الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

معهد الثقافة الشعبية
رقم الجرد 1748
تاريخ الوصول 2008
رقم الترتيب

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الإجتماعية
قسم الثقافة الشعبية

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي

الشعر الشعبي بمنطقة تلمسان

- الحوض نموذجا -

جمع و دراسة

إعداد الطالبة
عبدلي وهيبة نسرين

إشراف الأستاذ:
الدكتور : محمد سعيدي

أعضاء لجنة المناقشة :

– د.تيجيني بن عيسى	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
– د.محمد سعيدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا و مقررا
– د.عبد الحق زريوج	أستاذ محاضر	جامعة تلمسان	عضوا
– د. مصطفى أوشاطر	أستاذ محاضر	جامعة تلمسان	عضوا
– د. شعيب مغنونيف	أستاذ محاضر	جامعة تلمسان	عضوا

السنة الجامعية: 1427-1428 هـ الموافق لـ 2006-2007م

إهـــداء

- إلى روح والدي رحمه الله
- إلى أمي الغالية التي علمتني المثابرة و وقفت إلى جانبي حفظها الله
- إلى خطيبي العزيز هشام الذي ساعدني في إنجاز هذا العمل المتواضع
- إلى شقيقاتي و أشقائي : سميرة ، أمينة ، حفيظة ، سليم ، و إلى العزيز أحمد لا فرق الله شملكم أبداً.
- إلى كل صديقاتي و أحبتي في كل مكان
- إلى الباحث الموسيقي الذي حفّزني دائما على الوصول بومدين شافع بلعيد
- إلى روافد معرفتي ، أساتذتي
- إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة جهدي.

وهيبة نسرين عبدلي .

كلمة شكر

- أتقدم في هذه الكلمة بالشكر الجزيل و العرفان العظيم إلى أستاذي الفاضل الدكتور محمد سعيدي على ما قدمه من صادق النصح و سديد التوجيه، و لما أنفقه من جهد ووقت في متابعة هذه الرسالة و السهر على إخراجها إلى الوجود في أحسن وجه ممكن.
- كما أتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة و التي تفضلت بقبول مناقشة هذه المذكرة راجية أن تنال رضاهم.
- و بإذنه تعالى سآخذ في المستقبل بتوجيهاتها و اقتراحاتها و ملاحظاتها و آرائها السديدة.
- و الأخير أتقدم باسمى عبارات الشكر و التقدير إلى كلّ من ساعدني من قريب أو من بعيد في جمع مادة البحث جزاهم الله عني خير الجزاء.

وهيبة نسرين عبدلي .

مقدمة

لا تزال دراسة الفنون الشّعبية عامة ، و الشّعر الغنائي التلمساني خاصة تواجه عدة إشكاليات منهجية و على الرّغم من المجهودات الّتي بذلها بعض الباحثين والدارسين في تاريخ الشعر الغنائي لا تزال غير كافية لأنّ البحث في مجاله ليس سهلا و بسيطا بل يحتاج إلى تنقيب و تحليل في جميع ميادين المعرفة من أدب و علم اللهجات و التاريخ و علم الجمال وأنتروبولوجيا وميثولوجيا.... إلخ و ذلك للكشف عن أسراره و ألغازه وطلاسمه.

و هكذا فإن الحوفي شعر غنائي لا يمكن استثناؤه من أنواع الشعر الغنائي بمنطقة تلمسان أو بالأحرى مدينة تلمسان التي وجد فيها و أصبح منتشرا بها .

فالشّعر لا بد فيه من موسيقى و لا يمكن أن نتصوّر أو نطلق اسم الشعر الغنائي إذا لم يكن فيه للموسيقى اللفظية و للجرس الصوتي و للرنين أثر هذا ما وجدناه في شعر الحوفي.

و مساهمة مني في تعبيد هذا الدرب أتقدم ببحثي الموسوم بـ : الشعر الغنائي بمنطقة تلمسان – الحوفي نموذجا- جمع و دراسة .

الهدف من البحث :

يكشف الموضوع من خلال تركيبته الثقافية و الجمالية عن مستوى عال فيما ارتبط بضرورة ملحة تهدف إلى الحفاظ على التراث الموسيقي الغنائي بتلمسان من حيث جميع مقطوعات الحوفي و العمل على تدوينها خوفا من الضياع . فمن هذا المنطلق راودتني فكرة البحث في هذا الحقل و تبادر إلى أن آخذ زمام المبادرة في هذا الميدان في المنطقة التي أنتمي إليها تلمسان لأنه لا يزال جزء فيها لم تمتد إليه من الدارسين و الباحثين من جمع أو دراسة لهذا التراث العريق.

و إن رغبتي في إنجاز هذا البحث جعلتني أتخطى كل المصاعب فموضوع الشعر الغنائي شاسع و الحوفي فيه جوانب معقدة خفية حاولت جاهدة إعطاء بعضها الحق من البحث.

و كان سبيلي في هذا العمل عدّة من المصادر من المراجع القيمة القديمة و الحديثة تنوعت بتنوع مباحثها أذكر على سبيل المثال "أحمد السفطي" – دراسات في الموسيقى الجزائرية –"عبد

الحميد مشعل" – موسيقى الغناء العربي – "سليم الحلو" – الموسيقى النظرية و الموسيقى الشـــرقية – و "هنري جورج فاردمر" – تاريخ الموسيقى للعربية حتى القرن الثالث عشر .

"ابن خلدون" – المقدمة – "محمد بن رمضان شاوش" – باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان – "إبراهيم أنيس" – الأصوات اللغوية و في اللهجات العربية–...

زيادة على ذلك اعتمدت خاصة في الإلمام بجوانب الحوفي على رسالة دكتـــــوراه "يلـــس شاوش مراد" بعنوان: " Le hawfi poésie féminine et tradition oral au Maghreb" .

و كذا مرجع لـــ "عبد الرحمن محجوب" بعنوان :

" Un genre de poésie populaire typiquement tlemcenien le Hawfi".

و كانت هذه المراجع كلها سندا في إثراء البحث و إفادته.

و من العوامل التي دفعتني للدّخول إلى عالم الحوفي :

– حبي منذ الصغر لكل ما هو شعبي من عادات و تقاليد و على رأسها الأغنيـــة الحوفيـــة التلمسانية الأصلية حتى أنني قبل سنوات من اختياري لهذا الموضوع جالست بعض النسوة اللّواتي تحفظن هذا النوع من الشعر و دونته في مذكرة لي.

– قلة البحوث الميدانية و عزوف الدارسين عن هذا اللون الأدبي دفعـــــني لإثـــراء هـــذا الموضوع عسى اجتهادي الخاص يسهم في الحفاظ على الموروث الثقافي الشعبي.

– إن جزء مهما من التراث الموسيقي التلمساني مهدد بالضياع مع رحيل ركائز الـــــتراث الأندلسي و كذا الحافظين لهذا اللون فتسجيله روري ولازم.

– انتشال الشعر الحوفي من غياهب النسيان و اللامبالاة مما يسهل على الباحث الخوض في غماره و دراسته بيقين.

– محاولة سد النقص الذي تعاني منه المكتبة الجزائرية من مثل هذه الدراسات .

منهج البحث :

يتناول البحث تراثا شفويا و موضعيا ميدانيا متمثلا في الشعر الغنـــائي بمدينـــة تلمســـان فكان الجمع و البحث الميداني و المصادر السمعية الوسائل اللازمة لإنجاح هذه العملية .

وارتأيت أن أختار منهجا ملائما لطبيعة البحث خطته فاعتمدت المنهج الفني في حديثي عن الموسيقى العربية قديما و حديثا في بداية نشأتها ثم الموسيقى في الأندلـــس إلى غايـــة انتقالهـــا إلى تلمسان.

كما اعتمدت على المنهج التاريخي عندما تكلمت عن تاريخ الموسيقى الأندلسية ومميزاتهـــا وخصوصياتها.

و تطلب مني البحث المنهج في تفصيل و تحليل التغيرات الصوتية التي أصابت لهجة الحـــوفي التلمساني.

وقد قسمت هذه المذكرة إلى مدخل و فصول ثلاثة و خاتمة أضـــف إلى ذلـــك ملحقـــا وقائمة المصادر و المراجع.

ففي المدخل عملت على التعريف بمنطقة تلمسان تاريخيا و جغرافيا و وضحت فيـــه أهـــم الحقب التاريخية التي مرت بها هذه المنطقة ثم حددت موقعها الإستراتيجي الهام الذي جعلها محـــل الأنظار و أطماع الكثيرين من الفاتحين و النازحين إليها.

أما الفصل الأوول فخصصت لتاريخ الشعر الغنائي و علاقة الشعر بالغناء و ذكرت تاريخ الموسيقى العربية نشأة و تطورا ثم الموسيقى الأندلسية و تطورها و خصائصها عامـــة والموســـيقى الأندلسية بتلمسان خاصة.

و تطرقت في الفصل الثاني إلى أهم أشكال الشعر الغنائي بمنطقة تلمسان و التي تمتاز بالنوع و التعدد منها : (الأندلسي، حوزي، عروبي، أهازيج شعبية...).

و اقتصرت في الفصل الثالث على مظهر واحد من مظاهر الثقافة الغنائية التلمسانية والذي يشكل طابعا مميزا لهويتها و لبعدها الفني الحضاري و التاريخي وهو ما كان يحثنا مركـــزا عليـــه: "الشعر الحوفي" فقد افردته للدراسة الفنية الموضوعاتية و الإيقاعية و الصوتية تطبيقا على نماذج منه.

وأنهيت عملي بذكر أهم النتائج المتوصل إليها في شكل خاتمة لهذا البحث و ذيلته بملحـــق وقائمة للمصادر و المراجع وبفهرس تفصيلي للموضوعات.

و في آخر المطاف أشكر كل من ساهم من قريب أو بعيد في إثراء هذا البحث المتواضع .

عبدلي وهيبة نسرين

التاريخ : 06-03-2007.

المدخـــل

تعريـــف تاريخي و جغرافي
لمدينة تلمسان

أ) الموقع الجغرافي.

ب) لمحـــــة تاريخية.

الموقع الجغرافي :

تلمسان إحدى المدن الجزائرية عراقية في التاريخ وملتقى الحضارات وتلاقح الماضي بالحاضر، وهي تقع في أقصى الغرب الجزائري ، وتبعد عن الجزائر العاصمة بحوالي 700 كيلو متر، وعلى مقربة من الحدود الجزائرية المغربية ، "وتعتبر ملتقى الطرق الرئيسية الرابطة بين الشرق والغرب من جهة ، وبين الشمال والجنوب من جهة أخرى، وترتفع مدينة تلمسان عن سطح البحر بنحو 830م وتبعد عنه بنحو 60 كلم[1].

وقد جعلها هذا الموقع الاستراتيجي الرائع مركزا مهما للحرب و التجارة والسياحة والعلم والسياسة. ومكنها من الانفتاح مبكرا على مختلف التيارات الحضارية والفكرية.

دون أن يجنبها أخطار الحملات والتحركات ويقحمها في صراعات وحروب عديدة.

وهي تقع بين خطي طول 1° و 2° غربا وبين خطي عرض 33° و 35° شمالا. و تعتبر المدينة الوحيدة التي تجمع بين التل والصحراء. وتمتاز تضاريس تلمسان بثراء كبير وتنوع في سطح الأرض من جبال وتلال وسهول وأودية ومناخ جميل ومعتدل ، حيث أنشئت على سفح جبل يقيها من ريح السموم الآتية من الجنوب صيفا السيروكو وقد بنيت في منطقة تكثر بها أشجار الجوز. "وتحتوي تلمسان على أربع سلاسل جبلية تكاد تكون متوازية هي جبال تانوشفي المطلة على سبدو. ثم سلسلة جبال بني إسماعيل (بني صميل) الممتدة من أولاد ميمون شرقا إلى مدينة سبدو غربا . ثم سلسلة جبال رأس عصفور المطلة على سهول مدينة وجدة المغربية . ثم سلسلة جبال لالّة ستّي(جبل شوكة) المشرفة على مدينة تلمسان و في جنوب جبل الناظور"2. يقول المؤرخ يحي بن خلدون عن تلمسان "اعتقدت بسفح جبل ودون رأسه ببسيط أطول من الشرق إلى غرب عروسا فوقه منصّة. و الشّماريخ مشرفة عليها إشراف التّاج. على الجبين"[3]. ومنه فهي تطلّ على سهول خضراء واسعة الأرجاء تحدّها سلسلة من التّلال قليلة الارتفاع فتنصّب فوق تل مرقش يعكس مناظر خلاّبة لأودية التّافنة. "فتمتاز تلمسان بجودة تربتها واتّساع سهولها وحقولها الخضراء ومياهها العد باء و الصّالحة للسّقي , ممّا جعل منها جنّة

[1] محمد بن رمضان شلوش : بلقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان ، الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط1 ، سنة 1995 ، ص 25.
[2] نفسه ، ص 30.
[3] يحي بن خلدون : بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد ، الجزائر ، المجلد الأول ، سنة 1324هـ/1903م ، ص 15.

من الجنان تغصّ با لزّروع اليانعة"[1]. "فإقليم تلمسان فسيح من أوفر أقاليم المغرب خيرات ووسائل رخاء , فهي منطقة سهول و هضاب كثيرة الوديان وافرة الأمطار في الشتاء"[2].

فقد أصاب الخطيب بن مرزوق في قوله عنها: "يكفيك منها ماؤها و هواؤها".[3]

أما المثل الشعبي فيقول : "تلمسان بماها و هواها و تلحيفة نساها ما تنصابش في البلدان". فهواء مدينة تلمسان حسب الأطباء يعالج مرض الربو.

فاتكاء تلمسان على كتلة جبلية ذات ارتفاع نسبي مكّنها من الحصول سنويا على كمية معتبرة من الأمطار تزيد الغطاء النباتي وفرة و نوعية ، فهي على حدّ تعبير لسان الدين بن الخطيب : "خزانة زرع و مسرح ضرع و فواكهها عديدة الأنواع".[4]

زد على ذلك مناخ البحر المتوسّط المعتدل والقارّي يسودها ويتميّز بحرارته المرتفعة صيفا وبسقوط المطر شتاء، لذا تكثر بالمدينة أحوازها الينابيع والآبار السّهلة المنال "كما توحد بها عدّة أودية منها وادي الصّفصيف ، ووادي المفروش الذي يمتاز بشلّالاته "الوريط" البعيدة المنضور والّتي طالما تغنّى بها الشّعراء "[5].

فلم تكن تلمسان بحاجة لجلب مياه الشّرب "إذ استعملت مياه ساقية النّصراني المجلوبة من الوريط لتشغيل الأرحية ، أمّا مياه عين الفوّارة المجلوبة من هضبة "لالا ستّي" فقد استعملت للسّقاية العموميّة و لتزويد المحلاّت بالميّاه اللاّزمة لنشاطها".[6]

وتحدّث بن خلدون عن مناخ تلمسان بقوله "تقع تلمسان في الشّمال الغربي من المغرب الأوسط في الاقليم الرّابع من الأقاليم الفلكيّة السّبع. وهو يعدّ من أشدّ الأقاليم اعتدالا في المناخ وأكثرها وفرة للنّباتات والحيزان"[7]. الأمر الذي جعل مناخها جافّا و ملطفا بنسيم البحر المحمول عن طريق التّيار الشّمالي الغربي ، فيصير هواؤها منعشا وصحّيا . إضافة إلى وجود "عدّة معادن

---

[1] محمد بن رمضان شاوش : المرجع السابق ، ص 37.
[2] حسن مؤنس : تاريخ المغرب و حضارته... م2 ، ج3 ، ص 120.
[3] محمد بن رمضان شاوش : المرجع السابق ، ص 29.
[4] المقري : نفح الطيب ، ج9 ، ص 341.
[5] المرجع نفسه ص 37.- 43.
[6] يحيى بن خلدون : بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد ، ، الجزء الأوّل تحقيق و تعليق : عبد الحميد حاجيات ، المكتبة الوطنية ، الجزائر ، 1498هـ ، ص 10..
[7] المرجع نفسه ، ص 84.

كالحديد والرّخام والمرمر الذي صنعت به أعمدة وتيجان المساجد والأضرحة والقبور أثناء القرن الثّامن الهجري"[1].

كما يصفها "البكري" بأنّها قاعدة المغرب الأوسط "حيث تكثر بها الأسواق والمساجد والأشجار وأنهار عليها الطّواحين ، وهو نهر الصّفصيف الذي يصبّ في بركة عظيمة ويسمع لوقوعه فيه خرير شديد على مسافة ثّم ينبثق منها بحكمة مدبّرة إلى موضع يسمّى المهماز ، ثمّ يصبّ في البحر"[2].

فالدّارس لموقع تلمسان يلتمس عدّة عوامل طبيعية وأخرى سياسية واقتصادية واجتماعية قد تفاعلت لتعطينا مدينة متكاملة تضجّ بالحياة والحركة فسكنت لها القلوب وانشرحت لها الصّدور .

ب) لمحة تاريخية

يقول العبدري"تلمسان مدينة كبيرة سهلية جميلة المنضر ... بها للملك قصور زاهرات ،اشتملت على المصانع الفائقة ، و الصّروخ الشّاهقة والبساتين اللاّئقة ..."[3]

و يقول ابن خلدون : "أصبحت من أعزّ و أعظم معاقل المغرب و أحصر أمصاره..."[4]

و للموقع أسماء و ألقاب ، و أوّل اسم عرف به المكان و هو الاسم اللاتيني "بوماريا POMARIA" و الذي يعني البساتين لكثرة الحدائق و الأشجار. و كان الموقع آهلاً بالسكان قبل مجيء الرومان ، ثمّ أصبح عبارة عن تجمع سكاني أمازيغي اتخذه الرومان مستعمرة و مركزاً عسكريا لحراسة الطريق الرابط بين ألطاقا "أولاد ميمون". و نوميروس ، سيرووم "مغنية". أطلقوا عليه اسم "بوماريا".

"تعدّ تلمسان مدينة عريقة الأصل و التاريخ و الحضارة ، تعاقب عليها عدة دول و إمبراطوريات من بينها الإمبراطورية الرومانية و الوندالية و البيزنطية ، و أطلق عليها الرومان اسم "بوماريا"[5].

---

[1] أبو عبيد البكري : المغرب في ذكر بلاد إفريقية و المغرب سنة 1965م ، ص 76.
[2] محمد بن رمضان : المرجع السابق ، ص 43.
[3] ابن صفية : ملتقى حول تسيير المدن الكبرى ، مجلة تلمسان ، الموضوع : حفظ و حماية و تسيير المعالم التاريخية و الأثرية في مدينة تلمسان ، الجزائر ، ط2 من 2 إلى 5 أفريل ، 1988م ، ص 2.
[4] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[5] محمد بن رمضان : المرجع السابق ، ص 57.

و استمرت المدينة مركز تجمع سكاني بعد الفتح الإسلامي يحمل اسم "أقادير" اختصه " بنو يفرن" في منتصف القرن الثامن ، و حكمه بعدهم "بنو خزي" إلى أن وفد عليه إدريس الأوّل فأنشأ بها المسجد في أواخر القرن الثامن ، و طوّرها ابنه من بعده.

و أقادير كلمة أمازيغية تعني باللهجة المحلية "الحصن أو الصخرة المنيعة ، و ربما كان مشتقا من لفظ أغادير أي جدار المدينة الحصين"[1].

هذا ما أدى إلى تسميتها بالمدينة المحصّنة أو مدينة الجدار القديم ، و جعل السكان الأقدمين يرون بأنّه هو المعنى في قصّة الخضر التي وردت في القرآن الكريم ، و قد أنكر ابن خلدون هذا الرأي. و يرجع مصدر التباس المؤرخين العرب و الذي "مؤداه أن النبيّ سليمان عليه السلام قد حلّ و أقام بها مدّة شهر كامل ، و أنّ جدار الخضر قد أقيم بها"[2]. و لربّما المعني بالذكر هو سليمان بن عبد الله بن الحسن أخ إدريس الأكبر ، و كان قد دخلها فعلاً و نصّبه أخوه وليا عليها (172هـ - 789م). أمّا الجدار هنا فهو بمعنى السور المحيط بالمدينة و ليس الجدار المذكور في سورة الكهف.

و لعلّ الأسطورة التي تناقلها أهل تلمسانه بأن الخضر كان حاملا مدركا للعلم الإلهي تام برفقته موسى عليه السلام. و قد ارتكب الخضر أثناء السفر أعمالا كثيرة جائزة عادت من بعد على أصحابها بالنفع. و اتضحت فيها بعد أنها مطابقة للعناية الإلهية كل التطابق.

لقد وصل الخضر و موسى عليه السلام إلى مدينة لا يرحب سكانها كثيرا بمن يترل ضيفا عليها ، فلم يقبل السكان إذن ضيافتهما ، و لكن بالرغم من هذه المعاملة التي لقيها الخضر و موسى عليه السلام فقد قاما بإعادة بناء جدار تداعى للسقوط دون أن يطالبا بأيّ أجر ، و كان هذا الجدار ملكا ليتيمين هدّماه فيما بعد و وجدا في أحشائه كترا اكتنزه أبوهما قديماً.

و يثور ابن خلدون على التلمسانيين الذين يدّعون أنّهم أصحاب هذا الجدار الشهير و يقول : "ينبغي أن يعتبر هذا التبأ بمثابة أسطورة من صنع أناس فطروا على التحيّز ، فيمجّدون مسقط رأسهم كما يمجّدون العلوم التي يدرسونها و يفتخرون بالمهن التي يمارسونها"[3].

---

[1] يحيى بن خلدون : بغية الرواد ، ج1 ، ص 20.
[2] عبد الوهاب بن منصور : تحليل لغوي و تاريخي لأسماء و ألقاب دعيت بها حاضرة المغرب الأوسط ، ص 9.
[3] يحيى ابن خلدون : بغية الرواد ، المرجع السابق ، ص 20.

و في أواخر القرن الحادي عشر للميلاد – الخامس الهجري (472هـ / 1070م) غزا المرابطون أقادير ، فأقام يوسف ابن تاشفين المرابطي مخيّمه في غربها ثمّ استعاض عنها بالبناء ، فكان نواة مدينة "تاقرارت" و هي كلمة أمازيغية تعني في النطق المحلي "المخيّم" أو المعسكر المحصّن.

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

و كان اسم تلمسان متداولا إلى جانب الاسمين الآخرين أقادير و تاقرارت ما دامت الأسماء الثلاثة المستعملة هي بربية الأصل ، و ما دام لفظ تلمسان يشير إلى الجمع بين مدينتين ضمّمهما سور واحد ، احدهما أزلية و تعرف بأجادير... و الأخرى بتاجرارت"[1].

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

كما تدعى تلمسان أيضاً "مدينة الجدار أي المدينة المحاطة بالأسوار"[3]. أما عن اشتقاق لفظ تلمسان ، فقد اختلف المؤرخون في تحديده ، فيروي الأخوان ابن خلدون عن أستاذهما : أي عبد الله الآبلي أن اللفظ بربري الأصل ، و هذا الاسم في لغة زناتة قوم الإقليم مركب من كلمتين : "تلم" بمعنى تجمع و "سان" بمعني اثنين هما البحر و البرّ ، عند عبد الرحمن بن خلدون و تجمع بين التلّ و الصحراء عند أخيه يحيى".[4] "و تجمع بين الصحراء و الريف عند صديقهما لسان الدين بن الخطيب".[5]

كما يقال أيضا أن "اللفظ هو تلمشان بمعنى لها شأن".[6]

و يرى البعض أن تلمسان "جمع لكلمة –تلمست– أو –تلماس– التي تعني الأرض التي تنعم بالمياه و الأعشاب و الأشجار أو الينابيع أو جيوب المياه. و هذا ما ذهب إليه عبد الوهاب بن

[1] يحيى بن خلدون : بغية الرواد ، المرجع السابق ، ص 9.
[2] محمد بن عمر الطمار : تلمسان عبر العصور ، ص 5.
[3] ابو عبد البكري : المغرب في بلاد إفريقية و المغرب سنة 1965 ، ص 76.
[4] عبد الرحمن بن خلدون : كتاب العبر ، ج7 ، ص 116 ، و يحيى بن خلدون : بغية الرواد ، ج1 ، ص 9.
[5] المقري : نفح الطيب ، ج9 ، ص 341.
[6] يحيى بن خلدون : بغية الرواد ، المرجع السابق ، ص9.

منصور في تحليله اللغوي للاسم أنّه مشتق من كلمة أمازيغية هي "تيلموس" أو "تيليماس" و تجمع على تيليمسان أو تيليماسين ، بمعنى جيوب الماء أو العيون".[1]

و هناك من رأى بأن اسمها مستوحى من كلمتي "تلي امسن" التي تعني بالأمازيغية "كثرة الظلّ" لكثافة أشجارها. و هذا ما يؤكده ابن عبد الحكم الذي يسميها "تلمسين" في كتابه "فتح إفريقية و الأندلس".[2]

فتلمسان مدينة عريقة في التمدّن لذيذة الهواء عذبة الماء كريمة المنبت ، فسواء أخذها بالاسم اللاتيني أو بالأسماء الأمازيغية أو بالألقاب العربية ، فجلها توحي بالخضرة و كثرة الأعشاب و ازدهار البساتين و فيض العيون و تدفق الغدران.

أما بالنسبة لألقابها المشهورة فهي كالتالي : جوهرة المغرب أو قاعدة المغرب الأوسط ، باب الغرب ، غرناطة إفريقيا ، و في الأخير عاصمة حب الملوك ، و نذكر في هذا المقام مقولة بشأنها :"ألا إنها بسبب حب الملوك مطعمة للملوك".[3]

فتلمسان اسم علم لمدينة مشهورة تاريخيا و حضاريا. "و كانت المدينة الأولى بالمغرب الأوسط و حضارة زناتة في العصور المتعاقبة لما تميزت به من موارد ضخمة تسوغ الحياة و تؤهلها للسكن و تجمع بني الإنسان".[4]

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

---

[1] عبد الوهاب بن منصور : تحليل لغوي و تاريخي لأسماء و ألقاب دعيت بها حضارة المغرب الأوسط ، ص 9.
[2] ابن عبد الحكم : فتح افريقية و الأندلس ، الجزائر ، ص 90-91.
[3] أحمد المقري : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، مطبعة مصر ، 1302هـ ، ص 268.
[4] Barges (LG) Tlemcen Ancienne Capitale du royaume de ce nom, sa topographie, son histoire, Paris 1859, p.17.

فتلمسان هي مزيج من كلّ ما تقدّم ، و تتجلى فيها روعة الفن المعماري الأندلسي و الإسلامي و المغربي مع عظمة المعمار التركي الشرقي و الروماني المتميّز ، و هي في كل هذا تتحدّى الزمن ز تساير ركب التقدّم و تعيد إلى الذاكرة صورا من الماضي ، ماضي المنطقة الغنيّ بالتراث الحضاري و القدرة على الإبداع في ميدان البناء و التشييد. فمسجدها المعروف بمسجد "تلمسان" صورة معبّرة عن هذه الحقيقة من حيث فنّه المعماري و زخرفته ، فهو يشبه إلى حدّ كبير مسجد "قرطبة" بقاعة الصلاة و بالقبتين الموجودتين فوق الجناح و هندسة تماثل هندسة جامع قرطبة في كل شيء كالعقود و المحراب و القبة الراسبة القائمة على حنايا مضفورة. و لا يقل مسجد سيدي بلحسن عن مسجد تلمسان عظمة و جلالا و روعة ، فلقد بناه عثمان بن يغمراسن تشريفا لأخيه "أبو أمير إبراهيم" في القرن الثالث عشر و هو يتصدّر الساحة العامة للمدينة اليوم ، حيث يلتقي التلمسانيون لتبادل الحديث و الراحة ، و يعتبر غاية في الإبداع سما فيه الفن المعماري.

كما يعتبر مدخل جامع سيدي أبو مدين من أروع الأبواب التي حققها الفن المعماري الإسلامي. أمّا داخل الجامع فيوحي بالأبهة و العظمة و هو مثال في البساطة و في تناسق أجزائه ، بالإضافة إلى المعالم التاريخية الإدريسية الأخرى.

فإنّ كلّ الآثار و المعالم التاريخية المنتشرة في تلمسان ما تزال تحكي عظمة هذه المدينة الفكرية و الحضارية و العمرانية "ولعلّ أجمل المعالم و المباني التاريخية بتلمسان تلك التي بنيت في الفترة الممتدة من القرن الثاني عشر إلى القرن الخامس عشر و التي تميّزت بسيادة الأسلوب المعماري الأندلسي المغربي الإسلامي. و لم يتأثّر الطراز التلمساني مثل الطراز المغربي بغيره من الطّرز الإسلامية تأثّرا كبيراً".[1]

هذا فيما يخصّ جوانب الزخرفة و الخشب و البنايات حيث كان التأثير بارزا في سقوف المساجد و أبوابها الكبرى و مناظرها الجميلة المستوحاة من نظيرتها بالأندلس. أمّا الزخرفة النسيجية فقد يظهر تأثّر أهل تلمسان جليا بالأزياء التي كان يرتديها أهل الأندلس مثل اللباس الصيفي و اللباس الشتوي و بعض الزرابي ، كما تتجلى معالم التأثير من فنّ الطبخ و فنون البستنة و فنّ

[1] ابن صفية : ملتقى حول تسيير المدن الكبرى ، مجلة تلمسان ، الموضوع : حفظ و حماية و تسيير المعالم التاريخية و الأثرية في مدينة تلمسان ، الجزائر ، ط2 من 2 إلى 5 أفريل 1988م ، ص 3.

الموسيقى الذي يعتبر موضوعاً قائماً بذاته يقتضي الدراسة ، وقد حافظ عليها المجتمع التلمساني عبر القرون "الدليل على تمكنها في حضارة المغرب الأوسط في عهد بني عبد الواد".[1]

فإنّ المساجد و المدارس و القصور التي تحلّت بها تلمسان لشاهد قويّ على رقيّ الحضارة المغروسة في تلمسان. و قد تدلّ على أنّ الاتجاه في التعمير كان تابعاً للتقاليد الأندلسية المغربية. وقد عمّ هذا الاتجاه الموسيقي أيضاً".[2]

فللتلمسانيين ميولاً طبيعياً للفنون و الرسالات الجميلة و خاصة فنّ الموسيقى. فلهم إذن عادة قديمة في ميدان الفنّ و البلاغة حيث ساهموا بها في شهرة الثقافة العربية. و قد برز عدّة شعراء نذكر منهم : أبو عبد الله بن خميس ، محمد بن يوسف ، أحمو موسى2 "الطغري" ، أبو عبد الله ابن الحجام ، أبو عبد الله بن بتة... فأشعارهم كلّها تشهد على ثقافة قوية و ثقة دينية تحسّ في الأعماق.

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

فقد مرّت تلمسان كغيرها من مدن الوطن على عهود سياسية مختلفة ، حتّى جاء العهد الإسلامي في منتصف القرن الأوّل للهجرة على يد الفاتحين القائد "أبي مهاجر دينار" (سنة 678م) و "عقبة بن نافع الفهري."

"و لقد كان أبو المهاجر دينار أوّل أمير مسلم يتوغل في ديار المغرب العربي ، و يصل إلى تلمسان ، و بها سمّيت عيون أبي المهاجر قريباً منها."[3]

فانضوت تلمسان تحت لواء الخلافة الإسلامية بالمشرق إلى أن قامت الدولة الإدريسية بالمغرب الأقصى على يد "إدريس بن عبد الله تعالى " فنزل بـــ "وليلي" من جبل زرهون و نزل أخوه سليمان بتلمسان".[4] فانضمت تلمسان إلى حكمها. و لما انقرضت دولة الأدارسة من المغرب

---

[1] محمود بوعياد : جوانب من الحياة في المغرب الأوسط ، ص 33.
[2] محمد بن عمر و الطمار : المرجع السابق ، ص 2/9.
[3] عبد الرحمن ابن خلدون : كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر ، لبنان بيروت ، منشورات الأعلمي للمطبوعات ، ج6 ، سنة 1391هـ/ 1971م ، ص 76.
[4] أبو زكرياء يحيى بن خلدون : بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد ، ج1 ، ص 166.

، وولي أمره موسى بن أبي العافية الشيعي و الذي فتح تلمسان سنة 219هـ بعدما تغلّب على أميرها الحسن بن العيش الإدريسي و حاصره ثمّ وقعت الهدنة بينهما.

"و لمّا تغلّب الشيعة على المغرب الأوسط ، أخرجوا أعقاب محمد بن سليمان من سائر أعمال تلمسان أنهم أخذوا بدعوة بني أمية من وراء البحر الذين أجازوا إليهم و مكنوهم على بلاد زناتة و المغرب الأوسط. فقد عقد الناصر الأموي ليعلى بن محمد اليفريني على هذه المناطق أعوام أربعين و ثلاثمائة"[1]. و لمّا هلك يعلى و أقام بعده بأمر زناتة التي كانت في حروب دائمة مع قبيلة صنهاجة "محمد بن الخير بن محمد خرذاذية الحكم المستنصر بتلمسان سنة 360هـ ، و لكنّه قتل في إحدى المعارك. "و بذلك انقسمت دولة الأدارسة و افترق أمرها و استقلّ بإمارة زناتة و ولاية المغرب زيري بن عطية"[2].

و يرجع سقوط الدولة الإدريسية "إلى الصراع الذي كان قائماً بينهما و بين الأمويين بالأندلس من وراء البحر من جهة ، أو من جهة أخرى أحفاد إدريس الأكبر الذين اقتسموا إرث والدهم و خربوا بذلك الصرح السياسي الذي بناه من دون أن يقدموا على طمس عمله الحضاري المشعّ من مدينة فاس. تلك المدينة الوحيدة المتفوقة في المجال الحربي بالمغرب الأقصى في تلك الفترة".[3]

و قد عمرت الدولة الإدريسية بالجزائر 170 سنة و انتهت هذه الدولة سنة 342هـ/953م. أمّا المغرب الأقصى فقد تقدم انهياره عن الجزائر الإدريسية بإحدى و ثلاثين سنة.

ثمّ انضوت منطقة تلمسان بعدها تحت حكم الدولة الزيرية سنة 405هـ/1014م "و تولى أمر تلمسان يعلى بن زيري بن زيري ، و ظلت تابعة للدولة الزيرية إلى أن سقطت على يد قبيلة "لمثونة المرابطية".[4]

و تنتمي الدولة المرابطية إلى قبيلة لمثونة الصنهاجية و المشهورة باسم دولة الملتمين، عرفوا فيما بعد باسم المرابطين. "و هم الذين كان على يدهم تأسيس هذه الدولة سنة 434هـ/1042م.

---

[1] عبد الرحمن ابن خلدون : المرجع السابق ، ص77.
[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] شارل أندري جوليان : تاريخ إفريقيا الشمالية (تونس، الجزائر ، المغرب الأقصى) من الفتح إلى سنة 1830 ، تعريب : محمد مزالي ، البشير سلامة ، سنة 1398هـ/ 1978م ، ص 59.
[4] عبد الرحمن بن خلدون ، المرجع السابق ، ص 76-77.

ففتحوا بلاد الصحراء و المغرب الأقصى ، و انتصروا على الأندلس ، و كان استفحال ملكهم على يد عهد الأمير يوسف بن تاشفين عاهل لمتونة و رافع عماد الدولة المرابطية".[1]

و أصبحت تلمسان تابعة لها ، و خاصة بعد بداية تحرشات المرابطين بتلمسان سنة 472هـ-542هـ الموافق لـ 1079م-1148م "حيث تحرك جيشها من مراكش بقيادة مزدلي بن بكلان اللمتوني ، و الذي جاء غازيا للجزائر في نحو عشرين ألف مقاتل. فحلّ بأحواز تلمسان فقاتلهم يومئذ عنها الأمير العباسي بن يحيى بن بين خرز المغراويين إلى أن سقط ميتاً في ساحة القتال ، و بذلك انطلق جند بن تاشفين يبعث بتلك النواحي ثمّ عاد إلى مصدره".[2]

و بعد ثلاث سنوات غزا الأمير يوسف بن تاشفين مملكة الجزائر ، و افتتح منها عدّة أماكن مستولياً على مدينة تلمسان بعد قضائه على أمراء بني خرز أو بني يفرن ، و اتخذها مأوى له و معسكرا لجيشه.

و لكن لم يكن حكم المرابطين بتلمسان حكماً مستقرّا ، و ذلك لتعرّض الدولة المرابطية لغزوات الحمّاديين ، إلاّ أن ذلك لم يمنع من ازدهار الحياة الثقافية و الدينية و الفنية و الموسيقى بالمنطقة. و نأخذ مثالا على ذلك المساجد التي بنيت بتلمسان ، المسجد الكبير على يد علي بن يوسف بن تاشفين.

"فقد عرف عن السلاطين المرابطين تشجيعهم للثقافة ، و خاصة اهتمامهم ببناء المساجد و القصور"[3]. بالإضافة إلى صيغ الكتابة المستعملة في تلمسان و تطور الخط الكوفي ، و الذي بلغ ذروته الزخرفية و الجمالية في عهدهم.

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

"و بذلك يمكننا القول أن الإمبراطورية المرابطية تمزّقت بنفس السرعة التي تأسّست بها ، بعدما قضت هذه الدولة بالجزائر 67 سنة ، و بعد انهزام يوسف بم تاشفينبن علي ، و الذي سقط

---

[1] عبد الرحمن الجيلالي : المرجع السابق ، ص 100.
[2] رابح بونار : المغرب العربي ، تاريخه و ثقافته ، ص2 ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائرية ، 1981م ، ص 238.
[3] د. السيد عبد العزيز سالم : "المغرب الكبير" العصر الإسلامي ، دراسة تاريخية و أثرية ، لبنان ، بيروت ، دار النهضة العربية ، ج2 ، سنة 1981م ، ص 715.

ميتا في إحدى المعارك التي دارت رحالها بتلمسان و التي احتلّها الموحدون يوم 29 رمضان سنة 539هـ الموافق لـ 26 مارس 1145م"[1].

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

و بذلك فهم أعظم مملكة شهدها الإسلام في المغرب. ومن المظاهر العظيمة التيّ خلّدها التاريخ للموحدين في هذه الفترة بعد دخولهم إلى تلمسان :

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

" و لم يزل عمران تلمسان يتزايد و خطتها تتوسع و الضروح بها بالآجر تتعالى إلى نزلها آل زيان و اتخذوها دارا لملكهم و كرسيا لسطانهم."[2]

غير أن الدولة الموحدية سرعان ما انهارت و بدأ نفوذها يتقلّص من البوادي و الأطراف و انحصر حكمها في المدن و العواصم كمراكش.

[1] شارل أندري جوليان : المرجع السابق ، ص 120-121.
[2] عبد الرحمن محمد الجيلالي : المرجع السابق ، ص 26.

"كما أنّ بلاد المغرب انقسمت إلى ثلاثة أجزاء فكان للحفصيين "تونس" ، و لبني عبد الواد "المغرب الأوسط" ، و لبني مرين "المغرب الأقصى" ، و لم يوفق بنو عبد المؤمن في إنشاء وحدة بربرية دائمة."[1]

و اشتدّ التنافس بين الدويلات الثلاث على تركة الدولة الموحدية ، و تمكنت الدولة الحفصية من فرض نفسها بادّعائها الوراثة الأولى للموحدين المنهارين و المحافظة لتقاليدهم و مخلّفاتهم المادية و الثقافية.

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

كما فكّر بنو مرين في اجتياح المغرب الأوسط بعدما خابت آمالهم في الأندلس."و استولوا على تلمسان سنة 714هـ بعدما نزعوا من موسى بن عثمان بن يغمراسن "سلطان بني عبد الواد"[2].

و ظلّت إحدى عشر عاما مركزاً للحكومة المرينية ، ثم خرجت من سلمان بني مرين و استعادها بنو عبد الواد.

و مما قام به المرينيون بتلمسان ، تأسيس مدينة "المنصورة" أثناء الحصار الذي ضرب عليها سنة 737هـ. و قد دام هذا الحصار أكثر من ثماني سنوات ، مما أدّى إلى اغتيال السلطان المريني "أبو يعقوب يوسف" سنة 706هـ/1306م في انسحاب بني مرين من تلمسان و تخليها عن المملكة التلمسانية و رفع الحصار عن أهلها. فتحولت الدولة إلى كتلة من اضطرابات و خلافات بين الأسرة المرينية على العرش الولد و الأخ و الحفيد. هذا ما جعل الحفيد "أبي ثابت عامر بن عبد الله" يستند إلى بني زيان فحافهم على تناول بني مرين. و اشتدّ العراك على العرش. "و انتقاماً

[1] شارل أندري جوليان : المرجع السابق ، ص 167- 168.
[2] السيد عبد العزيز سالم : المرجع السابق ، ص 871.

لذلك دمّر الزيانيون مدينة المنصورة عن آخرها ، حيث لم يبق منها إلاّ صومعة مسجدها شامخة و بقايا أسوارها"[1].

و يمكننا القول أن الزيانيين و المرينيين كانوا يتناوبون على الحكم في تلمسان بحدّ السيف.

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

و قد شهدت تلمسان ازدهارا رغم ما تعرضت إليه من هجومات مرينية و حفصية ، حيث ابتنى فيها بنو عبد الواد القصور و المدارس.

و استمرت هذه الدولة من سنة 635هـ/1235م إلى سنة 963هـ/1554م أي 328 سنة. و نالت تلمسان مكانة إستراتيجية في ظل الحكم الموحدي ، و بلغت في عهد بني عبد الواد أوج ازدهارها و عظمتها ، و بلغت الآفاق ، و اتسعت في هذه الفترة أحوال أهلها. و بهذا التطور الكبير الذي شهدته بقول عبد الرحمن بن خلدون " "لم يزل عمرانها يتزايد و خطت تتسع و الضروح بها تتعالى و تشاد إلى نزلها آل زيان ، و اتخذوها داراً لملكهم و كرسيا لسلطانهم فاختطوا بها القصور الموتقة و المنازل الحافلة ، و اغترسوا الرياض و البساتين ، و أجروا خلالها المياه ، فأصبحت أعظم أمصار المغرب ، و رحل الناس إليها من القاصية ، و نفقت بها أسواق العلوم و الصنائع ، فنشأ بها العلماء و اشتهر فيها العلام ، و ضاهت أمصار الدول الإسلامية و القواعد الخلافية."[2]

"فلا تجد التلمساني إلاّ تاجراً أو محترفاً أو طالبا للعلم أو معلما أو جنديا مع الجيش يدافع عن وطنه ، و قد كملت صنائعها ، و الصنائع إنما تكمل بكمال العمران الحضري و كثرته".[3]

---

[1] عبد الرحمن محمد الجيلالي : المرجع السابق ، ص 106.
[2] عبد الرحمن بن خلدون : العبر ، المطبعة المصرية ، 1284م ، الجزء2 ، ص 78.
[3] ابن خلدون : المقدمة ، المجلد الأول ، الطبعة الثانية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1961م ، ص 349.

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

و لقد كان ملوك بني زيان يفاخرون ملوك المغرب في جميع مقومات الحضارة ، فانساقت أوضاع الفنون الأندلسية المغربية و أساليبها ، وضاهت ما شيّد بغرناطة و فاس روعة و إبداعاً ، و استحوذت على أهواء و أذواق التلمسانيين.

كما ساهموا في الإشعاع العلمي و الديني و الثقافي ، ووضعوا اللبنة الحضارية في التاريخ العربي الإسلامي ، لأنّ معظم المساجد و المدارس و القصور التي تحلّت بها تلمسان لشاهد قويّ على رقيّ الحضارة المغروسة فيها.

"غير أن تلمسان عرفت ركوداً و جموداً في العهد العثماني بسبب اهتمامهم بالجمال العسكري"[1].

ويرجع انحطاط تلمسان إلى القرن السادس عشر ، حيث قام الإسبان بتهديم ميناء "هونين"من أجل حرمان تلمسان من كل منفذ على البحر ، و اهتموا بتطوير وهران من خلال تغيير طريق البضائع التي أصبحت بين أيدي الأتراك. و دخل الأتراك تلمسان و ألحقوها بدولتهم في الجزائر عام 1555م. فقاسى الشعب التلمساني مرارة تصرفات الجيش التركي ، الأمر الذي اضطر بعض الأسر التلمسانية إلى مغادرة بلدهم العزيز و استوطنوا المغرب.

فإنّ معظم التقاليد الثقافية و الفنية لتلمسان أصبحت تنحصر في دور الحارس على قيم موروثة عن الماضي ، فبفقدان عاصمتها الاقتصادية و السياسية أصبحت عاجزة عن التطور و الإثراء من أجل خلق ثقافة حقيقية مطابقة للوقائع الجديدة. إلاّ أن في عهد محمد عثمان باشا و محمد باي الكبير ، و قع استقرار نسبي كان له أثر في الميدان الاجتماعي و الاقتصادي.

[1] محمد بن عمرو الطمار : المرجع السابق ، ص 238.

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

و بقيت تابعة للأتراك إلى أن استعمرت من طرف الجيش الفرنسي سنة 1830م ، و بعد سنوات من الكفاح و المقاومة دامت 132 سنة ، و بعد ثورة أول نوفمبر الكبرى استرجعت الجزائر سيادتها و استقلالها. فدخلت مدينة تلمسان مرحلة الحرية و الكرامة و العزّة و الشرف. و هي الآن تسترجع شيئاً فشيئاً مكانتها الشهيرة و صيتها المفقود ، وتسعى إلى رفع مستوى البلاد اجتماعيا و اقتصاديا و عمرانيا ، حتى تواكب سير التقدم و تبشر بالمستقبل السعيد و تصبح في صفّ الأقطار الغنية الراقية.

فالزائر لتلمسان مرة لا بدّ أن يعود مرّات و مرّات. فطيبة أهلها و جمال طبيعتها الخلابة و مآثرها الحضارية و معالمها الفكرية تشدّ الإنسان إليها بإعزاء مثير يذكره بها. و إنها تلمسان جوهرة المغرب العربي الكبير في الماضي و الحاضر.

الفصل الأول

تاريخ الشعر الغنائي

تمهيد...

1ـ تعريف الشعر الشعبي

2ـ علاقته بالغناء

3ـ تعريف الغناء و الموسيقى

أ. الأغنية الشعبية

ب. الموسيقى

- الموسيقى الشعبية

4ـ الأصول التاريخية للغناء و الموسيقى

أ. الموسيقى العربية

ب. الموسيقى الأندلسية

- النوبة

تمهيد :

إنّ أدبنا الشعبي على امتداد قرون متطاولة حافل بالكنوز الثمينة تنتظر دائما من يجولها و يعرضا مضيئة و مشرقة، تنبض بالوجدان الإنساني و الحس الحضاري. و الدكتورة بنت الشاطئ تقر : "إن الأدب الشعبي ضرورة وجدانية لا غنى عنها، لأن التحدث إلى عامة الشعب بلهجتها و أسلوبها، هو مناط التأثير فيها، و الانفعال بها و التجاوب معها".[1]

فإذا كانت الأمم تحيا بتاريخها، فالأدب الشعبي هو روحها عبّر عن آمالها و آلامها، عن سعادتها وشقائها. أرخ أحداثها و مجد أبطالها، فلم يعد يخفى على أحد ما للأدب الشعبي من أهمية على أصعدة متعددة سواء في العالم العربي أو في وطننا الجزائر. فما زال المفكرون يهتمون بتراثنا الأصيل يخصّونه بالدراسة و التحليل و التمحيص، فيقفون على مواطن جماله و اكتشاف خباياه و أسراره.

و الاعتناء بهذا التراث الشعبي يعني بعث الروح القومية بين أفراد الوطن الواحد فتنشأ الأجيال متماسكة تسعى إلى تحقيق ما ينفعها، و بذلك تستيقظ على أصالتها، لتجد نفسها مرتمية بين أحضان الماضي البعيد، نستخلص منه العبر لنبني مستقبلنا على ضوء حاضرنا. و قد بدأت الأنظار تتجه نحو الأدب الشعبي اتجاها عميقا. و أخذ المسؤولون عن الثقافة يولونه عناية كبيرة و ينظمون دوريا المهرجانات الوطنية و الجهوية حرصا على ما وصل إلينا من هذا التراث النفيس من الاندثار و خوفا عليه من الضياع. وشعورا بأهميته الاجتماعية و التاريخية و الفنية.

كما أصبح بعض الأدباء و الباحثين يقدرون الثقافة الشعبية و يعنون بدراستها و بخاصة الشعر الشعبي ، الذي يشكل عنصرا رئيسيا من مختلف عناصرها و لبنة من لبنات الصرح الثقافي الوطني، لأنه القاعدة الصلبة للذات الجزائرية، و تكون العناية بدراسته دراسة علمية محضة و التنقيب عنه و تدوينه.

و الجدير بالملاحظة أن التأليف التي دون فيها هذا التراث الثقافي منذ بداية هذا القرن نادرة جدا لاستغناء الناس غالبا عن المكتوب و اكتفائهم بالمسموع سواء كان ذلك عن طريق الإنشاد

[1] د.عائشة عبد الرحمن، لغتنا و الحياة، دار المعارف مصر ، ط1، 1991، ص 212.

و الرواية أو عن طريق تلحينه و التغني به، و أن الكتب التي نشرت حوله تعد على رؤوس الأصابع، مع أن لهذا الأدب مادة غزيرة وحيوية كبرى و تأثير عميق في الأوساط الشعبية.[1]

و تحديد الملامح الخاصة للشعر المغنّى تجعل من مشكلة البحث دقيقة و على أي حال فإنه دائم في مسيرته، حيث تكمن عبقريته في التعبير عن المشاعر العاطفية التي تتصل بالفرد نفسه.

أما من مميزات الشعر الشعبي بصفة عامة، أنه يحمل بذور التغيّر في ذاته و يتشكل بأشكال مختلفة ، و أن العنصر الأساسي الأول الذي يحافظ على وجوده الكتابة و التدوين، و مع أن السمة الغالبة في هذا النوع من الشعر هي الشفوية، فإنّها صفة لا تضمن بقاء هذا النوع من التراث الشعبي سليما على حالته الأولى التي ظهرت بها عملية الإبداع.

و ما أظننا نغلو في القول إذا قلنا : "إننا اليوم أشد حاجة إلى العناية بالأدب الشعبي بعامة و الشعر الشعبي بخاصة...

ولعلنا لا نغالي كذلك إذا قلنا إن الشعر الشعبي هو أكثر آدابنا حاجة إلى الرعاية، و بذل الجهد فيه و التماس النضج منه، و التطلع إلى النهوض به، لأنه ببساطة المعبر الصادر عن حياة الشعب. "[2]. فلم يسعنا إلا اقتفاء أثره حرصا على تدوين الشعر الشعبي بأمانة و صدق ورغبة في تسهيل قراءته للشعب، لأنه جزء أساسي من حياته و من ثم فإن الأصالة فيه ثابتة و أكيدة. وعليه فاستمراريته حاصلة ما بقيت الحياة . وهو من هذه الناحية يكتسي صبغة رسمية، و يعكس الرغبة في التطور العلمي و تكوين وسيلة في النشر و الإشهار ليس الكتاب، و إنما السماع إذ هو يستعمل للغناء و في الغناء.

[1] من المقدمة التي كتبتها لأبي مدين شعيب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، الشركة الوطنية للتوزيع 1394هـ، ص08.
[2] أبو مدين بن سهلة، ديوانه، جمع و تحقيق و ضبط و تعليق شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر و التوزيع ، ط1، 2001-2002، ص08.

1- تعريف الشعر الشعبي :

إن الحديث عن الشعر الشعبي طويل و شيّق على تعدد مواضيعه و غناها. حيث تتمثل وظيفة الشعر سواء كان عامّيا أو فصيحا في تسليط الأضواء على جوانب مهمة لعصر ما قد لا يبوح بها التاريخ، و "الشعر لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الأدبية إلى شدة التطابق و التناسق بين التعبير والحالالات الشعورية المعبر عنها"[1].

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

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

وقد يؤكد عبد الله ركيبي خاصية عدم مراعاة القواعد النحوية في الشعر الملحون، لما كان في معظمه تقليدا للقصيدة المعربة فإن الفرق بينه و بينها، هو في الإعراب "فهو إذن من " لَحَنَ" "يَلْحَنُ" في الكلام إذا ام يراع الإعراب و القواعد اللغوية المعروفة".[3]

و حقيقة إذا عدنا إلى معنى كلمة "لحن" لوجدنا أنها تحمل أنها تحمل معاني عديدة منها : "التطريب" و "الغناء" و الخطأ في اللغة و "اللهجة الخاصة". و لعل المعنى هنا خاص باللغة أو القواعد. أن ظاهرة عدم مراعاة القواعد النحوية و الصرفية في الشعر الشعبي يؤيدها كثير من الداوسين.

و من هنا فإن الشعر الملحون لم يكن مجرد نظم فقط لا حياة فيه لأن مثل ذلك لا يكفي، و لكن إضافة على ذلك فهو "يخاطب الوجدان البشري و يحرك كوامنه بفضل مضمونه الشعري،

---

[1] السيد قطب ، النقد الأدبي أصوله و مناهجه، ص68.
[2] محمد المرزوقي في الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر ، علم 1967، صص51.
[3] د.عبد الله ركيبي ، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الجزائر 1981، ص363.

و إذا تناول الشاعر قضايا منطقية أو اجتماعية، فإنه يلونها بألوان عاطفية، و يربطها بالوجدان الإنساني لكي يهزّ هذا الوجدان و يستحق أن يسمى شعرا".[1]

كما يفضل عبد الله ركيبي مصطلح الملحون على باقي المصطلحات معللا ذلك بقوله: "وقد اخترنا مصطلح الشعر الملحون دون غيره من المصطلحات الأخرى التي استخدمها الباحثون، مثل الشعر الشعبي أو العامي تماشيا مع ما شاع في بيئة المغرب العربي التي عينت بدراسة هذا الشعر فجمعته، و سجلته و قد اتخذ هذا الشعر اللهجة العامية أو الدارجة أداة له. وذلك كان تعبيرا عن مزاج العامة."[2]

و تأسيسا على تعريفه يمكننا الوقوف عند مميزات حدود لغة الشعر الشعبي، فهي ليست فصيحة، و ليست بعيدة نهائيا عن الفصحى، و هذا ما جعل محمود ذهني يقول: "فالأدب الشعبي يمتاز بلغة معينة، من الصعب وصفها و تحليلها، و لكنها على وجه القطع ليست عامية، و على أساس الترجيح فصحى راعت السهولة في إنشائها".[3]

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

فلدى شعراء الملحون خصوصياتهم كما أنه : "ليس المطلوب أن تمارس العامية سلطان الفصحى فتحاكيها ببغائيا في ترديد إيحاءاتها. و إنما تبتدئ الأصالة حقا في أن تشحن اللفظة العامية نفسها بوقود تجربتها الخاصة في معاملاتها مع الواقع".[4]

و إذا تكلمنا عن لغة الشعر الملحون، فليست هي الفصحى سواء سميناها بعد ذلك باللهجة أو بالعامية أو باللغة على أساس التسمية العربية القديمة ، فإن العلاقة بين هذه التسميات كلها

---

[1] د.أحمد نجيب ، فن الكتابة للأطفال، دار إقرأ بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص94.

[2] د.عبد الله ركيبي، المرجع السابق، ص363.

[3] د.محمود ذهني، الأدب الشعبي العربين مفهومه و مضمونه، مطبوعات جامعية، القاهرة، ص81.

[4] د.غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية 1978م، ص62.

قائمة لما تحمله من مواصفات و خصائص فنية مشتركة. إذن فالعلاقة بين اللغة و اللهجة هي العلاقة بين العام و الخاص، فإذا كانت اللغة شجرة فإن اللهجة غصنها.

و شعر الملحون له ما يميزه من صفات فهو "يختلف عن الشعر الفصيح في لغته الشعبية و هي حضرية أو قروية أو بدوية، و في أوزانه الملزومة و القسيم و المسدس والعزف، وفي مواضيعه.[1]

رأي غنيمي هلال حول لغة الشعر :"احتفظت لغة الشعر على مر العصور بمقومات فنية لا زالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء و النقاد في مختلف الآداب."[2]

و بإمكاننا القول أن شاعر الملحون قد يكون أميا، و لكن هذا لم يمنعه قطعا من رفض نفسه و إنتاجه على الصعيد الاجتماعي، و نجاحه الذي يستدعي التقدير في تقليد كل أغراض الشعر العربي، وقد شمل أغراضا كثيرة تتناول ظروف الإنسان الشعبي في بيئته، منها ما هو ديني يرتبط بالشعور الصوفي و مدح الرسول -صلى الله عليه وسلم- و صحابته و الأولياء. و منها ما هو ثوري يسجل الأحداث و التحولات الكبرى في التاريخ إلى جانب الموضوعات الأخرى التي طرقها شعراء الفصحى قبله. كما استطاع نظم تقنيات الشعر القديمة منها و المعاصرة. كالوحدة العضوية و الوحدة الموضوعية ، و إيحائية اللغة و توظيف الشخصيات الدينية و التاريخية.

كما يهمّه "أن يعرف إذا كان الشعر الذي أنتجه بل و حتى الذي قدمه غيره من أمثاله لهذا المجتمع مت هو إلا واحد منه، قد عبر عن قضايا هذا المجتمع و عاش آلامه وأحزانه، مثلما عاش أفراحه و عبر عن تطلعاتهم أم كان مجرد مدّاح و مغني لا يحمل هدفا و لا يعبّر عن رسالة ".[3]

ومنه فق ورث الشعر الملحون كثيرا من الخصائص الفنية للشعر الفصيح. فانتقلت السيادة والشرف من الشعر الفصيح إلى الشعر الملحونن في هذه القرون الأخيرة. و خصوصا ما يصدر عن أعلامه و فحوله، كأولئك الذي عرفتهم الجزائر كالمنداسي و ابن مسايب و ابن تريكي، وبن قيطون . وغيرهم ..

---

[1] د.عثمان الكعاك ، العادات و التقاليد التونسية، د.ت، تونس، ط2، سنة 1981، ص62.
[2] د.محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص108.
[3] د.بلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 3 شارع زيروت يوسف ، الجزائر ، ص42.

كما اتسم هذا الشعر بالتداخل في اتصاله بالمعارف المختلفة، فهو وليد الجماعة الشعبية يعبر عن أفكارها و مواقفها و مصالحها و أهدافها، و هذا ما يميزه عن الشعر الرسمي الذي قد يعبر عن أفكار الكاتب أي "ينبع من الوعي اللاشعوري الجمعي"[1] فجسّد أهدافا سامية للمجتمع و رسّخ قيما منها: التعليمية و الأخلاقية و المعرفية.

و قصائد شعر الملحون تجمع داخلها بين قيم الشعوب المتوارثة في بساطتها و سذاجتها وأسلوب معايشة الحاضر و تطلعاته نحو المستقبل. فهي مقياس من مقاييس التعبير عن عادات وتقاليد المجتمع، و التعرف على ذوق الأمة. و هذه القصائد أو الأغاني الشعبية رافد من روافد العادات الشعبية تتعرف من خلال دراسة تراكيبها اللغوية و الأدبية، و إيقاعاتها الصوتية و الموسيقية على المستوى الفكري للمجتمع الذي يمثل هذه الأمة.ونظرا للهدف الاجتماعي المنشود الذي تصبو إليه القصيدة الشعبية المعبرة بأسلوب مباشر عن الحياة الاجتماعية أولاها علماء الاجتماع كل الاهتمام.

و يرى عبد الله ركيبي أن كثيرا من قصائد هذا الشعر، وخاصة منه الزجل إنما ألفت بقصد الغناء و التلحين: "فما نظمه الشعراء غناه و أنشده المغنون، و في كليهما ارتياط. و لشدة الصلة بين النظم و الغناء رأينا أكثر الشعراء يتغنون بشعرهم، حتى أن حسان بن ثابت (شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم)، أوصى الشعراء بذلك حين قال :

تَغَنّ بِالشّعْرِ إمّا كُنْتَ قَائِلَهُ .·. إنّ الغِنَاءَ لَهَذَا الشّعْرِ مضْمَارُ"[2]

فلا شك أن نظم الملحون بلغته وشعرائه يحتل موقعا هاما بين أشكال و فنون الأدب الشعبي، و خاصة إذا كان النظم ملحنا مغنّى، و الناظم شاعرا متمكنا، و يكون المغني متأثرا مجيدا ينقل إحساسه و أفكاره بكل ثقة عن طريق اللغة التي عدها الشاعر بلند الحيدري". إحدى وسائلنا في التعامل مع العصر."[3]

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف 119، كورنيش النيل، القاهرة، ط3، ج م ع ، ص3.

[2] ديوان سيدي الأخضر بن خلوف،ديوانه جمع و تحقيق بخوشة محمد بن الحاج الغوتي ، يضم 31 قصيدة، قدم و شرح بعض ما فيه و ذيله بأرائه، ص8.

[3] بلند الحيدري، إشارات على الطريق و نقاط ضوء، م.ع. د بيروت، ط1، أفريل 1980م، ص84.

ويطلق عباس الجراري اسم الزجل على الأشعار التي سماها غيره بـــ "الملحون" مبررا ذلك بأنه معظم الأقطار العربية تسمي هذا الصنف من الشعر بالزجل.

و هذه نية حسنة من الباحث تستحق كل الإهتمام. و لكننا لا نوافق الجراري على اختياره لهذا المصطلح. و إذا اقتنعنا أن الأمر واحد بين استخدامنا للفظ الزجل تارة و نظم الملحون تارة أخرى، و إن تباينت الآراء في بعض جوانبه يقول الدكتور قيصر مصطفى "وكذلك فنحن نرفض فكرة التفريق بين ما يسمى بالشعر الملحون و الزجل. و ترى الاسمين لشيء واحد. و إن كان ابن سعيد يتكلم مرة عن الشعر الملحون و مرة عن الزجل".[1] و إذا عللنا على ذلك فإننا نجد الأول أقدم من الوجهة التاريخية، و من حيث الاستخدام، و إذا عدنا إلى الدراسات العربية القديمة التي تناولت الشعر الشعبي العربي، فإننا نجد تداول مصطلحات مثل "الزجل" و "الحميني" و "الموال" و "المبيت" و "والموشح" و غيرهم من الأسماء التي نجدها مرتدة في بلدان عربية مختلفة كمصر و لبنان و الجزائر... ولعل السمة الغالبة في الزجل هي أنه شعر قيل بغرض التلحين و الغناء ...

فالغناء بالشعر الشعبي لا يزال ينشد و خصوصا في البادية، حيث يتسلى الشاعر بنظمه و يردده في صورة غناء، لأنه لا يوجد وسيلة أخرى للتعبير عما يختلج في نفسه، و الترويح عنها باستمرارن بالإضافة إلى أن "الغناء يساعده على حفظ الشعر مثلما يساعد المتلقي على حفظه ثم روايته بواسطة الغناء".[2]

ولما ارتبط الشعر بالموسيقى أكثر لدى العامة الذي سموا الشاعر "القوال" و سموا الشعر "الميزان" رسخت هذه الظاهرة حتى اعتاد شاعر الشعبي أن لايقول شعرا إلا بلحن مبتكر أو مجلوب.[3]

وفي ضوء هذه التعاريف أخلص إلى القول بأن الشعر الشعر العربي ليس بدعا ولا في معزل عن هذا التنظير "ولا شك إن أهم عامل ساعد على بقاء قسم كبير من الشعر الشعبي إلى يومنا هذا، إنه كان يلحن و يغنى به في شتى المناسبات و الحفلات، ثم إن ميل الناس إلى هذه الموسيقى، و شغفهم بها كان دافعا قويا لاستمراره و بقائه".[4]

---

[1] د.قيصر مصطفى، حول الأدب الأندلسي، نشر مؤسسة الأشرف بيروت، لبنان ب.ت ص105.
[2] تلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري، ص376.
[3] اللحفاوي، إعدادده لديوان ابن مسايب، ص9.
[4] ابو مدين شعيب، المرجع السابق، ص8.

فإنّ تراث شعر الغناء هو حصيلة الممارسة التلقائية للغناء و العزف والرقص التي يؤديها أبناء الشعب البسطاء أو الأميون، كما يؤديها أبناء الطبقات الدنيا في المدن.

2ـ علاقته بالغناء :

توطدت الصلة بين الموسيقى و الشعر الغنائي أو الأغنية أي بين اللحن و الكلمة، و ذلك طوال العصور القديمة. فقد خلقت الموسيقى يوم خلق الإنسان على الأرض وسط قصف الرعود، و عصف الرياح و خرير المياه و أمواج البحر، و الظواهر الطبيعية الأخرى. استخدمها الإنسان القديم في السحر و المعتقدات، و إبعاد الشياطين و مطاردة الأرواح الشريرة، كونها ألوانا فطرية من حركات موزونة و أصوات وصرخات و صيحات تطورت بتطوره و بدأت في النماء، حيث سايرت حياته اليومية ، فاخترع آلات سماع و طرب متنوعة من النبات و الحيوان، و ارتقت مع الزمن من آلات النقر و الإيقاع إلى آلات النفخ ثم الآلات الوترية. و تميزت الموسيقى بإيقاعات و أوزان مختلفة، و من المؤكد "أن الكلام الموزون و الغناء المصحوب بتصفيق الأيادي أو العزف على الآلة، كانا متلازمين في سير القوافل و "الحراء"[1] و الغناء أثناء العمل و هدهدة أسرة الأطفال و التفجع و التعاويذ السحرية و الأناشيد الدينيّة"[2].

لذا فكانت الموسيقى أقدم الفنون جميعا و أسبقها إلى الوجود حيث تعتبر الوسيلة الأولى للتعبير عن أحاسيس الإنسان و ترجمان لرغباته و رفيقه الدائم في مسيرته. و ما نسميه اليوم تراثا موسيقيا أو غنائيا لحضارة معينة من الحضارات، إنما هو مجموعة من الأصوات التي تجمعت و تشكلت عبر الزمن، و استقرت كتعبير فني عن الخواص المزاجية و الخلجات النفسية لأجيال هذه الحضارة في مراحل تطورها. "و كان الشعر وثيق الصلة بالغناء، و لا غرابة في ذلك، فإن الشعر و الغناء يصدران عن عاطفة و تجمع بينهما الموسيقى".[3]

و الشعر الغنائي كما يسميه بعض الدارسين يتألف من كلام منظوم و من لحن موسيقي و إيقاع شعبي خاص. و كثيرا ما تشكل قصائده حسب الظروف الاجتماعية و حسب إيقاع الكف أو صوت الآلات المرافقة للأداء، و قد تكون من نتاج جماعي لا يعرف قائله أو لشاعر شعبي معين، و في ذلك يقول هردر : "إنني أرى أن الشعر عامة هو نتاج جماعي، و إنتاج شعبي

[1] الحراء عند العرب قديما هو الغناء الذي يعين الإبل على قطع المراحل البعيدة بدون أن تشعر بالتعب ، صالح مهدي، الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، ديوان المطبوعاتت الجامعية الجزائر ، الدار التونسية للنشر سنة 1986، ص07.

[2] د. رجيس بلاشير، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، تاريخ الأدب العربي ، ج1، الدار التونسية للنشر تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائرية ، 1986، ص364.

[3] د.مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح ، منشورات دار الثقافة بيروت، لبنان 1997، ط2، ص74.

