الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد
Université Abou Bekr Belkaid
mcen Algérie
تلمسان الجزائر

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم التاريخ

الاتجاه الوجداني في الشعر الملحون الجزائري

- دراسة تحليلية لنماذج من منطقة الشمال الغربي-

أطروحة جامعية مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب الشعبي

إعداد الطالب
زين العابدين بن زياني

إشراف
أ.د شعيب مقنونيف

أعضاء المناقشة

أ.د. زريوح عبد الحق	أستاذ التعليم العالي	تلمسان	رئيسا
أ.د مقنونيف شعيب	أستاذ التعليم العالي	تلمسان	مشرفا ومقررا
د.ة.بكوش نصيرة	أستاذة محاضرة(أ)	تلمسان	عضوا مناقشا
أ.د. بلوحي محمد	أستاذ التعليم العالي	سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د.ة. كحلي عمارة	أستاذة محاضرة(أ)	مستغانم	عضوا مناقشا
د.ة. شيخ حليمة	أستاذة محاضرة (أ)	وهران (02)	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2015-2016

شكر وتقدير

إذا قُدِّرَ لهذا البحث المتواضع أن يرى النور، وأن يرتَسمَ في شكله النهائي، فذلك فضل من ربِّ العالمين أوّلاً وأخيرًا.

والفضل ثانية مع جزيل الشكر والثناء وفائق عبارات الاحترام والتقدير إلى الأستاذ الفاضل: الدكتور شعيب مقنونيف على صبره وسعة صدره وعلى تفانيه في الإشراف وهو يتابع مراحل إنجاز هذا البحث من قيم ملاحظاته العلميّة وتوجيهاته السديدة.

ولا يفوتني في هذا المقام، أن أتقدّم بخالص الشكر وعظيمه وبالغ العرفان والتقدير للجنة المناقشة الموقرة على صبرهم معنا وهم يقرؤون هذا البحث فقوَّموه وقيّموه.

كما أتقدّم بشكر خاصٍّ إلى أستاذيا الكريمين، الدكتور عبد اللطيف ماحي والدكتور يحي شايب اللّذين تكرما بملاحظاتهما وتوجيهما لنا.

فاللّه أسأل أن يبارك الجميع

وأن يجازيهم خير الجزاء.

إهداء

إلى كلّ الذين ضحوا بزمنهم الشخصي من أجل الدفع بالبحث العلمي وتطويره.

مقدمة

يجد الباحث في الشعر الملحون الجزائري إنتاجًا شعريًا غزيرًا بموضوعاته المتنوعة ومضامينه الجديرة بالدراسة والتحليل، وهو جزء هام لا يتجزأ من التراث العربي والإنساني كونه يعبر عن عاطفة الإنسان قبل كلّ شيء، فهو شعر وجداني بالدرجة الأولى، إذ تبرز فيه شخصية الشاعر سواء عبر عن إحساساته ومشاعره الذاتية، أو عبر عن إحساسات ومشاعر الآخرين تعبيرًا صادقًا عن خلجات النفس.

والشعر الملحون هو ابن الثقافة الشعبية الشفاهية، وهو القول السائر المأثور على ألسنة العامّة يكشف عن عبقرية الإبداع الشخصي قبل أن يكون إبداعًا ينسب للجماعة يرتبط ارتباطا وثيقًا بوجدان الفرد، فهو أدب فرد بعينه يبوح من خلاله عن خلجاته الذاتية ويكشف في الوقت نفسه عن مقاصد وحاجات الجماعة التي ينتمي إليها، معبرًا عن آلامها وآمالها في قالب أدبي شعبي يتناسب مع مستواها الفكري والثقافي والحضاري.

فهو جدير بأن يكون عملا أدبيا لأنّه نابض بالحياة، يعبّر عن تجربة ذاتية أو مجموعة من التجارب الإنسانية التي يمّر بها الشاعر في حياته أو في حياة من يعايشهم فيهز وجدانه ويثير في الوقت ذاته اهتزازات وانفعالات القارئ بكلّ تلقائية، وهذه الرؤية للحياة والأدب وهذا البعد العلمي والمعرفي يترجمها الاتجاه الوجداني الذّي يدعو إلى التعبير الصادق عن العواطف والأحاسيس.

ويعد الشعر الملحون أقرب الفنون الأدبية إلى عواطف وأهواء النّاس مصوّرا خواطرهم ومشاعرهم وكلّ ما تنبض به قلوبهم، سواء في انبساطها أو في انقباضها، فهو لسان الجماعة يسجل مآثرها ويتغنى بمفاخرها وأمجادها وعاداتها وتقاليدها، معبرًا عن وجدان الجماهير الشعبية على مرّ الزمان والمكان.

وقد لمسنا فيه نغمات وجدانية بعيدة كلّ البعد عن أيّ تأثر بمذهب أو حركة أدبية وإنّما هي نزعة فطرية متأصلة في أيّ ذاتٍ شاعرية تعبر عن ما يعتمل في خاطرها، فلا غرابة أن يعبّر الشاعر الملحون عن الحياة كما يحسّها ويرقبها من خلال ثقافته الخاصّة وبيئته المحليّة، فهو أدب الممارسات اليومية للجماهير الشعبية، يرصد الشاعر من خلاله رؤيته الذاتية لحاجات الناس الوجدانية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية والدينية بكلّ عفويةٍ وأمانةٍ وصدقٍ.

والواقع أنّ شعراء الملحون لم يتركوا شيئًا يجول في خاطرهم أو يقع تحت تأثير حسّهم إلاّ نظموه، فكان الشعر ديوان حياتهم، يصور آلام وآمال الجماهير الشعبية مستلهمًا في ذلك ما يجول في وجدان الشاعر، وما يعتمل في وجدان الجماعة التّي ينتمي إليها، فقد حثها على حبّ الوطن والدفاع عن مقوماته الشخصية، دينًا ولغةً وثقافةً، ولم تمنعه الظروف والأوضاع المضطربة التّي عاشها من البوح العاطفي الصادق اتجاه المرأة، فتغزل بها وهَامَ في حبّها، وتغنى بجمال الطبيعة، فكان شعره مرآة ذلك التفرد وتلك الأصالة.

وقد أطلق شعراء الملحون الوجدانيين العنان للغتهم البسيطة ولخيالاتهم الخصبة وحلقوا في آفاقٍ رحبةٍ حرّةٍ دون قيّدٍ، فأبدعوا صورًا شعرية تفوح بالروح الوجدانية، أعطت لشعرهم في بعض الأحيان روحًا سلبية سوداوية متشائمة، تجلت في البكاء والحزن والشكوى والحنين والغربة، وأحيانًا أخرى روحًا إيجابية متفائلة تجلت في الفرح والسعادة والأمل ودعت إلى الحقّ والخير والجمال.

فهذه الصور المتنوعة والمتداخلة وجدانيًا، كانت الدافع الذي جعلنا نختار موضوع هذا البحث الموسوم بـ "الاتجاه الوجداني في الشعر الملحون الجزائري" – دراسة تحليلية لبعض النماذج من منطقة الشمال الغربي- محاولين الكشف عمّا فيه من قيّم أدبية ونزعة وجدانية متأصلة في وجدان شعراء الملحون بالمنطقة المحدّدة للدراسة، وقد اخترنا فترة الوجود التركي بها لأنّها تمثل أخصب عهدٍ عرفه الشعر الملحون الجزائري، كما حفل بشعراء هم فطاحل هذا النوع الشعري الذي يعد بحق شاهدًا على ظروف هذا العهد وتأكيدًا على أصالة شعراء الملحون الجزائريين، إذ ذاع صيتهم داخل الوطن وخارجه وعبر كلّ الأزمنة، ومازالت أشعارهم تتداول جيلا بعد جيل إلى يومنا هذا.

وحاولنا في بحثنا تسليط الضوء على دور الشعر الملحون في العهد التركي من خلال إبراز الرؤية الوجدانية لبعض شعراء المنطقة وموقفهم من قضايا ومشاكل عصرهم وكذا الكشف عن الخصائص الشكلية التي اتّسم بها شعرهم في هذا العهد.

وإذا كان الشعر الملحون الوجداني ينحو بصاحبه إلى إثارة الغير وجدانيا وإبراز خبايا الذات في صورة شاعرية، وإذا كان قائله صاحب خلفية فكرية واجتماعية وسياسية ودينية

فإنّ إشكالية بحثنا تتمحور حول مدى تأثير الوجود التركي على نفسية شعراء الملحون بالمنطقة؟ وتندرج تحت هذه الإشكالية جملة من التساؤلات، أدرجناها على النحو الآتي:

- ما هي مواقفهم إزاء هذا التواجد؟
- وهل تمثّل هذه المواقف تجاوزا لتلك الخلفيات التي يؤمن بها شعراء الملحون؟
- وهل كان شعراء الملحون مقلدين للخصائص الموضوعاتية والشكلية للقصيدة العربية القديمة؟ أم أنّهم تجاوزوها وأتوا بالجديد؟

أما فرضياتها كانت على الشكل الآتي:

- وجود تباين في مواقف الشعراء بين مؤيد ومعارض ومحايد.
- محافظة شعراء الملحون على مقوماتهم الشخصية دينا ولغة وثقافة في ظلّ الوجود التركي.
- تقليد أغلب شعراء الملحون لخصائص القصيدة العربية القديمة، مع وجود اختلاف في هذا الشأن، بسبب تباين ملكتهم الشعرية ومدى اطلاعهم على التراث العربي القديم.

وكانت دواعي اختيارنا لهذا الموضوع كثيرة، منها:

1) غزارة الإنتاج الشعري لهؤلاء الشعراء الذين استطاعوا بفضله ملء الفراغ الأدبي والروحي الذي أحست به الجماهير الشعبية في ظل الضعف والانحطاط الفكري والثقافي الذي ميّز المنطقة في هذا العهد.

2) اقتناعنا بأنّ الشعر الملحون ابداع أدبي جدير بالتحليل والدراسة، يحمل كلّ مكونات النّص الأدبي الموضوعاتية والشكلية، وليس شكلاً من التعبير الساذج كما يعتقد بعض الباحثين والدارسين.

3) استطاع الشعر الملحون أن يصور بأمانة وصدق الحالة الوجدانية التي عاشها الشعب الجزائري عامّة، ومنطقة الشمال الغربي منه خاصّة الأوضاع المضطربة إبّان العهد التركي، وتمكّن من المحافظة على مقوّمات الشخصية الوطنية دينًا ولغةً وثقافةً.

4) الشعر الملحون مطبوع بنزعة وجدانية ذاتية وجماعية في الوقت نفسه، فسرعان ما يذوب الشاعر في ذاتية الجماعة التي ينتمي إليها، مصوّرًا أفراحها وأقراحها وموقفها وتطلعاتها من أحداث هذا العصر.

هذا عن دواعي اختيارنا لموضوع البحث، أمّا منهج البحث فقام على إجراء التحليل والوصف الذي يجمع بين التاريخ والنقد لبعض النماذج الشعرية الملحونة التي حصلنا عليها من الدواوين والمجاميع الشعرية لبعض شعراء المنطقة في هذا العهد وهم معروفون عبروا في قصائدهم عن أحاسيسهم ومشاعرهم الذاتية وصوروا ظروف المجتمع، كما أنّ أيّ نص أدبي يبقى ملك لصاحبه معبرًا عن منطلقاته الذاتية وعواطفه الشخصية، ورصيده المعرفي والثقافي، وقد ركزت على هذا المنهج انطلاقًا من فكرة أنّ الشعر الوجداني تعبير عن ذاتية قائله وفي الوقت نفسه تعبير عن حالة الجماعة التي ينتمي إليها، وموقفه من قضايا العصر وما وجد فيه من أزمات واضطرابات تنحو إلى الإثارة الوجدانية، وإبراز خبايا الذات في صورة شاعرية تثير المتلقي داعية إيّاه إلى مشاركته أحاسيسه ومشاعره.

وجاءت خطّة البحث من مقدمة ومدخل وثلاثة فصولٍ وخاتمة، فكانت المقدمة لتعريف الموضوع والطرح المنهجي، ثمّ تطرقنا في المدخل بإيجاز إلى الأوضاع العامّة التّي ميّزت منطقة الشمال الغربي من الناحية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية إبّان العهد التركي.

وقد جعلنا الفصل الأوّل للحديث عن منطلقات الأدب الوجداني، والذي شمل خمسة مباحث، خصّصنا أوّلها للكشف عن المفهوم اللغوّي والاصطلاحي للفظة(وجدان) وثانيها لعرض علاقة الشعر بالوجدان، أما ثالثها فعرجنا فيه لمفهوم الشعر الوجداني وتناولنا في رابعها السّمات العامّة التي تميّز هذا النوع الشعري، أمّا خامسها حدّدنا فيه أهمّ المعايير النقدية التي تتحكم في بناء القصيدة الوجدانية على أساس كلّ من الذاتية والعاطفة والصدق والخيال.

وعالجنا في الفصل الثاني النزوع الوجداني في الشعر الملحون بالمنطقة من خلال عرض بعض النماذج الشعرية، فاقتصر حديثنا فيه على أربعة مباحث تمثّل أهمّ موضوعات الشعر الوجداني إبّان هذا العهد، فخصّصنا المبحث الأوّل منها للشعر الوطني كاشفين موقف شعراء الملحون من الوجود التركي بالمنطقة، ثمّ عرجنا في المبحث الثاني للحديث عن شعر الغزل، وحاولنا تبيان موقف الشعراء من المرأة التي ألهبت مشاعرهم وأحاسيسهم، أمّا المبحث الثالث فتناولنا فيه وصف الشعراء للطبيعة

وختمنا هذا الفصل بمبحث رابع تحدثنا فيه عن الشعر الديني، مبرزين صلة شعراء المنطقة بالله تعالى ورسوله صلّى الله عليه وسلّم وبالأولياء الصالحين.

أمّا الفصل الثالث من هذا البحث كان تطبيقيًا، اعتمدنا فيه على ثلاثة مباحث يقوم على أساسها البناء العام الشكلي للقصيدة الملحونة، أوّلها اللغة الشعرية، حيث بدأنا هذا المبحث بتمهيد حول ماهيتها، ثمّ عرّفنا لغة الشعر الملحون(العامية)، وبعدها عرجنا للحديث عن اللغة العامية والإبداع الشعري، ثم قمنا بدراسة مختصرة لبعض مظاهر تشكيل لغة الشعر الملحون، مركزين على ثلاثة مستويات، أوّلها التشكيل البنائي للمفردة ثانيها التشكيل النحوّي وثالثها التشكيل الصوتي، أمّا المبحث الثاني من هذا الفصل تناولنا فيه دراسة الصورة الشعرية، فبدأناه بتمهيد حول مفهومها، ثمّ عرجنا إلى استنباط أهم الأساليب البلاغية - التشبيه والاستعارة والكناية - التي اعتمد عليها شعراء الملحون في تكوين صورهم الشعرية الوجدانية، ثمّ تحدثنا عن أهمّ المصادر التي استلهم منها شعراء الملحون مادتهم الإبداعية، مركزين على التراث الديني والأدبي ومظاهر الطبيعة بنوعيها الحيّ والجامد، أمّا المبحث الثالث من هذا الفصل خصّصناه لدراسة الموسيقى الشعرية فبدأناه بتمهيد حول مفهومها، ثمّ تطرقنا إلى عرض آراء بعض الباحثين فيما يخصّ إمكانية إخضاع الشعر الملحون للوزن، ثمّ حاولنا أن نبيّن ما إذا كان نتاج شعراء الملحون يخضع للإيقاع الخارجي والدّاخلي، شأنه في ذلك شأن الشعر الفصيح، وأنهينا بحثنا بخاتمة هي خلاصة لمّا توصّلنا إليه من نتائج.

ولا شك أنّ القارئ لهذا البحث يلاحظ عدم التوازن بين فصوله خصوصًا الثالث منه الذي أخذ حيّزًا كبيرًا من صفحاته، وهذا مردّه إلى سعة البحث وخصوبته وشموليته، حيث قصدنا تغليب الجانب التطبيقي على النظريّ منه، نزولا عند طبيعة الموضوع الذي يحتاج إلى مزيد من الاهتمام والدراسة، خصوصًا أن قسماً كبيرًا منه يعاني في صمتٍ الإهمال والاحتقار على الرغم من الإنتاج الغزير لهذا الشعر، وموضوعاته ومضامينه المتنوعة التي تحتاج إلى الإفصاح عنها بالدراسة والتحليل.

كما أنّ دراسة الشعر الملحون، ليست مجرد مجال ضيق يقتصر على دراسة العقلية الشعبية لمجتمع ما، من عادات وتقاليد وأفراح وهموم الجماهير الشعبية، وإنّما هو مجال

خصب من الدراسات التطبيقية التي يمكن أن نطبّقها عليه، بمختلف مناهجها العلمية شأنه في ذلك شأن الأنواع الأدبية الأخرى.

وممّا لاشك فيه أنّ البحث في مجال الشعر الملحون ليس بالأمر الهين، فمن الصعب على الباحث الإلمام بجوانب الدراسة الموضوعاتية والشكلية لهذا النوع من الأدب، وذلك لخصوصيته وصعوبة لغته في بعض الأحيان، لأنّه يعتمد على لهجة تعود إلى الوجود العثماني بالمنطقة هذا من جهة، ومن جهة أخرى إلى اختلاف هذه اللهجة وتباينها في المنطقة الواحدة، فما بالنا بالمناطق المجاورة، وما زاد صعوبة هذا البحث عدم حصولنا على بعض الدواوين والمجاميع الشعرية المهمة لشعراء آخرين من المنطقة فهي إمّا مفقودة أو صعبة المنال، لهذا قصرنا البحث على ما توفر لنا من النماذج الشعرية لبعض الشعراء من ثلاثة مناطق فقط، وهي تلمسان ومستغانم وغليزان.

وفي الختام نرجو أن نكون قد حققنا جزءا ممّا كنا نهدف إليه، وأن نكون قد كشفنا عن أغوار وخفايا الشعر الملحون بمنطقة الشمال الغربي الجزائري، عاكسين الحياة الشخصيّة والجماعية لشعرائها، وموقفهم من الأوضاع والظروف المضطربة إبّان العهد العثماني، وأملنا أن نكون قد أسهمنا ولو بالشيء القليل في إنارة الطريق للباحثين في هذا المجال، وغاية كلّ بحث هي التمام والكمال غير أنّ طبيعة الأمور يعتريها النقص ولا تبلغ غاية الكمال، ونعتذر عن التقصير وإن كان هذا الأخير من طبيعة البشر.

زين العابدين بن زياني

البويرة يوم: الجمعة 2016/04/22م.

مدخل

الأوضاع العامّة بالمنطقة إبّان

العهد العثماني

تمهيد:

تكمن أصالة الإنسان في اعتزازه بتراث آبائه وأجداده، ومن أروع مقاصده أن يعيد الاعتبار لموروث السّلف بالبحث والدّراسة وسبر أغوار أعمالهم الجادّة والمتميّزة التي تخدم حاضره ومستقبله، فحياة الفرد لا تستقيم إلّا إذا اعتزّ بتراثه واستنار به، لأنّه حصيلة تجارب ومحن، ومن خلال دراسته يمكن أن يكشف لنا عن حالتهم الوجدانية الخاصّة والعامّة الّتي كانوا عليها، والتي أسسوا انطلاقًا منها أنماطهم السلوكية المختلفة.

ويعدّ تدهور وانحطاط الحياة الفكرية والثقافية والعلمية لسكان الجزائر أثناء الحكم العثماني، من أبرز الأسباب الّتي أدّت إلى ظهور الشّعر الشّعبي أو ما يسمّى الملحون وهذا ما يؤكّده الباحث أبو القاسم سعد الله في قوله أنّ: " ظاهرة شيوع الشّعر الشّعبي بدل الشّعر الفصيح، وضعف الثّقافة الأدبية قديمة ولا تخصّ العهد العثماني وحده، فقد لاحظ ابن خلدون ذلك، وعزا عدم عناية المغاربة بأنسابهم إلى شيوع الشّعر الشّعبي الّذي لا يُحفظ كما يُحفظ الشّعر الفصيح، ولكن الضّعف استمر وازداد، وقد تفاقم أيّام العثمانيين فإبعاد اللّغة العربية عن الإدارة، وجهل الحكّام بما في ذلك الجزائريون التّابعون للعثمانيين بها، وعدم وجود جامعة أو مركز إسلامي عتيق في البلاد، وكون خريجي التّعليم القرآني لا يجدون وظائف إلّا في مجالات محدودة، كلّ هذه عوامل ساعدت على إضعاف الثّقافة الأدبية وتشجيع الشعر الشّعبي والأدب الشّعبي بدلا منها"[1].

وبناء عليه سنحاول أن نقدّم في هذا المدخل لمحة وجيزة لأبرز الأحداث الّتي هزّت وجدان الشعب الجزائري خلال هذه الفترة، من النّاحية السّياسية والاقتصادية والاجتماعية والثّقافية مركّزين على منطقة الشّمال الغربي للجزائر.

عرفت نهاية مرحلة حكم الزيانيين قبيل الوجود العثماني، حالة من الفوضى والانقسامات بين رجالاتها، ممّا أدّى إلى انهيارها وعَجَّلَ بالغزو الاسباني للمدن والسّواحل الجزائرية، وفق سياسة استعمارية صليبية، هدفها القضاء على الدّين الإسلامي والاستحواذ على خيرات المغرب العربي، وكذا الخيانة التي تسرّبت إلى بعض كبار رجال الدولة

[1]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي(1500م-1830م)، ج2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2005م، ص 311.

الزيانية بسبب أطماعهم الشّخصية، والوعود التي كانت تقدّمها لهم السّلطة الاسبانية حتّى تحقّق مآربها[1].

بالإضافة إلى الأوضاع السّياسية المضطربة التّي كانت سائدة بين دول المغرب العربي آنذاك(المرينية والزيانية والحفصية)، فتح الباب أمام أطماع المدّ الصّليبي الاسباني والبرتغالي لتهديد المغرب العربي بالاحتلال الّذي واجهته شعوبه بشجاعة وإقدام، غير أنّ الحروب التي كانت تدور بين هذه الدول قد أنهكت قوّاها، فصارت خطرا على أمن واستقرار المنطقة، ممّا جعل الصلبيين يتمكّنون من السّيطرة على تطوان وسبتة والمرسى الكبير، ووهران ومستغانم وبجاية وعنابة وجيجل وصخرة مدينة الجزائر[2].

وبهذا تكون الجزائر قد دخلت مرحلة اللاستقرار، ممّا أثّر على مناحي الحياة فيها وجعلها تعيش أوضاعا مختلفة عن تلك الّتي كانت عليها في عهد توحّد تلك الدول، وفيما يلي سنحاول الكشف عن أهم التغيّرات التّي طرأت على حالة البلاد والعباد إبّان العهد العثماني.

1-الحالة السياسية:

لمّا خشي الجزائريون من تحوّل احتلال موانئهم إلى احتلال للبلاد وتحويل سكانها إلى نصارى، دعوا الأخوين بابا عروج وخير الدين إلى مدِّ يد المساعدة لهم، وقد كان لهذين الأخيرين أسطول جهادي صغير مرابط في جزيرة "جربة بتونس" سنة1510م، وفي سنة 1512م استنجد بهما سكان مدينة بجاية لتحرير مدينتهم من الاحتلال الإسباني فتوجّها إليها بعمارة بحرية قوامها خمس سفن، غير أنّ هذه المواجهة باءت بالفشل، لتعود مرّة أخرى سنة 1514م إلى بمدينة جيجل التي احتلّها الأسبان سنة 1513م، لينجح عروج في تحريرها والقضاء على جنود حاميتها المحتلّين[3].

وقد توالت انتصارات الإخوة عروج حيث تمكّنوا من تحرير مدينة الجزائر،" وكان هذا في أواخر سبتمبر 1516م، فكانت هزيمة وكارثة مهولة بالنّسبة للأسبان وانتصارا

[1]- ينظر: عثمان سعيدي، الجزائر في التاريخ شركة دار الأمة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2003م، ص369.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3]- ينظر: عثمان سعيدي، الجزائر في التاريخ، ، ص370.

عظيما بالنّسبة لعروج ولإخوته وللسكّان، الّذين لم يخفوا ابتهاجهم وفرحتهم في المدينة وأحوازها، ممّا دفع سكّان البليدة ومليانة والمدية ودلس وبلاد القبائل إلى مبايعة عروج وإعلان الخضوع والطاعة له، فامتدّ نفوذه وتوسّع نتيجة لذلك"[1].

وفي سنة 1517م حرّرت مدينة تنس ليتوجه الأخوان إلى مدينة تلمسان[2]، ليتفاجأ بالموقف المخزي لأميرها الزياني" لتعاونه مع الأسبان، فقد قرّر عروج الانتقام منه وإخضاع مدينته، فذهب إليها على رأس قوات كبيرة واقتحمها في شهر جوان 1517م وافتكها منه وقتله وطرد الأسبان[3]، وقد قُتل هو بدوره وسقط شهيدا بعد أن وضع أسسا متينة لدولة إسلامية قويّة وسط محيط من المنافسات القبلية.[4]

ويشير الباحث أبو القاسم سعد الله إلى أنّ الحكم العثماني، " لم ينشأ دفعة واحدة في كامل القطر الجزائري، ولكنّه أخذ وقتا طويلا حتّى يمتدّ ويتوطّد، وأنّه لم يكن في كلّ أرجاء الوطن على درجة واحدة من التّغلغل والتّأثير"[5]، وعلى إثر هذا، شهدت الجزائر مرحلة جديدة، " لم تتميّز داخل حدود معيّنة ثابتة إلّا في العهد التركي، ففي هذا العهد توحّدت الجزائر سياسيا وأصبحت خاضعة لسلطة مركزية استقرّت في مدينة الجزائر التي أصبحت هي العاصمة."[6]

وقد تصدت الدولة العثمانية لكلّ التدخلات الأجنبية في الجزائر خاصة في الناحية الغربية، حيث كان " أوّل اتصال للأتراك في تلمسان كان سنة 923هـ/1517م، حينما وفد بعض التلمسانيين على عروج مستصرخين إيّاه ضد الملك أبي حمو الثالث الذي تحالف مع الأسبان"[7]، وبالفعل قدّم لهم يد المساعدة،" ورأى أن يقسّم المملكة الجديدة-

---

[1]- يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م، ص14.

[2]- ينظر: عثمان سعيدي، الجزائر في التاريخ، ص 375.

[3]- يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ص 14.

[4]- ينظر: عثمان سعيدي، الجزائر في التاريخ، ص375.

[5]- سعد الله أبو القاسم، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج5، دار البصائر، الجزائر، 2007م، ص 171.

[6]- مبارك بن محمد الهلالي الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج3، مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر، دط، دت، ص 130.

[7]- بوزياني الدراجي، أدباء وشعراء من تلمسان، ج1، دار الأمل للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص435.

إداريا- إلى مقاطعتين شرقية يشرف عليها خير الدين ومقرّها الإداري مدينة دلس ومقاطعة غربية يشرف عليها عروج نفسه، ومقرّها الإداري مدينة الجزائر العاصمة."[1]

ونلاحظ أنّ فترة حكم العثمانيين من الناحية السياسية في الجزائر، مرّت بأربعة عهود، سنذكرها بإيجاز لأنّ المقام لا يسعنا للتفصيل، لكي نتعرّف على طبيعة النّظام وأثره المباشر على حياة الشعب الجزائري في المناطق التّي تواجد بها العثمانيون.

أ- **عصر البايلربيات (1518م-1587م):**

يقصد بالبايلرباي أمير الأمراء وهو العهد الّذي يبدأ حسب رأي الأستاذ عثمان سعيدي من "سنة 1514م وهي السّنة الّتي حرّرت فيها مدينة جيجل، وأصبحت تحت سيطرة الأتراك "[2]، أمّا الأستاذ يحي بوعزيز فقد أرجع تأريخ هذه المرحلة إلى " إلحاق الجزائر بالدولة العثمانية سنة 1518م، وتعيين خير الدين بايلرباياً عليها من قبل السلطان العثماني، مع تزويده بقوّة عسكرية وأسلحة وذخائر، وقد جاء هذا التّعيين ليدعم سلطة خير الدين في البلاد، فاتّخذ مركزه في مدينة الجزائر"[3].

وقد شهدت هذه المرحلة بروز رجال أشدّاء واجهوا التدخّل الصّليبي دون هوادة كعروج وخير الدين، وصالح رايس وحسان قورصو وكلج علي، وقد كانت طبيعة الحكم في هذا النّظام غير مقيّدة بسنوات، وإنّما يستمرّ حتى وفاة الحاكم[4]، الّذي قسّم المنطقة إلى أربعة أقسام هي على النّحو الآتي[5]:

- بايليك الجزائر العاصمة: ومركزه الجزائر نفسها أو دار السلطان.
- بايليك الشرق: ومركزه مدينة قسنطينة.
- بايليك التيطري: ومركزه المدية.
- بايليك الغرب: ومركزه مازونة ثمّ معسكر ثمّ وهران.

---

[1]- أحمد توفيق المدني، حرب الثلاثمائة سنة بين الجزائر وإسبانيا 1492-1792، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، دط، دت، ص ص185، 186.

[2]- عثمان سعيدي، الجزائر في التاريخ، ص 417.

[3]- يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ص17.

[4]- ينظر: عثمان سعيدي، الجزائر في التاريخ، ص417.

[5]- ينظر: يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ص 20.

ب- عصر الباشاوات(1587م-1659م):

وسمي كذلك بعصر الرياس وهو مخالف لعصر البايلربايات، إذ كان ولاته أقوياء وأصحاب نفوذ يهتمّون بمصلحة البلاد والعباد، وكان منصب الباشا يعيّن من قبل الخلافة وليس له سلطة القرار الّذي تملكه الجماعة العسكرية، ومن مساوئ الباشا أنّه يشغل وقته بجمع الثّروة، الأمر الّذي أدّى إلى اهتزاز الحكم في عهد هذا النظام، وهو ما يؤكّده قول الأستاذ يحي بوعزيز، أنّهم" أصبحوا لا يهتمّون بمصلحة البلاد العليا، وخدمة الأهالي بقدر ما كانوا يهتمّون بجمع الأموال، بمختلف الوسائل قبل رحيلهم عن البلاد، وتفشّت فيهم ظاهرة شراء منصب الباشوية بالأموال والرشاوي والهدايا، ممّا جعلهم يرهقون السكان بالضرائب المختلفة "[1]، وهذا ما يؤكده أيضًا الباحث مبارك الميلي بأنّ" تعيين الباشا لمدّة ثلاث سنوات، يجعل الباشا يعرف أنّ مدة ولايته محسوبة، وهذا الشعور له دخل كبير في خلق الانفصال بين الوالي والشعب...وتبعا لذلك يصبح المهم عند الباشا، هو جمع أكبر قسط ممكن من الأموال في انتظار انتهاء مدة الولاية... ومادام الحصول على الثروة هو الهدف الأساسي للباشاوات فقد أصبحت قضية الحكم مسألة ثانوية لا تهمّهم"[2] .

ج- عصر الأغوات(1659م-1671م):

لقد حلّ هذا النظام بدل نظام الباشاوات الّذي بدأت فيه بوادر الفوضى والاضطرابات والتفكّك تنتشر لتكون على أوجّها بحلوله، لأنّه أسوء من سابقه " فالحاكم فيه يعيّن لمدّة شهرين وقد سمّي بنظام آغا الهِلالَيْنِ أي الشّهرين وقد دام اثنا عشر سنة"[3].

يرى الباحث يحي بوعزيز أنّ" تولية الآغا لمدّة شهرين ثمّ عزلة والإتيان بآخر لا يساعد على الاستقرار أبدا، كما أنّ الآغاوات أصبحوا يرفضون التخلّي عن مناصبهم عندما تنتهي مدّة حكم كلّ منهم، ويؤدّي ذلك إلى قيام خصومات واضطرابات ومؤامرات"[4]، حيث كثرت الفوضى في هذا النّظام ووصل الأمر إلى حدّ قتل واغتيال

[1]- يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ص 34.

[2] - مبارك بن محمد الهلالي الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج3، ص 138.

[3]- عثمان سعيدي، الجزائر في التاريخ، ص 41 .

[4]- يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ص 42.

بعض الآغاوات وعزلٍ بالقوّة للبعض الآخر، الأمر الذي أدّى بهم إلى تجنّب الأغاوية خوفا على حياتهم.

د- عصر الدايات[1](1671م-1830م):

كان الهدف من وراء هذا النّظام الجديد بعث الاستقرار والحدّ من سلطة الديوان، وقد عاش الشّعب الجزائري في هذا العصر على حالتين متناقضتين، حالة القوّة التي ميّزت المجال الخارجي، و حالة الضعف التي ميّز الناحية الداخلية، ومن هنا يمكن استخلاص بعض الملامح الّتي اتسم بها الطابع العام لهذا الحكم:

- تحكّم الطبقة العسكرية واحتكارها للسلطة، وتناحرها على الحكم وإهمال شؤون الشعب.
- التدخّلات المتكرّرة للدولة العثمانية في شؤون الدولة الجزائرية من أجل استرجاع السيادة المفقودة.
- كثرة الغارات الأوربية على سواحل البلاد، خاصّة من طرف الأسبان والفرنسيين والإنجليز، رغبة منهم في الانتقام من القوّات البحرية الجزائرية.
- إرهاق السكان بالضرائب والغرامات المالية، ممّا جعلهم في حالة عصيان وتمرّد ضدّ السلطة العثمانية.
- وجود أنظمة عسكرية جديدة، كنظام الجندية الذي كان له " المقام الأسمى والتصرّف المطلق... وإلى جانب تلك الجندية توجد الجندية البحرية، وهي قوّة البلاد العتيدة وتشمل جموعا من الأتراك والعرب والبربر وسكان المتوسّط المختلفين، وكانوا في البحر أولي قوّة وبأس شديد"[2]، والجندية يعبّر عنها في اصطلاحهم "بالوجاق"[3]، وتنقسم هذه الأخيرة إلى قسمين:

---

[1]- الدايات: جمع كلمة الدّاي ومعناه زعيم باللّغة التركية، على أن يبقى الدّاي في الحكم طول حياته، ويتولّى تنفيذ أوامر وتعليمات الديوان صاحب السلطة في البلاد(ينظر: يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ص 43)

[2]- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، ج1، المطبعة العربية، دط ، دت، ص- ص 34، 35.

[3]- الوجق: كلمة تعني البيت وتستخدم للدلالة على وحدات عسكرية مشكّلة من 11 إلى 30 رجلا، ولكن هذا المصطلح استخدم للدّلالة على كامل الجيش، ثمّ أخيرا على الوجود العثماني بالجزائر(ينظر: أحمد بحري الجزائر في عهد الدايات، دراسة للحيات الاجتماعية إبّان الحقبة العثمانية، ج2، دار الكفاية، الجزائر، 2013م، ص 5.)

1- طائفة الرياس: تتكوّن من الجنود البحارة الّذين جاؤوا مع الأخوين، بالإضافة إلى المسحيين الّذين أحسنوا إسلامهم وأظهروا الولاء للأتراك.

2- طائفة الجنود المشاة الإنكشارية[1]، وهي مؤلّفة من شتّى الأجناس والشعوب وخاصّة أسرى الحرب، أمّا الجزائريون فلم يكن يسمح لهم بالانضمام إلى الجندية التركية، خوفا من تمرّدهم على السّلطة[2].

يظهر لنا من خلال هذا التقسيم أنّ الجزائريين لم تكن لهم مساهمة في سير الحركة السياسية للبلاد، ولا علاقة لهم بالمجالس الحكومية أو اتصال مباشر مع الأمير إلّا عن طريق التّرجمان، أو بواسطة شاوش الكرسي، " كما اشْتُرِط في هوية جميع الحكّام أن يكونوا من العنصر التركي ليس فيهم ولا شائبة، حيث أنّه ليس في تاريخ هذه الدولة لغير الأتراك حظٌّ مُباشرَةِ الحكم أو تسيير دفّة السياسة العامة للبلاد حتّى وإن كان الشّخص من فئة الكراغلة[3] "[4].

وبرغم من ارتياح الشّعب الجزائري لتوقُّف المدّ الصليبي، إلاّ أنّه كان يعاني التهميش والإقصاء في تسير شؤون البلاد التّي كانت حكرًا على العثمانيين، ممّا دفعهم للثورة والتمرّد عليهم عدّة مرات.

2-الحالة الاجتماعية:

يمثّل الوضع الاجتماعي لأيّ مجتمع من المجتمعات الإنسانية، المرآة العاكسة لمدى استقراره السياسي، فهذا الأخير يعتبر النواة المتحكّمة في ازدهار المجتمع أو تدهوره، "وقد اتّصف الوضع الاجتماعي للجزائر أثناء العهد العثماني، بتمايز السكّان حسب نمط معيشتهم وأسلوب حياتهم، واختلاف مصادر رزقهم وكذا طبيعة علاقتهم

[1]- الإنكشارية أو الإنقشرية: تعني العسكر الجديد (ينظر: أحمد بحري، الجزائر في عهد الدايات، ج2، ص6.)

[2]- ينظر: يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ص- ص48، 50.

[3]- الكَرْغَلَة: جمع كراغلة، هو الّذي ينسب لأمّ جزائرية وأب تركي (ينظر: عبد الرحمان بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج3، شركة دار الأمة، الجزائر، دط، 2009م، ص 19.)

[4]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالحكام، وهذا ما يساعد على تصنيفهم لعدّة طوائف وجماعات وإلى سكان مدن وأرياف"[1].

فقد كانت السياسة العثمانية اتجاه المجتمع الجزائري مسالمة مادام الشّعب الجزائري لم يطالب الأتراك بالمشاركة في الحكم، وهذا ما يؤكّده الأستاذ أحمد بحري في قوله" لم يخالف العثمانيون سياستهم الدائمة في معاملة البلاد الّتي دخلوها في المشرق الإسلامي أو مغربه، وهي المحافظة على الأوضاع الاجتماعية كما يجدونها، ما لم تمس هذه الأوضاع سلطتهم السياسية وامتيازاتهم الاقتصادية[2].

ونتيجة لهذا انقسم سكان المدن إلى "مجموعات طائفية وحرفية تحتل أعلى السلّم الاجتماعي، وهم الأقلية التركية، ثمّ تليها جماعة الكراغلة، ثمّ طبقة الحضر بما فيها من أندلسيين وأشراف، ثمّ جماعة البرانية والدخلاء التي تضمّ الوافدين إلى المدن من مختلف الجهات وتشمل اليهود والنصارى"[3]. أما سكان الأرياف فهم ينقسمون بدورهم إلى متعاملين مع السلطة الحاكمة، وهم عشائر المخزن وخاضعين لرجال البايلك، وإلى متحالفين أو ممتنعين عن نفوذ البايلك، وهم بقيّة السكّان القاطنين في المناطق الجبلية أو النائية من الإيالة الجزائرية[4]، ومن هنا شهِد المجتمع الجزائري عدّة طبقات اجتماعية، يمكن تصنيفها على النحو الآتي:

أ- طبقة الأتراك:

يرى الأستاذ أبو القاسم سعد الله، أنّنا إذا عدنا إلى دراسة خلايا المجتمع الجزائري في هذا العهد، وجدنا العثمانيون يأتون في أعلى المراتب، وكانوا -كما أشرنا سابقًا- يحتكرون السّلطة، " فمنهم الباشوات والوزراء والبايات ورؤساء البحر أو الرياس والأغوات أو قواد البر، وكان منهم أعضاء الديوان أو البرلمان...فهم كفئة متميّزة وممتازة كانوا ينظرون إلى السكّان نظرة استعلاء واحتقار وازدراء" [5].

---

[1]- سماعيلي زوليخة المولودة علوش، تاريخ الجزائر من فترة ما قبل التاريخ إلى الاستقلال، دار دزاير أنفو، الجزائر، ط1، 2013م، ص 308.

[2]- أحمد بحري، الجزائر في عهد الدايات دراسة للحياة الاجتماعية إبّان الحقبة العثمانية، ج2، ص 87.

[3]- سماعيلي زوليخة، تاريخ الجزائر من فترة ما قبل التاريخ إلى الاستقلال، ص308.

[4]- ينظر: سماعيلي زليخة، تاريخ الجزائر من فترة ما قبل التاريخ إلى الاستقلال، ص 308.

[5]- سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي،ج1، ط2، ص 153.

وقد كانت طبقة أتراك الجزائر ينتمون إلى أجناس مختلفة فمنهم البلغاريون واليونان والألبان والإيطاليين والرودسيين وغيرهم، وقد أطلق عليهم اسم العثمانيين الّذين غالبا ما يكونون من الفقراء والمهمّشين في مواطنهم يوعدون بالثّروة في الجزائر، ولم يكن هؤلاء الجنود يقومون بأعمال ذات أهميّة، ولا يخضعون لتدريبات عسكرية كبيرة غير تعلّم الرماية، ولهم بعد مدّة من الزمن حقّ المتاجرة في المدينة، وإقامة محلّ حرفة دون أن يفقدوا صفة الانكشارية[1]، ومن الخطأ إطلاق اسم الأتراك على الوجق الّذي كان يتكوّن من عثمانيين،" وهو بهذه الصّفة كان يضمّ أجناسا مختلفة اللّسان والعرق والجغرافية، ولكنّها جميعا تتّفق في الولاء للإسلام والسلطان، فالصّفة الموحّدة للوجق إذن هي العثمانية وليست التركية "[2].

ب- طبقة الكراغلة:

حاول الكراغلة انتزاع حقوق مماثلة لتلك الّتي ينعم بها آباؤهم، فحصلوا على كثير منها، لكن بعد ثورة 1630م لحق بهم النفي والاقصاء والتهميش، فأصبحوا موضع شكٍّ ومراقبة دائمة من قبل الأتراك، حيث أنّهم لم يصلوا إلى منصب في البلاط إلّا بمجيء الداي حسين، الّذي عيّنهم في بعض المناصب العليا، كأحمد باي الّذي عيّن بايًا على قسنطينة[3]، وقد اعتبر الأتراك طبقة الكراغلة مجرّد أبناء عبيد، وذلك " حتى يحافظوا هم على مقاليد السّلطة في أيديهم، لأنّ قوّتهم تكمن في إبعاد أهل البلاد عنها، ولو كانوا من أصلابهم"[4]، ورغم أنّ الكراغلة لم يرثوا عن آبائهم الامتيازات السياسية والاجتماعية، إلّا أنّهم ورثوا عنهم انتمائهم المذهبي، إذ جلّهم أحناف كآبائهم بخلاف بقية السكان ذوي المذهب المالكي.[5]

ج- طبقة الحضر:

تشمل هذه الطّبقة سكان المدن - في مقابل سكان البادية- وهي " تضمّ العلماء

---

[1]- ينظر: أحمد بحري، الجزائر في عهد الدايات، ج2، ص 17.

[2]- سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي،ج1، ط2، ص139.

[3]- ينظر: أحمد بحري، الجزائر في عهد الدايات، ج2، ص17.

[4]- سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي،ج1، ط2، ص155.

[5]- ينظر: أحمد بحري، الجزائر في عهد الدايات، ج2، ص 20.

والتجّار وأصحاب الحرف والصنائع والكتاب والإداريين، ومن الخطأ الشائع إطلاق أهل الحضر على مهاجري الأندلس فقط...، ذلك أن أشمل وصف لهم هو سكان المدن بمن في ذلك سكان المدن الأصليون والمهاجرون الأندلسيون "[1].

تتشكّل هذه الطبقة من طبقتين، وهما طبقة البليديين سكان المدن الجزائرية القدامى وطبقة الأندلسيين الّذين اعتبروا أنفسهم مجرّد مهاجرين في بادئ الأمر، إلّا أنّ تواجدهم بالجزائر ساهم في ازدهارها اقتصاديا وثقافيا وعمرانيا، حيث أنشأت مدائن جديدة مثل: مدينة القليعة وعنابة وآرزيو، وكذا مستغانم وتلمسان، كما ساهمت مهاراتهم الّتي اكتسبوها بالأندلس خاصّة في المعاملات المالية، والمبادلات التّجارية في ازدهار البلاد وكانت كلتا الطبقتين تعيشان من ثمار تجارتهما والحرف التي مارسوها، " وقد تميّز الحضر بتقاليد خاصّة جعلتهم يؤلّفون طبقة اجتماعية متميّزة بالوضع الاقتصادي الميسور وباهتمام أفرادهم بالمهن الصّناعية والتّجارية وشَغْلِهم للقضاء والسلك التعليمي، فهذه الطبقة لم تُولِي اهتماما بالسّياسة والحكم، لكنّها تمتّعت بكلّ مؤهّلات الثروة والسّيطرة على مقاليد الاقتصاد في البلاد "[2].

د - الطبقة العاملة:

هي طبقة الوافدين من زواوة وبسكرة وميزاب، وكذا من كلّ المناطق الجبلية ومن جهة الصحراء الشرقية، وكانوا يعملون في المخابز والحمامات والموانئ، والمصابغ والمدابغ، ويمكننا أن نضيف إليهم الأسرى المسحيين[3].

ويحدّثنا الباحث أبو القاسم سعد الله عن مرتبة الفلاح الجزائري المهمّشة قائلا "هناك فرق شاسع بين مجتمع المدينة ومجتمع الريف، فالنّظام الإقطاعي الّذي دعّمه العثمانيون قد جعل الفلاح يأتي في آخر القائمة الاجتماعية، وكان الفلاح محلّ استغلالِ الشيوخ والمرابطين وقواد والخلفاء والجنود وغيرهم من أصحاب الحكم... الّذين كان العثمانيون يمدّونهم بالسيف والبرنس"[4] حتى يحافظون على سلطتهم.

---

[1]- سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي،ج1، ط2، ص 155.

[2]- أحمد بحري، الجزائر في عهد الدايات، ج2، ص ص 21-22.

[3]- سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي،ج2، ط2، ص156.

[4]- المرجع نفسه، ص157.

أمّا بخصوص العلاقة التي كانت تربط هذه الطبقات فيما بينها، فقد اختلفت باختلاف انتماءات وأهداف كلّ واحدة منها، فالكراغلة كانوا المنافس الأوّل للأتراك على الحكم، إذ اعتبروا أنفسهم الأحق بالسلطة، كونهم من أمّهات أهل البلد، الأمر الذي جعلهم يتعاطفون مع السكان الأصليين، وهذا ما عرّضهم للمضايقة والقمع من قبل السلطة، أمّا الحضر فكان اهتمامهم اقتصاديّ محض، إذ لم يتنازعوا مع الأتراك بل شكّلوا معهم تمازجا اجتماعيا متميّزا بثرائه الفكري ورقيّه الحضاري.

كما شهدت الحالة الصحّية والمعيشية للسكان المحليين" تدهورا في أواخر العهد العثماني، وتأثيراً سلبيّا على نموّ السكّان، وعلى وضعيتهم الاجتماعية فتضاءل سكان المدن وتناقص سكان الأرياف ابتداء من أواخر القرن 18م، ممّا تسبّب في ضعف قوّة الأوجاق وتناقُص في عدد البحّارة وقدرة الحرفيين والصنّاع، وافتقار الأرياف إلى اليد العاملة في الزّراعة"[1].

إضافة إلى انتشار عدّة أمراض كالكوليرا والجُذري والطّاعون والسّل داخل المجتمع وقد جاءت عن طريق توافد التجار والبحارة والحجاج والطلبة من أقطار الشرق الأوسط إلى الموانئ الجزائرية، وكذا من الدول المجاورة كالسودان والحجاز ومصر واسطنبول"[2]، وممّا زاد سوء الحالة الصحية للسكان، هو عدم اهتمام الحكام بأمورهم، فلم يتّخذوا أيّ إجراء وقائي ضدّ هذه الأمراض، ولم ينشئوا أماكن للعلاج واقتصروا على بعض المصحّات وملاجئ العجزة مثل: مصحة زنقة الهوا وملجأ الأمراض العقلية المخصّصة للأتراك "[3].

كلّ هذه الأوضاع ساهمت في تدهور حالة السكّان " إضافة إلى حدوث الكوارث الطبيعية كالجفاف والزلازل والفيضانات، فبلاد الجزائر عرفت أثناء هذا الحكم سلسلة من الهزّات الأرضية العنيفة، الّتي تسبّبت في تخريب بعض المدن وخسائر في الأرواح والممتلكات مثل: زلزال مدينتي الجزائر والمدية عام1632 م، والّذي ذكرت عنه بعض

[1]- سماعيلي زوليخة المولودة علوش، تاريخ الجزائر من فترة ما قبل التاريخ إلى الاستقلال، ص 309.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص309.

[3]- المرجع نفسه، ص 311.

الروايات أنّه أهلك جلّ سكّان مدينة العاصمة "[1].

3-الحالة الاقتصادية:

شهدت الجزائر في هذا العهد، ازدهار اقتصادي كبير يرجع الفضل فيه إلى ثرواتها الزراعية والحيوانية، " ويجمع المؤرّخون على أنّ الرخاء كان يعمّ الجزائر في ذلك العهد فقد كان الصيد البحري وحده كافيا لتزويد السكان بما يحتاجون إليه، فكيف إذا أضيفت إلى ذلك التجارة الخارجية التي كانت بأيدي مهاجرين الأندلس من مسلمين ويهود، يضاف إلى ذلك أنّ ازدهار الصناعات اليدوية الدقيقة، التي نشطت على أيدي المهاجرين من الأندلس جلبت إلى الجزائر القوافل من الداخل، التى كانت تأتي للتزوّد من هذه المصنوعات الجديدة "[2]، وبما أنّ الجانب العسكري كان الشغل الشاغل للدولة العثمانية فقد حرصت على توفير كل متطلّباته حتى يصرف جلّ اهتمامه إلى الدفاع عن الدولة الجزائرية من الغزو الصليبي، ولهذا راحت تبحث عن العائدات الاقتصادية التي تغطي هذه المصاريف، ولهذا تنوّعت المداخل فكانت تجمع "مما يأتيها من أموال الزكاة على الماشية والحبوب والزيتون وضريبة الصادرات، وغنائم البحر الّتي كان يغنمها الرياس وأموال الجزية التي كانت مفروضة على الدول الأوربية "[3]، وكذا العوائد والهدايا الّتي يقدّمها قناصل الدول عند تعيينهم في مناصبهم الجديدة، أو تعيين باشا جديد أو تجديد معاهدة سابقة[4].

كما عرفت المنطقة إبان هذا العهد ازدهار ورواج الصّناعة التقليدية، كصناعة النّسيج والبرانس والزرابي والحياكة وغيرها، وقد عرفت تصدير كميات كبيرة من الحبوب والبضائع والصوف والجلود والشمع والنّسيج إلى الخارج، وهذا ما تؤكده الباحثة سماعيلي زوليخة في حديثها عن الأوضاع الاقتصادية للبلاد الجزائرية إبّان هذا الحكم، بأنّها شهدت تحسّنا واضحا طيلة القرن السادس عشر والنصف الأوّل من القرن السابع عشر حيث كثر الانتاج الفلاحي، وتعدّدت المصنوعات المحلية ونشطت التجارة، وقد ساعد

---

[1]- سماعيلي زوليخة المولودة علوش، تاريخ الجزائر من فترة ما قبل التاريخ إلى الاستقلال ، ص311.

[2]- مبارك بن محمد الهلالي الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج3، ص 122.

[3]- المرجع نفسه، ص212.

[4]- ينظر: يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ص32.

على هذا التطوّر الاقتصادي والازدهار العمراني قدوم أعداد من مهاجرين الأندلس واستقرارهم بالجهات الساحلية، وأصبحت بعض المدن كقلعة بني راشد ومازونة وتلمسان وقسنطينة والجزائر تعجّ بالصنّاع والحرفيين كصناعة النسيج ومعالجة الجلود وصباغتها وصناعة الخشب والحديد[1].

وهذا مّا زاد في ثراء الاقتصاد التركي في الجزائر، وازدهرت أنواع شتى من الصناعات، كصناعة الملابس ومواد البناء من أجور ورخام وخزف، وكذا صناعة السّلاح والبارود الّتي كانت من مهام الأندلسيين، الّذين كانت لهم مهارة في الطبّ والهندسة المعمارية والطّبخ والحلويات.

4-الحالة الثّقافية:

لم يحض الجانب الثّقافي باهتمام العثمانيين نظرا لما اقتضته الحالة السّياسية الّتي كانت تعيشها البلاد المهدّدة من قبل التّحالف الأوروبي، بالإضافة إلى أنّ "الولاة الأتراك كانت جهودهم كلّها متّجهة إلى حركة الجهاد والصراع ضدّ القراصنة في العهود الأولى ثمّ إلى حركة التجارة والكسب البحري... هذا إلى أنّ الولاة الأتراك وأجهزتهم الإدارية التركية، لم يكن لهم تكوين ثقافي سابق، باستثناء العاطفة الدينية التي تتأجّج في نفوسهم"[2]، وقد كان للعلماء الجزائريين دور مهم في حثّ الجيش التركي على الجهاد، لأن الفترة العثمانية تميزت بحراك سياسي وعسكري واجتماعي، ونلمس ذلك من خلال اضطراب نظام الحكم وتزايد الاعتداءات الخارجية التي قادها الكافر ضدّ دار الإسلام، ممّا جعل هؤلاء العلماء يحثون أصحاب السلطة والمجتمع على الجهاد لصدّ الأعداء، وحماية الأعراض والممتلكات"[3].

وقد اعتمد العثمانيون على طرق تعليمية بسيطة لم تحقق نتائج ذات شأن، فكانت "مراكز التّعليم تقليدية وضعيفة المردود، ولم تكن المطبعة ولا الصّحف قد دخلت

[1]- ينظر: سماعيلي زوليخة المولودة علوش، تاريخ الجزائر من فترة ما قبل التاريخ إلى الاستقلال، ص ص 214-215.

[2]- يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ص67.

[3]- عبيد بوداود، معسكر، المجتمع والتاريخ، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 1435هـ/2014م، ص13.

الجزائر"[1]، إذ ساد التعليم الابتدائي الّذي دُعِّم من قبل الأفراد والزّوايا والأوقاف الّتي شملت المساجد ورعاية الأيتام، وقد انتشر في سائر المدن والقرى بل شمل حتّى الرحّل، الّذين كانت ترافقهم خيمة يعلِّمهم بها طالِب القراءة والكتابة من خلال تحفيظهم القرآن الكريم، وهذا هو ما يفسّر اندهاش الفرنسيين لدى احتلالهم الجزائر من عدم وجود الأمية[2].

كما أنّ الدّولة العثمانية لم تتكفّل بالإنفاق على التّعليم في الريف، ولم تُنْشأ المدارس العليا والثانويات التي كانت قليلة جدا، إذ لم تقم "بجهد لإقامة مؤسّسات شبيهة بجامع الزيتونة أو القيروان أو الأزهر، بالرغم من وجود علماء في المساجد الكبرى الّتي كان يقصدها الطّلبة من خارج الحدود الجزائرية للتّزوّد بعلمهم مثل: سعيد قدورة[3] وعلي الأنصاري[4] في مدينة الجزائر وسعيد المقري[5] في تلمسان، والشّيخ أبوراس[6] في معسكر"[7].

ولم يشمل التّعليم علوم الطبّ والصيدلة والكيمياء والفلك والحساب فقط ، بل انتشر

---

[1]- سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، ط2، ص 165.

[2]- ينظر: عثمان سعيدي، الجزائر في التّاريخ، ص423 .

[3]- هو سعيد بن ابراهيم قدورة أبو عثمان التونسي الأصل الجزائري المولد والقرار، عالم بالمنطق، من المالكية وكان مفتي الجزائر، من مؤلّفاته: في خزانة الرباط، شرح السلم المرونق، شرح خطبة اللقاني، توفي سنة 1066هـ/1656م (ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين،ج3، دار العلم للملايين بيروت، ط5، 1980م.)

[4]- هو علي بن موسى بن علي أبو الحسن بن أرفع الرأس، الأنصاري الأندلسي الجياني ولد سنة(515هـ/1121م) نزيل فاس،حكيم وعالم بالكمياء وشاعر وخطيب فاس، ينسب إليه كتاب "شذور الذهب" الموجود في خزانة الرباط بالسم" ديوان الشذور وتحقيق الأمور" ، توفي سنة593هـ/1197م، (ينظر: المصدر نفسه، ج5، ص26).

[5]- هو أبو الحسن سعيد بن أحمد المقري التلمساني، هو عم أبي العباس أحمد المقري، ولد عام 928هـ/1522م، برع في علوم الشريعة وكان حافظا للعربية والشعر والأمثال، له خطبة جمعة تضمّنت سور القرآن الكريم، تاريخ وفاته مجهول وفيما نعلم أنه كان على قيد الحياة سنة 1001هـ/1593م،(ينظر: الحاج رمضان شاوش، باقة السوسان في التعريف بحاضرة تلمسان عاصمة دولة بني زيان، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2011م، ص154).

[6]- هو الشيخ محمد بن أحمد بن عبد القادر الراشدي المعروف بأبي راس الناصر، ولد بنواحي معسكر سنة 1115هـ/1737م، تتلمذ على يد الشيخ عبد القادر المشرفي المعسكري، تولى القضاء والتدريس حتى وفاته سنة 1238هـ/1823م، تاركا لنا أعمال قيمة في علوم القرآن والحديث، الفقه والنحو والتوحيد والتصوّف، أما فيما يخص قصيدة العقيقة للمنداسي فله فيها سبع شروح، أوّلها الدرة الأنيقة،(ينظر: محمد أبو راس المعسكري، الدرة الأنيقة في شرح العقيقة، تحقيق وتقديم أحمد أمين دلاي، مركز البحث في الأنتروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر 2007، ص- ص 13-14).

[7]- عثمان سعيدي، الجزائر في التّاريخ، ص423.

الطبّ الشعبي والكيّ والرقية، وكلّ ما هو متعلّق بالدّروشة، أمّا الموسيقى فلم تكن تعرف كعلم يدرّس وإنّما كسماعٍ يردّد في المناسبات، وقد انتشر الموشّح الّذي جلبه الأندلسيون معهم ونشروه في المدن التّي سكنوها[1].

ونظرا لعائق اللّغة فإنّ الباشاوات والبايات كان اهتمامهم قليلا بالدراسات اللّغوية من بلاغة وبيان، وبحكم تواضع ثقافتهم "كانوا يفضّلون المستوى الثّقافي الأدنى على الأعلى لأنّهم هم أنفسهم لن يكونوا مثقّفين"[2]، باستثناء بعضهم أمثال: محمد بكداش الأديب الّذي حضر مجلسه أدباء وشعراء جزائريون، كما اشتهر الباي محمد الكبير[3] بالبايلك الغربي بنسخ الكتب وتأليفها والتعليم باللّغة العربية، ممّا أتاح للحركة الأدبية الازدهار في ولايته حيث قام بتقديم مساعدات كثيرة للأدباء، لكن هذا الازدهار لم يستمرّ طويلا بحكم ارتباطه بشخصه وليس بسياسة الدولة، ونتيجة لهذا الجوّ الثقافي الفقير في هذا العهد، فقد اختار الكثير من علماء الجزائر الهجرة إلى أقطار عربية أخرى، ومن بقى صار ينتج أدبا متواضعا، وينظم شعرا مكسور القواعد اللّغوية والنحوية والعروضية، ممّا ساهم في ظهور وانتشار الشعر الملحون، لكنّ هذا الوضع لم يمنع من ظهور أدباء كبار في هذا العهد نذكر منهم على سبيل المثال: عبد الكريم الفلكون[4] الّذي اشتهر بالنّثر في كتابة الرسائل المتبادلة مع علماء عصره، ومحمد بن ميمون[5] الّذي كتب في المقامة وأشهرها "التحفة

---

[1]- ينظر: عثمان سعيدي، الجزائر في التّاريخ ، ص435.

[2]- سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 2، ط2، ص173.

[3]- هو محمد بن عثمان الكردي، كنيته أبو عثمان أبو علي أبو النصر...لقبه الكبير، كان بايا على الغرب الجزائري حرر مدينة وهران نهائيا سنة 1205هـ، توفي مقتولا سنة 1213هـ(ينظر: ابن هطال أحمد التلمساني، رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري، تحقيق وتقديم محمد عبد الكريم، عالم الكتب، مصر، ط2 1969م، ص 15).

[4]- هو عبد الكريم بن محمد بن عبد الكريم الفلكون القسنطيني ذو ميلاد مجهول، أديب من أعيان المالكية في المغرب من أهل قسنطينة وربما قيل له القسمطيني بالميم، توفي بالطاعون في قسنطينة سنة 1073هـ/1663م، من كتبه شرح نظم الماكودي في الصرف، شرح شواهد على الأرجومية، وديوان مرتب على حروف المعجم في المدائح النبوية (ينظر: الزركلي، الأعلام، ج4، ص 56).

[5]- هو الشيخ الفقيه الأستاذ النحوي اللغوي أبو عبد الله محمد بن الحسين بن علي بن ميمون التيميمي القليعي من قلعة بني حماد، كان جده ميمون قاضيا بها، نشأ بالجزائر وقرأ بها ثمّ انتقل إلى بجاية، من شيوخه أبو عبد الله بن منداس برع في علوم اللّغة والنحو والأدب،جاريا في ذلك على سنن أبي الفتح بن جني، توفي ببجاية عام 673هـ/1274م من مؤلفاته: الموضح في علم النحو، حدق العيون في تنقيح القانون،(ينظر: أبو العباس الغبريني أحمد بن أحمد بن عبد=

المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمدية"، وكذا أحمد المقري[1] الكاتب والأديب الكبير صاحب الكتاب الموسوعي " نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب".

ونظرا للاهتمام البالغ للأتراك بالجانب الديني، فقد برز الشّعر الديني في هذا العهد كظاهرة تميّز الوضع الثّقافي "الخالي من مراكز ثقافية أو بلاطات يتردّد عليها الشعراء مادحين، فمن شعراء المديح نجد الأكحل بن خلوف ومحمد المستغانمي، هذا الأخير الّذي مدح الباشا محمد بكداش في قصيدة سماها "الكوكب النائر في مدح أمير الجزائر" وعبد الرحمان بن موسى الّذي له قصيدة يشيد فيها بحسان بن خير الدين عندما حرّر أحد حصون وهران فمدحه قائلا[2]:

هَنِيئًا لك بَاشَا الجَزَائِر وَالغَرْبِ بِفَتْحِ أَسَاسِ الكُفْرِ مَرْسىَ قُرَى الكَلْبِ

وقد أرجع الباحث أبو القاسم سعد الله أسباب تدهور الحالة الثقافية للجزائر إبان هذا العهد، إلى انشقاق وانقسام الدولتين الزيانية في الغرب والحفصية في الشرق قائلا: "قد بدأ قبل استيلاء العثمانيين على السلطة بقرون...وتكاد المصادر تجمع على أنّ الثقافة الإسلامية قد أخذت في التدهور منذ عهد المعتصم"[3].

من خلال كلّ ما سبق نلاحظ أن هذا العهد تميّز بركود فكري وإنتاج ثقافي قليل ساد كلّ الأقطار الّتي سيطر عليها الأتراك بصفة عامّة، سواء في الشّرق أو في الغرب ومع كلّ هذا فإننا نجد مُدُنًا مثل: بجاية وتلمسان ومازونة وقسنطينة، قد حافظت على التراث الفكري والثّقافي الّذي ورثته، وواصلت سيرها في هذا الطّريق ونبغ فيها شعراء

=الله، عنوان الدّراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، حققه عادل نويهض، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979م، ص67).

[1]- هو أحمد بن أحمد المقري القرشي المكي أبي العباس، الملقب بشهاب الدين من مواليد سنة 986هـ بمدينة تلمسان وأصل أسرته من مدينة"مَقَرَّة"، وكان من أهم شيوخه عمه سعيد المقري، كان كثير الترحال، توفي سنة 1041هـ، له 28 مؤلَّفا منها: أزهار الرياض في أخبار عياض، وكتاب إضاءات الدجنة بعقائد أهل السنّة، وأشهرها كتاب نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، (ينظر: الشيخ أحمد بن المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج1 حققه د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، 1408هـ/1988م، ص ص5-13).

[2] - ينظر: سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 2، ط2

[3]- سعد الله أبو القاسم، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج5، ص ص 283- 284.

ومثقّفون[1].

ورغم كلّ ذلك فقد حافظ العلماء الجزائريون على مكانتهم المرموقة، بل كان الحكام الأتراك يولونهم اهتماما خاصا لدرجة أنّهم كانوا يحكّمونهم في قضايا الحكم والرعية، وقد قسّم المؤرخون علماء هذا العهد إلى ثلاثة أقسام[2]:

1-صنف تدخّل في السياسة وتقرب من رجالاتها لأهداف مختلفة نحصرها في الهدف المادي من خلال السعي للحصول على المناصب، وبالتالي الابتعاد عن الفاقة والحاجة، أو لأهداف دينية باعتبار أنّ العثمانيين أهل فضل على الجزائريين لمّا خلّصوهم من أعدائهم، وبالتالي وجبت طاعتهم وتقديم النصح لهم.

2-صنف أعلن معارضته الصريحة لهم، ووصل الحد إلى بعضهم أن حمل السلاح ضدهم كالشاعر سعيد المنداسي الذي هجاهم لما هاجر إلى المغرب.

3-صنف وقف على الحياد فابن حمادوش كان يسترزق من ممارسة التجارة، وكذا الحال مع العالم المقايسي الذي امتهن حرفة صناعة الأساور.

وهناك من أعلنوا ولاءهم للعثمانيين "وأصبغوا وجودهم في الجزائر بصبغة شرعية نجد الحافظ أبوراس الناصر المعسكري، الذي عايش مرحلة حاسمة وخطيرة من تاريخ الجزائر العثمانية، فهو يرى أنّ العثمانيين لهم فضل كبير على الجزائر، لأنّهم قدّموا الكثير لسكانها منذ قدومهم، وصدوا عنها كلّ الأخطار التي كانت تهددها "[3] .

وبالرغم من كلّ هذه الأوضاع المضطربة التي سادت هذه الحقبة الزمنية، إلاّ أنّ له فضل كبير في ظهور وانتشار الأدب الشعبي الجزائري عموما والشعر الملحون منه خصوصاً بالمنطقة، التي كانت حافلة به وبالشعراء الذين عبروا عن حالتهم الوجدانية الشخصية وحالة العباد والبلاد في ظل الوجود العثماني، وقد وجدت فيه الشاعر متنفسًا للتّعبير عن خلجاته وأفكاره ، متماشيًا مع مستواه الثقافي والفكري بلغته البسيطة السائرة

[1]- ينظر: سعد الله أبو القاسم، أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ج5،، ص ص283-284.

[2]- ينظر: عبيد بوداود، معسكر المجتمع والتاريخ، ص ص 13-14-15.

[3]- المرجع نفسه، ص17.

على الألسنة، وهي منطلقات نابعة من الوجدان اليومي للطبقات المحرومة، مصورا أفراحها وأقراحها بعفوية وتلقائية، إذ استطاع الشاعر الملحون أن يعبر من خلاله بأمانة وصدق عن كثير من القضايا الحياتية التّي تهّم الجماعة "فصار الناس يتغنون بالملحون وبه يهجون، حيث اتخذه الناس أداة للتعبير عن مقاصدهم المختلفة من مدح وهجاء وغزل وضرب الحكمة، التي اعتاد أن يطرقها الشعر الفصيح"[1].

والشعر الملحون في عمومه شكل من أشكال التعبير في الأدب الشعبي يطلق" على كلّ كلام منظوم في بيئة شعبية بلهجة عامية، تضمنت نصوصه التعبير عن وجدان الشعب وأمانيه، متوارث جيلا عن جيل عن طريق المشافهة، وقائله قد يكون أمّيًا وقد يكون متعّلمًا بصورة أو بأخرى مثل المتلقي أيضًا"[2]، كما أبدعه أدباء معروفون "عاشوا في أوساط الشعب، فتحسّسوا آلامه وآماله وتناولوا المواضيع القريبة إلى نفوسهم وصاغوا منها ما يشبع رغبة تلك النفوس المادّية والمعنوية"[3]، وهو يعد بحق ديوان الشعب الجزائري، وابن الثقافة الشفاهية الشاهد على أيامه وأخباره وعاداته وتقاليده، إذ هو لسان حال الأفراد والجماعات الشعبية وترجمان لمشاعرها وعواطفها، نتعرف من خلاله على المستوى الفكري والمادي لأيّ شعبٍ من الشعوب، فإذا أردنا أن نعرف "عواطف السواد الأعظم من كلّ أمّة، وما هي عاداتهم التّي يجرون عليها وأفكارهم التّي يفتكرون فيها والمنازع التّي ينتزعون إليها، فانظر إلى أدبيات عوامّها فإنّها هي التّي تمثل حالتهم الاجتماعية تمثيلا صحيحا لا غبار عليه"[4].

وهكذا ارتبط الشعر الملحون ارتباطا وثيقا بوجدان الشعب الجزائري، وواكب مختلف مراحله التاريخية، فعكس أفراحه وأحزانه وأماله وآلامه، كما سجّل موقفه الرافض دومًا للدخيل الأجنبي، مستلهما موضوعاته ولغته من واقعه المعيش.

---

[1]- ناصر صبار، محمد بلخير شاعر الحكمة والحرب، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004 م، ص 10.

[2]- عبد الكريم قديفة، أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة - الشعراء الرواد – منشورات أرتيستيك، القبة الجزائر، ط2، 2007م، ص13.

[3]- إبراهيم الداقوقي، فنون الأدب الشعبي التركماني، مطابع دار الزمان، بغداد، ط1، 1962م، ص04.

[4]- نقلا عن: طول عبد الحكيم، شعر سيدي أحمد بن موسى الكرزازي، مخطوط رسالة ماجستير في الأدب الشعبي جامعة تلمسان،2001- 2002م، ص21.

وموضوعات الشعر الملحون التّي نتحدث عنها في هذه الدراسة، تنحو إلى إثارة الأحاسيس والمشاعر والعواطف، وتكشف عن خبايا ومكنونات النفس الشاعرة، وتعمل على هزّ وجدان المتلقي وتدفعه إلى التجاوب قصد المشاركة الوجدانية.

وقد جرت العادة عند الكثير من الدارسين والباحثين أن يحدّدوا موضوعات الشعر الوجداني وفقا تجاربهم العاطفية الذاتية "وأن نعدّ من الشعر الذاتي، شعر الوصف والغزل والتأمل والشكوى والحنين إلى الأوطان، والكشف عن أحوال النفس عند الانقباض أو الانبساط"[1]، لكن 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 عبد القادر القط في قوله: "وقد قرّ في نفوس الكثيرين أن 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].

وقد كشفت موضوعات الشعر الملحون الوجداني عن موقف الشاعر إزاء المجتمع والطبيعة والإنسانية جمعاء، من خلال رؤيته الذاتية "بوصفه إنسانا يحيا ويفكر ويحس ويتخيل، وهو إذ يعبّر عن ذاته بالكلمة الجميلة والأسلوب المتفرد الجذّاب إنما يعبّر بالفعل عن الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه ويعيش في كنفه متحسِّسًا همومه مستشعرا حاجة وطموحاته، ملتزما بقضاياه المصيرية والحضارية من حيث إنّ الشعر هو ضمير الأمة

[1] - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2 (1500-1830)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م، ص289.

[2] - مصطفى دراوش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2008م، ص 31.

[3] -عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط3، (دت) ص 14.

وقلب الإنسانية"[1].

ولا 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 النزوع الوجداني متأصل 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 الملحون بفطنتهم وسجيتهم أن ينظموا في شتّى الأغراض الشعرية المألوفة في الشعر الفصيح، كالفخر والحماسة والوصف والهجاء والرثاء والغزل والزهد، وكلّ ما هزّ أحاسيسهم ومشاعرهم، "فالموهبة الشعرية توجد في الفصيح والعامّي، وهي في الشعر أصباغ النفوس 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 النفوس من آلام البؤس والضرّ، بل على كلّ ما يتضمنه الشعر العربي الفصيح"[2].

وقد وجد شاعرُ الملحون بالمنطقة 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 الباحث التلي بن الشيخ في قوله: "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

[1]- إميل ناصف، أروع ما قيل في الوجدانيات، دار الفضائل للإنتاج الإعلامي، سوريا، ط1، 2009م، ص 10.

[2]- محمّد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون(أو الزجل) في الجزائر، تحقيق عثمان سعدي، دار الأمّة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010م، ص ص 23، 24.

[3]- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص 29.

في درجة الرؤية وتغاير في النظرة العامة، تزيدها اختلاف البيئة وتطور الحياة بعدا اجتماعيا وثقافيا واضحا كان وليد الخصوصية المحلية"[1].

وموضوعات الشعر الملحون الجزائري كثيرة ومتعددة لها تسميات خاصة عند أهل الملحون، وهي موضوعات فرضتها طبيعة الحياة اليومية في مظاهرها المتنوعة، وهي ذات الارتباط الوثيق بالأغراض الشعرية المعربة على حد قول المرزوقي: "أغراض الشعر الشعبي كثيرة جدا 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"[2].

وقد تحدث الأستاذ محمد الفاسي عن هذه الموضوعات الشعرية وعن التسميات التي ابتدعها أشياخ الملحون "ويمكن أن نقول عنها من أول 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 تسمى 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 النساء، 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"[3].

وموضوعات الشعر الملحون بالمنطقة، تنم عن صدق العاطفة وصحة التجربة التّي تثير وتهزّ وجدان الشاعر، وتجعله يؤثر في المتلقي كي تتّم له المشاركة الوجدانية فالانفعال بالموقف والتأثير والتأثر، يمنحان الشعر الخلود والبقاء والتداول والشيوع من جيل إلى آخر لأنّه "ينبع من الصدق العفوي الذّي يضغط على اللغة الشعرية من جهة

---

[1]- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، ص 87.

[2]- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر،1967م، ص 125.

[3]- ينظر: محمد الفاسي، شعر الملحون في الأدب المغربي ولماذا يسمّى بهذا الاسم، مجلة مجمع اللغة العربية، ج56 شعبان، 1405هـ/ ماي 1985م، ص ص45، 46 – وينظر أيضًا: محمد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأول، الجزء الأول، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1986م، من ص 35 إلى ص 42.

وعلى التجربة الشعرية الإبداعية لدى الشاعر من جهة ثانية، فيجعل منها كيانا لغويا يتبع الآفاق ويخاطب الإنسان والهواجس التي تحرّك الكوامن الداخلية لدى المتلقي"[1].

والأدب الشعبي الجزائري عامة والشعر منه خاصة إنتاج وإبداع أدبي جدير بالجمع والتحليل والدراسة، لأنه 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 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"[2].

وقد حرصنا في هذه الدراسة على رصد أهّم وأبرز الهزّات والمواقف الوجدانية التي أثارت انفعال وعواطف شعراء الملحون بالمنطقة، والتّي دفعت المتلقي إلى التجاوب معها لما لها من دور في الكشف عن تجربة الذات الشاعرة وموقفها من الأحداث والقضايا اليومية التّي هزّت وجدان الجماهير الشعبية الجزائرية إبّان العهد العثماني، الذي فرض على الذات الجزائرية علاقة وجدانية، أساسها الألم والحزن والخوف والقلق والشكوى والغربة وكثيرًا من الأحيان الدّمار والموت، فكان اللجوء إلى عالم المرأة والطبيعة والدّين، السبيل الوحيد للبحث عن الملاذ والأنس.

فحفل هذا العهد بالشعر الملحون، وكان فياضًا به في الجزائر عامة وفي منطقة الشمال الغربي منه خاصة، نتيجة للتدهور الثقافي والفكري، إذ"عرف هذا الفن شهرة كبرى في العهد العثماني، وضبطت قواعده وأحكم تلحينه"[3]، فلم تعد الثقافة الرسمية قادرة على مجاراة تطلعات الجماهير الشعبية، "ما فتح أمام القصيدة الشعبية مجالات واسعا، ومكنّها

[1]- بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، ط1، 2009م، ص 38.

[2]- توفيق ومان، أنطولوجيا صوت المكنون في الشعر الملحون، منشورات المكتبة الوطنية، الجزائر، 2007م، ص 07.

[3]- محمد مرابط، كتاب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تحقيق عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص 15.

من احتلال المقام الأول لخدمة قضايا الإنسان والتعبير عن نوازعه ورغباته وحاجاته"[1].

وفي ظل تغييب اللّسان العربي الفصيح في هذا العهد، 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، أن نميل إلى هذا اللّون من الشعر الشعبي الذّي يعبّر عن عواطفهم ويترجم عمّا يعتلج في نفوسهم من مشاعر وأحاسيس، لم يكن لهؤلاء الشعراء الذّي أتوا ثقافة ساذجة طورا ومتوسطة طورا ثانيا، بُدّا من أن ينشئوا هذا اللّون من الشعر الملحون، لأن الشعوب لابدّ لها من آداب– وفي مقدمتها الشعر– تصوّر آلامها وترسم آمالها وتصف أحوالها"[2]، وهذا ما يؤكده عبد الله ركيبي في قوله: "ولاشك أن ضعف الثقافة العربية في عصور الانحطاط وفي عصر الأتراك ثم عهد الاحتلال الفرنسي ساعد على انتشار هذا اللّون من الأدب"[3]، الذّي يعد بحق مرآة عاكسة لجوانب حيّة من حياة الذات الجزائرية، وشاهد على أحداث هذه المرحلة المضطربة سياسيا واجتماعيا وثقافيا، وهذا ما مَكَّنَ الشعر الملحون 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"[4].

وفي خِضَمِّ هذه 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 .

---

[1]- العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، النشأة- المضمون- البناء، نصوص المقاومة والثورة التحريرية نموذجا، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2013م، ص 73.

[2]- عبد المالك مرتاض، في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة التراث الشعبي، دار الحرية للطباعة، بغداد العدد2، السنة9، 1978م، ص 16.

[3]-عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي،ج1، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009م ص366

[4]- عمارية بلال، دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م، ص 25.

الفصل الأوّل

منطلقات الأدب الوجداني

المبحث الأوّل: مفهوم الوجدان

المطلب الأوّل: المدلول اللغوّي

المطلب الثاني: المدلول الاصطلاحي

المبحث الثاني: علاقة الشعر بالوجدان

المبحث الثالث: مفهوم الشعر الوجداني

المبحث الرابع: سمات الشعر الوجداني

المبحث الخامس: معايير الشعر الوجداني الغنائي

المطلب الأوّل: الذاتية

المطلب الثاني: العاطفة

المطلب الثالث: الصدق

المطلب الرابع: الخيال

المبحث الأوّل: مفهوم الوجدان

إنّ الحديث عن الأدب الوجداني هو الحديث عن جوهر النفس الإنسانية، وما تحمله من أحاسيس ومشاعر متباينة ومتداخلة مع بعضها البعض، مُشكِّلةً الوجدان الإنساني كالألم والحزن والشكوى والحنين والغربة والشوق والفرح والسعادة والحبّ والكراهية، وغيرها من المشاعر التّي يفصح عنها الأديب بالكلمات والألفاظ، في قالب فنّي أدبي سواء كان نثرًا أو شعرًا.

وقبل الولوج إلى تعريف الشعر الوجداني، يجدر بنا البحث عن المدلول اللغوّي لكلمة (وجدان) في بعض المعاجم العربية.

المطلب الأوّل: المدلول اللغوّي

يرادف لفظة (وجدان) من حيث الاشتقاق اللّغوي جملة من الألفاظ، لا نريد في هذه الدّراسة التوقّف عندها بإسهاب إلّا بقدر ما يخدمنا، وهي مشتقّة من الفعل الثّلاثي(وَجَدَ).

فقد وردت في معجم لسان العرب في مادة (وَجَدَ) بمعنى الحبّ والحزن قوله: "وَجَدَ به وَجْدًا في الحبّ لا غير، وإنّه لا يجد بفلانة وَجْدًا شديدا إن كان يهواها ويحبّها حبّا شديدا...ووَجَدَ الرجل في الحزن وَجْدًا"[1]، والمدلول نفسه ورد في معجم الكليات الوَجْدُ هو:" الحبّ الذي يتبعه الحزن وأكثر ما يستعمل في الحزن"[2].

ومن صفات الوجدان أنّه حالات نفسية متباينة تنبع من القلب، تظهر وتختفي بشكل عفوي وفجائي، وهذا ما يؤكّده كتاب التعريفات في قوله:" الوَجْدُ ما يصادف القلب ويرِّدُ عليه بلا تكلّف ولا تصنّع، وقيل هو بروق تلمع ثمّ تخمد سريعا"[3].

والوِجدان ليس سوى صورة عاكسة للمؤثّرات الخارجية، التّي تَهُزُّ النفس الإنسانية بالسّلب أو بالإيجاب، كالحزن لفراق الأحبة، أو الفرح للقائهم، وهو المعنى الذّي ورد في

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج15، دار الإحياء التراث العربي بيروت، لبنان، ط3، 1999م، ص219، مادة (وَجَدَ).

[2]- أبو البقاء أيوب ابن موسى الحسين الكفوي، الكليات- معجم في المصطلحات والفروق اللّغوية- مؤسسة الرسالة للطّباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998 م، ص398، مادة (وَجَدَ).

[3]- علي ابن محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان ،(دط)، 1985م، ص270، مادة (وَجَدَ).

موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، الوَجَدُ بفتح الواو والجيم:" هو لغة الحزن...وقيل الوَجَدُ اضطراب الفؤاد من خوف الفراق"[1].

كما تدّل لفظة (وَجَدَ) في معجم مقاييس اللغة، على حالة الغضب قوله:" وجدت الضالة وجدانًا وحكى بعضهم وجدت في الغضب وجدانًا"[2].

ويأتي الوجدان بمعنى الحزن والغضب والحبّ في المعجم الوسيط :"وَجَدَ فلان يَجِدُ وَجْدًا: حزن وعليه مَوْجَدَةً: غَضِبَ وبه وَجْدًا أحبّه...ويقال وَجَدَ الضالة والشيء كذا:عَلَّمَهُ إيّاه، ويقال: وَجَدتُ الحلم نافعًا"[3].

إذن الوجدان في أصل اللّغة مشتقّ من الفعل الثلاثي (وَجَد) الذي يعني في المعاجم العربية- السابقة الذكر- تلك الحالات النفسية المتباينة والمتعلّقة بأغوار الذّات الإنسانية من حبّ وحزن وغضب.

المطلب الثاني: المدلول الاصطلاحي

الوجدان ظاهرة نفسية ممعنة في التّعقيد والغموض تتضمّن حالات نفسية متداخلة مع بعضها البعض، وهي في الوقت ذاته متباينة كالإحساس والمشاعر والانفعال، ولا يخفى على الدّارس والباحث أنّ تعريف وتحديد المصطلحات مسألة جدالية وخلافية تختلف من ميدان لآخر، ومن باحث لآخر وذلك لاختلاف الرؤى والاتجاهات الفكرية.

والوجدان مصطلح نفسي شامل وجامع لكلّ الحالات النفسية والشعورية التّي تجري في أعماق الذات الإنسانية، وهو في مفهومه العام يعني مجموع العواطف والمشاعر المتباينة.

وورد المفهوم ذاته في موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم فهو:" النّفس

---

[1]- محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم،ج2، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1996م، ص-ص1757، 1758.

[2]- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء الرازي، معجم مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1 2001م، ص916، مادة (وجد)

[3]- معجم الوسيط، دار الأمواج، بيروت، لبنان، ط2، 1987م ، ص1013، مادة (وجد).

وقِوّاها الباطنية وقيل القوى الباطنة، والوجداني على القول المشهور هو ما يجده كلّ أحد من نفسه عقليا صرفا كان كأحوال نفسه، أو مدركا بواسطة قوة باطنية...التي نجدها إماّ بنفوسنا كعِلْمِنا بوجود ذواتنا وبأفعال ذواتنا، أو بآلاتها الباطنة كعِلْمِنا بخوفنا وشهوتنا وغضبنا ولذّتنا"[1] .

كما عرّفه إميل ناصف في قوله هو:" حالات نفسية من حيث تأثّرها باللذّة أو الألم غير مؤدية إلى المعرفة في مقابل عمليات التصوّر والتفكير، أو هو الانفعالات والعواطف والأهواء، أو هو النّفس وقواها الباطنة"[2]، وعليه يتم إدراك الحالات النفسية من خلال ذلك التناقض الوجداني الذي يختلج النفس الإنسانية كالإحساس والشعور بالألم أو الفرح لسماع خبر ما أو رؤية مشهد ما يترك أثره الايجابي أو السلبي في وجدان صاحبه "لأنّ الوجدان البشري لا يدرك نواقص الحياة، وحتّى معانيها إلّا من الصّدام المؤلم"[3].

والوجدان في الفلسفة " يطلق أوّلا على كلّ إحساس أوّلي باللذّة أو الألم، وثانيا على ضرب من الحالات النفسية من حيث تأثّرها باللذّة أو الألم في مقابل حالات أخرى تمتاز بالإدراك والمعرفة"[4]. وبالتالي يكون الوجدان نوعا من الإدراك والمعرفة الحسية الذاتية لباطن النفس، الذّي يختلف عن الإدراك والنظرة العقلية الموضوعية للأشياء والصور والحالات الأخرى.

ويرى شكري عزيز الماضي أنّ مصطلح الوجدان عند علماء النفس هو:" أمر يشمل الانفعال والعاطفة، وعلى هذا فالسرور الذّي يشعر به الإنسان عند رؤية منظر طبيعي أو الألم الذّي يعتريه من حادث مؤلم لا يسمّى انفعالا فقط ولا عاطفة فقط إنّما هو مزيج من الاثنين معا".[5]

---

[1]- محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص1758.

[2]- إميل ناصف، أروع ما قيل في الوجدانيات، ص11

[3]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2 ،1984م، ص289.

[4]- مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 2004م، ص1013.

[5]- شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1 1984م، ص115 .

وكثيرا ما يتّم الخلط بين العاطفة والانفعال، واعتبارهما مظهرا واحدا من مظاهر الوجدان، الذّي يثير في النفس تلك الاهتزازات.

وقد حدّد الباحث أحمد محمد عبد الخالق من خلال "معجم السّمات الوجدانية" المفهوم النفسي للوجدان، معتمدا في ذلك على ما ورد في بعض المعاجم الأجنبية، التّي نلاحظ من خلالها كثرة وتباين المفاهيم الخاصة بالمصطلح، كالانفعال[1] والمشاعر[2] والمزاج[3].

وعليه نلحظ أنّ مصطلح الوجدان يُعرَفُ بمفاهيمٍ كثيرة ومتباينة ومتداخلة في الاستعمال وهو ما أشارت إليه المعاجم النفسية، إذ يعرف بأنّه مصطلح عام " يشير إلى الشعور أو الانفعال ويتميز عن المعرفة والإرادة، وهو اسم جامع لطائفة تضم نوعا معينا من الشعور أو الانفعال لكلّ واحد منه اسم، مثال ذلك الفرح أو الاستثارة"[4].

والمفهوم نفسه أورده الباحث أحمد عبد الخالق من"معجم روبار" بأن الوجدان هو:" مصطلح عام يستخدم بشكل تبادلي مع مصطلحات متنوعة أخرى مثل: الانفعال والانفعالية والمشاعر والمزاج"[5]، وقد استند الباحث أيضا إلى تعريف الوجدان من معجم الدليل التشخيصي والإحصائي الرابع لاضطرابات النفسية بأنّه حالة نفسية داخلية قابلة للملاحظة الخارجية و" يُعَّدُ تعبيرًا عن حالة شعورية يخبرها الفرد ذاتيا (انفعال) والنماذج

---

[1]- الانفعال: حالة وجدانية حادة وفجائية مضطربة، وهو بوجه عام مشاعر قوّية أو حالات وجدانية ايجابية او سلبية: كالسرور، الغضب، الخوف، الحبّ، الرعب، الكره والحزن...(ينظر: أحمد محمد عبد الخالق، معجم السمّات الوجدانية في وصف الشخصية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط1، 2004م، ص- ص32، 33).

[2]- المشاعر: تشير المشاعر الى خبرة ما أو إحساس أو عملية شعورية، وبمعنى أخصّ تشير المشاعر إلى الانطباع الحسّي، مثل مشاعر الدفء أو الألم، كما تعني المشاعر حالة وجدانية كما في الشعور بالسعادة والشعور بالاكتئاب (ينظر: أحمد محمد عبد الخالق، معجم السمّات الوجدانية في وصف الشخصية، ص34).

[3]-المزاج: هو قابلية أو تهيّؤ لدى الفرد للمواقف الانفعالية، وهو استعداد لردّ فعل الفرد تجاه بيئته بطريقة معيّنة، فبعض الناس أكثر هدوءًا ورباطة جأش من غيرهم، وبعضهم أكثر نشاطا، في حين أنّ الآخرين أكثر حساسية و عصبية، وهذه الفروق معتمدّة على الوراثة(ينظر:أحمد محمد عبد الخالق، معجم السمات الوجدانية في وصف الشخصية، ص35)

[4]- ينظر: أحمد عبد الخالق، معجم السمات الوجدانية في وصف الشخصية، ص31.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشائعة لانفعال هي: الحزن والابتهاج والغضب"[1].

نلاحظ أنّ المعجمين الأجنبيين لم يستقرا بدورهما على مفهوم واحد للوجدان، إذ جعلا منه مصطلحًا أعمّ وأشمل من المصطلحات الأخرى، ويضّم مختلف أنماط الحالات النفسية الداخلية، التّي تنعكس في صورٍ خارجية قابلة للملاحظة والتعبير عنها بسلوكات وأشكال نفسية مختلفة، كانفعال والمشاعر والأحاسيس والعواطف، فهو ذلك الكلّ المركب لهذه الحالات النفسية .

أمّا مفهوم الوجدان في الأدب هو حاجة الشاعر للتعبير عن " حالة نفسية وانفعال عاطفي مفرح أو مؤلم، وهو الإحساس الدّاخلي لإدراك قيمة العمل الأدبي"[2]، إضافة إلى أنّه " ردّ فعل تلقائي من قبل الشعراء للتعبير عن مشاعرهم"[3]، ويكون الشعر من خلال هذا المنطلق مرآة عاكسة لما يشمل عليه الوجدان من مجموع الأحاسيس والعواطف والمشاعر الإنسانية، سواء كانت ايجابية أو سلبية يترجمها الشاعر في صورة فنية جمالية بواسطة الألفاظ والصور الصادقة النابعة من أعماق ذات صاحبها، وهذه هي طبيعة الشعر الوجداني، إذ هو "طابع ناظمه وميسمه، وفيه روحه وإحساسه وخواطره ومظاهر نفسه، سواء كانت جليلة أم دقيقة، شريفة أم وضيعة"[4].

فالوجدانية في الأدب تعني البوح العاطفي الصادق وتفشي ذاتية الشاعر من خلال إبداعه الأدبي، وهي:" تطوّرات قلقة تخاطب العاطفة وتناجي الوجدان بانفعال ذاتي مشجون موغل في الأنا...يجنح صاحبها عن العقل والذهن ويبتعد عن الغيرية والموضوعية للأشياء فهي التصوير التأثيري الانفعالي لحالات النفس المختلفة بكلمات موحية وصور مركبة، تنسجم مع ما يتفجّر في النّفس وما تعج به التجربة"[5] فالوجدانية

---

[1]- أحمد عبد الخالق، معجم السمات الوجدانية في وصف الشخصية، ص31

[2]- محمد التونجي، المعجم المفضل في الأدب، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص88.

[3]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية،1925-1975م، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 1985م، ص125.

[4]- إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1999م، ص190.

[5]- أحمد جاب الله، شعر شعراء الثورة، الربيع بو شامة- أنموذجا- مخطوط رسالة ماجستير في الأدب الجزائري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007م-2008م، ص68.

قيمة فنية يهدف الشاعر إلى تحقيقها في إنتاجه الشعري، وهي" تتمثل في ترجمة ذات الشاعر إزاء الدنيا وعجائبها، ومدى استجابة نفسه الشاعرة لجمال الطبيعة وما يعنى لها"[1].

المبحث الثاني: علاقة الشعر بالوجدان

إنّ مسألة الوجدان ملازمة لنفس الإنسان منذ الأزل، ولا يمكن أن نتصوّر حياته بدون الأحاسيس والعواطف، كما لا يمكن التخلي عن الوجدان الإنساني سواء كان إيجابا أم سلبا في تفاعله مع ذاته أو مع المجتمع أو مع الطبيعة والكون، وهذه الأحاسيس والعواطف تحتاج إلى لمسة فنية جمالية تعبيرية، بواسطة الألفاظ والعبارات والمعاني للإبانة والتبليغ عنها، على حدّ قول خالد علي الغزالي:" فجمال النصّ يرسّم ملامحه أداء بياني نتيجة للحظة الانفعالية"[2]، فنظم الشعر ليس سوى استجابة تلقائية لتلك الأحاسيس والعواطف التي تهزّ وجدان الشاعر هزّا عنيفا فتدفعه إلى البوح والنظم.

وقد أشار النقاد القدامى أمثال القرطاجني(684هـ) إلى قضية دواعي الشّعر وبواعثه النفسية، وتحدّثوا عن أهميتها في عملية الإبداع الشعري، حيث قال:" إنّ للشعراء أغراضا أوّل هي الباعثة على قول الشعر وهي أمور تَحْدُثُ عنها تأثرات وانفعالات للنّفوس، لكون تلك الأمور ممّا يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو الاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمور من وجهتين، فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسَّرة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف"[3]، أي أنّ وجود التأثيرات أو الدوافع النفسية سواء في حالة الانبساط أو الانقباض ضرورية لإثارة مشاعر الشاعر اتجاه موضوعٍ ما أو حادثة ما أو خبر ما، وبدون هذه البواعث يبقى الشعر جافًا لا يثير ولا يُثاَر.

---

[1]- جمال علي زكي بسيوني، الاتجاه الوجداني في شعر مهيار الديلمي- دراسة في الرؤية والأسلوب- مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، مصر ،2008م، ص28.

[2]- خالد علي الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، المجلد 17، ع 1-2، 2011م، ص270.

[3]- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م، ص11.

وعليه يكون الشعر متنفسًا ووسيلة للتعبير والإبانة بالكلمات والألفاظ عن أحوال النفس المضطربة اتجاه الطبيعة والكون، "بالشعر تتكلّم الطبيعة في النفس وتتكلّم النفس للحقيقة، وتأتي الحقيقة في أظرف أشكالها وأجمل معارضها أي في البيان الذّي تضعه هذه النفس الملهمة حين تتلقى النور من كلّ ما حولها، وتعكسه في صورة نورانية متموجة بألوان في المعاني والكلمات والأنغام "[1].

وقد أكدّ أيضا بعض النقاد المعاصرين أمثال جابر عصفور على أهمية الحالات النفسية في عملية الإبداع الشعري، وهي المنبع الثري الذّي يستقي منه الشاعر مادة إبداعه " فالبواعث الذاتية لشعر أحقّ البواعث، والسبب الأوّل الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين"[2].

وهكذا أدرك النقاد العرب قديمًا وحديثًا أهمية الدافع النفسي كمطلب أساسي وجوهري في عملية الإبداع الشعري، وأنّ " الهدف الأساسي للشعر إنّما هو بعث السرور للنّفس وهزّ القلوب طربًا وابتهاجا"[3]، فعلاقة الشعر بالوجدان هي علاقة تأثير وتأثر، والشاعر يكون في أوجه عطائه، عندما يكون في حالة انفعال، فيشعر بوجدانه قبل أن يفكر بعقله" والشعر مجاله العواطف في تأثيرها بصورةٍ واعية أو غير واعية، وكلّ ما يهزّ هذه العواطف ويشرح دوافعها وأسبابها يجلوها لنا فهو جدير بالتعبير عنه تعبيرًا فنيًا جميلا يصدر عن توازن وانسجامٍ كبيرين من ذات الفنان"[4].

والشعر في أغلبه عبارة صور مستوحاة من أغوار وخبايا النفوس المرهفة فتنجذب قلوب الشعراء إليها بالكشف عن المعاني المختلجة فيها، "فيبتهج السامع لما يّرد عليه ممّا قد عرفه طبعه وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا ويبرز ما كان مكنونا فينكشف للفهم

غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه أو تودع حكمة تألفها النّفوس وترتاح

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، ج3، بيروت، دار الكتاب اللّبناني،(دط)،(دت)، ص235.

[2]- جابر عصفور، النقد الأدبي- مفهوم الشعر(1) دراسة في التراث النقدي- دار الكتاب المصري، ط1، 2003م ص346.

[3]- أحمد أحمد البدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط6، 2008م ص68 .

[4]- مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص68.

لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها"[1]، وهذا ما يوحي أنّ الشعر مرآة عاكسة تتجلّى فيه عواطف وأحاسيس أصحابها دون تكلّف أو مغالطة أو زيف ورياء، لأنّ الشعر جزء لا يتجزأ من كيان النفس، يقول السيد قطب: "الشعر هنا قطعة من النفس يقال لحاجة تئز فيها، لا للعبث أو الافتخار"[2].

والشّعر في معظم حالاته تعبير عن معاناة النّفس وتوتر الوجدان وهو ترجمان لمختلف العواطف والمشاعر، فمصدره النّفس الصادقة، كما يقول جبران خليل جبران هو:"روح مقدسة متجسمة من ابتسامة تحيي القلوب والعواطف والنفوس، وإن جاء الشعر على غير هذه الصورة، فهو كسيح كذاب"[3].

فأصالة الإبداع الشعري تكمن في التعبير الصادق عمّا في نفسية الشّاعر، الذّي له القدرة على إثارة النّفوس وهزّ القلوب وتحريك الطباع، وهذا هو الهدف الأسمى الذّي يصب إليه الشاعر الوجداني:" لأنّ الشعر هو الفنّ الوحيد الذّي يستطيع أن يشرح العواطف في عبارات بليغة وأسلوب رفيع وأن يؤثّر مباشرة في السامع أو القارئ"[4].

وقد ظهر الاتجاه الرومانسي الوجداني في الشعر العربي الحديث، نتيجة اتصال الأدباء والنقاد العرب بالآداب الغربية، فجنح أصحاب هذا الاتّجاه " إلى ردّ الاعتبار إلى الفرد المبدع ولتجربته الذاتية، التّي عانت ضروبا من الحصار الاجتماعي والثّقافي داخل بيئة تعادي الحديث عن الأنا، وتجافي كلّ شاعر استجاب لانفلاتاته العاطفية "[5].

---

[1]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص125.

[2]- سيد قطب، مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، دار العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص123.

[3]- نقلا عن: عبد الرحمن عبد الحميد علي، النص الأدبي في العصر الحديث، بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، (دط)2005م، ص97.

[4]- مصطفى درواش، تشكل الذات واللّغة في مفاهيم النّقد المنهجي، ص 80.

[5]- أحمد حميد، مظاهر وتجليات التحوّل في مفهوم الشّعر ووظيفته في الخطاب الرومانسي المغربي خلال العقدين الأخيرين من عهد الحماية_ عبد السلام العلوّي_نموذجا، مجلة المناهل، ع 95_96 شعبان1433هـ، يونيو2013م منشورات وزارة الثقافة المغربية، ص40.

وقد تداعت بوادر هذا الاتجاه إلى الشعر العربي الحديث، انطلاقا من الاتصال الحضاري بين الثقافتين العربية والغربية، على يد حركة الإحياء، "التّي ردّت إلى الشّعر العربي ما كان قد فقده من لمسات وجدانية ذاتية"[1].

وممّا يبيّن لنا علاقة الشعر بالوجدان في هذه المرحلة، تعريف أحمد شوقي لشعر في قوله[2]:

الشِعْرُ دَمْعٌ وَوِجْدَانٌ وعَاطِفَةٌ يَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ قُلْتُ الذِي أَجِدُ.

يمثّل هذا البيت المبدأ الوجداني الذّي يؤمن به أنصار هذا الاتجاه في مفهومهم للشعر، إذ هو تعبير وجداني لذاتية الشاعر وحياته الباطنية، وأن يكون صادرا عن نفسه وطبعه، والشعر عندهم تغلب عليه النزعة الوجدانية، وأساس الحكم بموهبة شاعر عندهم، هو ظهور شخصيته في شعره وصدقه في الإحساس والتّعبير[3]، وتتخذ الجماعة الديوان (العقاد، المازني شكري،) البيت الشعري لهذا الأخير مبدأ لها في قول ونقد الشعر[4]:

أَلَا يَا طَائِرَ الفِرْدَوْسِ إِنَّ الشِّعْرَ وِجْدَانُ.

وقد أعلت هذه الجماعة من مكانة العاطفة والوجدان، وجعلت الشعر تعبيرا عن مشاعرهم الذاتية، متأثرين بالمذهب الرومانسي الغربي، الذي ينظر إلى مفهوم الشعر على أنّه:" فيض تلقائي لعواطف قويّة"[5]، كما ألحت هذه الجماعة أيضًا على أن يكون الشعر مرآة عاكسة لشخصية صاحبها،" وأنّ الشّعر الجيّد هو الذي يعبّر عن إحساس الشاعر

[1]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص16.

[2]- نقلا عن: حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية والواقعية في الشّعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث، مصر، ط1، 2005م ص04.

[3]- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشّعر الحديث، دار الوفاء الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1 2003م، ص86.

[4]- ينظر: عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمان شكري، جمعه وحققه نقولا يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،(دط)، 2000م، ص أ (مقدمة).

[5]- إبراهيم عبد الرحمن محمد، تراث جماعة الديوان النقدي- أصوله ومصادره-قراءة مقارنة- مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد3،ع4 سبتمبر1983م، ص139.

وعواطفه وخواطره هو دون سواه"[1]، فأضحى البوح العاطفي الذاتي ركيزة أساسية في مفهومهم للشعر الوجداني، و" تعبيرا عن النّفس الإنسانية العامة وما تزخر به من مشاعر الألم واللذّة، والخير والشرّ، كما أنّه تصوير لحقائق الطبيعة وأسرارها"[2].

والشعر تصوير لمظاهر الحياة النفسية المتناقضة بحلوّها ومرّها، بخيرها وشرّها ولهذا وُجِد الشعر والنثر كذلك لترجمة هذه الأحوال النفسية، وبيان جوهر الإنسان والطبيعة والكون، والشعر الصادق هو الذي يبوح بحقيقة النفس في صورتها التلقائية "والحرّ الأصيل منه لا يتعداها ولا يمكن أن يشذّ عنها لأنّه لا حقيقة إلاّ ما لبث في النّفس واحتواه الحسّ، والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى، أنّ هو إلاّ وحي يوحى"[3]، وانبثاق الشعر عن دافع وجداني أصيل، ضرورة حتمية لإنتاج شعر مطبوع معبر عن النفس دون تكليف أو قيّدٍ، لأنّ" الأدب في الحقيقة هو الإنتاج الوجداني المطبوع"[4].

نستنتج من خلال هذه الآراء، تأكيد الدارسين والنقّاد على أنّ الشعر مصدره النّفس والعواطف الإنسانية، وأنّه خلق من أجل إبانة وتبليغ المشاعر المختلجة في صدور أصحابها بالكلمات والألفاظ الموحية التي تثير حسّ السامع أو القارئ " فالشّعر يصل إلى أعماق النّفس ويهزّها هزّا، والشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النّفس إحساسا شديدا"[5].

إنّ هذا التوحّد الطبيعي بين الشعر والوجدان هو كعلاقة الجسد بالروح، يضعف بضعفه ويقوى بقوّته، وبه نميّز جيّد الشعر من رديئه، وهو ليس مجرّد نظم أو ترصيف للكلمات والألفاظ، وإنّما غايته أن يترك أثرا لدى المتلقي، والشّعر الجيّد هو ما أفصح

---

[1]- عبد القادر المازني، الشّعر غاياته ووسائطه، تحقيق فايز ترحيني، دار الفكر اللّبناني، بيروت، ط2، 1990م، ص20.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- يسرى محمد سلامة، جماعة الديوان(شكري،المازني،العقاد)، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1977م، ص196.

[4]- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981م، ص77.

[5]- عبد الرحمن شكري، دراسات في الشعر العربي، جمع وتحقيق محمد رجب البيومي، دار المصرية اللّبنانية، (دط) (دت)، ص247.

صاحبه عن خوالجه ومكنوناته بصدق دون تستر أو مغالاة، " فإنّ حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوّة مستخرجة من قوّتها، وجلاله من جلالها ومن كان سقيم الذوق أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة والشاعر رسول الطبيعة ترسله مزّودًا بالنغمات كي يصقل بها النفوس ويحركها ويزيدها نورًا ونارًا، فعظم الشاعر في عظم إحساسه بالحياة، وفي صدق السريرة الذّي هو سبب إحساسه بالحياة"[1].

وعليه يكون الشعر صورة ناطقة لأحاسيس ومشاعر أصحابها، من خلال البوح العاطفي الصادق، واعتراف النفس لما تختلج من شعور بالألم واللذة أو السعادة والغضب، "التّي تنعكس فيها خفايا نفسه وصور أفكاره وتأملاته ملتمس فيها عواطفه وإحساساته من فرح وحزن وسخط ورضى، ورغبة ورهبة، وألم ولذة، إلى جفاء وقساوة وغلظ طبع..."[2].

ومادام الشعر مصدره النفس الإنسانية، فإنّ المثقف والأمّي كلاهما يستطيع أن ينظم الشعر"الأوّل في لغة فصيحة والثاني في لغة عامية هي لغة أمثاله من الأميين وانبثاق الشعر من نفس الإنسان، يجعل نظمه أيسر على الجاهل الأمّي منه على العالم الذي يعتمد على العروض والقوافي فقط، لأنّ الأوّل بقطع النظر على لحنّه وتحريفه يرسل كلامه من نفسٍ متقدّة وروح ملتهبة وقلب مملوء إحساسا وشعورا، فيلقى رواجًا كافيًا في أسواق الأفئدة"[3].

ومن خلال ما تقدّم نخلص إلى أنّ علاقة الشعر بالوجدان تكمن في أهمية وجود البواعث النفسية كعنصر أساسي وجوهري في عملية الإبداع الشعري، لأنّ الإلهام الوجداني هو الذي يهب الشاعر ملكة قول الشعر في صورة فنية نابضة بالحياة تجيش بنفحات العواطف الإنسانية المتباينة من حبّ وكراهية، وألم ولذة، وحزن وفرح...وكلّها تجارب نابعة من وجدان وذاتية الشاعر، وتكون في الوقت ذاته صدى وانعكاس لمشاعر وأحاسيس الآخرين، لأنّ الشعر الوجداني" لا يعرفه إلاّ من يكابده ويعانيه لذلك فالشاعر

[1]- إبراهيم عبد الرحمن محمد، تراث جماعة الديوان النقدي، ص139.

[2]- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م، ص122.

[3]- المرجع نفسه، ص120.

هو ذلك الإنسان الذي امتلأ قلبه بالأشجان، يئن للصوت الضعيف يهزّ الإنسان والحيوان على السواء، والشاعر هو ذلك الذّي يذوب ليضيء لآخرين، وهو الذّي يغني ليحيا الآخرون"[1]، ويبقى الشعر الوجداني بلمساته الفنية والجمالية حيًّا خالدًا بخلود العواطف والأحاسيس الصادقة، وأنشودة الحياة على مرّ العصور وتوالي الأجيال.

المبحث الثالث: مفهوم الشعر الوجداني

الشّعر الوجداني هو لون من الشّعر الذّاتي العاطفي، الذّي يصدر عن الأحاسيس والمشاعر المفعمة بالصدق والإخلاص، وهو البوح العاطفي بلا تصنّع ولا تكلّف يعبر الشاعر فيه عن ما يعتمل في خاطره وما يضطرب في وجدانه "فهو التصور التأثّري الانفعالي لحالات الذّات والنّفس الملتاعة في غياهب الظروف المختلفة شاكية طورًا مفرحة أخرى، إنّه الأدب الذّي يكون صدى وفيضًا لأحاسيس الأديب العفوّية وترجمانا لقلقه واستقراره"[2]، وهذا النوع من الشعر هو أقرب الفنون إلى ذاتية الشاعر فهو عنوان لنفسيته وما يحيط بها، وهو يعنى بالتجربة الذاتية أو الشخصية أو الفردية التي تعبر عن رؤية الشاعر لموضوعه وفق رؤية تحمل سمّات شخصيته ونفسه وذاته[3].

ويرى محمد مصايف أنّ أصحاب هذا الاتجاه" ربطوا الشعر بالعاطفة الصادقة والإحساس العميق، حتّى أنّهم حدّدوا الشعر الوجداني بأنّه لغة العواطف والأحاسيس والوجدانية بأنّها الترجمة عن هذه العواطف والأحاسيس"[4].

وهذا اللّون الشعري في معظم حالاته يعبر عن معاناة النفس وتوتر الوجدان وتوقد المشاعر والأحاسيس ورؤى الخيال، وهو المعبّر بأمانة وصدق عن العواطف التّي تعتمل في نفوس الأفراد والجماعات الإنسانية، ويكشف مشاع الأفراح والآمال والآلام كما أنّه

[1]- عبد الرحمن قوبي، الشعر الوجداني عند علال الفاسي-قراءة في غزليات الزعيم علال الفاسي-مجلة آفاق، ع 65-66، 2001م ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص264.

[2]- محمد زغينة، المقالة الوجدانية في نثر أدباء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين (1926-1953م)، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، (دط)،2005م، ص13.

[3]- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، ص25.

[4]- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص161.

يصوّر أخيلة النّاس وأحلامهم، وكلّ ما يمّر في أذهانهم من الخواطر[1].

والشعر الوجداني هو نوع من الشعر الغنائي[2]، الذّي يختلج داخل الذات ليعبر عمّا تثيره الدوافع الخارجية من إحساسات ذاتية أو عامة، تتبع من نفسٍ" تعيش في صراعٍ دائم في نطاقين، الأوّل مع ذاتها بين المّادة والروح، والثاني مع خارجها بين الواقع والمثال، قد انتهى بها الثاني إلى التمرّد وإلى الانطواء أخرى"[3].

ويعرّف أنطونيوس بطرس الشعر الغنائي في قوله:" هو شعر عاطفي يتفجّر من ذات الشاعر بقوّة وصدق ويعبر عن معاناة القلب والفكر بدون مورابة أو مداجاة"[4] فالشعر هو غناء النفس المضطربة سواء في انبساطها أو في انقباضها، بكلّ عفوية وتلقائية، طابعه العام يتميّز بنغمّة سوداوية، كلّها عذاب وألم، حزن وبكاء، وشوق وحنين وهي المآسي كلّها وجد فيها الوجدانيون مجالا خصبًا للبوح العاطفي الصادق دون تستّر أو مغالاةٍ.

ويمثّل الشعر الوجداني أحد أنواع الشعر الثلاثة المعروفة في الآداب العالمية[5]، وفي أغلب الأعمّ هو شعرٌ يمجّد النّفس ويعظم من شأن الأنا، غير أنّ هذه النّفس" ليست أنا

---

[1]- ينظر: محمد الصالح البجاوّي، الأدب الشعبي الجزائري- الأمثال و الحكم-دار الجائزة، الجزائر، ط1، 2009م ص23.

[2]- اختلف القدامى والمحدثين في تحديد مفهوم الشعر الغنائي، فانطلق الفريق الأوّل من الشكل الخارجي، وانطلق الفريق الثاني من المضمون في التعريف به، وذلك لأنّ القدامى كانوا يغنون الشعر، فيرتبون أبياته بطريقة تيسر لهم أنشاده و ترتيله، في حين أن المحدثين نظروا اليه على أنّه تعبير عن العاطفة الإنسانية، ومع ذلك فقد أجمعوا كلهم على أن الشعر غناء النفس.(للمزيد ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي،ص151)

[3]- نعيم الباقي، تطوّر الصور الفنية في شعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 1983م ص 123.

[4]- انطونيوس بطرس، الأدب تعريفه- أنواعه- مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان،(دط)، 2005م ص31.

[5]- أنواع الشعر الثلاثة: الأوّل شعر غنائي وجداني، وهو أن يستمد الشاعر من طبعه وينقل عن قلبه ويعبر عن شعوره والثاني شعر قصصي وهو نظم الحربية والمفاخر القومية في شكل قصة، كالإلياذة والشاهنامة، والثالث شعر تمثيلي وهو أن يعمد الشاعر إلى واقعة فيتصوّر الأشخاص الذين جرت على أيديهم، وينطق كلا منهم بما يناسبه من الأقوال، وينسب إليهم ما يلائمه من الأفعال (للمزيد ينظر: أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الشرق العربي، لبنان، بيروت، (دط)، (دت)، ص ص35، 36).

راكدة جامدة، بل هي فاعلة ومفعول بها تتأثر بما حولها فتؤثر فيما حولها، هذه الأنا تعني العواطف والأحاسيس وتصهرها ثمّ تترجم عنها، هي عنصر إذن من عناصر العالم الحيّ يشارك العالم في الحياة ويفكر فيما حوله ويصل في بعض الأحيان إلى استنتاجات إنسانية بعيدة"[1].

وهو يعد مرآة صادقة لنفسية صاحبها، ينبعث من أعماقها الأفراح والأحزان، ولهذا نجده يتضمن تلك المشاعر القوّية التّي تأثر في المتلقي، فهو"مرآة الحياة بخيرها وشرّها، بسوءها وإحسانها، والشعر تصوير صادق لا يداجي ولا يخدع وهو تذكرة غير خئون ومتعة الخيال، والشعر بعد هذا الإحساس بما تخفق له القلوب من الأمور التّي تتوالى على الإنسان، وهو الذّي يستطيع بجبروته أن يخضع المعاني المستعصية التّي يرق فهمها ويصعب الوصول إليها ليجعلها في متناول أحاسيسنا وعقولنا وقلوبنا"[2].

ويرى حنّا الفاخوري أنّ الشاعر الوجداني يصف من خلال قصائده" صغار مظاهر عواطفه ونزعات قلبه، وخلاصة أفكاره وآرائه، وصفوة تصوراته وتخيلاته في الكائنات المحدقة به"[3]، ولا يكتفي بالتعبير عن أحاسيسه ومشاعره الذاتية، بل يتحدث ويصف مشاعر الآخرين، وما يؤثر في نفسيته من أحداثٍ ومظاهرٍ ومواقف إنسانية "بوصفه إنسانًا يحيا ويفكِّر ويحِّس ويتخيّل، وهو إذ يعبّر عن ذاته بالكلمة الجميلة والأسلوب المتفرّد الجذاب، إنّما يعبّر بالفعل عن الوسط الاجتماعي الذّي ينتمّي إليه ويعيش في كنّفه متحسِّسًا همومه، مستشعرًا حاجاته ملتزمًا قضاياه المصيرية والحضارية، من حيث أنّ الشعر هو ضمير الأمّة وقلب الإنسانية"[4]، ويستطيع الشاعر بواسطته أن يعبر عن تجاربه الذاتية، وعن مشكلات الآخرين وموقفه من الحياة والكون والإنسانية جمعاء، ويدعو من خلاله إلى مشاركته الوجدانية.

---

[1]- منجلي الشملي، الفكر والأدب في ضوء التنظير والنقد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (دط)،1985م ص148.

[2]- يسرى محمد سلامة، جماعة الديوان- شكري- المازني- العقاد، ص193.

[3]- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، دار اليوسف للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص38.

[4]- إميل ناصف، أروع ما قيل في الوجدانيات، ص10.

ونجد من أهمّ بواعث هذا النوع الشعري" الألم والمعاناة ومرارة التجربة، ممّا يحمل الشاعر على البوح بما في نفسه من شعور بالألم أو الوحدة، أو الحبّ، أو غير ذلك من العواطف الصادقة التّي تُلهب القلب، وترقّق الحسّ، وتصفّي الذات"[1].

فكان من طبيعة الشعر الوجداني جيشان العواطف والأحاسيس والمشاعر الصادقة بكلّ عفوية وتلقائية" بعيدًا عن التستّر والمداجاة أو التكتّم والمراوغة، كلّ ذلك بشفافيةٍ صادقةٍ واعتراف قلب وبوح النفس بشكلٍ عفوّي تلقائي، كما تفوح الزهرة الأرجة بعطرها، وكما يغني الطائر الغرد على أفنان الشجر"[2].

والشعر الوجداني الذي يعنيه الباحث محمد مرتاض، هو شعر لا علاقة له بالفلسفة الموغلة في أعماق الفكر، حتى يغدو شعرًا جافًا لا يثير ولا يُثار، وصوره بعيدة عن إحساس ومشاعر المتلقي، فلا تثيره ولا يستجيب لها، وإنّما المقصود بالوجدانية في هي التي " تنحو إلى الإثارة العاطفية، وتعمل على إبراز الهزّات الدّاخلية التي تصدر عن الحنايا، وتنطلق من الأعماق في صورة مثيرة للمشاعر، ودافعة المتلقي إلى التجاوب معها والتأثر بشاعريتها"[3].

وخلاصة القول حول مفهوم الشعر الوجداني، أنّه نوع من الأدب الشخصي الذاتي الذّي يهتم بالمشاعر الفردية والجماعية، ويحاول الكشف عن مكنوناتها دون قيّدٍ أو مبالغةٍ، ويغلب عليه طابع الألم والحزن والشكوى، والهيام بحبّ المرأة، وتغني بمظاهر الجمال والطبيعة، فهو تعبير عن موقف الشاعر إزاء المجتمع والطبيعة والحياة، من خلال رؤيته الخاصّة وعواطفه الجياشة وإحساسه المرهف وخياله الخصب، لأنّ الغاية من الشعر الوجداني هي إبانة وتبليغ مقاصد حركات العواطف المتأججة في صدور أصحابها، والصدق في ترجمة أحوالها والكشف عن مكنوناتها، قصد التأثير في المتلقي بهدف خلق المتعة الوجدانية والجمالية والفنية.

---

[1]- إميل ناصف، أروع ما قيل في الوجدانيات ، ص12.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- محمد مرتاض، الشعر الوجداني في المغرب العربي، من القرن الثاني الهجري إلى نهاية القرن الخامس الهجري قراءة جمالية فنية، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015م، ص06.

المبحث الرابع: سمات الشعر الوجداني

لاحظنا في معرض الحديث عن الشعر الوجداني وجود تشابه وتداخل بين مصطلحي الشعر الوجداني العربي والشعر الرومانسي الغربي، وهذا ما أشار إليه الباحث عبد القادر القط في قوله: "وقد جرى العرف عند الكثير من الدارسين على أن يسمّوا هذا الاتجاه الوجداني في شعرنا العربي الحديث بالحركة الرومانسية، مستعرين هذا المصطلح الأوروبي، لمّا لمسوه من وجوه شبه عديدة بينه وبين تلك الحركة في دواعي نشأتها وصور أدبها"[1]، لأنّ النفس الإنسانية في جوهرها واحدة ومتشابهة، رغم اختلاف الزمان والمكان واللغة وطبائع الناس.

ومن ثمّ فإنّ الشعر الوجداني الرومانسي يمتاز بسمّاتٍ عامّة مشتركة، وإن اختلفت في بعض جوانبه الفنية، حسب طبيعة البيئة وثقافة أصحاب هذا الاتجاه، "فالشعراء الوجدانيون يتفاوتون في ذلك حسب موهبة كلّ منهم واتجاهه الفنّي وطبيعة تجربته وموقفه العام من الحياة والنّاس...ومن دوران التجربة حول الذات، وانطلاق الصور الفنية من الوجدان، يتّسم الشعر الوجداني بسمات فنية عرف بها، من ميل إلى الصور الخيالية والتجسيم والألفاظ الشعرية المحملة بدلالات شعورية غير مقيّدة بمعان مادية محدودة"[2].

وعليه حق لنا أن نتساءل في هذا المقام، عن السمّات العامة التّي تتميّز بها القصيدة الوجدانية؟

ويمكننا أن نستنتج ممّا سبق الاشارة إليه، بعض السمّات العامّة والبارزة التّي تميز الشعر الوجداني على بقية الأنواع الشعرية الأخرى في النقاط الآتية:

1) يعبر الشعر الوجداني بالدّرجة الأولى عن ذاتية الفرد" فإحساس الشاعر بذاته الفردية وتعبيره عن تجاربه الخاصّة، وتطلعاته وآماله في الحياة، من حبٍّ وحرّيةٍ وكرامةٍ، وتعبيره عن أحزانه وغربته عن مجتمعه، وحيرته وقلقه وتأمّله في الحياة والكون"[3]، وهذه المشاعر

[1]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص10.

[2]- المرجع نفسه، ص14.

[3]- جمال علي زكري بسيوني، الاتجاه الوجداني في شعر مهيار الدّيلمي- دراسة في الرؤية والأسلوب، ص 31.

والأحاسيس تختلف من شاعر إلى آخر، فينبغي أن يكون الشعر الوجداني عنوان صاحبه ومرآة عاكسة لتجاربه وعواطفه الذاتية.

وكان "جوته" رائد من رواد الرومانسية في الغرب، يؤكد على ضرورة وأهمية حضور ذاتية الشاعر، وأن يكون الشعر نابعًا من وحي صاحبه دون سواه في قوله: "يجب أن يحذر الشاعر النقل عن أي شاعر آخر، لأنّه يريد أن يكون تعبير الشاعر عن ذاته هو لا عن ذات غيره"[1]، كما أنّنا نلمح من خلال القصائد الوجدانية ضمير المتكلّم (الأنا) بارزًا يكشف عن ذاتية الشاعر.

2) اهتمام الشعراء الوجدانيين بالتجربة العاطفية الصادقة، والشعر عندهم هو الوسيلة الوحيدة للبوح العاطفي والتعبير عن مكنونات النّفس الباطنة، إذ أنّ العاطفة الصادقة هي من أهمّ السمّات الفنية التّي ينبغي أن تتوفر في التجربة الشعرية الوجدانية، والشعر بدونها يبقى جافًا حبيس وجدانهم، لا يثير ولا يثار، وبالتالي فإنّ القصيدة الوجدانية التّي تتوفر على هذه الخاصية تلقى الرواج والإقبال في سوق الأفئدة والصدور المرهفة والجياشة بالعواطف والأحاسيس، ذلك أنّ" الإبداع الفنّي يعتمد اعتمادًا أساسيًا على العاطفة، على تلك الرعشة التّي تنتج عن الاحتكاك بموضوع ما، أو فكرةٍ ما أو هدفٍ ما فتملأ هذه العاطفة جميع جوانب شخصية الفنان وتقلق راحته، وتدفعه إلى الفعل وإلى التعبير عمّا يجول في نفسه وما يعتمر في وجدانه"[2]، ولهذه الدواعي عَظَمَ شعراء هذا الاتجاه من شأن العاطفة وقدّموها على العقل.

3) يلجأ شعراء هذا الاتجاه إلى التغني بالطبيعة ومظاهرها، بوصفها عالمًا للنقاء والصفاء والمثل العليا، كالحرّية والكرامة والمساواة والتلقائية والبساطة، وهروبًا إلى أحضانها للتعبير عن أزمات النّفس، والتنفيس عن مشاعر الألم والصدّ والهجران والشكوى والحنين والغربة "ولا شك أنّ لرهف الحسّ وشبوب العاطفة عند الرومانتكيين أثرًا عظيمًا في هيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها، فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوها أسرارها، وأن يكون

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، ص09.

[2]- عيسى علي العاكوب، العاطفة الإبداع الشعري، دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص27

أدبهم صورة صدق للشعور الصادق بما يتجلى لإحساسهم من مناظرها"[1].

ويتفاوت الشعراء الوجدانيين في علاقتهم بالطبيعة، فهناك من يصّورها تصويرًا خارجيًا سطحيًا فوتوغرافيًا، وهناك من يتخذ من مظاهرها تعبيرًا عن خواطره وأفكاره وانفعالاته الوجدانية، وهناك من يبعث فيها الحياة ويحرّكها وينطقها ويجعلها تعكس حالته النفسية، فتشاركه همومه وأحزانه مشاركة يكاد يتحّد فيها الوجود الخارجي بالوجود الداخلي.

4) نزوع الشاعر الوجداني إلى الحبّ والهيّام بالمرأة، ولعّل هذه العاطفة الإنسانية هي السّمة الأساسية التّي تمحورت حولها القصيدة الوجدانية، وهي من أكثر الحالات النفسية التّي أفاض الشعراء فيها وأبدعوا قصائد على مرّ العصور المختلفة، حيث" كانت المرأة وقودًا للشعر، خاصة الشعر العاطفي"[2]، فأصبح حبّ المرأة الشغل الشاغل لشعراء الوجدانيين وتفاوتوا حين تناولوا في قصائدهم هذه العاطفة" فبرز الوجد الروحي في شاعر، ويبرز الوجد الجسدي في شاعر آخر،...وقد يكون ذلك بسبب حاجات الشعر ذاته، وقد يكون ذلك لسبب طبيعة الحبّ التّي تقتضي بهذا الاستثناء، وهي الطبيعة التّي قد يدركها الشعراء أكثر من غيرهم"[3]، وتبقى سمّة حبّ المرأة من أبرز وأعرق العواطف الإنسانية وأقربها إلى التعبير الوجداني.

5) اهتّمام الشاعر الوجداني بالمثل العليا وبإيمانه الصادق، بحبّ الخير والجمال والحقّ "ويتغنى الشاعر في شعره أنّه جزءٌ من هذا العالم الفسيح، وأنّه يحب الخير ويكره الشّر ويفرح للبشرية جمعاء...ويأمل أن يعبر في كلّ الأحوال عن الروح الإنسانية، وأن يوضح ويؤكد المثل الحيّة التّي يحبّها النّاس"[4]، وهذه السّمة شائعة في الشعر الوجداني إذ يمزج الشاعر بين عواطفه وعواطف البشرية ككلّ، فيحزن لأحزانها ويفرح لأفراحها" وهذه المآسي

---

[1]- محمد غنيمي هلال، الرومانتكية، دار العودة، بيروت، (دط)، 1973م، ص171.

[2]- منير البصكري، الشعر الملحون في أسفي، منشورات مؤسسة دكالة عبدة للثقافة والتنمية، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2001م، ص127.

[3]- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط1، 1998م، ص10

[4]- عبد الرحمن عبد الحميد علي، النّص الأدبي في العصر الحديث، بين الحداثة والتقليد، ص05.

الإنسانية التّي تصيب الآخرين تفجّر في قلب الشاعر ينابيع الحزن والرحمة وتجلو أمام وجدانه ما في الحياة من عبروا ما في النفس البشرية من متناقضات، فيعبر عن ذلك كلّه بروح من التعاطف تجعل ذلك الإطار الموضوعي وجهًا من وجوه الذاتية"[1]، وتلك هي طبيعة الشاعر الوجداني ذو الإحساس المرهف الذّي تفيض عيونه بالدموع رقةً وحناناً ووجدًا وأسى.

6) يميل شعراء هذا الاتجاه إلى تعظيم شأن الخيال وإطلاق العنان والحرّية له في ارتياد الأفاق الرحبة، هروبًا من الواقع المؤلم والبوح عن مكنونات النفس الباطنة" فيميل الشاعر إلى الصور الخيالية وتجسيم الألفاظ الشعرية المحملة بدلالات شعورية غير مقيّدة بمعانٍ مادّية محدودة"[2].

ويرى محمد عنيمي هلال أنّ الخيال هو:" استجابة لحاجة ملحة في نفس الرومانتيكي، ولكنّه مصدر ألم وحزن، ويقود التأمل فيه إلى آفاق فسيحة في جوانب النفس الإنسانية يرتاع أمامها من يكتشفها"[3]، فسمّة الخيال هي بمثابة القوّة المحرّكة لعملية الإبداع الشعري الوجداني" وانّ الشعر لا يكون في أقوى حالاته إلاّ إذا أرخى لهذه الزمام، ولم يعد الرومانطقيون يعتبرون الخيال وسيلة لبناء العالم الفنّي فحسب، بل أصبح لديهم هو المنقذ الوحيد للحقيقة"[4]، فأضحت الاتجاه الوجداني بفضل ملكة الخيال أكثر إيحاء وتأثيرًا وثراء، يحمل دلالات رمزية هي في جوهرها أعمق وأرحب من الدلالات المألوفة في الواقع.

