الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان-
كلية العلوم الانسانية و العلوم الاجتماعية
قسم التاريخ

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الشعبي موسومة بـ:

الصحراء في الأغنية البدوية الجزائرية

-دراسة تحليلة لنماذج من مطربي الأطلس الصحراوي-

من إعداد الطالب:
بن عثمان حشمان

إشراف:
أ.د. عبد الحق زريوح

لجنة المناقشة:

أ.د. شعيب مقنونيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. عبد الحق زريوح	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
أ.د. عبد الرحمان فارسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
د.بركة بوشيبة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة بشار	عضوا مناقشا
د. عبد الوهاب المسعود	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	عضوا مناقشا
د. عمار بلقريشي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1435- 1436هـ/ 2014- 2015م

شكر وعرفان

أتوجه بالشكر الخالص للأستاذ الدكتور عبد الحق زريوح الذي شرفني بإشرافه على هذا البحث متابعة وتوجيها ونصحا، وأشكر في هذا المقام أيضا السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة.

كما لا يفوتني أن أسجل لأساتذتي في شعبة الثقافة الشعبية بتلمسان دعمهم غير المنقطع الذي خصوني به منذ ولجت ميدان البحث.

والشكر موصول إلى كل الزملاء والأصدقاء الذين ساعدوني من قريب أو بعيد.

الإهداء

✚ إلى أسرتى الغالية التى عانت معى . . .

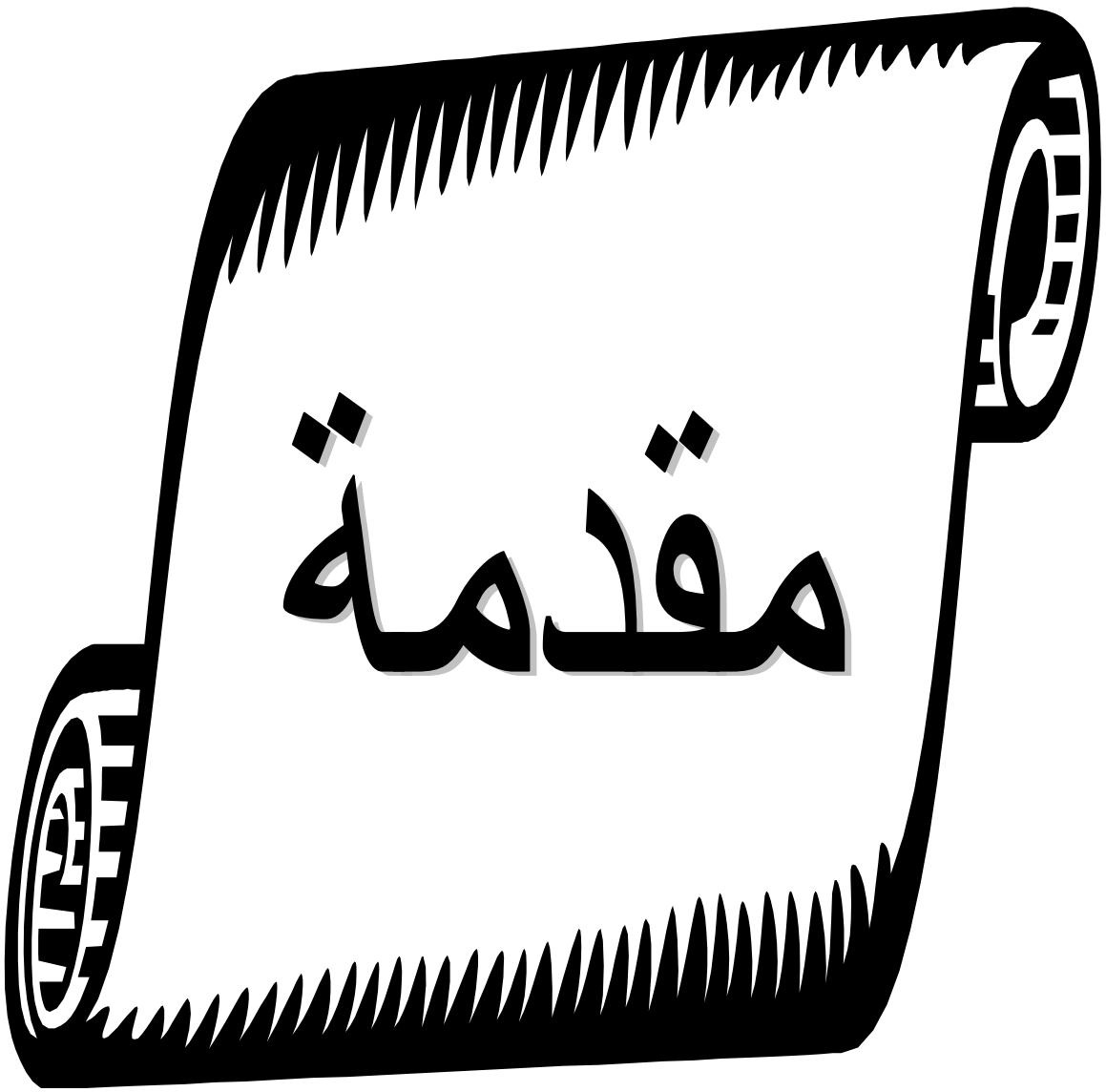
❖ إلى والدى رحمهما الله رمز التضحية . . .

☒ إلى خدمة التراث عموما . . .

• والأدب الشعبى خصوصا . . .

▪ والشعر الشعبى بالأخص . . .

إلى كل هؤلاء أهدى ثمار جهدى .


مقدمة

مقدمة:

تهتم الأمم والشعوب بموروثها الشعبي وتسعى إلى جمعه والحفاظ عليه ليكون أداة تواصل بين الأجيال، وليكون مادة ملهمة للمبدعين والفنانين والحرفيين والمثقفين على السواء، لأنه المصدر الأساس الذي يحفظ الخصوصية الحضارية للأمة، ويضع لها تفردها وتميزها بين الأمم، بالإضافة إلى أنه يحمل قيمها التي تشيع فيها، فتتواصل بتواصله وفقا لنمط تطورها وحاجاتها.

والتراث الشعبي لأمة من الأمم تراث مشترك بين جميع أبنائها ومناطقها، لأنه يعبر عن ضميرها الجمعي، ويرسخ قيما نبيلة مشتركة، ويتوخى أهدافا حضارية واحدة لجميع متمثليه في الأمة، أما تنوعه فإنه دليل من دلائل عبقريتها، وفي الوقت نفسه فهو إثراء وإغناء لتراثها المشترك المرتبط بالبيئات ومتطلباتها وتوافق المواطنين مع مناخها وتضاريسها ومنتوجاتها.

والجزائر متنوعة البيئات، ولذلك فإن تراثها يرسم هذه البيئات ويحدد معالمها، ويبرز كيفية التجاوب مع معطياتها، ولكن وفق أهداف ووفق طموحات حضارية ولدتها عوامل تاريخية وثقافية تأثر بها المجتمع.

وتبرز في هذا التراث الأغنية التي تتزاوج مع اللحن الموسيقي كأهم لون من ألوانه، وتحمل هموم أصحابها ومتداوليها، وتعبر عن آمالهم وأفراحهم وأحزانهم وكل مظاهر حياتهم، كما تعبر كذلك عن البيئة التي تنمو فيها وتحمل خصائصها وخصائص متمثليها.

تتعد مسميات الأغنية الشعبية فقد تنسب إلى مكان مثل: أغنية سطايفية، أغنية قبائلية، نايلية، ترقية، سوفية، أو إلى أفراد لهم قدسيتهم في ذهن العامة أمواتا أو أحياء كالأولياء الصالحين، وقد تنسب الأغنية إلى الأحداث مثل: أغاني الثورة التحريرية التي ارتبطت بالتضحيات، وقد تنسب إلى الزمن دون تحديد كقولهم أغانٍ عصرية.

أما الأغاني الشعبية التي تعد من صميم الأدب الشعبي فيطلق عليها الأغاني الصحراوية أو هي منسوبة إلى مغنيها أمثال الحاج رابح درياسة، أو عبد الحميد عبابسة، أو خليفي أحمد.

وهكذا اخترت البحث الميداني، لأنه الوسيلة الوحيدة التي يمكن بها إنقاذ هذا الجانب من تراثنا من طي النسيان ومن ثم إخراجه للمهتمين بالأغنية الشعبية، وقد وقع اختياري على ثلاثة فنانين تركوا بصمتهم الرائدة في الساحة الفنية وهم: "الفنان عبد الحميد عبابسة، والفنان خليفي أحمد، والفنان رابح درياسة" في بحث وسمته بـ "الصحراء في الأغنية البدوية الجزائرية/دراسة تحليلية لنماذج من الأطلس الصحراوي.

وقد دفعني إلى اختيار موضوع بحثي هذا عوامل شتى، منها عوامل موضوعية وأخرى ذاتية، ويمكن إجمالها فيما يلي:

1. قناعتي بضرورة إحياء التراث الأدبي الشعبي الوطني وبخاصة المغنى منه لما له من أهمية كبيرة، فهو في كونه شكل من أشكال التعبير، حيث أنه يتضمن إشارات إلى حياة شعبنا بشكل أو بآخر.

2. إظهار إضاءات الأغنية البدوية الجزائرية والكشف عن بعض الحقائق التاريخية والثقافية.

3. تقديم حلقة ثقافية كانت مفقودة في تاريخ وطننا الحبيب إذ أن "عبد الحميد عبابسة، وخليفي أحمد، ورابح درياسة" يمثلون طفرة ثقافية متميزة.