يتطلب آذانا كثيرة لتسمع أو حناجر كثيرة لتردد. ولقد ظل الشعر يعيش في أذن الشعب و على شفاهه يحفظ لنا التاريخ، الأحداث و الأسرار و المعجزات و الآيات".[1]

و يعتبر بعض العلماء ، الموسيقى أو الغناء إبداعا جمعيا يبدعه و ينتجه أبناء الشعب، يتخذ طابع الذاتية كشكل فني وسيلته الألفاظ و العبارات يبث فيها من عواطفه حتى يحقق مبتغاة ويرى آخرون أن الشعب لا يقوم بعملية الإنتاج، بل يستقبل أغاني ويطرأ عليها بعض التعديلات. والواقع أن تراثنا الشعبي الأصيل المرتبط بعادات و تقاليد ومعتقدات تواكب دورة الحياة من المهد إلى اللحد. يغلب عليه الطابع الغنائي و يتداول على ألسنة الشعب بالتواتر الشفوي و ينشدونه جماعيا و يردونه. ويكون العزف و الرقص مصاحبا على آلات موسيقية، يصنعها العازفون بأنفسهم من مواد أولية . و من خصائص الشعر الشعبي، "أنه يعتمد على الغناء الذي يصحب بالعزف و الشرب على الآلات الموسيقية، يؤديه الشاعر نفسه بالتعاون أحيانا مع الجماعة، مراعاة خاصة في الأوزان و القوافي، و ما يدل على ذلك أنه يطلق عادة اسم الغناء على نظم القصيدة و ينعت الشعر بالغناء".[2]

و من هنا نتبيّن أن العلاقة بينهما متبادلة. و ذلك لأن أغلب الشعراء المحترفين مغنون، و رغم أنهم أميون في أكثر من الأحيان إلا أن القصائد التي يرتجلونها ما زالت راسخة في أذهان الشعب و لها صدى عميق عند المستقبلين، و السب في ذلك لا يعود إلى الموسيقى فحسب بل ما يمكن قوله : إن الشاعر الشعبي ينقل هموم الشعب الذي يعد جزءً لا يتجزأ منه.

و بما أن "الشاعر نفسه عضو في مجتمع منغمس في وضع اجتماعي معينة و يتلقى نوعا من الاعتراف الاجتماعي و المكافأة . كما أنه يخاطب جمهورا مهما كان افتراضيا"[3].

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

---

[1] محمد الأمين أحمد، الشعر الشعبي في سيدي خالد ، مجلة آمال أدبية ثقافية تصدر عن وزارة الاتصال و الثقافة ، الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، العدد 4، ط2، 1969، ص10.

[2] محمد الأمين أحمد، الشعر الشعبي في سيدي خالد ، مجلة آمال، الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، العدد 3، 1981، ص35.

[3] رينيه ويليك، نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، 1981، ص97.

و الموسيقى أيضا تتطلب أساسا التفتح على العالم الخارجي الذي ينبثق من العلاقة الاجتماعية بين الفنان و المستمع أو المشارك، فهي علاقة اجتماعية بين شخصين، كما هو الحال بين الشاعر و القارئ لشعره، أو بين رسام و مشاهد لرسومه إن هذه العلاقة الاجتماعية هي علاقة تفاهم و شعور مشترك وما ينتج عنها من تأثير فكري و ديني و نفسي الذي يربط الفنان بالمجتمع"[1].

و منه فإننا نخرج بوجود علاقة جدلية بين الشعر الشعبي و الموسيقى أو الغناء ، فكل منهما يكمل الآخر و تتم بينهما عملية تأثير و تأثير بنحو سليم.

[1] الحيدري إبراهيم، أنتولوجيا الفنون التقليدية ، سورية دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1، 1984، ص87.

3ـ تعريف الغناء و الموسيقى :

أ- الغناء :

الموسيقى صناعة في تأليف النغم و الأصوات، و مناسباتها و ما يدخل فيها بكيفية و كمية، و ليس الشعر في حقيقة الأمر إلا كلاما موسيقيا تنفعل بغنائه النفوس و القلوب.

وقد عرّف ابن خلدون الغناء بأنه :"تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقع كل صوت منها توقيعها عند قطعة، فيكون نغمة، ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذّ سماعها لأجل ذلك التناسب. وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات"[1].

كما عرف أبو حيان التوحيدي (ت بعد 421هـ) بأنه : "شعر ملحن داخل الإيقاع و النغم الوترية منعطف على طبيعة واحدة سالكه إليها".[2]

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

و تحقق فيه كل ما يتطلبه النقاد من إمتاع و جمال و إفادة، لما لا و قد سجل التاريخ نصوصا شعرية –حقيقة– هي من أفضل ما أعطت شجرة الإبداع العربي عامة، و الإبداع الشعبي خاصة.

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

فالعرب قديما تدبروا الأوزان فأخرجوا الكلام بأساليب الغناء فجاءهم مستويا مألوفا و سموه شعرا.

---

[1] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة دار القلم ، بيروت لبنان، الطبعة السادسة، 1968، ص423.
[2] مصطفى الجوزو و نظريات الشعر عند العرب في الجاهلية و العصور الإسلامية، ج1، دار الطليعة ، بيروت، ص66.
[3] أحمد بن التريكي، الملقب ابن زنقلي، ديوانه جمع و تحقيق د.عبد الحق زريوح ، نشر ابن خلدون تلمسان، الجزائر، ص13.

و من المعروف أن الغناء لا يصح إلا بالوزن، و ما دام الشعر موزونا وفي أصله غناء، فكان هذا الأخير مصاحبا لنشأة الشعر أو هو متقدما عليه و مؤسس له، ولاشك أن صلة الشعر العربي بالغناء هي صلة بالوزن و القافية ، إذ هما الركنان الأساسيان من أركان القصيدة العربية لا تبنى إلا عليهما.

و إن القصيدة الشعبية هي الأخرى تقوم على الإيقاع خاصة في تجانس الألفاظ و إذا كانت لم تأخذ حظها من الدراسة قصد الوقوف على أوزان لها، فإنها تحمل خصوصيات فنية تميزها عن باقي الأشكال و الأجناس، و تبرز بتلاحم أجراسها مما يزيدها جمالا، كما تظهر جودة الشعر في تلاحم أجزائه و سهولة مخارجه. و هذا ما جعل ازدهار فن النظم الشعبي يزداد غنى و ثراء و خصوبة في الأوساط الشعبية، وذلك لأنه يدخل قلوب الناس قبل آذانهم لما يكنّه هؤلاء في قلوبهم خاصة و أن العنصر الموسيقى في التعبير يقوي من شأن التصوير و الإيحاء. وحيث أن النظم خلق للغناء...

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

فإذا كان الشعر العربي الفصيح مرتبطا بقانون الخليل بن أحمد الفراهيدي، فإن الشعر الشعبي لا يمكن أن نقيسه بذلك، و ذلك راجع لعدم اعتماد الشعراء على هذه البحور لكنهم يجعلون الإيقاع الموسيقي هو الغالب، فهو كالجوهرة الغالية الثمن، لأنه مناسب للحن، و هذا مل رواه عبد الركيبي عن القصيدة الشعبية : "من الصعب أن نضعها في بحر معين لأن السكون في نطق الكلمات من جهة و نسج الألفاظ بأسلوب عامي من جهة أخرى يجعله خارجة من الوزن، ويبقى

[1] مصطفى الجوزو، المرجع السابق، ص68.
[2] أحمد بن التريكي الملقب أبن زنقلي ديوانه جمع و تحقيق د.عبد الحق زريوح ، المرجع السابق، ص14.

السماع هو المقياس الوحيد لمعرفة ما تتمتع به من موسيقى"[1] و الطريق نفسها يسلكها الشاعر عبد العزيز المقالح إذ نفسه لم يخرج من حلقة القدماء في أن أوزان الشعر الشعبي التي لم تضبط . و أن الشاعر الشعبي يجددها وفق مستلزمات الحياة، خلال الدراسات القيمة التي قام بها أستاذنا الدكتور عبد العزيز الأواني : "بما لا يدع مجالا لأي شك أو التباس أن ظهورها كان متصلا بفن الغناء، مرتبطا بالأغاني الشعبية".[2]

فمن الملاحظ لآراء بعض الباحثين، إبعاد خضوع الشعر الشعبي للبحور العربية التي استنبطها الخليل و أخضعها لوزن خاصّ بها لا غير أساسه اللحن و الإيقاع و السماع، و جد الآن في ذاته أن أبا هلال العسكري اشترط الشعر للغناء و جعل الألحان تصويرا للفكرة و العاطفة فهي أهذب اللذات لذوي الأنفس اللّطيفة.

و سبب تفضيل الشعر المنظوم الذي يتماشى مع الموسيقى، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة، إلا ضربا من الألحان الفارسية يصاغ على كلام غير منظوم نظم الشعر، تكوون فيه الألحان منظومة و الألفاظ منثورة.

أما أبو حيان التوحيدي فينسب إلى الشاعر محمد السلامي (ت294هـ) أن من فضائل النظم أنه لا يغنى و لا يحدى إلا بجيده، و لا يؤهل للحن الطنطنة و لا يحلى بالإيقاع الصحيح غيره، لأن الطنطنات والنقرات و الحركات و السكنات لا تتناسب إلا بعد اشتمال الوزن و النظم عليها، ولو كان فعل هذا بالنثر كان منقوصا، كما لو لم يفعل هذا بالنظم لكن محسوسا و الغناء معروف الشرف".[3]

و نحن بصدد الحديث عن الغناء بالشعر العربي أو الشعبي و اعتماد الوزن لتقطيع الألحان فإننا نتحدث بالضرورة عن الإيقاع، فلو لم يكن الإيقاع لما كان الشعر. و هذا ما أضاف المسعودي إلى ابن خرذاذية (ص280هـ) إن منزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر ... و الإيقاع هو الوزن"[4].

---

[1] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص498.
[2] د.عبد العزيز الأهواني، ابن سناء الملك و مشكلة العقم و الابتكار في الشعر، م ا م 1962م، ص14-23.
[3] مصطفى الجوزو ، المرجع السابق، ص17.
[4] المسعودي، مروج الذهب، دار الأندلس، بيروت، 1973، ص 135-136.

وبما أن منزلة الموسيقى بقوانينها مماثلة لقوانين العروض، فإنه يصحّ تطبيق الإيقاع الشعري على الإيقاع الغنائي أو العكس إذن : "فالموسيقى فن جميل لا مجرد فن ممتع كونها تستخدم أداة للشعر"[1].

ومما لا شكّ فيه أنّ الإيقاع الموسيقي في العمل الشعري يعد من أهم العناصر التي يعتمد عليها الفنّ لأن العلاقة بين الموسيقى و الشعر علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي نشأ مرتبطا بالغناء. "و من تم فإنهما يصدران عن نبع واحد وهو الشعور بالوزن و الإيقاع...".[2]

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

و هناك من يبعد الأوزان عن الشاعر الشعبي نهائيا أمثال إحسان عباس الذي يجعل استقامة الوزن تتم بانسجام النغم، واستقامة اللحن فيعلن : "و علينا بالطبع أن نتذكر دائما أن العبرة في هذه الأغاني الشعبية هي في لفظ كلمات الأغنية كما تغنى، و ليس بالحكم عليها كما تكتتب. و تلك قضية أساسية، لأن المغني الشعبي لا يعرف البحور و لا يفكر فيها، و إنما يعرف لحن الأغنية، وهو لحن قديم متوارث وروث الوزن الفصيح الذي وضع له اللّحن في وقت معين ماضي الأغنية الطويلة و يقيس الكلمات التي يتغنى بها على ذلك اللحن، فيمدّ الكلمة أو يختصرها لتتفق مع اللحن".[3]

و هذا الرأي قد يميل إلى رأي الباحث "كراب" حيث يعتقد بانضباط الإيقاع و عدم صحة النظم في الغالب.

كما أن الدافع لنظم الشعر راجع إلى علتين الأولى هي التقليد و المحاكاة و الثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم.

---

[1] ألفرد انشتاين، الموسيقى في العصر الرومانسي ، ترجمة د.فؤاد زكريا ، هـ.م.ع.ن القاهرة، د.ط، 1972، ص126.
[2] د.شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة، 1965، ص53.
[3] عبد اللطيف البرغوتي من مقالة : القصيدة الشعبية، مجلة فلسطين الثورة ، عدد خاص، 01-01-1981، ص346.

و النغمة جمعها نغمات. في (اللغة) هي الصوت الساذج البسيط الخالي من الحروف، و (اصطلاحا) الصوت الذي تترنم به . و اللحن (اصطلاحا) مار كب من نغمات بعضها يعلو أو يسفل عن بعض على نسب معلومة، و النغم للحن مثله مثل الأحرف المتماسكة بالكلام مع ترتيب موزون، فهو يصاغ على وزن معروف و يقرن بالكلام الذي يخصص للغناء و الموسيقى ذات الأصل اليوناني المقصود بها علم النغمات و الألحان، و قد ذهب إليه إسحاق الموصلي بأنها الأصوات التي تدل على النغم و الإيقاع.

كما أن ابن سينا ذكر حول صناعة الموسيقى: "تشمل على جزئين أحدهما يسمى التأليف و موضوعه "النغمة" وينظر في حال اتفاقها و تنافرها ، و الثاني "الإيقاع" و موضوعه الأزمنة المتخللة بين النغم و النقرات المتنقل بعضها إلى بعض، و ينظر في حالة وزنها و خروجها عن الوزن، و الغاية منها جميعا صبغة اللحن.

"النغمة صوت لابث على حد من الحدة و الثقل زمانا، و البعد منه منافر و منه غير منافر، و المنافر هو الذي لا يفعل اجتماع نغمتيه معا و تتاليهما التذاذا للنفس بل نقرة منه و السبب فيه سوء النسبة بين نغمتيه و المتفق هو الذي يفعل هذا الألذاذ، و ذلك لفضيلة فيه بين نغمتيه".[1]

و مما سبق ذكره نخلص إلى أن الغناء بمثابة المتنفس الذي يعبر الفرد عن آلامه و أحلامه و أمانيه، و يعكس واقعه و يتصوره و يتحدث عنه كخيال يدفعه إلى الطرب.

و لعلنا نجد صفة مشتركة تجمع بين الشعر و الغناء لدى الكثير من النقاد هي القدرة على الإطراب، فإذا عري الشعر من اللحن بطل وزنه، فابن طباطبا يؤكد أن للشعر الموزون و الغناء المطرب إيقاعا صحيحا في حسن اعتدال أجزاء منه يطرب الفهم له، و قد يكون الشعر أشد إطرابا من الغناء، وتكمن القدرة على الإطراب في الإيقاع الصحيح . أما عن تقديم الشعر على الغناء هنا، فإنه يتجلى في الفهم الذي يكون موضوع الإطراب. و إذا كان الشعر و الغناء يطربان الفهم و الأذن عند ابن طباطبا، فإن الوزن يطرب الفهم بإيقاعه.

[1] هنري جورج فاردمر، نقلا عن ابن سينا ، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر، ترجمة و تعليق جرجيس الله المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، لبنان، ص84

و هناك بعض النقاد من أكّد أن الشعر أسبق من لحنه، و لكن أكثرهم أكد على أنه محتاج للغناء . و الغناء بدوره محتاج للشعر الموزون، إذن يمكن القول و بصراحة أن أصل الشعر غناء.

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

*** الأغنية الشعبية :**

تكون الموسيقى غالبا مرتبطة بالكلمة، فإذا تزاوجت بالكلمة تشكل أغنية النوع الأدبي و الفني، الترفيهي ة التوجيهي الذي احتل مكانا بارزا بين أنواع الإبداع الشعبي في مجتمعنا و في غيره من المجتمعات، و لعل ارتباط الأغنية بالمناسبات العامة و الخاصة التي يحتفل بها المجتمع الشعبي و مسايرتها لدورة الحياة التي يمر بها أفراده كان له أكبر الأثر في ازدهارها و انتشارها و احتفاظ المجتمع بها و ترديده لها كلّما دعت الحاجة إلى ذلك أو كلّما كانت هناك مناسبة يمكن أن تسهم فيها الأغنية بدور فعّال.

تقول نبيلة إبراهيم : "الأغنية تكشف عن نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه الشعب".[1]

فالأغنية تتنوع بتنوع المناسبات مثل الأفراح، الأعياد، المناسبات الدينية و العملية.. فهي تعبر عن واقع الفرد وروحه الداخلية، يقول الدكتور عبد العزيز الأهواني في كتابه الزجل في الأندلس : "لسنا في حاجة لأن نثبت من الناحية العقلية ضرورة وجود الأغاني في المجتمع الإنساني كله، و إن الأغاني الشعبية قديمة العهد بين سكان المدن و البوادي، و إن الحياة الاجتماعية بمناسباتها المفرحة و المحزنة قد حتمت التعبير الجماعي الذي يستعين بالآلة الموسيقية و بالتنغيم اللفظي ، فاصطنع فنا يجمع بين هذين الجانبين الموسيقي و اللغة هو ما نصطلح على تسميته بالأغنية الشعبية ".[2]

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص223.
[2] د.عبد العزيز الأهواني، الزجل في الأندلس ، نشر معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، سنة 1957، ص3.

و يعرف الكراندر هجرتي كراب الأغنية الشعبية بأنها : "قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الأصل كانت تشيع بين الأمّيين في الأزمنة الماضية و ما تزال قيد الاستعمال".[1]

كما يعرفها كل من ليولكافسكي و هاترموزور و ريتشارد فايس و جورج هرنسوج بأنها الأغنية الشائعة في المجتمع الشعبي أو أنها تشمل شعر الجماعات والمجتمعات الريفية و موسيقاها التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفهية دونما حاجة إلى تدوين.

أما من الأدباء الذين اهتموا بالأغنية الشعبية الأديب الألماني هردر حيث يعتبر الشعر أقدم اللغات البدائية اعتنى بالأغاني شالعبية عناية كبيرة جدا و بذل جهودا ضخمة للبحث أن أصوله".[2]

و من ثم قام بجمع الأغاني التي تمثل عند هردر أفضل أسلوب شعري و نكتشف ذلك من خلال ديوانه الذي سماه أصوات الشعوب من خلال أغانيها".

إذن فالأغنية رمز الشعب تعبر عن عاداته و تقاليده ووجدانه و تبين هويته الحقيقية، فستمته المرونة التي تتسم بها الأغنية الشعبية تساعدها على أن تظل محفوورة في ذاكرة الناس، و أن تتعدل باستمرار لمواجهة الأنماط الجديدة في الحياة و التعبير، من أهم الخصائص التي يجب الإلتفات إليها. فميل الشعب الفطري إلى الموسيقى، كما يرى المرزوقي في حاجة إلى تدعيم بالشواهد من نصوص شعرية شعبية فكل شعب له أغنيته الخاصة به نابعة من الجماعة تؤدي في شكل جماعي أو فردي حسب مواضيع الأغنية و مناسباتها، و يتداولها الشعب دون عناية بمصدرها لتصبح ملكا له.

و يؤدي كل نوع من هذا الأنواع وظيفة معينة، و معنى هذا أن أغاني الأفراد و الختان و السّبوع تثير الإحساس بالسعادة و الفرح، و أن الأغاني التي تنشد في مناسبات دينية تمثل وظيفتها في إيقاظ القيم الدينية و الإحساس الديني عند الشعب"[3].

ولو شئنا تحديد المعاني التي يدور حولها شعر الغناء أو الأغنية لوجدنا ذلك في رأي ركيبي: وهذه المقطوعات الشعرية الغنائية التي نجد أثر الدين بارزا فيها تشمل التقاليد و العادات الشعبية في الزواج مثلا أو الموت أو في موسم الحصاد و غيرها من الموضوعات الأخرى، بل إن هذا الشعر

---

[1] علي عقلة، عرسان الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 99 تموز يوليو 1979، ص112.
[2] ليلى روزلين، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980، ص16.
[3] د.نبيلة إبراهيم،المرجع السابق ، ص 221.

استوعب وصف الطبيعة و الرثاء أو ما يتصل بالحكم و التأمل في الحياة و الموت و في الزمان والدهر، أو في المناسبات الاجتماعية و ما إلى هذا السبيل"[1].

و من هذا فإن انتقل الأغنية الشعبية عن طريق الرواية الشفهية أوجد نصوصا عديدة للأغنية في ذاتها في إطار المجتمع الواحد. و من ثم فهي تتميز بأن لها أكثر من شكل و غنها واسعة الانتشار، ذلك أن اللحن يدهل هنا كعامل مساعد يذلل كثيرا من العقبات و يزيل كثيرا من الحواجز التي قد تصادف الأغنية أثناء انتشارها. و هي أكثر محافظة على الأسلوب الموسيقي الذي تستخدمه بالقياس إلى غيرها من الأغاني.

فالأغنية موجودة "منذ القدم في المهدهدات و الألحان الإيقاعية للأطفال و نواح الأمهات وغناء العجائز و الندب و ارتجال الرثاء... كلها تستحضر جوّا لا تكلف فيه".[2]

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

فمحور الأغنية بمختلف صورها و ألوانها تحتل الصدارة و لا سيما الشعبية التي تحكم عليها باعتبار كلماتها مشاعر تلقائية تصدر بكل عفوية، و لعل هذا سبب كان يجعل منها أكثر ملائمة بين الناس.

ب- الموسيقى:

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

---

[1] د.عبد الله ركيبي، الشعر الجزائري الحديث، ص369.
[2] د.نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص379.
[3] نفسه، ص223.

و لا يمكن لأي شخص كان أن يلحن أي كلام و يخضعه لآلية تقطيع الأصوات إلاّ إذا كان عالما بأغوار الموسيقى و الغناء. لذا فالكثير من الباحثين من جعل الموسيقى علما قائما بذاته . بحيث تتركب منها الألحان في موازين موسيقية تحبّذ الأذن سماعها.

و الموسيقى تكتب و تقرأ كما هو شأن اللغات، و لكنها تتميز بخصوصياتها و هي تنتظر الإنسان الحاذق الذي يدفع بها إلى الأمام، فهو حكيمها الذي سوف يقوم بعدة تجارب عن طريق القلب و السماع ليصل في الأخير إلى نظرية حقيقية لها أساسها طبيعة القلب البشري و عادات الأذن أو الإصغاء.

فلقد تعقدت حقا وسائل التعبير في لغة الموسيقى تدريجيا مع تطور الحياة ذاتها. و ذلك ترابطا مع تتابع الحضارات و تداخل الثقافات وكل التغيرات النفسية و الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية و الذوقية و الجمالية، و التي أفرزت مختلف المواقف و المبادئ و الأحكام و النظريات التي تعالج و تفسر أوجه العلاقة بين المؤدي و المستمع، و المؤدي و نفسه أو جماعته، و المبتكر (المؤلف) و المؤدي (العازف أو المغني)، و ذلك ضمن ضوابط و قوانين الحياة و المجتمع المختلفة و تطور الفكر المحلي والعالمي بوجه عام.

و لا زالت الحضارة الإنسانية بمختلف ثقافاتها المنتجة تتحفنا كل يوم بالجديد في مجال علوم الموسيقى و نظرياتها و التنوع الكمي و النوعي للآلات الموسيقية. و بالتالي ثراء النسيج الصوتي في الحياة عموما توافقا مع مجمل الإبداعات و الابتكارات الفنية و الاختراعات و الاكتشافات العلمية.

"فعلم الموسيقى ينحصر في علم العزف على الآلات الموسيقية، و علم الغناء بموجب الأوزان الموسيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفا من عبارات متساوية في أزمانها ولو اختلف في أنغامها.[1] كما تعرف على أنها "علم يبعث فيه عن أحوال النغم من جهة تأليفه اللذيذ و النافر عن أحوال

[1] سليم الحلو، الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، لبنان، ص12.

الأزمنة المتخللة بين النغمات من جهة الطول و القصر فعلم أنه ينتم بجزئين: الأول علم التأليف و هو اللحن، و الثاني علم الإيقاع و هو المسمى أيضا بالأصول".[1]

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

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

فالصوت الموسيقي و الذي ترتاح لسماعه النفوس و تستسيغه الآذان البشرية وهو في عرف الموسيقيين : علم تركيب الطبقات الصوتية المتآلفة التي تكون لحنا يتغنى به نغما بواسطة الصوت الإنساني، أو بواسطة الآلات الموسيقية"[2].

و نظرا لتعدد أنواع الآلات و طرق استخدامها، فإننا نستنتج صفات للصوت متنوعة بمقدار تلك الآلات الذي يلعب فيه الصوت الإنساني دورا في تنوعه و تعدده بتعدد الأشخاص حسب جنسهم و سنهم و مدى قدراتهم الصوتية، فلكل صوت درجة ارتفاع خاصة به و هي (نغمة الصوت) و في هذا قال فابخر : "الصوت البشري هو أجمل الآلات و أنبلها، وهو المترجم المباشر للقلب و الروح"[3]. و الصوت الموسيقي أو النغمة ترتاح النفس لسماعه و له قيمة موسيقية نقدرها بعد النقر على الوتر، فقد تصل حدوده إلى 32 هزة في الثانية فأكثر... و إذا نقصت الاهتزازات أو زادت عن هذا الحد كما أكدها سليم الحلوفي في كتابه الموسيقى النظرية، يفقد الصوت خاصيته الموسيقية.

فإن تنوع مصادر الصوت وشدته و سرعته تكمن في تنوع صفاته، ورغم أن الآلات الموسيقية متعددة إلا أن صفات أصواتها الأساسية تنحصر في أنواع ثلاثة رئيسية هي :

- **صوت الوتر** : كما في فصائل الأصوات الوترية (البيانو، العود، الماندول...).
- **صوت النفخ** : تتجلى في آلات النفخ التي يستعملها البشر (البوق، القصبة...).

[1] محمد كامل الخلعي، كتاب الموسيقى الشرقي، مكتبة الدار العربية للكتاب ، القاهرة، أوراق شرقية بيروت، 1993، ص07.
[2] سليم الحلو، المرجع السابق،ص13.
[3] د. عفت و زملاؤها، تربية الصوت الغناء المدرسي، التذوق الموسيقي مطابع مذكورة ، القاهرة، 1992، ص18.

– **صوت القرع** : كما في الآلات الإيقاعية (الدربوكة، الطبول المتنوعة...)

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

و منها يقسم كل نوع إلى أصوات غليظة و أصوات رفيعة، كما أن لكل منها اسما خاصا يعرف به، و لكل صوت درجة مخصوصة، فالإنسان عندما يلقي أو يرتل أو يغني يحدث جملة أصوات موسيقية و كل صوت منها له تردده الخاص (أي موجته) و زمنه المحدد (قياسا بالثانية و المترونوم) فضلا عن خصائص الصوت الموسيقي الأخرى مثل : اللون الصوتي و شدة الصوت و قوة أدائه و موقع الشد فيه ..

أما الزمن أو المسافة الصوتية هي التي تعبر عنها بالفرق الموجودة بين الصوت و الآخر من درجة إلى أخرى، و تتمثل وطئة الصوت في مدة مكونة في درجة واحدة، و يكون قويا إذا كانت ذبذباته واسعة، و ضعيفا إذا كانت ذبذباته ضيقة، و كل ما يحصل منه الصوت كالحديد، النحاس... له صفة تميزه عن غيره. رغم أن الطابع الصوتي أو اللون الصوتي هو من عناصر الموسيقى الأساسية حسب تقسيم الكاتب كولايد و غيره، إلا أن تغير اللون الصوتي لا يساهم بشكل فعال في تطور مسيرة الفن الموسيقي مقارنة بتطور الشكل الفني بعنصره اللحني و الإيقاعي، و لهذا السبب بتغيير الآلات الموسيقية تغير اللون الصوتي للموسيقى العربية. و لم يتغير الشكل الفني أو النسيج الموسيقي. و بقي عنصر اللحن و الإيقاع في الموسيقى العربية (بشكل عام) محافظا على شخصيته التي توارثناها من القرن الماضي، و كأنها خارج نظام حركة التطور و هي كذلك بالفعل قياسا بالفنون الأخرى نظم الشعر، كتابة المسرحية و الرواية ... إلخ.

و يفضل أن لا ننسى عند البحث عن الأسباب، الدور المفقود للفنان الموسيقي المبتكر فردا أو جماعة، و للمنهج النظري الذي ينطلق منه ذلك المبتكر فردا أو جماعة ، و للمنهج النظري الذي

[1] سليم الحلو، المرجع السابق، ص14.

ينطلق منه ذلك المبتكر خلال مسيرة التطور ذاتها المتمثلة برسم الشكل الفني و تنفيذه، و أسلوب التعامل مع العنصر اللحني و الإيقاعي للوصول إلى نسيج موسيقي جديد.

و إذا أدركنا أن الموسيقى أداء و نصا جانبا هاما من تراث كل أمة و من شأنها أن تعمل على تربية الذوق الأنيق و صقل أحاسيس الإنسان و رفعه إلى مراتب الفن الأصيل، لأن الصوت الحسن :"يسري في الجسم و يجري في العروق، فيصفو له الدم و يرتاح له القلب و تنهش له النفس و تهتز الجوارح و تخف الحركات".[1]

❖ الموسيقى الشعبية :

ارتبط الفن الموسيقي الغنائي بالشعب منذ القدم، و كان و ما زال وسيلة من وسائل التعبير الواقعي في نواحي حياة الإنسان معبرا عن آماله و انفعالاته، و فرحه و أساه، و كانت لغته لغة الشعب في جميع مستوياته الأدبية و العامية الدارجة، و أصبحت الأغنية الشعبية مرآة تعكس ما مر به الشعب من أحداث و مواقف، و صوّر سير حياته الظاهرة منها و الباطنة. و المراد هنا بالموسيقى الشعبية تلك الألحان التي توجد عدن الجماعات من الشعب تتميز بثقافة ذات طابع شفوي، تعبر عنها بصدق حيث : "تتكون هذه الألحان من بناء إيقاعي بسيط، و توظف عددا من الوحدات الخفيفة من حيث التركيب".[2]

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

فكل ما يتداول بين الناس من أشكال و أنواع وقوالب و أنماط غنائية موسيقية يعبر بصدق عن مستواها الثقافي أصدق تعبير و يعكس مسيرة خطها الحضاري، فمعرفة الفنون و العلوم

[1] ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج6، شرحه و ضبطه و صححه و عنون مضوعاته ، و رتب فهارسه أحمد امين و ابراهيم الأبياري و عبد السلام هارون، د.ك.ع بيروت، ط3، 1965، ص04.

[2] احمد موسى، "الأغنية الشعبية : موسيقاها و علاقتها بالكلمات" مجلة الفنون الشعبية (العراق ، العدد 5 فبراير 1968)، ص44.

و تحديد مستوياتها، هو بلا شك المقياس الأساسي و الواقعي لتحديد مستوى حضارة هذه الأمة أو تلك، هذا الشعب أو ذاك هذه القبيلة أو تلك الجماعة.

و لا زال الاعتبار ساريا بأن الفن الموسيقي يقع في طليعة الفنون التعبيرية الأخرى ، و ذلك بسبب تنوع عناصر أشكاله الفنية بنوعيها الشعبي (الفولكلوري) و المنهجي المبتكر.

و يبدو أن الطابع الجماعي من أهم خصائص الموسيقى أو الغناء الشعبي عند الشعوب التقليدية ، أو من المحتمل أن يكون هذا الطابع الجماعي للموسيقى و الغناء قد بدأ و "لأول مرة" لدى الشعوب و القبائل الإفريقية الزنجية، و غالبا ما يبدأ شخصان أو أكثر بالغناء، و لكن بصوتين مختلفين، و يبدو أن هذا اللون من الغناء هو الذي قاد إلى الغناء الجماعي الذي تشترك فيه مجموعة من الأفراد الذين يقومون بتأدية أغنية معينة"[1].

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

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

و لا شك أيضا إن التراث الشعبي كلما كان رصينا و أكثر تماسكا و الرصانة و التماسك يوجد هما ذلك الالتزام الجماعي التلقائي بالنظريات و القواعد و الأصول، التي تتحكم فيها، و تحافظ عليها، كلما تعقدت قضية تغيره و تبدله و تحويل مواقع استهلاكه، وكلما صعبت إمكانات مطاوعته لمنطقات فنية مستحدثة ذات علاقة مباشرة بوسائل تعبيره و أساليب أدائه.

[1] الحيدري إبراهيم، أنثولوجيا الفنون التقليدية ، سورية، دار الحوار ، النشر و التوزيع ، ط1، 1984، ص87.
[2] ثبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار المعارف 1119 كورنيش النيل ، القاهرة، ط3، ج.م.ع، ص224

4- الأصول التاريخية للغناء و الموسيقى :

أ- الموسيقى العربية :

بعد تطرقنا إلى الموسيقى و علاقتها يجدر بنا أن ننتقل الآن إلى أصولها التاريخية التي نقدرها بالقرن الرابع الميلادي، نظرا لازدهار الموسيقى و الشعر في مدينة سبأ في الجزيرة العربية، العلاقة الوثيقة بينهما كون الموسيقى تلقى اهتماما كبيرا و مساويا لما يلقاه الشعر عند العرب.

و الموسيقى عند العرب جزء من الغناء لا يتجزأ، حيث كان لديهم الاستعداد و القابلية للطرب على الناحية اللحنية أو الوزنية أو الإيقاعية المحضة. و قد كان بلا ريب نظام موسيقي قومي يختلف إلى حد ما عن النظامية الفارسية و البيزنطية...

و يبدو أن الحجاج كانوا يعكفون أثناء الحج على ترتيل بسيط، و ينشدون أغاني موسيقية بدائية و أناشيد حماسية خاصة للنساء منهم، حيث لا ينقطعن عن الغناء و العزف و على رأسهن بنت عتبة التي تميزت كغيرها من النسوة بالرثاء و النّوح.

و نجد القبائل الغساسنة التي كانت تحكم أقاليم العرب، و إكرامها الذي فاق إكرام الموسيقيين العرب من مكة إلى المغنيات اللاتي أتين من الحيرة و تسميه العرب بهذا الاسم (قينة ج قيان) .

و لعل كان تأثير الحيرة على حضارة جزيرة العرب أشد تأثيرا إذا ما نظرنا إلى المركز الأدبي و الثقافي الذي كانت تحتله و إشراق الشعر و الموسيقى إلى الأقطار الأخرى كالحجاز لتفخر الحجاز بأنها منبت الموسيقى.

و من آلات الطرب التي شاعت في تلك الأيام القصابة و المزمار و الدف و يولع المؤرخون في البحث عن أصل الغناء، و هذا ابن عبد ربه و هو مؤلف العقد الفريد يقول : "و إنما كان أصل الغناء و معدنه في أمهات القرى من بلاد العرب ظاهرا فاشيا ، و هي المدينة و الطائف و خيبر و وادي القرى...".[1]

[1] ابن عبد ربه الأندلسي ، العقد الفريد ، ص5.

فما كان يميل إليه العربي هو الحب و الميسر و اللذة و الطرب و الشعر و التعابير البسيطة من حكم و أمثال. كما كان للشاعر مكانة اجتماعية سامية في كل مكان سواء في بلاط الحيرة أم قصور غسان أم في سوق عكاظ أم في خيمة البدوي. و كان موسيقيا أكثر منه ناظما، فكانت الموسيقى أيام الجاهلية "صناعة بارزة ذات حيثية في الحياة العربية، فكما كان العرب يكدحون في الزمن القديم على إيقاع غنائمهم، كذلك غنى العرب في المدينة و هم يحفرون الخندق حول مدينتهم، و كما كانت الأمم الغابرة تخوض معاركها على أنغام الموسيقى، كذلك فعل العرب أيام الجاهلية".[1]

و عن بعض باحثي العرب في مصدر الغناء، هناك من يزعم أن أول "صوت كان (الحذاء) و هو غناء القافلة في سفر الأيام ، و كونه من بحر الرجز جعله أشد الأنواع ملائمة للغناء المرتجل و (الحذاء) قياس و ذلك باتساقه مع رفع أقدام الجمل و وقوعها. كما جاء منه جنس (النصب) الذي عرف تعريفا واضحا بكونه حذاء محسنا متقنا لا أكثر. و تنعت العامة الحذاء أحيان االركباني"، و هو الموسيقى الشعبية و هذا أنسب للغناء المعروف بالغناء المرتجل الذي كثيرا ما نقرأ عن شيوعه بين للمغنيين القدامى غير المثقفين فنيا، و هو ممن اعتادوا استعمال القصيب **Wand** لوزن غنائمهم"[2].

و ظل النصب و النوح النوعين الوحيدين المعروفين من الغناء في الحجاز حتى نهاية القرن السادس و بداية القرن السابع. و لعل هي البلاد التي لم تبلغ مبلغ التقدم الموسيقى. كما أحرزته كل من الحيرة و غسان ثم أدخل الشاعر المغني النضر بن الحارث (ت624هـ) الذي قدم وافدا من الحيرة ، عدة بدع، نذكر منها (الغناء)، وهو الصوت المتقدم في الصنعة الموسيقية ، فحل محل (النصب) استبدال العود الخشبي البطن بالمزهر الجلدي البطن على ما يبدو".[3]

أما عن الإيقاع "كالذي نقرا عن ضروب منه (الهزج [4] السناد[5])

[1] هنري جورج فارمر، المرجع السابق، ص58.
[2] المرجع نفسه، ص من 40 إلى 54.
[3] المرجع نفسه ، ص55.
[4] الهزج هو غناء الفرح و البهجة.
[5] السناد : و هو غناء الجد و النشاط يحتوي على زخارف طويلة لحنية و إيقاعية.

في أواخر القرن السابع، يبدو أنه لم يشع في تلك الأيام".[1]

و من الأنواع الأخرى للغناء الجاهلي :

- النشيد : و هو غناء الحرب.

- المأتم : و هو غناء النوح عند الموت.

- التعبير : التهليل أو الترنيم.

و لم يصلنا من أسماء المغنيين الجاهليين إلا القليل، مع أنهم كانوا بكثرة نذكر من بينهم علقمة بن عبده التميمي ، النضر بن الحارث، سليل آل قصي، "و قد تعلم من بلاط الحيرة العربي كيف يضرب على العود، الأعشى (ميمون بن قيس)، و فيما عاد هؤلاء الشعراء المغنيين هنالك موسيقي آخر هو مالك بن جبير المغني".[2]

و قد أخذ الغناء يستعيد مكانته بين الناس و أخذوا يقبلون عليه بكثرة ، فمن النساء المغنيات كانت بنت عفزر مغنية مأسورة، و تمارس مهنتها في بيت من بيوت اللهو.

و أم حاتم – الشاعر الشهير – حاتم الطائي مغنية، أما الخنساء الشاعرة الراثية "فقد كانت تنشد مراثيها على أنغام الموسيقى"[3] و كانت هند بنت عتبة شاعرة و مغنية ، و هريرة و خليدة مغنيتي بشر بن عمر أحد أشراف الحيرة في أيام النعمان الثالث المتوفى حوالي 602م".[4]

و هناك إحدى المغنيات الأوائل في صدر الإسلام من فخرت بأنها بقيت تطبق الأصول الموسيقية لقينات الجاهلية، و منه فقد تطور الغناء من الجاهلية إلى الإسلام. بفضل احتكاك المسلمين بغيرهم من الأجانب بعد الفتوحات الإسلامية، و كان أول موسيقي في الإسلام غنى الغناء المتقن، و أول من صنع (الهزج) هو طويس "المخنث"[5] المولود في جزيرة العرب، ويقول عنه

[1] ابن عبد ربه، العقد الفريد، ص3، ص93.
[2] هنري جورج فادمر، المرجع السابق، ص 3-53.
[3] المرجع نفسه، المجلد 13، ص140.
[4] المرجع نفسه، ص62.
[5] المخنث : هو الرجل المشبه بالنساء ، يخضب يديه بالحناء و يتمسك بعادات النساء.

صاحب العقد الفريد (940م). "و كان أول من غنى في الإسلام الغناء الرقيق طويس ، و أول من تغنى بالمدينة غناء يدخل في الإيقاع".[1]

و تحسنت صناعة الآلات الموسيقية و ظهرت أنواع جديدة منها إبّان الحضارة العربية الإسلامية نتيجة الازدهار العلمي في مجالات مثل الحساب و الجبر و الرياضة و دقة قياس الظواهر الطبيعية، كالصوت و الضوء و الحركة و الجاذبية و غير ذلك...

أما في نهاية عصر الخلفاء الراشدين أجاد المؤرخون في وصف حالة الموسيقى و أوجدوا نوعا أكثر فنا يسمى الغناء المتقن. و أهم خواصه تطبيق إيقاع مستقل عن عروض الشعر يبدو لنا أنه بدعة محلية خالصة. و الظاهر أيضا تفرع من القواعد العروضية العامة، فهذا ما كان مستمدا من الفرس الذين نسب إليهم خردانية "ابتداع الإيقاع إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الرواية القائلة أنهم كانوا يجهلون العروض آنذاك"[2] و لعل تحديد الزمن الحقيقي لظهور "الغناء المتقن" أمرا بالغ الصعوبة.

و إذا وصفنا مصير الموسيقى العربية في العهد الأموي لوجدناه يشبه مصير الغناء البدوي في جزيرة العرب حيث يقال في حقها : "مرت عليها الأجيال و هي تنسحب من بطحاء إلى أخرى، و من بلاد عربية إلى أخرى، و لكنها لم تبرح البوادي و الجبال كمن يريد التمسك بالحياة الحرة بين الخيم و الطبيعة، تبعت العرب الرحالة في حياتهم الفطرية، و بقيت مثالهم تحت سيطرة الحقول و الرمال و الآفاق البعيدة لا تتكلف و لا تتقيد مثلها هؤلاء الذين عرفوا في عهدها الأول في مكة المكرمة و المدينة المنورة، و أصحابها و لا زالت حياتهم شبه العرب الأوائل في العهد الأموي أو في العهد الجاهلي مع بعض التعديل و الإحسان بفضل الاحتكاك بالمدينة"[3] و من هنا نذكر التنافس الذي حذا بين مكة و المدينة، و في نظر المسعودي أن الموسيقى لم تظهر ظهورا واضحا في مكة و المدينة إلا باستخلاف يزيد الأول (680-783م).

---

[1] ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج3، ص187.

[2] براون Browne مصادر دولتشاه، من مجلة الجمعية الملكية الأسيوية (1899، ص 72-71-56) قارن أيضاس كتبه "تاريخ أدب الفرس" ج1، ص12-14.

[3] أحمد سفطي، المرجع السابق، ص12.

و ربما قوله يصدق على مكة، لكنه ليس كذلك بالنسبة للمدينة، و باتت مكة المنافسة الأولى للمدينة فيما يخص الموسيقى في عصر الأمويين، و أهدت للموسيقى العربية بـــ (سعيد بن مسجع) الذي ساعد في انتشار الغناء الفارسي في الأوساط العربية إذ هو: "أول من نقل الغناء الفارسي إلى الغناء العربي".[1] و حذا حذوه ملحنون و مغنون نميز من بينهم ثلاثة و هم : معبد و هو إمام أهل المدينة في الغناء و ابن محرز الملقب بجناح العرب، و المصلح الموسيقي في بداية العهد الأموي ، حيث كان مختصا بالألحان العربية، و المبتدع لضرب الرمل، و ابن سريج الذي أضاف إلى الأثر الفارسي في تلاحينه أثرا روميا و مزج بين الأثرين و أسقط منها ما هو مستهجن و صنع اللحان و عرف أنه أول من غنى الرمل وأول من غنى بزوج من الشعر بواسطة عوده الذي جعله على صيغة عيدان الفرس ، إذ يعتبر عمله النموذج المثالي المتبع به. حتى في عصرنا هذا و يخبرنا ابن سريج عما في الموسيقار المحسن في عهده فيقول : "المصيب الحسن من المغنيين هو الذي يشبع الألحان بالزائدة و يملأ الأنفاس و يعدل الأوزان و يفخم الألفاظ و يعرف الصواب و يقيم الإعراب و يستوفي النغم الطوال و يحسن مقاطع النغم القصار و يصيب أجناس الإيقاع و يحتلس واقع النبرات، و يستوفي ما يشكلها في الشرب من النقرات"[2] و تعدى الغناء الرجال إلى بطون بني سليم و قد اعترف لها معبد بالتفوق في المدح و الضرب على آلة العود بمرافقة جواريها في دارها الفخمة التي صارت مناط الموسيقيين و الهواة في المدينة ومكة، ومحل شهرة العديد من الموسيقيين. و من النساء الموسيقيات التي رافقتها سلامة القس التي أخذت الغناء من معبد و حبابة و عتيلة الشماسية و سعيدة الزرقاء و فرعة و بلبلة.

و اشتدت المنافسة بين أشهر مدينتين مكة و المدينة و لعب المغنون دورا حاسما في الظهور على الساحة الفنية "فصنع معبد مغني المدينة ألحانا سبعة تاه بها و فضلها، فلحقت المكيّين غيرة شديدة، فاجتمعوا و عرفوا ألحان مغنيهم، و هو ابن سريج و جعلوها إزاء سبعة معبد، ثم خايروا أهل المدينة و انتفعوا بهم مفضلين رقة الشعر و جودة التلحين و دفع ذلك الغناء بالحجاز إلى بعض التجديد في الشعر برقة الألفاظ في الغزل و طرح الغريب منها و المعقد الذي لا يلائم مجلس الغناء

[1] الأغاني للأصفهاني، 3، ص84-85.
[2] الأغاني 1، ص125.

و موسيقى الألحان في وقت واحد، و نبغ في الحجاز الشعر الغزلي بأنواعه الثلاثة (الإبائي و العذري و التقليدي) أو الفني و أخذت بذلك الثقافة الفنية تزداد يوما بعد يوم في عهد الحجاظ الذهبي" .[1]

و من ثم ملكت الموسيقى من شباب العرب عقولهم فأحبوها و ولعوا بها و نبغ المغنون و المغنيات، و استعملن الآلات الموسيقية (كالمعرفة) التي شاعت في الحجاز و الطنبور في العراق... فترة طويلة من الزمن و ابتكرت آلات جديدة استطاع بواسطتها العربي التعبير عن الأحاسيس و الأفكار و إيصال المفاهيم، و هكذا ساعدت هذه الآلات على تطوير الغناء.

و أخيرا تتوج هذه الفترة الأموية بعامل أساسي مهمّ عند العرب يلائم الموسيقى و هو التدوين، و هذا "التدوين" أصبح من الأدوات الثمينة للمؤرخين البارزين الذين دوّنوا التاريخ العام للفن الموسيقي العربي أمثال الأصفهاني ، فمنذ الحكم الأموي بدأ أول موسيقي أديب عند العرب وهو يونس الكاتب الذي يجمع السير و يدون كل ما يتعلق بالغناء العربي مثلا في تأليفه لكتاب (النغم) و كتاب (القيان) اللذان كانا أساسا في الموسيقى. يعتمد عليه لما تبعهما من كتب، و منها كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (ت967هـ) و غيره. و زالت الدولة الأموية في دمشق و حلت محلها الدولة العباسية و تواصلت جهود بني أمية بالإثراء في مجال الموسيقى و الغناء من طرف العباسيين بعد أن اتسعت إمبراطوريتهم في جميع أنحاء العالم بالتقريب، و أصبحت دار السلام ببغداد عاصمة للدولة العباسية يقطنها العديد من الناس. وكان لذلك الفضل الكبير للتقدم الثقافي و النهوض بالموسيقى إلى رقى الدرجات. و أصبح تأثير الغناء على الشعر واضحا. فقد قاربت لغته المألوف الذي يتحدث به عامة الناس، فوضعت الكثير من القصائد الشعرية التي تنظم لغير الغناء صالحة للغناء ، و قد أخذت النفوس تنفر من الأساليب القديمة. و تفضل هذا اللون من الشعر و تحبذه و ترتاح له. حتى ساير الحياة الفكرية و ملأ الآفاق.

كما نجد الترف المادي و العظمة السياسية جنبا إلى جنب و بالتوازي مع الازدهار الفكري و سناء الذوق الفني، و لم يقتصر البزوغ في الأدب وحده، بل تناول العلم أيضا ، و من فروعه

[1] أحمد سقطي، المرجع السابق، ص22-23

علم الموسيقى و النظرية الموسيقية و الفلسفة ، فأنشأت المكتبات و فتحت المدارس التعليمية و شيدت المختبرات العلمية و أقيمت حفلات الطرب بقصور الخلفاء ، و برعت مجموعة من المواهب الموسيقية اكتسبت رزقها من فن الموسيقى ، و نالت من طرف الأمراء و رجال الدولة و السياسة جوائز معبرة عن الإعجاب و التشجيع. و برز خالد البرمكي و ابنه يحيى و حفيداه جعفر و الفضل البرمكيان في الموسيقى، و كان المهدي مغرما بها كثيرا فاهتم برعاية فن الغناء و باشر حيث انتهى الخلفاء الأمويون المتأخرون أحضر إليها سيطا المكي صاحب الصوت الدافئ و كان "أولهم المغني سياط الأستاذ الأكبر لإبراهيم الموصلي، و قد نال حظا وافرا عند الخليفة المهدي، و إذا غنى اصطحب معه من يعزف بالناي و العود، و بعد موته تزعم إبراهيم الموصلي و قبض صولجان الفن بحنكة و دراية، فكان فيه الفريد الطروب ، كما كان له فضل كبير في تعليم القيان، حيث تخرج على يده أحسن المغنيات"[1]. و كان إبراهيم ينتمي إلى أسرة شريفة و قد "خطفته خارج الموصل في حداثته عصابة من الأشقياء فتعلم بعض أغانيهم ... و هو أول من وضع الإيقاع بالقضيب".[2] و بلغت بارعته في الموسيقى و الغناء .

وجاء ابنه إسحاق الذي تعلم من أبيه إبراهيم ما كان لديه من الديوان الغنائي، و زاد في الميراث ثروة، فميز أجناس الغناء تمييزا صحيحا و صححها ، هذا ما أهله لأن يكتسب مكانة إمام أهل الفن و معلما في توضيح القواعد الموسيقية و تمهيد دراستها...

و ظهر إسحاق الموصلي إماماً لموسيقى زمانه، فميز أجناس الأصابع و طريق الإيقاعات التي كانت على ما قال "يونس" غير واضحة و مختلطة و نال مرتبة "إمام موسيقى زمانه أيام العصر الذهبي، يشرف على تدريب القيان بمدرسته الموسيقية و تهذيبهن في مجال الموسيقى، و في ميادين الثقافة العامة و الأدب"[3] و ألف أكثر من عشرة كتب لسير مشاهير الموسيقيين.

وبرز إبراهيم بن المهدي ضمن طائفة الموسيقيين ، فكان عذب الصوت و كامل النبرة، ولكنه خالف قانون الأغاني القديمة و عبث بالقواعد الموسيقية التي أوجدها كبار الفنانين القدامى

[1] أحمد سفطي، دراسات في الموسيقى الجزائرية، ص24
[2] ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد ، ج3، ص240.
[3] هنري جورج فادمر، المرجع السابق، ص 167-168.

ليتسنى له التغيير لما خلّفه السلف إلى الخلف. و قد حدثنا صاحب الأغاني أن إبراهيم بن المهدي رغم أنه أعلم الناس بالنغم و أحسنهم صوتا في الغناء إلا أتاه قصر على أداء الغناء القديم. فيعد أول من اجترأ على الغناء القديم و تطاول عليه، و فتح المجال لعدد كبير من الهواة المتحمسين للتجديد و ظهور بعض المحترفين في المقابل.

"واشتهر إبراهيم الموصلي و ابنه إسحاق و الأمير إبراهيم بن المهدي بالغناء. كان العود وقت المأمون يحتوي على أربعة أوتار يسمون الأول منها بالزير و صبغوه أصفر و جعلوه في مقابلة الصفراء، و يسمون الثاني بالمثنى و صبغوه أحمر و جعلوه في مقابلة الدم، و الثالث بالمثلث و صبغوه أبيض و جعلوه في مقابلة البلغم، و الرابع باليم و صبغوه أسود و جعلوه في مقابلة السوداء ".[1]

وقد وضع الملحن إسحاق الموصلي صوتا نال إعجاب العديد من الفنانين و أثار اهتمامهم، و خاصة إبراهيم بن المهدي الذي كتب له طالبا إليه تعليمه إياه، فردّ إليه إسحاق بكل تفاصيله "مع إيقاعه و جنس صوته (البسيط) و مجراه و أصبعه و تجزئته و أقسامه و ترغيده و وقفاته (مقاطعه) و أدوراه و أوزانه"[2].

و كثرت المناقشات في نظرية الموسيقى. و كان البحث فيها متواصلا يجري حتى أمام الخلفاء، ويعود سبب هذا التقارب بين مركز الخلافة و أطرافها، أو مركز الحكم و أطرافه إلى استقطاب المركز لأفضل المواهب تبعا للإمكانات و المجالات المتوفرة فيه.

و من المحتمل جدا أنه وجدت أبجدية صوتية في العصر الذهبي و ذلك راجع للتأثيرات الأجنبية في الموسيقى العربية في خلافة بني العباس. و كذا الاتجاهات الفارسية و الخرسانية التي عملت عملها في الثقافة العامة. فكل الكتب التي نعرفها في الموسيقى لهذه الفترة من الزمن هي عربية عدا كتابين فارسيين.

[1] د.جعلوك عبد الرزاق، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه بعنوان الصوت اللغوي المنطوق أو الغناء ، 2002-2003- ص210.
[2] ابو الفرج الأصفهاني، المرجع السابق، المجلد 3، ص54-56.

و مع بلوغ الموسيقى و الأدب في العصر الذهبي من السمو لا يداني، فإن الأصل القديم لهذا الفن هبط إلى الحضيض و أهمل تماماً. "فالقصيدة الغابرة التي كانت تفوح منها رائحة الصحراء أصبحت أثرا من آثار الماضي السحيق، و أصبح أكثر الأدباء من الفرس و لما كانت تربيتهم و نشأتهم في منازل مريحة طروبة ، فإنهم ما كانوا يعيرون وزنا للحياة العربية الجيدة، العبوسة التي كانت قد كيفت في السابق أغراض الشعر العربي و أخضعته لتأثيراتها"[1].

و ربما لم يعد لموسيقى هذا العصر تلك المكانة التي تمتع بها أسلافهم رغم ظهور الكثير من الموسيقيين و الآلات الموسيقية، و ذلك لما لحق بغداد من فتور و انحطاطها كعاصمة في عهد العباسيين و انتقل الحكم مرة أخرى إلى بني أمية، و جعلوا قرطبة عاصمة لهم في الغرب و جاء غلام اسمه «زرياب»[2] إلى الأندلس و كان الحكم لابن هشام الذي ساعده و أكرمه بالمال و الجوائز القيمة و اشتهر بعد وقت قصير، و من تم عرفت الموسيقى الأندلسية تطورا ملحوظا و انقلابا سريعا نتيجة تأثير الإسلام و تماسك المسلمين في الأوساط الغربية، و هكذا أصبح الحال مع الموسيقى في بلاد الأندلس.

وإذا عدنا قليلا إلى الوراء لوجدنا الموسيقى أو بالأحرى الآلات الموسيقية منهجية كانت أو شعبية في مسيرتها الطويلة قبل عشرات الآلاف من السنين و لو تساءلنا لماذا ظهرت آلات موسيقية جديدة في العصر العباسي و لم تظهر في العصر الأموي ؟ أو لماذا حافظت النغمية و أساليب أدائها في القرون الأخيرة ؟ و لماذا لم تظهر آلات موسيقية جديدة بعد خمود حضارة العرب في بغداد ؟ نجد الإجابة على هذه الأسئلة و غيرها يعود لعدم وجود متطلبات الفنان المبتكر الجديدة، و عدم وجود الاحتياج الجماعي لذلك. و ما ظهر العود و القانون و زرياب و إسحاق الموصلي و آخرين، و إضافة لعلوّ المستوى الثقافي في مجلس المتلقين آنذاك على مختلف المستويات الرسمية و الشعبية، و تطور حركة الترجمة و التأليف و البحث و الدراسة الموسيقية".[3]

---

[1] هنري جورج فاردمر، المرجع السابق،ص197.

[2] زرياب: هو علي بن نافع ، و الزرياب : طائر أسود اللون حسن الصوت، و سمي به لسمرة فيه مع جمال صوته.

[3] h.H.p216-122 171.190/magazine/002/m 002008oht/e

الأصوات الموسيقية و الأصوات غير الموسيقية في البيئة و الحياة 17/04/2004 ، ص 56.

ب– الموسيقى الأندلسية :

إذا حددنا الموقع الجغرافي لبلاد الأندلس فإن مبدؤه من المغرب الأقصى حيث البحر المظلم و منه يخرج خليج البحر الشامي مارا على المشرق، و في هذا البحر المرسوم بلاد الأندلس المسماة باليونانية "إسبانيا" و سميت جزيرة الأندلس لأنها مثلث و تضيق من ناحية المشرق حتى تكون بين البحر الشامي و البحر المظلم المحيط بجزيرة الأندلس"[1]. تقع هذه البلاد في شبه الجزيرة القائمة في الزاوية الجنوبية الغربية من أوربا، و قد كانت تعرف عند اليونان باسم "إيبريا" و عند الرومان الذين حكموها فترة من الزمن باسم "إسبانيا" ثم أغارت عليها القبائل الجرمانية التي اجتاحت أملاك الدولة الرومانية في أوربا و غزاها أولا الوندال : و تركوا اسمهم عليها فعرفت ببلاد الوندال أو "فاندلوسيا" و منها كلمة الأندلس"[2].

و مبدئيا فيما يخص الموسيقى الأندلسية هي كلمة معربة أطلقها العرب المسلمون بعد فتحهم شبه الجزيرة الإيبيرية عام 711م و التي كانت تضم بلاد إسبانيا و البرتغال، و عند دخولهم قالوا : "هذه بلد الوندال و كلمة "وندال" مقصود بها منطقة محددة استولى عليها الوندال، كما أن العرب زحفوا صعودا إلى شمال أوربا حتى فرنسا بـــ "بواتيه"Poitié عام 732م.

أما كلمة أندلس و استعمالها من طرف العرب كان لغرض تسمية موقع أو بلد تشير بحضارة أندلسية مثل الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس. موسيقى العرب بالأندلس خصوصا و إن الفن الموسيقي قيم جدا، و أنه مربوط بأفكار و نظريات عربية إسلامية كانت مصدر تقدم العالم، حتى أن جوزي سوبيرا تحدث عن نشر الموسيقى العربية في عدة اتجاهات، و سيطرة العرب على القطر الإيبيري و اختراعهم لروعة إشبيلية و قرطبة.

و من دون شك أن الإسلام المؤثر الأساسي الذي أشعل فتيل التطور العلمي و الفني و الذي سطع و أنار العالم العربي في المغرب و الأندلس. و إن العدوتان المغربية و الأندلسية كانتا تحت الخلافة الإسلامية منذ الفتح الإسلامي حتى انتهاء الدولة الأموية بالأندلس، بحيث كان التنقل

[1] أبو عبد الله الشريفي الإدريسي، القارة الإفريقية و جزيرة الأندلس ، تحقيق و تعليق إسماعيل العربي مقتبس من كتاب نزهة المشتاق ديوان المطبوعات الجامعية للجزائر ، 1983، ص245.

[2] محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرية الإسلامية في المغرب و الأندلس ، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص27.

مسموحا بين البلدين ، هذا ما جعل المؤرخين في تلك الفترة لا يولون أهمية قصوى لتلك الهجرات، بما أن القطرين كانا في واقع الأمر تحت حكم دولة واحدة، و هذا منذ العهد الأموي بالأندلس إلى أواخر العهد الموحدي. كان التنقل مسموحا به بين الضفتين لكل من أراد ذلك، و لا شك أن كثيرا من أهل الشمال قد نزحوا إلى بلاد المغرب و استقروا بها غير أن المؤرخين كانوا ينظرون إلى تلك الهجرات على أنها تنقلات عادية يقوم بها مواطنون بين أجزاء وطن واحد، لذلك لم يهتموا بتلك الهجرات، و هناك سبب آخر جعل المؤرخين لا يعطون هذا النزوح الذي كان يقع من الأندلس إلى المغرب في تلك الفترة صفة الهجرات هو أن أغلب هؤلاء الأندلسيين المهاجرين إلى شمال إفريقيا هم في الواقع أفارقة اضطرتهم ظروف معيشية أو سياسية في وقت ما للنزوح إلى الجزيرة و عندما تغيرت تلك الظروف رجعوا هم أنفسهم و أبناءهم و أحفادهم إلى منبتهم الأصلي، حيث لا زال لهم أهل و عشائر بمواطن متفرقة في بلدان المغرب"[1]. و لعل ضم أطراف المغرب بعضا مع بعض، و ضم الأندلس إليه و ذلك على أيدي المرابطين أولا ثم على أيدي الخليفة عبد المؤمن الذي أنجبته أرض المغرب الأوسط و أبنائه من بعده و أخيرا على أيدي الخليفة ملوك فاس من بني مرين، جعل هذا الجزء من العالم الإسلامي الواقع غربي طرابلس إقليما يمتاز عن العالم الإسلامي ببعض الخاصيات نذكر منها "اعتناقه لمذهب عقائدي واحد لمذهب فقهي غالب و كذلك امتيازه ببعض أساليب التعليم التي عرضها عبد الرحمن بن خلدون في فصول مختلفة من المقدمة، و بعض الخاصيات العلمية و الأدبية كازدهار بعض العلوم أكثر من غيرها ونذكر منها على سبيل المثال شدة اعتناء أهل المغرب و الأندلس بقراءة القرآن و ميلهم الكبير للبديع"[2] و كذا تفوقهم في علم الرياضيات و الحساب ، و ظهور ضروب من الشعر و فنون أخرى كالفن المعماري و الزخرفي و الموسيقى.

فانساقت أوضاع الفنون الأندلسية المغربية و استحوذت على أهواء و أذواق الفنانين و العلماء و الأدباء بأفكارهم و أساليبهم العلمية حين تنقلهم فيما بين العدوتين إلى أن تحققت وحدة ثقافية مغربية أندلسية أنجبت العديد من مصنفات هذا العصر احتفظت بقيمتها إلى يومنا

[1] محمد الجون، أثر الأندلس في الأدب الموحدي . ص235.
[2] محمود بو عياد، جوانب من الحياة في المغرب الأوسط، ص54.

هذا ومن ذلك الحين تغير مجرى التأثير و أصبحت أمواجه تأتي من الأندلس بعدما كانت تأتي ابتداء من القرن الأول الهجري من الشرق في أغلبها.

حتى أن الموسيقى الأندلسية انقلبت إلى الأنلس لاحتكاكها بالأجانب و ازهارها و رقيها. و سايرت الترف فملكت عقول الشباب فأحبوها و ولعوا بها، فرغب الشاعر بسماع الطرب والمغني بسماع الشعر و قد يصدق الرأي القائل بأن: "الشعر بلا غناء كالناعورة بلا ماء"[1] و لا سيما إذا عرفنا أن الغناء ما هو إلا تلحين للشعر.

و قد أتاحت مجالس الخلفاء و الأمراء فرصة الاهتمام بالموسيقى في العصر الأندلسي كل الاهتمام للحصول على التنويع الموسيقي و هذا ما يذكره عبد المجيد مشعل حين يقول: "عندما فتح بنوا أمية الأندلس، انبثق بها فجر المدينة و التحضر، حيث أصبحت بفضلهم مضرب الأمثال في العلوم و الفنون، فكانت قرطبة حاضرة الأندلس موطنا لأساطين الأندلس، كما كانت إشبيلية أعظم مركز للموسيقى و الشعر، و صناعة الآلات الموسيقية، و كان اهتمام الخلفاء بالثقافة والعلوم اهتماما كبيرا، و في طليعة ذلك الموسيقى، حيث نقلت العرب إلى الأندلس كل ما يبق لهم معرفته الآلات الموسيقية ثم افتنوا فيها وزادوا عليها".[2]

و قد كان يجتمع عدد من العازفين و المغنيين في المجلس الواحد، فيبدأ أحدهم بالغناء أو بالضرب على آلته الموسيقية ثم تنتقل النوبة إلى من يليه ، و نشير هنا إلى بعض الفنانين و المغنيين من بينهم أبو الحسن علي بن نافع، و هو تلميذ إسحاق الموصلي الذي انتقل من الندلس و أسس فيها مدرسة للغناء المشرقين تميزت بنهجها الخاص و قد وصفها المقري، "واستمر في الأندلس أن كل من افتتح الغناء يبدأ بالنشيد أول شدوه بأي نقر كان، و يأتي إثره بالبسيط و يختم بالمحركات والأهازيج تبعا لمراسم زرياب".[3]

حيث انحصر نشاط زرياب في الأول داخل البلاط الملكي، ثم انتشر فنه في قصور الأمراء، و توطدت أركان المدرسة المشرقية بفضل أبنائه و بناته و تلاميذه و تبنوا دعائمها ، و أنجب

---

[1] مجلة التراث الشعبي، العدد الثاني عشر ، ص223، الفئة العاشرة، 1985، تصدر عن وزارة الثقافة و الإعلام دار الجاحظ ، ص233.
[2] عبد الحميد مشعل، كتاب موسيقى الغناء العربي، منهج دراسة صولفيج غنائي، مراحل تطور الموسيقى العربية، الموشحات العربية طبعة 1995، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر ، ص31.
[3] أحمد المقري ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، الجزء الثاني ، ص112.

زرياب ثمانية أولاد عرفوا بالغناء، امتاز منهم المسمى قاسم و بنتان علية و حمدونة التي تزوجها الوزير هشام بن عبد العزيز، توسعت مدرسته على أوربا الشرقية و تخرج منها أغلب فناني عصره، و فرض نفسه على التاريخ، و عبد الرحمان الثاني الذي أجزى العطاء إلى المغني زرياب مؤسس المدرسة الموسيقية بالبلاط القرطبي، و من بين تلاميذه أبناؤه سالفوا الذكر : "عبد الله" (له حسن الصوت)، "قاسم" و ابنته "حمدونة" و أخته "علية".

كما درس العديد من الموسيقيين و المغنيين من بينهم "منفع" و "مصابح" مغني الوزير "أبو حفص"، "عمر"، "عباس بن فرناس"... كما كان ثمن غناء الجواري غاليا جدا، و ذلك لتهافت الملوك و الأمراء و الوزراء و الأعيان لسماعهن، مما جعل عددهن يكبر بسرعة فائقة، و عن ذلك يقول ابن خلدون : "فأورث بالأندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه إلى أزمان الطوائف بإشبيلية بحر زاخر، و تناقل منا بعد ذهاب حضارتها على بلاد العدو بإفريقيا و المغرب"[1].

و غرس زرياب بوادر الفن الموسيقي فينا، و ذلك بفضل الاحتكاك الحاصل بين المغرب و الأندلس ، حيث سلك تطور الموسيقى الأندلسية مجرى خاصا به، و تفوق على المدرسة الكلاسيكية الشرقية حيث ابتكر نظام أربعة و عشرون 24 نوبة، و الذي يجمع فيها بين القواعد المظرية المضبوطة و التأثيرات الفلكية، و الرمز الميتافيزيقي.