7) ترتكز القصيدة الوجدانية على الوحدة العضوية، كما يعرفها محمد غنيمي هلال في قوله: " تتمثل في وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التّي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا، به تتقدم القصيدة شيئًا فشيئًا حتّى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيل الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحيّة لكلّ جزء

[1]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص98.

[2]- محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث ، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، ط2، 2006م، ص110.

[3]- محمد غنيمي هلال، الرومانتكية، ص76.

[4]- إحسان عباس، فنّ الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط2، 2011م، ص124.

وظيفة فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر"[1].

ومعنى ذلك أنّ الوحدة العضوية في القصيدة الوجدانية، تشبه جسم الإنسان الّذي يقوم فيه كلّ عضوٍ بوظيفة معينة، فإذا اختل فيه عضوٌ اختل باقي الجسم، وتعدّ العواطف كخيط رفيع يشدّ عناصر البناء الفني للقصيدة مع بعضها البعض من لغةٍ وصورٍ وإيقاعٍ في بناء متكامل الأجزاء، وعليه تكون القصيدة الوجدانية" عملاً فنيًا تامًّا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها، واللّحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت البنية، أخلّ ذلك بوضع الصنعة، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحيّ يقوم كلّ قسم منها مقام معين من أجهزته ولا يعنى عنه غيره في موضوعه"[2]، ومن خلال هذا المنظور تكون القصيدة الوجدانية، قد حققت ذلك البناء المتكامل المعبر عن تجربة شعورية نابضة بالحياة، في نسقٍ خاص يقوم على تسلسل المشاعر والخواطر في قالب فنّي جمالي.

تلك هي أهمّ السّمات العامّة التّي يشترك فيها أصحاب هذا الاتجاه على الرغم من الاختلاف الملحوظ والموجود بينهم، لأنّ التجربة لوحدها لا تحدّد الاتجاه الذّي ينتمي إليه الشاعر، بقدر ما يحدّده موقف الشاعر من موضوعه وطريقة تعبيره" فقد نجد عند أحدهم التفاتًا ملحوظا إلى الطبيعة، وعند آخر انشغالا واضحًا بالحبّ وعند ثالث نظرة اجتماعية أو كونية أو أخلاقية غالبة، وقد نرى في أسلوبهم الفنّي توازنًا بين القديم والجديد أو ثورة عنيفة على التقاليد الفنية، أو تأثرا بأساليب وافدة أو ابتكار ذاتيًا يربط فيه الشاعر بين التراث وروح العصر الحديث"[3].

المبحث الخامس: معايير الشعر الوجداني

إنّ الحديث عن الشعر الغنائي الوجداني، هو حديث عن المعايير والمفاهيم النقدية المتأصلة في الفكر العربي، وقد اعتمد عليها الشعراء والنقاد في فهمهم ونقدهم للشعر العربي القديم والحديث، وعلى أساسها ميّزوا بين جيّد الشعر ورديئه، وكان لدعاة النقد

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973م، ص394.

[2]- واصف أبو الشباب، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة النشر، بيروت، 1988م، ص88.

[3]-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص14.

الأدبي في العصر الحديث موقف ثوري على الموروث العربي القديم أملتهم ثقافتهم وإطلاعهم على الآداب الغربية،" ولهذا الفهم علاقة مباشرة بالنزعة الرومانسية الأوروبية التّي تشبعت بها مواقفهم النقدية ونتاجاتهم الشعرية، فشكلت مؤثرا للخروج بالشعر العربي من بوتقة الجمود والركاكة والتقليد إلى فضاءات التجديد، حيث القوّة والتفرّد والذات المتعالية عن النموذج الشعري المبتذل"[1]، فأضحت القصيدة الوجدانية من خلال هذا المنظور مقيّدة بمعايير نقدية تتمحور حول: الذّاتية، العاطفة، الصدق، الخيال.

ويتجلى لنا من خلال هذا كلّه، مدى إلحاح أنصار هذا الاتجاه على أن يكون الشعر الوجداني تعبيرًا عن ذاتية صاحبه لا عن ذوات الآخرين، ينقل لنا معاناته ومشاعره وخواطره الخاصة به "لا أن يكون نقلا لعواطف السابقين وتقمصا لشخصياتهم، إنّه التقليد الجامد الذّي عابه هذا الاتجاه ووقف من أصحابه موقفا صارما"[2].

وهذه الدعوة تأكيد على مفهومهم للشعر، بأنّه وجدانٌ وعاطفة، ومبدؤهم في ذلك قول وردزورث أحد رواد المذهب الرومانسي الغربي بقوله:" الشّعر فيض تلقائي للعواطف القوّية"[3]، وبجانب مبدئي الذاتية والعاطفة، نلمح في الشعر الوجداني مبدأ التعبير الصادق عن الشعور والإحساس دون تكلّف أو قيّد أو مبالغة، لأنّ" الصدق في كلّ شيء هو الذّي يؤثر في النّاس، ويقنعهم ويجعلهم بعد ذلك مسلمين منقادين لكّل ما يذهب إليه"[4].

وفي خضم تلاقي الحضارتين العربية والغربية، انفتح الوجدان العربي على ثقافتهم ينهل من معارفها وآدابها ويقتبس من نتاج الحركة الرومانسية مبادئها، حيث" التفت هؤلاء الأدباء من شعراء وقصاصين وكتاب إلى وجدانهم يرقبون من خلاله عالم متغيّر ويعبرون عن تجارهم الفردية ومشاعرهم الذاتية، بأساليب فيها كثير من الحدة العاطفية والخيال

---

[1]- عطاطفة بن عودة، موقف النقد الأدبي الحديث من الشعر العربي، الديوان في الأدب والنقد والغربال أنموذجين مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة تلمسان، الجزائر، 2010-2011م، ص48.

[2]- مصطفى درواش، تشكل الذّات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص ص 7،8.

[3]- نقلا عن: شفيع السيد، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النّقدية الحديثة، مكتبة الآداب القاهرة ، ط1، 2008م، ص 64.

[4]- أحمد حميد، مظاهر وتجليات التحوّل في مفهوم الشعر ووظيفته في الخطاب الرومانسي المغربي خلال العقدين الآخرين من عهد الحماية-عبد السلام العلوي- نموذجا، ص 48.

الجامح والصور المستحدثة والمعجم الجديد"[1].

وعليه حُقَّ لنا أن نتساءل في هذا المقام، عن المعايير النقدية العامّة التّي ارتكزت عليها القصيدة الوجدانية؟

المطلب الأوّل: الذاتية

إنّ معيار الذاتية هو أهمّ ما يميز الأدب الوجداني الرومانسي عمّا سواه- كما سبق ذكره- من الآداب الأخرى، فالشاعر الوجداني لا يتحدث هنا عن مشاعر وأحاسيس الآخرين، بل يتحدث عن مشاعره وأحاسيسه وخواطره الذاتية، أي أنّ الشعر الوجداني "يعبّر مباشرة عن مشاعر المتحدّث وأفكاره"[2]، إذ لا نجد الشاعر الوجداني "يتحدث عن الآخرين، بل عن تجربة ذاتية فموضوعه هو مشاعره"[3].

ذلك أنّ مفهوم الذاتية في هذا الاتجاه مرتبط بالموضوع الذي يعبر عنه الشاعر وتظهر جلّيا في الموضوعات والقضايا المرتبطة بالتعبير عن الأحاسيس والمشاعر كما هو الحال في الشعر الوجداني الغنائي،" فالذاتية كمفهوم في النقد مرتبطة أساسًا بالأدب الذاتي، ويظهر هذا المفهوم كطرف نقيض للموضوعية، وهو من المفاهيم المتأصلة ليس فقط في الأدب العربي، بل في الآداب الإنسانية خاصّة منها ما يتعلق بالشعر الغنائي"[4].

ويشكل معيار الذاتية حجر الأساس في هذه الدراسة، وإن كان من جملة المعايير النقدية التّي ترتبط بانتمائها إلى الحركة الوجدانية الرومانسية، التّي تعرف أيضًا بالاتجاه الذاتي، حسب ما ورد مفهومه في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:" هو ميل إلى اعتبار أحكام الإنسان مبنية على ميوله الفردية وذوقه الخاص"[5].

وعلى هذا الأساس جاء الشعر الوجداني مطبوع بذاتية صاحبه، يميل إلى التعبير عن معاناته النفسية دون التقيّد أو إتباع التقاليد الموروثة، وهذا تأكيد لذاتيته واستقلال

[1]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص09.

[2]- محمد عناني، الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 2010م، ص87.

[3]- المرجع نفسه، ص90.

[4] - فريدة موساوي، المفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب، عالم الكتب، الجزائر، 2010م، ص 51.

[5]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط1، 1984م، ص172.

شخصيته في التعبير الصادق عن ميولاته وانفعالاته، يقول الشاعر محمد المختار السوسي[1]:

لِمَ لاَ أَقُولُ الشِعْرَ كيْفَ أُرِيد وَأَنَا بِنِيرانِ الشُعُور وَقُودْ .

هذا البيت الشعري دليل على أنّ قول الشعر يصدر عن حرية صاحبه وشعوره الخاص به، وهي عبارة توحي أيضًا أنّ الشاعر الوجداني قد ضاق درعًا بإتباع التقاليد الشعرية، وبفضل نزعته الذاتية تحرّر من تلك القيود، فأضحت الذاتية في الشعر الوجداني الرومانسي محور التجربة والإبداع الشعري، وقد" تحوّلت إلى ما يشبه البوح الصادق، ولم يعدّ يخجل الشاعر أو الكاتب من الحديث عن شجونه، بل راح يعرّي ذاته، ويظهر للملء على حقيقته، بضعفه وقوّته، بحزنه وفرحه، ببغضه وحبّه، وقد شغلته شؤونه وقضاياه ومشاعره الخاصّة"[2].

والانفعال بالموقف هو الذّي يدفع الشاعر إلى الكشف العاطفي عن خبايا وأغوار نفسه دون تردّد، فتكون القصيدة "هي صوته هو، وهي مشاعره المضطردة وخواطره المتدفقة وهو المتحكّم في مسارها، والصانع لبدايتها ونهايتها وتطوّرها الداخلي ويرصد تجربته من الخارج الواقعي حينًا، ومن الإحساس الداخلي حينًا آخر ويعرض علينا ذاتًا إنسانية تحس بأغوارها البعيدة وكنوزها الباطنة"[3].

وهذا مذهب أصحاب مدرسة الديوان الذّين يدعون إلى ظهور شخصية الشاعر وهي دعوة إلى أن" يكون الشعر تعبيرًا عن ذات الشاعر وشخصيته، وأن يبتعد عن المناسبات وأن يغلب عليه طابع الألم والأنين وحبّ الطبيعة وتصويرها"[4].

والشعر الوجداني ليس سوى استجابة تلقائية لهذه النوازع الذاتية المضطربة التي تختلج نفسية الفرد، وهذا تأكيد لمّا ذكره الرومانتيكي الألماني نوفاليس أنّ:" الشعر تمثيل

[1]- أحمد حميد، مظاهر وتجليات التحوّل في مفهوم الشعر ووظيفته في الخطاب الرومانسي المغربي، ص 41.

[2]- انطونيوس بطرس، الأدب تعريفه- أنواعه-مذاهبه، ص303.

[3]- أنس داود، عبد الرحمن شكري، نظرات في شعره، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دت)، 1986م، ص55.

[4]- محمد عبد المنعم الخفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، ص56.

للشعور ولعالم النفس في مجموعه، وكلّما كان الشعر فرديًا وذا طابع محلّي وصبغة حاضرة ذاتية، كان أقرب إلى صميم الشعر"[1].

وهكذا نلاحظ مدى إلحاح الاتجاه الوجداني على حضور الذات، أي الأنا الشاعرة في القصيدة لتعبير عن موقف الشاعر إزاء ذاته والمجتمع والطبيعة والكون وكلّ ما يحيط به،" فيطلق الشاعر الوجداني لعواطفه وخياله العنان ويمزج بين إحساساته ومشاهد الطبيعة والحياة من حوله، فيرى فيها ما قد لا يراه الشاعر الموضوعي، أو قد يراه ويعزف عن تصويره لمّا في ذلك من ذاتية مسرفة"[2].

والمبالغة في تعظيم شأن الذاتية في الشعر الوجداني، لا يعني إقصاء أو تهميش الآخر، أو أنّها تعيش حياة مستقلّة عن ذوات الآخرين، ولا يعني أيضًا انطواء وانعزال الشاعر حول ذاته، وأنّه لا يتعدى حدودها، وإنّما المقصود هو" أن يكون تناوله للموضوع- مهما كان- مطبوعًا بشخصيته منطلقًا من رؤيته الخاصّة وتأملاته الفردية فهو قد يحدّثك عن نفسه وعن سواه، أوقد يحدّثك عن الحياة و بعض مشاكلها أو عن الطبيعة، وبعض مشاهدها"[3] .

وتعظيم الذات والمغالاة في شأنها، لا يعني إقصاء أو تغييب الآخرين، لأنّ الشاعر إنسان يعيش حياة اجتماعية، وهو فرد لا يتجزأ من الجماعة التّي ينتمي إليها يستمّد منها تجربته الشعرية، من خلال رؤيته لذوات الآخرين، محاولا أن يلهمهم ويستفز مشاعرهم، قصد خلق جسر التواصل معهم، "والشاعر الكبير لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجنُهم بالرغم منهم، فيخلط شعوره بشعورهم وعواطفه بعواطفهم"[4]، فلا ينبغي أن نفهم أنّ شيوع الذات في القصيدة الوجدانية "يعني إمحاء الاجتماعي، ذلك أنّه من قبيل تحصيل الحاصل، أي أنّ الذات الفردية لم تنشأ لوحدها في جزيرة معزولة عن

---

[1]- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص ص 54، 55.

[2]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، (1930- 1960) مطبعة دار الأمان للنشر المغربية، الدار البيضاء، 1998م، ص28 .

[3]- عقيلة صخري، فنّ المقال عند محمد البشير الإبراهيمي، دراسة تحليلية، مخطوط رسالة ماجستير في الأدب العربي جامعة عين الشمس، مصر، 1990م، ص41.

[4]- عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص243.

النّاس، وما في الكون من أنواع تعيش وتشّد الاستمرارية، فالحديث عن الذات ينطلق من تجربة حياته مع الآخرين"[1].

وهذا ما يؤكده منجي الشملي، بأنّ الذات في القصيدة الوجدانية ليست سلبية بل هي ايجابية في تواصلها وتأثرها وتأثيرها في الآخرين وتشاركهم مشاركة وجدانية" إلاّ أنّ هذه النفس ليست أنا راكدة جامدة، بل هي فاعل ومفعول بها تتأثر بما حولها فتؤثر فيما حولها هذه الأنا تعني العواطف والأحاسيس وتصهرها ثمّ تترجم عنها"[2] .

وعلى أساس ثنائية الذاتية والموضوعية اللّتان تنسج خيوطهما القصيدة الوجدانية يميّز محمد مندور بينهما في الشعر العربي والغربي، إذ يقول: " وإذا كانت النزعة الذاتية قد غلبت على الشعر العربي، فإنّ الشعر الغنائي عند الغرب قد جمع بين الذاتية والموضوعية"[3]، وبذلك تكتسب القصيدة الوجدانية قيمتها الفنية والذاتية، من خلال قدرة الشاعر على مزج عواطفه الذاتية مع عواطف الآخرين، والتعبير عنها بلمسة فنية صورٍ تحمل بين طياتها روح ذاتية تسمّو وتعلو إلى رحاب الإنسانية جمعاء، يقول سلامة موسى:" إنّ كلّ إنسان يحتاج إلى قسط من النزعة الانفرادية، إذ هي الحافز الشخصي الذّي يحمل على الارتقاء والتوسع والتعمق في الحياة، ولكن النزعة الاجتماعية ضرورية أيضًا، إذ هي التّي ترتفع بالفرد إلى الوجدان الشعبي أو الإنساني"[4].

فحين نسمع أو نقرأ بعض القصائد الوجدانية، نجد فيها غزارة العواطف والأحاسيس التّي تأثر فينا، ونتفاعل معها، فتبقى حيّة وخالدة في الوجدان على مرّ الزمان والمكان تعكس "حياة الشاعر وتطوّر فكره وثقافته وما يطوقها من عواطفه وكأنّها مرآة عاكسة لسيرة حياته من بدايتها حتّى نهايتها، وصورة مجسّدة لصدق أحاسيسه التّي اعتراها العناء والألم والمرارة"[5] .

---

[1]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص28.

[2]- منجي الشملي، الفكر والأدب، في ضوء التنظير النقد، ص148.

[3]- محمد منذور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2004م، ص34.

[4]- سلامة موسى، الأدب الشعبي، مكتبة الأنجلو المصرية، (دط)، 1956م، ص- ص 82، 83.

[5]- بسّام خلف بسّام، المقالة الأدبية عند مارون عبود، دراسة تحليلية، مجلة التربية والعلم، المجلد14، ع04، 2007م، كلية التربية الرياضية، جامعة الموصل، العراق، ص182.

والذاتية في التجربة الشعرية الوجدانية، هي اتحاد رؤية الشاعر مع ذوات الآخرين في وحدة شعورية إنسانية، تتلاشى معها الفوارق والفواصل الوجدانية بين الأفراد" وهكذا تنتهي الذاتية في الأثر الفنّي إلى محو الفروق والتضّاد بين الأفراد، لأنّ استكشاف الفنان لذاته، إنّما هو قبل كلّ شيء ارتياد واكتشاف للذات الإنسانية"[1]

وخلاصة القول حول معيار الذاتية في القصيدة الوجدانية، أنّها تعد تعبيرا عن الموقف الشخصي للشاعر إزاء المجتمع والطبيعة والكون والإنسانية، وهي ظاهرة مميزة تمنح القارئ أو السامع فرصة المشاركة الوجدانية، وتمدّه جسر التواصل الوجداني فتستهويه وتأثر فيه.

المطلب الثاني: العاطفة

تحتل العاطفة في الشعر الوجداني قيمة نقدية أساسية ومقياسًا فنيًا وجماليًا، يسعى الشاعر والناقد أن يرتكز عليها في عملية الإبداع الشعري والنقد الأدبي، كما أنّها تعد القوة المحركة للحياة النفسية للشاعر إذ هي" استعداد وجداني للشعور بتجربة وجدانية خالصة وللقيام بسلوك معين إزاء شيء أو شخص أو جماعة أو فكرة مجردة"[2]، وتعني من الناحية النفسية ذلك الاستعداد الذي " ينشأ لدى الفرد من تركيز شحنات من الانفعال حول الموضوع يعنيه وهي تكتسب شعوريًا عن طريق الخبرة والتعلّم"[3].

وقد أجمع الأدباء والنقاد قديمًا وحديثًا على دور العاطفة في نظم الشعر، وأفاضوا الحديث عنها في كتاباتهم وآرائهم النقدية، فهي المعيار الفاصل بين جيّد الشعر ورديئه وهي من أهمّ العناصر التي تميز الشعر الغنائي الوجداني، وبدونها لا يكون غنائيًا، والدليل على هذه الأهمية أنّ كلّ الشعوب عرفت الشعر الغنائي، بما فيهم العرب الذين يعدون أشعر هذه الشعوب، فهو ديوانهم وشاهد على أيّامهم وأخبارهم، حيث أجادوا التعبير عن عاطفة الفخر إعجابًا وتقديرًا وعاطفة الحماسة خصومة وجدلاً، وعاطفة الهجاء

[1]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، (د ط)، 2005م، ص- ص58،59.

[2]- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ج1، بمنطقة الأوراس من 1954-1962م، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1989م، ص235.

[3]- مصطفى فهمي، علم النفس، دار الثقافة، مصر،(دط)، (دت)، ص104.

سخطًا وكراهية، وعاطفة الرثاء ألمًا وحزنًا، وعاطفة الغزل حبًّا وشوقًا، فكان" الشعر العربي غنائي محض، لا يعنى الشاعر فيه إلاّ بتصوير نفسه، والتعبير عن شعوره وحسّه، والعواطف تتشابه في أكثر القلوب ويكاد التعبير عنها يتفق في أكثر الألسنة"[1].

وكانت جميع هذه الأغراض تعبر عن عاطفة الشاعر العربي، إذ أن معظم قصائده هي تجسيد" فنّي للمشاعر الإنسانية هذا شأن قصائد الغزل والرثاء والاعتذار والشكوى والحنين قديمًا، وهذا شأن قصائد الحبّ والموت والأحلام والتمرّد والحنين عند الرومانسيين حديثًا"[2]، فالشاعر هو إنسان مرهف الأحاسيس والعواطف، تهمه جميع الأشياء والقضايا والظواهر التّي يرقبها من خلال وجدانه، والبيان والإفصاح عن تأثره بما يحيط حوله، فكان" التعبير عمّا يجول في النّفس البشرية من عواطف وأحاسيس هو المضمون الأصيل للأدب في تصوّر الرومانطقيين العرب"[3].

ويؤكد أبو القاسم الشابي كغيره من الشعراء الرومانسيين على دور العاطفة في نظم الشعر في قوله[4]:

عِشْ بالشعُورِ وللشُعور فإنَّـــــمَا دُنْيَاكَ كَوْنُ عَوَاطفْ وَشــعور
شَيّدْتَ على العَطْفِ العَمِيق وَإنّها لَتَجِفُ لو شيّدتَ على التَفْكير.

يرجح أبو القاسم الشابي فضل الشعور والعاطفة في قول الشعر على الفكر والعقل ويتغنى بدور العواطف في التعبير عن جوهر ولبّ الحياة، لأنّ الفكر يكبح هيجان العواطف ويصدّها عن إبراز جوهر الأشياء، ومختلفة الصور التي تختلج أغوار النفس البشرية.

---

[1]- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص- ص35،36

[2]- عبد الحفيظ بورديم، تجربة الحضور في الشعر العربي الحديث، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة تلمسان، الجزائر ،1421ه/1422ه، ص86.

[3]- فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومانطيقية في الأدب العربي الحديث، وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 2006م، ص112.

[4]- أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ضبط و شرح يحي الشامّي، دار الفكر، بيروت،(دط)، 1997م، ص- ص 78، 79.

وهذا ما تؤكده جماعة الديوان في تعظيمها من شأن العاطفة، على الرغم من الاختلاف الموجود بينهم في تفسيرهم لهذه القيمة المعيارية، إذ يعدّها شكري أسًّا أساسيًا يجب أن تتوفر في الشعر، وقوله في ذلك:" ينبغي للشاعر أن يتعرض إمّا يهيج فيه من العواطف والمعاني الشعرية، وأن يعيش عيشة موسيقية بقدر استطاعته، وينلغي له أن يُعوِّدَ نفسه على البحث في كلّ عاطفة من عواطف قلبه، وكلّ دافع من دوافع نفسه، لأنّ قلب الشاعر مرآة الكون فيه يبهر كلّ عاطفة جليلة، شريفة، فاضلة، أو قبيحة مزولة ضعيفة"[1].

ويرفض شكري تقسيم شعر العاطفة إلى أبوابٍ وأغراضٍ مختلفة، لأنّ هذا التقسيم لا يتماشى مع طبيعة وحدّة المشاعر والعواطف، في قوله:" وليس شعر العاطفة بابًا جديدًا من أبواب الشعر، كما ظنّ بعض النّاس فإنّه يشمل كلّ أبواب الشعر... فلا رأي لمن يريد أن يجعل كلّ عاطفة من عواطف النفس في قفص وحدها"[2]، ويضيف قائلا:" والشاعر لا يعبر عن عاطفة واحدة، أو نفس واحدة، بل يعبر عن عواطف متغايرة ونفوسٍ متباينة، فلا رأي لمن يريد أن يقيده بمذهب من مذاهب الفلاسفة، يذود عنه ويتعصب له، فإنّ الشاعر يرى جانب الصّواب من كلّ مذهب، ويعبر عن كلّ نفسٍ"[3].

ويؤكد شكري على أنّ النفس الإنسانية تشمل مجموع العواطف الإنسانية المتباينة والمتماثلة، التّي تفصح عنها القصيدة الوجدانية كبنية واحدة، وهو المبدأ الذّي يدعو إليه من خلال عدم التقيّد والتّعصب لأيّ مذهب أدبي، على الرغم من إيمانه المطلق بالاتجاه الوجداني الرومانسي، الذّي يؤسس لنظريته النقدية في الشعر العربي الحديث.

كما ألّح شكري على ضرورة أن تكون العاطفة صادقة وقوّية في ترجمة أحوال النفس المضطربة والكشف عن خوالجها ومكنوناتها، وعلى هذا الأساس حدّد موقفه من شعر الأوائل – الجاهلي والإسلامي- وشعر المتأخرين، مرجحًا الأوّل على الأخير في قوله:" إذا نظرت في الشعر العربي، وجدت أنّ شعراء الجاهلية وصدر الإسلام، كانوا

[1]- عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص243.

[2]- عبد الرحمن شكري، دراسات في الشعر العربي، ص239.

[3]- المرجع نفسه، ص240.

أصدق عاطفة ممن أتى بعدهم، والسبب في ذلك أنّ النفوس كانت كبيرة والعواطف قوّية لم يتلفها بعد التّرف والضعف، وغير ذلك من الصفات التّي تطرقت إلى الأمّة في عهد الدولة العباسية، وما بعدها من العصور التّي أولع فيها الشعراء بالعبث والمغالاة الكاذبة، والتلاعب بالألفاظ والخيالات الفاسدة"[1].

ومن خلال هذا نستنتج أنّ معيار العاطفة عند شكري يستمّد وجوده من أعماق النّفس، وهي من ضروريات النظم الشعري، وأصلها الخيال الذّي يوحي لشاعر التعبير عن مجموع العواطف الإنسانية الصادقة.

أمّا المازني نجده هو الآخر، لا يخرج بدوره عن المفهوم العاطفي للشعر الوجداني الذّي تبناه أصحابه، وهو نزعة حيّوية فاعلة تتأثر وتأثر في ما حولها وتشارك الآخر صدق الوجدان، "وأيُّ شيء أحلى في القلب وأثلج للنفس، وأشرح للصدر من أن يساهم أحدنا شعور أخيه الإنسان، ويشاطره إحساسه"[2].

غير أنّنا نلاحظ أنّ اختلافًا بين شكري وصاحبه المازني ، عندما ربط هذا الأخير العاطفة بالفكر وجعله هاديًّا ومرشدًا لها، أيّ أنّه وظف العقل والفكر لخدمة العاطفة موضحًا ذلك في قوله:" الشعر مجاله العواطف لا العقل والإحساس لا الفكر، وإنّما يعني بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشعر عن الفكر، بل لا بدّ أن يتدفق الجيّد الرصين منه بفيض القرائح ويحتفي بنتاج العقول وجنّي الأذهان ولكن سبيل الشاعر أن لا يعنى لا فكرة لذاته ولسدادة ورزانته بل من أجل الإحساس الذّي نبهه أو العاطفة التّي أثارته"[3]، فالعقل والفكر لاحقان وتابعان للعاطفة حسب رأي المازني، ووظيفتهما هو تبليغ وإبانة مقاصد النفس، وبفضلهما نميز جيّد الشعر من رديئه.

والشعر عند المازني إذا افتقد البوح العاطفي الصادق فقد عنصر التأثير والمشاركة الوجدانية مع الآخرين، والشعر عنده ليس رصف وترتيب أبيات القصيدة فقط، بل يتوقف

[1]- عبد الرحمان شكري، ديوان عبد الرحمان شكري، ص244.

[2]- عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، ص201.

[3]- عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص58.

على قدرة الشاعر في إثارة المتلقي وتأثير فيه، لأنّ " الشعر الجيّد كالبحر لا يقف عنده الفكر جامدًا، وهو كشعاع النور يضيء لك ما في نفسك ويجلو عليك ما في ذهنك"[1] .

أمّا العقاد لا يختلف مع نظرة صاحبيه في تأكيده لشأن وتعظيم العاطفة في الشعر والإبانة عمّا يختلج في أعماق النفس وخواطرها، لكنّه ينتقد بعض الشعراء الذّين يعتقدون أنّ الشعر الوجداني هو كثرة الدموع وآهات والأنين والشكوى، ويعتبرونها معيارًا يؤسس لعاطفة الشاعر في قوله:" ويفهم من العواطف أنّها الرّقة في الشكوى والأنوثة في الحنان ودموع كثيرة وآهات أكثر وسقم وحزن وبث وشقاء، فإذا صادفه كلّ ذلك في القصيدة فذلك هو الشعر وتلك هي العواطف، وإذا نقص البكاء في القصيدة، فإنّما تنقص فيه الشاعرية بمقدار ما تنقص الدموع"[2].

والشعر عند العقاد هو عبارة عن صناعة تلك الصور القائمة في الذهن، والتي تفصح عن المشاعر والعواطف المكنونة في صدور أصحابها بواسطة الكلام، قصد تبليغ مقاصدها للقارئ أو السامع في أفصح وأحسن الأساليب، يقول العقاد:" الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام والشاعر هو كلّ عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة"[3].

وهو في نظره ذلك الكلّ المركب من الفكر والعاطفة والخيال، مع اختلافٍ في مقدار كلّ واحد منهم، وعليه لا يقوم الشعر على العاطفة لوحدّها، بل يمزجها بالفكر والخيال وذلك على حسب سعة وحجم وجدان الشاعر، يقول العقاد:" إنّما الشعر إحساس وبداهة وفطنة وأنّ الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلّها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النسب وتغاير في المقادير، فلا بدّ للفيلسوف الحقّ من نصيب من الخيال والعاطفة، ولكنّه أقلّ من نصيب الشاعر، ولابدّ للشاعر الحقّ من نصيب من الفكر ولكنّه أقلّ من نصيب الفيلسوف"[4]، إذن كلّ من الفيلسوف والشاعر لهما الحقّ في امتلاك العاطفة، لأنّها قيمة

---

[1]- المرجع نفسه، ص57.

[2]- عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، (المجموعة الكاملة، الأدب والنقد3)، مجلد 26، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1984م، ص214.

[3]- عباس محمود العقاد، خلاصة اليومية والشذور،(الأدب والنقد 1)، المجلد24، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1990م، ص22.

[4]- العقاد، ساعات بين الكتب، ص322.

إنسانية مشتركة بينهما، لكنّهما يختلفان في مقدار امتلاكهما لهذه القيمة، وذلك راجع إلى اختلاف الحاجة الوجدانية ومجال الإبداع الذي ينشده كلّ واحدٍ منهما .

ويؤكد العقاد على دور الفكر في الشعر حيث أنّ العمل الأدبي لا يتّم إلاّ عن طريق إشراك العاطفة بالفكر، "وتلك مزية من مزاياه فهو دائمًا يحّس حين يفكّر، ويفكّر حين يحّس، فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير، ولا يكون الأدب كاملاً حين يعبر عن إنسان ناقص في ألزم مزاياه"[1].

ولا تكمن العاطفة عند العقاد في مجموع الأحاسيس والمشاعر والخواطر المتبدّلة والمتغيرة حسب الزمان والمكان، والتّي لا تعرف الاستقرار ولا الثبات على أيّ حالٍ من الأحوال، بل هيّ عاطفة إنسانية تتميّز بالاستمرار والخلود ويتجلى هذا في قوله:" وليست العواطف الإنسانية زيًّا يبلى ويخلع ويتغيّر كلّما تغيرت أرقام السنين...فإنّ العواطف الإنسانية تنزيل خالد لا تبديل لكلماته"[2].

يتضح لنا أنّ العاطفة عند العقاد بالغة الأهمية في عمليتي الإبداع والنقد الأدبي متأثرا في ذلك رفقة صاحبيه بالنزعة الرومانسية، رغم وجود بعض الاختلاف بينهم في الرؤى والمفاهيم، إذ تتفق جماعة الديوان أنّ العاطفة الصادقة تتجاوز تلك الدموع وآهات لأنّها ليست معيارًا حقيقيًا لقوّة العاطفة، كما اتفقوا على اقترانها وربطها بالفكر وجعله مرشدًا وهاديًّا لها مع إعطاء الأفضلية للعاطفة الصادقة في الإبانة عمّا يختلج الوجدان الإنساني.

نستنتج من خلال ما سبق أنّ العاطفة سمّة فنية ونقدية بارزة في الاتجاه الوجداني

الرومانسي، إذ اختلف الدارسون والنقاد حول طبيعتها لكنّهم أجمعوا على أنها جوهر عملية الإبداع الشعري، التي تبدأ لحظة انفعال أوّلي تدفع الشاعر إلى البوح عمّا يجول في وجدانه، وغايته في ذلك تأثر واستجابة القارئ أو السامع لعاطفته وإحساسه ونجاح

[1]- شفيع السيد، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م، ص83.

[2]- العقاد، ساعات بين الكتب، ص236.

العملية الإبداعية الشعرية يتوقف على مدى صدق عاطفة الشاعر من جهة ومدى تجاوب المتلقي مع نوع هذه عاطفة من جهة أخرى.

المطلب الثالث: الصدق

يعدّ معيار الصدق من أهمّ القضايا الأدبية والنقدية التّي عرفت نقاشًا وجدلاً كبيرين بين الباحثين والدارسين قديمًا وحديثًا، وذلك على حسب اختلاف ثقافتهم واتجاهاتهم الفكرية التّي يؤمنون بها، كما يختلف مفهوم الصدق من ميدان لآخر، فالصدق في العلم يختلف عنه في الأدب، ففي الأوّل نستخدم الدّقة والوضوح والحجّج والبراهين العقلية لإقناع القارئ، أمّا في الثاني نوظّف لغة الخيال والعاطفة وانفعال المبدع لاستمالة المتلقي وتأثير فيه.

وعليه حقّ لنا أن نتساءل في هذا المقام عن ماهية الصدق في الشعر الوجداني، فهل هو مطابقة الشعر للواقع؟ أو هو مطابقته لوجدان صاحبه؟

وقد ورد معيار الصدق في النقد العربي القديم بمفاهيم مختلفة، حيث ظهرت أحكام نقدية متباينة فمنهم من قال:" أعذب الشعر أصدقه"، ومنهم من قال: "أعذب الشعر أكذبه"، وفي هذا المطلب سنكتفي بإبراز أهمّ ما ورد في شأنه عند بعض النقاد.

عاب أحمد أمين على القدماء اعتقادهم أن معيار الكذب هو الأنسب لقول الشعر والأحق من القول الصادق إذ يقول:" شاع بين العرب أن الشعر يحلو بمقدار ما يكون فيه من كذب، وهذا نظر خاطئ، ربّما بنوه على أنّ الشعراء قد يمدحون فيغالون في المديح، أو يكذبون فيغالون في الكذب...لذلك نرى أنّ الشعر لا يقاس كما يقولون بمقدار كذبه، وليس بصحيح أيضًا ما يقولون، إنّ أعذب الشعر أكذبه، فعذوبة الصدق في كلّ فنّ خير من عذوبة الكذب"[1].

[1] - أحمد أمين، النقد الأدبي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1952م، ص264.

وممّا يطالعنا من الشعر العربي القديم حول مبدأ الصدق قولٌ يُنسب لشاعر الرسول صلّى الله عليه وسلّم حسّان بن ثابت الأنصاري[1]:

إنَّمَا الشِعْرُ لُبُّ المَرْءِ يَعْرِضُهُ عَلَى المَجَالِسِ إنْ كَانَ كَيْسًا وإنْ حُمْقًا.
وإنّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أنْتَ قَائِلُـــهُ بَيْت يُقَالُ إذَا أَنْشَدْتُه صَـــــــــدَقَا[2].

إنّ معيار الصدق الذّي ورد في قول حسّان بن ثابت هو:" الصدق الأخلاقي، إذ ليس الشعر كما نفهمه اليوم، تعبيرًا عن الحقائق المادّية الملموسة والقيم الأخلاقية المعروفة، بقدر ما هو تصوّر لها واستيحاء منها، أو تصادم معها ورفض لها، وارتفاع بها إلى حقائق أخرى يراها الشاعر ولا نراها نحن، والشاعر بهذا المفهوم يتخطى الحقائق والعرف والمتداول، والواقع إلى واقعٍ أسمى وأرقى"[3]، أي أن الصدق الذي قصده حسّان بن ثابت مبني على مطابقة الواقع أو عدم مطابقته، وهذه النظرة كانت مبنية على ما كان سائرًا في أعرافهم، دون زيف أو كذب أو مبالغة في ذكر الأشياء أو الصفات أو الصور التي لا علاقة لها بالموضوع الموصوف، كأن يُمْدَح الرجل بصفات ليست من شيمه، والذّين وصفوا الشعر بالكذب" كانوا يحاولون أن يعيبوه من زاوية أخلاقية، لأنّه يقوم على التمويه ولأنّ الشاعر فيه يتحدّث عن أشياء لم تقع وكأنّها وقعت ويهجو فيتزيد ويمدح فيتزيد"[4].

فيبدو معيار الصدق عند القدماء أنّه كان مرتبط في أحكامه على ما هو متداول في أعرافهم وتقاليدهم الاجتماعية، وعليه قالوا:" إنّ أصدق الشعر ما كان مطابقًا للنظم الاجتماعية السائدة أنداك، فقد كان الأدب الجاهلي صورة صادقة لحياة العرب وواقعهم ولهذا فقد انصب نقدهم على الصياغة وعلى المعاني، والصحة والخطأ، والصدق والكذب

[1]- هو حسّان بن ثابت بن المنذر من زيد مَناة بن عديّ من بني مالك ابن النجار، ولد نحو 60 ق.م (563م) وهو من الشعراء المخضرمين الذين عاشوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام، فانقطع إلى الرسول(ص) يمدحه ويرد عنه هجاء المشركين، للمزيد ينظر:(عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج1، ص325 وما بعدها.)

[2]- خليل شرف الدين، حسّان بن ثابت الأنصاري، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (دط)، 2004م، ص142.

[3]- المرجع نفسه، ص ص 142، 143.

[4]- أحمد حميد، مظاهر وتجليات التحوّل في مفهوم الشعر ووظيفته في الخطاب الرومانسي المغربي، ص46.

إنّما تقع في المعاني ولا تقع في الألفاظ"[1].

ومن بين الآراء والأحكام التي تمثل طبيعة النقد عند القدماء، ما ورد على سبيل المثال، في رأي عمر بن الخطاب رضي الله عنه، لمّا "أثنى على زهير بن أبي سلمى في مدحه لهرم بن سنان، لأنّ زهير كان يمدحه بصفات يجب أن تكون في الرجال، لا بما فيه من الصفات"[2]، ويتجلى لنا من وراء هذا الحكم أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه لم يشترط الصدق الواقعي بل اشترط الصدق الأخلاقي، وهو ما ينبغي أن يتصف به الموصوف من الصفات الأخلاقية.

ومن خلال هذه الأحكام النقدية عند القدامى يظهر لنا نوعان من الصدق، أحدهما أصطلح عليه بالصدق الواقعي" ويقصد به وقوف الشاعر عند حدود الأخلاق فلا يمدح البخيل بالكرم ولا القبيح بالجمال فصدق الشاعر مرده إلى العرف الاجتماعي وما كان معروفًا في العصر الجاهلي"[3]، أمّا الآخر فهو ما اصطلح عليه بالصدق الفني" ويقصد به أصالة الكاتب أو الشاعر في تعبيره"[4].

نستخلص ممّا سبق أن النقد القديم لم يكن يعنيه الصدق الذاتي بقدر ما كان يعنيه الصدق الواقعي الذي يدعو إلى الصفات العامة التي تفرضها الأعراف والتقاليد الاجتماعية التي يجب أن تكون، لا الصدق الذاتي لأنّه زورُ وبُهتان، كما جعلوا صدق شاعر يتجلى في صياغته الفنية، التي تقوم على تصوير واقعهم وما يحيط به من عادات وتقاليد في صور شعرية مألوفة عندهم.

ولكن هذه الأحكام تغيرت ولم تعد تتماشى مع النظرة الحديثة للشعر حيث وجدنا الباحثة نعيمة هدى المدغري تنتقد الشعر العربي القديم وتنعته بالكذب لأنّه لا يعبر عن حقيقة مشاعر أصحابه، وتقول أنّ:" المدح كاذب لأنّه لا يعبر عن عاطفة صادقة وكذلك

[1]- محمد صايل وآخرون، قضايا النقد القديم، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1990م، 28.

[2]- المرجع نفسه، ص29.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التمهيد بالنسيب الذّي اتخذه الشعراء نهجًا لهم، وعادة يتبعونها عند بداية كلّ قصيدة، وهم بذلك لا يصدرون عن مشاعر صادقة، وإنّما هم مقلدّون"[1].

وعليه نجد النقاد المحدثين يلحون على الصدق الذاتي وأن يكون الشعر عندهم تعبير عن ذاتية صاحبه بحق، وأن لا يكون مقلّدًا لأحاسيس ومشاعر الآخرين " فمصدر الشعر الصادق هو الشعر الحيّ والعاطفة النبيلة، بمعنى أنّه يجب على الشاعر أن يصوّر لنا عواطفه وإحساسه تصويرًا صادقًا يطابق ما في نفسه وما يجيش شعوره، فيحلّق معه في سمائه وإن لم يكن كذلك يسمّى كذبًا"[2].

وهكذا وجدنا النقد يتجدّد في العصر الحديث، وتتجدّد معه النظرة النقدية للشعر وارتبط مفهوم الصدق كقيمة معيارية فنية وجمالية بمبادئ الرومانسية الغربية، وأصبح الشاعر متحررا من قيود الأعراف والتقاليد التراثية التي كبحت أفكاره ومشاعره الخاصّة وأضحى يعبر بكلّ عفوّيةٍ وتلقائية عن معاناته الذاتية تعبيرًا صادقًا دون قيد أو مغالاة.

ومن خلال هذه الرؤية فسّر محمّد منذور مبدأ الصدق في قوله هو:" ما كان صادرًا عن تجربة شخصية ومعاناة حقيقية للأديب أو الشاعر، وفسّروا الكذب بالتصنّع المفتعل الذّي لا يستند إلى تجربة"[3]، وعليه يكون حضور تجربة الشاعر شرط أساسي لعملية البوح العاطفي الصادق، وما يخالف هذا المنطلق فهو كذب وزيف ورياء، لأنّه لا يعبر عن حقيقة المشاعر التّي تختلج نفسية صاحبها وهذا ما يؤكده قول الشاعر محمّد القرّي[4]:

الشِعْرُ وَحْيٌ صَادِق وَعَنْ الحَقَائق نَاطِق.

لكن الباحث مصطفى درواش يرى أنّ المبالغة مقبولة، إذا التزم فيها الشاعر بالحقيقة الفنية وقدرته على إبانة وتبليغ خواطره ومشاعره،" ومرجع ذلك إلى الصدق الفنّي الذّي يشترط على الصحيح والزائف من الشعر، والإجادة في استخدام المبالغة تتوقف على

[1] - نعيمة هدى المدغري، نقد الشعر المغربي الحديث، مطبعة دار المناهل، المغرب،(دط)، 2013م، ص13.

[2] - المرجع نفسه ، ص14.

[3] - محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،(دط)، 2004م، ص09.

[4] - أحمد حميد، مظاهر وتجليات التحوّل في مفهوم الشعر ووظيفته في الخطاب الرومانسي المغربي، ص41.

براعة الشاعر وحسن ذوقه وبعده عن التكلّف في الخروج إلى المجال وكلّ ما من شأنه أن يؤثر في مظاهر الجمال الفنّي، والإنتاج الفعلي للشاعر الذّي يصوغ اتجاهه ونزعته"[1].

ومقدار استجابة المتلقي للقصيدة هو معيار على مدى صِدقها، وهو دليل على أنّ مشاعر وأحاسيس الشاعر الذاتية تتطابق وتتشارك مع ذاتية المتلقي لأنّ " الصدق في كلّ شيء هو الذّي يؤثر في النّاس ويقنعهم ويجعلهم بعد ذلك مُسَلَمين منقادين لكلّ ما يذهب إليه"[2]، وهذا يعني أن الشاعر الصادق يجب أن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره بما يوافق طبعه ومزاجه" إذ الطبع هو الذّي يكسو شعره بغلاله من الصدق والمقصود بالصدق هنا هو الصدق الفنّي الذي يحمل فيه أسلوب الشعر طاقة الأداء الصادق المعبّر عما في النفس"[3].

وهكذا نجد في النقد الحديث مُزَاوجة بين الصدق الذاتي والصدق الفنّي في التجربة الشعرية وهما أساس نجاح العمل الأدبي، وهذا ما أكده النقاد على اختلاف مناهجهم ومواقفهم ومشاربهم، تقول نعيمة هدى المدغري: "فالشرط الأساسي الذّي لا بدّ منه في العمل الأدبي هو الصدق، فكلّما كان الأديب صادقًا كان النجاح حليف تجربته الشعورية في جوهرها بغض النظر عن قيمتها التعبيرية، في حين أنّ جمال التعبير لا يقوم مهما كان بليغًا في أجزائه، ولا يسّد مسّد الصدق في الشعور"[4].

والشرط ذاته ألّح عليه الشاعر الرومانسي الجزائري رمضان حمود كأداة لنجاح أو فشل التجربة الشعرية لدى الشاعر الذّي ينبغي أن يتزوّد بطاقة حيّة من الشعور في قوله:" لا طاقة للشاعر على امتلاك العقول والأخذ بأزمة النفوس إلاّ إذا جاء تصوير تلك العواطف الهائلة التّي تقوم في ميدان صدره الرحب، عندما يريد أن يعرب للسامع عن خواطره الخاصة أو العامة...لا مجرد تنميق وتزوير وتكلُّف وتعمل بارد وكذب فادح، فإنّ

[1]- مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص74.

[2]- أحمد حميد، مظاهر وتجليات التحوّل في مفهوم الشعر ووظيفته في الخطاب الرومانسي المغربي، ص48.

[3]- فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة، الشعر والشاعر، الناشر منشأة المعارف، بالإسكندرية،(دط)، (دت)، ص 104.

[4]- نعيمة هدى المدغري، نقد الشعر المغربي الحديث، ص- ص 14، 15.

هذا ممّا ينقص من قيمة الشعر والشعراء في الأمّة النبيهة"[1].

فقد أَضحى معيار الصدق من السّمات البارزة التّي تميّز الاتجاه الوجداني الرومانسي عن غيره من الاتجاهات الأدبية الأخرى، كوّنه تعبير صادق عن أحاسيس ومشاعر الشاعر قبل كلّ شيء" وأنّ أصحابه كانوا صادقين في حبّهم وبغضهم في فرحهم وحزنهم في تعلقهم بالحياة وفي تمنيهم الموت، والألم بالنسبة إليهم هو المهماز الذّي يلهب القرائح ويسّم الأدب بميسم الجمال والصدق"[2].

ويبدو أنّ معيار الصدق وفق هذا التصوّر يحمل دلالتين، إحداهما وجدانية والأخرى فنيّة، فينظر إليه" على أنّه قيمة وجدانية وفنية معاً إذ بدونه لا يأتى للشعر غايته التي جعل لها، بل بدونه يبدو الشعر ناقصًا شائهًا وتائهًا عن الحقيقة الوجدانية أو الإنسانية أو الواقعية"[3]، ولهذا عدّ معيار الصدق مقياسًا فنيّا وجماليًّا يسعى كلّ شاعر ناجحٍ أن يعتمده في تأسيس أفكاره ومشاعر الشخصية، لا أن يتكئ على أفكار ومشاعر الآخرين أثناء عملية الإبداع الشعري، كما يقول أحمد أمين:" يجب أن يهتّم بوصفه ما عاشه هو وما رآه وفكر فيه حسّه بصدق وأمانة، ونعني بالصدق أن يعبر عن إحساسه وشعوره لا عن إحساس غيره وشعوره"[4].

وحديثُنا عن معيار الصدق الذاتي والفنّي في العصر الحديث، يقودنا إلى رأي جماعة الديوان (العقاد، شكري، المازني) على سبيل المثال الذّين اعتبروا الصدق عنصرًا جوهريًا يساعد على إنجاح الشعر أو إخفاقه" وهي الفكرة التّي نادت بها الحركة الرومانتيكية في أوروبا، وتردّد صداها عند أولئك النقاد العرب الذين يمثلون رواد حركة التجديد في النقد العربي الحديث"[5].

فقد ألحت هذه الجماعة في مفهومها لطبيعة وخصائص الشعر الوجداني على تأكيد دور الذاتية والعاطفة والصدق والخيال، كمقاييس نقدية في صناعة وتقويم الشعر العربي

[1]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص129.

[2]- أنطونيوس بطرس، الأدب، تعريفه- أنواعه- مذاهبه، ص304.

[3]- أحمد حميد، مظاهر وتجليات التحوّل في مفهوم الشعر ووظيفته في الخطاب الرومانسي المغربي، ص48.

[4]- أحمد أمين، النقد الأدبي، ص21.

[5]- شفيع السّيد، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، ص103.

وكان العقاد أكثر صاحبيه إلحاحًا على ضرورة وجود الصدق في البوح عن خبايا النفس دون مغالاةٍ أو مغالطةٍ، إذ أن الشعر الصادق هو مرآة صاحبه في "الإبانة عن كلّ سريرة من سرائره، وكلّ لون من ألوان طبعه في غير سخف ولا استرخاء ولا تكلف، هي عنوان الحياة في تلك الشخصية وعنوان القوّة الماضية في تلك الشاعرية"[1].

والشعر الصادق في نظر العقاد لا صلّة له بالحقائق الخارجية وإنّما هو الصدق الداخلي الذّي يتجلى فيه جوهر الروح الإنسانية ويقول أنّ:" الصدق في الكتابة هو النفاذ إلى روح الموضوع والإحاطة بأصوله ومقوّماته، وأمّا مطابقته الواقع في التواريخ فهي جمع معلومات خارجية حول الموضوع لا تمس روحه ولا تدخل منه في المقومات"[2].

ولا يختلف مفهوم المازني لمعيار الصدق عن مفهوم صاحبيه فقد ألّح مثلهما على تأكيد دوره في التجربة الشعرية التّي يعبر من خلالها الشاعر عن طبعه دون تكلّف لأنّ "الأدب الحق هو الذّي يصوّر الوجدان والأحاسيس في صدقٍ ويعطي صورة صادقة للنّاس والحياة...وكلّ معنى صادق مهما كان موضوعه أو هدفه أو غايته، فهو خليق بأن يكون موضوعًا للأدب"[3].

كما أن الشعر الصادق والناجح عند المازني هو الفنّ الذّي يترجم ما في النفس من أحاسيس وعواطف يستطيع من خلالها أن يؤثر في المتلقي، لأنّ "الصدق في الترجمة عن النفس والكشف عن دخيلتها أبلغ في التأثير وأنجح، والأصل في الشعر وسائر الفنون الأدبية على اختلافها وتباين مراتبها وغاياتها"[4] .

وينتقد شكري أنصار التقليد ويتهمهم بالكذب والتخلف لأنّه وجدهم متكلفين ويَسعون وراء أفكار ومعاني غيرهم، دون أن يعتمدوا على خواطرهم في قوله:" لنا فضل الصدق وعليكم عار الكذب ودنيئة الافتراء على نفوسكم وعلى الناس جميعًا، وحسبنا ذلك فخرًا

[1]- عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،(دط)، (دت)، ص140.

[2]- العقاد، ساعات بين الكتب، ص 74.

[3]- المازني، حصاد الهشيم، ص190.

[4]- إبراهيم عبد الرحمن محمد، تراث جماعة الديوان النقدي، ص139.

وخزيًا لكم...لأنّ الشاعر المطبوع لا يُعنت ذهنه، ولا يكد خاطره في التنقيب على معنى لأنّ هذا التكلف لا ضرورة له"[1].

ونلحظ أنّ شاعر الملحون في هذا المجال مطبوع الوجدان يتكئ على فطرته وطبيعته وتلقائية لغته البسيطة في قول الشعر دون تكلف أو قصدٍ، ولا يسعى وراء التنقيب عن الأفكار والعبارات والمشاعر المصطنعة، فهو يحمل في قلبه وفكره هموم وآلام الجماعة التي ينتمي إليها، فنجده " أقل تكلفًا من نظيره المتخصص في الشعر الفصيح، الذي غالبًا ما يخاطب في آثاره وأعماله وأدبه طبقة معينة من الناس، بينما الأوّل لا يخاطب إلاّ الطبقات البسيطة، وهذا ما جعله أكثر صدقًا من غيره في التعبير عن أوضاع الجماهير ومعاناتها"[2].

وصفوة القول حول معيار الصدق، أنّه يُعد من بين المعايير الأساسية التّي تقوم عليه القصيدة الوجدانية في الإفصاح عمّا يخالج الوجدان الفردي أو الجماعي، وما يثيره من العواطف والأحاسيس كي يهزّ بها الشاعر وجدان المتلقي هزًّا عنيفًا، ويدفعه إلى مشاركته آلامه وأفراحه، كما يعد الصدق معيارٌ يُقَاسُ عليه نجاح أو فشل القصيدة، فإمّا أن يكتب لها الذيوع والانتشار والروّاج في سوق الأفئدة، أو تُنْسَى وتُطْوَى كَطَيِّ الكتاب.

المطلب الرابع: الخيال

يعد معيار الخيال من المعايير النقدية المتأصلة في الفكر العربي، وقد ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالأدب والنقد عند العرب قديمًا وحديثًا، لكنّ مجال الدراسة هنا لا يسعنا لإلمام بجميع جوانبه، لذا سنكتفي بعرض بعض الآراء التي تشير إلى دوره في البناء الفني للقصيدة العربية.

وممّا تجدر الإشارة إليه في مفهوم الخيال أنّه " الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم وهم لا يؤلفوها من الهواء، إنّما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم، حتّى يحين الوقت، فيؤلفوا منها الصورة التي

[1]- عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص 190.

[2]- ماجد شُبّر، الأدب الشعبي العراقي، دار الكوفان، لندن، ط1، 1995م، ص11.

يريدونها، صورة تصبح لهم، لأنّها من عملهم وخلقهم"[1].

ويختلف دور الخيال في الشعر العربي القديم عن دوره في الشعر الحديث، فالشاعر قديمًا كان يوظف خياله للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه في حدود التقاليد الموروثة، وفق تعاليم عمود الشعر الصارمة والقوالب الفنية الجاهزة، معتمدا في ذلك على عناصر الصورة البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، لذلك كان دور الخيال عند القدماء مقيّدٌ ومحدود، وفي هذا الشأن يقول العسكري (395هـ) صاحب الصناعتين في كيفية نظم الكلام والقول في فضيلة الشعر، وما ينبغي استعماله في تأليفه:" وإذا أردت أن تعمل شعرًا، فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنًا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما يتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقًا وأيسر كلفة منه في تلك، ولأن تعلو الكلام، فتأخذه من فوق فيجيء سلسًا سهلاً ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كَزًا فَجًا ومُتَجَعِدًا جَلَفًا، فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها، بإلقاء ماغث من أبياتها ورث ورذل والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتّى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وإعجازها"[2].

فالنظم الجيّد -عند العسكري- هو ذلك الكلّ المركب من الأفكار والمعاني والإيقاع الموسيقي، فإذا أتت هذه العناصر على أقدار بعضها البعض حسُن الشعر، وإذا جاءت على غير هذا النحو فهو شعر لا حياة فيه لا يثير ولا يُثار، ولكنّنا من خلال هذا القول نستشف غياب دور الخيال، فأين موضعه من الشعر الجيّد الذي يهزّ الوجدان، ومن ثمّ يتأثر به المتلقي.

ويظهر لنا أنّ الشعر العربي القديم،" لم يشجع حرية الخيال، فقد يكون خيال الشاعر عظيمًا، ولكنّه لا يسمح أن يرخى له العنان...ولذلك كانت قيمة الخيال عند الكلاسيكيين محدودة، وكان اهتمامهم مقصورًا على المجاز والصور البصرية، وأهمّ ما يعنيهم الصدق

[1] - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، جمهورية مصر العربية، ط6، 1981م، ص 167.

[2] - أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص157.

في تصوير العواطف وكانوا يميلون إلى أن يتحدثوا عن التجارب المشتركة بين الناس، دون اتجاه لخلق عوالم جديدة، وبالاختصار كان الشاعر في نظرهم مترجمًا لا خالقًا، يرى محاسن المألوف والمعروف ولا يبحث عن المجهول، وإنّما يرى أنّ الترتيب ومراعاة المقام والصقل هي أهمّ ما تتجه إلي عنايته" [1].

أمّا الخيال عند الشاعر الحديث، أصبح هاجسًا مسيطرًا على وحدة البناء الفني للقصيدة، وامتزج امتزاجًا كلّيًا بفكره ووجدانه، فأضحى العمل الشعري الناجح عنده مقيّدًا بمقدار إطلاقه الحرّية والعنان لخياله الخصب، فقد " بلغت نظرية الخيال الشعري ذروتها عند كلّ من الشعراء والمفكرين الرومانطقيين، فقد آمن هؤلاء أنّ كلّ صدٍّ لهذه القوّة الخالقة قتل للقوّة الحيوية في الإنسان، وأنّ الشعر لا يكون في أقوى حالاته إلاّ إذا أرخى لهذه القوّة الزمام"[2]، وعلى هذا النحو راح الشاعر الوجداني الحديث يتخلص من قيود وصرامة البناء الفني للقصيدة العربية القديمة، ولجأ إلى توظيف خياله للإفصاح عن حالته في انبساطها وانقباضها فهو"عنده أداة يتوسّل بها للتعبير عمّا تعجز عنه الأساليب اللغوية المباشرة، وليست زخارف وأصباغا تراد لذاتها"[3].

فالشعر الوجداني ليس مجرد فيض من العواطف والأحاسيس المتدفقة فقط، وإنّما هو صورة ناطقة ونابضة بالحركة والحيوية، فالعاطفة بدون سِحر الخيال تبقى جافة حبيسة في صدور أصحابها لا تثير ولا تثار، وتصبح كالجسد الفارغ من الروح لا حياة فيه "فالشعر فن ذهني غرضه العاطفة وأداته الخيال أو الخواطر المتصلّة التي توجهها العاطفة وجهتها"[4].

كما أنّ الخيال يعد قيمة فنية ودعامة أساسية ينبغي أن يتوفر في أيّ عمل أدبي لأنّه" ضروري في كلّ أنواع الأدب، وهو الكوة التي نستطيع بها أن نتصوّر الأشخاص والأشياء

---

[1] - إحسان عباس، فنّ الشعر، ص- ص 123، 124.

[2] - المرجع نفسه، ص 124.

[3] - أحمد المعداوي المجاطي، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2010م، ص39.

[4] - يسرى محمد سلامة، جماعة الديوان، شكري- المازني – العقاد، ص206.

والمعاني ونمثلها شاخصة أمام من نخاطبه ونستثير مشاعره"[1].

والشاعر بطبعه الإنساني مرهف الخيال، يجنح دومًا إلى الصورة من أجل نقل أفكاره وأحاسيسه إلى المتلقي كي يؤثر فيه، والشاعر الخلاق لا ينقل الصورة كما هي في الواقع وإنّما يصبغها بألوان خياله الخصب، ولهذا نجد "أنّ الإنسان مضطر إلى الخيال بطبعه محتاج إليه بغريزته لأنّ منه غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله...فهو رغم ذلك لم يزل بحاجة إلى الخيال، لأنّ اللغة مهما بلغت من القوّة والحياة، فلا ولن تستطيع أن تنهض من دون الخيال بهذا العبء الكبير الذي يرهقها به الإنسان، وهذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الإنسانية، وأفكارها وأحلام القلوب البشرية، وآلامها وكلّ ما في الحياة من فكر وعاطفة وشعور، بل إنّها لا تقتدر على الاضطلاع بهذا الحمل الثقيل، حتّى بالخيال وإنّما الخيال يمدّها بقوّة ما كانت لتجدها لولاه"[2].

فالشاعر يعبر بالصورة التي يخلقها الخيال ويجسّم الأحاسيس والعواطف، ويقدمّها للمتلقي في مشهد فنّي واحدٍ متكامل الصورة، فيتشكّل الخيال كخيط رفيع يربط مجموع صوره الجزئية مع بعضها البعض، يشدّه بناء محكم ومترابط، وفق تسلسل شعوري وفكري واحد داخل هذا العمل الفني، فتتوحد الصورة مع الأحاسيس والعواطف، ومن ثمّ يتأثر المتلقي بالتجربة الشعرية والشعورية للشاعر، فيشاركه أفكاره ومشاعره، وعلى هذا النحو يتشكل دور الخيال الخلاق في البناء الفنّي للقصيدة.

ومن أهمّ وأبرز المنظرين للخيال الرومانتيكي، نجد الباحث والشاعر"كوليردج" الذي استفاد من آراء زميله " وردزورث" ومن فلسفة "كانت" العقلية، فأدرك من خلالهما مدى قدرة الخيال على الخلق والابتكار، وهو يحتل عنده مكانة تفوق مكانة العقل وعلى أساسه تمّ له الفصل بين الحكم الجمالي والحكم العقلي، من خلال تمييزه لنوعين من الخيال، أحدهما أولي وآخر ثانوي، " والخيال الأوّلي هو القوّة الحيوية والعامل الأوّل في كلّ إدراك إنساني، وهو علمي في وظيفته، ويقابل ما يدعوه (كانت) الخيال الإنتاجي، فكلّ إدراك علمي لا بدّ فيه من هذا النوع من الخيال، أمّا الثانوي فهو صدى للخيال السابق

[1] - أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 27.

[2] - أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2013م، ص15.

ويصطحب دائمًا بالوعي الإرادي، وهو يتفق مع الخيال الأوّل في نوع عمله، ولكنّه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله، لأنّه يحلّل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحدها أو يتسامى بها ليخرج من كلّ ذلك بخلق جديد مجاله الفنّ وهذا النوع من الخيال يدعوه (كانت) الخيال الجمالي"[1].

وقد خصّه كوليردج بالفاعلية والقدرة على تصوير الأشياء ومدركات المستمّدة من العالم الخارجي، وإعادة تشكيلها بما يوافق الأحاسيس والمشاعر وقد اعتبر الخيال الأولي بمثابة المادة الخام التي تمُّدُ الخيال الثانوي بالمعطيات الأولية لإبداع وخلق صور قادرة على تحويل كلّ ما هو معنوي إلى أشياء وأفعال مجردة، وبهذه الكيفية يمنح لصوره الحركة والديمومة ويرسخ لدى القارئ صورة متكاملة عن حالته النفسية، "وتلك عيني الوجداني التي لا تنقل الصورة بتجريد ونقل واقعي، وإنّما تعيد رسمها بتصوير تأثيراتها ووقعها على الوجدان"[2].

وبإدراك الشاعر الوجداني لأهمية وقيمة الخيال، اعتمد عليه كمنطلق أساسي في التعبير عن تجربته الذاتية ورؤيته للحياة، وقد دفع ذلك الكثير من الشعراء الوجدانيين إلى البحث عن الملاذ وأنس في رحابه، للهروب من قسوة ومظالم الواقع، " وكثير من متشائمي الرومانتيكيين تتملكهم فكرة الاستراحة في أحضان الأبدية، وهي دافع لهم إلى تخيل السعادة في غير هذا العالم، وفي هذا الخيال صورة من صور الهروب من الحاضر وطريقة لتناسي ما مَسَهُم من ضُرٍّ"[3].

وهكذا يمكن القول أنّ الخيال هو معيار أساسي في البناء الفني للقصيدة الوجدانية وهو ذلك العنصري السحري الذي يجعل من الصورة لا تُقَدَّم كما هي على حقيقتها في الواقع، وإنّما يعاد تشكيلها في صورة جديدة غير مألوفة بتجسيم وتشخيص مشاهد الطبيعة بشكليها(الجامد والحيّ)، فيصير المتلقي لها متأثرًا مفتنًّا ومعجبًا، لمّا تحمله من

[1] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 390.

[2] - رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2005، ص 89.

[3] - محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص81.

طاقات إيحائية تجعل من القصيدة بمثابة عقد تماثلي بين الذات والعالم الخارجي، ومعادلاً موضوعيًا تتفاعل فيه صور العالم الخارجي مع العالم الداخلي.

وصفوة القول، أن الشعر الوجداني يتمحور حول أربعة عناصر أساسية هي: الذاتية والعاطفة والصدق والخيال، وهذه العناصر تتمازج مع بعضها البعض، لتشكل لنا شعرا وجدانيا، يحقق التواصل بين الشاعر والمتلقي، كما أن هذه العناصر تتفاوت من شاعر إلى آخر وبالتالي يتفاوت مقدار التأثر والتأثير، وعلى أساسها يَحكم الناقد على القصيدة بالجودة أو الرداءة، فإمّا أن يكتب لها الذيوع والانتشار أو الزوال والاندثار.

الفصل الثاني

النزوع الوجداني في الشعر الملحون الجزائري

موضوعاته وظواهره

المبحث الأوّل: الشعر الوطني

المطلب الأول: الموقف المؤيِّد

المطلب الثاني: الموقف المعارض

المبحث الثاني : شعر الغزل

المبحث الثالث : شعر الطبيعة

المبحث الرابع : الشعر الديني

المطلب الأول: محبة الله

1- التسبيح والتوحيد

2- التوسل

3- البسملة والدعاء

المطلب الثاني: المديح النبوي

1 - حبّ الرسول صلى الله عليه وسلم

2- التغني بصفاته وجماله ومعجزاته صلّى الله عليه وسلّم

3- الشوق والحنين إلى زيارة مكة المكرمة

4- الإكثار من الصّلاة والسّلام عليه صلّى الله عليه وسلّم

5- التوسُّل بالرسول صلّى الله عليه وسلّم

المطلب الثالث: مدح الأولياء الصالحين

المبحث الأول: الشعر الوطني

عبر شاعر ملحون عن تفانيه في حبّ وطنه والحزن على مصيره، وحمل على عاتقه آلام ومعاناة شعبه، فصوّر الاضطرابات السياسية التي هزّت كيانه في هذا العصر بكلّ أمانة وصدق، فظهرت لنا تلك النزعة الوجدانية لشاعر الملحون، من خلال "حبّه لموطنه وما يحسّ به من عميق ارتباط به"[1]، فقد رصد في هذه المرحلة هجوم الاسبان والانتصارات عليهم بمساعدة الأتراك، هذا الأخير الذّي كشف عن نواياه وحطّم أماني وآمالي الشعب الجزائري في منطقة الشمال الغربي.

فبرزت قصائد شعبية وطنية وبشكل واضح شعر المقاومة أو الشعر الثوري كما يسميه بعض الدارسين، الذّي يصف الأحداث السياسية تحت غرض الشعر الحماسي الواصف للمعارك والحروب، الذي تعود نشأته حسب رأي الباحث العربي دحو "إلى القرن السادس عشر القرن الذي كان فيه الصراع على أوجه بين الجزائر وإسبانيا خاصة وبينها وبين دول الحوض الأبيض المتوسط الأوروبية بعامة"[2].

وقد ارتبط هذا اللّون من الشعر بالسياسة في الجزائر خلال هذا العهد، إذ يمكن حصره في" الجهاد ضد الأجانب وخصوصا الإسبان ومدح بعض الأمراء طمعا في مالهم والموقف من الأتراك مدحا وذما"[3]، وسجل بذلك الملامح الأولى لسياسة الدخيل الأجنبي القائمة على الاستبداد والاستغلال والقمع والتسلّط، وتحسّس هموم وآلام الجماهير الشعبية، فصوّر بطولاتها وملاحمها ورصد أحداثها ووقائعها، وجسد موقفها بصيحات وجدانية فنية تتفاوت بين التأييد والرفض للدخيل الأجنبي، فكان "متنفس أولئك المحكومين عنوة، كما أن القلق الذي كان يسود المجتمع أدى إلى سيطرة هذا الجوّ العام في المجتمع الجزائري"[4].

---

[1]- فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومانطيقية في الأدب العربي الحديث، وأهمّ المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 2006م، ص 175.

[2]- العربي دحو، دراسات وبحوث في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، ص 41.

[3]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص ص 253، 254.

[4]- العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، ص 73.

وقد شهد هذا العهد– كما أشارنا سابقا - أحداثا جساما ساهمت بقسط وافر في زعزعت وجدان الجماهير الشعبية، بدءا بالغزو الاسباني على السواحل الغربية، مما دفع بالسكان المحليين إلى طلب الحماية من الأتراك لصدّ هذا الهجوم الذي تحوّل فيما بعد إلى نوع من الاستبداد في بعض المناطق من الجزائر، حيث" استلم الأتراك الحكم استجابة لطلب أهلها دفعا لشر الاسبان وهجماتهم على الجزائر، بعد ضعف الإمارات الإسلامية في الجزائر وسقوط الأندلس، لذا حين أقاموا بالجزائر كانوا لا يعرفون اللغة العربية معرفة كاملة الشيء الذي جعلهم يصبون اهتمامهم على الحروب وعلى الجند"[1].

وكانت نتيجة لهذه الأحداث الجسّام، هو إحساس وتفاعل شاعر الملحون بجراح ومعاناة الجماهير الشعبية وهي تقاوم بطش وظلم المستعمر، كما قال العربي دحو: "أن الحروب التي تعاقبت على هذا المجتمع في العصور الوسطى، واحتلال أقاليم من الساحل الجزائري، ثم انتشار الاستبداد والإقطاع في العهد التركي، عوامل هيأت المكان المناسب لانتشار النّص الشعبي المقاوم بصورة أو بأخرى"[2].

لذا كان من الضروري أن يكون الشعر الملحون في هذا العصر، بديلا عن الشعر الفصيح في التعبير عن معاناة الذات الجزائرية، "مناضلا ومقاتلا في المعركة أبياته ملتهبة حمراء، حروفه من نار ونور، مضمونه ثوري تحرري في قالب حماسي وانفعالي غايته تصوير الحياة الثائرة على أرض الجزائر البطلة والإسهام قدر الإمكان في تجيش العواطف وتثبيت العزائم ورفع المعنويات واحتضان هموم وصراعات الجماهير"[3].

ومن خلال تصفحنا لبعض النماذج الشعرية الملحونة الوطنية المقاومة بمنطقة الشمال الغربي الجزائري خلال هذا العهد، تبيّن لنا موقفين متباينين للذات الشاعرة الملحونة اتجاه الوجود التركي بالمنطقة، "وتبعًا لذلك تبرز رغبة الشاعر في استعراض

---

[1]- أبو القاسم سعد الله، أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981م ص85.

[2]- العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، ص 73.

[3]- بلقاسم بن عبد الله، دراسات في الأدب والثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001، ص 25.

بعض المواقف الاجتماعية والسياسية والوطنية، حيث يبدي رأيه إزاءها تأييدا أو انتقادًا"[1]، فما هي هذه المواقف؟

المطلب الأوّل: الموقف المؤيّد

نجد من بين أقدم القصائد الشعبية المؤيدة للأتراك في منطقة الشمال الغربي، قصيدة "قِصّة مَزَغْرَانْ"[2] للشاعر الأكحل بن خلوف[3] من منطقة مستغانم، يصف فيها وقائع المعركة التي خاضها بجانب الأتراك ضدّ الغزاة الإسبان، وقد استهلها بقوله[4]:

يَا فَارَسْ مَنْ تِمْ جِيْتْ الْيُومْ غَزْوَةْ مَزَغْرَانْ مَعْلُومَةْ
يَا عُجْلاَنَا رَيِّضْ الْمَلْجُومْ رَابِتْ اِجْنَابْ الْشْلُو مَوْشُومَةْ
يَا سَايِلْنِيْ عَنْ طْرَادْ الْيُومْ قِصَّةْ مَزَغْرَانْ مَعْلُومَةْ

وقد عدّها الباحث أبو القاسم سعد الله" من أقدم القصائد الشعبية الموالية للعثمانيين والتي سجل صاحبها وهو الأكحل بن خلوف المشهور (بالأخضر) المعركة التي دارت بمرسى مستغانم بين المسلمين والإسبان، وهي المعروفة "بوقعة مزغران"[5]، والجدير بالملاحظة أن ابن خلوف ربط فيها بين جهاد المسلمين في الجزائر، وجهادهم في غرناطة، " ثم فصّل القول بما جرى بين جيش المسلمين بقيادة حسن باشا وجيش الإسبان

---

[1]- أحمد زنيبر، الذاتي والموضوعاتي في القصيدة المغربية الحديثة، مجلة المناهل، منشورات وزارة الثقافة المغربية، الرباط، ع96/95 يونيو2013م، ص88.

[2]- ينظر: ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، شاعر الدّين والوطن، جمعه وقدمه، محمد الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان الجزائر،2001م، ص 182 إلى ص 188.

[3]- الشاعر هو الولي الصالح والمجاهد، شاعر الدين والوطن، لخضر(لكحل) بن عبد الله بن خلوف، من منطقة مستغانم، وهناك من اجتهد وقال أنّ سيدي لخضر ولد سنة 1492م/897هـ وتوفي سنة 1613م/1022هـ، عاصر بداية الوجود التركي بالمنطقة، وشارك في غزوة مزغران ضدّ الاحتلال الاسباني تحت قيادة الحسن باشا، وكان جل شعره في المديح النبوّي، للمزيد ينظر:(سيدي لخضر بن خلوف، حياته وقصائده، ج1، منشورات جمعية آفاق، مستغانم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2006م، ص19 ومابعدها، وينظر أيضًا: ديوان سيدي الأخضر بن خلوف شاعر الدّين والوطن، ص23 وما بعدها).

[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص182.

[5]- مزغران: قرية تبعد مسافة أربع (04 كلم) عن مدينة مستغانم، وهي القرية التي وقعت فيها المعركة بين السلطان التركي خير الدين والجيش الإسباني عام 1557م.

بقيادة الكونت دالكادوت وكان الشاعر متحمسا لأن المسلمين انتصروا"[1].

وتعد هذه القصيدة من الشواهد الشعرية الوجدانية الدّالة عن موقف الأنا الشاعرة من الوجود التركي بالمنطقة، وهي علاقة تبدو ايجابية في مرحلتها الأولى بين حكام الأتراك والجماهير الشعبية، حيث ساهم الوجدان الديني الإسلامي المشترك" في عدم خلق صراع بين الثقافة العربية والثقافة التركية، كما لعب دورا هاما في تحديد سياسة الأتراك نحو الأهالي في بداية دخولهم إلى الجزائر، ويتجلى هذا في موقف الجزائريين من الأتراك أيضا باعتبارهم مسلمين، جاؤوا لإنقاذ البلاد من الاستعمار الإسباني الذي كان يهدّد الوطن"[2].

وهكذا يتجلى لنا النزوع الديني كعامل جوهري ساهم في تحديد موقف الشاعر ابن خلوف المؤيد لنصرة الأتراك في جهادهم ضدّ الكفرة، ومنه نستطيع أن نستشف الروح الوطنية الصادقة والمتأصلة في وجدان الذات الشعبية الجزائرية الممزوجة بتعاليم الدين الإسلامي "لأن الوطنية في الشعر الشعبي الجزائري، تقوم على أساس الدعوة إلى الجهاد في سبيل الله والدفاع عن الإسلام والذود عن المحارم، والتفاني من أجل صيانة القيم الإسلامية الخالدة"[3].

كما أشار الباحث الجزائري عبد الحميد بورايو إلى هذه القصيدة، بأدب البطولة الذي عرفته الثقافة الشعبية الجزائرية إبّان الحكم التركي "ممثلا في فنّ المغازي وهو شكل قصصي يؤديه الرواة المحترفون أداء دراميا من خلال إنشاد الشعر القصصي المصاحب بالعزف على الآلات الموسيقية التقيلدية"[4].

ونلاحظ أن مفهوم الوطنية في شعر بن خلوف، يختلف عما هو شائع في عهدنا

---

[1]- أبو القاسم سعد، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص 326.

[2]- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م، ص 12.

[3]- عمر ديدوح، الدور الإعلامي للشعر الشعبي في تفعيل المشاعر الوطنية –أعمال الملتقى الوطني حول مظاهر وحدة المجتمع الجزائري- من خلال فنون القول الشعبية، تيارت، 13-14 أكتوبر 2002، ص 424.

[4]- عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دراسة للأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007م، ص 97.

ويفسّر الباحث التلي بن الشيخ هذا المفهوم في قوله: "ما نعنيه بالوطنية في شعر الأخضر بن خلوف هو ذلك النوع من الشعر الذي يدعو إلى الجهاد في سبيل الله والدفاع عن الإسلام والذود عن الوطن، واعتبار الروابط الإسلامية أهم مقومات المواطنة"[1] فموقف سيدي الأخضر بن خلوف المؤيد للأتراك نابع من فكرة الجهاد في سبيل الله والدفاع عن الوطن وهي عاطفة قوّية متأصّلة في ذاته، لأنّه متشبع بتعاليم الدّين الإسلامي والإحساس الصادق المعبر عن شعور الإنسان الصالح المؤمن بالله وبانتصار الحقّ على الباطل.

ويشيد الشاعر في ختام قصيدته بانتصار الشعب الجزائري على الجيش الإسباني وينسبه إلى السلطان حسن بن خير الدين، الذي كان على قدر وعده وثأر من الإسبان وأرجع الأمن والبهجة للجماهير الشعبية، ثم ختمها على عادة شعراء الملحون بالدعاء للسلطان بالغفران والثبات والنصر على أعداء الإسلام، وذلك في قوله[2]:

الأَمِيْرْ حَسَنْ يُومْ مَزَغْرَانْ اِخْلَفْ التَارْ مِنْ الْعُدوُ تَحْقِيقْ
رَجَعْ لِلْبَهْجَةْ عَاصِمَةْ البُلْدَانْ بِغْنَايَمْ شَتَى وُنْصرْ لْبِيقْ
اَدْعُوا لُهْ يَا نَاسْ بِالْغُفَرانْ يَجْعَلْ لُهْ رَبِّيْ مَسْلَكْ وَطْرِيقْ

تعد هذه القصيدة نموذج يمثل رؤية وموقف الأنا الشاعرة المؤيدة لوجود العثمانيين بالمنطقة في مراحله الأولى، وهو موقف ايجابي في اعتقاد الشاعر الشعبي الجزائري من وجهة "أن الإسلام في مفهوم الطبقات الشعبية هو المقياس الذّي يحدّد هوّية الإنسان الجزائري وليس مجرد الانتماء إلى الوطن، ومن هنا كان الجهاد في سبيل الله والدفاع عن الإسلام هو الهدف الأسمى من النضال، وبتعبير آخر كانت الفكرة الوطنية مزيجا من العقيدة الدينية والروح الوطنية"[3].

ونجد بجانب هذا الموقف المؤيد للوجود العثماني بالمنطقة، بعض شعراء الملحون

[1]- التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي الجزائري، ص 70.
[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص 187.
[3]- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص 98.

من يمدحون سلاطينهم وبشاواتهم وباياتهم، كقول الشاعر قدور بن الشيخ[1]في قصيدةٍ مطلعها[2]:

يَا عَالَمْ الْحْقِيْقَة تْخَيّلْ يَا مُولاَيْ زِدْ الْشَّبُوبْ يَا خَالْقِيْ لْبَنْ عُصْمَانْ
ذَا الْبَايْ فَاتْ جَدُّهْ مْنِيْنْ كَانْ زْمَانْ
خَاضِيْ طْرِيْقْ رَبِّيْ حْكُومْتُهْ شَرْعِيَةْ وَالْحَقْ مَا يْبَدَلْشِيْ بِه وَلَوْكَانْ
إِذَا تْسَالْ عْلَى خْصَايْلُهْ فِيْ الدَّنْيَا يْقُولْ حَدٌّ مَا دَارْ كِيْفْ بَنْ عُصْمَانْ
حَمْلُهْ ثْقِيْلْ فُوقْ الْحْمُولْ الْكُلِّيَا دَمّارْ مَنْ تْعَصَّى نْقَارْ مَنْ يَخْشَانْ
جَدُّوهْ وُ بُوهْ جَازُوا وُ جَاوْزُوا فِيْ الدُّنْيَا رَاهَا خْصَالْهُمْ فِيْ الْمُدُونْ وَالْعُرْبَانْ

يمثل هذا النموذج الشعري صورة أخرى من صور المواقف التي تأيد الوجود العثماني بمنطقة معسكر، إذ يمدح من خلاله الشاعر أحد سلاطينهم، كما تتجلى لنا من خلاله العلاقة الطيبة التي كانت تجمع الأنا الشاعرة بالسلطة العثمانية، وهذه الصورة المدحية تبدو لنا مصطنعة غير صادقة لا تمثل رأي العامة نظرًا للأوضاع المضطربة التي شهدتها المنطقة في ذلك العهد، ودليلنا على هذا (ثورة درقاوة) التي تمثل بحق موقفًا من المواقف المعارضة للوجود العثماني بالمنطقة.

المطلب الثاني: الموقف المعارض

إذ كان وجود الأتراك مرحبا به في منطقة مستغانم وبعض المناطق الأخرى، فإنّه في مناطق أخرى كتلمسان وغليزان ومعسكر وشلف، لم يحظ بالترحاب والعلاقة الطيبة، ممّا أجبر السلطات التركية على اتخاذ تدابير تعسفية وهمجية ضد أهالي المنطقة.

[1]- لم نعثر على ترجمة لحياته، ماعدا ما ذكره محمد القاضي في كتابه "الكنز المكنون في الشعر الملحون" أن الشاعر قدور بن الشيخ أصله من قرية البرج دائرة ام العساكر عمالة وهران، عاش نحو القرن سنة، ويبدو أن الشاعر عاش أثناء الوجود التركي بالمنطقة، وهذه القصيدة يمدح فيها السلطان بن عصمان، ينظر:(محمد القاضي، الكنز المكنون في الشعر الملحون، مركز البحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2007م، ص238 وما بعدها).

[2]- المصدر نفسه، ص238.

ومن بين النماذج الشعرية الملحونة التي يتجلى من خلالها موقف الأنا الشاعرة الرافضة للوجود التركي بالمنطقة، ما يعرف بـ (ثورة درقاوة) التي تحدث عنها ابن سحنون

صاحب كتاب(الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني) في قوله:" أمّا الثورة التي أثرت كثيرًا في الحكم التركي، وقلبت الأوضاع ودامت إلى أن دالت دولتهم، هي الثورة المشهورة ب (ثورة درقاوة) اندلعت هذه الثورة التي كانت سببًا في انهيار دولة الأتراك بالجزائر سنة 1219هـ"[1]، وقام بهذه الثورة الشيخ عبد القادر بن الشريف الكساني[2]، وقد سجل هذه المعركة شاعر الملحون الشيخ بوعلام بن الطيب السجراري[3]، الذي يقول في بعض منها[4]:

كِيْ قَصَّةْ الأَجْوَادْ مْعَ أَتْرَاكْ الْنُوبَةْ يَوْمْ اَنْ فْزَعْهُمْ ابْنْ الْشْرِيْفْ أَوْجَاوا
ذُوكْ أَتْرَاكْ الْكُرْسِيْ دْهَرْ فَاتُوا رَهْبَةْ قَالُوا الأَجْوَادْ عْلَىْ حُرْمْنَا نَزْكَاوا
اَنْعَقْدُوا غَاشِيْ الأَحْرَارْ عَقْدْ اَمْحَبَةْ فِيْ فَرْطَاسَةْ شَاوْا نْهَارْ وُاَتْلاَقَاو
بِالْسِيْفْ أُوْ نَّارْ الْمَشْطْ أُوْ دَقْ الْحَرْبَةْ مَلْهِيْهْ أُوْ مَنَا عَيَطْاَعْقِيْدْ اَفْنَاوا
اَنْغَلْبُوا الأَتْرَاكْ أُوْ سَلْمُوا فِيْ الْضَرْبَةْ أَهْلْ الْعَدَّةْ الْبَيْضَا كَامَلْ اَتْعَرَاوا

تكشف هذه القصيدة عن شدّة ارتباط الشاعر بوطنه وهي صورة من صور الرفض والتمرّد لهؤلاء السكان ضّد الوجود التركي في المنطقة، وهكذا أدرك شعراء الملحون منذ البدايات الأولى لهذا النوع من الشعر بالمنطقة "أن لهم رسالة مقدسة يحملونها بأمانة وإجلال نحو وطنهم الغالي، قد لا تقل أهمية وخطورة عن سلاح الجندي الثائر، فكانوا جميعهم مدعوين للإسهام الفعال بوسائلهم الخاصة بالشعر الملتهب، بالكلمة المناضلة في معركة التحرير واستطاعوا إلى حد بعيد أن يسمعوا الملأ جميعا صوت الجزائر المكافحة

[1]- أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق وتقديم الشيخ المهدي البوعبدلي، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013م، ص42.

[2]- الشيخ عبد القادر الكساني هو: الثائر الأوّل على الوجود التركي وهو من قرية(أولاد باليل) نواحي فرندة، تعلّم في مسقط رأسه، ثمّ إلتحق بمعهد السيّد محي الدّين – والد الأمير عبد القادر – بـ(القيطنة) ثمّ ذهب إلى (المغرب) فالتحق بمعهد الشيخ العربي بن أحمد البوبر يحي الدرقاوي بـ (بني زروال)، ثمّ رجع إلى مسقط رأسه أولاد باليل، ينظر:(ابن سحنون الراشدي، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، ص42).

[3]- لم نعثر على ترجمة لحياته.

[4]- المصدر نفسه، ص43.

ضاربين بذلك أسمى وأروع مثال يحتذى في صلابة موقف الأديب من مجابهة الاستعمار"[1].

كما يمثل الشاعر ابن السويكت[2]، صوت حال الثائرين في منطقة غليزان ضد العثمانيين، وقد خلّد هذا الشاعر عدّة قصائد سجل فيها الحروب التي دامت حوالي القرنين من الزمن بالمنطقة ضد الأتراك.

وتحدث الباحث أبو القاسم سعد الله عن الشعراء الذين وقفوا ضدّ العثمانيين في معرض حديثه عن الشعر الشعبي في الجزائر إبان العهد التركي، فقال: " ابن السويكت الشاعر الذي سجل انتصار أهل سويد بالغرب الجزائري على العثمانيين في حروب طويلة قاسية، وهذه الحروب تعرف جماعيًا باسم(ثورة المْحَالْ) التي كانت تتقد تارة وتخبو تارة أخرى حوالي قرنين"[3].

وعايش هذا الشاعر أحداث هذه الثورة وصوّرها بأمانة وصدق، واستطاع إلى حدٍّ كبير الإسهام في بعث روح المقاومة ضدّ الأتراك، فنظم قصائد كثيرة تعد من أهم المصادر التي تؤرخ للأحداث السياسية في عهد التركي بمنطقة الشلف وما جاورها من المناطق، إذ يكشف لنا الشاعر سبب هذه الثورة في قوله[4]:

قَالُوْا الْتُّرْكْ نَدُوْ الْشَّلَفْ وَلاَ هَمَةْ قُلْنَا لْهُمْ جْدُودْنَا فِيْ الْوَادْ
مَا نَتْرَكُوشْ شْلَفْ حْتَّى تْطِيبْ الصَّمَةْ وَمَا نَهْدَوْشْ الْعَقْبَةْ عْلىَ الأَوْلاَدْ

[1]- بلقاسم بن عبد الله، دراسات في الأدب والثورة، ص ص 167، 168.

[2] - الشاعر هو قادة بن السويكت (بسويكت) من أبرز شعراء القرن الثامن ميلادي، وكان بحق شاعر قبيلة سويد العتيدة، التي قاومت الأتراك في منطقة غليزان، كان للشاعر الفضل الكبير في تسجيل بعض المعارك التي خاضتها المْحَالْ ضد الأتراك، ولا زال الاسم الشاعر حيًّا في الذاكرة الشعبية بالمنطقة، (للمزيد ينظر: محمد مفلاح، أعلام من منطقة غليزان، ج2، دار المعرفة، الجزائر، 2008م، ص198 وما بعدها – محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غيلزان، من العهد العثماني إل غاية القرن العشرين (تراجم ونصوص)، دار هومه للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م، ص 21 وما بعدها).

[3]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص315.

[4]- أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق وتقديم الشيخ المهدي البوعبدلي، ص39.

لقد أراد الأتراك الاستيلاء على منطقة الشلف، لكن قوم شاعرنا رفعوا التحدي في وجههم وأبوا التنازل عن أراضي أجدادهم، فكانت (ثورة المْحَالْ) التي سجلها التاريخ والذاكرة الشعبية عبر الأجيال المتعاقبة شاهدت على موقف أهل المنطقة الرافض للوجود التركي.

ويتحسر الشاعر ابن السكويت في قصيدة (آناري وين سويد؟) بحرقة وحزن شديد على أهله والأبطال الذين غادروا وهُجِروا من وطنهم بسبب ظلم الأتراك، فيقف على الديار التي كانت عامرة بأهلها، ويتذكر أمجادهم وخصالهم ويفتخر ببطولاتهم، فالبكاء على الماضي والتغني بأهله دليل على الواقع المؤلم والمأساة والمعاناة الذي يعيشها الشاعر، ومنه نجد تلك النغمة السوداوية الحزينة التي تسيطر على القصيدة ،لأنّ "الواقع الذي عاشه كان يلّح عليه في استنهاض الهمم من خلال التذكير بهذا التاريخ الحافل بالأمجاد، والذّي لم يبق منه سوى ذكريات يعيش عليها الفرد والشعب معا"[1]، ومثال هذا قوله في قصيدة " أَنَارِيْ وِيْنْ سْوِيْدْ[2]:

غَابُوا زَنْجَارْ الحَاسْدِيْنْ وَاجَبْ نَحزَنْ ونْزِيدْ
عْلىَ الاَبْطَالْ التَايْكِينْ مَنْ كَانُوا صُورْ حْدِيدْ
كُلْ عْلى الدُنْياَ فَايْزِينْ مِيزْ أَهْلْ الجُودْ بْعِيدْ
أَهْلْ الْعُدَةْ وُالْعَدَاءْ زِينْ أَهْلَ الرَّايْ الْمُفِيدْ

فقدت شهدت المنطقة في هذا العهد حالة قلق واضطراب، وتكاثرت على نفسية الفرد الجزائري الهموم والمآسي، فكان الشاعر الملحون أكثر إرهافا وإحساسا بهذه الآلام والجراح التي يعانيها أفراد المجتمع، فحزن واشتكى تارةً ، وثار وتمرّد على الواقع من أجل حياة أفضل لمجتمعه تارةً أخرى، "وامتزج في شعر هؤلاء جميعا الاحساس الحاد بالألم والتعبير عن إرادة رافضة لذلك الواقع الذّي فرضه المستعمر، والتغني بالأحاسيس الذاتية ملتحمة بالمشاعر الجماعية"[3].

[1]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص 130.
[2]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، من العهد العثماني إلى غاية القرن العشرين، ص24.
[3]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص ص94، 95.

وتعد هذه القصيدة نموذج آخر يعبر عن موقف الأنا في الشعر الملحون الجزائري الرافض للوجود التركي، فقد سجل لنا الشاعر بن سويكت بكلّ صدق وأمانة، مقاومة أهل السويد للأتراك مبرزا ذلك في ثوب فني حزين مليء بالدم والدموع والحسرة على ما آل إليه قومه من قتل وتعذيب وتشريد، فانفرد وجدان الشاعر بذكرهم وتسجيل بطولاتهم وتضحياتهم الجسّام التي مازال يرددها أبناء المنطقة، ممن رفضوا الذّل والهوان على يد الأتراك.

كما يكشف الشاعر التلمساني ابن مسايب[1]عن موقفه الرافض للوجود التركي بالمنطقة، ويصرّح بأنّهم سبب الدّمار والفساد الذي حلّ بتلمسان في قصيدة " رَبِّيْ قْضَى"[2]:

هُماَ سْبَبْ كُلْ فْسَدْ وُعِفَانْهَا تِهْوَى وُلاَ قْرَاحَدْ فِيْهَا آمَانْ
طَلْقُوا الْبْلَدْ فِسْدَتْ حَتّى شِفْنَاهَا هَيْهَاتْ لاَ حُكْمْ فِيْهَا لاَ دْيْوَانْ
هُمَا سْبَبْ كُلْ مْشَـقَّة وُالْخَلْقْ صَابْرَا لِبْـلاَهُمْ
طَلْقُوا الْبْلَدْ هَذِهْ الْطَّلْقَةْ اِنسْبَاتْ وُهَمْهَا بِرْكَبْـهُمْ
رَاهَا اِنْعَمَاتْ وُاشْ بِبْقَى غِرْقُوا إِوْلاَدْهَا وُنْسَـاهُمْ
مِنْ الْقْلُوبْ زَالِتْ الْشَّفْقَةْ مَابِرْفْقُوا يَا وَيْـلاَهُمْ

[1]- الشاعر 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 الى تلمسان، حيث ولد الشاعر مع مطلع القرن الثامن عشر للميلاد، امتهن حرفة الحياكة، وذاع صيته واشتهر أمره مما جلب له التنكيد ونفي إلى مكناس، حيث وقع عليه إقبال كبير من لدن سائر الطبقات، وخصوصا عند الأمراء ورجال البلاط السلطاني، لاسيما أبناء السلطان مولاي إسماعيل، ثمّ رجع المسقط رأسه، ومنه قصد المشرق لقضاء فريضة الحج، وبعدما رجع 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 وأسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1989م، ص08 وما بعدها – ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوتي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر،2001م، ص 25 و مابعدها - محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج2/ق2، تراجم شعراء الملحون، مطبوعات أكادمية المملكة المغربية،1992م، ص38-39) .

[2]- ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ص ص104، 105.

يتحسر ويتألم الشاعر في هذه قصيدة على ما آلت إليه مدينة تلمسان، بلد العلم والإسلام على يد الأتراك، الذين أكثروا فيها فسادا وظلما، ولم يتوانَ الشاعر في فضح جرائم وجور وتعسف البايات.

وهذه القصيدة تجسد مدى إخلاص شاعر الملحون في حبّه لوطنه " حين أخذ يعرف بالأزمات السياسية الخانقة التّي أوجدها الاستعمار في البلاد، وجد أنّه لابدّ من معانقة الجماعة الشعبية التّي تعاني من الوجود الاستعماري، وذلك على المستوى الوطني والاجتماعي والديني والاقتصادي، فقد رأى أنّه لابدّ من الاتّصال بها، وحين فعل ذلك اصطنع مجموعة أساليب، مرّة يمارسها بالكناية والترميز خوفًا على جماعته وعلى نفسه، ومرّة بالوضوح والتصريح لا يخشى في ذلك لومة لائم"[1].

هذه بعض النماذج الشعرية الشعبية الوطنية في العهد العثماني، وجدناها غنية بالتجارب الذاتية والجماعية، تارة مؤيدة وتارة أخرى معارضة للوجود العثماني، وهي رؤية صادقة تمثل رد فعل الجماهير الشعبية الرافضة لكلّ أشكال الظلم والاستعباد، فكان هذا التناقض الوجداني علامة فارقة في تباين رؤى ومواقف الشعراء حيال سياسة العثمانيين بالمنطقة، فكانت نظرة إيجابية في مراحلها الأولى بدافع الذّود على الإسلام، لكن تغيرت هذه النظرة في مراحلها الأخيرة، فكانت سلبية ومخيبة لآمال سكان بعض المناطق، بعد أن تأكدت نواياهم في إبقاء هذه المناطق في حالة من التخلف والانحطاط لبسط نفوذهم وانفرادهم بمقاليد الحكم في البلاد.

ومهما كان هذا التناقض الوجداني بين الشعراء، فإنّه يشترك في وحدّة الأحاسيس والمشاعر التّي يعيش عليها شعب يريد الاحتفاظ والتمسّك بمقوماته النفسية والروحية المتأصلة في شخصية الفرد الجزائري، والدفاع والذوذ عن الدّين والوطن، وهو موقف نابع ومتشبعٌ بتعاليم الدّين الاسلامي، ومن هنا يتطلب هذا الموقف الإحساس العميق والعاطفة الصادقة، وهذا "الموقف لا ينفي الذاتية في الشعر الجزائري نفيًا مطلقًا، فمهما طغت القضية الوطنية، فإنّ للأحاسيس والمشاعر الفردية طغيانها هي الأخرى"[2].

---

[1]- منير البصكري، الشعر الملحون في أسفي ، ص ص 145، 146.

[2]- صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م، ص 07.

وهكذا عرفت الأنا في الشعر الملحون الجزائري طريقها نحو الجماهير الشعبية، من خلال معايشتها للأحداث التي زعزعت وجدانهم في هذا العصر، وهي تساهم بلّسانها وبسلاحها دفاعا عن الدّين والوطن، و" نلاحظ أن الأدب الجزائري - باختلاف ألسنته ومشاربه- ظل وفيا للروح الوطنية متمتعا بحصانته الذاتية ضد الأفكار المتخلفة والانهزامية مجسدا لقناعات فكرية واضحة نابعة أساسا من بعد وطني حضاري"[1].

وقد أدّى الشعر الملحون الجزائري دورا لا يمكن لجحود أن ينكر قيمته كخطاب سياسي وأدبي، سجل أحداث هذه المرحلة المبكرة من تاريخ المنطقة بصدق وأمانة، تحت تأثير قناعات دينية ووطنية وبنبرات وجدانية تتفاوت من شاعر إلى آخر تبعا لظروف هذه المرحلة، ومن الواضح أيضًا " أنّ الأنا الجزائري لم يكن سيّدًا على أرضه، حرًّا في تصرفاته وفي رسم آماله، بل شاركه الآخر أجنبي عن التربة، ولم يكن لمشاركة الآخر دور إيجابي أو خير، بل كانت تلك المشاركة تبغي بث الفرقة والتناحر والتضاد بين خلايا الذات الواحدة"[2].

وختامًا نلاحظ من خلال النماذج الشعرية- السابقة الذكر- أنّ الأنا الوطني ظلّ واحدا لم يتغيّر في هذا العهد، بينما الآخر تغيّر فكان في بدايته الأولى إسبانيًا وفي الثانية تركيًّا، وبقدر اختلاف هوّية الآخر تكاثرت أحزان وهموم الذات الوطنية من جهة، ونما الوعي الجمعي وشّق طريق الصمود والتحدّي والمقاومة من جهة أخرى، كما يمكن أن نستشف من خلال هذه النماذج الشعرية الملحونة كافة مقوّمات الروح الوطنية إبّان هذا العهد.

المبحث الثاني: شعر الغزل

يعد شعر الغزل من أرقى وأوسع الموضوعات الشعرية وأكثره صدقا في التعبير عن خفقات قلوب المحبين ومشاعر العاشقين، وهو لون من التعبير الشعري الذي "يصف

---

[1]- بلقاسم بن عبد الله، دراسات في الأدب الثورة، ص 167.

[2]- محمد بشير بويجرة، تجليات الأنا والغبن في الخطاب الشعري الشعبي، محاولة في رسم معالم الذات والآخر"قلبي تفكر الأوطان" نموذجا، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، ع17-18، ماي- ديسمبر2002م، ص72.

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 حظي 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 الهامة 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 أوالحديث عن أثرها في النفس، 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 اتجاه المرأة.

---

[1]- نعيمة هدى المدغري، نقد الشعر المغربي الحديث، مطبعة دار المناهل، المغرب 2013، ص 86.

[2]- أنطونيوس، الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، ص 34.

[3]- نعيمة هدى المدغري، 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 الملحون 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 فتان يحرّك القلوب ويهيّج الخواطر، أودعوه تصورهم للجمال كما تهواه نفوسهم وليس كماهو في الواقع"[1]، وقد نظم فيه جلّ شعراء الملحون الجزائري 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 اتجاه المرأة، علما أن شاعر الملحون "لا يطلق على موضوع الغزل، نفس التسميات التي يطلقها الدارسون على الشعر العربي مثل: الغزل والنسيب والتشبيب وإنما يطلق تسميات شعبية مختلفة، فهو يطلق على "العاشق" كلمة المَبْلِي، والمْكَبَلْ، والعَاشِقْ، ويراد من هذه الإطلاقات معنى الحبّ"[2].

ويرى الأستاذ محمد الفاسي أن كثيرا من قصائد هذا النوع الشعري التي تمحور حول المرأة والحبّ ووصف جمالها "تعرف باسم من أسماء النساء كزينب أو فاطمة، حتّى أنّك لا تكاد تجد إسم إمرأة لا توجد قصيدة أو عدة قصائد منظومة فيه، على أن عددا كبيرا من القصائد التي تعرف بإسم إمرأة 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 والمرسول والجافي والهاجر واللايم والمَرْسَمْ أي الحيّ أو المكان الذّي يسكنه المحبوب، والشمعة حيث يشبّها حتراقها وذوبانها وصفرتها بصفات العاشق الولهان الذي لا تنقطع دموعه ويحترق فؤاده وتذبل سخْنَتُهُ، وقد انفرد كثر من الشعراء بأسماء خاصة للقصائد التي عبّروا فيها عن هيامهم بمحبوبتهم"[3].

وقد أكثر شعراء الملحون بالمنطقة من النظم في هذا الغرض الذّي يعدّ من أوسع أغراض الشعر، وأكثرها تداولا بين الشعراء وذلك لشدّة تعلقه بالذات وانبثاقه من العاطفة

[1]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، 1970م، ص 198.

[2]- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 88.

[3]- محمد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الأول، ج 1، ص ص 35، 36.

الصادقة والحسّ المتوهج بالحبّ، "فالشعراء الذين نالوا شهرة واسعة بين الناس إنّما خلدوا بالشعر الذّي عبر عن وجدانهم وعواطفهم نحو المرأة، وقد لا يعترف بالشاعر الناشئ ما لم يقل شعرا جيّدا في هذا الموضوع"[1]، وإن كانوا قد نظموا في شتّى الأغراض الشعرية التّي تنم عن الأحاسيس والمشاعر وأبدعوا فيه صورا رقيقة مشبوبة بالعاطفة "فإنّ نوع "العشاقي" عندهم أي الغراميات، قد نال منهم الجهد الطيب وإحتل 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"[2].

ولم يشّد شاعر الملحون الجزائري 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 الملحون بالمنطقة إبّان هذا العهد أعلاما وشيوخا تتغنى وتتداول الذاكرة الشعبية أشعارهم الغزلية إلى يومنا هذا، كالمنداسي وابن مسايب وابن التريكي وابن سهلة وعلي كورة وبن حمادي العربي... وغيرهم.

وبعد هذا الطرح سنحاول البحث عن موقف وعلاقة شاعر الملحون بالمرأة والحبّ من خلال بعض النماذج الشعرية التي تمثل هذا العهد.

فالحبّ من أعمق العواطف الانسانية 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 تدفقت 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

[1]- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، ص 87.

[2]- عبد الله شقرون، نظرات في الشعر الملحون، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م، ص ص31، 32.

خاص به"[1].

ويعدّ الشاعر أبومدين بن سهلة[2] من بين أكثر شعراء الملحون الذّين نظموا في الشعر الغزلي، متّهمًا المرأة والحبّ والعشق والهيام سبب تعاسة وعذابه وشقاءه في الدنيا قوله في قصيدة "سِيْدِي اَوْ مَنْ يْسَالْاَعْلَىْ كَحْلَ الْعِينْ"[3].

حُبْ الْبْنَاتْ رَاهْ اَيْشَيَبْ مَنْ لاَ يْشَيَبْ وَايْتَلَفْ الْصّْلاَ وَالْطَاعَا وَالدّيْنْ
اَلْحُبْ قَالْ بَنْ سَهْلاَ يَا مَنْ هُوَ لْبِيْبْ بَحْرُو اَصْعِيبْ وَاَمْوَاجُو مَرْتَكْمِينْ[4]
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"[5].

---

[1]- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، ص 10.

[2]- الشاعر هو أبومدين بن محمد بن سهلة، من منطقة 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، إهتم 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. – ينظر: ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، جمع وتحقيق محمد الحبيب حشلاف ومحمد بن عمرو الزرهوني، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال، الجزائر، ط1، 2001م، ص19 وما بعدها).

[3]- ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق شعيب مقنونيف، ص142.

[4]- مرتكمين: مختلفين.

[5]- الطاهر قيقة، الغزل في الشعر الملحون التونسي، مجلة الفكر، عدد خاص "المهرجان القومي للشعر"، تونس، عدد4، جانفي، 1968م، ص 10.

ويقول أيضًا في قصيدة "اَعِيْيتْ فِيْ قَلْبِيْ يَصْبَرْ"[1].

اَنْبات سَاهَرْ كُلْ لِيْلَةْ قَلْبِيْ اَمْرِيضْ فِيْ تَهْوِيلَه
دَمْعْتِيْ اَعْلَى الْخَدْ اَهْطِيْلَةْ وَالْنُومْ عَنِيْ غَابْ
مَا اَجْبَرْتَشْ لِلْمَلْقَةْ حِيْلَةْ يَا وِيْحِيْ رَاسِيْ شَابْ

إن الشاعر المحبّ يعاني قلّة النّوم والسّهر طول الليل يترقب فيها صورة الحبيبة الذي أرغمه الحب علىكثرة الدموع، وممّا زاده معاناة وشقاء أنّه لم يجد سبيلا لوصالها فكان "ذكر المرأة نوع من المناجاة الذاتية، التي يعبر فيها الشاعرعن نفسه حين يجد أنّه محاصر بالهموم والأحزان"[2].

ومثل هذا الحب نجده يأسر قلب الشاعر ابن التريكي[3] في قصيدة "قَلْبِيْ بَالْحُبْ"[4]:

قَلْبِيْ بِالْحُبْ صَارْ مْفَنِيْ مَتْوَلَعْ بِالرِيَامْ مَا يُوجَدْ سلْوَانْ
الْدَمْعْ اَمَنْ الْعْيُونْ يَسْنِي[5] عَقْلِيْ مَخْطُوفْ رَاهْ كُلْ لِيلَةْ سَهْرَانْ

نجد صورة الحب ذاتها تتكرر من شاعر لآخر، فالحب يحرم العاشق الولهان النوم ويخطف عقله ويترك الدمع يسيل، فيعظم ابن التريكي من شأن الحبّ في قصيدة "يَا عُشَّاقَ الْزِّيْنْ"[6].

أَمْرَ الْحُبْ اَعْظِيمْ ضَاعْ صَبْرِيْ وَالْقَلْبْ اَهْمِيمْ

---

[1]- ديوان ابي مدين بن سهلة ، ص 155.

[2]- منير البصكري، الشعر الملحون في أسفي، ص 130.

[3]- الشاعر 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.

[4]- ديوان ابن التريكي، ص 109

[5]- يسني: يلمع.

[6]- ديوان ابن التريكي ، ص 114.

دَايَمْ ذاَ الضِّيمْ صَاحْبُو عُمْرُو[1] مَا يْسَّلا

إنّه الحبّ يقضي على صبر صاحبه، ويترك قلبه ضائعا يبحث على عطف الحبيبة يقول ابن التريكي في القصيدة نفسها[2]:

اَمْرَ الْحُبَّ اَشْدِيْدْ فِيْهْ اَمْقَدَّرْ شَاقِيْ وَ اَسْعِيْدْ
دَايَمْ فَالتَّكْيِدْ مَا جْبَرْتْ لْمَلْقَاكْ اْبْدَالاَ
إِذَا مَتَّ اَشْهِيْدْ فِيْ غْرَامَكْ مَنْ غِيْرْ اَضْلاَ لَهْ

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 الملحون يتداولونها فيما بينهم، حيث يكون الحبّ دموع جارية وعقول ضائعة تشكو الفقد الوجداني عند ابن مسايب في قصيدة "هَاضْ الْوَحْشْ عْلِّيَ"[3]:

الدَمْعَةْ تَجْرِيْ كَالْمطَرْ عَنْ خَدِّيْ مجْرِيَةْ
عَقْلِيْ بَهْوَاهَا رَاحْ طَارْ خَلاَتْنِيْ[4] يَا خُوِيْ
عَقْلِيْ بَهْوَاهَا يَاكْ رَاحْ وَبْقِيتْ عَابَدْ غِيرْ الْنوَاحْ
نَبْكِيْ كُلْ مْسَاء وَصْبَاحْ وَدْمُوعِيْ مَجْرِيَةْ

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 عَنِّيْ وَحْشَ اَلْمَحْبُوبْ"[5]:

وَالْغَرَامْ أَهْدَفْ وَالْغْوَانْ وَالْعْسَاكَرْ غَارُوا
بَالْمْحَالْ نَزْلُوا وَالْقُومَانْ كْسَوْا الْحْبَلْ وَاوْعَارُهْ

[1]- عمرو: أبدا.
[2]- ديوان ابن التريكي، ص116.
[3]- ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، ص 152.
[4]- خلاتني: تركتني.
[5]- ديوان ابن مسايب ، ص ص 151، 152.

بَالْسَاحَلْ نَزْلُوا لاَ توذن ذَبْرُوا عْلِيَّ يَا الاَخْوَانْ

كما جاءت صورة الحب في هيئة العساكر، التي تريد القتال عند ابن سهلة في قصيدة "بِيَا الْعْذَابْ طَالْ"[1]:

الْغْرَامْ أَتَانِيْ بِعْسَاكره قْوّية حَرَكْ بَسْلاَحُهْ طَالَبْ الْقْتَالْ

هذه بعض النماذج التي تتمحور جميعًا حول معاني الضياع والفقد الوجداني، إذ هو قاسم مشترك بين شعراء الملحون، فكان الفشل العاطفي مذهب معظمهم، ومهما تتبعنا مواطن الحبّ والغرام من خلال هذه النماذج الشعرية الغزلية، فإننا 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"[2].

وتبدو معاني هذه النماذج قاسمًا مشتركًا بين شعراء الملحون اتجاه حب المرأة، حيث يبرز لنا من خلاله حالتهم النفسية الحزينة التي يكتنفها الأسى والضياع الوجداني إزاء الحب والهوى، ذلك أنّ" لوعة حبّ المرأة لا تزال تلدغ فؤاد الشاعر ولا تزال حرقة شوقه متأججة بين جوانحه، فهو يبكي بدموع غزيرة، والجوى يعود مستعرا في صدره، فذكرى حبها لا تبارحه أبدا، ومن ثمة يطلب منها أن تلين وتشفق على حاله، وهكذا ظل الشعراء يستلهمون في قصائدهم اللائي شغفن قلوبهم حبّا، مصورين ما كانوا يحيطونهن به من التضرع والاستعطاف وما كان يلدغن في أفئدتهم من نار الحب المحروقة"[3].

كما نجد أسلوبًا مشتركًا بين شعراء الغزل يتمثل في التصريح بأكثر من محبوبة في قصيدة واحدة، ومثل هذا الأسلوب نجده على سبيل المثال عند ابن التريكي الذي يعدّد

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص124.

[2]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص 198.

[3]- منير البصكري، الشعر الملحون في أسفي، ص 133.

أسماء النساء اللواتي ألهمن وأشعلن قلبه نارا وشوقا في بيت واحد من قصيدة "الْعِيدْ الْكْبِيرْ "[1]:

عَيْشَهْ وَافْطِيمَهْ وَاخْدِيجَهْ وَاَزَهْرَ الزْهُورْ واَلقَايْمَة المَنْصُورِية تُوزَارْ

نلاحظ أن ابن التريكي عَدَّدَ النساء اللواتي تغزل بهن في بيت واحد وهنّ خمسة نسوة (عائشة وفاطمة وخديجة والزهرة والمنصورية).

وبالمثل نجد بن سهلة يعدّد حوالي اثناعشرة اسمًا لمحبوباته في قصيدته المطولة" يَا ضَوْ اَعْيَانِيْ"[2]، التي يبعث فيها معاني الحب والأشواق إليهن مع مرسول الحب(القمري) وكلّ واحدة منهن تسكن في حيٍّ من أحياء تلمسان وهنّ على التوالي:(بَدْرة، فَاطْمَة الزَّهْرَا، اَعْوَالي، يَامْنَةْ، صَافْية، سَتّيْ، رَبِيْعة، مَرْيَمْ، مِيْرَةْ، جَنّاتْ، خَدّة)، يقول في مطلعها:

يَا ضَوْ اَعْيَانِي يَا الْقُمْرِيْ زَرْقْ اَلْجْنْحَانْ جَمَّلْ واَسْعَانِيْ وَاحَدْ لاَ تَقْرَا فِيْهْ أَمَانْ

ويبدو أن اسم (فاطمة) كانت أكثر حظا من الأخريات في غزليات شعراء الملحون بالمنطقة، مثل ما نجده عند ابن التريكي الذي طلب من الوشام أن يرسم لها وشما جميلا يليق بجمالها الفاتن في قصيدة "يَا الْوَشَامْ"[3] في قوله:

يَا الْوَشَامْ رَطَبْ يَدَّكْ وَارْشَمْ اَلاَّ لاَ اَفْطِيمَةْ.

ويبدو أن فاطمة حبيبة الشاعر ابن سهلة تفوق جمال كلّ معشوقاته، وهذا ما أشار إليه في قصيدة "غَلْبَتْكُمْ فاطْمَةْ"[4]:

غَلْبَتْكُمْ فَاطْمَةْ وْفَاتَتْكُمْ فِيْ الْزِيْنْ تَشْقَاوْا إِذَا تْعَانْدُوا يَا الْبْنَاتْ

[1]- ديوان ابن التريكي، ص 124.

[2]- ديوان أبي مدين بن سهلة، ص73.

[3]- ديوان ابن التريكي، ص 129.

[4]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص51.

وهناك من الشعراء الذين عُرفوا بحبّهم العذّري في التغزل بحبيبةٍ واحدة لا أكثر كالشاعر علي كورة[1] الذي اشتهر بقصائده الكثيرة في حبّ امرأة تدعى (العالية)، وهذا ما ورد في قصيدة "حَوَسْتْ نْواجَعْ الْمْحَالْ"[2] التي يقول في مطلعها:

حَوَسْتْ نْواجَعْ الْمْحَالْ مَا رِيْتْ اَلْعَالْيَةْ بْعَيْنِيْ
مَا رِيْتْ اَلْيُومْ مَنْ نْسَالْ اِلاَّ الاَرْسَامْ شَيْبُونِيْ
بِيَّا تَدْنَاقَةْ الْغْزَالْ رَبِّيْ بَغْرَامْهَا بـلاَنِيْ

يبدو لنا من خلال هذه النماذج الشعرية، نظرة شعراء المنطقة إلى المرأة بعين واحدة حتى أنّ أسماءهن جاءت متشابه، وهذا يدّل على موقفهم ورؤيتهم المشتركة إزاء الحبّ والمرأة، وهذا نوع من الشعر يغلب عليه وصف جمال المرأة واصطلحوا عليه العشق "ومعظم قصائده تحمل أسماء الحبيبات ولم يتركوا اسم امرأة لم ينظموا في صاحبته، وتعتبر زينب وفاطمة وخديجة أكثر الأسماء لهم إلهاما"[3].

وقد تحدث ابن رشيق القيرواني(ت488هـ) عن ظاهرة تعدد المحبوبات في قصائد الشعراء في قوله: "وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلوا في أفواههم فهم كثيرا ما يأتون بها زورا نحو ليلى وهند وأسماء ورعد ولبنى وعفرى وأروى وريا وفاطمة ومية وعلوة وعائشة والرباب وزينب ونعم وأشبهن.. وربما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة في القصيدة إقامة للوزن وتحلية للنسيب"[4].

---

[1]- الشاعر علي كورة من منطقة غليزان، عاش في القرن الثامن عشر ميلادي، وهو وينتسب إلى قبيلة سويد (الْمْحَالْ) التي خاضت حروبًا شرسة ضد حكم الأتراك بالجزائر، اشتهر بقصائده الكثيرة في حب العالية (أو عوالي)، فأصبح حبّه العذري مثالا لكلّ الشعراء الذين جاءوا من بعده، ومن بينهم تلميذه العربي بن حمادي وبلعباس المازوني، للمزيد ينظر: (محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غيلزان، من العهد العثماني إلى غاية القرن العشرين، ص15 ، وينظر أيضًا: محمد مفلاح، أعلام من منطقة غليزان، أعلام التصوف، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ج2، ص ص191، 192.)

[2]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص16.

[3]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص 119.

[4]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن صناعة الشعر ونقده، ج1، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص 338.

كما تحدث أبو القاسم سعد الله عن هذه الظاهرة الشعرية التراثية في قوله: " إحدى هي طرق الغزل القديم، حيث يكثر الشعراء من أسماء المحبوبات في حين أنهم لا يحبون إلاّ واحدة أو لا يحبون إطلاقا"[1].

ومن أوجه الشبه والتقليد التي وجدناها شائعة في تجربة شعراء الملحون بالمنطقة حين يتعرضون للحديث عن المرأة ووصف جمالها ومحاسنها الفاتنة، يؤكدون على الوصف الحسي للجمال، فوقفوا عند كل عضو من أعضاء جسمها، وكانوا يقارنون هذه الأجزاء بما يوافق من مظاهر الطبيعة الساحرة " وغالبا ما تكون مثل هذه الأوصاف تمهيدا لرسم صورة المحبوبة مفصلة الأجزاء مكتملة الأبعاد، لم يترك ملمحا إلا توقف عنده ليمعن في وصفه وتشبيهه"[2]، وحتى هذا الجانب الحسي الخارجي للمرأة بدا عندهم متشابها، فجاءت قصائدهم على نسق واحد شكل جمال المرأة قاسمًا مشتركًا بين شعراء الملحون، عبروا عن ملامحه الجمالية بصدق وراحوا يتتبعون مفاتنها الجسدية في قصائدهم التّي تتضح بالعاطفة الجياشة.

وقد أبدع ابن سهلة في رسم صورة رائعة لمحبوبته (فاطمة) في قصيدة "سِيْدِيْ اَوْ مَنْ اَيْسَالْ اَعْلَى كَحْلَ ٱلْعَيْنْ"[3]، مبتدءًا بعيونها التي أسرته وصولاً إلى ساقها الممتلئ بالخلخال، وقد تتبع كل جزء من أعضائها التي وقع عليه نظره في قوله[4]:

اَعْيُونْ يَالْفَاهَمْ زَلْقُوا بِيَا ... اَحْوَاجَبْ طْوِيلاَ نَحْكِيْ نُونِينْ
مَبْسَمْ اَظْرِيفْ والشَّفَا عَسْلِيَا ... وَاَلْوَرْدْ بَانْ فَاتَحْ فُوقْ اَلْخَدِّيْنْ
رَقْبَهْ اَتْقُولْ أَلاَ رَقْبَهْ دَامْيَا ... فِيهَا اَلْوْشَامْ طَبْعُوهْ الحَجَّامِينْ
وَاَزْنُودْ بَالْمْقَايَصْ ظَهْرُوا لِيَا ... مَنْهُمْ يَاسْيَادِي رَوَّحْتْ اَمْكِينْ
اَنْهُودْ فَالْصْدَّرْ عَنْدَ اَلْهَمِيَا ... تَفَّاحْ فِيْ اَغْصَنْ عَالِي مَحْضِيِّنْ

[1]- أبو القاسم سعد الله، شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1984م، ص 215.

[2]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص 207.

[3]- ديوان أبي مدين بن سهلة، ص- ص 137، 142.

[4]- الديوان نفسه، ص 140.

وهكذا تكاد تكون صورة وصف المرأة واحدة عند كل الشعراء، لا يختلفون إلا قليلا في تتبع أجزاءها وتلوينها، على نحو ما نجده عند الشاعر ابن التريكي في قصيدة "لِيْكْ نَشْتَكِيْ بِامْرِيْ"[1] الذي يستهلها بوصف عيون (فاطمة) والحواجب التي تشبه حرف النون ولون شعرها الأسود والخدود كالورد والزنود كالسيف والنهود بتفاح أورنجي أحمر وهذا كلّه في قوله:

ضَاعْ صَبْرِيْ مَنْ ذَاكْ الْحَاجَبْ لَكْحِيْلْ وَاشْفَرْ بَاسْهَامْ وَمَجْبُودْ[2] لَلْقْتَالْ
وَالْحْوَاجَبْ تَعْرِيفْ الْنُونْ بَالْمْدَادْ وَالْسْوَالَفْ كْحَلْ مَتْخَبْلِينْ سُودْ
زَنْدَهَا مِثْلَ السِيفْ إِذاَ طْلَعْ حْدِيدْ فَيَدْ مَنْ هَوُ طَاغِيْ لِلْحَرْبْ وَحْدُو
نَهْدْ مَثْلْ الْتفَاحْ اِيْبَانْ مَنْ بْعِيدْ أُورَنْجِيْ أَحْمَرْ لَلْشَمْسْ نَنْدُو

وهذا الوصف الحسي الخارجي لأعضاء المرأة، يشبه إلى حد ما الغزل الماجن أو الفاحش الذي ينظر الشاعر فيه إلى المرأة "على أنها مجموعة أعضاء تثير الغريزة الجنسية، وقد تفنن الشعراء في هذا النوع من وصف المرأة حتى لا يكاد يفلت عضو من أعضائها دون أن يأخذ نصيبه من الوصف، تدفعهم في ذلك شهوتهم الماجنة وغزل هؤلاء الشعراء ظاهره فيه العشق والهيام وباطنه فيه الشهوة والمجون"[3].

وسار على هذا النهج الشاعر ابن مسايب في وصف جمال ومحاسن المرأة التي سحرته وفتنته ببهائها وجمالها الآخاذ في قصيدة " مَنْ نَهْوَى رُوحِيْ وْرَاحْتِيْ"[4] :

سَحْرَتْنِيْ بَعْيُونْ نَايْمَةْ بَالْشَفَةْ الْجَمْرَا الْمْدَرْغْمَةْ
دِيْمَا لَلْضَحْكَةْ مَبْتَسْمَةْ لَلْبُوسَةْ مَا أَحْلاَهَا
اَلْرَقْبَةْ مْبَيْضَاء مَسْقْمَةْ كَانَتْ لِيْ مَا أَعْلاَهَا
اَلْرَقْبَةْ بَيْضَاءْ مْجَرْدَةْ نَخْلَةْ فِيْ اَلْصَحْرَاءْ مْفَرْدَةْ
تَتْمَايَحْ بِثْمَارْ وَالْدَةْ صَايَنْهَا مُوْلاَهَا

[1]- ديوان ابن التريكي ، ص- ص 77، 83.
[2]- مجبود: مسلول.
[3]- علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2010م، ص 236.
[4] - ديوان ابن مسايب، ص 141

وَالْزَنْدْ يَظْهَرْ لِيْ مَنْ الْرْدَاءْ كَأَنَّهْ سِيْفْ مْعَاهَا
الْزَنْدْ أَشْرَقْ حِيْنْ مَدَتُهْ بِمَقْيَاسْ عْلِيْهْ زَادْتُهْ
وَخْوَاتَمْ فِيْ الْأَصَابَعْ قَاسْتُهْ وُالْخُلَةْ وَاتَاهَا
صْدَرْهَا بَنْهُودْ مَدَتُهْ سَاعَةْ الْخُوفْ أَدَاهَا

ويكاد يكون الوصف الخارجي لجمال المرأة مشترك عند كل الشعراء لا يختلفون قليلا إلا في تتبع أجزائها، وبمثل هذه الصور رسم شاعر الملحون الوجداني صورة من ألهمت وألهبت قلبه لوعة ونارًا وشوقًا، وهي صورٌ تظهر بوضوح تأثرها بالغزل التقليدي" حيث لم تختلف أوصافها عند الشاعر العامية في هذه المرحلة عن أوصافها عند شعراء العصر الأموّي أو العباسي... من بياض الخدّ إلى سواد العين وليل الشَعْرِ إلى الردف الثقيل والخصر النحيل"[1]، لتشكّل فيضا نورانيا نابعا من محاسن الطبيعة الساحرة التي توفرت لبيئة منطقة الشمال الغربي الجزائري إبان هذا العهد، التّي تشبه إلى حدٍّ ما طبيعة الأندلس آنذاك، فكان شعراء الملحون "لا يذكرون الطبيعة إلا في رحاب الحبّ، بل لا يذكرون الحبّ إلاّ في رحاب الطبيعة، وهم بهذا يمنحون غزلهم لونًّا بهيجا من الجمال تقدّمه الطبيعة"[2]، للمرأة الجميلة الفاتنة التّي تعكس صورة جمال الطبيعة، وعادة ما نجد هذه العلاقة الوجدانية تجاه المرأة والحبّ ترتبط بوصف الطبيعة، حيث يستمد شعراء الملحون من مظاهر الطبيعة الخلابة صورا ما يمكن أن تعبر عن تجربتهم الوجدانية، وهم يرسمون لوحات فنية للمرأة تناسب عمق تجاربهم وموقفهم، دون تصّنع أو تكلّف "وهناك من قال إن الشاعر كان يجعل الحديث عن المرأة وسيلة لملء الفراغ الذّي كان يسيطر على النّاس، بل هناك من رأى أن ذكر المرأة لم يكن عاطفة خاصّة أو تجربة وجدانية ذاتية، لا لحظة حزن أملاها على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمي إليها بالحرمان في وقت قلت فيه كثير من الإمكانيات وسيطر فيه الفقر والجهل"[3].

[1]- عبد العزيز المقالح، شعر العامية في اليمن، دار العودة، بيروت، 1978م، ص149.

[2]- عبد الاله ميسوم، تأثير الموشحات في التربادور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص- ص62، 63.

[3]- منير البصكري، الشعر الملحون في أسفي، ص 141.

ولم يكتف شعراء الملحون في قصائدهم الغزلية بذكر لوعة الحب والعشق والغرام والشجن والشوق والهيام وألوانا من الهجر واللوم، والسعي إلى الوصال بالرجاء تارة والعتاب تارة أخرى، فهذه الجوانب الوجدانية تكاد تكون قاسما مشتركا بين جميع شعراء الملحون، كما جاء تصويرهم الحسي للمرأة متشابها في بعض الأحيان، وقد لجؤوا أيضا إلى أساليب أخرى تكاد تكون مشابهة فيما بينهم، "فقد لجأ المحب في محاولته إلى إرسال مبعوث بخبر المحبوبة بحاله ويأتيه بها، وقد أطلق الشعراء اسم "المرسول" على القصائد التي تحكي ذلك"[1].

والشاعر الشعبي لا يقف عند حدود البكاء والشكوى، ممّا يعانيه من صدّ وهجران الحبيبة، بل يحاول بشتّى الوسائل أن يليّن قلبها القاسي، ويستفسّر عن سبب جفائها ويطلب منها الوصال، "ولهذا فإن الشاعر مضطر إلى أن يرسل إليها رسولا يبلغها لوعته وحرقته، ثم يأتيه بأخبارها والملاحظ أن الرسول قد يكون إنسانا وقد يكون فرخ حمام"[2].

وقد شاع وذاع هذا الأسلوب عند معظم شعراء الملحون، "فالحبيبة دوما تسكن بعيدة عن الحبيب، وهو لا يتحمل عناء السفر وأخطار المهالك، وإنما هناك رسول يتولى نقل عواطف الحب واللوعة إلى الخليلة، رسول يحمل رسالة شفوية على الأكثر، وقد يكون الرسول فارسا يمتطي جوادا أصيلا أو يكون حماما يقطع الفيافي والقفار"[3].

واعتمد الشاعر ابن مسايب على هذه التجربة الوجدانية في قصيدة "يَوْمْ ٱلْخْمِيْسْ حَرَّكْ لِيْ مَرْسُولْهَا"[4]، يرسل فيها حمام (القمري) لكي يبلغ سلامه لحبيبته التي هجرته وصدّته، فاشتاق لوصالها ورؤيتها في قوله:

اَحْمَامْ ٱلْقُمْرِيْ لله وَغْدَالْهَا آه جْوَابِيْ وَاَمْشِيْ لْسُودْ ٱلْرَمْقَاتْ

اللِّيْ غْدّاتْ عَنِّيْ وَدْرَقْ خْيَالْهَا بَعْدَ الْوُصُولْ صَدتْ عَنِّيْ وَجْفَاتْ

[1]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص 245.

[2]- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 88.

[3]- المرجع نفسه، ص 94.