4. إعجابي الشديد بهؤلاء الفنانين لأنهم رواد استطاعوا أن يطبعوا الأغنية البدوية الجزائرية بطابع الخلود والتفرد.

أما الإشكالية التي حاولنا أن نجد لها الحلول في هذه الدراسة هي تلك التساؤلات التي كانت تراودنا وقد صغناها على هذا النحو الآتي:

- هل كان للبيئة الصحراوية التي ترعرع فيها الفنانون "عبد الحميد عبابسة، وخليفي أحمد، ورابح درياسة" أثرٌ في توجيه طابعه الغنائي؟، أم أنهم تغنوا في معظمه بالصحراء فصار ذا طابع صحراوي؟، أم هناك معايير أخرى صنفت غناءهم ضمن هذا النوع من الغناء البدوي؟

تعد الأغنية البدوية الجزائرية شكلا من أشكال التعبير، وبما أن الفنان يتأثر بالبيئة المحيطة به، ويتفاعل معها اجتماعيا وروحيا وفنيا، استطاعت هذه الأخيرة أن تلهمه بما تحتويه من عناصر شكلت رصيده المعجمي الذي وظفه في عمله الإبداعي، وربما من هذا المنطلق استطاع فنان الطابع البدوي الصحراوي أن يشكل نمطه الغنائي.

يعرف أهل الصحراء بكثرة الأسفار، ولأن هذه العملية شاقة تحتم على الفنان التخفيف من آلامه بها بطريقة مكنته من استخدام كل ما يرمز إلى الصحراء.

هذه الفرضيات وأخرى سنستشفها من خلال الدراسة والتحليل للنصوص المغناة التي بين أيدينا محاولين في ذلك التأكد من صحتها.

ولهذا فإن المنهج الذي اعتمدناه في هذه الدراسة ينطلق من طبيعة البحث وخطته ويمكن وصفه بالمنهج الوصفي التحليلي، وقد تطلب منا البحث في حياة الفنانين الاعتماد على استنطاق النص لإبراز دلالته.

أما الدراسة الفنية فقد أوجبت علينا أن نحيط بالأغاني إحاطة تاريخية وقد فرضت علينا أن نحيط بنوعية الثقافة التي ضمنها الفنان في أغانيه، وذلك للكشف عن مصادرها وإظهار جوانب التأثير والتأثر، وإجلاء ملامح الصحراء في الأغنية البدوية.

وقد ارتأينا أن نقسم بحثنا هذا إلى مدخل وثلاث فصول وخاتمة:

المدخل: عنونّاه بالأغنية الشعبية: أشكالها وأنواعها، بحيث تعرضنا لمفهومها وبيان أشكالها وأنواعها.

الفصل الأول: وخصصناهُ للحديث عن الأغنية البدوية، وما تميزت به ثم تطرقنا إلى مصدرها وعناصرها.

الفصل الثاني: ووسمناه بـ: وصف الطبيعة الصحراوية، حيث حاولنا أن نصف أهم أنواع الحيوانات، الطيور والزواحف التي ذكرها الشعراء الشعبيون، وقمنا بعرض مختلف التصورات لأنواع من الكائنات الحية التي اشتهرت بها الصحراء.

كما حاولنا الحديث عن الخيل والإبل وحضورهما في حياة الإنسان البدوي، ولكونهما أساسيان فدورهما لا يجحده أهل البادية سواء في الرحلة أو في المتعة والمكسب.

أما بخصوص الطبيعة الصامتة، فقد اختصب بإبراز الظواهر الطبيعية الصامتة، كالنجوم والسحاب والغيوم، والبرد والرعد، وأنواع الأشجار والنباتات الصحراوية التي وضفها الشعراء في قصائدهم، وتغنى بها الفنانون.

الفصل الثالث: وقد اختصّ بالجوانب الفنية في الأغنية البدوية الصحراوية.

الخاتمة: وتتمثل في نتائج البحث المتوصل إليها.

أما بخصوص المصادر والمراجع فقد ركزنا على تلك التي لها علاقة مباشرة ببحثنا هذا في جانبه النظري، أما ما يتعلق بالأغاني البدوية فقد اعتمدت على الدواوين الشعبية، والإذاعة الجهوية لتسجيل الأغاني في أقراص مضغوطة محاولين تحويل المقارنة بين النص الأصلي والنص المغنى.

وأخيرا، فإن خليق بنا أن نتقدم بالشكر والتقدير لكل الذين قدموا لنا العون وأمدونا بالمؤازرة من أجل إنجاز هذا العمل، وفي طليعتهم أستاذنا المشرف الدكتور: **عبد الحق زريوح**، الذي لم يبخل علينا بالتوجيهات والإرشادات، كما نشكر جميع أساتذة وموظفي شعبة الثقافة الشعبية بتلمسان على ما لقينا منهم من تقدير وإكرام.

بن عثمان حشمان

سعيدة في: 2014/10/15

مدخل

الأغنية الشعبية أشكالها وأنواعها:

1. مفهوم الأغنية الشعبية.
2. أشكال الأغنية الشعبية.
3. أنواع الأغنية الشعبية

1. مفهوم الأغنية الشعبية:

كانت الصلة وثيقة بين الموسيقى والأغنية أي بين اللحن والكلمة، وذلك طوال العصور القديمة، وإذا أرجعنا تاريخ الموسيقى إلى الوراء فإنها تعود في الأصل إلى أصوات الرياح وأمواج البحر والظواهر الطبيعية وأصوات الطيور والحيوانات، ثم تطورت عبر العصور وتميزت بإيقاعات وأوزان مختلفة، وبدأت في النماء حسب تطور الإنسان، حيث اخترع لها آلات متنوعة من النبات كالقصب وجلد الحيوانات. ثم تطورت عبر العصور وتميزت بإيقاعات وأوزان مختلفة، وبدأت في النماء حسب تطور الإنسان.

وقد سايرت الموسيقى الإنسان وتطورت مع تطور الأمم والحضارات، فالعرب قديما ابتكروا الحداء وهو «لحن موقع ارتجله الحادي ممتطيا ظهر دابته أو مقتفيا خطواتها راجلا، وقد يجيبه على نشيده أحد رفاق السفر... والبحر الوحيد المستعمل في الحداء هو الرجز».[1]

وقيل عن الموسيقى الكثير من قبل أدباء وعلماء كثيرين كل حسب نظرته الخاصة وميوله الفكري، لما لها من أهمية في حياة الإنسان والحيوان أيضا لأن «الحداء عند العرب قديما هو الغناء الذي يعين الإبل على قطع المراحل البعيدة بدون أن تشعر بالتعب»[2] قال الإمام الغزالي: «من لم يحركه الربيع وأزهاره والعود وأوتاره فهو فاسد المزاج ليس له علاج».[3]

---

[1]: د . رجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، ج1، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر، سنة 1986، ص380.

[2]: صالح مهدي، الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، التونسية للنشر، سنة 1986، ص7.

[3]: المرجع نفسه، ص8.

وتكون الموسيقى غالبا مرتبطة بالكلمة، فإذا تزاوجت بالكلمة تشكل أغنية لهذا النوع الأدبي والفني، الترفيهي والتوجيهي إذْ إنه ولد صدى كبيرا وواسعا على خلاف الأصناف الأدبية الأخرى في حياة الإنسان منذ نشأته.

ومن المؤكد «أن الكلام الموزون والغناء المصحوب بتصفيق الأيادي أو العزف على الآلة، كانا متلازمين في سير القوافل والحداء والغناء أثناء العمل، وهدهدة أسرة الأطفال والتفجع والتعاويذ السحرية والأناشيد الدينية».[1]

وتتنوع الأغنية بتنوع المناسبات مثل الأفراح والأعياد والمناسبات الدينية والعملية، فهي تعبر عن واقع الفرد وروحه الداخلية، تقول نبيلة إبراهيم: «الأغنية تكشف عن نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه الشعب».[2]

ومن الأدباء الذين اهتموا بالأغنية الشعبية: الأديب الألماني "هردر" حيث «يعتبر الشعر أقدم اللغات البدائية، اعتنى بالأغاني الشعبية عناية كبيرة جدا، وبذل جهودا ضخمة للبحث عن أصولها».[3] وطبيعة هذا الأديب الألماني وحبه الشديد للتعابير الشعبية قام بجمع الأغاني التي تمثل عنده أفضل أسلوب شعري، ولذلك سمي ديوانه : «أصوات الشعوب من خلال أغانيها»،[4] وعليه اعتبرت رمز الشعب تعبّر عن تقاليده، وتبين هويته الحقيقية، فكل شعب له أغنية خاصة به نابعة من الجماعة، تداولها الشعب دون عناية بمصدرها لتصبح ملكا له.

---

[1]: د . رجيس بلاشير، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، تاريخ الأدب، ج1، ص364.

[2]: د.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، 1119، كورنيش النيل، القاهرة، ط3، مصر، ص323.

[3]: ليلى روزلين قريشك، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1980، ص16.

[4]: المرجع نفسه، ص16.

2. أشكال الأغنية الشعبية:

يمثل القطر الجزائري وحدة جغرافية واجتماعية واحدة كانت تمارس فيها عادات وتقاليد متشابهة غير أنها تفرقت بفعل العوامل والظروف الحضارية والتاريخية، حيث كانت تتخلله أغانٍ شعبية منحدرة من أصل شعبي قديم توارثته الأجيال واتخذت منه أشكالا وأنواعا موسيقية وإيقاعات مختلفة الألحان حسب خصوصيات كل منطقة.