و حينما غزا العرب الأوائل بلاد إسبانيا معهم الموسيقى و ازدهرت قرطبة و إشبيلية و غرناطة خاصة في الحفلات التي كانت تقام، حيث كان الملوك يتنافسون فيما بينهم و حيث كانت الفنون قد عمت البلاد فاكتسبت الموسيقى مظهرا رائعا جعل عرب المغرب و المشرق يعشقونها، فالموسيقى الإسبانية العربية أو الإسبانية الإسلامية هي الموسيقى التي نشأت في شبه الجزيرة الإيبيرية خلال الحكم الإسلامي (711هـ/1492م)، و الحقبة المورسكية (1609/1492) و لا زالت تقاليدها محتفظ بها في بعض البلدان الإسلامية و بلدان شمال إفريقيا، "وقد تطورت موسيقى الأندلس باحتكاكها بعدة ألوان قديمة كـ : الموسيقى المزرابية Mozarabe و هي مسيحية، تحمل من واصفات رومانية تأثرت بالشعوب البربرية و البيزنطية

[1] مقدمة ابن خلدون، ص428.

و الموسيقى البربرية و العربية و الإسلامية من الشرق الأوسط"[1] و الموسيقى و الغناء الأندلسي في إسبانيا كان متأثرا لحد كبير بالغناء العربي القديم حتى أن بعض الألفاظ و الصيغ العربية مقتبسة منه خصوصا ما كان دارجا أو عاميا، أما في ما يخص الحياة اليومية، فليس هناك مكان في إسبانيا لا نجد سكانه يتكلمون بعض الكلمات ذات الأصل العربي.

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

لذا فإن العديد من المظاهر الثقافية الأندلسية نتاج للتّعايش الذي جمع بين الشعوب العربية بسكان إسبانيا، و التي تعتبر بمثابة فضاء جديد لإلمام الشعراء العرب، و بفضل الوحدة الإسلامية في المغرب أصبحت الأمم الإسلامية تتفاهم بواسطة لغة جديدة، هي لغة الفن و الأدب ، لغة الإبداع في فن موسيقى الأندلس التي أصبحت وسيلة للتعبير في وصف الطبيعة و المشاعر النبيلة بالنسبة لبعض مشاهير الفنانين أمثال سالفادور دانيال (**Salvador Daniel**) ، جولاس روناث (**Jules Rouand**) و الذين سجلوا و بدون اعتراض ارتياحا لا مثيل له سواء في الجزائر أو في الخارج (فرنسا...).

و إذا اقتصرت الموسيقى في العصور السابقة على طبقة من الناس فإنها خالفت تلك القاعدة في الأندلس، حيث لم تكن الموسيقى في الأندلس وقفا على طبقة معينة من الناس كما كان الحال في الشرق لكنها كانت مباحة لعامة الناس على اختلاف مراكزهم و أوساطهم الاجتماعية، فقوة التعبير التي ليس لها مثيل تملكها الموسيقى الأندلسية، فهي توصل للروح و البدن الكلمات التي

[1] Reales Alcazares de Seville. Le musique et la poésie du sud Dal Andalus 5 Avril - 15 Juillet 1995, p35
[2] البارون رودولف دي أرلنجير، تقرير قدمه إلى مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة سنة 1932م، عن الموسيقى المغربية الأندلسية ، ص68.

عجز عن توصيلها المؤرخون و الشعراء، لذا عدّت الموسيقى عنصرا جوهرا : "في البناء الروحي للإنسان، لأنها توقظ فيه الشعور بالمعاني الكبيرة، المعاني السامية، و تحرك وجدانه و ترهف شعوره و تساعده على تحقيق الوئام مع نفسه و التوافق مع الحياة حوله"[1].

و قد شغف بها الخلفاء و تعلقوا بها كثيرا أمثال محمد الثاني الملقب بالمهدي (1009-1010)، و الخليفة هشام الثالث (1027-1031) وهو آخر حاكم أموي، و بذهابه خرج الحكم من أيدي الأمويين في الأندلس إلى حكم ملوك الطوائف الذين جعلوا قصورهم منازل للشعراء و الموسيقيين، أما حكم الإشبيليين لقرطبة كان أعظم من ملوك الطوائف نظرا لاهتمامهم بالموسيقى و الأدب أكثر من غيرهم، و كانت إشبيلية "قاعدة صناعة الملاهي و آلات الطرب، و ليس في بر العدوة من هذا شيء إلا ما حبب إليه من الأندلس"[2].

و أضفت المدينة الأندلسية شهرتها الموسيقية الآفاق في جميع الأندلس و كذا في عدوة المغرب و أوبا في إشبيلية.

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

و المقصود بغرناطة، الموسيقى الأندلسية أو الكلاسيكية، و هي في اصطلاح الموسيقيين و أهل الطرب الصنعة و قد استأثرت في أول عهد الأندلس بفن الغناء، و مع تقادم الزمن انتقل مركز الغناء إلى إشبيلية حيث اشتهرت به و صارت شبه عاصمة لهذا الفن و استهوت نفوس العرب، و اتسعت مدى ثقافتهم حتى عدت معجزة من المعجزات، أصبحت تلك الثقافة منارة يهتدي بأنوارها العلماء بفضل ما شيدوه من جامعات للعلوم و الفنون في قرطبة و غرناطة و إشبيلية و غيرها وبعد سقوط الأندلس احتفظ ملوكها المسيحيون بالعرب في قصورهم لمدة طويلة. "فإن ضياع و سقوط جزر البليار و سقوط بعض حواضر الأندلس مثل أشبيليا و مرسيا و فاين و قرطبة و فلانسيا، و هذا في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي جعلت جملة

[1] محمد فتحي الحريري، من مقاله : تأثير الموسيقى بين الفهم والحقيقة ، مجلة العربي، ع321، أغسطس، 1985، ص59.
[2] الشقندين نقلا عن أحمد المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، المجلد الثاني، طبع بمصر ، ص254.

من المسلمين يقصدون الأراضي الإسلامية على الضفة الأخرى ثم انخفض عددهم ليرتفع في نهاية القرن الخامس عشر عند سقوط غرناطة و القليل منهم قصد بلاد المشرق ولكن الأغلبية استقرت ببلاد المغرب، خاصة في المدن الساحلية في شمال إفريقيا".[1]

فرجع أهل قرطبة إلى الجزائر بما عندهم من التراث و أهل إشبيلية إلى تونس في طريقهم إلى سوريا، و أهل غرناطة إلى المغرب و تلمسان "وقد استولى الإسبان على غرناطة و ألميريا حيث انحازت الثقافة بعد سقوط قرطبة و إشبيلية فما كان على المسلمين إلا أن يهجروا الأندلس العزيزة، فترح منهم عدد كبير إلى الجزائر و انتشروا في حواضرها و سكن قسط كبير منهم تلمسان التي كانت على صلة وثيقة بالأندلس من قبل"[2].

و قد أثّر ذلك الانهيار على الشعر و الغناء و الموسيقى التي تدهورت لما طرأ عليها من تغيير و أوضاع مزرية هبطن بها إلى الحضيض حيث فقدت ميزتها الفنية و احترامها من طرف الناس إلا البعض و تشتت مع أناسها و افترقت و لكن و مع ذلك ظهرت بعض أسماء الفنانين في تلك الفترة أمثال ابن باجة أستاذ الموسيقى المعروف و الفيلسوف الذي ساهم في إثرائها و الانضمام إلى الحركة الموسيقية العالمية، و كان يفخر دائما بالضرب على العود و كذا أبي المجد محمد بن أبي الحكم الذي عدّ من كبار الأدباء و رجال العلم و أبي الصلت أمية ، العالم و الموسيقار الكبير، و بفضلهم بقيت الموسيقى صناعة محترمة.

و حكم الموحدون بلاد الأندلس و شمال إفريقيا حوالي قرن من الزمن و كان تأثرهم بالعلم و الموسيقى المعتمدة على الغناء و تعلقهم بها حيث تألقت في زمانهم أسماء أعظم بناة الحضارة العربية كابن طفيل و ابن رشد و موسى بن ميمون و ابن سيعين و غيرهم... "و استمر الوضع على ذا النحو إلى أن أعلن بنو حفص استقلالهم في تونس في سنة 1225م. لتبدأ مرحلة الضعف تتب في الموحدين، إذ لم تكد سنة 1230 تحل حتى كان المسيحيون قد طردهم من الأندلس و أعادوهم إلى موطنهم شمال إفريقيا، على أن هزيمة الموحدين لم تكن خاتمة العرب في الأندلس".[3]

[1] محمد عبد الله عنان، عصر المرابطين و الموحدين في المغرب و الندلس، ج2، ط1، القاهرة، 1964، ص402.
[2] محمد بن عمرو الطمار، تلمسان عبر العصور، المرجع السابق، ص221.
[3] هنري جورج فادمر، المرجع السابق، ص275-276.

و لمّا انهار سلطان الموحدين بالأندلس، و أخذت قواعد الأندلس الكبرى تتلاشى و تسقط تباعا في أيدي النصارى عبر وتسلل كثير من علماء الأندلس لأبي ثغور إفريقيا و لا سيما تونس، بجاية و تلمسان... و قامت في شمال حركة فكرية و أدبية و فنية زاهرة في أواسط القرن السابع الهجري، زد على ذلك أن العهد الفاطمي عدّ من ألمع عهود التاريخ العربية من جهة التقدم الفكري و الثقافي فكانت رعاية الفاطميين لمختلف الفنون أنبغ ثمرا.

و المهم هنا منذ وصول المسلمين إلى شمال إفريقيا حتى سقوط غرناطة عرفت هذه المنطقة بثراء و عمق أصولها البربرية، حيث احتكت هذه الأصول بمعارف و أفكار و لغة القادمين الجدد إليها و لهذا فإنه لمن البديهي أن يكون تأثير الموسيقى الأندلسية قد استوحت جذورها من تلك الاحتكاكات لذا "قد نشأت الموسيقى الأندلسية داخل رصيد مشترك لبلدان المغرب العربي، وقد لعبت عاصمة الجزائر التي كانت تمثل السلطة السياسية في البلاد دورا حاسما في تطورها إذ هاجر إليها عدد كبير من أهالي مراكز ثقافية أخرى على غرار تلمسان و قسنطينة إثر الهجومات الإسبانية ".[1]

فابتداء من القرن الحادي عشر حيث مرحلة الموحدين ، وجد الفن الأندلسي حضوره ضمن الهندسة المعمارية مثل الأقواس، الأعمدة الرخامية، الزخرفة العربية و صناعة البلاط...

ومنه فإن تاريخ الموسيقى الأندلسية يذكرنا بأسماء كثيرة من الفطاحلة حيث هم رجال الصنعة في الأندلس نذكر منهم :

- أبو الحسن علي بن الحمارة، هو شاعر و موسيقي غرناطي "برع في الألحان و علمها و عرف أنه اخترع نوعان من الأعواد".[2]

- أبو الحسن بن أبي جعفر الوقشي، و هو ابن أحد وزراء طليطلة الذي وصف بأنه "آية في ظرف" و كان أبو الحسن هذا صاحب ذوق و صوت بديع".[3]

[1] محمد قطاط، التراث الشعبي الجزائري، مجلة الحياة الثقافية تونس، العدد 142، 1984، ص 141-142.
[2] أحمد المقري ، المجلد 2، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، طبع بمصر ، ص517.
[3] أحمد المقري ، المرجع السابق، المجلد 2، ص515-516.

- و من كان له صفة في الغناء، ولادة بنت المشكفي فهي أديبة شاعرة بارعة و كل هؤلاء تعلموا على يد المعلم الموسيقي المشهور أبو الحسن (ابن الحسين) بن الحاسب و هناك اثنين من أصل تلمساني فمذكرات كل من عبد الواحد الونشريسي في القرن الخامس عشر و شهاب الدين المقري في القرن السابع عشر تشهد على ذلك فالأول يتطرق إلى دراسة في المقامات العربية تحت عنوان "توبو"و الثاني يتطرق إلى دراسة تتكلم عن الكتاب و الشعراء و الموسيقيين.

ففي المرحلة 1061 إلى 1157 أثناء توسع الموحدين حيث أصبحوا ملوكا في إسبانيا، فحملوا بالأندلس إلى شمال إفريقيا، يقول ابن خلدون في كتابه "الإبر" : "إن توسع الموحدين بقيادة الملك الثاني علي ابن يوسف ظهر بقوة و تعمّم أكثر مما صنعه أبوه على إسبانية السلطة المغربية".[1]

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

و في هذا يقول سليم الحلو صاحب كتاب فن التوشيح : "تفنن الأندلسيون في الغناء و التألف الموسيقي فأوجدوا الجديد فيهما و ابتكروا الآلات الموسيقية و ضبطوا تسوياتها على قواعد و أصول جديدة فخلقوا النوبة الأندلسية و العزف الجماعي (الأوركسترا) و هما أهم أنواع الموسيقى في الأندلس و بدؤوا في تأليف النوبة من أربعة قطع أطلقوا على كل منها اسما خاصا ثم زادوها إلى خمس ثم ابتدعوا الزجل و الموشحات".[2]

[1] BENALI El Hassar Tlemcen, cité des grands maîtres de musique arabo-andalous , préface de Mahmoud-Agha Bouayed, édition dalimen , p 41

[2] سليم الحلو ، فن التوشيح، ص35.

❖ النوبـــة :

اشتهرت و تطورت و ازدهرت أشكال و نماذج تأليفية موسيقية راقية و منها شكل "النوبة" المعروفة بخمس حركات "و قد تفنن العرب في التأليف الموسيقي و أنواعه و سايروا به تطورهم، و من ذلك النوبة، و هي أهم أنواع التأليف في الأندلس، و كانت تؤلف أولا من أربع قطع تتناوب فيها الموسيقى و الغناء، و لكل منها اسم خاص، ثم صارت فيما بعد خمسا..."[1]. و تتعاقب الحركات الدورية الخمسة تدريجيا و تصاعديا من الثقل إلى الخفة في الأنماط مصحوبة بإيقاعات متنوعة في الجزائر مثلا.

و النوبة في اصطلاح الموسيقيين العرب، تركيب موسيقى كبير، يؤدى عن طريق الغناء الصوتي أو العزف آليا، أو هما معا كما تتميز هذه النوبات بعضها عن بعض في مقامات ألحانها و حجمها، ولق قرأنا في عدة مكنة من كتاب الأغاني عن أجواق من المغنيين يطلق عليهم اصطلاح "نوبة"، و من المحتمل أن الاسم جاء من أن سماع هؤلاء الموسيقيين قد حدد له أوقات معينة من النهر، أو أنهم يتناوبون الغناء كلّ بدوره و لهذه الكلمة مدلولا انتقل بعد ردح من الزمن من المغنيين إلى الغناء، كما وجدنا أن النوبة تطلق على ضرب موسيقى الخليفة العسكرية ضربا دوريا في أوقات الصلاة الخمسة، و قد أصبح الجوق العسكري الموسيقي من أهم مراتب سيادة الخليفة و كانت الأغاني في الأيام الأولى: النوبة و النشيد و البسيط.

و الغناء الأخير هو قطعة يصاغ فيها إيقاع ثقيل، أما الألحان عن القدم إما أن تكون إيقاعا و إما أن لا تكون.

وقد أعطى ابن سينا و الحسين ابن زيلة إيقاعات ثمانية، اقتبساها من محترفين معاصرين لا من كتب الفارابي و المندي كونهما لا يتفقان عند (ابن سيدة ت 1066م) أن المقامات الأندلسية تشبه ما لدى المدرسة الشرقية. "أما الأغاني و القطع الموسيقية التي لم تدخل ضمن الإيقاعات فقد عرفت

[1] عبد المجيد مشعل، كتاب موسيقى الغناء العربي، ص36.

باسم جنس عام و هو الزوازين، و كان الغزل يعمل بهذا النمط من الغناء في القرن الثالث عشر بينما نجد في النشيد عناصر إيقاعية و غير إيقاعية معا".[1]

و منه فقد حظيت النوبة في الأندلس بمقام مؤثر و استعمل فيها لمؤلفون كل لحن، و من هنا جاءت التسمية المغلوطة النوبات الأربع و العشرون، فإننا و إذ ذكرنا الأربعة و عشرين نوبة و مدى بروزها يعود بالذات إلى تقسيم المطربين القدامى إلى اليوم حسب ساعاته، و تلحينهم لكل ساعة نوبة تتماشى مع إحساس الفرد في أوقات الليل و النهار، فنوبة رصد الدّيل، المايةَ، المزموم مثلا عزفت عند طلوع الفجر، و كانت نوبة الرمل تعزف عند الغروب، أما نوبة السيكة فإنها تعزف في العشية و احتلت نوبة الحسين مكانة مرموقة في أحضان الأبهة الملكية لأنها تشير لعلوّ المكانة، حيث كانت تعزف أثناء مأدبة الغذاء من أربعة و عشرين نوبة وصلتنا إلى هذا الزمن إلا اثنتا عشر نوبة فقط. "و هي تندرج حسب سلم يصعد شيئا فشيئا من البداية إلى النهاية التي يصحبها وزن سريع، محرك، فيه قلق و حيوية"[2] و على ما جاء في الكتب القديمة، فإن النوبة الأندلسية تتألف من خمس قطع متمايزة ما عدا (الدائرة) و (المستخبر) و (التوشية) هذه الحركات أو القطع الخمس يتقدم كلا منها تمهيد لها كراسي على التوالي (المصدر، بطايحي، درج، انصراف، خلاص أو مخلص) و النوبة بهذا الشكل هي النوع الكلاسيكي للموسيقى الأندلسية بالجزائر.

[1] ابن سينا نقلا عن هنري جورج فادمر، المرجع السابق، ص388.
[2] أحمد سفطي، المرجع السابق، ص41.

الفصل الثاني

تحديد الفضاء الفني للموسيقى

و الشعر الغنائي ، و أهم أنواعه

- تمهيد
- تلمسان مدينة الإرث الموسيقي الأندلسي بعد هجرة المسلمين الأندلسيين إليها
- أهم أشكال الشعر الغنائي بمنطقة تلمسان

أ. الموسيقى الأندلسية

ب. الموسيقى الشعبية

ت. الموسيقى الكلاسيكية البدوية

ث. الحوفي

ج. الأهازيج النسوية الشعبية

ح. المديح

خ. الموسيقى العصرية

أ. الطرب الأندلسي

ب. المدرسة التلمسانية أو الغرناطية

ت. المدرسة العاصمية أو الصنعة **çanâa**

ث. المدرسة القسنطينية

- الشعر البدوي
- الشعر الحضري

المنطوق الحضري

1ـ الموشحات

نموذج عن الموشح

2ـ الأزجال

نموذج عن الزجل العامي

انتقال الموشح و الزجل إلى المغرب

النوبة الأندلسية

- المشالية
- التوشية
- المصدر
- بطاحي
- درج
- استخبار
- الانصراف
- الخلاص

2ـ الحوزي هبة شعرية موسيقية

نموذج عن الشعر الحوزي

3ـ العروبي

تمهيد :

إن العرب لطبيعتهم أشد حبا للشعر و اعتزازا به ، فالشعر عميق متأصل في نفوسهم و جزء من طبيعتهم التي فطروا عليها. و للرسول –صلى الله عليه و سلم- في ذلك كلمة ، يقول : "لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل حنينها"[1].

فهم إن رحلوا إلى بيئة جديدة غير بيئتهم إلا و عملوا على تعريبها و نشر دينهم فيها و لغتهم و حضارتهم و التغني بالشعر، حتى يشعروا بأنهم لم يغتربوا ، و أن الوطن الجديد ما هو إلا امتداد للوطن القديم. و هذا ما يظهر جليا في دخولهم بلاد الأندلس فاتحين ، خاصة و أن غالبية أهلها نصارى يتميزون بلغتهم الخاصة في التخاطب و التعامل ، و لكن مع ذلك اتخذوا من العربية لسانا لهم إلى حدّ نظم الشعر و الإجادة فيه و الإلمام بجوانب الموسيقى الأندلسية.

تلمسان مدينة الإرث الموسيقي الأندلسي بعد هجرة المسلمين الأندلسيين إليها :

تعتبر الموسيقى الأندلسية متعة الحياة و الحنين حتى يومنا هذا بعد 1000 سنة من الابتعاد عن سماء قرطبة و غرناطة كي تستقر في فاس ، تطوان ، تلمسان ، البليدة ، قسنطينة ، تونس.

هذه المدن القديمة ذات المدينة المغاربية تتقاسم فيما بينها أكثر من العادات الفنية و الثقافية. فالتراث الموسيقي السلفي الذي يقربهم يزيد من الهمة و القيم التاريخية.

"و قد أخذ الأندلسيون يتسللون فرادى و جماعات إلى المغرب العربي ، و كان حظ الجزائر منهم كبيرا ، و قد وفد عدد كبير على تلمسان"[2].

فاستقر هؤلاء الأندلسيون في أحواز تلمسان ممتهنين لحرفتهم كحرفة التطريز ، و حرفة التجليد ، فمنهم الحدادون و البناؤون و النجارون. كما برز عدد وافر من العلماء في الأصول

[1] عبد العزيز عتيق : الأدب العربي في الأندلس ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1979 ، ص 340.
[2] محمد بن عمرو الطمار : تلمسان عبر العصور ، ص 214

و التفسير و العلوم الرياضية و اللسانية الذين جلبوا معهم هذه المهارات الأندلسية و التي لم تكن كلها عربية ، و إنما الكثير منها وندالي أو إيبيري ، و التي امتزجت بتقنيات و مهارات عربية اقتصاديا و ثقافيا. و أصبحت تلمسان تدين كثيرا لهؤلاء الأندلسيين أهل الحضارة العريقة في العلوم و الفنون و الصنائع ، و الذين نشروا حضارتهم هذه في الأوساط التلمسانية المتحضرة.

فلقد تميزت تلمسان بأنها مدينة العلم و الفنّ ، و مهدًا للشعر. فالفنان الشعبي صوّر حياة المدينة و عبّر عن آمالها و آلامها. و الشاعر الشعبي حمل هموم المدينة في ذاتيته ، فهو يعبّر عما يخالجه من قضايا.

و نظرًا "لموقعها القريب من الأندلس ، و ربطها بين المغرب الأقصى و الأوسط و الأدنى و المشرق ، أثر كبير في ازدهارها الفنّي إلى جانب ازدهارها الثقافي ، و على الأخص بعد احتضانها للفنانين و العلماء القادمين من الأندلس بعد نزوحهم عنها"[1].

فالمؤرخون بالإجماع أكّدوا على أهمية مدينة تلمسان و دورها في مهد الحضارة داخل العالم الإسلامي ، حيث أطلق عليها الشعراء "جوهرة المغرب".

أما من حيث العوامل التي ساهمت في نجاح هذا التزاوج و الامتزاج هي الصلة المتينة التي كانت بين تلمسان و الأندلس ، و مجال التأثير البارز لمنطقة تلمسان "حيث تعوّد كثير من الناس و من المناطق الجدّ بعيدة أن يحجوا إلى هذه المدينة المغربية ، المحبين للطبيعة و اللّيالي المزركشة بالنجوم حيث المعرفة و الموسيقى و الفن"[2].

تبقى تلمسان في الوسيط المغربي رمزًا للاستمرارية و المناوبة. تلمسان البربرية العربية المسلمة يطلق عليها عادة "الغرب المسلم" حاضرة دائما في كل التطور التاريخي لأنها استقبلت إرث العرب القدماء الراجعون من الأندلس.

و كذا عامل البعثات أو التبادل التجاري و الثقافي الذي كان قائمًا بين البلدين "فحدود المدينة مع المغرب و إفريقيا و البحر الأبيض المتوسط ، و من خلال موانئها الأول —هونين- حققت كثيرًا من التبادلات الثقافية. فظهرت تلمسان من خلال هذا الموقع أكثر من غيرها. في هذه المنطقة (العميديين القائمين بإقليم قرطبة — تلمسان الأدارسة — تلمسان المرابطين — تلمسان

[1] مجلة الجزائرية : تلمسان مدينة العلم و الجمال ، عدد 111 ، ص 27.
[2] Benali El hassar : Cité des grands maîtres de la musique Arabo-Andalouse, p 48.

الموحدين – و أخيرًا تلمسان الزيانيين) التي كدّست ثروة الفن و فكر الحضارة (القبائلية – العربية – المغربية) و التي كان لها دور فعّال في تغذية و تكوين جيل من العلماء و الشعراء"

و أخيرا عامل الهجرات قبل و بعد سقوط الأندلس. فلمّا سقطت معظم الحواضر الإسلامية لم يجد الأندلسيون أمامهم إلاّ سبيل الهجرة. و كانت قبلتهم في القرن الخامس الهجري الموافق للحادي عشر الميلادي المغرب الأوسط و بالأخص – تلمسان- التي كانت تعتبر أرض الهجرة لكثير من الأندلسيين.

"و استقر أغلب المهاجرين الأندلسيين لمدينة تلمسان في العصر المرابطي الموحدي ما بين القرنين الخامس و السابع الهجري (الحادي عشر و الثالث عشر الميلاديين) ، و كان أغلبهم من الأعلام و من وجوه القوم و أعيان الأندلس".

"كما احتضنت كثيرًا من أسرى الحرب المصطادين سنة 817م في أقاليم قرطبة و من طرف حاكم العميدين آنذاك "الحَكَم الأوّل". و كثيرًا من الأحداث حينئذٍ شدّدت الصلة بين قرطبة و إشبيلية و غرناطة ، و مع مدن أخرى من أرض الأندلس".

حيث أن سكان تلمسان اكتسبوا الرقة و الذوق ، اللغة و الملبس. و كما "استقبلت عند سقوط العاصمة الإسبانية القديمة في 1236م حوالي 50.000 قرطبي حسب إحصائية إسبانية. هذا التاريخ يقترن مع تأسيس مملكة بنو زيان على طول المغرب الأوسط".

و قد أوجد المهاجرون الأندلسيون عناية كبيرة في عهد يغمراسن بن زيان و أحيطوا بالكرم و الجود من طرفه حيث وفّر لهم السكن و منحهم حقّ العش برفاهية و أمان.

كما كتب المستشرق "Levis Provençal" لويس بروفونسال في تأملاته بقوله : "تحت رئاسة الزيانيين كانت الفنون تسير بخصال الجالية الأندلسية التي دفعوا بها إلى الأمام"[1].

و كان ملوك الزيانيين يلتفتون بنظرهم نحو الإسبان بدأت محطاتهم يغزوها التغيير بداية من غرناطة. فعاد الزيانيون متأثرين بجمال المدن الأندلسية و على رأسهم أبو تشفين – ابن الشاعر أبو حمّو موسى الثاني – حيث تربى في قصور الحمراء و أصبح صديقاً للأدب و العلوم و الفنّ. فمنذ أن شاد بنو زيان ملكهم المتين بتلمسان إلا و ارتقى الوسط الجزائري عامة و التلمساني خاصة

[1] المرجع السابق ، ص43.

بالعلم و الأدب. فورثت هذه المدينة كل ما خلّفه ملوك بنو حمّاد. كما انتقل مركز الثقافة و العلم من بجاية إلى تلمسان. و اكتسبت المدينة شهرة عالية و أصبحت تضاهي في سمعتها مدنا أخرى كبغداد و القاهرة و قرطبة... و اجتمع فيها رجال الفنّ و العلم و الأدب.

و هكذا كان لتلمان تاريخ عريق تكوّن من عدّة ترسبات حضارية و فنية ثرية. في هذه المدينة القبائلية و العربية أيضا الفنّ أصقل الذّوق و سادت الرقّة في كل مكان ، و ذلك لوجود هذه المدينة –تلمسان– في مفترق الطرق التجارية الكبرى للمغرب العربي. و أصبحت بديار الزيانيين مركزا للنشاط و الإشعاع الثقافي و الفنّي.

و ازداد تأثير الفنون الأندلسية في شمال إفريقيا و خاصة بعد هجرة الأندلسيين إليها ، حيث يقول عبد الحميد مشعل : "و حين ضعفت الأندلس و سقطت إشبيلية في منتصف القرن الثالث عشر هاجر من الأندلس ما يقرب من نصف مليون نسمة إلى شمال إفريقيا ، و أقاموا بها و نقلوا إليها من كنوز الموسيقى ما كان في الأندلس ، و غدت تلك البلاد وارثة لهه الفنون..."[1]

و من جملة الفنون الجميلة التي نقلها المهاجرون الأندلسيون إلى تلمسان و لا سيّما أهل غرناطة الذين حلّ عدد كبير منهم بالديّار التلمسانية فنّ الموسيقى و الغناء أو ما يسمى كذلك بالصنعة " و قد حافظ أهل تلمسان على جانب كبير من هذا التراث الموسيقي الغرناطي ، حتّى أن كلمة غرناطة بتلمسان صارت مرادفة لكلمة موسيقى. كما عرفوا أيضا كيف يتوارثون هذ الفن الرفيع و يسلمونه للأجيال التي اتت بعدهم طيلة خمسة قرون مضت"[2].

و إن الموسيقى كفن معترف به في المدينة كما شرحها العلامة ابن خلدون فهي حاضرة.

و في المجلد الموسيقي الذي ظهر في باريس سنة 1922 للكاتب "John Ronald" يقول صاحبه على الموسيقى الموروثة من غرناطة بتلمسان : " كما أشرنا إليه سابقًا ، الصنعة الموسيقية تنورت بتلمسان و نالت مشرفا عظيما ، إننا نعرف نوبا غرناطة التي تحمل اسم الجينيريك الصنعة، و التي تتألف من رصد الذّيل ، المايا ، السيكا ، المزموم ، رمل العشية ، رمل المايا ، حسين ، غريب ، المجنبة ، زيدان أو سهيبان و بعض أجزاء النوبات كالعراق ، الجهاركة ، الرصد

---

[1] عبد الحميد مشعل : موسيقى الغناء العربي ، منهج دراسة صولفيج غنائي مراحل تطور الموسيقى العربية، الموشحات العربية، طبعة 1995 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، ص38.

[2] الحاج محمد بن رمضان شاوش : بلقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان ، ديوان المطبوعات الجامعية الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، مارس 1995 ، ص171.

فتغني الانقلابات و الاستخبار ، أي العيطة أو الصياح. و القصائد الأندلسية غير المرتبة ، حيث أن الكلمات تنسب إلى أجزاء النوبة ، ممّا أصبحت تلقب في الجزائر باسم "الزنداني"..."[1]. و في المجموع هناك رابطة عائلية بين ملف تلمسان و ملف الجزائر الموسيقي ، و يفسّر على أن مرجعه إلى الجالية العرقية أكثر منه إلى الجانب التاريخي لهذه المدينة التّي لقبت بعاصمة المغرب الإسلامي و التّي استقبلت موجات من اللاجئين الأندلسيين العرب فإن المقدمات الموسيقية لتشهد بأمانة قويّة على قديم الموسيقى الأندلسية ، حيث تحتوي على قواعد مقامية مهمّة ازدهرت زمان الموسيقى العربية من طرف فنانيها في قرطبة و غرناطة "فإن تلمسان لتعد الوارث الأمين لهذا التراث الثقافي. فلا زالت الأجواق به و تردّد الألحان السّاحرة التي تذكرنا بماضي بلادنا و حضارتنا الزاهرة"[2].

و في الواقع و في هذا الوسط حفظت الموسيقى ، و حفرت في ذاكرة كثير من التلمسانيين حتى وصلت إلى أيامنا هذه ، لذا تعدّ تلمسان أحد الورثة الأكبر أمانة لذلك الإرث الثقافي ، فقد عرفت علماء مشهورين محافظين لموسيقى ليس لها طريقة تدوين ، حيث أنها لم تصلنا على حالها. و نذكر أمثال : الشيخ العربي بن صاري –رحمه الله– الذي مازال ربابه محفوظاً بقر مؤسسة الموسيقى "غرناطة" ، أو طلقة و غيره...

أمّا بعض شعراء الغزل الذي تغنّى بشعرهم أهل الطرب منهم : ابن زكلي ، محمد بن مسايب ، ابن إسماعيل و ابنه جدّي و سعيد بن عبد الله المنداسي ، ابن سهلة ، ابن غنبارة... فكلهم عاشوا في تلمسان و ترعرعوا بين أحضانها و تغنّوا بجمالها و جمال الجنس اللطيف و مدح صلاة خير الأنام (الخلق).

و هذا قول أحمد سفطي حول الموسيقى الأندلسية : " و بتطور الزمن و قلة المواصلات التي تساعد على الكتابة ، فقدت الموسيقى الأندلسية أصالتها و صفاءها مع زيادة النسيان و قلّة التعليم من جيل إلى جيل ، لذلك ضاعت بعض المقامات و الطبوع و النوت و لم يبق بالقطر الجزائري إلاّ النصف و النّيف"[3].

---

[1] بن علي الحصنار : المرجع السابق ، ص54.
[2] محمد بن عمرو الطمار : المرجع السابق ، ص261.
[3] احمد السفطي : دراسات في الموسيقى الجزائرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، بن عكنون ، الجزائر ، ص7.

و قد نعترف لاثنان تلمسانيان هما مصطفى عبورة و ابنه خير الدّين بمحاولة تدوين الموسيقى الأندلسية "لكن المحاولة باءت بالفشل ، و لكن رغم ذلك فقد قادت الرجلان لوضع عمل بارع في إحصاء و جمع عدّة وثائق صوتية و خطّية تسمح بمعرفة جديّة للموسيقى الكلاسيكية الجزائرية و إلى تطبيقها في تلمسان خاصة"[1].

أهمّ أشكال الشعر الغنائي بمنطقة تلمسان :

استقرّ الفن و الشعر في مدينة تلمسان ووصلت الموسيقى الأندلسية بصفة خاصة إليها حيث قال عنها المؤرخ "جورج مارساي" : "نحبّ الشعر في تلمسان"[2].

و قال عنها عبد القادر محداد مؤرخ الغرب المسلم : "تلمسان دائمًا مؤرخة في العادات الأدبية و الموسيقية الأندلسية"[3].

فمن أهم أنواع الغناء و الطرب التي غاص فيها التلمسانيون و تجدرت في أعماقهم ما يلي :

أ. **الموسيقى الأندلسية :** بأغانيها ، رقصاتها ، ألحانها ، و الموشحات الأندلسية الكلاسيكية المتواجدة على شواطئ البحر المتوسّط و التي انتقلت مع اللاجئين الأندلسيين بعد سقوط غرناطة عام 1492م.

ب. **الموسيقى الشعبية :** التي اشتقت من الأندلس ، و لها أصناف متنوعة متداولة محليّا مثل الحوزي الذي ابتكره أحواز المدن بتلمسان ، و العروبي بسيدي بلعباس و لكنّه يغنّى كذلك بتلمسان.

ت. **الموسيقى الكلاسيكية البدوية :** و التي تواجدت بالخصوص و ابتكرت أشكالها من بدو الهضاب العليا التلمسانية.

ث. **الحوفي:** و هو نوع من الإلهام النسوي استوحى أدبيته من هذين النوعين من الشعر المغنى الشعبي و الأندلسي. و هو فنّ أدبي متدفق العاطفة ، شجيّ الأنغام ، تضمن حيويّه

---

[1] La poésie et la musique, Tlemcen collection art et culture, Décembre 1971, p 50.

[2] Benali El Hasar : Cité des grands maîtres de la musique Arabo-Andalouse, Préface, Mohamed Agha Bouayed, P 54 -55

[3] المرجع نفسه ،

خاصة و محتويات كثيرة و مختلفة في قالب متكامل و متجانس ، و هو الذي يقيّد موضوع بحثنا و دراستنا.

ج. **الأهازيج النسوية الشعبية :** هي شكل من أشكال التراث الشعبي المروي مصاحبة لممارسة النسوة لها في المناسبات ، و تؤدّى في صفين متقابلين ، و هي على أنواع منها الأهازيج الثورية ، أهازيج المولد النبوي الشريف...

ح. **المديح :** و يكوّن العنصر الديني في الشعر المغنى ركيزة أساسية حيث تفتح جلّ القصائد بذكر الله تعالى و الصلاة و السلام على الخير الأنام المصطفى حبيب الله و تشيد فضائله. و يؤدّى هذا الإبداع الفنّي الغنائي عادة في الزّوايا ليلة القدر من شهر رمضان المعظم ، ليلة المولد النبوي الشريف ، أيام الجمعة...

خ. **الموسيقى العصرية :** و هي خليطة و عبارة عن مزيج مشتق من فروع متنوعة كان بعضها نتاج تأثيرات أجنبية و بعضها شعبي... هذه الأشعار المغناة لها نكهة العيش لا مثيل لها . لها ألوان الحياة في المدينة التلمسانية. إنها مفعمة بالحيوية و النشاط. هذه الأشعار إنما هي أجزاء و أسرار سهولنا و جبالنا ، مدينتنا و قرانا و بقدر ما تخص الشاعر فهي تخص الشعب ، حيث تبعث فيه أحاسيس و مشاعر جياشة تدفعه إلى الولوع بتلك الموسيقى و النغمة التي تتغذى و تستلهم من وعيه.

"فليس الشعر في الحقيقة – مهما تختلف الآراء – إلاّ كلامًا موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثّر به القلوب... و الموسيقى الشعرية هي أكبر ميزة تميّز هذا الفنّ عن النّثر"[1].

فرغم تأثير الزمن على الشعر الغنائي و التيارات الثقافية المعادية إلاّ أنه حافظ على طبيعته فحمل غناء أجدادنا ، و هذا ما أعطاه قوّة الصمود و الثبوت و الخلود ، و بما أنّ أهل تلمسان "من أكبر هواة الأغاني و الموسيقى ، فجمال الطبيعة التي يعيشون في حضنها و اندماجهم بالأندلسيين"[2]. بثّ فيهم حبّ هذا الفنّ الذي توارثوه خلفاً عن سلف عن طريق الحفظ و التناقل مكّنه أن يصل إلى أيّامنا هذه.

[1] تأليف الدكتور محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية 1625-1976 ، دار الغرب الإسلامي ، ص ب 112/05787 بيروت ، لبنان ، الطبعة 1 ، 1985 ، ص 236.

[2] محمد بن عمرو الطمّار : المرجع السابق ، ص 260

فالتلمسانيون الذين استوعبوا الفنّ الأندلسي و طعموه بالفنّ المشرقي ذو النكهة المغربية يعتبرون من أكثر السكان تعلّقا بالأغاني و الموسيقى العربية ، و تتجلّى مظاهر هذا التعلّق في المواسم الشعبية و حفلات الزفاف و المناسبات الدينية ، ففي تلمسان تشهد هذه الظاهرة الغربية ، و هي ذلك الذوق للموسيقى الأندلسية ، و ذلك الارتباط الوثيق بها ، أباح لكلّ تلمساني الإبقاء على حيّة و عميقة بماض ثقافي ثريّ ، و هنا تظهر قوّة الموسيقى أكثر من أيّ فن آخر في الحفاظ على الماضي.

"فالموسيقى هي اللحن ، الجمال ، هي الذّوق ، ذوق الحياة في "كوردو[1] و قروناد[2] "Cordone, Grenade حتى في تلمسان.

"و المستشرقون الذين لم يفهموها جيّدا أصبحوا مجبرين على الاعتراف بالانهيار الذي تمارسه على التلمسانيين"[3].

في تلمسان الموسيقى هي جزء من الحياة بالنسبة للتلمساني ، و هي طريقة للوجود ، ليست حرفة مثل الحرف الأخرى ، و ليست مهنة (رغم أنها كانت و لازلت تضمّ فرقا موسيقية محترفة). و ليست تسلية مؤقتة ، و إنما هي أبدية تعبّر عن كيانهم في كلّ زمان و في كلّ مكان. و الغناء كما يقول التلمسانيون هو قسم من الحياة يغنى كلّما يجتمعون.

كما له شأن في ترسيم اللّهجة الدارجة التلمسانية و تعميقها و نشرها ، فمن أنواع الغناء بها الطرب الأندلسي الغرناطي ، الحوزي ، الحوفي ، البدوي ، العروبي ، الغربي ، المدح و الذكر ، الأهازيج الدينية و الدنيوية. هذا ما حفظته الذاكرة الشعبية التلمسانية عبر العصور ، و التي سوف نتطرق إليها بقليل من التفصيل.

[1] كوردو : استقبلت تلمسان المهاجرين من كوردو.
[2] Seville : سيفي : استقبلت تونس مهاجري سيفي.
- قروناد : استقبلت فاس مهاجري قروناد.
[3] La poésie et la musique, Tlemcen collection art et culture, Décembre 1971, p 49-50

1. الطرب الأندلسي :

تحتل الموسيقى الأندلسية الكلاسيكية في الجزائر عموماً و في تلمسان خصوصاً مكانة رفيعة "و حيث تعتبر Model-Mélodique (خاصة لحن ، نوعية) مستمر وجودها بواسطة الرواية الشفوية فيما أن خصائصها و تنميقها يبقى صعب التمثيل بواسطة النوطة الغربية. تمثل هذه الموسيقى التقليدية في الجزائر بواسطة ثلاث مدارس"[1]:

أ. المدرسة التلمسانية أو الغرناطية :

و التي أتت من غرناطة ، و يعتبر هذا التراث أحد الأرصدة الموسيقية المتميّزة بالمغرب العربي قاطبة. و قد تحظى بتقدير كبير من طرف التلمسانيين ، حيث أوجدت أحسن ملجئ لها في هذه المدينة. كما تتخذ طابعا خاصا يمتزج فيه الطابع الفنّي بالطابع الديني كون الموسيقى الأندلسية الأندلسية بتلمسان تتصف بأسلوب ثقيل واسع يظهر عليه الأبهة و الرونق ، لأن تلمسان ورثت غناء غرناطة في ظروف مستقرة. و تمت المحافظة على هذا الفنّ العريق ، كما يحافظ على المجوهرات بحذر شديد.

"فأما الموسيقى الأندلسية الغرناطية التي اشتهرت بها تلمسان في الماضي و الحاضر ، فترجع إلى هذا العهد ، أي أثناء هجرة أهل الأندلس إلى المنطقة"[2].

ب. المدرسة العاصمية أو الصنعة çanâa :

أصلها قرطبة ، و تعرف الموسيقى الأندلسية باسم "الصنعة الجزائرية" في الجزائر. و تتسم بأسلوبها الخفيف لأنها ورثت الغناء تحت تأثير التقلبات السياسية آنذاك.

[1] La musique et la poésie du sud d'Al-Andalus Reales Alcazares de Séville, 5 avril – 15 juillet 1995, p 50

[2] الحاج محمد بن رمضان شاوش : باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان ، ص 358.

ت. المدرسة القسنطينية :

أو "المالوف" حيث تنبثق من اشبيليا. و نسمي المالوف كذلك في تونس و ليبيا. و تتميّز الموسيقى القسنطينية بأسلوب أخف سريع يظهر عليه تأثير الموسيقى التونسية. كما تعرف الموسيقى الأندلسية في المغرب باسم "الآلة".

و يؤكد المختصون في الموسيقى سواء كانت أندلسية أو بدوية أو مدنية ، فالأغنية الجزائرية عامة و التلمسانية على وجه الخصوص منتمية إلى أصل واحد ، و هو الأصل العربي و متفرعة من الموسيقى العربية ، و هي نتاج تفاعلات تأثير و تأثّر بين الأمم في الأندلس. نأخذ على سبيل المثال : زرياب الموسيقار " الذي اشتهر بذهابه إلى الأندلس و مكوثه هناك، لعب أروع دور في تكوين الغناء الأندلسي و تطوّره و حسن بالعود تحسنا ملموسا حيث وضع له الوتر الخامس ، و فتح المعاهد الموسيقية في الأندلس و درّب طلاّبا و طالبات على الفنّ الأندلسي العربي الجماعي (الموشحات الأندلسية)[1].

كما نأخذ شهادة المؤرخ العظيم ابن خلدون إذ يقول : "الشعر و الموشح العربيين في إسبانيا و صقلية"[2].

فجذور هذا الشعر لم تعطينا ثمارا لذيذة إلاّ مع الحملة الهلالية على شمال إفريقيا و مع الجاليات العربية الإسلامية النازحة من الأندلس بعد اجتياحها من قبل الإسبان. و من هنا نبغ هذا الفن الأندلسي من الموسيقى العربية التي اقتصرت على الغناء و الإنشاد فقط. أما المرافقة الموسيقية مع هذا الغناء فكانت بسيطة و ثانوية جدّا ، و ذلك راجع لاهتمام العرب بالشعر و الإلقاء الشعري الملحن أكثر من اهتمامهم بالموسيقى الصامتة و اللوازم الموسيقية على عكس الأتراك الذين احتلوا البلاد العربية "وأخذوا الكثير من موسيقاهم و طريقة غنائهم لكنهم أحبوا كثيرًا الموسيقى الصامتة التي لا يرافقها غناء أو إنشاد شعري ، حتى أن أشهر علماء الموسيقى الأتراك وضعوا نظاما و قانونا خاصين بالتأليف الموسيقي"[3].

[1] جورج فرح : تمارين موسيقية لآلة العود ، الجزء الثالث ، منشورات مكتبة الحياد ، بيروت ، لبنان ، ص 77.
[2] مقدمة بن خلدون ن ص 3211.
[3] جورج فرح : المرجع السابق ، ص 77.

و قد لاقت الموسيقى الصامتة استحسانا عظيما ، و ازدهرت في ذلك العصر حتى أن المؤلفين العرب ساروا على نمطها بعد سقوط الدولة التركية القديمة ، و وضعوا تآليف عديدة من هذا النمط ، و تطورت شيئاً فشيئا.

و استقر الفن الأندلسي ما بين المغربين الأقصى و الأوسط و بالأخص في مدينتي تلمسان و وجدة.

و من الواضح أن الموسيقى و الشعر ينتسبان إلى جنس واحد هو التأليف و الوزن و المناسبة بين الحركة و السكون ، و التلحين و الأداء ، إلا أن الفن أثرت فيه الموسيقى التركية العثمانية من حيث الأداء الصوتي و الموسيقي. أمّا أساس اللحن فإنه لا يتغيّر لا محالة.

و الجدير بالذكر أن الموسيقى الأندلسية تفرعت في الأندلس بين الإمارات و المماليك ، كما تفرعت بين المغرب و الجزائر و تلمسان. و قد كان للمغرب فضل كبير في المشاركة في المؤتمر الأوّل للموسيقى العربية بالقاهرة سنة 1932م. فمن أبرز الفنانين المعاصرين المرحوم عمر الجعدي الذي كان محلّ عناية جلالة المرحوم محمد الخامس حيث يقيم بقصره.

"و أنشئت جمعية هواة الموسيقى الأندلسية سنة 1937م و كان الشيخ الأستاذ الحاج إدريس بن جلول الفضل الأكبر في ذلك و في حسن تسيير هذه الجمعية ، و في جمع التراث الموسيقي الأندلسي ، حيث أنجز تسجيل ثماني نوبات من مجموع الإحدى عشرة ، و قد استقى أوفر نصيب من معلوماته في الموسيقى المغربية عنه"[1].

أما الموسيقى الأندلسية التلمسانية فقد انتشرت في مدن جزائرية و أخرى مغربية ، و للشيخ بن اسماعيل الفضل الأكبر في تأسيس جمعية موسيقية سمّاها "الأندلسية" و نشرها في مدينة وجدة.

"و الشيخ مصطفى بن عبورة الذي نشرها في ندرومة و الشيخان مامي و ابن خوجة في مدينة سيدي أبي العباس و الشيخ دالي عبد الكريم في الجزائر العاصمة ، و كان قبله بها المرحوم محمد المنمش التلمساني الذي كان من جملة تلاميذه الشيخ سفينجة المشهور في غناء الموسيقى الجزائرية ، و الشيخ صادق البجائي في مدينة بجاية ، و الشيخ رضوان ابن صاري في مدينة الدار

[1] صالح المهدي : كتاب الموسيقى العربية تاريخها و أدبها ، الدار التونسية للنشر ، 1399هـ/1979م ، تونس ، ص 140.

البيضاء بالمغرب ، و أخيراً الشيخان عبد الرحمان السقال و محمود بن صاري في مدينة و هران ، و يضاف إلى هؤلاء ولد الحاج الذي كان مطرب القلاوي الخاص بمراكش"[1].

و يعتبر الشيخ العربي بن صاري المولود سنة 1872م عميد الأغنية الأندلسية و المختص فيها ، حيث كان يجتمع مع الفنانين التلمسانيين مكوّنين فرقة أندلسية متكاملة عناصرها ، و ذلك لممارسة بعض النشاطات التي تخصّ الطرب الأندلسي، فالتلمسانيون يعنون خاصة بالموسيقى الأندلسية.

"هذه الموسيقى التي مرّت من ساحة هارون الرشيد إلى ساحة الأمويين في كوردو (Cordone) بدون تغيير يذكر لكن بوجود بعض الثغرات حيث انتقلت عن طريق موجة العرب الفارين من إسبانيا"[2].

و قد قيل أن تلمسان استقبلت خاصة المهاجرين من "كوردو" في أن تونس استقبلت مهاجري "سيفي" ، أما فاس فالمهاجرين إليها من "قروناد". هذه كلها خلاصات المؤرخين و النقاد حول الشعر و الموسيقى جاءت جدّ مفصلة ، موضحة التواصل بين مختلف مناطق المغرب. و كذلك بين تلمسان و المغرب ، المغرب و إسبانيا مثلاً : "سيدي بومدين و سيدي الحلوي أندلسيان ، كما هناك شعراء و علماء تلمسانيون قد وافتهم المنية في "قروناد" مثل الشاعر "ابن خميس" و المؤرخ "المقري" الذي توفي بالقاهرة"[3].

نتبيّن أن تاريخ الموسيقى الأندلسية يبقى حميما بصلته مع عادات مدن المغرب القديمة "و صلة تلمسان بالأندلس أساسيا يقدر بسفر يومين يفصل الشاطئين "هونين"و "موريسيا" مدينة الصوفي المحبوب محي الدين بن عربي (1241م) و التلميذ أبو مدين شعيب السلفي معلم علوم السر و الطريق (Esotérique) و المحفوظة بتلمسان ابتداءً من القرن الثامن.

"و من هذه الحدود أخذ التاريخ يوحّد تلمسان على حدود إسبانيا، و هذا منذ بدء الفتوحات ، كثيرا من الأحداث المزمنة تثبت على أن اسم تلمسان مقرون بالموسيقى الأندلسية"[4].

---

[1] الحاج محمد بن رمضان شاوش : المرجع السابق ، ص 130.
[2] La poésie et la musique, Tlemcen collection art et culture, Décembre 1971, p 49 - 50
[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] ابن علي الحصّار : المرجع السابق ، ص 50.

ومن هذا فإن كل أهل تلمسان الذين يتعاطون هذا الفنّ الأندلسي يمكن القول عنهم : "أنهم يحسنون العزف على جميع آلات الطرب التي استعملها العرب آنفًا بالأندلس ، كما يغنون الأحزال الأندلسية و الموشحات و كذلك الحوزي و العروبي و المديح. و يؤلفون أجواقا يتركب كل جوق منها من ستة أشخاص فأكثر"[1].

يقول عبد الحميد حميدو في مقاله الخاص بالشعر الشعبي التلمساني عامة و الشعر الغنائي خاصة : "بتلمسان روضة الأولياء المشاهير بعمق جذورهم ، بعلمائها الأجلاء و شعرائها الذين شرفوا الأدب العربي و الذين شجعهم الملوك الزيانيون بكل اعتزاز ، و الذين و جدوا منذ العصر الوسيط قديمين قدم الذكريات و التقاليد التي تشهد على ذلك إلى يومنا هذا من خلال تلك الأشعار و الأغاني الشعبية و التي تتردّد كل يوم في شوارعنا و مقاهينا ، أغاني لا تموت أبدًا ، متواصلة من جيل إلى آخر بدون كلل أو ملل"[2].

و منه فالشعر التلمساني الذي انقسم بدوره إلى قسمين : نصف كلاسيكي بدوي و نصف آخر يهمّنا إسباني مورسكي أندلسي ، و هو شعر سامي مغنّى تناوله أغلب الشعراء بالغناء و المقامات و الإيقاعات و الآلات الموسيقية المختلفة و عازفيها... و الباحث في هذا المجال يلاحظ أن معظم هذه القطع الشعرية من موشحات و أجزال ، بين موال و أهازيج ، و ندب أو منظومات دينية شعائرية أو أغاني الزواج جميعها بلا استثناء. "لها وظائف إيقاعية موسيقية تستلزم آلات مصاحبة"[3]. ممّا جعل آلة الرباب تحتل الصدارة بين الآلات الموسيقية المستعملة حاليا في الموسيقى الأندلسية ، كون الرباب العربي الأندلسي (النوبلي) كان يتحكم في كل طبوع الآلات الأخرى و كان لازال "يعتبر رمزًا لقائد الجوق. و الآلة المفضلة عند شيوخ هذا الفنّ كما هو الشأن بالنسبة لتلمسان التي حافظت على هذه الآلة في كل فرقها الموسيقية الأندلسية و جعلتها أساس أداء النوبة مما يحتم على الهواة و المحترفين العمل على التكوين المستمر و تدريب عزف الفرق عليها بإتقان و التعلق بها أشد التعلق و جدانيًا"[4].

حتى يتسنى للمغني الغناء بصوت مصحوب بموسيقى الكويترة، الرباب، الناي... كي تكون هناك فرصة تحريك المشاعر الجياشة بواسطة الطرب الأندلسي الجميل الأصيل.

---

[1] الحاج محمد بن رمضان شاوش : المرجع السابق ، ص 171. أحمد السفطي : المرجع السابق ، ص 172.
[2] يلس شاوش : المرجع السابق ، ص 140.
[3] م.م.س.ص 6 ، الشعر الشعبي الفلكلوري عند العرب ، دراسة و نماذج ، دار الحداثة ، بيروت ، د.ط ، من ص 5.
[4] Djelloul Benkelfat : Il était une fois Tlemcen, récit (une ville édition Ibn Khaldoun, Tlemcen, p111.)

فتلمسان كانت عبر التاريخ مجتمعا متحركا. حيث نشأت حركة إبداعية تتمثل خصّيصا في الموسيقى و الغناء الأندلسي. كل القطع الشعرية الموسيقية المحببة أهديت لتلمسان ناشدة الماضي و جمال الموقع. و اليوم إنها تكوّن مع أثر الموسيقى الأندلسية شهادات فنّية كبيرة، تستحق احتراما وفيّا و قيما تكسوها بصمة تتميز بطابع التحف الفنية.

فكثير من الأشعار أصبحت حكما مستعملة إلى غاية يومنا هذا. يعتبر هذا الشعر الغنائي مرآة الأحاسيس و العادات للمجتمع في هذه المرحلة. حيث كل كاتب شعبي أو فنان مبدع أو موسيقار كان يحمل ضمن أعماله واحدة أو أكثر من الأعمال الكبيرة. فللمنداسي "العقيقة" و لابن مسايب "يا أهل الله غيتوا الملهوف" و لابن تريكي و بن دباح "الربيعة"...

فإن محاولة وصف الورد و البساتين وجد في تلمسان. كما كان في الأندلس. مثال على ذلك الكاتب ابن لبّانة حيث أن شعره في موضوع الربيع يبقى ضمن مجموعة القطع المختارة في ملف الموسيقى الأندلسية.

فالموسيقى المؤلفة لتلبيس القصائد الغنائية كان يستلزمها في البحث اللحني ، الزواج الغنائي لكل قصيدة"[1].

و قد يتفق أن يجتمع النظم و التلحين و الغناء لدى الفرد الواحد. و ذلك ما اتصف به الشاعر أبو مدين بن سهلة. و هو من ضمن الشعراء الشعبيين في جزائر القرن السابع عشر و الثامن عشر للميلاد. و قد بلغ ذكاء خارقاً و شهرة عالية جعلت الناس ينبهرون به و يروون عنه كثيراً. فكان شعره أشبه شيء باللحن العبقري ، تردده الألسن في مختلف المحافل و المناسبات في تلمسان و الجزائر على السواء. الأمر الذي جعل الأستاذ المحجوب يقول عن ابن سهلة : "كان يحفظ و يغني أشعار جميع الشعراء في الملحون"[2].

و ربما كانت معرفته بمصطلحات الموسيقى و آلاتها و طبوعها و إيقاعاتها دليلا على ما قيل.

كما كان : "واحدًا من شعراء المدرسة الحضرية التلمسانية"[3].

[1] علي الحصار ، المرجع السابق ، ص 58.
[2] الحاج محمد بن رمضان شاوش. المرجع السابق ، ص 561.
[3] Ahmed (T) : Op Cit, p181 Dib (S) : Op Cit, p146

و قد تمسك بكل من هم بتلمسان. و كثيرا ما يسميها بالبهجة على هدى شعراء الحوزي كابن مسايب و ابن التريكي و ابن الذباح... كما هو الحال في قصيدة "يا ضو اعياني":

يا ضو اعياني يا القمري زرق الجنحان جمل و اسعاني واحد لا تقرا فيه أمان

كـــونـــــك سيـــســـــاني او سلـــــم علـــى ناس تلمســـان

و في قصيدة "يا رقيق الحاجب" :

شاع زينك في البهجـــــة بـــان و انشهر فوق البرع اركان

بيـــــك تضـــرب الأمثـــــال حســـن زينـــك غالـــــب[1]

و بعد عمل الشاعر محمد ابن مسايب[2] المتوفى سنة **1766**م. عملا باهراً في الإنشاد و التغني بالحب و الجمال. كما استلهم في آخر حياته الحس الديني. و كان يعلق الأشعار الدنيوية و يقول عنها إنها الهالة (أي نزهة، وليمة، فرح و غناء). فعن طريق قول الشعر و كتابته، كان يؤرخ هؤلاء الشعراء بهمّة، كما كان يضعه أساتذة عروض الأدب العربي في القرون الوسطى. و الذين اخرجوا من الأندلس و أقاموا في تلمسان.

فالشاعر القرطبي "ابن خفاجة الغرناطي لسان ادين ابن خميس الحاج بوجمعة... حيث انبهروا أمام جنة و سحر المناطق الطبيعية لمدينة تلميان من مياه الوريط و البساتين المعلقة و أحسنوا وصفها و التغني بجمالها ، و كثيرا من كتابات هؤلاء الشعراء المغنيون تعتبر كلاسيكية ، و ضمن الوثائق الرسمية ، و منها ما تعدّ مرجعا في علم الدراسات الشرقية أبوًا لإلا أن يؤدّوها بأنفسهم بكثير من الوفاق و الروح الفنية ولحسّ الصادق ، و أطلقوا عليها اسم الأغنية الشعبية. "فإن معظم نصوص الغنية الشعبية بأشكالها و أنواعها خاصة منها الأندلسية مستوحاة من الشعر الشعبي ، والشعر الأندلسي الذي تأثر به معظم المطربين"[3].

كما هو الحال بالنسبة للموشحات الأندلسية التي تعتبر مصدر الأغنية الشعبية و من خصائصها الميل للغناء و الطرب.

---

[1] ديوان أبي مدين بن سهلة، ص 170.

[2] ابن مسايب ألف عدة أشعار في الهجاء و اغاني هاجم فيها الحكم التركي و عديدا من الآثار الفنية تبقى راسخة في أذهان الشعب التلمساني.

[3] أحمد حسن الزيات : تاريخ الأدب العربي ، دار النهضة للطبع و النشر ، القاهرة الطبعة 25 ، ص 87.

أما الشعر الشعبي بتلمسان كان يطرق المواضيع التي قد كانت معروفة في الأندلس. و الشعر الشعبي المغنى هو تعبير لمرحلة جديدة في تلمسان حيث أن الثقافة، القيم، الجمال انكست بلغة التخاطب. و بما أن الموشحات بدورها شعر قابل للغناء. الأمر الذي يتطلب منّا الوقوف على كيفياته و ضوابطه ، و الإلمام بقواعد علم الموسيقى و الإيقاع التي من أجلها خلقت الموشحات و الأزجال. فالشعر الشعبي الذي تجدّر إلينا من شعرائنا ينقسم إلى نوعين :

نوع من الشعر البدوي : و هو نوع من الشعر الهلالي ، و له سماته و خصائصه.

نوع من الشعر الحضري : و هو فرع من الموشحات و الأزجال.

○ الشعر البدوي :

إن الشعر البدوي الهلالي أقدم عهدا في المغرب الأوسط من الموشحات الأندلسية. أما عن تسربه إلى الشعراء الشعبيين بالجزائر. فحسب الباحث "بونار" : "إن الشعر الهلالي أقدم عهدًا في الجزائر من الموشحات الأندلسية ، و قد تعرف إليه الشعراء الشعبيون عن طريق شعراء بني هلال الذين رافقوا الحملات العسكرية التي زحفت على القيروان سنة 440هـ، و على الجزائر عام 460 هـ"[1].

فمن خلال زحف العرب الهلاليين إلى شمال إفريقيا في منتصف القرن الخامس الهجري ، نقلوا معهم أشعارهم التي وصفوا فيها حروبهم بانتصار القبيلة و الفخر بمكانتها و تمجيد فارس القبيلة... و أتوا بقصائد مطولة تشمل على مذاهب الشعر و أغراضه ، من المدح و الرثاء و الهجاء و النسيب و الغزل. بالإضافة إلى دورهم الكبير في تعريب الجزائر و الإسهام في بلورة الشعر الشعبي. و هذا ما تناوله ابن خلدون الذّي يعدّ "أوّل مفكر عربي اهتم بالصناعة الأدبية الهلالية ، أو ما يمكن أن نطلق عليه الوجود الأدبي الهلالي... بالإضافة إلى وجودهم الاجتماعي"[2] لذا ينبغي الإشارة إلى اللغة التي استعملوها أو هي لغة قريبة من الفصحى بقدر كبير لم تختلف عن الشعر الفصيح إلا في بعض الكلمات المختلطة باللهجة الدارجة أو العامية التي تخلو من حركات الإعراب.

---

[1] علي بن الشيخ ، ، ص 7-24.

[2] عبد الرحمن أيوب من مقاله "منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي، الحلقة الأولى ، مجلة الفكر ، السنة 29 ع 7 أفريل 1984 ، ص 90 - 91 .

حيث اقتصر حكم الناقد الحضري أي الرسمي على خلو الشعر البدوي من حركات الإعراب رغم أنه يتضمن كل فنون الشعر الكلاسيكي. " و أساليب الشعر البدوي و فنونه موجودة في أشعارهم هذه ما عدا حركات الإعراب و أواخر الكلم"[1].

كما أكد ذلك تلي بن شيخ في قوله : "نجد اللغة العامية في المدن الكبيرة مزيجا من المفردات العربية غير المعربة ، و المفردات العامية غير العربية نتيجة للاحتكاك و التفاعل بين اللغة العربية واللهجات الأخرى. كما أن اللغة العامية في البادية و القرى قد احتفت بطابع عربي في ألفاظها وتراكيبها"[2].

و بما أن شعر البدوي امتداد لشعر قبائل بني هلال التي حطت رحالها في البداوي بعيدة عن المدن ، طغت الألفاظ العربية الفصحى على أشعارهم ممزوجة بألفاظ اللهجة العامية.

"فالقبائل الهلالية قد استقرت في أول الأمر بمناطق الجنوب ... و لم يتصلوا بالحياة الحضرية البربرية التي تركزت في الغالب في المناطق الساحلية و الجبلية"[3].

فشعر الجنوب يمثل روح الشعر البدوي المتأثر بالمحيط ، حيث يهتم الشاعر بالصورة الشعرية الفنية المعبرة عن الشهامة و الإباء و عزة النفس التي تصوّر قيم المجتمع البدوي.

فالشاعر مصطفى بن براهيم الذي ينتمي إلى قبيلة هلالية و هي بني عامر ، يسعى إلى تمجيد الفروسية و يشيد بشجاعة فرسان القبيلة و يقول :

أنا من ســـــربه الأبطـــال ابني عامـــــر دوك وردي

نصطاد الوحش و الغـــزال نـــاكـــل من جابها زنادي

و كثيرا ما تحدث ابن خلدون عن القصائد التي كان يطلق عليها "في المغرب بالأصمعيات نسبة إلى رواية العرب الشهير الأصمعي ، في حين كان يطلق على نظيرها بالمشرق اسم الشعر البدوي و الحوراني و القيسي"[4].

---

[1] مقدمة ابن خلدون ص 1316

[2] تلي بن شيخ ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1930 – 1945 ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر 1983 ، ص 394.

[3] نفسه.

[4] مقدمة بن خلدون ، ص 126.

وقال :"إن هذه القصائد قد ترافقها الموسيقى البدوية المناسبة ، و ربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة لا على طريقة الصناعة الموسيقية، ثم يغنون به و يسمون الغناء به باسم الحوراني نسبة إلى حوران من أطراف العراق و الشام ، و هي من منازل العرب البادية و مساكنهم إلى هذا العهد"[1].

فمن أهمّ ما يميّز الصيغة الشعرية أنها صوتية. "فالشاعر لا ينطلق شعره فحسب و إنما يحاول أن ينغمه بنغم ألفاظه و عباراته حتى ينقل سامعيه و قارئيه من اللغة العادية التي يتحدثون بها في حياتهم اليومية إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسي إلى عالمه الشعري"[2].

و إذا تكلمنا عن اللغة الشعرية "فما هي في الحقيقة إلا تأليف موسيقي لا تأليف لغوي"[3].

حيث أنّ وظيفة الشعر الأساسية أن تهيّأ للألفاظ نسقاً و نظاماً خاصا يسمح لها أن تشحن كثيراً من الصور و الإيقاع و ذلك من خلال التوازن بين اللفظ و المعنى ، إذ أن ألفاظ الشعر في ألفاظ من الكلام يصنع الشعر فيها الكلام و الموسيقى معا ، فتهيئ نظاما و نسقاً و جوّا بحيث تخرج من طبيعة اللغة القائمة على تأدية المعنى بالدلالة و النغم و الذوق.

كما أن الإيقاع : " يتيح للأذن أن تتوازن مع الاهتزازات الخارجية كتوازن الآلات ببعضها مع البعض قبل البدء في العزف. إنه يتيح لنا التنبّؤ بالأصوات و التهيؤ لها. إنه عنصر معلوم في إحساسات سمعية مجهولة"[4].

و الإيقاع الموسيقي "هو الذي يثير فينا الرغبة في قراءة الشعر و إنشاده و ترديد هذا الإنشاد مراراً و تكراراً"[5]. فمن المقاييس الأساسية التي تميّز الشعر البدوي ، الأوزان و معها القافية ثم الإيقاع. لذا تحدث ابن خلدون عن أهميته في البلاغة و عن تطور أوزانه حيث خرج بعض شعرائه عن نظام القصيدة بحيث تكون القافية في شطرها الرابع ، و قد نجد الأشطار المخمسة و هذا ما يقوله ابن خلدون"ولهم" (أي العرب) فن آخر كثير التداول في نظمهم يجيؤون فيه معصبا على أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة و يلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة شبيهاً بالمربع و المخمس الذي أحدثه المولدون المتأخرون..."[6].

---

[1] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[2] شوقي ضيف، في النقد الأدبي ، دار المعارف ن القاهرة ، ط5 ، د.ت ، ص 113.
[3] مصطفى صادق الرافعي ، وحي القلم ، ج3 ، ص 383.
[4] جازماي جوتيو ، مسائل فلسفية الفن المعاصرة ، ترجمة الدكتور سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق ، ط2 ، 1965 ، ص7.
[5] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 16.
[6] أمال مجلة أدبية و ثقافية تصدر عن وزارة الاتصال و الثقافة ، العدد 10 ، سنة 1969 ، ص 10.