[4]- ديوان ابن مسايب، ص 164

ويخاطب ابن مسايب في قصيدة "عْيِيتْ وْاَنَا نْذَمَمْ مَا نْفَعْ تَذْمَامْ"[1] مرسول الحمام شاكيا له حال الحزن الذي ألم به لفراق حبيبته ويطلب منها أن تكف عن هجره مبلغا سلامه إليها في قوله:

عْيِيتْ وَاَنَا نْذَمْمْ مَا نْفَعْ تَذْمَامْ يَا حْمَامْ دَمْعِيْ عَنْ خَذِّيْ تَجْرِيْ كَالْمْطَرْ
مَا يْشَفْكْشِيْ حَالِيْ دَايَمْ الْدْوَامْ هَكْذَا نَتْلاَطَمْ مَا جَبْتْ لِيْ خْبَرْ
دْخِيْلْ عَرْضَكْ بَلَغْ لَلْجَافْيَةْ سْلاَمْ قُلْ لْهَا يَا هَيْفَاءْ بَرْكَ مَنْ الْهْجَرْ
كِيْفْ نَهْنَا مَنْ حَرْ الْبُعْدْ وَالْغْرَامْ كُلْ يُوْمُ مْلَيَعْ مَكَوِّيْ بْلاَ جْمَرْ

وفي السياق ذاته يرسل ابن سهلة في قصيدته "ياضو أعياني"[2] مرسول الحب والغرام طائر (القمري) إلى حبيباته اللواتي يسكن دروب وأبواب مدينة تلمسان، ويحث فيها المرسول بأن يكتم سره، وأن ينتقل من درب إلى آخر يبلغ كل واحدة منهن ما يعانيه الحبيب من ألم البعد والفراق، ويطلب منهن الكف عن صدّه وهجرانه، يقول في مطلعها:

يَا ضَوْ اَعْيَانِي يَا الْقُمْرِيْ زَرْقَ اَلْجَنْحَانْ جَمَّلْ وَاَسْعَانِيْ وَاحَدْ لاَ تَقْرَا فِيْهْ أَمَانْ
كُونكْ سِيسانِيْ اَوْ سَلَّمْ اَعْلَىْ نَاسْ تْلَمْسَانْ

وتتشابه صورة الحبيبة التي تسكن بعيدا عن حبيبها، عند معظم شعراء الملحون، كما أنّ مضمون القصائد الغزلية واحد، يتكرر في أغلب القصائد من إرسال الرسُل والرسائل في أسلوبها ومعانيها، بل حتى ألفاظها تكاد تكون قوالب جاهزة مثل اللوعة والبلوى والشكوى والفراق والبُعد والصَّدِ والهجران والشجن، والإلحاح على المرسول أن يكون أمينًا وحاذرا حتى لا يُكْشَفَ أمره.

ونجد الشاعر ابن التريكي مولع بهذه الطريقة، إذ يرسل طائر(ابن الورشان) في قصيدة "يَا اللاَيَمْ لاَشْ تْلُومْ"[3] إلى حبيبته التي أسرته بجمالها الفاتن، ويطلب منه أن يكون أمينًا ويكتّم سرّه حتى يصل ويُوصِل الرسالة إليها في قوله:

---

[1]- ديوان ابن مسايب، ص 122.

[2]- ديوان أبي مدين بن سهلة، ص73.

[3]- ديوان ابن التريكي، ص 107.

لَوْ كَانَ ابْنَ ٱلْوَرْشَانْ[1]اَكْثِيْرْ الِاحْسَانْ يَدِّي[2] كُتْبِيْ فِيْ الاَمَانْ يَخْفِيْ سَرْنَا
مَا يَتْحَدَّثْ بَلْسَانْ مَا يَعْرَفْ آشْ كَانْ لاَ زَايَدْ لاَ نُقْصَانْ اللِّيْ بِيْنَا
حَتَّى يُوصَلْ لَلْمْكَانْ رُفَةْ[3] ذَا ٱلْزْمَانْ رِيمَ بْهَاهَا فَتَّانْ شَاعْ فِيْ جِيْلْنَا

وقد اختار معظم شعراء الملحون أن يكون طائر الحمام أو القمرّي ساعيهم ورسولهم الأمين في تبليغ ما يعانوه من آلام الفراق وتباريحه، عسى يلين قلب الحبيبة وتعطف عليه وتخلصه من لواجع الأسى والحزن والبكاء،" وهو الطائر الرمز الذّي يحسن إيصال الرسائل كما أنّ له مكانة أيضًا ارتبطت في ذهنية العربي بأنّه من دلّ نوحًا -عليه السّلام- على أرض اليابسة حين جاءه محمّلا ببعض الطّين يحمل غصن الزيتون، فكان أن كافأه نوح – عليه السلام-(حسب الحكايات) بالطوق الجميل الذي يلّف عنقه... وبهذا أصبح الحمام رمز الوصول إلى برّ الأمان، ورمز تحقّق الأمنيات البعيدة، ولهذا ألّح الشعراء كثيرا على توظيف هذا الطائر ساعيًا، واحتلت مخاطبته وتكليفه بهذه المهمة مكان الصدارة والاستهلال في القصائد الرسائل، كما تفنّن الشعراء في وصفه ووصف علاقتهم به، وبرعوا في تحذيره من مخاطر الطريق ومصاعبه بعد أن حمّلوه رسائلهم[4].

وهكذا وجدنا شعراء الملحون في شعرهم الغزلي يشبهون إلى حدّ ما شعراء الغزل القديم في معانيهم وجلّ صورهم التي تدور حول الألم والبكاء والشوق وسهر الليالي والشجون والبعد والصدود، وما يدور حول وصف جمال الحبيبة والتغني بمفاتنها الجسدية وتتكرّر صورة التغزل بعدّة حبيبات وإرسال المرسول طلبا للوصال.

وتكشف هذه النماذج الشعرية في معظمها عن الفراغ والاضطهاد السياسي والواقع المؤلم الذّي يعانيه شعراء هذه المرحلة، فيتخدون من الحبّ" ملاذا يفرّون إليه من عذاب الحياة وعزاء يعوضون به ما يصيبهم من ظلم، ومرقى يَسْمُونَ عليه فوق عذاب العالم

[1]- طائر من الحمام.

[2]- يأخذ.

[3]- رؤوفة، شديدة الرحمة، والمقصود كريمة رقيقة.

[4]- أحمد قنشوبة، القصيدة، الرسالة في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، ع11 فيفري2013م، ص219.

الأرضي"[1].

وقد احتلت المرأة عند شعراء الملحون مكانة هامة، فكانت ملهمتهم ومصدر إبداعهم وأهم ما ميّز غزل هؤلاء الشعراء هو الضياع والفقد الوجداني الذّي كثر فيه المناجاة الذاتية والدموع الغزيرة وسهر الليالي والحزن والشوق، فلم تجد هذه الآهات صدى لدى الحبيبة "فما بقي للأنا إلاّ أن تضيع إذن، ولذلك عبّر الشاعر عن اللحظة الحاضرة بأنّها لحظة الضياع دون أن يراعي الغير هذا الضياع ويشفق عليه"[2].

ويمكن القول أنّ صورة المرأة التي عبّر عنها شعراء الملحون بمنطقة الشمال الغربي الجزائري إبّان هذا العهد، كانت بمثابة التخفيف والترويح عن النفس وهروبًا من ألم وجراح الواقع المؤلم الذّي عاشته الذات الجزائرية نتيجة عنف التجربة وشدّة انفعالها، واللجوء الى عالم المرأة الذّي يسوده الجمال والحرّية وأمان وتحقيق الأحلام لتنفيس لمّا يداخلهم من حزنٍ وألمٍ، وهي خصيصة وجدانية تتمثل في تعذيب النفس والتلذذ بألامها، وهو الأمر الذي يجعلنا نميل إلى القول أنّ هذا اللّون من النماذج الشعرية " لا يخلو من نزعة (مازوخية) تميل إلى تعذيب الذات، والتلذذ بالألم بوصفها جزءًا من عنف التجربة الغرامية وشدّة انفعالها، فالمحبّ يرى المتعة الكبرى وهو يتلمس تعذيب المحبوب له، وهو حين يقع تحت طائلة هيمنة هذا الحبّ والاستسلام لسلطانه، فإنّه يعبّر عن نزعة الخضوع التّي ينفخ أوراها وجدان الشاعر المتعلّق بِمَنْ أحبّ"[3].

المبحث الثالث: شعر الطبيعة

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

[1]- حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث، الرؤية التشكيل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية 1999م، ص84.

[2]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص 56.

[3]-عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، ص24.

تختزنه الطبيعة من كنوز الجمال"[1].

ولم يقتصر شعر الطبيعة والتغني 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 الملحون في العهد العثماني بمنطقة الشمال الغربي الجزائري؟ وكيف تعامل الشاعر الملحون 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 الملحون 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 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"[2].

وقد أطلق أهل الملحون أسماء على القصائد الشعبية التي يصفون فيها مناظر الطبيعة، كإسم "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"[3].

ونجد شعراء الملحون 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"[4].

---

[1]- عمر بوشموخة، جماليات الموسيقى العربية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص27.

[2]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص ص 205-306.

[3]- المرجع نفسه، ص306.

[4]- منير البصكري، الشعر الملحون في أسفي، ص 209.

كما أن الطبيعة تعد رافدا ملهما لتجربة الشعرية الوجدانية، وإن اختلفت مواقف الشعراء الملحون إزاء 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"[1].

أما شعراء الملحون بالمنطقة 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 من خلال 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 ابن التريكي"تَبَسَّمُوا ضَحْكُوا" في قوله[2]:

تَبَسَّمُوا ضَحْكُوا غْصُون اللِّقَاحْ يَسْبُوا مَنْ يَعْشَقْ وَمَنْ هُوض وَلِيعْ
الأَطْيَارْ نَطقَتْ بالسُنْ فْصَاحْ نَغْمَة وَتَصْفِيرَة وَصَوْتَ ارْفِيعْ
فَصْل الرْبِيعْ اقْبَلْ بْحُلة وْفَاحْ سُبْحَانْ الذِي زَانُو بِحْسُنْ بْدِيعْ

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 شاعر الملحون اتجاه 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 يستلهموما ويستوحوها أسرارها، وأن يكون أدبهم صورة

[1]- علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ص 39.

[2]- ديوان بن التريكي، ص 72.

صدق للشعور الصادق بما يتجلى للإحساسهم من مناظرها"[1].

ثم يتحدث الشاعر عن فضل الله سبحانه وتعالى في إحياء الطبيعة بعد مماتها بغزير الأمطار فيزهو الربيع في ثوب جميل، يترائى 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]:

سُبحَانْ مُحِّي الأرضْ مِنْ بَعْد المَمَات الوَاحَد القَهَّار حَق حْققْ
سَخَرَ لْهَا الأمْطَارْ أَخْرجْ النَّبْتْ وَمَنْ سَنْدوس الجنّة بِحُسْن شْرِيق
بَعْدَ العْرَا لَبْسَتْ لْبَاسْ النْقَاتْ مَنْ صَنْعَتْ الرَحمنَ تَسْبِي العُشِيقْ
بَعْدَ الْغْيَارْ فْتَحْ النَّوْرْ غَنَّتْ الأطْيَارْ
بْصَوْتْ حْنِينْ يَا عَشْقِينْ عَقْلي رْهِينْ

إن شاعر الملحون مؤهل بفضل رهافة احساسه لفهم أسرار الطبيعة وتقريبها إلى وجدان المتلقي، "في كتلة نورانية من الرؤى والأحاسيس الجمالية التي تبعث في المتلقي الدهشة والانتشاء والتفكير والتأمل"[3]، ولعّل هذا ما تتميز به الطبيعة في هذه القصيدة في "اتصافها بالذاتية أي أنها أصبحت وسيلة للتعبير عن إحساس الشاعر تجاه الشيء الموصوف"[4].

وقد اهتمّ الشاعر ابن التريكي في هذه القصيدة، بوصف الجانب المادّي الخارجي لمظاهر الطبيعة، ولم يهتّم بوصف روحها وداخلها، بل جعلها تشاركه حالة انبساطه وانبهاره إلى درجة أنّ هذا الجمال الآخاذ لفصل الربيع أفقده عقله وزاده عذابًا في قوله[5]:

عَقْلِي انْسَحْر لمَّا سْمَعْتَ الصْيّاحْ وَبْقِيتْ هَايَمْ خَفْتَ عَقْلِي يْضِيعْ

[1]- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 171.
[2]- ديوان ابن التريكي، ص72.
[3]- عمر بوشموخة، جماليات الموسيقى العربية، ص 27.
[4]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهات وخصائصه الفنية، ص 505.
[5]- ديوان ابن التريكي، ص72.

ويقول أيضا في موضع آخر من هذه القصيدة[1]:

زَادْنِي عْذَابْ طْوِيلْ مَا نْسْتَرَاحْ حِينْ رَايَتْ البُسْتَان يَلْمَعْ لْمِيعْ

نستشف من خلال هذه الأبيات موقف الشاعر الصادق اتجاه وصف مظاهر جمال هذا الفصل الساحر، الذّي فتنه وسلب عقله إلى درجة الهيام، وأضفى إحساسه على مظاهره الخلابة، فجعل القصيدة أكثر تأثيرا وفاعلية، لأنّ وراء كل إحساسٍ أو انفعالٍ جميل شعر جميل، وليس في هذه الأبيات" ما يوهم بأنّ الشاعر كان فاقد الحسّ بجمال الطبيعة، ذلك أنّه في هذا الوصف قد صدر عن رؤية فنّية عميقة، عكست لنا ترحابه الكبير بمقدم الربيع من خلال تجسيده لمظاهر الجمال فيه، وهو قد تذوق ذلك من منظاره الخاص" [2].

ولم يكتف ابن التريكي في هذه الأبيات بنقل صورة مباشرة وسطحيّة للطبيعة كما هي في الواقع، بل أضفى عليها موقفه وهو يُسْقِطُ عليها أحواله الشعورية عاكسًا حالة انشراحه وانبساطه، وقد وظف في ذلك صور ودلالات مرئية، كعلامة دالة على قدوم فصل الربيع كذكره لأسماء الأزهار والورود، مثل:(النّرجس، اللّوز، البهار، بنعمان السوسان، الشكرنط، الخابور، القرنفل، الحبق)، وذكره لأسماء الطيور مثل:(البلبل، منيار أم الحسن، المقنين، العصفور، الحمام، الفاخت، اليمام).

ونجد الشاعر يُلِّحُ على المتلقي، أن يُمَتِعَ نظره على جمال أنواع وألوان الزهور والورود بتكرار فعل الأمر(أنْظُرْ) في قوله[3]:

أنْظُرْ لبَنُعْمَانْ فُوقْت الرْوَاحْ مَا كَانْ شِي مِثْلُهُ بْحَالُه شْجِيعْ
انْظُرْ إلى السُوسَانْ بِينْ الغْرُوسْ عَلْقَ مْنْ القُطْعَانْ شْلَّا نْعِيدْ
انْظُرْ إلى الرُجْرَاجْ رَشْ السَّنْدُرُوس وَانْشَرْ زَرَابِي تَظْهَرْ مِنْ بْعِيدْ

[1]- ديوان ابن التريكي، ص74.

[2]- مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص97.

[3] - ديوان ابن التريكي، ص 73.

إنّ جمال الورود والزهور حرّك وجدان شاعر الملحون، ونقل للناظر لوحة زاهية الألوان تفوح بشتّى أنواع العطور، نتيجة موقف انشراح نفسيته، ونقلها نقلاً مباشرًا كما عن طريق حاسته المرئية، فقد أسرت الطبيعة بألوانها الزاهية ومظاهرها الخلابة في فصل الربيع، قلب وعقل الشاعر وهزّت وجدانه، وأراد أن يشارك الآخرين جمال وبهاء هذا الفصل، فعبّر عن انفعالٍ وتجاوبٍ مشترك بينه وبين المتلقي، وهو يُشْبِهُ "شعور من يرتقبون الربيع جميعا، وبحيوية ربيعية لا بنفس كئيبة حزينة يتراءى لها الوجود باخضراره وإشراقه"[1].

ويعد وصف جمال الطبيعة ملاذًا وراحة نفسية، يؤوي إليها الشاعر للّهو والطرب والغناء بين أحضانها وهروبًا من ألم وعذاب الواقع، "فكان الحديث عن وقت الشرب ومجلسه سبيله إلى النظر في الطبيعة والكون إطارا جميلا لهذا المجلس"[2]، فوجد الشاعر تعويضًا نفسيًا في لذّة ومتعة اللّهو وشرب الخمرة بين أحضان الطبيعة في قوله[3]:

أَقْبَلْ زْمَانْ الفَرَحْ يا عَاشِقِينْ الفُرجْة والسَّلْوَانْ بِنَغْمْ الوَتَرْ
وَنَغْمْ الربَاب زَادْنِي عَذَابْ كِيسَانْ الشَرْابْ
اَحْلَى مَنْ عْسَل وَجَرْعَة طَلْ عَنْ صَوْت الفْحَلْ.
بِالطِيرْ والقَصْبَه وْراحًا بْراحْ وُيْكُونْ سَاقِي الخَمْر شَاطِرْ سْرِيعْ

ويرى 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 ولياليهم العذبة الفاتنة"[4].

يتجلى لنا من خلال هذا النموذج الشعري نظرة الشاعر الملحون في العهد التركي إلى الطبيعة "فكانت في الأعم الأغلب نظرة خارجية قوامها الحسّ المادي الذي يبدع في

[1]- مصطفى دراوش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص 96.
[2]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص 280.
[3]- ديوان بن التريكي، ص75.
[4]- أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1998م، ص82.

وصف الألوان وتحديد الصفات وعقد التشبيهات، ثم يقف في هذا كله عند الهيئات الخارجية للأشياء الموصوفة، دون محاولة إلى تعمقها واستشفاف أسرارها والاستغراق الوجداني في رموزها وخفاياها روحه، فيتحدث إليها ويعبّر من خلالها عما يزخر به وجدانه من خواطر وأفكار"[1]، وليس في هذه القصيدة ما يوهم بأنّ الشاعر ابن التريكي كان فاقد الصدق والإحساس بجمال الطبيعة "فكلّ كلمة من هذه الكلمات تدّل على النفس الحيّة التي تشاهد الربيع أكثر من دلالتها على الربيع الظاهر فيما يبدو للعيان... وإذا كان الوصف الصادق للربيع، أو أي منظر من مناظر الطبيعة يعني مدى تأثر النفس وانفعالها لماتلتقطه الحواس[2].

كما نلاحظ أنّ شعراء الملحون خلال هذه المرحلة، قد اتجهوا نحو الطبيعة ومظاهرها ووصفوها وصفًا دقيقًا وتغنّوا بجمالها، لكنّهم لم يمتزجوا بها وانصبوا على التصوير الفوتوغرافي الخارجي لها فقط، وقد استطاع الشعراء بالرغم من قلّة إنتاجهم الشعري في وصف الطبيعة أن يؤثروا في المتلقي ويجعلوه يشاركهم أحاسيسهم ومتعتهم برؤية فصل الربيع، وهذا دليل على صدق الشاعر في تجربته، فشعراؤنا وإن لم يفردوا أو يخصصوا نظم قصائد كاملة في وصف الطبيعة، إلاّ أنّهم وظفوا عناصرها ومظاهرها المختلفة في قصائد أخرى غزلية ووطنية ودينية.

المبحث الرابع: الشعر الديني

يعدّ الشعر الدّيني من أقدم وأنبل الأغراض الشعرية الوجدانية التّي يزخر بها الشعر الملحون الجزائري، إذ يكشف عن الوجد الديني والعاطفة الصادقة اتجاه الله سبحانه وتعالى ورسوله صلى الله عليه وسلم ومدح الأولياء والصالحين، وهو "جزءا من التراث العربي الإسلامي الذي ظهر في الأدب العربي وشاع منذ زمن طويل، وقد ارتبطت في نشأتها بالفكر الصوفي والنوازع الدينية لظروف خاصة وعوامل مختلفة"[3]، كتفشي الجهل والأميّة وانتشار الخرافات والأوهام" فكثر الزهد والتقشف ولاذ النّاس بالدّين يحتمون به

[1]- حواس برّي، شعر مفدي زكريا-دراسة وتقويم- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص 265.

[2]- مصطفى دراوش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص 95.

[3]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري، ج1، ص49.

يعيشون في ظلّه هروبًا من المظالم التّي سلّطت عليهم، وانتشرت المدائح بالفصحى والعامية"[1].

ومما ساعد على انتشار الشعر الديني في هذا العصر، هو تشجيع الأتراك له والتودّد لشعب الجزائري تحت غطاء الدّين الإسلامّي، وذلك لحاجة في نفس يعقوب " لأنّه يبعد النّاس عن التفكير في واقعهم المؤلم، كما شجعه رجال الطرق الصوفية لأنّه يتجاوب مع اتجاههم أيضًا ويساعد على الإبقاء على مكانتهم وخضوع النّاس لهم ولنفوذهم"[2]، وقد استنجد الشعراء بهذا اللّون من الشعر هروبًا من الواقع المؤلم والظلم المسلّط عليهم في هذا العهد، فوجدوا في المديح النبوّي الملاذ والمأوى الذّي تسكن وتطمئن إليه نفوسهم "وأنشدوا القصائد وكأنّهم يَرْثُونَ الحالة التّي وصلت إليها البلاد وهم في مدحهم للنبّي، إنّما يعبرون عن الواقع الذّي لا يجدون فيه ما يبعث على التفاؤل، فعادوا إلى النبوة يستلهمون منها ويستنجدون بها"[3].

ويرى العربي دحو أنّ الأتراك تستروا وراء النزعة الدينية لتحقيق مآربهم في المنطقة، "عندما وجدوا في السّكان تجاوبًا عمليًا كلّما أثيرت مشاعرهم الدينية، ومسّت عواطفهم وأحاسيسهم بعامل الدّين المقدس"[4].

وهذا ما يؤكده التلي بن الشيخ في قوله:" أنّ الأتراك كانوا يهدفون من وراء العناية بالقضايا ذات الطابع الدّيني، مثل بناء المساجد والتنافس فيها أحيانًا وكذلك وقف الأملاك على المشاريع الخيرية إلى كسب ثقة الشعب الجزائري وتخدير عواطفه الدينية، بغية صرفه عن التفكير في شؤون الحياة الدنيا، والإهتمام بقضايا السياسة التّي هي من حقّ الأتراك وحدهم"[5].

وميل شعراء الملحون إلى هذا اللّون من الشعر يعكس تشبعهم بالثقافة الاسلامية حيث أن معظمهم قد ترعرعوا في الكتاتيب والزوايا والمساجد، فحفظوا القرآن الكريم والسنة

---

[1]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري، ج1، ص52.

[2]- المرجع نفسه، ص53.

[3]- المرجع نفسه، ص54.

[4]- العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، ص78.

[5]- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص12.

النبوّية الشريفة، ممّا ساعد على انتشار القصائد الدينية، في حب ودعاء الله ومدح النبيّ صلى الله عليه وسلم، والتوسّل وطلب شفاعته يوم الحساب والشوق لزيارة البقاع المقدسة ومدح الأولياء ورجال الدّين الصالحين، ونجد من فحول شعراء المنطقة إبّان هذا العهد "من عنوا عناية خاصة بالشعر الديني الملحون أمثال ابن مسايب والمنداسي الذّي اشهر بقصائد في شعر المدائح والتشوّق للكعبة والتّصوف، والشاعر الأخضر بن خلوف الذّي كرّس شعره كلّه تقريبًا لمدح الرسول صلى الله عليه وسلم"[1]، وغيرهم من الشعراء بل إذا تصفحنا دواوينهم تصادفنا مئات بل آلاف القصائد التّي تعكس النزوع الديني لهم سواء في المضمون أو الشكل.

ولا شك أيضًا أنّ ميل شعراء الملحون إلى هذا اللّون الشعري، راجع إلى ظروف الحياة والواقع المؤلم الذّي عاشته الذات الجزائرية في الفترة التّي ندرسها" تدفع الشاعر إلى تلمّس الماضي والإغراق فيه مدحًا أو استلهامًا أو هروبًا من الواقع المظلم الذّي عاشه الشعب تحت الحكم الاستعماري، إلى جانب أن انتشار الطرق الصوفية وحلقات الذكر بها، كان يدعو إلى أن يلوذ الشاعر والمريد وشيخ الطريقة نفسه بسيرة النبي صلّى الله عليه وسلم"[2].

ويتجلى لنا من خلال قراءة بعض نماذج الشعر الملحون الديني، أنّه تحكمه وتهيمن عليه ثلاثة ظواهر أساسية هي: محبّة الله والمديح النبوي والتعلق بذكر الأولياء الصالحين، وهذه الظواهر تكشف لنا بوضوح عن مكانة الدّين عند شعراء الملحون، وعن موقفهم وصلتّهم بربّهم ورسوله صلى الله عليه وسلم ورجاله الصالحين.

المطلب الأول : محبة الله

تزخر دواوين أهل الملحون بمواضيع دينية، تكشف شدّة تعلق شعراء المنطقة إبّان هذا العهد بمحبتهّم لله عز وجلّ، وائتمارهم بتعاليمه وأوامره من خلال إكثار الدعاء والتوحيد والتسبيح والتّوسل إليه، إضافة إلى افتتاح معظم قصائدهم بالبسملة والحمدلة واختتامها بطلب رحمته ومغفرته.

---

[1]- المرجع نفسه، ص368.

[2]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، ص382.

ونقصد بمحبّة الذات الإلهية، حبّ الله لذاته حبًّا صوفيًّا، وهذا يقتضي الكثير من المجاهدة والمكابدة و"العكوف على العبادة والانقطاع الى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدّنيا وزينتها والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة"[1]، ومعناه أنّ الشاعر الصوفي"لابدّ أن يقصد وجه ربّه في جميع أقواله وأفعاله، غاسلاً قلبه بالإخلاص لوجه الله"[2].

ونحن نتصفح بعض دواوين الشعر الملحون، لاحظنا جانبًا لمستوى الوعي الصوفي المتشبع بالثقافة الدينية من خلال الدور الذّي أدّته المساجد والزوايا في بعث الروح الدينية قصد توعية الجماهير الشعبية، ويظهر من خلالها أيضًا أنّ معظم شعراء الملحون الجزائريين الذين نظموا في الشعر الديني متشبعون بالفكر الصوفي، حتّى ولو لم يعرفوا أو يتعمقوا في هذا الاتجاه، فإنّنا نستشّف في قصائدهم معانٍ ومصطلحاتٍ تزخر بالروح الصوفية، غير أنّ ما شدّ انتباهنا هو أنّ الشاعر الملحون الجزائري " ابتعد أو تعمد أن يبتعد عن النظر إلى ذات الله والتغزل فيها والتعبير عن حبّه لها، حتّى في أبسط صور هذا الحبّ الخالية من التفكر والتأمّل والتفلسف، وأغلب الظنّ أنّه خشى الوقوع في التجسيم وتشبيه الله بخلقه"[3]، ولعلّ هذا مَردُّه ربّما إلى المستوى الثقافي والديني البسيط الذّي يمتلكه معظم شعراء الملحون من جهة، ومن جهة أخرى مراعاة لعقلية وذهنية الجماهير الشعبية التّي تتلقى وتتداول فيما بينها هذه القصائد بطريقة ساذجة وتلقائية دون تأويل لها، وهي بدورها لا تستحسن ما لا يوافق طبائعها ومعتقداتها، ولهذه الدواعي ابتعد الشاعر الملحون بالمنطقة عن النظر" في ذات الله وصفاته وتعمقها وبالتالي للتغزل فيها والتعبير عن حبّها، ومن هنا اتجه الشاعر إلى الرسول عليه السلام يفجّر كلّ طاقة حبّه الروحي وعاطفته الدينية"[4].

ويبدو من خلال قصائدهم ملامح التأمل الصوفي الممزوجة بحبّ الله ورسوله صلّى الله عليه وسلم وهذا يدّل على مدى ارتباط أهل الملحون بدينهم وتعلقهم بربّهم ورسولهم صلّى الله عليه وسلم، "كيف لا والمحبوب هو الله سبحانه المتعالي عن كلّ زلة، الذّي لا

---

[1]- عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الجوزي، القاهرة، ط1، 2010م، ص ص403، 404.

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة دار غريب، القاهرة، د.ت، ص15.

[3]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص525.

[4]- المرجع نفسه، ص525.

مفر من طاعته والخضوع لأوامره والابتعاد عما نهى عنه"[1].

1-التسبيح والتوحيد

ومن أمثلة حبّ شعراء الملحون لله سبحانه وتعالى، هو حضور التسبيح والتوحيد له في قصائد كاملة أو في بعض الأبيات منها، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر" سيدي الأخضر بن خلوف" من قصيدة " مْقَلّبْ القُلُوبْ رَبِّيْ"[2] في مدح النبي صلّى الله عليه وسلم:

سُبْحَانُهْ خَالْقِي خْلَقْنِي وُجْمِيعْ الْكَايْنَاتْ خْلَقْهَا
سُبْحَانُهْ رَازْقِيْ رْزَقْنِي وُجْمِيعْ الْكَايْنَاتْ رْزَقْهَا
سُبْحَانُهْ بَاعْثِيْ بْعَثْنِيْ وُالاَرْوَاحْ الْفَانْيَةْ اِحْيَاهَا.

نلاحظ أنّ الشاعر يكرّر في هذه الأبيات لفظ "سبحانه" في مستهل الأبيات ويلحقها بأسماء الله الحسنى أو أفعاله أو صفاته، وهذا دليل على" إيحاء وبعد دلالي مؤداه قوّة إيمان الشاعر بمعاني هذا التسبيح، وصدق مشاعره الروحية ورغبته في بث الإحساس بعظمة الخالق وجلال قدره في نفوس المتلقين"[3]، مستفيدًا من أسماء وأوصاف الله سبحانه وتعالى في قوله(الخالق، الرازق، الباعث).

كما كرّر الشاعر لفظ (سبحان) في أبياتٍ متفرقةً من قصيدة" المُوْتْ لاَ غْنَى تَدْرَكْنِيْ"[4]:

سُبْحَاْنْ مَنْ خْلَقْنِي نُطْفَةْ نَفْسِيْ وْجَسْدِتِي وْعْظَامِي
وْضْحِيتْ آيَة لاَ تَخْفَى عْلَى الَقِينْ وَالاسْلاَمِي
سُبْحَاْنْ مَنْ خْلَقْنِي مَنْ مَاْءْ وَكْتَبْنِي فِي الإِيْمَاْنْ مُسْلِمْ
عَظَمْتْ بِهْ خِيْرْ الأَسْمَاْء اَلْوَاحَدْ اَلْعْظِيْمْ الأَعْظَمْ

[1]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته، حوليات كلية اللغة العربية، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ع10، 1997م، ص244.
[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص134.
[3]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته، ص247.
[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص141.

سُبْحَانْ مَنْ جْعَلْنِي تَاْجَرْ لاَ بِيْعْ لاَ شْرَا فِيْ سُوْقِي
مَنْ بَاعْ فِيهْ رَاْهْ خَاسَرْ بَئِيْسْ الغُرُورْ تْرَكْ اَلبَاقِي
سُبْحَانْ مَنْ خْلَقْنِي عَاْصِيْ وْاِذَا عْصِيْت هُوَ يَسْتَرْ
رَاْكْ غَافْلَة يَا نَفْسِيْ مَغْلُولْ اللْسَانْ مَا تَذْكُرْ

وقد أرفق الشاعر في اكثاره من التسبيح بأسماء وصفات الله عزّ وجلّ(الخالق الواحد، العظيم، الغرور، الباقي، الستار)، وهو يعدّد بذلك نِعَمَ وفضل الله عليه، مدفوع بحبّ يتأجج في قلبه لله سبحانه وتعالى، وهو حبٌّ وخشوع صادق، امتثالاً لقوله تعالى:﴿ وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ ﴿١١﴾ ﴾[1].

ويعد ابن خلوف من شعراء الملحون المتشبعين والممتثلين لتعاليم الدّين الاسلامي ويدرك تمامًا قيمة وفضل التسبيح والتوحيد، فأكثر شاعرنا من ترديد كلمة التوحيد بتكرار الهليلة(لاإله إلاّ الله) في بداية كلّ شطر من أبيات قصيدة "تِبْتْذَا الكِلْمَةْ"[2]، مقرونة بذكر ما يناسب الذات الإلاهية من أسماء وصفات مثل (الواحد، العظيم، الرحمن الرحيم، الدّايم) في قوله[3]:

لاَإِلاَهْ إِلاَّ اللَّهْ الْوَاحِدْ الْعْظِيْمْ الأُوْلَى فِيْ الأَزَلْ الْمَوْصُوفْ بْالْقِدَمْ
لاَإِلاَهْ إِلاَّ اللَّهْ الْرَحْمَنْ الْرَحِيْمْ الْدَّايَمْ مَا يِفْنَى وْلاَ يِلْحْقُهْ عْدَمْ

يوحي لنا الشاعر بن خلوف من خلال هذين البيتين، عن تجربته وثقافته الاسلامية ما تضمناه من ذكرٍ لكلمة التوحيد التي ألحقها بذكر بعض أسماء وصفات الله سبحانه وتعالى، وبَيَّنَ ما يمكن أن يجنيه المُردّدُ لها من كثير الأجر والثواب في قوله[4]:

لاَإِلاَهْ إِلاَّ اللَّهْ مَن قَاَلْهَا مَيَاَةْ أَلْفْ حَسَنَةْ بْهَا تْصِحْ لُه
يزِيْدْ أَلْفْ سَيِئَةْ بْفَضْلْهَا مُتْحَاتْ وْاَلْفْ دَرْجَةْ فِي طُوْلْ مَنْزْلُهْ

[1]- سورة الضحى، الآية11.
[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص ص160-166.
[3]- الديوان نفسه، ص160
[4]- الديوان نفسه، ص160-161.

ويَذْكُرُ الشاعر ثواب وأجر ترديد الهليلة(لاإلاهَ إلاّ الله) في بداية كلّ شطر من هذه القصيدة مقرونة ببَيان المنفعة والجزاء الذّي يحصل عليه مُرَدّدُها، مثل(سلطانة الكلام حصني من الجحيم، تبري من السقام، ضامنة المغفرة، كنز الموحدين، مفتاح كلّ باب الثبات إلى الله، نوارة العقول، أساس الجهاد، مفتاح كلّ الجنان، تمحق الذنوب، صابون القلوب، ميزانها وثيق) في قوله[1]:

لاَإِلاَهْ إِلاَّ الْلَّهْ سُلْطَانِةْ الْكْلاَمْ مِتْنِيْ يَا رَبِّيْ مُسْلِمْ نْقُوْلْهَا
لاَإِلاَهْ إِلاَّ الْلَّهْ حِصْنِي مْنْ الْجْحِيْمْ مَنْ دْخَلْ حِصْنْ اللَّهْ لاَ خُوفْ لاَ نْدَمْ
لاَإِلاَهْ إِلاَّ الْلَّهْ تِبْرِيْ مِنْ الْسْقَامْ ضَامْنَةْ الْمَغْفِرَةْ لْمَنْ يْقُوْلْهَا
لاَإِلاَهْ إِلاَّ الْلَّهْ حِصْنْ الْلَّهْ الْحْصِيْنْ مَنْ يَعْمَلْ بِهَا يَنْجَى مِنْ الْعْذَابْ
لاَإِلاَهْ إِلاَّ الْلَّهْ كِنْزْ الْمُوَحِدِيْنْ لاَإِلاَهْ إِلاَّ الْلَّهْ مِفْتَاحْ كُلْ بَابْ
لاَإِلاَهْ إِلاَّ الْلَّهْ نَوَارْةْ الْعْقُوْلْ نُوُّرْ قَلْبِيْ بِهَا يَا حَامِيْ الْحِمَا
لاَإِلاَهْ إِلاَّ الْلَّهْ أَسَاسَ لِلْجِاَدْ فَضْلْ أَهْلْ الْتَوُحِيْدْ وُ الْشْهَادَةْ
لاَإِلاَهْ إِلاَّ الْلَّهْ صَاْبُونْ الْقُلُوْبْ اِشْفَاَتْ بِهَا بْقَاعْ الاَرْضْ وُنَاسْهَا
لاَإِلاَهْ إِلاَّ الْلَّهْ مِيْزَانْهَا وُثِيْقْ تَنْغْسِلْ بَهَا الْرُوحْ وُ تْعُودْ سَالْمَا
لاَإِلاَهْ إِلاَّ الْلَّهْ بْذَاتْهَا طْرَيْقْ لاَإِلاَهْ إِلاَّ الْلَّهْ هَيْ الْخَاَتْمَةْ

ويبدو أنّ الشاعر يدرك تمامًا قيمة ومدلول كلمة التوحيد امتثالاً لقوله عزّ وجلّ: ﴿فَٱعۡلَمۡ أَنَّهُۥ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا ٱللَّهُ وَٱسۡتَغۡفِرۡ لِذَنۢبِكَ وَلِلۡمُؤۡمِنِينَ وَٱلۡمُؤۡمِنَٰتِۗ وَٱللَّهُ يَعۡلَمُ مُتَقَلَّبَكُمۡ وَمَثۡوَىٰكُمۡ ١٩﴾[2].

2- التوسُّل

يعد من أهمّ المظاهر الّتي يتجلى فيها حبّ الشاعر الملحون لذات الإلهية، إذ الشاعر من التّوسل والاستغفار وطلب التوبة والمغفرة، "ولا أدّل على ذلك من انتشار التّوسل في كلّ ظاهرة من الظواهر التّي نحن بصددها، سواء في التعلق بالله أو الرسول

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، من ص160 إلى ص165.
[2]- سورة محمّد، الآية 19 .

أو الولي ممزوجًا بالمدح والمحبّة وغيرها أو مستقلاً ومنفردًا بالقصيدة كاملة مباشرًا أو غير مباشر"[1].

ومن أمثلة شعر التوسّل المباشر إلى الله تعالى بغيت التقُرْبِ ومجاورة الرسول صلى الله عليه وسلم، ما جادت به قريحة الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة في قصيدة "بَاغِي نْجَاوَرْ المُصْطَفى"[2]، مستعينًا في ذلك بحرف النداء(يا) بغرض الدعاء وأفعال الطلب داخل الأبيات (أُلْطُفْ- بَاغِيْ- لا تْخَيَبْ) معبرًا عن عن التذلل والاستغاثة في قوله[3]:

يَا المَوْلَى أُلْطُفْ يَا رَحْمَانْ بِيَا بَاغِيْ نْجَاوَرْ الْمُصْطَفَى سِيْدْ الْبَشِيْر
لاَ تْخَيَبْ ظَنِيْ يَا الْمُقْتَدَرْ

ويوظف الشاعر الصيغة نفسها لكي يتوسّل ويَدْعُو الله تعالى أن يُسَهِلَ عليه زيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، كي يرتاح ضميره وينجلي عنه الهمّ والغمّ، وذلك من خلال تكرار لفظ حرف النداء(يا)، مستندًا إلى جملة مقتبسة من آيات الله تعالى، في قوله[4]:

يَا رَبي يَا قَرِيْبْ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيْدْ قُلْتَ أُدْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ
سَهِلْ لِي جَوْلَةْ لْطَهْ الْرَشِيْدْ يَرْتَاحْ ضَمِيْرِي وْتَتْفَاجَى الْهُمُوْمْ
لاَ اَ تْخَيَبْ ظَنِيْ يَا الْحَيْ الْقَيُوْمْ

ويتوجه بن مسايب في خطاب غير مباشرة إلى الله سبحانه وتعالى في قصيدة "فِيْكْ قْوَى الْيُومْ يْقِيْنِيْ"[5] يتوسل فيها إليه بذكر الأنبياء والرسل والملائكة والأولياء الصالحين وأهل التقوى مستندًا إلى لفظ(التّوسل)، من أجل الفوز بالجنّة ومجاورة أهل اليقين والصابرين في قوله:

رَبِّيْ نَتْوَسَلْ لَكْ بِالأَنْبِياءْ وَالْرُسُلْ وَالأَوْلِيَاءْ وَالْصَالْحِينْ والْصَالْحَاتْ

---

[1]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته، ص ص247-248.

[2]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص ص133-135.

[3]- الديوان نفسه، ص133.

[4]- الديوان نفسه، ص133.

[5]- ديوان ابن مسايب، اعداد وتقديم الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء السيفاوي، ص57.

وَالْسَدَاتْ أَهْلَ الْحُبْ وَالْرْضَى وَالْقْبُوْلْ وْأَهْلْ الْنَقْوِىْ وَالْعَابْدِيْنْ وَالْعَابْدَاتْ
وْمَلاَيْكَةْ الْعَرْشْ الْكِرَامْ وْمَا تْقُولْ وْأَهْلْ الْحَضْرَة وَالْذَاكْرِيْنْ وَالْذَاكْرَاتْ
عْلَى الْشُهْرَة تَغْنِيْنِيْ كِيْفْ اغْنِيْتْ اَهْلَ الْحَمْدْ بِكْ وَالْشَاكْرِينْ
وَاْعْطِيْنِيْ مَا يَرْضِيْنِيْ فِيْ الجَنَّةْ بِيْنْ أَهْلْ الْيَقِيْنْ وَالْصَابْرِيْنْ

وتدّل معاني هذه النماذج الشعرية على شدّة تعلق الشاعر بالله سبحانه وتعالى ورسوله صلى الله عليه وسلم، والإحساس الصادق بأنّ الله قريب يجيب دعوة الداعي إذا دعاه، وهي حال التوسّل في كلّ القصائد الملحونة، إذ أنّ" شعر التعلّق به سبحانه وتعالى مطبوع بطابع التوسل وطلب التوبة والاستغفار، دالا بذلك على العلاقة الطبيعية بين العبد وربّه والصلّة الوثيقة بين طرفي ثنائية الضعف والقوّة التّي تحكمها، حيث يصوّر الشاعر نفسه دائمًا في موقف ضعف وتذلل واستعطاف، في حين يكون الله المانح والكريم في موقف قوّة"[1].

ومن بين قصائد التوسّل غير المباشر التّي يتوسل فيها الشاعر بالأولياء والرجال الصالحين، ما نجده في نجد قصيدة " طُبَّ لِلْقَلْبْ أَدْوَاة"[2] للشاعر سعيد المنداسي[3] يتوسّل

[1]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته، ص248.

[2]- ديوان المنداسي، ص ص166-168.

[3]- الشاعر 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 أبوعلي الغوتي بن محمد في قوله:" فممن 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" الى أنّه توفي في أواسط القرن الثاني الهجري. (للمزيد ينظر: ديوان المنداسي، تحقيق و تقديم رابح بونار، موفم للنشر، الجزائر،2011م، ص05 و ما بعدها – محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، من العهد العثماني الى غاية القرن العشرين (تراجم ونصوص)، ص09 ومابعدها.- محمد الفاسي، معلمة الملحون،ج2/ق2، تراجم الشعراء الملحون، ص252 ومابعدها- أبو علي الغوتي بن محمد، كتاب كشف القناع عن آلات السماع، ص103.)

ويستغيث فيها بالولي الصالح أبي مدين شعيب دفين تلمسان لكي يزور برفقته مكة المكرّمة ورؤية الرسول المصطفى في قوله[1]:

يَا بُومَدْيَنْ حَبِيْتْ فِي الْمَنَامْ نْشُوفَكْ بَاثْمَادِي
نْطُوفْ مْعَكْ الْبِيْتْ وَمْعَ الْرَّسُولْ الْمُصْطَفَى الْهَادِي
حُلْمِيْ طَايَحْ وَبْقِيْتْ عْلِيْكْ دُرْكِي وأَنْتَ اِعْتِمَادِي
قَاصْدَكْ ضَيْفْ اللهْ هَارَبْ تَحْتْ جْنَاحَكْ تَرْعَانِي

ثمّ يتوسل الشاعر بالكعبة والرسول صلى الله عليه وسلم وأهل بيته وأصحابه وبأبي مدين الغوث كي يفرج عنه كربه في قوله[2]:

نَتْوَسَّلْ بَالْكَعْبَة وَالْنَّبِي وَازْوَاجُه وَانْصَارُه
يَا غَوْثْ أَهْلْ النّسْبَة يَا شُعَيْب مُغَنَّمْ زُيَّارُة
أَفْجِي عَنَّى الْكُرْبَة مْحَايَنْ الْوَقْتْ عْلِّي جَارُوا

إنّ حضور كلّ هؤلاء المُتَوَسَّلِ بهم في هذه الأبيات، دليل على رغبة الشاعر القوّية والصادقة في تحقيق مبتغاه الذي شغل وجدانه، مستندًا في ذلك على تنويع أدوات التعبير الدّالة على معاني الاستعطاف والاستغاثة، حيث تتضمن بعض الأبيات حضور أداة النداء(يَا) للطلب والدعاء، والبعض الأخر يتضمن لفظ التوسل، وهذا" التوزيع المنسجم لأدوات التعبير وللمعاني على الأشطر يعتبر حمولة دلالية مفادها أنّ الشاعر لم يتوسل بالمعنى فقط، بل أيضًا باللفظ والبناء والتركيب، وغيرها من مكونات النّص"[3].

3- البسملة والدعاء

نجد أيضًا من مظاهر حبّ شعراء الملحون لذات الإلهية الشائعة في قصائدهم افتتاح معظمها بذكر البسملة والحمدلة واختتامها بدعاء الله وطلب رحمته ومغفرته، وهي حالة وجدانية تكشف عن مشاعر الحزن والحاجة التّي تحمل هَمًّا وألمًا ذاتيا وجماعيا

[1]- ديوان سعيد المنداسي، تقديم وتحقيق، محمد بكوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،(دت)، ص166.
[2]- الديوان نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته، ص249.

ينتظر من وراءه الداعي استجابة من الخالق لكي يُفَرِجَ عنه الهَمّ والغَمّ، وطلب العفو والمغفرة، ويتجلى هذا من خلال" التعبير عما تجيش بداخل أنفسهم من المشاعر والعواطف والأحاسيس، والمواجيد الناتجة عن طبيعة العلاقة التّي تربطهم بالله تعالى من خلال ما يمارسونه من عبادة وتقرب إلى حضرته القدسية"[1] امتثالا لقوله عزّ وجلّ:

﴿ وَقَالَ رَبُّكُمُ ٱدۡعُونِيٓ أَسۡتَجِبۡ لَكُمۡ ﴾[2].

وقد اتبع بن مسايب التقليد الشائع بين شعراء الملحون في قصيدة "بِسْمِ الله الْكْرِيمْ نَبْدَا انْشَادِي"[3]، إذ يبدأ نظمها بذكر البسملة وخالق الكون في قوله:

بِسْمِ الله الْكَرِيمْ نَبْدَأْ اَنْشَادِي مْكَوَنْ كُلْ كَايْنَة يَا فَاهَمْ

ويختتمها الشاعر بذكر لفظ التّوسل والدعاء الله وتبركًا بسيّد العباد لكي يغفر له وللسامعين راجيًا أن يجازيه المولى خير الجزاء في قوله[4]:

ربِّي تْوَسَلْت اِلَيْكْ بْسِيْد الاَسْيَادِي أَغْفَرْ لَلْسَامْعِيْنْ وْجَازِي الَنَاظَمْ

ويستهل ابن مسايب قصيدته" نَبْدَأْ بَسْمِ الله الْمُعِينْ"[5]، بالبسملة على مبدع الكون وخالق الأحياء وذكر فضله تعالى في خلق عين الوجود ومفتاح جنّة الخلود الصادق الأمين سيّد الأنام محمد سيد المرسلين في قوله[6]:

نَبْدَأ بِسْمِ الله الْمُعِينْ مَنْ كَوَنْ كُلْ كَايْنَة تَبْعَثْ حَيَّة
وَاخْتَارْ الصَادَقْ الأَمِينْ مَنْ خَلْقُه واصْطَفَاه مَحْبُوبْ صْفِيَة
صَلى الله عْلَى الامِينْ مُحَمَدْ خَاتَمْ الرُسُلْ والأَنْبيَاءْ

---

[1]- سعيد جاب الخير، العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون في الجزائر، محمد بن مسايب نموذجًا، الملتقى الوطني الأوّل حول التصوف في الأدب الشعبي، دورة الشاعر أحمد بن معطار، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2007م، ص44.

[2]- سورة غافر، الآية 60.

[3]- ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم الحفناوي أمقران وأسماء سيفاوي، ص29.

[4]- الديوان نفسه، ص30.

[5]- ديوان ابن مسايب ، ص ص71-74.

[6]- الديوان نفسه، ص71.

ويختم نظمه بالدعاء وطلب الثبات والرحمة من الله تعالى في قوله من هذه القصيدة[1]:

يَارَبْ ثَبِتْ الْيَقِيْنْ وَارْحَمْ قَبْرِي بْرَحَمْتَكْ وَالْطُفْ بَيْ

ويستهل شاعر الدّين والوطن الأخضر بن خلوف قصيدته" بِسْمِ الله بْدِيت اِنْزَمّمْ"[2] في مدح سيّد المرسلين بالبسملة في قوله[3]:

بِسْمِ اللهْ بْدِيْتْ اِنْزَمَمْ عَنْ تَاجْ الْرُسْلاَ

ويختمها الشاعر بطلب الرحمة والمغفرة من الله سبحانه وتعالى وتصليته على سيد الخلق في قوله[4]:

رْحَمْ الله عْظَامْ الْنَّاظَمْ الأَخْضَرْ يَا دَوُلَةْ
صَلِّيْ اللهْ عْلَى بُو الْقَاسَمْ سَيِدْ عْبَادْ اللهْ

وأفْضَلُ وأحبُّ ما يبدأ به مدّاح الرسول صلى الله عليه وسلم قصيدته" اَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِيْ"[5] هو قول البسملة:

اَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِيْ بِسْمِ الْلَّهْ وُبِكْ نَبْدَا

ويختمها بالصّلاة والسّلام على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم راجيًا منه ومن أهل بيته، مرضعته حليمة السعدية الشفاعة والنجاة من سعير يوم القيامة في قوله[6]:

نِخْتِمْ قَوْلِي بْصَاتُهْ عْلَى صَاحِبْ الْغْمَامَا[7]
هُوَ الْشْفِيْعْ فِيْ اُمَّاتُهُ شَافِعْنَا يُوُمْ الْقْيَامَا
بِجَاهِ مَنْ رَضْعَاتُهْ اُمُّهْ الْسَعْدِيّةْ حْلِيْمَا

---

[1]- ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم الحفناوي أمقران وأسماء سيفاوي ، ص74.

[2]- ديوان سيدي الاخضر بن خلوف، ص ص127-130.

[3] -الديوان نفسه، ص127

[4]- الديوان نفسه، ص130

[5]- الديوان نفسه، ص41.

[6]- الديوان نفسه، ص 46.

[7]- صاحب الغمامة: هو محمد صلى الله عليه وسلم الذّي اخصّه الله بهذه المعجزة الباهرة.

يِمْنَعْنَا مِنْ نَارْ تِقْدِيْ جَهَنَّمَ حَرّةُ شْدِيْدَا

إنّ إحساس الشعراء بالتقصير في أداء أمور دينهم وطاعتهم لله تعالى ولرسوله صلى الله عليه وسلم جعلهم يدعون الله بعواطف قلقة ومشاعر وجله، راجين منه العفو والغفران ومحو الذنوب قبل أن يلقوه يوم لا ينفع مال ولا بنون إلاّ من أتى الله بقلب سليم، وهكذا عبر الشعراء عن نفس مؤمنة متضرعة لله مصوّرين ضميرًا تائبًا وخائفًا من هول يوم الحساب قبل أن يواجهون العقاب[1].

ويظهر لنا من خلال هذه النماذج الشعرية، أنّ معظم شعراء الملحون يبوحون بصدق ويكشفون المستور عن كثرة ذنوبهم وخطاياهم، ثمّ يتوسلون الله المغفرة والتوبة طامعين في شفاعة الرسول صلى الله عليه وسلم، وأهل بيته وصحابة والرجال الصالحين يوم القيامة، "وهذه عادة الشعراء الصوفية في تعابيرهم العشقية الجياشة التّي تفيض بمعاني الحب تجاه الله تعالى والرسول عليه الصلاة والسلام والأولياء الصالحين"[2].

كما نجد حضور هذه الظاهرة في العديد من القصائد غير الدينية، التّي تتقيّد بهذا التقليد في الافتتاح والاختتام منها الغزلية والوطنية والوصفية والمدحية.

المطلب الثاني: المديح النبوي

تزخر دواوين الشعر الملحون الجزائري بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، والتغني بحبّه والولع بعشقه والإشادة بمكارم أخلاقه، وحُسْنِ جماله 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"[3].

ويعد القرآن الكريم والحديث النبوّي الشريف المنبعان الثريان اللّذان يستقي منهما

[1]- ينظر: التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي، ص55.

[2]- سعيد جاب الخير، العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون في الجزائر، محمد بن مسايب نموذجًا، ص ص43-44.

[3]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته، ص251.

شعراء الملحون مادّة إبداعهم 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]، امتثالاً لقوله تعالى:﴿قُلۡ إِن كُنتُمۡ تُحِبُّونَ ٱللَّهَ فَٱتَّبِعُونِي يُحۡبِبۡكُمُ ٱللَّهُ وَيَغۡفِرۡ لَكُمۡ ذُنُوبَكُمۡۗ وَٱللَّهُ غَفُورٞ رَّحِيمٞ ٣١ قُلۡ أَطِيعُواْ ٱللَّهَ وَٱلرَّسُولَۖ فَإِن تَوَلَّوۡاْ فَإِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ ٱلۡكَٰفِرِينَ ٣٢ ﴾[2].

وقد تفانى شاعر الملحون في حبّه لذّات المحمدية وأَوْلَعَ وهَامَ في حبّه وكشف عن مشاعر وأحاسيس متأججة في وجدانه، "فأفاض في القول كاشفًا عن خالص حبّه للرسول عليه السّلام مادحًا ومصليًا ومتوسلاً، ليس له من غاية غير زيارة قبره، والتملي بمشاهدة نوره عساه يكسب عطفه، وينال شفاعته ويحشر في زمرته يوم القيامة"[3].

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 الخلقية 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"[4] .

وقد أجاد وأبدع معظم شعراء الملحون في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو من المواضيع الشعرية التي فجر قريحتهم" فأبدعوا العديد من القصائد تحمل في طياتها

---

[1]- عبد اللطيف حنّي، 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 215.

[2]- سورة آل عمران، الآيتان 31- 32.

[3]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص452.

[4]- عبد اللطيف حنّي، جماليات قصيدة المديح النبوّي في الشعر الشعبي الجزائري- قصيدة العقيقة للمنداسي أنموذجًا- ص ص 213-214.

تعظيمًا وإكبارًا لشخصه وتخليدًا لأخلاقه وفضائله"[1]، وميل شعراء هذا الاتجاه إلى النظم في موضوعات المدائح النبوية، يعد تعبيرا عن إحساسهم العاطفي الصادق اتجاه شخص الرسول صلى الله عليه وسلم،" والتقرب إليه أو وصف مواقفه وسيرته التي هي المثل الأعلى للشاعر المتدين، وبتعبير آخر فإنّ حياة الرسول صلى الله عليه وسلم المثل الأعلى لكلّ من يقصد العبادة أو يهدف إلى العمل الصالح"[2]، فتعدّدت مظاهر النظم في المديح النبوّي عند شعراء الملحون في هذا العهد بالمنطقة، ابتداء بإظهار حبّهِم له صلى الله عليه وسلم والتغنّي بصفاته وجماله، ثمّ تأكيدهم على الحنين والشوق لزيارته والإكثار من الصّلاة والسلام عليه، وانتهاء بالتوسل إليه ليكون شفيعًا لهم يوم القيامة.

1-حبّ الرسول صلّى الله عليه وسلّم

أحبّ شاعر الملحون الجزائري النبّي صلى الله عليه وسلم، وتفانى في حبّه له إلى درجة الهيّام والعشق بتعبير صادق يوحي ببعض" سمات الحبّ المعروفة في شعر الغزل كالفراق والهجر والحنين والبكاء، تعلوه مسحة من روحية المعنى وسمو العاطفة تتخللها بعض الانفعالات والمواجيد البسيطة الساذجة"[3].

فحُبُّ سيدي الأخضر بن خلوف للحبيب المصطفى في قصيدة" إِخْتَارَكْ الْوُاحَدْ الأَحَدْ"[4]، هو بكاء ودمعٌ هطال، لا يقوى الشاعر على فراقه، فهو الحبيب الأوّل والأخير دون سواه، وهو سيّد العباد وجميع الأنام، وأنّه سبب هذا الوجود،" فقد خلق الله تعالى الدنيا بكلّ موجوداتها إكرامًا لمحمد، وكلّها تصلي وتسلّم عليه طاعة وامتثالا لله تعالى في سكونها وحركتها في رواحها وغدوها"[5]، ويشيّد الشاعر بفضل رسالته، فلولاه لَمَّا وجدت

[1]- محمد جلاوي، الشعر القبائلي التقليدي، دراسة وصفية تحليلية، مطبعة الأوراق الزرقاء، البويرة، الجزائر، 2009م، ص242.

[2]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، ص382.

[3]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص453.

[4]- ديوان سيدي الاخضر بن خلوف، ص74 إلى ص78.

[5]- عبد اللطيف حني، المدائح النبوية في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة،ع 10-11 جانفي وجوان 2012، ص76.

الشمس ولا المُلك ولا هذا الوجود، ولاعَرِفَ الناس الصّلاة ولا المسجد ولا الجنّة ولا النّار ولا البر ولا البحر، وهو سّر السعادة في الدنيا والآخرة يقول[1]:

بَاكِيْ عْلِيْكْ مَا نِصْبَرْ شِيْ وُلاَ نِفْتْكَرْ حِبِيْبَا غِيْرْ أُنْتَا
مُحَمّدْ الْحَتبِيْبْ الْقُرَشِيْ سَيِدْ الْعَبَادْ وُلَوْلاَ اِنْتَا
لاَ شْمِسْ لاَ صْوَادِقْ عَرْشِيْ لاَ مُلْكْ لاَ عْوُالِمْ شَتَّا
لاَ وُقِتْ لاَ صَلاَةْ لاَ مَسْجِدْ لاَ سُلْطَنَا اِنْذَكْرَتْ فِيْ الْخُطْبَةْ لاَ وَقْتْ زَادْ
لاَ عِيْنْ لاَ سْوَانِيْ تَجِبِّدْ لاَ بَرْ لاَ بْحَرْ لاَ حَرْثْ لاَ سَلْسَبِيلْ وُلاَدْ
سَعْدِيْ بْسَيِدْنَا مْحَمَّدْ

وذِكْرُ شعراء الملحون لفضائل النبّي صلى الله عليه وسلم، بأنّه سِّرُ هذا الوجود، هو تقليد جاري على ألسنتهم" يتابعون شعراء الفصحى في اعتبار الرسول صلى الله عليه وسلم أصل الكائنات، أو المحور الذي يدور عليه الكون، وأن الوجود ما كان يمكن أن يخلق لولا وجوده، والنور المحمدي سبق الوجود وسبق كلّ المخلوقات وهي الفكرة التّي يؤمن بها بعض المتصوفة"[2].

ولم يخف بن خلوف في قصيدة " اَحْسَنْ مَاَ يُقَالْ عِنْدِيْ"[3] أنّ حبّ الرسول صلى الله عليه وسلم، ملك فؤاده وجسده وسكنه كالسلطان معززًا مكرمًا" وليس يتمنى إلاّ أن ينال غاية مراده ويرتاح مزاجه المكدر، وهو مملوك يريد أن يكون في كنف سيده حتّى يعيش في رغد وهناء"[4]، وليس له حبٌّ غير حبّ الهادي المحمدي قرّة عينه في قوله[5]:

حُبَّكْ فِيْ سُلْطَانْ جَسْدِي مَا عَزّكْ يَا عِينْ وُاحِدَا

[1]- ديوان سيدي الاخضر بن خلوف، ص75.
[2]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص387.
[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص ص41، 46.
[4]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص456.
[5]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص41

واشتعلت نار حبّ بن مسايب واتقدت في صميم فؤاده، وسالت عينه دمعًا لشدّة عشقه وشوقه لشخص الرسول صلى الله عليه وسلم، فأرسل سلامه إلى سيّد الخلق مع شمس المغيب في قصيدة "نَارْ لَلْهْوَى"[1] في قوله:

نَارْ الْهْوَى لِهْبَتْ لْهِيْبْ فِيْ قَلْبِيْ وُدْمُوْعِيْ سِيَّاحْ
لِلَّهْ يَاشَمْسَ الْمَغِيْبْ سَلّمْ عْلَى سِيْدْ الْمِلاَحْ

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[2]:

بَعْدْ الْفْرَاقْ قَلْبِيْ الْحْزِيْنْ شِعْلِتْ جْمَارُهْ وُانكْوَا
الْعْقِلْ صَارْ مِنّيْ رْهِيْنْ مَغْرُوْمْ مَلْكُهْ الْهْوَا
أَهْلِيْ تْقُوْلْ فِيْ كُلْ حِيْنْ مَارِيْنَا لِمْسَايِبْ دْوَا
مَرْضْ الْهْوَ مَالُهْ طْبَيْبْ عُمْرِيْ مِنُّهْ مَا نِسْتْرَاحْ
لِلَّهْ يَا شَمْسْ الْمْغِيْبْ سَلِّمْ عْلَى سِيْدْ الْمْلاَحْ

وتتكرر هذه المشاعر والأحاسيس الصادقة ذاتها، عند الشاعر بن حمادي العربي[3] اتجاه شخص الرسول صلى الله عليه وسلم في قصيدة" أَمَنْ شَأْفْ الْمُخْتَارْ فِي الْمْنَامْ"[4]، فقد أحرق الحبّ جسمه وأوهن قلبه، وتمكن الغرام من كبده وأشعله نارًا على جمرٍ، ومن كان هوى الحبيب المصطفى نصيبه، فلا شافي له إلاّ عالم القلوب ورؤية نور المختار

[1]- ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ص151

[2]- الديوان نفسه، ص153.

[3]- الشاعر العربي بن حمادي ينتسب إلى قبيلة عكرمة الهلالية المستقرة بمنطقة غليزان وضواحيها، عاش في القرن الثامن عشر ميلادي،، وكتب الباحث بلحلفاوي أن إنتاج بن حمادي الشعري كان في بداية القرن التاسع عشر ميلادي، أمّا أحمد أمين دلاي، فذكر أن الشاعر عاش في القرن السابع عشر ميلادي، والمعروف أن العربي بن حمادي من تلاميذ الشاعر المشهور علي كورة، للمزيد ينظر:(محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غيلزان، من العهد العثماني إلى غاية القرن العشرين، ص18، وينظر أيضًا: محمد مفلاح، أعلام من منطقة غليزان، أعلام التصوف، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ج2، ص ص 195، 196).

[4]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص ص19، 20.

عساه يخفف عليه حرقته ونيران قلبه المشتعلة في قوله[1]:

اَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ لِيلَةْ الْجَمْعَة وَلاَ لِيْلَة الْخْمِيْسْ
نَحْرَقْ جَسْمِيْ بِمْحَبَةْ الْغْرَامْ طَابْ قَلْبِيْ وَالْكَبْدَ صَايْرَ حْمِيْس
كَالْحْمِيسَ الْمَقْلِيْ فَالْطِيْبْ وَالْيْدَامْ فُوْقْ شُعْلَةْ حَمْرَا اَقْدَاتْ فَالْيَبِيْس
لاَ طْبِيْبْ يْدَاوِيْ قَلْبِيْ مَ السْقَامْ غِيْر رَبِيْ دَارِيْ مْكَانْ الدْغِيْسْ
اَمَنْ شَافْ فِيْ لِيْله مْفَضْلَة الَخْمِيْسْ وَلَثْنِينْ الِّيْ مْبَارْكِيْنْ
فِيْ أَوْرِيَة زِيْنَةْ وْكَامْلَه نَشْتَفَى مَنْ مُحَمَدْ صَافِيْ الْيَقِينْ

وقد أفصح الشاعر بن التريكي أيضًا عن حبّه وشدّة ولعه بحبّ الهادي، بدمع فياضٍ ونار تلهب كبده وأحشاءه، ولم يخف شوقه للهادي، فأرسل له سلامًا مع شمس المغيب "التّي ستسافر إلى الرحاب القدسية وستلقى بأنوارها على الروضة المحمدية"[2] في قصيدة "دَمْعِي سَكِيْبْ"[3] التّي يقول فيها:

دَمْعِي سَكِيْبْ وَالْنَّارْ فَاكْبَادِيْ
يَا شَمْسَ الْمَغِيْبْ سَلِّمْ عَلَى الْهَادِيْ

يبوح بن الشاعر في هذه الأبيات بالفناء في عشق الهادي، الذّي هزّ وجدانه وملك قلبه، واستقر في أكنانه فأسر عقله وحيره، ومن ثمّ كان حبّ الرسول صلى الله عليه وسلم مناجاة ودعاء لله تعالى، كي يُطْفِأَ نار أشواقه ويتمُّ له رؤية نور الحضرة المحمدية مع رحاب شمس المغيب في قوله[4]:

يَا عَاشْقِيْنْ حُبُّو سَكَنْ قَلْبَيْ
وَابْقِيْتْ رَهِيْنْ وَانْصِيْحْ يَارَبِّي
كُنْ لِيْ مُعِيْنْ بَاشْ يَنْطَفَى لَهْبِي
جَانِيْ صْعِيبْ وْخَانِنِيْ زَادِيْ

[1]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص 19.
[2]- عبد اللطيف حني، المدائح النبوية في الشعر الشعبي الجزائري، ص71.
[3]- ديوان احمد بن التريكي، ص52.
[4]- ديوان احمد بن التريكي، ص ص 52، 53.

يَا شَمْسَ الْمَغِيْبْ سَلِّمْ عَلَى الْهَادِيْ

ونجد هذه المعاني الوجدانية متشابهة وشائعة بين شعراء الملحون الجزائري، وهي دليل على حبّهم الصادق اتجاه الذات المحمدية، فقد أفنوا ذواتهم كثيرًا في عشق الحبيب المصطفى، وعبروا عن آثار هذا الهيام في قصائدهم من أجل بلوغ مقاصدهم وغاياتهم في الدنيا والآخرة بلمسات فنية جمالية تتضح بالعاطفة وصفاء الروح والمشاعر، بل تجاوزوا ذلك إلى الإفصاح عن ما يكابدونه" خلال ذلك من معاناة داخلية وانفعالات نفسية دالة على رغبة أكيدة في الوصال، حيث يكون التعبير الشعري إفراغًا لتلك العاطفة وتخفيفًا من وطأتها، وتحقيقًا للوصال من خلال اللغة أو على الأقل تقليصًا في نفسه للمسافة بينه وبين مقامه الشريف"[1].

2-التغنّي بصفاته وجماله ومعجزاته صلّى الله عليه وسلّم

هام شعراء الملحون بجمال وعظمة رسول الله صلى الله عليه وسلم، من خلال سرد صفاته وأخلاقه الحميدة التّي تميزه عن طينة البشر" ووصف جمال الرسول صلى الله عليه وسلم، في هذا الشعر يستمّد صوره ومعانيه من السيرة النبوية، ومما ذكره السابقون في هذا المجال، بل هو تقليد لمّا وصفه به شعراء الفصحى"[2]، إذ نستشف في قصائدهم قوّة إيمانهم ورقة إحساسهم وصدق مشاعرهم اتجاه سيّد المرسلين.

ويظهر ذلك من خلال إشادة شاعر الدّين والوطن الأخضر بن خلوف في قصيدة"إِلاَّ وَجْهْ الْحْبِيْبْ غَابْ"[3]، بشمائل وأخلاق ومكانة الشريف العربي عند الله تعالى فهو راحة للقلوب، التّي ترجو السكينة والطمأنينة، كما أكرمه الله تعالى بأخلاق عظيمة، ومن أجله أنزل الله القرآن رحمة للسعداء، واصطفاه منذ كان صبيًا، ورفع قدره بمنحه الرسالة وشرفه أن يكون أوّل عباده الفائزين بالجنّة يوم الحساب، وهذا في قوله[4]:

سَعْدُهْ ٱلْقَايَلْ ٱللِيْ يْقُوْلْ ٱللَّهْ ٱللَّهْ وُالْصْلاَةْ عْلَى الْشَرِيْفْ الْعَرْبِيْ

[1]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته، ص254.

[2]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص383.

[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص 107.

[4]- الديوان نفسه، ص112.

مُحَمَّدْ رَاْحَةْ الْقْلُوبْ عْظِيْمْ الْجَاهْ فِيْ سُوْرِةْ نُوْنْ وُالْقَلَمْ مَدْحُهْ رَبِّيْ
مَنْ زَانُهْ بْالْرْسَالَةْ وُأَحْسَنْ بْهَاهْ صَلّى الْلّهْ عْلِيْهْ مِنْذْ كَانْ صَبِيْ
فِيْ كَهْلِهْ وُيُومَا شَابْ وُفِيْ نْهَارْ الْلِيْ قْضَى عْلِيْهْ رَبِّيْ أَجْلُهْ
وُيُومْ الْبَعْثْ وُالْحْسَابْ الأَوُلْ تِتْفَتِحْ قُصُوُرْ الْجَنّةْ لُهْ

ويتأمل بن خلوف أخلاق وجمال وبهاء النور المحمدي، الذّي لا مثيل له وفضله سبحانه وتعالى على كلّ الخلق، حيث كساه بحسن الجمال والكمال، ويتتبع الشاعر مواطن الجمال الجسدي لسيد الخلق في وصف أشفاره وأسنانه وحواجبه في قوله[1]:

اِنْظَرْتْ الْيُوُمْ فِيْ شْمَايَلْ مُحَمَّدْ سُبْحَانْ الْلّهْ مَاْ نْشَآ فِيْهْ الْخِلاَّقْ
أَهْذَبْ الأَشْفَارْ مِعْتَدِلْ مَرْبُوعْ الْقَدْ أَفْلَجْ الأَسْنَانْ زِنْجِ الْحْوَاجِبْ وَالأَرْمَاقْ
مَا تْعْنِيْ فِيْ الْبِسْطْ نَاعْتُهْ وُ الاَّ فِيْ الْجَهْدْ فِيْ الْمَلْبَسْ مَا طْوِيْلْ ثُوْثبُهْ نِصْفْ الْسَاْقْ
كَاَنُهْ مَا حْضَرْ لُهْ شْبَابْ خَافَظ الْطَرْفْ شُوُفْ نَظْرُهْ وُاَحْوُالُهْ
أَشْرَفْ مَنْ شَرْفُهْ كْتَابْ فِيْ سُورِةْ نُوْنْ عَظْمُهْ جَلْ جَلاَلُهْ

والمتمعن في هذه الأبيات يجد تعابير غرامية شائعة في أجوائها توحي للقارئ أو المتلقي أنّ الشاعر بن خلوف يصف جمال امرأة لا رجل، ما يجعله يعتقد أنّ القصيدة تندرج تحت غرض الشعر الغزلي، وهي غير ذلك" وهذه عادة الشعراء الصوفية في تعابيرهم العشقية الجيّاشة التّي تفيض بمعاني الحبّ تجاه الله تعالى والرسول عليه الصلاة والسلام والأولياء الصالحين"[2].

وسار على نهج شاعر بن خلوف العديد من شعراء الملحون المتصوفين أمثال: بن مسايب في قصيدة" نَارْ لِلْهْوَى"[3]، يعبر عمّا يجيش في صدره من المشاعر والعواطف والمواجيد الغرامية الصوفية اتجاه الذات المحمدية، وانطلاقًا من هذا العشق غدا الشاعر يتعرض للجمال الجسدي الذّي لا يضاهيه جمال وبهاء القمر ولا نور الشمس ولا عطر

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص107.
[2]- سعيد جاب الخير، العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون في الجزائر، محمد بن مسايب نموذجًا، ص ص44،43.
[3]- ديوان بن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ص ص151، 153

الورود في قوله[1]:

شَهْلَ الْعْيُونْ غَنْجْ الْشْفِرْ حُمْرْ الْمْرَاشَفْ[2] وُالْخْدُودْ
مِنْ حُسْنُهْ غَارْ الْقَمَرْ وُالْشّمِسْ فِيْ سَعْدْ الْسْعُودْ
مِنْ شْذَاه فَاَحْ الْزَهِرْ وُالْيَاسْمِيْنْ مْعَ الْوُرُوْدْ
فَاَحِتْ بِهْ كُلْ مِنْ طِيْبْ مَابِيْنْ رَوْضِاتْ الْبْطَاحْ
لِلَّهِ يَا شَمْسَ الْمَغِيْبْ سَلّمْ عْلىَ سِيْدْ الْمْلاَحْ

فقد ألهم وأسر الجمال المحمدي عقل وقلب الشاعر في قصيدة "نَارِيْ وُقُرحْتِيْ"[3] حيث يجتهد في رصف الكلمات والمعاني المعبرة عن جماله صلى الله عليه وسلم، الذّي ألهبَ وأفنى حياته من أجله مستمّدًا الصور الملائمة لحسنه وبهائه من جمال ورونق مظاهر الطبيعة في قوله[4]:

يَسْحَرْ جْمِيْعْ مَنْ شَافُه زِينْ الْبَاهْيِنْ- آهْ سِيْدي- وُيْرُوحْ مَا إِلِيْهْ طَمْعِيًّا
مِكْوُيْ مْصَهَّدْ مْلَيَّعْ مِنْ وَجْدُهْ يْنِيْنْ مِنْ الْمِحَاسِنْ البَاهْيَا
ظَبْيَا لْقِيْتْ زِيْنُهْ يَسْحَرْ مَنْ شَاهْدُهْ اِنْفْتَنْ يَا رَاوِيْ
قَلْبَيْ وُخَاطْرِيْ مَا يَصْبَرْ عَنْ صِفَةْ الْهْلاَلْ الْضَّاوُيْ
الْوَرْدْ فَاحْ اِبْيَضْ وُاَحْمَرْ فِيْ الْخَدْ وُ الْبْهَا الْحَسْنَاوُيْ
شِفْرُهْ أَسْوَدْ عِيْنُهْ تِنْحَرْ بِسْهَامْ لَحْظَةْ الْفِتْنَاوُيْ
بِسْهَامْ لَحْظَةْ لْعِيْنْ كَمْ عْشِيْقْ مَضَّاهْ
مِنُّهْ اِمْتْلَكْتْ فِيْ الْحِيْنْ مَالْ لِلْقْلِيْبْ يَنْسَاهْ
نِهْوَاهْ كَامَلْ الْزّين مَاَ دِمْتْ حَيْ نَهْوَاَهْ

وتتشابه صور الوصف الجمالي لشخص الرسول صلى الله عليه وسلم عند معظم الشعراء المتصوفين، وهو تقليد شائع للقدماء في تعابيرهم الغزلية التي تتعلق بالعشق

[1]- ، ديوان بن مسايب ص152.
[2]- المراشف: الشفاه
[3]- الديوان نفسه، ص ص139-142.
[4]- الديوان نفسه، ص139.

والفناء الجسدي، ويعود ذلك إلى"المزج بين تصوير الأخلاق والجمال معا، مصرحًا بأنّ وصف أخلاقه مما يعجز عنه القلم مكررًا ما ذكره من قبل، كما أنّه يتابع الأقدمين في وصف العين والحاجب والأنف والجبين إلى آخر ما هو معروف"[1].

ونجد تعابير والأوصاف الغرامية الصوفية نفسها تتداول عند شعراء الملحون، أمثال ابن التريكي في قصيدة "شَعْلَتْ نِيْرَانْ اَكْبَادِيْ"[2] والتّي يوحي ظاهرها أنّها تتعلق بالوصف الخارجي الجسدي للمرأة، لكنّها في الواقع تعابير وصور صوفية باطنية تُبحر في أعماق التغزل بحسن جمال الرسول صلى الله عليه وسلم:

مَنْ ذَاكْ الْحُسْنَ اِيْبَانْ[3] حَاجَبْ اَعْلَىَ الاعْيَانْ
وَاَشْفَرْ هَنْدِيْ فَتّانْ يَسْحَرْ النَّاظْرِيْنْ
وَاَخْدُودَ اَمَنْ الْجْمَانْ رُوْسْهُم بُرْهْمَانْ
وَالْوَرْدَ اوْ بَنُّعْمَانْ بِيْنْهُمْ فَاتْحِينْ
وَاَزْهَرْ مَنْ كُلَّ الْوَانْ اعْقُودَ الْخِيْزْرَانْ
صَنْعَةْ شَاطَرْ دَهْقَانْ رَاحَةْ الْزَّايْرِيْنْ

نلاحظ من خلال هذه النماذج الشعرية أنّ شعراء الملحون المتصوفون، أوجدوا قاموسًا مشتركًا يعبرون به عما تجيش به أحاسيسهم وعواطفهم إلى درجة الجنون والغياب لأنّهم" في الواقع تحت تأثير حالة الوجد التّي تحدث خلال الاجتماع أو الإتّصال الروحي بالنبي عليه الصلاة والسلام، سواء في اليقظة أو في المنام، لا يجد الشاعر قاموسًا آخر ينطق به سوى القاموس الذّي يتحرك في حالات العشق، لأنّ ما يجيش داخل نفسه وروحه حيال شخص النبّي عليه الصلاة والسلام، هو فعلاً عشق على اعتبار أنّ حالة العشق تمثل في القاموس العربي درجة عالية من الحبّ"[4]، ولم ينس شاعر الملحون الجزائري أثناء التغزل بذاته الطاهرة التغني بأخلاقه وصفاته الجسدية من ذكر معجزاته

[1]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص386

[2]- ديوان بن التريكي، ص30.

[3]- ايبان: يَظْهَرُ

[4]- سعيد جاب الخير، العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون في الجزائر، محمد بن مسايب نموذجًا، ص44.

"التّي شملتها كتب السيرة النبوية، ناظمًا كلّ ذلك في أسلوب سردي تاريخي في الغالب خاصة في ذكر المعجزات"[1].

ويسرد شاعر الدين والوطن سيدي الأخضر بن خلوف بعض معجزات الرسول صلى الله عليه وسلم في قصيدة"اِلاّ وَجْهْ الْحْبِيْبْ غَابْ"[2]، فهو الشافي من كلّ الأوجاع والأسقام والأضرار، وأنّ الله اصطفاه واختاره دون غيره من الأنبياء بالمعجزات منذ صغره، ونطق بعون الله ذرع الشاه المسموم له، وتفجّر الماء بين أصابع يده الشريفة ليسقي جيشه، ومولده أسعد وأثلج قلوب العالمين، وبشر بمجيئه سيدنا عيسى عليه السلام معجزةً وشفيعًا لأمّته يوم القيامة، وهو الذّي انشقت له السماء، ونزلت الملائكة بين يده توحي إليه سور وآيات مَلِكِ الملوك:

مَنْ لاَ شَافْ الْرَسُولْ بالْصِفَةْ وُالِّدَاتْ ... يَغْدَا بِنْظُرْ شْمَايْلُهْ تِبْرَا اَوُجَاعُهْ
مَلِكْ الْمُلْكْ خَصُّهْ بْالْمُعْجِزَاتْ ... عْلَى الأَنْبِيَا الْنَاشْئة مِنْ طْبَاعُهْ
نَطَّقْ لِلْصَادِقْ الأَمِيْنْ ذْرَاعْ الْشَّاهْ ... مُحَمَّدْ اِنْهَمْرَتْ الْعْيُونْ مِنْ اِصْبَاعُهْ
مَنْ بِهْ ذَا الْجْلُوسْ طَابْ ... بَشَّرْ عِيْسىَ بْالْشْفِيْعْ جَاتْ أَقْوَالُهْ
نِمْدَحْ الْنْبِيْ بْالْصْوَابْ ... مَدَّاحُهْ لاَشَكْ رَبِّيْ يَجْبَر حَالُهْ

ويستمر الشاعر في سرد بعض فضائل ومعجزات الرسول صلى الله عليه وسلم التّي مستندًا إلى تكرار لفظ (لولاه)، الذّي يفيد توكيد نسبة تلك الفضائل والمعجزات إليه، مثل: لولاه لما نبت الزرع وأخضرت الأرض، ولولاه لما خلق الخلائق من أجل العبادة، ولولاه لما نزلت كتب الله، التورات والزبور والإنجيل والفرقان من السماء إلى الأرض، ليتفقه ويتدّبَر العلماء معانيها من أجل معرفة معجزات سيد الخلق وتمكنّهم يوم الحساب عتق أرقابهم من نار جهنّم والفوز بالجنّة ومجاورة الحبيب المصطفى في قوله[3]:

لْوُلاَ مُحَمَّدْ الْشَفِيْعْ المْشْفَّعْ ... مَا نِزْلَتْ مْنَ الْسْمَا مَنْ هِيْ سُوُرَا
لْوُلاَ مُحَمَّدْ الْرْفِيْعْ الْمُرَفَّعْ ... لاَ نَبِتِتْ فِيْ الْجَنَانْ مِنْ هِيْ خَضْرَا

[1]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته، ص253.
[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص107.
[3]- الديوان نفسه، ص108.

لَوْلاَه بْمَنْ الْخِلاَيِقْ تَضَرَّعْ لاَ مَسْجِدْ لاَ إِمَامْ لاَ طَالِبْ يقْرَا
لَوْلاَهْ مَا نْزِلْ كْتَابْ مِثْلْ الْتَوْرَاتْ وُالْزَبُورْ وُلاَ إِنْجِلِيْهْ
حَتَّى الْفُرْقَانْ لِلْعْرَابْ الْعُلَمَاَ الْرَاسْخِيْنْ عِرْفُوا تَاوُيْلِهْ
اِنْظَرْتْ الْيُوُمْ فِيْ الْكْتَابْ

والواقع أنّ المتمعن في شعر المديح النبوي، يدرك تمامًا أنّ شعراء الملحون، لم يفتهم ذكر صفة من صفاته النبيلة أو معجزة من معجزاته التّي أنعم عليه الله بها، وبهذا يكون شاعر الملحون" قد أسهم في نشر سيرة الرسول ومكارم أخلاقه وسط جمهور المتلقين العاديين أو العاميين على وجه الخصوص...ايمانًا بعظمته صلى الله عليه وسلّم واعترافًا بالضعف أمام قوته وكمال ذاته، وفي هذا روح دينية سنية ومظهر آخر من مظاهر التعلق بالرسول والحاجة إليه وإلى فضله وكرمه"[1].

3-الشوق والحنين إلى زيارة مكة المكرّمة

لم يكتف شاعر الملحون الجزائري في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، بالتعبير عن مشاعر الحبّ والعشق والغرام اتجاه شخصه صلى الله عليه وسلم، والتغني بجماله وشمائله ومعجزاته، بل تجاوز ذلك إلى الإفصاح عن شوقه والحنين لزيارة مقامه الشريف راجيًا في الوصال، ورغبة في التوسل وطلب شفاعته يوم لا ينفع مال ولا بنون إلاّ من أحبّ الله ورسوله، وجاء شوق وحنين شعراء الملحون الجزائري لزيارة الروضة المحمدية في قصائد كاملة أو ورد عرضًا في أبيات شعرية في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ولعّل من أروع القصائد التي نالت شهرة واسعة بين أهل الملحون[2]، والدارسين والباحثين[1]

---

[1]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته، ص254

[2]- حسب ما ترويه الذاكرة الشعبية، فإنّ هذه القصيدة الرنانة هي التّي فتحتله أبواب الشهرة الواسعة، ووفقت بينه وبين الشعراء المغاربة الذين طالما كانوا ينبدونه(ينظر: محمد أبو راس الناصر المعسكري، الدرة الأنيقة في شرح العقيقة، تحقيق وتقديم أحمد أمين دلاّي، المركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر،2007م، ص09) يقول محمد الفاسي:" ذكر لي الشيخ الفلوس أن سيدي سعيد كان له خلاف مع أشياخ فاس، وكانوا يمنعونه من الانشاد بالمسيد يوم عيد المولد، فلما طلع الحجاز وحج نظم قصيدة" العقيقية"، ولما حل يوم العيد حاء وطلع للشجرة التّي هناك في وسط سوق الحناء، وهي توتة عظيمة وصار ينشد" عقيقته" الشهيرة، فأخذ الناس يصغون بإعجاب له حتّى انتهى، ولما نزل حلف أحد الأشياخ حتّى يحمله على ظهره ويدخله للمسيد".(ينظر: محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج2- "تراجم شعراء الملحون"، القسم الثاني، مطبوعات أكادمية المملكة المغربية، الرباط، 1992م=

هي قصيدة "العقيقة"[2] للشاعر سعيد بن عبد الله المنداسي في مدح خير الخلق والشوق لزيارة الروضة الشريفة ، وكانت هذه القصيدة" موضوع حديث الناس مثقفين وغير مثقفين"[3]، يفوح منها عبير الصوفية اتجاه الروضة المحمدية، ويظهر من خلالها الشاعر حرقته وشوقه إليها، وأمله في وصالها كي ينجلي عنه الهمّ والغمّ، ويتبرك بها راجيًا أن يجازيه الله جوار الحبيب الهادي.

وبعد رحلة طويلة وشاقة تغنى خلالها الشاعر بنفسه وهو في حالة يرثى لها من شدّة الحزن ولوعة الفراق، الذّي سحر قلبه وأسر عقله وأوهن جسمه، نال مراده بوصال مكة وأثلج صدره بلقاء لطف وطيب وأمان الحبيب في قوله[4]:

اَلْحَبِيْبْ دْعَانِيْ بَلْطَافَةْ اَلْمْعَانِيْ سَرّي بِبَنْتْ الْكُرْمْ سَرَّانِيْ نْسِيْمْ رَوْضُهْ
جَاءَتْ لِلْمَوْرَدْ هِيْمَانْ فَاحْمَةْ تْعَانِيْ مَا ابْتَلْ صْدرَاهَا حَتّى غْشَاتْ حَوْضُهْ
طَيَبْ نَفْسْ خَلِيْلِيْ يَسْعَاكْ مَا سْعَانِي ذَا الْمْقَامْ رْفِيْعْ أَبْلَغْنَاهُ قْلِيْلْ عَوْضُهْ

=ص255)، ويقول أبو راس:" وهكذا أخذت مدرسة الملحون المغربية على المنداسي، ما يساعدها على القفز من مرحلة الركود إلى مرحلة الازدهار، فتتلمذ على يده الشعراء من أشهرهم الشاعر المصمودي مطوّر فن الغناء بقصيدة الملحون أي "القريحة" في المغرب، حيث يقول في قصيدة "حَشَاْ يْخِيْبْ مَنْ يتْوَسَلْ بْنَبَيْكْ": يَا حَافَظْ الْمْعَانِيْ خُوْذَ الْحلّة بِطْرَازْ الاشْعَارْ - مَنْ عَنْدَ الْمَاهَرْ مْرَتَبْ قْيَاْسِيْ -قَنْذُوزْ(تلميذ) سعيد المنداسي..."(ينظر: محمد أبو راس الناصر المعسكري، الدرة الأنيقة في شرح العقيقة، ص09-10.)، ومن تلاميذه أيضًا الشاعر التلمساني، أحمد بن التريكي الذي يعترف له بالفضل: اَنَا وَجْمِيْعْ الْشْيُوخْ طَايْعِينْ لَلْمَنْدَاسِي– كِيْفَاشْ نْوَاسِيْ.(ينظر:ديوان أحمد بن التريكي، ص 24).

[1]- النخبة المثقفة التقليدية لا تولي أي اعتبار للشعر الملحون بصفة عامة، ماعدا هذه قصيدة "العقيقة" التّي حظيت بشروح قيمة، فأوّل شرح وضع لها هو شرح الأديب المعسكري أحمد سحنوني الراشدي، أنجزه بين1200هـ و1220هـ، وعنوانه " الأزهار الشقيقة الموضوعة بعرف العقيقة"، والشرح الثاني هو شرح العلامة محمد أبي راس الناصر المعسكري، وعنوانه "الدرة الأنيقة في شرح العقيقة".(ينظر:محمد أبو راس الناصر المعسكري، الدرة الأنيقة في شرح العقيقة، ص12)

[2]- قصيدة " العقيقة" أو"العقيقية": نسبة إلى العقيق وهو واد يبعد عشرة أميال من المدينة المنورة، (ينظر: عبد اللطيف حني، جماليات قصيدة المديح النبوي في الشعر الشعبي الجزائري، قصيدة العقيقة للمنداسي أنموذجًا، مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،ع03، 2011م، ص218.)، ونظمت هذه القصيدة في أحضان أرض المغرب الأقصى في سنة 1088هـ/1678م، مباشرة بعد رجوعه من البقاع المقدسة حسب الرواية الشعبية، (ينظر: محمد أبو راس الناصر المعسكري، الدرة الأنيقة في شرح العقيقة، ص09.) وللمزيد ينظر: محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج2- "تراجم شعراء الملحون"، ص ص252- 255.

[3]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ص316.

[4]- ديوان المنداسي، ص ص21، 22.

مْقَامْ طَهْ الْمِكَيْ بِيْتْ الْرضَى وَالأَمَانْ مَا تْرَوَعْ مَنْ وَحْشُهْ قُلْتْ مَنْ وَصَلْ لَهْ
حُطّ رْحَالَكْ بْحَادِيْ الْعَيْسْ كُنْ مُضْمَانْ ذِيْ مْنَازَلْ مَنْ قَالْ اللَّهْ عْلِيْه صَلُّوا

ويغرف المنداسي من بحر المعاني الصوفية الأوصاف والصور التّي تليق بروحية وقدسية المقام، مستندا في ذلك إلى تكرار لفظ الاشارة (هذي)، الذي يفيد توكيد نسبة تلك الشمائل إلى البقاع المقدّسة، فيعطي الحقّ للزائر أن يبكي دمعًا مِدرارًا على هذه الروح الطاهرة ليتخلص من الذنوب والخطايا، كما ينقى الثوب الأبيض من الدّنس، وهي راحة العباد الصادقين يوم القيامة، ومطيتهم إلى الجنّة بجوار الحبيب المصطفى الذّي بعثه الله رحمة للعالمين في قوله[1]:

هَذِيْ هِيَ الْدِّيَارْ يَا بَاكِيْ الأَرْسَامِ عَرَّاتْ يَدْ الْنَّسِيْبْ لِلْمَدحْ خْطَاهَا
هَذِّيْ الْرُّوْحْ الْمُقَدْسَة رَاحَةْ الأَجْسامْ مَتْنْ الْبُرَاقْ مَالِكْ الْمُلْكْ مْطَاْهَا
هَذِّيْ الْرَّوْضَة الْمُشَرِّفَة دَفْعَتْ الأَنْسَامْ هَذِّيْ طِيْبَة ضْحَكْ مْعَ الْعَيْسْ وْطَاهَا
هَذَ عَيْنْ الْوُجُودْ وَالْرَّحْمَة طَهَ

استطاع المنداسي من خلال هذه القصيدة الطويلة أن يطفأ لهيب وَلَوْعَةَ عشقه للنبي صلى الله عليه وسلم، من خلال توظيف صور ومعان مستمّدة من المعجم الصوفي، ليبيّن شمائله ومعجزاته وفضله عند الله وعند الخلائق أجمعين، كما خفف من خلالها لهيب شوقه للقاء مكة المكرمة، ويؤكد رغبته في وصالها من خلال تتبع صفات المقام الذّي يطمح إليه (الروح المقدسة، راحة الأجسام، الروضة المشرفة، طيبة ضحك، عين الوجود، رحمة طه)، معتمدا على اللغة الصوفية التي تفتح للشاعر آفاق وعوالم غير مألوفة كي يبوح بمشاعره ويكشف عن عمق صدق احساساته.

وفي هذا اللّون من القصائد التّي تعبر عن الشوق إلى الأماكن المقدّسة، نشعر بعاطفة دينية قوّية،" تدّل على مدى ما يثيره فيهم ويهز وجدانهم الحديث عن المدينة والبقاع المقدّسة، ومن غير شك فإنّ بعض هذه القصائد كان الدافع إليها الرغبة في الحج

[1]- ديوان المنداسي، ص22.

وهو في حدّ ذاته قد يمثل بالنسبة للشاعر مخرجًا من ضائقة أو محنة"[1].

وله أيضًا قصيدة أخرى طويلة حربتها" بَمْحَبَّتْهَا الْقُلُوبْ تَسْلى"[2]، تعد هي الأخرى من روائع الشعر الديني الصوفي التّي توحي بتبحر المنداسي في هذا المجال، على حدّ قول محمد بكوشة "وممّا لا شك فيه أن الروح الدينية المتصوفة، تخلل جميع قصائد سيدي المنداسي، شأنه في ذلك شأن الأخضر بن خلوف وسيدي عبد العزيز المغراوي، إلاّ أن قصائده أكثر نخوة عربية من قصائد غيره"[3]، وموضوع هذه القصيدة هو الشوق والحنين لوصال الحبيبة مكة المكرمة، يوحي ظاهرها عند القراءة المباشرة السطحية، أنّها قصيدة غزلية يبوح فيها الشاعر بمشاعر الحبّ والهيّام والغرام اتجاه امرأة تدعى(ليلى)غير أنّه يقول في آخرها[4]:

أَسْتَيْقَضْ يَا عْشِيْقْ لَيْلَى هِيَّ الْكَعْبَةْ الْمُشَرِّفَةَ مُولاَتْ الْخَالْ
لَيْلَى يَا زَايْرِيْنْ لَيْلى

ويصف المنداسي في هذه القصيدة، حال العاشق الولهان لهذا الجمال الذّي أوهن قلبه وأفاض من عينه الدمع الغزير، ويتمنى لو أنّ الطير تمنحه جناحها لطار على وجه السرعة ليزور الأرض الطيبة، ويتمتع ببهائها ويظفر بلقائها من خلال قوله[5]:

أَيَا بْغَى نْزُورُو مَنْ تَلْقَى الْزَّايْرِيْنْ بِالْبُشْرَة وَالْخْبَرْ
لِلْوَقْفَة لِمَتَى نْدُورُو وَالنَّاسْ رَضَّاتْ الْخَوَاْطِرْ حَدْ السْتَّرْ
قَلْبَ الْعَاْشَقْ ضَاْقْ اَمْرُهْ لَوْ عَاْرَتْ لِيْهْ اِجْنَاحْهَا الاَطْيَارْ يْطِيْرْ
حَيْرَاْنْ وَدَمَعْتِيْ هْطِيْلَة نَشْتَكِيْ حَاْلِيْ لِمَنْ اَعْمَلْنِيْ فِيْ ذَا الْحَاْلْ
سُلْطَانْ الْكَاْيْنَاتْ الأَعْلَى مِنْ قَلْبِيْ بِالْوِصَاْلْ يَطْفِيْ ذَا الْوْصَالْ
لَيْلَى يَا زَايْرِيْنْ لَيْلى

[1]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص435.
[2]- ديوان المنداسي، ص ص44-58
[3]- الديوان نفسه، ص 04.
[4]- الديوان نفسه، ص58.
[5]- الديوان نفسه، ص 44.

ويخاطب بن مسايب أحباب رسول الله في قصيدة" سَعْدِيْ بِكْ سَعْدِينْ"[1]، ويحثهم على ضرورة زيارة مقامه الشريف، والتمتع ببهاء نوره، وعن مدى سعادة كلّ من كان له فضل وصال الحبيب المختار، بتأكيد محبته والشوق والحنين والسعي إليه، رغبة في طلب المغفرة ومحوِّ الذنوب وشفاعته يوم القيامة، لأنّ الله تعالى حثنا على ذلك في قوله:﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا لِيُطَاعَ بِإِذۡنِ ٱللَّهِۚ وَلَوۡ أَنَّهُمۡ إِذ ظَّلَمُوٓاْ أَنفُسَهُمۡ جَآءُوكَ فَٱسۡتَغۡفَرُواْ ٱللَّهَ وَٱسۡتَغۡفَرَ لَهُمُ ٱلرَّسُولُ لَوَجَدُواْ ٱللَّهَ تَوَّابًا رَّحِيمًا ٦٤﴾[2].

يقول بن مسايب[3]:

سْعَدْ جْمِيْعْ مَنْ زَارْ قَبْرُهْ نُوْرْ الأَنْوَارْ
وُدْخَلْ يَا الْحُضَّارْ أَوُلْ الْرَكْبْ مْعَ شَهْوُ الْعْلاَمْ
هَادِيْ الْقَلْبْ مُخْتَارْ وُالْكْمَالْ عْلَى اللهْ مُحْيْ الْعِظَامْ
طَالِبْ الْحَجْ مَبْرُورْ لُهْ الْذَنْبْ مَغْفُوْرْ
نِسْعَى سَعْيْ مَشْكُوْرْ فِيْ الْمْنَازِلْ وُالْرَوُضْةْ وُالْمْقَامْ
اِذَا جِيْتَكْ نْزُوْرْ لاَتْخَيِّبْ ظَنِّيْ نُوْرْ الْتْمَامْ

ويرجو بن سهلة في قصيدة" بَاغِيْ نْجَاوَرْ الْمُصْطَفَىْ"[4]، أن تتّم له كرامة رؤية المقام المحمدي في المنام كي يكون مع زمرة السعداء، ويتسنى له وضع يده على مقامه الأمجد ويدعو الله أن يحقق له مراده ومبتغاه لزيارة المدينة المنوّرة:

عْلَى مَنْ يَرى ذَا الْمْقَامْ الأَسْعَدْ يَنْظُرْ فِيْ الْنُوْمْ بْعَيْنِيه يْشَاهْدُهْ
يَحْكَمْ بِيَدَهْ شَبَاكْ النْبِيْ الأَمْجَدْ وَالْخْلاَيَقْ فِيْ مُولاَنا يْوَحْدُوا
خَالْقِيْ لاَ تَحْرَمْنَا مَنْ مَدِيْنَةْ أَحْمَدْ سَهَلْ عْلِيَ نَدْخُلْ مْسَاجْدُهْ

ويكشف بن التريكي عن حرقته ورغبته الأكيدة لزيارة الهادي المصطفى في قصيدة

---

[1]- ديوان ابن مسايب، ص ص154، 157.

[2]- سورة النساء، الآية63 .

[3]- الديوان نفسه، ص ص156، 157.

[4]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص134.

"شَعْلَتْ نِيْرَانْ اَكْبَادِيْ"[1]، يبوح فيها بعشقه للرسول الكريم ومقامه الزكي، ويرثِ حاله من شدّة الشّوق والحنين، وقد أشعل الفراق لهيب أكنانه وأوهن قلبه، وفاضت عينه دمعًا حتى احترقت، وليس به غير زيارة مقامه، كي يلقى راحته وينشرح صدره، وتنجلي عنه الهموم في قوله:

شَعْلَتْ نِيْرَانَ اَكْبَادِيْ وَاَعْيِيتْ مَا نَبْكِيْ مَا نْفَعْنِيْ نْوَاحْ
طَابُوا بَالْدَّمْع اَثْمَادِيْ لُوصَبْتْ اَنْزُورَ اَمْقَامْ رَاحْتِيْ نَسْتْرَاحْ
صَلّى الله اَعْلَى الْهَادِيْ

ولم يكتف شاعر الملحون بالبوح عن لهيب شوقه لزيارة مقامه الشريف بواسطة الخطاب المباشر، بل أرسل سلامه وشوقه مع طائرٍ على نحو ما وجدناه في قصائد الغزل "ويطلق عليها "المرحول" أو "الورشان" أو" الحمام"، حيث يرسل طائرًا الى البقاع المقدسة، يحمل رسالته للرسول، مارًا بنفس المراحل ومزودًا بنفس التوصيات"[2]، ومن قصائد مَرْحُولْ بن مسايب" يَا الْوَرْشَانْ"[3]، الذّي يقول في مطلعها:

يَا الْوَرْشَانْ أَقْصَدْ طِيْبَا[4] زُرْ فَاقَدْ مَرْسَمْ شِيْبَا

ويوصّي الشاع الطائر بالتوكّل على الله مع ضرورة الحفاظ على الأمانة وتبليغها إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، ويرسم له معالم الطريق من تلمسان إلى مكة المكرمة مبلغًا سلامه لكلّ الرجال الصالحين في طريقه إليها كما ورد في قوله[5]:

يَا الْوَرْشَانْ أَعْزَمْ بِمْشَيْتَكْ الْتْكَلْ عْلَى اللَّهْ وُعْلِيْكْ
ذَا الْوْصَايَةْ بِهَا نُوْصِيْكْ خُذْهَاَ وُ تْهَلاَّ فِيْا
نَرْسَلَكْ مِنْ بَابَ تِلَمْسَانْ سَرْ فِيْ حَفْضِ الله وُالأَمَانْ

[1]- ديوان ابن التريكي، ص 29.
[2]-عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص501.
[3]- ديوان ابن مسايب ، ص ص166-175.
[4]- طِيْبَا: مكة المكرمة.
[5]- الديوان نفسه، ص 166.

بَعْدْمَا تْزُوْرْ بْلاَ تَمْنَانْ كُلْ مَنْ هُوَ وَالِيْ فِيْهَا

ويوصي الشاعر الطائر عندما يصل إلى مكة المكرمة، أن يقوم بتأديت مناسكها المقدّسة في قوله[1]:

بَعْدْ الْفَدَى اَنْزَلْ بَرْكَا مَنْ الْتَّعْبِ تْرَيَحْ الْحَرْكَةْ
ادْخُلْ مَنْ الْوَادْ لِمَكّة بَاشَرْ الْبِيْتْ وَقَابَلْهَا
طُفْ يَا طِيْرِيْ سَبْع طْوَافْ بَالْقَدَمْ وَتَبَعْ الأَشْرَافْ
اَنْتَبَهْ يَاكَامَلْ الأوْصَافْ لِلْحَجَرْ وَاسْتَمْسَكْ بِهَا
قُمْ يَاطِيْرْ الْوَعْدْ أَوْفَى طِرْ وَاَنْزَلْ جَبلْ عَرَفَةَ
اَغْتَنَمْ مَعَ النَّاسْ الْوَقْفَةْ حَاجْتَكْ تَمْ تُوْفِيْهَا
قُمْ يَاطِيْرْ اَرْحَلْ لِمَنَى بَعْد الْطُّوَافْ بَلاَ مَنَّة
الإفَاَضَة فَرْضَ عْلِيْنَا زِيْدْ لِلْعُمْرَى اَخْتَمْ بِهَا

ويؤكد الشاعر للمرسول عندما ينتهي من أداءه مناسك زيارة البقاع المقدسة، أن يتنعم برؤية نور جمال وجه الرسول صلى الله عليه وسلم، ويتشرف بطيب الزيارة، ويرجو بركاته وشفاعته يوم الحشر في قوله[2]:

قُلْ بِسْمِ الله وَتقَدَّمْ عْلَى أَحْمَدْ صَلَّى وَسَّلَمْ
اَغْنَمْ الْزَّوْرَة وَاَتْنَّعَمْ فِيْهْ بَالْعَيْنْ وُزَهِّيْهَا
قُلْ لُهْ يَا طَيّبْ الأَنْفَاسْ جِيْتْ مَرْسُوْلْ نَدِّيْ الْقُرْطَاسْ
فِيْ الْحَشَرْ تَنْدَهْ بِكْ النّاسْ اوْيَّاكْ تْقُولْ اَنَا لِيْهَا
طَابْعَكْ بْغِيْتُه نَدّيه لاَ بْنْ مْسَايَبْ يْتْبَارِكْ بِهْ
يَمَسْكُهْ عَنْدَهْ وَيَخَبِّيه لَنْهَارْ الْمُوتْ وَهُوَ لِيْهَا

[1]- ديوان ابن مسايب ، ص174

[2]- الديوان نفسه، ص175.

ويكتفي بن سهلة بدوره على غرار سابقيه، الذين لم تتح لهم فرصة زيارة مكة المكرمة ورؤية الروضة المحمدية ببعث مرسول الحمام ليبلغ للرسول صلى الله عليه وسلم سلامه ومدى حنينه وشوقه لزيارته في قصيدة" سَلِّمْ عْلَى طَهَ الْقُرْشِيْ"[1]:

سِيْرْ مِنَا قَبْلْ الأَذَانْ يَا الْوَرْشَانْ لِلْحَبِيْبْ الْقُرَيْشِيْ طَهْ الْشَرِيْفْ الأَمْجَدْ
سَلِمْ عْلَىْ الْنَبِيْ الْعَدْنَانْ يَا الْوَرْشَانْ بِأَلْفْ سْلاَمْ مْكَلَلْ بِالْزُهُورْ وَالْوَرْدْ
سَلِمْ عْلَىْ طَهَ الْقُرْشَيْ الْشَرِيْفْ الأَمْجَدْ

ويرجو بن سهلة أن يقُوده القدر لبلوغ مقصده وزيارة مقام الحبيب المصطفى، لا لشيء غير طلب شفاعته يوم الحساب، وهذا تقليد شائع بين الشعراء في هذا اللّون الشعري من القصائد التّي تدعى بالمَرْحُولِ أو الْوَرْشَانْ في قول[2]:

كَانْ رَاْدْ اللهْ وَوَصَلتْ وْشَفْتْ قْبَرْ حْبِيْبْ اللَّهْ
نْكُونْ حَذْرِيْ وَمْثَبَتْ لِلْشَفَاعَة نَطُلْبَه

يتبيّن لنا من خلال هذه النماذج الشعرية، أنّ معظم شعراء الملحون عبروا عن شوقهم وحنينهم للرسول صلى الله عليه وسلم، ومدى تعلقهم بأماكن المقدسة، كما نلحظ من وراء قصائدهم المدحية عاطفة دينية صادقة ممزوجة بالمعاني الصوفية، وإن كان ذلك لايتجاوز اللغة المباشرة السطحية، إلاّ قليلا عند بعض الشعراء الذّين تبحروا في ثنايا الوجد الصوفي مثل سيدي الأخضر بن خلوف وسعيد المنداسي وابن مسايب" وهذا طبيعي بالنسبة لشعراء الملحون، فبعضهم تفكيرهم الصوفي مسيطر على عقلهم ووعيهم وبعضهم من البساطة والسذاجة، بحيث لا يستطيع أن يغوص في الدّين ومثله وأهدافه الاجتماعية والفكرية والروحية"[3].

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص139.
[2]- الديوان نفسه، ص 145.
[3]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص436.

4- الإكثار من الصّلاة والسّلام عليه صلّى الله عليه وسلّم

لم يكتف شعراء الملحون في المنطقة بالبوح والإفصاح عن عواطفهم الجياشة اتّجاه شخص الرسول صلى الله عليه وسلم وتفانيهم في مدحه، بذكر صفاته وشمائله ومعجزاته والشوق والحنين لزيارة مقامه الشريف، بل تجاوزوا ذلك وتفنَّنوا في صدق التعلق به من خلال اكثارهم الصّلاة والسّلام عليه" وقد أبدع شعراء الملحون في هذا النوع من الشعر في تمجيد أعمال الرسول عليه السلام وتفننوا فيه فنظموا في سيرته وفي مولده وفي وفاته وفي معجزاته وفي غزواته"[1].

وقد خصّ الشعراء النبي عليه الصّلاة والسّلام بقصائدَ تُعْرَفُ عندهم باسم "التصليات"، يحاول فيها الشاعر"أنْ يبلغ بصلواته أكبر عد يمكن تصوره أو تخيله مستعرضًا أنواع الكائنات والمخلوقات المختلفة، عساه يبلغ أعلى درجات العدّ والحساب"[2].

كما ورد لفظ الصّلاة والسّلام عليه عرضًا في ثنايا بعض القصائد، سواء كانت دينية أو غزلية أو وطنية، ويعد ذكر التصلية عليه تقليد شائع جاري على ألسنة الشعراء في بداية ونهاية قصائدهم.

وقد حاول شعراء الملحون من خلال هذا اللّون الشعري الديني، إحصاء وعدّ أكبر التعبيرات والصور والرموز والتشبيهات التّي جادت بها قريحتهم، تعبيرًا عن عمق وصدق مجبتهم للرسول صلى الله عليه وسلم،" وقد لجأوا في ذلك مرّة الى تتبع معجزاته وصفاته وأفعاله، وأخرى الى الطبيعة الكونية، وما تحتوي عليه من الموجودات فوق الأرض وتحتها وفي أعماق البحار، وما ينزل منها من السماء...وثالثة إلى المعاني الروحية، ورابعة إلى العدد المائة والألف مع الإكثار من لفظ الصّلاة على الرسول في كلّ ذلك"[3].

ومن أروع التصليات وأقدمها وأكبرها عدًّا، لما تحتويه من عدد التصليات التّي يعجز اللّسان عن نطقها وعدّها، هي قصائد ثلاث لشاعر بن خلوف، وردت في ديوانه الذي

---

[1]- محمد الفاسي، معلمة الملحون، ق1/ج1، ص131.

[2]-عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص479.

[3]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته، ص256

جمعه وحققه محمد بخوشة، أوّلها قصيدة" قَدَرْ مَا فِيْ بَحْرْ الْظَلاَمْ"[1]، يعدّد في بعض أبياتها عدد ما يوجد في البحر من كائنات وحيتان وعدد الأمواج وعدد حبات الرمل والحصى في قوله[2]:

قَدَرْ مَا فِيْ بَحْرْ الْظَلاَمْ مِنْ هْوَايَشْ وُحِيْتَانْ بْلاَ قْدَرْ عَايْشِيْنْ
مْعَ المَوْجَاتْ بْلاَ زْمَامْ وُعْدَدْ الْرَمْلَةْ وُ الاَحْجَارْ اللِيْ كَايْنِيْنْ
الْصْلاَةْ وُالسْلاَمْ

وقد لجأ سيدي الأخضر بن خلوف في هذه القصيدة إلى تتبع بعض صفاته وأفعاله صلى الله عليه وسلم مثل:(صاحب المقام الرفيع، الطاهر الحبيب الشفيع، الداعي والمدعي والسميع، الطايع للحق، اليد الكافلة)، مستندا في تكرار لفظ(قدر) لتأكيد كثرة عددالصلاة عليه في قوله[3]:

صَلّى اللهْ عْلَىْ صَاحَبْ الْمْقَامْ الرْفِيْعْ
وُالسّلاَمْ عْلَى الْطَاهَرْ الْحْبِيْبْ الْشَفِيْعْ
قَدَرْ الْدَاَعِيْ وُ الْمُدَّعِيْ وُمَنْ هُوُ سَمِيْعْ
قَدْرْ الْشَارِيْ فِيْ الْسُوُقْ وُ مَنْ جَا يْبِيْعْ
قَدْرْ الْطَايَعْ لِلْحَقْ رَاهْ فِيْ اَمْرُهْ سْمِيْعْ
قَدْرْ مَا قَبضِتْ اليَدْ الْكَافْلَةْ بِالْجْمِيْعْ

ويصلي بن خلوف على الرسول صلى الله عليه وسلم، بذكر بعض صفاته (الوفاء والكمال) وعدد ما يوجد في الطبيعة من الجبال وعدد النباتات(الشعبات، الغابة، الديس الورق) وعدد الحيوانات مثل(الظبي، الجمال، الخيل، الثور، الغنم، الغزال) وعدد من الحشرات مثل(النملة والناموس) في قوله[4]:

صَلّى اللهْ عْلَى صَاْحِبْ الْوْفَا وُالْكْمَالْ

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص 49 إلى ص 55
[2]- الديوان نفسه، ص 49.
[3]- الديوان نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- الديوان نفسه، ص ص51، 52.

قَدْرْ الْشَعْبَاتْ وُ مَا مَنْ جْبَالْ الْطْوَالْ
قَدْرْ الْغَابَةْ وُالْدِيْسْ وُالْوُرَقْ وُالْكْبَالْ
قَدْرْ الْعَدْرَا وُالْمَالْ وُالْظَبِيْ وُالْجْمَالْ
وُعْدَدْ الْخِيْلْ وُمَا طَعْنَتْ بْهَا الْرْجَالْ
قَدْرْ الْنَمْلَةْ وُالْثُورْ وُالْغَنَمْ وُالغْزَالْ
قَدْرْ جُنُودْ الْنَمُوسْ وُمَا نَدْرِيْ اِشْحَالْ

هذه النماذج الشعرية تعد غيض من فيض عدد التصليات التّي خصّها بن خلوف في ذكر خير العباد، وله قصيدة أخرى طويلة" أَلْفْ اِسْتَمْثْلُوا كْلاَمِيْ"[1] يُكْثِرُ فيها عدد صلاته حسب حروف الهجاء، وهي ذات قيمة عظيمة على حدّ قول محمد القاضي:" أبلغ قيمة من الذهب والأحجار النفيسة"[2]، والدليل على ذلك أنّه اختارها فاتحة الجواهر للقصائد المكنونة الموجودة في كنزه[3]، ويبدأ فيها بن خلوف بذكر وعدّ صلاته على الرسول الكريم بأوّل حروف الهجاء(الألف) وصولاً إلى آخر حرفٍ منها(الواو)، ومن بين ما ورد في هذه التصلية ذكر بعض شمائله وصفاته ولم يفته أن يحدّد أجر وثواب مردّديها(بالعدد العشرة والمائة والألف) في قوله[4]:

صَلَّى اللهْ عْلِيْه قَدْرْ حُرُوفُ أَلِفْ ... مُحَمَّدْ الْشَفِيْعْ إِسْمُ الْمُفَضَل
الْبَشِيْرْ الْنَدِيْرْ سِيْدْهَا مِنْ حِيْفْ ... إِسْمُهْ مُخْتَارْ فِي الأَزَلْ صَارْ أَوَل
صَاحِبْ الْتَّاجْ وُاللِوَا مَبْرُورْ الْسَيْفْ ... وُالْحِلّة وُالْبَرَاقْ مَا ذَا لِلْمُرْسَلِ
الْمُصَلّيْ عْلِيْه مَرّةْ لُهْ عَشْرَةْ ... وُالْعَشْرَةْ بْالْمْيَّا مِنْ الْكَنْزْ الْغَالِيْ
وُالْمَيَّا تِرْجَعْ أَلْفَ مَوْزُونَةْ حَمْرَا ... مَا ذا مِنْ رِبْحْ فِيْ صْلاَةْ الْمُرْسَالِيْ

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف ، من ص56 إلى ص 63.
[2]- محمد القاضي، الكنز المكنون في الشعر الملحون، ص14.
[3]- المصدر نفسه، ص ص 15-24
[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص56.(ملاحظة: وجدنا بعض الاختلاف في رواية هذه الأبيات، على حسب ما ورد في الديوان، وما ورد في كتاب الكنز المكنون في الشعر الملحون، ص15)

ونجد قصيدة ثالثة له بعنوان" لَوْلاَ اَنْتْ"[1] تفانى الشاعر فيها بالصّلاة على الذات المحمدية، وهذا دليل على قيمتها في وجدان الشعراء المؤمنين الذين يصّلون على النبّي في كلّ وقتٍ وحين لنيل الأجر والثواب امتثالاً لقوله تعالى:﴿إِنَّ ٱللَّهَ وَمَلَٰٓئِكَتَهُۥ يُصَلُّونَ عَلَى ٱلنَّبِيِّۚ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ صَلُّواْ عَلَيۡهِ وَسَلِّمُواْ تَسۡلِيمًا ﴿٥٦﴾ ﴾[2].

وتعرف هذه القصيدة عند أهل الملحون بالخزانة "جاءت بمعان مختلفة منها: شأنه العالي صلعم وبعض شمائله ومعجزاته الباهرة، ثمّ محبّة الشاعر للمصطفى التّي لا مثيل لها، ومن خوفه الله رجاءه للمغفرة وشفاعة الرسول يوم القيامة، وفي الأخير وصية لأصدقاء والأخوان يهتز لها قلب المؤمن"[3].

ومن أمثلة تصليات سيدي الأخضر بن خلوف على الرسول صلى الله عليه وسلم صلواته بقدر فضل الأيّام والفصول الأربعة والأعياد الدينية، وبقدر عدد نقاط وحروف كتب المبيّن، ومختلف الألوان التي تبلغ أعلى درجة العد والحساب، مع إكثاره تكرار لفظ الصّلاة على الرسول في قوله[4]:

صَلَّى اللَّهْ عْلِيْكْ قَدْرَ فَضَلْ الْجُمْعَةْ وُفَضَلْ عَاشُورَةْ وُالْعِيْدْ يَمْضِيْ وْ يَاتِيْ
مَا دَامِتْ الأيَامْ وُ الْلِيَالِيْ تْبُوعَةْ صِيْفِيَةْ وُخْرِيفْ وُالْرْبِيْعْ وُشَاتِيْ
وُالأَحَدْ وُالإِثْنَيْنْ والْثْلاَثَةْ وُالأَرْبْعَةْ وُخْمِيْسْ وُجُمْعَةْ وُ فِيْ نْهَارْ الْسَبُوْتِيْ
صَلَّى اللَّهْ عْلِيْكْ قَدْرَ نَسْخْ الْكُتْبْ مِنْ الْمُحْصَ وُالإِنْقَاطْ وُالْحْرُوفْ الْمْبَيْنِيْنَ
صَلَّى اللَّهْ عْلِيْكْ قَدْرَ خَمْلْ الْزْرَابْ اَقْطُوفْ وُالْحَلَلْ اَنْواعْ مِتْلَوْنِينَ
صَلَّى اللَّهْ عْلِيْكْ يَا الْنْبِيْ الْعَرَبِيْ يَا سْرَاجْ الْدْهَرْ يَا الْمُرْسَلْ نَبِيْنَا.

ويظهر من خلال هذه النماذج الشعرية أنّ حبّ بن خلوف للرسول الهادي كان صادقًا، حيث تفانى وأفاض في الصلاة عليه دون أن ينسى سرد أوعَدِّ كلّ الموجودات الروحية والمادية التّي أبدعها الخالق من أجل خير الخلق صلوات الله عليه، وأن يبلغ بها

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص65 إلى ص72.
[2]- سورة الأحزاب، الآية 56.
[3]- ينظر: هامش ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص72.
[4]- الديوان نفسه، ص66.

أكبر عددٍ ممكن من الأجر والثواب يوم لقائه، كما جعل من تصلياته للنبي صلى الله عليه وسلم" فنًّا قائم الكيان ناضج الصور مكتمل الخصائص...مقصودًا لذاته، مستوية معانيه وإن أتى عرضًا في قصائد المديح"[1].

ويجتهد ابن مسايب على منوال سيدي الأخضر بن خلوف في رصف أكبر عدد ممكن من تصلياته في قصيدته" نَبْدَا بِسْمْ اللهْ الْعْظِيْم الْقَادَرْ"[2]، التّي يرى من خلالها أنّ عدد الصلاة على النبّي صلى الله عليه وسلم، هو عدد غير محدود ما تقدّم وما تأخّر قدر عدد الملائكة وكثرة التسبيح في كلّ وقت وحين، وقدر عدد النجوم التّي أضأة على الأمّة في كلّ يوم، ويوصي الشاعر المؤمن بكثرة الذكر والصّلاة عليه، لأنّها قوّة المؤمن بها ينشرح صدره ويستريح قلبه، وينال الأجر العظيم في قوله[3]:

صَلَّى اللهْ عْلَى الْمُفَضَلْ طَهَ عَدَدْ مَا مْضَى وْعَدَدْ مَا يَاتِيْ
قَدْ صْفُوفْ الْمَلاَئِكَة بِالْتَحِيَة وَالْتَسْبِيْحْ ذِكْرْهَا فِيْ كُلْ أَوْقَاتِيْ
قَدْ عَدَدْ الْنْجُوْمْ قَدْ ضْيَاهْ قَدْ أَمَتْهْ وْأُخْرَى لِلْيُومْ الآتِيْ
وُالصَلاَةْ عْلِيْكْ قُوَتْ الاَذْكَارْ وُالصَلاَةْ عْشَقْهَا مَضَاْنِيْ.
أُذْكُرْ مَنْهَا يْعُودْ غَرْسَكْ ثَامَرْ كَثْرْ مَنْهَا يْعُودْ قَلْبَكْ هَانِيْ

ويتتبع بن مسايب تصليته لرسول صلى الله عليه وسلم، بتعداد قدر صفاته وشمائله وأفعاله ومعجزاته، ويرى أنّ الصلاة عليه واجبة على كلّ مؤمن في كلّ وقتٍ وحين، كي يتحقق له لقاءه، وينال شفاعته ويغفر الله له يوم الحساب في قوله[4]:

صَلَّى اللهْ عْلَى الْرَسُوْلْ الْكَامَلْ كَامَلْ الأَوْصَافْ صَاحَبْ الْشَفَاعَة
صَلَّى اللهْ عْلَى الْشَرِيْفْ الأَصْلْ فِيْ كُلِّ أَوْقَاْتْ وُحِيْنْ وُسَاعَةْ
صَلَّى اللهْ عْلَى الْكَرِيْم الْسَايَلْ أَنَا الْمسْؤُولْ لَيْسَ لِيْ فِيْ الْطَاعَة
سِوَىْ مَدْحَكْ مْدَخَرْ مُسْتَجَارْ مَازَلْتْ وْلاَ نْزَالْ حْتَّىْ تْرَاْكْ عْيَانِيْ

[1]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص 452.
[2]- ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم، الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، ص69 إلى ص71.
[3]- الديوان نفسه، ص ص69، 70.
[4]- الديوان نفسه، ص70.

حْتَّى يَقْضِيْ الْحُكْمْ عْلِّيَ بِأَمرْ اِمَا بِالْعَدْلْ واِمَا بِالْغُفْرَانْ
أَنَا باللهْ وبالْشْرَعْ تَرْعَانِيْ

وقد أبدع شعراء الملحون في التعبير عن الحبّ والوجد اتجاه شخص الرسول صلى الله عليه وسلم، ومدى تعلقهم به بتخصيص قصائد طويلة مقصودة في ذاتها، لكنّها في الواقع لا تثير وجدان القارئ أو السامع، بل هي تقليد شائع للقدماء" وهي سمة من سمات القصيدة في عهود التحجر والجمود، فلا يجد الشاعر من معنى رائق، فيلتجئ إلى ذكر الأشياء المادية البديهية التي لا توحي بفكرة أو خاطرة أو تحرك الوجدان وإنّما هي من أثر الصنعة وأثر الغلو في حب آل البيت"[1]، كما اهتّم الشعراء بالتصلية عليه صلى الله عليه وسلم في ثنايا القصائد عرضًا، وهذا ما نجده في زجل بن التريكي "دَمْعِيْ سْكِيْبْ"[2] حيث ذكر لفظ الصّلاة عليه، وعَدَّدَ بعض صفاته وشمائله كي تنجلي عنه الهموم والأحزان وينشرح صدره قائلا[3]:

صَلُّو عَلَى مُحَمَّدْ الْمُخْتَارْ
تَاْجَ العُلَى سُلْطَانْ كُلَّ اَقْمَارْ
بِهْ يَنْجْلَى عَنِّيْ جْمِيْعْ الاَغْيَارْ[4]

ويؤكد الشاعر على فريضة قول الصلاة والسلام عليه صلى الله عليه وسلم، مادام العبد موجود في هذا الوجود الذيّ أوجده الخالق من أجل سيّد الأنبياء، والذيّ شرفه بآيات الجمال، داعيًا في صلاته أن يكون بجواره وأن ينال حظه من رؤية نوره وبهائه في قوله[5]:

صَلُّو عَلِيْه مَا دَامَتِ الْدُّنْيَا[6]
مَالُو[7] شَبِيهْ سُلْطَانْ الاَنْبِيَا

[1]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص120.
[2]- ديوان بن التريكي، ص52 إلى ص 55.
[3]- الديوان نفسه، ص53.
[4]- الاغيار: الهموم.
[5]- الديوان نفسه، ص54.
[6]- ما دامت باقية
[7]- مالو: ليس له

لُو صَبْتْ فِيْهْ تَنْظُرْ اَبْعَيْنِيَا

ويجعل ابن التريكي في قصيدة" شَعْلَتْ نِيْرَانْ اَكْبَادِيْ"[1] من لفظ (صَلّى اللهُ اَعْلَى الْهَادِيْ) لازمة تتكرر بين أبيات القصيدة من أوّلها إلى آخرها، وهذا دليل على العاطفة الجياشة الصادقة التّي يكنها الشاعر اتجاه شخص الهادي صلى الله عليه وسلم والرغبة الأكيدة في بلوغ مقامه الشريف.

ويصلّي المنداسي على الهادي عليه الصلاة والسلام عرضًا في ثنايا قصيدة" كِيْفْ يَنْسَى قَلْبِيْ عَرْبْ الْعَقِيقْ وَالْبَانْ"[2] المعروفة عند أهل الملحون "بالعقيقة"، يؤكد فيها أنّ قول الصلاة عليه أبلغ وأفصح من أيّ قول آخر وأنفس وأغنى كنوز الدنيا مجتمعة وأنّ الصلاة عليه تكون في كلّ وقت وحين، وأنّ الله صلّى على رسوله الكريم قبل أن يخلق الوجود ولولا صلاته عليه لما وجد هذا الكون وما قبله في قوله[3]:

وَالسَّلاَمْ عْلَى الْهَادِي مَا تَرَاكُمْ الْقَوْلْ مِنْ كْنُوزْ عْلَى الْقَومْ الضَّالة خْوَافِيْ
مَنْ عْلِيْهْ اللهْ صلَّى فِيْ قْدِيْمْ الأَزْمَانْ قْبَلْ كَوْنْ الْكَوْنْ وْلاَ كَانْ كَوْنْ قَبْلُهْ

ولا يفوتنا ونحن بصدد الحديث عن ظاهرة حبّ الرسول صلى الله عليه وسلم، أن نشير إلى مظهر آخر من مظاهره، يكمن في افتتاح معظم شعراء الملحون قصائدهم على نهج واحد وصياغة متشابهة في أغلبها، وذلك بذكر الصلاة والسلام عليه، سواء في بدايتها أو في نهايتها، وهذا دليل على المشاعر والأحاسيس الصادقة، التّي تكشف عن الوجد الديني اتجاه شخص الرسول صلى الله عليه وسلم، ومن نماذج هذا التقليد الشائع بين الشعراء ما نجده في قصيدة " اَحْسَنْ ماَ يُقَال عِنْدِيْ"[4] لشاعر الدّين والوطن سيدي الأخضر بن خلوف، يصرّح من خلالها أنّ أحسن ما يبدأ به بعد البسملة هو إكثاره من ذكر الصّلاة والسّلام على النبي صلى الله عليه وسلم مدى حياته في قوله:

[1]- ديوان بن التريكي، ص29 إلى 38.
[2]- ديوان المنداسي، ص05 إلى 43.
[3]- الديوان نفسه، ص42.
[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص 41

يَا مُحَمَّدْ اِنْتَ سِيْدِيْ صَلّى اللّه عْلِيْكْ لِبْدَا
اللّٰهُمَ صَلِ وُسَلّمْ طُولْ الْدَهْرْ عْلَى نْبِينَا

ويختم الشاعر هذه القصيدة بذكر الصلاة والسلام على صاحب معجزة الغمامة، ويرجو منه أن يكون شفيعًا له ولأمتّه يوم القيامة، متوسلا بأهل بيته مرضعته حليمة السعدّية أن ينجيهم من عذاب السعير في قوله[1]:

نَخْتَمْ قَوْلِيْ بْصْلاَتُهْ عْلَى صَاحَبْ الْغْمَامَا
هُوَ الْشَفِيْعْ فِيْ أُمَّاتُهْ شَافِعْنَا يُوُمْ الْقِيَامَا
بِجَاهْ مَنْ رِضْعَاتُهْ أُمُّهْ الْسَعْدِيّة حْلِيْمَا
يَمْنَعْنَا مَنْ نَارْ تَقْدِيْ جَهَنَّمْ حَرَّةُ شْدِيْدَا
يَسْرَعْ بِنَا لِلْخُلُودِيْ الأَخْضَرْ وُالأُمَّة الْسَعِيدَا
يَا مُحَمَّدْ اِنْتَ سِيْدِيْ صَلّى اللّٰهْ عْلِيْكْ لَبْدَا

ويستمر الشاعر في استهلال قصائده بذكر الصّلاة والسّلام على سيدي الأمّة في قصيدة" مِفْتَاحْ خِيْرْ الاَ يَنْفَذْ"[2] من خلال سرد بعض صفاته وشمائله التّي أنْعَمها الله عليه بها، مثل:(مفتاح الخير، أعطاك الفردوس، اختارك الفرد الصمد، اهداك ملكا، سيّد الأمّة).

