تَرْتْـجَزْ عَنْ طَرْفَ السَهْـرِيجْ
وَتْـنَيَّمْ جَـفْـنْهَا بْنَغَمَه وَصْـنَـايَـعْ
وَاَلْـمَقْنِينْ يَشْتْهِي عْلَى الاَغْصَانْ يْهَيَّجْ
وَيْصُولْ عْلَى الَطْيُورْ بَالصَوْتَ الَشَايَعْ
حَتَى اَلْحَدَادْ زَادْ فَي اَلْحُسَ بْدَايَعْ
غَـاثْنِي بَصْيَاحُه اَلْوَلْوَانْ جَا فِي وَدْنِي
قْمْتْ وَانَا فَـــازَعْ لَـمَا بْدَا يْغَــرَّدْ

[1] كتاب نفح الازهار ووصف الانوار وأصوات الأطيار ونغام الأوتار..، ص ص 45، 46.

قـامت اَلْـجَحْمُومَـة وسـمعتهـا تغني
في اَلْبْسَاتَـنْ بْـاَنْــواعْ نْـغَامْـهَا تْمَجَّدْ
او بضم القمري نصف الليل زَادْ حُزْنِي
هكذا البَابُوجَة على الاغصان تنشد
الرْبِيعَ اَقْبَلْ يـا مَنْ رَادْ يَغَنْمُه
غَنَى اَلْهِيزَارْ في الرياضْ بْصَوتَ رْجِيحْ
طَيَّرْ قَلْبِي اَلْكَايَبْ[1] وافصد في كبادي
الدُرَة طَلْقَتْ شْغَالْها بَلْسَانْ فْصِيحْ
وَالطَاوُسْ فِي الوْكَـرْ بَالنْهَظْ تْنَادِي
قَأم اَلْعُصفُورْ عَنْ اَلْاَغْصَانْ يَنْشَدْ وَيْصِيحْ
وَيْهَـيَّجْ بَالْـغَاهْ اَلْـمَـاشِي وَاَلْغَـادِي
حَتَّى اَلْحَجْلَة تْنُوحْ عَنْ شَطَ اَلْوَادْ
اَنْطْرَبْ وَتْسَلَى قَلْبِي بْنَغْمَةْ الطِيرْ
حَرَكْ السَاكَنْ وْهَزَّنِي بْحُسْنَ صِيغَة
وَاَلْبْلاَبَلْ فِي رَاسْ السْرُولَـة تْصَفَرْ
تَسْلَبْ عَقْلَ اَلْعَاشَقْ بْحُسْنَ صَنْعَة
مَـنْ تْمَامَ السَلْـوَانْ إِذَا تْكَلَمْ السْمَرْ
نَـنْطْرَبْ بَـعْيَاطُه وَمْـحَاسْـنُه اَلْبْدِيعَة
فِي غْسِيقَ الدَيْجُورْ سْمَعْتْ حُسّ مَنْيَارْ
فِي حْـدَاقُه جـرَّدْ لَـحْنُه وْرَخْـمُه
وَاَلْيْمَامْ مْعَ اَلْفَاخَتْ يَنْحْبُوا فِي اَلْاَوْكَارْ
مَـنْ عْـيُونِـي غَمْرَاتَ النُــومْ حُرْمُوا

[1] أي الكئيب.

الرْبِيعَ اَقْبَلْ يَا مَنْ رَادْ يَغَنْمُه

ولنستقرئ ما قاله الثالث قدور بن عاشور [1]:

يـا نـايـم فـوق تـنظر فـرايـج وأهراج
هـذا فصل الطّيور تنطق فيه وتهيج
الـبلبل والـبشيـق والحربل في حراج
وأمّ الحـسن صايلـه فـوق الصّهـريـج
مـقنيـن والتّيتـري يرنّم عـقـب الدّاج
والحدّاد والغنّام صرشوا فــوق خليج
والسّمريس استوى مع العصفور أنتيج
تـهوّل الـمنيـار والهزار في اللّغى هاج
والصّـرنـدي وبُـوحَ وكَنَارْيَا الثليج
القطى والكـدري واليـمـام رافع اللّجاج
والحـمـام والفاخت في منبره فريج
الحبـارى والطّـاوس والوز فق هجّاج
والحجل والعارم في رياضها البهيج
سبحان الصّانع البديع الرّحمان
الظـلّيـم والـرّمدة والكـركـدان والـرّان
واللّـمط والـفهـد والأروي خاطف رياح
حصان وحشي والجاموس والمهى وغزلان
والـنّـمـور وقـساور والعفـر يسراح
قُـمْ يَا مَـعْشُــوقِـي نَتْـنَاوْلُـوا بْكِـيسَانْ
الَرْبِـيعْ أَقْـبَـلْ فَـصْـلَ أَيَّـامْ اَلْاِنْشِرَاحْ

[1] ديوان قدور بن عاشور الزّرهوني..، ص ص 474 - 477.

&&&&&

قم تشوف الوحوش وجميع الاطيار

شي طاير شي يسير أرض وسماوي

نـشـروا فـوق البطـاح لـيل ونهار

انظـر في أعجوبة العجايب يـا راوي

الـوقواق والقـريـق يلغط والوروار

والـسمنـدل طيـــر في داره هاوي

والعقعاق والخطيب طالب عذراوي

شف السّاف مع الخطّاف سهل وأوعار

والمشّـرف بـوهيبة طيـرنا أنشاوي

والـعـشيـق الـمغنّي مـا يـفـارق الـدّار

صـاحب الـمعنى يـمـاني بفرقـه داوي

والـمرونـق الـرّوحـاني ظـريـف مسرار

حين يسرش يخطف العقول من السّهاوي

واليـمـام العجمـي كـل داج سهـــران

كـأنّـه عـشيـق يـرنّـم عـابـد النـــواح

والنشيـط الـعراقي مثل الـعابد سكران

أدمـاه ملك مـطعـون بـالجـــراح

قُـمْ يَا مَـعْشُـوقِـي نَتْنَاوْلُـوا بْكِـيسَانْ

الرَّبِـيعْ أَقْبَـلْ فَـصْـلَ أَيَّـامْ اَلْاِنْشِرَاحْ

&&&&&

قم تشوف طيور ضربت الحومة

فرحوا لمجي الرّبيع من بعد التّخمام

فصل الشتاء مضى عليهم يا فهما
لا ريح أو برق لا رعد بطبول زام
هدهد و باز تبّع فرق اللاّما
ريم و غطّاس والمقرنس العوّام
طير البيد العقاب والنّسر الزّعّام
العنقاء والرّخ في جوّ السماء غمامة
و ثعابن وأفيال تروج في الهوام
الحوت ساعد في بحر حامد السلامة
ينظم الجوهر في جوف من اليم
أطواد أخضروا وتبسّموا ابتسامة
والعناصر دفقت بالماء على التمام
أين تمشي تسمع أصوات كالويدان
حاملة للزّخّار مسيلها طفّاح
والوحوش تموج في كل فج وأوطان
وطيور تغرّد المساء مع الصباح
قُمْ يَا مَعْشُوقِي نَتْنَاوْلُوا بْكِيسَانْ
الرَّبِيعْ أَقْبَلْ فَصْلَ أَيَّامْ اَلْاِنْشِرَاحْ

&&&&&

قُمْ تشوف العرب في همّه ومعاش
بأتحاف مزينين نشرت العطاطش
هِيْفَاتْ مْحَنْطِينْ بَرْهِيفَ اَلْقْمَاشْ
حْرِيرَ وْكَمْخَة وَمْلَفْ الرِّيَامْ تَتْفَايَشْ

وَاَلْبَـلْ النَـايْـخَة تَـقْطَفْ فِي الأَعْـرَاشْ
وَ اَلْـبَقْـرِي وَاَلْأَغْـنَامْ فِي أَبْطَاحُه شَايَشْ
يتمتّع في الرّبيع ما يحمل غايش
آشْ نَظْرُوا مَنْ لاَ نَظْرُوا أَعْرَابْ فَي هْوَاشْ
يُـومْ تَـرْكَبْ وَتْنَـادِي قُـومْـهَا تْـهَشْ
وَاَلْفْـرَاسِينْ تَـطَّـــامَى وَالْـعَة بَـالْفْـــرَاشْ
وَاَلْكْحِيلْ يْنَادِي وَأَغْـيَادْ فَي اَلْكْدَشْ
بـالـخيام البيضاء يتمـايــزوا العربـــان
والعـيـاد تــصّـادى و تـاليها سلاح
الأروش وثـمري و أصنابي وأصفر أقـوان
ورمـــــادي والـزّيـتـــي فـاز لـمّـاح
قُـمْ يَـا مَـعْشُــوقِـي نَـتْـنَاوْلُـوا بْكِـيسَانْ
الَرَّبِـيعْ أَقْـبَـلْ فَـصْـلَ أَيَّـامْ اَلْاِنْشِرَاحْ

ولا بأس من التذكير بأن الوصف داخلي وخارجي، فمنه وصف المظاهر الخارجية للطبيعة والإنسان والأشياء وهي على قسمين: موصوفات طبيعية، وموصوفات صناعية. ومنه وصف المشاعر الداخلية للإنسان، ومع أن النقاد اهتموا بالتصوير الخارجي، فإنّ الشعراء اهتموا بوصف مشاعرهم كتصوير البحتري (ت: 284هـ)، لفرحه في وصف الربيع حتى لم يعد الربيع أكثر من ربيع نفسه وإحساسه، يقول[1] :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبّه النوروز[2] في غلس الدّجى أوائل ورد كن بالأمس نوّما
يُفَتِّقُهَا بَرْدُ النّـدى، فكأنّـه يَنِثث حديثا[3] كان قبلُ مُكتّـما
ومن شجرٍ ردَّ الرّبيعُ لباسَه عليه،كما نَشَّرْتَ وَشْياً مُنَمْنَمَا

[1] ديوان البحتري، المجلد الأول، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت، 1962، د. ط، ص 147.

[2] ويقال له النّيروز: عيد فارسي الأصل يوافق ظهور نور الرّبيع، ويعني في اللغة الفارسية يوماً جديداً.

[3] ينث حديثا: يبوح به ويفشيه.

إن شاعر الحوزي مؤهل بفضل رهافة إحساسه لفهم أسرار الطبيعة وتقريبها إلى وجدان المتلقي << في كتلة نورانية من الرؤى والأحاسيس الجمالية التي تبعث في المتلقي الدهشة والانتشاء والتفكير والتأمل>>[1]، ولعّل هذا ما تتميّز به الطبيعة ، في ما مرّ معنا من قصائد، في << اتّصافها بالذاتية أي أنها أصبحت وسيلة للتعبير عن إحساس الشاعر تجاه الشيء الموصوف>>[2].

وبعد تقصينا للربيعيات في الحوزي استوقفتنا سعة ثقافة أصحابها النباتية من زهرية ووردية، والحيوانية من طيور وعصافير..، وهي المتعارف عليها "بالطبيعة الصامتة والطبيعة الحيّة[3]، التي تتجلى في مظاهر عديدة منها معرفتهم بمواسم تفتح الأزهار وتمييزهم بين النباتات ذات الخضرة الدائمة والموسمية، فبراعم النرجس تتفق مع إطلالة الربيع ولفترة قصيرة من الزمان في حين يتأخر الورد في تفتحه فلا يلتقيان أبدا. ومن مظاهر هذه الثقافة أيضاً، إلمامهم بأسماء أصناف كثيرة من الزهر، عرضوا لبعضها عرضا عابرا، على سبيل الإعجاب، كما أشرنا سابقا، وأولوا بعضها الآخر مزيدا من رعايتهم.

والذي يلفت الانتباه في قصائد الربيعيات لشعراء الحوزي، هو ظفرنا بعدد غير قليل من الألفاظ لا نظن أصحابها فيها إلا عارفون بالموسيقى والطرب ومجالسهما، شأنهم في ذلك شأن الشعراء الشعبيين.

وهذه الألفاظ مزيج من الطبوع الموسيقية والآلات الموسيقية والإيقاعات الموسيقية، يقول المنداسي [4]:

---

[1] عمر بوشموخة، جماليات الموسيقى العربية..، ص 27.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية..، ص 505.

[3] من المعلوم أن "شعر الطبيعة" اصطلاح حديث عرفته الآداب الغربية، في أواخر القرن الثامن عشر للميلاد مع ظهور الحركة الإبداعية " الرومانسية" التي كان من أبرز مظاهرها، وهو يتناول الطبيعة التي تتمثل بشيئين؛

أ /الطبيعة الصامتة: من حدائق ورياض وحقول وجبال وغابات ومياه وسهول، وبوادي.

ب/ الطبيعة الحيّة: مما عادا الإنسان- من صنوف الحيوان.

(ينظر: - أنس داود، الطبيعة في شعر المهجر، الدار القومية للطباعة والنشر، د. ت، د. ط. المقدمة. - وَ - في الأدب الأندلسي..، ص 125).

بينما يرى أبو القاسم الشابي أن هذا النوع من الأدب الطبيعي الجميل تفشى في البلاد الأندلسية <<حتى أصبحت الطبيعة هي الحلم البهيج الذي يملأ قلوب الشعراء في سكرات الخيال وهي الأغنية المحببة التّي يترنمون بها في أمسياتهم الجميلة الحالمة وليالهم العذبة الفاتنة>> (أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1998م، ص82).

[4] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص ص 45 - 47. - والخصائص الفنية للشعر الشعبي عند المنداسي..، ص ص 155 - 158.

فِي مْقَامْ مْعَلِّي وَصْوَاتْ بِيتْ وَصْيَاحْ[1] وَالشْمَعْ فَالْحَسْكَة دْمُوعُه سْنِيَّة[2]
سَنْتِيرْ[3] يْسَكَّنْ رَوْعَةْ كُلَ اَقْلُوقْ طَبْعَ اَلْقَانُونْ[4] زَادْ بَالْحْسِينْ[5] اَتْفَاقِي
اَلْعَاشَقْ وَاَلْمَعْشُوقْ تَحْتَ ظَلْ اَلْاَوْرَاقِي
وَالرْيَامْ فِي سَطْوَى تَمْلاَ كْيُوسَ الرّحَاقْ بِينْ قَوْسْ اَوْرِيشَه[6] وَصْوَاتْ مَتْرَافْعَه
الرْبَابْ[7] يْفَكَّرْ وَيْهَيَّجْ لَخْـــــلاَقْ كَمَانْجَه[8] اَوْ طَارْ[9] فِي تْبَاعُه بْرَقَّـــه
بَالصْنَايَعْ وَدْرَاجْ ابْرَاوَلْ واقبـــــاحْ[10] التْوَاشَحْ وَزْجُولْ اوْمْطَارْ بَالْحْمِيَّـــه

---

[1] بيت وصياح: مصطلحان موسيقيان.

[2] سنيّة: غزيرة السيلان.

[3] أو سَنْتُورْ: آلة وترية كالقانون، ولكن أوتارها من نحاس. (أمين آل ناصر الدّين: الرّافد، مكتبة لبنان، بيروت، 1971، ط01، ص 53). وهي آلة موسيقية تقليدية، << تشبه آلة القانون، وهي ذات أصل فارسي، ويقال إن الذي أدخلها إلى تلمسان، هو الموسيقي الشهير العربي بن صاري، وقد جلبها من بلاد الترك>> (الخصائص الفنية للشعر الشعبي عند المنداسي..، ص 156).

[4] آلة موسيقية.

[5] طبع موسيقي.

[6] إشارة إلى الآلات الموسيقية الوترية مثل العود والرباب

[7] الرْبَابْ: Rebab, Rebec (السبيل..، مادة: رباب، رقم 1974). هو<< آلة موسيقيّة وتريّة ذات وتر واحد>>(المعجم الوسيط..، ج 01، مادة: ربّ، ص 321)

[8] أو الكمان، وهو << أقدم آلة وُقع عليها بالقوس في تاريخ العالم كله، وهي آلة هندية قديمة يرجع عهدها إلى أكثر من خمسة آلاف عام قبل الميلاد، واسمها رافانا سترون وهي ذات وترين أو ثلاثة غير أنها لم تتقدم فاندثرت>> (محمود أحمد الحفني، علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، د. ط، ص 66).

والفضل كل الفضل للعرب في إحياء آلات القوس، حيث أوجدوا الآلة الوترية المعروفة بالرباب. ومنها تطورت آلة الكمان وأصبحت تشغل المحل الأوّل بين جميع الآلات الوترية، خاصة عند الإفرنج حيث وصفوها بأنّها "سلطانة العواطف وملكة الآلات في الترجمة عن الأحاسيس".

وصُنع منها على مر الزمن أنواع مختلفة الحجم، حيث ما زال أهل الأندلس الأصليين يعالجونها بالتحسين حتى أصبحت في القرن السابع عشر الميلادي على ما نراها عليه الآن من الدّقة في الأقيسة والجمال في الصنعة، وصُنعت آلة أصغر منها قليلا أطلق عليها اسم فولينه أو فيولينو (تصغير لـ: فيولا) وتلك هي الآلة المعروفة ادينا باسم الكمان أو الكمنجة. (ينظر: - محمد كامل الخلعي، كتاب الموسيقى الشرقي، مكتبة الدار العربية للكتاب: القاهرة، و أوراق شرقية: بيروت، 1933، د. ط، ص ص 56، 57. - وَ الآلات الموسيقية المستعملة في الموسيقى الأندلسية بتلمسان..، ص ص 12- 14).

[9] وطر<< يُجمع على طرور: آلة موسيقية فيها صنجات صغيرة. والطر الخماسي هو الذي له خمس أزواج من هذه الصنجات>> (معلمة لغة الملحون.. معجم لغة الملحون..، ص ص 90، 91).

[10] جمع درج، وجمع براولي، وجمع قباحي: إيقاعات موسيقية.

اغْنَى لَشْعَارْ نَاطْقَه وَكْيَاتَرْ[1] تَحْــرَجْ اَوْ لَفْحَلْ[2] يْوَلْوَلْ[3] بِينْ دُوكَ الشَّبَايَــبْ[4]

وَانْغَايَمْ لَوْتَارْ[5] مْخَاوِي[6] شْبَابْ اَوْ شَايَبْ[7]

زَادْ طَبْعَ اَلْعُودْ[8] بَالصَوْتَ اَيَعْــرَبْ لَلْمْلاَحْ اَلْجَلْسَة غَنْمَتْ مَا اَحْتَاجُــو

اَلْجْنَاحْ يْرَخَّمْ بَالدِّيلْ[9] يْجَــــاوَبْ فِي مْنَازَهْ الرَّفَاعَه دُوكَ لَبْكَارْ هَاجُــو

سْقَامَتْ اَلْحَضْرَه بَالزَّهْوْ وَاَلْمْلاَعَبْ وَاَلْقْمَرْ فِي دَارُه يَضْوِي غْسِيقْ دَاجُو

رَنَّتْ اَلْمُــوسِيقَى بْمَايَةْ[10] الصَّبَــاحْ جْلاَوْ الصَّهْبَاء فِي كْيُوسْ بَنْدْقِيّــه[11]

ويقول ابن التريكي[12] :

اَقْبَل زمان الفرح يَا عَاشْقين الفرجة والسّلوان بنغم الوتر

ونَغْمَ الرْبَــابْ*** زادني عْذاب *** كِيسَانْ الشرابْ

احْلَى من العْسَلْ*** وجرعة طل *** عن صوت الفحل

---

[1] جمع كويترة: من أسمائها العود المغربي وعود الرّمل والتّونسي، وقد أخذت اسمها حسبما كانت تُسمّى لدى الإسبان Guitara. وهي آلة جزائرية خالصة. ينظر:

- François- René Tranchefort, Les instruments de musique dans le Monde, 1&2, inédit musique, éditions du seuil, 1980, p.153

- الآلات الموسيقية المُستعملة في الموسيقى الأندلسية بتلمسان..، ص ص 121، 122)

[2] آلة مويسقية تشبه الشبّابة و الناي و القصبة ولكنها أصغرهن.

[3] بمعنى يزغرد.

[4] جمع شبابة وهي الناي وتشبه القصبة.

[5] جمع مفردها الْوْتَرْ: Corde, Tendon, Corde de l'arc /du Luth (السّبيل..، مادة: وتر، رقم 5845).

[6] ويقال لها اَلْمُتَخَاوْيَة عند الموسيقيين وتعني تناسق الآلات -L'accord des instruments-

[7] مصطلحان موسيقيان، شباب: صوت حاد (Aigu) ، و شايب صوت فخم (Grave).

[8] آلة وترية تُحدث أصواتاً بواسطة العزف على الأوتار، وتتكوّن من صندوق مفرغ رنّان بيضاوي الشّكل عبارة عن عدّة شرائح تُصنع من خشب الجوز، وفائدته تضخيم الأصوات الصّادرة من اهتزازات الأوتار. (للمزيد من التفاصيل حول آلة العود، ينظر: الآلات الموسيقية المُستعملة في الموسيقى الأندلسية بتلمسان، مخطوط مذكرة ماجستير، ص ص113، 120). =

= و العُودْ: Luth (السّيل..، مادة: عود، رقم 3681)، << آلة موسيقيّة وتريّة يُضرَبُ عليها بريشة ونحوها. جمعها أعواد وعِيدانٌ>> (المعجم الوسيط..، ج 01، مادة: عاد، ص 635).

[9] طبع موسيقي.

[10] مصطلح موسيقي وهو جزء من النوبة يؤدّى صباحا.

[11] كيوس بندقية: كؤوس من مدينة البندقية الإيطالية.

[12] ديوان أحمد بن التريكي..، ص ص 75.

بَالطِّير والقَصبَه وراحاً بْرَاحْ ويكون ساقي الخمر شاطر سريع
نَختم كْلاَمي بَالْغْنَا وَالطْيُورْ تَبْعَثْ سْلاَمِي لاَهْلَ الأَدَبْ وَاَلْهَوَى

ويقول ابن الدبّاح[1]:

ذَا يْزِيد عْلَى ذَا مَنْ كَثْرَةْ اَلْهَيَاجَة فِي مْنازَلْهُمْ عَمْلُوا عُرْسْ بَالْمْسَامَعْ[2]
هَكذَا عهْدي بِهُمْ يَنْشْدُوا فِي اَلْاَشْعَارْ رَأيْتهُمْ فِي غْصَانَ رْيَاضِي يْحُومُوا
كأنهم بَالْعُودْ وْكَمَانْجَة وْمَزْمَارْ يَرْجْحُوا كَالْاَوْتَارْ إِذَا تْنَغْمُوا

ويقول قدور بن عاشور[3]:

شُفْ لَلْآلِي[4] فْي حَضْرَة بْقَوْس جَرَّاحْ وَاَلْكْيَاتَر وَالعُودَ بْرَنْتُه يْصِيحْ
شُفْ لَلْقَانُونْ وْسَنْتِيرْ اَلْغْرِيبْ[5] نَوَّاحْ وَاَلْجْنَاحْ وْ قْرْدُوَانْ[6] يَا فْصِيحْ
طَرْ وَرْبَابَ مْعَ اَلْكَمَنْجَة فْي تَلْحَاحْ وَاَلْبْيَانُو وَاَلْجَنْكُ[7] يَشْرَحْ شْرِيحْ

---

[1] كتاب نفح الأزهار ووصف الأنوار ونغام الأوتار..، ص ص 46، 47.

[2] ويقال لهن الفْقِيرَاتْ والطَّبَالاَتْ والمَدَّاحَاتْ.

[3] ديوان الشيخ قدور بن عاشور..، ص 477.

[4] العازف على الآلة.

[5] طبع موسيقي.

[6] يقصد بها آلة الأكورديون أو المِيلاف وهي آلة موسيقية تحمل باليد، وتتألف من منفاخ هوائي وأزرار ومفاتيح شبيهة بمفاتيح آلة "البيانو" لإنتاج النغمات المختلفة. كان الأكورديون يُستخدم تقليديًا في أداء الموسيقى الشعبية والفلكلورية، بالإضافة إلى تقديم نسخ موسيقية من ذخيرة الأوبرا والموسيقى الكلاسيكية الخفيفة. انتشر الأكورديون بسرعة، حيث ارتبط بشكل رئيسي بالطبقات الشعبية، وساهم المهاجرون الأوروبيون في انتشاره عالميًا. وبفضل تنوّع تصميماته، سواء المزودة بالأزرار أو مفاتيح= = البيانو، أصبح الأكورديون من الآلات الموسيقية المفضّلة لدى العازفين في الموسيقى الشعبية كما تمّ إدماجه في العديد من الأنماط الموسيقية التقليدية حول العالم. (ينظر: - المعجم الموحد لمصطلحات الموسيقى: (إنجليزي - فرنسي - عربي)، قائمة إصدارات سلسلة المعاجم الموحدة (بالعربية والإنجليزية والفرنسية)، مكتب تنسيق التعريب: تونس، 1992، ص 5. وَ - منير البعلبكي؛ رمزي البعلبكي، المورد الحديث: قاموس إنكليزي عربي (بالعربية والإنجليزية)، دار العلم للملايين: بيروت، 2008، ط 01، ص 27).

[7] الجَنْك أو الصَّنْج كلاهما معرّب من الفارسية چَنْگ، و الجمع: جُنُوك وصُنُوج، لكن الاسم الثاني أصبح لآلة إيقاعية يسميها الإنجليز (Cymbal) أو القِيثَار هي آلة موسيقية ذات أوتار أُكتشف أول جنك في العالم في سومر.
(ينظر: - حسن سعيد الكرمي، المغني الأكبر: معجم اللغة الإنكليزية الكلاسيكية والمعاصرة والحديثة - إنكليزي عربي موضح بالرسوم واللوحات الملونة (بالعربية والإنجليزية)، مكتبة لبنان ناشرون: بيروت، 1999، ط 02، ص 554.
- "الهارب"، الموسوعة العربية : دمشق، ج 21، 1998، ص 290.
-John Mendell Schechter : The Indispensable Harp : Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America ,Kent State University Press ,(1992),p. 201.

وفي معرض وصف شعراء الربيعيات، فضلا عن الأزهار والطيور، تختلف صورهم الختامية من شاعر لآخر، فالمنداسي يعطينا صورة الشمس وهي تغرب، ولعلها الوقت المناسب لشرابه، يقول:[1]

انظر شَمْسَ لَغْرُوبْ فِي حُلَّه تْبَهْرَجْ اعْلَى ذَاكَ الرْيَاضْ طَبْعَ لَوْجَايَبْ
يَا السَّاقِي طَابْ السْرُورَ امْلاَلِي وَامْزَجْ هَذَا وَقْتَ الرْوَاحْ زْهَاتْ لَحْبَايَبْ

وبعد ليل مظلم قوامه الشراب والطرب والانشراح، تنفّس الصبح، بخيطه الأبيض، وأقبل النهار بشمسه المشرقة[2] :

هَذَا لْذَاكْ يَتْمَايَلْ مْخَمْرِينَ بَالرَّاحْ وَاَلْفْجَرْ بَشْعَاعُه عَلَّمْ بْلاَ خْفِيَه
اَلْفْجَرْ اعَلَّمْ بَشْعَاعُه لَوْنَ اعْقِيقْ[3] خْفَاتْ انْجُومَ الدَّاجْ لَلْخْفِيَّه سَاقُو
لَمَّا نَارَ الصُّبْحَ خْوَاتْ الشَّمْسَ اشْرِيقْ هَبَّ النْسِيمَ اعْلَى لَدْوَاحْ رَقْصَتْ اَوْرَاقُه
لَطْيَارْ اعْلَى لَشْجَارْ يْنَبَّهُوا كُلَّ اَعْشِيقْ لَلْمْوَادْعَه يَنْسْقَى وَافْنَاجَلْ ارْحَاقُو

بينما صورة ابن التريكي، فجاءت لتؤكد على دوام عشقه ونحول جسمه وعلّة قلبه نتيجة جفاء المحبوب :

حُنُّوا وَجَدُّوا يَا قْلُوبَ اَلْقْصَاحْ يَا اهْلَ اَلْمْحَبَّة تَنْفَعْكُمْ نْفِيعْ
نَخْتَمْ كْلاَمِي بَالْغْنَا وَالطْيُورْ تَبْعَثْ سْلاَمِي لاَهْلَ الأَدَبْ وَاَلْهْوَى
وَنْعُومْ مَنْ جَهْلِي فِي وَسْطَ اَلْبْحُورْ نْوَقَّفْ فِي مَهْدَ النَّارْ إِذَا قْوَى
ابْنَ الثْرِيكِي قَالْ وَاَخْتَمْ السْطُورْ اسْمُه احْمَدْ بَالنَّار قَلْبُه انْكْوَى

وَقَلْبُه عْلِيلْ*** وَعُشْقُه طْوِيلْ *** حَالُه نْحِيلْ
يَرْعَى النْجُومْ*** فِي كُلْ يُومْ *** عَقْلُه يْهُومْ

أمّا صورة ابن الدبّاح التلمساني فهي تختلف عن كل ربيعيات الحوزي والشعر الشعبي الجزائري، إذ يحتفي في النهاية بشخص خير الأنام، صلوات وسلام ربّي عليه، حيث يتحول إلى مدح النبي التهامي ، وهو بهذا إنّما نشبهه بشعراء الأندلس، لا سيما ابن خفاجة منهم، الذين

- Galpin ،F. W : "The Sumerian Harp of Ur". Oxford Journal of Music and Letters. (1929) vol 2 X p 115)

[1] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص 46.

[2] نفسه، ص 48.

[3] أحمر.

مزجوا وصف الطبيعة مع والحديث الرثاء إذ كان ذلك جديدا في الشعر العربي، فها هو ابن الدباح يمزج بين الحديث عن فصل الربيع وعناصر الطبيعة الحيّة والصامتة فيه، والمديح النبوي يقول [1]:

يَكْفِينِي مَـا شْـرَحْتْ نَرْجَـعْ لَلْمَقْصُـودْ وَنْبَيَّنْ مَنْ عْـلِيهْ نَاوِي فِي كْـلاَمِي
صَاحَبْ اَلْمُعْجِزَاتْ وَاَلْحَوْضَ اَلْمَوْرُودْ مَنْ نَوَّرْ قْلُوبْنَا بْدِينَ اَلْإِسْلاَمِي
مُولَى التَّاجَ اَلْبْدِيعْ وَالَلِـوَى اَلْمَعْقُـــودْ مَنْ يَشْفَعْ فِي أُمْتُه وَجْمِيعَ اَلْاَنَامْ
يَا فَرْحَتْنَا جْمِيعًا بَـالْحْبِيبَ التُهَامِي

ويواصل حديثه عن الرسالة المحمدية التي آمن بها الجن والإنس والملائكة، وعن حقيقة النور المحمدي الذي خُلق منه ضياء الشمس ونور الأقمار [2] :

سَعْدَتْ هَذِي اَلْأُمَّة بَالصَادَقْ اَلْمُصَدَقْ سَيِدْ اَلْجَنْ وَاَلْإِنْسْ وَجْمِيعَ اَلْمَلاَيْكَ
اَلْحْصَا لِيـهْ تْكَـلَّمْ بَلْسَـانْ وَنْطَقْ لُـو رَادَ اَلْجْبَالْ تْكُونْ لُه سْبَايَكْ
مْنَ الذَّهَبْ اغْـنَاوَهْ مَـا يْحُبْ يَنْفَقْ تَـمْ عَـنْهُمْ وَرْضَاوَهْ مَـا بْغَى بْـذَلِكْ
النْبِي مَنْ نُورُه خَلْقَتْ جْمِيعَ اَلْاَنْوَارْ عْـلَى اَلْقْلَمْ وَاَلْكُـرْسِ وَاَللُّوحْ قَسْمُه
خْلَقْ مَنْ نُورُه ضَيْ الشَّمْسَ وْنُورْ اَلْاَقْمَارْ فَـضْلُه ذُو اَلْعَــزْ خَيَّــرُه وْلَـهْمُـه
الرْبِيعَ اَقْبَلْ يَـا مَنْ رَادْ يَغَنْمُه

في حين صورة الشيخ قدّور بن عاشور فهي تقوم على الاعتداد بنفسه وشعره، كما هي العادة في بقيه شعره، وأن ربيعيته ما هي إلاّ حلّة مطروزة [3]:

خُذْ آ الرَّاوِي رْبِيعِيَّتِي حُلَّة مَطْـرِوزْ عَـذْرَاوْيَّة أَرْقَـايْـقِيَـة فْي تَـرْجِيـــزْ
أَنْتَهَى فَـصْلَ الـرَّبِيعْ بَـمْعَـانِي وَرْمُوزْ كَـالْـجُوهَرْ النَّفِيسْ فِي سْلُوكَ اَلْإِبْرِيزْ [4]
صُلَ عْـلَى اَلْـجَاحْدِينْ بِهَا جُزَ وْفُزْ لاَ تُـعْـنَى بَـالْوُشَـاةْ مَنْ لاَ عَرْفُوا مِيزْ
وَسْلاَمِي لَلْاَحْبَارْ بِهُمْ صَرْتَ عْزِيزْ

---

[1] كتاب نفح الأزهار ووصف الأنوار ونغام الأوتار..، ص 48.

[2] نفسه.

[3] ديوان قدور بن عاشور الزرهوني..، ص 478.

[4] ابْرِيزْ: Or pur /fin (السّبيل..، مادة: ذهب، رقم 1945). والإبْرِيزُ؛ هو الذّهب الخالص، ويقال الذّهب الإبريز (المعجم الوسيط..، ج 01، مادة: الإبريز، ص2).

بل و يقوتة لم تدركها خزائن هارون الرشيد ولا خزائن العثمانيين[1] :

خُذْ يَاقُوتَة مَا اَدْرَكْهَا الرَّشِيدْ فَي كُنُوزْ وَلاَ كْسَبْهَا اَلْعُثْمَانِي الطَّايِفْ اَلْبَهِيزْ
كَأَنَّهَا بَدْرَ سَطَعْ فِي سْمَاهْ تَاجْ مَعْزُوزْ اَوْ شَمْسَ تْجَلَّتْ بْنُورْهَا فْرِيزْ
صُلَ وَاسْتَفْخَرْ بِينَ اَلْمَاهْرِينْ شُجْعَانْ لاَ تَهْمَلْ عَرْضِي فَي مْجَالَسْ اَلْقْبَاحْ
خُذْ سِيفَ وَ مْزَارَقْ لَلْجَاحْدِينْ طَعَّانْ خُذْ قَوْسَ وْ نَبْلَ وْشَلْيَاطْ لَلْكُفَاحْ
قُمْ يَا مَعْشُوقِي نَتْنَاوْلُوا بْكِيسَانْ الرَّبِيعَ أَقْبَلْ فَصْلَ أَيَّامْ اَلْاِنْشِرَاحْ

بينما صورة عبد الرحمان السقال فهي دعوة لاغتنام هكذا فرص للفرح والطرب كلما سنحت الظروف، لأن مرحلة الشباب لا تعوّض والحياة في استمرار ولا حصرة إلاّ على ما تمّ تضييعه من وقت وفرص[2]:

اَتْعَلَى نَجْمَ الزَهَوْ وَاَلْقُلُوبَ اَتْسَلَّتْ عْلَى الرْضَى وَاَلْاَشْفَارَ اعْنَاجُه
حَتَّى غَرَّبْ اَنْهَارْنَا وَخْتَمْنَا اَلْمَهْرَجَانْ
لاَ تَقْطَعْ اَنْصِيبَكْ طُبْ وَفْرَحْ وَغْنَمْ صُغْرَكْ وَاَلْهَرَمْ فِي تَدْرَاجُه
لاَ تَعْمَلْ بَاالدَّنْيَا وِيحْ مَنْ لاَ يَزْهَى عَجْلاَنْ
مَا دَامَتْ لَلْاَمِيرْ لاَ حَكِيمْ لاَ اَدِيبْ نْجُومَ اَلْعِلْمَ اَوْ مَسْرَاجُه
فِي بْيُوتَ الرْدَمْ اَفْنَاوْا كُلْهُمْ اَرْشَاوْا فِي اَلْاَكْفَانْ
اَقْبَلْ فَصْلَ اَلَلْقَاحِ جَا بَكْسَاوِي مَخْتَلْفَة خْتَمْ اَلْاَرْضْ وَفْجَاجُه
إِذَا هَبْ رِيحَ اَلْخْرِيفْ تَبْقَى الشَجْرَة عِيدَانْ

وفي نهاية المطاف، وعلى غرار معظم شعراء الشعر الشعبي والحوزي جميعهم، وبعد التصريح بالاسم واللقب والكنية، وذكر تاريخ النظم يدعوا الشعراء ربهم ويترجوه الغفران والإنابة والمسامحة، متوّسلين بالنبي العدنان شفيع الأمّة، من ذلك ما قاله المنداسي[3]:

سْلاَمْ رَبَّنَا نَهْدِيهْ لَحْبَارَ اَلْفَنَّ الرَّجَاحْ اَلْمَنْدَاسِي نَرْجَى رَحْمَةْ اَلْكْرِيمَ لِيَا
يَا كْرِيمْ يَا رَحْمَانْ اَغْفَرْ اَوْ جُودْ بَالسْمَاحْ لَلْوَالْدِينَ وَاَلْاَسْلاَمْ بُورْقِيَه

[1] نفسه.

[2] كتاب نفح الأزهار ووصف الأنوار ونغام الأوتار..، ص 128.

[3] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان، ص 49.

سْلاَمْ لَشْيَاخْ مَتْعَطَّرْ بَالْمَسْكَ فَاحْ اَلْجَاحَدْ وَاَلْحَاسَدْ فَالدَّنْيَا شْقِيَّه

وما قاله ابن التريكي[1] :

طْلَبْتْ مَنْ رَبِّي اَلْعْفُو وَ السْمَاحْ بْجَاهَ النْبِي اَلْعَرْبِي الرْسُولَ الشْفِيعْ
يَعْفُو عْلِينَا فِي نْهَارَ اَلْفْضَاحْ يُومْ يْكُونْ يْشِيبْ فِيهَ الرْضِيعْ

وما قاله، أيضا، ابن الدبّاح[2] :

يَا إِلاَهْ تَغْفَرْ لَلَدَبَاحْ قَالْ اَلْاَشْعَارْ يَا إِلاَهْ مْنَ اَفَاتَ الدَهْرَ سَلَّمُه
وَاَغْفَرْ لْوَالْدِيهْ مْعَ جْمِيعَ اَلْاَنْصَارْ لاَ تْحَمَّلْهُمْ شَيْئًا لاَ يَنْجْمُوهْ

وما قاله، كذلك، الشيخ قدور بن عاشور[3] :

كَفْ نَظْمِي نَشْهَرْ أَسْمِي يْبَانْ بُرْهَانْ فَي اَلْقْصِيدَة اَلْمَنْظُومَة زِينْهَا وَضَّاحْ
قَالْ قَدُورَ اَلْمَاهَرْ فَي بْحُورْ اَلْاَوْزَانْ عَادَمْ السَّعْدَ أَعْقَبْ صَابْ اَلْغْرَامْ رَاحْ
اَللّٰهْ يَرْحَمْنِي بْجَاهَ النَّبِي اَلْعَدْنَانْ مَالْكِي يَغْفَرْ لِي وَيْجُودَ بَالسْمَاحْ
يَا كْرِيمَ أَدْرَكْنِي بَرْضَا هْمَامَ اَلْمْكَانْ اَلْبِجَايِي سَبَبْ اَلْغُنْمَ وَاَلْأَرْبَاحْ

و أخيرا ما قاله، عبد الرحمن السقال[4] :

نَهْدِي خَتْمَ اَلْاَسْطَارْ خَاصْ لَاَهْلَ النَادِي الشُرَفَا فِي صَبْعِي وَعْلاَجُه
جَمْهُورَ اَلْاُدَبَا وَالطَرَبْ قْصَاوَرْ وَالشُجْعَانْ
نَطَلْبُه دْوَامَ السَتْرْ النَعْمَة الشَامْلَة اَلْحَفْظَ اَوْ تَفْرَاجُه
النْصَرْ مْعَ التَوْفِيقْ وَاَلْهَدْيَ الطَاعَة وَاَلْاِيمَانْ
عَرْبِي مَنْ نَسْلَ اَلْجُودْ حُرْ وَلْدَ اَلْجَدَانْ لْبِيبْ كُنْ يَاقُوةَ فِي تَاجُه
السَقَالْ عَبْدَ الرَحْمَانْ تَرْبْيَةْ بَهْجَةْ تْلَمْسَانْ

هذا، وتجدر الإشارة إلى أنه، فضلا عن القصائد الطوال التي أفردت لفصل الربيع وعناصر الطبيعة، وجدنا شعراء الحوزي أصحاب الربيعيات وغيرهم يوظفون عناصر الطبيعة

---

[1] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 76.

[2] كتاب نفح الأزهار ووصف الأنوار ونغام الأوتار..، ص 48.

[3] ديوان قدور بن عاشور الزرهوني..، ص ص 478، 479.

[4] كتاب نفح الأزهار ووصف الأنوار ونغام الأوتار..، ص 129.

الحية والمية أثناء حديثهم عن المرأة والتغزل بها متّخذين من التشبيه والكناية أروع الصور لذلك، ومن ذلك ما قاله ابن التريكي، زيادة عن الربيعية [1]:

أَنَا وَاَنْتِ فِي رْيَاضْ زَاهَرْ وَاَلْوَرْدَ اعْلَى اَلْاَغْصَانْ شَلاَّ
الرّبَابَ ايْصِيحْ وَاَلْكْيَاتَرْ وَاَلْكَاسَ يْقُولْ للَسَّاقِي اَمْلاَ
فُوقَ اَلْاَدْوَاحْ وَاَلْمْنَابَرْ اسْتْرَاحَ اَلْعَاشَقْ وَاتْسَلَّى
أَنَا وْمَحْبُوبَ خَاطْرِي زَاهِي طُولَ ازْمَانْ
نَقْسَمْ للَسَّامْعِينْ قْسَمْ وَنْقُولَ حَدَّ الزّينْ
سْلاَمِي لَلشْيَاخْ شَلاَّ يْسَارْ وَيْمِينَا
مَا هَبَّ الرّيحْ فِي رْيَاضْنَا بَالْمَايَه[2] والحْسينْ[3]
أَحْمَدْ بَنْ ثْرِيكِي نَاظَمَ اَلْوْزَانَا
نَطْلَبْ اَللهْ يَا اَلْوَالَعْ يَرْحَمْ اَلْعَاشْقِينْ
يَا عْلَى مَنْ ايْجِيبْ خَبْرَكْ يَا تَاجَ اَلْعَاشْقِينْ

وما قاله ابن الدباح[4] : ، زيادة عن ربيعيته أيضاً،

لَكِنِّي نْوَرِّي لَكْ ذَا اَلْجَرْحْ بَاشْ يَبْرَا
مْعَ اَلْخْلِيلَة إِذَا تْكُونَ مْعَكْ فِي خْفِيَة
فِي رْيَاضْ نْكُونُوا تَحْتَ الشْجُورْ خَضْرَا
وَ اَلْاَطْيَارْ تْغَرَّدْ فَي الصّبَحْ وَاَلْعْشِيَّة
وَالنْوَاوَرْ مَخْتَلْفَة عَنْ جْمِيعْ اَلْاَلْوَانْ
الزَّهَرْ وَالنَّسْرِي وَاَلْيَاسْمِينْ يَعْجَبْ

[1] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص ص 82 - 84.

[2] طبع وإيقاع من النوبات الأربع والعشرين التي خلفها زرياب. (جلول يلس والحفناوي أمقران: الموشحات والأزجال، ج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ت، ص41) .

[3] هو في المغرب العربي: طبع موسيقي كنوبة الحسين. (الموشحات والأزجال، ج 01..، ص 380). وفي المشرق مقام شعري عراقي: البشكاه. (حسين علي محفوظ: قاموس الموسيقى العربية، دار الحرية العربية للطباعة، بغداد 1977، ص171) كما أنّه اسم وتر من أوتار العود. (نفسه: 32)

[4] كناش اشعار من الموزون والملحون..ن ص ص 60، 61.

وَاَلْـجْدَاوَلْ بَـالْـمَـاء تَسْقِي جْمِيعْ اَلْاَغْـصَانْ
وَاَلْـخْلِيلَـة تَـمْلاَ وَ تْـكُـبْ لِـي وْنَشْرَبْ

&&&&&

يَعْجَبْنِي فَي النَّوَّارْ السَّنْبَلْ وَالنَّسْرِي
وَاليَاسْـمِيـنْ وَاَلْحْبَقْ فَاتَحْ فِي أَشْقَافُه
يَعْجَبْنِي اَلْـمَرْدْقُوشْ وَاَلْخِيلِي اَلْعَكْـرِي
إِذَا يْـظَـلَّـلْ مْـنَ اَلْبُعْدَ يَهْضْ مَنْ شَافُه
وَتْـقُـومْ لُـه اَلْغْـزَالَـة فْي صَبْحَـة بَكْرِي
وَ اَلْغُـصْـنَ اَلَّلِي لاَقْ بِـهَـا تَـقْـطَـافُـه
وَاَلْعْمَرْ ذَاكَ اَلْوَقْتَ إِذَا بْغَاتْ مَنِّي تَقْصَافُه

وما قاله أحمد بن عامر [1]:

سَـالَفْـهَـا وَاتَى جْـبِـيـنْـهَـا وَاَلْعْيُونْ شُهَلْ وْقَاحْ يَـا
فْتَحَ النَّسْرِي فُوقْ خَدَّهَا جُلَّنَارْ وْ وَرْدْ فَـاحْ يَـا
اَلْخِيلِي وَاَلْوَرْدْ كِي أَنْشْـنَعْ سَبْعَ أَصْنَافَ مْحَقِّينْ يَـا

وكذلك ما قاله أمحمد الرمعون [2]:

وَسْـلاَمِي نْـهِـيبُـه لَـلْعُلَمَـاء اَلْـمَـاهْرِينْ وْ ذَوِي اَلْغْرَامْ
مَـا فَـاحَ اَلْوَرْدَ وْطَابْ بُسْـتَانِي
وَفْتَحْ الزْهَرْ وَاَلْخِيلِي وَاَلْيَاسْمِينْ وَاَلْوَرْدْ فَي اَلْاِبْتِسَامْ
وَاَلْـفَلْ اَلْـمَايَـلْ بِينْ اَلْاَغْـصَانِي

و ما ورد في إحدى القصائد مجهولة المؤلّف [3]:

خَدَّ غْزَالِي كَـأَنَّه هْلاَلْ فُوقَ اَلْمَبْسَمْ رِيتْ نِيفْ سَالْ

---

[1] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 298.

[2] نفسه، ص 209.

[3] نفسه، ص 139.

وَ اَلَلّـهْ مُرْجَانَـــــة وَاَلْقَدْ نَحْكِيهْ لَلشْجَــرْ
وَأَلاَّ غُصْـنَ اَلْبَـــانَـا اَللَّـهْ يْغُــرْ مَنْ يْغُــرْ
نَتْمَتَع فِي ذَاكَ اَلْجْبِينْ فُوقُه جْنَاحَ غْرَابْ زِيـنْ

وما قاله آخر، أيضا[1] :

لَوْ كَانْ خْلِيلْتِي فْي عَرْصَة نَغْنَمْ بِينْ اَلْغْصُونْ طِيسَة
لاَ وَاشِي لاَ رْقِيبْ عَسَّه لاَ حَاسَدْ صِفْتُه بْخِيسَة
وَالطْيُورْ عْلَى اَلْاَغْصَانْ تَتْوَحَشْ مَنْ تَحْوَاسِي
** كِيفَاشْ أَنْوَاسِي** بَالزْمِيرْ وَخْبِيلْ اَلْاَوْتَارْ لَلْهَيْفَا تْسَـايَسْ
وَ هْوَاكَ يْزَلْزَلْ الشْوَاهَقْ وْاَلْجْبَالَ الرْوَاسـي **********
وَ نْقُولَ الزّينْ دُونْ زِينَكْ يَا وَلْفِي بَاخَسْ

ونخلص إلى القول إن الطّبيعة أوسع منابع الجمال غنىً في الكون، فهي ملهمة كل فنان، وهي مصدر الوحي في معظم الآثار الفنية سواء أكان تشعراً أم تصويراً أم نحتاً أم موسيقى، وهي كما يقول ليوناردو دافنشي<< معلمة المعلمين جميعاً>>[2] .فالفنّان يتّجه إلى الطبيعة بقلبه وحواسه. مولها بحبها مستلهما وحيها، فتمنحه النشوة وتغدق عليه الإلهام، ويتعاطف معها فيصور ما تعكسه في نفسه من انطباعات ومشاعر، وهذا ما جعل<< الوصف من أعرق الأغراض الشعرية لدى الأمم،، وجعل شعر الطبيعة ممثلا للجانب الأهم والأغنى منه>> [3]. وللإشارة، فإن شعر الطبيعة لدى معظم الشعراء، باستثناء شعراء الربيعيات، لم يستوف غرضاً من أغراضهم، وقد يخصونه باهتمام وافٍ ولمنه يبقى منجماً في تضاعيف الأغراض الأخرى. وهذا أمر وارد لدى الشعراء الرسميين، منذ القدم، حتى إن شاعراً كالصنوبري[4]، الذي كلف بالطبيعة وولع بالروض والزهر والطير والماء والضياء، وبجمال الفصول، وأعطاها من ذاته ومن فنّهن فعرف بها وعرفت به، عدّه المستشرق آدم متز اوّل شاعر للطبيعة في الأدب العربي بقوله:<< .. وقد كان الصنوبري، وهو أوّل

[1] نفسه، ص 180.

[2] شعر الطبيعة في الأدب العربي..، ص 140.

[3] Sobhi Sobhi Sawaf : six tournées touristique aux Alentours d'Alep. Edition 1961 .p.73.

[4] هو أبو بكر أحمد بن محمد بن الحسن بن مرار الضبي المتوفي عام 334 للهجرة باتّفاق معظم الروايات.

شاعر للطبيعة في الأدب العربي، يجمع إلى ذلك ولوعاً شديداً بالسّماء والضياء والهواء مع التطلّع إلى أسرارها الجميلة>>[1].

كما قال عنه من قبل، ابن رشيق القيرواني:<< مع أنّه لا بدّ لكل شاعر من طريقة تغلب عليه فينقاد إليها طبعه ويسهل عليه تناولها كأبي نواس في الخمر وأبي تمام في التصنيع والبحتري في الطيف وابن المعتز في التشبيه وديك الجن في المراثي والصنوبري في ذكر النوار والطير وأبي الطيب في الأمثال وذّم الزمان وأهله>>[2].

وهكذا رأينا كيف هام شعراء الحوزي والربيعيات، على حدّ سواء، بالطبيعة حيث فتحوا عيونهم على محاسنها وتطلعوا بحب إلى جمال روضها ورونق سمائها، وقد وجدوا فيها، مرتعاً لخيالهم ومقبلاً لأفكارهم وكانت وحيهم المستلهم، تنشيهم باهتزاز أزهارها وانسياب جداولها وتلألؤ طلِّها، وهدوء ظلها، فجادوا بالكلم الخالد واللوحة الناطقة.

وفي نهاية هذا المبحث، وتعميما للفائدة، ها إني أثبت القاموس اللغوي لربيعيات الحوزي الواردة في الدراسة [3]:

أولا- الورود والنبات والأشجاروالفواكه:

الأنوار- الخيلي - البَهَار/ البْهَر- الزهر- النّسري- القرنفل- السيسان/ سوسان- الفل- الياس- الأزهار- الرنجس- القيتلان - مَرْدَدُوشْ/ المردقوش- القيقلان- الياسمين- السَنْبَل- النرجس- جَلاّرْ / جُلَنَّار- الحبق- الزّعفران- الباغ- الزّفزافة- الزّان- اللويزة- الشهيبة- شاكوكي- البابونج الأزرق - الثلثي- قصندش- الزريرق- العطرشة- النّعناع- الدّفيلة- ورد المسك- خشخاش- المسك العربي- المسك الرومي- ديدحان- المسوك- عطار- الديدحان- اللوز- الجوز- الدمران- الريحان- زرنب- جلاّر / جُلّنار- الحلحال- ابن نعمان / الشقيق- البنفسج- السّندس- غبناز- صندل- اليازدي- الأقحوان- الخابوري- النُّوَّار- عرايش- النخل- التين- الزيتون- الرّنج - الطرنج- الموز- الرمّان- العنّاب(العنب)- البرقوق- خوخ- تفاح - سفرجل- لنجاص (إجاس)- المشماش- الزعرور-أمزاح- اللّنج- الرّند- التوت- برتقال (منداربن)- اللّيم- النخل-سروا- البان- البستان- الرياض-الأغصان- الغروس- السيان- الأشجار.

---

[1] آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ج 01، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، د. ت، ط 03، ص 467.

[2] العمدة، ج 01..، ص 255.

[3] ونقصد بها ربيعيات كل من: المنداسي، وابن التريكي، ومحمد بن الدباح التلمساني، الحبيب بن قنون، قدّور بن عاشور الزرهون، وعبد الرحمان السقال.

ثانيا- مختلف الحيوانات من طيور وحمام وهوام ووحوش:

القُمْرِي- الحمام- اليمام- الفاخت-الهَزَارْ- البشيق- أم الحسن- البلبل- المنيار- الحربل- الحدّاد- المقنين- الدمغان-التّيتري- الدمام-الغنّام- السَّمْرِيسْ- الصّرندي- بُوحَ- كَنَارْيَا- الحْبَارَى- الطّاوس- الوز- الحْجَل- اللّمط- القطى- الكُدري- الفهد- الأروي- حصان وحشي- الجاموس -المها- غزلان- النّمورَ- قْسَاوَرْ- الوحوش- الوَقْوَاقْ- القْرِيقْ- الوَرْوَارْ- السْمَنْدَلْ- العَقْعَاقْ- اليمام العجمي- النْشِيطَ العِراقي- هدهد- باز - ريمَ- غطّس- الْمْقَرْنَسْ- اَلْعْقَابْ- النّسر- العنقا- الرُّخ - تعابن- أفيال- الهوام- الحوت.

ثالثا- الطبوع والإيقاعات والمصطلحات الموسيقية:

- الحْسِين- الديل- المايةَ- ماية الصباح- ماية الزيدان- الغريب.
- دارج (جمع: درج) - اَبراول (جمع: بروالي) - قْبَاحْ (جمع: قُبَاحِي).
- بيت- صياح- ريال- مخاوي - شباب - شايب.

رابعا- الآلات الموسيقية:

- سنتير (أو سنتور)- القانون- الرباب- الكمان/ الكمال جا (كمانجة)- الكويترة- العود- القيثارة- الجناح- طار(طر)- لفحل- القصبة - مزمار- قردوان (الأكورديون) - الجنك (الصّنج)- البيانو.

المبحث الثالث

المديح النبوي وعناصره في شعر الحوزي

1/ توطئة: في مفهوم المديح النبوي رسميا وشعبي

2/ التشوق لزيارة النبي ﷺ والبقاع المقدّسة.

3/التغني بخَلْقِ وخُلُقِ الرسول ﷺ

المبحث الثالث

المديح النبوي وعناصره في شعر الحوزي

1/ توطئة - حول المديح النبوي رسميا وشعبيا

المديح النبوي هو ذلك الشعر الذي ينصب على مدح النبي ﷺ بتعداد صفاته الخلقية والخلقية وإظهار الشوق لرؤيته وزيارة قبره والأماكن المقدسة التي ترتبط بحياة الرسول ﷺ، مع ذكر معجزاته المادية والمعنوية ونظم سيرته شعرا والإشادة بغزواته وصفاته المثلى والصلاة عليه تقديرا وتعظيما.

ويظهر الشاعر المادح في هذا النوع من الشعر الديني تقصيره في أداء واجباته الدينية والدنيوية، ويذكر عيوبه وزلاته المشينة وكثرة ذنوبه في الدنيا، مناجيا الله بصدق وخوف مستعطفا إياه طالبا منه التوبة والمغفرة. وينتقل بعد ذلك إلى الرسول (ﷺ) طامعا في وساطته وشفاعته يوم القيامة. وغالبا ما يتداخل المديح النبوي مع قصائد التصوف وقصائد المولد النبوي التي تسمى بالمولديات.

وتعرف المدائح النبوية كما يقول الدكتور زكي مبارك بأنها فن: << من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من الأدب الرفيع؛ لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص>>[1]. وهي فرع من فروع المديح الدّيني الذي يعدّ << من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، وهو لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من أبواب الأدب الرفيع، وهو أصدق الأغراض الشعرية عند العرب، وهو ما قيل في النبي ﷺ حيا أو بعد وفاته، باستثناء قصائد الرثاء المحض التي قالها حسان بن ثابت وكعب بن زهير وغيرهما>>[2]. كما يعرف المديح النبوي بأنّه:<< الشّق الثاني من الشعر الديني>>[3].

وغير خافٍ أن هذا المدح النبوي الخالص لا يشبه ذلك المدح الذي كان يسمّى بالمدح التكسّبي أو مدح التملّق الموجّه إلى السلاطين والأمراء والوزراء، << وإنّما هذا المدح خّاص

---

[1] زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، دار الجيل: بيروت، 1412هـ/ 1992م، ط 01، ص17.

[2] بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي العثماني، دار الشرق: بيروت، 1392 هـ / 1972م،، ص 77.

[3] نفسه، ص 265.

بأفضل خلقٍ ألا وهو محمد ﷺ ويتّسم بالصدق والمحبّة والوفاء والإخلاص والتضحية والانغماس في التجربة العرفانية والعشق الروحاني اللدني>>[1].

ولم يهتم أحد من القدماء أو المحدثين بتاريخ فن المدائح النبوية لأن الذين أجادوها لم يكونوا في غالبيتهم من << فحول الشعراء.. وإنّما هو فن نشأ في البيئات الصوفية، ولم يهتّم به من غير المتصوفة إلا قليل>>[2].

ومن بين الذين خاضوا في هذا الموضوع أصحاب السنة ثم الشيعة من المسلمين الذين مدحوا آل البيت وأئمتهم، مقلدين في طريقتهم وأساليبهم القدماء من أمثال كعب بن زهير، وحسان بن ثابت، ثم بعدهما البوصيري، وصفي الدين الحلي مضفين إلى الأفكار السابقة ما استلهموه من السيرة النبوية وغزوات الرسول ﷺ، وكلهم رجاء في الشفاعة، باثين الحكم والمواعظ[3].

هذا، ولا بدّ الإشارة إلى أن المدائح النبوية معظمها نمت بعد وفاة الرسول الكريم ﷺ ، والشعر الذي يقال في الميت، كما هو معلوم، يسمى رثاءً و << لكنه في الرسول " مديح"، وكأن استبدال كلمة مديح بكلمة "رثاء" إشارة إلى أن النبي الكريم كأنّه موصول الحياة نظرا لأن شريعته حيّة>>[4]، وعليه فالشعر إذا قيل بعد وفاة الميت مباشرة رثاء، وإذا قيل بعد مدّة غير قليلة، من وفاته، فهو مدح، فحسان رثا الرسول ﷺ ، والبوصيري مدحه، رغم أن أنه أخذ كثيرا من قصائده لأن حسان نظم قصائده بعد وفاته ﷺ، والبوصيري بعد وفاته ﷺ بعدّة قرون.

وقد برزت قصيدة المديح النبوي بشكل كبير في العصر المملوكي عند عدد غير قليل من الشعراء، على تعدد ثقافاتهم واختلاف اتجاهاتهم الفنية، ومغالاتهم في هذا النوع من المديح. وقد حاول بعض الدارسين تفسير هذا الغلو الذي يقضي ، على رأي الأستاذ بكري شيخ أمين:<< لولا محمد ما ظهر شمس، ولا قمر ولا نجوم ولا أنهار ولا ثمار ولا شجر ولا بدر ولا بحر ولا جبال ولا غير ذلك، واستندوا في تمجيدهم على أحاديث وردت في الكتب الصحيحة منها قوله ﷺ : << أنا سيد النّاس ولا فخر، وأنا سيد ولد آدم، وأنا خير من خيار(حديث صحيح)>>[5].

---

[1] جميل حمداوي، من مقاله" شعر المديح النبوي في الأدب العربي"، (ضمن الرابط: https://www.arabicnadwah.com/articles/madih-hamadaoui.htm#google_vignette).

[2] زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي..، ص 11.

[3] ينظر: ياحي خيرة، من مقالة " المدائح النبوية بين الشعر الفصيح والشعبي"، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، العدد الرابع، ديسمبر 2016، ص 87. ص ص 85 - 109

[4] مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني..، ص 265.

[5] نفسه، ص 266.

لذلك شكّلت شخصية النبي محمد ﷺ منذ بدايات الدعوة الإسلامية محورًا هامًا للشعر العربي، أعرق الفنون العربية. وكانت شخصية الرسول دائماً موضوعاً أساسيًا لأحد أهمّ الأنواع الشعرية العربية، وهو الشعر الديني الذي يتناول موضوعات مثل الوحدانية والعشق الإلهي ومدح النبي وآل بيته. وإذا كانت بدايات مديح النبي تعود الى أوائل سنوات الهجرة، فإنّ هذا الفنّ تطوّر على يد عدد من الشعراء على مرّ العصور الإسلامية حتى أصبح اليوم فناً قائماً بذاته له خصائصه وطرقه. وغدا المديح النبوي يشكّل أحد أهمّ الفنون في المجتمعات الإسلامية الحديثة.

هذا، وتعود بدايات المديح النبوي في الأصل إلى الجدال التاريخي الذي نشأ بين شعراء من قريش الذين تجنّدوا للدفاع عن الزعامة القرشية المناهضة لدعوة الإسلام من جهة، والنبي محمد ﷺ وصحابته من جهة ثانية. فالرسول ما كان شاعرًا وما قال شعرًا. ولكن الحملات العدائية الشعرية، وتقديره لتأثير الشعر والشعراء في المجتمع الجاهلي، جعلت الرسول يستعين بشعراء المسلمين للردّ على حملات أعدائه بسلاح الشعر نفسه. ومن المعروف أنّ الرسول كان "يتعهّد" هؤلاء الشعراء << بالعناية والرعاية، فيرفع من مكانتهم ويفضّلهم في العطاء، وذلك لأهمية الدور الذي كانوا يقومون به في دحض دعاوى مشركي مكة وشعرائهم>>[1].

من هذا السياق تطوّر فنّ المديح النبوي في الشعر العربي، أوّلاً على يد هؤلاء الشعراء الذين دافعوا عن الإسلام ورسوله. وكان منهم حسّان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة، ومن النساء ميمونة بنت عبد الله البلوية[2]، ولكن لا نعرف إذا قالت شعرًا في مدح النبي.

من أوّل الذين مدحوا الرسول في شعرهم حسّان بن ثابت. كان من الشعراء البارزين في الجاهلية، فلما دخل الإسلام بدأ ينشد شعرا يمدح فيه الرسول ويهجو أعداءه فسمّي لذلك بـ: "شاعر الرسول". ولكن مقارنة بشعره الجاهلي، اعتُبر شعر حسّان الإسلامي أقلَّ إبداعاً، وأكثرَ ليونة (برأي الأصمعي)، خاصّة أنّه بعد دخوله الإسلام كان يتقيّد بحدود الدّين ويتجنّب التعبير عن أيّ نزعة خاصّة تتعارض مع العقيدة الإسلامية[3].

---

[1] عبد العزيز صالح الهلابي، الحياة العلمية والأدبية في عهد الرسول والخلفاء الراشدين في الجزيرة العربية، ج 02، منشورات جامعة الملك سعود: الرياض، 1989، د. ط، ص 20.

[2] ينظر: - أحمد الشايب، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، دار القلم: بيروت، 1976، ط 06، ص 100. وَ - سعدون وآخرون، دور الأدب في الوعي القومي العربي، مركز دراسات الوحدة العربية: بيروت، 1984، ط 03، ص 113. وَ - عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية لابن هشام، ج 02، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها: مصطفى السّقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1355هـ/ 1936م، د.ط، ص ص 434، 435.

[3] حول شعر حسّان ينظر: إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة: بيروت، 1981، ط 03، ص 49.

عملت شخصية الرسول ﷺ وتعاليمه وتوجيهاته للشعراء على تثبيت القيّم الدينية الجديدة في شعرهم، إضافة إلى المثل الأخلاقية المألوفة من العصر الجاهلي التي أقرّها الإسلام في القرآن وسنّة النبي. فخفّت أو اختفت لهجة الهجاء والمديح والفخر القبلي في الشعر الإسلامي الجديد إلى حدّ كبير. ولكن يبدو أنّ الشعراء وجدوا في شخصية الرسول وتسامحه وفي هدايته الروحية متنفَّساً جديدًا لطاقة المديح المتأصّلة فيهم. فأتى مديحهم للنبي تعويضاً عن مديحهم في الجاهلية واستمرارًا له، إن لم يكن في منحاه الديني فعلى الأقلّ في بنائه الفنّي والكثير من موضوعاته. ورغم التحفّظ، وأحياناً الغضب، الذي كان يبديه الرسول على بعض شعر الاعتذار والمديح بسبب الفخر الذاتي وضعف الروح الدينية فيه[1]، فإنّ شعر تلك الفترة شكّل البدايات الأولى والتأسيسية لفنّ المديح النبوي الذي تطوّر على مرّ العصور الإسلامية متّخذًا من شعر تلك المرحلة نموذجاً ومثالاً. هذا، ولا بأس من التذكير بأنّ من أهمّ قصائد المديح النبوي في المرحلة التأسيسية، من المنظور التاريخي، هي لاميّة كعب بن زهير بن أبي سلمى ومطلعها [2]:

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَوْمَ مَتبولُ مُتَيَّمٌ إثـرَها لـم يُفـدَ مَكـبُـولُ
وَمَـا سُعَادُ غـداةَ البيْنِ إذْ رَحَلُوا إلاَّ أَغَنُّ غَضِيض الطَّرْفِ مَكْحُولُ
تَجْلُو عَوَارِضِ ذِي ظَلْمٍ إذَا ابتسمتْ كَـأَنَّـه مُـنْهَـلٌ بـالـرّاحِ مَعْـلُـــول

سعاد هذه تتحول من امرأة جميلة حسناء إلى " دُمية" تخلو من كل القيّم والمعاني الطيّبة، ولا تصدق الوعد، ولا يجدي معها نصح، ويمتزج بدمها الغدر والكذب وتتلون[3]. وهنا يحق لنا أن نتساءل: مَنْ سعاد هذه؟ أتكون زوجة أم حبيبة كما يدا المعنى الظاهر؟ أم تكون صورة الجاهلية الغادرة بزيفها، وقد "بانت" وانقطع ما بين الشاعر وبينها بفضل الله؟

وقريب من الاحتمال الأخير، ما ذهب إليه بعض الباحثين حين رأى في المقدمة معادلا موضوعيا لتجربة" كعب"، التي عبّر عنها بطريقة فنيّة دفعت بالرسول الكريم إلى الإعجاب والطرب، لا بالغزل المكشوف كما كان يتوهم، بل بهذا الإبداع الفني المتكامل لتجربة الشاعر الشخصية التي يمّر بها[4].

---

[1] دور الأدب في الوعي القومي العربي..، ص ص 111، 112.

[2] السكّري، شرح ديوان كعب بن زهير، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب: القاهرة، 1369هـ/ 1950م، د. ط، ص ص 6،7.

[3] كامل سعفان، من مقالة" الرمزية في بانت سعاد"، مجلة الشعر (لبنانية)، العدد 24- أكتوبر 1981، ص ص 30، 31.

[4] محمد عبد المنعم خاطر، من مقالة:" حول قصيدة لنازك الملائكة"، مجلة الكاتب (مصرية)، العدد 194- مايو 1977، ص 20.

ويلاحظ أن قضية المقدمة الغزلية، في القصيدة الجاهلية وتفسيرها، باعتبارها رمزاً، قد شغلت كيراً من النقاد والباحثين، وقد أغرق بعض المعاصرين في تفسير هذا الرمز؛ لدرجة أن أصبحت أسماء النساء في تصورهم رموزاً لمعان معينة،

على أية حال فالقصيدة اشتهرت باسم "بانَت سُعاد" لكنها عُرفت أيضاً باسم " البردة" لأن النبي وهب كعباً بردته حين مدحه بهذه القصيدة. فضلا عن أن بعض المحققين أصر على تسميتها بالبردة، متأثرا فيما يبدو بما وجده من مخطوطات في المكتبات التركية التي تطلق عليها غالبا لفظ البردة[1].

وتعد من أشهر قصائد الشعر العربي حتى قيل<< لا يكاد ناطق بالضاد لا يسمع بها >> [2]. وبردة كعب هذه تكتسب أهميتها ليس فقط من الظروف التاريخية التي أنتجتها، ولكن أيضاً من حيث أصالتها والأثر الذي تركته في شعر المديح النبوي حتى غدت بذاتها تقليدًا يتّبعه الشعراء موضوعياً وفنياً. والمعروف أنّ كعباً كان قد هجا النبي والمسلمين في قصائد لاذعة فأهدر الرسول دمه. وبعد فتح مكة أتى كعب مجلسَ الرسول في المدينة تائباً، معتذرًا، ومُسلِماً ثم أنشده قصيدته. ويقول الرواة إنّه لما وصل كعب إلى قوله:

إنَّ الرسولَ لَنورٌ يُستَضاءُ بِهِ مُهَنَّدٌ مِن سُيوفِ اللهِ مَسلول

عفا عنه الرسول << ورمى ببردته على كتفيه هبة منه له >>[3] .

فأسماء: رمز الخصب، وخولة: رمز الخلود، وهند: رمز الوصال ونحو ذلك. ولكن المسألة في رأينا تبدو أقرب إلى التقليد الفني الذي درج عليه الشعراء منذ الجاهلية، أو منذ بدأوا يقرضون الشعر، واعلّ تفسير القدماء مثل ابن قتيبة وابن رشيق في هذا المجال، باعتبارهم المقدمة ذكرا للراحلين واستمالة للقلوب واستدعاء لإصغاء الأسماع، هذا التفسير أقرب إلى الصوابن ولعلّ هذا ما جعل بعض الباحثين يستدل على عدم صواب التفسير الرّمزي للمُقدمة في القصيدة الجاهلية بقصيدة كعب نفسها، خاصة عندما رأى بعض المحدثين في المقدمة "صرخة متمردة ويائسة أمام حقيقة الموت والفناء.."، أو عندما نتحدث عن وجود أشعار بدون مقدمات مثل شعر الرثاء أو شعر الهذليين.(للتوسع أكثر ينظر:

-الشعر والشعراء، ج 01..، ص ص 74، 75. - العمدة، ج01..، ص 231.- محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر حتى القرن الثالث الهجري، دار الثقافة: الدار البيضاء(المغرب)، 1982ن د.ط، ص 100.- سعد شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب: القاهرة، 1977، د. ط، ص ص 132- 150.- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس: بيروت، 1403هـ/ 1983م، ط 02، ص ص 217-221).

[1] الأنباري (أبو) البركات، قصيدة البردة شرح أبي البركات الأنباري، تحقيق: محمود حسن زيني، تهامة للنشر و التوزيع: جدّة، 1400 هـ / 1980م، ط 01.

[2] مارون عبود، أدب العرب: مختصر تاريخ نشأته وتطوره وسِيَر مشاهير رجاله وخطوط أولى من صورهم، دار الثقافة: بيروت، 1979، ط 03، ص 120.

[3] سميح عاطف الزين، خاتم النبيين: محمد، المجلد الثاني، دار الكتاب اللبناني: بيروت، 1986، ط 02، ص 693. وَ- إتيين دينيه وسليمان بن إبراهيم، محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم، ترجمة: عبد الحليم محمود ومحمد عبد الحليم، دار الكتاب اللبناني: بيروت، د. ت، د. ط، ص 304.

... ونصل إلى فترات الضعف والجمود التي أعقبت القرن السابع الهجري، واستمرت حتى مطالع القرن الرابع عشر الهجري، حيث لم يبق في الساحة تقريبا إلاّ الشعر الديني، وشعر المناسبات، ونظم معظم الشعراء حول ما قاله القدماء، وكثر التقليد.

فكان للبوصيري أثر كبير بسبب شهرة قصائده حول الشخصية المحمدية خاصة الهمزية والبردة التي نالت اهتماماً لم تنله أي قصيدة مدحية أخرى في الأوساط الفكرية والصوفية والشعبية، وخاصة عند علماء اللغة والشعراء الذين توالوا على شرحها والتعليق عليها والنظم على منوالها، وكأنّهم بذلك يتبرّكون بها. ويذكرنا الاهتمام، أو التبرُّك بالبردة عند الشعراء والمؤلفين المسلمين باهتمام الفنّانين المسيحيين برسم صورة السيّدة العذراء المبتهلة أو العذراء والطفل يسوع، حيث نجد في فنّ الرسم البيزنطي وفنّ عصر النهضة في أوروبا مثلاً النموذج الواحد يتكرّر عند عدد من الفنّانين في مرحلة ما من حياتهم التدريبية وكذلك عندما ينطلقون في رحلة الإبداع الفنّي[1]. على أنّ إبداع الفنّانين المسيحيين تشكيل بصري في حين أنّ إبداع الشعراء والشرّاح المسلمين رسم بالكلمات[2].

وكان للبوصيري (ت: 696هـ) أثره الكبير في نشر المديح النبوي على نحو لم يكن له مثيل من قبل، وخاصة في قصيدته المعروفة بالبردة، والتي مستهلّها [3]:

أَمِـن تذكـر جيران بذي سَلَم مزجتُ دمعاً جرى من مقلة بدم
أم هَبَّتِ الريحُ من تلقاءِ كاظمةً وأومض البرقُ في الظّلماء من إضَمِ

إلى أن يصل إلى قوله:

يَا أَكرمَ الرُّسلِ مَالِي مَنْ ألــوذُ بِه سِوَاكَ عِنْدَ حُلُولِ الحادِثِ العَمِمِ
وَلَنْ يَضِيقَ رَسُولُ اللهِ جَاهُكَ بِي إِذَا الكَرِيمُ تَحَلَّى باسمِ مُنْتَقِمِ
فَإِنَّ مِنْ جُودِكَ الدُّنْيَا وضرَّتَهَا ومِنْ عُلُومِك عِلْمَ اللَّوْحِ وَالقَلَمِ

لا شك أن ارتباط "بردة البوصيري" بالمولد النبوي جعل منها القصيدة الأكثر شعبية بين المدائح النبوية عامّة، والتي تركت الأثر الأبعد على فنّ المديح النبوي خاصة في الشعر

---

[1] لمزيد من الاطلاع على نماذج هذه الرسومات، ينظر: جاك هانري لوفبر: الأدب الديني والرسم عبر العصور، ترجمة: قسطنطين إسحاق ومحمود علي مصباح، منشورات دار الجيل العلمية: الخرطوم - عمان، 1997، ط 02، ص ص 53- 59.

[2] نجمة حجار، من مقالة:" شخصية النبي محمد في الشعر العربي بين القديم و الجديد"، مجلة نزوى (عمانية)، عدد 53، يناير 2008، عبر الرابط: (https :// archives.slsharekh.org/Articles.).

[3] بدر الدّين محمد الغزّي، الزُبدة في شرح البردة، حققها وقدّم لها ودرسها: عمر موسى باشا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1972، ص 43.

والغناء. منذ عهدها الأوّل أصبحت "البردة" نموذجاً لمدح الرسول فقلدها الشعراء بعده في بحرها و أسلوبها، << فضمّنوها، وشطّروها، وخمّسوها، وسبّعوها، وعشّروها، وعارضوها>>[1].

والملفت للنظر فيما يخص بردة البوصيري أن بعض الشرّاح والشعراء الذين أعجبوا بها وتتبّعوا أثرها لم يُعرفوا أساساً في جملة اللغويين أو الشعراء. من هؤلاء مثلاً ابن خلدون الذي اقترن اسمه في العصر الحديث بالتأريخ وعلم الاجتماع والإبداع في الفكر العربي والإسلامي. اهتمّ ابن خلدون بالبردة منذ دراسته الأولى في تونس على أستاذ كان قد شرح البردة[2]. ثمّ شرحها ابن خلدون بدوره «شرحاً بديعاً»، كما قال المقَّري التلمساني[3]، وقدّمها لتيمورلنك كجزء من هدية له عندما التقى به في دمشق على رأس وفد للتفاوض في الصلح[4].

وربّما تكون بردة البوصيري أيضاً هي التي أوحت لابن خلدون بخوض تجربة الشعر فنظم إحدى أولى قصائده في المديح النبوي، وأنشدها سلطان المغرب أبي سالم بمدينة فاس ليلة المولد النبوي سنة 763 هـ/ 1362م[5]، وتبعاً للتقليد الذي ينظم عملية تقديم "المولِديّات"[6]، استوحى ابن خلدون "بردة البوصيري"، و "بردة كعب" فاستهلّ «مولِديّته» بمطلع النسيب:

أَسرَفنَ في هَجري وَفي تَعذيبي وَأَطَلنَ مَوقِفَ عَبرَتي وَنَحيبي

وتخلّص إلى مديح النبي ثم إلى مدح السلطان والدعاء له. فضلا عن حب النبي والشوق إلى أماكن الحضرة النبوية والدعاء "للحبيب" لأنّه "خير مدعو" و"مجيب"، في القصيدة إشارات الى مسائل فكرية كمعجزة القرآن وكمال النبي وحقيقة النبوّة المحمدية. والنبوّة عنده "آية" من آيات الله والسرّ الإلهي العجيب الدائم أبدًا الذي تجلّى في شخص النبي. وهذه من الأبعاد الصوفية الهامّة لا سيما أن ابن خلدون كان له توجّه صوفي في مرحلة ما من حياته، كما يبدو من كتابه شفاء السائل[7].

---

[1] المدائح النبوية..، ص 200.

[2] عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج 07، منشورات مؤسسة العلمي للمطبوعات: بيروت، 1971، د. ط، ص 384.

[3] أحمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج 06، دار صادر: بيروت، 1968، د. ط، ص 180.

[4] ينظر: - زكي مبارك، أحمد شوقي، إعداد وتقديم: كريم زكي مبارك، الهيئة المصرية العامّة للكتاب: القاهرة، د. ت، د. ط، ص ص 160، 161. وَ - عمر فرّوخ، تاريخ الفكر العربي إلى أيّم ابن خلدون، درا العلم للملايين: بيروت، 1983، ط 04، ص 692.

[5] ينظر: تاريخ ابن خلدون، ج 07..، ص 405.

[6] هي << قصائد المديح التي تنظم بمناسبة المولد النبوي>> (ينظر: عبد القادر مطلوب، تلمسان الزيانية مهد المولديات النبوية، دار الكتاب الجديد: القنيطرة- حلب، 1989، ط 02، ص 46).

[7] عبد الرحمن بن خلدون، شفاء السائل لتهذيب المسائل، نشره وعلّق عليه: الأب أغناطيوس عبده خليفة، المطبعة الكاثوليكية: بيروت، 1959، د. ط.

وتجدر الإشارة في هذا المقام، التفريق بين البديع في قصائد المديح النبوي بشكل عام، والذي جاء عفو الخاطر دون تصنّع وتكلّف، و" البديعيات"، التي تعدّ فناً جديداً، وقد اخترعها أبو عبدالله محمد بن أحمد المعروف بابن جابر الأندلسي، المولود عام 689 للهجرة، وذلك<< أن تكون القصيدة في مدح الرسول، ولكن كل بيت من أبياتها يشير إلى فن من فنون البديع>>[1]. ويعمد الشاعر إلى الإتيان بأنواع البديع، استعراضاً للبراعة البلاغية، كما يحرص فيها الشاعر<< على إظهار الحب الصادق والعاطفة السامية القوية، لأنه لا يرجو من مديحه تكسبا دنيويا ماديا وإنّما يسعى للتعبير عن مدى حبه للرسول ﷺ، لينال رضاه وشفاعته>>[2] ، وفيها، أي البديعيات، لا يكون هم الشاعر أثناء نظم البيت << أن يبلغ مبلغ الصادقين في مدح النبي ﷺ ، وإنّما كان همه أن يجيد الإفصاح عما يقصد إليه من فنون البديع>>[3] ، استعراضا لبراعته البلاغية وقدرته اللغوية.

وفي العهد التركي جمدت الثقافة، وتفشى الجهل، وسيطرت روح الجهل في الفكر والأدب حيث،<< لم تتوقف ساحة البلاد العربية عن استعار الفتن والقلاقل، بل الحروب الدامية والقتل والتعذيب، وقد قوبلت من الشعوب العربية بثورات دموية ونضال دؤوب، وضاعت ثروات البلاد، و نهبت مواردهم>>[4] ولاذ النّاس ثانية بالدّين من الظلم والجور، وتجلى ذلك في المدائح النبوية، التي تمثل قصائد يتحدّث فيها المادح عن النبي ﷺ ذاتً وخُلقاً، وعن حياته<< كاملة منذ مولده حتى وفاته، أو يتحدّث عن معجزاته أو يصف جماله الظاهر والباطن ويشيد بنبوته وأخلاقه>>[5].

وما زالت ذكرى المولد النبوي حتى الآن مناسبة لشعراء المسلمين للتبرّك بمديح النبي. وعند البحث في دواوين الشعر العربي حتى الحديث منه تستوقفنا قصائد مدحية كثيرة قيلت بهذه المناسبة لدعاء النبي وطلب الشفاعة منه لدى الله ليرحم العرب والمسلمين ويخفّف عنهم وطأة المصائب التي ألَمّت بهم بعد عهود العزّ والنصر.

ويمكن القول بعد هذه النظرة المقتضبة في الموروث الشعري: إن تعامل الشعراء مع الشخصية المحمدية جاء مشتركا في حبّها حبّاً غامراً ودافقاً، وإن تميّز كل منها بمميّزات واضحة.

---

[1] المدائح النبوية..، ص 205.

[2] عبد اللطيف حنّي من مقالة: "جماليات قصيدة المديح النبوّي في الشعر الشعبي الجزائري- قصيدة العقيقة للمنداسي أنموذجًا "، مجلة مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع 03، 2011م، ص 216.

[3] عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء (المغرب)، 1982، ط 02، ص 141.

[4] أحمد شلبي، التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية، ج 04، مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، 1966، ط02، ص ص 396، 397.

[5] عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري..، ص 48.

وكما وُجد المديح في الشعر الرسمي، كذلك وجد في شعر الحوزي، ذلك أن شاعر الحوزي أحب الرسول ﷺ وعبر عن هذا الحب في قصائده المختلفة، وذلك منذ زمن العثمانيين الأتراك الذين شجعوا المديح النبوي لأسباب منها:

- إبعادهُ النّاس عن واقعهم المعيش المزري، وعدم التّو ق إلى السلطة والحكم، وتحوّل هم المسلمين تجاه<<النضال ضد أروبا المسيحية منذ الحملات الصليبية الوحشية الفتّاكة، ومنذ أصبحت أروبا تنظر إلى بلاد الإسلام نظرتها الجشعة الطامعة، فقلّما وجدنا قطرا إسلاميا من قلب آسيا إلى ساحل المحيط لم يواصل الاشتباك في معارك قتالية فتّاكة مع طلائع المسيحية الأوروبية والاستعمار الأوروبي>>[1]، لأنّه << لولا الأتراك لَلِحِقَ بالإسلام في المغرب الانحلال، وربما يحاول النصارى إذا هم تقوُّوا أن يمحوه ويكرهوا المسلمين على التنصير لأن احتلالهم للتراب المغربي كان احتلالا دينيا، وكانت تصرفاتهم مشوبة بالتّعصب والتعنت الديني، شغلهم الشاغل محاربة الإسلام ومحاولة محوه بتاتاً>>[2].

- كما شجعه رجال الطرق الصوفية لأنّه يتوافق مع اتجاهاتهم، ومن عوامل انتشاره، فيما بعد، تلك الشكوك التي كان يزرعها الاحتلال الفرنسي في الدّين الإسلامي ورسوله ومعجزاته.

حقّق المديح النبوي بين موضوعات شعر الحوزي، الحضور الدّائم والمستمّر، فلا يكاد يُذكر شاعر من شعراء الحوزي إلاّ ولهذا الغرض من شعره سهمه ونصيبه، ومن أبرز شعراء الحوزي الذين اشتهروا بهذا الغرض ، سيدي الأخضر بن خلوف ، سعيد المنداسي، محمد بن مسايب، أحمد بن التريكي، ابن لحسن بن شنهو، الشيخ قدور بن عاشور الزرهوني، وأحمد ستوتي ولد البشير، ولا نعدو الحقيقة إن قلنا إن من هؤلاء الشعراء من أفنى حياته ، وقصر موهبتهن وخصّ شعره لهذا الغرض، كما هو شأن سيدي الأخضر بن خلوف، الذي قال عنه محمد بخوشة:<< طرق سيدي الأخضر بن خلوف بابا واحدا من أبواب الشّعر، ومدحه ممزوج بالحماسة والحكم والزّهد، بعيد كل البعد عمّا لا يناسب الولي الصّالح، كالغزل والرثاء، وما بكى إلاّ على تفريطه أو شوقه للرّسول ﷺ، أو ليعظ النّاس، فلم يضارعه أحد من شعراء الملحون في المدح>>[3].

---

[1] أحمد توفيق المدني، محمد عثمان باشا: داي الجزائر 1766- 1791 سيرته، حروبه، أعماله، نظام الدّولة والحياة العامّة في عهده، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1986، د. ط، ص 11.

[2] عبد الحميد بن أشنهو، دخول الأتراك العثمانيين إلى الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1972، د. ط، ص 219.

[3] الخضر بن خلوف، ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، جمع وتقديم: محمد بخوشة، نشر ابن خلدون: تلمسان - الجزائر، 2001، ص 39.

وفي هذا المعنى يقول ولد الخلوفي عن نفسه معربا عن هذه الحقيقة من قصيدته " ابقاو بالسلامة "[1]:

مَنْهَا مْشَاتْ ارَبْعِينَ سْنَة مَثْلَ السْرَابْ

وَاللّي ابْقَى مْشَى فِي مَدْحَ اَلْمَبْرُورْ

والذي بقي من عره بعد الأربعين إلى زمن نظم هذه القصيدة، هو خمس وثمانون سنة[2]، قضاها الشاعر كلّها في مدح المبرور ﷺ.

ويعدّ المديح النبوّي من المواضيع الشعرية الوجدانية التّي تعنى بالوجد الديني المفعم بالإخلاص والعاطفة الصادقة التّي<< تنبض بحبّ النبّي صلّى الله عليه وسلّم وبتعداد صفاته الخُلقية وإظهار الشوق لرؤيته وزيارة قبره وروضته الشريفة، كما يهتم هذا الشعر بذكر معجزاته المادّية والمعنوية والإشادة بغزواته وصفاته المثلى والإكثار من الصّلاة والسّلام عليه تقديرًا وتعظيمًا، وطلب الأجر من الله عز وجلّ بالثناء عليه صلّى الله عليه وسلّم>>[3].

ونكرر القول بأن دواوين الشعر غير المعرب الجزائري، والحوزي نوع منه، تزخر بمدح الرسول ﷺ، والتّغني بحبّه والإشادة بخُلُقِه وخَلْقِه و الذّي سحر العقول وأسر قلوب الشعراء وكلّ المسلمين << فهو عين الوجود وجوهر الكون والمثال الأعلى في مكارم الأخلاق ومفتاح باب القبول عند الله تعالى والشافع في الخلق يوم القيامة ولذلك فطاعته من طاعة ربّه وحبُّه من حبِّه>>[4].

والواقع أنّ المديح النّبويّ في هذه الفترة؛ قد أخذ عناصره من المنبع الذي أخذ منه المديح الرسمي، لكنّ التّفاوت يظهر في حجم وطبيعة وعي شاعر الحوزي للمهمّة المنوطة به في هذا المجال من جهة، وطبيعة الخلفية المعرفيّة، التي ينطلق منها في عرض حمولته الفكرية للآخر من جهة ثانية.

ولعلّ شاعر الحوزي الصوفي قد تأثر بالثّقافة الدّينيّة والشّعبيّة الممارسة في محيطه الذي يعيش فيه، وتعدّ الزّاد المعرفيّ الذي نهله من المساجد والزّوايا، ولتبدو قصائد الحوزي حمولة ثقافية تحيل من مضمونها إلى ما يسود من نشاط دينيّ وثقافيّ؛ يمارسه الشّاعر مع أفراد مجتمعه، مع وجود اختلاف في زوايا الرّؤية لهذه الممارسات بين الشاعر والعامّة التي ستشاركه الممارسة،

---

[1] نفسه، ص 193.

[2] ينظر: بوجمعة طيب، المديح النبوي في الشعر الشعبي الجزائري دراسة تطبيقية-عبد القادر بطبجي نموذجا-، (مخطوط)، ماجستير في الأدب العربي، جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل، 2013- 2014، ص 138.

[3] " جماليات قصيدة المديح النبوّي في الشعر الشعبي الجزائري.."، ص ص 213، 214.

[4] عبد الوهاب الفيلالي من مقالة، " النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته"، حوليات كلية اللغة العربية، ، مراكش، المغرب، ع10، 1997م ، ص251.

فشاعر الحوزي يؤكّد هذا النشاط شعراً انطلاقا من مؤهّلاته الاجتماعية والثقافية، ويحدّد عبره الأبعاد الحضارية لهذا الخطاب.

لذلك عُدّ القرآن الكريم والسنة النبوّية الشريفة المنبعين الثريين اللّذين يستقي منهما شاعر الحوزي مادّة إبداعه في مدح سيّد الخلق عليه السّلام، << ورؤيتها وصورها الإسلامية كما تلتجئ إلى كتب التفسير والسيرة النبوية التّي فصلت حياة الرسول صلى الله عليه وسلّم تفصيلا كبيرًا، ووضحت جوانب عديدة من حياته وسيرته صلى الله عليه وسلّم>>[1].

لقد تنوّعت أوجه المديح النبوي، وكثرت عناصره، فتارة يمدح الشّاعر بذكر حبه للمصطفى والشّوق إليه، وتارة بذكر خَلْقِهِ وخُلُقِهِ، وثالثا بذكر أخلاقه وشمائله، ورابعا بالاستغراق في الصلاة والسلام عليه، وهكذا، حيث ترد عناصر المدح النّبوي مفردة آحادا آحادا، بحيث يستقل كل عنصر منه بقصيدته، كما ترد أحيانا مجتمعة جلّها أو بعضها، بتراتب أو تداخل فنّي وجميل تحت مسمّى المديح النبوي العام. وسأكتفي هنا بذكر عنصرين أعتقد أنهما أكثر حضورا في المديح النبوي التي عُنِيَ بها شعراء الحوزي.

[1] "جماليات قصيدة المديح النبوّي في الشعر الشعبي الجزائري"..، ص 215.

2/ التشوق لزيارة النبي ﷺ والبقاع المقدّسة:

تعدّ محبّة الرسول الأكرم قوام العبادة، والتّقرّب إلى الله عند شعراء الحوزي وشعراء القصيدة غير المعربة على السّواء، حيث يقول ابن تيميّة:<< محبّة الله، بل محبّة الله ورسوله من أعظم واجبات الإيمان وأكبر أصوله، وأجلّ قواعده، بل هي أصل كلّ عمل من أعمال الإيمان والدّين..، فإنّ كل حركة في الوجود إنّما تصدر عن محبّته>>[1].

لذا، وجدنا من أهم عناصر المديح النّبوي التي شدّت شعراء الحوزي إليها فأكثروا من طرقها، فعنصر التّشوق والحنين إلى المحبوب ﷺ، حيث استثمر الشاعر في البُعاد والانقطاع بسبب طول المسافات وتناء الدّيار وكثرة العوائق، وجعلها أسبابا تغذّي نار الشّوق وحنين اللقاء والزيارة إلى الحبيب ﷺ، فأفصح الشاعر عن ذلك بحرقة وألم، تجسّد مشاعر حبّه وشوقه، إلى لقيا المحبوب، عليه صلوات ربّي، وهو يرى الواصلين من الحجيج يتأهّبون للرحلة الإيمانية، حيث مزار المصطفى وموطنه، والبقاع المقدّسة، والرّحاب الشريفة.

إن الشاعر هنا يصور لحظة الحرقة من كلّ محبذ محروم من الزّيارة لأسباب فوق استطاعته، وهو أحوج ما يكون إليها، فيعتصر القلب حسرة وألما، وهو يرى الركبان من الواصلين يرتحلون، يقول ابن التريكي في قصيدته " دمعي سكيب" :

دَمْـعِي سَـكِيبْ وَالـنَّارْ فَاكْبَادِي
يَا شَـمْسَ اَلْـمَغِيبْ سَلَّمْ عَـلَى اَلْهَـادِي

يفتتح الشاعر قصيدته بدموعه قبل كلماته، ولكي يزيد من حرقة المشهد وجلال الموقف الذي لا يحسد عليه، يصف دمعه بأنّه سكيب أي مهراق، وهذا قمّة الوصف لشدّة التأثر من شوق الزيّارة واللّقاء، ثم يفصح عن السبب الباعث على درّف هذه الدموع المهراقة، وأنّها تلك النّار المتّقدة في فؤاده من شدّة الشّوق وحرقته..، ثم يستفيق من سكرة الشّوق والحبّ ويرجع من حالة الغياب إلى حالة الحضور، إلى لحظة الواقع حيث الركبان على وشك الانطلاق، فيبعث بسلامه الواصلين إلى المحبوب ﷺ فيقول:

يَا شَـمْسَ اَلْـمَغِيبْ سَلَّمْ عَـلَى اَلْهَـادِي

[1] تقي الدّين أحمد بن تيميّة (661 - 738 هـ)، التّحفة العراقية في الأعمال القلبية تحقيق و دراسة، حققه وعلّق عليه وخرّج أحاديثه و آثاره: محمد بن عبد الله الهنيدي، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع: الرياض، 1421 هـ / 2000م، ط 01، ص 373.

وشمس المغيب هي القافلة المرتحلة إلى البقاع المقدّسة، والتي ستحظى بكرم الضّيافة الرحمانية، وأنوار الروضة المحمّدية، حيث المشاهد واللّقاء، فيحملّهم أمانة تبليغ سلامه المتضمن أشواقه وآلامه إلى الهادي الأمين عليه صلوات ربّي وسلامه، يقول :

اقْـرَا الـسَّلاَمْ لْـسَـيِّـدَ اَلْأُمَّـا
تَـاجْ اَلْكِـــرَامْ خَلْقُو اَلْإِلَهْ رَحْمَا

واقرأ السلام إفشاؤه وتبليغه، وهو أدب إسلامي، ومصطلح نبوي، يعكس ثقافة الشاعر الدّينية، والحديث النبوي أن رجلاً سأل النبي ﷺ أيّ الإسلام خير؟ قال: << تطعم الطّعام، وتَقْرَأْ السّلام على من عرفت وعلى من لم تعرف>>[1]، كما يصف المحبوب بأنّه سيّد الأمّة، وفي الشاهد من حديث آخر أخرجه مسلم والتّرمذي وأبو داود:<< أنا سيّد ولد آدم يوم القيامة>> [2]، وأنّه تاج الكرام، وهو تشبيه بليغ بديع، يشبّه فيه الشّاعر حِبّه ﷺ بالتّاج الذي يوضع على رؤوس الملوك والكرام، ويثلّث بوصفه رحمة وفي الذكر الحكيم ﴿ **وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ** ﴾[3]. ثم يقول بعد ذلك :

فِي يَوْمَ الزِّحَامْ يَـجْعَلْ لَنَّـا حُـرْمَا

والمراد بيوم الزّحام، يوم القيامة حيث يتزاحم الخلق ويتدافعون، ويبلغ بهم الكرب والهمّ ما لا يطيقون ولا يحتملون، فيحتمون برسول الله، صلوات وسلام ربّي عليه، طالبين شفاعته، فيكون حرمة أحبابه وأمّته، فهو الشّفيع المشفّع، وهذا معنى كونه حرما أي وقاية لأوليائه من النّار بشفاعته الكبرى المدّخرة، ثم يواصل قائلا:

طَـــهَ اَلْحَبِـيبْ هُـوَ غَـايَـةْ مُـرَادِي
يَـا شَمْسَ اَلْـمَغِيبْ سَلَّـمْ عَـلَى اَلْهَـادِي

وطه من أسماء الحبيب ﷺ ، وفي الذكر الحكيم : ﴿ **طه مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى** ﴾[4]، أمّا لقب الحبيب فلكونه حِبّ أتباعه وأمّته، وقد أصبح وصف الحبيب لدى الجمّاء الغفير من المسلمين علما على الذّات الشّريفة، وقوله غاية مرادي، أي هو غايتي ومقصدي بهذه الدّموع وهذا الشوق، فلا يؤنسه ولا يسلّيه إلاّ وصله ووصاله، بزيارته ولقائه.

---

[1] أبو داود، سنن أبي داود، دار ابن حزم: بيروت، 1998، ط 01، ص 782.

[2] وهبة الزحيلي، شمائل المصطفى، دار الفكر: دمشق (سوريا)، 1427هـ / 2005م، ط 01، ص 199.

[3] من سورة الأنبياء (21) / الآية 107.

[4] من سورة طه (20) / الآيتان: 1ن و2.

وابن التريكي في هذا العنصر، إنّما هو مسبوق بالحديث عنه من قبل مدّاح رسول الله سيدي لكحل الذي برع في فنّ المديح وأكثر منه[1]. ذلك أن المعرفة لا يحققها إلاّ الوجد، بحيث أن الحبّ عند المتصوفة هو جوهر السّلوك، ويبدو أن الخلوفي قد انتهج طريقهم للتّعبير عن الحب النّبويّ، وفي ذلك يقول وهو كله شوق لرؤية قبر الرّسول ﷺ :

يَعْذَرْنِي فِي غْرَامَكْ اَلّلِي يْكُونْ مَسْلَمْ
شْرِيفْ عَرْبِي دَمُو مَنْسُوبْ لَلْاَعْرَابْ
بْغِيتْ نَسْقَى وَنْدُوقْ قَرْقَافْ بِيرْ زَمْزَمْ
طَيَبْ عْسَلْ الشُّهْدَة انْجَرْعُه أَنْجَابْ
دْيَارْ مَكَة وَاجْبِيلْ قْبِيسْ فِيهْ نَرْشَمْ
طَابْعِي مَكَاوِي مَرْشُومْ فَي اَلْكْتَابْ

والموضوع نفسه نجده عند محمد بن مسايب وبحرارة العاطفة نفسها، وشوق الزّيارة واللّقاء، يقول في قصيدة مطلعها " هَاضْ عَنِّي وَحْشَ اَلْمَحْبُوبْ" [2]:

هَاضْ عَنِّي وَحْشَ اَلْمَحْبُوبْ بَالْمَحَبَّة قَلْبِي مَشْغُوبْ
يَا اَللّٰهْ كَمَّلِّي اَلْمَرْغُوبْ حَتَّى نَسْكُنْ جَارُه
تَنْفْجَى عَنِّي كُلَ كْرُوبْ نَتْحَايَ بَنْوَارُه

وهاض معناها: أصابه مرض مرّة بعد مرّة[3]، والمعني في السياق: أنّه مريض بوحشة المحبوب صلّى عليه ربّس وسلّم وأنّ قلبه بهذه المحبّة مولوع، ويطلب من الله أن يكمّل له رغبته فيلتحق بالعالم الآخر ويحظى بجوار المحبوب ﷺ ، متّخذا من تلك المحبّة مهر الجوار المحمّدي، وكأنّه يتمثل حديث << المرء مع مَنْ أحبّ>>، هذا الحديث الذي قدّمه النبي صلوات ربي وسلامه عليه، جوابا للرّجل الذي جاء يسأله عن السّاعة فقال له المصطفى ﷺ،<< وما أعددت لها؟ ، قال: ما

[1] إن عدد قصائد المديح في ديوان الشاعر الأول، الذي جمعه محمد بن الحاج الغوثيّ بخوشة، إحدى وثلاثين قصيدة، وستّ وخمسين قصيدة أخرى حقّقها الحاج محمد حبيب حشلاف، و يبدو أنها غير مطبوعة (ينظر: عبد القادر بن عيسى المستغانميّ، مستغانم وأحوازها عبر العصور تاريخيا وثقافيا وفنيّا، المطبعة العلوية: مستغانم (الجزائر)، 1996، د. ط، ص 40.

[2] ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم الحفناوي أمقران..، ص 151.

[3] نفسه، ص 288.

أعددت لها كثير صلاة وصيام ولكنّي أحبّ الله ورسوله، فقال ، صلّى الله عليه وسلّم أنت مع من أحببت>>[1]. يم يقول ابن مسايب مسترسلاً :

هَاضْ عَنِّي وَحْشَ اَلْمُخْتَارْ آشْ مَنْ طَاقَة لَلْمَشْوَارْ
وَاشْ بْيَدِي مَالِي مَقْدَارْ مَا اَحْلَى مْزَارُه
لاَ نْعَاسْ فِي لِيلِي وَنْهَارِي نَنْعْدَمْ مَنْ أَبْصَارُه
هَاضْ عَنِّي وَحْشَ اَلْمُخْتَارْ يَا اَللَّهْ بَلَّغْ مُرَادِي

وواضح من هذه الأبيات أن الشاعر يبكي حالتين اثنتين؛ حالة المرض بوحشة الحبيب، والذي لا يشفيه إلاّ الزيّارة والوصال، وحالة الضعف المادي الذي يحول بينه وبين الرّغبة، فيتضرع إلى الله طالبا العون على تبليغ مراده مفرجا همّه وضيقه ولا يتحقق ذلك إلا بزيارة الحبيب المصطفى ولقائه بالرّحلة الدّنيوية إلى مزاره، أو بالرّحلة الأخروية إلى جواره ﷺ .

وفي قصيدته ذات المطلع " نَارَ اَلْهَوَى لَهْبَتْ لْهِيبْ"، يصف حالة قلبه وقد اتّقدت فيه نار هوى الحبيب، وحالة عينه وقد ساح منها الدّمع السكيب، وهو يرى ركب الحجيج مرتحل، فيطلب منهم تبليغ سلامه إلى سيّد الملاح وزهو العقول عليه، أفضل الصلاة وأزكى التسليم، وأن يخبروه عن حال العاشق المنقطع المعذور الذي أفناه الفراق بشوق اللّقاء، وفضحه سرّه، فيقول [2]:

نَارْ اَلْهَوَى لَهْبَتْ لْهِيبْ فِي قَلْبِي وَدْمُوعِي سَيَّاحْ
لَلَّهْ يَا شَمْسَ الْمَغِيبْ سَلَّمْ عَلَى سَيدَ اْلَمِلاَحْ

ويواصل الشاعر رثاء حاله لشدّة شوقه وهُيّامه لسيّد الخلق بقلبٍ حزين مفجوعٍ حطمه فراق المصطفى وأشعله جمرًا وملك الغَرامُ عقله وروحه، إذْ لا ينفع في هوى الحبيب المحمدي دواءٌ ولا طبيب غير رؤية نوره مع شمس المغيب في قوله[3]:

بَعْدْ اَلْفْرَاقْ قَلْبِي اَلْحْزِينْ شَعْلَتْ جْمَارُهْ وَانْكْوَاَ
الْعْقِلْ صَارْ مَنِّي رْهِينْ مَغْرُومْ مَلْكُهْ اَلْهْوَى
أَهْلِي تْقُوْلْ فِي كُلْ حِينْ مَارِينَا لَمْسَايِبْ دْوَاَ

---

[1] عياض بن موسى اليحصوبي، الشّفا بتعريف حقوق المصطفى، ج 02، شركة القدس للنشر والتوزيع، 1431 هـ / 2010 م، ص 28.

[2] ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق بخوشة..، ص 151.

[3] م. م. س، ص153.

مَـرْضْ الْهْوَى مَـالُـهْ طْبَيْبْ عُمْـرِي مَنُّه مَا نَسْتْرَاحْ
لَلَّـهْ يـَا شَـمْسَ الْمَـغِيـبْ سَلَّمْ عَـلَى سَـيِدَ اْلَـمِلاَحْ

وصورة التشبه بالمريض الذي لا طبيب له ولا دواء له سوى لقاء الحبيب لدى شعراء الحوزي شبيهة بتلك الصورة المرتسمة في الشعر غير المعرب الجزائري، بحيث لا يكاد يخلو منها ديوان شاعر في غرض المديح النبوي، يقول أحمد بن التريكي من قصيدة "شَعْلَتْ نِيرَانَ اَكْبَادِي" [1]:

بَايَتْ عَنْ طُولْ الَلِّيلْ دَمْعَ عَّيْنِـي هْطِيلْ
صَرْتْ امْهَوَّلْ تَـهْوِيـلْ مَـا وْجَدْتْ السْبِـيلْ
اغْرِيبْ اوْ صَرْتْ انْجِيلْ يَـا عْذَابَ الـدْلِـيلْ
يَـا مَـنْ بِـكَ التَّوْسِيـلْ[2] فِـيدْنِـي بَالْـوْصَالْ
يَـــا رَبِّ قَـــوِّ زَادِي وَاجْمَعْ شَمْيلِي بَالْبْهَا يْـزُولَ اَلْجْرَاحْ
يَبْـرَا ضُـرِّي وَافْسَادِي نَبْلَغْ قَصْدِي يَا مَنْ انْشَا هْبُوبَ الرْيَاحْ

ويقول أحمد ستوتي ولد البشير من قصيدة "بَسْمَ اَللهْ نَبْدَا أَنْشَادِي وَالصلّاَةْ عْلَى اَلْهَادِي" [3]:

وَعْـلِيَّا مَـا أَخْـفَاكْ أَمْـرِي كِـمَـا تَـعْلَـمْ فِي مَـا اعْسَـرْنِي
هَـاجْ عْـلِيَا اَكْـثَـرْ ضَـرِّي وَاَلْهْـرَبْ لِيكْ يَـا مْعِيـنْ
غَـاسْ[4] عَقْلِي اوْ غَـابْ فَكْـرِي وَتْـلَفْـلِي اَوْ عُدْتْ حَيْـرَانْ
صَـلَى اَللهْ عْـلَى اَلْـهَـادِي مَـا دَامْ الـدَهْـرَ وَالسْنِـــيـنْ

ويقول الشيخ قدور بن عاشور من قصيدة" شَوْقَ اَلْمُصْطَفَى"[5] :

تَـيَّـهْنِي حُبُّه تِيهْ وَاَلْعْـقَـلْ طَـاشْ لِـهْ
خَـايَـفْ نَـشَّـوَّقْ فِـيـهْ مَلْـقَـاتُـه حَابْـهَا

[1] ديوان أحمد بن التريكي..، ص ص 32، 33.

[2] التَّوْسِيلْ: وَسَلَ فلاَنٌ إلى اللهِ بالعَمَلِ يَسِلُ وَسْلاً؛ رَغِبَ وتَقَرَّبَ. ووَسَّل فلاَنٌ إلى الله تعالى؛ عَملَ عَمَلاً تقرَّب بِهِ إليه. وتوَسَّل فلانٌ إلى الله تعالى؛ وسَّل. وتوسَّلَ إلى فلانٍ بكذا؛ تقرَّبَ إليه بحُرْمَةٍ آصرة تعطفه عليه. (ينظر: المعجم الوسيط، ج02..، مادة: وسل، ص 1032. و- لسان العرب، مج 15، مادة: وسل، ص 213).

[3] أحمد ستوتي الشاعر الشعبي..، ص 76.

[4] بمعنى تاه وغفل.

[5] ديوان قدور بن عاشور الزرهوني..، ص64.

مـاذا يبكيـوا ألـمـاحـــي
من شوق المصطفى الشّفيع خير الانام
يـا نـاس كـثـر تـنـواحـي
عـلاش يـا من شافه و باصره بالأنيام
صلّى الله على الماحي

&&&&&

أَهْنَا يَا مَنْ شَافْ الرَّسُولْ زَهْوَ اَلْعُقُولْ
بَاهِي الزِّينَ اَلْمَكْمُولْ أَيْنَ زِينَ اَلْخْيَالْ

ويقول، كذلك من قصيدة" الهادي سراج النّور"[1] :

يَا اللاَيَّمْ فِي عَشْقِي ذُقْ جَمْعَ أَمْحَانِي تْرَى مَا جْرَى لِي مَنْ صِعَابْ
تَعْذَرْنِي فَي غْرَامَ اَلْمْلِيحْ بْلاَ شَكْ وْلاَرَيْب
مْحَبْتَكْ يَا رَسُولَ اَللّهْ يَا اَلْهَادِي سِرَاجَ النُّور يَا النَّبِي اَلْعَرْبِي
سَكْنَتْ مِيرَ حْشَايَا رَاهْ رَبِّي عَالَمْ وَ رْقِيبْ

وهذه الصورة هي على غرار ما في الشعر غير المعرب الجزائري يقول بن قيطون من قصيدة " مَنْ طَيْبَهْ"[2] :

يَا قَلْبِي وَاشْ بِيكْ تَبْكِي يَا مُصَابْ بَكْيَكْ جَا فِي اَلْعْيُونْ نَـــارَكْ لَهَّابَهْ
مَا نَفْعَكْشِ اَلْعْلاَجْ لاَ طَالَبْ لاَ كْتَابْ وَاصْبَرْ حَتَّى يَاتِيكْ لَمْجَدْ مَنْ طَيْبَهْ
حَشَّمْتَكْ بَالْجْلِيلْ بَرَّدْ قَلْبِي ذَابْ يَا حَصْنَ اَلْمَانْعِينْ يَا كَهْفَ اَلْهَرْبَهْ

والمرض الوارد في هذه الأشعار وغيرها إنما يقصدون به تلك الحالات النفسية من ضيق واكتئاب التي تصيب الإنسان من أثر تراكمات الهموم وتداعيتها، وفي مقدمتها النأي والبُعاد عن المحبوب الذي ملأ حبّه وهواه قلب العاشق الحزين، ولا دواء إلاّ بالصبر والتمني لتخفيف نيران الشّوق ومعاناة النأي.

[1] م. م. س، ص 58.

[2] محمد بن قيطون، ديوان محمد بن قيطون، جمع وشرح: أحمد عاشور، دار الشروق: براقين الجزائر، 2008، د. ط، ص 178.

ولا يتعلق المديح النبوي بشخص الرسول ﷺ فقط، بل كل ما يحيط به أو يقرّب إليه، كالتحدّث عن صحابته والتشوق إلى الكعبة ومكة وإلى المدينة المنورة، والبقاع المقدّسة[1] ،التي << نالت شرفها من قدسية وفضل من عمرها ﷺ، يقول القاضي عياض:<< وجدير لمواطن عمّرت بالوحي والتّنزيل، وتردّد بها جبريل وميكائيل، وعرضت لها الملائكة والرّوح، وضجّت عرصاتها بالتقدّيس والتسبيح، واشتملت تربتها على جسد سيّد البشر، وانتشر منها من دين الله وسنة رسوله ما انتشر، مدارس آيات بيّنات، ومساجد وصلوات (دعوات)، ومشاهد الفضائل والخيرات، ومعاهد البراهين والمعجزات، ومناسك الدّين، ومشاعر المسلمين، ومواقف سيد المرسلين، ومتبوّأ خاتم النبيين، حيث بزغت أقمار النبوّة، وأين فاض عُبابها، وأوّل أرض مسّ جلد المصطفى صلى الله عليه وسلّم ترابها أن تعظّم أماكُنها، و تُتنسم نفحاتها، وتُقبّل ربوعها وجدرانها>>[2].

ثم أنشد[3] :

يَا دَارَ خَيْرِ المرْسَلِينَ وَمَنْ بِهِ هَدْيُ الأَنَامِ وَخُصَّ بِالآيَاتِ
عِنْدِي لِأَجْلِكَ لَوْعةٌ وَصَبَابـةٌ وَتَشَوُّقٌ مُتَوَقِّدُ الجَمَرَاتِ
وَعَلَيَّ عَهْدٌ إنْ مَلَأْتُ مَحَاجِرِي مِنْ تِلْكُمُ الجُدْرَانِ وَالعَرَصَاتِ
لَأُعَفِرَنَّ مُمَوِن شَيْبِي بَيْنَهَا مِنْ كَثْرَةِ التَّقْبِيلِ وَالرَّشَفَاتِ
لَوْلاَ العَوَادِي والأَعَادِي زُرْتُهَا أبَدَا وَلَوْ سَحْبَا عَلَى الوُجُنَاتِ

ومن شعراء الحوزي البارزين الذين اتّخذوا من المرابع النبوية رمزا للحب النّبوي ﷺ، سعيد بن عبد الله المنداسي، الذي لمّا وصل إلى مكة شرع في وصف البقاع المقدّسة ومدح النبي، عليه صلوات وسلام ربّي، يقول من "العقيقة " :

هَذِي هِيَ الدْيَارْ يَا بَاكِي اَلْاَرْسَامْ عَرَّاتْ يَدْ النْسِيبْ لَلْمَدْحَ خْطَاهَا
هَذِي هِيَ الرُوحْ اَلْمْقَدْسَة رَاحَةْ اَلْاَجْسَامْ مَتْنَ اَلْبُرَاقْ مَالَكْ اَلْمُلْكَ مْطَاهَا
هَذَا عَيْنَ اَلْوْجُودْ وَالرَّحْمَة طَهَ

[1] الشعر الديني الجزائري الحديث..، ص ص 48، 49.

[2] الشّفا بتعريف حقوق المصطفى، ج 02..، ص 67.

[3] نفسه.

ليصل في ختامها، أي العقيقة، إلى الصلاة والسلام على المصطفى الهادي مشيدا ومنوّها بأصحابه البررة، داعيا الله الأمان[1]:

وَالسْلاَمْ عْلَى اَلْهَادِي مَا تْرَاكَمْ اَلْقَوْلْ مَنْ كْنُوزْ عْلَى اَلْقَوْمَ الضَّالَّة خْوَافِي
مَنْ عْلِيهْ اَللهْ صَلَّى فِي قْدِيمَ اَلْاَزْمَانْ قْبَلْ كَوْنَ اَلْكُونْ وْلاَ كَانْ كُونْ قَبْلُه
وَالْرْضَى عَنْ شَيْخَيْنْ أَهْلَ اَلْهُدَى وْ عُثْمَانْ خَيْرَ صَبْحُه وَالسَّبْعَ اَلْمَوَضْحِينْ سَبْلُه
وَاسْبَلْ عْلِينَا يَا رَبِّي ثْيَابْ اَلْأَمَانْ يَا كْرِيمْ أن يَحْيَى مِيتْ اَلْجْرُوز وَبْلُه
وَالسْلاَمْ عْلَى اَلْهَادِي مِنْ عْشِيقْ هَيْمَانْ مَا رْعَى شَادِنْ فِي الصَّحْرَا غْبِيطْ رَبْلُه

وثمة قصيدة أخرى في مدح الرسول ﷺ، يفتتحها الشاعر بالصلاة على النبي[2]:

صَلّي يَا رَبِّي عْلَى مَنْ بِاسْمِهِ يَقْبَلْ اَللهْ مْنَ اَلْعَبْدَ اَلْعَمَلْ

وينتقل للإشادة بحسن حبيبه[3]:

مَا رَأَيْنَا حُسْنًا سَطَى مِثْلُهُ فِي اَلْوَرَى مِنْ حُسْنِهِ اَلْحُسْنُ اكْتَمَلْ

ويصل أخيرا للتصريح بهذا الحبيب مادحا له[4] :

فَالرَّسُولُ اَلْعَرَبِي أَكْرَمُ خُلْقر مِنَ الرُّسُل مُنْذُ جَاءَ الشِّرْكُ اضْمَحَلْ
أَحْمَدَ اَلْمَبْعُوثُ فِينَا رَحْمَةً خَيْرُهُ مَّنْ قَامَ بِالْحَقّ وَكَفَلْ

ومتضرعا إلى الله خاتما ذلك بالصلاة على النبي ﷺ[5]:

يَا آمِنَ الرَّوْعِ فَلاَ لِي حِيلَةً يَوْمَ لاَ تُغْنِي عَنِ اَلْمَرْوءِ اَلْحِيَلْ
يَا حَبِيبَ اَللهِ حَضِّي فِي الرِّضَى إِنَّ لِي بِالْبَابِ نَحْبٌ[6] وَحَيْقَلْ
فَانْتَظَرْ إِنْ ذُنُوبِي كَثُرَتْ وَقَلَّ عَزْمِي بِالْخَطَايَا وَالْكَسَلْ
مَا لِذُنُوبِي إِنْ تَجَلَّى فَضْلُكُمْ يَا رَسُولَ اَللهِ لِعَبْدٍ حَصَلْ
صَلِّي يَا رَبِّي عَلَى مَنْ بِاسْمِهِ يَقْبَلُ اَللهُ مِنَ اَلْعَبْدِ اَلْعَمَلْ

---

[1] ديوان سعيد المنداسي(الشعبي)..، ص ص 42، 43.

[2] م. م. س، ص 83.

[3] نفسه، ص 91.

[4] نفسه، ص 92.

[5] نفسه، ص ص 95، 96.

[6] كذا، والصواب نحباً، اسم إن مؤخر، والنحب والنحِيب هو البكاء.

و هذا محمد بن مسايب، الذي لطالما تمنّى زيارة مكّة المكرمة، والرّوضة الشريفة ليغترف من أنوارها وينهل من بركاتها، يقول من قصيدة " بَسْمَ اَلْعَظِيمَ الدَّايَمْ نَبْدَا بَالْمُعِينْ" [1]:

لَوْصَبْتْ كُلْ عَامْ تْزُورْ مْعَ الزَّايْرِينْ مَكَّة وَ رَوْضَةَ اَلْمُخْتَارْ
لَوْ صَبْتْ كُلْ عَامْ نْشَاهَدْ مَكَّة وْرَوْضَةْ اَلْعَدْنَانِي
وَانَا فِي وَسْطَ رَكَبْ مْعَمَّدْ مَنُّه عْنَايْتِي سُلْطَانِي
نَفْرَحْ إِذَا اَصْبَحْتْ مْعَبدْ كَاسَبْ اشْحَالْ مَنْ زِيَانِي

ويتابع في مدحه مكة ومتغزلا بها على طريقة المتصوفة من قصيدة" زِينَكْ فَايَتْ الزّينْ"[2] :

زِينَكْ فَايَتْ الزّيـنْ بِهْ فُقْتِ عْلَى الرْيَامْ اَلْمْلاَحْ
زِينَكْ فَايَتْ الزّيـنْ مَكَة يَا رَيْسَةْ اَلْمِـلاَحْ
زِينَكْ زِيـنْ مَشْنُوعْ بَاهِي اَلْحُسْنْ مَطْبُوعْ
فِيهْ السَّـرْ مَجْمُوعْ وَالظَرْفْ وَالهَمَّة وَالشْبَاحْ

إلى أن يقول [3]:

مَا اَسْعَدْنِي بْمَلْقَاكْ نَغْنَمْ وَصْلَكْ وَاَلْقَلْبَ يَسْتْرَاحْ
سَعْدَ جْمِيعْ مَنْ شَافْ حَـرْفَ اَلْمِيمْ وَاَلْكَافْ
وَدْخَلْ بْلاَدَكْ طَافْ بِكْ وَتْمَتَعْ يَا غُصْنَ اَلَقَاحْ
غَلْبُه وَحْشَكْ وْخَافْ يَفْضَحْ مَنْ شُوقَ غْرَامَكْ فَضَّاحْ

ويسترسل في ولهه وتغزّله بالكعبة المشرّفة من قصيدته " عَمْدَا لِي مَا وْجَدْتْ صَبْرَا" [4] :

زُورَة يَا عَاشْقِينْ زُورَة خَطْفَتْ عَقْلِي كْوَتْنِي كِيَّه بْلاَ نَارْ
إِلَى مَكّة بَلْغُوا سْلاَمِي يَا زِيَّارْ
حَفْظَتْ عَقْلِي مْشَى مْعَهَا كَحْلَتْ اَلْاَشْفَارْ وَاَلْحْوَاجَبْ وَاَلْعَيْنِينْ
تَاهَتْ وْطَوْلَتْ جْفَاهَا خَلاَّتْ قَلْبِي مْنَ لْهْجَرْ مَهْمُومَ حْزِينْ

[1] ديوان ابن مسايب: إعداد وتقديم الحفناوي أمقران..، ص 27.
[2] نفسه، ص 43.
[3] م. م. س، 44.
[4] نفسه، ص 49.

لَوْ صَبْتْ فِي دَنْيْتِـي نْرَاهَا تَشْفِي عَيْنِـي بْحُسْنْهَـا كَامْلَةْ الزّيـنْ

كما أن للشاعر قصيدة أخرى في مدح مكة والتشوق إليها ومطلعها" يَا اَهْلَ اَلْهَوَى رُحْتْ مْسَلَمْ" ، يقول في مستهلها [1]:

يَا اَهْلَ اَلْهَوَى رُحْتْ مْسَلَمْ رُوحِـي فْنَاتْ وَاشْ دْوَاهَا

عَقْلِي وْبَـالِـي في الْمَـرْسَـمْ وَالـدْلِيلْ مَا بْغَى يَنْسَـاهَـا

سَـابْغَ الـشْفَـرْ بَاهِي اَلْمَبْسَمْ مَـا شْفِيتْ مَـنْ حُسْنَ بْهَاهَا

و في القصيدة نفسها، ينتقل الشاعر للتشبيب بمحبوبته "مكة" رامزاً إليها وواصفاً إيّاها [2]:

يَا اَهْلَ اَلْهَوَى حُبّي عَذْرَا بَاهْيَه جْمِيلَة مَسْـرَارَا

خَـدّيهَـا وْشَـفَّتْهَـا حَمْـرَا وَعْيُونْ لِهَا دَعْـجَ سْكَارَا

جْبِينْ يْـــبَانْ مْنَ اَلْغُرَّا يَضْـوِي ضْيَا قَمْرَا الدَّارَا

جِيدْهَـا بَـعْـقُـــودْ مْلَثَّمْ تَحْتَ الرَقْبَة يَا مَا اَعْلاَهَا

وَبْدَنْ كَـالثَّلْجَ الـرَّاسَـمْ وَالشْفَرْ كِمَا اَلَّيلَ اَكْسَاهَا

فالحمرة في الخدّين والشفتين، ودعج العيون، وطول الرقبة أو الجيد.. كلها عناصر تشكل الصورة الحسّية الشاملة للمرأة الحسناء.

وواضح من هذا الوصف أن الشاعر يرمز إلى مكة على أنّها امرأة جميلة، ويأمر المتلقي بالقراءة المتأنيّة والفهم بغية استكشاف هذا الرّمز، وذلك في نهاية القصيدة [3]:

خُذْ يَـا لْبِيبْ اَقْـرَا وَاَفْـهَـمْ تُـوجَدْ لَلرَّمْـزْ مَعْنَاهَا

ولا يفوتنا في هذا المقام الإشارة إلى أنّ لابن مسايب قصيدة مشهورة التي تحدث فيها عن رحلته من تلمسان إلى مكة المكرمة، وهي رحلة حجية و طالعها[4] :

يَا اَلْوَرْشَانْ[5] اَقْصَدْ طِيبَة وَسَلَّمْ عْـلَى السَاكَـنْ فِيهَا[6]

---

[1] ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة..، ص 161.

[2] نفسه، ص 162.

[3] م. م. س، ص 165.

[4] ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران..، ص100.

[5] نوع من الطيور يشبه الحمام (Colombe).

[6] هذا البيت أورده، أيضا، الأستاذ ابن شنب في:

وها هو ابن التريكي يجاري من سبقه من الشعراء في الأفكار والموضوعات نفسها، فيقول في قصيدته المشهورة" شَعْلَتْ نِيرَانْ اَكْبَادِي" ، وهي في مدح خير الأنام، والتشوق لزيارة البقاع المقدّسة [1]:

شَعْلَتْ نِيرَانْ اَكْبَادِي وَاعْيِيتْ مَا نَبْكِي مَا نْفَعْنِي نْوَاحْ
طَابُو بَالدَّمْعَ ثْمَادِي لُو صَبْتْ انْزُورَ امْقَامْ رَاحْتِي نَسْتْرَاحْ
صَلَّى اَللّٰه عْلَى اَلْهَادِي

ومن شعراء الحوزي المادحين لرسول الله المتعلقين بحبّه، الطامعين في شفاعته الشاعر " بلحسن بن اشنهو"، والمعروف بسيدي "ابن شنهو"، يقول من قصيدة" يا رسول الله قدّمتك" [2]:

يَا رَسُولَ اَللّٰهْ قَدَّمْتَكْ اَبْجَاهَ الرَحْمَانْ
يَا رَسُولَ اَللّٰهْ قَدَّمْتَكْ شْفِيعْ لَلْعُصْيَانْ
سُبْحَانْ مَنْ عَزَّكْ اَوْ وَعْدَكْ شْفِيعْ لَلْعُصْيَانِي
لِكْ رَبِّي قَاصَدْ حُرْمَكْ نَطْلَبْ اَللّٰهْ رَانِي

وعلى هدي من تقدّم من شعراء الحوزي المادحين للنبي، المتعلقين به أشدّ التعلّق، و المحبين له غاية الحب، نجد الشيخ قدّور بن عاشور الذي هام بغرام الرسول الكريم حيث هو غناه الأبدي، يقول [3]:

غْرَامَكْ سَبَانِي ** رَبِّي شَاهَدْ ** يَا مُحَمَّدْ ** وَحُبَّكْ أَغْنَانِي
غِنَى الأَبَدْ ** يَا مُحَمَّدْ
بِكْ أَزْيَانْ زْمَانِي** فَصْلِي سَاعَدْ ** يَا مُحَمَّدْ ** يَا كَنْزَ اَلْمَعَانِي
لِيسْ يَنْفَذْ ** يَا مُحَمَّدْ
وَاللّٰهْ يَا طَهَ ** إِلاَّ نَهْوَاكْ ** رُوحِي مْعَكْ ** يَا مَنْ أَنْتَ لَهَا
وْهِيَ لَكْ ** عْلَى رْضَاكْ

بينما أورده محمد بخوشة في الديوان، ص 166 على النحو التالي:
يَا اَلْوَرْشَانْ اَقْصَدْ طِيبَا زُرْ فَاقَدْ مَرْسَمْ شَيْبَا

[1] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 29.

[2] تنظر القصيدة كاملة في كناش أحمد ستوتي (مخطوط)، الورقة 247.

[3] ديوان قدور بن عاشور..، ص 94.

ويشبّه الشاعر حبّه للرسول الأمين كحب وعشق قيس بن الملّوح الذي هام بليلى، يقول:

يَا مَنْ حُبَّكْ سْكَنْ فَي ضْمِيرِي حَتَّى وَلّيتْ مَا نْفَرَّقْ بِينْ الأنْسَابْ
عَـقْلِـي طَـارْ خُفْتْ نَبْقَى بْلاَ نْصِيبْ

أَنَـا قَيْسَ[1] اَلْغْرِيبْ عُشْقِي زَادْ عْلِيَّ بِـهْ هُمْتْ بَصْبَـــابِـــي
بَاشْ يَبْرَا اَلْقَلْبَ اَلْكَئِيبْ نْفَتَّشْ عْلَى اَلْحْبِيبْ

تَـهْتَ فْي حُبُّه حَتَّى صَـارْ عَـنِّـي لْبَاسْ يْمَـاثْلُه اَلَّجِينْ[2] وَذْهَبْ[3]
بِـهْ أَدْرَكْـتْ مْـرَامِـي مْعَهَ زْمَانِي وَلَّى خْصِيبْ

وثمة أمر لاحظناه ونحن نستقرئ أشعار الحوزي أن بعض الشعراء، ورغم اشتهارهم بشعر الهزل والمجون والغزل، إلا أنهم قالوا في المديح مقلعين بذلك عن مرحلة الطيش والنزق، طالبين التوبة والإنابة كما هو الشأن مع بومدين بن سهلة الذي عثرنا له على قصيدة واحدة في الجدّ وهي

---

[1] إشارة إلى قيس بن الملّوح من بني عُقَيل بن كعب بن ربيعة، والملّقب بالمجنون لذهاب عقله بشدّة عشقه ليلى بنت مهدي بن سعد بن مهدي بن الجريش والمُكنّاة بأم مالك، التي، تعلق بها منذ الصِّبا وفي ذلك يقول:

تعلّقت ليلى وهي غِـرٌّ صغيرة ولم يبدُ الأتراب من ثديها حَجْمُ
صَبيانِ نَرعَى البُهْمَ يا ليتَ أنّنا إلى اليوم لم نكبرْ ولم يكبرِ البهمُ

(حول ترجمته ينظر: - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، قدم له الشيخ حسن بن تميم وراجعه وأعدّ فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم العربان، دار إحياء العلوم: بيروت، 1987، ط 03، ص ص 377 - 385.

- أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، ج 02، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، دار الثقافة: بيروت، 1983، ط 06، ص 34).

[2] أرفع أنواع الفضّة قال الجاحظ:<<.. وزعمّوا أن خير الذهب العقيان، وخير الفضّة اللّجين، ومذاق الفضّة عذب ومذاق الزيوف مر صدئ>> (كتاب التبصر بالتجارة..، ص 7).

[3] الذّهَبْ، إبريز، عسجد، تبر، ذهب. أربع كلمات لمعنى واحد، هو الذّهب، معدن غالٍ عند كلّ الشّعوب والأمم، وفي كلّ الحضارات، يستعمله الإنسان لصناعة الحلي الّتي تتزيّن بها النّساء، كالأسورة والعقود والأُقراط والخواتم، ويستعملها لصناعة الأواني، وضرب النقود، وقد يُفتل منه خيط لتزيين الألبسة ذات الجودة العالية، ويستعمل لتغليف الأسنان إمّا للزّينة، وإمّا لتفادي تسوّس محتوم، أو حساسيّة مفرطة تجاه السّوائل والأطعمة، وإلى غير ما يلبّي حاجة الإنسان. قال عنه ابن قيم الجوزية: << الذّهب؛ زينة الدّنيا، وطِلَّسمُ الوجود، ومُفرِح النُّفوس، ومُقَوّي الظهور، وسرّ الله في أرضه، ومِزاجه في سائر الكيفيات، وفيه حرارة لطيفة تدخل في سائر المعجونات اللّطيفة والمُفرحات، وهو عدل المعادن على الإطلاق وأشرفها...ومن خواصّه أنّه إذا دُفِنَ في الأرض، لم يضره التّراب، ولم ينقصه شيئا...وهو معشوق النّفوس الّتي متى ظفرت به، سلاّها عن غيره من محبوبات الدّنيا >> (زاد معاد، مج 04..، ص ص 310 ،311).

بعنوان "ضاق أمري يا ربّي عالم الخفية"[1] حيث يذكر تعلّقه بحب الرسول، ويظهر رغبته الجامحة في زيارة البقاع المقدّسة يقول[2]:

ضَاقْ أَمْرِي يَا رَبِّي عَالَمْ اَلْخْفِيَهْ سَهَّلْ اعْلِيَا يَا جَوَّادْ نَنْجْبَرْ
شَوْشُونِي[3] اَلْاَرْكَابْ اَوْ هَيْضُوا اعْلِيَا عَوْلُوا بَالرَّحْلَة عَزْمُوا اعْلَى السَّفَرْ
لاَ اتْخَيَّبْ ظَنِّي اَيَا اَلْمُقْتَدَرْ

لاَ اتْخَيَّبْ ظَنِّي يا خالقي بجودك لك يا مولاي بالضّر نشتكي
سَاقْنِي وَاَخْذَنِي حُبَّ النْبِي ارْسُولَكْ يَا اَلْحَيَ اَلْوَاحَدْ كِيفَاشْ مَسْلْكِي
مَكْوِي فِي خَاطْرِي اعْلَى سَايَرْ اَلْاَيَّامْ اَوْ كَيْ اَلْحُبْ اَقْوَى مْنَ اَلصَّهْدَ اَلْحَامِي
أَنَا حُبَ النْبِي مْلَكْنِي يَا اَلْاَسْلاَمْ اَوْ مَكَّنِي كِيفَ اَيْمَكَّنْ الصِيدَ الرَامِي
مَنْ ذَاقْ هَذَا اَلْغْرَامْ يَفْهَمْ اَكْلاَمِي

وتشتّد لوعة الشاعر ويكثر تشوقه إلى درجة البوح نتيجة تعلّقه الشديد بحب النبي المصطفى، فيتّخذ الرمز ليقول[4]:

يَفْهَمْ اَكْلاَمِي مَنْ ذَاقَ اَلْغْرَامْ وَاَخْذَاهْ
كِيفْ مَا نَنْشَدْ لُو يَفْهَمْ لِي اَوْجَابِي[5]
خَاطْرِي يَعْشَقْ سُلْطَانَ اَلْمِلاَحْ يَهْوَاهْ
وَاَنْكْوِيتْ ابْحُبُو حَتَّى افْنَى اَشْبَابِي
عَابَدْ إِلاَّ[6] التَّخْمَامْ قَلْبِي كِيفْ يَنْسَاهْ
وَانْحْرَمْ اعْلِيَا اَلْاَكْلَ مْعَ اشْرَابِي
اَحْرُمْ النُّومَ اعْلَى عَيْنِي يَا اَخْوَايَا
طَايَرْ اَنْعَاسِي لِيسْ اَيْجِي اعْلَى الشُّفَرْ

[1] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 243 - 245.
[2] نفسه، ص ص 243، 244.
[3] من << الوشوشة: كلام مختلط خفي، وتوشوشوا: تحركوا وهمس بعضهم إلى بعض>> (القول المقتضب..، ص 74).
[4] م. م. س، ص ص 244، 245.
[5] وتلفظ في الاستعمال الشعبي أحيانا بـ: " اجوابي".
[6] كذا، وفي السماع غير.

انْظَلْ نَبْكِي وَانْجَدَّدْ فَالْمْسَا اَبْكَايَا
نَطْلَبْ اَللّٰهْ ابْجَاهُو اَيْطَوَّلْ اَلْعْمَرْ

ومحمد بن الدبّاح التلمساني في ثنايا "ربيعيته" يظهر السبب الذي من أجله نظم القصيدة؛ إنه الحب والتعلّق بالصادق المصدق صاحب المعجزات والحوض المورود يقول[1] :

يَكْفِينِي مَا شْرَحْتْ نَرْجَعْ لَلْمَقْصُودْ وَنْبَيَّنْ مَنْ عْلِيهْ نَاوِي فِي كْلاَمِي
صَاحَبْ اَلْمُعْجِزَاتْ وَاَلْحَوْضَ اَلْمَوْرُودْ مَنْ نَوَّرْ قْلُوبْنَا بْدِينَ اَلْإِسْلاَمِي
مُولَى التَّاجَ اَلْبْدِيعْ وَالِلِوَى اَلْمَعْقُودْ مَنْ يَشْفَعْ فِي أُمْتُه وَجْمِيعَ اَلْاَنَامْ
يَا فَرْحَتْنَا جْمِيعًا بَالْحْبِيبَ التُهَامِي

ويواصل حديثه عن الرسالة المحمدية التي آمن بها الجن والإنس والملائكة، وعن حقيقة النور المحمدي الذي خُلق منه ضياء الشمس ونور الأقمار[2] :

سَعْدَتْ هَذِي اَلْأُمَّة بَالصَادَقْ اَلْمُصَدَقْ سَيِدْ اَلْجَنْ وَاَلْإِنْسْ وَجْمِيعَ اَلْمَلاَيْكَ
اَلْحْصَا لِيهْ تْكَلَّمْ بَلْسَانْ وَنْطَقْ لُو رَادَ اَلْجْبَالْ تْكُونْ لُه سْبَايَكْ
مْنَ الذَّهَبْ اغْنَاوَهْ مَا يْحُبْ يَنْفَقْ تَمْ عَنْهُمْ وَرْضَاوَهْ مَا بْغَى بْذَلِكْ
النْبِي مَنْ نُورُه خَلْقَتْ جْمِيعَ اَلْاَنْوَارْ عْلَى اَلْقْلَمْ وَاَلْكُرْسِ وَاَللَّوحْ قَسْمُه
خْلَقْ مَنْ نُورُه ضَيْ الشَّمْسَ وْنُورْ اَلْاَقْمَارْ فَضْلُه ذُو اَلْعَّزْ خَيَّرُه وْلَهْمُه
يَكْفِينِي بَالْحْبِيبْ سَيِدْ جْنُودَ قُرِيشْ مَنْ حَنْ اَلْجَدْعْ اِلِيهْ وَبْكَى بَفْرَاقُه

[1] كتاب نفح الزهار ووصف الأنوار..، ص 47.

[2] نفسه.

3/التغني بخَلْقِ وخُلُقِ الرسول ﷺ

أ/ ولّد حب النبي والتشوّق لزيارة البقاع المقدّسة لدى شعراء الحوزي اهتماما بالغا بوصف النبي والتّغني بِخَلْقِهِ مستلهمين عناصر صورهم للمصطفى من المصادر المعرّفة به ونقصد بذلك القرآن أولا وكتب السّنة والسّيرة النبوية العطرة، فينقلون الصورة الجسمانية المحمدية، عبر الصحابة الكبار الذين اجتهدوا في نقل ذلك، واستعار شاعر الحوزي التّوصيف المحمدي، وأضفى عليه صورا شعرية راقية تجمع بين جمال الوصف والموصوف، والعبارة والأسلوب، فها هو شاعر الحب النبوي ومدّاح الرسول الكريم سيدي الأخضر بن خلوف[1]، بعد أن عاش حياته غارقا في بحر الجمال المحمّدي مستغرقا في مدحه والثناء عليه، ينقل لنا صورة عن عنصر الجمال المحمّدي في قصيدة"إلاّ وجه الحبيب غاب"[2]:

انْظُرْ اَلْيَوْمْ فِي شْمَايَلْ مُحَمَّدْ
سُبْحَانْ اَللّٰهْ مَا نْشَا فِيهْ اَلْخَلاَّقْ
اَهْذَبْ اَلْاَشْفَارْ مُعْتَدِلْ مَرْبُوعَ اَلْقَدْ
افْلَجْ اَلْاَسْنَانْ زِنْجْ اَلْحْوَاجَبْ وْاَلْاَرْمَاقْ
مَا تَعنَى فِي اَلْبَسْطَ نَاعْتُه وْأَلاَّ فِي اَلْجَهْدْ
فِي اَلْمَلْبَسْ مَا طْوِيلْ ثُوبُه نِصْفْ السَّاقْ

والعنصر نفسه يتناوله ابن مسايب في قصيدة " حسن جمالك شامخ القدر "[3]:

حُسْنَ جْمَالَكْ شَامَخْ اَلْقْدَرْ بَاهِي فُوقُ اَلْبَاهْيِينْ
مَنُّه غَارَ الشَّمْسَ وَاَلْقْمَرْ وَأَصْلَ اَلْحُسْنَ اَلْفَايْقِينْ
يَا كَحْلَ اَلْعَيْنِيـنْ وَالشْفَرْ زِينَكْ فَايَتْ كُلْ الزّينْ
حُسْنَ جْمَالَكْ بَاهِي اَلْاَوْصَافْ فِي الدُّنْيَا مَا لُه مْثِيلْ
كَأَنْ بْرَقْ مْنَ السْمَا خْطَفْ وَتَاهْ اَلْحُسْنْ وْ لْجَمَالْ

[1] أدرجناه ضمن شعراء الحوزي لكثرة حضور مدائحه فنيا في الأداء الموسيقي للحوزي، شأنه في ذلك شأن الحبيب بن قنون، ومصطفى بن إبراهيم، و الشيخ بن يوسف.

[2] ديوان سيدي الأخضر بن خلوف..، ص 107.

[3] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران..، ص 32.

وواضح من قول الشاعر أن حسن جمال النبي الكريم، شامخ القدر، أي عال القيمة الجمالية التي تعلو كل جميل، حتّى إنه غارت الشمس والقمر، وهما أصل الحسن ومضرب الأمثال في الجمال. ويسرد تفاصيل جماله؛ أكحل العينين والأشفار، ثم يشبه حسن جماله بالبرق الذي لمع من السّماء برّاقا خاطفا، فتاه لجماله كل جميل... ويستمر في قصيدته واصفا جمال الحبيب المصطفى المادي عنصرا عنصرا يقول [1]:

أَفَهَمْ يَا لْبِيبْ وَاعْتَبَرْ وَاسْتَفْصَلْ فِي اَلْحَاجْبِينْ
كَأَنْهُمْ نُونِينْ فِي السْطَرْ فُوقَ عْيُونَ مْذَبْلِينْ
صِفَةْ حُسْنَكْ مَالْهَا مْثِيلْ بِهَا فُقْتَ عْلَى اَلمِلاَحْ
مَا وْصَفْ وَصَافْ لَوْ شْكَرْ طُولَ اَلْمُدَّة وَسْنِينْ

والصورة نفسها يستحضرها ابن التريكي في وصف ومدح الجمال الخَلْقي للنبي محمد ﷺ[2] :

بَتْيُوتْ كُحَلْ اظْلاَمْ فَايْتِينَ اَلْحْزَامْ
حَتَّى وَصْلُوا اَلْاَقْدَامْ سَعْدْ مَنْ شَافْهُمْ
زَنْجِي فَاتَ اَلْفَرْصَادِ[3]
تَسْحَرْ بَاعْيُونَ امْذَبْلِينْ دُعَجَ اَوْقَاحْ
وَاَلْغُرَّة يَا تَنْهَادِي مَنْ ذَاكَ
اَلْحُسْنَ ايْبَانَ عْلَى اَلْخْلاَيَقْ اصْيَاحْ
صَلَّى اَللّه اعْلَى اَلْهَادِي

ويقول أيضاً [4] :

خُذْ اَلْكْلاَمْ وَاسْمَعْ يَا مَنْ هُوَ لْبِيبْ وَاجِ نْحَدْتَكْ عَنْ صَابَغْ اَلْاَهْدَابْ

[1] م.م.س، ص 34.