و بدأ الشعر البدوي في تطور مستمر بالنسبة لأوزانه في عهد ابن خلدون ، حتى وصل إلينا في قصائد مصطفى بن براهيم و ابن مسايب و سعيد المنداسي و ابن قنون و غيرهم... و اتّسم الأسلوب البدوي بالقوة و الفحولة و بفخامة الألفاظ الغريبة الموروثة عن الشعر الهلالي. فالاعتماد على تسكين المتحرّك الذي يستعمله الشاعر الشعبي بكثرة و تصرفه في الألفاظ ، كل ذلك مراعاة لاستقامة الوزن و الانسجام الموسيقي و في إدماج المفردات العامية بالفصحى بيئة تلمسان وأحوازها. فعنصرها البشري هو خليط بين حضر و حوز و بدو. و هو من أصل عربي و بربري اختلطوا بالأتراك و الأندلسيين. بالإظافة إلى العنصر اليهودي ، و جماعة من الزنوج و هم ذرية لأولئك الذّين قدموا من السودان قديما و من الزنج.

لذا حددت اللهجة التلمسانية بتحديد تاريخ الفتوحات الإسلامية لهذه المنطقة بين القرن السادس و القرن الحادي عشر.

فالمكونات العميقة للهجة قد تأثرت بقدر بسيط بمرحلة التعريب الثانية و التي واكبت وصول بني هلال ، بني سليم و بني مغيل.

و يمكن القول على العموم ، أن اللهجات ذات الطابع البدوي و المستعملة من طرف القادمين الجدد قد تركت وصمة عميقة في النواحي الريفية و المحادية للعواصم الجهوية القديمة. كما نجدها عند سكان الجبال ، كجبال ترارا و جبال تلمسان. و يخص بالذكر وليام مارساي "Willima Marçai" اللهجة القروية "dialecte villageois" التي تتواجد بأطراف الحدود المغربية و على ضفاف وادي تافنة حتى الساحل هي العمق البربري القديم.

و يتكلم دافيد إهون "David Cohen" عن اللهجة التلمسانية يقول :"فإذا كانت اللهجة التلمسانية تمثل عند المسلمين ظواهر و عوامل لها خصائص المدن المغربية الكبيرة كالرباط ، فاس وطنجة ، فإن يهود تلمسان قد استعملوا لهجة مستعارة طبيعيا كتلك الخاصة بمواطنيهم ولكنّها ليست بعيدة عن لهجة "مسيردة" و "ترارا" و خاصة "ندرومة"[1].

وبمعرفتنا لأصول و تكوين اللهجة التلمسانية نستطيع التمييز بين اللهجة البدوية و الحضرية.

[1] يلس شلوش ، المرجع السابق ، ص 66.

فإن كان البدوي منه أقرب من الحضري إلى صفاء التعبير و قلة الشوائب و الحفاظ على التقاليد و الصور و الروح الأندلسي لكليهما ، فإنه على اختلاف معه في اللغة. و يشير الأستاذ الباحث التلي بن الشيخ محددا مناطق تواجد هذه الأشكال بقوله : "و نحن نميل إلى الاعتقاد بأن الشعر الشعبي الذي نشأ بعيدًا عن حياة المدينة يمثل الشكل التقليدي للقصيدة المعربة. ذلك أن عدم وجود ضرورة اجتماعية تدعو الشاعر إلى التنويع في القصيدة ، مثل اختلاف القوافي في الأغصان وتعدد البحور التي تميّزت بها الموشحات و الزجال و هي إحدى خصائص الشعر الحضري أو شعر المتعلمين الذين تأثروا بالطابع الأندلسي الذي يستهدف البحث عن الصورة الغنية و الألفاظ المناسبة للتلحين و الطرب"[1].

"و من الملاحظ أن الشعر الشعبي "يختلف عن الشعر الفصيح في لغته الشعبية و هي حضرية أو قروية أو بدوية ، و في أوزانه الملزومة و القسيم و المسدس و العرف و في مواضيعه"[2].

- **الشعر الحضري :**

تعتبر اللّغة وسيلة للتعبير عن الصداقة أو العداوة ، و للتعبير أيضا عن المكانة الاجتماعية التي يحتلها الفرد و علاقته مع الآخرين و لكلٍّ لغته الخاصّة و منطوقه الخاص.

فقد حافظ الفرد التلمساني منذ عهد بعيد إلى يومنا هذا على الطابع اللساني المتميّز و يعود الفضل في ذلك إلى بقاء مدينة تلمسان محط الأنظار عن باقي مدن الجزائر. حيث أن "أواسط القرن الحادي عشر للميلاد (القرن الخامس الهجري) بدأ بنو هلال و أحلافهم غزواتهم في تلمسان و نواحيها فاستوطنوا نواحيها الشرقية و الجنوبية و بأعداد كبيرة ، من جملة قبائلهم : بنو وعزان ، أولاد سيدي العبدلي ، أولاد الميمون ، بنو غزلي ، و بنو هديل"[3] و غيرها من القبائل الأخرى. فترح الكثير من أفراد القبائل العربية إلى المدينة و اختلطوا بأهلها عن طريق المصاهرة ، كما فعلت القبائل الزناتية من قبل التي استوطنت المغرب الأوسط و سكنت تلمسان و ضواحيها.

فاستقر هؤلاء الأعراب و تحضروا إلى صاروا جزءًا لا يتجزأ من المدينة. إضافة إلى العنصر العربي المتحضر. نجد عنصر المهاجرين الأندلسيين الذين لجؤوا إلى شمال إفريقيا و أوجدوا أرضية

---

[1] تلي الشيخ ، المرجع السابق ، ص 398.
[2] انظر : عثمان الكعاك ، العادات و التقاليد التونسية ، د.ت.ن تونس ، ط2 ، 1981م ، ص 62.
[3] الحاج محمد رمضان شاوش ، باقة السوسان و التعريف بحضارة تلمسان عاصمة بني زيان ، ص 358.

مهيأة لترشيح فن الموشحات و الأزجال في المغرب العربي و الجزائر عامة و تلمسان خاصة بلغتهم الحضرية المختلفة البدوية و البعيدة عن الإعراب و اللغة العربية الفصحى.

كما نجد العنصر التركي الذي استولى نهائيا على عاصمة تلمسان و تركوا بها حامية كبيرة و قويةمن الجنود. فتزوجوا بدورهم بنساء عربيات أو بربريات مستعربات و نتج عن ذلك التناكح نسل جديد يدعى بالقراغلة مفرده قرغلي.

كثيراً ما يعتبرون أنفسهم الأهل الأصليين لمدينة تلمسان ، و الباقي ما هم سوى أعراب. أما في حقيقة الأمر السكان الأصليون الأسبق بالمنطقة هم البربر من زناتة الذين أسّسوا المدينة الأولى أغادير.

و يتميّز منطوقهم التلمساني بإبدال القاف همزة مثل :

مقروط ينطق ← مأروط. كوكاو ← أوآو

و من هنا نميّز خصائص الظاهرة اللسانية بتلمسان. فلأهلها ثلاثة منطوقات ، و أشار إليه وليام مارساي في كتابه "اللهجة العربية المتكلمة"[1] بتلمسان :

- **المنطوق الحضري** : و هو المقصود بالدراسة ، المنطوق الحوزي الخاص بسكان القرى و الأرياف للمدينة ، و المنطوق البدوي النابع من اللغة العربية الفصحى عدا بعض المفردات التي عوّضت بغيرها من اللغات كالفرنسية ، التركية و الزناتية... و منه فالشعراء الحضريون نجد معانيهم مستمدة من بيئة حضارية و من عادات متحضرين و من تجاربهم في الحياة. كما أن نظمهم الشعري الشفاف يقطر ليونة ، و غزلهم يتسم بالرقة و اللطافة و الحنين. كون الشاعر الحضري ومتعلم ، يملك ثقافة واسعة و اطلاعا وافراً. كما أنه يميل إلى الكسر الذي هو علامة الرقة و الليونة. يقول مرتاض ملاحظاً الفوارق الموجودة بين لغة البدو ة الحضر : "في بعض الأطوار ، حوشية ينذر تداولها في المعجم العامي نفسه و ثانيها عبارة عن لغة مهذبة رقيقة تحمل آثارا من حضارة المدينة و رقة طبع أهلها"[2].

[1] William Marçais. Le dialect arabe parlé Tlemcen inj continuons les parlers arabes du département d'Oran. P223

[2] د. عبد الملك مرتاض. الألغاز الشعبية الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1982م ، ص127.

في حين تتسم نصوص البيئة البدوية بالجزالة و القوة لذا اعتبر الدارسون "الفتح" و "الضم" مستعملا بكثرة من طرف البدو. و في المعنى نفسه يقول إبراهيم أنيس : "مالت القبائل البدوية بوجه عام. كذا تميل إلى مقياس اللين الخلفي المسمى الضمة لأنه مظهر من مظاهر الخشونة البدوية ، فحيث كسرت القبائل المتحضرة ، وجدنا القبائل البدوية تضم ، و الكسر و الضمّ من الناحية الصوتية متشابهان لأنهما من أصوات اللين الضيقة ، لهذا تحل إحداهما محلّ الأخرى في كثير من الظواهر اللغوية ، غير أن الكسر دليل التحضر و الرقة في معظم البيئات اللغوية"[1].

أمّا من الخصائص الفنية للشعر الحضري ميله للغناء و الطرب لا لتمجيد القبائل و الفروسية و إنما التغنّي بالقصائد الشعرية خاصة منها الرباعية المتنوعة القافية ، إذ يقول تلي بن الشيخ : "لونا آخر من التعبير يختلف عن الشعر البدوي ، حيث تقل في هذا الشعر الصورة الفنية ، و يغلب عليه طابع البحث عن الألفاظ التي تناسب الغناء و الطرب، و ترضى حاجة مجتمع حضري لا يهتم كثيرا بالقبيلة و الفروسية و القيم الأخلاقية قدر اهتمامه بالمتعة و الطرب و التمتع بالحياة"[2].

فالشاعر فيه أكثر تحرّرا في قوافيه و تفاعيله. فقد تفنن في القافية و الأوزان تفننا لا يقف عند حدّ سواء كان الموضوع مدحا أو وصفاً أو شكوى أو نسيبا و غيرها. و متأثرا بالتنوع. و هو يخالف شاعر البادية في المضمون الشعري و لغته. فالشاعر الحضري أشدّ انطلاقاً من زميله البدوي الذي بقي محافظا على سمات القصيدة الهلالية في المضمون و الخيال و أسلوب التفكير. في حين أنهما يشتركان في الاهتمام بالجانب المادي في الغزل و النسيج، كما هناك تزاوج بينهما. فعلى سبيل المثال ، الكثير من مغنّي الطرب الأندلسي يتغنون بقصائد الشعر البدوي. و كذا بالنسبة للمطربين البدويين الّذين يتغنون بقصائد حضرية أمثال "ابن تريكي" و "ابن مسايب" و "ابن سهلة" و "المنداسي"...

و يتفرع الشعر الحضري إلى نوعين رئيسيين : الموشحات و الأزجال.

[1] إبراهيم أنيس ، في اللهجات العربية ، ص 21.
[2] تلي بن الشيخ ، دور الشعر الجزائري في الثورة ، ص 395.

1. **الموشحات** : تعتبر الموشحات فناً من فنون الشعر و قصائد شعرية موضوعية للغناء تزاوجت فيها اللغة الفصحى و العامية. "و أصل الموشح من الوشاح ، و هو عقد من لؤلؤ و جوهر منظومين مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر ، تتوشح المرأة به و الشبه بين الموشحات و الوشاح ظهر في اختلاف الوزن و القافية و الأبيات و جمعها كلام واحد"[1].

و يعرّف العلامة ابن خلدون في مقدمته هذا النوع من الشعر فيقول : "أما أهل الأندلس فلمّا كثر الشعر في قطرهم و تهذبت مناحيه و فنونه ، و بلغ التنميق في الغاية، استحدث المؤرخون منهم فنّا سموه بالموشح ينظمونه أسماطا و أغصانا يكثرون منها و من أعاريضها المختلفة و يسمون المتعدد منها بيتا واحداً و يلتزمون عند قوافي تلك الأغصان و أوزانها متتالية فيما بعد إلى آخر القطعة...

و كان المخترع لها بجزيرة الأندلس "مقدم بن معافر القبريري"[2] ، لذا اتفق مؤرخوا الأدب على أن نشأة فن التوشيح كانت بالأندلس ، و قد أثبت ذلك ابن خلدون و ابن بسّام و ابن خاتمة و المقري و غيرهم ، في حين اختلفوا حول أول وشاح نبغ بالأندلس ، فقيل أن أول من سبق إلى قول الموشحات هو محمد بن حمود القبري الضرير. أمّا ابن خلدون في مقدمته ، و الحجازي في كتابه المسهب في غرائب المغرب ، فذهبا إلى القول أن أول من برز في الموشحات هو مقدم بن معافر القبريري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني. "فظهر فن الموشح بالأندلس على يد مقدم بن معافر القبري نسبة إلى مدينة قبرة Cabra و هو شاعر الدولة المروانية ، و جاء الموشح نتيجة للاتصال بين حضارتي الشرق و الغرب ، و لّما وصل إليه الأدباء و الموسيقيون من تفنن وسمو و ذوق، و هو من نظم العرب عدا ما قد يضاف في آخره ممّا يعرف بالخرجة و يكون بالعامية وحتّى بالإسبانية"[3].

فالموشحات نشأت نشوءً طبيعياً على ألحان الأناشيد الشعبية التي كانت شائعة في البلاد و كانت في أوّل نشأتها كما يقول ابن بسام : "تنظم أشعار على الأعاريض المهملة غير

[1] د. عبد العزيز عتيق ، الأدب العربي في الأندلس ، ص 341.
[2] ابن خلدون ، المقدمة ، دار الكتاب اللبناني تاريخ الطبعة 1982 ، ص 1138.
[3] صالح المهدي ، المرجع السابق ، ص 179 ، و عبد الرحمن بن خلدون ، المرجع السابق ، ص 58.

المستعملة دون تضمين فيها و لا أغصان، و أصولها هو الشعر العربي القديم ، و قيل أنّ أصلها هو الأغاني الإسبانية ، و لما جاء عبادة بن ماء السماء (1030م – 422هـ) هذّبها و أكمل ما كان ناقصا فيها. فكان هو الذّي أعطاها شكلها التام في بناء الأقفال و الأدوار و ائتلاف غصونها و سموطها و تداخلها بحيث لا نستطيع الوقوف على جزء منها حتّى تنتهي إلى الخرجة التي يتشوّق إليها السامعون و ينتظرونها في شوق و لهفة"[1].

و منه فالموشح فنّ من فنون الشعر العربي ، ظهر أوّل ما ظهر بالأندلس ، و يختلف عن غيره من ألوان النظم بالتزامه قواعد معيّنة من حيث التقنية و بخروجه أحياناً على أعاريض الخليل بن أحمد الفراهيدي ، و بخلوّه أحيانا أخرى من الوزن الشعري و استعماله اللغة الدارجة و العجمية في بعض أجزائه و باتصاله الوثيق بالغناء"[2].

يقول عنه صلاح الدين خليل : "إنه كلام منظوم على وزن مخصوص بقواف مختلفة"[3].

و قد تحدث ابن سناء الملك (608 هـ) عن أوزان الموشحات و بعد أن قسمها إلى قسمين خلص إلى أن القسم الثاني منها هو : "ما لا وزن له فيها و لا إلمام له بها"[4].

و قد اعتبره الأشبهي أحد الفنون الشعرية فقال : "و الفنون السبعة المذكورة عند الناس هي : الشعر ، القريض و الموشح و الدوبيت و الزجل و المواليا و الكان و كان و القوما"[5]. و يشبه المحي في إعرابه كالشعر لكنّه يختلف معه بكثرة أوزانه، و عليه فالموشح نوع من الشعر لا تنطبق عليه قواعد العروض ، و هو اسم يطلق على فنّ مستحدث من فنون الشعر تحرّرا من الشكل التقليدي للقصيدة العربية.

وظهر هذا الشعر التقليدي في مجالس اللهو و الطرب في بلاد الأندلس بين القرن العاشر و الحادي عشر الميلاديين. فتداخل فن الغناء مع هذه الألوان و أعطاها ذوقا سمعيا متعدّدا على تعدد الوزن ، و حسّا إيقاعيّا و ألحاناً متنوعة حيث أنّ الموشحة أصبحت صالحة لأن تغنّى.

---

[1] مجلة آمال ، المرجع السابق ، ص 18.
[2] د. مصطفى عوض الكريم ، فنّ التوشيح ، دار الثقافة لبنان ، ط2 ، بيروت ، كانون الأول (ديسمبر 1974م ، ص17).
[3] صلاح الدين بن لبيك الصفدي ، توقيع التوشيح ، تحقيق البير حسب دار الثقافة بيروت ، 1966م ، ص 143.
[4] ابن سناء الملك ، دار الطراز في عمل الموشحات ، تحقيق جودت الركابي ، دار الفكر دمشق ، ط2 ، 1977 ، ص 44.
[5] الأشبهي : المستطرف في كل فنّ مستطرف نقلا عن فنّ التوسيح ، ص 18.

لذا يقولون عنه هو : "قصيدة نظمت من أجل الغناء"[1]. و الحقيقة التي لا مراء فيها هي : "أنّ الموشح وثيق الصلة بالغناء لأنّه هو الذي سهّل على الوشاح ركوب الأعاريض المهملة و هو الذي يحدث التناسب المفقود بالمدّ و القصر و الزيادة و الخطف أو الحذف"[2].

وسواء سميت الموشحات لتزيينها أو لسانها على الوشاح ، لكن المعنى لا يخلو من الإشارة إلى الجمال و الصيغة و الغناء ، لأنّ الموشحات صنعت لتغنّى بأوزان مستحدثة لم يعهدها العرب في المشرق و المغرب. "و لعلّ عدم التقيّد بالوزن يضفي عليه جمالاً و بهجة و ليس عجزاً من الشاعر أن يخرج عن الوزن و إنّما ذلك حتّى لا يتنافى مع روح الشعر الخاضع للتلحين و الغناء"[3].

و ما بقي علينا إلاّ أن نقبل النظرية القائلة بأنّ الموشحات "هي إلاّ تقليد لشعر غنائي شعبي المكوّن في الفترة التي لا تبعد كثيرا عن نشوء الموشح ، و هذا الشعر لم يكن من الأدب المكتوب تتناقلته الأفواه. لذلك انقرض و مات. و وجود الخرجات العامية و الأعجمية في الموشحات هي الحلقة التّي تربطه بالشعر الغنائي الشعبي و صناعتها لا تأتي إلاّ لمن عاش في بيئة أندلسية"[4].

و قد وضعت الموشحات في أوّل عهدها للتغني بالعواطف القلبية و الوجدانية ثمّ تطورت مع الأيّام فصارت تتسع لكلّ موضوع و تشمل على الأغراض المعهودة من غزل و خمريات و مدح و رثاء و هجاء و زهد و تصوّف و غير ذلك. و يظهر من الموشحات أنّها تحمل الطابع الأندلسي ، غير أنّنا نعتقد أنّ بعض الموشحات المجهولة المؤلف قد تكون من نظم شعراء مغاربة.

وتمتاز الموشحات بخفّة أوزانها ، و رشاقة أسلوبها ، و كثيراً ما تدعو الناس إلى التمتّع بما طلب من اللّذات ، و وتصف الطبيعة الخلابة ، و ذكر مجالس الأنس و الطرب. و الموشح يتركب من المطلع أو المذهب ، الدور ، القفل ، البيت ، الغصن و الخرجة. و يتألف الموشح من أقفال تدعى أسماطاً. و القفل هو شطران أو أكثر إلى عشرة ، و الأشطر متّحدة الوزن

[1] محمد بن أبي شنب الجزائري ، دائرة المعارف الإسلامية ، مادة الموشح ، ص 89.
[2] سليم الحلو ، الموشحات الأندلسية نشأتها و تطورها – بيروت ، 1965م ، ص 45-46.
[3] تأليف محمد النادي عبد النافع و ابراهيم عبد الرحيم يوسف ، تاريخ الأدب مكتبة الوحدة العربية ، الدار البيضاء ، 1963م، ص 413.
[4] الموشحات و الأزجال ، المرجع السابق ، ص 33.

و القافية في جميع الموشح ، و تفتح بها الموشحات و تتكرّر قبل كلّ بيت وتسمّى اللازمة ، و يسمى القفل الأخير من الموشح "خرجة".

"و يفضل الوشاحون أن تكون عامة لبعث الفكاهة و الطرف إلاّ في المديح"[1]. و قد تكون باللفظ العجمي.

أمّا الأبيات فهي الأدوار. و يجوز تغيير الروي فيها، و تتألّف من عدّة أشطر لا من شطرين ، و كلّ بيت من أبيات الموشح ينقسم إلى قسمين:

- **الغصن** : مجموعة من الأشطر تتغيّر قوافيها في كلّ بيت و ينبغي ألاّ يقلّ عدد الأشطر عن ثلاثة و ألاّ يزيد على خمسة.
- و **القفل** : و يسمى الموشح تامّا إذا ابتدأ أو انتهى بقفل و يسمّى أقرع إذا ابتدأ بالبيت دون القفل.

و يعقب الدور المطلع في الموشح و هو يتكوّن من أجزاء ثلاثية و قد يصل إلى خمسة، و جميع الأدوار متماثلة في عدد الأجزاء دون المعاني و الألفاظ و القوافي. فالأقفال في الموشحة الواحدة على وزن واحد و قافية واحدة لا يجوز فيها التغيير على عكس الأدوار التي يجوز تغيير الروي فيها. و الدور مع القفل الذّي يليه يسمّى بيتاً. و الجزء في المطلع و القفل و الخرجة يسمى غصناً. و أقلّ عدد أغصان المطلع اثنان من نفس القافية كقول لسان الدين الخطيب الملقب بذي الوزارتين في غرناطة المتوفى سنة 766هـ - 1975م و هو أبرز الوشاحين :

رُبَّ لَيْلٍ ظَفِرْتُ بِالبَدْرِ وَ نُجُومُ السَّمَاءِ لَمْ تَدرِ.

نموذج عن الموشّح :

من أشهر الوشاحين الأندلسيين أبو بكر محمد بن عبد الملك بن مروان المعروف بابن زهر المولود بإشبيليا و المتوفى بمدينة مراكش بالمغرب سنة 595هـ-1199م.

[1] مصطفى صادق الرافعي ، الأدب الأندلسي ، موضوعاته و فنونه ، بيروت ، ص4 ، 1975م ، ص 462.

و من موشحاته :

قفل : أَيُّهَا السَاقِي إِلَيْكَ المُشْتَكِي قَدْ دَعَوْنَاكَ وَ إِنْ لَمْ تَسْمَعِ
بيت : وَ نَدِيمٌ هِمْتُ فِي غُرَّتِـــهِ وَ يَشْرَبُ الرَّاحَ مِنْ رَاحَتِهِ
غصن : كُلَّمَا إِسْتَيْقَظَ مِنْ سَكْرَتِهِ
قفل : جَذَبَ الزِقَ إِلَيْهِ وَاتَكَا وَ سَقَانِي أَرْبَعاً فِي أَرْبَعِ

و القفل مردّد في هذا الموشح ستّ مرات و هو من تم تام.

خرجة : قَدْ نَمَا حُبِّي بِقَلْبِي وَ رَكَا لاَ تَخْلِفُ الحُبَّ إِنَّنِي مَدَعُ[1]

"ومن حيث التلحين فإنّ أغلب المدارس العربية تتناول غناء القفل الأوّل في لحن معيّن تليه الأبيات في لحن مشترك. ثم القفل الثاني على لحن القفل الأوّل. و بالنسبة للموشح الأقرع تتناوب غناء الأبيات في لحن موحّد يليها القفل في لحن مغاير و يسمى الطالع..."[2]

و يذكر ابن خلدون في مقدمته أنّ عبادة القزّاز بدوره برع في الموشح ، و تتكون تركيبته من المطلع ، القفل و الخرجة. إلاّ أن الموشحات خرجت شيئاً فشيئاً من أفق المغنيين و أهل اللّهو و الطرب الذين ظلوا محبين لتلحين الشعر و غنائه إلى آفاق رجال العلم و شيوخ الأدب ، ثمّ استفاضت بين الناس و مالت إلى التحرّر و المجون. و انحدرت إلى العامية فسميت أزجالاً. و قد تبيّن في تونس و في تلمسان تلحين الموشح بأكمله خارج النوبة و حينئذ تشترك أقفاله في لحن موحد و تتغيّر كلّ مجموعة من الأبيات الأخرى في المقام.

2 **الأزجال** : الزجل فنّ من فنون الشعر التي استحدثها الأندلسيون. فهو وليد البيئة الأندلسية ، ثمّ انتقل إلى سائر الأقطار العربية و انتشر فيها ، "و كان من الطبيعي أن ينتقل من موطنه الأندلس إلى سائر الأقطار العربية إلى البلاد الأقرب فالأبعد ، و لهذا ظهر في شمال إفريقيا قبل أن يظهر في مصر..."[3]

و بعد أن ازدهرت الموشحات و شاعت بين الطبقات الشعبية حركت مشاعرهم و قرائحهم فحاكوها بمنظومات موزونة و أطلقوا عليها اسم الزجل أي الصوت ، و من

[1] عبد العزيز عتيق : الأدب العربي في الأندلس ص 3.
[2] صالح المهدي ، المرجع السابق ، ص 180 ، 181 ، 182.
[3] أبو بثينة ، الزجل و الزجالون ، كتاب الشعب ، القاهرة ، د.ط ، 1962م ، ص 10.

ذلك يقول ابن خلدون في مقدمته : "و لمّا شاع فنّ التوشيح في أهل الأندلس ، و أخذ الجمهور لسلالته و تنميق كلامه و ترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، و نظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا إعراباً و استحدثوا فنّا سموه بالزجل و التزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب و اتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة"[1].

ولا شك أن هذا الزجل هو المنبع الثري الذي نشط فيه الزجالون في القرن الثامن الهجري في عهد ابن خلدون. و هو المنهج المتبع الذي استقى منه و حاكاه شعراؤنا الخمريون في أزجالهم و منظوماتهم الغزلية و الوصفية و المديحية و الرثائية و غيرها و أول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية "أبو بكر بن قزمان" المتوفى سنة 554هـ و الذي عاش في عصر المرابطين بالأندلس. و إن كانت قيلت قبله بالأندلس و لكن لم تظهر معه و لم تشتهر رشاقتها إلا في زمانه. و قد وصل إلينا ديوان ابن قزمان الذي جمعه بنفسه "و إذا كانت قيمة هذا الديوان تتمثل فيما حواه من نصوص زجلية تناولت شواغل ابن قزمان الكبرى من مال و شراب و عشق"[2]. و مثلت نضج هذا الفن ، و من الصعب التمييز بين ما نظمه ابن قزمان في عصر المرابطين و أما ما أنشأه في عصر الموحدين حيث عاش في هذه الفترة عدد من الزجالين كان لبعضهم أثر في تطوّر فن الزجل.

و من أشهر الزجالين مدغليس و هو أبو عبد الله أحمد بن الحاج و قد خلف ديوانا جمعت فيه أزجاله ، و أبو الحسن علي بن جحدر، و أبو العباس أحمد الكساد ، و عبد الغافر بن رجلون المرواني و ابن سهل و محمد بن عبد العظيم و لسان الدين بن الخطيب و غيرهم.

و يشيد المقري بما اشتهر به من الانطباع و الصنعة مدغليس و يذكر بعض ما كان الأندلسيون يرونه من خصائص فنه ، فيقول : "و كان مدغليس هذا مشهورا بالانطباع و الصنعة في الأزجال ، خليفة بن قزمان في زمانه ، و كان أهل الأندلس يقولون : ابن قزمان

[1] إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي لعصر الطوائف و المرابطين ، دار الثقافة ، بيروت ط 5 – لبنان 1975م ، ص 255.
[2] عبد العزيز الأهواني : الزجل في الأندلس – القاهرة – مطبعة الرسالة ، د. ط ، 1957م ، ص 82-83.

في الزجالين بمنزلة المتنبي في الشعراء ، و مدغليس بمنزلة أبي تمام بالنظر إلى الانطباع و الصناعة ، فابن قزمان ملتفت إلى المعنى ، و مدغليس ملتفت للفظ"[1].

و ابن خلدون يفضله على جميع الزجالين الذين عاصروه. و لكن مهما كانت مساهمة مدغليس الفعالة في هذا الفن ، فإن تاريخ الأدب الأندلسي لم يعرف بعد ابن قزمان زجالاً أشهر منه.

و الزجل الذي ازدان في بيئة الأندلس ، زجل العامة و زجل الشعراء المعربين ، أما زجل العامة فيتمثل في الأغنية الشعبية العامة ، برز في أواخر القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي). و قد نشأ أولا تقليداً لأغاني السكان الأصليين ، و بخاصة عندما اشتركوا في إقامة الأعراس و الحفلات و احتاجوا إلى الأغاني الشعبية التي يرددونها هناك ، و يرى أبو علي الغوثي : "إن السمة الغالبة في الزجل هي أنه قيل بغرض التلحين و الغناء"[2].

و يمثل زجل الشعراء المعربين في أشعار مصطنعه مكلفة تراعي فيها قواعد الإعراب و هي محاولة للتقريب بين الشعر المنظوم باللغة الفصحى و بين الأغاني الشعبية التي أصبحت تردد من طرف النساء و أهل الحرف باللغة الدارجة العربية. و قد عابهم عليه ابن قزمان حيث قال : "إنهم يأتون بالإعراب وهو أقبح ما يكون في الزجل"[3].

و مهما يكن في الأمر فإن فنّ الزجل غناء شعبي يمتزج فيه اللفظ اللغوي باللحن ، مع إدراج الرمز و يصاغ كلّ منهما للآخر في إطار ضوابط موسيقية إيقاعية معروفة.

و قد يبدو للبعض أن النظم الزجلي فن شعبي تكتنفه الفوضى ، و هذا ما قاله الدكتور قيصر مصطفى : "و مهما يكن من الأمر فإن الزجل فنّ شعبي تنطبق عليه مواصفات كلّ ما هو شعبي تكتنفه الفوضى ، و لعلنا لا نبالغ إذا قلنا بأن حلاوة كل فنّ شعبي أو جماله تكمن في عدم خضوعه لقوانين دقيقة ، و قواعد ثابتة ، فيسهل التلاعب به ، كما يسهل تناول الجمهور له"[4].

---

[1] نفح الطيب ، م. ن – 3 ، ص 385.
[2] أبو علي الغوثي : كشف القناع عن آلة السماع ، مطبعة جوردان الجزائر ، ط1 ، 1904م ص 88.
[3] عبد العزيز العتيق : الأدب العربي في الأندلس ، ص 404.
[4] قيصر مصطفى : المرجع السابق ، ص 103 -104.

و لكن برأينا هذا القول غير منصف في حق فن الزجل و فروعه ، و إلاّ لم يكن للزجل شعراؤه و ناظموه و مغنوه. و في هذا يذكر الدكتور إحسان عباس سبب نشأة الأزجال فيقول إنّ الحاجة الشعبية إلى الغناء هي السبب المباشر في نشأتها. بالإضافة إلى التأثّر بالأغنيات الشعبية يومئذ في الأندلس. لذا خضعت لأداء منغم حتى يتناسب مع اللحن ، و منه فالزجل في بدايته أغنية شعبية ، و هو محاكاة للموشحات و فنّ للعامة. فيقول ابن خلدون : "إنّ هذه الطريقة الزجلية لهذا العهد هي فنّ العامة بالأندلس و فيها نظمهم حتى أنهم ليحاكون البحور الخمسة عشر على لغتهم."[1]

نموذج عن الزجل العامي :

يصف أبو بكر الحصار الخمر و شدة التعلق بها قائلاً :

الذِي يَعْشَقْ مْلِيـــحْ وَ الذِي يَشْرَبْ اعْتِيقْ

المْلِيحْ بِيضْ سْمِيـــنْ وَ الشْرَابْ صْفَرْ رْقِيقْ

لاَ شْـــرَابْ إلاَ قْدِيمْ لاَ مْلِيحْ وَ لاَ وْصـــولْ

إنْ تْقُولْ رُوحَكْ يْزِيدْ لِيشْ تْخَافْ مَا تْقُولْ.[2]

"وإذا كانت الصلة شديدة بين الزجل و الموشح ، إذ لا يختلفان في أي شيء أساسي".[3]

إلاّ أن الشاعر في الزجل يستخدم اللغة العامية ، و في الموشح يأخذ باللغة الفصحى. أما من حيث ت"أليف القصيدة فكلا الفنين يدرجان نمطا واحدا من حيث القفل و الأغصان والسمط ، و حتى إن "الموشح ما هو إلاّ زجل أدخلت عليه تعديلات حتى وصل إلى المستوى الأدبي".[4]

و الزجل لا يختلف في أساليب نمطه عن الموشح ، و هذا ما يؤكده مصطفى الشكعة بقوله : "الزجل يستفتح الكموشحة بالمذهب أو المطلع الذي يتكون عادة من أربعة أغصان يلي ذلك

---

[1] مجلة أمال : المرجع السابق ، ص 20.

[2] سليم الحلو : قدم له الدكتور إحسان عباس ، الموشحات الأندلسية نشأتها و تطورها. منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1960م ، ص 79.

[3] طزانشوفسكي ، الشعر العربي في الأندلس ، ترجمة د.محمد مرسي ، ص 65 ، عن مقالة أوزان الشعر الشعبي لعبد الحق زريوح ، مجلة الثقافة الشعبية ، عدد 6 ، ديسمبر 1997م ، ص 70.

[4] نفسه ص71.

الدور و كل دور ينتهي بقفل يكون من غصنين اثنين ، و تكون قافية القفل متحدة مع قافية المطلع.أما الأدوار فإنّ لكلّ واحد منها قافية خاصة به ، ويتكون الدور عادة من ثلاث قسيمات ، و تكون أحيانا قسيمات بسيطة و أحيانا قسيمات مركبة ، و في الحالة الأخيرة يكون الدور مكونا من ستة أسماط ، و وحدة القافية أمر أساسي في الدور إن كان بسيطا ، و في إعجاز المصرعات إن كان مركّبا ، و ينتهي الجزل شأنه شأن الموشحة بخرجة من بحور و قافية المطلع و الأقفال."[1]

فالأزجال الأندلسية قد ازدهرت و تطورت في هذه الفترة ، و تجددت أوزانها إلى عصرنا هذا لتتناسب مع الغناء. "فالقصائد الزجلية أنشأت بلغة عامية و كان أغلبها يلحن ليغنى".[2]

و عبر الحموي أيضا عن هذا التطور بقوله : "و فنّ الزجل لم تزل أوزانه إلى عصرنا هذا متجددة و لكنها غير جائزة في الشعر لخروجها على البحور المعهودة و مخالفة كل شطر من البيت الآخر في القصر و الطول و القافية ، و بناء البيت الواحد على عدة أوزان و قواف ، و تقصير الأقفال إلى غاية من القصر ، و لهم ملكة في تحرير الوزن و قوة في أن يستخرجوا منه وزنا ثانيا و لم يتغيّر اللفظ".[3]

و لنستمع إلى صفي الدين الحلي الذي اقترب رأيه من رأي الحموي في أنّ "الزجل أرفع الفنون المستحدثة رتبة و أشهرها نسبة و أكثرها أوزانا و أرجحها ميزانا ، و لم تزل إلى عصرنا هذا أوزانه متحدّدة و قوافيه متعدّدة."[4]

انتقال الموشح و الزجل إلى المغرب :

جاء الموشح إلى المغرب العربي من طرف الأندلسيين بعد سقوط غرناطة ، و قد نتج عن هذا النوع من الغناء نوع آخر عرف بالزجل و الذي تأسّس على يد الفيلسوف الموسيقي ابن باجة. لكن الزجل قد تأثر بعادات و تقاليد سكان المغرب ، و كان في كلّ مرة يصطبغ بصيغة البيئة الجديدة. فتطور ليصبح نوعا معروفا من الشعر الغنائي و هو "عروض البلد" و الذي كان يضاهي الموشحات من حيث الأهمية و الشعبية.

[1] مصطفى الشكعة ، الأدب الأندلسي ، موضوعاته و فنونه ، دار العلم للملايين ، ط4 ، بيروت 1979م ، ص 462.
[2] أبو بكر بن حجة الحموي : بلوغ الأمل في فنّ الزجل ، تحقيق رضا محسن القرشي ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق 1974م، ص 100
[3] أبو بكر حجة الحموي ، المرجع السابق ، ص 110-111.
[4] العاطل الحالي و المرخص الغالي ، نشر هونربح (ألمانيا) 1955م ، ط3 ، ص 11.

و عن الطريقة الزجلية لدى المغاربة يقول ابن خلدون : "ثمّ استحدث أهل الأمصار بالمغرب فنا آخر و سمّوه عروض البلاد ، و كان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير الفاسي الأندلسي ، كما تبع فيه الكفيف الزرهوني الذي نظم رحلة أبي الحسن إلى إفريقية".[1]

و أما الأزجال بعد ابن خلدون فقد كثر ناظموها ، و تباينت أغراضهم و تعددت أوزانهم و ظهر في كل جهة بالمغرب نبغاء يمثلون هذا النوع الجديد من الشعر الشعبي.

و نظم ابن عمير قطعة على طريقة الموشح و لم يخرج فيها عن مذاهب الإعراب إلاّ القليل و منها :

رَأَيْتُ الحَمَامَ بَيْنَ الوَرَقِ فِي القَضِيبِ ... قَدْ ابْتَلَتْ أَرْيَاشُ بِقَطْرِ النَّـــدَا
تَنَوَعَ مِثْلُ ذَاكَ المُسْتَهَامِ الغَرِيـــبِ ... قَدْ الْتَفَ مِنْ ثَوْبِ الجَدِيدِ فِي الـــرَدَا
جَلَسَ بَيْنَ الأَغْصَانِ جَلْسَةَ المُسْتَهَامِ ... جَنَاحًا تَوَسَّدَ وَ النَوَى فِي جَنَـــاحِ
قُلْتُ لَهُ يَا حَمَامُ وَ حَمَّتْ عَيْنِي هُجُوعِ ... أَرَاكَ مَا زَالَ تَبْكِي بِدَمْعِ السُفُـــوحِ
قَالَ لِي بَكَيْتُ حَتَى صَفَتْ لِي الدُمُوعُ ... بِلاَ دَمْعٍ تَبْقَى طُولَ حَيَاتِي النُـــوحِ
عَلَى فَرْخٍ طَارَ لِي لَمْ يَكُنْ لُو رُجُوعُ ... أَلِفْتُ البُكَا وَ الحُزْنَ مِنْ عَهْدِ نُوحِ.[2]

فاستحسن أهل فاس هذا النوع من الشعر و نظموا على طريقته و نسجوا على منواله و تركوا الإعراب الذّي ليس من شأنهم و كثر سماعه بينهم ، و استفحل فيه كثير منهم و نوعوه أصنافا إلى المزدوج...

النوبة الأندلسية :

جاءت كلمة النوبة من المناوبة ، و لها مداليل أخرى بهذا المعنى. و في الموسيقى فهي شكل من أشكال التأليف الموسيقي المتقن عندنا بالجزائر عامة و تلمسان خاصة ، كونها في اصطلاح

[1] ابن خلدون ، المرجع السابق ، ص 497.
[2] المرجع نفسه ص 1161.

الموسيقيين العرب تركيب موسيقي كبير استخدم للدلالة على وقت الغناء المخصص لكل مغني في دوره إبان العصر الأموي ، و يؤدي عن طريق الغناء الصوتي أو العزف الآلي أو هما معاً. و أصبح للنوبة قالب موسيقي له قواعده الشكلية التي تتحكم في سير الحركات و الألحان و طبوعها و إيقاعها و حتى أقاويلها. و ذلك في بغداد أيام الحكم العباسي ، و انتقلت النوبة إلى المغرب ، و بالخصوص إلى الأندلس و منه إلى المغرب العربي بعد سقوط دولة الأندلس ، و تغيرت النوب قبل أن تصل إلى الجزائر. و يظهر ذلك جليّا في التداوين الأربعة المختلفة الواحدة عن الأخرى و الموجودة في كل من نوبات تونس و تلمسان و الجزائر و فاس و تطوان. "فالهجرات المتوالية مثلاً من إشبيلية إلى تونس في القرن العاشر و القرن الثاني عشر و من قرطبة إلى تلمسان زمن فلانسيا إلى فاس في القرن الثاني عشر ، و أخيرا من غرناطة إلى تطوان و فاس في القرن الخامس عشر تفسر الاختلافات الموجودة في طبوع النوبات و أسلوبها".1

و المقطوعات التي تؤدّى في هذه النوب تتصل اتصالا مباشرا بالمثابة و المكان و منه يمكن أن نقر بأن هناك نوبا دينية ، و نوباً شعبية بمصاحبة الطبلة و الزرنة بمقاطع صوتية : "و ما تزال عند بعض شيوخ هذا اللون من تراثنا الفني تتبع نفس القواعد التي تتبع في النوبة من التراث الفني الذي يسمى بالأندلسي"2. فالموسيقى البسيطة غالبا ما تكون صوتية غنائية فردية أو جماعية ، ترافق بآلات شعبية ذات وظيفة لحنية و إيقاعية بسيطة و لكن عبقرية. فالمؤدّي لها مسموح له بوضع طابعه الخاص و الفردي ، لأنها بطبيعة الحال تلقائية.

وما تزال بلدان المغرب العربي اليوم تحافظ على اصطلاح النوبة في سلسلة من الموسيقى بعضها غنائي صوتي و يدعى "القول" و بعضها آلي و يدعى "الجواب" مع التمييز في الإيقاعات و الأنغام. "و اسم النوبة محض للدلالة على ما يسمى بالجزائر (الصنعة) و في تونس (المالوف) و في المغرب (الغرناطي) ، و هي موشحات أو أزجال من نظم وشاحي و زجالي الأندلس و أغلبها من نظم وشاحي و زجالي المغرب العربي"3.

[1] أحمد السقطي ، المرجع السابق ، ص 34-35.
[2] الموشحات و الأزجال ، ص 38.
[3] المرجع السابق ، ص 40.

و يلاحظ المتخصصون أن الموشحات في نوبات الجزائر العاصمة و تلمسان تستعمل أكثر من الأزجال. "لكن الظاهر أن قسنطينة احتفظت بأزجال كثيرة ، كما أن الكثير من موشحات و أزجال النوبات الجزائرية مفقودة الناظم".[1]

و يرجع ذلك لضياع كثير من النوب الأربعة و العشرين (24) التي تتألف منها الموسيقى الغرناطية ، و تلقيها عن طريق الحفظ و السماع من دون تدوين ، "بحيث لم يبق منها الآن سوى اثنا عشرة نوبة كاملة بصيغة نوب ناقصة ، منها نوبة الذيل و المجنبة و الحسين و الزيدان و الغريب و المايه ورمل المايه و السيكة و العراق و الجاركة و رصد الذيل و الموال ، و أمّا الباقي فغاب عن الأذهان و ما بقي إلا تذكار الأسماء مثل السحلي".[2] و بينما النوبتان المبتورتان الحركة أو الحركات و هما العراق و الجاركة.

ولكن تلمسان حافظت على بعض التواشي منها تواشي الكمال و تواشي الانصراف ، الحسين و الغريب ، و التي أضاعتها كل من الجزائر و قسنطينة.

و تتميّز النوبة بتقسيمها الداخلي المحكم في قسمين : للأوّل حركتان تمتاز بين الثقل و الاستقامة في النمط و الأداء المعقد. أما الثاني فله حركتان تمتاز بين الخفة و التماشي في النمط و الارتياح في الأداء ، و يتوسط القسمان حركة تمتاز بالتوسط في النمط و خنقي المسلك ، و على رأس كل قسم تعزف قطعة موسيقية آلية صامتة تدعى "توشية" إذ تعتبر "مقدمة" لكل قسم منهما ، كما أن للنوبة توشية ثالثة تختم بها. و لها نفس تعريف المقدمة لكنها في هذه الحالة تعتبر "خاتمة". و تتألّف التوشية من فقرات لحنية موجودة ضمن القطع الأخرى للنوبة. و تعتبر التوشية في مقدمة أقسام النوبة كلها ، كما تعتبر خاتمة تنتهي بها.

و بهذا للنوبة أساسيات و قواعد تقوم عليها في تكوينها و تركيبها و هي :

- وحدة الطبع (المقام): فالنوبة مبنية بكاملها على طبع واحد و هي تأخذ اسمه.
- اختلاف أو تنوع الإيقاعات.
- تنوع في الحركة الموسيقية.[3]

[1] توفيق بستانجي : أنطولوجية الموسيقى الأندلسية الجزائرية ، مخصصة لنوبات التراث الموسيقي ، الجزائر ، ص 07.
[2] أحمد السفطي ، المرجع السابق ، ص 8 ، الحاج محمد بن رمضان شاوش ، المرجع السابق ، ص 170.
[3] الموشحات و الأزجال ، المرجع السابق ، ص 40.

و التكون أو التركيب للنوبة في تلمسان على الشكل التالي :

– **المشالية** : أو تقعيدة آلية ، و هي عبارة عن لحن آلي غير موقع تستهل بها كل نوبة. أو هي فاصل موسيقي صامت بدون إيقاع يسعى لتنبيه المستمع للطبع الذي يغنّى ـــ، و الإيضاح له لون الطبع المختار بزخرفة ، و هذه الزخرفة متكونة من أصوات مزغردة متعالية و قد تسمى في تلسمان بالتمزيغة ، كما يراقب العازفون من خلال المشالية آلاتهم المستعملة للغناء من عود و اسنيترة و كمنجة و رباب و ناي ، كما ترافقها الدربوكة و الدف حسب الطبع المعزوف.

و تختم كل مشالية بقفل ، "و المشالية التلمسانية هي التمرين الآلي الجماعي الحرّ الذي يمثل السلّم الموسيقي الصاعد النازل سيكة".[1]

– **التوشية** : (افتتاح) و هي أول قطعة موسيقية آلية موقعة تسمى باسم الطبع أو المقام ، طبعها طبع "النوبة" و يعلق عليها في تلمسان باسم "مشالية" و في الجزائر باسم "التوشية" و في مدينة قسنطينة باسم "باشراف"، و تلعب في البداية كافتتاحية و تتكون عادة من خمس حركات تختلف من حيث الطول و كذا تقلبات اللحن في النوبة بإيقاع مزدوج أو رباعي ، و تدعى التوشيات بتوشية المصدرات و قد ضاعت و بقي منها النصف تقريبا ، و توشية الكمال ، و ما بقي منها إلاّ اثنان واحدة في "الحسين" و أخرى في "الغريب" أمّا عن التوشيات التي ضاعت تماماً فقد استبدلت بمقاطع أخرى ارتجالية تسمى "الاستخبارات" و هناك توشية كبيرة أخرى توجد في تلمسان و مما يزيدها فخامة هو استعمال آلة الكمنجة التي تعبر عن الإحساس بالحزن ينعكس من طبع السيكة بفضل النغمات.

و تعرف هذه التوشيات عزفا جماعيا ، و لها صوت واحد ، و بانتهائها تبدأ الحفلة الغنائية و يبرز المغني صوته الرخيم المعبّر عن خلجات نفسه بواسطة الطرب الأصيل.

– **المصدر** : و هو أهمّ حركات النوبة ، و أوّل حركة غنائية و رئيسية للنوبة أو هو فاصل موسيقي غنائي بوزن خاص بالمصاحبة الآلية للجواب (دون غناء). و لهذه الحركة نمط ثقيل ، و أمّا عن إيقاعه فهو بطيء يتبع نمطه الثقيل.

[1] محمود توفيق بستانجي ، المرجع السابق ، ص 41.

و يتألف المصدر من أبيات عديدة ، و لكلّ منها ثلاثة أغصان و مطلع ثمّ خروج. فعند غناء الغصنين الأولين و الردّ عليهما بالجواب ثمّ مع غناء الغصن الثالث يدخل المغنون مباشرة في المطلع دون جواب الغصن الأخير حيث يأتي جواب المطلع. و هو عبارة عن "تحويل" غنائي و آلي في طبع آخر ، و عامة ما يكون مجاوراً للطبع الأصلي ثمّ يختتم هذا الأخير بالرجوع إلى اللّحن الأصلي و يسمى " الخروج".

– **بطايحي** : و هو الحركة الثانية للنوبة ، و تحتوي كل قطعة منه على فاصل غنائي موسيقي خفيف الوزن سريع العزف بواسطة آلات الطرب و الأصوات الرّخيمة ، لكن حركته لا تزال تتسم بالثقل نوعاً ما ، فله نفس الشكل الغنائي و الآلي للمصدر ما عدا أثناء تناول الخروج ينقلب الإيقاع إلى درج. و يختلف فيه ضرب إيقاع الدربوكة و الطار أثناء الغناء.

– **درج** : و هو الحركة الثالثة التي تتوسط النوبة ، و تكون حركته ذات نمط معتدل يجمع الثقل بالخفة. و سرعان ما يتغير البطء إلى خفة لينتهي بقفل نهائي ، و كثيرا ما يؤديه المغنيون بمهارة فائقة و أداء جيد يتغزلون فيه بجمال المحبوب و ولعهم به من خلال بيت شعري أو بيتين. و يوجد بتلمسان الدرج نوعان : خفيف الوزن و ثقيل الوزن و خاصة في نوبات الحسين و الغريب و رمل العشية.

– **استخبار** : و يسمى أيضا الصياح أو العيطي ، و هو فاصل غنائي حرّ لا يخرج عن طبع النوبة ، يغني فيه المغني شعرا قصيراً فيبرز كفاءته و قدرته على توزيع صوته و نغماته الجميلة بدون وزن يذكر. أما العازفون فيبيّنون قرار الطبع الذي استخدمه المغني في استخباره.

– **الانصراف** : و هو الحركة الثالثة للنوبة ، و تتميّز هذه الحركة بالخفة و السّرعة في النمط عما سبقتها من الحركات. و لها نفس الشكل الغنائي الآلي غير أنه أثناء تناوله "الخروج" يستهل الحركة الختامية (خلاص) محتفظاً بنفس الإيقاع لكنّه ثقيل في الغصن الأول ليستعمل السرعة عند نهايته ، لذا يفضّل الموسيقيون التلمسانيون في هذه المرحلة غناء عدد كبير من الانصرافات لطبعها الخفيف.

– **الخلاص** : و هو الحركة الخامسة للنوبة ، سريع فيه حيوية تساعد على التحرك و الانشراح و الرقص. و له مقياس خاص و سريع النمط (6/4) دون تغيير في القول و الجواب ،

غير أنه يحتفظ بإيقاع الانصراف ، لكنه أثقل قليلا في الغصن الأوّل ليستعمل السرعة عند النهاية و يصبح خلاص.

و قد تختتم النوبة بتوشية كما يفعل البعض في مدينة تلمسان. و يتخلّل المقاطع الغنائية عزف آلي في الجواب و هو عبارة عن نفس اللحن الموسيقي للمقاطع السابقة ، كما يمهد للمقاطع التالية بعزف آلي ـــ أي بين كل مقطع غنائي و مقطع آخر قاعدة تدعى كرسي ، و هو فاصل موسيقي آلي يأتي على وزن المقطع الموالي ، و ذلك بين كلّ المقاطع ما عدا بين الانصراف و الخلاص ، حيث يدخل المغني مباشرة في غناء الخلاص بدون كرسي.

2. الحوزي هبة شعرية موسيقية :

الحوزي في اللغة : من "الحوز" : الحاء و الواو و الزاي أصل واحد و هو الجمع و التجمع، يقال لكل مجمع و ناحية حوز و حوزة ، و حمى فلان الحوزة أي الجمع و "الناحية".[1]

و نفس المعنى نلمسه عند "ابن مريم" حينما ذكر هدفه من تأليف مؤلّفه البستان ، أشار إلى كلمة الحوز بمعنى الموضع و الجهة من خارج المدينة ، قال إنّه يقصد جمع اولياء تلمسان و الفقهاء الأحياء منهم و الأموات ، و جمع من كان بها و حوزها و عمالتها".[2]

و يذهب الأستاذ الدكتور عبد الحميد حاجيات إلى أنّ "الحوزي في اصطلاح الفنانين و الأدباء بتلمسان هو الشعر المنظوم باللغة العامية حسب أوزان خاصة تخالف أوزان الموشح و الزجل".[3]

و يبدو جليا من قوله حسب أوزان خاصة أنّ الحوزي مرتبط أساساً باللّحن ، يقصد الموسيقى و الغناء ، فالحوزي هو نوع من الشعر المصحوب بالموسيقى منذ زمن قديم ، يرجع إلى ثقافة أدبية و فنية ، ضربت بجذورها بعيداً في ماضي الجزائر. فيعتبر فنّ الحوزي جزءً كاملا من التراث الكلاسيكي الشعبي المتألف من الأدب و الموسيقى. فهو عبارة عن قصائد شعرية أو نظم شعري عامي أو زجلي أو ملحون أو في لهجات دارجة محلية ذات الكلمات و المعاني المتداولة بين جميع الناس ، نشأت في أحواز المدن أو التجمعات الحضرية ، أو المماليك القديمة مثل مملكة

[1] أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، ج2 ، ص 117.
[2] البستان في ذكر الأولياء و العلماء بتلمسان ، ص 3.
[3] محمد مرابط ، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان ، تقديم و تحقيق و تعليق عبد الحميد حاجيات ش.و.ن.ت الجزائر ، 1982 ، ص09.

جميع الناس ، نشات في أحواز المدن أو التجمعات الحضرية ، أو المماليك القديمة مثل مملكة الزيانيين (الجزائر تلمسان) فهو حق من حقوق المواطنين في أقدم عاصمة بنو زيان (تلمسان) أو الحفصيين (تونس)، أو المرابطين (المغرب). "كما يعدّ نوعاً من أنواع الموسيقى الخفيفة ، ظهر بالمغرب الأوسط إلى جانب الموسيقى الأصلية الواردة من الأندلس ، و وافق أذواق العامة و سمي لذلك بالحوزي ، لأنّ الحوز هو ضاحية المدينة و كان في الغالب مكاناً لسكن العامة من الناس."[1]

فإن المعرفة و التوجه الحسي و الميولات الشعرية و الفنية سقت بعتيقها في أعماق الذاكرة الثقافية المغربية ، فهذا الفن المكوّن من الشعر الشعبي و الموسيقى يعتبر في حد ذاته وثيقة رسمية وأصلية للبحث التاريخي و الأدبي و الذي يتميّز حقيقة بجماليات و قيم فريدة.

و قد أثبت الدراسات أنّ أصل هذه الموسيقى "الحوزي" تنتسب إلى فترة ما قبل مجيء الإسلام في شكل إيقاعات قديمة جدّا. و لكن تقسيم الجنس في مقامات الحوزي الموسيقية هو من القدم مسجل بالمغرب ، يؤكد ذلك السيد ابن قلفاط باحث موسيقي : "حيث أن الدراسات المعاصرة فتحت أبوابها لهذا التراث المغاربي الغابر ، فظهر لهذا الفن الحوزي خصوصية ، فإنه يتألف من الشعر المغنى مدوّن بلغة الشعب بصورة متمددة و عرف في القرن العاشر في المدن الكبرى للمغرب العربي (كفاس ، تلمسان و تونس) بالموسيقى الأندلسية".[2]

[1] محمود بوعياد ، جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري 15 م.ش.و.ن.ت الجزائر (1982 ، ص 87).
[2] بن علي الحصار ، المرجع السابق ، ص 40..

و قد تفرع مع الأندلسي كل من "المغربي"[1] و الحوزي ، فبنوعه الخاص و أسلوبه الأصيل استطاع أن يثقل كاهل الميولات اللغوية للقبائل و العرب المحليين ، و كاهل خطوط التلاحين الأندلسية.

مع العلم أنّ الهيكلة الموسيقية للحوزي و الغربي هي أصلاً تقليدية و تتميّز باكثر بساطة ، و لكنها صلبة من حيث اللحن الموسيقي المستقر في الحوزي.

"و في فن الحوزي عدد تقريبي ما يعادل اثني عشرة (12) شكلاً لحنيا حيث تظهر جلّ الأغاني الشعبية التي تركها الكتّاب الموسيقيون كسعيد المنداسي، أحمد بن تريكي ، محمد بن مسايب ، محمد بن دباح ، محمد بومدين بن سهلة ، و معاصرون كأحمد مدّغري ، بلحسن بن شنهون ، هؤلاء الوجوه الذين شدّوا بأيدي الفن الموسيقي التقليدي ظلوا مع إخوانهم في كل القطر و الجهة رمزاً لعبقريةً الشعر الشعبي".[2]

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

و ارتباط الحوزي بالغناء يفسره إشارة الشعراء أعينهم له ، فهذا الشاعر ابن التريكي يقول :

صَاحَبْ الوْتَرْ الزَاهِي مُحَمَّدْ أَعْلَى المَنَابْ اتَرَى اتْقُولْ شْغَلْ اتَرَى ابْدَمْنَا

تَرَهْ يْقُولْ حَـــوْزِي تَرَهْ أَوْبَـــــادْ تَرَهْ ايْجِيبْ غَرْنَاطَةْ فَالخَدْمَـــةْ

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

[1] النوع الغربي : و هي تسمية جهوية و التي تعود إلى الجهة التي ولد فيها هذا النوع الغنائي (الغرب) زاد تطورا و غنى بأعمال الشعراء كالشيخ قدور بن عاشور (1850-1938) مع أغانيه "يا أهل الله" (غوثية) "يا ليام" (الربية) "سعدي ريت لبارح" ، " ياولفي مريم" ،" من لام دري عشقي" أو كذلك أغاني الشيخ زهاون "ليام" و آخرون. (يلس شاوش ، المرجع السابق ، ص 120).

[2] بوعلي الحصار ، المرجع السابق ، ص 55.

[3] C.F Yelles Chaouche. Le Hawfi poésie féminine et tradition orale au Maghreb. OPU Alger, Mai 1990, p.164.

منهم لشاهدة على تناول مواضيع مختلفة مستلهمة من الطبيعة ، كالحب ، الصداقة ، المدح ، النقد اللاّذع و الحسّ المأساوي في الحياة.

و الطبيعة بهذا النوع من الكلام الشعبي في فترة دام فيها الانقطاع مع أقدم العادات و المثل ، أصبحت لغة الثقافة الشعبية في حاجة إلى العودة إلى اللغة الأمّ التي تعتبر عش الحس العميق. و فنّ الحوزي بشعره و موسيقاه يعتبر زبدة لهذه الحقيقة التاريخية ، نعم هذا الكلام العامي في شكله و نحوه و فكره وثرواته و مواضيعه من الظواهر الملفتة للنظر ، فهو كإنتاج شعري باللغة العربية الفصحى ، لغة العلم و الرسالات الجميلة. و هنا يشير المقري في كتابه "نفح الطيب" بأن للفنّ الأندلسي تأليف ذات قوائم و بناء بقواعد مقامية كالنوبة و الزجل الذي يخضع غالباً إلى قواعد عروضية مع تساهل في احترام تلك القواعد ، أمّا الحوزي فإنه لا يخضع لنظام التفعيلة ، بل لا يراعى فيه إلا عدد الحركات. كما أن هذا الكلام باللغة الدارجة لم ينقطع لا في الساحة و لا حتى في المنظومة الثقافية ، و كان هذا حقّ من اختيار المواطن المعاصر ، و إنّ حقبة الزيانيين كانت فعلا مسيطر عليها ثقافة الشعر الشعبي.

و يعد القرن 17-18 قرنين ذهبيين في الجزائر و المغرب ، و من هذا الزمان يبدأ تصادم اللغة الشعبية مع خصوصية و نوعية المذهب اللغوي ، و يقدر الأستاذ عبد الحميد حاجيات بداية فنّ الحوزي من القرن السادس عشر حيث انتهى عهد حقبة الشعر الكلاسيكي ليبدأ ظهور الشعر العامي على ألسنة الشعراء المشهورين و منهم المنداسي و لخضر بن خلوف و ابن مسايب ، و ابن سهلة الأب و الابن ، يعتبرون ألواناً فنية في شهرة ثقافية لتمسان الزيانية.

و الأشعار الشعبية كـــ "مال حبيبي مالو" لابن مسايب ، "ريح أشجارك" لسعيد المنداسي قد أدخلوا إلى الفن الأندلسي. "فهذه الأشعار الدخيلة في تأليف النوبة باسم "جلسة أو مقام" تستحق اسم الحوزي المتصنّع"[1].

كما يعلق عليه أهل الصنعة ، ويعتبر قطعة من الفن الكلاسيكي التام.

"و لا يخفى على القارئ ما لهذا الشعر من أهمية لامتيازه برقة اللغة و ثرائها ، و جمال الصور ، و لكونه أصدق معبر عن الحياة اليومية ببلادنا".[1]

[1] العارفون بالموسيقى يقولون أن "الحوزي المصنع "إيقاعه من الصنعة و هو ميزان "القصيد" و شكله الفني موشح . و لما سمي الحوزي إلى درجة الموشح الأندلسي من حيث الشكل سمي كذلك في الموسيقى على مستوى "النوبات notes" و الإيقاع rythmes إلى درجة الصنعة أو ما يعرف بالنوبات الأندلسية و هي أرفع درجات الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية.

فالحوزي في مدينة تلمسان كلمة لها وزنها تطلق على هذا الغناء الجدير بعروقه في هذه المدينة. فهو عنصر تاريخي و فني يربط المدينة بماضيها. أما عن التاريخ ، فهو فن الحياة في المدينة المسمى بعبارة أخرى التمدّن لدى القرويين –أي التحضر– نسبة إلى فكرة الحضارة ، كما تستعمل في كل من بلاد المغرب و المشرق ، "فعند مجيء الأتراك في سنة 1584 تحولت المدينة إلى ثكنة للدفاع في وقت الاستيلاء العثماني، و قبل هذا كانت تلمسان تظهر من بعيد عاصمة وسط المغرب الأوسط"[2]. فقوة حضورها الدائم في تاريخ الجزائر رفع من وعيها و عدّل من شخصيتها الجزائرية المديدة.

فمحمد بن مسايب العارف بشؤون "الحوز" و المتكلم بلسانه أحسّ بضيق ليس تعبير عند سقوط مدينة تلمسان ، فألف قولاً "ربي اقضي عليا" و من ثم دخل الشعراء و الموسيقيون أثناء المرحلة العثمانية دائرة الحرب الكلامية و الإشاعات ، مما جعل السلطة العثمانية تعمل على إطفائهم ، فقضى عنهم لأن نظرتهم إلى المجتمع لم تكن مفصولة عنه. فعاش الشعراء هذه المرحلة بمزيد من البؤس و خيبة الأمل العميقة ، و ذاقوا من ويلات المحن و نقص الأموال و الحرمان من حرية الفكر و ثمرة الاستقلال ، و بمجيء العثمانيين إلى تلمسان هاجر الكثير من مواطنيها إلى المغرب نحو مدينة سبتة – فاس– تطوان – الجزائر و تونس...

و من هنا تعتبر ظاهرة الهجرة ظاهرة طريفة في تاريخ المدينة. و في منفاهم و بعيدا عن موطنهم الأمّ ، كل هؤلاء الشعراء المغنيون كانوا يحنون إلى أرض تلمسان و يرجون العودة إليها. و لكن هذا لم يمنعهم من التغني و متابعة العادة الموسيقية ، و لم يوقف حسهم الجماعي لهذا ، فالحوزي كتعبير شعري موسيقي شعبي لم يستقرّ فقط في تلمسان ، بينما امتدّ إلى البليدة ، قسنطينة ، الجزائر ، تونس ، تطوان. ما عدا في قسنطينة و البلدية و الجزائر أخذ الحوزي اسم العروبي و عن تسجيلات الحوزي "فكانت في بداية القرن العشرين من طرف السيدة المعلمة يامنة بنت الحاج الجزائرية، فوضعت في أسطواناتها من اجمل ما كتب شعراء تلمسان كابن مسايب ، ابن سهلة و آخرون"[3].

---

[1] محمد مرابط ، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان ، المرجع السابق ، ص 15.
[2] بن علي الحصار : المرجع السابق ، ص 58.
[3] المرجع نفسه ص 83.

و أصبحت هذه القطعة تغنى من طرف الجميع بغض النظر عن العمر و عن الجيل ، حتى الشباب حاولوا التجديد في هذا الفن بعيدا عن كل انغلاق ثقافي. و أما عن الأداء الفني للحوزي ، فإن ولد الشيخ الفنان مقيشيش أي مديوني الابن يقول : " إني أعمل كل جهد نفسي لأداء الحوزي."

و هنا تكمن حقيقة الوعي الفني عندما تؤدى القطع الموسيقية باحترام لمن يعقد أهمية مقدسة للتحف الفنية ، كالقطع الموسيقية المسجلة للشيخة طيطمة و الشيخ العربي بن صاري و لمحمد غفور و بعض الفنانين الآخرين محفوظين بتشخيص حقيقي للعمل الفني.

و الحوزي المدرج ضمن الموسيقى الأندلسية ترك إرثا من الجماليات الدفينة ناتجة عن التدارس و الابداع الفني ، فهي وثائق فنية تعد بالمئات مغطاة بنغمة عذبة تزيد من هيكلة الأفكار و تهذيبها، و لهذا القول بناء خاص واضح حيث لا يوجد قواعد رسمية في قول الشعر من هذا النوع. فالقافية تلعب دورا أساسيا في الهندسة القول العامي مثل الحوزي و السماع و كلاهما شعر يصب في ملبس موسيقي.

و في الأخير إن هذه العادة المتمثلة في الشعر و الموسيقى لا تخلو من التراعات التي دافع عنها كثير من الناس المثقفين في بداية القرن العشرين، و خاصة منها الجانب الأدبي كابن علي محمد، محمد بن اسماعيل، محمد بلخوجة، و آخرون يناشدون بهذا الموضوع و خصصوا دراسة جادة لهذا النوع من الأدب ضمن مواد اللسانيات و الآداب.

فبحثوا و تعاونوا مع اختصاصين لتقييم و إعادة كتابة هذا النوع بأكثر جدية.

فعملوا على المحافظة على هذه الذاكرة. و لكن لم يخل من بعض الغلطات " غلطات في الفكرة ، في الشكل و النحو ". " فالتراث الموسيقي ارتماه الضياع لعدم تدوينه بواسطة ذاكرة علمية. اليوم هذه الموسيقى و شعرها يقدمان صورة مركزة عن الأصالة، و تعد هذه الوثيقة قفزة ثقافية مهمة تربط حقبة الماضي بالحاضر، كما تعد أيضا بعد فترة الاستقلال قفزة للنهوض بالثقافة العربية"[1].

[1] المرجع السابق ص 140.

هؤلاء الكتاب هم الذين وضعوا حجر أساس مدرسة المستقبل الحوفي و فلحوا هذا المنتوج من الشعر الموسيقي و الذي يمثل الصندوق القديم المليء بالهدايا المخبئة.

نموذج عن الشعر الحوزي:

إن الحوزي شعر غنائي تأتي قصائده على شكل مطلع وأبيات و أقفال أو قصائد ذات أدوار فقط، أو قصائد ذات مطالع و أبيات و أدوار، و منها ما هو على شكل الموشحات الأندلسية و منها ما هو على شكل الأدوار الغنائية المركبة من عدة أبيات فقط (الانقلابات).