وكانت الأغنية الشعبية ملتصقة بالحياة الشعبية الجزائرية تسير جنبا إلى جنب مع الإنسان البدوي، حاضرة معه في كل مناسباته الاجتماعية والدينية والسياسية والعملية، فتخفف عن ألمه في موضع الحزن، وتزيده سعادة في موضع الفرح. ويؤدي كل نوع من هذه الأنواع وظيفة معينة، «ومعنى هذا أن أغاني الأفراح والختان والسبوع تثير الإحساس بالسعادة والفرح، وأن الأغاني التي تنشد في مناسبات دينية تتمثل وظيفتها في إيقاظ القيم الدينية والإحساس الديني عند الشعب».[1] كما تكشف لنا عن واقع معاش لمجتمع معين وأنظمته السائدة ومشاكله المختلفة، وهذه الأغاني على شكلين أساسيين:

أ. الأغاني الفردية:

هي الشكل الأصلي للأغنية، تؤدى من قبل امرأة واحدة خلال دندنتها، وهي تعبر عن نفسيتها الداخلية من فرح أو حزن ثم تشاع وتنتشر بعد ذلك في الأوساط الشعبية لتغنى في المناسبات فتصبح أغنية جماعية. «والأغنية الفردية موجودة منذ القدم في المهدهدات

[1]: د.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص224.

والألحان الإيقاعية للأطفال ونواح الأمهات وغناء العجائز والندب وارتجال الرثاء... كلها تستحضر جوا لا تكلف فيه...».[1]

والأغنية الفردية تكتسب عن طريق الموهبة الوراثية، ثم تتسع بعد ذلك جموعا من النساء، ومن الأغاني الفردية، أغانٍ ترددها الأم من أجل تنويم طفلها الصغير أو إسكاته، تعبّر من خلالها عن تعلقها العميق به. وتتنوع الأغاني الفردية عند النساء، فمثلا هناك أغانٍ دينية خاصة بهن أو كما يسمى "المديح" وهي أغانٍ خاصّة بمدح الرسول "صلى الله عليه وسلم".

ويوجد نوع آخر من الغناء الفردي يؤديه الرجل عند ركوبه الفرس ويسمى في بعض المناطق الجزائرية "بالتعّياط"، والتعّياط هو نوع من الموال تتميز به مناطق الغرب، والشرق الجزائري في مناسبات تقليدية "كالفروسية" و"الوعدة". حيث تبدأ جماعة الفرسان في السماع إلى تعياط أحدهم وعند نهايته تطلق نار البنادق وتشرع النسوة في الزغاريد.

وكثيرا ما يكون الغرض منه هو "النعي على ما أصاب الحياة من تخلخل في القيمة الأخلاقية من ناحية، والإشارة بالسلوك الذي يتسم بالرجولة والأصالة من ناحية أخرى».[2] تقول نبيلة إبراهيم: «أفضل ما يلاءم الغناء الفردي في هذه الحالة هو الموال».[3]

---

[1]: د. رجيس بلاشير، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، تاريخ الأدب العربي، ص379.

[2]: د.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص236.

[3]: الرجع نفسه، ص234.

ب. الأغاني الجماعية:

تؤدى هذه الأغاني في شكل جماعي، تقوم به جماعة من النساء أو الرجال، وتغنى حسب مواضيع الأغنية ومناسبتها، وتكمن وظيفتها في الترفيه والتسلية من جهة، والإشارة بالقيم الأخلاقية والاجتماعية من جهة أخرى.

جـ. مواضيعها:

تختلف الأغاني الجماعية وتتنوع حسب مواضيعها، يتناقلها الأبناء عن الآباء والبنات عن الأمهات، تحمل في طياتها معان وأفكاراً يتحلى بها المجتمع «كما تحمل عادات وخرافات ومعتقدات متنوعة».[1] ويمكن أن تقسم هذه المواضيع وفقا للوظيفة والمضمون إلى ثلاثة أقسام هي: الأغاني الدينية، وأغاني العمل، وأغاني الأفراح، وكل موضوع يؤدي وظيفة معينة في حياة الشعب ويبين ملامحه الخاصّة.

جـ.1. الأغاني الدينية:

عادة ما تكون مرتبطة بالشعائر الدينية، تارة تأخذ طابع الدعاء والتضرع إلى الخالق، فهي نوع من المدح بإيقاعات وتلحين خاص مثل: أصحاب الذكر وهم منتشرون في بعض الزوايا التي تختلف حسب ميولها وطقوسها، ومنها ما يؤدى بآلات موسيقية، ومنها ما يؤدى بها إلى الرقص أو ما يسمى "بالجذبة"،[2] ومنها ما يخرج عن الآلة ويكتفي بالذكر فقط.

---

[1]: طلال الحرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سنة 1989، ص219.

[2]: الجذبة، نوع من الرقص يفضي إلى الإغماء.

ومن بين أغاني التضرع إلى الله والاستعانة به "أغنية غنجة".[1] وهي أغنية قديمة قدم التراث الثقافي الجزائري، ترددها مجموعة من النساء وهن يسرن في الشوارع خاصة عندما يحل الجفاف وينقطع الماء، حيث يتم جمع المواد الغذائية من البيوت ليصنع منها الطعام بعد نهاية الدورة، ويأكل الجميع تقول الأغنية:

غَنْجَـــه حَلّـــتْ رَاسْـــهَا يَـــا رَبّـــي بَـــلْ خْرَاسْـــهَا
غَنْجَـــه طَالْبَـــه الرْجَـــا يَـــا رَبّـــي عْطِينَـــا النَّـــوْ
يَـــا النَـــوَ صُـــبِّي صُـــبِّي حَتَّـى يْجِـي حَمُّـو خُـويَ
وِغَطِّينِي بِزَرْبِيَّه[2]

والهدف من هذه الأغنية هو الاستعانة بالله سبحانه وتعالى عند تأثر الناس بالجفاف وتأثر نباتهم ومزروعاتهم التي كانت رزقهم الوحيد.

ومن الأغاني الدينية التي اشتهرت بها مناطق عديدة من الجزائر أغنية "عارفا" التي تؤديها النسوة يوم الوقوف بعرفة، حيث يقمن بجمع المواد الغذائية. تجمع في هذه الأغنية أشكال وبوادر ثقافية شعبية منها: الأدعية وبعض المعتقدات المختلفة.

وهناك أغانٍ دينية أخرى بمناسبة المولد النبوي الشريف تهدف إلى إيقاظ الروح الدينية وتعميق الوعي الإسلامي والدراية بالتعاليم الإسلامية والتمسك بمبادئها، وهذه الأغنية الدينية ترتبط بالمولد النبوي الشريف:

---

[1]: عبد القادر خليفي، من الموروث الثقافي الجمعي المغاربي، مجلة الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، سنة 1415هـ، العدد 2، ص138.

[2]: غنجه، عادة سابقة لظهور الإسلام، يتضح ذلك من اسمها المحول عن الاسم الأمازيغي للملعقة – تاغنجايت–، وهي التي ترفع في مقدمة الموكب ويلبس الماعقة ثيابا وكأنها عروس تزف للآلهة وتقدم قربانا، وقد اختفت هذه العادة بعد انتشار الوعي الإسلامي.

صَـلَّى اللَـهْ عْلِيـكْ يَـا نْبِينَـا والْهَاشْـمِي يَـا رْسُـولَ الله
صَـلِّيْتْ عْلِيـكْ دِيمَـا دِيمَـا وْشْـــرِيفْ وْلـــد حِليمَـــه
خَـــالَقْ البَـــرّْ والْمَـــا وِيْفَكْنَـا من صَـهْرَاتْ النّـار[1]

جـ.2. أغاني العمل:

هي أغانٍ جماعية يرددها الرجال والنساء أثناء العمل، خاصّة العمل الزراعي كمواسم الزرع والحصد، وعادة تؤدى في عمليات تطوعية أو تعاونية جماعية تسمى "التويزة" كغسل القمح أو غسل الصوف.

وغناء العمل قديم حيث «وصل إلينا غناء عمال مسلمين أثناء بناء مسجد المدينة أو حفر الخنادق لإيقاف زحف المكيين أثناء غزوة الخندق... والأبيات التي كان ينشدها المؤمنون أثناء هدمهم كنيسة القدّيس يوحنّى في دمشق».[2]

وتتمثل هذه الأغاني في شكل دندنات لأغانٍ قديمة أو تقليدية تطول مع طول العمل «ولهذا نجد أن أغنية العمل قد تفتقد الوحدة الموضوعية».[3]

وتنحصر وظيفة أغنية العمل الأساسية في التسهيل والتخفيف من عناء العمل إلى جانب حث الجماعة على الاستمرار والصبر والعمل في إيقاع موحد ومتماسك، فالعمال والفلاحون كثيرا ما يستعينون بالأغاني في أعمالهم اليومية أو الموسمية ولطول ساعات

---

[1]: عبد القادر خليفي، من الموروث الثقافي الجمعي المغاربي، ص131.

[2]: د . رجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ص379-380.

[3]: د.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص230.

العمل. «يضطر المغني إلى أن يضيف إلى الأغنية كل ما يطرأ على ذهنه من كلام، ما دام هذا الكلام صالحا لأن ينساق مع لحن الأغنية».[1]

كما أنها تؤدى بدون آلات موسيقية، تتخللها في بعض الأحيان أوامر لأجل التحفيز على العمل.

جـ.3. أغاني الأفراح:

هي أغانٍ مرتبطة بالمناسبات والأفراح كالزواج والختان والخطوبة وغير ذلك لكنها عكس أغاني العمل والأغاني الدينية، لأنها تخرج من النطاق السابق إلى نطاق الإيقاع الغنائي الراقص، الذي يثير الإحساس بالسعادة والابتهاج إلى جانب الترفيه، كما تمثل هذه الأغاني جوانب واقعيه في بناء المجتمع.