[2] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 29.

[3] صبغ أحمر أو هو التوت الأحمر المائل إلى السواد.

[4] نفسه، ص ص 50، 51.

رَقْبَة تْقُولْ رَقْبَةْ صِينِي نَسْلُو حْسِيبْ

بَيْوَاقَتْ[1] التْبَرْ[2] وَالْفَجْرَه وَاذْهَبْ

وعناصر الجمال المادي السابقة نفسها، نجدها في قصيدة " يَا قَوْمَ صَلُّوا عَلَى حَبِيبِي"، وهي مجهولة المؤلف، ولكنّها كثيرة التداول فنيا وهي في الغالب ما تكون في نهاية الوصلة الموسيقية والمسماة ب المَخْلَص ومفتتحها [3]:

يَا قَوْمَ صَلُّوا عَلَى حَبِيبِي وَجْهُه يُحَاكِي دَارَةْ قَمَرْ

وَارْضَى عَلَى مَنْ كَانَ لَهُ قَرِيبِي عُثْمَانْ وَالْعَتِيقْ ثُمَ عُمَرْ

كَذَاكَ عَلِيّ نِعْمَ الطَّبِيبِ حُبُه فِي قَلْبِي يَحْرَقْ جْمَارْ

&&&&&

لينتقل لوصف جماله فيذكر لون العيون بدلالتها الجمالية والخدّ المورّد ليختم بالثناء والصلاة على شفيع الأمّة:

كَحْلَ الْعْيُونْ خَدُّه الْمْوَرَّدْ نَثْنِي عْلِيهْ بْأَلْفَ سْلاَمْ

يَا قَوْمَ صَلُّوا عَلَى مُحَمَّدْ الْمُصْطَفَى عَلِيهْ السَّلاَمْ

يَا قَوْمَ صَلُّوا عَلَى مُحَمَّدْ الْمُصْطَفَى شَفِيعَ الْأَنَامْ

ونختم حديثنا عن أهمية حب الر سول لدى شعراء الحوزي بما قاله كل من؛ سيدي لكحل في قصيدة " محمد خير الأنام "[4] :

مُحَمَّدْ خَيْرَ الأَنَامِ مَنْ نُورُه يَنْفْجَى الظْلاَمْ يَا

أَسْكَنْ حُبُّه فِي عْظَامِي قَبْلَ الاَّ نَبْلَغْ الصْيَامْ يَا

---

[1] اليَاقُوت: يَقَتَ الجوهريُّ اليَاقُوت (لسان العرب، مج15..، مادة: يقت، ص321)، وهي كَلِمَةٌ فَارِسِيَّة (ينظر: المزهر في علوم اللغة، مج 01..، ص 275). وهو << حجرة من الأحجار الكريمة، وهو أكثر المعادن صلابة بع الماس، ويتركب من أكسيد الألمنيوم، ولونه في الغالب شفّاف مشرب بالحمرة أو الزرقة أو الصّفرة، ويستعمل للزّينة. واحدته أو القطعة منه: ياقوتة. والجمع: يواقيت>> (المعجم الوسيط، ج 02..، مادة: الياقوت، ص 1065).

[2] التْبَرْ: التِّبْرُ؛ هو من الذّهب غير المضروب، فإذا ضرب دنانير فهو عين، ولا يقال تبرا إلاّ للذّهب (ينظر: مختار الصّحاح، مادة: تبر، ص55). وذكر آخرون أنّ التّبر فُتات الذّهب أو الفضّة قبل أن يُصَاغَ (نفسه، ص 81)، وقيل هو الذّهب المكسور (ينظر: تاج العروس، مج 03..، مادة: تَبِرَ، ص 65) والمقصود هنا الذّهب.

[3] كناش محمد الرشيد (مخطوط)، القسم الأول، ورقة 19.

[4] م. م. س، القسم الثاني، ورقة 9.

يَا رَبِّـــي بَـــلِّغْ سْلاَمِي لَلْهَـــادِي تَاجَ الْكْرَامْ يَا

ومحمد بن مسايب في رائعته" الحرم يا رسول الله" [1]:

مَدْحَ الرْسُولْ فِيهْ كْرَايَمْ وَيْـزِيدْ فِي اَلْقْـــلُوبَ نْعَايَمْ

والشيخ بن أنيسة[2]، في قصيدة " أَنَا الْعَبْدَ الْمَسْكِينْ مَا شَاءَ اللهْ" [3]:

عُشْقِي فِي الْمُصْطَفَى بَاهِي الْغُرَّة

وَ جَـدَّ الشُّـرَفَـاء زِيـنَ الْـبُـشْـــرَى

يَـا رَبِّـي بَـالـصَّـفَـى طَـالَـــبْ زُورَة

يَـا الْـعَـالَـــمْ بِـحَـالِـي وَ حَـوَالِـي

عُـشْـقِـي فَى الْـهَـاشِـمِـي صَنْـعَ الأَوَّلْ

مَـصْبَـاحَ الظَّـلاَمِ الْـبَـدْرَ الْـكَـامَـلْ

عْلِيـهَ ثْنِيـتَ سْلاَمِي وَ عْلِيـهَ نْـقُولْ

نُـورُه كَـالـشَّـمْـعَـة يَـوْقَـدْ وَقْـدَ الْـهِـلاَلِ

الْـعَـاشِـقِـيـــنْ سِـيـدْنَـــا مُـحَـمَّـدْ رَاسُ مَـالِـي

ب/ التغنّي بأخلاقه ﷺ وشمائله المعنوية :

بعث الله تعالى رسوله محمدًا، عليه أفضل الصلاة والتسليم، داعيا النّاس إلى الإسلام، فانقسم النّاس تجاه رسالته إلى فريقين بين مؤمن وكافر، ولكن الفريقين أجمعا على حسن خلق النبي ﷺ، وقد اشتَهر قبل بَعثته بالصادق الأمين، والأدّلة على ذلك كثيرة، منها؛ حديث ابن عبّاس رضى الله عنهما، لما نادى رسول الله ﷺ في قبائل مكة عند جبل الصفا، فاجتمعوا له، فقال لهم رسول الله ﷺ : << أَرَأَيْتُمْ إِنْ أَخْبَرْتُكُمْ أَنَّ خَيْلًا تَخْرُجُ مِنْ سَفْحِ هَذَا الْجَبَلِ أَكُنْتُمْ مصدقي قَالُوا: مَا

[1] ديوان ابن مسايب: إعداد وتقديم: الحفناوي ..، ص 31

[2] واحد من شعراء الحوزي المقلين اشتهر ببعض القصائد في المديح النبوي، لم تسعفنا المصادر بشيئ يذكر عن حياته.

[3] كناش محمد الرشيد (مخطوط)، القسم الأول، ورقة 7.

جَرَّبْنَا عَلَيْكَ كَذِبًا>>[1]. و قولهم ما جربنا عليك كذبًا، << ما ألقينا عليك قولًا مجربين لك فيه هل تكذب فيه أم لا، ما سمعنا منك إلا صدقًا >>[2] .

ولما اختلفت قريش فيمن له الحق في وضع الحجر الأسود مكانه حتّى وصل الأمر إلى التلويح بالقتال، قالوا:<< اجْعَلُوا بَيْنَكُمْ أَوّلَ رَجُلٍ يَدْخُلُ مِنَ الْبَابِ، فَدَخَلَ رَسُولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم فَقَالُوا :هَذَا الْأَمِينُ، وَكَانُوا يُسَمُّونَهُ فِي الْجَاهِلِيَّةِ الْأَمِينَ، فَقَالُوا: يَا مُحَمَّدُ، قَدْ رَضِينَا بِكَ>>[3] .

ولنستشهد على وضع العرب الأخلاقي قبل الإسلام بقول مَن عاش في الجاهلية وعاصر الإسلام، وشعر بحجم التغيير، فعندما سأل النجاشيُّ مَنْ هاجر من الصحابة، رضي الله عنهم، إلى أرض الحبشة، فقال: ما هذا الدين الذي فارقتم فيه قومكم ولم تدخلوا في ديني ولا في دين أحد من هذه الأمم؟، فكان الذي كلمه جعفر بن أبي طالب رضي الله عنه، فقال له: << أَيُّهَا الْمَلِكُ، كُنَّا قَوْمًا أَهْلَ جَاهِلِيَّةٍ نَعْبُدُ الأَصْنَامَ، وَنَأْكُلُ الْمَيْتَةَ، وَنَأْتِي الْفَوَاحِشَ، وَنَقْطَعُ الأَرْحَامَ، وَنُسِيءُ الْجِوَارَ، وَيَأْكُلُ الْقَوِيُّ مِنَّا الضَّعِيفَ، فَكُنَّا عَلَى ذَلِكَ حَتَّى بَعَثَ اللَّهُ إِلَيْنَا رَسُولًا مِنَّا نَعْرِفُ نَسَبَهُ، وَصِدْقَهُ، وَأَمَانَتَهُ، وَعَفَافَهُ، فَدَعَانَا إِلَى اللَّهِ لِتَوْحِيدِهِ، وَلِنَعْبُدَهُ وَنَخْلَعَ مَا كُنَّا نَعْبُدُ نَحْنُ وَآبَاؤُنَا مِنْ دُونِهِ مِنَ الْحِجَارَةِ وَالأَوْثَانِ، وَأَمَرَنَا بِصِدْقِ الْحَدِيثِ، وَأَدَاءِ الأَمَانَةِ، وَصِلَةِ الرَّحِمِ، وَحُسْنِ الْجِوَارِ، وَالْكَفِّ عَنِ الْمَحَارِمِ وَالدِّمَاءِ، وَنَهَانَا عَنِ الْفَوَاحِشِ، وَقَوْلِ الزُّورِ، وَأَكْلِ مَالِ الْيَتِيمِ، وَقَذْفِ الْمُحْصَنَةِ>>[4].

إن جوانب الاقتداء بالنبي العدنان في هذا الحديث كثيرة؛ منها: رفقه صلى الله عليه وسلم بأصحابه، وحرصه في اختيار مكان فيه أمنهم، فوجههم إلى الحبشة عند ملك عادل، فنزلوا عنده في خير منزل، وهذا دليل على حكمته صلى الله عليه وسلم، وظهرت آثار تربية النبي صلى الله عليه وسلم لأصحابه، فالصحابي الجليل جعفر رضي الله عنه بدأ كلامه بذكر عيوب الجاهلية، وركز على الصفات الذميمة، ثم عرض شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم بصدقه وأمانته، ثم أظهر محاسن الإسلام وأخلاقه التي تتفق مع أخلاق الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، وكانت الهجرة إلى

---

[1] مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (206- 261هـ)، صحيح مسلم، ج 01: كتاب الإيمان، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه: القاهرة، 1955، ص 134، رقم الحديث 529.

[2] الهروي (أبو الحسن نور الدين الملا- ت 1014 ه)، مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، ج 08، دار الفكر: بيروت، 1422هـ - 2002م، ط 01، ص 370.

[3] محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري، المستدرك على الصحيحين: كتاب: أول كتاب المناسك، ج 01، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية: بيروت، 1411هـ / 1990م، ط 01، ص628، رقم الحديث 1683.

[4] أحمد بن حنبل (164 - 241 ه)، مسند الإمام أحمد بن حنبل، ج 01، حققه وخرّج أحاديثه وعلّق عليه: شعيب الأرناؤوط وعادل مرشد، مؤسسة الرسالة: بيروت، د. ت، د. ط، ص 201، رقم الحديث: 1740.

الحبشة رؤية مستقبلية، استطاع الصحابة أن ينشروا دينهم بأرض جديدة تنطلق منها رسالة الإسلام.

إن أخلاق الحبيب المصطفى فيها من المحاسن والمحامد، ما لا يمكن أن تحاط، فقد تفضل الله تعالى على رسوله الكريم بأن جبله على كل خُلُق فاضل، ثم أثنى عليه بعظمة خلقه منذ بداية بعثته فقال الله تعالى: ﴿ **وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ** ﴾ (من سورة القلم (68) / الآية: 04).

فالقرآن الكريم كان جُل اهتمامه << منذ بداية تنزله على المصطفى صلى الله عليه وسلم منصبًّا على تقرير الإيمان بالله وحده، وغرس العقيدة الإسلامية الصافية، وغرس الفضائل الخلقية لتزكية القلوب، وتطهير النفوس، واستئصال رذائلها من الأفراد والمجتمعات>>[1] .

وفي السنة النبوية المشرفة حدّد ﷺ الغاية من بعثته وقصرها على مكارم الأخلاق، فعن أَبِي هُرَيْرَةَ رضي الله عنه قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللهِ صلى الله عليه و سلم : << إِنَّمَا بُعِثْتُ لأُتَمِّمَ صَالِحَ الأَخْلاَقِ>>[2].

فالعرب كانت << أحسن النّاس أخلاقًا بما بقي عندهم من شريعة إبراهيم عليه السلام، وكانوا ضلوا بالكفر عن كثير منها، فبعث صلى الله عليه وسلم ليتمم محاسن الأخلاق ببيان ما ضلوا عنه وبما خص به في شرعه>> [3].

يتصدر الأخلاق المحمدية خلق الأمانة، والصدق، والكرم، والرحمة، والشفقة، وحسن الخلق، ما جعل شعراء الشعر غير المعرب، والحوزي منه، يتأسون به وفق ثقافتهم الدينية وواقعهم المعيش، فهذا المنداسي يشير إلى صدق النبي بقوله [4]:

أَحْمَد الَداعِي إِلَى اَللّٰهِ بِمَا عَنْ أَمِينَ اَللّٰهْ مِنْ وَحْيٍ نَزَلْ

وابن مسايب الذي يعدّد أخلاق النبي[5] :

أَعْطَاكْ اَلْفَضَلْ وَالرَّحْمَة يَا وَلْدْ أَمِنَة وَحْلِيمَة

سَعْدَتْ بِكْ هَذِه اَلْأُمَّـــه شَانَكْ رْفِيعْ عَنْدَ اَللّٰهْ

---

[1] أحمد عبد العزيز قاسم الحداد، أخلاق النبي صلى الله عليه وسلم في الكتاب والسنة، ج01، (مخطوط) رسالة دكتوراه، قسم الكتاب والسنة، كلية الدعوة الإسلامية جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1413هـ، ص 14.

[2] مسند أحمد...، ج 02، ص 381، رقم الحديث 8939.

[3] محمد بن عبد الباقي بن يوسف الزرقاني، شرح الزرقاني على موطأ الإمام مالك، ج 04، دار الكتب العلمية: بيروت، 1411هـ، ص 321.

[4] ديوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي، تحقيق وتقديم: رابح بونار...، ص 44.

[5] ديوان ابن مسايب، إعداد الحفناوي، ص 32.

ويقول، أيضاً [1]:

مَحْبُـوبِي مَـــرْو شْفِيـقْ مَا مْثِيلُـــــــه رْفِيـقْ
أَصْـدَقْ مَـنْ كُلْ صْدِيقْ مَـنْ أَحْسَــنْ الْخْلُـقْ
وَ أَنَا فَى بْـهَاهْ عْـشِيــقْ مَنْ سْنَـــاهْ الشْـــرِيقْ
قَلْبِي بَـهْـــوَاهَ رْشِيـــقْ بِـهْ يَنْجْلَى الشَّـــوْقْ

ويقول كذلك [2]:

صَلَى اَللّٰهْ عْلَى الرْسُولَ الصَادَقْ مُحَمَّدْ صَاحَبْ اَلْمْقَامَ اَلْعَـالِي
كَـانْ وْلاَ كَـانْ حَـدْ قَبْلُه سَابَقْ نُــورْ عَيْـنَ اَلْوْجُودْ زَهْوَ اَنْجَالِي
حَبُه وَارْضَاهْ وَاصْطْفَـاهْ اَلْخَـالَـقْ وَقْرَنْ اَسْمُه مْعَ اَسْـمُه مَثْــوَالِي

وهذا الأخضر بن خلوف يؤكد على خلق الشفقة بمفهومه الواسع الذي تحلى به الرسول الكريم [3]:

نَـبِينَا يَــوْمَ الْقِيَـامَـــة تْـدَّرَّقْ بِـهْ الْخَـايْـفِينْ يَا
تَصْـرَخْ بِـهْ الْقَـوْمْ تَامَـا وَالأَجْـسَـادْ الْـعَـاطْبِينْ يَا
وَسُكَّـانْ الأَرْضْ وَالسْمَاء لِحَــوْلِـهِ حَـايْــفِينْ يَا

كما ذهب الشيخ قدور بن عاشور للتأكيد على خلق الأمانة في قصيدة " خير الورى محمد الأمين"[4]:

خير الورى *** محمد الأمين *** الأمين
نور الأنوار *** محمد الهادي *** الهادي
سرّ الأسرار *** قصدي ومرادي *** مرادي

[1] نفسه، ص 82.

[2] نفسه، ص 29.

[3] كناش محمد الرشيد..، القسم الثاني، ورقة 9.

[4] ديوان قدور بن عاشور..، ص 110.

هذا، وفي خاتمة هذا المبحث، وجب التنبيه على أن شعراء الحوزي، كغيرهم من شعراء القصيدة غير المعربة، في موضوع المديح النبوي، بمختلف عناصره، كانوا يستفتحون قصائدهم بالبسملة والصلاة على النبي كما هو الشأن مع ابن مسايب [1] :

بَسْمَ اللهْ اَلْكْرِيمْ نَبْدَا انْشَادِي مْكَوَنْ كُلْ كَايْنَة يَا فَاهَمْ
سُبْحَانْ عَالَمْ اَلْخْفِيَا جَوَادِي مَوْجُودْ قْدِيمْ حَيْ بَاقِي دَايَمْ
صَلَى اَللهْ عْلَى الرْسُولَ اَلْهَادِي مُحَمَّدْ صَاحَبْ اَلْوَاء وَاَلْخَاتَمْ

وقدور بن عاشور في قصيدة" شوق المصطفى"[2] :

نَبْدَا بَاسْمَ اَلْفَتَّاحْ وَالصَّلاَةْ عْلَى اَلْهَاشْمِي شْرِيفَ اَلْمْقَامْ
نَبِينَا اَلْبَدْرَ الصَّاحِي مُحَمَّدْ زِينَ التَّاجْ وَاللّوَاء وَاَلْغْمَامْ
صَلَّى اَللهْ عْلَى اَلْمَاحِي

و أيضا، في قصيدة "الهَادِي رَاسْ مَالِي"[3] :

بْدِيتْ بَاسْمَ اَللهْ فِي كْلاَمِي نْقُولْ وَنْصُولْ وَنْزِيدْ فِي صْلاَتِي عْلَى اَلْهَادِي رَاسْ مَالِي
مَنْ هْدَانَا لَطْرِيقَ اَلْخِيرْ سَرْ مَكْمُولْ بِهْ صَرْنَا إِسلاَمْ وَاَلْفَخْرْ صَارْ عَالِي

وأحمد ستوتي في قصيدة "بسم الله نبدا أنشادي والصّلاة على الهادي "[4]:

بَسْمَ اللهْ نَبْتْدَا أَنْشَادِي وَالصَّلاَة عْلَى اَلْهَادِي مُحَمَّدْ سَيَّدْ اَلْعْبَادْ شْفِيعَ اَلْخَلْقَ كَامْلِينْ
ثُمَّ الرْضَا عْلَى اَلأَنْصَارْ مْعَ اَلْمُجَاهْدِينْ
صَلَّى اَللهْ عْلَى اَلْهَادِي مَا دَامْ الدَّهْرَ وَالسّنِينْ

ويضيف إلى ذلك، السلام على الصحابة الكرام[5] :

بَسْمَ اللهْ بْدِيتْ سُبْحَانَ اَلْمَوْلَى الدّي خْلَقْ جْمِيعَ اَلْاَشْيَاتْ[6]
عَالَمْ مَا خْفَى اَوْ مَا ظْهَرْ

[1] ديوان ابن مسايب، إعداد الحفناوي، ص 29.
[2] ديوان قدور بن عاشور..، ص 63.
[3] م. م.س، ص 49.
[4] أحمد ستوتي الشاعر الشعبي..، ص 76.
[5] نفسه، ص 86.
[6] يقصد الأشياء بالهمزة.

وَجْمِيعَ اَلْكَـايْنَاتْ نْعَايْمُه تَعْيَانِي

وَنْصَلِّي مَنْ بَعْدَ ذَاكْ وَنْسَلَّمْ لَلْهَادِي شْفِيعْنَا خِيرْ اَلْمَخْلُوقَاتْ

سِيدْنَا بُوبْكَرْ مَشْتْهَرْ

فِي اَلْغَارْ مْعَاهْ كَـانْ رْفِيقُهْ ثَانِي

كْذَاكْ اَلْفَارُوقْ سِيدْنَا عُمَرْ اَلْمَشْهُورْ مَنْ ظْهَرْ لِيهْ اَلْفُتُوحَاتْ

سِيدْنَا عُثْمَانْ مَنْ حْصَرْ

صَاحَبْ الضَادْ وَلِيهْ جَمْعَ اَلْقُرْآنِي

وَالرِّضَا عَنْ سِيدْنَا عَلِيّ سِيفَ اَللّٰهْ اَلْمَسْلُولْ فِي رْقَابَ اَلْكُفَّارْ وَالَطُّغَاةْ

مَنْ بَعْدَ السَتَّة أَهْلَ النْصَرْ

نَصْرُوهْ عْلَى اَلْجْحُودْ قَوْمَ اَلْخَزْيَانِي

وقوله كذلك من قصيدة " سبحان ربّي الدّايم"[1] :

بَسْمَ اللّٰهْ اَلْكْرِيمْ رَبِّي سُبْحَانُه دَايَمْ بَالْدَّوَامْ

مَنْ لاَ يَسْهَى وْلاَ يْنَامْ

سُبْحانُه خْلَقْ اَلْخْلاَيَقْ خْلَقْ أَرْضِينْ وِسْمَا

كما ونسجل عند أغلبية شعراء الحوزي في موضوع المديح النبوي تخلصهم في نهاية قصائدهم إلى الصلاة على النبي و آله، مجددا، والإشادة بصحابته البررة من مثل نجده عند كل من المنداسي في قوله[2] :

صَلِ يَارَبِ عَلَى مَنْ بِاسْمِهِ يَقْبَلُ اَللّٰهُ مِنَ اَلْعَبْدِ اَلْعَمَلْ

أَحْمَد الَداعِي إِلَى اَللّٰهِ بِمَا عَنْ أَمِينَ اَللّٰهْ مِنْ وَحْيٍ نَزَلْ

وَعَلَى اَلْغُرِ مَصَابِيحَ اَلْهُدَى آلِهِ وَالصُحْبِ ظِلَ اَلْمُسْتَظِلْ

وابن مسايب في قصيدة "نبدا بسم الله العظيم القادر"[3] :

[1] م. م. س، ص 73.

[2] ديوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي، تحقيق وتقديم: رابح بونار..، ص 44.

[3] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران..، ص 71.

صلى الله عليك يا المصطفى ما سار العيس من حداء الحادي
والرضى على اصحابك الخلفاء والستة الباقيين أهل الجهاد

وفي قصيدة" نبدأ بسم الرحمن" [1]:

نَخْـــتَمْ هـَذِه اَلْاَوْزَانْ بَالصْلاَة عْلَى اَلْعَدْنَانْ
حَـرَرْ جَسْدِي مَضْمَانْ مَنْ حَرْ جَهَنَّمْ وَاعَـرْ

و ابن زنقلي في قوله من قصيدة " دمعي سكيب" [2]:

صَلُّــوا عْـلَى مُحَمَّدْ اَلْمُخْتَـــارْ
تَـاجَ اَلْعُـــلَى سُلْطَانْ كُـلَ اَقْمَارْ
بِـهْ يَنْجْـــلَى عَنِّي جْمِيعَ اَلْاَغْيَـارْ

وسيدي أبي جمعة من قصيدة" يا ليلة جاءت بانشراح"[3] :

ثُمَ السْلاَمْ مْنَ اَلْأَدِيبْ بَحْرَ النْظَامْ شَاعَرْ لْبِيبْ
مَنُه السْلاَمْ فَاحْ بْطِيبْ عْـلَى مُـحَمَّـدَ اَلْحْبِيبْ
مَـا غَـرَّدْ اَلْقُمْرِي وْنَـاحْ

والشيخ قدور بن عاشور من قصيدة " الهادي سراج النّور"، حيث يذكر بأن الصلاة على النبي تُحيي القلوب وتفجي الكروب وتذيب كل العوائق [4]:

يَا صَاحْ الصَّلاَةَ عْلَى النَّبِي تُحْيِي اَلْقُلُوبْ جْمِيعْ مَنْ صَلاَّوْا عْلِيهْ نَجْحُوا مَا خَابُوا
كُـلْ عَـايَقْ فَي طْرِيقْهُمْ يَـنْمْحَى يْذُوبْ اَنْسْقَـى جْـنَانْهُمْ وَثْـمَـــارُه طَـــابُوا

وأحمد ستوتي في قوله[5] :

وَالَلِّي صَلَّى عْلَى اَلْمَاحِي يَظْفَرْ بَالنْجَاحْ وَالصَّلاَحِي
قَالْ أَحْمَدْ مَا خْفَى أَوْضَاحِي سَتُوتِي يَالْعَارْفِينْ

[1] نفسه، ص 76.
[2] كتاب الجواهر الحسان..، ص 87.
[3] كتاب نفح الأزهار ووصف الأنوار..، ص 121.
[4] ديوان قدو ر بن عاشور الزرهوني..، ص ص60، 61.
[5] أحمد ستوتي الشاعر الشعبي..، ص 77.

والشيخ بن يلس في قوله [1]:

صَلِ وْسَلَّمْ يَـا سْـلاَمْ عْـلَى النَّبِي بَـدْرَ التْمَـامْ
مَنْ جَاء بْكُـلْ اَلْمْـرَامْ مَنْ حُوضُه سْقَى اَلْعْبِيدْ
عَلَى الصَاحَبَة اَلْأُسُـودْ وَالتَّـابْـعِيـنْ بَـالْحْـدُودْ

هذا، وإذا كان الدافع للمدائح هو << التبرك، أو التوّسل، أو التشوّق، أو التقرّب لله عن طريق مدح نبيه>>[2]، فانتشارها على عهد الأتراك[3]، ترك الأثر العميق في الشعراء حيث نظموها بالفصحى والعامية حتى وُجد من الشعراء << من يكتب قصة الرسول كاملة منذ مولده حتى وفاته، أو يتحدّث عن معجزاته أو يصف جماله الظاهر والباطن ويشيد بنبوته وأخلاقه. بل من القصائد ما أرّخ لغزواته وتحدّث عن صحابته وأهل بيته وآثاره وفضائله وكل ما يتصل به من قريب أو بعيد>>[4].

يحيل شعر المديح النّبويّ الذي يفيض حبّا وصدقا، ويسمو بالروح الصّوفية الشعبية إلى منزلة شعراء الحوزي المادحين، ومنزلتهم الفنية بين شعراء عصرهم وزمانهم.

وختاما لهذا المبحث لا بأس من الإشارة إلى أن عناصر موضوع الميح النبوي كثيرة كثرة تتجاوز حدود صفحات المبحث، وحسبنا أن ذكّرنا بأبرزها وأكثرها تداولا بين شعراء الحوزي.

---

[1] ديوان محمد بن يلس...، ص 19.

[2] الشعر الديني الجزائري الحديث...، ص 46.

[3] حيث كان مدح " الدايات"، في الجزائر في هذه الحقبة، ممزوجا بمدح الرسول والتّوسل به والدعوة إلى محاربة الكفار وأعداء الإسلام (ينظر: توفيق المدني، حرب الثلاثمئة سنة بين الجزائريين وإسبانيا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د. ت، ط 01، ص ص 338- 341).

[4] الشعر الديني الجزائري الحديث...، ص 48.

الفصل الرابع

صورة المرأة في شعر الحوزي

المبحث الأول:

منزلة المرأة في مجتمع الدراسة

أولا- المرأة في الوسط العامي - ثانيا- المرأة في الوسط الأرستقراطي

المبحث الثاني:

عناصر الغزل في شعر الحوزي

المبحث الثالث:

ولع شعراء الحوزي بالغزل

المبحث الرابع:

ظاهرة تعدّد أسماء المتغزل بهن

المبحث الخامس:

القوالب الجاهزة في وصف المرأة لدى شعراء الحوزي

المبحث الأول

منزلة المرأة في مجتمع الدراسة

من غير شك أن للمرأة دورا مهما في الحياة، ولا سيّما في الأدب، ولكن القاعدة الاقتصادية التي يقوم عليها المجتمع تؤثر من مركزها ونشاطها وعلاقاتها بالرجل، كما في غير ذلك من المظاهر تأثيرا عميقا. فكانت حال المرأة في الجزائر عموما، وتلمسان على الأخص تختلف باختلاف الطبقات الاجتماعية التي تنتمي إليها.

و قد كان تملك الرجل لكل وسائل الإنتاج وحيّازة مسببات العيش، كالأرض و العقار والأدوات ... السبب الرئيس لهبوط مركز المرأة الاجتماعي.

و للعلم، كان لتطور ملكية الرجل الفردية في عصور التاريخ السابقة أثره في تشديد تبعية المرأة للرجل ، حتى غدت في الأخير جزءا من هذه الملكية و أصبحت أداة من أدوات المتعة و اللهو و إنتاج الأولاد و لا سيما في الطبقات الغنية .

واستنادا إلى هذا الأساس قامت التنظيمات التشريعية والاجتماعية فعكست هذه العلاقة الاجتماعية و ثبتتها مشددة بذلك على عدم المساواة بين المرأة و الرجل.

والمجتمع الإسلامي في القرنين 17 و18 الميلاديين وما قبلها بقليل مثل واضح لهذا الدور من تاريخ البشرية فقد كان أهم ما يميز وضع المرأة في المجتمع الجزائري و التلمساني، علة وجه العموم، هو انخفاض مركزها الاجتماعي و تبعيتها للرجل. إلا أنه من المؤكد أن العلاقة بين الرجل و المرأة، لم تكن تأخذ الشكل نفسه تماما في جميع طبقات المجتمع الجزائري، فقد كان البون الشاسع بين حياة الأرستقراطية و حياة العامة ينعكس في جميع مظاهر حياتهما، و منها الوضع الاجتماعي للمرأة، لذا فمن غير المعقول التحدث عن المرأة الجزائرية، كما يفعل بعض المؤرخين، دون عد هذا التباين الاجتماعي و أثره في مركز المرأة في كل من طبقاته. << فقد شغلت المرأة دورا ثانويا في مجتمع الجزائر الذي يسيطر فيه الذكور أساسا >>[1] .

ولا بأس من أن نستعرض مكانة المرأة في الوسط العامي والأرستقراطي.

---

[1] الجزائر في عهد ريّاس البحر...، ص 88.

أولا- المرأة في الوسط العامي

إن ما لدينا من معلومات حول وضع المرأة لدى العامة قليل موجز شأنه كشأن كل ما نقل إلينا من أخبار العامة إلا أن الذي نستطيع قوله هو انحطاط منزلة الرجل بين العامة لم تكن بالشكل الفاضح الذي كانت عليه في الأرستقراطية، فإن المستوى المتدني والواطئ لحياة العائلة لدى العامة جعل العلاقة بين المرأة و الرجل في هذه الطبقات قائما على نوع من التعاون و التضامن الذي فرضته الحياة مما لا نحس بوجوده لدى الأرستقراطية.

فقد كان على الرجل العامي أن يعمل بجهد خارج المنزل لكي يحصل على قوت العائلة وعيشها اليومي ، في الوقت الذي كانت فيه المرأة تشتغل بجهد أيضا داخل البيت لتدبير شؤونه وتربية الأطفال إذ هي << سيدة البيت لكنها محجوبة عن الشوارع و محرومة من التعلم و الشغل>>[1] .

ولدينا من المبررات ما يدفعنا إلى الاعتقاد أن المرأة في الريف كانت تقوم بواجبات أكثر اتّساعا خارج حدود المنزل، فكان نشاطها يمتد إلى الأعمال التي تستهدف الحصول على قوت العائلة. كما يؤكده المؤرخ الفرنسي "أندري برنارت" بقوله: << و إذا كانت المرأة في الريف تخرج من البيت فهي من أجل الشغل، تعمل لفائدة الرجل، و إذا كان تعدّد الزوجات مفقودا في الرّيف إلا لدى الإقطاعيين>>[2].

وفي المدن نفسها كانت المرأة العامية تتجاوز في أعمالها الواجبات المنزلية أحيانا فتساهم في الحصول على القوت في داخل المنزل، بل و حتى في خارجه.

و النتيجة التي يمكننا استخلاصها هي أن << المرأة الجزائرية مثلث بالمعنى التام للكلمة، الجانب المنزلي للوجود الاجتماعي للإسلام، فكنّ عبارة عن قعيدات الكانون اللواتي تدافع عنهن الأسلحة و السفن الجزائرية >>[3].

---

[1] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 213.

[2] نفسه.

[3] الجزائر في عهد رياس البحر..، ص 89.

و نستطيع القول من جهة أخرى إنّه لم يكن بين نساء العامّة إماء، أي نساء مملوكات ففي نظر " شالر" كنّ << يتحرّرن من أزواجهن و لم تكن مستعبدات أو محل أفكار مظلمة أو عبارة عن زينة أو آداب >>[1] .

ولهذا الأمر أهميته الكبرى في منزلة المرأة في هذا الوسط وفي علاقتها بالرجل، وفي المحل الذي تشغله من مشاعره و عواطفه و من ثم في تعبيره الأدبي. إلا أن انعدام المعلومات حول الإنتاج الأدبي لهذه الطبقة لا يسمح لنا بتكوين فكرة واضحة عن الشعر الذي أنتجته. ولكن الشيء المنطقي والذي تبدو آثاره فيما وصلنا من أشعار ذات المصدر الشعبي تدفعنا إلى الاعتقاد أن حياة العامّة كانت جديرة بجعل عواطف الرجل والمرأة ومشاعرهما سريعة الالتهاب في علاقتهما مع بعضهما البعض، علاوة على الحواجز التي وضعها العرف والدّين بين الإثنين.

ولكن الظواهر تدل على أن هذه الحواجز، كانت أعلى وأسمك بكثير في الطبقتين الأرستقراطية والوسطى منها لدى العائلة. وهذا لا يعني أن المرأة العامية كانت أكثر حرية في أن تحب وفي أن تعبر عن مشاعرها وعواطفها بإخلاص، فسنرى بعد حين أن شعور المرأة الأرستقراطية بالحاجة إلى الحب ربما كان أشد بكثير من شعور أختها العامية.

[1] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 213.

ثانيا- المرأة في الوسط الأرستقراطي

يختلف حال المرأة في الوسط الأرستقراطي عن حالها لدى العامّة، ولا نعني بالمرأة في الوسط الأول إلاّ الحرّة.

نستطيع تصور حال المرأة الحرة في الوسط الأرستقراطي، إذا أدركنا أنها لم تكن مضطرة عموما إلى القيام بأي عمل لا في داخل البيت ولا في خارجه، فما هي مشاغلها إذن؟

فإن لم تكن متزوجة فما عليها إلا أن تنتظر الزوج الذي يملأ حياتها ويغذي عواطفها المتفتحة للحب، فإذا طال هذا الانتظار فقد يؤدّي إلى نتائج نفسية تؤثر في عقلية المرأة وفي سلوكها سواء تجاه الرجال أو تجاه النساء الأخريات.

أمّا إذا تزوجت فيكون همّها الأوّل انتزاع حبّ زوجها وإعجابه ليزداد تعلقه بها بمختلف الوسائل. ولكن المجتمع، بتقاليده وعاداته ونظمه، لا يسمح لها بتحقيق هدفها هذا بسهولة و لا ييسر مهمّتها، فمن حق الرجل الذي يكفله العرف والقانون أن يحب نساء أخريات، لأنّه يستطيع إذا توفرت له الإمكانيات المادية أن يتزوج أربع نساء.

وهكذا ترى المرأة جهودها لأن تحَب (بفتح الحاء) محوطة بالعراقيل وطريقها مليئة بالأشواك، فهي إمّا أن ترضى من الغنيمة بالفشل إذا تعلق زوجها بزوجة أخرى من زوجاته، وإمّا أن تحظى بحبّه وعطفه، دون أن يعني ذلك مطلقا انقطاع صلته بنسائه الأخريات إلاّ في الحالات الشاذّة.

ففي الحالة الأولى، وهي دون شك الغالبة، تنتج نتائج نفسية تؤثر في عواطف المرأة وفي سلوكها سواء تجاه بنات جنسها أو تجاه الرجال.

أمّا في الحالة الثانية فتشعر دون شك بالرضى والاغتباط، إذا لم يكن زوجها ما ينفرها منه، ولكنّها في الغالب تخوض معركة مستمرة للحظوة به والاحتفاظ بحبّه لئلا يهرب منها إلى زوجة ثانية.

هذا ما نستطيع استخلاصه من التحليل لما نعرفه عن حياة الحرائر في المجتمع الجزائري في عهد الأتراك. ويبدو واضحا أن في هذا العرض الموجز فراغات واسعة لا

نريد أن نملأها بالتصورات والافتراضات، مع أن ما نعرفه عن حياة النساء في المجتمع الإسلامي قد يساعد على ذلك، إلا أنا نؤثر انتظار الحصول على معلومات تاريخية وثيقة تسمح بسد هذا النقص وملء الفراغ.

نصل، عبر ما تقدّم، إلى أن الشاغل الرئيس للمرأة الحرة الأرستقراطية في المجتمع الجزائري إبّان عهد الأتراك العثمانيين كان على وجه العموم هو الحب، فهو الذي يوجه مشاعرها وعواطفها وسلوكها حتى يتقدّم بها العمر، أما الأطفال فقد كان انشغالها النفسي بهم أكثر من انشغالها العملي، إذ يتولى تربيتهم عموما الحاضنات والجواري إلاّ شذوذا.

ولم يكن المجتمع الإسلامي يعلم أبناءه احتقار الجسد أو سحق الشعور الجنسي، وإن كان يحاول تقييده بقيود تلتئم مع تكوينه الاقتصادي والاجتماعي. و مع ذلك فهو لم يعن في هذا الميدان، أي في ميدان العلاقات الجنسية، بالمرأة الأرستقراطية قدر عنايته بالرجل، بل إنّه أهملها إهمالا يكاد يكون تامًّا، و اكتفى بفرض القيود عليها، حيث << المسلمات في المدن لا يجدن حرجا في تكليف الرجل بالمهمّات خارج البيت و هو ما يسمح لهن بالإنتهادة من الفراغ>>[1]، على عكس ما فعله، أي المجتمع الإسلامي، مع الرجل. يدلنا على ذلك التشريع والعرف اللذان كانا سائدين في البلاد، والأخبار التي نقلها المؤرخون، أجانب كانوا أو جزائريين، وبصورة مباشرة أو غير مباشرة عن هذا الموضوع.

و هذه الأخبار، على ندرتها، تسمح لنا بأن نتصور وجود حياة عاطفية قوية لدى النساء في الوسط الأرستقراطي أكثر بكثير من تلك التي تضع حدودها القوانين والعرف؛ و تقدّم لنا " زهرة الأنس" بطلة الرواية الواقعية الموسومة بـ" حكاية العشاق في الحبّ و الاشتياق و ما جرى لابن الملك الشائع مع زهرة الأنس بنت التاجر"[2] نموذجا

---

[1] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 213.

[2] << وهي رواية تروي مغامرات عاطفية جرت بين البطلين المذكورين. وقد كتبت بأسلوب رقيق جمع بين النثر الصافي الذي يكاد يكون فصيحا، والشعر الملحون >> (محمد بن إبراهيم (الأمير مصطفى)، حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق: أبو القاسم سعد الله، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د.ت، د. ط، ص 5).

قد يكون قليل الانتشار ولكنّه يعكس على كل حال سلوك المرأة الأرستقراطية الحرة إذ تيّسر لها إزالة بعض الحجب و الظهور على مسرح الأحداث.

والأكيد أن التقاليد والقوانين والنظم الاجتماعية التي تنظم علاقة الرجل الأرستقراطي بالمرأة الأرستقراطية بعض الطرق عن طريقة نشوئها كانت مفروضة على النساء والرجال على حد سواء، فعلى كل منهم أن يتقبلها ويطيعها كما هو الحال مع جميع التقاليد والقوانين التي تخص جوانب الحياة الأخرى، لذلك فقد كانت النساء، على وجه العموم، يقبلن هذا ولا يفكرن، في غالب الأحيان، في أنه من الممكن أن توضع الأمور في غير هذا الموضع، وتحدّد علاقاتهن بالرجال على غير هذا الشكل.

ولكن هذا القبول، كما هو كائن، لم يكن بدون استثناء تخالف فيه القاعدة العامّة من قبل نساء لا يردن التسليم بهذه التقاليد.

هذه النظرة العاجلة عن حياة المرأة في الوسط الأرستقراطي تقودنا إلى الاعتقاد أن الحبّ يحتل مكانا هامًّا في تفكير المرأة الأرستقراطية، كما يمكن أن يحتل مكانا تختلف أهميته في حياتها.

والحديث عن المرأة يدفعنا إلى الحديث عن الرجل والحب في الوسط الاجتماعي الجزائري كيف كانت نظرة الرجل إلى المرأة؟ ونظرته إلى الحب؟

يختلف موقف الرجل من المرأة في علاقاتها معها كل الاختلاف عن موقفها منه، فقد كانت الطريق ممهّدة جدّا أمام الرجل لإشباع حاجاته وإرضاء نزواته الجنسية، والمرأة لا تمثل غير ملك خاص أو أداة للهو والمتعة.

ولكن ذلك لم يكن يمنعه طبعا من الشعور بالحب لإحدى زوجاته. ولا شك أن في حياة كل رجل، تقريبا، تؤدّي امرأة أو عدّة نساء أدوارا تختلف أهمية، سواء أكان ذلك في وقت واحد أو في أوقات متفاوتة، و يأخذ هذا الشعور إمّا مظهر تعلّق شديد بالمرأة و إمّا السرور بالاجتماع بها و لكن نادرا ما نرى في الوسط الاجتماعي ذلك الحب العنيف الذي يملك على الرجل لبّه و عقله و يستولي على كل مشاعره. هذا إذا اعتمدنا في تقدير هذه العواطف على ما لدينا من شعرهم.

ولهذه الظاهرة أسبابها الواضحة في حياتهم وفي مركز المرأة في الوسط الذي يعيشون فيه.

فالقسم الأكبر، من قصائد الحب، الذي تركتها لنا هذه الفترة ينقصها عمق الشعور والسمو العاطفي. فهو، على وجه العموم، تعبير عن فرح سطحي بلقاء فتاة حسناء أو حزن لفراقها، و نادرا ما يعكس لنا الشاعر صورة حبيبته، و حتى إذا ورد إسمها، فإنّه قلّما يصور شخصية متميّزة مثيرة تتميّز بجمال خاص و فتنة معينة، و غالبا، ما لا يرى القارئ سوى المرأة، تلك التي يحب الرجل لقياها و يأسى لفراقها.

والحب في الشعر العربي، الرسمي والشعبي، موضوع تقليدي، لذا كثيرا ما كان الشاعر يغترف من معانيه وأفكاره القديمة وينقلها بأسلوب جديد يعني باختيار كلماته، فالعناية بالشكل كانت صفة بارزة من صفات شعر وأدب هذا العهد. وعلى ذلك فقلّما نرى في شعر الغزل، لهذا العهد، ما ينفذ إلى النّفوس ويمتلك القلوب. ويصدق هذا الحكم على القسم الأكبر من شعر الحوزي المتواجد بين أيدينا كما سنرى لاحقا.

أمّا شعر الحب الذي نجد فيه صدق العاطفة وعمق الشعور فنجده في قصائد قليلة، عرف فيها الشعراء للمرأة حقّها فتعلّقوا بها واجتنوا حلوها ومرها، وهم عادة فيها مغايرين لشخوصهم في القصائد الأولى.

ونستطيع إذن القول إن الحب بمعناه الجنسي كان يحتّل مكانا في حياة الوجهاء والأغنياء، فالمرأة كانت وسيلة اللهو والمتعة لا يمكن أن يستغني عنها ذو المال والنفوذ، و لذا فنحن حين نتكلم عن الحب لدى هذه الطبقة، علينا إعطاؤه معنى خاصا يناسب مفهومها لهذه العاطفة و ينسجم مع موقفها منها.

يقول " ابن مسايب"[1]:

زَارْنِـي مَنْ اَهْوِيتْ زَهْوَ مْنَايَا بـَاتْ عَنْدِي و اَصْبَحْ شَـاكَرْ
تـــحِلاَلِي[2] سَاعَه اَيْكُونْ مْعَايَا بَكْـيُوسَ اَلْوَّدْ وْاَلْحْدِيثَ اَلْفَاخَرْ

[1] ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم الحفناوي أمقرانا لسحنوني..، ص55.

[2] تروق لي.

بـاتْ مْسَلِي فَي هْنَاء وَ فْرَاوَحْ[1] فُوقَ بْسَاطَ الَرْضَى اَلْحْبِيبَ سْقَانِي
مَنْ كِيسَانَ اَلْخْمُورْ قَلْبِي هَايَجْ أَرْوَانِـي بَعْدَ الضْمَأ رُوحِـــي سَالِي

وعلى هذا المنوال يقول "ابن التريكي" في مقطع من قصيدة " قَلْبِي بَالْحُبْ صَارْ مَفْنِي"[2] والمعروفة في الوسط الموسيقي "قصة موني" :

شَعْلَتْ لِي فَالْحْشَا[3]جْمَارُه يَا لاَيَمْنِي كَفْ عَنِّي هَذَا اَلْلُّومْ
لَلنَّاسْ كَاشَفْ أَسْـــرَارُه سَهْرَانَ اَللِّيلْ وَالَسْمَا دِيمَا مَغْمُومْ
مَرَّة تَـمْلاَ لِي اوْ ثَانِيآهْ الاَّ مَنْ اقْطِيعْ قَامَةْ غُصْنَ اَلْبَـانْ
وَانَا فْي حَضْرْتِي نْغَنِّي لاَ حَاسَدْ لاَ رْقِيبْ لاَ خَاطَرْ يَشْيَانْ
لاَ حَاسَدْ لاَ رْقِيبْ لاَ وَاشِي غِيرَ اَلْقُطْعَانْ وَالَشْمَعْ فَالْحْسْكَ اَيْنُورْ
اظْلَمَ اَللِّيلْ بَانْ غَـــاشِي[4] وَاَحْبِيبَ اَلْقَلْبْ فَاقْ مَنْ ثَمْلُو[5] مَخْمُورْ
عيدان مع الرباب يوّشّي والسّـاقي بالـخمر والكيـسان تدور

وكذلك الشيخ "أمحمد الرمعون"[6] :

مْعَ الأَرْيَّامْ نَفْنِي عُمْرِي وِاذَا خْسَرْتْ مَالِي
اَلْمَالْ هَذَاكْ حَقُّه مَا يَصْلَحْ غِيرْ لَلْمْزِيَّة
وَاَلَلِّي مَا اَزْهَى شِي فَي اَلَدَّنْيَا مْنَ اَلَرُّوحْ خَالِي
مَثْلَ اَلْبْهِيمْ يَحْرَثْ وَايَجِي لَلْعَلْفْ فَي اَلْعْشِيَّة
وَاللِّي اَغْنَمْ سَلْوَانُه فَي اَلَدَّنْيَا رَزْقُه حْلاَلِي
إِذَا يْطِيعْ اللّهْ رَبِّـــي غـَفَّارْ كُـلّْ سِيَّـــــة

---

[1] وأفراح وهو جمع فرحة.

[2] تنظر القصيدة كاملة في: - ديوان أحمد بن التريكي، جمع وتحقيق: عبد الحق زريوح..، ص ص 109 - 112.
- كناش سي إدريس بن رحال أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 56- 59.

[3] الأحشاء.

[4] أناس.

[5] سكره.

[6] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 369.

فحب الرجل يتميّز بصفتين رئيسيتين: الأولى، أن الإخلاص فيه لا يعني الاقتصار على المرأة الحبيب في صلات الرجل الجنسية وحتى العاطفية وإنّما تفضيلها على غيرها.
والثانية، أن علاقة الحب بين الرجل والمرأة إنّما كانت تعني قبل كل شيء حبّه لها، أمّا شعورها نحوه فهذا ما لا أهمية له، أو إن شئت فقل قليل الأهمية، لأنّ المرأة، عامّة، مضطرة إلى الخضوع لرغبات الرجل ونزواته.
وهذا ناتج عن أن المجتمع لا يعطي مطلقا، لا نظريا ولا عمليا، للمرأة الحقّ بأن تحبّ مَن تشاء. فهناك رجل واحد في حياة كل امرأة يجب عليها حبه وطاعته وهو زوجها أو سيدها الذي لا يد لها في اختياره.
واعتبارنا لهاتين الصفتين في مفهوم الحب لدى الرجل في الوسط الاجتماعي له أهمية في فهم شعر الحب في هذا العهد، وإدراك حقيقة عواطف الشعراء تجاه من يتغزلون بهن.
ولذلك " فابن سهلة بومدين" الذي أحبّ " فاطمة الهميّة " مثلا:

لْقِيتْ فَاطْمَة اَلْهَمِّيَة اَشْبِيهَةْ اَلْهْلاَلَ اَلطَّالَعْ
مَا لْهَا اَمْثِيلْ فَالدَّنْيَا تَاجَ اَلزِّيَامْ يَا مَنْ تَسْمَعْ
اَكْوَاتْنِي اَبْنَارَ اَقْوِيَّـة اَمْشِيتْ بَالْغْرَامْ اَمْوَلَّعْ
اَمْشِيتْ مَنْ اَهْوَاهَا فَانِي قَلْبِي اَوْ خَاطْرِي شُعْلَتْ فِيهْ اَلنَّارْ [1]

.....

مَشْنُوعْ فَي اَلْبَهْجَة فَايَقْ زِينْ فَاطْـمَة كَحْلَةْ الرَّامَـقْ
لَـوْصُولْهَا قَلْبِي شَـايَقْ مَا اَوْجَدْتْ لِيهَـــا بَـــابْ [2]

[1] ديوان ابي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف..، ص 166.
[2] نفسه، ص 156.

و بقي على شعوره هذا إلى اليوم الأخير من حياته [1]، كما تشير إلى ذلك بعض الآراء[2]، ولم يمنعه ذلك الحب من ذكر ستة عشر(16 اسما[3] من أسماء المعشوقات، و الميل إلى غيرها من النّساء، كما فعل مع " بَدْرَة " : في قصيدة " نَابُونِي رَدُّوا اَلْوْجَابْ "[4] :

بَـــدْرَة طَـــالْقَةْ اَلذّلاَلْ طُـــولْ اَعْلاَمَ اَلْفَايْزِينْ
غِيرْ اَنْسَالْكُمْ كَانْ جَاتْ كَحْلَ اَلْعِينْ تَاجَ اَلْبْنَاتْ
يَا اَلاَحْبَابْ رُوحِي اَفْنَاتْ بَهْوَاهَـــــا رَانِي اَمْكِينْ
بَـهْوَاهَا رَانِي نْكِـــــــيدْ[5] عَاطَل رَاهْ ضَرّي اَيْزِيدْ

و في قصيدة : " لَوْمَا اَلْفْضُولْ يَا عُجْبِي "[6] :

لَوْمَا اَلْفْضُولْ[7] يَا عُجْبِي وَاشْ اَدَّانِي[8] حَتَّى لْقِيتْ كَحْلَ اَلسَّالَفْ بَدْرَة
لَوْمَا اَنْخَافْ نَعْصِي رَبّي بَلْسَانِي حَتَّى اَنْقُولْ شُّفْتْ[9] اَلْجَنَّة اَلْخَضْرة[10]

و " حورية ":

لَوْلاَ اَنْخَافْ نَعْصِي مَوْلاَيَـا وَانْخَافْ اَلْكْلاَمْ اَعْلَى اَلْغَنَّايِينْ
حَتَّى اَنْقُولْ أَنَا وَلْفِي حُورِيَة مَا كَانْ شِي مَنْ يَشْبَهْهَا فِي اَلزّينْ[11]

---

[1] يبدو أن هذا الحب فد جلب له الفشل في حياته الشخصية، فمن جرائه لم يتّخذ الشاعر شريكة في حياته ولم يخلف أولادا، إذ من بعد حبّها " سالت الدموع من عينه ":

مَنْ بَعْدْ فَاطْمَة اَلْهَمِّيَة سَالُوا اَلدّمُوعْ مَنْ عَيْنِي وَابْكِيتْ

(ينظر: الحاج عبد الرحمن المحجوب، من مقاله: " محمد بن سهلة و أبو مدين بن سهلة "، مجلة جمعية الجغرافيا والآثار لوهران، مطبعة ابن خلدون: تلمسان، 198، ص 65

[2] يراجع منها مثلا: - محمد بخوشة، كتاب الحب والمحبوب.. ، ص71 ، الحاج عبد الرحمن المحجوب.. ، المقال السابق.

[3] تنظر كاملة في قصيدة " يَا ضَوْ اَعْيَانِي " في: ديوان أبي مدين بن سهلة.. ، ص ص 72 – 89.

[4] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 202.

[5] أي << نكد عيشه واشتّد فهو نكدٌ أي عسيرٌ>>(مختار الصحاح..، مادّة : ن ك د، ص 679).

[6] تنظر كاملة في ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 99 - 108.

[7] لولا الفضول، أي التفكير والتدخل فيما لا يعنيني.

[8] أي شيء دعاني وأدّى بي إلى الذهاب.

[9] من << شاف الشيء أي نظره، وشفته شوفا: جلوته >> (القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب..، ص 111).

[10] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 99.

[11] كتاب الحب والمحبوب..، ص 93.

و " يامنة ":

اَلْبَدْرَ اَلضَّاوِي يَامْنَة فِي سِيدِي اَلْحَلْوِي بَهْوَاهَا مَكْوِي خَاطْرِي يَا وَلْدَ اَلْوَرْشَانْ

كُونَّكْ مَعْنَاوِي تَكْتَمْ اَلسَّرْ اَوْ لِيسْ اَيْبَانْ [1]

و غيرهن ...

و كانت " فاطمة " أو " طامو "، كما يحلو له تسميتها ،

يَا طَامُو تَاجَ اَلْبَاهْيِينْ زِّينَكْ فَايَقْ عَنْ كُلْ زِّينْ

اَلْبْنَاتْ اَمْشَوْا اَمْسَلْمِينْ [2]

دون شك، تعرف هذه الحقيقة و تقبلها، فالنّاس لم يكونوا يفهمون حب الرجل بغير هذا الشكل؛ و قلّ مثل ذلك عن كثير من الحالات المشابهة .

و ربّما كان تعدّد النساء لدى شعراء الحوزي تقليدًا فنيًا استلهموه من القدماء الذين كان لهم << أسماء تخفّ عن ألسنتهم و تحلوا في أفواههم، فهم كثيرا ما يأتون بها زوارا نحو: ليلى، و هند، وسلمى، و دعد، و لبنى، و عفراء، و أروى، و ريّا، و فاطمة، و ميّة، و علوة، وعائشة، والرّباب، و جمل، و زينب، و نعم، و أشباههن.

و لذلك قال مالك بن زغبة الباهلي، أنشده الأصمعي :

وَ مَا كَانَ طِبِّي[3] حُبَّهَا غَيْرَ أَنَّهُ يُقَامُ بِسَلْمَى لِلْقَوَافِي صُدُورُهَا

و أما عزّة و بثينة فقد حماهما كُثيّر و جميل، حتّى كأنّما حرّما على الشعراء ..و ربّما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة في القصيدة؛ إقامة للوزن ، و تحلية للنسيب >>[4] .

و هذه المسألة تنسحب على معظم شعراء الحوزي، وكذا شعراء الشعر غير المعرب، فهذا " ابن التريكي "، يصرح بستة أسماء من " ابْنَاوَتْ اَلْبَهْجَة " في بيت واحد، من قصيدة " اَلْعِيدَ اَلْكْبِيرْ وَ اَلْفَرْجَة فْي بَابَ اَلْجْيَادْ " :

سَكْنُوا اَعْسَاكَرْ بِينْ الضْلُوعْ يَاأَسْيَادْ حَلْفُوا بَالْيْمِينْ مَا يَخْرْجُوا مَنْ تَمّة

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 77.

[2] نفسه، ص 212.

[3] الطب : العادة و السجية .

[4] العمدة، ج 2 ..، ص ص 121، 122 .

عَيْشَة اَوْ فَاطْمَة وَاَخْدِيجَة وَ الزَّهْرَا وَ الزَهُورْ وَ اَلْقَايْمَة اَلْمَنْصُورِيَة تُوزَارْ
شَافُوا لْبَعْضُهُمْ وَ انَا فُوقْ دُورَ اَلنَّمُورْ قَبْضُوا اَلزَّهَرْ اَوْ فَرْقُوهْ اَعْلَى الاَنْضَارْ [1]

و ومثله" مصطفى بن إبراهيم"[2] ، و هو واحد من الذين خصّوا المرأة بقسم واسع من شعره، يهيم بعشر خليلات عدا زوجاته[3]، و منهن :

" الزهراء " الوهرانية ، مثلما جاءت في قصيدته " سَرَّجْ يَا فَارَسْ اللَّطَامْ " :

سَرَّجْ يَا فَارَسْ اللَّطَامْ لَلْبَهْجَا [4] رُوحْ يَا خْلِيلِي
شَضَّفْ مَنَا بْلاَ مْقَامْ لَزَّهْرَا رُوحْ عِيدْ رَسْلِي
تَوْصَلْ مَرْخُوفَةْ اَلْحْزَامْ فِي وَهْرَانْ سَاكْنَة غْزَالِي[5]

و قصيدة " نَارِي شُفْتَ غْزَالْ " :

مَـــــا صَوَّرْ تَعَـــــالَى فِيكْ آ الزَّهْرَا وَاشْ نَوْصَفْ
كُلْ أَوْصَافْ قْـــلاَلْ فِـــي زِّينَكْ أَلْفِينْ وْ آلَفْ [6]

و إلى جانب الزهراء نجد اسم " يامنة " و هي على ما يبدو امرأة ذات حسن و جمال، ورد ذكر إسمها في قصيدة: " ما أعظم زينك آ يامنة " و هي من أروع قصائده الغزلية، يقول :

هَذَا اَلْيَوْمَ سْعِيدْ مْبَارَكْ فِيهْ أَوْفِيتَكْ هَا يَامْنَة

---

[1] صورة المرأة في شعر بن سهلة - القسم الثاني..، ص 88. و - ديوان أحمد بن التريكي، جمع وتحقيق: عبد الحق زريوح..، ص 124.

[2] ولد حوالي 1800م، بقرية " بوجهة " ناحية السفيزف ولاية سيدي بلعباس. حفظ القرآن ودرس الحديث والتوحيد، ممّا أهله، فيما بعد، للقضاء بمسقط رأسه أيّام الاحتلال الفرنسي ...

بعد ذلك عين قائدا على أولاد سليمان، وهم بطن من قبيلة بني عمر ... ونفي إلى المغرب الأقصى لسنوات، ليعود إلى بلدته بعد فراق طويل. توفي عام 1867م. للمزيد من أخباره وشعره يطالع: -ديوان مصطفى بن إبراهيم ص ص : 09 – 20 - التلي بن شيخ، دور الشعر الجزائري في الثورة..، ص 446. وَ

- Dib Souhel :Anthologie de la poésie ..., p . 143.

[3] ينظر: - د. التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي .. ، ص 91 . - منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، د. ط، د.ت ، ص 88 .

[4] المقصود بها مدينة وهران.

[5] ديوان مصطفى بن إبراهيم..، ص 59.

[6] نفسه، ص 86.

أَتَاجْ اَلْخُودَاتْ أَخْبَارَكْ اَلْمَرْضَ اَلَّلِي بِكْ أَهْلَكْنَا [1]

كما يصرّح بـ " خضراء " [2] ، و " حورية " [3]، و " مامية " [4] ، و " عائشة "[5]، و"فاطمة"[6]و"بدرة "[7].

ومهما يكن من أمر، فالذي يهمنا إنّما هو نظرة شعراء الحوزي للمرأة، التي هي لفق الرجل و شريكة حياته يسكن إليها، و يأنس بها و يتملى جمالها، ويسر بحديثها، و يهرع إليها في مسرّاته فيجد الدفء و البهجة، و يفزع إليها في أحزانه فيلقى العزاء والسلوان...ويبتعد عنها فيهدهده الشوق، و ينزع به الحنين ...

وقبل ذلك رأينا من المفيد التذكير بالغزل ومعانيه وألوانه وعناصره لدى شعراء الحوزي، و أيها أكثر دورانا عندهم.

---

[1] م. م. س، ص153.

[2] نفسه، ص86.

[3] نفسه، ص72.

[4] نفسه، ص169.

[5] نفسه، ص149.

[6] نفسه، ص149.

[7] نفسه، ص 95.

المبحث الثاني

عناصر الغزل في شعر الحوزي

المبحث الثاني

عناصر الغزل في شعر الحوزي

الغزل شعر وجداني ذاتي غنائي[1]، و يعني في اللغة اللهو مع النساء بصور مختلفة، فهو<< حديث الفتيان والفتيات ... و مُغَازلتهُنَّ: محادثتهن و مُراودتُهن. والتّغزل: التكلّف لذلك. تقول غازلتها وغازلتني، وتغزّل أي تكلّف الغزَل، وقد غَزِلَ غزلاً وقد تغزَّلَ بها وغَازلها وغَازَلته مغازلةً. و رجلٌ غِزلٌ ، متغزلٌ بالنساء على النسب أي ذو غزلٍ>>[2]. و منه << غَازَل فلان فلانة : حادثها و راودها>> [3]، و<< غَزِلَ بالمرأة يغزَل غزلاً و غازلها : حادثها و تودّد إليها>>[4] .

و تسوّي المعاجم بين الغزل و النسيب و التشبيب؛ كأن ترى الغزل من المغازلة و مطارحة الغرام بمعنى النسيب [5] و الذي << قد يدخل، فيه، التشوق و التذكر لمعاهد

---

[1] يدخل في نطاق هذا الاتجاه الشعري كل إبداع أدبي، قوامه الرؤيا الذاتية للأشخاص والحوادث وأشياء الكون والوجود. ههنا مع الشعر الوجداني، نحن مع الحقائق الذاتية كما يبلورها الحس الإنساني بخيالاته ومشاعره وأبعاده وألوانه واتجاهاته لذلك فهو << حي، حار، مؤثر، مباغث، يشيع فيه التفجر الداخلي، والطّفرات اللفظية والبيانية والشكلية لأنّه في الأساس انفعال وإثارة >> (جبور عبد النور، المعجم الأدبي..، ص 151).

و الشاعر الوجداني يتوفر في العادة على الأحوال المتعلّقة به شخصيا، وربّما أهمل المقاييس العامة في الأمور و اكتفى بمقاييسه الذاتية عند النظر في الأمور كلها، كونه << يعبّر عن انفعالاته الذاتية، و ما يكتنف وجدانه، من خواطر و أحاسيس و عواطف مختلفة>> (أحمد أبو حاقة، المفيد في البلاغة و التحليل الأدبي، الدار العربية للكتاب: بيروت، 1959م،د. ط، ص 243).

الأمر الذي يجعلنا نعدّ الشعر الغنائي الوجداني، شعرا شخصيا، بمعنى أنّه << اعتراف أو إفضاء بما يخالج النّفس في نظم شعري >>(أب فانسون (L'Abbé Vincent) نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة إلى اللغة العربية و علق عليه : حسن عون، مطبعة رويال: الإسكندرية، د. ط، د. ت، ص 124).

والشعر الذاتي الغنائي << مرتبط في الأصل بالغناء الموسيقي والعاطفة >>. 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 و كان و كان وغيرها>> (عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه: دراسة و نقد، دار الفكر العربي،1978م،ط07، ص 149، و ص154).

[2] ابن منظور، لسان العرب، المجلد 11، دار صادر ودار بيروت، د. ط، د. ت، ص 492.

[3] الأمير أمين آل ناصر الدين، الرّافد: معجم لغوي للإنسان والحيوان والطير والهوام، وكل ما في السماء والأرض، ج 02، وقف على طبعه وضبطه على أصله الأمير نديم آل الدين، مكتبة لبنان: بيروت، 1971م، ط 01، ص 119.

[4] حسين يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، ج 01، دار الفكر العربي، د. ط، د. ت، ص331

[5] ينظر: معجم المعاني للمترادف والمتوارد..، ص 261.

الأحبّة بالرياح الهابة، و البروق اللامعة و الحمائم الهاتفة و الخيالات الطائفة و آثار الديّار العافية و أشخاص الأطلال الدائرة، و جميع ذلك إذا ذكر احتيج أن تكون فيه أدّلة على عظيم الحسرة و من مضي الأسف و المنازعة >>[1] ، << فيجب أن يكون النسيب الذي يتّم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدّلة على التهالك في الصبابة، و تظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد و اللّوعة، وما كان فيه من التصابي والرّقة أكثر مما يكون من الخشن و الجلادة، و من الخشوع و الذلّة أكثر ممّا يكون فيه من الإباء و العزّ>>[2] .

و يبدو لنا أن التغزل، أي التكلف للّهو مع النساء هو المراد به فنًا شعريًا << يبثه الشاعر عواطف الحب نحو المحبوب، و يضمّنه الشكوى أو الاستعطاف، أو وصف لذّات الهوى و ما إلى ذلك >>[3] .

ويُفهم من هذه النّظرة، أنّ الغزل فن أدبي متّصل بحقيقة الإنسان وهو موجود حيث يخفق قلب أي شاعر بالحب.. فهو << وليد الدعة و الهناء و ظفر الإنسان بالمناخ النديّ الملائم>>[4]، و قد احتّل في جمع الآداب مكانة رفيعة، و هو بذلك << قديم قدم عهود البشرية، و ما انفّك يترقى، بترقي الإنسان و تحضره >>[5] .

والأدب العربي، الرسمي، أولى الغزل اهتماما ورعاية.. وعرف منه ألوانا منها الغزل العذري، والغزل الحسّي، كما سنبينه بعد حين، وقد يكونان وصفا لمحاسن المرأة الخُلُقية والخَلْقية، وقد يكونان مناجاة لها أو شكوى من صدّها، أو شكرا لبذلها، أو ذكرا لما يعانيه المحب بشأنها..

---

1 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق و تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، د.ت ، ص ص 134، 135.

[2] م. م. س، ص 134.

[3] جيران مسعود، الرائد، معجم لغوي عصري، ج 02، دار العلم للملايين: بيروت، 1978م، ط 03، ص 1077.

[4] كامل عبد الله، شعراء من الماضي، دراسة ونصوص أدبية لعدد من كبار الشعراء الذي أغنوا التراث، منشورات دار مكتبة الحياة: بيروت، 1962م، د. ط، ص 105.

[5] أسماء شرفي، من مقالها: " الغزل: أحلاه أكذبه "، أسبوعية الشروق العربي (جزائرية)، ع 156، من 3 – 10 ماي 1994م، ص 19.

ومن ألوانه أيضا، النسيب الذي يفتتح به الشاعر بعض قصائده مستعرضا فيه ذكريات حب يستحضرها حينا ويصطنعها حينا آخر.

وللشعراء في الغزل، عادات وتقاليد، وهي تختلف من عصر إلى عصر، ومن حضارة إلى حضارة.

وتجارب المرأة مع الغزل يتوقف على شخصيتها من جهة، وعلى موقع الشخص الذي يصدر منه الغزل، ومواصفات هذا الشخص؛ لذا فأحَبُه ما يصدر عن المحبوب، وأكذَبُه ما يصدر عن صاحب الغاية، وأثقله ما يصدر عن الأحمق، وأجمله ما يصدر عن شاعر أديب.

والغزل الذي يدرك مبتغاه هو ذلك الذي يرضي زاوية من شخصية المرأة ! حتى ولو كان صادرا عن شخص محايد لا تكنّ له المرأة المعنية أية عاطفة، وقد يداعب لها غرورها حتى ولو قدرت أنّه غير صادق تماما أو أنه مبالغ فيه.

وللغزل علوق بالنفس الإنسانية، وما من أحد إلا وهو ضارب منه بسبب ذلك لاهتمام الإنسان، منذ كان، بالحب وهو << عاطفة قوية أو رابط متين بين إنسان وإنسان وللحب مظاهر شتى تختلف باختلاف الأفراد. و قد عبر الشاعر العربي عن هذا الحب بمظاهره الشتّى، فكان حب الشاعر لولده، و حب الشاعر لأخيه، و حب الشاعر لآبائه، و حب الشاعر لنفسه، و حب الشاعر للمرأة و حب الشاعر لله >>[1].

والذي يعنينا، في موضوعنا، حب الشاعر للمرأة وتغنّيه فيه بها. لأنّها الفكرة البكر في ذهنية الشاعر، ولا يمكنه أن ينتظم، أوّل ما ينظم، إلا انطلاقا من شعور خفي يشده إلى الجنس الآخر، إلى المرأة بكل ما فيها من جمال داخلي خُلقي، أو خارجي خَلقي.

والغزل من أقدم الأغراض الشعرية عند العرب، وأكثرها شيوعا لاتصالها الوثيق بالطبيعة الإنسانية؛ فالحب أو محاولة الحب لغة عالمية وميل فطري في كل بيئة، ووصف المحبوبة والتغنّي بجمالها إحساس تلقائي ولذا << يبرز هذا الفن في

[1] ثريا عبد الفتّاح ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي، قديمه وحديثه حتى منتصف القرن العشرين 1950 م، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر: بيروت، د. ط، د. ت، ص 87.

أشكال متنوعة. و كلها تؤدّي إلى غاية واحدة فهو يقتصر حينا على التحدّث عن جمال المرأة، من مفاتن في الجسم، إلى خفّة في الروح، أو يتناول الآلام التي يحسّ بها العاشق المهجور و الحرقة التي تعتمل في قلبه، فيضجّ الشعر بالقلق و اليأس، أو يفيض بأمل اللقاء و اجتماع الشمل >>[1].

و هذا معروف عند قدامة بن جعفر بالنسيب، إذ هو << ذكر خلق النساء وأخلاقهن و تصرف أحوال الهوى به معهن، و قد يذهب على قوم أيضا موضع الفرق بين النسيب و الغزل، والفرق بينهما إن الغزل هو المعنى الذي إذا اعتقده الإنسان في الصبوة إلى النساء نسب بهن من أجله فكأن النسيب ذكر الغزل [2]، و الغزل المعنى نفسه >>[3].

وبعد، فالغزل قديم، لأنه تعبير عن إحساس، والتعبير عن الأحاسيس، نشأ بنشوء البشر. فمنذ وجدت الطبيعة، وجد الحب، فغير عجيب، أن يشاركه التعبير تلك الأقدمية، فيكون الغزل تلمسا لحالات عاطفية، ورسما لانفعالات قلبية. و قد << يتّخذ الشاعر من كلامه على المرأة و شؤونها و عواطفها مدخلا للإفاضة في المناقب التي يتحلى بها هو نفسه ، و في ما بتجمل به من شخصية قوية و حديث فاتن ، و جمال آسر ، يجتذب بهذا كله قلوب الحسان و يجعلهن طوع إرادته >>[4]، و هو ما عبّر عنه قدامة بمصطلح الغزل و قرر أنه << هو التّصابي والاستهتار بمودّات النّساء و يقال في الإنسان إنه غزل إذا كان متشكلا بالصورة التي تليق بالنساء، و تجانس موافقاتهن 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 المزاح المستغرب، و يقال لمن يتعاطى هذا المذهب من الرجال و النساء متشاج، و إنّما هو متفاعل من الشجي، أي متشبّه بمن قد شجاه الحب>> [5].

---

[1] المعجم الأدبي..، ص ص 186، 187.

[2] ولذا يقال: << نسب بالمرأة ينسب نسبا ونسيبا، تغزل بها في الشعر " (الإفصاح في فقه اللغة، ج01..، ص 331).

[3] نقد الشعر..، ص 134.

[4] المعجم الأدبي..، ص 187.

[5] نقد الشعر..، ص 134.

بينما يذهب ابن رشيق إلى توحيد المعنى بين النسيب و التغزل و التشبب، فيقول: << و النسيب و التغزل و التشبيب كلها بمعنى واحد، و أما الغزل فهو إلف النساء، و التخلق بما يوافقهن، و ليس مما ذكرته في شيء؛ فمن جعله بمعنى التغزل فقد أخطأ >>[1].

هذا، ومن الأغراض ما هو أكثر التصاقا بالنّفس الإنسانية وعلوقا بشغاف القلب كالحديث عن الحب والفرح والحزن، ومنها ما يختلف في ذلك ويتفاوت من مجتمع لآخر، ومن إنسان لآخر. وذلك لأن هذه العواطف ذاتية خالصة وأصدق ما يقوله الشاعر هو ما يتعلق بذاته وله علاقة بشخصه؛ ففيه استجابة لهواه وأحاسيسه، وكلما كان الكلام من هذا القبيل كان أكثر صدقا، ناتجا عن تجربة، والغزل من هذا النوع ... فالجنس غريزة إنسانية، والحب هو الطريق إلى إشباع تلك الغريزة، والعطش الجنسي أشدّ مرارة من العطش المادي، وحاجة الإنسان المّلحة إلى الجنس فطرية وهي كحاجته للماء والهواء. ولما كان الماء والهواء بمتناول اليد، فإن الشغف بالجنس واللّهفة إليه أشدّ وأقوى، والرغبة فيه أكيدة، والعمل من أجله وارد، والسعي إليه حثيث. والشاعر إنسان، والعاشق شاعر، والشاعر إنسان عاشق، و هكذا كان و يكون منذ بدء الخليقة و حتى نهايتها.. يعزف الشاعر على شبابة قلبه وأوتار نفسه، فتتجاوب الأصداء، و إذا بالتعبير عن تلك الرغبة و ذلك الحب لا يتناول ذوات الشعراء و حسب بل يتجاوزهم إلى عموم الناس، و لذلك كان الغزل أكثر صدقا و أوسع انتشارا و أشدّ علوقا بنياط القلوب و ذاكرة المغرمين و العشاق ... و من منّا لم يعشق؟!

و قد كانت المرأة و مازالت محور التفكير عند الرجل و ملهمة الشعراء و الفنّانين إلى درجة أن الحديث عنها في الشعر غير المعرب << يمثل غرضا من أوسع أغراض الشعر، و أكثرها تداولا بين الشعراء، و أبعدها أثرا في حياة الطبقات الشعبية، فالشعراء الذين نالوا شهرة واسعة بين النّاس إنّما خلّدوا بالشعر الذي عبّر عن

[1] العمدة في نقد الشعر، ج 02..، ص 117.

وجدانهم و عواطفهم نحو المرأة، و قد لا يعترف بالشاعر الناشئ ما لم يقل شعرا جيّدا في هذا الموضوع >>[1] .

و كما كان للشعر العربي أعلامٌ خلّدوا المرأة، أمثال "عنترة بن شدّاد العبسي"، و "امرئ القيس"، و القيسين : "ابن الملّوح" و "ابن ذريح"، و "جميل بن معمر"، و "كثّير عزّة "، و "عمر بن أبي ربيعة"، و "بشار بن برد"، و "العباس بن الأحنف"، و "ابن زيدون"، فإنّنا واجدون في الشعر غير المعرب الجزائري أعلاما أمثال "المنداسي"، و "ابن التريكي" ، و "ابن مسايب" ، و "ابن الدبّاح" ، و" ابن سهلة" ، و "عبد الله بن كريو"، و"محمد بن قيطون" [2]، و "الحبيب بن قنون"، و"مصطفى بن إبراهيم".

و ربما كانت قصائد: " اَلْحُرْمَ يَا رَسُولْ اللهْ"[3]، و"لِمَنْ نَشْكِي بْقَرْحَةْ جْمَارَ غْزَالِي"[4]، و"حِيزِيَة "[5]، و "يَا الاَحْبَابْ مَالْكُمْ اَعْلِيَا غْضَّابْ" [6] و "كِيفْ اعْمَلِي وْحِيلْتِي" [7]، و " بَالْغْرَامْ اَلْخَاطَرْ مْكِينْ"[8] و" سَرَّحْ يَا فَارَسْ اَللَّطَامْ"[9] و "طَالْ الَضَّرْ اَعْلِيَا اَوْ زَادْتَنِي غَرَامَكْ "[10]، و"خَلِيكَ يَا لَايَمْ وَ عْلاَشْ تْلُومْنِي فْي حَالِي"[11]، و" بَسْمَ اَللهْ نَبْدَا أَنْظَامِي وَالصْلاَةَ عْلَى التُّهَامِي"[12]، أعمق تأثيرا في وجدان العامّة من قصّة عبلة و ليلى و عزّة وعفراء، أو هي لا تقل عنهم تأثيرا، كإبداع فنّي رائع خلّد كلا من المذكورين في سجل تاريخ الشعر غير المعرب الجزائري .

---

[1] منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري..، ص 87.

[2] شاعر مشهور، من الجنوب القسنطيني، أصله و مولده من قرية سيدي خالد ، ناحية بسكرة ، إشتهر بفن الغزل ، و له فيه القصيدة الرائعة " حيزية " (للمزيد من المعلومات عن حياته وشعره: ينظر: - دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة ..، ص 444. وَ - عبد الحميد حاجيات، من مقاله: " حيزية لابن قيطون "، مجلة آمال..، ص 89).

[3] ينظر القصيدة كاملة في في ديوان ابن مسايب، إعداد الحفناوي أمقرانا لسحنوني..، ص ص 31 - 34.

[4] نفسه، ص ص 129 – 131.

[5] تنظر القصيدة كاملة في: مجلة آمال..، ص ص 89 – 99.

[6] تنظر القصيدة كاملة في: أحمد بن التريكي..، ص ص 60 - 63.

[7] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة.. ص ص 142، 147.

[8] تنظر القصيدة كاملة في: كناش سي إدريس بن رحال.. ص ص 97، 99.

[9] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان مصطفى بن إبراهيم..، ص ص 59 – 63.

[10] و تعرف عند المشتغلين بالموسيقى و الطرب بـ: " الظالمة. (ينظر القصيدة كاملة في: صورة المرأة..، القسم الثاني..، ص ص 99 – 102.

[11] تنظر القصيدة كاملة في: كناش سي إدريس بن رحال.. ص ص 36، 369.

[12] نفسه، ص ص 323 - 325.

ولا شك أن الشعر غير المعرب الجزائري: يمثل صورة من صور التقليد والإتّباع للشعر العربي في جميع الأغراض الشعرية، مع تباين في طرائق التعبير، واختلاف في الرؤى علاوة على اختلاف البيئة وأبعاد الحياة المتطورة على المستوى الاجتماعي والثقافي نتيجة الخصوصية المحلية.

و إذا كان بعض الباحثين يرون << أن الإطار الثقافي والحضاري للأدب الشعبي والأدب المدرسي واحد مما يستلزم وحدة في الرؤية >>[1]، فإنّ هذه الوحدة، وحدة الإطار الثقافي والحضاري، تُبقي رؤية الشاعر الشعبي محدودة في إطار فكري ضيّق لا يخوّل له الإفادة من التراث العربي الإسلامي بالطريقة نفسها التي يفيد بها الشاعر المدرسي .

و قبل التحدّث عن ألوان الغزل وعناصره لدى الشعراء الشعبيين بصورة عامة، و لدى شعراء الحوزي بصورة خاصة تقتضي الضرورة، الإشارة إلى أنّه غير خافٍ أن الأشعار الأولى للموسيقى الأندلسية، و ما نتج عنها من ألوان موسيقية غالبا ما تدعى بالأغاني في الحواضر المغاربية كفاس و تيطوان و تلمسان و البليدة والقليعة والجزائ، و قسنطينة، و نعني بها " الكريحة " و" العيطة " و " الحوزي" و "المألوف "، كان << يغلب عليها الغزل ووَصْف مجالس الأنس و الطبيعة، ثم فكر بعضُ المغاربة من هُواة السماع و المشتغلين في استبدالها بأشعار المديح النبوي و ما إليه لتنشد دون إيقاع، و حتى تكون في مقابلة الموسيقى الأندلسية ذات الآلة>> [2].

و هذه العلاقة، أي علاقة الغزل بالغناء و الموسيقى، قديمة واردة حتّى في القصيدة العربية؛ فانتشار شعر الغزل << خضع خضوعا تامًّا لتأثير الغناء الذي شاع في الحجاز في القرن الأول والذي انتقل إلى العراق بعد ذلك في القرن الثاني، و لهذا أصبحت موسيقى الشعر الجديد في التغزل أكثر لطفا من موسيقى الشعر القديم لأن الشعراء أخذوا يرفقون اللفظ و يختارون اللغة المألوفة التي تكاد تقترب من لغة

---

[1] الشعر الديني الجزائري الحديث..، ص 115.

[2] محمد المنوني، من مقاله: " تاريخ الموسيقى الأندلسية في المغرب "، مجلة التراث الشعبي (عراقية)، ع 6، السنة العاشرة، 1979م، ص 32، و ص 53.

الحياة اليومية>> [1]. و يشير الأستاذ شوقي ضيف إلى هذه العلاقة قائلا: << إن المغنيّين و المغنّيات كانوا يضطرون مع ألحانهم أن يطيلوا و يمددوا في بعض حروف تفعيلات البيت، و أن يقصروا أو يهمسوا في حروف أخرى من هذه التفعيلات فأحدثوا زحافات و عِلَلا كثيرةً في شعرهم، و اضطر الشعراء أن يُقبلوا على الأوزان الخفيفة السهلة مثل الوافر و الخفيف و الرمل و المتقارب و الهزج، و يجزئوا الأوزان الطويلة المعقدة، بل الأوزان السهلة البسيطة أيضا >>[2].

و كان من نتائج ذلك أن صار شعر الغزل شعرًا شعبيًا عاماً [3]، ساعده في ذلك << أن الشعراء أخذوا يهذبون ألفاظه و موسيقاه .. وقد جعلوا لغته أكثر قرباً للنّاس من لغة الشعر القديم.. و لم تكن لغته هي القريبة من نفوس النّاس فقط، بل كانت معانيه أيضاً، ن فهي تدور حول الحب و وقائعه >>[4].

قلنا قبل حين، إنّ من ألوان الغزل نوعين هما:

1/الغزل الحسّي الفاحش أو العابث: وهو الذي يعنينا في هذا البحث، ويعرف بالغزل الإباحي، حيث يُعني بوصف محاسن المرأة الجسدية من عيونٍ وقدٍ وجِيدٍ وثغرٍ، فضلا عن وصف المغامرات. و يُصنّف عند الدارسين للتراث الأدبي تحت " الغزل الحضري "[5]، و يُميّز شعراؤه بالطابع الحسّي في التعبير عن عواطف الحب، تفريقا لهم عن الشعراء العذريين، فالأستاذ طه حسين، رحمة الله عليه، يسمّيهم " المحققين " مفسّرا هذه الاصطلاح، لدى حديثه عن شعر عمر بن أبي ربيعة، بقوله : << و قد رأينا أن عمر لم يكن يريد أن يذهب مذهب العذربين، و إنّما كان عمليًا محققاً يلتمس الحب في الأرض لا في السماء >>[6].

---

[1] محمد مصطفى هدّارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر، 1970م، ط 02، ص ص 500، 501.

[2] شوقي ضيف، الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية في المدينة، نشر دار الفكر العربي: القاهرة، 1949م، د.ط، ص 116.

[3] شوقي ضسف، الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، دار المعارف بمصر، 1976م، ط 02، ص 104.

[4] نفسه، ص 107.

[5] عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة الأدبية للطباعة والنشر، 1979م، د. ط، ص 172.

[6] طه حسين، حديث الأربعاء، ج 01، دار المعارف بمصر، ط11، د.ت، ص 308.

أما الأستاذ شكري فيصل فيسمّى حبهم حبا حسّياً في قوله: << إنّه هذا الحب الحسّي الذي تكون المرأة من حيث هي خَلْق، مبدأَه وتكون كذلك غايتَه.. أما ما وراء ذلك ممّا يحققه الحب من معنى التصفية النفسية ويقود إليه من التجرّد عن المادّة، وأمّا الآفاق البعيدة التي تطلقها هذه الهزّة الداخلية فشيء لم يقف عمر عنده.. إنّ اللُّبانة و الحاجة و ما إلى ذلك ممّا يتصل بالشهوة هي أكثر دوراناً في هذا الشعر و أبرزها فيه>>[1].

2/ التغزل المعنوي، و منه ملامح قليلة لدى شعراء الحوزي، 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 الصّد و الوصال إلى ما سوى ذلك من النواحي المعنوية التي لا تتعرض لمواضع حسّية في المحبوبة >>[2]، و لذلك يُعنى صاحبه بوصف محاسن المرأة الداخلية من أخلاق و عفاف و قيّم، و يتحدّث عن لوعة الفراق و أسى البعد. ويُعرف عند الدارسين بالغزل العذري نتيجة تشابه شعرائه ببني عذرة. و هو رد فعل طبيعي للنّوع الأوّل، لأن العفّة، في القول و العمل، غير مرهونة بعصر من العصور، ثم إنّ انغماس أكثر الناس، ومنهم الشعراء ، بالمجون و مفاتن الحضارة لا يعني انتفاء العفّة و اختفاءها نهائيًا، إذْ لا بدّ من أن يوجد في كل مجتمع الخيّرون و الأشرار، المجّان و الزّهاد، و أهل الطهر و العفاف[3] مثل الغزليّين من الزّهاد الأتقياء الذين كانوا أسبق تاريخًا من العذريين[4]، فقد كان ظهورهم << في القرون الهجرية الأولى إرهاصًا بهذا التوفيق الذي تمّ في الشعر الصوفي بين الحب

---

[1] شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، الدار العربية للطبع: بيروت، 1983م، ط ،06 ص 408.

[2] اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري..، ص 503.

[3] ينظر: يوسف حسين بكار، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر، د. ط، د. ت، ص 267.

[4] ينظر: عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر: بيروت، 1983م، ط 03، ص 131.

الإلهي[1]، أو التعبير عن الحب الإلهي بلغة العواطف الإنسانية، كما يتيح ظهورهم مجالا لمقارنة مسلك العذريين بمسلك الزهاد الأتقياء>>[2].

وإذا كان كل من الفريقين ، فريق الزهاد و فريق العذريين تجمعهما صفات مشتركة تتمثل في العفة و الطهر، والتسامي عن المحرمات، والتوفيق بين الرغبة والرهبة، و ما إلى ذلك... فإن الواسطة شديدة قريبة بين الغزل العذري، و الحب الصوفي و ذلك، << لما بين العفّة في الحب و بين الزّهد من سمات مشتركة و ملامح متشابهة، ففي كليهما نزوع إلى الإعلاء والتسامي، و شعور حاد بالتحريم الجنسي، و رغبة في تحقيق ضرب من الانسجام والتوافق بين ما يرغب فيه و ما يخشى منه من خلال شعور أخلاقي ينظمه الأنا الأعلى >>[3].

وإذا كان الأقدمون، من الرسميين، يعملون في شعرهم الغزلي، كلٌّ على شاكلته، فإنّ شعراء الحوزي، لا يلتزمون بالضرورة بنوع واحد من الغزل، بل إن منهم من يجع بين اللونين، كما هو الشأن لدى "ابن التريكي"، و "ابن مسايب "، و " الحبيب بن ڤنون"، و"ابن الدبّاح"، و "المسعودي"، و"ابن عامر".

و جملة أفكار هؤلاء تقوم على صدق الحبيب في حبه، و رغبته الشديدة في محبوبته، و عنائه الشديد في سبيل هذا الحب، و مع ذلك كله يصبرون، لعل الأيّام تنيلهم مطالبهم، يقول ابن مسايب في مثل هذه المعاني[4]:

يَا لَوْ تْرُوفْ عَنِّي وتَتْرُكْ اَلْهُـجْرَانْ نَضْحِي غْلاَمْ عَنْدْهَا أَسِيرْ مْنَ اَلْأَسْرَى
نَضْحِي غْلاَمْ عَبْدَكْ وْطَايَعْ لَرْضَاكْ و اَللِّي تْــرِيدْ نَصْنَعْ يَـا ضَيْ عَـيْنِي
أَنَا سْقِيمْ فَانِي مَبْتْلِــي بَهْـــــوَاكْ أَنَـا تْخَيَّلْ فَضْلَكْ لاَ تْعَـــــــذْبِينِي

[1] مصطلحا " العشق الإلهي " قد أثار في التراث الأدبي الصوفي خلافا كبيرا بين الدارسين حتى إن الأستاذ عبد الرحمان بدوي رفض كلمة " العشق " وآثر كلمة "الحب " معللا ذلك الرفض بقوله: << و لا يوصف العبد بالعشق لله تعالى لأن العشق مجاوزة الحدّ في المحّبة، و لا يجاوز أحد في محبّة الله تعالى قدر استحقاقه، بل لا يبلغ إلى ذلك القدر، و لو اجتمعت محبّة الخلق كلهم>> (شهيدة العشق الإلهي: رابعة العدوية، نشر مؤسسة النشر المصرية: القاهرة، 1948م، د. ط، ص ص 66، 67).

[2] محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار المعارف بمصر، 1960م، ط 02، ص 33.

[3] الرمز الشعري عند الصوفية..، ص 132.

[4] ديوان ابن مسايب، إعداد الحفناوي أمقران..، ص 162.

أَنَا نْرِيدْ مَنَّكْ وَاَلْفَضْلْ مَنْ شَانَـكْ اَحْنَّنْ عْلَى غْلاَمَكْ بْوَصْلَـكْ أَرْحَمْنِي
بَالْوَصْلْ رُوفْ عَنِّي يَا قْضِيبْ اَلْبَانْ وَارْمِ كْلاَمْ اَلْعْدُو وَاَتْـرُكْ اَلْـهَـجْرَة
تَنْطْفَى لْهِيبَ اَلْقَلْبْ وْ تَنْطْفَى النِّيرَانْ يَوْمَ تْجِيئ لْعَنْدِي بْمَلْقْتَـكْ نَبْـــــرَا

و يقول من قصيدة : "نَارِي وْ قَرْحْتِي وَ اَسْبَبْ اَلْقَلْبَ اَلْحْزِينْ" [1] مؤكدًا وفاءه للمحبوب:

مَادُمْتْ حَيْ نَهْوَاهْ اعْلَى طُولْ اَلسْنِينْ مَا دَامْنِي فِي دَارَ اَلدُّنْيَا
رُوحِي وْرَاحْتِي مَنْ نَهْوَى ضَاوِي اَلْجْبِينْ مُولَى اَلْمْحَاسَنْ اَلْبَهِيَّـــة

على الرغم من معاناته جرّاء هذا الحب وفنائه فيه[2]:

مَقْهُورْ خَايَـفْ نْمُوتْ بَاطَلْ بْغِـيْر سَبَّهْ
مَغْرُومْ حَـارَمْ اَلْقُوتْ فَانِي مْـنَ اَلْمْحَبَّـهْ
مَـرَّة نْـخَمَّـمْ صْمُـوتْ مَـرَّة نْـــزِيدْ شَغْبَهْ
مَـرَّة نْـــزِيدْ شَغْبَهْ نَسْكُنْ سْكِينْ مَـــــرَّة بْدَمْعْتِـي مَـجْرِيَة
مَـرَّة نْظَلْ نَبْكِي وَدْمُوعِي سَايْلِينْ مَـــــرَّة يْـزِيدْ قَلْـبِي كَـيَّة
مَرَّة تْرَى اَلْعْشِيقْ مَسْكِينْ مَرَّة يْهَيْجُوهْ اَشْوَاقُه
مَرَّة تْشُوفْ فِيـهْ مْغَـبَّـنْ مَرَّة يَهَلْكُوهْ اَخْلاَقُه
مَرَّة فِيْ قَلْـبْ قَلْبُه يَحْزَنْ هَايَمْ وْلاَ يْبَانْ حْمَاقُه

والأفكار نفسها يتناولها أحمد بن التريكي بشيء أشّد نتيجة الصّد و الهجران اللذين قابله بهما الحبيب دون ما أسباب تذكر[3] :

يَا الاَحْبَابْ مَالْكُمْ اَعْلِيَّ غْضَّـابْ دُونَ اسْبَابْ اوْلاَ اعْمَلْتَ اَلسَّبَّه
يَا هُجَّارْ مَالْكُمْ اَقْطَعْتُو اَلاَخْبَـارْ لاَ مَــنْ زَارْ اَلْـحْبِـيبْ تَبْرَدْ نَارُو
كُلَّ اَنْهَارْ دَمْعْتِي اعْلَى اَلْـخَّدْ اَمْطَارْ[4] عَنِّـي جَـارْ حُبْكُمْ اعْمَلْنِي دَارُو
كَاسْ امْرَارْ مَنْكُمْ اَحْلَى مْنَ اسْكَارْ شَـايَنْ[5] صَارْ يَنْشَرْ اَجْمِيعَ اَخْبَارُو

[1] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان ابن مسايب، إعداد الحفناوي أمقران..، ص ص 146 - 149.

[2] نفسه، ص 148.

[3] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 60.

[4] كناية عن بكائه الشديد، وغزارة دمعه.

[5] شيئا.

يَا الاَخْيَارْ غِيرْكُمْ يَعْمَلْ ذَا اَلْـــعَارْ عَـقْلِي طَارْ عَنْدْكُمْ اَكْثَرْ تَغْيَارُو[1]
يَا غُلاَّبْ حُبْكُمْ اَفْنَانِي بَصْوَابْ مَا يَرْطَابْ[2] مَااَيْرُوفْ[3] رَافَضْ هِيبَهْ
يَا اَلاَسْيَادْ غِيـرْكُمْ قَلْبِي مَـــا رَادْ فِي اَلاَكْبَـادْ نِـيرَانْكُمْ دِيـمَا[4] تَقْدِي[5]
جَسْمِي ذَابْ وَ اَنْكْوِيتْ مَنْ شَدَّ اَلْكَرْبَه

وعلى هديه، يقول الشيخ" المسعود"[6]:

مَا يْشَفَّكْ شِي حَالِي مَنْ هْوَاكْ اَلْقَلْبَ حْزِينْ
جْـرَاتْ دَمْعَةْ أَنْجَالِي رَاهْ مـَضـَّانِي ذَا اَلْبِـينْ
رَبْـنَا يَـجْمَعْ شَـمْلـي مْـعَكْ يَـا كَـامْلَةْ الَزِّينْ
نَطْلَبْ اَللّهْ تَعْطَفْ بَرْضَاكْ رُفْ بَلْقَاكْ يَـنْكَـمَلْ مَرْغُوبِي وْيَتْـنَّـكْدُوا اَعْـــــدَايَا
دَايَمْ مَتْـــــوَّلَـعْ بَجْـفَاكْ رُفْ بَلْقَاكْ هَاجْ عَشْقِي اَوْ مَنْ وَحْشَكْ لِيعْتِي قْوِيَّة

و يلمح الشاعر "الحبيب بن ڤنون" إلى بعض الأفكار السابقة قائلا [7] :

لَـلَّهْ نَاسَكْ مِنْ آيَنْ آشْعَاعْ الَرَاقَـبْ ؟
هَذَا اَللْبَاسْ وَ الَزِّينْ كَاسْبَـهْ غَـانِي
مَنْ قُرْغْلاَنْ وَ إِلاَّ اَجْوَادْ طْيَاقْ عْرَبْ ؟
يَا مَنْ دْرَى أَهْلَكْ اَشْكُـونْ نَابِينِي
وِ اذَا اَتْسَالْ عَنْ أَصْلُه اَلْـمْلِيحْ يْوَاجَبْ
وَ اَلَّلِي اَخْفَى آصْلُه ذَاكْ فَي اَلَنَّسَبْ دُونِي
يَا طُولْ رَايَةْ اَلْبَايْ سَانْجَاقْ مْذَهَّـبْ
عَـقْلِي مْشَـى اَدِّيتِهْ صَدْ فَارَقْنِي

---

[1] تغيارو: نكده وغيظه.

[2] ما يلين.

[3] ما يرأف، ما يرحم.

[4] دوما.

[5] تشتعل.

[6] كناش سي إدريس بن رحال..، ص ص 104، 105.

[7] - Belhafaoui (Med) : La Poésie Arabe... P.92. - Ahmed Tahar : Poésie Populaire ...., P.P . 253, 254.

و كثيرا ما يرقّ الشعراء المتغزّلون في هذا الصنف المعنوي فيتوسلون بالحمائم لإبلاغ سلامهم للحبيبة التي ألقت بسهم الحب في قلوبهم و تركتهم صرعى عاجزين؛ يقول "ابن الدبّاح التلمساني" :

اَهْدَى اَلْبْلاَ يَا اَلْحَرَّازْ[1] لَا تْكُونْ مَغْفُولْ
كِي اَتْشُوفَ اَلْعَارَمْ لِهَا بَلَّغْ اَسْلاَمِي
يَاكْ مَعْرُوفَة بَالشَّرْكَـــــة اَمْعَ اَلْمَقْفُولْ
وَ اَسْوَالَفْهَا طَاحُوا نَحْكِي لِيلْ ظَلْمِي
نَاسْهَا نَاسْ اَلَمَشْوَرْ نَاطْقِيـــنْ بَالْقُولْ
مَنْ نُوعْ قُـــرْغْلاَنْ اَجْمِيعْ بَالَتَّمَامِي
سَالْهَا هِيَ اَمْنَّـوْرَتْ اَلْخَدِّيـــنْ
قُـلْ مَحْبُوبَكْ هَيْمُوهْ اَلْاَمْحَانْ
يَا اَلْحَرَّازْ اَرَبِّي اَدِّي[2] السَّلاَمْ فَالْحِينْ
للَظْرِيفَة فَطُّومَة ذَابْلَةْ اَلْاَعْيَانْ[3]

و يقول ابن سهلة بومدين، متوسلا بـ" ولد الطير " حتى يخبر رسوله الحبيب بما هو فيه:

اَتْخَيَّلْ حَسْبَكْ يَا وَلْدَ اَلطِّيرْ رَانِي مْرِيضْ مَهْمُـــومَ اَكْـــثِيرْ
لَلَّهْ يَـا وَلْـــدَ اَلطِّـــــيرْ اَدِّي[4] اَبْـــرَيْتِي[5] اَوْ رُوحْ لَـــغْزَالِي
اَنْ شَا[6] اَللهْ تَوْصَلْ بْخِيـــرْ لْعَنْدَ اَلَّلِي جْبِـــــينْهَا كَالْبَدْرَ اَيْلاَلِي[7]

ويصل الرسول، "ولد الطير"، إلى رسم الحبيب بعد المشي باكرا:

---

[1] الحارس.

[2] بلّغ.

[3] صورة المرأة في شعر ابن سهلة.. القسم الثاني..، ص 92، 93.

[4] أوَّصل - بلّغ.

[5] عامية وتعني الرسالة.

[6] إن شاء.

[7] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 225.

قَامَ اَلْـحْمَامْ وَ اَمْشَى فِي بُكْرَا لْـعَنْدَ وَلْـفِي اَكْحِيلَ الَظَّفْرَا [1]
اَنْطَقْ قَالَ لْهَـا يَـــــا عَذْرَا اَسْمَعْ اَحْدِيثِي وَاَصْغَى لَـقْوَالِي
زُورْ اَحْبِيبَـــــــكْ يَـــبْرَا ذَا اَلْغْرِيبَ مَا عَنْدُو وَالِي [2]

والطريقة نفسها يستعملها مع وسيلة أخرى، إنها " القُمْرِي " :

لاَ اَتْخَيَّلْ يَالْقُمْرِي[3] اَدِّي ذَا السَّلاَمْ يَا وَلْدَ اَلْـحْمَامْ
أَنْـتَ مَـفْهُومْ يَا الْـقُمْرِي عَنْدَ اَلْعَـاشْقِـينْ
اَتْوَسَّلْ لْزَايْدَتْ اَهْبَالِي اَدِّي لْهَـــا ذَا اَلْـكْلاَمْ
قُلْ لِهَا يَا اَلْـجَافْيَة مَنْ عُشْقَكْ رَانِي اَحْزِينْ
اَللِّـيلْ اَمْعَ اَلنِّـهَارْ صَابَرْ مَا يَـحْلاَلِي اَمْـــنَامْ
صَابَرْ لَرْضَاكْ يَا اَلْـهِيفَا[4] هَذِي مُدَّهْ وَاَسْـنِينْ
بَرْكَاكْ مْنَ اَلتِّـيهْ وَ اَلْـجْفَا يَا تَاجَ اَلْبَاهْيِينْ [5]

وكذلك، يسلك النهج نفسه الشاعر " أحمد بن عامر"، حينما يصرح [6]:

رَاتْ عَيْنِي زِيـنْ مَكْمُـولْ
خَـلْخَلْ ضْمِيرِي وْ عَـقْـلِي
رَوَّحْتْ بَالْـهَجْرَة مَقْتُـولْ
سَبَّـةْ هْـــلاَكِي أَنْجَـالِي

---

[1] مفرد ظفار وهي كناية عن الشعر الطويل.

[2] نفسه، ص 225.

[3] << كل طائر يهدل و يرجّع كالقمري تسميه العرب حماما >> (أحمد بن يوسف التيفاشي، سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، هذبه محمد بن جلال الدين المكرم(ابن منظور)، حققه: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1980م،ط 01، ص 91).

[4] الهيفاء، من الهيف، ضمر البطن والخاصرة. قال كعب بن زهير في لا ميته المشهورة "بانت سعاد" والمسمّاة بالبردة:

هيفاءُ مُقبلة عجزاءُ مدبرةً لا يُشتكى قصر منها ولا طولُ

(أبو سعيد السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، ص 13).

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 217.

[6] كناش سي إدريس بن رحال..، ص ص 97، 98

فَي اَلْخفاَء مَا كَانْ مَرْسُـــــولْ
يَنْــزْعَــجْ لَاَسْبَـابْ هَوْلِي
نَـرْسْلُه لَلرّيـمَ فَي اَلْحِيـنْ
يْكُونْ فَاهَمْ وَمْدَبَّرْ يَصْغَى لِي يْرُوحْ بَجْوَابْ
مَــنْ هْـوَاهَا هَايَـمْ حْزِينْ
مَنْ جْفَاهَا دَمْـعَ أَعْيَـانِي يْظَّلْ زَرَّابْ[1]

و قد يتذلل الشاعر و يتضرع لمحبوبته، و يسألها أن تعتقه، من ذلك قول ابن التريكي:

وَاَلْيُومْ اَحْلَفْتْ لَوْ اَنْسِيتُونِي مَا نَنْسَاكُمْ آ مَنْ طَالْ اَجْفاَكُـــــمْ
نَـصْبرْ والَصَّـــدْ وَ اَلْجْـــــــفَا كِيفْ اَيْضِيقْ اَبْنَـــــادَمْ
نَنْتَظَرْ سَاعَةْ اَلْيْـــجَابَا نَـــظْفَرْ بَلْقَـاكُمْ أَمَـــنْ طَالْ اَجْفاَكُـــمْ
بَـلْـقَـاكُمْ يَسْتْـــــــــقَامْ سَـعْــدِي تَبْـــرَدْ نِيرَانِـــــي
شَـــــــــرْعَ اللهْ يَـا لَـــبْنَاتْ رَانِي اَمْرِيضْ اَوْ فَانِي [2]

و قول ابن سهلة بومدين متحدّثا عن تمكن الحب منه إلى درجة لم يجد أية وسيلة للتنصل منه :

كِيفْ حِيلْتِي يَا سَادَاتْ ذَا اَلْغْرَامْ جَـــــارْ اعْــلِيَا
كِيفْ حِيلْتِي يَا سَادَاتْ ذَا اَلْغْرَامْ اَسْكَنْ لِي فَي اَلذَّاتْ
اَعْدَمْتْ وَالرُّوحْ اَفْنَاتْ لاَ طْبِيـبْ يَعْرَفْ دَايَـــــا
اَعْدَمْتْ وَاَلْـخَاطَرْ جَاحْ مَنْ غْرَامْ سَابَـــــغْ اَلاَلْمَاحْ

إلى أن يصل إلى التصريح بتقبّل كل ما يشترطه الحبيب بغية " رضا مذبل الاعيان "

كُلْ مَا اَشْرَطْ لِي مَقْبُولْ كُونُوا اَشْهُـــــودْ اَعْلِيَا
رَاسِي اَيْلاَ 3 حَبْ اَيْزُولْ لِيهْ نْقَطْعُوا بِيدِيَـــــا

---

[1] سريع السيلان

[2] الجواهر الحسان..، ص 361،360. وَ كتاب الحب و المحبوب.. ، ص 35 ، بشيء من الاختلاف في الرواية.

[3] عامية تفيد إذا.

رَاسِي اَعْلِيَا اَيُهانْ فَي رْضَا امْدَّبَلْ الاَعْيَانْ[1]

و في قصيدة " يا مسلمين " [2] يذكر ابن سهلة حزن قلبه " و وجيبه " و يصف كآبته الدائمة و صمته في المجالس كأنّه غريب ينزوي دون أن يشارك في الحديث. وما ذاك كلّه إلاّ أنّه يرى حبيبته و لا يقدر علة وصالها ولقائها، و لو تمّ له هذا اللقاء لهدأت نفسه و برأ قلبه من جراحه:

اَللِّي اَيْكُونْ كِيفِي مْنَ الاَحْبَابْ اغْرِيبْ طُولَ الزَّمَانْ نَوَّاحْ وَاَلْفْرَاقْ اَكْوَاهْ

طُولَ الزَّمَانْ نَوَّاحْ سَاهَـــرْ بْالَانْجَالْ [3] أَنَـا اَلْغْرِيبْ بَاقِي فَي اَمْحَايْنِي رَانِي

أَنَا بْغِيْر سَبَّهْ اَجْفَتْـــــــــنِي اَلْمُدْلاَلْ حَتَّـــى اَشْتْفَوْا فِيَا اَجْمِيعَ عَدْيَانِي

رَجْلِي اَمْشَاتْ بّيا اَوْ سَّبْتِّي عَيْنِي

أَنَا خْلِيلِي اَجْفَانِي إلاَّ بْغِـــيرْ اَسْبَابْ بِينِي اوْ بِينْ وَلْفي اَنْقَطْعَتْ الزَّورَهْ

يَا رَافْعَ اَلسَّمَا يَا اَكْرِيـــم يَـــا وَهَّابْ رَدَّ اَلْحْـــبِيبْ لِيَا مْنَ اَلْحْزَنْ نَبْرَا

رَدَّ اَلْحْبِيبْ لِياَ يَنْطْفَى اَلْمُشْـــعَـــالْ يَهْنَا اَلدَّلِيلْ [4] وَ اَتْكَّفْ دَمْعْتِي عَنِّي

جِيشْ اَلْغْرَامْ حَرَّكْ لِي اَوْسَاقْ [5] لِي بَمْحَالء اَهْزَمْ اَصْمِيمَ صَدْرِي اَوْ رَوَّعْ اَكْنَانِي

و هو بذلك يسلك مسلك الشعراء الرسميين المتقدّمين عنه، نحو" بشار بن برد" الذي يصف دموعه التي تنهل كلّما ذكرت أمامه حبيبته قائلا [6]:

لقد زادَني ما تعلمين صبابةً إليكِ فلِلْقَلبِ الحزينِ وجيبُ

وما تُذكرين الدَّهرَ إلاَّ تَهَلَّلَتْ لعيني من شَوق إليـك غُرُوبُ

أبيت وعَيْنِي بالدُّموع رهـــينةٌ وأصبحُ صَبًّا والفـؤادُ كَئِيبُ

إذا نطقَ القومُ الجُـلُوسُ فَإِنّني أكِبُ كأنّي مِنْ هَوَاكِ غَـرِيبُ

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 237، 238.

[2] نفسه، ص ص 221 - 224.

[3] العيون.

[4] الفؤاد.

[5] جرفني وأخذني بقوة وشدّة.

[6] ديوان بشار بن برد، ج 01، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، لجنة التأليف و الترجمة و النشر: القاهرة، 1950م، ص ص 178، 179.

أرانا قريباً في الجوارِ ونلتقـي مِرارًا ولا نخلو و ذاك عجيبُ
ألا ليت شِعري هل أزورك مـرَّةً و ليس علينا يا عُبَيْدُ رَقِيـبُ
فنشفى فؤادَينَا مِن الشّوقِ وَ الهَوَى فإنّ الذي يَشفى المحبَّ حبيبُ

ويذكّر ابن التريكي قلبه بما في حبّه من عذاب ومع ذلك فهو لا يتحوّل عمّن يحب و كأنه لا يجد حسناء سواها، و هو ينذره بأن بكاءه، من الحب، سوف يتحوّل عذابا كلمّا ازداد تمكنًا منه، و شغفًا بالحبيبة[1]:

وَلْفِي هِيَ اسْبَابْ هَوْلِـــى نْهِيتْ قَلْبِي مَا نْسَاهَا
سَلَمْتْ فِي صَنْعْتِي وْ شُغْلِي رَانِي تَبَّاعْ فِي رْضَاهَا
وَ أَنَا مَنْ غِيرْتِي وْ جَهْلِـــي نَرْضَاهَا لَوْ اَكْثَرْ اَجْفَاهَا
تَبَّـــعْتْ اَلصَّـــــــادَهْ عْلِيَا نَرْعَاهَا بْالَاْلْحَاظْ مَثْلَ هْلاَلْ اَلْعِيدْ
مَا نَـــعْشَقْ غِيرْهَا صْـــــــبِيَا رِيمْ جَانِي غْرَامْهَا لَلْحَرْبْ اَوْ كِيدْ
هِيَ رُوحِي وْ طَبْ دَايَا

ثم يتوجّه إلى العاذل ليكف لومه بحجة أنّه لم ير " مَنْ سَبَتْ " عقل الشاعر وهي طفلة[2]:

يَا لاَيَمْ لَوْ اَشْفِيتْ مَنْهَـــا تَعْذَرْنِي اَتْكَّفْ مَنْ كْلاَمَكْ
طَفْلَه يَسْبِي الَعْقَلْ حُسْنْهَا رَوَّحْ مَـــــنْ شَافْهَا مْهَلَّكْ
جُرْحِي يَالاَيْمِي اَفْنَانِي ذَا اَلْجُرْحْ اَدْوَاهْ مَا وْجَدْتُو
مَرْوًا[3] نَهْوَاهْ فِي زْمَـانِي يَحْلَى فْي خَاطْرِي حْدِيثُو

[1] كتاب الحب والمحبوب..، ص 35.

[2] نفسه.

[3] امرؤ، وهو << إبدال صوتي عند العامة، يرجع معظمه إلى أصول فصيحة في اللغة التي تتكلم بها العرب، وسرى ذلك في لهجات العامّة.. وهي تبدل بعض الحروف سعيا وراء ما يخف نطقه على اللسان تخلصا من الكلفة والغموض..، أو تخلصا من تنافر بعض الحروف مع بعض مما تكون مخارجها مختلفة >> (معجم الألفاظ ذات الحقيقة والأصول العربية مأخوذة من القرآن، الحديث ن معاجم اللغة ومأثورها..، ص 66).

إن في " شعر الحب "، كما آثرنا تسميته، ظاهرة جديرة بالاعتبار حقا وهي، اقتصار معظم الشعراء، الذين غلب عليهم هذا النوع من الشعر في أغلب مطولاتهم، على محبوبة واحدة يديرون حولها مطولتهم. ومثل هذه الظاهرة توجد في الشعر العذري ولكن الحبيبة الواحدة تكون مدار جميع شعر العذريين.

ثم هذا الصنف من الشعر الذي نحن بصدده، يدور حول حبيبة بعينها، يتوجه الشاعر إليها بكل غزله ويجعلها محورا لقصيدته ويكون حديثه، في الغالب، عفيفا نقيا، لا تسفّل فيه ولا مجون بحيث يمكننا، إلى حدّ ما، أن نعدّه امتدادا طبيعيا للشعر العذري.

و من هؤلاء الشعراء المتخصّصين في محبوبة واحدة، ضمن القصيدة الواحدة، حيث يتغزلون تغزلاً معنوياً فيه عفةٌ و رقةٌ، ابن مسايب في قوله:

اَلْحُبْ جَا بْسِيفْ حَرْبِي

جَرَّحْ ضْمِيمَ صْدَرْ حْشَايَا تَجْرَاحْ

اَللِّي كْمِيتْ فَي هْوَاهْ حُبِّي

دَمْعَ اَلْعْيُونْ فَضْحُوهْ وَ لْسَانِي بَاحْ [1]

و " ابن التريكي "في قصيدته " قَلْبِي بَالْحُبْ " حيث أوقفها كلية على " موني "[2] :

اَبْطَا عَنّي خْيَالْ مُونِي

رَانِي مَشْغُوفْ مَنْ هْوَاهَا طَالْ اَلْهَجْرَانْ

و "ابن سهلة بومدين" في قصيدة " نابوني ردوا الوجاب "، فساحرته و فاتنته " طالقة الدلال " بدرة [3]

نَابُونِي رَدُّوا اَلسْوَّالْ كَانْ مْعَكُمْ ضَّيْ اَلْهْلاَلْ

---

[1] ديوان ابن مسايب، إعداد الحفناوي أمقران ..، ص 68.

[2] ديوان أحمد ابن التريكي..، ص 109.

[3] كثر تداول هذا الاسم لدى الشعراء الشعبيين في القطاع الوهراني، و هذا مصطفى بن إبراهيم واحد منهم حيث يقول :

مَن عشق بدرة مصطول بغرامها منها مدروس مانيش في حالي

(ديوان مصطفى بن إبراهيم..، ص 95).

بَدْرَة طَالْقَةْ الدَّلاَلْ طُولْ عْـــلاَمْ اَلْفَايْزِينْ
غِيرْ نْسَالْكُمْ كَانْ جَاتْ كَحْلَ اَلْعَيْنْ تَاجْ اَلْبْنَاتْ [1]

بينما في قصيدة : "تاج الباهيين " ، يؤثر اسم " طَامُو " و هو ترخيم شعبي لفاطمة [2]:

يَا طَامُو تَاجَ اَلْبَاهْيِينْ حْبِيبَكْ لاَ تَنْسَاهْ[3]

يَا طَامُو تَاجَ اَلْبَاهْيِينْ زِينَكْ فَايَقْ عَنْ كُلْ زِينْ اَلْبْنَاتْ مْشَوْا مْسَلْمِينْ
مَا صَابُوا مَنْ يَلْقَـــاهْ خْدُودَكْ وَرْدَاتْ فَاتْحِينْ وَرْدَ اَمْرَشَـــــشْ بَنْدَاهْ

وإذا تركنا " شعر الحب " إلى شعر المرأة "، أو التغزل الحسّي، وجدنا، كما ذكرنا سابقا، أن العبث والمجون أهمّ ميزة له وتعود بذوره في تراثنا الشعري إلى امرئ القيس في العصر الجاهلي و عمر بن أبي ربيعة في القرن الأول الهجري مرورا، بشعراء القرن الثاني والثالث الهجريين أمثال؛ بشار بن برد، و الحسن بن هانئ، و مسلم بن الوليد، و يوسف بن الحجاج الثقفي، و الحسين بن الضحّاك، و الخاركي، و سعيد بن وهب قبل تنسكه.

وقد ساعدت التأثيرات الاجتماعية القوّية وشيوع المجنون والخلاعة بين الطبقات المختلفة، على انتشاره انتشاراً خطيراً.

و نظراً لضعف الوازع الديني أصبح الشعراء يذكرون، دونما تحرج، من الحبيبة كل ما تشتهيه أنفسهم منها، و يصفون ما كان بينهم أو ما يودّون أن يكون بينهم من صلة حسيّة، و يكون محور شعرهم، في الغالب، تلك الرغبة الجنسية العارمة التي تتأجج في كيانهم، تتراوح درجتها من شاعر لآخر.

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 202.

[2] نفسه، ص 212.

[3] كذا، وفي السماع: شريط تسجيل 45 د، للأستاذ عبد الكريم دالي:
محبوبي طال جفاه يا طامو تاج الباهيين حبيبك لا تنساه

و من التغزل الماجن قول ابن مسايب في قصيدة: " مَنْ صَابْ مْعَ اَلْمْلِيحْ قَعْدَة "[1]:

قَـالَتْ مَقْرُونَةْ اَلْحْوَاجَـــبْ تَعْـــرَفْنِي مْنَ اَلْعَاشْقِينْ
قَـالَتْ مَا نَشْبَعْ مْنَ اَللّْعُوبْ نَبْغِيكْ يَا رَاحَةْ اَلْقْلُوبْ
آجِينِي وَقْـــتَ اَلْغْرُوبْ وَ نْبَاتُـــوا لِيلَة سَاهْرِينْ
يَا اَمْسَايَبْ أَنْتَ اَلْمَحْبُوبْ أَهْـلاَ يَا عَاشَقْ اَلــزّينْ

و يشتّد المجون و يجنح للتصريح بالرغبة في المحبوبة، في رائعته " لمن نشكي بقرحة جمار غزالي"، و بخاصة حين يقول[2] :

اَلْيُومْ لْقِيتْ شِـــي بْنَاتْ قُلْتَ لْهُمْ وِينْ رَايْحِينْ
قَالُوا لِي خْلِيلْتَكْ رْضَاتْ عَنْدَكْ جِينَا مْعَوْلِينْ
دِرْ عْلَى حُرْكَةْ اَلْبْـــنَاتْ فَي اَلَشَّكْ غَدْوَا مْقَيْلِينْ
مَـــنْ نَهْوَى فَي اَلْبْنَاتْ عَيْشَة وَعْوَالِي الطَّـــــفْلَة اَلْجَافْيَـــة جْفِيلْ
جَـابَـوهَا وْجَاتْ وَاعْـــدَة لْمِـجَالِي بَـعْـدَ الرَّغْـبَة مْعَ التَخْبِيلْ
قَالَتْ خْلِيلْتِي أَرْوَاحْ اَمْشِيتْ اَنْبَاتْ عَنْدْهَا
اَنْصِيبْ مْلِيحَةْ اَلْمْلاَحْ تَـخْـتَالْ عْلَى خْلِيلْهَا
كَامْلَةْ اَلزّينْ وَ اَلْشْبَاحْ مَا نَعْشَقْ حَدْ غِيرْهَا

هذا، وإننا نستبعد أن يكون اتجاه المجون في غزل شعراء الحوزي مقصودا لذاته لإفساد المجتمع وتحريض الشباب على الفسق والفجور. بل إننا نعتقد أن تيار التغزل الفاحش كان متواجدا في هذه البيئة خضوعا لتأثيرات اجتماعية متعددة، وأن هذا التيار قد اجتذب إليه عددا من الشعراء ممّن وُجد فيهم استعداد طبيعي لتقبله. و لعل خير ما يمثل لنا هذه النزعة الحسّية الفاحشة عند ابن سهلة قصيدته: "سَعْدِي بَالْحْبِيبْ اَللّي اَهِوِيتْ"[3] التي يصف فيها لقاءه " بمن يهوى " و كيف قضى ليلته معه، يقول منها :

---

[1] ديوان ابن مسايب، إعداد الحفناوي أمقران ..، ص 139.

[2] نفسه، ص ص 129، 130.

[3] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 160 - 165.

سَعْدِي بَالْـحْبِيبْ اَللِّي اَهوِيتْ بَالْـجَمْعَة بِهْ اَلْـتْقِـيتْ
قَالْ أَنَا لَلْمْـبَـاتْ جِـــــيتْ نَغَّنْمُوا اَنْغَايَمْ[1] اَلْـوْتَـــرْ
وَاَعْمَلْ اَجْمِيعْ مَا اَشْتْهِيـــــــتْ وَاَطْلَبْتَ اَللهْ فَالصَّبَـــرْ
سَعْدِي بْمَحْبُوبَ خَاطْـــــرِي اَعْطَف عَنِّي بَعْدْمَا اَهْجَرْ

بَايَتْ اَمْسَلِي اَمْعَـــــــاهْ وَ اَلْكَـاسْ اَيْـدُورْ بَالْـخْمَرْ
وَ اَعْمَل لَلْقَلْبْ مَا اَشْتْهَاهْ حَتَّى زَيَّـــقْ[2] اَلْـفْـــــجَرْ
كِيفْ اَسْكَرْ اَلْـحْبِيبْ طَاحْ[3] فِي حُجْرِي اَدَّلَى وَ اَسْتْرَاحْ
اَلتِّيتَ اَعْلِيهْ اَرْخَى الاَجْنَاحْ غَطَّتْ النَّهْـــــدِينْ وَالصَّدَرْ
بَقِّيتْ اَلْعْقَلْ بَاسْمَـــــــــاحْ وَ اَطْلَبْتَ اَللهْ فَالَـــصَّبَـرْ

قَالَتْ اِيمَـامَ اَلْبْنَـــــاتْ ذَا اَلَّيلْ بَزْهَـاوِي رَاهْ فَاتْ
غَدَّا عَنْدِي أَجِـــي تْبَاتْ فِـيَّا اَتْمَتَّـــــــعْ اَلنْظَـــرْ
تَغْنَمْ كُلْ مَا اَمْضَى اوْفَاتْ مَنْ نَارْ الصَّدْ وْ اَلْـهْـــــجَرْ

و بهذا، نكون قد استوفينا، بشكل عام، الحديث عن شعر الغزل الشعبي، و عرفنا أن 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، و بخاصة ما تعلق بالثلاثي "ابن مسايب" و"ابن التريكي" و "أبي مدين بن سهلة "، حتى إن الأستاذ بخوشة، رحمة الله عليه، يشير إلى أن أشعارهم كانت تُغنّى في كثير

---

[1] جمع نغمة، وهي << الصوت المترنم به، غير المتغير إلى حدّة أو ثقل >> (حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، دار الحرية العربية للطباعة: بغداد، 1977، د. ط، ص ص 243، 244).

[2] من التزيق بمعنى تزيّن ويقال << تزيقت المرأة: تزينت واكتحلت >>، والمقصود هنا لاح و بان بكل تجلٍ وجمالٍ. (المنجد في اللغة والأعلام..، مادة زيق ص 314).

[3] بمعنى << تاه وأشرف على الهلاك>> (نفسه، مادة طاح، ص 474

من الأحيان لدى أغلبية الأسر في تلمسان، بمناسبة الأعياد و الحفلات، ليكون نهاية، فرصة سانحة للتشبيب بنساء علية القوم و سراتهم[1].

ومعظم غزلهم قصائد محدودة في الطول و في الموضوع، وتعرف بمصطلح "قصائد الهزل".. على أسلوب شعراء عصرهم.. لأن الحياة الاجتماعية المعقدة والمضطربة، كما سبقت الإشارة إليها، و المفاهيم التي سادت المجتمع ما كانت لا تسمح بوجود قصص من الحب العميق التي تلهب العواطف و تستولي على الأفئدة و تستثير القرائح، و تدفع الشعراء، من ثم، إلى الإطالة في الإفصاح عن عواطفهم و عن لواعج قلبهم.

[1] ينظر: كتاب الحب والمحبوب..، ص 70.

المبحث الثالث

ولع شعراء الحوزي بالغزل

المبحث الثالث

ولع شعراء الحوزي بالغزل

ومع هذا يبقى للغزل قيمته عند الشعراء، بل هو محك يعرف من طريقه فضل شاعر على آخر، فللغزليات << مكانها المرموق عند شعراء الملحون، وفيها يعرف فضل الشاعر على غيره، فهذا الباب يشترك فيه الجميع وينظم فيه كل من هبّ ودبّ >>. [1]

و يحتّل الغزل المرتبة الأولى و الأخيرة، ضمن قصائد الهزل، لدى شعراء الحوزي، بل هو عند الشاعر ابن سهلة بومدين الغرض الوحيد إذ لا غرض له غيره و ذلك في مجموع شعره المتواجد بين أيدينا، و نستثني من ذلك قصيدة : " ضاف أمري " [2] التي يقول في مطلعها:

ضَاقْ أَمْرِي يَا رَبِّي عَـالَمْ اَلْخْفِيَّة سَهَّلْ اَعْلِيَـــا يَا جَوَّادْ نَنْجْبَرْ

شَوْشُونِي[3] اَلْاَرْكَابْ[4] اوْ هَيْضُوا اَعْلِيَا عَوْلُوا بَالرَّحْلَة عَزْمُوا اعْلَى اَلْسَّفَرْ

لاَ اَتْخَيِّبْ ظَنِّي أَيَا اَلْمُقْتَدَرْ

و موضوعها ديني بحت، يمكننا إدراجها ضمن التشوق إلى زيارة البقاع المقدسة، حيث يتعلق الشاعر بحب الرسول صلى الله عليه و سلم، و يتوق إلى زيارة، مكة و المدينة، على طريقة من سبقه من الشعراء أمثال "المنداسي" في العقيقة، و"ابن مسايب " في " يا

---

[1] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس..، ص ص 243 - 245.

[2] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 160 - 165.

[3] من << الوشوشة: كلام مختلط خفي، وتوشوشوا: تحركوا وهمس بعضهم إلى بعض>> (القول المقتضب..، ص 74).
وفي << التّشويش: التخليط>> (مختار الصحاح..، مادة: ش وش، ص 351)

[4] جمع الركب، << والركب في الأصل هو راكب للإبل خاصة .ثم اتّسع فأطلق على كل من ركب الدابة والجمع أركب وركوب>> (لسان العرب..، مح 03، مادة الركب، ص 1713، 1714).

لقد كانت قوافل الحج في العهد العثماني تتألف من عدة قوافل تخرج من مختلف البلاد الإسلامية، متجهة إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج، وقافلة الحج الشامي تضم حجاج بلاد الشام والأناضول، وقافلة الحج العراقي تضم حجاج العراق وبلاد فارس، أما قافلة الحج اليمني فتخرج من اليمن؛ في حين تضم قافلة الحج المصري حجاج مصر وحجاج بلاد المغرب الإسلامي. (ينظر: علي كامل حمزة السرحان، من مقاله: " قافلة الحج العراقي وأهميتها في العهد العثماني"، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 12، جامعة بابل (العراق)، 2013، ص32 .

الورشان أقصد طيبة وسلّم على الساكن فيها"، فيتوجه بالدعاء إلى الله، راجيا منه التوفيق و التسهيل و العون على القيام بالزيارة، يقول :

لاَ اَتْخَيّبْ ظَنّي يَا خَالْقِي ابْجُودَكْ لِكْ يَا مُـــولاَيْ بَالَضَّرِ نَشْتْكِي
سَاقْنِي وَاَخْذَانِي حُبَ اَلْنّبِي ارْسُولَكْ يَا اَلْحَيْ اَلْوَاحَدْ كِيفَاشْ[1] مَسْلْكِي
يَا اَلْحَيْ اَلْوَاحَدْ يَا عَـــالَمْ اَلْخْفِيَة سَلَّكْ اَخْبَالِي[2]مَنْ ذَا الَضِيقْ وَاَلْوْعْدْ
كُلْ مَا يَتْوَعَّصْ[3] لِـــي سَهْلُو اعْلِيَا ابْجَاهْ بُوبْكَرْ مْعَ عُثْـــمَانْ اَوْ عُمَرْ

و يتوسل بالصحابة رضوان الله عليهم على سبيل التبرك، و هو كلّه شغف و شوق لرؤية وزيارة البقاع " و المقام " فيتابع قائلا[4]:

اَبْجَاهْ عْلِي و اَبْجَاهْ بُوبْكَرْ الَصَّدِيقْ اَبْجَاهْ اَفْضَايَلْ اَلْاَصْحَابْ اَلْخُلَفَا
مَنْ بَرَكَتْهُمْ مَا اَيْجُوزْ اَعْلِيَا ضِيـــقْ أَنَا وَالَسَّامْعِينْ فَي اَحْمَى اَلْمُصْطَفَى
اَعْلَى يَا مَنْ اَيْرَى جْبَلْ عَرْفضهْ
اَعْلَى يَا مَنْ اَيْرَى ذَاكَ اَلْمْقَامْ اَلْاَسْعَدء يْنْتَظَرْ فَي اَلْنُّـورَ بْعَيْنُو أْيْشَاهْدُو
يَحْكَمْ[5] بْيَدُو شَبَّـــاكَ اَلْنّبِي اَلْاَمْجَدْ وَاَلْخْلاَيَقْ فِي مُـــولاَنَا اَيْوَّحْدُوا
خَالْقِي لاَ تَحْرَمْنَا مْـــنَ مْدِينَةْ أَحْمَدْ سَهَّلْ اَعْلِيَا نَدْخُلْ فِي اَمْسَاجْدُو

و يعود ليصرح مجدّدا بحب اكتوى به على سائر أيّامه :

مَكْوِي فِي خَاطْرِي اَعْلَى سَايَرْ اَلْاَيَّامْ اَوْ كَيْ اَلْحُبَ اَقْوَى مْنَ اَلَصَّهْدَ اَلْحَامِي
أَنَا حُبَ اَلْنّبِي اَمْلَكْنِي يَـا اَلْاَسْلاَمْ [6] اَوْ مَكَّـــنِي كِيفَ اَيْمَكَّنْ اَلَصِّيدَ اَلَرَامِي
مَنْ ذَاقْ هَذاَ اَلْغْرَامْ يَفْهَمْ ا كْلاَمِي

وليس من المستبعد أن يكون الشاعر قد نظم هذه القصيدة، وهو متقدّم في العمر، وهي مرحلة، لدى جميع النّاس، تدعو صاحبها، أكثر من أي وقت، إلى العزوف

---

[1] عامية بمعنى أين؟

[2] فك عقدي، وأبعد عنّي وسواسي.

[3] يصعب.

[4] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 244.

[5] يلمس- يقبض

[6] يقصد جميع المستمعين

عن ملّذات الدنيا وشهواتها و الإقلاع عن سفاهة الشباب، وطيشه. ثم الأوبة إلى الصراط المستقيم ابتداءً من أداء فريضة الحج ومناسكه، حلما أو واقعا.

ولنعد الآن، إلى الحديث عن ولع شعراء الحوزي بالغزل، وكثرة نتاجهم فيه على سواه، من الأغراض الأخرة، مبررين ذلك بعدّة احتمالات، نحاول عرضها لنحصل منها مجتمعة، أو نحصل من بعضها على سر ولعهم بالغزل ودواعيه. ونسارع إلى القول إنّها مجرد اقتراحات خاضعة للتخمين:

1-إن الغزل لون من ألوان التسلية البريئة التي يلجأ الشاعر إليه بعد كدّ ذهنه وجسمه بمتاعب العمل و مشاغل الحياة، فيحاول الشاعر بعد أن يفرغ منها إلى الاستمتاع برسم لوحاته الشعرية من حين لآخر.

2-الغزل نوع من الهروب من أعباء الحياة وشقائها بما فيها من اضطراب لأحوال المجتمع في ذلك العهد، فهي لا تبقى لأصحاب الأحاسيس الرقيقة من واحة تأوي إليها إلاّ ذاتها، ونبع مشاعرها، ليفجرها بما تهواه النّفس وترضاه و يخفف بها عمّا لديه من الضغوط نتيجة الاضطرابات العامّة في المجتمع، لأن الحياة فيه ترهق الصحة و تقل الأبدان، و تسمم الأرواح فلا أقل من التمتع بالمحبوب.

3- بدأ شعراء الحوزي النظم في هذا الغرض مثل سواهم من الشعراء الشعبيين. و لما وجدوا تشجيعا و إقبالا من التلمسانيين، و مدحاً لهذا الفن، أطلقوا لأنفسهم العنان على سجيتها، لتعطي ثمار صناعة فنية، خاصة وأن أهل تلمسان << من أكبر هواة الأغاني و الموسيقى فجمال الطبيعة التي يعيشون في حضنها و اندماجهم بالأندلسيين[1] الذين هم الآخرون يكلفون بالطبيعة والموسيقى. وتشجيع ملوك بني زيان لهذا الفن. كل ذلك بثّ فيهم هذا الحب الذي توارثته الأجيال خلفا عن سلف وأمكنه أن يصل إلى أيامنا هذه. فإن تلمسان لتعدّ الوارث الأمين لهذا التراث الثقافي فلا زالت

[1] يأتي في طليعة المدن الجزائرية تأثرا بالأندلسيين مدينتا بجاية و تلمسان التي " أصبحت مقصد المهاجرين الأندلسيين إثر انقسام دولة الموحدين و انكماش دولة بني الأحمر بغرناطة، و إتباع الملوك الزيانيين سياسية حسن الجوار إزاء حكام الأندلس ليتصدوا للأطماع الحفصية و الغارات المرينية>> (دراسات و أبحاث في تاريخ الجزائر في العهد العثماني، ج 01، ص12.

الأجواق تهتّم به و تردّد الألحان الساحرة التي تذكرنا بماضي بلادنا و حضارتها الزاهرة >> [1].

4-كثرة اطلاعهم على الشعر عموما، و بخاصة شعر الغزل، و تزودهم منه بالكثير، وإعجابهم به، و تقليدهم له بل و إبداعهم أيضا فيه خاصة و قد رزقوا بحافظة قوية.

5-تعاطي الشعراء الموسيقى و الغناء إلى درجة الاشتغال بهما، فكانوا يلحنون كل ما ينظمونه و على الأرجح كانوا ينظمون بغية التلحين و الغناء و هذا ما ميّز هذا الشعر عن الشعر الرسمي، فلقد أشار أبو بكر حجة الحموي أن الاختلاف بين الأزجال و القصائد الرسمية يرجع إلى اللفظ و اللحن، حيث إن القصائد الزجلية ألفت بلغة عامية، و كان أغلبها يلحن ليغني[2]، ويعبر بها << مَنْ لا يحسنون الفصحى عن عواطفهم و يتغنون في مواسمهم العامة و أفراحهم>> [3]، و كذلك الشعر غير المعرب << شعر قيل لينشد و تتناقله الأفواه>>[4]، شأنه في ذلك كشأن سائر فنون الشعر الشعبي و ما تستلزمه من إيقاع و لحن موسيقي و رقص، فدونك، الباحث "شوقي عبد الحكيم"، الذي يَعُد الأشعار التي تغطي مراحل الإنسان من المهد إلى اللحد << فنونا أو إبداعات قولية، دون عزلة عن خلفياتها التاريخية و بنيتها الاقتصادية الاجتماعية التي تتبدى في تقاليد و معتقدات قائليها و تواصلها وانعكاسها في الإبداعات الشعرية >>[5]، و يخص بالذكر هنا ما اصطلح على تسميته " بالموال" بشقيه ؛ <<الأحمر المعبر عن آلام و ضغوط و مواجع الواقع اليومي لقائليه، ثم نقيضه الأخضر الذي يتناول جانبها البهيج،

---

[1] تلمسان عبر العصور..، ص 260ذ.

[2] ينظر: بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق رضا محسن القريشي، تصدير عبد العزيز الأهواني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي: دمشق، 1974م، د. ط، ص 128.

[3] فريد أبو زيد من مقاله: " الموشحات الأندلسية ... أو التحرر من القيود الشعرية "، جريدة الخبر اليومية (جزائرية) ، ع 528 ، السنة الثانية، 1992/07/28م، ص 13.

[4] تاريخ الجزائر الثقافي، ج 02..، ص 326.

[5] الشعر الشعبي الفولكلوري عند العرب، دراسة ونماذج، دار الحداثة: بيروت، د. ط، د. ت، ص 05.

الدنيوي، المحب، المنشرح، و دون عزلة، بالطبع، عن الإيقاع الموسيقي داخل الشعر الشعبي الذي تتبدى في خصائص عينية، ما بين جماهير الموال>>[1].

و يلاحظ الباحث نفسه أن معظم هذه القطع الشعرية، ما بين موال و أهازيج أطفال، وندب أو منظومات دينية شعائرية، أو أغاني الزواج والحب جميعها بلا استثناء << لها وظائف إيقاعية موسيقية، تستلزم حركة إيقاعية و رقصة جسدية، فردية كانت أم جماعية، كما تستلزم آلات موسيقية مصاحبة>> [2].

و يبدو هذا الرأي قريبا ممّا قاله الباحث الفولكلوري " يوري سوكولوف " : << كان الإنسان يهون جهده و تعبه، مستثيرا حميته و جهده ، بإيقاع الحركة الجسدية بالّلحن و اللّفظ >>[3].

و العرب القدامى أنفسهم ،<< احتاجوا إلى الغناء بمكارم أخلاقهم و طيب أعراقهم و ذكر أيامهم الصالحة و أوطانهم النازحة و فرسانهم الأنجاد و سمحائهم الأجواد، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين للكلام فلما تمّ لهم وزنه سموه شعرا لأنّهم شعروا أي فطنوا >>[4].

ولظاهرة التغزل لدى شعراء الحوزي، ذات التيار المتدفق ركائز شبّت عليها ونمت موافقةً لأحاسيسهم، وخواطرهم وهي:

أ/ الذاتية التي كانت تحيط بهم في فلكها.

ب/ القيود الاجتماعية الصارخة على مدّعى الحب من طبقة المشايخ والفقهاء والعلماء. فالحديث عنه و التشهير به لون من ألوان الفساد الاجتماعي لا يليق به، و لا بأسرته[5]، فلا يحق له التغزل بمفاتن من يحب، أو التعريض بها، فالحجاب مازال قائما، و

---

[1] م. م. س، ص ص 5، 6.

[2] نفسه، ص 06.

[3] يوري سوكولوف، الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة: حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، راجعه وقدم له: عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، د. ط، ص 44.

[4] العمدة، ج 01..، ص ص 124، 125.

[5] فمثلا لا زال إلى اليوم في تلمسان من أهل وأسباط أسرة ابن سهلة من ينكر على بومدين بن سهلة الشاعرية فضلا عن إنكارهم له متبرئين منه، بل منهم من لا يعتقد بوجوده بتاتا.

العادات تفرض نفسها عل أبنائها، و من ينتمون إليها، و قد حرّمت هذه العادات رؤية العروس، أو التحدّث إليها قبل الدخول بها، فماذا يكون أمرها و أمره إذا حدث مثل هذا التشبيب ؟

ج/ غرامهم بشعر الأوّلين الشعبيين شكلا وموضوعا وحبهم للتراث الموسيقي، فـ << الاتجاه الأندلسي قد عم الموسيقى أيضا. فأخذت ألحان الفردوس المفقود مكانا مرموقا بجانب الحوزي الأصيل>> [1]، و ربّما كان ذلك عودا إلى أصله الأندلسي. فالعارفون بالموسيقى يقررون أن "الحوزي المصنّع " إيقاعه من الصّنعة و هو ميزان " القصيد "، و شكله الفني موّشح. و لما سما الحوزي إلى درجة الموشح الأندلسي من حيث الشكل، سما كذلك في الموسيقى على مستوى النوتات Notes و الإيقاع Rythme إلى درجة الصنعة أو ما يعرف " بالنوبات الأندلسية " و هي أرفع درجات الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية حيث لها<< طابع خاص موروث عن حضارة ازدهرت في بلاد الأندلس ... يتراءى من خلالها صفة الترف و الأبهة و الغنى والرفاهية و الرقة في الآداب و الأخلاق >>[2] .

و إذا << كان موسيقيو مصر و دمشق و حلب يحتفظون بذكرى الموسيقى العربية الإسبانية الممثلة في الموشحات ، فإن موسيقى المغرب يقرون بأنهم أخذوا عن الأندلس موسيقاهم القديمة جمعاء المركبة من النوبة و ملحقاتها و التي تسير على مقام واحد لا يفرق بينها إلا طريقة أوزانها، لذلك رأينا سكان فاس، و تلمسان، و الجزائر، و تونس يحرصون على هذه الموسيقى ويعتبرونها بحق من أروع و أنقى أنواع الموسيقى >> [3].

هـ/ حياتهم الخاصة: كانوا محببين مقدمين لدى أهل تلمسان في حفلاتهم وأفراحهم على سائر الشيوخ والشعراء في زمانهم. و لم نحظ بترجمة دقيقة لحياتهم الاجتماعية،

---

[1] تلمسان عبر العصور..، ص 268.

[2] دراسات في الموسيقى الجزائرية..، ص 3 .

[3] البارون رود ولف دي أر لنجير، تقرير عن الموسيقى المغربية الأندلسية، بحث مقدم إلى مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة عام 1932م، نقلا عن سليم الحلو، الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها..، ص 109.

نستشف منها بعضا من انطباعاتهم الاجتماعية، أو انعكاسا لحوادث كان لها صداها العاطفي غير ما قدمناه.

المبحث الرابع

ظاهرة تعدّد أسماء المتغزّل بهن

المبحث الرابع

ظاهرة تعدّد أسماء المتغزّل بهن

إن تعلق شعراء الحوزي، وغيرهم من الشعبيين، بأكثر من امرأة يعود، فيما يذهب إليه العقاد إلى << مزاج يلازم صاحبه ملازمة الأمزجة للطبائع، و لو لم يتّصل بنساء معروفات>>[1].