و قد تكون لهذه القصائد صلة وثيقة بالموشح و الزجل ، غير أن " الزجل يخضع لقواعد عروضية لكن مع تساهل كبير في احترام تلك القواعد. أما الحوزي فإنه لا يخضع لنظام التفعيلة ، بل يراعي فيه إلا عدد الحركات."[1]

و لم يكن شاعر الحوزي ناظما للقصائد فقط المعبرة عن جانبه العاطفي و الاجتماعي بل كان مغنيا لها. و على دراية باستخدام الآلات الموسيقية و الطوابع الصوتية و المرافقة الغنائية للمجموعة. و هذا ما ذكره بن مسايب[2] في قصيدته (من صاب) :

الكَأْسْ يْدُولْ يَالفَلهَـــمْ بِالعُودْ مْعَ الرْبَابَ يْتَغَـــمْ
وَ الكْيَاتَرْ بَسْلاَمْ سَلَمْ وَ القَانُونْ تَابَعْ النْظَـــــامْ
القَصْبَةْ وَاقْفَةْ تْوَلْوَلْ وَ الطَارْ يْقُولْ كِيفْ نَعْمَلْ[3]

و قيلت أن منظومات بن مسايب بلغت حوالي ثلاثة آلاف ، من أحسنها قصيدة على قافية القاف و هي :

[1] د. محمد مرابط: الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1982 ، ص 18.
[2] ابن مسايب من أصل أندلسي عاش بتلمسان ، توفي حوالي 1768م.
[3] ديوان بن مسايب ، جمعه و نشره محمد بخوشة ، طبع بمطبعة بن خلدون بتلمسان (1370هـ/1950م) ص 30.

هاجب بالبفكر شواقي

و تهوّل

بحري ما وريح و تقلقوا[1].

و قد تبدل نظم الشاعر و سيرته و موضوعاته ، فقد مال إلى المدح الديني و كتب قصائد رائعة منها "الحرم يا رسول" يقول في طالعها:

الحُرمْ يَـا رَسُـــولْ اللهْ ° الحُرمْ يَا رَسُولْ اللهْ °

خِيفَانْ حِيتْ عَنْدَكْ قَاصَدْ ° الحُرمْ يَا رَسُولْ اللهْ °[2]

فمن هنا نطلق على الشاعر صفة الشاعر المغنّي. فهو أشهر شعراء الحوزي بتلمسان.

و أخيرا فإن الحوزي شعر شعبي محفوظ في الذاكرة الشعبية التلمسانية تتداولها العامة من الناس ، كما أنه جزء من التراث الموسيقي الأندلسي.

فلنتطرق إلى شكل آخر من الفنّ الغنائي بمنطقة تلمسان و هو العروبي.

3. العروبي :

إن الشعر الشعبي رمز يؤكّد وعي الفكر الشعبي بدينه و عاداته و تقاليده و وطنه و لغته ، و كل هذه المقومات نجدها مجسدة في عالم أفكار الأغنية. فالأغنية الشعبية تندرج تحت العديد من الأنواع المختلفة للأغنية أهمّها : الأندلسي ، الحوزي ، العصري ، العروبي/البدوي ، الصف ... و يظهر الاختلاف بينهما في نوع الآلة المصاحبة لها. أما العنصر المشترك بينهما فهو اللغة العامية.

و الشعب الجزائري متمسك بتقاليد و أنغام أصيلة منها أصوات و ألحان تعبّر عن حالته الاجتماعية و النفسية ، خاصة العروبي الذي يعتبر أهمّ شكل غنائي في الغرب الجزائري و منه منطقة تلمسان ، سيدي بلعباس ، تموشنت ، مستغانم و وهران... كما تمتدّ دائرة هذا الشكل الغنائي إلى غاية الحدود المغربية الجزائرية منها وجدة ، فاس ، سعيدية ... حيث استوحى مادة من

[1] أبو علي الغوثي : كشف القناع عن آلات السماع ، مطبعة جوردان ، الجزائر ، ط1 ، 1904 ، ص 84.
[2] ديوان بن مسايب ، المرجع السابق ، ص 106.

الشعر الملحون و الحوزي كما بالجزائر العاصمة "على عكس ذلك تلمسان فيحتوي غناء العروبي الأشعار المستوحاة من الشعر البدوي"[1]، الذي يسكن القرى و البداوي ، و لأنّ الإنسان البدوي حريص أشدّ الحرص على الأغنية الأصلية فاتخذت اسم "البدوي" أو "العروبي" ، فهي تبحث نوعا من الإحساس العميق و العاطفة الجياشة النبيلة التي تعكس طبيعته و ممارساته الاجتماعية البدوية. و للأغنية البدوية عناصر أساسية ترتكز عليها منها : اللحن أو الموسيقى و الشعر الملحون ، فهي تتميز بتنوع آلاتها الإيقاعية من القصبة ، القلال ، الناي و البندير. و تختلف من منطقة إلى أخرى حيث أنّ كل طابع يساير مغنيه و المحيط الذي ينتمي إليه. ، فيقدم صورة شعرية عن واقع تاريخي معاش.

و قد وجدت هذه الأغنية ظهوراً فعالا و تطوّراً ملحوظاً و هيمنت في الأوساط الاجتماعية و الثقافية و السياسية و الاقتصادية. و انتشرت بين أحضان الشعب التلمساني ، فتطوّرت مع "سعيد المنداسي"[2] ، "ابن سهلة"[3] ، "بن مسايب"[4] ، "بن تريكي" الذين طغى عليهم الطابع الحوزي الذي تحوّل إلى طابع العروبي في الأغنية الشعبية.

"و للحوزي أغراض منها : القصيدة و لها حركتان : يبدؤها الفنان بعروبي ويتبعه بسمط من القصيدة و هو يعزف على آلته ، فلا يتمّ حتى ينطق أعضاء الجوق بالدور عازفين على آلتهم مثله. و منها الزندلي و هو نوع من الغزل يشيد فيه بالحبيبة و الحزن الذي يتألف فيه على بعدها أو فراقها ، و الخصام و هو عبارة عن محاورة بين الحبيبين"[5].

و كما أنّ للرجال أجواق فللجنس اللطيف أجواق ، و هناك جوق آخر يتكوّن من غياطين و طبالين.

ولو شئنا تقصي هذا النوع من الملحن تاريخيا في المنطقة التلمسانية ، فإننا نستطيع فصله عن بقية القطر "و هو لا يزال يستعمل حتى يومنا هذا خاصة بفاس و الرباط و سلا ، ويعرف بـــ

---

[1] علي الحصار : المرجع السابق ، ص 65.

[2] سعيد بن عبد الله المنداسي : هو أبو عثمان سعيد بن عبد الله المنداسي أصلا و التلمساني منشأ ، قرأ بتلمسان ثمّ رحل إلى فاس و زار مراكش ثمّ عاد إلى تلمسان و توفي بها عام 1677م

[3] ابن سهلة : هو أبو مدين بن محمد بن سهلة التلمساني أصلا و منشأ في أواخر القرن الثاني عشر و أوائل القرن التاسع عشر الميلادي... فكان ينظم قصائد كثيرة في الغزل.

[4] بن مسايب : هو أبو عبد الله الحاج محمد بن مسايب ، ولد بتلمسان في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي ، و يعد من فحول الشعر الملحون ، و في أواخر حياته نظم قصائد رائعة في المدح ، و توفي عام 1190هـ/1768م.

[5] محمد عمرو الطمار : المرجع السابق ، ص 261.

"الموال و العروبي" ، و هي قطع قصيرة و مغناة على العموم. و هي خير مثال على انتقال العادات بين الأجيال بطريقة شفاهية و خاصة في الأوساط الأنثوية"[1].

ويبدو جليا أن وجود نوع من الشعر القصير الموال قد صادف نوعا من الشعر القصير بتلمسان و هو "العروبي" حيث أن الوجود الإدريسي بها يفسر ذلك أين اكتملت موجة التعريب بمدن شمال إفريقيا و التي حفّزت ظهوره و تطوره و انتشار آفاق جديدة في الإبداع الفني. و لكنّ تشعّب مظاهر الاختلاط من حيث الأجناس و الثقافات يضعها في موقف هشّ إزاء تحديد مسار ظهور هذا النوع من الشعر تاريخياً. و في جميع الأحوال فإنّه لمن الصعب إقرار هذا التأثر من خلال تحديد موقع خاص كمدينة فاس و تطابقها عمرانيا و ثقافيا مع مدينة تلمسان "و لكن من جهة أخرى فإنّه لمن المعقول أن نؤسّس نظرية وجود هذا التأثير خلال الحقبة الثانية من الوجود المغربي بتلمسان ، حيث نشر أنواعا من الشعر بها ذات طابع قصير (أربعة إلى خمسة أبيات) خاصة في الأوساط الزجالية"[2].

و بإزاء الفنّ الأندلسي المحض المتواجد في مدينة تلمسان نشأ النوع العروبي المقتبس من الأندلسي في الطبع فقط لا في الأصل و التركيب.

فمن القرن السادس عشر أصبح المغنون الجدد يبحثون عن شعر جديد مخترع من الطبوع الجزائرية المتأثرة بالطبع المحلي و يناسب أذواقهم و تمتزّ نفوسهم ، فظهر شعراء جزائريون مثل ابن مسايب و بن سهلة و المنداسي في تلمسان و الشيخ بن دباح في الجزائر العاصمة...

و قد يفسر هذا النوع الجديد من الشعر و هو " العروبي" أبو علي الغوثي حيث يقول : "اعلم أن القصائد الطويلات الذيل كالعقيقة و نحوها فسموها بهذا النوع المسمى بالعروبي لغرضين : الأول التفنن و تحسين الصنع ، و الثاني : ترى المغني بلحن الأدوار و الطالع مرافقا لمن معه من التلاميذ و بالآلات البسيطة كالطار و الدربوكة ، فإذا انتهى إلى العروبي لحن أغصانه من غير ارتكاب وزن..."[3].

[1] يلس شاوش : المرجع السابق ، ص 50.
[2] المرجع السابق ، ص 50.
[3] أبو علي الغوثي : كشف القناع عن آلات السماع ، ص 88.

الفصل الثالث

دراسة موضوعاتية إيقاعية بنيوية

و صوتية للحوفي

تمهيد

مصطلح الحوفي

- تعريف الحوفي لغة
- تعريف الحوفي اصطلاحا
- مفهوم الحوفي في المنطقة
- أسطورة الحوفي في تلمسان
- الحوفي فن نسوي

1. **دراسة موضوعاتية لنماذج من الحوفي**
   - الدين
   - الطبيعة
   - أرجاء المدينة
   - اللّعبة
   - الغزل
   - الفقر
   - الترحيب بالضيوف
2. الجوانب الفنية في الشعر الحوفي

أ. لغة الحوفي الشعرية

ب. أسلوب الحوفي

- و من الطباق
- تشبيه
- كناية
- التسكين
- الموسيقى الشعرية

2. **البنية الايقاعية للحوفي**
3. **المميزات الصوتية للهجة الحوفي**

- الإدغام
- القلب

تمهيـــــد :

تعدّدت الفنون في شمال إفريقيا، و تركت الحضارة العربية بصماتها بالهندسة و المعمار. فبسطت اللّغة العربية نفوذها و تحققت شرعيتها، و بانت شخصية الفكر العربي و نمت و شكّلت الحضارة أثرها أيضا بصنع الحرف العربي و درجته الصوتية، فخطّت لذلك نظريات و هيكلت قواعد لبحور الشعر، و قوانين لعدّة علوم، كما أثرت وحدّدت قواعد المقامات الموسيقية العربية.

و كان الشعر محطّة الاعتناق و التسلية الجادّة و اعتبر سمة الحنكة و الذّكاء لدى العرب فامتهنوه و أجادوا صناعته، و ظلّ وسيلة تعبير تفوق المنطق و ضربا من البيان و الجمال يؤثر سماعه و نغمه على النّفس البشرية فتكشف عن خبايا القلوب.

و شعر الحوفي فنّ مياد من دوحة الشعر العربي الباسقة بصفة عامة و من شجرة الشعر الشعبي بصفة خاصّة، و هو مرآة عاكسة لحياة التلمسانيين، فتراءى فيه ما طبع تلك الحياة من أحداث مختلفة.

و ظهر فن الحوفي فأثبت وجوده في تلمسان و تغنى به أناس و فنانون كثيرون فأصبح لديهم وعي و قناعة بحيوية هذا التراث بصفته عنصرا فعّالا و أساسيا في تشييد الشخصية الثقافية الفنية التلمسانية الأصيلة.

فيقول محمد بن عمر الحجري الرّعيني الملقب بابن الخميس :

تِلِمْسَانُ لَوْ أَنَّ الزَّمَانَ بِهَا يَسْخُو مِنِّي النَّفْسُ لَا دَارَ السَّلَامُ وَ الَى الكَرَخ[1]

فدار السّلام توجد في بغداد، و الكرخ في شرق العاصمة. أما الكرخ لغويا " فهو الماء إلى مواضعه ساقه أي الجانب الآخر من السيل " [2]

[1] – الحاج محمد رمضان شاوش باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان ص 160.

[2] – فؤاد افرام البستاني رئيس الجامعة اللبنانية نظر و وقف على ضبط منجدة الطلاب الطبعة الكاثوليكية بيروت طبعة سادسة ص 645

و أصبحت تلمسان هي الرّاعي الأوّل لهذا الفن، على غرار بعض المدن الأخرى ... تلمسان البّوابة العابر منها كثير من القواد الفاتحين و العساكر، كثير من التّجار المارّين و المتزاحمين بأسواقها العالمية. و كانت أيضا معقلا لعدّة أجناس بشرية، منهم العاملين بها و منهم المعتقلين بزنازينها. فكانت تلمسان الجسر العابر لأوربا و حلقة وصل بين أوروبا و إفريقيا من جهة، و من أخرى ثانية بين الشرق و المغرب الأقصى.

مصطلح الحوفي :

• تعريف الحوفي لغة :

لقد أجمع أغلب الباحثين على أن قصة الفصيح و العامي أمر مفصول منه بإيجاد الرابطة المتينة بينهما، فكل فصيح كان في مرحلته البدائية و الأولية(PRIMAIRE, PRIMITIF) لهجة عامية سرعان ما تأصلت و أصبحت فصيحة ثم أن كل عامي إذ كان مقابلا للفصيح له مرجعيات (REFERENCES) في الفصيح دخيلا كان أم أصيلا.

و بالتالي وجب الرجّوع إلى القواميس العربية و المعاجم القديمة لإيجاد الأصول اللغوية لمصطلح الحوفي. فقد عرّف " ابن منظور" صاحب لسان العرب الحوفي على أنه الحافة أو الجانب.

" و تحوف الشيء أي أخذ حافته و حافتا الوادي: جانباه و حاف الشيء حوفا كان في حافته " [1]

و يضيف قائلا : إن الحوفي بلغة أهل الحوف و أهل السحر يطلق على الهودج، أي مركب العروس و هي تزف إلى بيت زوجها كما أنّه يطلق على ثوب غير محدّد طوله تستعمله الصّبية عند الختان و المرأة الحائض. و قد استعمل أيضا في بعض الحالات من الجلد. فهذا يختلف عمّا يوجد حاليا في الحوانيت كملابس تحتية، و الصيدليات كأدوات صيانة و أدوية.

[1] – ابن منظور الافريقي لسان العرب المجلد التاسع دار بيروت للطباعة و النشر بيروت 1968 ص 281

و قد زاد الإمام شعاب الدّين البغدادي صاحب معجم البلدان، إذ أعطى معنا آخر للحوف الّذي يعني الموضع، و يستشهد بقول البخاري فيقول : قال البخاري " الحوف بناحية عمّان و الحوف بمصر حوفان الشرقي و الغربي، و هما متصلان أول الشرقي من جهة الشّام و آخر الغربي قرب دمياط يشتملان على بلدان و قرى كثيرة، و قد ينسب إليها قسيم بن أحمد بن مطير الحوفي المقري و أبو الحسن علي بن ابراهيم بن سعيد بن يوسف الحوي النحوي " [1]

• تعريف الحوفي اصطلاحا :

حوفي (THAWWAF) فعل معناه غناء الحوفي. و " التحويف " هي كلمة تدلّ على غناء " الحوفي ". كما أنّها تدّل على الانسيابية و الانطلاق و يستعمل المصطلح نفسه لتحديد نوعا من أنواع الفنون الشعبية المعروفة في تلمسان، و بعض المدن الجزائرية. و يقرن الأستاذ " يلس شاوش معنى التحويف أو " حوفت " بفعل " يـــغني " و يظهر ذلك جليّا عند ترجمتها إلى الفرنسية حوفت "J'ai chanté"

حَـــوَّفْتْ فِي القَـــايْـــلَـــــةْ سَـــقْـــطُوا أَوْرَاقْ التُـــــوتْ [2]

J'ai Chanté Des Haufiens En Plein Soleil, Et Des Feuilles De Muriers Ont Tombées.

وقد عرّف " ولـــيـــام مارسي " الحوفي على أنّه فن شعبي محض لا يغنى في المقاهي كما هو الحال للعروبي و الأنواع الأخرى من الفنون الشعبية بل هو شعر الحواضر و الحدائق الجميلة. و هو نتاج مؤلف مجهول أما " ألفريد بال " Alfred Bel يقول : " يعتبر الحوفي الغناء المفضل لدى الفتيات ينشدنه خاصة في الحدائق الجميلة أو في الهواء الطلق أيام فصل الرّبيع، و يؤكد " ألفريد بال " في آخر كلامه على أنّ مؤلفي الحوفي مجهولون، كما أنّه يرجع انتماء هؤلاء المؤلفين إلى تلمسان أي كونهم تلمسانيو الأصل " [3]

---

[1] – شعبان الدين البغدادي معجم البلدان المجلد الثاني دار بيروت صادر للطباعة و النشر ص 98.

[2] – Yelles Chaouch Mourad : Le Hawfi poésie féminine traditionnelle orale au maghreb P 267.

[3] المرجع نفسه ، ص 40.

و منه فإن الحوفي عبارة عن قطع شعرية موضوعة للغناء تنشد خاصّة من طرف الفتيات و النساء و وصلت إلينا عن طريق المشافهة.

• مفهوم الحوفي في المنطقة:

من المعروف لدى الفنانين العازفين و المغنيين منهم و لدى الكثير من النّاس في تلمسان، و لدى الشعراء الّذين روّجوا لهذا النّوع من الفنّ إنّه كلام بسيط شكّل بالمفهوم العامي، و لقد اختّاره "صاحبه"[1] من القاموس اللّغوي المعمول به داخل المجتمع ليعبّر عن مآسيه و كلّ ما يختلج بباله. ينغمس كلام هذا الفن في لهجة محلية خالصة و يتّبع منهجية ذات بصيرة خاصة ممكن ترجمتها تميّزه عمّا قيل سابقا من الشعر.

كما أنّه ضرب من الغناء و التّرديد الموسيقي يتكون من قطع شعرية قصيرة، يبلغ عدد أبياته من بيتين إلى سبعة أبيات تنشده الفتيات و النساء خاصّة في مناسبات عديدة و تخضع هذه المقطوعات الشعرية إلى إيقاع واحد و لحن خاص.

و قد شجّع القول في الحوفي كثيرًا من العامة و الشعراء و موسيقيو المدينة و مغنّوها لقوله بذكاء و فطانة. تربط اجزاء النظم فيه قافية و أفكار و تلحينا و صيغا. فابتكروا الانشاد بالشعر في مقابلة الموضوع. و في أجواء غنية بالرّقة و المشاهدة، خفية و على مرأى النّاس فكتبوا مواضيع اجتماعية ذات الصبغة الجمالية. و يبقى الحوفي ذو لهجة، ذو لحن، و ذو ايقاع حرّ أو منظم. فأهل تلمسان اختلفت مستوياتهم اتجاه مادّة الحوفي، فمنهم من درس الفنّ و منهم من مارسه، و منهم من أحبّه مثل عامّة النّاس. فشعر بلسان الحال ثم صاغ الكلمات في لحن مستوحى من المحيط فغنّاه و أجاد فنّ الحوفي فكان من نصيبه.

[1] القائل من ولدان و شيوخ من الجنس البشري سواء كان رجلا أو إمرأة محترفا في الشعر أو متربصا بالقول.

• أسطورة الحوفي في تلمسان :

تروي الحكايات الشعبية في الوسط الفنّي أن شابا كان مولوعا بقول الشعر يلقب بـــ " روح الغريب"[1] فكان يسيح في الطبيعة يبحث عن سرّ الجمال و مواضيع الالهام.

إن من جمال المنظور ما يروي لهفة العاشق و ينعش مخيلته و يرميه في بحر المتعة خاصة و إذا كان فنّانا أو شاعرا.

... و معروفا منذ قديم الزمان أن تلمسان كانت مفروشة بكثير من البساتين الملوّنة بالزّهور و نادية بالمياه العذبة، و كثرة المجاري و الأحواض تستر الناظرين. أمّا عن النساء و الفتيات فكنّ تتقربن من السّواقي و المروج و الأودية لقضاء حاجتهنّ كغسل الصّوف و الملابس و الاستحمام. غير بعيد عنهنّ بعض الأطفال و الدّواب المربوطة و المرافقة لهنّ، و الأمتعة فكان لتلك الصور الحيّة المبسوطة في أحضان الجبال و الهضاب المعشوشبة أثرا بالغا يدعو به المتجولين و الزّوار للتقرب بحجّة شرب الماء أو التنزّه.

يحكى أنّ ملك ذلك الزّمان قرر في يوم دافئ أن يقوم بزيارة لشلالات " الوريط"[2] مصحوبا بأميرات القصر و الجواري و أنواع من الخدم و الحرّاس. فأصدر تعاليم من شأنها أن تشدّد الحراسة حول المكان و تمنع الزّوار. أمّا الشّاب الهائم المتفطّن و السّاكن بالمنطقة كما يقال لم تفته الفرصة للاختباء وراء الأشجار الكثيفة مرّة مترقّبا ضحكات قاصرات الطّرف و بسمات الخودات مرّة أخرى و مسرّا بشغف و تبصر لملاحظة تصرفات الملكات و أوضاعنّ قرب الاخضرار و برك المياه الجارية.

فهنا يلقي الحبيب حبيبته فيتبادلان أطراف الحديث و في جهة أخرى ترى الفتيات تلعبنّ في مختلف الجهات و بشتى الأشكال فترى المياه النّاصعة البياض تتطاير من الشلالات مصحوبة بضجّة النسوة السّعيدة في حصن الملك المحروس، تغذو الأجسام اللّطيفة هنا و هناك منها الملقى على الأرض و الواقف، القاعد و العاري، النصف مكسي و المنغمس في المياه.

---

[1] – مقطوعة موسيقية صامتة ذات مقام و ذات حركات و انقلابات و ذات ايقاع تلقب بتوشية الغريب.

[2] – الوريط : مكان خال غير مسكون ، ساقية وادي الصفصاف.

فكانت هذه المناظر تعجب المتطرّفين و تثير المشاعر خلف الحقول و الحواجز و الأوعار، يعجز اللسان عن وصفها و الرّيشة عن وقف حركة نسجها الخلاّب.

فاكتشف " روح الغريب " في وضعية تخالف طبيعة القانون و تثير غضب الملك. فألقى القبض عليه من طرف حراس القصر و كعقاب له أمر الملك بقطع رجليه فقطعتا ...

و دقت الأجراس و أعلن الخبر فالتمّ كثير من النّاس ملتفين حول الحدث من حكم الملك. كما أمر كي لا يداس تحت أقدامهم فشكى الفتى أمره بقول الشعر معبّرا فيه عن آلامه.

قائلا في أسلوب ذي قالب حوفي أمام الحشد فأنشد :

أَشْ قَالْ "رُوحْ الغْرِيبْ" [1] بَجْلاَجْلُهْ يَضْوِي [2]

نَسْكُنْ فِي جَوْ السْمَا وَ نْعَانَدْ الارْوِي [3]

وَ اليُومْ يَا صَاحْبِي الارْكَابْ خَانُونِي

نَعَفَّسْ عْلَى بُوغْيُولْ [1] فِي الأرْضْ يَسْبَقْنِي

و هكذا انضم " روح الغريب " إلى قائمة شعراء المنطقة و أثرى ثقافتها. ففي هذه الأبيات الشعرية يتحسّر " روح الغريب " على نفسه و على ما أصابه. فقد كان فاؤرسا و بطلا مغوارا، و اليوم وبعد أن قطعت رجليه أصبح لا يقوى على المشي و الجري، إلى درجة أن أصغر حشرة " بوغيول " يستطيع أن يسبقه.

و لكن ليس بامكاننا الاجماع حول واضع الحوفي. فإن هناك آراء متعدّدة و مختلفة في تحديد بداياته الأولى. لأن هذا المنشئ الأول يمكن أن يكون شخصية خيالية ابتدعها

---

[1] – روح الغريب = يقال أنه كان موجودا في باب الجياد في ملك عائلة الذيب و قد عاش في بيت الريش في حقبة الزيانيين كلام الباحث الموسيقي صالح بوكلي حسن.

[2] – عبد الرحمن مجدوب Abderahmane Mahdjoub = un genre de poésie populaiure typiquement Tlemcen = le Hawfi Tlemcen 1878 P 7.

[3] – الأروي = نوع من الماعز المتوحش يعيش في الجبال الوعرة.

[1] – بوغيول = حشرة صغيرة.

متقولون، كما يمكن أن تكون القصة ضربا من أساطير، أو تكون نسبة ملفقة يراد الاعتداد من ورائها لذاته. لهذا وجب علينا أن نطرق الموضوع من خلال القرائن الصلبة و الماديات للوصول إلى الدّقة العلمية حتى يتضح لنا متى ظهر هذا الفن في تلمسان ؟ ... و من الأفضل الاعتماد على تفسير " وليام مارسي " في دراسته للحوفي خصوصا الأبيات الشعرية التي تبيّن ظهوره في عهد الزيانين :

تَلَمْسَانْ يَا الْعَالْـــيا مَا أَحْلاَكْ للسُكْنَانْ
فِيكْ التْمَامْ وَ الْحَمَامْ وَ الثَالْثَ سُلْـطَانْ[1]
فِيكْ القُرْآنْ العْظِـيمْ يَقْرَاوَهْ الشُـبَـانْ "[2]

• الحوفي فن نسوي :

يشهد التاريخ على مكانة المرأة منذ القدم حتّى وقتنا هذا، فهي كانت و ستبقى محور الحياة ومنبعا للوحي، و قد رسم لها الشعر صورا كثيرة و هي بدورها كانت تقول الشعر و تداعب الآلة الموسيقية، فتغني و ترقص، و تتردد على أماكن اللّهو مثلها مثل الرّجل. عانقت الأدب و الفنّ وتقاسمت و إيّاه حلو الحياة و مرّها و منه نظم قول المعرّي من بحر البسيط.

حَسُنَتْ نُظْمَ كَلاَمِ تُوصَفِينَ بِهِ وَ مَنْزِلاً بِكِ مَعْمُورًا مِنَ الحَضَرِ
فالحُسْنُ يَظْهَرُ فِي شَيْئَيْنِ رَوْنَقُهُ بَيْتٌ مِنَ الشِعْرِ أَوْ بَيْتٌ مِنَ الشَعر[3]

يؤوّل الحوفي على أنه نوع من الالهام النسوي. أي أن تقوم المرأة رفقة أعضاء العائلة و الجيران من مختلف الأعمار، منهم الفتيان و الفتيات و حتى الأطفال.فإن لم تكن الجدّة المربية تكون ربّة بيت أو البنت الحدّقة و الأكثر فطانة داخل البيت تقوم في عدّة مناسبات

[1] سلطان بني زيان الذين تولوا الحكم في القرن الثالث عشر ميلادي إلى القرن السادس عشر ميلادي.
[2] المرجع السابق ص 9.
[3] الحافظ التنسي نظم الدر والعقيان ص 155.

بترداد كقتطفات من الشعر المصاغ بلهجتها الخاصة و بنبراتها الشيّقة و حتّى بالكلمات المعبّرة على الحال المعاش من شأن قولها ما يهدئ الأعصاب لدى الكبار، يشرح البال لدى الشباب و يعجب يربي الذّوق و يطهّر الرّوح، يفتح الشّهية و يكسب ثقة الأطفال و يلهمهم ....

... كثيرا من أهل هذه المنطقة بمدينة تلمسان، سواء كانوا شبابا أو رجالا يفتخرون بذلك النّوع من الغناء السّاحر و يتوقفون قليلا بالعودة إلى الذّاكرة ليقتطفوا لحظات من السعادة البريئة عند سماعهم أو تذكرهم للتحواف " فإن المرأة الملهمة هي المدعو الأول لارتجال مقاطع من كلام الحوفي المصاغ ضمن حركية و نشاط المجتمع " [1]

و الجوفي مرتبط أساسا بلعبة " الجغليلة "[2] التي تعتبر تسلية للنساء خاصّة نساء تلمسان و في القول نفسه يورد " وليام مارسي " كيفية صنع الجغليلة فيقول :

" و تتمثل هذه الأرجوحة في ربط حبل إلى غصن شجرة متينة فيتدلى الحبل مكونا نصف دائرة ثم تضيف المرأة وسادة تضعها فوق الحبل فيتكون مقعدا. و حينها تبدأ المرأة في إنشاد مقاطع من الحوفي تتلائم مع تأرجح الجغليلة في حركات بطيئة "[3]

كما تذكر نفيسة زردوم في محاولتها لتعريف الحوفي فتقول :

" هو غناء ذو وزن بطيئ يوافق حركات الأرجوحة le va et vient و الحوفي عبارة عن قطع شعرية موضوعة للغناء. و هذا الفن معروف في المدن الغربية للبلاد، و نجده أيضا في الجزائر العاصمة و البليدة."[4] بهذا عرف الحوفي أنّه نوع شعبي غنائي يؤدى من طرف نساء تلمسان عندما تتجوّلن بجانب الشلالات و السواقي المجاورة لقبور الأولياء الصالحين، كما بالينابيع المائية في الربيع في الصيف و في الخريف أيضا، كذا تغنيه النساء عند صعودهنّ على الأرجوحة، فكلّما انتهى دور واحدة منهنّ سكتن ثمّ زغردن فهنّ يتعلمنّ التحواف منذ

[1] – ابن علي الحصار المرجع السابق ص 50.

[2] – الجغليلة = الأرجوحة

[3]– Yelles Chaouch Mourad = Le Hawfi Poésie féminine traditionnelle orale au maghreb p 40

[4] – المرجع نفسه الصفحة نفسها.

الصّغر لأنّه الغناء المفضل لديهنّ. و هناك نتاجات و استعمالات أخرى للحوفي في الأوساط النسوية التلمسانية كـــ :

- الأركسترات النسوية (الفقيرات).
- الأغاني الحرفية، و كذا الأغاني الخاصة بالحج " الشرق " " الزيارة "
- أغاني دينية و جنائزية " التّفـــقـــة "
- الاحتفال بـــ " التّـــأيـــر "

و إنّ الكثير من النساء اللاتي استلهمت معنى الحوفي في مناخه الطبيعي المهيئ و أثناء المناسبات استطاعت أن تقول كلاما يشابهه، و بمختلف الصّيغ التي تربط الحالة النفسية للقائل و بالموضوع خاصة إذا تميّزت المرأة أو الفتاة بالذّكاء أو كانت تعيش فترة الحبّ أو أدركت المقاصد في حياتها اليومية.

و منه فالمرأة بطلة الحوفي و قائلته. فهي التي افتتحت مجالا واسعا ليس للقول فقط، و إنّما تعدّت في ذلك لتجد فيه ضالتها، فراحت تتطرق بدقّة عمّا يختلج في صدرها فبالغت حتّى ضربت مثلا بارعا في حرية التعبير و الهروب من الانطواء.

و في قطع ثلاثية مضاف إليها شطران مترادفان تقول الحوفي و تذكر ابن عمّها و حبّها له و سلامها عليه :

حَوَفْتْ فِي " القَايْلَـــــةْ"[1] سَقْطُو أَوْرَاقْ التُـــــوتْ

الدَالْيَـــةْ بالعِنَـــــــبْ وَ السَاقِيَةْ بِالحُـــــــوتْ

هَذِهْ عْلَى ابنْ عَمِّـــــي وَ اللِّي "بْغَى "[2] يْمُوتْ يْمُـوتْ

ضَرْبُوا رْيَاحْ الحْـزِيـــنْ وَ سْلاَمِي عْلَى ابنْ عَمِّي [3]

[1] – القايلة = القيلولة.

[2] – بغى = أحب

[3] – يلس شاوش مراد المرجع السابق ص 220.

1- دراسة موضوعاتية لنماذج من الحوفي:

من المعقول ونحن نتدارس فن الحوفي ان نقارن كما جاء في اجزائه أشعـــــار و موازين اخرى حارصين في ذلك على تبيين مزايا الحوفي وخصوصياته و كيفية طرحه ضمن الفنون الشعبية الا ان المواضيع التي تناولها الحوفي هي مادة شاملة لكنها تتميز باسلوب دفين يميل الى الرمزية و تركيبته قامت على نوع من الخطاب الخاص الذي لا يخلو من البلاغة مما نال اعجاب الهواة وتسابقوا في صياغته كما اثار انتباه الكثير من الكتاب العارفين فاحتفظوا بموقفهم نحوه.

و من بين المواضيع الملحوظة التي طرحها الحوفي هي:

- **الـــديـــن:**

حيث يتطرق الحوفي الى موضوعات التدين و التصوف تشتمل مضامين الصلاة على النبي و التبرك بالأولياء الصالحين ومن الاغاني الشعبية التلمسانية التي تدل على أنّ للاولياء الصالحين و أصحاب الأضرحة مكانة خاصة في أفئدة سكان المنطقة الدين نجد الكثير منهم يرددونها في مناسبات الاعراس و الإنجاب قصد قضاء مآرب ما ; هذه الاغاني في ابيات بتقطع :

بِاسْـــــــمْ اللهْ بْدِيـــــتْ وَ عْلَى النْبِـــي صَلِيـــتْ "[1]
اسْلَامِي عْلَى المْرَابْطِيـــنْ [2] وَ عْلَى رْجَـــــــالْ اللّـــهْ
اطْلَبْتْ عْلَى رَبِـــــــي ثْلَاثَـــــة بْلَا مَنَـــــــــة [3]
الحَـــجْ وَ الصْـــــــــلَاةَ وَدْخُـــولْ الجَنَـــــــــة

[1] – يلس شاوش مراد المرجع السابق القصيدة رقم 33.
[2] – المرابطين = الأولياء الصالحين ميدي بومدين الغوتي و سيدي عبد الله .
[3] – المرجع نفسه القصيدة رقم 5

يَا عَاشْقِـيْنْ النبْـــــي زِيــدُوا الصْلاَةَ عْلِيـــــهْ[1]
اسْلاَمِي عْلَى الشَرْفَـــاءْ امْوَالِيـــنْ عَيْنْ الحُـــوتْ[2]
اسْلاَمِي عْلَى المْرَابْطِـيْنْ اسْلاَمِي قْنُـــوتْ[3] قْنُـــوتْ[4]
وَعْلَى سِيـــدِي عَبْدَ الله وَ الْثرِيـــا مْـــنَ اليَـــاقُـــوتْ
وَعْلَى مُحَـــمَدْ بَنْ عْـــلِي وَ خْـــضُـــورَةْ الـــتَايـــوتْ
وَعْلَى أَبَـــي عَبْـــدَ الله أَمِيـــرْ عَـــيْنْ الحُـــــوتْ

وقد تكون هذه الموضوعات تعليمية فتعلمنا مثلا كيفية الوضوء

يَا امِـــي يَا لَالَـــــة فَرَائِضْ الوْضُـــوءْ سَبْعَـــة
يَا امِـــي يَا لَالَـــــة غْسَـــلْ الفَـــمْ وْ نِيفِـــــي
يَا امِـــي يَا لَالَـــــة غْسَـــلْ اليَـــدْ اوْرَجْلِـــي
يَا امِـــي يَا لَالَـــــة مْسَـــحْ الرَاسْ وْوَذْنِيَـــه
يَا امِـــي يَا لَالَـــــة زِيـــدْ الفُوزْ وَ النِيَـــــة "[5]

الطبيعة :

أثارت الطبيعة هي الأخرى مشاعر الشعراء بمختلف وسائل تعبيرهم حيث ألهمتهم حولها و هذا وصف لطبيعة تلمسان في فصل الصيف :

الصِيفْ وَقْتْ النْقِيـــل ظَلْ الشْجُـــرْ مْلِيـــــحْ
هَبُوبْ رْيَاحْ الخْـــــلاَ[6] وَابْدَا الحْمَامْ يْصِيـــحْ[7]

---

[1] المرجع نفسه القصيدة رقم 12
[2] المرجع نفسه القصيدة رقم 117
[3] المرجع نفسه القصيدة رقم 03
[4] قنوت = زاوية زاوية
[5] عبد الرحمان حجوب المرجع السابق ص 20.
[6] الخلا = المكان الخالي
[7] يلس شاوش مراد المرجع السابق القصيدة رقم 41

و في المقطع التالي نجد ذكر جمال شلالات الوريط و في نفس الوقت ذكر للنسوة اللواتي كن يغسلن الصوابن :

امْشِيتْ لَلْوَرِيطْ الْوْرِيـــطْ[1] وَامشِيـــتْ تَنْظَرْ فِيـــهْ

صَبْتْ الْكْرَاكَرْ[2] مْنَ الحْجَـرْ وَ المَـاءْ يْهَدَرْ فِيـــهْ

صَبْتْ اَرْبَعْ مْنَ الشَابَـــاتْ يَعَرْكُو الصْوَا بَنْ فِيـــهْ

الاوْلَـى يَا قْمَـــــرْ وَ الثَـانِيَة بَـــــلاَّرْ

وَ الثَالْثَـةْ يَا الخَـــــو[3] شَعْلَتْ فِي قَلْبِي النَـارْ

وَ الرَابْعَـةْ يَا الخَـــــو كِيسَـةْ بْلاَ مَسْمَـــــارْ[4]

أرجاء المدينة :

كثيرا ما تغنى الشعراء بمدينة تلمسان و جو ترابط سكانها الحميمي ففي بعض المقاطع الحوفية نجد وصفا لحي شعبي من الاحياء الشعبية مع وصف لسكان ذلك الحي.

و هذه كانت الحوافات التلمسانيات كقول احداهن :

بَابْ الجْيَـادْ[5] حُومْتِـي عَيْنْ الرْبَـطْ[6] حْـــدَيَ[7]

الوَرْدْ فَـاحْ فيالرْيَـاضْ[8] وَ الياسْمِـينْ فِي يَـــدِي

اذَا تشُوفْ الْـمليـــحْ نَمشِـي عْلَى قَـمِـيـدي

---

[1] الوريط : الشلالات عقد الحبوس

[2] الكراكر = الكثيرة،

[3] الخو = الأخ

[4] عبد الرحمن محجوب = المرجع السابق ص 14-15

[5-8] أحياء توجد بمدينة تلمسان

[7] – حدي = بجانبي

اذا تَشوفْ القبْـــيحْ نَحْنِي عْلَى حـــَـــدِي [1] 2

و في المقطع التالي من وصف جمال تلمسان كونها تاج المد و سلطان المدائن نجد وصفا لشباب مستهتر لبعيد عن الجدة و التعقل لعدم رجاحة عقله وقلة فطنته و سوء تدبيره.

يَا تْلمْسَانْ يا عَالْيَـــة مَا احْلاَكْ للسُكْنَـــانْ

فِيكْ اليَمَامْ وَ الحْمَـــامْ وَ الثَالْثَ سَلْطَـــــانْ

فِيكْ القَرْآنْ العْظِيـــمْ يَقْـــرَاوَهْ الشُبَـــــانْ

شْبَانْ هَذَا الزْمَـــــانْ لاَ رَايْ لا تَدبْيِـــــرْ

يَتعَلْقُوا فِي النْسَـــــا كِيفْ العَلْقَ فِي البِيـــرْ

يَتكَبْرُوا بالكْـــــدَبْ وَدْرَاهَـــمْ القَصْدِيـــرْ [3]

اللعـــــبـــــة :

أهم رمز يفتخر به الحوفي هو لعبة الارجوحة، لما لها من اهمية في ارضاء الاطفال و تلبية الغريزة لدا الشباب حيث يلتفت اليها بجدية لما فيها من حركة و غناء بنفحات الربيع الجذابة و قد ذكر محمود بوعياد في قوله: " الحوفي نوع من الغناء خاص بالفتيات و بالشابات من النساء يتغنين به وهن يلعبن بالارجوحة في الحدائق و على ضفاف الانهار و الى جانب العيون و ما أكثرها في ضواحي تلمسان و البليدة و الجزائر العاصمة حيث

[1]- عبد الرحمن المحجوب المرجع السابق ص 15.

[2] عبد الرحمن المحجوب المرجع السابق ص 15.

[3] المرجع السابق ص 14.

مازال موجودا هذا النوع من اللعب "[1] و هذه قطعة تنشد تبين مهر الفتاة عندما تزف الى ابن عمها.

بَنْتِـي فِي جُغْلِيلَـــةْ قَرْفْطَـانْهَـا عَـــكْرِي [2]
ارْسْلُوا لابَنْ عَمْهَـــا يَجْـرِي عْلَى بَكْـــرِي
يَعْطِي المِيَةْ فِي المِيَةْ وَالجُوهَـــرْ الحَلْبِـــي
يَعْطِي المِيَةْ فِي المِيَةْ وَ الخَادَمْ ادِي تْرَبِـــي [3]

- **الـغـزل:**

إن الغزل يستهوي الانسان لأنه يخاطب العاطفة بتعبير موسيقي جذاب تناسب ألفاظه معانيه و أهم ركن يفتخر به الحوفي هو الغزل و الحب الطاهر العفيف حيث وجدت فيه المرأة وسيلة للتعبير عن أحاسيسها و مشاعرها فتصور حياتها العاطفية وترسم في خيالها صورة فارس الأحلام فتقول واصفة فتاها:

جُغْلِيلَـةْ يَا شَابَـــاتْ صَاحْبِي مْشَى يَقْـــرَا
لَابَاسْ كْسَا مَنْ حْرِيـرْ رَاكَـبْ عْلَى الشَقْـــرَا
لُوحْتُهْ ذْهَبْ بَالنَقْـشْ وَ دْوَايْتُهْ نَقْـــرَهْ
يَفْتَحْ عْلِيـهْ خَالْقِـــي بَـاشْ يَحْفَظْ البَقْـــرَةْ [4]

كما أن هناك أغنية شعبية أخرى ترددها الفتاة التي تريد أن تفوزبالشخص الذي تحبه و لعلها أغنية ترتبط بممارسات سحرية من أجل أن تصبح زوجة فتقول:

---

[1] – محمد بوعياد جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1982 ص 87-88.

[2] – عكري = لون أحمر قاتم

[3] – يلس شاوش مراد المرجع السابق القصيدة رقم 35.

[4] – البقرة = سورة البقرة،

مْسَاءْ الخِيرْ عْلِيكْ يَا نَجْمَةْ المَغْرَبْ يَـــا اللِي عَامل السْمَاءْ مَلْعَبْ وَ البَحْرْ مَرْكَبْ
تَشْعَلْ نَارِي فِي قَلْبْ فْلاَنْ وَلْدْ فْلاَنَــةْ كِيمَا شَعْلَــتْ النَارْ فِي الحْــطَــبْ[1]

أو تنشد المرأة الحوفي حتى ترثي حبيبا افتقدته و هذه المقطوعة قد نسبها البعض الى زوجة ابن مسايب تقول:

نـــاسْ بَعْدْ نـــاسْ مَا يْدُومْ غِيـــرْ اللَــهْ
اتْفَكَّرْتْ ايَامْ زَهْرَنَا مْعَ الحْبِيـــبْ فَايَـــنْ رَاهْ
الجْسِيدَهْ[2] رَهِي هْنَـــا وَ القَلْـــبْ رَاهْ مْعَـــاهْ
حَزْنِي عْلَى فَرْقْـــتُـــه الغِيرْ مَا نَرْضَـــــاهْ[3]

ويظهر في كثير من المقتطفات الشعرية ان فن الحوفي ذو صبغة رومنتيكية ذات نفس قوي و شعور حار قريب منه الى الحب و الطبيعة و يربط الصلة احيانا بالاماكن المقدسة مقدرا في ذلك الصلة الروحية التي تربط العاشق بكل انواع الحب و متحديا انواعا عديدة من الصلات بحرية مطلقة وعن يقين يكشف هذه الافكار, تقول القطعة:

العَشْـــقْ فِي دْيَارْنَـــا وَالعشْـــقْ رَبَانَـــا
وَالعشْـــقْ فِي بِيرْنَـــا حَتَى احْلَـــى مَاءنَـــا
وَالعشْـــقْ فِي الدَالْيَـــا حَتَى رْمَـــاتْ اغْصَـــانْ
وَالعْشْقْ مَا يَنْكْـــرُه لاَ امِيـــرْ وَلاَ سلْطَـــانْ[4]

---

[1] بن حاج سراج صفحات من الفلكلور التلمساني ص 287.
[2] الجسيدة = الجسم،
[3] يلس شلوش مراد المرجع السابق ص 237.
[4] نفسه ، القصيدة رقم 25

و لم تقتصر موضوعات الحوفي على وصف الطبيعة و التعبير عن العاطفة بل تعدّت حدود ذلك. حيث أصبحت تعكس الحياة الاجتماعية و الاقتصادية في تلمسان و تعالج عدّة قضايا و تنشد في مناسبات متعدّدة من بينها المخاض[1]، الولادة، التربية الدينية، الحنّة الصغيرة، الزواج، ...

و من بين القضايا الإجتماعية :

- **الفـقـــر:**

هَبُوا رِيَاحُ الخَرِيفْ وَ تْفَكَرْ العرْيَـــانْ
رَاسَهْ بْلاَ شَاشِـــيَهْ وْ رَجْلَهْ بْلاَ تُـــسْبَانْ
نَطْلُبْ رَبِي الكَرِيـــمْ يَكْسَبْ هذَا الـــعَام[2]

- **الترحيب بالضيوف:**

مَرْحَبَـا بِالضْيَـــافْ وَ اليُـــومْ زَارُونَـــا
جَابُـوا طْبَايَـــقْ وَرْدْ بِالزَهْـــرْ رَشُونَـــا
وَانَا وْخُوَيَ الحِبِيـــبْ النَاسْ حَسْدُونَـــا[3]

فلمقطوعات الحوفي خصوصيات تفردت بها و لها أبعاد ترمي اليها و قد نجد قصائده تنم عن شاعريته التي تغوص في عالم الابداع تثير انتباه السامع و القارئ على السواء.

ومنه فللحوفي مضامين كثيرة ومختلفة في قالب متكامل ومتجانس " فهو تيار اسموزي بين مختلف المواضيع نابعة من نتاج مشترك لهذا فان الحوفي التلمساني قد أعطى أو بالأحرى قد أقرض للمظاهر المشابهة لمضامينه روح الابداع و الوصف الفني فتلك هي مظاهر تشعبه و مبادلاته ".[4]

[1] – المخاض = تقوم القابلة بإنشاد مجموعة من أغاني الحوفي و ذلك لمساعدة المرأة الحامل في عملية الولادة و تساعدها امرأة أخرى تدعى الشداداة.
[2] – المرجع نفسه ص 11.
[3] – المرجع نفسه ص 146.
[4] - المرجع نفسه ص 155.

2 - الجوانب الفنية في شعر الحوفي :

يمتاز شعر الحوفي بجمال وزخرفة موسيقية و هو في حقيقته يكتسب صفته الشعرية بوسائل فنية أهمها الموسيقى والصورة مثله مثل جميع الفنون الشعرية والموسيـــــقية " فالنص الشعري تتعدد ابعاده الجمالية والبحث عن اسرار هذا الجمال ربما يكمن في البناء بالموسيقى و ربما يكمن في التشكيل بالصورة وربما يكمن في البنية اللغوية ".[1]

والموسيقى بدورها صناعة في تأليف النغم و الأصوات فيلعب الجرس الموسيقي والايقاع المنظم المنغم و اللفظ الموحي دورا أساسيا فعالا في انشاء اللّذة الشعرية الغنائية " والموسيقى كالشعر" [2] " والشعر من الفنون الكلامية " [3] والكلمة العنصر الأول للتكوين الفني للاغنية الحوفية ولذا يجب ان تكون ذات مضمون متنوع ومواضيع تساعد على نشر الفضيلة والحث على ترك الرذيلة وتحتوي في طياتها على معايير تصور بصدق وامانة حياة الشعب التلمساني الاجتماعية والفكرية.

ومنه فاذا حاولنا البحث عن خصوصيات الحوفي الفنية نجد لغته الشعرية واسلوبه المتميز في متناول الجميع لأن هذا الشعر المحفوظ يبقى خالدا في ذاكرتهم فهم لما يرددوه من حين لآخر يثير في نفوسهم انفعالات و مشاعر نبيلة يصادفوها في الحياة العامة.

أ - لغة الحوفي الشعريـة :

إن الوظيفة الأولى الاساسية لأي لغة هي التعبير عمّا يجيش في الصّدور فهي واسطة العقد وأداة التواصل ومزيج متجانس وائتلاف متناسق من لهجات أسهمت في بناء العربية وصرحها المتين.

---

[1] – صابر عبد الدايم موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور مكتبة الخانجي بالقاهرة ط3، 1993، ص 25.

[2] – جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر بدون تاريخ ص 87.

[3] – د. علي عبد المعطي محمد جماليات الفن = المناهج و المذاهب و النظريات دار المعرفة الجامعية الاسكندرية مصر 1994 ص 7

وللغة قيمة عظمى إذ هي ترفع من شأن مستخدميها إن أتقنوا وأبدعوا فيها ، كما أنها تحط من قيمتهم إن أساءوا استخدامها.

والشعر يكمن في لغته باعتبارها نظام من رموز ملفوظة عرفية يتعامل بها أعضاء المجموعة المعنية فهي تبرز الصورة في الذهن بها يُرْمَزُ ومن خلالها يُـــدَّلُ وبالتالي فهي وسيلة من وسائل الايحاء تعبر عن المجتمع بكل طبقاته وفئاته.

ومنه فإن لغة الحوفي محلية تستمد حياتها من تراثها فإن جهود أبنائها متواصلة تكفل لها الاستمرار في مسيرتها وقد تختلف حروف نطقها تراكيب التعبير فيها ذلك حسب البيئة وحكم الطبيعة الاجتماعية و السياسيّة...

فلغته العاميّة لعبت دورين مهمين، دور يتمثل في لغة الشعر ودور في لغة الشارع. وشعريته مجسدة في مجموعة من اللوازم هي مفارقة كبرى بين الشعر والنثر.

ولهذا نجد الارتباط شكليا للحوفي مع قالبه الخاص، أمّا من النّاحية الأخرى نجد الشعرية بارزة في أغلب نماذجه لتوافر الشروط الضرورية والفاصلة بالشعر مع النثر كالوزن والقافية والموسيقى.

ضف الى ذلك عامل الخطاب الشعري في الحوفي باعتباره شخصية العمل الابداعي نفسه.

" فتكون الشعرية في آخر المطاف الحدس الأول للمعرفة التلقائية " [1]

وكون الحوفي فنانا من فنون القول حاول توظيف لغة بسيطة قريبة المنال يفهمها الدّارس والعامّي على السواء إذ يقترب من خصوصيات الحياة.

فإن لغة الحوفي تتميز بثلاث خاصيات أولها: تتمثل في إنشاد الحوفي حسب المنطقة التي انتشر فيها. ففي تلمسان ينشد باللغة التلمسانية.

[1] – T.Todorov – la notion de la littérature le reuil Paris, 1978 p33

تَلمَسَانْ يَا العَالِيَــا مَا احْــلاَكْ للسَكْــنَــانْ

فِيكْ الحْمَــامْ وَاليْمَــامْ وَالثَــالْــثَ سَــلْطَــانْ

فِيكْ القُــرْآنْ العْظِيــمْ يَقْــرَاوَهْ الشُبَــــانْ[1]

يبدا الانشاد بالتشديد على الحرف الاول من كلمة "تلمسان" ثمّ تخفف الهمزة من الالف الثقيلة في كلمة " أحلاك " و كذا التاء في الثالثة فتصبح التالتة وهذا لتخفيف ثقل الثاء.

وكثيرا ما نجد ظاهرة القلب اللغوي في الحوفي: كقلب الثاء تاء في كلمة ثلاثة فتقرأ تلاتة وقلب القاف همزة في كلمة قرآن فتقرأ " أرآن" إلى غير ذلك.

أمّا الخاصية الثانية فتتجلى في الخلط بين الألفاظ أو مزيج بين الألفاظ البدوية مثل لفظة " ضبلونة " أصلها بربري : هي قطع نقدية إسبانية.

سُبْحَانْ مَنْ بَدَلْ فَاختَهْ[2] بِطِيرْ اللــيلْ

سُبْحَانْ مَنْ بَدَلْ "قَرْقُطَانُه"[3] بالدْرَابِيلْ

سُبْحَانْ مَنْ بَدَلْ ضَبْلُونَة بالــقَزْدِيرْ

سُبْحَانْ مَنْ بَدَلْ بَنْتْ العْمُومْ بالغِــيرْ[4]

و كلمة " خاي " أو " خوي " و هي منتشرة داخل المدينة و خارجها.

قَالُوا الوْرِيطْ الوْرِيــطْ وَ امْشِيتْ نَنْظَرْ فِيهْ

صَبْتْ كْرَاكَرْ حْجَــرْ وَ المَاءْ يْهدَرْ فِــيهْ

صَبْتْ أَرْبَعَةْ مَنَ البْنَاتْ تَعْرْكُوا الصْوَابَنْ فِيهْ

الأُولَى يَاقْــمَــرْ وَ الثَانِيَة بــَــلاَرْ

وَ الثَالْثَة يَا خَــايْ شَعْلَتْ فِي قَلْبِي النَارْ

وَ الرَابْعَة يَا خَــايْ كِيَة بْلاَ مَــسْــمَارْ[5]

[1] Le Hawfi = Poésie féminine et tradition orale au maghreb P 273

[2] فلتة = طير و هو رمز الحسن ، الاشرف ، الكرامة و الطيبة سيدي أحمد بن يوسف

[3] قرقطان = هو لباس تقليدي بمنطقة تلمسان تلبسه المرأة في مناسبات سعيدة كحفل الزفاف و يوم استقبال الحجاج من البقاع المقدة وغيرها.

[4] المرجع نفسه ص 273.

[5] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

أو :

سَقَايَة بَابْ الجْيـــــــادْ فِي الصِيفْ مَا أحْـــلاَهَا

رْكَبْتَكْ يَا خُوِيَ الحْبِيبْ فِي السَّرْجْ مَا أعْـــــلاَهَا[1]

و في الأخير تتميّز لغة الحوفي بالتغير و الاختلاف في الألفاظ في القطعة الشعرية الواحدة. فنجد اللفاظ تتبدل على عدّة صيغ، و ذلك راجع لنسيان " الحوافات " خاصّة الكلمات فيعوضها بكلمات أخرى مثل :

اَمْشِيتَ الوْرِيطْ الوْرِيطْ وَ امْشِيتْ نَنْظُرْ فِـــيـــهْ

قَالُوا الوْرِيطْ الوْرِيـــطْ وَ امْشِيتْ نَنْظُرْ فِـــيـــهْ[2]

تعويض "امْشِيتْ " بـــ " قَالُـــوا "

ب - أسلوب الحوفي :

ظهر فن الحوفي فأثبت وجوده في إقليم تلمسان. فتذوقه النّاس و ردّدوه بين أفراد العائلة و بأطراف المدينة. فأصبح ذو بصمة خاصة، أي من صنع الفرد الشعبي البسيط. فوجد فيه المرآة العاكسة و التسلية المؤنسة. و لعبت لهجته المحلية الخالصة دورا مهمّا في نسج معظم القصائد الشعرية و تكوينها بصيغ موسيقية بسيطة و جميلة.

ترعرعت الأذن الموسيقية لدى الإنسان العامّي بعيدا عن أصول اللغة العربية الأصيلة و بعيدا عن مدارس الفنّ. فلقد استغنى عن الآلة الموسيقية فعبّر عليها في صوته الشعري بأسلوب حيوي شديد التأثير حسب الصورة المتخيلة في ذهنه أو نقل الإحساس الذي يملأ صدره.

[1] - المرجع نفسه الصفحة نفسها

[2] - المرجع السابق ص 273.

و قد عرّف أحمد شايب الأسلوب في كتابه على أنه " طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاد أو طريقة اختيار الألفاظ و تأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح و التأثير أو هو ضرب من النظم و الطريقة فيه " [1]

و منه فإن أسلوب الحوفي يتسم بلغة سهلة التعبير متراوحة بين العامّي و الفصيح. و ما العامّي إلا تطور لغوي للفصيح عن طريق النّحت و الإشتقاق و ما إليه من أساليب المعالجة اللّغوية.

و قد نلتمس فيه كثيرا من الأفكار الموجّهة ذات المعاني البليغة و الأوصاف المعبّرة و المشاعر الحيّة المفعمة بالنغمات و أصوات البيئة ....

فمثلا هناك ألفاظ في الحوفي تدلّ عن ظاهرة ما أو تعكس عن صورة اجتماعية ما، و كثيرا ما تستخدم للتعبير عن ذلك، فالحمام في هذا البيت الشعري يرمز للسّلام.

فِيكْ الْيَمَامْ وَ الْحَمَـــامْ وَ الثَالَثْ السُلْـطَـــانْ [2]

و الأنهار و العيون و السواقي تدّل على الحبّ الطّاهر العفيف بين الحبيبين، و الماء رمز للأمان و الأبيات الموالية تبيّن ذلك :

امْشِيتْ لَعَيُونْ الرْبَـطْ فَرَشْتْ زَرْبِـيَـــة [3]
سَقَايَةْ بَابْ الجْيَـــادْ فِي الصِّيفْ مَا احْلَاهَا [4]
قَالُوا الوْرِيطْ الوْرِيطْ وَ امْشِيتْ نَنْظُرْ فِيهْ [5]
فَايَتْ عْلَيَ شْـبَابْ يَطْلُبْ جَغِيمَـــة مَاء [6]

أما الحدائق الخضراء فهي تدّل على الجمال و كثرة المحصول فيما يلي :

كُنْتْ فِي الرِيَاطْ الكْبِيرْ اوَغْرَسْتْ غَرَسْ كْثِيرْ

---

[1] – أحمد شايب : الأسلوب القاهرة سنة 1939 ص 31.
[2] – يلس شاوش مراد المرجع السابق ص 258.
[3] – المرجع نفسه ص 231.
[4] - المرجع نفسه ص 275
[5] - المرجع نفسه ص 293.
[6] - المرجع نفسه ص 290.

تَفَاحِي حْلوَ وْ دْقِـيقْ كِي هَزَتُه الأرْيَـــاحْ
نَطْلُبْ رَبِي الإِلَـــهُ يَثْمَرْ وَلاَ يَجْتَـــاحْ [1]

كما ترى شعر الحوفي يخبر، يقرّر، يأمر و ينهي، و يتعجّب يأخذ و يعطي للشخصيات السّاكنة بموطن أدبه ما تستحق من أدوات التعبير في الموقع المعاش و بالمستوى المرجو. فعبّر عن المعاناة و المحاكاة و رفاهيات الحياة.

فمن الإخبار هذه الأبيات الشعرية التي تخبر بسفر الحجاج إلى قبر النبيّ يوم الخميس :

يُومْ الخْمِيسْ يَا نَاسْ يْسَافرُوا الحَجَـــاجْ
مَنَا لَقبْـــرْ النبِي بِالتَحْوِيفْ وَالمَعْرَاجْ

و تمّ التقرير في هذا البيت برفض الفتاة لابن عمّتها و اختيارها لشاب من سنّها.

نَأخَذْ شْبَابْ صْغِيرْ قَـــدِي يْـوَاسِيـــنِي

و يظهر الأمر جليا في هذا البيت الشعري إذ تطالب إحدى النساء صديقاتها بالخلود إلى النوم و الكف عن التحويف.

قُومُوا تَرْقْدُوا بَرْكَاكُمْ مَنْ التَحْوِيفْ

و بنت العمّ أولى بابن عمّها من أي فتاة أخرى لذا فالتّعجب بائن لا محالة في البيت الموالي:

سُبْحَانْ مَنْ بَدّلْ بَنْتْ العُمُومْ بِالغِيـــرْ.

فمن براعة الأسلوب تلوينه بين نفي و استفهام و استنكار و تعجّب و نداء و تمني و غير ذلك...

و من الأساليب الإنشائية الطلبية التي طغت على نصّ الأغنية الحوفية : النداء، الأمر، التمني، النّهي، الاستفهام.

[1] - المرجع نفسه ص 301

أحصينا معظمها في الجدول (أ):

النداء	الأمر	الإستفهام	التمني	النهي
1. يَاحَنِيفُ ..	1. قُومُوا تَرَقَّدُوا ..	1. مَالَكَ غَضْبَانَةَ ..؟	1. دَبَّ يَفَرَحُ رَبِّي	1. وَ العِشْقُ مَا يَنْكَرُهُ لاَ أَمِيرٌ وَ لاَ سُلْطَانْ
2. يَا شَبَابْ ...	2. كُونُوا شَمِيعَاتِه	2. مَا شُتُوشْ خُوَيَ الحْبِيبْ؟	2. تُوَفِّيلِي مُورَادِي	2. مَا تَكُونْتِشِي طَمَاعْ
3. يَا شَجْرَةَ الياسْمِينْ	3. خَلِّي المْلاَحْ رْقُودْ	3. مَالْ يَنَكْ عَلَى خَدَكْ؟	3. مَنْ صَابْ يَا هْلاَلْ بَابْ دَارُهْ	3. لا تَحْصَدُوهْ يَا نَاسْ
4. يَا الحَاجْ مَنْ بِيتْ اللهْ	4. إرْخِي جْنَاحَكْ لَهْ	4. لَشْ قَالْ رُوحْ الغْرِيبْ؟	4. مَنْ صَابْنِي يَالاَلَة مُولِي خِيمَتْهَا	4. مَا تَحْقُرُولِي قِيرْ مَاتُولُوا تَابُوتْ
5. يَامْنَة يَامْنَة	5. قُولُو لُوْلاَدْ العْمُومْ	5. عَلاَشْ دِيكْ الدْمْعَة ؟	5. تَطْلُبْ سِيدْ الاَلَهْ يَتَمَرْ وَ لاَ يَحْتَاجْ	5. بَالَكْ دُخَانْهَا يَعْمِيكْ
6. يَا المَاشِيَة فِي الرِيَاطْ	6. فَصَلِ لِي عَلَى قَدِي	6. بَاشْ انْدُوِيكْ يَا جْنَاحْ ؟	6. لَطْلِبْ رَبِّي الغَايَبْ يُولِي لِيكْ	6. بَالَكْ تَسْلَطْ عَلَى المْرَأَة المَعْفُونَة
7. بُشْرَى يَا الأَحْبَابْ	7. اقْبَضْ ابْنَكْ عَنْدَكْ	7. أَسَمْ نَقْرَشْ لُهَا ؟	7. رَبِّي يَكْمَلْ لَهْ	7. بَالَكْ تَنْسَانِي
8. جْغْلِيلَة يَا شَابَاتْ	8. إرْبَطْ كَلْبَكْ نَجُوزْ	8. و أَشْمْ نَعْمَلْ عَنْدْ رَاسْهَا ؟	8. دَبَ يَحَنْ الحْنِينْ	
9. يَا النَابْتَة فِي الدارْ	9. كَمَلْ خْرِيفَكْ وَ رُوحْ	9. طِبْطَبْ قَالُوا تَشْكُونْ ؟	9. مَنْ صَابْنِي فَزُوجْهَا نَدْخَلْ عَنْدْهَا نَقْطَرْ	
10. يَا لاَلَة سِيتِي وَ اليُومْ يَا صَاحْبِي	10. حَطُوا غْطَاء الشَقْ	10. أَسَمْ نَحْطَلْهَا تَاكَلْ ؟	10. نْزُورْ قَبْرْ النَبِي أَهْلِي وَ جِيرَانِي	
12. يَا الطَالْعَة لِلجْبَلْ	11. رُدْ الحْبِيبْ لِي	11. فِي سَبْتَكْ مَاذَا جَرَى لِي ؟	11. مَنْ صَابْنِي يَا لاَلَة مَنْدِيلْ قَصَتْهَا	
13. يَاجُوهَرَة فِي الجَنَة	12. بِيعْ النَصْفْ فِي الخَرِيفْ		12. نْشُوفْ الكَعْبَة المْشَرَفَة	
14. سِيرْ يَا حَمَامْ لِيهْ	13. سِيرْ يَا حَمَامْ لِيهْ			
15. يَا شَجْرَة الدَرْدَارْ				
16. يَاحَمَامْ بِالتَمَامْ				
17. تْلَمْسَانْ يَا تْلَمْسَانْ				
18. يَا الطَالَعْ لِلجْبَلْ				
19. يَا مْسَوْكَة سَنِيكِ				

الجدول (أ)

يلس شاوش مراد – المرجع السابق

1. ص 218	1. ص299	1. ص312	1.ص225	1.ص242
2. ص 290	2. ص317	2. ص286	2.ص276	2.ص240
3. ص 335	3. ص284	3. ص283	3.ص298	3.ص221
4. ص 317	4. ص237	4. ص226	4.ص323	4.ص235
5. ص 342	5. ص254	5. ص245	5.ص326	5. منقولة
6. ص 323	6. ص290	6. ص292	6.ص339	6. عن السيدة
7. ص 251	7. ص285	7. ص283	7.ص309	7. عويشة
8. ص 263	8. ص296	8. ص283	8.ص331	المغربي
9. ص 280	9. ص296	9. ص281	9.ص311	
10. ص337	10. ص298	10. ص282	10.ص228	
11. ص 226	11. ص307	11. ص295	11.ص323	
12. ص 322	12. ص315		12.ص228	
13. ص279	13. ص238			
14. ص238				
15. ص324				
16. ص333				
17. ص257				
18. ص322				
19. ص333				

تشكل هذه الأساليب نوعا من الحماس العاطفي لأن الحوفي شعر عاطفي في المقام الأول يحس قارئه بما فيه من تجريد للأشواق والحرمان وتصوير مطلق لعاطفة الحب فإن وراءه معاني ومشاعر أخرى فمثلا "النداء هو من الأساليب الانشائية الطلبية التي تستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ويكون بأدوات تنوب مناب "ادعو" او " انادي".[1]

فيثمتل نداء المرأة في نداء الشاب الذي يعاني من لوعة فراق محبوبته الذي ما رآها فهو يقف موقف الباكي على الطلل يتذكر مكان اللقاء (في القلعة) والذكريات التي تقاسماها معا والدموع.

يَمَا وَيَا لَالَا الْقِيتْ وَاحَدْ الشْبَابْ ... طَـــــالَعْ لَلْقَـلْـعَـــةْ
فِي يَـدَهْ مَنْدِيـلْ حَـرِيـــرْ ... بَـاشْ يَمْسَـحْ الـدَمْـعَـــةْ
اوْ قُـلْـتْ لَهْ يَـا شْبَـابْ ... عْـلاَشْ ذَا الـــدَمْـعَـــةْ
قَـالِـي يَـا لاَكَـــــةْ ... عْلَى خْلِيلْتِي[2] مَا رِيتْهَـا جَمْعَـةْ
السَبْتْ سَبْتْ اليْهُـــودْ ... وَالاحَـــدْ نَـصْـرَانِـي
وَالجَمْعَـةْ جَمْعَـةْ البْنَـاتْ ... اوْ مَـا لْـقِيـتْ مَنْ جَـانِـي[3]

ولم تكتف المرأة بنداء الشاب بل هي تنادي جارتها و تعترف بحبها العميق للشاب وتصفه فترسم من خلال هذه الأبيات موقفا غراميا حساسا.