مِفْتَاحْ خِيْرْ اِلاَ يَنْفَدْ وُاِعْطَاكْ الْفُرْدُوُسْ غَدَا
وُاِخْتَرَكْ الْفَرْدْ الْصَمَدْ وُاِهْدَاكْ مُلْكَا لاَيِهْدَا
يَا سِيْدْ اِلأُمَّةْ مُحَمَّدْ صَلّى الْلّه عْلِيْكْ لبْدَا

ويختم بن خلوف قصيدته على عادة الشعراء بالصلاة على سيّد الأمّة، راجيًّا أن ينال الرحمة الموجودة في كنفه في قوله[3]:

مَنْ صَابْ الأخْضرْ يَتْغَمَّدْ فِيْ ثُوبْ رَحْمَةْ مَوْجُودَةْ

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف ، ص46.
[2]- الديوان نفسه، ص 79.
[3]- الديوان نفسه، ص 82.

يَا سِيدْ الأُمَّةْ مُحَمَّدْ صَلَّى عْلِيْكْ اللهْ لِبْدَا

ويستهل بن مسايب على النهج نفسه قصيدة " نَبْدَأْ بِسْمِ الله الْمُعِيْنْ"[1] بذكر البسملة والصّلاة على الصادق الأمين الذّي اصطفاه الله من بين خلقه، ليكون حبيبه وخاتم الرسل والأنبياء في قوله:

نَبْدَا بِسْمِ اللهْ الْمُعِيْنْ مِنْ كَوْنْ كُلْ كَايْنَةْ تَبْعَثْ حَيّة
وَاَخْتَارْ الصَادَقْ الأمِيْنْ مَنْ خَلْقُهْ وَاَصْطَفَاهْ مَحْبُوبْ صْفِيَة
صَلَّى اللهْ عْلَى الأَمِيْنْ مُحَمَّدْ خَاتَمْ الْرْسُلْ وَالأَنْبِيَاءْ

ويختم الشاعر هذه القصيدة في يوم المولد النبوي الشريف ويكثر فيها - كما رأينا سابقا في مظهر التصلية- من ذكر عدد الصّلاة والسّلام عليه قدر مدّة الساعات والأيّام والشهور والسنين والأعداد(الْمْيَاتْ والَفِيْنْ) في قوله[2]:

صَلّى اللهْ عْلِيْه مُدّة الأَيَّامْ وَالْذَاكَرْ وْقَوْلْ قَوْلَهْ
اَعْدَادْ الْسْوَايَعْ وْالْسْنِيْنْ يَوْمْ وْجَمْعَة وْشْهَرْ وْسَنَةْ عَرْبِيَةْ
وَمْيَاتْ صْلاَة وِالفِيْنْ صَلّى الله عْلِيْهْ كُلْ صْلاَةْ بِمْيِةْ

يظهر من خلال هذه النماذج، أن شاعر الملحون بالمنطقة، تفانى وأفاض في التصلية على الهادي المصطفى بقصائد رائعة تعلوها مسحة روحية دينية، مستمّدة معانيها ومضامينها من القرآن الكريم والحديث النبوّي الشريف،" وقد أدرك شاعر الملحون كلّ هذه الخصائص النبيلة للرسول الكريم، فانعكس ذلك على نفسيته، فترجم إحساسه إلى حبّ صادق كشف من خلاله ما يملأ قلبه وعقله مادحا تارة ومصلّيًا ومتوسلاً تارةً أخرى"[3].

[1]- ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم، الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، ص71.
[2]- الديوان نفسه، ص74.
[3]- منير البصكري، الشعر الملحون في أسفي، ص125.

5- التّوسُّل إلى الرسول صلّى الله عليه وسلّم

إنّ الشاعر الملحون في مدائحه النبوية مدفوع بحبٍ صادق اتجاه الرسول صلى الله عليه وسلم، والتغني بجماله وصفاته وذكر معجزاته بعشقٍ وهيّامٍ يلتهب نارًا ويتأجج شوقًا وحنينًا لزيارته، واكثاره من الصلاة والسّلام عليه، كلّ هذه المظاهر الوجدانية اتجاه شخصه صلى الله عليه وسلم، هي وسيلة يقصدها الشاعر لتّقرب منه صلى الله عليه وسلم، والتّوسل إليه بغية نيل شفاعته يوم الحساب حتّى يفوز بالجنّة.

والتوسل من أكثر الموضوعات الدينية التّي شغلت وجدان شاعر الملحون الجزائري "ولا أدّل على ذلك من انتشار التوسل في كلّ ظاهرة من الظواهر التّي نحن بصددها سواء في التعلق بالله أو الرسول أو الولي، ممزوجًا بالمدح والمحبّة وغيرها، أو مستقلا ومنفردًا بالقصيدة كاملة مباشرًا أو غير مباشر"[1].

ويُصوّر شعراء الملحون أنفسهم من خلال ظاهرة التوسل إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، حالة الضعف والتذلل والاستعطاف في حين يكون الرسول الشفيع لهم في موقف القوّة، وذلك لعلو قدره وسمّو مقامه عند ربّه، وبهذا تتجلى لنا العلاقة الوطيدة بين التوسل إلى الله تعالى وإلى الرسول الكريم " فيحق لشعراء الملحون الديني أن يقصدوه صلى الله عليه وسلّم، راجين شفاعته لهم عند الله وإكرامهم برفع أوزارهم وإنقادهم من ذنوبهم، مرّة في خطاب توسل مباشر به إليه، وأخرى في خطاب توسل غير مباشر يلجأون فيه إلى القرآن والملائكة والرسل والأنبياء، والأماكن المقدسة وآل البيت والصحابة والأولياء وأقطاب الصوفية والأحزاب والأوراد، وغير ذلك مما رأوه صالحًا للتقرب إلى الرسول واستعجال استجابته"[2].

ويتوجه الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف مباشرة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم في قصيدة مستقلة عنوانها "الخلُوفِيْ لَكْحَلْ طَالَبْ الْسْمَاحْ"[3]، يفصح فيها أنّه بفضله صلى الله عليه وسلم، استقام إلى طريق الحق وذاع صيته بين عباد الله بمدحه صلى الله عليه

[1]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره و موضوعاته، ص ص 247، 248.

[2]- المرجع نفسه، ص258.

[3]- سيدي لخضر بن خلوف، حياته وقصائده، ج1، ص86 إلى 88.

وسلم طلبًا منه أن يغيثه يوم الهول، فليس له ملاذ إلاّ وجهه الكريم الذّي أضحى على لسانه ذكرًا كثيرًا وتمجيدًا وتعظيمًا في كلّ ليلة دون كللٍ أو مللٍ، وليس له غاية غير طلب السماح والعفو إليه، مستعينًا في إبانة مشاعر التذلل والاستغاثة من التكرار اللفظي والتركيبي(يَا رَسُولْ الله) في قوله[1]:

يَا رَسُولْ الله بِيْكْ شَدِّيْتْ أنَا حْزَامِيْ وُشُعْتْ بَمْدَحَكْ فِيْ الْقَرْيَاتْ وْالْبْلاَدْ
يَا رَسُولْ الله يَوْمْ يْكُونْ الْهَوْلْ حَامِيْ الْفْتَنْ وَالْقْلَقْ وْمقَاطَعْ الْطْرَادْ
يَا رَسُولْ اللهنَبْغِيْ يَنْتَصَبْ عْلاَمِيْ كِيْفْ مَا انْتَصَبْ عْلاَمْ قُرَيْشْ فِيْ الْجِهَادْ
يَا رَسُولْ الله كِيْفْ يْدِيْرْ عَاشْقَاكْ صُرْتْ بِيْكْ مُوَلَّعْ طَايَرْ بْلاَ جْنَاحْ
كُلْ لِيْلَة يَاسَيَدْ الْخَلْقْ نْمَجْدَاكْ وُمَا يْكَلْ مْدِيْحِيْ تَعْظِيْمْ بالْفْصَاحْ
يَا رَسُولْ الله لْمَجْدْ غِيْثْ شَاعْرَكْ الْخْلُوفِيْ لَكْحَلْ طَالَبْ الْسْمَاحْ

ويتوسل بن خلوف في خطاب مباشر أيضًا إلى الرسول صلى الله عليه وسلم في قصيدة "خَفْتْ يَا مانَعْ الْجَانِيْ"[2]، راجيًا منه الشفاعة وأمله كبير في أن يبلغ مراده والفوز بجنّة النعيم والنجاة يوم القيامة من سعير لهيبها، من خلال تكرار لفظ(يَا الْعَدْنَانْ) اشارة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، والتكرار اللفظي والتركيبي(يَا رَسُولْ اللهْ سَلَكْنِيْ) بالإضافة إلى توظيف أفعال الطلب التّي وردت في آخر أبيات القصيدة(اَجْمَعْنِيْ وسَلَكْنِّيْ)، معبرًا عن حال ضعفه ومثقلا بالأوزار في قوله[3]:

بْحُرْمْتَكْ يَا بَاسَطْ لَكْوَانْ يَالْعَدْنَانْ مْعَ شْفِيْعْ الْخَلْقْ اَجْمَعْنِي
فِيْ الْنَعِيْمْ وْجَنَّة رِضْوَانْ يَالْعَدْنَانْ يَا رَسُولْ اللهْ سَلَكْنِيْ
مْنَ لَحْشَرْ وَلْهِيْبْ الْنِيْرَانْ يَالْعَدْنَانْ يَا رَسُولْ اللهْ سَلَكْنِيْ

ويتوجه بن مسايب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم بخطاب مباشر في مستهل قصيدة" الْحَرْمْ يَا رَسُولْ اللهْ"[4]، وهو في حالة التائب الطالب شفاعته يوم الحساب في قوله:

[1]- سيدي لخضر بن خلوف، حياته وقصائده، ج1، ص87.
[2]- الديوان نفسه، ص ص130-134.
[3]- الديوان نفسه، ص134.
[4]- ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بخوشة، ص158 إلى 160.

الْحُرْمْ يَا رَسُولْ اللهْ	الْحُرْمْ يَا رَسُولْ اللهْ
خِيْفَانْ جِيْتْ عِنْدَكْ قَاصَدْ	الْحُرْمْ يَا رَسُولْ اللهْ
خِيْفَانْ جِيْتْ عِنْدَكْ قَاصَدْ	يَا صَاحَبْ الْشَفَاعَةْ الآمْجَدْ
خَوُفِيْ بْزِلْتِيْ نَتْمَرْمَدْ	يُومْ الْوُقُوفْ عِنْدَ اللهْ
عَارِيْ عْلِيْكْ يَا مُحَمَّدْ	عَارْ الْغْلاَمْ عْلَى مُولاَهْ
عَارِيْ عْلِيْكْ يَا بَلْقَاسَمْ	صَاحَبْ اللِّوَاءْ وُالْخَاتَمْ
رَانِيْ عْلَى اِفْعَالِيْ نَادَمْ	مَا دِرْتْ بَاشْ نِلْقَى اللهْ
مَا تِبْتْ مَا قْرِيْتْ الْلاَّزِمْ	اِبْلِيْسْ غَرْنِيْ بِهْوَاهْ
اِبْلِيْسْ غَرْنِيْ شِيْطَانِيْ	فِيْ شَبْكَةْ الْذْنُوبْ رْمَانِيْ

يبدو من خلال هذه الأبيات ملامح الخوف والقلق من ملاقاة الله بسبب وقوع الشاعر في المعاصي والخطايا من جهة، والاحساس بالندم وتأنيب الضمير من جهة أخرى، بسبب وقوعه في شَرَكِ وسواس الشيطان" أو إتهام النفس بالتقصير في أعمال البّر والتقوى، تعبر عن نفس قلقة وحيرة بالغة، وهو ماجعل الشاعر يتصور مصيره في الحياة الآخرة ويساوره الخوف والوجل من مصير يؤمن أنّه سيلقاه"[1]، وقد صاغ بن مسايب هذا التوسل إلى الرسول صلى الله عليه وسلم في صورة عواطف يمتزج فيها عنصر الشفاعة والرجاء والخوف والذعر مما ينتظره يوم العقاب.

أمّا التوسل غير المباشر إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، يتمثل في لجؤ الشاعر إلى وساطات أخرى بغير الله تعالى أو الرسول صلى الله عليه وسلم لقضاء حاجته متوسلاً إليه بالرسل والأنبياء والملائكة وأهل البيت والأولياء ورجال الصالحين وغير ذلك ممن التمس فيهم خيرًا، قصد نيل شفاعة الرسول صلى الله عليه وسلم والنجاة من لهيب يوم الحساب، وتكشف هذه القصائد" في وضوح أكثر عن هذا الحال وعن رجائه المُلِحْ في الله أن ينقده ويعفو عنه، متخذًا وسيلته إليه أو إلى رسوله الكريم وساطات مختلفة"[2].

[1]- التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي، ص58.

[2]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص502.

ومن نماذج هذا التّوسل ما نجده في قول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "نِرْغَبْ الْمُعِيْنْ الْمِبْدِيْ"[1]، يتوجه فيها بخطاب غير مباشر إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، طالبًا شفاعته يوم القيامة، وهو يريد أن يقضي حاجته متوسّلاً إليه بالقرآن الكريم والأولياء الصالحين كسيدي خِيْرْ وسيدي منصور، وكبار أهل العلم بالحديث النبوي الشريف كالبخاري والخولاني، وأصحابه العشرة وبالحرم المكي وبرجال السند الذين جاءوا بالحديث الشريف بسند عائشة وأبي بكر وأبي العباس وأبي هريرة وغيرهم رضوان الله عليهم، مستعينًا في بداية الأبيات بأفعال الطلب(دْخِيْلْنَا - نِرْغْبَكْ - مَا نْشُوفُوا) ومعبرًا عن ضعفه من خلال تكرار لفظ (بْجَاهْ) التّي تفيد التذلل والاستغاثة قائلا[2]:

دْخِيْلْنَا لَكْ بِالْقُرْآنْ وُبْجَاهْ سِيْدِيْ خِيْرْ الْنْسَاجْ
وُالْبُخَارِيْ وُالخُولاَنِيْ وُبْجَاهْ سِيْدِيْ مَنْصُورْ الْحَاجْ
بِكْ يَحْيِ الْعَبْدء الْجَانِيْ يَاظْرِيْفْ الْحِلَّتتهْ وُالتَّاجْ
نِرْغْبَكْ بِعْظِيْمْ الْجُودْ وُالأَصْحَابْ الْعَشْرَهْ الاَبْرَارْ، يَا الْمُخْتَارْ
وُالْحَرَمْ وُرْجَالْ الْسِنْدِ وُالْجُنَيْدْ وكَعْبْ الاَحْبَارْ، يَا الْمُخْتَارْ
مَا نْشُوفُوا بَرْدْ وُلاَ صْهَدِ يُومَا تِزْفِرْ تِرْمِيْ بِشْرَارْ، يَا الْمُخْتَارْ
يَا رْسُولْ اللَّهْ يَا سِيْدِي

ويتوجه بن مسايب أيضًا في خطاب غير مباشر في قصيدة " يَااهْل اللهْ"[3]، متوسلا فيها بالأنبياء والرّسل والأولياء الصالحين وهو يشكو حاله ويرى أنّ من يتوسل بهم، فإنّ حاجته مقضية ويفرج الله عنه ورسوله كربه، ويُيَسِّر أمرهْ، ويصرف عنه همَّ الضيق والشدّة ويهنا خاطره ويستره الله في الدنيا والآخرة، مستعينًا في ذلك بالتكرار اللفظي(مَنْ يَتْوَسَّلْ) قائلاً[4]:

مَنْ يَتْوَسَّلْ بِالأَنْبِيَاءْ وَالْرُّسُلْ مَعَ الأَوْلِيَآ
حَاجْتُه يَبْشَرْ مَقْضِّيَةَ اذَ عْمَلْهَا حَقُّه يَرْضوُه

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص148 إلى ص 152.
[2]- الديوان نفسه، ص150.
[3]- ديوان ابن مسايب، ص 183 إلى ص 198.
[4]- الديوان نفسه، ص ص197، 198.

مَنْ يَتْوَسَّلْ بِهُمْ يْنَالْ فَرْحْ وَهْنَا حَتَّى الْوْصَالْ
يَنْقَلْ مَنْ حَالْ اِلَى حَالْ لِلَّهْ الْحَمْدْ عَلَى وَفَقُهْ
مَنْ يَتْوَسَّلْ بِهُمْ تَحْقِيْقْ يَطْلَبْ مَنْ اللَّه الْتّوفِيْقْ
يْسَلْكُه مَنْ الشَّدَة وَالْضِيْقْ يَسْبَلْ عْلِيْه اللّه سَتْرُه

وبهذا تتضح لنا العلاقة الوجدانية الوطيدة بين الذات الشاعرة والذات المحمدية، من خلال هذه المظاهر التّي توحي بمدى تعلق شعراء الملحون الجزائري بسيد الخلق، فأبدعوا وأفاضوا فيها قصائد خاصة مستقلة في ذاتها، كما جمعوا بينها في كثيرٍ من الأحيان في قصيدة واحدةٍ، تعلوها مسحة روحانية متشبعة بعاطفة دينية نبيلة، كما وجد شعراء الملحون في المديح النبوي، الملاذ والأنس والراحة الوجدانية الذي تنزع إليها أنفسهم من قساوة الظروف ومرارة الواقع المعيش.

المطلب الثالث- مدح الأولياء الصالحين

اشتهر شعراء الملحون بالمنطقة في هذا العهد، بتعلقهم الشديد اتجاه المواضيع الدينية، المتعلّقة بالذات الإلاهية ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وكذا إيمانهم القوّي بمكانة الرجال والأولياء الصالحين امتثالا لقوله تعالى:﴿ أَلَآ إِنَّ أَوْلِيَآءَ ٱللَّهِ لَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ ﴿٦٢﴾ ﴾[1].

وقد أدرك الشعراء قيمة ومكانة الرجال والأولياء الصالحين وقوّة تأثيرهم في وجدان العامّة، فقلما نجد شاعرًا منهم لم يمدح أو يتوسل بالولّي صالح، لأنّه" ليس إنسانًا عاديا وعالمًا بمسائل الفقه الاسلامي، يجلّه الشاعر ويُكْبِرُهُ لعلمه وإنّما هو رمز إلى القوّة لا يقدر الشاعر الشعبي على فهمها، إنّه إنسان معصوم من الخطأ والوقوع في الزلات وهو رجل قادر على النفع والضرر ومخول للشفاعة في اتباعه حتّى في الآخرة"[2].

ويظهر جلّيًا تأثر شعراء الملحون بالأولياء والرجال الصالحين، حيث نالوا عندهم منزلة رفيعة في أشعارهم الدينية - بعد ذكر الله تعالى ومدح الرسول صلى الله عليه

[1]- سورة يونس، الآية62.

[2]- التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي، ص173.

وسلم- إلى حدّ التقديس والتبجيل، ومَثَلاً أعلى يحتذى به في حياتهم، لأنّ هذه الطبقة الصالحة" تمثل في نظر العامة المرجع المعرفي والدعم الروحي في العديد من المواقف الحياتية، لذا تشكلت من حولهم هالة من التقديس والتعظيم، فأغلبية الشرائح الاجتماعية يومها تثبت لهم الولاء المطلق، باعتبارهم- كما جرى الاعتقاد- الوساطة التعبدية بين العبد والخالق، وتؤمن بقدراتهم الخارقة في حلّ القضايا المستعصية وتتوجه إليهم بالتضرع والثناء قصد الانتفاع بما يحظون به بركة وشفاعة مند الله"[1]، ونظرًا للمنزلة العظيمة التّي حظيت بها هذه الطبقة الصالحة عند شعراء الملحون، فقد أفاضوا وتفانوا في التعلّق بهم "وغالبًا ما تأتي هذه الموضوعات مجتمعة ومنسجمة في قصيدة واحدة، حيث يكون المدح بما يضمه من صفات ونعوت وكرامات مقدمة أو صورة للولي ومقامه العالي تؤهله للتوسل إليه، ويكون الشوق والحنين إلى زيارته رغبة في التبرك به وتطلعًا للتوجه بالسؤال والدعاء إلى الله في ضريحه الطاهر، ومن تمّ يمر الشاعر إلى بسط معاني التوسل والطلب التّي لا تخرج عما رأيناه في التوسل إلى الله أو الرسول سواء المباشر منه أو غير المباشر"[2].

ومن نماذج تعلق شعراء الملحون بالأولياء والصالحين" مايطلق عليه(الجَمْهُور) أو (جُمْهُور الأولِيَاء) وهي قصائد كما يبدو من تسميتها، تستعرض مجموعة كبيرة من الأولياء"[3]، ويتضمن هذه النوع من القصائد أيضًا" تجوال الشاعر بين الأضرحة من مدينة إلى أخرى أو داخل المدينة الواحدة"[4]، ومن أروع النماذج الشعرية الدّالة على هذا النوع قصيدة مطولة لإبن مسايب عنوانها "يَا اَهْلْ اللهْ"[5] يقول في طالعها:

يَا اَهْلْ اللهْ غِثُوا الْمَلْهُوفْ مَنْ قْبَلْ أَنْ تَشْعَلْ نَارْ الْجَوْفْ

وفيها يتوسل بمجموعة كبيرة من الأولياء والأقطاب الصالحين، متنقلا بين بلدان ومدن المغرب العربي، بدءا بأهل المغرب الصالحين (مراكش، فاس، مكناس، سْلاَ

[1]- محمد جلاوي، الشعر القبائلي التقليدي، ص244.

[2]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته، ص260.

[3]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص521.

[4]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته، ص261.

[5]- ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، من ص183 إلى ص 198.

تافلالت، تازة، وجدة) وصولا إلى ذكر الرجال والأولياء الصالحين المشهورين في الجزائر بدءًا بذكر أهل(تلمسان، وهران، مستغانم، غليزان، المدية، البليدة، بجاية، قسنطينة، عنابة)، مرورًا بأهل وولاة تونس وأهل مصر والشام وبغداد مع ذكر صفاتهم وكراماتهم على نحو ما يقول في بعض أولياء وأشراف مراكش بالمغرب منهم أبو العباس، ابن عيسى، المحجوب، أحمد السوسي والمجدوب[1]:

وَايَنْ[2] هُوَ سِيْدِيْ أَبُو الْعَبَّاسْ مَنْ اَهْلْ مَرَّاكَشْ تَاقِيْ الْنَّاسْ
بَحْرُه، بْحَرْ لاَ يُقَاسْ هَكْذَا قَالُوا اللِّيْ ذَخْلُوهْ
وَايَنْ ابْنْ عِيْسَى وَالْمَحْجُوبْ اَحْمَدْ الْسُّوسِيْ وَالْمَجْذُوبْ
وْكُلْ مَنْ هُوَ لْهُمْ مَنْسُوبْ كِيْفْ يَخْفِيْ الْجَمْهُورْ اسْمَهْ
وَايْنْ اَبُو جِيدة وَالْشَاوِيْ بَالْحْرَازَمْ وَالْبَرْنَاوِيْ
صَاحَبْ الْسِّرْ الْمَعْنَاوِيْ مَنْ أَجْبَرْ عَبْدَ الْحَقْ وْاخُوهْ

ثم يعرض بعض رجال فاس ومكناس وطيطوان، وما يتميزون به من صفات ونعوت منهم القاضي والخمّار وأبوشتا وسيدي معزوز وأحمد الخرشوش وعزّو[3]:

وَايَنْ سُلْطَانْ الْغَرْبْ وَنَاسْ كُلْ بُقْعَةْ وَمْدِيْنَةْ فَاسْ
أَهْلْ زَرْهُونْ مَعَ مَكْنَاسْ وَالْقْصَرْ وَالْفَحْصْ وَحُوزُه
وَايْنْ بَالْقَاضِيْ وَالْخَمَّارْ أَبُو شَتَآ وَاهْلَ جْبَلْ صَرْصَارْ
أَهْلْ طِيْطَاوَنْ وَالْصَّبَارْ مَنْ الْبْلاَ وَالْجُورْ يَنْعْرُوهْ
وَايَنْ هُوَ سِيْدِيْ مَعْزُوزْ أَحمد الْخَرْشُوشْ وَعَزُّو
بَالْمَخَنْتَرْ رْجَالْ الْفُورْ مَا لْقَوْا اللّيْلْ وَسَهْرُوه

ثمّ يتوسل الشاعر ببعض الأولياء الصالحين وأهل التصوف المعروفين في الجزائر مع ذكر كراماتهم، متنقلا من غربها مرورًا بوسطها وصولاً إلى شرقها، ومن نماذج ما

[1]- ديوان ابن مسايب، ص184.
[2]- واين: أين
[3]- الديوان نفسه، ص185.

يقول في أهل وأشراف تلمسان، وكل من لجأ إلى حرمتهم كي يشفعوا له يوم القيامة[1]:

وَايَنْ اَوْلِيَاءْ اللهْ مَنْ هَانْ دُونْ كُلْ بْلَدْ تْلَمْسَانْ
أُنْبَاعَتْ رْخِيْسْ بَلاَ ثْمَانْ ذَا الْعَجَمْ وَطَنْهَا خَرْبُوهْ
وَايَنْ هُمَانْ ابْنْ مَرْزُوقْ الْحَفِيْدْ وَجْدُه مَنْ فُوقْ
وَالْخَطِيْبْ الْمَعْلُومْ شُفُوهْ صَاحَبْ النَّسْخَةْ سَالْ عْلِيْهْ
وَايَنْ سِيْدِيْ الْحَاجْ الْعَشْرِيْ الْسْنُوسِيْ وَابْنْ المَقَرِ
وَالْفَقِيْهْ أَحْمَدْ بْنْ زَكْرِيْ الْمَغَلِيْ مَعْلُومْ أَصْلُهْ
وَايَنْ الْشِيْخْ أَبُو مَدْيَانْ شَامَخْ الْقْدَرْ الْمُتْعَيَّنْ
حُرْمْ لَجْمِيْعْ الْمَنْفِيِينْ مَنْ هْرَبْ لَمْقَامُهْ عَتْقُهْ.

ثمّ يتوسل بأشراف وأولياء تونس، ويرى أنّ كلّ من يتنفع ببركاتهم ينال الأجر والتواب في قوله:[2]

وَايَنْ اَهْلْ وَلاَيَةْ تُونَسْ عْلِيْ الْفَاضَلْ وَابْنْ يُونَسْ
وَايَنْ مَنْ بِهُمْ نَتْوَنَّسْ خَاطْرِيْ وَالْقَلْبْ يَسْلُوهْ
وَايَنْ اهْلْ طْرَابُلْسْ وَسيّدْ كُلْ مَنْ هُوَ لِلْخِيْرْ رْشِيْد
فَايَنْ الْقُطْبْ أَبَا يَزِيْدْ الْمُوَحّدْ لِلَّهْ دَرُهْ
وَايَنْ الْبَاجِيْ وَالْزَرُوقْ أَحْمَدْ الْبَدَاوِيْ وَالْدَّيْسُوقْ
وايَنْ اَهْلْ الْتَقْوى وَالْذَوْقْ مَنْ مَلاَوا الْكَاسْ وْ شَرْبُوهْ
وَايَنْ ابْنْ عَرْفَة وَاصْحَابْ التأْلِيفْ الشَّايَبْ وَ شَبَّابْ
مَنْ عَمَلْ شِيْ مَنْهُمْ كْتَابْ انْتَفَعْ بِهْ وَنَالْ أَجْرُهْ

ثمّ يتوسل الشاعر ببعض الأولياء والرجال الصالحين وأهل العلم والرجال الفاتحين في مِصْر، لكي يفرج الله تعالى عنه كربه ويصرف همه ويرفع ضرّه في قوله[3]:

وَايَنْ الْتَتَائِيْ وَ خْلِيْلْ أَهْلَ مَصْرْ وَقُرى الْنِيْلْ

---

[1]- ديوان ابن مسايب ، ص ص187-188-189.

[2]- الديوان نفسه، ص194.

[3]- الديوان نفسه، ص195.

وَايَنْ مَنْ صَارْ وْقَامْ اللّيْلْ طْلَبْ اللّهْ وَ رْفَعْ ضُرُّهْ
وَايَنْ مَسْلِيْمْ وَالْبُوخَارِيْ وَكُلْ مَنْ هُوَ عَالَمْ قَارِيْ
وَايَنْ أَيُوبْ الأَنْصَارِيْ فَاتَحْ اسْطَنْبُولْ وْ وَطْنُهْ

ويسرد بن مسايب في هذه القصيدة بعض شخصيات الاسلامية، مثل أبي بكر وعمر وعثمان وحمزة والعباس وحيضر وأولاده، يتوسل بهم إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، كي يكون شفيعًا له ويعتقه من لهيب جهنّم في قوله[1]:

وَايَنْ هُمْ سْيَادِيْ الأَنْصَارْ وَالْمُهَاجْرِيْنْ الأَبْرَارْ
وَايَنْ أَبُو بَكْرْ وَعُمَرْ وَايَنْ عَثْمَانْ وَمَنْ خَلْفُوهْ
وَايَنْهُمْ سْيَادِيْ الْسَادَاتْ أَهْلْ بَدْرْ وَجْمِيْعْ الْغَزَواتْ
مَنْهُمْ اصْحَابْ الْبِيْعَاتْ مَنْ رْضَوْا الحَقْ وَنَصْرُوهْ
وَايَنْ هُمَا اَسْيَادْ الْنَّاسْ مَنْهُمْ حَمْزَةْ وَالْعَبَاسْ
وَايَنْ البَطَلْ شْدِيْدْ الْبَاسْ حَيْضَرَة وَاَوْلاَدُه وَاَهْلُهْ

وهكذا إلى أنْ يصل الشاعر إلى نهاية قصيدته المدحية للأولياء والأشراف الصالحين والتوسل بهم أجمعين بِلُغَةٍ انفعالية مُنْسَجِمة مع حال المستغيث، الذّي يطلب منهم الشفاعة عند الرسول صلى الله عليه وسلم، كي يفرج الله تعالى عنه الشدّة والضيق، فليس له غيره الذّي يعتقه من نَّار جهنّم، من خلال توظيف وتكرار أساليب الإستفهام (واين) التّي تدّل على الاستعطاف وعلى ضعفه ورغبته في قضاء حاجته، كما استعان بصور التشبيه البليغ التّي تكشف عن مكانة الأولياء والأشراف وسمّو مقامهم عند الله تعالى.

ويختّم الشاعر قصيدته وأمله كبير في التوسّل بالأنبياء والرّسل مع الأولياء والرجال الصالحين وأهل العلم، أن ينال حاجته ويتحقق مطلبه عند الله وأن يستر أخطأه وزلاته يوم القيامة في قوله[2]:

مَنْ يَتْوَسَّلْ بِالأنبياء وَالرّسُلْ مَعَ الأَوْلِيَآ

[1]- ديوان ابن مسايب ، ص196.
[2]- الديوان نفسه، ص ص197، 198.

حَاجْتُهْ يْبشَر مَقْضِيَةْ اذَا عْمَلْهَا حَقُّهْ يَرْضُوه
مَنْ يَتْوَسَّلْ بِهُمْ يْنَالْ فرْحْ وَهْنَا حَتَّى الْوْصَال
يَتْنَقَّلْ مَنْ حَالْ الى حَالْ لله الْحَمْدْ عَلى وَفَقَهْ
مَنْ يَتْوَسَّلْ بِهُمْ تَحْقِيقْ يَطْلَبْ مَنْ الله التّوفِيقْ
يْسَلْكُهْ مَنْ الشَّدَة وَالْضِّيْقْ يَسْبَلْ عْلِيْه الله سَتْرُه

هذا النموذج الشعري يمثل مدى تعلّق شاعر الملحون بمجموع الأولياء في القصيدة الواحدة، أمّا ظاهرة التعلق بالولي الواحد في القصيدة الواحدة " يكون المدح بما يضمه من صفات ونعوت وكرامات مقدّمة أو صورة للولي ومقامه العالي تؤهله للتوسل إليه، ويكون الشوق والحنين إلى زيارته رغبة في التبرك به، وتطلعًا للتوجه بالسؤال والدعاء إلى الله في ضريحه الطاهر".[1]

ومن أروع نماذج هذا النوع، نجد قصيدة" يَا إِمَامْ أَهْلَ الله"[2] للمنداسي التّي يتوسل فيها بالولي الصالح" أبي مدين شعيب" دفين تلمسان، رغبة منه في التبرك به، وأن تتحقق له رؤية حُسن وبهاء وجهه في المنام كي يزور برفقته ورفقة الرسول الهادي المقام الشريف في قوله[3]:

يَا بُومَدْيَنْ حَبِّيْتْ فِي الْمَنَامْ نْشُوفَكْ بَا ثْمَادِيْ
نْطُوفْ مْعَكْ الْبِيْتْ وَمْعَ الرَّسولْ الْمُصْطَفَى الْهَادِيْ
حُلْمِيْ طَايَحْ وَبْقِيْتْ عْلِيْكْ دُرْكِيْ وأَنْتَ اِعْتِمَادِيْ

ثمّ يتوسّل الشاعر بالكعبة والرسول صلى الله عليه وسلم وأهل بيته والرجال الصالحين أن يفرج عنه الغوت كربه ويصرف همه في قوله[4]:

نَتْوَسَّلْ بَالْكَعْبَةْ وَالْنَّبِيْ وَاَزْوَاجُه وَاَنْصَارُه
يَا غَوْثْ أَهْلْ النَّسْبَةْ يَا شُعَيْبْ مُغَنَمْ زُيَّارة

[1]- عبد الوهاب الفيلالي، النزوع الديني في الشعر الملحون، ص260.
[2]- ديوان المنداسي، ص166 إلى ص 168.
[3]- الديوان نفسه، ص166.
[4]- الديوان نفسه، ص166.

أَفْجِيْ عَنِّيْ الْكُرْبَة مْحَايَنْ الْوَقْتْ عْلِّيَ جَارُوا

ونلاحظ أنّ الشاعر في مقام التوسّل بالأولياء " قد تأثر بما في الفكر الاسلامي من معتقدات، فهو يستخدم كلمة القطب والغوت والولي وبدر البدور والشيخ للدلالة على التفاوت في درجات الولاية، وإن لم يكن قادرًا على رسم تحديد واضح بين هذه المراتب"[1].

ويرجو المنداسي من الغوث أن يحقق له قصده وينال مراده، وأن يسقيه من سر بحره الفائض ونور علمه، لأنّه يقضي غاية كلّ من يقصده ويغنيه عن الحاجة في قوله[2]:

كُلْ مَنْ قَصْدَكْ مْنَعْ سَلَكْتُهْ يَا تأْنِيْسْ الْخَاطَرْ
بَحْرْ أَنْوَارَكْ شَعْشَعْ فَاضْ مَوْجُهْ مِنْ سُوسْ لْمَاصَرْ
أَنَا جِئْتَكْ طَامَعْ أَبْغِيْتْ نَغْرَفْ مَنْ بَحْرَكْ يَاسَرْ
مَنْ قْصَدْ شِيْخَا غْنَاهْ عَسَاكْ أَنْتَ يَا سُلْطَانِيْ

وظاهرة التوسّل بالولي الواحد نجدها في قصيدة " أَبُوعْلاَمْ عَبْدْ الْقَادَرْ"[3]، لإبن مسايب التّي يرجو فيها الولي الصالح عبد القادر الجيلالي، أن لا ينساه بالشفاعة وأن يبادر على جناح السرعة في قضاء حاجته، لأنّ أيّ قاصد له لا يخيبه، وقد ابتلى الدهر الشاعر بأنواع الهموم، فأتاه شاكيًا بعقلٍ متعب وقلب مهموم، يرجو أن يجد عنده طريق الخلاص والنجاة في قوله:

أَبُو عْلاَمْ عَبْدْ الْقَادَرْ يَاالْشِيْخْ لاَ تنْسَانِيْ
أَبُو عْلاَمْ عَبْدْ الْقَادَرْ يَاالْشِيْخْ عْلِيْ بَادِرْ
مَنْ كُلْ جِهَة تْكَاثْرْ هَمْ الْزْمَانْ وْجَانِيْ
عَقْلِيْ مَتْهَوَلْ طَايَرْ وَالْقَلْبْ مَا هَنَانِيْ
وَالْعَقَلْ فِيْ بَحْرُهْ ذَاهَلْ بَاقِيْ يْخَمَمْ بَاهَلْ

[1]- التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي، ص176.

[2]- ديوان المنداسي، ص167.

[3]- ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم، الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، ص ص17، 18.

ومثل هذا التوسل نجده عند الشاعر نفسه في قصيدة" أَنْجْلاَوا اَحْزَانيْ"[1]، يتوجه فيها إلى الولي الصالح سيدي موسى، يشكو حاله بدمع غزير وعند زيارته يجد الشاعر راحته ويلين قلبه وينشرح صدره ويجود عليه بالشفاء في قوله:

عَنْدْ سِيْدي مُوسَى يَا نَاسْ رَحْتْ لُهْ دَوَانِيْ
عَنْدْ هَذَا الْشِيْخْ الْوَالِيْ مْشِيْتْ لَهْ مْتْكَدر حَالِيْ
عَادْ يَسْكَبْ دَمْعْ أَنْجَالِيْ سَايَلْ طُوفَانِيْ
كَانْ سَابَقْ فِيْ أَمْرِ الْعَالِيْ عْلَى يَدُهْ دَوَانِيْ

وحسبنا أن يكون ما أوردناه من نماذج شعرية دليل على فيض المشاعر والأحاسيس الصادقة اتجاه الأولياء الصالحين، متتبعين خصالهم الحميدة التّي تميّزهم عن طينة البشر وقد اعتاد شعراء الملحون أن ينظموا جل قصائدهم في مدحهم وذكر صفاتهم وكراماتهم من أجل التوسّل إليهم وقضاء حاجتهم، لسمّو مقامهم عند الله ورسوله صلى الله عليه وسلم، "ومن هذا المنظور كان لكلّ شاعر شعبي- تقريبًا- ولي يلوذ بحماه ويتقرب بمدحه ويشيّد بكراماته"[2]، كما وجد الشعراء في حضرتهم الملاذ والموئل الذّي غُيِّبَ في هذا العهد.

وتؤكد هذه النماذج الشعرية تلازم الشعر الملحون مع تعاليم الدّين الاسلامي شكلاً ومضمونًا، حيث ظلت الرؤية الدينية دومًا المنهج الثرّي الذّي يهتدي إليه شاعر الملحون في تصويره لأحداث التّي هزّت وجدانه، وصبغت مواقفه برؤية دينية اتجاه الوطن والمرأة والطبيعة.

[1]- ديوان ابن مسايب ، ص ص 25، 26.

[2]- التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي، ص173.

الفصل الثالث

الخصائص الشكلية للشعر الملحون الوجداني

المبحث الأول: اللُّغة الشعرية

المطلب الأول: مفهومها

المطلب الثاني: ماهية اللُّغة العامية

المطلب الثالث: اللُّغة العامية والإبداع الشعري

المطلب الرابع : مظاهر تشكيل لُغة الشعر الملْحُون

أوّلا: التشكيل البنائيّ للمفردة

ثانيا: التشكيل النّحوي

ثالثا: التّشكيل الصّوتي

المبحث الثاني :الصورة الشعرية

المطلب الأول: مفهومها

المطلب الثاني: مُكوّنات الصورة

المطلب الثالث: مصادر الصورة الشعرية

أولا: التراث الديني

ثانيا: التراث الأدبي

ثالثا: مظاهر الطبيعة

المبحث الثالث : الموسيقى الشعرية

المطلب الأول: مفهومها

المطلب الثاني: إشكالية ضَبْط أوزان الشعر الملحون

المطلب الثالث: الإيقاع الخارجي

المطلب الرابع: الإيقاع الداخلي

المبحث الأوّل: اللغة الشعرية

المطلب الأول: مفهومها

يقوم البناء الشكليّ للشعر على أساس اللغة باعتباره فنّ لغوّي متّصل بالحاجات الوجدانية للشاعر، وبواسطتها يفصح عمّا يجول في نفسه من أفكار ومقاصد، وهي أداة التواصل والتفاعل بين الأفراد، وفي هذا الشأن يعرفها ابن جنّي بأنّها" أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[1]، والمفهوم ذاته نجده عند الباحث عبد المالك مرتاض في قوله أنّها:"مجموعة من المقاطع الصوتية يصطلح قوم على التفاهم والتعبير بها عن أغراضهم في الحياة"[2]، وعليه يعد الصوت ركيزة أساسية في تشكيل منطلقات أيّ لغة "فمن الأصوات تتشكل الحروف، والحروف تشكل الكلمات، والكلمات تشكل الجمل والجمل تشكل الصورة، وهذا الكلّ يطلق على تسميته بالتشكيل السياقي للنّص الشعري"[3]، أي أنّ البناء اللغوي للنّص الشعري يقوم على أساس الترابط بين مختلف الأصوات التّي تساهم في تشكيل المعنى المقصود، "فالعلاقات اللغوية داخل القصيدة تسلك نسقًا خاصًّا تحدّده انفعالات الشاعر ومؤثرات التجربة الوجدانية، فتتموضع الكلمات والجمل على نحو يحمل أنفاس الشاعر وروح الموقف الوجداني"[4].

وإذ توفر للشاعر امتلاك اللغة الشاعرية المؤثرة، فإنّه يستطيع أن يبوح بأسرار وأغوار ذاته وأن يؤثر في نفوس الآخرين دون عناء، فهي أداة التعبير والبيان الفكري والوجداني بين الشاعر والمتلقي" وهي الوسيلة الأولى للتوصيل، توصيل الأفكار والآراء أو نقل الإحساس إلى الآخرين"[5].

---

[1]- ابن جنّي، الخصائص، ج1، تح محمد علي النّجار، دار عالم الكتب، بيروت، ط2، 1983م، ص33.

[2]- عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2012م، ص08.

[3]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفنّي للشعر الملحون الجزائري- مهاد نظري ودراسة تطبيقية- دار هومة، الجزائر 2014م، ص13.

[4]- ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية لإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1 1997م، ص06

[5]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث،ج1 ، ص537.

وبهذا المعنى تكون اللغة وسيلة للتواصل مع الآخر ووسيلة للكشف عن مكنونات الذات والإبانة عن العواطف والخواطر، ومن هنا نجد أنّ اللغة تؤدي وظيفة تعبيرية انفعالية ينقل الشاعر بواسطتها مشاعره إلى الناس ويدغدغ عواطفهم وانفعالاتهم، ولهذا نجد جمهور المتلقين للشعر جمهورًا انفعاليًا، والشاعر الناجح هو الذّي يعرف كيف يحرّك عواطف المتلقّين ومشاعرهم، قصد التواصل معهم لمشاركته وجدانيًا لأنّ الخطاب الشعري هو عبارة عن جسر للتواصل الأدبي بين الشاعر والمتلقي يرمي من خلالها" إلى مخاطبة القوى الوجدانية الانفعالية لإثارتها بحيث تؤثر تجربة الشاعر الانفعالية في المتلقي لتحدث استجابة أو مشاركة وجدانية تقترب من الصوغ الكلّي لتجربة الشاعر، بمعنى آخر أنّ الفهم القائم على أساس أنّ لغة الشعر تعبير جمالي أو انفعالي، يولد القوّة الفاعلة لبناء جسور تلقٍّ بين الشاعر ومتلقيه، إذ بواسطتها يستطيع الشاعر أن يوصل تجاربه الخاصّة بمنتهى القوّة النافذة"[1].

والتجربة الشعرية تقوم على أساس التلاحم الفني الجمالي القائم على وحدة الشكل والمضمون وبالتفاعل المتبادل بين اللغة والفكرة اللتّان تسيطران على الموقف الوجداني للأديب الذّي يسعى بدوره إلى صياغتها في قالب أدبي" والواقع أنّنا لا نصل إلى إدراك الصورة الجمالية للأدب وتحديد قيمة المحتوى إلاّ بواسطة اللغة، ومهمة اللغة هي إيصال المعاني بالأحاسيس النفسية والربط بين المشاعر والعواطف"[2].

وتتشكل العواطف والأفكار في الاتجاه الوجداني في أبنية لغوية خاصّة تحمل دلالات إيحائية "تظل عناصر غير شعرية حتّى تمتزج بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها وبهذا المفهوم تكون اللغة كائنًا حيًّا يحمل نغم التجربة وغنتّها من خلال الطاقات التّي تبدعها يد الشاعر، فتكسب بذلك روحًا شعرية تسكن نفوس متلقيها وتنقل عدواه إليهم"[3] وعليه ينبغي أن يحسن الشاعر انتقاء الألفاظ والعبارات الشعرية الموحية المؤثرة، التّي تتجاوز الصور المألوفة لدى القارئ "فالشاعر لا ينطق شعره فحسب وإنّما يحاول أن

[1]- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، ص126.

[2]- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص82

[3]- علي بولنوار، مقاربة في لغة الشعر الشعبي، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع73/72 أكتوبر2006م- مارس2007م، ص11.

ينغمّه بنغم ألفاظه وعباراته، حتّى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة العادية التّي يتحدثون بها في حياتهم اليومية إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسّي إلى عالمه الشعري"[1].

واللُّغة الشعرية هي التي تحدّد مستوى الشاعر ومحصوله الفكري والأدبي، وهي المرآة المعبرة بصدق عن كلّ إحساس شعري أوشعوري، كما لها القدرة على ارتياد عوالم جديدة عن طريق عملية الخلق والإبداع، وهذا ما أشارت إليه نبيلة إبراهيم في قولها:" وكما أنّ اللغة تنتج وتثمر فإنّها تكون كذلك قادرة على الخلق، فاللغة تخلق الشكل أو الصورة وذلك عندما توجه توجيهًا أدبيًا، وهي تصنع بذلك ما يصنعه الصانع حينما تستغل المادّة الطبيعية في خلق شكل أو صورة جديدة"[2]، تتماشى مع تطوّر جماع التفكير والتعبير عن مقاصد الإنسان، باعتبارها مكوّنًا مكتسبًا من النظم الاجتماعية للفرد من البيئة التّي ينتمي إليها، فهي تشبه الكائن الحيّ في نموّه وتطوّره، وتتبع حال المجتمع في رقيه وانحطاطه، إذ أنّ " اللغة كائن حي تخضع لما يخضع له الكائن الحي في نشأته ونموه وتطوّره، وهي ظاهرة اجتماعية تحيا في أحضان المجتمع وتستمّد كيانها منه ومن عاداته وتقاليده وسلوك أفراده، وهي تتطوّر بتطوّر هذا المجتمع، فترقى برقيه وتنحط بانحطاطه"[3]، كمّا أنّها تكون صورة ناطقة للمجتمع ومشبعة بروح العصر " فلكلّ عصر لغته، ولكلّ وضع اجتماعي وحضاري أسلوبه الذّي يتناسب مع اتجاهاته الفكرية وذوق أهله تبعًا لتطوّر الحياة، واهتمامات الشاعر المعاصر، وما يحمله من رؤى متغيّرة ومتجدّدة فتتدفق اللغة مفعمة بحرارة التجربة بحيث تستطيع استيعاب تلك التجارب وإيصالها إلى المتلقي"[4].

وهذا ما يؤكده عبدالمالك مرتاض في قوله:" وإذا كانت اللغة ابنة المجتمع تتطوّر معه إذا تطوّر، وتتأخر إذا تأخر وتجمد إذا جمد، فإنّ الذّي يبحث في الحصيلة اللغوية لشعبٍ معيّن، في فترة من تاريخ معين، يقتنع بسداد هذا المذهب، أرأيت أنّ الحصيلة اللغوية التّي يتكلّم بها الشعب الجزائري تختلف بين جيل وجيل، فحصيلته اللغوية أثناء

[1]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1981م، ص113.

[2]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، (دت)، ص06.

[3]- رمضان عبد التواب، لحن العامة والتطوّر اللغوي، ص35.

[4]- رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنوّرة المعاصرين، ص105.

القرن التاسع عشر ليست هي حصيلته أثناء النصف الأوّل من هذا القرن، ومثل ذلك يقال في المادّة اللغوية التّي يستمّد منها الشعب التعبير عن أغراضه وعواطفه بعد الاستقلال"[1].

ويتبيّن لنا جليًّا من هذا المنطلق أنّ اللغة تخضع في تركيبها ودلالاتها لمؤثرات خارجية وأخرى داخلية تجعلها تختلف من شاعر إلى آخر ومن جماعة إلى أخرى ومن بيئة إلى أخرى ومن مرحلة زمنية إلى أخرى، وهذا حال لغة الشعر الملحون الذّي ندرسه.

وهنا حقّ لنا السؤال عن ماهية اللغة التّي نظم بها شعراء الملحون بالمنطقة في هذا العهد؟ وماهي مستويات التشكيل السياقي للنّص الشعري غير المعرب؟ وهل استطاعت هذه اللغة أن تفصح عن مكنوناتهم وخوالجهم الوجدانية؟

المطلب الثاني: ماهية اللغة العامية

اللغة العامية هي لغة التخاطب اليومي ووسيلة هامة لتسيير شؤون الناس في حياتهم لبساطتها وتداولها على ألسنتهم، فهي" لغة الحياة العامة والتعاون الاجتماعي اللازم لسير الحياة السريعة وذلك لسهولتها، ولأنّها القدر المشترك بين جميع الطبقات"[2] وهي لغة في متناول فهم وإدراك السامعين والمتلقين غير المتعلمين، تصّل إلى أذهانهم دون تكلّفٍ أو تصنّعٍ فهي" كلمات تنبع من الذات وتدخل القلب من دون استئذان وارتعاشات النفس الصادقة، ناقلة صورًا حيّة من واقع الحياة...تتجمهر حوله مشاعر وعواطف وتجارب وانفعالات"[3].

وارتباط الشاعر الملحون بالقضايا اليومية للأفراد والجماعات جعل من لغته مادّة أولية يستمّدوها من البيئة التّي ينتمي إليها، حيث تعكس مقاصده وتجاربه ومواقفه الشخصية والجماعية، فهي" عبارة عن وسيلة اتصال يستخدمها أفراد المجتمع للتوصل

[1]- عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ص08.

[2]- أديب القسيس، الزجل اللبناني، الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي(الشعر الشعبي بين الهوية المحلية ونداءات الحداثة)، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، من 24 إلى 26 فيفري 2009م، ص ص266-267.

[3]- أديب القسيس، الزجل اللبناني، ، ص267.

إلى أهدافٍ وغاياتٍ"[1]. فليس غريبًا أن يكون لهذه الطبقة الشعبية أدبًا يعبر عن حاجاتها الوجدانية بلغتها التّي تتداولها وتتفاهم بها، فإذا " كانت اللغة في الحديث العادي تؤدي وظيفة إخباريه، فإنّها في الخطاب الأدبي المصوغ وفق أسلوب أدبي مخصوص تؤدي وظيفة تأثير جمالية"[2].

ومن المتعارف عليه عند أهل الاختصاص أنّ اللغة العامية هيّ ما يصطلح عليها باللهجة، وهي لغة الأدب الشعبي بصفة عامة والشعر الملحون بصفة خاصّة، وهي ذات خصائص معينة تميّزها عن لغة الأدب الفصيح، لذا نرى من الضروري أن نقف عند مفهوم اللهجة كي تتضح لنا طبيعة لغة الشعر الملحون الذّي ندرسه.

ولعلّ أحسن تعريف للهجة هو ما أورده إبراهيم أنيس في قوله:" اللهجة في الاصطلاح العلمي الحديث هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدّة لهجات لكلّ منها خصائصها، ولكنّها تشترك جميعًا في مجموعة من الظواهر اللغوية التّي تيسر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض، وفهم ما قد يدور بينهم من حديث فَهْمًا يتوقف على قدر الرابطة التّي تربط بين هذه اللّهجات"[3]، ومعنى هذا أنّ اللهجة تنحصر في نطاق إقليم ضيق وتختلف من بيئة إلى أخرى، أمّا اللغة فهي أكثر اتساعا وتنشأ في الغالب من مجموع هذه اللهجات، وفي هذا الشأن يضيف إبراهيم أنيس قوله: " وتلك البيئة الشاملة التّي تتألف من عدّة لهجات، هي التّي اصطلح على تسميتها باللغة، فالعلاقة بين اللغة واللهجة هي العلاقة بين العام والخاص، فاللغة تشمل عادة على عدّة لهجات، لكلّ منها ما يميزها وجميع هذه اللهجات تشترك في مجموعة من الصفات اللغوية، والعادات الكلامية التّي تؤلف لغة مستقلة عن غيرها من اللغات"[4].

---

[1]- جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م، ص67.

[2]- نور الدّين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر،1997م، ص196.

[3]- إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010م، ص15.

[4]- المرجع نفسه، ص15.

واستنادًا إلى هذا التعريف وبعودتنا أيضًا إلى النماذج الشعرية المدروسة في الفصل السابق نستشف بعض خصائص لغة الشعر الملحون التّي ميّزت لسان أهل منطقة الشمال الغربي إبّان العهد العثماني، والواضح أنّها ليست تلك اللغة العامية الصرفة التّي يتحدث بها النّاس في حياتهم اليومية "وإنّما هي تقتبس كثيرًا من اللغة المعربة، وتبيح لنفسها غير قليل من الاشتقاق والتصرف في صياغة الألفاظ والتراكيب بعيدًا عن قيود القواعد"[1].

والمتمعِّنُ أيضًا في طبيعة اللغة التّي نظم بها شعراء الملحون يلاحظ أنّها لغة مهذبة ومميّزة، تستعمل مفردات من اللغة الفصيحة المعربة، وهذا دليل على "التطوّر الذّي حصل في مستوى التعليم والحياة العامّة وكذا في وسائل التثقيف المختلفة جعل الشاعر يتمتع بقسط كبير من الثقافة العلمية"[2].

وعلى هذا الأساس فإنّ لغة الشعر الملحون ليست تلك اللغة التّي درج عليها لسان الناس في حياتهم العادية، بل هي" في الغالب تحاول الخروج عن المعتاد في هذا التواصل، وهو خروج يتجلى في اقتباس الشعراء من اللغة المدرسية التّي أغنت معجمهم الشعري بجملة هائلة من المفردات، استعملوها وفق ما يقتضيه التعبير المعرب"[3]، فقد بلغ مستواهم الفكري درجة كبيرة من النضج الثقافي حتى أنّهم أخذوا "من لغة المعاجم ولغة الشعراء الذّين سبقوهم"[4] فأبدع بذلك شعراء الملحون لغة متفاصحة ممزوجة من المتداول اليومي ومن المعجم الفصيح ينفسون بهاعن أفراحهم وأقراحهم، معبرين بذلك عن موهبتهم الشعرية رغم قلّة محصولهم اللغوي والمعرفي" فربّ شاعر ذي موهبة لا يعرف من العربية وقوانينها شيئًا، وقد يكون أميًّا لا يقرأ ولا يكتب ولكن شاعريته لا تتعطل فينظم الشعر

[1]- عباس الجراري، من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط، (دت)، ص139.

[2]- عبد الله كوش، لغة الملحون، مقاربة اجتماعية لغوية، مطبعة المناهل، الرباط، ط1، 2002م، ص68.

[3]- عباس الجراري، قصيدة الملحون إبداع وتجديد، منشورات عكاظ، الرباط، 1989م، ص56.

[4]- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954-1962م، ج1 ص215.

باللغة التّي يفهمها"[1].

وهذا دليل على أنّ أغلب شعراء الملحون ليسوا من الأميين والجاهلين لقواعد وتراكيب اللغة كما يعتقد البعض، بل كانوا على قدر من العلم والثقافة، ولجوؤهم إلى اللغة العامية لا يعدّ ضعفًا بل من أجل تبسيط وتبليغ مقاصدهم إلى الجماهير الشعبية التّي تجهل قواعد العربية الفصحى "نظرًا لأنّ اللغة العامية لا تستعمل إلاّ للشؤون العادية، فإنّه من الصعب على من يريد التعبير بواسطتها عن إحساساته الخاصّة وأفكاره أن يكتفي بمفرداتها المحصورة فيضطر إلى الاقتباس من اللغة الفصحى، ولم يتأت هذا الطبع في أوّل الأمر إلاّ لشعراء كانوا من المثقفين الذّين تعلموا العربية الفصحى وأجادوها"[2].

إضافة إلى أنّ الشاعر الذّي قصد التعبير باللغة العامية كان بإمكانه التعبير باللغة الفصحى وهذا الموقف يعبّر" عن تمسّكه بالروح الشعبية وشعوره بالقرب من الطبقات الشعبية أكثر من غيرها بالرغم مما يمتاز به من مؤهلات المثقف"[3].

وعليه فإنّ هذه اللغة ليست عامية قطعًا وليست بعيدة عن الفصحى إلاّ من ناحية الإعراب والنحو والصرف، فهي لغة بينية أو متفاصحة على حدّ قول محمود ذهني "ولكنّها على وجه القطع ليست عامية، وعلى أساس الترجيح فصحى راعت السهولة في إنشائها"[4]، وهذا يعني أنّ لغة الشعر الملحون ليست لغة الشارع المبتذلة وليست تلك اللغة المتفاصحة المصطنعة بتراكيب الفصيح، بل هي تلك اللغة العفوية والطبيعية المتأصلة المتعارف عليها في وجدان الجماهير الشعبية.

وهذا ما دعا إليه جورج زكي الحاج في قوله:" إنّ العامية المطلوبة ليست العامية السوقية، وليست عامية عدد كبير من شعراء الزجل المنبري، ولا هي العامية المليئة

[1]- محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، تح عثمان سعدي، دار الأمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2010م، ص ص23- 24.

[2]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص108.

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

[4]- محمود ذهني، الأدب الشعبي، مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة، القاهرة، 1972م، ص81.

بتعابير الفصحى وتراكيبها، بحيث تبدو تركيبة مصطنعة، العامية المطلوبة هي تلك الطالعة من أعماق الإنسان بعفويتها والتّي تجاري الفصحى ببلاغتها"[1].

ودون شك أنّ وظيفة اللغة العامية في عملية الإبداع الشعري تتجاوز الوظيفة التواصلية المألوفة المجردة من الإيحاءات الفنية، لأنّ شاعر الملحون لا ينظم الشعر لنفسه فحسب، "بل ليبلغ ما يشعر به للغير...وهذا الخطاب لا يمكن أن يتّم ويكون صحيحًا إلاّ إذا كان عن طريق اللغة التّي يتحدّث بها الشاعر يوميا مع أخصائه"[2].

المطلب الثالث: اللغة العامية والإبداع الشعري

آمن أصحاب هذا الاتجاه بأنّ اللغة العادية غير المعربة التّي يتداولها النّاس في حياتهم اليومية هي لغة الإبداع الشعري، وأنّ الألفاظ والعبارات التّي درج عليها لسان العامة هي الأقرب إلى البوح العاطفي،" وهي نتاج النشاط التخييلي لشعراء احترفوا نحت القوافي، والتغني بالحياة ومباهجها وعبروا عن الحالة الروحية للجماعة التّي انبثقوا منها وصوروا انشغالاتها وهمومها، وقد عبروا من خلال ذواتهم عمّا كان يختلج في ذوات الآخرين ممن عايشوهم وتقاسموا معهم شروط الوجود في المكان والزمان"[3].

وواكب هذا التحوّل دعوة بعض الباحثين إلى استخدام اللغة العامية كوسيلة للتعبير عن أفكار وعواطف الجماهير الشعبية في قالب أدبي فنّي جمالي، فنحن نعيش على لغتين مثل ما قال حسين النّصار:" اللغة العامية التّي نستخدمها في حياتنا اليومية وتؤدي عنا أغراضنا، ونرى أنّها تؤدي عنا أهدافنا الفنية في أدبنا الشعبي"[4]. وهي لغة وليدة الظروف التّي نعيشها لأنّها تفصح عن معاناة ومشاكل الإنسان العادي من جراء الأحداث اليومية والواقع المعيش بكلّ متناقضاته، فانعكس كلّ هذا على نفسية شعراء الملحون

---

[1]- جورج زكي الحاج، الابداعية بين الفصحى والعامية، تفردية التركيب، الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي ص252.

[2]- محمد زنيبر، شعر الملحون المغربي كظاهرة أساسية في تاريخ الثقافة المغربية، منشورات عكاظ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1989م، ص43، 44.

[3]- توفيق ومان، أنطولوجيا الصوت المكنون في الشعر الملحون، فيسيرا للنشر، الجزائر، ط2، 2010م، ص13.

[4]- حسين النّصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، بيروت، لبنان، ط2، 1980م، ص15.

لأنّ"الكتابة بالعامية لا تحول ما ينتجه أدباء العامية من أدب أفراد يعبرون عن ذواتٍ بأعيانها إلى أدب شعبي يعبر عن الذات الجمعية، وإنّما هو بكلّ المقاييس الفنية إبداع فردي ينسب إلى صاحبه، ويدرس على هذا الأساس تمامًا كما يدرس الأدب الفردي الفصيح...وهو تعبير متميّز لإنسان متميّز بالقدرة على الإبانة مع عمق الإحساس"[1].

وهذا ما دعا إليه الشاعر الرومانسي الجزائري رمضان حمود في قوله :" لا يسمّى الشاعر شاعرًا عندي إلاّ إذا خاطب النّاس باللغة التّي يفهمونها، بحيث تنزل على قلوبهم نزول ندى الصباح على الزهرة الباسقة، لا أن يكلمونا في القرن العشرين بلغة امرئ القيس وطرفة والمهلهل الجاهليين الغابرين"[2]، ويلح رمضان حمود على الشعراء أن يتنازلوا " إلى مخاطبة الطبقة الوسطى والسفلى من الأمّة أي العامة التّي هي هيكل الشعوب"[3]، وكان لهذه الدعوة أثرها عند بعض الأدباء والنقاد الذّين نادوا بضرورة اعتماد اللهجة أو اللغة العامية أداة للتعبير الأدبي، لأنّها اللغة التّي تتحدّثهاالجماهير العريضة وتتعامل بها في حياتها اليومية.

وقد ظهر من وراء هذه الدعوة صراع بين فئتين، إحداهما ترفض العامية، والأخرى ترفض الفصحى لأنّ هذه الأخيرة" لا يجيدونها إجادة تامّة ولا يعرفون أسرار بلاغتها وفصاحتها وجماليات تراكيبها، ولا يتقنون قواعدها ولا يفقهون هندسة عمارتها الفنية خصوصًا العمارة الشعرية"[4]، أمّا الذّين يرفضون العامية "فهم لا يفقهون لغة الشعر العامّي، ويتكلمون أيضًا على اعتقادهم أنّ الفصحى لغة النخبة من الناس، وهم لا يعرفون أيضًا من العامية سوى ما يتداول في الحياة العامية"[5].

هذا الموقف يشبه إلى حدٍّ ما الموقف الذّي ظهر في المشرق العربي- وخاصّة في مصر- حين دعا بعض المثقفين باتخاذ اللغة العامية أداة لإبداع الأدبي بحجّة قصور

---

[1]- فاروق خورشيد، السيرة الشعبية العربية، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد19، ع2 سبتمبر1988م، ص256.

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص288.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- جورج زكي الحاج، الابداعية بين الفصحى والعامية، ص215.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اللغة العربية الفصيحة،" وقد ظهرت هذه الدعوة بعد منتصف القرن الماضي، حيث قام بها مستشرقون أجانب وقويت بعد احتلال مصر، فاهتم هؤلاء الباحثون باللهجة المصرية ودراستها، وكان لهذه الدعوة أثرها في بيئة المثقفين ممّا أثار حماس بعضهم، فأخذ ينادي باتخاذ اللهجة "العامية" وسيلة للتعبير الأدبي، لأنّها اللهجة التّي يتكلمها الناس ويتعاملون بها، وظهر الصراع بين مؤيد ومعارض"[1].

أمّا في الجزائر فإنّ الدعوة إلى الكتابة بالعامية ليست كمثيلتها في المشرق العربي لأنّها جاءت وليدة ظروف قاسية زعزت وجدان الذّات الجزائرية، والتّي ظهرت مع الدّخيل الأجنبي الذّي فرض سياسة التجهيل للقضاء على الشخصية الوطنية دينًا ولغةً وثقافةً فظهر اللّسان العامي كبديل للّسان العربي الفصيح الّي فرضت عليه الرقابة والإقصاء.

والبحث في هذه المسألة ودوافعها يحتاج إلى بحث متخصّص مستقل، وإنّما نكتفي هنا بالإشارة إلى دافعين أساسيين وراء هذه المسألة أحدهما دافع سياسي "وهو الهدف الذّي رمى إليه كثير من هؤلاء الباحثين – سواء أكانوا أجانب أو جزائريين- يخفون نواياهم وراء ستار البحث العلمي، ولكن هدفهم الحقيقي هو إضعاف اللغة العربية وتفتيت وحدة الشعب الجزائري"[2]، أمّا الآخر الذّي دعا إلى الاهتمام بجمع ودراسة التراث الشعبي وخاصة الشعر الملحون "، فقد فعلت ذلك بدافع قومي وشعور وطني أحست بضعف اللغة الفصحى، وخافت على اللهجة الدّارجة أن تتلاشى أو تضمحل أو تضعف هي الأخرى فعملت على تدوين بعض النصوص وطبعها"[3]، ومن بين الباحثين الذّين اهتموا بجمع الشعر الملحون خوفًا عليه من الضياع، وبنيّة أن يستلهم منه الخلف المعاني الروحية والذهنية لأسلافنا الأقدمين محمد القاضي الذّي يقول:" ولمّا رأيت الشعر الملحون أدركه التّلاشي وكاد أن ينسى بوطننا وخشيت ضياعه وعلمت أن الكثير منه مجهول عند الكثير فينا عزمت على جمع بعض القصائد وطبعها لتبقى محفوظة ولينتفع بها اخواننا المسلمون الذّين لا قدرة لهم على قراءة كتب الأدب من حيث أنّهم أميون وليتذكر القارئ

[1]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، ص379.

[2]- المرجع نفسه، ص380.

[3]- المرجع نفسه، ص- ص380،381.

بها أسلافه الطاهرة ويطلع على الحالة التّي كانوا عليها ويعرف قدرهم لعلى وعسى أن يشبههم ولو في بعض ما عملوا"[1].

ويمكن القول أن الدعوة إلى العامية في الجزائر وجعلها لغة الفكر والأدب وإحلالها منزلة اللغة الفصحى، لم تكن نيّة أهل الملحون ولم تلق صدى عند الباحثين، لأنّنا نرى أنّ أشكال التعبير في الأدب الشعبي الجزائري بصفة عامة، والشعر الملحون منه بصفة خاصة أدى دورًا هامًا في الفترة التّي حدّدناها لهذه الدراسة، فواكب وساير هموم الجماهير الشعبية وصور آلامها وآمالها، وحافظ على مقومات الهوّية القومية دينًا ولغةً وثقافةً، يقول عبد الله ركيبي:" والجدير بالملاحظة أنّ الدعوة إلى العامية لم تجد لها صدى في الجزائر لأنّ الفكرة الاصلاحية التّي نادت بإحياء التراث والرجوع إلى المقومات الشخصية العربية الإسلامية للجزائر، فقد طغت على أيّة دعوة إقليمية، إلى جانب المشاعر الوطنية التّي تفجرت...وكلّها عملت في إطار وحدة العالم العربي والإسلامي"[2].

يتضح لنا من كلّ ما سبق أنّ الدعوة إلى الكتابة باللغة العامية في الجزائر ليست هي دعوة ضّد اللغة العربية الفصيحة، لأنّ البيئة التّي ظهرت فيها هذه اللغات هي بيئة واحدة وإن اختلفت مستويات المتلقي لكلّ من اللغتين، كما أنّ اللغة العامية ليست بعيدة كلّ البعد في بنائها الشكلي عن اللغة الفصحى، يقول جورج زكي الحاج: "العامية ليست ضّد الفصحى ولا هي خطر عليها وليست الفصحى ركيكة إلى هذا الحدّ، فالتاريخ يتسّع للجميع والصراع بين اللغات قديم العهد"[3].

وعلى إثر هذه الدعوة، امتلكت لغة الشعر الملحون خصائص وتراكيب فنية وجمالية مشحونة بالعواطف والأحاسيس، وقد يكون للألفاظ العامية دور" في التعبير عن أرق المعاني وأعمقها على أكمل وجه وذلك بفضل براعة الشاعر في اختيار الألفاظ المناسبة

[1]- محمد القاضي، الكنز المكنون في الشعر الملحون،، ص 12.

[2]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، ص381.

[3]- جورج زكي الحاج، الابداعية بين الفصحى والعامية، ص218.

للمعنى الجديد الذّي يعبر عنه"[1].

واللغة العامية لا تكتفي بمهمة التواصل الوجداني بين الأفراد والجماعات، بل لها أثر بارز في عملية الإبداع الشعري وفي كثير من الأحيان " تؤدي مالا تستطيع أن تؤديه الفصحى من حيث سهولة الاتصال وطبيعة الحوار ووقع الكلمة"[2]، فالتعبير عن المقاصد والمكنونات بأسلوب فنّي جميل يؤثر في المتلقي ويهزّ وجدانه هو غاية اللغتين معًا، وإنّما الاختلاف يكمن في أسلوب التعبير، إذ تقوم اللغة العامية في معظمها على تحريك وتسكين حركات بعض الحروف، وعدم مراعاتها لقواعد النحو والصرف الموضوعة في العربية الفصحى، وعليه نجد لغة الشعر الملحون تقترب كثيرًا من اللغة الفصحى إلى حدٍّ كبير، وأنّ نطقها هو الذّي يجعلها عامية، أي نطق الساكن في أغلب الأحيان متفاصحًا.

ومهما يكن فإنّ طبيعة اللغة هيّ التّي تعكس مستوى ثقافة الأفراد والجماعات كون الشعر الملحون ينبع من بيئة في أغلب الأحيان أفرادها لا يتقنون قواعد اللغة والكتابة، أمّا الأدب الفصيح فهو وليد بيئة مثقفة يدركون أصحابها هذه القواعد" فالمتلقي بالنسبة للفصيح هم المتعلمون الذّين أخذوا قدرًا من المحصول اللغوي، وأخذوا قدرًا من معرفة اللغة العربية الفصيحة، أمّا المتلقي بالنسبة للملحون فهم البسطاء من النّاس الذّين لم يتح لهم أن يتعلموا العربية أو يلموا بها إلمامًا كافيًا "[3]، ورغم هذا التباين فإنّ كلاهما يؤديان وظيفة فنية جمالية، وهذا ما أشار إليه حسين نّصار في قوله:" فنحن نعيش على لغتين: اللغة العامية التّي نستخدمها في حياتنا اليومية وتؤدي عنا أغراضنا، ونرى أنّها تؤدي عنا أهدافنا الفنية في أدبنا الشعبي، واللغة الفصحى التّي تؤدي عنا أغراضنا في حياتنا العلمية والدينية وأهدافنا الفنية في أدبنا الفصيح"[4].

وفي هذا الشأن يقول عبدالله ركيبي: " فالفصاحة في الكلمة والبلاغة في المعنى

---

[1]- واصف أبو الشباب، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1988م، ص267.

[2]- محمد زنيبر، شعر الملحون المغربي كظاهرة أساسية في تاريخ الثقافة المغربية، ص46.

[3]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، ص- ص 381، 382

[4]- حسين نصّار، الشعر الشعبي العربي، ص15.

ليستا مقصورتين على اللغة الفصيحة المعربة، وإنّما تشاركهما في ذلك لغة الشعر الملحون"[1]، هذا دليل على أنّ لغة الشعر الملحون ذات مستوى تعبيري فنّي، نلمس فيه عناصر فنية "من شأنها أن تجعل الذاكرة الشعبية قابلة لأن تحتوي وتحفظ قانون تطوّر اللغة، ومنه تطوّر اللّهجات المحلية ضاربًا عرض الحائط قيود التراكيب النحوّية ومشجعًا التعبير عن الوجدان دون قيّد تركيبي ودون تكلّف"[2]، يصبوا من خلالها الشاعر إلى التعبير عن الحاجات الروحية والنفسية للجماهير الشعبية.

كما لم يقصر الشاعر همّه على توصيل أفكاره ومقاصده إلى المتلقي، بل قصد أيضًا من وراء التعبير العامي إلى إبراز موقفه الشخصي إزاء الأحداث والوقائع التّي شغلت تفكيره وأثارت وجدانه، بفضل تلك الألفاظ والعبارات البسيطة الموحية، التّي تثري عملية الإبداع الشعري بالصور والرموز الفنية والروحية، وتتأى عن اللغة المادية السطحية المجردة من الإيحاءات الفنية حتّى تغدو لغة الشعر الملحون لغة نثرية باهتة، وبهذا المعنى تصبح هذه اللغة" عنصرًا فاعلاً في عملية الإبداع الفنّي فلا يستطيع الباحث أن يتجاهل الحديث عنه إذا أراد أن يعرف سرّ اللفظة المستعملة ومدى إفصاحها عن تجربة الشاعر، وقدرتها على اختزان طاقات دلالية وإيحائية وتعبيرية وموسيقية، فاللفظة إذن هيّ التّي تحدّد شخصية الشاعر وأفكاره، وهيّ التّي تعبر عن حقيقة مشاعره وصدق أحاسيسه"[3].

ومادام الشعر تعبيرعن الأحاسيس والمشاعر، وغايته تكمن في هزّ وجدان المتلقي فإنّ اللغة الأقرب إلى التأثير "هي اللغة الطبيعية العادية التّي توجد على ألسنة الطبقات الدنيا وأهل الريف"[4]، لمّا لها من دور بارز في التعبير عن مزاج وتطلعات الجماهير الشعبية وعن حياتها الأدبية والفكرية، وتبسيط لغة الإبداع الشعري وجعلها في متناول

---

[1]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، ص- ص489، 490.

[2]- ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق شعيب مقنونيف، ص14.

[3]- عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث،1945-1962م، منشورات جامعة باتنة، الجزائر ص193.

[4]- شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984م، ص42.

العامّة ضرورة حتمية فرضها واقع ومتطلبات الطبقة المحرومة، إذ بواسطتها نستطيع أن نكتشف مكنوناتهم ونوازعها النفسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية، وهي" الواسطة الوحيدة لمعرفة ما للسواد الأعظم من الأفكار والعادات، فإذا أردت أن تعرف عواطف قوم من كلّ أمّة وعاداتهم التّي ألفوها منذ أجيال والمنازع التّي ينزعون إليها فأنظر في أدب عوامّها، فإنّه هو الذّي يمثل لك حالتهم الاجتماعية تمثيلاً صحيحًا لا غبار عليه"[1] وقد وجد شعراء الملحون في رحاب لغتهم جسر التواصل الوجداني إلى قلوب الجماهير تساير واقع حياتها "مستجيبة لمشاكلها من هذه الكلمات والتعابير التّي تمتلك حيوية خاصّة، لأنّها حاضرة في وجدانهم، حيّة على ألسنتهم"[2].

فالنص الشعري الشعبي يكشف لنا عن رهافة إحساس الشاعر وقدرته على التفاعل الذاتي الشخصي مع ذاتية الجماعة التّي ينتمي إليها مصوّرًا أفراحها وأحزانها وهذه الخاصية يتفاوت فيها الشعراء فيما بينهم، ورغم ذلك يبقى الشعر الملحون" صداه في الروح والذاكرة، يحرّك الهواجس ويؤجج المشاعر فيجعل بذلك اللغة محتشدة بالطاقة الشعورية، ومثقلة بجماليات المكان تفوح بزمن تجاوب الآخرين وتحمل في طياتها وهج الواقع والأبعاد النفسية"[3].

وقد استطاع شاعر الملحون بالرغم من ثقافته المحدودة أن يقلّد ويحاكي مظاهر اللغة المعربة، مع اختلاف في الرؤيا وتباين في الأسلوب، ودون شك فإنّ وظيفة اللغة في الشعر الملحون تشبه إلى حدٍّ ما ما تؤديه اللغة المعربة في أدبنا الفصيح وأنّ شعراء المنطقة إبّان الفترة المدروسة استخدموا مفردات شائعة ومتداولة فيما بينهم، وتعاملوا مع معجم شعري متشابه ومألوف يتماشى مع طبيعة المرحلة التّي يعيشونها.

ودون شك فإنّ مرونة وفاعلية اللغة العامية، وكونها ذات قيمة تعبيرية وفنية سحرت العقول وألهبت القلوب، فجّرت قريحة الشعراء فخلّدوا بها تحفًا فنيّة يكتب لها العمر الطويل تتوارثها الأجيال عبر الزمان والمكان.

---

[1]- أديب قسيس، الزجل اللبناني، ص- ص267، 268.

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص367.

[3]- بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص37.

المطلب الرابع: مظاهر تشكيل لغة الشعر الملحون

الشعر الملحون هو من أكثر الأشكال الأدبية الشعبية طرقًا من قبل الأدباء، له لغة وأسلوب مميّز يختلف عن لغة وأسلوب الشعر الفصيح، ولكن يجاريه في بعض المظاهر اللغوية، والوقوف عندها مجملة ليس بالشيء الهين بل يحتاج إلى دراسة متخصصة.

تتشكل اللغة العامية من مجموع اللهجات التّي تختلف باختلاف الزمان والمكان ولكلّ جيل لغته أو لهجته الخاصّة به، كما نجدها تتفاوت أيضًا بين الشعراء، وهذا راجع إلى مستواهم الثقافي وملكتهم الشعرية، وهذا شأن اللغة العامية في الجزائر على حدّ قول عبد مالك مرتاض: "يتمثل هيكلها اللغوي العام في هذه اللهجات الإقليمية التّي تختلف من جهة إلى جهة، بل أحيانًا تختلف من قرية إلى قرية مجاورة لها، وهذه اللهجات تخضع لعوامل لغوية كثيرة منها ما ينشأ عن الوراثة والطبيعة ومنها ما ينشأ عن البيئة والجوار ومنها ما ينشأ عن الاختلاف الناشئ عن اختلاف الجنس واللغة والطبيعة الفيزيولوجية نفسها، فاللغات تتأثر وتؤثر كما يتأثر ويؤثر الناطقون بها، لأنها ظاهرة اجتماعية، كما ثبت في علوم الاجتماعية نفسها"[1].

وأهمّ ما يلاحظه الباحث في التشكيل السياقي للغة الشعر الملحون التّي درج عليها لسان أهل المنطقة، أنّه لا يختلف كثيرًا في مبناه عن لغة الشعر الفصيح، وهذا دليل على ارتباط لغة الشعر الملحون الجزائري بأصولها الفصيحة " فخصائص اللهجة الجزائرية وجدناها شديدة الارتباط باللغة العربية وهي لا تكاد تفترق عنها"[2]، ولهذا وجدنا بعض شعراء الملحون بالرغم من ثقافتهم المحدودة إلاّ أنهم حافظوا على النسق التشكيلي البنائي للغة الفصحى، والتّي تشمل مختلف الأقسام المكوّنة لها(الاسم والفعل والحرف)، لكنّهم من جهة أخرى لم يتقيّدوا في مواطن أخرى من لغتهم العامية ببعض الظواهر الاعرابية والنحوية والصرفية المعروفة في اللغة الفصيحة المعربة، وهذا من نتاج اللّحن بمعنى الخطأ الذي نعني به" مخالفة العربية الفصحى في الأصوات، أو في الصيغ، أو في

[1]- عبد مالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ص07.

[2]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفنّي للشعر الملحون الجزائري، ص 36.

تركيب الجملة وحركات الإعراب، أو في دلالة الألفاظ، وهذا هو ما كان يعنيه كلّ من ألّف في لحن العامة من القدامى والمحدثين"[1].

وعمومًا فإنّ اللغة التّي نسعى إلى الكشف عنها في هذه الدراسة تعدّ لغة فنية إبداعية وسيطة تلتقي مع العامية ذات التداول اليومي من جهة وتقترب من الفصحى من جهة أخرى" لكنّها لا تحافظ على خاصية الكلمة العربية الفصيحة، ليس على مستوى القواعد النحوية فحسب، بل على مستوى النطق بالحروف المكونة للكلمة أيضًا، إلى جانب عدم مراعاة القواعد النحوية والصرفية واللغوية بصورة مجملة عند النطق بها وعند كتابتها أيضًا"[2].

والواقع أنّ شعراء الملحون يتفاوتون فيما بينهم على تطويع الألفاظ والتراكيب الفصيحة وإخضاعها للأسلوب العامّي، وهذا راجع إلى ملكتهم ومحصولهم الثقافي واللغوّي، ولا يسعنا المجال أن نتطرق في هذا الفصل إلى كلّ الجوانب اللغوية- النحوية والصرفية والصوتية- التّي تميّز اللغة العامّية ، لأنّه يحتاج بحثًا خاصًّا، وإنّما نكتفي بالإشارة إلى بعض الخصائص اللغوية التّي تظهر جلّيةً في الشعر الملحون بالمنطقة المحدّدة لهذه الدراسة.

أوّلا: التشكيل البنائي للمفردة

إنّ فهمنا للتشكيل البنائي للمفردة ينطلق من فهمن اللكلام في تعريف النحاة[3]، إذهو اللفظ المركب الدّال على معنى مفيد، وهذا يعني أنّ الكلام الحسن لا يستقيم إلاّ من خلال العلاقات الترابطية بين وحداته، التّي تتمثل في الحرف والاسم والفعل، فالحرف يعدّ الركن الأوّل وأساس في تشكيل مفردات أيّ لغةٍ " والحروف تشكل الكلمات والكلمات

[1]- رمضان عبد التواب، لحن العامة والتطوّر اللغوي، ص13.

[2]- العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، النشأة- المضمون- البناء، ص336.

[3]- يعرف العلامة ابن مالك الكلام في ألفيته من باب(الكلام وما يتألف منه):

كَلاَمُنَا لَفْظٌ مُفِيْدٌ كَاسْتَقِمْ وَاسْمٌ وَفِعْلٌ ثُمَّ حَرْفٌ الْكَلِمْ

للمزيد ينظر: محمد بن عبد الله بن مالك الأندلسي، متن ألفية ابن مالك في النحو والصرف، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص06 وما بعدها.

تشكل الجمل، والجمل تشكل الصورة، وهذا الكلّ يطلق على تسميته بالتشكيل السياقي للنص الشعري"[1].

فالبناء الفنّي والجمالي للنّص الشعري لا يقوم على أساسي الترابط الدّاخلي لعناصره اللغوّية المتمثلة في رصف الألفاظ والعبارات مع بعضها البعض فحسب، بل له علاقة وطيدة بالحالة النفسية والذهنية والاجتماعية للشاعر" فالحكم على لغة الشاعر لا يتوقف على النظر في الكلمات ذاتها، بقدر ما يتوقف على طريقته في تركيب هذه الكلمات بعضها مع البعض الآخر، وعلى ما تحمله العبارة الناتجة عن هذا التركيب من مشاعرٍ خاصّة تميّز شاعرًا من غيره"[2]، فتكتسب بذلك لغة الشاعر قدرة ابداعية خلاقة وروحًا شاعرية تثير وجدان متلقيها " وكي يتشكل المعنى الشعري لابدّ من بناء لغوّي ينتقي الشاعر ألفاظه بحسّه المرهف ومن وحي تجاربه الخاصّة حسب نفسيّته، ويقوم ذلك المعنى في صورة يتذوّقها المتلقي وينفعل بها ويتأملها تأملاً مثيرًا لخياله"[3].

ونجد البناء اللغوي للمفردة في الشعر الملحون لا يختلف كثيرًا عن البناء اللغوي للشعر الفصيح، باستثناء بعض الحالات الخاصّة التّي لم يتقيّد فيها بقواعد اللغة العربية سواء على مستوى كتابة أونطق الكلمة،" وهذه خاصية من خصائص اللغة عند الشعب بصورة عامة، حيث لا يلتزمون القواعد النحوّية والصرفية في تعابيرهم إلاّ في بعض الكلمات النادرة جدًّا، ممّا جعلهم يضيفون حروفًا لكلمات، ويحذفون أخرى منها وهي أصلية فيها"[4]، كما نجدهم قد غيّروا وحَرَّفُوا كثيرًا من الألفاظ والتراكيب الفصيحة، بما يوافق مستواهم الفكري واللغوّي على مستوى الحروف والأسماء والأفعال.

أ- **مستوى الحروف:** تميل اللغة العامية إلى نطق بعض الحروف في موطنها الأصلي من الكلام، كما أنّها تستغني عنها في مواطن أخرى منه وذلك لدواع شتّى

[1]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفنّي للشعر الملحون الجزائري، ص13.

[2]- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م، ص345.

[3]- علي بولنوار، مقاربة في لغة الشعر الشعبي، ص11.

[4]- العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية، بدائرة مروانة من(1955- 1962)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1988م، ص115.

كالميل إلى الخفّة والاقتصاد الصوتي، ومن بين الحالات التّي انحرف فيها لسان أهل المنطقة في رسم ونطق الحروف عن أصلها الموضوعة في القواعد النحوّية والصرفية، نجد على سبيل المثال الحالات الآتية:

1- حرف الهمزة :

حرف الهمزة من بين الحروف اللافتة في الاستعمال التّي درج عليها اللّسان العامي في المنطقة، فأثبتوها في مواطن ليست أصلية فيها، وحذفوها في مواطن أخرى لضرورة الكلام مثل" الصفات والضمائر والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة وأل التعريف والظروف وغيرها، وكلّ هذه الجزئيات تدخل في تركيب الجملة وتسمّى المعينات في مفهوم التداولية كَوْنَهَا تُحِيلُ على هيئة الكلمة أو الجملة في الخطاب"[1]حيث نجد من حالاتها:

-الإضافة:

- إضافتها في أوّل الكلمات(أفعال أو أسماء)، وهي من الحالات الكثيرة إذا ما قُورِنَتْ بِظَواهِرَ أُخْرى في الشعر الملحون الجزائري:

يقول الشاعر أحمد بن التريكي في قصيدة "شَعْلَتْ نِيْرَانَ اكْبَادِي"[2].

يَا رَبِّيْ مَيَّتْ اشْيْدْ مَنْ انْشَاذَا الْقْصِيْدْ
وَارْحَمْ مَنْ كَانْ ابْعِيْدْ بَالْنْعِيمْ اوْعْدُو

أضاف الشاعر في هذين البيتين الهمزة في أوّل بعض الكلمات وسكّن الحرف الأوّل منها على النحو الآتي:(اَشْهِيْدْ، انْشَا، أَبْعِيْدْ، اَوْعْدُو) وأصلها(شَهِيدٌ، نَشَأَ، بَعِيْدٌ، وَعْدٌ).

- إضافتها في أوّل الأفعال الماضية وتسكين" فاء" الفعل الأصلية:

[1]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفنّي للشعر الملحون الجزائري، ص45.

[2]- ديوان أحمد بن التريكي، ص38.

يقول الشاعر بلعباس المازوني[1] في قصيدة " أَرْوَّدْ فِيه وْلاَ فَادْنِيْ أَرْضَا"[2]:

كِيفْ نَعْمَلْ وَأعْقَادْ جَاتْ نَايْضَةْ ذَا الْغْرَامْ عْلّيَ اَنْزَلْ بَمْحَالُو

أَهْزَمْنِيْ وَأَخْلَجْنِيْ وَأَقْضَى اللّي قْضَى بَاهْ يْفَاتَنْ اللّيْ مَاتُو رْجَالُو

الأفعال الماضية (أَهْزَمْنِّيْ، أَخْلَجْنِيْ، أَقْضَى) أضيفت الهمزة في أوّلها وسكِّنت فاء الأفعال والأصل (هزم، خجل، قضى).

- إضافتها في أوّل حروف العطف:

يقول الشاعر بلعباس المازوني في القصيدة ذاتها[3]:

قَادَرْ تْحَنْ قْلُوبْ تْكُونْ غَاضْبَة تَتْقَلَبْ لِيَامْ اَوْ يْسَالُوا

ووجدنا الحالة نفسهاعند الشاعر التلمساني ابن مسايب الذّي أضاف الهمزة في أوّل حرف العطف في قصيدة "اِعْيِتْ وُ اَنَا نْذَمِّمْ"[4]:

لَوْ صْبَرْ صَبِرْ أَيُّوبْ أَوُ طَالَعْ الْكْتُوب

ووجد هذا النوع من الإضافة أيضًا في قول الشاعر قادة بن سكويت من منطقة غليزان في قصيدة" أَنَارِيْ وِيْنْ سْوِيدْ"[5]:

خَاوَة وعْمُومِيَه اَنْظَارْ مَحْمُودْ أَوْ نَاسْ أَخْرِيْن

---

[1] - - بلعباس المازوني شاعر شهير من مدينة مازونة، التابعة لولاية غليزان، ولد في القرن الثامن عشر ميلادي، وكان من معاصري الشاعر المعسكري الحبيب بن قنون، والشيخ المازوني لا ينتمي إل منطقة معسكر كما جاء به محمد الحلفاوي، وذكر الباحث محمد القاضي صاحب الكنز المكنون في الشعر الملحون، أن الشيخ المازوني من أصل تركي، وكان من متأثرًا بالشاعر علي كورة وتلميذه العربي بن حمادي، للمزيد ينظر:(محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غيلزان، من العهد العثماني إلى غاية القرن العشرين، ص26، وينظر أيضًا: محمد مفلاح، أعلام من منطقة غليزان، أعلام التصوف، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ج2، ص ص 204، 205).

[2] - المرجع نفسه، ص 28.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - ديوان ابن مسايب، ص95.

[5] - محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص25

- إضافتها في أوّل حروف الجرّ:

يقول ابن التريكي في قصيدة "ڤِيْق يَا نايم"[1]:

صَادْ قَلْبِيْ مُحْنَا وَاَعْذَابْ واَنْتْقَامْ مَاقْوِيْتْ اَعْلَى هَذَا السِّرْ نَكْتْمُو

(اَعْلَى) أصله (عَلَى).

ويقول في قصيده "نِيْرَانْ شَاعْلَة فَا كْنَانِيْ"[2]:

لُوْ طَاحْ ذَا الْفْرَاقْ اَعْلى جُنْدَ اَمَنْ الْطْفَانْ يَرْجَعْ هِبَا يْحُومْ بِيْنَ الْعَيْنِيْنْ

(اَعْلَى) أصله (عَلَى)، (اَمَنْ) أصله (مِنِ).

- إضافتها في أوّل أسماء العلم:

كقول ابن مسايب في قصيدة"أَبُوعْلاَمْ"[3]:

أَبُوعْلاَمْ عَبْدْ القَادَرْ يَا الْشِيْخْ عْلِيَّ بَادَرْ

أَبُوعْلاَمْ عَبْدْ القَادَرْ يَا الْشِيْخْ لاَ تَنْسَانِي

(أَبوعلام) اسم علم لأحد الأولياء الصالحين المشهورين بالمنطقة، زيدت في أوّله الهمزة والأصل (بوعلام).

والأمر نفسه في قول ابن التريكي في قصيدة " الْعِيْد الْكْبِيْرْ"[4]:

عَيْشَه وَافْطِيمَه وَاخْدِيجَه وازَهْرَ الْزْهُورْ وَالْقَايْمَه الْمَنْصُورِيَه تُوزَارْ

أضاف الشاعر الهمزة في أوّل أسماء النساء، في قوله:(افطيمة- اخديجة-ازهر) والأصل(فاطمة-خديجة-زهرة).

- إضافتها قبل ظرفي المكان والزمان:

---

[1]- ديوان ابن التريكي، ص65.

[2]- الديوان نفسه، ص 47.

[3]- ديوان ابن مسايب، ص179.

[4]- ديوان ابن التريكي، ص124.

يقول بن التريكي في قصيدة " شَعْلَتْ نِيْرَانْ اكْبَادِيْ"[1]:

هَذَا لِيْ كَمْ مَنْ عَامْ مَا ازْهَى لِيْ مْنَامْ مَتْوَلَّعْ بَامَّ اعْلاَمْ مَنْ اَقْبَلَ الاَّ نْصُومْ.

ويقول في القصيدة " سَهْمَ افْقُوسَ اشْبِيلْيَانِيْ"[2]:

وَاغْرَامِيْ يَزَّايَدْ اَمْعَ الْهْلاَلَ الْسْعِيْدْ

تبيّن هذه بعض النماذج الشعرية، كيف درج لسان شعراء المنطقة على إضافة الهمزة في الأفعال والأسماء والأدوات كالعطف والجرّ، وزيادتها قبل أسماء العلم وقبل ظرفي المكان والزمان، وكلّ هذه الحالات تثبت انحراف اللغة العامية عن تقاليد الفصحى ورصدنا أيضًا بعض الحالات التّي تثبت حذف الهمزة في بعض مواطن اللغة العامية على لسان الشعراء.

- **الحذف**:

-حذف الهمزة في أوّل بعض الكلمات:

يقول ابن التريكي في قصيدة "فَيقْ يَا نَايَمْ"[3]:

فِيْقْ يَا نَايَمْ وَاسْتَيْقَظْ مَنْ الْمْنَامْ وَاسْتَغَى لَكْلاَمِيْ يَا خَايْ وَافْهْمُوا.

كلمة(خَايْ) أصلها(أَخِي)، وحذفها اللّسان العامي بالمنطقة من أجل الاقتصاد الصوتي، والميل إلى التخفيف.

يقول بن سهلة في قصيدة "لَوْمَا الْفْضُولْ يَا عُجْبَا"[4]:

مَشْعَالْ نَارْهَا حْرَقْ لِيْ مِيْرْ أَكْنَانِيْ مَا بَانْ مَا ظْهَرْ دُخَانُهْ بَرَا

كلمة (مِيْرْ) أصلها (أَمِيْرْ).

---

[1]- ديوان ابن التريكي، ص29.

[2]- الديوان نفسه ، ص95.

[3]- الديوان نفسه، ص65.

[4]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص41.

-حذفها في وسط الكلمة:

يقول بن سهلة في مطلع قصيدة "كْحَلْ الْعِيْنْ"[1]:

سِيْدِيْ مَنْ يْسَالْ عْلَى كْحَلْ الْعِيْنْ سِيْدِيْ مَنْ يْسَالْ عْلَى كْحَلْ الْعِيْنْ

الفعل(يْسَالْ) أصله(يَسْأَلُ).

وقوله أيضًا في قصيدة "يَاضُو أَعْيَانِيْ"[2]:

مَا رِيْتُهْ فِيْ امْرَاة زِيْنْهَا وَبْهَاهَا فَتَانْ.

الفعل(ما ريته) أصله (ما رأيته)، و(امراة) أصلها(امرأة).

والحالة نفسها وجدها في قول ابن مسايب في قصيدة"اِعْيِتْ وُ اَنَا نْذَمِّمْ"[3]:

وُالْرْيَامْ فِيْ خَلْوَى بْالْكَاسْ يِنْسْقَاوُا.

كلمة(الْكَاسْ) أصلها(الْكَأسُ).

ونجد الحالة نفسها أيضًا في قول المنداسي[4]:

وْقَطْعَتْ بْفَاسْ الْخِلاَفَة خَشَبْ الْحَدّ وَانْجَرْهَا عَقْلَكْ عْلَيْ مَنْوَالُه نَدُودْ.

كلمة (فَاسْ) أصلها(الفأْس).

-حذفها في آخر الكلمة:

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "دَقَةْ الْحُبْ"[5]:

اَعْيِيْتُهْ نِرْجَى فِيْ مَحْبُوبِيْ مَاجَا فِيْوُقْ يَا الْلَّهْ نْشُوفْ خْيَالُهْ.

الفعل (مَاجَا) أصله(مَاجَاءَ)

---

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص53.

[2]- الديوان نفسه ، ص91.

[3]- ديوان ابن مسايب، ص91

[4]- ديوان المنداسي، ص128.

[5]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص104.

ويقول بن خلوف في قصيدة " قِصَّةْ مَزَغْرَانْ"[1]:

مَا رَفْرَفْ شِيْ بْالْجْنَاحْ يَقُومْ حِيْنْ الْغَطْ لَفْظَةْ غْطَسْ فِيْ الْمَا.

كلمة (شِيْ) أصلها (شَيْئٌ) وكلمة (الْمَا) أصلها (المَاء).

- حذفها من الجار والمجرور:

يقول سيدي الأخضر بن الخلوف في قصيدة"دَقِّة الْحُبْ"[2]:

خَايَفْ نِحْمَاقْ أَعَدْرُونِيْ يَا عُشَّاقْ رْبِيْعْ الأَرْمَاقْ لِيْهْ قَلْبِيْ هَاوِيْ

(لِيْهْ) أصلها (إلَيْهِ).

والشيء ذاته في قول ابن مسايب في قصيدة "اِعْيَتْ وُاَنَا نْذَمِّمْ"[3]:

مَالِيْكْ كِلْمَةْ بْوُفَا مَنْ بَعْد الْحَلُوفْ.

(مالِيْكْ) أصلها (مَاإلَيْكَ).

يقول بن سهلة في قصيدة " لَوْمَا الْفْضُولْ يَا عُجْبَا"[4]:

هَذا مْثِيْلْ جَدْيْ الْغْزَالْ الْصَحْرَانِيْ وَالْغَرْبْ عَادْ لِيْهَا هِي الْكَثْرة

ضِيْمِيْ هْبَلْتْ مَنْهَا وَخْسَرْ دِيْوَانِيْ هَذَا الْغْرَامْ جَاء لِيَا فِيْ مَرَةْ.

(لِيْهَا) أصلها (إليهَا)، (لِيَا) أصلها(إلَيَا).

- إنابة الياء عن الهمزة:

أبدل الشاعر حرف الهمزة بالياء لغرض تسهيل النطق، كقول ابن مسايب في قصيدة "خَاطْرِيْ وَدْلِيْلِي حَيْرَانْ"[5]:

مَنْ الْجَزَايَرْ لِلشُّرْفَا مَنْ قْسِنْطِيْنَة لِلْكَافْ

(الجزاير) أصلها (الجزائر).

---

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف ، ص187.

[2]- الديوان نفسه، ص105.

[3]- ديوان ابن مسايب، ص90.

[4]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص41.

[5]- ديوان ابن مسايب ، ص206.

ويقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "أَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِيْ"[1]:

بِتْوَاشِيْ الاَطْيَارْ غَنَّتْ بِاسْمَكْ يَا الْمُخْتَارْ دَيْمَا

(دِيمَا) أصلها (دائمًا).

-إنابة الواو عن الهمزة حيث تقلب واوًا في أداة الاستفهام(أين) تصبح (وِيْنْ)

يقول الشاعر قادة بن السكويت في قصيدة "أَنَارِي وِيْنْ سْوِيْدْ"[2]:

أَنَارِيْ وِيْنْ أَهْلْ الْعَلاَمْ وَلاَوْ مَا يَنْذكرْوشْ

أَنَارِيْ وِيْنْ أَهْلْ الْلطَام عْوَضْ الّلِيْ مَا كَانُوشْ

(وِيْنْ) أصلها (أين).

ويقول بن التريكي في قصيدة "يَا الاَحْبَابْ مَا لْكُمْ اعْلِيَّ غُضَّابْ"[3]:

لاَ مَنْ رَاهْ مَنْ اَمْحَايْنُو غَابَ اَهْنَاهْ وِيْنَ ادْوَاهْ مَايْلُو اطْبِيبْ اَيْدَاوِيهْ

ويقول أيْضًا بن سهلة في قصيدة "أَسْبَابِيْ فَاطْمَة"[4]:

وِيْنْ دْوَاكْ يَا الطَالَبْ غَابْ دْوَاكْ سِيْدي الطَالَبْ

يتَّضِحُ لنا من خلال تتبُّعنا لبعض نماذج رسم ونطق الهمزة على لسان شعراء المنطقة أنّ حالتها تقوم "عندهم بين ثلاث: إمّا أن تحذف، و إمّا أن تسهل، و إمّا أن تنطق همزة وصل"[5].

2- **حرف التاء**: حرْفُ التاء من بين الحروف التي انْحَرَفَتْ عن أصلها على لسان العامَّة في المنطقة ومن بين خصائصها مايلي:

- غالبًا ما تُحذف في آخر الكلمة:

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن الخلوف، ص45.

[2]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص24.

[3]- ديوان ابن التريكي، ص63.

[4]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص110.

[5]- عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وعلاقتها بالفصحى، ص11.

يقُول أحمد بن التريكي في قصيدة " لِيْكْ نَشْتْكِيْ بَامْرِيْ"[1]:

فَاطْمَا يَا رَعْيَانْ الْخِيلْ فَاطْمَا بَنْدَتْ فَا مْسِيدَ المُعْدَا اَعْلى الْمْلاَحْ.

(فاطما) أصلها (فاطمة).

ويقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة " إلاَّ وَجْهْ الْحَبِيْبْ غَابْ"[2]:

لْوْلاَ مُحَمَّدْ الْشَفِيْعْ الْمْشَفَّعْ مَا نِزْلِتْ مْنَ الْسْمَا مَنْ هِيْ سُورَا

(سورا) أصلها (سورة).

-غالبًا ما تكتب التاء هاءً:

يقول الشاعر بن حمادي العربي في قصيدة " أَمَنْ شاَفْ المُخْتَارْ فِيْ المْنَامْ "[3]:

أَمَنْ شَافْ فِيْ لِيلَه مْفَضْلَه الْخْمِيْسْ وْلَتْنَيْنْ اللِّيْ مْبَارْكِيْنْ

(ليله مفضله) أصلها (لَيْلَة مْفَضْلَة).

يقول الشاعر ذاته في القصيدة نفسها[4]:

الآخْرَه شَرْطَتْ خَمْسَ شْرُوطْ بِالْتْمَامْ شَرْطْهَا سَاهَلْ مَا هُو صْعِيْبْ وْلاَ عْوِيْصْ
شَرْطْهَا وَصَى عْلِيْهْ الْطَاهَرْ الْكْرَامْ شَرْطْهَا لِلْمُومَنْ مَنْ رَحْمَه بْلاَ اَنْقِيْصْ
الشَهَادَة وَالْصَلاَة الْخَمْسَه وَالْصْيَامْ والزَكَاةْ والْحَجْ عْلَى صَاحَبْ أَدْسِيسْ.

(الآخره) أصلها (الآخرة)، (رحمه) أصلها (رحمة)، (الخَمْسَه) أصلها (الخمْسَة).

- حذفها من الإسم الموصول "التّي" الذّي يصير عندهم "اللِّيْ":

وهو حذف ورد في اللهجات العربية القديمة ومازال متداولا حتّى اليوم على ألسنة شعراء الملحون، وقد أشار إليه إبراهيم أنيس في قوله: " أن للعرب القدماء لغتان مستقلتان يصطنعون إحداهما في الأساليب الأدبية، ويصطنعون الأخرى في الحديث العادي، وإلاّ

[1]- ديوان أحمد بن التريكي، ص77.
[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص107.
[3]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص19.
[4]- المرجع نفسه، ص20.

كيف نتصوّر أنّ الإسم الموصول يتخذ الآن في كلّ البلاد العربية صورة واحدة هي "اللّي"، بدلا مما نألفه في اللغة النموذجية الأدبية من كلمات متعدّدة مثل: الذّي، التّي الذّين، اللاتي، اللائى"[1]، وهذه الظاهرة نجدها عامة وشائعة في الشعر الملحون الجزائري، منذ الفترة المحدّدة لهذه الدراسة حتّى يومنا هذا ومن أمثلة ذلك:

يقول بن سهلة في قصيدة "حَسْبَكْ يَا وَلْدْ الطِّيْرْ"[2]:

إِنْ شَاءْ اللَّهْ تْوَصَلْ بْخِيْرْ عَنْدَ اللِّيْ جْبِيْنْهَا كَالبَدْر يْلاَلِيْ

(اللّي) بمعنى (الذّي).

يقول الشيخ علي كورة في قصيدة "حَوَسْتْ نْوَاجَعْ الْمْحَالْ"[3]:

غِيْرْ اللِّيْ دَايْرة الْدْلاَلْ اللِّيْ لْهَا يْرِيْدْ جَنّيْ.

3-حرف الكاف:

تُستخدم الكاف في مواطِنَ غيْرِ أصليةٍ في استعمالاتهم الخاصّة، كأداة التشبيه واستخدامها في أوّل الكلمة لتحل محل "عند" أو "حين" الظرفية، ومن أمثلة هاتين الحالتين ما يلي:

- استعملها كأداة التشبيه الدّالة على المماثلة والاشتراك في الصفة:

كقول المنداسي في قصيدة "كِيْفْ يَنْسَى قَلْبِيْ"[4]:

نْبَاتْ كَالْمَجْنُونْ بْصِلْ الْهْوَى مْعَصَبْ لاَ هَنَا لاَ رَاحَة حَتَّى يْلُوحْ فَجْرِيْ

(كَالْمَجْنُونْ) يقصدون بها عبارة (مثل المجنون).

- استعمالها محل "عند" أو"حين" الظرفية:

[1]- إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص208.

[2]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص78.

[3]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص16.

[4]- ديوان المنداسي، ص09.

يقول بن سهلة في قصيدة "أَبْطَاتْ الْجَافْية عَنِّيْ"[1]:

يَا دْرَى نْشُوفْ أَحْبَابْ الخَاطَرْ بأَثْمَادِي كي يْحَدْثُونِيْ عْلَى الْمَحْنَةْ نْحَدَثْهُمْ

(كِيْ يْحَدْثُونِيْ) يريدون بها (عندما يحدثونني أو حين ما يُحَدثونني).

4- حرف اللاّم:

وجدنا من بين أهمّ الاستعمالات الخاصّة لهذا الحرف الذّي ورد على لسان الشعراء بصيغة لم نألفها في الفصيح، هو إبداله مكان(الذّال) في الاسم الموصول (الذّي) فتصبح (اللّي) بتشديد حرف (اللاّم)، وهي ظاهرة شائعة على لسان شعراء الملحون في الجزائر قديمًا وحديثًا.

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "قُمْ صَلّيْ"[2]:

يَا الغَافَلْ مَاذَا يَرْجَاكْ قُمْ بَرْكَاكْ لَوْ تَعْرَفْ اللِّيْ يَرْجَاكْ تْظَلْ تِبْكِيْ

يقول بن سهلة في قصيدة " الزَّهْرَاءْ إِمَامْ الْبْنَاتْ"[3]:

نَرْسَلَكْ بِاسْمِ الْمُتَعَالْ اللِّيْ خَلْقَكْ وَأَنْشَاكْ

يقول قادة بن السويكت في قصيدة "أَنَارِيْ وِيْنْ سْوِيْدْ"[4]:

أَنَارِيْ وِيْنْ أَهْلْ الْلطَامْ عْوَضْ اللِّيْ مَا كَانُوشْ

رَاحُوا وأَهْدَاوْ لِيْ الْرْسَامْ عْوَضْ اللِّيْ مَا كَانُوشْ

5- حرف الميم:

وجدنا من بين أهمّ الاستعمالات التّي انحرف فيها هذا الحرف عن أصله حالتين هما:

- استخدامها كصيغةٍ للنهي مكان (لا الناهية).

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص123.

[2]- ديوان سيدي الأخضر بن الخلوف، ص167.

[3]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص48.

[4]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص24.

كقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "أَلْفْ اِسْتَمْتْلُوا كَلاَمِيْ"[1]:

مَا تَمْشِيْ مَشْيْ سْرِيْعْ وُلوْ كُنْتْ هَارَبْ مِنْ شِدَّةْ الْخُوفْ جَرْيْ الْوَحْشْ عَادَمْ

(مَا تَمْشِيْ) يقصد بها (لاَ تَمْشِ).

- استخدامُها مكان (لا النافية):

يقول الشيخ علي كورة في قصيدة "حَوَسْتْ نْوَاجَعْ الْمْحَالْ"[2]:

مَا يَبْرَا مَنْ العْطِيبْ جَرْحِيْ وْقَلْبِيْ مَا صُبْتْ لُهْ طْبِيْبْ

(مَا يَبْرَا) يريد بها (لا يشفى) و(مَا صُبْتْ) يريد بها (لا أَجِد).

6- حرف النون:

طرأ على هذا الحرف تغييرات على مستوى الرسم والنطق، واستخدموها في مواطن ليست أصلية ومن حالتها:

- حذفُها من الأفعال الخمسة بدون علّة نحوّية:

يقول قادة بن السويكت في قصيدة " أنارِيْ وِيْن سْوِيْدْ"[3]:

لِلْحِيفْ يْجُوا مْشَهْرِيْنْ يَفَرْحُوا لُوْ كَالْعِيْد

(يْجُوا) يريدون بها (يَأْتُون)، (يَفَرْحُوا) يريدون بها (يَفْرَحُون).

يقول بن حمادي العربي في قصيدة "أَمَنْ شَافْ المُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[4]:

لَوْلِيْنْ يْقُولوا وأَنَا إلاّ غْلاَمْ الْطَامَعْ بَالْقَمْنَة وأنَا لاَ أَخْصِيْسْ

(يْقُولوا) يريدون بها (يَقُولون).

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص70.

[2]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص17.

[3]- المرجع نفسه، ص24.

[4]- المرجع نفسه، ص 19.

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "لِلّه الْحَمْدْ زَادْ فِيَّا"[1]:

وَبْنّي عَمّيْ كَذْرُوا عْلَيَّا يَنْتِقْمُوُا مِنْ شَاعَرْ سِيْدْ الْعَدْنَانِيْ

(يَنْتِقْمُوُا) يريدون بها (يَمْتَقِمُونَ).

- حذفُها في بعض الأحيان من حرف الجرّ(من) فتختزل في حرف(م):

يقول بن حمادي العربي في قصيدة " أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[2]:

لاَ طْيِبْ يْدَاوِيْ قَلْبِيْ م الْسْقَامْ غِيْرْ رَبِيْ دَارِيْ مْكَانْ فَالْدْغِيْسْ

7- حرف الهاء:

هو من بين الحروف التّي انحرفت عن أصلها في لهجة سكان المنطقة ومن أبرز حالاتها ما يلي:

- حذفُهامن أسماء الإشارة:

كقول ابن مسايب في قصيدة "يَا أَهْلْ الله"[3]:

ذَا الْسُؤَالْ وْقَعْ يَا عَارَفْ شَهْرْ رَجَبْ قَبْلْ أَنْ يَتْنَاصَفْ.

(ذَا) أصله (هذا).

ويقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "اَحْسَنْ ما يُقَالْ عَنْدِيْ"[4]:

اِلْيْكْ الاَنْيَافْ حَنَّتْ مَاذِيْ اِلاَّ هِمَّةْ عْظِيْمَا

(ذي) أصله (هذه).

يقول بن سهلة في قصيدة "سَلّمْ عْلَى طَه القُرَيْشِيْ"[5]:

كُلْهُمْ ذُوكْ أَهْلْ الْدِيْوَانْ وَلَيْسَ تَتْرُكْ مَنْ كُلْ عْشِيْقْ

(ذُوكْ) أصله (أولئك).

---

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص93.

[2]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص19.

[3]- ديوان ابن مسايب، ص198.

[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص45.

[5]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص140.

- استعمالُها عِوَضَ حرف العلّة عندما يكون ألفًا مقصورة:

يقولُ سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة " بِسْمِ اللّه نِبْتْدَا الْقْصِيْدَةْ"[1]:

رَاَهْ مِجْلِيْ الْغْلاَمْ فِيْ أَرْضْ الْصَحْرَا رَاَهْ فِيْ أَرْضْ الْقْفَارْ قُوتْ الْعُقْبَانِ

(رَاَه) يقصد بها (رأَى).

8-حرف الواو:

وجدنا أن أغلب ما يتصّل بهذا الحرف من تغييرات على لسان أهل المنطقة ورد في آخر بعض الكلمات ومن أمثلة ذلك:

- إضافتها في آخر الفعل الذّي يدّل على المفرد:

يقول بن التريكي في قصيدة " يَا الاَحْبَابْ مَالْكُمْ اَعْلِّي غُضَّابْ"[2]:

يَا حَسْرَاه عَبْدْ كَمْ اَرْخَصْ بَعْدَ اغْلاَهْ لاَ مَنْ جَاهْ يَفَّقْدُوا ويَعْرَفْ مَا بِيْهْ

- إضافتها في آخر الكلمات الدّالة على الهاء:

يقول قادة بن السويكت في قصيدة " أَنَارِي وِيْنْ سْوِيْدْ"[3]:

طْبَلْ يْزَعَلْ صُوتُو حْنِيْنْ وَأنَا فَالشُكْرْ نْزِيْدْ

كلمة (صُوتُو) أصلها (صَوْتُهُ).

يقول بلعباس المازوني في قصيدة " أَرَوَّدْ فِيْه وْلاَ فَادْنِيْ أَرْضَا"[4]:

أَلاَ نْحَاسَنْ فِيْهْ وْلاَ فَادْنِيْ اِحْسَانْ مَنْ شَافْ الْحْبِيْبْ بَعْيُونُو بْكَاتْ

كلمة (بَعْيُونُو) أصلها(بِعُيُونِهِ).

---

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص124.

[2]- ديوان أحمد بن التريكي، ص63.

[3]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص25.

[4]- المرجع نفسه، ص 28.

والملاحظ أنّ الحالات التّي ضبطنا فيها انحراف حرف الواو عن أصله "ناتجة دائمًا عندهم من إشباعهم الضمة في أغلب الحالات، ليتمكنوا من مدّ الصوت وفق ما يشاؤون"[1].

9-حرف الياء:

وهو من الحروف التّي استخدموها في مواطنَ غيرِ أصليةٍ ناتجةٍ في الغالب من إشباعِهِمْ الكسرَةَ، فلجأوا إلى زيادتها في بعض الكلمات ونابَتْ عن حروفٍ أخرى لتسهيل عملية النطق عند العامّة ومن أمثلة ذلك:

- إضافَتُها في الجار والمجرور:

يقول بن سهلة في قصيدة " سَلَّمْ عْلَى طَه الْقُرَيْشِيْ"[2]:

عِيْدْ لْهَا هَمِيْ فِيْ الْسَاسْ قُلْ لِيْهَا شَايَنْ ثَمَة

(لِيْهَا) أصلها (لَهَا).

- حذفُها من حرف الجرّ واتصالها بالمجرور:

يقول بن حمادي العربي في قصيدة " أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ المْنَامْ"[3]:

كِيْفْ يَلْقَانِيْ سِيْدْ الْخَلْقْ فَالْمْنَامْ اَمْشَارَعْ مَازَالْ اَرْدَاغِيْ فَالمَاء أَغْرِيْسْ

(فالمْنَامْ) أصلها (في المنام) ، (فالماء) أصلها(في الماء).

- إنابَتُها عن الهمزة:

يقول المنداسي في قصيدة " أَبَتْ نُفُوس الْكِرَامْ"[4]:

مَا رَاتْ فَرْحْ دِيْمَا دْمُوعْهَا يَهْوَاوْ

كلمة (دِيْمَا) أصلها (دائمًا).

---

[1]- العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، ص361.

[2]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص141.

[3]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص19.

[4]- ديوان المنداسي، ص153.

- إضافتُها في آخر بعض الضمائر وإلحاقها بالألف:

يقول بن سهلة في قصيدة " حَسْبَكْ يَا وَلْدْ الطِّيْرْ"[1]:

حَيَانِيْ بَمْسِيمْ الْلقَاحْ وَأَنَايَا مَا بِيْنْ الْمْلاَحْ سَالِيْ

ضمير المتكلّم (أَنَايَا) أصله (أنا).

- إضافتُها عند تصغير الكلمة:

يقول ابن مسايب في قصيدة "مَا ازَيَنْ نْهَارْ اليُومْ"[2]:

اعْلاَشْ يَا كْحِيْلْ الْسَّالَفْ مَا تَرْحَم الْعْشِيْقْ الْيُومْ

(كْحَيلْ) أصله (أكحل) بمعنى الأسود.

يقول بن سهلة في قصيدة " مَاعَنْديْ مَرْسُولْ"[3]:

نَاسْ كْحَيلْ الأنْجَالْ مَنْ هْوَاهُمْ قَلْبِيْ لَبْدَا يْهَابْ

تُعَدُّ هذه النماذجُ الشعريةُ غيْضٌ مِنْ فَيْض ما يُمكن رصده من مظاهر انحراف اللغة العامية على مستوى الحرف، وقد لاحظنا تبايناً في مستوى الشعراء واختلاف في أساليبهم فقد "غيّروا في اللغة من حيث إبدال حروف بأخرى متقاربة في النطق، ومن حيث التذكير والتأنيث ومن حيث المثنى والجمع والمفرد، وغير ذلك ممّا يتعارض مع اللفظة الفصيحة ويتلاءم مع اللهجة الدّارجة"[4].

ب -مستوى الأدوات:

1 -أدوات التشبيه: وجد شاعر الملحون بالمنطقة لغة عامية غنّية ومرنة كوسيلة للتعبير عن حاجاته الوجدانية، مستندًا إلى بعض أدوات التشبيه المقتبسة من الفصيح ومن المتداول العامّي حيث استعمل:" كي ومثل ومثيل وكيفما كأدوات تشبيه تدّل على المماثلة

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص79.

[2] - ديوان ابن مسايب، ص70.

[3]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة ص81.

[4]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، ص ص537،538.

والاشتراك وتدّل على قرب المشبه من المشبه به في الصفة"[1].

- مِثْلُ ومشتقاتها:

نِرْجَاهْ فِيْ نْهَارْ الْشُومْ الْمِتْوُخْدَهْ عَقْلِيْ لِيْه يَلْجَأ مِثْلْ الْمَلْهُوفْ

ويقول بن سهلة في قصيدة "رَدُّوا الْجْوَابْ"[2]:

وَالْعَيْنِيْنْ مِثْلْ الْغْسِيْقْ كُحَلْ سُودْ مْذَبْلِيْنْ

ويقول بن التريكي في قصيدة " طَالْ نَحْبِيْ"[3]:

طَالَتْ الغِيْبَه عَنّيْ وَالتَّعْبْ وَالْنْكَادْ صَارْ جَسْمِيْ مَثْلَ الْمَضْرُوبْ بالْحْدِيْدْ

يقول بن سهلة في قصيدة "دَاوِينِيْ نَبْرى"[4]:

يَا مَنْ لاَ لَكْ مْثِيلْ فِيْ الْبْهَاء والْزِينْ وطْبَعْ الْحْرُوفْ

يقول بن التريكي في قصيدة "لِيْكْ نَشْتْكِيْ بامْرِيْ"[5]:

اهْ يَا تَهْوَالِيْ مَا كَانْ لِيْ مْثِيْلْ مَنْ اهْبَالِيْ نَرْمِيْ رُوحِيْ اعْلَى النْصَالْ

- كَيْفَ بمعنى التشبيه:

يقول بن سهلة في قصيدة "أَسْبَابِيْ فَاطْمَةْ"[6]:

أَنْهِ قَلْبَكْ إِذَا تْفَكَرْهَا وَأَنْسَاهَا كِيْفْ مَا نْسَاتَكْ.

(كِيْفْ) بمعنى (مِثْلْ).

- حرف الكَافِ الذي يفيد التشبيه:

---

[1]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفنّي للشعر الملحون الجزائري، ص60.

[2]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص86.

[3]- ديوان بن التريكي، ص42.

[4]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص107.

[5]- ديوان بن التريكي، ص78.

[6]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص111.

يقول الشاعر بن حمادي العربي في قصيدة "أَمَنْ شَافْ المُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[1]:

يْجِيْ سِيْدي كَالْبَدْر كَاسِيْ أَظْلاَمْ الْمْنَوَرْ طَاهَرْ الْقَلْبْ وَالْقْمِيْسْ.

يقول المنداسي[2]:

وَاصْفَارتْ وَرْقْتِيْ كِمَا لُونْ الْبَلْحَة وَاضْحَى لُونِيْ مَا يْلُهْ فِيْ النَّاسْ شْبِيْهْ

يقول بن سهلة في قصيدة "وَاحَدْ الْغْزَالْ رِيْتْ الْيُومْ"[3]:

شَعْرُهْ مْنِيْنْ رْطَبْ كَالْحْرِيْرْ أَكْحَلْ تْقُولْ سُودَانِيْ

- الصّفة بمعنى التشبيه:

يقول بن سهلة في قصيدة "ضَاقْ أَمْرِيْ"[4]:

مُولاَةْ السَالَفْ الغْرَابِيْ صِفَةْ الظَبْيْ الْنْفُورْ عَبْلَةْ الْصَمْصَالْ

ويقول في قصيدة "صَدّتْ بْغِيْرْ وْدَاعْ"[5]:

صِفَةْ الشَمْعَةْ والْقَنْدِيْلْ والْثْرِيا صِفَةْ الْشَمْس الهَجارَة مْنِيْنْ طَلَتْ

- النَّعْت بمعنى التشبيه:

يقول بن سهلة في قصيدة "أَنَا المَمْحُونْ مَنْ غْرَامَك"[6]:

عْيُونَكْ سُودْ وَالْحْوَاجَبْ نُونِيْنْ فِيْ شِيْ أَلْوَاحْ الْمَبْسَمْ نَعْتْ دُوْرْ خَاتَمْ وَالْخَدْ كِمَا الْهْلاَلْ

[1]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص19.

[2]- ينظر: محمد قاضي، الكنز المكنون في الشعر الملحون، ص249.

[3]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص59.

[4]- الديوان نفسه، ص73.

[5]- الديوان نفسه، ص71.

[6]- الديوان نفسه، ص35.

- لفظة شبيهة بمعنى التشبيه:

يقول بن سهلة في قصيدة "رَاسِيْ شَابْ"[1]:

شْبِيهَةْ شْعَاعْ الْقَمْرَة زِيْنْهَا طَاغِيْ غَلاَبْ

2-أدوات الاستفهام: استخدم في أغلب الأعمّ شعراء الملحون أداة الاستفهام(أين) لكنّهم انحرفوا في كتابتها ونطقها عن أصلها الصحيح، فاستبدلوا الهمزة بالواو وسكّنوا الياء والنون فأصبحت(وِيْنْ).

يقول بن سهلة في قصيدة "بِيَا الْعْذَابْ طَالْ"[2]:

وِيْنْ الْعَاهَدْ الْفَايَتْ بِيْنَاتْنَا خَفْيَةْ بَعْدْ مَا تَرَاضِيْنَا وَنْعَمْتْ بِالْوْصَالْ

يقول الشاعر بن حمادي العربي في قصيدة "أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَار فِيْ المنَامْ"[3]:

يَا دْرَى وِيْنْ يْرِيْدْ الله مْنَيْتِيْ وِيْنْ عُمْرِيْ هِيْ وَالْمُوْتْ تَلْتْقَى

يقول قادة بن السويكت في قصيدة "أَنَارِيْ وِينْ سْوِيْدْ"[4]:

أَنَرِيْ وِيْنْ أَهْلْ الْنْقارْ لَبْطَالْ الْمَسْتَحْيِيْنْ

وقد استعمل ابن مسايب أداة الاستفهام (أين) لكنّه لم يحافظ على رسمها الصحيح إذ أضاف الواو المفتوحة قبل الهمزة الساكنة فأصبحت (وَايَنْ) في قصيدة "يَا أَهْلْ الله"[5]:

وَايَنْ أَهْلْ الله كُلَّتْهُمْ وَعَسَى تَحْضَرْ بَرَكَتْهُمْ

وقد استعمل ابن مسايب كذلك في القصيدة ذاتها أداة الاستفهام (أين)، لكنّه لم يحافظ أيضًا على أصلها الصحيح إذ أضاف هذه المرّة حرف الفاء المفتوحة قبل الهمزة

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة ، ص104.

[2]- الديوان نفسه، ص125.

[3]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص20.

[4]- المرجع نفسه، ص 24.

[5]- ديوان ابن مسايب، ص183.

الساكنة فأصبحت(فَايَنْ) في قوله[1]:

فَايَنْ هُمَانْ نَاسْ تْلَمْسَانْ كُلْهُمْ شْيُوخْ وَشُبَّانْ.

ونجد الحالة نفسها في قول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "جَفْ الْمْدَادْ"[2]:

اَمَنْ دْرَى فَايَنْ مَوُضِعْ قَبْرِيْ كَانَا وُمَا زْمَانْ نِزْقُدْ وُيْطِيْبْ رْقَادِيْ

وقد تأتي أداة الاستفهام في لغة الشعر الملحون بصيغٍ خاصّة مثل: "عْلاَشْ، فَاشْ بَاشْ، واشْ، والتّي أصلها: على أي شيء، في أي شيء، بأي شيء، بالشيء، أين الشيء، وهذه الاختزالات والتغيرات ساهمت في تخفيف الكلمة من حيث التشكيل الصوتي والبنيوي ويعبّر عن هذه الظاهرة بالكشكشة"[3].

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "جَفْ الْمْدَادْ"[4]:

يَا مَنْ دْرَى وَاشْ يِفْعَلْ بِيْ رَبِّي غْذَا نَارْ الْجَحِيْمْ وُالاَّ فِيْ الْجَنَّةْ دَارِيْ
وَاشْ مَنْ كَلْمَةْ هَدْفَتْ بِنَاتْنَا أَسْبَابْ كَانْ مَنْ عَنْدِيْ عُمَرْهَا وْلَى أَوْتَاتْ

ويتساءل بن التريكي بصيغة(آشْ) في قصيدة "يَا اللاَّيَمْ لاَشْ تْلُومْ"[5]:

آشْ انْ هُوَ عَيْبِيْ وَمَا هِيَّ السَّبَّه طِيْرْ كَانْ اَمْرَبِيْ يَعْمَلْ عَرْضِيْ لاَبَا

ويتساءلُ بن سهلة بالصيغة نفسها في قصيدة "أَبْطَاتْ الْجَافْيَة عَنِّيْ"[6]:

آشْ مَنْ مَرْسُولْ يْحَدَثْ صَابَغْ الْسَالَفْ آشْ مَنْ مَرْسُولْ يْجِيْبْ أَخْبَارْهَا لِيَا

---

[1]- ديوان ابن مسايب ، ص186.

[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص169.

[3]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفنّي للشعر الملحون الجزائري، ص57.

[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص169.

[5]- ديوان بن التريكي، ص106.

[6]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص122.

ويتساءل بن التريكي بصيغة(آعْلاَشْ) في قصيدة "نِيْرَانْ شَاعْلَة فَاكْنَانِيْ"[1]:

حَالِيْ عْلَى سْوَالِيْ يَكْفَانِيْ مَا نْجِيْبْ وَاعْلاَشْ عَادْ نَبْقَى نَعْمَلْ الآسْبَابْ

ويتسأل بن مسايب بالصيغة نفسها في قصيدة "اِعْيِتْ وُ اَنَا نْذَمِّمْ"[2]:

لَعْرَفْ ذَا الْمَنْصوبْ اِعْلاَشْ يِنْتْصَبْ

3-أدوات الجرّ:هي كغيرها من الأدوات التّي لحق بها اللّحن على لسان أهل المنطقة ومن بين حالاتها ما يأتي:

- إضافة الألف في أوّل أداة الجرّ من (عَلَى) إلى(اَعْلَى).

يقول بن التريكي في قصيدة "شَعْلَتْ نِيْرَانْ اَكْبَادِيْ"[3]:

مَنْ ذَاكْ الْحُسْنَ ايْبَانْ حَاجَبْ اعْلَى الاعْيَانْ

- إضافة الألف كذلك في أوّل أداة الجرّ من (مع) إلى(اَمْعَ)

يقول بن التريكي في القصيدة نفسها[4]:

كَنَ اطْرَنْجَ اَوْ تَفَاحْ مَا اَزْهَرْ اَمْعَ اللْقَاحْ

- حذف حرف(الياء) من آخر أداة الجرّ(في) والجمع بينها وبين المجرور الذّي ينطق ساكنًا.

يقول بن حمادي العربي في قصيدة "أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[5]:

كِيْفْ يَلْقَانِيْ سِيْدْ الْخَلْقْ فَالْمْنَامْ امْشَارَعْ مَازَالْ ارْدَاغِيْ فَالْمَاء أَغْرِيْسْ

- حذف حرف(النون) من أداة الجرّ(من) فتصبح (م) ونطق المجرور ساكنًا

[1]- ديوان بن التريكي، ص47.

[2]- ديوان بن مسايب، ص95.

[3]- ديوان بن التريكي، ص30.

[4]- الديوان نفسه، ص31

[5]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص19.