ففي هذه الأغنية يتضح مدى وجود الصلة بين الخطيبين:

نَأخْـــذْ بْـــنْ عَمِـــيّ كِـي انْشُوفُو نَفْرَحْ وانْفَنِّـي[2]

كما تغنوا بالحناء:

لَبْسَـــتْ جَبَّـــه قْطيفـــة وْاعَمْلَـــــتْ الْحَنَّـــــه

مَبْـرُوكْ علـى ابْـنْ عَمِّـي كِجَـــابْ لَعْرُوسَـــه[3]

---

[1]: د.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص231-232.

[2]: العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة من 1955 إلى 1962، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1984، ص33.

[3]: المرجع نفسه، ص33.

وفي جهات أخرى ترد هذه الأغنية:

يَا الحَنَّة لَحْنِينْه وْيَا الحَنّة الخضرا اتْحَنّيهَا الْعْرُوسَة البَنْتْ الْكُبْرى

وإذا خرجت العروس من بيت أبيها واقتربت من بيت العريس استقبلت بما يعرف عندهم بالمحفل الذي تتقدمه مجموعة من النساء تردد بألحان معزوفة على القصبة:

يَـا مَرْحَبَـا بْعْرُوسَـتْنا يَـا مَرْحَبـا يَـا مَرْحَبَـا بِنْسِـيبَتَنْا يَـا مَرْحَبـا
يَا مَرْحَبَا بِالْفُرْسَانْ اللِّي جَابُوهَا يَا مَرْحَبَا بِبَنْتْ الْمَغْرَبْ يَا مَرْحَبَا
يَـا مَرَحَبَـا بْصْـنَادَقْهَا يَـا مَرْحَبـا يَا مَرْحَبَا بِبَنْتْ الرَّايْسْ يَا مَرْحَبَا
وَمَرْتْ الْفَارَسْ يَا مَرْحَبَا[1]

وفي بعض المناطق الجزائرية تقام الأعراس بإيقاع البنادير وصوت حناجر النساء المتميز.

[1]: المرجع السابق، ص3.

3. أنواع الأغنية الشعبية:

تندرج الأغنية الشعبية تحت العديد من الأنواع المختلفة للأغنية أهمها: الشعبي والأندلسي والحوزي والعصري والراي والصف، والبدوي...، والاختلاف بينهما يتجسد في نوع الموسيقى والآلة المصاحبة لها.

أ. أغنية الرّاي:

هي امتداد للأغنية البدوية، والتمازج فيها مبني على آلات القصبة والقلال والبندير وفي البعد الصوتي. وكانت تتلخص كلمات هذه الأغنية في الترجمة الحرفية ليوميات هؤلاء المغنيين.

فظهر في تلك الفترة، الشيخ المدني وعبد القادر الخالدي... في هذا الوقت ظهرت موجة من الغناء النسوي التي حملته مجموعة من المطربات لقّبن فيما بعد بالمدّاحات، وكنّ يركزّن في غنائهن على البوح بتفاصيل معاناة حياتهن الخاصة.[1]

وفي الثلاثينات، لبس الراي حلّة جديدة واتجه نحو النضج الفني فكان ميلاد الأغاني البطولية الوطنية مثل: "أصحاب البارود" الأغنية التي مازالت تحتل مكانة كبيرة في الأغنية الشعبية.

وبعد انتشار أغنية الرّاي، خرجت "الشيخات" أو المدّاحات من قوقعة الأعراس النسائية إلى الخشبات الليلية فظهرت أصوات جديدة.

---

[1]: حاج ملياني، مجلة سنة الجزائر في فرنسا، العدد 3، سنة 2003، ص20.

ب. الأغنية الشعبية العصرية:

من بين أكبر الملحنين والمغنيين للأغنية العصرية الوطنية التي قيلت قبل الاستقلال هو المغني الوطني "علي معاشي" من مدينة تيارت، الذي حارب الاستعمار الفرنسي بالسلاح وبالأغنية والكلمة الوطنية مع فرقته الموسيقية ذات الألوان الوطنية. فاستحوذت هذه الفرقة على الساحة الفنية في كل ربوع القطاع الوهراني مع أنشودة "أنغام الجزائر".[1]

وقد حلق معاشي بكل عمق في سماء هذا الوطن بكل اعتزاز وفخر بالأنشودة التي رنّت في آذان الشعب الجزائري ورسخت في قلوبهم:

يَـــا نَـــاسْ أَمّـــاهْ حُبِّـــي الْمُخْتَـــارْ
يَـــا نَـــاسْ أَمّـــاهْ عَـــزِّي الْأَكْبَـــرَ
لَـــــوْ تَسْـــــأَلْنِي نَفْـــرَحْ وَنَبْشَـــرْ
وَنْقولْ بْلاَدِي الْجَزَائِرْ[2]

غني على معاشي للوطن بكل جوارحه مع أول فرقة عرفتها مدنية تيارت هي "نادي الخالدية" التي تأسست بتاريخ 1928.[3]

ومن بين أغانية الوطنية التي تغنّي بها الجميع آنذاك هي أغنية:

تَحْـــتْ سْـــمَا الْجَزَائِـــرْ الْأَزْرَقْ الصَّـــــــافِي
والْهْـــوَا مَعَنَـــا بَـــاهِي والطَّقْـــسْ الـــدَّافِي
تْنَزَّهْنَـــا مـــع الأَحْبَـــابْ غَنِّينَـــا لَحْـــنْ الشَّـــبَابْ[4]

---

[1]: عمر بلخوجة: علي معاشي (1927-1958) فن وكفاح، ترجمة، أبو رحمان عبد الرحمن، ص11.

[2]: المرجع نفسه، ص27.

[3]: المرجع نفسه، ص14.

[4]: المرجع نفسه، ص18.

وتعدّ الأغنية الشعبية العصرية إبّان الاستعمار ميلادًا ومورِدًا للموسيقى الجزائرية، حيث استطاعت أن تزاوج بين الآلة البدوية والآلة العصرية، وعليه امتزجت النغمة الفلكلورية بالعصرية.

فاستطاع "علي معاشي" أن يسيطر على قلوب الجزائريين مع فرقته "سفير الطرب"، فملأ بأنغامه الوطنية ولحنه المتميز كل قلوب الجزائريين إذ هزّ فيهم الاعتزاز بالانتماء إلى هذا الوطن وتقوية المشاعر الثورية والحس الوطني والانتساب الحضاري.

جـ. الأغنية البدوية:

معظم الشعب الجزائري متمسك بتقاليد وأنغام أصيلة أصالة هذا الوطن الكبير، تتبع منه أصواتٌ وألحانٌ بدوية تعكس الحالة الاجتماعية والنفسية للفرد الجزائري، خاصة البدوي الذي يسكن القرى والبوادي؛ إذ إنها عبرت بشكل واضح ومباشر عن النوايا الخبيثة للاستعمار العزمي لطمس حالته الاجتماعية والثقافية والسياسية، وتخليد أهم المعارك والشخصيات السياسية التي كافحت من أجل نيل الاستقلال.

الفصل الأول

الأغنية البدوية مصدرها وعناصرها:

1. مفهوم الأغنية البدوية.
2. ظهور الأغنية البدوية وتطورها.
3. مصدر نصوصها.
4. عناصر الأغنية الشعبية البدوية.
5. لمحة عامة عن الصحراء.
6. ألمع شعراء الأغنية البدوية.

1. مفهوم الأغنية البدوية:

يتميز الشعب الجزائري بتراث أصيل وعريق، فهو عنوان شخصيته الوطنية والثقافية، يعبر عن الأصالة بتجسيد وقائعه ووقائع أجداده عن طريق إبراز طابعه القومي الأصيل والحفاظ عليه في أشكال أدبية وفنية مختلفة.

فالأغنية البدوية هي شكل فني أدبي متميز ،فرضت نفسها بوصفها ثقافة وفنا فولكلوريا منذ القدم، ولها صفات وخصائص، لا تقتصر على الأداء والنغمة فقط، وإنما اللباس التقليدي وآلاتها البسيطة التي تؤدي بها.[1]

فقد حرص الإنسان البدوي على الأغنية الأصيلة والحفاظ عليها، لذلك اتخذت اسم "بدوي" نسبة إلى سكان البدو والأرياف والقرى. كانت تؤدى في جميع الاحتفالات والمناسبات المختلفة كالأعراس والولائم.[2]

فالأغنية البدوية هي أغنية تبعث نوعا من الحيوية المثيرة للإحساس والعاطفة غير المصطنعة بل طبيعية طبيعة الإنسان البدوي، ملتصقة بحياته الريفية المتمسكة بالأرض.

وترتبط الأغنية البدوية بنمط حياة البدوي الدائم التّرحال، حيث ظلت بدوية في محتواها وشكلها، ولها عناصر أساسية ترتكز عليها أهمها: اللحن أو الموسيقى واللباس التقليدي والشعر الشعبي والذي يمثل المصدر الأساسي الذي يعول عليه المغني البدوي.[3]

---

[1]: التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، العدد 4، جوان 1999، ص174.

[2]: إبراهيم زكي خورشيد، الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م، ص71.

[3]: أحمد مرسي، الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص29.

2. ظهور الأغنية البدوية وتطورها:

إن الشخصية الوطنية هي التي تميز الأمم فيما بينها، فيصير لكل أمة شخصية تعرف بها، وينتج هذا التمايز من جراء اتحاد عوامل شتى تتصهر لتكون هذه الشخصية المتميزة، وأهم عنصر في تكوين هذه الشخصية هي اللّغة لأنها تتصل بالإنسان اتّصالا وثيقا لا يقبل الانفصال.