فلقد كان " شعراء الحوزي "، كمن سبقهم من الشعراء الشعبيين، المشار إليهم سابقا، أو الرسميين كبشار بن برد، ومطيع بن إياس، وأبي نواس، مثلا مخطوفي العقل في غزلهم، راغبين في لقاء المحبوب كارهين هجره وتيهه. لنستمع لشيخ شعراء الحوزي "المنداسي" وهو يبوح بهذه الأفكار من قصيدة" عقلي بهواكْ مسْبي"[2]:

عَقْلِي بَهْوَاكْ مَسْبـي تَابَعْ رْضَاكْ فَي وْصُولَكْ نْرَاغَبْ
نَزْهَى اِذَا تْكُونْ قُرْبِي إِذاَ تَهْجَرْ تْعُودْ نَارِي تَلْتْهَـــــبْ
غَابْ عْلِيَّ حْبِيبْ قَلْبِي مَا لُه تَايَهْ عْلِيَّ مَسْبُوغَ اَلْحَاجَـبْ
تَاهْ عْلِيَّ مَنْ هْوِيتْ وْلاَ نْعَمْ يَا عُشَّاقْ خَلاَنِي سَايَحْ وَدْمُوعِي عْلَى اَلْخَدّْ اَسْوَاقِي
خَلْخَلْ عَقْلِي مَنْ بِهْ اَلْخَاطَرْ شَـــاقْ عْيَا صَبْـرِي وْلاَ نْظَرْتُـــه بَرْمَاقِـــــي
يَا هْوَالِي فْنِيتْ مَنْ جْفَاهْ اَمْرِي ضَاقْ سَهْرَانَ اَللِّيلْ مَنْ وَحْشُه ضْيَا اَلْغْسَاقِـي
عُمْرِي مَا نَسَاهْ حُبُّه فِي قَلْبِي بَـاقِي حُبَّ اَلْمَحْبُوبْ فِي صْمِيمَ قَلْبِي خَـارقْ
شُعْلَتْ نِيرَانُه حْرِيـــــــقْ يَا لاَيَمْ لَا تْلُومْ مَنْ هُوَ عَـــــاشَـــقْ

وارتبط الغزل عموما عند المنداسي برمزية "الحب الإلهي" وكذا برمزية المرأة خاصة في قصيدة العقيقة[3]، إذ يقول:

بَمْحَبَّتْهَا اَبْقِيتْ نَصْفَـارْ وْ نَذْبَـالْ مَثْلَ اَلْيَـرْقَـانْ وَاَلْعْقَلْ مَنِّي ذَاهَـلْ[4]

---

[1] عباس محمود العقاد ن مجموعة أعلام الشعر، الدار العربية للكتاب: بيروت، 1970م، ط 01، ص 35.

[2] تنظر القصيدة كاملة في: مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص ص 32 - 39. - وَ دراسات في الشعر الملحون الجزائري مع قصائد مختارة غير منشورة..، ص ص 103 - 109.

[3] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان سعيد المنداسي..، ص ص 5 - 43.

[4] نفسه، ص 08.

وَالَنْحـُولْ عْلَى جَسْمِي وَالَسْـقَامْ شَاهَدْ
كُلّْ يـَوْمْ يْلَيَّـعْ[1] قَلْبِـي اَلْغْـــرَامْ دِيمَا

ولذلك فالحب الذي قصده هو الحب الديني الذي يفيد من الحب العادي في لغته وأسلوبه، << لتجسيد المحبوب المعنوي في المحبوب المادي، بمعنى أن الشاعر اتّخذ لنفسه طريقا في التغزل، طريقا من نوع خاص، ولذلك نراه يشخص المعنوي لتقريب الفهم وإن كان هذا التستر عند شاعرنا لا يدوم كثيرا، فسرعان ما يصرح به>>[2]، فها هو يصف محبوبته على طريقة الغزل الصريح:

آهْ من الـحَاجبـين والـغـرّة والـعيـن
والنـغم الـــداودي إذا رنّ صْـدَاهَا
والـصدر المرمـري المرفع بالـحقّين
من لا تــركوا يْبَاشَرْ الْكَشْـحْ رْدَاهَا[3]
سَلْبَتْ عَيْـــنِي بْعَيْـــنْ كَحْلاَ
طـوّقها الـثوب والـشْفَرْ مَنْهَا مَذْبَالْ[4]
يَسْحَرْنِي تِيـــــثْـهَا[5] اَلْمْفَرْصَدْ
مَسْبُولْ لْكُلّْ نَاحِيَة سَالَفْ مَحْطُوطْ
وَاَلْخَـــدّْ الَسَّـــــايَلْ اَلْمْوَرَّدْ
بَـالْنُّقْطْ اَلْعَنْبْرِي عْلَى رَاسُه مَنْقُوطْ
يَسْحَرْنِي جِـيـدْهَا اَلْمْـطَـرَّزْ
بَـالْعَـسْجَدْ وَاللَّـجِينْ وأْلْجَـمَّانْ شْعِيلْ

---

[1] بمعنى يلسع.

[2] الخصائص الفنية للشعر الشعبي عند المنداسي..، ص 180.

[3] ديوان سعيد المنداسي..، ص 13.

[4] نفسه، ص 47.

[5] أو الثيث وجمعه ثيوث << و ثيثان الشعر الأسود. والجمع أكثر استعمالا>> (معلمة الملحون: معجم لغة الملحون..، 48)

نَابَغْ فـي صَدْرْهَـا مْبَـــــرَّزْ

دَامِي تْمَرْمَضْ عْلَى بَنِي مَرْصُوصْ خْفِيلْ[1]

وهذا ابن مسايب يصف تعلقه بالمحبوبة وأسباب ذلك وصفا دقيقا من قصيدة: "منْ عَندُو حْرُوفَ ابْهاهْ "[2]:

مَنْ عَندُو حْرُوفَ ابْهاهْ * الَزِّينْ وَلْفِي عَبَّاتُه*

يَاسَعْدْ مَنْ يَلْقَاهْ

الَزِّينْ ولفي عبّاتُه * الثِّيثْ مْنَ اَلْفُوقْ طَالْقَتُه *

طَاحْ اَعْلَى اَلْـجْبِينَ اكْساهْ

الَزِّينْ وَلْفِي عَبَّاتُه *كُلْ مَنْ لْقَاهَا سَلْبَاتُه *

اْلْـخَدْ نَعْطِيكَ اَنْعَاتُه

الثِيثْ مَطْلُوقَ امْخَبَّلْ * فُوقْ اَلْـجْبِينْ بَانْ اَكْحَلْ *

اَلْعَيْنْ نَظْرَتْهَا تَقْتُلْ

كَحْلَه زَنْجِي وْتَاهْ * وَالَشْفَرْ نَعْسَانَ اَمْدَبّـــلْ *

مَنْ يَرَاهْ يَتْمَنَّـاهْ

اَلْعَيْنْ كَحْلَه قَـتَّالَهْ * وَاَلْـخَدَّ اَحْمرْ يَتْـــــــلاَلاَ *

دِيكَ الَشَّفَّه اَلْـمَدْبَالَهْ

نَعْتْ لُونْهَا مَا اَحْلاَهْ * هَيْفَا صْغِيرَه زَعْبَالَه *

يَاسَعْدْ مَنْ يَلْقَاهْ

هَيْفَا صْغِيرَهْ وَاظِرِيفَه * مَشْيَتْهَا عْلَى اَلْاَرْضَ اَخْفِيفَه *

حِينَ ارْماتْ تَلْـحِيفَه

---

[1] م. م. س، ص ص 49، 50.

[2] تنظر القصيدة كاملة في: مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص ص 52- 56. - ودراسات في الشعر الملحون الجزائري مع قصائد مختارة غير منشورى..، ص ص 118 - 122.

بَانْ وْجَهْهَا بَضْيَاهْ * بْقِيتْ نَنْظَرْ فَالْهَيْفَا *
سُبْحَانَ اللَّلِّي اَنْشَاهَا

والأفكار نفسها يطرقها أحمد بن التريكي في قصيدة "أَنَا اَلْمَوْلُوعْ مَنْ عْيُونَكْ مَانِي فِي هَانَهْ"، وتعرف عند الموسيقيين وأرباب الطرب بـ: "مولاة الخانة "[1]

أَنَا اَلْمَوْلُوعْ مَنْ عْيُونَكْ مَانِي فِي هَانَهْ يا مُولاَةْ اَلْخَانَه[2]
نَبْكِي وَالْدّمُوعْ مَنْ عْيُونِي بَالْهَجْرَهْ سَايْلِينْ
قلبي ملسُوعْ يا لايمْ من وْصافَكْ هانه
وغْرامكْ فالدّليلْ يَوْقَّدْ بْنيرانْ شاعْلِينْ
يا عْلى من يْجيبْ خبركْ يا تاجَ العاشْقينْ
اَكْساكَ السّالفْ اَلْمْدَرْبِي وَاَنْتِ مزْيانَـــهْ
يا مُولاَةْ اَلْخَانَه
القدَّ احْكِيتُه وردْ فاتحْ عكري والياسمينْ[3]
قدّكَ الفايقَ المْنَعّسْ[4]
زَنُوكْ اَلْخْدُودْ كَالثّرِيَا
الرَقْبَه بَاهْيَه مْسَلّسَه مثل الخيزرانْ
وَالصّدَرْ اَصْفَى مْنَ اَلْجَوْهَرْ وَالنّهُودْ مْعَكّرِينْ
الدّرُوعْ حْكِيتْهُمْ سْيُوفْ فَالْحَرْبْ مْعَانَا
زِينَكَ اَلْفَايَقَ اَلْمْجَمَّلْ

---

[1] تفريقا لها عن قصيدتي مولاة الخانة لكل من "ابن علي ولد الرزين المغربي "، و "بومدين بن سهلة" الذي يقول في طالعها:
قَلْبِي مَضْرُورْ بَالْهْوَى بَجْمَارَ اَلْحُبْ يَنْكْوَى
مَا صَبْتْشِ لَمْحَانِي اَدْوَا مَـنْ حُبَ اَلْفَتَّانَـــة
تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة.. ص ص 129 - 135.

[2] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص 78.

[3] نفسه، ص 79.

[4] نفسه، ص 81.

نَشْوَانْ عْليكْ يَا اَلْعَدْرَه
قَوْسَكْ القوس كِيْهبَّلْ
مَنَّكْ مُحَالْ لِيسْ نَبْرَا[1]
خَبْرَكْ فِي بَابَ الجْيَادْ[2] وَاصَلْ
اَسْمَكْ بَنْتَ اَلْبْلاَدْ بَدْرَه

وها هو ابن سهلة بومدين يظهر رغبته الشديدة في لقاء "البنات" إلى درجة الهيام:

نَحْكِي اوَ نْوَرّي [3] اَلْفَاهَمْ — مَا اَيْطِيقْ وَاصَفْ يُوصَفْ هَذِي اَلْعْوَارَمْ
غِيرَ اَلْلْبِيبَ النَّجَـــامْ[4] — اَسْمِي وْ كُنْيتْي ابَنْ سَهْلاَ بَاغِي لْقَاهُـــمْ
اَلْبْنَاتْ خَطْفُوا عَقْلِي وَابْقِيتْ — هَايَمْ اَلْرّيَامْ جَاوْنِي اَلْبَـــارَحْ الَرّيَامْ[5]

والسبب في هلاك الشاعر " عشق الريام "، الذي هو عشق مشؤوم من دون العاشقين، حمله على الخوف من انكشاف أمره و سره كما يصرح من قصيدة: " نَشْكِي أَمْرِي لِمَنْ اَبْلاَنِي "

أَنَا عُشْقِي اَمْشُومْ زُغْبِي مَنْ دُونَ اَلْعَاشْقِينْ — خَايَفْ إِلَى [6] اَيْبُوحْ سَرّي نَظْهَرْ بِينْ اَلْعْوَالَمْ
اَصَّنَتْ يَا اَمْلِيحْ وَاَفْـهَمْ وَ اَصْغَى لَلْوَالْعِين — اَلّلِي هُوَ اَعْشِيقْ كِيفِي[7] يَسْمَعْ هَذَا اَلْكْلاَمْ
يَا سَايَلْنِي اَعْلَى اَخْلاَقِي وأَحْبَابي غَافْلِينْ — مَا بِيَا اَوْلاَ اَهْلَكْـنِي إِلاَّ عُشـقَ اَلْرّيَامْ
يَـا رَبّي وَ اَعْفُو اَعْلِيَا وَ اَبْلِيهَا بَالْغْرَامْ[8]

---

[1] م. م. س، ص 82.

[2] أحد أبواب تلمسان القديمة، المحاط بدروب عدّة منها: درب الرحيبة والدرب الفوقي ودرب باب الجياد ودرب سيدي الوزّان ودرب الملياني ودرب القاضي.

[3] أبين وأظهر.

[4] صيغة مبالغة لـ ناجم بمعنى قادر حاذق.

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة.. ص 197.

[6] بمعنى إذا.

[7] مثلي صنوي.

[8] ديوان أبي مدين بن سهلة.. ص 211.

وكذلك "ابن الدبّاح " يصف من ملكت عليه فؤاده بأنها تضوي مثل الشمس، و يقسم باليمين بأنّه لم ير قط مثلها في زمانه، نستمع له[1]:

سَلْبَتْنِي بَالجْبِينْ وَالحَاجبْ وَالعِينْ
وَ فَاقَت بِهُمْ عَن جْمِيع اَلنَّسْوَاني
لَـكِنْ يَا صْدِيقْ نَحْلَفْ لَكْ بَـيْمِينْ
عَيْني مَا رَات شِي مْثَلْها فَي زْمَاني
تَضْوِي كَالشَّمْسْ وَ اَلْقْمَر مْعَ الْفَجْرِينْ
وْزِينْهَا مَا صَالْ بِهْ حَتَّى إِنْسَانِي
وأنا ربّي بحب ذا البنت بلاني
اَبْتْلِيتْ بْحُبْ ذَا اَلْعَذْرَاء وْ صَرْتْ مَمْحُونْ
نْبَاتْ هَايَمْ وَالنُّومْ مَنْ اَلْاَجْفَانْ طَايَرْ

ومثله الشاعر أحمد بن عامر يتأوّه ضرا لا يطمع في برء من غرامها، وما عليه إلا الصبر لخالقه يقول:

سَالْفَكْ عْلَى اْلغُرّة طَايحْ مَصْبوغ فَي كْحَالُه نَاصَحْ
سُبْحَان مُولاَي أَعْطَى لَكْ مَا وْصَل زِينَكْ زِينْ
سَالَفْ يْهَبَّلْ مَنْ شَافَكْ فَايتْ غْرَابْ الْبِينْ

****

يـَا شْبِيهَةْ شْعَاعْ الْقَمْرَة زُحَل شُوفْتُه وَالزَّهْـرَاء
مَضْرُورْ مَنَّكْ مَا نَبْـرَا سَاهَرْ فَي الـدْجَى حْزِينْ
صَبْرِي لْصَاحَبْ اَلْقُدْرَة خَـالْقِي رَبِّ اَلْـعَالَـمِيـنْ

و"الشيخ المسعود" يعاني من ذات " الزّين الوضّاح" والتي "حبها الفضّاح" أخلط له كل أوراقه؛ فلا صلاة ولا أوراد ولا صيام ولا أذكار.. من تكون هذه يا ترى؟ يقول[2]:

[1] كناش سي إدريس بن رحال..، ص 63.

[2] نفسه، ص 103.

يَا ذَا الـزِّينْ الْوَضَّاحْ فَايْـقَة فُقْتْ جْمِيع اَقْرَانَكْ
حُـبَّكْ رَاهْ فَـضَّاحْ مَا مْثِيلَكْ عَذْرَاء فِي زْمَانَكْ
مَـنَّكْ رَانِـي بَرَّاحْ مَحَنَّتِي وَعْـذَابِي هَجْرَانَكْ
هَـيَّجْ عَنِّي الَتَّفْكَارْ وِينْ هِيَ صْلاَتِي وَأَوْرَادِي
صْيَّـامِي وْالْأَذْكَـارْ لِيسْ نَعْرَفْ هَذِي مَنْ هَذِي

و الشاعر "أمحمد الرمعون" يقر بأنه "ملسوع بالهوى" وأنه من حسن محبوبه حاله هلك أو قارب لنستمع إليه[1]:

أَنَاَ اَلْمَلْسُوعْ بَالْهْوَى عُمْرُه مَا يَخْطَانِي
نَـارِي فِي الَذَّاتْ شَاعْـلَة وَدْلِيلِـــي حَيْرَانْ
وَاَللِّي نَهْوَاهْ جْفَانِي بَعْدَ اَلْعُشْرَة وَ اَلْـمْوَالْفَة
مَـحْبُوبِي مَا رْضَى عْلِيَّ وَ لاَ دَوَانِي
جَرَّحْ قَلْبِي بْسِيفْ مَاضِي ضَرْبَةْ خَدْعَانْ
بَسْهَامْ الَشْفَرْ رْمَانِي وَ قْتَلْنِي ظَاهَرْ بْلاَ خْفَاء
حُسْنُه وَاَبْهَاهْ حِينْ شُفْتُ لَلْمُوتْ دْعَانِي
كَانْ أَسْبَابِي مْشِيتْ نَتْسَرَى[2] فِي اَلْبُسْتَـــانْ
مَنْ كْلُوفِي آشْ أَدَّانِي صَبْتَ هْلاَلَ الَزِّينْ وَاقْفَة
مَنْ عُشْقَ الَزِّينْ شُوفْ حَالِي يَا وَعْدِي فَانِي
وَ سْبَابِـي يَا أَهْلَ اَلْهْـــوَى عَرَّاضَ اَلْغَزْلاَنْ

نكرر القول، إن شعراء الحوزي لم يوقفوا غزلهم على امرأة بعينها، إنّما يلتمسون الحب والجمال أينما كان وحيثما وجد لا يهبون قلبهم لحسناء معينة. إنّما يوزعوها بين الحسان جميعا، و لذلك تعددت في " دفتر غزلهم " أسماء وصفات النساء من " خودات " و " عوارم " زمانهم، فكن ثمانية مثلا عند بومدين بن سهلة؛ "فاطمة"،

[1] كناش سي إدريس بن رحال..، ص 81.

[2] عامية بمعنى أتجول وأتنزه

و" بدرة"، و" ڤنونة"، و" الزهراء"، و "عبلة"، و" حورية"، و" يامنة"، و" خدّة"، زيادة عن المذكورات في قصيدة "يا ضو عياني "، كما سبقت الإشارة إليها.

و كنّ جميعا، يقطن تلمسان، عدا " حورية " المذكورة في القصيدة: " سيدي او من ايسال اعلى كحل العين "، التي تسكن وهران.

وأكثر الأسماء حضورا في شعر الشاعر هو اسم " فاطمة " التي يكون قد عاش معها قصة حب حقيقة و مع ذلك نستبعد ما إذا كان وهب قلبه لها أولا مرأة واحدة بعينها، بادلها حبا بحب و كنى عنها بهذه الأسماء الكثيرة على عادة الشعراء العرب. فقد ورد اسمها في قصيدة "سبحان خالقي سلطاني "، و في قصيدة: "اعييت في قلبي يصبر "، كما ذكر الاسم في كل من قصيدة "يا ضو اعيان ":

لْدَرْبَ اَلْـحَوَاتْ[1] نَرْسْلَكْ يَا زِّينْ الَّدَّرْجَاتْ

تَّم ظَّلْ اَوْبَاتْ عَنْ طُولْ اَعْلاَمْ اَلْـمْدَانْ

مَـــصْـبُـــوغْ الَرَّمْقَاتْ فَـــاطْمَة طُولَةْ عُــودَ اَلْبَانْ[2]

و في قصيدة: "سعدي با الحبيب اللي اهويت ":

كِي فَاقَتْ دَرْجَ اَلْـحْمَامْ فَاطْمَة مَسْبُوغَةْ اَلَّنْيَامْ [3]

و في قصيدة "كِيفْ اَعْمَلِي اَوْ حِيلْتِي ":

اَلْبَارَحْ يَـا اَلْعَـامَّة[4] اَمْشَى رَسْلِي لْفَاطْمَة [5]

والاسم نفسه يذكره الشاعر مرّخما في قصيدة "يَا طَامُو تَاجَ اَلْبَاهْيِينْ". كما يذكره رفقة اسميين آخرين لكنّه بصيغة التّصغير في قوله[6]:

جَاوْنِي اَلْبَارَحْ يَا فُهْمَـه الَزَّيَـامْ شَطْـــنُوا بَـالـي

---

[1] درب الحوات: زال رسمه عند إعادة بناء المنطقة ضمن التوسع الذي عرفه النسيج العمراني لمدينة تلمسان، عوضه شارع بوماريا (Rue Pomaria).

[2] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 81.

[3] نفسه، ص 163.

[4] يا ناس

[5] نفسه، ص 143.

[6] نفسه، ص 196.

يَامْنَة اوْ خَدَّة اوْ فْطِيمَة مَحَنْتي اَوْ سَبّـَةْ تَهْوَالـي

و غير خافٍ أن التصغير << ظاهرة من الظواهر اللغوية في العربية الفصيحة و لهجاتها الدارجة، بل في كثير من لغات العالم، فالنّاس هم النّاس في جملة أحوالهم النفسي ، و للتصغير في النّفس دواعيه، و لعل أهمّها التحبّب أو التلّطف أو التدليل أو الإعزاز، و منها التقليل، و منها التحقير >>[1].

و شاعرنا قصد به التحبّب و التلّطف و التمليح، و للتصغير صيغ كثيرة متنوعة منها ما يرد على وزن << فَعُّول، و فَعُّولة، و يختّص غالبًا بأسماء الأعلام، و يقصد به التمليح، مثل حَسُّون، و حَسُّونة، و عَلُّوية، و فَطُّومة، و عَشُّوشة تصغيرًا لحسَنٍ و عَلِيٍّ و فاطمة و عائشة و كلّها صيغ مألوفة في لهجات مصر و المغرب و بلاد الشام>> [2] هذا في الإناث[3].

و من المعشوقات اللواتي صرّح بأسمائهن ابن سهلة، إلى جانب " فاطمة "، ترتيبا، نجد اسم الزهراء و هي على ما يبدو امرأة أخذت بفؤاد الشاعر و ظنت عليه بوصالها فما كان منه إلا أن يشكوها إلى " صاحب القدرا " فلنستمع إليه[4] :

يَا اَلْوَاحَدْ خَالَقْ اَلْاَعْبَادْ سُلْطَانِـي

لِيكْ نَشْتْكِي بْأَمْرِي يَا صَاحَبْ اَلْقُدْرَا

اَلْغْرَامْ وَ اَلْهَجْرَة وَ اَلشُّوقْ دَرْكُونِـــي

وَ ْاَللْقَـــــا اَبْعُدْ عَنْ قَلْبِي مَااَمْلَكْ صَبْرَا

طَالْ وَعْدْهَا وَ اَبْطَاتْ اَلْجَافْيَا عَنِّي

آشْ مَـــنْ مَرْسُولْ اَيْحَدَّثْنِي اَعْلَى الزَّهْرَا

---

[1] محمد خليفة التونسي من مقاله: " التصغير بين الفصحى ولهجاتها الدارجة "، مجلة العربي (كويتية)، ع 301، ديسمبر 1984م، ص 142.

[2] معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والأصول العربية..، ص 99.

[3] أما الذكور فا للتصغير، فيهم، << طرق غير الطرق المعروفة، و من ذلك أن يختم العلم بالواو و النون ، كما في سَعدون و خلدون و هذه الطريقة في الأعلام شائعة في المغرب العربي >>(نفسه ، ص 98).

[4] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 123.

و لشدّة هجرها و صدّها، يكلف الشاعر الرسول، على طريقة القدماء، بحمل سلامه إليها[1]:

نَرسلك لَـمْدَبَّلْ اَلْاَعْيـان لِأَنَّكْ اَظْرِيفْ اَوْ سِيسَانِي لْبِيب ثَبَّاتْ
فِي ابْنَ آدَمْ لاَ تَقْرَا أَمان خُذْ صَّحْ لْسَانِي وَ اَتْرُكْ اَجْمِيعْ اَلْاَشْيَاتْ [2]
يَا اَحْمَامَ[3] اَظْرِيفَ اَلْـجَنْحَانْ بَـلَّغْ اَسْـلاَمِي لِلَـــزُّهْرَا إِيمَـامْ اَلْبْنَاتْ
يـَا اَلْوَرْشَانَ[4] لْرَبِـيّ تَـعْمَلْ جْـمِيلْ فِـيَّا

و الاهتمام نفسه نجده مع " بدرة " ظريفة الساق" المتميزّة بجمالها على كل النساء[5]:

اَلْغْنَا[6] اَلْلِّي ذْكَرْتُوا اَوْ جَبْتُو[7] بَلْسَانِي بَدْرَة اَظْرِيفَةْ اَلسَّـاق اَلْـمَحْجُورَه
لَبْسَتْ مْنَ اَلَذَّهَبْ طْوِيلَة تَلْقَانِـــي مَنْ زِينْهَا اَتْفُوتْ اَعْلَى كُلْ اَمـــرَا

و من الطريف اللافت للنظر أن " بدرة " و لو لم يقل فيها مثل "فاطمة "من حيث الكم، إلا أنها استطاعت أن تشغله عن " فاطمة الهميّة "، فيلهج باسمها مفاضلا[8] :

يَوْمَ اَلْقِيتْ هَذَا اَلْغْيَادء زِيـنُو فَـايَقْ كُلَ زِينْ
كُنْتَ اَنْقُولْ لَلْعَامَّـــة عُشْقِي غِيرْ فِي فَاطْمَة

---

[1] م. م. س، ص 189.

[2] أي الأشياء.

[3] يقترن ذكر الحمام في الشعر العربي القديم، في كثير من الأحيان، بحديث البكاء والنواح، فهي تثير في بكائها أو نواحها شجون الشعراء وتهيج فيهم لوعة البعد والفراق ومن << مناقب الحمام حبّه للنّاس وانس النّاس به>> (نوري القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الأندلس للطباعة والنشر: بيروت، د. ط، د.ت، ص 195)

[4] جنس من الطيور<< يصنف مع القماري، واليمامة واليعقوب ومأ أشبه ذلك في صنف الحمام عند العرب>>(أحمد بن يوسف التيفاشي، سرور النفس بمدارك الحواس الخمس..، ص 91).

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 100.

[6] الغناء و المقصود به النظم لأن << شاعر اللّفظة الأعم للذي ينظم الشعر و بصورة خاصة الذي ينظم شعرا جيدا، و ناظم ، خلافا للناثر، تنظر إلى الشكل بصورة خاصة، كالشاعر الشعبي، و القوال و الوشاح و الزجال و الراجز >>(معجم المعاني للمترادف و المتوارد و النقيض..، ص 202).

[7] من<< جاب الشيء، أي جلبه وأتى به من موضع إلى موضع وهي منحوتة من جاء به>> (رشيد عطية، كتاب الدليل إلى مرادف العامي والدخيل، دار صادر: بيروت، ص 165). و<< جاب: أي أتى بالشيء، قاله بعض أئمة اللّغة >> (القول المقتضب..، ص13).

[8] كتاب الحب والمحبوب..، ص 105.

سَاعَـة رِيتَ اَلْقَـايْمَـة بَدْرَة ضَـاوْيَةْ اَلْجْبِينْ

و مهما يكن من أمر هذه المفاضلة، فإن القارئ لبعض شعر ابن سهلة الغزلي، يلمس بيسر، الألم الذي كان يلاقيه من بعد نسوته عنه، لنستمع جأره في " عبلة دعجة الأنيال"[1] :

يَـــا اَلْاَحْبَابْ مَـالْ سَعْـــدِي فِي ذَا اَلْبَنْـــتْ طَالْ نَكْـــدِي
لاَ بَا[2] يَسْقَامْ[3] فِي شَبْهَةْ بَدْرَ الَّداجْ اللّـي بَكْوَاكْبُو اَسْطَعْ نُـورُ وَهَّاجْ
لاَ بَا يسقـــام يَـا أَصْحَـــــابِي سَعْدِي يَا اَلَلِّي اَهْوِيتْهَـا دَعْجَةْ الاَنْيَالْ
مُـــولاَةْ اَلسَّـالَفْ اَلْـــغْـــرَابِي صِيفَةْ ظَبْيَ اَلنَّفُورْ عَبْلَـة اَلْصَمْصَالْ
هِـيَ رُوحِـــــي اَوْ ضَوْ قَلْبِـــي كَامْلَةْ الَزِّينْ واَلْـبْهَا عَـارَمْ[4] اَلْاَطْفَـالْ
مَـــنْ صَابْ لاَ اَتْـــرِيدْ كَسْبِـــي نَضْحَى لِهَا اَخْدِيمْ مَمْلُوكَ اَبْلاَ مَالْ
شَـعْلَتْ نَـــــارْهَا فِـــــي كَبْدِي تَضْطَرَبْ فَالْحْشَا مَـا اَصْعَبْهَا لَهْلاَجْ
نَـــــارَ اللِّـي اَتْـرِيدْ بُـعْـــدِي كَامْلَةْ اَلَـزِّينْ وَ اَلْبْهَا دَابَّلْ اَلْاَغْنَـــاجْ[5]

و أما " ثنونة "، فقد تيمته و سلبت لبه و قتلته ظلما، و إلى غير هذا من مظاهر الصبابة والوجد و الهيام[6] :

رُوحْ[7] تَلْقَى فَعْلَكْ يَـا مَنْ اَتْـــرِيدْ بُعْـدِي آشْ عَيْبِي يَـــا ثَـنُونَـة وَاشْ زَّلْتِـــي
يَا اَعْذَابِي اَوْ هَوْلِي وَ اَشْقَايَا اَوْ نَكْـدِي مَا اَدْرِيتْ يَا خَنْدُودْ وَ مْعَاكْ سَّبْتِـــي
يَا مُرَادِي وَ مْنَايَا اَوْ غَـايْتِي اَوْ قَصْـدِي يَا اَغْرَامِي اَوْ زَهْوْ رُوحِي اَوْ رَاحْتِـــي
اَبْقِيـــتْ اَعْلَـى اَلْبَـــابَ اَصْغَى لِيّـَا مَا طَقْتَ اَعْلَى اَلْوْفَا مَسْبُوغَةْ اَلْاَهْدَابْ

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 198.

[2] أو " لَبَى" بمعنى واحد، هو: لم يبغ، لم يرد. وكتابتها تختلف من جامع لآخر.

[3] يستقيم.

[4] جمعها عوارم وهي العاتق الجميلة غير المتزوجة.

[5] من الغنج، وهو << ذُو الغُنْج: الدَّلَالُ >> (الرائد، ج 02..، ص 1090).

[6] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 230.

[7] كذا، بإبقاء حرف العلة (الواو)ن والصحيح رح، كذلك الشأن بالنسبة لـ : تلقى، والصواب تلق، جوابا للأمر. ولكن هذا اللحن ناتج عن الاستخدام الشعبي.

زَادَتْ اَلْعَـــدْرَا بَالَتِّيـــــهْ اَعْلِيَـــــا اَصْبَرْتْ نَحْوَ اَرْضَاهَا اَوْ ظَنِّـــي خَابْ

بعد هذا، بقي لنا أن نسأل عن أي الأوصاف وصف شعراء الحوزي نساءهم؟، وعن كيفية توصلهم إلى هذا الوصف؟

لا ندّعي أنّنا نملك جوابا شافيا، وإنّما نحاول أن نقترب من ذلك من طريق طرحين اثنين:

1- إما أنه كان للشعراء مخزون معرفي بأدوات الوصف و موضوعاته، و إطلاع بما لدى القدماء، لا سيما و أن << الشعر إلاّ أقلّه راجع إلى باب الوصف، و لا سبيل إلى حصره و استقصائه و هو مناسب للتشبيه مشتمل عليه، و ليس به، لأنّه كثيرا ما يأتي في أضعافه، والفرق بين الوصف و التشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء و أن ذلك مجاز وتمثيل>>[1]. فالوصف، إذن ن هو العمود الفقري لكل الأغراض الشعرية؛ فالشاعر إذا رثى وبكى وصف، وإذا هجا وصف، وإذا تغزل و شبّب وصف و إذا افتخر وصف..

لذا فالوصف نوع من أنواع المحاكاة و الرسم و التصوير و<< صُوَرُه و لَوحَاتُه عادة ما تكون خيالية، يرسم أبعادها كلام جميل منسّق، و يحلّق بها في الأجواء العليا، خيال خصب، عادة ما يتّسم به الشعراء >>[2].

وفي هذا الصدد، وكمثال عن ذلك تزعم الرواية الشعبية أن ابن سهلة بومدين لما شبّب بنساء و بنات علية القوم بتلمسان شكوه إلى الحاكم الذي نفاه إلى وهران بأمر من الدّاي فسجن هناك و مكث فيه فترة فيها كانت والدته تزوره بين الفينة والأخرى فطلب منها أن تصف له زوجة الداي، و كانت تدعى " بدرة "، عبر ما تتناقله النسوة والعامّة من أخبار سراة القوم...ففعلت.. فاستغل ذلك ناظماً قصائد وصفها بها، وهو بعيد عنها، رُوِيت، بَعْدُ، خارج السجن في المدينة وأحوازها إلى أن وصلت إلى الداي وزوجته.

وكان الوصف، من العجيب، مطابقاً لما تتحلى به " بدرة " من جمال.

---

[1] العمدة، ج 02..، ص 294.

[2] قيصر مصطفى، حول الأدب الأندلسي، دار الأشرف: بيروت، د. ط، د. ت، ص 62.

فعندئذ أدرك الدّاي الحقيقة، وهي أن الشاعر يمتاز بقوّة الوصف و القدرة على التخييل.. فما كان منه إلاّ أن سرّحه.

وهذا طرح نرجحه وإن خذلته النّصوص.

2-و إما أن حرفة ابن سهلة، ومعظم شعراء الحوزي، كنسّاجين ، سمحت له بالتعرّف إلى جملة النساء اللائي ذكرهن، خاصة وأن أهل تلمسان من عادات تزويج بناتهن، تجهيزهن، علاوة على الحلي والمجوهرات، بأنواع من الأغطية الصوفية ، " كالبورابح " [1] و أنواعه، و" الحنبل "[2] ، و الأزياء الحريرية، " كالحايك" [3]، و" الكسة "، و" الجلابة المغربية "، و " الفوطة "[4].

وهذه كلها تصنع عند مختلف النّساجين ممّا يدعو الأمهات، صحبة بناتهن، إلى التّنقل إلى دكاكين وحوانيت النساجة، بغية قياس ومعاينة أشكال وأنواع وأثمان البضاعة.

وقد يكون ذلك فرصة سانحة يغتنمها الشاعر لتحقيق هدفه.

وهذا طرح، كذلك، تخذله النصوص، ولكن يؤازره القياس التاريخي والزمني والاجتماعي.

كل ذلك يحملنا على الاعتقاد أن الطرحين متكاملان، وأنّهما كليهما سبب في إخراج هذا الشعر الغزلي، الكثير، آن إكمالَ استقرائه للتعرف إلى صورة المرأة فيه، هذه الصورة التي لا تعني إلا ما التقطته حاسّة بصرهم، أو كانوا عارفين به على سبيل التقليد.

---

[1] << غطاء صوفي كبير وثقيل، من أنواعه: اَلْبَطَانِيَة، و بُورَابَحْ اَلْحْشَايْشِي، و اَلْمْحَرْبَل، و بُورَابَحْ اَلْهْوَى، و بُورَابَحْ لاَمُودَا >>، وأرفع هذه الأنواع جودةً و سعرًا البطانية.

[2]<< غطاء صوفي، أصغر من البورابح، كثير الألوان >> .

(Chafika , Dib Marouf : fonctions de la dot dans la cité Algérienne. Le cas d'une ville Moyenne, Tlemcen et son Hawz . O. P. U : ALGER. 1984. p.p : 149 – 251).

[3] نسيج صناعي، وحايك تلمسان مشهور كان من أجمل ما يهدى إلى الداي. بمناسبة تعيينه أو مناسبة الأعياد الدينية.

ينظر: - Mouloud Gaid : l'Algérie sous les Turcs.. . p . 141.

[4] قطعة من القماش مستطيلة الشكل، وقد تكون من المنسوج أي الخيوط الحريرية، ذهبية و فضية تستخدم عادة للدخول إلى الحمام أو أثناء ارتداء اللباس الفاخر، بتلمسان، " كالقفطان " أو " الردا ".

المبحث الخامس

القوالب الجاهزة في وصف المرأة لدى شعراء الحوزي

المبحث الخامس

القوالب الجاهزة في وصف المرأة لدى شعراء الحوزي

الجمال للمرأة كالمال للرجل، قوة و سلطان، و لا يمكن أن يتولد الحب بدون دافع شعري يوقظ العاطفة و دافع جنسي يوقظ الحواس و قد تثير المرأة فينا سلطان العاطفة ثم الحواس أو بالعكس غير أن اقتران الدافع العاطفي بالدافع الجنسي لابن منه لتحقيق الحب الكامل. و لذلك كان " جان جاك روسو " لا يفهم كيف يمكن أن يشتهي امرأة لا يخاطب محاسنها قلبه أو لا توحي إليه عاطفة رقيقة أو فكرة غريبة أو خيالا شائقا [1]كما أن " فلوبير " كان يقول :<< ليست وظيفة المرأة أن تكون حارسة النوع فقط بل حارسة الجمال كذلك. و المرأة التي لا أشعر بالقرب منها بجمال الطبيعة و جمال العواطف النبيلة الخالدة لا يمكن أن أستريح إليها .. >>[2].

فأغلب الشعراء و الكتاب يعجبون بالجمال الحسّي عند المرأة و ليس هذا بغريب على الفنان فهو إنسان أولا و قبل كل شيء، يشعر و يتحرك غير أنه يشعر بالدافع الجنسي يدفعه إلى الحب فيستنكر خشونته و يستنكر غلظته و يأبى إلا أن يهذبه بدافع من القلب و الروح ..أليس << الشاعر والمصور أجيران للفن والجمال، وكلاهما مدين بالإجادة والتدقيق في النظر والبحث، فهذا في المحسوسات وذلك في الروحيات>>[3].

وشعراء الحوزي خلقتهم الوشاية في الحب والشهرة، ولا يمكن أن نعرف حدّ الشّر إلا إذا تمثلنا مصيرهم، فالوشاية من ألوان الشر الوضيع، و لا يعتصم بالوشاية إلاّ الضعاف العجزة من صغار النّاس، و لكن الوشاية تعود بالنّفع و الخير في أكثر الأحيان، فلولاها في الحب و الشهرة لما تفجرت " شعبية "، حتى لا نقول عبقرية، هؤلاء الشعراء.

---

[1] Voir : ANTOINE Albalat : le travail du style. Coll. Idées, 1948. P. 62.

[2] RENE Albert : introduction à la lecture des poètes français. Ed. GUTMAN – paris. 1946. p. 33.

[3] صالح خرفي، شعراء من الجزائر، الحلقة الأولى، معهد البحوث والدراسات العربية: القاهرة، 1969، د. ط، ص 128.

ومن عجائب ما يقع في الحياة أن تكون المراتب الفنية العالية من نصيب من أصيبوا بالحرمان في دنيا الحب والمجد، فالرجل حين يحرم تتفجّر عبقريته ويسيطر على الدنيا سيطرة فنية تعوّض عليه ما ضاع من نعيم الراحة الروحية والدنيوية. والشهرة الفنية متاع ليس بالقليل، وهي جديرة بأن توضع في الميزان.

ولا يغضّ من قيمة هذه الغنيمة ما نعرف ويعرف النّاس من أن النابهين لا يحسّون أثر هذا العوض، ولا يرضون عن زمانهم، وإن بلغت شهرتهم آفاق السماء، هذا لا يغضّ من قيمة تلك الغنيمة، فقد يظهر بعد حين أن الأرواح تأنس أنسا مكنونا بظفرها في عالم الفكر والبيان.

وقد شاءت المقادير أن تخصّ بعض شعراء الحوزي أمثال ابن مسايب وابن التريكي وابن سهلة وابن الدبّاح بنفحة فريدة فابتلتهم ببليتين لا يبتلى بهما رجال كرام إلا عرفوا كيف يكون العزّ والذل، و الشهد و العلقم، و النعيم والجحيم.

أمّا البلية الأولى فهي الحب، وأمّا البلية الثانية فهي الشهرة والذيوع، وبين الحب والشهرة أخطار ومصاعب تهدّ العزائم وتدّق الأعناق. و إن كان هناك من يرى << تواتر كلمة الحب في الشعر ربّما عاد إلى تواتر هذه الكلمة في الحياة >>[1]، بل الحب << موضوع رئيس في الحياة، و ليس موضوعا رئيساً في شعر شاعر ما >>[2]،كما يشير إلى ذلك الأستاذ "غريماس"(A.J. GREIMAS).

ولا يهمنا في هذا المقام أن نشير إلى منزلة هؤلاء الشعراء، الفنانين وإنّما يهمنا أن نشير إلى منزلة شخصيتهم بوصفهم عشاّق، فالشهرة سحابة عابرة تنتقل من يد إلى يد، كما ينتقل الدرهم المثقوب من جيب إلى جيب، أما الحب فنفحة روحانية لا يعبق طيبها إلا في كرام القلوب.

الحب هو الذي فجّر الشعبية في صدار أولئك الشعراء، ولكن أي حب؟ لقد كان من ذلك الإنسان يحب امرأة تجمع بين الحسن والظرف.

---

[1] عبد الكريم حسين، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب...، ص 13.

[2] نفسه.

و الحسن منحة إلهية يزفها الله إلى من يشاء، و هو خليق بأن يصنع ما يصنع فيعز و يذل، و يرفع و يضع، و يكرم و يهين، و لكن الحسن وحده لا يأسر القلوب، و إنّما يسيطر حين يجد رفيقا من خفة الروح من لطف الظرف .

كان هؤلاء الشعراء يحبون "عائشة أو عويشة"، و" جنات"، و"الشريفة" و"حورية"، و"خيرة" و"بدرة، و" فاطمة الهميّة "، وهن نسوة جميلات ظريفات على جانب من حلاوة الشمائل، ولطف الوجدان، وهذا النوع نادر الوجود، و المرأة حين تمنح الجمال والظرف تحارب بسيفين مرهفين، و تحول الدنيا إلى مآتم و أفراح، و الشاعر الذي يحب امرأة جميلة ظريفة يصبح إحساسه كالوقود الذي يقدم إلى النار، و من قلب العاشق الحسّاس و بهاء، المرأة الجميلة تقوم دنيا الشعر الجميل.

أعرفت الآن، أيها القارئ، كيف تفتّقت شاعرية هؤلاء الشعراء؟ لنستمع إلى هذه الزفرة، و هم يتشوقون إلى تلك المحبوبة التي ملكت القلب، و استأثرت به نتيجة تفردها بالجمال والزين على سائر نسوة زمانها. يقول ابن التريكي [1] :

مَثْلْهَا يَاقُوتَة فْلِيلَه مْظَلّْمَه اوْ شَمْسَ ارْمَاتْ اَضْيَاهَا امْـــعَ الصْبَاحْ
بَنْدَتْ يَا خَايْ افْطِيمَا اعْلَى اَلْمْلاَحْ
يَا اَحْبَابِي كِيفَاشْ اَلْحُبْ يَنْكَمَى كِيفَاشْ يَصْبَرْ مَنْ هُوَ وَاقَفْ اعْلَى اَللْحَاحْ
بَاحْ سَرّي مَنْ لَوْنِي خُفْتْ نَنْعْمَى فَضْحَـتُو مُولاَةَ الَـــزّيْنْ وَالَـشْبَاحْ
مَثْلْهَا حُورَيَة خَرْجَتْ مْنَ اَلْجْنَانْ كُـلْ مَنْ رَاهَا يَـمْشِي مَـنْهَا اَحْزِينْ
زِيـنْهَا وَاَبْـهَاهَـا مَـا كَـان فِي اَمْكَانْ مَـنْ اَهْوَاهَا خَلاَّنِـي اَللَّبْدَا اَمْـهَوْلِينْ[2]

********* ********* ********* *********

اَفْنَـــى صَبْـرِي وْرَقْ سَـلْـكِي كَـخِـيطَ اَلْعَـنْـكْبُوتْ بَـاقِي مَطْرُوحْ
مَـا يَـفْـجِـي اَلْـهَـمْ غِيرْ مُـــونِي[3] إِذَا نَـذْكُـرَ اَوْصَافْهَا زَادَتْ اَلْاَحْـــزَانْ

[1] ديوان أحمد بن التريكي..، ص ص 77، 78.

[2] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 80.

[3] هو لقب عائشة التي هام وتعلّق بها الشاعر.

نَشْكُرْهَا اَشْفَاتْ عَيْنِي فَاتَتْ اَبْزِينْهَا حْرَايَمْ كُلَّ اَزْمَانْ
أَبْطَا عَنِّـــي خْيَـــالْ مُونِي[1]

********* ********* ********* *********

و على هديه يصرّح ابن مسايب متمنيا قضاء ليلة مع المليح "فطيمة" وتكون مثل ليالي الشتاء؛ إنها ليلة بقدر عام، ومعترفا باكتوائه بحب الشريفة الحسنية التي سكن حبها فؤاده يقول[2]:

مَنْ صَابْ مْعَ اَلْمْلِيحَ لِيلَة كِيفَ لْيَالِي اَلَشْتَاء طْوِيلَة
نُورِي لْكُمْ ظْرِيفَةْ اَلْخْلِيلَة مْعَهَا مْسَلِّي يَا كْرَامْ
نَطْقَتْ لِي بَالَزِّينَ كَلْمَة أَسْمَعْ مَا رِيتْ فَي اَلْمْنَامْ
قُلْتْ آهْ يَا فْطِيمَة هَذَاكْ خِيرْ بَالَتْمَامْ
مَنْ صَابْ مْعَ اَلْمْلِيحْ لِيلَة وَالَلِّيلَ يْكُونْ فِيهْ عَامْ

********* ********* ********* *********

ويضيف قائلاً[3]:

طْلَبْتَكْ يَا رَبِّي اَلْحْنِينْ رَانِي مَنْ ذَا اَلْعَذْرَاء مْكِينْ
حُبُّهَا فَي حْشَايَ سْكِينْ مَكْوِي كَمْ مَنْ كِيَّهْ
مَنْ حُبْ ضْيَاء اَلْجْبِينْ اَلْغْزَالَة اَلْهَمِّيَة
نَشْكُرْ مَرْخُوفَةْ اَلْحْزامْ مَا دَامْنِي عْلَى اَلدَّوَامْ
ابَنْ اَمْسَايَبْ قَالَ اَلْكْلاَمْ عْلَى اَلشْرِيفَة اَلْحَسَنِيَة

[1] نفسه، ص 110.

[2] ديوان ابن امسايب، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران..، ص 140.

[3] نفسه، ص 153.

و على طريقة من تقدّم من الشعراء، فهذا ابن سهلة كله شوق إلى تلك المحبوبة" فاطمة الهميّة" التي ملكت "دليله"، و استأثرت به لقوّة جمالها وحسن بهائها وهي بذلك تتميّز عن نساء زمانها، حيث قلّ مثيلها، لنستمع إليه[1]:

سُبـْحَانْ خَالْقِي سُلْطَانِي مَنْ لاَ يْنَامْ رَبِّي عَالَـــمْ اَلْاَسْـــرَارْ
قَـدَّرْ وْ ارَادْ لِي وَ بْلاَنِـي زَلِّيتْ بَالْـقْدَمْ اَوْ زَدْتَ[2] بْالاَبْـصَارْ
حَتَّى لْقِـيتْ مَنْ سَّلْبَتْنـي بَالْـحُسْنَ وَ اَلْبْهَا وَ الَـزِّينَ اَلْـمَسْـرَارْ
يَـوْمَ اَلْـخْمِيسَ وَاشَ اَدَّانِي حَتَّى لْقِـيـتْـهَا مَسْبُوغَةْ اَلْاَشْفَـــارْ

********* ********* ********* *********

يَـوْمَ اَلْـخْمِيسَ سَـــارَتْ بِيَـا رَجْلِي لْـعَنْدْ رَاسْ اَلْـمَصْدَعْ
اَلْـقِـيتْ فَـاطْمَة اَلْـهَمِّيَـــة شْبِـيـهَةْ اَلْهْلاَلْ اَلَطَّالَـــعْ
مَـا لْـهَا امْثِـيـلْ فَـا الَدَّنْيَا تَـاجَ الَرَّيَامْ يَا مَنْ تَسْمَـــعْ
اَكْـــوَاتْـنِي بْنَّـارْ قْوِيَـــة مْشِيتْ بَالْـغْرَامْ مْوَلَّـــــعْ

********* ********* ********* *********

امْشِيتْ مَنْ هْوَاهَا فَانِـي قَلْبِي وْخَاطْرِي شُعْلَتْ فِيهْ الَنَّارْ

********* ********* ********* *********

يَـوْمَ اَلْـخْمِيسَ وَاشَ اَدَّانِي لْقِيتْ حَـا اَلْغْزَالَ يْجَوَّسْ[3]
مَا فُقْتْ بِهْ حِينَ نَبَانِـــــي[4] حَمْرَ اَلْـخْدُودَ كَحْلَ النَّاعَسْ

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة.. ص 166.

[2] كذا، ولعلّها، اَوْزَغْتْ من الزَّيغ وهو من << التزّيغ: التمايل. يقال زاغَ يزيغُ زيغاً، وقوم زاغة، أي زائغون. وزَاغَتْ الشمس إذا مالت>> (معجم مقاييس اللغة، ج 03..، ص ص 40،41).

[3] يتجوّل.

[4] كلّمني.

خَلْخَلْ جْوَارْحِي وَ بْـهَـضْنِي يَـهْدِيكْ قَالْ لِـي غِـيرْ اللس[1]

********* ********* ********* *********

وهذا "الحبيب بن ڤنون"يفتخر بحبه وأنه واحد من الذين أحيووا العشق، وأن بعد موته وأمثاله أُهين الغرام وأصابه بوار[2] :

إلاَّ سَـمْعَتْ خَبْرِي اَلْـجَافْيَتْنِي بْكَاتْ وْقَـالَتْ رَاكْ مْهَنّي كْثِيرَ اَلْاَحْسَانْ
مَا نَفْتَرْقُوا مَا دَامْ رُوحْنَا فَي اَلْحَيَاةْ وَإِذَا مَـتْـنَـا رَبِـّي كْــرِيمَ رَحْمَـــانْ
تَبْقَى شِيعَتْنَا لَـلْمْلاَحْ وَالَشَايْـفَـاتْ تَــهْـدَرْ بَخْصَايَلْنَا نْجُوعْ عُـرْبَانْ
وَيَـقُولُوا ابَنْ ڤنُونْ كَانْ فِي دَهْرَ فَاتْ هُـــوَ وَاَخْتَـــهْ خِيرَة كْبَارْ دِيوَانْ
اَحْيَاوْا اَلْعِشْقَ اَلَّلِي ڤْبِيلْ نَاسَهْ فْنَاتْ وَ إِلاَّ مَـاتُـوا بَـارْ اَلْغْرَامْ وَانْـهَانْ

ولنسارع فنقول إن هذه المحبوبة هي التي لم يجد لها الشعراء، رسولا يصلها، يقول ابن مسايب[3]:

إَذَا غَابَتْ نْـزِيدَ شَطْنَة يَظْهَـرْ كَتْـمَانِي صَبْـرِي مَا اَقْـــوَانِي
بَاَللّهْ يَـا نَـــاسْ وَ اَعَذْرُونِي شُـعْــلَتْ نِـيـــــــــــرَانِي
أَوَعْـــدِي مَـا جَـــانِـي هَذَا عَامِينْ وَأَنا نَرْجَا فَي اَلْحْبِيبْ اَنْسَانِي
مَــنْ لُــه صْدِيـقَ صَاحَبْ يَـعْـمَـلْ جْــمِـيـــلُـــه عْلِيَ
يْـــصَّـد لَــرْڤِيـقَـةْ اَلْحَاجَبْ مَـــــــا تَـهْـوَى لِـي غِيـرْهَا
نْـــغَـنِّي وَ غْـنَـايَا يْنَاسَبْ لاَ بُـــــــدَّ نْـــــتَّمْ اَلَسَّهْـرِيَا

ويقول ابن سهلة في التي تركته " بهلولا " واصفا حسنها وجمالها و ومبيناً شعوره تجاه كلّ ذلك [4]:

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة.. ص 167.

[2] أحمد طاهر، بن ڤنون شاعر مشعبي من سهل غريس..، ص 68.

[3] ديوان ابن امسايب، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران..، ص 164.

[4] ديوان أبي مدين بن سهلة.. ص 116.

مَـــا عَنْـــــدِي مَـرْسُـولْ يَـوْصَلْ زِينَ اَلْمْثُــولْ
خَلاَّتْنِي بَهْلُولْ[1] مَنْ اَجْفَاهَا صِفَـةْ زِيــنَ اَلْاَهْدَابْ
خُفْتَ اَلْوَعْدَ اَيْطُولْ وَاَلْهْوَى يَـرْمِينِي شَدَّ اْلَعْــذَابْ
يَا بُويَا اَحْنِينِي وَاشْ يَجْمَعْ لِي شَمْلِي بَلْحْبَابْ
خُفْتَ اَيْــطَــوَّلْ عَـنِّـــي وَعْـدْهَا اَسْبَابْ حُـزْنـــي
اَهْــوَاهَا اَمْـلَكْـــــنِـي جَاحْ[2] لَـوْنِي مَنْهَا وَاَلْقَلْبَ طَابْ[3]
وَاَنْــهْــــزَلْ جَـسْمِـــي وَ اَلَـــدَّمْـعَــة زَرَّابَـــــة[4،5]

********* ********* ********* *********

ويواصل واصفا مبديا إعجابه[6]:

سَـحْــرَتْنِي بَجْبِيـــــنْ وَاَحْـوَاجَبْ اَوْ عَـيْــنِـينْ
شْـفَـايَـفْ اَوْ خَدِّيـــــنْ جُلَّـنَارْ[7] اعْلِيهُمْ يَعْمَلْ أَسْبَابْ
عَنْدْهَا صَوْتَ اَحْنِيـــــنْ فَايَتْ اَلْمَنْيَارْ[8] اَوَ نَغْمَ الرَّبَابْ
عَنْـدَ اَكْـحِيـلَ اَلْاَغْـنَاجْ سَـاقْ اَظْــرِيفْ وَ هَّـــاجْ
وَاَبْـــدَنْ فَــايَتْ اَلْعَاجْ وَ اَلَدَّمْ وَ اَلثَّلْجَ اَوْ جِيرْ[9] اَلْاَقْبَابْ

---

[1] << ويقولون: فلان بهلول، والبهلول الناقص العقل >> (القول المقتضب..، ص 134). ولا تعني << البهلول: السيد الجامع لكل خير >> (الرافد، ج 02..، ص 113).

[2] تغيّر وتبدل وتحوّل.

[3] تعب.

[4] من زرب وهي في العامية بمعنى أسرع، وهنا كناية عن شدّة البكاء والعويل (ينظر: معلمة الملحون، القسم الثاني من الجزء الأول..، ص 111).

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة.. ص 119.

[6] نفسه.

[7] وهو<< زهر الرمان>> (الرافد، ج 02..، ص 95).

[8] نوع من الطيور.

[9] طلاء أبيض يستعمل في تزيين قبب، واحدتها قبة، المساجد، والحمامات، وبعض المنازل.

وَ الَــرَّقْـبَة رَجْـــرَاجْ[1] هَاوْيَة سَلَسْ مْنَ الَرْطَبْ الَرَطَّابْ

لا يمكن أن يتّسع الحديث لتفصيل غرام شعراء الحوزي، وإنّما أردنا أن نمهد لصور الجمال، وأوصاف المرأة في شعرهم.

إن الغالب على اتجاه غزل شعراء الحوزي هو تلك الرغبة الجامحة في الوصال، والمكابدة من كثرة الهجر والصّد. وكلّما نأت المحبوبة وجفت وبخلت كلما ازداد الشاعر تعلقا بها فيتفنّن في وصف مفاتن جسدها وصفا حسيا، على نحو ما سنبنيه بعد حين.

ولكن قبل ذلك، رأينا من المفيد، أن ننبّه على صور الجمال لدى شعراء الحوزي. تأمّل أيها القارئ ، تلك الصورة التي رسمها واحد من شعراء الحوزي للمرأة، يقول ابن مسايب[2] :

يَضْوِي خَـدَّهَا مَثْلَ اَلْهْلاَلْ فْي لِيلَـةْ عَشْرة بَالْـكْمَالْ
راه يتمايـــحْ تَحتَ الَذّلالْ يَـتْخَبَّـــلْ فِي اَلْاَغْلاَسْ[3]
الَــزّيِنْ اَلْكَامَـــــل والجمالْ تَـسْبِي الْعَـاشَقْ بَكيَاسْ
يتـنـكّد مَنْ يَـرَى خَدَّهَا تَــحْكِي بُـــسْتَان قَدْهـَا

********* ********* ********* *********

ويقول، أيضاً[4]:

مَـــنْ نَـهْوى رُوحي ورَاحْتِـي مَـــا نَنْساهَا فَـي دَنْيْتِـي
بِـهَا قُلْـــتَ جْمَعْتْ غُرْبتـــي سَـــــاعّة الخـــوفَ أَدَّاها
نَـتْفَكّـــرْ أَيَّـــــامَ فَرْحْـتِـي أَمَـا جَـــوَّزْت مْـعَـها
مَنْ نَهْوَى اَلْـعَذْرَاء خْـلِيلْتِي

[1] بمعنى<< الاضطراب عند المشي بمعنى جاء وذهب>> (مختار الصحاح..، مادة ر ج ج، ص 234).

[2] أشعار من الموزون والملحون..، ص 32.

[3] شدّة السواد والمراد به الظلام.

[4] م. م. س، ص 264.

وهذا أحمد بن التريكي على خطى من سبقه فصورة المرأة عنده [1]:

سُلْطانْ زِينْهَا بَـرَّح فَي اَلْبَهجة بـــريـحْ خْرَجْ اَلْحْدُود وْطَاعَتْ لُـه كُلْ اَلْمْلاَح
تَسْــحَرْ مَنْ يْرَاهَا يَرْهَبْ قَلْبُه رْهِـيبْ بَالـتْـيُوتْ هَـــاوْيِين كمّا جْنَاحْ غْرَابْ
حَاجَبْ عْلَى اَلْعْيُونْ مْقَوَّسْ زَنْجِي عْجِيبْ وَأَشْـــــفَارْ قَـــوْسْهُمْ يَرْمِـي بَالـنَّـشَّابْ

********* ********* ********* *********

وَخْـدُودْ وَرْدْهُـمْ مَنْ شَافُه يَفْنَى عْلِيهْ مَـفْـتُـــوحْ فَي أَغْـصَانُه حَـــرْزُه مُـولاَهْ
مَبْسَمْ ظْرِيفْ وَجْوَاهَرْ مَنْظُومِينْ فِـيـهْ وَشْـفَـافْ جُـلَّـنَـارْ مَـــــرْشُوشْ بَنْدَاهْ

والصورة نفسها عند ابن الدبّاح [2]:

سَلْبَتْنِي بَالجْبِين وَالحَاجَب وَالعِيـــنْ وْ فَـاقَتْ بِهُمْ عَنْ جْمِيعَ الَنَّسْوَانِي
لَكِنْ يَـا صْـدِيقَ نَـحْلفْ لكْ بَيْمِين عَيْنِي ما رَاتْ شِي مْثَلْهَا فَي زْمَانِي
تَضْوِي كَالشَّمْس وَالْقْمَرْ مْعَ اَلْفَجْرِينْ وْ زِينْـهَا مَـــا صَالْ بِه حَتّى إِنْسَانِي

لذلك فهي سلطانة البنات[3]:

اَعْيُـونْ مْزَرْقِينَ[4] نَـحْكِيـهُمْ نَجْمَاتْ الـرَّقْـبَة مْسَلْسَة صَـافِية مْـنَ اَلْـفَـجْرَا
زِيـنَكْ فَـاقْ عَـنْ اَجْـمِيعَ اَلْعَدْرَاتْ طَاعُوا اَوْ سَلْمُوا لَكْ اَجْمِيعَ اَبْنَاتَ اَلْفَخْرَا
وَأَنْتِ سُلْطَانَةْ اَلْبْنَاتْ يَا اَلْعَذْرَا

وهي، الصورة، عند "الحبيب بن ڤنون" مجسّدة في شخص "زينب" التي قسمت قلبه لقسمين [5]:

وَصَّلْنِي للَـدَّارْقَـة[6] تَـــرْعى جْمِيلي اللِّي يَسَمُوهَا بْحَرف الزِّيـــنْ
أربعة حْرُوفَ يَنْقْطُوا فُوقِي وِسَفْلِي مَـا نَجْحَدْ شِـي وَاشْمَةْ اَلْيَدِّينْ

---

[1] نفسه، ص ص 108، 109.

[2] نفسه، ص 60.

[3] صورة المرأة في شعر ابن سهلة، القسم الثاني..، ص 93.

[4] ملونين - مزينين.

[5] أحمد طاهر، بن ڤنون شاعر مشعبي من سهل غريس..، ص 53.

[6] المتوارية، المختفية، وهي كناية عن الغياب والهجر والصد.

زِينَبْ فِي اَلْبَنَاتْ فَضْحَتْ لِي هْبَالِي قَسْمَتْ لِـي قَلْبِي عْلَى نَصْفِينْ
عَارَم فِي رَفْرَافْ بُرْجَ طْوِيلْ عَـالِي بِيـــنْ اَظْفَـارَ طْيُـــورَ قَتَّالِينْ
رَاهْ خْيَالَكْ يَـا اَمْـرَاة دَايْـمًا قْبَالِي مَـا يَعْطِـي عَـفَّـة بْـرَمْشَةْ عِينْ
حَارَسْنِي فِي النُّومَ وَاَلْيَقْضَة يْشَالِي عَـقْلِي طَارْ لِـهَا بْلاَ جَـنْـحِينْ

وهي عند "الشيخ أحمد بن عامر" ليست ببعيدة عمّا ذكره المتقدمون له، وجزئياتها زادت في أسباب تعلّقه بها، يقول[1]:

اَلْجْبِيـنَ كَالْهْلاَلْ يَـظْهَرْ لِيـــــلَـةْ الَـثْلاَثَـة وْعَشْرَة
عْيُـونْهَا بَالَشُّوفَـة تَـنْحَرْ آهْ مَـا أَقْـصَحْـهَا بْنَظْرَة
سْبَـاتْنِي بَشْفَايَفْ حُمْرْ زِينْـــهَا مَا كَـانْ فِي مْرَاة
زَادُوا لَـهْلاَكِي اَلْخَـدِّينْ ذَاكَ اَلْمَبْسَمْ صَوْتُه نَغْمَةْ رْبَابْ
يَـسْحَرْ بَكْلاَمَ حْنِيـــنْ عَنْدْهَا رَقْبَة كَرَقْبَةْ غْزَالَ اَلْهِضَابْ
اَلْمَحَاسَنْ سَلْبَتْ عَقْلِي بْحُسْنْ غَلاَّبْ مَـــا رْمَقْـت اَلِيُـومَ مَـنْ زِيـنْ
سْبَابْ مَحَّنْتِي غِيرَ أَنْـتِينْ

********* ********* ********* *********

وهو دائما لا يستريح من عشق البهاء كما يقول[2]:

عَـمْدَا لِـي نَـعْشقَ اَلْـبْهَـاء مَـنْ زِيـنُه مَا نَـــسْتْـرَاحْ يَـا
ذَا اَلْـهَـيْـفَـاء فَـاقَتْ بْزِينهَا نَصْـــرُوهَا جْمِيعَ اَلْمْلاَحْ يَـا
سَـالَفْهَا وَاتَـــى جْبِينْهَا وَاَلْعْيُـونْ شُـهَلْ وِقَـــاحْ يَـا
فْتَحْ اَلنَّسْرِي فُـوقَ خَـدُّهَا جُلَنَّارْ[3] وْ وَرْدْ[4] فضَّـــاحْ يَـا

[1] أشعار من الموزون والملحون..، ص 99.

[2] نفسه، ص 298.

[3] زهر الرمان.

[4] الورد اسم عام لكل زهر ثم خص به الورد المعروف بفضله. كما الشأن هنا. وقد اهتّم النّاس والشعراء بذكره وفضلوه على سائر الأزهار، فهذا المتوكل، جعفر بن محمد المعتصم الخليفة العباسي العاشر، يقول معظما الورد في ريعانه:<< أنا

وعند الشاعر "الشيخ المسعود" لا تكاد تختلف صورة المرأة عمّا ذُكر من قبل، إلاّ أنّ هيفاءه "أخذت عقله وأعمت أبصاره" من بعد أن تملكته[1] :

مَـلْكَـتْنِـي ذِي اَلْـهِـيفَـاء اَخْذَاتْ عَقْلِي وَأَعْمَاتْ أَبْصَارِي
يَا مَا أَحْسَنْ ذِي الَصِّيفَة وَاَلْـغُـرَّة سُـبْـحَـانَ اَلْـبَـــارِي
إِذَا نْـشُـوفَـكْ خَطْفَـــة تَـــأخُذْ عَـقْلِي تَلْهَبْ جْمَارِي
رَانِـــي فِي ذَا الَتَّـلْـفَـة مَـا جْبَرْتْ طْبِيبَ وَلاَ قَـارِي

********* ********* ********* *********

بل زادت من تيهها وجفائها إلى درجة تغير لونه[2]:

هـاج عشقـي يـا حضّار مـن غـرام الجافيني
مَـــنْ جْفَاء صابغ الاشفار صـار لـــوني يرقاني
ذَا اَلْغْـرَامْ عْلِيَّا جَـــــارْ هـد بفْزُوعُه أَخْذَانِي

وغير بعيد عن دقائق الصورة المقدمة، يجمع "الشيخ أمحمد الرمعون" فيها بين زين العرب والعجم والنصارى، فيقول[3]:

وَاَلْغُرَّة وَاَلْـجْبِينَ وَاَلْـخَّدْ اَلْبَدْرَ الَسَّانِي
والمبسم خاتَمْ الذْهَبْ وَالشَفَّة مَرْجَانْ[4]

ملك السلاطين، والورد ملك الرياحين، وكل منا أحق بصاحبه>> (حسني شحاذة، من مقاله:" لغة الزهور في الأدب والأساطير وعادات الشعوب"، مجلة الدوحة (قطرية)، ع 99، مارس 1984، ص 110).

[1] نفسه، ص 102.

[2] نفسه، ص 105.

[3] نفسه، ص 83.

[4] وواحدته مرجانة وهو << صغار اللؤلؤ>> (عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب التبصر بالتجارة، تحقيق حسن حسني عبد الوهاب، دار الكتاب الجديد: بيروت، 1983، ط 02، ص 19). و << المرجان في لغة العرب، صغار الدر، وهو اللؤلؤ الدق>>، ويشبه<< المعدن بجسده والنبات بروحه>>، وأطلق<< فيما بعد على العروق الحمر التي تطلع من البحر وتتخذ منها الحلي>> (أزهار الأفكار في جواهر الأحجار..، ص 178).

وقال امرؤ القيس: فَأَعْزِلُ مُرْجَانَهَا جَانِبًا وَآخُذُ مِن دُرِّهَا المُسْتَجَادَا

(ديوان امرئ القيس..، ص 424).

سَلْبتْنِي دُونَ أَقْرَانِي مَلْكَتْ عَقْلِي بَالْمْلاَطْفَة
زِينَ اَلْعَرَبْ وَاَلْعَجَمْ وَالزِّينَ النَّصْرَانِي
أَجْتَمْعُوا فَي أَبْهَاكَ أَيَا ذَابَلْ اَلْاَعْيَانْ
اَللّهْ يَحْسَنْ أَعْوَانِي نَسْتَنَّى وَاَلْوَعْدَ مَا وْفَى

في حين فإن جزئيات صورة المرأة عند شعراء الحوزي جميعهم قد جمعها ابن سهلة بومدين في شعره الغزلي، وعلى وجه الدّقة في قصيدتي: "يَا اَرْقِيفَ اَلْحَاجَبْ "، يقول [1]:

مَا اَعْطَالَكْ رَبّــي مَنْ زِينْ يَا اَرْقِيـــفَ اَلْحَاجَـــبْ
مَا اَعْطَالَكْ رَبّــي مَنْ زِينْ يَا اَرْقِيـفَ اَلْحَاجَـبْ والعين

********* ********* ********* *********

فَضْلَّكْ رَبِّي عَنْ اَجْمِيعَ اَلْبَاقِيينْ كَالْـــهْلاَلَ الَـــرَّاقَـــبْ[2]
فَضْلَّكْ فَالْبْـــــــرَايَـــا[3] اَوْ لاَ اَوْجَدْتْ مَثْلَكْ فِيمَا رِيتْ

********* ********* ********* *********

فَضْلَكْ مُحَالْ لاَ يُـــــرَى مَا اَجْبَرْتَ[4] مَثْلَكْ فَي اَمْرَا
عَنْـدَكْ اَجْبِـينَ كَـمَّـا الزَّهْرَا فِـيـهْ كُـلَّ اَمْـــكَاتَـــبْ

********* ********* ********* *********

عَنْـدَكْ اَجْبِـينَ كَـمَّـا اَلْقَنْدِيلْ وَ اَلَشْفَرْ كِيفْ اَغْرَابَ اَلْبِينْ
وَ اَلَشْعَرْ كِيفَ اَظْلاَمَ اَلَّيلَ فُـــوقْ صَدْرَكْ رَاقَـــبْ

[1] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة.. ص ص 170 - 174.

[2] المطل والبادي.

[3] البرية، جميع الناس والخلق.

[4] ما وجدت.

********* ********* ********* *********

الَشَّعَـرْ طَاحْ اعْلَى اَلْاَكْتَافْ فُوقَ اَلْبْدَنْ رَاخِي اَلْاَحْدَافْ [1]
وَ اَلْـحْوَاجَبْ نُونِينْ [2] اَظْرَافْ اَكْـوَاوْنِـــــي بَالْـمْشَاهَـبْ

********* ********* ********* *********

الْـعْيُونَ اَنْشَاشَبْ [3] وَ اَشْفَارْ طَـاعْنِيـنْ اَكْبَادِي بَالنَّارْ
اَلْـوْرْدَ فَاحْ وَ اَفْتَحْ اَلْـجُلَّنَارْ اَعْـلَى اَلْـخْـدُودَ اَيْنَاسَبْ

********* ********* ********* *********

اَلْـوْرْدَ فَاحْ وَ اَفْتَحْ اَلنَّسْرِي [4] فُـوقَ خَدَّكْ اَخْطَفْ بَصْرِي
ضَاقْ أَمْرِي وَ اَفْنَى صَبْـرِي رُحْـتَ مَنَّـــــكْ رَاهَـــبْ [5]

********* ********* ********* *********

الَـسَّـنْ نُـــورِي لَلْعُقَّـــالْ شَـاطْبِي وَالَسَّاقْ اَيْـهَبَّلْ
اَرْدِيـــفَ [6] اَلِلّـــي اَيـهَـوَّلْ يَـسْحَـــرْ اَللّـــي تَـايَـبْ

********* ********* ********* *********

اَرْدِيـفَ اَيْهَوَّسْ تَهْـــوَاسْ حِينْ تَدْرَجْ يَـا غُصْنَ اَلْيَاسْ [7]

---

[1] ظفائر الشعر.

[2] إشارة إلى شكل حرف النون المقلوبة في الكتابة وهو: ﻥ . و مشهور متداول عند طلبة القرآن.

[3] جمع نشاب، وهو السهم.

[4] هو النسرين أو << جلسرين: ورد بري>>، من << فصيلة البصليات النرجسية زهرها أصفر في غالبيته>>(مصطفى الشهابين معجم الألفاظ الزراعية بالعربية والفرنسية..، ص 238).

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة.. ص 172.

[6] خلخال مزدوج من الفضّة عند نساء أحواز تلمسان (الحوزيات)، بينما عند نساء المدينة (الحضريات) فهو خلخال مفرد من الذهب.

[7] أو الآس << نبات ينبت بريا أو يزرع للزينة و رائحته عطرية و يسمونه الريحان >> (معجم الألفاظ الزراعية بالعربية والفرنسية..، ص 445).

وَاَتْخَلْخَلْ اَعْقُولَ النَّاسْ الَصَبِّـي وَ الَلِّي شَايَـــبْ

******** ******** ******** ********

شَـاعْ زِّينَكْ فَالْبَهْجَة بَانْ وَاَنْشْهَرْ فُوقَ أَرْبَعَ أَرْكَانْ[1]
بِكْ عَادَتْ تَضْرَبْ اَلْاَمْثَالْ حُسْنَ زِّيـنَكْ غَـــالَبْ[2]

و في قصيدة : "لاَ اَتْخَيَّلْ يَا اَلْقُمْرِي اَدِّي لِي دَا اَلْسْلاَمْ "[3]:

سَبْحَانَ اَلْحَيْ مَنْ اَعْطَى لَكْ فُقْتِي اَجْمِيعَ اَلْزَّيَامْ
اَعْطَى لكْ اَلْحُسْنَ وَ اَلْبْهَا مَارِيتْ مَثْلَكْ زِينْ
اَمْعَ بَعْدَ[4] مَا اَنْسِيتْ حُبَّكْ حَرَّكْ لِـي بَالْـغْـــرَامْ
جَا بَالْقُـومَانْ[5] وَاَلْعْسَاكَـرْ لِيَا فَـــايْزِيـــنْ
طَـوَّعْنِي صَـرْتْ لُو اَرْعِـيَّة وَ اَعْزَمْنِي يَا اَكْرَامْ
اَلْعْفُو غِيـرْ مَنَّكْ اَنْـتِ يَا ضَاوْيَةَ اَلْجْبِينْ
بَـرْكَاكْ مْـنَ الَتِّيهْ وَ اَلْجْفَا يَا تَاجَ اَلْبَاهْيِينْ

******** ******** ******** ********

أَعْـطَاكْ الَسَّـــرْ وَ الْظْـرَافَـــة [6] رَانِـــي فَانِي مَنْ اَوْصَافَـــــــكْ
مَا كَانْ شِي فَالَزّْمَانَ هِيـــفَة مَا رَاتْ عِينِـي كِي بْحَالَـــكْ [7]

[1] هي الاتجاهات الجغرافية الأربعة: الشمال والجنوب، الشرق والغرب

[2] ديوان أبي مدين بن سهلة.. ص ص 173، 174.

[3] نفسه، ص ص 217 - 220.

[4] من بعد.

[5] الخيالة.

[6] الحسن والظرف.

[7] مثلك.

فَـزْتِـــي بَالَـزِّينَ كُـلَ صِيفَـــــة اَخْـــــذَاوْوا اَلْحُسْـنَ مَنْ جْمَ الَـكْ
نِيـرَانَـكْ مَـا اَبْـغَاتْ تَـــطْفَـــى عُـفِّـي بَـــرْكَاكْ عَـنْ اَغْلاَمَـــكْ [1]

وهاتان الصورتان الجامعتان، فضلا عن الصور السابقة لشعراء الحوزي، لا تختلف، كثيرا، في رأيي عن صورة معشوقة امرئ القيس، الموصوفة على أنها لطيفة الخصر، ضامرة البطن، بيضاء اللون، بياضها يميل إلى الصفرة، ريانة عليها أثر النعيم، إذا التفتت ظهر خدّها طويلا، نظرتها مثل نظرة الظبي، فيها حنان وحب، جيدها معتدل إذا هي رفعت قامتها رأيت ما في جيدها من حلي و زينة، شعرها شديد السواد، طويل و كث يزين ظهرها..

وخصلات هذا الشعر مرفوعة. تضل الأمشاط بين المثنى والمرسل من غدائرها..

ثم عود إلى خصرها: فهو رقيق مثل الحبل المفتول، أما ساقاها فهما مثل عود القصب الذي شبع ريا فازداد امتلاء.

وينتقل امرؤ القيس إلى وصف أصابعها فإذا هي لينة دقيقة تشبه ماساويك الإسحل، و هو نوع من الشجر، فوصف وجهها، فإذا هو منير يضئ الظلام في العشاء، كما يضيئ مصباح الراهب، ينظر إليها العاقل في صبابة كلفا و حبا إذا رآها بين صواحبها صغارا أو كبارا:

مهفهفةٌ [2] بيضاءُ غير مُفاضـــــةٍ [3] ترائبها مصقولة كَالسَّجَنْجَـــــلِ [4]
كبكر المُقاناةِ البياض بصفـــرةٍ غَذاها نَمير الماء غير المحلَّـــــل
تصدُّ و تُبدي عن أَسْيلٍ وتتقي بناظرةٍ من وحش وَجْرة مُطفـــل
وجيدٍ كجيد الرِّئم[5] ليس بفاحشٍ[6] إذا هي نصّتـــه و لا بمعطّـــل

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة.. ص 218.

[2] المهفهفة الضريبة للحم المخففة.

[3] المفاضة الضخمة البطن.

[4] المرآة بالرومية، وقيل بالهندية، وعلى كل حال فهي ليست عربية وفيها لغة أخرى، يقال زجنجل.

[5] الظبي الأبيض الخالص البياض.

[6] ما جاوز القدر المحمود من كل شيء.

وفرع يغشى المتن أسود فـاحـمٍ أثيثٍ كقنوِ النّخلة المتعثْكِـــــــل
غذائره[1] مُسْتَشْزِرات إلى العُلـى تضَّل المداري[2] في مثّنًى و مرسـل
وكشحٍ[3] لطيف كالجديل مخصّـرٍ و ساقٍ كأنبوب السّقي المذّلـــــلِ
وتعطو برخْصٍ غير شَثْنٍ كأنّـــه أساريعُ ظبيٍ أو مسَاويكُ إسْحِـلِ
تضيئُ الظلام بالعشاء كأنّهـــا منارةُ ممسي راهـــــــبٍ متبتّـل
إلى مثلها يَرنو الحَليم صبابـــة إذا ما اسْبَكَرّت بين دِرعٍ ومِجْوَل[4]

وصاحبة الأعشى، إذا هي، عنده، مشرقة الوجه بيضاء، واسعة العينين، طويلة الشعر، أسنانها لامعة مصقولة، إذ مشت مشت متمهلة، كما يمشي من قي قدمه ألم أو كمن يمشي في أرض وحلة في أناة وحذر.

إذا مشت إلى البيت جارتها، لا تسرع ولا تبطئ، وإنّما هي في سيرها مثل السحابة.. ويلتفت إلى زينتها، فإذا صوت حليها يشبه صوت نوع من النبات حين تهب عليه النسائم، و هي محبوبة بين جيرانها يريدون رؤيتها، أخلاقها كريمة، لا تفشي سرا.

ثم يعود إلى هيئتها و شكلها فإذا هي مترفة ممتلئة الجسم إذا أرادت أن تقوم يكاد أن يصرعها الترف والكسل لولا تشددها و تماسكها، وإذا قامت فساحت منها رائحة المسك، وفاضت رائحة الورود من أكماها :

غرّاءُ[5] فرعاءُ[6] مصقولٌ عوارضهـا[7]
تمشي الهُوَيْنا كما يمشي الوَجي[8] الوَحِلُ[9]

---

[1] جمع غديرة وهي الخصلة من الشعر.

[2] جمع مدرى، وهو المشط.

[3] جانب الخاصرة، والمخصر الدقيق الوسط.

[4] الديوان.. ، ص ص : 74 – 79.

[5] بيضاء.

[6] طويلة الشعر.

[7] أسنانها.

[8] الدابة التي تشتكي حافرها.

[9] الواقع في الوحل.

كأن مشيتها من بيت جارتهـــا
مــرُّ السّـحابة لا ريـثٌ ولا عـجـلُ
تـسمع للحلي وَسْواسًا[1] إذا انصرَفت
كما استـــعان بريـحٍ عِـشْرِقٌ[2] زَجِلُ
ليست كمن يكرهُ الجيران طلعَتَـهَـا
ولا تراها لسرّ الجَـار تَخْتَـــتِـــلُ
يكـاد يصرعُها لولا تشدّدهـــــا
إذ تقومُ إلى جَارَاتِهَـــا الكَسَـــــــلُ
إذا تـقـوم يـضْوعُ المِسْكُ أَصْـــوِرَةً[3]
والزَّنْبَقُ الورد من أردَانها شَمِـــــلُ[4]، [5]

والصورة بحذافرها، يرسمها رائد "المحققين" عمر بن أبي ربيعة في إحدى صويحباته التي ذهبت بعقله، فباتت هي المنى و حديث النّفس:

خَود تضيءُ ظلامَ البيت صورتُها
كما يُضِيءُ ظلامَ الحِندِس[6] القَمَـر
مَجْـدُولَةُ الخَلق[7] لم توضع مناكبها
ملءُ العِناق ألوفٌ حيْثُـا عَطِـر
مَـمْكُورة السّاق[8] مقصوم خلاخِلها

---

[1] الصوت.

[2] العشرق: شجيرة، شبه خشخشة الحلي بخشختها.

[3] جمع صوار: الرائحة الطيبة.

[4] شامل.

[5] ديوان الأعشى..، ص ص 144، 145.

[6] سواد حالك.

[7] مجدولة الخلق: كاملة الأعضاء.

[8] ممكورة الساق: ممتلئة مع نحافة في العظم.

فُمشبَع نَشِب، منها، و منكَسـر

هيفاءُ، لـفّاء، مَصْقُول عوارضُها

تكادُ، من ثقل الأردَافِ، تَنْبَـتـر

تَفترُّ عن واضِحِ الأنياب، مُتَّسِقٍ

عَذبِ الـمُقَّبلِ، مَصْقُولٍ له أشُـر

تلكَ التي سَلَبَتني العقل وامتنعتْ

والغانياتُ وإن واصلننـــا، غُدرُ

أنتِ الـمنى، وحديث النّفسِ خاليةً

وفي الجميعِ، وأنت السمعُ والبصر[1]

و الصورة السابقة مجتمعة لا تختلف بدورها عن صور محبوبات الشعراء الشعبيين بعامّة، و شعراء الحوزي بخاصة، سواء تغزلوا بالحبيبة أم اتخذوها رمزا، فدونك، أيها القارئ، الشاعر عبد العزيز المغراوي في معرض حديثه عن اشتياقه لمكة المكرمة، يستخدم رمز المرأة، إفادة من العناصر الحسّية لها، و اقتفاء لأثر المتصوفة. لنستمع إليه وهو يصفها:

يَعْجَبْنِي أَشْعَاعَ اَلْفَجَرْ بَانْ تَحْتَ اَلشَّعَرْ

وَالثِّيثْ اَكْحَلْ رَنْـجِي[2] اَحْكِيثْ رِيشْ اَلنَّعَامْ

أَبْيَضْ مَنْ حَبّْ اَلثَّلْجْ ثَغْرْهَا اَلْـمَعْتْبَـــرْ

وَالرِّيقْ أَشْهَى مَنْ عَسْلْ أَنْسَمْ مَسْكَ اَلْـخْتَامْ

نَغْمَتْهَا دَاوْدِيَة أَتْفُوتَ نَغْمَ اَلْوْتَـــــــرْ

وَاَلْـقَّدْ أَغْصَنْ رَجْـرَاجْ وَ اَلْقْطَّا وَ اَلْـحْمَامْ

ذَاتْ اَلصَّدَرْ اَلْبَلاَّرِي

[1] ديوان عمر بن أبي ربيعة، تقديم الدكتور فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب: بيروت، د. ط، د. ت، ص 108.

[2] كذا، بالرّاء ولعلّه بالزاي زَنْجِي.

أَطْـعَنْ قَلْبِي بَنْـهُودَ مَثْلَ دَّقْ الرَّمَـــاحْ
تَسْبِـي اَلْعَـابَدْ وَ اَلْقَـــــارِي
والَلِّي حَجْ وَاَغْزَى وْصَامَ دَهْرُه وْسَاحْ
أَيْـنَ عَرْبَـــة يَـا نَـــــارِي[1]

********* ********* ********* *********

حتى يصل إلى:

نَظْرَةْ عَيْنْهَا اَلْفَاتْرِينْ ذُوكَ اَلْوْقَـــــاحْ
وَ اَحْـوَاجَبْ فِي اَلْاَسْـــوَارِي
نَعْنِي نُونْتِينْ فِي اَسْطُورْ بَعْضَ اَلْلّوَاحْ
أَيْـنَ عَرْبَـــة يَـا نَـــــارِي[2]

و يتغزل ابن مسايب بمن أحبّها، فيصفها بقوله[3]:

يَا آهْلَ اَلْهْوَى حُبّي عَذْرَا بَاهْيَه جْمِيلَة مَسْـــرَارَا
خَدِّيهَا وْ شَفَّتْهَا حَمْـــرَا وَ عْيُونْ لِهَا دَعْجْ[4] سْكَارَا
جْبِينْ يْبَانْ مْنَ اَلْغُّـــرَا يَضْوِي ضْيَا قَمْرَا الَدَارَا
جِيدْهَا بَعْقُودَ مْلَثَـــــمْ تَحْتَ اَلرَّقْبَة يَا مَا اَعْلاَهَا
وَ بْدَنْ كَالَثَّلْجَ الَرَاسَـــمْ وَ اَلَشّْفَرْ كَمَّا اَلَلِّيلْ السَاهَا

و قريبا من الصورتين السابقتين نطالع قصيدة " الحاج خالد" [5] في مدح مكة المكرمة و التغزّل بها، جاعلا منها امرأة استحوذ حبّها عليه :

---

[1] قاضي محمد، الكنز المكنون في الشعر الملحون..، ص 206.

[2] نفسه، ص 208.

3 ديوان ابن مسايب (نشر بخوشة)..، ص 94.

[4] من << الدعج، بفتحتين، شدّة سواد العين مع سعتها، وعين دعجاء بالمد وبابه طرب>> (مختار الصحاح، مادة: د ع ج، ص 205).

[5] هو << ابن أحمد من أشراف بني عامر بناحية سيدي بلعباس، أصله من أولاد سيدي خالد، مات رحمه الله صغير السن هذه نحو العشرة أعوام، ومن بلاغته وفصاحته في الشعر حتى سمي بالمنداسي الصغير >> (الكنز المكنون..، ص 106).

أَتْخَوَّضْ بَحْرِي مَاء وْ رِيحْ وَتْخَلْطُـــــــوا
وَ اَرْيَاحْ الَشُّوقَ أَبْشَّدْ عَاصَفْ أَتْسُوطْ[1]
اَلْاَمْطَارْ اَتْعَجَّجْ وْ اَلْاَمْوَاجْ يْزَّرْوْطُـــــوا
مَاهُمْ يَلْعَبْ اعْلَى أَشْفَـــــارَ اَلْحْيُوطْ
خُفْتْ أَخْنَاقِي مَنْهُمْ اَجْمِيعْ لاَ يَقَنْطُوا
لاَ فِي يَـا رَبّي فَي اَنْهَـارْ مَبْسُـــــوطْ [2]

حتى يصل إلى مدحه رامزاً:

سَلْطَانَةْ عْرَبْ الَرَّبْطْ وَ اَلْعْجَمْ وَ اَلْقْبَطْ زِينْ أَلاَّ مَثْلُه رَهْطْ
فِي اَجْمِيعَ الَرْهُوطْ [3]

و يزداد الشاعر كلفًا بمكة، و يقوى اشتياقه لرؤيتها، فيشخصها امرأة فاتنة :

سُبْحَانَ اَلْبَاسَــطْ فِي جْمَالْهَا وَاشْ حَــطْ لَـحْظَ أَمْجَلَّــطْ
سِيفُه كِي الَصَّابِي أَقْنُوطْ
واَلْـخَّدَ اَمْنَقَّـــطْ عَنْبْرِي أَبْحَالُه أَرْصَــطْ وَاَلْـجِيدْ أَمْرَبَّـــطْ
مَنْ اَعْقُودَهْ وَ اَلْـخْيُـوطْ
مَقْوَانِي نَغْبَــطْ فِي اَشْبَاحْ بَلْدَ اَلْوْصَطْ عَسْجَدْ وَ شْكَرْنَـطْ[4]
وَ اَلْدَّيَاحْ هُمَا اَلْحْنُوطْ
لُو ذَاقْ اَبْحَالِي صَدْ صَارْ مَضْغُوطْ [5]

********* ********* ********* *********

[1] تهب.

[2] م. م.س، ص 119.

[3] نفسه، ص 121.

[4] نوع من الورد الأحمر، يعرف ب (L'écarlate Fleure rouge) (ينظر: كتاب نفح الأزهار ووصف الأنوار و أصوات الأطيار..، ص 54).

[5] الكنز المكنون..، ص 122.

و هذا شيخ شعراء الحوزي " المنداسي"، بدوره يصف محبوبته، في العديد من القصائد، على منهاج الشعراء المحققين :

سلبَتْ عَيْني بْعَيْن كَحْلا
طوّقها الثَوبْ و الشْفَر مَنْها مَذْبَـــــــــال
يَسْحرِني تِيتْهَا اَلْـمْفَرْصَدْ [1]
مَسْبُولْ لْكُلّْ نَاحِيَة سَالَفْ مَحْطُـــــــوطْ
وَ الَـلّـحْظْ اَلْفَاتَنْ اَلْـمْزَرّدْ
مَا كِيفُ لَـحْظْ حَجَفْلِي فِي اَلْبِيدَ اَقْـــنُـوطْ

وَ الَخَّدْ الَسَّايَلْ اَلْـمْـوَرّدْ
بَالنُّقْطْ اَلْعَنْبْرِي عْلَى رَاسُو مَنْـقُـوطْ
يَسْحَرْنِي جِيدْهَا اَلْـمْطَرّزْ
بَالْعَسْجَدْ [2] وَ اَللُّجِينْ وَ اَلْـجَمَّانْ شْعِيـلْ
نَـابَغْ فِي صْدَرْهَا مْبَـــــرّزْ
دَامِي تْـمَرْمَضْ عَلَى بَنِي مَرْصُوصْ خْفِيلْ [3]

********* ********* ********* *********

ويقول كذلك:

آهْ مْـنَ اَلْـحَـاجْبِينْ وَالَغُّـرَة وَالْعِيـــنْ
وَالَـنّْغَمْ الـــــدَاوْدِي [4] إِذَا رَنّْ صْـدَاهَـا

---

[1] أسود فاحم.

[2] ومن أسمائه الجوهر والكبريت والياقوت في بعض اللغات(يطالع كلاما مفصلا عن هذه الأسماء في : التيفاشي، أزهار الأفكار في جوهر الأحجار..، ص 247 وما بعدها).

[3] الديوان الشعبي..، ص 47، و ص ص 49 ، 50.

[4] كناية عن الصوت الحسن.

وَالَصْدَرْ اَلْمَرْمْرِي اَلْمْرَفَعْ بَالْحَقِّينْ

مَنْ لاَ تَرْكُوا يْبَاشَرْ الْكَشْحْ رْدَاهَا[1]

و على طريقته تلميذه ابن التريكي رأت عيناه :

رَاتْ عَيْنِي تَشْغَابْ اَلْقَلْبَ وَاَلْعْذَابْ

يَا اَحْبَابِي مَا صَبْتَ دْوَا وَلاَ طْبِيبْ

خُذْ نَعْتِي وَ اَفْهَمْ يَا عَارَفَ اَلْخْطَابْ

كَعْبِيدَ سْوَالَفْهَا سَلْبُونِي سْلِيبْ

فَايْتِينْ رْيُوشَ الَظَلْمَانَ وَ اَلْغْـــــرابْ

وَاَلْحْرِيرَ اَلْبَرْنَاطِي اَلْفَانِي اَلْعْجِيبْ

والَدَّمَا فِي اَلْخَدِّينْ وَ اَلْثَلْجَ بَالَصْوَابْ

مَـــنْ يَرَاهُمْ يَوْقَعْ فَي الَنَّارَ وَ اَلْلَهِيبْ

مَنْ يَرَاهُمْ لاَ بُدْ بَالَنْكْدْ يَرْتْمَـــــى

يَنْهْلَكْ وَ يْصَادَفْ اَلْاَحْزَانَ وَ الَنْوَاحْ

مْثِيلُهْمْ يَا قُوتَهْ فِي الَلِّيلْ مْظَلْمَـــهْ

أوْ شَمْسَ اَرْمَاتْ ضْيَاهَا مْعَ الصَّبَاحْ[2]

وهذه الصور ليست وقفا على الشعراء الشعبيين الجزائريين و حسب بل نلمحها لدى شعراء مغاربة متقدّمين و متأخرين على السواء، فهذا الشاعر الفقيه القريعي، على سبيل التمثيل، يتغزل

" بأم هاني " في " سرابّة " [3] عنوانها : " آ أُمْ هَانِي تَمَّهْتِينِي بْشُوفَ اَلْاَلْمَاحْ "، قائلا في طالعها :

---

[1] م .م .س، ص 13.

[2] كتاب الحب والمحبوب..، ص 43.

[3] السرابة، كالقصيدة، وعروبيات نساء فاس، وهو عبارة عن شعر نسوي، من أنواع الشعر الملحون في المغرب. وشعراء الملحون ينظمون في << نوعين من المقطوعات؛ القصيدة، والسرّابة. أمّا القصيدة فعروضها خمسة أنواع هي المبيت، و مكسور الجناح، و المشتب ، و السوسي المزلوك، و الذكر. ولكل نوع عدّة بحور. وأكثر الشعراء لا ينظمون إلا القصائد.

آ أُمْ هَانِي قَدَّكْ رَايَة فِي يَوْمَ اَلْكِفَاحْ آ أُمْ هَانِي وَ صْوَارَمْ زَايْدَة جْيَاحِي
وَ اَلصَّدَرْ رْخَامْ رَاحَةَ اَلْمَقْرُوحْ
آ أُمْ هَانِي وَ نْهُودَكْ يَا اَلرِّيمَ[1] تَفَاحْ آ أُمْ هَانِي وَ اَلسَّرَة طَاسَةْ اَفْرَاحِي
وْ رْدَفْ وَ اَفْخَادْ كَبْرُوقْ تْلُوحْ
آ أُمْ هَانِي سِيقَانَكْ كَمْطَارَبْ اَلرَّاحْ آ أُمْ هَانِي وَ اَقْدَامْ يْتَيْهُوا اَلسَّاجِي[2]

قلنا، فيما تقدّم، إن شعراء الحوزي وعلى رأسهم بومدين بن سهلة، أكثر من وصف جسد المرأة ومواطن الفتنة فيه، وصفا حسّيا. فكيف كان ذلك؟

و ينبغي للتوضيح أن نميّز أوّل الأمر العناصر الوصفية التي يشار فيها إلى ذات الحبيبة، فيتاح لنا أن نتعرف إلى المقاييس القديمة، مع ما طرأ عليها من تغيرات حسب اختلاف الأوساط و العصور:

1/ فالشعر كثير الورود في شعر الحوزي، وهو غزير، شديد السّواد والطول، يقول ابن مسايب في ذلك[3]:

بِينْ اَلشَّفَة وْخَدَّهَا بَانَ قْتَالِي والطَرْفَ اَلنَّاعَسْ اَلْكْحِيلْ
اَلثِيتْ[4] عْلَى اَلنْهُودْ وَالحُبْ مْوَالِي اَلْمْخَبْلاَتْ بْتَخْبِيـــــلْ

وقليل منهم نظم سرابات.. و السرّابة تجمع على سرابات و سراريب و اشتقاقها من السرب أي الإرسال أو من السربة، و هي الإسراع ، يقال :"و إنّه لقريب السربة " أي قريب المذهب، يسرع في حاجاته كما في اللسان و من هذه المادّة زرب في عاميتنا، بمعنى أسرع و سمّيت سرّابة لأنه يسرع في إنشادها على خلاف القصيدة.

و السرابة لا تنظم في الغالب إلاّ في النوع الغنائي المسمّى ب " العشاقي "، و هي قصيرة و تعبّر في الأكثر عن عواطف صادقة عميقة جياشة خصوصا في وصف آلام الغربة و الشوق إلى البلد الأصلي والموطن الأوّل و هي في الغالب شجية ..>>

(ينظر: - محمد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الثاني من الجزء الأول، ص ص 111، 112.

CHANTS Anciens des femmes de fés Paris. Seghers. 1967. p 48.

- رباعيات نساء فاس (العروبيات)، دار قرطبة للطباعة والنشر: الدار البيضاء، 1986م، ط 02، ص ص 3 – 6.

- مطبوعات تقرير المؤتمر التأسيسي لجمعية هواة الملحون، مراكش 1970م، ص 5).

[1] مفرد الريّام بمعنى الغزال، والمقصود المرأة الحسناء.

[2] معلمة الملحون..، ص 117.

[3] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم: الحفناوي أمقرانا لسحنوني..، ص 131.

[4] والتيت بمعنى واحد وهو الشعر الكثيف وكثير السواد

********* ********* ********* *********

اَلتِيتْ كِيفْ طَاحْ مْدَرْبِي عْلَى اَلْحْزَامْ يَحْكِي جْنَاحْ بَرْنِي لَاوْ كَارُه فَاتْ[1]

ويتبعه ابن التريكي فيقول[2]:

وَاَلْخْدُودَ اَعْلِيهُمْ مَفْتُوحْ وَرْدْ فَاحْ يَا اَعْلَى مَنْ طَافَ اَبْعَيْنُه يَلْمْحُو

وَ**اَتْيُوتْ** اَهْوَاوْ وْطَاحُوا اَعْلَى اَلْحْزَامْ مَنْ اَدْبَاجَ اَلنَّايَرْ إِذَا ايْغَيْمُوا

********* ********* ********* *********

قَالَتْ عَيْنِي طَاحْ[3] **تِيتْ** طَالَقْ اَلْجْنَاحْ زَنْجِي يَخْطَفَ اَلْلْمَاحْ[4]

********* ********* ********* *********

وَ**السَّالَفْ** طَلْقُو مْظَلَّمْ طَايَحْ تَحْتَ اَلْحْزَامْ فَاتُو[5]

وهذا "محمد بن الدبّاح التلمساني" يقول:

تَظْهَرْ لِيكْ زِينَةَ اَلْمَنْقُوشْ اَمْعَ اَلْيَاقُوتْ مُولَاةْ **اَلسَّالَفْ** زَنْجِي اَطْوِيلْ طَايَحْ[6]

والشعر عند "بومدين بن سهلة" طويل لدرجة تدلى و "فَاتْ الحزام":

اَلتِيتْ كَظْلِيمَ[7] اَلصَحْرَا هَاوِي عْلَى اَلصَّدَرْ طَلْقَاتُو[8]

طَايَحْ عْلَى اَلغُّرَه **سَالْفَكْ** طُولُو فَايَتْ اَلْحْزَامْ[9]

ويقول :

---

[1] م .م .س ، ص 120.

[2] ديوان احمد بن التريكي ..، ص 70.

[3] من << تاه وأشرف على الهلاك >> (المنجد في اللغة والأعلام، مادة طاح..، ص 474).

[4] كتاب الحب والمحبوب..، ص 60 .

[5] ديوان احمد بن التريكي..، ص 121.

[6] صورة المرأة القسم الثاني..، ص 92.

[7] الظليم هو << ذكر النّعام، جمعه ظلمان>> (الرافد، ج 02..، ص 178).

[8] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 168.

[9] كتاب الحب والمحبوب..، ص 76.

اَلتِيتْ سَايَحْ مَتْوَالِـي تَـحْكِي اَنْقُـولَ اَغْـــرَابْ[1]،[2]

ويقول أيضاً:

مُولاَةْ **اَلسَّالَفْ** اَلْغْرَابِي صِيفَةْ ظَبْيَ اَلنَّفُورْ عَبْلَة اَلصَّمْصَالْ[3]

ويقول كذلك :

سَالَفْ طَايَحْ اعْلَى اَلْحَزَامْ نَحْكِي رَمْضِي[4] كِي اَنْكْسَرْ[5]

وعلى هديه يقول أحمد بن عامر[6] :

اَلطْوِيلَة مَسْبُـوغَةْ **اَلتِّيتْ** نَـارْهَـا فَي اَلْـخَاطَـرْ أَقْدَاتْ[7]

2/ والجبين، مثل الشعر، كثير الورود في القصائد، وما لفت نظر شعراء الحوزي هو بياضه و صفاؤه وتلألؤه و نعومته كما هو الشأن مع ابن مسايب:

وَ **اَلْجْبِينْ** يْبَانْ مْنَ اَلْغُّـــرَه يَـضْـوِي ضَـيْ قْـمَرْ اَلَدَارَهْ

********* ********* ********* ********

عَنْدَكْ **جْبِينْ** ضَاوِي وَ حْوَاجَبْ سَابْغِينْ غُـرَّة مْـنَ اَلْـقْمَرْ شَرْقَتْ مَنْ اَلْاَمْزَانْ[8]

ومع ابن التريكي:

جْبِينْ كَـمَّا اَلْهْـــلاَلَ ضَـــــــــاوِي وَ حْوَاجَـبْ كَالْاَقْـوَاسْ طَاعُـــوا [9]

---

[1] أشار إليه << الشعراء كثيرا، واستخدموه في مواضع عدّة، ولكن معظم الحديث عنه في باب التشاؤم.. وليس في الأرض شيء يتشاءم به إلا والغراب أشأم منه وأنكد>> (الطبيعة في الشعر الجاهلي..، ص ص 189، 190).

[2] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 158.

[3] نفسه، ص 198.

[4] من << رمضت العين: حميت حتى كادت تحترق>> (المنجد فى اللغة..، مادة: رمض، 280).

[5] نفسه، ص 162.

[6] كناش سي إدريس بن رحال أشعار من الموزون والملحون..، ص 98.

[7] عامية ومعناها اشتعلت.

[8] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم: الحفناوي أمقرانا لسحنوني..، ص 120.

[9] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 122.

********* ********* ********* *********

يَهْبَلْ مَـنْ شَـافْهَـا يْرَوَّحْ مَـنْ عَـقْلُو هَـــايَـمْ
اَلْغُـــرَّه وَ**اَلْجْبِينْ** يَضْـوِي كَـالْبَـدْرَ الَـسَّـــانِي[1]

وكذلك مع الحبيب بن ڤنون :

نُـــورْ **جْبِينَكْ** كَالْبَـدُرْ صَافِي يْلاَلِي
بِينَ شْفَافَكْ كنز رحت من الكون راهب[2]

وهو عند ابن سهلة بومدين، أيضا، يتّصف بالصفاء يقول:

اَجْبِينْ كَالْبَدْرَ فَي اَسْمَاهْ شْبِيهَةْ اَلْغُرَّة لَـلْقَـمَرْ[3]

********* ********* ********* *********

بَالَـزّينْ وَ اَلْبْهَا عَذَبْنِي عَنْدُو **جْبِينْ** صَافِي مَثْلَ اَلْغْزَارْ[4]

كما أنّه مثل الهِلال:

جْبِينْ كَـمْثِيلَ اَلَزَّهْرَه وَ اَلْـهْلاَلْ مَـنْـزْلاَتُـو [5]

ومثل البدر، كذلك،:

جْبِينْ كَالْبَدْرَ وَ ضَّاحْ مَـنُـو اَرْتْـهَبْتْ فَي زَمَـانِي[6]

وأحيانا يفوقهما في الحسن والسناء:

جْبِينْ وَلْـفِـي دَابَـلْ اَلْاَعْيَـــانْ فَايَتْ اَلْبَدْرَ اَلْعَالِي فَي اَلْبْهَا وَ اَلْاَنْعَاتْ[7]

وهو، أيضاً، مثل القنديل:

---

[1] م .م .س ، ص 100.

[2] ابن ڤنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص90.

[3] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 161.

[4] كتاب الحب والمحبوب..، ص 73.

[5] نفسه، ص 72.

[6] نفسه، ص 106.

[7] نفسه، ص 91.

عَنْدَكْ **جْبِينْ** كَمَّا اَلْقَنْدِيلْ وَ اَلْشْفَرْ كِيفْ اَغْرَابْ اَلْبِينْ[1]

وحين يزيّن هذا الجبين بالورد أو نبات العطر فإنّه يفتن من يراه إلى درجة السحر:

فُـوقْ **جْبِينَكْ** رِيتْ عِـظْلِمْ[2] يَفْتَنْ بَضْيَاهْ مَنْ شَافُو[3]

سَحْرَتْنِـــي **بَجْبِيـــــنْ** وَ اَحْوَاجَبْ اَوْ عِينِينْ[4]

و**الجبين** عند شعراء الحوزي المتأخرين له حضور ليس بالقليل، من ذلك ما قاله أحمد بن عامر[5]:

اَلْجْبِينْ كَالْهْلاَلْ يَظْهَرْ لِيلَةْ الثْلاَثَة وْعَشْرَة

تَسْحَرْ اَلْعَاشَقْ **بَجْبِينْ** كَالْهْلاَلَ الَضَّاوِي تَفْتَنْ جْمِيعَ مَنْ تَابْ

والشيخ المسعود كذلك[6]:

اَلْجْبِينْ كَمَّا اَلْغَرَّارْ وَ اَلْهْلاَلَ مْعَ اَلْبَرْقَ اَلْقَادِي

3/ و لم تستوقف **الحواجب**، " بومدين بن سهلة " أو تكاد، و اكتفى بتكرار صور ملتقطة من

الشعر القديم. وتشبيه الحاجب بالقوس صورة تتردد كثيرا لدى الشعراء الرسميين والشعبيين.

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 171.

[2] هي << "العظلم الوسيمة "، نوع من النبات جميل الشكل، طيب الرائحة>> (ابن قتيبة، أدب الكاتب، حققه وعلّق حواشيه ووضع فهارسه محمد الدالي، مؤسسة الرسالة: بيروت، 1985، ط 02، ص 99).

وقال الأعشى ميمون: وَوَلّى عُمَيرٌ وَهْوَ كَابٍ، كأنَّمَا يُطلَّى بحُصٍّ، أو يُغَشَّى بِعِظْلِمِ

(ديوان الأعشى، دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت، 1980، د. ط، ص 184).

كما أنه نبات << يوجد من عصارته النيل، يبعد الكلف والبهق>> (القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات..، ص 326). ولعل المقصود بالعظلم في قول ابن سهلة نوع من الحلي يشبه هذا النبات من حيث جماله و وسماته.

[3] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 18.

[4] نفسه، ص 119.

[5] كناش سي إدريس بن رحال أشعار من الموزون والملحون..، ص 99.

[6] نفسه، ص 102.

ولم يكن للرمش حظ أوسع من حظ الحواجب فيشبهها شعراء الحوزي، وابن سهلة واحد منهم، دائما بالصوارم أو بالرماح الحادة المصوبة نحو قلوب العاشقين. يقول:

حْـوَاجَبْ فِي مَعْنَـاهْ حْكِيتَ اَقْوَاسْ مْرَكْبِينْ **اَلشُّفَـرْ** يَفْتَنْ مَنْ رَاهْ
اَلشُّفَـرْ يَفْتَنْ مَنُه عْشِيقْ طَايَحْ عْلَى اَلْـخَّدْ اَلشَرِيقْ فَاتَحْ جُلَّنَارْ مْعَ اَلشْقِيقْ[1]

ويحدد شكل هذه الحواجب بالنون المقلوبة :

عْيُونْ يَا اَلْفَاهَمْ تَاهُوا بِيَا **حْواجَبْ** اَلْطُّوِيلَة نَحْكِي نُونِينْ [2]
اَحْوَاجب نونين امعرقين خليقة مولانا أمولاة الخانـــة [3]

و القوس :

حَاجَبْ كَقَوْسَ مْنَ لْقَاهْ يَـفْـيـنِي اَوْ يَعْدَمْ اَلشْفَر[4]

و هو إلى جانب الشفر يشبهان السهام :

الحاجب و الشفر كالسهام يفني العشيق بالنيام[5]

وابن سهلة في هذا الاستخدام يقلّد كل من:

ابن مسايب في قوله:

حْوَاجَبْ نُونْ مْعَرْقِيـنْ سَلْـبُونِـي يَـا خُويَ[6]

وفي قوله، أيضا:

اَلْعْيُونْ نْشَاشَبْ و**اَلشُّفَر** كَالسَّهَامْ مَـنْهُمْ عَقْلِي طَارْ وْ خَاطْرِي اَنْسْحَرْ[7]

وابن التريكي في قوله:

وَ **اَلْشُّفَرْ** اَلْـقَـتَّـالْ سِيفْ صَايَلْ لَلـنَّاسَ اَقْبَـالَـه[8]

---

[1] كتاب الحب والمحبوب، ص 77.

[2] نفسه، ص 93.

[3] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 132.

[4] نفسه، ص 161.

[5] نفسه.

[6] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقرانا لسحنوني..، ص 153.

[7] نفسه، ص 124.

[8] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 115.

و قوله، كذلك:

وَ**اَلْحْوَاجَبْ** تَعْرِيقَ الَنُّونْ بَالْمْدَادْ وَ**الَسْوَالَفْ** كُحَلْ مَتْخَبْلِينْ سُودْ[1]

4/ أمّا **العين**، فهي من العناصر التي اهتّم بها شعراء الحوزي اهتماما كبيرا، و قد تكرر ذكرها في أشعارهم و مرّد ذلك أن << العين مرآة النّفس، تعكس الحبّ، البغض، الهدوء، الاحتراز، الروّية، البله، الحزن، الفرح، الرثاء، الأمل، اليأس، الاندفاع، الرضا، السخرية، الحيرة، التمنّع >>[2]. فهي<< تضحك، تتحدّث، تفجّر، تسخر، تخيف، تحضّ تطمع، تشتهي، تبتهل >>[3] .من هنا كانت << ترجمان الضمير، كوّة على المدى، باب إلى التعرّف، مصدر للحلاوات>>[4]، و كانت أيضا << مرآة النّفس المترجمة الأمينة عن العواطف المكنونة في فؤاد الإنسان. أو لم يعترف بدورها الأساسي الذي لا يقوم بع غيرها في التفاهم بين العاشقين؟ >> [5] .

و قد وجد << الملهمون، في العين خضراء، زرقاء، شهلاء، سوداء، عالم أسرار، وجمالات، واستيحاء، و قابل بها المحبّون من أحبّوا بقولهم : " أنت عيني "، و أقسم الواثقون بقولهم: "و عينيك"، و اختلى بها المتبارون فصاحوا : " لعينيك " >>[6] .

فهذا ابن مسايب يجعل لون العين مرتبطا بلون الشفر ويزيد صورة المحبوبة بهاءً وجمالاً، لدرجة أنه تضرر كثيرا منهم، وذلك بسبب نظرة يقول:

شَهْلْ **اَلْعْيُونْ** غَنْجَ اَلَشْفَرْ حْلُو اَلْمْرَاشَفْ وَ اَلْخْدُودْ [7]

********* ********* ********* *********

[1] م .م .س ، ص 79.

[2] علي شلق، العين في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر: بيروت، 1984م، ط 01، ص 05.

[3] نفسه.

[4] نفسه، ص 06.

[5] حمدان حجاجي، حياة و آثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982م، ط 02، ص 191.

[6] العين في الشعر العربي..، ص 06.

[7] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقرانا لسحنوني..، ص 143.

وَ**غْيُونْ** كَالْمْحَايَرْ يخجْلُو اُلْحَيْرَانْ مَنْهُمْ أَضْحِيتْ مَضْرُورْ سَّبْتِي نَظْرَه [1]

و مثله ابن التريكي :

عَذْبَتْنِي **بَعْيُونْ** اَقْوَى مْنَ الَزْنَادْ فْيَدْ مَنْ هُوَ رَامِي اَلَّبْدَا اَعْلَى الْوْجُودْ[2]

********* ********* ********* *********

اَعْيُونَ اَمْدَبْلِينَ وَ اَشْفَرْ هَنْدِي سُودَانِي [3]

********* ********* ********* *********

اَلْعَيْنَ اَبْشُوفْهَا تَعْدَمْ وَ اَلْخَدْ كِمَا اَلْهْلاَلْ نَعْتُو[4]

و محمد بن الدبّاح :

سَلْبَتْنِي بَالْجْبِينْ وَاَلْحَاجَبْ وَ **اَلْعِينْ** وْ فَاقَتْ بِهُمْ عَنْ جْمِيعَ اَلنَّسْوَانِي[5]

********* ********* ********* *********

اَعْيُونَ مْزَرْقِينْ[6] نَحْكِيهُمْ نَجْمَاتْ اَلرَّقْبَة مْسَلْسَة صَافْيَة مْنَ اَلْفَجْرَا[7]

و الحبيب بن ڤنون :

يَاجَاهْلَة[8] اَلْعِينْ وَاشْ ذَا اَلْكِيدْ شَادَّكْ حَشَى اَللّٰهْ مَاكِشْ[9] بَنْتْ زِينَ اَلْعْمَامَة[10]

غير أن ابن سهلة بومدين يفضل العين السوداء على طريقة من تقدّم عنه بقوله:

---

[1] م .م .س ، ص 161.

[2] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 79.

[3] نفسه، ص 101.

[4] نفسه، ص 121.

[5] كناش سي إدريس بن رحال..، ص 60.

[6] ملونين.

[7] صورة المرأة.. القسم الثاني..، ص 93.

[8] وفي السماع: يا شهلة

[9] لست.

[10] ابن ڤنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص 90.

عَـنْـدُو **اَعْيُونْ كُحَلْ** وَاَلْخَالْ فُوقَ اَلْـخَّـدْ
زِيـنُو اَعْجِيبْ يَسْبِي اَوْ يَفْتَنْ مَنْ رَاهْ[1]

و قوله أيضا :

يَشْقَى لْظَبْيَ الَـثْفُورْ[2] **كَحْلَ** اَلْعَيْنَ اَمْعَ الَـشْفَرْ[3]

" سواد العين "، يجعله الشاعر لقبا، لغلبة صفته، " لحورية الوهرانية " في قصيدة :

" سِيدِي اَوْ مَنْ يْسَالَ عْلَى **كَحْلَ اَلْعِينْ** " :

سِيدِي اَوْ مَنْ يْسَالَ عْلَى **كَحْلَ اَلْعِينْ** سِيدِي اَوْ مَنْ يْسَالَ عْلَى كَحْلَ اَلْعِينْ[4]
سِيدِي اَوْ مَنْ يْسَالَ اَعْلَى طَالْـــقَةْ الَـدَّلاَلْ اَخْيَرْ اَلْغْزَالْ وَلْـفِي كَامْلَةْ الَـزّينْ[5]
إِذَا اَغْلَبْتْ نَدِّيهَا[6] مَسْبُوغَةْ اَلْاَنـْجَالْ نَنْكَـدْ اَلْاَعْـــدَا وَالَـلِّـــي حَـاسْدِينْ
مَنْ زِينْهَا شَرْقَتَ الَشَّمْسَ وَضْوَى اَلْهْلاَلْ مَـــا كَـانْ حَدٌّ مَـنْ يَشْبَهْهَا فالَـزّينْ
عْلِيـهَا اَحْمَـاتْ الَرَجَّالَه وَضْحَاتْ فِي اَلْقْتَالْ اَعْـــلاَشْ مَـــا نْقَاتَلْ يَـا مْسَلْمِينْ[7]
الَطـُــولَ كَالْبْلَنْـــزَهْ [8] وَهْـــرَانِـيَـــا إِذَا تْـقُـومْ تَـدْرَجْ[9] كِيفَ اَلْمَقْنِيـنْ
يَـــا مَـــنْ اَتْكُونْ فَـاهَـمْ اَصْغَى لِيَّـــا رَانِـــي اَنْحَدْثَّـكْ عَـنْ كَحْـلَ اَلْعِينْ[10]
حَتَّى اَنْقُـــولْ وَلْـفِي دِي[11] حُـــورِيَـــا مَـــا كَـانْ حَدٌّ مَـنْ يَـوْصَلْهَا فَالَزّينْ[12]

و يأتي الشاعر أحيانا ببعض المقابلات في الألوان قصد لفت النظر إلى التضاد الناشئ من سواد العين و ضياء الجبين فيقول :

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 221.

[2] الظبي النافر.

[3] نفسه، ص 203.

[4] هذا الشطر مكرر للضرورة الموسيقية والغناء.

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 138، و ص 140.

[6] عامية بمعنى آخذها

[7] يا ناس يا قوم.

[8] بيضاء ممتلئة.

[9] تمشي.

[10] كتاب الحب والمحبوب، ص 92، 93.

[11] أي هذه للتخفيف.

[12] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 140.

يَـشْقَى[1] لْـغُـصْـنَ الَـرْطِيـبْ ضَاوِي اَلْـغُـرَه وَاَلْـجْبِيـــنْ
يَـشْقَى لْظَبْيَ النَّقُـــــورْ **كَحْلَ اَلْعَيْنَ** اَمْعَ الَشْعُـورْ[2]

إن سواد العين قد سلب الشاعر وطعنه في صميمه وأسكره من جرّاء نظرة إحداهن له :

اَلْـخَـدْ كَالْبَدْرَ الَسَّـــــانِي وَاَلْـعْيون **كُـوحَلْ** سَلْبُونـي
في اصميم الذّات طعنونـي مَـا اَقْـوَاهُـــمْ بَانْشَـــــابْ[3]
نَظْرَة مَنْ نَظْرَتْهُمْ تَـغَـنِـــــي اَيْسَّكْـرُوا مِـنْ غِيرَ اَشْرَابْ
بَـاَلْعْيُـونْ تَـقْـتَلْ وَ الَشُّـــوفَة[4] وَ اَلْـجْبِـينَ كَالَشَّمْسَ اَلْـوَاقْفَة [5]

بل إن هذا السواد قد أوقع الشاعر في حبائل المحبوب، حتى غرر به:

اَللّٰهْ اَيْغَرْ مَنْ اَيْغُرْ كَـمَّـا اَنْغَرِيتْ أَنَا مَـنْ **كَـحْلَ اَلْعَيْـنَ** وَ الَـشْفَـرْ[6]

والعيون، علاوة على سوادها، فهي فاترة. والفتور مقياس جمالي للعين:

اَلْعْيُونَ اَمْدَبْلِينْ سُودَ وَ اَلْـحْوَاجَبْ فِي شِي وِقَاحْ[7] يَا رَايَسْ اَلْـمْلاَحْ [8]

والشاعر لا يغنم " الفرجة " إلا مع صاحبة هذه العيون:

يَا اَدْرَى نَـغْـنَـمْ فَـرْجَة اَمْعَ **اَمْدَّبْلَةْ اَلْعَيْنِيـنْ**[9]

وهذا الشيخ بن عامر اشتعلت في خاطره نار الجميلة "الطويلة" لسواد عينيها[10]:

اَلَــطْوِيلَة مَسْبُــوغَةْ الَتّيـتْ نَـــــارْهَـا فَي اَلْـخَـاطَرْ أَقْــدَاتْ

---

[1] يصل.

[2] كتاب الحب والمحبوب..، ص 104.

[3] جمعه انشاشب وهي السهام.

[4] مصدر شاف، شوفاً، وهي عامية، تعني نظره.

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 157.

[6] نفسه، ص 129.

[7] مجملة، مزيّنة. يقال:<< إمرأة وقاح الوجه، وتوقيح الحافر تصليبه بالشحم المذاب>> (مختار الصحاح، مادة: و ق ح..، ص 731).

[8] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 181.

[9] نفسه، ص 192.

[10] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 98.

شُـفْ مَـا **أَكْحَلْهَـــا بْعَيْنِيـنْ** نَايْمِينْ نْوَاعَسْ يْسَكْرُوا مَنْ غِيرَ شْرَابْ

و نؤكد، مجدّدًا، على أن مصدر أوصاف العين و سوادها لدى ابن سهلة مستوحاة، على سبيل الاتّباع والتقليد، ممّن سبقه من الشعراء الذين سبقت الإشارة إليهم.

و تشبيه نظرة المرأة ، عبر عينيها ،<< بالنبل ترسله فيصيب>>[1]، تعودناه في الشعر الفصيح و غير المعرب على السواء، حتى أصبحت الصورة مبتذلة فقدت تأثيرها لكثرة استعمالها. و<< منطلق هذا الصنف من الصور هو الفزع الذي يشعر به الإنسان عندما تطلع المرأة الجميلة الفاتنة عليه وترميه بلحاظها. فعند ذلك تحمر وجنتاه تارة وتصفر تارة أخرى وتصطك ركبتاه وتعلو عينيه غشاوة ويعجز عن الكلام ويهم بالفرار. فالمرأة في تلك الحالات تبعث في النّفس فزعا يشبه فزه الإنسان إذا شاهد جيشا زاحفا >> [2].

5/ وبعد ذكر العين يأتي الحديث عن **الأجزاء المكوّنة لسر لطافة و بهاء الوجه**، إلا أن التشابيه التي استعملها شعراء الحوزي لوصف مكونات محيا الحبيبة تشابيه تقليدية، ترد كثيرا في شعر القدماء والمتأخرين على السواء.

فهذا ابن مسايب، يشبّه الخدّ بباقة ورد أحمر:

اَلْخَدَّ وَاشْ فِيهْ مْكَلَـــــــلْ نَحْكِيهْ وَرْدْ فِي مَشْمُومْ

نَحْكِيهْ وَرْدْ فَاتَحْ بَكْرِي فِي وَسْطَ الزَّهَرْ وَ الَنَّسْرِي [3]

********* ********* ********* *********

اَلْخَدَّ أَحْمَرْ يَا سَامْعِينْ فِيهْ اَلْوَرْدَ مْعَ اَلْيَاسْمِينْ[4]

كما أنّه يسبي كل من راه :

---

[1] الطاهر فيقة من مقاله: " الشعر الشعبي بين الواقع والخيال "، مجلة الفكر، السنة 31، ع 4، ص 26.

[2] نفسه.

[3] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي..، ص 132.

4 نفسه، ص 153.

تَـسْبِي مَـنْ يْـــرَى **خَـدُّهَا** نَحْكِي بُسْتَـانَة[1] قَـدْهَا[2]

ويقول أيضاً:

مَكْوِي بَسْهَامَ اَلْعَيْنْ عَادَ جَسْمِي هْشِيشْ فِي **خَـدِّيـكْ** رِيـتْ تْـوَاشِـــــي[3]

والخدّ عند ابن التريكي ورد رشيق:

اَلْـخْدُودَ كَـمَّـا اَلْوَرْدْ إِذَا اَفْتَحْ اَوْبَانْ اوْ بَـنُّعْمَانْ اَكْـمَامُو اَمْخَرْقِيـنْ[4]

********* ********* ********* *********

خَـدَّكْ وَرْدَ اَرْشِيقْ فِي رْيَاضَ اَمْـدَبَّـلْ يَـتْلاَلاَ[5]

وَ **اَلْـخَدَّ** اَلْفَـاتَحْ اَلْمَوَرَّدْ وَاَلْـمَبْسَـــمْ خَـــاتَـــمْ[6]

وقد رأت عيناه خدوداً أكثر بهاءً من الورود، يقول:

يَا عَيْنِي رِيتَ **اَخْدُودْ** فَـايْتِـيـنَ اَلْـــوْرُودْ [7]

والخدود عند الحبيب بن ڤنون "رنجات" في غصون عالية[8]:

وَ**خْدُودَكْ** رَنْجَاتْ فِي غْصُونَ اَلْعَلاَلِي

وَاَلْـخَـالْ يْدَرْبِـــي جْمِيعَ مَنْ كَانْ تَايَبْ

وها هو ابن سهلة بومدين يصف الخدّ الذي يستميل العاشق بيناعة لونه:

خَدَّ اَلْغْزَالْ بَـاهِي الَصُورَه لَلْوَرْدَ وَ الزَهَرْ مَثَلْتُو [9]

وجمال شكله يشبه البدر تارة:

---

1 المرأة الطويلة الجميلة.

2 ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة..، ص 66.

[3] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران..، ص 118.

[4] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 80.

[5] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 114.

[6] نفسه، ص 101.

[7] نفسه، ص 96.

[8] ابن قنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص 90.

[9] كتاب الحب والمحبوب..، ص 72.

اَلْخَدَّ كَالْبَدْرَ السَّانِـــي وَ اْلَعْيُونْ كُـوحَلْ سَلْبُونِي [1]

وغالبا ما هو ورد عبق:

اَلْخَدَّ اَحْكِيتْ **وَرْدَ** فَـاحْ وَاَرْخَى عَيْنُو وَ اَلَشْفَرْ [2]

أو سيسانة :

خْـدُودْهَـا دَايَـــمْ فَـاتْحِينْ وَرْدَاتْ اَوْ **سِيسَانَة** أَمُولاَةَ اَلْـخَانَة[3]

أو نَوْرَة :

دُوكْ **اَلْخَدِّينْ** كِي **اَلْنَوَاوَرْ**[4] مَـا بِيـنَ الَنُّهُودَ رِيتْ وَ شْـمَة [5]

ولون الخدّ يميل إلى الحمرة:

شْـفَـايَـفْ اَوْ **خَـدِّينْ** **جُلَّنَارْ** عْلِيهُـمْ يَـعْمَلْ أَسْبَابْ[6]

وإلى شقائق النعمان بن المنذر كناية عنها:

اَلْخْـــدُّودْ كَـمَّـا ابَـــنْ نَعْـمَـانْ[7] وَاَلْـمْرَاشَفْ بَالَنَّارْ اَكْوَاوْنِي اَعْلَى الَذَّاتْ[8]

و نعثر على أبيات كثيرة في قصائد ابن سهلة تبرهن على إفتتان الشاعر بصفحة الجمال التي يعد **الخدّ** من أهم مكوناتها [9].

ومفعول الخدّ لا يقل عن مفعول العين و الحواجب :

سَـحْرَتْنِي **بَخْدُودَ** وَرْدِي وَعْيُـونَ اَمْدَّبْلِيـنْ زَبْـجِيـنْ دْعَـاجْ [10]

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 157.

[2] نفسه، ص 161.

[3] نفسه، ص 132.

[4] واحدها نوارة أو << نورة، وهي زهر أبيض>> الرافد، ج 02..، ص 95).

[5] نفسه، ص 208.

[6] نفسه، ص 119.

[7] شقائق ذات وريقات حمراء التصقت باسم النعمان بن المنذر لإعجابه واهتمامه بها.

[8] نفسه، ص 193.

[9] ينظر: - كتاب الحب والمحبوب.. ، ص 77 البيت 07 ، و ص 84 البيت 15، و ص 93 البيت 04.

- ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 200 البيت 03، وص 219 البيت 03.

[10] من<< الدعج: و هو في العين شدة السواد و سعته . و قيل شدّة سواد العين و شدّة بياضها >> ، و يقال<< رجل أدعج و امرأة دعجاء، و قد دعجت العين تدعج دعجا >>(الإفصاح في فقه اللغة، ج 01..، ص 41، 42).

وَاَحْوَاجَبْ كَالْقَوَاسْ مَنْهُمْ زَدْتَ اَهْيَاجْ [1]

و من حسنات الخدّ و تمامه أن يوشى بخال يزيده جمالا [2].

أما **الفم** فقد ذكر شعراء الحوزي صفاته مثل الظرف والعذوبة، وشكله، ولون الشفاه، وحتى يعبرون عن جمال هذه الأجزاء كلها عمدوا إلى التشبيه، يقول ابن مسايب متفننا في وصف الفم:

مَبْسَمْ الَرِّيمْ دَوْرْ خَاتَـــمْ وَالشَّفَة لاَ مَنْ وْصَلْهَـــا [3]

مَبْسَمْ اَظْرِيفَ يَا صَاحْبِي خَاتَمْ سْلِيْمَانِي أَحْمَرْ عُقْبَانِي [4]

و يشير إلى مُقبّل الحبيب:

بَاسْنِي [5] اَلْمَحْبُوبَ وْ بَسْتُه رْمِـيتْ لُـــه يَـدِّي عَنَقْتـه [6]

سَحْرَتْنِي بَعْيُونْ نَايْمَـــــه بَالَشَّفَة اَلْحَمْرَاء اَلْمَدَرْغْمَه

دِيمَا لَلَضَحْكَة مَتْبَسْمَـــة لَلْبُـوسَة مَا اَحْلاَهَـــــا [7]

و مثله ابن التريكي :

مبسم دور خاتم جوهر منظوم فيه و شفاف جلنار مرشش بنداه[8]

ومبيناً مدى ظرافة المبسم في التقبيل[9]:

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 200.

[2] و في المعتقد الشعبي لدى النساء << أن الخال يُتقى به من " العين " فيضعن نقطة سوداء من العنبر على خدهن فيجمعن هكذا بين الحسن و المفيد >> (حياة آثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة.. ، ص 200).

[3] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران..، ص 117.

[4] نفسه، ص 163.

[5] من << البَوْس: التقبيل، فارسيّ معرب >> (الإفصاح في فقه اللغة، ج 01..، ص 333).

[6] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران ..، ص112.

[7] كتاب الحب والمحبوب..، ص 15.

[8] نفسه، ص 53.

[9] نفسه، ص 62.

قَالَتْ عَيْنِي **مَبْسَمْ** جَوْهَرْ [1] ومَحْتَكَمْ دَوْرُو دَوْرَ اَلْخَاتَمْ
مَا اَظْرَافُو للَسْلاَمْ

وها هو ابن سهلة يذكر صفات الفم من الظرف والعذوبة، والشكل، واللون على طريقة من سبقه يقول:

اَلْفَمْ دَوْرْ خَاتَمْ فَجرَا وَ شْفُوفْ جُلَّنَارَ اَنْعَاتُو[2]

و يقول أيضا :

عَنْدَكْ جْبِينْ صَافِي وَ اَلشْفَرَ دَبْلَه **مَبْسَمْ** دَوْرَ خَاتَمْ اَسَعْدَ مَنْ زَارُو[3]

و يصف لون الشفاه تارة بالفيلالي[4]، إشارة إلى لونه الأحمر:

الَشْفَايَفْ مَثْلَ **اَلْفِيلاَلِي** وَ الزَّنُودْ سِيفْ فِي تَمْثَالِي[5، 6]
شْفَايَفْ الَرِّيمَ الَسَقْمَة عَكْرِي وْ فَاتَ **اَلْفِيلاَلِي** [7]

و تارة أخرى بدم الغزال :

قْشَفَّة عَكْرِي **دَمْ اَلْغْزَالْ** نَحْكِيهَا مُرْجَانَة[8] أَمُولاَةَ اَلْخَانَة[9]

ثم ينتقل الشاعر للحديث عن ملاحة المبسم و مُقبّلها العذب :

مَبْسَمْ اَظْرِيفَ لَسْلَامْ رِيقُو اَحْلَى مْنَ اَلْخْمَرْ[10]

---

[1] الجوهر فارسي معرب، يطلق على كل ما يخرج من البحر وما يجري مجراه في النفاسة مثل الياقوت والزبرجد. ومن أسمائه: الجمان والشذر، والدر والحب والخرائد، وواحدة كل منها: جمانة وشذرة ودرة وحبة وخريدة. (ينظر: كتاب أزهار الأفكار في جواهر الأحجار..، ص ص 41 ،42).

[2] كتاب الحب والمحبوب..، ص 73.

[3] نفسه، ص 80 .

[4] ورد أحمر .

[5] في تمثيلي.

[6] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 157.

[7] كتاب الحب والمحبوب..، ص 98.

[8] و<< المرجان في لغة العرب، صغار الدر، وهو اللؤلؤ الدق>>، و<< يشبه المعدن بجسده ويشبه النبات بروحه>>. و<< أطلق فيما بعد على العروق الحمر التي تطلع من البحر وتتخذ منها الحلي>> (كتاب أزهار الأفكار في جواهر الأحجار..، ص 178).

[9] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 132.

[10] نفسه، ص 162.

وَ اَلْمَبْسَمْ يَا مَا اَحْلاَهْ فَاحَ اَلْمَسْكْ بْرِيحُو عْبِيقْ رِيقُو الشَّافِي مَا اَغْلاَهْ[1]

فعندما << يتشافه الحبيبان يَغْزُر الريق، وتفرز غددُ الفم أحلى رحيق، أطلق عليه الشعراء اسم "رضاب". والرضاب عسل، و أين منه العسل >>[2]. و إليه يشير ابن سهلة بومدين :

عْسَلْ سُكَرْ كَمَّا الزَّلاَلْ اَيْـــدَاوِي الَلَّهْفَانَة [3]

ومن الطريف اللافت للانتباه هو وصف الشاعر ابن سهلة لأنف الحبيبة ولو قليلا:

نِيفْ غْزَالِي كَمَّا اَلْخْلاَلْ اَلْمَبْسَمْ عَنْدُو إِذَا اَتْسَالْ[4]

وهو عند ابن ڤنون جميل لدرجة زاد في خباله[5]:

ذَاكْ اَلْخْشَمْ الزِّينْ زَادْ لِي اَهْبَالِي مَنْ لاَ يَعْذَرْنِي يْغَرَّقَهْ فَي اَلْمَصَايَبْ

وكذلك الشيخ المسعود[6]:

صَرْتْ مَنْ وَحْشَكْ مَعْدُومْ أَنْكْوِيتَ بْلاَ جَمْرَة

لِلّهْ يَا زِينَةْ **اَلْخَرْطُـــومْ** جُدْ وَأَنْعَمْ بَالَـــزُّورَة

وممّا تقدم ذكره، نلمح بوضوح مدى استغلال شعراء الحوزي، في تشبيهاتهم بعض عناصر الطبيعة، مجاراة للتقليد الشعري المعروف؛ فالشعراء<< إذا تغنوا صاغوا من الورد خدودا، ومن النرجس عيونا، ومن الآس أصداغا>>[7].

---

[1] كتاب الحب والمحبوب..، ص 77.

[2] علي شلق، القبلة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، 1982م، ط 03، ص 08.

[3] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 132.

[4] نفسه، ص 132.

[5] ابن ڤنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص 91

[6] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 105.

[7] أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، ج 02، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة: القاهرة، 1949، ط 01، ص 323.

كل ذلك لأن أسعد النّاس بالإزهار، وأكثرهم تأثرا بها، هم الأدباء والشعراء، والموسيقيون والرسامون والمصورون، فهم الذين يستطيعون أن ينقلوا إلى النّاس جمال الأزهار، وأشكالها، وألوانها الحافلة بالبهجة والنضارة والجمال.

ومرّد هذه السعادة والتأثر إلى أن الزهار<< كواكب عطر تتزين بها الطبيعة وعلامات أنس ومسرّة، وصلات بين القلوب والأرواح>>[1]، ولذلك أطنب الشعراء، حدّ الإفراط<< في نعت حسنه واشتهوا راحته، حتى شبهوه بالوجنات الحمر، وقايسوه إلى الخمر، ومثلّوه بالأشياء الملاح>>[2]. وربّما << جعلوا وردة الحبيبة تميمة يشفى العاشق بها>>[3].

ولم تقتصر تشبيهات الشعراء على الورد وحده، بل اتّخذوا من أنواعه صورا، كالنّرجس، الذي شبّهه، أبو نواس بالعيون بقوله[4]:

لَدَى نرجسٍ غضِّ القِطَافِ كأَنَّه إذا مَنَحنـاه العيون، عيـونُ
مخالفة في شكالــهن فصفرةٌ مكانُ سوادٍ، والبياضُ جفونُ

والشقائق، التي شبّهها، ابن الزقاق البلنسي بحمرة الخدّ المليح، فقال[5]:

ورياضٍ من الشقائقِ أضحتْ يتـهادى فيها نسيمُ الرياحِ
زرتُـها والغـمامُ يجلـدُ منها زهراتٍ تـروقُ لونَ الراحِ
قلت ما ذَنْبُها؟ فقال مجيبًا: سَرَقت حُمرة الخدود الملاحِ

والفم وتقبيله عنصران، تداولهما، كثيرا شعراء الحوزي القدامى، وهو تقليد للشعراء الرسميين المتقدمين، فمن ذلك ما نجده عند امرئ قيس في " هر "[6].

---

[1] حسني شحادة، من مقاله:" لغة الزهور في الأدب والأساطير وعادات الشعوب..، ص 109.

[2] أبو الطيب محمد بن إسحاق بن يحيى الوشاء، الموشى أو الظرف والظرفاء، تحقيق مصطفى كامل، مكتبة الخانجي: مصر، 1953، ط02، ص 178.

[3] صلاح الدين المنجد، الظرفاء والشحاذون في بغداد وباريس، دار الكتاب الجديد: بيروت، 1969، ط 03، ص 55.

[4] الديوان..، ص 69.

[5] ديوان ابن الزقاق البلنسي، تحقيق عفيف محمد ديراني، دار الثقافة: بيروت، د. ط، د. ت، ص 125.

[6] امرأة ممّن كان يألفهن.

إذا ذُقت فاها قلت طعمُ مدامةِ مُعَتَّقَةٍ ممّا تجيئُ به التُّجُر [1] ،[2]

وفي "فاطم " محصيا عدد القبلات:

فناصبته[3] منصوبَ[4] بالفِيلِ عاجلاً من اثنين في تِسْعٍ بسِرعٍ فلم أملْ
و قد كان لعبي كلَّ دَسْتٍ بقُبلة أقبِّل ثَغْرا كالهلال إذا أفـــلْ [5]
فقبَّلتها تِسعًا و تسعـــينَ قُبلَةً و واحدةً أيضا و كنت على عجلْ
وعانقتُها حتَّى تقطَّع عقدُها وحتَّى فُصوص[6] الطَوْقِ[7] من جيدها انفَصَلْ[8]

و عند عمر بن أبي ربيعة في فم " عفراء " :

كأنّ فاها إذا ما جئت طارقَها خمر بيسانَ، أو ما عتّقت جَدر
شُجّت بماءِ سحابٍ زلَّ عن رَصَف من ماءِ أزهرَ، لم يُخْلَطْ به كدر [9]

و هذه أخرى من صويحباته المكيات:

حوراء آنســـةٌ مقبّلـــها عذبٌ كأنّ مَذاقَه خمر
و العنبرُ المسحوقُ خالطهُ وقرنفُلٌ يأتي به النشر [10]

و لدى أبي نواس في قوله:

سألتها قُبلةً ففزتُ بهـــــا بَعْد امْتِناع وشِدّة التَعَـــب
فقلت بِاللهِ يَا مُعَذّبتـــي جُودِي بأخرى أَقْضى بها أَرَبي
فابتَسمتْ ثم أرسلَتْ مثلاً يعرفه العُجْم ليس بالكَـــذِب

---

[1] التجار بالخمر.

[2] ديوان امرئ القيس..، ص 242.

[3] قاومتها.

[4] ما نصبته، المرأة من الحيلة والخديعة لعاشقها.

[5] مال إلى الغروب.

[6] جمع فص وهو قطعة من معدن تركب في الخاتم وما أشبه. والمراد بها هنا الجواهر.

[7] حلي للعنق يحيط به ذ.

[8] ديوان امرئ القيس..، ص ص 485، 486 .

[9] الديوان..، ص 116.

[10] نفسه، ص 155.

" لاَ تُعطيَّن الصَّبيَّ واحـدةً يطلبُ أُخْرى بأعنَفِ الطَّلَبِ " [1]

5/ وأمّا رقبة الحبيبة، فكثيرا ما نطالع وصف شعراء الحوزي خاصة المتقدّمين، حيث يذكرون لونها الأبيض و طولها ، كما فعل ابن مسايب[2]:

دِيـمَا بَالضَّحْكَة مْبَسْمَة لَـلْبُـوسَـة مَـا أَحْـلاَهَا
الَرَّقْبَة بَيْضَاء مْسَقْمَة بَانَتْ لِـي مَـنْ عْلاَهَا
الَرَّقْبَة بَيْضَاء مْجَرْدَة نَخْلَة فَي الصَّحْرَاء مْفَرْدَة
تَتْمَايَحْ بَأَثْمَارْ وَاجْدَة صَـايَنْـهَا مَـــوْلاَهَا

وهي مصدر زهو الشاعر[3]:

مُولَى **الَرَّقْبَة** اَلْبَاهِـي بِهَا قَـلْبِـــي زَاهِـــي

وهي عند ابن التريكي ياقوت وتبر[4]:

خُذْ اَلْكْلاَمْ وَأَسْمَعْ يَا مَنْ هُوَ لْبِيبْ وَ آجِ[5] نْحَدَّثَكْ عَنْ كَحْلَةْ اَلاَهْدَابْ
رَقْبَة نْقُولْ **رَقْبَةْ** صِينِي نَسْلُه حْسِيبْ يَـاقُـوتْ وَالتِبَرْ وَاَلْفَجْرَة تَذْهَـابْ

وهي كذلك بيضاء مثل الحليب[6]:

آه يَا تَهْوَالِي خَرْجَتْ مْنَ اَلْخْيَامْ مَنْ نْظَرْهَا نَظْرَة وَحْـدَة تْعَدْمُه
عَـنْدَهَا **رَقْبَة** كِيفَ **بْلَنْزَة** أَوَ عْـلاَمْ مَنْ حْلِيـبَ وْفَـجْرَة وَعْقُودْ لَثْمُوا
سَلْمُوا يَا اَلْاَرْيَامْ اَلْكُلْ سَلْمُوا

بينما ابن سهلة يذكر تلاعتها ولطافتها بالغزال[7]:

---

[1] ينظر : الديوان ، ص 274 .

[2] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 265.

[3] نفسه، ص 373.

[4] نفسه، ص 109.

[5] فعل أمر بمعنى أقبل وأت.

[6] نفسه، ص 248.

[7] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 182.