يقول بن حمادي في القصيدة نفسها:

لاَ طْيِبْ يْدَاوِيْ قَلْبِيْ مْ الْسْقَامْ غِيْرْ رَبِيْ دَارِيْ مْكَانْ فالْدْغِيْسْ

- تغيير رسم ونطق حرف الجرّ(مِنَ) إلى (مْنَ) حيث سكّنَت الميم وفتحت النون:
يقول أحمد بن التريكي في قصيدة " سَهْمْ اَفْقُوسَ اشْبِيْلْيَانِيْ"[1]:

لَبْدَا تَكْسَرْ جَنْحَانِيْ تَرْمِنِيْ مْنَ الاَجْرَافْ فَالْوْعَارْ لَلْصْفَانْ

ويقول المنداسي في قصيدة " قَلْبِيْ بَحْبِيْبِيْ فَارَحْ"[2]:

وَحْبِيْبَكْ لاَهْلُهْ رَايَحْ خَايْفَانْ مْنَ الْرَّقِيْبْ ألاَّ يْتَمْ الاَخْبَارْ

- كما يكتب حرف الجرّ(مِنَ) بكسر الميم وتسكين النون فأصبح (مِنْ).
يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة " لِلَّهْ الْحَمْدْ زَادْ فِيَّا"[3]:

يِتْبَخْتَرْ فِيْ الْجْنَانْ الأَخْضَرْ يَمْلَكْ مِنْ الْوُارْدِيْنْ قبَّا
يِسْتَنْشَقْ مِنْ عْبِيْقْ عَنْبَرْ يَشْرَبْ مِنْ حَوْضْ الْحُورْ وُجْبَا.

- يكتب حرف الجرّ(مِنَ) بفتح الميم وتسكين النون فأصبح (مَنْ).

يقول المنداسي في قصيدة " قَلْبِيْ بَحْبِيْبِي فَارَحْ"[4]:

يَا مَنْ غَدْرَكْ عَمْهُوْجْ صَرْتَ بَعْدُهْ تْرُوحْ مَا تَعْرَفْ لِيْلْ الْصَّيْفْ وْمَنْ نْهَارُهْ تْخَافْ.

- إضافة حرف الجرّ(من) على الظرف (أَيْنَ) وحذف الألف ثمّ نطق الجار والمجرور كلمة واحدة (مْنِيْنْ):

[1]- ديوان بن التريكي، ص87.
[2]- ديوان المنداسي، ص100.
[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص93.
[4]- ديوان المنداسي، ص101.

يقول بن سهلة في قصيدة" سَلِّمْ عْلَى طَهْ الْقُرَيْشِيْ"[1]:

مْنِيْنْ تُوصَلْ مُولَى الْفُرْقَانْ يَا الْوَرْشَانْ تْقِيْلْ عَنْدهْ وَأَرْجَعْ عِيْدْ الْكْتَابْ وأشْهَدْ .

يقول بن مسايب في قصيدة "هَكْذا اَرَادْ وُقَدَّرْ"[2]:

خَلْخَلْ عْقَلْهَا وُ اِبْهَضْهَا مْنِيْنْ نَامْ آشْ عِنْدَكْ قَالَتْ يَا بُويَا الْحْنِيْنْ

ج-مستوى الضمائر:

أكثر شعراء الملحون من استعمال ضمير المتكلّم (أَنَا) وضمير المخاطب(أنْتَ) وقد لاحظنا من خلال بعض النماذج الشعرية أنّ ضمير المتكلم (أَنَا) كان أكثرها شيوعًا وقد أخذ رسم ونطق هذا الضمير صورتين، الأولى تقيّد فيها بالصورة الصحيحة له في اللغة الفصيحة، أمّا الثانية فأضافوا إليه حرفين: الياء مع الألف الممدودة في آخره، واستعملوا ضمير المخاطب (أنتَ) وانحرفوا فيه عن القاعدة، ومن بين النماذج الدّالة على ذلك مايلي:

- الإلتزام بالرسم والنطق الصحيح لضمير المتكلم(أَنَا):

يقول بن حمادي العربي في قصيدة "أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[3]:

لَوْلِيْنْ يْقُولُوا وَأَنَا إلاَ غُلاَمْ الْطَامَعْ بَالْقُمْنَةْ وَأَنَا لاَ أَخْصِيْسْ

ويقول بن التريكي في قصيدة "الْعِيْد الْكْبِيْرْ"[4]:

أَنَا عْلِيْكْ يَا فَطُّومَه ذَا الْرَّاسْ شَابْ اوْ عَظْمِيْ عْلَى غْرَامَكْ سَهْسَانْ يْذُوبْ

ويقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة " الرَشِيْدْ مِصْبَاحِيْ"[5]:

أَنَا وُمْرَاحِيْ تِتبَعْنِيْ زُمْرَةْ مِنْ أُمْتَكْ يَامِرْسَالِيْ

---

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص139.

[2]- ديوان ابن مسايب، ص112.

[3]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص19.

[4]- ديوان بن التريكي، ص 126.

[5]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص91.

ويقول بن سهلة في قصيدة "حَسْبَكْ يَا وَلْدْ الْطِيْر"[1]:

أَنَا بْوَلْفِيْ رَانِيْ فَرْحَانْ نَغْنَمْ مْعَهْ زَهْو وْسَلْوَانْ

ويقول المنداسي في قصيدة "بِمْحَبَتْهَا الْقْلُوبْ تَسْلَى"[2]:

أَنَا مِنْ حُبَّهَا مْهَيَّمْ وَالْنَّاسْ يْعَايْنُوا دْلِيْلِيْ بِهْ الْغِيْرْ

- إضافة الياء والألف في آخر ضمير المتكلّم (أَنَا) فأصبح (أَنَايَا):

كقول ابن مسايب في قصيدة "هَاضْ الْوَحْشْ عْلِيْ"[3]:

أَنَايَا بَرَّانِيْ غْرِيْبْ لاَ مَنْ سَالْ عْلَيْ

يقول بن سهلة في قصيدة "حَسْبَكْ يَا وَلْدْ الطِّيْرْ"[4]:

حَيَانِيْ بَنْسِيمْ الْلْقَاحْ وَأَنَايَا مَا بِيْنْ الْمْلاَحْ سَالِيْ

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة" أَلْفْ اسْتَمْثْلُوا كَلاَمِيْ"[5]:

وُأَنَايَا مَدَّاحْ الْرِسُولْ بْلاَ فَخْرَةْ مِنْ صْمِيْمْ الْقَلْبْ وُالْعْقِلْ ضَيَّا اِنْجَالِيْ

- كَسْرُ الألف في ضمير المتكلّم (أَنْتَ) فأصبح (اِنْتَ):

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "اَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِيْ"[6]:

يَا مُحَمَّدْ اِنْتَ سِيْدِيْ صَلَّى اللَّهْ عْلِيْكْ لِبْدَا

- تسكين تاء ضمير المتكلّم(أَنْتَ) فأصبح(اَنْتْ):

---

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص79.

[2]- ديوان المنداسي، ص53.

[3]- ديوان بن مسايب، ص135.

[4]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص79.

[5]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص62.

[6]- الديوان نفسه، ص41.

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في القصيدة ذاتها[1]:

لَوْلاَ اَنْتْ لاَ نُورْ جَنَّةْ يِشْرِقْ وُلاَ نَادْ تِسْنَيْ
نِحْتَاجُوكْ اَلْهِيهْ وُهْنَا يَا مَنْ بِكْ الْلْسَاسْ مِبْنِيْ.

د-مستوى الأسماء:

1 -أسماء الإشارة: درج لسان أهل المنطقة على نطق الصحيح لأسماء الإشارة، كما في اللغة الفصيحة ماعدا الاسم (هذا) الذّي حذف منه حرف (الهاء) في بعض مواطن لغتهم فيصبح (ذا).

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "الْمُوتْ لاَ غْنَى تِدْرَكْنِيْ"[2]:

ذَا الْحَيْ لاَ غْنَاهْ يِمْضِيْ بْالْمَوْتْ لاَشْ مَا تُوُتِعْظِيْ

يقول بن التريكي في قصيدة "يَا الاَحْبَابْ مَالْكُمْ اعْلِيّ غُضَابْ"[3]:

ذَا الْمَشْهَابْ فَالْدْلِيْلْ نَارْ وَالْهَابْ صَارْ اتْرَابْ مَا تَشْبَهْ اَتْرَابُو تُرْبه

ويقول بن مسايب في قصيدة "يَا أَهْلَ الله"[4]:

ذَا الْسُؤَالْ وْقَعْ يَا عَارَفْ شَهْر رَجَبْ قَبْلْ أَنْ يَتْنَاصَفْ

2-الإسم الموصول: شاع على لسان أهل المنطقة استخدام الإسم الموصول(اللِّيْ) بدلاً من الذّي أو التي أو الذّين.

يقول بن حمادي العربي في قصيدة "أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[5]:

اَمَنْ شَافْ فِيْ لِيلِةْ مْفَضْلَه الْخْمِيْسْ وْلَتْنِيْنْ اللِّيْ مْبَارْكِيْنْ

---

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص41.

[2]- الديوان نفسه، ص139.

[3]- ديوان بن التريكي، ص62.

[4]- ديوان بن مسايب، ص198.

[5]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص19.

ويقول قادة بن السويكت في قصيدة "أَناري وِيْنْ سْوِيْدْ"[1]:

رَاحُوا وأَهْدَاوْ لِيْ الْرْسَامْ عْوَضْ اللِّيْ مَكَانُوشْ

ويقول بلعباس المازوني في قصيدة "أَرْوَّدْ فيه وْلاَ فَادْنِيْ أَرْضَا"[2]:

اَهْزَمْنِيْ واخْلَجْنِيْ واَقْضَى اللِّيْ قْضَى بَاهْ يْفَاتَنْ اللّي مَاتُو رْجَالُو

ويقول بن سهلة في قصيدة "ضَاقْ أَمْرِيْ"[3]:

لاَبْغَى يَسْتْقَامْ سَعْدِيْ يَا أَصْحَابِيْ بَاللِّيْ هْوِيْتْهَا دَعْجَة الأَنْجَالْ

ويقول المنداسي في قصيدة "أَبَتْ نْفُوسْ الْكِرَامْ"[4]:

هَذا فِعْلْ الأَحْتَايَلْ فِيْ الْدُّنْيَا وَاقَلْ وَاللِّيْ فَرْدُوا عَنْ نْفَايْصْهَا رَحْلُوا

ثانيا: التشكيل النّحوي

إنّ التمييّز بين الأدبين الفصيح والشعبي يتمثل في عدم تقيّد هذا الأخير بالقواعد النحوّية والصرفية للغة المعربة مثلما رأينا في السياق البنائي للمفردة، من خلال تلك النماذج الشعرية التّي درسناها "لأنّ أساس الفصل بين الأدبين الشعبي والمدرسي يتمثل في مراعاة هذه القواعد بالنسبة للأدب الرسمي، وعدم احترامها في الأدب الشعبي فضلا عن كون الأدب الرسمي يصدر عن مثقفين يدركون القواعد النحوّية والصرفية، بينما يصدر الأدب الشعبي في كثير من الأحيان عن أميين لا يقرؤون ولا يكتبون"[5]، وهذا الحكم يتماشى أيضًا مع مستوى المتلقي لكلّ من هذين النوعين معًا: "فالمتلقي بالنسبة للفصيح هم المتعلمون الذّين أخذوا قدرًا من المحصول اللغوّي، وأخذوا قدرًا من معرفة اللغة

[1]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان ، ص24.

[2]- المرجع نفسه، ص28.

[3]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص 73.

[4]- ديوان المنداسي، ص150.

[5]- العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، ص364.

العربية الفصيحة، أمّا المتلقي بالنسبة للملحون فهم البسطاء من الناس الذّين لم يتح لهم أن يتعلموا العربية أو يلموا بها إلمامًا كافيًا"[1].

والواقع أنّ هذا الحكم لا ينطبق على لغة الشعر الملحون في المنطقة المدروسة وحدها، بل يشمل الأقطار العربية عامّة إذا قصدنا هنا معنى الملحون "بكلمة اللّحن هو مخالفة العربية الفصحى في الأصوات، أو في الصيغ، أو في تركيب الجملة وحركات الإعراب، أو في دلالة الألفاظ"[2]، وهذا ما يؤكده عبد الله ركيبي في قوله: "لمّا كان الشعر الملحون – في معظمه- تقليدًا للقصيدة المعربة فإنّ الفرق بينه وبينها هو الإعراب، فهو إذن من لحن يلحن في الكلام إذا لم يراع الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة"[3]، ومثل هذا القول نجده في تونس عند محمد المرزوقي الذّي يصف الشعر غير المعرب بالملحون "فهو من لحن يلحن في كلامه أي أنّه نطق بلغة عامية غير معربة"[4]، ومثل هذا الرأي نجده أيضًا عند محمد عبده غانم في اليمن حين يتحدّث عن الشعر غير المعرب الذّي يصطلحون على تسميته عندهم بالشعر الحميني يقول: " كثيرًا ما يشدّ الشاعر الحميني في الغناء الصنعاني عن طريق قواعد الصرف والنحو المتبعة في اللغة الفصحى بتأثره بالوسط الدّارج"[5].

والجدير بالإشارة - من خلال النماذج المدروسة- أنّ معظم الشعراء الفترة المحدّدة هم أعلام وفحول الملحون الذّين ذاع صيتهم في الجزائر والمغرب العربي ككلّ، كابن خلوف والمنداسي وابن مسايب وغيرهم، الذين كانوا على قدر كبير من الثقافة والعلم لأنّهم قد استفادوا من اطلاعهم على التراث العربي الإسلامي، ومن هنا يمكن القول بأنّ تأثير هذا الأخير كان واضحًا في اكتساب شاعر الملحون الخبرة الفنية ومجاراته لغة الشاعر الرسمي وامتلاكه" قدرة ذهنية على تطويع الألفاظ العربية وإخضاعها للأسلوب

[1]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، ص- ص382،381

[2]- رمضان عبد التواب، لحن العامّة والتطوّر اللغوي، ص13.

[3]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، ص361.

[4]- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص51.

[5]- محمد عبده غانم، شعر الغناء الصنعاني، دار العودة، بيروت، ط2، 1980، ص17.

العامّي"[1]، الذّي يتماشى مع المستوى الثقافي والفكري للمتلقي، لأنّه في أغلبه لا يتقن قواعد اللغة العربية، ومن ثمة نجد أنّ لغة الشعر الملحون اختلفت في تشكيلها النحوي عن القواعد والأصول المعروفة في الفصيح، وانحرفت بذاك عنها دون سبب أو علّةٍ نحوية ويمكن ملاحظة بعض حالات الانحراف النحوّي من خلال النماذج الآتية:

أ-شيوع ظاهرة تسكين الكلمات: تميل لغة الشعر الملحون في أغلب الأعم في الجزائر إلى تسكين الحرف الأوّل والأخير من الكلمة،" وهكذا وجدنا حركة الفتحة والضمة والكسرة لا تأخذ أماكنها الطبيعية، ومن هنا ضاع الإعراب بضياع الحركات المحدّدة لمكان الكلمة في الجملة"[2]، ومن الحالات التّي يمكن ملاحظتها في تعبيرهم:

1- تسكين الجار والمجرور في معظم الاستعمالات:

يقول المنداسي في قصيدة " هَذا حَدْ وْدَاعْنَا"[3]:

يَا شَجْرَة طِيِّبَةْ سْمَاتْ عْلَى الاَطْلاَلْ وَ تْنَاثَرْ مَنْ دَوْحْهَا جَوْهَرْ عَمْلِيْ

يقول ابن مسايب في قصيدة "يَا الْوَرْشَانْ"[4]:

تَتْسَقَى مَنْ كِيسَانْ الْرَّاحْ مَنْ خْمُورْ الْوَّدْ اسْقِيْهَا

نلاحظ من خلال هذين البيتين أنّ الجار والمجرور(عْلَى الاَطْلاَلْ- مَنْ كِيْسَانْ - مَنْ خْمُورْ) رُسِم رسمًا صحيحًا، لكنّهم لم يتقيّدوا فيه بالقاعدة النحوّية، وهي إذا دخلت حروف الجرّ على الاسم الذّي يليها يُجَّرُ بالكسرة الظاهرة على آخره .

2- تسكين المبتدأ والخبر في أغلب الأعم:

كقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة " أَلْفْ اِسْتَمْثْلُوا كَلاَمِيْ"[5]:

مُحَمَّدْ خِيْرْ الْوَرَى زِيْنْ الْبُشْرَةْ صَلُّوا عْلِيْهْ بْالْغْدُو وْالاَصَالِيْ

---

[1]- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص420.

[2]- العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، ص367.

[3]- ينظر: محمد قاضي، الكنز المكنون في الشعر الملحون، ص33.

[4]- ديوان ابن مسايب، ص196.

[5]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص56.

يقول بن سهلة في قصيدة "مَا يْلِيْ صْدَرْ حْنِيْنْ"[1]:

حْواجْبْ أَقْوَاسْ مْجَارَحْ بِسْهَامْ وَلْحَظْ الْعِيْنْ
خْدُودَكْ مَثْلْ الْوَرْدْ فَاتَحْ كَادْ عْشِيْقَكْ يَنْسَى الْدِّيْنْ.

نجد الشاعرين في هذين البيتين قد سكنا المبتدأ والخبر، وقد خالفا بذلك القاعدة النحوّية التّي مفادها أنّ الأصل في المبتدإ أن يكون مرفوع بالضمّة الظاهرة على آخره والخبر يكون مطابقًا للمبتدإ في الافراد والتثنية والجمع مع التذكير أو التأنيث.

3- تسكين الفعل المضارع:

يقول الشاعر بن حمادي العربي في قصيدة " أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ في الْمْنَامْ"[2]:

يَضْحَكْ عْلِّيَ شِيْخِيْ عْلَى الْعْوَامْ دَارْنِيْ دْرَارْ عْلَى اصْحَابْ مْرُو قَيْسْ

الفعل (يَضْحَكْ) فعل مضارع رُسم في هذا البيت رسمًا صحيحًا، لكنّ الشاعر أَخَلَّ بالقاعدة النحوّية، وهي أن الفعل المضارع إذا لم يسبقه ناصب أو جازم جاء مرفوعًا على نحو:(يَضْحَكُ)، ونجد الحالة نفسها في قول بن التريكي في قصيدة " سَهْمْ اَفْقُوسْ اشْبِيْلْيَانِيْ"[3]:

يَسْلَبْ مَنْ هُوَ زَانِيْ لَعْذابَ الْخَاطَرْ جاكْ هَيَا فْلاَنْ

وفي هذا المثال سكّن آخر الفعل (يَسْلَبْ) الذّي يكون في أصله مضارعًا على نحو: (يَسْلِبُ).

4- تسكين المنادى:

كقول المنداسي في قصيدة" طُبْ لِلْقَلْبْ أَدْوَاةْ"[4]:

يَا إِمَامْ أَهْلْ اللَّهُ يَا الْغُوثِيْ بَالَكْ تَنْسَانِيْ

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص 44.
[2]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص20
[3]- ديوان بن التريكي، ص95.
[4]- ديوان المنداسي، ص166.

يقول بن مسايب في قصيدة " يَا أَهْلَ الْهْوَى"[1]:

يَا أَهْلْ الهْوَى رُحْتْ مْسَلِّمْ رُوحِيْ فْنَاتْ وُاشْ دْوُاهَا

يقول بن حمادي العربي في قصيدة" أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[2]:

يَا رَسُولْ اللّهْ جِيْتَكْ طَالَبْ الْذْمَامْ فَكْنِّيْ مَنْ يَدْ الْقَابَضْ الْحْرِيْصْ

يقول بن سهلة في قصيدة" سَلِّمْ عْلَى طَهْ الْقُرَيشِيْ"[3]:

يَا سَعْدْ مَنْ فِيْهْ الْنِيَةْ لِلْخِيْرْ رَبِيْ يَهْدِيكُم

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة"إلاَّ وَجْهْ الْحْبِيْبْ غَابْ"[4]:

يَا أَحْمَدْ يَا مُحَمَّدْ قَالْ طَالْبَكْ الْفَصِيْحْ إِبْنْ الْخْلُوفِيْ الأَكْحَلْ أَيَا الْمُصْطَفَى

نجد في هذه الأمثلة الرسم الصحيح لأداتي النداء (يا) و(أَيَا)، لكنّ شعراء الملحون خالفوا هذه القاعدة، فجاء الاسم الذّي بعد أداة النداء (المنادى) مجزوم الأخير دون علّة نحوّية وهي أنّ المنادى يكون مبنيًا على الضم في محل نصب إذا كان نكرة مقصودة تدّل على المنادى القريب أو البعيد، مثل: (يَا إِمَامُ- يَا أَهْلُ- يَا رَسُولُ- يَا سَعْدُ)، أو يكون مفردًا علمًا مثل: (يَا أَحْمَدُ- يَا مُحَمَّدُ- أَيَا المُصْطَفَى).

5- التقاء ساكنين أو أكثر في كلمة واحدة:

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة " جَفْ الْمْدادْ"[5]:

بَعْدْ الْغْرَابْ الاَسْوُدْ رَاهْ كْسَانِيْ الْبْيَاضْ بْالْنُورْ وُ الْدْنَسْ يَا لاَ هِيْ عَنْ رَاهِبْ.

[1]- ديوان ابن مسايب، ص161.

[2]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص20.

[3]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص 143.

[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص102.

[5]- ديوان نفسه، ص170.

يقول المنداسي في قصيدة "طَالْ الَّيْلْ لْوَصَالْ سَلْمَى"[1]:

بَتْ نْرَاعِيْ وَعْدْ سَلْمَى عَيْنْ الْعَفْرْ حِيْنْ انْ قَالُوا لِيْ غْذاَ لاَ بُدْ تْزُورْ.

6- إضافة حروف العلّة "الواو"، "الياء"، "الألف" في أواخر بعض الكلمات وفي هذه الحالات تنتج ظاهرة التسكين والانحراف عن القاعدة، لأنّ الكلمة تفقد أصلها الفصيح، كقول بلعباس المازوني في قصيدة " أَرْوَّدْ فِيْه وْلاَ فَادْنِيْ أَرْضَ"[2]:

روَّدْ فِيْهْ وْمَا فَادْنِيْ أَرْضَا مَالْ قَلْبْ الْحْبِيْبْ عِيْصَانْ مَالُوْ
يَا اَحْبَابْ قَلْبِيْ مَنْ فَرْقْتُوْ اَمْضَى عْيِيْتْ صَابَرْ وايَّامْ الْحُبْ طَالُوْ

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "أَلْفْ اِسْتَمْثْلُوا كْلاَمِيْ"[3]:

اِحْتَرْقُوْا بِاثْنِيْنْ مَا لْهُمْ جُرَّةْ وُالْثَالِثْ رَاهْ مَايَحْ بْالزْهَرْ قْبَالِيْ

وممّا تقدم نجد أنّ هذه الأمثلة تثبت شيوع ظاهرة التسكين في كلامهم، وهي ناتجة على عدم اتقانهم للقواعد النحوّية من جهة، وكذا مسايرة مستوى المتلقي من جهة أخرى ولأنّ اللغة العامية تميل في طبيعتها إلى الخفّة والاقتصاد الصوتي.

ب-اختزال بعض الكلمات: تميل لغة الشعر الملحون إلى اختزال أو نحت بعض الكلمات كأدوات الجرّ وبعض الأسماء والأفعال المنفية والأعداد وصياغتها في عبارة واحدة مختصرة، وهذه الاختزالات ساهمت من جهة في تخفيف واقتصاد الكلمة من حيث التشكيل البنائي والصوتي، ومن جهة أخرى ساهمت في تجاوز قواعد النحو والصرف دون سبب أو علّة، وهذه حالات غيّرت صورة الكلمة الفصيحة رسمًا ونطقًا وأصبحت لا تتفق مع قواعد النحو والصرف، ومن الصور التّي ضبطناها ما يلي:

[1]- ينظر: محمد قاضي، الكنز المكنون في الشعر الملحون، ص39.
[2]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص28.
[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص62.

1- اختزال حروف الجرّ:

كقول بن حمادي العربي في قصيدة "أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[1]:

كَالْحْمِيْسْ الْمَقْلِيْ فَالْطِيْبْ والْيْدَامْ فُوقْ شَعْلَةْ حَمْرَا اَقْدَاتْ فَالْيْبِيْسْ.

نلاحظ حذف (الياء) من أداة الجر(في) وتختزل أحيانًا فيالحرف (ف) وتتصل مباشرةً بالاسم الذّي يلي حرف الجرّ في معظم الاستعمالات على نحو:(فَالْطْبِيبْ- فَالْيْبِيْسْ- فَالدْغِيْسْ) والأصل أن يكون على الشكل الآتي: (فِي الطبيب- في اليبيس)

والحالة نفسها نجدها في قول بن التريكي في قصيدة" طَالْ نَحْبِيْ"[2]:

بَاطَلْ ابْغِيْرْ سَبَّهْ ودَّرْتْ ازْمَانِيْ هَايَمْ اَذْلِيْلْ نَتْلَجَّى فْلَوْطَانْ.

الجار والمجرور(فْلَوْطَانْ) أصله (في الأوطان).

كما يختزل حرف الجر(من) إلى(م) وتحذف النون، كقول بن حمادي العربي في القصيدة "أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[3]:

لاَ طْبِيْبْ يْدَاوِيْ قَلْبِيْ مِ الْسْقَامْ غِيْرْ رَبِّيْ دَارِيْ مْكَانِ فَالْدْغِيْسْ

2- اختزال بعض الأسماء:

ومن ذلك اختزالهم اسم (ابن آدم) ليصبح (بُونَادَمْ) كقول بن مسايب في قصيدة "مَا وَافَى شِيْ طَلْبِيْ"[4]:

يَا بُونَادِمْ نُوصِيْكْ لاَ تْعَلَّقْ رُوحَكْ بِلْسَانَكْ

3- اختزال الأفعال المنفية المتّصلة في آخرها بحرف الشين، وهذا ما يسمّى بالكشكشة: وقد وجدنا هذه الحالة شائعة في تعبيرهم ومن أمثلتها:

[1]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص19

[2]- ديوان بن التريكي، ص39.

[3]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص19.

[4]- ديوان ابن مسايب، ص130.

يقول بلعباس المازوني في قصيدة " أَرَوَّدْ فِيْهْ وْلاَ فَادْنِيْ أَرْضَا"[1]:

مَا بْقَاشِيْ فِيَّا مَنْ كُلْشِيْ اَقْضَى وَحْشْ غَايَة وَلْفِيْ كَثْرُوا أَهْوَالُو

نُحِتَتْ هذه العبارة (ما بْقَاشِيْ) من الأصل (لم يبقي شيء)، ونجد هذه الحالة في قول بن حمادي العربي في قصيدة " أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[2]:

اَمْشَارَعْ مَازَالْ اَرْدَاغِيْ مَصْفَاشِيْ ما أَصْفَاشِيْ مَايَا مَنْ قُوَّةْ الْخْوِيْضْ
الْسْرَابْ عْلَى عَيْنِّيْ مَا نَشْفُوشِيْ عَيْنِيْنْ الْرَامَدْ دِيْمَا مْغَمْضة اَغْمِيْضْ
الْجَهْلْ طَلْمَسْ عْيُونِيْ مَا نَشْفَشِيْ كُونْ يْصَحَاوْ عْيُونْ نَلْخْصُو لْخِيْصْ

نلاحظ أن عبارة (مَا أَصْفَاشِيْ) منحوتة من الأصل(ما يصَفَا الشيء):أي من الصفاء والنقاوة، وكذا عبارة (مَا نَشْفُوشِيْ)، مأخوذة من شَاف الشيء: إذا تطلع ببصره إليه فالأصل فصيح صحيح وإن لم يجر على أقلام الكتاب"[3].

4- اختزال العدد: مثل العدد (أربعة عشرة) صِيغَ في كلمة واحدة (ارْبَعْتَاشْ)، فكان أسهل وأخف في النطق ومثل هذه الاختزالات ساهمت في الاقتصاد الصوتي والبنائي للكلمة مثلما جاء في قول ابن التريكي في قصيدة "سَهْمَ اَفْقُوسَ اَشْبِيْلْيَانِيْ"[4]:

بَدْرَ اَقْلِيْلَ ارْبَعْتَاشْ وَالْبَرْقْ شَوْشُو

ويؤرخ ابن التريكي في قصيدة " طَالْ اَعْذَابِيْ اَوْطَالْ نَكْدِيْ"[5]، بإختزال العدد (إحدى عشرة) في صيغة واحدة (احْدَاشْ) في قوله:

عَامَ احْدَاشَ الْمْيَا اوْ عُشْرِينْ يَا فَاهَمْ.

[1]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص28.
[2]- المرجع نفسه، ص20.
[3]- عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ص19.
[4]- ديوان ابن التركي، ص88.
[5]- الديوان نفسه، ص105.

ج- وضع كلمات مكان أخرى: نجد أن الكلمات في اللغة العامية تنوب عن بعضها البعض وتثبت في أماكن ليست أصلية، وكثيرًا ما يشّذ شاعر الملحون عن قواعد النحو والصرف المألوفة في الفصحى وهي التّي" أبعدت إمكانية ضبط لغة الأدب الشعبي ضبطًا فصيحًا، إلاّ إذا تخلينا على النطق الذّي ينطقون به الكلمات المكوّنة لأدبهم، ومع ذلك سوف لا نستطيع إعادة كلّ الكلمات إلى الفصحى إلاّ التّي جاءت من الفصحى نفسها، لأنّ الدّارج من هذه اللغة قد لا يكون له أصل في العربية، كما أنّ الأجنبي أو الدخيل منها لا يمكن أن يخضع للقواعد الرسمية إلاّ إذا هذب وحقق فيه بعض ما كان القدماء يشترطونه في تعريب الدخيل"[1]، ومن نماذج استخداماتهم نجد كلمة (رَانِيْ) مكان (إنّي) في قول بن التريكي في قصيدة "نِيْرَانْ شَاعْلَة فَاكْنَانِيْ"[2]:

رَانِيْ هْبِيْلْ بَاقِيْ نَتْرَجَّا فَالْرْسُومْ سَهْرَانْ طُولْ لَيْلِيْ بَاطَلْ نُولاَمْ

ويقول بن سهلة في قصيدة " كَحْلْ الْعْيْنْ"[3]:

حُبْ الأَرْيَامْ خَلْخَلْ ذَهْنِيْ رَانِيْ هْبِيْلْ دُونْ أَقْرَانِيْ

ومن استخداماتهم أيضا الفعل (دِيْزْنِيْ) بمعنى(ضَعْنِي)، في قول بن حمادي العربي في قصيدة " أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[4]:

دِيْزْنِيْ فِيْ دَارْ جْدِيْدَه مَنْ الْرْخَامْ وَالْحْرِيْرْ أَحْمَرْ وأَخْضَرْ نَلْبْسُو الْبِيْسْ

وقد استعمل سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "الْرَشِيْدْ مِصْبَاحِيْ"[5]، كلمة (بَاغِيْ) بمعنى (أُرِيْدُ) في قوله:

مُحَمَّدْ الْـهَادِيْ يَا خِيْرْ الأَنَامْ لِيْكْ بَاغِيْ زِيَارَةْ
لاَ رْحِيْلْ لاَ زَادْ لَوْ كَانْ الْزَّادْ لِيْ عَدّيْتْ لِلْشَرْقْ غَارَا

[1]- العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، ص367.
[2]- ديوان ابن التركي، ص46.
[3]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص 55.
[4]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص20.
[5]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص91.

غَايْتِيْ وُمِرْكَاحِيْ زِيَارَةْ سِيِّدْ الْخَلْقْ لِيْهْ وُجَّهْتْ سُؤَالِيْ.

واستعمل بلعباس مازوني في قصيدة " لِمِيْتَ يَا رَبِّيْ نُغْدَى"[1]، كلمة(رَاهْ) بدل (انَّهُ) في قوله:

رَاهْ ذَا الشِّي دَرْوَكْ مَاكَانْشْ لاَشْنَا وَلاَ خِيْرْ لْسَانْ

واستخم كذلك في القصيدة نفسها[2] كلمة (دَرْوَكْ) بمعنى(الآن) في قوله:

رَاهْ دَرْوَكْ بَاقِيْ مَحْفُوْرْ هَايْنَة بِالْمَالْ وُتَرْبِيهْ

وقد وجدنا عند سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدته " قَدَرْ مَا فِيْ بَحْرْ الْظْلاَمْ"[3] كلمة(كِيْ) بمعنى(عندما)، في قوله:

كِيْ نِشْرُوا فِيْهَا الْعْلاَمْ اَفْتَحْ مِنْ كُلْ أَلْوانْ الْيَاسْ وُالْيَاسْمِيْنْ

واستعمل بن مسايب في قصيدة " يَا الْوَرْشَانْ"[4]، لفظة(اَمْنِيْنْ) عوض(من أين) في قوله:

سَرْ مَنْ قْبَلْ الْحَرْ وْ قُومْ اَطْعَنْ الْبْدَا سِرْ تْهُومْ
لِلْحْدُورَة يَاغَالِيْ الْسُّومْ أَمْنِيْنْ مَا جَاتَكْ سَامِيْهَا.

د- شيوع ظاهرة الكشكشة: وقد تقدمت الاشارة إليها وهي إبدال حرف ما بحرف الشين في آخر الكلمات، ونجدها شائعة في بعض الاستعمالات عندهم كأدوات الاستفهام وفي آواخر الأفعال المنفية " بعد كلّ فعل مسبوق بأدتي نفي أو نهي يضاف حرف الشين وكذلك في أدوات الاستفهام"[5]، وبهذا الابدال تختفي القاعدة النحويّة والتّي نجدها محققة على مستويين:

1- زيادة حرف الشين في آخر أدوات الاستفهام:

---

[1]- محمد قاضي، الكنز المكنون في الشعر الملحون، ص234.

[2]- المصدر نفسه، ص235.

[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص49.

[4]- ديوان ابن مسايب، ص173.

[5]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفنّي للشعر الملحون الجزائري، ص57.

كقول ابن مسايب في قصيدة " الْحُرْمْ يَا رَسُولْ اللَّهْ"[1]:

رَانِيْ عْلَى اِفْعَالِيْ نَادَمْ مَا دِرْتْ بَاشْ نِلْقَى اللَّهْ.

يقصد الشاعر بلفظة (باشْ) معنى (كي) أو(من أجل) وما شابههما في ذلك، وفي هذا الشأن يرى عبد المالك مرتاض: " أنّ أصلها عربي، فلعلها منحوتة من(بأي شيء)، فتراهم يقولون: أعمل بَاشْ تَنْجَحْ، أي أعمل من أجل أن تنجح"[2].

وقد وظف سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "تَبْتَدَا الْكِلْمَةْ"[3]، أداة الاستفهام (لاَشْ) بمعنى(لماذا) في قوله:

لاَشْيَا عَيْنِيْ مَا تَبْكِيْ عْلَى الْدْوَامْ اِبْكِيْ مِنْ هَذِيْ الْدَارْ اشْتَظْفُوا اَحْمُولْهَا.

واستعمل بن سهلة في قصيدة " سَلِّمْ عْلَى طَهْ الْقُرَيْشِيْ"[4] أداة الاستفهام(وَاشْ) بمعنى (مَنْ) للعاقل في قوله:

وَاشْ يَطْفِيْ هَذا الْنِيْرَانْ يَا الْوَرْشَانْ وَاشْ يَجْمَعْ لِيْ شَمْلِيْ بَالْرَسُولْ الأَمْجَدْ.

وقد استخدم بن التريكي في قصيدة " سَهْمَ افْقَوْسَ اشْبِيْلْيَانِيْ"[5] أداة الاستفهام(عْلاَشْ) عوض(على أي شيء) في قوله:

يَا عَيْنِيْ نَصْطَلْحُوا عْلاَشْ نَتْفَاضْحُوا .

ووظف بن مسايب في قصيدة " يَا الْوَرْشَانْ"[6] أداة الاستفهام (آشْ) بمعنى (أيُّ شيء) في قوله:

مَا عْرَفْتْ آشْ بْقَى يَرْجَاكْ فْرَاقْ كُورَة مَحْنَةْ وَاهْلاَكْ.

---

[1]- ديوان ابن مسايب، ص185.

[2]- عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ص20.

[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص162.

[4]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص 143.

[5]- ديوان ابن التركي، ص97.

[6]- ديوان ابن مسايب، ص173.

2- زيادة حرف الشين في آخر الأفعال المنفية:

كقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة " اِذَا تْحَيَّرْتْ مِنْ ذْنُوبِيْ"[1]:

مَا نِسْخَرْشِيْ وُلاَ نِعْبِيْ مِنْ البِيْعْ وُالْشْرَا مْعَمَّرْ

ويقول بن مسايب في قصيدة " مَنْ نَهْوَى"[2]:

مَنْ نَهْوَى رُوحِيْ وُرَاحْتِيْ مَا نَنْسَاهَاشِيْ فِيْ دُنْيَاتِيْ.

يقول بن سهلة في قصيدة" مَا عَنْدِيْ مَرْسُولْ"[3]:

مَا نِيْشْيِ[4] تَالَفْ يَا الْسَّامَعْ قَوْلِيْ خُذَ الْحْسَابْ

يقول بن قادة بن السويكت في قصيدة " لاَ مَنْ جَابْ أَخْبَارْ سْوِيْدْ"[5]

قَالُوا الْتُرْكْ نَدُو الْشْلَفْ لاَ هَمَة قُلْنَا لْهُمْ جْدُودْنَا فِيْ الْوَادْ
مَا نَتَرْكُوشْ شْلَفْ حتَّى تْطِيْبْ الْصمَة وْمَا نَهْدُوشْ الْعَقْبَة عْلَى الْأَوْلاَدْ

ويقول بلعباس المازوني في قصيدة " لِيمْتْ يَا رَبِّيْ نُغْدَى"[6]:

كَانَتْ أَهْلِيْ مَا تَتَّقَاشْ[7] وَالْعِيْنْ بَالْحَرْبْ وُمِيْدَانْ
الحْيَا مَنْهُمْ مَا يَقْضَاشْ[8] السْخَا وَالجُودْ وُالاحْسَانْ
رَاهْ ذَا الشِّي دَرْوَكْ مَا كَانْشْ[9] لاَ شْنَا وَ لاَ خِيرْ لْسَان
منْ قْرَا كَالِّي مَا قراش مَنْ كْسَى النَّاسْ اضْحَى عَرْيَانْ

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص181.

[2]- ديوان ابن مسايب، ص87.

[3]- ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق وضبط وتعليق شعيب مقنونيف، ص123.

[4]- مَا نِيْشِيْ: لَسْتُ

[5]- محمد مفلاح، أعلام من منطقة غليزان، ص27.

[6]- محمد قاضي، الكنز المكنون في الشعر الملحون، ص234.

[7]- مَا تَتَّقَاشْ: لا تتقي.

[8]- مَا يَقْضَاشْ: لا ينقضي.

[9]- مَا كَانْشْ: لا يوجد.

مَنْ رْكَبْ كَالِّي مَا دَنَّاشْ[1] وَالمْطَرَّحْ رَاهُ عَيَّان
كُلْ ذَا الخَدْمَة مَا مَنْهَاشْ[2] وَالعْزَارَة دَارُوا دِيوَانْ
عَادَتْ العَارَمْ مَا تَضْنَاشْ[3] وَالغُرْبَة رَجْعُوا بِيزَانْ

وممّا تقدم يمكن القول أنّ هذه النماذج هي صورة موجزة لتشكيل النحوي الذّي ميّز القصيدة الملحونة، والحالات السابقة التّي رصدناها تشير في مجملها إلى عدم مراعاتها للقواعد النّحوية المألوفة في القصيدة المعربة، فهي حالات ألحقت بصورة الكلمة الفصيحة تغييرًا وتبديلاً على مستواها النّحوي والصّوتي، هذا الأخير سنحاول إبرازه من خلال النماذج الآتية:

ثالثا -التّشكيل الصّوتي:

يعدّ الصوت ركيزة هامة في تشكيل البناء اللّغوي للخطاب الشّعري " فالصّوت هو الركن الأوّل والأساس في دراسة النص الشعري، فمن الأصوات تتشكّل الحروف والحروف تشكّل الكلمات، والكلمات تشكّل الجمل والجمل تشكّل الصورة، وهذا الكل يطلق على تسميته بالشكل السياقي للنص الشعري "[4]، أي أنّ التشكيل الّغوي يقوم على أساس الترابط الصوتي بين الحروف والصوت لا يؤدي معنى بمفرده إلّا من خلال ارتباطه بالأصوات الأخرى، " وإنّما الأصوات تكتسب دلالتها بمجاورتها لأصوات أخرى، فالحروف هي الوحدات الصغرى والأصوات هي اللبنات الأساسية للحروف "[5]، فتتجاور الأصوات مع بعضها البعض في علاقة تناسقية خاصة، وتشكّل معنا دالا يتجاوب على أثره المتلقي فيصوغ الشاعر بفضل رهافة إحساسه وموهبته كلمات تأسر أذن السامع " والعلامات اللّغوية داخل القصيدة تسلك نسقا خاصا تحدّده انفعالات الشاعر ومؤثّرات التجربة الوجدانية، فتتموضع الكلمات والجمل على نحو يحمل أنفاس الشاعر وروح الموقف

[1]- مَا دنَّاشْ: لم يقترب.
[2]- مَا مَنْهَاشْ: ليس منه شيء، دون فائدة.
[3]- مَا تَضْنَاشْ: المرأة العاقر التّي لا تنجب.
[4]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص 13.
[5]- المرجع نفسه، ص16.

الوجداني "[1].

ومن هنا يظهر لنا أنّ الأصوات ترتبط في النص الشعري بالحالة الوجدانية للشاعر الّذي يحاول من خلاله إثارة أحاسيسه ومشاعره، وعليه ينتقي الأصوات ذات الإيقاع الموسيقي والجرس المؤثّر لأن" الأصوات تتسم بمجموعة من القيم إن على المستوى السمعي الّذي يثيرنا بوقع هذه الأصوات عبر جهاز النطق، أو على المستوى العاطفي الّذي يوحي بمشاعر محدّدة تقترن بالانفعالات المصاحبة"[2].

و لا يختلف البناء الصوتي في لغة الشعر الملحون كثيرا عمّا في لغة الشّعر المعرب سواء في مخارجه أو صفاته، إذ يشكّل الحرف العربي رسما ونطقا المنبع الثريّ الّذي تستقي منه اللّغتان المعربة والملحونة اللبنات الأساسية لبناء الكلمة الدالة، رغم انحراف هذه الأخيرة عن القواعد النحوية والصرفية والصوتية.

وعليه سنعتمد في دراستنا للتشكيل الصوتي للمفردة في شعرنا الملحون على ثلاثة نماذج شعرية تشمل أهم البيئات الّتي تنتمي إلى منطقة البحث المحدّدة في الدراسة وهي: تلمسان ومستغانم وغيلزان، ممثّلة بعيّنة من شعراءها وهم: الشاعر المنداسي وسيدي الأخضر بن خلوف وقادة بن سكويت، كما سنمثّل لكلّ شاعر منهم بمقطوعة شعرية تضمّ عشرة أبيات من إحدى قصائدهم، للكشف عن صفات الأصوات ودلالتها في تشكيل لغة الشعر الملحون وما يتركه الصوت من أثر على السامع أو المتلقي.

وقبل أن نخوض في عرض النماذج الّتي اخترناها للدراسة، علينا أن نشير إلى صفات الأصوات حسب نتائج تحليل علماء الدرس الصوتي الحديث، إذ تنقسم إلى قسمين: أصوات مجهورة ومهموسة[3]، وعدد الأصوات المجهورة في اللغة العربية" هي

---

[1]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997م، ص 06.

[2]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 37.

[3]- الصوت المجَهْورة: هو ذبذبة واهتزاز الوتران الصوتيان في الحنجرة أثناء عملية النطق، أمّا الصوت المهموس هو الذّي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، (ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، دط، 1999م، ص ص21-22.)

ثلاث عشر صوتا وهي: الباء والجيم والدال والذال والراء والزاي والضاء والظاء والعين والغين واللام والميم والنون، ويضاف إليها الصوائت كلّها"[1]، أمّا المهموسة فهي: " إثنا عشر صوتا وهي الثاء والحاء والخاء والسين والشين والصاد والطاء والفاء والقاف والكاف والهاء"[2]. ووفقا لهذا التقسيم سنبدأ بتقديم نماذج المقطوعات الشعرية المختارة للدرس الصوتي.

أ- النصوص الشعرية

النص الأوّل: يقول المنداسي في قصيدة" كيفْ يَنْسَى قَلْبِي"[3]، المعروفة عند أهل الملحون "بالعَقِيقَة":

كِيْفْ يَنْسَى قَلْبِي عَرْبْ الْعَقِيقْ وَالبَانْ وَالْعَقِيقْ أَعْيُونِي بَاقْلَايْدُهْ انْهَلُّوا
لِي عُقِيلَة مِنْهُمْ غُرَّة شْقِيقَةْ البَانْ هَلْ قَلْبِي مِنْهُمْ بَعْضْ الْوْصَالِ هَلْ لُّه
بَانْ صَبْرِي والسَّرْ الْكَاتْمُه الصَّدَرْ بَانْ كَيْفْ يَمْهَلْ دَمْعِي والْوَجْدْ لاْ مْهَلْ لُهْ
ءَاهُ عْلَى مَنْ عْشَقْ وَلاَ نَالْ الْمَطْلُوبْ قَلْبُهْ مَا اغْلَاظْ حْجَابْ الْصُوْنْ عْلِيُهْ
وَاصْبَحْ مِمَّا لْقَى مِنْ الْرَّاحَة مَسْلُوبْ باحْبَالْ الْوَاهْيَة يَدْ الْحُسْنْ تْدَلِّيهْ
الْغَالَبْ مَا عْرَفْ حَقِيقَة لِلْمَغْلُوبْ مَا يَعْرَفْ لهُ فِيْ دُنْيَاتُهْ بَاْشْ يْسَلِّيهْ
يَغْلَقْ بَابْ الرّضَى وْيَسْكُتْ وَيْخَلِّيْهْ
سَاْقَتْ اظْعَانْ عْرِيْبْ الْمَاْسْكَة زْمَامِي مَنْ جْعَلْهَا الله فِيْ صَدْرْ الْحْرِيْجْ نَبْرَاسْ
أَمَنْ دْرَيْ تَرْعَيْ كَيْفْ رْعِيْتْهَا زْمَاْمِيْ وْلاَ يَنْهِيهَا عَنْ وْصَالِي عَلَّامْ حَرَّاسْ
فِيْ سْبِيلْ مْوَدَّتْهَا نَشْتْهَىْ حِمَامِي عْسَى وَعَلَّ نَبْعَثْ بِهَا مْتَوَّجْ الرَّاسْ
سَالْنِي عَنْها يَوْمْ أَنْ سَلْفَتْ الاْظْعَانْ مِنْ مَنَازَلْ بِيشَ لِلْمُنْحَنَى وْتَلّهْ .

[1]- رمضان عبد الله، أصوات اللّغة العربية بين الفصحى واللّهجات، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، ط1، 2006م، ص 47.

[2]- رمضان عبد الله، أصوات اللّغة العربية بين الفصحى واللّهجات، ص 48.

[3]- ديوان المنداسي، ص ص5-6. وينظر أيضا: محمد أبو راس المعسكري، الذرّة الأنيقة في شرح العقيقة، تحقيق وتقديم أحمد أمين دلاي، ص22 وما بعدها.

النصّ الثاني: يقول الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة " قِصّة مَزَغْرَانْ "[1]:

يَاَ فَارِسْ مِنْ تِمْ جِيْتْ الْيُوْمْ غَزْوَةْ مَزَغْرَانْ مَعْلُوْمَةْ
يَاَ عَجْلَانَاَ رَيّضْ الْمَلْجُوْمْ رَاَ بِتْ اِجْنَابْ الْشْلُوْ مَوْشُوْمَةْ
يَاَ سَاَيِلْنِيْ عَنْ طْرَادْ البِيُوْمْ قِصّةْ مَزَغْرَانْ مَعْلُوْمَةْ
يَاَ سَاَيِلْنِيْ كِيْفْ ذَاَ اِلْقِصَّةْ بِيْنْ اِلْنِصْرَانِيْ وُ خِيْرْ الْدِيْنْ
اِجْتَمْعُوْا فِيْ بَرْهُمْ اِلاَقْصَى بْجِيْشْ قْوِيْ جَاَوْاَ مِتْهَدِيْنْ
تَرَى سْفُوْنْ اِلْرُوْمْ مِحْتِرْسَةْ صَبْحُوْاَ فِيْ اِلْمِنَآ اِعْدَايْ اِلْدِيْنْ
خَرْجُوْاَ لَكْ خَرْجْ اِلْشُوْمْ وُاِنْجْلاوْاَ مِنْ فُوْقْ وَجْهْ اِلْمَاَ
غِيْرْ اِلْبَاَرْيَةْ وُكِيْلْ اِلْقُوْمْ تِمْشِيْ لَكْ بْاِمْحَاَلْ مِحْتِزْمَةْ
اِحْتَاَطُوْاَ بْالاَمِيْرْ شِنْظَاَظُوْشْ بِالْشْلِيَّةْ وُالْقُوْسْ وُالْبْطَاَشْ
بِتْنَاَدُوْاَ وُتْخَلْفُوْاَ بِجْيُوْشْ جِيْشْ اِلْقْنَاَ اِلْكَاَفِرْ اِلْغَشَّاَشْ.

النصّ الثالث: يقول الشاعر قادة بن سكويت في قصيدة " أنارِي وِينْ سْوِيدْ؟ "[2]

غَابُوا زَنْجَارْ الْحَاسْدِيْن وَاجَبْ نَحْزَنْ وَنْتْزِيدْ
عْلَى الابْطَالْ التَيْكِينْ مَنْ كَانُوا صُورْ حْديدْ
كُلْ عْلَى الْدَنْيَا فَايْزِينْ مِيزْ أَهْلْ الْجُودْ بْعِيدْ
أَهْلْ العَدَّة وَالْعَدَادْ زَيْنْ أَهْلْ الْرَايْ الْمُفِيْدْ
أَهْلْ رْكَابَاتْ مَصْطَلْبِينْ أَهْلْ مْصَاوُنْ وَعْبِيدْ
أَهْلْ الْلجَمَاْتْ مْنُورْقِينْ الْدِّيرْ يْبَانْ جْدِيدْ
أهْلْ كْبَايَاتْ مْذَهْبِينْ فَارَسْ بَالْغِي يْمِيْدْ
أَهْلْ زْوِيجَتْ مْعَمْرِينْ أَهْلْ الْدِّيدِي وَجْرِيدْ.
أَنَارِي وِينْ أهْلْ الْعْلاَمْ وَلاَّوْ مَايَنْدَكْرُوشْ
أَنَارِي وِيْنْ أَهْلْ اللطَامْ عُوضْ اللِّي مَاكَانُوشْ

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص 182.

[2]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غيلزان، ص 24.

وفيما يلي سنعرض جدولين نحصي من خلالهما عدد الحروف الّتي وردت في النصوص الثلاث ونبيّن صفات أصواتها المجهورة والمهموسة.

ب- الحروف المجهورة:

1- جدول عدد الحروف المجهورة وفقا للنصوص الثلاث:

النص / الحرف	النص الأوّل	النص الثاني	النص الثالث	المجموع
الباء	28	08	10	46
الجيم	05	10	07	22
الدال	09	06	19	34
الذال	00	01	02	03
الراء	16	18	11	45
الزاي	13	04	07	14
الضاد	02	01	01	04
الظاء	03	02	00	05
العين	20	04	09	33
الغين	05	04	02	11
اللام	54	26	33	113
الميم	35	26	12	73
النون	29	20	24	73
الألف	39	28	29	96
الواو	21	27	19	67
الياء	46	33	35	114

2- تحليل الجدول:

نلاحظ من خلال هذا الجدول سيطرة أصوات حروف المد (الياء والألف والواو) وهي من الصوائت وتسمى أيضا بأصوات الليّن أو أصوات العلّة[1]، التي نجدها على نوعين إمّا قصيرة هي (الفتحة والضمّة والكسرة) وإمّا طويلة هي)الألف والواو الياء) يعرّفها دانيال جونز D.JONES بقوله هي: " أصوات مجهورة يخرج الهواء عند النطق بها على كلّ شكل مستمر من البلعوم والفم دون أن يتعرّض لتدخّل الأعضاء الصوتية تدخلا يمنع خروجه أو يسبب فيه احتكاكا مسموعا "[2].

ولعلّ غلبة حروف أصوات اللين أو المد غرضه الخفّة والسهولة في النطق، وهذه المزية لا نجدها في غيرها من الحروف، كما أنها تحقق الإيقاع الموسيقي التأثيري أكثر في المتلقي باعتبار أنّ اللغة الشعرية هي" في الحقيقة تأليف موسيقي لا تأليف لغوي"[3] وهذا ما يؤكّده الباحث العربي دحو بأنّ شعراء الملحون يلجأون إلى هذه الحروف ذات التأثير البارز في اللّحن" وتحقيقها لهذه السهولة، فإنّ مطاوعتها على الهروب إلى الأخف اللين بالنسبة للحضري، والمجهور المتفجّر أو المهموس الواضح بالنسبة للبدوي هو ما أدى اسخدامها أكثر، وساعد على سيطرة اللّحن وإذا كان علماء اللّغة يرجعون ذلك غلى التماثل والتّغاير، فإنّ الشعراء عندما نسألهم عن هروبهم إلى هذه الحروف، أو استخدامهم لها أكثر يجيب بعضهم أنّها أكثر تحقيقا للإيقاع الّذي يضمن الوزن للنص وأسهل في النطق من غيرها من الحروف الأخرى "[4]، والشعر الملحون تلفظي يعتمد على الالقاء والانشاد في صورته الأولى، فيوظف ألفاظ وتراكيب ذات إيقاع موسيقي يؤثّر في المتلقي كما نجد سيطرة أصوت الحروف اللّثوية[5] بجانب حروف المد وهي(اللّام، النون الميم

---

[1]- أصوات اللّين في اللغة العربية هي ما اصطلح القدماء على تسميته بالحركات من فتحة وكسرة وضمّة، وكذلك ما سمّوه بألف المدّ، وباء المدّ، وواو المدّ، وماعدا هذا فأصوات ساكنة، (ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص28.)

[2]- نقلا عن: رمضان عبد الله، أصوات اللّغة العربية بين الفصحى واللّهجات، ص 54.

[3]- مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، ج3، ص 368.

[4]- العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، النشأة، المضمون، البناء، ص ص 345-346.

[5]- وهي الأصوات التّي يتصل فيها طرف اللّسان باللّثة، وهي اللام، الراء، النون.(ينظر: محمود عكاشة، أصوات اللّغة، دراسة في الأصوات ومخارجها وصفاتها وتماثلها، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، ط1، 2005م، ص 69.

الباء، الراء) وهي من أصوات البينية الّتي تتراوح بين الرخاوة والشدّة يتصل فيها طرف اللّسان باللثّة، فاللّام هو من بين الأصوات المجهورة الغالبة في النصوص الثلاثة، وهو" صوت جانبي مجهور ينطق بوضع طرف اللّسان في منطقة اللّثة العليا بمقدّمة الفم ويرتفع الطبق، فيسدّ المجرى الأنفي عن طريق التصاقه بالجدار الخلفي للحلق، وتتذبذب في نطقه الأوتار الصوتية فالهواء يجري من أحد جانبي اللّسان مع الأضراس العليا[1]".

ثمّ يأتي بعده بروز حرفي النون والميم وهما من الأصوات البارزة في النصوص الثلاثة، ويعتبر كلّ من هما " صوت أنفي مجهور يتمّ نطقه بوضع طرف اللّسان مرتكز على اللثّة، وخفض الطّبق ليفتح المجرى ويقع في نطقها تذبذب الأوتار الصوتية والأنفية تعني خروج الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف فهي بهذا الوصف كالميم تماما، وتختلف عن الميم أنّ طرفا اللّسان مع النون يلتقي باللثة فيمنع مرور الهواء عن طريق الفم، ولكن الشفتين تقومان بهذا الدور في نطق الميم"[2].

ويعدّ صوت النون والميم من أكثر الأصوات الأنفية[3] تأثيرا في النصوص الثلاثة وشيوعا على لسان أهل المنطقة بعد حروف المدّ وحرف اللام، إضافة إلى أنّنا نجد بجانب هذه الأصوات صوت حرف الباء وهو أيضًا من الأصوات الشفوية التّي تخرج مع مرور الهواء من الأنف " في بنائه تنطبق الشفتان بصورة تامة أمام التيار الهوائي الخارج من الرئتين، حيث يحبس فترة من الزمن، يتبعه انفراج الشفتين، ليندفع الهواء محدثًا هذا الصوت الانفجاري، في الزمن الذّي تتذبذب معه الأوتار الصوتية"[4]. ثمّ يأتي حرف الراء وهو أيضًا من الحروف البينية التّي تتراوح بين الشدّة والرخاوة[5]، ويحدث هذا الصوت

---

[1]- محمود عكاشة، أصوات اللّغة، دراسة في الأصوات ومخارجها وصفاتها وتماثلها، ص69.

[2] - المرجع نفسه، ص 71.

[3]- الأصوات الأنفية: هي الأصوات التي يتسرب الهواء معها من الأنف دون الفم هو حجرة الرنين، فيؤثر حجمه وتحديد شكله في الرنين المصاحب لنطق الصوت، ويوجد في العربية صوتان صامتان أنفيان، هما: الميم والنون.(ينظر: المرجع نفسه، ص ص79-80).

[4]- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوّية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 1998م، ص156.

[5]- الشدّة: هي خروج الصوت فجأة في صورة انفجار للهواء عقب احتباسه عند المخرج، كما في نطق الباء، والتاء، والدال. والرخاوة أو الاحتكاكية: هي خروج الصوت مستمرًا في صورة تسرب للهواء محتكًا بالمخرج، كما في نطق الثاء، والحاء، والزاي،(ينظر: محمود عكاشة، أصوات اللغة، ص99).

"باندفاع الهواء من الرئتين حيث تتذبذب الأوتار الصوتية في الحنجرة ويشق الهواء طريقه إلى التجويف الفمّي، حيث يصادف اللّسان مسترخيًا فيضرب طرفه اللثة ضربات متكرّرة"[1].

وبعد هذا العرض لصفات الأصوات المجهورة لعدد الحروف الغالبة في النصوص الثلاثة، يجعلنا نكتشف طبيعة الصّوت اللّغوي غير المعرب للسان أهل المنطقة، إذ أن حرف (الياء) بالنسبة لحروف المد يأتي في مقدمة الأصوات المجهورة، ومعنى ذلك أنّنا نجد ميلا واضحا إلى الكسرة أكثر من غيرها، ثم حرف (اللام) المرقق والمفخّم حسب وضعية اللّسان، ثم يأتي صوت حرف (الألف) ومعنى ذلك أنّنا نجد ميلا من جهة أخرى إلى الفتحة.

ثم يأتي صوت حرف الواو أي الضمّة وهذه الحروف تساعد في التعبير عن مشاعر الشاعر وبيان موقفه الوجداني كي يثير مشاعر وأحاسيس المتلقي" لأنّ المد يبعث على إخراج ما في ذات الشاعر من أحاسيس، وهذا ما يجعل المد أحد المكونات الصوتية داخل النص الشعري، حيث يقرب من الدلالة اللغوية ويوصل إلى المعنى بيسر وبساطة وارتياح"[2]، لأنّ الشاعر في موقف تمرير خطاب وجداني غرضه إثارة وجدان الآخرين بأصواتٍ ذات جرسٍ قويٍّ مؤثّرٍ.

أمّا بقية الحروف المجهورة جاء مجموعها متواضع في النصوص الثلاثة كصوت حرف الذال الأسناني[3] الرخو المرقق يُنْطَقُ كصوت حرفي الثاء والظاء" بوضع طرف اللّسان بين أطراف الثنايا العليا والسفلى، ويسمح للهواء بالمرور من منفذ ضيق، ويأخذ اللّسان وضعًا مستويًا ويرتفع الطبق ليسد فتحة الأنف فيلتصق بالحائط الخلفي للحلق، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية"[4]، لكن صفات هذه الحروف تختلف في ما بينها إذ نجد صفة

---

[1]- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوّية، ص 175.

[2]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص 23.

[3]- وهي الأصوات التّي تشترك في نطقها الثنايا العليا والسفلى بمشاركة طرف اللّسان، وهي الثاء، والذال، والظاء، ينظر:(محمود عكاشة، أصوات اللغة، ص66).

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الجهر يشترك فيها حرفي الذال والظاء، بينما نجد صفة الهمس في صوت الثاء، وقد ورد مجموع صوت حرف الظاء في النصوص الثلاثة خمس(05) مرّات، ثمّ يليه صوت حرف الضاد أسناني لثوّي انفجاري، وقد ورد أربع (04) مرّات في مجموع عدد الأصوات المجهورة، ويكاد ينعدم صوت حرف الذال الأسناني الرخو برصيد ثلاث (03) مرّات.

ج- الحروف المهموسة:

1-جدول عدد الحروف المهموسة وفقا للنصوص الثلاث:

النص / الحرف	النص الأوّل	النص الثاني	النص الثالث	المجموع
التاء	18	17	06	41
الثاء	01	00	00	01
الحاء	10	05	03	18
الخاء	01	04	00	05
السين	15	06	02	23
الشين	05	13	02	20
الصاد	07	05	03	15
الطاء	01	03	03	07
الفاء	04	05	03	12
القاف	15	08	01	24
الكاف	06	05	07	18
الهاء	27	02	11	40
الهمزة	04	00	13	17

2- تحليل الجدول:

نلاحظ سيطرة أصوات حروف (التاء، الهاء، القاف، السين، الشين) فبرز صوت التاء من بين أكثر الأصوات الأسنانية اللثوية[1] في النصوص الثلاثة الذّي يوصف "بأنّه صوت صامت، أسناني لثوي، انفجاري شديد مهموس مرقق، ويتّم نطقه بإلصاق طرف اللّسان بداخل الثنايا العليا ومقدمة اللثة وبتخفيض مؤخر اللّسان وإقفال المجرى الأنفي وفتح الأوتار الصوتية إلى درجة تمنع الذبذبة من الحدوث ولذا يمتنع الجهر في التاء"[2].

ثمّ يأتي بعدها حرف الهاء وهو من الأصوات الحنجرية[3] المرققة، فعند النطق به "يظل المزمار منبسطًا دون أن يتحرّك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعًا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار، ويتخذ الفم عند النطق بالهاء وضعًا يشبه الوضع الذّي يتخذّه عند النطق بأصوات اللّين، والهاء عادة صوت مهموس يجهر به في بعض الظروف اللغوية الخاصة وفي هذه الحالة يتحرّك معها الوتران الصوتيان، كما يسمع لهذه الهاء المجهورة نوع من الحفيف لولاه لكانت هذه الهاء أقرب إلى صوت لين عادي"[4]، إضافة إلى أنّه صوتٌ يعبر عن تأوهات وصيحات الشاعر الانفعالية "بل أن هذه الصيحات تتخذ أسماء مثل: أهات وتأوهات وشهقات وأه، بل سموا الحصبة (آهه) والجدري (مآهة) وكأنهم يشخصون ما يصدره المريض من تأوه"[5]، وعلى كلّ فالهاء مثل ما لاحظنا في مستوى بناء المفردة، هو من بين الحروف التّي لحقت بها عملية الإبدال الصوتي بحروف أخرى قريبة منها في الصفة والمخرج شأنها في ذلك شأن الأصوات الأخرى للميل إلى السهولة والخفة والاقتصاد الصوتي في الكلام، "وهنا تتدخل

---

[1]- هي الأصوات التّي تخرج من منطقة أصل الثنايا العليا بمشاركة طرف اللّسان، ويعد هذا المخرج أغنى المخارج بالأصوات العربية، والأصوات الاسنانية اللثوية هي: الدّال، الضاد، الطاء، الزاي، السين، الصاد، التاء (ينظر: محمود عكاشة، أصوات اللغة، ص67).

[2]- رمضان عبد الله، أصوات اللّغة العربية بين الفصحى واللّهجات، ص110.

[3]- وهي الأصوات التّي تنتج في منطقة فتحة المزمار، ولذا تسمى كذلك مزمارية، و تتشكل عن طريق غلق الفتحة فيحدث صوت الهمزة، أو عن طريق تضيقها، فيحدث صوت الهاء، والأصوات الحلقية هي الهمزة والهاء.(ينظر: محمود عكاشة، أصوات اللغة، ص ص 77-78).

[4]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص77.

[5]- رمضان عبد الله، أصوات اللّغة العربية بين الفصحى واللّهجات، ص77.

اللهجات في إبدال أصوات بعض الكلمات التّي تتفق بينهم في المعنى فتتبدل الهاء في نحو(ماء) وأصله (موه) والجمع (أمواه) وكذلك في قولهم في (أهل) (أل) حيث توالت همزتان فقلبت الثانية ألفًا ومنه(أياك وهياك) وأرقت الماء وهرقت الماء، وأرحت دابتي وهرحتها، وتبدّل الحاء في كدحه وكدهه، وحيث مخرج الهمزة من الهاء"[1].

أمّا حرف القاف فهو من الأصوات اللهوية[2] الانفجارية المهموسة شبه المفخمة، التي تتشكل " حين يرتفع أقصى اللّسان حتّى نقطة إلتقائه بأدنى الحلق واللهاة، وفيه يرفع مؤخر الطبق حتّى يلتصق بالجدار الخلفي للحلق حيث يسد المجرى الأنفي، ومعه لا تتذبذب الأوتار الصوتية، وحين يطلق سراح مجرى الهواء يأتلف الصوت محدثًا انفجارًا مسموعًا"[3]. وقد أصاب هذا الصوت قدرٌ غير قليل من التغيير والتبديل على لسان العامّة في بعض مناطق الشمال الغربي من الجزائر، إذ يُنطق في مناطق من تلمسان مثلاً:حرف القاف كافًا، فيقولون(الكهوة) بدلا من (القهوة)، وهذا الإبدال بين القاف والكاف وحروف أخرى ليس خاص باللهجة الجزائرية فقط، بل هو شائع أيضًا في بعض الأقطار العربية،" في اللهجة المصرية كلمتان قلبت فيهما القاف غينًاعلى هذا النحو هما(يغدر ومشتقاتها بدلا من يقدر، وزَغْزَغَ بمعنى: حرَّكَ يَدَهُ في خاصِرة الصبي ليُضْحِكَهُ ، والأصلُ فيها (زَقْزَقَ)، كما تطورت القاف إلى كاف في نطق الفلسطيين في المدن فهم يقولون مثلا (كَالَ) في (قَالَ) و(بُرْتُكَالْ) في (برتقال)، وكتلة كتل في (قَتَلَهُ قَتْلاً)...أمّا عن قلب القاف همزة في اللهجة القاهرية والشامية فإنّه يبدو قديم في اللغات السامية...نحو(زَنَقَ وَزْنًا) أي ضيق بخلا ونحو(قرم، أرم) و(القصر والأصر) أي الحبس...وقريب من ذلك ما نلاحظ في كثير من اللهجات العربية من نطق القاف جيمًا قاهرية(أنا جُلْتْ) كما ينطقها المصريون(أي أنا قُلْتُ)"[4]، وتختلف صفة هذا الصوت بين القدماء والمحدثين، ويختلف نُطْقُهُ أيضًا في اللهجة الجزائرية من منطقة إلى أخرى، إذ" كان يعتبره القدماء مجهورًا فهو

---

[1]- رمضان عبد الله، أصوات اللّغة العربية بين الفصحى واللّهجات، ص77.

[2]- وهي الأصوات التّي تخرج من اللهاة بمشاركة مؤخرة اللسان، ولا يوجد منها في العربية إلاّ صوت القاف.(ينظر: محمود عكاشة، أصوات اللغة، ص76).

[3]- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص179.

[4]- رمضان عبد الله، أصوات اللّغة العربية بين الفصحى واللّهجات، ص- ص86-87.

مهموس من الأصوات الشديدة الإنفجارية ومخرجه لهوي، ولكن في منطقة الشمال الجزائري يُنطق بالترقيق، بينما في الجنوب الجزائري ينطق بالتفخيم، وفي بعض المناطق السهبية والصحراوية ينطق بالقاف الجامدة"[1].

ثمّ يليه من حيث الترتيب والشيوع في النصوص الثلاثة حرف السّين الشبيه بحرف التاء من حيث اشتراكهما في مخرج واحد، وهو صوت أسناني لثوّي مهموس مرقق، غير أنّ الاختلاف بينهما يكمن في أنّ صوت حرف التاء إنفجاري شديد بينما صوت حرف السين احتكاكي رخو، يتشكل من خلال اندفاع " كمية الهواء من الرئتين مرورًا بالحنجرة، حيث لا تتذبذب الأوتار الصوتية ويتخذ مساره عبر الحلق والفم حتّى يصل إلى نقطة إعتماد طرف اللّسان خلف الأسنان العليا أو السفلى مع التقاء مقدمته باللثة العليا تاركًا منفذًا ضيقًا حيث يحدث الاحتكاك الخفيف الذّي يشبه الصفير، ومعه يرتفع أقصى الحنك كي يمنع مرور الهواء من الأنف"[2]، وهذا النغم أو الإيقاع الموسيقي الناتج عن صوت صفير[3] حرف السين ذو" أهمية في الآداء الشفاهي من قبل الشاعر خاصّة حينما يكون أمام جمهور من الناس، وهذا الصفير المنبعث من حرف السين يساعد في الإثارة وشحن النفوس"[4]، كما يفصح عن الحالة النفسية والشعورية للشاعر إزاء القضايا التّي هزّت وجدانه قصد إثارة إنتباه وتحريك مشاعر المتلقي.

وأخيرًا صوت حرف الشين الذي شكل أثرًا هامًا في النصوص الثلاثة وحقق خاصية الكشكشة الملائمة لطبيعة لغة الشعر الملحون التّي تميل إلى الخفة والسهولة لأنّ الانسان" في نطقه لأصوات لغته يميل إلى الاقتصاد في المجهود العضلي، وتلمس أسهل

---

[1]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص 24.

[2]- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص164.

[3]- أصوات الصفير: هي الأصوات التّي يضيق خلال نطقها مجرى هذه الأصوات ضيقًا شديدًا عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيرًا عاليًا، ولا يشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات، وهي عند القدماء السين الزاي، الصاد، ولكن عند المحدثين من يجمعون كلّ الأصوات التّي تحدث في نطقها ذلك الحفيف أو الصفير عاليًا كان أو منخفضًا وهي: ث، ذ، ز، س، ص، ظ، ف، (ينظر: محمود عكاشة، أصوات اللغة، ص- ص116-117).

[4]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص 24.

السبل، مع الوصول إلى ما يهدف إليه من إبراز المعاني وإيصالها إلى المتحدثين معه"[1].

وحرف الشين من مخارج الأصوات الغارية[2] رخو، مهموس، مرقق ويُنْطَقُ "حين يلتقي طرف اللّسان بمؤخر اللثة ومقدم الحنك الأعلى، ويندفع الهواء مارًا بالحنجرة دون أن يحرّك الوترين الصوتيين، وعند الالتقاء في نقطة الإخراج الصوتي يسمع هذا الصوت المتفشي لآن درجة التضييق أقل منها عند إخراج صوت السين"[3]، وقد يتأثر صوت الشين المهموس بالأصوات المجهورة التي تجاورها في الكلام، مثل: (شجرة) تُنطق الشين في هذه الحالة مجهورة، لأنّها اتصلت بها بصوت الجيم المجهور.

أمّا بقية الحروف المهموسة جاء عددها في النصوص الثلاثة قليل كصوت الخاء الطبقي الرخو شبه مفخم، حيث ورد مجموعه خمس (05) مرات في النماذج الثلاثة وصوت الطاء الأسناني اللثوّي الشديد الانفجاري بلغ عدده سَبع (07) مرات، ويكاد ينعدم صوت الثاء الأسناني الرخو، حيث أحصينا حالة واحدة(01) فقط من مجموع النماذج الثلاث.

وسجلنا من خلال الجدولين تنوع صفات ومخارج الحروف، فالياء صوت صائت غاري رخو مجهور مرقق، أمّا حرف التاء صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس مرقق حيث شَكَّل هذان الصوتان نسبة عالية في تكرارهما وشيوعهما في النصوص المدروسة "وهي ظاهرة أسلوبية تبرز مدى العلاقة بين الصورة الحسية للصوت ودلالته،...وانتشارهما بكثافة حقق الغاية التعبيرية وأشاعا إيقاعًا ملائمًا للخطاب...يبعثان نغمة جرسية تساعد ضبط الإيقاع الشعري أثناء النطق"[4].

كما سجلنا أيضًا نسبة عالية لأصوات الحروف المجهورة حيث بلغ مجموع عددها في النصوص الثلاثة 753 حرفا بنسبة7,53%، مقارنة بمجموع عدد أصوات الحروف

---

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص188.

[2]- الأصوات الغارية: وهي الأصوات التي مخارجها الغار(الطبق الصلب) أو التجويف الذي يقع في الحنك الصلب، والأصوات الغارية هي: الشين، والجيم، والياء، ينظر:(محمود عكاشة، أصوات اللغة، ص73).

[3]- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص178.

[4]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص 25.

المهموسة التّي بلغ مجموع عددها241حرفا بنسبة2,41% في مجموع حروف النصوص الثلاثة، وسيطرة الأصوات المجهورة على حساب الأصوات المهموسة تؤكدها الدراسات الصوتية " فالكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كلّ كلام مجهورة، ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلاّ فقدت اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذّي نميز به الكلام من الصمت والجهر من الهمس والإسرار...وقد برهن الاستقراء على أنّ نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لاتكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة"[1].

وبعد هذا العرض الموجز لبعض صفات أصوات الحروف، تبيّن لنا أن شعراء الملحون اعتمدوا في سجيتهم وفطرتهم على تعابير صوتية موحية ذات إيقاع دلالي خاص يناسب لغتهم المتداولة في ذلك العهد، وهو ذو جرس موسيقي قوّي مؤثر في المتلقي يُسَهِلُ عليه عملية الحفظ والرواية، كما اعتمدوا على تنويع المكوّنات الصوتية، بين الهمس والجهر رغم سيطرة هذا الأخير في تشكيل الجانب الصوتي لقصائدهم كي تلاءم تجاربهم ومواقفهم وحالتهم الوجدانية اتجاه الأوضاع المضطربة التّي شهدتها الحقبة الزمنية المحدّدة في هذه الدراسة.

كما كانت لغتهم في معظم الأحيان تميل المتفاصح، أي لغة بينية، تنهل من العامية، لترتقي بها إلى قمة الهرم، فتقتبس من تراكيب وألفاظ الفصيح، كما لاحظنا قلة توظيف الألفاظ والتراكيب من اللغة التركية.

المبحث الثاني: الصورة الشعرية

المطلب الأوّل: مفهومها

تعدُّ الصورة الشعرية محورًا أساسيًّا من محاور البناء الشعري، بجانب كلّ من اللغة والإيقاع الموسيقي، وتتآلف هذه العناصر في ما بينها لتشكل نظامًا خاصًّا يعطي للصورة جماليتها وإيحائها على أكمل وجه في الشعر، وتؤدّي ما لا يؤديه النثر، فبدونها يبقى

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص22.

الشعر نظمًا جافًا خالٍ من النبض والحركة، فهي التّي تمدُّه بالحياة وبدلالات عميقة جديدة لم يألفها المتلقي.

وترتبط الصورة في جوهرها أثناء عملية الابداع الشعري بالخيال، وهو الفاصل بين لغة النثر ولغة الشعر التّي بفضلها يكسب الشعر تلك الطاقة الإيحائية، "فالشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، ذلك لأنّ الصورة المجازية جزء ضروري من الطاقة التّي تمد الشعر بالحياة"[1]، كما تعد الصورة قطعة أساسية في العمل الشعري، بل" الجوهر الثابت والدائم في الشعر"[2] يقاس على أساسها مدى تأثير وانجذاب المتلقي اتجاه القصيدة "فبحضورها أو غيابها يحكم على هذا الكلام الذّي نسميه شعرًا، لأنّ تحويل القيمة الشعورية إلى قيمة تعبيرية يتّم بوساطتها، وعلى أساس هذا المنطلق تغدو الصورة قمّة هرم تستشرق منها القيمة الدلالية والشعورية للشعر"[3]، وهذا يعني أنّ الشعر تصوير لتجربة ما أو حادثة ما حسب ما تمليه مشاعر وأحاسيس الشاعر، وبالتالي تكون الصورة الشعرية "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[4].

وعلى هذا الأساس تمكنت الصورة الشعرية من احتلال أهمية كبيرة في العمل الشعري، ومكانة بارزة عند النقاد والدارسين القدماء والمحدثين، وفي جميع ما يعرف بالاتجاهات والمذاهب الأدبية، فهي" ليست حكرًا على اتجاه فنّي بعينه، بل هي في صميم الشعر لأيّ اتجاه انتمى، ولكن قد تختلف طبيعة هذه الصورة في كلّ اتجاه من هذه الاتجاهات، وتختلف أيضًا الصورة من عصر إلى عصر، ومن بيئة إلى أخرى...والشعر في حقيقته قائم على الصورة منذ أن وجد وحتّى اليوم، فقد استخدمت الصورة الشعرية في الشعر التقليدي أو الكلاسيكي بطريقة توصل إلى الزخرف والتزيين، بينما استخدمت في الشعر الرومانسي لتضيف بعضًا من التلوين العاطفي والتأثير النفسي في مضامين

[1]- عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث،1945-1962م، منشورات جامعة باتنة، ص237.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ط2، 1983م، ص07.

[3]- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، ص224.

[4]- عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث ، ص251

الشعر"[1].

وقد اختلف الباحثون والنقاد العرب القدامى والمحدثين حول مفهوم الصورة، ومن بين آراء القدماء التّي تستوقفنا حول هذه الاشكالية في قضية اللفظ والمعنى قول الجاحظ (ت255ه): "إنّ المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمّي والعربي، والبدوّي والقروّي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنّما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[2]، وهذا يعنى أنّ الجاحظ أعطى السبق والأفضلية للألفاظ على حساب المعاني في تصوير الشعر الجيّد، وفي هذا الشأن يتفاضل الناس.

أمّا ابن رشيق القيرواني (ت456ه) يرى أنّ الصورة الشعرية أقرب إلى التأثير في الكلام من الحقيقة، ويُؤكد أن المجاز هو الذّي يؤثر في النفوس والعقول في قوله: "والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ، ثمّ لم يكن مُحالاً محضًا، فهو مجاز لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز"[3].

وهذا الرأي قريب من رأي ابن الأثير(ت637ه) في باب المجاز والحقيقة، وأيّهما الأسبق في العمل الأدبي إذ يقول: "أنّ المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة والبلاغة، لأنّه لو لم يكن كذلك، لكانت الحقيقة التّي هي الأصل أولى منه حيث هو الفرع عليها، وليس الأمر كذلك، لأنّه قد ثبت وتحقّق أنّ فائدة الكلام الخطابيّ هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتّى يكاد ينظر إليه عيانًا"[4].

---

[1]- واصف أبو الشباب، القديم والحديث في الشعر العربي الحديث، ، ص267.

[2]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط 1998م، ص- ص131، 132.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار السعادة مصر، ط3، 1963م، ص266.

[4]- ضياء الدّين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ق1، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، دط، دت، ص88.

ويظهر لنا أنّ قضية الصورة من خلال الميزان النقدي القديم تقوم في معظمها على أساس الجانب البلاغي مثل التشبيه والاستعارة والمجاز، والصورة عندهم يغلب عليها الطابع المادّي والوصف الحسي الذّي يقوم على الملاحظة البصرية للظواهر الخارجية "لأنّها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا، فالانطباعات التّي تنتج في الذهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي، وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير في النفس بعض المشاعر، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بواسطة الذاكرة وتداعي المعاني"[1]، وهي حال الشاعر الذّي يستمّد معالم بناء الصورة الشعرية من خلال تصويره الفوتوغرافي للعالم الخارجي، الذّي يثير حاسة نظره دون ربطه بوجدان الشاعر "وهذا الكلام يدّل على أنّ البلاغين القدامى تعاملوا مع الصورة الفنية تعاملا خارجيًا، ولم يهتدوا إلى أهمية ربطها بالعالم النفسي للشاعر ممّا أعاق عملية تذوق جماليات الصورة في العمل الشعري، وإدراك أهميتها في خلق التجربة الفنية.

فالشعراء قديمًا– كما نعلم- لم يكونوا أحرارًا في التعبير عن مشاعرهم، إنّهم ينظمون من أجل إرضاء غيرهم بالإضافة إلى ذلك فإنهم كانوا ينشدون الشعر والانشاد لا يعطي وقتًا للتأمل، وهي الطفرة التّي تجاوزها الشعر الحديث حين استقل بذاتيته وفردانيته فأصبح الشاعر يكتب لإرضاء ذاته"[2].

ووفقًا لهذه الرؤية نجد أن الدراسات النقدية العربية القديمة تناولت مسألة الصورة "تناولاً تعليميًا جافًا لايتعدى الوقوف بها عند بعض الأدوات البلاغية لبناء الصورة، مثل المجاز والتشبيه، والاستعارة،"[3]، والتي تكون معالمها مفروضة ومستوحية من عناصر الواقع الخارجي كما هو عليه، من خلال عقد علاقات التشابه بين الأشياء الموصوفة أو مستعارة من أشياء أخرى.

[1]- مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص180.

[2]- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2005م، ص69.

[3]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص425.

وعليه يمكن القول أنّ الدراسات العربية القديمة اعتمدت في التصوير الشعري على الأساليب البلاغية الخاضعة لسلطة العقل والمنطق " بما يعرف عند عبد القاهر الجرجاني بالإعراب البلاغي، حيث اكتفت بالأدوار البلاغية لبناء الصورة مثل المجاز والتشبيه والاستعارة، حتّى ظهرت الدراسات النقدية العربية الحديثة متأثرة بالنقد الغربي إلى حدّ بعيد، وراحت تتعمق دراسة الصورة في العمل الشعري وتتخذها من أسس التفرقة بين الشعر التقليدي والشعر التجديدي"[1]، الذي يعتمد على لغة العاطفة والخيال.

وقد اتجه مفهوم الصورة في النقد العربي الحديث إلى دراسة الصورة من الداخل كروح حيّة حيوّية، وليس من الخارج كمادّة جافة نتيجة تأثير العالم الخارجي على حواسنا كما كانت عليها نظرة القدماء، " ولم يعد الشاعر كما كان في السابق يقف من موصوفاته موقفًا منفصلاً كالمصور الفوتوغرافي الذّي يقتصر على نقل الواقع بصدق وأمانة، وإنّما أصبحت الصورة جزءًا لا يتجزأ من شخصية الشاعر وشعوره وتفكيره"[2]، ويعود هذا إلى نظرتهم الرومانسية الوجدانية للشعر، باعتباره فيض من الأحاسيس والعواطف التّي "أصبحت تولي الذات عناية خاصة، وتجعلها الأساس في التجربة الشعرية وأصبحت العاطفة طاقة تشحن بها الأداة الفنية لغةً وتصويرًا وتوحدت الصور الشعرية بالانفعالات النفسية عند الشاعر فوسمتها بالصدق والحيوية، وطبعت العمل الشعري ببصمات الشاعر وتدفقت في شرايينه دماؤه ونبضه"[3].

ويؤدي الخيال الرومانسي دورًا هامًا في بناء الصورة الشعرية من خلال تحريك مظاهر الطبيعة وبعث الحياة فيها، حتّى تغدو كالإنسان حيّة تعقل وتفكر،" فيجعل من الطبيعة الصامتة، طبيعة ناطقة لها ما لإنسان من نوازع إنسانية، وهنا يتجلى دور الخيال في إثراء الصورة ودور العاطفة في شحنها وحركتها"[4]، والشاعر يعتمد على الصورة للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره الذاتية، ويصوّر بواسطتها أحاسيس ومشاعر الآخرين كي يؤثر في المتلقي، وذلك بفضل القوّة الخلاقة التّي يمتلكها خيال الشاعر، فتغدو الصورة

[1]- حواس برّي، شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ص304.

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص499.

[3]- المرجع نفسه، الصفخة نفسها.

[4]- حواس برّي، شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ص308.

" هي التقنية التّي يتمظهر من خلالها عمل الخيال، وفاعليته في تشكيل العام وللخيال دور في تكوين الصورة عن طريق خرق المألوف في اللغة"[1].

يبدو لنا جلّيًا أنّ جمالية الصورة تقوم على دعامة الخيال الخلاق الّذي يدفع باللغة الشعرية إلى إبداع صور جديدة غير مألوفة تثير دهشة ومتعة المتلقي، وعليه تكون الصورة "جسرًا يتنقل عليه الإحساس والفكرة والنبض الشعري إلى المتلقي، ومن ثمّ يشارك في إحداث الأثر الفنّي"[2]، فالصورة الشعرية هي أكثر من وسيلة لنقل مشاعر وأحاسيس الشاعر، بل هي وسيلة استبطان واكتشاف أغوار الذات، ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرّك الجماد وتبعث الحياة وتهز الأعماق، "والأشياء من خلال ذاته، فنفسه مرآة لمّا حوله ومن حوله، ولذا كانوا يخلطون مشاعرهم بمناظر الطبيعة ويكثرون من تشخيصها"[3].

وهكذا بدأت النظرة إلى الصورة الشعرية تتغير من صورة الوصف الحسّي الخارجي للواقع إلى وصف شعوري داخلي له، إذ ينقل الشاعر من خلالها أحاسيسه وأفكاره إلى المتلقي ليشاركه عواطفه ومشاعره، والخيال يعمل على بناء الصورة التّي تكون قادرة على التأثير والايحاء ولكي يتضح مفهوم الصورة في الشعر العربي الحديث، لا بأس أن نقدّم آراء وتعاريف بعض النقاد الدّالة على تأثرهم بالمبادئ الرومانسية، إذ أنّ" استخدام هذا المصطلح النقدي- الصورة – إنّما جاءنا عن طريق إتّصال الثقافة العربية الحديثة بالثقافة الغربية ولعل هذا ما يفسر اعتماد النقاد العرب المحدثين على تعريفات النقاد الغربيين للصورة"[4].

يعرفها علي البطل في قوله هي: " تشكيل لغويّ يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدّة من الحواس إلى

---

[1]- نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م، ص 96.

[2]- سحر سامي، شعرية النّص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدّين بن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2005م، ص135.

[3]- مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص180.

[4]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص421.

جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية"[1]، وبهذا تكون الصورة أداة تعبيرية بواسطة الكلمات والمفردات، يقوم خيال الشاعر بنسج خيوطها من وحي الحواس والنفس والعقل.

والحديث عن الصورة الشعرية هو حديث عن وجود تكامل فنّي بين روح الشاعر والطبيعة باعتبارها مصدر من مصادر إبداعها فهي:" انبثاق تلقائي حرّ يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة الانسجام مع الطبيعة، من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار"[2]، وجعل الصورة تخضع لحركة النفس والطبيعة، هو ما أكده عز الدّين اسماعيل في قوله:" إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها، عندئذٍ يأخذ الشاعر كلّ الحقّ في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء"[3].

ويعرفها إحسان عباس في قوله: أنّها" تعبير عن نفسية الشاعر وأنّها تشبه الصور التّي تترأى في الأحلام...ودراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة، ذلك لأنّ الصورة هي جميع الأشكال المجازية إنّما تكون من عمل القوّة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر"[4]، هذا يعني أنّ الصورة هي الجوهر والأساس الذي يقوم عليها لإبداع الشعري في الكشف عن الأفكار والمعاني التي تجول في أعماق النفس الشاعرة، في شكل رموز وإشارات تتداعى كما في الأحلام.

أمّا الصورة الشعرية في نظر ابتسام أحمد حمدان: فهي" لوحة أو مشهدًا مفروضًا على المتلقي تشلُّ خياله بما تمليه من أحداث وأصوات وأشكال، وإنّما هي مشاركة وجدانية تفتح أمام المتلقي آفاق التجربة بفضل نظامها الإيقاعي النفسي الخاص، وبما

---

[1]- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني هجري، دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس لبنان، ط2، 1971م، 30.

[2]- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981م، ص33.

[3]- عز الدّين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م، ص13.

[4]- إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط2، 2011م، ص200.

تخلقه من أصداء متجاوبة شكلية كانت أو دلالية، فتنشط خيال المتلقي بما تنشره من إيحاءات واسعة يتردّد صداها في كلّ جزء من أجزاء العمل الفنّي"[1]، وتكون الصورة وفق هذا الرأي أداة تعبيرية يتكئ عليها الشاعر في رسم معالم العالم الخارجي، وفق رؤيته الذاتية وبواسطة خياله الخصب الذّي يكشف عن عوالم جديدة، سبيله إلى ذلك التأثير في المتلقي في شكل صور إشارية أو رموزٍ أو إيحاءات.

وخلاصة القول حول مفهوم الصورة الشعرية أنّها مهما بلغت من التجديد وتأثر بالمذهب الرومانسي الغربي في الشعر العربي الحديث، إلاّ أنّها تبقى مرتبطة في تكوينها وبناءها العام بالصياغة البلاغية القديمة، وفي هذا الشأن يعرفها عبد القادر القط في قوله: هي "الشكل الفنّي الذّي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانّي خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّي، والألفاظ والعبارات هما مادّة الشاعر الأولى التّي يصوغ منها ذلك الشكل الفنّي، أو يرسم بها صورة شعرية"[2].

وبناءً على ما تقدم سنتطرق في هذا المبحث إلى مكوّنات الصورة في الشعر الملحون بمنطقة الشمال الغربي الجزائري إبّان العهد العثماني، معتمدين على إبراز بعض صور التشبيه والاستعارة والكناية، مع الكشف عن جماليتها الفنية ودلالاتها الوجدانية، ثمّ البحث عن مصادر تشكيلها.

المطلب الثاني: مكوّنات الصورة

تعدُّ دراسة الصورة في الشعر الملحون الجزائري قيمة فنية مركبة، تعكس التجربة الشعرية القائمة على ثقافة الشاعر ومحصوله اللغوي والأدبي، ونوازعه النفسية والشعورية، وما تحمله ملامح البيئة التّي ينتمي إليها، "معتمدًا في تشكيل صوره على انعكاسات الخبرة الفنية لديه صياغة، ونظام التفكير القائم على وعي التجربة بأبعادها المختلفة، وما

[1]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص260.

[2]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص391.

يرصده من خبرات متميزة يستوحيها من الحياة ومن المعرفة الثقافية محتوى ومضمونًا، فالصورة هي التركيبة الفنية التّي تحقق هذا التوازن بين المستوى المطلوب والمنجز أو المتاح تفاوتًا بين التقريرية والايحاء الفني"[1].

وقد وجد شاعر الملحون بالمنطقة في الصورة أداة موحية للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره لتبليغ مقاصده إلى الجماعة التّي ينتمي إليها، "وكأنّه جزء لا يتجزأ منها ويتحرك في دائرتها وينهل من فضاءها الروحي والمادي، ويستمد من محيطها النفسي، الاجتماعي الثقافي، العقائدي، السياسي، الاقتصادي"[2]، فيتفاعل مع مكوّنات الصورة الشعرية السامع أو المتلقي، إذ يجد فيها ما يعبر عن انشغالاته وهمومه وحاجاته الوجدانية التّي تتماشى مع مستواه الثقافي والفكري، وبهذا تعد" الصورة طريقة من طرق أداء المعاني للوصول إلى الإقناع والاستمالة، ثمّ التأثير في القارئ عن طريق مراعاة مقتضى حال المخاطب"[3] وتأثير الصورة الشعرية في المتلقي لا تتّم إلاّ من خلال مدى مطابقتها للمستوى الثقافي والفكري والشعوري للمتلقي،" ومن هنا نجد ذلك التفاعل الذّي ينشأ بين المتلقي والشاعر ونجد أيضًا الاختلاف بينهما حين تتفاوت ثقافتهما وتجربتهما، وحين لا يعبر الشاعر عن فكر جاد وإحساس عميق، فقد لا يتأثر الأمّي تأثرًا حقيقيًا بشاعر الفصحى، لأنّه لا يفهم الشعر الفصيح أو يتذوقه، والعكس صحيح، قد لا يتأثر المثقف بالشعر الملحون لأنّه لا يعبر عن بيئته وتجاربه الخاصّة، أو عن وعيه العميق وثقافته الواسعة"[4].

كما تتفاوت فعالية تأثير الصورة الشعرية بين المتلقين، وذلك بإختلاف المعطيات والمرجعيات التّي اعتمد عليها كلّ شاعر في نقل تجربته الحسية أو حالته الوجدانية إليهم، " فالقصيدة التّي يراها هذا مؤثرة يراها غيره أقل تأثيرًا لأنّ اختيار الصورة واستخدمها يختلف من شاعر إلى آخر، فالصورة الحيّة تروق للمتلقي عن طريق التأثير لا عن طريق الوضوح في الشعر الملحون، لأنّ الشاعر يرتجل قصيدته، وفي هذا الموقف الشفاهي

[1]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص 122.

[2]- سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص20.

[3]- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، 69.

[4]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، ص490.

يحمل شحنة من العواطف، والعاطفة هي اللبنة الأساسية في تكوين الصورة بمعية الايحاء المؤثر في النفس لتعلقه بالقلب"[1].

والشعر الملحون الوجداني ليس مجرد نظم أو ترصيف للألفاظ والعبارات، وإنّما هو صوت مشحون بالأحاسيس والمشاعر يخاطب القلوب المفعمة بالعاطفة والخيال، ويحرّك الكوامن التّي فيه، وهو شعر"لا يعرفه إلاّ من يكابده ويعانيه، لذلك فالشاعر هو ذلك الإنسان الذّي إمتلأ قلبه بالأشجان، يئن للصوت الضعيف، يهز الإنسان والحيوان على السواء، والشاعر هو ذلك الذّي يذوب ليضيء للآخرين، وهو الذّي يغني ليحيا الآخرون"[2]، والشعر الملحون الذّي نتناوله بالدراسة، أصحابه هم" أدباء معرفون عاشوا في أوساط الشعب، فتحسسوا آلامه وآلامه، وتناولوا المواضيع القريبة إلى نفوسهم، وصاغوا منها ما يشبع رغبة تلك النفوس المادية والمعنوية"[3].

وشعراء الملحون بالمنطقة يفكرون بالصورة التّي يستمدونها من بيئتهم ومن عالمهم المحسوس، ويعبرون عنها ارتجالا وبعفوية الخاطر بلغتهم المتداولة على ألسنتهم،" وقد يتوهم بعضهم فيرى في بساطة التعبير...مجافاة الشاعرية الحقة وتناقضًا مع مبدأ الكثافة الإيحائية، وجمال التصوير، وهذا زعم مردود على أصحابه، فالنقاد المعاصرون يدعون الشعراء إلى استخدام اللغة السهلة البسيطة التّي تعبر عن المواقف الانسانية بصدق وحرارة دون تكلف أو تملقٍ"[4]، والدعوة إلى استخدام اللغة البسيطة في نقل التجربة الشعرية والشعورية إلى المتلقي،" لا تعني إستخدام لغة الحديث اليومي العادي المجرد من الإيحاءات الفنية بحيث يغدو لغة نثرية باهتة، قد يكون هذا الاستخدام سليمًا عندما يحمله الشاعر فكرة معينة عميقة أو دلالة فنية نمت داخل التجربة الشعرية نموًا طبيعيًا في شكل صورة إشارية أو رمز أو إيحاء"[5].

---

[1]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص ص 123-124.

[2]- عبد الرحمن قوبي، الشعر الوجداني عند علال الفاسي، قراءة في غزليات الزعيم علال الفاسي، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ع65-66 أفريل 2001م، ص264.

[3]- إبراهيم الداقوقي، فنون الأدب الشعبي التركماني، مطابع دار الزمان، بغداد، ط1، 1962م، ص04.

[4]- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص97.

[5]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص380.

ويميل شاعر الملحون بطبعه وبعفويته إلى ما تمليه عليه مشاعره في تصوير تجربة ما أو قضية ما أو مظهر طبيعي يهزّ وجدانه، ذلك أنّ" الصورة الشعرية هي الشبيه أو المعادل الموضوعي الذّي يتوخاه الشاعر كي يعبر عما يعانيه أو يجيش بخاطره ، فإنّما الفن عمومًا صورة لواقع معين أو تجربة ما"[1].

وعلى هذا الأساس تكون الصورة الشعرية عند الشاعر الملحون قد تجاوزت النقل الفوتوغرافي السطحي المادي لظواهر العالم الخارجي، "بل أصبح وصفًا للعالم الداخلي ومن ثمة التعبير عن الحالات النفسية، وبذلك يتجاوز الشاعر الأداء التعبيري المعروف بنزعته الخطابية إلى الاهتمام بالبحث عن الصور الحيّة والعميقة التّي تبرز من خلالها الصلات الروحية الخفية بينه وبين مظاهر الطبيعة"[2].

وقد توسل شعراؤنا بالصور البلاغية التقليدية المألوفة من تشبيهٍ واستعارةٍ وكنايةٍ، لرسم معالم الصورة الملائمة لرؤيتهم الذاتية، وموقفهم اتجاه القضايا الحياتية التي آثارت وجدانهم قصد التأثير في المتلقي، "فالشاعر ولوع بالتعبير عن طريق الصورة مستلهمًا إيّاها من نظرته إلى الحياة وعناصر الكون ومن تجربته التلقائية في الحياة اليومية، وفي الأوساط الشعبية يلاحظ السامع أنّ التعبير المجازي غير المباشر منتشر حتّى في الكلام الدّارج العادي، فالإنسان الشعبي البسيط ينزع إلى الكناية والاستعارة في كثير من الأحيان في سياق الكلام"[3].

ومن هنا فإنّ شعراء الملحون الذّين عايشوا مرحلة الحكم العثماني بالمنطقة، أبدعوا صورًا شعرية تنم عن رهافة إحساسهم وخيالهم الخصب، معتمدين في ذلك على الصناعة البلاغية التقليدية كالتشبيه والاستعارة والكناية، فماهي جمالية هذه الصور؟ وهل حضر فيها الإيحاء والإثارة والقدرة على هزّ وجدان المتلقي؟

---

[1]- أحمد قنشوبة، الشعر الغض، إقترابات من عالم الشعر الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر(دت) ص125.

[2]- علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ص 90.

[3]- أحمد قنشوبة، الشعر الغض، إقترابات من عالم الشعر الشعبي، ص- ص 125-126.

أ-الصورة التشبيهية:

يعد التشبيه من بين المكوّنات الأساسية في بناء الصورة الشعرية، إذ يتكئ عليه الشاعر في نقل الصور والمشاهد الخارجية القريبة من حاسة بصره في صياغة فنية موحية، "إذ أنّ التشبيه يعد من بين الألوان البلاغية المفضلة عند الأسلاف من الشعراء التقليديين، وأن الصورة الشعرية الأكثر حضورًا في إبداعاتهم هي الصورة التشبيهية وبعض الصور الاستعارية شريطة أن تكون قريبة المآخذ، وأنّهم يحبذون في الصورة الرؤية البصرية والمشاهدة العينية، وكأنّهم بذلك ينشدون البساطة والوضوح، ويعزفون عن الصور الناتجة عن الحواس الأخرى التّي قد تكون أكثر خفاء وتعقيدًا وتجريدًا"[1].

وقبل تتبع جماليات الصورة التشبيهية من خلال عرض بعض النماذج الشعرية، لا بأس أن نقدّم بعض التعاريف للتشبيه عند علماء البلاغة العربية القدماء، فقد عرفه أبو الهلال العسكري(ت395هـ) في قوله: " التشبيه الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الأخر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب...وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه"[2]، والمعنى نفسه ورد عند عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ/ت 474هـ) في قوله هو: " مقارنة بين طرفين متمايزين لإشتراك بينهما في الصفة نفسها"[3]، فالغاية من التشبيه ليس تحقيق الترابط بين شيئين يشتركان في التمثيل أوفي الوصف، وإنّما غايته تحقيق علاقة تآلف بين شيئين كان تحكمهما من قبل علاقة إختلاف وتنافر، لذلك نستعين بأدوات التشبيه كالكاف ومثل وكأن أو أحد مشتقاته للربط بينهما في المعنى على حدّ قول الخطيب القزويني أنّ التشبيه هو" الدلالة على مشاركة أمرٍ للآخر في معنى"[4].

---

[1]- محمد جلاوّي، التراث والحداثة في أشعار لونيس أيت منقلات، مطبعة الأوراق الزرقاء، البويرة، الجزائر 2007م، ص107.

[2]- أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، ص261.

[3]-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1991م ص88.

[4]- الخطيب القزوني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت) ص217.

وقد لاحظنا من خلال النماذج الشعرية المدروسة، كثافة توظيف الصورة التشبيهية بكلّ أنواعها وهي السّمة الغالبة على معظم المواضيع التّي طرقها شعراء الملحون بالمنطقة، وأوّل ما يطالعنا منها ما نجده في الشعر الديني الصوفي للشاعر المنداسي في قصيدته التّي مطلعها " كَيْفْ يَنْسَى قَلْبِيْ عْرَبْ الْعَقِيْقْ وَالْبَانْ"[1]:

إذَا أَسْتَاكَتْ وافْتَرَّتْ ضَاحْكَة بْنِيْبَانْ كَالجَوَاهِرْ يَا عُدَّالْ الْسْبِيْلْ خَلُّوا.

تشكلت الصورة التشبيهية في هذا البيت على سبيل التشبيه المرسل المُجمَل و"هو ما حذف منه وجه الشبه"[2]، معتمدة على ثلاث أركان محورية هي:

المشبه ــ أداة التشبيه ـــــ المشبه به.

النِيْبَانْ ـــــ الكاف ـــــ الجواهر

يشبِّه الشاعر في هذا البيت مكة المكرمة بالمرأة الحسناء التي يبرز جمالها في ضِحكتها، فتبدو أسنانها مثل الجواهر المتلألئة، فينشرح قلب الشاعر لها أثناء زيارته إليها ويبدو أن التماثل المادي منطقي بين النيبان والجواهر، وهي صورة ذات الإستعمال الشائع في معجم الوجدانيين، لكثرة اقتران الأسنان بالجواهر لدلالة من خلالها على مدى بياض ونصاعة أسنان المحبوبة، كما أنّ هذه العلاقة التشبيهية تكشف عن الجمال والصفاء الوجداني الذي يصبوا له الشاعر، فيصورها بأوصاف منتقاة من البيئة الحسية، ويبدو أنّ إهتمامه على عقد صفة الاشتراك بين الطرفين يتمثل في إبراز دلالة اللّون الأبيض، الدّال على الجمال والطُهر والعفّة والسريرة النقية، كما توحي بتحقق الرجاء، أي أن كلاهما ينتج عنهما أثر وجداني إيجابي، "ففي الوصل لذة وجدانية ناتجة عن التواصل الحاصل بين الحبيب والمحبوب"[3]، وهذه العلاقة ينشدها الحبيب في حضرة الحبيبة لحظة الصفاء الوجداني، "حيث يبدو التركيز على إظهار اللّون الأبيض الصافي من قبل الشاعر ذا أهمية في التعبير عن الوجدان الداخلي"[4].

---

[1]- ديوان المنداسي، ص 16.

[2]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1985م، ص90.

[3]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص153.

[4]- المرجع نفسه، ص138.

فالصورة تبدو لنا بسيطة ولكنّها تؤدي دورًا هامًا في التعبير عن المقابل المادي الموضوعي، الذّي يلائم حالة الشاعر الوجدانية الإيجابية، والتي يتّم من خلالها تحقيق الاستقرار والسعادة الروحية، ونجد مثل هذه الصورة شائعة في وصف الجمال الجسدي للمرأة، لكن شاعرنا كساها بمعانٍ صوفية سامية نبيلة ومقدّسة تليق بالمقام الشريف، "والتّي يوحي ظاهرها أنّها تتعلق بغرام جسدّي، هي في الواقع لغة ومفردات صوفية باطنية... فذلك لأنّه في الواقع تحت تأثير حالة الوجد التّي تحدث خلال الاجتماع أو الاتّصال الروحي بالنبي عليه الصلاة والسلام سواء في اليقظة أو في المنام"[1]، كما أنّ المتلقي يجد نفسه أمام صورة تشبيهية مألوفة واضحة العناصر، معالمها مستمدّة من ممارسات الحياة اليومية وموحية بطريقة فنية.

ونجد مثل هذه التعابير الوصفية الصوفية التشبيهية للمنداسي في القصيدة ذاتها[2]:

نْبَاتْ كَالْمَجْنُونْ بْصَلِّ الْهْوَى مْعَصَّبْ لاَ هْنَا لاَ رَاحَة حَتَّى يْلُوحْ فَجْرِيْ.

وتشكلت الصورة التشبيهية في هذا البيت من أربعة أركان محورية على النحو الآتي:

المشبه ـ أداة التشبيه ـ المشبه به ـ وجه الشبه.

المتكلم(نْبَاتْ) ـ الكاف ـ المجنون ـ لا هْنَا لاَ رَاحة.

إنّ بنية الصورة التشبيهية في هذا البيت قائمة على عناصر أربعة، تشكّل ما يسمّى بلاغيًا بالتشبيه التَّام، "وهو ما ذكرت أركانه الأربعة، المُشَبَّه، المُشَبَّهِ بِهِ، الأداة، وجه الشَّبَه"[3]، بطريقة عفوية دون تكلف، وفيها يصوّر المنداسي حالة العاشق الوُلهان، الذي فقد عقله وأصابه جنون الهوى وسُلِبت راحته، جراء بُعْدِه عن الحبيبة مكة المكرمة، ولاشك أنّ صفة الإشتراك بين الطرفين صريحة، أي بين حالة الضياع الوجداني للشاعر، الذّي تقابله حالة الجنون، وفيها حقق الشاعر النقلة الحسية لمشاعره، أي" النقلة من فكرة

[1]- سعيد جاب الخير، العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون في الجزائر، محمد بن مسايب نموذجًا، الملتقى الوطني الأوّل حول التصوف في الأدب الشعبي الجزائري- دورة الشاعر أحمد بن معطار- منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، بدعم دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007م، ص44.

[2]- ديوان المنداسي، ص 09.

[3]- محمد بوزواوي، الحديث في البلاغة والعروض، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م، ص49.

معنوية إلى صورة حسية"[1]، وهي صورة تبدو لنا مألوفة وبسيطة لكنّها تؤدي دورًا هامًا في التعبير عن حالة الضياع الوجداني للشاعر، وخلق المتعة النفسية والفنية للمتلقي.

ومن بين الصور التشبيهية القائمة على التشبيه المرسل المفصّل الذي "هو مرسل لأنّ الأداة فيه ذُكِرت، ويقصد البلاغيون بقولهم مُرْسَلا أنّه قيل بطريقة عفوية، أي أرسل بلا تكلفٍ فذكرت أداة التشبيه، وهو مفصّل لأنّ وجه الشّبه ذُكر كما أنّ جميع أجزائه ذكرت بالتفصيل"[2]، وهو تشبيه منتزعٌ من الفضاء المعجمي المتداول والشائع بين الشعراء الوجدانيين، حيث شبه الشاعر بن حمادي الرسول صلّى الله عليه وسلّم بالبدر في قصيدة "أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[3]:

يْجِيْ سِيْدي كَالْبَدْرْ كَاسِيْ أظْلاَمْ الْمْنَوَرْ طَاهَرْ الْقَلْبْ وَالْقْمِيْسْ.

ذكر الشاعر في هذا البيت كلّ أركان التشبيه على شكل الترسيمة الآتية:

المشبه ـ أداة التشبيه ـ المشبه به ـ وجه الشبه.
سيدي(الرسول) ـ الكاف ـ البدر ـ كَاسي أظلام

ولا شك أنّ صفة الاشتراك بين الطرفين صريحة ومنطقية، وهو النور والضياء، وعليه فالرسول صلى الله عليه وسلّم هو نور هادي إلى الطريق المستقيم، كالبدر الذي يضيء الطريق في الليل المظلم، ويهدي الضال في حلكة الظلام الدامس، ويبدو تركيز الشاعر على إظهار النور المحمدي ذا أهمية في البوح العاطفي الداخلي، " فالصورة بسيطة إن لم تكن ساذجة ولكن أهميتها تأتي من كونها المقابل الموضوعي للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، أي أنّ لحظة الصفاء الوجداني تتبدى من خلالها"[4].

ولمّا كان النور المحمدي قيمة مجردة ومعنًا روحيًا ساميًا، لا يتحقق إدراكه بإحدى الحواس، قدّمه الشاعر تقديمًا حسيًّا من خلال صورة البدر، الذي يعتمد على المشاهدة

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص263.
[2]- محمد بوزواوي، الحديث في البلاغة والعروض، ص 49.
[3]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، من العهد العثماني إلى غاية القرن العشرين، ص19.
[4]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص138.

البصرية، ومن هنا يمكن أن نقول أن هذه الصورة كادت أن تكون متداولة في معجم الوجدانيين، لكثرة إقتران النور والضياء بالبدر، ولكنّ الشاعر أبان من خلالها "على أنّ الصورة التشبيهية لا تقف في القصيدة الوجدانية عند هذا النوع من الصور البسيطة ولكنّها تقرن الإنسان بالزمن، هذا الزمن المؤنس لتحقق بذلك نوعًا من التآلف بين الإنسان وإطاره الزماني الذي نعيش فيه"[1]، ومن هنا ماثل الشاعر بين سيدي الخلق الهادي المصطفى صلّى الله عليه وسلّم ونور البدر الذي يضيء الطريق للضال في الليلة الظلماء، حيث ينتج عن كلّ منهما راحة نفسية إيحائية تهز وجدان المتلقي، ومثل هذه الصورة التشبيهية نراها في البيت الموالي يماثل فيه بن مسايب بين اسمه والشمس في قصيدة " مَرْسُولِيْ"[2]:

الْبَا بَانْ اِسْمِيْ فِيْ الْهْوَا كَالْشَّمْسْ اِذَا عَلاَتْ.

نلاحظ أنّ هذه الصورة التشبيهية تشكلت أيضًا في هذا البيت من أربعة أركان أساسية على سبيل التشبيه التّام، حيث ذُكرت على النحو الآتي:

المشبّه ـ أداة التّشبيه ـ المشبّه به ـ وجه الشبه.

اسمي ـ الكاف ـ الشمس ـ علات.

نلاحظ أنّ العنصر المشترك بين المشبه والمشبه به صريح، وقد قامت أداة التشبيه (الكاف) بتوضيح علاقة التداخل بين الطرفين وهو(عَلات)، ولمّا كان الاسم الشخصي ذو قيمة وجدانية واجتماعية متميّزة عند صاحبه يعتز به ويسمّو به في فضاء الهوى المجرد اقترنت هذه القيمة بفضاء العالم الخارجي المحسوس، المتمثل في موقع الشمس وعلوها في فضاء السماء الرحب، "وهكذا تظهر العوالم في وجدان الشاعر تتبادل الخصائص وتتفاعل على أساس النقل الدلالي لهذه الخصائص، ومن هنا تتبدى النظرة الكونية للشاعر الرومانسي نظرة تواشجية تضامنية ينصهر فيها الكوني مع الإنساني ويتداخل فيها عالم الوجدان مع العالم الخارجي الحسّي"[3]، ومن هنا يمكن القول أن شاعر الملحون

[1]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص144.

[2]- ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوتي بخوشة، ص62.

[3]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص182.

اعتمد على النقل الحسّي التلقائي البسيط من خلال تأمله لظواهر العالم الخارجي المحيطة به، وجعله يتوحد مع عالمه الداخلي قصد خلق التوازن العاطفي أو تحقيق الراحة النفسية والاجتماعية بينه وبين الآخر سواء كان الحبيب أو الواقع الاجتماعي "وبهذا التوازن يكون التمثّل الشعري، في التكوين الشعري حركة معقدة تنظمها هزّات نفسية قادرة على منح الأشياء حركة وسكونًا، ولونًا وعطرًا، وضياءً وقتامة، وبرودة وسخونة... فتجيء الصور الشعرية محرّكة الجماد، ومانحة المعنويات صفات الماديات، أو الماديات صفات المعنويات، وقد نرى الصور الشعرية تسمو بالمنظورات إلى حدّ خلع الصفات الإنسانية عليها، فهي تتحرك وتحاور وتبسم وتغضب وسوى ذلك من عواطف إنسانية"[1].

ولعّل توظيف شاعر الملحون لصفاته الإنسانية كالإسم والهوى مثلاً، وإلحاقه بالأشياء أو بالمنظورات الطبيعية كالشمس أفضل تمثيل يؤثر في المتلقي، إذ صوّر لنا حالة المحبين الصادقين، وكيف كان البعض منهم يعلو ويسمو اسمه في سبيل من يهوى ويحب كما تعلو الشمس في رحابة السماء.

ومن عناصر التقليد التّي نجدها تتكرر في الصورة التشبيهية بشكل ملفت للنظرمن قِبل شعراء الغزل الملحون القائم على الوصف الحسي لمفاتن المرأة، هو تكرار الصيغ التشبيهية نفسها بين شعراء المنطقة، حيث "تناولت في متنها وصفًا شاملا ودقيقًا لكلّ ما استطاعت أن ترصده عين الشاعر وتنقله عن الكيان المادي والمظهري للمرأة، وقد شكل الجسد بماديته الفاتنة مساحة إلهامية واسعة مكنت الشاعر من رسم مختلف صوره التشبيهية القائمة أساسًا على رؤية حسية وشكلية بارزة"[2].

فكثيرًا ما يشبّه شعراء الملحون جمال المرأة بالورد والبدر والقمر والهلال والشمس والغزالة... وكلّ شيئ جميل تلتقطه عين الشاعر من بهاء وجمال الطبيعة، وبهذا يكون للتشبيه دور وسيط في الربط بين الصورة المرئية الموجودة في الطبيعة، وما يقابلها من صور ذهنية للشاعر، "فربط الشعراء بين جمال المرأة الحسّي ومظاهر الخصوبة فيها وبين الكثير من الموجودات الحسيّة المتّسمة بهذه الصفات، وانتقلوا أحيانًا من الصور

[1]- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، ص- ص232-233.

[2]- محمد جلاوّي، التراث والحداثة في أشعار لونيس أيت منقلات، ص111.

المرئية إلى الصورة الحسية، ومنها إلى العقلية التّي تحمل الكثير من الرموز والدلالات وتعبر عن العديد من المعاني التي تعجز الصور الحسيّة المرئية التعبير عنها"[1]، ومن بين هذه الصور التشبيهية الغزلية، نجد وصف بن التريكي جمال بنات البهجة[2]، في قصيدة " فِيْقْ يَا نَايَمْ"[3]:

يَا بْنَاتْ الْبَهْجَا سُبْحَانْ مَنْ انْشَاهْ مَنْ انْهَارْ اوْ لِيْلْ اجْمَعْ حُسْنْهُمْ فِيْهْ
الْهْلاَلْ الْكَامَلْ إذَا اطْلَعْ سْمَاهْ وَالْكْوَاكَبْ وَالْشَّمْسَ اشْعَاعْهُمْ عْلِيهْ.

لقد إعتمد الشاعر في وصف جمال بنات البهجة انطلاقًا من رؤيته الحسية لمظاهر الطبيعة التّي شكلت صورته التشبيهية على إبراز تتابع الصور وتكثيفها في هذا المقطع معتمدًا على التشبيه المُؤكَّد المفَصَّل " الذي حُذفت منه أداة التشبيه، وتأكيد التشبيه حاصل من إعاء أنّ المشبه عين المشبه به"[4]، ويمكن توضيح هذه الصورة على النحو الآتي:

المشبه ـ المشبه به ـ وجه الشبه.
بنات البهجة ـ النهار والليل ـ الحُسْن.
بنات البهجة ـ الهلال الكامل ـ الطُلُوع.
بنات البهجة ـ الكواكب والشمس ـ شُعاع.

يتألف هذا المقطع من صور عديدة، كأنّها صورة واحدة مركبة من أجزاء الطبيعة (النهار والليل، الهلال والسماء، الكواكب والشمس) التّي تشكل مجموعات من الثنائيات الضدّية، يتحقق الوجود من خلال بعضها البعض، كالتفاعل الوجداني بين العالمين الحسي الخارجي والنفسي الداخلي، وهذه الصور الزاخرة بالإيحاءات توحي بأنّ الشاعر

[1]- محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، مطبعة الخليج العربي، تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2007م، ص360.
[2]- بنات البهجة: اسم للقصيدة، والبهجة تلمسان.
[3]- ديوان بن التريكي، ص70.
[4]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص80.

يبحث عن الجمال العاطفي الذي يعادل جمال الطبيعة، " ففي عملية التلفظ يتبدى أنّ المشبه به هو عين المشبه"[1].

فصورة المرأة الجميلة تكمن في نظر الشاعر من خلال التآلف بين متناقضات العالم الخارجي الذي يعكس بدوره حالته الوجدانية، فلا قيمة للنهار إلاّ بذكر الليل والعكس صحيح، ولا يكتمل جمال الهلال إلاّ إذا سما، وتتمايز الكواكب عن الشمس بشدّة الضياء وهذه المعادلة تحقق الصورة الجميلة للمرأة التي يرغب فيها الشاعر من خلال خلق التناسب بين الأشياء المتناقضة، وبالتالي تبدو العلاقة منطقية بين المشبه والمشبه به،"ومن هنا أمكن التراسل والتماثل بين الطرفين، إلاّ أن الصورة صورة بسيطة لسهولة إدراك الرابط فيها بين حقيقتيها إن لم تكن ساذجة"[2].

وقد جاءت صور الجمال حسية بصرية لم يخرج فيها الشاعر عن المألوف، ولم تحقق النشوة الوجدانية التّي تثير المتلقي، إذ يجد القارئ " نفسه أمام صور مستهلكة من الجميع، ابتدلها الاستعمال من طرف الشعراء السابقين، حتّى غدت أشبه ما تكون بالثوب الجاهز سلفًا"[3]، لأنّ الشاعر لم يبدع صورًا وأوصافًا جديدة، بل هي تقليدية تمَّ ترديدها في الشعر العربي القديم كوصف جمال المرأة بالقمر والهلال والبدر والشمس والورد والغزال والطير ونحو ذلك.

كما قام الشعراء الملحون بالتصوير البصري الدقيق لكلّ عضو من أعضاء جسم المرأة، ابتداء من رأسها وصولاً إلى قدميها، "مع مراعاة مقصودة للعلاقة الحسية والشكلية بين طرفي التشبيه من مشبه ومشبه به"[4]، حيث نجدهم يستعيرون صورًا وأوصاف للمرأة موروثة عن القدماء ومتداولة بينهم، كالشعر والعيون والثغر والخدود والأرداف والنهود ونحو ذلك... وهي صور تقابلها تشبيهات مشكلة من عناصر مختلفة كمظاهر الطبيعة والألوان وحتّى الأشياء التّي يستعملها في حياته اليومية.

---

[1]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص150.

[2]- المرجع نفسه، ص153.

[3]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص432.

[4]- محمد جلاوّي، التراث والحداثة في أشعار لونيس أيت منقلات، ص111

وعلى سبيل هذا النموذج يصف بن سهلة إحدى معشوقاته في قصيدة "يَا اَرْقِيْقْ الْحَاجَبْ"[1]:

عَنْدَكْ اَجْبِيْنْ كَمَّا اَلْزَهْرَا فِيْهْ كُلْ اَمْكَاتَبْ
عَنْدَكْ اَجْبِيْنْ كَمّا اَلْقَنْدِيْلْ وَاَلْشَّفَرْ كِيْفْ اَغْرَابْ اَلْبِيْنْ
وَاَلْشَّعَرْ كِيْفْ اَظْلاَمْ اَلْلِّيْلْ فُوقَ صَدْرَكْ رَاقَبْ.

اعتمد بن سهلة في هذه الأبيات الشعرية على نمط الشعراء القدماء في تكثيف وتعداد الصور التشبيهية، بإرتكازه على التشبيه المُرسل المُجمل، و"هو مَا ذُكِرَتْ فيه الأداة وحُذِفَ وجه الشبه"[2]، وكان الشاعر يقف في وصفه الحسّي لمفاتن محبوبته عند كلّ عضوٍ من أعضائها، متأملاً و"يقارن بينه أحيانًا وبين روضة من الرياض المعشبة أو أي شيء آخر من الطبيعة"[3]، ويمكن وصف ترسيمات الصورة تشبيه جمال المرأة الواردة في هذا النموذج كالآتي:

المشبه ــ أداة التشبيه ــ المشبه به.

اَجْبِيْنْ ــ كِمَا ــ الزَّهْرَا
اَجْبِيْنْ ــ كِمَا ـ القنْدِيلْ
الشفرــ كيف ـ اغراب
الشعرـ كيف ـ ظلام الليل.

قدّم بن سهلة في هذا النموذج صورا تشبيهية جزئية مختلفة ومتنوعة بين طرفي التشبيه(المشبه: العضو) و(المشبه به: من الطبيعة أو أشياء أخرى) مستندا إلى أدوات التشبيه (كمّا، كيف)، وقد اجتهد الشاعر بفضل خياله الخصب وإحساسه المرهف في رسم صور الحُسن والبهاء والمتعة، لكلّ عضو من أعضاء جسد المرأة لإثارة المتلقي، وقد رتبها في شكل خطٍّ تنازليٍّ ليرسم صور مركبة توحي بسمّو الجمال الخارجي لمحبوبته

[1]- ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق وضبط وتعليق، شعيب مقنونيف، ص ص 171،172.
[2]- محمد بوزواوي، الحديث في البلاغة والعروض، ص50.
[3]- منير البصكري، الشعر الملحون في أسفي، ص134.

"إنّ هذه الصور المفردة تعيش ضمن علاقات متفاعلة بحيث يكون الانتقال من صورةإلى أخرى انتقالا متناميًا، يشير إلى حلول الشاعر في عالم يسكنه الحب والنور والبراءة"[1].

كما استعان شعراء الملحون في رسم أبعاد الصورة التشبيهية، بما يعرف بالتشبيه البليغ الذي "حُذفت منه الأداة ووجه الشبه، فهو التشبيه البليغ وهو أعلى مراتب التشبيه في البلاغة وقوّة المبالغة، لمّا فيه من ادعاء أنّ المشبه هوعين المشبه به"[2]، كقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة" اَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِيْ"[3]:

الْشْعِرْ سَلْكْ حْرِيْرْ بْيَدِّيْ مَا حَمْلِتْ بِضْنَاهْ دُودَا.

وتتمظهر بنيه هذه الصورة من خلال الرسم الآتي:

المشبه ـــ المشبه به
الْشْعِرْ ـــ حْرِيْر

يماثل بن خلوف في هذا البيت بين صناعته للشِعْرِ، وبين صناعة الدودة للحرير ويخصّ شعره بالسلك وهي صفة خاصّة بالمعادن، التّي تتصف بالبريق واللمعان، وكأنّ الشاعر من خلال هذه الصورة يجعل شعره نورًا يضيء هذا الظلام، بفضل مدحه للنور المحمدي، ولا شك أنّ الصفة التّي ميّز بها بن خلوف شعره، تبدو أقوى من صفة حرير الدودة، ولذلك يمكن القول: " أنّها رؤية خاصة انطلق منها الشاعر لبناء صورته، وهذا حسن، غير أنّ هذه الخصوصية الضيقة غير قادرة على بعث الصورة في نفس المتلقي وبالتالي تظل منكفئة داخل إطارها"[4] دون أن يكون لها أي إيحاء نفسي، إذ اعتمد الشاعرعلى الرؤية التقريرية الوصفية في بناء عناصر هذه الصورة التشبيهية القائمة على مخاطبة العقل قبل الاحساس.

[1]- عبد الكريم، راضي جعفر، رماد الشعر، ص234.
[2]-عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص90.
[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص41.
[4]- عبد الكريم، راضي جعفر، رماد الشعر، ص295.

إضافة إلى أنّنا نجد صورة أُخرى للتشبيه، وهو ما يسمّى بلاغيًا بالتشبيه التمثيل" ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدّد أمرين أو أمور، هذا هو مذهب جمهور البلاغيين في تعريفه، ولا يشترطون فيه غير تركيب الصورة، سواء أكانت العناصر التي تتألف منها صورته أو تركيبه حسيّة أو معنوية، وكلّما كانت عناصر الصورة أو المركب أكثر كان التشبيه أبعد وأبلغ"[1]، ونجد مثل هذا التشبيه في قول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "يَا كَوْثَرْ الْلْبَنْ"[2]:

يَا كَوُثَرَ الْلْبَنْ فِيْكْ غَابْ قَطْرانِيْ مِثْلْ حْبَابْ الْرِمَلْ فِيْ عْمِيْقْ الْزِخَارْ

فالمشبه هو الممدوح (الرسول صلّى الله عليه وسلّم)، والمشبه به الكوثر، وهو نهر في الجنّة به الخير الكثير، أعطاه الله تعالى للرسول صلّى الله عليه وسلّم، لقوله تعالى:﴿ إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ ٱلْأَبْتَرُ ﴿٣﴾ ﴾[3]، فوجه الشبه هو الصورة المركبة المنتزعة من متعدّد كحبات الرمل الصغيرة التي تذوب وتختفي في مكان كبير وواسع كأعماق البحر، أي أنّ الشيء صغير لا يكاد يظهر في مكان كبير، وهو رجاء الشاعر من وراء توظيفه لهذه الصورة المنتزعة من أمرين، أن تمحى وتذوب كثرة ذنوبه وخطايه في نهر الكوثر، ولا شك أنّها لحظة الصفاء الوجداني التّي تتحقق فيها للشاعر راحته وسعادته النفسية و"معادلاً للتطهير من الذنوب"[4]، بشفاعة الرسول صلّى الله عليه وسلّم يوم القيامة.

ونجد اهتمام شعراء الملحون بالصورة التشبيهية القائمة على التشبيه الضمني، الذي لا يظهر فيه المشبه والمشبه به بطريقة مباشرة، بل يُدرك معناه من خلال التركيب"وهو تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب، وهذا الضرب من التشبيه يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه

[1]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص86.

[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص97.

[3]- سورة الكوثر، آية 03.

[4]-عبد الكريم، راضي جعفر، رماد الشعر، ص299.

ممكن"[1]، ويمكننا أن نلمح هذا النوع من التشبيه في قول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة " اَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدي"[2]:

نِحْتَاجُوكْ اَلْهِيْهْ وُهْنَا يَا مَنْ بِكْ الْلْسَاسْ مِبْنِيْ.

يحتوي هذا البيت على تشبيه ضمني مفاده حاجتنا إلى الرسول صلّى الله عليه وسلّم في الآخرة لكي يكون لنا شفيعًا يوم الحساب، وقد أشار إليها الشاعر بلفظة(اَلْهِيْهْ)، وأنّنا في حاجة إليه في هذه الدنيا، وقد أشار إليها بلفظة(هْنَا)، وهذه الحاجة تشبه إلى حدٍّ ما حاجة بناء المسكن إلى القاعدة(الْلْسَاسْ)، كما أنّ حاجتنا للرسول صلّى الله عليه وسلّم هي عماد الدنيا للنجاة في الآخرة، فالصورة التشبيهية في هذا البيت " تبدو بسيطة إن لم تكن ساذجة، ولكن أهميتها تأتي من كونّها المقابل الموضوعي للحالة النفسية التّي يعيشها الشاعر...وهو ذلك الفضاء الرومانسي الذي تتحقق فيه للشاعر الوجداني راحته وسعادته"[3].

ويظهر أن الشاعر جمع في هذا النوع من التشبيه بين صورتين مختلفتين، أي ماثل بين صورة روحية داخلية وأخرى مادي خارجية، فكانت الصورة التشبيهية أقرب إلى التقرير والوصف، "نلاحظ فيها حرص الشاعر في بناء صوره على رصد القرائن المنطقية ومخاطبة العقل قبل الإحساس، كما نجد النبرة الخطابية في رنينها الهادر"[4].