كانت اللغة واحدة عند بدء خلق الإنسان، وحين كثر النسل تعددت اللغات بسبب اصطلاح كل جماعة بلغة خاصة بها متأثرة في ذلك بالظروف الزمانية والمكانية، فحدث اختلاف يسير في البداية بين لغات هذه الجماعات، ثم تطور نتيجة تطور المجتمعات فنتج عن اللغة الأم لهجات مختلفة.

واللهجة مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بنية خاصّة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفرادها من أجل تسهيل الاتصال فيما بينهم، تعرف أيضا بأنها " اللغة الخاصة بكل فرد، بما تحتويه من خصائص صوتية وصرفية ومميزات تركيبة ودلالية.[1]

إنّ اللهجة الشعبية هي العنصر الأساسي في القصائد الشعبية، ويلتمس الباحث من خلالها نوعين من الشعر، الشعر البدوي والشعر الحضري. وارتبط ظهور الأغنية البدوية بظهور الشعر البدوي فصارت ملازمة له، يسير جنبا إلى جنب مع الأغنية البدوية، وهو الموروث الأدبي والفني لها، وسرعان ما حدث التطور لكليهما، زحف إلى المغرب العربي

[1]: التجيني بن عيسى، لهجة تلمسان، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، ص29.

زحف الهلاليين[1] إليه تاركين وراءهم أثر الشعر البدوي خاصة في المناطق البدوية الصحراوية كثيرة الترّحال، ثم بدأ يتسرب إلى المناطق التليه محافظا على أصالته.

وجدت الأغنية البدوية مصير الشعر الملحون نفسه من حيث الظهور والتطور، وأدّت الدور الفعال والإيجابي وهيمنت على جميع الميادين الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية، وانتشرت في جميع الأقطار الوطنية، حيث وجدت نفسها بين أحضان من أحبوها، تطورت في تلمسان مع سعيد المنداسي وابن مسايب وابن سهلة وابن تركي الذي طغى عليهم الطابع الحوزي،[2] الذي تحول إلى طابع العروبي[3] في الأغنية الشعبية.

ثم منطقة سيدي بلعباس مع "ولد الزين" قوال بعد مصطفى بن إبراهيم، ومعسكر مع الخالدي وابن قنون ومستغانم مع سيدي لحضر بن خلوف وبعض الشعراء الآخرين، وعمت بذلك معظم المناطق الوطنية الصحراوية والتلية، وصنعت لنفسها مكانة جديرة بالاستحقاق والدراسة.

واختلفت الآراء في ظهورها، إلا أن الجدير بالذكر هو أنها زحفت من المناطق البدوية كثيرة الترّحال أي المناطق الصحراوية، وقد يكون تداخل ظهور الشعر الملحون والأغنية البدوية لصلة اللهجة التي تعتبر عنصرا مشتركا بينهما.

---

[1]: دخل الهلاليون الجزائر سنة 460هـ/1067م.

[2]: طابع الحوزي في اصطلاح الفنانين والأدباء بتلمسان، هو الشعر المنظوم باللغة العامية، حسب أوزان خاصة، تخالف أوزان الموشح والزجل، (أنظر عبد الحميد حاجيات، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983، ص9.

[3]: طابع العروبي، الشعر الحضري الذي يتغنى بطابع بدوي، (القصبة والقلال).

يؤكد ابن خلدون في المقدمة على مرافقة الشعر الأغنية البدوية فيقول : «ويرافق هذا الشعر البدوي الموسيقى المناسبة ما جعل الشعراء يلحنون فيه ألحانا بسيطة على طريقة الموسيقية –ثم يغنون به ويسمون الغناء به اسم الحوراني– نسبة إلى حوران من أطراف الشام، وهي منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد».[1]

فابن خلدون يبين أصالة وظهور الأغنية البدوية في المناطق البدوية وهي إحدى مناطق أطراف الشام (حوران) مناطق صحراوية.

[1]: ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، لبنان، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط2، سنة 1961م، ص758.

3. مصدر نصوصها:

1.3. الشعر:

إن معظم نصوص الأغنية الشعبية خاصة منها البدوية والأندلسية مستوحاة من الشعر الشعبي والشعر الأندلسي الذي تأثر به معظم المطربين، فالشعر الملحون منه البدوي والحضري ارتبط بشكل بارز بالأغنية بمختلف أشكالها وأنواعها كما كانت الحال بالنسبة للموشحات الأندلسية أي بالموسيقى والإيقاع. وهو مصدر أساسي لمعظم الأغاني الشعبية، يعبّر عن خلجات النفس بلون فني نثري أو نظمي؛ إذ إنه أقدم الفنون الأدبية عهدا لعلاقته بالشعور وصلته بالإحساس. غير أن الإطار الزمني لظهوره عند العرب غير محدد تاريخيا، «فلم يقع في سماع التاريخ إلا وهو محكم مقصد».[1]

فالشعر في الأصل بمعنى "علم" شعرت به بمعنى علمت به ومن ثم يكون الشاعر بمثابة العالم.[2] ويعد من أرقى الأجناس الأدبية في المجتمع العربي، ومن بين الألوان الأدبية الأكثر استجابة للتحولات والأحداث التي تعبّر عن طموح ورغبات وتصورات المجتمعات والأمم.

ويطلق الشعر الشعبي على كل كلام منظوم نبع من بيئة شعبية، صنفت فيه اللهجة العامية، معظمه مجهول المؤلف، تتضمن نصوصه التعبير عن وجدان الشعب وأمانيه،

[1]: أحمد حسين الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة للطبع والنشر القاهرة، الطبعة 25، د.ت، ص87.

[2]: ابن منظورمحمد بن مكرم، لسان العرب، لبنان، بيروت، دار الفكر، د.ط، 1992م، ص403.

وعرفت قصائده رواجا وشيوعا كبيرين، «وقائله قد يكون أميا وقد يكون متعلما بصورة أو أخرى مثل المتلقي أيضا...».[1]

2.3. نشأته:

تباينت الآراء في مصدر وأصل الشعر الشعبي في الجزائر، فكثرت الروايات في نشأته وأصبح الدارس للأدب الشعبي الجزائري يبحث عن الحجج المقنعة لرأيه. ويمكن تصنيف الآراء التي عالجت هذا الموضوع إلى ثلاث فئات:

يقر أصحاب الفئة الأولى وجود الشعر الشعبي في الجزائر قبل الفتح الإسلامي معتبرين أصوله منحدرة من الشعر الأوربي. من بين هؤلاء العالم الفرنسي جوزيف ديسبارمي الذي يقول : «أن الشعر المغربي بصفة عامة والشعر الجزائري على وجه الخصوص إنما يستمد أصوله البعيدة من أشعار بربرية وقبل احتلال الرومان الجزائر».[2] ويقول أيضا: «الشعر الشعبي الجزائري من حيث موسيقاه ذو أصل فرنسي».[3]

ويقول البيرت كامي: «إن الشعر كان موجودا دائما في الجزائر»،[4] معنى ذلك أنه وجد شعراء في ذلك العهد كبقية المجتمعات الإنسانية الأخرى.

ولكن الذي يتأمل القول يستشف أن صاحبه ينفي وجود انصهار عملي بين هذه الأصول الشعرية العربية التي غذّت ثقافة السكان بقوالب جديدة، ويشير عبد الله ركيبي إلى هذا المنحى بقوله: «هو أن بعض الدارسين الأجانب في دراستهم للشعر الشعبي حاولوا أن

---

[1]: عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الطبعة 1، السنة 1971، ص364.

[2]: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ص33.

[3]: Desparmet J. La chanson d'Alger pendant la grande guerre. In RAN. 77. 1932. P P 54.

[4]: المرجع السابق، ص60.

يجعلوا منه شعرا بعيدا عن التراث العربي بل قصدوا إلى إلحاقه بالشعر اللاتيني. وحجتهم في ذلك أن شعرهم يكتب بطريقة المقاطع وأن الشعر الرسمي يعتمد على كمية الأبيات بينما الشعر الشعبي في رأيهم يعتمد على المقاطع وعلى النبرة واللهجة الخاصة في النطق، ولا يخضع للبحور التي عرفت في الشعر العربي الرسمي».[1]

وهذا ما يرجح القول «بأن ما وصلنا من الشعر العربي بعد الفتح لا يعني أن سكان الجزائر لم ينظموا الشعر قبل دخول الإسلام، ذلك أن وجود شعب سابق للإسلام له لغته وعاداته وتقاليده يتطلب بالضرورة أن يكون لهذا الشعب شعر يعبر عن وجدانه وحاجاته».[2]

وهذا نفسه رأي الفئة الأولى التي يقر أصحابها بوجود شعر شعبي سابق للزحف الهلالي ولكنه اندثر بعد الفتح الإسلامي لأنه لا يتماشى مع المعتقدات الجديدة والثقافة الجديدة والمجتمع الجديد الذي نشره الإسلام. ويساند هذا الرأي الصادق المرزوقي بقوله: «وما من شك في أن النظرة الجديدة إلى الحياة الاجتماعية قد كان لها أثرها في الشعر الشعبي فتخلى الشاعر على نظم شعر لا يتماشى مع مبادئ عقيدته... فقد ظهر نوع من التأثير الجديد حرك عاطفة الشاعر. ونعني بهذا التأثير التفاعل بين اللهجات العربية الوافدة من العرب الفاتحين»،[3] فالمرزوقي يذهب إلى وجود أشعار شعبية عريقة في شمال إفريقيا سبقت الفتح الإسلامي إلا أنها تطورت فيما بعد.