جَـازْ عْـلِيَـا اشْـبَـابْ ... سَـرْ البْـلاَدْ عْـلِيـــةْ
سَـرْوَالُـو مَـنْ حْـرِيـرْ ... وَالـكَـمْ طَـابَـعْ بِـــهْ
يَـا جَـارْتِي نَـزَوْجُـو ... يَـا جَـارْتِـي الـخَـبِـيـةْ
يَـا جَـارْتِي نَـصَحْبُـو ... بْـلاَشَـكْ نْمُـوتْ عْلِيـــةْ[4]

أما أسلوبي الأمر والاستفهام يحضران كذلك بشكل بارز لطبيعة النصوص العاطفية والوصفية التي تحتاج التساؤل عن مصير العلاقة الحميمية بين المرأة ومحبوبها والبحث عن مواطن

[1] – علي الجام و مصطفى أمين – البلاغة الواضحة – دار المعارف بمصر – 1964 ص 17 .
[2] – خليلتي = حبيبتي
[3] منقولة عن طريق السّماع (عويشة المغربي) تلمسان و قد دونها الدكتور يلس شاوش في رسالة دكتوراه ص 245
[4] - منقولة عن طريق السماع (عويشة المغربي) تلمسان و قد دونها الدكتور يلس شاوش في رسالة دكتوراه ص 220

الجمال عندها وذلك عن طريق انتقاء الكلمات الأكثر تعبيرا حتى يتم الايحاء والاقناع تقول إحداهن وقد خاطبها شاب

يَا نَاقْشَة الارْضْ بالعُود ... وَاجْبِيني يَا الهْبِيلَة
عَيْنِيك وْحَواجْبَك سْود ... وَسَالْفَك طَايَحْ يَمِينَة
جبْتلَكْ للهْ عْلاشْ تَسْتَحْزَبْ مَنِي ... يَاكْ انَا فِي الحُومَا جَارَكْ
او كَانْ فِي الحَقْ وَالشْرِيعَة تَصَحْبِيني ... غِيلْ سَاعَة او مَاعَنْدُوشْ آش يجْرَى لَكْ

زمن الاساليب الانشائية غير الطلبية: التعجب والقسم, المدح, والذم.

أحصينا بعضها في الجدول (ب)

التعجب	القسم	المدح	الذم
1. سُبْحَانْ مَنْ بَدَلْ فَاخْتَه بطِيرْ اللِيلْ 2. سُبْحَانْ مَنْ بَدَلْ قَرْفُطَانْ بالدرَابِيلْ 3. سُبْحَانْ مَنْ بَدَلْ بَنْتْ العْمُومْ بالغِيرْ 4. كْحَلْ وْشَدَتْ الكْحَلْ وْ تَبَاتْ بالحَرْقُوسْ 5. مَنْ بَعِيدْ مَا بَانْ دُخَانْ وَمَنْ تَحْتْ طَابُو حْجَارُو	1. عَمْتِي عَمْتِي اقْبَضْ وَلْدَكْ عَنْدَكْ أنَا نَسْقِي فِي الحَقْ وَ بالِيمْ يَرْحَمْنِي وَ اللهْ مَا نَكُونْ لُه مَا مَرَّضْ يْجِينِي 2. وَ اللهْ مَا نَاخْذُه لُو كَانْ يعْنِينِي	1. عَايِشَة زْدَاتْ الحْرِيرْ وَ فَاطْمَة حْوَاشِيهَا وَ لحْمَدْ بَشْمَاقْ الذْهَبْ يَتَرْجُو بِهَا وَ عْلِي حْزَامْ حْرِيرْ عكرِي يْوَاتِيهَا 2. مُولاتْ العِينْ الكَحْلَى الحَاجَبْ المَقْرُونْ 3. خِيرَة فِي غْرُفَتْهَا تْتَمَشَى بِسْيَاسَة رَقْبَتْهَا طْوِيلَة مَسْلْسَلَة تَلْحَقْ اللاتْجَاصَة 4. يَا لالَة سَتِّي وْ يَا مُولاتْ الزِينْ عَيْنِيكْ وَ حْوَاجْبَكْ يْنحرُو بَلا سَكِينْ 5. يَا بَنْتْ بَابَا لخْضَرْ يَا شَمْسْ ذَهِيبَة 6. خَرْجَتْ بَدْرْ البْدُورْ بالقَرْقْطَانْ تْدُورْ	1. خْسَارَة عْلِيكْ يَا شْبَابْ يَا اللِي بِيتْ هْجَالَة ... 2. شْبَانْ هَذَا الزْمَانْ لاَ رَايْ لاَ تَدْبِيرْ يَتْعَلقُوا فِي النْسَاء كِيفْ العَلقْ فِي البِيرْ يَتْكَبْرُوا بِالكْذَبْ وَ ذْرَاهَمْ القَصْدِيرْ 3. دِيكْ الخَمْرِيَة فُوقْ الرْمَلْ تَمْشِي خْلْخَالْهَا مَنْ ذْهَبْ سْبَاطْهَا وَحْشِي

الجدول (ب)

منقولة عن طريق السماع (عويشة المغربي) تلمسان.

يلس شاوش مراد – المرجع السابق.

1. ص273 2. ص273 3. ص273 4. ص299 5. ص305	1. ص285 2. ص285	1. من الأشعار التي جمعها الأستاذ بوكلي صالح من الميدان 2. ص220 3. ص270 4. ص337 5. ص330 6. ص268	1. ص269 2. ص257 3. ص272

و قد نجد أسلوب الوصف في كثير من الرباعيات نحو :

القَلْبْ عَنْدِي رْهِيفْ وَ الوَحْشْ عَذَّبْنِي[1]

فالمرأة هنا تصف قلبها الحسّاس و تعبّر مدى اشتياقها لمحبوبها.

يَا لَا بَاسْ النّوْرْ فِي النّوْرْ طَابْعُوْ تْلَمْسَانِي
نْوَصِيكْ يَا كَحْلَتْ العْيُونْ بَالَكْ تَنْسَانِي
نَكْتَبْلَكْ " حَالبْرِيـــــا "[2] وَ نْبَلَغْ سْلَامِي يَا لَا لَا وَ سْلَامْ جِيرَانِي
هُمَانْ لَا بْسِينْ الحْرِيـــــرْ وَ المْلَفْ الغَالِي
هُمَانْ عَنْدْهُمْ رْخِيصْ وَ أنَا عَنْدِي غَالِي
يَسْوَى مْيَاتْ حَبَّـــــةْ لْوِيزْ أَوْ أَلَفْ سَلْطَانِي[3]

[1] يلس شاوش مراد : المرجع السابق ص 260.
[2] بريا = رسالة
[3] منقولة عن طريق السماع و قد جمعها الأستاذ الموسيقي بوكلي حسن.

و الشاب يصف حبيبته و هي من أصل تلمساني و يرفع من شأنها فيصرح بحبّه العميق لها و غلاوتها عنده.

كما تبدأ مقطوعة الحوفي بحوار متراوح بن صوتين أنثوي و ذكري تتحاور و تتساءل فيما بينها لكي تحرّك خيوط القصّة الخفيّة في ثنايا المقطوعة تحدّد من خلال فعلي" قال " و " قلت " نحـــو :

قَالْ لِي يَا لاَ لَـــــةْ خَاكْ فِي الحَانُـــوتْ
قُلْـتْ يَا شْبَـــابْ أُمِي تْخَاصَمْـــنِـــي[1]

و أغنية الحوفي هي أغنية تثير العواطف و تقرر المبادئ، و لذلك جاءت بأسلوب وصفي تقرير مباشر لأنّه أقرب السّبل لإيصال المبادئ و الأفكار إلى عامة النّاس و أصدق الوسائل تجاوبا مع الجموع. و لكن الأسلوب الخبري بطبيعة الحال كان حاضرا فلم تخلو منه هذه النصوص لأنها تعكس صورة صادقة للبيئة التلمسانية من النّاحية الطبيعية — الاجتماعية — الدينية و الخلقية.

و إن لقوة الأسلوب مدخلا كبيرا في إثارة العواطف و وضوح المعاني و دقّتها، لذا جاء شعر الحوفي متنوعا بين أساليب إنشائية و خبرية على عكس الأشكال البلاغية من طباق و جناس و مقابلة و تشبيه و كناية التي نجدها قليلة في النّص إلا ما جاء عفويا منها.

فالجناس محسّن بديعي يضفي على الأغنية الحوفية لونا سحريا و يتنوع من جناس تام و جناس ناقص.

مَنْ عَنْدْ كَرْكُـــــــوَرْ[2] وَ أَنَا غِيلْ نْـــزُورْ
سِيدِي عَبْـــــــدْ اللّهْ وْ سِيدِي بَنْ مَنْصُورْ
وَ ذَاكْ الطْوَيَرْ الاَخْضَرْ عْلَى الأَشْرَافْ يْدُورْ

كركور = نزور

الاخضر = يدور — منصور

[1] يلس شاوش مراد المرجع السابق ص 265.
[2] كركور = قرية بضواحي مدينة تلمسان تدعى حاليا عين الحوت.

عند = عبد

خُويَا عْلَى السَاقِيَهْ يُغْسَل طْرِيفَاتُـــــهْ
بَالمَسْكْ وَ الغَالْيَهْ كَحَلْ عْوِينَاتُـــــهْ
نَطَلْبَكْ يَـــا اللّهْ نْخَلِيهْ لَمَاهْ وَ اخْوَاتُهْ[1]

الساقية = الغالية

طريفاته = عويناته = اخواته

و من الطباق :

بَابْ الجْيَادْ حُومْتِـــي عَيْدَةْ الرْبَطْ حْـــدّيَ
الوَرْدْ فَاحْ فِي الرْيَاضْ وَ اليَاسْمِينْ فِي يَدِي
إِذَا انْشُوفْ مْلِـــيحْ نَمْشِي عْلَى قَـــدِي
وَ إِذَا انْشُوفْ قْبِـــيحْ نَحْنِي عْلَى خَـــدِي[2]

ملـــيـــح ≠ قبـــيـــح

و الجمال و الانسجام ينشأ من الكناية و التشبيه، إذ حاولت الأغنية أن تنهج سبيلها كونهما من محاسن الكلام لما لهما من موقع في القلوب و الأسماع حتّى و إن أدرجا تحت المجاز الذّي هو في كثير من الأحيان أبلغ من الحقيقة.

تشبيه :

عُنْدَ عْلِيـــكْ يَا دَلِـــيتْ مَثْلْ الوْقِيدَهْ وَلِيتْ
وَشْيَانَتْ حَالْتِي وَ بْكِيتْ وَ شْيَانَتْ حَالْتِـــي
وَ كْثَرْ تَخْمَامِـــي مَنْ هَذِهِ الهْمُومْ الكْثِيرَهْ

فالمقطوعة تبين أن المرأة تشبه نفسها بالوقيدة و ذلك من كثرة همومها فضعفت في الميزان و أصبحت شاحبة و اداة التشبيه الدّالة هنا : مثل.

[1] -2 منقولة عن طريق السماع (عويشة المغربي) تلمسان.

أما المقطوعة الموالية فأداة التشبيه = الكاف و قد تحسر الشاعر على الوريط قائلا :

يَا حَسْرَاهْ عَلَى الوْرِيـــطْ ... وَ مْيَاهُ تَجْـــــرِي

دَخْلُو لَهْ الطْلاَيَـــــنْ ... وْنَسُوهْ كَالبَقْـــــرِي

دُبَا يْحَنْ الحْنْـــيـــــنْ ... أوْ يَرْجَعْ كِـمَا بَكْرِي[1]

كنـايـة :

بَنْتِي فِي جُغْلِـيـلَـةْ ... قَرْفْطَانْهَا عَـــكْرِي

ارْسْلُو لابَنْ عَـــمْهَا ... يَجْرِي عْلَى بَـــكْرِي

يَعْطِي المَايَةْ فِي المْيَا ... وَ الجُوهَرْ الحَلْـــيِ

يَعْطِي المَايَةْ فِي المْيَا ... وَ الخَادَمْ ادِي تْرَبِـي[2]

و هنا تدل المقطوعة على الزّواج بين الأقارب فبنت العمّ أحقّ بابن عمّها من أي فتاة أخرى.

فوجود البيان و البديع التي تعتبر وسائل تزيين و زخرفة ضرورية في مواقف التقوية و الانفعال و التعبير عمّا يجيش في الصّدر و عن واقع تعيشه المرأة و الرّجل على السّواء في احتفالات الأعياد و الزواج و العودة من أداء فريضةِ الحجّ، و النّجاح و التخرج و غير ذلك. فيكون للغناء و الموسيقى موقعا بارزا في جميع تلك الاحتفالات بمناخها المتنوعة.

و من بين الأركان التي يعتمد عليها البيان في الحوفي هي " **القافية** " : " فليست القافية إلا عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة و تكرارها هذا يكون جزءً هامّا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السّامع ترددها"[3]. كما أنّها تطرق الآذان حين نستمع إليها و هي مرتبطة بالوزن حيث تعتبر خاتمة الجملة الموسيقية. فدورها

[1 - 2] يلس شاوش مراد المرجع السابق ص 331.

[3] د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت لبنان ط4 ، 1972 ص 273.

مكمّل لفظي للبيت، تكون في الشطر الثاني فتربط المعنى و تحدّد رنّة الأبيات النهائية، فيقول الشاعر في هذا الشأن :

أَلَيْسَتْ القَوَافِي بَنَاتُ الفَتَـــــى إِذَا شَرَعَتْ الحَقَ لَمْ تَسَـخ

فَـلاَ تَـقْـبَـلَـنَ أَمَادِيـــحَهُ حَرَامٌ نِكَاحُ بَـنَـــاتِ الأَخ[1]

و من الأدوات الأساسية المستعملة في لغة الشعر الجاري على ألسنة العامّة هو

التسكين

أي تسكين أواخر الكلمات و هو في اللغة العربية الأصيلة موجود، و لد أدواته الخاصة لكن فن الحوفي تفرّط في استعمال التسكين ما عدا القليل من القطع أو الأبيات التي جاءت مشكلة أواخرها بحركات مغايرة للسكون...

و بما أن القافية في اللغة هي مؤخرة الشطر الثاني آخر اللّفظ، فقد اعتاد الشعراء أن يدلّوا عليه حتّى في الشطر الأوّل و منه :

وَلْدِي عَلَى كُرْسِيهْ وَ كْتُبَتَهْ بِينْ يَدِيهْ[2]

و يقول في بيت آخر :

خَرْجَتْ بَدْرَ البُدُورْ بِالقَرْفْطَانْ التْدُورْ[3]

و تتسم القافية إلى عدّة عناصر منها :

1- الرّوي : و هو العنصر الذي تثبت فيه رنّة القصيدة نهايتها مثل هذه القطعة الرّائية:

اغْرَسْتْ يَاسْمِينَـــةْ فِي قَلْبْ وَسْـطْ الدّارْ
اعْرُوقْهَا اسْكَنْجْبِيرْ وَ اطْرَافْهَا زَنْجَارْ
يَا اِمِي يَا يَا أُمِـــي مَا أَقْوَى حُبّ الجَارْ
الشّوقْ فِي العَيـْنْ وَ القَلْبْ شَعْلَتْ فِيهْ النَّارْ[4]

[1] الحافظ التنسي : نظم الدر و العقبان ، ص160.
[2] يلس شاوش مراد ، المرجع السابق ، ص 261.
[3] المرجع نفسه ، ص 263.
[4] المرجع نفسه ، ص260.

2- **الوصل** : " هو حرف مدّ ينشأ من إشباع في آخر الشطر، إلاّ أنّه لا يوجد اصلا مثل "يدع"[1]. لكن الحوفي استطاع ومن باب عدم تقيده بقواعد الشعر الكلاسيكي ان يجد عدة صور مقتبسة منه ومنقلبة عنه ومماثلة ومخالفة له وفي عدة اركان من بلاغة القول وهذا ابداع يفتخر به الباحث ويقدره في هذا الفن فن الحوفي.

وفيما يعادل فكرة الوصل "منقلبة"[2] هذان البيتان:

مْرِيضْ مَرْضْ الفْشُـــوشْ وَالمَوْتْ لْـــــعَدَانَا

وَاللِي تْجِي فِي سِبْد الرْجَالْ تْجِي فِي سِوَانَا[3]

3- **الخروج** : هو حرف يلي هاء الوصل فيثبت معناها وهذه قطعة كاملة في هذا المفهوم :

اكْتَبْتْ وَاحَدْ الكْتَابْ سِيرْ يَا حْمَامْ اِدِيهْ

حَتَى لَقْبَرْ النْبِي وَارْحِي جْنَاحَكْ لِيهْ

اللِي قَلْبَهْ حْنِينْ يَقْرَا عْلَى مَا فِيهْ

وَاللِي قَلْبُهْ حْجَرْ يَقْطْعُهْ وْيَرْمِيهْ[4]

4- الردف : هو حرف لين ساكن بعد حركة فيكون(اـــ وـــ ي)[5]

- الف :

سْلَامِي عْلَى مَنْ حْضَرْ سْلَامِي عْلَى مَنْ غَابْ

سْلَامِي عْلَى خُويَا يَا قَايَدْ الأَصْحَابْ[6]

---

[1] الحافظ التنسي : نظم الدر و العقبان ، ص 170.
[2] منقلبة = أي آخر الشطر مكتوب بالمدّ لكن لا ينطق فجاء هنا كمعنى التقويه.
[3] يونس شاوش مراد : المرجع السابق ، ص145.
[4] المرجع نفسه ، ص 150.
[5] المرجع نفسه ، ص 154.
[6] المرجع نفسه ، ص 156.

• بالواو :

أَنَا قُلْتُ لُهْ يَا يْمَامْ فَكَرْتْنِي بَهْمُـــــمْ

خَلِيتْنِي بِالدّمُوعْ نَبْكِي عْلَى الطَمُومْ[1]

• بالياء :

الصِيفْ وَقْتْ النْقِيلَ ظَلْ الشَجْرْ مْلِـــيحْ

هَبوَ رِيَاحْ الخْـــلاَ وْ بْدَا لِيمَامْ يْصِيحْ[2]

5– **التأسيس** : هو ألف هاوية تفصل آخر النطق كالهاء في جاهل[3] مثل:

نَسْقِيكْ وَانَعْنَعْـــــكْ وَانْخَضَرْ اغْصَانَكْ

وَنَطْلَبْ رَبِي الاَلاَهْ يْرَدَكْ لَمْكَانَـــــكْ[4]

فيظهر عامل التاسيس في كلمات مؤنثة فيؤكد في قطعة :

قَلْبِي يْحَبْ النَبِي وَيْحَبْ الزْيَارَهْ

يْحَبْ ذَاكْ المْقَامْ اللِي فُوقْ بَابْ دَارُهْ

مَنْ صَابْنِي يَا هْلاَلْ خَدِيمَهْ بَابْ دَارُهْ

اوَ نْصَبَحْ وَانْمَسِي اوَ نْلَقَطْ انْوَارُهْ[5]

6– **الدخيل** :

هو حرفٌ فاصل بين التأسيس والروي فتطرق له الحوفي هنا بصفة التأنيث وفي بيتين :

---

[1] يلس شاوش مراد : المرجع السابق ، ص 156.
[2] المرجع نفسه ، ص 167.
[3] الحافظ التنسي : نظم الدور و العقيان ، ص 170.
[4] يلس شاوش مراد : المرجع السابق ، ص 165.
[5] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

وَلْدِي عْلَى السَاقْيَةْ وْيَغْسَلْ فِي طْرِيفَاتُهْ[1]

بِالمَسْكْ وَ الغَالْيَةْ يْكَحَلْ اعْوِينَـاتُهْ[2]

ومن بين الفنون الملحقة بقواعد الشعر وما توفره الحوفي باتجاهه "التضمين "وهو ما تعلق ما فيه قافية بأخرى فهو غير قبيح اذ أتم معنى الكلام"[3] ويعتبر أحد عوامل عيوب القافية وفي بيتين:

جَازُو عْلِيكْ لَبْنَاتْ صَابُوكْ تَتْغَدَى

بِالخْبَزْ وَالفَاكِيَـةْ وَالمَاءْ مْنَ القَرْبَةْ[4]

وكذا "التتريع" وهو ان يكون للأبيات فوق قافيتين مع موازين مختلفة مثل تعدد القافية في البقصيدة الواحدة :

طْوَالَتْ الـــدَالْيَـــةْ وَتْحَرَشْ العَنْقُـــودْ

نَاضْ المـــــؤَذَنْ صَابْ المْلاَحْ رْقُودْ

قَالَتْ النْجُومْ نَفْضَحْ قَالْ الغْيَامْ اهْـــــدَا

خَلّ[5] المْلاَحْ ارْقُودْ لاَ يَسْتَشْفَاوْ الاعْدَاءْ[6]

جَاتْ القْمَرْ تَفْتَحْ

وبهذه الطريقة يبرهن الحوفي بمواضعه المتعددة ومساهمته الفعالة في الوسط الفني بالخوض والعمل بقواعد البلاغة في لغة بسيطة و شديدة التسكين حيث رافق الشعر الرسمي في استخدام أنواع البيان و البديع من استعارة وتشبيه وكناية وجناس وطباق.

[1] طريفاته = أعضاء من جسمه
[2] المرجع نفسه ، ص 166.
[3] الحافظ التنسي : نظم الدور و العقيان ، ص 170.
[4] يلس شاوش مراد : المرجع السابق ، ص 166.
[5] خلّ = فعل أمر بمعنى اترك.
[6] المرجع نفسه ، ص 168.

- **الموسيقى الشعرية :**

ان خلو الحوفي من الطبوع والمقامات لا يعني أبدا أنه خال من الموسيقى الداخلية بل ان التناسق في الاجزاء هو الذي يحدد حركيته الداخلية والخارجية.

غَسَّالاَتْ الصُـــــــوفْ لَقَّاطَاتْ الضُمَرَانْ [1]

مَا شَتُوشْ خُوَي الحْبِيــــبْ رَاكَبْ عْلَى الحْصَانْ

شَاشِيْتَهْ تُونْـــــــسِي وَاخَذَهْ بَنْ نُعْمَانْ

يَا لَالَــةْ ستَـــــــــي وَيَا الرَاقَبَةْ عْلَى الاوْطَانْ[1]

فتوافق حرف الروي "النون" يعطي موسيقى تجلب انتباه السامعين اليها ونجد هذا التوافق تقريبا في كل مقاطع الحوفي.

شَجْـــرَةْ الـــــدَرْدَارْ يَا النَابْتَةْ فِي الــدارْ

اعْرُوقْهَا اسْكَنْجَبِيــرْ وَأَوْرَاقْهَا زَنْجَـــــارْ

يَا امِي يَا لَالَـــــــةْ مَا امْلَحْ عَشْقْ الجَارْ

يَتْنَاظْرُوا بالعِيْــونْ وَالقْلَيَبْ فِيهْ النَــارْ[2]

وأضف الى ذلك هذه الميزة التي توافق حرف الروي كانت تأتي تلقائية فالحوفي شعر شعبي متداول بين الناس يركزون فيه على حاسة السمع فكثيرة هي العائلات في مدينة تلمسان الذين عايشوا فكرة التحويف منها عائلة (ابن مسايب, بوكلي, بن سهلة, مرابط, بن قرفي, صاري) و تذوقوا هذا الفن لما ارتسمت لديهم عادة صياغته في المناسبات و الاعياد.

[1] يلس شلوش مراد : المرجع السابق ، ص 160.
[2] المرجع نفسه ، ص 167.

ومن بين الصفات لدى المتمسك بفن الحوفي هو التقليد لا يهمه في ذلك الا حفظ بعض الأبيات من الكلام العادي إن لم يكن مرتجلا إياه وترتيله في صيغ متقاربة لفكرة الحوفي المسموع.

2 ـ البنية الايقاعية للحوفي:

الإيقاع يتعدى الروي و القافية... وهو يشمل النص الأدبي في كل مظاهره الصوتية والإيقاعية.

وتكمن حياة الإيقاع في كيفية توظيفه في النص الأدبي."وبحكم قابليته للتغني يعطينا إيقاعات تتعدد بتعدد الاختلاف الصوتي في الأداء: من خفة وثقلا وجهارة وخفوتا وفصاحة ولكونة". [1]

والإيقاع في الشعر العربي هو ترتيب مقاطع الكلام بحيث تقابل بعضها في كل شطر وبيت فتتلاءم فيما بينها داخليا لتظاهر الإيقاع الخارجي وتستقيم معه ، ممّا تساعدها على التمكن والترضي والتلذذ الوحيد لمعرفة ما تستمتع بتغني موسيقي, فيتكون بذلك سر الجمال وسر التعبير القوي عن الفكرة.

فالصوت والإيقاع هو سبيل إلى التوصيل, "فإننا نجده في معظم الأطوار هو الطاغي والمتحكم في البنية الجمالية ". [2]

والشعر الشعبي أو ما يسمى بالملحون ، يتركز في أغلبه على الجانب الإيقاعي ، لأنه مرتبط في رأي الكثير من النقاد في نشأته بالموسيقى كغيره من الأشعار غير أنها في الشعر الشعبي اظهر.

يقول عباس الجراري: "إن الملحون ينظم قبل كل شيء لكي يغنى". [3]

---

[1] – د.عبد المالك مرتاض دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة لبلاي لومحمد العيد ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1992 ص 148.
[2] – المرجع نفسه ص105.
[3] – الزجل في المغرب ص95.

ويقول أبو قاسم سعد الله: "هو شعر قيل لينشد".[1] أي قيل بهدف الإنشاء والسماع والتّغني شأنه شأن الموشح والزجل في الأندلس ومن المعلوم أن واضع الإيقاع الشعري هو«أحمد الفراهيدي» الذي أقام قواعد وأسس العروض وقسم بحوره, أما الإيقاع الغنائي فنقصد به الميزان الغنائي, وهو عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها الضرب أو النقر على آلة إيقاعية كالطبل أو الدربوكة.

وقد سميت هذه السلسلة عند علماء الموسيقى و الإيقاع "دورا".

ولما كانت الموسيقى تشمل كل عنصرين جوهريين أو روحين متمازجين أولهما الصوت بما فيه من أنغام, والثاني الزمن ونقصد به الإيقاع بما فيه من تراكيب واتزان, فالجهاز الصوتي "الحنجرة" كانت أول آلة موسيقية طبيعية إعتمد عليها الإنسان البدائي في إصدار الصوت, وإخراج أجزاء الزمن ونقرات الميزان وأنظمته المختلفة. وتساعد عملية التنغيم على تسخين الحنجرة والحبال الصوتية بحيث يمكن إصدار أصوات صحيحة دون إنزلاقات صوتية.

"فالنغمة هي جرس الكلمة, وحسن الصوت في القراءة وغيرها ويعرف التنغيم بموسيقى الكلام, بالنبر الموسيقي والنغمة الموسيقية, وقد استعمل التنغيم في الآيات القرآنية والشعر".[2]

ونشأ الشعر مرتبطا بالغناء وبدآ يصبان في مشبع واحد هو الشعور بالوزن والإيقاع. فالغناء ينمي الحس الإيقاعي والإدراك السمعي, ونقصد به القدرة على التمييز بين مختلف الدرجات الصوتية في الطبقات المختلفة, كما يختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزونة وإرسالها كما وكيفا مع طرق تتحكم في أسلوب التلحين.

فإذا اقترن حسن المعنى في الشعر مع جودة الصناعة في لحن تام صحيح الإيقاع يؤدي كله إلى جذب النفس بغريزة.

---

[1] – أبو القاسم سعد الله : تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر الى الرابع عشر هجري 16 – 20 م ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1981 ص 326.

[2] – د. عبد العزيز سعيد الصيغ المصطلح الصوتي في الدراسات العربية دار الفكر دمشق سوريا 1998م.س ص 263.

ويرجع الفضل لعلماء العروض الذين بذلوا جهدا لإتقان قواعد البلاغة والنحو والعروض, فبنوا الأركان وعرفوا الأوزان وقوموا البيان, يقول ابن رشيق: " كان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها, وطيب أعرافها, وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة وفرسانها الأنجاد وسمحائها الأجواد, لتهز أنفاسها إلى الكرم وتدل أبناءها على حسن الشيم, فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام, فلما تم لهم وزنه سموه شعرا".[1]

والأوزان وما يرافقها من قافية وروي وإيقاع هي المقاييس الأساسية التي تميز الشعر عن النثر, ومع ذلك فإن الدراسات والبحوث التي تناولت الشعر الشعبي من الجانب الفني كالوزن والإيقاع لم تنته إلى رأي موحد.

فهناك إتجاهان أساسيان متعلقان بدراسة أوزان الشعر الشعبي يختلفان الواحد عن الآخر, فالأول يقول بخضوع القصيدة الشعبية إلى لبحور الخليل بن أحمد الفراهيدي في حين الرأي الثاني ينفي ذلك ويخضعها للسماع اللحني.

أما الرأي الذي يعترف بخضوع القصيدة الشعبية للوزن, وأصحاب هذا الرأي يرون أن الأصل في أوزان الشعر الشعبي هو بحور الخليل من بينهم «صفي الدين الحلي 677-750» و «أبو بكر بن حجة الحموي -ت837 » حيث قال: "إن الأزجال بدأت في عروض العرب, فكانت القصائد في بحر واحد وقافية واحدة والإختلاف بينهما وبين الرسمية إنما يكمن في اللفظ واللحن".[2] فالقصائد الزجلية ابتلت بلغة عامية ولحنت ونبعت من منابع غنائية موسيقية.

فقد بقيت فيها مظاهر الغناء والموسيقى واضحة الصلة بضربات المغنيين وإيقاعات الراقصين.

---

[1] - الحافظ التنسي التلمساني نظم الدر والعقيان في بيان شرف بني زيان ملوك الدولة الزيانية الجزائرية تقديم وتحقيق وتعليق بوطالب محي الدين ص75.

[2] – ابو بكر بن حجة الحموي بلوغ الامل في فن الزجل تحقيق رضا محني القرشي تصدير عبد العزيز الاهواني وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق سنة 1974 ص128.

وقوله أيضا: " وفي الزجل لم تزل أوزانه إلى عصرنا هذا متجددة ولكنها غير جائزة في الشعر لخروجها عن البحور المعهودة ".[1]

فمن خلال هذا القول يتضح لنا أن الزجل في الشعر الشعبي كان خاضعا لبحور الخليل في بداية ظهوره, وبمرور الزمن تطورت أوزانه فخرجت من الشعر العربي وتجددت باستمرار في النص الشعري نفسه.

" ولا يختلف الزجل عن الموشح إلا في استخدامه اللغة العامية وبعض الفروق في أقفاله وقوافيه, وهو وليد الموشح وتابعه ومقلده, وثمة شواهد كثيرة تؤيد هذه الفكرة.فالزجالون يقتفون آثار الموشح في البناء والشكل والأوزان والقوافي...".[2] "ويلتقي الزجل مع الموشح في أغراضه وتعدد أوزانه وكثرة قوافيه, نشأته لغرض الغناء باستعمال الآلات الموسيقية.

والحق أن الموشحات والأزجال جميعا لم تحدث ثورة واسعة على الأوضاع القديمة في الصياغة الفنية للشعر العمودي الفصيح, واستمر معظم شعراء الجزيرة الخضراء عند المحاكاة والتقليد وما صنعوه بقصائدهم من الخلط فيما بينهم صياغات مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع وظلوا يستمدون في دلالاتهم صياغاتها من معين المشرق ومذاهبه الفنية ".[3]

ومعنى ذلك أن الشاعر الأندلسي لم يحاول أن يخضع الشعر العربي لشخصيته, بل يخضع لأفكاره وأخيلته ومعانيه وأساليبه, كما يخضع لموضوعاته المعروفة في المشرق.

أما المستشرق «ليفي بروفنسال» يرى أن الموشحات والأزجال هما"بمثابة دم جديد يلقح به الشعر العربي, ويستمد منه حياة نابضة لأن فيهما إنفكاكا من قيود القصيدة ".[4]

ويتوسط رأي «جورجي زيدان» فيقول:" إن الشعر العامي أوزان بعضها يشبه الشغر الفصيح وبعضها لا مثيل لها في الأوزان المعروفة في هذا الشعر, فأوزان الشعر العامي الموجود في الشعر الفصيح ثلاثة:الرجز,الوافر,والسريع ".[5]

---

[1] – ابو بكر حجة الحموي المرجع السابق ص98.
[2] – د. فوزي سعد عيسى الموشحات والازجال الاندلسية في عصر الموحدين دار المعرفة الجتمعية الاسكندرية مصر دون طبعة 1990 ص 139.
[3] – د.شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي دار المعارف القاهرة مصر الطبعة العشرة بدون تاريخ ص 455.
[4] – سليم الحلو المرجع السابق ص 76.
[5] – [illegible] ص57.

بينما الرأي الذي ينفي عن القصيدة الشعبية الأوزان وحجة أصحاب هذا الإتجاه في ذلك أن معظم القصائد الشعبية نظمت لكي تغنى وبذلك تكون أبياتها خاضعة لإنسجام النغم واللحن المناسب له ويمثل هذا الرأي العديد من الدارسين من بينهم «ابن بسام» حين يقول: "إن أكثر أوزان الموشحات موزعة على غير أعاريض أشعار العرب ".[1]

ويتحدث الأستاذ «التلي الشيخ» عن الموشحات الجزائرية فيقول: "نحن نعتقد بأن الموشحات الجزائرية هي أقرب إلى الشعر الشعبي منها إلى الشعر المعرّب سواء من لغتها وتركيبتها وأسلوبها العامي الواضح ".[2]

فنحن نتفق مع بعض الدارسين في إدخال الموشحات الجزائرية ضمن حظيرة الشعر الشعبي, ولا يزال الشكل التقليدي للقصيدة هو الغالب على الشعر الشعبي, والأكثر تناسبا مع طبيعة البيئة الإجتماعية التي لا تعرف حياة التعقيد.

ويتبهنا حين يقول: "والواقع أننا حين نحاول تطبيق بحور الشعر العربي، نجد هذا الأخير يختلف اختلافا واضحا عن الأوزان العربية ولا يخضع لتفعيلاتها, وكثيرا ما يجمع لشاعر في القطعة الواحدة بين أكثر من وزن ولهذا فإن محاولة إخضاع الشعر الشعبي لمحور التحليل تبدو لنا غير ممكنة ".[3]

فالشعر الملحون لا يقوم على التفعيلة وما يعرف بالبحور الخليلية التي ميزت الشعر العربي الفصيح قديمة وحديثة, وإن كان يشارك القديم منه في الإنشاء ، على ما تطالعه العين وتلتقطه الأذن ، وبطبعه يرتكز على المشافهة التي تلعب دورا فعالاً في الحفاظ على موسيقى هذا النوع من الشعر ، فرغم وجود التفعيلات الخليلية في الشعر الشعبي ما يجعلنا نتوهم أنه وزنا خليليا ، ومن يعتقد أنه وزن قديم فإنما ينصرف إلى النغم والإيقاع كأساس في القصيدة الشعبية.

كما أن القصيدة الشعبية عمادها الأساسي الصوت الذي يمنحها إيقاعا داخليا لأن:"هذه الأشعار تعتمد على الصوت أكثر مما تعتمد على التفعيلة ، ولهذا فالحركات هي

[1] - د.احسان عباس تحقيقه للذخيرة في محاسن اهل الجزيرة القسم الاول المجلد الاول الدار العربية للكتاب تونس 1981 ص 470.
[2] – التلي بن الشيخ دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945 الشركة الزطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1983 ص 341.
[3] – [illegible] ص 138.

التي تعطي خاصية أوزان الأشعار بينما الإعراب يفسد ألحانها ".[1] فيقول «ابن قزمان» في مقدمة ديوانه: "إن الإعراب في الزجل لحن".[2]

لذا أثبت الشعر الشعبي للموسيقى الداخلية قيمتها من خلال مقدرة الشاعر على حسن التنظيم والتطبيق على طبيعة الكلمة العربية ومدى صوتية الحرف فيها ، وقدرة هذه الحروف في حالة تركيبها على خلق نموذج موسيقي داخلي يعطي للغة مدلولها الصوتي لهذا ذهب عبد الله الركيبي إلى القول: "بأن لغة القصائد كثيرة تقترب إلى حد كبير من الفصحى ، وأن نطقها هو الذي جعلها عامية ، لأن الأسلوب من حيث الصياغة واستخدام الكلمات بطريقة خاصة لا يراعي البيان العربي ، وهذا الأسلوب تبدو لغته عامية ملحونة ، ولو كانت كلماتها فصيحة ، ففي بعضها شيء من الإعراب فالعبرة من هنا باللغة و الأسلوب معا ".[3]

ولو عرضنا بعض النصوص على أوزان البحور الخليلية لفترات زمنية مختلفة، فإننا لا نكاد نحصل على أثر في تلك النصوص ماعدا بعض التفعيلات المتشابهة بحكم الموسيقى النفسية المشتركة بين الناس.

يقول «إحسان عباس»: " التسكين في الكلمات المنطوقة بالعامية يحيل النغمة والإيقاع عن الوزن العروضي في الشعر الفصيح ".[4]

ذلك لأن الشعر الشعبي في أدائه الصوتي، يرتكز على التسكين أكثر منه على الإعراب، وعلى الإنشاء والتغني, لأن الأمر لا يكون في غرابة الألفاظ ولا في عمق المعاني قدر ما يقوم على النسج الموسيقي والتلوين الإيقاعي اللذان يؤديان إلى الغاية المطلوبة والتعة الجمالية.

والشعر الشعبي يتشكل من ثلاث مستويات لغوية :

- شعر متفاصح يقترب من لغة الحديث.
- عامي, وهو ما يعرف بلحن العامة أو اللهجة العامية القريبة من لغة الحديث.
- اللهجة البدوية ، وهي مزيج بين اللغة الفصحى واللغة العامية.

---

[1] - د. العربي حو بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي ص 145.
[2] - مصطفى الشكعة الادب الاندلسي موضوعاته وفنونه دار العلم للملايين ط الرابعة 1979 ص145.
[3] - التلي بن الشيخ المرجع السابق ص 341.
[4] - التلي بن الشيخ الشعر الشعبي ص 250 نقلا عن احسان عباس في كتابه تحقيقه للذخيرة في محاسن اهل الجزيرة ص 450.

ويندرج شعر الحوفي تحت المستوى الثاني على أنه من الشعر الشعبي الغنائي الذي قيل بلهجة عامية و قول موزون يعتمد على التنسيق بين الإيقاع الشعري و الغنائي ، فقد وردت نصوص شعر الحوفي في قالب إيقاعي قائم على توازن بعض الفواصل وانسجام بين القوافي عبر المقطوعات المختلفة وتوازن الأشطر كل ذلك من أجل إخراج القصيدة في ثوب إيقاعي مؤثر يكمن في تعادل النغم أو تكراره ، وفي اختلاف الأصوات والقافية.

يقول «صلاح عبد الفتاح الخالدي»: "إن قوانين الإيقاع الموسيقي سبعة: **النظام, التغير, التساوي, التوازي, التوازن, التلازم, التكرار** ".[1]

ومن أشد الظواهر تأثيرا في إيقاع الشعر الحوفي, ظاهرة **التكرار**, فهي تكتسي قيمة كبيرة فقد تفيد **التوكيد** ، **الحسم** ، **إشباع المعنى أو الإتساع فيه** ، أو قيمة وجدانية تثير الإنشاء والطرب باعتبار النص الحوفي نصا سمعيا يعتمد في تشكيلته على الطاقات الإيقاعية والموازنات الصوتية منها والمعنوية, بوصفها عناصر إثارة تستدعي إستجابة وجدانية، وانفعالات مترجمة لمكامن النفس.

فأوجد التكرار عنصر الإشارة الإيقاعية, لأن التكرار قد يقوم على ترداد الكلمة بعينها أو عبارة أو معنى واحد باختلاف العبارات, فيحدث بذلك إيقاعا صوتيا منسجما على فترات زمنية متساوية, يتشوق السامع لترادها طلبا للاستماع, كما قد تلفت نظر الملتقي إلى أمر هام أو فكرة صائبة أو تيسير المعنى له.

كما يسهم في البناء المعماري للنص شكلا, كربط الأجزاء المركبة للقصيدة أو الموضوعات المختلفة.

ومن أنواع الإيقاعات المحدثة عن طريق التكرار اللفظي من خلال الشعر الحوفي.

[1] – ادونيس الشعرية العربية دار الاداب بيروت 1984 ص 100.

- **إيقاع التكرار بلفظ واحد مثل:**

احْنِيـــفْ يا احْنِيـــفْ يَـا عَـزْ المَنْـظَـــرْ

غُرْفْتَـــكْ يَا احْنِيـــفْ أَعْـلَى مَـــنْ المَشْـوَرْ

تَوْرِيكْتَـكْ يَا احْنِيـــفْ كَالبَـايْ فِـي العَسْكَـرْ

بَرْنُوسَـكْ يَا حْنِيـــفْ كِيفْ العْمَـامْ الأَخْضَـرْ

الإيقاع هنا إعتمد على تكرار كلمة "احنيف" في أبيات المقطوعة وقد هيمن صوتها على بقية الأصوات الأخرى, فشد إنتباه السامع والقارئ إلى البحث عن المنزلة الرفيعة التي يتبوؤها هذا الزجل بمدحهم إياه.

- **إيقاع التكرار بجملة واحدة مثل :**

بُشْـرَى يَا لأَحْبَـــابْ وَالعِيـدْ قَالُوا جَـــاء

بُشْـرَى يَا لأَحْبَـــابْ يَـتْغَـافْـــرُوا الأَرْوَاحْ

النَـــاسْ بَحْـبِيبْهُـــمْ وَأَنَـا حْـبِيبِـي رَاحْ

النَـــاسْ بَجْـنَاهُمْ وَأَنَـا جْنَـايِ جَـــاحْ

فالتكرار حاصل في صدر البيتين الأولين وهي عبارة "بشرى يا الأحباب" كما هناك كلمة "الناس" التي تردد في تواتر زمني رتيب وإنسجام صوتي دقيق مع بطء في الأداء يوحي بما لهذه العبارة والكلمة من وزن.

ومثال آخر:

حَوَفْتَ عَلَى شْرِيكْتِـي تَحْوِيـفْ بْـلاَ نِـيَـة

تَمْنِيتَكْ يَا شْرِيـكْتِـي مْـقَطْعَـة بْـرَانِيَـــة

تَمْنِيتَكْ يَا شْرِيـكْتِـي فِي الـزِيـتْ مَقْلِيَـــة

تَمْنِيتَكْ يَا شْرِيـكْتِـي فِي الحَبَـشْ مَرْمِيَـــة

تَمَنِيتَكْ يَا شَرِيكَتِي انْقُوذَكْ عَمْيَاء

وتبقى جمالية التكرار الحاصل في صدر الأبيات وهي "تمنيتك يا شريكتي" مرفوقة بجمالية القافية الخاضعة لمقاييس مرتبطة بحروفها وحركاتها ومن حروفها الروي وفي هذه القصيدة هو حرف "الباء".

- **إيقاع التكرار بالترادف مثل :**

اسْلاَمِي عَلَى لاَلَة سَتِي الرَاقْبَة عَلَى الأَوْطَانْ
المْشَفْعَة للرْجَالْ سُلْطَانَة النَسْوَانْ
سُكْنَاهَا فِي الجْبَلْ مَرْسُومْ بِالحُجْرَانْ
اسْلاَمِي عَلَى الوَاصْلَة الرَاقْبَة عَلَى تْلَمْسَانْ

فالإيقاع عبر النص متشكل من تكرار الأسماء" لالة ستي الواصلة" فكل منهما تحمل نفس المعنى الذي هو "الولية الصالحة" لالة ستي وما تبقى(الراقبة على الأوطان, الراقبة على تلمسان, المشفعة للرجال, سلطانة النسوان, سكناها في الجبل, مرسوم بالحجران) فهي أوصاف ونعوت ذات مفاهيم مختلفة, تبرز مزاياها والموقع الذي تحتله في مدينة تلمسان فتحيل إهتمام السامع إلى مزيد طلب معرفة خصوصياتها ، ومن ثم تعظيمها ومحبتها كما تحفزه على زيارتها والإقبال عليها.

فأنواع التكرار كما لاحظنا في الأبيات السالفة الذكر تضفي على المقطوعة نغما موسيقيا ، فتنبه حاسة السمع لدى المتلقي فتعطيه فرصة التعرف على الإرتباط اللفظي في مقاطع الكلمات ليوفر له بذلك حسن نظم الشعر والتعرف على صناعة الألحان بين مقاطع الأصوات من طبع الأصل في اللغة.

فإن الصفات الصوتية التي نلتمسها داخل النص الشعري الحوفي تجعلنا نقترب من المعنى اللغوي, فهذا الجمال والرمز يخلقان من اللغة التي بإمكانها أن تسع شحنة من صور ومعاني.

والإيقاع يجمع بين الصوت الخارجي للبيت أي الروي, وبين نهايات الوحدات أي القافية والتراكيب الداخلية للخطاب فكأن الإيقاع الصوتي كله في البنية السطحية للنص الأدبي, كما أن للكلمة إيقاعا مؤثرا في موقعها من النص الشعري الغنائي وفي دلالتها اللغوية, وذلك ما يسمي "الجرس اللفظي".

وهذا ما نلمسه في شعر الحوفي الذي يعتمد أساسا على البناء اللغوي ، فقد أحدث موسيقى داخلية نشأت عن هذا التواصل الناتج عن العلاقة بين اللفظة واللفظة ، وما أعطته من وظائف داخل النص الشعري, فكان للكلمة دور أساسي في خلق رنة موسيقية تركت أثرا في النفس.

"إن صوت الكلمة بما يوحي به وقع أحرفها مجتمعة خلال السياق الشعري هو ملمح بارز من ملامح الصلة بين اللغة في صياغتها اللفظية فنيا وإيحاءاتها المجازية ".[1]

ونتبين رنة الكلمة في هذه القطعة الغنائية من الحوفي:

مْشِيتْ الوْرِيطْ الوْرِيـــطْ وَامْشِيـــتْ تَنْظُرْ فِيـــــهْ

صُبْتْ اكْرَاكَرْ حْجَـــــرْ وَالمَـــاء يَ هْدَرْ فِيـــــهْ

صُبْتْ أرْبْعَة مِنْ البْنَـــاتْ يْعَرْكُو الصْوَابَنْ فِيـــــهْ[2]

فشاعر الحوفي حين يريد أن يقول شعرا لا يحدد لنفسه بحرا بعينه, وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه, ويخلق بطريقة فنية صورة يؤثر بواسطتها على المتلقي مثلما يتأثر بالواقع المرئي.

وفي الأخير نقول إن كنا قد تحصلنا بوفرة على معلومات فيما يخص الأنواع الشعبية الأخرى, فإننا لا نملكها عن الحوفي ولكن إن وجدت فهي تدل على قطع شعرية قصيرة ومقفاة بلغة شعبية مغناة بإيقاع حر دون آلة .

فاعتبر الحوفي غناء شعبيا نسائيا تسير ألحانه على خط لحني بسيط, وهو لا يحتاج إلى مرافقة آلية, حيث يتميز بإيقاعاته الهادئة الحرة والتي تسير على وتيرة واحدة تشبه إلى حد

[1] – د. سامر منير من اسرار الابداع النقدي في الشعر والمسرح ص 16.
[2] – يلس شاوش مراد السابق ص 105.

كبير سير الأرجوحة. وهو يشبه الطابع الحوزي الذي يعتبر فنا شعبيا مشتقا من النغمة الأندلسية، أما أبياته فغالبا ما تكون من نوع الزجل.

كما أن الأغنية الحوفية انتشرت في الأوساط الشعبية التلمسانية، واستحوذت في طبيعتها على أفئدة السامعين من الكلام الموسيقي المنغم الذي يسهل حفظه وتكراره عبر الأزمنة ، لما له من جمال وجودة وتأثير.

3ـ المميزات الصوتية للهجة الحوفي:

إن اللهجات العامية ذات بيئة خاصة و هي عادة في شؤون الحياة العادية، "تختلف هذه اللهجات في القرى عن بعضها البعض، كما نجد هذا الاختلاف نفسه بين لهجات البدو من جهة وبينها و بين الحضر من جهة أخرى ، بل إنّ المدينة الواحدة تتعدد لهجاتها بتعدد الأحياء و الحرف ، فلغة الصيادين مثلا تختلف عن لغة التجارين و عن لغة المثقفين" [1].

و قد اجتمعت في تلمسان عدة لهجات و هي حصيلة للهجات الأفراد الذين ينتمون إليها أو عبروا هذه المنطقة سواء منهم ما كان متوسطناً أو فاتحاً أو نازحاً من مناطق مجاورة كالأندلس أو مهاجراً إليها.

و نجد أن في تلمسان و ضواحيها ثلاث لهجات : "اللهجة الحضرية و اللهجة البدوية و اللهجة الحوزية "[2]. فهناك اللهجة التي ينطق بها أهل المدينة و اللهجة التي ينطق بها أهل القرى و المداشر المجاورة للمدينة و التي تختلف من جهة إلى جهة بل أحيانا من قرية إلى قرية مجاورة لها.

"فهذه اللهجات تخضع لعوامل لغوية كثيرة ، منها ما ينشأ عن الوراثة و الطبيعة و منها ما ينشأ عن البيئة و الجوار و منها ما ينشأ عن الإختلاف الناشئ عن اختلاف الجنس

[1] ـ الدكتور محمد عبده، المستوى اللغوي، الفصحى و اللهجات و النثر و الشعر عالم الكتب، القاهرة 1981م ، ص 26.
[2] ـ الحاج محمد رمضان شاوش، باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان ، ص 361.

اللّغة و الطبيعة الفزيولوجية نفسها. فاللّغات تتأثر و تؤثر كما يتأثر ويؤثر الناطقون بها ، لانها ظاهرة اجتماعية"[1].

و تختلف هذه اللهجات فيما بينها بعض الشيء في خارج وصفات بعض الأصوات العربية، وكذلك في دلالة بعض الألفاظ. لكن طرأ عليها التحريف ففقدت علامات الإعراب جميعها و تغيّر بعض الكلم : السّكون أو الحركة أو التخفيف أو التشديد أو الحذف أو الزيادة أو القلب أو الإبدال، كما عوضت بعض المفردات بغيرها من اللغات الأخرى كالتركية و الزيانية و حتى الفرنسية...

فأضحت عامية تلمسان و المناطق المجاورة و لها متأثرة بنفس العوامل التي سادت اللهجات العربية القديمة، كما تميزت بجملة من الخصائص اللغوية يشترك فيها أفراد هذه المنطقة سواء منهم الحضر أو البدو و يشكل السماع و المحاكاة على ألسنة العوام أهم العوامل في تغير بعض الظواهر الصوتية في هذه اللهجة. إذ عرفت لهجة تلمسان عدة تغيرات و قد اتصفت في بعض الأحيان بالإيجاز و القلب و الإبدال في استعمال بعض الأصوات اللّغوية.

و عليه فإن لغة الحوفي تتمثل في إنشاده حسب اللّهجة المنشر فيها. فقد قيل بلهجة تلمسانية محلية خالصة حضرية و التي إن أحصينا أصواتها فإننا سوف نجد تغيرات كثيرة طرأت عليها. ولعلّ أول ظاهرة نطقية تطرق إليها الباحثون و هي الإبدال في الحروف.

و الإبدال في قول أبي الطيب: "ليس المراد به أن العرب تتعمد تعويض حرف من حرف ، و إنما هي لغات مختلفة لمعان متفقة تتقارب اللفظتان في لغتين لمعنى واحد، حتى لا يختلفا إلا في حرف واحد" [2].

فبواسطة الإبدال يمكن التقريب بين لفظين من أصل واحد وعن طريقه تمكن القدماء من استنباط أهم قواعد التعريب في القديم و الكشف عن التقارب بين مختلف اللغات.

و منه يرصد بعض الظواهر المتعلقة بالإبدال بين الحروف في لهجة تلمسان (الحوفي) و هي كالآتي :

---

[1] - عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية و صلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط ، سنة 1981، ص 7.

[2] - جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة و أنواعها، المكتبة العصرية صيدا بيروت، 1987/1/، ص 460.

1-**تخفيف الهمزة**: الهمزة عند القدماء "حرف مجهور من أقصى الحلق"[1]. " وهو حرف شديد مستقل"[2].

و هي عند العلماء المحدثين: "صوت شديد لا هو بالمجهور و لا بالمهموس لأن فتحة المزمار معها مغلقة إغلاقا تاما، فلا تسمع لها ذبذبة الوترين للصوتيين، و لا يسمح للهواء بالمرور إلا حين تفرج فتحة المزمار ، ذلك إلا انفراج الفجائي الذي ينتج الهمزة"[3].

لهذا مالت اللّهجات العربية القديمة إلى تخفيف الهمزة و الفرار من نطقها لما تتطلبه من جهد عضلي و هذا التخفيف هو بين الإبدال و النقل و الحذف ، فكتبت ألفا و طورا واوا أو ياء. "أي بين الهمزة و الواو إن كانت مضمومة، وبينها و بين الألف إن كانت مفتوحة و بينها و بين الباء إن كانت مكسورة شرط أن لا يكون الكلام مبتدئا بها"[4].

و كما عرفت ظاهرة تخفيف الهمزة في اللغة العربية قديما، فهي أيضا شائعة في اللهجة التلمسانية، وشعر الحوفي بين ذلك.

اقْطَعْتْ اللّحْـمْ بْيَـدِي وَ اعْمَلْـتْ لُـه ابْـزَارُه

فقالو في الإبزار (لبزار) و هو نوع من التوابل، فنلاحظ في هذا النطق إبدال الهمزة ياءً.

و قد تبدل الهمزة واواً و يصيبها نقل أو قلب مكاني في مثل كلمة الأذن التي قالوا فيها (وذن):

دَرْتْ حَرْقُوسْ مَنْ ذْهَـبْ حَتَى لُـوذْنِيَة

و من أمثلة تخفيف و تسهيل الهمز قالوا في إلاّ (لا) و في أمي (امي):

يَا امّي يَا لَالَـة مَا نْمُوتْ الاَ مَغْدُورْ

2-إبدال القاف همزة :

يميل سكان مدينة تلمسان في كلامهم اليومي إلى نطق القاف همزة مثل قولهم في الواقفة (الوا فة) و في قلبك (لبك):

---

[1] - سيبويه كتابه ، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون ، عالم الكتب للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت ذ.ت/2- ص 405.

[2] - ابن يعيش، شرح المفصل ، عالم الكتب بيروت، لبنان ص 110.

[3] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية القاهرة مكتبة الأنجلو مصرية، ط4، (1971م) ، ص 91.

[4] - شرح شافية ابن الحاجب: للشيخ رضى الدين الإستربادي. تحقيق محمد نور الحسين، محمد الزقزاق، محي الدين عبد الحميد، دار الفكر بيروت 1975: 3/30-31.

يَالوَاقْفَـــةْ فِي النْبَـــاحْ شَـــدَةْ وْ تَخْيِلَـــــةْ.
أَنَا أَدِيـــتْ المْلِيـــــحْ اللّي خَيـــر قَلْبَـــكْ.

و صوت القاف و الهمزة متباعدان في المخرج و لكنها يشتركان في الشدة و قد عرفت ظاهرة إبدال القاف همزة في بعض القبائل العربية القديمة بالجزيرة. لقول أبي الطيب اللغوي : "و قد أبدلت الهمزة من القاف في قولهم: الأفز و هو الوثبة بالعجلة و في القفز و هو الوث"[1]. أما عن إنتشارها في اللهجات العربية الحديثة، فيذكر المستشرق "شيتا" ويزيد عليه "بروكلمان" أن ذلك: "التحول في صوت القاف إلى الهمزة يوجد كذلك في تلمسان وشمالي مراكش و عند اليهود في شمال إفريقيا وكذلك في اللغة المالطية في معظم الأحيان"[2]. كما نلاحظ في نطق بعض سكان مدينة تلمسان لبعض الكلمات المغربية زيادة حرف على عدد الحروف الأصلية في البناء كزيادة الراء في قفطان (أَرْفْطَانْ).

يَنْتِـــي فِي جُغْلِيْلَـــة قَرْفْطَانْهَـــا عَكْـــرِي

و يعرف عبد المنعم سيد عبد العال هذه الكلمة قائلا : "القُفْطَانْ ثوب فضفاض مشقوف المقدم يضمّ طرفيه حزام و اللّفظة محرفة عن قفتان التركية في هذا المعنى ، و قد أخذها الأتراك عن الفارسية (خَفْتَانْ) "[3].

3- الإبدال بين الضاد و الطاء:

"إن الطاء صوت أسناني لثوي انفجاري (شديد) مهموس مفخم (مطبق) ويتم نطقه بإلصاق طرف اللسان بالأسنان العليا من داخلها، و مقدم اللسان بأصول الثنايا، ويرتفع مؤخر اللسان في نفس الوقت في اتجاه الطبق و يتأخر قليلا إلى الجدار الخلفي للحلق ، و يرتفع الطبق حتى يسد المجرى الأنفي "[4].

[1] - طالبي مولاي عبد الحفيظ، نقلا عن الإبدال في اللغة العربية، مظاهره و عوامله و أثره في تنمية اللغة و تفسيرها رسالة ماجيستير جامعة حلب، 1990، ص 170-171.
[2] - د.عبد المنعم سيد عبد العال، معجم شمال المغرب تطوان و ما حولها دار الكاتب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، د.ط 1968، ص 81.
[3] - د. عبد المنعم سيد عبد العال، المرجع السابق، ص 187.
[4] - د.تمام حسان، مناهج البحث في اللغة الدار البيضاء للطباعة، 1400هـ/1980م، ص 122.

إلا أن اللغويين القدماء أجمعوا في وصفهم للطاء القديمة على أنها صوت مجهور، مما يحملنا على الإعتقاد أنا تخالف التي تنطق بها الآن، ويرى إبراهيم أنيس أن وصف القدماء لصوت الطاء يشبه صوت الضاد التي نعرفها الآن.

فالنظير المجهور للطاء، هو صوت الضاد ، "فلا فرق بينهما إلا أن الطاء صوت مهموس و الضاد صوت مجهور، كما أنه لا فرق بين الدال و الضاد إلا أن الضاد مطبق (مفخم) ، و الدال لا إطباق فيه فالضاد إذن صوت أسناني، لثوي، إنفجاري ، مجهور ، مفخم (مطبق)" [1].

و قد أصاب صوت الضاد عدة تغيرات حيث نجده ينطبق طاء ، لأنه يشترك مع الطاء في صفات معينة ، لذا نجد في مناطق من البلاد العربية منها مصر ينطقون بالضاد المعجمة طاء قال إبراهيم أنيس :" إن المصريين ينطقون بالضاد المعجمة طاء مهملة" [2].

كما تلفظ نساء مدينة تلمسان صوت الضاد طاء ، فيقلن "ضحكو" (طحكو)، و في كلمة " الضياف" (الطياف)، و في كلمة "مريض" (مْرِيطْ) وهذه الأبيات من الحوفي تبين ذلك:

ضَحْكُوُ خُشُبْ بِيْتْنَـــا وَتْبَسَّـــمْ القَـــادُوسَ

يَا مَرْحْبَا بْالضْيَـــــافْ وَاليُـــومْ زَارُونَـــــا

قَالُوا خْلِيلِي مْرِيـــضْ وَمْرِيضَ بِالوَسْـــوَاسْ

و قد يبدل صوت الضاد طاء أو يبقى نطقة على حاله في بعض الكلمات مثل :" الحْضَرْ" (الْحضَرْ)، "ضَاوْية" (ضَاوْيَة) فيتطقها رجال ونساء.

فِيـــكْ بَنَاوْتْ الحْضَـــرْ أَوْبَنَـــاوَت قُرْغْـــلاَنْ

تْلَمْسَـــان يَا البَاهِيـــةَ بِينْ الجْبَال ضَاوْيَـــةُ

4- الإبدال بينْ الذال و الدال :

الذال : "هو صوت أسناني (رخو) مجهور مرقق ، لا فرق بينه وبين "الظاء" الفصحى إلا في التفخيم و الترقيق" [3].

---

[1] - كمال محمد بشير- علم اللغة العام للأصوات، مصر، دار المعارف 1980م، ص 104.
[2] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 63.
[3] - د.تمام حسان مناهج البحث في اللغة ص 127.

"ويتكون هذا الصوت بوضع طرف اللسان بين أطراف الثنايا العليا مع منفذ ضيق التيار الهواء المندفع من الرئتين مررا بالحنجرة حيث يهتز الوتران الصوتيان حين النطق به ، تاركا نوعا من الإحتكاك (الخفيف) القوي" [1].

و أما صوت الدال فيعد "صوتا لثويا انفجاريا (شديدا) مجهورا مرققا"[2]. و هو نتيجة التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاء محكما.

و ينطق صوت الذال دالا في كلمة "الباذنجان" على لسان سكان مدينة تلمسان فيقولون (بْدَّنْجَالْ) كلمة الكذب (الكْدَبْ) و يظهر هذا الإبدال جليا في البيت الشعري :

يَتْكَبْرُوا بِالكَدْبْ أو دْرَاهَمْ القَصْدِيرْ.

ففي لهجة الحوفي التلمساني لا تنطق الذال خالصة بل تبدل دالا لأن الإبدال بينهما ممكن ، لاشتراكهما في صفة الجهر و قرب مخرجيهما فاستبدال صوت الذال بصوت الذال يحقق السهولة، و تعدّ هذه الظاهرة الصوتية قديمة جدا و تعود إلى اللهجات القديمة كما أنها شائعة في معظم الدّول العربية لقول حلمي خليل : "وينطق المصريون جميعا و كذلك أغلب الشعوب التي تتكلم العربية حرف الثاء تاء و الذال دالا والظاء ضادا أو زايا أحيانا"[3].

ومن التغيرات التي طرأت على صوت الذال هو تفخيمه تفخيما ثانويا حيث يبدل إلى ضاد في لهجة تلمسان مثل قولهم في كلمة الآن "ضروك" "دَرْوَكْ" "ضَرْوَكْ"، و في كلمتي "الدار" الدردار في هذ البيت الشعري:

شَجْرَة الدَرْدَارْ يَا البَنْتَة فِي الدَارْ.

فالدال هنا مفخمة تقترب من الضاد.

5- الإبدال بين السين و الصاد:

السين: صوت أسناني- لثوي احتكاكي (رخو) مهموس مرقق يتكون هذا الصوت بأن "تندفع كمية الهواء من الرئتين مرورا بالحنجرة حيث لا تتذبذب الأوتار الصوتية و يتخذ مساره عبر الحلق و الفم حتى يصل إلى نقطة اعتماد طرف اللسان خلف الأسنان

[1] - د. عبد القادر عبد الجليل الأصـ ـد ـة، الأردن، شركة مطابع الأرز (1418هـ 1998م)، ص 159.
[2] - [illegible] ص 160.
[3] - حلمي خليل، المولد : دراسة في نمو وتطور اللغة العربية في العصر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية، 1979م.

العليا أو السفلى تاركا بينهما منفذا ضيقا يمر به الهواء محتكا محدثا ما يشبه الصفير ومعه يرتفع أقصى الحنك كي يمنع مرور الهواء من الأنف و هذا ثاني أفراد العائلة الصفيرية (عائلة الأصوات الأسلية) حسب تعبير القدماء" [1].

أما الصّاد فهو صوت رخو مهموس مفخم يشبه السّين في كل شيء عدا أنه مفخم، و هو أحد أصوات الإطباق وفي هذا يقول سيبويه: "لولا الإطباق لصارت الطاء دالا و الصاد سينا"[2].

و قد يرفق صوت السين صوت السين في بعض المناطق مثل مدينة تلمسان إذ يميل معظم سكانها إلى ترقيق بعض الأصوات و هذا ما نجد في شعر الحوفي:

أو يا نجُومْ السْمَاء كوْنُوا شْمِيعَاتُه

فالسماء بسين مرققة.

يَبْقَى عْلِيكْ السْتَرْ سْتَرْ السْمَاء وَ المَاء

كما يلفضون الصاد سينا فيقولون في كلمة الصهريج (سهريج) إذ أن أصلها الصاد

يَا مْنَه يَا يَامْنَة فِي السَهْرِيجْ أمْبَدَا.

ويتحول صوت السين في شعر الحوفي من صفة الترقيق إلى صفة التفخيم حيث تلفظ صادا :

سَلَمْ عْلَى خُوتِي الحْبِيبْ فِي وَسْطْ ذِيكْ القُومْ

و صط في وسط (وسط)

الحُوتْ فِي السَاقِيَة وَ المَاء مِنْ عَنْقُودْ

الصاقية في الساقية.

فعلى الرغم من أن التلمسانيين يجنحون إلى همس الأصوات و يؤثرونها مرققة إلا أن الأمر اختلف من السين حيث كثيرا ما يفخم هذا الصوت في كلامهم.

و قد يحافظون على تفخيم صوت الصاد كما يظهر في البيت الشعري :

جُغْلِيلَة يَا شَابَاتْ صَاحْبِي مْشَى يَقْرَأ

صاحبي بصاد مفخمة.

---

[1] - عبد القادر عبد الجليل الأصوات اللغوية، ص 164.

[2] - د. أحمد عبد الرحمان حماد، الخصائص الصوتية في لهجة الإمارات العربية، ص 18.

6- إبدال الزاي من الصـــاد:

"وصف الزاي على أنه صوت أسناني لثوي إحتكاكي (رخو) مجهور مرفق"[1]، فللنطق بالزاي يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتين، ثم يتخذ مجراه من الحلق و الفم حتى يصل إلى المخرج، وهو إلتقاء أول اللسان مشركا مع طرفه عند بعض الأفراد بالثنايا السفلى أو العليا" [2].

و صوت الزاي في أغلب الإستعمالات النطقية في شعر الحوفي رخو مجهور مرقق في مثل :

أَنَـــا ادِيـــتْ خَايْ العْزِيـــزْ يَسْـــوَى مِبَـــاتْ أرْيَـــالْ

العزيز بزاي مرققة.

و قد ينتابه في بعض الحالات تفخيم ثانوي مثل :

نْزُوُرْ قبْـــــرْ النْـــبِـــي أَهلِـــــي وْ جِيـــرَانِـــي

نزور بزاي مفخمة

و تبدل الزاي من الصاد إبدالا لا غير مطرد، إذا كانت الصاد ساكنة متبوعة بدال، ومن صور هذا الإبدال على ألسنة أهل تلمسان قولهم :

(قزدير) في قصدير (نوع من المعادن).

(زدر) في الصدر

يَتْكَبْـــرُوا بِالكَـــدْبْ وَدْرَاهَـــمْ القَصْدِيـــرْ

تَصْدَارِي هْنَـــا وَ القْلِيَّـــبْ رَاحْ مْعَاهْ

و الملاحظ أنهم سكّنوا الصّاد تخفيفا، ثم أبدلت زايا حتى يتوفر الشرطان، و هما السكون و مجاورة الدال : "و قد أجاز سيبويه هذا الإبدا و لم يجعله واجبا" [3].

---

[1] - د.عبد القادر عبد الجليل الأصوات اللغوية، ص 163.