الَرَّقْبَة تَايْقَة[1] فمعنى نَحْكِيهَا **رَقْبَةْ اَلْغْزَالْ**

وبالبياض والصقل:

رَقْبَةْ تَوْهَجْ[2] كَمَّا الَزَّخَامْ زَادَتْهَا اَنْقِطَاتْ بَالْوْشَامْ[3]

نُورِيكْ مَا نْظَرْتَ بْعَيْنِي **رَقْبَةْ** مْسَقْمَة مَنْ عَاجْ وْبَلاَرْ[4]

وبالنعومة:

وَ **اَلَرَّقْبَة** رَجْـــرَاجْ هَاوْيَة سَلَسْ مْنَ اَلَرْطَبْ اَلَرَطَّابْ[5]

والرقبة عند شعراء الحوزي، أبدا، مزيّنة بالجواهر والحلي النفيسة ومحمّلة بالعقود إلى درجة التمايل؛ يقول ابن التريكي[6]:

عَنْدْهَا **رَقْبَة** مَنْ فَجَرَه مْقَوَّمَـــه اَوْ عَـــاجْ اَوْ بَلاَرْ بَمْسَكْهُمْ فَـاحْ

عَنْدْهَا **رَقْبَة تَتْمَايَحْ** كَمَّا اَلْجْرِيدْ بَالَذْهَبْ وَاَلْجَوْهَرْ اَحْجَارْ يَوْقْدُوا

حتى إنها أصفى من البلار :

رَقْبَة اَصْفَى مْنَ اَلْبَلاَرْ اَلَصَّافِي اَلَظْرِيفْ فِيهَا مْنَ اَلَجْوَاهَرْ غَايَةْ اَلْاَوْصَافْ[7]

وهي عند ابن سهلة مرصّعة بالذهب إلى درجة اللمعان والإشراق:

رِيتْ اَلْمَعْصَمْ وَالَزَّنُودْ اَوْ رَقْبَة تَحْفُوهَا[8] اَلْعْقُودْ[9]

عَاجْ وْ بَلاَرْ مْرَسْمِينْ فَي الَرَّقْبَة يَا مُـــولاَهْ[10]

اَلَرَّقْبَة مَالَتْ **بَالْعْقُودْ** وَوْشَامْ مْنَيَّلْ فَي اَلَزَّنُودْ

---

[1] طويلة.

[2] تلمع.

[3] م .م .س ، ص 133.

[4] كتاب الحب والمحبوب..، ص 73.

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 119.

[6] كتاب الحب والمحبوب..، ص 44.

[7] نفسه، ص 53.

[8] زينتها العقود، << مفردها عقد القلادة>> (المنجد في اللغة..، مادة عقد ص 519).

[9] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 162.

[10] كتاب الحب والمحبوب..، ص 77.

عَنْدْهَا رَقْبَة وهّـــاجْ بَالَذْهَبْ تَغْنِي اَلْمَشْرَارْ[1]

و هي عند محمد بن الدباح توصف بالنعومة و الصفاء:

اَعْيُونْ مْزَرْقْطِينْ[2] نَحْكِيهُمْ نَجْمَاتْ **الَرَّقْبَة** مْسَلْسَة صَافْيَة مْنَ اَلْفَخْرَا [3]

وأغلب هذه التشبيهات والأوصاف التي أتى بها شعراء الحوزي قديمة تقليدية وأكثرها ترددا في الشعر العربي تشبيه جيد المرأة بجيد الغزال، وكذا تشبيهه بالسوسن لشدّة بياضه.

6/ وأمّا **صدر الحبيبة**، فمن العناصر التي توقف عندها شعراء الحوزي مرّات عدّة ، مشبهين النهد بأنواع الفاكهة و على رأسها التفاح، و هي صورة معروفة مأثورة عن المتقدمين وحتى المتأخرين .

فهذا ابن مسايب يسلب عقله لحظة إطلالتهما وانتصابهما وبروزهما[4]:

نْهُودْ يَا اَسْيَادِي سَلْبُو عَقْلِي مْنِينْ طَلُّوا وْبَنْدُو مَنْ تَحْتَ الَرُوَانْ[5]

نْهُودْ فَي الَصَّدَرْ نَحْكِيهُمْ تَفَاحْتِينْ الَشَّفَة مَثْلَ قُرْمَزْ عَكْرِي جُلَّنَارْ[6]

********* ********* ********* *********

فِيهُمْ غَايْتِي اَوْ قَصْدِي وَ اَنْهُودَ مْبَرْزِينَ نَعْنِي يَالَنْتَاجْ [7]

و ابن التريكي في قوله مركزا على بروزهما و مشبها إياهما بالتفاح و نارنج :

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 193.

[2] ملونين.

[3] صورة المرأة.. القسم الثاني..، ص 93 .

[4] ديوان ابن مسايب إعداد الحفناوي أمقران..، ص 120.

[5] من الألبسة الداخلية الرهيفة والشفافة

[6] نفسه، ص 165.

[7] المرجع نفسه، ص 77.

و نْهُودْ بَنْدُوا[1] مَنْ تَحْتَ الَشَاشَ الَرْهِيفْ تـفَاحْ وَ الَتْرَنْجْ[2] اَمْنِينْ يُوشَافْ[3]

********* ********* ********* *********

نَهْدْهَا كَالتفَـــاحْ يْبَانْ مْنَ بْعِيـــــدْ أَوْرَنْجَاتْ حُومَرْ للَشَّمْسَ بَنْدُوا [4]

وكذلك أحمد بن عامر الذي عجز لسانه عن وصف بهائهما[5]:

مَـا يْطِيقْ فْـصِيحَ يَفْصَـحْ لُـو يْظَلْ فَي بْهَاكَ يْصَحَّحْ

رِيتْ فَي الَصْدَرْ زُوجَ **ثْفَافَحْ** قَـاسْـمِيـنَ الَشَّـقِّيـــــنْ

رَاهْ خَـاطْـرِي بِـهُمْ فَـــارَحْ مَـا مْثَـلْـهُمْ **نَهْـدِيـــــنْ**

مؤكدا أنهما يشبهان التفاح[6]:

فَـي صْـدَرْهَا رِيتْ **نَهْدِينِ** نَعْتَ **ثْفَافَحْ** مْقَبَّبْ وَعْلِيهْ أَبْوَابْ

والنهود مع الزند كالسّيف لحظة لمعانه[7]:

نْهُودْ وَزَنْدْ كَالسِّيفْ إِذَا لْـمَعْ فِـيـهُـمْ حَـارُوا اَلْـوَاصْفِيــنْ

ويقول ابن سهلة بومدين:

نْهُودْ فَي الَصْدَرْ عَنْدَ اَلْهَمِّيَة **تَفَاحْ** فَي غُصْنَ عَالِي مَحْضِيِينْ

تَفَاحْ فَي غْصَنْهُمْ عَـــــالِي يَسْبِي اَلْعْشِيقْ وَ اَللِّـــي وَالِي

وَاَللِّي يْكُونْ كِيـــــفي تَالِي وَ لَوْ هُوَ طَالَبْ قَارِي الَسَتِّينْ [8]

بينما الشيخ أمحمد الرمعون، فمقياس الزّين النصراني عنده هو[9]:

---

[1] عامية بمعنى برز.

[2] الرنج، لارنج، نارنج. فاكهة من الحمضيات.

[3] كتاب الحب والمحبوب..، ص 53.

[4] نفسه، ص 44.

[5] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 64.

[6] نفسه، ص 99.

[7] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 298.

[8] كتاب الحب والمحبوب..، ص 93. - وقاري الستين: حافظ للقرآن الكريم.

[9] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 83.

أَمَّا الَزِّيــنَ الَنَّصْــرَانِي اَلْمَحْــزَمْ وَالَنَّهْدَيْنَ وَاقْفَة

فالقدماء أكثروا من تفضيل التفاح على سائر الفواكه و حتى الورود ، << و كانت المحبوبة ترسل التفاحة إلى حبيبها و عليها أثر عضتها، و هذه علامة حب >>[1] تؤول إلى << عادات الرومان>>[2] .

على أنّهم ما كانوا يفضلون على التفاح شيئا. يقول الوشاء : << أعلم أن التفاح عند ذوي الظرف و العشاق و ذوي الاشتياق،لا يعدله شيء من التمر، ولا النور والزهر، كيف وبه تهدأ أشجانهم و بوروده تسكن أحزانهم، و عنده يضعون أسرارهم، و إليه يبدون أخبارهم، إذ كان عندهم بمنزلة الحبيب و الأنيس، و بموضع الصاحب و الجليس، و ليس في هداياهم ما يعادله، و لا في ألطافهم ما يشاكله، لغلبة تشبهه بالخدود الموردة، و الوجنان المضرجة، و هو عندهم رهينة أحبابهم، و تذكر أصحابهم، إلى وردته يتطربون، و برؤيته يستبشرون>>[3].

و فضلاً عن تشبيه الثدي بالتفاح عند شعراء الحوزي المتقدمين، فإنّه، عند ابن سهلة، " **خوخات** " :

فِي اَصْدَرْهَا خُوخَات يَا اَسْلاَمْ خْلِيـــــقَةْ مُــولاَنَا [4]

و "حبات **رمان**" :

فِي اَصْدَرْهَا خُوخَات كِي الَتُّوَامْ وَ لاَ حَبَّاتْ **رُمَّانْ**[5]

و هاتان الفاكهتان محببتان لدى الظرفاء والعشاق، فأحبّوا **الرمان** لمعناه و هو أن الوصل قد آن و << أحبّوه من حسن التفوّل .. حتى قال فيه الشاعر:

أهدت إليه بظرفها رمّانا تنبيـه أن ِوصَالها قد آنى

---

[1] الظرفاء والشحاذون في بغداد وباريس..، ص 55.

[2] آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام ، ج 02، نقله إلى العربية محمد عبد الهادي أبو ريدة، أعد فهارسه رفعت البدراوي ، مكتبة الخانجي : القاهرة والدار العربية للكتاب: بيروت، د. ط، د .ت، ص 240.

[3] الموشى أو الظرف والظرفاء..، ص 181.

[4] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 133.

[5] نفسه.

قال الفتى لـمّـا رآه تفـوُّلاً وصلٌ يكون متـمَّـمًا أحيانَا

رمٌ يرُمُّ تَشَعُّثِي بوصالهـــا لقد التفوُّل صادقًا قد كان>> [1]

و أعجبوا **بالخوخ** لشكله أيما إعجاب حتى << زعموا أنّه أشبه شيء بالخدود من التفاح، وأقرب شبها بالوجنات الملاح، لأنه يشاركها في البياض والسمرة، و الأدمة والصفرة، والتوريد و الحمرة،..و هو أطيب مَلْثَمٍ، وأعذبُ مَقبَّل و أذكى مَشَمٍّ >>[2].

و النهود ، علاوة على ما سبق ذكره، **نارنج**[3]

تْفَافَحْ اَحْكِيتْهُمْ اَنْهُودْ وَلاَّ **نَرْجَاتْ** فِي اَوْعَرْ [4]،[5]

و هي أيضا بارزة :

اَنْهُودْ وَارْبِيــنْ وَ الرَّقْبَة اَكْوَاوْنِـي بَامْشَاهَـــــبْ[6]

ولبروزهما في الصدر، كان الشعر يتدلّى بينهما فيزيد الصورة جمالا يفتن الشاعر:

اَلْعْيُونْ اَمْنَعْسِينْ وَاَشْفَارْ اَحْوَاجَبْ خَطْ اَلْكْلاَمْ

وَاَثْيُوتْهَا سُودَ رِيشَ طَاحُوا مَا بِينَ الثَدِّينْ[7]،[8]

وليس عبثا، أن يتّخذ شعراء الحوزي، من هذه الألفاظ، التفاح والخوخ وما إليهما، وسيلة في تشبيهاتهم، فممّا لا شك فيه، أنه ليست كل كلمة تستعمل في النثر تصلح في الشعر وفي الشاعر حاسّة خاصة، تفرز له الألفاظ تلقائيا، وتميز بعضها من بعض، وتقدم منها ما يوافق المزاج الشعري من غير تعب و لا نصب، و بخاصة إذا كان مرتاضا، هادئ النفس، مستريح الخاطر، ساكن الجأش.

---

[1] الموشى أو الظرف والظرفاء..، ص176.

[2] نفسه، ص 177.

[3] أو نَرنْج ويلفظ في الجزائر " لاَرنج " واللفظة مشتقة من نارنك الفارسية ويعرف لدى العامّة بالرنج وهو فاكهة من الحوامض أو البرتقال الحامض (ينظر:

Bencheneb (S) : chansons satiriques d'Alger, in R.A. n° 74, Année 1933. O. P. U : Alger. p. 320)

[4] الوعر هو << المكان الذي يصلب ويصعب السير فيه>> (المنجد في اللغة..، مادة : وعر، ص 907)

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 162.

[6] نفسه، ص 173.

[7] النهدين.

[8] نفسه، ص 219.

ولكنه في بعض الأحيان قد يغلب على أمره لسبب ما، فيرضى بعض الألفاظ التي لا يبرأ منها الشعر، فيعاب عليه ذلك.

<< فالقلب والفؤاد والكبد والسحر والنحر والجيد وزر الترائب والصدر والثغر والثنايا والريق من ألفاظ الشعر! بخلاف المخ والحلق والأضراس والأسنان والمعدة والأمعاء والمصران والمرارة والطحال، وقد قالوا عن الطحال: إنه ما دخل في كلام إلا أفسده!

والورد والنسرين والنرجس والريحان والآس والسوسن والياسمين من ألفاظ الشعر بخلاف النعنع والنعناع. والتفاح والرمان، والتين والعنب، والتّمر، بخلاف المشمش و الخوخ [1] و البلح و الخيار و البطيخ >> [2].

7/ أطراف الحبيبة العلوية، ونطالع أبياتا أو قفها شعراء الحوزي خصيصا لوصف أطراف المرأة المعشوقة العلوية ونقصد بذلك اليد، فابن مسايب مثلا يجمع بين الزند وأصابع اليد وهي مزيّنة بالحلي في قوله:

الزَّنْـــدْ يَحْكِي سِيفَ يَشْعَل صْوَابَع اَسْقَامُوا قْلُومَه[3]، [4]

و**الزَّنْـــدْ** يَظْهَرْ لِي مْنَ الَرْدَاء كَـأَنُّه سِيـــفْ مْعَهَا

الزَّنْـــدْ اَشْرَقْ حِينْ مَـدَتُـــه بْمَقْيَاس[5] عْلِيهْ زَادْتُـو

وَخْوَاتَمْ فَي اَلْاَصَابَعْ قَاسْتُـــه وَ اَلْخُلَّـــــة وَاتَاهَا [6]

وابن زنقلي، في قوله كذلك:

زَنْدْهَا مَثْلَ الَسِّيفَ مَصْقُول جْدِيدْ فِي يَـــدْ مَنْ هُوَ طَاغِي لَلْحَرْبْ [7]

---

[1] إننا لنستغرب كيف أن الأستاذ علي الجندي أخرج الخوخ من ألفاظ الشعر؟ على الرغم ممّا قيل فيه.

[2] علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف بمصر، 1969م، د. ط ص 156.

[3] جمع قلم.

[4] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران..، ص 116.

[5] جمعه مقايس، والمقياس هو لليد كالخلخال للرجل. إلاّ أنّه أكثر سمكاً.

[6] نفسه، ص 141.

[7] كتاب الحب والمحبوب..، ص 44.

الزَّنْـــدْ بَالَنْبَايَلْ يَهْتَزْ تْقُولْ سِيفْ مَجْبُودْ فِي يَدْ طَاغِي رَاكَبْ رَفْرَافْ [1]

مضيفا إليه عنصر الوشم، كمقياس جمالي[2]:

يَا عَيْنِي هَذَا الزَّنْدْ كَأَنْ سِيفْ اَنْجَبَّدْ جَبْدُو رَجَلْ مَجْهَدْ
صَارْ يَرْعَدْ رْعِيدْ

فِيهْ وْشَامْ مْزَرَّدْ شِيخْ صَنْعُو اَوْكَدْ مْقَايَسْ مَنْ عَسْجَدْ[3]
نْقِيشْ بَاهِي جْدِيدْ

********* ********* ********* *********

زَنْدْهَا مَثْلَ الَسِّيفَ إِذَا اطْلَعْ جْدِيدْ فْيَدْ مَنْ هُوَ طَاغِي لَلْحَرْبْ وَحْدُو[4]

وعند بومدين بن سهلة؛ فالزند كذلك هو سيف في يد فارس:

الَزَّنْـــدْ سِيفْ يَا سَـايَلْنِي يَـوْمَ الَطَّرَادْ قَبْضُو فَارَسْ غَزَّارْ[5]

الزَّنْـــدْ سِيفْ نُورِي لَلْفَاهَمْ يَـــوْمَ الَطَّرَادْ قَبْضُو عَـرْبِـــي[6]

بل هو سيف، من حيث صقله ولمعانه[7]:

هِيـفَة زِينْـــهَا مَعْـــدِي وَ **اَزْنُودْ** كَمَّا الَسْيُوفْ جَرْحُوا لِي لَوْدَاجْ[8]

رِيتْ خْوَامَس وَ اَلْعْـقُودْ وَ الشَـــرْكَـه طَبْـــــعَ الَنْـــهُودْ

وَ مْـعَـاصَمْ مْعَ **الَزَّنُـــودْ** مَثْـلَ الَسْيُـــوفْ اَلْـمَـاضْيِـيـنْ [9]

أما لونه فأبيض كالرخام:

---

[1] م .م .س ، ص 53.

[2] نفسه، ص ص 62، 63.

[3] ومن أسمائه<< الجوهر والكبريت والياقوت في بعض اللغات>> (أزهار الأفكار..، ض 60).

[4] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 80.

[5] شجاع.

[6] كتاب الحب والمحبوب..، ص 73.

[7] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 200.

[8] الأوداج جمع ودج، و<< الودج بفتحتين، والوداج، بالكسر، عرق في العنق وهما ودجان>> (مختار الصحاح..، مادة: ودج، ص 714).

[9] كتاب الحب والمحبوب..، ص 104.

اَلزَّنُـــودْ وَ مْعَاصَمْ رَخْـمَـة وَ اَلْـجِيدْ جِيدَ اَلْـجْفَالِي[1]

وإذا زانته صاحبته بالحلي والجواهر ازداد الشاعر به كلفا:

زْنُودْ بَـا**لْـمْقَايَسْ** ظَهْرُوا لِيَا مَنْهُمْ يَا سْيَادِي رَوَّحْتَ اَمْكِينْ[2]

ومن تمام زينة اليد لمعان الأصابع بالخواتم، فذلك يزيد في نكد الشاعر:

اَلْاَصْبَاعْ يَوْجْهُوا بَخْوَاتَمْ زَادُوا مَحَنْتِي وَ عْذَابِي[3]

وهذه التفاصيل أو بعضها نجدها متداولة لدى شعراء الحوزي المتأخرين مثل الشيخ المسعود الذي يقول[4]:

بَالَـزُّنُـودْ تَسْحَرْ وَاَلْـمَعْصَمْ اَلْـخْمَسْ طَبْعُوهْ خْوَاتَـمْ

والزّند عند الشيخ أحمد بن عامر سيف وهّاج تارة[5]:

اَلزَّنْـــدْ مَثْلَ السِّيفْ يَوْهَجْ مَنْ يْرَاهْ يْصَادَفْ عْلاَجْ

وتارة أخرى ذهبيّ[6]:

اَلَـزُّنُـودْ كَالسِّيفْ الذَّهْبِي عَـنْدْ أَلَـفْ وَاَثْـنِيـنْ

وهو كذلك عند الشيخ قدور بن عاشور الزرهوني سيف من سيوف الطغاة[7]:

اَلَـزُّنُـودْ سْيُوفْ الطُّغَاةْ مَنْ اَلْعُلُوجَة وَالنْوابَغْ فُوقَ الَصَّدَرْ اَلْبْهِيجْ رَنْجَاتْ

8/ إن قد الحبيبة، المفضل لدى شعراء الحوزي ما كان يشبه الغصن الرطيب والرشيق الطويل لنستمع ابن مسايب يقول[8] :

يَا قَـامَةْ غُصْنَ الرْطِيبْ فِي اَلْبُسْـتَانَ اَلْبَاهِي عْجِيبْ

---

[1] م .م .س ، ص 98.

[2] نفسه، ص 93.

[3] نفسه ، ص 73 .

[4] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 64.

[5] نفسه، ص 99.

[6] صورة المرأة.. القسم الثاني..، ص 95.

[7] نفسه، ص 245.

[8] ديوان ابن مسايب إعداد الحفناوي أمقران..، ص 160.

وعند ابن التريكي قدّها مثل الغصن الرشيق الذي يفتن الناس بحق[1]:

قَـدَّكْ غُـصْنَ اَرْشِيـقْ صَارْ فَتْنَه لَلنَّاسَ اَحْقِيقْ

وهو عند الحبيب بن ڤنون يماثل راية الباي[2]:

يَا طُولْ رَايَةْ اَلْبَايْ سَانْجَاقَ اَلْقَارَبْ عَـقْلِي مْشَى اَدِّيتِيهْ صَدّْ فَـارَقْنِـي

وهو أيضا مثل راية قيصر وكسرى عند الشيخ سيدي سعيد الزلبوني[3]:

زينك ما وصفُوه مريني ولا وطّاسي **كيفاش انواسي**

وجميع محاسن العوانس في حسنك حابس

يَا **قَدْ** عْلاَمْ قَيْصَرْ وَالَسِّيفَ اَلْعَبَّـاسِي رَايَـةْ كِسْرَى مْشَهْرَة بَـدْبَاجَكْ تَـتْمَـايَسْ

بينما قامة الحبيبة، المفضلة عند بومدين بن سهلة: الطويلة، كما تثبته الأبيات التالية:

الطُـولْ حَارْزُو سِيسَانِي عْلِيهْ اَدُّورَ اَلْبِيبَانْ وَاَلْاَسْـــوَارْ [4]

الطُـولْ كَبْـلَنْـزَه وَهْرَانِية إِذَا تْـقُومْ تَـدْرَجْ كِيفَ اَلْـمَقْنِينْ [5]

و هي تُشبه الغصن الرطيب :

لِـيهَا مَـا عَنْـدِي حْبِيبْ مَـنْ اَلْاَصْدَاقْ وَ لاَ لْبِيبْ

يَشْقَى لْـغُصْنَ الَرْطِيبْ ضَاوِي اَلْغُرَّة وَ اَلْـجْـــــبِينْ [6]

قَالَتْ لِيَا غُصْنَ الَرْطِيبْ بَـحْـدِيثْ لْـسَانْـهَا اَلْعْـجِـيبْ [7]

و غصن شجرة البان :

---

[1] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 114.

[2] ابن ڤنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص 59.

[3] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 180. هذا وقد غاب عن صاحب الكناش ومحققه اسم صاحب القصيدة فعدّاها نصا مجهول المؤلف.

[4] كتاب الحب والمحبوب..، ص 72.

[5] نفسه، ص 93.

[6] نفسه، ص 104.

[7] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 164.

يَا اَدْرَى نَلْقَى **غُصْنَ اَلْبَانْ** لَغْنَاهْ يَا قُمْرِي نَتْلاَيْمُوا[1] بْكَلْمَاتْ [2]

يَهْدِيكْ يَا ابْـنَ اَلْابَـانْ إِذَا لْقِيتْ غُصْنَ **اَلْبَـانْ**

اَلِّي فِي حُومَةْ القُـرَانْ[3] اَلـدَّارْقَـة عْلَـى عَيْنِـي[4]

و غصن الآس كذلك :

شْهَرْتْ حْرُوفَ بْهَاكْ يَا غُصْنَ اَلِّقَاحْ حَتَى عَادْ اَلِّي تَايَبْ يَتْمَنَّاكْ[5]

اَرْدِيفْ أَيْـهَوَّسْ تَهْـوَاسْ حِينْ تَدْرَجْ يَا غُصْنَ **اَلْيَاسْ**[6]،[7]

بل بنخلة مائلة بثمارها، إشارة لاكتناز المحبوبة لحمًا:

بَخْوَامَسْ اَلذَّهَبْ سَلْبُونِي اَلْقَدْ غِيلْ[8] نَخْلَة مَالَتْ بَثْمَارْ [9]

وَالَطُولَة كَبَنْدَ اَلشْرِيفْ عَكْرِي وَتْفَافَحْ اَلتْبَرْ[10]،[11]

و تشبيه القد بالغصون الناعمة اللينة كغصن البان مثلا، كثير الورود لدى الشعراء << والصورة النباتية تبرز عندهم، عندما تميس المرأة دون إبداء الخيلاء و السطو، عبقرية الشاعر الشعبي إذا كان موهوبا، و تناول هذه الصورة تكمن في قدرته على بث الحركة و الحيوية فيها >>[12] .

---

[1] عامية بمعنى نجتمع.

[2] م .م .س ، ص 192.

[3] القران: يطلق هذا الاسم على دربين؛ الكبير والصغير، ويقال إن الاسم تحريف من القرينان. أو لكثرة قراءة القرآن بالمنطقة، وما زال بالسويقة حانوت حبس لقراءة القرآن.

[4] كتاب الحب والمحبوب..، ص 107.

[5] نفسه، ص 110.

[6] أو الآس<< نبات ينبت بريا أو يزرع للزينة ورائحته عطرية ويسمونه الريحان>> (معجم الألفاظ الزراعية بالعربية والفرنسية..، ص 445).

[7] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 173.

[8] كذا، والصواب غير.

[9] كتاب الحب والمحبوب..، ص 73.

[10] هو << سحيق الذهب قبل أن يصاغ>> (الرائد، ج 02..، ص 85).

[11] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 162.

[12] الطاهر قيقة، من مقالة " الشعر الشعبي بين الواقع والخيال"..، ص 27.

وهناك من شبّه القد بالشجر وغصن البان، كما هو في قصيدة "قَلْبِي مَضْرُورَ بَالْهَوَى" وهي مجهولة المؤلّف ، يقول[1] :

وَاللهْ مُـــرْجَـــانَة وَ اَلْقَـــدْ نَـحْكِيه **لَلشْـجَرْ**
وَ إِلاَّ غُـصْـنَ اَلْـبَانَا اللهْ يْغُـــرْ مَـــنْ يْـغُـــرْ

ومثل الصاري عند قدور بن عاشور الزرهون[2] :

قَـدْهَا كَـالـصَّارِي جَـابَ اَلْغْـنَـايَمْ وْ جَاء
عْـلَى اَلْـجَـزَايَرْ رَسَّـا يَا عَـارْفِـينَ اَلْاَشْيَـاتْ

9/ وأخيرا، فإنّ **وصف ساق الحبيبة**، عند شعراء الحوزي، لا يقل أهمية عن الزند من حيث الجمال واللون، من مثل ما نقرأه من قصيدة "رَانِي هْمِيمْ فِي نَكْدَ اَحْزَانِي" لابن مسايب إذ يقول:

اَلسَّاقْ يْبَانْ غِـيرْ يْـمَثَـلْ بْوَشْـمَـة أَلاَّ تْقُولْ خَتْمَه
طَبْعُوهْ اَرْدَايَفْ وَ اَلْـخْلاَخَلْ هْـوَاهُـمْ زَادْ لِـي عَـدْمَـه [3]

و يقول، أيضا :

مْقَايَسْ[4] وَ اَلْـمْسَايَسْ[5] اَلْيْسَارْ وَاَلْيْمِينْ
وَالَسَاقْ بَالْـخَلاَخَلْ يَخْطَفْ اَلْاَبْصَارْ[6]

و ما نستشفه من قول ابن التريكي، الذي يزداد شغفا بصوت الخلاخيل و" الردايف "[7]:

اَلَسَاقْ بَالْـخْلاَخَلْ حُسُّو يَسْلَبْ سْلِيبْ
بَارْدَايْفُو يْزِيدْ لْـهَوْلِي تَـشْغَافْ[8]

---

[1] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 139.

[2] نفسه، ص 245.

[3] ديوان ابن مسايب: إعداد وتقديم الحفناوي أمقران..، ص 116.

[4] سوار من الحلي ثقيل وغليظ تضعه المرأة في معصمها.

[5] من الحلي الخاصة بالمرأة وهي أخف وأرق من المقايس.

[6] نفسه، ص 164.

[7] كتاب الحب والمحبوب..، ص 53.

[8] من الشغف وهو الحب والإعجاب والتعلّق.

و يسلب عقله إذا رأى الساق مخضبا بالحناء [1]:

سَاقْ مْرَبَّعْ[2] بَاحْنَانِي فُوقَ اَلْحَنَــا خُلْخَالْ لَلْطْبَعْ وَاَلْدْنَانْ

يَسْلَبْنِي يَا تَمْحَانِي وَ عْذَابَ اَلْخَاطَرْ مَنْ هْوِيتُو هِيَ فْلاَنْ

وهذا ابن سهلة بومدين، يستقي، من باب " وقع الحافر على الحافر" الذي نادى به عبد الكريم النهشلي وتلميذه ابن رشيق القيرواني، من الشعراء المتقدمين عليه، صور جمال الساق حيث لونه أبيض، فاق البلار :

بْدَنْ صَافِي مَثْلَ اَلْعَاجْ سَاقْهَا فَاقَ اَلْبَلاَرْ [3]

و شكله ظريف وهّاج :

عَنْدْ اَكْحِيلَ اَلْاَغْنَاجْ سَاقْ اَظْرِيفَ وَهَّاجْ [4]

الَسَّاقْ يَــــفْتَنْ اَوْ يَوْهَجْ كِي طُولَةْ اَلْبُسْتَانَه أَمُولاَةْ اَلْخَانَة[5]

و غاية حسن هذا الظرف أن يطبع بالوشم، زيادة في الجمال :

وَ الَسَّاقْ طَابْعَتُو وَ شْمَة نُورِيكَ يَا اَلْفَاهَمْ تَمْثَالِي[6]

فُوقُو اَلْخُلْخَالْ وَ الَرْدِيفْ تَبْعَتُو بَوْشَامَ اَخْضَرْ [7]

وإمّا أن يُزيّن، على غرار الجيد و الصدر، بأنواع من الحلي:

وَ الَسَاقْ اَظْرِيفْ بَرْدَايَفْ وَاَخْلاَخَلْ دَاوْيِينْ[8] زَادُوا صَوْتَ اَحْنِينْ [9]

الَذْهَبْ وَ اَلْعَسْجَدْ فَي اَلْجِيدْ خَلْخَلْنِي وَ الَرْدِيفَ لَلْخُلْخَالْ يْقُولْ كِيفْ جْرَى [10]

---

[1] كتاب الحب والمحبوب..، ص 63.

[2] المراد به مخضب.

[3] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 193.

[4] نفسه، ص 119.

[5] نفسه، ص 134.

[6] كتاب الحب والمحبوب..، ص 98.

[7] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 162.

[8] كذا بالدال، والصواب ضاويين ولامعين.

[9] نفسه، ص 201.

[10] كتاب الحب والمحبوب..، ص 201.

والاعتناء بالساق و بجماله عند الشعراء يفسر لنا بالمقابل نفورهم من المرأة الشعراء و لعل هذا الذي حدا بالجن أن زعموا لسيدنا سليمان أن << بلقيس امرأة شعراء، و لكن سليمان أراد أن يستوثق من الأمر بنفسه، فأمر ببناء الصرح، و كشفت بلقيس عن ساقيها فإذا بهما أجمل السيقان>>[1].

وسلك الطريق نفسه، على سبيل الاتّباع والتقليد، ابن عامر حيث وجد ساق الحبيبة قد فات البلاّر والعاج يقول[2]:

سَاقْ بَرْدِيفُه مْرَجْرَجْ فَايَتْ اَلْبَلاَّرَ وَاَلْعَاجْ

وهو عند الشيخ قدور بن عاشور من العاج [3]:

السِّيقَانْ مْنَ اَلْعَاجْ يَوْهَجُوا فِي طَهْجَة

وَالَرْدِيفَ وْ خُلْخَالْ يْتِيهُوا تَيْهَاتْ

بينما "زين العرب" هو السّاق على حد قول الشيخ أمحمد الرمعون [4]:

زِينَ اَلْعَرَبْ الَسَّاقْ وَاَلْخَدْ أَحْمَرْ نُعْمَانِي

وْ زِينَ اَلْعَجَمْ اَلْعَيْنْ وَاَلْحَاجَبْ يَا فُلاَنْ

ممّا سبق ذكره، جميعا، يتضح لنا أن شعراء الحوزي ألموا بكل ما يتعلق بالمرأة، شكلها وإطارها المادي، واستثارتها للشهوة. إلا أن لبعض الشعراء آراء خاصة وعامّة في المرأة يفصح فيها عن سوء ظنه بها، ناعيا عليها غدرها و تقلّبها و صدّها يقول المنداسي[5]:

نْوَصِّيك يَا عَاشَق اَلْعْوَارمْ الآين قَلْبُه قَاسِي

يَا وِيحْ مَنْ هُوَ عُشْقْهُمْ يْخَلِّيــوَهْ فَالَـسْ

---

[1] على لسان الذكر الحكيم: ﴿قِيلَ لَهَا اَدْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَ أَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ للهِ رَبِّ الَعَالَمِينَ﴾ (من سورة النمل (27) / الآية 44).

[2] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 99.

[3] نفسه، ص 245.

[4] نفسه، ص 83.

[5] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص 31. - دراسات في الشعر الملحون الجزائري..، ص 101.

في حبّهم هَكْذا جْرَى لِي جْفيتَ احْبَابي وْنَاسِي
مَنْ بَعْدَ عَزّي وْ مَالِي عَادْ سُومِي رَاخَصْ

ويقول ابن مسايب[1] :

آجِ نُـوصِّيكَ يَا فْـــلاَنْ إِذاَ تَـقْبَلْ وْصَـــايْتِـــي
جَـرَّبتْ بْـنَاتَ ذَا الـزَّمَانْ كَمْ مَنْ وَاحْـدَة فِي لِيعْتِي
شَـايَنْ نَعْطِيهْ مَـا يْبَـانْ مَـا نَعْرَف آشْ جِـيلْتِـي
مَـنْ لاَ عَنْدَهْ فْلُوسْ مَسْكِيـنَ بْحَالِي
يَـبْقَى بِينَاتْـهُمْ ذْلِيـلْ
وَاَللِّـي عَـنْدَهْ يْكُونْ فَي مْقَامَهْ عَـالِـي
سُـلْطَانْ وْطَـالَـقْ الَسْبِيلْ
مُـــولاَةْ السَّـالَـفْ الَـطْـوِيـلْ

بل إنّ ابن سهلة ليوغل من دون ذلك، فيجد أنها تغرر بالرجل الذي لا يستنصح أهل المعرفة مضمنا بذلك المثل الشعبي :

قُلْتَ: لْـهَا رَاهْ[2] يَا اَغْـزَالْ اَسَـمْعِي مَا قَـالَتَ الَرَّجَـالْ
مَـنْ يَـامَـنْكُمْ مْنَ اَلْهْبَالْ جَبْحُو خَـاوِي مَـا اَعْـمَرْ[3]
أَنْتُـمَا نَـــسْبَـةَ الَـرْذَال اَهْـلَ النُـكْرَانْ وَ اَلْغْـدَرْ [4]

فالمرأة تمدّ شباكها لتصطاد بها الرجال، فهي كأنّما تقنصهم قنصًا، تفرح في الإيقاع بهم، وتشتهي تعذيبهم.

ونظرة شعراء الحوزي في ذلك مؤداها أن المرأة معجبة، مزهوة بذاتها، لا تطمئن ولا تبلغ أربها، حتى تصرع الرجال، مؤكّدة سلطتها عليهم، وتفوق ضعفها على قوتهم

---

[1] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 154.

[2] عامية تفيد الإشارة: ومنها قول العامّة في أمثالها: << رَاهْ رَاهْ وَاَلْعْلاَمْ مُرَاهْ >> (و مراه تعني وراءه)

[3] مضمّن من المثل الشعبي:<< الَشِّيخْ اَبْلاَ شِيخْ إِدَا اَعْمَرْ جَبْحُه خَاوِي>>. ويضرب في ضرورة الاستشارة والتواضع في تعلّم الأشياء من ذوي الخبرات والمعارف.

[4] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 164.

وجبروتهم. فهي تبدي الضّعف، والاستكانة وتُقبلُ على الرجل حتى يدخل في روعه أنّها عاشقة له. متيّمة به، فإذا أُخِذَ بسحرها وأقبل عليها نفرت منه موليّة، لنستمع إلى بومدين بن سهلة [1]:

اَنْكْوَى قَلْبِي بَالَنّيـرَانْ حِينْ شَافْ اللّي اَكْوَاتْنِي اَبْرَمْقَاتْ
بْيَدْهَا شَارَتْ تَعْبَانْ تَبَّعْتْهَا لَكِنْ اَفْوَقْتَ اَلْحْدِيثَ وَلاَّتْ

و بكلمة واحدة كان الشاعر يجد المرأة رمز الختل و الخديعة و لا يثق بها و يسلس لها [2]:

أَنَا اللّي نَهْوَهَا طَامَعْ اَمْشِيتَ نَسْعَى اَسْعِيتْ أَنَا وَاَلْحُبْ كِيفْ قَدَّرْ
دَّبْرَتْ لِيَا حِيلَة اَوْ خَدْعَتْنِي اَبْخَلْعَا صَارْ بِيَا رَايِي نَحْوَ اَلْبْلاَ اَيْدَوَّرْ [3]

وبعض هذه الأفكار تبنّاها شعراء الحوزي المتأخرين عن ابن سهلة، مثل الحبيب ابن قنون في رائعته "الظالمة" حيث يقول:

اَلْاَشْحَانْ يْـزِيدُوا الْـشَايْفَاتَ اَلْـعْنَايَة
وَاَلْـخَـصْلَة هِيَ كْـمَـالْ وَصْفَ اَلْـحْرَايَمْ [4]
خـفِي مَـنْ رَبِّي اَبْدَعْوْتِي لاَ اَيْعَقْبَكْ
قَـادَرْ تَبَّخْـصِي اَوْ لاَ اَتْـصِيبِي اَمْسَاوْمَة [5]

و ها هو الشيخ المسعود في محاورة مع قلبه محذرا إيّاه من مكائد نساء زمانه[6] :

إِذَا عَـنْدَكْ يَعَرْفُـوكْ وَاَيْجِيوْوا لَـلْمَنْـزَلْ يَوْصْلُوكْ
إِذَا وَالاَتْ[7] اَيْبَّدْلُـــوكْ مَـا يَحَزْنُـــوشَ عْلِـــــيكْ

---

[1] م.م.س ، ص 190.

[2] نفسه، ص ص 230، 231.

[3] يبحث ويفتش.

[4] ابن قنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص92.

[5] صورة المرأة.. القسم الثاني..، ص 102.

[6] نفسه، صر 98.

[7] عامية ومعناها إذا سنحت الفرصة وتوافرت الأسباب

هُمَا بَالَزِّينَ أَيْمَحْنُوكْ وَأَنَا وَاجَبْ نَـــــكْوِيكْ

****

وَاجَبْ نَكْوِيكَ اَوْ نَرْتَجَــعْ اَوْ مَنْ هَذَا اَلْخَلْطَة تَنْتَزَعْ[1]

أَنَا بَاللهْ اَوْ بَالَشْـــــرعْ يَا قَلْبِي خُفْتَ اَعْلِيكْ

سَافَرْتْ فَالْبَحَرْ اَبْلاَ اَقْلاَعْ لَكِنْ دَعْـــــوَة خَلِّيكْ

وَاَعْيِيتَ اَنْوَصِّي فِيكْ

وهذا الشيخ "مصطفى بن ديمراد" يوصي بعدم الالتفات لكلام النساء لأنّه لا يرجى منه إلا الهلاك والضياع، يقول[2] :

يَا مَنْ تَفْهَمْ رَدُّ بَالَكْ لَلْقَصَّة نَعْطِيكَ وْصَايَة وْدِيــرْهَا[3] فِي بَالَكْ

وِيحَكْ إِذَا اَسْمَعْتَ كْلاَمَ الَنْسَاء تْطِيحَ فِي حَاسِي وْ مَا تَفْطَنْ شِي بْرَاسَكْ

مَا يْكُونْ هَانِي تَابَعْهُمْ يَا اَلْحُضَّارْ غِيرْ يَصْبَرْ وَيْخَلِّي[4]كُلْ شِيء فِي قَلْبُه

و إذا كان الشعر مرآة صادقة تنعكس عليها نفس الشاعر و بيئته و عصره؛ حيث <<القصيدة الشعبية عبارة عن وثيقة هامّة تدرس من خلالها الحياة كما صورها الشاعر و تؤخذ منها المعلومات و المواقف>> [5]، فإن شعر الغزل لدى شعراء الحوزي قد اكتسب كثيرا من الميزات والسمات الحضارية التي نبعث من ثقافة العصر و ألقت عليه البيئة الحضرية ظلالا كثيفة؛ من عذوبة المعاني و سهولة الألفاظ و شعبيتها، و دفعت بالشعراء إلى التّغني بجمال المرأة و فتنتها طبقا للمقاييس الجمالية لتلك الحقبة، و التي تعدّ استمرار لتلك المقاييس المقررة من لدى شعراء عصور الأدب المتقدمة .

---

[1] من << نزع عن كذا انتهى عنه.. وانتزع الشيء فانتزعَ أي اقتلَعَه فاقْتَلَعَ>> (مختار الصحاح..، مادة: ن ز ع، ص 654).

[2] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 229.

[3] عامية بمعنى اتّخذها مأخذ الجد.

[4] عامية بمعنى يترك.

[5] تاريخ الجزائر الثقافي، ج 02..، ص 330.

<< فالمرأة الجميلة عند شاعرنا القديم هي المرأة البيضاء التي استرخى شعرها الأسود حول مشرقها النّاصع، و اشرأب جيدها الأتلع، ونهد ثديها النافر، و دق خصرها، ثم جلت عجيزتها جلالا و استدارت ساقها فما استطاع الخلخال إلا الصمت >>[1].

و انتقاء البياض له دلالة عند العربي، << فالبياض معناه أنّها لم تواجه الشمس فتصبغ سيدة السماء أديم وجهها، فهي إذن لا تخرج إلى العمل، بل لقد كفاها ذلك كله خدم و حشم >>[2].

وهذا اللون كثير الورود في شعر الحوزي والشعر غير المعرب في الجزائر والمغرب، على حد سواء.

يقول ابن مسايب عن ضبيه مصرحا[3]:

ظبي شفت بهاه البارح ما رات شي بحاله عينيّا
مطبوع بالبياض النّاصح مرشوش بالحمورة يسني
دعج العيون كحل اللاّمح عنج الشفر بلحظه يفني

وموريا[4]:

اَلْقَدّْ بَاهِي وَامْشَهَّرْ **** وَاَلْوَجْه **صَافِي** مْدَوَرْ
نَحْكِي عْرُوسَه لِيَا مْحَضْرَة

و قد قابل بين البياض و بين الشفر بالليل، للإبانة[5]:

وَاَلْبْدَنْ تْقُولْ ثَلْجَ رَاسَمْ والَشْفَرْ كَمَّا الَلِيلَ اَكْسَاهَا

وابن التريكي، الذي بدوره، اختار الثلج لونا للبدن الناعم:

اَلْبْدَنْ كثلج مْرَسِي فِي اَلْأَرْضَ نَاعْمَة مَا سَخْسَخْ بَاقْدَامْ مَـــا هَزَتُو رْيَاحْ[6]

---

[1] قراءة جديدة لشعرنا القديم..، ص 117.

[2] نفسه.

[3] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 147.

[4] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص 53. - دراسات في الشعر الملحون الجزائري..، ص 119.

[5] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران..، ص 154.

[6] نفسه، ص 45.

ويروى بصيغة أخرى:

وَ اَلْبْدَنْ ثَلْجْ ارْصَمْ فَــوْقَ اَلْاَرْض مْنَعْمَامَـا اَسْتْخَـطَّاهْ اَقْـدَمْ مَا ضَرْبَتُو رْيَاحْ[1]

وهو أيضا:

اَلْبْدَنْ غِيرْ ثَلْجَ مْعَرَّسْ فِي جْبَلْ حْنِيفْ مَـا وَسْخُوهَ أَقْدَامْ مَمْنُوعَ فْي اَلْاَجْرَافْ[2]

بينما عند بومدين بن سهلة فالبدن لونه مرادف للثلج[3]:

اَلْبْدَنْ ثَلْجْ رَسَّى فْي أَرْض خْفِيَّة وَالسَّاقْ بَالْـخْلاَخَلْ يَسْوَى أَلْفِينْ

و أحيانا هو ثلج بارد[4]:

واَلْبْدَنْ كَثَلْجَ اَلْبْرُودْ وَاصْحَاتْ واَهْطَلْ اَلْـمْطَرْ

ولشدّ بياضه يفوق العاج:

وَ اَبْدَنْ فَايَتَ اَلْـعَاجْ وَالَدَّمْ وَ الَثَلْجَ اَوْ جِيرَ اْلَقْبَابْ[5]

بل هو أصفى من الرخام :

تَسْبِي ذَاتِي تَاجَ الَرَّيَامْ أَصْفَى مَنْ سَارِيَةَ الَرَّخَامْ اَبْلَنْزَه فِي يَوْمَ الَظْلاَمْ[6]

ومنتصب كالجبل:

اَلْبْدَنْ ثَلْجْ فِي جْبَلْ رَاسَمْ الَسَّاقْ بَرْدَيْفُو يَسْبِي [7]

وعلى هدي من سبق من الشعراء يتفنن شعراء الحوزي المتأخرين في التقليد متّخذين من الثلج والصفاء والبياض مقاييس جمالية للبدن كله أو بعض عناصره، يقول الشيخ المسعود[8]:

يَنْكْمَلْ مَرْغُـوبِي بِكْ يَا صْفَاوَةْ بَدْرَ الَدَّاجْ

---

[1] كتاب الجواهر الحسان..، ص338.

[2] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 109.

[3] نفسه، ص 51.

[4] كتاب الحب و المحبوب ..، ص 57.

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 119.

[6] كتاب الحب والمحبوب..، ص 77.

[7] نفسه، ص 73.

[8] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 104.

ويقول أحمد بن عامر[1]:

يَـا اَلْـمْعَذْبَتْنِي يَـا حِـبِّـي بَصْـفَـاوَةْ الَـرَّقْـبَـة تَـسْبِـي

وعند قدور بن عاشور الصدر لصفائه عدّ من الرخام يقول[2]:

وَالَصَّدَرْ الَصَّافِي مْنَ الَرْخَامْ بْهِيجَ مْرَخَّمْ

كَأَنّه رَوْضَاتْ ذَا اللِّيمْ شِي نْوَابَغْ بَزْغُوا فَي مْقَامُه

واستخدام هذا المقياس، أي البياض، نجده كذلك عند الشعراء الشعبيين الجزائريين والمغاربة على السواء، فهذا الشيخ بن يوسف قد حرم طيب قوته بسبب صفاء وجنة الحبيبة، يقول[3]:

مَـا رِيتْ مْثَلْهَا صَافْيَّةَ اَلْوَجْنَة مَنْهَا حْرَمْتْ طِيبْ قُوتِي وَشْرَابِي

ومثله مصطفى بن إبراهيم[4] :

وبدنها رهدان قبل الحال روق صبح كل اشوايفه بيضا

ومن الشعراء المغاربة، نجد التهامي المدغري يعدّ البدن أصفى من الجواهر[5] :

اَلْـبْدَنْ أَصْـفَى مْـنَ اَلْـجْوَاهَـرْ وَ أَوْصَـافَ غْـزَالْتِـي كْثِيــرْ

ولعل **البدانة** كانت هي الأخرى مقياساً من مقاييس الجمال، فهي تعكس لنا النعمة والترف والبطالة التي تعكس لنا النعمة والترف والبطالة التي تعيش فيها المرأة. والبدانة تستدعي الطول وثقل الحركة، ولذلك تغنى شعراء العرب الأوائل بالمرأة " المكسال نؤوم الضحى "، التي يتملكها انقطاع النّفس لو خطت خطوات قليلة في شأن شؤونها.

---

[1] م .م .س ، ص 64.

[2] ديوان الشيخ قدّور بن عشور الزرهوني زجل وملحون، جمعه وحققه وأعدّه: محمد بن عمرو الزرهوني، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع: الجزائر، 2012، ط 02، ص 510.

[3] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 217.

[4] عبد القادر عزّة، مصطفى بن إبراهيم شاعر بني عامر ومدّاح القبائل الوهرانية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د.ت، د.ط، ص 148.

[5] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص 307.

وقد أضاف لنا الشعراء، مقياسا آخر يضاف إلى مقاييس جمال المرأة، مقياسا معنويا يدل على ذوق مرهف وحساسية رقيقة، وذلك هو عذوبة الحديث، و"ملاحة الجواب".

وبإضافة العناصر الجزئية، المذكورة سابقا، تكتمل صورة المرأة وفق مقاييس الجمالية الطبيعية المتعارف عليها.

إلا أن هناك مقاييس جمالية أخرى تتمثل في تجمّل المرأة و إجادتها فن التجميل، لقد عرفت المرأة كيف تعلي قدر جمالها، و تكسبه فتنة تستحوذ على ألباب الرجال و تثير إعجابهم و تقديرهم، و تعلّقهم بها، كما عرفت كيف تبهرهم بمميّزات معنوية تخلع على جسدها جمالا قدسيا.

وليس أحب للمرأة من التجميل، ولو كانت جميلة ولا تخلو واحدة من ميل له ومحبة. لا سيما إذا كان وسيلة لإظهار مفاتنها وإبداء محاسنها؛ فتعطرت بعطور الأزهار، وتزيّنت بالأصباغ ولبست الوشي المثقل بالذهب" كالقفطان"، و "البرنشك"، و" الكمخة" ، وتحلّت بالجواهر واليواقيت والدور. وفتنت عيون المحبين بالأشعار، فسعت بذلك إلى التجميل الفني لإظهار محاسنها وإخفاء عيوبها.

كل أولئك جعل فن التجمل يزدهر أي ازدهار ، لذلك كان من النساء << من تتقطع إلى التزيين و التجميل >>[1] حتى << برع النخّاسون و نبغت القيان في التجميل >>[2].

و ها أنذا أنقل لك، أيها القارئ ، نصًا من رسالة " لابن عبدون البغدادي " تبيّن لك ما بلغنه فيه من براعة ومهارة. يقول : << فكم من سمراء كمدة بيعت بصفراء مذهبة، و ممسوح العجز بثقيل الروادف، و كم جعلوا العين الزرقاء كحلاء، و حمّروا الخدود المصفرة، و سمنوا الوجوه المقعقعة وكبروا الفقاح الهزيلة، و أعدموا الخدود

[1] ينظر: الظرفاء و الشحاذون في بغداد و باريس..، ص 74 .

[2] نفسه.

شعر اللحى، و أكسبوا الشعور الشقر حالك السواد، وجعّدوا الشعور البسيطة، و بيضوا الوجوه المسمرة، و دملجوا السيقان المعرفة، و رطّلوا الشعور الممرّطة >>[1].

وعلى هديهن كانت << النساء الجزائريات شديدات الرغبة في الروائح والأطرزة المزركشة والتركيبات العطرية. والحواجب كان يتم تدميسها بشدّة بالكحل سواء كانت عجلاء طبيعية أم لا، في حين إن نهايات الأظافر والأكفاف والأصابع وبواطن الأقدام كان يتم تخضيبها بالحناء.

وكانت الحواجب تقوس في شكل الهلال، وهو رمز ذو معنى خاص بالنسبة للأتراك و المسلمين.. و تحاط العيون ببعض الأحيان بصبغ أسود ... و تكتمل عملية التجميل هذه بوضع حر لأحمر الشفاه و التدبيرات المكانية له >> [2].

أرأيت، أيها القارئ، إلى هذا التجميل. إنّه فن قائم بنفسه، لا ينقصه شيء. وماذا يعوزه وقد حوى كل شيء، واحتال على كل شيء، فجعل العين الزرقاء كحلاء، وصبغ الشعور، وخطب الحواجب..

ومن غير شك أنّنا نستنتج العناية الكبرى في التحايل على إظهار الجمال وإخفاء العيوب وإبداء المفاتن..

فلا غرو، بعد هذا، أن فتّن القلوب وأسرن العقول.

هكذا، نقّل شعراء الحوزي أفئدتهم، كما أسلفنا القول، من " فاطمة " إلى " بدرة "، و من "الزهراء " إلى "حورية" و من "يامنة" إلى "عائشة" أو غيرهن، و لم يكلفوا إلا بجمال أجسادهن و أصواتهن.

بهرهم جمالهن فوصفوه، فكان وصفهم الوجوه و الأجساد تقليدا و عاديا و سطحيا، يكررون في الحبيبة الواحدة ما قالوه في الأخرى و كأنهن جميعا امرأة واحدة فالشعر الأسود فاحم، و العين حوراء فاترة، و الفم خاتم، و الشفاه قرمزية، و الخد أسيل، و الجيد ناعم، و الثدي بارز و الزنود سيوف، و القد أهيف و الساق ممتلئ.

---

[1] ينظر: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام.. ، ص 302 .

[2] ينظر: وليم سبنسر، الجزائر في عهد رياس البحر..، ص 90 .

وحتى التشابيه في أوصافهم تقليدية مكررة، إذ شبهوا الحبيب بالغزال ونظراته بالسهام واحمرار خدّيه بالدماء والورد.

وهم في كل ما نظموا لم يصدروا عن عاطفة مشبوبة أصيلة، ولا عن صدق عميق. وإنّما كان الدافع هو تمرين القريحة أحيانا، أو الرغبة في التسلية أحيانا أخرى.

غير أنه، ممّا لا نرتاب فيه، هو أنّهم كانوا مكبون، و لو إلى حد، على متع الحياة ولذاتها، خاصة في مرحلة الشباب حيث عدّ شعرهم شعر "هزل"، و كانوا حريصين على أن يكون لهم من مباهج الحياة نصيب، و كانت أسبابها قائمة من حولهم، فمن مجالس طرب حافلة، و محافل أنس آهلة، و إلى سقاه و ندمان مما لا تخلو منه قصور الوجهاء و أعيان الناس << فكانت الحياة الحضرية سائدة بحيث نظمت الشوارع و منعت البناءات الضخمة حولها، و يكفي أن نتفحص تخطيط مدينة تلمسان لنلاحظ الترتيب بين المنازل والأحياء التي جمعت السكان حسب مجموعات في أماكن مختلفة تفصلها الجدران و حولها الفضاء الواسع و الحدائق و المياه في مجتمع متماسك الروابط حريص على حياته الجماعية دون اكتراث بالانهيار أو الخطر>>[1]، علاوة على جمال طبيعة تلمسان؛ من حيث أشجارها الكثيرة و حدائقها الغنّاء، ففيها ما تشتهيه الأنفس و تلّذ الأعين[2] حتّى إن سكانها كانوا يقضون<< أوقات الصيف في أحسن ظروف الهدوء و الهناء في قصور الراحة المحاطة بالبساتين و الأشجار المثمرة >>[3].

وقد بلغ شعراء الحوزي من الاتصال بهذه المجالس والمحافل حظا موفورا، مما يثير العاطفة ويذكي الرغبة، لكنها عاطفة عارضة عاجلة تشوبها الفرصة السانحة لينال المرء نصيبه بها. فإذ ولّت تركت ذكريات لطيفة حبيبة، وترقبا لفرصة أخرى جديدة، وهكذا دواليك.

و قد بينا، فيما سبق، أن شعراء الحوزي جمعوا بين الغزل الحسي و المعنوي، و إن كان الثاني أقل، فمثلما أغرقوا في الوصف الحسّي لمفاتن المرأة، و أطالوا الحديث

---

[1] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص 207.

[2] ينظر: بغية الرواد، ج 01..، ص ص 9، 10.

[3] الجزائر بين الماضي والحاضر..، ص ص 162، 163.

عن سواد شعرها وسحر عينيها وفتور جفنيها، واحمرار خديها، وبروز نهديها، وعبالة ساقيها وساعديها، وثقل عجزها وهيف خاصرتها ، و بياضها، وعذوبة ريقها، حيث رصدوا جانبا كبيرا من أشعارهم في تلك الناحية للحديث عن " الساقين"، و"الشفتين"، و"العينين"، وما إلى ذلك من مظاهر الفتنة اللاهية في المرأة، و استقضوا في تلك الأشعار جلّ المعاني الخافية التي أمكنهم استيحاؤها من تلك الأجزاء الناطقة بالفتنة في جسم المرأة، السابحة في أجواء خاصة من الجمال ، والسحر الفتّان ..

فمثلما أغرقوا في ذلك كله، وصفوا القرب والبعد، والوصل والصد، والسهر والدمع.

ومما هو ملاحظ في هذا الوصف التكرير اللفظي والصوري في كثير من قصائدهم، ومبرّرهم، حسبما هو معروف، أنّه لا يجب على الشاعر<< أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعجاب، إذا كان في تغزل أو نسيب.. كقول امرئ القيس:

ديار لِسلمَى عافيات بذي الخال ألح عليها كل أسْحَمَ هطَّالِ

وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا بوادي الخُزَامَى أو على رأس أو عالِ

وتحسب سلمى لا تزال ترى طَلاً من الوحشِ أو بيْضا بِمَيْثَاءَ مِحْلاَلِ

ليالِي سلمى إذ تريك مُنضَدًّا وجيدا كجيدِ الرِّيم ليس بِمِعطالِ

وكقول قيس بن ذريح:

ألا ليت لبنى لم تكن لِيَ خلّة ولم تَلْقَني لبنى و لم أدر ما هيا>> [1]

ولكن الأهم من ذلك ما يؤدّيه، التكرير، من سمات فنية ذات دلالة بالتشكيل اللفظي عند شعراء الحوزي وتأثرهم بالقوالب الجاهزة وكذا بلغة من سبقهم ومن جاء بعدهم. وموقع التكرار في البناء العضوي للنّص. ولست أجد أدل على ذلك من قصائد كل من؛ الشيخ سعيد المنداسي "أَنَا اَلْمَمْحُونْ"[2] و"عَقْلِي بَهْوَاكْ مَسْبِي"[3] ، و محمد بن مسايب"

---

[1] العمدة في نقد الشعر..، ص 74.

[2] تنظر القصيدة كاملة في: مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص ص 27 - 32. وَ دراسات في الشعر الملحون الجزائري..، ص ص 97 - 102.

[3] نفسهما، ص ص 32- 39. وَ ص ص103 - 109.

لاَ تْلُومُونِي يَا ذَا النَّاسْ "[1]، و"مَنْ نَهْوَى رُوحِي وْرَاحْتِي "[2]، و"يَا اَلْوَشَّامْ دْخِيلَ عْلِيكْ"[3]، و"يَا ضَيْ اَلْبْصَرْ لَوْ تَنْسَانِي"[4]، والشيخ ابن زنقلي قَلْبِي بَالْحُبْ صَارْ مَفْنِي"[5]، و"اَلْعِيدَ اَلْكْبِيرْ وَاَلْفُرْجَة فْي بَابَ اَلْجْيَادْ"[6]، و"يَا اَلْوَشَّامْ رَطَّبْ يَدَّكْ"[7]، وابن الدبّاح "وَاشْ لِيَّا نَزْهَى أَنَا اَوْحِيدَ مَسْكِينْ"[8]، "مَا بْقَى لِي فَي الَدَّنْيَا مَا نْشُوفْ سَلْوَانْ"[9] ،

وبومدين بن سهلة "يَا اَلْوَاحَدْ خَالَقْ اَلْعْبَادْ سُلْطَانِي"[10] و"لَوْمَا اَلْفْضُولْ "[11]، و"نَرْسْلَكْ لَمْدَبَّلْ اَلْاَعْيَانْ"[12] ، وسيدي سعيد الزلبوني "أَنَا اَلْمَجْرُوحْ بَالْمْحَبَّة"[13]، والحبيب بن ڤنون "بَعْدَ اَنْ هَنِيتْ هَذُوا سْنِينَ وَانَا تَايَبْ" [14]، و"جَانِي خْبَرْ أُمَ دْلاَلْ يَا اَلْفُصْحَاء رْضَاتْ"[15]، و"طَالْ اَلضُّرَّ عْلِيَّ وْ زَادْ ثَانِي غَرَامَكْ"[16]، والشيخ المسعود "هَذَا اَلْحُبَ اَلْغَدَّارْ"[17]، و "اَعْيِيتْ صَابَرْ وَأَنَا نَرْجَاكْ"[18]، والشيخ أحمد بن عامر "بَالْغْرَامْ اَلْخَاطَرْ

---

[1] تنظر القصيدة كاملة في: أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 100، 401.

[2] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران ..، ص ص 140، 141.

[3] نفسه، ص ص156 - 158. وأشعار من الموزون والملحون..، ص ص114 - 117.

[4] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران ..، ص ص 158 - 160.

[5] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان ابن التريكي..، ص ص 109 - 112. وَ أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 56 - 58.

[6] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان ابن التريكي..، ص ص 123 - 128. وَ صورة المرأة.. القسم الثاني..، ص ص 86 - 91.

[7] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان ابن التريكي..، ص ص 129 - 134.

[8] تنظر القصيدة كاملة في: صورة المرأة.. القسم الثاني..، ص ص 92، 93

[9] تنظر القصيدة كاملة في: أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 60، 61.

[10] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان ابي مدين بن سهلة..، ص ص 123 - 128.

[11] نفسه، ص ص 99 - 108.

[12] نفسه، ص ص 189- 193.

[1313] تنظر القصيدة كاملة في: أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 179 -181.

[14] تنظر القصيدة كاملة في: بن قنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص ص 59 - 61.

[15] نفسه، ص ص 67 - 69.

[16] نفسه، ص ص 90 - 94.

[17] تنظر القصيدة كاملة في: أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 101 - 103.

[18] نفسه، ص ص 104 - 106.

مْكِينْ"[1]، و" يَا قَلْبِي نَدْعِيكَ لَلشْرَعْ"[2]، و" مَا يْلِي صَدْرَ حْنِينْ"[3]، و قدور بن عاشور الزرهوني "سَعْدِي رِيتَ اَلْبَارَحْ"[4]، و " حُلَّةْ مَرْيَمْ"[5]، و" رْقِيقَ اَلْحَاجَبْ"[6]، و"يَامْنَة سِيفَ اَلْبَابَ اَلْعَالِي"[7]، والشيخ أمحمد الرمعون " يَا اَللاَّيَمْنِي فِي لِيعْتِي مَا زَارُوكَ أَمْحَانِي"[8]، و "خَلِيكْ يَا اَللاَّيَمْ وَعْلاَشَ تْلُومْنِي"[9] في التكرير اللفظي وباقي قصائدهم في التكرير الصوري.

وهكذا نجد شعراء الحوزي في جل شعرهم يسيرون على السنن التقليدي المرسوم، دون أيّ إخلال بنهجه وصواه، و لكننا مع ذلك لا نريد أن نظلمهم أو نبخسهم حقهم، لأنه لم يستطيعوا أن يوجدوا تلك الفرادة البنائية المحببة في الشعر، فهم في شعرهم ذاك كانوا أيضا على قدر كبير من الإجادة و الإحاطة التّامة بتفاصيل الموصوف الظاهرة التي لم يحاولوا استنباط معانيها، واكتفوا منها بالرسم الخارجي لها، منتقين كل العبارات التي توائم ذلك، و تساعد على إبراز الموصوف، وإحضاره أمام مرآة العين في خطوط جذّابة، تصوّر، بدقة و أمانة، كل مكوّناته المادية المحسة، حتى يبدو لنا الواحد منهم نحاتا أصيلا يصنع للموصوف تمثالا جامدا يظهره لك بكل دقائقه وتفاصيله كما هو، دون أن يلبسه ثوبا من المشاعر، أو يسكب فيه نغم الحياة وصوتها الشجيّ المتحرك. ألم يشر القدامى إلى أن << الشعر إلا أقلّه راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه،

---

[1] تنظر القصيدة كاملة في: أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 97 - 99.

[2] تنظر القصيدة كاملة في: أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 297، 298.

[3] تنظر القصيدة كاملة في: أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 63، 64. وصورة المرأة.. القسم 2..، 94 - 96.

[4] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان الشيخ قدّور بن عشور الزرهوني..، ص ص 506 - 509.

[5] نفسه، ص ص 509 - 512.

[6] نفسه، ص ص 514، 515.

[7] نفسه، ص ص 526 - 529.

[8] تنظر القصيدة كاملة في: أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 81 -84.

[9] نفسه، ص ص 368، 369.

وليس به، لأنه كثيرا ما يأتي في أضعافه، والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء، وأن ذلك مجاز وتمثيل>>[1].

بل إن الطريقة التي يسلكها شعراء الملحون في الغزل واحدة؛ << فهم لا يتجاوزون وصف عواطفهم و تحرّقهم و أشواقهم إلى الحبيب، و وصف جمال الحبيب و الإغراق في تشبيه أجزاء بدنه جزءاً جزءاً، فالوجه يشبّه عادة بالقمر، و الرقبة برقبة الغزال، و العين بالسهم أو بالبندقية أو بعين الغزال و البقر، و الشعر بالغسق، و الأنف بمنقار الطائر الجارح إلى آخره.. و يجمعون مع وصف أجزاء البدن وصف الثياب و الحلي >>[2].

ولئن انطوى شعر الحوزي على بعض الهلهلة حينا والتكلّف حينا آخر، فعذر أصحابه أنهم فنانون شعبيون عاشوا بين الناس، ولا يزالون، ولبوا في نفوسهم حاجات غلاّبة.

إنّهم على أية حال صورة حيّة لوجه من وجوه الحياة في تلمسان، والجزائر بأكملها، وأن ما فيه هو نفسه ما في الحياة بروعتها وسخفها وجلالها وتبذلها، وجدّها وهزلها.

وسواء بعد الذي، مرّ معنا، أكان شعراء الحوزي في عداد شعراء " المدرسة التلمسانية الحضرية"، أم كانوا في غيرها، أم تأثروا بمن سبقهم من الشعراء الشعبيين، فهم في نظرنا شعراء مكتملون، و لكنه لم يستطيعوا الخروج عن إطار بيئتهم التي ظلت تشدّهم إليها بجمال قويّة و ثابتة ، فنظموا على منوال ما نظم معاصروهم، بل و نراهم، في وصف المرأة قد تفوقوا .

وحسبهم في هذا الصدد، أنّهم ألمّوا بموضوع، " وصف المرأة "، كل الإلمام فنقلوا الصور نقلا فنياً.

---

[1] العمدة في شرح الشعر ونقده، ج 02..، ص 294.

[2] الأدب الشعبي في تونس..، ص ص 125، 126.

الفصل الخامس

الخصائص الشكلية في شعر الحوزي

المبحث الأول:

في مفهوم اللغة الشعرية

المبحث الثاني:

تشكل المفردة على المستويين الصوتي والبنائي

أولا- المستوى الصوتي

ثانيا- المستوى البنائي

المبحث الأول

في مفهوم اللغة الشعرية

المبحث الأول

في مفهوم اللغة الشعرية

إن معرفتنا بالكيفية التي تعامل بها شعراء الحوزي مع أدوات التشكيل اللغوي لإنشاء شعرهم في إطار سياقه التاريخي والاجتماعي تضع أيدينا على بنية موقفهم الجمالي، ومن ثم على أبنيته التشكيلية الخاصة، ولا شك في<< أن ماهية الشعر هي كيفية خاصة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة، وتتبدى هذه الكيفية في طرائق مخصوصة تؤلف بين الكلمات وتنظمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة الشعرية في الواقع وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع، ومن ثم لا يعود مشكل الشاعر تأسيسا على هذا مشكل توصيل وإنما مشكل تشكيل>>[1].

وما دام الأمر كذلك فإن الشاعر لا يكون مهتما أصلا بالتوجه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه، ولا يكون مشغولا بمعنى يسعى إلى توصيله، ولكن اهتمامه يكون موجها إلى أن يثير في اللغة نشاطها الخلاق حتى يكتمل له التشكيل الجمالي الذي يعادل أو يوازي واقعه النفسي والفكري والاجتماعي، وكما واجه الشاعر واقعه التاريخي والاجتماعي بموقفه، فإنّه يواجه خبرة مجتمعه الفنية مواجهة جمالية بتشكيل خاص لأدواته.

<< واللغة في الشعر ليست ألفاظا لها دلالة ثابتة جامدة، ولكنها لغة انفعال مرنة>>[2]، وهذا معناه أن اللفظ لا يعني المعنى ذاته عند كل الشعراء الذين يستخدمونه إذ يتّسع معناه أو يضيق دلالة ومفهوما تبعا لما يبثه فيه الشاعر من طاقات وما يشحنه فيه من ذات نفسه << فليست الألفاظ إذن في بساطتها أو جلالها هي المحك ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدّد قيمتها>>[3].

والقصيدة كتشكيل لغوي جمالي لموقف ما، لا تعدو أن تكون بنية لغوية مركبة من عناصر شتّى تتفاعل وتتآزر لتنجز هذا التشكيل.

---

[1] عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال، منشورات دار الآفاق الجديدة: بيروت، 1976، ط 01 ، ص 99.

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار النهضة العربية، 1968م، ط 02، ص 340.

[3] اليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات فرانكلين: بيروت-نيويورك،1961 م، د. ط، ص 89.

وعلى الشاعر في تشكيله لهذه البنية، أن يعمل على تحقيق الانسجام بين مختلف العناصر في هذه القصيدة، جاعلا في الحسبان أن القصيدة وحدة فنية تعمل في داخلها أشتات من المفردات والدقائق..، عليه أن يصل فيما بينهما وأن يتقن بناء قصيدته من حيث هي كل لا يتجزأ. وأهمية هذا البناء الموسيقى تعود إلى أنّه أوّل ما يصادف السامع أو القارئ فيها[1].

ومن أهم ما تتفاوت به منازل الشعراء، وتتمايز درجاتهم وتتفاضل به أذواقهم الفنية في أداء المعنى وبلوغ الغرض، ويختبر به مدى ثقافتهم البيانية ويعرف منه مقدار مطالعتهم الشعرية، ونفوذ كل منهم إلى حر الكلام وخالصه ذلك الثوب البياني الذي يلبسه الشعراء معاينهم، وتلك الصورة اللفظية التي يبرزون فيها أغراضهم ولغتهم الشعرية.

فاللغة الشعرية تظل كامنة في النّفس حتى تبرزها الصورة التعبيرية، ولا يدركها الآخرون إلاّ من طريق التعبير اللفظي الذي تصاغ فيه، ولهذا قيل: << إن لغة الشعر هي مادة الشعر، ومن أجل ذلك قل من يتقنها ويعرف أسرارها>>[2].

فالشعور والتعبير إذن وحدة متكاملة، والصورة التعبيرية ما هي إلا ثمرة الانفعالات الشعورية. وهي الأداة الوحيدة التي يستعملها الأديب في نقل تجربته إلى الآخرين، ومتى عرفنا ذلك وعرفنا أن الشعر أحفل ألوان الأدب بالمشاعر أدركنا أن وظيفة التعبير الشعري لا تقتصر على الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات وحسب، بل يضاف إلى هذه الدلالات مؤثرات يكمل بها الأداء الفني وأهمها: الدلالة النفسية، والصور والظلال التي تشيعها والألفاظ والعبارات والإيقاع الموسيقى، ثم طريقة الشاعر في تناول وتنسيق الكلمات والعبارات.

<< فاللغة هدف مؤثر يرمي إليه الشاعر، وينتقي منها ما هو جدير بإبداع مضامينه، وبما فيه من إيحاءات تصويرية نفسية>>[3]،حتى إن الشاعر حين يستخدم اللغة أداة إنّما

---

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة: بيروت، د. ط، د. ت، ص ص 63،64 .

[2] لغة الشعريين جيلين..، ص 07.

[3] عزالدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا للشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر: بيروت، 1985م، ط 01، ص 63.

يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد؛ إنّه يشكل من الزمان والمكان معا بنية ذات دلالة[1] ومهارته <<إنّما هي في ملاءمته الدقيقة بين ألفاظه ومعانيه، بحيث لا يطغى فيها جانب على جانب، ولا يصبح رمزيا خالصا، حتى لا يضحي بمعانيه على مذبح الألفاظ ولا على مذبح المجاز>>[2].

وعنصر اللّفظ، في هذا الميدان، على جانب كبير من الأهمية، وفي تقديرنا، به تصبح اللغة لدى الشاعر وسيلة للتعبير والخلق، موسيقاه وألوانه وفكره ومادته التي سوّى منها كائنا ذا ملامح وسمات.. كائنا ذا نبض وحركة وحياة[3]. ولذا كانت اللغة وما تزال<< منطلق القصيدة الشعرية بل الهيكل العاكس لتجربة الشاعر في مختلف المواقف>>[4].

وإذا كان الشعر هو اللغة في أبرز وأعمق تجلياتها الإبداعية التي تعمل على التجاوز والتأسيس لنص يعمل على المسح الجاد، الذي بواسطته يتأتى للعمل الإبداعي أن يأخذ مساره وفاعليته في سياق الأجناس الأدبية، فإن<< وعي اللغة في الشعر يعطى للنّص بعده وظلاله وأخيلته، وفتوحاته التي تمكنه من المزاحمة>>.[5]

ويمكننا القول إن اللغة << قادرة في يد الشاعر الموهوب على بث الحرارة والحياة والإثارة في المألوف من كلمات الحياة التي تعيش في نفوسنا والتي لا تنبش، عنها القبور في معاجم اللغة>>[6]؛ذلك أن الشاعر<< بإحساسه وسمعه اللغوي الدقيق، يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها.. إن شاعرا واحدا قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين>>[7].

---

[1] ينظر: التفسير النفسي للأدب..، ص 56.

[2] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف: القاهرة، ط 05، د.ت، ص 113.

[3] ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة العامة العربية للكتاب: الإسكندرية، 1975م، د. ط، ص ص 31، 32.

[4] العربي دحو، بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأواراسي..، ص 141.

[5] عبد الحميد شكيل من مقاله: "اللغة في الشعر"، جريدة الشروق الثقافي(جزائرية)، ع 56، الخميس 1994/08/25م، ص ص 12، 13.

[6] محمد زكي العشماوي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دارالنهضة العربية للطباعة والنشر: بيروت،1980م، د.ط، ص 130.

[7] نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة: بيروت، 1971 م، د. ط، ص 07.

نخلص ممّا تقدّم إلى أن اللغة هي أداة الشاعر في التعبير والبيان، وهي الوسيلة الأولى للتوصيل؛ توصيل الأفكار والآراء أو نقل الإحساس إلى الغير. ولهذا عدّها الشاعر بلند الحيدري <<إحدى وسائلنا في التعامل مع العصر>>[1].

وهي بهذا المنظور حلقة الوصل بين المرسل والمرسل إليه، إذ بدونها لا يتّم الخطاب، ولا يكون ثمة تواصل.

وليس من نافلة القول التذكير هنا بأن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر من حيث قيمتها الجمالية ووظيفتها التعبيرية، كما تختلف مميزتها من شاعر إلى آخر باختلاف عصور الشعراء، وبيئاتهم المحلية، ومستوياتهم الثقافية، ومواهبهم الشعرية. وقد كان أسلافنا النقاد مدركين هذا التباين اللغوي بين فئات الكتاب و الشعراء؛ ممّا جعلهم يميزون بين ألفاظ اللغة حين تكون في الشعر أو في النثر[2]. حتى قيل: << للشعر لغة خاصة تبتعد عن لغة النثر>>[3].

والأمر نفسه، عند الغربيين[4]، فكولردج Coleridge (1772- 1834 م)، يؤمن<< بأن للشعر لغة خاصة، وهذا مذهب يتبناه ويعد من أكبر داعاته، ويخالف فيه ورد زورث مخالفة تامة وينكر حججه ويفندها تفنيدا كاملا>>[5].

وممّا يقوله: << إن النثر نفسه، على الأقل في كل الأعمال الجدلية وذات الأجزاء المترابطة، يختلف وينبغي أن يختلف عن لغة الحديث تماما، كما ينبغي أن تختلف القراءة عن الحديث.. فمن الممكن أن يفترض بطبيعة الحال أن لا بدّ أن يكون هناك

---

[1] بلند الحيدري، إشارت على الطريق ونقاط ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، أفريل 1980م، ط 01، ص 84.

[2] ينظر: عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الديم، نشر مؤسسة الثقافة الجامعية: الإسكندرية، 1975م، د. ط، ص 100.

[3] لغة الشعر بين جيلين..، ص 05.

[4] ما عدا: ورد زورث Words Worth (1770-1850 م)، الذي، لا يرى أي فرق بين لغة الشعر ولغة النثر بل<< يستحيل أن يكون ثمة فارق جوهري بين لغتي الشعر والنثر>>. وتشارلتن، الذي، سار في اتجاه من سبقه إذ يرى أنه<< من أفحش الخطأ أن يظن أن لفظة تصلح للنثر ولا تصلح للشعر>>(عز الدين إسماعيل، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية: القاهرة ، 1970م، ط 02، ص ص 72 - 89).

[5] كولردج، سيرة أدبية (النظرية الروما نطيقية في الشعر)،ترجمة: .عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر،1971م، د. ط ، ص 287.

اختلاف بين تناسق التأليف الشعري، وبين تناسق النثر أعظم مما يتوقع أن يميز بين النثر وبين الحديث العادي>>[1].

وقريب من هذا الرأي، ما يراه جان كوهين، في كتابه "بنية اللغة الشعرية" من أن الشعر نقيض للنثر << فالشعر ليس مجرد اختلاف عن النثر فحسب، بل إنه كذلك يتعارض معه، فهو ليس "اللا نثر"، بل نقيض النثر>>[2].

وفي ضوء هذه الآراء كلها، سنحاول دراسة لغة "شعر الحوزي" في سياقها أي أن دراستنا لألفاظ الشعراء ومفرداتهم وتراكيبهم مشروطة بالتشكيل والبناء التركيبي والسياقي الخاص الذي وردت فيه. وهنا نتساءل هل وفق شعراء الحوزي في استخدام لغتهم استخداما فنيا؟ وإلى أي حد يبعثون فيها أصداء من سبقه من الشعراء؟ ثم هل استطاعت لغتهم أن تحاكي حديث الناس في مجتمعهم وفي بيئتهم؟ وغير ذلك من المسائل المتّصلة بلغتهم الشعرية.

إن من مميزات الخطاب الأدبي، خضوعه لظاهرة الاختيار، وهذا يعني أن كل ما يوجد فيه من ألفاظ وتراكيب يؤدّي وظيفة قصدها الأديب. وفكرة الاختيار << هذه في تحديد ماهية الأسلوب تمتزج في بعض الأحيان بكل مقتضيات عملية الإبلاغ اللساني، فلا تتميّز بالسمة الإبداعية، وتظل شعاعا لدائرة الحدث الخطابي عامة>>[3].

ولذا فإن الخطاب الأدبي يتّم عن وعي، ويعدّ الاختيار أحد المعايير الأساسية لتحديد ماهية الأسلوب.

وفكرة الاختيار هذه في تحديد ماهية الأسلوب، أشار إليها الأستاذ أحمد الشايب، رحمه الله، بقوله: <<أما إذا وقفنا عند الجانب اللفظي فقط، وهو ما ينصرف إليه اللفظ عند الاطلاق، فيمكن أن نعتبر العناصر هي: الكلمة، الجملة، الصور، الفقرة، العبارة،

---

[1] م. م. س، ص ص 290، 291.

[2] Cohen Jean : structure du langage Poétique, Flammarion, Paris.1966. P.91.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب العلمية،1982م، ط 02، ص 75.

وينتهي إلى أن الأسلوب هو عملية اختيار تتسلط على تلك العناصر المكونة استنادا إلى تصرف في الصياغات بما تراه أليق بموضوع الكلام>>[1].

ويؤكدّ أغلب الأسلوبين الغربيين هذه النظرة التي يقوم عليها الأسلوب على الاختيار من الرصيد اللغوي؛ وهذه بعض الآراء نوردها نقلا عن الأستاذ عبد السلام المسدي.

فالأسلوب عند"سبتزر" << إنّما هو الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللغة>>[2]، بينما "ماروزو" (Marouzou) يحدّده << بكونه موقفا يتّخذه المستعمل للغة، كتابة أو مشافهة، مما تعرضه عليه من وسائل>>[3].

ويقرر "ج. ف. قابيلانتز"(G.V.Gabelntz) أن الأسلوب << ينطوي على تفضيل الإنسان بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظة محدّدة من لحظات الاستعمال>>[4].

ومن هذه المنظور تبرز أهمية مقياس الاختيار في الدراسة الأسلوبية لأنه يركز على أن مرحلة دراسة الكلمة تشكل مرحلة ضرورية وأساسية في الدراسات الأسلوبية، ذلك أنّها تساعد الباحث في التعرف بدّقة إلى خصائص الجملة التي ما هي إلا ظاهرة أسلوبيه مركبة من عدة كلمات.

فما هي خصائص المفردة، كما تبدو في لغة الحوزي؟ وفيما تتميّز عن المفردة الفصيحة؟ وكيف استعملها الشعراء في خطابهم الشعري؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، ينبغي لنا أن نمعن النظر في بعض تعاريف لغة الشعر غير المعرب. ومن هذه التعاريف، تعريف الاستاذ ركيبي والقائم على أن اللغة << في الشعر الشعبي أنماط ثلاثة وهي:

1.المتفاصح: والمقصود به اللهجة القريبة من الفصحى بقدر كبير.

2.العامي الخالص: والمراد به اللهجة الدراجة التي درج عليها الناس وهي تقترب من لغة التخاطب بين الجماهير الشعبية.

---

[1] مجموعة من الباحثين، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، د.ت، ط 6، ص 53.

[2] الأسلوبية والأسلوب..، ص 76.

[3] نفسه.

[4] نفسه.

3.اللهجة البدوية: وهي المتداولة بين شعراء الملحون في البوادي، وقاموسها مزيج من المتفاصحة ومن العامية>>[1].

وبعد اطلاعنا على مجموعة غير قليلة من قصائد الحوزي، بدا لنا أن لغة الشعر أقرب ما تكون إلى العامية، مع وجود بعض الكلمات الأجنبية الدخيلة، خاصة التركية والفارسية كما هو الشأن مع

لفظة القفطان في قول ابن مسايب من قصيدة "مَنْ عَنْدُو حْرُوفَ اَبْهَاهْ"[2]:

زِينْ سَرَّهَا يَـا مَا اَحْلاَهْ

وْلَبْسَتْ **قَفْطَانَ**[3] يْوَاتِيهَا *** وَضْهَرْ مَا كَانَ اَعْلِيهَا

وفي قوله كذلك من قصيدة "لِمَنْ نَشْكِي بْقُرْحَةْ جْمَارَ غْزَالِي"[4] :

اَلْيَـوْمَ لْقِيتْ مَنْ نْرِيدْ أَشْـفَى قَلْبِي وْخَـاطْــرِي

لَبْسَتْ **قَرْفْطَانْهَا**[5] جْدِيدْ شَـدَّتْ مَنْدِيلْ عَكْــرِي

قَـالَتْ اَلْيَـوْمَ كَـانْ عِيدْ عَـنْـدِي وَاَلْـغِيرْ مَـا دْرَى

وفي قول ابن التريكي من قصيدة "سَهْمْ افْقَوْسَ اشْبِيلْيَانِي"[6] :

فَـايَتْ رِيشَ الَظُّلْمَـانْ تَـحْلَفْ اَلاَّ عَالَمْ إِذَا الْبَسْ بَيْدْرَانْ

اوْ رَافَـدْ طَرْفُـو بَالْـعَـانِي يَظْهَرْ مَنْ اشْكَرْنَاطْ تَانِيَا **قَرْفْطَانْ**

بينما يورد بومدين بن سهلة في قصيدة "يَا اَلْوَاحَدْ خَالَقْ اَلْعْبَادَ سُلْطَانِي" لفظتي "القفطان"،

و" البرنشك" في قوله[7]:

---

[1] الشعر الديني الجزائري..، ص 540.

[2] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص 54. - دراسات في الشعر الملحون الجزائري..، ص 119.

[3] <<Qoftan et Qaftan.pl, qfaten, du turc قفطان persan خفتان, cuirasse>> (Ben cheneb : Mots Turks et persans dans le parler Algerien.Alger. 1922. P.70).

[4] ديوان ابن مسايب، إعداد الحفناوي أمقرانا لسحنوني..، ص 130.

[5] وفي كناش أشعار من الموزون والملحون: قفطانها. ص 152. بينما ينطق استعمالا قرفطان.

[6] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 90

[7] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 124.

قَفْطَانْ صُوفْ اَبْحَرْ نُورِيهْ مَا نَخْفِي بِهْ فِي انْهَ ارَ اَلْمَلْقَى جَاتْ تَدَّهْكَلْ
وَ**اَلْبُرْنُشَكْ** اَلْفَانِي وَاَلْجَوْهَرْ الَصَّافِي وَاَلْعْقُودْ فَالَرَّقْبَة وَالَسَّاقْ بَاخْلاَخَلْ

فالقفطان من أفخر الثياب وأغلاها، تلبسه المرأة تزينا في الأفراح والأعراس. واللفظة تركية. أمّا البرنشك فهو نوع من الحلي تتجمّل به النسوة، واللفظة تركية أيضا.

ولفظة "الكمخة" في قصيدة " يَا طَامُو تَاجَ اَلْبَاهْيِينْ" [1]:

لَبْسَتْ وَلْفِي غِيَر الَظْرِيفْ **اَلْكَمْخَة** وَالَشَّاشَ الَرْهِيفْ
زَادَتْ خُلْخَال امْعَ الَرْدِيفْ

و"الكمخة" هي لباس من الحرير يستعمل للزّينة لا يقل أهمية عن "القفطان" من حيث الجودة والقيمة. والكمخة فارسية تركية.

ويذكر اللفظة نفسها الشيخ قدور بن عاشور الزرهوني في قصيدة"تُوقة اللُّبِيَّة" [2]:

اَلْمَلَّفْ وَاَلْمُوَّبَرْ وَ**اَلْكَمْخَ** وَاَلْمْسَجَّرْ مَنْ دْبَاجْ كَمْيَة فَي مْرَاسَمْ سُلْطْنِيَّة
جَلْسَةْ زْهُوَ نْقِيَّة لاَ وَاشِي لاَ حَاسَدْ إِلاَّ مَنْ تَهْوَى حْلِيبَ خَدُّه

ولعل هذه الألفاظ دخيلة امتزجت إلى درجة الذوبان في هذه اللغة، فلا نكاد نشعر أنها خارجة عليها، شأنها في ذلك كشأن ما عثر عليه في آي الذكر الحكيم من كلمات فارسية، لذلك فإن هذه اللغة << ليست فصيحة قطعا وليست بعيدة نهائيا عن الفصحى>>[3]. ولعل الرأي نفسه ذكره محمود ذهني بقوله:<< إذن فالأدب الشعبي يمتاز بلغة معيّنة من الصعب وصفها أو تحليلها، ولكنها على وجه القطع ليست عامية، وعلى أساس الترجيح فصحى راعت السهولة في إنشائها>>[4].

ولذا فإننا نؤثر تعريف العلاّمة "عبد الرحمن بن خلدون" للغة الأدب الشعبي لما فيه من دقة، والذي نستقيه من فصل " لغة أهل الحضر والأمصار لغة قائمة بنفسها، مغايرة للغة مصر"[5].

---

[1] م.م.س، ص 215.

[2] ديوان الشيخ قدور بن عاشور الزرهوني: زجل وملحون..، ص 504.

[3] الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية، ج 01..، ص 195.

[4] محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي: مفهومه ومضمونه، د. ط، د. ت، ص 81.

[5] إننا اعتمدنا في بحثنا هذا على طبعات ثلاث للمقدمة هي:

ففي رأيه أنها: لغة قاتمة بنفسها لأن العناصر التي تقوم بها اللغة، فهي كل مصر، في المشرق والمغرب وإفريقية والأندلس تعبر عن حاجاته ومقاصده، وكل منهم متوصل بلغته إلى تأدية مقصوده والإبانة عمّا في نفسه، وهذا معنى اللسان واللّغة. والألفاظ التي تستخدمها كل من هذه اللّغات لا تتّفق في نطقها مع ما ورد في اللغة المضربة، إذ تختلف فيها طريقة نطق الأصوات وتغيّر الكلمات باختصار الحروف أو إبدالها بغيرها أو تقديمها وتأخيرها، فهو تغاير يعد، كما قال ابن خلدون، عند صناعة أهل النحو لحناً[1].

وإن القارئ لقصائد الحوزي ليجد بعض العنت في فهم بعض المفردات إمّا لصعوبتها وإمّا لغرابتها. ولم ندرك معناها إلا بعد معايشة طويلة عدنا في أحايين كثيرة منها إلى بيئة الشعراء، واضعين في الحسبان أن <<الأذواق كلها في معرفة البلاغة إنمّا تحصل لمن خالط تلك اللغة وكثر استعماله لها ومخاطبته بين أجيالها حتى يحصل ملكتها>>[2].

والفصاحة والجزالة كصفتين عامتين للغة المنداسي في شعره الشعبي<< تقودنا، في أحايين كثيرة، إلى صعوبة في فهم كثير من الألفاظ>>[3].. ومرد هذا بداوة المنداسي كما يرى الأستاذ رابح بونار؛ حيث إن لغة الشعر البدوي << هي أغنى وأقوى من لغة الشعر الحضري، ألفاظها الفصيحة، التي تمّت إلى الفصحى بنسب قريب، كثيرة>>[4].

- المقدمة: نشر الدار التونسية للنشر: تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1984م،ج 1 و 2 ونرمز لها بالمقدمة ا.

- المقدمة: نشر دار العودة: بيروت، د. ط، د. ت، ونرمز لها بالمقدمة اا.

- مقدمة ابن خلدون، 4 أجزاء، تحقيق علي عبد الواحد وافي: القاهرة، 1962م، ط 01، ونرمز لها بالمقدمة ااا.

وتعليلنا لهذا الاستخدام راجع بالأساس إلى التراث الشعبي الهلالي، الذي كتب باللغة المستعملة آنذاك، وهي اللهجات العامية وليست العربية الفصحى وقد لا نخطئ كثيرا إن قلنا إن القصائد التي أوردها ابن خلدون في مقدمته، المقدمة ااا، والتي هي عبارة عن مزيج من اللهجات العربية بشقيها المغربي والمشرقي، قد طمست معالمها أيدي الناشرين، كل بصوب ما يراه خطأً. فنتج أن أصبح من العسير معرفة النّص الصحيح من النّص المقوض كما ثبت في "وثائق المؤتمر العالمي الثاني لدراسة ثقافات البحر المتوسط مالطة 1977 م، ص 515" فراجعها.

[1] المقدمة اا، ص ص 463 ،464.

[2] المقدمة ا، ج 02، ص 790.

[3] الخصائص الفنية للشعر الشعبي عند المنداسي..، ص 196.

[4] رابح بونارن من مقالة:" الشعر الشعبي وتطوره الفني"، مجلة آمال (جزائرية)،العدد 04 (عدد خاص بالشعر الملحون)، نوفمبر - ديسمبر 1969، ص 21.

وحين يتحدّث عن الأسلوب في هذا الشعر، فإنّه يصفه << بالقوة والفحولة وبفخامة الألفاظ الغريبة الموروثة عن الشعر الهلالي>>[1]. ولهذا إذا كان << الشعر الشعبي عموما، وبخاصّة المتقدّم منه، امتداداً للشعر الهلالي، فلا غَرْوَ في جماله وجلاله فهو شعر ذو طابع عربي أولا وأخيراً>>[2].

عندما يتحدّث الأستاذ توفيق المدني عن القبائل الأعرابية من بني هلال زبني سليم، يعزو إليهم صبغ الجزائر بالطابع العربي فيقول: << وعلى كل فهجمة الأعراب هي التي طبعت البلاد الجزائرية بالطابع العربي أبديا، وركّزت فيها اللغة العربية والعقلية العربية على أساس متين>>[3].

ويبرر الأستاذ "التلي بن شيخ" توظيف الشعراء الشعبيين للغريب من الألفاظ بحجّة << التقليد وحب الظهور بمعرفة اللغة العربية إلى استعمال المفردات الغربية التي يصعب حتى على الباحث أحيانا معرفة معانيها >>[4].

وسنستعرض، في بعض الأمثلة التي نسوقها، أنواع الألفاظ، أي الفصيح والغريب والدارج في لغة الحوزي.

فمثلا لغة شعر المنداسي أقرب ما تكون إلى الفصاحة والجزالة يقول من العقيقة [5]:

كَلَّتْ حَمْرْ الذِّرَا[6] منَ البِيدَا وَاغْشَاتْ[7]

مثْلِي تْدَرّي[8] الدْمُوعَ مَنْ اَلْاَحْدَاقْ السُّودْ

شَافَتْ[9] صَلْصَالْ منْ حمَا[10] تَرْبُه عَشَّاتْ[11]

---

[1] م. م.س، 23.

[2] الخصائص الفنية للشعر الشعبي عند المنداسي..، ص 196.

[3] أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1984، ط 02، ص 26.

[4] دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة..، ص 396.

[5] ديوان المنداسي الشعبي..، ص 11.

[6] الذرا: جمع ذروة، السنام، ويريد بحمر الذرا الإبل.

[7] اغشات: أغشي عليها من كثرة المشي وشدّته.

[8] تدرّي: عامية وتعني تذرف.

[9] شافت: شمت.

[10] حما: طين أسود.

[11] عشّات: مكثت عشية.

وَرْغَـى[1] عُـودْ السّرَيْ مْـنَ اَلْـقَـفْـرَ اَلْـمَمْسُودْ

آشْ رَآءَ مَـــنْ لاَّ رَاهَـا رَاتْـعَـة عْـفَـاهَـــا

مـورسّـة[2] بَـاَلْـجْرِيـرْ[3] تْـلاَعَبْ اَلْـقْـرَاهَـــبْ[4]

فالذي يقال على هذه الأبيات الثلاثة هو أن لغتها صعبة إلى حدٍّ ما، مع وجود الفصيح والقليل من العامي.

ويقول منها أيضا:

آهْ مْـنَ اَلْـحَاجْبِـينْ وَاَلْـغُـرَّة وَاَلْـعَـيْـن والـنَّـغْـمَ الـدَّاوْدِي إِذَا رَنّْ صْـدَاهَـا

وَالصَّدْر أَلْـمَـرْمْرِي أَلْـمْـرَفَّـعْ **بَـالَـحَقِّـينْ**[5] مَنْ لاَ تَرْكُوا[6] يْبَاشَرْ الكَشْح[7] رْدَاهَا

لَوْ بَـصْقَـتْ ذَاتْ يَـوْمْ فِي مَـجْمَعْ بَحْرَيْنْ يَضْحَى سَلْسَالْ[8] كَوْثْرِي طُولَ مْدَاهَا[9]

فعلى الرغم من فصاحة ألفاظ هذه الأبيات إلا أنّ منها الغريب الذي يحتاج إلى ضبط وتحقيق مثل لفظة "الحقين".

ومن ذلك قول الشاعر أيضا[10]:

يَـا مَنْ غَدْرَكْ **عَمْهُوجْ**[11] صَرْتْ بَعْدُ تْرُوحْ مَا تَعْرَفْ لَيْلَ الَصَّيْفْ وْ مَنْ نْهَارُه تْخَافْ

واللفظة نفسها يستعملها سيدي لخضر بن خلوف في قوله [12] :

مَـنْ صَابْ لِي **عَـمْـهُـوجَ** اَحْـمَرْ يَـسْوَى[13] مْـنَ اَلْـيَـبْـرِيـزَ مْيَا

---

[1] رغى: صوت البعير.

[2] مورسة: تناهب بأرجلها عند ركضها وسرعة مشيها.

[3] الجرير: أراد به أخفاف الإبل وتسطيرها إثر مشيها.

[4] القراهب: جمع قرهب، الثيران الوحشية.

[5] الحقين: مثنى حق، وهو ظرف من عاج يجعل فيه الطيب، والمراد الثديان.

[6] تركوا: الواو تعود على الحقين، لأن ضمير التثنية لا يوجد في اللغة الشعبية.

[7] الكشح: ما بين الخاصرة.

[8] عذب بارد.

[9] مداها: المراد أبدها.

[10] ديوان المنداسي الشعبي..، ص 101.

[11] عمهوج: اسم لفرس من عتاق الخيل.

[12] الأخضر بن خلوف، ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، تمهيد محمد بخوشة، دون ذكر لدار النشر، د. ط، د. ت، ص 23.

[13] يسوى: يساوي، يعادل.

وعلى هديهما يوظف الكلمةالشيخ قدّور بن عاشور في قصيدة" عَرَّاضَ خْرَجْ يَتْمَايَحْ"[1]:

عَمْهُوجْ بْحُسْنُه صَالْ ** فِي اَلْوَصْلْ وَاَلْخْيَالْ حَافَلْ مَنْ كُلِّ خْيَالْ** حَاذَرْ مْنَ اَلْبْلاَء

عَمْهُوجْ بْحُسْنُه فَاتْ ** زِينُه بَاهِي الْنْعَاتْ ** يَسْتَحْكَمْ فَي جَلْبَاتْ

كَلْمْتُه فَايْتَه

فلفظة " عمهوج" لا تخفى صعوبتها، ولذلك فإن القارئ ملزم بالنظر في بعض الشروح التي وضعها المشتغلون بالشعر الشعبي ومنهم أبو علي الغوثي، وكذا جامعي دواوين الشعر الشعبي[2] .

ونقرأ للمنداسي في بعض أبياته ألفاظاً معرّبة، ومنها قوله[3]:

زَفَّتْ[4] قْـصِيدَةْ بُـوعُثْمَانْ كَالْخْرِيدَة[5] لَلْبْسَاطْ عْلِيهَا لَلْنَّاظْرِينْ رَوْنَـقْ

يَا لَـهَا مَنْ حُلَّة فِي عَصْرْنَا فْـرِيدَة دُونْهَا كَفّْ الْفَخْرْ بْرَاجَمْ[6] **الخْدَرْنَقْ**

و الخدرنق<< العنكبوت الناسجة>> [7]، والكلمة أعجميّة معرّبة.

وها نحن، الآن، نعرض لأنواع الألفاظ أي الفصيح والغريب والدارج العامي في لغة بن سهلة بومدين. يقول من قصيدة " يَا مْسَلْمِينَ قَلْبِي اَلْيَوْمَ زَادَ اَهْبَالْ":

اَبْقِيتْ يَا اَعْذَابِي اَعْلَى اَلْفْرَاقْ اَنُّـوحْ لِيلَهْ فِي دَنْيْتِي مَا نْبَـاتْ شِي سَالِي

نَبْكِي بْدَّمْ عَيْنِي اَوْ خَـاطْرِي مَقْرُوحْ اَلْقَـلْبَ طَارْ عَنْدُو اَوْ لِيسْ يَرْجَعْ لِي

اَبْقِيتْ يَا اَعْذَابِي اَمْثِيلَ اَلِّي مَجْرُوحْ مَطْرُوحْ بِينَ اَلْاَعْـدَا مَا يْلِي وَالِي

---

[1] م. م. س، ص 518.

[2] سبقت الإشارة إليهم في الفصل الأول من هذا البحث ينضاف إليهم الشاعر بشير بديار في جمعه وتحقيقه لديوان سيدي الحاج عيسى الأغواطي. (ينظر: ديوان سيدي الحاج عيسى الأغواطي 1089 - 1150 هـ / 1678- 1737م، جمع وتحقيق: البشير بديار، مطبعة بن سالم: الأغواط، 2010، ط 01.

[3] ديوان المنداسي الشعبي..، ص 38..

[4] زفت: من زُفت العروس، إذا حملت لزوجها.

[5] الخريدة: البكر التي لم تمس.

[6] براجم: مفاصل الأنامل.

[7] ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري)، أدب الكاتب، حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسه محمد الدالي، مؤسسة الرسالة: بيروت، 1985، ط 02، ص 196.

رِيحَ اَلْهَوَى بَهْوَاهْ ضَرْ قَلْبِي طَالْ **مَا صَبْتْ**[1] لِيهْ طَالَبْ اَيْكُونْ سِيسَانِي[2]
اَيْدِيرْ فَالْمَحَبَّة لْزِينَةَ اَلْخُلْخَالْ[3] يعمل الجميل فيا اليوم يسعاني
رجلي امشات بيا او سبّتي عيني[4]

ونلاحظ إحكام التعبير في قوله "اَلْقَلْبَ طَارْ" بدل العقل طار لأن القلب موطن العواطف والمشاعر.

ويقول منها أيضاً[5]:

مَنَّكْ اَمْرَارْ عَيْشِي اَوْ صَارْلِي دَفْلَه[6] يَا اَكْحِيلَ اَلتَّيُوتْ يَا فَايَتْ اَنْظَارُو

---

[1] عامية بمعنى لم أجد

[2] لبيب حاذق

[3] الْخُلْخَالْ: (Bracelet /Chainette de Chevilles) (ينظر: السبيل مادة (خلخل). رقم 1594). وهي << حلية كالسّوار تلبسها النّساء في أرجلهنّ. والجمع خَلاَخِيل. أمّا المُخَلْخَلُ، فهو موضع الخلخال من السّاق» (إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط. ج 02، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر: طهران(إيران)، مادة: خلخل..، ص 249). و << الخَلْخَلُ والخُلْخُلُ كالخَلْخَالِ>> (لسان العرب، مج 5، مادة: خلل..، ص 148).

وقد ورد ذكر الخلخال كثيرا لدى شعراء الحوزي بالإفراد والجمع. منها قول ابن التريكي:

السَّاقْ **بَالْخْلاَخَلْ** حَسُّو يَسْلَبْ اسْلِيبْ ****** بَارْدَيْفُو يْزِيدْ لْهَوْلِي تَشْغَافْ[3].

(ديوان لن التريكي..، ص 51).

وقوله أيضا:

سَاقْ امْرَبَّعْ بَاحْنَانِي ****** فُوقْ الْحَنَّا **خُلْخَالْ** لَلطْبَعْ والدْنَانْ[3].

(نفسه، ص 95).

وامْشَاتْ بَالْعَزْمْ تَرْكَتْنِي مَثْلَ الهْبِيلْ ****** اتْبَعْتْ حُبْهَا عْلَى حَسَّ **الْخُلْخَالْ**[3].

(نفسه، ص 125).

هذا، و "الْخُلْخَالْ" أو "الخلاخل" وسيلة من وسائل الزّينة خاصّ بالمرأة، فهو يأخذ بلبّ الشّاعر عندما يسمع صريره "السَّاقْ بَالْخْلاَخَلْ حسُّو" ، ويفتنه عندما يرى المرأة تضعه في رجلها "فُوقْ الحَنَّا خُلْخَالْ لَلطْبَعْ"[3]، وربَطَ حُبّها بصوت الخلخال " اتْبَعْتْ حُبْهَا عْلَى حَسَّ الْخُلْخَالْ".

وهذا متداول في كلام العرب كثيرا يقول ابن خفاجة الأندلسي:

بيَد الهَجِيرَةِ منهُ سَوْطٌ خَافِقٌ ******* وبِسَاقٍ لَيْلَةِ صَرْصَرٍ خَلْخَالُ[3].

(ديوان ابن خفاجة..، ص 200).

[4] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 222.

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 224.

[6] نبات مر الطعم.

عَـنْدَكْ جْبِيـنَ[1] صَافِي وَالَشْفَرْ دَبْلَه[2] مَـبْسَـمْ دُورْ خَاتَـمْ أَسَـعْدْ مَـنْ زَارُو
اَتْيُـوتَ طَايْـحِينَ اعْلَى الَصْدَرْ خَبْلَـه[3] اَجْنَاحَ اَلْغْرَابْ نَحْكِي حَافْ لَوْ كَارُو
يَا رِيـمْ جُودْ وَاَعْطَفْ زُورْ بَنْ سَهْلَه يَـهْنَا اَلْيُـومَ عَيْشُو اَوْ تَـنْطْفَى نَـارُو

ويقول كذلك من قصيدة: "لاَ تْخَيَّلْ يَا اَلْقُمْرِي[4] اَدِّى لِي ذَا الَسَّلاَمْ"[5].

عُفّي **بَرْكَاكْ** عَنْ اَغْلاَمَكْ اَحْرَمْ عَنُّو الَطْعَـامْ
وَالَدَّمُوعْ مْنَ اَلْعُيُونْ تَسْنِي[6] عَنْ خَدُّو **زَارْبِينْ**[7]
مَـالَكْ اَمْثِيلْ فَالْـحْيَا وَاَلْـجُودَ اَوْ[8] حُسْنَ اَلْكْلاَمْ
وَ اشْفَايْفَكْ اَمْعَكْرِيـنْ اَوْ صَوْتْ كَـمَّـا اَلْـحْسِينْ[9]
اَلْـغُرَّة وَاَلْـجْبِينْ يَـلْمَـــعْ كَبَدْرْ لِيـلَ الَظْـــلاَمْ

---

[1] أعلى الوجه ما بين ناصية الرّأس وحاجبي العينين (ينظر: لسان العرب. مج 3..، مادة: حجب، ص 71).

[2] فاتر.

[3] متداخلة بعضها مع بعض.

[4] أو الْقُمْرِي: لفظ فارسيّ << فارسيّتها منسيّة، وعربيّتها محكيّة، مستعملة>> (عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد، المهذّب في محاسن اللّغة العربيّة وخصائصها وما في القرآن الكريم من المعرب، نشر المكتبة الأزهرية للتراث: القاهرة، 1995، ط 01، ص 82). وهو طائر يشبه الحمامَ القُمْرَ البِيضَ، أو هو ضرب من الحمام. أو شرب من الحمام مطوَّقٌ حسن الصَّوْتِ. الأنثى قُمْرِيةٌ. والجمع قُمْرٌ وقَمَارِيٌّ (ينظر: لسان العرب. مج 12، مادة: قمر، ص 188). وَ - المعجم الوسيط. ج 02، مادة: قمر، ص 758). ومهمّة "القمري" عند العشاق والمحبين والشعراء كمهمة "الحمام" و"الفاخت"؛ ينقل الرسائل ما بين الأحبّة.

[5] نفسه، ص ص 217 - 220.

[6] تسيل.

[7] من الإسراع في السيل.

[8] أو: تفيد في الاستعمال العامي، واو العطف التي تفيد مطلق الجمع والاشتراك.

[9] في الجزائر << طبع موسيقى كنوبة الحسين>> (جلول يلس والحفناوي أمقران، الموشحات والأزجال، ج 01،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د. ت، د. ط، ص 380)

بينما في المشرق << مقام شعري عراقي: البشكاه>> (حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية،دار الحرية العربية للطباعة: بغداد، 1977، د. ط، ص 171). كما أنّه << اسم وترمن أو تار العود>> (نفسه، ص 32).

وَاَلْخَدْ كَمَّا اَلْوَرْدْ فَاتَحْ مَرْشُوشَ بَالْيَاسْمِينْ[1]
اَلْعْيُونَ اَمْنَعْسِينْ وَاَشْفَارَ اَحْوَاجَبْ خَطْ اَلْكُلاَمْ
وَاَثْيُوتْهَا سُودْ رِيشْ طَاحُوا مَا بِينَ الَثَدِّينْ[2]

فالذي يقال عن هذه الأبيات، هو أن لغتها صعبة قليلا، مع الوجود القليل من الفصيح والكثرة من الشعبي أو العامي.

ونقرأ لابن سهلة في بعض أبياته ألفاظا غريبة أجنبية،و منها:

يَا اَلْاَحْبَابْ دَّبْرُوا عْلَى اَلْمَبْتْلِي بِهْ بْلاَكُمْ اَللّٰهْ وْ بِكُمْ بْـــــلاَهْ
عَذَّبْتُونِي يَا خْوَاشَمْ اَلْتُرْكْلِي وَارْمِيتُونِي فِيَ اَلْلْهِيبْ مَا أَقْوَاهْ[3]

فعبارة "خواشم التركلي" تبدو غريبة لدرجة أنه استعصى عنا معناها.

هذا، ونسجل بعض الألفاظ الدراجة، إلى درجة الإسفاف، عند شعراء الحوزي، كما هو في الابيات التالية:

يقول ابن مسايب من قصيدة:" يَا أَهْلَ اَللّٰهْ غِيثُوا اَلْمَلْهُوفْ"[4] :

تَّمْ شِعْرُه وَ أَوْفَى **بْرْكَاهْ**[5] ابَنَ مْسَايَبْ رَاغَبْ مُولاَهْ

ويقول أيضا من قصيدة " يَا فَاهَمْ كُلْ حَدْ عْلَى حَالُه خَلِيهْ" [6]:

رَانِي نْوَصِّيكْ يَا لْبِيبَ اَسْمَعْ لِي وَاَصْغَ لَجْمِيعَ مَا نْقُولْ
إِذَا تَقْبَلْ نْصِيحَة خُذْ عْلِيَ بَالَكْ وَأَيَّاكْ مْنَ اَلْفْضُولْ

---

[1] الياس و<< الآس، واحدة آسة >> (الرافد، ج 02..، ص 96). **والْيَاسْ:** أي؛ الآس: << ضرب من الرّياحين، من فصيلة الآسيات، كثير بأرض العرب، ينبت في السّهل والجبل، خضرته دائمة، ويسمو حتّى يكون شجرا عِظاما، له زهرة بيضاء، طيّبة الرّائحة، وثمرة سوداء إذا أينعت تحلُو. كما نقل الآس معاني الحبّ ونبضات قلب الصَّبِّ. وكان الأحباب يوازون حبّهم به ويستعملونه تخليدا للوفاء وإبقاء على العهد>> (ينظر: محمد كشاش، اللّغة والحواس رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير الليسانية، المكتبة العصرية: بيروت، 2001، د. ط، ص172. والمعجم الوسيط. ج 01..، مادة: الآس، ص1). ويقول فيه السّيوطي:<< هذا المشموم أحسبه دخيلا، على أنّ العرب قد تكلمت به، وجاء في الشّعر الفصيح. وزعم قوم أنّ بعض العرب يسمّيه السّمقمق ولا أدري صحّته >> (المزهر في علوم اللغة..، مج01، ص285).

[2] النهدين.

[3] نفسه، ص 96.

[4] ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقرانا لسحنوني..، صر 98.

[5] عامية بمعنى يكفيه.

[6] نفسه، ص 106.

اَلْخُلْطَة[1] كُلْهَا قْبِيحَة دُنِيَة سَالْ عْلِيهَا أَهْلَ اَلْعْقُولْ

ويقول كذلك، من قصيدة" يَوْمَ اَلْخْمِيسْ حَرَكْ لِي مَرْسُولْهَا" [2]:

وَالَصَوْتْ كَالْحْسِينْ بَالْحْلُو **وَتَاهَا**[3] وَتْفُوتْ كُلْ بُلْبُلْ مَنُه بَاصْوَاتْ

وهذا ابن التريكي يقول من قصيدة" طَالْ نَحْبِي "[4] :

أَنَا حْزِينْ وَأَنَا هُوَ قَيْسَ الَثَّانِي[5] وَ اَنَا اَلَلِّي نَرْوِي فْلَرْضَ اَلْعَطْشَانْ

اتْخَيَّلْ يَا حْمَامْ جَمَّلْ[6] وَاَسْعَانِي وَاَعْمَلْ اَجْمِيلْ فِيَ يَا وَرْشَانْ[7]

---

[1] عامية وتعني مصاحبة ومخالطة من هبّ ودبّ.

[2] م. م. س، 164.

[3] وتاها: ناسبها ولاءمها.

[4] ديوان أحمد بن التريكي..، ص ص 42، 43.

[5] إشارة إلى قيس بن ذريح من بني كنانة من بني ليث، أحدُ عشّاق العرب المشهورين بذلك وصاحبته لُبنى وفيها يقول:

لَعَمْرُ الَّذي يُمْسِي وأنتِ ضَجِيعضةٌ مِنَ النَّاسِ مَا اخْتِيرَتْ عَلَيْه اَلْمَضَاجعُ

(يراجع حديثا عنه في: محمد بن قتيبة، الشعر والشعراء، قدّم له الشيخ حسن تميم وراجعه وأعدّ فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم: بيروت، 1978، ط 03، ص ص 422، 423).

وتنبيهاً على الاختلافات في حقيقة المجنون وشخصيته وشعره، والمجانين بليلى، الكُثْرُ، بين الرُواة تُراجع روايتا الأصمعي والجاحظ في: - أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، ج 02، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء: دار الثقافة العربية: بيروت، 1983، ط 06، ص ص 05 - 15.

- طه حسين، حديث الأربعاء، ج 01، دار المعارف بمصر، 1975ن ط 11، ص ص 173 - 204.

- محمد غنيمي هلال، ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دار العودة: بيروت، 1980، د. ط، ص ص 39 - 42.

[6] ارحل.

[7] أوابْنَ الوَرْشَانْ: طائر الحمامة شِبْهُ الحمامة، من فصيلة الحماميّات، أكبر قليلا من الحمامة. جمعه وِرْشَانٌ ووَرَاشِينُ، والأنثى وَرَشَانَةٌ. فشأن "ابن الورشان" كشأن " الحمام " يحمل رسائل الشّاعر إلى الأحبّة.

نَكْتَبْ اَلْبْرَا[1] وَصَّلْـهَا لاَخْـــوَانِي فِي مْـدِينَةْ اَلْـجِدَارْ[2] اَبْلاَدَ تْـلَمْسَانْ
وِلَى وَصَلْـتْ اَنْـتَ غُرّي بَـــــرَّاني[3] **سَـقْـصِ**[4] اعْلَى مْسِيـدَ اَلْـمُـعْدَه تَعْيَانْ

ويقول أيضا، من قصيدة" لِيكْ نَشْتْكِي بَامْرِي"[5] :

آشْ مَنْ رَايْ **ايْـوَاتِي** يَا اَلْعَامَّـــــــة صَارْ حَالِي مَثْلَ اَلْـمَضْرُورْ بَالْـجْرَاحْ
عَـــذْبَتْنِي بَاعْيُونَ اَقْوَى مْنَ الرْمَا سَـابْغِيـنَ اَنْـوَاعَسْ يَدَّبْلُو اَوْقَـاحْ
بَـنْدَتْ[6] يَا **خَـايْ** افْطِيـمَا اَعْلَى اَلْـمْلاَحْ

ويقول كذلك، من قصيدة " طَالَ اَعْذَابِي اوْ طَالْ نَكْدِي"[7] :

وَايْفَرْكَتْ[8] عَسْكَرَ اَلْعْدُو بَعْـدَ امَّـا **يَتْلاَيَـمْ**[9]
ايْشَـدَّ اعْـلَى اَلْـجْوَادْ **يَنْدَهْ**[10] وَايْـقُـولَ احْـصَـانِي
أَبُويَا كِـرَانِــي

---

[1] الرسالة.

[2] نسبة لقصّة النبي الخضر مع سيدنا موسى عليهما السلام. وقد نسج أهل تلمسان أسطورة حول الجدار الوارد ذكره في قوله تعالى ﴿وَأَمَّا اَلْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلاَمَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي اَلْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَّهُمَا﴾ (من سورة الكهف (18) / من الآية 82) وتوهموا ذلك معتقدين أنه هو الجدار الموجود بقرب أقادير. وللعلم بتلمسان << مدينتان متجاورتان مسوّرتان، بينهما رمية حجر، إحداهما قديمة والأخرى حديثة، والحديثة اختّطها الملثّمون ملوك المغربظن واسمها تافرزت، فيها يسكن الجند وأصحاب السلطان وأصناف من النّاس. واسم القديمة أقادير، يسكنها الرعية، فهما كالفسطاط والقاهرة من أرض مصر..، ويزعم بعضهم أنّه البلد الذي أقام به الخضرُ، عليه السلام، الجدار المذكور في القرآن، سمعته ممن رأى هذه المدينة>> (ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، معجم البلذان، المجلد الثاني، دار صادر: بيروت، د. ت، د. ط، ص 44). هذا مجرد زعم تخذله الأدّلة والبراهين. وأورد ابن خلدون هذه الأسطورة واستبعدها باستهجان مؤكدّا أن موسى لم يغادر المشرق صوب المغرب، وأنّ بني إسرائيل لم يصل نفوذهم إلى إفريقيا (تونس)، فضلا عما ورائها من الأقاليم البعيدة. وإنّما ذلك، يواصل ابن خلدون، من قبيل التشيّع الذي جبل عليه النّاس في تفضيل وتقديس أوطانهم وبلدانهم.(كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ج 04، مطبعة بولاق: القاهرة، د.ط، 1284هـ / 1870م، ص 464).

[3] غريب.

[4] عامية و تعني: تقص سائلا.

[5] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 79.

[6] عامية والمقصود جلست وكلها تباهي وخيلاء

[7] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 103.

[8] عامية وتعني: يفرق ويبعثر.

[9] عامية: يجتمع وينتظم.

[10] عامية وتعني: يسرع.

وها هو بومدين بن سهلة على طريقتهما ينحت من معجمهما اللغوي قائلا[1]:

اَدِّ **بْـرَيْتِي** وَاَمْشِي قَـاصَدْ لْـعَـنْدَ وَلْـفِـي الَـزِّيـنَ اَلْـفَـاقَدْ
الَـلِّي بَـغْـرَامْهَا رَانِـي نَنْشَدْ فْنِيتْ يَا **خَايْ** لاَ عِيشَ يَحْلَى لِي

ويقول أيضا:

قَـالَـتْ إِيـمَـامَ اَلْبْـنَاتْ دَا اَلَلِّـيلْ بَـزْهَاوِي **رَاهْ** فَاتْ
غَدَّا عَنْدِي **أَجِي**[2] اَتْبَاتْ فِـيَـا اتْـمَـتَّـعْ الَـنْـــــظَرْ[3]

ويقول من القصيدة: "رُوحْ تَلْقَى فَعْلَكْ يَا مَنْ اَتْرِيدْ بُعْدِي"[4]:

أَنَا الَلِّي نَهْوَاهَا طَامَعْ اَمْشِيتْ نَسْعَى اَسْعِيتَ أَيَـايَا وَاَلْـحُبْ كِيفْ قَدَّرْ
دَّبْرَتْ لِيَا حِيلَة اوْ خَدْعَـتْنِـي اَبْخَلْعَا صَارْ بِـيَا رَايِي نَحْوَ اَلْبْلاَ **اَيْـــدَوَّرْ**[5]

وهذا ابن الدبّاح ينهل من المعجم اللغوي لمن سبقه من الشعراء فيقول[6]:

غَـلْـقَـتْ بَـابْهَـا **وَدَّاتْ**[7] الْـمَـفْـتَـاحْ وَاَنَـا الْـغْـرِيـبْ بَايَـتْ **بَـــرَّا**
لاَ منْ يْقُولْ يَاذَا الـسَّايَـلْ تُصَـاحْ ابْـقِـيـتْ **خَـانْـــقَـتْـنِي** عَبْرَة
نَحْتَالْ كِيفْ زُعْـمَـا طَالَعْ لَصْطَاحْ الْحَيْطْ صُورْ عَالِي مَنْ تَسْعَ لْوَاحْ
رُوحِي تْحَاسْبَكْ يَـا عَـذْرَا

ويقول أيضا من قصيدة" وَاشْ لِيَّا نَزْهَى أَنَا اَوْحِيدْ مَسْكِينْ"[8] :

---

[1] كتاب الحب والمحبوب..، ص 87.

[2] فعل أمر في عامية تلمسان بمعنى تعالى وأقبل.

[3] كتاب الحب والمحبوب..، ص 87.

[4] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 230، 231.

[5] عامية بمعنى: يبحث ويفتش.

[6] محمد الرشيد: الكناش، (مخطوط)، الورقة 56. ومحمد الرشيد واحد من المهتمين بالثقافة الوطنية والتراث الشعبي والموسيقي، يقطن بالجزائر العاصمة، وله دراية واسعة بالشعر الشعبي ورجالاته في المغرب العربي، ويملك ذخيرة ضخمة من التراث التاريخي والشعبي. مارس الموسيقى الكلاسيكية بأصنافها" الصنعة، والحوزي، والشعبي" أداءً وعزفا في بداية حياته، إلا أنّه تفرغ للجمع والتدوين.

[7] عامية بمعنى أخذت

[8] صورة المرأة.. القسم الثاني..، ص 93.

وَاشْ لِـيَّا مَـنْ تُـوبُة كي رِيتْ أُمَ الَدّْلاَلْ

خَـايَضْ فِي غَـمْقِي **خَلِّيتْهَا اَتْـرَوَّحْ**

كُبْ وَاَسْقِينِـي يَـا سَـاقِي اَلْحَالْ مَازَالْ

اَلْعْشِيَة قَبْلَتْ لَـمْتَ الَصّْبَاحْ يَصْبَحْ

صَاحَبْ الَدِّيلَ[1] اَيْـخَاصَمْ[2] فَالْقْلاَبْ[3] وَاشْغَالْ[4]

تْـوَشْيَـة[5]اَوْغَـرْنَـاطَـة[6]وَالَصْيَـاحْ صَيَّحْ

ومثله الشيخ المسعود يقول من قصيدة "اَعْيِيتْ وَانَا صَابَرْ"[7]:

هَكْـذَا قَـالْ آلْـقَاضِي بَغْنَاكْ *** رُفْ بَـلْـقَـاكْ *** ضَاعْ صَبْـرِي رَبِّـي قْضَـى عْـلِيَّا

حْزِينْ مَنْ وَحْشَكْ زَدْتْ هْلاَكْ *** رُفْ بَلْقَاكْ *** مَا تْزُورَ حْـبِيبَـكْ وْلاَ تْـقُـولْ **خُويَا**

آشْ حَالَ الْـمُـدْلاَلْ الـتَّـايْـهَـة عْـلِـيَّا

وأيضا، من قصيدة "اَعْيِيتْ اَنْوَصِّي فِيكْ"[8]:

غَـابُوا اَلْبْنَاتْ اَلَّـوْلِيـنْ اَلِّي يَـرْضَاوْوا اَلْـعَـاشْقِيـنْ

---

[1] طبع وإيقاع من النوب الأرعة والعشرين التي خلّفها زرياب ونقلها سلفنا، وهي اليوم في الجزائر من النوب الكاملة ينضاف إليها: طبع الدّيا، والمجنّبة، ورمل الماية، والغريب، والزيدان، والسيكة، والرصد، و المزموم، و الماية. (ينظر:

- الموشحات والأزجال، ج 01..، ص 41. - أحمد سفطي، دراسات في الموسيقى الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب:، 1988، د. ط، 41. - عبد الرحمن علي الحجي، تاريخ الموسيقى الأندلسية، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، 1969، ط 01، ص ص 46، 47.

[2] بمعنى يعزف ويؤدّي

[3] أي الانقلابات الموسيقية الانتقال من إيقاع لآخر.

[4] جمع شْغَلْ ويريد قصائد الصنعة.

[5] ويقال لها في تلمسان " المشالية"، وفي الجزائر العاصمة "التوشية، أي " التوشيخية من الموشحات"، وفي قسنطينة " بشراف". تشارك كل الآلات الموسيقية في عزف المشالية او التوشية من عود وكمنجة و سنيترة ورباب و كويترة وقانون وبيانو وناي، ويرافقها للوزن والحركة الدف و الدربوكة و الطار والصنوج والطنبور حسب الظروف والأوضاع. (ينظر: دراسات في الموسيقى الجزائرية..، ص41، وما بعدها.

والمتشالية التلمسانية هي التمرين الآلي الجماعي الحر الذي يمثل السلم الموسيقي الصاعد النازل سيكة (ينظر:

Bestanji Med Tawfiq : Anthologie de la musique arabo- andalouse, vol 4- 5, en production avec les centre culturels Français en Algerie, Paris, Aout 1994. P. 80).

[6] موسيقى الآلة أو الموسيقى الكلاسيكية أو الأندلسية. وهي في اصطلاح الموسيقيين " الصّنعة".

[7] محمد الرشيد: الكناش، (مخطوط)، الورقة 45.

[8] صورة المرأة..، القسم الثاني..، ص 97.

خَـلْفُـوهُـمْ هَـذُوا **التَّالْيِينْ** مَـنْ لاَ يَـحَسْنُـوا بِـكْ
بَالطَّـمَعْ كِـي مَتْـوَالْفِيــنْ ظَـاهَرْ **يَـشَمْتُـــوا** فِيكْ
وَاَعْيِيتَ اَنْوَصّي فِيكْ

والشيخ أحمد بن عامر الذي يقول من قصيدة "ما يلي صدر حنين" [1]:

يَا عْـذَابْ قَـلْبِي مَـنْ نَهْوَى فَي مْحَايْنَكْ مَا **صَبْتَ** ادْوَا
مَا ايْفِيدْ لَـغْرَامَـكْ غَـزْوَة هَـــايْ طَـبْعَ اَلْـمَـقْـنِـيـنْ
جَاحْ خَاطْرِي دُونْ اَلْاَخْوَة صَـــادْنِي جُــرْحَ اَمْـكِـيـنْ
هَـــايْ كَـامْلَـةْ الَــزّيــنْ أَمَـنْ دْرَى لْـشَهْلَةْ اَلْعِيـنْ

ويقول كذلك من قصيدة:" يَا قَلْبِي نَدْعِيكَ لَلشَرَعْ " [2]:

يَـا قَـلْبِـي نَـعْـيَ نْـحَدْثَّـكْ **بَرْكَاكْ**[3] مْـنَ الزَّهْوْ تُبْ يَـا
يَـا قَـلْبِـي **بَرْكَة**[4] مْنَ الطّمَعْ وَأَنْسَ وَاشْـمَـةْ اَلْيَدّيِنْ يَـا
يَـا قَـلْبِـي **بَرْكَة** مْنَ اَلْغْنَاء هَـذَا تَـاخِيـرَ الَـزّمَانْ يَـا
تَبَّعْتْ **قَـدَّاشْ**[5] مَـنْ سْنَة مَا رْفَعْتْ قَدْرِي بْشَانْ يَـا

والشيخ بومدين بن سعيد الزلبوني الذي يقول من قصيدة "بْقِيتْ مَهْمُومْ مَنْ فْرَاقَ غْصَانِي"[6]:

عْلَى الْعَـزِيزَة فْـنِيتْ يَا تَـمْـحَـانِي بْـقَى اَلاَّ الْجَسْدْ وَالْجْوَارَحْ **رَاحُـوا**
سْبَابَ لِيعْتِي فَى الْكْلاَمَ لْسَانِي **خُـلْطَةْ** اوْلاَدْ الـزّْمَانْ **قْـــبَـاحُوا**
دَارْ لِي قَـوْسْ فِي قَدَّ شْبَـلْـيَـانِي طَلَّعْـني فُــوقْ الآسْـوَارَ وْ لاَحُوا
وِيـنْ هِـيَّ وْ **فَـايَـنَ**[7] أَنَـــا رَانِـــي **أَدَّاوْا** وَلْـفِـي مْشَاوْا بِـهَـا وْ رَاحُوا

---

[1] م. م. س، ص 94.

[2] أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 297، 298.

[3] عامية تعني يكفيك.

[4] عامية وتعني كف وانته.

[5] عامية وتعني كم العددية.

[6] كناش محمد الرشيد، (مخطوط)، الورقة 28.

[7] عامية تفيد أين؟

والشيخ بن يوسف الذي يقول من قصيدة:" مَا زِينُه نْهَارَ اَلْيَوْمْ"[1]:

جْمِيعْ مَا نْظَرْتْ بْعَيْنِي فِي مَنْيْتِي شْبِيهْ الصِّينِي
مَنْ قَدَّهَا مْثِيلُه نَعْنِي صَارِي فَى البْحَرْ يْعُومْ
وَ الرِّيحْ سَاكْنُه **بَرَّانِي** رَايْسُه حْكِيمْ ذَا مَفْهُومْ

والألفاظ التي سبقت الإشارة إليها، تقريبا، هي عينها موجودة عند شعراء الحوزي المتأخرين أمثال؛ الشيخ أمحمد الرمعون الندرومي، الذي يقول في رائعته : " يَا اَللاَّيَمْنِي فْي لِيعْتِي" :

تَبَّعْتُه لَلاَرْسَامْ وَ وْقَفْ وْهُوَ **يَرْجَانِي**[2] سَوَّلْتُه قُلْتْ لُه **عْلاَشْ**[3] أَنْتَ غِيظَانْ

وصهره الشيخ قدور بن عاشور الزرهوني الذي يقول من قصيدة "مَقْصُودِي نَسْعَاكْ يَا مْلِيحْ"[4]:

هَكْذَا أَيَّامِي وَأَعْوَامِي أَمْسَاتْ فَي أَوْكَارِي نْحَسّْ بْرُوحِي غْرِيبْ
آهْ **آخِيِّي** أَنَا اَللِّي غْرِيبْ

ويقول، كذلك، من قصيدة"أَوْمَضَ اَلْبَرْقَ فْي قَلْبِي"[5] :

نَعْمَلْ صَدَقَة وَ أَوْعَادِي *** وَنْزِيدْ فَي صْيَامِي سَارْدَة
لَكِنَ **قْوَايْمِي** مْرِيضَة عَادَتْ فَي أَصْفَادِي وَ صْعَبَ اَلْحَلْ مَا قْدَرْتْ نْبَاشَرْ فَي **عْنَادْ**

والشاعر أحمد ستوتي الذي يقول من قصيدة "الطنجية"[6،7] :

وقويدر خُدْمِي فِي يَدُّو هُوَ يَرْتْعَدْ يَسْتَنْ لَهْفَانِي
وَ**مْوَرَّكْ** زولايْ حدُّو حساب الأطراف الأوّل والثاني

---

[1] م. م. س، الورقة 36.

[2] عامية بمعني ينتظرني

[3] عامية بمعنى لماذا؟

[4] ديوان قدور بن عاشور الزرهوني: زجل وملحون..، ص516.

[5] نفسه، ص 522.

[6] تجمع على طناجٍ: إناء من فخّار يُستعمل قِدراً لتحضير أكلة خاصة، واللفظ نسبة إلى مدينة طنجة (ينظر: معجم لغة الملحون..، ص 92).

[7] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص 126.

وَ مْعَمَّرْ مَا كَانْ **قَدُّو** هُوَ الصَّغِيرْ فِيهُمْ يَحْرَسْ **بَالْعَانِي**

ويقول، أيضا من قصيدة" اَبْدِيتْ بَاسْمَ اَللّٰهْ"[1] :

بعد هذا كيفَ اَبْقَى لِي اَنْزِيدَ اَلْاَنْكَالْ فَالْحدِيثَ اَلّلِي عَادْ جْدِيدْ بَالتّْوَالِي

زِيفْطُوا[2] **اَلْبْرَوَاتْ**[3] اَمْصَيِّرِينْ بَاقْوَالْ**دَبَّرْ** قَالَ اَلْمَفْتِـي يَا اَهْلَ اَلْمْوَالِي

ويواصل قائلا [4]:

مَا نْقُولْ فَالْأَمْرَ عَلَةْ اَلْبْنَاتْ يَقْرَاوْا وَ **اَلْوِيسِي**[5] وَ **اَلْجُوجِيَاتْ**[6] للدّعـاوي

وَالتّْرَاجَمْ وَ**الدُّومِينَاتْ**[7] وَاشْ تَهْوَاوْا وَ السَّلْحَاتْ اَوْنَارَ اَلّلِي شْعِيلَ قَاوِي

وختاما نصل إلى الشاعر مصطفى بن ديمراد في قصيدة " خُبْزَ فِي بَابَ الدَّارْ"[8]:

يَوْمَ السَّبْتَ يَا حُضَارْ ***نَحْكِي لُكُمْ اَلّلِي صَارْ *** خُبْزَ فِي بَابَ الـدَّارْ

مَحْطُوطْ[9] كُلْ وَاحَدْ **يْعَبِّيهْ**[10] *** عْلِيهْ **فَـاتْ**[11] حَالْغَدَّارْ*** رَفْدُه وْ رَاحْ **عَازَمْ**[12] بِهْ

وبدأ في رحلة البحث عن الخبز من فرّان إلى آخر يقول:

مَنْ بَابْ زِيرْ **رَوَّحْتَ** مْشِيتْ *** لَلْبَابَ اَلْجْيَادْ عْلَى ثْمَّ رِيتْ *** زَوْجَ فْـــــرَارَنْ أَلْقِيتْ

هَـــذَا وْ ذَاكْ **نْسَقْصِـــــيهْ** *** مَــنْ رَاسْ اَلْبْحَرْ وَلّيتِ *** لْبَابَ اَلْجْيَادْ نَسْكُنْ فِيهْ

صَبْـتَ اَلـدُّرَارِي يَــرْجَــاوْوا *** **بُــولاَنْجِــي** شْرِيتْ أَكْلاَوْا*** فَطْرُوا جْمِيعْ وَ تْكَفَّاوْوا

---

[1] م. م. س، ص 135.

[2] عامية بمعنى أرسلوا

[3] جمع برية و برا وهي الرسالة والجمع رسائل.

[4] نفسه، ص 138.

[5] المكلّف بتنفيذ بالأحكام القضائية (L'huissier)

[6] القضاة (Juges)

[7] مصالح أملاك الدّولة (Les domaines)

[8] أشعار من الموزون والملحون..، ص 286.

[9] عامية بمعنى موضوع أو معروض.

[10] يعبيه في عامية تلمسان تفيد يأخذه، بينما في منطوق مدن الوسط و الشرق الجزائري يعبّي بمعنى يملأ.

[11] فات أي مرّ عليه.

[12] عَازَمْ بِهْ أي مسرع به.

وحتى النصوص المجهولة المؤلف، تغرف من المعجم اللغوي السابق كما هو الشأن مع قصيدة" أما سبّة الاحباب"[1]:

أَنْسَاهُمْ يَا قَلْبِي اَلْحْمُولْ جْمِيعَ الشَّدَّة مَا تْطُولْ
أَعْيِيتْ **أَنْزِيفَطْ** فِي الرّسُولْ مَا رَدُّوا لِي الآجْوَابْ
وَلاَّوْا دْمُوعِي كَالْهْطُولْ وْ زَعْزَعْ كُلْ اسْحَابْ

و،أيضاً، قصيدة: "وْ لاَ مْدَبَّرْ هَمْ الْفَرْقَة بْلاَ جْنِيَّة"[2]:

يَا الْغَادِي لَلْبَهْجَة[3] رُوحْ عِيدْ الآخْبَارْ سَوَّلْ عْلَى مَحْبُوبِي لاَ غْنَا **تْصِيبُه**
لاَ تَامَنْ فْ بُونَادَمْ فِي ذَا الزْمَانْ غَدَّارْ مَنْ عْمَلْ شِي يَا **خَايْ** فْ دَنْيْتُه يْصِيبُه
وَاجَبْ عْلِيَّ نَحْزَنْ وَالْحُزْنَ بْلاَ عَارْ مَا عْمَلْ عَارْ اَلِّي يَحْزَنْ عْلَى حْبِيبُه

وكذلك، قصيدة:" اَلْبُلْبُلْ غَنَّى عْلَى اَلْاَغْصَانْ"[4]:

قَصْدِي نْرَى مَحْبُوبِي تَحْتَ الَزْهَرْ وَالرَّيْحَانِي
حْبِيبِي شَرَّدْ عَنَّا هَذِي عَامِينْ وَانَا **نَسْتَنَّى**

فهذه الأسماء والأفعال ؛ " مَا صَبْتْ"، و " اَيْدِيرْ"، و"بَرْكَاكْ"، و " زَارْبِينْ"، و" بَرْكَاهْ"، و" الخُلْطَة"، و" وَتَاهَا"، و " بْرَيْتِي"، و" اَلْبْرَا"، و"اَلْبْرَوَاتْ"، و" بَرَّانِي"، و" سَقْصِ"، و" اَيْوَاتِي"، و" بَنْدَّتْ"، و"خَايْ"، و "اَيْفَرْكَتْ"، و" يَتْلاَيَمْ"، و" يَنْدَهْ"، أبويا، و" كيراني"، و" أجي"، و" اَيْدَوَّرْ"، وَدَّاتْ"، و " بَرَّا"، "خَلِّيتْهَا"، و " اَتْرَوَّحْ"، و "التَّالْيِينْ"، و" يَشَمْتُوا"، و "جَاحْ"، و" بَرْكَه"، و" قَدَّاشْ"، و " رَاحُوا"، و" قْبَاحُوا"، و " فَايَنْ"، و " اَدَّاوْوا"، و " يَرْجَانِي"، و" عْلاَشْ"، و" آخِيِّي"، و " قْوَايْمِي"، و " مْوَرَّكْ"، و"قَدُّو"، و " بَالْعَانِي"، و " زِفْطُوا"، و " اَلْوِيسِي"، و" اَلْجُوجِيَاتْ"، و" الدُّومِينَاتْ"، و " مَحْطُوطْ"، و " يْعَبِّيهْ"، و"فَاتْ"، و " عَازَمْ"، و" رَوَّحْتْ"، و " نْسَقْصِيهْ"، والدْرَارِي"، و " بُولاَنْجِي"، و " أَنْزِيفَطْ"، و" تْصِيبُه"، و " نَسْتَنَّى".

---

[1] كناش محمد الرشيد(مخطوط) الورقة 78.

[2] نفسه، الورقة 52.

[3] أي تلمسان.

[4] أشعار من الموزون والملحون..، ص 169.

هي ألفاظ عامية تعكس الاستعمال الشعبي للغة التخاطب اليومي. وقبل التعرف إلى خصائص المفردة في لغة "الحوزي"، رأينا من المفيد ان نقف عند رأي "ابن خلدون" في اللهجات العامية، التي شكلت الصناعة الأدبية الهلالية، والإعراب.

فاللهجات في نظره لا تقل أهمية عن اللغة الفصحى، إذ يقول: << المتأخرون، والكثير من المنتجين للعلوم (أي الحضر) لهذا العهد وخصوصا علم اللسان يستنكر هذه الفنون التي لهم(أي البدو)إذا سمعها ويمج نظمهم إذا أنشد ويعتقد أن ذوقه إنّما نَبَا عنها لاستهجانها وفقدان الإعراب منها، وهذا إنّما أتى من فقدان الملكة في لغتهم>>[1].

أمّا الإعراب الذي يميّز أقسام الكلام في الفصحى، فتظل صلاحيته في اللهجات، كما يشير ابن خلدون إلى أن<< لغة عامّة عصره لا تستعمل الإعراب بل تعتمد للتبليغ على "قرائن" الألفاظ التي هي، في حدّ ذاتها، نتيجة اصطلاح بين المتخاطبين، وإنّما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هو في لغتهم هذه، فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة>>[2].

وهذه نظرة لا تخلو من حداثة، قد أعاد ابن خلدون التأكيد عليها في الفصول[3]ما بين 48 و 53. وفي واقع الأمر أن هذا التفسير المنطقي الذي نجد صداه في النظريات اللسانية الحديثة ما هو إلا نتيجة ترجيح ابن خلدون للأفكار الدالة على الألفاظ التي ليست سوى وسيلة لتبليغ الأفكار.

وهذا التفسير المنطقي نفسه هو الذي<< مكّن ابن خلدون من تحطيم هالة "القدسية" التي بها عملت "قوانين النحاة" على إحاطة اللغة العربية الفصحى (الكلاسيكية)دون اللهجات العامية>>[4].

وبعد، هل نستخلص من انتصار ابن خلدون للهجات ودفاعه عنها التماسًا للخروج فكريًا عن أئمة وفقهاء النحو المعاصرين له؟!

---

[1] المقدمة III، ص 1316.

[2] المقدمة III، ص 1316.

[3] نفسه.

[4]عبد الرحمن أيوب، من مقاله: "منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي الحلقة الأولى"، مجلة الفكر(تونسية)، السنة 29، ع 7، أفريل 1984 م، ص 95.

لعل انتصاره، هذا، ناتج عما وجده في اللهجات من قيم تعبيرية تضاهي تلك التي تكتفنها اللغة العربية الفصحى، يقول مجيبًا عن تساؤله واستغرابه الأوّليين بأنّ مرد ذلك الاستنكار إنّما هو فقدان الملكة النقدية عند النحاة لتذوق الإنتاج الشعري البدوي << فلو حصلت له (أي الناقد الحضري) ملكة من ملكاتهم (أي الشعراء البدو)لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها إن كان سليما من الآفات في فطرته ونظره، وإلاّ فالإعراب لا مدخل له في البلاغة، إنّما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجود فيه>>[1].

بينما اقتصر حكم الناقد الحضري، أي الرسمي أو المدرسي، على خلو الشعر البدوي من حركات الإعراب رغم تضمنه لكل فنون الشعر الكلاسيكي، << وأساليب الشعر البدوي وفنونه موجودة في أشعارهم هذه ما عدا حركات الإعراب في أواخر الكلم>>[2].

ونخلص من كل هذا إلى أن القطيعة "النحوية" التي أبرزها ابن خلدون، لا تقل أن تكون معيارا نقديا لتناول الشعر البدوي بصفة عامّة، فهي تحدّد البعد الشكلي بين الشعر الكلاسيكي والشعر البدوي العامي، إذ باحتفاظ الثاني بالعناصر الهيكلية المميّزة للشعر الكلاسيكي، من الناحية الشكلية، يحتفظ بمكانته كإنتاج شعري حقيقي، وبالتزامه اللّهجة، كوسيلة تعبيرية، يستقل عنه.