---

[1]: عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص493.

[2]: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص389.

[3]: الصادق المرزوقي، الأغاني التونسية للنشر، 1967م، ص36.

ويرى أصحاب الفئة الثانية أن الشعر الشعبي ظهر مع الفتح الإسلامي وفي مقدمتهم عبد الله ركيبي حيت يقول: «وبالنسبة للجزائر، يمكن القول بأن الشعر غير المعرب، جاء مع الفتح الإسلامي ثم انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين إلى الجزائر، حاملين معهم لهجاتهم المتعددة حيث تغلغلوا في الأوساط الشعبية وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية، اعترف بها كثير من الدارسين بحيث أصبح الأدب الشعبي منذ ذلك الوقت ثمرة من ثمرات الثقافة القومية».[1]

ويقول أيضا في موضوع آخر: «ولمسلمي الشمال الإفريقي في الماضي كله ميل عظيم إلى الشعر الملحون».[2]

ويقول أيضا: «أن معظم شعراء الملحون الجزائريين ينتمون إلى قبائل عربية هاجرت منذ الفتح العربي وصحبت معها ما صحبت من فهم عميق... للقصيدة العربية فقلدتها بأسلوبها الخاص وبفهمها الخاص لهذه القصيدة»[3]

إلا أن العربي دحو ينقد هذا الرأي بقوله: «بيد أن الصنف الشعري الذي تناوله ركيبي يتفق فعلا مع افتراضه هذا، فهو قد تحدث عن الشعر الديني الحديث في الجزائر، ومنه الشعر الملحون أو الشعبي، ومن الطبيعي أن تكون النصوص التي تناولها إسلامية في مضمونها وعربية في لغتها وعلى قرابة من الأشعار العربية القديمة».[4]

---

[1]: عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص368.

[2]: المرجع نفسه، ص374.

[3]: المرجع نفسه، ص380.

[4]: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ص36.

بينما يرى أصحاب الرأي الثالث بأنها «ظهرت مع الزحفة الهلالية أو هي ثمرة للحملة الهلالية على الجزائر التي أدت خدمة جليلة للعربية ولسكان شمال إفريقيا الذين عربتهم بسهولة ومكنتهم من الثقافة العربية».[1]

ويؤيد التلي بن الشيخ هذا الرأي، فيقول: «العامل الذي كان له الأثر الكبير في ظهور الشعر الشعبي هو هجرة القبائل الهلالية في منتصف القرن الخامس الهجري بحيث يمكن القول بأن دور الهلاليين –بإضافة إلى أنهم قاموا بدور كبير في تعريب الجزائر– فقد أسهموا في بلورة الشعر الشعبي».[2]

حسب الباحث بونار «فالشعر الهلالي أقدم عهدا في الجزائر من الموشحات الأندلسية، تعرف إليه الشعراء الشعبيون عن طريق شعراء بني هلال الذين رافقوا الحملات العسكرية التي زحفت على القيروان سنة 449هـ وعلى الجزائر عام 460هـ ».[3]

وهكذا يرى أصحاب هذا الفريق أن وجود الأشعار الشعبية الجزائرية إنما يعود إلى انتشار أشعار بني هلال في شمال إفريقيا.

ويعد ابن خلدون أول مفكر عربي اهتم بالصناعة الأدبية الهلالية بالإضافة إلى وجودهم الاجتماعي، يقول : «فأما العرب أهل هذا الجيل، المستعجمون عن لغة سلفهم من مضر، فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض، على ما كان سلفهم المستعربون ويأتون منهم بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والمدح والرثاء

---

[1]: المرجع السابق، ص32.

[2]: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص392.

[3]: رابح بونار، مقالة "نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني"، ص9.

والهجاء ويستطردون في الخروج من فن إلى فن في الكلام. وربما هجموا على المقصور لأول كلامهم، وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر... بعد ذلك ينسبون».[1]

وقد تحدث ابن خلدون أيضا عن قصائد التي كانت تسمّى في المغرب بالأصمعيات نسبة إلى الأصمعي راوية العرب الشهير، في حين كان يطلق على مثيلها بالمشرق اسم الشعر البدوي والحوراني والقيسي.[2]

إلا أنّ ابن خلدون يشير في موضوع آخر إلى تأثر العرب ولغتهم بالسكان الأوائل لشمال إفريقيا والمغرب، «فخالطت العرب فيها البرابرة من العجم لوفور عمرانها بهم ولم يكد يخلو عنهم مضر ولا جبل، فغلبت العجمة فيها على اللسان الأول أبعد وكذا المشرق لمّا غلب العرب على أممه من فارس والترك فخالطوهم».[3]

حيث يؤكد على ذلك التلّي بن الشيخ في قوله: «ن هنا نجد اللغة العامية في المدن الكبيرة مزيجا من المفردات العربية غير المعربة، والمفردات العامية غير العربية نتيجة للاحتكاك والتفاعل بين اللغة العربية واللهجات الأخرى، كما أن اللغة العامية في البادية والقرى قد احتفظت بطابع عربي في ألفاظها وتراكيبها».[4]

---

[1]: ابن خلدون، المقدمة، ص1125.

[2]: المصدر نفسه، ص1126.

[3]: المصدر نفسه، ص1166.

[4]: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص394.

ويرجع السبب في ذلك إلى أن «القبائل الهلالية قد استقرت في أول الأمر بمناطق الجنوب... ولم يتصلوا بالحياة الحضرية البربرية التي تركزت في الغالب في المناطق الساحلية والجبلية».[1]

وبعد هذه الإشارة يتابع الباحث نفس الحديث محددا مناطق تواجد هذه الأشكال بقوله: «ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن الشعر الشعبي الذي نشأ بعيدا عن حياة المدينة يمثل الشكل التقليدي للقصيدة الشعرية، ذلك أن عدم وجود ضرورة اجتماعية تدعو الشعر إلى التنويع في القصيدة مثل اختلاف القوافي في الأغصان وتعدد البحور التي تميزت بها الموشحات والأزجال وهي إحدى خصائص الشعر الحضري أو شعر المتعلمين الذين تأثروا بالطابع الأندلسي الذي يستهدف البحث عن الصورة الغنائية والألفاظ المناسبة للتلحين والطرب»[2]

ومن هذا الرأي تتبين نتيجة مفادها أن الشعر الشعبي نوعان : الشعر الشعبي البدوي والشعر الشعبي الحضري.

1.2.3. الشعر الشعبي البدوي:

إن الشعر البدوي قد تفرع في نظر بعض الباحثين عن الشعر الهلالي، والملاحظ أنه يتميز بالانتصار للقبيلة والفخر بمكانتها والإفراط في تمجيد الفروسية والإشادة بشجاعة فارس القبيلة.

---

[1]: المرجع السابق، ص394.

[2]: المرجع نفسه، ص398.

فها هو مصطفى بن إبراهيم الذي ينتمي إلى قبيلة هلالية وهي من بني عامر، يقول:[1]

أَنَـا مِـنْ سَـرْبَة الأَبْطَـالْ ابْنِـي عَـامَرْ ذُوكْ وَرْدِي
نَصْـطَادْ الـوَحْشْ وَالْغْـزَالْ نَاكُلْ مِنْ جَابْهَا زْنَـادِي

وتجدر الإشارة إلى أن لغتهم لغة فصيحة اختلطت بشيء من اللهجة الشعبية التي لا تتعدّى التحريف الجزئي للكلمة الفصيحة في النطق والإعراب، أما الموازين فقط حافظ الهلاليون عليها طبقا لما جاء على لسان "خالد بن حمزة شيخ الكعوب" من أولاد أبي الليل من سليم أعراب تونس خلال القرن الثامن الهجري من قصيدة له:[2]

يَقُولُ وَذَا قَوْل المُصَابِ الـذِي نَشَـا قَـوَارِعُ قِيعَـاتٍ يُعَـانِي صِـعَابُهَا
يَرْبَحُ بِهَا حَادِي الْمُصَابِ إذا انْتَقَى فُنُونًـا مِـنْ إِنْشَـادِ الْقَوافَي عْرَابُـه
مُخْبَـــرةً مُخْتَـــارَةَ مِـــنْ نَشَـــادِنَا تَحْـدِي بِهَـا تَـامُ الْوِشَـام لتهابهـا
مغَرِبْلَـة عَـنْ نَاقِـدِ فِـي غُصُـونِها مُحْكَمَـةُ القِيعَـانِ كَـأبِي وَدَأْبِهَـا

وهذه قصيدة أخرى مذكورة في المقدمة من البحر الطويل قيلت في القرن الخامس الهجري تتحدث عن رحلة بني هلال إلى المغرب:[3]

وَأَيُّ جَمِيلِ ضَاعَ لِي فِي الشريفِ بْنُ هَاشِمِ وأَيُّ جميلِ ضَاعَ قَبلي جَميلُهَا
أَنـا كُنْـتْ أَنَـا وَيَّـاهُ فـي زَهْـوِ بَيْتُنـا عَنَـــانِي لحُجَـــةِ مَـــا عَنَـــاني دَلِيلُهَـــا
وُعُـدْتُ كَـأني شَـاربُ مـن مَدَامَـةِ مِـنَ الخْمـرِ قَهْـرُهُ مَـا قـدر مـن يميلهـا
ومِثْـلَ شـمْطَاماتِ مَضْـيُونُ كَبِـدُهَا غَرِيبًـــا وَهـــيَ مُدَوخَـــةُ عَـــنْ قَبِيلِهَـــا

---

[1]: ديوان مصطفى بن إبراهيم، جمعه عبد القادر عزّة، ص28.