نستخلص عمومًا من خلال هذه النماذج الشعرية أنّ شعراء الملحون الوجدانيين وظّفوا أغلب أنواع التشبيه المعروفة في البلاغة العربية للتصوير والافصاح عن أحاسيسهم ومشاعرهم، وتقريب المعنى وتأثيره في المتلقي، كما لاحظنا تفاوتهم في التعبير عن تجربتهم الشعورية في صور موحية، حسب موهبتهم الشعرية وملكاتهم الخيالية التي تقوم على ثقافة الشاعر و"كلّ هذا يجعلنا ننتبه إلى محدودية جمالية القصيدة الوجدانية في التخييل والتصوير، أي أنّها لا تغرق في التخييل ولا تذهب بعيدًا في التصوير، إنّما تبقى

[1]-عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص- ص101،102.

[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص41.

[3]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص138.

[4]- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص100.

في حدود ثقافة أصحابها التّي تأخذ من القديم"[1]، وتستلهم إيّاها من بيئة الشاعر وتجربته من الحقبة الزمانية التي يعيش فيها، ومن نظرته إلى الحياة وعناصر الكون.

وبعد حديثنا على دور الصورة التشبيهية في رسم أبعاد التجربة الوجدانية للشعراء الملحون، سنمر إلى الصورة الاستعارية، التي وجد فيها الشعراء وسيلة أخرى لإبانة مقاصدهم وتبليغ أحاسيسهم إلى المتلقي، فما هي أنواع الصور الاستعارية التي وظفها الشعراء في التعبيرعن مكنوناتهم ونقل ما يجول في خاطرهم من أفكار وقضايا تعكس حالهم وحال المجتمع في الحقبة التّي حدّدت إطارًا زمانيًا لهذه الدراسة؟

ب- الصورة الاستعارية:

تعد الاستعارة من أبرز الأساليب البلاغية المجازية التّي لجأ إليها شعراء الملحون لرسم الصور الفنية الموحية والمعبرة عن عواطفهم وأحاسيسهم، وللتعبير عن آرائهم وموقفهم من الواقع المعيش، حيث" تتصدر الاستعارة بشكل كبير بنية الكلام الانساني، إذ تعد عاملا رئيسيًا في الحفز والحث وأداة تعبيرية، ومصدرًا للترادف وتعدد المعاني ومتنفسًا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادّة"[2]، بطريقة غير مباشرة كي تؤثر تلك الصور التخييلية في المتلقي، وتؤدي ما لا يؤديه الكلام المباشر في صورته الواقعية، "فالاستعارة في الكلام أن ينقل الشاعر أو غير الشاعر لفظًا محدّد الدلالة معروفا تدّل الشواهد على أنّه اختص بمعنى معين، ثمّ ينقله إلى غير ذلك الأصل ويستعمله للدلالة على معنى مغاير لمّا وضع له فيكون هناك كالعارية"[3]، بحيث يجد المتلقي فيها دلالة موحية ذات تأثير على النفوس تقوم على أساس التشخيص والتجسيم لمكونات العالم الخاجي، وفق رؤية الشاعر وتجربته الفنية وقدرته التخييلية على بث الحياة والروح في تلك الصور المأخوذة من الواقع المادي " وتكمن روعة الاستعارة في قوّة الخيال المبدع الّتي تتشكل منه، فهو يقوم بدور جوهري في تشكيلها وفق رؤية الشاعر ووثباته العقلية، ويلتقط

[1]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص159.

[2]- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد العربي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 1997م، ص07.

[3]- محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص361.

الشاعر العناصر الحسية من الواقع المادي ليعيد تكوينها ثانية، ويقيم علاقات جديدة تصبح صورة لعالمه الخاص بكلّ ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية"[1].

والاستعارة تؤدي علاقة ترابطية تخليية بين العوالم الداخلية والخارجية، يتحقق من خلالها وحدة الوجود بفضل الرؤية الذاتية للشاعر إلى عناصر العالم الخارجي، إذ لا يمكننا فهم أو تأويل الاستعارة "إلاّ بقدر تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها"[2].

فالاستعارة تمنح الذات الشاعرة القدرة على محو الحواجز والفواصل بينها وبين عناصر العالم الخارجي الحسّي، لتخلق علاقة جديدة غير مألوفة تمتزج فيها الذات بالموضوع إلى" درجة من درجات التقمص الوجداني تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته ويلغي الثنائية التقليدية بين الموضوع والذات"[3]، وحينها يتّم تجسيد علاقة التآلف والترابط بين العالم الوجداني والعالم الخارجي، وتتحقق فيها النقلة من المعنوي إلى الحسّي، كما يرى بعض الباحثين أن الاستعارة" هي نوع من المبالغة والإغراق في التخييل يمنح الأسلوب جمالا وخلودا، ويجد المتلقي في البحث عن دلالته الخفية متعة ولذة، تتأسس على إقامة بين شيئين مختلفين أو تقريب خاصية مشتركة بين إحساسين"[4].

وقبل تقصي جمالية بعض الصورة الاستعارية في كلام شعراء الملحون بالمنطقة، لا بأس أن نقدم تعريفًا لها عند بعض الدارسين والمنظرين البلاغيين العرب القدماء، حيث يعرفها عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ/474هـ) بقوله: " أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه

[1]- رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص195.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص205.

[3]- المرجع نفسه، ص ص 204، 205.

[4]- محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص362.

عليه"[1]، فالاستعارة في أصلها تشبيه حذف أحد طرفيه، وهو المفهوم الذي ورد في قول السكاكي (ت626ه) أنّ الاستعارة هي: " أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخصّ المشبه به، كما تقول: في الحمام: أسدٌ وأنت تريد به الشجاع"[2]، وهو التعريف ذاته الذي ورد في قول صفي الدّين الحلّي (750ه) وهي: " أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الطرف الأخر"[3]، فالاستعارة إذا تقوم على المشابهة والتمثيل القائم على أساس التداخل بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، لتحقيق الفعالية التصورية التي يطمح إليها الشاعر قصد التفاعل بينه وبين الوجود.

وقد نحتاج لصفحات كثيرة لتتبع وتقصي الصور الشعرية التي عمادها الاستعارة في الشعر الملحون، ولهذا فإننا سنكتفي بعرض بعض النماذج الشعرية، مركزين على أنواع الاستعارة التّي وردت في كلامهم بطريقة عفوية دون تكلف، وقد ساهمت هذه الاستعارات مع غيرها من الصور البيانية في بناء التعابير الأسلوبية المجازية الموحية بكثير من الدلالات الوجدانية، "وربطوا بين الواقع والخيال والممكن والمستحيل من أجل التعبير عن مكنوناتهم ونقل ما يروج بخاطرهم وما يحمله ذهنهم من آراء وأفكار تعكس ثقافة المحيط وتراث الأباء والأجداد"[4].

ومن بين الصورة الاستعارية التّي لاحظنا من خلالها أنسنة الجماد، ما ورد في قول بن مسايب في قصيدة " بَاتْ عِنْدِيْ"[5]:

الْشْمَعْ فِيْ الْحَسْكَاتْ بِذُوبْ دَمِعْتُهْ تِطَّافِحْ.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تعليق أبو فهد محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992م ص67.

[2]- السكاكي، مفتاح العلوم، علق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص369.

[3]- صفي الدّين الحلّي، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب النشاوي، دار صادر بيروت، ط2، 1992م، 126.

[4]- محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص360.

[5]- ديوان ابن مسايب، ص86.

لقد استعار الشاعر في هذا البيت الصورة المادية الحسية من خلال رؤيته لذوبان الشمع، وأسقطها على حالته النفسية وما يعانيه من تباريح الشوق وآلامه على سبيل الاستعارة المكنية، وهي" ما حذف فيها المشبه به، أو المستعار منه، ورُمز له بشيء من لوازمه"[1]، فالمجاز هنا كلمة (الشْمَعْ) وهو المشبه الذي تَمَثَّل في صورة إنسان، ثمّ حذف المشبه به(الإنسان) ورمز له بشيء من لوازمه (الدمع) الذي هو القرينة.

فالشمع شيء مادي محسوس في العالم الخارجي وهو لا يذرف الدموع، ولكن الشاعر بإحساسه المرهف وبفضل شاعريته استطاع أن يحقق في هذه الصورة التفاعل والتآلف بين العالمين الوجداني والخارجي، " لذلك فإنّ وظيفة الصورة قد تحققت في نقل المجرد عبر الحسّي، وتصويره عبر نقل بعض خصائص المشبه به إلى المشبه"[2] أي بين صورة ذوبان الشمع وشعوره الداخلي بألم والحزن إلى درجة البكاء، ولاشك أنّ صفة الأنسنة تحققت في هذه الصورة، لأنّ الشاعر يلح على تآلف العوالم المختلفة، وهكذا إذا كان العالم الداخلي للإنسان في حالة انبساطٍ أو انقباضٍ، فلا شك أنّ العالم الخارجي يتوحد ويتفاعل بدوره معه وجدانيًا على الأقل، إن لم يتحقق تفاعلهما ظاهريًا على المستوى الخارجي، "وبهذه الشاكلة تتوحد العناصر المحسوسة بالعناصر المعنوية على أساس التخييل لتمنح الصورة بعدًا جماليًا فريدًا"[3]، تأسر عين المتلقي وتدعوه إلى مشاركة الشاعر أحزانه وآلامه.

كما استند الشاعر بن مسايب في القصيدة ذاتها لبناء صورته الشعرية على أنسنة الظواهر الطبيعة الصامتة كي يرسم صورةً جميلةً لمحبوبته في قوله[4]:

هَبَّتْ رْيَاحْ الْنْدَا مْنِينْ قَبَّلْتْ الْمَبْسَمْ وُالْخَدِّينْ.

[1]-عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص176.

[2]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص175.

[3]- بوشتي ذكي ومحمد المسعودي، مختارات من الغزل الأمازيغي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م ص16.

[4]- ديوان ابن مسايب، ص86.

فالمجاز هنا كلمة (رياح) وهي المشبه حيث تمثلت في صورة إنسان، ثمّ حذف المشبه به(الإنسان) ورمز له بشيء من لوازمه هو(قَبَّلْتْ) من باب الاستعارة المكنية حيث شبه الشاعر نشوة جمال محبوبته في هيئة رياح الندى الرطبة المنعشة التي تقوم بفعل إنساني وهو تقبيل المبسم والخدّ، وهي" صورة جميلة التأليف قوّية الدلالة مبلغة للمعنى في لمحة إشارية لجمال حبيبته"[1].

نلاحظ منذ الوهلة الأولى المنافرة الدلالية قائمة في إسناد المسند، تقبيل المبسم والخدين إلى الرياح التي هي عنصر فيزيائي طبيعي وهي لا تُقَبِل "ولا يمكن أن تتصف بخصيصة إنسانية إلاّ عن طريق الإستعمال الشعري، الذي يكسر الحدود بين العوالم ويجعلها تتفاعل على أكثر من صعيد"[2]، وهكذا فإنّ التفاعل والتآلف الحاصل في الصورة هو نتيجة الانفعال الوجداني، حيث غدت الرياح في مخيلة الشاعر مثل الإنسان تحيا وتعقل وتفكر وتُقَبِل. وفي المقطع الآتي نجد استعارتان مكنيتان يستند إليهما الشاعر بن سهلة فيرسم صورة الحب ولواجع الشوق، ومعاناته من صدّ وهجران الحبيب في قصيدة "بِيَا الْعْذَابْ طَالْ"[3]:

بَالْنْوَاوَر وْأَطْيَارْ نَاطْقَةْ بَالأَلْفَاظْ حُبَّكْ سْكَنْ قَلْبِيْ كَالْسَاكَنْ الْفْضَاءْ.

استند الشاعر في بناء الصورة الاستعارية المكنية الأولى على عناصر الطبيعة الصائتة من خلال توظيف الورود والطيور، التي تنطق بالألفاظ كما ينطق الإنسان بكلمات الحبّ، فالمشبه في هذه الصورة من صدر هذا البيت هما(لَنْوَاوَرْ وأَطَيَارْ)، وقد تمثلا في صورة (الإنسان) وهو المشبه به الذي حذف ورمز له بشيء من لوازمه هو(النطق) فصار الحبّ في مخيال الشاعر من شدّة لوعته يُنْطِقُ عناصر الطبيعة الصائتة، وهكذا فالشاعر الملحون الوجداني جعل النواوار وأطيار تتفاعل في الوجدان كالإنسان الذي ينطق بكلمات الحبّ، فالصورة الاستعارية هنا " قائمة على النقل الدلالي

[1]- عبد اللطيف حنّي، البنية الأسلوبية في الخطاب الشعري الشعبي-ديوان ابن مسايب نموذجًا- مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع8، 2012م، ص273.

[2]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص165.

[3]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص127.

لخصائص الإنسان إلى الطبيعة ولذلك فهي إيحائية حسية، فاللغة تساعدنا على ترجمة أحاسيسنا ومشاعرنا إلى العالم الخارجي عبر التأليفات الممكنة"[1].

أمّا الصورة الاستعارية المكنية الثانية، فقد وردت في عجز البيت حيث شبه الشاعر الحبّ بالإنسان الذي يؤويه مسكن، فالمشبه هنا هو(الحب) والمشبه به هو(الإنسان) الذي حذف، ورمز له بشيء من لوازمه هو(سْكَنْ)، وهكذا فإنّ شاعر الملحون جعل الحبّ يتفاعل في وجدانه كإنسانٍ له مسكن وملجأ يفرض قبضته عليه، وهي صورة معنوية ذات دلالة نفسية تجسد آلام الحبّ وتباريحه، منحها خيال الشاعر صفة شيء مادي وهو (السكن)، فتبدو هذه الصورة منسجمة ومتآلفة مع لحظة انبساط أو انقباض الحالة الوجدانية للشاعر، "وبهذا التوازن يكون التمثل الشعري، في التكوين الشعري، حركة معقدة تنظمها هزّات نفسية قادرة على منح الأشياء حركة وسكونًا...منسجمة مع لحظة اتقاد الوجدان وامتداداته ذات اللّمسات السحرية، فتجيء الصور الشعرية محرّكة الجماد ومانحة المعنويات صفات الماديات، أو الماديات صفات المعنويات"[2].

ويؤنسن سيدي الأخضر بن خلوف الطبيعة من خلال أحد عناصرها الصائتة وهي الناقة في صورة استعارية مكنية خصّها لمدح الرسول صلّى الله عليه وسلّم، في قصيدة "اَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْديْ"[3]:

اِلِيْكْ الآنْياقْ حَنِّتْ مَاذِيْ اِلاَّ هِمَّةْ عْظِيْمَا

فالمشبه في هذا البيت هو(الناقة) والمشبه به هو(الإنسان) الذي حذف، ورمز له بشيء من لوازمه هو(الحنان)، وهي خاصية إنسانية تحققت في إسناد صفة الحنان إلى الحيوان (الناقة) بداعي مراعاة إحدى خصائصها الشكلية المتمثلة في صوتها (الحنين) فالتآلف بين طرفي الصورة قائم بين الإنسان والحيوان، وهو تآلف قائم على التشابه الذي يقيمه الشاعر وجدانيًا، ولهذا يمكن القول أن شعرية الصورة محققة على مستوى توحد

[1]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص167

[2]- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، ص232.

[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص45.

الإنسان مع أحد عناصر الطبيعة الحيّة وهو الحيوان في خاصية إنسانية تهدف إلى التعبير عن مشاعر الشوق والحنين إلى الرسول صلّى الله عليه وسلّم.

كما نجد في قصيدة "تَبَسَّمُوا ضَحْكُوا"[1]، لإبن التركي صورا زاخرة بإستعارات مكنية تشخص جمال عناصر الطبيعة في أبهى فصولها ومن بينها ما ورد في قوله:

تَبَسَّمُوا ضَحْكُوا غْصُونَ اللّقاحْ يَسْبِوْا مَنْ يَعْشَقْ وَمَنْ هُو وَلِيْعْ
الاَطْيَارْ نَطْقَتْ بَالْسُنْ فُصَاحْ نَغْمَةْ وْتَصْفِيْرَةْ وْصَوْتَ اَرْفِيْعْ.

تتكثف الصورة الاستعارية المكنية في مطلع هذه القصيدة التي اعتمد فيها الشاعر على أنسنة مظاهر الطبيعة (النبات)، حيث نلاحظ في البيت الأوّل تشبيه(غصون اللقاح) وهو المشبه بالإنسان، ثمّ حذف المشبه به(الإنسان) ورمز له بشيء من لوازمه هما(الإبتسامة والضحك)، وهما صفتان من صفات الانسان للتعبير على حالة الإنشراح والإنبساط والابتهاج بقدوم فصل الربيع، ولذلك يعمل الشاعر على نقل هذه المشاعر الإنسانية إلى الطبيعة عندما تورق أغصان الأشجار، وبالتالي" إن الاسقاطات النفسية على المظاهر الطبيعية في هذا النص، يقترب من دائرة المعادل الموضوعي، إذ أن الشاعر حاول أن يرسم جوًا يضع فيه حركة وجدانه لتقديم تجربته الحسية"[2]، وعليه فإن العالم الداخلي والخارجي يتم التفاعل والتآلف بينهما في هذا البيت الشعري على مستوى التشخيص الإيحائي، ما يدّل كلّ منهما على الشعور بالفرح والابتهاج لدى الشاعر الملحون الوجداني.

أمّا الصورة الثانية التّي وردت في هذا المقطع، قامت هي الأخرى على أنسنة أحد عناصر الطبيعة الحيّة(الطيور)، وهو المشبه الذي تمثل في صورة إنسان، ثمّ حذف المشبه به(الإنسان) ورمز له بشيء من لوازمه هو(النطق)، وهكذا فإنّ التآلف والتشابه الحاصل بين طرفي التشبيه في هذه الصورة هو شبه انفعالي وجداني، حيث غدت الطيور في مخيال الشاعر مثل الإنسان تنطق وتنشد نغمًا جميلا مبشرًا بقدوم فصل الربيع الذي

[1]- ديوان بن التريكي، ص 72.

[2]- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، ص237

يشّد ويهزّ السامع والناظر، " فالصورة إيحائية تشخيصية، حيث قامت على أساس النقل الدلالي لخصيصة إنسانية إلى الطبيعة في أحد عناصرها وهي صورة حسية"[1]، تعتمد في تشكيلها على حاسة الرؤية البصرية لمظاهر الطبيعة بشكليها(الصائتة/الصامتة) بتعبير فني معبر، "وإن المتلقي لمثل هذه الصور يجد نفسه أمام صور تستنطق بطريقة فنية واضحة ما هو مألوف في عالمه اليومي من ممارسات وأنشطة معروفة، فلا يجد صعوبة في فهمها وإدراك معانيها"[2].

ومثل هذه الصور الاستعارية هي غيض من فيض التعابير الوجدانية، التي تتفاعل فيها الذات الشاعرة بالمعنويات والماديات، ويتمادى فيها شعراء الملحون الوجدانيون بحسّهم وخيالهم المرهف في استنطاق الأشياء والظواهر الطبيعية الصائتة والصامتة وتشخيصهم فيها الموجودات، وهذا ما يسميه النقد الحديث بالتجسيد والتشخيص، والذي يعني فيه بالأوّل "إبراز الماهيات والأفكار العامة والعواطف في رسوم وصور وتشابيه محسوسة هي في واقعها رموز معبرة عنها"[3]، أي نقل فكرة معنوية راسخة في الذهن إلى شيء مادّي محسوس في الواقع، أمّا الثاني هو"إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له كالأشياء الجامدة والكائنات المادية غير الحيّة"[4]، بمعنى أن الشاعر يؤنسن الأشياء بإسقاط صفاته الوجدانية والعقلية عليها، فيجعلها تحيا وتعقل وتفكر وتشاركه أحاسيسه ومشاعره وهاتان الخاصيتان من بين الأساليب التّي توسل بها شعراء الملحون الوجدانيون في بناء صورهم الشعرية.

أمّا توظيف شعراء الملحون للإستعارة التصريحية، كان قليل مقارنة بالاستعارة المكنية، التي أخذت حيزا واسعًا في تشكيل البنية التصويرية الاستعارية، إذ يعرفها البلاغيون بقولهم: "هي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه"[5].

---

[1]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص175.

[2]- محمد جلاوي، التراث والحداثة في أشعار لونيس أيت منقلات، ص108.

[3]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص59.

[4]- المصدر نفسه، ص67.

[5]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص176.

ومن بين النماذج الدالة على هذا النوع من الإستعارة، قول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة " اَحْسَنْ مَا يُقَال عِنْدي"[1]:

يَا مُحَمَّدْ اِنْتَ الاَمْجَدْ تِصْرَخْ بِكْ الْنَّاسْ شَتَّا.

في هذا البيت مجاز لغوي يتبدى لنا في جملة المنادى، أي كلمة استعملت في غير معناها الحقيقي، وهي (تِصْرَخْ) لدلالة على المجد والعزة والرفعة التي تليق بالمقام المحمدي، وليس لدلالة على علّو ورفع الصوت بالمعنى السلبي، وإنّما صوت المستغيث فالقرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي هي قرينة حالية تفهم من سياق الكلام، وهي أبلغ من أي لفظة أخرى يراد بها حاجة الناس الماسّة للرسول صلّى الله عليه وسلّم والعلاقة بين (الصراخ) والممدوح (محمّد الأمجد) المشابهة في الرفعة.

ويقول بن خلوف على سبيل الاستعارة التصريحية في قصيدة "جَفْ الْمْدَادْ"[2]:

دِلْنِيْ عْلَى الْطْرِيْقْ الْمُسْتَقِيْمْ الْجَيْدَةْ بْهَا تِمْتْحَى لِيْ جْمِيْعْ اَوْزَارِيْ

في هذا البيت مجاز لغوي أي كلمة استعملت في غير معناها الحقيقي، وهي (الْطْرِيْقْ الْمُسْتَقِيْمْ الْجَيْدَةْ) لدلالة على الصراط المستقيم، وهي ليست كسائر الطرق العادية التي يسلكها الإنسان في حياته اليومية، وإنّما القصد منها طريق الحق والهداية والاستقامة في ذكر الله تعالى، وهو طريق يسلكه الإنسان المؤمن لملاقاة ربّه يوم الحساب للفوز بنعيم الجنة، التي وعد الله بها عباده الصالحين في قوله تعالى:

﴿ٱهۡدِنَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلۡمُسۡتَقِيمَ ۝٦ صِرَٰطَ ٱلَّذِينَ أَنۡعَمۡتَ عَلَيۡهِمۡ غَيۡرِ ٱلۡمَغۡضُوبِ عَلَيۡهِمۡ وَلَا ٱلضَّآلِّينَ ۝٧ [3]، فقد استعار الشاعر صورة الطريق المستقيم الموجودة كمادة في العالم الخارجي للدلالة على الصراط من منظور روحاني لعالمه الداخلي، وذلك لعلاقة مشابهة بينهما في الاهتداء إلى السبيل السوّي، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي لفظية

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف ، ص44.

[2]- الديوان نفسه، ص171.

[3]- سورة الفاتحة، الآيتان 6-7.

وهي(بْهَا تِمْتْحَى لِيْ جْمِيْعْ اَوْزَارِيْ)، والملاحظ أن هذه الصورة حسيّة، تحققت فيها النقلة الوجدانية من المعنوي إلى المادّي بفضل خيال الشاعر وشعوره المتشبع بتعاليم الدّين الاسلامي.

وقد وردت استعارة تصريحية أخرى في قول بن مسايب في قصيدة " مَرْسُولِيْ"[1]:

جَانِيْ الْبَارِحْ بَدْرْ الْبْدُورْ عَنَّقْنِيْ مَطْلُوقْ الْشْعُورْ.

في هذا البيت مجاز لغوي وهو(بَدْرْ الْبْدُورْ) والمقصود به الممدوحة الحبيبة، والعلاقة بين البدر والحبيبة المشابهة في الجمال، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي لفظية هي(عَنَّقْنِيْ مَطْلُوقْ الْشْعُورْ)، لأنّ البدر لا يعانق إذ ليس له جسم حيّ كإنسان، لكن الميزة الرابطة بين الطرفين هي نشوة التمتع الحسّي برؤية الجمال الكوني، "وكذلك العناق يحدث نوعًا من الحرارة الإنسانية الوجدانية بين المتعانقين أو هو نتيجة للدفء الإنساني الذي يربط المتعانقين، فعلى هذا المستوى يتراسل طرفا الصورة ويتفاعلان"[2]، وهكذا فالبدر إذا كان يوحي بالجمال في العالم الخارجي وصفاء ضوءه الذي ينير الكون، فإنّ عناق الحبيبة ينير العالم الداخلي الباطني للشاعر، وهذه الصورة تحدث بدورها الإنتشاء واللذة الوجدانية لدى المتلقي.

ويطول بنا الأمر في تتبع الصور الإستعارية وتقصي أنواعها، ولهذا إكتفينا بعرض البعض منها، حيث عبر بها شعراء الملحون من جهة عن عواطفهم وأحاسيسهم وتجربتهم الباطنية بطريقة موحية مؤثرة، ومن جهة أخرى رسموا بواسطة خيالهم الخصب صورة رمزيةً لواقعهم المضطرب، إذ يعمدون" كثيرًا إلى توظيفها للدلالة عن أبعاد مقصودة، فتكون تارة تعبيرًا عن مشاعرهم وأحاسيسهم في ميدان العواطف، وتكون تارة أخرى نقلا إيحائيًا لصعاب الحياة في بعديها الإجتماعي والسياسي"[3]، كما لجأ شعراء الملحون في مناسبات ومواقف كثيرة، بجانب التشبيه والإستعارة لتشكيل صورهم الموحية والمعبرة عن وجدانهم بأسلوب غير مباشر يعتمد على الكناية.

[1]- ديوان ابن مسايب، ص62.

[2]- العربي الحمداوي، شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، ص185.

[3]- محمد جلاوي، التراث والحداثة في أشعار لونيس أيت منقلات، ص152.

ج- الصورة الكنائية:

وهي أسلوب مجازي " يقوم على أداء المعنى بطريق غير مباشر، وعرضه في شكل صور موحية بدلالته مشيرة إليه غير مفصحة به"[1]، أي أنها عبارة عن كلام غير مباشر يستند إلى رموز موحية قصد استدعاء مخيلة المتلقي والتأثير فيه، ودعوته إلى محاولة الكشف عن دلالاته ورموزه الخفية، إذ يحمل بين طياته أبعاد التجربة الشعرية التي تتلائم مع الحالة الوجدانية للشاعر، كما أن الكناية تحتل حيزا واسعًا في الإستعمال اليومي للطبقات الشعبية بطريقة عفوية، دون القصد من وراءها إلى التعبير البلاغي المعروف في اللغة المعربة، إذ نجد أنّ "مقادر الكناية في الأدب الشعبي والكلام لا يختلف كثيرًا عن مقامها في الأدب الفصيح، لكن نظرة المتكلّم الشعبي إليها هي نظرة الحاجة أي أنّ المتكلم لا يحسب استعماله للكناية بلاغة أو شيئًا من هذا القبيل، بل يجدها ضرورة تعبيرية لا يكتمل حديثه بدونها"[2].

وللكشف عن الصورة الكنائية في الشعر الملحون، ينبغي الإشارة إلى مدلول الكناية، الذي ورد بمعنى الإخفاء عند الثعالبي(ت429هـ) بقوله:" هي من كنيتُ الشيء أكنَيْتُهُ، إذا سُتِرَ بِغيره، وقيل كنانة، بنونين لإنّها من(الكَنِ) وهو السَّتْرُ، وتعريف الكناية مأخوذ من اشتقاقها، واشتقاقها من الستر ويقال كنيت الشيء إذا سترته، وإنّما أجرى هذا الإسم على هذا النوع من الكلام، لإنّه يستر معنى ويظهر غيره، ولذلك سميت كناية"[3]، أمّا مفهومها عند البلاغيين العرب، نجد الجرجاني(ت471هـ أو474هـ) يعرفها بقوله:" هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفُهُ في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"[4]، أي أن المتكلم لا يعبر عن المعنى المقصود في ذهنه بألفاظه الحقيقية بطريقة مباشرة، وإنّما يخفيه، ويذكر شيء من لوازمه لتقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، وهو التعريف الذي أشار

---

[1]- محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص366.

[2]- بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص78.

[3]- أبو منصور عبد المالك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي، الكناية والتعريض، تحقيق عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص21.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

إليه السكاكي (ت626هـ) بقوله: " هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينقل من المذكور إلى المتروك"[1]، ويقول أبو القاسم السجلماسي(ت704هـ): " والكناية هي اقتضاب الدلالة على ذات المعنى بما له إليه نسبة وأكثر ذلك جنسية"[2]، أي أن الكناية أسلوب موجز للدلالة على المعنى الخفي، الذي لا يفهم إلاّ بذكر شيء من لوازمه ينسب إليه أو يكون من جنسه، وبالتالي يكون القصد من الكناية الكشف عن معنى ليس في موضعه الأصلي، إذ نستشف من وراءها معنيان، معني ظاهري قريب إلى الذهن غير مقصودٍ في دلالته، ومعنى خفي باطني هو المقصود في دلالته.

وبعد هذه المقدمة التعريفية للصورة الكنائية، وجدنا شعراء الملحون قد استلهموا الكثير منها بطريقة عفوية دون تكلف، وليس القصد من وراءها محاكاتها أو تقليدها، كما هو الشأن في البلاغة العربية، وإنّما" من أجل التعبير عن آرائهم وشرح تصوراتهم عن الوجود والكون،...والتعبير عن المواقف وتجسيد التجارب، والقدرة الكبيرة على نقل العواطف والأحاسيس، واستدعاء ذهن المتلقي والتأثير المطلوب عليه،...كما كانت هذه الصور أيضًا من وراء لمحة جمالية ولذة فائقة يجدها المتلقي في قراءة هذا النص والبحث عن دلالاته ورموزه الخفية"[3].

تمتاز الصور الكنائية بكثافة التوظيف في دواوين شعراء الملحون بالمنطقة للتعبير عن حالتهم ومواقفهم الوجدانية، وحسبنا أن نقف هنا عند بعض النماذج الشعرية التي عمادها الكناية وأنواعها على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر.

يقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "اَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِيْ"[4]:

لَوْلاَ اَنْتْ لاَ نُورْ جَنَّةْ بِشْرَقْ وُلاَ نَارْ تِسْنَيْ.

[1]- السكاكي، مفتاح العلوم، ص402.

[2]- أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980م، ص265.

[3]- محمد عبد الحفيظ كنون الحسني، السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص369.

[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص41.

نجد في هذا البيت كناية عن موصوف "وهي أن يصرح بالصفة وبالنسبة ولا يصرح بالموصوف المطلوب النسبة إليه، ولكن يذكر مكانه صفة أو أوصاف تختص به"[1]، وهي كناية تدّل على أنّ الله تعالى أوجد الجنّة والجحيم من أجل الموصوف الذي لم يصرّح به الشاعر، وهو نسبة إلى الرسول صلّى الله عليه وسلّم، ولكن ذكر مكانه وصف خاص به وهو(لاَ نُورْ جَنَّةْ بِشْرَقْ وُلاَ نَارْ تِسْنَيْ)، فالنور المحمدي هو سبب هذا الوجود، إذ "يعتقد المسلم السني أن الله تبارك وتعالى قبض قبضة من نوره وقال لها كنى محمدًا، بمقتضى هذا الاعتقاد أن كلّ ما خلق الله يرجع إلى ذلك النور الإلهي المحمدي، ومن ناحية أخرى وهي أقرب معنا لولا رسالة محمد صلعم لم تعرف العرب لا جنّة ولا نار"[2]، وهو المعتقد ذاته الذي يؤمن به شعرا ء الملحون، "في اعتبار الرسول(ص) أصل الكائنات، أو المحور الذي يدور عليه الكون، وأن الوجود ما كان يكن أن يخلق لولا وجوده، والنور المحمدي سبق الوجود وسبق كلّ المخلوقات، وهي الفكرة التي يؤمن بها بعض المتصوفة"[3].

وقد وردت كناية أخرى عن الموصوف ذاته(الرسول صلّى الله عليه وسلّم) في القصيدة ذاتها، إذ يقول سيدي الأخضر بن خلوف[4]:

نِخْتَمْ قَوْلِيْ بْصْلاَتُهْ عْلَى صَاحَبْ الْغْمَامَا.

لم يصرح بن خلوف في هذا البيت بالموصوف مباشرة، وهو(الرسول صلّى الله عليه وسلّم)، بل ذكر صفة تخصّه أو معجزة خصّه الله تعالى بها وهي(صَاحَبْ الْغْمَامَا)، وهذه الصورة هي غيض من فيض المحبّة الصادقة التي يكنها الشاعر للرسول الكريم، حيث خصَّ شعره بكامله في مدحه.

ويلجأ المنداسي إلى تكثيف الصور الكنائية التي تدّل على موصوفٍ لم يصرّح به مباشرة، وإنّما ذكر جملة من الأوصاف تخصّه في قصيدة " كِيْفْ يَنْسَى قَلْبِيْ"[5]:

---

[1]- أبو منصور عبد المالك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي، الكناية والتعريض، ص31.

[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص47.

[3]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص387.

[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص46.

[5]- ديوان المنداسي، ص 22.

هَذِيْ هِيَ الْدّيَّارْ يَا بَاكِيْ الأَرْسَامْ عَرّاتْ يَدْ النّسِيْبْ لِلْمَدْحْ خْطَاهَا
هَذِيْ الرُّوحْ الْمُقَدْسَة رَاحْتْ الأَجْسَامْ مَتْنْ الْبُرَاقْ مَالِكْ الْمُلْكْ مْطَاهَا
هَذِيْ الرَّوْضَةْ الْمُشْرِّفَة دَفْعَةْ الأَنْسَامْ هَذِيْ طِيْبَةْ ضْحَكْ مْعَ الْعِيْسْ وْطَاهَا

لم يصرّح الشاعر في هذه الأبيات الشعرية بالموصوف، وهي كناية عن مكة المكرمّة، وإنّما صرّح بمجموعة من الصفات تنسب إليها، وهي(الرُّوحْ الْمُقَدْسَة، رَاحْتْ الأَجْسَامْ، مَتْنْ الْبُرَاقْ، الرَّوْضَةْ الْمُشْرِّفَة، طِيْبَةْ)، فقد جاءت الصور الكنائية هنا تعبيرًا عن شوق وحنين الشاعر إلى رؤية مكة المكرمة وزيارة المقام المحمدّي، وقد عمد في سبيل اللقاء والوصال بهما إلى تكثيف المعنى المجازي بما يلائم حالته الوجدانية، حيث يتاح للشاعر بفضل الكناية" إختيار أيّة لفظة أو موضوع لتكون رمزًا يحمل في طياته دلائل عظيمة على تجربته الشعورية إذ يشكلها بحسب رؤيته وبما يتناسب مع الشحنة العاطفية أو النفسية"[1].

وقد سار بن مسايب هو الآخر على نمط هذه الصورة الكنائية عن الموصوف في قصيدة " هَاجْ غْرَامَكْ"[2]:

هَذِه مَنَّكْ رَغْبَا لاَ بَاشْ يْجَوَزْ الْهِيْهْ.

لم يصرح الشاعر في هذا البيت بالموصوف وهي كناية عن الدار الآخرة، وإنّما صرح بالصفة التّي تنسب إليها وهي(اَلْهِيْهْ)، وقد جاءت الصورة الكنائية هنا تعبيرا عن رغبة الشاعر الملحة في النجاة يوم القيامة والفوز بالجنّة، وذلك بالتوسل للولي الصالح سيدي عبد القادر أن يفرج عنه كربه، وأن لا يبخل عليه بالشفاعة يوم الحساب، وتأتي هذه الصورة تعبيرا عن نفسية الشاعر المتأزمة والمضطربة، وقد أفلح من خلالها في إبراز المعنى الخفي المقصود للدلالة على حالته الوجدانية المتوترة ونقلها إلى المتلقي، وهذا من مميزات" أسلوب الكناية عند الجرجاني أنّه لا يصل على المعنى مباشرةً، ولكنّه ينقل المتلقي من طريق الدلالة ليصل إلى المعنى المقصود من وراء ضلال التركيب، وهذا

[1]- رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص203.
[2]- ديوان ابن مسايب، ص178.

الذي سمّاه معنى المعنى"[1].

كما إعتمد شعراء الملحون في التعبير عن أحاسيسهم ومواقفهم الوجدانية على نوع آخر من الكناية، تدعى بالكناية عن صفة" وهي التّي يصرح بالموصوف بالنسبة إليه ولا يصرح بالصفة المطلوب نسبتها وإثباتها، ولكن يذكر مكانها صفة تستلزمها"[2].

ولتوضيح هذا الكلام نورد بعض النماذج الشعرية، كقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "اَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِيْ"[3]:

وُبَخَّتْهْ بِقْضِيْبْ عِنْدِيْ وُالْطَمْتُهْ لَطْمَةْ شْدِيْدَا
اِقْبَضْتْ الْشَيْطَانْ بْيَدّيْ وُاِعْطِيْتُهْ مِيْتِيْنْ جَلْدَا.

نلاحظ في هذا البيت أنّ الشاعر صرّح بالموصوف وهو(الشيطان)، ولم يصرح بالصفة المراد إثباتها، ولكن ندرك مراميها بعد تروٍ وإمعان النظر، وهي كناية عن صفة التقوى والصلاح، وهي من الصفات التي يتميّز به شاعرنا، كما يتجلى جمال هذه الصورة في المعنى الخفي نتيجة جموح الخيال وتجسيم الصور "فالشاعر والمبدع عندما يغطيان المعنى الحقيقي بهذا الستار الشفاف، يدعوان المتلقي إلى إكتشاف هذا المعنى المتواري وراء المعنى المجازي، فيشعر بلذّة الكشف عنه وتفكيك عناصره، والتدّرج في رصفها تمهيدًا للوصول إلى المعنى المقصود"[4]، وفي ظل المعنى الخفي أبدع الشاعر في نقل الصورة المعنوية(الذنوب والمعاصي) إلى صورة مادّية تعكس ذروة الصراع بينه وبين الشيطان، وقد حشد فيها مفردات وتراكيب غامضة تبدو غير منطقية، فكيف يمكنه توبيخ الشيطان بالقضيب ولَطْمِهِ وقَبْضِه بيده وجلده؟ والحقيقة أنّ الشاعر لم يقبض الشيطان مثل ما يقبض الشيء المادّي الملموس، لكنّه" أراد أن يعبر عن سلطانه عمّا يوسوس به

[1]-محمد أحمد قاسم ومحي الدّين ديب، علوم البلاغة(البديع والبيان والمعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، ط1، 2003م، ص252.

[2]- أبو منصور عبد المالك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي، الكناية والتعريض، ص22.

[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص42.

[4]- محمد أحمد قاسم ومحي الدّين ديب، علوم البلاغة(البديع والبيان والمعاني)، ص251.

الشيطان لإنسان، وهذه الصفة جديرة بالوالي الصالح"[1].

ووظف سيدي الأخضر بن خلوف كناية أخرى عن صفة في القصيدة ذاتها إذ يقول[2]:

مَا قَدَّمْتْ اِلاَّ ذْنُوبِيْ هِبْ لِيْ يَا مُولاَيْ تُوبَا.

في هذا البيت يَلوم ويُعاتب سيدي الأخضر نفسه على تقصيرها في طاعة الله ورسوله وعدم قيامها بالأعمال الصالحة ويثبت كثرة ذنوبه، ويدعو الله تعالى أن يغفر له خطاياه وأن يتقبل منه التوبة النصوحة، وهي كناية عن صفة التقصير وعن تواضعه الشديد، إذ اعتمد الشاعر في رسم صورته الكنائية على الإيجاز والدّقة والتوضيح، قصد إيصال معنى الوعظ والإرشاد بوضوح إلى المتلقي، فكانت" الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح"[3].

يقول بن مسايب في قصيدة "مَرْسُولِيْ"[4]:

الْدَّهْرْ اَيَّامُهْ طْوَالْ وُالْسَّاعَةْ كِيْفْ بْدَاتْ

صرح الشاعر في هذا البيت بالموصوف وهو(الدهر) ولم يصرح بالصفة المقصود نسبتها أو إثباتها، ولكن أشار إلى صفات تقرب معناها إلى المتلقي، وهي(اَيَّامُهْ طْوَالْ وُالْسَّاعَةْ كِيْفْ بْدَاتْ)، وبالتالي هنا كناية عن صفة الهجر والفراق، جسدها الشاعر في صورة شاعرية تنم عن رهافة الإحساس وصدق العاطفة، حيث مازج فيها بين العالم الخارجي المتمثل في عنصر الزمن(الدهر، الأيّام، الساعة) والعالم الداخلي للشاعر،"وهذه الصورة تختزن قدرًا هامًّا من الإيحاء الدّال على عنف الفراق، وأثره على نفس المحب الرقيقة"[5].

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص47.

[2]- الديوان نفسه، ص43.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص70.

[4]- ديوان ابن مسايب، ص61.

[5]- بوشتي ذكي ومحمد المسعودي، مختارات من الغزل الأمازيغي، ص88.

يقول بن سهلة في قصيدة "بِيَا الْعَذابْ طَالْ"[1]:

الْغَرَامْ أَتَانِيْ بَعْسَاكْرُهْ قْوِيَة حَرَّكْ بِسْلاَحُهْ طَالَبْ الْقْتَالْ

يظهر لنا جلّيًا في هذا البيت أن الشاعر صرّح بالموصوف بالنسبة إليه وهو(الغرام) ولم يصرح مباشرة بالصفة التي يقصدها من وراء كلامه، وإنّما أسند إليها معطيات حسية مستمدة من عناصر العالم الخارجي لتجيسم آلام الحب وتباريحه، وهي(عساكره قوّية سلاحه، القتال)، ومن الواضح أن الشاعر لا يقصد المعنى الحقيقي لهذه العناصر، وإنّما يقصد المعنى المجازي الذي يتولد في ذهننا، وهي كناية عن صفة القوّة والتسلّط والتجبر إزاء ما يفرضه قانون الحب على المحب، وهي صورة تختزل معانٍ سلبية أساسها،الألم والمعاناة من شدّة الحب أو قساوة الحبيب،" فكان حبه قدرًا مسلطًا عليه، وهو قدر جائر لا قدرة لإبن سهلة عليه لأنّه لا قدرة له على ردّ حبه، إنّ حالة الهوى حالة غير طبيعية فهي معركة خاسرة تبدأ عند المحب بالإشمئزاز والصراع ثمّ تنتهي بالخضوع"[2].

كما تقوم الصورة الكنائية في هذا البيت على الإيجاز والتجسيم، إذ أضحى الغرام وهو شيئ معنوي غير عاقل، شيء حيّ يتحرك في هيئة العساكر التي تريد القتال فالصورة هنا " ليست مجرد صورة تقريرية جامدة، فلقد كانت بالنسبة للشاعر وسيلة إعادة صياغة العالم الخارجي صياغة فنية تتجاوز دلالتها الظاهرية القريبة، وتتعدى وظيفتها الشكلية المتمثلة في عقد العلاقات بين العناصر والربط بينها، لتقدم دلالات رمزية وشعورية عميقة للشاعر لتبرز حالته النفسية"[3]، ودون شك أن هذا البيت يخفي وراءه تصورًا رمزيًا مأساويًا للواقع وللحياة الوجدانية للشاعر.

كشفت هذه النماذج الشعرية، تفاوت شعراء الملحون في استعمال الرموز، وتعبيرهم البسيط بالصور الكنائية ذات الأبعاد الفنية والوجدانية الموحية والبعيدة عن التكلف والتعقيد، الذي يهز ويثير في نفسية المتلقي الكثير من حالات الانبساط أو الإنقباض تبعًا

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص124

[2]- ديوان أبي مدين بن سهلة، ص39.

[3]- علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ص280.

لمزاج الشاعر تجاه الموضوع الخارجي، وتجاوزوا التصوير الحسّي لتجاربهم الشعرية، فأتت حيّة نابضة بالإحساس المرهف والخيال الخصب والوجدان الصادق، المعبر عن أفكار الشاعر وما يختزنه ذهنه من صورٍ موحية هادفة، ووسيلة لإبراز المعنى والكشف عن مصادر تجربته الشعرية والشعورية، ولكي يكتمل فهمنا للصورة الشعرية في الشعر الملحون، ينبغي معرفة الأصول والمصادر التي استقى منها الشعراء مادّتهم الإبداعية.

المطلب الثالث: مصادر الصورة الشعرية

تتشكَّلُ مصادرُ الصورة الشعرية وروافدها في عُمُومها من مجموع التجارب والخبرات التي يكتسِبُها الشاعر من مُحيطه الطبيعي والاجتماعي والسياسي والديني، وما تختزنه ذاكرته من محصول أدبيّ وفكريّ، فالصورة الشعرية إذن" تركيبة معقدّة ترتبط بكلّ ما يمكن استحضاره في الذهن، فتعيد تكوين المدركات الذهنية التي انطبعت من خلال تلك التجارب والخبرات، ومن ثمّ تتشكل في صورة فنية"[1]، تعكس ثقافة الشاعر وملكته التخيلية في الربط بين ذاته وبين العالم الخارجي الذي يستمد منه مصادر صورته الشعرية، وعلى هذا الأساس" تكمن قدرة الصورة في الكشف عن العالم النفسي للشاعر ومزاجه، وإسقاطها على الحياة التّي يعيشها، وكلّ ما يحيط به في الطبيعة، لأنّها تعقد التماثل بين الذات والمحيط الخارجي الذي تستقي منه مادتها، فهي المعادل الموضوعي لأحاسيس الشاعر"[2].

من خلال ما سبق دراسته- في جانب مكونات الصورة من هذا المبحث- نجد أنّ المصادر التي استقى منها شعراء الملحون بالمنطقة مادّتهم الإبداعية، لرسم صورهم الشعرية الوجدانية، هي نتيجة لما يمتلكونه من معارف متنوعة، دينية وأدبية تراثية وصورٍ مستمدّة من البيئة الطبيعية، وهي مكوّنات مكتسبة تختلف من شاعر لآخر حسب محصولهم الفكري والثقافي وتجربتهم الشعرية والشعورية، ومدى تجاوبهم مع اهتمامات وانشغالات المتلقين لهم، وهي في مجملها تُصوّر طرائق تفكيرهم ومجمل قضاياهم، بل حالتهم الوجدانية التّي كانوا عليها في هذه المرحلة.

[1]- رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص247.

[2]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفنّي للشعر الملحون الجزائري، ص123.

أوّلا: التراث الديني

استقى أغلب شعراء الملحون بالمنطقة في هذه المرحلة من منابع الدّين الإسلامي لغتهم وصورهم الشعرية التّي تعكس ثقافتهم الدينية الخالصة، إذ أن معظم الموضوعات الشعرية التي نظموا فيها تكشف عن نزعتهم الدينية "ويعود ذلك إلى النشأة الدينية للشعراء الشعبيين، فقد تعلموا وتكونوا في الزوايا بحفظ القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وشبوا على مختلف التقاليد الإسلامية"[1]، التي تعكس تشبعهم وتمسكهم بتعاليم الدين الإسلامي التي تربى عليها الشعراء وظلوا يتأثرون به وينهلون من منابعها الفكرية والفنية، "مثلما كان تأثير الأدب الرسمي واضحًا في موضوعاته ومضامينه، فقد كان الدّين الإسلامي رافدًا من روافد الإثراء للأدب الشعبي، ومنبعًا من منابع الإيحاء والتواجد، يستمّد منه الأديب الشعبي ملامح الإبداع والإمتاع"[2].

وتوظيف التراث الديني ساعد شعراء الملحون على الإفصاح عن مشاعرهم وشرح مواقفهم وتجاربهم المختلفة إزاء الواقع المعيش آنداك، وما كان يسوده من إضطرابات وتناقضات إجتماعية وسياسية، كانت تكبح وتعيق جماح التفكير والتعبير المباشر، ومن ثمّ وجد شعراء الملحون سبيلا في استلهام رُموزِ ومُختلفِ أشكال التراث الديني ما يعينهم على التعبير الشعري والشعوري، بما يتضمنه من أفكارٍ قيمةٍ ومعانٍ موحية تؤثر في النفوس وتستجيب لها المشاعر، "ثمّ إنّ المبدع في مثل هذه البيئات قد يشعر أنّه محاصر تحسب عليه الكلمة، ويعيش في مجتمعه وبين ذويه مقيدًا لا يملك حرية التعبير والإفصاح بالمشاعر والبوح بالأحاسيس، فيلجأ إلى التراث يستوحي صورًا تتناسب مع وضعه وواقع مجتمعه، حيث يمثل التراث عنده انطلاقًا في فضاءات واسعة تتيح له التعبير عن الرأي والإنطلاق في أجواءٍ لا قيود لها"[3].

ويعد التراث الديني المنهل الدائم والأقرب إلى وجدان الشاعر، يجد بين أحضانه الراحة الروحية والأنس والملاذ وصورة من صور الهروب الوجداني، كما له القدرة الكبيرة

[1]- عبد اللطيف حنّي، المدائح النبوية في الشعر الشعبي الجزائري، ص66.

[2]- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص62.

[3]- رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص ص266،267.

على استدعاء ذهن المتلقي والتأثير فيه، لأنّه مترسِّخٌ ومتأصل في وجدانه يحمل حالة من التقديس والتقدير، "ولمّا اتجه شعراء الملحون إلى الخوض في خضم الموضوعات الدينية، وهذه التجربة الروحية في أبعادها ومضامينها، اهتموا بتصوير المشاعر الروحية والقضايا الدينية أخذوا يختارون الألفاظ المشعة بالدلالات الروحية المعبرة عن قضايا الدّين، واختاروا لها ما يناسبها من صور واستلهموا منه مادة صورهم التي عبرت بصدق عن كلّ قضايا الدّين والتقاليد الحميدة وكلّ ما هو موروث ديني"[1].

ويظل التراث الديني معين لا ينضب، لما له من القدرة على الإيحاء والتأثير في النفوس" وذلك لأنّ المعطيات التراثية تكتسب لونًا خاصًّا من القداسة في نفوس الأمّة ونوعًا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمّة، والشاعر حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمتّه، بطريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرًا عليه"[2].

ولعّل من أبرز مصادر الصورة التراثية الدينية التّي لمسناها عند شعراء الملحون، تتجلى في اقتباسهم للغة القرآن الكريم، وتضمينهم للقصص القرآني، واستدعاءهم للشخصيات الدينية، وتوظيفهم للرموز الصوفية مع العلم أنّ أثر هذه المصادر الدينية " لدى شعراء هذا الاتجاه كان متفاوتًا من شاعر إلى آخر، فهو يبدو قوّيًا واضحًا عند بعضهم، في حين يظل ضعيفًا باهتًا عند بعض آخر"[3].

1- اقتباس لغة القرآن الكريم:

تعد لغة القرآن الكريم معينًا لا ينضب ومادّة غزيرة ثرية، ينهل منها الشعراء تراكيبهم اللغوية ومضامينهم لبناء الصورة الموحية عن أحاسيسهم ومشاعرهم ومقاصدهم وشرح مواقفهم إزاء الواقع المعيش، "فيقتبس الشاعر معجمًا من القرآن الكريم ليس بنصه، وإنّما

[1]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفنّي للشعر الملحون الجزائري، ص ص124،125.

[2]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م ص16.

[3]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص470.

بلفظه بإعتباره المدد المختزن في الذهن، والزاد الشافي للظامئ"[1]، ويقصد بالإقتباس "أن يضمّن المتكلم كلامَه كلمةً أو آيةً من آيات الكتاب العزيز خاصّة"[2].

ويجد الدارس أثر القرآن الكريم بلفظه أو بمعناه جلّيًا في قصائد شعراء الملحون بالمنطقة، "مستغلين طاقتهم الابداعية لتوظيف نصوصه في أشعارهم الملحونة، وهذا الاستلهام جاء بشكل ضمني أو في شكل إشارات ولمحات لفظية"[3]، ومن بينهم الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف الذي عُرف بتصوفه وثقافته الدينية الواسعة، وشعره يتضمن إقتباسات كثيرة مباشرة من لغة القرآن الكريم، منها قوله في قصيدة " لَوْلاَ اَنْتْ"[4]:

الْحَمْدْ لِلَّهْ رَبْ الْعَالَمِيْنْ رَحْمَانْ فِيْ الْدُنْيَا وُفِيْ الأَخْرَةْ رْحَيْمْ
مَلِكْ يُوْمْ الْدِّيْنْ وَارَثْ الْوَارْثِيْنْ مَا نِعْبِدْ سْوَاهْ بِمْحِيْ عَنِّيْ جْرَايْمِيْ
إِيَّاكْ نَعْبُدْ وُإِيّاكْ نِسْتَعِين افَكَّاكْ الْحَاصْلِيْنْ مِنْ بَحْرْ طَامِيْ
أَهْدِيْنَا يَا مِهْدِيْ لِلْهُدَى وُالْصَوَابْ صِرَاطْ الْمُسْتَقِيْمْ صِرَاطَ الَّذِيْنَ
أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرْ الْمَغْضُوبْ عَلِيْهِمْ سِوُى الْيِهُودْ وُالْضَّالِيْنَ.

يتبادر لنا جليًّا أنّ مفردات هذه الأبيات مأخوذة من سورة الفاتحة في قوله تعالى:﴿ بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَـٰنِ ٱلرَّحِيمِ ۝١ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَـٰلَمِينَ ۝٢ ٱلرَّحْمَـٰنِ ٱلرَّحِيمِ ۝٣ مَـٰلِكِ يَوْمِ ٱلدِّينِ ۝٤ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ۝٥ ٱهْدِنَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلْمُسْتَقِيمَ ۝٦ صِرَٰطَ ٱلَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ ٱلْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا ٱلضَّآلِّينَ ۝٧ ﴾[5]

ويقول أيضًا في قصيدة" إِخْتَارَكْ الْوَاحَدْ الأَحَدْ"[6]:

إِخْتَارَكْ الْوَاحَدْ الأَحَدْ سُبْحَانَهُ الْجَلِيْلْ الْفَرْدْ الْصَمَدْ

[1]- رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص267.
[2]- صفي الدّين الحلّي، شرح الكافية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، ص326.
[3]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفنّي للشعر الملحون الجزائري، ص157.
[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص72.
[5]- سورة الفاتحة، الآية01 إلى07.
[6]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص74.

لَمْ يَلِدْ وُلَمْ يُولَدْ وُلَمْ يَكُنْ لْهْ كُفْؤًا أَحَدْ.

يتضح لنا جلّيًا في هذين البيتين إقتباس مباشر لفظًا ومعنا لسورة الإخلاص في قوله تعالى:﴿ قُلۡ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ ۝١ ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ ۝٢ لَمۡ يَلِدۡ وَلَمۡ يُولَدۡ ۝٣ وَلَمۡ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدُۢ ۝٤ ﴾[1].

ويقول أيضًا في قصيدة " إلاَّ وَجْهْ الْحْبِيْبْ غَابْ"[2]

لاَ خُوفْ لاَ حْزِنْ مْعَ جْمِيْعْ اِلأَوْلاَدِ تِسْقَى مِنْ الْرْحِيْقْ الْصَّافِيْ الْمَخْتُوْمْ

نلاحظ أن الشطر الثاني من هذا البيت مقتبس من قوله تعالى:

﴿ يُسۡقَوۡنَ مِن رَّحِيقٖ مَّخۡتُومٖ ۝٢٥ ﴾[3].

كما يقول في قصيدة "مْقَلِّبْ الْقْلُوبْ رَبّيْ"[4]:

سُبْحَانُهْ خَالْقِيْ خْلَقْنِيْ مِنِ صِلْبْ أَبِيْ أُنْزِلْتْ كَالْمَا
مْنْ نِطْفَةْ مِيْتَةْ اِنْشَانِيْ وُبَعْدْهَا عْلَقْ وُدْمَا
أَمَرْ صُنَّاعْ فَرْطُونِيْ وُاَنَا مَطْرُوحْ غِيْرْ لَحْمَا.

نلاحظ أن البيت الأوّل مقتبس من قوله تعالى: ﴿فَلۡيَنظُرِ ٱلۡإِنسَٰنُ مِمَّ خُلِقَ ۝٥ خُلِقَ مِن مَّآءٖ دَافِقٖ ۝٦ يَخۡرُجُ مِنۢ بَيۡنِ ٱلصُّلۡبِ وَٱلتَّرَآئِبِ ۝٧ ﴾[5].

أمّا البيتان الثاني والثالث مقتبسان من قوله تعالى : ﴿ وَلَقَدۡ خَلَقۡنَا ٱلۡإِنسَٰنَ مِن سُلَٰلَةٖ مِّن طِينٖ ۝١٢ ثُمَّ جَعَلۡنَٰهُ نُطۡفَةٗ فِي قَرَارٖ مَّكِينٖ ۝١٣ ثُمَّ خَلَقۡنَا ٱلنُّطۡفَةَ عَلَقَةٗ فَخَلَقۡنَا ٱلۡعَلَقَةَ

[1]- سورة الإخلاص، الآيات من01 إلى04.
[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص100.
[3]- سورة المطففين، الآية 25.
[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص ص134، 135.
[5]- سورة الطارق، الآيات من05 إلى 07.

مُضۡغَةً فَخَلَقۡنَا ٱلۡمُضۡغَةَ عِظَٰمٗا فَكَسَوۡنَا ٱلۡعِظَٰمَ لَحۡمٗا ثُمَّ أَنشَأۡنَٰهُ خَلۡقًا ءَاخَرَۚ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ أَحۡسَنُ ٱلۡخَٰلِقِينَ ﴿١٤﴾ ﴾[1].

ويقول في قصيدة" مُحَمَّدْ رَاحْتْ الْعْقَابْ"[2]:

الْيُوُمْ الْكَافِرْ يْقُولْ يَا وُيْلِيْ لِيْتْ كُنْتْ مَا بِيْنْ الْمَا وُطُوُبْ

استقى الشاعر معنى هذا البيت من قوله تعالى: ﴿ إِنَّآ أَنذَرۡنَٰكُمۡ عَذَابٗا قَرِيبٗا يَوۡمَ يَنظُرُ ٱلۡمَرۡءُ مَا قَدَّمَتۡ يَدَاهُ وَيَقُولُ ٱلۡكَافِرُ يَٰلَيۡتَنِي كُنتُ تُرَٰبَۢا ﴿٤٠﴾ ﴾[3].

ويقول أيضًا في قصيدة" الْمُوُتْ لاَ غْنَى تِدْرِكْنِيْ"[4]:

نِتْوَسْلُو بْرَبْ الْكَعْبَةْ عَلَّمَ الإِنْسَانْ مَا لَمْ يَعْلَمْ.

نجد في الشطر الثاني من هذا البيت اقتباس من قوله تعالى: ﴿ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ﴿١﴾ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ﴿٢﴾ ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ ﴿٣﴾ ٱلَّذِي عَلَّمَ بِٱلۡقَلَمِ ﴿٤﴾ عَلَّمَ ٱلۡإِنسَٰنَ مَا لَمۡ يَعۡلَمۡ ﴿٥﴾ ﴾[5].

هذه بعض النماذج الشعرية التي يظهر من خلالها، أنّ سيدي الأخضر بن خلوف حاز حصة الأسد في إقتباسه للغة القرآن الكريم، فكان أكثر شعراء الملحون بالمنطقة وأغزرهم فيه إقتباسًا لفظًا ومعنًا، فجاء شعره مرصعٌ بأيات قرآنية زادته قيمة ومعنى.

كما نجد بجانبه الشاعر بن مسايب الذي اقتبس بدوره من لغة القرآن الكريم في بعض قصائده، كقوله في قصيدة "هَكْذَا اَرَادْ وُ قَدَّرْ"[6]:

---

[1]- سورة المؤمنون، الآيات 12-13-14.

[2]-ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص118.

[3]- سورة النبإ، الآية، 40.

[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص140.

[5]- سورة العلق، الآيات من 01 إلى 05.

[6]- ديوان ابن مسايب، ص110.

نِحْمَدْ وُنِشْكُرْ مَنْ سَخَّرْ الْلِيْلْ وُالْنْهَارْ قْمَرْ وُشَمْسْ وُالأَفْلاَكْ بْالْنُجُومْ.

هذا البيت مأخوذ من قوله تعالى: ﴿ وَسَخَّرَ لَكُمُ ٱلَّيۡلَ وَٱلنَّهَارَ وَٱلشَّمۡسَ وَٱلۡقَمَرَ وَٱلنُّجُومُ مُسَخَّرَٰتُۢ بِأَمۡرِهِۦٓۗ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَٰتٖ لِّقَوۡمٖ يَعۡقِلُونَ ﴿١٢﴾ ﴾[1].

ويقول في قصيدة "سُلْطَانْ الْحُبْ"[2]:

كْالِلِّيْلْ اِذَا يَغْشَى وُالْقَدْ الْمِنْتْشَى

نلاحظ أن الشطر الأوّل من هذا البيت مقتبس من قوله تعالى:﴿ وَٱلَّيۡلِ إِذَا يَغۡشَىٰ ﴿١﴾ ﴾[3].

ويقول أيضًا في قصيدة "الْوَشَامْ"[4]:

إِعْمَلْ الْسِّيْنْ سْمَا بِرْفَاقْ وُكُلْ مَايِدْ رِيوُا الْعُشَاقْ
الْسْمَا وُسَبْعَا طْبَاقْ فِيْ أَوْقَاتْ اللهْ يَحْضِيْهَا.

نلاحظ أن الشطر الأوّل من البيت الثاني مقتبس من سورة نوح في قوله تعالى:﴿أَلَمۡ تَرَوۡاْ كَيۡفَ خَلَقَ ٱللَّهُ سَبۡعَ سَمَٰوَٰتٖ طِبَاقٗا ﴿١٥﴾ ﴾[5].

ومأخوذ أيضًا من سورة المُلك في قوله تعالى: ﴿ٱلَّذِي خَلَقَ سَبۡعَ سَمَٰوَٰتٖ طِبَاقٗاۖ مَّا تَرَىٰ فِي خَلۡقِ ٱلرَّحۡمَٰنِ مِن تَفَٰوُتٖۖ فَٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ هَلۡ تَرَىٰ مِن فُطُورٖ ﴿٣﴾ ﴾[6].

ووجدنا هذا الاقتباس يتكرر أيضًا في قصيدته "هَكْذَا اَرَادْ وُ قَدَّرْ"[7]:

---

[1]- سورة النحل، الآية12.
[2]- ديوان ابن مسايب، ص64.
[3]- سورة الليل، الآية01.
[4]- ديوان بن مسايب، ص54.
[5]- سورة نوح، الآية15.
[6]- سورة الملك، الآية03.
[7]- ديوان بن مسايب، ص116.

اِنفَتْحِتْ الْسَّبْعْ طْبَاقْ وُبَابْ الأِغْتِنَامْ وُالْجْنّانْ تَزْخْرِفْ وُالْحُورْ زَاهْرِيْنْ

كما ورد في القصيدة ذاتها إشارة إلى سورتي الشرح والنصر معًا في قوله[1]:

سُوُرْةْ أَلَمْ نَشْرَحْ وُالْفَتْحْ سُورْتَكْ فَاطْلُبْ مِنْ رَبِّيْ شَيَّا تْرِيْدْ فِيْ الْوُجُودْ.

هذا البيت كما أشرنا سابقًا مأخوذ في شطره الأوّل من قوله تعالى: ﴿ أَلَمۡ نَشۡرَحۡ لَكَ صَدۡرَكَ ۝١ وَوَضَعۡنَا عَنكَ وِزۡرَكَ ۝٢ ٱلَّذِيٓ أَنقَضَ ظَهۡرَكَ ۝٣ وَرَفَعۡنَا لَكَ ذِكۡرَكَ ۝٤ فَإِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ۝٥ إِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرٗا ۝٦ فَإِذَا فَرَغۡتَ فَٱنصَبۡ ۝٧ وَإِلَىٰ رَبِّكَ فَٱرۡغَب ۝٨ ﴾[2]، وفي هذا الشطر إشارة أيضًا إلى سورة النصر في قوله تعالى: ﴿إِذَا جَآءَ نَصۡرُ ٱللَّهِ وَٱلۡفَتۡحُ ۝١ وَرَأَيۡتَ ٱلنَّاسَ يَدۡخُلُونَ فِي دِينِ ٱللَّهِ أَفۡوَاجٗا ۝٢ فَسَبِّحۡ بِحَمۡدِ رَبِّكَ وَٱسۡتَغۡفِرۡهُۚ إِنَّهُۥ كَانَ تَوَّابَۢا ۝٣﴾[3] .

كما إقتبس بن سهلة بدوره من لغة القرآن الكريم في قصيدته"باغِيْ نْجَاوَرْ الْمُصْطَفَى"[4]:

يَا رَبِيْ يَا قْرِيْبْ مَنْ حَبْلْ الْوَرِيْدْ قُلْتْ أَدْعُونِيْ أَسْتَجِبْ لَكُمْ.

نجد في الشطر الثاني من هذا البيت، إقتباس من قوله تعالى:﴿ وَقَالَ رَبُّكُمُ ٱدۡعُونِيٓ أَسۡتَجِبۡ لَكُمۡۚ إِنَّ ٱلَّذِينَ يَسۡتَكۡبِرُونَ عَنۡ عِبَادَتِي سَيَدۡخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ ۝٦٠﴾[5].

هذه بعض النماذج الشعرية التي يظهر من خلالها شيوع وذيوع ظاهرة اقتباس لغة القرآن الكريم عند شعراء الملحون بالمنطقة، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائدهم الوجدانية من أثر اللغة القرآنية، سواء في لفظها أو في معناها، وتعليل هذا أن معظم

[1]- ديوان بن مسايب، ص 116.

[2]- سورة الشرح، الآيات من01 إلى08.

[3]- سورة النَّصْرِ، الآيات من01 إلى03.

[4]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص133.

[5]- سورة غافر، الآية60.

هؤلاء الشعراء "درسوا القرآن بصورة أو بأخرى، وحتّى الذين لا إلمام لهم به كانوا يستمعون إلى القرآن يفسر في المساجد أو يتلى في الزوايا وأماكن التعليم، فيلتقطون الآية أو الأخرى، أو على الأقل يحتفظون بمعناها وتصدر عنهم في أشعارهم عفوًا أو قصدًا"[1]، وهذه الظاهرة تدّل أيضا على قدرة الشاعر في استحضار النص الغائب المتمثل في النص القرآني، والنص الحاضر المتمثل في القصيدة الشعبية،" فالتعامل مع المفردات القرآنية في سياق شعري يرتبط بالحالة العاطفية، كما أنّها تدّل على إطلاع واسع وثقافة مختلفة لخصوبتها واغتناء دلالاتها"[2].

2- تضمين القصص القرآني:

تتخذ الصورة الشعرية المأخوذة من التراث الديني أسلوبًا آخر، يتمثّل في تضمين شاعر الملحون لحدث أو قصة وردت في التراث الديني، سواء من القرآن الكريم، أو من الحديث النبوي الشريف في قصائده، وهي ظاهرة معرفية وفنية شائعة في الشعر الملحون الجزائري بصفة عامة وليست خاصّة بشعراء المنطقة فحسب.

وقد قصّ الله تبارك وتعالى للرسول صلّى الله عليه وسلّم أخبار الأقوام والأنبياء والرسّل السابقين ليضرب له العبرة والموعظة، ويُثبت بأنّها حقٌّ وليست أباطيل وأكاذيب كما يدعي الكافرون، في قوله تعالى:﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ ۗ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَىٰ وَلَٰكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴿١١١﴾ ﴾[3]، وحسب ما جاء في التفاسير أنّ هذه الآية جاءت كي يُثَبّتَ الله تعالى قلب رسوله أمام تكذيب وتكفير الكافرين له في قوله تعالى:﴿وَكُلًّا نَّقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ ۚ وَجَاءَكَ فِي هَٰذِهِ الْحَقُّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَىٰ لِلْمُؤْمِنِينَ

[1]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص552.

[2]- رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص270.

[3]- سورة يوسف، الآية111.

﴿ ﴾[1]، أي أن القصد من وراء القص القرآني بما فيه قصص الأمم السابقة والأنبياء والرسل هو استخلاص العِبَر والعِظات، وقد ورد تفسير هذه الآية الكريمة في كتاب "تفسير القرآن العظيم" لإبن كثير[2]، وهو ما أشار إليه أيضًا الباحث محمد شحرور في كتابه" القصص القرآني" بأنّ:" المقصد الإلهي من قصص الأنبياء والرسل، إنّما هو الإشارة إلى الحق والموعظة والذكرى، ولفت نظر الإنسان إلى الإنتقال من مرحلة الوقوف على عبارات النصّ والولوج في عالم البحث الذاتي في العوالم المعبّرة عنها في النصّ"[3].

ويكثر هذا النوع من التضمين في معظم دواوين شعراء المنطقة، فلا نكاد نجد قصيدة من قصائدهم الدينية تخلو من ذِكْرِ واقعة أوقصة أو حدث ورد في القصّ القرآني أو في الحديث الشريف، إذ تعد قصص الأنبياء والرسل بمعجزاتهم من أهمّ المصادر التي إستقى منها شعراء الملحون مادتهم الشعرية والشعورية، ونجد من بينهم سيدي الأخضر بن خلوف في قوله من قصيدة " اَحْسَنْ مَا يُقالْ عِنِدِيْ"[4]:

اِلِيْكْ الاَنْيَاقْ حَنِّتْ مَاذِيْ اِلاَّ هِمَّةْ عْظِيْمَا

ورد في هذا البيت تضمين لقصة الناقة التي اشتكت للرسول الكريم سوء معاملة صاحبها لها[5].

---

[1]- سورة هود، الآية 120.

[2]- ورد تفسير هذه الآية الكريمة عند ابن كثير في قوله:" يقول الله تعالى: وكلّ أخبار نقصها عليك، من أنباء الرسل المتقدمين قبلك مع أممهم، وكيف جرى لهم من المحاجات والخصومات، وما احتمله الأنبياء من التكذيب والأذى وكيف نصر الله حزبه المؤمنين وخذل أعداءه الكافرين- كلّ هذا ممّا يثبت به فؤادك- يا محمد- أي: قلبك، ليكون لك بمن مضى من إخوانك من المرسلين أسوةً"...وقوله:"جَاءَكَ فِي هَذا الحَقِّ" أي: في هذه السورة المشتملة على قصص الأنبياء، وكيف نَجَّاهم الله والمؤمنين بهم، وأَهْلَكَ الكافرين، جاءك فيها قَصَصٌ حقٌّ، ونبأ صدق، وموعظة يرتدع بها الكافرين، وذكرى يتوق ربها المؤمنون".ينظر:(ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، تحقيق سامي بن محمد السلامة دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999م، ص363.)

[3]- محمد شحرور، القصص القرآني-قراءة معاصرة- ج2، من نوح إلى يوسف، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1 2012م، ص22

[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف ، ص45.

[5]- عن عبد الله بن جعفر قال:"... أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم...ذخل يومًا حائطًا من حيطان الأنصار، فإذا جَمَلٌ قد أتاهُ فَجَرْجَرَ وذرفت عيناهُ، قال بُهْزُ وعَفَّانُ، فلّما رأى النبي صلّى الله عليه وسلّم سَرَاتَهُ وذِفْرَاهُ فَسَكَنَ، فقال:من=

وقوله أيضًا في القصيدة ذاتها"[1]:

نِخْتَمْ قَوْلِيْ بْصَلاَتُهْ عْلَى صَاحِبْ الْغْمَامَا

نجد في هذا البيت تضمين لحادثة الغمامة، التّي كانت تقي الرسول صلّى الله عليه وسلّم، حرِّ الشمس أثناء رحلته التجارية إلى الشام، رفقة عمّه أبي طالب، وقد أدرك الراهب بحيرا هذه المعجزة، وأنّ محمّدًا نبيُّ الله المختار عليه الصّلاة والسّلام[2].

وقوله أيضًا في قصيدة "سَيِّدْ الْمُهَاجْرِيْنْ وُسَيَّدْ الأَنْصَارْ"[3]:

لَيْكْ جَاتْ الْنَخْلَةْ الْمْجَدْبَةْ وُاحْيَاتْ مِنْ كَفَّكْ اِرْوَاتْ الْعَرَبْ يَا رَسُولْ رَبْ الْبِيْتْ.

نجد في الشطر الأول من هذا البيت تضمين لمعجزاته صلى الله عليه وسلم، المتعلقة بالنبات وهي كثيرة، منها إنقياد الشجر له، حيث ورد في إحداها، تلك الشجرة التي تحركت من مكانها واتّجهت نحو الرسول صلّى الله عليه وسلّم، ثمّ أمرها بالرجوع فأتمرت[4]، ونجد في الشطر الثاني من هذا البيت أيضًا تضمينٌ لمعجزة الماء الذي تدفق من بين أصابعه وشرب من كان معه من أصحابه، وهذه المعجزة رواها غير واحد من الصحابة عن الرسول الكريم بروايات مختلفة، لكنّها تجمع كلّها حول كثرة الماء وخروجه بين أصابعه

=صاحبُ الجملِ؟ فجاء فتًى من الأنصار، فقال هو لي يا رسول الله، فقال: أما تَتَّقي اللهَ في هذه البهيمةِ التي ملَّكَكَها اللهُ، إنّه شكا إلَّي أنّك تُجِيعُهُ وتَدْئِبُهُ"، ينظر:(ابن خليفة عليوي، معجزات النبيّ المختار من صحيح الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص88).

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص46.

[2]- ينظر: ابن هشام، كتاب السيرة، تهذيب عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (دت)، ص47 وما بعدها.

[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص88.

[4]-عن أنس بن مالك-رضي الله عنه-قال: جاء جبريل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلّم، ذات يوم وهو جالس حزين قد خُصِّبَ بالدماء من ضربة بعض أهل مكة، قال: فقال له:" ما لك؟ قال: فعل بي هؤلاء وفعلوا، قال: فقال له جبريل أتحب أن أريك آية؟ فقال: نعم، قال: فنظر إلى شجرة من وراء الوادي، فقال ادع تلك الشجرة، فدعاها، قال: فجاءت تمشي حتى قامت بين يديه، فقال: مُرْهَا فلترجع، فأمرها فرجعت إلى مكانها، فقال رسول صلى الله صلى الله عليه وسلّم: حسبي. ينظر:(مصطفى مراد، 100 معجزة ومعجزة من معجزات الرسول صلى الله عليه وسلم، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 1999، ص25).

الشريفة الطاهرة[1].

وقوله أيضًا في القصيدة ذاتها[2]:

مِنْ مُعْجَزَاتَكْ الْعَنْكَبُوتْ سَدْ الْغَارْ وُالضَبِيْ يَا سَيِدْ الْعْبَادْ لِيْكْ أَشْهَدْ

نلاحظ في الشطر الأوّل من هذا البيت تضمين لقصة العنكبوت، التي سدّت بخيوطها غار حراء، الذي كان بداخله الرسول صلّى الله عليه وسلّم رفقة صاحبه أبو بكر الصديق رضي الله عنه، وكانت سببا في نجاتهما من ملاحقة قريش لهما، وقد أورد المنداسي أيضًا هذه الحادثة في قصيدة "كِيْف يَنْسَى قَلْبِيْ"[3]:

خَرْجَتْ تَسْعَى كْبَارْ مَكَّة وَصْغَارْ فِيْ طَلَبْ أَحْمَدْ وْلاَ عْرَفْ لُهْ حَدْ سْبِيْلْ
صَمُّوا وَاعْمَاوْا والنَّبِيْ فِيْ وَسْطْ الْغَارْ ضَلَّتْ عَنُّهْ الْعْقُولْ خَالَطْهَا تَخْبِيْلْ
طَلَّتْ عْلَى الْغَارْ الْكُفَّارْ وَالنَّبِيْ فِيْهْ صَابَتْ عْلَى الْمَذْخَلْ بِيْتْ الهْبُونْ

أمّا الشطر الثاني من البيت السابق- لسيدي الأخضر بن خلوف- وجدنا فيه تضمين معجزة حديث الضَبِّ مع الرسول صلّى الله عليه وسلّم، وشهادته بالنبوّة له أمام الأعرابي[4].

---

[1]- عن جابر بن عبد الله قال: كنا مع رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، في سفرٍ فأصابنا عطشٌ فَجَهَشْنَا إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، قال: فوضع يدهُ في تورٍ من ماءٍ بين يديه، قال فجعل الماء ينبع من بين أصابعه كأنّه العيون قال:" خذوا بسم الله"، فشربنا فوسعنا وكفانا، ولو كنا مائة ألف لكفانا، قلت لجابر: كم كنتم؟ قال: ألفا وخمسمائة. ينظر:(أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، دلائل النبوة ومعرفة أحوال صاحب الشريعة، السفر السادس، علق عليه عبد المعطي قلعجي، دار الريان للتراث، القاهرة، ط1، 1988م، ص11).

[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص88.

[3]- ديوان المنداسي، ص28.

[4]- روّي أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، كان في محفل من أصحابه، إذ جاء أعرابيٌّ من بني سُليم، قد صاد ضبًّا، فلّما رأى الجماعة، قال: ماهذا؟ قالوا: هذا الذي يذكُرُ أنّه نبيٌّ، فقال: واللات والعزّى لا آمنت بك أو يؤمن بك هذا الضبُّ، فقال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم: يا ضَبُّ ! فأجابه الضبُّ بلسان عربي مبين يسمعه القوم جميعًا: لبيك وسعديك يا زين من وافى القيامة، قال: من تعبد يا ضبُّ؟ قال: الذي في السماء عرشه، وفي الأرض سلطانه، وفي البحر سبيله، وفي الجنّة رحمته، وفي النّار عقابُه، قال: فمن أنا يا ضبُّ؟ قال: رسول ربِّ العالمين وخاتم النبيين، وقد=

وقوله في قصيدة" إلاَّ وَجْهْ الْحْبِيْبْ غَابْ"[1]:

نَطَّقْ لِلْصَادِقْ الأَمِيْنْ ذْرَاعْ الْشَّاةْ مُحَمَّدْ انْهَمْرَتْ الْعْيُونْ مِنْ اِصْبَاعُهْ.

نجد في الشطر الأوّل من هذا البيت تضمين لمعجزة تكليم ذراع الشاه المسمومة للرسول صلّى الله عليه وسلّم[2].

كما نجد تضمينًا آخر في هذا البيت من شطره الثاني حول معجزة تدفق الماء من بين أصابع الرسول صلّى الله عليه وسلّم، وهذه المعجزة رواها غير واحد من الصحابة رضوان الله عليهم[3].

وقوله أيضًا في قصيدة" الْرَشِيْدْ مِصْبَاحِيْ"[4]:

يَا مْسَلِّكْ الْغَارِقْ مِثْلْ سَفِيْنَةْ نُوحْ مِنْ رْكِبْ فِيْهَا نَاجِيْ.

في هذا البيت تضمين واضح لقصة سيدنا نوح عليه السّلام، وكيف أوحى له الله تعالى صنع السفينة التي نجا بها رفقة من آمن به من الطوفان وقد وردت هذه القصّة في

=أفلح من صدّقك، وقد خاب من كذبك، قال الأعرابيّ: أشهد أن لا إله إلاّ الله، وأنّك رسول الله...ينظر:(أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، دلائل النبوة ومعرفة أحوال صاحب الشريعة، السفر السادس، ص37.)

[1] - ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص107.

[2] - فقد أخرجه أبو داود عن ابن شهاب، قال: كان جابر بن عبد الله يُحدّثُ أنَّ يهُودِّيَةً من أهل خَيْبَرْ سَمَّتْ شَاةً مَصْلِيَّةً- مَشْوِيَّةً- ثُمَّ أهدتها لرسول الله(ص)، فأخذها فأكل منها، وأكل رَهْطٌ من أصحابه معه، ثمّ قال لهم رسول الله(ص):"إرفَعُوا أَيْدِيكُمْ"، وأرسل رسول الله(ص)إلى المرأة فدعاها، فقال لها:" أَسَمَمْتِ هذه الشاه؟"قالت اليهودّية:من أخبرك؟ قال:" أخبرتني هذه التّي في يدي" وهي الذّراع، قالت: نعم، قال:" فما أردت بذلك؟" قالت: قلت إن كنت نبيًّا فلن تضرّك، وإن لم تكن نبيًّا إسترحنا منك، فعفا عنها رسول الله(ص) ولم يعاقبها، وتوفيّ بعض أصحابه الذّين أكلوا من الشاة، ينظر:(ابن خليفة عليوي، معجزات النبيّ المختار من صحيح الأخبار، ص138)

[3]- عن رواية عبد الله بن مسعود رضي الله عنه قال:" كُنّا مَع رسول الله صلّى الله عليه وسلّم في سفر، فَقَلَ الماء، فقال: أطلبوا فضلةً من ماء، فجاؤوا بإناءٍ فيه ماء قليل، فأدخل يَدَهُ في الإناء، ثمّ قال:" حَيَّ على الطَّهُور المبارَك والبركةُ من الله"...ولقد رأيتُ الماءَ ينبعُ من بين أصابع رسول الله صلّى الله عليه وسلّم"، ينظر:(عبد الحليم، دلائل النبوة، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1991م، ص252).

[4] - ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص91.

عدّة سورٍ قرآنية، منها قوله تعالى:﴿فَأَنجَيْنَٰهُ وَأَصْحَٰبَ ٱلسَّفِينَةِ وَجَعَلْنَٰهَآ ءَايَةً لِّلْعَٰلَمِينَ ﴿١٥﴾﴾[1].

ونجد تضمين هذه القصة - قصّة سيدنا نوح عليه السّلام- في قصيدة " جْرَحْ قَلْبِيْ الْفْرَاقْ"[2] للمنداسي في قوله:

مَا لِلْفُلْكِ مِنْ سَبِيْلٍ لِلْنَّجَاة إِنْ طَغَى الطَّوْفَانُ وَدَمْعِيْ أَحْتَقَلْ.

ووجدنا أيضًا في نهاية هذه القصيدة، أبيات مطولةٍ فيها تضمينه لحادثة الإسراء والمعراج، التي وردت في قوله تعالى:﴿سُبْحَٰنَ ٱلَّذِىٓ أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِۦ لَيْلًا مِّنَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا ٱلَّذِى بَٰرَكْنَا حَوْلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنْ ءَايَٰتِنَآ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ ﴿١﴾﴾[3].

وهي المعجزة التي أسرى فيها الله تعالى برسوله صلّى الله عليه وسلّم، ليلاً على متن دابة بيضاء يقال لها البُراق من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، وهناك عُرِجَ مع جبريل إلى السّموات السبع، وفي كلّ طبقة من السّماء كان يستقبله نبيّ من أنبياء الله يرى فيها آية من آيات الله في خلقه[4].

يقول في بعض أبياتها[5]:

أَمْتَطَى مَتْنَ الْجَوَادِ لِلْعُلاَ خَافِقًا كَالْبَرْقِ لِلْوَصْلِ ارْتَحَلْ
يَتَلَقَّى الْقَوْلَ مِنْ عَرَجَ السَّمَاء إِذْ سَمَى فَرْدًا مِنَ الأَنْسِ ابْتَتَلْ
أَسْرِي رَسُولُ اللهِ لَيْلاً وارْتَقَى لِلْمُنَى يَطْوِيْ مِنَ الدَّاجِ الْكَلَلِ

[1]- سورة العنكبوت، الآية 14.
[2]- ديوان المنداسي، ص84.
[3]- سورة الاسراء، الآية01.
[4]- ينظر: مصطفى مراد، 100 معجزة ومعجزة من معجزات الرسول صلّى الله عليه وسلّم، ص13 .
[5]- ديوان المنداسي، ص92.

إلى أن يقول في موضع آخر من هذه القصيدة[1]:

لَيْلَة الْمِعْرَاجِ إِذْ قَالَ لَهُ رَبُّهُ إِسْأَلْ حَبِيْبِيْ لاَ تَبْخَلْ
مَا لَنَا فِيْ الرُّسُلِ أَعْلاَ رُتْبَةً مِنْكَ فاطْلُبْ فَضْلُنَا تُعْطَى الأَمَلْ

ووجدنا تضمين قصة غرق فرعون ونجاة سيدنا موسى عليه السلام عند المنداسي في قصيدة " كِيْفْ يَنْسَى قَلْبِيْ"[2]:

مِنْ رُوحْ الْقُدْسْ مَا عَدْ مَا قَطْ الْعَوْنْ خَرْجُوا بَحْرْ المْخَاطْرَة وَغْرَقْ فِرْعَوْنْ

ومن بين الآيات الكريمة التي وردت فيها هذه القصّة المبثوثة في سور عدّة من القرآن الكريم قوله تعالى في سورة يونس:﴿وَجَٰوَزۡنَا بِبَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ ٱلۡبَحۡرَ فَأَتۡبَعَهُمۡ فِرۡعَوۡنُ وَجُنُودُهُۥ بَغۡيٗا وَعَدۡوًاۖ حَتَّىٰٓ إِذَآ أَدۡرَكَهُ ٱلۡغَرَقُ قَالَ ءَامَنتُ أَنَّهُۥ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا ٱلَّذِيٓ ءَامَنَتۡ بِهِۦ بَنُوٓاْ إِسۡرَٰٓءِيلَ وَأَنَا۠ مِنَ ٱلۡمُسۡلِمِينَ ٩٠﴾[3]، وقوله تعالى في سورة البقرة : ﴿ وَإِذۡ فَرَقۡنَا بِكُمُ ٱلۡبَحۡرَ فَأَنجَيۡنَٰكُمۡ وَأَغۡرَقۡنَآ ءَالَ فِرۡعَوۡنَ وَأَنتُمۡ تَنظُرُونَ ٥٠ ﴾[4]، وقوله تعالى في سورة طه:﴿فَأَتۡبَعَهُمۡ فِرۡعَوۡنُ بِجُنُودِهِۦ فَغَشِيَهُم مِّنَ ٱلۡيَمِّ مَا غَشِيَهُمۡ ٧٨ وَأَضَلَّ فِرۡعَوۡنُ قَوۡمَهُۥ وَمَا هَدَىٰ ٧٩ ﴾[5].

هي قصّة الملك المستبدّ الظالم الذي كذّب بآيات الله تعالى، فطغى وتجبر وأكثر في الأرض فسادًا، فسلّط فرعون على قوم بني إسرائيل أبشع أنواع التعذيب والاستعباد، بقتل أبنائهم وانتهاك حرماتهم، وهو ما ورد في قوله تعالى:﴿وَإِذۡ نَجَّيۡنَٰكُم مِّنۡ ءَالِ فِرۡعَوۡنَ يَسُومُونَكُمۡ سُوٓءَ ٱلۡعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبۡنَآءَكُمۡ وَيَسۡتَحۡيُونَ نِسَآءَكُمۡۚ وَفِي ذَٰلِكُم بَلَآءٞ مِّن رَّبِّكُمۡ

[1]- ديوان المنداسي ، ص94.
[2]- الديوان نفسه، ص29.
[3]- سورة يونس، الآية 90.
[4]- سورة البقرة، الآية50
[5]- سورة طه، الآيتان 78-79

عَظِيمٌ ﴿٤٩﴾ ﴾[1]، فكانت نهايته آية من آيات الله، إذ أوحى الخالق إلى سيدنا موسى عليه السّلام بضرب البحر بعصاه فانشق البحر ومَرَّ سيدنا موسى وأصحابه وهلك فرعون وأتباعه[2].

وقد ورد تضمين آخر في القصيدة ذاتها[3]، لقصّة نجاة النبيّ يونس الملقب بذي النون عليه السّلام من بطن الحوت في قوله:

خَلَّصْ بِهْ الْكَرِيْمْ ذُو النُونْ الْمَلْقُومْ مِنْ بَطْنْ الْحُوتْ ضَمَّ شَكْلُهْ بَعْدَ الْبِيْنْ.

هذه القصة هي آية أخرى من آيات الله ابتلى فيها نبيّه يونس عليه السلام الذي كذّبه قومه، فتوعدهم بعذابٍ شديدٍ، ولمّا أشرف الله تعالى عليهم العذاب، تابوا واستغفروا فرفع عنهم العذاب، ولم يعلم النبيّ يونس بتوبتهم، فشك في قدرة الله سبحانه وتعالى، فرحل عن قومه وركب البحر، إذ ابتلاه الله بحوت فأبتلعه وأبقاه حيًّا في ظلمات بطن الحوت والبحر والليل حتّى يتوب ويستغفر، وقد أورد الله تعالى قصّته في بعض السور القرآنية كقوله تعالى في سورة الصافات:﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ ٱلْمُرْسَلِينَ ﴿١٣٩﴾ إِذْ أَبَقَ إِلَى ٱلْفُلْكِ ٱلْمَشْحُونِ ﴿١٤٠﴾ فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ ٱلْمُدْحَضِينَ ﴿١٤١﴾ فَٱلْتَقَمَهُ ٱلْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ ﴿١٤٢﴾ فَلَوْلَآ أَنَّهُۥ كَانَ مِنَ ٱلْمُسَبِّحِينَ ﴿١٤٣﴾ لَلَبِثَ فِى بَطْنِهِۦٓ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ ﴿١٤٤﴾ ﴾[4]، وقوله تعالى أيضًا في سورة الأنبياء:﴿وَذَا ٱلنُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَـٰضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِى ٱلظُّلُمَـٰتِ

---

[1]- سورة البقرة، الآية49.

[2]- فلّما أدرك فرعون وجنوده، سيدنا موسى عليه السلام وأصحابه، قال أصحاب موسى:" إنّا لمدركون، افعل ما أمرك به ربّك، فإنّه لم يكذب ولم تكذب، قال: وعدني ربّي إذا أتيت البحر، ينفرق إثنتي عشرة فرقة حتّى أجاوزه، ثمّ بعد ذلك ذكر العصا فضرب البحر بعصاه، حين دنا أوائل جند فرعون من أواخر جند موسى، فانفرق البحر كما أمره ربّه وكما وعد موسى، فلما جاوز موسى وأصحابه كلّهم البحر، ودخل فرعون وأصحابه التقى عليهم البحر كما أمر، فلّما جاوز موسى، قال أصحابه: إنّا نخاف ألاّ يكون فرعون غرق، ولا نؤمن بهلاكه، فدعا ربّه، فأخرجه له ببدنه، حتى استيقنوا بهلاكه. ينظر:(ابن كثير، تحفة النبلاء من قصص الأنبياء، ضبطه وعلق عليه غنيم بن عباس بن غنيم، مكتبة الصحابة، جدّة، السعودية، ط1، 1998م، ص360).

[3]- ديوان المنداسي، ص31

[4]- سورة الصافات، الآيات من139 إلى 144.

أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ سُبۡحَٰنَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٨٧﴾ فَٱسۡتَجَبۡنَا لَهُۥ وَنَجَّيۡنَٰهُ مِنَ ٱلۡغَمِّۚ وَكَذَٰلِكَ نُنجِي ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ﴿٨٨﴾ ﴾[1]، وقوله أيضًا في سورة يونس:﴿فَلَوۡلَا كَانَتۡ قَرۡيَةٌ ءَامَنَتۡ فَنَفَعَهَآ إِيمَٰنُهَآ إِلَّا قَوۡمَ يُونُسَ لَمَّآ ءَامَنُواْ كَشَفۡنَا عَنۡهُمۡ عَذَابَ ٱلۡخِزۡيِ فِي ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا وَمَتَّعۡنَٰهُمۡ إِلَىٰ حِينٖ ﴿٩٨﴾ ﴾[2].

هذه بعض صور القص القرآني وهي غيض من فيض مصادر الصورة الشعرية، التي طغت على البناء العام للقصائد الدينية، والتي تجلّت في بعض دواوين شعراء الملحون بالمنطقة، وهي في عمومها صور جزئية مستقلة عن بعضها البعض، أي أنّ الشاعر يجمع في القصيدة الواحدة عددًا من القصص القرآني بما فيه القصص النبوّي "بصورة رمزية خاطفة سريعة في سياق واحد تحمل موقفًا واحدًا، وتؤدي دورًا فاعلاً في بناء النص الشعري يستعين به في التعبير عن معاناته، والتدليل على ما يريد البوح به من تجربة ذاتية تفيض بالألم من خلال الإلماح إلى مجموعة من قصص القرآن الكريم"[3].

وهناك أسلوب آخر من أساليب تضمين القصص القرآني في الشعر الملحون جدير بالإهتمام، إذ يعتمد الشاعر على خياله الخاص في بناء صورة قصيدته التي تقوم على استلهام موضوع واحدٍ قائمٍ بذاته في قصيدة واحدة، يعبر فيها عن إحساس واحدٍ، أي أن الشاعر لا يعتمد في إبراز الفكرة أو الحالة الوجدانية على تأليف مجموعة من الجزئيات المتناثرة في ثنايا القصص الديني في القصيدة الواحدة، وكأنّها صور جزئية مترابطة مع بعضها البعض، بل يعتمد على سرد قصّة دينية واحدة في قصيدة واحدة من بدايتها إلى نهايتها.

وهذا ما لاحظناه من خلال بعض النماذج الشعرية القليلة، كقصيدة "صَلُّوا وُسَلْمُوا"[4] لسيدي الأخضر بن خلوف الذي عُرِف وذاع صيته بأسلوب الحكي والسرد القصصي

[1]- سورة الأنبياء، الآيتان 87، 88.

[2]- سورة يونس، الآية98.

[3]- رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص273.

[4]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص131 وما بعدها.

الذي يعد "من أهمّ التقنيات القصصية التي تقوم عليها عملية عرض الأحداث وتقديم الشخصيات بتسليط الضوء على مواصفاتها الفكرية والنفسية"[1]، لنقل التجربة الشعرية والشعورية للمتلقي، وفي هذه القصيدة يسرد لنا قصّة سيدنا موسى عليه السلام مع الحمامة والباز، وكيف حاول نبي الله تعالى أن يَعْدلَ بينهما، حيث بدأها الشاعر بالصّلاة والسّلام على سيدنا محمّد صلّى الله عليه وسلّم كعادته وعادة شعراء الملحون،إذ يقول في بعض ما جاء فيها[2]:

يَا سَايَلْنِيْ نْعِيْدْ لْكُمْ ذَا القِصَّةْ مَابِيْنْ الْبَازْ وُالحْمَامَةْ مَاذَا صَارْ
كَانْ وَاحِدْ الْنْهَارْ سِيْدْنَا مُوسَى يَتْنَاجَى مَعْ رَبْنَا الوَاحَدْ الْقَهَارْ
حَتَّى سَبْقَتْ لِيْهْ الْحْمَامَةْ فِيْ فُرْصَةْ دَخْلَتْ تَحْتْ الْقْمِيْصْ قَالَتْ يَا سَتَّا
قَالْ لْهَا وُاشْ بِكْ سِيْدْنَا مُوسَى قَالِتْلُهْ خِفْتْ مِنْ العْدُو فِيْ أَثْرِيْ شْطَارْ
يَهْرَقْ دَمِّي بَالْغْزَرْ نِصْحَى فُرْسَةْ وُاَنَا بْالْضُعْفْ مَا نْطِيْقْ نْزِيْدْ اِشْبَارْ
هُمَا فِيْ ذَاكْ بِيْنْهُمْ صَارْ وْمَا صَارْ لَنْ حَافْ الْبَازْ مِنْ شْوامِخْ الأَمْزَانِ
قَالْ عْلِيْكْ الْسْلاَمْ يَا نْبِيْ الأَبْرَارْ هَذَا الْحْمَامْ خَالْقِيْ بِهْ اِعْتْقَنِيْ

وحقيقة الحمامة والباز كما وردت في هذه القصيدة هما الملكين جبريل ومكائيل جاء على هاته الصورة لإختبار حكمة وعدل سيدنا موسى عليه السلام، إذ يقول سيدي الأخضر بن خلوف في نهاية هذه القصيدة[3]:

طَارْ الْوَرْشَانْ جَاء حْدَى الْبَازْ وُسَمَاهْ مِنْ بَعْدْ الْخُوفْ عَادْ هَانِيْ مِنْ رَوُعُهْ
قَالْ أَنَايَا جَبْرِيْلْ يَا نْبِيْ اللَّهْ وُهَذَا مْكَايِلْ لِيْكْ جِئْنَا نِشَتَرْعُوا
غِيْرْ اِخْتَبَرْنَاكْ وُوُجَدْنَاكْ مِنْ الأَخْيَارْ مِنْ الْمَتْوَكْلِيْنْ أَنْتْ صْدِيْقْ وُرَبَّانِيْ.

ومثل هذه القصّة لم نجد لها أثر في القرآن الكريم أو في قصص الأنبياء، أو في الأثر الصحيح أو في كتب التفاسير، خاصّة ما يُنسب إلى سيدنا موسى عليه السّلام فيما يتعلق بقصّته مع الحمامة والباز، وقد تكون من الاسرائليات كون اليهود كانوا متواجدين

[1]- محمّد جلاوي، التراث والحداثة في أشعار لونيس أيت منقلات، ص 174.
[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف ، ص131.
[3]- الديوان نفسه، ص133.

ببلاد الجزائر، وكانت لهم حريتهم الدينية، ولعّل هذا مرّدُهُ إلى إبداع المخيال الشعبي، حيث تغدو مثل هذه القصص الشعرية عبارة عن نفحات وجدانية مشبعة بتعاليم الدّين الإسلامي من خلال تضمين الشاعر لرموز أو شخصيات دينية، قصد استخلاص العبر والعظات، أو لعّل لجوء بعض شعراء الملحون "إلى الإطار القصصي هو فرار من الكشف المباشر عن عواطفهم الحادّة، واحتماء وراء أحداث القصة وشخصياتها ورموزها"[1]، فينقل الشاعر أحاسيسه ومشاعره بفضل تقنية القصّ برحابة صدر ونفسٍ مطمئنة إلى المتلقي.

وهكذا يتضح لنا من خلال هذه النماذج، وهي غيضٌ من فيض القصص الذي ورد في القرآن الكريم أو السيرة النبوية، كيف استلهم منها شعراء الملحون مادتهم الإبداعية لبناء صورهم الشعرية والتعبير عن أحاسيسهم وأفكارهم ومقاصدهم التي تعكس ثقافتهم الدينية وواقعهم الاجتماعي والسياسي.

3- استدعاء الشخصيات الدينية:

منح توظيف الشخصيات الدينية لشعراء الملحون بالمنطقة إمكانيات فنية متفاوتة فيما بينهم، أعطت لقصائدهم طاقات تعبيرية وإيحائية وتأثيرية هائلة، نظرًا لما تكتسبه هذه الشخصيات من تقديسٍ وتقديرٍ وإجلالٍ، وما تحمله من حضور حيّ في وجدان الأفراد والجماعات "ففي توظيف الشخصيات استمداد من معطيات تلك الشخصية واستيحاء لما توحي به مواقفها الخالدة في ضمير الأمّة واستدعاء لرمزها بما يجسد ذلك الرمز من آفاق وأبعاد"[2]، وتوظيف الشخصيات الدينية يكون بمثابة رموزٍ يلجأ إليها الشعراء للتعبير بطريقة غير مباشرة عن تجاربهم ومقاصدهم وأفكارهم "فالرمز الشعري مرتبط كلّ الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصًّا"[3].

---

[1]-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص102.

[2]-رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص277.

[3]- عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3 (دت)، ص189.

وتوظيف الشخصيات الدينية كرموز تراثية في العمل الشعري، يطبع القصيدة بطابع العراقة والأصالة "ويمثّل نوعًا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجدوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنّه يمنح الرؤية الشعرية نوعًا من الشمول والكلية، إذ يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر"[1].

ويأتي توظيف شخصيات الأنبياء والرسل عليهم السّلام، في أغلب قصائد شعرائنا بطريقة جزئية أومستقلة، أي أنّ الشاعر يستدعي شخصية واحدة في قصيدته "ولاغرور فقد أحسّ الشعراء مند القديم بأنّ ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكلّ من النبيّ والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أنّ رسالة النبيّ رسالة سماوّية، وكلّ منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته"[2].

فيكون حضور الشخصية الدينية معادلاً موضوعيًا لرؤية الشاعر الوجدانية ومواقفه وأفكاره اتجاه الواقع المعيش المثقل بالهموم والأحزان، فكثيرًا ما يتفاعل الشاعر الوجداني مع الشخصية التي تمّ استدعاؤها ليستوحي منها صورًا تتلاءم مع حالته النفسية وحالة مجتمعه، فتتيح الشخصية الدينية للشاعر فرصة التعبير عن المواقف والأفكار والإنطلاق في فضاء رحب لاتحده قيود الزمان والمكان.

ومن أكثر الشخصيات الدينية حضورًا في الشعر الملحون بالمنطقة، هي شخصية الرسل والأنبياء، وتأتي في مقدمتهم شخصية محمّد صلّى الله عليه وسلّم، إذ لا تخلو قصيدة من قصائدهم إلاّ وذكروا إسمه، أو صفة من صفاته الحميدة، أو معجزة من معجزاته، ويأتي في طليعتهم مداح الرسول صلّى الله عليه وسلّم، سيدي الأخضر بن خلوف الذي فاق جميع شعراء المنطقة بمحبته الصادقة والخالصة لوجه الرسول الكريم وديوانه شاهدٌ على كثافة حضور هذه الشخصية المميّزة، لما توحي به القدرة الإلهية اتجاه الإنسانية جمعاء.

[1]- علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، 1978م، ص128.

[2]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص77.

وقد اتخذت شخصية محمّد عليه الصّلاة والسّلام دلالات متنوعة في كثير من قصائد شعرائنا، وأكثر هذه الدلالات شيوعًا، هي استدعاؤها كرمز شامل ليكون لنا المنقد والمُخلّص يوم القيامة، وشفيعًا لنا في هذه الدنيا التي تهاوت واندثرت فيها القيم والأخلاق وكثرت فيها الخطايا والذنوب، وهذا ما أشار إليه شاعرنا سيدي الأخضر بن خلوف على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر في كلّ قصائده، إذ يقول في قصيدة " اَحْسَنْ مَا يُقَالْ عَنْدِي"[1]:

يَا مُحَمَّدْ اِنْتَ سْيْدِيْ صَلّى اللهْ عْلِيكْ لِبْدَا
مَا قَدَّمْتْ اِلاَّ ذْنُوبِيْ هِبْ لِيْ مُولاَيْ ثُوبَا.

نلاحظ في هذا المقطع الشعري أنّ الشاعر يصرّح بكثرة ذنوبه، ويطلبُ من سيدي الخلق عليه الصّلاة والسّلام، أن يَهِبهُ توبةً خالصةً كي يكفر عن خطاياه، ويختم هذه القصيدة كعادته وعادة كلّ شعراء الملحون، بطلب الشفاعة والنجاة من عذاب يوم القيامة دون التصريح بإسمه الكريم عليه الصّلاة والسّلام، وإنّما بذكر إحدى المعجزات التّي خصَّهُ الله تعالى بها، وهي الغمامة التي كانت تظلّه يوم خروجه في أوّل رحلة تجارية له فتوسّل الشاعر به من خلال هذه المعجزة، كي يُظِلَّه ويُظِّلَ عباد الرحمان بظِّلِهِ يوم القيامة، كما قام الشاعر في هذه الأبيات باستدعاء إحدى الشخصيات الدينية الأخرى من أهل بيته الشريف، وهي مرضعته حليمة السعدية في قوله[2]:

نِخْتَمْ قَوْلِيْ بْصْلاَتُهْ عْلَى صَاحَبْ الْغْمَام
هُوَّ الْشَفِيْعْ فِيْ أُمّاتُهُ شَافِعْنَا يُومْ الْقِيَامَا
بْجَاهْ مَنْ رِضْعَاتُهْ أُمُّهْ الْسَعْدِيَّةْ حْلِيْمَا
يَمْنَعْنَا مِنْ نَارْ تَقْدِيْ جَهَنَّمَ حَرَّةُ شْدِيْدَا.

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص43.

[2]- الديوان نفسه، ص46.

ويصرّح المنداسي بشخصية الرسول العربي عليه الصّلاة والسّلام في قصيدة "جْرَحْ قَلْبِيْ الْفْرَاقْ"[1]:

فَالرَسُولْ الْعَرْبِيْ أَكْرَمُ خُلْقٍ مِنَ الرُّسُلِ مُنْذُ جَاءَ الشِّرْكُ أَضْمَحَلْ
أَحْمَدَ الْمَبْعُوثُ فِيْنَا رَحْمَةً خَيْرُهُ مَّنْ قَامَ بِالْحَـقِّ وَكَفَلْ
أَيَةُ اللهِ أَمِيْنٌ صَادِقٌ وَحَبِيْبُ اللهِ بِرُّهُ مُنْتَظَلْ.

يذكر الشاعر شخصية محمّد الرسول الذي بعثه الله تعالى ليخرج الأمّة من الظلمات إلى النور ويخلّصها من أوهام الشرك، ويَبُّثُ في روحها مبادئ الحقّ والرحمة، ويصوّر الشاعر من خلال استدعائه لشخصية رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، آلامه ومعاناته إزاء الواقع المُر الذي يكابده أفراد منطقته، إذ كان بمثابة الصوت الثائر على مظالم الأتراك "وهي دلالة الثائر المتمرد على الظلم الحامل لواء النضال في سبيل الحقّ والخير الإنساني"[2].

كما نجد دلالة أخرى شائعة في ثنايا قصائد شعراء الملحون، باستدعائهم لشخصية النبيّ الأمجد، وإبراز أسمّى معاني الحبّ والشوق والحنين لرؤيته صلّى الله عليه وسلّم هي دلالة على شوقهم وحنينهم لعودة الماضي الجميل، الذي كان في كنف الرسالة المحمدية في مقابل واقع الظلم والإستبداد الذي سُلِّط عليهم في حاضِرهم، ومن ذلك قول بن مسايب في قصيدة " سَعْدِيْ بِكْ سَعْدَيَنْ"[3]:

سَعْدِيْ بِكْ سَعِدِيْ يَا نُورْ اِثْمَادِيْ
أَجِيْ الْيُوْمْ عِنْدِيْ تْشُوفْ حَالِيْ يَا مِصْبَاحْ الْظِلاَمْ
ذِكْرَكْ صَارْ وَرْدِيْ مْعَ صْلاَتِيْ كَالْفَرْدْ مْعَ الْصْيَامْ
ذِكْرَكْ وَرْدْ مَنقُولْ بِهْ الْقَلْبْ مَشْغُولْ
لَوْنِيْ اَصْفَرْ مَذْبُولْ كِيْفْ سَكْنِتْ قَلْبِيْ نَارْ الْحْطَامْ
مِنْهَا صِرْتْ مَهْبُولْ مَا هْنَى لِيْ عِيْشْ وُلاَ مْنَامْ

[1]- ديوان المنداسي، ص92.
[2]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص80.
[3]- ديوان ابن مسايب، ص154.

ذِكْرَكْ زَهْوُ قَلْبِيْ بِقْوَى فِيْكْ حُبِّيْ
يَا مَحْبُوبْ رَبِّيْ يَا الْنَبِّيْ الاَمْجَدْ زِيْنْ الحْزَامْ
كِيْفْ يِكُون طِبِّيْ اِذَا وُقَعْ شِيْ لِيْ سِيْدِيْ خْصَامْ

فقد ساهم مَدْحُ الشعراء للرسول الكريم في تحريك قرائحهم، وتأجيج عواطفهم الدينية الدّالة على حبّهم وولعهم بشخصه صلّى الله عليه وسلّم، وهي معانٍ رمزية دالة على حبّهم للوطن وحسرتهم على الحرية المفقودة "فأخذ الشعراء يلتفون إلى عصر الرسالة يستنجدون به من هذا الظلم الذي سلط عليهم، فوجدوا في المدائح الرحاب التي يمكن أن يسكنوا إليها ويطمئنوا فيها، وأنشدوا تلك القصائد وكأنّهم يرثون الحالة التي وصلت إليها البلاد، وهم في مدحهم للنبيّ إنّما يعبرون عن الواقع الذي لا يجدون فيه ما يبعث على التفاؤل، فعادوا إلى النبوة يستلهمون منها ويستنجدون بها"[1].

وتمّ استدعاء شخصية محمّد عليه الصّلاة والسّلام عند شعرائنا بطريقة رمزية، من خلال حضور المكان الدّال على أصحابه وأمجادهم ومواقفهم العظيمة، وشاهدًا على رؤية الشاعر الذاتية إزاء الواقع المرّ الذي يعاني منه أفراد مجتمعه، وهي دعوة لمعانقة تلك الأمجاد والمواقف البطولية المفقودة في حاضرهم، كقول بن التريكي في قصيدته الزجلية" نِلْتَ الْمَرَامْ"[2]، وهو يبعث فيها شوقه وسلامه للحبيب المصطفى عليه الصّلاة السّلام وإلى أهل الديار(عرب نجد) بمقامهم المقدّس في مكة المكرّمة:

نَلْتَ الْمَرَامْ بِاللّهِ حَادِيْ الْقِطَارْ
قِفْ لِيْ بِتِلْكَ الْدِّيَارْ وَاقْرَا السَّلاَمْ
سَلِّمْ عَلَى عَرَبَ نَجْدِ واذْكُرْ صَبَابَتِيْ وَوَجْدِيْ
كَيْفَ يِلاَمْ مَنْ بَادَرَتْهُ الدُّمُوعْ
شَوْقًا لِتِلْكَ الرُّبُوعْ الْمَقَامْ
وَقُلْ لِعَربَ جِيَادَ سُكْنَاهُمْ فِيْ فُؤَادِي
ذِكْرَ الْخِيَامْ مَعَ سَاكِنِيْنَ الخِيَامْ

[1]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص54.
[2]- ديوان بن التريكي، ص ص56، 57.

بَلِغْ سَلاَمًا كَثِيْرَا عَشِيَّةً وَبَكُورَا
مِنْ مُسْتَهَامْ مَنْ ذَكْرُوا وَادَ الْعَقِيْقْ
أَدْمُعَهُمْ مُنْدَفِقْ لَهَا انْسِجَامْ
مَا أَحْسَنَ الْقُرْبَ مِنْهُمْ وأَقْبَحَ الْبُعْدَ عَنْهُمْ
نَرْعَى مَقَامْ سُكَّانْ ذَاكَ الْحِجَازْ
هُمْ سَادَاتُنَا الْعِزَازْ هُمْ الْوِسَامْ.

وقد يكتسب الشعر الملحون الديني الذي يتّم من خلاله استدعاء الشخصيات الدينية والأماكن المقدّسة، دلالة على الحسرة والخيبة التي يعاني منها الشاعر إزاء المعاناة والمأساة التي يعيشها أفراد مجتمعه، فاستدعاء المكان يعكس شوق وحنين الشاعر إلى أصحابه،" إنّه ليس بكاء على الأطلال، ولكن على الأمجاد والمواقف البطولية، بكاء على الساحات الواجمة بعد انقشاع القتام عنها، إنّه حنين إلى الأبطال الذين دخلوا التاريخ"[1].

ورأينا في استدعاء شعرائنا لشخصية الرسول محمّد صلّى الله عليه وسلّم من خلال هذه النماذج، كيف تجاوزوا الحديث عن ذواتهم ومقاصدهم الشخصية، وانشغلوا بهموم ومعاناة أفراد مجتمعهم، إذ أسقط كلّ شاعر من هؤلاء الشعراء ما يخُصُّ شخصية الرسول صلّى الله عليه وسلّم، على ملامح وأوضاع عصرهم، إذ يجد الشاعر حَرَجًا "من أن يعبّر بشخصية الرسول عن ذاته، أو أن يتخذها قناعًا يوحي من خلاله بأفكاره الخاصّة، تأثمًا من أن ينتحل لنفسه شخصية الرسول، أو ينسب إليه بعض صفاته، ولذلك فقد كانت القصائد التي حملت فيها شخصية الرسول دلالة عامّة أكثر بكثير من تلك التّي حملت فيها دلالة خاصّة بشاعر معين"[2].

ونجد توظيفهم لشخصيات الرسل الأخرى قليلةً مقارنةً، باستدعائهم لشخصية الرسول محمّد صلّى الله عليه وسلّم، الذي نال حظ كبير في استدعائهم لشخصيات الدينية ومن بين شخصيات الرسل عليهم الصلاة والسّلام، التي استدعاها شاعر الدين والوطن سيدي الأخضر بن خلوف، وجدنا شخصية سيدنا موسى عليه السّلام في قصيدة" صَلُّوا

[1]- صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دت)، ص79.
[2]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص82.

وُسَلْمُوا"[1]، وهي عبارة عن قصيدة قصصية يسرد فيها قصّة سيدنا موسى عليه السّلام مع الحمامة والباز - سبق الإشارة إليها - وممّا جاء في بعض منها قوله:

تْكَلَّمْ مُوسَى قَالْ لُهْ يَهْدِيْكْ الْلَّهْ يَاتِيْكْ اللَّهْ بِمَا اَطْيَبْ وُمَا اَعْظَمْ
خَلّيْ هَذَا الْحْمَامْ يَغْدَى لْمَرْعَاهْ لَوْ كَانْ نَاكُلْ غِيْرْهَا رَانِيْ نِجْدَمْ
قَالْ الْبَازْ مَا نْرِيْدْ لَحْمَا سْوَاهْ وُلَوُ يَاتِيْ الْشِيْ أَلاَ مَا نِعْلَمْ.

وقد رمز بن خلوف لشخصية موسى عليه السّلام في هذه القصيدة كدلالة للحكمة والعدل، وهي قيّمٌ إفتقدها الشاعر في حاضره فجاء بهذه الصورة على سبيل النصح والإرشاد وتقديم العبرة والموعظة.

كما قام سيدي الاخضر بن خلوف باستدعاء شخصية نوح عليه السّلام أثناء سياق ذِكره لمعجزات الرسول صلّى الله عليه وسلم، في قصيدة" الْرَشِيْدْ مِصْبَاحِيْ"[2]:

يَا مْسَلِّكْ الْغَارَقْ مِثْلْ سَفِيْنَةْ نُوحْ مِنْ رْكَبْ فِيْهَا نَاجِيْ
مُحَمَّدْ الْفَارَق مَا بِيْنْ الْمُسْتَقِيْمْ وُالذِيْ كَانْ إِعْوُاجِيْ.

فسيّدنا نوح عليه السّلام يرمز إلى" الصبر والتحمّل والانتظار الطويل والعمل الجاد أملاً بالفرج، فإذا كان نوح عليه السّلام، قد امتثل لأمر ربّه بعمل سفينة تنقله وتابعيه إلى مكان جديد ينشر فيه دعوته، وانتظر البحر الذي سيحمله"[3]، وبن خلوف يرى في شخص الرسول صلّى الله عليه وسلّم، المُخَلّص والمنقد من الغرق في بحر الظلمات كما أنقد سيدنا نوح عليه السّلام بوحي من الله تعالى أتباعه من الطوفان.

ولجأ ابن التريكي إلى استدعاء شخصية سيدنا أيوب عليه السّلام في قصيدة " نِيْرَانْ شَاعْلَة فَاكْنَانِيْ"[4]:

---

[1]- ديوان سيدى الأخضر بن خلوف، ص – ص، 132،133.

[2] - الديوان نفسه، ص91.

[3]- إبراهيم منصور الياسين، الرموز التراثية في شعر عزّ الدين مناصرة، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العددان03 04، 2010م، ص263.

[4]- ديوان بن التريكي، ص47.

لُو طَاحْ ذَا الْفْرَاقْ أعْلَى أَيُّوبْ اَمْنِيْنْ كَانْ يَفْنَى عْلِيْهْ صَبْرُو وْيَعْدَمْ فَالْحِيْنْ.

فقد استحضر الشاعر شخصية سيّدنا أيوب عليه السّلام، "رمز الصبر على البلاء والصلابة في تحمّل الألم والرضا التّام بقضاء اللّه"[1]، وقد أشار سبحانه في محكم تنزيله إلى صبر سيدنا أيوب عليه السلام في قوله: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّى مَسَّنِىَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ ﴿٨٣﴾﴾[2]، فوجد الشاعر في صبر سيدنا أيوب عليه السلام ملاذا ليعبر من خلاله عن أثر ألم فراق الأحبة، الذي أنهكه إنهاكًا شديدًا، لا يستطيع أحدًا تحمّله، حتى سيدنا أيوب عليه السلام الذي صبر على البلاء[3]، لهلك واستسلم أمام وجع الفراق.

ويستدعي الشاعر بن سهلة شخصية سيدنا يعقوب عليه الصّلاة والسّلام في قصيدة " يَا الوَاحَدْ خالَقْ الْعْبَادْ سُلْطَانِيْ"[4]:

نَشْتْكِيْ لْخَالْقِيْ هُو اَيْصَبَرْنِيْ صَبْرْ سِيْدْنَا يَعْقُوبْ أو طَالَتْ الْحَسْرَا.
آشْ مَنْ مَرْسُولْ اَيْحَدَّثْنِيْ اَعْلَى الْزُّهْرَا

استدعى بن سهلة شخصية سيدنا يعقوب عليه السّلام، الذي كان له أولاد كُثر، فأبتلي بفراق أعزهم سيدنا يوسف عليه السّلام على يدي إخوته، كما جاء في قوله تعالى﴿:.لَّقَدْ كَانَ فِى يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِۦٓ ءَايَٰتٌ لِّلسَّآئِلِينَ ﴿٧﴾ إِذْ قَالُوا۟ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰٓ أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ﴿٨﴾ ٱقْتُلُوا۟ يُوسُفَ أَوِ ٱطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ

[1]- إبراهيم منصور الياسين، الرموز التراثية في شعر عزّ الدين مناصرة، ص263.

[2]- سورة الأنبياء، الآية 83.

[3]- ذكر أهل التفسير: أن أيوب كان كثير المال بأرض الثنية من أرض حوران، وكان له أولاد، وأهل كثير فسلب ذلك كلّه، وابتلى في جسده كلّه سوى قلبه ولسانه بأنواع من البلاء، وهو في ذلك صابر محتسب ذاكرًا الله، وطال به ذلك حتّى عافه الجليس والأنيس، ولم يبق أحدٌ يقوم به سوى زوجته، وهي صابرة على ذلك حتّى ضرب المثل بصبر أيوب...ينظر:(ابن كثير، تحفة النبلاء من قصص الأنبياء، ص278.)

[4]- ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق شعيب مقنونيف، ص127.

أَبِيكُمۡ وَتَكُونُواْ مِنۢ بَعۡدِهِۦ قَوۡمٗا صَٰلِحِينَ ۝٩ ﴾[1]، فلم يجِدْ شاعِرَنا ملجأً يلوذُ إليه صبرًا على فراق حبيبته الزهراء سوى دعوته وتوجيه شكواه لله تعالى، لعلَّهُ يسمع أخبارًا عن محبوبته، كما فعل سيدنا يعقوب عليه السلام، الذي امتحن بفراق أحب أبنائه إليه، فأرجعه الله تعالى له سالمًا غانمًا.

وقد استدعى ابن مسايب بدوره شخصية سيدنا آدم عليه الصّلاة والسّلام في قصيدة "هَكْذَا اَرَادْ وُقَدَّرْ"[2]:

هَكْذَا اَرَادْ وُقَدَّرْ مَنْ نْشَا الأَنَامْ فِيْ الأَزَلْ كَوَّنْ آدَمْ مِنْ مَاءْ وُطِيْنْ
الْقَدِيمْ الْدَّايَمْ الْبَاقِيْ عْلَى الْدْوَامْ خَالَقْ الأَشْيَا الْقَوِيْ الْمَتِيْنْ
خْلَقْ آدَمْ وُ خْلَقْ المُوتْ فِيْ اِحْتِكَامْ مَالِكْ المُلْكْ الْحَيْ الْدَّايَمْ الْحْنِيْنْ

رثى ابن مسايب في هذه القصيدة المطوّلة الرسول محمّد عليه الصّلاة والسّلام فاستهلها بذكر بِداية الخليقة، فلم يجد سبيلاً في ذلك سوى استدعاء شخصية سيدنا آدم عليه السّلام كرمز لبداية الإنسان الذي خلق من ماء وطين، ونهايته حقٌّ وتعد قصّة آبانا وسيدنا آدم عليه السلام، أوّل قصّة من قصص الأنبياء[3]، التي قصّها الله تعالى في مواضعٍ عديدة من القرآن الكريم كقوله تعالى: ﴿إِذۡ قَالَ رَبُّكَ لِلۡمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي خَٰلِقُۢ بَشَرٗا مِّن طِينٖ ۝٧١ فَإِذَا سَوَّيۡتُهُۥ وَنَفَخۡتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُۥ سَٰجِدِينَ ۝٧٢ فَسَجَدَ ٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ كُلُّهُمۡ أَجۡمَعُونَ ۝٧٣ إِلَّآ إِبۡلِيسَ ٱسۡتَكۡبَرَ وَكَانَ مِنَ ٱلۡكَٰفِرِينَ ۝٧٤ ﴾[4]

---

[1]- سورة يوسف، الآيات 7،8،9.

[2]- ديوان ابن مسايب، ص109.

[3]- تتلخَّصُ قصّة خلق أبينا آدم عليه الصلاة والسّلام، في أنّ الله تعالى أخبر ملائكته أنّه سيخلق بشرًا من طين، وأمرهم إذا سَواه ونفخ فيه من روحه أن يقعوا له ساجدين، سجود تكريم بالطبع لا سجود عبادة، لأنّ الله تعالى لا يأمر أحدًا أن يتوجه بالعبادة إلى سواه، وبعبارة أخرى كان ذلك احتفالا بتمام تكوين آدم بشرًا سوّيا...فنفخ فيه من روحه فإذا هو إنسان حي من لحم ودم وعظم، وعصب يتحرّك بإرادته ويدرك، فسجد الملائكة كلّهم أجمعون، إلاّ إبليس كان من الجنّ ففسق عن أمر ربّه، وأبى أن يسجد استكبارًا. ينظر:(عبد الوهاب النجار، قصص الأنبياء، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، (د ت)، ص02.

[4]- سورة صَ، الآيات من71 إلى 74.

فكما خلق الله تعالى الحياة في آدم خلق معها الموت ليكون عبرة وموعظة، بأنّ الدّنيا دار غرور فانية، ولو كانت غير ذلك لدامت لسيّد الخلق والمرسلين، ويظهر لنا أن استدعاء الشخصية في هذا المقام "إنّما جاء تلبية لرغبات الشعراء، يساعدهم في الكشف عن مشاعرهم وتفجير انفعالاتهم بما تحمله من دلالات ثرية تضيء بواطن الشعور داخل النصوص الطويلة"[1].

وهناك أسلوب آخر من أساليب استدعاء الشخصيات الدينية في الشعر الملحون يقوم فيه الشاعر بحشد مجموعة من أسماء الرسل في قصيدة واحدة، تبعًا لسياق العام للنّص المقتبسِ منه، كما جاء في قصيدة " جْرَحْ قَلْبِيْ الْفْرَاقْ"[2]، التي يسرد فيها المنداسي بعض ما جاء من معجزة ليلة إسراء ومعراج الرسول صلّى الله عليه وسلّم إلى السموات السبعة، وفي كلّ سماءٍ كان يستقبله نبيٌّ من أنبياء الله ويدعو له بالخير، إذ يقول فيها:

أَمْتَطَى مِتْنَ الْجَوَادِ لِلْعُلاَء ... خَافِقًا كَالْبَرْقِ لِلْوَصْلِ إِرْتَحَلْ
يَتَلَقَّى الْقَوْلَ مِنْ عَرَجَ السّمُاء ... إِذْ سَمَى فَرْدًا مِنَ الأَنْسِ ابْتَتَلْ
أَسْرَيْ رَسُولُ اللهِ لَيْلاً وَارْتَقَى ... لِلْمُنَيْ يَطْوِيْ مِنَ الدَّاجِ الْكَلِّل
آدَامُ الْمَبْرُورُ صَلَّى خَلْفَهُ ... وَدَاوُوْ الْعَزْمِ مَصَابِيْحَ الْمِلَلْ.
أُومِنَ اللهَ عَنْ وَحْي السَّمَاءَ ... وَشُمُوسِ الدِّيْنِ قَدْ تَاهَ الْمُظَلْ
صَفْوَةُ اللهِ نُوحٌ الْمُنْتَقَى ... مَنْ بِوَحْي اللهِ فِيْ الْفَلَكِ انْتَقَلْ
إِذْ طَغَى الْمَاءُ عَلَى الْفُلْكِ آسْتَوَي ... فَقَلِيْلُ الْقَوْمِ وَالأَهْلِ أَعْتَزَلْ
خَلِيْلُ اللهِ إِبْرَاهِيْمَ الَّذِيْ ... بِقَمِيصِ الْعَزِّ فِيْ النَّارِ رَقَلْ
حِيْنَ أَلْقَاهُ إِبْنُ كَنْعَانِ بِهَا ... جُعِلَتْ بَرْدًا لَهُ وَفِيْهَا الظَّلَلْ
وَكَلِيْمُ اللهِ مُوسَى الْمُجْتَبَى ... مَنْ لَّهُ الْحَقُّ تَجَلَّى فِيْ الْجَبَلْ
صَارَ دَكًّا خَشْيَةً مِنْ رَبِّهِ ... وَإِبْنُ عِمْرَانَ مِنَ الرَّوْعِ انْجَدَل
ثُمَّ رُوحَ اللّهِ عِيسَى مَنْ لَهُ ... ءَايَةَ النُّطْقِ مِنَ الْمَهْدِ الْمُتَثَّلْ

[1]- رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص276.
[2]- ديوان المنداسي، ص- ص92، 93.

وَمِنَ الرُّسْلِ الْكِرَامِ شَـهِدَتْ فَضْلَهُ الْعَامُّ فَصَلَّى وارْتَحَلْ

فقد تمثّل الشاعر في هذا المقطع الشعري بخمسة شخصيات من الرسل فقط عليهم السّلام، وهم على التوالي: سيدنا وآبانا آدم، ثمّ نوح ، ثمّ خليل الله إبراهيم، ثمّ مُوسَى وأخيرًا عيسى عليهم السّلام، وكانت كلّ شخصية تستقل في بيتِ واحد مع ذكر الصفة أو المعجزة التّي تخصّها، ويرتبط استدعاء هذه الشخصيات بأسلوب تضمين قصّة الإسراء والمعراج، مع العلم أن شاعرنا قام بتبديلٍ وتغييرٍ لعدد وترتيب شخصيات الرسل والأنبياء الذين اسقبلوا الرسول محمّد صلّى الله عليه وسلّم في كلّ سماء من سموات المعراج، لِمّا وجدناه مطابقًا ومذكورًا في بعض المراجع والدراسات التي تحدّثت عن معجزة إسراء ومعراج الرسول صلّى الله عليه وسلّم[1].

هذا باختصار ما يخصّ استدعاء شخصية الأنبياء والرسل في الشعر الملحون بالمنطقة، إذ لاحظنا حضور شخصية محمّد صلّى الله عليه وسلّم في أغلب نتاج الشعراء، والاتجاه إليه صلّى الله عليه وسلّم "يتجلى في التعبير عن حبّه والتقرب إليه أو وصف مواقفه وسيرته التي هي المثل الأعلى للشاعر المتدين، وبتعبير آخر فإنّ حياة الرسول(ص) المثل الأعلى لكل من يقصد العبادة أو يهدف إلى العمل الصالح، ولا شك أنّ الظروف العامّة التي عاشتها الجزائر في الفترة التي ندرسها، تدفع الشاعر إلى تلمس الماضي والإغراق فيه مدحًا، أو استلهاما، أو هروبًا من الواقع المظلم، الذي عاشه

[1]- حسب ماورد في بعض الكتب والدراسات، أنّ جبريل عليه السّلام لَمّا عَرّج بالرسول صلى الله عليه وسلّم إلى السّموات السبعة، استقبله في السماء الدنيا، أي السماء الأولى سيّدنا وأبونا آدم عليه السلام ودعا له بالخير، ثمّ عُرّج به إلى السماء الثانية، فاستقبله أبناء الخالة سيّدنا يحي وعيسى عليهما السلام، ودعوا له بالخير، ثمّ عُرّج به إلى الماء الثالثة، فإذا بسيّدنا يوسف عليه السلام يستقبله ويدعو له بالخير، ثمّ عُرّج إلى السماء الرابعة، فاستقبله سيّدنا إدريس إدريس عليه السلام ودعا له بالخير، ثمّ عرّج به إلى السماء الخامسة، فاستقبله سيدنا هارون عليه السلام ودعا له بالخير، ثمّ عرج به إلى السماء السادسة، وجد سيدنا موسى عليه السلام في استقباله، ودعا له وبكى، فقيل له:" مَا أبكاك؟ ! قال يا ربِّ ! هذا الغلام الذي بعثه بعدي يدخل من أمّته الجنّة أكثر وأفضل ممّا يدخل من أمتي ! ثمّ عرج به إلى السماء السابعة، فإذا بسيدنا إبراهيم الخليل يستقبله ويدعو له بالخير، ويقول له: يا محمّد ! إقرئ أمتك منّي السّلام، وأخبرهم أنّ الجنّة طيبة التربة، عدبة الماء، وأنّها قيعان، وأن غراسها سبحان الله، والحمد لله، ولا إله إلاّ الله والله أكبر...ينظر:(عصام موسى هادي، صحيح قصّة الإسراء والمعراج، الدّار العثمانية، عمّان، ط1 2004م، ص23 وما بعدها)، وينظر أيضًا:(عبد الحليم محمود، دلائل النبوّة، ص269 وما بعدها)، وينظر أيضًا:(مصطفى مراد، 100 معجزة ومعجزة من معجزات الرسول صلّى الله عليه وسلّم، ص13 وما بعدها).