وإذا انطلقنا من آراء ابن خلدون، للبحث عن خصائص المفردة المستخدمة في لغة الحوزي، فإنّها تتحدّد بكونها لا تحافظ على خاصية الكلمة العربية الفصيحة، ليس على مستوى النطق بالحروف المشكلة للكلمة، بل على مستوى القواعد الصرفية والنحوية أيضا.

وسنسعى فيما يلي إلى تحديد أهم خصائص المفردة المختارة في هذه "اللغة الشعرية" انطلاقا من المواصفات التي أطلقها ابن خلدون على هذه اللغة، وهي مواصفات تخص بالدّرجة الأولى، التشكيل الصوتي للكلمة والتنظيم أو التركيب البنيوي لها.

---

[1] المقدمة III، ص 1316.

[2] نفسه.

المبحث الثاني

تشكل المفردة على المستويين الصوتي والبنائي

أولا- المستوى الصوتي

ثانيا- المستوى البنائي

المبحث الثاني

تشكل المفردة على المستويين الصوتي والبنائي

أولا- المستوى الصوتي:

لقد عالج نقادنا المتقدمون مشكلة التركيب اللغوي والبلاغي معالجة تتناسب مع ظروف عصرهم التاريخية والحضارية. فشغفوا بـ "الصوت اللغوي" كثيرا وصاغوا اهتمامهم به في أشكال مختلفة، وانتهوا من ذلك إلى ما يشبه نظرية خاصة في التشكيل الصوتي، وانتبهوا إلى الخاصيات الدقيقة التي ينطوي عليها هذا التشكيل، وحرّضوا الباحثين على أن يعيدوا قراءة العبارة الأدبية في ضوء هذه الخاصيات أو الكيفيات الدقيقة.

ولذا فالقول<< في جماليات التشكيل الصوتي يرمي إلى معرفة التفسيرات الأدبية التي وفق إليها نقادنا العرب المتقدمون وتميزت من الدلالة الموجهة>>[1].

وعلى هديهم سار المتأخرون؛ فهذا الأستاذ تمام حسان يرى أن دراسة الكلمة تتّم ضمن <<الناحية الأصواتية عن طريق وصف مخارج أصواتها وطرق النطق بها وصفاتها؛ فيقال مثلا: إن الصوت الفلاني من أصوات هذه الكلمة يخرج من المخرج الفلاني وهو شديد أو رخو أو مركب أو متوسط، وهو مهموس أو مجهور، مطبق أو مغور أو محلق>>[2]،ويضيف في موضع آخر: <<فالمقابلة بين مجهور ومهموس ثم مفخم ومرقق ثم صحيح وعلة، ثم شديد ورخو ومركب و متوسط، ثم بين طويل وقصير، وبين مخرج ومخرج آخر وبين النبر وعدمه وبين اللّحن الأول واللّحن الثاني، كل أولئك وما يتصل به من فهم دلالة، كل مقابل من هذه المقابلات هو الأساس الذي عليه علم التشكيل الصوتي>>[3]. وبشيء من الإمعان في الرأيين الأخيرين يتّضح لنا أن دراسة الخصائص

---

[1] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع: اللاذقية، 1983، ط 01، ص 14.

[2] تمام حسن، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة: الدار البيضاء(المغرب)، 1974 م، د. ط، ص 57.

[3] نفسه، ص 112.

الصوتية للمفردة ينطلق من الأساس العضوي الذي هو المخرج [1] ثم طريقة النطق التي هي الصفة[2]. فالمخرج والصفة يمكن حصرهما في التمييز بين الأصوات، كما يمكن عدّهما الأساس الذي يقوم عليه بناء التطريز اللغوي.

وقبل الخوض في استعراض النماذج التطبيقية لبحث الناحية الصوتية للمفردة، لا بد لنا من الإشارة إلى أن الصوت الذي تنبني عليه المفردة يندرج إما:

1- ضمن إطار الأصوات المجهورة وعددها تسعة عشر (19) حرفا وهي: << ء، ا، ع، غ، ق، ج، ي، ط، د، ز، ظ، ذ، ب، م، و، ض، ل، ن، ر>>[3].

والصوت المجهور هو<< أنه حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت>>[4].

2- وإما ضمن إطار الأصوات المهموسة وعددها عشرة (10) حروف وهي: << ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ف، ك، ه>> وبجمعها قولك حثّه شخص فسكت[5].

والصوت المهموس هو << حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النّفس>>[6].

والصوت المجهور، كما معلوم، هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان، وعكس الجهر الهمس، وفيه يرتخي الوتران الصوتيان ولا يهتزان وعلى الرغم من أن نسبة كل من الأصوات اللغوية في كل كلام؛ هي مجهورة، كما نستشف من قول الأستاذ إبراهيم أنيس: <<قد برهن الاستقراء على أنه نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين بالمائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة>>[7].

---

[1] مخارج الأصوات في العربية خمسة عشر (15) مخرجا هي: << المخارج الجوفية وعددها أربعة مخارج، والمخارج اللسانية وهي تسعة مخارج، والمخارج الشفوية وهي مخرجان>> (معجم الألفاظ العامية..، ص 45)

[2] ترجع صفات الأصوات العربية إلى ثلاث عشرة (13) صفة هي: << الجهر والهمس، الشدّة والرخاوة والتوسط بينها، الإطباق والانفتاح، الاستعلاء والانخفاض، الذلاقة والصمت، الصفير، اللين>> (نفسه، ص 43)

[3] نظرية اللغة والجمال في النقد العربي..، ص 16.

[4] نفسه، ص ص 16 ،17.

[5] ينظر: معجم الألفاظ العامية..، ص 43.

[6] نظرية اللغة والجمال..، ص 17.

[7] الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية: القاهرة، 1961م، ط03، ص 22.

ومن هنا يمكن لنا اكتشاف الميزة النغمية التي تتفرد بها الأصوات المجهورة عن الأصوات المهموسة، لذا أن النماذج التي سنعرض لها، سننظر إليها على أساس أنها سلسلة صوتية تتشكل من أصوات إمّا مجهورة أو مهموسة، أمّا التعليل الكافي لهذه الظاهرة فسنستنتجه بعد الدراسة التطبيقية.

وفيما يلي النماذج التطبيقية التي سنتناولها بالبحث في هذا المجال:

النموذج الأول: قصيدة "**مَرْسُولِي كْفَانِي اَلْيُومْ**" للشاعر محمد بن مسايب"

مَـرْسُـولِي كْـفَـانِـي الْيُـــــومْ وَلَّــى فَـارَحْ بَـعْــدْ الْـهْـمُـــــومْ
قَـالَـتْ لُـهْ الْـلَّـيـلَـهْ يَـا مْـشُـومْ عَـنْـــدِي نَـحْـتَـاجْ تْـبَـــــاتْ
وْ حُـسَّـادِي غَـــابُـوا كُـلْـهُـمْ الْـــدَّارْ عْـلِـــيَّ اخْـــــلاَتْ

****

مَـرْسُـــولِـي كْـفَـاتُـهْ الْـغْـزَالْ اعْـطَـتُـهْ الْـخُـرْسَـــة وَ الْـدْلاَلْ
رْجَـعْ بَـشَّـــرْنْـــي بْـالْـوْصَـالْ صَـــرْتْ نْـــرَاعِـــي الاوْقَـــاتْ
الْـدَّهْـــرْ ايَّـــامُـــهْ طْـــوَالْ و الْـسَّـاعَـةْ كِـيـفْ بْـــــدَاتْ

****

بَـاشْ نْـكَـافِـــي تَـاجَ الْـرْيَـــامْ لَلَّـــهْ عِـيـدُوا لِـــي يَـا كْـــــرَا
وَ اللَّـهْ وْ لَوْ نَـخْـدَمْـهَـا غْـلامْ لاَ قَـبْـلَـتْـنِـــي هَـيْـهَـــاتْ
لَـكِـنْ الْـسْـعَـدْ اذَا اسْـــقَـــامْ يَـخْـلَـفْ لِـــي مَـــافَـــــاتْ

****

بَـاشْ نْـكَـافِـــي تَـاجْ الْـمْـلاَحْ مُـــولاَةْ الْـهَـمَّـةْ وَ الْـشْـبَـــاحْ

مَـنْ نْـهْـوَاهَـا غُـصْـنْ[1] الْـلْـقَـاحْ حَـتَّـى لَـمْـكَـــانِـــي جَـــاتْ
واجَبْ نَطْلُبْ مَـنْـهَا الْـسْمَاحْ تَـعْـطَـــفْ عَـيْـــنْ الْـرَّمْـــقَـاتْ

****

جَـانِي مَوْلَى الـحُسْـنَ الـجْمِيـلْ وَ ادْخَـلْ مَـنْ بَـابَ الْفَـصِيـــلْ
قَالَـتْ لـــي قُـمْ يَا ذَا الْـخْـلِيـلْ تَـخْـلَـفْ لَكْ شِي مَـا فَـــــاتْ
ذَا الْلَّيلَـةْ نَشْفِـــي الْـــغْـلِـيـلْ عَقْلـــي وَ الْـــرُّوحْ فْـــنَـــاتْ

****

جَانـــي الْـبَـارِحْ بَـدْرْ الْـبْـــدُورْ عَـنَّـقْـنـي مـطْـلُـوقْ الْشْـعُـــورْ
عَـرَّضْ لـي تَـعْـرْيـضْ الْـنْـفُـورْ فَـــرَّحْ قَـلْـبـي فَـــــرْحَـــاتْ
غِيرْ دْخَـلْ ارْخِـيـتْ الْـسْـتُـورْ وَ نْـسِـيـتْ الْـبَـابْ بْـقَـــاتْ

****

نْسِيـــتْ الْـبَـابْ بْـلاَ غْلِـيـقْ و الْغُـرْفَـة جَـاتْ عْـلَى الْطْرِيـــقْ
مَـعْـلُـومْ انـَا لِـهَـا عْـشِـيـــقْ وَلْـفِـــي تَـــاجَ الْـرَّمْـــقَـــاتْ
قَـالَتْ الْلَّيلـــة يَـا رْفِـــيـــقْ عَـنْـــدَكْ نَـحْـتَـــاجْ نْـبَـــاتْ

****

الْمِـيمْ مَلَّكْ قَـلْـبـي الْـــهْـــوَا وَ الْسِّيـــنْ صْبَـرْتْ لْـمَـا قْـــــوَا
الْـيَـاء يَـا شَـــارَبْ الْـــدْوَا مَنْ لاَ تَـفْـــهَـمْ الاشْـــيَـــاتْ
الْـبَـاء بَـانْ اسْـمِـي فَى الْـهْوا كَـالْـشَّـمْـسْ اذَا عْـــــلاَتْ
مَرْسُـولِي كْـــفَـــاتُـهْ الْيُـــومْ بَـاشْ نْكَـافِـي الْلِـي جَـــاتْ

النموذج الثاني: قصيدة "أَنَا اَلْمَوْلُوعْ مَنْ عُيَونَكْ"[2] للشاعر أحمد بن التريكي

أنا المولوع من عيونك مَانِي في هانَه يا مولاة الخانَه

[1] الغُصْنُ: ما تشعّب عن ساق الشّجرة دِقاقُها وغِلاظُها. والجمع أَغْصَانٌ وغُصُونٌ وغِصْنَةٌ (ينظر: لسان العرب. مج 11..، ماد: غصن، ص 54. - والمعجم الوسيط. ج 02..، مادة: غصن، ص 654).

[2] وتعرف كذلك عند المشتغلين بالحوزي والطرب الأندلسي بـ" مولاة الخانة الثانية"، بينما مولاة الخانة الأولى فهي لابن سهلة بومدين.

نبكي والدّموع من عْيُوني بالهجره سايْلينْ
قلبي ملْسُوعْ يا لايمْ من وْصافكْ هانه
وغْرامكْ فالدّليلْ يوقد بْنيرانْ شاعْلينْ
يا عْلى من يْجيبْ خبركْ يا تاجَ العاشْقينْ
****

يا عْلى من يْجيبْ خبــركْ
يا بدرَ الفايقَ المْشعْشَــعْ
رانِي مكْوي بْحسنْ زِينَـكْ
جْبينكْ البدرْ حينْ يطلــعْ
الشّامه عنْ يْمينْ خـــدّكْ
تظهرْ مْنَ البعدْ تلمـــــعْ
اَكْساكَ السّالفْ المدربي وانتِ مزْيانـــه
يا مولاة الخانه
القدَّ احْكِيتُه وردْ فاتحْ عكري والياسمينْ
أيامَ السّرورْ والنّزاهه نزْهى بك انـــا
ينكدوا من غرامْ عشْقي هذوكَ الحاسْدينْ
يا عْلى من يْجيبْ خبركْ يا تاجَ العاشْقينْ

****

مفقودَ الوحش كيف يعملْ
مكوي بالنّار والمْحبَّه
مسكينْ في خاطرُه مهبّلْ
آشْ ينسّي لُه الكُرْبه

طرشونَ[1] الفايقَ المْزعْبلْ
اللّي جْفاني بْغيرْ سبَّه
من شوقه خفت يا احْبابي نسكن جبّانه[2]
يا مولاة الخانه
ونْعود هكْداكْ منْسي كيف الاوّليـــــــنْ
يا حسْراهْ نْقول وينْ وقْتِي والوقتَ ادْعانا
يا مولاة الخانه
نصبرْ كيف ما مْشاوْا قبلي هدوك الفايْتينْ
يا عْلى من يْجيبْ خبركْ يا تاجَ العاشْقينْ

****

خبرك هدا شْحالغوص
من ايْجيبُه ياخد الهْديه
أنَيا خاطري مْدَلْوَسْ
قدّكَ الفايقَ المْنَعّسْ
زَنوك الخدود كالثّريا
الرقبه باهيه مْسَلسّسَه مثل الخيزرانْ
والصّدر اصْفى من الجوهرْ والنّهود مْعكّرينْ
الدّروع حْكيتْهم سيوف فالحرب مْعانا
عنترْ يا من تْسالْ هادف زقلمْ رعدَ امْنينْ

[1] << باز صغير. وأصل الكلمة من الإسبانية Torzuelo ومعناه: الثالث؛ ذلك أنّ أولاد الباز عندما يصيرون قادرين على مفارقة العشّ، يطير الأوّلان ويكونان عادة أنثيين، ثمّ يطير الثّالث، وكذلك بالإيطالية Torzuelo، وبالفرنسية Tiercelet. والكلّ مشتقّ من اللّفظ اللاتيني لثلاثة >> (محمّد الفاسي: معلمة الملحون، ج2، القسم الأوّل، "معجم لغة الملحون"، ص 91).

[2] من أسمائها: << المقبرة والقبر والجنن واللّحدُ والضّريح والجدث والجدف والرّمس...>> (قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1979، ط 01، ص389)

يا عْلى من يْجيبْ خبركْ يا تاجَ العاشْقيـــــنْ

****

زينكَ الفايقَ المْجمّلْ
نشْوان عْليكْ يا العدْره
قوسك القوس كِيْهلَّلْ
منّك مُحال ليس نبرا
خبرك في باب الجْياد[1] واصلْ
اسمكْ بنتَ البْلادْ بدْره
اسمكْ بنت البْلادْ بدْره طرشـــــونْ برْنَا
يا مولاة الخانه
مكوي شاتي[2] وْليكْ هاوي وحْبابكْ طايْقينْ
وْ يا حسْراه مْنينْ كنت خايفْ ونْقول فْلانَه
لكن اليوم باح سرّي سمْعوهَ الغايْبيـــنْ
يا عْلى من يْجيبْ خبركْ يا تاجَ العاشْقيـــــنْ

****

أنا وانتِ في رْياضْ زاهرْ
والورد اعْلى الاغْصانْ شلاّ

[1] أحد أبواب تلمسان القديمة، المحاط بدروب عدّة منها: درب الرحيبة والدرب الفوقي ودرب باب الجياد ودرب سيدي الوزّان ودرب المليانى ودرب القاضي.

[2] عامية تعني: راغب في

الرّبابَ[1] ايْصيحْ والكْياتَرْ[2]
والكاسَ يْقول للسّاقي املا
فوق الادْواحْ والمْنابرْ
اسْتْراحَ العاشقْ واتْسلّى

بيت

أنا ومحبوب خاطري زاهي طول ازْمـــــانْ
نقسمْ للسّامْعين قسَمْ ونْقول حدَّ الزّينْ
سلامي لَلَّشْياخْ شلاّ يْسارْ ويْمينَـــــا
ما هبَّ الرّيح في رْياضْنا بالمايَه[3] والحْسينْ[4]
أحمد بن ثْريكي ناظمَ الوْزَانَـــــــا
نطلب الله يا الوالعْ يرحمَ العاشْقينْ
يا عْلى من يْجيبْ خبركْ يا تاجَ العاشْقيـــــنْ

---

[1] آلة موسيقية عربية بدائية. وُجدت في صحراء البادية في القرون الأولى بعد الميلاد، وحينها كانت ذات وتر واحد، ثمّ ذات وترين متساويين في الغلظ، ثمّ ذات وترين متفاضلين، ثمّ ذات أربعة أوتار، يتفاضل غلظ كلّ اثنين منها على الآخرين.
(Mahmoud GUETTAT : La musique Classique du Maghreb, édition Sindbad, Paris 1980, p240).

[2] جمع كويترة، وهي آلة موسيقية جزائرية خالصة تستعمل بكثرة << في العاصمة وتلمسان>> (جلول يلس، الحفناوي أمقران، الموشحات والأزجال، ج 01، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د. ت، د. ط، ص 42). ومن أسمائها العود المغربي وعود الرّمل والتّونسي، وهي << تشبه العود العربي إلا أنّها أصغر منه قليلا بالنظر إلى الصندوق المصوت، كما أن هيئة هذه الآلة أكثر استطالة وما تزال تحافظ على شمسيتها الوسطى الوحيدة وعلى أوتارها المزدوجة الأربع المصنوعة من الأمعاء>> (عيسى بن هاشم، الآلات الموسيقية المُستعملة في الموسيقى الأندلسية بتلمسان، (مخطوط) ، مذكرة ماجستير، جامعة تلمسان، 2004-2005، ص 97). وتسوى أوتارها حسب مبدأ الخمايات الممزوجة القديمة التي يرمز إليها الموسيقيون بالأرع مصوتات التالية: ذيل وحسين ومايا ورمل أي دو1- لا1 - ري 1- صول1 (ينظر:
Mokhtar Hadj Slimane : Recueil d'information élémentaire sur : la musique andalouse à Tlemcen, 2001, p. 73).

[3] طبع وإيقاع من النوبات الأربع والعشرين التي خلفها زرياب (الموشحات والأزجال، ج 01..، ص41).

[4] هو في المغرب العربي: طبع موسيقي كنوبة الحسين (نفسه، ص 380).
وفي المشرق مقام شعري عراقي: البشكاه (حسين علي محفوظ: قاموس الموسيقى العربية، دار الحرية العربية للطباعة، بغداد 1977، ص171). كما أنّه اسم وتر من أوتار العود. (نفسه، 32)

النموذج الثالث: قصيدة:"**أَنَا اَلْمَمْحُونْ بَالْمْحَبَّهْ**" للشيخ سيدي سعيد المنداسي

أنا الممحونْ بالْمحبّه واكثر تهواسي كيفاشَ انْواسي
اتْحيّر من الفراق عقلي وادْموعي امْجابسْ
سهرانَ اَنْباتْ يا عْدولي طول العسعاسِـــــــــي
من كذّبني عْناد يْسالْ النّجومَ الدّامـــــسْ
نرعاهم كِما ارْعى الرّهيبَ انْجومَ الخنّاســـــي
هذِي مدّه اعْييتْ نرْجى وانيا حابـــــسْ
أنا قصدي نزور مكّه يذهب وسواسي
انْشاهدْ حسْنْها بْعيْني وانيا جالـــــــسْ
بالله عليك عالجيني يا عنقَ الطّاوسْ
قامت جذع النّخيل سلسه صالت بالزّين والكْياسه
سواها ما نْريدْ جالســه إلاّ بها الرّضى تْواسى
لعلّ فالزّمان واعْســى نوصلها والشّقا تْناسى
ادْموعي ما خْفاوْا عنّي لن اكثرْ باسي
والصّفا الضّرّ اللّي افْناني وعْلي لابسْ
اتْعنّقني رْبيع قلبي وتْريّعَ احْساســـــي
وانا نوصفْ في ابْهاها الطّبعَ الخالصْ
واطْيارَ اعْلى لغْصانْ تنشدَ امْنَ التّوجاسي
والفاني يْخبّل الوْتر فالهيفاتَ ايْسايسْ
فاقد البدر والشّمــوسِ ما كان مثلها عْروســه
مْعها يْلذ لي جْلوســي واصدُودْها للقلب دوسَه
يلقح بوحولها غْروسي يخضارْ من بعد اليْبوسه
انْبايعْ لالّه وْنخضع ونْعمّر كاســـــي
الشّمعه والغْزالْ وانا وارْقيبي ناعسْ

أنا بهواك نتمحّن وجْفيتَ انْعاســـــــي
قلبي مجروح بالهْوى جرح بْغير امْداعسْ[1]
راني بهوى بهاكْ مفْني غايبَ اعْلى حْساســي
نومي سرقُه داك الطّرفَ الكْحيلَ النّاعسْ
اكساك السّالفَ المْعركــسْ الزّين زينه بغير لبسَــــــه
وجهك شمسَ الضّحى يْبقّسْ الثّغر مْع الشّفاف دوسَــــه
يا هيبه توقة[2] المْعبـــــسْ يا حسنَ الغْزال[3] دون خصّه
انتِ روحي وْضوّ بصري والضّيا النّبراســي
ما حرّ افْراقكْ علي ونْهاري ناحـــــــسْ
هلّلي من سعدَ السّعود انْصابحْ وانْماســـــي
انقبل طلعت الثّريا ومْعاها جالـــــــسْ
اهْواك يْزلزلَ الصّدرْ وجْبل اوْراســـــــي
وانْقولَ الزّين دون زينكْ يا ولفي باخسْ
من صاب خليلتي فْعُرْسي ينْجْلى عنّي كلّ بوسَــــــه
لا واشي اوْ لا رْقيبْ عاسي لا حاسد شفُه بْخيسَــــــه
الطّار والعودَ اخْماســي بك حضْرْتي يا لعْنيسَــــــه
زينكْ ما صالُه مْريني وْلا وطّاســـــي
جْميعَ امْحاسن لعْوانسْ في حسنك حابسْ

[1] جمع مدعاس: << حربة. وهي كلمة فصيحة. مدعس ومدعاس الرّمح يُطعن به. من دعس يدعس بالرّمح: طعن. وهو من آلة الحرب >> (محمّد الفاسي: معلمة الملحون، ج2، القسم الأوّل، "معجم لغة الملحون"، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، د.ت، ص ص112، 113).

[2] << طلعة (البدر أو الغزال >> (محمّد الفاسي: معلمة الملحون، ج02، القسم الأوّل، "معجم لغة الملحون"، ص46).

[3] الْغُزَال: ورد في اللّسان إنّ << من الظّباء الشّادن قبل الإثناء حين يتحرك ويمشي، (أي ولد الظّبية)>> (المعجم الوسيط. ج 02، مادة: غزل، 652). << تشبه به الجارية في التّشبيب. وهو غزال من حين تلده أمّه إلى أن يبلغ أشدّ الإحضار وذلك حين يَقْرُنُ قوائمه فيضعها معا ويرفعها معا. والجمع غِزْلةٌ وغِزْلاَنٌ، والأنثى غَزَالةٌ>> (لسان العرب، مج11،مادة: غزل، ص 46) .

يا قدّ اعْلامَ النّصره وْسيفَ العبّاسي
يا راية كسرى مْشهّره في دْباجك تثْمايسْ
ما كسْبو زينْها لْمايـسْ عبْله وْلا بْهى شْميسـه
تسحر بدْلالها الغالـسْ والعاشق حالتُه نْكيسَـه
يا حسن عوني اعْييتْ نايسْ يْبسْ بفراقَ المْليحْ يبسَه

اعْييتْ نكتب لهْويا في خطوط القرطاسي
بمداد تْخبّرَ اعْيوني وجْبرتَ النّاقـــصْ
اكتب كْتاب خطّ عربي لا زلتَ انْقاسِـي
ما قسى قيس في هْوى ليله ليهَ انْقايـسْ
من حبّك كيفَ انْقيّـسْ قول لي يا ضيّا اغْلاســي
يا غصنَ البانَ المايسْ ناركْ واقْدات كيفَ انْواسي
ما ننساك قلبي مْهوّسْ شايق للْقاكْ يا العنْســي
طالَ ارْجايا بْقيتْ هايمَ اهْفتَ احْساسِـي
شاكي مجروحْ من غرامكْ ما اصْطبتَ امْجالسْ
هذه مدّه اشْحالْ وانا في هْواكَ انْقاســي
وانتِ في زهوَ ايّامكْ ما ترْحْمي التّاعـــسْ
اسبابي فعشق العوانس فاطمه باهية الخرصَه
زانوها ذوكَ المْقايـسْ تحلف عليها عْروسَـه
بانو تحتَ الدّلال وْنايسْ في رقبتها عقود ترصَه
ما ننساها طول عمري ما قطعت ايّاسي
قادر ربّي اليوم يجمع شملي بالعانـــسْ
من خلّتني هْميمْ هايمْ سايح انْساســي
في بحر اغْرامْها غارق انجُولْ فالمْعاكـــسْ

نكوي قلبي باشْ ينســـى عْييتْ فيهَ انا انْوصِّـــــي
مغروه بالحبّ والجلسـه عْلى عْلاجُه راني نْسقّصي
شربت اشْحال من طاسَه كيف نصبح وْنَمْسِـــــي
نْوصّيك يا عاشق العْوارمْ الآين قلبُه قاسِي
يا ويح من هو عشقهم يْخلّيوهْ فالـــــسْ
في حبّهم هكذا جْرى لي جْفيتَ احْبابي وْناسي
من بعد عزّي وْ مالي عاد سومي راخـــــصْ
الصّيّاد ما يْكون ناعـــسْ إذا غْفل النّمر يْهرّسُـــه
الطّمّاع او كلّ ناقـــصْ يا ويح من زلغت به نفسُه
الدّنيا دار الغرور اوْ حسّ لا تنغرَّ اللّسان خرْصُـه
خد هذا العْيارْ منّي في حْديثَ اقْياسِـــي
الكلّ داعي بالشّياخه ما قْرا عقلُه طامسْ
اسْلامي للّاشْرافْ جمله بمسوكَ اوْ ياسي
أهل المعنى دوك لحْبارْ سرور لمْجالسْ
اَحفّاظي صُول وافْخر قلْ قال المنداسي
نسعى اللهْ في غفرانْ ذنبي أنا والجالسْ

النموذج الرابع: قصيدة "**اَبْقِيتْ مَهْمُومْ مَنْ فْرَاقَ غْصَانِي**" للشّيخ بومدين بن السعيد الزلبوني

بْقِيتْ مَهْمُومْ مَنْ فْرَاقَ غْصَانِـــي تْبَدَّلَ الْفَصْلْ وَاشْ بِـهُمْ جَاحُوا
تْـزَلْـزَلَ الْعْقَلْ سَافَـرْ وْ خَـلاَّنِـي صَدْ نَحْلِي بْقَاوْا غِيرَ جْبَاحُه
دْخَلْتَ بَحْرَ الْـهْوَى حَمَى غَـلْيَانِي فِيهْ الآمْـوَاجْ يَـهَـلْكُـوهْ رْيَاحُـه
وِيـنْ هِـيَّ وْ فَايَـنَ أنَـا رَانِـي أَدَّاوْا وَلْفِي مْشَاوْا بِـهَا وْ رَاحُـوا

****

كِيفْ صَبْـرِي عْلَى حْبِيـبِـي فَـارَقْ كُـلْ مَمْحُـونْ مَا يْطِيبْ نْعَاسُه
تْـخَـبَّـلَ الْـغْـزَلْ وَ الْـزْمَـانْ الْـضَايَـقْ طُحْتْ فِي بَحْرَ وْ لاَ عَرَفْتَ قْيَاسُه
نَـعْـدَرْ الْعَاشْقِيـنْ وْ مَـنْـهُ عَـاشَـــقْ مْـنَازَلَ الْعُشْـقْ كِي بْـنَـاوْا لْسَاسُـه
ضُعْـتْ وَ فْـنِيتْ مَنْ هْمُومِي رَاشَـقْ لَوْلاَ بَالزْيَـارْ طُحْتَ بَيْـنَ ضْرَاسُـه
يَـقْسَمَ الْـقَلْبْ كِـي الْـسَّـمَّ الْـخَـارَقْ مَـرْ قُـطْـرَانْ كِيفْ نْـجَرَّعْ كَـاسُـه
بْـقِـيـتَ مَـقْبُـوضْ نَشْتْكِي لَلْخَالَقْ يْـفَـرَّجْ عْلَى الْـمْـرِيـضْ وْ يَرْفَعْ بَـاسُه

****

بَاحَ سَرِّي وْ لاَ بْـقَى كُـتْـمَـانِي عَـادَمَ الْبْصَرَ كُلَّ يَوْمَ نْوَاحُه
وَحْشْ الآحْبَابْ وْ عْشْقْهُمْ مَضَّانِي جَبْتْ صُـنَّاعْ اَلاَّ بْـرَاوْ جْرَاحُه
بْقِيتْ نَتْلَجْ عْلَى صْهُودْ نِيـرَانِي طِيرْ مَكْسُورَ مَنْ فْصُولْ جْنَاحُه
وِيـنْ هِيَّ وْ فَـايَـنَ أنَـا رَانِـــي أَدَّاوْا وَلْفِي مْشَاوْا بِهَـا وْ رَاحُوا

****

آشْ يَسْوَى مْنَ الْـــرْخِـيصَ الْغَالِـي نَـحْوْ سَتَّـة مْـنَ الْشْرُوطَ الْوَاجَبْ
الْوَحْشْ وَ الْـخُـوفْ فَى الْبْلاَدَ الْخَالِي شْحَالْ مَنْ طُودْ وْ لاَ حْسَبْهُمْ حَاسَبْ
كَـثْـرَتَ الطَّـبْـعْ كَيْـتِـي عَـمْـدَا لِـي مَا نْـفَـعْـنِي طْبِـيـبَ وْ لاَ طَـالَـبْ
كَـانَـتْ الآشْـيَـاخْ فَى الْـمْـقَـامَ الْـعَـالِي زْمَـانْ فَـاتُوا بَنْ زَنْـقْـلِي وْ مْـسَـايَـبْ
فَـرْجَـةَ الأَنْـدَلُـسْ يَـا تَـــهْـــــوَالِي طَـــرْ[1] وَ رْبَـابْ[2] وْ كُـلْ آلَـة نَـاصَبْ

---

[1] و طَارْ هو<< دف مدوّر ذو وجه واحد مغشى>> (حسين محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، دار الحرية للطباعة: بغداد، 1977م، ص 98). ويجمع على طرور<< آلة موسيقية فيها صنجات صغيرة>> (معلمة الملحون، القسم الأول..، ص 90).

[2] ويقال له << الكمنجة العربية>> وهو << آلة لهو يضرب بها، من ذوات الأوتار، ذو صوت شجي مطرب كان يستعملها أها أصفهان غالبا، ذات ثلاثة أوتار، أو أربعة، أو خمسة. وأوتارها مزوجة وهي في حكم أوتار العود، ربما استعمل فيها وتر واحد،

آشْ مَنْ خِيرْ فَى الْـزْمَـانَ الـــتَّـالِي الآوْلِينَ مْشَاوْا وْ جِيتَ أنَا يَا عَاقْبْ

****

الْوَحْشْ وَ الْخُوفْ يَتْقْبُوا نِيرَانِي طَالْ لِيلِي وْ لاَ بْقَى شِي صْبَاحُه
مْرَاكَبَ الـرُّومْ يَغَنْمُوا قُـرْصَانِي تْهَرَّسَ الْـقْفَلْ وَ تْكَسَّرْ مَفْتَاحُه
سَـجْـنَةَ الْفَاخَتَ[1] الـلّي فَى سْجَانِي يَـذْكُـرَ اللَّهْ مْنِينَ تْضِيقْ اَرْوَاحُه
يَا دْرَى اللَّهْ يَـعْـفُ كِيفَ بْـلاَنِي كُـلَّ مَسْجُونْ يَنْطْلَقْ بَسْرَاحُه
وِينْ هِيَّ وْ فَـايَنَ أنَـا رَانِـــي أَدَّاوْا وَلْفِي مْشَاوْا بِهَا وْ رَاحُوا

****

آهْ يـا وَاهْ يَـا فْـــرَاقَ أحْـبَـــابِي نَفْقَدْ الآرْسَامْ وَ نْقُولْ هْنَايَا كَانُوا
وِينْ خَاوْتِي وِينْ هُمَا صْـحَـــابِي بَـدَّلَّ الْـدَّهْـرْ خَالْـقِـي سُبْحَـانُـه
وَحْـشْـهُـمْ زَادْ لِيعْتِـي وَ عْـــذَابِي عُـدْمَتْ الآبْصَارْ وَ الْخْدُودْ شْيَـانُه
الْكَيْ وَ الـنَّـارْ نْـوَارْ عَـقْـدْ الـلاَّبِي دَمْعِي تَـجْرِي عْلَى صْهُـودْ نِيـرَانُه
قِسْ يَـا عَـارَفْ الْـكْـلاَمَ جْـــوَابِي مَا سْـجَى جِيشْ مَـنْ مْشَى سُلْطَانُه
كُـنْتْ غَـالَبْ وْ بَـانْ لِيَّ غُـــلاَّبِي تَسْعَـدْ الآيَّـامَ مَـنْ عْطَى لُـه زْمَـانُه

****

عْلَى الْعَـزِيزَة فْـنِيتْ يَا تَـمْـحَـانِي بْقَى اَلاَّ الْجَسْدْ وَ الْجْوَارَحْ رَاحُوا
سْبَابْ لِيعْتِي فَى الْكْلاَمَ لْسَانِي خُـلَـطْـــة اوْلاَدْ الـزَّمَانْ قْبَـاحُوا

وربما استعمل اثنان متساويا الغلظ، وربما استعمل وتران متفاضلا الغلظ>> ولعلّ التقدير الأخير هو الشائع عند أهل المغرب (نفسه، ص ص 104،103).

[1] أي؛ الفاخِتَةُ، لفظ فارسيٌّ، واحدة الفَوَاخِتِ، وهي ضرب من الحمام المطوَّق، واسمها مشتقّ من الفختِ الّذي هو ظلّ القمر. وفخَّتَتِ الفَاختَةُ بمعنى صوَّتَتْ، وتفخَّتتِ المرأة؛ مشَتْ مِشيَةَ الفاختةِ (ينظر: لسان العرب. مج 11..، مادة : فخت، ص 138).

دَارْ لِي قَوْسْ فِي قَدَّ شْبَلْيَانِي طَلَّعْنِي فُـوقْ الآسْوَارَ وْ لاَحُوا
وِينْ هِيَّ وْ فَايَنَ أنَـا رَانِـــي أَدَّاوْا وَلْـفِـي مْشَاوْا بِهَا وْ رَاحُوا

****

مَـا دْرَى بَـالْـغْـرَامْ مَـنْ لاَ ذَاقُـــه كِيفَ صَبْرِي عْلَى كْحِيلْ اللاَّمَحْ
لاَ بُـدَّ يْكُونْ لَلْجْمِيعَ فْـــرَاقُـــه لاَ بُـدَّ يْكُـونْ لَلْـقْـفَـــلَ مْـفَـاتَحْ
لاَ بُـدَّ الْـسَّـمْ لَلـدْوَا تَـــرْيَـاقُـــــه لاَ بُـدَّ الْسْفُـونْ فَى الْبْحَرْ الْمَالَـحْ
لاَ بُـــدَّ يْكُـونْ لَلْحْدِيثْ ثْفَاقُه أَنْجَـرَ وْ قِيسْ لاَ تْخَلِّيهْ طَـايَـحْ
كَـانْ جَمْـعَ الآحْبَابْ قَـاعَ ثْـلاَقُوا طُولْ يَـا لِـيلْ طُـــولْ لاَ تَـــصَّابَـحْ
كَـانْ طَـاحْ الْعْشِيقْ فِي عْـشَـاقُـه مْخَـايَـدَ مْـبَـرْزِيـنْ فَـوْقَ مْطَـارَحْ

****

قِيسْ يَـا عَـارفَ الْكْلاَمَ مْعَـانِي كُـلْ مَنْ مَاتُوا اَمْضَاوْا وَ رْتَاحُـوا
وَاشْ مَنْ خِيرْ يَـا أَهْلِي فِي زْمَانِي تْمَسْكَّنَ الضَّوْ أَنْطْفَى مَصْبَاحُوا
كُـنْيْتِي بْنَ السْعِيدْ مَنْ سَـمَّانِي الْبَاء مْعَ الْـمِيـمْ دَالْ يَـا مَـفْـتَـاحُه
وِيـنْ هِـيَّ وْ فَـايَـنَ أنَـا رَانِـــي أَدَّاوْا وَلْـفِـي مْشَاوْا بِهَا وْ رَاحُوا

النموذج الخامس: قصيدة " **أَنَا اَلْمَمْحُونْ مَنْ غْرَامَكْ مَا نَسْتْرَاحْ** " للشاعر بومدين بن سهلة

أَنَا الْمَمْحُـونْ مَنْ غْرَامَـكْ عُـــمْرِي مَـا نَـسْـتْرَاحْ يَا رَايَسْ[1] الْمْلاَحْ
عَقْلِي وَ جْـوَارْحِي اوْ قَـلْبِي وَ الْـخَـاطَـرْ لِيكْ مَـايَلْ
أَفْنَى صَبْرِي اوْ ضَاقْ حَـالِي اوْ عْـابَدْ آلاَّ الْنْـوَاحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
شَرْعَ اللَّهْ خَـافْ مَـنْ ذْنُوبِـــي وَ نْـعُمْ لِي بَالْوْصَالْ

[1] كذا، وفي السماع تضاف تاء التأنيث هكذا يا رايسة.

دَاوِينِي بَدْوَاكَ نَبْـرَا يَا عَيْـــنِينَ الْغْـــــــزَالْ
آدْعِيتَكْ لَلّٰهْ رَبّـــــــــــي سُـــبْحَانُه عَالْمَ الْخْـفِـيَّة
دَاوِينِي يَا اعْذَابْ قَلْبِـــــــي وَعْـطَفْ بـالْــرْضَى عْـلِيَّـا
مَنَّكْ رَانِي مْرِيضْ مُـــــسْبِي مَـالِي رَاحَة اوْ لاَ هْـنِيَّـــــا
مَنَّكْ رَانِي مْرِيضْ مُسْبِي وْ وافنى قلبـي اوجاح يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
أُنْظُـــرْ لِيَّا اوْ شُوفْ حَـالِي يَكْفِيكْ اعْلَى الْسـؤَالْ
كَانْ أَنَا مَتْ غِيـرْ وصلك بِيَّا يا غُصْنَ اللْقَاحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
هَذِي مُدَّة انْـبَاتْ سَاهَرْ نَــرْجَاكْ وَ الْوَعْدْ طَالْ
آهْ يَا مَنْ زِينَكَ آنْشْـنَعْ فَى تْلَمْسَـانْ عْلَى الْمْلاَحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
شَرْعَ اللّٰهْ خَـافْ مَـنْ ذْنُوبِي وَ نْـعُمْ لِي بَالْوْصَالْ
دَاوِينِي بَدْوَاكَ نَبْرَا يَا عَيْنِينَ الْغْـــــــزَالْ
كَانْ أَنَا هْبَلْتْ غِيرْ مَنَّـــــكْ ا عْلاَشْ يَا الظَالْمَة اتْخَبّــي
كَـانْ أَنَـا مَتْ بْغِيـرْ شُـوقَكْ بِيَّا يَا مَنْ هْوَاكْ قَلْبِـــــي
مَا نَعْشَقْ زِينْ غِيرْ زِينَـــــكْ يَا طَبْعَ الْفَاخْت[1] الْمْرَبّـــــي
مَا نَعْشَـقْ زِينْ غِيـر زِينَكْ يَا سَـابْـغَةَ اللْمَـــاحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
سُبْحَانَ اللّٰهْ مَنْ اعْـطَـــالَكْ الـدُرْ[2] او الآنْقْبَـالْ
اَلْعْيُونْ امْدَبْلِيـنْ سُودْ والحواجب في شي وقاح يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
الْمَبْسَمْ غِيـرْ دَوْرْ خَـاتَمْ وَ الْخَـدْ كْـــمَا الْهْلاَلْ
آهْ يَا مَنْ زِينَكَ آنْشْـنَعْ فَى تْلَمْسَـانْ عْلَى الْمْلاَحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
شَرْعَ اللّٰهْ خَـافْ مَـنْ ذْنُوبِي وَ نْـعُمْ لِي بَالْوْصَالْ
دَاوِينِي بَدْوَاكَ نَبْرَاء يَا عَيْنِينَ الْغْـــــــزَالْ

---

[1] و الفاختة << بالتأنيث أكثر وأفصح>>، وهو<< جنس من القماري،إلا أنّه هجين، يصنف مع الورشان واليمامة، واليعقوب وما أشبه ذلك>> (سرور النفس بمدارك الحواس الخمس..، ص 91).

<< والفاختة: واحدة الفواخت وهن ذوات الأطواق من الحمام، سميت بذلك لأن لونها يشبه الفخت أي ضوء القمر>> (الرافد، ج 02..، ص 178).

والفاخت << طائر يتبرك به النّاس؛ زعموا أن الحيات تهرب من صوته>> (عجائب المخلوقات..، ص 459).

[2] الحسن والجمال.

الْمَبْسَمْ غِيرْ دُورْ خَاتَـــــمْ وَ خدودك كالْهْلاَلْ وَصْفُـــه
الْـعَيْونْ بْـــشُفـارهم تْـظلـم وَ الْحْوَاجَبْ كَالْقْوَاسْ وَقْفُوا
فَـوْقَ جْـــبِينَكْ رِيتْ عَظْلَمْ يَفْتَنْ بَضْيَـاهْ مَنْ شَـــافُـو
فُـوقَ جْـبِينَكْ رِيتْ عَظْلَمْ وَ خْـدُودَكْ وَرْدْ فَـاحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
الْرَّقْبَة تَايْقَة بْلَوْنْـــهَا نَـــعْنِي عُـقْبَ الْغْـزَالْ
الشْـرَكْ مَـتْخَبْلِينْ فِيـــــهَا بَالْهَمَّة وَ الشْـبَـاحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
الْبْـدَنْ نَحْكِيهْ ثَـلْجْ رَاسَـمْ غَـطَّى رُوسَ الْجْـبَالْ
آهْ يَا مَنْ زِينَكَ آنْشْـنَعْ فَى تْلَمْسَـانْ عْلَى الْمْلاَحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
شَرْعَ اللَّهْ خَـافْ مَـنْ ذْنُوبِي وَ نْـعُمْ لِي بَالْوْصَالْ
دَاوِينِي بَـدْوَاكَ نَبْرَاء يَا عَيْنِيـنَ الْـغْـــــزَالْ
سُبْحَـانَ اللّهْ مَنْ عْـطَى لَكْ الزّيـنَ الْكَامْـلَ الْمْفَضَّـــــلْ
لَعْـذَابْ الْعَـاشْقِيــنْ خَـلْقَـكْ يَا مَنْ نَـهْوَى رْمَـاقْ الآجْـدَلْ
سِيفَ مْجَبار وَاصَفْ زِيـنك وَ الْجِيدْ نَحْكِيهْ اغزال جَـافَلْ[1]
الْجِيلْ نَحْكِيهْ غِير صَـارِي سَـاكَنْ فِيـهَ الْــرْيَاحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
السْفِينَة جُورْهَا مْحَـضَّـنْ وَ مْـوَالِيـــهَا بْطَـالْ
رَايَسْهَا مْنَ الْبْطَـالْ حَرْبِي يَزْكَى[2] يَـوْمَ الْنْـطَاحَ[3] يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
جَـابَ غْنِيمَة وْ جَايْ فَـارَحْ مَا يَرْجَى مَنْ يْـسَالْ
آهْ يَا مَنْ زِينَكَ آنْشْـنَعْ فَى تْلَمْسَـانْ عْلَى الْمْلاَحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ
شَرْعَ اللَّهْ خَـافْ مَـنْ ذْنُوبِي وَ نْـعُمْ لِي بَالْوْصَالْ
دَاوِينِي بَـدْوَاكَ نَبْرَاء يَا عَيْنِيـنَ الْـغْـــــزَالْ
قَـلْبِي مَضْـــــرُورْ بَـــالْعَارَمْ[4] مَنَّكْ رَانِي مْـــرِيضْ مُسْبِي
مَنْ صَابَـكْ بَالْـــوْصَالْ تَنْعَمْ وَ عْلاشْ يَـا ظَالْمَة تْـــخَبِّي

---

[1] الجافل<< المنزعج، وجفل وأجفل: أسرع>>، ويقال<< أجفل القوم هربوا مسرعين>> (مختار الصحاح، مادّة: ج ف ل..، ص 106). و<< الإجفيل الذي يهرب من كلّ شيء>>(القول المقتضب..، ص 134).

[2] لعلّها يزقي، وهي في العامية يصرخ بشدّة إشارة إلى شجاعته وقوته.

[3] الحرب والمعركة.

[4] وتجمع على العوارم، وهي العاتق التي لم يسبق لها الزواج.

وَ اللهِ فِيكْ مَـا نْسَـــــلَّمْ لَوْ كَانَ عْلِيكْ ايْزِيدْ ذَنْبـي

وَ اللهِ فِيكْ مَا نْسَلَّمْ ْ وْ لاَ نْــرِيدَ الْسْمَـــــاحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ

حَتَّى نَفْنِي عْلِيكَ صَبْـرِي يَا طَالْقَةَ الْـــدْلاَلْ

نْرِيدَ الْمُوتْ وَ الْهْلاكْ وْ عَمـَّدْتْ عْلَى الْجْـرَاحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ

إِذَا رَادَ الله ربّـي وَ الْعْبَـادْ آشْ آيْلوموا مَنْ عْمَـــــالْ

آهْ يَا مَنْ زِينَكَ آنْشْـنَعْ فَى تْلَمْسَـانْ عْلَى الْمْلاَحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ

شَرْعَ اللَّهْ خَافْ مَنْ ذْنُوبِي وَ نْـعُمْ لِي بَالْوْصَالْ

دَاوِينِي بَدْوَاكَ نَبْرَا يَا عَيْنِينَ الْغْـــــزَالْ

إِ ذَا رَادَ الإِلَـهْ رَبِّـــــــي يَسْتَرْنِي مَا نْشُـوفْ نَقْمَـــة

كَانْ أَنَا مَتْ يَا أَحْبَابِـــي عْلَى وَلْفِي تْمُوتْ سَكـقـمة[1]

هَذَا حَـدِّي وْ فَى خْـطَابِـــي نُورِي لَلْـعَاشْـقِيـنْ كَـلْمَـــة

بَنْ سَهْلاَ مَا خْفِيتْ نَسْبِـي بَالْحُبَ فْنِيتْ يَا فَاهْـــمَة

بَالْحُبَ فْنِيتْ وَ الْعْـقَلْ مَـنِّي طَارْ بْلاَ جْنَـاحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ

رَفْرَفْ مَنِّي مْـشَى لْعَنْدَكْ مَا رِيـــتُه هذَا شْحَالْ

آهْ يَا مَنْ زِينَكَ آنْشْـنَعْ فَى تْلَمْسَـانْ عْلَى الْمْلاَحْ يَا رَايَسْ الْمْلاَحْ

شَرْعَ اللَّهْ خَافْ مَنْ ذْنُوبِي وَ نْـعُمْ لِي بَالْوْصَالْ

دَاوِينِي بَدْوَاكَ نَبْرَاء يَا عَيْنِينَ الْغْـــــزَالْ

النموذج السادس: قصيدة "**هَذَا اَلْحُبْ اَلْغَدَّارْ**" للشيخ المسعود

هَـــذَا الْـحُـــبْ الْـــغَـــدَّارْ فِـيـهْ خَـانَ زْمَـانِـــي وَ سْـعَـــدِي

مَـــا يَـــقْـــبَـلْ مَـنْ الآعْـــذَارْ لِيـهْ نَـشْتْكِي بْـهَـجْـرِي وَ بْـعَـادِي

أَحْـجَـبْـــهَـــا يَـــا سَـــتَّـــارْ مَنْ عْيُـونَ الْحَاسَدْ وَ الْـــعَـادِي

هَـــذَا الـــزِّيـــنْ الْـمَـسْـــــرَارْ

****

[1] سقيما عليلا.

أَنَـــا عَـــاشَـــقْ مَـــعْـــــذُورْ مَـا عْرَفْتْ ذَا الْعُشْـقْ وْ لاَ حَـالُـهْ
مَـــا نَـــعْـــرَفْ ذَا الأُمُـــــــورْ كَـالْبْـحَـرْ يْـــغَـــرَّقْ جُـــهَّـالُـــه
قَـلْـبِـي دَايَـــــمْ مَـقْـــهُـــورْ بَـالْـمْـحَـايَـنْ وَ دْمُـوعِـي سَـالُـــه
نَـــرْتجـــى اَلْبَـدْرَ الْـمَـشْـــهُـــورْ فَى الْدَّجَـى يَعْطَفْ لِي بَـوْصَالُـه

****

يَـا لَـــوْ نْـعَـايَـــنْ الايَّـــامْ وَ نْـصِـيـرْ فَـى الْـنْـعَـايَـمْ
تَـعْـطَـفْ عْـيُـونْ الارْيَـامْ مَطْبُوعْـةَ الـسْـمَـــايَـــــمْ
عَـنِّـي تْـجُـودْ بَـسْـــلاَمْ عَـــنْ غَـيْـضْ كُلْ ظَـالَـمْ

****

اَلْجْـــبِـيـــــنْ كِـــمَّـــا الْـغَـــرَّارْ وَ اَلْـــهْـلاَلْ مْـعَ اَلْـبَـرْقْ اَلْـقَـادِي[1]
لَـحْـظَ مْـغَـــنَّـــجْ سَـــحَّـــــارْ سَـــهْـمْ رَاشَقْ فِي وَسْطَ ا كْـبَـادِي
أَحْـجَـبْـــهَـــا يَـــا سَـــتَّـــــارْ مَنْ عْيُـونَ الْحَاسَدْ وَ الْـــعَـادِي
هَـــذَا الـــزِّيـــنْ الْـمَـسْـــــــرَارْ

****

مَـلْـكَـتْـنِـي ذَا الْـهَـــيْـــفَـــة خْـدَاتْ عَـقْـلِـي وَ عْـمَاتْ بْـصَارِي
يَـــا مَـا حْـسَـــنْ ذَا الـصِّـيـفَـة تْـقُـولْ حُـــورَة سُـبْـحَـانَ الْـبَـارِي
إِذَا نْـشُـــوفَـكْ بْـخْـطَـــفَـــة تَـأخُـذْ عَـقْـلِي وْ تَـلْـهَـبْ جْـمَـارِي
رَانِـــي فِـــي ذَا الـــتَّـــلْـفَـــة مَا جْـبَـرْتْ طْـبِـيـبْ وْ لاَ قَـــارِي

****

[1] المشتعل

فَـى بْـحَـرْ ضْحِيتْ عَـوَّامْ وْ صَـرْتْ فِـيـهْ عَـايَـــمْ
مَـــانِـي زْعِـيـــمْ عَـــوَّامْ نَـسْـــلَـكْ مَـنُّـه دَايَـــمْ
إِذَا مْـنَـــعْـــتْ بَـــقْـوَامْ عَـرْضِـي يْـعُـودْ سَـالَـمْ

****

قُـلْـــتْ لْـــهَـــا يَـــا خَـــنَّـــارْ فِـيكْ رُغْـبِـي وَ عْـلِـيـكْ مُـــرَادِي
لُـوْ شَـــفْـتِ هَـــذَا الـــنَّـــارْ يَـشَّـفْـقُـوا مَـنْ حَـالِـي حُـسَّـادِي
أَحْـجَـبْـــهَـــا يَـــا سَـــتَّـــارْ مَـنْ عْـيُـونَ الْـحَـاسَـدْ وَ الْـــعَـادِي
هَـــذَا الـــزِّيـــنْ الْـمَـسْـــــرَارْ
قَـــالَـــتْ مُـــولاَةَ الْـــخَـــالْ آشْ تَـبْـغِـي قُـلْـتَ لْـــهَـا جُـودِي
قَـــالَـــتْ لاَ بُـــدْ تْـــنَـــالْ بَـعْـدْ هَـجْـرَكْ تْـقَـبَّـلْ فَـى خْـدُودِي
نَـعْـــطَـــفْ عَـــنَّـكْ بَـوْصَـالْ تُـوضَـعْ خْـــدُودَكْ فَـوْقَ نْـهُـودِي
وِ إِذَا تَـــبْـــغِـــي مَـــازَالْ تَـتْـوَسَّـدْ الْـمْـعَـاصَـــمْ زْنُـــودِي

****

وَ نْـصِـيرْ فْـى يَـدَّكْ غْـلاَمْ مَـمْـلُـوكْ فْى يَـدْ حَـاكَـمْ
وَ الْـغِـيـرْ بَـعْـدَكْ حْـــرَامْ يَـا بَـــهْـجَـةَ الْـمْـــرَاسَـمْ
عَـنْـدِي الْـيُـــومْ كَـعَـــامْ وَحْـشَـكْ صْعِـيبْ يَـهْـزَمْ

****

بَـــاكِـي جَـفْـنِـي سَـــهَّـــارْ حْـرَمْـتْ نُـومِـي وَ حْـرَمْـتَ رْقَـادِي
هَـــايَـمْ لَـــيْـلِي وَ نْـــهَـــارْ فَـى مْـحَـايَـنْ حُـزْنِـي وَ بْـعَـادِي
أَحْـجَـبْـــهَـــا يَـــا سَـــتَّـــارْ مَـنْ عْـيُـونَ الْـحَـاسَـدْ وَ الْـــعَـادِي
هَـــذَا الـــزِّيـــنْ الْـمَـسْـــــرَارْ

****

قَـالَـتْ لِـي بَـــدْرْ الـــــدَّاجْ مَـــنْ فْـــرَاقَـــكْ رَانِـي مَهْـمُـومَـة
دَمْـعِـــي فَـى الـــدَّاجْ مْـــــوَاجْ شُوفْ حَالْـتِـي رَاهِـــي مَـعْـــدُومَـة
وَحْـشَـــكْ فِـــي قَـلْـبِـــي هَاجْ فَـــى اللْيَـالِـي وَ أنَـا مَـــهْـــزُومَـة
مَـنَّـــكْ فَـى الْـقَـلْـبْ عْـــلاَجْ كِـــي نْـشُـوفَـكْ نَـضْحَـى مَغْرُومَة

****

نْبَـــاتْ فَى الـتَّـــخْـمَـــامْ وَ أنْـتَ تْـبَـــاتْ سَـالَـمْ
مَـا اَلْـفْـتْ مْـعَـــكْ الآيَّـامْ رَاهْ الإِلَـهْ عَـــــالَـــــمْ
نَـحْـلَـفْ جْـمِـيعْ الآقْـسَـامْ اللِّـي يْـخُـونْ ظَـالَـــمْ

****

قَـــالَـتْ مِـــيـــرَةْ الآقْـــمَـــارْ مَـــنْ فْـــرَاقَـكْ حَـــرَّمْـتَ رْقَـادِي
وْ لاَ تَـــنْـــطَـــقْ بَـــاجْـــهَـــارْ غِـيـرْ بَـاسْـمَـكْ نَـذْكُـــرْ وَ آنَّـادِي
أَحْـجَـبْـــهَـــا يَـــا سَـــتَّـــارْ مَنْ عْيُـونَ الْحَاسَدْ وَ الْـــعَـادِي
هَـــذَا الـــزِّيـــنْ الْـمَـسْـــــرَارْ

****

يَـــا ذَا الـــزِّيـــنَ الْـــوَضَّـــاحْ فَـايْـقَـة فُـقْـتْ جْـــمِـيـعْ قْـرَانَـكْ
حُـــبَّـــكْ رَاهُ فَـــضَّـــاحْ مَـا مْـثِـيـلُـه عَـذْرَاء فَـى زْمَـانَـكْ
بَـــعْـدَكْ مَـــا كَـــانَ مْـــلاَحْ لِـيكْ طَاعُوا وْ يَـنْـصَـرْ سُلْطَانَكْ
مَـــنَّـــكْ رَانِـــي بَـــرَّاحْ مَـحَّـنْـتِـي وَ عْـذَابِـي هَـجْـرَانَـكْ

****

نَـنْكِي عْـلِيكْ فَـى رْسَـامْ حَـتَّـى نْـصِـيـرْ نَـادَمْ
وِ إذَا يْـهِـيـبْ الآنْـسَـامْ وَ نَـلْـتَـاحْ لِـيكْ دَايَـمْ
وَ أنْـتِ حْـيَـاةْ الآجْـسَـامْ وَ الْـيَـوْمْ صُـرْتْ نَـادَمْ

****

هِـيَّـجْ عَـقْـلِـي الْـتَّـفْـكَـارْ وِيـنْ هِـيَّ صْلاَتِـي وَ رْقَـادِي
صْـيَـامِـي وْ الآذْكَـارْ لَـيْـسْ نَـعْـرَفْ هَـذِي مَنْ هَـذِي
أَحْـجَـبْـهَـا يَـا سَـتَّـارْ مَنْ عْـيُـونَ الْـحَـاسَدْ وَ الْـعَـادِي
هَـذَا الـزِّيـنْ الْـمَـسْـرَارْ

النموذج السابع: قصيدة"**سَلْبَتْنِي بَالْعْيُونْ جَنَّاتْ**[1]" للشاعر مصطفى بندي مراد

نْظَرْتْ الْبَاهْيَة فْى الآبْنَاتْ خَطْفَتْ عَقْلِي وْ بِهْ رَاحَتْ يَا الآسْلاَمْ
وَكْوَاتْ قَلْبِي الْحْزِينْ كِيَّاتْ وَ كْثَرْ هَمّي وْ زَادْ هَوْلي بَالتَّخْمَامْ
مَلْكَتْنِي بَالْعْيُونْ جَنَّاتْ مَا نَنْسَاهَا فْى دَيْتِي بَاشْرَةْ الآرْيَامْ
سَلْبَتْنِي بَالْعْيُونْ جَنَّاتْ
مَلْكَتْنِي زِينْةَ السْمِيَّة ذَهْلَتْ عَقْلِي ضْحِيتْ فَانِي
يَعْلَمْ رَبِّي الْكْرِيمْ بِيَّ عْلَى حَالِي وْ كِيفْ رَانِي
مَنْ حُبْ التَّايْهَة عْلِيَّ نْظَلْ وْ لاَ نْبَاتْ هَانِي

مَنْ بَالِي مَا تْزُولْ هَيْهَاتْ صَافِي الْغُرَّة وْ زِينْهَا كَامَلْ بَتْمَامْ
مَا نَنْسَاهَا جْمِيعْ الآوْقَاتْ نْهَارْ وْ لِيلْ حَارَمْ عْلِيَّا الْمْنَامْ
مَلْكَتْنِي بَالْعْيُونْ جَنَّاتْ مَا نَنْسَاهَا فْى دَيْتِي بَاشْرَةْ الآرْيَامْ
سَلْبَتْنِي بَالْعْيُونْ جَنَّاتْ
شَافَتْ عَيْنِي زِينْ رَاوِي وَ كْذَاكَ الطُّولْ فَى كْمَالُه

[1] كناش محمد الرشيد (مخطوط)..، الورقات 20- 22 (القسم الثاني)

لَوْنَ الْهِيفَة كْثِيرْ ضَاوِي مَا رِيتْ فِى جِيلْنَا بْحَالُه
بَالْعَيْنْ الْكَحْلَة مْخَاوِي تَفْنَى مَنْهُ عْشِيقْ بْحَالُه
حْوَاجَبْ طَابْعِينْ الآنْعَاتْ وَ السَّالَفْ لَوْنُه يْشَابَهْ سُودَ الْظْلاَمْ
وَ خْدُودْ مْفَتْحِينْ وَرْدَاتْ وَصْفِي فَى اللِّي هْوِيتْ دَرْكَاتُه بَقْوَامْ
مَلْكَتْنِي بَالْعْيُونْ جَنَّاتْ مَا نَنْسَاهَا فِى دَنْيْتِي بَاشْرَةْ الآرْيَامْ
سَلْبَتْنِي بَالْعْيُونْ جَنَّاتْ
عْيِيتْ فِى قَلْبِي نْصَبَّرْ لاَ بَا يَصْبَرْ شِي عْلِيهَا
مَنْ كُثْرَ فْرَاقْهَا تْعَمَّرْ وَضْحَى شَايَشْ غِيرْ لِهَا
نْظَلْ عْلِيهَا نْدَوَّرْ وَلاَّ خَلِّيتْ كُلْ جِهَة
نَعْتُوهَا لِي مْشَاتْ بْدَاتْ تَبَّعْتَ الْجُرَّة قْبَالْتِي دَخْلَتْ الآرْصَامْ
قْعْدَتْ فِى مْكَانْهَا وَ رْصَاتْ اَبْعَثْ لْهَا رْسُولْ حَدَّثْهَا بَكْلاَمْ
مَلْكَتْنِي بَالْعْيُونْ جَنَّاتْ مَا نَنْسَاهَا فِى دَنْيْتِي بَاشْرَةْ الآرْيَامْ
سَلْبَتْنِي بَالْعْيُونْ جَنَّاتْ
اَوْقَفْتْ حَدَّ الْرْصَامْ نَرْجَى خَرْجَتْ نَابَتْنِي بْكَلْمَة
أَصْبَرْ لْغَدَّا تْنَالْ فَرْجَة قَالَتْ يَا فْلاَنْ تَمَّا
نْسَبَّبْ بْسْبَابْ خَرْجَة لَلْمَرْصَمْ نْجِي بْعَزْمَة
لْغَدَّا تَحْقِيقْ جَاتْ وَ رْضَاتْ وَقْتَ صْلاَةَ الْظْهُورْ جَمْعَة مَنْ الآيَّامْ
وَ غْنَمْنَا بَالاثْنِينْ فَرْجَاتْ أَنَا وْ وَلْفِي غْزَالْتِي صَافْيَةْ الآنْيَامْ
مَلْكَتْنِي بَالْعْيُونْ جَنَّاتْ مَا نَنْسَاهَا فِى دَنْيْتِي بَاشْرَةْ الآرْيَامْ
سَلْبَتْنِي بَالْعْيُونْ جَنَّاتْ
تْوَادَعْنَا بَالسْلاَمَة وَ تْفَارَقْنَا بْقَلْبْ صَافِي
لاَزَمْتْ بْعُلْمَ الْعَلاَمَة وَاللهِ مَا نْكُونْ جَافِي
عْطَاتْنِي آمَارْةَ الْفْهَامَة قَالَتْ لِي أَنْظُرْ فَى لْحَافِي
أَهْنَى قَلْبِي وْ زَادْ فَرْحَاتْ وَ تْفَاجَى بَعْدْ كَانْ بَحْرَ فِى تَلْطَامْ

مْـهَـوَّلْ قَـاوِي الْمُـوجَاتْ يَعْذُرْ حَالِي كُلْ مَنْ عَاشَـقْ الْغْـرَامْ
مَـلْكَتْنِي بَالْعْيُـونْ جَـنَّاتْ مَا نَنْسَاهَا فْى دَنْيْتــي بَاشْـرَةْ الآرْيَامْ
سَـلْبَتْنِي بَالْعْيُـونْ جَنَّاتْ
نُورِي أَسْمِي لْكُلْ قَارِي وَ اللَّي هُـوَ لْبِيبْ فَـاهَمْ
الْمِيمْ مْعَ الصَّـادْ وَارِي **الطَّـاء** وَ **الفَـاء** بِـــه نَخْتَمْ
نَطْلُبْ رَبِّي الغَانِي البَارِي يَحْفَـظْ حَالِي نْعُودْ سَـالَمْ
فْى عَامْ الأَلْفْ نْظَمْتْ الآبْيَاتْ وْ ثَلْثَ مْيَة مْضَاتْ وَ رْبَعْطَاشَ الْعَامْ
وَ سْـلاَمِي مَـا فَـاحْ الآتْبَـاتْ لَلطُّلْبَة بَالْجْمِيعْ وْ الآشْيَـاخْ الْنْظَـامْ
مَـلْكَـتْنِي بَـالْعْيُـونْ جَـنَّـاتْ مَا نَنْسَاهَا فْى دَنْيْتــي بَاشْـرَةْ الآرْيَامْ
سَـلْبَتْنِي بَالْعْيُـونْ جَنَّاتْ

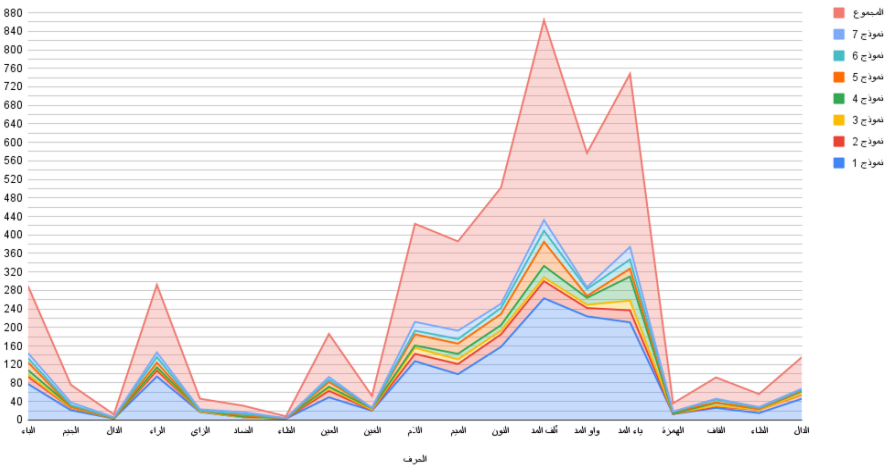
الجدول الأول[1]:

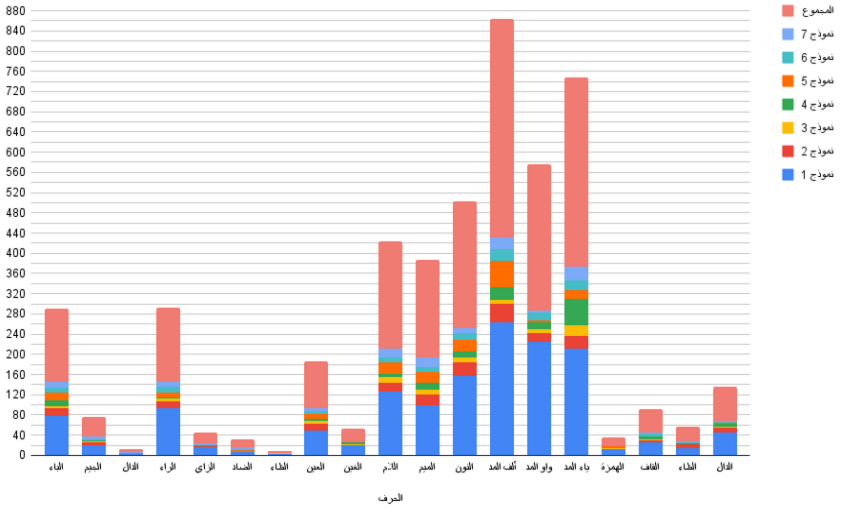
ويبين عدد الحروف المجهورة وفق كل نموذج-

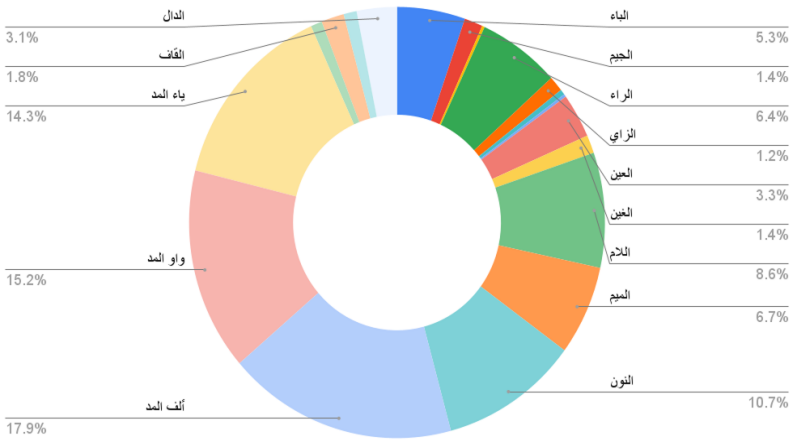
النماذج / الحروف	النموذج 1	النموذج 2	النموذج 3	النموذج 4	النموذج 5	النموذج 6	النموذج 7	المجموع
الباء	78	16	04	10	17	09	11	145
الجيم	21	05	01	02	00	03	06	38
الذال	03	00	01	00	01	01	00	06
الراء	94	13	05	02	10	10	12	146
الزاي	17	01	00	02	00	00	03	23
الضاد	06	01	00	00	01	03	03	14
الظاء	03	00	00	01	00	00	00	04
العين	49	14	06	03	10	05	06	93
الغين	20	01	01	01	03	00	00	26
اللام	127	16	13	05	24	08	19	212
الميم	99	22	10	12	22	10	18	193
النون	158	27	08	12	24	13	09	251
ألف المد	263	37	08	25	52	24	23	432
واو المد	224	18	07	07	15	15	04	290
ياء المد	211	27	26	21	52	17	20	374
الهمزة	13	00	01	00	04	00	00	18
القاف	26	03	02	02	06	01	06	46
الطاء	15	07	00	02	02	00	02	28
الدال	46	09	01	06	02	02	02	68

[1] ينظره بيانيا في الشكل (1) من الصفحة الموالية وقد استلهمنا الفكرة من:

فكتور مالو، الإحصاء وأهميته في مقياس التوزيع اللساني والشعري، ترجمة: محمود البدري، وأيمن نور كمال، منشورات دار الأندلس: بيروت، 2005، ط 02، ص 116.







الشكل (1) يبين مجموع الحروف المجهورة ونسبها

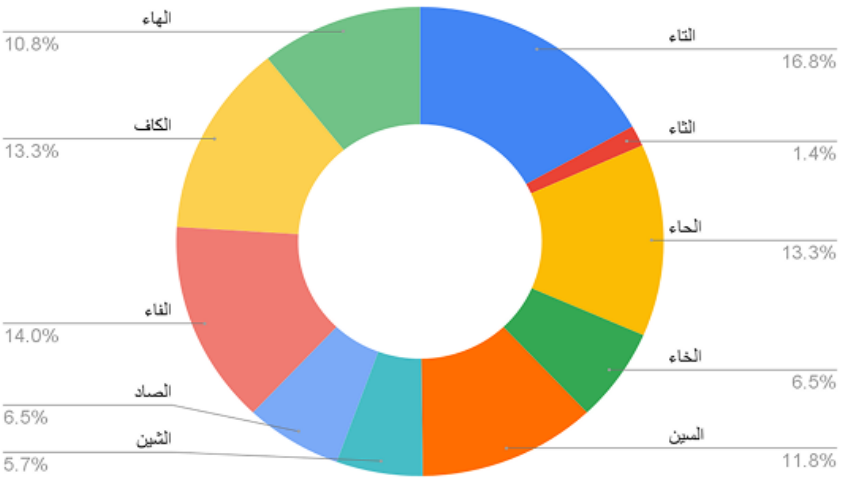
الجدول الثاني[1]:

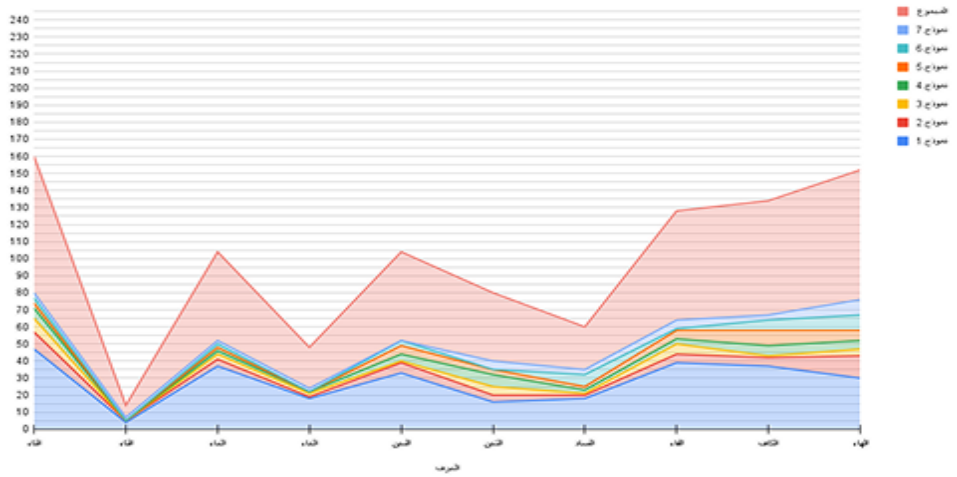
ويبين عدد الحروف المهموسة وفق كل نموذج-

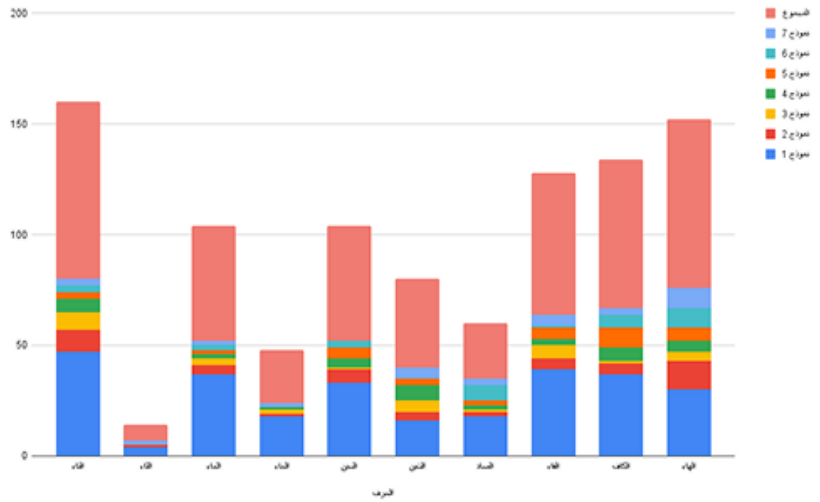
النماذج / الحروف	النموذج 1	النموذج 2	النموذج 3	النموذج 4	النموذج 5	النموذج 6	النموذج 7	المجموع
التاء	47	10	08	06	03	03	03	80
الثاء	04	01	00	00	00	00	02	07
الحاء	37	04	03	02	02	01	02	52
الخاء	18	01	02	01	02	02	00	24
السين	33	06	01	04	05	00	00	52
الشين	16	04	05	05	07	03	00	40
الصاد	18	02	01	02	02	03	00	25
الفاء	39	05	06	03	05	01	05	64
الكاف	37	05	01	06	09	06	03	67
الهاء	30	13	04	05	06	09	09	76

ملاحظة: النماذج السبعة عبارة عن قصائد كاملة.

[1] ينظره بيانيا في الشكل (02) من الصفحة الموالية.







الشكل (02) : ويبين مجموع كل حرف مهموس

مِنَ الجدولين السابقين، يتبين لنا أن أكثر الأصوات استعمالا، هي أصوات اللين، وتليها في المنزلة الثانية، الأصوات المتوسطة.

أولا- أما أصوات اللين فتسمّى << حروف المد الليّنة لأنّها لانت مخارجها واتّسعت. و أوسعهن مخرجا الألف ثم الياء ثم الواو>>[1]، وتسمى أيضا << حروف العلّة لأن من شأنها أن ينقلب بعضها إلى بعض، وحقيقة العلّة هي تغيّر الشيء في نفسه عن حالته الأصلية، ولأن حرف اللين هو أصل الإعلال>>[2].وهي في اصطلاح القدماء تعرف << بالحركات من فتحة وكسرة وضمة >>[3]، وجميعها <<أصوات طويلة، يقابل كلا منها صوت قصير نشير إليه باللغة العربية بالحركة>>[4].

والمقصود بالمد << نَفَس يمتد بعد مضي نفَس الحرف، ولذا فإنّه يعدّ بمنزلة حرف متحرك>>[5].

ولا بأس من الإشارة إلى أن العلاّمة "عبد القاهر الجرجاني" شغف بأصوات المد كثيرا. وصاغ اهتمامه بها في أشكال مختلفة فتحدث عن العلاقة بينها وبين "الحركات". وناقش مشكلتها من الناحيتين: الصوتية والوظيفية. وألّح على كثير من التفصيلات الدقيقة التي تدخل في تشكلها وتميزها عن بعضها بعضًا.

فعلى مستوى العلاقة بين حروف المد والحركات أشار إلى الفكرة العامة المعروفة في التراث الصوتي عند العرب وهي << أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين التي هي الألف والواو والياء>>[6].

---

[1] كاظم بحر المرجان، تحقيق المقتصد في شرح الإيضاح لعبد القاهر الجرحاني ج 01، (مخطوط) رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، 1975م، ص ص 135 ،136.

[2] نفسه، ص ص 184 ،185.

[3] أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج 03، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي: بيروت، د. ط، د. ت، ص 120.

[4] نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة: الكويت، نوفمبر 1979م، ط 02، ص 261.

[5] المقتصد، ج 01..، ص ص 238 ،239.

[6] نفسه، ص 122.

ثانياً- أما الأصوات المتوسطة فهي << اللام والميم والنون والراء>>[1]، وتجمعها << العبارة لن [2]عمر>>[3]. وسميت بالمتوسطة لأن منزلتها << بين تمام الانحصار وتمام الجري>>[4]. وتدعى أيضاً بالحروف المعتدلة.

والحرف المعتدل<< ما كان بين الشدة والرخوة فهو حرف لا مفرط الصلابة ولا بين الضعف بل يكون على اعتدال بين الأمرين>>[5].

وهذه الأصوات في اصطلاح المحدثين تعرف<< بالأصوات المائعة>>[6].

وإذا عدنا إلى نماذجنا التطبيقية وعملية الإحصاء المطبقة على حروفها وأصواتها، فنجد أصوات اللين، أو المد تمثل أعلى الأرقام، حيث نجدها تتكرر حسب الأرقام التالية:

ألف المد:432.

ياء المد:374.

واو المد:290 بدرجة أقل[7].

أما الأصوات المائعة أو المعتدلة، فنجدها تأتي في الدرجة الثانية بعد أصوات اللين، وتتكرر حسب الأرقام التالية:

النون:251.

اللام:212.

الميم:193.

الراء:146.

---

[1] مناهج البحث في اللغة..، ص 104.

[2] لقد زاد القدماء على هذه الأصوات الأربعة "العين" فعدوها صوتا متوسطا أيضا. غير أن الدكتور إبراهيم أنيس لا يرجح صحة هذه الصفة للعين، معللا ذلك بقلة التجارب الحديثة التي أجريت على أصوات الحلق. (ينظر: الأصوات اللغوية..، ص 25).

ومنهم من زاد على العين، الألف، والياء، والواو. جامعا الأصوات المعتدلة في عبارة: "لَمْ يَرْوِ عَنَّا"(ينظر: - معجم الألفاظ العامية..، ص 44. وَ - نظرية اللغة والجمال في النقد العربي..، ص 17).

[3] عبد الحميد حسن، الألفاظ اللغوية خصائصها وأنواعها، معهد البحوث والدراسات العربية،1971م د.ط، ص 13.

[4] معجم الألفاظ العامية..، ص 43.

[5] المقتصد في شرح الإيضاح..، ج 01، ص 225.

[6] الأصوات اللغوية..، ص 24.

[7] ومرجع ذلك إلى تعريته، الواو، من المد عند تحركه، أو قلّة المد في حالة ما إذا انفتح ما قبله (ينظر: المقتصد، ج 01..، ص 148، و ص 221).

ومن هذه السمات الغالبة في التشكيل الصوتي، نستمد الخصائص التالية:

1/ الميل إلى الوضوح عند النطق: إنّها الخاصية الأول والأساسية التي نستخلصها من هذه السمات الغالبة في مجال التشكيل الصوتي، حيث نستنتج ما يلي:

أ- أصوات اللين أكثر وضوحا من الأصوات الساكنة فقد لاحظ المهتمون بالدراسات الصوتية، وبخاصة المحدثون منهم أن صوت اللين، أوضح بطبعه من الصوت الساكن، وحتى أصوات اللين تتفاوت فيما بينها من حيث درجة الوضوح كما يشير إلى هذا إبراهيم أنس، بقوله: << وليست كل أصوات اللين ذات نسبة واحدة في الوضوح السمعي؛ بل منها الأوضح فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيّقة، أي أن الفتحة[1] أوضح من ضمة والكسرة>>[2].

وهذا القول ينطبق على النتيجة المستخلصة من الإحصاء أثناء التطبيق، حيث نجد نسبة عالية جدًّا للألف المتّسعة الأمر الذي يفسر الميل إلى ظاهرة الوضوح عند النطق باستخدام الحروف الدّالة على ذلك صوتيا.

ب-الأصوات المائعة أكثر الأصوات الساكنة وضوحا، وليست أصوات اللين وحدها المحققة للوضوح، بل تأتي بعدها الأصوات المائعة وبهذا الصدد، لاحظ الدكتور إبراهيم أنيس أن من النتائج التي حققها المحدثون هي<< أن اللام والميم والنون أكثر الأصوات الساكنة وضوحا وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها "أشباه اصوات اللين" >>[3].

وهكذا فإن السمة الغالبة في مجال التشكيل الصوتي تتمثل في الوضوح أولا وأخيرا.

2/الميل إلى الخفّة والسهولة عند النطق: ومن الخصائص التي نستخلصها من هذه السمات الغالبة كذلك، الميل إلى الخفّة أو السّهولة عند النطق وذلك كون الحروف المائعة، التي تساعد على ذلك الأمر هي حروف التي تضاهيها نسبيا والتي هي الحروف

---

[1] ولعل هذه الإشارة قد استقاها من عبد القاهر الجرجاني حين وصف مخرج الألف بأنه أوسع مخرج من الياء والواو، وحين عدها، الألف، << أخف الحروف وأعذبها جرسا وأمدها نفسا>> (المقتصد، ج 01..،ص 187).

[2] الأصوات اللغوية..، ص27.

[3] م.م.س.

المائعة،<< وهكذا نرى أن أساس التقسيم مرجعه في آخر الأمر كيفية مرور النَفَس في المجرى، فكأن المجرى ينقسم إلى مناطق متميّزة، الفرق بينها لا يعدو أن يكون فرقا في درجة الاتّساع؛ فمنطقة ينحبس عندها النفس وهي منطقة الأصوات الشديدة، وأخرى يضيق فيها المجرى ضيقا تختلف نسبته فهناك الضيق وهناك الأضيق ويكون هذا مع الأصوات الرخوة، فإذا اتّسع المجرى وخرج عن النسبة المعينة لهذه الأصوات الرخوة دخلنا إلى منطقة أصوات اللين التي تبدأ بالأصوات المتوسطة وتنتهي بالفتحة وألف المد ومعهما يكون المجرى أوسع ما يكون>>[1]. ثم إن سهولة الكلمة تتجلى بعدم تنافر حروفها، وفي سهولة نطقها على اللسان، وعذوبة وقعها على الأذن. ونستنتج من هذا القول إن كلاً من أصوات اللين والأصوات المائعة تحقق السهولة والخفّة نظرا لعدم وجود ما يعترض مجرى النَفَس من الحوائل أو بعضها.

3/الميل إلى الرّقة: إنّ ما يدفعنا إلى القول بالميل إلى القة في النماذج، التي مرت معنا، هو ارتفاع نسبة الكسر أكثر من الضم.

وهذه الظاهرة تدل على أن السّمة الغالبة على المفردة المختارة هي الرّقة والعذوبة كون الكسر دليل التحضر والرّقة في معظم البيئات اللغوية يقول الأستاذ إبراهيم أنيس: << فحيث كسرت القبائل المتحضرة وجدنا القبائل البدوية تضم، والكسر من الناحية الصوتية متشابهان لأنها من أصوات اللين الضيّقة>>[2].

وعبر هذه السمة، يمكننا الانتهاء إلى معرفة خصائص المفردة المختارة، معرفة دقيقة تجعلنا نكتشف الوسط الذي ظهرت فيه، وهذا الوسط لن يكون إلا وسطا متحضرا لما سبق التطرق إليه.

والذي نخلص إليه في موضوع التشكيل الصوتي للمفردة المختارة هو:

أ/الوضوح: حيث اشترط النقاد في الشعر أن تكون كلماته دقيقة حادة الدلالة على معانيها، وأن تكون تجمعات تلك الكلمات منسجمة مع بعضها.

---

[1] م. م. س.

[2] إبراهيم أنيس: في اللهجات اللغويه، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، 1965م، ط 03، ص 21.

ب/السهولة: إذ كلمّا توفرت السهولة في النطق للمفردات، كانت السهولة في نطق التعابير غالبا.

ج/الرقة والعذوبة: وتعني الأولى عند النفاد: << استخدام الكلمة المناسبة في الخطاب>>[1]، وتقابل عند علماء الاستطيقا، علم الجمال، <<الروعة>>[2].

وبكلمة واحدة نقول إن التشكيل الصوتي، هو هذه الأصوات المجهورة والمهموسة والممدودة والساكنة؛ هو هذه العلاقات المخرجية والوصفية وتبدلاتها الإشارية.

وبعد معرفة الخصائص العامّة للمفردة المشكلة على المستوى الصوتي، ننتقل، إلى البحث في تشكلها على المستوى البنائي.

[1] أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة النهضة المصرية: الفجالة، 1964م، ط 03، ص 468.

[2] عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، 1963م، ص 8.

ثانيا- المستوى البنائي

إن المتعارف عليه هو أن كل متكلم للغة طبيعية ما، لا بدله من استعمال مخزون تلقائي، غير واع، يجلي معرفته لتلك اللغة، وملكته فيها. وهذا المخزون عبارة عن معجم ذهني يمثل الثروة المفرداتية المخزنة، وجهاز قواعد نشيطاً يرسم تأليف هذه الأبجدية.

وانطلاقا من هذا المفهوم، فقد تقدم وصف ابن خلدون للغة التخاطب في الأمصار، لما قال: إنّها لغة قائمة بنفسها، مختلفة عن اللسان المضري القديم، ومختلفة أيضا عن لسان العرب أو لسان الجيل لعهد ابن خلدون، ويدل على ذلك ما فيها من التغاير الذي يصفه النحاة باللحن[1].

إن إشارة ابن خلدون هذه، تعني الحالات المغيّرة لبنية المفردة في الاستخدام الصحيح سواء أكان ذلك بالإعلال أم بالإبدال، واستعمال الدخيل وما لا أصل له في القاموس العربي.

1/ الحالات المغيرة لبنية في الاستخدام الصحيح:

لعل أهم ما يمكن ملاحظته فيما يخص التغاير الذي يظهر على بنية المفردة المستخدمة في لغة "الحوزي" والتي تشمل مختلف أجزاء اللغة (الفعل، الاسم، الصفة، الظرف، الحرف، وما سواها..) ما يمّس استخدام الحروف؛ إمّا بالزيادة أو الحذف أو القلب أو المد، أو عدم التقيد بالقواعد النحوية والصرفية المتّبعة، ويتضح ذلك عبر النماذج التطبيقية التي سنمثل بها عن كل حالة من حالات التغاير الذي يلاحظ على المفردة المستخدمة في اللغة الشعرية، كمقابلة بينها وبين المفردة في الاستخدام الصحيح.

أ- الاستغناء في النطق عن بعض الحروف المثبتة أصلا في الكلمة:

هذه الظاهرة تلاحظ بشكل واضح في بعض الحالات كحذف الهمزة بعد المد، والاستغناء عن نطق التاء والهاء والغين والعين في آخر الكلمة خاصة بعد الفتح والضم، هذا ما يلاحظ أثناء تتبعنا لقصائد شعراء الحوزي من ذلك قول المنداسي من قصيدة المشهورة بالعقيقة أو العقيقية[2]:

---

[1] ينظر: المقدمة ا ا ..، ص 464.

[2] ديوان سعيد المنداسي تقديم وتحقيق: محمد بخوشة..، 30.

لَلْأَعْدَا كُرْبَة وَمْذَلَّـة وْهَـوْلْ وَاشْـجَـانْ وَ الصَّدِيقْ عْلِيه خْلَعْ سَابْغَاتْ نَيْلُه

وقول ابن مسايب من قصيدة "لِكْ نَشْكِي بْأَمْرِي يَا سُلْطَانِي"[1]:

يَا كْرِيمَ أَنَا عَبْدَك والعفو منّك نرجاه

بالنبي نتوّسَلْ لَكْ وَالْكْتَاب ومَنْ **يقْرَاهْ**

****

يَا اَللهْ عَبْدَكْ طَلْبَكْ أَرْزْقُه مَا يَتْمَنَى

بْغِيتْ تَعْمَلْ لُه مَسْلَكْ **بَاشْ**[2] يَدْخُلْ لَلْجَنَّة

ويقول من قصيدة: "بَدْرْ الَدُّجَا عَسْعَاسْ"[3]:

يَحْلَى الَطَّرَبْ وَ**الْكَاسْ** بِيـنَ اَلْمِـلاَحْ

قُمْ يَا نْدِيمَ قُـمْ دِرَ **الْكْيُـوسْ**

ويقول كذلك، من قصيدة "بات عندي البارح"[4]:

صَاحْبِي بَعْدَ اَلْغِيبَة **جَا** بَاتْ عَـنْـدِي اَلْبَارَحْ

صَاحْبِي بَعْدَ اَلْغِيبَة **جَا** بات عندي وغنّم فرجه

****

زَارْنِي وَذْهَبْ عَنِّي **الْيَاسْ** بْحُسْنْ زِينُـه اَلْفَاضَحْ

ويقول، أيضا، من قصيدة "عَاشْقَكْ يَتْمَنَى وَصْلَكْ"[5]:

لَوْ جْبَرْتْ يَبْـقَى بِكْ زَهْـوِي مَنْشَى

مَنْ **كْيُوسَكْ** نَسْقَى يَا هْنَايَتْ عَيْشِي

---

[1] كنش أشعار من الموزون والملحون..، ص 33.

[2] باش : عامية تعني حتى

[3] ينظر القصيدة كاملة في: ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بخوشة..، ص ص 132 - 134.

[4] ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم الحفناوي أمقرانا لسحنوني..، ص 111.

[5] نفسه، ص 122.

وقول أحمد بن التريكي، من قصيدة" دَمْعِي سَكِيبْ وَالنَّارْ فَاكْبَادِي"[1] :

دَمْعِي سَكِيبْ وَالنَّـــارْ فَاكْبَـــادِي
يَا شَمْسَ اَلْمَغِيبْ سَلَّمْ عْلَى اَلْـــهَادِي
إِقْـــــرَا السَّلاَمْ لِسَيِّدِي اَلْأُمَّـــــا

وقوله أيضا، من قصيدة "طَالْ نَحْبِي وَادْمُوعِي كُلْ يُومْ زَرَّابْ "[2] :

وَالْوَحْشْ كُلْ يُومْ ابْقَوَّي نِيرَانِي اَيْهَيَّجْ **الْبْكَا** وايْجَدَّدْ لَحْزَانْ
رَبِّي اكْتَبْ اعْلِيَ بَالْوَحْشْ ابْلاَنِي مَا فَادْنِي **بْكَا** اوْ لاَ يَنْفَعْ تَدْوَانْ[3]، [4]

إلى أن يصل قوله[5] :

تَارَه انُّوحْ اَوْ تَارَه نْجِيبْ **الانْشَادْ** مَا يْبَرَّدْ النَّارْ الاَّ اغْنَا الْقْصِيدْ

ويقول من قصيدة:" اَلْعِيدَ اَلْكْبِيرْ وَاَلْفَرْجَة فِي بَابَ اَلْجْيَادْ"[6] :

يَا لاَلاَّ الضْرِيفَه وَاجبْتْهَا **بَانْشَادْ** [7] حتَّى انَا ارْجَالِي ارْجَالْ الزَّضْمَه

ويقول كذلك من قصيدة: " نِيرَانْ شَاعْلَة فَاكْنَانِ تَلْهَبْ اَلْهِيبْ" [8] :

هَذَا اَلْفْرَاقْ يَا **سَايَلْنِي** حَالُو صْعِيبْ لُو طَاحْ فَاجْبَلْ قَافْ يْصِيرْ تْرَابْ
حَالِي عْلَى **سْوَالِي** يَكْفَانِي مَا نْجِيبْ وَ اَعْلاَشْ عَادْ نَبْقَى نَعْمَلْ **الْاَسْبَابْ**
بَالتَّعْبْ وَ**الْشْقَا** نَصْفَارْ[9] اوْ جَسْمِي نْحِيلْ جَسْمِي مْنَ اَلْمْحَايَنْ فَانِي مَدْبَالْ

---

[1] ديوان ابن التريكي..، ص 52.

[2] ينظر القصيدة كاملة في: ديوان ابن التريكي..، ص ص 39 - 45. هذه القصيدة من القصائد التي قالها الشاعر وهو في منفاه بوجدة المغربية، حيث كان يعاني لوعة الفراق ومرارة الهموم.

[3] نفسه، ص 41.

[4] فلفظ "البْكَا" في البيتين يدلّ على الدّموع الّتي تسيل من العيون وتَصحبُ الحزن الّذي يكون نتيجة الهجر والاشتياق أو "الوَحْشْ".

[5] نفسه، ص 42.

[6] نفسه، ص 125.

[7] "فالانْشَادْ" في البيتين هو رفع الصّوت بالشّعر وبإيقاعٍ حسنٍ، للدّلالة على جوّ الفرح في وسط الشّاعر.

[8] نفسه، ص ص 46، 47.

[9] المعلوم أن دلالات الألوان تتباين من شخص إلى آخر ومن مجتمع إلى ثانٍ << فقد كان اللّون الأصفر. مثلا. مفضّلا في الصّين والهند، فالبراهمة اتّخذوه لونا مقدّسا. وكان لون البوذيين المفضّل الأصفر والذّهبيّ>> (أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب: القاهرة، 2009، د.ط، ص 219). فلقد ذُكِرت الألوان في الكتب السّماويّة؛ فوردت الصّفرة في الكتاب المقدّس خمس

ويقول، أيضاً، من قصيدة: "تبسّمو ضحكوا غصون اللّقاح"[1] :

رِيتَ اَلْـحْبَقْ غُصْنُـه بْدَاهْ اَلْعْشِيبْ مَنْ كْثَرْ مَـا يَعْشَقْ فِي ذُوكَ التْحُوفْ

ويقول [2]:

رَاتْ عَيْـنِي عَبْـدِينْ اَوْ ثَـلْجْ وَالـدْمَا اوْ تُوتْ سَابَغْ بِينَ اَلنَّسْرِي اوْ وَرْدْ فَاحْ

رَاتْ عَيْـنِي تَشْغَافَ اَلْقَلْبْ وَاَلْعْذَابْ يَـا اَحْبَابِي مَا صَبْتَ **ادْوَا** اوْ لاَ طْبِيبْ

ويقول بومدين بن السعيد الزلبوني من قصيدة " اَبْقِيتْ مَهْمُومْ مَنْ فْرَاقْ غْصَانِي" [3]:

تْـزَلْـزَلَ الْـعْـقَـلْ سَافَـرْ وْ خَلاَّنِـي صَـدْ نَـحْلِي **بْـقَـاوْا** غِيرَ جْـبَـاحُه

ويقول ابن الدبّاح التلمساني من قصيدة "مَا بْقَى لِي مَا نْشُوفْ سَلْوَانْ"[4] :

خَلِّينِي[5] **نْسَالْ** لاَ غْنَى نَوْجَدْ طْبِيبْ نْوَرِّي لُه ذَا اَلْـجْرَاحْ بَاشْ يْدَاوِينِي

ويقول بومدين بن سهلة :

مَنْ زِينْهَا يْفُوتَ اَلشَّمْسَ اَوْ **ضَيَّا** اَلْهْلاَلْ مَا كَانْ حَدْ مَنْ يَغْلَبْهَا فَالزّينْ[6]

و يتابع قائلا:

نَطْلَبْ خَالْقِي وَايْتُوبَ اَعْلِيَا قَبْلَ اَلْـمُوتْ **وَاسْوَالْ** اَلْـمَلَكِينْ[7]

ويقول من قصيدة "لِمَنْ أَنَا نَشْكِي مَنْ لِيعْتِي خَافِيَهْ" [8]:

مرّات من بينها مرتان للإشارة إلى الخوف والاضطراب. (ينظر: المرجع نفسه، ص219). وورد اللّون الأبيض والأسود والأصفر والأحمر في القرآن الكريم، ووردت الألوان المختلفة أيضا في كتب الأدب والمعاجم والدّواوين، وعند الشّعوب المختلفة والأمم منذ الزّمن الأول البعيد؛ وتلك الرّسومات والألوان الموجودة في قبور الفراعنة والأهرامات بمصر، وفي جبال التّاسيلي بالجزائر خير دليل. << فكثيرا ما كان [الإنسان] يستخدم المساحيق التّرابيّة من صفراء وحمراء فضلا عن الأحجار الملوّنة والعصارات النّباتيّة كأدواتٍ للّون يصبغ بها نفسه وملابسه وأسلحته ومأواه حمايةً لنفسه ضدّ قُوَى الشَّرّ، بالإضافة إلى استخدامها في العلاج على ما قدّم ابنُ سينا الّذي اعتبر اللّون واحدا من العوامل الهامَّة في الطِّبِّ الطَّبيعيّ>> (زين كامل الخويسكي، معجم الألوان في اللّغة والأدب والعلم، ج 01، مكتبة لبنان ناشرون: بيروت، 1992، د. ط، ص (و) من المقدمة).

[1] ديوان ابن التريكي..، ص 74.

[2] نفسه، ص 77.

[3] كناش محمد الرشيد (مخطوط)، القسم الثاني..، الورقة 10.

[4] كناش أشعار من الموزن والملحون..، ص 60.

[5] دعني واتركني

[6] الجواهر الحسان..، ص 393.

[7] نفسه، ص 397.

[8] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 148.

آهْ اعْلِيَا اَفْنِيتَ اَوْ مَنْ حُبَّكَ اَمْضِيتْ يَا غُصْنَ اَلْيَاسْ يَا **ضِيَّا** اَلْبَدْرَ الَصَّاحِي

ويقول من قصيدته المشهورة، لدى المشتغلين بالغناء والموسيقى التراثية، "كِيفْ اَعْمَلِي اَوْ حِلْيتِي" [1]:

اَمْشَى رَسْلِي لْمَنْيْتِي [2] سَاعَة جَانِي **بْشِي** اَخْبَرْ
اَلْبَارَحْ يَا اَلْعَامَّة [3] اَمْشَى رَسْلِي لْفَاطْمَة
قَالْ لْهَا يَا **اَلْقَايْمَة** للّٰهْ بَرْكَا مْنَ اَلْهْجَرْ
بَالْوَاحَدْ رَافَعَ **السَّمَا** **سَلْتَكْ** يَا سَابْغَ الشَّفَرْ

ونقرأ من رائعته "نَارْ اَهْوَاكُمْ فَالدَّلِيلَ تَلْهَبْ لْهِيبْ" [4]:

عَدَّبْتُونِي يَا مْلاَحْ **شَدَّ** اَلْعْذَابْ مَا نَهْنَا اَوْ نَرْتَاحْ فِي ازْمَانِي
خَلِّيتُوا دَمْعِي يَمْطَرْ كَمَّا السَّحَابْ نَتْرَجَاكُمْ مَا اَتْجَاوْبُونِي
جَرَّعْتُونِي **كَاسْ** مَنْ **اَكْيُوسَ** الشْرَابْ خَلِّيتُونِي بَالْغْرَامْ فَانِي

إلى أن يقول:

يَا اَلْاَحْبَابْ مَا لْكُمْ تَغَفْلُوا **سَايَلْكُمْ** وَاقَفْ ادْلِيلَ فَالْبَابْ [5]

ونقف في قصيدة: "رُوحْ تَلْقَى فُعْلَكْ يَا مَنْ اَتْرِيدَ بُعْدِي" على قوله [6]:

اَبْقِيتَ اَعْلَى اَلْبَابْ اَصْغَى لِيَّا مَا طَقَتْ اَعْلَى **اَلْوْفَا** مَسْبُوغَةْ اَلْاَهْذَابْ
زَادَتْ **اَلْعَدْرَا** بَالتِّيهَ اَعْلِيَا اَصْبَرْتْ نَحْوَ اَرْضَاهَا اوْ ظَنِّي خَابْ

ويستوقفنا في قصيدة: "لاَ اتْخَيَّلْ يَا اَلْقُمْرِي اَدِّي لِي ذَا اَلْسْلاَمْ" [7] قوله:

---

[1] م. م. س، ص ص 142، 143.

[2] يقصد إلى من كانت سبب منيتي وهلاكي.

[3] العامة: الناس

[4] نفسه، ص ص 175، 176.

[5] م. م.س، ص 178.

[6] نفسه، ص 230.

[7] نفسه، ص 217.

لاَ اَتْخَيَّلْ يَـا اَلْقُمْرِي[1] اَدِّي لِي ذَا الَسَّلاَمْ يَا وَلْدَ اَلْـحْمَـامْ[2]
أَنْتَ مَفْهُومْ يَـا اَلْقُمْرِي عَنْدَ اَلْعَاشْقِينْ
اَتْـوَسَّلْ لْـزَايْـدَتْ اَهْبَـالِي[3] اَدِّي لْـهَا ذَا اَلْكْـــــلاَمْ
قُلْ لْهَايَا اَلْـجَافْيَة مَنْ عُشْقَكْ رَانِي اَحْزِينْ
اَللِّـيـلَ اَمْعَ الَـنْـهَارْ صَابَـــرْ مَـا يَحْـلاَ لِي اَمْـنَـــامْ
صَابَرْ لَرْضَاكْ يَـا **اَلْهِيفَا**[4] هَذِي مُدَّة اَسْـنِينْ
بَـرْكَاكْ مْنَ الَتِّيهَ وَاَلْـجْفَا يَـا تَاجَ اَلْبَاهْيِينْ

كما نقرأ في مطولته "خَاطْرِي بَالْـجَفَا تَعَدَّبْ" قوله[5]:

سَالْ رَبِّي اَلْكْرِيـمْ وارغـب ســـــامع ابصير ما يبخل من **سال**
اَعْـلَى مَـا فِي اَلْقْلُوبْ رَاقَبْ اَصْبَـرْ لَـقْضَـاهْ كِيفْ يَصَّبْرُوا اَلْجْمَالْ
فِي اَلْاَوْطَانْ اَتْسِيرْ لاَ غْنَا تَوْضَعْ اَلْاَجْمَالْ
وَايْـنَ **اَدْوَاكْ** يَـا الطَّـالَبْ غَابْ **اَدْوَاكْ** سِيدِي الَطَّالَبْ

وأخيرا، نقرأ من قصيدة "تخيل حسبك يا ولد الطير" قوله:

وَاكْ[6] طِيـــــرِي لْعَنْدِي **جَـــا** ذَاكَ اَلْـحْمَامَ اَللِّي نَرْجَى

---

[1] << هو طائر مشهور يتغنى بصوته.. وأن الهوام تهرب من صوته>> (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص ص 460 ،461).

[2] هو<< الطير المشهور الهادي إلى أوطانه من المسافة البعيدة، وهو أشد الطيور ذكاءً >> (نفسه، ص 445).

و<< كلّ ذي طوق مثل القُمْريّ والفاخِت والقَطَا والوراشين، وأشباه ذلك، وكلّ ما عبّ وهدر، وتقول العرب حمامة ذكر وحمامة أنثى. والجمع حمامٌ، وحمامات وحمَائم>> (لسان العرب، مج 04 مادة: حمم، ص ص237،236).

[3] من الهبال والخيال.

[4] الهيفاء، من "الهيف"؛ ضمر البطن والخاصرة، ويقال<<امرأة هيفاء، وفرس هيفاء>> (مختارالصحاح..، مادة: هـ. ي. ف، ص 704).

أنشد المرار بن منقذ فقال:

فَهْيَ هَيْفَاءُ هضيمٌ كشحَها فخمةٌ حيث يُشدُّ المُؤْتزَرْ

(المفضل الضّبي: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف: القاهرة، ط 04،د.ت، رقم البيت 72، رقم القصيدة 16،ص 90).

[5] S : Chants arabes du Maghreb... , p 61.

[6] عامية تفيد نعم.

جَا مَسْتَبْشَرْ وَاَقْضَى اَلْحَاجَه زَالَ هَمِّي وَاَذْهَبْ تَهْوَالِي[1]

كما نقرأ لأمحمد الرمعون من قصيدته" خَلِّيكْ يَا لاَيَمْ وَعْلاَشْ تْلُومْنِي فْي حَالِي"[2]:

كِيفَاشْ[3] حِيلْتِي يَا نَاسْ **وَاشْ**[4] هُوَ عَمَلِي اَلَلِّي نْعِـــيدْ لُه يَسْتَغْرَبْ فِيمَا صَارْ بِيَّا

مْشِيتْ لَلْطِبِيبْ وَحْكِيتْ لُه مَا جْرَى لِـــي قَالْ لِي عَشْقَ الاَرْيَامْ هَذَاكْ **لاَشْ**[5] جِيتْ لِيَّا

ونقرأ، أيضا، للشيخ قدّور بن عاشور من قصيدته" تُـوقَةْ اللْبِيَّة "[6] :

مِيرَ اَلْغْرَامَ حَرَّكْ قُومَ عْسَاكْرُه قْوِيَّة رُوفِي رَدِّي عْلِيَّا

ويقول، كذلك ،من قصيدة "عندي في المحنة تجريب" [7]:

بَرْكَـــاكْ مْنَ اَلْجْفَاء وْكُـنْ أَدِيـبْ وْتُبْ لَعَلَّ نَسْمَحْ لَكْ عَنْ قَرِيبْ

وَأَرْجَعْ لَلْطْرِيقْ يَا مَنْ خَلِّيتْنِي غْرِيبْ وْ زَدْتْ لِي هَمَّكْ رَانِي مَنُّه كَئِيبْ

وقول الشيخ محمد بن يلس[8] :

بَحْرَ اَلْبْحُـورَ اَلْعْمِيـقْ هُـوَ سُلْطَـانْ **اَلْاَشْيَـا**

والكلمات التي نأخذها من هذه النماذج الشعرية للتدليل على الاستغناء في النطق عن بعض الحروف المثبتة أصلا في الكلمة هي: اَلْأَعْدَا، يَقْرَاهْ، بَاشْ، الكَاسْ، الْكْيُوسْ، جاَ، كْيُوسَكْ، الْبْكَا، بْكَا، الاَنْشَادْ، بَانْشَادْ، سَايَلْنِي، سْوَالِي، الشْقَا، رَاتْ، ادْوَا، بْقَاوْا، نْسَالْ، ضيا، اسوال، بْشِي، القَايْمَه، السْمَا، سَلْتَكْ، شَدَّ، دْوَاكْ، كَاسْ، كْيُوسْ، سَايَلْكُمْ، الوْفَا، العَدْارَ، الهَيْفا، سَالْ، جَا، كِيفَاشْ، وَاشْ، لاَشْ، بَرْكَاكْ، اَلْاَشْيَا.

وهي على صنفين:

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 226.

[2] كناش أشعار الموزون والملحون..، 368.

[3] عامية تعني كيف.

[4] عامية تعني ماذا؟

[5] وتفيد لماذا؟

[6] ديوان الشيخ قدّور بن عاشور..، ص 502.

[7] نفسه، ص 567.

[8] ديوان محمد بن يلس، مطبعة ابن خلدون: تلمسان، ط 02، د.ت، ص 09.

أسماء وهي: بَاشْ، الكَاسْ، الْكْيُوسْ، اليَاسْ، كْيُوسَكْ، الْبْكَا، الاَنْشَادْ، بَانْشَادْ، سْوَالِي، الشْقَا، ادْوَا، ضيا، اسوال، القايمه، السما، بْشِي، شَدَّ، دْوَاكْ، كَاسْ،كْيُوسْ، سَايَلْكُمْ، الوْفَا، العَدْارَ، الهِيفَا، كِيفَاشْ، وَاشْ، لاَشْ، اَلْاَشْيَا.

و أفعال وهي: يَقْرَاهْ، سَالْ، جَا. بْكَا، رَاتْ، بْقَاوْا، نْسَالْ، سَلْتَكْ، سَالْ، بَرْكَاكْ.

فنلاحظ عليها الاستغناء في النطق عن حرف الهمزة المثبت أصلا في الكلمة، وقد تمّ هذا الحذف بخاصة بعد المد، لهذا فإن الخاصية الأولى التي نقف عندها من حيث التشكيل البنائي للمفردة المختارة هي:

* حذف الهمزة بعد المد المثبتة أصلا في الكلمة، ومن ذلك قول ابن سهلة من قصيدة "يَا طَامُ"[1]:

مَنْ تَحْتَ **ضْيَا** ذَا اَلْجْبِيـنْ اَغْـرَارْ طَالَعْ يَا فَاهْمِيـنْ
بَهْوَاهْ يَسْحَرْ الَنَايْمِيـنْ

وقوله من قصيدة :"مَا عَنْدِي مَرْسُولْ يوصل زين المثول"[2]:

ءَاهْ اَعْـلَى مَنْ شَافْ يَـــوْصَلْ زِيـــنَ اَلْاَوْصَافْ
بَعْـدَتْـنِـي[3] بَـزَّافْ[4] يَا اَصْحَابِي لِيهَا مَا صَبْتْ بَابْ
جَاتْ فِي رُوسَ اَلْجْرَافْ عَالْيَا اَعْلَى اَلْمَسْرَحْ[5]وَاَلْعْقَابْ[6]

فالكلمات:"ضيا، و"جات"، و"روس" تؤكد هذه الخاصية وهي" حذف الهمزة بعد المد".

وعدم نطق الأصوات أو الحروف ليس وقفا على الهمزة وحدها، بل هناك حروف أخرى استغني عن نطقها كما هو الأمر مع حرف "العين" من كلمة "دمع" في قول شاعرنا:

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 213.

[2] نفسه، ص 120.

[3] بانت وابتعدت.

[4] عامية تفيد الكثرة أي كثيرا.

[5] نوع من الطيور.

[6] << طائر من الكواسر، وهي أعظم الجوارح ولا تقع على الجيف إلاّ إذا عضّها الجوع، قويّة المخالب. والعقاب مؤنثة تقع على الذكر والأنثى. جمعها أعقب وعقبان وعقابين>> (أمين المعلوف، معجم الحيوان، دار الرائد للعربي: بيروت، د. ط، د.ت، ص 92).

نَبْكِي **بْدَمْ** عَيْنِي وْخَاطْرِي مَقْرُوحْ اَلْقَلْبْ طَارْ عَنْدُو وْلِيسْ يَرْجَعْ لِي[1]

وحرف "التاء" من الكلمات" صبية"، و" ساعة"، و" الجماعة"، و" البراعة" في قول ابن التريكي:

مَـا نَعْشَقْ غِيـرْهَا **صْبِيَا** نَرْعَاهَا بْالَاْلْحَاظْ مَثْلَ اَهْلاَلَ اَلْعِيدْ[2]

وقوله أيضا[3]:

طُولْ عُمْرِي فَازْمَانِي مَا غْنَمْتْ **سَاعَه** وَاللْسَانْ اَهْلَكْنِـي بَكْلاَيْمُو سْرِيعْ

رَدْ بَالَـكْ وَاَصْغَ يَا صَاحَبْ **اَلْجْمَاعَـه** مَـنْ فْـرَاقْ اَحْبَابِي يَا حَامَلْ اَلْقْطِيعْ

هَـكْذَا قَالْ أَحْمَـدْ يَـا فَـاهَـمْ **اَلْبْرَاعَه** اعْلَى التْرِيكِي رَحَّمْ تَـرْحَـمْ بَالْجْمِيعْ

وكذلك الكلمات: "بكرة"، "ظفرة"، "فاطمة"، "الهمية"، " ولاعة"، "الجمعة"، رباعة"، "ساعة"، " الخفية"، "هنية"، في قول بومدين بن سهلة[4]:

قَـامْ اَلْـحْمَـامْ وَاَمْـشَى فِي **بُكْرَه** لْـعَنْدْ وَلْـفِي كْـحِيلَ **اَلَظَفْرَهْ**

اَنطَقْ، قَـالْ لْـهَا يَـا عَـــدْرَا اَسْـمَعْ حْدِيـثِـي وَاَصْغَ لَاقْوَالِي

ويقول أيضا[5]:

حَـتَّى اَلْـمْـنَـامْ مَـرْ اَعْلِيَـا مَــنْ فْـرَاقْ **فَاطْـمَـا اَلْهَمِّيَـا**

سَـالُوا الـدْمُـوعْ مَنْ عَيْنِيَا اَبْكِيتْ يَـا اَهْلَ اَلْـمَوْتَى وَاَلْـحَيِينْ

ويقول من قصيدة "بالريام سعدت الأيام" :

زَادُوا لَلْقَلْـبَ **وْلاَعَـــه**[6] ابْلاَ عْـقَـلْ خَـلاَّوْنِي

جَـاوْنِي فِي يَـوْمَ **اَلْـجَـمْعَه** الَرَّيَـامْ مَـنْ سَلْبُونِي

---

[1] كتاب الحب والمحبوب..، ص 79.

[2] ديوان ابن التريكي..، ص 120.

[3] م. م. س، ص 45.

[4] نفسه، ص 87.

[5] نفسه، ص 92.

[6] خلاعة وهي << المباسطة والمطايبة، قال الشاعر:

فالله عندي جانب لا أُضيعه وللّهو عندي والخلاعة جانب>>

(القول المقتضب..، ص 94).

هُمَا احْسَبْتَ **ارْبَاعَه** مَا كَانْ فِيهُمْ دُونِي
قَعْدُوا امْعَيَا **سَاعَه** بَحْدِيثْهُمْ عَجْبُونِي[1]

ويقول من قصيدة: "أَنَا اَلْمَمْحُونْ مَنْ اَغْرَامَكْ مَا نَسْتْرَاحْ"[2]:

اَدَّعِيتَكْ لَلّٰهْ رَبِّي سُبْحَانُو عَالَمْ **اَلْخْفِيَا**
دَاوِينِي يَا اعْذَابْ قَلبِي وَاَعْطَفْ بَالرْضَى اَعْلِيَا
مَنَّكْ رَانِي اَمْرِيضَ مَسْبِي مَا لِي رَاحَة أَوْلاَ **هْنِيَا**

وكلمات " سيّة"، و" كيّة"، و"العشية"، من كلام الشيخ المسعود[3]:

اَعْيِيتْ صَابَرْ وَأَنَا نَرْجَاكْ رُفْ بَلْقَاكْ يَا عْذَابَ اَلْخَاطَرْ تَجْفِي بْغِيرْ **سِيَّه**
طُولْ عُمْرِي وَالَعْ بَغْنَاكْ رُفْ بَلْقَاكْ مَا يْشَفَّكْ حَالِي مَكْوِي بْغِيرْ **كِيَّه**
لاَ تْظَنْ يَا وَلْفِي نَنْسَاكْ رُفْ بَلْقَاكْ صَرْتَ نْرَى وَجْهَكْ الصُّبْحْ وَ**اَلْعْشِيَّه**

* وحرف "الغين" من كلمة "لاَبْغَ" التي تفيد: عدم الرغبة والإرادة، في قصيدة: " اَعْيِيتْ فِي قَلْبِي يَصْبَرْ"[4]

اَعْيِيتْ فِي قَلْبِي يَصْبَرْ **لاَبَا**[5] اَعْلَى زَهْوَ اَلْخَاطَرْ

ب- اثبات بعض الحروف في مواطن ليست أصلية فيها:

هذه الظاهرة نلمسها في حالات عدّة، كإثبات حرف الهمزة قبل حرف الجر، وزيادتها في أوّل الكلمة في بعض الحالات الأخرى من النطق. يقول ابن مسايب من قصيدة" عييت وأنا نذمم ما نفع
تذمام"[6] :

فِيَضْ اَلْكَاسْ **اَمْلاَ** لِمَنْ هْوِيتْ قُمْ مَدْ لُه وَ اَسْقِيهْ وْسَقْسِيهْ تَخْتْبَرْ

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 195.
[2] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 179.
[3] كناش أشعار الموزون والملحون..، ص ص 104، 105.
[4] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 154.
[5] أو لبى وتقديرها لابغ بمعنى لم يرد.
[6] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران..، ص 124.

مَا **اَمْلَحْ** اَلْحَـضْرَة طُولَ اَلَيِّلْ لَوْ تَرَى

ويقول ابن التريكي من قصيدة" يَا اَلْاَحْبَابْ مَا لُكُمْ اعْلِيَّ غُضَّابْ"[1] :

يَا اَلْاَحْبَابْ مَا لُكُـــمْ اعْلِيَّ **غُضَّابْ** دُونَ **اسْبَابْ** وْلاَ اعْمَلْتَ **السَّيَّه**

كُلَّ **انْهَارْ** دَمْعْتِي اعْلَى اَلْخَدِّ **امْطَارْ** عَنِّي جَارْ حُبْكُمْ **اعْمَلْنِي** دَارُو

كما يقول بومدين بن سهلة[2]:

اغْرَامْهَا عَنِّـي جَايَرْ وَالـنَّوْمْ عَنِّـي غَـابْ

اعْيِيتْ فِي قَلْبِي يَصْبَرْ **لاَبَا أَعْلَى** اَلْغِيَّابْ

ويقول من قصيدة "سُبْحَانْ خَالْقِي سُلْطَانِي" والمشهورة بـ:" يَوْمَ اَلْخْمِيسْ وَاشْ اَدّانِي"

أَبْهَى مْنَ اَلْغْزَالْ الصِّينِـي مَكْمُولَـةْ اَلطْبَعْ صِيفَةْ اَلْغْرَارْ

الَـلِّي اغْــرَامْـهَـا مَـضَّـانِـي تَسْوَى امْيَاةْ عَلْجَة ثَيِّبْ وَابْكَارْ

إلى أن يخلص:

اعْيِيتْ يَا اَحْبَـابِـي نَوْصَفْ فِي ذَا اَلْـغْــزَالْ كَحْـلَ الـنَّجْلَة[3]

ويقول مبيّنا نفاذ صبره وضيق أمره، وعكوفه على البكاء من جرّاء هجران الحبيب:

أَفْنَى صَبْرِي اَوْ ضَاقْ أَمْرِي اوْعَابَدْ النَّوَاحْ يَا رَايَسْ اَلْمْلاَحْ

شَرْعَ اَللّٰهْ خَافْ مَنْ ذْنُوبِي وَ**اَنْعَمْ** لِي بَالْوْصَالْ

لقد اهتم الشعراء بحرف الهمزة << لماله من مزايا صوتية دون سواه >>[4]،الأمر الذي دفعهم إلى إثباته في مواطن ليست أصلية فيها. واهتمامهم هذا لم يقتصر على إثباتها في مواطن غير أصلية فيها وحسب بل حذفها من بعض الأفعال الماضية، مثل: "جات" بدل جاءت، يقول ابن سهلة من قصيدة "لَوْ مَا اَلْفْضُولْ يَا عُجْبِي" :

إِذَا **جَاتْ** حَاجَتْهَا لِـمَنْ تَرْضَانِي رَاسِي فِي طَوْعْهَا نَعْطِيهْ اَبْشَارَة[5]

---

[1] ديوان ابن التريكي..، ص 60.

[2] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 154

[3] نفسه ص 169.

[4] الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية، ج 01..، ص 205.

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 100.

و"لاَنِي" بدل لأنّي، وذلك في قول ابن التريكي [1]:

لاَنِـــي لْـبِيـبْ وْ اَمْـوَّلَعْ بَـانْشَادِي

يَـا شَمْسَ اَلْـمَغِيبْ سَلَّـمْ عَلَى اَلْـهَـــادِي

و" لَيَنِيّ" بدل لأنّي، في قصيدة" شَعْلَتْ نِيرَانَ اَكْبَادِي " [2]:

لَيَنِـيّ عَـاصِـي مَرْمَـادِي يَزْهَى حَالِي وَانْـزِيدْ بَعْدَ اَرْحِيقْ رَاحْ

و " لِينِي" بدل لأنّي، وذلك من قصيدة "يَا ضَوْ اَعْيَانِي"[3]:

خُفْتَ اَلسَّرْ اَيْبُوحْ إِذَا اذْكَرْتَ اَسَمْ زَهْوَ الرُّوحْ

اَلْقَلْبَ اَلْـمَجْرُوحْ مَا اَلْقَى خُوفْ اَوْلاَ سَلْوَانْ

لِينِي مَقْرُوحْ مَنْ اَهْوَاهُمْ جَرَّعْتَ اَمْحَانْ

وهذا نظرا لأن << للهمزة حكما خاصا يخالف جميع الأصوات الأخرى لأنها صوت ليس بالمجهور ولا 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 نسمّيه بالهمزة المحققة>>[4].

والجدير 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 تحقيقها، وبيّن مسالك العرب في التخلص من هذا النقل قائلا: << لما كان الهمز أثقل الحروف نطقا وأبعدها مخرجا، تنوّع العرب في تحقيقه بأنواع التخفيف، وكانت قريش وأهل الحجاز أكثرهم له تخفيفاً.. >>[5].

وإلى المعنى نفسه، بشيء من الزيادة و التفصيل، ذكر إبراهيم محمد نجا <<إن المتعارف لدى أكثر العرب هو تحقيق الهمزة الساكنة للمتحرك ما قبلها، لا فرق بين

---

[1] ديوان ابن التريكي..، ص 55.

[2] نفسه، ص 36.

[3] نفسه، ص 83.

[4] إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية..، ص 21.

[5] - جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج 01، المكتبة الثقافية: بيروت، د. ط، د. ت، ص 98.

- الخصائص، ج 03..، ص 49.

حركة وأخرى فيقولون: رَأْسٌ وبِئْرٌ ولُؤْمٌ وهذه لهجة تميم، ولكن قريشا تميل إلى تخفيف هذه الهمزة بإبدالها حركة طويلة من جنس ما قبلها، فيقولون: رَاسٌ وبِيرٌ ولُومٌ >>[1].

وقد ثبت عن الحجازيين تسهيل الهمزة؛ فلا ينبرون إلاّ إذا أردوا محاكاة التميميين في تحقيقها استلطافا لهذه الصفة الحلوة من صفات لهجاتهم[2]، ومن ذلك أن الكسائي وخلفا وأبا جفر وورشا واليزيد وهم قرّاء مشهورون قرأوا قوله تعالى: ﴿**وَأَخَافُ أَنْ يَاكُلَهُ الذِّيبُ**﴾[3] بتخفيف همزة الذئب في المواضع الثلاثة التي ذكرت فيها[4]، وباقي القراء حققوها.

ت- تحريف الكلمات:

1 / تحريف أسماء الإشارة:

لا بأس من التذكير بأن ما استخدم من أسماء الإشارة من لدن شعراء الحوزي ثلاث هي: "هذا" للمفرد المذّكر، و" هذي" للمفرد المؤنث، و"هذو" للمثنى والجمع المذكر والمؤنث مطلقا، وكثيرا ما تحذف الهاء منها، لتصبح "ذا" و "ذي" و،" ذو"، أو توصل بكاف الخطاب للدلالة على البعد فتصبح "ذاك"، و" ذيك" و "ذوكط. وقد تستخدم لفظة "تَمْ" بمعنى هناك للبعيد، وللقريب لفظة" هْنَايَا"، وتستخدم لفظة " الهِيهْ"، بمعنى هناك[5]. ويقول الأستاذ عباس الجراري:<< إنّه قد يرد اسم الإشارة على هذه الصيغ: (هاذوك)، (هاذوا)، (ذوكا) [6]>>[7].

وتحريف أسماء الإشارة في شعر الحوزي نرصده عبر النماذج الشعرية التالية:

---

[1] إبراهيم محمد نجا، اللهجات العربية، مطبعة السعادة: القاهرة، 1972م، د. ط، ص 88،87.

[2] ينظر: صبحى الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين: بيروت، 1980م، ط 08، ص 84.

[3] من سورة يوسف (12) / الآية 13.

[4] وهي: 1/ ﴿.. **وَأَخَافُ أَنْ يَاكُلَهُ الذِّيبُ..**﴾ (من سورة يوسف (12) / من الآية 13).

2/ ﴿.. **قَالُوا لَئِنَ أكله الذّيب..**﴾ (من سورة يوسف (12) / من الآية 14).

3/ ﴿.. **وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّيبُ..**﴾ (من سورة يوسف (12) / من الآية 17).

[5] ينظر: كشف القناع عن آلات السماع..، ص 14.

[6] لعلّ هذه الصيغ مرتبطة بالملحون وشعرائه في المغرب، بينما شعراء الحوزي لم يستخدموا هذه الصيغ

[7] الزجل في المغرب (القصيدة)، نشر مكتبة الطالب: الرباط، 1969، د. ط، ص 106.

1/ هذا ← تتحول إلى ذا ، بعد حذف الهاء، لتستخدم للمفرد المذكر القريب، ويكون آخر ما بعدها ساكن[1]، كما في قول شيخ شعراء الحوزي (المنداسي) من قصيدة " ريح أشجارك" [2]:

الطَّوْلَة نَحْكِي مَرْكَبْ ذَا اَلْجَفْلَة صَارِي فَوْقْ اَلْأَمْوَاجْ فِي بْحُورَ التَّهْوِيلْ

وقول محمد ابن مسايب من قصيدة " لاَ تْلُومُونِي يَا **ذَا** النَّاسْ" [3]:

لاَ تْلُومُونِي يَا **ذَا** النَّاسْ صَاحْبِي نَمْشِي لُه

وكذلك، قوله من قصيدة" اعييت وأنا نذم" [4]:

لَعْرَفْ **ذَا** اَلْمَنْصُوبْ اَعْلاَشْ يَنْتْصَبْ

وقوله، أيضاً، من قصيدة" لمّن نشكي بقرحة جمار غزالي"[5] :

جَرَّبْتْ بْنَاتْ **ذَا** الزْمَانْ كَمْ مَنْ وَاحْدَة فْي لِيعْتِي

وقوله، أيضا[6]:

ذَا اَلْقْصِيدَة مْنَ اَلْحْدِيثْ سَغْتْهَا مْنَ اَلْمْحَبَّة خَرْجَتْ فِي طْرَازَ اَلْاَبْيَاتْ

وقول ابن التريكي من قصيدة " يَا اَللاَّيَمْ لاَشْ تْلُومْ"[7] :

يَامَنْ تَفْهَمْ الاَنْظَامْ وَاسْمَعْ **ذَا** اَلْكْلاَمْ عُشْرَ اَلْحَالْ فِي الاَيَّامْ بَالْجَزْمْ نَرْسْمُه

وقوله من قصيدة" فِيقْ يَا نَايَمْ وَاَسْتَيْقَظْ مْنَ اَلْمْنَامْ" [8]:

يَا بْنَاتْ اَلْبَهْجَا[9] **ذَا** الزِّينْ اَيْلُو اَوْصَافْ

يَسْتْحَقَّ اَمْعَانِي وَاَحْدِيثْ نَوْصْفُو

---

[1] ينظر: كشف القناع عن آلة السماع..، ص 14.

[2] ديوان سعيد المنداسي (الشعبي): تقديم وتحقيق: محمد بخوشة..، ص 59.

[3] ديوان ابن مسايب: جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة..، ص 71 .

[4] نفسه، ص 95.

[5] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 154.

[6] نفسه، ص 122.

[7] ديوان ابن التريكي..، ص 108.

[8] نفسه، ص 66، و ص 71.

[9] هي تلمسان.

يَا بْنَـاتْ اَلْبَهْجَا دَوَّرْتْ **ذَا** اَلْحْدِيثْ اَلْمَنْ ايْكُونْ لْبِيبْ اوْ يَفْهَمْ انْحَدْثُو
يَا بْنَـاتْ اَلْبَهْجَا أَلَّفْتْ **ذَا** الـنْظَـامْ مَنْ اظْهَرْلُو شِي امْعَوَّجْ ايْسَقْمُو

وقوله، أيضاً، من قصيدة" يَا اللَاَّيَمْ لاَشْ تْلُومْ"[1] :

حَتَّى يُوصَلْ لَلْمْكَانْ رُوفَـةْ[2] **ذَا** الزْمَانْ
رِيـــــمْ بْهَاهَا فَتَّانْ شَـاعْ فِي جِيلْنَا

وقوله ، كذلك، من قصيدة" أَنَا رَبِّي قْضَى عْلِيَّا" [3]:

يَـا لاَيَـمْ خُـذْ **ذَا** اَلْـوْصَـايَة لاَ تَـامَنْ فَالزْمَانْ مُولَى اَلْقَلْبَ اَحْقِيدْ

وقول بومدين بن سهلة[4]:

كِيفْ حِيلْتِي يَاسَادَاتْ **دَا** اَلْـغْـــــــرَامْ جَـارْ اَعْلِيَا
كِيفْ حِيلْتِي يَاسَادَاتْ **دَا** اَلْغْرَامْ اَسْكَنْ لِي فَالذَّاتْ[5]

وقوله، أيضا:

مَا يَوْصَف **دَا** اَلْغْزَالْ وَاصَفْ اَعْيِيتْ اَنْشُوفْ قُلْتْ هَذَا حَدْ الَزِّينْ[6]

وقول الحبيب بن قنون، من قصيدة" يَا عْذَابْ قَلْبِي مَا نَصْبَرْ" [7]:

صْعَابَةْ عْلَى اَلَلِّي يَتْصَعَّرْ دُونْهَا قْفَالَ وْبِيبَانْ
مَنْ يْحُومْ **ذَا** اَلْكَنْزَ مْوَعَّرْ مَانْعَهْ نْمَرْ وْثَعْبَانْ

وقول ابن الدبّاح التلمساني، من قصيدة" مابقى لي في الدّنيا ما نشوف سلوان"[8] :

لَوْ نَحْكِي قَصْتِي لَلصَّبْيَانْ تْشِيبْ مَنْ **ذَا** اَلْهْجَرْ اَلَلِّي مْلَكْنِي فِي حِينِي

---

[1] م. م. س، ص 107.

[2] رؤوفة، شديدة الرحمة، والمقصود كريمة رقيقة.

[3] نفسه، ص 122.

[4] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 237.

[5] نفسه، ص 237.

[6] نفسه، ص 201.

[7] بن قنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص 78.

[8] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 60.

وقول أحمد بن عامر، من قصيدة" مَا يْلِي صَدْرَ حْنِينْ" [1]:

تَمْ **ذَا** النَظَامْ اَكْمَلْ وَاَوْفَى اعْلِيكَ يَا بَاهْيَةْ الَصِّيفَة

من قصيدة " يَا قَلْبِي نَدْعِيكَ لَلشْرَعْ "[2] :

يَا قَلْبِي **ذَا** النَّظْمْ نَخَّتْمُه جَبْتُه بَمْعَانِي ظْرَافْ يَا

وقول الشيخ المسعود، أيضاً، من قصيدة: " هَذَا اَلْحُبْ اَلْغَدَّارْ "[3] :

يَا **ذَا** الزّينَ اَلْوَضَّاحْ فَايْقَة فُقْتِ جْمِيعَ أَقْرَانَكْ

وقول الشيخ بن يوسف من قصيدة " اَلْمَحْنَة وَاَلْغْرَامْ مَلْكِوني قَهْرَا" [4]:

اَلْمَحْنَة وَاَلْغْرَامْ مَلْكُوني قَهْرَا اَلْجَسْمَ فْنَى وْذَابْ مَنْ كَثْرَ اَلْهَجْرَانْ

لَلَّهْ عُمْرِي فْنَاتْ مَنْ حُبْ **ذَا** اَلْعَذْرَاء سَحْرَتْنِي بَالْجْمَالْ وَالزّينَ اَلْفَتَّانْ

وقول الشيخ قدّور بن عاشور من قصيدة" رْقِيقَ اَلْحَاجَبْ" [5]:

مَا نَظَرْتُ حُسْنَ بْجَالُه فْي **ذَا** الزَّمَانْ يَا عْجَايَبْ

ذَا اَلْحْدِيثْ رَايَحْ وْ مَاشِي لَلْغَزَلْ زَهْوَ أَرْمَاشِي

و قوله من قصيدة" أَوْمَضَ اَلْبَرْقَ فْي قَلْبِي" [6]:

ذَا اَلْحُبْ زَادْ لِي بَالظُّلْمَ وَالَطْرَادْ ثَقَلْ عْلَى جُثَّتِي كَالْجْبَالْ أَطْوَادْ

وقوله، أيضا، من قصيدة" فِي سَبِيلَ اَللّهْ زُورُونِي" [7]:

كَفْ نَظْمِي فْي **ذَا** اَلْحُلَّة تَشْمَلْ بْنَاتْ مِيرَاثْ

زَايْرَاتْ اَلْوَلِي وَأَنَا فَي أَحْزَانِي

وقول أحمد ستوتي ولد البشير من قصيدة " قَصَّةْ الطَنْجِيَة" [8]:

---

[1] م. م.س، ص 102.

[2] نفسه، ص 298.

[3] نفسه، ص 103.

[4] نفسه، ص 216.

[5] ديوان قدور بن عاشور الزرهوني: زجل وملحون..، ص ص 514، 515.

[6] نفسه، ص 521.

[7] نفسه، ص 583.

[8] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص 130.

دَا اَلْمْثَايَـلْ اجْـمِيعْ جَبْتْهَا كَمَا صَارْ لاَ حِيلَة لاَ غُشْ لاَ خْدَعْ صَافِي بَـالنِّيَّهْ

وقوله، أيضاً[1]:

كِيْفْ خَلاَّنِي وَحْدِي **دَا** اَلْحْبِيبْ مَفْقُودْ حَـالْتِـي لاَ حَالَـة مَـتْخَـبَّلْ لَـرْصَـادِي

ذَا اَلْفْقِيهَ اَلْمَعْنَاوِي فَالْعَروضْ وَاَنْشُودْ صَاحَبْ اَلْخَطّْ اَلْفَايَقْ شَوَّشْ لَبْعَادِي

وقول مصطف بن ديمراد التلمساني، أيضا، من قصيدة "قَصَّةْ اَلْخُبْزَ فِي بَابْ الدَّارْ"[2]:

وْتْحَيْرُوا مَنْ السَّفِيهْ قَالُوا **ذَا** صْحِيحَ أَدْعَاوِيهْ بَالشَّرْ لِـهْ وَ لْوَالْدِيهْ

ولا بأس الإشارة إلى أنّ نصوص الحوزي للمتقدمين أو المتأخرين لا تكاد تخلوا من اشتمالها على اسم الإشارة **هذا**، على حالها للمفرد المذكر القريب، وما بعدها ساكن الآخر[3].

من ذلك قول المنداسي من قصيدة "أَنَـا اَلْمَمْحُونْ بَـالْمْحَبَّة وَاَكْثَرْ تَهْوَاسِي كِيفَاشْ نْوَاسِي"[4]:

خُدْ **هَذَا** اَلْعْيَارْ مَنِّي فِي حْدِيثَ اَقْيَاسِـي اَلْكُلّْ دَاعِي بَالشْيَاخَة مَا قْرَا عَقْلُه طَامَسْ

وقوله، أيضا، من قصيدة" الرْبِيعَ اَقْبَلْ يَـا أَهْلَ اَلْحُمِيَه"[5]:

هَذَا لْذَاكْ يَتْـمَـايَلْ مْخَمْرِينَ بَالرَّاحْ وَاَلْفْجَرْ بَشْعَاعُـه عَلَّمْ بْلاَ خْفِيَه

وقوله، كذلك، من قصيدة" هذا حدّ وداعنا"[6]:

هَذَا حَدّْ وْدَاعْنَا بَوْفَاء وَكْـمَـالْ مَـاذَا لِي بَـعْدْهَا نُغْدَى وَنْـوَلِّي

وقول ابن مسايب من قصيدة" يا ناس أنا اليوم هاني"[7]:

هَذَا رَبِّي مَا كْتَبْ لِي فَوْقْ صَحْنَ جْبِينِـي قْبَلْ مَا يْسَمِينِي

---

[1] فايزة قهواجي، أحمد الستوتي الشاعر الشعبي جمع ودراسة، (مخطوط) ماجستير في الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2000 / 2001، ص142.

[2] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 286.

[3] كشف القناع عن آلة السماع..، ص 14.

[4] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص 31. - ودراسات في الشعر الملحون الجزائري..، ض 102.

[5] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص ص 47، 48.

[6] ديوان سعيد المنداسي (الشعبي): تقديم محمد بخوشة..، ص 137.

[7] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقرانا لسحنوني..، ص 163.

نَصْبَرْ وَالصْبَرْ لُه وُاجَبْ هُـــوُ الُلِّي يَـــرَانِـــي
أَوَعْـــــــدِي مَـا جَـانِي **هَـذَا** عَامِينْ وَأَنَا نَرْجَا فَي اَلْخْلِيلْ جْفَانِي

وقوله، كذلك، من قصيدة " سُلْطَانَ اَلْحُبْ"[1]:

اَنْسَجْتْ **هَذَا** الدِّيبَاجْ عَبْقْرِي النْقِيشْ فِي اَلْخَّدْ نْشِيتَ تَوَاشِـي

وقوله كذلك من قصيدة: " مَنْ صَابْ مْعَ اَلْمْلِيحْ لِيلَة"[2]:

قَالَتْ مَقْرُونَةْ اَلْحْوَاجَبْ وَلْفِي **هَذَا** اَشْحَالْ غَايَبْ

وقول ابن زنقلي من قصيدة" أنا المولوع من عيونك ماني في هانه يا مولاة الخانه"[3]:

خَبْرَكْ **هَدَا** شْحَالْ غَوَصْ
مَنْ اَيْجِيبُه يَاخُدْ اَلْهْدِيَهْ

وقوله، أيضا، من قصيدة " نِيرَانْ شَاعْلَة فَاكْنَانِي تَلْهَبْ الْهِيبْ"[4]:

هَذَا اَلْفْرَاقَ يَا سَايَلْنِي حَالُو صْعِيبْ لُو طَاحْ فَاجْبَلْ قَافْ[5] يْصِيرْ تْرَابْ

وقوله، كذلك، من قصيدة " سهم افقوس اشبيلياني"[6]:

هَذَا فَاخَتْ[7] اَلْاَرْيَـامِ بَـدْرْ بِيـنَ النْجُـومْ

وقوله أيضاً[8]:

هَذَا عَنِّي اَلْغْرَامْ جَوَّرْ جَـانِي بَـامْحَلْتُـو قْوِيَه

وقول بومدين بن سهلة: من قصيدة "أَنَا اَلْمَمْحُونْ مَنْ اَغْرَامَكْ مَا نَسْتْرَاحْ"[9] :

هَذَا حَتَّى اَوْفَى خْطَابِي ثُـورِي لَـلْعَاشْقِيـنْ كَلْمَة

---

[1] ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق: محمد بن الحاج الغوثي..، ص 65.

[2] نفسه، ص 80.

[3] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص 80. - وَ دراسات في الشعر الملحون الجزائري..، ص 113.

[4] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 46.

[5] جبل "قاف": جبل عظيم بالقرب من تلمسان.

[6] نفسه، ص 97.

[7] واحدة الفَوَاخِتِ، وهي ضرب من الحمام المطوَّق، واسمها مشتقّ من الفختِ الّذي هو ظلّ القمر. وفخَّتَتِ الفَاختَةُ بمعنى صوَّتَتْ، وتفخَّتتِ المرأة؛ مشَتْ مِشيَةَ الفاختةِ (ينظر: لسان العرب، مج11، مادة: فخت، ص 138).

[8] نفسه، ص 101.

[9] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 184.

ابَنْ سَهْلَة مَا اَخْفِيتْ لَقْبِي بَالْحُبْ اَفْنِيتْ يَا اَلْفُهْمَة

وقول الحبيب بن ڤنون من قصيدة" ڤُلْ[1] لَسِي مُحَمَّدْ لاَ يْغِيظَكْ حَالَكْ" [2]:

اَصْبَرْ يَا ڤَنْدُوزَ اَلصَابْرِينْ تْنَالْ

هَذَا شَانَ الَدَّنْيَا رِيحْهَا يَتْقَلَّبْ نُوبَة صَاحِي نُوبَة غْيَمْهَا يَكْحَالْ

وقول الشيخ المسعود من قصيدة "**هَذَا** اَلْحُبَ اَلْغَدَّارْ" [3]:

هَذَا اَلْحُبَ اَلْغَدَّارْ فِيهْ خَابَ زْمَانِي وسَعْدِي

وقول أمحمد الرمعون[4] :

هَذَا هُوَ عُنْوَانِي رَمْعُونِي فَي اَلأَصَلْ مَا خْفَى

وقول كذلك قدور بن عاشور من قصيدة المشهورة "وَلْفِي مَرْيَمْ" [5]:

هَذَا هُوَ اَلْعْشُورْ فَي أَوْصَافَكْ عَنْدَكْ تَوْهَمْ

يَا مَحَّنْتِي وَأَسْبَابْ لِيعْتِي قَسْمَكْ فِيهْ عَشْرَة أَقْسَامُه

وقوله، أيضاً، من قصيدة "حَالِي وَصْفُه صْعِيبْ"[6] :

هَذَا اَلْبْحَرْ مَا تْفِيدْ فِيهَ قُوَّة وَزْعَامَة مَنْ سَعْدُه مْلِيحَ يْعِيشْ فَي نْعَامَا

وقوله، كذلك، من قصيدة "الايَّامْ اَلَّلِي مْضَاتْ مَا تَرْجَعْ" [7]:

هَذَا اَلْوَقْتَ أَهْلُه فَاتُوا اَلْجَنَّ وَاَلْعَفْرِيتْ طَارُوا فَي السْمَا وْنَكْرُوا اَلْوَحْدَاتِ

وقول مصطفى بن ديمراد [8]:

هَذَا رَايْ النْسَاء اَلَّلِي بَاقِي يَخْدَمْ كُلْ وَاحَدْ عَامْلُه وْدَايْرُه فِي بَالُه

---

[1] وفي السماع: قُولُوا

[2] ابن ڤنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص 107.