[2] - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 77.

[3] - أبو بشر عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون دار الجيل بيروت، د.ط، 1411 هـ-1991م، 4/ ص478.

7- الإبـــدال بين الثاء و التاء :

الثـــاء : "هو صوت أسناني إحتكاكي (رخو) مهموس مرقق ، يتشكل هذا الصوت حين يوضع طرف اللسان بين أطراف الثنايا بحيث يترك ممرًا ضيقا للهواء الخارج من الرئتين عبر الحنجرة حيث تتذبذب الأوتار الصوتية معه فيه يكون وضع اللسان مستويا مع رفع الطبق لسد المجرى الأنفي، و التاء هو الصوت المناظر للذال المجهورة" [1].

و يعد صوت التاء من الأصوات التي أبدلت تاء "حيث لم نعد نسمع الثاء التي فقدت في اللهجة العامية و استعيض عنها بالتاء" [2].

و قد "وصف التـــاء أنه صوت أسناني لثوي انفجاري (شديد) مهموس مرقق" [3].

و في تكوّن التاء لا يتحرك الوتران الصوتيان بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق و الفه حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ، فإذا انفصلا انفصالا فجائيا سمع ذلك الصوت الانجاري"[4].

و الملاحظ أن صوت الثاء أبدل في عامية تلمسان وأصبح تاء مطلقا و ذلك ما نجده في شعر الحوفي حيث لم نعد نسمع إلا التاء مثل :

وَ عْلَى سِيـــــدِي عَبْدْ اللهْ ° وَ التُرْيَا مَنْ اليَاقُوتْ

التريا في الثريا.

مَتَلْـتْ قَلْبِـي لِلْفِـرَانْ° أو اتْبَرَدْ عَلَى صَهْـدْ نَـارُهْ

متلت في مثلت.

و قد يتغير صوت التاء إلى صوت آخر هو الكاف في هذه اللهجة في نحو : كلاتة في ثلاثة ، الكلاته في الثلاثاء.

أَطْلَبْـتْ عْلَى رَبِـي كْلَاتَـةْ بِلَامْنَـةَ ← تغيرت التاء إلى كاف.

فِيـــكْ اليْمَامْ وَ الحْمَامْ وَ التَالَـتْ سُلْطَانْ ← تغيرت التاء إلى تاء.

كما تبدل التاء المربوطة في آخر الأسماء هاء ، فهي تكاد تختفي في شعر الحوفي :

---

[1] - عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 159- 160.
[2] - د.رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، مصر 1985، ص 45.
[3] - د. عبد القادر عبد الجليل، المرجع السابق، ص 161.
[4] د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص 62.

تْلَمْسَـــانْ يَا البَاهِيْـــه بِيْنْ الجْبَـــالْ ضَـــاوِيْـــه

الباهيه في الباهيـــة.

ضاويـــه في ضاوية.

و هذا النوع من الإبدال يسهل و يخفف عملية النطق ، و هذه سنة من سنن العربية، فالهاء عادة صوت رخو مهموس عند النطق به يجهر به في بعض الظروف اللغوية الخاصة، و هنا أبدلت تاء التأنيث بهاء السكت فجاء في المقتضب "إبدال الهاء من تاء التأنيث في الوقف نحو طلحة، ثمرة، قائمة، نخلة، لأن أصل التاء أن يكون للتأنيث و الهاء أبدلت منها في الوقف" [1].

8-إبدال القاف ڤافا :

يضطر الناطق بلهجة تلمسانية إلى تحويل القاف ڤافا نظرا لتقارب المخرجين و تعذر النطق بالقاف الفصيح، و لعل الأمر الشائع في إبدال القاف ڤافا في هذه المنطقة يرجع إلى تأثر هذا الجيل بالأجيال التي سبقته، بالإضافة إلى أنصوت القاف عند مجاورته لأصوات تقاربه في النطق أو تجانسه إلا و قد يتأثر أو يؤثر في هذا الصوت الآخر، كما أن إصدار صوت القاف يختلف باختلاف الأشخاص و الطبقات، فصوت القاف في اللهجة الحضرية أو المدنية يرقق و يلين حتى يصير همزة ، فكثيرا ما تسمع مثلا كلمة "ألت" بدلا من (قلت) و هذا عند النساء و الصبيان خصوصا.

كما تبدل القاف ڤافا في الألسن الدراجة التلمسانية فينطقونها حرفا مجهورا مفخما إذا يخرج هذا الصوت ما بين القاف و الكاف من بين أقصى الحنك و مما يلي من مخرج الكاف، و هذا البيت الشعري يبين ذلك:

أسْلاَمِـــي عْلَى القَنْطْـــرَة أسْلاَمِـــي عْلَى الأڤْـــوَاسْ.

القنطرة في القنطرة

الأقواس في لأواس (لأواص).

[1] - المبرد، المقتضب، تحقيق محمد الخالق عظيم القاهرة، طبعة بيروت 1963م، ج1، ص 63.

فالإبدال بين الأصوات في اللهجة يقع عادة بين الأصوات المتحدة القريبة المخرج ، فكل صوت عرضة بطبعه لأن ينحرف إلى صوت ساكن قريب من مخرجه، فيكون اللفظ رقيقا ضعيفا و قد يكون قويا ذا جرس ويرجع ذلك إلى الحالة النفسية التي يكون عليها الفرد، كما يرجع لعوامل تساهم في تطوير الأصوات و مخارجها.

وعليه فإن الميزة التي تتصف بها أصوات لهجة تلمسان، إنما كانت لها إرهاصات أولية خاضعة لعوامل لغوية كثيرة منها عوامل الوراثة و اختلاف الجنس و البيئة المناخية و اللغة..."فهذه اللغة لم يبتدعها هذا الجيل بل هي متوارثة فيهم متعاقبة و يظهر من ذلك أنها لغة مضر الأولين" [1].

و منه نؤكد إلى حد ما أن لهجة تلمسان قوية الوشيجة بعربيتها الفصحى فكما رأينا أن كل وجه من أوجه الإبدال إلا وله صورة مقابلة في لهجات العرب القديمة فحبل الوصال قائم بينهما.

و أن اختلاف القبائل العربية القديمة في نطق بعض الأصوات لا يزال قائما حتى الآن، حيث يمكننا أن ننسب بعض صور الإبدال في هذه اللهجة إلى قبيلة عربية أو بالأحرى إلى لهجة من اللهجات التي تجذرت إلى الجزيرة العربية.

الإدغـــام:

"الإدغام لغة هو من الفعل : أدغم، نقول: أدغم الشيء في الشيء، أدخله فيه، و منه أدغم اللجام في فم الدابة" [2].

و يمثل الإدغام أقصى درجات تأثر أصوات اللغة من جراء تجاورها، مما يقودها إلى تغيير مخارجها أو فقد بعض صفاتها لاتصالها بالأصوات التي تجاورها.

"فالإدغام كظاهرة صوتية هي أبرز ظواهر التشكيل الأصواتي في اللغة العربية، و هي تتمثل في أداء صوتي خاص أدركه علماء العربية، ناتج عن تأثير الأصوات اللغوية بعضها ببعض حال تجاورها" [3].

---

[1] - المقدمة ، ص 557-558.
[2] - المعجم الوسيط: مادة (دغم= : مجموعة من الأساتذة، دار الدعوة استانبول – تركيا – 1989.
[3] - أبو سعيد السيرافي، ما ذكره الكوفيون من الإدغام تحقيق: صحيح التميمي، دار الشهاب، ص 29.

"فمجاورة الأصوات بعضها لبعض في الكلام المتصل، هي السر فيما قد يصيب بعض الأصوات من تأثر" [1].

"و قد يكون هذا التأثير رجعيا، و فيه يتأثر الصوت الأول بالثاني، و هذا النوع كثير الشيوع في العربية، و قد يكون تقديما و فيه يتأثر الصوت الثاني بالأول" [2].

لذا أشار القدماء إلى أن الإدغام نوعان صغير و كبير : "فالإدغام الصغير هو أن يكون فيه الحرف الأول ساكنا و الثاني متحركا، أما الإدغام الكبير فهو ما كان فيه الحرف الأول متحركا و الثاني ساكنا" [3].

أما المحدثون فيسمونه المماثلة assimilation و هي : "تقارب صوت من صوت آخر، بحيث يفقد إحدى صفات الفارقة تحقيقا للإنسجام الصوتي بينهما" [4].

فإن الدافع الأساسي لظاهرة المماثلة Assimilation أو المخالفة Dissimilation هو الإقتصاد في الجهد العضلي أثناء النطق.

"و تحقيق ظاهرة الإدغام في المستوى الصوتي ذو غرض قصدي هو التخفيف و التيسير في عملية الإجراء النطقي، فاللسان يعلوه الثقل، و هو يرتفع و يعود في اللحظة ذاتها ليرتفع مرة ثانية بغية تحقيق إنتاجية الصوتين، و شبهت هذه الحالة بمشي الإنسان المقيد أو كمن يعيد حديثا مسموعا مرتين و في هذا ثقل وسأم على المتكلم و السامع ، مما يوجب الإدغام " [5].

و في حين أن نجمع أصوات الإنسجام فيما بينها ، بحيث يشعر المتكلم بثقلها على لسانه أو يجد عسرا في تحقيقها، فيهرب من ذلك بإدخال الصوت فيما جاوره حتى يصبح صوتا مشددا واحدا و هما إما يكون مثلثين أو متقاربين.

و نتعرف على ظاهرة الإدغام في منطوق الحوفي التلمساني :

زَرَبَتْ بِالياسْمِينْ أوْ زَدْتْ الخَيْلِي

---

[1] - د. عبد الغفار حامد هلال، اللهجات العربية نشأة و تطورا، دار الفكر العربي القاهرة مصر د.ط 1418هـ/ 1998م، ص 110.
[2] - إبراهيم أنيس في اللهجات العربية، ص 131.
[3] - ابن جني، حسام سعيد النعيمي، الدراسات اللهجية و الصوتية، ص 169.
[4] - آمنة بن مالك، مصطلحات الدراسة الصوتية في التراث العربي، دكتوراه دولة في فقه اللغة، جامعة الجزائر 1987، ص 416.
[5] - د. عبد القادر الجليل، الأصوات اللغوية، ص 299.

إدغام المثلثين زربـــت رْ ← رَ زربت

(تقديمي)

مَنْ دَاخَلْ مَا بَانْ دُخَـانْ وَ مَنْ تَحْتْ طَابُوا حْجَـارُهْ

إدغام المتقاربين من داخل ن ← د مداخل.

(تقديمي)

عْرَفْتَكْ يَا حْنِيـفْ أعْلَى مَنْ المَشْـورْ

إدغام المتقاربين من المشور ن ← ل ملمشور.

(تقديمي)

فإدغام المثلثين في المثال السابق هو إدغام كامل لأن الصوت المدغم و الصوت المدغم فيه يتفقان في المخرج و في الصفات الصوتية.

أما إدغام المتقاربين فهو أيضا إدغام كامل، فمثلا نجد إدغام التاء في الطاء في لفظة "عطيت" في هذا البيت الشعري:

رِحِيتْ البَـابْ الرِيَـاطْ عْيْطِـتْ يَالِيلِـي

فالصوت المدغم " التاء" و الصوت المدغم " الطاء" يتقاربان في المخرج الصوتي تقاربا كبيرا، و سماتهما الصوتية تتفق إلى حد كبير إلا أن الطاء صوت مجهور مفخم يشوبها ضعف يدينها من التاء المرققة المهموسة و من أمثلة ذلك ما ذكر في القراءات القرآنية في مثل: "لئن بسطت"[1].

و أيضا نجد إدغام النون في الدال (من داخل) الدال تتقارب كثيرا مع النون "فهي صوت لثوي شديد، و مجهور مرقق "[2]، و هذا التقارب بين النون و الدال في المخرج و الصفة أدى إلى حدوث الإدغام الكامل بينهما.

كذلك هناك إدغام الهاء في الحاء في كلمة " أصعبها" حيث تبدل العن حاء إذا وليها ضمير الهاء ، حتى إذا إلتقى المتقاربان الحاء و الهاء أدغموهما نحو قولهم :

إيَلِـي كَذْبتُونِـي يَانَاسْ خَاتْمِـي فِي اصْبَعْهَـا.

[1] - سورة المائدة الآية 28.

[2] - د.عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 160.

(صبحا) في أصبعها.

أصبعها ← صبحها ← صبحا

فهذا ليس بإبدال و إنما ضرب من الإدغام الذي أجازه النحاة ، "أي أن الحاء يمكن إدغامها في الحاء إذا وقعت بعدها أو قبلها" [1].

و إذا جاور صوت العين ضمير الهاء في لهجة تلمسان ، فإنها تبدل خاء ، و لعل هذا الإبدال من باب الإدغام ، لأن الغين و الخاء صوتان متناظران متجانسان لأنهما من مخرجين متقاربين و من أمثلة ذلك بين أدنى الحلق إلى الفم"[2] عند القدامى ، إلا أن الغين مجهورة و الخاء مهموسة.

وَلْـــدِي عْلَى السَاقِيَـــة وَ يَغْسَلْ فِي طْرِيفَـــاتُـــه

(خسل) في غسل

(فرخا) في أفرغها ← (الزيت فرخا غي المقلة).

و عن الإدغام الواو في الميم ، "فهو إذغام رجعي ، و الواو و الميم كلاهما صوت شفوي مجهور"[3] و نجد هذا الإدغام في لفظة (ماليه) التي أصلها في اللغة العربية (مواليه) مثل :

اسْلاَمِي عْلَـــى الشْرُفَـــاء امْوَالِيـــنْ عِيَنْ الحُـــوتْ

(مالين) في اموالين

كما تدغم الغاء في التاء في قولهم (شت) بدلا من (شفت) طلبا للتخفيف ، و هو إدغام رجعي لتأثر الصوت الأول الغاء بالصوت الثاني نحوه:

وَ نَعْلَتْكْ يَا ضَـــرَوَ مَا شَفْتْشِي مُحَمَدْ رَايَـــسْ ← (شت) في شفت.

و تأتي لفظة "ست" و "ستة" و " الساتة" إذا الأصل هو "سدس" التي تحقق فيها إبدالان : واحد للتقريب و الثاني للإدغام في قولهم :

وَ السَادْسَة يَا خَـــايْ يَاقُوتْ العَضْلاَنِيـــة

(الساتة) في السادسة.

[1] - ابن يعيش شرح المفصل 136/10، أبو بشر عثمان بن قنبر، الكتاب 450/4.
[2] - الكتاب 433/4.
[3] - د. عبد القادر عبد الجليل، المرجع السابق، ص 157.

و قد أشار إلى هذا ابن جني في قوله : و من ذلك قولهم: "ست أصلها "سدس" فقربوا السين من الدال بأن قلبوها تاء ، فصارت "سدت" فهذا تقريب لغير إدغام ، ثم انهم فيما بعد، أبدلوا الدال تاء لقربها منها ، إرادة الإدغام الآن فقالوا : ست ، فالتغير الأول من غير إدغام ، و التغير الثاني مقصود به الإدغام"[1].

و من هذه النماذج المذكورة آنفا يمكن أن نستنتج أن اللهجة التلمسانية يكثر فيها إدغام المثلثين، كما يكثر فيها إدغام المتقاربين ، لأن هذه الظاهرة تسعى إلى الخفة في النطق حيث تختزل الجهود المبذولة إلى الحد الأقصى، كما تفنى بعض الأصوات في الأخرى. و بناء على ذلك فإن ظاهرة الإدغام هي شائعة في العامية التلمسانية حفاظا على الإنسجام الصوتي في الكلمة المعربة كما هي معروفة في اللّغة العربية و اللهجات العربية القديمة.

فإنها سلكت مسلك العربية نفسه في هذا التغيير الصوتي، و وجدت من ذلك إدغام حرف في حرف قريب من مخرجه أو من صفاته الصوتية من جهر ، و همس و شدة ، ورخاوة و غيرها للتسيير النطق و عملا بنظرية السهولة و مسايرة لقوانين التطور اللغوي التي أصابتها و تصيب كل اللهجات.

القـــلـــب :

من سنن العرب أيضا القلب، "و هو أن يقدم المتكلم أحد حروفا الكلمة أحد حروف الكلمة الواحدة مع المحافظة على المعنى"[2].

و قد سماه علماء التصريف (القلب المكاني) : "و هو إبدال حرفين بأن يحل أحدهما محل الآخر و هذا بأنه الإبدال و الإعلال" [3].

فالإعلال تغيير يصيب حرف العلة و لكن حقيقته إبدال حرف من حرف أو إثبات أو حذف.

---

[1] - أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، حققه محمد علي النجار، دار الهدى للباعة و النشر بيرت، لبنان، د.ط، د.ت، 143/2.
[2] - د. حسام سعيد النعيمي، الدراسات اللهجية و الصوتية عندابن جني، بيروت، دار الطابعة للطباعة و النشر، د.ط، 1980، ص 190.
[3] - أبي الحسين أحمد بن فارس، الصحابي في فقه اللغة، تحقيق، د.عمر فاروق الضباغ، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993م ، ص 208 – 209.

فالقلب المكاني إذن "تحويل و قلب حرف إلى حرف آخر عند مجيئه من حرف يصعب نطقه، فنضطر إلى تحويله إلى حرف مقارب يسهل نطقه" [1].

أو نقول : القلب عبارة عن تبادل الأصوات المتجاورة أماكنها في السياق الكلامي ، فيرى فندريس أن "الأنتقال المكاني يصدر عن نفس الأصل الذي صدر عنه التشابه ، إذ أن مرد الأمر في كليهما إلى الخطأ و نقص الإلتفات ، ولكن النتيجة مختلفة كل الإختلاف، فبدلا من تكرار الحركة النطقية مرتين، يقتصر على تغيير مكان حركتين" [2].

و قد عرفت لهجة تلمسان هذا اللّون من الظواهر الصوتية و جرت عليها سنة التغير ، و كل انحراف بدا عليها هو نتيجة حتمية لنواميس الطبيعة التي تتحكم في كل تطور و تبدل ورغم ذلك مازالت الصلة قوية بينها و بين قديم اللهجة بالمقدار الذي احتفظت به هذه اللهجة من صفات لهجية قبلية قديمة التي اشتركت في تشكيل أصول العربية الفصحى و تثبيت مقاييسها، فمعظم الألفاظ ذات أصل عربي فصيح ، حيث تستمد غالبية لهجات العوام من الفصحى، كما تضم طائفة من ألفاظ المولدة و العامية أو المحدثة و غيرها.

و هي تضم أيضا الكثير من الألفاظ الدخيلة ذات الأصل الأوربي و الكلمات ذات الأصل البربري و التركي و التي صادفناها في منطقة تلمسان و كانت مسرحا رحبا لأقدام كثيرة من أجناس مختلفة و كلها تمثل الموروث الثقافي اللغوي الذي يربط الحاضر بالماضي.

فالدواعي التي حكمت ظاهرة القلب في الفصحى، هي نفسها التي تحكمها في لهجة تلمسان، لاسيما قوانين تفاعل الأصوات فيما بينها والتي أيدتها الدراسات الصوتية القديمة و الحديثة، فالناطقون بهذه اللهجة لم يغيروا ما أبدله القدماء في تلك الألفاظ غير أنهم أخضعوها لأحكام نطقهم الحديث و تقاليده بتغيير الشكل البنائي للكلمة وقلب حركات البناء و إشباع و حذف و قلب مكاني بين الحروف و تسكين أواخر الكلمات و الإستغناء عن بعض القواعد النحوية كالإعراب كما أنهم يجنحون دوما نحو الأصوات السهلة المخرج و الأكثر خفة على اللسان.

---

[1] - سامي عبد الحميد، تربية الصوت و تطوير الإلقاء، مطبعة الأديب البغدادية 1974م، ص 54.

[2] - فندريس، اللغة، تعريب عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص، مكتبة الأنجلو مصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر - د.ط. 1950،، ص 34.

و جمعت لهجت الحوفي التلمسانية كثيرا من الأصوات غير المحلية لظروف اجتماعية و استعمارية إلا أنها بقيت محتكرة بين أفراد المجتمع الواحد رجالا و نساء، و تعرضت لظاهرة القلب في تراكيبها وصيغها و هي كما يلي :

* قلب القاف همزة : فهم يقولون "العشأ" في العشق و "زرأ" في أزرق كنطق أهل فاس و أهل القاهرة نحو :

العَشْـــقْ فِي دِيَارْنَـــا وَ العَشْـــقْ رَبَانَـــا
فَاتْ عْلِيَ شْبَـــــابْ فِي يَدَهْ قْطِيبْ أَزْرَقْ

ومن أمثلة هذا التطور في العربية القديمة ما رواه أبو الطيب اللغوي من قول العرب : "قشبه و أشبه أي لامه و عابه، و القوم زهاق مائة، وزهاء مائة، أي قريب من مائة و القفز و الأفز أي الوثب "[1].

* قلب الضاد (طاء) في مثل قولهم : (مطفور) في مضفور مثل :

طَلَقْـــتْ دَاكْ الشْعَـــورْ بِالحنَـــانْ مَضْفُـــورْ

* تفخيم السين و قلبها صادا في بعض الكلمات مثل قولهم (خصارة) في خسارة :

خْسَـــارَةْ عْلِيكْ يَا شْبَابْ يَالِي دِيـــتْ هَجَالَـــة.

* نطق الجيم صوتا مزدوجا (دج) في قولهم : (دجابه) أي جاء به ← أحضره و (دجا) في جاء نحو :

بَشْـــرَى يَا الأحْبَـــابْ وَ العِـــيدْ قَالُـــو جَـــاء

أما عن الأصوات الأخرى (الظاء و الذال و الثاء و القاف و الجيم) فأغلبها تحولت إلى أصوات أخرى في منطوق تلمسان قصد التخفيف في النطق يقول الدكتور علي عبد الواحد وافي "و من آثار ما حدث في اللغة العربية بصدد أصوات الجيم و التاء و الذال و الظاء و القاف ، فقد أصبحت هذه الأصوات ثقيلة على اللسان في كثير من البلاد العربية، فأصبح لفظها على الوجه الصحيح يتطلب تلقينا خاصا و مجهودا إراديا و قيادة مقصودة

[1] - د.رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث العلمي، الطبعة الأولى، القاهرة 1982، ص 80.

لحركات المخارج و لعدم ملاءمتها مع الحالة التي انتهت إليها أعضاء النطق في هذه البلاد أخذت تتحول منذ أمد بعيد إلى أصوات أخرى قريبة منها" [1].

و من مظاهر التخفيف الأخرى في أصوات منطوق تلمسان :

1- بداية الكلمة بصوت الساكن :

و من أمثلة ذلك ضرب ← ضرب

ضْـرَبْ رِيـحْ العْصِيـفْ قَالْ خُـوَي جَـاء.

عروقهـا ← عروقهـا

وراقهـا ← وراقهـا

و اعْرُوقْهَـا سْكِنْجْبِيـرْ وَ اوْرَاقْهَـا زَنْجَـارْ.

فالتسكين في هذه الكلمات ساعد على الخفة في النطق كما اختصر الوقت و الجهد العضلي، و هذا ما ذهب إليه الدكتور عبد المنعم سيد عبد العال بقوله : "إن النطق بالساكن قد ساعد المتحدث على سرعة تعبيره بطريقة من طرق الإختصار في الجهد العضلي قصد إظهار المعاني بطريقة من طرق الإختصار في الجهد العضلي قصد إظهار المعاني و سرعة النطق بها"[2].

2- القلب بين المصوتات القصيرة :

إن التغيرات التي تصيب المصوتات كثيرة و مختلفة و القلب واحد من صورها البارزة، حيث نجد المصوت الواحد يحل الآخر في كلمة واحدة كما ينقلب إلى صورة عكس الصورة الأصلية، فيظهر بسيطا بعد أن كان مركبا، و طويلا بعد أن كان قصيرا، و العكس كذلك دون الإخلال بالمعنى و قد لا ينحصر القلب بين مصوت و آخر من جنسه بل نجده متنوعا كالقلب بين الضم و الفتح، وبين الكسر و الضم، و بين الكسر و الفتح، او القلب الذي يحدث بين المصوتات الثلاث فتتغير صور اللفظة محافظة على معناها التي وضعت له، وإن كان هذا يحدث في الفصحى فكيف لا يحدث في اللهجات الحديثة و منها لهجة تلمسان و التي نعرض قلب حركاتها كالآتي.

[1] - د. علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، دار النهضة للطبع و النشر، مصر، 1967م، ص 135.
[2] - د. عبد المنعم سيد عبد العال، لهجة شمال الغرب تطوان و ما حولها، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، 1968م ص 66.

*قلب الضمة فتحـــة :

نجد هذا القلب في قولهم : (بشرى) في بشرى.

بُشْـــرَى يَا الأَحْبَـــابْ يَتْغَـــافْـــرُونْ الأَرْوَاحْ

*قلب الفتحة ضمة : مثل :

(سكنافها) في (سكنها)

سُكْنَافْـــهَا فِي الجْبَـــلْ مَرْسُومْ بالحُجْـــرَانْ.

و من أمثلة هذا القلب لهجات العرب القديمة قولهم : "(فواق) بضم الفاء لغة تميم و أسد و قيس وأهل الحجاز يختصون فيقولون (فواق) "[1].

*قلب الكسرة ضمـــة :

سمعت هذا القلب في لفظة (حس) في حس.

أَسْمَعْتْ حَسْ اليْمَـــامْ فِي قَاعْ السَجْنَـــة

و مثل هذا القلب ورد في لهجات العرب القديمة " في لغة تميم نجد : (ود) بضم الواو، (ود) بالكسر في لغة بعض بني قيس "[2].

*قلب الكسرة فتحـــة :

نجد هذا القلب في مواضع عديدة في لهجة تلمسان، وهو مختلف باختلاف الصيغ.

- في الأسماء على وزن فعل نحو قولهم (مسك) في مسك وهو ضرب من الطيب.

يَا لمَسْكْ وَ الغَالْيَةْ نَطْلِي صْوَارِيهَا

- في بعض الأسماء التي يأتي جمعها على صيغة فواعل كما في قولهم : (لوامح) في لوامح.

بَنْتْكُـــمْ حَاجْبَـــة تْغَطِـــي لَوَامَحْهَـــا

- قلب كسرة عين الفاعل فتحة : (لابس) لابس.

لَابَسْ النُوَارْ فِي النوَارْ طَبْعُهُ تْلَمْسَانِي.

[1] - الشيخ أحمد المياطي البناء اتحاف فضلا على التعبير في القراءات الأربع عشر (ت ذ 117هـ)ط عبد الحميد حنفي (217هـ) نقلا عن دراسة في أصوات المد العربية، غالب ؟؟؟ (159هـ).

[2] - هامش تغير الجلالين 137/1.

في بعض الأسماء التي تأتي على صيغة مفعال مثل:

(مصمار) في مسمار

وَ الرَابْعَـــة يَاخَـــايْ كِيَة بْلاَ مَسْمَارْ

3- القلب بين المصوتات الطويلـــة:

*** قلب الضمة الطويلة فتحـــة طويلة:**

نجد هذا القلب في قولهم (ضياف، طياف) في ضيوف.

مَرْحْبَـــا بِالضْيَـــافْ وَ اليُـــومْ زَورُنَـــا

*** قلب الضمة الطويلة كسرة طويلة :**

و قد ورد قولهم (عريس) في عروس إذا قصدوا الرجل، أما المرأة فتبقى عروس، مثل هذا القلب قليل في العربية الفصحى إلا ما ورد منه و في الحوفي:

أَعْرَايْسَـــاتْ مَجْلِيـــاتْ شِيَاشَـــاتْ و قَرْفْطَـــانْ.

4-القلب في أبنية الأفعال:

و هو قلب حركة عين الفعل ماضيا كان أو مضارعا في لهجة تلمسان بين المصوتات الثلاث فتحة و ضمة و كسرة و هو كالآتي :

** قلب الكســـرة فتحـــة :*

و نجد في الحالات التالية :

- في الأفعال الماضية التي تكون على صيغة فعل نحو قولهم (فرح) في فرح.

(لقـــى) في لقي مثل:

لْقَـــى سُومَـــةْ غَالِـــي وَ مَقَامَـــه عَالِـــي.

* في بعض الأفعال المضارعة على صيغة يفعل نحو قولهم :

(يحصد) في يحصد.

(يخدم) في يخـــدم مثل:

نَخْـدَمْ وَنْظُـمْ الفْلُـوسْ وَ انْعَمَـرْ فِي الكَـاسْ.

* في بعض الأفعال على صيغة فعّل مثل :

(سطر) في سطر

(فضح) في فضح

فَضَّحْتْ بِيَ يَا شْبَابْ رَبِي يَفْضَحْ بِيكْ

في بعض أفعال الأمر التي تأتي على صيغة أفعّل مع ضمير المخاطب "أنت"

(وجّد) في أوجد

(و صل) في أوصل

(كمل) في أكمل

و قد وردت في البيت الشعري على صيغة المضارع

يَامُوْلَاتْ السَّعْـدْ الأبْيَـضْ رَبِي يْكَمَـلْ لَكْ.

(فلح) في أفلاح

قُومْ بَكْرِي وَ فْلَـحْ مَا فِي كَسْبَـكْ الخِيرْ فِي السنَةْ مَاتَتْكَلْ عْلَى غِيرَكْ

* *قلب الضمة فتحـة :*

- في الفعل الثلاثي على وزن فعل نحو قولهم:

(كبر) في كبر

(صغر) في صغر

* في مضارع الفعل الثلاثي المضعف الآخر نحو:

(يمد) في يمد.

و نجد هذه الحالات في اللهجات العربية القديمة في حركة عين الفعل ماضيا كان أو مضارعا، ثلاثيا أو غير ثلاثي.

5- قلب المصوت القصير إلى مصوت طويل :

إن المصوتات القصيرة من ضمة وكسرة و فتحة تتحول من القصر إلى الطول فتقلب واوا و ياء و ألفا و قد سمى المحدثون هذه العملية بالإشباع و من صور هذا القلب في لهجة تلمسان ما يلي:

مش ← في مشى (في الفعل الثلاثي المتصوف في الماضي).

مْشِيتْ لعيْـونْ الرْبـَطْ فْرشْـتْ زَرْبِيـَة

نتين ← في أنت أو أنت (في أول الضمائر المنفصلة) :

نْتِيـــنَ الحبْـَقْ فِي الشْقَـفْ وَ أنَا النـْدَى نَسْقِيـــكْ.

ليك ← في لك (في لام الجر عند اتصالها بضميري الغائب و المخاطب) و هنا المخاطب:

مَا نْخِيـَرْ إلا اَلمْلِيـــحْ يَرْمِي الوَامَـــحْ لِيـــكْ

و الإشباع مظهر صوتي تتميز به العربية و لهجاتها لقول الدكتور عبد المنعم سيد عبد العال: "و الإشباع في حقيقته لا يعدو أن يكون انسجاما صوتيا يفضله بعض الناس و لا يميل إليه البعض الآخر "[1].

6- قلب مصوت طويل إلى مصوت قصير :

كما يقلب الصوت الطويل إلى صوت قصير و يظهر هذا القلب في نطقهم لبعض الكلمات مثل:

(رقب) في راقب

(قوم) في قومو نحو :

قُومُـــوا تَرْقْـدُوا بَرْكَاكُمْ مِـــنْ التحَوْيـــفْ.

[1] - د.عبد المنعم سيد عبد العال، المرجع السابق، ص 180.

7- تحول الهمزة إلى حركة طويلـــة :

تتحول الهمزة إلى مصوت طويل في لهجة تلمسان في مثل قولهم.

كاس ← في كأس

فاس ← في فأس.

اهَرْقَـــتْ دَاكْ الـــدْوَاء وَ كَسْرَتْ دَاكْ الكَـــاسْ.

8- التخفيف في وسط حرف اللّين:

يقلب صوت المد المركب إلى صوت مد بسيط في لهجة الحوفي بشكل مطلق ، حيث يقلب كسره طويلة إذا كان الصوتان المتتابعان الأول منها فتحة و الثاني باء في مثل قولهم :

(زيت) في زيت

(بيت) في بيت

دْخَلْـــتَ لَلْبِيتْ سَمِيـــتْ طَارَتْ فِي وَجْهِـــي حْمَامَـــة

قَنْدِيلَكْ يَقْـــدِي بْلاَ زِيتْ وَ فِتِّيـــلْتُـــه بْـــلاَ عْمَامَـــــة

في حين يقلب ضمة طويلة، إذا كان الأول منهما فتحة و الثاني واوا كما في قولهم :

(يوم) في يوم.

يَـــوْمْ الخْمِيسْ يَا نَـــاسْ يْسَافْـــرُوا الحَجَـــاجْ

وبهذا نكون قد أتينا على ذكر مختلف صور القلب بشتى أنواعه في لهجة تلمسان و يمكن أن نرد عموما كثرة تقلبها و عدم استقرارها إلى تلك القرابة بين الأصوات الثلاثة من الناحية الصوتية، فهذه الظاهرة ما هي إلا امتداد طبيعي للهجات العربية القديمة شأنها في ذلك شأن الإبدال و الإدغام.

ملحق

ملحق

يبدو جليا من خلال هذه الدراسة أن اهتمامي تركز بصفة أخص على أهم أنواع الشعر الغنائي بمدينة تلمسان ، وهو شعر الحوفي كونه عليقًا بتراثنا وحضارتنا العربية كما انه يمثل جانبا لا يستهان به من الهوية التلمسانية.

لذا عملت على جمع نصوص الحوفي من مدينة تلمسان التي وجد فيها، فبعضها لم يدوّن بعد والبعض قد دون من قبل أساتذة يبحثون في مجال الشعر الغنائي أمثال:

- الدكتور: يلس شاوش مراد.
- الدكتور: قدور محمساجي.
- الدكتور: عبد الرحمن محجوب وغيرهم...

واعتمدت في هذا الملحق على الكتابين المذكورين آنفا:(كتاب يلس شاوش[1] وقدور محمساجي[2]) مع ذكر الاختلاف الوارد في الرواية لبعض المقاطع الحوفية.

فالقسم الأول من المتن من رواية الأستاذ الموسيقي "صالح بوكلي حسن" (باحث موسيقي من مدينة تلمسان يبلغ من العمر حوالي 60 سنة كان مديرا سابقا بدار الثقافة) جمع مقاطع من الحوفي من الميدان وقدمها لي مع الشكر الجزيل وهي كالتالي:

1- C.F Yelles Chaouche Mourad. *Le Hawfi poésie féminine et tradition orale au Maghreb* OPU Alger Mai 1990.

2 - Kaddour MHAMSADJI. *Jeu de la bouquala (contribution à une meillleure connaissance de ce divertissement éducatif et populaire, office des publicntions universitaires, Place centrale de Ben Aknoun (Alger) impression MCP Orléans.*

1- قَالُوا " الدْنُوشْ "[1] الدْنُوشْ دَنَّشْتْ حَتَّى أَنَـــــا

وَحْـدَة رَفْـدَتْ المَشْـــــطَ وْوَحْدَة " المَنْدَالَــة "[2]

وَالحَايْـــرَة فِـــي النْـسَاء شَبَّاتْ عُرْيَانَـــــة

2- انْكِيـتْـنِي[3] نُتْـكِيكْ وَرْمِيتْنِي نَرْمِـيـــكْ

تَـرْفَـدْ وَاحَـدْ الشْـبَابْ يَـرْمِـي لَلْوَاحْ فِيـكْ

يَـضَـرْبَـكْ بِالـكَـفْ وَيْـهُـومْ وَيْخَـلِيـكْ

3- عَانَدْتْ بِـيكْ الرْجَـالْ تْـحَـاسَبْـنِي رَاجَـلْ

يَا " قَرْضَة "[4] مْنَ الحْبَـلْ يَا طَرْفْ مَنْ سَاجَـلْ

4- عَانَـدْتْ بِكْ النْـسَاء تْـقَـايَسْـنِي عَرْبُوشْ

سَـاعَـة عَرْبِيَة مْنَ الحْبَلْ تْـلْقَـطْ " الـبَـبُـوشْ "[5]

سِـيـدِي بُومَدْيَـــنْ عَـالِي بَـنْ عَـالِـــي

طْلَبْتَكْ يَا سِيـــــدِي تَـــوْفِـيـلِي مُرَادِي

5- جَازُوا عْلِيَا طْيُـورْ وْنَـــزْلُـوا عْلَى النَّخْلَة

" قْمَاقَمْهُـمْ "[6] مْنَ ذْهُبْ وْرِيشْهُمْ مْنَ فَضَـــــةْ

---

[1] – الدنوش = التجميل.

[2] – المندالة = وسيلة تستعمل في صنع نسيج الزرابي .... و تسمى الغلالة.

[3] – انكيتني = كرهتني.

[4] – قرضة = قطعة.

[5] – البيوش = الحلزون.

[6] – قماقمهم = مناقرهم.

جازُوا عْلَى سِيدِي مْحَمَّدْ بَنْ عْلِي ... فِي العَـيْـــنْ يَتَوْضَـــأ

قَالُــوا لُهْ مْنَ جَاءْ ذَا السْمَاء ... قَــالْ لْــهُمْ مْنَ الصَحْرَاء

6- خُوَي عْلَى كُرْسِيـــهْ ... وَكْتُبَتُهْ بِيـــنْ يَدِّيـــهْ

تْـخَـبَـلَّتْ شُوشْتُـــهْ ... وَتْـوَرْدْ خَـــدِّيـــهْ

مَـــنْ وَرْدْ فَاحْ بَالعَشْقْ ... إِذَا غَـرْبُونِـــي

الـسْمَاء فِي القْلَيَـــبْ ... اللَّيلْ مَازَالْ لِيـــهْ

7- مُولَاتْ العَيْنْ الكَحْلَة ... وْالحَاجَـبْ المَقْـــرُونْ

قَـــاصَتْ عْلَى قَدْهَا ... قَـرْقْـطَانْ زَنْجَـــارِي

وَ" الـدَحْ " [1] فِي يَدْهَا ... بْمْيَاتْ سَـلْـــطَانِـــي

ْوالوْشَـامْ فِي زَنْدْهَـا ... وْالكَـمْ وَهْـرَانِـــي

مَنْ صَابْنِي زُوجْهَـا ... وْ تَـدْرَجْ قْـدَامِـــي

8- جَاتْ الشْتَاوْ جَاتْ ... عَـشَّـاتْ العْشِـــيَة

مَجَـاتْنِي بْلِيتْنَا مْقَطْعَة ... وْخُوَي كِي رَانِـــي

إِلاَ صَابْ الغْـــذَاء ... مَـا يَتْعَـشَـاشِـــي

9- خُوَيا عْلَى السَّـاقْيَة ... يُغْـسَـلْ فِي طْرِيفَاتُه

بَالمَسْـكْ وَالغَالِيَـة ... كْحَلْ عْـوِينَاتُـــه

---

[1] – الدّح = سوار من ذهب تتزين به المرأة و يسمّى المنفوخ.

نَـطَلْبَـــكْ يَـــا اللهْ تْخَلِيهْ لَمَّاهْ وْ اخْـوَاتُه

10- " عَوْلُوْ " عَوْلُوْ[1] رَكْبُـوا عْلَى الأبْغَـالْ

اخْذَوْهْ الطْرِيقْ الوَعْـرَة سِيدِي عَبْدْ الرَّحْمَنْ

اللهْ يَدِّ حْمَايَـــــا أَمْشُوشْ مْخَلْخَلْ عْقُولْ الرْجَالْ

وَأمْـــشُـوشْ النَـسْـــوَانْ

11- خُوَيا" يْكُوسْ"[2] فِي الرِّيَاطْ أَوْكَاسْ الذْهَـبْ فِي يَدُه

الحُورِيَة تَخَـذْمُـــو وَوْجُـــوهْ القْمَـرْ عَنْدُهَ

لاَ تَحَسْـدُوهْ يَا نَـاسْ رَبِّي عْـطَاهْ سَـعْـدُه

12- جَازْ عْلِيَا شْبَابْ وْيْقُـولْ يَا عَـــزَّ شِي

قُلْتْ لُه يَا شْبَـــابْ يَا دْرَى مْلِيحْ شِـــي

قَـــــــالِي لاَلَ رَانِي عَـادْ مَاشِي

قُلْتْ لُهْ يَا شْبَـــابْ رَجْلِيهَا مَسْحَة فِي وَسْطْ الجْـنَـانْ

وْيَدِيهَـا يَا شْـــبَابْ " جَبَـادْ "[3] لَلْرْمَـــادْ

وْكَـرْشْـهَا يَا شْبَابْ زَمْبِيـلْ لْلقُمْـحَانْ

وْظَهْرَهَا يَا شْبَـابْ كُـكَـانْ الفِـــرَانْ

---

[1] - عولو = قرروا فعل ذلك

[2] - يكوس = يتجول و يدور.

[3] - جباد = كبيرة جدا، غير ظريفة.

وْ "يَدِّيهَا" [1] يَا شْبَابْ قَرْبَـــةَ لَلْـــقَـطْرَانْ

وْفُمْهَا يَا شْـبَـــابْ غَـارْ لَلْدَبَـــــانْ

وْشْعَرْهَـا يَا شْبَـابْ عُـــشْ لَلْـفِـئـــــرَانْ

13- مُولاَتْ الزِّينْ يَا لاَلاَ بَـــالَـكْ " أتِّـيـهِـي "[2] بِهْ

زِيـنَـــكْ يَا لاَلاَ لاَبَـــــدْ يْـتْـبَـالاَ

زِيـنَـــــكْ يَا لاَلاَ كَالْـوَرْدْ بَالأغْـصَـــانْ

آلاَ يَصْـبَـحْ الصْبَاحْ تَـصْـبَـحْ مَـذْبَـــالاَ

14- جَـازْ عْلِيا شْبَابْ سَـرَّ الـبْـلاَدْ عْـلِـيه

سَـرُّوالُوا مْنَ حْرِيرِ "وَالـكَـمْ" طَـــابَـعْ بِـــهْ

يَا جَـارْتِـي نَزَوْجُو يَا جَـــارْتِـــي الخَـبِـيهْ

يَـا جَارْتِي نَصَحْبُو بْـــلاَ شَـــكْ نْـمُـــوتْ عْلِيه

15- اشْرِيتْ وَاحَدْ الخْرِيفْ مَـا " لاَقْـشِـــي "[3] بِـيَـــا

مَا صَابُـولُوَ وَالِي وَالكْلاَبْ وْ لاوْلِيَـا

يَنْبَحْـــو فِي وَسْطْ العْدُو وَيَرجَعْـوا لِيَّـا

16- امْشِيتْ البَابْ الرْيَاضْ شَمِـيـــتْلُو رَنْـجَة

---

[1] – تديها = الثدي،

[2] – اتيهي = تنباهي،

[3] – مالاقشي = لايلانسني،

وَادْخَلْتْ القَاعْ الرْيَاضْ صَبْتْ الشَّابْ يَزْجَى

شَاشِيْتُو مْعَنْقْرَة أوْ "شَامَا"[1] عْلَى خَدُو

قَدُو قَدْ "العْلاَمْ"[2] والسَّعْدْ مَا عَنْدُو

17- اسْلاَمِي عْلَى سِيدِي يُوسَفْ اسْلاَمِي عْلَى اللَّجُورْ

اسْلاَمِي عْلَى "الفْلُوكَة"[3] اسْلاَمِي عْلَى البَابُورْ

لاَ تَحَزْمَنَا يَا لاَلَهْ حَتَى نْزُورْ قْبَرْ الرَّسُولْ

انْزُورُوا ذَاكْ المْقَامْ وانْشُوفُوا ذَاكْ النُّورْ

18-عَايْشَة زَادَتْ الحْرِيرْ وْفَاطْمَة حْوَاشِيهَا

وَ أحْمَدْ بْشْمَاقْ الذْهَبْ يَدَرْ جُوابِهَا

وْعَلِي حْزَامْ حْرِيرْ "عَكْرِي"[4] يْوَاتِيهَا

19- خْمِيرِيَة خْمِيرِيَة تَحْتْ السْقْمَرْ تَمْشِي.

وَاشْ ذَاكْ يَا قْمَرْ تَحْتْ السْمَاء تَمْشِي

حَتَى لقْبَرْ النْبِي وَالعَرْشْ وَالكُرْسِي"[5]

20- خْسَارَة عْلِيكْ يَا شْبَابْ وَازْوَجْتْ الهَجَالَهْ

هَجَالَهْ سْبَعَهْ سْنِينْ صَفْرَاء وْمَدْبَالَهْ

---

[1] – أوشاما = يقال الخانة على الخدّ.

[2] – العلام = العلم.

[3] – الفلوكة = الزورق.

[4] – عكري = لون أحمر قاتم.

[5] – و عند مراد بن بلس في كتابه ص 273 اختلاف في كلمتي = (القمر) و (الرمل) (من علاش) (واش) مع إضافة بيتين : الثاني و الثالث.

اوْ مْعَـلْـقَة عْلَـى الطْلُـولْ كِـيـفْ البَدَنْجَالَةْ

دَابَا تْرَبِـــــــي الشْحُومْ وَاتْـــزَيَّنْ الحَالَةْ " [1]

21- قَالُوا الرْحُولْ الرْحُولْ اسْبَقْتْ مْنَ السُـورْ

وَامْنِينْ طَارُوا الطْـيُـــورْ صَبْتْ الجْنَاحْ مَكْسُورْ

آشْ دْوَاكْ يَا جْنَـــــاحْ الـرِيـقْ والعَصْفُورْ

آشْ دْوَاكْ يا جْـــنَـــاحْ رَاسْ القْلَمْ مَكْسُـورْ " [2]

22- طَبْطَبْ قَالُوا شْكُـونْ قَـالُـوا المُيمَة جَاتْ

آسَمْ نَفْـــرَشْ لْـــــهَا مَـطرَحْ فُوقْ مَطْرَحْ

وآسَمْ نَعْمَلْ لْهَا عَنْدْ رَاسْهَا مْـخَـدَّة ذَا المْجُونَحْ

وآسَمْ نَعْمَلْ لْهَا تَاكُـــلْ طَاجِينْ مَنْ خُـرْفَانْ

وآسَـمْ " اقْـرَايْـسُـــه "[3] السْمَـــنْ وْزَعْفْرَانْ " [4]

23- طَبْطَبْ قَالُوا شْكُـونْ قَـالُوا الخَتْنَة جَـاتْ

آســـمْ نَفْرَشْ لْـهَـــا " تَلِيـسْ "[5] فُـوقْ تَلِيـسْ

وآسَمْ نَعْمَلْ لْهَا عَنْدْ رَاسْهَا مْخَدَّة الدِّيسْ الذِّي الدِّيسْ

---

[1] – الأبيات نفسها وردت عند مراد يلس ص 270 ما عدا البيت الأخير الذي أضفته.

[2] – الأبيات نفسها عند يلّس شاوش ص 292 يظهر الاختلاف في البيتين الأخيرين فقط في الكلمتين (المجلس) و (الرّيق) مع تكرار صدر البيت ماقبل الأخير و إضافة عجز يخر للبيت الأخير.

[3] – اقرايسه = التوابل.

[4] – و عند مراد يلس في كتابه ص 283 في البيت الرّابع في كلمتي (تتغذى) و (تأكل) مع إضافة البيت الخامس.

[5] – تليس = أكياس مملوءة بالزرع توجد في المناطق الفلاحية الرّعوية.

وآسَـمْ نَعْمَلْ لَهَا تَاكُـلْ طَاجِبـنْ ذَا الفِيـــــرَانْ

وآسَـمْ اقْـرَايْـسُـــه الـدُودْ و الـدَبَـــانْ " [1]

24- يَمَّا وْيَا لَالاَ الْقِيتْ وَاحَدْ الشْبَابْ طَـــالَـعْ لَـلْقَـلْعَـة

فِي يَدِهْ مَنْدِيلْ حْرِيـــــــرْ بَاشْ يَمْسَـحْ الدَّمْعَـة

قُـلْتْ لَـهْ يَا شْبَـــــابْ اعْلَاشْ ذَا الدَّمْعَـــة

قَـــالِـي يَـا لَا لَا عْلَى خْلِيلْتِي مَا رِيتْهَا الجَمْعَة

السَّبْـتْ سَبْتْ اليْهُـودْ والاحَـــدْ نَصْـرَانِـي

وَالجَمْعَة جَمْعَةْالبَنَاتْ مَا لْقِيتْ مَنْ جَانِي " [2]

---

[1] – *الأبيات نفسها ذكرها الدكتور مراد يلس ص 280 ماعدا الاختلاف الكامن في عجز البيت الرّابع حيث تغيرت كلمة (الخنفيس) (بالفيران) كما أضيف البيت الخامس.*

[2] – *الأبيات نفسها عند يلس شاوش ص 245 ما عدا تقديم البيت الأخير إلى ما قبله و تأخير هذا الأخير.*

25- يَـا حْمَـامْ بَتْمَـامْ شُـورْ لَلْمَحَلَة شُـورْ

انْـزِلْ عْـلَى الطَابِـيَـة وْعَشْعَشْ عْلَى القِيطُونْ

اسْـلاَمِـي عَـلَى خُويَـا فِـي وَسْـطْ دِيكْ القُومْ

مُـولْ العِيـنْ الكَحْـلاَ وْالحَـاجَـبْ المَقْـرُونْ " [1]

26- بَاسُوهْ مْنَ الخَدْ اليْمِينْ فَـتْحَـتْ لُـه وَرْدَهْ

قَـاسَـتْ عْلَـى قَدْهَـا قَـاطْ ذْهَـبْ مَجْبُـودْ

وْدلاَتْ عْلَى صْـدَرْهَـا سَالَـفْ اكْحَلْ مَمْتُـودْ

كُونُـو عْلِيهَـا شْـهُـودْ يَا اهْلْ الفَضْلْ والجُودْ

أَنَـا خْـدِيـمْ لاَلاَ فِـي يَـدْهَا مَعْبُـودْ " [2]

27- يَامْـنَة يَـا يَامْـنَة سُبْـحَـانْ خَـلاَّقَـكْ

شَفْـتْ النْجُومْ فِي السْمَـا احْسَبْتُـه سَـاقَـكْ

شَفْتْ الرْبِيعْ فِي الخْـلاَ تْقَايَسْـنِي اوْشَـامَكْ

شَفْتْ بنعْمَانْ فِي الزْرَعْ تْقَـايَسْـنِي خَـدَّكْ

زِينَـتْك أَيَـامْـنَـة مَاكَانْـشْ فِي الدْنْيَـا

---

[1] - و عند مراد يلس في كتابه ص 333 اختلاف في البيت الثاني في كلمتي = انزل و عشعش مع إضافة البيت الأخير أما في كتاب قدور محمساجي ص115 اختلاف في البيت الثاني بتعويض كلمتي (انزل) (عشعش) (مبيت)

[2] - الأبيات نفسها وردت عند الدكتور محمساجي ص 122 مع انعدام البيت الأول و تغير صدر البيت الثالث على الشكل الآتي =
و طلقت على خذها سالف أكحل ممتود.

وَالـيُـــومْ يَـــا لاَلاَ مَنْ صَابْ مَنْ شَافَـكْ "[1]

28- يُومْ الخْمِيسْ يَا نَاسْ ايْسَـافْرُوا الحَجَـاجْ

حَتَـى لَقْبَـرْ الـنْبِـي يَتْقَافْـلُوا الامْـوَاجْ

مَنَـا لَزْيَـارَةْ النْبِـي بِالكَـفْ وَ المَـعْرَاجْ[2]

29- طْوَالَـتْ الدَالْيَـة وْتَحَـرَّشْ العَنْقُـودْ

نَـاضْ المُـؤَذَنْ يَـدَّنْ صَابْ المْلاَحْ ارْقُـودْ

قَالَـتْ القْمَـرْ نَفْضَـحْ قَالْ الغْيَـامْ اهْدَا

خَلِ المْلاَحْ ارْقُـودْ لاَ يَسْتَشْفَاوْ الأَعْـدَاءْ[3]

30- قَاسَتْ عْلَى قَـدْهَا قَفْطَانْ وَايتَـاهَـا

خْرْجَـتْ امْسَايَسْ الذْهَـبْ مَنْ دَارْ بَـابَـاهَـا

لاَ عَـيْنْ تَنْحَطْ مَنْـهَا وَلاَ قَلْـبْ يَنْسَاهَـا

سْلاَمِـي عْلَى سِيدْ الرْجَالْ فِي البَـابْ يَرْجَـاهَـا[4]

31- هَبُوا رْيَاحْ الخْرِيـفْ اتْفَكَرْ العُـرْيَـانْ

رَاسُه بْلاَ شَاشِـيَـة اوْ ظَهْرُه بْـلاَ كَـتَـانْ

وْ"شْكَارْتُه "[1] خَاوْيَـة لاَ قَـهْـوَة لاَ دُخَـانْ

---

[1] - الأبيات شبيهة بأبيات قدور محمساجي ص 203 مع تغيير اسم فاطمة بيامنة، و اختلاف في كلمة ريت بشفتك في البيت الثاني و إضافة الأبيات الثلاثة الأخيرة.

[2] - الأبيات نفسها عند الدكتور مراد يلس ص 344 ماعدا حذف البيت الثاني و تعويض كلمة الكلف بالتحويف في البيت الثالث،
- أما في كتاب قدور محمساجي ص199 اختلاف في البيت الأول في كلمة (باناس) بـ(ياعباد) و البيت الثاني كلمة (يتقلوا) بـ (تلموا) و البيت الثالث كلمة (الكف) بـ(بركة) مع التغيير الجذري في صدر البيت الثاني و الثالث.

[3] - الأبيات المذكورة عند مراد يلس ص 285 ماعدا اختلاف في البيت الثالث في كلمة (القمر) بـ(النجوم)

[4] - الأبيات مختلفة عند الدكتور محمساجي ص 151 ما عدا البيت الأول الذي هو نفسه.

فَرْشُوا بْلاَ " شَـادْكَـــــة " [2] وْغُرْفْتُـه بْلاَ بِيـبَـــانْ

بِيعْ النَصْفْ فِي الخْرِيفْ بَاشْ يَنْكْسَى ذَا العَرْيَـانْ " [3]

32- يَا **القَاعْدَة** فِي النْبَاحْ شَـدَّة وْ تَـخْبِيـلَـــة

يَا عَيْنِينْ الـــتُـــوتْ **ازْرَبْ** يَا حَاجَبْ النِّيلَة

قَلْبَكْ عْلِيكْ **انْحَـــرَقْ** اوْلاَ " **صَبْتْ** " [4] لُه حِيلَـة [5]

33- سُبْحَانْ مَنْ بـــدَلْ فَاخْتَة بْطِيرْ اللِيـــلْ

سُبْحَانْ مَنْ بـــدَلْ ضَبْلُونَة بِالقَزْدِيـــرْ

سُبْحَانْ مَنْ بـــدَلْ بَنْتْ العْمُومْ بِالغِيـــرْ " [6]

34- كَحْلة وْ اشْدَتْ لَكْحَلْ وْ **تَنَاتْ** بِالحَرْقُـــوسْ

ضَحْكُوا خْشَبْ بِيتْـــنَا وْ اتْبَسَّمْ الـــقَادُوسْ

حَتَّى الجْدَادْ فِي **السَّجْـنَة** يَتْغَامْـــزُوا بِالرُّوسْ " [7]

35- **جَايَزْ** عْلَى شْبَابْ وْ يْصِيحْ يَا مَمْلُـــوكْ

العَبْدْ مَا يَمْتْـــلَكْ وَ الحُـرّْ مَا يَنْبَـــاعْ

أَخْدَمْ يَا شْـــبَابْ مَا تْـكُونْشِي طَمَّـاعْ

---

[1] - شكارته = كيسه،

[2] - شادكة = تخت الاثنين و غالبا ما يوضع للعروس و العريس.

[3] - الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 316 إضافة البيت الثالث و اختلاف في البيت الرابع و تعويض كلمة (هبّوا) بـ(هزوا) في البيت الأول.

[4] - صبت = وجدت،

[5] - و عند مراد يلس ص 325 اختلاف في بعض الكلمات تعويض (القاعدة) بـ(الواقفة) في البيت الأول (انحرق) (صبت) بـ (جبرت) في البيت الثالث مع اختلاف في صدر البيت الثاني و اضافة كلمة (ازرب) في عجز البيت الثاني.

[6] - الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 274 حذف البيت الثاني فقط.

[7] - الأبيات نفسها وردت عند الدكتور مراد يلس شاوش ص 300 اختلاف في بعض الكلمات كتعويض (تنات) بـ(زانت) في البيت الأول و كلمة (السجنة) بـ(الثغور) في البيت الأخير.

نَخْدَمْ يَا لَالَـــــــــه وَ انْعَانَـدْ قُـرَّانِـــي "[1]

و انْرَسَلْ كْبَارْ البْـلَادْ يَخطْـــبُـــو هَـالِي

وَ لاَّ بَنْتْ العْـــمُومْ فِي البَـابْ تَرْجَانِـــي "[2]

36- عَمْتِي يَا عَمْتِي اقبَـضْ وَلْدَكْ عَنْـدَكْ

أَنَا نَسَّقِي فِي الحْبَـقْ اوْ هُـوَ بالِّيم يَرْجَمْنِي

وَ اللهْ مَا نْكُونْ لَـــهْ مَا مَـرْضْ يْجِيـــنِي

وَلْدَكْ مَا نَأخْـــدُه لُو كَانْ بَالْمَالْ يَغْنِينِـي "[3]

37- أَطْلَعْتْ الدْرُوجْ الدْرُوجْ وَ الدْرُوجْ مَالُـوا بِـيَ

ارْفَدْتْ عَـبْـــنِي للهْ طَـاحْ الكْتَـابْ لِـــيَ

قْبِضْتُه بْيَدِّي اليمِـــينْ وَ اقْرِيتُـــه بْعَـيْنِـيَ

الحْكْمْ حُـكْـــمْ اللهْ مَا شِي بْـــيَدِّيَا

الـــحُـــكْـــمْ حُـــكْمْ وَ المُوتْ مَقْضِـــيَـة "[4]

38- المَنْصُورِيَة فِي غُرْفَتْهَا تَتْمْشَى بَالسْيَاسَـــــة

رَقْـبَـــتْـــها طْوِيـلَـة امْسَلْسَلَة تَلْحَقْ الانْجَاصَة

وَ اشَدَّتْهَا مَقْلُوبَـــــة فِيهَا الرَّعَاشَـــــة

---

[1] – قراني = لهم نفس السّن.

[2] – هذه الأبيات متشابهة بأبيات مراد يلس ص289 اختلاف في بعض الكلمات تعويض كلمة (جايز) بـ(فايت) في البيت الأول و كلمة (انرسل) بـ (انجيب) في البيت الخامس مع اضافة البيت الثالث و السادس و اختلاف في صدر البيت الثاني و عجزه و عجز البيت الرابع.
و في كتاب قدور محمساجي ص182 ادماج الشطر الأول مع الشطر الثاني مع اختلاف في بعض الكلمات – ترجاني – بـ - مالي- .. و الأشطر.

[3] – الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 286 اختلاف في كلمتي = (ولدك) بـ (ابنك) في البيت الأول مع اضافة البيت الثالث و حذف البيت الرابع.

[4] - الأبيات نفسها مذكورة عند الدكتور يلس ص231 اختلاف في كلمة = (عيني) بـ(راسي) في البيت الثاني و كلمة (قبضته) بـ(ارفدنه) في البيت الثالث مع اضافة البيتين الأخيرين.

وَ اذَ مَا يَحَبْهَا مْـــشَـــي ... يْطِيحْ يَتْغَاشَـــــــــى "[1]

39- يَا اِمِي يَا لَالَـــــة ... قَالُوا الجَنَّة وْ دْخَلْتَـــهَا

لَالَة فَاطِمَة الزَّهْـــــرَاء ... قَاعْدَة فِي غُرْفَـــتْـــهَا

وْ لَحْسَنْ وَ الحُسِـــــينْ ... عْلَى طَرْفْ رُكْبَـــتْهَا

وْ سِيدِي عْلِي بُوطَالَـــبْ ... يْجَاهَدْ قْبَالَـــتْـــهَا

مَنْ صَابْنِي يَا لَالَـــــة ... غِيلْ خْدِيمَـــتْـــهَـــا "[2]

40- قُومُوا تَرْقْـــدُوا ... بَرْكَاكُمْ مَنْ التَّحْوِيـــفْ[3]

تَـــمَـــدُّوا عْطَامْ الشَّـــقْ ... غَدَّة تْقُومُوا بِالسِّيـــــفْ

مَمْلَحْ ارْقَـــــادْ الخْـــلَا ... بِينْ الخْرِيفْ وَ الصِّيـــفْ

مَمْلَحْ ارْقَـــــادْ الخْـــلاَ ... مْنِينْ يْكُونْ اليَمَامْ يْصِيحْ

قُلْتْ يَا حْـــــمَـــــامْ ... بَكَرْتْنِي يَا هْـــمُـــــومْ

بَـــكِـــيـــتْـــنِي بَدْمُـــوعْ ... عْلَى خْلِيلْتِي طْـــــمُـــومْ

41- لَالَايَا لَالَا فَاطْمَـــة ... يَا لاَ لاَ طْـــــمُّـــــومْ

آرَالِي فِي البَحَرْ قَنْطْرَة ... وَ لاَ فِي السْمَاء سَـــلُّومْ

وَ عْلِـــــيـــكْ يَا لاَ لاَ ... نْخَلِي بْلَادْ الـــــرُّومْ

---

[1] المراة خيرة مع اضافة البيت الثالث و اختلاف في صدر البيت الرابع.
[2] الأبيات نفسها عند مراد يلس اختلاف في البيت الأخير مع حذف البيت الثاني و تقديم البيت الرابع على البيت الثالث.
[3] الأبيات نفسها عند مراد يلس اختلاف في البيت الثاني = تعويض كلمة (حطوا) بـ (تمدوا) مع إضافة الأبيات الأربعة الأخيرة.

عْلِيكْ نَهْجَـرْ الوْطـنْ وَ انْزِيدْ بِالكْـمُـومْ"[1]

42- يَا النَّابْتَة فِي الصْحَنْ يَا شَجْرَة الـدَرْدَارْ

وَ اعْرُوقْهَا سْكِنْجْـبِيرْ وَ اوْرَقْاهَا زَنْـجَـارْ

يَمَّا وَصَّاتْنِي عْـلِـيكْ مَنْ وْقُوفْ بَابْ الـدَّارْ

وَ انْخَبَّرَكْ يَا يَا اِمِـي كِي يْكُونْ عَشْقْ الـجَارْ

يَاتْنَاظْرُوا بِالعَـيْنْ وَ القَلْبْ فِيهْ النَّـارْ "[2]

43- يَا الطَّالْعَة لْلْجْـبَلْ وَ نْلَقَطْ القُوجَـة

هَبُّوا رْيَاحْ الخْرِيـفْ وَ قَالُوا خُويَـا جَاءْ

السْفِيـنَـة اللِي جَابْـتُه بِالـمَـالْ نْغَـنِـيـهَـا

بِالمَـسْـكْ وَالغَـالِيَـة نَـطْـلِي صْـوَارِيـهَا

و الشَّـاشْ وَ الضَابْطَـة كُلّْ شِيء مْـوَاتِـيـهَا[3]

44- حَوفْتْ انْحَوفْ مْعَـاكْ وَلْوَلْتْ نْرُدْ عْلِـيـكْ

انْتِينَ الحْبَقّْ فِي الشْـقْـفْ و أَنَا لِنْدَى نَسْـقِـيكْ

نَسْقِيكْ وْ انَـعَنْـقَـكْ وَ انْخَضَرْ أَغْـصَـانَكْ

أَوْ نَدْعِـي رَبِّي الاَلَـهْ يْرُدَكْ لْـمَـكَانَـكْ "[4]

---

[1] - بعض الكلمات موجودة عند قدور محمصاجي ص211 ،مثل السماء ، سلوم ، البحر ، اختلاف في الأبيات الثلاثة الأخيرة و تشابه في اسم فاطمة في لبيت الأول.

[2] الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 324 الاختلاف كامن في صدر البيت الثالث.

[3] و عند مراد يلس شاوش ص 322 اختلاف في صدر البيت الثاني و في البيت الثالث و البيت الخامس.

[4] الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 266 ماعدا اختلاف في كلمة = (تدعي) و (نطلب) في البيت الأخير.

45- الْعَشْقْ فِي دَارْنَا وَ الْعَشْـــقْ رَبَّـانَـــا

و الْعَشْقْ فِي بِيـــــرْنَا حَتَـــى حْلَـــى مَـــانَا

وَ الْعَشْقْ فِي الدَّالْيَـــة حَتَى رْمَاتْ أَغْصَـــانْ

وَ الْعَشْقْ مَـــا يَنْكَـــرْه لَا أَمِيرْ وَ لَا سُلْطَـــانْ[1]

46- تْلَمْسَانْ يَا عَالِيَة وَ مَا أَحْلَاكْ لَلْسُكْنَـــانْ

فِيكْ الْحْيَاء وَ الإِيمَانْ وَ الثَـــالَثْ سَلْـــطَـــانْ

فِيكْ الـــقُرْآنْ العَظِيمْ يَـــقْـــرَاوْه الشُّـــبَـــانْ

شُـــبَّانْ هَذَا الزْمَـــانْ لَا رَايْ لَا تَدْبِـــيـــرْ

يْعَـــلْقُـــوا فِي النْسَاء كِيفْ العَـــلْقْ فِي البِيرْ

يَتْكَبْـــرُوا بِالـــكَـــذْبْ وَ دْرَاهَـــمْ الـــقَصْدِيرْ

فِـــيكْ بْنَاتْ الحْضَرْ وَ بْـــنَاتْ القُـــرْغْلَانْ

فِيكْ بْنَاتْ المْـــلَاحْ يَـــقْدِيـــوْا كَالْـــبَـــلَّارْ

مْكَـــحْلِـــينْ العْيُونْ مْحَرْقْصِينْ الأَشْفَارْ[2]

47- السَبْتْ سَبْتْ اليْهُودْ الأَحَدْ نَصْرَانِي

الجَمْعَة جَمْعَةْ الـــبْنَـــاتْ مَارِيتْ مَنْ جَانِي

مَـــاذَا مَـــنْ الْخُـــوَدَاتْ بِالجَاوِي زَارُونِي

1- و عند مراد يلس ص 242 ورد الجمع في كلمتي= ديارنا بدل دارنا بيارنا بدل بيرنا و الأبيات كلها متشابهة.

2- أما عند الدكتور محمساجي ص 180 إختلاف في كلمتي = محبقة بدل الدالية و ينحيه بدل ينكره.