[2]: ابن خلدون، المقدمة، ص486.

[3]: المصدر نفسه، ص485.

يتبين من هاتين القصيدتين نهج القصائد التقليدية الرسمية، وعدم إعرابها قبل أن تصاب بالتغيير والخروج عن نظام الموازين، فقد اعتمدت قصائد الملحون للشعراء البدويين في أسسها على القصائد الشعبية للقبائل الهلالية التي استقرت في مناطق الهضاب العليا الرعوية والمناطق الصحراوية لأن ظروف البيئة الطبيعية ساعدت على التأقلم السريع والحفاظ على روحهم الشعرية العربية.

وهذا ما يلاحظ في القرى والبوادي التي احتفظت بطابع عربي في الألفاظ خاصة جنوب الجزائر، يقول التلي بن الشيخ في ذلك: «إن شعر الجنوب، يمثل روح الشعر البدوي، حيث يهتم الشاعر بالصورة الشعرية الفنية المعبرة عن الشهامة والإباء وعزة النفس التي تصور قيم المجتمع البدوي».[1]

ممّا زاد قصيدة الشعر الشعبي تطابقا وتنسيقا بين الصورة والموضوع مع بعض القصائد العربية الرسمية لدى شعراء فترة ما قبل الإسلام التي تتحدث عن المجد والعزة والقبيلة... الخ، وتأثرهم بهذه الروح.

فقد غنى ألمع المطربين البدويين وأطربوا السامعين بالقصائد الشعبية ذات الروح العربي؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر الشيخ المدني، الشيخ حماده، الخالدي، عبد الله المناعي، عبد الحميد عبابسة... الخ، وما تميزت به هذه القصائد في باب الأغراض كالفخر والفروسية والشجاعة والكرم ووصف البيئة الصحراوية.

[1]: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، 1830-1945، ص395.

وخلاصة القول إن الشعر البدوي امتداد لشعر قبائل بني هلال التي استقرت في الصحراء والبوادي بعيدة عن المدن، فطغت اللهجة الشعبية على أشعارهم ممزوجة بألفاظ وتراكيب عربية أصلا، لتأثرهم البالغ بالتراث العربي ؛ فحين «تتصفح نماذج من الشعر الشعبي الذي يتخذ شكل القصيدة المعربة نجده لا يختلف عن الشعر العربي الرسمي عدا مخالفته لقواعد الإعراب، واعتماده على طريقة التسكين التي يستخدمها الشاعر الشعبي بكثرة».[1]

وهذا ما يميز الشعر البدوي وما خالفه الهلاليون بعد دخولهم إلى المغرب العربي عامة والجزائر خاصة دون إغفال الأثر الواضح للنزوح الأندلسي في الشعر الحضري وطبيعة لغته وأنواعه من موشح وزجل.

أ. أثر الطبيعة في الشعر الشعبي البدوي:

يكاد الشعر الشعبي أن يكون ابن الطبيعة، ففيها نشأ وفي أحضانها ترعرع وبمثلها العليا بلغ الكمال، واستطاع الشاعر أن يرسم صورة قريبة من صور حياته التي كان يعيشها، فهو يستقي من العالم الحسي المترامي حوله فيقارن بين المرئيات ويربط الصور ببعضها البعض، فأحسن تصوير ما كان يعايشه من حيوان وما كان يقطعه من وهاد وصحار وما يتأمله من غيث أو سحاب أو رعد أو مطر، وما كان يقف عنده من طلل وكأنه كان يحرص على نقل هذه الصور إلى قصائده يبقي على صورها ويحافظ على جوهرها.

[1]: المرجع السابق، ص399.

فوقوف الشاعر الشعبي على أطلال أحبته وأهلها الظاعنين يعني البكاء على الحياة نفسها، فالشاعر ينظر إلى الطلل ويحس بعمق للحالة التي يصادفها فيربط بين فكرتي الحرمان من الوطن وعمق حالة النزوح والارتحال وعندها لا يجد شيئا يناجيه غير هذه المعالم الضئيلة التي لها الأثر القوي في نفس الشاعر واستثارة عواطفه، كما حرص الشعراء الشعبيون على الحديث عن طبيعة الرحلة وما يحيط بها من ظروف وصور متعددة.[1]

فقد كان الشعراء يحرصون على تحديد المواضع وتسميتها وتعديدها لأن وقوفهم على هذه المواقع تدخل الرضا إلى نفوسهم، وقد حفل الشعر الشعبي بأسماء هذه الأماكن على نحو ما نجده في شعر عبد الله ابن كريو في قصيدة "قمر الليل":[2]

هَذا المَرْسَم كَانِ تْ الخَدَّاعَة فِيهْ مَسْبُوغَةَ لنْجَالْ خَلاَّتُو خَالِي
يَا مَهبَلنِي جِيتْ لِلرَّسْمْ نْشَاكِيهْ مَاجَاوبْنِي مَا صَّنَّتْ لَسْوَالِي
مَرْسَمْ وَلْفِي كي خْلَى وَعْلاَهْ اَنْجِيهْ نَتْفَكَّرْ مَافَاتْ يْثقِبْ مِشْعَالِي
وَاجِبْ لِي دَمْعِي عْلَى الْمَرْسَمْ نِبْكِيهْ هَشْمِتْنِي الاَثَارْ كِي جَاتْ قْبَالِي

ويقول في نفس الموضوع الشاعر علي بن شهرة:[3]

غِير انْبَاصَرْ لَوْطَانْ ضَحَّتْ شَرقيّة وأنا غَربي في الصَّحْرا مْعَ حُزني
أَنَا شَاهِي قَاعْ وْطَانْها بالْحَنيّة تَمْشِيهُمْ رَجْلي وَتْشُوفْهُمْ عَيْني

---

[1]: القاضي النعمان، شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1965م، ص217.

[2]: د. إبراهيم شعيب، التوخي في أشعار عبد الله التخي، ط1، مطبعة السلام، الجزائر، 1998م، ص23.

[3]: علي بن شهرة بن الطيب بن شهرة، وقد اشتهر الشاعر باسم سي علي المرابو، وهذه الكنية عرف بها لأنه كان مربيا، ولد سنة 19892م، بالأغواط، وتوفي في 25 مارس 1963م.

إلى غير ذلك من الشواهد الشعرية التي ذكر فيها الطلل وما يثيره من دموع وشجون لرحيل الأحبّة، كما كانت ظواهر الطبيعة من أغراض شعرهم واهتماماتهم وتبدو أشد التصاقا بظروف البيئة وطبيعة الإنسان، فلهذا أودعها الشعراء عصارة قلوبهم وعبروا من خلالها عن آلامهم ومطامحهم في آن واحد.

وكلما أجلت الفكر في الشعر الشعبي تراه زاخرًا بالمواقع التي ألفها الشعراء في حياتهم والتي كانت مرتعا بهم ومواطن أحبتهم وإقامتهم، وقد خلدت تلك المواضيع في هذا الشعر فتحدث الشعراء عن الجبال والوهاد التي تحول بينهم وبين مواطنهم على نحو قول الشاعر ابن كرّيو في قصيدته "فراق فاطنه":[1]

واللّي عَاشُوا بالْعْشَبْ فـي كلّ صْحُورُ مـا شّـهَّاوْا نْفُوسْـهُمْ وَلاَ عَـالُوا
واللِّـي كَلَّـمْ خَـالْقُوه فـي جَبْـلْ الطُـورْ والرُسُـل جْمـيعْهُمْ كـي يَتْوَالُـوا

واهتمام العرب بالمياه وحرصهم على المحافظة عليها، دفعهم إلى الاهتمام بالمطر والسحاب وما يتعلق بهما من برق وصقيع وصواعق، فالشاعر الشعبي لم يخرج في وصف الطبيعة إلى المشارف الوجدانية، والانعكاسات الفلسفية وإنما حصر وصفه ضمن المحسوسات وانطباعاتها على غرار ما كان يفعل الشاعر الجاهلي.

ولا شك في أن فرحة أهل البادية بالمطر عظيمة، وهي فرحة تمثلت في وقفات الشعراء الطويلة، وهم ينظرون إلى سحاب والمطر، البرق، فينتابهم الشعور بالنشوة وتعلوهم الغبطة لهذا المشهد الرائع الذي لا يأتي وراءه إلا الخير للعباد والحيوان.

[1]: د. إبراهيم شعيب، التوخي في أشعار عبد الله التخي، ص30.

ويقول الشاعر محمد بن شهرة:[1]

يَتْحَدَّرْ غُرْبَةْ الْوَادْ وَمَا يَرْكَدْ وَيَجَوَّزْ زُبْدَهْ عْلَى سَيْلَه كَاسِيه

وهكذا نلاحظ أن صورة الطبيعة بمختلف ظواهرها سواء البيئة المتحركة أو الصامتة أخذت حيزا كبيرا في قصائد الشعراء لدرجة أنك لا تجد قصيدة تخلو من اعتداد الشاعر بمظاهر الطبيعة وتوظيفه لها في شعره وأغراضه المختلفة.