[3] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 101.

[4] نفسه، ص 84.

[5] ديوان قدور بن عاشور الزرهوني: زجل وملحون..، ص 510.

[6] نفسه، ص 560.

[7] نفسه، ص 568.

[8] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 230.

وقوله كذلك [1]:

هَذَا وذَاكْ نْسَقْصِيهْ مَنْ رَاسَ اَلْبْحَرْ وَلِّيتْ لْبَابَ اَلْجْيَادْ نَسْكُنْ فِيهْ

وقوله، أيضاً[2] :

هَذَا هُوَ حْسَابْ فَهْمِي تَارِيخِي بَانْ بَالْتْمَامْ

2/ هذه ← تتحول إلى ذي، بعد حذف الهاء، لتستخدم للمفرد المؤنث القريب، ويكون آخر ما بعدها ساكن[3]؛ مثلما هو في قول سيدي سعيد المنداسي من قصيدة " نَاسِي اَشْتْفَاوْا فِيَّا وْ كَثْرُوا فَي بْلاَيَا" [4]:

أَلَّفْتْ **ذِي** اَلْقَضِيَّة عْلَى اَلْمِلاَحْ حْكَايَة *** بْأَلْفَاظْ مَسْتْوِيَّة لْكُلْ مَنْ يَفْهَمْ

وقوله أيضاً [5]:

فِي **ذِي** وَ الدَّايْمَة عْلِيهْ اَلْبَابْ أَسْتَدْ مَنْ لاَّ يَلْزَمْ حْمَاهْ مَا يُرْجَى لُه خَيْرْ

وقول ابن مسايب من قصيدة" هَكْذَا اَرَادْ وْقَدَّرْ " [6]:

رَاحْ اَلنُّومْ **ذِي** مُدَّة تْرَكْنَا اَلْمْنَامْ طُولْ الدَّهْرْ رَانَا دِيمَا سَاهْرِينْ

و قوله، كذلك، من رائعته " يَا اَلْوَشَّامْ"[7] :

يَا إِلَهْ اَغْفَرْ لِي مَا فَاتْ اَغْفَرْ لَلنَّاظَمْ **ذِي** اَلْاَبْيَاتْ

وما يقوله، كذلك، من قصيدة " اعييت وأنا نذمم"[8] :

طَوْلَّتْ **ذِي** اَلْفَرْقَة بَالَنِّيـرَانْ وَاَلْحْـرِيقْ

وقول بومدين بن سهلة :

---

[1] م. م. س، ص 257.

[2] نفسه، ص 322.

[3] ينظر: كشف القناع عن آلة السماع..، ص 14.

[4] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 303.

[5] ديوان سعيد المنداسي تقديم وتحقيق محمد بخوشة..، ص 25.

[6] ديوان ابن مسايب: جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة..، ص119.

[7] نفسه، ص 54.

[8] نفسه، ص 94.

حَتَّى انْقُولْ وَلْفِي **دِي** حُورِيَا مَا كَانْ حَدْ مَنْ يَوْصَلْهَا فَالَزِّينْ[1]

وقول الحبيب بن ڤنون [2]:

سُبْحَانْ مَنْ هْدَاهَا تْكَلَّمَتْ ذِي اَلْعَارَمْ وَرَّاتْ نْسَبْهَا شَايَفَة وْبَنْتَ كْبَارْ

وقول الشيخ المسعود [3]:

مَلْكَتْنِي **ذِي** اَلْهَيْفَاء أَخْذَاتْ عَقْلِي وَأَعْمَاتْ أَبْصَارِي

وقول الشيخ قدور بن عاشور من قصيدة" طَالْ هَذَا اَلْوَعْدْ عْلِيَّا عْيِيتْ نَرْجَا"[4] :

وَأَتْهَلاَ فْي **ذِي** اَلْحُلَّة لْكُلْ حَوْجَة تْنَالْ بِهَا سَطْوَةْ اَلْعَزْ عَنْدَ اَلَسَّدَاتْ

وقوله، أيضا، من قصيدة : "رْقِيقَ اَلْحَاجَبْ" [5]:

كَفْ **ذِي** اَلْأَبْيَاتْ أَنْشَاهَا رَايَسْ اَلْعْقَلْ مَوْلاَهَا

وقول مصطفى بن ديمراد من قصيدة : " سبحان الله رات عيني في نهار اليوم يا سلام" [6]:

تَرْقَدْ بَكْرِي مَا تْقَصَّرْ حَتَّى فْي شَهْرَ الصِّيَّامْ وَاَلْحَلْفَ عْلِيكْ بَاللْزَامْ

وَتْقُولْ أَنَا حْصَلْتْ فْي **ذِي** اَلْحَصْلَة مْدَاوْمَة

ولا بأس الإشارة إلى أنّ نصوص الحوزي للمتقدمين أو المتأخرين لا تكاد تخلوا من اشتمالها على اسم الإشارة **هذه** أو **هذي**، على حالها للمفرد المؤنث القريب، وما بعدها ساكن الآخر[7]. من ذلك قول المنداسي [8]:

هَذِه مَدَّهْ اَشْحَالْ وَانَا فِي هْوَاكْ اَنْقَاسِي

وَاَنْتِ فِي زَهْوَ اَيَّامَكْ مَا تَرْحْمِي اَلتَّاعَسْ

---

[1] الجواهر الحسان، ص 395.

[2] بن ڤنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص 60.

[3] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 102.

[4] نفسه، ص 245.

[5] ديوان قدّور بن عاشور الزرهوني..، ص 515.

[6] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 371.

[7] كشف القناع عن آلة السماع..، ص 14.

[8] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص 30.- وَ دراسات في الشعر الملحون الجزائري..، ص101.

وقوله كذلك من قصيدة "كَيْفْ يَنْسَى قَلْبِي عْرَبْ اَلْعْقِيقْ وَاَلْبَانْ"[1] ، والمشهورة بالعقيقية و العقيقة:

هَذِي هِيَ الدِّيَّارْ يَا بَاكِي اَلْأَرْسَامْ عَرَّاتْ يَدْ النَّسِيبْ لِلْمَدْحْ خَطَاهَا
هَذِي الرُّوحْ اَلْمُقَدْسَة رَاحَةْ اَلْاَجْسَامْ مَتْنَ اَلْبُرَاقْ مَالِكَ اَلْمُلْكَ مْطَاهَا
هَذِي الرَّوْضَة اَلْمُشَرّفَة دَفْعَتْ اَلْأَنْسَامْ هَذِي طِيبَة ضْحَكْ مْعَ اَلْعِيسْ وْطَاهَا
هَذَا عَيْنَ اَلْوُجُودْ وَالرَّحْمَة طَهَ

وقول ابن مسايب من قصيدة "عَمْدَا لِي مَا اَوْجْدَتْ صَبْرَا"[2] :

هَذِه مُنَى بْغِيرْ فُخْرَه سْلاَمِي لَلاَشْيَاخْ مَا نَاحَتْ اَلْاَطْيَارْ

وقوله، أيضا، من قصيدة" هَاجْ غْرَامَكْ"[3]:

هَذِه مَنَّكْ رَغْبَا لاَ بَاشْ يْجُوزْ اَلْهِيهْ

وقول ابن التريكي[4]:

مَا يَوْصَلْ حَدُّ غَانِي **هَذِي** حُجَّه فِيهَا يَعْجَزْ الطُّرْجْمَانْ

وقول بومدين بن سهلة، أيضا [5]:

يَا اَلْفَاهَمْ اَصْغَى لِيَّا اوْ خُذْ **هَدِي** اَلْوْصِيَا
بَاحْ سَرِّي مَنْ لُونِي اوْ صَرْتَ نَحْكِي لْيَعْقُوبَ فَالنَّحْبْ

وقوله، كذلك[6]:

هَذِي مُدَّه يَا زِينَةَ التَّبْسَامْ صَابَرْ نَرْجَاكْ اَوْ لاَ اَنْفَعْ صَبْرِي

وقول الحبيب بن ڤنون[7]:

تَنْصَاعْ بْلاَ كَتْبَة نَارَڤْ اَلْمُنِيرْ

---

[1] ديوان سعيد المنداسي تقديم وتحقيق محمد بخوشة..، ص 22.

[2] ديوان ابن مسايب: إعداد وتقديم الحفناوي أمقران السحنوني..، ص 54.

[3] ديوان ابن مسايب: جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة..، ص178.

[4] ديوان أحمد بن التريكي..، ص97.

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 232.

[6] نفسه، ص 186.

[7] بن ڤنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص 106.

هَذِي مَا هِيَ جَافِي نَاسْهَا حَجْرُوهَا مَا صَابَتْ طَاقَة لَمْجِيكَ عَيْنَ الَطِيرْ

وقول أمحمد الرمعون [1]:

أَجْتَمْعُوا لِي وْكِيفْ نَعْمَلْ وَالْحُبْ رْمَانِي غِيرَ نْشُوفَ اَلْمْلِيحْ يَسْبِي عَقْلِي اَلْحَسَانْ

وْ **هَذِي** بُوهَا نَصْرَانِي مَنْ بَيْرُوتَ الشَّامْ هَادْفَة

وقول الشيخ قدّور بن عاشور من قصيدة "كالطير في الاشراك " [2]:

تَمِّيتْ **هَذِي** اَلْقْصِيدَة فَي بْهَاكْ يَا مَنْ جْفِيتْنِي جْفَاء فْتِينْ

وقوله أيضا، من قصيدة " ما عندي صدر حنين" [3]:

هَذِي مُدَّه سْنِينَ هْلَكْتْنِي بْهَوَاكْ تْرَكْتْ شُغْلِي وَصْلاَحِي

حَتَّى طَارْ مْنَامِي مَنُّه بِقِيتْ نَشْبَهْ شَارَبْ الرَّاحْ

وقوله، كذلك، من قصيدة" اجْعَلْ لِي فَي اَلْلَقَاء تَاوِيلْ" [4]:

هَذِي مُدَّه وَسْنِيــنْ وَأَنَا سَهْـرَانَ الَلِّيلْ

وَاَلْقَلْبْ مَنْ جْـرَاحُه يَبْكِي رَاهْ فِي تَخْبِيلَة

وقول أحمد ستوتي ولد البشير من قصيدة: " قَصَّةْ اَلْقْفَزْ" [5]:

هَذِه مُدَّةْ سَتَّ شْهُورْ وَأَنَا نَمْشِي لُه وَ نْدُورْ

نَطَلْبَهْ قَفْزِي بَالْمَعْرُوفْ بَاشْ يْرَدَّهْ لِيَّا

وقوله أيضا من قصيدة" أَسْمَعُوا وَأَصْغُوا نْعِيدَلْكُمْ"[6] :

هَذِي سْنِينْ جَاتْ لاَ اَلْاَمْطَارْ تْحُومْ لاَ غْيَامْ وَلاَ نْبَاتْ لَلْبْكَامْ

هَذِي شَدَّة جْرَاتْ لْنَا مَا نْظَرْ وَاشْ اَلْقُدَّامْ الدَّنْيَا كُلْهَا ظْلاَمْ

---

[1] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 83.

[2] ديوان قدّور بن عاشور الزرهوني..، ص 524.

[3] نفسه، ص 573.

[4] نفسه، ص 585.

[5] أحمد الستوتي الشاعر الشعبي..، ص111.

[6] نفسه، ص ص 114، 115.

وقوله، كذلك، من قصيدة"كِفْ يَا قَلْبِي حَتَّى مَا تْكُونْ مُصَابْ"[1]:

هَذِه رَبْعَ سْنِينْ رَسْمُه فِي تْلَمْسَانْ جْمَعْ عْلُومْ رَاحْ بَحْرْ طُوفَانِي

وقول مصطفى بن ديمراد التلمساني من قصيدة" يَا مَنْ تَصْغَى نْخَبْرَكْ بَعَّدْ دَمَّكْ"[2]:

هَذِي سِيرَةْ ذَي اَلْمْدِينَة اَلْإِغَارَة[3] مَا بْقَاتْ فَي الدَّمْ

وَ اَللِّي عَنْدُه شِـي غْبِينَة يَبْقَى بِـهَا يْمُوتْ بَالْهَمْ

3/ هذو ← تتحول إلى **ذو**، بعد حذف الهاء، لتستخدم للمثنى المؤنث والجمع المذكر والمؤنث القريب، ويكون آخر ما بعدها ساكن[4] ؛مثلما هو في قول ابن مسايب من قصيدة " يَا اَلْمَدَاحْ تْخِيلْ عْلِيكْ"[5]:

يَا وْلِيعْ أَغْنَمْ **ذُو** الابْيَاتْ مَنْ كْلاَمْ أَمْسَايَبْ يَنْعَاتْ

وقوله، أيضاً، من قصيدة " يَا قَوْمْ صَارْ قَلْبِي مْنَ اَلْهَوَى هِيْمَانْ"[6]:

ابْنَ مْسَايَبْ يَـا سَـامْعِيـــــنْ جَـابْ **ذُو** الاَبْيَاتْ مْنَظْمِينْ

ابْنَ مْسَايَبْ قَـايَلْ **ذُو** الاغْصَانْ أَرْحْمُوهْ جْمِيعْ بَاللهْ يَا حَضْرَه

وفي قول ابن التريكي من قصيدة"العيد الكبير والفرجة في باب الجياد"[7]:

هَذُوا بْنَاوَتْ اَلْبَهْجَه هَدْفُوا بَتْبَاتْ نَصْفِينَ اَقْدَرْهُمْ جُورْهُمْ جُوهَرَ اوْ يَاقُوتْ

ذُو لِيلْتِينْ وَ انَا بِهَا مَثْلَ اَلْعْرُوسْ اَلْعُـودْ[8] وَ الرْبَابْ ايْخَاصَمْ فَـالنَّـــاسْ

---

[1] م. م. س، ص 144.

[2] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 320.

[3] الإغارة يعني بها الغيرة والنعرة.

[4] ينظر: كشف القناع عن آلة السماع..، ص 14.

[5] ديوان ابن مسايب: إعداد وتقديم الحفناوي أمقران السحنوني..، ص 100.

[6] نفسه، ص ص 161، 162.

[7] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 124، ص 127، ص 128.

[8] وجمعه عيدان وأعواد، آلة من ذوات الأوتار. كما أنّها آلة وترية تحدث أصواتا بواسطة العزف على الأوتار، وتتكون من صندوق مفرغ رنّان بيضاوي الشكل عبارة عن شرائح تصنع من خشب الجوز، وفائدته تضخيم الأصوات الصّادرة من اهتزازات الأوتار (للمزيد من التفاصيل حول آلة العود، ينظر: الآلات الموسيقية المستعملة في الموسيقى الأندلسية بتلمسان..، ص ص 113 - 120).

هَدُوا بْنَاوَتْ اَلْبَهْجَه خَرْجُو اَلْعْيَادْ وَالَلِّي هُـوَ ابْسَعْـدُه يَـــدِّي قِـــــيمَه

بينما نقرأ من قصيدة "مُولاَةْ اَلْخَانَة" لابن سهلة بومدين قوله[1] :

مَـنْ نَهْوَى مِيرَةْ اَلْبْنَاتْ مَـنْ بَعْدَ اَوْصَالْهَا اَجْـفَاتْ

الشْطَـرْ مَـنْ عَـقْلِي اَدَّاتْ **هَـدِيكْ** الَتِّيـهَـــــانَه

ويقول[2]:

فَـازَتْ اعْلَى الَرّيَامْ كُلْهَا بَـا الَزّيِـنْ وَاَلْـمَنْطَقْ سَرَّهَا

فَـالَدّنْيَا مَـا كَـانْ زِيـنْهَـا يَـا نَـاسْ **ذِيكْ** فْـلاَتَـــه

وقول الحبيب بن ڤنون[3] :

هَذُوكْ نَاسْ جَدْيَ اَلْغْزَالْ يَـا مَنْ تَفْهَمْ اَلْفَايْزَة عْلَى الزّينْ فِي مْدُنْ وَاقْوَارْ

وقول الشيخ المسعود[4] :

غَـابُوا اَلْبْنَاتْ الَـلَّوْلِيـن اللِّي يَرْضَـاوْ اَلْعَـاشْقِيـنْ

خَلْفُوهُـمْ **هَذُو** التَّالْيِين مَـــنْ لاَ يَحَسْنُوا بِـكْ

وقول أحمد ستوتي من قصيدة "اَبْدِيتْ بَاسْمَ اَللّهْ"[5] :

هَادُو هُمَا اَلْقَوْمَ كُلْتْهُمْ طُغَاتْ مَا نَظْرُوشْ لِمَا امْضَى ومَا يَـاتِي

وقوله، كذلك[6]:

دُو اَلْأَحْسَاسْ اَنْجَمْعُو لِي اَبْكِيتْ وَاَشْكِيتْ مَـا اَنْفَعْنِي ابْكَايَ اَوْ لاَ نْعَايْ فِي بَلْوَاتِي

وما قاله قدور بن عاشور في رائعته "اللاَّيَمْ" و طالعها[7]:

يَا اللاَّيَمْ حَالِي خْطِيكْ مَا هَزَّكْ عُشْقَ عْوَارَمْ ** يَا اللاَّيَمْ **

لَوْ تَدْرِي مَا فَي الضْمِيرْ تَعْذَرْ رُوحِي اَلْهْزِيمَة

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 129، 130.

[2] نفسه، ص 133.

[3] بن ڤنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص 60.

[4] صورة المرأة.. القسم الثاني..، ص 97.

[5] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص 134.

[6] أحمد ستوتي الشاعر الشعبي..، ص 143.

[7] ديوان قدور بن عاشور..، ص 437.

إلى أن يصل[1] :

ثْعَالَبْ وَ أَوْشَاقْ قُلْ لِهُمْ يَخَّمْدُوا لاَزَمْ ** يَا اللاَّيَمْ **

وَالرَّخْمَة وَاَلْبُومْ وَ اَلْحْدِيَة سَرْبَة مُجْرِمَة

هَذُو اَلْـهَرْتْلَة اَلعْظَامْ

ومّا يلاحظ على أسماء الإشارة الواردة في الأبيات السابقة هي:

دا: و هو بمعنى "هذا" حذفت منه هاء التنبيه واقتصر على الدال الممدودة عوض "الذال"، لأن حرف الذال في اللهجة العامية غالبا ما يبدل إلى دال نحو قولنا: "دنوب" في "ذنوب" و"ديب" في "ذئب" و"دبح" في "ذبح"، وشأن هذا الحرف في النطق هو شأن الأصوات التي تتحقق بين الأسنان كالثاء والذال والظاء التي تبدل في جميع الحالات إلى تاء ودال وضاء، والأرجح أن تأتي الدال مفتوحة بدون مد.

واسم الإشارة (دا)يستعمل لجميع الحالات في اللغة الشعبية كقولنا: "دَا الرَجَلْ" في "هذا الرجل"، و "دَا اَلْبَنْتْ" في "هذه البنت"، و" دَا الرْجَالْ في "هؤلاء الرجال".

دي، وهاذي، وهدي وهديك، وديك فيما تقدّم من أبيات، وتفيد معنى القرب، وتستعمل للدلالة على المفرد المؤنث ومنها ما يدل على الكثرة كقوله: "هاذي ربع سنين".

أما "هديك" و"ديك" فيشار بهما إلى المفردة المؤنثة "تلك" وتفيد البعد، وهما قريبان من صيغة "ذاك" وهو اسم الاشارة، مضافا إليه كاف الخطاب للإشارة إلى البعيد، فمن حيث الاستعمال لا فرق بينهما.

ومن الاستعمالات لهذين الاسمين في اللغة الشعبية "العامية" الجزائرية، قولنا: "دِيكْ اَلْبَنْتْ" أي "تلك البنت"، و "دَاكْ اَلْوَلْدْ" بمعنى "ذلك الولد".

وحري بنا، في هذا المقام، أن نرجح ما صحّ لدى النقاد القدماء أن ثمّة ألفاظا للشعر ولا تصلح للنثر، والعكس صحيح. فقد كان "دعبل الخزاعي"(148-240 هـ) يعيب شعر أبي تمام ويقول: << ما جعله الله من الشعراء بل شعر بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالشعر>>[2]. ولم يدخله في كتابه المؤلف في الشعراء.

---

[1] م. م. س، ص 440.

[2] الآمدي (أبو قاسم الحسن بن بشر يحي)، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن عبيد، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة السعادة: القاهرة، 1959، ط 03، ص 19.

وكان القاضي عبد العزيز الجرجاني صاحب "الوساطة" يعيب على المتنبي استعماله اسم الإشارة "ذا" كثيرا في شعره من مثل قوله:

قد بلغت الذي أردت من البرِّ ومِنْ حقّ ذَا الشريف عَلَيكَا

وإذا لم تَسِرْ إلى الدّار في وقـ تِكَ "**ذَا**"خِفْتُ أن تَسيرَ إليكَا[1]

وقوله أيضا:

مَنْ "**ذَا**" الذي حُرِمَ الليوثُ كَمَالَه يُنْسِي الفريسَة خَوْفَه بجمالِهِ[2]

يقول عنه إنّه: << أكثر الشعراء استعمالا "لذا" التي هي للإشارة، وهي ضعيفة في صنعة الشعر، دالة على التكلف.. ولو تصفحت شعره لوجدت فيه أضعاف ما ذكرت من هذه الإشارة، وأنت لا تجد منها في عدة دواوين جاهلية حرفا، المحدثون أكثر استعانةً بها، في الفرط والندرة أو على سبيل الغلط والفلتة>>[3].

3/ تحريف اسم الموصول الخاص[4] "اللّي" :

تحريف الاسم الموصول الخاص" اللّي": بحيث أن اللهجة العامية لا تستعمل جميع الأسماء الموصولة، بل<<تستخدم لفظ اللي كاسم موصول ليدل على الواحد والواحدة، والاثنين و الاثنتين، وجماعة الذكور وجماعة الإناث، وتكاد تتّفق على استعماله بهذه الصفة، معظم اللهجات العربية الحديثة، إن لم تكن كلها، في جميع أنحاء الوطن العربي، فنسمعه في السعودية، وفي الكويت وفي غيرها من دول الخليج العربي، وتسمعه في مصر وما يليها من بلدان المغرب العربي>>[5].

---

[1] العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ج 01..، ص 416.

[2] نفسه، ج 02، ص 52.

[3] علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت 392 ه)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوي، طبعة: القاهرة، 1966م، ط 04، ص ص 96 ،97.

[4] لأن الاسم الموصول الاسمي ينقسم إلى نوعين: خاص، ومشترك<< فالخاص ثمانية ألفاظ وهي: الذي، والتي، واللذان، واللتان، واللذين، واللتين، والذين، واللاتي أو اللائي أو اللواتي>> ، بينما <<ألفاظ الموصول المشترك خمسة وهي: من، ما، أي، ذو، ذا. وهي بلفظ واحد للمفرد والمثنى والجمع والمذكر و المؤنث>> (علي رضا، المرجع في اللغة العربية نحوها و صرفها، ج 01، دار الفكر، د. ط،د. ت، ص ص 47، 48.

[5] معجم الألفاظ العامية، ص ص 100 ،101.

يستخدم الاسم الموصول " الذي" للمذّكر والمؤنث المفرد والمثنى والجمع، وقد ينطق بحذف "الذال" حيث يصبح " اللّي " أو " ألّي" ولا يعرف وضعه إلا بالقرائن، وقد تستخدم " مَنْ" بمعنى "الذي" للمذكر والمؤنث[1].

1/ اللّي / ألّي ←، ما بعدها ساكن الآخر. يقول فيها الجراري:<< إن نطق اسم الموصول: الذي- اللّي، هو نطق تكاد تشترك فيه جميع اللهجات العربية>>[2].

ونلمس "اللّي" و "الّي" في مواضع كثيرة من شعر الحوزي؛ وبمعان مختلفة؛ هذه بعضها:

يقول المنداسي من قصيدة " أنَا اَلْمَمْحُونْ بَالْمَحَبَّه"[3] :

ادْمُـوعِي مَـا خْفَاوْا عَنِّـي لَنْ اَكْثَرْ بَاسِي
وَالصَّفَا الضَّـرّ **الَلِّي** اَفْنَـانِـي وَعْلِيَ لاَبَسْ

ويقول كذلك، من العقيقة[4] :

أَلـشَّـرَابْ **أَلِـي** خَـمَّرْنِـي وْعَلّْ جَسْمِـي
مِـنْ أَكْـوَابْ أَنْ لاَّ شَـافَتْهَا عْيُونْ صَابِـي

ويقول ابن مسايب من قصيدة" نَارَ اَلْبِينْ أَقْدَاتْ "[5] :

صَـدُّوا بْلاَ تَـلْفَـاتْ لَكِنْ قْلُوبْهُمْ قَاصْحِيـنْ
فْطِيـمَة وْجَنّـــاتْ وَعْـوِيشَـة مْعَ اَلْيَاسْمِيـنْ
كَـانْ مْعَكُمْ جَـاتْ وَلْفِـي يَـا **اَلِّي** زَايْرِيــنْ

ويقول، كذلك، من قصيدة " مَالْ حْبِيبِي مَالُهْ كَانْ مْعَيَا كَانْ" [6]:

وَ**اَلِّي** سَـابَقْ لاَحَـقْ فِـي جْبِينِـي تَـعْيَـانْ

---

[1] ينظر كشف القناع عن آلة السماع..، ص 15.

[2] الزجل في المغرب (القصيدة)..، 105.

[3] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص 27.

[4] دوان سعيد المنداسي الشعبي..، ص20.

[5] ديوان ابن مسايب: إعداد وتقديم الحفناوي أمقران السحنوني..، ص 142. و كناش أشعار من الموزون..، 37

[6] ديوان سعيد المنداسي تقديم وتحقيق محمد بخوشة..، ص 75.

ويقول، أيضاً، من قصيدة" يَا قَامَةْ غُصْنَ اَلْبَانْ" [1]:

نَسْقِيهَا مْنَ اَلْخَمْرَ اَلْعْتِيقْ فِي كَاسْ مَنْ بَلاَرْ شْرِيقْ
وَتْصِيحْ بَالصَوْتَ **اَللِّي** يْلِيقْ الطْيُورْ عْلَى اَلْاَغْرَاسْ

ويقول ابن زنقلي من قصيدة " طَالْ اَعْذَابِي اَوْطَالْ نَكْدِي"[2]:

عُجْبِي فَ**اللِّي** اَيْكُونْ طَالَبْ مَا يَعْرَفْ شِي اَلْحْرُوفْ يَقْرَا
وَ **اَلِّي** عُكْلِي[3] اَعْلاَشْ يَرْكَبْ مَرَّ اَزْمَانُو اَلْمْشُومْ حَسْرَا

وقوله أيضا، من قصيدة" يَا اَللاَّيَمْ لاَشْ تْلُومْ"[4]:

لَوْ كَانَ ابْنَ اَلْوَرْشَانْ[5] يْجَمَّلْ يَسْعَانِي يَوْصَلْ حَيَدْ[6] اَلْغُزْلاَنْ مَنْ قُوَّةَ انْحَانِي
اَللِّي مَنْهَا سَهْرَانْ احْرُمْ نُومَ اَعْيَانِي

وقوله ،كذلك، من قصيدة" أَنَا بَاللهْ اوْ بَالشْرَعْ"[7]:

نَشْكِي **لَلِّي** رْضَى بْفَقْدِي رَبِّي فَجَّايْ كُلْ كُرْبَا

وقوله كذلك [8]:

هَدُو ابْنَاتَ اَلْبَهْجَة خَرْجُو اَلْعْيَادْ وَ**اَلِّي** هُوَ اَبْسَعْدُه يَدِّي قِيمَهْ

وقو ابن الدبّاح التلمساني [9]:

خِيرْ مَنِّي **اَللِّي** فَالْمَغْسَلْ لاَبْسِينْ اَلاَكْفَانْ خِيرْ مَنِّي رَانِي مَحْسُوبْ مَنْ اَلْمْسَالَبْ

---

[1] ديوان ابن مسايب: إعداد وتقديم الحفناوي أمقران السحنوني..، ص 161.

[2] دوان ابن التريكي..، ص103.

[3] هو << الأسود البليد، والكلمة مشتقة من اسم قبيلة عكل التي اشتهر أفرادها بقلّة الذكاء>>
(Cf.Dozy,supplement aux dictionnaires arabes, II, p. 157.
والمقصود: جاهل، قليل الفهم، بطيئه. نقلاً عن:
Ben Cheneb : chansons satiriques d'Alger, in R.A. n 74, 1933 bas de p.298).

[4] نفسه، ص 107.

[5] طائر من الحمام (colombe).

[6] بمحاداة وبقرب.

[7] دوان ابن التريكي..، ص119.

[8] نفسه، ص 128.

[9] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 60.

وقول بومدين بن سهلة من قصيدة" ضَاقْ أَمْرِي اَوْ طَالْ نَكْدِي" [1]:

شُعْلَتْ نَارْهَا فِي كَبْدِي تَضْطَرَبْ فَالْحْشَا مَا اَصْعَبْهَا لَهْلاَجْ

نَـــارَ **اَلَلِّي** اتْـرِيدْ بُعْـدِي كَامْلَةْ الزَّينْ وَاَلْبْهَا دَابَلْ اَلْغْنَاجْ[2]

وقوله أيضاً، من قصيدة "رُوحْ تَلْقَى فُعْلَكْ يَا مَنْ اتْرِيدْ بُعْدِي" [3]:

كِيْتِـي وَاعْـذَابِي اَلْحُبْ وَ اَلْوْلاَعَا اَلْـهْوَى ذَوَّقْنِـي كِيسَانْ مْنَ اَلْمْرَايَرْ

أَنَا **اَلَلِّي** نَهْوَاهَا طَامَعْ امْشِيتْ نَسْعَى اسْعِيتْ أَنَايَا وَاَلْحُبْ كِيفْ قَدَّرْ

ونقرأ كذلك، من قصيدة: "يا مسلمين قلبي اليوم زاد اهبال" قوله [4]:

وَاحَدْ اعْطَاهْ رَبِّي كِيفْ حَبْ ايْصِيبْ اَلْاَيَّامْ سَاعْدَتُو اوَ الزَّمَانْ اعْطَاهْ

اَلَلِّي يْكُونْ كِيفِي مْنَ اَلْاَحْبَابَ غْرِيبْ طُولَ الزَّمَانْ نَوَّاحْ وَاَلْفْرَاقْ اَكْوَاهْ

ونظرا لاكتواء الشاعر بنار الحبيب لدرجة الخوف من"الجبانة"أو القبر يصرح[5] :

تَمْ نْظَامِـي ءَاهْ يَـالْبِيبْ نِيـرَانِـي تَشْعُلْ كَـاللْـهِيبْ

وَ**اَلَلِّي** مَكْوِي بْنَارَ اَلْحْبِيبْ خَـايَفْ مْـنَ اَلْـجَبَّانَـــة[6]

وقول أحمد بن عامر[7]:

يَا قَلْبِي نَدْعِيكْ للَشْرَعْ الطُّلْبَة وَ اَلْقَارْيِيـــنْ يَـا

وَالَـلِّي فِيـهْ اَلْحَقْ يَرْتْجَـعْ وَ يْتُوبْ لْرَبِّي اَلْحْنِينْ يَـا

وقول الشيخ المسعود، أيضاً [8]:

أَسْـمَعْ كْـلاَمَ اَلَلِّي وَصَّاكْ *** رُفْ بَلْقَاكْ *** مَنْ رْضَاكَ أَرْضَاهْ يَا وَلْفِي سْبَابْ دَايَا

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 198، 199.

[2] من << الغنج: ذُو الغُنج، والغنج الدلال>> (الرائد، ج 02..، ص 1090).

[3] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 230.

[4] نفسه، ص 223.

[5] نفسه، ص 135.

[6] وتسمى<< المقبرة والقبر، والجَنَنُ، و اللّحدُ، والضريح، والجدَثُ والجدفُ، والرّمسُ، والحفرةُ، والأخدودُ، والغيَابَةُ، والمغواة، والمهواة>> (أبو الفرج قدامه بن جعفر، جواهر الألفاظ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية: بيروت، 1979م، ط 01، ص 398).

[7] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 297.

[8] نفسه، ص 104.

وقول الحبيب بن ڤنون[1] :

اَلّي بِيَا جَاتْنِي كُودَة بْعِيدَة *** وَاشْ يْوَصَّلْنِي لْعَيْنَ اَلطْيِرْ

وقوله ، أيضاً[2]:

لَـمَّـتْ قُومْ قْوِيَّة فْزُوعْ لِيَا اَلْفَاتْ *** آوِيحْ **أَلّي** كِيفِي جْفَاهْ سُلْطَانْ

وقوله، كذلك [3]:

الزَّهْرَ **أَلّي** رْعِيتُه مَا رْعَى فِيهْ طِيرْ *** كَدْسَتْ مْحَاجَرْهَا أَلاَ بْلاَ قُومْ

وقول يوسف بلعباس[4]:

وَ**اَلّي** بْغَاهْ بَنْ عَمِّي مَا نَبْغِيهْ وَ**اَلّي** بْغَاهْ بَنْ عَمِّي مَا نَبْغِيهْ

وقول الشيخ أمحمد الرمعون الندرومي [5]:

أَنَا اَلْمَلْسُوعْ بَالْهَوَى عُمْرُه مَا يَخْطَانِي نَارِي فَي الذَّاتْ شَاعْلَة وَدْلِيلِي حَيْرَانْ

وَ**اَلّي** نَهْوَاهْ جْفَانِي بَعْدَ اَلْعُشْرَة وَاَلْمْوَالْفَة

وقوله أيضاً[6] :

كِيفَاشْ حِيلْتِي يَا نَاسْ وَاشْ هُوَ عَمَلِي **اَلّي** نْعِيدْ لثه يَسْتَغْرَبْ فِيمَا صَارْ بِيَّا

وقول الشيخ قدور بن عاشور الزرهوني[7]:

نَسْتَهْلْ اَلْكِيَّة أَنَا **اَلّي** بْغِيتْ نَسْتَهْلْ اَلْحَمْرَة تَنْحَطَّ عْلَى اَلْقْلِيبْ

وقوله من قصيدة " أج نحدثك" [8]:

اَلّي مْشَاوْا لُه أَحْبَابُه مَا بْقَى لُه عَسَّاسْ

مَا عَنْدُه صَدْرَ حْنِينْ مَا يَوْجَدْ حُرَّاسُه

---

[1] بن ڤنون شاعر شعبي من سهل غريس..، ص 53.

[2] نفسه، ص 67.

[3] نفسه، ص 129.

[4] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 212.

[5] نفسه، ص 81.

[6] نفسه، ص 368.

[7] ديوان قدور بن عاشور الزرهوني..، ص 516.

[8] نفسه، ص 565.

وقوله ، كذلك من قصيدة "الأيّام اللّي مضات ما ترجع"[1]:

اَلْأَيـَّامْ **اَللِّي** مْضَاتْ مَـا تَـرْجَـعْ هَيْـهَاتْ يَـا وَيْـحَ **اَللِّي** رْجَـعْ عْلِيـهَ الـدَّهْرَ بَـصْعُبَاتُه

وقول كذلك أحمد ستوتي[2]:

سْلاَمِي بَالذّوَامْ نْهَارْ مْعَ الدَّاجْ لَشِيخْ اَلْمَاهَرْ **أَلِّي** فِيهْ اَلْحَاجَة

وقوله أيضا من قصيدة " الله يعظّم أجر مولاي ادريس بن ثابت"[3] :

أَنَـا **أَلِّي** فْرَقْتْ **أَلِّي** بِـهْ أَوْنِيسْ وَهْمَلْ عَقْلِي فِي أَحْوَالْ جَوْلاَتْ

أَنَـا **أَلِّي** فْرَقْتْ مُولاَيْ اَدْرِيسْ بَنْ ثَابَتْ[4] يَـا نَاسْ وِينْ سَطْوَاتْ

أَنَـا **أَلِّي** مْشَى مَنِّي دُرْ[5] نْفِيسْ وَتْـلَـفْـلِي أَوْلاَ اَوْجَـدْتْ خَـزْنَـاتْ

وقوله كذلك من قصيدة " قصّة البطيخ" [6]:

نْخَبَّرْ نَاسْ أَهْلَ تْلَمْسَانْ بَالْبَطِّيخْ **أَلِّي** مَلْوَانْ اَلْمَجْلُوبْ مْنَ اَلْبُلْدَانْ لَوْنُه كِلَوْنَ اَلْحَيَّة

اَبْيَضْ وَ اَصْفَرْ مَنْ لَكْوَانْ مَايَسْوَاشْ سَاوْيَا

وقول مصطفى بن ديمراد[7] :

يَـا **اَللِّي** تَفْهَمْ وَأَصْغَ لِي فْي مَا نَوْصَفْ نْعِيدْ لَكْ ذَا اَلْقَصَّة عْلَى النْسَا أَجْمَعِينْ

لاَزَمْ الصَّابَرْ يَصْبَرْ وَ **اَللِّي** بْلاَكْ يْعُفْ اَلْـكْـرِيـمْ يْـفَـرَّجْ اَلْـوَاحَـدْ اَلْـحْـنِيـــنْ

عبر الشواهد السابقة، نرى أن الاسم الموصول "اللّي/ ألّي" يتكرر بالصيغة نفسها في جميع الأبيات، سواء كان دالا على المفرد أم المثنى أم الجمع.

---

[1] م. م. س، ص 569.

[2] أحمد ستوتي الشاعر الشعبي..، ص 79.

[3] نفسه، ص 93.

[4] مولاي إدريس بن ثابت أستاذ رسمي بمدينة تلمسان في العهد الفرنسي. كان مدرسا بالجامع الكبير بها، وكانت له دراية بعلم العروض والبلاغة والأدب على وجه الخصوص (نفسه).

[5] << واحده درة، ويقال له أيضا الحفردة والجمع الحفارد، وهي الجوهر غير المثقوب>> (كتاب أزهار الأفكار في جواهر الأحجار..، ص42).

[6] أحمد ستوتي الشاعر الشعبي..، ص 106.

[7] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 228، 229.

والجدير بالذكر هو أن << معظم اللهجات العربية الحديثة تستعمل "اللي" اسماً موصولاً>>[1].

والذي نذهب إلى اعتقاده أن أصل "اللي" هو "أَلْ" التي ذكرها النحاة[2] بمعنى" الذي" و التي حرِفت بزيادة تضعيف اللام. وقد وردت "أل" في الفصيح مع الاسم على النحو ما ذكر الرماني: <<القَائِمُ عندكَ زَيْدٌ أي الذي، كما تكون في المؤنث بمعنى "التي" مثل: "القَائمة عندكَ هندٌ>>[3].

كما وردت مقترنة بالفعل في قول الفرزدق (ت 114 ه):

مَا أنتَ بـالحَكَمِ اَلتُّرْضَى حُكُومَتُهُ وَلاَ الأَصِيلِ وَلاَ ذِي الرَّأْيِ وَاَلْجَدَلِ[4].

وإثرها << قرّر النحاة أنّ "أَلْ" في هذا الشاهد هي اسم موصول بمعنى الذي وليست أداة تعريف>>[5].

وذكر، صاحب الألفية "أل" كونها اسماً موصولاً في قوله:

وصفة صريحة أل وكونها بمعرب الأفعال قل[6]

وتختص "اللي" بالمفرد والمثنى والجمع، كما تقع للدلالة على العاقل وغير العاقل[7].

ويذكر أحد الباحثين، أنّ "اللّي" معناها << الذي وهي من بقايا اللهجات السبئية>>[8].

ولما يراد استعمالها للدلالة على البعد، تنضاف إليها كاف الخطاب فتصح: "هَدُوكْ" كقولنا: "**هَدُوكْ** الرْجَالْ" و "هَدُوكْ النْسَا".

---

[1] عبد المنعم سيد عبد العال، معجم شمال المغرب: تيطوان وما حولها، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: القاهرة، 1968م، د. ط، ص 148.

[2] ينظر: أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، معاني الحروف، تحقيق وتعليق وتقديم عبد الفتاح إسماعيل شنبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر: القاهرة، د. ط، د. ت، ص ص67 ،68.

[3] نفسه، ص 67.

[4] هذا البيت قاله الفرزدق في هجاء رجل من بني عذرة، كان قد أثر جريرًا على الفرزدق والأخطل التغلبي في مجلس عبد الملك بن مروان. (ينظر: ابن هشام (أبو محمد عبد الله)، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، د. ط، د. ت، ص 25).

[5] معجم الألفاظ العامية..، ص 102.

[6] ينظر: عبد الرحمن بن علي المكودي، شرح المكودي على ألفية ابن مالك، دار العهد الجديد للطباعة والمكتبة التجارية لمصطفى محمد: مصر، د. ط، د. ت، ص 25.

[7] نفسه، ص 24.

[8] أحمد حسين شرف الدّين، لهجة اليمن قديما وحديثا، مطبعة الجيلاوي، 1970م، د. ط، ص 61.

وقد تأتي مستغنية عن هاء التنبيه، كقولنا "دُوكْ الرْجَالْ" و "دُوكْ النْسَا" وهذا موجود في شعر الحوزي، ففي قصيدة "سبحان خالقي سلطاني" لابن سهلة بومدين نقرأ قوله في العذال والوشاة وشيوع خبره بين الناس[1]:

دُوكْ اَلْحْسُودْ يَعْرَفُونِي اَيْشِيعْ خْبَرْنَا مَا يَنْدَسْ

وقول أمحمد الرمعون من قصيدة" أَنَا مْعَكْ يَا سِيدِي اَلْقَاضِي كُنْ فَي أَعْوَانِي"[2] والمشهورة بخصام "بين القهوة و الأتاي"

هَذُو خْصَامْهُمْ كَأَبِي زَيْدَ وَزَوْجَةْ اَلْحَارَثْ بَنْ هُمَامْ

دَعْوَتْهُمْ كُلْهَا غِيرْ بُهْتَانِي

مَا لِي إلاَّ مْشِيتْ لْسِيدِي اَلْقَاضِي وَقُلْتْ لُه يَا قَاضِي اَلإِسْلاَمِ

هَذُو فُجَّـــارْ أَصْحَابْ بُهْتَـانِي

وقوله أيضاً [3] :

إِذاَ أَنَا مَتْ يَا اصْحَابِـي قَـنُّونَة[4] هِيَ سْبَـابِـي

جَرْحُونِـي **ذُوكَ** الانْيَـامْ

وقول أحمد ستوتي ولد البشير[5]:

بْقِيتْ أَنَيَا حَشْمَانْ كِنَعْمَلْ مْعَ الصَّبْيَانْ صَبْتْ سْمَاطَتْهَا مَا كَانْ أَحْسَنْ مَنْهضا فَي الزُّبْيَا

قَاسُوهَا **دُوكْ** اَلْوَلْدَانْ سَلَّكْنَا يَا رَبَ اَلْأَشْيَا

وقوله، كذلك[6] :

غَابَتْ نَاسْ أَهْلَ اَلْجُودْ وَاَلْوْفَا بَالْعْهُودْ

أَهْلَ الـرَايْ اَلْمَحْمُـودْ **دُوكْ** اَلْأَسْـيَادِي

---

[1] كتاب الحب والمحبوب...، ص 72.

[2] كناش أشعار من الموزون والملحون...، ص 201.

[3] نفسه، ص 83.

[4] اسم امرأة.

[5] أحمد ستوتي الشاعر الشعبي...، ص 106.

[6] نفسه، ص 118.

رَاحُوا سَكْنُوا الُلّحُودْ فِي جْنَانْ اَلْخُلُودْ

وقوله، أيضاً [1]:

دُوكْ اَلْخِيلْ كُلْ وَاحَدْ عَاصَرْ اَللّجَامْ خُذْ يَا رَاوِي عَنّي دَا اَلْحْدِيثْ وَاَصْغَاهْ

فِي اوْصَافْ لَحْبِيبْ مَنْ كُنْتْ بِهْ زَاهِي

ومهما يكن من أمر، فإنّ هذه الأسماء جاءت كلها محرفة أو مختزلة، إلاّ أنّها تتّفق مع الفصحى في كونها تأتي قبل المشار إليه، وحسب اللهجة العامية اتّفاقها هذا مع الفصحى؛ الأمر الذي جعل الأستاذ "عبد المالك مرتاض"، رحمة الله عليه، يقرر أن الشعر الملحون ورث<< الدور الذي كان يقوم به الشعر الفصيح، كما ورث كثيرا من خصائصه الفنية، فانتقلت السيادة والشرف من الشعر الفصيح إلى الشعر الملحون في القرون المتأخرة لدينا>>[2].

4/ تحريف أسماء الاستفهام:

تتوقف دراستنا في هذا الموضوع على كلمة "واش" أو "آش" بمعنى: "أي شيء"، لكونها تتكرر بكثرة في شعر بعض شعراء الحوزي أمثال بن سهلة ومن جاء بعده من الشعراء.

فقصيدة " يَا اَلْوَاحَدْ خَالَقْ اَلْعْبَادْ سُلْطَانِي [3] " لابن سهلة، كلها استفهامات عمّن يأتيه بأخبار عذرائه، "الجافية" له دون سيّئة، وعيبه الأوحد أن لسانه يلهج بأوصافها وصورها فلنستمع إليه:

آشْ مَنْ مَرْسُولْ يْحَدْثْنِي اعْلَى اَلْعَارَمْ[4] كَامْلَ اَلْبْهَا وَالزّينَ ظْرِيفَةْ اَلْوَشْمَا[5]

ويضيف مستفهما عمّن يحدثه بما يثلج صدره، ويطمئن فؤاده:

---

[1] م. م.س، ص 148.

[2] نقلا عن العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانه 1955-1962 م، ص 125.

[3] وتعرف عند الموسيقيين بـ: "**آشْ** مَنْ مَرْسُولَ اَيْحَدَّثْنِي اعْلَى الزُّهْرَا ".

[4] هي العاتق التي لم يسبق لها الزواج، وجمعها عوارم.

[5] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 123.

آشْ مَنْ مَرْسُولْ يْحَدْثِني اعْلَى وَلْفِي رَايَسَ اَلْبْدُورَ اَلظَّبْي اَللاَّبَسْ اَلدَّوْخَل[1]

وبعد أن وصف المظهر الخارجي لإلفه من ملابس وحلل ينتقل إلى وصف أكثر دقّة من الأول علّ ذلك يسعف المتحدث إليه فيظفر بما يسعى إليه المتحدث[2]:

آشْ مَنْ مَرْسُولْ ايْحَدَّثْ سَابَغَ اَلسَّالَفْ وَاشْ مَنْ اَحْبِيبْ اَيْجِيبْ اَخْبَارْهَا لِيَا

آشْ مَنْ مَرْسُولْ ايْحَدَّثْ تُوقَةْ اَلْعَاجَفْ مَنْ جْفَاتْ بَعْدَ اَلْوْصُولْ اوْعَهْدَ اَلنِيّا

آشْ مَنْ مَرْسُولْ ايْكُونْ لْبِيبَ وَ امْسَاعَفْ يَوْصَلْ لَلْغْزَالْ اَلْجَافِينِي بْلاَ سِيا

والاستفهام نفسه، نقرأه في قصيدة" خَاطْرِي بَالْجَفَا تَعَدَّبْ[3] "[4]:

اَسْبَابِـــي فَاطْمَا أَمْنَيَّـــلَةْ اَلْخُلْخَالْ

آشْ اَدْوَاهْ يَا الطَّالَبْ غَابْ اَدْوَاهْ يَالطَّالَبْ

والاستفهام بـ"آش" يلزمه شعراء الحوزي، على غرار بومدين بن سهلة، في قصائد كثيرة؛ ما قاله ابن مسايب في قصيدة "لِمَنْ نَشْكِي بْقُرْحَةْ جْمَارْ غْزَالِي"[5]:

لِمَنْ نَشْكِي بْقُرْحْتِي عِيدُوا لِي يَا أَهْلَ اَلْهْوَى

آشْ عَيْبِي وْزَلَّتِـــي خَلِّيتْ خَاطْرِي اَنْكْوَى

وفي قصيدة" هَكْذَا أَرَادْ وْ قَدَّرْ"[6]:

آشْ هَذَا اَلْوَعْدْ مَنْ يَقْبَضْ قْبِيضْ هَلْ يَخْرُجْ مْنَ اَللأَرْضْ اَوْيْجِي مْنَ اَلسْمَا

وفي قصيدة"كيف صابر"[7]:

آشْ رَاى مَـــنْ لاَ رَاكْ يَا نْعِيمْ وْ يَا زَهْوَ اَنْجَالِي

وفي قصيدة" نَارْ وَلْفِي شُعْلَتْ وَاَقْدَاتْ فِي اَكْنَانِي"[8]:

---

[1] م. م. س، ص 124.

[2] نفسه، ص 125.

[3] وتعرف أيضا بـ: "**وَاشْ** أَدْوَاهْ يَا طَالَبْ"، وكذلك بـ:" وِينْ أَدْوَاكْ يَا طَالَبْ" (ينظر:

Cf. Mahdjoub (a.h) : Boumedién Bensahla ? Op, cit. p. 67. - cf. Belhalfaoui (m): Op, cit. p.206).

[4] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 110.

[5] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران..، ص 129.

[6] ديوان ابن مسايب جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة..، ص 111.

[7] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقران ، ص 149.

[8] نفسه..، ص144، و ص 145.

نَارْ وَلْفِي شُعْلَتْ وَاَقْدَاتْ فِي اَكْنَانِي **وَاشْ** يَطْفِـي لَـلْعَاشَقْ نَارْ جَوْفُه

وفي قصيدة " لك نشكي بأمري يا سلطاني "[1]:

آشْ مَنْ خِيرَ أَعْمَلْتُه **بَـاشْ** نَـلْقَـاكْ يَـا رَبِّـــي

دِيـنِـي مَـا خَلَّصْتُـه **وَاشْ** ذَا الـرَّايْ الزُّغْبِـي

شِـي عْلَى شِـي خَلِّيتُه كُـلْ شِـي رَاهْ مْـخَبِّي

وما قاله أحمد بن التريكي في قصيدة" فِيقْ يَا نَايَمْ"[2]:

آشْ مَـنْ وَصْفْ اَفْبَنُعْمَـانْ وَاَلْوْرُودْ بَدْرْ كَامَلْ وَاسْكَنْ فَامْنَازْلُو السْعِيدْ

وفي قصيدة" لِيكْ نَشْتْكِي بْأَمْرِي"[3]:

آشْ مَـنْ رَايْ ايْوَاتِي يَا اَلْعَـامَّـة صَـارْ حَـالِي مَثْلَ اَلْـمَضْرُورَ بَـالْجْـرَاحْ

وفي قصيدة" يَا اللاَّيَمْ لاَشْ تْلُومْ"[4]:

آشْ انْ هُوَ عَيْبِي وَمَا هِيَ الَسَّبَّهْ طِيـرْ كَـانَ اَمْرَبِّي يْعْمَلْ عَرْضِي لاَبَـا[5]

وابن سهلة بومدين، فضلا عما ذكرناه له سابقا، نقرأ له من قصيدة: "نَشْكِي أَمْرِي لِمَنْ ابْلاَنِي"،

إذ يقول[6]:

قَالُوا لِي: رُوحْ يَا الَطَّالَبْ **آشْ** جَابَكْ يَا اَحْزِينْ

كَـانْ أَنْتَ يَا لْبِيبْ فَـاهَـمْ مَـا بِينَا تْنَا كْـلاَمْ

وما قاله الشيخ المسعود[7]:

يَا غْـزَالِي طَوَّلْتَ جْفَاكْ *** رُفْ بَلْقَاكْ *** **آشْ** يَطْفِي نَـارَكْ وَاَلْوَعْدْ طَالْ بِيَّا

آشْ حَالْ أُمْ الدْلاَلْ التَّايْهَة عْلِيَّا

---

[1] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 34.

[2] ديوان احمد بن التريكي..، ص 68.

[3] نفسه، ص 79.

[4] نفسه، ص ص 106، 107.

[5] أو لاَ بْغَا بمعنى لا بأس.

[6] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 209.

[7] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 104.

آشْ يَطْفِي ذَا النِّيرَانْ شَاعَلَة وَسْطَ أَكْنَانِي

وما قاله الشيخ بن يوسف في قصيدة" المحنة والغرام ملكوني قهرا" [1]:

آشْ يَطْفِي لْهِيبْ ذَا النَّارْ مَنْ صَدْرِي يَا لِيعَةْ خَاطْرِي وْيَا كَثْرَ شْقَايَا

وما قاله، كذلك، أمحمد الرمعون [2]:

جَوَّزْتْ مْعَ اَلْمْلِيحْ فَالْعَشْقَ وْ قَلْبِي هَانِي كُلْ لِيلَة زَهْوْ عَنْدْنَا وَاللِّي كَايَنْ كَايَنْ

وَاشْ قْضَى مَنْ هُوَ غَانِي بَالْمَالْ وْعِيشْتُه مْشَطْفَة

****

قَنُّونَة **آشْ** كَانْ عَيْبِي قْتَلْتِينِي بْغِيرْ ذَنْبِي

وَاَلْعَاشَقْ قَتْلُه حْرَامْ

وما قاله أيضاً، أحمد ستوتي ولد البشير في قصيدة "كِيفْ يَهْنَى عَيْشِي بَعْدَ اَلْفْقِيهْ اَلْمَعْنَاوِي" [3] :

يَا قَلْبِي **وَاشْ** الدَّوَا غَابْ عَنِّي مَنْ كَانْ اَلْقَلْبْ بِهْ مْدَاوِي وْحْنَا يَاقْيِينْ مَنْهُمْ نَسْتَنَّاوْا

مَنُه نْحَرْقُوا نَاسْ يَفَقْدُوهْ وَسْقَاهُمْ وَرْوَاوْا

وَاشْ أَقَلْبِي تَسْوَا كِيفْ يَهْنَى عَيْشِي بَعْدَ اَلْفْقِيهْ اَلْمَعْنَاوِي مَنْ بَعْدْ فَرْقْتُه كِيفْ حْنَا

نَسْوَاوْا

وما قاله من قصيدة " قصّة السّاعة "[4]:

وَاشْ يْسَلَّكْ مَنْ خَافْ يْضَارَعْ قْلِيلَ اَلْعْوَافِي لَكِنْ مُولاَنَا كْرِيمْ يْخَبَرْنَا بَأَعْرَافْ

أَهْلَ اَلْجُودْ وَأَعْرَافِي

وما قاله، أيضاً، من قصيدة"أبديت بسم الله الحق الغنّي الرّحمان"[5] :

---

[1] م. م. س، ص 217.

[2] نفسه، ص ص 82 ،83.

[3] أحمد ستوتي الشاعر الشعبي..، ص 90.

[4] نفسه، ص 108.

[5] نفسه، ص ص 123، 124.

وَاشْ مَنْ خِيرْ أَيْعَمْ أَلِّي ايْثِيقْ فَي أَعْدَاهْ كِيفْ مَنْ قَرَّبْ حَتَّى مَا يْكُونْ سَاهِي
وَاشْ تَرْضَ بَعْدُوكْ مْعَ الطْرِيقْ تَلْقَاهْ كِيفْ يَهْوَى قَلْبَكْ وَتْكُونْ بِهْ زَاهِي
وَاشْ بَعْدَ اَلْأَمْرْ أَلِّي رَاحْ أَوْصَلْنَاهْ كُلْنَا رُوحْنَا وَمْشِينَا فَيَ الدْوَاهِي

وما قاله، كذلك، الشيخ قدّوربن عاشور في قصيدة" اَللاَّيَمْ "[1] :

آشْ يْطَبَّ سْقَامِي مَنْ جَسْمِي وَعْظَامِي عَمْدَا لِي حَالِي أَنْعْدَمْ

وما قاله، من قصيدة" مَحْبُوبْ مَا يْسَالْ عْلِيَّ "[2]:

قَالُوا لْهَا **آشْ** بِكْ أَنْتِيَا فَالْحِينْ قَالَتْ لْهُمْ غَرِّيتُه قِيسْ خُنْتُه

وما قاله، أيضاً، من قصيدة "كَالطِّيرْ فِي اَلْاَشْرَاكْ "[3]:

آشْ يْصَبَّرْ اَلْقَلْبَ اَلْكَئِيبْ مَنْ فْرَاقْ وَلْفِي أَمْرَارْ أَكْلِي وَشْرَابِي

وما قاله، كذلك، من قصيدة" الاَيَّامْ اَللِّي مْضَاتْ مَا تَرْجَعْ"[4]:

آشْ يَا وَعْدِي يْصَبَّرْنِي زَدْتْ حَسْرَاتْ عْلَى اَلْاَحْبَابْ اَللِّي رَاحُوا بَالْدْوَامْ بَاتُوا

وما قاله مصطفى بن ديمراد من قصيدة" يا اللّي تفهم وأصغ لي في ما نوصف"[5] :

قُدَّامْ اَلْمْرَأة اَلرَّجَلْ مَا يَتْكَلَّمْ خَايَفْ مَنْهَا كِي تَقْعُدْ قْبَالُه
آشْ مَنْ سَاعَة يْقُومْ يَخْرَجْ فْي حَالُه

كما مر معنا، فالاستفهام بـ"آش" ظاهرة من الظواهر التي تتكرر في شعر الحوزي؛ كما أنّها من الألفاظ المتداولة على ألسنة العامّة بحيث نجد السواد الأعظم يلفظها "واش" بدلا من "آش"، و هي بمعنى "ماذا"؟ وهي مختزلة من "أي شيء؟" بحيث حولت عن أصلها لكثرة الاستعمال بحذف الهمزة وقصر الفتحة من شيء ثم إبدال ياء "أي" إمّا ألفاً أو واواً وبذلك سهل الوقف بالسكون على الشين.

---

[1] ديوان قدور بن عاشور الزرهوني..، ص 439.

[2] نفسه، ص 464.

[3] نفسه، ص 523.

[4] نفسه، ص 569.

[5] نفسه، ص 230.

ولفظة "وَاشْ" هي لهجة عربية معروفة تنطق بالياء الساكنة "أَيْشْ" قال ابن يعيش: <<قالوا أَيْشْ والمراد "أي شيء؟" فحذفوا تخفيفا>>[1].وتنطق "إِيشْ" بكسر الهمزة في بعض نواحي لبنان وهو تصحيف وصوابه الفتح.[2]

وتُنطق "آشْ" في تيطوان، وقد يُميلون الهمزة فتنطق "إِشْ" بكسر الهمزة، ومنهم من يشيع الكسرة إلى أن تصير ياءً "إِيشْ" >>[3].

وفي حالات نجد "آشْ" تتصل بالباء الجارة فتلفظ "بَاشْ" وتفيد معنى "بأي شيء" في مثل قولنا: "بَاشْ امْشِيتْ لَقْسَنْطِينَة"، كما نجدها تتصل بحرف الجر في فتلفظ "فَاشْ" وتفيد معنى "في أي شيء" كما هو في قولنا: "فَاشْ اَمْشِيتْ لَقْسَنْطِينَة؟".

كما نجدها تقرن باللام فتلفظ "لاَشْ" وتفيد معنى لماذا كما في قولنا: "لاَشْ اَمْشِيتْ لَقْسَنْطِينَة". ونجدها تتّصل بمن، فتلفظ "مَاشْ" بحذف نون "مَنْ" وتفيد معنى "من أي شيء" مثلما هو في قولنا: مَاشْ رَاكْ خَايَفْ، ونجدها أيضا تتصل بحرف الجر على فتلفظ "اعْلاَشْ" أي على أي شيء؟ والمقصود منها "لماذا؟" كقول الشيخ سعيد المنداسي من قصيدة" نَاسِي اَشْتْفَاوْا فِيَّا وْكَثْرُوا فِيَ بْلاَيَا" [4]:

لِلَّهْ يَا أَحْبَابِـي ** **أَعْلاَشْ** طَالْ عْذَابِي فِيكُمْ هَاجْ رَغْبِي ** وْ مَنْكُمْ مَتْعُوبْ

ومثل قول ابن التريكي من قصيدة" أَنَا رَبِّي قْضَى عْلِيَّ"[5] :

وَاكْثَرْ يَا لاَيْمِي بْكَايَا **اعْلاَشْ** اتْلُومْنِي وَهْمَكْ رَاهْ ايْزِيدْ

هِيَ رُوحِي وْطُبْ دَايَا

ومثل قول أحمد بن التريكي من قصيدة" دَمْعِي سَكِيبْ"[6] :

وَابْقِيتْ رْهِيـنْ وَانْصِيحْ يَا رَبِّـي

كُـــنْ لِي مُعِينْ **بَاشْ** يَنْطَفَى لَهْبِي

---

[1] موفق الدّين بن يعيش بن علي النحوي (ت 643 ه)، شرح المفصل، ج 04، مكتبة المتنبي: القاهرة، د. ط، د. ت، ص 76.

[2] ينظر: الشيخ أحمد رضا: قاموس رد العامي إلى الفصيح، مطبعة العرفان: صيدا،1952م، د.ط، ص 96.

[3] معجم شمال المغرب..، ص 150.

[4] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 302.

[5] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 122.

[6] نفسه، ص 52.

ومثل قول بومدين بن سهلة من قصيدة" كِيفْ عْمَلِي اَوْ حِيلِتِي "[1]:

اَلْعَارَفْ يَعْرَفْ الرَّجَالْ يَمْنَعْ بِهُمْ اَوْ يَفْخَرْ

اَلْعَارَفْ يَعْرَفْ الرَّجَالْ وَاَلْمَالْ **اَعْلاَشْ** يَتَذْكَرْ

وكذلك من قصيدة" أَنَا اَلْمَمْحُونْ مَنْ اغْرَامَكْ مَا نَسْتْرَاحْ" [2]:

دَاوِينِي بَدْوَاكْ نَبْرَى يَا عَيْنِينَ اَلْغْزَالْ

كَان أَنَا اَهْبَلْتْ غِيرْ مَنَّكْ **اَعْلاَشْ** يَا الظَّالْمَة اَتْخَبِّي

ومثل ما قله الشيخ أمحمد الرمعون في قصيدة "أَنَا مْعَكْ يَا سِيدِي اَلْقَاضِي كُنْ فَي أَعْوَانِي" وهي تصور ذلك الخصام بين " القهوة" و"الأتاي" في حضرة القاضي، يقول [3]:

لَكِنْ يَا اَلْقَهْوَة مَا عَنْدَكْ حَقِ **لاَشْ** تَذْكُرْ هَذَا اَلْكْلاَمْ

وَتْخَلْطِ الدُّنْيَا مْعَ الدِّينِي

هَذَا شَرْعْ **لاَشْ** تَدَّخَّل اَلْأَنْبِيَاء عْلِيهُمْ السَّلاَمْ

ومثل ما ذكره الشيخ قدور بن عاشور في قصيدة"كَالطِّيرْ فِي اَلْاَشْرَاكْ "[4] :

مَا عْرَفْتْ شِي **عْلاَشْ** هَذَا اَلْغْيَابْ

وقوله من قصيدة "كُلْ مَمْحُونْ يَبْرَا"[5] :

عْلاَشْ تَبْكِي وَانْتَ عَاشَقْ يْحُبْ مَرْبُوطْ كُلْ مَمْحُونْ يَبْرَا يَتْقَطْعُوا خْيُوطُه

وقوله، كذلك، من قصيدة" اَلْقَلْبَ الصَّافِي"[6]:

آشْ مَنْ سَبَّة آ مَنْ دْرَى **عْلاَشْ** مَسْبُوبْ فِدْنِي وَ نْفِيدَكْ مَا فِي اَلْقْلُوبْ يَنْبُو

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص 146.

[2] نفسه، ص 180.

[3] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 206.

[4] ديوان قدور بن عاشور..، ص 523.

[5] نفسه، ص 594.

[6] نفسه، ص 242.

5/ تحريف ظروف الزمان والمكان:

يستعمل شعراء الحوزي، شأنهم شأن زملائهم المدرسيين، ظروف الزمان والمكان في تشكيلهم اللغوي، إلاّ أن الظروف غالباً ما تلحقها بعض التغييرات من حيث التشكيل البنائي في الاستعمال العامي، ويظهر هذا من خلال النماذج التالية:

يقول المنداسي من قصيدة "أَنَا اَلْمَمْحُونْ"[1] :

هَذْه مُدَّه اشْحَالْ وَانَا فِي هْوَاكَ انْقَاسِـــي
وَاَنْتِ فِي زَهْوَ ايَّامَكْ مَا تَرْحْمِي التَّاعَـــــسْ
شْرَبْتَ اَشْحَال مَنَ طَاسَه كِيفْ **نَصْبح** وْنَمْسِـــــي

ويقول ابن مسايب من قصيدة" يَا اَلْوَرْشَانْ اَقْصَدْ طِيبَه" [2]:

قُـمْ يَا طِيـرْ اَمْشِ عَـجْلاَنْ بَـاشْ تَـوْصَلْ بُوحَلْــوَانْ
قُـمْ قْبَـلْ اَلْـفْـجَـرْ وْ**بَكَّرْ** ثَمَ خَارَجْ سَاعِي لْوَادِي يْجَرْ

ويقول، أيضاً، من قصيدة "مَا ازِينْ نْهَارَ اَلْيُومْ" [3]:

اَلْـخَـدْ وَاشْ فِـيهْ مْكَـلَـلْ نَـحْكِيـهْ وَرْدْ فِي مَشْمُومْ
نَـحْكِيهْ وَرْدْ فَاتَحْ **بَكْرِي** فِي وَسْطَ الزْهَرْ وَالنَّسْرِي

ويقول بومدين بن سهلة من قصيدة "لِمَنْ أَنَا نَشْكِي مَنْ لِيعْتِي خَافِيَه"[4]:

هَـاجْ دَمْعَ ابْصَارِي وَاتْلَهْلْجُوا اجْمَارِي
صَرْتْ كِيفْ مَنْ هُوَ قَارِي يَرْسَمْ السْطُورْ
صَرْتْ بَجْفَـاكْ اَنُّوحْ **الصُّبحْ** وَاَلْعْشِيَه
عَادَتْ النَّاسْ بْتِيهَكْ تَـضْرَبْ اَلْاَمْثَالْ

---

[1] مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص ص 30، 31.

[2] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم الحفناوي أمقرانا لسحنوني..، ص 102.

[3] نفسه، ص 132.

[4] ديوان لأبي مدين بن سهلة..، ص 151.

ويقول من قصيدة" اَتْخَيَّلْ حَسْبَكْ يَا وَلْدَ الطِيرْ"[1]:

قَامْ اَلْحْمَامْ وَامْشَى فِي **بُكْرَا** لْعَنْدْ وَلْفِي كْحِيلَ الظَفْرَا

ويقول أيضاً، من قصيدة "بَالرّْيَامْ سَعْدَتْ اَلْاَيَامْ"[2]:

جَاوْنِي **اَلْبَارَحْ** اَلْاَغْيَادْ[3] زَايْـرِينْ بَعْدَ اَنْ زَارُوا

اَجْلاَوْا عَنّي اَلتَّنْكَادْ وَاَلْقْلِيبْ طَارْ اغْيَارُوا

ويقول أيضا من قصيدة"يا طامو"[4]:

قْبَلْ مَا يَجْرِي مَاهْ اخْدُودْ وَرْدَاتْ عْلَى اَلْبْرُودْ

يَا سَعْدَ اَللِّي وْطَاهْ

ويقول من قصيدة:" مُولاَةْ اَلْخَانَة اَلْأُولَى"[5]:

اَنْمَثَّلْ فِي ذَاكَ اَلْجْبِينْ **فُـوقْ** اَلْحَاجْبِينْ غُرَّة بَالزّْينْ

اَحْوَاجَبْ نُونِينْ امْعَرْقِينْ خْـلِيـقَـــةْ مُـــــــولاَنَـا

خْدُودْهَـا **دَايَـمْ** فَـاتْحِيــنْ وَرْدَاتْ اَوْسِيسَانَة[6] أَمُولاَةْ اَلْخَانَة

ويقول ،كذلك، من قصيدة "اعييت في قلبي يصبر لابا على زهو الخاطر"[7]:

مَنْ جَاتْ **اَقْرِيبَة** فَالْحُومَة وَاَلْبَابْ حْـدَا اَلْبَابْ

ويقول، أيضا، من قصيدة: " نَارْ اَهْوَاكُمْ لَهَّابْ" [8]:

مَـا نَنْسَـاكُـمْ بَاصْوَابْ **دَايَمْ** عَنْ طُـولَ اَزْمَـانِي

شَـرْعَ اَللّهْ يَـا اَلْاَحْبَابْ امْعَـكُمْ يَـا جِيـــرَانِـي

---

[1] م. م. س، ص 225.

[2] نفسه، ص 194.

[3] مفردها غيد، وهي المرأة الشابة، ويقال لها الحسناء.

[4] نفسه، ص 215.

[5] نفسه، ص ص 131، 132.

[6] واحدة من زهر السوسن.

[7] نفسه، ص 155..

[8] نفسه، ص 242.

مَـا نَـنْـسَـاكُـمْ **لَـــبْدَا**[1] طُـــولَ الَـدَّاجْ اَنْـخَـمَّـمْ
فَـــالضِّيـقَ اَوْ فَالشَدَّا نَمْـدَحْ بَـهْـوَاكُـمِ **دَايَمْ**

ويقول الشيخ المسعود[2]:

قَـالَـتْ مُولاَةْ اَلْخَـالْ **آشْ** تَـبْغِي قُلْتْ لِهَا جُـودِي
قَـالَـتْ إِيلاَ بَتْ تْنَالْ بَـعْدْ هَـجْرَكْ تْـقَـبَّـلْ خْدُودِي
نَـعْطَفْ عَـنَّـكْ بَوْصَالْ نَوْضَعْ خْدُودَكْ **فُوقْ** انْهُودِي

ويقول الشيخ بن يوسف من قصيدة" وَلْفِي سْمَايَمْ اَلْغَزْلاَنْ"[3]:

مَـنْـهُـمْ أَضْـحِـيتْ فَـانِـي هَـايَـمْ مَنْ كَثْرَةْ اَلْـمْحَـايَنْ عَـادَمْ
نَبْكِي مْنَ اَلْـمْحَبَّة **دَايَمْ**

ويقول ، كذلك من قصيدة" اَلْمَحْنَة وَاَلْغْرَامْ مَلْكُونِي قَهْرَا"[4]:

مَتْوَلَّعْ بَـالزّيَـامْ وْنَعْشَقْ مَنْ صُغْرِي **دَايَمْ** حُبَ الزّيَـامْ رَاسَمْ فِي حْشَايَا

ويقول أمحمد الرمعون[5]:

يَجْمَعْ لَلْوَرْثَة عَقْلُه غِيرْ مْعَ اَلْفَانِي فَي الدَّنْيَا مَا أَرْتَاحْ **دَايَمْ** شَاقِي تَعْبَانْ

ويقول قدور بن عاشور من قصيدة "سَاعَدْ فَارَحْ"[6]:

سَـعْدِي رِيتَ اَلْبَـارَحْ مَنْ سَلْبَتْنِي يَـا خَـايْ بَالـنّْظَرْ
خَبْـرِي عَنْدَ اَلْعَـارَمْ غْـــزِيَـــــلْ بُـونَـــــا آدَمْ
فِـي قَـلْبِـي **دَايَـــمْ** مَـا نَـقْلَعْ شِي مَنْهَـا اَلْبْصَــرْ

ويقول أحمد ستوتي من قصيدة" نَبْتَدَا بَسْمَ اَللّٰهْ مَفْتَاحْ كَنْزْ اَلْاَسْرَارْ"[7]:

اَكْفِ الدَّاكْرِينْ وَالَلّي هُوَ يَهْوَاكْ وَاَلْعَاشَقْ فِي مْحَبَّتَكْ **دَايَمْ** بَاكِي

---

[1] دائما.

[2] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 102.

[3] نفسه، ص68.

[4] نفسه، ص217.

[5] نفسه، ص 82.

[6] ديوان قدور بن عاشور الزرهوني..، ص 507.

[7] أحمد ستوتي الشاعر الشعبي..، ص70.

عَجَّلْ لِي يَا كْرِيمْ بْفَرْحْ بَسْلاَكِي

ويقول مصطفى بن ديمراد [1]:

وَأَنْتَ اَلْمَحْكُومْ فَي مْكَانَكْ مَا تَخْرَجْ شِي مْنَ اَلْمْقَامْ **دَايَـــمْ** مْـلاَزمْ اَلْاَرْسَـامْ

وظروف الزمان والمكان الواردة في هذه النماذج هي:

الصُّبَحْ، (نصبح، الصّبح..) وهي بمعنى الصَبَاح، فتصبح بعد التحريف الصُّبَحْ، وقد لحقها التغيير من حيث البناء، فأصبحت مسكنة الباء، والصاد، وحذف منها مد الباء، وهي ظرف زمان.

بُكْرَه/بُكْرَا، (بُكْرَا، بَكْرِي، بَكَّرْ) وهي بمعنى بُكْرة، وتستخدم أحيانا بكسر الراء ومدها كقولنا: "نَاضْ بَكْرِي"، أي استيقظ بكرةً. وهي ظرف زمان أيضا.

اَلْبَارَحْ، وهي بمعنى البارحة، فلحقها التغيير، إذا حذفت التاء وسُكّنت الحاء. وهي ظرف زمان.

قْبَلْ، وهي بمعنى قَبْل، وهنا تفيد المعنى الفصيح نفسه عدا التغيير الذي يلحقها أثناء النطق فتسكّن القاف. وهي ظرف زمان.

دَايَمْ (دِيمَ، دَايَمْ): أي دائما وأحيانا بصيغة دِيمَا، وتفيد المعنى الفصيح نفسه كقولنا: "فْلاَنْ دِيمَا نَاشَطْ" أي فلان نشيط دائما، وهي ظرف زمان.

لَبْدَا: بمعنى أبداً، وتستعمل بصيغة " دَيْماً" وتفيد المعنى الفصيح دائماً وأبداً، وهي ظرف زمان.

حْدَا: بمعنى المحاداة وتستعمل أحيانا بصيغة احْدَايَ وتفيد كذلك المعنى الفصيح نفسه كقولنا " اجْلَسْ احْدَايَ" أي بالقرب منّي. وهي ظرف مكان.

إن الخصائص المميّزة للتشكيل البنائي التي حصرناها والمُتمثلة أساسا إمّا في حذف بعض الحروف أو زيادتها، تجعلنا نقف عند الحالات التي تجعل من المفردة المختارة تبتعد عن إطارها الفصيح، ويعني هذا أن أصول المفردات عربية، لكن استخدامها أبعدها عن الاستعمال الفصيح، وفي هذا المجال يقول العربي دحو، مبرزاً أهم خصائص المفردة في الاستعمال الشعبي،: << ومعنى هذا أننا أمام لغة أصول مفرداتها في الغالب

[1] كناش أشعار من الموزون والملحون..، ص 371.

عربية، ولكن استخدام هذه المفردات في تراكيب تعبيرية مختلفة تسقط عنها الكثير من خصائص المفردة العربية 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 الاحتلال الأجنبي>>[1].

غير أن ما يجب التفطن إليه هنا، هو أن 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، وبالرجوع إلى النماذج التطبيقية، السالفة الذكر، نجد أن المفردة في الاستخدام الفصيح، يفوق عددها تلك التي لا تحافظ على الاستخدام الصحيح.

هكذا، وبناءً على ما تقدّم، يمكن القول إن الخصائص المميّزة للمفردة المختارة لدى شعراء الحوزي، سواء تلك التي حصل التمثيل بها أو بغيرها الموجودة في قصائدهم، تتمثل في:

1. الوضوح والخفّة والرّقة من حيث التشكيلُ الصوتي.
2. عدم مراعاة البيان العربي من حيث التشكيل البنائي أو ما يسمى بالصياغة من حيث الأسلوب العامي بنسبة قليلة.
3. المحافظة على روح الفصحى بنسبة عالية.

ويبقى البناء الصوتي في شعر الحوزي عموما ليس عنصرًا مباشراً، ولا هيكلاً ثابتاً فهو خطّ حركي يحمل أعباء المعنى والإيقاع، وينفذ إلى ما وراء الخصائص الواعية للتفكير والشعور، ويعبّر من طريق تنوعه عن أهدافٍ ومعانٍ.

[1] الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ج 01..، ص 195.

الفصل السادس

الأوزان والأشكال في شعر الحوزي

المبحث الأول:

الأوزان في شعر الحوزي

المبحث الثاني:

الأشكال في شعر الحوزي

المبحث الثالث:

تأريخ وتوقيع القصائد في شعر الحوزي

المبحث الأول

الأوزان في شعر الحوزي

المبحث الأول
الأوزان في شعر الحوزي

ممّا لا شك فيه أن الأوزان ومعها القافية سابقا، ثم الإيقاع لا حقا هي المقاييس الأساسية في تمييز الشعر عن النثر، ومع ذلك فإنّ الدراسات التي تناولت بالفحص القصيدة غير المعربة من منظور الوزن أو الإيقاع لم تنته إلى رأي موحد. فمن الدارسين من نظر إلى حركات هذه الأشعار على أنّها أساسية الأوزان في القصيدة الشعبية، ومنهم من حاول ضبط أوزانها عروضيا على الطريقة الخليلية، ومنهم من تجاوز كل ذلك وادّعى أن هذه الأشعار لا وزن لها، فضلا عن الذاهبين إلى القول إن أوزان هذه الأشعار دخيلة على المجتمع العربي[1] . ومن هنا يظهر أن إيضاح الطبيعة الوزنية للبيت الشعري الشعبي، سواء عبر العروض الخليلية أو عبر أوزان خاصة لم تزل لحد الآن مجرد انطباعات، واقتراحات وفرضيات.

وعلى الرغم من هذا، فلم يسعني إلا أن أذكر بعض الآراء التي قيلت في موضوع أوزان القصيدة الشعبية، قصد تكوين نظرة شاملة تدعمنا في محاولة استنباط أوزان وأشكال شعر الحوزي.

وأستهلها بالرأي الذي يرى أن للقصيدة الشعبية وخاصة ما تعلق بفني الموشح والزجل من كثرة الأوزان وتطورها وتجدّدها الدائم، وتداخلها في النّص الشعري الواحد..؟ !

فلنستمع إلى صفي الدّين الحلي(677- 750هـ) << الزجل أرفع الفنون المستحدثة رتبةً، وأشرفها نسبةً وأكثرها أوزاناً وأرجحها ميزاناً، ولم تزل إلى عصرنا هذا أوزانه متجدّدة وقوافيه متعدّدة >>[2] .

وإلى أبي بكر حجة الحموي (ت-837هـ) الذي يقترب من الحلي في أن << فن الزجل لم تزل أوزانه إلى عصرنا هذا متجددة، ولكنها غير جائزة في الشعر لخروجها عن البحور

---

[1] ينظر: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ج 1، ص 246.

[2] العاطل الحالي والمرخص الغالي، نشر هر نرباح (ألمانيا)، 1955م، د.ط، ص 113.

المعهودة ومخالفة كل شطر من البيت الآخر في القصر والطول والقافية، وبناء البيت الواحد على عدة أوزان وقواف، وتقصير الأقفال إلى غاية من القصر، ولهم ملكة في تحرير الوزن وقوة في أن يستخرجوا منه وزنا ثانيا و لم يتغير اللفظ>>[1].

والأديب نفسه يؤكد أن الأزجال بدأت في عروض البلد، فكانت القصائد في بحر واحد وقافية واحدة، والاختلاف بينها وبين الرسمية إنما عائد إلى اللفظ واللحن؛ فالقصائد الزجلية أنشئت بلغة عامية وكان أغلبها يلحن ليغنى[2] ولو أن الرجل كان << يتعمده "البطليّون" بألفاظ عامية لإفهام الجهال>> [3].

بل إن الشعر غير المعرب يختلف عن «الشعر الفصيح في لغته الشعبية، وهي حضرية أو قروية أو بدوية، وفي أوزانه "الملزومة والقسيم والمسدس والعرق"، وفي مواضيعه>>[4].

وممّا تقدّم يتجلى لنا أن الأصل في أوزان الزجل عربي[5]، من بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي (100- 174 هـ).

---

[1] بلوغ الأمل في فن الزجل..، ص100، 101

[2] نفسه، ص 128.

[3] إحسان عباس، وداد القاضي، د. ألبير مطلق، دراسات في الأدب الأندلسي، الدار العربية للكتاب: ليبيا، تونس، د. ط، 1976م، ص 13.

[4] عثمان الكعاك، العادات والتقاليد التونسية، الدار التونسية للنشر: تونس، 1981م، ط 02، ص62.

[5] كثير هي الآراء التي ذهبت إلى أن أوزان الشعر الشعبي، بما في ذلك الزجل، ذات أصول أجنبية. من ذلك ما يراه أنخل بالنشيا، أن أصلها جليقي، ورومانى، وفارسي. (ينظر: تاريخ الفكر الأندسي..، ص 154 وما بعدها.

- وإميليو غارسيه، الذي يعتقد، بعد دراسة ديوان ابن قزمان، أن << أوزان الزجل إسبانيه>>. لكن الأستاذ إحسان عباس << إن التشابه العارض بين أوزان الزجل الأندلسي وأوزان الشعر الإسباني لا يؤيد هذه النظرية، فإنّ سقوط الإعراب من الزجل يجعل اعتماد الزجّال على النبر Accent أكثر من اعتماده على مقياس الحركة والسكون في التفعيلة. وهذا الاعتماد على النبر يقرب بعض الأوزان العامية في لهجات المشرق والمغرب على السواء، حديثة كانت أو قديمة من بعض أوزان الشعر والأغاني في اللغات الأجنبية عموما.>> (تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين..، ص 255).

- والباحث الإسباني ف. كور ينطي ينفي ما زعمه "ابن جلدته"، بكل موضوعية، ليثبت أن "عروض ازجال ابن قزمان عربية الأصل"، وشهد شاهد من أهلها، ليقول: << ونحن نحاول في كتابنا هذا أن نحدّد لغة ابن قزمان وأن نصف مميّزاتها باختصار، وقد انتهى بنا البحث إلى أنها لهجة أندلسية لها قواعد خاصة اتخذناها معيارا لصحة الروايات **المشكوك فيها، فعلى** اساس تلك القواعد وهذه الروايات بحثنا في عروض الأزجال فوجدناها عروضا عربية الأصل>>

CORRIENTE (F): GRAMATICA, METRICA Y TESCTO DEL COCIONERO. HISPANO ARABE DE ABAN QUZMAN. INSTITUTO HISPANO. ARABE DE CULTURA MADRID. 1980. المقدمة ، ص ب .

-وجوزيف ديسبارمي الذي يرى أن<< الشعر الشعبي، الجزائري، من حيث موسيقاه، ذو أصل فرنسي >> (ينظر:

وللتذكير فإنّ هذه الأوزان تطورت وتحددت إلى أن صارت إلى ماهي عليه .

ولما كانت الصلة، فنياً، شديدة بين الرجل والموشح إذ << لا يختلف الزجل عن الموشح في أي شيء أساسي>>[1]، بل إن << الموشح ما هو إلا زجل أُدخلت عليه تعديلات حتّى وصل إلى المستوى الأدبي>>[2]، فابن سناء الملك (-608 ه) قد تحدّث عن أوزان الموشحات، وبعد أن قسّمها إلى قسمين، خلص إلى أن القسم الثاني منها هو << ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها>>[3]، متحدّثا عنه: <<... وهذا القسم منها هو الكثير، والجم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط. وكنت أود أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها، وميزانا لأوتادها وأسبابها، فعزّ ذلك وأعوز، لخروجها على الحصر وانفلاتها من الكف ومالها عروض إلا التلحين، .. فبهذا العروض يُعرف الموزون من المكسور، والسالم من المزحوف >>[4].

- Desparmet (J): La chanson d'Alger Pendant la grande guerre, in R.A ,n: 77. 1932.P.P: 54-61).

لكن الأستاذ عبد الله ركيبي 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، وحجتهم في ذلك هي نظرتهم إلى بعض المقطوعات التي تكتب بطريقة "المقاطع"، وأن الشعر الفصيح يعتمد على كمية الأبيات بينما "الشعر الشعي"، في رأيهم، يعتمد على المقاطع وعلى النبرة واللهجة الخاصة في النطق، ولا يخضع للبحور التي عرفت في الشعر العربي الفصيح>>.(الشعر الديني الجزائري الحديث..، ص 493.

وربّ متأمل في الحجة "الاعتماد على المقاطع" يجد صاحبها نسي او تناسى 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 للموشحات والأزجال وليس للشعر الفرنسي.

كما بالغ ديسبارمي عندما قال: << إن الشعر المغربي بصفة عامة والشعر الجزائري على وجه الخصوص إنما يستمد أصوله البعيدة من أشعار بر برية وقبل احتلال الرومان الجزائر>>

(SOCOROBOUGATOV (v) : La Poésie Populaire, in EI - MOUDJAHED. N°670.1973. p.39 .)

ولعل ما يلفت الانتباه مما يراه الأجانب، سواء تعلق الأمر بمجال الآداب والفنون ام بمجالات أخرى ذات علاقة بالتراث الثقافي هو التعصب للحضارة الغربية على حساب الحضارة العربية، وعلى هذا الأساس قد نعثر على بعض الآراء في البحوث الأجنبية أو البحوث التي تشبّع أصحابها بالثقافة الأجنبية التي تشير إلى الأنانية الثقافية متجاهلة، في ذلك، الإطار الثقافي والحضاري والإيديولوجي لكل أمة و كل شعب والذي تعيش في نطاقه وتشرب من وعائه، وتستمد قيمها وعاداتها وتقاليدها من معينة، فهي تحافظ عليه محافظتها على كيانه، ولذا فالحذر مطلوب في التعامل مع صنو هذه الآراء.

[1] كراتشكوفسكي، الشعر العربي في الأندلس، ترجمة و تعليق: محمد مرسي، تقديم د.أحمد هيكل، عالم الكتب: القاهرة، 1971م، د. ط، ص 65.

[2] نفسه.

[3] ابن نساء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات تحقيق: جودت الركابي، دار الفكر: دمشق، 1977م ، ط 02، ص 44.

[4] نفسه، ص 47.

و شبيه بهذا الرأي، إشارة ابن بسّام الشنتريني (؟-542ه) إلى أن << أوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان إذ أكثرها على غير أعاريض العرب>>[1].

ولذا أخرج الأبشيهي الموشحات من الشعر، وجعلها فناً مستقلا بذاته فقال: << والفنون السبعة المذكورة عند الناس هي الشعر القريض، والموشح والدوبيت والزجل و المواليا والكان وكان والقوما..>>[2].

وقد أكّد المحبّي (ت 1111ه) هذا المعنى بقوله: << وزبدة القول عنها أنها لا ريب في كونها خارجة من الشعر لأنه يطلق على أبيات كل من القصيد والرجز.. وإنما هي داخلة في النظم>>3.

وظاهرة كثرة وتعدد أوزان الموشحات والزجل، يعلّلها أبو علي الغوثي بقوله: << ولما كان فن الزجل لا تكلّف فيه للإعراب صار يتكلم به حتى من لا يحسن الفاتحة، وصارت قصائده تعدّ بالألوف والمئات، واتسعت بحوره واختلفت فيه المقاصد، فمنهم من اتذخذه ذريعة للتوبة والخشوع والافتكار، ومنهم من اتّخذه للتشبيب بحسان الأبكار وآخرون للهجو وهتك الأعراض والأنساب>>[4].

ونجد من القدامى، وعلى هدي ما تقدّم، من يقف وسطا دونما تعصب تجاه النظم غير الخليلي، كالزمخشري(467 -- 538 ه) الذي يرى أن النظم << على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شعرا، ولا يخرجه عن كونه شعرا>>[5].

والطريق نفسها يسلكها الشاعر "عبد العزيز المقالح" إذ يصرح أنه << عندما اصطنع الشاعر العامي ما عرف فيما بعد باسم الموشحات، خارجاً بها عن النظام العروضي الذي كان قائما في عصر الخليل بن أحمد، لم يكن يفعل نكاية بالخليل ونظامه

---

[1] الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول المجلد الأول..، ص 470.

[2] أحمد الأبشيهي (شهاب الدين)، المستطرف من كل فن مستظرف، ج2، مطبعة بولاق: القاهرة 1212ه، ص 236.

[3] المحبّي، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، ج 01، القاهرة، 1967، د. ط، ص 108.

[4] كشف القناع عن الات السماع..، ص 50.

[5] عبد العزيز نبوي من مقاله: "شعر التفعيلة والترنيمة"، بحلة الثقافة (جزائرية)، ع55، السنة 10 يناير فبراير 1980م، ص 59.

ولا يقصد بصنيعه ذاك الازدراء بشعر الفصحى وأوزانه، بل كان بحث عن أنغام أخرى وعن مجالات أرحب وأوسع لألحانه التي تتجدّد مع تجديد حياته نفسها>>[1].

ويفهم من كلام "المقالح" أنّه، هو نفسه، لم يخرج عن حلقة القدماء في أن أوزان الشعرغير المعرب التي لم تضبط، وأن الشاعر الشعبي يجعلها متنوعة متجددة وفق مستلزمات الحياة التي يحياها، مدخلا في ذلك كله اللحن الذي يكاد يكون السمة الغالبة في أشعاره وهذه الفكرة نلتمسها بكل وضوح فيما أثبتته الدراسات القيمة الرائدة التي قام بها أستاذنا عبد العزيز الأهواني بما لا يدع مجالا لأي شك أو التباس أن ظهورها كان متّصلا بفن الغناء، مرتبطا بالأغاني الشعبية[2].

وفي معرض ذكره الأغاني الشعبية تحدّث عنها بالتفصيل وذكر أنّها قديمة العهد وأن الحياة الاجتماعية بمناسباتها المفرحة والمحزنة قد حتّمت التعبير الجمالي الذي يستعين بالآلة الموسيقية وبالتنغيم اللفظي، فاصطنع فنًّا يجمع بين هذين الجانبين؛ الموسيقى واللغة هو ما نصطلح على تسميته بالأغنية الشعبية[3].

ومن هنا نستطيع القول إنّه قد أُلِّفت أكثر قصائد الشعر الشعبي بهدف التلحين والغناء؛ و دليلنا في ذلك تلحين القصائد الطويلة أو المطولات يشير أبو علي الغوثي إلى هذا الأمر قائلا : << اعلم أن القصائد الطويلات الذيل كالعقيقة ونحوها فسموها بهذا النوع المسمّى بالعروبي لغرضين؛ الأول التفنّن وتحسين الصنع، والثاني ترى المغني يلحن الأدوار و الطالع مرافقا لمن معه من التلاميذ وبالآلات البسيطة كالطار والدربكة فإذا انتهى إلى العروبي لحن أغصانه من غير ارتكاب وزن، وتسكت الآلات البسيطة والتلاميذ، ثم يأخذ بعد انتهائه في تلحين الدور والطالع الذي يليه هو ومن معه وهكذا..>>[4].

و نجد في الآن ذاته، من الباحثين، من يبعد الأوزان عن الشاعر الشعبي مطلقا، لأن استقامة الوزن، إنّما تقوم بانسجام النّغم، و وجود اللحن المناسب له، فيعلن << و

---

[1] شعر العامية في اليمن..، ص 241.

[2] ينظر: عبد العزيز الأهواني: – ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، م. م، 1962م، ص ص: 14-23– .

- الزجل في الأندلس..، ص 3

[3] ينظر: عمر موسى باشا، من مقاله: "موشحات ابن عربي الصوفية"، بمجلة الثقافة، ع 89، السنة 15 سبتمبر / أكتوبر 1985م، ص 190.

[4] كشف القناع عن آلات السماع..، ص 88.

علينا بالطّبع أن نتذكر دائما أن العبرة في هذه الأغاني الشعبية هي في لفظ كلمات الأغنية كما تغنى وليس بالحكم عليها كما تكتب وتلك قضية أساسية، لأن المغني الشعبي لا يعرف البحور ولا يفكر فيها، وإنّما يعرف لحن الأغنية، و هو لحن قديم متوارث وروث الوزن الفصيح الذي وضع له اللحن في وقت معين ماضي الأغنية الطويلة، ويقيس الكلمات التي يتغنى بها على ذلك اللحن فيمدّ الكلمة أو يختصرها لتتفق مع اللحن كما اعتادت عليه أذنه>>[1].

وهذا الرأي، في اعتقادنا، يميل كثيرا إلى رأي الباحث "كراب" حيث يعتقد بانضباط الإيقاع وعدم صحة النظم في الغالب[2].

وممّا سبق ذكره، يمكن لنا عدّ النّغم والإيقاع أساسا للقصيدة الشعبية.

و نحن بصدد الحديث عن الأوزان، حري بنا أن نشير إلى الأستاذ "أحمد الطاهر" صاحب الفضل الجّم على الباحثين بدراسته الأشكال 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 والممدود و المبسوط>>[3].

ومن هذه الأبحر استنبط الأستاذ "أحمد الطاهر"، من طريق عملية الاشتقاق الناتجة عن بعض التغييرات، أنواعا أخرى لكل بحر[4].

ولكن هذه العملية، وضع الأوزان واشتقاق الأنواع، لا تعدو أن تكون اقتراحا لا تستند إلى أصل صحيح يدعمها كما سيأتي توضيحه فيما بعد، وإن كان يستلهم بعض التفعيلات الخليلية.

ولذلك فإنّ << تفعيلات البحور السبعة التي يقترحها علينا تأخذ أشكالا متّصلة مع بعض التغييرات بالرمل و الوافر و المستطيل[5] و المتدارك و المجتث و الكامل>>[6].

---

[1] عبد اللطيف البرغوثي من مقاله: "القصيدة الشعبية" بحلة فلسطين الثورة، ع. خاص، 01-01-1981م، ص 346.

[2] ينظر: ألكسندر هجرتي كراب، علم الفولكلور، ترجمة رشدي صالح، د.ك. ع: القاهرة د.ط، 1967 م، ص 259.

[3] Ahmed. Tahar : Poésie populaire Algérienne...P. 182.

[4] ibid , p.p 183- 349. Et p.p 350- 362.

[5] مستخرج من دائرة المُختلف << و سمي كذلك لأنه مقلوب الطويل: مفاعيلن فعولن..، فهو من بحور الشعر المستحدثة المهملة>> (الخليل معجم في علم العروض..، ص 125).

[6] الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ج 01..، ص ص 257، 258.

ولما حاول الدكتور العربي دحو القيام بتطبيق تفعيلات الأوزان التي اقترحها الأستاذ الطاهر، اتّضح له أنّها لا تطابق الأبيات المختارة و مثال ذلك ما أورده في كتابه [1]:

وْالشُّفَرْ يَكْسَرْ بَالْخَزْرَة تْوَالِي يَا عْذَابِي نِينَهِ نِينَهْ[2]

و تفعيلات هذا البيت كما يراها الأستاذ "الطاهر" هي:

فاعِلاتن فاعيلاتان فعلن فاعلاتن فاعيلاتان[3]

و حركات البيت وسكناته بعد التقطيع، عروضيا، هي كالتالي:

/0/0/0/0/0//0/ 0/0/0/0/0/0/0/0//0/

وهذا التقطيع إلى "المتدارك "[4] أقرب منه إلى تفعيلة "الخفيف "[5] فاعلاتن، وتصير التفعيلات على النحو التالي:

فعْلن فعْلن فعْلن فعلاتن فاعلاتن فعْلن فعْلن

و "فَعْلن" هي في الأصل "فاعلن" من بحر "المتدارك"، دخلها التشعيث [6]وهو << ما سقط أحد متحرّكي و تده، ولا يكون إلا في الخفيف والمجتّث>>[7]، أي <<حذف العين[8] من "فاعلن" فتصبح " فالن"، و تنقل إلى "فعْلن" بسكون العين>>[9].

والأستاذ" العربي دحو" لا يتّفق، تمامًا، وما اقترحه "أحمد الطاهر" من الأوزان كونها لا تخضع للتفعيلات التي وضعها لها إطلاقا، ومبرراته في ذلك هي أن الأستاذ

---

[1] Ahmed.Tahar : Op .Cit. , p. 201.

[2] Ibid.

والبيت للشاعر ابن حمادي ونينة ترخيم اسم المرأة "خيرة".

[3] وزنه هو: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

[4] وزنه: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

[5] سمي خفيفًا << لخفته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتار>> (الخطيب التبريزي، الوافي في العروض و القوافي، تحقيق: عمر يحي و فخر الدين قباوة، دار الفكر: دمشق، 1979م، ط 03، ص 153).

[6] << هو علّة نقص غير لازمة، وهو حذف أوّل الوتد، المجموع أو ثانيه أو ثالثه، فاعلاتُن = مفعولُن، ويكون في الخفيف والمحتث والمتدارك>> (الخليل معجم في علم العروض..، ص 76).

[7] الوافي في العروض و القوافي ...، ص 209

[8] أو حذف<< اللام، أو الألف على خلاف بين أرباب هذا الفن من فاعلاتُن في الخفيف والمجتّث، فيصير فاعِلاَتُنْ فيهما مَفْعُولُنْ، ومن فاعِلُنْ في المتدارك فتصير فِعْلُن بسكون العين>>(موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1983م، ط 03 منقحة ومزيدة ، ص 38.

[9] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: بيروت، د.ت، د. ط، ص 127.

"الطاهر" لم يجهد نفسه في إخبار القارئ عن أصل وتاريخ هذه الأوزان، بل نراه يتساءل عن الكيفية التي مكنت، الأوّل، من الوصول إلى التفعيلات المكونة لأوزانه؟! وهل اعتمد في القراءة العروضية للأبيات المقطعة على النطق الشعبي؟ أم على النطق الرسمي الفصيح ؟[1].

ويواصل الأستاذ "دحو" تبريره لموقفه ذاكراً أنّه في الحالتين لا تنطبق التفعيلات التي توصل إليها الأستاد "الطاهر" على حركات البيت و سكناته إلاّ إذا اعتمد في النطق الشعبي على لهجة غير مألوفة، أو لحن موسيقي معين، وينتهي إلى القول إنّه << لا يمكن الاطمئنان إلى تفعيلات هذه الأوزان التي اعتقد أنّها بحور الملحون الجزائري>>[2].

وقد بدا لنا الأستاذ "العربي دحو" موضوعيا في نقده وتعليله السابقين، خاصّة عندما حاولنا تطبيق المشتق الثالث عشر(13) البحر العتيق الذي عده الأستاذ "الطاهر" مواتيا "لقصيدة " يَا اَلْوَاحَدْ خَالَقْ الآعْبَادَ سُلْطَانِي " لأبي مدين بن سهلة" وتفعيلات هذا المشتق هي :

<< فاعلاتن فاعيلاتان فاعيلن فاعلاتن فاعيلاتان فاعيلن>>[3]

ومطلع القصيدة، كما مر معنا في موضع سابق هو:

يَا اَلْوَاحَدْ خَالَقْ الآعْبَادَ سُلْطَانِي

لِكْ نَشْتْكِي بْأَمْرِي يَاصَاحَبْ اَلْقُدْرَة

وتقطيعه عروضيا كما يلي:

/0 /0 /0 /0 /0 /0 /0 /0/ 0/ 00/ 0/ 0 /0/ 0 /00 /0 /0 /0 /0/ 0/00 /

و في هذا التقطيع، يظهر أن البيت لا يخضع إلى تفعيلات المشتق الثالث عشر، كما ذهب إلى ذلك الأستاذ "الطاهر".

ونخلص إلى نتيجة مؤدّاها أن الشعر غير المعرب، والحوزي منه، لا يحكمه وزن بعينه، و لا يخضع إلى ما يخضع إليه الشعر الفصيح من تفعيلات الخليل وبحوره، أجد

[1] ينظر: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية..، ص ص 259، 260.

[2] نفسه، ص 259.

[3] Ahmed. Tahar : Op .Cit. , p. 115.

نفسي مضطرا لأن أقف على بعض النماذج من أشعار الحوزي بغية الوصول إلى معرفة الطبيعة الوزنية للبيت الشعري عند شعراء الحوزي.

وفيما يلي متابعة لبعض أشعار كل من "المنداسي" و "بومدين بن سهلة"، بوصف أشعارهما أكثر أداء في فن الحوزي، عن طريق بحور الخليل.

ففي قصيدة " العقيقة" للمنداسي و بتطبيق تفعيلات المشتّق و هي:

فاعلاتن فاعيلاتان فاعلاتان

فاعلاتن فاعيلاتان فاعلاتن

وصدر العقيقة هو[1]:

كِيْفْ يَنْسَى قَلْبِي عْرَبْ اَلْعْقِيقْ[2] وَالْبَانْ[3]

وَاَلْعْقِيقْ[4] اعْيُونِي بَاقْلاَيْدُه انْهَلُّوا[5]

وتقطيع البيت عروضياً هو:

00/0/00/00/0/0/0/0/0/00/

0/0/0/0/00/0/0/0/0/00/

يظهر بجلاء أنّ البيت لا يخضع إلى تفعيلات المشتقّ السّابق، كما ذهب إليه "الطّاهر". وعلى الرّغم من وجود بعض التّفعيلات الخليلية، مثل "فعْلنْ" في البيت المذكور

---

[1] ديوان المنداسي (الملحون)..، ص05.

[2] << وادٍ على عشرة أميال من المدينة المنورة، وهو الذي أراده جرير بقوله:

فهيهات هيهات العقيق وأهله وهيهات خلّ بالعقيق نواصلهْ >>

(أبو راس الناصري، الدّرّة الأنيقة في شرح العقيقة، مخطوط المكتبة الوطنية بالجزائر، رقم 3195 ، ورقة 15).

[3] موضع بالحجاز. (الدّرّة الأنيقة في شرح العقيقة..، ورقة 16) .

[4] خرز أحمر ذو خطوط بيض خفية. (نفسه).

[5] << وأعيني منهلّة أي فائضة بدم أحمر كقلادة العقيق في نظمه وتتابعه، وكيف يمهل أي يسكن وجدي؛ وهو شدّة المحبّة والعشق والهيمان، والدّمع لا مهلُ أي لا سكون له؛ فقد أخرج كيف مخرج التّعجّب في الموضعين، والقِلادة بكسر القاف، والعقد المنظم من جواهر أو خرز ونحوه، وإن كانت من قرنفل يقال لها سحابا. والعقيلة هي الكريمة على قومها، وقد تكون من غير النّساء>>. (الدّرّة الأنيقة في شرح العقيقة..، ورقة 18).

أو في غيره، فإنّ << متابعة هذه الأشعار عن طريق بحور الخليل ضرب من التّجنّي على هذه النّصوص، وإقحام لها فيما لمْ تُخْلقْ له أصلاً >>[1].

أما بن سهلة سأقف معه في نماذج ثلاثة:

النموذج الأول من قصيدة: "لَوْمَا اَلْفُضُولْ يَاعُجْبِي"[2]:

1. مطلع البيت الأول:

لَوْمَا اَلْفُضُولْ يَاعُـجْبِي وَاشْ ادَّانِي حَتَّى لْقِيتْ كَحْلَ اَلسَّالَفْ بَدْرَه

2. الكتابة العروضية للبيت:

لَوْ مَلْفْضُولْ يَا عُحْبِي وَاشْ دْدَانِي حَتْتَى لْقِيتْ كَحْلَ سْسَالَفْ بَدْرَه

3. حركات البيت و سكناته بعد التقطيع:

/0/0/00/0/0/0/00/00/0/ 0/0/0/0/0/0/00/00/0/

4. تفعيلات هذا البيت بعد التقطيع:

فعْلُونْ فَاعْ فَعْلُنْ فَعْلُونْ فَعْلُنْ فَعْلُونْ فَاعْ فَاعِيلُنْ فَاعِيلُنْ

يتّضح لنا في هذا التقطيع أن هذا الوزن لا ينتمي إلى البحور الخليلية المعروفة على الرغم من وجود تفعيلة هي "فَعْلُنْ "إلى بحر المتدارك، لأن فَعْلُنْ هي في الأصل فَاعِلُنْ، دخلها التشعيث، كما سبقت الإشارة إلى ذلك من قبل، فتصبح فَالُنْ وتُنقل إلى فَعْلُنْ بسكون العين.

النموذج الثاني: من قصيدة: "يَااَرْقِيْفَ اَلْحَاجَبْ"[3].

1. مطلع القصيدة:

مَا اَعْطَالَـكْ رَبِّي مَنْ زِينْ يَااَرْقِيفَ اَلْحَاجَبْ

2. .الكتابة العروضية للبيت:

مَعْطَالَكْ رَبْبِي مَنْ زِينْ يَا رْقِيفْ لْحَجَبْ

3. حركات البيت و سكناته بعد التقطيع:

---

[1] العربي دحو: الشعر الشعبي والثّورة التّحريرية بدائرة مروانة/ 1955-1962، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1988، ط 05، ص 138.

[2] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 99 – 108.

[3] نفسه، ص ص 170 - 174.

0// 0 / 0/ 00/ 00/0/0/0/0/0/0/

4. تفعيلات هذا البيت بعد التقطيع:

مُسْتَفْعِلْ مُسْتَفْعِلْ فَاعْ فَاعْ مُسْتَفْعِلُنْ

وعبر هذا التقطيع، يظهر أن البيت لا يخضع إلى تفعيلات الخليل إلاّ تفعيلة "مستفعلن "تنتمي إلى الرجز المجزوء[1] .

النموذج الثالث: من قصيدة "نَشْكِي أَمْرِي لِمَنْ بْلاَنِي"[2]:

1. مطلع القصيدة:

نَشْكِي أَمْرِي لِمَنْ اَبْلاَنِي بَغْرَامْ اَلْعَاشْقِينْ مَوْلاَيَا عَالَمْ اَلْخْفِيَة سُبْحَانُو يَا اَكْرَامْ

2. الكتابة العروضية للبيت:

نَشْكِي أَمْرِي لِمَنْ بْلاَنِي بَغْرَامْ لْعَاشْقِينْ مَوْلاَيَا عَالَمْ اَلْخْفِيا سُبْحَانُو يَا كْرَامْ

3. حركات البيت و سكناته بعد التقطيع:

00/00/000/0/0/0/00//0/0/0/0/ 00/00/0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

4. تفعيلات هذا البيت بعد التقطيع:

فَعْلُنْ فَعْلُنْ مفَاعْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَاعْ فَاعِيلُنْ مُسْتَفْعَلْ فَاعِيلُنْ فَاعْ

وبعد هذا التقطيع نجد الملاحظة نفسها التي قيلت في النموذجين السابقين، تتكرر، بحيث نجد تفعيلة "فَعْلُنْ" هي التي ينبني عليها الوزن إلا أنّها تطول أحيانا، وتقصر أحيانا أخرى بدون أن تخضع لوزن من الأوزان الخليلية المعروفة.

فعلى الرغم من وجود بعض التفعيلات الخليلية في الشعر الحوزي ؛ مثل "فعلن"، و"مستفعلن" في النماذج السابقة أو غيرها فإنّ << متابعة هذه الأشعار عن طريق بحور الخليل ضرب من التجّني على هذه النّصوص، وإقحام لها فيما لم تخلق له أصلا>>[3].

و الفكرة نفسها قد نبّه عليها ،أيضا ، الأستاذ التّلي بن الشيخ بقوله: << والواقع أنّنا حين نحاول تطبيق الشعر العربي عن الشعر الشعبي، نجد هذا الأخير يختلف اختلافا واضحا على الأوزان العربية ولا يخضع لتفعيلاتها، وكثيرا ما يجمع الشاعر في

---

[1] وزنه هو: مستفعل مستفعلن مستفعلن مستفعلن

[2] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 205 – 211.

[3] الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة..، ص 138.

القطعة الواحدة بين أكثر من وزن، ولهذا فإنّ محاولة إخضاع الشعر الشعبي لبحور الخليل تبدو لنا غير ممكنة>>[1] .

وحاصل القول، ممّا تقدّم أن هذا الشعر لا يخلو من بعض التفعيلات الخليلية، ولكن أن يرقى إلى الأوزان الرسمية، فذلك محال.

ممّا يجعلنا نطمئن إلى أنّ النّغم والإيقاع هما أساس القصيدة الشعبية.

[1] دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة..، ص 419.

المبحث الثاني

الأشكال في شعر الحوزي

المبحث الثاني
الأشكال في شعر الحوزي

إن الحديث عن الأشكال يقودنا إلى تساؤلات عن الكيفية التي شكّل بها شعراء الحوزي قصائدهم؟ وكيف ألّفوا أجزاءها؟ وهل في وسعنا أن نلمح هيكلا عاما واحدًا، أو أكثر، ينتظم كل أو جل قصائدهم؟

هذا ما سأحاول الكشف عنه عبر رصد أشكال القصيدة "الشعبية "الحوزية"، عند أصحابها، عبر ما ما توافر لدينا من أشعارهم.

وقبل التعرض لشكل القصيدة عندهم، لا بدّ لنا من الإشارة إلى قول أبي علي الغوثي<< واعلم أن أهل المغرب الأقصا بلغوا الغاية إلى عهدنا في تنميق في الزجل وصاروا يتصرفون فيه كيفما شاؤوا، واستحدثوا بحورا كثيرة تعلو عن الحد، واتّضح لهم فيها مجال البلاغة، فمن البحور عندهم ما يسمونه بالرباعي، وهو عبارة على أن كل بيت يشتمل على أربعة أحرف ما طالت القصيدة..>>[1].

ولكن الملاحظ على الأستاذ الغوثي أنّه لا يفرق بين البحور والأشكال، فهما عنده سيّان، على الأقل، من حيث المصطلح.

ومهما يكن من أمر، فقد توّسعنا، بعض الشيء، في الحديث عن البحور أو الأوزان، وبخاصة ما يتعلّق بالزجل الذي أدرجناه في حلقة أنواع الشعر غير المعرب، وانتهى بنا الحديث إلى أن هذا الشعر لا يحكمه وزن بعينه، ولا يخضع إلى ما يخضع إليه الشعر المعرب، من حيث تفعيلات الخليل وبجوره.

على أنّ الذي نسعى إليه، الآن، هو رصد أشكال القصيدة الشعبية لدى بعض شعراء الحوزي.

واعتقادنا أن هذه الأشكال ما هي في حقيقة الأمر سوى جملة من المقاطع، تخللتها بعض التفعيلات.

---

[1] كشف القناع..، ص 89 وما بعدها.

فلما يتحدّث الأستاذ عبد العزيز المقالح عن أشكال القصيدة العامية اليمينية، يراها<< في أغلب أشكالها، تتألّف من مقاطع تتنوع وزنا وقافية، ولا يدري احد على وجه الدّقة من كان الأسبق إلى تحطيم وحدة الشكل التقليدي للقصيدة العربية. هل هي القصيدة العامية[1] أم الموشحات؟>>[2].

وفي ضوء هذا الأمر، فإنّ هذه المقاطع تخضع إلى الناحية الغنائية، ولذلك فإنّ<<السمة الغالبة في الزجل هي أنّه قيل بغرض التلحين والغناء>>[3].

حتى إن باحثا كالأستاذ عبد المالك مرتاض، رحمة الله عليه، وهو بصدد معالجة انحطاط الذوق العربي، يرى أن هذا الذوق حين انحطّ نتيجة لإهمال الجماهير الشعبية وحرمانها من التعليم الذي هو عنصر من عناصر الأمل والنور، أقبل على هذا الشعر الملحون يتغنى به، ويبدع الأصوات والألحان>>[4].

وعلى غرار ما ذهب إليه الأستاذ أحمد الطاهر في أوزان القصيدة الشعبية، فإنّ الأستاذ عبد الله ركيبي يلاحظ ثلاثة أشكال في هذه القصيدة وهي:

القصيدة التقليدية والموشح والزجل، وذلك حين يقول: << ويمكن رصد أشكال ثلاثة للقصيدة في الشعر الملحون، تماشيا مع تعريفنا له: الشكل العادي الذي قلّد القصيدة المعربة التقليدية، وشكل الموشحات ثم أخيرا شكل الأزجال>>[5].

ويرجع الأستاذ "التلي بن الشيخ" تأثير هذه الأشكال في الشعر الشعبي إلى طبيعة المؤثرات الثقافية من جهة، وإلى تاريخ هجرة أنماط الثقافة العربية إلى الجزائر من جهة ثانية، ففي تصوره أنّ << تأثير القصيدة المعربة في الشعر الشعبي الجزائري، وكذلك تأثير اللهجات العربية المختلفة التي صاحبت دخول الإسلام إلى الجزائر وما حملته معها من

---

[1] إن المؤلف نفسه يرجح أسبقية العامية على الموشحة الفصحى و يشاطره في ذلك كل من إحسان عباس وميشال عاصي (ينظر: -إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، منشورات دار بيروت: بيروت،1971، ط 02، ص 22. وَ- ميشال عاصي، الشعر والبيئة، منشورات دار بيروت: بيروت، 1970، ط 01، ص 114.

[2] عبد العزيز المقالح، شعر العامية في اليمن، مركز الدراسات اليمنية: صنعاء، دار العودة: بيروت، 1978، د. ط، ص 240.

[3] كشف القناع عن آلة السماع..، ص 88.

[4] عبد الملك مرتاض، من مقاله: "في الشعر الشعبي الجزائري"، مجلة التراث الشعبي(عراقية) ،ع 02، السنة التاسعة، بغداد، 1978 م، ص 199.

[5] الشعر الديني الجزائري الحديث..، ص 496.

أنماط الشعر الشعبي الذي ظهر في الشرق. كل هذا قد سبق دخول الموشحات والأزجال الأندلسية إلى الجزائر>>[1].

وبعد هذه الإشارة، يتابع، الباحث نفسه، الحديث محددا مناطق تواجد هذه الأشكال بقوله: << ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن الشعر الشعبي الذي نشأ بعيدا عن حياة المدينة يمثل الشكل التقليدي للقصيدة المعربة، ذلك أن عدم وجود ضرورة اجتماعية تدعو الشاعر إلى التنويع في القصيدة، مثل اختلاف القوافي في الأغصان، وتعدد "البحور" الي تميّزت بها الموشحات والأزجال وهي إحدى خصائص الشعر الحضري أو شعر المتعلمين الذين تأثروا بالطابع الأندلسي الذي يستهدف البحث عن الصورة الغنائية والألفاظ المناسبة للتلحين والطرب>>[2].

ومن هذا الرأي نخرج بنتيجة مفادها أن الشعر الشعبي نوعان: الشعر الشعبي البدوي، والشعر الشعري الحضري.

أما الشعر البدوي، فقد تفرع في نظر بعض الباحثين[3]عن الشعر الهلالي، وأما الشعر الحضري فقد تفرع عن الموشحات والأزجال.

وعن كيفية ظهورهما، يقول الأستاذ التلي، ما نّصه: <<والراجح أن العامل الذي كان له الأثر الكبير في ظهور الشعر هو هجرة القبائل الهلالية في منتصف القرن الخامس الهجري، بحيث يمكن القول بأن دور الهلاليين، بالإضافة إلى أنهم قاموا بدور كبير في تعريب الجزائر، فقد أسهموا في بلورة الشعر الشعبي>>[4].

والعامل نفسه هو الذي أثاره رابح بونار، رحمه الله، فضلا عن تاريخ ظهور الموشحات بالأندلس[5].

ويؤيد هذا ما ذهب إليه الأستاذ "التلي" من أنّه<< قد ساعد على انتشار الأزجال والموشحات في الجزائر هجرة بعض الأندلسيين الذين لا نشك في أنهم قد أثروا في الشعراء

---

[1] دور الشعبي الجزائري في الثورة...، ص 397.

[2] نفسه، ص 398.

[3] ينظر: رابح بونار، من مقاله: "نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني"..، مجلة آمال.. ، ص 9.

[4] دور الشعر الشعبي...، ص 392.

[5] ينظر: "نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني"..، ص 09.

الشعبيين بواسطة ما حملوه معهم من أنماط الغناء والطرب التي كانت سائدة في الأندلس>>[1].

وحسب الباحث " رابح بونار" فالشعر الهلالي أقدم عهدا في الجزائر من الموشحات الأندلسية وقد تعرف إليه الشعراء الشعبيون عن طريق شعراء بني هلال الذين رافقوا الحملات العسكرية التي زحفت على القيروان سنة 449 هـ، وعلى الجزائر عام 460 هـ[2].

ونعتقد أن الذين ردوا ظهور وتطور الشعر الشعبي إلى هذين النوعين، الشعر البدي، والشعري الحضري، إنما مصدرهم في ذلك ابن خلدون الذي يعدّ،<< أوّل مفكر عربي اهتّم بالصناعة الأدبية الهلالية، أو ما يمكن أن نطلق عليه الوجود الأدبي الهلالي.. بالإضافة إلى وجودهم الاجتماعي>>[3]، وذلك حين يقول: << فأما العرب، أهل هذا الجيل، المستعجمون عن لغة سلفهم من مضر، فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض، على ما كان سلفهم المستعربون، ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والمدح والرثاء والهجاء ويستطردون في الخروج من فن إلى فن في الكلام.

وربما هجموا على المقصود لأول كلامهم، وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر، ثم(من) بعد ذلك ينسبون...>>[4].

وقد تحدّث ابن خلدون أيضا عن القصائد التي كانت تسمى في المغرب بالأصمعيات، نسبة إلى ، الأصمعي، راوية العرب الشهير، في حين كان يطلق على مثيلها بالمشرق اسم "الشعر البدوي والحوراني والقيسي".

ويرافق هذا الشعر، الموسيقى البدوية المناسبة، << وربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة، لا على طريقة الصناعة الموسيقية. ثم يغنون به، ويسمّون الغناء به اسم

---

[1] دور الشعبي الجزائري في الثورة...، ص 406.

[2] ينظر: «نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني"..، ص ص 07-24.

[3] عبد الرحمن أيوب من مقاله،"منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي الحلقة"1، مجلة الفكر (تونسية)، السنة 29، ع 7، أفريل 1984، ص ص 90، 91.

[4] المقدمة، ج 2...، ص 757.

الحوراني، نسبة إلى حوران من أطراف الشام، وهي من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد>>[1].

ومن النماذج التي أوردها ابن خلدون للاستشهاد بالشعر البدوي، هذه القصيدة المجهولة المؤلف التي ترجع إلى القرن الخامس الهجري، وتتحدّث عن رحلة بني هلال إلى المغرب، وهي من بحر الطويل، ومن أبياتها[2]:

وأي جميل ضاع لي الشريف بن هاشم وأي رجال ضاع قبلي جميلها
لقد كنت أنا وياه في زهو بيتنا عناني بحجة ما غباني دليلها
وعدت كأني شارب من مدامة من الخمر فهو ما قدر من يميلها
أو مثل شمطامات مظنون كبدها غربيا وهي مدوخة عن قبيلها

ومنها أيضا:

وأمرت قومي بالرحيل وبكّروا وقوّوا وشدّاد الحوايا حميلها
قعدنا سبعة أيام محبوس نجعنا والبدو ما ترفع عمود بقيلها
تظل على أحداب الثنايا نوازى يظل الجرى فوق النضا ونصيلها

وقد لا تحتاج إلى التأكيد على أن العناصر الموضوعية القارة في هذا الإنتاج الشعري البدوي تتمثل في الجمل كوسيلة للتنقل وفي الشجاعة الدائبة والحروب غير المنقطعة والعصبية والأخذ بالثأر والتركيب الاجتماعي القبلي. وهذه العناصر تمّ استقطابها من قبل حماسة الجاهلي. ناهيك بعنصر<< الإحساس بالانتماء إلى الوسط البدوي>>[3].

هذا، والأبيات، كما يبدو، على نهج القصائد الفصحى التقليدية، ولكن عدم إعرابها لا يكاد يذكر.

---

[1] م. م. س، ص 758.

[2] نفسه، ص 760.

[3] "منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي الحلقة"..، ص 94.

ومن القصائد التي تنتمي إلى القرن السابع الهجري، قصيدة للشاعر "السلطان بن المظفر بن يحيى الدّواودي" وقد حبسه بالمهدية[1]،"أبو زكرياء بن أبي حفص"، أوّل ملوك إفريقية من الموحدين،(ت -647 ه)،فقال يشكو حاله وقد بدأ ذلك بالغزل متغنيا بمزايا حبيبته،؛مزايا تذكرنا بعبلة متيّمة قلب عنترة بن شداد العبسي[2]:

يقول وفي بوح الدجا بعد وهنة حرام على أجفان عيني منامها
أيا من لقلب حالف الوجد والأسى وروحا هيامي طال ما في سقامها
حجازية بدوية عربية عداويّة ولها بعيد مرامها
مولعة بالبدو ولا تألف القرى سوى عانك الوعسا يؤتي خيامها
ومرباها عشب الأراضي من الحيا لو أني من الحور الحلايا حسامها
تشوق بسوق العين مما تداركت عليها من السحب السواري غمامها
ومشروبها من محض ألبان شولها غنيم ومن لحم الجوازى طعامها
تعاتب على الأبواب والموقف الذي يشيب الفتى مما تياسى زحامها
وكم من رداح أسهرتني ولم أر من الخلق أبهى من نظام ابتسامها
وكم غيرها من كاعب مرجحنة مطرزة الأجفان باهي وشامها

ثم انتقل إلى الفخر بقبائل بني هلال وبشجاعتهم:

ونلقى سراة من هلال بن عامر يزيل الصدا والغل عني سلامها
بهم تضرب الأمثال شرقا ومغربا إذا قاتلوا قوما سريع انهزامها
عليهم ومن هو في حماهم تحيلة مدى الدهر ما غنّى فينا حمامها
فدع ذا ولا تأسف على سالف مضى فذى الدنيا ما دامت لأحد دوامها

إن هذه الأبيات تمكننا من إدراك مدى تعلق المجموعة الهلالية بنمط حياتها البدوية وفي الوقت نفسه تمسكها الشعوري، إن صح التعبير، بالقيم الاجتماعية التي لا تنفك تتناقلها عبر تراثها المروي فالأبيات تهز قارئها نتيجة الصرخة الباكية التي أطلقها السلطان الهلالي من سجنه.

---

[1] المهدية وكانت عاصمة الفاطميين عند وصول القبائل الهلالية لإفريقية (ينظر: عبد المنعم ماجد، الوثائق المستنصرية، دار الفكر العربي: القاهرة، 1954م، د. ط، ص 15 وما بعدها.

[2] ينظر: المقدمة، ج 02، ص ص 761، 762.

وعن تطور الشعر البدوي الذي نحن بصدد التحدث عنه، يفيدنا ابن خلدون بأنه كان في أوزانه، حيث خرج بعض شعرائه عن النظام التقليدي للقصيدة العربية إلى تفعيلات جديدة ترد في أربعة (04) أشطر، على أن تكون القافية في شطرها الرابع، وقد تكون مخمسة. وإلى هذا يشير بقوله: <<ولهم فن آخر كثير التداول في نظمهم يجيئون به مغصنا على أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة: الأول في رويه ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة شبيها بالمربع والمخمس الذي أحدثه "المولدون من المتأخرين">>[1]. ويبدو من هذا الكلام أن تطور الشعر البدوي كان في عهد ابن خلدون، في القرن الثامن الهجري، ثم << ازداد تطورا حتى وصل إلينا في قصائد سعيد المنداسي وابن مسايب وابن ڤنون وغيرهم>>[2].

من هذا العرض تبرز لنا أهمية الشعر البدوي في رأي ابن خلدون كونها << متأتية من احتوائه على الأغراض التي يكتنفها الشعر القديم والتي تتّسم بثبوت مظاهر الحياة البدوية من ناحية، ومن ارتكازه، من حيث إنه تراث شعبي، على مبدأي التواتر والزمن من ناحية أخرى. هذان المبدآن جعل الإنتاج الأدبي الهلالي (العامي واللهجة)صنفا أدبيا مستقلا بذاته>>.[3]

أما عن النوع الثاني، الذي هو "الشعر الحضري"، الذي تفرع عن الموشحات و الأزجال، فيخبرنا ابن خلدون عنه بما نصّه: << ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور، لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيها إعرابا واستحدثوا فنا سموه بالزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد فجاؤوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة >> [4]. وذلك نتيجة حتمية لازدهار الموشحات وشيوعها بين الناس، وتمكنها من نفوسهم لدرجة أنها<< حركت

---

[1] م. م. س، ص 758.

[2] "رابح بونار، من مقاله،"نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني"..، ص 12.

[3] عبد الرحمن أيوب من مقاله: "منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي الحلقة 2"، مجلة الفكر (تونسية)، السنة 29، ع 8، ماي 1984م، ص 91.

[4] المقدمة، ج 02..، ص 778.

قرائحهم فحاكوها بمنظومات موزونة وأطلقوا عليها اسم الزجل أي الصوت>>[1]. ولا يشك صاحب الرأي السابق في أن هذا الزجل<< هو الذي استقى منه وحاكاه شعراؤنا الحضريون>>[2].

ومثيل هذا الرأي نلمسه عند باحث آخر يرى أن الزجل انتقل<< من الأندلس إلى سائر الأقطار العربية، وكان من الطبيعي أن ينتقل من موطنه إلى البلد الأقرب فالأبعد، ولهذا ظهر في شمال إفريقيا قبل أن يظهر في مصر..>>[3]. وعن استحداث المغاربة، خاصة أهل فاس، لفن الزجل يقول ابن خلدون: << ثم استحدث أهل الأمصار بالمغرب فنا آخر من الشعر، في أعاريض مزدوجة كالموشح، نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضا وسموه عروض البلد، وكان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير>>[4]. فقد نظم قطعة على طريقة الموشح، حيث خرج فيها بعض الشيء عن الإعراب ومطلعها[5]:

أبكاني بشاطئ النهر نوح الحمام على الغصن في البستان قريب الصباح
وكفّ السحر يمحو مداد الظلام وماء الندى يجري بثغر الإقاح

وهكذا كثر الزجالون، وتباينت أغراضهم، وتعددت أوزانهم، حتى نبغ منهم شعراء ساهموا في دفع عجلة الشعر الجديد والمتمثل في الشعر الشعبي الذي <<استحسنه أهل فاس وولعوا به ونظموا على طريقته وتركوا الإعراب الذي ليس من شأنهم، وكثر سماعه بينهم واستفحل فيه كثير منهم ونوّعوه أصنافا إلى المزدوج.. >>[6].

وبعد، فلقد أسهبنا، بطريقة أو بأخرى، في الحديث عن الشعر البدوي، والشعر الحضري عبر آراء ابن خلدون، والذي استنتجناه منها، هو تأكد فرضيه الباحثين من أن الشعر البدوي يشبه من حيث الشكل القصيدة العربية الكلاسيكية.

---

[1] "منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي الحلقة 2"..، ص 12.

[2] نفسه، ص 16.

[3] أبو بثينة، الزجل والزجالون، كتاب الشعب القاهرة، 1962م، د. ط ، ص 10.

[4] المقدمة، ج02..، ص 783.

[5] نفسه، ص 784.

[6] نفسه، ص 784.

أما الشعر الحضري فيشبه من حيث الشكل الموشحات والأزجال[1].وبدورنا نقول إلى أي شكل ترجع القصيدة الشعبية عند شعراء الحوزي "؟

حقا، لقد بدا لنا بعد الاطلاع على عدد غير قليل للقصائد المتواجدة بين أيدينا أن القصيدة الشعبية أو "الحوزية" ذات شكلين اثنين وهما؛ شكل مقلّد للموشحات والأزجال من حيث أجزاؤهما، طالعا، ودورا وقفلا. وشكل مقلّد للقصيدة التقليدية الرسمية.

ولنبدأ بالشكل الأول، المتعلق بتقليد الموشحات والأزجال، فالذي انتهينا إليه في هذا الشكل أنّه الغالب بالقياس مع الشكل الثاني. وهذا يؤكد على أن هذا الشعر إنّما نظم ليلحن ويغنى.

لقد أفضت بنا عملية تصنيف القصائد وترتيبها بحسب الشكل الأول، أي شكل الموشحات والأزجال تجاوزا، إلى الأشكال التالية:

أ/ شكل **السداسي أو"المسدس"** وقصائده خضعت لتصنيف آخر على مستوى الطالع و الدور (1) والقفل (1) أعطى الأشكال الآتية:

أولا-شكل السداسي/الثماني/السداسي وتمثله أربع قصائد[2]

ثانيا-شكل السداسي/الثماني/الرباعي وتمثله قصيدتان.

ثالثا-شكل السداسي/السداسي/الرباعي وتمثله قصيدة واحدة.

رابعا-شكل السداسي/السداسي/السداسي وتمثله قصيدتان.

ب/ شكل **الرباعي** أو "**المربع** "كما يسمونه، وأشكال قصائده المصنفة مجددا على مستوى الطالع والدور(ا) والقفل(ا) هي:

---

[1] من المعلوم أن الزجل من حيث بناؤه يخضع لبعض القيود التي تخضع لها الموشحة، ولذا<< فالزجل يستفتح كالموشحة بالمذهب أو المطلع الذي يتكون عادة من أربعة أغصان، يلي ذلك الدور وكل دور ينتهي بقفل يكون مكونا من غصنين اثنين وتكون قافية القفل متحدة مع قافية المطلع. أما الأدوار فإن لكل واحد منها قافيته الخاصة به، ويتكون الدور عادة من ثلاثة قسيمات، تكون أحيانا قسيمات بسيطة، وأحيانا قسيمات مركبة، وفي هذه الحالة الأخيرة يكون الدور مكونا من ستة أسماط، ووحدة القافية أمر أساسي في الدور إذا كان بسيطا، وفي أعجاز المصراعات إذا كان مركبا، وينتهي الزجل عادة بخرجة من بحر وقافية المطلع والأقفال>> (الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه..، ص 462).

[2] فيما يخص أرقام مصادر القصائد نحيل القارئ على الجداول التفصيلية لشعر ابن سهلة، ص ص 31-40، وذلك تفاديا للتكرير.

أولا-شكل الرباعي/الرباعي/الرباعي. وتمثله قصيدة واحدة.

ثانيا-شكل الرباعي/السداسي/الرباعي. وتمثله قصيدتان.

ج/ شكل **الموشح الأقرع**، تجاوزا، وقصائده المصنفة على مستوى الدور(ا)والقفل(ا)أعطت الأشكال الآتية:

أولا-شكل السداسي/الخماسي. وتمثله قصيدة واحدة.

ثانيا-شكل الأكثر من عشرة أشطر/وأقلها. وتمثله قصيدة واحدة.

ثالثا-شكل السداسي/السداسي. وتمثله قصيدة واحدة أيضا.

د/ شكل **الخماسي** أو "**المخمس**"، وقصيدتاه المصنفتان في حالتين، على مستوى الطالع والدور(ا) والقفل(ا) :أفرزتا لكل حالة شكلا خاصا هو:

1- الحالة الأولى: خماسي/مثنى/مثنى. وتمثلها قصيدة واحدة.

2- الحالة الثانية: خماسي/ثماني/خماسي. وتمثلها قصيدة واحدة.

هـ / شكل **الثماني** أو "**المثمن**" و قصيدتاه، المصنفتان في حالتين على مستوى الطالع والدور(ا)ولدتا لكل حالة شكلا بعينه:

1- الحالة الأولى: ثماني/ثماني/رباعي. وتمثله قصيدة واحدة.

2- الحالة الثانية: ثماني/ثماني/خماسي. وتمثله قصيدة واحدة.

ولنقم الآن باستقراء ورصد القصائد التي تنتمي **للشكل الأول**، محاولين رسمه بيانيا مع شيء من الشرح والتعليق.

أ/ شكل السداسي/الثماني/السداسي: على مستوى الطالع والدور الأول والقفل الأول، وتدرج تحته القصائد التالية:

1- قصيدة "العقيقة": تنتمي هذه القصيدة إلى شكل الموشح[1]، من حيث أجزاؤه، من مطلع و دورو قفل، وباعتبارها متنوعة القوافي. وهذا شكلها:

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

[1] ويمكن عدّها كذلك<< ذات شكل تقليدي وذلك من حيث بناؤها؛ فهي على منوال المعلقات؛ نجد فيها ذكرا للأطلال، ثم وصفا للمطية، ثم وصفا للمحبوب، ونهاية مدحا للرسول صلى الله عليه وسلم، وهنا نقطة الاختلاف عن المعلقات>> (عبد الحق زريوح، الخصائص الفنية للشعر الشعبي عند المنداس، (مخطوط)، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان ن 1990-1991، ص 228)

الطالع ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

سداسي

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

الدور (1) ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

سباعي

ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــ د

الدور (1) ـــــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــــ ص

- تابع- ـــــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــــ ص

سداسي

ـــــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــــ ص

القفل (1) ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

رباعي

الدور (2) ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ جَ

ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ جَ

سباعي

ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ جَ

ـــــــــــــــــــ جَ

الدور (2) ـــــــــــــــــــ سَ ـــــــــــــــــــ ل

- تابع-

ـــــــــــــــــــــــ سَ ـــــــــــــــــــــــ ل

سداسي

ـــــــــــــــــــــــ سَ ـــــــــــــــــــــــ ل

القفل (2) ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب

رباعي

ومن هنا يظهر أن القصيدة خضعت إلى شكل الموشح من حيث أجزاؤه، وأشكالها هي: الرباعي، والسداسي والسباعي.

2 - قصيدة "دَاوِي بَاللَّيْنْ جْرَاحِي": جاءت على نمط العقيقة في تنوع القوافي، باعتبار الطالع والأدوار والأقفال، دون نسيان اللازمة. وهذا تمثيل شكلها:

ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب

الطالع ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب **رباعي**

اللازمة..... مَاذَا بَاكَتْ اَلْمَاحِي

ـــــــــــــــــــــــ أَ ـــــــــــــــــــــــ بَ

الدور ـــــــــــــــــــــــ أَ ـــــــــــــــــــــــ بَ **مثمن(ثماني)**

ـــــــــــــــــــــــ أَ ـــــــــــــــــــــــ بَ

ـــــــــــــــــــــــ أَ ـــــــــــــــــــــــ بَ

القفل ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب

رباعي

اللازمة..... ـــــــــــــــــــــــ

فشكل القصيدة إذن هو الرباعي والثماني، مع ملاحظة أن آخر دور من القصيدة سداسي الشكل[1].

3-قصيدة " قَلْبِي بَحْبِيبِي فَارَحْ": اتّبعت أثر الموشح من حيث أجزاؤه، طالعا وأدوارا وأقفالا وتمثيلها البياني على النحو التالي:

ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ ب

الطالع ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ ب

سداسي

ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــ أَ ـــــــــــــــــ دَ

الدور ـــــــــــــــــ أَ ـــــــــــــــــ دَ **ثماني**

ـــــــــــــــــ أَ ـــــــــــــــــ دَ

ـــــــــــــــــ أَ ـــــــــــــــــ دَ

القفل ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ د

سداسي

ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ د

يتّضح، من التمثيل البياني، أن شكل القصيدة سداسي وثماني.

4-قصيدة " طُبُّ لَلْقَلْبَ اَدْوَاهْ": شكلها تقليد للموشح من حيث أجزاؤه، وتمثيلها بيانيا هو:

ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ ب

الطالع ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ ب

سباعي

[1] ديوان سعيد المنداسي الملحون..، ص 82

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

اللازمة ـــــــــــــــــــ

ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

الدور ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

سداسي

ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

القفل ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

رباعي

إذن، شكل القصيدة رباعي وسداسي.

1-قصيدة" فِي اَلْمَنَامْ يَا سْيَادِي": اتّبعت أثر الموشح من حيث أجزاؤه، طالعا وأدوارا وأقفالا وتمثيلها البياني كما يلي:

ـــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــ ح

الطالع ـــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــ ح **ثماني**

ـــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــ ح

ـــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــ ح

ـــــــــــــــــــ ل ـــــــــــــــــــ ق

الدور ـــــــــــــــــــ ل ـــــــــــــــــــ ق

سداسي ـــــــــــــــــــ ل ـــــــــــــــــــ ق

القفل ـــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــ د

سداسي ـــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــ د

إن شكل القصيدة ثماني وسداسي.

2- قصيدة" اَلْقَلْبَ بَاتْ سَالِي وَاَلْخَاطَرْ فَارَحْ"[1]: تصنف هذه القصيدة في شكل الموشح، من حيث أجزاؤه، من مطلع و دور و قفل، وباعتبارها متنوعة القوافي. وهذا شكلها:

ـــــــــــــــ ح ـــــــــــــــ هـ

الطالع ـــــــــــــــ ح ـــــــــــــــ هـ

سداسي ـــــــــــــــ ح ـــــــــــــــ هـ

الدور (1) ـــــــــــــــ ن ـــــــــــــــ ي

ثماني ـــــــــــــــ ن ـــــــــــــــ ي

ـــــــــــــــ ن ـــــــــــــــ ي

ـــــــــــــــ ن ـــــــــــــــ ي

القفل (1) ـــــــــــــــ ح ـــــــــــــــ ة

رباعي ـــــــــــــــ ح ـــــــــــــــ ة

الدور (2) ـــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــ م

ثماني ـــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــ م

ـــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــ م

ـــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــ م

القفل (2) ـــــــــــــــ ح ـــــــــــــــ ة

ـــــــــــــــ ح ـــــــــــــــ ة

رباعي

ومن هنا يظهر أن القصيدة خضعت إلى شكل الموشح من حيث أجزاؤه، وأشكالها هي: الرباعي، والسداسي والثماني.

[1] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق بخوشة..، ص ص 76 - 79.

3-قصيدة" لِكْ نَشْكِي بْأَمْرِي لِأَنِي"[1]: شكلها تقليد للموشح من حيث أجزاؤه، وتمثيلها بيانيا هو:

ـــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــ ا

الطالع ـــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــ ا

خماسي

اللازمة ـــــــــــــــــ

ـــــــــــــــــ ك ـــــــــــــــــ ه

الدور ـــــــــــــــــ ك ـــــــــــــــــ ه

سداسي. ـــــــــــــــــ ك ـــــــــــــــــ ه

القفل ـــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــ ا

رباعي ـــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــ ا

إذن، شكل القصيدة خماسي وسداسي ورباعي.

4-قصيدة" خَاطْرِي وَ دْلِيلِي حَيْرَانْ"[2]: هي ،كذلك، اتّبعت أثر الموشح من حيث أجزاؤه، طالعا وأدوارا وأقفالا وتمثيلها البياني هو:

ـــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــ ن

الطالع ـــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــ ن

سداسي. ـــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــ ن

الدور ـــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــ ش

ثماني ـــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــ ش

ـــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــ ش

ـــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــ ش

[1] م. م.س ، ص ص 127 - 129.

[2] نفسه ، ص ص 204 - 210.

القفل ـــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــ ن

ـــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــ ن

رباعي

إذن الشكل الحاصل عندنا هو السداسي والثماني والرباعي.

5-قصيدة "فِيكْ قْوَى اَلْيُومْ يْقِبِنِي"[1]: تنتمي هي الأخرى إلى شكل الموشح، من حيث أجزاؤه، من مطلع و دور و قفل، وباعتبارها متنوعة القوافي. وهذا شكلها البياني:

ـــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــ ي

الطالع ـــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــ ي

ثماني ـــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــ ي

ـــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــ ي

الدور (1) ـــــــــــــــــــ ل ـــــــــــــــــــ ت

ـــــــــــــــــــ ل ـــــــــــــــــــ ت

سداسي ـــــــــــــــــــ ل ـــــــــــــــــــ ت

القفل (1) ـــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــ ن

رباعي ـــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــ ن

الدور (2) ـــــــــــــــــــ ض ـــــــــــــــــــ م

سداسي ـــــــــــــــــــ ض ـــــــــــــــــــ م

ـــــــــــــــــــ ض ـــــــــــــــــــ م

القفل (2) ـــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــ ن

رباعي ـــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــ ن

[1] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران...، ص ص 57، 58.

ومن هنا يظهر أن القصيدة خضعت إلى شكل الموشح من حيث أجزاؤه، وأشكالها هي: الرباعي، والسداسي والثماني.