الشعب تحت الحكم الاستعماري، إلى جانب أن انتشار الطرق الصوفية وحلقات الذكر بها كان يدعو إلى أن يلوذ الشاعر والمريد وشيخ الطريقة نفسه بسيرة النبي(ص)"[1].

كما قام شعراء الملحون بجانب استدعائهم لشخصيات الرسل والأنبياء، بإشارات عابرة أو جزئية إلى بعض الشخصيات الدينية من أهل بيته الشريف صلّى الله عليه وسلّم، كابنته فاطمة وزوجها حيضر وأولادهما الحسن والحسين رضي الله عنهم أجمعين قصد التوسّل بهم، بأن يتقبل الله دعاءهُم، كقول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة" دَقَّةْ الْحُبْ"[2]:

الْرَقِيْبْ الْمُجِيْبْ قَادَرْ لِيْسْ تْخِيْبْ مَنْ اِدْعَاكْ تَسْتَجِيْبْ دَعْوَاهْ
دْخِيْلْ لَكْ بْفَاطْمَةْ مْعَ بَابَاهَا وَزَوْجْهَا حَيْضَرْ أَعْطَاهْ اللّهْ الْهَادِيْ
الْحَسَنْ وُالحْسِيْنْ نِعْمْ أَوْلاَدْهَا بِنْتْ الْمُصْطَفَى الْرَسُولْ مُحَمَدِيْ.

ومن بين الشخصيات الدينية التي تمّ استدعاؤها أيضًا من قبل شعرائنا، والتي حظيت في التراث الديني بنوع من القداسة، هم شخصية الخلفاء الراشدين لِما تمثله هذه الشخصيات التراثية الدينية لتلك المواقف والأحداث العظيمة الراسخة في الذاكرة الشعبية وهو ما نجده عند الشاعر ابن مسايب في آخر قصيدته المطولة "يَا أَهْلَ الله"[3] يشير فيها إشارةً عابرة إلى بعض الشصيات الدينية، كالخلفاء الراشدين وبعض الصحابة رضوان الله عليهم، يتوسّل بهم للرسول الكريم أن يُجبر الله خاطره ويفك قيدهُ ويفرج عنه كربه في قوله:

وَاينْ هُمْ سْيَادِيْ الأَنْصَارْ وَالْمُهَاجْرِيْنْ الأَبْرَارْ
وَايَنْ أَبُو بَكْرْ وَعُمرْ وَايَنْ عَثْمَانْ وَمَنْ خَلْفُوهْ
وَايَنْهُمْ سْيَادِيْ السَّادَاتْ أَهْلْ بَدْرْ وَجْمِيْعْ الْغَزَوَاتْ
وَايَنْهُمْ اَصْحَابْ الْبِيْعَاتْ مَنْ رْضَوا الحَقْ وَنَصْرُوه
وَايَنْ هَمَانْ اَسْيَادْ النَّاسْ مَنْهُمْ حَمْزَة والْعَبَّاسْ

[1]-عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص382.
[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص104.
[3]- ديوان ابن مسايب، ص196.

وَايَنْ الْبَطَلْ شْدِيْدْ الْبَاسْ حَيْضَرْ واَوْلاَدُهْ وَاَهْلُهْ.

ولا يختلف القصد من وراء استدعاء بن سهلة لشخصية الخلفاء الراشدين، كي يتوسّل بهم وأن لايخيب أمله في مُلاقاة ومُجاورة الحبيب المصطفى، وأن يُفَرّج الله عنه كُربَهُ وضيقُه في قصيدة " بَاغِي نْجَاوَرْ المُصْطَفَى"[1]:

يَا الْحَيْ الْوَاحَدْ يَا عَالَمْ الْخَفْيَةْ سَلَكْ أَخْبَالِيْ مَنْ ذَا الْضِيْقْ نَنْتَصَرْ
كُلْ مَا يَتْوَعَصْ لِيْ سَهْلَهْ عْلِيَا بْجَاهْ بُو بَكْرْ مْعَ عُثْمَانْ وُعُمَرْ.
لاَ تْخَيَبْ ظَنِّيْ يَا الْمُقْتَدَرْ.

ويتخذوا شعراء الملحون من شخصية علي بن أبي طالب رضي الله عنه رمزًا للبطولة والشجاعة المفقودة في حاضرهم، ودافعًا قوّيًا لمواجهة أعداء الدّين والوطن "ويمكن للمتتبع لظاهرة البطل في الشعر الملحون، أن يلمس مرجعيتها في الحديث عن جهاد الصحابة وخاصة الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، إذ لا يكاد تخلو قصيدة شعبية من ذكره عبر أسمائه المختلفة وسواء بالتصريح أو بالتلميح"[2]، وهذه الصورة نعثر عليها بوضوح جلّي لدى شاعر الدّين والوطن سيدي الأخضر بن خلوف، عندما استنجد واستغاث بالإمام علي ليرى ما فعل الكفار ببلاد الاسلام والمسلمين في قصيدته "قِصَّة مَزْغَرَانْ"[3]:

أِرْفَعْ رَاسَكْ يَا عْلِيْ الْمَفْهُومْ يَا سِيْدْ الْحَسَنِيْنْ وُ اِفْطِيْمَةْ
شُوفْ بْلاَدْنَا كِيْفْ رَاهَا الْيُومْ تَسْبِيْهَا الْكُفَّارْ ظَالْمَا.

ويأتي استدعاء شخصية الإمام علي كرّم الله وجهه، بما اتّسمت به من صفات ثابتة يستدعيها الشاعر لحاجةٍ أو غايةٍ يريد إثباتها "ووسيلة لاستنهاض الحاضر الذي يراه الشاعر ضعيفًا مهزومًا، فيستمد من معطيات الشخصية ومواقفها العظيمة رموزًا تجسّد

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص133.

[2]- أحمد حمدي، ديوان الشعر الشعبي، شعر الثورة المسلحة، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، (دت)، ص ص08، 09.

[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص182.

المفارقة الأليمة بين الحاضر والماضي...وفي استدعاء تلك الشخصيات التراثية البطولية ولتلك الأحداث العظيمة، تعظيم للتاريخ ورؤية إجلالية لمواقفه، ويدّل على وجدان منهك بهموم الأمّة، معذب بعذابها، وتلك سمّة الوجدانيين"[1].

ونجد من بين أكثر الشخصيات الدينية حضورًا أيضًا في الشعر الملحون بالمنطقة بجانب شخصيات الرسل والأنبياء وأهل البيت والخلفاء الراشدين، استدعاء الشعراء لشخصية الأولياء الصالحين، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائدهم من ذكر أسمائهم، فهم" رجال مقربون إلى الله لهم إمكانيات الإتّصال به أكثر من غيرهم، ولهم مقدرة عجيبة على الأفعال الخارقة والمعجزات"[2]، وكرامات الولي في المعتقد الشعبي "لا تدفن معه بل تتواصل وتستمر حتّى بعد وفاته"[3].

وقد شكل استدعاء شخصية الأولياء الصالحين، أحد المصادر الهامة في التراث الديني، الذي تناولته قصائد شعراء الملحون في فترة الوجود التركي بالمنطقة، "إذ سخر الشعراء قريضهم لخدمة مثل هذا التوجه الاعتقادي وذلك بترويج نشاط الزوايا من جهة ومدح الأولياء الصالحين والاشادة بخصالهم وقدراتهم من جهة أخرى، وظل هذا المعتقد على مرّ الزمان مصدر اهتمام الشعراء، وظلت المعالجة الشعرية لمختلف عناصره تنصب في مجملها ضمن خطية التعظيم والتقديس التي تمليها شفاعة الأولياء ومقدرتهم العجيبة على الفعل الخارق والقول النافذ"[4]، كما كان لكلّ شاعر ملحون ولي صالح يلوذ إليه، فيمدحه ويشيّد بكراماته.

وتتخذ أساليب استدعاء شخصية الأولياء الصالحين في نصوصهم الشعرية أشكالاً متعدّدة، تدّل في عمومها على الحضور الدائم لها في وجدان شعرائنا، سواء كان ذلك عن طريق إشارات عابرة أو جزئية في ثنايا قصائدهم، فيعتمد الشاعر على استدعاء شخصية

---

[1]- رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص278.

[2]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص22

[3]- بن لباد الغالي، حضور الولي في المخيال الشعبي، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلّمية، الجزائر، ع04 نوفمبر2009م، ص57.

[4]- محمّد جلاوي، التراث والحداثة في أشعار لونيس أيت منقلات، ص79.

واحدة فقط في بيتٍ أو بيتين من قصيدته، يستنجد بها الشاعر قصد قضاء حاجة أو التوسل بها كقول قادة بن سكويت في آخر قصيدته "أَنَارِيْ وِيْنْ سْوِيْدْ؟"[1]:

نَطْلُبْ لَعْرَجْ قُطْبْ الصَالْحِيْنْ سِيْدي لاَ كِيْفُو سِيْدْ
يْقَلَبْ لِلْتَلْ الْغَايْبِيْنْ يْجُوا فِيْ يَوْمْ سْعِيْدْ
تْعُودْ أَبْطَالِيْ زَاهْبِيْنْ تَرْسَا وَعْلاَمْ فْرِيْدْ.

ويعد توسل الشاعر في آخر قصيدته بالأنبياء وبالأولياء الصالحين لقضاء حاجتهم تقليد شائع عند شعراء الملحون، إذ نجد شاعرنا يتوسل في هذه الأبيات بأحد الأولياء الصالحين المعروفين بالمنطقة يدعى (لَعْرَجْ)[2]، كي يُعِيد الأبطال الغائبين الذين صنعوا أفراح وأمجاد وبطولات أهل السويد، ويأتي اهتمام الشعراء في استدعاء شخصية الأولياء الصالحين، لما تحمله في اعتقادهم "من إمكانات وطاقات وقيم ومواقف خالدة تعتبر كنوزًا غنية بالإيحاء"[3]، فيكون حضور شخصية الولي بمثابة قناة للتواصل بينه وبين الشاعر الذي يدرك أنّه يحمل رسالة مقدسة اتجاه أمتّه، والدفاع والحفاظ عليها جزء من مسؤوليته فيستنجد بالولي لإنقادها من شرّ مظالم الأتراك، "لأنّ الطبقات الشعبية تعتقد في الولي باعتباره رمز للنقاء والصفاء ورمز للخلاص والنجاة فهو المنقذ في هذه الدنيا، فإذا حلت بركة الولي تختفي كلّ الشرور"[4].

ولجأ شعراء الملحون أيضًا في استدعائهم لشخصية الأولياء الصالحين إلى شكل آخر من أشكال الوجد الديني، حيث يقتصر فيه الشاعر على التوسل بوليٍّ واحد فقط في قصيدة كاملةٍ ومستقلّة بذاتها، كما ورد في قصيدة "طُبَّ لِلْقَلْبْ أَدْوَاه"[5]، يتوسل فيها الشاعر

[1]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص25.

[2]- هو ولي من أولياء الله الصالحين المعروفين بمنطقة غليزان.

[3]- رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص285.

[4]- بن لباد الغالي، حضور الولي في المخيال الشعبي، ص60.

[5]- ديوان المنداسي، ص166 وما بعدها، وينظر أيضًا: محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، قصيدة (يَا إِمَامْ أَهْلَ الله) ص ص13، 14.

المنداسي بالعالم الصوفي والولي الصالح سيدي بومدين[1] دفين العباد بمنطقة تلمسان:

يَا بُومَدْيَنْ حَبِّيْتْ فِيْ الْمَنَامْ نْشُوفَكْ بَاثْمَادِيْ
نْطُوفْ مْعَكْ الْبِيْتْ وَمْعَ الرَّسُولْ الْمُصْطَفَى الْهَادِيْ
حُلْمِيْ طَايَحْ وَبْقِيْتْ عْلِيكْ دُرْكِي وَانْتَ اعْتِمَادِيْ
قَاصْدَكْ ضَيْفْ اللهْ هَارَبْ تَحْتْ جْنَاحَكْ تَرْعَانِيْ
بَانْ سَرَّكْ مَا اعْلاَهْ لِكْ يَمْنَعْ مَنْ هُوَ جَانِيْ

يُخصُ الشاعرُ هذه القصيدة لوصف عاطفة العاشق المتصوف اتِّجاه الوليّ الصالح سيدي بومدين، يتوسّل إليه أنْ تتمَّ له الرؤيةُ في المنام لزيارة مكة المكرّمة بصُحْبته وبِصُحبة الهادي المصطفى، ويشكو للولي حاله بنفسٍ مهزومة محطّمةٍ يترجاه أن يغيثه ويفرّج عنه كربه "ويفيض في رجائه واستعطافه ووصف حاله وما فيها من بؤس وشقاء في أسلوب المستنجد المعتقد فيمن يترجاه"[2].

ويربطُ الشاعر في هذه القصيدة بين أسلوب الاستعطاف والمناجاة للولي وبين حالته الوجدانية وما حدث في حاضره من ظلم الأتراك، فيصوّر الواقع المرّ من خلال استدعاء شخصية الولي للهروب إلى عالم النقاء والصفاء، إذ "يعاني الكثير من الأدباء والشعراء وأولى الرأي الثاقب في واقعٍ، يجبرهم على الإنتماء المشكل في الفكري والسياسي المزيف وفي المعاناة يحاول هؤلاء أن يجدوا لأنفسهم صوامع يفرون إليها هروبًا بعقيدتهم وفكرهم

[1]- هو الشيخ الفقيه المحقق، الواصل، القطب، شيخ مشايخ الاسلام في عصر، إمام العباد والزهاد وخاصّة الخلصاء من فضلاء العباد، هو شعيب بن الحسين الأنصاري، ولد سنة 520هـ/1126م، أو نحو515هـ/1121،1122م أصله من الأندلس من حصن كنتينة، وهي قرية تابعة لإشبيلية، ويبدو أنّه غادر الأندلس باكرًا إلى المغرب ونزل في فاس وقرأ على على يد شيوخ كُثر،من جملتهم الشخ العلامة أبو الحسن بن غالب وأبي الحسن بن حرزهم، ومن أقواله رضي الله عنه:" من سمع العلم لِيُعَلِمَ الناس أعطاه الله فيما يعرف به الناس، ومن تعلم العلم ليعامل به الحق أعطاه الله فيما يُعَرِّفُهُ به"، وكانت وفاته سنة 573هـ/1177م أو594هـ/1197م، وكان عمره يفوق الثمانين سنة، ونقل المعنيون بأخبارهن أن الدعاء عند قبره مستجاب، وجربه جماعة، ينظر:(سيد أحمد سقال، الولي الصالح سيدي بومدين، منشورات مطبعة ابن خلدون، تلمسان، 1993م، ص08 ومابعدها)، وينظر أيضًا:(ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي، تحقيق وتقديم عبد القادر غلام الله، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م، ص20 ومابعدها)، وينظر أيضًا:(أحمد مصطفى العلاوي، الفوائد الغيثية الناشئة عن الحكم الغوثية، ج1، المطبعة العلاوية بمستغانم، ط2 1989م، ص14 وما بعدها).

[2]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص442.

فيعتزلون فيها ويمارسون من خلالها حياتهم، وفق روح تصعد بهم راجية النقاء والطهر متمنية الخلاص من شوائب البشر ومن رجسهم"[1].

ولا تختلف قصيدتي "هَاجْ غْرَامَكْ"[2] و"أبُوعْلاَمْ"[3] لإبن مسايب عن مثل هذا الشكل الذي يقوم على استدعاء شخصية الولي الواحد في القصيدة الواحدة، إذ يستدعي فيهما ابن مسايب الولي الصالح الشيخ عبد القادر الجيلاني[4]، ففي القصيدة الأولى يقول:

هَاجْ غْرَامَكْ وَهْوَاكْ تْقْوَّى جَيْشُه واتْكَاثَرْ
مَنُّهْ صَادَفتْ هْلاَكْ قَلْبِيْ صَابَرْ وَيْكَابَرْ
دَاوِيْ قَلْبِيْ بْدُوَاكْ يَا سِيْدي عَبْدْ الْقَادَرْ

يعبر ابن مسايب في هذه أبيات عن حبّه وفيض عشقه اتجاه الولي الصالح عبد القادر الجيلاني، ممّا سبب له المرض والهلاك، وهي صورة المُحب المريض من شدّة الهوى، حيث جعل الشاعر ذاته في صورة(العاشق)، والولي الصالح هو(المعشوق) طبيبًا يعالجه من تباريح الهوى ولواجعه، "وهكذا يصبح الحبيب هو الداء والدواء في نفس الآن إنّ المحب يعاني بسببه ولا يرجو الشفاء من لواجع الهوى إلاّ منه"[5]، وهذه الصورة تبرز

---

[1]- عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004م، ص107.

[2]- ديوان ابن مسايب، ص176 وما بعدها.

[3]- الديوان نفسه، ص179 وما بعدها.

[4]- هو الإمام السيد الشيخ عبد القادر الجيلي أو الكيلاني(470هـ-561هـ) الموصوف ب"تاج العارفين" و"محي الدين" و"شيخ الشيوخ"، و"قطب بغداد"، و"سلطان الأولياء" وأشهرها" الباز الأشهب"، ولد الشيخ عبد القادر الجيلاني في 11 ربيع الثاني سنة 470هـ، الموافق ل 1077م، أو في سنة 471-561هـ/ 1078-1166م)، في قرية جيل العراق وهي قرية قرب المدائن جنوب بغداد، وهناك من يشير إلى أن الجيلاني أخذ التصوف عن الشيخ ابي يعقوب يوسف بن أيوب الهمذاني الزاهد(ت535هـ) لمّا قدّم بغداد، وممّا قاله الجيلاني بعد أن سلك الطريق الصوفي وصار من الواصلين :" المؤمن من يتعلم ما يجب عليه، ثمّ يعتزل عن الخلق ويخلو بعبادة ربّه عز وجلّ". ينظر:(علي بن يوسف الشطنوفي، بهجة الأسرار ومعدن الأنوار في مناقب الباز الأشهب عبد القادر الكيلاني، دراسة وتحقيق جمال الدّين فالح الكيلاني، المنظمة المغربية للتربية والثقافة والعلوم، فاس، المغرب، ط2، 2013م، ص38 ومابعدها). وينظر أيضًا:(ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي، تحقيق وتقديم عبد القادر غلام الله، ص15 ومابعدها).

[5]- بوشتي ذكي ومحمد المسعودي، مختارات من الغزل الأمازيغي، ص40.

أن الشاعر يؤمن إيمانًا راسخًا بقدرة ودور الولي الصالح وكراماته على الشفاء والخلاص من الداء.

أمّا في القصيدة الثانية يقول:

أَبُوعْلاَمْ عَبْدْ القَادَرْ يَا الشِّيْخْ عْلِيَّى بَادَرْ
أَبُوعْلاَمْ عَبْدْ القَادَرْ يَا الشِّيْخْ لاَ تَنْسَانِيْ
مَنْ كَلْ جِهْه رَاهْ اتْكَاثَرْ هَمْ الزْمَانْ وْجَانـي
عَقْلِيْ مَتْهَوَّلْ طَايَرْ قَلْبِيْ مَا هَنَّانِيْ

يوظف ابن مسايب في هذه الأبيات الأسلوب نفسه الذي وظفه في القصيدة السابقة للمدح والتوسل بالولي الصالح عبد القادر الجيلاني يشكو له حاله من همَّ وضيق الزمان إلى حد أنّه اختل عقله، ولم يعرف قلبه السكينة والطمأنينة ويرجو منه أن يُبادر لكي ينقذه من هذه الهموم والأحزان التي حلّت به.

كما يعتمد بعض شعراء الملحون في استدعائهم للشخصيات الدينية على أسلوب الحشد المتتابع في استدعاء شخصية الأولياء الصالحين، أي أن الشاعر يقوم بتكثيف عدد الشخصيات في القصيدة الواحدة، وهو ما نلاحظه عند ابن مسايب في قصيدته" يَا اهْلْ اللهْ"[1] وهي قصيدة مطولة[2]، يمكن أن نسمّيها رحلة روحانية مع أهل الدّين والتقوى

[1]- ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ص183 وما بعدها، وينظر أيضًا: ديوان ابن مسايب، اعداد وتقديم الحفناوي أمقران وأسماء السيفاوي، ص90 وما بعدها.

[2]- وممّا يروى أن مناسبة نظمه لهذه القصيدة، هو بسبب كلامه ونظمه الذي لم يرض حكام البلاد، حسب ما ورد على لسان الشيخ أبو علي الغوثي بن محمد صاحب كتاب كشف القناع عن آلات السماع، أنّ:" الشيخ أبو عبد الله محمد بن مسايب رحمه الله له منظومات شتّى هزلية وجدية عاش ظرف القرن الثاني عشر، وكانت منظوماته في بداية أمره في التشبب بالمحاسن، إلى أن جرت له واقعة على ماقيل، وهي أن عامل تلمسان بوقته أمر بقتله لشهرته بالتشبب بمحارم النّاس، فلمّا خرج به السياف للقتل، طلبه الشيخ في امهاله ساعة للوضوء والصلاة، فأمهله فتوضأ وصلّى ركعات وشرع من حينئذ في نظم قصيدة توسل فيها للمولى عز وجل للطف بحاله، يقول في طالعها:

يَا أَهْلْ اللهْ غِيْثُوا الْمَلْهُوفْ قْبِلْ أَنْ لاَ يِتْمَرْمَدْ فِكُّوهْ.

فلما ختمها قدم خيال من جانب الوالي يأمر السياف باطلاق الشيخ والاعفاء عن قتله، فتركه، فمضى الشيخ رحمه الله وتاب إلى الله من حينه، وهام في مدح النبي صلّى الله عليه وسلّم، وصار يفدي كلّ قصيدة قالها في الهزل بقصيدة=

تضم 190 بيتًا حسب ما ورد في ديوانه الذي قام بجمعه وتحقيقه محمد بخوشة، إذ بدأ نظمها في المدح والتوسل بعدد كبير من الأولياء الصالحين المعروفين في المغرب الأقصى، مرورًا بأولياء الجزائر من أقصى غربها إلى أقصى شرقها، ثمّ مرورًا بذكر بعض الأولياء الصالحين بتونس وطرابلس، وأهل مصر والشام وبغداد والترك والأكراد، كما توسّل فيها بأهل عِلْمِ الحديث وختمها بالتوسل بالصحابة وأهل البيت رضوان الله عليهم وهي قصيدة طويلة -كما أشرنا سابقًا- لايسعنا المقام هنا لعرضها كاملةً، لذا سنقتصر على بعض الأبيات منها على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر.

يَا اَهْلْ الله غِثُوا المَلْهُوف مِنْ قَبْلْ أَنْ تَشْعَلْ نَارْ الجَوفْ
كِيْفْ يَهْنَى مَنْ اسَكْنُهْ خَوْفْ وَانْزَحَمْ طُلاَّبُو لَحْقُوهْ
وَايَنْ أَهْلْ الله كُلَّتْهُمْ وَعْسَى تَحْضَرْ بَرْكَتْهُمْ
تَحْأضَرْ لْنَا غَايَتْهُم نَدْرَكْ شِيَا اللّيْ دَرْكُوه
وَايَنْ سْلاَطِيْنْ الأوْلِيَا فِيْ الأوْطَانْ وَكُلْ اثْنِيَّة
بِهُمْ كُلْ رَجَلْ وَوْلِيَا يَتْنَدَهُ مَنْ الأَعْدَآ رَحْمُوهْ.

يستغيث ويستنجد الشاعر في هذه الأبيات بأهل الله كلّهم وهي صرخات مدوّية تعلن عن ألمه وحزنه ووصف حاله وما فيها من ضعفٍ وضيقٍ، فانسدت السبل كلّها أمامه فيلوذ بأهل الله من يعتقد في بركاتهم وكراماتهم أن يفكوا أسره.

ثمّ يتوجه الشاعر إلى استدعاء بعض شخصيات الأولياء الصالحين وكراماتهم، بدأ بأولياء المغرب بمن يعتقد في صلاحهم وتقواهم، وهم كثر من مختلف مناطق المملكة من(مراكش، فاس، مكناس، طيطاون، سْلاَ، تازة، وجدة) وممّا جاء في قوله:

وَايَنْ هُو سِيْدِيْ أَبُو الْعَبَّاسْ مَنْ اَهْلْ مَرَّاكَشْ تَاقِيْ النَّاسْ
بَحْرُهْ بْحَرْ لاَ يُقَاسْ هَكْذَا قَالُوا اللّيْ ذَخْلُوه
وَايَنْ ابْن عِيْسَى وَالْمَحْجُوبْ اَحْمَدْ السُّوسِي وَالْمَجْذُوبْ

=في الجدّ على وزنها ورويها، حتى قيل أن منظوماته بلغت ما ينيف على ثلاثة آلاف...ينظر:(أبوعلي الغوثي بن محمد، كتاب كشف القناع عن آلات السماع، ص169).

وْكُلْ مَنْ هُوَ لْهُمْ مَنْسُوبْ كِيْفْ يَخْفِيْ الْجَمْهُورْ اسْمُهْ

ثمّ يذكر الأولياء الصالحين المعروفين في الجزائر من غربها إلى شرقها، بدءا (من تلمسان، وهران، مستغانم، غليزان، الشلف، المدية، البليدة، بجاية، قسنطينة، عنابة)، وهم كُثُر لذا سنقتصر على بعض منهم ممّا جاء في قوله:

فَايَنْ هُمَانْ نَاسْ تْلَمْسَانْ كُلهُمْ شْيُوخْ وَشُبَّانْ
بَعْضْ مَنْهُمْ حَوَزْ البِيْبَانْ دَاخَلْ الْحْصَنْ وَمَنْ خَرْجُوهْ
وَايْنْ هِي الدَّارْ الْحَمْرَا وَالسَّوَاحَلْ دَشْرَة دَشْرَة
اَهْلْ وَهْرَانْ بَعْدْ الْعُشْرَة نْسَوْا كُلْ حْبِيْبْ وَتَرْكُوه
وَايْنْ أَهْلْ وْطَنْ مَكْرَا وَالْخْمِيْسْ وَسِيْقْ وَهَبْرَا
مَسْتَغَانَمْ وَقَرْيَاتْ أخْرَى وْبْلاَدْ الْمَطْمَرْ وَاَهْلُهْ
وَايْنْ سِيْدي مَعْرُوفْ أَوِيْسْ أَهْل مَجَانَة وَاَهْلْ اَغْرِيْسْ
اَهْلَ مَنْدَاسْ واَهْلَ وَنْشَرِيْسْ وَاشْلَفْ وَجْمِيْعْ اللّيْ حَدُّوهْ
وَايْنْ أَهْل الْقَبْلَة وَرْجَالْ الْمْدِّيَة وَجْبَلْ عَمَّالْ
اَهْلَ جَنْدَلْ وَابْنْ عَلاَّلْ الشْرِيْفْ الوَافِيْ عَهْدُه
وَايْنْ وْطَنْ أَبُو خَلْوَانْ الْبَلِيْدَة وَاَهْلْ مْتِيْجَانْ
فِيْ الْجَزَايَرْ اَهْل الدِيوَانْ مَالْهُمْ حَالِيْ مَاعَرْفُوهْ
وَايْنْ اَهْلَ بْجَايَةْ الأحْبَارْ كُلْ جَهَة يْمِيْنَا وَيْصَارْ
وَايْنْ مَنْ لَهُمْ عَقْلِيْ طَارْ فَى الْهْوَى وَدْلِيْلِيْ فَتْيُوهْ
وَايْنْ اَهْلْ قْسَنطينة وَايْنْ ابْنْ سْلِيمَانْ وَبَدْرْ الدِّيْنْ
وَالعْرُوسِيْ وَاهْل الوَطْنِيْنْ والْجْرِيْدْ وَنَاسَا طَعْنُوهْ
وَايَنْ اَهْلْ الْزِّيْبَانْ وَصَافْ وَاهْلْ كُلْ قْبِيْلَة وَاشْرَافْ
نَاسْ عَنَّابَة واَهْل الكَافْ وَاهْلْ تُونَسْ وَمَا جَمْعُوه

وبعد ما انتهى من استحضار كلّ أهل الدّين والتقوى المعروفين في الجزائر للتبرك ببركاتهم، يشكو حاله وما تعرض له من ذل وهوان في أسلوب حزين مؤثر، ثمّ اتجه إلى ذكر الأولياء الصالحين بتونس وطرابلس مستنجدًا بهم في قوله:

وَاينْ اَهْلْ وِلاَيَةْ تُونَسْ عْلِيْ الْفَاضَلْ وَابْنْ يُونَسْ
وَايْنْ مَنْ بِهُمْ نَتْوَنَّسْ خَاطْرِيْ وَالْقَلْبْ يَسْلُوهْ
وَايْنْ اَهْلْ طَرَابُلُسْ وَسَيَّدْ كُلْ مَنْ هُو لِلْخِيْرْ رْشِيْدْ
فَايَنْ الْقُطْبْ أَبَا يَزِيْد المُوَحَّدْ لِلَّـهْ دَرُهْ

ويفيض الشاعر في رجائه واستعطافه بأهل الكرامات والعلم والدّين في مِصْرَ والشام وبغداد والترك والأكْرَاد في قوله:

وَايْن الْتَتَائِيْ وَخَلِيْلْ أَهْل مَصْرْ وَ قُرَى الْنِيْلْ
وَايْن مَنْ صَامْ وْقَامْ اللِّيْلْ طْلَبْ اللّه وَرْفَعْ ضُرُّهْ
وَايْنْ اَهْل الشَّامْ وَبَغْدَادْ وَنَاسْ بَرْ التُّرْكْ وَالأَكْرَادْ
وَايْنْ أَوْلِيَآ اللهْ الأسْيَادْ مَنْ خَفَاوْا السِّرْ وَكَتْمُوهْ.

ولا يكتفي الشاعر باستدعائه هذا القدر الهائل من أولياء الله الصالحين وعلماء الدّين بل يستنجد أيضًا بالصحابة وأهل البيت الشريف لعلّهم يحققون له مآربه ومقاصده، في قوله:

وَايْنْ هُمْ سْيَادِيْ الأَنْصَارْ وَالْمُهَاجْرِيْنْ الأَبْرَارْ
وَايْنْ أَبُوبَكْرْ وَعُمَرْ وَايْنْ عَثْمَانْ وَمَنْ خَلْفُوهْ
وَايْنْهُمْ سْيَادِيْ السَّادَاتْ أَهْلْ بَدْرْ وَجْمِيْعْ الغَزَواتْ.
وَاينْ اَصْحَابْ الْبِيْعَاتْ مَنْ رْضَوا الحَق وَنصْرُوه
وَايْنْ هُمَانْ اسْيَادْ النَّاسْ مَنْهُمْ حَمْزَةْ وَالْعَبَّاسْ
وايْنْ الْبَطَلْ شْدِيْدْ الْبَاسْ حَيْضَرة وَ اوْلاَدُه واهْلُهْ

ويأتي الشاعر في آخر قصيدته إلى استحضار شخصية الرسول صلّى الله عليه وسلّم بأسلوب حزين مؤثر، فيه يصرّح بخوفه من عذاب نار جهنّم، ويرجو أن يجود عليه بالغفران والرحمة لما ارتكبه من زلات وخطايا، وأن يعتقه من شرّ جهنّم في قوله:

يَا رَسُولْ الله مَا نَكْتَمْ خَايَفْ مَنْ نِيْرَانْ جَهَّنَمْ
وَالزَّمْهَرِيرْ وَمَا يَعْظَمْ حِيْنْ يْزَفْرْ بَاقْوَى بَرُدُّه

يَا عْظِيمْ الجُودْ اغْفَرْلِيْ كُلْ مَا زَلّيتُهْ بَا فْعَالِيْ
حُرْمَتْ احْمَدْ يَا ذَا الطُولِيْ وُحُرْمَةْ جْمِيْعْ مَنْ تَبْعُوهْ
حُرْمَهْ اَحْمَدْ يَا رَبِّيْ اَرْحَمْ كُلْ مَنْ أَمَنْ بِهْ وَسلَّمْ
وَاعْتَقْ مَنْ نِيْرَانْ جَهَنَّمْ وَغْفَرْ جْمِيْعْ اللِّيْ عَمْلُوهْ

ويختم الشاعر قصيدته بأنّ يتوسل بالأنبياء والأولياء الصالحين ومن يعتقد في تقواهم فإنّ حاجته وغايته تقضى بإذن الله في قوله:

مَنْ يَتَوسَّلْ بِالأَنْبِيَاءْ وَالرُّسُلْ مَعَ الأَوْلِيَآ
حَاجَتُهُ يَبَشَرْ مَقْضِّيةَ اذَا عْمَلْهَا حَقُّه يَرْضُوه
مَنْ يَتْوَسَّلْ بِهُمْ يْنَالْ فَرْحْ وَهْنَا حَتَّى الوْصَالْ
يَنْتَقَلْ مَنْ حَالْ اِلَى حَلْ لِلَّهْ الْحَمْدْ عَلَى وَفَقُهْ
مَنْ يَتْوَسَّلْ بِهُمْ تَحْقِيْقْ يَطْلُبْ مَنْ اللَّهْ التَّوْفِيْقْ
يْسَلكُهْ مَنْ الشَّدَة وَالضِّيْقْ يَسْبَلْ عْلِيْهْ الله سَتْرُهْ

فاستدعاء كلّ هذه الشخصيات الدينية في قصيدة واحدة يدّل على الثقافة الدينية للشاعر وتبحره العميق في عالم التصوّف ومعرفة الأولياء والصالحين بأسمائهم وكراماتهم و"الإستنجاد بهم يتمثل في الربط بين الشاعر وبيئته، وبين الفرد ومجتمعه ويمكن أن نفرق هنا بين الشعر الذي لا ينفعل فيه صاحبه حين يكون لمجرد التبرك وبين الشعر الذي يعبر به الشاعر عن تجربة حيّة عاشها واصطلى بنارها، الأمر الذي يجعله مرتبطًا بنفسية القائل بصورة حادّة، ومعبرة عن ذاته وشخصيته وإحساسه العميق، بما يتعرض له من محن، فتسود قصائده تلك الروح الغنائية الشجية الحزينة"[1].

وهكذا نرى مدى فاعلية وايحاء الصورة الشعرية المستمدّة من ثراء التراث الديني ومدى غنى وتنوّع ما استمّده شعراؤنا منه من خلال إقتباساتهم للغة القرآن الكريم وكذا توظيفهم للقصص القرآني، واستدعائهم لمختلف الشخصيات الدينية، التي استطاعت أن تكشف عن تجربتهم الشعرية والشعورية بكلّ أبعادها السياسية والاجتماعية والدينية

[1]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص437.

والنفسية، كما أفصحت مصادر التراث الديني عن رغبة الشعراء في بعث الماضي المجيد بكلّ ما يحمله من قيم ومبادئ ومواقف وأمجاد وبطولات، لتصوير همومهم وآلامهم وانشغالاتهم إزاء واقعهم، فوجد شعراؤنا في التراث الديني الرحاب والملاذ الذي يمكن أن يسكنوا فيه ويطمئنوا إليه حيث نظموا تلك المنظومات يرثون حالهم وحال العباد والبلاد.

ثانيا: التراث الأدبي

يعد التراث الأدبي من المصادر الثرية والغنية بعد التراث الديني الذي اعتمد عليه شعراء الملحون لبناء صورهم الشعرية، وكان من الطبيعي أن نجدهم في عملهم الشعري يتفاوتون في استلهامه، وهذا راجع إلى التباين في مستواهم الأدبي والفكري والثقافي، إذ يستمدون منه شكلاً ومضمونًا، فينشدون تلك المنظومات التي تحاكي القصيدة العربية التقليدية، رغم أنّها ملحونة في لغتها وإعرابها، كما أنّهم نظموا في أغلب الموضوعات الشعرية المعروفة في الشعر العربي القديم، من غزل ووصف وهجاء ورثاء، فكان الطابع العام للقصيدة الملحونة شبيهٌ بالقصيدة العربية الفصيحة "لأنّ معظم شعراء الملحون الجزائريين ينتمون إلى قبائل عربية هاجرت منذ الفتح العربي، وصحبت معها ما صحبت من فهمٍ عميق أو ساذج للقصيدة العربية، فقلّدتها بأسلوبها الخاص وبفهمها الخاص لهذه القصيدة، ذلك أنّنا نلمس التقليد في هذا الشعر رؤية وأسلوبًا"[1].

وهكذا تظل مصادر الصورة التراثية الأدبية لدى شعراء الملحون "ذات قيمة رائعة من خلال مرورها في ذاكرة الشاعر، بل من خلال استقرارها لديه في لا وعيه، لتظل جزءا لا شعوريًا، وهي تظل ملكًا له وحقًّا مباحًا"[2]، في توظيف الصور التي تتماشى مع رؤيتهم الذاتية وموقفهم من الواقع المعيش.

ومن الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء في التراث الأدبي من بين أكثر المصادر الشعرية استلهامًا من قبل شعرائنا وأقربها إلى وجدانهم، "لأنّها عانت التجربة الشعرية

[1]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص503.

[2]- عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية، أنماط وتجارب، دار قباء، القاهرة، 1998م، ص84.

ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصّة على التعبير عن تجربة الشاعر في كلّ عصر"[1].

وقد اهتم شعراء الملحون في المنطقة بتوظيف بعض الشخصيات الأدبية العربية القديمة، كي يسقطوا عليها شخصيتهم، ويعبرون من خلالها عن رؤياهم ومواقفهم الوجدانية التي تتشابه مع تجاربهم الحياتية، ولعل من أبرز الشخصيات الأدبية إستلهامًا في قصائدهم الغزلية هي شخصيتي قيس وليلى[2]، رمزا الحبّ النقي الطاهر، وقد تمَّ لهم استدعائهما بألية التصريح المباشر لإسميهما، كقول المنداسي في قصيدة" غَابْ بْدِيْعْ الزْمَان" [3]:

أَبُو فَارِسْ لأَهْلْ الْهَوَى قَيْسْ الْمَجْنُونْ وَاعْلَمْ مِنْ قَيْسْ فِيْ الصَّبَابَةْ بَدْنَايَسْ.

يصرّح المنداسي في هذا البيت باسم قيس وكنيته المعروفة مجنون ليلى وقد شبه به أبو فارس في الهوى بالمجنون كقيس الذي اختل عقله من شدّة حبّه وعشقه لليلى وهي دلالة على الوفاء والحب العفيف النقي.

ويذكر المنداسي إسم ليلى في قصيدة "رِيحْ أَشْجَارَكْ"[4]:

لَيْلَى صَدَّتْ باهْلْهَا عْلاَشْ تْلُومْ وَضَجَتْ بْلَيْلَى تْعَابَرْنِي الأَعْبَادْ

---

[1]-علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص138.

[2]- كان في العصر الأموّي، وفي الحجاز ونجدٍ خاصّةً، عدد من الأشخاص الذين تَيَّمَهُمُ العِشْقُ واسْتَوْلَى عليهم حبّ امرأةٍ عرفوها من قرابة أو جوارٍ فخرج بهم الحب إلى الجنون، وأشهر هؤلاء شخص يلقبونه **مجنون ليلى**، ويذكرون أنه قيس بن المُلَوّح بن مُزاحم من بني كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، وقال بعض الرواة إن مجنون ليلى لم يكن مجنونًا، ولكن خولط في عقله لمّا اشتد هُيَامُهُ بليلى، أمّا ليلى فهي بنت مهدي بن سعد ابن مهدي من بني كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، وتكنى أمّ مالك، وقد كان قيس وليلى في صغرهما يرعيان الغنم لأهلهما، فنشأت بينهما ناشئة حبٌّ استحكمت مع الأيّام، لكن وطأتَها كانت أشَّدُ، ولمّا اشتهر حبّ قيس وليلى كَرِهَ أبو ليلى أن يُزَوّجَها لقيسٍ فحملها أبوها على الزواج من وَرْدِ بن محمد العقيلي، فزال عقل قيس بعد زواج ليلى. ينظر:(عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج1، ص ص 436،437).

[3]- ديوان المنداسي، ص163.

[4]- الديوان نفسه ص62.

يشبه الشاعر في هذا البيت حاله بحال العاشق المفجوع المتيّم، الذي هجرته حبيبته ليلي وتركته يعاني من لوم اللائمين والشامتين، وهذا اللون من الشعر سمّي بالغزل العذري نسبة إلى قبيلة بني عذرة "وهذه القبيلة اشتهر شبابها بالحبّ العفّ والرقّة والإخلاص للمحبوبة والفناء في سبيلها، وكان من عادات هذه القبيلة أن يُظهر حبّه من شبّانها لإحدى فتياتها يحال بينه وبين زواجهما ويحرم منها إلى الأبد، وهذا هو السبب في أن معظم الشعراء العذريين في هذه القبيلة كان ينتهي الأمر بهم في الغالب إلى الفناء بسبب الحبّ، بعد أن يملأوا الدنيا غزلاً والكون شعرًا، وتتخلع القلوب بهم شفقة ورحمة"[1]، ويعبر الشاعر في هذا البيت "عن طريق الاستيحاء العكسي لشخصيتي قيس وليلى عن ضياع القيم العاطفية النبيلة في هذه الحياة، وطغيان الجانب المادّي عليها"[2] وهو اسقاط على الواقع وما يسوده من فسادٍ ومظالمٍ وشرورٍ.

وقد ارتبطت شخصيتي قيس وليلى في عمومها بالحبّ العفيف، وعمّا يلاقيه المحب من شدّة المعاناة وتباريح الشوق وآلامه، فترى الشاعر حزينٌ يبكي ويشتكي من فراق وهجرة الحبيب مثل قول ابن التريكي في قصيدة "طَالْ نَحْبِيْ"[3]:

أَنَا حْزِيْنْ وَانَا هُوَ قَيْسَ الثَّانِيْ وَانَا اللِّيْ نَرْوِيْ فْلَرْضْ الْعَطْشَانْ
لُو كَانْ مَنْ اشْرَبْ وَاحَدْ مَنْ كِيْسَانِيْ طُولْ الْزْمَانْ يَبْقَى هَايَمْ سَكْرَانْ.

يشبه الشاعر حاله بقيس لمّا يعانيه من حزن أليم إزاء هجران الحبيبة وصدودها ويخبرنا أنّه من ذاق مرارة فراق وهجرة الأحبة، فإنّه سوف يبقى طول حياته ضائعًا مشردًا فاقدًا عقله كقيس، الذي راح يَهُوم في الفيافي والصحاري بعد زواج ليلى "حتّى قضى حياته في هيام وغربة، في حرمان ولوعة... ثمّ مات وحيدًا شريدًا في وادٍ منعزل كسير الفؤاد، لا تدمع عليه عين ولا يخفق من أجله قلب"[4].

---

[1]- علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ص236.

[2]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص145.

[3]- ديوان ابن التريكي، ص42.

[4]- ديوان قيس بن المُلَوَّح، مجنون ليلى، دراسة وتعليق يُسري عبد الغني، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط1، 1999م، ص07.

ويتبع بن سهلة سابقيه من الشعراء بالتصريح المباشر بإسم قيس وليلى في قصيدة "أَسْبَابِيْ فَاطْمَة"[1]:

قَالْ الْطَالَبْ حْصَلْتْ حَصْلَة فِيْ شْرَاكْ قَيْسْ يَا الْعَارَفْ
سْنِيْنْ وْهُوَ يَرْجَى لَيْلَى مَا وْفَاتْ وَعْدْهَا تْخَالَفْ

وجد الشاعر في تجربة قيس وليلى ما يتطابق مع تجربته العاطفية، فكلّ منهما يصف معاناته وآلامه بعد ما هَجَرَته الحبيبة، التي لم تفِ بوعودها "فتتواصل دلائل الانهزام والانكسار، فتغيب الوعود التي كانت بينهما، كما تغيب في الوقت ذاته الأيّام الزاهية، ولم يكن الشاعر يتوقع أن الدهر سيفرقهما وأنّها ستعمل على خيانته بالابتعاد عنه"[2].

ومن بين الشخصيات الأدبية الأخرى التي كانت أقلّ اجتدابًا مقارنة بشخصيتي قيس وليلى، نجد شخصية الشاعر امرئ القيس[3]، التي وجد فيها شعراؤنا ما يتلاءم مع تجربتهم ومعاناتهم وآلامهم، بعدما تنكر لهم الآخرون وابتعدوا عنهم مثل قول بن حمادي في قصيدة "أَمَنْ شَافْ المُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[4]:

لاَعْبَةْ بِيَّا نَفْسِيْ مَالْهَا لْجَامْ مَنْ أَعْمَلْ هَذا الَعَمَلْ اِلاَّ اِبْلِيْسْ
يَضْحَكْ عْلَى شِيْخِيْ عْلَى الْعْوَامْ دَارْنِيْ دْرَارْ عْلَى اَصْحَابْ مْرُو قَيْسْ.

وقد استحضر الشاعر شخصية امرؤ القيس ليعبر من خلالها عن عتابه لنفسه وعن خيبة أمله منها، لأنّها تابعة لأوامر إبليس في ارتكاب الذنوب والمعاصي، فراح

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص112.

[2]- علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ص285.

[3]- نشأ امرؤ القيس في نجد أميرًا، ثمّ ألف التنقل مع نفرٍ من أصحابه وأترابه في أحياء العرب للهو والصيد ويذكرون أن أباه طرده، لأنّه كان يقول الشعر ولأنّه كان ميالاً إلى القَصْفِ والْفَسْق، ولمّا قُتِلَ أَبوهُ حمل لواء الدعوة إلى الثأر له فطاف في أحياء العرب يطلب المساعدة فلم يُعِنْهُ أَحَدٌ، فذهب يستنجد بالقيصر، فلم يستطع مساعدته فعاد امرؤ القيس خائبًا في شتاء عام 82 ق.هـ/540م، فلّما وصل إلى مَقْرُبَة من مدينة أنقرة أصيب بالجُدَري ومات. ينظر:(عمر فروخ تاريخ الأدب العربي، ج1، ص ص116، 117)

[4]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص20.

يبحث عن شيخه كي يرشده إلى الصَّواب، لكن دون جدوى فخاب أمله تمامًا كما خاب أمل امرئ القيس بنصرة القبائل العربية له.

وهكذا يبقى التراث الأدبي بمختلف أشكاله مصدرًا هامًّا من المصادر التي استقى منها شعراء الملحون مادّتهم الابداعية، رغم التباين الموجود فيما بينهم في المستوى الفكري والأدبي والثقافي، وهذا ما يثبت بأنّهم ليسوا أميّين كما يدعي البعض، فقد وجد شعراؤنا في استلهام عناصر التراث الأدبي مجالاً خصبًا وثريًا للتعبير عن إحساسهم وعواطفهم ومقاصدهم الذاتية، التي تعكس رؤيتهم الفنية أو تجربتهم الشعرية الصادقة اتجاه القضايا الحياتية السياسية والاجتماعية والدينية والنفسية.

ثالثا: مظاهر الطبيعة

تشكل الطبيعة بمظاهرها المختلفة بجانب كلّ من التراث الديني والأدبي، مصدرًا هامًّا من مصادر بناء الصورة الشعرية لدى شعراء الملحون "يلجؤون إليها ومعهم مشاعر الغبطة أو الخوف أو الرجاء أوالحزن، فيزاوجون بين أنفسهم والطبيعة، فينتج شعر يشاكل هذه النفوس"[1]، خصوصًا أنّ بيئتهم الطبيعية في عهد الأتراك، ولا سيّما في الحواضر التي كانت موئلاً لتدفق المياه، وشذا الأزهار، وشدْو الأطيار، وهندسة الغرس، واخضرار الأشجار المثقلة بأطايب الفاكهة، والمنمقة بمفاتن الاخضرار...أضف إلى ذلك أنّ هذه الطبيعة تكون أروع منظرًا وأقرب إلى نفسية المرء إن كانت في فصل الربيع[2]، غير أنّ ما وصلنا من نماذج في وصف الطبيعة في الشعر الملحون بالمنطقة قليل جدًا مقارنة بما تزخر به من مظاهر خلابةٍ.

ورغم هذه القلّة فكانت مظاهر الطبيعة التي عاش بين أحضانها شعراؤنا باعثًا لصورهم الشعرية ومرجعًا موضوعيًا لشاعر الملحون الوجداني، يعكس من خلالها أحاسيسه ومشاعره "ولا شك أن لرهف الحسّ وشبوب العاطفة عند الرومانتيكيين أثرًا عظيمًا في هيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها، فهم يريدون أن يستلهموها ويستوحوها

[1]- سعد اسماعيل شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب للطباعة، الفجالة، القاهرة، ط2، (د.ت) ص213.

[2]- ينظر: محمد مرتاض، الشعر الوجداني في المغرب العربي، ص19.

أسرارها، وأن يكون أدبهم صورة صدق للشعور الصادق بما يتجلى لاحساسهم من مناظرها، وكانوا يدعون إلى تقليد الطبيعة واستيحائها"[1]، كما غذت الطبيعة ملاذًا وأنيسًا للشاعر الملحون من شتى أنواع الفساد والشرور والمظالم التّي شهدتها المنطقة إبّان الوجود التركي.

وما ينبغي الإشارة إليه أنّ هناك بعض شعراء الملحون خصّوا قصائد كاملة في وصف الطبيعة ومظاهرها الخلابة، لاسيما في أبهى حُلّتها بقدوم فصل الربيع "وهذا النمط يسمّى في اصطلاح أهل الملحون بالربعيات، فإنّ انتاجه يتّم في ذلك الفصل غالبًا، فهم لا يصفون الطبيعة إلاّ وهي مزهرة بهيجة ونظرة"[2].

ويأتي ذكرهم لمظاهر الطبيعة في أبيات مستقلّة متناثرة في ثنايا بعض القصائد التي نظموها في موضوعات أخرى، كالوطنيات والدينيات والغزليات، فلا نكاد نتعرض إلى موضوع من الموضوعات الشعرية الوجدانية التي طرقها شاعر الملحون إلاّ وجدناه يقف عند الطبيعة "يتأملها ويبثها آلامه، وينسى عندها أشجانها، ويهيم بها ويحبها، ويفتن بآيات الجمال فيها، ثم يصورها كما تمثلتها نفسه"[3].

ووظف شعراء الملحون بالمنطقة كلّ شيء رصدته صورتهم البصرية في الطبيعة بشكليها الحيّة والجامدة، وصبغوها وفق حالتهم ومواقفهم الوجدانية،" فلم يدع الانسان شيئًا في الطبيعة، إلاّ نفث فيه من عواطفه، وكساه ثوب خواطره"[4].

أ- الطبيعة الحيّة

تضّم جميع عناصر الحياة الموجودة في الطبيعة كالانسان والحيوان والنبات وقد وجدنا شعراء هذا الاتجاه يتفاوتون في طريقة استلهامهم لهذه العناصر المكوّنة لصورهم الشعرية، فمنهم من يكتفي بالتصوير الفوتوغرافي لما تلتقطه عين شاعر، أي بالنقل

[1]- محمد عنيمي هلال، الرمانتيكية، دار العودة، بيروت، 1973م، ص171.

[2]- عبد الصمد بلكبير، شعر الملحون، الظاهرة ودلالتها، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010م، ص128.

[3]- سعد اسماعيل شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ص213.

[4]- ابراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، ص203.

الحرفي والسطحي لهذه العناصر كماهي في الطبيعة، فلا تثير انفعال نفسية الشاعر لما تلتقطه حواسه، وهناك من يجعلها تشاركه أحاسيسه ومشاعره، لهذا نجد الطبيعة حزينة ذابلة نتيجة حالة انقباض نفسيته، ونضرة زاهية الألوان نتيجة حالة انشراحها، فنقل تلك المشاهد التي يهتزّ لها الوجدان، ومن بين هذه النماذج، قصيدة " تَبَسَّمُوا ضَحْكُوا "[1] لابن التريكي التي يعكس فيها حالة انبساطه وانشراحه بقدوم فصل الربيع، من خلال رؤيته الذاتية وتجسيده لمظاهر الجمال فيه، الذي سَلب عقله وأَسَر كلّ عاشقٍ مُحِبٍّ للجمال "فالربيع جاء يضحك وإنّه ليعلم أنّه لا يفعل ذلك، غير أنّه ألقى شبهًا بين احساسات السرور والانشراح وبين انتعاش الطبيعة في هذا الفصل، فنقل الكلمة للدلالة على هذا"[2] في قوله[3]:

فَصْلَ الرْبِيْعَ اَقْبَلْ بْحُلَّة وْفَاحْ سُبْحَانَ الِّذِيْ زَانُو بْحُسْنَ بْدِيْعْ
سُبْحَانَ مُحْيِ الاَرْضْ مَنْ بَعْدَ الْمَمَاتْ الْوَاحَدْ الْقَهَّارْ حَقَّ حْقِقْ
سَخَّرْ لْهَا الاَمْطَارْ اَخْرَجَ النَّبْتْ مَنْ سَنْدُوسَ الْجَنَّة بْحُسْنْ شْرِيقْ
بَعْدَ الْعْرَا لَبْسَتْ لْبَاسْ الْتْقَاتْ مَنْ صَنْعَةَ الرَّحْمَانْ تَسْبِيْ الْعُشِيْق
بَعْدَ الْغْيَارْ فْتَحَ النَّوْرْ غَنَّتْ الاطْيَارْ
بْصَوْتْ حْنِيْنْ يَا عَشْقِيْنْ عَقْلِيْ رْهِينْ

يأتي الشاعر بصور مستمدة من عالم النبات، فنراه يضفي الحركة والحياة على الأزهار والورود، ولا يكتفي بنقلها كما تفعل آلة التصوير، وإنّما يسعى إلى تشخيصها وخلع عليها صفاته الانسانية.

كقوله[4]:

تْبَسَّمْ النَّرْجَسْ بْشَكْلْ اخْتِيَارْ اَرْخَى عِمَايَمْ مْتَقْلِيْنْ بَالْذْهَبْ
اللَّوْزْ بَعْدَ عْرَاهْ فَصْلْ يْزَارْ لْبَسْ لْبَاسْ ابْيَضْ وابْنَى قْبَبْ[5]

[1]- ديوان ابن التريكي، ص72 إلى ص76.
[2]- إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، ص203.
[3] - ديوان ابن التركي، ص72.
[4]- الديوان نفسه، ص- ص73، 74.
[5]- لباس جديد.

بْنَى خْبَاهْ وَلْبَسْ رْدَاهْ وَانْكَى عْدَاهْ
غَارْ الْبْهَار[1] عْلاَمُهْ اشْتْهَرْ فَاحْ الزْهَرْ
فَاحْ الزْهَرْ وَالرَّوْضْ رَشَّ الْبْطَاحْ تْهَوّلْ النَّسْرِيْ وَلَبَا[2] يْرَيعْ
انْظُرْ لْبَنُّعْمَانْ فْوَقْتْ الْرْوَاحْ مَا كَانْ شِيْ مَثْلُهْ بْحَالُهْ شْجِيْعْ
انْظُرْ إِلَى السُّوسَانْ بِيْنَ الْغرُوسْ عَلْقَ مْنْ الْقُطْعَانْ شَلاَّ نْعِيْدْ
انْظُرْ إِلَى الرَّجْرَاجْ[3] رَشَّ السَّنْدْرُوسْ وَانْشُرْ زْرَابِيْ تَظْهَرْ مَنْ بْعِيْدْ
الْجُلْنَارْ[4] اصْبَحْ صُبْحَ الْعْرُوسْ اكْتَسَى مْنَ الشْكَرْنْطْ[5] وَمْلَفَّ جْدِيْد
الْبَسْ لْوَانْ وَرْخَى غْصَانْ فَاحْ الْجْنَانْ
كَثْرُوا الاَوْرَاقْ مَاءْ يَنْدْفَقْ زَادْنِيْ قْلَقْ.
زَادْنِيْ عْذَابْ طْوِيْلْ مَا نَسْتْرَاحْ حِيْنْ رَايْتْ البُسْتَانْ يَلْمَعْ لْمِيْعْ.

جسد الشاعر بعيون شاخصة مظاهر الجمال الطبيعي الحيّ لأنواع وألوان الأزهار والورود، التي هزّت وجدانه هزًّا، فسلبت عقله وزادته عذابًا "وليس في هذه الأبيات ما يوهم بأنّ الشاعر كان فاقد الحسّ بجمال الطبيعة، ذلك أنّه في هذا الوصف قد صدر عن رؤية فنية عميقة، عكست لنا ترحابه الكبير بمقدم الرّبيع من خلال تجسيده لمظاهر الجمال فيه، وهو قد تذوق ذلك من منظاره الخاص"[6] إلى حدّ أنّه خلع عليها صفاته الانسانية مثل (تْبَسَّمْ، لْبَسْ، ابْنَى، انْكَى، غَارْ، تْهَوّلْ، شْجِيْعْ، الْعْرُوسْ)، فالصورة في هذه الأبيات تستمّد نبضها من عناصر الطبيعة النباتية، إذ أضحت الأزهار والورود كالانسان لديها مشاعر وأحاسيس وصفات إنسانية، فبمجرد رؤيتها "يغمرنا شعور بالطمأنينة والهدوء فالزهور تومئ إلى عالم الجمال والنضارة والطهر والنقاء"[7].

---

[1]- البهار: الأقحوان الأصفر.

[2]- لبا: عامية، وهي تعني أبى وامتنع.

[3]- الرجراج: الطويل المتمايل.

[4]- الجلنار: نوع من الورد

[5]- الشكرنط: زهر أحمر.

[6]- مصطفى درواش، تشكل الذّات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص97.

[7]- علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ص168.

وبهذه الشاكلة تتوحد الطبيعة بالذات الإنسانية لتعبر عن حالة الانبساط والانشراح ولتبيّن أثر جمال الربيع على نفسية الشاعر المبتهجة، فكلّ ما فعله بن التريكي" أنّه عبر عن انفعال وتجاوب كامل، هما شعور من يرتقبون الربيع جميعًا وبحيويّة ربيعية، لا بنفس كئيبة حزينة يتراءئ لها الوجود باخضراره، وإشراقه صفحة سوداء قاتمة"[1].

كما استعان بن سهلة من عالم النبات صورة النخلة ليشبه بها محبوبته في قصيدة "لَمْتَى يَهْنَى قَلْبِيْ"[2]:

مَثَّلْتَكْ نَخْلَة عَالْيَة فِيْ بْلاَدْ الرْيَاحْ وَعْلَى طُولْ زْمَانِيْ نْظَلْ حْذَاكْ.

نجد في هذا البيت صورة غير مألوف أبدع فيها بن سهلة تشبيه محبوبته بالنخلة العالية، التي تقف صامدة شامخة في وجه الرّياح، علمًا أن بيئته لا تكثر فيها أشجار النخيل، ولا نظن أن الشاعر ابن بيئة صحراوية أين يتكاثر فيها هذا النوع من الشجر فالصورة تبدو لنا بسيطة في تراكيبها لكنّها غنية وموحية في دلالتها، فأراد الشاعر بفضل خياله الخصب أن تكون محبوبته نخلةً ثابتة في مكانها لا تفرقهما رياح البُعْد أو الفراق كي يبقى حبّهما ثابتًا على الدوام.

وقد أنسن الشاعر عالم الحيوان عن طريق الصورة السمعية، لما تحدثه من أثرٍ في نفسية الانسان، الذي لا يرضى إلاّ بالصوت الجميل، فجعل الطيور تنطق وتتهول وتخاصم وتنوح وتسجد وتركع وتحزن وتصبر وتغني طربًا بقدوم هذا الفصل السّاحر الذي زيّن الطبيعة وألبسها ثوبًا جميلاً، زادها فتنةً وجاذبيةً لكلّ عاشقٍ للجمال في قصيدة "تَبَسَّمُوا ضَحْكُوا" قوله[3]:

خُذْ الْكْلاَمْ وْزِيْدْ فِيْ الانْشِراحْ الاَطْيَارْ نَطْقَتْ قُمْ ارْهَنْ وْبِعْ[4]

تَسْمَعْ لْهُمْ تَرْنِيْنْ بِيْنَ اللْقَاحْ كَانْهَا حَضْرَة فِيْ أَرْضْ الْبْقِيْعْ[5]

[1]- مصطفى درواش، تشكل الذّات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص96.

[2]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص66.

[3] - ديوان ابن التركي، ص ص74، 75.

[4]- مثل شعبي يضرب في أخذ الحيطة وعدم التسرع.

[5]- أرض البقيع: المدينة المنوّرة وما حولها، والبقيع: مقبرة المدينة.

تَسْمَعْ لُغَةْ مَنْيَارْ[1] يُحْرَجْ جْرِيْحْ يَنْكِيْ أمَّ الْحْسَنْ[2] فِيْ الْغْنَا وَالزْجُولْ
يَتْهَوَّلْ الْمَقْنِيْنْ[3] وَبْدَا يْهِيْجْ لَمَّا يْرَاوْدَكْ الاَوْرَاقْ والْظْلُولْ
وَالْوَلْوَلْ الْعَصْفُورْ فُوقْ الْخْلِيْجْ يْصِيْحْ مَنْ جَهْلُهْ وَكْثَرْ الْفْضُولْ
وَتْرَى الْحْمَامْ يْخَاصَمْ خْصَامْ كَأنّه غْلاَمْ
فِيْ صَدْرُهْ أَبْتْلاَ نْطَقْ فِيْ الْعْلاَ وسْكَنْ فِيْ الْخْلاَ
سْكَنْ الْقْفَارْ وْهَاجْ فِيْ الْنْوَاحْ وَرْجَعْ لْوَكْرُه صَارْ يَخْضَعْ خْضِيْعْ
الْفَاخَتْ[4] فِيْ الاَسْجَانْ خَانُهْ الْجْنَاحْ وَقْتَ الْصْلاَ يَسْجُدْ ويَرْكَعْ رْكِيْعْ
الفَاخَتْ لَبْدَا قَفْزِيْهْ حْزِيْنْ مَا يَنْفْعُهْ مَسْكِيْنْ سِوَى الْصْبَرْ
وَكَذاكْ بَعْضْ الْيْمَامْ[5] مَتْيَصْرِينْ عَنْدَ اللِّيْ مَا يَعْرَفْ لْهُمْ قْدَرْ
اَقْبَلْ زْمَانَ الْفَرْحْ يَا عَاشْقِينْ الفُرْجَة والسَّلْوانْ بْنْغَمْ الْوْرْ.

فقد جعل الشاعر للطيور مشاعر وصفات إنسانية تشاركه وتبادله فرحة احتفائه بقدوم فصل الربيع، من خلال وصفه الدقيق لشتّى أنواع الطيور التي اجتمعت تهليلا بحلول هذا الفصل، الذي أبدع الله تعالى في خلقه، وهذا الوصف قد صدر عن رؤية فنية صادقةٍ "إذ ليس كلّ شاعر يصف لنا الطبيعة هو شاعر، ولكنّه الشاعر الذي يسمعنا صوتها ويكشف لنا عن نباضاتها في حال رضاها وغضبها، إنّه يستوعبها ألغازا ورموزًا ويبثها أرواحًا وشياطين وعرائس وطيورًا وأزهارًا ومعاني تبوح بها الحياة أو هو الذي يفك مغاليقها ورموزها وتعقيد كلماتها لتفيض شعورًا وآمالا، فإنّ الطبيعة مسخرة للشاعر الكبير الذي ينطقها وهي خرساء يحركها وهي موات لتصبح جزءًا عظيمًا من حياته وعواطفه"[6].

وكما هو واضح فشاعرنا يبدو متجاوب داخليًّا مع الموضوع الخارجي الذي هزّ وجدانه، إلى درجة أنّه تمعن في الوصف الدقيق لكلّ جزئياته، فلا يكاد يغيب عنه شيء

[1]- منيار: طائر.
[2]- أم الحسن: طائر، أما أبو الحسن فكنية الطاووس.
[3]- المقنين: طائر.
[4]- الفاخت: طائر، والكلمة فارسية.
[5]- اليمام: الحمام البرّي.
[6]- مصطفى درواش، تشكل الذّات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص97.

من مشاهده الحيّة، وكما يبدو لنا أيضًا أنّه قد نوّع في طريقة استمداده لصورة الطبيعة الحيّة، إذ مزج بين عالمي النبات والحيوان معتمدا أحيانًا على الصورة البصرية وأحيانًا أخرى على الصورة السمعية، وذلك إدراكًا منه على قدرتهما في التأثير على المتلقي.

ونلاحظ أن النتاج الشعري فيما يخصّ هذا النمط التصويري للطبيعة الحيّة في الشعر الملحون بالمنطقة قليل جدًّا، بحيث لم نعثر إلاّ على هذه القصيدة التي جاءت كاملة في وصف الطبيعة الحيّة، بينما وجدناهم يوظفون بعض عناصرها سواء من عالم النبات أو الحيوان في أبيات مستقلة في ثنايا بعض القصائد الدينية والغزلية على وجه الخصوص، وورد على سبيل التمثيل في القصائد الدينية التي أطلق عليها "بالتصليات" حيث نجد الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف يصلي فيها على الرسول صلّى الله عليه وسلّم، كاشفا عن أنواع الكائنات والمخلوقات من عالم النبات والحيوان والطيور والحشرات في قصيدة "قَدَرْ مَا فِي بَحْرْ الْظْلاَمْ"[1]:

صَلّى الْلّهْ عْلَى صَاحَبْ الْوْفَا وُالْكْمَالْ
قَدْرْ الْشَعْبَاتْ وُ مَا مِنْ جْبَالْ الْطْوَالْ
قَدْرْ الْغَابَةْ وُالْدْيِسْ وُالْوُرَقْ وُالْكْبَالْ
قَدْرْ الْعَدْرَا وُالْمَالْ وُالْظْبِيْ وُالْجْمَالْ
وُعْدَدْ الْخِيْلْ وُما طَعْنِتْ بْهَا الْرْجَالْ
قَدْرْ الْنَمْلَةْ وُالْثُورْ وُالْغْنَمْ وُالْغْزَالْ
قَدْرْ جْنُودْ الْنَمُوسْ وُمَا نِدْرِيْ اشْحَالْ
قْدَرْ الْفَاخِتْ وُالْيْمَامْ قَدْرْ طْيُورْ الْدُنْيَا جَاوُا مِتْخَالْفِيْنْ
قَدْرْ الزَّاوَشْ وُالْحْمَامْ وُعْدَدْ اللِيْ فَاتُوا وُعْدَدْ الْلِيْ جَايِينْ
الْصْلاَةْ وُ السْلاَمْ.

يقوم الشاعر في هذا النوع من القصائد بحشد عدد هائل لأسماء من أنواع الكائنات الحيّة من عالم النبات(كالشعبات، الغابة، الديس، الورق) وأنواع أخرى من عالم الحيوان

[1]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص- ص51، 52.

(كالظبي، الجمال، الخيل، الثور، الغنم، الغزال)، وأنواع لأسماء الحشرات(كالنمل النموس)، وأسماء الطيور(كالفاخت، اليمام، الزّاوش، الحمام) محاولا أن يبلغ بصلواته أكبر عدد يمكن تصوّره أو تخيّله من عناصر الطبيعة الحيّة، فقد اعتمد الشاعر على السرد والوصف المادي الخارجي للظاهرة كما هي في الواقع، دون أن يبلغ درجة التأثير النفسي الذي يتفاعل فيه مع الطبيعة تفاعلا حيّا، حيث وقف عند حدود ذكر أسماء النباتات والحيوانات والطيور والحشرات، ولم يبدع صورًا مؤثرة تمنح المتلقي فيضًا من الأحاسيس والمشاعر، ولا نجد أنفسنا مشدودين لها لأنّه رسم" لوحة مادّية أكثر منها نفسية، لذلك لم ترق إلى مستوى الإبداع، لأنّ نجاح الصورة يتوقف على مدى تعبيرها عن الحالة النفسية للشاعر، أو على قدرتها على نقل الأفكار والعواطف والأحاسيس، لا على نقل الواقع المادّي"[1].

ونجد الحديث عن مظاهر الطبيعة الحيّة أكثر وضوحًا وعمقًا وتأثيرًا عند شعرائنا في وصف المرأة، إذ غالبًا ما يلجأ شاعر الملحون إلى تشخيص ظواهر الطبيعة النباتية والحيوانية "ويضفي عليها شكلاً حيًّا وصفة إنسانية، يثير بذلك في نفس المتلقي الكثير من معاني الجمال والانشراح، إذ يأنس بمن حوله، ويراهم شخوصًا تدب وتتحرك وتحس وتتنفس، تريد وتتكلم...فتتحول إلى بشرٍ يحس ويدرك، يحزن ويشتاق"[2].

وأبرز ما يشُدّ شعراء الملحون أثناء وصفهم لجمال المرأة، صورٌ يستمدونها من عالم الحيوان، مثل صورة الغزال، وهو تشبيه متداول بين جميع شعراء الملحون، لكنهم يتفاوتون فيما بينهم في أساليب التعبير وتباين في درجة الرؤية، فهناك من يشير إليها إشارات عابرة توحي في عمومها بالوصف الخارجي لجمال جسد المرأة، وما يثيره من متعة جنسية، وهناك من حاول أن يشخصها ويضفي عليها بعض الصفات الإنسانية التي تتماشى مع عواطفهم النبيلة، كصورة الغزال التي وجدناها عند ابن سهلة، فهي تتجاوز نوعًا ما الصورة التقليدية المألوفة، إذ يعتمد في بنائها على صفات الإنسان وأعضائه

[1]- علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ص172.

[2]- محمد جلاوي، التراث والحداثة في أشعار لونيس أيت منقلات، ص146.

الجسمية على سبيل التشخيص، وفيها يخاطب محبوبته في قصيدة "يَوْمُ الخَمِيْسْ"[1]:

يُومْ الْخْمِيسْ وَاشْ أَدَانيْ لْقِيْتْ حَا الْغْزَالْ يْحَوَسْ[2]
مَا فَقْتْ بِهْ حِيْنْ نَبَانِي أَحْمَرْ الْخْدُودْ كْحِيْلْ النَاعَسْ[3]
جِيْتْ نْتَبْعُهْ جَاوَبْنِيْ يَهْدِيْكْ غِيْرْ آيَسْ[4]
ذُوكْ الْحْسُودْ يَكَرْهُونِيْ وَيْشِيْعْ خْبَرْنَا مَا يَنْدَسْ[5]
النَّاسْ رَاهُمْ شَافُونِي كُنْ لْبِيْبْ فَاهَمْ كَيَسْ
بْلاَ عْقَلْ هَايَمْ خَلاَنِيْ مَشْطُونْ[6] مَمْحُونْ وَغَايَسْ.

وقد شبه الشاعر جمال محبوبته في صورة مستمّدة من عالم الحيوان، فوجد في استدعائه لصورة الغزال معادلا موضوعيًا للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره اتجاهها، وما تحمله من دلالة الجمال والرشاقة، فأضفى عليها صفات إنسانية وأعضائه الجسمية كالخدود والعيون، فشخص الشاعر الغزال وجردها من صفاتها الحيوانية، مخاطبًا إيّاها كاكائن عاقل، فأضحت الغزال تتكلم وتتبادل أطراف الحديث مع الشاعر المغروم وتخاف أن يُكشف أمرها ويُشَاعُ خبرها بين الناس، فتنصرف عنه لتتركه هائمًا في جمالها والتشبيه بمثل هذه الصور المستمدة من مكونات الطبيعة الحيّة " قد يكون وسيلة فنية موفقة للتعبير عن إحساس الشاعر بجمال الطبيعة، إذا استطاع أن يخرج بها عن وجودها الواقعي الخالص ويبث فيها من الإيحاء، ويلقي عليها من الضلال ما يكسبها دلالات جديدة ومعاني نفسية ترمز إلى وجدان الشاعر"[7].

---

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين التلمساني، ص- ص 37، 38

[2]- يحوس: يتجوّلُ، يتنزّهُ.

[3]- الناعس: العيون.

[4]- آيس: تمهل، ابتعد.

[5]- ما يندس: لا يخفى.

[6]- مشطون: متوتر، مضطرب.

[7]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص72.

ونجد صورة الغزال نفسها تتداول في قصائدهم الغزلية لكن مع اختلاف في رؤية وفي أسلوب التعبير مثل قول بن التريكي في قصيدة " سَهْمْ اَفْقُوسَ اشْبِيْلْيَانِيْ"[1]:

قَالَتْ عَيْنِيْ مُحَالْ وَصْفْ هَذا الغْزَالْ
هَمُّوا وَاعزْ قَتَّالْ وِيْنْ مَنْ يَلْمْحُو
مَنُّو صُرْتْ افَتَهْوَالْ وَالْعْقَلْ بِهْ مَالْ
رَسَّمْ فَالْقَلْبْ اَحْبَالْ فَالْبْهَا مَا اجْمَلُو.

إنّ المتمعن في هذه الأبيات يستشف ضعف واستسلام الشاعر إزاء جمال ورشاقة الحبيبة، التي أسرت عقله وسلبت قلبه وتركته هائما في صورة مستمدة من إحدى عناصر الطبيعة الحيّة من عالم الحيوان المتمثل في الغزال والتي تعكس جمال المرأة وهي صورة تقليدية تتميز بالوضوح والبساطة، لكن من شأنها أن تثير المتلقي، وتجعله في حالة انبهار وانسياق وراء تتبع هذا الجمال الآخاذ الذي هزّ وجدان الشاعر إلى درجة أنّ عينه عجزت عن وصفه، معتمدًا على ألية تراسل الحواس[2]، في نقل هذه الصورة الرمزية مع ما يناسب حالته النفسية، والمعروف عليه أنّ وظيفة العين الإبصار، وليس وظيفتها الكلام وتلك سمّة الشعر الوجداني الذي تتداخل فيه عوالم ورؤى العالم الخارجي مع التجارب الذاتية للشاعر، فيبدع في توظيف عناصر الحواس مع ما يتماشى وحالته الوجدانية .

ويأتي عالم الطيور كمصدرٍ هامٍ من مصادر الطبيعة الحيّة في بناء الصورة الشعرية التي استقطب اهتمام شعراء الملحون ودفعهم إلى محاكاتها في عملية الإبداع الشعري، مع ما يناسب حالتهم الوجدانية، وأبرز ما يشد شعراء هذا الاتجاه إلى الطير دلالتها على التحليق والتغريد والانطلاق، ونقل رسائل الحب والأشواق للأحبة، فنجد ابن مسايب يتغنى بحبّه للرسول المختار إلى درجة أن عقله قد طار وهام كالحمام في قصيدة

[1]- ديوان ابن التريكي، ص92.

[2]- يعتمد تراسُلُ الحواس على التبادل في الوظائف، وتجاوز القواعد الآلية المستقرة في الوعي عن الحواس الخمس فتتجاوز مثلا وظيفة العين حاسة الابصار إلى وظيفة أخرى مثل الذوق أو السمع أو الشم أو اللمس، وكذلك بقية الحواس، ويتولد عن هذا الامتزاج مخالفة العرف اللغوي، كأن يصبح الصوت لذيذ الطعم...ينظر:(رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص211).

"سَعْدِيْ بِكْ سَعْدَيَن"[1]:

بْحُبَّكْ يَا الْمُخْتَارْ رَاهْ عَقْلِيْ طَارْ
هَايَمْ لِيْلْ وُنْهَارْ غَابْ صَبْرِيْ فَانِيْ مِثْلْ الْحْمَامْ
بِيْنْ اَغْصَانْ الأَشْجَارْ دَايِمْ بِنُوحْ مِنْ فُقْدْ الْرْسَامْ.

ويستمّد أيضًا ابن التركي من الطير صورة التحليق والطيران، فأمر الحب صعب يجعل عقل الشاعر المغروم والولهان يطير بلا أجنحة، كما جاء قوله في قصيدته " قَلْبِيْ بَالْحُبْ"[2]:

عَقْلِيْ مَخْطُوفْ رَاهْ طَايَرْ أَبْلاَ جَنْحِيْنْ رَاهْ طَايَرْ افْلْوْعَارْ.

ونجد الصورة نفسها تتكرر عند ابن سهلة وغيره من شعراء الملحون، وكأنّها قوالب جاهزة في أسلوبها وتراكيبها ومعانيها، إذ نجده يقول في قصيدة" أَنَا الْمَمْحُونْ مَنْ غْرَامَكْ"[3]:

بَالْحُبْ فْنِيْتْ وَالْعْقَلْ طَارْ عَنْدَكْ بْلاَ أَجْنَاحْ رَفْرَفْ عَنْدَكْ مْشَى عْلِّيَ مَا جَانِيْ ذَا أَشْحَالْ

ولو مضينا نستقرئ مثل هذه الصور نجد معظم شعراء الملحون يتبعون الأسلوب نفسه للإفصاح عمّا يثور في وجدانهم، إذ يربطون الصفات الانسانية(العقل، القلب) بصفات مأخوذة من عالم الطيور (طار، جنحين، رفرف)، " ويتجلى هذا الربط بين العالم الخارجي والوجدان الباطني في التفات الشاعر إلى بعض مظاهر الطبيعة ولحظاتها ينتقيها لتصلح مهادًا لذلك الحب النبيل وإطارًا للعفة والصفاء"[4]، ولهذا نجد بعض الشعراء يجتهدون في إبداع الصور التي من شأنها أن تثير وتحرّك وجدان المتلقي.

كما نجدهم يوظفون من عالم الطيور الحمام كرمز لمرسول الحب والأشواق إلى الحبيبة التي تسكن في الغالب بعيدًا عنهم، "لهذا فان الشاعر مضطر إلى أن يرسل إليها

[1]- ديوان ابن مسايب، ص155.
[2]- ديوان بن التريكي، ص110.
[3]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص36.
[4]-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص75.

رسولاً يبلغها لوعته وحرقته ثمّ يأتيه بأخبارها، والملاحظ أن الرسول قد يكون إنسانا وقد يكون فرخ الحمام، وهو رسول لا يفقه لغة الحب الإنساني، ولا يدرك هموم العشاق وتصوراتهم، ومع هذا تناط به سفارة يجهل أسرارها، ولكنها طريقة مألوفة في الشعر الشعبي"[1]، مثل قول ابن التريكي في قصيدة "يَا اللاَّيَمْ لاَ شْ تْلُومْ"[2]:

لَوْ كَانْ ابْنَ الْوَرْشَانْ[3] اَكْثِيْرْ الاحْسَانْ يَدِّيْ[4] كُتْبِيْ فِيْ الاَمَانْ يَخْفِيْ سَرْنَا
مَا يَتْحَدَّثْ بَلْسَانْ مَا يَعْرَفْ آشْ كَانْ لاَ زَايَدْ لاَ نُقْصَانْ اللّي بِيْنَا
حَتَّى يُوصَلْ لَلْمْكَانْ رُفَةْ ذَا الزْمَانْ رِيْمْ بْهَاهَا فَتَّانْ شَاعْ فِيْ جِيْلْنَا

وتتكرر صورة الحمام كثيرًا في الشعر الملحون حتّى تكاد تتشابه في أسلوبها ومعانيها، إذ يكلّفه الشاعر المغروم بإيصال رسائل الحب والأشواق إلى الحبيب ويطلب منه أن يتوخى الحذر حتّى لا يكتشف أمره وأن يكتم أسرارهم.

ويتّبع ابن سهلة أيضًا الأسلوب نفسه في قصيدته المطولة "يَا ضُوْءْ أَعْيَانِيْ"[5] وفيها يرسل حمام القمري ليبلغ أشواقه إلى حبيباته كلّ واحدة بإسمها(بدرة، فاطمة، الزهراء عوالي، يامنة، فطيمة، صافية، ستي، ربيعة، مريم، حورية، طامو، جنات)، ويوصيه بأخذ الحيطة والحذر، وأن لا يأتمن أحدًا، ويرسم له معالم الطريق لكلّ حيٍّ من أحياء تلمسان تسكن فيه حبيباته وأن يأتيه بأخبارهن، ويشكو لهن سوء حاله ومعاناته من لواجع الهوى والفراق إذ يقول في مطلعها:

يَا ضُوْءْ أَعْيَانِيْ يَالْقُمْرِيْ[6] زْرَق الْجَنْحَانْ
جَمَلْ وَاسْعَانِيْ وْسَلَّمْ عْلَى نَاسْ تْلَمْسَانْ
كُونَكْ سِيسَانِيْ حَدْ لاَ تَقْرَى فِيْهْ أَمَانْ

[1]- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 88.
[2]- ديوان ابن التريكي، ص107.
[3]- ابن الورشان: طائر من نوع الحمام.
[4]- يَدِّي: يأخذ.
[5]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص 91 وما بعدها.
[6]- القمري: نوع من الحمام.

يَا زِيْنْ الدَرْجَةْ نَرْسَلَكْ لَبْنَاتْ الْبَـهْجَةْ.

نلاحظ من خلال هذه النماذج أن الطبيعة الحيّة بنباتها وطيورها شكلت مادّة إلهامية خصبة، مكنّت شعراء الملحون من رسم مختلف الصور الشعرية، القائمة على الرؤية الحسية والشكلية في أغلب الأعم للتعبير عن حالاتهم ومواقفهم الوجدانية، فجأت حيّة ناطقة تعكس آلامهم وآمالهم في صور تتميز بالبساطة والوضوح، دون النفاذ إلى أعماق النفس، إذ يجد المتلقي نفسه أمام صور مألوفة مستمّدة من عالمه اليومي، لا تثيره ولا تهزّه ، وبالتالي لا يجد صعوبة في إدراك مقاصدها.

ب- الطبيعة الجامدة

إذ كانت الطبيعة الحيّة بتنوعها وثرائها قد شكلت- فيما رأينا- إحدى المصادر الهامّة في بناء الصورة الشعرية لدى شعراء الملحون بالمنطقة" فإنّ للطبيعة الجامدة بمظاهرها الساحرة أهمية بالغة في استقطاب اهتمام الشعراء ودفعهم إلى محاكاتها وتقليدها في عملية الخلق الشعري، إذ تمكنوا عن طريق هذه المحاكاة والتقليد من رسم صورة حيّة ترقى بمدلولاتها لإرضاء الحسّ الفردي والجماعي لأبناء المجتمع، فبمجرد التلفظ بها يرتسم في ذهن المتلقي ما تجسّده من أبعاد معنوية مقصودة"[1].

وتتشكل مكونات الطبيعة الجامدة من العناصر الموجودة في محيط السماء الرحب وما تحتويه من الشمس والبدر والقمر والنجوم والليل والنهار والكواكب والصباح والمساء والفجر والشروق والغروب والغيوم، وعناصر أخرى موجودة على سطح الأرض من الجبال والوديان والأنهار والأمطار والثلوج... وغيرها من مظاهر الطبيعة الجامدة، التي إستطاع شعراؤنا إعادة تشكيلها بطريقة فنية بما يناسب حاجاتهم ومقاصدهم الوجدانية، فتصبح هذه المظاهر" صورًا مملوءة بدلالات متنوعة، ولا تبقى الطبيعة على ما يدّل عليه لفظها وإنّما تخضع لمطابقة ما سيقت له من دلالات تتوافق ونفسيات الشعراء ومقاصدهم فتتضمن معاني مجازية لا حقيقية"[2].

[1]- محمد جلاوي، التراث والحداثة في أشعار لونيس أيت منقلات، ص106.

[2]- رحمة مهدي علي الريمي، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص254.

وممّا ينبغي الإشارة إليه أنّ مثل هذه الصور المأخوذة من الطبيعة الجامدة كثيرة ومتنوعة، وهي في أغلبها نماذج شائعة ومتداولة فيما بينهم، لذا سنقتصر على البعض منها، إذ وجدناهم يعتمدون في استلهامها على المألوف وأن تكون هذه الصور قريبة المآخذ من الطبيعة التي يعيشون بين أحضانها، "وأنّهم يحبذون في الصورة الرؤية البصرية والمشاهدة العينية، وكأنّهم بذلك ينشدون البساطة والوضوح، ويعزفون عن الصور الناتجة عن الحواس الأخرى، التي قد تكون أكثر خفاء وتعقيدًا وتجريدًا"[1].

وأبرز ما يتداول في تعبيراتهم التصويرية على سبيل المثال لا على سبيل الحصر تلك الصور المستوحاة من عالم الجماد السماوي، وجُلُّهَا قائم على تشبيه وتمثيل الموصوف الذي شغل وجدان شعراء الملحون، فنجدهم يوظفون الشمس التي شاعت كثيرًا في استعمالاتهم الوصفية، وما فيها من معنى الجمال والضياء والنور والأمل كوصف سيدي الأخضر بن خلوف جمال النور المحمدي في قصيدة "إِلاَّ وَجْهْ الْحْبِيْبْ غَابْ"[2]:

مِنْ كَفُّهْ الْمْسِكْ وُالْعِنَّابْ وُشْعَاعْ الْشْمَسْ مَنْ جْبِيْنُهْ بِتْلاَلُوا.

والمتلقي لهذه الصورة لا يجد فيها إيحاء كي تشُده وتدغدغ عواطفه، لأنّ الجمال المحمدي يشعشع بنوره على كلّ الكون، وليس على وجدان الشاعر فحسب، وهي صورة مألوفة يغلب عليها البساطة والوضوح ، وهي قريبة من وجدان الإنسان المؤمن، ومثل هذه الصورة نجدها تعتمد على الوصف الخارجي، دون النفاذ إلى أعماق النفس، كقول بن مسايب في قصيدة "مَرْسُولي"[3]:

الْبَا بَانْ إِسْمِيْ فِيْ الْهْوَا كَالْشَّمْسْ اِذَا عَلاَتْ.

يشبه ويفتخر بن مسايب بإسمه كالشمس في علّوها وارتفاعها، وهو يعتمد في وصفه هذا على الرؤية البصرية لعناصر العالم الخارجي، ويحاول إسقاطها على إحدى سم ات شخصيته، فلا يجد المتلقي فيها ما يثيره ويشده إليها.

[1]- محمد جلاوي، التراث والحداثة في أشعار لونيس أيت منقلات، ص107.

[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص109.

[3]- ديوان ابن مسايب، ص62.

وتغنى أغلب شعراء الملحون بجمال المرأة أو الحبيبة ويشبهوها بالشمس كقول ابن التريكي في قصيدة " شَعْلَتْ نِيْرَانْ اَكْبَادِيْ"[1]:

ذَاتْ الْحُسْنْ الْمَتْمَادِيْ فِيْهَا رَاحَةْ عَقْلِيْ شْعَاعْ شَمْس الصْبَاحْ.

نلمح في هذه الصورة شيئا من الإيحاء، إذ يظهر لنا تفاعل عناصر العالم الخارجي الصامت مع العالم الداخلي للشاعر، فيشعر بتلك الراحة والطمأنينة النفسية كلّما بزغ شعاع شمس الصباح.

أمّا صورة الشمس التي وردت عند المنداسي نجد فيها نوع من الإيحاء الصوفي يعكس خبايا عالمه الداخلي في قصيدة " كِيْفْ يَنْسَى قَلْبِي"[2]:

هَلْ لِيْ مَنْ جَارِيَة إذا لاَحَتْ كَالشَّمْسِ يْغَرَّبْ بِهَا السُّرُورْ فِيْ وَسْطَ أكْنَانِيْ.

يشبه الشاعر في هذا البيت جمال مكة المكرمة بمعانٍ صوفية، بالجارية الجميلة كالشمس التي تشرق وتُضيء المكان وتبعث فيه الأمل، فتنسبط وتنشرح نفسيته بهذا المقام، بعد الظلام الذي كان يُخيِّم عليه، وهذه الصورة تعكس نفسية صاحبها، فالأمل الوجداني يمتزج مع الشمس في كثير من الصفات ويتفاعل معها، فإذا كانت الشمس تضيء العالم الخارجي في بنور أشعتها، فإنّ الأمل يعمّ العالم الداخلي للشاعر الوجداني، فتنشرح نفسيته.

وتتوالى معاني الجمال والضياء والنور المستمدة من عالم الجماد من خلال توظيف صورة البدر الذي شاع في إبداعاتهم الشعرية، كقول بن حمادي العربي في قصيدة "أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[3]:

يْجِيْ سِيْدِيْ كَالْبَدْرْ كَاسِيْ أَظْلاَمْ الْمْنَوَّرْ طَاهَرْ الْقَلْبْ والْقْمِيْسْ.

---

[1]- ديوان ابن التريكي، ص34.

[2]- ديوان المنداسي، ص18.

[3]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص19.

يشبه الشاعر الجمال المحمدي بالبدر الذي يكتسح بنور قلبه أوهام الجهل والظلام ويخرج العباد من الظلمات إلى النور، وهي صورة مألوفة متداولة في المديح النبوي مفادها أنّ الله تعالى أوجد هذا الكون بسبب النور المحمدّي ولولاه لما أنار هذا الوجود.

وقد تجلى مثل هذا الوصف في متن الصور الشعرية التي تناول فيها شعراء الملحون بالخصوص وصف جمال المرأة مثل قول بن التريكي في قصيدة "طَالْ اَعْذاَبِيْ اَوْ طَالْ نَكْدِيْ"[1]، يشبه فيها جمال جبين محبوبته بالبدر الذي يلمع.

الْغُرَّه وَالْجْبِيْنْ يَضْوِيْ كَالْبَدْرَ السَّانِيْ.

ونجد مثل هذه الصور تتردد بصيغة متشابهة عند أغلب شعراء المحون، وكأنّها قوالب فنية جاهزة من حيث الأسلوب والتعابير والتراكيب، يتكؤون عليها في ابداع صور جمال محبوباتهم، إذ تبدو للمتلقي صور مألوفة لا تثيره ولا تشده، كوصف بن سهلة جمال جبين محبوبته الزهراء الذي فاق بهاء وجمال البدر في قصيدة "الْزَهْرَاء إِمَامْ الْبْنَاتْ"[2]:

جْبِيْنْ وَلْفِيْ ذَابَلْ الأَعْيَانْ فَايَتْ الْبَدْرْ الَعَالِيْ فِيْ الْبْهَاء والأَنْعَاتْ.

وتتوافد عناصر الطبيعة الجامدة بكثرة في دواوين شعرائنا، إذ لا يكاد يغيب عنصرٌ من عناصرها في قصائدهم الغزلية، كوصف بن مسايب وبن التريكي لمحبوباتهم بالقمر للدلالة على الجمال والبهاء والصفاء، إذ يرى بن مسايب أنّ جمال وبهاء القمر والشمس معًا لا يضاهيان جمال محبوبته في قصيدة " مَالْ حْبِيبْي مَالُهْ"[3]:

مَنّهُ الْقَمْرَةْ غَارَتْ وُالشَّمْسْ يَا الأَخْوَانْ.

نلاحظ أن الشاعر من خلال هذه الصورة قد حقق نقلة إنسانية إلى مظاهر الطبيعة الجامدة للتعبير عن الاشتراك الموجود بين الجمال الإنساني وما يعادله من الجمال

[1]- ديوان بن التريكي، ص100.

[2]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص50.

[3]- ديوان ابن مسايب، ص75.

الموجود في الطبيعة، فتغدو حيّة كالإنسان بدليل(غَارَتْ) القمر والشمس من جمال محبوبته، وبذلك يمكن القول أن الشاعر قد أنسن وشخص القمر والشمس، وقد تمّ في هذه الصورة التوحد بين الإنساني والكوني.

أمّا ابن التريكي فشبه جمال محبوبته التي أفنى عُمْرَهُ في حبّها بالقمر في قصيدة "يَا عُشَّاقَ الزِّيْنْ"[1]:

يَا زِيْنَةْ الاَقْمَارْ رَاهْ حُبّكْ يَفْنَى الاَعْمَارْ.

لم يقف الشاعر في هذه الصورة عند حدود التصوير البصري الخارجي لمظاهر الجمال الانساني وتشبيهه بالجمال الكوني فقط، بل أفصح عن شدّة معاناته وألمه من أثر حبّ هذا الجمال والبهاء على نفسيته "وهذه الصورة البارعة مستمدة من تأمل ظواهر الطبيعة وتمثلها تمثلا فنيًا يسهم فيه التخييل بدور فعال في الافصاح عن التجربة الذاتية الصادقة عند الشاعر"[2].

وبجانب اهتمام شعراء الملحون بعوالم الطبيعة الجامدة السماوية التي استقوا منها دلالات للتعبير عن تجاربهم الوجدانية، نجدهم يوظفون أيضًا في أشعارهم بعض المظاهر من الطبيعة الجامدة الموجودة على سطح الأرض بما يوافق نفسيتهم ومقاصدهم، ومن بين العناصر الأكثر حضورًا في أشعارهم الوجدانية، هي صورة المطر لما فيه من معاني الألم والحزن والشكوى والدموع، كقول بن مسايب في قصيدة "هَاضْ الْوَحْشْ عْلِيْ"[3]:

الْدَمْعَةْ تَجْرِيْ كَالأمْطَارْ عَنْ خَدّيْ مِجْرِيًّا.

يصف الشاعر في هذه الأبيات نفسيته الحزينة كاشفا عن لوعته وشوقه للأحبة ويبكيهم بحرقة ليلا ونهارًا بدمعٍ غزيرٍ جاري كالمطر، ورمزية المطر مألوفة في الشعر العربي الوجداني، إذ يشبه الشعراء كثرة الهموم والآهات بالمطر الجاري، وفيها يربطون ظواهر الطبيعة مع ما يناسب حالاتهم الحزينة.

---

[1]- ديوان بن التريكي، ص114.

[2]- بوشتي ذكي ومحمد المسعودي، مختارات من الغزل الأمازيغي، ص 111.

[3]- ديوان ابن مسايب، ص135.

وهذه الصورة نجدها تتكرر عند ابن التريكي في قصيدة "يَا الاَحْبَابْ مَالْكُم اَعْلِيَّ غُضَّابْ"[1]:

يَا هُجَّارْ مَالْكُم أَقْطَعْتُو الاَخْبَارْ لاَ مَنْ زَارْ الْحْبِيْبْ تَبْرَدْ نَارُو
كُلَّ اَنْهَارْ دَمْعْتِيْ اَعْلَى الخَدَّ اَمْطَارْ عَنِّيْ جَارْ حُبْكُمْ اعْمَلْنِيْ دَارُو.

يعاتب الشاعر في هذين البيتين الأحبة الذين هجروه وقطعوا حبل الوصال والمودة ويشكو لواجع الهوى وعذاب الفراق بدمع غزيرٍ كالمطر، وهي صورة تجسّد رهافة وصدق الإحساس والعاطفة وشدّة الأسى والمعاناة بسبب صدود وجفاء الحبيبة.

ونجدهم بجانب دلالة المطر يوظفون عنصر الثلج، لما فيه من معاني النقاء والصفاء والأمل، كصفة مهيمنة يقوم عليها التشابه في الصورة على أساس اللّون الأبيض، كقول بن التريكي في قصيدة " فِيْقْ يَا نَايَمْ"[2]:

وَالْلوَامَعْ[3] رَنْجَ اَعْلَى الثَّلْجْ وَالرْخَامْ مَنْ اَعْطَاهُمْ يَا تَهْوَالِيْ اتْبَسْمُوا.

يشبه الشاعر أسنان بنات البهجة بلون الثلج الأبيض ولمعان وصلابة حجر الرخام ممّا زادهم جمالا وبهاء ابتسامتهن، فاحتار قلب الشاعر وتملكه جنون الهوى، وأصبح هذا الجمال مصدر شقاء وعذاب وحيرة بالنسبة للشاعر.

كما يشبه بن سهلة جمال جسد محبوبته بالثلج أيضًا في قصيدة" أَنَا الْمَمْحون مَنْ غْرَامَكْ"[4]:

الْشَعْرْ مْخَبَلْ زَادْ بْهَاهَا الهَمَة والْشْبَاحْ والْبْدَنْ نَعْنِيْهْ ثَلْجْ رْسَى غَطَى رُوسْ الْجْبَالْ.

يستعين الشاعر في وصف جمال بدن محبوبته، بصورة الثلج الذي يغطي قمم الجبال، وهي صورة لا تخلو من البراعة الفنية، رغم أنّها تبدو لنا مألوفة وتتميّز بالبساطة والوضوح، حيث ينصب تركيز واهتمام الشعراء في مثل هذه الصور على إظهار القيمة

[1]- ديوان بن التريكي، ص60.
[2]- الديوان نفسه، ص 69.
[3]- اللوامع: الأسنان.
[4]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص35.

الوجدانية للون الأبيض بما يناسب دلالته الحالة النفسية للشاعر، وهي صفة الاشتراك بين الطرفين، تتحقق فيها لحظة الصفاء والأمل والسعادة، التي يترقبها الشاعر من خلال مشاهدته العينية لمظاهر الطبيعة وربطها بمواطن جمال محبوبته.

تُبيّن هذه النماذج على سبيل التمثيل، مظاهر الطبيعة بشكليها الحيّ والجامد كونها المادة الخام، التي استلهم منها شعراؤنا مواطن الانبساط والانقباض، التي فجرت طاقتهم الابداعية، فأضحت الطبيعة الملاذ الذي يأوي أفراح وأحزان الشعراء، "وهي في هذه الحالة تغدو عالمًا مثاليًا أو معادلاً لما يفتقده الشاعر في واقعه المعيش، خاصّة عندما يثقل عليه الواقع، ويسيطر عليه الشعور بالكآبة، فيصبح الهروب إلى الطبيعة نوعًا من الرفض لهذا الواقع أو لِنَقُل إن الشاعر يهرب للشعر كي يبتكر عالمًا بديلا عن العالم الذي يحيا فيه، وهو عالم الهزيمة والانكسار"[1]، حيث وقف شعراؤنا في أغلب الأعم في وصفهم لأحاسيسهم ومشاعرهم على ما ترصده أعينهم من صور الطبيعة ومظاهرها المختلفة، التي تتناسب مع مقاصدهم ومواقفهم الوجدانية.

المبحث الثالث: الموسيقى الشعرية

المطلب الأوّل : مفهومها

تعد الموسيقى الشعرية من العناصر الأساسية في البناء الشكلي للقصيدة وعلى أساسها يتّم التمييز بين الشعر والنثر، حيث أنّ " لغة الشعر من دون موسيقى تنحدر إلى نقطة باهتة الوقع، لا يمكن معها أن نسمّي الكلام شعرًا وإنّما نسميه على أيّ حال نثرًا"[2].

وممّا لاشك فيه أنّ للموسيقى دورٌ فعّال في بناء الخطاب الشعري، لا يقل عن دور اللغة والصورة "وإذا كان في الشعر عنصرًا قار لابدّ من الانطلاق منه والرجوع إليه فإنّما هو عنصر الموسيقى"[3]، ويفهم من هذا أنّ القصيدة إيقاع قبل كلّ شيء، ولا شعر من دون موسيقى فهما متلاحمان ومتلازمان يتبع أحدهما الآخر، "فإنّ العلاقة بين الموسيقى

[1]- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص126.

[2]- عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر، ص307.

[3]- حواس برّي، شعر مفدي زكرياء، ص ص275، 276.

والشعر علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه، الذّي نشأ مرتبطًا بالغناء ومن ثمّ فإنّهما يصدران عن نبع واحد وهو الشعور بالوزن والإيقاع"[1].

وتبعا لهذا الفهم شاع مفهوم الشعر عند النقاد العرب القدامى بأنّه" الكلام الموزون المقفى"[2]، ومن بين الشواهد الدّالة على الارتباط الوثيق بين الشعر والوزن قول ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة:" الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية"[3] فالشعر إذن عُرف مند القديم بأنّه موزون ومقفى، ولازال هذا المفهوم شائعًا وجليًا في أشعار المتقدمين والمتأخرين وفي مختلف الألسنة، يستمتع بموسيقاه العارف والأمّي "فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلامًا موسيقيًا، تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[4]، وما دام الشعر غناء النفس، فإنّ الإيقاع هو السبيل الوحيد الذّي يأسر العقول ويسحر القلوب ويشد أذن السامع ويهز الوجدان، فهو"نغم يلمس المشاعر ومن ايقاعها لحن يهزّ أوتار القلوب، وفي الإنسان منذ القديم ميل غريزي فطري للألحان، وفي روحنا استجابة طبيعية لتلك الألفة التّي تتحقق بين المنشد والسامع، أو التّي تكون بين اهتزازات في صوت المنشد وارتعاشا في قلب السامع"[5].

ويعد الإنشاد أبرز وأقرب خاصية تميّز الشعر الملحون عن سواه من الأشكال الأدبية ومدى تأثيره في المتلقي، باعتباره وسيلة فنية يحملها الشاعر همومه الخاصة والعامة "فالشاعر حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكته في أثناء الوزن حتّى يشركه السامع في كلّ أحاسيسه ويشعر بشعوره "[6]، فيتخيّر الشاعر الألفاظ والعبارات الشعرية التّي تجلب صوتًا إيقاعيًا يؤثّر في المتلقي، فنجد "الشاعر دائم الإحساس بتلك الخصائص الكامنة في الألفاظ، فيتخيّر منها عن قصد وغير قصد ما يتوافق ومضمونه

---

[1]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص189.

[2]- ينظر: أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص33، وينظر أيضًا: عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج1، ص44.

[3]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص134.

[4]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م، ص15.

[5]- حواس برّي، شعر مفدي زكرياء، ص275.

[6]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص174.

ولهذا فإنّ تناسب الموسيقي مرهون بتآزر العناصر الأخرى، حيث تتضافر معًا لتكسب القصيدة وقعها وتأثيرها"[1].

والإيقاع الشعري مرتبط بالحالة الوجدانية للشاعر في انشراحها أو في انقباضها وهذا ما أشار إليه محمد ناصر في قوله: " إنّ الشاعر الوجداني لا يملك العين التي تنتقي المنظر العاطفي المثير فحسب، وإنّما هو يملك أيضًا الأذن الموسيقية الحساسة ذات الدّقة البالغة في اختيار الألفاظ الشاعرية، الزاخرة بالدلالات الشعورية والجمالية"[2].

والشعر الملحون شأنه في هذا شأن الشعر الفصيح في اهتمامه واحتوائه على خاصية الإيقاع الشعري، "باعتبار الكلمة تتألف من مجموعة حروف وكلّ حرف له أصواته ووقعه الموسيقي داخل السياق الإيقاعي، والشعر أساسه الإيقاع كسمّة بارزة فيه وفي موازينه التّي تضبط الأصوات بالاعتماد على التفعيلات في الشعر الفصيح والمقاطع في الشعر الملحون، وبدون هذا المقياس تفقد الظاهرة الشعرية فنياتها وتقنياتها الجمالية لأنّ الإيقاع يعبر عن الحالة النفسية التّي يعيشها الشاعر"[3].

وقد اختلف الباحثون والدارسون الذّين تناولوا دراسة الشعر الملحون، والبحث عن إمكانية إخضاعه إلى أوزان الشعر المعرب أو إلى أوزان أخرى، فلم يصلوا إلى نتائج ملموسة، بل كانت عبارة عن اجتهادات شخصية، لا زالت محلّ جدلٍ وخلافٍ واختلفوا وانقسموا إزاء ذلك شيعًا، "فمنهم من نظر إلى حركات هذه الأشعار على أنّها أساس الأوزان في القصيدة الزجلية، ومنهم من حاول ضبط أوزانها عروضيًا على الطريقة الخليلية، ومنهم من تجاوز كلّ ذلك، وادعى أن ّهذه الأشعار لا وزن لها وبعبارة أدق لا تخضع لبحور الخليل، فضلا عن الذاهبين إلى القول بأنّ أوزان هذه الأشعار أعجمية وفدت إلى المجتمع العربي عن طريق الفرس والأسبان"[4]، وهناك بعض الباحثين يرون أنّه لا حدود لبحور الشعر الملحون، فهي كثيرة يصعب علينا عدّها وحصرها، "وأنّ صاحب

[1]- رحمة مهدي علي ريمة، بناء القصيدة الوجدانية، عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص141.

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص317.

[3]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص191.

[4]- العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، النشأة، المضمون، البناء، ص431.

ألف وزن ليس بزجل، ويظن آخرون أنّ عروض الزجل محدود لا يخرج عن نطاق بحور الخليل، وأنّه من الممكن تطبيق تفعيلات هذه البحور وأوزانها عليه"[1].

ومن هنا وجب علينا قبل الكشف عن الإيقاع الموسيقى في الشعر الملحون، أن نشير بإيجاز إلى جهود بعض الباحثين في هذا المجال، وأهمّ ما قيل في هذه الإشكالية.

المطلب الثاني: إشكالية ضبط أوزان الشعر الملحون

إذا كان الوزن[2] في الشعر المعرب قد تمّ ضبطه وتحديد بحوره الشعرية، فإنّه في الشعر الملحون لا زال يبحث عن التأسيس والضبط، رغم محاولات الباحثين والدارسين الحثيثة قديمًا وحديثًا، ولعّل هذا مردّهإلى طبيعة لغة الشعر الملحون، التّي هي في الأغلب لغة عامية أو متفاصحة لا تتقيد بقواعد اللغة المعربة ولا بنظامها الصوتي، الأمر الذّي" يجعل القراءة العروضية لها وفق عروض الشعر الشعبي العربي من الصعوبة بمكان، ويجعل المسك على مستوى صوتي نهائي غير متاح بسبب هذه الخصوصية وبخاصة تلك المسجلة على مستوى المتحرّك والساكن، واللذين لا يضبطان إطلاقًا أي قصيدة في الشعر الشعبي، إذ نلاحظ على بعضها تجاوز أكثر من ساكن، وفي بعضها الآخر تواصل المتحركات لدرجة تجاوزها كلّ أوتاد عروض الشعر العربي وفواصله"[3].

إذن لغة الشعر الملحون هي العائق الوحيد الذّي أعاق الباحثين والدارسين من عدم إمكانية تطبيق الأوزان الخليلية على الشعر غير المعرب، رغم جهودهم في تأسيس وتأصيل الدراسات الشعبية، ومن بين الباحثين الروّاد في هذا المجال، نجد محمد الفاسي الذّي قدّم جهدًا مبتكرًا في معلمته، لدراسة عروض الملحون المغربي، ووضع قواعد له في قوله:" إنّ دراسة شعر الملحون وتفهم أساليبه العروضية والموسيقية يتطلب معرفة الكلمات

---

[1]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص131.

[2]- الوزن: الوزن مفهوم غامض ولد تعاريف عديدة منها، تعريف محمد غنيمي هلال في قوله:" وهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية، ينظر: (محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 1997م، ص436) ويعرفه مصطفى حركات في قوله:" الوزن العروضي لنَصٍّ ما، هو سلسلة السواكن والمتحركات التي نرفقها"، ينظر:(مصطفى حركات، نظريتي في تقطيع الشعر، دار الآفاق، الجزائر، 2002م، ص15.)

[3]- العربي دحو، مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2007م، ص164.

التّي يستعملها أصحابه لتسمية أنواعه وأجزاء القصيدة وأجزاء البيت إلى غير ذلك من المصطلحات التّي تجري على ألسنتهم"[1].

وقد انكب محمد الفاسي على جمع ودراسة النتاج الشعري للشعراء الذّين نبغوا في المغرب منذ القرن العاشر الهجري وتبيّن له" أنّ لا علاقة مطلقًا للملحون ببحور الخليل بن أحمد... فوجدتهم كشعراء الجاهلية ينظمون شعرهم سجيّة ولا يعرفون لذلك قاعدة، وإن كانوا يطلقون على بعض البحور أسماء خاصّة كبحر المشرقي مثلا وهو أبسطها ويستعملونه في مواطن الوعظ والحِكَمِ والأدعية والتصلّيات، وهو عندهم كالرجز في الشعر الفصيح، ولكنّهم لا يعلمون كيف يقطّع، ولا للتقطيع عندهم معنى، ولا لفظَ لهم للتعبير عنه"[2].

واستند محمد الفاسي في تأسيس عروض الشعر الملحون على أساليب الشعر الفرنسي، أي على عدد المقاطع في كلّ بيت، وقد توصل إلى نتيجة مفادها أنّ للملحون خمسة أنواع من حيث العَروض، في حين أنّ القصيدة بالفصحى لا تخرج عن نوع واحد لا يختلف فيه البحر عن غيره إلاّ بترتيب الأوتاد والأسباب في تفعيلات معينّة وهذه الأنواع الخمسة هي المبيت ومكسور الجناح والمشثّب والسوسي المزلوك والذكر[3].

وتوصل إلى هذه النتيجة عباس الجراري في بحثه المتعلق بالزجل في المغرب، إذ يرى استحالة تطبيق أوزان الخليل على الزجل، ولكنّه يخضع إلى إيقاعه" لذا فإنّه ليس من السهل القول بأنّ الزجل يسير على التفعيلات العربية أو بالأحرى أنّه يخضع لإيقاع العروض العربي، وليس إلى أوزانه وتفعيلاته، فأوزانه تختلف وتفعيلاته تتباين في العدد والمقدار، وهذا وما يجعل من الصعب، بل من المستحيل أن نزعم أن هذه القصيدة أو تلك من بحر الكامل أو الوافر أو غيرهما، ولو هيّء للأوزان المجزأة من يحصيها ويدرسها وينظمها لأمكن إرجاع بعض قصائد الزجل إلى أنماط من هذه الأوزان"[4]، وقد تمّ لعباس الجراري جمع ما تيسّر من النصوص الزجلية واستقراء بعض الأحكام "بعيدًا عن أيّة

---

[1]- محمد الفاسي، معلمة الملحون، ق1/ج1، ص137.

[2]- المرجع نفسه، ص138.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص139 وما بعدها.

[4]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص132.

مقاربة بالبحور العربية أو حتّى مقاييسها وحركاتها الموسيقية، لأنّ إدراك نسب الإيقاع وأبعاده في الزجل يقتضي الاستماع إليه ودراسته ملفوظًا ومُغَنَى به...وللزجالين المغاربة تفعيلات خاصّة يزنون بها أشعارهم، أساسها النغم والإيقاع "[1].

وقد انتهى عباس الجراري إلى تقسيم بحور عروض الزجل، إلى التقسيمات نفسها التّي أشار إليها محمد الفاسي، ما عاد البحر الخامس(الذكر)، ويقسّم بحور هذا العروض إلى أربعة أنواع هي:(المبيت، مكسور الجناح، المشتب، السوسي)، ويقوم داخل كلّ بحر أنواع من الميازين[2].

ونجد من الباحثين الجزائريين العربي دحو الذي يرجح صعوبة إيجاد بحور شعرية تضبط وزن الملحون في قوله: " أنّ الوزن بالنسبة للنّص الشعبي في هذه المنطقة، يبدو أعقد من كلّ شيء، بل يمكن القول بأنّ متابعته، ومحاولة الوصول إلى تحديد البحور المستخدمة من قبل شعراء المنطقة من المستحيل"[3]، ويضيف قائلا:" بأنّ متابعة هذه الأشعار عن طريق بحور الخليل ضرب من التجني على هذه النصوص وإقحام لها فيما لم تخلق له أصلاً"[4].

وعلى هذا الأساس توصل العربي دحو إلى نتيجة مفادها بأنّ السّماع هو المعيار الوحيد الذي يُستند إليه لضبط وزن القصيدة الشعبية، "حتّى وإن وجدت حالات في أحيان كثيرة تعطينا تفعيلات من بحور الخليل، إلاّ أنّ هذه الحالات غير دقيقة وغير مستمرة فهي تختلف بين بيت وآخر وفي نصّ واحد، ولهذا تبقى الأذن هي المقياس الأساسي لتقويم وزن هذه النصوص عند شعرائنا وعند المهتمين والمتتبعين"[5].

---

[1]- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص133.

[2]- ينظر: عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص 135 وما بعدها.

[3]- العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، من(1955-1962)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،1988م، ص133.

[4]- المرجع نفسه، ص138.

[5]- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، ص268.

ونجد أيضًا ممن رجحوا هذا الرأي، الباحث الجزائري التلي بن الشيخ في قوله: "والواقع أننا حين نحاول تطبيق بحور الشعر العربي على الشعر الشعبي نجد هذا الأخير يختلف اختلافًا واضحًا على الأوزان العربية، ولا يخضع لتفعيلاتها، وكثيرًا ما يجمع الشاعر في القطعة الواحدة بين أكثر من وزن، ولهذا فإنّ محاولة إخضاع الشعر الشعبي لبحور الخليل تبدو لنا غير ممكنة"[1].

وقد عرض عبد الله ركيبي بعض النماذج من الشعر الملحون الديني، واستخلص أنّ لغته تميل إلى التسكين في أغلبها، وهذا ما جعله بعيدًا عن الوزن الخليلي، وأنّ أذن الشاعر هي السبيل الوحيد لضبط إيقاعه الموسيقي،"ومع هذا فإنّه من الصعب أن نضعها في بحر معين، لأنّ السكون في نطق الكلمات من جهة، ونسج الألفاظ بأسلوب عامّي من جهة أخرى يجعلها خارجة عن الوزن، ويبقى السماع هو المقياس الوحيد لمعرفة ما تتمتع به من موسيقى"[2].

ونجد المرزوقي من بين الباحثين الذّين رجحوا أيضًا هذا الرأي في كتابه" الأدب الشعبي في تونس" حين يقول:" أمّا الشعر الشعبي الحديث فلا يمكن أن نطبق عليه البحور القديمة، ولا أن نزنه بتفعيلاتها وهذا راجع للهجته الخاصة"[3]، ويضيف في موضع آخر، أنّه بإمكاننا أن نخضع هذا الشعر إلى الإيقاع الموسيقي" لو حاولنا اختراع تفعيلات خاصّة لهذا الشعر لما أمكن أبدًا الرجوع به إلى موازين الفصيح بل سنعثر على موازين خاصّة، على أنّ هذه المحاولة في ذاتها غير ممكنة في نظري، إنّما الممكن هو ضبط موازينه بواسطة الإيقاع الموسيقي"[4]، وهذا تصريح ضمني من الباحث مفاده أن الشعر الملحون، إن لم يخضع لأوزان الفصيح، فإنّه يخضع إلى وزن خاص به إيقاع موسيقي يتماشى مع طبيعة لغته التي كانت المعيق الوحيد لعدم مسايرته للوزن الخليلي.

---

[1]- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص419.

[2]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص496.

[3]- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص83.

[4]- المرجع نفسه، ص84.

ويرى بعض الباحثين أنّنا لا نجد في أشعارهم غير المعربة، تلك الأوزان المعهودة في القصيدة المعربة، بل نجدهم يقلدون شكلها فقط إذ "أنّ الأوزان التي إتبعها الشعراء في نظمهم لشعرهم، بعيدة كلّ البعد عن أوزان القصيدة العربية، فيما عدا الشكل فهو مماش للقصيدة العمودية القديمة، ثم بعد ذلك للموشح الأندلسي"[1].

وبعد قراءتنا لجهود وآراء بعض الباحثين في ما يخصّ إمكانية إخضاع الشعر الملحون إلى الأوزان الخليلية، تبيّن لنا من خلالها إجماعهم على عدم تقيّد شعرائنا بهذه الأوزان، بسبب لغتهم الملحونة وكذا ثقافتهم الأدبية والشعرية المتواضعة التي لا تسمح لهم بمجاراة ومحاكاة صرامة الوزن الخليلي، ولكن هذا ليس مبرّرًا لنفي أو إحتقار شاعريتهم لأنّ " النظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شعرًا ولا يخرجه عن كونه شعرًا"[2]، وإنّما نجدهم يخضعون قصائدهم إلى الإنشاد والسماع، حتّى يسهل تبليغها إلى المتلقي في إيقاعٍ منتظم يتناسب مع تفكيره وحالته الوجدانية.

ونلمس دون شك من خلال ترديدنا أو سماعنا للقصائد الملحونة إيقاعا منتظما، ما يجعلنا متأكدين من وجود وزن موسيقي ما، يتناسب وينسجم مع الحالة النفسية للشاعر يتّبعه ويلتزم به من بداية قصيدته إلى نهايتها " فالشعر العامي بجميع أنواعه يعتمد في وزن القصيدة على الغناء، حيث ينظم الشاعر شعره بالغناء وليس بالعروض، ويقيسه بالغناء أيضًا، فالشاعر إذا تبادر إلى ذهنه فكرة يقوم بتجسيدها في قوالب من الألفاظ ويركبها على لحن موسيقي من الألحان التي يحفظ إيقاعاتها، ويكون بطريقة منتظمة وعلى وتيرة واحدة"[3].

كما وجدنا شعراء الملحون بطبيعتهم الفطرية وذوقهم السليم يحرصون على إحداث تناسق وانسجام صوتي متساوي بين أبيات القصيدة، وهذا ما أشار إليه محمد غنيمي هلال في قوله: " وكان الذي يراعى في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الايقاع

---

[1]- محي الدين خريف، أغراض الشعر الشعبي التونسي، مجلة الثقافة الشعبية، مملكة البحرين، ع6، 2009م، ص72.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص49.

[3]- محمد زوقاي، محاولة لتنظير عروض الشعر العامي أو(مدخل إلى البنية الإيقاعية في الشعر الشعبي)، مجلة المعارف، كلية الآداب واللغات، جامعة البويرة، القسم2، ع4 أفريل 2008م، ص292.

والوزن بعامّة، بحيث تتساوى الأبيات في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية وفي نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها، وتتضمن هذه المساواة وحدة عامّة للنغم"[1]، من أجل بث المتعة الموسيقي في نفسية المتلقي، إذ أنّ الايقاع الشعري" مرتبط أساسًا بالاشباع النفسي والنصي للسامع، وما تأكيد القدامى على عنصري الوزن والقافية كشرطين أساسين لبلوغ أقصى درجات المتعة والارتواء إلاّ دلالة على البعد الجمالي لهاجس القول الشعري"[2].

وتكمن جمالية الإيقاع في القصيدة الملحونة في طبيعتها الشفاهية والغنائية، وفي توزيعها الصوتي الذي يتماشى مع النغم الموسيقي، الذي تتلذذ لسماعه أذن المتلقي وتُقْبِلُ عليه وتستحسنه، وعليه" يبقى السماع هو المقياس الوحيد لمعرفة ما تتمتع به من موسيقى"[3].

وعلى هذا الأساس سيكون حديثنا عن الإيقاع الموسيقى في الشعر الملحون الجزائري بمنطقة الشمال الغربي إبّان العهد العثماني، مبني على نظرتين إحداهما خارجية وأخرى داخلية.

المطلب الثالث: الإيقاع الخارجي

اهتم الشعراء والنقاد العرب قديمًا وحديثًا بالشعر لما يحتويه من خصائص فنية وجمالية، إذ يعد من أقرب الأشكال والفنون الأدبية إلى الوجدان الإنساني، ولما يحفل به من نغم موسيقي جذّاب يسحر العقول ويأسر القلوب وتألفه النفوس، "فالشعر العربي عنائي محض لا يعنى الشاعر فيه إلاّ بتصوير نفسه، والتعبير عن شعوره وحسّه والعواطف تتشابه في أكثر القلوب ويكاد التعبير عنها يتفق في أكثر الألسنة"[4]، وهذا ما يتماشى مع منطلق التفكير الوجداني عند شعراء الملحون، شأنهم في هذا شأن شعراء الفصيح، الذي أجمع الباحثون والنقاد على مفهومٍ له، أنّه" الكلام الموزون المقفى المعبر

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص436.

[2]- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، ط1، 1993م، ص 54.

[3]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، ص496.

[4]- أحمد حسن الزّيات، تاريخ الأدب العربي، ص- ص35، 36.

عن الأخيْلَة البديعية والصور المؤثرة البليغة"[1]، فالشعر إذن في عمومه وعلى كل الألسنة سواء المعربة أوغيرها مقيد بالوزن وقافية، وهاتان الخاصيتان تشكلان الإيقاع الخارجي للقصيدة، وهو ما يقصد به" الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والقوافي، الذي يشكل قواعد أصلية عامة، يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النص الشعري"[2]، وعلى هذا الأساس سنقوم بدراسة الإيقاع الخارجي لبعض الأبيات الشعرية من النماذج المدروسة إنطلاقًا من ثنائية الوزن والقافية.

أ- الوزن:

يعد الوزن الشعري ركيزة أساسية في بناء الإيقاع الخارجية للقصيدة، إذ هو" خضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاصٍّ"[3]، مرتبط بالحالة النفسية للشاعر وليس القصد من الوزن ترتيب الأبيات بعضها وراء بعض،" وإنّما القصد من الشعر أبراز فكرة أو صورة أو إحساس أو عاطفة، يفيض بها القلب في صيغة متسقة من اللفظ تخاطب النفس"[4].

ولهذا وجدنا شعراء الملحون بالمنطقة باختلاف أساليبهم ومستواهم الفكري والثقافي يُولون أهمية بالغة للوزن، إذ ينتقون الألفاظ والتراكيب ذات الإيقاع[5]، الذي يعتمد على الجانب الصوتي المنتظم للمفردات والتراكيب، التي يتخيرها الشاعر بعناية كبيرة أثناء نظمه للقصيدة، كي يترك أثرًا موسيقيًا مستحبًا، يتجاوب مع حالاته الوجدانية، "فليس الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع، وإنّما هو يعكس الشخصية بطريق مباشر، وهو لا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكوّنه، والنغم المؤثر في الشعر لا يصدر إلاّ عن دوافع قد انفعلت

---

[1]- أحمد حسن الزّيات، تاريخ الأدب العربي، ص33.

[2]- ايمان الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2008م، ص259.

[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص20.

[4]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص122.

[5]- الإيقاع: يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة...ينظر:(محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص435)، كما يختلف مفهوم الإيقاع عن مفهوم الوزن، فالمقصود بالإيقاع توالي المتحركات والسواكن في التفعيلة الواحدة، أما الوزن فهو مجموعة من التفاعيل أو الإيقاعات المركبة معًا، ينظر: (غنيمي محمد هلال، النقد الأدبي الحيث، ص426.)

انفعالا صادقًا"[1] يتحقق بواسطتها التواصل بين الشاعر والمتلقي، فتسْتحسِن أدنه سماع هذا الإيقاع، الناتج عن التآلف الصوتي للحروف المتحركة والساكنة المشكلة للوزن الموسيقي على حدّ قول مصطفى حركات أنّ:" الوزن العروضي لنصٍّ ما، هو سلسلة السواكن والمتحركات التي نرفقها به"[2]، وعليه نجد أن عامل الصوت هو المؤثر المباشر على الوزن في القصيدة، "وذلك لأنّ الوزن يقاس بالوحدات الصوتية سواء كانت حروفًا ساكنة ومتحركة أو مقاطع طويلة وقصيرة"[3]، وهذه الطريقة تفطن لهاعلماء العروض العرب القدماء أمثال الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت170هـ أو175هـ) حيث اعتمد على حركات الحروف العربية المكونة للكلمات في اكشاف نظام المقاطع "إذ إستطاع بسمعه وبمعرفته الموسيقية أن يكتشف العناصر التي تكوّن الإيقاع في القصائد القديمة، ولاحظ أن هناك مجموعة من الحروف تتكرر في فترات زمنية متساوية وتحدث إيقاعًا منتظمًا في القصيدة، مما قاده إلى اعتبارها عناصر إيقاعية وبدأ بتحليلها تحليلاً دقيقًا"[4].

كما سجلت الدراسات الحديثة جهودا محمودة لبعض الباحثين الجزائريين في هذا الاتجاه أمثال الباحث والمنظر العروضي مصطفى حركات بمقاربته المقطعية للغة الشعر الملحون البيني الواقع بين الفصيح والعامي- وهي على شاكلة النماذج الشعرية المختارة في دراستنا هذه، كشعر سيدي الأخضر بن خلوف، المنداسي، ابن التريكي ابن مسايب ابن سهلة- وبين عناصر إيقاع اللغة العربية الفصيحة متحركها وساكنها وطبيعة العلاقة التي تجمع هذه العناصر مع بعضها البعض، كما بيّن الباحث مصطفى حركات "بدقة متناهية قوانين التجاور بين الوحدات المكونة للوزن ابتداء من الساكن والمتحرك إلى التفاعيل"[5] وصولا إلى استنباط البحور في الشعر الشعبي[6]، بعضها موجود أصلا في الشعر الفصيح كالرجز والمتدارك والبسيط والخبب مع إحداث بعض التغيرات والجوازات

---

[1]- عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر،2000م، ص136.

[2]- مصطفى حركات، نظريتي في تقطيع الشعر، دار الآفاق، الجزائر، 2002م، ص15.

[3]- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، الجزائر، 2007م، ص21.

[4]- لخضر لوصيف، أصالة المقطع اللغوي والعروضي في إيقاع الشعر الملحون الجزائري، مجلة الفنون الشعبية الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العددان 74،75 أبريل- سبتمبر، 2007م، ص35.

[5]- محمد زوقاي، محاولة لتنظير عروض الشعر العامي أو(مدخل إلى البنية الإيقاعية في الشعر الشعبي)، ص310.

[6]- ينظر:مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص53 و ما بعدها.

(الزحافات والعلل)، والبعض الآخر تمّ تسميته نسبة لجغرافية الوزن الشائع في تلك المناطق كالمشرقي والعروبي والبدوّي، وتوصل الباحث إلى نتيجة مفادها وجود تشاكل بين اللغة والشعر، من خلال مقاربته بين الفصحى والعامية " حيث التحولات التي تقود من وزن الشعر الفصيح إلى وزن الشعر الشعبي، ناتجة عن التحولات التي تقود من الفصحى إلى العامية...أي أنّ الشعر الشعبي يحدث للأوزان الخليلية ما تحدثه العامية للفصحى، ويقع هذا التغيير على مستويات مختلفة انطلاقًا من الحرف والحركة حتى البحر، وبعبارة أخرى شبيهة بما يجري في الرياضيات: لدينا تشاكل داخلي من البنية الإيقاعية للغة نحو البنية العروضية في الشعر الشعبي، هذا التشاكل يجعل الشعر العامي ينحدر من الفصحى، مثلما تنحدر العامية بصفة من الفصحى"[1]، وهذا دليل يثبت أن الشعر الملحون الجزائري يخضع للوزن، وهو يتقاطع مع بعض البحور الخليلية، ومثل جهد الباحث مصطفى حركات دليل كافٍ لإسقاط الآراء التي تزعم عدم امكانية إخضاع الشعر الملحون لأوزان الشعر العربي الفصيح "إذا انطلقنا من الواقع الشعري الملحون لمناطق شعرية جزائرية مختلفة، وبحثنا في طبيعة لغته الشعرية والعناصر المكوّنة لإيقاعه، ومدى علاقتها بالمقاطع اللغوية عند العرب أو ما يكافؤها عروضيًا عند الخليل"[2].

واستنادًا إلى هذه المعطيات سنعتمد على نظام المقطع في الكشف عن الوزن في الشعر الملحون بالمنطقة، وقد كشف إبراهيم أنيس عن نظام المقطع في قوله أنّ: "المقاطع الصوتية نوعان، متحرك وساكن، والمقطع المتحرك هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل، أمّا المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن"[3].

وممّا يجدر الإشارة إليه أنّ من شروط التي ينبغي أن تتوفر في إيقاع الشعر الفصيح "عدم الابتداء بالساكن وعدم التقاء الساكنين إلاّ في حالات استثنائية، وعدم تجاور أربعة متحركات وأربعة مقاطع طويلة عكس نظام المقطع الطويل، أو القصير في الشعر

[1]- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص ص28، 29.