جَابُوا طْبَاقْ مَنْ زْهَـرْ بِمَاء وَرْدْ رَشُـــونِي "[1]

48- جَازْ عَلِيَ شْبَـابْ يَطْلَبْ جَغِـــيمَة مَاءْ

خَرَجْتْ لُه فِي السْطَـلْ خُوخَة وَ رُمَـــــانَة

وَ رَدْ لِي فِي السْـــطَلْ جُوهْرَة وَ مَرْجَـــانَة

قَـــالْ لِي يَا لَالَـــــة رَانِي مْرِيـضْ أَنَـــا

مْرِيضْ مَرْضْ الْفْشُوشْ وَ الـــمُـوتْ لَعَـدَانَا"[2]

49- نَاسْ مَنْ بَعْدْ نَاسْ مَا يْـــدُومْ غِيرْ اللَّهْ "

اتْفَكَرْتْ أَيَامْ الزَّهْـــوْ مْعَ الحْبِـيبْ فَايَنْ رَاهْ

الجْسِيدَة رِيهِي هْـــنَا و العْقَلْ رَاهْ مْـــعَـاهْ

حُزْنِي عْلَى فَـرْقْتُوا الغِـيـرْ مَا نَـــرْضَاهْ "[3]

50- هَبْ نْسِيمْ الصَبَاحْ وَ اتْقَرْقْبُوا الاَلْـــوَاحْ

الخِيلِي وَ اليَاسْمِـــينْ وَ الوَرْدْ كِيفْ فَـــتَحْ

لَوْ كَانْ غِيرْ بْـــكَى لُو كَانْ سَـــرْوَا بَاحْ

لُو كَانْ مَنْ خْرَجْ البْلَادْ تْـهَنَـــى وَارْتَـــاحْ "[4]

51- اكْتَبْتْ وَاحَدْ الكْتَابْ سِيـرْ يَا حْـمَامْ ادِّيـهْ

---

[1] الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 239 اختلاف في كلمتي = (جمعة) بـ (يوم) (ماريت) بـ (من شاف) في البيت الثاني.

[2] [3]- الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 290 مع اختلاف في كلمة (جاز) بـ(فايت) مع حذف البيت السادس. تشابه في عجز البيت الثاني في أبيات محمساجي ص 205.

[3] الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 313 اختلاف في البيت الثاني في كلمة (الزهو) بـ (زهونا) و كلمة (العقل) بـ (القليب) و التي نجدها في أبيات محمساجي (القلب) ص 135.

[4] الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 315 اختلاف في عجز البيت الثالث.

لَحْجَرْ خُوي الْحْبِيبْ وَ ارْخِي اجْنَاحَكْ لِيهْ

إِذَا كَانْ قَلْبَهْ حْنِينْ يَبْكِي عْلَى مَا فِيهْ

وَ إِذَا كَانْ قَلْبَهْ حْجَرْ يَقَطّْعَهْ وَ يَرْمِيهْ "[1]

52- مُولَاتْ ذَاكْ الرّبَاطْ مَالَكْ غَيْضَانَة

إِيلِي كَانْ عْلَى الْبَاكُورْ رَانِي شَبْعَانَة

وَيْذَا كَانْ عْلَى الكَرْمُوسْ رَانِي جِيعَانَة

وَ ايْلِي كَانْ عْلَى الْبِيرْ رَانِي عَطْشَانَة"[2]

53- قَطّْعْتْ اللّحَمْ ارْجَعْلِي امْلُوخِيَا

أَنَا غْرَسْتْ الحْبَقْ ارْجَعْلِي ازْرُودِيَا

أَنَا سْمَعْتْ الحْدِيثْ و اعْرَفْتْ مَنْ بِيَا

العُرْقْ عَرْقْ اليْهُودْ وَ امَاهْ رُومِيَة "[3]

54- قَطّعْتْ اللّحْمْ بِيَدِي وَ ارْمِيتْ يْبْزَارُوا

أَنَا سْمَعْتْ الحْدِيثْ و اعْرَفْتْ مَنْ قَالُهْ

مَنّا وَ الكْلَابْ يَتْنَابْحُو حَتّى الْبَابْ دَارُوا "[4]

55- قَاسَتْ عَلَى قَدّهَا قَرْفُطَانْ اذْهَبْ مَجْبُودْ

---

[1] - و عند مراد يلس شاوش ص 238 اختلاف في البيت الثاني فقط في كلمة = (لحجر) بـ (في خبر)

[2] الأبيات شبيهة بأبيات يلس شاوش ص 312 خاصة في البيت الأول اختلاف في الشطر الثاني في كلمة (غيضانة) بـ (غضبانة) و البيت الثاني في كلمة (الباكور) بـ (الفاكهة) واختلاف في البيتين الأخيرين مع حذف البيتين الأولين.

[3] - الأبيات مختلفة عن أبيات يلس شاوش ص 236 تشابه في صدر البيت الأول.

[4] الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 236 اختلاف في البيت الأول في كلمة (ارميت) بـ(اعملت) و في صدر البيت الثاني و في البيت الثالث مع حذف البيت الأخير.

" **جبدت**[3] " عَلَى خَدْهَـــا سَالَفْ كْحَلْ مَـمْـــتُود

وَ أنَا خَـذِيـــمْ اكْـحَلْ يَا لاَلَـــة مَـزْيُـــودْ

وَ أنَا خَـذِيـــمْ لاَلَـة فِي يَدِّيـهَـا مَعْـبُـودْ "[1]

56- بَنْتِي فِي جُغْلِيـلَة وَ اشْعُورْهَا مَطْـلُـوقْ

اوْقُولُوا لْوَلْدْ العْـمُـومْ يَطْرَطَقْ الصَنْـــدُوقْ

يَعْطِي المِيَة فِي المِيَـة وَ " **الدْقُوعْ** "[2] فِي العَبْرُوقْ

يَعْطِي المِيَةَ فِي المِيَـة و الجُوهَرْ الـمَـدْفُـوعْ

يَعْطِي المِيَةَ فِي المِيَـةَ وَ الخَـادَمْ تَـرَبِـــي "[3]

57- تَمَسَاوْ بِالعَافْـيَة جِـيـرَانْ جِـيـــرَانِي

أنَا خْرَجْتْ الـــبْلاَدْ وَ **ابْـقَـى** العْـدُو هَانِي

يَا عْـدُو بَنْ عْـــدُو يَا فَـــرْحْ نَـصْـــرَانِي

يَبْلِيكْ بْعَشْقْ البْـنَـاتْ وَ تْـكُـــونْ بَـرَانِـي "[4]

58- مُولاَتْ ذَاكْ الرْيَاطْ رِيهِي قْبَالْتِي تَـنْـشَـرْ

الـــــدَحْ فِي يَـــدِهَا **مَـحْدُوفْـهَـا** لَشْـقَـــرْ

---

[1] جبدت = جذبت

[2] بعض الأبيات شبيهة بأبيات قدور محمساجي ص 122 اختلاف في عجز البيت الأول في كلمة = (قرطان) بـ (قاط) و في صدر البيت الثاني في كلمة (جبدت) بـ (طلقت) و في البيت الثالث.

[3] الدقوع = المهر.

[4] الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 254 اختلاف في عجز البيت الثالث في كلمة (الدقوع) بـ (المية) مع اضافة البيت الرابع.

مَـنْ صَـابَـنِي زُوجْهَا نَدْخُلْ عَنْـدْهَا نَـفْـطَرْ "[1]

59- القَلْبْ عَنْدِي رْهِيفْ وَ الوَحْشْ عَذَّبْـنِـي

أَنَا شْرَيْت الخْرِيـفْ لاَ مَـنْ يْوَانَسْـنِي

انْجِيبْ خُوِي لحَبِيبْ هُوَ يْـرَافَـقْـنِـي"[2]

60- الشَّمْسْ غَرْبَـتْ اسْلاَمِي عْلَى الأحْـبَابْ

اسْـلاَمِي عْلَى مَنْ حْضَرْ اسْلاَمِي عْلى مَنْ غَـابْ

اسْلاَمِي عْلَى خُوِي لَحْبِيبْ يَا قَايَـدْ لَـصْـحَابْ[3]

61- يَا بَنْتْ بَابَا لَخْضَرْ يَا شَـمْـسْ ذَهْبِـيَـة

أَخْـرُجْ هْـنَا نَلْعْبُـوا يَا ضُوء عَـيْـنِـيَ

مَا نِي سْبَعْ نَاكْـلَـكْ وْ لاَ الشُوكْ في يَـدِيَ

أَنَا شْبَابْ صْـغِـيرْ خَارَجْ للدَّنْـيَـا"[4]

62- دِيكْ الخْمِيرِيَـة بَايْتَة فِي الرَّمْلْ تَمْـشِي

خْلْخَالْـهَـا مَنْ ذْهَـبْ أَوْسَالْفْـهَـا وَحْـشِي

جَازَتْ عْلَى المْـقَـابَرْ تَحْـتِي اللِّـي رَاشِـي "[5]

---

[1] الأبيات نفسها عند مراد يلس ص ص 261 اختلاف في عجز البيت الثاني في كلمة = (ابقى) بـ (خليت)

[2] و عند مراد يلس ص243 اختلاف في عجز البيت الثاني في كلمة = (يوانسني) بـ (يرافقني) و العكس في عجز البيت الثالث أما في صدره فاختلاف في كلمة = (خوي لحبيب) بـ (ولد العموم)

[3] الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 240 اضافة كلمة (لحبيب) في صدر البيت الثالث.

[4] بعض الأبيات تشبه أبيات الدكتور قدور محمساجي ص 128 اختلاف في اسم الفتاة (باب اخضر) بـ (بابا أحمد) و في كلمة (أخرج) بـ (أياي) في صدر البيت الثاني مع اضافة البيتين الأخيرين و البيت الثالث المختلف عنهما.

[5] - الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 273 اختلاف في عجز البيت الول في كلمة (بايتة) بـ (فوق) و في كلمة (سالفها) بـ (صباطها) في عجز البيت الثاني و اختلاف في زمن الفعل في = (جازت) في الماضي بـ (تجوز) في المضارع في صدر البيت الأخير.

63- تَرْجُمَانْ يَا تَرْجُمَانْ يَا الفَاتَحَ كُلْ جْنَانْ

جَازُوا عْلِيكْ البْنَاتْ قَسْمُوكْ بِالمِيزَانْ

وَ أَنَا ادِيتْ خُوِيَ الحْبِيبْ يَسْوَى امْيَاتْ دِينَارْ "[1]

64- سَقَّايَةْ بَابْ الجِيَادْ فِي الصِّيفْ مَا احْلاَهَا

رَكَبْتَكْ يا الْخُو فِي السَّرْجْ مَا اعْلاَهَا

اتَخْلَخْلْ عْقُولْ النْسَاء امْئِينْ تَرَاهَا "[2]

65- امْشِيتْ البَابْ الرِيَاطْ عْيَطْتْ يَا مُولاَهْ

اضْرَبْ الكْلاَبْ انْجُوزْ اوْ انْحُوسُه كِي رَاهْ

انْجُوزْ أَيَامْ الخْرِيفْ وَانْعُودْ نَتْوَالُه

ونْعُودْ نَخْدْمُو كِيفْ كَانْ يَا حَسْرَاهْ "[3]

66- بَشْرَى يَا الاحْبَابْ وَالعِيدْ قَالُوا جَاء

بُشْرَى يَا الاحْبَابْ يَتْغَافْرُوا الاَرْوَاحْ

النَّاسْ بِاحْبَابْهُمْ وأَنَا حْبِيبِي رَاحْ

النَّاسْ بِجْنَانْهُمْ وأَنَا جْنَانِي جَاحْ "[4]

---

[1] الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 255 اختلاف في كلمة = (جازوا) بـ (فاتوا) في صدر البيت الثاني أما في عجزه ففي كلمة (قسموك) و في صدر البيت الثالث في كلمة (خوي) بـ (خاي) و (العزيز) بـ (الحبيب) و في عجزه في كلمة (جينار) بـ (ريال) مع حذف البيت الثالث.
و قد ذكرها الدكتور محمساجي ص 215 و 178 تشابه في البيتين الأولين اختلاف في البيتين الأخيرين.

[2] الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 275 احتلاف في كلمة (الخو) بـ (خوي) في صدر البيت الثاني مع اضافة كلمة الحبيب و حذف البيت الثالث.

[3] و عند مراد يلس ص 297 اختلاف في كلمة = (امشيت) بـ (قربت) في صدر البيت الأول و في كلمة (الكلاب) باضافة الضمير المتصل (ك) في صدر البيت الثاني و في عجزه (العود) بـ (الملك) مع اختلاف جذري في صدري البيت الثالث و الرابع.

[4] و عند مراد يلس ص 297 اختلاف في كلمة = (امشيت) بـ (قربت) في صدر البيت الأول و في كلمة (الكلاب) باضافة الضمير المتصل (ك) في صدر البيت الثاني و في عجزه (العود) بـ (الملك) مع اختلاف جذري في صدري البيت الثالث و الرابع.

67- سِيدِي بَنْ عْلِـي اللِّـي اسْمَـكْ غَـالِـي

رَبِي عْطَاكْ النَّصْـرْ عَـلَّاكْ الـعَـالِـي

يَا جُوهْرَة الحْـرِيـرْ يَا نَقْـشْ خُـلْخَـالِـي "[1]

68- لابَسْ النُّورْ فِي النُّورْ طَـبْـعُـه تِلمْسَـانِـي

نُوصِيكْ يَا كَحْلَةْ العُيُونْ بَـالَـكْ تَتنْسَـانِـي

نَكْتَـبْ لَكْ حَا "البُرَيَـة"[2] وَانْـبَـلَّـغْ اسْـلَامِـي

اسْلَامِي يَـا لَالَـة وَاسْـلَامْ جِـيـرَانِـي

هُمَانْ لابَسِينْ الحْرِيرْ اوْ المْـلَـفْ الغَـالِـي

هُمَانْ عَنْدْهُمْ رْخِيصْ وَانَـا عَـنْدِي غَـالِـي

يَسْوَى مِيَاتْ حبَة لَوْزْ أو أَلَـفْ سَـلْطَـانِـي"[3]

69- سِيدِي بُومَدْيَنْ يَا فَخْتَهْ مُولَايْ عَبْدْ القَادَرْ يَا مَقْنِينْ

سِـيـدِي الـعَـبَّادْ شَمْـعَـة بْـلَا قَـنْـدِيـلْ

يَـقْـدِي فِـي النْهَـارْ وَ يَـعْـقَـبْ فِـي اللِّيـلْ "[4]

70- حَوَّفْتْ فِي القَايْـلَـة وَ طَاحُوا أوْرَاقْ الـتُـوتْ

الـدَّالْيَـة بِالعِـنَـبْ و السَّاقْيَة بِالـحُـوتْ

هَـذِي عْلِـيـكْ اوْلَدْ العْمُومْ وَ مَنْ بْـغَـاكْ يْـمُـوتْ "[5]

---

[1] الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 279 اختلاف في كلمة (غالي) بـ(عالي) في عجز البيت الأول و في كلمة (العالي) بـ (الفوقاني) في عجز البيت الثاني مع تقديم الثالث على الثاني و حذف البيت الرابع.

[2] البرية = الرسالة،

[3] - الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 302 اختلاف في صدر البيت الثاني في كلمة (نوصيك) بـ (مسكاك) و في عجز البيت الأخير في كلمة (ألف) بـ (مقال).

[4] تشابه في البيت الأول عند مراد يلس ص 278 خلافا للبيتين الأخيرين

[5] - الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 268 مع اختلاف في كلمة (طاحوا) بـ (سقطوا) في عجز البيت الثاني و في كلمة (ولد العموم) بـ (ابن أمي) في صدر البيت الثالث و اختلاف في عجزه.

71- امْشِيتْ لْوْرِيطْ الوْرِيطْ و امْشِيتْ نَنْظُرْ فِيهْ

صُبْتْ اكْرَاكَرْ نْتَاعْ حْجَرْ وَ المَاء يَهْدَرْ فِيهْ

صُبْتْ أرْبْعَة شَبَابَاتْ يَعَرْكُوا الصْوَابَنْ فِيهْ

يَا الطَالَعْ لِلْجَبَلْ تْلَقَطْ القُوجَة

ضْرَبْ الرِّيحْ العْصِيفْ قَالُوا خُويَا جَاء

السْفِينَة اللِي جَابْتُه بِالمَالْ نْغَنْيهَا

بِالمَسْكْ وَالغَالْيَة نَبْنِي صْوَارِيهَا "[1]

72- لْقِيتْ وَاحَدْ الشَبَابْ يْعَيَطْ يَا لِيلِي

طَاحُوا سْقَافْ الذْهَبْ افْرِشْتْ مَنْدِيلِي

زَرَبْتْ بِالْيَاسْمِينْ وَ صَقَفْتْ بالخِيلِي "[2]

73- يَمَا يَا لَالَة وَ يَا مَنْ صْبَرْ صَبْرِي

خَلِيتْ المَرْأة عَاقْرَة صَبْتْ الصْبَي يَجْرِي

يَجْرِي وَيْدَادَشْ وْ يَعَيَطْ يَا عَمْتِي

يَعْمِيكْ وَ يْطَلْمْسَكْ يَا فَرْخْ بَلْمَصْلِي

يَعْمِيكْ وَ يْطَلْمْسَكْ وَ مَنْ عَلْمَكْ بِاسْمِي "[3]

---

[1]- الأبيات موجودة عند مراد يلس ص 293 اختلاف في كلمة (امشيت) بـ (قالوا) في صدر البيت الأول أما في صدر البيت الثالث ففي كلمة = شابات بـ (البنات) مع ادماج الأبيات الأربعة الأخيرة ص 322.

[2]- الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 264 اختلاف في صدر البيت الأول و في كلمة (شقاف) بـ (أغصان) في صدر البيت الثاني أما في عجزه ففي كلمة (افرشت) بـ(اعرضت) و في كلمة (اصفقت) بـ (زدت) في عجز البيت الأخير.

[3]- الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 330 اختلاف في كلمة (يما) بـ (أمي) في صدر البيت الأول و في عجز البيت الثاني في كلمة (الصبي) بـ (صغير) و في كلمة (يجري) بـ (يمشي) في صدر البيت الثالث مع اضافة الضمير المتصل للفعلين (يعمي) و (يطمس) في صدر البيت الرابع و اختلاف في عجزه مع اضافة البيت الرابع.

والقسم الثاني من المتن من رواية المرحومة: لالا عويشة المغربي (امرأة مجاهدة توفيت عن عمر يناهز 90 سنة, سنة 1995, اسكنها الله فسيح جنانه) كانت متشبثة بالتراث التلمساني فجالستها ودونت مقاطع من الحوفي كانت تحفظها وهي كالتالي:

74- سِـيـدِي بُومَـدْيَـنْ ... يَـا قَـارِي الألْـــوَاحْ

أَوْلاَدْ سِيـدِي عْلِي بَلْحَـاجْ ... مَـنْ جْمَـاعْ الصُّـــلاَحْ

وَاشْكُـونْ خَـدَامْهُـمْ ... دُوكْ النَّـاسْ المْـــلاَحْ

75- يَا نَاقْشَةَ الأَرْضْ بِالعُودْ ... وَاجْبِينِـي يَـا الهْـبِيلَـة

عَيْنِيكْ وَحْوَاجْبَـكْ سُـودْ ... " وْسَـالْفَـكْ" [1] طَايَـحْ يَمِينَـه

جَبْتْلَكْ لَهْ عْلاَشْ تَسْتَحَرْبِي مَنِـي ... يَاكْ أَنَا فِي الـحُـومَـا جَارَكْ

لُو كَانْ فِي الحَقْ وْ الشَّرِيعَة تَصَحَّبِنِي ... غِيلْ سَاعَة أَوْ مَا عَنْدَهْ وَاشْ يَجْرَي لَكْ

76- قُولْ سَالَفْ قَـدَاشْ ... طَلَقْتُـه كَحْلَةْ الرْمَـاشْ

سْبَـقْهَـا للفْـرَاشْ ... قْبَلْ نَاضَـتْ تَتْوَاطَى

تْقُولْ حْنَشْ مَنْ الحْـنُوشْ ... لاَبَـسْ غَـرْنَـاطَـة

وَ لاَ فَرْخْ بَنْ الحْـمَـامْ ... طَـالَـعْ " لَبْـنَـاتَهْ "[2]

77- يَمَّا الحْنِينَة تَـغَـرَّبْتْ ... وَ غَرْقَـتْ بِيَا السْفِـينَـة

تْـفَـكَـرْتْ بَابَا وَ يَمَّـا ... وَ أَمِّـي عْلَيَ الحْـزِينَـة

78- عَمْدَ عْلِيكْ يَا جْـنَانِي ... وَ إِذَا غِبْتْ مَنْ يْصُـونَـكْ

[1]- سالفك = شعرك.
[2]- لبناته = لعشه.

يَدَخْلُوا فِيَا الأعْدَاء و يْقُرْدُولِي " غْصُونَكْ " [1]

يَا زْمَانْ يَا الغَدَّارْ غْدَرْتْنِي مَنْ دْرَاعِي

طَيَحْتْ مَنْ كَانْ سُلْطَانْ وَ عَلِيتْ مَنْ كَانْ رَاعِي

79- مَثَلْتْ قَلْبِي للزَرْزُورْ كْحَلْ مَا فِيهْ " مَارَة "[2]

عَنْدْ عْلَى مَنْ مَاتْ مَغْدُورْ بِينْ الخْلاَ و العْمَارَة

80- شْبَانْ هَذَا الزْمَانْ لاَ حَيَاءَ وَ لاَ إِيمَانْ

يَمْشِيوْا " لَلْبْلاَصْ "[3] يَقْرَاوْ " الجْرْنَانْ "[4]

81- صْبَرْ يَا قَلْبِي تْوَاتِيكْ الصَابْرَة

صْبَرْ يَا قَلْبِي حْسِيبَكْ مْولاَنَا

صْبَرْ يَا قَلْبِي مَا صْبَرْ اليْتِيمْ عْلَى يَمَّاهْ

يَتْمَشَى بِالحْفَى حَتَّى طَابُوا رَجْلِيهْ

يَتْرَبَبْ للنْسَاء وَ لاَ " مَحْنَة "[5] فِيهْ

82- عَنْدَكْ عْلِيكْ يَا دَالِيتْ مَثْلْ الوْقِيدَة وَلِيتْ

وَ شْيَانَتْ حَالْتِي وَ بْكِيتْ وَ شْيَانَتْ حَالْتِي

وَ كْثَرْ تَخْمَامِي مَنْ هَذِه الهْمُومْ الكْثِيرَة

83- يَاخَالَقْ الزِيتُونَة فِي رَأسْهَا عَرْجُونَة

---

[1]- غصونك = الأغصان.
[2]- مارة = علامة.
[3]- البلاص = اسم لمكان في وسط مدينة تلمسان.
[4]- الجرنان = الجريدة.
[5]- محنة = الحنان.

نَـطَلْـبَكْ يَا الكْـرِيـمْ رَبِي تَخَلِي " وَلِيدَاتْ " [1] المَـغْـبُـونَة

84- طَحْتْ فِي قَاعْ البْحَـرْ وَ عَنَّـقْـتْ المَـأْنِيـنْ

أمِّي تْـحَـبْ الحْـيَـاء وَ أبَا يْـحَـبْ الدِّيـنْ

وَ أنَا نْـحَـبْ شْـبَابْ صْغِيرْ مْـزَوَّقْ العيَـنِـيـنْ

85- دَرِّيةْ هَذَا الزْمَـانْ فِي الأوَلْ فَاكْـهَـةْ الدَارْ

عَـاوَدْ خُـوخُـو رُمَّانْ عَاوَدْ جِيرَانْ وَ عَـدْيَـانْ

86- يَا صَاحْبِي كُونْ صَبَّارْ حَتَّى يَـطْـلَـعْ نْـهَـارَكْ

نَـرْقُدْ عْلَى الشَّوكْ عَرَيَانْ وَ نَضْـحَـكْ لِي جْـفَـانِي

نَصَّبَرْ " لَتْعُوسْ " [2] الأيَـامْ حَتَّى يَـأتِـي زْمَـانِـي

87- قَالوُا خْلِيلِي مْرِيضْ وَ مْرِيضْ بِالوَسْـوَاسْ

ارْكَبْتْ عْلَى بَغْـيـلْتِي اوجِـبْـتْ الدْوَاءْ مَنْ فَـاسْ

امْشِيتْ البَابْ النْـحَـاسْ صَبْتْ البْكَاء وَ **الـنْـوَاحْ**

ارْمِيـتْ ذَاكْ الـدْوَاء **اوْهَرَسْـتْ** ذَاكْ الـكَأسْ

---

[1] – وليدات = أولاد

[2] – لتعوس = تعاسة

و الهَمّْ مَا يَرْفُـــــــدُوهْ غِيـــرْ بْـنَـاتْ الـــــــنّاسْ"[1]

88- سِيدِي بُومَدْيَـــــنْ يَا عَالِي بَنْ عـــــالِـــــي

اطْلَـبْـتَـــكْ يَا سِيدِي تُـــوَفِـــي مُـــرَادِي

قَـــالِ لِي يَـا وْلِيـــــة رِيـــكْ عْلَـى بَـالِـــي

سِـيـدِي بُـــومَدْيَنْ يَـا قَـــارِي الألْـــوَاحْ

مُـــولاَيْ عَبْدْ القَادَرْ نْقُلْتْ التّـــفَـــاحْ

وَ اشْكُونْ خَذّامْـــهُـمْ دُوكْ النّاسْ المْـــلاَحْ "[2]

89- قُولِي يَا لاَلَة سَتِي وْ يَا مُـــولاَتْ الزّيـــنْ

يَا فُمْ خَاتَمْ الذّهَـــبْ يَا حَاجَبْ التّـهْـلِـيـلْ

يَعْمَلْ عْلِيكُمْ احْـجُوبْ يَا غُـــــزْلاَنْ اللّيلْ "[3]

90- يَا مَرْحَبَا بِالضْيَافْ وَ الـــيُـــومْ زَارُونَا

جَابُو طْبَايَقْ الزّهَـــرْ بِالـــوَرْدْ رَشُـــونَا

يَا كَـاتَـبْ الحْـــرُوفْ فِي أوْرَاقْ الزِيـتُـــونَـة

بَـلْـغُـوا سْـــلاَمِي وَ سْلاَمْ عِيـــشُـونَـة

---

[1] ـ الأبيات نفسها عند مراد يلس شاوش ص 295 اختلاف في صدر البيت الثالث في كلمة (امشيت) بـ (جيت) و في عجزه في كلمة (النواح) بـ (الناس) و في صدر البيت الرابع في كلمة (ارميت) بـ (اعرقت) و في عجزه في كلمة (اهرست) بـ(كسرت)
و عند الدكتور قدور محمساجي ص 132 الاختلاف نفسه في البيت الثالث الوارد عند مراد يلس أما في صدر البيت الرابع ففي كلمة (ارميت) بـ (قست) و اختلاف جذري في البيت الأخير.

[2] ـ و عند مراد يلس ص 277 في صدر البيت الثالث في كلمة (وليه) بـ (بنتي) مع اضافة الأبيات الثلاثة الخيرة

[3] ـ تشابه البيت الأول عند مراد يلس ص 377 خلافا للبيتين الأخيرين.

أَنَا وَ خَيِّي الحْبِـــــيبْ وَ النَّـاسْ كَـــرْهُـــونَـا"[1]

91- يَبْقَي عْلِيكْ السْـــتَرْ سْـتَـرْ السْـمَـــاء وَ المَاء

يَبْقَي عْلِـيـكْ السْـتَـــرْ خُـــويَ وْلِيـــدْ أمِـــــي

يَبْقَي عْلِـيـكْ السْـتَـــرْ يَا مَنْ تَـطُـــوفْ فِي اللِّيلْ

يَا لَحْيَة الـــغَـالْـــيَة يَا دَرْجَـــةْ الـمَـأْنِـيـــنْ

يَـعْـمَـلْ عْلِيكُمْ حْجُوبْ يَا غُـــزْلَانْ اللِّيـــــلْ"[2]

92- إِلَىَ دَارْكُمْ عَالِـيَة بِالسّلُـــومْ نَـطْـلَـعْـهَا

إِلَىَ بَنْـتْكُمْ حَـاجْبَـــة نْعِـيـطْـكُمْ لْـوَامَـحْـهَا

وَ إِيلَىَ كَـذَبْـتُـــونِي خَـاتْـمِـي فِي اصْـبَـعْـهَا

فَـضَّـحْتْ بِيَ يَا شْـبَابْ رَبِّي يْفَـــضّـحْ بِـــــكْ

يْـدَخْـلَكْ عَلَى مِيمْتَـــكْ مْـصَـارْنَـكْ بِيـنْ يَـدِيـــكْ

نَلْبَسْ البَاسْ الـــحْـــرِيرْ وَ انْـجِـي نْـعَـزِي فِيـــكْ"[3]

وَ يْقُـولُـوا يَاشْـبَـــابْ هَـــذَا ذْنُـــوبِـي بِـــكْ

93- قَامَتْ عْلَى قْدَمْـــهَا قَـفْـطَـانْ زَنْـجَـــارِي

خَرْجَتْ مَنْ دَارْ بَابَـــاهَا بِـمِـبَّـة سُـلْـطَـــانِي

---

[1]- الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 338 اختلاف في عجز البيت الثاني في كلمة (الورد) بـ (المسك) و في صدر البيت الثالث في كلمة كاتب مفرد بـ (كاتبين) في الجكع مع اضافة البيت الخامس.

[2]- الأبيات الثلاثة الولى نفسها عند مراد يلس ص 243 اختلاف في البيتين الأخيرين.

[3]- الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 272 اختلاف في كلمة (نعطيكم) بـ (نعطي) في عجز البيت الثاني و في كلمة (بين) بـ (في) في عجز البيت الخامس و في كلمة (يقولو) بـ(نقول) في صدر البيت الأخير.

قولوا وَلدْ العمَـــــومْ فِي الـبَـابْ يَـرْجَـــــانِي "[1]

94- قَاسَتْ عْلَى قْدَمْهَا قَـفْـطَـانْ زَنْـجَـــــارِي

الدّحْ فِي يَـــدْهَـــا بِـمِـبّـبَـة سُـلْـطَـــــانِي

الوْشَامْ فِي زَنْـــدْهَا وَ الـكَـــمْ وَهْـــرَانِـــي

وِيلاَ رِيكْ عْلَى سِيدْ الرْجَالْ هُـــوَ لِـي دَانِـــــــي "[2]

95- مَتْلْتْ قَلبِي للْفَـــرَانْ وَ مَبْنِي عْلَى صَـهْـدْ نَـــارُه

مَـنْ فُـوقْ مَـابَـانْ دُخَانْ أو مَنْ تَـحْـتْ طَـابُـوا حْجَـارُه "[3]

96- العَـشْـقْ فِي دَارْنَـا وَ العَـشْـقْ رَبّانَـــــــا

وَ العَشْـــقْ فِي بِيـــرْنَا حَتّى حْـلَـــى مَـاعنَـــا

وَ الـعَـشْـقْ فِي الدّالِيـــةَ حَـتّى رْمَـاتْ اغْـــصَـــانْ

وَ الـعَـشْـقْ مَـا يْنَجّبِـــهْ لاَ بَـــايْ وَ لاَ سُـلْـطَـــانْ "[4]

97- عَمْـتِـــي يَا عَـمْـتِي اقْـبَـــضْ وَلْـدَكْ عَـنْـدَكْ

أَنَـا نَـسْـقِي فِـي الحْبَقْ او هُـــوَ بِاللِيـــمْ يَـرْجَـمْـنِي

---

[1] - تشابه في البيت الأول عند قدور محمساجي ص 122 خلافا للبيتين الأخيرين.

[2] – تشابه في البيتين الأولين عند قدور محمساجي ص 122 اختلاف في صدر البيت الثاني في كلمة (الدّح) بـ (اصوار) مع اختلاف البيتين الأخيرين.

[3] - الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 306 اختلاف في عجز البيت الأول في كلمة (مبني) بـ (انبرد) و في صدر البيت الثاني في كلمة (فوق) بـ (بعيد).

[4] – الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 242 تعويض المفرد بالجمع في كلمة دارنا بـ ديارنا بيرنا بـ بيارنا في صدر البيتين الولين تماما كما في الأبيات التي جمعها بوكلي حسن صالح من الميدان. و اختلاف في صدر البيت الأخير في كلمة ينجبه بـ ينكره و في عجزه في كلمة باي بـ أمير.
و عند قدور محمساجي ص 180 اختلاف ي صدر البيت الثالث في كلمة الدالية بـ محبقة و في عجز البيت الأخير في كلمة باي بـ قاضي

أنَا وَ اللهْ مَا نَـــاخْـــذهْ أو كَـــانْ بِالمَـــالْ يغْنِـيـنِـي "[1]

نَـــأخْـــذهْ شْبَابْ صْغِـيرْ قَـــــدِي يْـــوَاسِـيـنِي

98- طَرَازْ يَا طَـــــرَازْ مَالْ يَـــدِيكْ عَـلَى خَـــذِيـــكْ

الابْـــرَةْ انْقَـرْدَتْ لَـــكْ وَ لاَ الحْـــرِيـــرْ تْـخَـبَـكْ

إلِيَ رِيـــكْ عْـلَى الحْلِيبْ شْـــرَبـــتْ أنَـــــا

وَ إلِيَ رِيـــكْ عْـلَى اللبَنْ رْوِيـــتُـــوا أنَـــــا

وَ إلِيَ رِيـــكْ عْـلَى السّفَا رَانِي شَـــبـْعَـــانَـــة

وَ إلِيَ رِيكْ عْلَى سِيدْ الرّجَالْ دِيـــتُـــو أنَـــــا "[2]

و القسم الثالث من المتن من رواية السيدة : بوبكر زوبيدة زوجة بن عصمان القاطنة بباب الجيّاد – تلمسان – تبلغ من العمر 60 سنة تحفظ مقاطع من الحوفي هي كالتالي :

مُـــولاَتْ ذَاكْ الـــرّيَاطْ عْـــلاَشْ رِيـكْ غِيـضَـانَـــة

إلِيَ كَانْ عْلَى الكَرْمُـوسْ رَانِي شَـــبـْعَـــانَـــة

وَ إلِيَ كَانْ عْلَى اللبَـــنْ شْرَبْتْ الحْـــلِـيـــبْ أنَا "[3]

100- خَرْجُوا شِي شْبَانْ فِي لِـيـلَـةْ رَمْـضَـــانْ

قْـضِـيـبْ الـيَاسْـمِينْ حَـــاكَـــمْ فِـيـهُـــمْ

---

[1] - الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 286 اختلاف في صدر البيت الثالث باستعمال القسم (و الله) و عند محمساجي ص 133 اختلاف في عجز البيت الأول في كلمة (اقبض) (شدّي) و في صدر البيت الثاني و الثالث مع حذف البيت الأخير.

[2] – البيتين الأولين نفسهما عند مراد يلس ص 284 على خلاف البيات الأربعة الأخيرة و اختلاف في عجز البيت الثاني في كلمة (تخبلك) بـ (خصّك)

[3] – البيت الأول نفسه عند مراد يلس ص 312 على خلاف البيتين الخيرين.

التَّفَاحْ فِي رَاسْ الشَّـــجَرَة ... مَبْنِي عْلَى صُـــــورْ عَـــالِـي

مَنْ بْلاَنِي بْحُبَكْ يَا طَفْـــلَة ... يَبْلِـــيـــهْ اللهْ الـعَـــالِـــــي

101- عَمَّدَ عْلَى مَنْ سَلْطَانْ ... وَ يْفَرَّقْ الـــمَـــالْ بْـيَـــــدُهْ

طَـــاحْ حَـــالُـــوا وَ شْـيَـــانْ ... مَاصَابْشْ حَتَّى عْـــشَـــاتْ عِيدُهْ

102- أَنَا قَلْبِي شَاشْ رْهِيفْ ... مَا يَحْـمَـلْ تَـكْـلِـيـــــفْ

وَ أَنْـتَـــمْ يَا لَـطِـــيفْ ... مَافِـــيـــكُمْ رَافَـــــة

نَطْـلُـبْ رَبِّي الحَـنِـــينْ ... يْرُدْ الكَـــسْـــــرَةْ بِالخِـيـرْ

وَ إِلَى طَـالَـتْ الـــعْمَارْ ... نَـــرْجَـعُـــوا لَقْبِـيـلَـتْـنَا

وَنْـرَدْ مَـتْـكَـافِـيـــة ... الأَحْـبَـــابْ بِالظْـــرَافَـــة

وَ إِذَا مَـــــتْـــنَـــا ... يَدْفْـنُـــونَا نَـاسْ آخْـــرِينْ

يْـجِـيـــوْا يْـــزُورُونَا ... وْلاَدْ الحْـسَـــبْ وْ النْـسَـــبْ

وَيْـقُـولُوا يَـا غُرْبَـتْـهُمْ ... فِي بْـــلاَدَاتْ الـــنَّـــاسْ

وَيْـقِـيـــصُـــوا ... فِي قْـبُـــورْنَا حَـجْـــرَة "[1]

و القسم الأخير من المتن من رواية أمّي الغالية : شرفي فتيحة زوجة عبدلي القاطنة برياض ماخوخ – تبلغ من العمر 58 سنة تحفظ بعض المقاطع من الحوفي هي كالتالي :

103- حَوَّفْتْ انْحَوَّفْ مْعَاكْ ... وَلْـوَلْـتْ نْـــرَدْ عْـلِـــيكْ

نْتِينَ الحْبَقْ فِي السَّـــــقْفْ ... وَ أَنَا النْدَى نَـــسْـــقِـــيكْ

[1]– صدر البيت الأول نفسه عند مراد يلس ص 243 على خلاف عجزه و الأبيات الأخرى.

نَسْقِيـــكْ وَ انْعَنْـــتَكْ ... وَ انْـخَـضَـــرْ اغْـصَـــانَكْ

او نَـطْلُـبْ رَبِـي الْحَنِينْ ... يْـــرَدَّكْ لَمْكَـانَـــــــكْ "[1]

104- إِذَا كُنْـــتُمْ نَـــارْ ... بِالـمَـاء نَـطْـفِـيـكُـمْ

وَ إِذَا كُـــنْـــتُمْ حْـدِيدْ ... أَنَا نَـــارْ لِـيـــكُـــمْ

بَـــالِي رَايْـحِـيـنْ لْفَاسْ ... فُوقْ خْيُـولْـكُـمْ تْـرَكْـبُونِي

إِذَا صَبْتُـــوا حْبِيـــبْتِي ... تَضْحَكْ لَهْ بَشْـــرُونِـــي

وَ إِذَا صَبْتُـوا حْبِيبْـتِي ... تَـبْـكِي بَدْمُـوعْهَـا غَسْلُونِي

وَ إِذَا صَبْتَـوا حَبِيبْـتِي ... مْـرِيضَـــة بَشْـعُورْهَا كَفْنُونِي

وَ إِذَا صَبْتُوهَا مَاتَـــتْ ... فِي قْـبُـورْهَـا دَفْـنُـونِي

105- يُومْ الخْمِيسْ يَاناسْ ... يْسَـافْـــرُوا الـحَـــجَّاجْ

يَـتْـوَاسْـطُـوا فِي الْبْحَرْ ... وَ يَتْـقَـافْـلُـوا الأَمْـــوَاجْ

نَـوْصْلُـوا لَقْـبَـرْ النَّبِي ... بِالكَفْ وَ المَـــعْـــــرَاجْ

نُـوْصْـــلْ لَقْـبَرْ النْـبِي ... حَجَّة وَ بَـــرْكَـــانِـــي

نَـوْصْـــلْ لَقْـبَرْ النْـبِي ... أَهْـــلِـــي وَ جِـــيـــرَانِي "[2]

---

[1]- الأبيات نفسها عند مراد يلس ص 266 اختلاف في صدر البيت الأخير في كلمة الحنين بـ الإله.

[2] و عند مراد يلس ص 344 اختلاف في البيت الثاني الرابع و الخامس أما البيت الثالث فالاختلاف بلد في صدره (نوصلو) بـ (هنا) و في عجزه في كلمة الكف بـ التحويف.

الأبيات نفسها عند قدور محمساجي ص 1112 اختلاف في صدر البيت الثاني في كلمة يتواسطوا بأ انهزوا مع اضافة كلمة رياح و تعويض كلمة نوصلوا بـ انزور في صدر الأبيات الأخيرة.

و بهذا أكون قد أنهيت ما جمعته من مقطوعات الحوفي، و أشير إلى أن شعر الحوفي لا يزال يحتاج إلى جمع و على بحوث معمقة لتغطية مكانته و إعطائه حقه من الدّراسة.

و إنّ ما أرجوه أن تكون رسالتي مُنطلقا آخر لدراسات أخرى في حقل الشعر الغنائي.

الخاتمة

خاتمة

نقف في هذه الخاتمة على بعض الخصائص اللغوية والفنية للحوفي وهي:

1- إن الحوفي فن شعري وجد في الجزائر منذ القدم فهو فن يعكس أصالة وشخصية الشعب الجزائري كما أنه يعرفنا على عاداته وتقاليده العريقة. وقد ظهر خاصة في منطقة تلمسان والبليدة فهو خليط من الفنون الأدبية كالموشح والزجل وعروض البلد والموال.

2- و الحوفي الذي عرف في وهران, العاصمة, البليدة لم يكن سوى هوية تلمسانية قد يعود وجودها إلى حقبة الزيانيين بل إلى حقبة زمنية بعيدة إبان القرن الثامن.

3- بين ابن خلدون العلاقة بين الحوفي في تلمسان والموال في الشرق والموشح في الأندلس والذي تأسس على «مقدم بن مغافر القبيري» وأكد ذلك «سعد الدين بن شناة» حين يرى أن أشعارا مماثلة في تلمسان الجزائر والبليدة كانت انتشارا للحوفي التلمساني زمن كانت تلمسان مركزا ثقافيا وعاصمة سياسية. ومنه نستخلص أن العلاقة التي أبرزها ابن خلدون بين الحوفي والموال الشرقي والموشح الأندلسي تبين مدى أصالة واستقلالية الحوفي كنوع شعري.

4- إن الدراسة الفنية للحوفي أثبتت أنه فن قائم بذاته له خصوصياته ومميزاته وليس كلاما قيل لمجرد التسلية واللهو فهو يحمل في أشعاره موضوعات جادة وهادفة.

5- الحوفي نتاج مؤلف مجهول وصل إلينا عن طريق المشافهة تنشده النساء أو الفتيات في مناسبات عديدة كما أنه ينظم لكي يغنى على لحن واحد.

6- يبدو لنا أن شعر الحوفي مستوحى من "البوقالة" [1] لأن مواضيع كل منهما متشابهة كما تتشابه في المفردات والتقنية المؤداة بها ولهذا فان التشابه المتعدد الأوجه أنشأ في أذهاننا نوعا من الإبهام بين نوعين فالعديد من الأشعار قد تعتبر "بوقالة" عند البعض كما قد تكون "حوفي" عند البعض الآخر. لذا قورن بين نوعين واستنتج أن البوقالة هي شعر يحكى بينما الحوفي يغنى و حيث أن «ليدي فليسي-Ladi Flici» كتب أن البوقالة تحكى لا تغنى واللذة في حكاية البوقالة.

7- إن الغناء وسيلة من وسائل الترويح عن النفس البشرية وعن القلب فكل غناء يدعو إلى الأخلاق الفاضلة ويؤدي بطريقة لا تتنافى مع الآداب الحسنة فلا حرج فيه و الحوفي شعر شعبي عفيف في قالب غنائي جميل يؤدى من طرف فتيات مدينة تلمسان خلال لعبهن بالأرجوحة فينشدن مقاطع منه تتلاءم مع تأرجح الأرجوحة في حركات بطيئة فهو بمثابة المقياس الذي يعبر به الفرد عن أمانيه وأحلامه وآلامه وأحزانه ويعكس واقعه المعاش وقد تميز بعذوبة الكلام وسذاجته وحلاوة النغم الموسيقي والإيقاع الداخلي الجميل.

8- إن نص الأغنية الحوفية في بنيته الكلية هو بالأساس نص سمعي يعتمد في تشكيله على الطاقات الإيقاعية والموازنات الصوتية منها والمعنوية بوصفها عناصر إثارة وانفعالات كما هو نص ودلالات والإيقاع الذي تردد به الأغنية الحوفية والشكل الذي تعرض به يعبر بحق عن إحدى التقاليد

---

[1]- البوقالة = لمهنى الكلمة (بوقالة) محتوى خاص و ثنائي في نفس الوقت

أولا = ذلك الإناء الفخاري أو الزجاجي بحوالي 20 سم له عدّة استعمالات منزلية و بعدّة أحجام متنوعة.

ثانيا = في الجمع (بواقل) و أشعار قصيرة على العموم شفاهية و ارتجالية، فهي ليست سوى وسيلة اتصال بين النسوة تعبرن بها لوصف بالسرد خلال المناسبات أو لملأ فراغهنّ أحيانا. و قد عالجت اهتمامات الانسان الاجتماعية و حتى النفسانية.

إنّه نداء لفرد غائب أو مختفي حتى تظهر ملامحه على سطح الماء المملوء في البوقالة أهي لعبة أم فرصة لتذكر الغائب أم بالأحرى جو مناسب لقول كلمات أحيانا تسترسل و أحيانا أخرى تبتكر كلمات هي شعر يقال لا قبل و لا بعد أن يجتمع قائله و من معه حول البوقالة.

Martine Bertrand le jeu de la bouqualla office des publications universitaires 29 Rue Abou Nouas, Hydra, Alger 1983. P17.

الراسخة التي عرف بها أهل مدينة تلمسان في مساندة بعضهم البعض في السراء والضراء إذ تعتبر رمزا للتضامن و التآزر والتآخي.

9- تحتل الأغنية الحوفية مكانة هامة ضمن الموسيقى الأندلسية التي تعتبر واحدة من الإمدادات والروافد التي تفرعت عن الموسيقى العربية ولها محور وفوائد عظيمة لأنها تحبب العمل والنشاط للنساء وتروح عن أنفسهن عن الجهد والتعب وتسمو بتفكيرهن وشعورهن وإحساسهن فهي عنصر تراثي بارز في تلمسان غطى جميع العناصر الأخرى إلى جانب الحوزي الأصيل بحيث إستطاعت مواكبة جميع الأحداث فوظفت للتعبير عن أفراحهن وأحزانهن وكل ما يجيش بصدورهن.

10- الحوفي شبيه بالشعر الحوزي من حيث الشكل وتنوع المواضيع ويختلف معه في الإيقاع وكل منهما يندرج ضمن الموسيقى الأندلسية التلمسانية وتعرف باسم "الغرناطي" وتركا إرثا من الجماليات الدقيقة الناتجة عن الإبداع الفني.

11- إن الموسيقى الأندلسية التلمسانية تزخر بهذا التراث العريق حيث تغنى به التلمسانيون وخاصة الموسيقيون الموهوبون ونأتي على ذكر الأستاذ «رضوان بن صاري» الذي يعتبر آخر أكبر عمالقة الموسيقى الأندلسية فإننا إحتراما وتقديرا له ولعائلته وعرفانا منا بما قدمه للمحافظة على التراث الأندلسي ننحني أمام الشيخ «عبد السلام بن صاري » والشيخة « تابث زاتلة » للعروفة بطيطمة و «عبد الكريم دالي» والذين ساهموا بقوة لنشر هذا الإرث الراقي وإيصاله إلى الأجيال

التي لحقت بهم كاملا بكل خصائصه وتنوعاته وبالتالي يبقى في تواصل مع أذواق المتلقي ويساير روح العصر والتجديد.

12- إن تراث الموسيقى الأندلسية ما يزال موجودا بفضل عمل الجمعيات التي تنشط باستمرار حيث تتألف الفرقة الموسيقية الأندلسية بتلمسان من مجموعة من العناصر في نسيج متكامل يغنون الموشحات والأزجال الأندلسية والحوزي والحوفي والعروبي وقصائد المدح...الخ وذلك لإنعاش الحركة الموسيقية.

13- القطع الغنائية أصلها الأصوات اللغوية كما ينطقها الإنسان والتي تعرضت لجملة من التغيرات الصوتية التي تكون قد لحقت اللغة العربية الفصحى وتكون قد مست أيضا المنطوق الحوفي التلمساني الحضاري.

14- نستخلص أيضا إلى نتيجة مفادها أن لهجة الحوفي المتداولة في قلب مدينة تلمسان ترتبط إرتباطا وثيقا باللهجات العربية القديمة كما لا يمكن فصل هذا المنطوق الحضاري عن اللغة الأم (الفصحى) ولهذا وجدنا أن ظاهرة الإبدال القاف همزة مستعملة في اللسان العربي الفصيح وهذا دليل واضح على انتساب هذه الظاهرة والظواهر الأخرى إلى أصولها وجذورها أي إلى اللهجات العربية القديمة وإلى الفصحى عامة.

15- يبقى موضوع الحوفي صالحا لدراسات أخرى فهو لا يزال يحتاج إلى بحوث معمقة وشاملة ترفع اللبس عنه وذلك بفتح أساسات حديثة في ميدان الدراسة التحليلية واللّغوية والصوتية التي لم توفه حقه من الكشف والتنقيب حتى الآن .

ومن خلال هذه المعلومات نرجو أن نكون قد وصلنا إلى هدفنا ألا وهو التعريف بفن الحوفي حتى لا يبقى غريبا في عقر داره.

ولكل شيء إذا تم نقصان.

وما توفيقي إلا بالله.

وهيبة نسرين عبدلي

التاريخ: 06 - 03 - 2007

قائمة المصادر و المراجع

1 - *القرآن الكريم برواية ورش.
2 - ابن سينا : الملك ، دار الطراز في عمل الموشحات ، تحقيق جودت الركابي ، دار افكر دمشق ، ط2، 1977.
3 - ابن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد ، ج6، شرحه و ضبطه و صححه و عنون موضوعاته و رتب فهارسه أحمد أمين و إبراهيم الأبياري و عبد السلام هارون د.ك.ع بيروت،ط3 1965.
4 - ابن مساييب : ديوانه جمع و نشر محمد بخوشة ، طبع بمطبعة بن خلدون تلمسان 1950.
5 - ابن منظور الإفريقي : لسان العرب ، المجلد التاسع دار بيروت للطباعة و النشر لبنان 1968.
6 - أبو الفتح عثمان ابن جني : الخصائص ، حققه محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة و النشر ، بيروت لبنان د.ط.د.ت143/2.
7 - أبو القاسم سعد الله : تاريخ الجزائر الثقافي من القرن 10هـ إلى القرن 14هـ / 16-20م، ش.و.ن.ت ، الجزائر 1989.
8 - أبو بثينة : الزجل و الزجالون ، كتاب الشعب ، القاهرة ، د.ط 1962.
9 - أبو بشر عثمان بن قنبر : الكتاب ، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت د.ط. 1411هـ/1991م /4.
10 - أبو بكر بن حجة الحموي : بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق رضا محسن القرشي، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق 1974.
11 - أبو عبد الله الشريفي الإدريسي : القارة الإفريقية و جزيرة الأندلس، تحقيق و تعليق اسماعيل العربي ، مقتبس من كتاب نزهة المشتاق ، ديوان المطبوعات الجامعية للجزائر 1983.
12 - أبو علي الغوثي : كشف القناع عن آلة السماع، مطبعة جوردان، الجزائر، ط1 ، 1904.
13 - أبو مدين بن سهلة : ديوانه ، جمع و تحقيق و ضبط و تعليق شعيب مغنونيف ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2001-2002.
14 - أبو مدين شعيب : الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان ، الشركة الوطنية للتوزيع ، 1394هـ.
15 - إحسان عباس : تحقيقه للذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، القسم1 المجلد ، الدار العربية للكتاب تونس ، 1981.
16 - أحمد المقري : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب / المجلد2 مطبعة مصر، 1302هـ.
17 - أحمد بن التريكي الملقب ابن الزنقلي : ديوانه، جمع و تحقيق د. عبد الحق زريوح، نشر ابن خلدون، تلمسان الجزائر.
18 - أحمد حسن الزيات : تاريخ الأدب العربي، دار النهضة للطبع و النشر، القاهرة ، ط25.
19 - أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت 1984.

20 - قطي بن الشيخ : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي ، الجزائر ، م.و.ك 3 شارع زيغوت يوسف ، الجزائر.
21 - الحاج محمد بن رمضان شاوش : بلقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان ، الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط1 ، 1995.
22 - الحفظ التنسي التلمساني : نظم الدر و العقيان في بيان شرف بني زيان ملوك الدولة الزيانية الجزائرية ، تقديم و تحقيق و تعليق بوطالب محي الدين.
23 - الحيدري إبراهيم : أنتولوجيا الفنون التقليدية ، سوريا ، دار الحوار للنشر و التوزيع ط1، 1984.
24 - الفريد أينشتاين : الموسيقى في العصر الرومانسي ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، هـ.م.ع.ن، القاهرة د ط 1972.
25 - بلند الحيدري : إشارات على الطريق و نقاط ضوء م.ع.د بيروت ط1، 1980.
26 - تمام حسن : مناهج البحث في اللغة ، الدار البيضاء للطباعة ، 1400هـ/1980م.
27 - جلال الدين السيوطي : المزهر في علوم اللغة و أنواعها ، المكتبة العصرية صيدا بيروت لبنان ، /1/1987.
28 - جورجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، بدون تاريخ.
29 - حسام سعيد النعيمي : الدراسات اللهجية و الصوتية عند بن جني ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة و النشر، د.ط 1981.
30 - حلمي خليل : المولد ، دراسة في نمو و تطور اللغة العربية في العصر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية 1979.
31 - رابح بونار : المغرب العربي تاريخه و ثقافته ، الشركة الوطنية و التوزيع الجزائرية ، 1981.
32 - رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، مصر 1985.
33 - ريجيس بلاشير : ترجمة د. إبراهيم الكيلاني : تاريخ الأدب العربي ج1 الدار التونسية للنشر ، تونس ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائرية 1986.
34 - رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي، بيروت المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط2 ، 1981.
35 - سامي عبد الحميد : تربية الصوت و تطور الإلغاء، مطبعة الأديب البغدادية 1974.
36 - سيبويه : كتابه تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان ذ.ت 2.
37 - سليم الحلو : الموسيقى الشرقية ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان.
38 - سيدي الأخضر بن خلوف : ديوانه ، جمع و تحقيق بخوشة محمد بن الحاج ، الغوثي يضم 31 ، قدم و شرح بعض ما فيه و دبله بآرائه.
39 - شارل أندريه جوليان : تاريخ إفريقيا الشمالية (تونس ، الجزائر ، المغرب الأقصى) من الفتح إلى سنة 1830 ،عريب محمد مزالي ، البشير سلامة 1978م.
40 - شهاب الدين البغدادي : معجم البلدان ، المجلد 2 دار بيروت صادر للطباعة و النشر.
41 - شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، 1965.

42 - شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط5 ، د.ت، بيروت / الفن و مذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ط10 بدون تاريخ.
43 - صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، مكتبة الخانجي، القاهرة ط3 ، 1993.
44 - صالح المهدي : كتاب الموسيقى العربية تاريخها و أدبها ، الدار التونسية ، 1979.
45 - صلاح الدين بن أيبك الصفدي : توقيع التوشيح تحقيق ألبير حسب دار الثقافة ، بيروت لبنان 1966.
46 - عائشة عبد الرحمن : لغتنا و الحياة ، دار المعارف مصر ، ط1 ، 1991.
47 - عبد الحميد مشعل : كتاب موسيقى الغناء العربي ، منهج دراسة صولفيج غنائي ، مراحل تطور الموسيقى العربية ، الموشحات العربية ط1995، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر.
48 - عبد الرحمن أيوب : من مقاله منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي، الحلقة الأولى ، مجلة الفكر، السنة 29، ع7 أفريل 1984.
49 - عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة المجلد الأول ط2 ، دار الكتاب اللبناني بيروت 1961/ دار القلم ، بيروت لبنان ، ط6 ، 1968 / العبر، المطبعة المصرية 1984 ج2.
50 - عبد العزيز الأهواني : ابن سينا الملك و مشكلة العقم و الابتكار في الشعر، ط1 ، 1962/ الزجل في الأندلس : نشر معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة 1957.
51 - عبد العزيز سالم : المغرب الكبير ، العصر الإسلامي ، دراسة تاريخية و أثرية ، بيروت لبنان ، دار النهضة العربية ج2 ، 1981.
52 - عبد العزيز سعيد : صيغ المصطلح الصوتي في الدراسات العربية ، دار الفكر دمشق سوريا ، 1998.
53 - عبد العزيز عتيق : الأدب العربي في الأندلس ، دار النهضة العربية للطباعة ، بيروت ط2 ، 1979.
54 - عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأة و تطورا ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر، د.ط. 1418هـ/1998م.
55 - عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية ، الأردن شركة مطابع الأرز، 1418هـ/1998م.
56 - عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث ، الشركة الجزائرية للنشر و التوزيع، ط1 ، الجزائر 1981..
57 - عبد المالك مرتاض : الألغاز الشعبية الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 1982./ العامية الجزائرية و صلتها بالفصحى ، ش.و.ن.ت الجزائر، 1981.
58 - عبد المنعم سيد عبد العال : معجم شمال المغرب تطوان و ما حولها ، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر، القاهرة د.ط. 1968. / لهجة شمال المغرب، تطوان و ما حولها، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة 1968.
59 - عثمان الكعاك : العادات و التقاليد التونسية ، د.ت تونس ، ط2 ، 1981.
60 - عفت و زملاؤها : تربية الصوت الغنائي المدرسي ، التذوق الموسيقي ، مطابع منكورة، القاهرة 1992.

61 - علي عبد المعطي محمد : جماليات الفن : المناهج و المذاهب و النظريات ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية مصر ، 1994.
62 - علي عبد الواحد وافي : فقه اللغة، دار النهضة للطبع و النشر ، مصر 1967.
63 - غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت لبنان ، ط2، 1978.
64 - فندريس : اللغة ، تعريف عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي ، مصر د.ط1950.
65 - فوزي سعد عيسى : الموشحات و الأزجال الأندلسية في عصر الموحدين ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية مصر ، بدون طبعة ، 1990.
66 - قيصر مصطفى : حول الأدب الأندلسي ، نشر مؤسسة الأشرف ، بيروت لبنان ب.ت
67 - كمال محمد بشير : علم اللغة العام للأصوات ، مصر دار المعارف ، 1980.
68 - ليلى روزالين : القصة الشعبية ذات الأصل العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1980.
69 - محمد المرزوقي : في الأدب الشعبي ، الدار التونسية للنشر ، 1967.
70 - محمد النادي عبد النافع و إبراهيم عبد الرحيم يوسف : تاريخ الأدب ، مكتبة الوحدة العربية ، الدار البيضاء، 1963.
71 - محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب و الأندلس ، دار الثقافة ، بيروت لبنان.
72 - محمد عبد الله عنان : عصر المرابطين و الموحدين في المغرب و الأندلس ، ج2 ، ط1، القاهرة ، 1964.
73 - محمد عيده : المستوى اللغوي الفصحى و اللهجات و النثر و الشعر ، عالم الكتب، القاهرة 1981.
74 - محمد كامل الخلعي : كتاب الموسيقى الشرقي ، مكتبة الدار العربية للكتاب ، القاهرة ، أوراق شرقية بيروت 1993.
75 - محمد مرابط : الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان ، تقديم و تحقيق و تعليق عبد الحميد حاجيات ش.و.ن.ت الجزائر، 1982.
76 - محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية ، 1625-1976 ، دار الغرب الإسلامي ، ص.ب 112/05787 بيروت لبنان ،ط1 ، 1985.
77 - محمود بوعياد : جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري ، 15 م.ش.و.ن.ت الجزائر ، 1982.
78 - محمود بوعياد : جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري ش.و.ن.ت الجزائر 1982.
79 - محمود دهني : الأدب الشعبي العربي بين مفهومه و مضمونه ، مطبوعات جامعية القاهرة.
80 - مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب في الجاهلية و العصور الإسلامية ج1، دار الطليعة بيروت.
81 - مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي ، موضوعاته و فنونه ، دار العلم للملايين ، ط4 بيروت ، 1977.

82 - مصطفى صادق الرفاعي : الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه ، بيروت 1975.
83 - مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح، منشورات دار الثقافة، بيروت لبنان، ط2 1997.
84 - نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار المعارف ، 119 كورنيش النيل ، القاهرة ، ط3 .
85 - هنري جورج فاردمن: نقلا عن ابن سينا : تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن 13 ، ترجمة و تعليق جرجيس الله المحامي ، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان.
86 - يحيى بن خلدون : بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد ، الجزائر ، المجلد1، 1324هـ/1903م. / كتاب العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر ، بيروت لبنان ، منشورات الأعلمي للمطبوعات ، ج6 ، 1391هـ/1971م.

الدوريـات :

1 - ابن صفية : ملتقى حول تسيير المدن الكبرى ، مجلة تلمسان ، الموضوع: حفظ و حماية و تسيير المعالم التاريخي و الأثرية في مدينة تلمسان ، الجزائر ط2 من 2 إلى 5 أفريل 1988.
2 - أحمد موسى : الأغنية الشعبية ، موسيقاها و علاقتها بالكلمات ، مجلة الفنون الشعبية، العراق ، العدد5 ، فبراير 1968.
3 - عبد اللطيف البرغوتي : من مقالة القصيدة الشعبية ، مجلة فلسطين الثورة عدد خاص 1981/01/01.
4 - علي عقلة : عرسان الموقف الأدبي ، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد99، يوليو 1979.
5 - مجلة التراث الشعبي ، العدد12 ، السنة 10، 1985 ، تصدر عن وزارة الثقافة و الإعلام، دار الجاحظ.
6 - محمد الأمين أحمد : الشعر الشعبي في سيدي خالد ، مجلة آمال أدبية ثقافية تصدر عن وزارة الاتصال و الثقافة الجزائر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،العدد4 ، ط2. 1969 العدد3 ، 1981.
7 - محمد خطاب : التراث الشعبي الجزائري ، مجلة الحياة الثقافية ، تونس، ع142 ، 1984.
8 - محمد فتحي الحريري : من مقاله تأثير الموسيقى بين الفهم و الحقيقة ، مجلة العربي ع321 ، 1985.

المذكرات الجامعية (دكتوراه):

1 - آمنة بن مالك : مصطلحات الدراسة الصوتية في التراث العربي، دكتوراه دولة في فقه اللغة ، جامعة الجزائر 1987.
2 - جعلوك عبد ارزاق : مذكرة لنيل شهادة دكتوراه بعنوان الصوت اللغوي المنطوق أو الغناء ، 2002-2003.

المذكرات الجامعية (ماجستير).

١ - طالبي مولاي عبد الحفيظ : نقلا عن الإبدال عبد الحفيظ نقلا عن الإبدال في اللغة العربية، مظاهره و عوامله و أثره في تنمية اللغة و تصريفها، رسالة ماجيستير ، جامعة حلب 1990

المراجع الأجنبية .

1 - Reals Alcazares de Ceville : La musique et la poésie du sud d'Al Andalous, 5 avril au 15 juillet 1995.
2 - Benali El Hassar : Cité des grands maîtres de la musique Arabo-Andalouse, préface : Mohamed Agha Bouayad.
3 - Yelles Chaouche Mourad : Le hawfi, poésie féminine et tradition orale au Maghreb, OPU, Alger, Mai 1990.
4 - Kaddour Mhamsadji : Jeu de la Boucala (Contribution à une meilleureconnaissance de ce divertissement éducatif et populaire, OPU, place centrale de Benaknoun, Alger, impression MCP, Orléans.

الفهرس

العنـــوان	الصفحة
- مقدمة	أ
- الهدف من البحث	
- منهجية البحث.....	ج
المدخل :	
أ) الموقع الجغرافي.....	02
ب)لمحة تاريخية.....	04
الفصل الأول : تاريخ الشعر الغنائي	
تمهيد	19
1- تعريف الشعر الشعبي.....	21
2- علاقته بالغناء.....	27
3- تعريف الغناء و الموسيقى.....	30
أ. الأغنية الشعبية.....	35
ب. الموسيقى.....	37
- الموسيقى الشعبية.....	41
4- الأصول التاريخية للغناء و الموسيقى.....	43
أ. الموسيقى العربية.....	
ب. الموسيقى الأندلسية.....	52
- النوبة.....	61
الفصل الثاني : تحديد الفضاء الفني للموسيقى و الشعر الغنائي بتلمسان و أهم أشكاله.	
- تمهيد.....	65
- تلمسان مدينة الإرث الموسيقي الأندلسي بعد هجرة المسلمين الأندلسيين إليها	
- أهم أشكال الشعر الغنائي بمنطقة تلمسان.....	70
أ. الموسيقى الأندلسية	
ب. الموسيقى الشعبية	
ت. الموسيقى الكلاسيكية البدوية	

ث. الحوفي
ج. الأهازيج النسوية الشعبية..... 71
ح. المديح
خ. الموسيقى العصرية
أ. الطرب الأندلسي..... 73
ب. المدرسة التلسمانية أو الغرناطية
ت. المدرسة العاصمية أو الصنعة çanâa
ث. المدرسة القسنطينية..... 74
. الشعر البدوي..... 80
. الشعر الحضري..... 84
المنطوق الحضري..... 85
1- الموشحات..... 87
نموذج عن الموشح..... 90
2- الأزجال..... 91
نموذج عن الزجل العامي..... 94

انتقال الموشح و الزجل إلى المغرب..... 95
النوبة الأندلسية..... 96
- المشالية..... 99
- التوشية
- المصدر
- بطاحي..... 100
- درج
- استخبار
- الانصراف
- الخلاص

2- الحوزي هبة شعرية موسيقية..... 101
نموذج عن الشعر الحوزي..... 107

3- العروبي..... 108

الفصل الثالث : دراسة موضوعاتية إيقاعية بنيوية و صوتية للحوفي
تمهيد 113
مصطلح الحوفي..... 114

- تعريف الحوفي لغة
- تعريف الحوفي اصطلاحا..... 115
- مفهوم الحوفي في المنطقة..... 116
- أسطورة الحوفي في تلمسان..... 117
- الحوفي فن نسوي..... 119

1- **دراسة موضوعاتية لنماذج من الحوفي**..... 122

- الدين
- الطبيعة..... 123
- أرجاء المدينة 124
- اللعبة..... 125
- الغزل..... 126
- الفقر 128
- الترحيب بالضيوف

2- الجوانب الفنية في الشعر الحوفي..... 129

أ. لغة الحوفي الشعرية

ب. أسلوب الحوفي..... 132

- و من الطباق..... 141
- تشبيه
- كناية..... 142
- التسكين..... 143

1. الروي
2. الوصل..... 144
3. الخروج
4. الردف
5. التأسيس..... 145
6. الدخيل

- الموسيقى الشعرية 147

2- **البنية الإيقاعية للحوفي**..... 148

- إيقاع التكرار بلفظ واحد..... 155
- إيقاع التكرار بجملة واحدة
- إيقاع التكرار بالترادف..... 156

3- **المميزات الصوتية للهجة الحوفي**..... 158

1. تخفيف الهمزة 160
2. إبدال القاف همزة

3. إبدال بين الضاد و الطاء.....	161
4. الإبدال بين الذال و الدال.....	162
5. الإبدال بين السين و الصاد.....	163
6. إبدال الزاي من الصاد.....	165
7. الإبدال بين الثاء و التاء	166
8. إبدال القاف ڤافا.....	167
- الإدغام	168
- القلب.....	172
1. بداية الكلمة بصوت الساكن	175
2. القلب بين المصوتات القصيرة	
3. القلب بين المصوتات الطويلة.....	177
4. القلب في أبنية الأفعال	
5. قلب المصوت القصير إلى مصوت طويل.....	179
6. قلب مصوت طويل إلى مصوت قصير	
7. تحول الهمزة إلى حركة طويلة.....	180
8. التخفيف في وسط حرف اللين	
ملحق	182
الخاتمة	215
قائمة المصادر و المراجع.....	221