6-قصيدة "رَانِي هْمِيمَ هَايَمْ فِي نَكْدَ اَحْزَانِي"[1]: بدورها ترتب في شكل الموشح، من حيث أجزاؤه، من مطلع و دور و قفل، وباعتبارها متنوعة القوافي. و تمثيلها البياني هو:

الطالع ـــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــ ح

ـــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــ ح **رباعي**

اللازمة ـــــــــــــــــ

الدور (1) ـــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــ يَ

سداسي ـــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــ يَ

ـــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــ يَ

القفل (1) ـــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــ ح

رباعي ـــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــ ح

اللازمة ـــــــــــــــــ

ـــــــــــــــــ ح ـــــــــــــــــ ة

الدور (2) ـــــــــــــــــ ح ـــــــــــــــــ ة **ثماني**

ـــــــــــــــــ ح ـــــــــــــــــ ة

ـــــــــــــــــ ح ـــــــــــــــــ ي

القفل (2) ـــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــ ح

رباعي ـــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــ ح

ومن هنا يظهر أن القصيدة خضعت إلى شكل الموشح من حيث أجزاؤه، وأشكالها هي: الرباعي، والسداسي والثماني.

[1] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران...، ص ص 116 - 119.

7-قصيدة "لِيكْ نَشْتْكِي بْأَمْرِي يَا رَافْعَ اَلسْمَا"[1]: هي كذلك ترتب في شكل الموشح، من حيث أجزاؤه، من مطلع و دور و قفل، وباعتبارها متنوعة القوافي. ورسمها البياني هو:

ـــــــــــــــــــــــا ـــــــــــــــــــــــح

الطالع ـــــــــــــــــــــــا ـــــــــــــــــــــــح

سداسي ـــــــــــــــــــــــا ـــــــــــــــــــــــح

الدور (1) ـــــــــــــــــــــــب ـــــــــــــــــــــــبَ

ـــــــــــــــــــــــب ـــــــــــــــــــــــبَ **ثماني**

ـــــــــــــــــــــــب ـــــــــــــــــــــــبَ

ـــــــــــــــــــــــب ـــــــــــــــــــــــبَ

القفل (1) ـــــــــــــــــــــــا ـــــــــــــــــــــــ ح

خماسي

ـــــــــــــــــــــــا ـــــــــــــــــــــــح

ـــــــــــــــــــــــح

الدور (2) ـــــــــــــــــــــــل ـــــــــــــــــــــــلَ

ثماني ـــــــــــــــــــــــل ـــــــــــــــــــــــلَ

ـــــــــــــــــــــــل ـــــــــــــــــــــــلَ

ـــــــــــــــــــــــل ـــــــــــــــــــــــلَ

القفل (2) ـــــــــــــــــــــــى ـــــــــــــــــــــــح

خماسي

[1] ديوان أحمد بن التريكي: جمع وتحقيق عبد الحق زريوح..، ص ص 77 - 83.

ـــــــــــــــــــ ى ـــــــــــــــــــ ح

ـــــــــــــــــــ ح

يبدو إن القصيدة خضعت إلى شكل الموشح من حيث أجزاؤه، وأشكالها هي: السداسي والخماسي والثماني.

8-قصيدة " دَمْعِي سَكِيبْ وَالنَّارْ فَاكْبَادِي"[1]: تنتمي هذه القصيدة إلى شكل الزجل، من حيث ترتيباته، وباعتبارها متنوعة القوافي. وهذا شكلها:

الطالع ـــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــ ي

رباعي

ـــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــ ي

ـــــــــــــــــــ م ـــــــــــــــــــ مَ

الدور (1) ـــــــــــــــــــ م ـــــــــــــــــــ مَ

سداسي ـــــــــــــــــــ م ـــــــــــــــــــ مَ

القفل (1) ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

رباعي

الدور (2) ـــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــ ب

سداسي

ـــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــ ب

[1] م. م. س، ص ص 52 - 55.

القفل (2) ـــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــ د

رباعي

ـــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــ د

إذن، فشكل القصيدة هو السداسي والرباعي والثماني.

الآن سأنتقل للحديث مطولا عن شكل القصائد عند ابن سهلة بحكم أن قصائده هي الأكثر تداولا في فن الحوزي من حيث التلحين والأداء. فبالنسبة للشكل

أولا- السداسي / الثماني / السداسي: على مستوى الطالع والدور الأول والقفل الأول ندرج تحته القصائد التالية:

8-قصيدة :" يَا اَلْوَاحَدْ خَالَقْ اَلْاَعْبَادَ سُلْطَانِي "[1].

9-قصيدة: "نَشْكِي أَمْرِي لِمَنْ اَبْلاَنِي "[2].

10-قصيدة:" لَا اَتْخَيَّلْ يَالْقُمْرِي اَدِّى لِي ذَا اَلسْلاَمْ"[3].

11-قصيدة: "لَمْتَى يَهْنَى قَلْبِي "[4].

ويمكن لنا تمثيل شكل القصائد الأربع بيانيا كما يلي:

الطالع ـــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــ أ **سداسي**

Refrain- خماسة، لازمة ـــــــــــــــــــ

الدور (1) ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

ثماني

ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف..، ص ص 123 - 128.

[2] نفسه، ص ص 205 - 211.

[3] نفسه، ص ص 217 - 220.

[4] نفسه، ص ص 185 - 188.

القفل (1) ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

سداسي

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

وهكذا إلى أواخر القصيدة باختلاف عدد الأدوار والأقفال. ومن خلال التمثيل، يتّضح لنا أن شكل القصائد الأربع هو: السداسي، والثماني، والسداسي.

ثانيا-شكل **السداسي/الثماني/الرباعي:** على مستوى الطالع والدور الأول، والقفل الأول ندرج ضمنه قصيدتان اثنتان هما:

12-قصيدة:"نَرْسْلَكْ لَمْذَبَلْ اَلْاَعْيَانْ"[1].

13-قصيدة:"نَارْ اَهْوَاكُمْ فَالْدِلِيلْ"[2]

فبيانهما تمثيلا هو:

الطالع ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

سداسي ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

الدور (1) ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

ثماني

ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــ د

القفل (1) ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب **رباعي**

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

[1] م. م. س، ص ص 189 - 193.

[2] نفسه، ص ص 175 - 178.

وهكذا إلى ختام القصيدتين في القفل السابع.وثمّة ملاحظات سجلناها هي:

أ/ ففي القصيدة (12) نجد روي "فراش" البيت الثالث من الدور الأول مختلفا عن بقية الأفرشة المشكلة للدور نفسه.

ب/ كما نلاحظ تقلص عدد الأشطر من ثمانية (08) إلى ستة (06) في الدورين الرابع (04) و في السادس (06).

ج/ توجد مطابقة على مستوى التقفية بين أفرشة الدور السابع (07) والدور الأخير، والملاحظة نفسها على أفرشة الدور الأول (01) و "أغطية" الدور الثامن (08) كما يوضحه البيان التالي:

ـــــــــــــــــــ ح ـــــــــــــــــــ ر

ثماني

الدور (7) ـــــــــــــــــــ ح ـــــــــــــــــــ ر

ـــــــــــــــــــ ح ـــــــــــــــــــ ر

ـــــــــــــــــــ ح ـــــــــــــــــــ ر

ـــــــــــــــــــ حَ ـــــــــــــــــــ جَ

الدور (8) ـــــــــــــــــــ حَ ـــــــــــــــــــ جَ

ثماني

ـــــــــــــــــــ حَ ـــــــــــــــــــ جَ

ـــــــــــــــــــ حَ ـــــــــــــــــــ جَ

د/ أما في القصيدة (13) فنلاحظ تكرار روي "أفرشة" الطالع في كل من أفرشة الدور الثاني، والدور الخامس، بينما في الدور السابع، الروي، نفسه يتكرر في "الأغطية".

وثمة ملاحظة على لقفل السابع إذا يتحول عدد أشطره من أربعة إلى ستة. كما نلاحظ تطابقا في روي "الأغطية" لكل من الدورين الخامس والسادس، وهذا توضيحه:

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ع

الدور (5) ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ع

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ ع

ـــــــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــــــ عَ

الدور (6) ـــــــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــــــ عَ

ـــــــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــــــ عَ

وممّا سبق ملاحظته يظهر أن القصيدتين خضعتا إلى الموشح من حيث أجزاؤه، وأشكالها هي: السداسي، والثماني، والرباعي.

ثانيا- شكل **السداسي/الرباعي:** على مستوى الطالع، والدور الأول(ا)،والقفل الأول (ا) وتمثله قصيدة واحدة هي:

14-قصيدة " نَارْ اَهْوَاكُمْ لَهَّابْ"[1]، ويمكن لنا أن نمثلها بيانيا كالآتي:

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ ب

الطالع ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ ب

سداسي

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــــ د

الدور (1) ـــــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــــ د

القفل (1) ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ ب

رباعي

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ ب

والمنحى نفسه إلى القفل الرابع والأخير، من القصيدة.

[1] م. م. س، ص ص 240 - 242.

ومن خلال التمثيل يتبيّن لنا أن شكل القصيدة هو: السداسي والرباعي مع وجود ملاحظة مؤّداها توحيد في التقفية على مستوى أفرشة وأغطية الدور الثالث، وكذا الأمر مع أغطية الدور الرابع. مثلما يبدو في الشكل التالي:

م ـــــــــــــــــــ مَ ـــــــــــــــــــ

الدور (3) م ـــــــــــــــــــ مَ ـــــــــــــــــــ

م ـــــــــــــــــــ مَ ـــــــــــــــــــ

هـ ـــــــــــــــــــ مً ـــــــــــــــــــ

الدور (4) هـ ـــــــــــــــــــ مً ـــــــــــــــــــ

هـ ـــــــــــــــــــ مً ـــــــــــــــــــ

ثالثا- شكل **السداسي**: على مستوى الطالع، والدور الأول، والقفل الأول وتندرج تحته قصيدتان اثنتان هما:

15-قصيدة: "بَالرَّيَامْ سَعْدَتْ اَلْأَيَّامْ"[1].

16-قصيدة: "مَا عَنْدِي مَرْسُولْ".[2]

ويمكننا تمثيل القصيدة (15) من حيث شكلها كالآتي:

الطالع- سداسي

أ ـــــــــــــــــــ أَ ـــــــــــــــــــ

أ ـــــــــــــــــــ أَ ـــــــــــــــــــ

أ ـــــــــــــــــــ أَ ـــــــــــــــــــ

الدور (1) سداسي

جـ ـــــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــــ

جـ ـــــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــــ

جـ ـــــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــــ

[1] م. م. س، ص ص 194 - 197.

[2] نفسه، ص ص 116 - 122.

القفل (1) ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ أَ

سداسي

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ أَ

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ أَ

والأجزاء نفسها تتكرر بشيء من التباين إلى القفل الخامس والأخير.

ويمكن لنا تسجيل بعض الملاحظات على شكل هذه القصيدة.

أ/ثمة تطابق بين "أفرشة" و "أغطية" كل من الطالع وأقفال القصيدة الخمسة.

ب/ تغير عدد الأشطر، الأولى والثانية، من ستة إلى ثمانية، وعشرة، وأربعة عشر، وذلك في كل من الدور الثاني، الذي يصبح عدد أشطره عشرة والدور الثالث، الذي تتعدد أشطره إلى ثمانية، والدور الرابع حيث مجموع أشطره أربعة عشر. ويمكننا تمثيله بيانيا كما يأتي:

ـــــــــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــــــــ ل

الدور الرابع (1) ـــــــــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــــــــ ل

ـــــــــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــــــــ ل

ـــــــــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــــــــ ل

ـــــــــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــــــــ ل

الدور الرابع (2) - تابع

ـــــــــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــــــــ ل

ـــــــــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــــــــ ل

أما القصيدة (16) فهذا تمثيلها: الطالع

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــــــ جـ

Refrain- خماسة- لازمة ـــــــــــــــــــــ وهي يَا بُويَا اَحْنِينِي وَاشْ يَجْمَعْ لِي شَمْلِي بْلَحْبَابْ

ـــــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــــ نَ

الدور (1) ـــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ جـَ

القفل (1) ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ جـَ

ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ جـَ

وهكذا إلى آخر القفل الثامن بتنوع من القوافي.

والملفت للانتباه في هذه القصيدة هو تكرير روي "الغطائين" الثاني والثالث في جميع الأدوار والأقفال باستثناء القفل الأول. وتوضيح ذلك ما هو في البيان التالي:

ـــــــــــــــــــ ح ـــــــــــــــــــ حَ

سداسي

الدور (5) ـــــــــــــــــــ ح ـــــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــــ ح ـــــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــــ ف ـــــــــــــــــــ فَ

سداسي

القفل (5) ـــــــــــــــــــ ف ـــــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــــ ف ـــــــــــــــــــ جـ

رابعا- شكل **الرباعي**: على مستوى الطالع، والدور الأول، والقفل الأول، وتمثله:

17- قصيدة: "ضَاقْ أَمْرِي يَا رَبِّيّ عَالَمْ اَلْخْفِيَّه"[1]: التي جاءت على شاكلة قصائد "الشكل السداسي و الثماني" باعتبار الطالع والأدوار والأقفال، مضافا إلى ذلك اللازمة. وتمثيلها البياني: الطالع **رباعي**

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

[1] م. م. س، ص ص 243 - 245

Refrain- خماسة- لازمة ـــــــــــــــــــــــــــــــ و هي: لاَ تْخَيَّبْ ظَنِّي أَيَا اَلْمُقْتَدَرْ

الدور (1) ـــــــــــــــــــــــــــــــ ك ـــــــــــــــــــــــــــــــ ك

رباعي ـــــــــــــــــــــــــــــــ ك ـــــــــــــــــــــــــــــــ ك

القفل (1) ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب

رباعي ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب

ومن الملاحظات التي نسجلها على هذه القصيدة ما يلي:

أ/ تعدد أشطار الدورين: الثاني والثالث من أربعة أشطر إلى أحد عشر شطرا.

ب/ تكرر روي الشطر الخامس في الأفرشة الرابع والخامس والسادس من الدور الثاني. والملاحظة نفسها تنطبق على روي الغطائين الأولين من الدور نفسه في الأغطية الثالث والرابع والخامس من الدور الثالث.

علاوة على تطابق الفراشين و الغطائين الأوليين من الدور السابق.

خامسا- شكل الرباعي/السداسي: على مستوى الطالع، والدور الأول، والقفل الأول، وتمثله قصيدتان اثنتان هما:

18- قصيدة "يَا مْسَلْمِينْ قَلْبِي اَلْيُومْ زَادَ اَهْبَالْ"[1].

19- و قصيدة: "فَاتْ شْعَاعَ اَلْقْمْرَة"[2].

وهذا تمثيلهما بيانيا: المطلع رباعي

ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــــــ ب

Refrain- خماسة- لازمة ـــــــــــــــــــــــــــــــ وهي: رَجْلِي أَمْشَتْ بِيَا أَوْ سَّبْتِي عَيْنِي[3]

[1] م. م.س، ص ص 221 - 224.

[2] نفسه، ص ص 227 - 229.

[3] وهي في القصيدة (19) : " دَاوِينِي نَبْرَاَ "

ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ د

الدور (1) ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ د

سداسي ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ د

القفل (1) ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

رباعي ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

وهكذا إلى القفل الخامس من القصيدة (18)، والقفل الرابع من القصيدة (19).

أما ملاحظتنا التي استطعنا تبيّنها عليهما فهي:

أ/ في القصيدة (18) نجد روي "أغطية" الدور الأول يتكرر في أغطية الدور الثالث بأكملها، وفي الغطاء الأول من الدور الرابع، كما نجد روي الغطائين الثاني والثالث من الدور الثاني يتكرر في الغطائين نفسيهما من الدور الرابع.

ب/ تعدد أشطر القفل الخامس من ستة إلى ثمانية بتنوع قافيتّي الغطائين الأولين كما يبيّنه الشكل التالي:

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ر

القفل (5) ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ر

ثماني ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ج/ بينما في القصيدة (19) نجد روي "أفرشة" الدور الأول يتكرر في "أغطية" الدور الثالث. وروي "أغطية" الدور الأول يتكرر في كل من "أفرشة" الدور الثالث و "أغطية" الدور الرابع. وتوضيح ذلك بيانيا كما يلي:

ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ د

الدور (1) ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ د **سداسي**

ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــــ جـ

الدور (3) ـــــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــــ جـ

سداسي ـــــــــــــــــــ د ـــــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــــ ك ـــــــــــــــــــ د

الدور (4) ـــــــــــــــــــ ك ـــــــــــــــــــ د

سداسي ـــــــــــــــــــ ك ـــــــــــــــــــ د

د/ نلاحظ تفاوت الأشطر فيها؛ فالأفرشة أقصر من الأغطية لنر ذلك في قول ابن سهلة[1]:

يَا مَنْ لاَ لَكْ اَمْثِيلْ فَي اَلْبَهَا وَاَلزِّينْ وْطَبْعَ اَلْحْرُوفْ

00/00//0/0/ 00/0/0/0/00/0/00/

وبعد الكتابة العروضية للبيت نحصل على ما يلي:

ففي الشطر الأول "الفراش" إحدى عشر حركة، وفي الشطر الثاني "الغطاء" ثماني عشر حركة.

سادسا- شكل **الموشح الأقرع**[2]، **تجاوزا**: ونقصد به القصائد التي تبدأ مباشرة بالدور الأول، دون مطلع، وتندرج ضمن شكله القصائد التالية:

20-قصيدة: "لِمَنْ أَنَا نَشْكِي مَنْ لِيعْتِي خَفِيَّة"[3]: جاءت هذه القصيدة على غرار الموشح من حيث أجزاؤه، و تمثيلها بيانيا هو:

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

[1] م. م. س، ص 228.

[2] إن المطلع أو المذهب<< ليس ضروريا في الموشحة فقد تستهل بالدور مباشرة وفي هذه الحال يطلق على الموشح صفة الموشح الأقرع>> (الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه..، ص 376. وتاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين..، ص 235).

[3] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف..، ص ص 148 - 158.

الدور (1) ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

سداسي

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

Refrain- خماسة- لازمة ـــــــــــــــــــ و هي: لَمْتَى لِي نَرْجَاكْ يَا طَالَقْ الْدْلاَلْ

القفل (1) / خماسي

ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــ د

وهكذا إلى القفل التاسع. وشكل القصيدة، كما يظهر من التمثيل البياني، هو السداسي والخماسي. إلا أننا رصدنا بعض الملاحظات إليكموها:

أ/ تغير عدد أشطر الأدوار من ستة، في الدور الأول والثاني والخامس والثامن والتاسع، إلى خمسة، في الدور الثالث والسادس والتاسع، وإلى أربعة أشطر في الدور الرابع، والسابع، والعاشر.

ب/ تغير عدد أشطر الأقفال من خمسة، في القفل الأول والرابع والسابع، إلى أربعة، في القفل الثاني والخامس والثامن، ثم ستة أشطر في القفل الثالث والسادس والتاسع.

ج/ تكرار روي "أفرشة" و"أغطية" الدور الأول في كل من الدور الرابع والسابع.

د/تكرار روي "أفرشة" و"أغطية" الدور السادس في القفل السادس وأيضا الدور التاسع في القفل التاسع. وذلك على النحو الآتي:

الدور (6)/ خماسي

ـــــــــــــــــــ ر ـــــــــــــــــــ ر

ـــــــــــــــــــ ر ـــــــــــــــــــ ر

ـــــــــــــــــــ ر

القفل (6)/ سداسي

ـــــــــــــــــــ رَ ـــــــــــــــــــ رَ

ـــــــــــــــــــــــــــ رَ ـــــــــــــــــــــــــــ رَ

ـــــــــــــــــــــــــــ رَ ـــــــــــــــــــــــــــ رَ

وعلى أية حال، فالشكل الغالب، بحسب تغيّر الأشطر في الأدوار والأقفال، هو السداسي، والخماسي والرباعي.

20-قصيدة: "لَوْمَا اَلْفُضُولْ يَاعُجْبِي"[1] جاءت على شكل يثير الانتباه، إذ إنّه يتميّز على باقي الأشكال السابقة بكثرة أشطر الأدوار والأقفال كما يبينه التمثيل الآتي:

الدور (1) ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

ستة عشر ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

شطرا ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

(16) ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

Refrain- خماسة- لازمة ـــــــــــــــــــــــــــ و هي : سِيدِي لاَ رْسُولَ اَيْحَدَّثْ بَدْرَة

القفل (1) / تسعة أشطر (09)

ـــــــــــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــ ب

وهكذا تنظيم الأدوار والأقفال تارة بالزيادة، في الأشطر وتارة أخرى بالنقص إلى القفل الخامس والأخير. إلا أننا نسجل على شكلها ملاحظات أربعا هي:

[1] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف..، ص ص 99 - 108.

أ/ تغير عدد "الأفرشة" و"الأغطية" من ستة عشر (16) شطرا في الدور الأول إلى عشرة (10) أشطر في الدور الثاني واثني عشر (12) شطرا في الدور الثالث والرابع، وخمسة عشر (15) شطرا في الدور الخامس.

وكذا الأمر بالنسبة لأشطر الأقفال فمن تسعة في القفل الأول، إلى أحد عشر (11) شطرا في القفل الثاني، والثالث، وأربعة عشر (14) شطرا في القفل الرابع، واثني عشر(12)شطرا في القفل الخامس.

ب/تطابق روي أفرشة وأغطية الدور الأول مع الدور الثاني والثالث والرابع علاوة على الأقفال.

ج/ تكرار روي أغطية القفل الأول في أفرشة القفل الثالث.

د/نجد روي الشطر الأخير من القفل الأول يتكرر بالرتبة نفسها في القفل الثاني، والثالث، وفي الشطر الأخير من الدور الخامس.

21-قصيدة: "مُولاَةْ اَلْخَانَة" ونمثلها بيانيا على الشكل الآتي:

الدور (1)/ سداسي

ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ أ
ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ ب

Refrain- خماسة- لازمة

ـــــــــــــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــــــــــــ وهي:

اللهْ اَيْغَرْ مَنْ اَيْغُرْ كَمَا اَنْغَرِيتَ أَنَا مَنْ كَحْلَ اَلْعَيْنْ وَالَشْفَرْ

القفل (1)/ سداسي

ـــــــــــــــــــ جـ	ـــــــــــــــــــ جـ
ـــــــــــــــــــ جـ	ـــــــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــــــ جـ	ـــــــــــــــــــ ب

وهكذا إلى الآخر حيث تسير الأدوار والأقفال مقتفية أثر الموشح الأقرع من حيث أجزاؤه؛ أدوارا وأقفالا. وملاحظتنا عليها هي كما يلي:

أ/ تساوي أشطر أدوار والأقفال مكونة الشكل السداسي.

ب/ تردد روي الفراش الثاني والثالث من الدور الأول في جميع أقفال وأدوار القصيدة بالترتيب؛ والبيان التالي يوضح هذا التردد:

الدور (3) سداسي

ـــــــــــــــــــــ ل ـــــــــــــــــــــ ل

ـــــــــــــــــــــ ل ـــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــ ل ـــــــــــــــــــــ ب

القفل (3) / سداسي

ـــــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــــ ن

ـــــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــــــ ب

الدور (5)/ سداسي

ـــــــــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــــــــ هـ

ـــــــــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــ هـ ـــــــــــــــــــــ ب

وهكذا.....

ج/ تطابق "أفرشة" و"أغطية" الدور الثالث مع الدور الخامس على مستوى التقفيه والروي، كما يوضحه التمثيل البياني الآتي:

الدور (6)/ **سداسي**

ـــــــــــــــــــــ ل ـــــــــــــــــــــ ل

ـــــــــــــــــــــ ل ـــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــ ل ـــــــــــــــــــــ ب

سابعا- شكل **الخماسي** على مستوى الطالع فقط.

نجد هذا الشكل على حالتين اثنتين، وتمثل كل حالة قصيدة واحدة.

<u>الحالة الأولى</u> وتندرج ضمنها:

22- قصيدة: "ضَاقْ أَمْرِي أَوْ طَالْ نَكْدِي"[1]، ونمثل شكلها بيانيا كما يلي:

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

الطالع ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ ب

الدور (1) ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ أ

القفل (1) ـــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــ ب

ومن رصد أجزائها أمكننا ملاحظة ما يلي:

أ/ عدد أشطر الأدوار يختلف بالزيادة عن الدور الأول، حيث نجد في الدور الثاني والثالث والرابع ثمانية (8) شطر وفي الدور السادس ستة (6) أشطر.

ب/ القفل الثاني، والثالث، والرابع، والخامس، والسادس خماسية الأشطر.

ج/ اشتراك "أغطية" الدور الثالث و "أغطية" الدور الخامس في الروي الواحد.

د/ في نهاية القصيدة يرد الدور مرتين بقافية وروي مختلفين على المطلع ولعل ذلك للضرورة الغنائية.

هـ/ أفرشة الأدوار والأقفال أقصر من "الأغطية" مثلما هو في قول الشاعر من القفل الثاني:

شُعْلَتْ نَارْهَا فِي كَبْدِي تَضْطَرَبْ فَي اَلْحْشَا مَا اَصْعَبْهَا لَهْلاَجْ

نَارْ اللِّي اَتْرِيدْ بُعْدِي كَامْلَةْ اَلزِّينْ وَاَلْبْهَا دَابَلْ لَغْنَاجْ

مَنْ خَلَّتْنِي اَهْمِيلْ هَايَمْ فِي لَمْحَاجْ

الحالة الثانية وتندرج ضمنها:

23- قصيدة: "أَنَا اَلْمَمْحُونْ مَنْ اَغْرَامَكْ مَا نَسْتْرَاحْ"[2]، وتمثيل شكلها بيانيا يكون كالآتي:

المطلع / **خماسي**

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ أ

[1] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف..، ص ص 243 - 245.

[2] نفسه، ص ص 179 - 184.

ـــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ أ

الدور (1) / ثماني

ـــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــ ج ـــــــــــــــــــــ د

القفل (1)/ **خماسي**

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــ أ

وهكذا تتابع الأدوار والأقفال إلى القفل السادس.

ويظهر لنا شكل القصيدة، في هذا التمثيل البياني، خماسيا، و ثمانيا، ولدينا ملاحظات متعلقة بهذا الشكل، نجملها فيما يلي:

أ/ أشطر الأدوار تختلف، عددا، حيث نجد عددها في الدور الثالث والرابع يبلغ سبعة أشطر، وفي الدور الخامس ستة أشطر، بينما في الدور السادس تسعة أشطر.

ب/ روي الأفرشة الثالث والرابع، والخامس من الدور الأول هو نفسه، بالترتيب، في "أغطية" الدور الثاني، والخامس. كما نجده نفسه في الأفرشة: الثاني والثالث والرابع والخامس من الدور السادس.

ج / تطابق، على مستوى التقفية، نلاحظه في "الأفرشة": الثالث والرابع والخامس، مع الأفرشة: والثالث والرابع من الدور الرابع.

د/ تكرير روي الشطرين الأولين من الدور الأول، والثاني، في "الأغطية"، الأول والثاني والثالث والرابع من الدور الرابع.

هـ/ تغير شكل القفل من الخماسي في القفل الأول، والثاني، والثالث والخامس إلى الشكل الرباعي في القفل الرابع، وإلى الشكل السداسي في القفل السادس. ومرد ذلك إلى الغناء واللحن والإيقاع بخاصة.

و/ أغطية الأقفال أقصر من أفرشتها، كما يوضحه قول "ابن سهلة" في القفل التالي:

فَوْقَ جْبِينَكْ رِيتْ عَظْلَمْ وَخْدُودَكْ وَرْدْ فَاحْ يَا رَايَسْ اَلْمِلاَحْ
الَرَّقْبَة تَايْقَة[1] فْمَعْنَى نَحْكِيهَا رَقْبَةْ اَلْغْزَالْ
لاَ[2] شْعَورَكْ مَتْخَبْلِينْ فِيهُمْ هَمَّة وَاَشْبَاحْ يَا رَايَسْ اَلْمِلاَحْ

ز/ نلاحظ طول الشطر الأول في حين تتساوى الأفرشة والأغطية من الدور السادس، كما في قوله:

إِذَا رَادْ اللهْ رَبِّي وَاَلْعْبَادْ آشْ[3] ايْلُومُوا مَنْ اَعْـــمَـــالْ
إِذَا رَادَ اَلْإِلَهْ رَبِّـــــــــي يَسْتَرْنِي مَا اَنْشُوفْ نَقْمَه
كَانْ أَنَا مَتْ يَا صْحَابِـــي اعْلَى وَلْفِي اَنْمُوتْ سَقْمَهْ [4]
هـَذَا[5] حَتَّى اَوْفَى خْطَابِـــي نُورِي لَلْعَاشْقِينْ كَلْمَهْ
بَنْ سَهْلَة مَا اَخْفِيتْ لَقْبِي بَالْحُبْ اَفْنِيتْ يَالْفَهْمَهْ

ثامنا- شكل **" المثمن" أو"الثماني":** على مستوى الطالع والدور الأول.

نجد هذا الشكل يرد في حالتين اثنتين، وتمثل كل حالة قصيدة بمفردها.

<u>الحالة الأولى</u>: ويصنف تحت شكلها؛

23- قصيدة: "سُبْحَانْ خَالْقِي سُلْطَانِي" [6]، والتي نمثلها بيانيا على النحو التالي:

---

[1] طويلة.

[2] منادى حذفت أداته، والأصل يا للا.

[3] بمعنى أي شيء.

[4] سقيما، عليلا، مريضا.

[5] أصلها هكذا، وحذفت الكاف تخفيفا.

[6] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف..، ص ص 166 - 169.

الطالع/ ثماني

ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــــــ أ.	ـــــــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ ب

الدور (1)/ ثماني

ـــــــــــــــــــ جـ	ـــــــــــــــــــ د
ـــــــــــــــــــ جـ	ـــــــــــــــــــ د
ـــــــــــــــــــ جـ	ـــــــــــــــــــ د
ـــــــــــــــــــ جـ	ـــــــــــــــــــ د

القفل (1)/ رباعي

ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــــــ أ	ـــــــــــــــــــ ب

وهكذا تتابع الأدوار والأقفال إلى غاية القفل الخامس. ونستنتج من التمثيل البياني أن شكل القصيدة ثماني ورباعي مع تواجد بعض الملاحظات نحصرها في الآتي ذكره:

أ/ تغير عدد أشطر الأدوار من ثمانية إلى عشرة كما هو الحال في الدور الرابع والخامس، ومن ثمانية إلى اثني عشر شطرا في كل من الدور الثاني والثالث.

ب/ تغير عدد أشطر الأقفال من ستة إلى ثمانية مثل ما هو في القفل الثالث والرابع والخامس.

ج/ نلاحظ تطابق "أفرشة" الطالع، والأقفال مع "أفرشة" الدور الثاني على مستوى التقفي.

د/ نلاحظ تطابق "أغطية" الطالع، والأقفل مع "أفرشة" الدور الثالث، كما هو في البيان التالي:

الدور (3)/ **اثني** عشري

ـــــــــــــــــــــــ بَ ـــــــــــــــــــــــ و

ـــــــــــــــــــــــ بَ ـــــــــــــــــــــــ و

ـــــــــــــــــــــــ بَ ـــــــــــــــــــــــ و

ـــــــــــــــــــــــ بَ ـــــــــــــــــــــــ و

ـــــــــــــــــــــــ بَ ـــــــــــــــــــــــ و

ـــــــــــــــــــــــ بَ ـــــــــــــــــــــــ و

<u>الحالة الأولى</u>: وتندرج تحت شكلها؛

24- قصيدة: "خَاطْرِي بَالْجَفَا تَعَذَّبْ"[1]. وهي تقليد للموشح من حيث أجزاؤه وتمثيلها البياني:

الطالع/ ثماني

ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــ ب ـــــــــــــــــــــــ ب

Refrain-الخماسة-اللازمة

ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ أ

وَايْنَ اَدْوَاكْ يَا الَطَّالَبْ غَابْ اَدْوَاكْ سِيدِي الَطَّالَبْ

الدور (1)/ ثماني

ـــــــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــــــ د

[1] م. م. س، ص ص 109 - 115.

القفل (1)/ خماسي

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ ب

وهكذا حتى القفل السابع والأخير. ومن ثمة فالشكل الناتج، إذن، هو الثماني والخماسي.

أما **الشكل الثاني** فهو المتعلّق بتقليد القصيدة الرسمية المعربة. ولهذا الشكل حضور متوسط فيما اطلعنا عليه من أشعار شعراء نهاية القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر أي بدءً بابن سهلة ومن عاصره ومن جاء بعده، ومرجع ذلك، فيما نرى، تعلّق هؤلاء الشعراء بالقصيدة القريبة من الموشحات والأزجال لاتصالهما اتّصالا وثيقا بفن الموسيقى وطريقة الغناء والأداء. وأغلب الظن أنهم، كانوا ينظمون قصائدهم لغرض التلحين، ويصبغونها، على نهج معيّن لتُنسق مع النّغم المنشود.

ولكن الاستثناء يكون مع الشاعر "أحمد الستوتي" الذي يعدّ متأخرا عن ابن سهلة غير أن شكل قصائده يغلب عليه الشكل المتعلق بالقصيدة المعربة التقليدية ذلك أن << أكبر جزء من ديوان أحمد الستوتي ينتمي إلى الشكل المستوحى من القصيدة العمودية>>[1].

ونمثل على ذلك بما يلي:

25- قصيدة: " اللهْ يْعَظَّمْ أَجْرَ مُولاَيْ إِدْرِيسْ بَنْ ثَابَتْ"[2]، فشكل القصيدة تقليدي أو ما يعرف بالشكل المثنوي، أما البيت يتردد في القصيدة، فهو بمثابة "غطاء" باعتبار التقفية ويسمّى عند الموسيقيين "بالردّة"،وتمثيل شكل القصيدة بيانيا هو:

ـــــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــــ ت

ـــــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــــ ت

ـــــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــــ ت

ـــــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــــ ت

[1] أحمد ستوتي الشاعر الشعبي..، ص 177.

[2] نفسه، ص ص 97 - 99.

ـــــــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــــــ ت

ـــــــــــــــــــــ س

الردة ـــــــــــــــــــــ ت

و هي: اللهْ يْعَظَّمْ أَجْرَ مُولاَيْ إِدْرِيسْ

وَأُجْرْنَا يَا سَامْعِينْ فِيَ حْيَاتُ

لقد التزم الشاعر في القصيدة بالقافية الموحدّة بين جميع الأبيات ورويّها حرف التاء المتحرك بالنسبة لعروض البيت، وحرف السين بالنسبة للضرب عبر كل أبيات القصيدة. وهو بهذا إنما مقلد لمن فتح الباب لشعراء الحوزي وأعني به الشيخ "سعيد المنداسي"، الذي تعلّق << بالقصيدة المعربة، باعتباره شاعرا فصيحا..، فقد حافظ، في جل قصائده على نظام القصيدة التقليدية من حيث التقفية ووحدة البيت>>[1]، ومن ذلك ما جاء في؛ 26- قصيدة: "ريح أشجارك"[2]، التي جاءت على الشكل التقليدي، وعدد أبياتها ثلاثة عشر(13)، وكل بيت يتكون من شطرين وهو ما يسمى بالمثنى أو المثنوي[3]. ويمكن تمثيلها بما يلي:

ـــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــ ب (في جميع القصيدة)

والملاحظ على هذه الأبيات أنّها ذات قافية واحدة، وكذلك الشأن بالنسبة للفراشات (الأشطر الأولى).

والتزام الشاعر بقافية خاصّة في الأشطر الأولى وأخرى في الأشطر الثانية مفاده أنه<< كان يهدف إلى البراعة>>[4]. والالتزام هذا<< يساعد الشاعر على استخدام طريقة التسكين.. كما أن الجرس الموسيقي يكون أقوى تأثيرا في السّامع، كلما أعيد نفس

[1] الخصائص الفنية للشعر الشعبي عند المنداسي..، ص 235.

[2] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان المنداسي (الملحون)..، ص ص 59 - 62.

[3] ينظر: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس..، ص 269.

[4] الشعر الديني الجزائري الحديث..، ص 533.

الحرف.. كان هذا دليلا على قوّة موهبته الشعرية، وسعة ثروته اللغوية في نظر جمهوره >>[1].

27- قصيدة: "صَلِّي يَا رَبِّي عَلَى مَنْ بَاسْمِهِ"[2]،شكلها تقليدي ينتمي إلى المثنى، مع ملاحظة عدم تطابق الفراش مع الغطاء إلا في البيتين الثاني[3] والخامس والأربعين[4]. فالبيتان، على هذا الأساس، مصرّعان؛ إذ التصريع هو << جعل العروض مقفاة تقفية الضرب>>[5]. وتمثيل هذه القصيدة هو:

ـــــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــــ سَ

28- قصيدة:" نَاسِي اَشْتْفَاوْا فِيَّ "[6]،تقليدية الشكل، و هي تعكس لنا طول نفس الشاعر؛ فقد بلغ عدد أبيتها خمسة وسبعين ومائة (175)، مع تنوع في القوافي. وهذا تمثيلها البياني:

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ جـ

ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ جـَ

ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ جـَ

ـــــــــــــــــــ جـ ـــــــــــــــــــ جـَ

---

[1] دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة: 1830- 1945..، ص 400.

[2] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان المنداسي (الملحون)..، ص ص 83 - 96. كما وردت في الديوان الفصيح تحت عنوان : "أرذاذ المزن من عيني نزل" (ص ص 31 - 44)، وهناك من ينسب القصيدة إلى الشاعر الحوضي التلمساني(ت 900هـ)(ينظر: ديوان سعيد المنداسي، تحقيق وتقديم: رابح بونار..، ص 31).

[3] نفسه، ص 83.

[4] نفسه، ص 88.

[5] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج 02..، ص 551.

[6] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان المنداسي (الملحون)..، ص ص 151 - 161

ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

وهكذا إلى آخر القصيدة.

هذ، ومثلما فعلنا في **الشكل الأول**، فإنّنا نتابع تصنيف وترتيب القصائد المنتمية إلى **الشكل الثاني**، شارحين وملاحظين ومعلقين:

أولا- القصيدة **ذات الروي الواحد**: ويمثلها قصيدتان اثنتان هما:

29- قصيدة:"يَا ضَيْ بَصْرِي لَوْ تَنْسَانِي"[1]، تقليدية الشكل، و قد بلغ عدد أبياتها واحد وأربعون (41)، مع تنوع في القوافي.

ويمكننا تمثيلها بيانيا على النحو التالي:

ـــــــــــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــــــــــ ك

ـــــــــــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــــــــــ ي

ـــــــــــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــــــــــ ك

ـــــــــــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــــــــــ ك

ـــــــــــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــــــــــ ي

ـــــــــــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــــــــــ ك

ـــــــــــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــــــــــ ك

ـــــــــــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــــــــــ ي

ـــــــــــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــــــــــ ك

ـــــــــــــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــــــــــــ ك

وهكذا إلى آخر القصيدة.

[1] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم: الحفناوي..، ص ص 158 - 160

30- قصيدة:" يَا عُشَّاقْ الَزِّينْ"[1] تقليدية الشكل، و قد بلغ عدد أبيتها ثمانية وأربعون (48)، مع تنوع في القوافي.

ويمكننا تمثيلها بيانيا على النحو التالي:

ـــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــ ن

ـــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــ هـ

ـــــــــــــــــ ن ـــــــــــــــــ ى

الردة و هي :

ـــــــــــــــــ ي ـــــــــــــــــ ل

أَ بُـويَا حْـنِيـــــنِي طَابْ قَلْبِي مَنْ قَوْلَةْ لاَلاَ

ـــــــــــــــــ ع ـــــــــــــــــ ع

ـــــــــــــــــ ع ـــــــــــــــــ هـ

ـــــــــــــــــ ع ـــــــــــــــــ ل

ـــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــ س

ـــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــ هـ

ـــــــــــــــــ س ـــــــــــــــــ هـ

وهكذا إلى آخر القصيدة.

31- قصيدة: " سِيدِي أَوْ مَنْ يْسَالَ عْلَى كَحْلَ اَلْعَيْنْ" [2]: جاءت هذه القصيدة على الشكل التقليدي، وعدد أبياتها خمسة وأربعون(45)،وكل بيت يتكون من شطرين، وهذا ما يعرف بشكل المثنى أو"المثنوي"، ويمكن تمثيلها كالتالي:

ـــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــ ب (في معظم القصيدة)

ومما نلاحظه على القصيدة ما يلي:

[1] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أحمد بن التريكي...، ص ص 113 - 116.

[2] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة...، ص ص 136 - 141.

أ/ أبيات هذه القصيدة، في معظمها، ذات قافية واحدة رويها حرف النون عدا الأبيات: الثامن(8)، والعشرين(20)، والواحد وثلاثين(31)، والواحد والأربعين(41).

وكذلك الشأن بالنسبة للأفرشة الأولى.

ب/ تفاوت في الطول بين الأبيات، حيث نجد الأبيات 8، 9، 20، 21، 31، 32، 41، 42،

أقصر من بقية الأبيات، وهذا مثال من قول الشاعر:

البيت 19: لَقِنِي بْوَلْفِي طَالَقْ الدْلاَلْ[1] اَخْيَرْ اَلْغْزَالْ عَارْمِي كَامْلَ الزّينْ

البيت 20: لَوْ كَانْ بَالدْرَعْ يَا فُهْمَا لَلْحَاسْدِينْ نَضْحَى نَقْمَا

البيت 21: اَعْلَى اَلْغْزَالْ زَرْقَ اَلْوَشْمَا يَحْمَى الزْقَا يَبْدَ اَلْبَارُودَ يْنِينْ

_____ أ

_____ ب

_____ م

_____ م

_____ م

_____ ب

32- قصيدة: "يَا ضَوْ أَعْيَانِي"

وردت هذه القصيدة على غرار سابقتها، وتضم ثلاثة وثمانين(83)بيتا، وتمثيلها بيانيا هو:

البيت:1 _____ أَ

_____ بَ

البيت:2 _____ جـ

_____ بَ

[1] من << دل، دلال، إدلال، تدللن غنج: شكل في تصرف المرأة في الكلام والحركات للفت نظر الرجل دون أن تقصد الحب>>(معجم المعاني للمترادف والمتوارد...، ص 175).

البيت:3 ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ د

ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ بَ

وهكذا إلى آخر القصيدة ونسجل عليها بعض الملاحظات:

أ/البيت الأول أو مطلع القصيدة مصرع << لأن حرف الروي في العروض والضرب واحد>>[1]،أو << جعل العروض مقفاة تقفية الضرب>>[2]مثل ما هو في قول الشاعر:

يَا ضَوْ اَعْيَانِي يَا اَلْقُمْرِي زَرْفَ اَلْجَنْحَانْ جَمَّلْ وَاَسْعَانِي وَاحَدْ لاَ تَقْرَا فِيهْ أَمَانْ

ب/ روي القافية المُلتزم في القصيدة هو حرف النون.

ج/ روي عروض البيت الثالث، مثلا، هو نفسه روي عروض البيت الرابع وهكذا إلى الآخر، وهذا تمثيله:

البيت: 03 ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ د

البيت: 04 ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ د

البيت: 05 ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ ه

البيت: 06 ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ ه

د/ واضح من التمثيل أن الأبيات ذات الأرقام الفردية (1،3،5،) **أطول** من الأبيات ذات الأرقام الزوجية (2،4،6،8) وهذا في كامل القصيدة ما يوضحه هذا المقطع:

البيت 21 : يَا جَيَّدْ اَلْاَطْيَارْ نَرْسْلَكْ لْسِيدِي اَلْجَبَّارْ[3] اَلزِّينْ اَلْمَسْرَارْ يَذْكَرْ لِي تَمَّ فَتَّانْ

البيت 22: يَكْوِيوْا اَبْلاَ نَارْ مَنْ يَرَاهُمْ يَمْشِي دَهْشَانْ

[1] حسن دندشي، المعتمد في علم العروض والبيان والإعراب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر: بيروت، 1966م، د. ط، ص وَ -المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي..، ص 337.

[2] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج 02، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني: بيروت، 1985م، ط 06، ص 551.

[3] لا يزال يحمل الاسم نفسه إلى يومنا هذا، ودرب سيدي الجبّار به دريتين؛ دريبة الفرّان، ودريبة السقيفة

البيت 23: اَلْبَدْرَ اَلضَّاوِي يَامْنَة فِي سِيدِي اَلْحَلْوِي[1]

بَهْوَاهَا مَكْوِي خَاطْرِي يَا وَلْدَ اَلْوَرْشَانْ

البيت 24: كُونَكْ مَعْنَاوِي تَكْتَمْ اَلسَّرْ وْلِيسْ اَيْبَانْ

البيت 25: يَا كَحْلَ اَلنَّجْلَا طِرْ فِي اَلاَمْزَانْ تَعْلاَ

لاَهْلِ بْنِي جَمْلَة يَحَفْظَكْ مُولاَنَا الرَّحْمَانْ

البيت 26: من درب الغفلا والحسود أو جميع الرقبان

وممّا سبق فأبيات القصيدة مشطّرة؛ والتشطير هو << أن يجعل كل من شطري البيت السجعة مخالفة لأختها>>[2].

ثانيا- الشكل السداسي وقد جاء في حالتين اثنتين:

1. **<u>الحالة الأولى</u>**: وتندرج ضمنها خمس قصائد تقليدية الشكل هي:

33- قصيدة: "ا تخيل حسبك يا ولد الطير"[3].

34- قصيدة: "وحد الغزال"[4].

35 - قصيدة: "ا عييت في قلبي يصبر"[5].

---

[1] هو << الشيخ الولي أبو عبد الله الشوذي الإشبيلي المعروف بالحلوي، نزيل تلمسان، من كبار العبّاد العارفين>> (بغية الرواد، ج 01..، ص 127). كان << قاضيا بإشبيلية آخر دولة بني عبد المؤمن، ثمّ فرّ بنفسه من القضاء، وأوى إلى تلمسان في زي المجانين>> (ابن مريم، البستان..، ص 70).ويعرف عند العامة بـ<< إمام العارفين، وتاج الأولياء.. وأخذ عنه محمد بن دهان الأوسي المعروف بابن المرأة>>(ديوان ابن مسايب، نشر محمد بخوشة..، ص 123). وسمي بالحلوي لأنّه كان << يطوف في السّق وبيده طبق من عود فيه الحلواء للصبيان، إذا اجتمع هؤلاء نقروا له في أكّفهم فيدور ويرقص وربّما أنشد وتغنّى الحب>> (تلمسان عبر العصور..، ص143).

وقيل إليه تنسب الطريقة الشوذية؛ << طريقة صوفية تشبه طريقة ابن عربي إلاّ أنّها أكثر إيجابية وقد تورط أصحابها في السياسة وقالوا بأنّ العلوم الشرعية غير صحيحة في ذاتها، ولذلك وجدوا مقاومة شديدة وحمل عليهم كل من لسان الدين بن الخطيب، وابن خلدون>>(قيصر مصطفى، تلمسان: شعر، دار آسيا: بيروت، 1985، ط 01، ص 22).

قيل توفي سنة 737 هـ ، ودفن << خارج باب علي، وقبره الآن هناك مزار مقصود مبارك>>(بغية الرواد، ج 01..، ص 128. إنّه خارجأسوار المدينة الشمالية الشرقية.

[2] الإيضاح في علوم البلاغة، ج 02..، ص551.

[3] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 225، 226.

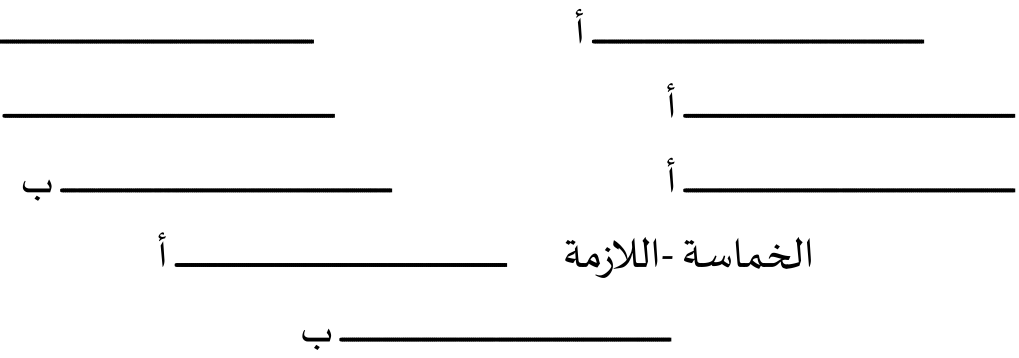
[4] نفسه، ص ص 234 - 236.

[5] نفسه، ص ص 154 - 159.

36 - قصيدة: "سعدي بالحبيب اللي ا هويت"[1].

37 - قصيدة:"كيف ا عملي أو حيلتي "[2].

ويمكن تمثيل هذه القصائد بيانيا، وفق الآتي:



وهي في القصيدة 35: اَعْيِيتْ فِي قَلْبِي يَصْبَرْ لاَ بَا اَعْلَى لَحْبَابْ

وفي القصيدة 36: سَعْدِي بْمَحْبُوبْ خَاطْرِي اَعْطَفْ عَنِّي بَعْدْمَا اَهْجَرْ

وفي القصيدة 37: كِيفَ اَعْمَلِي اَوْحِيلْتِي لِمَنْ نَشْكِي بْذَا اَلْأَمَرْ

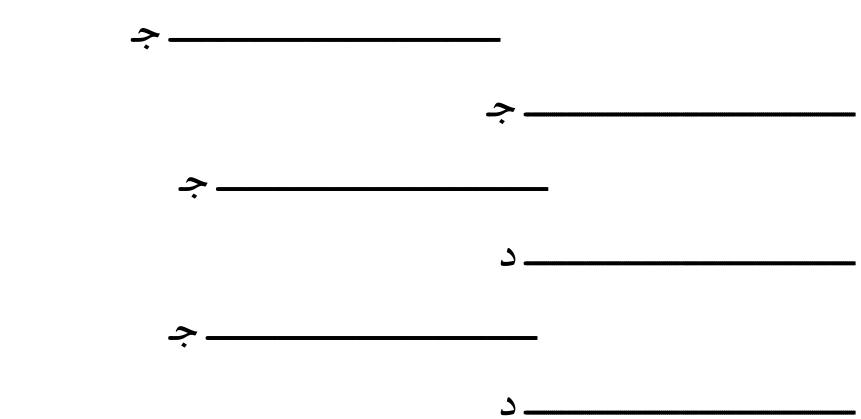
ولنا ملاحظات نسجلها على كل قصيدة فيما يأتي:

القصيدة 33:

أ/ تقليدية الشكل، وعدد أبياتها أربعة وعشرون (24).

ب/ تنوع القوافي بعد كل ثلاثة أبيات، مع لزوم القافية نفسها في عجزي البيتين الثاني والثالث من كبل

ثلاثة أبيات وهذا تمثيلها:



[1] م. م. س، ص ص 160 - 165.

[2] نفسه، ص ص 142 - 147.

ج/ عند بداية تغير القوافي يأتي البيت الأول مصرعا.

القصيدة 34 :

أ/ كسابقتها شكلا وتنوعا في القوافي، والتزاما للقافية الواحدة في عجزي البيتين المتتابعين في كل شكل سداسي. وفي التصريع؛ في مستهل تغير القوافي.

ب/ تختلف عن سابقتها: عددا، حيث تفوقها بعشرة أبيات كاملة كما تختلف عنها في شكل الاستهلال الذي أخذ الشكل الثماني مع تغيير في قوافي الأعجاز، كما يبيّنه الشكل الآتي:

ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب

ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب

ولا سبب لهذا التغيير، في اعتقادنا، إلا الضرورة الموسيقية خاصة لحظة الاستفتاح أو الاستهلال.

القصيدة 35 : لا تختلف عن سابقتيها إلا في عدد الأبيات؛ حيث يبلغ عدد أبياتها اثنين وأربعين(42) بيتا، وتكرر اللازمة بشطرين كما هو في الشكل التالي:

ـــــــــــــــــــــــ أ ـــــــــــــــــــــــ ب

القصيدة 36 : ملاحظات القصيدة السابقة نفسها، نضيف إليها تقفيه[1] اللازمة المشار إليها سابقا.

القصيدة 37: وملاحظاتنا عنها كما يلي:

أ/ تختلف عمّا سبقها من حيث عدد الأبيات؛ فعددها اثنان وثلاثون (32)بيتا.

ب/ تشترك مع سابقاتها في التزام القافية الواحدة في عجزي البيتين المتتاليين في كل ستة أشطر، وكذلك في التصريع في بداية غير القوافي.

---

[1] البيت المقفى هو: << ما اتفقت تفعيلتا عروضه وضربه وزنا وقافية>> (جماعة من الأساتذة، الأسلوب الصحيح في البلاغة والعروض، منشورات دار مكتبة الحياة: بيروت، 1975م، د. ط، ص 92).

ج/ التزمت الشكل السداسي مع تردد اللازمة طيلة القصيدة، غير أنها استفتحت، بالشكل الرباعي مثل ما هو في الشكل الآتي:

أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

ولا تفسير لهذا الخلاف إلا اللحن والغناء والتقيد بالقواعد الموسيقية والنّغم.

2. **الحالة الثانية :** وتندرج تحتها؛

38 - قصيدة "رُوحْ تَلْقَى فَعْلَكْ يَا مَنْ اَتْرِيدْ بُعْدِي"[1]: تقليدية الشكل، وعدد أبياتها أربعة وعشرون(24). ويمكن تمثيلها كما يلي:

أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

وهكذا إلى آخر القصيدة مع التنوّع في القوافي، كل ستة أشطر.

ثانيا- الشكل **المثنى** أو المثنوي، وتمثله قصيدتان اثنتان هما:

39 - قصيدة: " نَابُونِي رَدُّوا اَلْوْجَابْ"[2]، تقليدية الشكل، وقد بلغ عدد أبياتها ثلاثين(30)بيتا، مع تنوع في القوافي. ويمكن تمثيلها كما يلي:

1 أ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

2 ج ـــــــــــــــــــــــــــ ج

3 ج ـــــــــــــــــــــــــــ ب

4 د ـــــــــــــــــــــــــــ د

5 د ـــــــــــــــــــــــــــ ب

6 هـ ـــــــــــــــــــــــــــ هـ

7 هـ ـــــــــــــــــــــــــــ ب

[1] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 230، 233.

[2] نفسه، ص ص 202 - 204.

8 ــــــ

ثالثا- شكل **المثلث** أو **الثلاثي:** وتمثله؛

41 - قصيدة "يَا طَامُو "[1] وتعرف في السماع ب "مَحْبُوبِي طَالْ جْفَاهْ "،تقليدية الشكل ذات نفس طويل؛ فقد بلغ عدد أبياتها ثلاثة وستين(63)بيتا مع تنوع في القوافي.

وهذا تمثيلها البياني:

أ	أ	أ
ب	أ	ب
جـ	جـ	جـ
ب	جـ	ب

وهكذا إلى آخر القصيدة.

رابعا- شكل **المربع** أو **الرباعي**: وتمثله؛

42 - قصيدة " يَا اَرْقِيْفْ اَلْحَاجَبْ"[2]. شكلها تقليدي، وعدد أبياتها ستة وعشرون (26) بيتا مع ورود البيت الأول من جديد في نهايتها.

ويمكن تمثيلها على النحو الآتي:

أ	ب
أ	ج
أ	ب
د	س
ر	ر
ر	ب

وهكذا إلى آخر القصيدة.

وبعد، فهذه جملة أشكال شعر الحوزي، المتوافر لدينا، وقد سارت في تقليدها للموشح من حيث أجزاؤه، المطلع، الدور، القفل، فكانت أشكال الرباعي والسداسي/الثماني، ، و

[1] م. م. س، ص ص 212 - 216. و طامو ترخيم شعبي والمقصود به فاطمة، ذلك أن الترخيم<< حذف آخر الكلمة على وجه الخصوص>> (معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والأصول العربية..، ص 91).

[2] تنظر القصيدة كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 170، 174.

الرباعي، والخماسي، والثماني، وهي الغالبة لديهم وذلك تماشيا والتطابق مع النغم والأداء الموسيقي.

أما القصائد التي سارت في تقليدها للقصيدة المعربة، فقد كانت على شكل السداسي مع تنوع في القوافي، وشكل المثنى في كل بيت مثلما نجده من صدر وعجز في بيت القصيدة المدرسية وهي أقل من الأشكال المقلّدة للموشح.

المبحث الثالث

تأريخ وتوقيع القصائد في شعر الحوزي

المبحث الثالث

تأريخ وتوقيع القصائد في شعر الحوزي

وثمّة خاصية فنية أخرى في شعر ابن سهلة، وفي غيره من الشعراء الشعبين والرسميين، وهي تتمثل في تأريخ نظم وتوقيعها أو ما يعرف بالتأريخ الشعري CHRONOGRAMME ويعني << أن ينظم الشاعر في آخر أبياته كلمات إذا حُسبت حروفها بحساب الجُمَّل (كذا) اجتمعت منها سنوات التاريخ المقصود من ولادةٍ، أو زواجٍ، أو وفاةٍ، أو سفرٍ، أو بناء مسجد، أو تعيين في وظيفةٍ، أو عزل أو انتصار إلخ...>>[1]، ويسمونه <<التاريخ الحرفي أيضاً، لأن المرجع فيه إلى حساب الأحرف الأبجدية>>[2].

و<< الشعر المؤرَّخ، الذي، يُستخدم في تأريخ حدثِ معيّن بإبدال الحروف بأرقامها الجملّية وتحسب حروف الكلمات التي بعد كلمة تاريخ أو ما يشتق منها>>[3]. أو بصورة أخرى ينبغي للنّاظم من،<< ذكر لفظة تاريخ، أو أحد مشتقاتها، ثم يُورد بعدها الكلمات المتضمّنة التاريخ>>[4]، مثل ما عَمِد إليه الشاعر "بطرس كرامة"[5] بمناسبة بناء دار من قبل أحد أعيان الشام سنة 1230 هجرية، حيث أسرع إلى عمل تاريخ شعري لهذا البناء يختمه بقوله[6]:

وبها التاريخ يتلى ادخلوها بسلام

---

[1] المعجم الأدبي..، ص56

[2] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج 03، دار الكتاب العربي: بيروت، 1974م ط 02، ص377.

[3] محمد سعيد إسبر ومحمد أبو علي، الخليل معجم في علم العروض، دار العودة: بيروت، 1982م، ط 01، ص 104.

[4] المعجم الأدبي..، ص 56.

[5] أحد شعراء القرن التاسع عشر (19) للميلاد، حمصي المولد، لبناني الإقامة.

[6] ينظر: جوانب مضيئة من الشعر العربي..، ص132.

وإذا حسبنا الكلمات التالية للفظة "التاريخ" حتى آخر البيت بحساب الجمل، على ما سنوضحه بعد، وجدنا أن مجموعها 1230، وهو الرقم المطابق للتاريخ الهجري[1] الذي بنيت فيه الدار. وهذا شاعر آخر يقول[2]:

لمُصابِه جَزَعَ الزمانُ مُؤَرِّخاً وَبَكَى على حُرّ بنيه فاضِل

فعَجُز البيت، لوقوعه بعد كلمة (مؤرخا) تحسب حروفه الجملية فيعطي رقم 1334 وهو تاريخ وفاة المُؤَرَّخ له أي 1334للهجرة.

كما أنّ من الشعراء من يأتي في <<الشعر أو القصيدة، بكلمة أو جمل أو شطر، وبعض شطر يكون مجموع حروفه بحساب الجمل عددًا يساوي التاريخ الذي وقعت فيه الحادثة المراد عمل تاريخ شعري لها. وتأتي دائما جملة التاريخ الشعري بعد كلمه: تاريخ، أو مؤرّخا. أو أرّخ، أو أية لفظة مشتقة من كلمة "تاريخ" لكي تدل القارئ وتنبهه إلى أنّ العبارة الواقعة بعدها لو حسبت بحساب الجمّل فإن مجموعها يساوي التاريخ المطلوب>>[3].

ومن أمثلة تاريخ الحوادث، ما أَرَّخ به الشيخ "عبد الحسين صادق"، دخول الجنرال "غُورُو " قائد القوات الفرنسية المحتّلة إلى لبنان سنة 1920م حيث قال[4] :

غُورُو وقطع يد ورجل كلها قد جمعت أرخ بهذا غورو

ومجموع الكلمات التالية للفظة "أرّخ" بحساب الجمل يوافق العدد 1920، وهو يطابق، كما قلنا، تاريخ دخول الجنرال المذكور. ولا يخفى ما في البيت من تورية لطيفة، فغُررو كان أَعْوَرَ أقطع اليد والرجل معاً.

ومن أنواع التاريخ الشعري[5] المصطلح عليها المستوفى، والمذيّل، والمتوّج، والممثل...

---

[1] إن الشعراء المسلمين، شعبيين أو رسميين، الذين نظموا في التاريخ الشعري << اعتمدوا التاريخ الهجري أساسا لنظمهم، كما اعتمد الشعراء النصاري التاريخ الميلادي لهذا الغرض>> (شيخ أمين مكي، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الشروق: بيروت، 1972م، د. ط، ص175). وما فعله بطرس كرامة أعلاه، فهو استثناء.

ويرى الأستاذ مصطفى صادق الرافعي أن المتأخرين تفننوا << فجمعوا في البيت الواحد تاريخين متفقين أو مختلفين من الهجري والميلادي..>> (تاريخ آداب العرب، ج 03..، ص381).

[2] الخليل معجم في علم العروض، ص 104.

[3] جوانب مضيئة من الشعر...، ص136

[4] مجلة العرفان (لبنانية)، المجلد 51، عدد تموز 1957م، ص1100.

[5] ينظر: تاريخ آداب العرب، ج 03..، ص ص 397-380

والحديث عن التاريخ الشعري، يسوقنا إلى التساؤل عن حساب الجمل: هل للحروف العربية الأبجدية قيمة عددية، بحيث إن مجموع القيم العددية لحروف كلمة ما يساوي عددا معينا من الأرقام؟

والجواب عن ذلك أولا، إنّ ترتيب الحروف العربية يتبع طريقتين: طريقة الأبجدية التي تتسلسل فيها الحروف تبعا للنظام التالي: أبجد، هوز، حطي، كلمن، سعفص، قرشت، ثخذ، ضظغ[1]. فهنا ثمانية وعشرون حرفا عربيا مرتبة على النظام الأبجدي.

أما الطريقة الثانية فهي طريقة: الألف باء، وتتسلسل فيها الحروف العربية طبقاً للنظام الهجائي الآتي: ا. ب. ت. 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.

ولنترك الآن طريقة "الألف باء" لأنّها لا تساعدنا في قضية التواريخ الشعرية، ولنأخذ الطريقة الأبجدية بترتيبها ومعادلاتها في الأرقام من طريق الجدولين: المشرقي والمغربي. و قبل ذلك يحسن بنا التعرف على الجدول الخاص بحساب السنوات عن طريق الحروف الأبجدية وما يقابلها من عداد، يقول ابن خلدون عن هذا:<< ولست أذكر من ذلك إلا ما ذكره المصنّفون وولع به الخوّاص فمن تلك القوانين الحساب الذي يسمّونه حساب "النّيم" وهو مذكور في آخر كتاب السياسة المنسوب لأرسطو، يعرف به الغالب من المغلوب في المتحاربين من الملوك، وهو أن تحسب الحروف التي في اسم أحدهما بحساب "الجمل" المصطلح عليه في حروف أبجدية من الواحد إلى الألف أحادًا أو عشرات ومئات وألوفا>>[2].

[1] هذه ألفاظ لا معنى لها، وإنّما وضعت للتذكير والحفظ فقط.

[2] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة (فصل علم التاريخ)، المجلد الأول، تحقيق: يوسف أسعد داغر، دار صادر: بيروت ، 1960، د. ط، ص 199.

1. الجدول المشرقي[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				

وللإشارة فإنّ << التاء المربوطة الموقوف عليها في القافية قد تُحسب تاءً فتُعادل الرقم 400، أو هاء فتعادل الرقم 5 >>[2].

والأساس في التاريخ الشعري هو الطريقة العددية، بحساب الجمل، التي اتّخذها شعراء العربية في وقت متأخر من بينهم الأديب الشاعر المؤرخ "صلاح الدين الصفدي"[3]، الذي يقول واصفا قلم ممدوح له اسمه، "بدر الدّين نفاع"[4]:

لصفات بدر الدين فضل شائع تصبُو له الأفكار والأسماع

انظر إلى القلم الذي يحوي فقد صح الحساب بأنّه نفاع

وواضح أن حساب الجمل، الذي، قصده الشاعر هو في لفظتي: "القلم"، و"نفّاع" وحسابهما بالجمل كالآتي:

---

[1] المعجم الأدبي..، ص56. وَ -المنجد الأبجدي، دار المشرق: بيروت، ط 26، ص 6.

-المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق: بيروت، ط26، ص01

[2] المعجم الأدبي..، ص 56.

[3] من أعيان القرن الثامن الهجري، وصاحب المؤلفات الثمينة من أمثال: "الوافي بالوفيات"، و"أعيان العصر"، و"نكت الهيمان"، و "الغيث المنسجم".

[4] جوانب مضيئة من الشعر العربي..، ص140

القلم: ← أ=1، ل= 30، ق= 100، ل= 30، م=40 ← المجموع201

نفّاع: ← ن = 50، ف= 80، ا=1 ع = 70 ← المجموع 201

ومن ألطف التواريخ الشعرية وأكثرها إبداعاً وتوفيقاً وبعداً عن التكلّف وأخفّها لفظاً، وأشملها للاقتباس، ذلك التأريخ الشعري لأبي عبيد الحسن البكري الكبير، الذي أشار من طريقه إلى دخول "الدّخان" إلى بلاد المشرق سنة 1000 للهجرة:

سألوني عن الدّخان فقالوا هل له في كتابكم إيماء[1]

قلت: ما فرّط الكتاب بشيء ثم أرّخت: "يوم تاتي السماء"[2]

وحساب الجمل من البيت الثاني، واقع بعد لفظة "أرخت" مباشرة، وهو1000، وهذا تفصيله:

يوم ← ي= 10، و =6، م =40 ← المجموع = 56.

تأتي ← ت= 400، أ= 1، ت= 400، ي=10 ← المجموع = 811

السماء ← ا =1، ل=30 ، س= 60، م = 40، ا=1، أ=1 ←

المجموع = 133.

وإذا أحصينا الكل وجدنا القول مؤرّخاً عام ألف للهجرة (1000هـ)[3].

وهذه الطريقة الحسابية سواء في المشرق أم المغرب تعرف بالطريقة غير المباشرة. ولنا عود لها، عند تحدثنا عن التأريخ الشعري الشعبي.

---

[1] أورده الأستاذ عبد الله حمادي برواتيين هما:

أ. سألوني عن الدخان وقالوا هل له في كتابنا ايماء؟

(دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة، الجزائر، 1986م، ط01، ص ص 333، 334.

ب. قال خل عن الدخان أجبني هل له في كتابنا ايماء؟

(من مقاله: "عن الحشيش والدخان وأشياء أخرى"، مجلة الثقافة (جزائرية)، السنة 17، العدد 98، مارس/ أفريل 1987/، ص 206.

[2] أمين معلوف باشا من مقاله: "الدخان ودخوله إلى الشرق"، مجلة المقتطف، عدد ديسمبر1911م، ص43.

وفي البيت الثاني، اقتباسان قرآنيان، الأول من قوله تعالى: ﴿**مَا فَرَّطْنَا فِي الْكِتَابِ مِنْ شَيْءٍ**﴾ (من سورة الأنعام (6) / من الآية 38).

والثاني من قوله عزو جل ﴿**فَارْتَقِبْ يَوْمَ تَأْتِي السَمَاءُ بِدُخَانٍ**﴾ (من سورة الدخان (44) / الآية 10).

[3] ينظر: دراسات في الأدب المغربي القديم..، ص334،333

بينما الطريقة المباشرة تتمثل في ذكر تاريخ نظم القصائد، وهي كثيرة الاستعمال لدى الشعراء الشعبين بعامّة وشعراء الحوزي بخاصّة، من ذلك ما نقرؤه في قصيدة "بَمْحَبَّتْهَا اَلْقْلُوبْ تَتْسَلَى" لسعيد المنداسي "[1]:

سَبْعَ اَلسَتِّينْ شَاعْ وَاَظْهَرْ بَعْدَ اَلْأَلْفَ فَاحْ بْأَلْفَاظْ اَلتَّمْيِيزْ

فعبر البيت يتّضح أن تاريخ إنشاء القصيدة هو1067هـ.

وتأريخه، أيضا، لقصيدتيه: "دَاوِي بَاللَّيْنْ اَجْرَاحِي"، و "قَلْبِي بَحْبِيبِي فَارَحْ"

أَحَدْ وْسَتِّينْ اَمْـــــدَاحِي وَأَلْفْ ابْنُ عَبْدَ اللهْ مُنْشِي اَلنَّظْمْ لاَحْ[2]

أَبِو عُثْمَانْ اَحْكَاهْ وْبَرْزُه لَلْعْوَامْ فِي أَحَدْ وَالَسَّتِينْ وَاَلْفْ فَي اَلْعْدَادْ[3]

وما ذكر ابن مسايب في ختام قصيدة "اَلْوَشَّامْ"

يَا إِلَهْ اَغْـــفَرْلِي مَا فَاتْ اَغْـــفَرْ لْنَاظَمْ ذُو اَلْأَبْيَاتْ

بَعْدْ مْيَهْ وْأَلْفْ اَمْضَتْ عَـــــامْ عِشْرِيـنْ تْكَلَّمْ بِهَا[4]

وتاريخ النظم، كما هو واضح، هو: 1120هـ القرن الثاني عشر (12) للهجرة.

وفي نهاية قصيدته المطولة "هَكْذَا أَرَادْ وِقَدَّرْ"[5]

ذَا اَلْقْصِيدْ مْنَ اَلْحْدِيثْ صْنَعْتْـــهَا مْنَ اَلْمْحَبَّة خَرْجَتْ فَي طْرَازْ اَلْأَبْيَاتْ

إِنْ تَسْمَعْ لِي نُورِيكْ تَارِيخْ سْلَكْهَا بَعْدْ خَمْسِينْ وَمْيَة وَأَلْفْ سَنَة مْضَتْ[6]

فتاريخ نظم القصيدة ها هنا هو 1150 هـ.

والمسلك نفسه سلكه ابن التريكي في قصيدتيه "لِيكْ نَشْتْكِي بْأَمْرِي"، و"طَالْ عْذَابِي وْطَالْ نَكْدِي":

هَكْذَا قَالْ أَحْمَدْ يَا فَاهَمْ اَلشْعَارْ اَعْلَى التْرِيكِي رَحْمُ وا يَا مَنْ اَقْرَا اَلسْطُورْ

بَعْدْ مَاعَدّْ أَلْفْ وَاَثْمَانِينْ صَارْ زَادْ عَامِينْ فَالْمُحَرَّمْ مْنَ اَلَشْهُورْ[7]

---

[1] ينظر: الديوان الشعبي..، ص57.

[2] نفسه، ص 82.

[3] نفسه، ص107.

[4] الديوان، تحقيق: الحفناوي أمقران السحنوني، و أسماء سيفاوي..، ص 158.

[5] ينظر القصيدة كاملة في الديوان تحقيق : الحفناوي أمقران السحنوني، و أسماء سيفاوي..، ص ص 83 -90.

[6] نفسه، ص90.

[7] الجواهر الحسان..، ص 339.

عَامْ اَحْدَاشْ اَلْمْيَا اَوْ عِشْرِينْ اَسْـمَـعْ يَا فَاهَمْ
وَاَعْلِيَا مَا أعَظْمُوا اَفْرَاقَكْ يـَا عَيْنَ اَلْعَارَمْ[1]

ويكون تاريخ نظم القصيدة الأولى هو = 1082هـ، والثانية هو = 11000هـ.

والطريقة غير المباشرة أو التأريخ غير المباشر لا يمكننا فكّه إلاّ إذا تعرفنا إلى الجدول الخّاص بحساب الحروف، المغربي وهو كثير التداول عند المشتغلين بالموسيقى التقليدية في المغرب الأقصى والجزائر.

1 م. م. س، ص 370 .

2. الجدول المغربي[1]:

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

ولما كانت قراءة <<التاريخ الشعري سهلة، لا لبس فيها ولا ابهام، ولا تقتضي إلاّ عملا حسابيا بسيطا>>[2]، فلنقرأ لبعض الشعراء الشعبيين، وبخاصة شعراء الحوزي، وهم يؤرخون لقصائدهم، فهذا المنداسي يؤّرخ لعقيقته، فيقول:

عَامْ فَحْشْ مْنَ الطَّيْ اَبْرَزْتْهَا فِي شَعْبَانْ

فَازْ بِهَا مَنْ فِي بَيْتَ الَسُّرُورْ يَخْلُو[3]

فمن هذا البيت، وبالطريقة الحسابية، استنادًا إلى الجدول المذكور أعلاه، يمكننا الحساب الآتي:

إن كلمة "فحش" الواقعة بعد "عام" حروفها تقابل الأعداد التالية:

ف ←80+ح ←08+ش ← **1000**

فحش= **1088** وهو العدد المطابق لـ 1088هـ وهو تاريخ إنشاء العقيقة.

وابن التريكي يؤرخ لقصيدة له، ويومها كان منفيا في المغرب الأقصى؛

---

[1] تقرير مؤتمر هواة "الملحون" مراكش 1970م، ص.10 -كناش مصطفى باغلي..، ص 85.

[2] عانوتي أسامة الحركة الأدبية في بلاد الشام خلال القرن 18م، مطبوعات الجامعة للبنانية: بيروت، د، ط، 1970م، ص 66 .

[3] الديوان الشعبي..، 41

تَارِيخْ ذَا اَلْقْصِيدْ حْرُوفُو رَانِي نْجِيبْ

فِي عَدَدْ شِينْ وَاَلْفَا وَاَلْجِيمْ حْسَابْ[1]

فأحرف التأريخ في الشطر الثاني من البيت تقابلها الأعداد التالية:

ش ◄—— 1000+ف ◄—— 80+ح ◄—— 3= **1083**

فتاريخ إنشاء القصيدة هو: 1083هـ.

وعلى قري القدماء من الشعراء المذكورين يسير أبو مدين بن سهلة ويقفو آثارهم في التأريخ الشعري، كشأن معظم الخصائص الفنية والصور، فقد وقفنا على أربعة تواريخ بما توافر لنا من شعره، المطبوع وغير المطبوع، نوضحها كما يلي:

ففي قصيدته "فَاتْ شْعَاعْ اَلْقَمْرَة"، وتعرف أيضا بـ "دَاوِينِي نَبْرَا"، يؤّرخ:

وَاَلْمَرْوْ[2] اَللِّي سَمَّاكْ يَرْحْمُو سَمَّاكْ بَالاَسَمْ اَلْفْضِيلْ

شِينْ وَعْشُورْ الرَا عِينْ بَعْدَ اَلْعَشْرَه فِي أَوَّلْ اَلْكْلَامْ[3]

فيكون الحساب كالتالي: ش + 1 /x10 ر+ 10 + ع

70+10+200x10/1+1000

70 +10 +20 +1000

إذن = 1000+ 100= **1100**

وتاريخ إنشائها هو: **1100هـ**.

وفي قصيدة "مَا عَنْدِي مَرْسُولْ"[4] نقرأ تأريخا في ختامها:

بَعْدَ اَمْيَا وَأَلْفْ وَاَدْرَكْ اَلْيَا وَاَلْهَا وَاَلْبَا اَسْبَابْ

فالحساب يكون كما يلي: 100+1000 + ي + هـ + ب

---

[1] كشف القناع عن آلات السماع..، ص 84.

[2] أي المرؤ وهو<< إبدال صوتي عند العامّة، يرجع معظمه إلى أصول فصيحة في اللغة التي تتكلّم بها العرب، وسرى ذلك في لهجات العامّة.. وهي تبديل بعض الحروف سعيا وراء ما يخف نطقه على اللسان وتخلصا من الكلفة والغموض..، أو تخلصا من تنافر بعض الحروف مع بعض مما تكون مخارجها مختلفة>> (عبد المنعم سيد عبد العال، معجم الالفاظ ذات الحقيقة والأصول العربية مأخوذة من القرآن، الحديث، معاجم اللغة ومأثورها، دار مكتبة الفكر: طرابلس (ليبيا)، د. ت، ط 02، ص 66).

[3] ديوان أبي مدين ين سهلة جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف..، ص ص 228 - 229.

[4] نفسه، ص ص 116 - 122.

1117=2+5+10+1000+100

وتاريخ الإنشاء هو: **1117هـ**

ونعثر في قصيدة "لاَ تْخَيَّلْ يَا اَلْقُمْرِي[1] اَدِّي لِي ذَا اَلسَّلاَمْ"[2] على تاريخ نظمها:

تَّمْ خْطَابِي اَوْفِيتْ نَشْدِي بَعْدَ اَلْأَلْفْ

حُطْ اَلْفَا اَوْ اَلطَا اَوْ مِيمْ حْرُوفْ مَتَّصْلِينْ

وبالطريقة الحسابية، وفق الجدول المغربي، يكون تاريخ النظم هو:

1000+ف ⟵ 80 + ط ⟵ 9 +م⟵ 40 = 1129هـ

بينما في قصيدة "يَاَلْوَاحَدْ خَالَقْ اَلاَعْبَادْ سُلْطَانِي"[3] نلفي تاريخ نظمها كالتالي:

تَّمْ ذَا اَلْقْصِيدْ اَبْلَفْظَ اَعْجِيبْ وَاَمْعَانِي

بَعْدْ شِينْ وَ الرَّا زِيدْ اَلْبَا اَعْلَى عَشْرَا[4]

فالحساب يكون على النحو التالي:

ش ⟵ 1000 +ر⟵ 200+ب⟵ 2+10=1212

إذن تاريخ الإنشاء **1212هـ**.

وعلى ما تقدّم نجد الشاعر "أحمد الستوتي ولد البشير" يتّبع أثار المتقدّمين من شعراء الحوزي، ففي قصيدته" نَبْتَدَا بَسْمَ اَللّٰهْ مَفْتَاحْ كَنْزَ اَلاَسْرَارْ"، يصنع تاريخا في ختامها:

خْتَمْنَا بْحَرْفْ اَلْيَاء واَلدَّالْ كَانْ رَمْضَانْ بَعْدَ أَلْفْ وَثْلاَثَ بَايْنَا اَوْ ضَاحِي

ي ⟵ 10 + د ⟵ 4 إذن تاريخ النظم= رمضان 1314هـ (الموافق لـ 1908).

---

[1] << طائر صغير عصفور أحمر الصدر>> (أمين معلوف، معجم الحيوان، دار الرائد العربي: بيروت، د. ت، د. ط، ص 207

[2] ديوان أبي مدين ين سهلة جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف..، ص ص 217 - 220.

[3] نفسه، ص ص 123- 128.

[4] نفسه، ص 128.

و الشاعر عبر قصائده التي يؤرخ لنظمها<< أكثر دقّة في تحديدها من غيره، ذلك أنّه في أغلبها يحدّد: اليوم والشهر والعام والقرن>>[1]، مثل ما جاء في قصيدة" أبديت بسم الله الغنّي الرحمان"[2]:

صُغْتْ ثَانِي أَبِيَاتِي فِي أَعْدَادَ اَلْحْرُوفْ فِي حْسَابْ السِّينْ اَلْمَنْقُوطَ يَا اَلْعَارَفْ
سِينْ فِي شَكْلْ وَاَسْمْ مَا يْكُونْ مَتْلُوفْ ضِفْ لِيهْ اَلْيَا وَلاَ ضِفْ اَلْهَا اَلْوَاصَفْ
شَمْسَ رْبِيعْ النَبَاوِي كَمَّلْتْ اَلْأَوْصُوفْ بَعْدْ مْضَتْ مَنُو خَمْسَ لْيَالِي صَارَفْ

فالشاعر يدقّق في الحساب؛ إذ يحدّد القرن بالحروف (حساب الجُمل): ش + س= 1300هـ.

ثم يحدّد السنة بحساب الجمل دائما: ي + هـ = 15.

وبعدها الشهر "ربيع النباوي: ويقصد ربيع الثاني.

ثم اليوم وهو الخامس من الشهر.

والملاحظ أنّنا لا نصادف هذه الدّقة في تحديد التواريخ عند شعراء الحوزي الذين تقدموا عن "أحمد ستوتي" أو عاصروه.

ولكن نجدها عند من جاء بعده مثل الشاعر " أمحمد الرمعون" الذي ينهي قصيدته" يَا اَللاَّيَمْنِي فِي لِيعْتِي مَا زَارُوكَ أَمْحَانِي" مؤرخا لنظمها وموقعا إيّاها بقوله [3]:

ذَوِي اَلْمَعْنَى يَعَّرْفُوا فَي نْقَاطَ الَزِّيدَانِي
وَاَلْمَايَة وَاَلْحْسِينْ كَذَلِكَ أَصْبِهَانْ
وَ مَنْ لاَ يَفْهَمْ غِيوَانِي مَا نَعْتَبْرُه وَاسَعْ اَلْقْفَا
ثْلاَثْمْيَة بَعْدَ أَلَفْ أَرَّخْ مَا قَالَ لْسَانِي
زِدَ سْبَعْطَاشْ الَسْنَة بَعْدُه شَعْبَانْ
وَشْهَرْ جُمَادَى الَثَّانِي هَذَا اَلْقْصِيدَة مْتَحْفَة

[1] أحمد الستوتي الشاعر الشعبي..، ص 201.

[2] نفسه، ص ص 121، 124.

[3] كناش السي إدريس بن رحال أشعار من الموزون والملحون..، ص 84.

مِيمِينْ وْحَاء وْ دَالْ شَدَّ عْلَى اَلْمِيمَ الثَّانِي

وَاَفْتَحْ اَلْمِيمَ اَلْاَوْلَى يَظْهَرْ لِكَ التَّبْيَانْ

هَـذَا هُـوَ عُنْوَانِي **رَمْعُونِي** فَي اَلْأَصَلْ مَا خْفَى

وعند الشيخ قدور بن عاشور الزرهوني في قصيدة " حلّة مريم "[1]:

آ حَفَّاظِي خُذْ طَابْعِي وَاعَظْ وَ تْفَخَمْ

وَقُلْ اَللّٰهْ يَرْحَمْ صَاحَبْ اَلْوَجْدْ رَفْدَتْ عْلاَمُه

قَدُّورْ اَلْمَنْصُورْ بَالْبْجَايِي شِيخُه اَلْهْمَامْ

نَدْرُومِي أَصَلْ مُتَّصَلْ فِيهَا مَتْرَسَّمْ

إِدْرِيسِي عَشُورِي وَلْدْ رَاسَ اَلْعِينْ مَنْ زْمَامُه

اَللّٰهْ يَرْحَمْنِي وْيَرْحَمْ اَلْحَافَظْ وْ اَلإِسْلاَمْ

و كذلك فعل الشاعر عبد الرحمن السقال في مختتم ربيعيته[2] :

عَرْبِي مَنْ نَسْلَ اَلْجُودْ حُرْ وَلْدَ اَلْجَدَانْ لْبِيبْ كُنْ يَاقُوةُ فَي تَاجُه

السَقَالْ عَبْدَ الرَحْمَانْ تَرْبِيَةْ بَهْجَةْ تْلَمْسَانْ

يَزْ فِي رْجَبْ أَوْفَى اَخْطَابْ اَبْيُوتَ نْفِيسَة مْعَ رْقَايَقْ نْسَاجُه

عَامْ مْبَارَكْ مَسْعُودْ فِي حْسَابْ حْرُوفْ شِسْجَان

[1] ديوان الشيخ قدّور بن عاشور الزرهوني: زجل وملحون..، ص 512.

[2] كتاب نفح الازهار ووصف الأنوار وأصوات الطيار ونغام الأوتار..، ص 129.

2/ توقيع القصائد في الحوزي

هذا، عن التأريخ الشعري، بينما توقيع القصائد، أو التصريح بالاسم، الذي يلازمه في الغالب، فيشكل سمّة فنيّة لدى شعراء الحوزي متقدّمين كانوا أم متأخرين، وذلك على غرار الشعراء الشعبيين الجزائريين.

والواقع، إنّ<< التقليد الذي سار عليه الشعراء بذكر أسمائهم في القصائد هو الذي حافظ على نسبة هذه القصائد لأصحابها>>[1].

ويكون هذا التوقيع بالتصريح بالاسم كاملا مع ذكر الكنية أو الاكتفاء بذكر الحروف المشكّلة للاسم أو اللقب أو الكنية، مثل ذلك ما قاله "الا خضر بن خلوف"[2] في نهاية قصيدته " قَدَّرْ مَا فِي بْحَرْ اَلظْلاَمْ":

هَذَا اَلْمَقْصُودْ فَي ذَا اَلنْظَامْ اَللّهْ يَـــرْحَمْ الَا خْضَرْ وْيَرْحَمْ اَلْوَالْدِينْ
وَاللِّي حَاضَرْ فَي اَلْمْقَـامْ يَـعْرَفْنِي مَدَّاحْ خَاتَـمْ اَلْـمَرْسْلِيـــنْ
اَلصْـــــــــلاَةْ وَالَسْـــلاَمْ هَذَا مَا يَعْمَلْ بَنْ خْلُوفْ فِي كُلْ حِينْ[3]

وما ذكره " سعيد المنداسي" في خاتمة "العقيقة"[4]:

لَـوْ لْـحَنْ **بُو عُثْمَانْ** اللَّفْظْ قَـطْ مَا شَانْ
وَجْـهْ مَـعْنَى سَـالْ عْـلَى كُلْ مَدْخَـلْ أَهْلُه[5]

---

[1] عباس الجراري، من وحي التراث، مطبعة الأمنية: الرباط، 1971، د.ط، ص 141.

[2] << نشأ سيدي الا خضر بن عبد الله بن خلوف في ناحية من جبال مغراوة الجزائرية، في وسط كريم، مشهور بخصال العرب، وعندئذ كان أول عصر الاحتلال التركي، ويمتاز زمانه بانحطاط السياسة الداخلية مع وجود ثقافة عربية إسلامية ذات بال>> (الديوان، تمهيد محمد بخوشة، دون ذكر لدار النشر، د. ط، د. ت، ص ص 3، 4).

ويعرف أحيانا باسم سيدي لكحل، وهو من أقدم وأشهر الشعراء الشعبين، علاوة على تقواه وصلاحه عاش في نهاية القرن التاسع الهجري، وثلاثة أرباع من القرن العاشر الهجري، وذلك في ناحية بني شقران القريبة من مدينة معسكر. وكان << شاعر الرسول(ص) والناصر لشعائر الإسلام وتحرير الوطن، ولم يمدح سوى محمد والصحابة الكرام، ولم يؤيد غيرهم، ولا يتوسل بغيرهم أبدا>> (نفسه، ص 5)

[3] ينظر: الديوان، ص19.

[4] نظمها في مدح النبي صلى الله عليه وسلم ملحونة << لتسهل للعوام كما تسهل للخواص>> (أبوارس الناصر، الدرة الأنيقة في شرح العقيقة، (مخطوط)، باريس، رقم 5028، ورقة 05.

والسبب في نظمها بالعامية من لدن المنداسي هو تقريبه << معانيها من العامّة مع الاحتفاظ بمستوى لغوي وأدبي وتاريخي لا يدركه إلا الخاصة>> (تاريخ الجزائر الثقافي، ج02..، ص 181).

[5] ديوان سعيد المنداسي (الملحون): تقديم وتحقيق: محمد بخوشة..، ص 40

وكذلك ما أشار إليه في قصيدة" الرّبِيعْ اَقْبَلْ يَا أَهْلَ اَلْحُمِيَّة" المعروفة بـ: " الرْبِيعِيَة"[1] ومفتتحها:

الَرّبِيعْ أَقْبَلْ بَجْيُوشُو بْرَقْ وَرْيَاحْ والرّعدَ اطْبُولُو رَنَّتْ عْسَكْرُو قْوِيَّه

إلى أن ينتهي بتوقيع قصيدته قائلا:

سْلاَمْ رَبِّنَا نَهْدِيهْ لْحْبَارْ اَلْفَنَّ اَلرَّجَاحْ **اَلْمَنْدَاسِي** نَـرْجَى رَحْمَـةْ اَلْكْرِيـمْ لِـيَّا

وما قاله كذلك "ابن مسايب" في نهاية قصيدته "نَارْ وَلْفِي":

بْلاَ فْخَرْ نَنْجَمْ وَنْقُولْ بَلْسَانِي **اَبْنَ مْسَايَبْ** مَنْ يَعْشَقْ الَزِّينْ كِيفُه[2]

و، أيضاً، في قصيدة "يَاقَامَةْ غُصْنَ اَلْيَاسْ":

رَانِي طَـامَعْ فِي وْصُـولْهَا مَـا نَـقْطَعْـشِي اَلْيَـــــاسْ

اَبْنَ مْسَايَبْ يَاسَامْعِينْ جَايَبْ[3] اَلاْبْيَاتْ مْنَظْمِينْ[4]

وما ذكره، كذلك ابن التريكي في خاتمة قصيدته "اَلْعِيدْ اَلْكْبِيرْ واَلْفُرْجَة فَي بَابْ اَلجْيَادْ"[5]:

إَذَا اَخْفَاكْ اَسْمِي سَـالْ اَعْلِيَا اَلْفْحُولْ يَعْطُوكْ كُنْيْتِي مَنْ سَرْبَةْ اَلاْبْطَالْ

أَنَا **ابْنَ اَلتْرِيكِي** لَا زَلْتْ أَوْ لاَ اَنْـزُولْ رَحَّـمْ اَعْـلَى **أَحْمَدْ** يَا سَامَعْ اَلاَقْوَالْ

بَالَكْ لاَ اَغْنَا عُمْرَكْ فَي اَلدَّنْيَا اَتْطُولْ أَجِي لْمَرْسْمِي اَوْ تَشْهَدْ اَلاَفْعالْ

إِذاَ اَوْجَدْتْنِي فَي اللَّحْدْ اَتْصِيبْ اَلْاَوْلاَدْ صقْسِي[6] اَعْلَى اَثْرَاْيْتِي[7] نَسْلِي تَمْ[8]

يَـدُّوكْ لَلْـمْنَـازَلْ اَوْ تَـلْمَحْ بَـالـثْمَادْ وَاَتْـقُـولْ يَـا أَحْمَدْ يَـا مُـولْ اَلْهَمَّة[9]

---

[1] ينظر القصيدة كاملة: مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص ص 40 - 49.

[2] الديوان (جمع بخوشة)..، ص 60.

[3] آت.

[4] ديوان ابن مسايب إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني، وأسماء سيفاوي ..، ص161.

[5] ينظر القصيدة كاملة في: - ديوان احمد بن التريكي..، ص ص 123 - 128. وَ مختارات من الشعر الملحون بتلمسان..، ص ص 84 - 95.

[6] تسأل.

[7] مآثري

[8] هناك

[9] نفسه، ص ص 94، 95.

وقصيدة "تبسّموا ضحكوا" التي يختتمها بقوله[1]:

تَخْتَمْ كْلاَمِي بَالْغْنَا وَالطْيُورْ تَبْعَثْ سْلاَمِي لَاهْلَ اَلْأَدَبْ وَاَلْهْوَى
وَنْعُومْ مَنْ جَهْلِي فِي وَسْطَ اَلْبْحُورْ وْنَوْقَفْ فِي صَهْدَ الَنَّارْ إِذَا اَقْوَى
ابْنَ الثْرِيكِي قَالْ وَاَخْتَمْ الَسْطُورْ اسْمُه اَحْمَدْ بَالنَّارْ قَلْبُه اَنْكْوَى

وما قاله "الشيخ ابن الدبّاح التلمساني" [2] :

هَكْذَا قَالْ **بْنَ الدَّبَّاحْ** صَاغْ اَلْأَوْزَانْ كَانْ كَذَّبْتَ فْي هَذَا اَلْقُولْ سَالْ جَرَّبْ
مَا ْدرَى شَبْعَانْ بْجِيعَانْ كِيفْ كَانْ هَكْذَا اَلْعُشْقَ اللِّي مَا ذَاقْ يَشْرَبْ
كِيفْ يَنْسَى قَلْبِي مَقْرُونَةْ اَلْحْوَاجَبْ كِيفْ يَنْسَى اَلْعَذْرَا مَنْ زِينْهَا يْعَذَّبْ

وما قاله، أيضاً، الشيخ" يوسف بلعباس" في قصيدة "اَبْقَ بَالْسْلاَمَة يَا وَطْنَ النَّاسْ"[3]:

مَجْرُوحْ يَا أَهْلَ اَلْحَالْ بْغِيرْ أَمْواسْ مَجْرُوحْ يَا أَهْلَ اَلْحَالْ بْغِيرْ أَمْواسْ
حَتَّى اَلضْرِيرْ كِيُوسَفْ بَلْعَبَاسْ حَتَّى اَلضْرِيرْ **كِيُوسَفْ بَلْعَبَاسْ**

وعلى هدي من تقدّم، ويعدّ ذلك تقليدا، ما صرّح به بومدين بن سهلة في قصيدة " يَا اَرْقِيقْ اَلْحَاجَبْ"[4]:

كُنْيْتِي بَنْ سَهْلَة نُورِيكْ تَحْتَ اَجْنَاحَكْ هَارَبْ
مَا اَعْطَا لَكْ رَبِّي مَنْ زِّينْ يَا اَرْقِيقْ اَلْحَاجَبْ

وقصيدة "رُوحْ تَلْقَى فُعْلَكْ يَا مَنْ اَتْرِيدْ بُعْدِي":

مَا نَقْطَعْشِي لَيَّاسْ مَنْ رَحْمْتُو اَعْلِيَا سَخَّرْ اَلَلِّي نَهْوَاهَا بَالْقَصْدَ وَاَلْصْوَابْ
بَنْ سَهْلَة كُنْيْتِي مَاهِيَ خَافْيَا اَلْسْلاَمَ اَنْهِيبُو لَلْحَاضَرْ اَوْ كُلْ شَابْ[5]

وفي قصيدة "مَا عَنْدِي مَرْسُولْ"[6]، حيث يفتخر باسمه:

اَسْمِي مَا نَخْفِيهْ لَلْعَاشْقِينْ نُورِيهْ

---

[1] ديوان أحمد بن التريكي..، ص 76. - وَ كناش سي إدريس بن رحال أشعار من الموزون والملحون..، ص241.

[2] كناش سي إدريس بن رحال أشعار من الموزون والملحون..، ص 61.

[3] نفسه، ص ص 212، 213.

[4] ديوان أبي مدين ين سهلة جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف..، ص 174.

[5] نفسه، ص 79.

[6] نفسه، ص 46.

ظَاهَرْ نَفْتْخَرْ بِهْ **كُنْيْتي بَنْ سَهْلَة** كَفْ اَلْخْطَابْ

والشيخ ابن دبّاح التلمساني في قوله[1]:

كِيفْ يَصْبَرْ **ابَنْ دَبَّاحْ** يَا اَلْمَسْكِيـنْ
خَاطْرُو مَتْوَلَّعْ امْعَ اَلْبْنَاتْ هَيْمَانْ
السْلاَمْ اَنْهِيبُو لَلْوَالْعِيـنَ بَالَـزّيـنْ
مَا اَفْتَحْ اَلْوَرْدَ وَالَـنَّسْرِي اَوْ بَنْ نَعْمَانْ
انْبَلَّغْ سْلاَمِي لـلَظْرِيفَة دَعْجَةْ اَلْعِينْ
زِيـنَةْ اَلْمَبْسَمْ وَلْفِـي الَـسَّاكْنَة تْلَمْسَانْ

غير أن ابن سهلة ومن جاء بعده، أقصد شعراء القرن التاسع عشر، يتميّزون عمّن سبقهم، من شعراء الحوزي، بالإلحاح على مكابدتهم وعنتهم في عشقهم، وكأن هذا العشق من نوع مخصوص. فلنستمع إليه من قصيدته: "مولاة الخانة"

ابَنْ سَهْلَة فِي عُشْقُو اَصْعِيبْ يَغْفَرْلُو مُولاَنَا أَمُولاَةْ اَلْخَانَة[2]

وفي قصيدة: "نَشْكِي أَمْرِي لِمَنْ أَبْلاَنِي":

ابَنْ سَهْلَة يَا اَصْدِيقْ هَكْذَا لَبْدَا عُشْقُو مْشُومْ زُغْبِي
أَنَا عُشْقِي اَمْشُومْ زُغْبِي مَنْ دُونَ اَلْعَاشْقِينْ
خَايَفْ إِلَى اَيْبُوحْ سَرّي نَظْهَرْ بِينْ اَلْعْوَالَمْ
اَصَّنَّتْ يـَا اَمْلِيحَ وَاَفْـهَـمْ وَاَصْغَى لَلْـوَالْعِينْ
اللّي هُوَ اَعْشِيقْ كِيفِي يَسْمَعْ هَذَا اَلْكْلاَمْ[3]

وفي "أَنَا اَلْمَمْحُونْ مَنْ اَغْرَامَكْ مَا نَسْتْرَاحْ"[4]:

هَذَا حَتَّى اَوْفَى اَخْطَابِي نُورِي لَلْعَاشْقِينْ كَلْمَة
بَنْ سَهْلَة مَا اَخْفِيتْ لَقْبِي بَاْلحُبْ اَفْنِيتَ يَاَلْفَهْمَة

---

[1] صورة المرأة..، القسم الثاني..، 93.

[2] نفسه، ص 55.

[3] نفسه، ص74.

[4] نفسه، ص63

وتبعه في ذلك من المتأخرين، "الشيخ المسعود" في قصيدة "أَعْيِيتْ صَابَرْ وَأَنَا نَرْجَاكْ"[1]، حيث يقول[2]:

فَاتْ زِينَكْ كُلَّ حْدُودْ فَضْلَكْ حَاكَمْ اَلْحُكَّامْ
خُذْ كْلاَمْ اَلْمَقْصُودْ شَاعْ زِينَكْ عَنْ اَلاَرْيَامْ
هَكْذَا قَالْ **اَلْمَسْعُودْ** مُولَى اَلْحُبْ مَا يُلاَمْ

و"الشيخ بن عامر"، في قصيدة "يَا قَلْبِي نَدْعِيكْ لَلشَّرَعْ "[3]:

يَا قَلْبِي ذَا النَّظْمْ نَخَتَّمُه جَبْتُه بَمْعَانِي ظْرَافْ يَا
بَعْضَ حْرُوفَ الاِسْمِ نَرْسْمُه مِيمَ وْنُونَ وْحَا وْقَافْ يَا
بَنْ عَامَرْ مُولاَيْ أَرْحْمُه مَنْ لُومَ اَلنَّاسْ مَا يْخَافْ يَا
كَفَّ خْطَابِي مَا بْقَى نْزَّعْ نَطْلَبْ مَالَكْ اَلْمَالْكِينْ يَا
يَغْفَرْ ذَنْبَ جْمِيعْ مَنْ سْمَعْ اَلطُّلْبَة وَ اَلْعَارْفِينْ يَا

وقصيدة "بَالْغْرَامَ اَلْخَاطَرْ مْكِينْ"[4]:

نَخْتَمْ أَنْشَادِي تَوْفَى وْ نَشْهَرْ جْمِيعَ اَلْاَوْصَافْ
دِرْ اَلدَّالْ وَاَلْجِيمْ وَاَلْفَاء يَا اَلْفَاهَمْ زِدْ لُه اَلْكَافْ
نْظَهَّرْ اِسْمِي لِيسْ يَخْفَى عَنْدْ نَاسَ اَلْجُودْ يُعْرَفْ
اَلدَّالْ بَعْدَ اَلْحَاء وْرَبْعِينْ كُنْيْتِي **بَنْ عَامَرْ** لْبِيبْ مَصْوَابْ

والشيخ قدور بن عاشور في نهاية قصيدة" الهادي سراج النور"[5]:

قَدُّورْ بَنْ عَشُورْ رَاهْ فَانِي فِي مُحَمَّدْ مَا يْخَافْ اَلْعْتَابْ

---

[1] ينظر القصيدة كاملة في: كناش سي إدريس بن رحال أشعار من الموزون والملحون..، ص ص 104- 106.

[2] نفسه، ص 106.

[3] كناش سي إدريس بن رحال أشعار من الموزون والملحون..، ص 298.

[4] نفسه، ص 99.

[5] ديوان قدور بن عاشور الزرهوني..، ص 61.

سَاكَنْ فَي نَدْرُومَة بَغْرَامَهْ دَايَمْ مُطْرِبْ

وقوله أيضا في خاتمة قصيدة" كالطّير في الاشراك"[1] :

تَمِّيتْ هَذِي اَلْقْصِيدَة فَي بْهَاكْ يَا مَنْ جْفِتْني جْفَاء فْتِينْ
هَكْذَا قَالْ قَـــدُّورْ فَي جْمَالَكْ ابَنْ عَشُورْ مَنْ نَسْلَ اَلْحَسْنِينْ

و أحمد ستوتي في قصيدة "سلامي بالدّوام نهار مع الدّاج"[2]:

وَسْلاَمِي لَلاَشْيَاخْ مَنْ تَّبْعُوا اَلْمَنْهَاجْ سَلْكُوا جْمِيعَ الطْرُوقْ زَهْوَ وَ فْرَاجَا
وَاسْمِي نُـــورِيهْ يَا اَلْفَاهَمْ لاَ تَعْوَاجْ سَتُـــوتِي لاَ خْشِيتْ جَمْعَ النَسَّاجَا
سَوَّلْ النَّاسْ أَلِّي تْرَاهُمْ مُوَّاجَا

[1] م. م. س، ص ص 524، 525.

[2] أحمد ستوتي الشاعر الشعبي..، ص 79.

الخاتمة

الخاتمة

وإذا انتهى بي المطاف إلى هذا الحدّ الذي اقتضاه المنهج، وارتضاه البحث، وحيث أوفيت على الغاية منه، ورسمت له الصورة التي رجوت، يجمل بي أن ألم بالمعالم الكبرى للبحث في هذه الخاتمة التي أجملها في النتائج التالية:

1- ما قيل عن الأتراك أنهم ظلموا واضطهدوا الأهالي، سياسيا واجتماعيا، وعطّلوا الثقافة؛ بتجميدهم القرائح وتكبيلهم العقول لا ينسحب أصلا على القرون الثلاثة التي حكموا فيها الجزائر، ومن ثم ففي القيل نسبة كبيرة جانب أصحابها الصواب. وبالمقابل فهناك جوانب إيجابية في عهدهم ينبغي الإشادة بها. من ذلك دفاعهم المستميت عن ثغور الإسلام والمسلمين، وتشييدهم المساجد، وسماحهم للشعب بحرية تسيير شؤون التعليم والثقافة ودورهما عن طريق الوقف، ومساهمتهم في النماء الاقتصادي. إلا أن الذي يؤاخذون عليه هو تجاوز بعض دياتهم وولاتهم الحدّ في التعسّف والجور، وعيث بعض الجنود فسادا، من الذين لم يكونوا متشبعين بالمبادئ الإسلامية.

2- إن من مصطلحات الشعر غير المعرب الجزائري مصطلح الحوزي الذي ارتضيناه بوصفه جنساً شعرياً ونوعاً موسيقياً يستلهم الإيقاعات والمقامات والألحان من الموسيقى التراثية الأندلسية، كما استهوانا مصطلح شعر اللهجة بوصفه أحد أبرز عناصر الموروث الشّفوي في مختلف جهات البلاد العربيّة وهو أحد التعبيرات التي انتشرت منذ زمن.

3- إن حيوات شعراء الحوزي من بومدين بن سهلة ومن جاء بعده من المتأخرين تبقى

مغمورة لقلّة الأخبار عنها وتضاربها، على الرغم من أن أسماءهم بلغت من نباهة الذكر واستفاضة الشهرة وبعد الصيت، ما جعل قصائدهم تنشر وتتداول بين أرباب الموسيقى والطرب في أرجاء الجزائر والمغرب.

4- ولع شعراء الحوزي بالغزل؛ يتحدثون إلا عن المرأة..، ولكثرة تفننهم في وصف

مفاتن جسدها بدءً من شعرها إلى ساقها؛ إذ لم تكن عندهم إلا بيضاء اللون مثل الرخام، سوداء الشعر مثل الغراب، ممشوقة القد كشجرة البان، دقيقة الخصر، عظيمة الأرداف، لها وجه ناعم مصقول، وشعر حالك مفتول، وحاجبان دقيقان مقوسان، وعينان كمثل عيون الظبي، وفم رقيق صغير، وشفتان حمروان كالورد، وعنق ناهضة بيضاء، وصدر واسع عريض، فيه ثديان نافران، وساقان ممتلئان يلمعان بالخلاخل و "الردايف"، وبذلك فإننا ندرجهم ضمن شعراء الغزل " المحققين"، لتقليدهم رواد هذا الفن أمثال امرئ القيس، والنابغة وابن أبي ربيعة وبشار بن برد وإن كان ثمة تباينٌ في الرؤية بينهم.

فجاءت صورة المرأة عندهم معتمدة على الحواس وبخاصة حاسة البصر ووسيلتها البيانية الوحيدة هي التشبيه وبذلك تتوافق مع الصورة في الشعر العربي القديم من حيث دقة الوصف وبساطة المعنى.

5- ولع شعراء الحوزي بالطبيعة وعناصرها فسجلوا كل ما وقعت عليه عيونهم من أزهار وورود ومختلف النبتات والأشجار فضلا عن الطيور ومختلف أنواعها بداية بالمنداسي وانتهاء بقدّور بن عاشور الزرهوني، الذي حشد كمًا هائلاً من الأسماء المختلفة للأزهار والحيونات بما في ذلك السمك، ومرورا بابن التريكي، والحبيب بن ڤنون، وعبد الرحمن السقال، وابن الدبّاح التلمساني الذي تفرّد عن جميع شعراء الحوزي بأن مزج لأول مرّة بين الطبيعة والمديح النبوي هو بذلك يذكرنا بالأندلسيين الذين مزجوا بين غرضي الرثاء وشعر الطبيعة.

6- وفي الحديث عن موضوع المديح النبوي وعناصره في شعر الحوزي خاصة عنصر التشوق لزيارة النبي والبقاع المقدّسة نظر شعراء الحوزي إلى الأماكن المقدسة من ناحية العاطفة الدينية البحتة، بصرف النظر عن جوهر الدين الذي أعطاها هذه الميزة الخاصة، ولم يهتموا كثيرا بالزاوية الأخرى التي اهتّم بها الشعراء الرسميون بوصفها مهدا للدين الحنيف، وما أتى به من تشريعات ومبادئ حررت الإنسان من الشرك والوثنية.

7- انتهيت في دراستي للشّكل الذي أطّر قصيدة الحوزي إلى أمور منها:

- إنّ المفردة اللغوية من حيث تشكلها على المستوى الصوتي البنائي، عموما، ليست عنصرا مباشرا وهيكلا ثابتا، ولكنها خط حركي يحمل أعباء المعنى والإيقاع، وينفذ إلى ما وراء الخصائص الواعية للتفكير والشعور، وتتجلى بعض مميزاتها في الأصوات المتكررة.

- إن وضوح النطق هو أهم خصيصة غالبة في التشكيل اللغوي الصوتي للمفردة، انطلاقا من أن الأصوات اللينة أكثر بروزا من الأصوات الساكنة، كما أن خفّة النطق وسهولته، انطلاقا من الحروف المعتدلة الشّبيهة بحروف اللين.

- ولغة الحوزي، عبر البنى المشكلة لها، ميزتها الألفاظ العامية الرقيقة العذبة وذلك وفق

طبيعة أهم الموضوعات فيه ألا وهما مَوْضُوعَا الغزل وشعر الطبيعة بدرجة كبيرة حيث البيئة الحضرية، فكانت لغتهم تقريبا لغة الحديث اليومي، أو لغة التفاهم الشائعة بين أفراد المجتمع.

- جانب التقليد لدى معظم شعراء الحوزي واضح، فصورهم وقوالبهم جاهزة، يستلهمونها، في الغالب، ممن سبقهم ومن معاصريهم.

8- إن شعر الحوزي لا يخضع إلى وزن خليلي بعينه، على خلاف ما أراده بعض الدارسين اعتباطا، وذلك لوجود بعض التفعيلات الخليلية في الشعر غير المعرب، ما يجعلنا نتوهم لأول وهلة أنّه يخضع لبحر الخليل. والحق إن هذه التفعيلات طارئة ولا تشكل داخل البيت الواحد بحرا خليليا موروثا وما يعتقد أنه وزن فإنّما هو منصرف إلى النغم والإيقاع، كأساس في القصيدة غير المعربة.

9- وأما فيما يتعلق بشكل القصيدة لدى شعراء الحوزي فهو على نوعين اثنين؛

أوّلها، وهو الغالب في قصائدهم، على شاكلة الأزجال والموشحات من حيث أجزاؤهما من مطلع ودور وقفل.. وهو إلى شكل الزجل أقرب، لا شتراكهما في اللغة الملحونة. ويقابل هذا النوع السداسي/ الثماني.

وثانيهما: ما جاء على منوال القصيدة الخليلية من حيث بناؤها مع تنويع في القوافي. ويقابله السداسي. مع إشارة إلى ورود شكل المثنى في كل بيت على ما هو كائن في القصيدة الرسمية من صدر وعجز.

ومن المفيد التذكير ببعض التوصيات التي رأيتها ضرورية في كل ما سبق، منها:

1- تشجيع وتثمين جمع وتدوين الشعر غير المعرب.

2- الإفادة من مناهج البحث الحديثة والدراسات البينية في تحليل هذا الشعر.

3- مطالبة الجهات المعنية باستحداث معاهد خاصة وكراسٍ في الثقافة الشعبية على مستوى الجامعات تفعيلا للتوصيات الدولية والجهوية التي تعنى بالتراث الثقافي اللامادي خاصّة منظمة اليونيسكو والأليسكو.

4- توجيه طلبة التدرج وما بعده إلى جمع ودراسة الشعر غير المعرب وذلك لأنه يحمل في طياته كثيرا ممّا يتّصل بالهوية والتاريخ القومي للبلد.

هذا ما أمكننا بفضل الله وتوفيقه أن نأتي عليه ونوضح غامضه، ونزيل اللثام عن مشكله ونمهد به الطريق أمام الباحثين وكلنا إيمان بأن ميدان البحث واسع والاجتهادات تتفاوت فيه، كل حسب مقدرته. والله نسأل حسن الختام وصلاح الأحوال إنه نعم المولى ونعم النصير.

ملحق بمدونة البحث

ملحق بمدونة البحث

يرى البحث أنه من المفيد إدراج هذا الملحق لتبيّن أنواع المدونة التي استُخدمت فيه. ويتعلق الأمر بالآتي:

أولا- الكناشات أو الكنانيش والمجاميع الشعرية المخطوطة

وهي على ثلاثة أصناف:

I- كناشات جامعي التراث الشعبي[1]

1/ كناش مصطفى باغلي[2]، والملاحظ عليه أنّه مجموعة من الكراسات، أوراقها مختلفة النوع والحجم؛ فمنها القديمة/ ومنها الحديثة ومسطرتها 16.5 X 21.5 سم، الأمر الذي يجعلنا نرجح أن كتابة القصائد جددت في وقت لاحق نقلا عن نسخ أخرى. ومهما يكن من أمر، فإن هذا المجموع الشعري تميّز بانعدام ترتيب الشعراء بحسب طبقاتهم، وأوراق كراساته مرقمة، وكل كراس مفهرس على حدة، كما انفرد كراس خاص بفهارس الكناشات.

واشتمل هذا المجموع على أكبر عدد من القصائد لشعراء الحوزي تتقدمهم قصائد بومدين ابن سهلة، وتليها قصائد ابن التريكي وابن مسايب وبعض شعراء الحوزي المتأخرين أمثال؛ " محمد بن عامر" ، و "الشيخ المسعود"، و "مصطفى بن ديمراد" و "حسين بخشي".

وثمة ملاحظة هي أن سوء ترتيب أشعار الشعراء فإن القرينة الوحيدة التي هدتنا إلى معرفة القصائد وأصحابها هي، عبارة " ولبومدين بن سهلة"، وعبارة" لابن التريكي رحمه الله"، وفي حالة تتابع وتوالي القصائد للشاعر الواحد، وهو قليل، نجد عبارة " وله أيضا رحمه الله".

كما أنّ لفظة " تمّت" هي المنبّه على انتهاء القصيدة. ولم يراع الجامع، في مجموعه، ترتيب القصائد بحسب أصحابها وموضوعاتها، مثل إيراده قصيدة غزلية لأبي مدين بن سهلة[3]، تليها مقطوعة:

---

[1] أغلبية هؤلاء الجامعين قصروا جهدهم على التراث الشعبي الجزائري والمغربي.

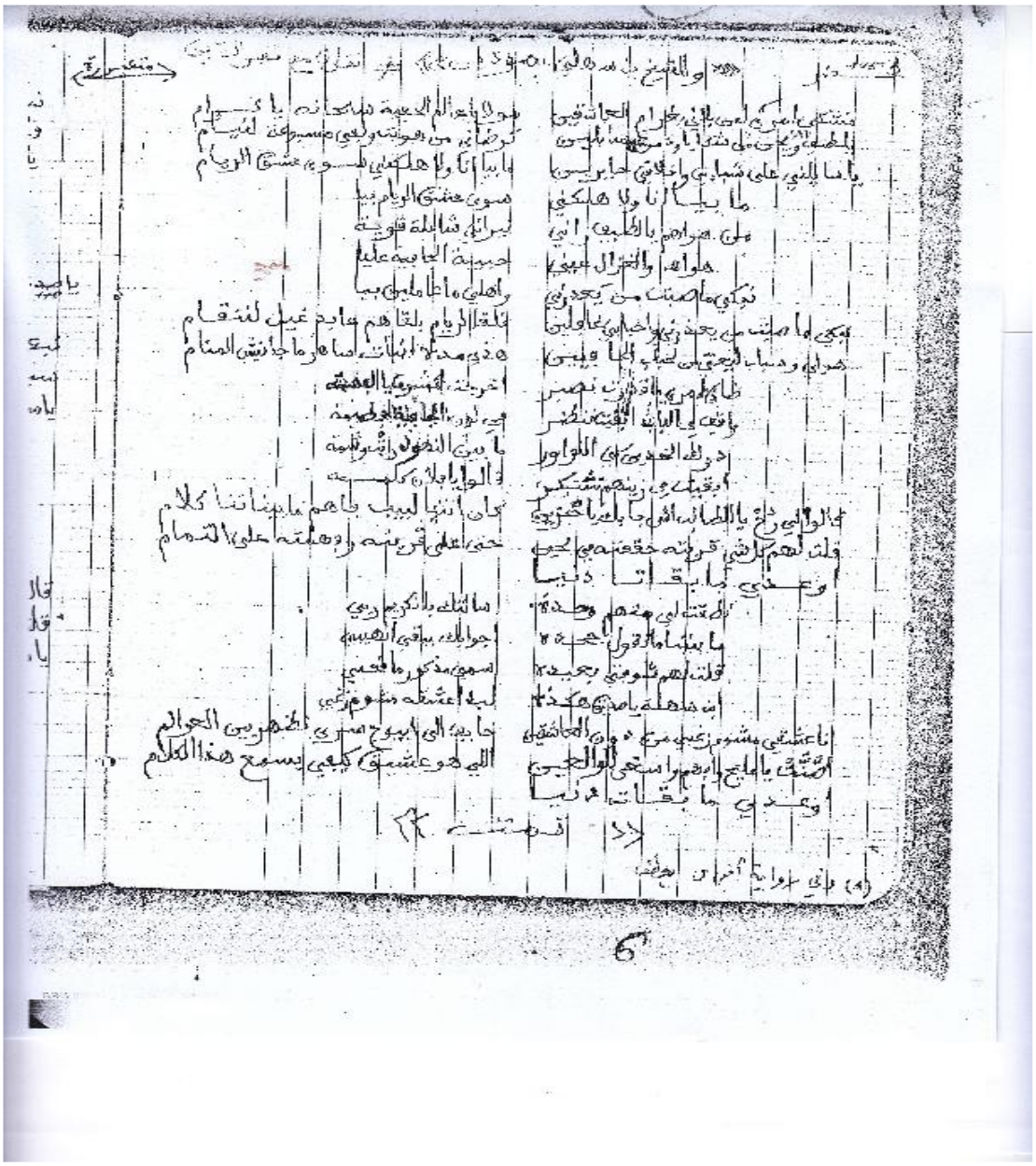
[2] من أعيان تلمسان، ولد بها في 18 / 09/ 1907م. امتهن التجارة في بداية حياته، وكان يتمتّع بحافظة قوية. لازم كبار العلماء والشيوخ الموسيقيين وأهل الفن من عدوتي الجزائر وفاس، كالشيخ البشير الإبراهيمي، رحمه اللهن الذي كان يماتنه الشعر الفصيح، أثناء إقامته بتلمسان، والشيوخ؛ ابن عبورة أستاذ الموسيقى، وأبو علي الغوثي، وعمر بخشي ومصطفى البريكسي وغيرهم. وابتداءً من سبعينيات القرن المنصرم، تفرّغ للتدوين والكتابة لمحفوظه التراثي من شعر وأمثال شعبية خاصة بتلمسان وأحوازها نيّفت عن الألفين، لا زالت مخطوطة. ولقد اهتديت إلى تراث هذا الرجل، المخطوط، من طريق الأستاذ ديب حسن، جزاه الله عنّا كل خير، وتوفي مصطفى باغلي يوم 10/23/ 1988م، رحمة الله عليه.

[3] هي " مولاة الخانة الأولى"، ويليها نشيد بني النجار في أربعة أبيات على النحو التالي:

طلع البدر علينا — من ثنية الوداع
وجب الشكر علينا — ما دعا لله داع
أيّها المبعوث فينا — جئت بالأمر المطاع
جئت شرفت المدينة — مرحبا يا خير داع

طلع البدر علينا من ثنية الوداع

علاوة على وجود بعض الأرقام والبعض التقييدات في الحواشي وعلى هوامش الأوراق.



صورة رقم 1

للورقة 6 من كناش مصطفى باغلي



صورة رقم 2

للورقة 73 من كناش مصطفى باغلي



صورة رقم 3

للورقة 75 من كناش مصطفى باغلي

2/ مجموع محمد الرشيد[1] بأقسامه الثلاثة[2]:

إن هذا المجموع كمجموع مصطفى باغلي، إلا أنّه يفضله بتوجه الموسيقي[3]، ممّا جعلنا نطمئن إلى روايته على غرار كناشات الفرق والجمعيات الموسيقية التي تناولت قصائد الحوزي بالأداء.

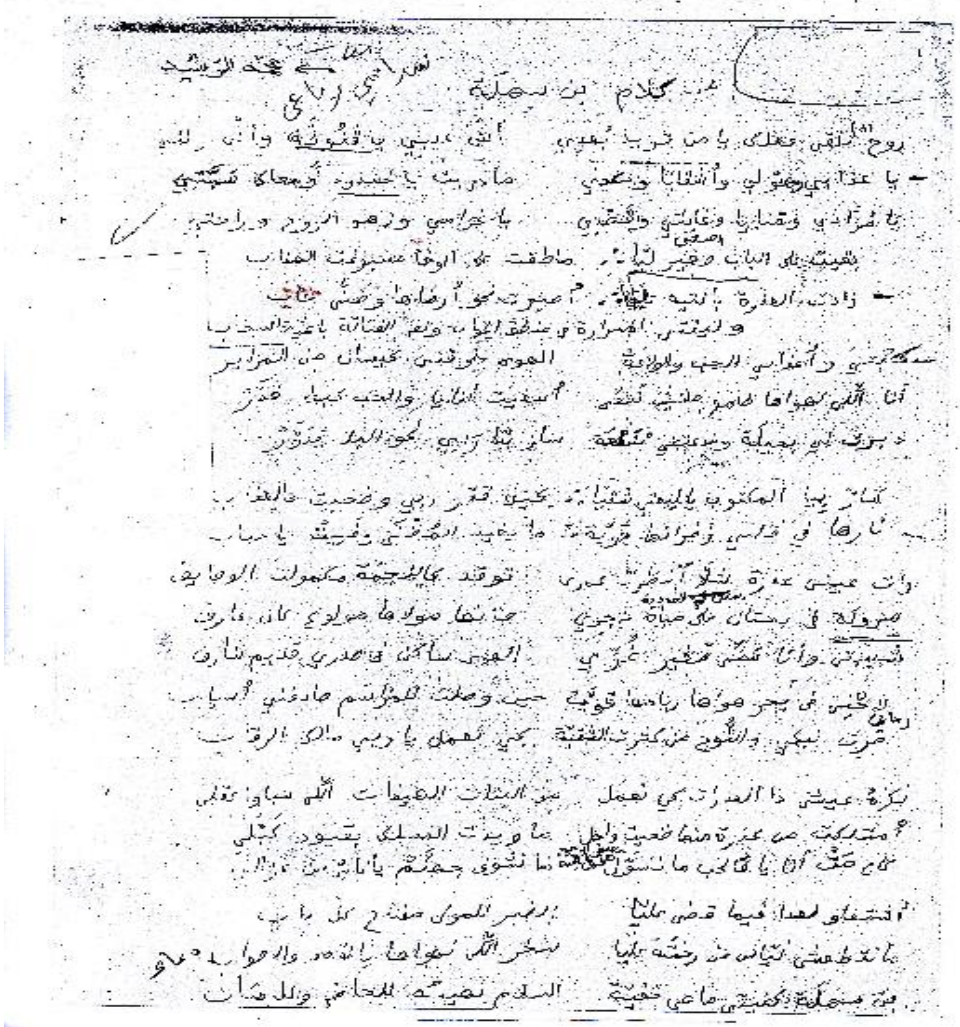
وما قلناه من ملاحظات، عن كناش " مصطفى باغلي"، ينطبق على مجموع محمد الرشيد إلا أنه كان يضيف لفظتي:" Refrain "، و "خماسة"، باعتباره موسيقيا[4].

[1] من المهتمّين بالثقافة الوطنية والتراث الشعبي والموسيقي، يقطن بالجزائر العاصمة، وله دراية واسعة بالشعر الشعبي ورجالاته في المغرب العربي، ويملك ذخيرة ضخمة من التراث التاريخي والشعبي

[2] إن هذا المجموع ضخم وعزيز نفيس يتكون من ثلاثة أقسام كلها تخص قصائد وأشعار التراث الشعبي الجزائري، وقد سلمني المرحوم، نصر الدين بغدادي، المدير الأسبق للأرشيف بالإذاعة الوطنية، نسخة من هدا المجموع.

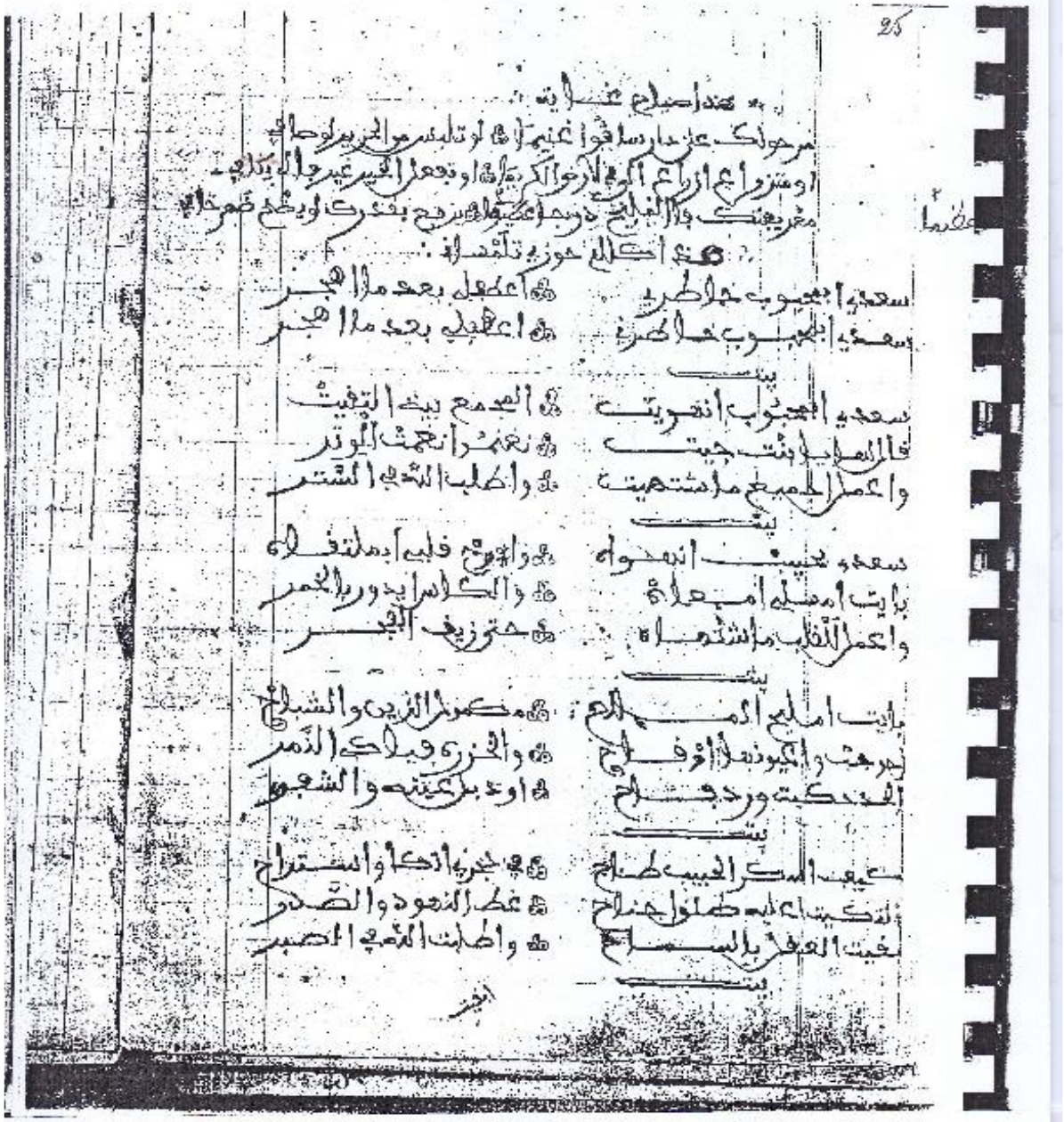
[3] لقد مارس الرجل الموسيقى الجزائرية الكلاسيكية بأصنافها " الصّنعة"، و" الحوزي" و"الشعبي" أداءً وعزفاً في بداية حياته، إلا أنّه تفرّغ للجمع والتدوين فيما بعد.

[4] خاصة في القسم الأوّل من المجموع.

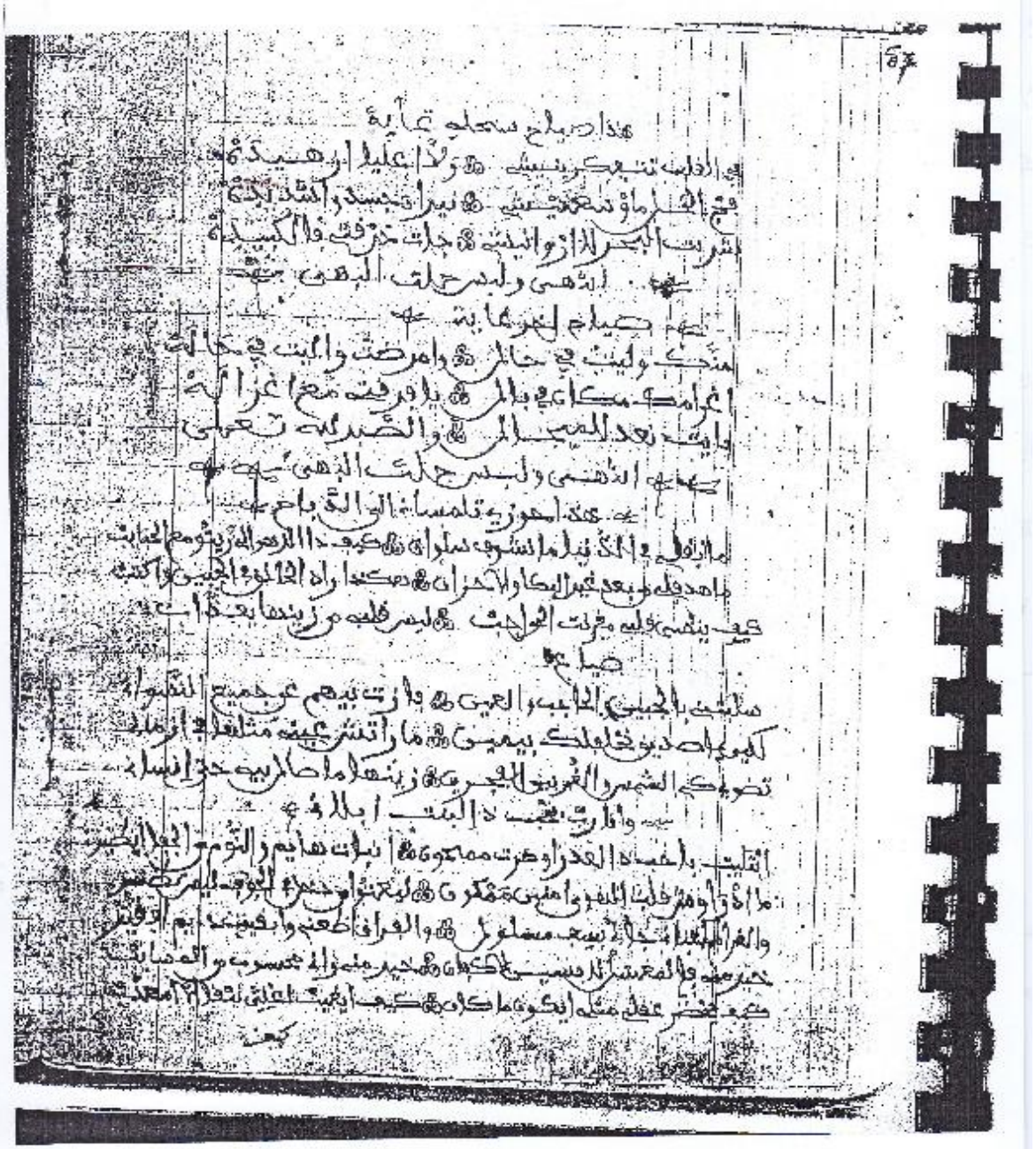


صورة رقم 4

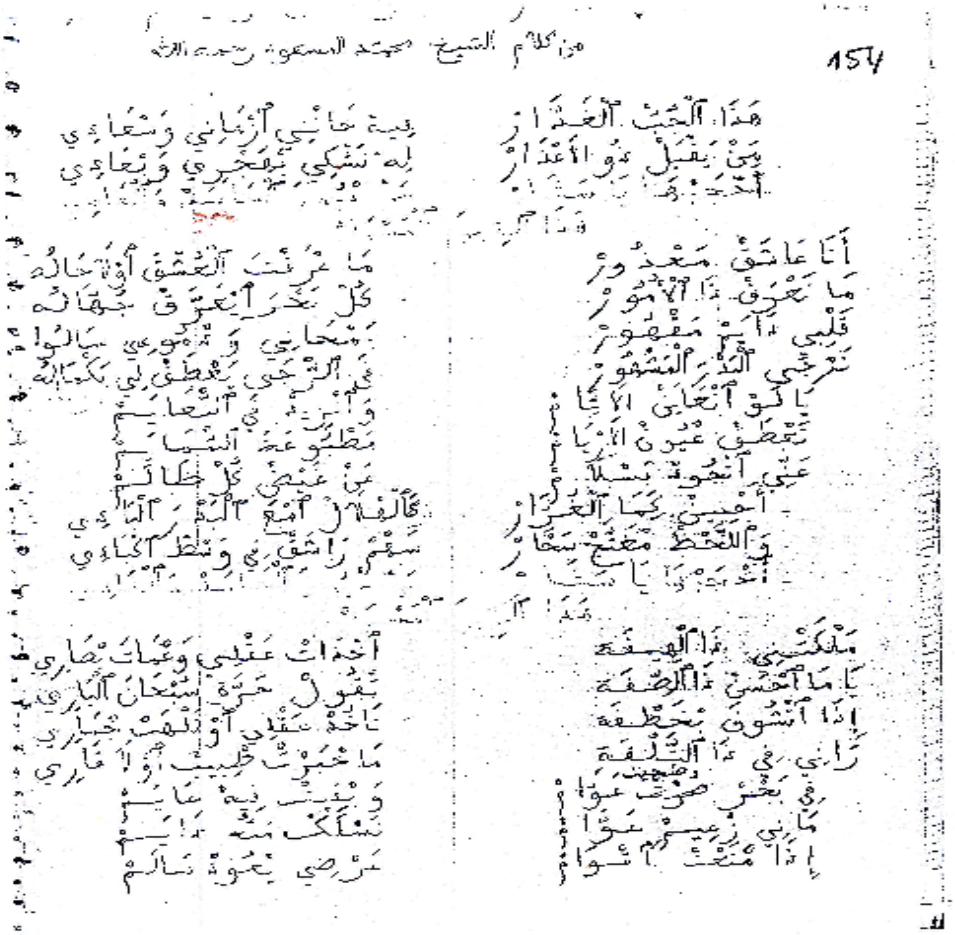
للورقة 15 من كناش محمد الرشيد- القسم الأوّل



صورة رقم 5
للورقة 25 من كناش محمد الرشيد- القسم الثاني



صورة رقم 6
للورقة 57 من كناش محمد الرشيد- القسم الثاني

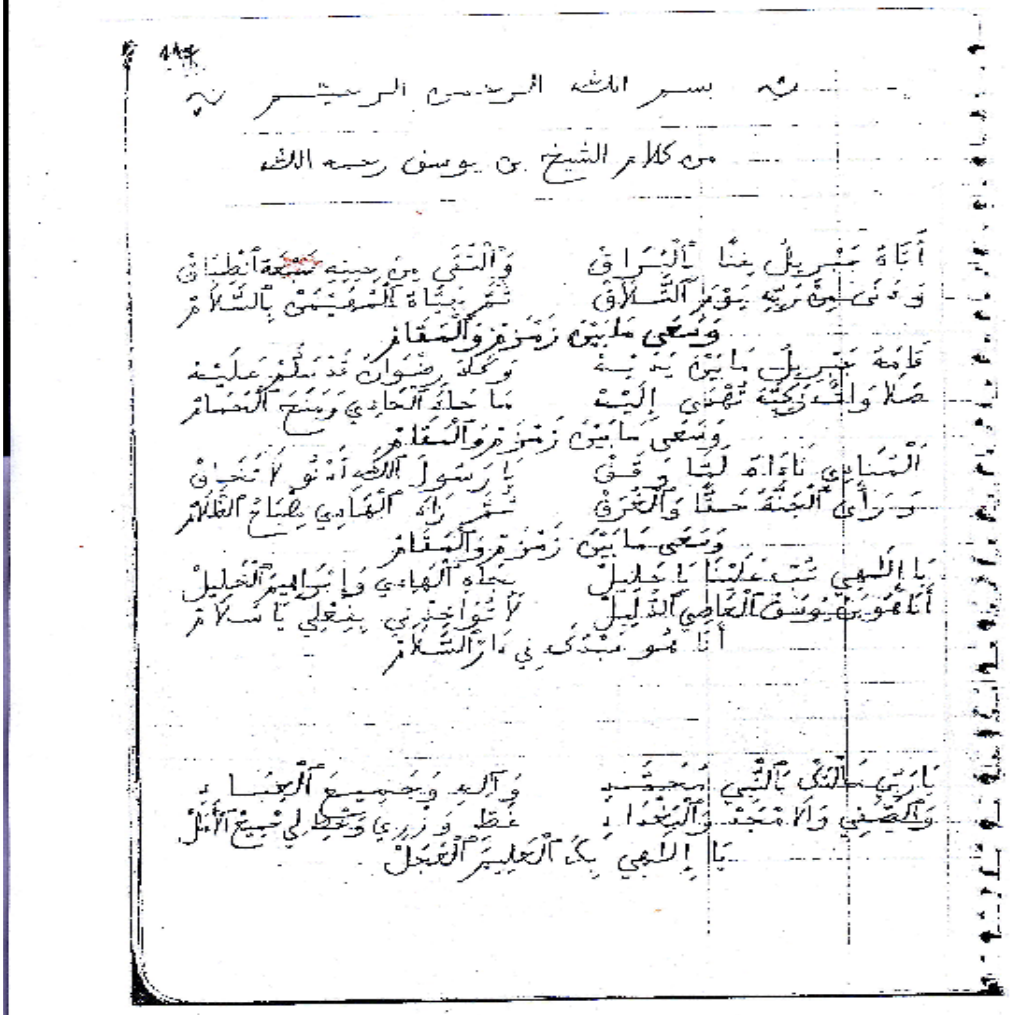


من كلام الشيخ محمد المنصور رحمه الله

154

صورة رقم 7

للورقة 154من كناش **محمد الرشيد- القسم الثالث**



بسم الله الرحمن الرحيم

من كلام الشيخ بن يوسف رحمه الله

أتاه جبريل عنا بالبراق ... والنبي من حبه سبقه أنطاق
ونوى من ربه يوم التلاق ... ثم بيت المقدس بالسلام

وسعى ما بين زمزم والمقام

قامه جبريل ما بين يديه ... وكله رضوان قد سلم عليه
صلا والذ ركبته تهوى إليه ... ما حاله الحادي ومنح الضمائر

وسعى ما بين زمزم والمقام

المنادي ناداه لبا وقفى ... يا رسول الله أنو لا تخاف
ورأى الجنة حقا والشرف ... ثم رأى الهادي صباح الظلام

وسعى ما بين زمزم والمقام

يا إلهي شب علينا يا جليل ... حجه الهادي وإبراهيم الخليل
أنا موسى يوسف الحادي الدليل ... لا تواخذني بفعلي يا سلام
أنا مولى مبدئي دار السلام

يا ربي صلى بالنبي أحمد ... وآله وجميع الصحبا
واكفني والأمجد والمبتدا ... غطى وزري واعطني جميع الأمل
يا إلهي بك العليم المسئول

صورة رقم 8
للورقة 117من كناش محمد الرشيد القسم الثالث

3/ مجموع الأستاذ ديب حسن[1]: ، أطال الله في عمره ورعاه، هذا المجموع خاص برباعيات الحوزي التلمساني، جمعها ورتّبها وشكّلها. ولا زالت مخطوطة.


تخميس تلمساني

1- ناس من بعد ناس ، ومايدوم غير الله
تفكرت ايام زهونا ، مع الحبيب مابين راه
الجسدة ريحها هنا ، والعقل راح مع عاه
حزني على فرقاه ، والغير ما نرضاه

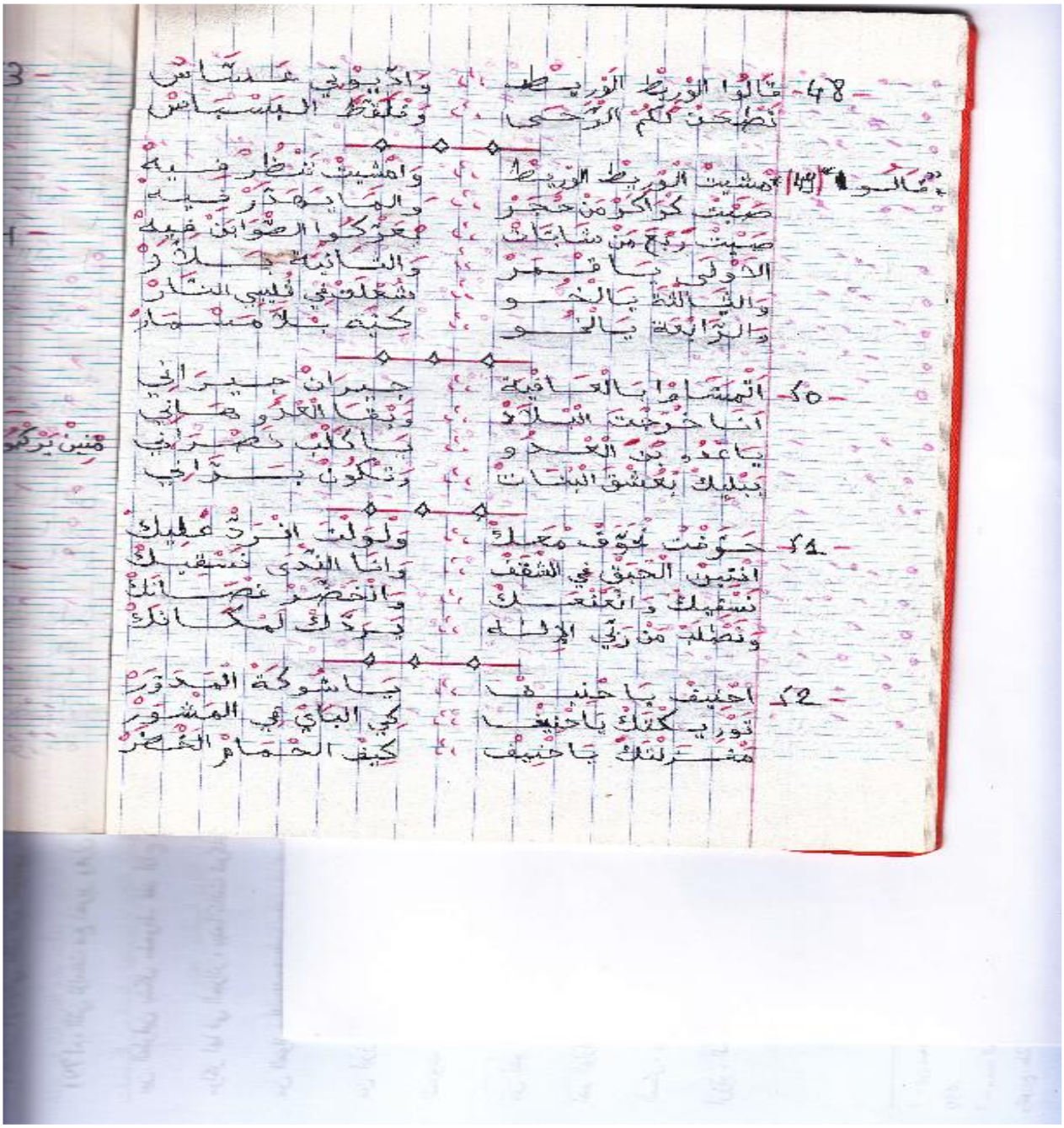
2- بسم الله بدايتي ، وعلى النبي صليت
«ثنت» وعلى الصحابة رضيت* ، الساكنين البيت
انزور قبر النبي ، أنا ومن حبيت
انزور قبر النبي ، اهلي وجيراني
انزور قبر النبي ، حجة وبركاني

3- ياعاشقين النبي ، زيدوا الصلاة عليه
«مولاي» محمد الطهيبي ، قلبي فاح به
محمد الطهيبي ، قاري كتاب الله
محمد الطهيبي ، سيدي رسول الله

4- قلبي حب النبي ، ونحب زياره
من صابني يا الله ، خديمة في داره
من صابني بالله ، انلقاه نواره

صورة رقم 9
للورقة 1 من مجموع الأستاذ ديب حسن

[1] ديب حسن من أبناء مدينة تلمسان، أستاذ التعليم العالي في الرياضيات، وعلى درجة عالية من الثقافة الأدبية واللغوية و الممارسة الموسيقية.