[2]- لخضر لوصيف، أصالة المقطع اللغوي والعروضي في إيقاع الشعر الملحون الجزائري، ص35.

[3]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص87.

الملحون حيث نجد تجاور ساكنين في مفردة واحدة والابتداء بساكن والانتهاء بساكن"[1] وعلى هذا الأساس يتشكل الإيقاع في الشعر الملحون من مجموع المتحركات والسواكن التي ينتج عنهما نظام من التفاعيل يكوّن وزن الشعر الملحون، وبالإعتماد على المتحركات والسواكن، صنف الباحثون المقاطع في اللغة العربية إلى ثلاثة أصناف[2]:

- المقطع القصير وهو متحرك غير متبوع بساكن مثل: بِ في بِكَ ونكتب: وزن(بِكَ) uu=//=

- المقطع الطويل وهو متحرك متبوع بساكن مثل: مَنْ وَمَا ونكتب وزن(مَنْ) = وزن(ما)=/0 = ـ

- المقطع المتزايد الطول وهو متحرك متبوع بساكنين مثل: كلمة(لاَمْ) عند الوقف فنكتب وزن(لاَمْ) =/00= ـ

وحدّد الباحث مصطفى حركات المقاطع في الشعر الشعبي على أساس المتحركات والسواكن وفق القواعد الآتية[3]:

-الساكن غير المتبوع بساكن هو نهاية المقطع.

-/0 تقنينه س.

-/00 تقنينه ط .

والبحث عن الوزن لايستقيم إلاّ بالأسباب والأوتاد "فهي التي تحدد موقع التغيرات وإيقاع البيت والمستعمل في الشعر الشعبي هو السبب الخفيف الذي هو متحرك وساكن ورمزه **س** = /0، أمّا الوتد المجموع **و** = //0، فإنّه يتحول بإحدى الطريقتين، إمّا بمد المتحرك، فيصبح مكونًا من مقطعين طويلين: **و**= /0/0 أو يُسكن أحد متحركيه، فيصبح **و** = 0/0، ويكون لدينا في الشعر الشعبي النظام الآتي:

1- **السبب** ويحققه متحرك وساكن عمومًا: /0 أو متحرك واحد أحيانًا: / .

---

[1]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص193.

[2]- ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص- ص21، 22.

[3]- ينظر: المرجع نفسه ، ص33.

2- الوتد ويحققه مقطع متزايد الطول **ط** = /00 أو //0 أو /0/0"[1].

وسنعتمد على رموز هذه المقاطع في تقطيع وعَدِّ مقاطع بعض الأبيات المأخوذة من النماذج الشعرية على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر، وسنأخذ أنموذجا واحدا يمثل المناطق التي شملتها هذه الدراسة، كما أنّنا سنتقيّد بنقل الأبيات بحركاتها وسكناتها مثلما وردت في دواوينهم، مع الإلتزام بقواعد التقطيع الشعري، لأنّ الشاعر " في الشعر الملحون يقوم بالعمليات الصوتية نفسها التي يقوم بها الشاعر الفصيح، ولذلك فعملية التقطيع الشعري تخضع للقواعد نفسها في تقطيع الشعر الفصيح، من حيث فك الادغام ووصل الحروف مع بعضها والمدّ وغيرها ممّا يعرف بقواعد الكتابة العروضية في علم العروض"[2]، لتسهل لنا معرفة الوزن التي اعتمد عليه شعراء الملحون بالمنطقة إبّان العهد التركي.

ونبدأ بالشاعر سيدي الأخضر بن خلوف كأنموذج شعري يمثل منطقة مستغانم في قوله[3]:

مُحَمَّدْ خِيرْ الأَنَامْ مِنْ نُورُهْ بِنْفَجِيْ الِظْلاَمْ.
مُحَمْمَدْ خِيْرَ لْأَنَاْمْ مِنْ نُوْرُهْ بِنْفَجِيْ لِظْلاَمْ
0/0// 0/ /0/ 0/00/ 0/0/ 0///0/ 00/0/
ط س س ط ط س ط س س س ط س ط
1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6 7

يحتوي هذا البيت على إثنا عشرة(12) مقطعًا، منها خمسة(05) مقاطع في الشطر الأوّل وسبعة(07) مقاطع في الشطر الثاني، فهو خماسي مع السباعي ويلاحظ عليه نقص مقطعين في الشطر الأوّل، كما نلاحظ عدم التكافؤ بين المقاطع المتزايدة الطول(الأوتاد) التي بلغ عددها في البيت خمسة(05) مقاطع، ثلاثة(03) منها في الشطر الأوّل، ومقطعان(02) منها في الشطر الثاني، مقارنة بالمقاطع الطويلة(الأسباب) التي

[1]- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي ، ص35.
[2]- محمد زوقاي، محاولة لتنظير عروض الشعر العامي أو(مدخل إلى البنية الإيقاعية في الشعر الشعبي)، ص305.
[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص84.

بلغ عددها في البيت سبعة(07) مقاطع، منها مقطعان(02) في الشطر الأوّل وخمسة(05) مقاطع في الشطر الثاني، وهذا ما يثبت قول الباحث مصطفى حركات وهو يتحدث عن إيقاع الفصحى" ومن خلال هذا يظهر لنا أن المقاطع المتزايدة الطول نادرة وأن الطويلة هي الأكثر ورودًا، أمّا المقاطع القصيرة، فإنّ نسبتها للطويلة تفوق الخمسين في المائة، هذه النسب في الورود وكيفية التجاور، من أهم عناصر إيقاع اللغة الفصيحة ولا غرابة أن يندرج إيقاع الشعر في إيقاع اللغة"[1]، ونجد أيضًا خللا في ترتيب مواقع هذه المقاطع، فالمتزايد الطول في الشطر الأوّل يحتل الموقع الأول(01) والرابع (04) والخامس(05)، بينما نجده محافظًا على موقعه الخامس(05) في الشطر الثاني، بينما تأخر موقعه مقارنة بالأوّل إلى الرتبة السابعة(07) في الشطر الثاني، كما نلاحظ أن الشاعر استهل الشطر الأوّل من هذا البيت بمقطع متزايد الطول أي وتد مجموع(//0) بينما استهل الشطر الثاني منه بمقطع طويل أي سبب خفيف(/0)، وهذا النقص العددي وعدم التكافؤ والانسجام في مواقع المقاطع يؤدي إلى خلل في الإيقاع،" يجعل الوزن ناتئًا وغير منسجم تمامًا، فهناك شبه توافق، ما يعني إيقاعًا مهلهلاً، وأنّ هذا الخلل الإيقاعي يلاحظ أثناء الإلقاء أو الإنشاد وهذه الحالات نجدها مكررة في كثير من النماذج الشعرية الملحونة"[2]، ورغم هذا الخلل الطفيف في بناء إيقاع البيت، إلاّ أننا نجده ينسجم مع مشاعر الحبّ والعشق الصادق للشاعر اتجاه خير العباد ونور البلاد عليه أزكى الصلاة والسّلام.

أمّا الأنموذج الشعري الثاني فهو مأخوذ من منطقة تلمسان ممثلا في قول الشاعر ابن مسايب[3]:

مَنْ نَهْوَى رُوحِيْ وُرَاحْتيْ مَا نَنْسَاهَاشِيْ فِيْ دُنْيَاتِيْ.
مَنْ نَهْوَىْ رُوْحِيْ وُرَاْحْتِيْ مَاْ نَنْسَاْهَاْشِيْ فِيْ دُنْيَاْتِيْ
0/0/0/ 0/ 0/0/0/0/ 0/ 0/00// 0/0/ 0/0/ 0/

[1]- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص24.

[2]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص200.

[3]- ديوان ابن مسايب، ص87.

س س س س ط ط س س س س س ط ط
7 6 5 4 3 2 1 1 2 3 4 5 6 7 8

وجدنا في هذا البيت خمسة عشرة(15) مقطعًا، منه سبعة(07) مقاطع في الشطرالأوّل، وثمانية(08) مقاطع في الشطر الثاني، فهو من النوع السباعي على الثماني، إذ يلاحظ فيه نقص مقطع طويل ما يعادل سببًا خفيفًا(/0) في الشطر الأوّل ممّا يؤثر تأثيرًا خفيفًا على إيقاع البيت إلى درجة أنّ أذن المتلقي لا تكاد تنتبه إليه ولكن يظهر هذا الخلل جلّيًا أثناء التقطيع العروضي، إذ وجدنا خمسة(05) مقاطع طويلة في شطر البيت الأوّل، مقابل ستة(06) مقاطع أخرى في الشطر الثاني، كما أنّ التقطيع العددي أظهر غلبت المقاطع الطويلة(الأسباب) على المقاطع المتزايدة الطول(الأوتاد) إذ وجدنا في مجموع البيت، أحد عشرة(11) مقطعًا طويلاً مقابل أربعة(04) مقاطع متزايدة الطول فقط، ورغم هذا لاحظنا تكافؤ وانسجام شبه تام في توزيع مواقع ورتب المقاطع على شطري هذا البيت، إذ وجدنا موقع المقاطع الطويلة في حشوه، بينما المقاطع المتزايدة الطول وجدناها موزعة على كلّ من عروض وضرب البيت، وهذا الانسجام والتناسق بين مقاطع البيت أحدث وزنًا خفيفًا جذّابا يتماشى مع حالة الشاعر العاشق الولهان، الذي جار عليه الهوى فأسر عقله وعذب روحه.

أمّا الأنموذج الثالث مأخوذ من منطقة غليزان ممثلا في قول الشاعر الشيخ علي كورة[1]:

حَوَسْتْ نْوَاجَعْ الْمْحَالْ مَا رِيْتْ الْعَالْيَةْ بْعِيْنِيْ.
حَوَسْتَ نْوَاْجَعْ لَمْحَاْلْ مَاْ رِيْتَ لْعَاْلْيَةَ بْعِيْنِيْ
00/0/ 0/0/0/0// /0 /0 /0 /00 // 0/0 /0
ط س س س س ط س س س ط ط س س
6 5 4 3 2 1 1 2 3 4 5 6 7

[1]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص16.

بلغ عدد المقاطع في هذا البيت ثلاثة عشرة(13) مقطعًا، منها ستة(06) مقاطع في الشطر الأوّل، وسبعة (07) أخرى في الشطر الثاني، فهو من نوع السداسي على السباعي، به مقطع محذوف في شطره الأوّل، كما لاحظنا أنّ الشاعر استهل هذا البيت بمقطع متزايد الطول، أي بوتد مجموع(//0) وختمه بالمقطع نفسه(/00) في شطره الأوّل بينما بدأ الشطر الثاني بمقطع طويل يعادل السبب الخفيف(/0) وختمه بالمقطع نفسه(/0)، وقد نتج عن هذا خلل في ترتيب موقع المقطع المتزايد الطول، حيث وجدناه يحتل الموقع الأوّل والسادس في الشطر الأوّل، بينما وجدناه يحتل الموقع الرابع والخامس في الشطر الثاني، وقد أدى هذا الإضطراب إلى وقوع خللٍ إيقاعي في البيت، بالإضافة إلى هذا لاحظنا أن عدد المقاطع الطويلة بلغت في الشطر الأوّل أربعة(04) مقاطع بينما وجدنا تكافؤًا في عدد المقاطع المتزايدة الطول بمعدّل مقطعين(02) في كلّ شطرٍ، مّا منح نوعًا من الانسجام والتآلف الإيقاعي لهذا البيت الشعري، الذي يتناسب مع حالة شوق وحنين الشاعر لرؤية ووصال محبوبته العالية.

ومما خلصنا إليه من خلال هذه النماذج الشعرية المختلفة الممثلة لبعض المناطق من الشمال الغربي الجزائري إبّان العهد العثماني، أنّ الوزن في الشعر الملحون قائم على أساس نظام المقاطع، "لأنّ الانسجام الموجود في المقاطع اللغوية يعد من أهم المؤثرات الصوتية ويساهم في حدوث الإيقاع في النص الشعري الملحون، فالكمية الصوتية تحتوي على مجموعة من المقاطع، وعند تجانسها صوتيا يتشكل الايقاع"[1] وقد وجدنا في هذا المجال جهودًا جادّة لبعض الدارسين، استطاعوا أن يثبتوا أصالة المقطع اللغوي والعروضي في إيقاع الشعر الملحون الجزائري، وأوجدوا من خلال دراساتهم بعض التفاعيل التي يمكن ردها إلى أحد بحور الشعر العربي الفصيح منها الرّجز والبسيط كتفعيلة "مستفعل" مثلا لأنّها تتألف من حركة وسكون(/0) المتكررة، بالإضافة إلى بعض التفعيلات الأخرى الناتجة على ما جوّزه أهل العروض من زحافٍ وعللٍ وحذفٍ وزيادةٍ وإبدال وإدغام، مع مراعاة خصوصية اللغة العامية التي تميل إلى الاقتصاد اللغوي وكثرة السواكن، وتبقى تجربة الباحث مصطفى حركات في كتابه" الهادي إلى أوزان الشعر

[1]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص211.

الشعبي" دليلا على" أنّ الشعر الشعبي يحدث للأوزان الخليلية ما تحدثه العامية للفصحى ويقع هذا التغيير على مستويات مختلفة انطلاقًا من الحرف والحركة حتّى البحر"[1]، وعليه أمكن الباحث من استخراج أوزانه بطريقة التقطيع التي تستخدم في العروض الخليلي اعتمادًا على المتحركات والسواكن، وتبقى هذه التجربة الجادّة رائدة في هذا المجال الذي ينتظر باحثًا كالخليل بن أحمد الفراهيدي، أن يضبط أوزان الشعر الملحون ضبطًا محكمًا، وأن تكون تسميات بحوره بمثابة مصطلحاتٍ شاملة عامّة، يتفق عليها الشعراء والباحثون معًا "فليس من المعقول طبعًا أن يكون لكلّ شاعر أوزانه الخاصّة، بل لابدّ من الاتّحاد في معظم الأوزان والتقارب في نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، حتّى تألفها الآذان وتستريح إليها نفوس السامعين"[2]، ويَسْهُلَ على الباحثين والدارسين تطبيقها، كما تطبق أوزان الفصيح.

ب- القافية:

تُعَدُّ القافية بجانب الوزن عنصرًا أساسيًا في تشكيل البناء الإيقاعي الخارجي للقصيدة، فهما خاصيتان فنيتان متلازمتان في الشعر العربي قديمه وحديثه، وقد" أدرك النقاد العرب القدماء أنَّ القافيةَ جزءٌ أساسيٌّ من الوزن، فهي شريكته في الاختصاص...وذلك لأنّها تتحكم في ضبط الإيقاع واتزانه في آخر كلّ بيت شعري"[3] وقد اختلف الباحثون في رسم حدودها وانقسموا إزاء ذلك شِيَعًا، فمنهم من قال أنّها الحرف الأخير، ومنهم من قال أنّها آخر كلمة من البيت، ومنهم من قال أنّها جملة حدودها بين ساكنان في آخر البيت، كما قال حازم القرطاجني(684هـ):"هي الأجزاء المتطرفة من بيوت الشعر التي وضعت الحركات والسكنات والحروف الهوائية فيها وضعًا متحاذي المراتب، لتتساوق المقاطع الشعرية بالإتفاق في جميع ذلك تساوقًا واحدًا ويطرد اطرادًا متناسبًا، وهي مقطع البيت الذي طرفاه ساكنان ليس بينهما ساكن، أو الذي جملته

[1]- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص28.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص18.

[3]- عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، ص138.

ساكنان"[1].

وقد رحج الباحثون والدارسون تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت175هـ) لدّقته وتحديده الثابت، إذ يرى فيه أنّ القافية "هي الحروف المحصورة بين آخر ساكنين في البيت مع المتحرك قبل الساكن الأوّل"[2]، فالقافية هي قيمة صوتية نجدها تتكرر بانتظام في نهاية أبيات القصيدة، حيث عرفها علماء العروض أنّها " المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كلّ بيت"[3]، فإذا أنهى الشاعر مثلا أوّل بيت له من قصيدته بحرف ما، فهو ملزم أن يختم كل بيت بهذا الحرف دون تغيير أو تبديل حتّى نهاية القصيدة، ليعبر عن حالته الشعورية، ويترك أثرًا موسيقيًا مستحبًا لدى المتلقي.

فالقافية إذن تعد ركيزة أساسية وجوهرية لا مناص منها في توليد الموسيقى الشعرية الجذابة، التي تتلذذ بسماعها الآذان، وهي كما قال عنها إبراهيم أنيس أنّها:" عدّة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يُكوّن جزءًا هامًّا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[4].

كما أنّ القافية ليست مستوحاة من ذلك النغم الصوتي المتكرّر فحسب، وإنّما هي تلوين عاطفي جياش يتماشى مع مزاج وانفعال الشاعر، ومدى إظهار براعته وقدرته في توظيف القافية الناجحة التي تأسر المتلقي وتشدّه إلى سماع قصيدته من بدايتها إلى نهايتها،" فقد تقرأ لشاعر فتجد تعسفًا عنده في وضع القافية، وتشعر أنّها مصطنعة لتتمة البيت، بينما تقرأ لآخر فتنساق مشاعرك مع الإيقاع وتطرب لوقع قوافيه، والقافية الموفقة

[1]- أبو الحسن حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، تقديم وتحقيق علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1997م، ص36.

[2]- محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، دمشق، ط1، 2008م، ص270.

[3]- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1987م، ص134.

[4]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص244.

هي التي تستدعي المعاني، والشاعر وحده من يقرّر نسق القافية وفق حاجته لها"[1]، وهذه سمّة من سمّات القافية الجيدّة، التي تأتي استجابة وطواعية من أجل تلبية حاجة الشاعر العفوية لا أن يأتي بها مُرْغَمًا دون خاطره من أجل خدمة المعنى العام للقصيدة فقط "فكلماتها في الشعر الجيّد ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمية البيت، بل يكون معنى البيت مبنيًا عليها"[2].

أمّا دراسة القافية في الشعر الملحون، فهو موضوع متشعبٌ يحتاج إلى وقفات متأنيةٍ وبحثٍ موسّعٍ مستقلٍ، لا يسعنا المجال هنا للإلمام بجميع جوانبها، لذلك نكتفي ببحث موجز عن حروفها وأنواعها وأهمّ أشكالها التي وظفها شعراء الملحون بالمنطقة ومدى دورها في تفعيل الإيقاع الخارجي للقصيدة، الذي يتماشى مع أحاسيس ومشاعر وتصورات ومواقف الشعراء إبّان الفترة الزمنية المحدّدة سلفًا لهذه الدراسة.

ونبدأ الحديث عن القافية من خلال البحث عن حروفها في بعض الأبيات الشعرية كأنموذج على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر، وقد لاحظنا من خلاله تباين واضح بين شعرائنا في قضية إلتزام بعضهم بحروفها التي أقرها علماء العروض كالروّي[3] والوَصْل[4] والرّدْف[5] والتأسيس[6].

---

[1]- رحمة مهدي علي ريمة، بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص- ص173، 174.

[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص442.

[3]- الرّوي: هو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تبنى القصيدة، وإليه تنسب، فيقال قصيدة رائية، ميمية، نونية...ينظر:(عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، العزيزية، ط3، 1987م، ص94.)

[4]- الوصل: هو ما جاء بعد الرّوي من مدّ أشبعت به حركة أو هاء وليت الرّوي، ينظر:(محمود مصطفى، العروض والقافية، تحقيق عمر فاروق الطّبّاع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، 2005م، ص144.)

[5]- الرّدف: هو ألف أو واو أو ياء سواكن قبل الرّوي بلا فاصل، ينظر:(محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ، دار القلم، للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991م، ص137.)

[6]- التأسيس: هو ألف بينها وبين الرّوي حرف متحرك يسمّى الدخيل، ينظر:(المرجع نفسه،ص138.)

فالرّوي هو الحرف الذي تنسب له القصيدة " ولا يكون هذا الحرف حرف مدٍّ ولا هاء"[1]، ومثال هذا قول المنداسي[2]:

أَهْ سُلْطَانْ الْحُبّ سَامْنِي بَحْسَامْ صْقِيْلْ وَفْتَى فِيْ الْغْرَامْ بالسّجْنْ الطَّايَلْ.

نلاحظ أن الشاعر اعتمد على حرف رويٍّ واحدٍ، مشترك بين شطري هذا البيت وهو حرف اللام.

وقد اعتمد بعض الشعراء على تنويع حرف الرّوي بين صدر البيت وعجزه ومثال هذا قول المنداسي في قصيدة "غَابْ بْدِيْعْ الزَّمَانْ[3]":

غابْ بْدِيْعْ الزَّمَانْ رَايَسْ كُلّ فْنُونْ مْوَشَّحْ كَالهُمَامْ بِالوَدقْ اغْرَايَسْ
وَارْتَفْعَتْ بِهْ مْدَارَسْ الْعِلْمْ لْسُونْ وافْتَخْرَتْ فِيْ زَمَانًّا بِهْ مْجَالَسْ
هُو عَبْدْ الْعَزِيْزْ الْقَامُوسْ الْمَكْنُونْ مَنْ لاَّ احَاطْ بْشَرْحْ مَعْنَاه اَقْوَامَسْ

نستطيع أن نسمّي هذه القصيدة سينية المنداسي، لأنّه التزم فيها بحرف روي واحد وهو حرف السين من بدايتها إلى نهايتها،(اغْرَايَسْ، مْجَالَسْ، اَقْوَامَسْ...)، لكنّه غَيّرَ حرف عروض قافية البيت وجعلها موحدة على حرف النون.

كما نلاحظ تنويع حروف الروّي بين أشطر البيت في قول ابن سهلة[4]:

سِيْرْ مَنَا قْبَلْ الأَذَانْ يَا الوَرْشَانْ لِلْحْبِيْبْ الْقُرَيْشِيْ طَهْ الْشْرِيفْ الأَمْجَدْ.

رَويُّ الشطر الأوّل هو حرف النون، وفي الشطر الثاني هو حرف الدّال، فالروي هو الأساس الذي تبنى عليه قافية الشعر" ولايكون الشعر مقفى إلاّ إذا اشتمل على الرّوي وتكرّر في جميع الأبيات، فالرّوي فيه من التمكن ما ليس في غيره من الحروف اللازمة في القوافي، لأنّنا قد نجد شعرًا خاليًا من بقية الحروف، ولا يوجد شعر مقفى يخلو من

[1]- محمود مصطفى، العروض والقافية، ص144.
[2]- ديوان المنداسي، ص15.
[3]- ديوان المنداسي، ص162 .
[4]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص139.

الرّوي"[1].

أمّا الوصل هو حرف الروي المشبع من قبل أحد حروف المدّ أو الهاء، ومن ثمّ كانت حروف الوصل أربعة هي: الألف والواو والياء والهاء، ومثال هذا قول ابن مسايب[2]:

وُلَوُ بِقْطَعْ رَجْلِيْ صَاحْبِي نِمِشيْ لُهْ وُ نْجِيْ.

نلاحظ في هذا البيت اختلاف في حرف الروي، وتوحد في حرف الوصل، ففي الشطر الأوّل الروي هو حرف اللام، بينما في الشطر الثاني الروي هو حرف الجيم، أمّا الوصل في هذا البيت هو حرف الياء.

والرّدف هو أحد حروف العلة سواء كان ألفًا أو واوًا أو ياءً، يأتي قبل حرف الرّوي مباشرةً، مثل قول ابن التريكي[3]:

مَنَّكْ مَاذَا يَرْجَانِـيْ رَانِيْ عَارَفْ هَمّكْ اشْرَبْتْ مَنُّو حْفَانْ
مَاذَا مَنْ كَاسْ اسْقَانِيْ صَبْرِيْ لِلَّهْ وَاجْمِيْعْ مَنْ اصْبَرْ يَسْتَعَانْ

جاءت قافية هذه الأشطر موحدة حرف الروي وهو النون، كما جاءت أيضًا موحدة الرّدف وهو الألف في الأشطر الأربعة.

أمّا التأسيس هو ألف يأتي قبل حرف الروي، ويتوسط بينهما حرف يأتي في أغلب الأعم متحركًا يسمّى الدخيل ومثال هذا قول المنداسي[4]:

صَالَتْ بِكْ تْلَمْسَانْ تَرْفَدْ عْلِيْهَا كُلْ مْصَايَبْ
يَا قُطْبْ أَهْلْ الْدِّيْوَانْ بِكَ يَنْدَهْ شْبَابْ وْشَايَبْ
شَعْشَعْ بُرْهَانَكْ بَانْ عَنْدَهْ مَنْ هُو حَاضَرْ والْغَايَبْ.

[1]- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، الناشر مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، القاهرة، ط1، 2001م، ص41.

[2]- ديوان ابن مسايب، ص 71.

[3]- ديوان ابن التركي، ص92.

[4]- ديوان المنداسي، ص- ص 167، 168

التزم الشاعر في هذه الأبيات بألف التأسيس في الكلمات الآتية(مْصـايَبْ شَـايَبْ الْغَايَبْ)، كما التزم أيضًا بوحدة حرف الدخيل الذي جاء ياءً في نهاية هذه الأبيات.

ونجد بجانب التزام بعض شعرائنا بحروف القافية، نجدهم أيضًا يلتزمون في تشكيل قوافيهم على أساس أنواعها، مستندين في ذلك على حركة حرف رويها، فجاءت على نوعين:

أوّلهما: قافية مطلقة وهي:" التي يكون فيها الرّوي متحركًا"[1]، أو كما عرفها مصطفى حركات في قوله:"هي ما يتحرك رويها، ويكون حرف الروي متبوعًا، إمّا بحرف هو الألف أو الواو أو الياء، وإمّا بهاء وتكون ساكنة، أو متحركة فيتبعها حرف مَدّ والحرف الذي يتلو يسمّى وصلاً"[2] ومثال هذا قول بن سهلة:[3]

مَشْعَالْ نَارْهَا حْرَقْ لِيْ مِيْرْ أَكْنَانِيْ مَا بَانْ مَا ظَهَرْ دُخَانُهْ بَرَا
وَنْظَلْ غِيْرْ هَايَمْ دَمْعِيْ طُوفَانِيْ مَنْ ذَا الْغْرَامْ مَا بْقِيْتْ لِيْ صَبْرَا.

جاءت قافية هذين البيتين مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بِمَدٍّ حرف الألف في الكلمات الآتية(بَرَا، صَبْرَا)، فالروي في نهاية هذه الأبيات جاء موحد بحرف الراء موصولا بحرف الألف الممدودة. ووردت قافية مطلقة في قول ابن مسايب[4]:

مَا ظْهَرْ لْنَا خْبَرْ وْلاَ جَانَا زَايَرْ وْلاَ عْرَفْنَا آشْ مِنْ بْلَدْ أَكِلْتُهْ.

قافية هذا البيت مطلقة مجردة من التأسيس والردف موصولة بهاء في كلمة(أَكِلْتُهْ) فرويُّها هو حرف التاء الموصول بحرف الهاء.

وجاءت القافية مطلقة في قول سيدي الأخضر بن خلوف[5]:

---

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص258.

[2]- مصطفى حركات، نظرية الوزن، الشعر العربي وعروضه، دار الآفاق، الجزائر، 2005م، ص224.

[3]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص41.

[4]- ديوان ابن مسايب، ص107.

[5]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص104.

دَقَّةْ الْحُبْ مَا جْبَرتْ اِدْوَاهَا وُلَوْ نِتْنَهَدْ مَا نْفَعْ تِنِهَادِيْ
صَبْرِيْ كْمَنْ تْنُوحْ عَنْ بَابَاهَا كِيْفْ صَبْرِيْ عْلَىَ الْرْسُولْ الْهَادِيْ

وردت القافية في هذين البيتين مطلقة مؤسسة موصولة بحرف مدّ في الكلمات الآتية(تِنهَادِيْ، الْهَادِيْ) فالروي في نهاية هذه الأبيات جاء موحد بحرف الدال، موصولا بحرف الياء الممدود وقبلهما ألف التأسيس.

وجاءت قافية مطلقة في قول المنداسي[1]:

حِيْنْ رْشَقْ مُهْجَتِي الْحَبِيْبْ بْنَبْلْ الْبِيْنْ ضَحْكَتْ عِيْنْ الْغْرَامْ مِنْ بُعْدْ دْيَارُهْ.
خَلَّفْ قَلْبِيْ مْنَ الْهَوَى حَامَلْ وَقْرِيْنْ فِيْ بَحْرْ عْرِيْضْ صُعْبْ عَابَرْ تِيَّارُهْ.

وردت القافية في هذين البيتين مطلقة مؤسسة موصولة بحرف الهاء في الكلمات الآتية(دْيَارُهْ، تِيَّارُهْ)، فالروي في نهاية هذه الأبيات جاء موحد بحرف الراء، موصولا بحرف الهاء وقبلهما ألف التأسيس.

ثانيهما: القافية المقيّدة وهي:" وهي التي يكون فيها الرّوي ساكنًا"[2]، أي إذا لم يلحق حرف"الرّوي أيّ حرف وأيّة حركة، فإنّ القافية تكون مقيّدة، وينتهي إذ ذاك البيت بحرف ساكن هو الرّوي"[3]، ومن نماذجها قول الشاعر بن حمادي العربي[4]:

اَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ لِيْلَةْ الْجَمْعَةْ وْلاَ لِيْلَةْ الْخْمِيْسْ
نَحْرَقْ جَسْمِيْ بِمْحَبَةْ الْغْرَامْ طَابْ قَلْبِيْ والْكَبَدْ صَايَرْ حْمِيْسْ
كَالْحْمِيْسْ الْمَقْلِيْ فالْطْبِيْبْ والْيْدَامْ فُوقْ شَعْلَةْ حَمْرَا اَقْدَاتْ فَالْيْبِيْسْ
لاَ طْبِيْبْ يْدَاوِيْ قَلْبِيْ مْ الْسْقَامْ غِيْرْ رَبِيْ دَارِيْ مْكَانْ فَالْدْغِيْسْ.

[1]- ديوان المنداسي، ص32.
[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص258.
[3]-مصطفى حركات، نظرية الوزن، الشعر العربي وعروضه، 222.
[4]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص19.

وردت قافية هذه الأبيات مقيّدة مردوفة في أواخر الكلمات الآتية(الْخْمِيْسْ حْمِيْسْ لْيْبِيْسْ، لْدْغِيْسْ)، فروي القافية جاء موحد في نهاية هذه الأبيات بحرف السين مردفة بحرف الياء الذي جاء مباشرة قبل الروي.

كما وردت قافية مقيّدة في قول ابن التريكي[1]:

الفَاخَتْ لَبْدَا قَفْزِيهْ حرّزِيْنْ مَا يَنْفْعُهْ مَسْكِيْنْ سِوى الْصْبَرْ
وَكْذَاكْ بَعْضَ الْيْمَامْ مَتْيَصْرِيْنْ عَنْدَ اللّيْ مَا يَعْرَفْ لْهُمْ قْدَرْ.

قافية هذين البيتين مقيّدة مجردة من التأسيس والردف في الكلمات الآتية(الْصْبَرْ، قْدَرْ)، كما جاء روي القافية موحد بحرف الراء.

وجاءت القافية مقيّدة في قول المنداسي[2]:

سَالْ عَنْهُمْ دَارْ الِنَّدْوَة مْنِيْنْ مَكْرُوا حِيْنْ خَلَّى الطَّاهَرْ بَعْلْ الْبَتُولْ نَايَمْ
بَاتْ كُلْ مْضَلّلْ غَاوِيْ يْجُولْ فَكْرُهْ وُبَاتْ رُوحْ الْقَدُّوسْ بْشَانْ الرَّسُولْ قَايَمْ
يَمَكْرُوا بْمْظَفَرْ يَحْيِيْ النُّفُوسْ ذِكْرُهْ وْلاَ أَوْعَظْهُمْ تْرَابْ مَدَرِّيْ عْلَى الْعَمَايَمْ

وقدجاءت قوافي هذه الأبيات مقيّدة مؤسسة مردوفة في الكلمات الآتية(نَايَمْ قَايَمْ الْعَمَايَمْ)، وجاء رويها موحدًا بحرف الميم، مردوفًا بحرف الياء المُوحد أيضًا في هذه القوافي، وقد سبقهما ألف التأسيس.

وبعد حديثنا عن الحروف وأنواع القوافي التي وردت في هذه النماذج، يتضح لنا جلّيًا أنّ النظام التقفوي الذي سار عليه معظم شعراء الملحون بالمنطقة، هو نفسه نظام القافية في الشعر الفصيح" مازال معمولاً به في الشعر الشعبي، والفحول من الشعراء التزموا بقيوده، أمّا الذين حادوا عن هذه القواعد ولم يلتزموا بالنظام الذي اختاروه، فهذا يعد بالنسبة لشعرهم عيبًا"[3]، وهذا ما يؤكد تأثرهم بالقصيدة التقليدية، كما لاحظنا أيضًا تباينًا واضحًا بين شعرائنا في اتقان هذه الصناعة اللفظية الإيقاعية، وهنا تظهر براعتهم وقدرتهم

[1]- ديوان ابن التريكي، ص75.
[2]- ديوان المنداسي، ص25.
[3]- مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص108.

الفنية على نحت القوافي التي تتماشى مع حالتهم الوجدانية ومحصولهم الفكري والأدبي وقد لاحظنا أنّهم" تفننوا فيها وفي طريقة اختيارها وتنويعها، والجمع بين أكثر من قافية في القصيدة الواحدة، وهذا لإعتقاد هؤلاء الشعراء أن القافية عنصر أساس من عناصر الوزن"[1]، فتفننوا ونوعوا فيها حسب ميولاتهم وحاجاتهم الوجدانية والفنية "وحققوا ذواتهم في هذا الشعر، وظهرت شخصياتهم متفردة متميزة بأسلوبها الخاص وأدواتها المعينة"[2].

والملاحظ أنّ أهل الملحون يطلقون عليها القافية أو الحرف، وهي وسيلة تظهر من خلالها براعتهم وقدرتهم، باستعمالها على الحرف الواحد، ووصفوها بأنّها على "مخها" أي لم تختلط بحرف آخر، فالتزموا بالقافية صافية في بعض قصائدهم، كما وظفوا القوافي الداخلية في أبيات قصائدهم، ونجدهم أيضًا ينوعون في القوافي فيستهلون قصائدهم بقافية معينة، ثمّ ينتقلون إلى أبيات أخرى بقافية جديدة، ثمّ يعودون إلى القافية الأصلية التي استهل بها الشاعر قصيدته، ويسمّى هذا التغيير أو بالأحرى هذا الانتقال في اصطلاحهم "السراح والرواح" [3].

وقد اختلف شكل القافية تبعًا للأشكال الثلاثة للقصيدة في الشعر الملحون، التي رصدها الباحث عبد الله ركيبي " الشكل العادي الذي قلّد القصيدة المعربة التقليدية وشكل الموشحات، ثمّ أخيرًا شكل الأزجال، وفي هذه الأشكال الثلاثة تتنوع القصيدة من حيث طولها وقصرها، ومن حيث اتفاق قوافيها واختلاف وتعدد أجزائها، وتختلف أيضًا مستوياتها الفنية والأدبية"[4].

وممّا ينبغي الإشارة إليه قبل تتبع أشكال القوافي التي اعتمد عليها شعراء المنطقة في تشكيل الإيقاع الخارجي لقصائدهم، أنّنا سنركز على قوافي المطالع التي تعنينا وليس على المقاطع، لأنّ البحث في هذه الأخيرة يطول ولا يسعنا المجال لها في هذه الدراسة.

ونلحظ من خلال المدوّنة المدروسة أنّ قصائد معظم شعراء المنطقة هي تقليد

---

[1]- محمد زوقاي، محاولة لتنظير عروض الشعر العامي أو(مدخل إلى البنية الإيقاعية في الشعر الشعبي)، ص314.

[2]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث،ج1، ص494.

[3]- ينظر: عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص- ص 174، 175، 176 .

[4]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث،ج1، ص494.

للقصيدة التقليدية في الوزن والقافية، إذ نجد بعض القصائد الشعرية كلها على قافية واحدة لأنّهم التزموا فيها بحرف روي واحد من بدايتها إلى نهايتها، وهذا النوع من القصائد تمثل فحول الشعراء، الذين أخذوا قدرًا كبيرًا من العلم والأدب من الثقافة العربية، وقد نظموا أيضًا في الفصيح، كالمنداسي في قصيدة" غَابْ بْدِيْعْ الزَّمَانْ"[1] ونستطيع أن نسمّي هذه القصيدة سينية المنداسي، وهي تستمر على هذا الشكل إلى نهايتها وطالعها:

غَابْ بْدِيْعْ الزَّمَانْ رَايَسْ كُلّ فْنُونْ مْوَشَّحْ كَالْهُمَامْ بَالوَدْقْ اغْزَايَسْ.

وشكلها هو:

- ن - س.

تتشكل قافية هذه القصيدة من حرف النون الذي يمثل قافية صدر البيت، ومن حرف السين في عجزه وبه تعرف هذه القصيدة، فجاءت قافية الشطر الأوّل مقيّدة مردوفة بحرف الواو، وقد التزم الشاعر بهذه القافية في الشطر الثاني، لكنّنا وجدناها مردوفة بحرف الياء كما يختلف صوت النون المجهور المتوسط عن صوت السين المهموس الرخو، وهذا التنوع في مخارج الأصوات يعطي نغمًا موسيقيًا تتلذذ لسماعه الأذن وتحبّذه النفوس ويدّل على حالة الشاعر المضطربة بين ألم الفراق وأمل اللقاء.

ونلاحظ أنّ بعض القصائد تحتوي على مطالع شعرية تضم أشطر بقافية مشتركة في صدر البيت وعجزه مثل قول ابن التركي في قصيدة" أَنَا بَالله اوْ بَالشْرَعْ"[2]:

اَنَا بَالله اوْ بَالشْرَعْ يَا الاحْبَابْ امْعَاكُمْ اَمَنْ طَالْ اجْفَاكُمْ.

وشكله هو:

– م - م

جاءت قافية هذا المطلع مقيّدة مؤسسة، رويُّها حرف الميم وما قبله حرف الكاف الدخيل مع ألف التأسيس، وقد وردت قافية هذين الشطرين مجهورة متوسطة، وما يحدثه

[1]- ديوان المنداسي، ص162.

[2]- ديوان ابن التريكي، ص 117.

هذا الصوت من تأثير واستجابة، قصد جلب انتباه المتلقي، لمّا يناسب صرخات وآهات الشاعر وهو يناجي أحبابه.

ونجد مطالع بعض القصائد تحتوي على بيتين، فيها ثلاثة أشطر بقافية مشتركة والرابع منها بقافية مختلفة، كقول ابن مسايب في قصيدة" مَرْسُولِيْ"[1]:

مَرْسُولِي كْفَانِيْ الْيُومْ وُلَّى فَارَحْ بَعْدْ الْهْمُومْ
قَالَتْ لُهْ الْلِّيْلَهْ يَا مْشْوُمْ عِنْدي نِحْتَاجْ تْبَاتْ.

وشكله هو:

– م – م
– م – ت

فجاءت قافية هذا المطلع موحدة في أشطرها الثلاثة الأولى برويّها حرف الميم المجهور المتوسط، خلافًا لقافية الشطر الرابع برويّه حرف التاء المهموس الشديد، وهذا التنويع الصوتي في القافية يؤدي إلى كسر الرتابة والملل في الإيقاع، ويشدّ انتباه المتلقي والتأثير فيه، كما أنّه يعبر عن تقلب المشاعر والأحاسيس الإنسانية، ويجسد حالة الاضطراب والقلق النفسي للشاعر.

ونجد معظم الشعراء يميلون إلى الشطرين ذوا القافيتين المختلفتين بين صدر البيت وعجزه، كقول الشاعر بن حمادي العربي في مطلع قصيدة" أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ"[2]:

أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ الْمْنَامْ لِيْلَةْ الْجَمْعَةْ وْلاَ لِيْلَةْ الْخْمِيْسْ
نَحْرَقْ جَسْمِيْ بِمْحَبَّةْ الْغْرَامْ طَابْ قَلْبِيْ والكْبَدْ صَايَرْ حْمِيْس.

وشكله هو:

– م – س

[1]- ديوان ابن مسايب، ص61.

[2]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص19.

- م - س

وردت قافية صدر البيتين مقيّدة مردوفة بحرف الألف الممدود، وموحدة في حرف رويّها وهو الميم المجهور المتوسط، بينما وردت القافية في عجز البيتين مقيّدة مردوفة بحرف الياء الممدودة، وحرف روّيها السين المهموس الرخو،" فالتنوع في القافية يفضي إلى التنوع في الإيقاع تحبذه الأذن وتشتهيه النفس"[1]، ويعبر الشاعر من وراء هذه القافية عن شدّة حبّه وولعه للرسول صلّى الله عليه وسلّم، ورغبته وأمله في إنهاء همومه وآلامه برؤيته في المنام كي يفرج كربه.

كما التزم بعض الشعراء في مطلع قصائدهم بوحدة القافية في صدر وعجز البيت وذلك عن طريق النقل الحرفي للشطر الأوّل من البيت، الذي نجده لفظًا ووزنًا في الشطر الثاني، مثل قول ابن سهلة في قصيدة " كَحْلْ الْعِيْنْ"[2]:

سِيْدْيْ مَنْ يْسَالْ عْلَىْ كَحْلْ الْعِيْنْ سِيْدْيْ مَنْ يْسَالْ عْلَىْ كَحْلْ الْعِيْنْ.

وشكلها هو:

- ن - ن

يتبيّن من خلال هذا المطلع الإستهلالي أنّ الشاعر بقدر ما يهمه الإلتزام بالقافية الموحدة لتشكيل الإيقاع الجذّاب الذي يأسر به أذن السامع، يهمّه أيضًا من خلال التكرار اللفظي لهذا المطلع، تأكيده واصراره على الفكرة التي تتمحور حولها القصيدة، وكأنّه من خلال ترديد صوت حرف النون المجهور المتوسط، يريد أن يلفت انتباه المتلقي منذ البداية إلى لواجع الشوق ومعاناته من ألم الهوى " وممّا لاشك فيه أن التكرار الإستهلالي يزود النّص الشعري بزخم ممتع من الدفق الغنائي تصنعها الحركات الإيقاعية المتعاقبة، بهدف إبراز النبرة الخطابية، وكشف عواطف وأحاسيس الشاعر التي وَدَ نقلها للمتلقي محافظة

[1]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص205.

[2]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص53.

على وهجها وشعلتها الدلالية المؤثرة"[1]، فهذا النوع من التكرار المقطعي الاستهلالي للقافية الواحدة يجعل المتلقي أكثر استعداد لمشاركة الشاعر أفكاره وأحاسيسه.

وقد شدّ انتباهنا إلى ظاهرة أسلوبية عند بعض شعراء المنطقة، كالمنداسي وابن مسايب و" أوّل من خاض فيها الشاعر الأخضر بن خلوف، وهي ابتداء أبيات القصيدة بالحروف الألفبائية، وهي طريقة جديدة في الصّلاة على الرسول صلى الله عليه وسلّم"[2] كقوله في بعض الأبيات من قصيدته" أَلْفْ اِسْتَمْثْلُوا كَلاَمِيْ"[3]:

صَلَّى اللّه عْلِيْهْ قَدْرْ حُرُوفْ أَلِفْ مُحَمَّدْ الشْفِيْعْ إِسْمُهْ الْمُفَضَّلْ
صَلَّى اللّه عْلِيْهْ قَدْرْ حُرُوفْ الْبَا أَبُو الْطَّاهَرْ تَاجْ الأَنْبِيَا سَيْدْ الْثِقْلِيْنْ.

إلى أن يصل حرف الواو فيقول:

صَلَّى اللّه عْلِيْهْ قَدْرْ حُرُوفْ الوُاوُ وُبِاللَّهْ الْتَوْفِيْقْ كْرِيْمْ وُرْحِيْمْ.

وشكل هذه الأبيات هو:

ـ ف ـ ل
ـ ب ـ ن
ـ و ـ م

يظهر لنا أن الشاعر من خلال هذه الأبيات لم يلتزم بوحدة القافية، لا في صدرها ولا في عجزها، فتارة تكون القافية مقيّدة وتارة أخرى تكون مطلقة، ونَوَّعَ في حروف الروّي ففي البيت الأوّل نجد قافية صدره حرف الفاء المهموس وفي عجزه لامًا مجهورة، بينما في البيت الثاني نجد في نهاية شطره الأوّل حرف الباء المجهور، وفي شطره الثاني حرف النون المجهور، أمّا البيت الثالث نجد في صدره حرف الواو المجهور، وللعلم أنّ هذا الحرف لايصلح أن يكون رويًّا، لأنّ " الحروف التي لا تصلح للروي هي حروف المدّ

[1]- عبد اللطيف حنّي، نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين، ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجًا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، ع04 مارس2012م، ص13.

[2]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص208.

[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص56 وما بعدها.

الثلاثة والهاء والتنوين"[1]، أمّا حرف الروي في عجزه هو الميم المجهورة، فنلاحظ أنّ الشاعر أراد من خلال اكثاره وتغليبه لأصوات الحروف المجهورة في القافية، أن يجهر بصوته لكي يشدّ انتباه المتلقي ويهز وجدانه، ويحثّه على الاكثار من التصلية على الرسول صلّى الله عليه وسلّم، كي ينال شفاعته يوم القيامة، وهذا دليل على العاطفة الجياشة الصادقة التي يكنّها شاعر الدّين والوطن للرسول صلّى الله عليه وسلم، كما أن التنويع الإيقاع للقافية في مثل هذه القصائد الطويلة يساعد على كسر الرتابة كي لا يشعر المتلقي بالملل.

ونلاحظ تأثر بعض شعرائنا بالزجل الأندلسي فأجادوا في النظم على منواله، مثل ابن التريكي في قصيدة " دَمْعِيْ سَكِيْبْ"[2] والتي طالعها:

دَمْعِـيْ سَكِيْبْ وَالنّارْ فَاكْبَادِيْ
يَا شَمْسَ الْمَغِيْبْ سَلِّمْ عَلَى الْهَادِيْ.

وشكلها هو:

ـ ب ـ د
ـ ب ـ د (اللازمة)

يحتوي هذا المطلع على شطرين بقافيتين مختلفتين بين صدر البيت وعجزه، إذ وردت قافية الشطر الأوّل في صدره مقيّدة مردوفة بحرف الياء، رويّها حرف الباء المجهور، بينما وردت القافية في عجزه مطلقة مؤسسة موصولة بمدّ حرف الياء رويّها حرف الدّال المهموس، وقد جاء البيت الثاني(اللازمة) من هذا المطلع على هذا الإيقاع ذاته، ممّا زاده جمالا ورونقًا ترديد هذه اللازمة لفظًا ووزنًا بعد كل مقطعين وثلاثة مقاطع في هذه القصيدة، كما أنّ اللازمة تثير المتلقي وتشدّه إلى الفكرة المحورية التي تبنى على أساسها القصيدة الزجلية، وقد عَمَدَ الشاعر إلى تنويع صوت القافية، ليتناسب مع حالة

[1]- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، ص96.

[2]- ديوان ابن التريكي، ص 52 وما بعدها.

الألم والحزن والبكاء وشوقه لرؤية الهادي المصطفى، وهذا الزجل "يتمتع بطابع غنائي يميل معظم الشعراء الملحون إليه لسهولته وعذب موسيقاه"[1].

وعليه نكتفي بهذه النماذج على سبيل التمثيل، والتي سجلنا من خلالها أنّ شعراء الملحون بالمنطقة، أظهروا براعتهم وموهبتهم الشعرية على اختلاف أساليبهم وثقافاتهم وساروا على نهج القصيدة المعربة في تشكيل أوزان وقوافي قصائدهم، فأبدعوا وأظهروا عبقريتهم في تشكيل الإيقاع الخارجي لها، قصد نقل أفكارهم ومواقفهم وأحاسيسهم إلى الآخرين، وهَزِّ مشاعرهم بالنغم المستحب الآخاذ، الذي تتلذذ بسماعه الآذان، وهذا هو سِرُّ بقاء قصائد شعرائنا حيّة متداولة منذ العهد العثماني إلى يومنا هذا.

المطلب الرابع: الإيقاع الداخلي

إنّ الإيقاع الشعري لا يعتمد فقط على عناصر بناء الموسيقى الخارجية للقصيدة من الأوزان والقوافي فحسب، بل يعتمد أيضًا على ما يسمّى بالإيقاع الداخلي وهو" ذلك النظام الموسيقي الخاص، الذي يبتكره الشاعر دون الإرتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه وإنّما يبتكره الشاعر ويتخيّره ليتناسب تجربته الخاصّة، فهو كلّ موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية"[2]، فنجد الشاعر ينتقي ويرتب الألفاظ ذات النغم والجرس الموسيقي، الذي يتماشى مع أحاسيسه وانفعالاته، لذا يوظف ألفاظًا متجاورة في مخارج أصواتها ومتشابهة في حروفها، "حتى يتحقق ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر"[3].

وعليه يتحقق الإيقاع الداخلي في القصيدة الملحونة بوسائل فنية عديدة، لا يسعنا هنا المجال للحديث عنها جُملةً وتفصيلاً، لدى سنكتفي بدراسة البعض منها كخاصية التكرار وبعض المحسنات البديعية كالتصريع والتجنيس والطباق والمقابلة، ودور هذه العناصر

[1]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص207.

[2]- ايمان الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص 278

[3]- جمال سعادنة، الشعر الجزائري في العهد العثماني، موضوعاته وخصائصه الفنية، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010، 2011م، ص 293.

الأسلوبية في تحريك الإيقاع الداخلي للقصيدة الملحونة، وفي الكشف عن رؤية شعرائنا ومدى تأثيرهم في المتلقي.

تعد خاصية التكرار من بين الأساليب الفنية التي إتكأ عليها شعراء الملحون بالمنطقة، من أجل الكشف عن أفكارهم ومقاصدهم الوجدانية، "فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه"[1].

ويأتي الترديد الصوتي للحروف الذي يعنى به تكرار الصوت الذي يميّز الحروف في كلمة ما، حيث "يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصّة في إحداث أصواتًا بعينها تتكرر في كلّ بيت على حدّة، فتخلق في داخله جناسًا صوتيًا"[2]، وهو يعد من بين الأساليب التعبيرية التي اعتمد عليها شعراء الملحون في الإفصاح عن أحاسيسهم ومقاصدهم، وكذا بث إيقاع موسيقي داخلي مؤثر في قصائدهم تتلدد به أذن السامع "واسترعوا الانتباه إلى ما تحدثه من نغم داخلي يضاف إلى الإيقاع الخارجي، ورسموا له ضوابط ما بين صوت عالٍ، وصوت هامس رقيق"[3]، فيحس القارئ أو السامع وهو يقرأ أو يسمع أشعار هؤلاء الشعراء بتلك النغمة الموسيقية الداخلية الناتجة عن حُسن إختيارهم للألفاظ والكلمات المشتملة على مخارج وصفات الحروف ذات الإيقاع الصوتي القوّي المؤثر، فنجد عند ابن التريكي مثلاً ميلاً واضحًا إلى توظيف الحروف ذات الأصوات المجهورة، وهي ظاهرة صوتية شائعة في قصائده، ولنأخذ له هذه الأبيات كنموذج يمثل تكرار صوت حرف النون في قصيدته" شَعْلَتْ نِيْرَانَ اكْبَادِيْ"[4]:

نَبْلَغْ قَصْدِيْ فَالْحِيْنْ لآنَّ قَلْبِيْ رْهِيْنْ
بَاهْوَى كَامْلَةْ المزّيْنْ مَا ازْهَى لِيْ مْكَانْ
كَانِّيْ مَسْجُونْ اسْجِينْ فِيْ مْكَانْ احْصِينْ

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، ط3، 1967م، ص 242.
[2]- سيد خضر، التكرار الايقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ، مصر، ط1، 1998م، ص09.
[3]- رحمة مهدي علي ريمة، بناء القصيدة الوجدانية، عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين، ص182.
[4]- ديوان ابن التريكي، ص- ص33، 34.

حُرّاسْ اوْ عَسَّاسِـيْنْ يَا هْمُومْ ازْمَانْ
لَوْ صَبْتْ احْصَانْ اَمْتِيْنْ وَالَفْ امْوَحْدِيْنْ
نَقْدَمْ وَاللَّهْ امْعِيْنْ لاَمْ عَرْفَه وْشَانْ.

نجد الشاعر في هذه الأبيات قد كرّر حرف النون (19 مرّة)، وهو صوت مجهور يناسب وصف شدّة المعاناة من الحب وألمه وانقباض نفسية الشاعر بسبب طول غياب الحبيب وبهذه الشاكلة يتميّز تكرار حرف النون المجهور "بقوّته الاسماعية العالية وغنتّه الموسيقية التي تساعد على اجتياز مراحل التآوه، والأنين، وضروب التعبيرات الانفعالية"[1].

ويظهر تكرار الحرف الجيم ذو الصوت المجهورة أيضًا في قصيدته" يَا الاَحْبَابْ مَا لْكُمْ اعْلّيَ غُضَّابْ"[2]:

يَا هُيَّاجْ كُنْتْ عَنْدْكُمْ كَاسْ الزَّاجْ مَا نَحْتَاجْ اِلاَّ الزَّهْوْ وَ الْفَرْجَه
سَاعَه لاَجْ مَنْكُمْ سَعْدِيْ واعْوَاجْ كُنُوا سْرَاجْ طَاحْ وَانْطْفَا مَنْ دُرْجَه
عَقْلِيْ هَاجْ وَارْجَعْ مَثْلَ الزَّجْرَاجْ يَا ادْلاَجْ دَبْرُوا عْلَى ذَا الْحَاجَه
يَا الاهْجَاجْ كُلْ يُومْ نَهْجِيْ تْهَاجْ فِيْ الاَسْرَاجْ انْظَلْ نْشَايَعْ مَنْ جَا.

ويبدو لنا جلّيًا في هذه الأبيات أنّ صوت الحرف المهيمن على بقية الحروف الأخرى هو حرف الجيم المكرّر(20 مرّة)، فلا يكاد يخلو بيت واحد من هذه الأبيات من كلمتين أو أكثر تشمل على هذا الصوت المجهور، الذي يحمل معاني التوتر والقلق النفسي، فشاعر يشكو بألم وحسرة حالهُ جراء فراق الأحبة، وإنّ التكرار الصوتي بمثل هذه الحروف المجهورة هو"الأنسب لمواضع الانفعال والهيجان والاضطراب الذي يعيشه الشاعر، ذلك أن الصوت في حالة الجهر يعبر عن انفعال سريع في الغالب"[3].

يتجلى لنا من خلال هذه النماذج ترديد أصوات الحروف المجهورة ذات إيقاع

[1]- عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار الأزمنة، عمّان، 1998م، ص87.
[2]- ديوان ابن التريكي، ص62.
[3]- نادية طاهر، البنية الموسيقية في شعر ابن مسايب، مجلة الحداثة، بيروت، لبنان، العددان 57،58، 2001م ص147.

الصاخب والجرس الموسيقي القوّي والمؤثر" فشاعر الملحون يعتمد على عنصر الصوت في بعث معانيه، كي ينتج عنه نغمًا يحقق الانسجام، وبالتالي التواصل بينه وبين السامع وبما أنّ الشعر الملحون شفاهي يعتمد على الإلقاء والإنشاد فإنّ الجانب الصوتي يلعب دورًا كبيرًا للتأثير في السامع من حيث جهورية الصوت وإرسال المعاني وتأثيره في أذن السامع"[1]، وهذا يثبت نسبة شيوعها في الكلام على حساب الأصوات المهموسة ذات الإيقاع الخافت والهادئ، الذي لا يتناسب مع حالتهم الوجدانية المضطربة، وظروف عصرهم الذي شهد حالة اللاستقرار، ومن هنا يظهر لنا" أنّ الأصوات ترتبط في النص الشعري بالمواقف الشعورية، التي تعتني في ظل سياق شعري دال"[2].

وبجانب تكرارهم لصوت الحروف التي تتناسب مع حالاتهم الشعورية، التي تخلق جوا ورنينًا موسيقيا في ثنايا قصائدهم، نجدهم يقصدون خاصية تكرار بعض الكلمات التي تعبر عن أحوالهم ومقاصدهم النفسية، مع ما يصاحبها من إيقاع موسيقي جذّاب، " وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيرًا، وأفاضوا في الحديث عنه، فيما أسموه التكرار اللفظي، ولعل القاعدة الأولى لمثل هذا التكرار، أن يكون اللفظ المكرّر وثيق الصّلة بالمعنى العام للسيّاق الذي يرد فيه، وإلاّ كان لفظية متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها"[3]، وهذا النوع من التكرار نجده شائعًا عند شعرائنا، كقول الشاعر قادة بن السكويت في قصيدته "أَنَارِيْ وِيْنْ أَهْلْ سْوِيْدْ؟ "[4]:

أَهْلَ الْعَدَة والْعْدَادْ زِيْنْ أَهْلَ الْرَايْ الْمُفِيْدْ
أَهْلَ رَكَابَاتْ مَصْطَلْيِنْ أَهْلَ مْصَاوَنْ وْعْبِيْدْ.

يؤكد الشاعر في هذين البيتين على كلمة(أَهْل) مما يوحي بمعاني اعتزازه وافتخاره والإشادة بذويه ونلمس من خلالها حالة التدفق المستمر لمشاعر الحزن والشوق والحنين

[1]- عبد القادر فيطس، التشكيل الفنّي للشعر الملحون الجزائري، ص193.

[2]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص37.

[3]- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004م ص60.

[4]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص24.

التي تنتاب وجدان الشاعر إزاء أهله وماحلّ بهم من ظلم وجور الأتراك، كما أنّ للتكرار في هذه الأبيات" علاقة بظروف الشاعر النفسية وطبيعة حياته البدوية، ولا شك في أنّه كان يلاحظ أنّ التكرار يثير الحماسة في صدور المحيطين به ويستفزهم للقتال"[1]، فترديد الكلمة يضفي على النص طاقة موسيقية، "هي التي تمثل فيها بحق روح الشاعر وفنّه لأنّها أثر لكلّ العناصر المجتمعة في الشعر من عواطف ومشاعر وأفكار وأخيلة، إنّها التعبير عن الصدق في الإحساس والأصالة في الفنّ"[2].

ووجدنا هذا النوع من التكرار شائعًا وجلّيًا في القصائد الدينية، التي يصلي فيها سيدي الأخضر بن خلوف على الرسول صلّى الله عليه وسلّم، يحاول من خلالها تكراركلمة(قَدْرْ) أن يبلغ بتصلياته أكبر عدد ممكن من الأشياء والصور الموجودة في ذهنه وما يترأى له في الطبيعة، مثل قوله في قصيدته "قَدَرْ مَا فِيْ بَحْرْ الْظْلاَمْ"[3]:

قَدْرْ الْصْحُو وُ قَدْرْ الْغْيَامْ قَدْرْ الأَرْيَاحْ الْسَبْعَةْ جَاوْ مِتَّابْعِيْنْ
قَدْرْ الْطَّايَرْ فِيْ الْهْوَاَمْ قَدْرْ وُحُوشْ وُغُزْلاَنْ فِيْ الْخَلاَءْ سَاكْنِيْنْ.

إنّ الجرس الموسيقي هنا يأتي من وقع تكرار كلمة(قَدْرْ)، في بداية كلّ من صدر وعجز هذين البيتين وهو ممّا يوحي بكثرة عدد ما يوجد في الطبيعة بمظاهرها الحيّة والجامدة(الصحو، الغيام، الأرياح، الطاير، وحوش، غزلان)، وقد وجد الشاعر في ترديد هذه الكلمة طاقة إيحائية، وثيقة الارتباط بالسياق العام لهذا النوع من القصائد الدينية يعبر من خلالها عن مشاعر حبّه الصادق اتجاه خير الخلق عليه الصلاة والسلام، فالتكرار المتوازي لهذه الكلمة في بداية هذه الأشطر حقق توازنًا إيقاعيًا داخليًّا.

ووجدنا بجانب هذا النوع من التكرار، ترديد شعراء الملحون للعبارة الواحدة بشكل حرفي في أكثر من مرّة في القصيدة الواحدة، وقد أمكننا رصد شكلين من أشكال تكرار الجملة أو العبارة، أوّلهما يتمثل في ترديد جملة معينة بصيغة متشابهة أو بأسلوب حرفي

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص233.
[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص197.
[3]- ديوان سيدي الاخضر بن خلوف، ص50.

في أبيات متتالية من القصيدة، ومن نماذجه قول بن سهلة في قصيدته " كِيْفْ أَعْمَالِيْ وْحِيْلْتِيْ"[1]:

كِيْفْ أَعْمَالِيْ وْحِيْلْتِيْ لِمَنْ نَشْتْكِيْ بْذَا الأمْرْ
كِيْفْ أَعْمَالِيْ وْحِيْلْتِيْ يَا وَلْفِيْ صَابَغْ الْشْفَرْ
كِيْفْ أَعْمَالِيْ وْحِيْلْتِيْ لِمَنْ نَشْتْكِيْ بْلِيْعْتِيْ.

نلاحظ أن العبارة المكررة في هذه الأبيات لها صلّة وثيقة بالمعنى العام التي ترد فيه هذه القصيدة، وما تحمله من معاني الحيرة والأسى والشكوى والشوق لوصال الحبيب وهذه الصور تتردد كثيرًا عند شعراء الغزل، فهي تكشف عن خبايا النفس الشاعرة، وهي تفصح في أغلبها عن الضياع الوجداني، كما أن لتكرار هذه العبارة دور في استدعاء فكر المتلقي، قصد دعوته لمشارك الشاعر أحاسيسه ومشاعره، ولها القدرة على بعث حركة الإيقاع الداخلي للقصيدة.

ونجد شكلا آخر من أشكال تكرار الجملة أو العبارة وهو ما يتكرر في القصيدة أو في نهاية مجموعة من أبيات الشعرية، أو في نهاية كلّ مقطع شعري، من كلمات معينة، وهو ما يعرف باللازمة التي تعد" نسقًا من أنساق التكرار المنتظم، ارتباطًا متجدّدًا بالفكرة المركزية، التي تدور حولها القصيدة أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها"[2]، وقد وجدنا هذا النوع من التكرار شائعًا ومتداولاً عند جلّ شعراء الملحون بالمنطقة، وهي " سمة نلحظها لدى من أطلقنا عليهم الشعراء البداة الذين يعيشون في البادية، وهم أولئك الجائلون المنشدون، وخاصّة في شعرهم القصصي أو الذي يعبر واقع الفرد والمجتمع لأنّ اللازمة تناسب الحاضرين فعيدونها في نغم معين رتيب"[3] ومن نماذجها ما ورد في قول المنداسي في قصيدته" يَا إِمَامْ أَهْلَ اللّه"[4]:

---

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص76.

[2]- شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2006م، ص148.

[3]- عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، ص- ص551، 552.

[4]- ديوان المنداسي، ص166.

طُبْ لِلْقَلْبْ أَدْوَاه يَا عَلاَجْ الخَاطَرْ سُلْطَانِيْ
ابْغِيْتْ حُسْنَكْ وَبْهَاهْ فِيْ الْمْنَامْ نْشُوفكْ بَاعْيَانِيْ
يَا إِمَامْ أَهْلَ اللّه يَا الْغُوثِيْ بَالَكْ تَنْسَانِيْ
يَا إِمَامْ أَهْلْ اللهْ.
يَا بُومَدْيَنْ حَبِّيْتْ فِيْ الْمَنَامْ نْشُوفَكْ بِأَنْمَادِيْ
نْطُوفْ مْعَكْ الْبِيْتْ وَمْعَ الْرَّسُولْ الْمُصْطَفَى الْهَادِيْ
حُمْلِيْ طَايَحْ وْبْقِيْتْ عْلِيْكْ دُرْكِي وَأَنْتَ اِعْتِمَادِيْ
قَاصْدَكْ ضَيْفْ اللهْ هَارَبْ تَحْتْ جْنَاحَكْ تَرْعَانِيْ
بَانْ سَرَكْ مَا اعْلاَهْ لِكْ يَمْنَعْ مَنْ هُوَ جَانِيْ
يَا إِمَامْ أَهْلْ اللهْ.

تنتهي هذه القصيدة بجملة أو عبارة مكرّرة بأسلوب حرفي في نهاية كلّ مقطع شعري،(يَا إِمَامْ أَهْلْ اللهْ) وهي لازمة هذه القصيدة، إذ نجدها ترتبط بالموضوع المهيمن عليها، المتمثل في توسل واستغاثة الشاعر بالولي الصالح سيدي بومدين دفين العباد بمنطقة تلمسان، أن يفرج عنه كربه، وتكشف هذه اللازمة عن مقاصد الذات الشاعرة كدليل على إلحاحها وتأكيدها في مطلبها، كما أنّها تبعث في القصيدة جوًّا موسيقيًا داخليًا يأسر المتلقي، وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى شاعر مرهف الاحساس والذوق، يحسن استعماله في المواضع التي لها علاقة وطيدة بحالته وحاجته النفسية، وهو "في حقيقته إلحاح على جهة هامّة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأوّل البسيط الذي نلمسه كامنًا في كلّ تكرار يخطر على البال"[1].

ونجد اللازمة تتردد عند ابن التريكي في زجله" دَمْعِيْ سْكِيْبْ"[2]:

دَمْعِيْ سَكِيبْ وَالْنَّارْ فَاكْبَادِيْ
يَا شَمْسْ الْمَغِيْبْ سَلَّمْ عَلَى الْهَادِيْ
اقْرَا السَّلاَمْ لِسَيِّدِيْ الأَمَّا

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص242

[2]- ديوان ابن التركي، ص52.

تَاجَ الْكِرَامْ خَلْقُو الإِلَهْ رَحْمَا
فِيْ يَوْمِ الزِّحَامْ يَجْعَلْ لَنَّا حُرْمَا
طَهَ الْحَبِيْبْ هُوَ غَايَةَ امْرَادِيْ
يَا شَمْسَ الْمَغِيْبْ سَلّمْ عَلَى الهَادِي.

يردد الشاعر في هذه القصيدة البيت الشعري(يَا شَمْسَ الْمَغِيْبْ سَلّمْ عَلَى الهَادِي) لتأكيده على مشاعر الحبّ والعشق الصادق اتجاه الهادي المصطفى عليه الصّلاة والسّلام، كما أنّ هذه اللازمة تدّل على حرقة الشوق والحنين التي تعصف بقلبه، من خلال دمعه الجاري وقلبه الملتهب نارًا، وهنا تكمن وظيفة اللازمة في" ضبط الإيقاعات الشعرية وحركة الدلالات للإرتقاء بمشاعر وأحاسيس المتلقي والعمل على دمجها وتوافقها مع رؤية الشاعر للواقع وأحاسيسه وعواطفه الدّاخلية"[1]، واللازمة تضفي على القصيدة ايقاع موسيقي يجذب المتلقي حول الفكرة المهيمنة فيها، فهي" هندسة إيقاعية متواترة على مستوى نهاية البيت الشعري، ممّا ساهم في تقرير المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي"[2].

وقد اعتمد أيضًا شعراء الملحون في قصائدهم على نوع آخر من التكرار، وهو ما يسمّى بالتكرار المقطعي ومن بين نماذجه ما وجدناه عند سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "نِرْغَبْ الْمُعِيْنْ الْمِبْدِيْ"[3]:

فِيْ الْحَجَرْ عَشْرِةْ أَلاَفْ عَامْ يُوقْدُوهَا لَنْ اِصْفَرِتْ
فِيْ الْحَجَرْ عَشْرِةْ أَلاَفْ عَامْ يُوقْدُوهَا لَنْ اِحْمَرَتْ
فِيْ الْحَجَرْ عَشْرِةْ أَلاَفْ عَامْ يُوقْدُوهَا لَنْ اِسْوَدِّتْ.

اعتمد الشاعر في هذه الأبيات في وصفه لجهنّم على التكرار المقطعي للتأكيده وإلحاحه على فكرة العذاب الأليم في ذهن المتلقي، وهو ما ينتظرهُ الكفار واليهود والعُصاة لدين الله الحنيف يوم الحساب، فالشاعر هنا يكرر هذا المعنى بلفظه، وهذا النوع من

[1]- عبد اللطيف حنّي، نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين، ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجًا، ص17.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص151.

التكرار" يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر، بطبيعة كونه تكرار طويل يمتد إلى مقطع كامل، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرّر"[1]، وهذا ما تنبه إليه شاعرنا كي لا يكون تكرار لفظي فقط، يشعر المتلقي من خلاله بالملل والرتابة أثناء سماعه، أو لا يجد فيه الغرض المقصود، فأحدث تغييرًا طفيفًا في أواخر أبياته، بتوظيفه للألوان الحارّة(الأصفر والأحمر والأسود) التي توحي بحرارة لهيب نار جهنّم، ويقرّب صورتها إلى فكر المتلقي، ويترك أثرًا حسنًا راسخًا في أذن السامع يتلذذ بموسيقاه الداخلية.

كما تصدر الموسيقى الداخلية للنص الشعري أيضًا من خلال توظيف الشعراء لبعض الظواهر الإيقاعية، كالمحسنات البديعية ذات الجرس اللفظي والمعنوي المؤثر الذي يعمد إلى تكرار الكلمات والعبارات، فتتآلف وتتنافر فيما بينها، متفاعلة مع التجربة الشعرية والشعورية للشاعر محدثة حركة إيقاعية انفعالية لدى المتلقي.

وقد وجدنا شعراء الملحون بالمنطقة وعلى اختلاف ثقافتهم ومحصولهم الأدبي والفكري، يقلدون القصيدة العربية الفصيحة في أساليبها البلاغية، ومنها ماهو مألوف في البديع، كالتصريع والتجنيس والمطابقة، قصد التعبير عن أحاسيسهم ومواقفهم الشخصية والجماعية، وكذا التشكيل الإيقاعي الداخلي لقصائدهم.

فقلما نجد شاعرًا لم يعمد إلى التصريع في مطلع قصائده باعتباره "من الظواهر الإيقاعية الملازمة لمقدمات القصائد العربية غالبًا وهو ظاهرة تكرارية، حيث يلتزم الشاعر في التصريع تكرار مجموعة الحروف التي انتهى بها الشطر الأوّل من القصيدة في الشطر الثاني، وقد يتابع ذلك في بعض أبياته"[2]، فمثلا نجد ابن مسايب في مطلع قصيدته " لاَ تْلُومُونِي"[3]، يختم فيه الشطر الأوّل والثاني بحرف السين المكرّر في قوله:

لاَ تْلُومُونِيْ يَا ذَا الْنّاس فِيْ غْزَالِيْ الاَنْعَاسْ.

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 236.

[2]- سيد خضر، التكرار الايقاعي في اللغة العربية، ص54.

[3]- ديوان ابن مسايب، ص71.

ويظهر هذا جلّيًا عند بن سهلة أيضًا في مطلع قصيدته " حَسْبَكْ يَا وَلْدْ الطِّيْرْ"[1]، إذ ينهي فيه الشطر الأوّل والثاني بحرف الراء المكرّر في قوله:

دْخِيْلْ حَسْبَكْ يَا وَلْدْ الطِّيْرْ رَانِيْ مْرِيضْ مَهْمُومْ كْثِيْرْ.

ونلاحظ حضور التصريع عند سيدي الأخضر بن خلوف في الأبيات الثلاثة الأولى من مطلع قصيدته "إِخِتَارَكْ الْوَاَحِدْ الأَحَدْ"[2]، التي يختمها بحرف الدّال المكرّر في قوله:

إِخِتَارَكْ الْوَاَحِدْ الأَحَدْ سُبْحَانُهْ الْجَلِيْلْ الْفَرْدْ الْصَمَدْ
لَمْ يَلِدْ وُلَمْ يُولدْ وُلَمْ يَكُنْ لْهْ كُفُؤًا أَحَدْ
أَنْتَ الْعَزِيْزْ يَا مُحَمَّدْ مَا أَعَزْ مِنْكْ اِلاَ رَبْ الْعْبَادْ.

وقد حبذ شعراء الملحون بالمنطقة افتتاح قصائدهم بالتصريع على شاكلة القدماء ووظفوه من أجل ما يحتويه من لفظ ذو نغم موسيقي جذّاب يأسر أذن السامع، يقول ابن الأثير(558-637هـ): " واعلم أنّ التصريع في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنّه قبل كَمَال البيت الأوّل من القصيدة تُعْلَمُ قافيتها وشُبِّهَ البيت المُصرَّعِ بباب له مصرعان متشاكلان، وقد فعل ذلك القدماء والمحدثون وفيه دِلالةٌ على سعة القدرة في أفانين الكلامِ"[3].

يضاف إلى هذا أنّ شعراء الملحون بالمنطقة استعملوا التجنيس كمظهر آخر من مظاهر التكرار اللفظي، الذي يُساهم بدوره في تشكيل بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة "إذ هو في الحقيقة تكرار للفظ ما تكرارًا تامًّا، أو تكرار لبعض الحروف، ومع أنّ المعنى في ألفاظه يكون مختلفًا، فإنّه يحقق جرسًا موسيقيًا ينبه الآذان والعقول، وينبغي أن يستعمل على حسب الحاجة إليه"[4]. وقد عرف ابن المعتز(ت399هـ) التجنيس في قوله:" وهو أن تجيء الكلمة تُجانس أخرى في بيت شعر وكلامٍ، ومجانستها لها أن تشبهُهَا في تأليف

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص78.

[2]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص74.

[3]- ضياء الدّين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ق1، قدمه وعلق عليه، أحمد حوفي وبدوي طبانه دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، (دت)، ص- ص258، 259.

[4]- سيد خضر، التكرار الايقاعي في اللغة العربية، ص12.

حروفها"[1]، ومن شروط التجنيس أن تكون الكلمة المُجنّسة متشابهة في اللفظ ومختلفة في المعنى، كما أشار إليه ابن الأثير في قوله:" وإنّما سمّي هذا النوع من الكلام مُجَانِسًا لأنّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا"[2]، فالجناس إذن يكون بين لفظتين متشابهتين ومتماثلتين في اللفظ، يقول القزويني(ت739هـ): " والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها وترتيبها"[3] دون اتفاق في المعنى، أمّا الناقص منه فهو دون الاتفاق في العناصر التي وردت في التام، ويمكن أن يقال فيه بأنّه "ما إختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة السابقة "[4].

وليس هدفنا من وراء دراستنا هذه أن نستخرج أنواع الجناس، وإنّما هدفنا دراسته كظاهرة تعبيرية تساهم في تفعيل حركة الإيقاع الداخلي للقصيدة الملحونة، مع بيان جمالياته ومدى تأثيره في المتلقي، ومثال ذلك ما ورد عند سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "اَحْسَنْ مَا يُقَالْ عِنْدِيْ"[5]:

خَلَقْ الْلَّهْ بَادِيْ وُبَلْدِيْ مَغْطُوسِيْنْ فِيْ الْخِيْرْ.

وظف الشاعر في هذا البيت جناسا ناقصا بين لفظتي(بَادِيْ وُبَلْدِيْ)، فهما متجانستان في اللفظ، غير أنّهما مختلفتان في ركن من الأركان التي وردت في التام وهو اختلاف في نوع الحروف كما هو واضح، وقد ساهمت هاتان اللفظتان المتجانستان في إيثارة انتباه المتلقي إلى فكرة الخير الكثير الذي أتى مع خير المرسلين، فأعطى هذا النوع من الجناس إيقاعا وجرسا موسيقيا جذّابا.

---

[1]- أبو العباس عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، شرحه وحققه عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012م، ص36.

[2]- ضياء الدّين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ق1، ص262.

[3]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 2003م، ص288.

[4]- محمد أحمد قاسم ومحي الدّين ديب، علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، ط1، 2003م، ص116.

[5]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص46.

وورد جناس ناقص آخر في قول بن سهلة في قصيدة " كِيْفْ حِيْلْتِيْ"[1]:

عَنْدْ فَاطْمَة قَلْبِيْ طَارْ أَنْكْوِيْتْ كَيْ بْلاَ نَارْ.

ورد في هذا البيت جناس بين لفظتي(طَارْونَارْ)، فهما مختلفتان في نوع الحروف لكنّهما متجانستان في المعنى الدّال على مشاعر الألم والمعاناة من لواجع الهوى، وقد أحدث هذا الجناس نغمة موسيقية تتلذذ بسماعها أذن السامع، حيث أنّ " جمال الجناس قائم على أساس تكرار مجموعة من الحروف في كلمتي الجناس، ممّا يعطي الكلام جرسًا موسيقيًا محببًا معبرًا"[2].

أمّا الجناس الناقص وجدناه في قول ابن مسايب في قصيدة " هَاضْ اِلْوَحْشْ عْلَيْ"[3]:

طَالْ الْضُرْ وُلاَلِيْ طْبِيْبْ نِتْوَحَّشْ خْيَالْ الْحْبِيْبْ.

وظف الشاعر في هذا البيت جناسا ناقصا بين لفظتي(طْبِيْبْ والْحْبِيْبْ)، فالاختلاف واضح في نوع الحروف، وقد استعان الشاعر بهذا النوع من التجنيس ليجسد شدّة الشوق وأثر الفراق وصدود الحبيب في نفسه، و"هكذا يصبح الحبيب هو الداء والدواء في نفس الآن إنّ المحب يعاني بسببه ولا يرجو الشفاء من لواجع الهوى إلاّ منه"[4] وكأنّ بالشاعر من خلال هذا التجنيس يعمد إلى إستفزاز مشاعر المتلقي ويدعوه إلى مشاركته أحزانه وآلامه، كما أنّ هذا الجناس حقق الإثارة الصوتية واللفظية، وخلق المتعة واللذّة عند المتلقي بإيقاعه الموسيقي الجذّاب.

ونجد جناس تام عند ابن التريكي في زجله" نِلْتَ الْمَرَامْ"[5]:

يَا نَسْمَةَ الحَيِّ حَيِّ عَمَّنْ أَخِيْرُ نَبِيِّ.

[1]- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص113.

[2]- سيد خضر، التكرار الايقاعي في اللغة العربية، ص13.

[3]- ديوان ابن مسايب، ص135.

[4]- بوشتي ذكي ومحمد المسعودي، مختارات من الغزل الأمازيغي، ص40.

[5]- ديوان ابن التريكي، ص57.

نلاحظ في هذا البيت أن الشاعر وظف لفظتين متجانستين هما(الحَيِّ وحَيِّ) تجانسًا تامًا في أنواع وأعداد حروفها، وحركاتها وسكناتها وترتيبها، دون الاتفاق في المعنى، فالأولى يقصد بها المكان أي المقام المحمدي، والثانية يقصد بها إلقاء التحية على خير الخلق عليه الصلاة والسلام، وهذا النوع من التجنيس كان قليل الاستعمال مقارنة بالناقص عند شعراء الملحون بالمنطقة.

كما اهتم شعراؤنا بجانب توظيفهم للتكرار اللفظي المتمثل في التصريع والتجنيس للتعبير عن مقاصدهم الوجدانية، ولتشكيلهم للإيقاع الداخلي لقصائدهم، نجدهم يعتمدون أيضًا على التكرار المعنوي، كالطباق والمقابلة لتوصيل وتوضيح أفكارهم ومشاعرهم إلى المتلقي، فبالأضداد تتضح معانيهم وتجلب لهم جمال وحليّ الايقاع الداخلي لقصائدهم.

وفي شأن الطباق يقول صاحب كتاب الصناعتين: " قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد..والليل والنهار..والحر والبرد..وخالفهم قدامة ابن جعفر الكاتب (فقال): المطابقة إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة مختلفتين في المعنى"[1]، ويعرفه أحمد السيد الهاشمي أيضًا في قوله: " الطباق هو الجمع بين الشيء وضدّه في الكلام"[2].

وقد حفلت قصائد شعرائنا بمثل هذا اللّون من ألوان البديع المعنوي بنوعيه الإيجاب والسلب، ومن نماذج مطابقة الإيجاب الذي يقصد به" ما صرّح فيها بإظهار الضدين أو هي ما لم يختلف فيه الضدان إيجابًا وسلبًا"[3]، ومن أمثلته قول المنداسي في قصيدة" دَاوِيْ بِاللِّيْنْ أَجْرَاحِيْ"[4]:

الضُّرْ تْقَوَّى باللَّظَى وْحَالِي مْضَى فِيْ النُّومْ مْعَ الْيَقْضَة كِيْفْ حَالِيْ يْكُونْ.

[1]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص339.

[2]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار ابن خلدون، اسكندرية، (دت)، ص291.

[3]- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دت)، ص79.

[4]- ديوان المنداسي، ص76.

وظف الشاعر في هذا البيت مطابقة الإيجاب بين(النوم واليقضة) ليصوّر من خلاله شدّة إحكام الحبّ بقبضته على تلابيبه حتّى انهكه، فلم تذق جفونه الراحة والسكينة سواء في نومه أو في يقضته، وهذه المطابقة جسدت معاني الحيرة والألم والمعاناة إزاء ما يفرضه قانون الحب على المحب.

ونجد مطابقة أخرى من هذا النوع عند الشيخ علي كورة في قصيدة" حَوَسْتْ نْواجَعْ الْمْحَالْ"[1] :

وْنْشَدْ عْلَى الْعْزِيْزْ رُوحِيْ وَعْدُويَا دَايْرُوا صْدِيْقْ.

وردت المطابقة هنا بالإيجاب بين(العدّو والصديق)، كي يعبر الشاعر به عن ألم الهوى وتباريحه، بسبب الوشاة والحاسدين الذين كان الشاعر يُحْسِّنُ الظَّن فيهم كأصدقاء له، غير أنّهم أظهروا له العداء، وكانوا سببًا في هجران وفراق الحبيب عنه.

كانت هذه بعض الأمثلة عن مطابقة الإيجاب التي حفلت بها قصائد شعرائنا، كما ورد نوع آخر منها أيضًا عُرفَ بالسَّلب وهو" ما صُرّح فيها بإظهار الضدين، أو هي ما إختلف فيها الضدّان ايجابًا وسلبًا"[2]، مثل قول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة "قِصَّةْ مَزَغْرَانْ"[3]:

الْلِيْ حِضْرُواَ جَاهْدُوْا وُمْشَاوُا وُالْبَعْضْ مِنْ الْنَّاسْ مَا حِضْرُوشِ.

فالمطابقة هنا هي في الجمع بين(حِضْرُواَ ومَا حِضْرُوشِ)، وهي حاصلة بايجاب الحضور ونفيه، وقد استعان بها الشاعر للحديث عن أهل المنطقة من السكان المحليين الجزائريين الذين حضروا أو لم يحضروا واقعة مزغران للجهاد مع الأتراك ضد جيوش الاسبان أعداء الدّين والوطن.

[1]- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ص17.

[2]-عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص80.

[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص187.

وهناك مثال آخر لهذا النوع من المطابقة ورد عند ابن مسايب في قصيدة " يَا قَاَمِةْ غُصْنْ اْلِيَاسْ"[1]:

وُحْشَكْ يْشَيِبْ مَنْ لاَ يْشِيْبْ وُالْقَلْبْ فِيْ تِهْوُاسْ.

نجد المطابقة هنا في الجمع بين(يْشَيِبْ ولاَ يْشِيْبْ)، وهي حاصلة بايجاب الشيب ونفيه، وقد استعان الشاعر بهذا النوع من الضّد، للإفصاح لما يعانيه من شدّة الأشواق ولما يلاقيه من قساوة الحبيب وصدوده، كما أنّ الشوق في تصوره يُغيّر ويبدّل لون شعر الإنسان من السّواد إلى البياض ويترك قلبه في عذاب حتى يأتيه الوصال.

اعتمد شعراء الملحون على المقابلة، وهي نوع من التضاد بين الجمل والجمع بينهما في ترتيب واحد متتالي، يعرفها السيد أحمد الهاشمي في قوله: " وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثمّ يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب"[2]، ومثال ذلك قول سيدي الأخضر بن خلوف في قصيدة " أَلْفْ اِسْتَمْثْلُوا كْلاَمِيْ"[3]:

نَعْمْ لاَ جُلُهْ اِنْفْتَحَتْ الْجَنَّةْ الْخَضْرَاء بِهْ حْرِمْ الْحْرَامْ وُحَلْ الْحْلاَلِيْ.

تتجلى المقابلة في الشطر الثاني من هذا البيت(حْرِمْ الْحْرَامْ وُحَلْ الْحْلاَلِيْ)، ليقدّم من خلالها الشاعر العبرة والموعظة للمتلقي، ويُرسِّخَ الفكرة التي مفادها أنّ الله تعالى خلق الجنّة من أجل خير خلقه عليه الصلاة والسلام، وبها يجزي عباده الصالحين الذين ابتعدوا عن الحرام وأتمروا بالحلال.

ووظف ابن التريكي أيضًا المقابلة في زجله" نِلْتَ الْمَرَامْ"[4]:

مَا أَحْسَنَ الْقُرْبَ مِنْهُمْ وَ أَقْبَحَ الْبُعْدَ عَنْهُمْ.

فهذا البيت الشعري مثلما هو واضح كلّه مقابلة، فقد أورد الشاعر في الشطر الأوّل منه جملة تحمل معنى الإيجاب، الذي يدّل على حالة انشراحه لقُربِه من أهل المقام

[1]- ديوان ابن مسايب، ص66.

[2]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص292.

[3]- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، ص62.

[4]- ديوان ابن التريكي، ص 57.

المحمدي، وجمعها بجملة أخرى في الترتيب نفسه مضادّة لها، بمعناها السلبي الذي يدّل على حالة انقباضه لبُعْدِه عن أهل الديار المقدسة، وقد استطاع الشاعر من خلال هذه المقابلة توضيح وتوصيل المعنى المقصود إلى المتلقي في أحسن صورة عن طريق التضاد بين هاتين الجملتين.

وخلاصة كلّ هذا أنّ دراسة الموسيقى في الشعر الملحون، إن لم تَقُم على الوزن الذي حدّده الخليل بن أحمد الفراهيدي، إلاّ أنّها ترتكز على عناصر إيقاعية خارجية كالوزن والقافية، وأخرى داخلية تنشأ عن ذلك التآلف والتوافق الحاصل في جرس الألفاظ وخاصية التكرار الصوتي والبلاغي للمحسنات اللفظية والمعنوية، كالتصريع والجناس والطباق والمقابلة، وغير ذلك ممّا له صلّة بتفعيل الحركة الإيقاعية الداخلية للقصيدة شأنها في ذلك شأن الشعر الفصيح.

ويبقى البحث عن إيجاد أوزان خاصة بالشعر الملحون الجزائري بصفة خاصّة والعربي بصفة عامّة صعب المنال، لخصوصية لغته بالدرجة الأولى، التي تختلف من منطقة إلى أخرى، بل نجدها تختلف في المنطقة الواحدة، كما أنّه يحتاج إلى تأصيل وتوحيد المصطلحات العلمية، وإلى باحث متمكن يصوغ لنا أوزان الشعر الملحون في نظرية عروضية شاملة جامعة للشعراء والباحثين، وتكون سهلة التطبيق بعيدة عن التعقيد وفي متناول الدارسين والمتمرسين لهذا النوع من الإبداع الشعري.

خاتمة

عكس الشعر الملحون الجزائري في منطقة الشمال الغربي إبّان العهد العثماني مختلف مظاهر الحياة النفسية والاجتماعية والسياسية والدينية، التّي ساهمت في رسم ملامح وجدان الجماهير الشعبية، كما أظهرت النماذج الشعرية المدروسة رهافة مشاعر وأحاسيس شعراء الملحون وخيالاتهم الواسعة والخصبة في تصوير الأبعاد الفنية والجمالية للقصيدة الشعبية في المرحلة التّي قيلت فيها.

وقد تمخض عن هذا البحث جملة من النتائج يمكن استخلاصها فيما يأتي:

1- أدى الشعر الملحون دورًا هامّا في المرحلة التي حدّدناها لهذا البحث، من خلال التمثيل الصادق للبيئة التّي عاش فيها شعراء الملحون، فكانت معظم أشعارهم تعبيرًا عن مرارة الواقع المضطرب، ووسيلة للتنفيس عن شكواهم وآلامهم وأحزانهم وغربتهم.

2- ظهور النزعة الوجدانية على سجيّتها وتلقائيتها، إذ كثرت في أشعارهم الأنا الشاكية، الباكية، الحزينة، وكان أكبر دواعي الشعر الملحون الوجداني هو الإحساس بالألم الذاتي والجماعي، فأدى بالشعراء إلى التأمل في حالهم ومآلهم وبحثوا عن المأوى والملاذ في عالم الخيال والمرأة والطبيعة والدّين وإلى كلّ ما يأنسون إليه.

3- تعبير شاعر الملحون عن تجاربه الخاصة وتجارب الجماعة التّي ينتمي إليها من خلال رؤيته الذاتية، وقد برزت ذاتية الشاعر في كلّ المواضيع الشعرية التي تطرقنا إليها، فاتضح لنا من خلالها أنّه لا قيمة للشعر الذّي لا يتضمن انفعالات صاحبه ومعاناته الوجدانية.

4- تميّز الشعر الملحون بشدّة ارتباطه بالقضية الوطنية، التّي يعيش من أجلها أيّ شعب يريد الاحتفاظ بمقوّماته النفسية وبشخصيته وثقافته الأصيلة.

5- تشبع شعراء الملحون بتعاليم الدين الإسلامي، من خلال تعلقهم بالذات الإلهية وامتثالهم لأوامرها وحبّهم وولعهم لشخص الرسول صلى الله عليه وسلم، ومدحهم للصحابة والأولياء الصالحين، كما نجد في نصوصهم اقتباسات دينية سواء من النصوص القرآنية أو من الحديث النبوي الشريف، وقد استجاب شاعر الملحون في تعامله مع المعاني القرآنية والنبوية إلى دافعين، أحدهما ذاتي خاضع لثقافته الشخصية واتجاهه الفكري والروحي، والآخر جماعي يخضع فيه لتأثير الوسط الاجتماعي.

6- محافظة شعراء الملحون على التقاليد القديمة للقصيدة العربية شكلا ومضمونًا لأنّهم وجدوا في التراث الأدبي العربي منبعًا ثريًا لتجاربهم الشعرية الوجدانية، ويتضح ذلك من خلال لغتهم الشعرية، التي امتازت بالعفوية والبساطة والمتداول العامّي القريب من الفصيح، والأمر ذاته بالنسبة للصورة الشعرية التي ارتكزوا فيها على الأساليب البلاغية المألوفة في التراث الأدبي العربي، للتصوير والإفصاح عن أحاسيسهم ومشاعرهم والتعبير عن مواقفهم إزاء الواقع، أمّا بالنسبة للموسيقى الشعرية فقد وجدنا في قصائدهم بعض التفاعيل الموجودة في الوزن الخليلي، بالرغم من عدم تقيّد هذا اللّون الشعري بهذا الوزن شأنه في ذلك شأن لغته التي لم تتقيّد بالفصيح.

7- تمكّن الشعر الملحون في منطقة الشمال الغربي الجزائري إبّان فترة الحكم العثماني من احتلال مكانة هامة في وجدان الجماهير الشعبية، فصوّر مختلف اهتمامات الشعراء، الذين عبّروا عن أحاسيسهم ومشاعرهم الخاصة والعامة حول مختلف القضايا التي هزّت وجدانهم، ومن ثمّ يتبّين لنا إلى أي حدّ كان الشعر الملحون مرآة صادقة لأحداث تلك الفترة من تاريخ المنطقة، تجاوزت حدود الجماعة المحلية آنذاك، واستمر تداوله والتغني به إلى يومنا هذا.

8- يعد الشعر الملحون مادّة أدبية غنية بموضوعاته وخصائصه الفنية والجمالية التي لا يمكن إهمالها أو إحتقارها، لذا ينبغي دراسته دراسة علمية موضوعية شأنه في ذلك شأن الأشكال الأدبية الأخرى.

كانت هذه أهمّ النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا، ويبقى المجال مفتوحا أمام الباحثين والدارسين للكشف عن خبايا تراث شعرنا الملحون، الذي لازال الكثير منه يحتاج إلى البحث المعمّق والدراسة الجادّة، التي تمكّننا من الحفاظ عليه من الضياع والاندثار، وإعادة الاعتبار لموروث السّلف.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصحف الشريف برواية حفص.

أولا- الدواوين والمجاميع الشعرية.

ابن مسايب

1.ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم الخفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م.

2.ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع تلمسان، الجزائر،2001م.

أبي مدين بن سهلة

3.ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2007م.

أحمد بن التريكي

4.ديوان أحمد بن التريكي الملقب ابن زنقلي، جمع وتحقيق، عبد الحق زريوح، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر،2001م.

أحمد حمدي

5.ديوان الشعر الشعبي، شعر الثورة المسلحة، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، (دت).

بن المُلَوَّح

6.ديوان قيس بن المُلَوَّح، مجنون ليلى، دراسة وتعليق يُسري عبد الغني، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1999م.

محمد مفلاح

7.أعلام من منطقة غليزان، ج2، دار المعرفة، الجزائر، 2008م.

8.شعراء الملحون بمنطقة غليزان، من العهد العثماني الى غاية القرن العشرين (تراجم ونصوص) مطبعة دار هومة، الجزائر،2008م.

محمد مرابط

9.كتاب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تحقيق عبد الحميد حاجيات الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.

محمد القاضي

10.الكنز المكنون في الشعر الملحون، مركز البحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، 2007م.

المنداسي

11.ديوان المنداسي، تحقيق وتقديم رابح بونار، موفم للنشر، الجزائر،2011م.

12.ديوان المنداسي، تحقيق وتقديم محمد بكوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،(دت).

سيدي الأخضر بن خلوف

13.ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، شاعر الدّين والوطن، جمعه وقدمه، محمد الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر،2001م.

14.حياته وقصائده، ج1، منشورات جمعية آفاق، مستغانم دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2006م.

الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة

15.ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، جمع وتحقيق محمد الحبيب حشلاف ومحمد بن عمرو الزرهوني، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال، الجزائر، ط1، 2001م.

الشيخ عبد القادر بطبجي

16.ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي، تحقيق وتقديم عبد القادر غلام الله، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م.

ثانيا: المعاجم والموسوعات

ابن منظور

1.لسان العرب، ج15، دار الإحياء التراث العربي بيروت، لبنان، ط3، 1999م.

أبو البقاء أيوب ابن موسى الحسين الكفوي

2.الكليات- معجم في المصطلحات والفروق اللّغوية- مؤسسة الرسالة للطّباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998 م.

أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء الرازي

3.معجم مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي بيروت، لبنان، ط1 2001م.

أحمد محمد عبد الخالق

4.معجم السمّات الوجدانية في وصف الشخصية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط1، 2004م.

جبور عبد النور

5.المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2 ،1984م.

خير الدين الزركلي

6.الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين،ج3 دار العلم للملايين بيروت، ط5، 1980م.

علي ابن محمد الشريف الجرجاني

7.كتاب التعريفات، مكتبة لبنان ،(دط)، 1985م.

مجدي وهبة

8.معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط1، 1984م.

مجمع اللّغة العربية

9.المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4 2004م.

معجم الوسيط

10.دار الأمواج، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.

المنجد في اللغة والإعلام

11.دار المشرق، بيروت، لبنان.

محمد التونجي

12.المعجم المفضل في الأدب، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1993م.

محمد علي التهانوي

13.موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم،ج2، مكتبة ناشرون، لبنان ط1، 1996م.

ثالثا: المصادر

ابن جنّي

1.الخصائص، ج1، تح محمد علي النّجار، دار عالم الكتب، بيروت، ط2 1983م

ابن كثير

2.تحفة النبلاء من قصص الأنبياء، ضبطه وعلق عليه غنيم بن عباس بن غنيم مكتبة الصحابة، جدّة، السعودية، ط1، 1998م

3.تفسير القرآن العظيم، ج4، تحقيق سامي بن محمد السلامة دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999م.

ابن رشيق القيرواني

4. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار السعادة، مصر، ط3، 1963م.

ابن هشام

5.كتاب السيرة، تهذيب عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان، (دت).

ابن هطال أحمد التلمساني

6.رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري، تحقيق وتقديم محمد عبد الكريم، عالم الكتب، مصر، ط2 1969م .

أبو الحسن حازم القرطاجني

7.الباقي من كتاب القوافي، تقديم وتحقيق علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1997م.

8.منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.

أبو العباس الغبريني أحمد بن أحمد بن عبد الله

9.عنوان الدّراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، حققه عادل نويهض، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979م

أبو علي الغوثي بن محمد

10. كتاب كشف القناع عن آلات السماع، موفم للنشر الجزائر 1995م

أبو العباس عبد الله ابن المعتز

11. كتاب البديع، شرحه وحققه عرفان مطرجي مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012م.

أبو الهلال العسكري

12. كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي

13. دلائل النبوة ومعرفة أحوال صاحب الشريعة السفر السادس، علق عليه عبد المعطي قلعجي، دار الريان للتراث، القاهرة، ط1 1988م.

أبو محمد القاسم السجلماسي

14. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980م.

أبو منصور عبد المالك بن محمد بن اسماعيل الثعالبي

15. الكناية والتعريض، تحقيق عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

أبو عثمان بن بحر الجاحظ

16. الحيوان، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1998م.

أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي

17. الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق وتقديم الشيخ المهدي البوعبدلي، عالم المعرفة للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2013م.

أحمد بن المقري التلمساني

18. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج1 حققه د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، 1408هـ/1988م.

أحمد مصطفى العلاوي

19. الفوائد الغيثية الناشئة عن الحكم الغوثية، ج1، المطبعة العلاوية بمستغانم، ط2، 1989م.

الحاج رمضان شاوش

20. باقة السوسان في التعريف بحاضرة تلمسان عاصمة دولة بني زيان، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2011م

الخطيب القزوني

21. الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت) .

السكاكي

22. مفتاح العلوم، علق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 1987م

صفي الدّين الحلّي

23. شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب النشاوي دار صادر بيروت، ط2، 1992م.

ضياء الدّين بن الأثير

24. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ق1، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة دط، دت.

عبد الرحمن بن خلدون

25. مقدمة ابن خلدون، تحقيق أحمد جاد، دار الغد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007م.

عبد القاهر الجرجاني

26. أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ط1، 1991م .

27. دلائل الاعجاز، تعليق أبو فهد محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ط3، 1992م.

علي بن يوسف الشطنوفي

28. بهجة الأسرار ومعدن الأنوار في مناقب الباز الأشهب عبد القادر الكيلاني، دراسة وتحقيق جمال الدّين فالح الكيلاني، المنظمة المغربية للتربية والثقافة والعلوم فاس، المغرب، ط2، 2013م.

محمد أبو راس الناصر المعسكري

29. الدرة الأنيقة في شرح العقيقة، تحقيق وتقديم أحمد أمين دلاّي، المركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران الجزائر،2007م.

محمد أحمد بن طباطبا العلوي

30. عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 2005م.

محمد بن عبد الله بن مالك الأندلسي

31. متن ألفية ابن مالك في النحو والصرف، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

رابعا: المراجع

ابتسام أحمد حمدان

1. الأسس الجمالية لإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب سوريا، ط1 1997م.

إبراهيم الداقوقي

2. فنون الأدب الشعبي التركماني، مطابع دار الزمان، بغداد، ط1، 1962.

إبراهيم عبد القادر المازني

3.حصاد الهشيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1999م .

ابن خليفة عليوي

4.معجزات النبيّ المختار من صحيح الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1991م

أبو القاسم الشابي

5.الخيال الشعري عند العرب، دار المعارف للطباعة والنشر سوسة، تونس 1998م.

أبو القاسم سعد الله

6.أبحاث وأراء في تاريخ الجزائر، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2 1981م.

7.تاريخ الجزائر الثقافي(1500م-1830م)، ج2، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط2 2005م

8.تاريخ الجزائر الثقافي(1500-1830)، ج،2 دار الغرب الإسلامي بيروت، ط1 1998م.

9.شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ط3 1984م.

أحمد أمين

10. النقد الأدبي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1952م.

أحمد أحمد البدوي

11. أسس النقد الأدبي عند العرب، النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ط6، 2008م.

أحمد بحري

12. الجزائر في عهد الدايات، دراسة للحيات الإجتماعية إبّان الحقبة العثمانية، ج2، دار الكفاية، الجزائر، 2013م.

أحمد المعداوي المجاطي

13. ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء، المغرب ط4، 2010م.

أحمد توفيق المدني

14. حرب الثلاثمائة سنة بين الجزائر وإسبانيا 1492-1792، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، دط، دت.

15. كتاب الجزائر، ج1، المطبعة العربية(د، ت)

أحمد حسن الزيات

16. تاريخ الأدب العربي، دار الشرق العربي، لبنان، بيروت (دط)، (دت).

أحمد قنشوبة

17. الشعر الغض- اقترابات من عالم الشعر الشعبي- الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، (د.ت).

إحسان عباس

18. فنّ الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط2، 2011م.

إميل ناصف

19. أروع ما قيل في الوجدانيات، دار الفضائل للإنتاج الإعلامي سوريا، ط1 2009م.

أنس داود، عبد الرحمن شكري

20. نظرات في شعره، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دت)، 1986م.

انطونيوس بطرس

21. الأدب تعريفه- أنواعه- مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس لبنان،(دط)، 2005م.

ايمان الكيلاني

22. بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2008م.

بلقاسم بن عبد الله

23. دراسات في الأدب والثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين دار هومة، الجزائر، ط1، 2001م.

بوزياني الدراجي

24. أدباء وشعراء من تلمسان، ج1، دار الأمل للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

بوشتي ذكي ومحمد المسعودي

25. مختارات من الغزل الأمازيغي، الانتشار العربي بيروت لبنان، ط1، 2006م.

بولرباح عثماني

26. دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر ط1، 2009م.

التلي بن الشيخ

27. دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة،(1830-1945) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ،1983م.

28. دراسات في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م.

29. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1990م.

توفيق ومان

30. أنطولوجيا صوت المكنون في الشعر الملحون، منشورات المكتبة الوطنية الجزائر، 2007م.

جابر عصفور

31. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983م.

32. النقد الأدبي- مفهوم الشعر(1) دراسة في التراث النقدي- دار الكتاب المصري، ط1، 2003م.

جميل عبد المجيد

33. البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.

حسن الغرفي

34. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م.

حسين علي محمد

35. الأدب العربي الحديث، الرؤية التشكيل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، 1999م.

حسين نصار

36. الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، بيروت، لبنان، ط2 1980م.

37. القافية في العروض والأدب، الناشر مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، القاهرة، ط1، 2001م.

حمدي الشيخ

38. جدلية الرومانسية والواقعية في الشّعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث مصر، ط1، 2005م.

حنا الفاخوري

39. تاريخ الأدب العربي، دار اليوسف للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان (دط)، (دت).

حواس برّي

40. شعر مفدي زكريا- دراسة وتقويم- ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1994م

رمضان عبد التواب

41. لحن العامة والتطوّر اللغوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ط2، 2000م.

رمضان عبد الله

42. أصوات اللّغة العربية بين الفصحى واللّهجات، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، ط1، 2006م.

سحر سامي

43. شعرية النّص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدّين بن العربي الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2005م.

سعد اسماعيل شلبي

44. الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب للطباعة الفجالة، القاهرة ط2، (د.ت).

السعيد الورقي

45. لغة الشعر العربي الحديث، مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، (دط)، 2005م.

سعيدي محمد

46. الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1998م.

سلامة موسى

47. الأدب الشعبي، مكتبة الأنجلو المصرية، (دط)، 1956م.

سماعيلي زوليخة المولودة علوش

48. تاريخ الجزائر من فترة ما قبل التاريخ إلى الاستقلال، دار دزاير أنفو الجزائر، ط1، 2013م

السيد أحمد الهاشمي

49. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار ابن خلدون، اسكندرية (دت).

سيد أحمد سقال

50. الولي الصالح سيدي بومدين، منشورات مطبعة ابن خلدون، تلمسان، 1993.

سيد خضر

51. التكرار الايقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ مصر، ط1 1998م.

سيد قطب

52. مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، دار العربية للنشر والتوزيع بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

شفيع السيد

53. النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ط1، 2006م.

54. نظرية الأدب، دراسة في المدارس النّقدية الحديثة، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 2008م.

شكري عزيز الماضي

55. محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة الجزائر، ط1 1984م.

شوقي ضيف

56. في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، جمهورية مصر العربية ط6 1981م.

صالح خرفي

57. الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.

58. شعر المقاومة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (دت).

عباس الجراري

59. قصيدة الملحون إبداع وتجديد، منشورات عكاظ، الرباط، 1989م.

60. من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط، (دت)

61. الزجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأمنية، الرباط ط1، 1970م.

عرفان مطرجي

62. كتاب البديع، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012م.

عباس محمود العقاد

63. خلاصة اليومية والشذور، (الأدب والنقد 1)، المجلد24، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1990م.

64. ساعات بين الكتب، (المجموعة الكاملة، الأدب والنقد3) مجلد 26 دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1984م.

65. شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، (دط)، (دت).

عبد الحليم محمود

66. دلائل النبوة، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1991م.

عبد الحميد بورايو

67. الأدب الشعبي الجزائري، دراسة للأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007م.

68. القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986م.

عبد الحميد هيمة

69. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2005م.

عبد الرحمان بن محمد الجيلالي

70. تاريخ الجزائر العام، ج3، شركة دار الأمة، الجزائر، دط 2009م.

عبد الرحمن شكري

71. دراسات في الشعر العربي، جمع وتحقيق محمد رجب البيومي دار المصرية اللّبنانية، (دط) (دت).

72. ديوان عبد الرحمن شكري، جمعه وحققه نقولا يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،(دط)، 2000م.

عبد الرحمن عبد الحميد علي

73. النص الأدبي في العصر الحديث، بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، (دط)2005م.

عبد العزيز عتيق

74. علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1985م.

75. علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1987م.

عبد القادر القط

76. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النّهضة العربية بيروت لبنان، ط2، 1981م.

عبد القادر المازني

77. الشّعر غاياته ووسائطه، تحقيق فايز ترحيني، دار الفكر اللّبناني، بيروت ط2، 1990م.

عبد القادر عبد الجليل

78. الأصوات اللغوّية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط1 1998م.

79. علم الصرف الصوتي، دار الأزمنة، عمّان، 1998م

عبد القادر فيدوح

80. دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، ط1، 1993م

عبد القادر فيطس

81. التشكيل الفنّي للشعر الملحون الجزائري- مهاد نظري ودراسة تطبيقية- دار هومة، الجزائر 2014م.

عبد الكريم راضي جعفر

82. رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط1، 1998م.

عبد الكريم قديفة

83. أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة - الشعراء الرواد – منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط2، 2007م.

عبد الله التطاوي

84. المعارضات الشعرية، أنماط وتجارب، دار قباء، القاهرة 1998م.

عبد الله درويش

85. دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة العزيزية، ط3، 1987م.

عبد الله ركيبي

86. الشعر الديني الجزائري الحديث، الشعر الديني الصوفي، ج1، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009م.

عبد الله شقرون

87. نظرات في الشعر الملحون، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

عبد الله كوش

88. لغة الملحون، مقاربة اجتماعية لغوية، مطبعة المناهل، الرباط ط1، 2002م.

عبد المالك مرتاض

89. العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2012م.

عبد الوهاب النجار

90. قصص الأنبياء، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان ط3، (دت).

عبيد بوداود

91. معسكر، المجتمع والتاريخ، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر،دط، 1435هـ/2014م.

عثمان سعيدي

92. الجزائر في التاريخ، شركة دار الأمة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2003م.

عثمان موافي

93. دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر،2000م.

العربي دحو

94. الشعر الشعبي والثورة التحريرية، بدائرة مروانة من(1955- 1962)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1988م.

95. الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ج1، بمنطقة الأوراس من 1954-1962م، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1989م.

96. دراسات وبحوث في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر.

97. مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2007م،

98. موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، النشأة، المضمون، البناء، نصوص المقاومة والثورة التحريرية نموذجًا، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

العربي الحمداوي

99. شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب (1930-1960)، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء،1998م.

عز الدّين اسماعيل

100. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط3، 1981م.

عصام موسى هادي

101. صحيح قصّة الإسراء والمعراج، الدّار العثمانية، عمّان، ط1، 2004م

عفيف نايف حاطوم

102. الغزل في العصر الأموي، دار صادر، بيروت، ط1 1997م.

علي البطل

103. الصورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني هجري، دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1971م.

علي بولنوار

104. الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2010م.

علي عشري زايد

105. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.

106. بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، 1978م.

عمارية بلال

107. دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989م.

عمر أحمد بوقرورة

108. دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004م

109. الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، 1945-1962م، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، دت.

عمر بوشموخة

110. جماليات الموسيقى العربية، وزارة الثقافة، عاصمة الثقافة العربية الجزائر،2007م.

عمر فروخ

111. تاريخ الأدب العربي، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981م.

عيسى علي العاكوب

112. العاطفة الإبداع الشعري، دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1 2002م.

فؤاد القرقوري

113. أهم مظاهر الرومانطيقية في الأدب العربي الحديث، وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 2006م.

فتحي أحمد عامر

114. من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة الشعر والشاعر، الناشر منشأة المعارف، بالإسكندرية،(دط)، (دت).

فريدة موساوي

115. المفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب، عالم الكتب، الجزائر 2010م.

فهد ناصر عاشور

116. التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الأردن، ط1، 2004م.

ماجد شُبّر

117. الأدب الشعبي العراقي، دار الكوفان، لندن، ط1، 1995م.

مبارك بن محمد الهلالي الميلي

118. تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج3، مكتبة النهضة الجزائرية الجزائر دط، دت.

محمد أحمد ربيع

119. في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع عمّان، ط2 2006م.

محمد أحمد قاسم ومحي الدّين ديب

120. علوم البلاغة(البديع والبيان والمعاني) المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس لبنان، ط1، 2003م.

محمد البشير الإبراهيمي

121. التراث الشعبي والشعر الملحون(أو الزجل) في الجزائر تحقيق عثمان سعدي، دار الأمّة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2010م.

محمد الصالح البجاوّي

122. الأدب الشعبي الجزائري- الأمثال و الحكم- دار الجائزة الجزائر ط1، 2009م.

محمد الفاسي

123. معلمة الملحون، ق1/ج1، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية 1986م.

124. معلمة الملحون، ج2/ق2، تراجم شعراء الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية،1992م.

محمد المرزوقي

125. الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، 1967م.

محمد بوزواوي

126. الحديث في البلاغة والعروض، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م، ص49.

محمد جلاوّي

127. التراث والحداثة في أشعار لونيس أيت منقلات، مطبعة الأوراق الزرقاء، البويرة، الجزائر، 2007م.

128. الشعر القبائلي التقليدي، دراسة وصفية تحليلية، مطبعة الأوراق الزرقاء، البويرة، الجزائر، 2009م.

محمد حسن عبد الله

129. الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981م.

محمد زغينة

130. المقالة الوجدانية في نثر أدباء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين (1926-1953م)، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، (دط)،2005م.

محمد زنيبر

131. شعر الملحون المغربي كظاهرة أساسية في تاريخ الثقافة المغربية منشورات عكاظ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1989م.

محمد صايل وآخرون

132. قضايا النقد القديم، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1990م.

محمد عبد الحفيظ كنون الحسني

133. السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، مطبعة الخليج العربي، تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2007م.

محمد عبد المنعم خفاجي

134. الأدب في التراث الصوفي، مكتبة دار غريب، القاهرة د.ت.

135. حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2002م.

محمد علي الهاشمي

136. العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، ط1، 1991م.

محمد علي سلطاني

137. المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، دمشق، ط1، 2008م.

محمد عناني

138. الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4 2010م.

محمد عنيمي هلال

139. الرومانتكية، دار العودة، بيروت، (دط)، 1973م.

140. النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973م.

141. النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة القاهرة، 1997م .

محمد مرتاض

142. الشعر الوجداني في المغرب العربي- من القرن الثاني الهجري إلى نهاية القرن الخامس الهجري- قراءة جمالية وفنية، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر،2015م.

محمد مصايف

143. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984م.

محمد منذور

144. الأدب ومذاهبه، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 2004م.

محمد ناصر

الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية،1925-1975م، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

محمد شحرور

145. القصص القرآني-قراءة معاصرة- ج2، من نوح إلى يوسف، دار الساقي بيروت، لبنان، ط1 2012م.

محمود ذهني

146. الأدب الشعبي، مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة القاهرة 1972م.

محمود عكاشة

147. أصوات اللّغة، دراسة في الأصوات ومخارجها وصفاتها وتماثلها الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، ط1، 2005م.

محمود مصطفى

148. العروض والقافية، تحقيق عمر فاروق الطّبّاع، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت، لبنان، 2005م.

مصطفى حركات

149. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، الجزائر 2007م.

150. نظرية الوزن، الشعر العربي وعروضه، دار الآفاق، الجزائر، 2005م.

151. نظريتي في تقطيع الشعر، دار الآفاق، الجزائر، 2002م

مصطفى درواش

152. تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر،(دط)، 2008م.

مصطفى صادق الرافعي

153. وحي القلم، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ط2، 1974م.

مصطفى فهمي

154. علم النفس، دار الثقافة، مصر،(دط)، (دت).

مصطفى مراد

155. 100 معجزة ومعجزة من معجزات الرسول صلى الله عليه وسلم، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 1999م.

منجلي الشملي

156. الفكر والأدب في ضوء التنظير والنقد، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان (دط)،1985م.

منير البصكري

157. الشعر الملحون في أسفي، منشورات مؤسسة دكالة عبدة للثقافة والتنمية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

نازك الملائكة

158. قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، ط3 1967م.

ناصر صبار

159. محمد بلخير شاعر الحكمة والحرب، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، 2004 م.

نبيلة إبراهيم

160. أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ط3، (دت).

نعيم الباقي

161. تطوّر الصور الفنية في شعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب سوريا، ط1، 1983م.

نعيمة هدى المدغري

162. نقد الشعر المغربي الحديث، مطبعة دار المناهل المغرب،(دط) 2013م.

نوارة ولد أحمد

163. شعرية القصيدة في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2008م.

نور الدّين السّد

164. الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر،1997م.

واصف أبو الشباب

165. القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة النشر، بيروت، 1988م.

يحي بوعزيز

166. الموجز في تاريخ الجزائر، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م.

يسرى محمد سلامة

167. جماعة الديوان(شكري، المازني، العقاد)، مؤسسة الثقافة الجامعية الإسكندرية، مصر، 1977م.

يوسف أبو العدوس

168. الاستعارة في النقد العربي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 1997م.

خامسا - المقالات والدوريات

أحمد حميد

1. مظاهر وتجليات التحوّل في مفهوم الشّعر ووظيفته في الخطاب الرومانسي المغربي خلال العقدين الأخيرين من عهد الحماية_ عبد السلام العلوّي_نموذجا، مجلة المناهل، (مغربية)، ع96/95 يونيو2013م.

أحمد زنيير

2.الذاتي والموضوعاتي في القصيدة المغربية الحديثة، مجلة المناهل ، (مغربية)، ع96/95 يونيو2013م.

أحمد قنشوبة

3.القصيدة، الرسالة في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة الآداب واللغات (جزائرية)، ع11 فيفري2013م

إبراهيم عبد الرحمن محمد

4.تراث جماعة الديوان النقدي- أصوله ومصادره- قراءة مقارنة - مجلّة فصول، (مصرية) ، مجلد3،ع4 سبتمبر1983م.

إبراهيم منصور الياسين

5.الرموز التراثية في شعر عزّ الدين مناصرة، مجلة جامعة دمشق (سورية) المجلد 26، ع03/ 04، 2010م.

بن لباد الغالي

6.حضور الولي في المخيال الشعبي، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية، (جزائرية)، ع04 نوفمبر2009م.

بسّام خلف بسّام

7.المقالة الأدبية عند مارون عبود، دراسة تحليلية، مجلة التربية والعلم، كلية التربية الرياضية، جامعة الموصل (عراقية)، المجلد14، ع04، 2007م.

فاروق خورشيد

8.السيرة الشعبية العربية، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام (كويتية)، المجلد19، ع2 سبتمبر1988م.

محمد الفاسي

9.شعر الملحون في الأدب المغربي ولماذا يسمّى بهذا الاسم، مجلة مجمع اللغة العربية، ج56 شعبان، 1405هـ/ ماي 1985م.

محي الدين خريف

10.أغراض الشعر الشعبي التونسي، مجلة الثقافة الشعبية، (مملكة البحرين) ع6 2009م.

نادية طاهر

11.البنية الموسيقية في شعر ابن مسايب، مجلة الحداثة، بيروت (لبنانية)، ع 58/57، 2001م.

لخضر لوصيف

12.أصالة المقطع اللغوي والعروضي في إيقاع الشعر الملحون الجزائري، مجلة الفنون الشعبية، (مصرية) ع 75/74أبريل- سبتمبر 2007م.

محمد بشير بويجرة

13.تجليات الأنا والغبن في الخطاب الشعري الشعبي، محاولة في رسم معالم الذات والآخر" قلبي تفكر الأوطان" نموذجا، مجلة إنسانيات، (جزائرية)، ع18/17، ماي- ديسمبر2002م.

محمد زوقاي

14.محاولة لتنظير عروض الشعر العامي، أو مدخل إلى البنية الإيقاعية في الشعر الشعبي، مجلة المعارف، (جزائرية)، القسم الثاني، ع 4 أفريل 2008م.

خالد علي الغزالي

15.أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، (سورية) المجلد 17، ع 2/1، 2011م.

طاهر قيقة

16.الغزل في الشعر الملحون التونسي، مجلة الفكر، عدد خاص "المهرجان القومي للشعر"، (تونسية)، ع4، جانفي، 1968م.

عبد الحميد هيمة

17.لغة الحب الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الخطاب الصوفي، (جزائرية)، ع1، 2007م.

عبد اللطيف حنّي

18.البنية الأسلوبية في الخطاب الشعري الشعبي-ديوان ابن مسايب نموذجًا- مجلة المخبر،(جزائرية)، ع8، 2012م.

19.المدائح النبوية في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة كلية الآداب واللغات (جزائرية)،ع11/10جانفي وجوان 2012.

20.جماليات قصيدة المديح النبوّي في الشعر الشعبي الجزائري- قصيدة العقيقة للمنداسي أنموذجًا مجلة مخبر الممارسات اللغوية، (جزائرية)، ع 03، 2011م.

21.نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين، ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجًا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها (جزائرية)، ع04 مارس2012م.

عبد المالك مرتاض

22.الشعر الشعبي الجزائري، مجلة التراث الشعبي، (عراقية)، ع2، السنة التاسعة، 1978م.

علي بولنوار

23.مقاربة في لغة الشعر الشعبي، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة (مصرية)، ع73/72 أكتوبر2006م- مارس2007م.

عبد الرحمن قوبي

24.الشعر الوجداني عند علال الفاسي- قراءة في غزليات الزعيم علال الفاسي- مجلة آفاق، (مغربية)، ع 66/65، 2001م.

عبد الوهاب الفيلالي

25.النزوع الديني في الشعر الملحون، ظواهره وموضوعاته حوليات كلية اللغة العربية، (مغربية) ع10، 1997م.

سادسًا - الملتقيات

أديب القسيس

10. الزجل اللبناني، الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي(الشعر الشعبي بين الهوية المحلية ونداءات الحداثة)، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، من 24 إلى 26 فيفري 2009م.

جورج زكي الحاج

11. الابداعية بين الفصحى والعامية، تفردية التركيب، الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي (الشعر الشعبي بين الهوية المحلية ونداءات الحداثة)، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، من 24 إلى 26 فيفري 2009م.

سعيد جاب الخير

12. العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون في الجزائر، محمد بن مسايب نموذجًا، الملتقى الوطني الأوّل حول التصوف في الأدب الشعبي الجزائري- دورة الشاعر أحمد بن معطار- منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، بدعم دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2007م.

عمر ديدوح

13. الدور الإعلامي للشعر الشعبي في تفعيل المشاعر الوطنية –أعمال الملتقى الوطني حول مظاهر وحدة المجتمع الجزائري- من خلال فنون القول الشعبية، تيارت، 13-14 أكتوبر 2002م.

سابعا - الأطاريح والمذكرات

1- الأطاريح:

جمال سعادنة

1.الشعر الجزائري في العهد العثماني، موضوعاته وخصائصه الفنية مخطوط دكتوراه جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010، 2011م.

جمال علي زكي بسيوني

2.الاتجاه الوجداني في شعر مهيار الديلمي- دراسة في الرؤية والأسلوب- مخطوط دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الزقازيق مصر،2008م.

رحمة مهدي علي الريمي

3.بناء القصيدة الوجدانية عند شعراء المدينة المنورة المعاصرين مخطوط دكتوراه جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية 2005م.

عبد الحفيظ بورديم

4.تجربة الحضور في الشعر العربي الحديث، مخطوط دكتوراه، جامعة تلمسان الجزائر،1421هـ/1422هـ.

عطاطفة بن عودة

5.موقف النقد الأدبي الحديث من الشعر العربي، الديوان في الأدب والنقد والغربال أنموذجين مخطوط دكتوراه، جامعة تلمسان، الجزائر 2010-2011م.

2- المذكرات:

أحمد جاب الله

1.شعر شعراء الثورة، الربيع بو شامة- أنموذجا- مخطوط ماجستير في الأدب الجزائري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007م-2008م.

طول عبد الحكيم

1. شعر سيدي أحمد بن موسى الكرزازي، مخطوط ماجستير في الأدب الشعبي جامعة تلمسان،2001- 2002م.

عقيلة صخري

2. فنّ المقال عند محمد البشير الإبراهيمي، دراسة تحليلية، مخطوط ماجستير في الأدب العربي جامعة عين الشمس، مصر، 1990م.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر تقدير

إهداء

مقدمة .....أ- ح

مدخل: الأوضاع العامة بالمنطقة إبان العهد العثماني 02-24

الفصل الأوّل

منطلقات الأدب الوجداني

المبحث الأوّل: مفهوم الوجدان 26-31

المطلب الأوّل: المدلول اللغوّي 26-27

المطلب الثاني: المدلول الاصطلاحي.....27-31

المبحث الثاني: علاقة الشعر بالوجدان 31-37

المبحث الثالث: مفهوم الشعر الوجداني.....37-40

المبحث الرابع: سمات الشعر الوجداني.....41-45

المبحث الخامس: معايير الشعر الوجداني الغنائي 45-47

المطلب الأوّل: الذاتية 47-51

المطلب الثاني: العاطفة.....51-56

المطلب الثالث: الصدق 57-64

المطلب الرابع: الخيال 64-68

الفصل الثاني

النزوع الوجداني في الشعر الملحون الجزائري

موضوعاته وظواهره

المبحث الأوّل: الشعر الوطني 71-82

المطلب الأول: الموقف المؤيِّد..... 73-76
المطلب الثاني: الموقف المعارض..... 76-82
المبحث الثاني : شعر الغزل..... 82-98
المبحث الثالث : شعر الطبيعة..... 98-104
المبحث الرابع : الشعر الديني 104-155
المطلب الأول: محبة الله..... 106-108
1. التسبيح والتوحيد 108-111
2. التوسل 111-113
3. البسملة والدعاء..... 113-116
المطلب الثاني: المديح النبوي 116-118
1-حبّ الرسول صلّى الله عليه وسلّم 118-122
2-التغنّي بصفاته وجماله ومعجزاته صلّى الله عليه وسلّم..... 122-127
3-الشوق والحنين إلى زيارة مكة المكرّمة 127-135
4- الإكثار من الصّلاة والسّلام عليه صلّى الله عليه وسلّ..... 135-143
5-التّوسُّل إلى الرسول صلّى الله عليه وسلّم 144-148
المطلب الثالث: مدح الأولياء الصالحين 148-155

الفصل الثالث

الخصائص الشكلية للشعر الملحون الوجداني

المبحث الأول: اللُّغة الشعرية..... 157-223
المطلب الأول: مفهومها..... 157-160
المطلب الثاني: ماهية اللُّغة العامية..... 160-164
المطلب الثالث: اللُّغة العامية والإبداع الشعري 164-170
المطلب الرابع : مظاهر تشكيل لُغة الشعر الملْحُون 171-172
أوّلا: التشكيل البنائيّ للمفردة..... 172-198
ثانيا: التشكيل النّحوي..... 198-210

ثالثا: التّشكيل الصّوتي 210-223
المبحث الثاني :الصورة الشعرية 223-325
المطلب الأول: مفهومها 223-230
المطلب الثاني: مُكوّنات الصورة 230-263
أ. الصورة التشبيهية..... 234-246.
ب. الصورة الاستعارية..... 246-255
ج. الصورة الكنائية..... 256-263
المطلب الثالث: مصادر الصورة الشعرية 263-325
أولا: التراث الديني 264-303
ثانيا: التراث الأدبي 303-307
ثالثا: مظاهر الطبيعة 307-308
أ. الطبيعة الحية 308-319
ب. الطبيعة الجامدة 319-325
المبحث الثالث : الموسيقى الشعرية 325-371
المطلب الأول: مفهومها 325-328
المطلب الثاني: إشكالية ضَبْط أوزان الشعر الملحون 328-333
المطلب الثالث: الإيقاع الخارجي 333-356
ا.الوزن 334-342
ب.القافية 342-356
المطلب الرابع: الإيقاع الداخلي 356-371
خاتمة 373-375
قائمة المصادر والمراجع 377-410
فهرس الموضوعات 412-414

الملخص:

يعدّ الشعر الملحون الجزائري إبداعا أدبيا جديرا بالبحث والدراسة والتحليل، وهو ذو قيمة فنية وموضوعاتية، يجد فيه الدارس أو القارئ نفحات وجدانية أصيلة بعيدة عن أيّ تأثر مذهبي.

وقد أفصح شعراء الملحون من خلال ذاتهم عن ما يختلج في ذوات الآخرين الذين تقاسموا معهم تجربة الزمان والمكان، التي هزّت وجدان الجماهير الشعبية بمنطقة الشمال الغربي الجزائري إبّان العهد العثماني، الذي فرض على الذّات الجزائرية علاقة وجدانية أساسها الألم والحزن والخوف والقلق والشكوى والغربة، وفي كثير من الأحيان الدّمار والموت، فكان السبيل الوحيد للخلاص من هذا الواقع المؤلم هو لجوء شعراء الملحون إلى عالم المرأة والطبيعة والدّين للبحث عن الملاذ والأنس.

الكلمات المفتاحية: اتجاه، وجدان، ملحون جزائري، دراسة تحليلية.

Résumé :

Dotée d'une valeur artistique, la poésie lyrique algérienne est une créativité littéraire digne d'être objet d'études et d'analyses, elle est pour le lecteur la source d'un souffle d'amour et d'une jouissance d'esprit.

Les écrivains de La poésie lyrique ont exprimé ce que vivent les autres qui partagent avec eux l'expérience de l'espace et de temps, qui a secoué les masses populaires au nord-est d'Algérie durant la période Ottomane, qui a alors contraint l'algérien à souffrir des sentiments de douleur, de crainte de tristesse, d'anxiété, et d'effondrement pour la plupart de temps, ce qui a contraint les poètes à recourir au mondes de la femme, la nature, et la religion pour retrouver leur jouissance.

Mots clé : tendance, sentiment, poème lyriques, analyse.

Abstract :

Endowed with artistical value, algerian lyrical poems represent a literary creativity worth studiying and analysing.It is for the reader a source of a new lease of love and the pleasure of spirit.

The lyrical poem writers express the feelings of others who share with them the experience of space and time, that has shaked people in northwest Algeria during the Ottoman period, which forced the Algeian man to suffer from feelings of pain, fear, anxiety, sadness, and collapse for the most of time, the reason why poets found themselves forced to resort to new topics such as wife, nature and religion.

Key words : tedancy, feeling, lyrical poems, analysis.