صورة رقم 10
للورقة 12 من مجموع الأستاذ ديب حسن

II - كناشات الموسيقيين وشيوخ الطرب[1]

1/ الحاج العربي بن صاري[2]، الذي برع في العزف على الآلات الموسيقية بعامة، وعلى آلة الرباب بخاصة، وصال وجال داخل القطر الجزائري وخارجه؛ فقد ترأس<< الفرقة الموسيقية التي شاركت في المؤتمر الأوّل للموسيقى العربية>> [3] ، بالقاهرة عام 1932 ممثلا للجزائر[4] .

فكان خير من مثّل دفء الأصالة وجمال اللحن في الأغنية الأندلسية (الكلاسيكية) والجزائرية وتاريخها الموسيقي العربي؛ فهو << أستاذ وقطب الموسيقى الأندلسية والحوزي في الجزائر بلا منازع >>[5]، ويسمّيه محمد بخوشة << أستاذ الصناعة>>[6]، و كناشه[7] عبارة عن دفتر ذي حجم كبير، يشبه إلى حد ما، دفاتر العقود المستعملة في البلدية، مصلحة الحالة المدنية، وبداخلة أوراق سميكة مسطرتها (32X24 سم) ومكتوبة بخطّ الشيخ، غير الواضح في بعضها، بحبر أسود وبنفسجي.

وورقات أخرى شبيه، في شكلها، بالكراسات المدرسية، ومسطرتها (16.5 X21.5سم)، ومدونة بخط واضح لحفيده عمر بن صاري[8].

ونشير إلى أن الشيخ كان، ينسب بعض القصائد لغير أصحابها خطأً أو سهواً[9]، بالإضافة إلى كتابة أسماء المقامات الموسيقية بالحرف اللاتيني[10]. وإذا تابع كاتبة القصيدة على ورقة أخرى استهل بلفظة "تمامه" أي تابع.

---

[1] هم العارفون بأصول الموسيقى الأندلسية حفظاً وعزفاً وأداءً.

[2] من مواليد 1858 للميلاد، بتلمسان، تنقل كثيرا بين المغرب، والشام، وتركيا، ومصر مشاركا في مختلف التظاهرات الفنية (الموسيقية) الكبرى. توفي، رحمه الله، يوم 24/ 12/ 1964.

[3] صالح المهدي، الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، الدار التونسية للنشر: تونس، وديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، طبعة مزيدة ومنقحة، 1986، ص 132.

[4] ينظر: - نجاة قن، " الشيخ رضوان بن صاري: الفن الذي لا يموت"، جريدة الجمهورية اليومية (جزائرية)، عدد 9541، 26 جوان 1993، ص 09.

- Rubrique Culture: Les maitres du Gherbi, in EL- Moudjahid (Quotidien National) n ° 8892, Nouvelle série du 26/01/ 1994, p.14.

[5] هيئة التحرير، " مرور مائة سنة عن ميلاد العربي بن صاري أستاذ المدرسة الفنية التلمسانية"، جريدة الجمهورية اليومية (جزائرية)، ع 9327، بتاريخ 10/04/ 1992، ص 09.

[6] كتاب الحب والمحبوب...، ص 218.

[7] على ما يبدو أن هذا الكناش هو منسوخ عن الكناش الرسمي الموجود في المعهد الوطني للموسيقى بالجزائر العاصمة.

[8] وهو الذي سلّمناه بتاريخ 14 فبراير 1991.

[9] مثل قصيدة: " طَبْ لَلْقَلْبَ اَدْوَاهْ" لسيدي سعيد المنداسي، والتي طالعها:

طَبْ لَلْقَلْبَ اَدْوَاهْ يَـا غْلاَجَ اَلْخَاطَرْ سُلْطَانِي

(تنظر: كاملة في الديوان الشعبي...، ص ص 166- 168)

فقد نسبها إلى الشاعر سعيد بن عبد الله الزلبوني بهذه العبارة:<< ومن كلام سيدي سعيد بن عبد الله الزلبوني>>

[10] كما هو الشأن مع قصيدة " يا مسلمين قلبي" لابن سهلة بومدين مقدمة كالتالي:

(من كلام الشيخ بن سهلا- رحمه الله)

(1ere partie) l'air : Djarka

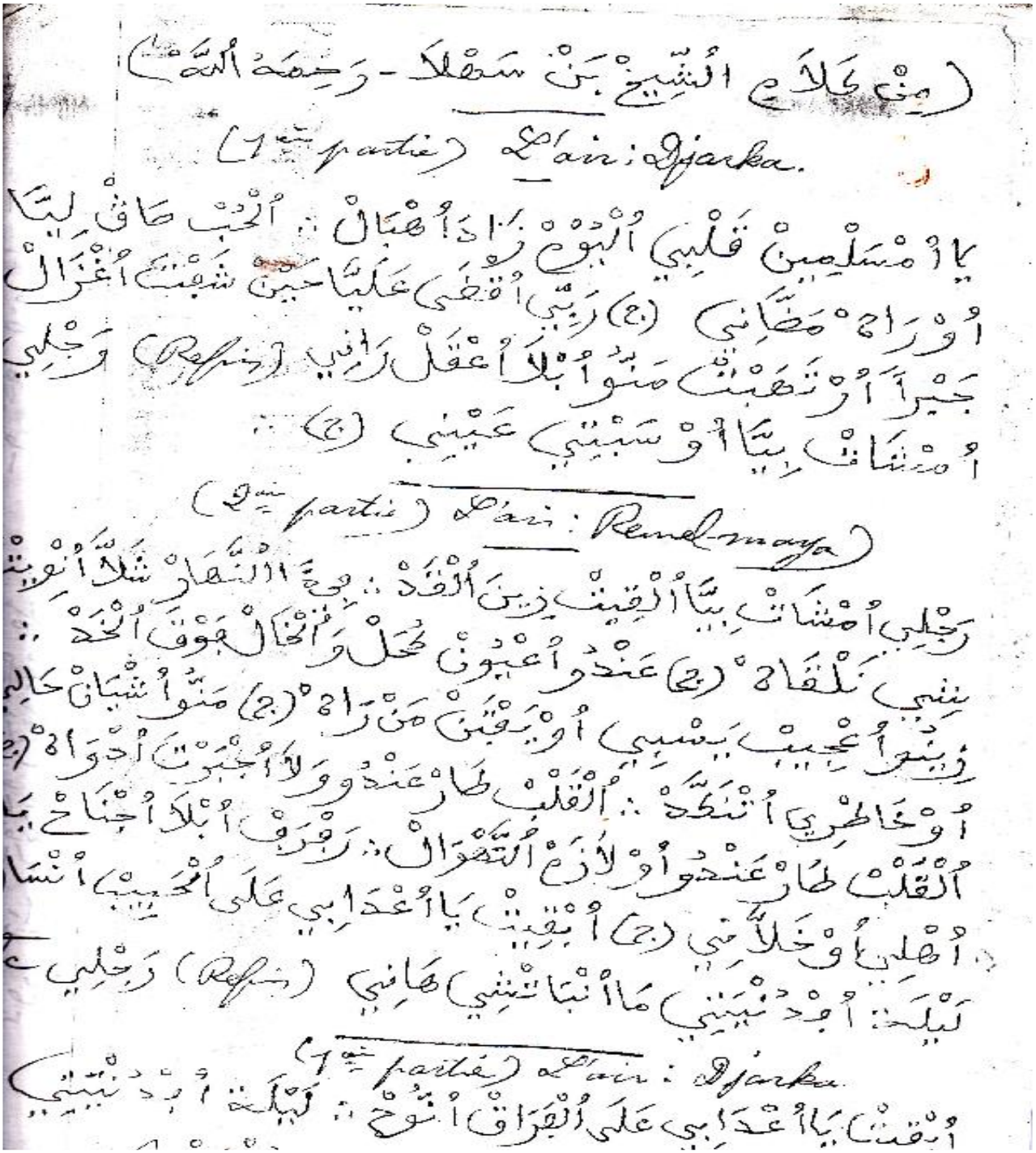


صورة رقم 11

للورقة 8 من كناش الشيخ الحاج العربي بن صاري بخطّه

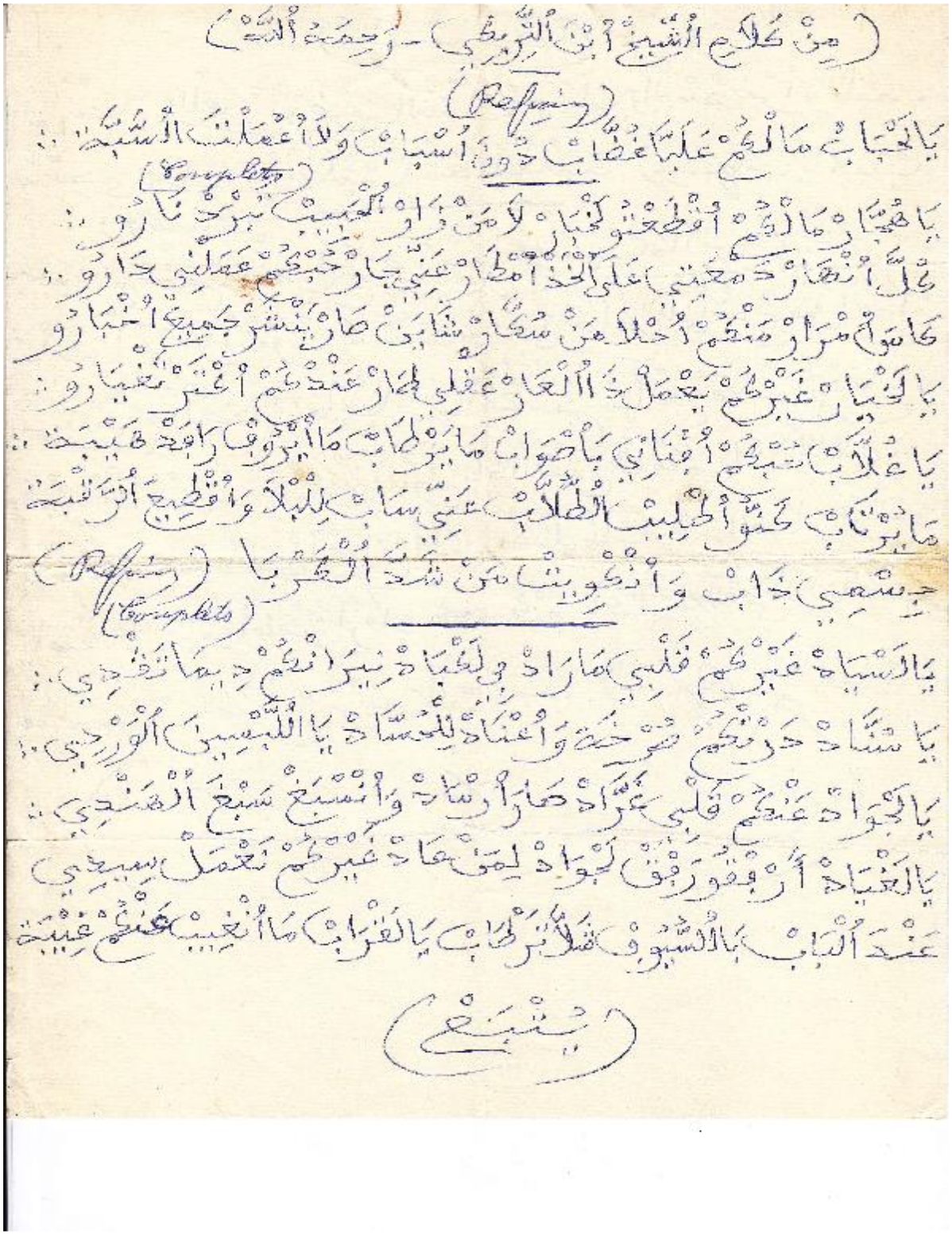


صورة رقم 12
للورقة 10 من كناش الشيخ الحاج العربي بن صاري بخطّه



صورة رقم 13

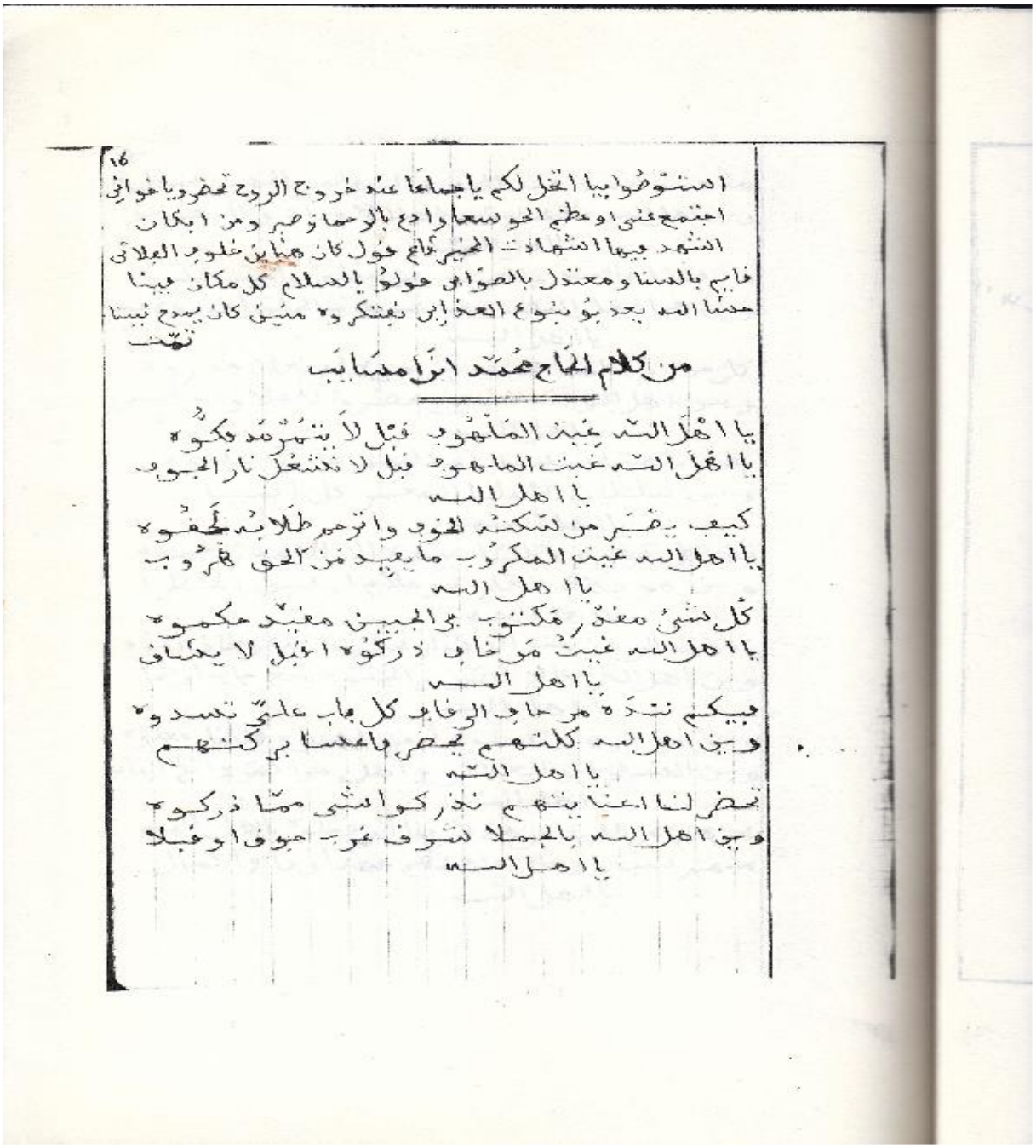
للورقة 20 من كناش الشيخ الحاج العربي بن صاري بخطّ حفيده عمر بن صاري



صورة رقم 14

للورقة 26 من كناش الشيخ الحاج العربي بن صاري بخطّ حفيده عمر بن صاري

2/ الشيخ محمد بوعلي: هو ابن الأستاذ: أبو علي الغوثي صاحب " كشف القناع عن آلات السماع" ، اهتّم كأبيه بالموسيقى الأندلسية بصنفيها " الصناعة" أو "الصنعة"، و" الحوزي"، كما شغل منصب رئيس فرقة السلام للموسيقى الأندلسية لمدينة تلمسان لسنوات كثيرة، وتخرج على يديه العديد من التلاميذ.

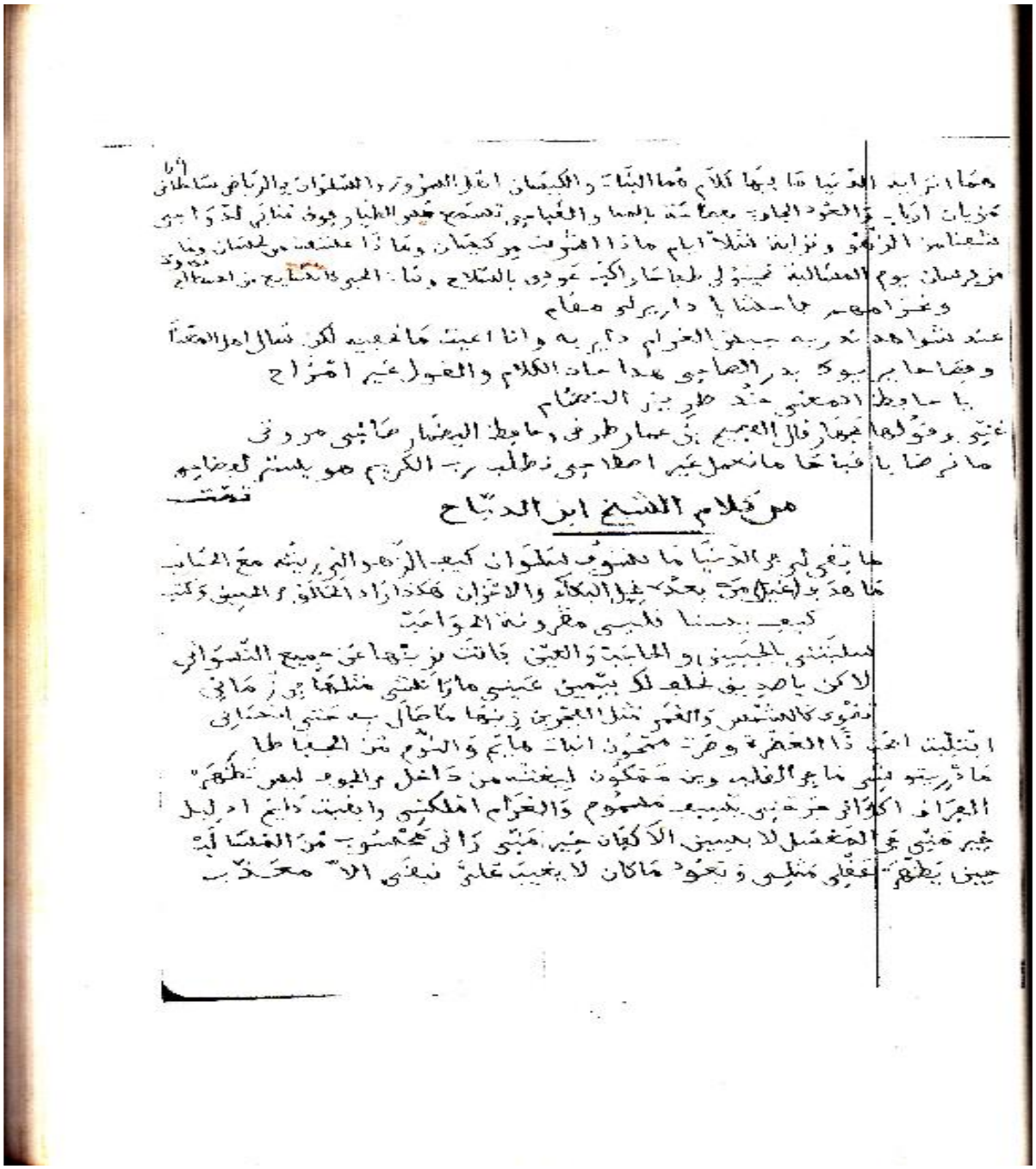


١٥
استوصوا بيا الخل لكم يا جماعا عنه خروج الروح تحضروا يا خواني
اجتمع عني او عظم الحوسعا واوع بالوصا وصبر ومن ابكان
الشهد فيها الشهادة = الخير ناع قول كان هنا بين خلوه الفلاني
قايم بالسنا ومعتدل بالصوابي خولوا بالسلام كل مكان فينا
حتنا الله يجد بوه بنوع العذابي نفتكروه منين كان يمدح نبينا
نهت

من كلام الحاج محمد ابزا مسايب

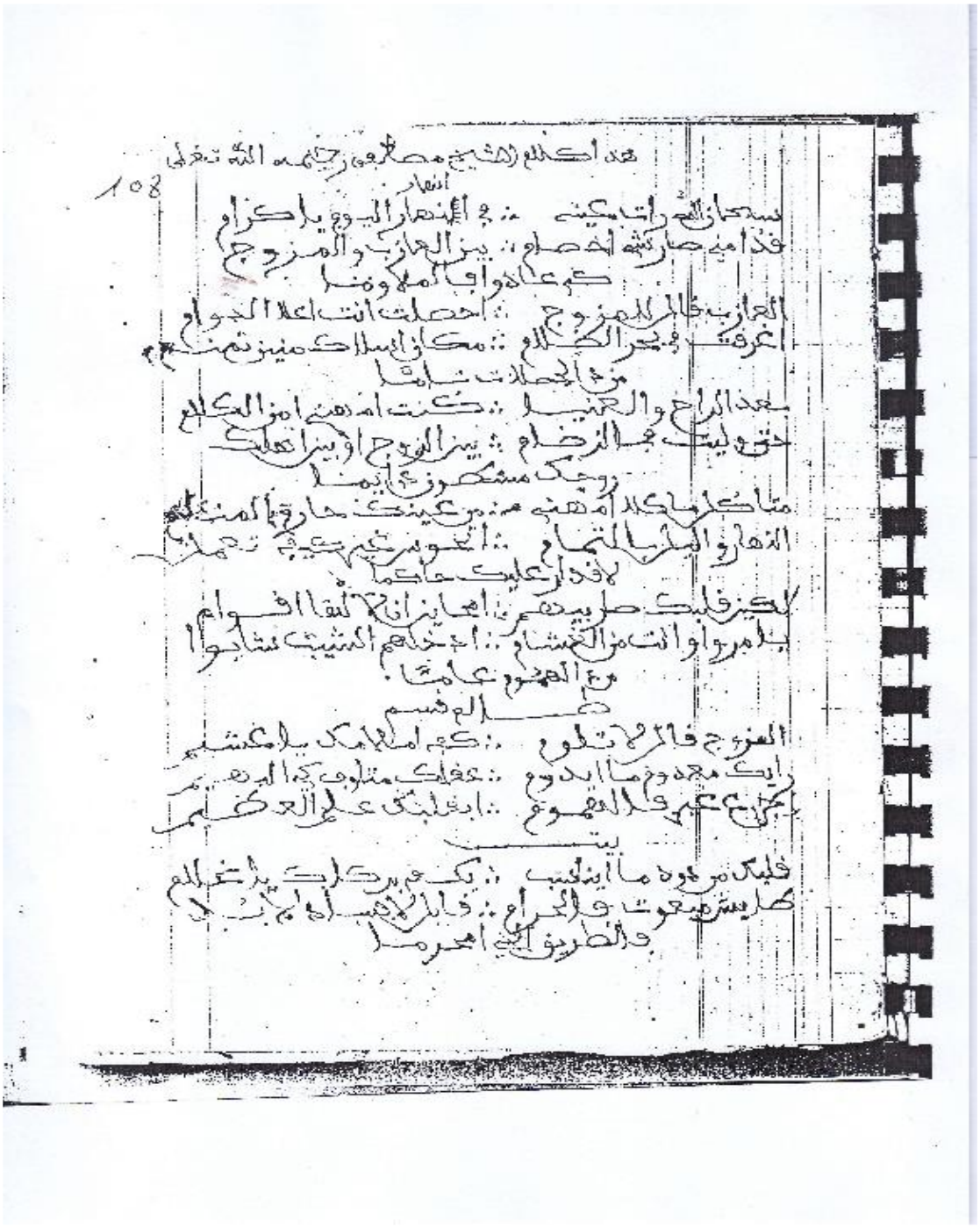
يا اهل الله غيبة المذهوب قبل لا يتمرمد وكتوه
يا اهل الله غيبة الماهوه قبل لا تشعل نار الجوف
يا اهل الله
كيف يفتر من تسكنه الخوف واترحم طلابه لحفوه
يا اهل الله غيبة المكروب ما يفيد من الحق قروب
يا اهل الله
كل شئ مغفر مكتوب في الجبين مغيد مكموه
يا اهل الله غيبة مرخاب ذركوه اقبل لا يخلاف
يا اهل الله
فيكم نتده مرحاب الوفا كل باب علمي تسدوه
وين اهل الله كلتهم يحضر باعسابر كلتهم
يا اهل الله
تحضر لنا اعنا بنهم نذركوا شي ممّا ذركوه
وين اهل الله بالجملا تشوف غروب اموف او قبلا
يا اهل الله

صورة رقم 15
للورقة 16 من كناش الشيخ محمد بوعلي



صورة رقم 16

للورقة 69 من كناش الشيخ محمد بوعلي



هذا كلام الشيخ محمد بوعلي رحمه الله تعالى

108

انشاد

سبحان الله وبحمده ... في الصباح والمساء

قد امتلأت حارتنا بالعصافير ... بين العازب والمتزوج

كم عالم وأب للملائكة ... العازب قال للمتزوج ... أخبرني أنت أعلى الدواب

أم أنت ... قال المتزوج ... تكلم بسلاك ميز تفهم

من الجملة تسلم

بعد الرواح والمجيء ... كنت أمضي أمن الكلام

حتى وليت مجالس الزحام ... بين الزوج أو بين أهلك

زوجك مشكور وأيضا

مالك على كلام مضى من عينك مطر ... والمنديل

النهار والليل بالتمام ... الصور تغيب وتعود

لا قدر عليك حاكما

لكن قلبك طيب ... أهاني أنا ... لقا الفوائد

بالمرة وأنت من الخشاش ... أخذهم الشيب شابوا

مع الهموم عاشا

على الوسم

المزوج فالرحلة طول ... كم أملاك يا عشيرة

رايك مفقود ما يدوم ... خفك مثلوف كي الريشة

الخروج عدم فالهموم ... أبغلبك على العكس

بيت

قلبك من هوه ما ينقلب ... يبكي عمرك كله يا غرام

كما يشرب الحوت في البحر ... قال الأعرابي أين الطريق

والطريق إلى أحمر مالا

صورة رقم 17

للورقة 108 من كناش الشيخ محمد بوعلي

3/ الشيخ الحاج محمد غفور: إنّه "بلبل" الجزائر، وعندليبها، هو واحد من أعلام الطرب الأندلسي والحوزي والغربي، الذي أطرب قلوبنا وشنّف أسماعنا ... إنه أيقونة الأغنية الجزائرية و مرجعاً هاماً للفن الأندلسي الأصيل[1]. ولد يوم 5 مارس عام 1930 بندرومة القريبة من تلمسان، وسط أسرة محافظة ومتمسّكة بالعادات والتقاليد.

نشأ، منذ طفولته، بمسقط رأسه، على حفظ وتجويد القرآن وإنشاد المدائح الدينية، بزوايا ندرومة، منتسبا للطريقة الدرقاوية المنتشرة في المنطقة. وجالس المشايخ والأئمة فأخذ عنهم العِلم والأخلاق.

كما امتهن حرفة صناعة النسيج إلى جانب والده. ويعود الفضل لعمّه الذي اكتشف قوة صوته حيث أقدم على تشجيعه.

احتّك محمد غفور بعدّة فنانين وشعراء؛ أمثال "سي دريس بن رحال" و" الحاج أحمد حسّونة"، و "الحاج غنيم النقّاش"، حيث أخذ عنهم أصول الفن الأندلسي والحوزي والغربي[2].

وتميّز بحفظه لقصائد كبار شعراء الجزائر أمثال:" المنداسي"، و"ابن مسايب"، و"ابن التريكي" و"بومدين بن سهلة"، و"قدور بن عاشور الندرومي"، و"الشيخ أَمْحَمد الرمعون"، و" مصطفى بن ديمراد" فضلا عن شعراء الحوزي المتأخرين وأدّى لهم جميعاً باقتدار كبير[3].

أحيى العديد من الحفلات داخل الوطن وخارجه، وشارك رفقة جوقه الخاص في مهرجانات الموسيقى الأندلسية بالجزائر العاصمة وتلمسان، علاوة على إحيائه العديد من حفلات الأعراس في أغلب مدن القطر الجزائري وهو في ذلك كله ملتزم بالحفاظ على أصالة فنّه. عبر روائعه؛ "وَلْفِي مَرْيَمْ"، و "سَعْدِي رِيتَ اَلْبَارَحْ "، " يَا لاَ يَمْ "، "الزّينَ اَلْفَاسِي " ، " اَلْمَكْنَاسِيَة" و " مُولاَةْ السَّالَفْ الطْوِيلْ "، وما إلى ذلك[4].

---

[1] ينظر: عبد السلام الرحالي، أعلام فني الغربي والغرناطي في الجزائر والمغرب، منشورات دار الثقافة: حلب، ودار الكتاب الفنيك القنيطرة-المغرب، 1996، ط 01، ص 33.

[2] نفسه، ص 37.

[3] ينظر: مصطفى بن اسماعيل، صفحات ناصعة من حواضر الفن الأندلسي في الجزائر، مؤسسة إرانا للنشر والترجمة والتوزيع: بيروت-عمان، 2007، د. ط، ص 59.

[4] ينظر: أعلام فني الغربي والغرناطي في الجزائر والمغرب..، ص 49.



بسم الله الرحمان الرحيم

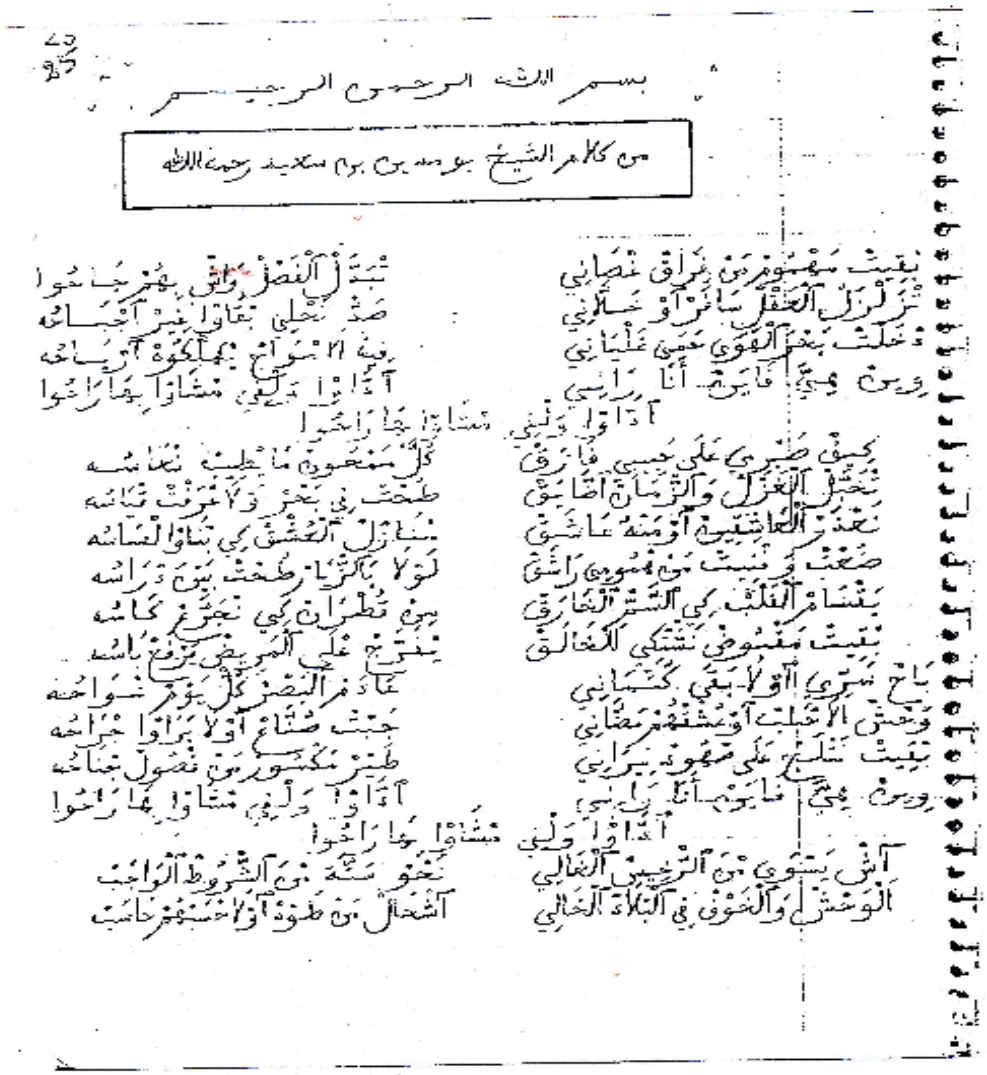
من كلام الشيخ الحبيب بن ثنوت رحمه الله

طال الصبر على أوراك ثاني لمراكبك ... عذبت قلبي فيك والناس سالما
ما سرحتني نروح نعدي الوادي ... واك المسفي ما يريد قلبه شغالما
ماشقيتني بحير الهمز واحسانك ... هذا زمن المولى نعاسك يا الظالما
يا شغلة العين وانس ذا الكبد شادي ... حاشا الله ما يبيت بيت ربي النعاما
واك آنيا شوك نعزفوه بطل تايك ... ما تمحلي صفيه فايا له قيامما
ماشي كيف الناس يا المولية ناسك ... أزرجله والجوم والحيا والرعامما
فيني بن ثنوت شاوف على حيالك ... يا بنت اللي يوكه والنهار التمشاوما

عذبت قلبي فيت الحمرا أموالي ... طول الليل نبات كالمجروح عاطب
عشرت التوبة آه راحت وشبابي حيالي ... يا سابعة الدور والرموق والحواجب
معطوق أضرنكم بحال مارس القبالي ... فيك نحير انتاظر يمين مانيش كايم بك
نور حسنك كالنهار صافي بلا لالي ... بين اشفايفك كنز رقيت مكنوس الله
وخدودك رنجات في غصون الغلالي ... والخال زين زين جميع مزين كان تايب
ذاك الخشم الزين زاد لي قبالي ... مره ما يعذرني يعرفه في المصايب

عذبت قلبي فيت الحمرا أموالي
ليتعنيت قلبي محرج بلا خداما

صورة رقم 18
للورقة 7 من كناش الشيخ الحاج محمد غفور



بسم الله الرحمن الرحيم

من كلام الشيخ بوحمدين بوم سعيد رحمه الله

بقيت مهموم من فراق نصابي
ترزل العقل سائر أو خلاني
دخلت بغدر الهوى عمي عليا ني
ورمن بي فايرة أنا راسي
آداوا ولي

يحق صبري على حبيبي فارق
نحمل العزل والزمان اطابق
نحذر العاشقين أو منه عاشق
ضعت وتبت من هموي راشق
بنسام القلب بي السهم الخارق
بقيت مغموض نشتكي الخالق
باح سري أو لا بغى كتماني
وفيض الاشعاب أو عشقهم مضاني
بقيت تسلب على مهوته بيراني
ورمن بي فايرة أنا راسي
آداوا ولي

آش يسوي من الرجيل الخالي
الوحشة والخوف بي البلاد الخالي

شبدل الفضل وانس بهم رجاعوا
صد تحلى بقاوا غير أجباله
وفيه الاشواق بما كوه آرياحه
آداوا ولي منشاوا بها راحوا

منشاوا بها راحوا

كل منحوم ما يطيب نعاشه
طحت بي بحر ولا غرقت قماشه
نسازل العشق بي تناوا الساشه
لولا باكريا طحت بوح دراشه
بين قطران بي نجمر غماشه
نفتح على المريض يرفع راشه
عاد م البضر كل يوم شواحه
جبت صناع أولا براوا جراحه
طبز مكسور من فصول تباحه
آداوا ولي منشاوا بها راحوا

منشاوا بها راحوا

نخو ستة نوع الشروط الواجب
آشحال من طفوذ أولا خسنفر حاسب

صورة رقم 19
للورقة 25 من كناش الشيخ الحاج محمد غفور

III - كناشات و مجاميع الشعراء

1/ مجموع الشاعر أحمد ستوتي ولد البشير[1]: هذا المجموع مخطوط ضخم لقصائد شعراء شعبيين جزائريين ومغاربة، مسطرة أوراقه (15 X 24.5 سم) مكتوبة بخط لا يكاد يفك أو يقرأ، وهي مرقمة من 1 إلى 299، يضاف إليها ثلاث ورقات خاصة بالفهرس، المرتب والمرقم من 1 إلى 301.

وهو يفضل فهارس الكناشات التي صادفناها أثناء الجمع والتحقيق والدراسة ، بالترتيب والتسلسل، والتنظيم؛ فنقرأ مثلا الرقم ثم مطلع القصيدة ثم اسم صاحبها على النحو التالي:

1- "أحسن ما يقال عندي"- سيدي لخضر، ..

و **31** - "أعلاش يا الشمعة تبكي ما طالت الليالي"- ولد الرزين[2]، ..

و **279** - "بسم الله المعين نبدا في الاسطر"[3] - المغراوي[4].

وعند بداية كل قصيدة يذكر عنوانها واسم صاحبها، وفي ختامها نقرأ لفظة " انتهت"، وينتقل مباشرة إلى شاعر آخر وقصيدة جديدة، ودواليك.

و ربما جاز لنا القول، إن هذا المجموع الشعري شبيه بما جمعه " حبيب بن أو س الطائي: أبو تمام" (ت- 231 هـ)، والمعروف بديوان الحماسة الذي ضمّ عيون و روائع الشعر العربي. فكذلك مجموع الشاعر أحمد ستوتي، ضمّ روائع الشعر الشعبي غير المعرب في بلاد المغارب.

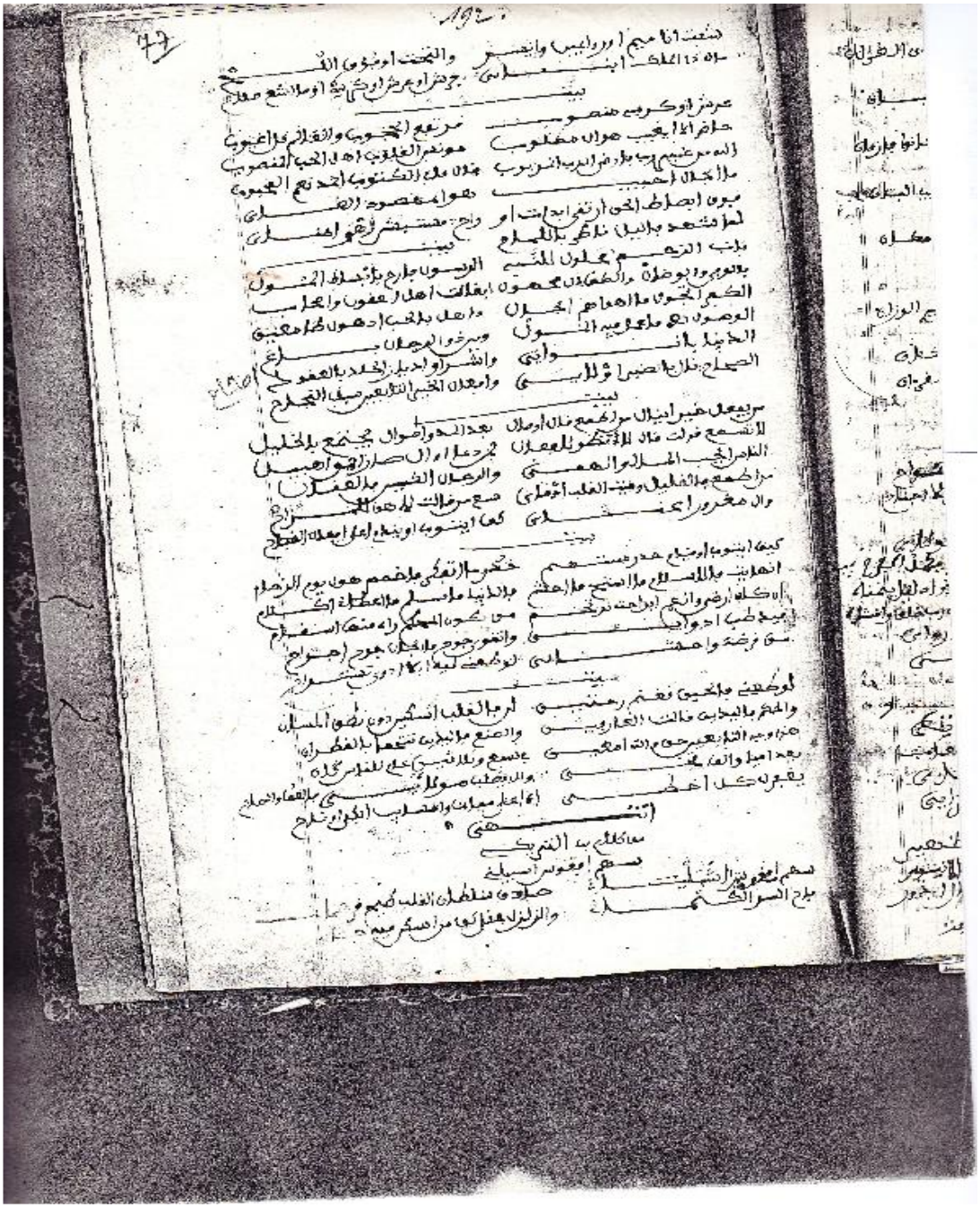
---

[1] سبقت ترجمته في هذه الدراسة.

[2] هو محمد بن علي العمراني ولد الرزين، عاش في كنف السلطان العلوي مولاي الرشيد ما بين 1075 و1076. وهواة القصائد الشعبية في المغرب يلقبونه "بالشيخ" كما يعتبر أمير الشعراء الشعبيين في المغرب دون منازع. (ينظر: محمد بخوشة: الحب والمحبوب..، ص 113).

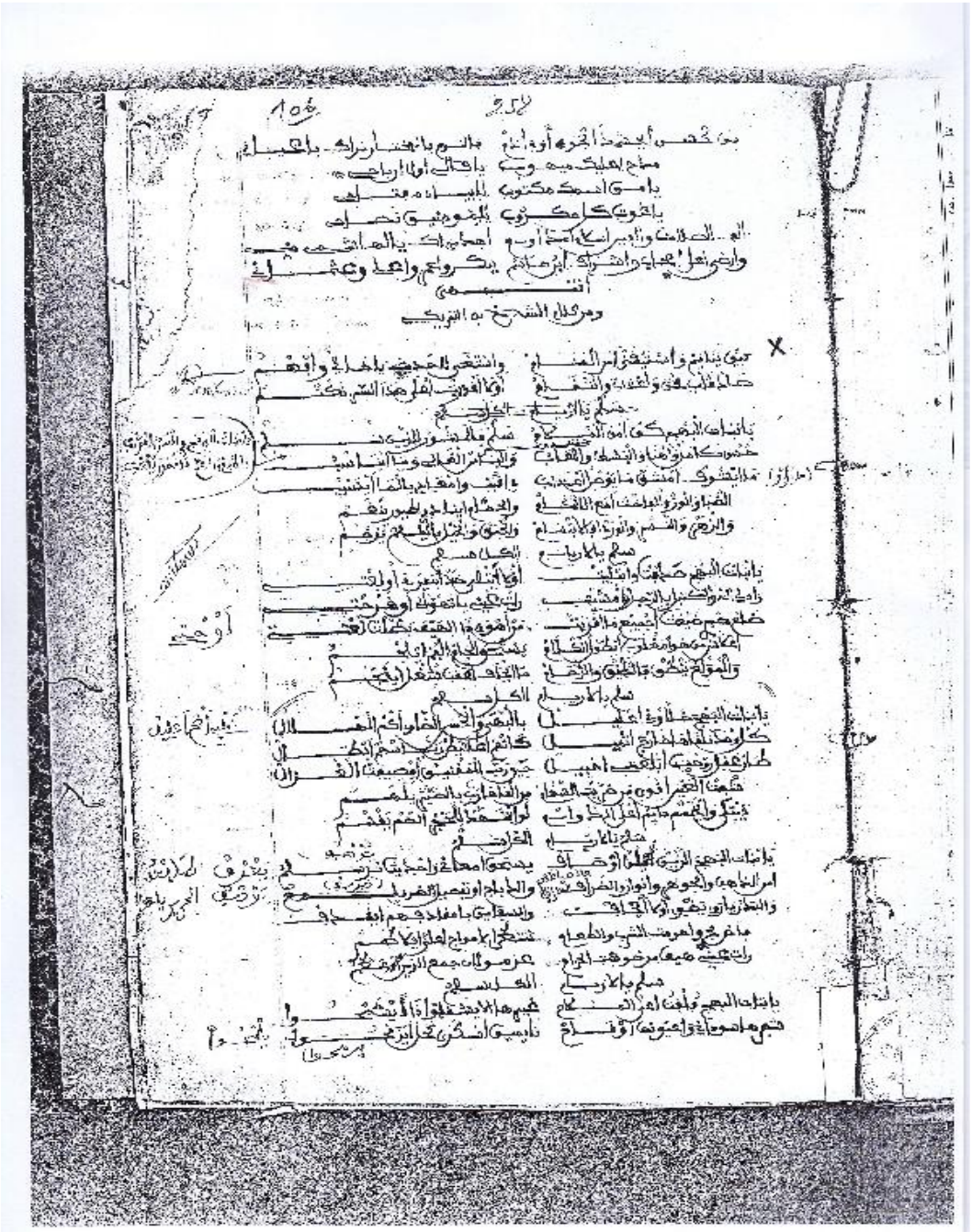
[3] وتعرف عند أهل الطرب الشعبي والغربي والملحون بقصيدة " المعراج".

[4] هو أبو محمد عبد العزيز علي الفيلالي المغراوي، من كبار قضاة فاس، ومن أشهر الشعراء الشعبيين المغاربة المكثرين، ولطول قامته، وغزارة قلمه، وشدّة ورعه قالت العامّة فيه من أمثالها " كُلْ اَطْوِيلْ خَاوِي، سِوَى النَّخْلَهْ وَاَلْمَغْرَاوِي". توفي عام 1014 هـ. (ينظر: كتاب الحب والمحبوب..، ص 155. - و Belhalfaoui Med : La poésie arabe..p .203).



صورة رقم 19

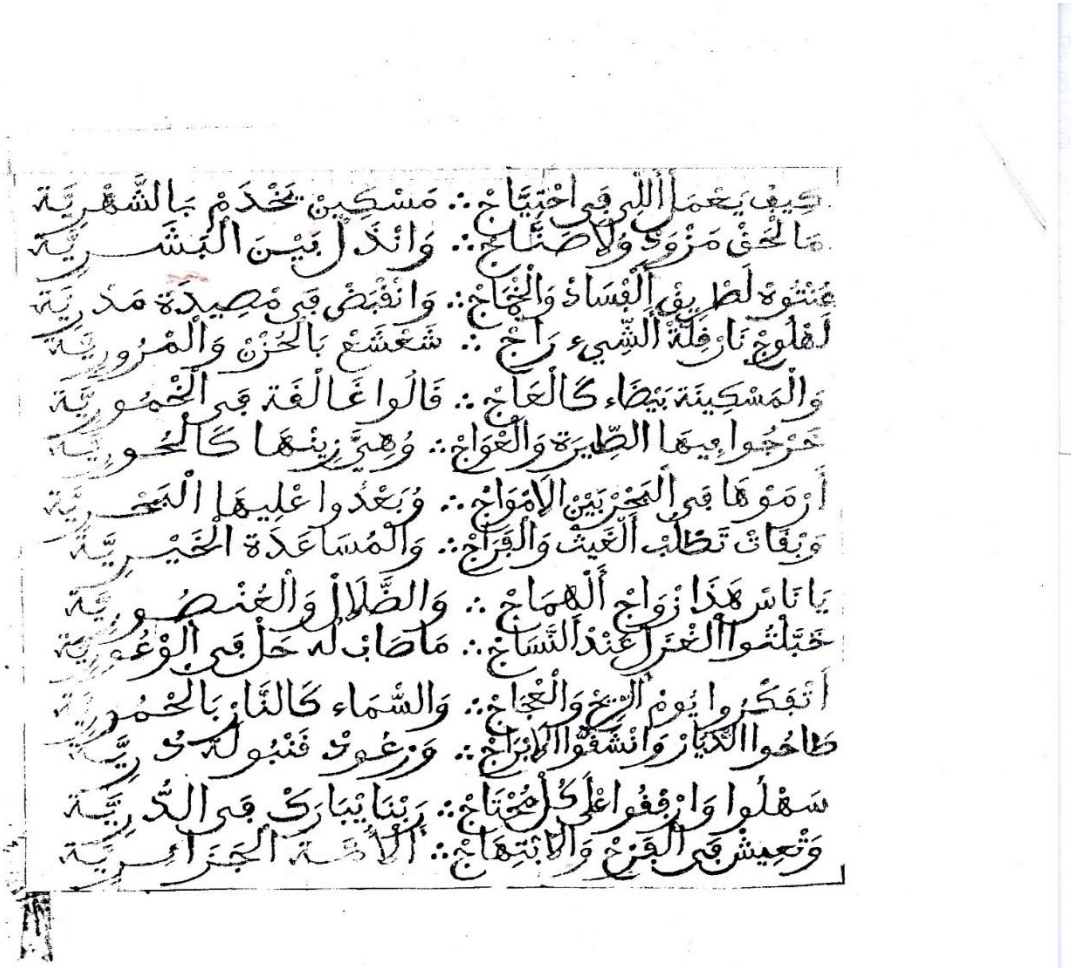
للورقة 192 من مجموع الشاعر أحمد ستوتي ولد البشير



صورة رقم 20

للورقة 258 من مجموع الشاعر أحمد ستوتي ولد البشير

2/ الشاعر حسين بخشي[1]:

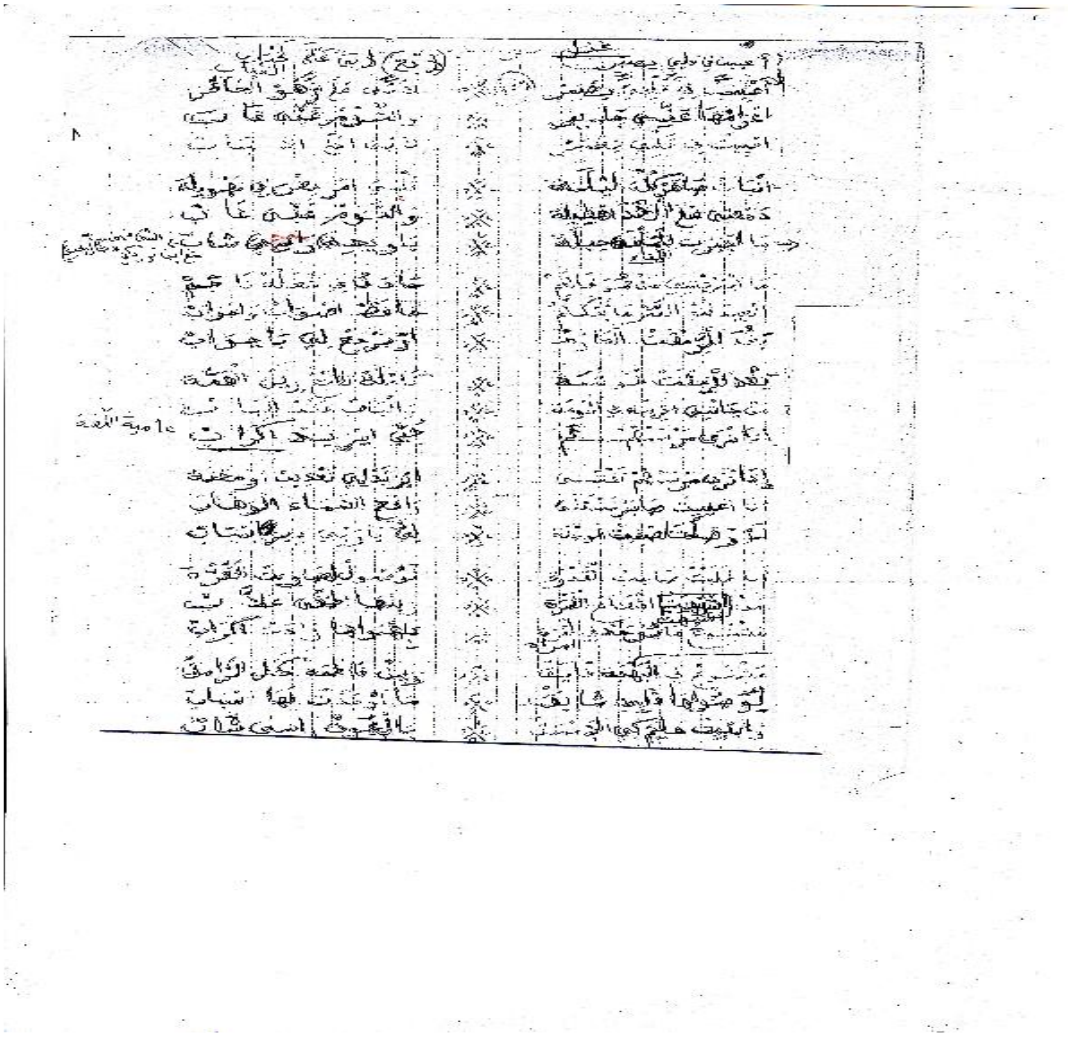


كيف يحمل اللي في احتياج .. مسكين يخدم بالشهرية
ما الخف مزوي ولا صناج .. واذل بين البشرية
عشوه لطريق الفساد والنهاج .. وانفض في مصيدة مدرية
لهلوج نافلة الشيء راج .. شعشع بالحزن والمروية
والمسكينة بيضاء كالعاج .. قالوا غالغة في الخمورية
خرجوا فيها الطيرة والعواج .. وهي زينها كالحورية
أرموها في البحر بين الامواج .. وبعدوا عليها البحرية
وبقات تطلب الغيث والفراج .. والمساعدة الخيرية
يا ناس هذا زواج ألهماج .. والضلال والعنصورية
خبلتوا الغزل عند النساج .. ماصاب له حل في الوغورية
أتبكروا يوم الزيخ والعجاج .. والسماء كالنار بالحمورية
طاحوا الديار وانشفوا الابراج .. وزرعوا فنبولة وريّة
سهلوا وارفعوا على كل محتاج .. ربنا يبارك في الذرية
وتعيش في الفرح والابتهاج .. الامة الجزائرية

صورة رقم 21
للورقة 7 من كناش الشاعر حسين بخشي

[1] الشاعر واحد من الشعراء القرن العشرين بمدينة تلمسان، اشتهر بقصيدة "تلمسان يا الجوهرة" ، والتي أدّاها المطرب الشعبي التلمساني "أحمد ملوك" رحمة الله عليهما جميعا. كما للشاعر قصائد اجتماعية شذب واستنكر فيها عادة غلاء المهور في المجتمع التلمساني .

3/ الشاعر عبد الحق قازي[1]:

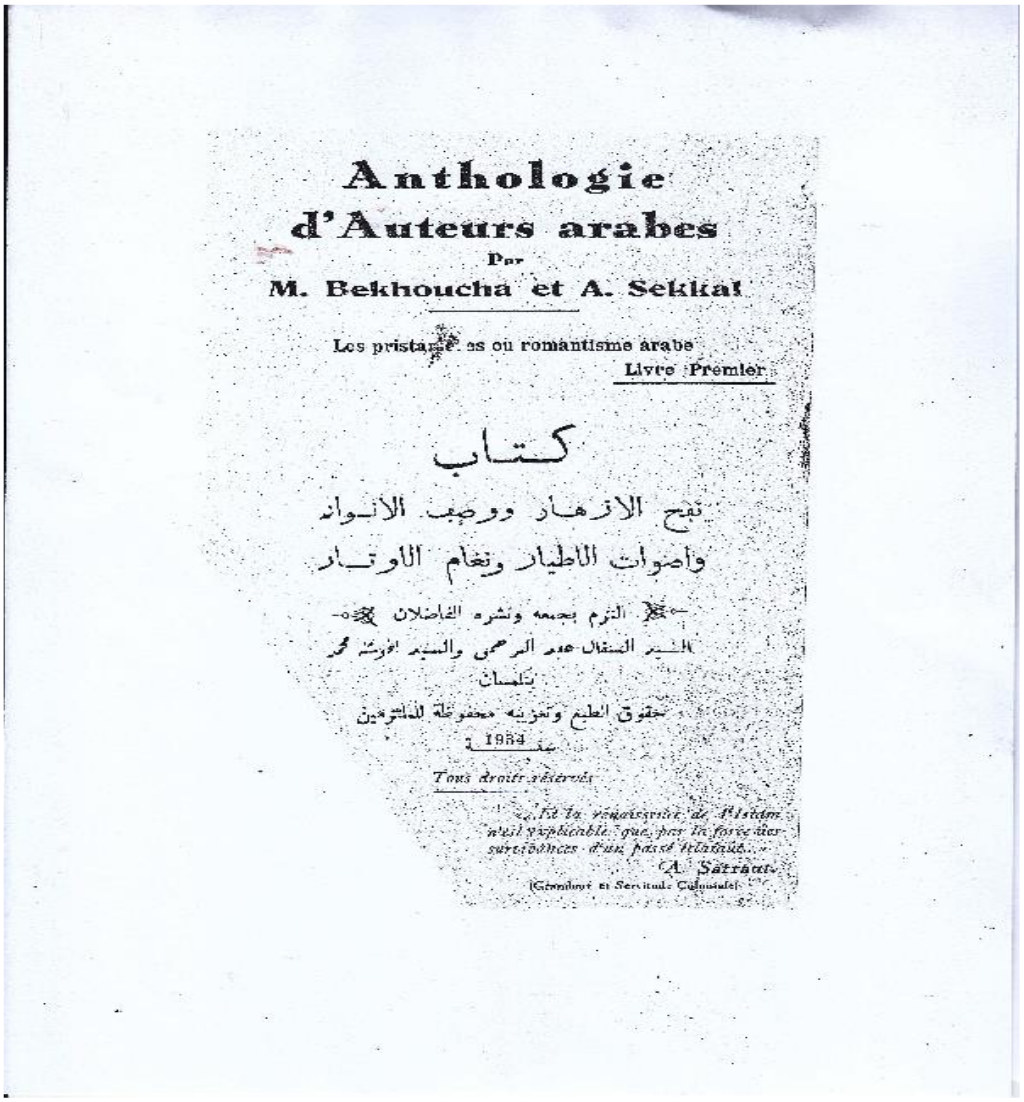


صورة رقم 22
للورقة 19 من كناش الشاعر عبد الحق قازي

[1] من مواليد 19 ماي 1961، بتلمسان، يعد أصغر شعراء المدرسة الحضرية التلمسانية في الشعر الشعبي، له ديوان شعر في المديح النبوي لا يزال مخطوطا (ينظر: DIB Souhil: Anthologie de la poésie.. , p.150)

أولا- المجاميع الشعرية المطبوعة الفريدة

1/ كتاب "نفح الأزهار ووصف الأنوار وأصوات الأطيار ونغام الأوتار" : جمعه ونشره كل من عبد الرحمان السقال ومحمد بخوشة.



Anthologie
d'Auteurs arabes
Par
M. Bekhoucha et A. Sekkal

Les pristaïres ou romantisme arabe
Livre Premier

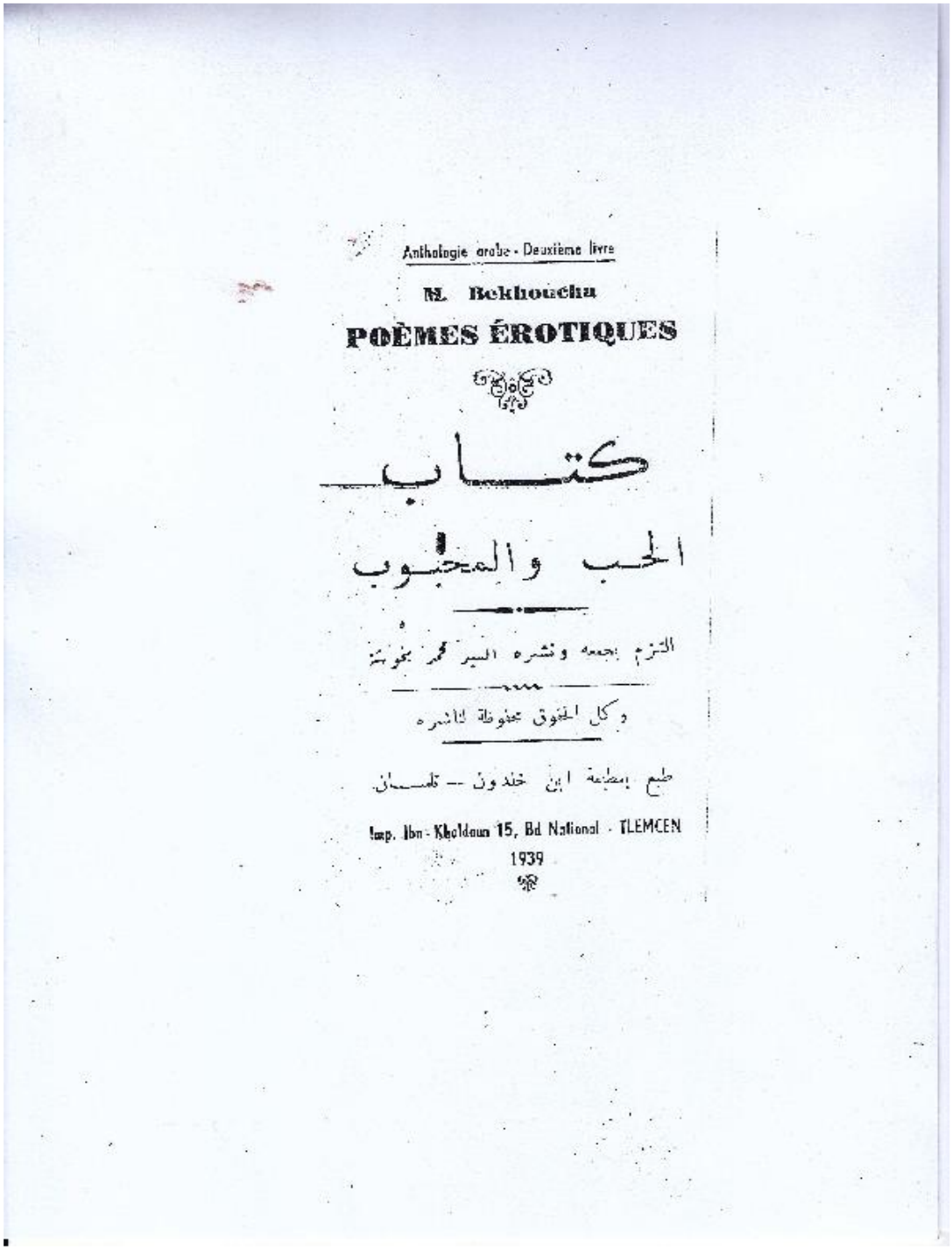
كتاب
نفح الازهار ووصف الانوار
واصوات الاطيار ونغام الاوتار
الذي جمعه ونشره الفاضلان
السيد السقال عبد الرحمن والسيد بوخوشة محمد
بتلمسان
حقوق الطبع وتحريمه محفوظة للناشرين
1934

Tous droits réservés

« Si la renaissance de l'Islam n'est explicable que par la force des survivances d'un passé islamique... »
A. Sarraut
(Gouverneur et Secrétaire Colonial)

صورة رقم 01 واجهة
كتاب "نفح الأزهار ووصف الأنوار وأصوات الأطيار ونغام الأوتار" لعبد الرحمان السقال و محمد بخوشة

2/ كتاب "الحب والمحبوب": **جمعه** ونشره محمد بخوشة.



Anthologie arabe - Deuxième livre

M. Bekhoucha

POÈMES ÉROTIQUES

كتاب

الحب والمحبوب

التزم بجمعه ونشره السيد محمد بخوشة

وكل الحقوق محفوظة لناشره

طبع بمطبعة ابن خلدون — تلمسان.

Imp. Ibn-Khaldoun 15, Bd National - TLEMCEN

1939

صورة رقم 02 واجهة
كتاب الحب والمحبوب لمحمد بخوشة

البيبليوغرافيا

أولا- المصادر المطبوعة والوثائق المخطوطة

1/ الوثائق المخطوطة:

أبو راس الناصري:

1- الدّرّة الأنيقة في شرح العقيقة، مخطوط المكتبة الوطنية بالجزائر، رقم 3195.

2- الدرة الأنيقة في شرح العقيقة، (مخطوط)، باريس، رقم 5028.

3- **برنامج** " ألحان زمان: عالم الموسيقى القديمة" برنامج إذاعي من تقديم: أبو بكر بتّور. يذاع كل يوم أحد من 23سا - 00سا بإذاعة المملكة المغربية (فبراير 1986).

حسن ديب:

4- كناش (مخطوط)، مقطوعات من الحوفي.

محمد الرشيد:

5- كناش، (مخطوط) أشعار الحوزي والشعبي.

المؤتمر العالمي لثقافات البحر التوسط (مالطة)

6- وثائق المؤتمر العالمي الثاني لدراسة ثقافات البحر المتوسط مالطة 1977 م وتراث ابن خلدون.

2/ المصادر المطبوعة

أحمد الأبشيهي (شهاب الدين) :

7 -المستطرف من كل فن مستظرف، ج2، مطبعة بولاق: القاهرة 1212هـ.

أحمد المقري التلمساني:

8- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، ج 02، و06، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة: القاهرة، 1949، ط 01.

9- نفح الطّيب في غصن الأندلس الرطيب، ج02 و06، دار صادر: بيروت، 1968، د. ط.

أحمد بن حنبل (164 - 241 هـ):

10- مسند الإمام أحمد بن حنبل، ج 01، حققه وخرّج أحاديثه وعلّق عليه: شعيب الأرناؤوط وعادل مرشد، مؤسسة الرسالة: بيروت، د. ت، د. ط

أحمد بن سحنون الراشدي:

11 -الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق المهدي البوعبدلي، مطبعة البعث: قسنطينة(الجزائر)، 1973، د. ط.

أحمد بن يوسف التيفاشي:

12 - سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، هذبه محمد بن جلال الدين المكرم (ابن منظور)، حققه: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 1980م، ط 01.

13- كتاب أزهار الأفكار في جواهر الأحجار، حققه وعلّق عليه وشرحه: محمد يوسف حسن، ومحمود بسيوني خفاجي، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1977، د. ط.

الأصفهاني (أبو الفرج):

14 -كتاب الأغاني، ج 02، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، دار الثقافة: بيروت، 1983، ط 06.

الأغا بن عودة مزاري:

15- طلوع سعد السعود في أخبار وهران والجزائر وإسبانيا وفرنسا إلى أواخر القرن التاسع عشر، تحقيق: يحيى بوعزيز، دار البصائر: الجزائر،، د.ت، ط 01.

الآمدي (أبو قاسم الحسن بن بشر يحي):

16- الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن عبيد، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة السعادة: القاهرة، 1959، ط 03.

بابا التّنبكتي:

17- نيل الابتهاج، دار الكتب العلمية: لبنان، 1951.

بدر الدّين محمد الغزّي:

18- الزُبدة في شرح البردة، حققها وقدّم لها ودرسها: عمر موسى باشا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1972.

ابن بسام الشنتريني:

19 - الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول المجلد الأول، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب: ليبيا- تونس، 1981، د.ط.

تقي الدّين أحمد بن تيميّة (661 - 738 هـ):

20- التّحفة العراقية في الأعمال القلبية تحقيق ودراسة، حققه وعلّق عليه وخرّج أحاديثه وآثاره: محمد بن عبد الله الهنيدي، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع: الرياض، 1421 هـ / 2000م، ط 01.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):

21 - البيان والتبيين، شرحه على بوملحم، المجلد 01، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2002.

22- كتاب التبصر بالتجارة، تحقيق: حسن حسني عبد الوهاب، دار الكتاب الجديد: بيروت، 1983، ط 02.

جلال الدين السيوطي:

23- الإتقان في علوم القرآن، ج 01، المكتبة الثقافية: بيروت، د. ط، د. ت.

24- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، مج 01، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه: محمد أحمد جاد المولى بك، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مكتبة دار التراث: القاهرة، د. ت، ط 03.

حسن بن محمد الوزان (ليون الإفريقي):

25- وصف إفريقيا، ج 02، تحقيق: محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي: بيروت، 1983ن د. ط.

الحموي (أبو بكر حجة) :
26- بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق رضا محسن القريشي، تصدير عبد العزيز الأهواني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي: دمشق، 1974م، د. ط.
الخرشي (محمد بن عبد الله بن علي):
27- شرح مختصر خليل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، د. ت.
الخطيب التبريزي:
28- الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: عمر يحي وفخر الدين قباوة، دار الفكر: دمشق، 1979م، ط 03.
الخطيب القزويني:
29- الإيضاح في علوم البلاغة، ج 02، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني: بيروت، 1985م، ط 06.
أبو داود:
30 - سنن أبي داود، دار ابن حزم: بيروت، 1998، ط 01.
ابن رشيق (ابو علي الحسن القيرواني):
31- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد محمد محي الدّين، دار الجيل: بيروت، ط5، 1981م.
الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى):
32- معاني الحروف، تحقيق وتعليق وتقديم عبد الفتاح إسماعيل شنبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر: القاهرة، د. ط، د. ت.
زكرياء القزويني:
33 - عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدّم له وحققه فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة: بيروت، 1973، ط 01.
ابن سعيد المغربي:
34- المغرب في حلى المغرب، ج02، تحقيق وتعليق د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط02، د.ت،
ابن سناء الملك:
35- دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق: جودت الركابي، دار الفكر: دمشق، 1977م ، ط 02.
صفي الدين الحلي:
36- العاطل الحالي والمرخص الغالي، نشر وتحقيق: ولهم هر نرباخ، ويسبادن (ألمانيا)، 1955م، د. ط.
عبد الرحمن بن خلدون:
37- المقدمة (فصل علم التاريخ)، المجلد الأول، تحقيق: يوسف أسعد داغر، دار صادر: بيروت، 1960، د. ط.
38- تاريخ ابن خلدون، ج 07، منشورات مؤسسة العلمي للمطبوعات: بيروت، 1971، د. ط.
39- المقدمة: نشر الدار التونسية للنشر: تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1984م، ج 1 و2 ونرمز لها بالمقدمة ا.

40- المقدمة: نشر دار العودة: بيروت، د. ط، د. ت، ونرمز لها بالمقدمة ا.
41- المقدّمة، ج 02، الدّار التّونسية للنّشر: تونس/ المؤسّسة الوطنية للكتاب: الجزائر 1984.
42- شفاء السائل لتهذيب المسائل، نشره وعلّق عليه: الأب أغناطيوس عبده خليفة، المطبعة الكاثوليكية: بيروت، 1959، د. ط.
43- مقدمة ابن خلدون، 4 أجزاء، تحقيق علي عبد الواحد وافي: القاهرة، 1962م، ط 01، ونرمز لها بالمقدمة اا.
44- كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ج 04، مطبعة بولاق: القاهرة، د. ط، 1284هـ / 1870م.

عبد الرحمن بن علي المكودي:

45 -شرح المكودي على ألفية ابن مالك، دار العهد الجديد للطباعة والمكتبة التجارية لمصطفى محمد: مصر، د. ط، د. ت.

عبد الملك بن هشام:

46-السيرة النبوية لابن هشام، ج 02، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها: مصطفى السّقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1355هـ/ 1936م، د. ط.

عثمان بن جني (أبو الفتح):

47 - الخصائص، ج 03، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي: بيروت، د. ط، د. ت.

علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت 392 هـ):

48- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوي، طبعة: القاهرة، 1966م، ط 04.

عياض بن موسى اليحصوبي:

49- الشّفا بتعريف حقوق المصطفى، ج 02، شركة القدس للنشر والتوزيع، 1431 هـ / 2010 م.

الغبريني (أبو العباس أحمد بن عبد الله):

50- عنوان الدّراية، تحقيق: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ت. د. ط.

ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري) :

51 - أدب الكاتب، حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسه محمد الدالي، مؤسسة الرسالة: بيروت، 1985، ط 02.

52- الشعر والشعراء، قدم له الشيخ حسن بن تميم وراجعه وأعدّ فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم العربان، دار إحياء العلوم: بيروت، 1987، ط 03.

قدامة بن جعفر (أبو الفرج):

53- جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1979، ط 01
54- نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، د.ت.

ابن قيّم الجوزية (أبو بكر بن أيّوب):
55- زاد المعاد في هدي خير العباد. مج 04، تحقيق: محمد أجمل الإصلاحي، تخريج مصطفى بن سعيد إيتيم، مراجعة: سليمان بن عبد الله العمير، عبد الرحمن بن حسن بن قائد، دار عطاءات العلم للنشر، دار ابن حزم: بيروت (لبنان)، 1440ه/2019م، ط 03.

المحبّي (محمد أمين بن فضل الله):
56 - خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، ج 01، القاهرة، 1967، د. ط.

محمّد البشير الإبراهيمي:
57-التراث الشعبي والشعر الملحون (أو الزجل) في الجزائر، تحقيق عثمان سعدي، دار الأمّة للطباعة والنشر والتوزيع: الجزائر، 2010م، ط 01.

محمد بن إبراهيم (الأمير مصطفى):
58- حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق: أبو القاسم سعد الله، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د.ت، د. ط.

محمد بن عبد الباقي بن يوسف الزرقاني:
59- شرح الزرقاني على موطأ الإمام مالك، ج 04، دار الكتب العلمية: بيروت، 1411ه

محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري:
60- المستدرك على الصحيحين: كتاب: أول كتاب المناسك، ج 01، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية: بيروت، 1411ه / 1990م، ط 01.

محمد بن ميمون الجزائري:
61- التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية، تقديم وتحقيق: محمد بن عبد الكريم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1981، ط03.

المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسّن) :
62- شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون المجلد الأوّل، دار الجيل: بيروت، 1991م، ط 01.

ابن مريم المديوني :
63- البستان في ذكر الأولياء من تلمسان، وقف على طبعه واعتنى بمراجعة أصله الشيخ محمد بن أبي شنب، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1986.

مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (206- 261ه):
64- صحيح مسلم، ج 01: كتاب الإيمان، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه: القاهرة، 1955.

مسلم بن عبد القادر الوهراني:
65- تاريخ بايات وهران المتأخر أو خاتمة أنيس الغريب والمسافر، تحقيق: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1974، د. ط،
المفضل الضّبي:
66- المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف: القاهرة، ط 04، د.ت
موفق الدّين بن يعيش بن علي النحوي (ت 643 هـ):
67- شرح المفصل، ج 04، مكتبة المتنبي: القاهرة، د. ط، د. ت.
الهروي (أبو الحسن نور الدين الملا- ت 1014 هـ):
68- مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، ج 08، دار الفكر: بيروت، 1422هـ - 2002م، ط 01.
ابن هشام (أبو محمد عبد الله):
69- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، د. ط، د. ت.
الوشاء (أبو الطيب محمد بن إسحاق بن يحيى):
70- الموشى أو الظرف والظرفاء، تحقيق مصطفى كامل، مكتبة الخانجي: مصر، 1953، ط02.
ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي:
71- معجم البلدان، المجلد الثاني، دار صادر: بيروت، د. ت، د. ط.
يحي ابن خلدون (أبو زكرياء):
72 -بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج 01، تقديم وتحقيق وتعليق: عبد الحميد حاجيات، المكتبة الوطنية: الجزائر، 1980، د. ط.

3/ الدواوين والمجاميع الشعرية

أحمد بن التريكي:
73-ديوان أحمد بن التريكي الملقب ابن زنقلي، جمع وتحقيق، عبد الحق زريوح، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان الجزائر،2001م.
أحمد طاهر:
74- ابن قنون شاعر شعبي من سهل غريس، تقديم أحمد أمين دلاي، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية: وهران(الجزائر)، د. ت، د. ط.
الأخضر بن خلوف:
75- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، جمع وتقديم: محمد بخوشة، نشر ابن خلدون: تلمسان - الجزائر، 2001.
75- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، تمهيد محمد بخوشة، دون ذكر لدار النشر، د. ط، د. ت.

إدريس بن رحال :

76-كناش السي إدريس بن رحال أشعار من الموزون والملحون، حقق نصوصها وتمّمها و أعدّها للنشر: محمد بن عمرو الزرهوني، دار هومة: الجزائر، 2011، د. ط.

الأعشى ميمون:

77- ديوان الأعشى، دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت، 1980، د. ط.

الأنباري (أبو البركات):

78- قصيدة البردة شرح أبي البركات الأنباري، تحقيق: محمود حسن زيني، تهامة للنشر و التوزيع: جدّة، 1400 هـ / 1980م، ط 01.

بشار بن برد:

79- ديوان بشار بن برد، ج 01، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، لجنة التأليف و الترجمة و النشر: القاهرة، 1950م.

بومدين بن سهلة:

80- ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2001م.

81- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، جمع وتحقيق محمد الحبيب حشلاف ومحمد بن عمرو الزرهوني، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، ط 01، 2001م.

الحاج عيسى الأغواطي:

82- ديوان سيدي الحاج عيسى الأغواطي 1089 - 1150 هـ / 1678- 1737م، جمع وتحقيق: البشير بديار، مطبعة بن سالم: الأغواط، 2010، ط 01.

الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني :

83 - شرح المعلقات السبع، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع: القاهرة، 2005م.

ابن الزّقاق البلنسي:

84- ديوان ابن الزّقاق البلنسي، تحقيق عفيفة محمود ديراني، نشر وتوزيع دار الثقافة: بيروت(لبنان)، د. ت، د. ط.

ابن السايح الخثير:

85- الديوان المثير للشاعر، تقديم وشرح وتعليق إبراهيم شعيب، مطبعة رويغي، الأغواط، 2006م، ط 01.

سعيد المنداسي:

86- ديوان المنداسي، تحقيق وتقديم رابح بونار، موفم للنشر: الجزائر،2011م.

87 - ديوان المنداسي (الفصيح)، تحقيق وتقديم: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1972.

88- ديوان المنداسي (الملحون): تقديم وتحقيق: محمد بخوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د.ت.

السقال عبد الرحمن ومحمد بخوشة:

89- كتاب نفح الأزهار ووصف الأنوار وأصوات الأطيار ونغام الأوتار، جمع ونشر: السقال عبد الرحمن ومحمد بخوشة، مطبعة المهدية تيطوان (المغرب)، 1934.

السكّري (أبو سعيد):

90- شرح ديوان كعب بن زهير، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب: القاهرة، 1369ه/ 1950م، د. ط.

شمس الدين محمد بن عفيف الدّين سليمان التلمساني (661 - 688ه):

91- ديوان الشاب الظريف، حققه وأعدّ تكملته وفسّر ألفاظه: شاكر هادي شكر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر: بيروت، د.ت، د. ط.

الشيخ محمد بن يلس:

92 - ديوان ابن يلس، نشر مصطفى بن يلس، مطبعة ابن خلدون: تلمسان، د.ت، ط 02.

الشيخ ناصف اليازجي:

93 - العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ج 01، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1981م.

أبو عبادة البحتري:

94- ديوان البحتري، المجلد الأول، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت، 1962، د. ط.

عبد القدر عزة:

95- مصطفى بن إبراهيم شاعر بني عامر و مداح القبائل الوهرانية، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع: الجزائر، د.ت.

عبد الله بن كريو:

96- ديوان ابن كِرِيوْ: التّوخي لجمع اشعار عبد الله التّخّي، جمع وتحقيق: إبراهيم شعيب، مطبعة السلام: الاغواط، ط 01، 1998.

عمر بن أبي ربيعة:

97- ديوان عمر بن أبي ربيعة، تقديم الدكتور فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب: بيروت، د. ط، د. ت.

عنترة بن شداد:

98- ديوان عنترة بن شداد، اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، لبنان، ط2، 2004م.

قاضي محمد:

99- الكنز المكنون في الشعر الملحون، المطبعة الثعالبية: الجزائر، 1928.

قدّور بن عشور الزرهوني:

100- ديوان الشيخ قدّور بن عشور الزرهوني زجل وملحون، جمعه وحققه وأعدّه: محمد بن عمرو الزرهوني، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع: الجزائر، 2012، ط 02.

امرؤ القيس (بن حجر الكندي):
101- ديوان امرئ القيس بن حجر الكندي، صنع أبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمري، اعتنى بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب، لشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1974.
قيصر مصطفى:
102- تلمسان: شعر، دار آسيا: بيروت، 1985، ط 01
محمد بن مسايب:
103- ديوان ابن مسايب: إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1989، د. ط.
104- ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوتي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان الجزائر،2001م.
محمد بخوشة:
105- الحب والمحبوب، مطبعة ابن خلدون: تلمسان، 1939، د. ط.
محمد بن قيطون:
106- ديوان محمد بن قيطون، جمع وشرح: أحمد عاشور، دار الشروق: براقين الجزائر، 2008، د. ط.
107- ديوان الشاعر محمد بن قيطون، جمع وشرح أحمد عاشور، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، د. ت. د. ط.
محمد مرابط:
108-كتاب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تحقيق عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.
محي الدين خريف:
109-مختارات من الشعر الشعبي التونسي، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، تونس 1980.
مصطفى بن إبراهيم:
110- ديوان مصطفى بن إبراهيم شاعر بني عامر ومدّاح القبائل الوهرانية، الدكتور عبد القادر عزّة ن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د. ط، د.ت.

4/ المعاجم والقواميس

أحمد بن فارس (أبو الحسن بن زكريا) :
111 -معجم مقاييس اللغة، ج2، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979.
أحمد رضا:
112- قاموس رد العامي إلى الفصيح، مطبعة العرفان: صيدا- بيروت، 1952ن د. ط.

أمين آل ناصر الدين الأمي:
113- الرّافد: معجم لغوي للإنسان والحيوان والطير والهوام، وكل ما في السماء والأرض، ج 02، وقف على طبعه وضبطه على أصله الأمير نديم آل الدين، مكتبة لبنان: بيروت، 1971م، ط 01.
أمين معلوف:
114 -معجم الحيوان، دار الرائد للعربي: بيروت، د. ط، د.ت.
جار الله الزمخشري:
115- أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرّحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر: بيروت، د.ت.
جبران مسعود:
116 - الرائد، معجم لغوي عصري، ج 02، دار العلم للملايين: بيروت، 1978م، ط 03.
جبّور عبد النّور:
117- المعجم الأدبي، دار العلم للملايين: بيروت،1979، ط 01.
جمال الدين المكرّم بن منظور الإفريقي:
117- لسان العرب، دار الجيل: بيروت (لبنان)، 1998.
118- لسان العرب، المجلدات: 2، 11، 12،5، 13، 15، 23، 48، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت، 1986.
حسن سعيد الكرمي:
119- المغني الأكبر: معجم اللغة الإنكليزية الكلاسيكية والمعاصرة والحديثة (إنكليزي عربي موضح بالرسوم واللوحات الملونة (بالعربية والإنجليزية)، مكتبة لبنان ناشرون: بيروت، 1999، ط 02، ص 554.
حسين علي محفوظ:
120- قاموس الموسيقى العربية، دار الحرية العربية للطباعة، بغداد، 1977، د.ط.
حسين يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدي:
121- الإفصاح في فقه اللغة، ج 01، دار الفكر العربي، د. ط، د. ت.
دانيال ريغ: السبيل:
122- معجم عربي فرنسي/فرنسي عربي، مكتبة لاروس باريس(6)، 1983.
الرازي (أ بو بكر عبد القادر) :
123-مختار الصحاح، دار الكتب العلمية: بيروت، د.ت، د. ط.
الزّبيدي (السيد محمد مرتضى الحسيني) :
124- تاج العروس من جواهر القاموس، ج 15، تحقيق الترزي وحجازي والطحاوي والعزباوي، راجعه عبد الستار أحمد فراج، بإشراف لجنة فنية بوزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، 1975.
زين كامل الخويسكي:
125- معجم الألوان في اللّغة والأدب والعلم، ج 01، مكتبة لبنان ناشرون: بيروت، 1992، د. ط.

عادل نويهض:
126- معجم أعلام الجزائر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر: بيروت، ط 2، 1980.
عبد السلام المسدّي:
127- قاموس اللسانيات: الدار العربية للكتاب، 1984.
عبد المنعم سيد عبد العال:
128- معجم الالفاظ ذات الحقيقة والأصول العربية مأخوذة من القرآن، الحديث، معاجم اللغة ومأثورها، دار مكتبة الفكر: طرابلس (ليبيا)، د. ت، ط 02.
129- معجم شمال المغرب: تيطوان وما حولها، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: القاهرة، 1968م، د.ط.
مجمع اللغة العربية (مصر):
130- المعجم الوسيط، ج 01و 02، إخراج: إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، مكتبة الشروق الدولية، 2004، ط 04، ومؤسسة الصادق للطباعة والنشر: طهران، د.ت، ط06.
محمد الصدّيق الشافعي بن أبي السرور:
131 - القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب، تحقيق: السيّد إبراهيم سالم، راجعه وقدّمه له إبراهيم الأبياري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. د. ط. د. ت.
محمد بن يعقوب بن عمر الشيرازي الفيروز آبادي:
132- القاموس المحيط، ج03، ج04، مطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط02، 1952.
مصطفى الشهابي(الأمير):
133- معجم الألفاظ الزراعية بالعربية والفرنسية، مطبعة مصر الجديدة، 1950ن د. ط.
منير البعلبكي؛ رمزي البعلبكي:
134- المورد الحديث: قاموس إنكليزي عربي (بالعربية والإنجليزية)، دار العلم للملايين: بيروت، 2008، ط 01.
نجيب إسكندر:
135- معجم المعاني للمترادف والمتوارد والنقيض من أسماء وأفعال وأدوات وتعابير، مطبعة الزمان: بغداد، د.ت، ط 01.
136 -**المنجد الأبجدي**، دار المشرق: بيروت، ط 26.
137- **المنجد في اللغة والأعلام**، دار المشرق: بيروت، ط26.

ثانيا - المراجـــع

1/ باللغة العربية

إبراهيم العدوي

138- بلاد الجزائر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1970، ط 01.

إبراهيم أنيس:

139 - الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية: القاهرة، 1961م، ط03.

140- في اللهجات اللغويه، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، 1965م، ط 03.

إبراهيم محمد نجا:

141-اللهجات العربية، مطبعة السعادة: القاهرة، 1972م، د. ط.

إحسان عباس:

142- تاريخ الأدب الأندلسي، عصر ملوك الطوائف والمرابطين، دار الثقافة: بيروت (لبنان)، 1978، ط 05.

143- تاريخ الأدب الأندلسي، منشورات دار بيروت: بيروت،1971، ط 02.

144- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة: بيروت،1981، ط 03.

إحسان عباس، وداد القاضي، د. ألبير مطلق:

145- دراسات في الأدب الأندلسي، الدار العربية للكتاب: ليبيا، تونس، د. ط.

أحمد أبو حاقة:

146- المفيد في البلاغة والتحليل الأدبي، منشورات دار بيروت: بيروت، 1959، د. ط.

أحمد أحمد بدوي:

147- أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، 1964، ط03.

أحمد الأمين:

148 - صور مشرقة من الشعر الشعبي الجزائري، دراسة ونماذج، دار الحكمة: الجزائر،2007م.

أحمد الشايب:

149- تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، دار القلم: بيروت، 1976، ط 06.

أحمد بدوي:

150 - أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة النهضة المصرية: الفجالة ، 1964م، ط 03.

أحمد توفيق المدني:

151- حرب الثلاثمئة سنة بين الجزائريين وإسبانيا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د. ت، ط 01

152- كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1984، ط 02.

153- محمد عثمان باشا: داي الجزائر 1766- 1791 سيرته، حروبه، أعماله، نظام الدّولة والحياة العامّة في عهده، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1986، د. ط.

أحمد حسين شرف الدّين:

154- لهجة اليمن قديما وحديثا، مطبعة الجيلاوي، 1970م، د. ط.

أحمد سفطي:

155- دراسات في الموسيقى الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988، د. ط.

أحمد شلبي:

156- التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية، ج 04، مكتبة النهضة المصرية: القاهرة، 1966، ط02.

أحمد علي مرسي:

157- مقدمة في الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية: مصر، 1995م.

أحمد قنشوبة:

158- الشعر الغض- اقترابات من عالم الشعر الشعبي- الرابطة الوطنية للأدب الشعبي: الجزائر، د.ت.

أحمد مختار:

159 - اللغة واللون، عالم الكتب: القاهرة، 2009، د. ط.

أحمد مرسي:

160 - الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة: القاهرة، 2008 م.

اسكندر محمد المختار:

161- المدية بين القديم والحديث، الطباعة الشعبية للجيش: الجزائر، 2007.

إسماعيل العربي:

162 - المدن المغربية، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1984، د. ط.

إسماعيل شلبي:

163 - الشعر العباسي، التيار الشعبي، مكتبة غريب، د.ت.

إميل ناصف:

164- أروع ما قيل في الوجدانيات، دار الفضائل للإنتاج الإعلامي: دمشق (سوريا)، 2009، ط 01.

أنس داود:

165 - الطبيعة في شعر المهجر، الدار القومية للطباعة والنشر، د. ت، د. ط. المقدمة.

أنطونيوس بطرس:

166 - الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب: طرابلس- لبنان، 2005، د. ط.

أبو بثينة:

167 - الزجل العربي، ماضيه.. وحاضره.. ومستقبله، دار الهلال، 1975، د.ط

168 - الزجل والزجالون، كتاب الشعب القاهرة، 1962م، د. ط.

بشير خلف:
169 - الفنون لغة الوجدان-دراسة- دار الهدى: عين مليلة (الجزائر)،2009م.
بكري شيخ أمين:
170 - مطالعات في الشعر المملوكي العثماني، دار الشرق: بيروت، 1392 هـ / 1972م،، ص 77.
بلند الحيدري:
171 - إشارت على الطريق ونقاط ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، أفريل 1980م، ط 01.
بو علي الغوتي بن محمد:
172 - كشف القناع عن آلات السماع، مطبعة جوردان: الجزائر، 1940، ط 01.
173 - كتاب كشف القناع عن آلات السماع، موفم للنشر: الجزائر، 1995م.
بولرباح عثماني:
174 - دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي: الجزائر، ط1، 2009م.
تامر سلوم:
175 - نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع: اللاذقية، 1983، ط 01.
التلي بن الشيخ:
176- دراسات في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، د. ت، د. ط.
177- دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1983.
178 - منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، د. ت، د. ط.
تمام حسن:
179 - مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة: الدار البيضاء(المغرب)، 1974 م، د. ط.
توفيق بنموسى الرباطي:
180 - نظرات وآراء في الأدب الشعبي في الشمال الإفريقي، دار الكتب والفن: الصويرة (المغرب)، 1997، ط 02.
توفيق ومان:
181- صوت المكنون في الشعر الملحون، منشورات المكتبة الوطنية: الجزائر، 2007م.
جلول يلس والحفناوي أمقران:
182 - المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ش. و. ن. ت. الجزائر، د.ط، د. ت.
183 - الموشحات والأزجال، ج 01، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د. ت، د. ط.
جماعة من الأساتذة:
184- الأسلوب الصحيح في البلاغة والعروض، منشورات دار مكتبة الحياة: بيروت، 1975م، د. ط.
جمال قنان:
185- نصوص ووثائق في تاريخ الجزائر الحديث 1500-1830م، المؤسسة الجزائرية للطباعة: الجزائر 1987م.

جودت الركابي:
186 - في الأدب الأندلسي، دار المعارف، د. ت، د. ط.
الحاج أحمد سهوم:
187- الملحون المغربي، منشورات شؤون جماعية: المغرب، ط2، 1993.
حامد الخالدي:
188- تاريخ الشعر النبطي، جاول للنشر والتوزيع: بيروت (لبنان)، 2011.
حساني مختار:
189- موسوعة تاريخ وثقافة المدن الجزائرية، مدن الغرب، ج 04، دار الحكمة: الجزائر، 2007، د. ط.
حسن دندشي:
190- المعتمد في علم العروض والبيان والإعراب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر: بيروت، 1966م، د. ط.
حسين نصار:
191 - الشعر الشعبي العربي، مطبعة الزمان: بغداد، 1978، المقدمة.
192- الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ: بيروت (لبنان)، 1980،ط 02.
زكي مبارك:
193- أحمد شوقي، إعداد وتقديم: كريم زكي مبارك، الهيئة المصرية العامّة للكتاب: القاهرة، د. ت، د. ط.
194- المدائح النبوية في الأدب العربي، دار الجيل: بيروت، 1412ه/ 1992م، ط 01، ص17.
سعد الله (أبو القاسم):
195 - أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج 01، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982م، ط02.
196 - أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج 02، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1986م، د. ط.
197 - تاريخ الجزائر الثقافي، ج 01، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1981م، د. ط.
198 - تاريخ الجزائر الثقافي، ج 02 (1500-1830)، دار الغرب الإسلامي: بيروت، 1998م، ط1.
199 - قضايا شائكة أحاديث في شؤون الفكر والأدب والتاريخ، دار الغرب الإسلامي: بيروت، 1986 م.
200 - محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982م، ط03.
سعد شلبي:
201 - الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب: القاهرة، 1977، د. ط.
سعدون وآخرون:
202 - دور الأدب في الوعي القومي العربي، مركز دراسات الوحدة العربية: بيروت، 1984، ط 03
سليم الحلو:
203 - الموشحات الأندلسية: نشأتها وتطورها، تقديم: إحسان عباس، منشورات دار مكتبة الحياة، د. ت، د. ط.

سميح عاطف الزين:
204 - خاتم النبيين: محمد، المجلد الثاني، دار الكتاب اللبناني: بيروت، 1986، ط 02.
سي يوسف محمد:
205 - نظام التعليم في بلاد الزواوة بإيالة الجزائر خلال العهد العثماني، جمع وتقديم عبد الجليل التميمي، منشورات الدراسات والبحوث الموريسكية والتوثيق والمعلومات: تونس، 1990، ط 01.
الشابي أبو القاسم:
206 - الخيال الشعري عند العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1998م.
شاهر خضرا:
207 - سقف له تحت وتحت بلا سقف، الشعر الشعبي بين الهوية المحلية ونداءات الحداثة، جمع وإشراف نبيلة سنجاق، نشر الرابطة الوطنية للأدب المغاربي لاتحاد الكتاب الجزائريين: الجزائر 2009.
شعيب مقنونيف:
208 - مباحث في الشعر الملحون الجزائري، مقاربة منهجية، دار الغرب للنشر والتوزيع: وهران، 2003.
شوقي ضيف:
209 - الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارض: القاهرة، ط 07، 1969.
210 - في النقد الأدبي، دار المعارف: القاهرة، ط 05، د.ت.
شيخ أمين مكي:
211 - مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الشروق: بيروت، 1972م، د. ط.
صالح المهدي:
212 - الموسيقى العربية: تاريخها وأدبها، الدار التونسية للنشر: تونس، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1986.
صالح حسن اليظي:
213 - البحتري بين نقاد عصره، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع: لبنان، 1982، ط 01.
صبحي الصالح:
214 - دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين: بيروت، 1980م، ط 08.
طاهر توات:
215 - ابن خميس شعره ونثره، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1991.
طه حسين:
216 - حديث الأربعاء، ج 01، دار المعارف بمصر، 1975ن ط 11.
عاطف جودت:
217- الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر: بيروت، 1983، ط 03.

عانوتي أسامة:
218- الحركة الأدبية في بلاد الشام خلال القرن 18م، مطبوعات الجامعة للبنانية: بيروت، د، ط، 1970م.
عباس الجراري:
219 - الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء (المغرب)، 1982، ط 02.
220 - الزّجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأمنية بالرباط، ط01، 1970.
221 - القصيدة، منشورات مكتبة الطالب، د. ط، 1964.
عباس محمود العقاد:
222 - ابن الرومي: حياته من شعره، دار الكتاب العربي: بيروت، 1968م، ط 07.
223 - مراجعات في الآداب والفنون، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة: القاهرة (جمهورية مصر العربية)، 2012، د. ط.
عبد الإله ميسوم:
224 - تأثير الموشحات في التربادور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1981م.
عبد الجليل التميمي:
225 - بحوث ووثائق في التاريخ المغربي للجزائر وتونس وليبيا 1816-1871م، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، منشورات مركز الدراسات - والبحوث عن الولايات العربية في العهد العثماني: زغوان-تونس، 1985، ط02، منقحة ومزيدة.
عبد الحق زريوح:
226 - دراسات في الشعر الملحون الجزائري، مع قصائد مختارة غير منشورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، 2008.
227 - مختارات من الشعر الملحون بتلمسان، منشورات مخبر "جمع وتوثيق الشعر الشعبي الجزائري من العهد العثماني حتى القرن العشرين"- جامعة تلمسان، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر: الجزائر، 2014، ط 01.
عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد:
228 - المهذب في محاسن اللغة العربية وخصائصها وما في القرآن الكريم من المعرب، المكتبة الأزهرية للتراث: القاهرة، 1415 هـ / 1995م، ط01.
عبد الحميد بن أشنهو:
229 - دخول الأتراك العثمانيين إلى الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1972، د. ط.
عبد الحميد حسن:
230 - الألفاظ اللغوية خصائصها وأنواعها، معهد البحوث والدراسات العربية،1971م د. ط.
عبد الحميد خالدي:
231- الوجود الهلالي السليمي في الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع: الجزائر،2007م

عبد الرحمن الجيلالي:
232 - تاريخ الجزائر العام، ج 03، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، ودار الثقافة: بيروت، طبعة جديدة منقحة ومزيدة، 1982.
عبد الرحمن ربّاحين:
233 - قال المجذوب، دار الجزائر للكتاب: الجزائر، 2011، ط 03.
عبد الرحمن علي الحجي:
234 - تاريخ الموسيقى الأندلسية، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، 1969، ط 01.
عبد السلام المسدي:
235- الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب العلمية،1982م، ط 02.
عبد السلام الرحالي:
236- أعلام فني الغربي والغرناطي في الجزائر والمغرب، منشورات دار الثقافة: حلب، ودار الكتاب الفنيك القنيطرة- المغرب، 1996، ط 01.
عبد العزيز الأهواني:
237 - ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، 1962م. د. ط.
238 - الزّجل في الأندلس، مطبوعات معهد الدّراسات العربية، 1957، ط01.
عبد العزيز المقالح:
239 - شعر العامية في اليمن، مركز الدراسات اليمنية: صنعاء، دار العودة: بيروت، 1978، د. ط.
عبد العزيز صالح الهلابي:
240- الحياة العلمية والأدبية في عهد الرسول والخلفاء الراشدين في الجزيرة العربية، ج 02، منشورات جامعة الملك سعود: الرياض، 1989، د. ط.
عبد العزيز عتيق:
241 - علم العروض والقافية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: بيروت، د.ت، د. ط.
عبد العزيز محمود لعرج:
242 - الزليج في العمارة الإسلامية بالجزائر في العصر التركي، دراسة أثرية فنيّة، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1990م، ط 01.
عبد القادر القط:
243- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية: بيروت (لبنان)، 1981، ط 02.
عبد القادر بن عيسى المستغانميّ:
244- مستغانم وأحوازها عبر العصور تاريخيا وثقافيا وفنيّا، المطبعة العلوية: مستغانم (الجزائر)، 1996، د. ط.
عبد القادر مطلوب:
245 - تلمسان الزيانية محمد المولديات النبوية، دار الكتاب الجديد: القنيطرة- حلب، 1989، ط 02.

عبد الكريم الباغي:
246- آراء ورؤى في اللغة منطوقة ومكتوبة- مقاربات سوسيو لسانية، الدار الثقافية للنشر والترجمة والتوزيع: بيروت (لبنان)/ عمان (الأردن)، 2001، ط 01.
عبد الكريم اليافي:
247 - دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، 1963م.
عبد الكريم راضي جعفر:
249- رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامّة: بغداد، 1998، ط 01.
عبد اللطيف الفرابي:
250 - عباس الجراري باحثا وناقدا، مطبعة نجم: الجديدة، 1989.
عبد الله حمادي:
251- دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة، الجزائر، 1986م، ط01.
عبد الله ركيبي:
252- الشّعر الدّيني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1981، ط 01.
عبد الله شقرون:
253- نظرات في الشعر الملحون، مطبعة النجاح الجديدة: الدار البيضاء (المغرب)، 2001م، ط 02.
عبد المنعم تليمة:
254- مدخل إلى علم الجمال، منشورات دار الآفاق الجديدة: بيروت، 1976، ط 01 .
عبد المنعم ماجد:
255- الوثائق المستنصرية، دار الفكر العربي: القاهرة، 1954م، د. ط.
عبد النبي هارون وإدريس بن مسعود:
256 - أسبقية المشافهة عن التدوين الحضارات القديمة مقاربة إثنوغرافية - ثقافية، المركز العربي الثقافي: بيروت- طنجة، 1998، ط 01.
عبد الوهاب الرمحي:
257- بين جمالية الشفاهية واستراتيجية الكتابة، ترجمة: فاروق البياسي، منشورات إفريقيا للثقافة: الدار البيضاء- عمان، 2017، ط 01.
عثمان الكعاك:
258- العادات والتقاليد التونسية، الدار التونسية للنشر: تونس، 1981م، ط 02.
عثمان موافي:
259 - من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الديم، نشر مؤسسة الثقافة الجامعية: الإسكندرية، 1975م،د. ط.

العربي دحو:

260 - الشعر الشعبي والثّورة التّحريرية بدائرة مروانة/ 1955-1962، ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1988، ط 05.

261- الشعر الشعبي ودوره في الثوة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1945 إلى 1962، ج 01، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1989.

262 - معجم شعراء الشعر الشعبي في الجزائر من القرن 16 إلى أواخر العقد الأوّل من القرن 21، منشورات البيت للثقافة والفنون: الجزائر، 2009، د. ط.

263 - موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، النشأة- المضمون- البناء، نصوص المقاومة والثورة التحريرية نموذجًا، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع: الجزائر، 2013 م، ط 02.

عز الدين إسماعيل:

264 - الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار النهضة العربية، 1968م، ط 02.

265 - التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة: بيروت، د. ت. د. ط.

266- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية: القاهرة ، 1970م، ط 02.

عزالدين منصور:

267 -دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا للشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر: بيروت، 1985م، ط 01.

عفيف نايف حاطوم:

268- الغزل في العصر الأموي، دار صادر: بيروت، ط1، 1997.

علي آيت أوشان:

269 - السياق والنص من البنية إلى القراءة. دار الثقافة: البيضاء.

علي رضا:

270 - المرجع في اللغة العربية نحوها وصرفها، ج 01، دار الفكر، د. ط، د. ت.

علي عبد القادر حليمي:

271 - مدينة الجزائر: نشأتها وتطورها قبل 1830، المطبعة العربية لدار الفكر الإسلامي: الجزائر، 1972، ط 01.

عمارية بلال (أم سهام):

272 - دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1989م.

عمر بوشموخة:

273 - جماليات الموسيقى العربية، منشورات وزارة الثقافة: الجزائر،2007م.

عمر فرّوخ:

274 - تاريخ الفكر العربي إلى أيّم ابن خلدون، درا العلم للملايين: بيروت، 1983، ط 04.

غسان حسن أحمد الحسن:
275- الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية، دراسة علمية، مؤسسة الثقافة والفنون، القسم الأوّل، ط1، 1990م.
فتحي ليسير:
276 - قبائل أقصى الجنوب التونسي تحت الإدارة العسكرية الفرنسية، نجع ورغمّة نموذجا 1881-1939، منشورات مؤسسة التميمي للبحث العلمي والمعلومات: زغوان(تونس)، 1998.
قيصر مصطفى:
277 - حول الأدب الأندلسي، دار الأشرف: بيروت، د.ت، د. ط.
كامل عبد الله:
278 -شعراء من الماضي، دراسة ونصوص أدبية لعدد من كبار الشعراء الذي أغنوا التراث، منشورات دار مكتبة الحياة: بيروت، 1962م، د. ط.
مارون عبود:
279- أدب العرب: مختصر تاريخ نشأته وتطوره وِسيَر مشاهير رجاله وخطوط أولى من صورهم، دار الثقافة: بيروت، 1979، ط 03.
مبارك الميلي:
280- تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج 3 مكتبة النهضة الجزائرية: الجزائر، 1964 م.
مجاهد مسعود:
271 - تاريخ الجزائر، ج 01، (دون ذكر لدار النشر) د. ط، د. ت.
مجموعة من الأساتذة والباحثين:
282- تقرير الملتقى الوطني حول "الحوزي" من خلال دراسة ثلاثة شعراء جزائريين، المنعقد بدار الثقافة بتلمسان، بتاريخ: 27-28 مارس 1980م.
مجموعة من الباحثين:
283- الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، د.ت، ط 6.
مجموعة مؤلفين:
284- التاريخ الشفوي: مقاربات في الحقل الاجتماعي / الأنثروبولوجي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسيات: قطر، 2015، ط 01.
محمد العربي ولد خليفة:
285 - الثورة الجزائرية، معطيات وتحديات، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1991م، ط 01.
محمد الفاسي:
286 - رباعيات نساء فاس –العروبيات-، دار قرطبة للطباعة والنّشر، الدّار البيضاء، 1986، ط02.
287- معلمة الملحون، ج01، القسم الأوّل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1986م.

288 - معلمة الملحون، ج2، القسم الأوّل، "معجم لغة الملحون"، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، د.ت .
289 - معلمة الملحون، ج 02، القسم الثاني، تراجم الشعراء الملحون، أكاديمية المملكة المغربية، 1992

محمد المرزوقي:

290- الأدب الشعبي في تونس، الدّار التّونسية للنّشر، 1967، ط01.

محمّد بن عمرو الطمار:

291- تلمسان عبر العصور، دورها في سياسة وحضارة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
292- تلمسان عبر العصور، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1984.

محمد بنيس:

293- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج 4، دار توبقال للنشر والتوزيع: المغرب، ط 02، 2001م.

محمد دبوز:

294- تاريخ المغرب الكبير، مطبعة عيسى البابلي، 1964، ط 01.

محمد زكي العشماوي:

295 - الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر: بيروت،1980م، د. ط.

محمد زكي العشماوي:

296- قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة العامة العربية للكتاب: الإسكندرية، 1975م، د. ط.

محمد سعيد إسبر ومحمد أبو علي:

297 - الخليل معجم في علم العروض، دار العودة: بيروت، 1982م، ط 01.

محمد عبد الحميد:

298- في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: عمان (الأردن)، 2005م، ط 01..

محمد عبد الكريم:

299- حمدان بن عثمان خوجة الجزائري ومذكراته، دار الثقافة: بيروت، 1972م، ط 01.

محمد عبده غانم:

300 - شعر الغناء الصّنعاني، دار العودة: بيروت، ص02، 1980.

محمد غنيمي هلال:

301 - الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار المعارف بمصر، 1960، ط 02.
302 - الرومانتيكية، منشورات نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة، د.ت، د. ط.
303 - ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دراسات نقد ومقارنة في الحب العذري والحب الصوفي، دار العودة ودار الثقافة: بيروت، 1980، د. ط.

محمد فريد:

304- تاريخ الدولة العثمانية، دار الجبل: بيروت،1977م، د. ط.

محمد كامل الخلعي:
305- كتاب الموسيقى الشرقي، مكتبة الدار العربية للكتاب: القاهرة، وأوراق شرقية: بيروت، 1933، د. ط.
محمد كشاش:
306 - اللّغة والحواس رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير الليسانية، المكتبة العصرية: بيروت، 2001، د. ط.
محمد مفلاح:
307 - شعراء الملحون بمنطقة غليزان، من العهد العثماني الى غاية القرن العشرين (تراجم ونصوص) مطبعة دار هومة: الجزائر، 2008م.
محمد ناصر:
308- الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي: بيروت، 2006، ط 02.
محمد نجيب البهبيتي:
309- تاريخ الشعر حتى القرن الثالث الهجري، دار الثقافة: الدار البيضاء(المغرب)، 1982ن د.ط.
محمود أحمد الحفني:
310- علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، د. ط.
محمود الربداوي، وكمال القاضي:
311 - مستويات البلاغة الشعبية في المصنفات التراثية القديمة، مطبعة الزمان: بغداد، 1978، ط 01.
محمود بوعياد:
312 - جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري (15) م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982.
محمود ذهني:
313- الأدب الشعبي العربي: مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة، 1972.
محمود عبد الكريم الساعي:
314- المشافهة والكتابة في التراث الثقافي بين العرب والغرب، دار الكتب المصرية للنشر والترجمة والتوزيع: الإسكندرية، 1999، ط 01.
مصطفى بن إسماعيل:
315- صفحات ناصعة من حواضر الفن الأندلسي في الجزائر، مؤسسة إرانا للنشر والترجمة والتوزيع: بيروت- عمان، 2007، د. ط.
مصطفى الشكعة:
316 - الأدب الأندلسي: موضوعاته، وفنونه، دار العلم للملايين: بيروت، ط04، 1979.

مصطفى دراوش:
317 - تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، منشورات دار الأمل: تيزي وزو (الجزائر)، 2008، د. ط.
مصطفى صادق الرافعي:
318 - تاريخ آداب العرب، ج 03، دار الكتاب العربي: بيروت، 1974م ط 02.
منير البصكري:
319 - الشعر الملحون في أسفي، منشورات مؤسسة دكالة عبدة للثقافة والتنمية: الدار البيضاء (المغرب)، 2001، ط 01.
موسى الأحمدي نويوات:
320 - المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1983م، ط 03 منقحة و مزيدة .
مولود قاسم نايت بلقاسم:
320 - شخصية الجزائر الدّولية، وهيبتها العالمية قبل سنة 1830م، ج1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة-الجزائر،1985م، ط 01.
ميشال عاصي:
321 - الشعر والبيئة، منشورات دار بيروت: بيروت، 1970، ط 01.
نازك الملائكة:
322 - شظايا ورماد، دار العودة: بيروت، 1971م، د. ط.
ناصر الدين سعيدوني:
323 - دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر-العهد العثماني-ج 01، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، د. ط، 1984.
324 - دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر، الفترة الحديثة والمعاصرة، ج 02، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1988م.
325 - النظام المالي في أواخر القرن العهد العثماني (1792-1830م)، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1985م، د. ط.
ناصر الدين سعيدوني والمهدي بوعبدلي:
326 - الجزائر في التاريخ، العهد العثماني، ج04، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1984م، د. ط.
نايف خرما:
327 - أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة: الكويت، نوفمبر 1979م، ط 02.
نوري القيسي:
328 - الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت، د. ت، د.ط.
نعيمة هدى المدغري:
329 - نقد الشعر المغربي الحديث، مطبعة دار المناهل، المغرب، 2013.

هارون الفاضلي:
330 - البعد النقدي في قضايا الانتحال الشعري عند العرب، منشورات عالم الكتب الأدبية: بيروت- عمان، 1987، ط 02.
وهبة الزحيلي:
331 - شمائل المصطفى، دار الفكر: دمشق (سوريا)، 1427هـ / 2005م، ط 01.
يوسف الرعيدي:
332 - مستقبل الفنون والآداب الشعبية في تصور السياسات الثقافية في الوطن العربي، منشورات دار الحياة: بيروت، دار الفكر: دمشق، 1987، ط 01.
يوسف حسين بكار:
333 - اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر، د. ت، د. ط.
334 - بناء القصيدة في **النقد العربي القديم، دار الأندلس: بيروت، 1403هـ/ 1983م، ط 02.**

2/ المراجع المترجمة:

أب فانسون:
335- نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة إلى اللغة العربية وعلق عليه: حسن عون، مطبعة رويال: الإسكندرية، د. ط، د. ت.
إتيين دينيه وسليمان بن إبراهيم:
336 - محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم، ترجمة: عبد الحليم محمود ومحمد عبد الحليم، دار الكتاب اللبناني: بيروت، د. ت، د. ط.
آدم متز:
337 - الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام ، ج 02، نقله إلى العربية محمد عبد الهادي أبو ريدة، أعد فهارسه رفعت البدراوي ، مكتبة الخانجي : القاهرة والدار العربية للكتاب: بيروت، د. ط، د .ت.
ألكسندر هجرتي كراب:
338 - علم الفولكلور، ترجمة رشدي صالح، دار الكتاب العربي: القاهرة، 1967 م، د. ط.
آنخل جنثالث بالنثيا:
339 - تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة: حسين مؤنس، (دون ذكر لدار النشر)، القاهرة، 1955، د. ط.
أونج (والتر. ج):
340 - الشفاهية والكتابية، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، 1414هـ/ 1994م.

إيف لاكوست، أندري نوشي، أندري برنانت:

341- الجزائر بين الماضي والحاضر إطار نشأة الجزائر المعاصرة ومراحلها، تمهيد جان دريش، تعريب: رابح اسطمبولي والمنصف عاشور ومراد تفاحي، المطبوعات الجامعية: باريس (2)، د. ط، 1960.

إيميليو غارسيه غوميس:

342 - الشعر الأندلسي: بحث في تطويره وخصائصه، ترجمه عن الإسبانية: د.حسين مؤنس، سلسلة الألف كتاب، ط.3، 1969.

براون (ج. ب)، ويول (ج):

343 - تحليل الخطاب، ترجمة: د. محمد لطفي الزليطني، د. منير التريكي، منشورات النشر العلمي والمطابع- جامعة الملك سعود (المملكة العربية السعودية)، 1418 هـ- 1997 م، د. ط.

جاك هانري لوفبر:

344 - الأدب الديني والرسم عبر العصور، ترجمة: قسطنطين إسحاق ومحمود علي مصباح، منشورات دار الجيل العلمية: الخرطوم - عمان، 1997، ط 02.

جولييت غار مادي:

345 - اللسانة الاجتماعية، عربه: خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت، ط 01، 1990.

جون. ب. وولف:

346 - الجزائر وأوروبا (1500-1830م)، ترجمة: د. أبو قاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، 1986م، د. ط.

جيلالي صاري:

347- تلمسان الزيانية، ترجمة: مسعود حاج مسعود، دار القصبة للنشر: الجزائر، 2011.

حمدان بن عثمان خوجة:

348 - المرآة، تقديم وتعريب وتحقيق: محمد العربي الزبيري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982.

شارل أندري جوليان:

349 - تاريخ إفريقيا الشمالية، تونس، الجزائر، المغرب الأقصى من الفتح الإسلامي إلى سنة 1830م، ج 02، تعريب: محمد مزالي والبشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر: تونس، النشرة الثانية عن الطبعة الثانية، فيفري 1983م.

فيلي ساندرس:

350 - نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، منشورات دار الفكر: دمشق، ط 01 ، 1424هـ- 2003م.

كراتشكوفسكي:

351 - الشعر العربي في الأندلس، ترجمة و تعليق: محمد مرسي، تقديم: أحمد هيكل، عالم الكتب: القاهرة، 1971م، د. ط.

كولردج:
352- سيرة أدبية (النظرية الرومانطيقية في الشعر)،ترجمة: .عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر،1971م، د. ط .
مارمول كرخال:
353- إفريقيا، ترجمة فرنسية: لدا بلانكور 1667، تعريب: عبد الرؤوف الإدريسي، منشورات دار الكتاب العربي: بيروت، الإسكندرية، 1999، ط 02.
وليم سبنسر:
354- الجزائر في عهد رياس البحر، تعريب وتعليق: عبد القادر زبادية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1980م، د. ط.
يوري سوكولوف:
355 - الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة: حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، راجعه وقدم له: عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، د. ط.

3/المراجع باللغة الأجنبية:

Ahmed Tahar :
356- La poésie populaire algérienne (melhun), Rythme, Mètres, et formes, S.N.E.D: Alger, 1975.
André Berbrugger :
357 -Le Pegnond. Alger, 1860.
ANTOINE Albalat :
358 -le travail du style. Coll. Idées, 1948. P. 62.
BELHALFAOUI (Med) :
359-La poésie Arabe Maghrébine d'expression populaire, défense et illustration d'une poésie-classique d'expression dialectale, François, Maspero, Paris (7éme), 1973.
Ben cheneb Saad Eddine :
360 -Mots Turks et persans dans le parler Algérien. Alger. 1922.
Berque Jaques :
361 -Le Maghreb d'hier à demain, in cahiers internationaux de Sociologie, Juillet-Décembre, 1964.
Bestanji Med Tawfiq :
362 -Anthologie de la musique arabo- andalouse, vol 4- 5, en production avec les centre culturels Français en Algérie, Paris, Aout 1994.
BOYER (P) :
363 -L'Evolution de l'Algérie Médiane. Alger 1960.
COHEN Jean :
364 -Structure du langage Poétique, Flammarion, Paris.1966.
CORRIENTE (F):
365- Gramatica, Metrica y Tescto Del Cocionero. Hispano Arabe de Aban Quzman. Instituto Hispano. Arabe de Cultura Madrid. 1980.
Delphin (G) :
366 -Notes sur la poésie et la musique arabes dans le Maghreb algérien, Paris, le roux, 1886.

Dib Chafika Marouf :
367- Fonctions de la dot dans la cité Algérienne. Le cas d'une ville Moyenne, Tlemcen et son Hawz . O. P. U : ALGER. 1984.
Dib Souhel :
368 - Anthologie de la poésie populaire Algérienne d'expression arabe. Edite L'harmattan, paris. 75005.
El fassi (Med) :
369 -Chants Anciens des femmes de Fès Paris. Seghers. 1967.
EMERIT(M) :
370 -L'Algérie à l'époque d'Abdelkader.la rose. Paris 1951.
GUETTAT Mahmoud :
371 -La musique Classique du Maghreb, édition Sindbad, Paris 1980.
Hamidou (A/Hamid) :
372 -Aperçu sur la poésie vulgaire de Tlemcen, les deux poètes populaires de Tlemcen : ibn amsaib et ibn Triki, in Actes du 2éme congrès de la fédération des sociétés savantes de l'Afrique du Nord : Alger, Publication de la société historique Algérienne, Tome2 ; 1936.
John Mendell Schechter:
373 -The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America, Kent State University Press ,1992.
Mokhtar Hadj Slimane :
374 - Recueil d'information élémentaire sur : la musique andalouse à Tlemcen, 2001.
Mouloud Gaid :
375 -L'Algérie sous les turcs M. T, de l'Edition et S. N. E. D, Alger, 1974.
Paul GAFFAREL :
376-L'Algérie. Paris. Imprimerie de l'institut. 1883.
Péchot (L) :
377- Histoire de L'Afrique du Nord avant 1830, imp. Alger, 1914. V3, p : 112. V 03.
Roland Barthes :
378 - Le degré Zéro de L'écriture Col. Point. Paris, 1972.
RENE Albert :
379 -Introduction à la lecture des poètes français. Ed. GUTMAN – paris. 1946.
Sobhi Sobhi Sawaf :
380 -Six tournées touristique aux Alentours d'Alep. Edition 1961.
Sonnek :
381 -Chants arabes du Maghreb, étude sur le dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du nord : 3.vol.paris. 1902- 1904.
Tranchefort (François- René) :
382- Les instruments de musique dans le Monde, 1&2, inédit musique, éditions du seuil, 1980.
Turin (y) :
383 - Affrontement culturels dans l'Algérie colonial (1830- 1880). F. MASPERO, paris 1971.
Marçais (W) :
384 -Le Dialecte arabe parlé à Tlemcen, Paris 1902.
Yamilé Bouabba :
385 -Les Turcs au Maghreb central du 16éme au 19 éme siècle, S. N. E. D, Alger, 1972.
Yelles chaouche (M) :
386- Le Hawfi, poésie féminine et tradition orale au Maghreb, O.P.U : Alger. 1990.

ثالثاً- أطاريح الدكتوراه ورسائل ومذكرات الماجستير

1/ الدكتوراه:

أحمد عبد العزيز قاسم الحداد:

387 - أخلاق النبي صلى الله عليه وسلم في الكتاب والسنة، ج01، (مخطوط) رسالة دكتوراه، قسم الكتاب والسنة، كلية الدعوة الإسلامية جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1413ه

بوثاب مختار:

388- الحياة الثقافية في بايلك الغرب خلال القرنين 18 م 19 (مخطوط) أطروحة دكتوراه في التاريخ الحديث والمعاصر، جامعة سيدي بلعباس، 2015- 2016..

كاظم بحر المرجان:

389- تحقيق المقتصد في شرح الإيضاح لعبد القاهر الجرجاني ج 01، (مخطوط) رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، 1975م.

وهيبة عبدلي:

390- القيم الاجتماعية في الشعر الشعبي النِّسوي بمنطقة الغرب الجزائري، دراسة تحليلية لنماذج من الحوفي وأغنية الصّفّ، مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة تلمسان2016.

2/ الماجستير

إبراهيم خليفة حماش:

391- العلاقات بين إيالة الجزائر والباب العالي 1798 - 1830، (مخطوط) رسالة ماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، جامعة الإسكندرية، 1988.

إبراهيم شعيب:

392- الشاعر عبد الله بن كريو بين المثالية والواقع: قراءة تفسيرية، مخطوط، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 1994- 1995

بوجمعة طيب:

393- المديح النبوي في الشعر الشعبي الجزائري دراسة تطبيقية-عبد القادر بطبجي نموذجا-، (مخطوط)، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل، 2013- 2014.

شعيب مڤنونيف:

394- صورة المرأة في شعر ابن سهلة (جمع ودراسة) القسم الأول، مخطوط، رسالة ماجستير في الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1994- 1995.

عبد الحق زريوح:
395 -الخصائص الفنية للشعر الشعبي عند المنداسي، (مخطوط)، رسالة ماجستير في الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1990- 1991.
عيسى بن هاشم:
396 - الآلات الموسيقية المُستعملة في الموسيقى الأندلسية بتلمسان، (مخطوط)، مذكرة ماجستير في الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2004- 2005.
فايزة قهواجي:
397- أحمد ستوتي الشاعر الشعبي جمع ودراسة، (مخطوط) مذكرة ماجستير في الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2000 / 2001.

رابعاً- المقالات والدوريات والمجلات والملتقيات

1/ المجلات والدوريات بالعربية:

أمين معلوف باشا:
398 -"الدخان ودخوله إلى الشرق"، مجلة المقتطف، عدد ديسمبر1911م.
البشير بن سلامة:
399 -"الشعر واللا شعر"، مجلة الفكر، ع 8، السنة 29، ماي 1984م.
جلول دواجي عبد القادر:
400 -" الشـــعر الشـــعبي الجزائري قراءة تأثيلية في المفهوم والتطور وأشـــهر الأعلام"، مجلة الثقافة الشـــعبية (البحرينية)، العدد 43، السنة 11، خريف 2018، **(ص ص 48 - 69)**
الجليدي العويني:
401 -"شعر اللهجة، مصطلح للتّسمية ومبحث للاهتمام"، مجلة الحياة الثقافية (تونسية)، العدد 257، جانفي 2015، **(ص ص 99 - 103).**
جميل حمداوي:
402 -" شعر المديح النبوي في الأدب العربي"،(ضمن الرابط https://www.arabicnaah.com/articles/madih-hamadaoui.htm#google_vignette)
الحاج شاوش رمضان:
403 -"ابن التريكي"، مجلّة جمعية الجغرافيا والآثار لوهران، مطبعة ابن خلدون: تلمسان، 1980.
الحاج عبد الرحمن المحجوب:
404 -" محمد بن سهلة وأبو مدين بن سهلة "، مجلة جمعية الجغرافيا والآثار لوهران، مطبعة ابن خلدون: تلمسان، 1980.

حسني شحاذة:

405 - "لغة الزهور في الأدب والأساطير وعادات الشعوب، مجلة الدوحة، (قطرية)، عدد 99، مارس 1984.

حفناوي عمايرية:

406-"الشيخ الولي أحمد بن عروس أزجاله وأثره في الثقافة الشعبية العربية"، مجلة الحياة الثقافية (تونسية)، وزارة الثقافة بالجمهورية التونسية: تونس، السنة 24، العدد 110، ديسمبر 1999. **(ص ص 10- 17)**

رابح بونار :

407 -" الذكرى الألفية لتأسيس مدرسة الجزائر"، مجلة الأصالة(جزائرية)، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية: الجزائر، العدد 08، 1972.

408 -"الشعر الشعبي وتطوره الفني"، مجلة آمال (جزائرية)، العدد 04(عدد خاص بالشعر الملحون)، نوفمبر- ديسمبر 1969. **(ص ص77- 24).**

رشيد مريخي:

409 -" ملامح من الحياة الثقافية في الجزائر أواخر العهد العثماني"، مجلة الحكمة للدراسات التاريخية (جزائرية)، المجلد 5، العدد 12، - ديسمبر 2017. **(ص ص 233- 247)**

شعيب مقنونيف:

410-" الحوزي التلمساني من النص الشعري إلى الأداء الموسيقي"، مجلة الحياة الثقافية (تونسية)، وزارة الثقافة- الجمهورية التونسية، العدد 253، سبتمبر 2014. **(ص ص 69- 80)**

الصالح فركوس:

411- "الباي محمد الكبير وبعث الحركة الثقافية ببايلك الغرب الجزائري"، مجلة الثقافة (جزائرية)، وزارة الثقافة: الجزائر، العدد 71، 1986.

طانية حطاب:

412 - "الغناء وأثره في الشعر العربي القديم"، مجلة مقاربات، تيزي وزو (الجزائر)، العدد الثالث والرابع جانفي 2012م.

الطاهر قيقة:

413-" الشعر الشعبي بين الواقع والخيال "، مجلة الفكر، السنة 31، ع 4.

414 -"الغزل في الشعر الملحون التونسي"، مجلة الفكر (تونسية)، عدد خاص "المهرجان القومي للشعر"، تونس، عدد 04، جانفي، 1968م.

عبد الحميد حاجيات:

415 -" حيزية لابن قيطون"، مجلة آمال(جزائرية)، عدد خاص بالشعر الملحون، نوفمبر- ديسمبر 1969 **(ص ص 89-99) .**

عبد الحميد شكيل:

416 -"اللغة في الشعر"، جريدة الشروق الثقافي(جزائرية)، ع 56، الخميس 1994/08/25 م.

عبد الحميد هيمة:

417 -"لغة الحب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر"، مجلة الخطاب الصوفي، جامعة الجزائر، العدد الأول، 2007م.

عبد الرحمن أيوب:

418 - "منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي الحلقة1"، مجلة الفكر (تونسية)، السنة 29، ع 7، أفريل 1984، **(ص ص 85، 96)**.

419 - "منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي الحلقة 2"، مجلة الفكر (تونسية)، السنة 29، ع 8، ماي 1984م **(ص ص 90- 103)**.

عبد العزيز المقالح:

420 -"ديوان موشحات ومطارحات عامية وضوء جديد على مصطلح الحميني"، مجلة دراسات يمنية (اليمنية): صنعاء، العدد 13 سبتمبر 1983.

عبد العزيز نبوي :

421 -"شعر التفعيلة والترنيمة"، مجلة الثقافة (جزائرية)، ع55، السنة 10 يناير فبراير 1980م.

عبد اللطيف البرغوثي:

422 -"القصيدة الشعبية" مجلة فلسطين الثورة، عدد خاص، 01-01-1981م.

عبد اللطيف حنّي:

423 -"جماليات قصيدة المديح النبوّي في الشعر الشعبي الجزائري- قصيدة العقيقة للمنداسي أنموذجًا "، مجلة مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع 03، 2011م. **(ص ص 213- 226)**

عبد الله حمادي:

424 -"عن الحشيش والدخان وأشياء أخرى"، مجلة الثقافة (جزائرية)، السنة 17، العدد 98، مارس/ أفريل 1987.

عبد المالك مرتاض:

425 -"في الشعر الشعبي الجزائري"، مجلة التراث الشعبي(عراقية)، ع 02، السنة التاسعة، بغداد، 1978 م.

عبد الوهاب الفيلالي:

426 -"النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته"، حوليات كلية اللغة العربية،مراكش، المغرب، ع10، 1997م .

علي كامل حمزة السرحان:

427 - "قافلة الحج العراقي وأهميتها في العهد العثماني"، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 12، جامعة بابل (العراق)، 2013.

عمر موسى باشا:

428 -"موشحات ابن عربي الصوفية"، بمجلة الثقافة، ع 89، السنة 15 سبتمبر / أكتوبر 1985م.

فكري طونا:
429 -"النظرة الفرنسية إلى الأراضي الجزائرية من حيث جودتها وقيمتها الاستراتيجية"، مجلة التاريخ (الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1985م، رقم 18.
كامل سعفان:
430 -" الرمزية في بانت سعاد"، مجلة الشعر (لبنانية)، العدد 24- أكتوبر 1981. **(ص ص 24- 39).**
مجيد هارون، طاطة بن قرماز:
431 -" الصناعة الفنيّة للشعر من منظور (ابن رشيق القيروان)، دراسة في الشروط والآليات"، مجلة الموروث (جزائرية)، المجلد: التّاسع، العدد الأوّل (خاصّ) - جوان.2021 **(ص ص 35- 44).**
محسن بن حميدة:
432 - "الولايات العربية ومصادر وثائقها في العهد العثماني"، مجلّة الحياة الثقافية (تونسية)، ع 30، السنة 09، 1984م.
محمد السرغيني:
433 - " حول تجنيس الشعر الشفوي" مجلة عالم الفكر (كويتية)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب دولة الكويت، المجلد 02، أكتوبر/ ديسمبر 2000.
محمد الفاسي:
434 -"شعر الملحون في الأدب المغربي ولماذا يسمّى بهذا الاسم"، مجلة مجمع اللغة العربية، ج56 شعبان، 1405ه/ ماي 1985م.
محمد المرزوقي:
435 -"الشعر الملحون نشأته، وتطوره ومكانته، ومصطلحاته وأوزانه"، مجلة الفكر الثقافية (تونسية)، تونس، العدد 8 ماي 1963.
محمد المنوني:
436 -" تاريخ الموسيقى الأندلسية في المغرب"، مجلة التراث الشعبي (عراقية)، ع 6، السنة العاشرة، 1979م.
محمد خليفة التونسي:
437 - " التصغير بين الفصحى ولهجاتها الدارجة "، مجلة العربي (كويتية)، ع 301، ديسمبر 1984م.
محمد زوقاي:
438 -"محاولة لتنظير عروض الشعر العامي، أو مدخل إلى البنية الإيقاعية في الشعر الشعبي"، مجلة المعارف، المركز الجامعي بالبويرة، الجزائر، القسم الثاني، عدد4، أفريل 2008.
محمد عبد المنعم خاطر:
439 -" حول قصيدة لنازك الملائكة"، مجلة الكاتب (مصرية)، العدد 194- مايو 1977.

محمود القطاط:
439 -"التراث الموسيقي الجزائري"، مجلة الحياة الثقافية (التونسية)، عدد 32 (خاص بالجزائر)، 1984.
مسعود العيد:
440 -"حركة التعليم في الجزائر خلال العهد العثماني"، مجلة سيرتا (جزائرية)، العدد رقم 03، 1980.
نجمة حجار:
441 -" شخصية النبي محمد في الشعر العربي بين القديم والجديد"، مجلة نزوى (عمانية)، عدد 53، يناير 2008، عبر الرابط: (https :// archives.slsharekh.org/Articles.).
ياحي خيرة:
442 - " المدائح النبوية بين الشعر الفصيح والشعبي"، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، العدد الرابع، ديسمبر 2016، **(ص ص 85 - 109).**
يحي بوعزيز:
443 - "أوضاع المؤسسات الدينية بالجزائر خلال القرنين 19، و 20"، مجلة الثقافة (جزائرية)، عدد 63، 1981.

2- الجرائد اليومية:

أسماء شرفي:
444 -" الغزل: أحلاه أكذبه "، أسبوعية الشروق العربي (جزائرية)، ع 156، من 3 – 10 ماي 1994م.
فريد أبو زيد:
445 -" الموشحات الأندلسية ... أو التحرر من القيود الشعرية "، جريدة الخبر اليومية (جزائرية)، ع 528، السنة الثانية، 1992/07/28م.
نجاة قن:
446 -" الشيخ رضوان بن صاري: الفن الذي لا يموت"، جريدة الجمهورية اليومية (جزائرية)، عدد 9541، 26 جوان 1993.
هيئة التحرير:
447 - " مرور مائة سنة عن ميلاد العربي بن صاري أستاذ المدرسة الفنية التلمسانية"، جريدة الجمهورية اليومية (جزائرية)، ع 9327، بتاريخ 10/04/ 1992.

3- الملتقيات والمؤتمرات الدولية :

عبد الحق زريوح :

448 - " من فنون الثقافة الشعبية الجزائرية: الحوفي والحوزي الماهية والجذور التاريخية"، ضمن أبحاث المؤتمر الدولي حول "الثقافة الشعبية العربية: رؤى وتحولات، المجلد الأوّل، من تنظيم المجلس الأعلى للثقافة وجامعة المنصورة بجمهورية مصر، أيام 11، 12، و13 أكتوبر 2016، (**ص ص 351 - 366**).

4/ المقالات باللغة الجنبية

Artuk (c et I) :

449 -Istanbul orkeoloji Muzeleci Te Kirdeki Islami Sikker Katalogu, Cit 2, Mulli égitun istamboul, 1974.

Bencheneb (S) :

450 - Chansons satiriques d'Alger, in R.A. n° 74, Année 1933. O. P. U : Alger.

Delphin (G) et Guin (L) :

451 -Complainte arabe sur la rupture du barrage de Saint-Denis de sig. in Revue Africaine, v.39 - 1922, pp. 48- 53.

Desparmet (Josef) :

452 - La chanson d'Alger pendant la grande guerre, in Revue Africaine, v.73, 1932, pp.54-61.

EMIRIT(M) :

453 - L'état intellectuel et moral de l'Algérie en 1830 .in Histoire Moderne et contemporaine, 2ém semestre Année 1954. (p.p 99 -212)

Galpin ،F. W :

454 - "The Sumerian Harp of Ur". Oxford Journal of Music and Letters. (1929) vol 2.p.p.108-123.

Mahdjoub (H.A) :

455 -Ben –Msayeb, in Bulletin de la société de géographe et d'archéologie d'Oran, imprimerie ibn khaldoun. Tlemcen, 1980.

456 - Les grands Hommes de Tlemcen : Ibn amsaib, Poète et saint, in Bulletin de la société « Les amies du vieux Tlemcen », d'hier et d'aujourd'hui Nº 03, 1954.

NOCHET(A) :

457 - Constantine Avant l'occupation, in cahiers Tunisiens. 1965. Revue Africaine, v. 39 - 1922, pp. 48- 53.

Socorobougatov (V) :

458 -La Poésie Populaire, in EI - MOUDJAHED. N°670.1973.

Triqui (A) :

459 - Le hawzi, in ibn-m'saib Brochure dactylographiée Tlemcen,1968, non paginée.

Rubrique Culture:

460- Les maitres du Gherbi, in EL- Moudjahid (Quotidien National) n ° 8892, Nouvelle série du 26/01/ 1994

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	الصفحة
مقدمة	أ - د
المدخل الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية نهاية حكم الأتراك العثمانيين بالجزائر	1- 36
تمهيد:	1-6
أولا- الحياة السياسية:	3-15
ثانيا- الحياة الاقتصادية والاجتماعية: 1/ الحياة الاقتصادية: أ- الزراعة. ب- الصناعة. ج - التجارة	16-21
2 / الحياة الاجتماعية:	21-26
ثالثاً- الحياة الثقافية:	27-36
الفصل الأول **في توثيق وضبط الشعر غير المعرب ومصطلحاته**	37- 61
المبحث الأول: الأصل في الشعر غير المعرب المشافهة	38-51
المبحث الثاني: التدوين وسيلة للحفاظ على الشعر غير المعرب وإشكالات توثيقه وجمعه	52-60
الفصل الثاني **من مسائل الشعر غير المعرب**	62 - 139
المبحث الأول: مصطلحات الشعر غير المعرب الجزائري بين اضطراب الفهم وتحديد المقصدية	63-79
المبحث الثاني: شعر اللّهجة	80- 88

المبحث الثالث: الجذور التاريخية للشعر غير المعرب الجزائري نشأةً وتطوّراً	96 -89
المبحث الرابع: أصل التسمية في الشعر غير المعرب الجزائري(الملحون)	109 - 97
المبحث الخامس: أنواع الشعر غير المعرب: 1/ الشعر البدوي 2/ الشعر الحضري	120 - 110
المبحث السادس: مصطلح الحوزي 1/المدلول اللغوي 2/ المدلول الاصطلاحي (الفني)	139-121
الفصل الثالث **موضوعات شعر الحوزي**	231 -140
تمهيد:	145 -141
المبحث الأول: شعر الغزل	155 -146
المبحث الثاني: شعر الطبيعة " الربيعيات"	194 -158
المبحث الثالث: المديح النبوي وعناصره في شعر الحوزي	231 -195
1/ توطئة: في مفهوم المديح النبوي رسميا وشعبي	206 -196
2/ التشوق لزيارة النبي ﷺ والبقاع المقدّسة.	219 -206
3/التغني بخَلْقِ وخُلُقِ الرسول ﷺ	231 -224
الفصل الرابع **صورة المرأة في شعر الحوزي**	358 -232
المبحث الأول: منزلة المرأة في مجتمع الدراسة أولا- المرأة في الوسط العامي ثانيا- المرأة في الوسط الأرستقراطي	245 -233
المبحث الثاني: عناصر الغزل في شعر الحوزي	268-246
المبحث الثالث: ولع شعراء الحوزي بالغزل	276 -269
المبحث الرابع: ظاهرة تعدّد أسماء المتغزّل بهن	290 -277

المبحث الخامس: القوالب الجاهزة في وصف المرأة لدى شعراء الحوزي	358 -291
الفصل الخامس **الخصائص الشكلية في شعر الحوزي**	463 -359
المبحث الأول: في مفهوم اللغة الشعرية	385 -360
المبحث الثاني: تشكل المفردة على المستويين الصوتي والبنائي أولا- المستوى الصوتي - ثانيا- المستوى البنائي	465 -386
الفصل السادس **الأوزان والأشكال في شعر الحوزي**	550 - 466
المبحث الأول: الأوزان في شعر الحوزي	479 -467
المبحث الثاني: الأشكال في شعر الحوزي	533 -480
المبحث الثالث: تأريخ وتوقيع القصائد في شعر الحوزي	552 - 534
الخـاتمة	557 -553
ملحق بمدونة البحث	589 -558
قائمة المصادروالمراجع	625 -590
المحتويات	629 -626