ومن الطبيعي أن ينال النبات نصيبا وافرا من حديث الشعراء لاتصالها المباشر بحياتهم وعلاقتها بحاجاتهم التي يعتمدون عليها في مواجهة الحياة ومجابهة عوارضها فهي تدخل فيما يأكلونه وما يبنون به بيوتهم وحظائرهم وخيامهم، ومعظم ما كانوا يستعملونه في حياتهم إضافة إلى ما كانت ترعاه ماشيتهم وإبلهم وقد وصل تعلقهم بالشعر واعتزازهم به حد التقديس إذ استوحوا من هذه الأشجار والنباتات والأزهار صورًا كما يريدون تصويره أو وصفه يقول الشاعر الزبدة أحمد:[2]

طَفْسْ وَبنْعْمَانْ فـي معذر لثنين وَكِـي دَارُو لاوان مَـارِسْ حْـوَاهُمْ

قَـرْسْ وَدَقْلَـة نُـورْ ملـك تماسـين عِنْــدْ الخراصــة التَــاجِرْ قْلاَهُــمْ

اعتمد في نقل حالته الذاتية إلى صور ذات دلالات واقعية، ليدل بها على حالته النفسية وما يكابده من شوق وصبابة جراء الفراق، فهو في هذا المشهد لم يقتصر وصفه على الوصف الذاتي الداخلي، وإنما تعداه إلى الوصف الموضوعي الخارجي ليؤثر في

---

[1]: هو بلخير بن الورنوق بن محمد بن شهرة، ولد خلال سنة 1895م، ببلدية الأغواط، ينسب إلى قبيلة الأرباع، حياته بدوية.

[2]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي الصحراوي، ص120.

السامع تأثيرا عميقا مبلغا بذلك مراده، وكشف لنا من خلال فنه عن مبدع بارع أثر فينا من خلال لوحاته الفنية.

قد كان موقف الإنسان من الحيوان منذ أقدم العصور غريبا، فهو يستأنس به تارة ويفتك به تارة أخرى للتغذي ويستعملها أخرى وسيلة للنقل والحرث ويقدس بعضها الآخر أحيانا، فلقد اهتم العرب وتعلقوا بحب هذه الحيوانات فقربوها وأعزوها ومنحوها رعايتهم وعطفهم.[1]

ولم تكن ظروفهم قادرة على أن يعيشوا بمعزل عنها، والشعر الشعبي زاخر بوصف الحيوان على اختلاف أصنافه وألوانه.[2]

ومن الطبيعي أن تكون تلك العناية منبعثة من منافع هذه الحيوانات للعربي في صحرائه، فهو يعد بعضها للصيد ويستعين ببعضها لتفريج همه وتخفيف أحزانه ويستخدم بعضها الآخر في التنقل والترحال والغذاء، وكانت الإبل والخيل أولى تلك الحيوانات باهتمامه لأنها أوثق بحياته وأشدها صلبة بمستقبله، ومن هنا كثر تردد ذكرها في الشعر حتى لا يكاد يخلو من ذلك، فقد استخدم الإبل مثلا لحمل المتاع والماء والعدة والهوادج، فدفعته إلى تقدير ذلك الجهد الكبير الذي يقع عليه، يقول محمد بن شهرة في وصف الإبل وأنواعها:[3]

---

[1]: أبو يحي أحمد، الخيل في قصائد الجاهليين والإسلاميين، مراجعة ياسين الأيوبي، لبنان، بيروت، المكتبة العصرية، ط1، 1997م، ص120.

[2]: المرجع نفسه، ص125.

[3]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي الصحراوي، ص126.

وَالنَّاقَــهْ لَقْحَــهَ وَالْفَحْــلْ هَــدَّارْ وَالْفَنْيَـانْ ارْبَـاعْ فَ الـزَشْ امْبَـادَحْ

وَالْبُكْـرَة فَ الشَّـاوْ كَسْوَتْهَا تَعْطَـارْ وَالْحَاشِـي وَالْمَخْلُـولْ رْغِيُـو يْضَـابِحْ

وقد استغل الشاعر الشعبي مميزات الخيل من ركوب وزينة، فأوقف الشعراء جزءا من وصفهم لها، وقد صور الشاعر ابن شهرة في مواضع عدّة من شعره فأعطانا صورة عن شكله العام، كما استخدم أيضا للنزهة يقول:[1]

وْرَاهْ الْعَوْدْ جْمَـامْ عُمْـرُو مَـا يَـنْقُصْ وْمَرْفُـوعْ الْوَجْبَـة يْـوَاقِي لَقْنَايَـا

وَالْعُنْـقْ مْسَـلَسْ رَايَـهْ اعْقَـادْ دَاوِسْ وَالْجَلْدْ أَمْلَسْ كَـانُو فَصْ مْرَايَا

وَسْــبِيبْ الرَّقْبَــة قْمَــارُ وْمَــدَاكِس حْرِيـرْ مْخَلَـصْ نَيْـرُوه الْسْـدّايَا

يَتْقَجْوَلْ فَ الْسَّيْرْ فَ الْفَزَة يْهَمَّصْ فِي صَبْحَة خَلَيْتْ لَوْطَانْ وْرَايَا

والواضح من الأمثلة التي سقناها في وصف الحيوانات، أن هذا الوصف كان ماديا مأخوذ من عالم محسوس.

تجدر الإشارة إلى أن الشعر الشعبي لم يستثن من مواضيعه ذكر الطيور بمختلف أنواعها مع تفصيل في ذكر أسمائها ووصف أشكالها، من الجوارح أو غير ها من الطيور ذات الصور والمنظر الجميلين، كما لم يغلب عن الشاعر الشعبي ذكر حيوانات الخلاء وهوامها قول الشاعر ابن شهرة من أروع الصور التي التقطها لمختلف هذه الحيوانات والطيور حيث يقول:[2]

وَالتَـرْشْ وَالزَرَيْـعْ وَاللِّـي وَسْطْ الْغَـارْ وَالصُّـرَنْدِي وَالْغْـرَابْ غَيْـرْ الـذْبَايِحْ

وَالضَّــبْ وْالقَنْفُــدْ اهْــوَارِبْ لَبْــرَارْ وَالْجُـرْدْ وَالْفَـكْ رُونْ حَفَـارْ وْكَاسِـحْ

تَلْقَـى فَ الصَـحْرَا مَـا يَعْجِـبْ لَنْظَـارْ طَيْـرْ وْحَيْـوَانْ فَ الْجُمْلَــة فَــالِح

---

[1]: المرجع السابق، ص127.

[2]: المرجع نفسه، ص130.

بالإضافة إلى هذه الحيوانات ذكر أيضا الحيوانات المرافقة دوما لإنسان البادية وهي المواشي والماعز وفي ذلك يقول الشاعر أيضا:[1]

النَعْجَـة وَالْمَعْزَة الضْـحَيْ شَـاوْ نْهَـارْ وْالجْـلاَدْ الْمَطْلُـوقْ فَ الْـوْطَنْ سَـارِحْ

تَـــدْرِسْ فَ الْمْـــرَاحْ وْتَلْقَـــاهْ أَدْوَارْ وْتَرْجَـعْ الْمَحْـلاَبْ وْأضْـرَعْهَا مَـايِحْ

وقد اهتم العرب بالغزال اهتماما كبيرا ورصدوا عاداته وطباعه وقد ورد في أشعارهم بأسماء مختلفة كما التصقت صفاته به حتى صارت أسماء له نذكر منها: الظبي، العرّاد، الشارد، الريم، ولجدل بوعبسة، رانق لجدل ومعزة الامراس، إلى غير ذلك من الأسماء وغالبا ما نجد ذكر الغزال ووصفه ضمن قصائد مطولة في وصف الصحراء والخيام والسهول والجبال وحيواناتها، أو خلال الصيد ولا نجد قصائد خصصت لذكره ووصفه كما تتبع الشعراء حركاته وسكناته وولعوا به أشد الولع لجماله ورشاقته، فشبهوا الظباء بالنساء في جمال الحركة والرقة، وما أكثر ما جاء في الشعر الشعبي من تغزل في المرأة بإضفاء صفة الغزال عليها.[2]

ويقول الجاحظ في الجزء الثاني من الحيوان ويقال: «ليس في البهائم أفواه من الظباء» والعرب من القديم يعتبرون الظباء من حيوان الجنة وهي من أجمل الحيوانات منظرا

---

[1]: المرجع السابق، ص131.

[2]: ابن هطال أحمد التلمساني، رحلة محمد الكبير باي الغرب إلى الجنوب الصحراوي، تحقيق وتقديم: محمد بن عبد الكريم، مصر، عالم الكتب العصرية، ط2، 2000م، ص114.

وأرقها شكلا وأكثرها دلالا بالإضافة إلى سرعة الحركة والخفة فهو في نظر الإنسان العربي ليست من الحيوانات العادية التي تؤخذ بظاهرها بل هي حيوان محوط بالألغاز والأسرار.[1]

والغزال في العربية من أسماء الشمس كما يرتبط لفظ الغزالة والظبية بالشمس وبالمرأة ويرتبطان بمعنى الأنوثة ومعنى الخصب.

ولا أدل على ذلك من أقوال الشعراء الشعبيين في وصف الغزال في مرتعه في الصحراء من مثل قول الشاعر "بن شهرة":[2]

نَلْقَى رِيمْ الْغْزَالْ فَالِي فِي الأَدْوَارْ لَجْدَلْ بُوسَنْتِينْ مَطْبُوعْ الْصِّفَاتْ
نَلْقَى صَيَادَتْ أَيْطَلْ مِنْ الاَشْفَارْ اقْرُوزَ قَانْجَة أَيْتُوقْ بِزْوِيجَاتْ

ويقول أيضا: [3]

ذَا غَزْلاَنْ مْعَ الصَحْرَا الْقَبْلِيَة وْبَرْ الْوَهْدَة فِيهْ رَبَاتْ لِجَدْيَانْ

ويصفه ضمن حيوانات الصحراء وطيورها فيقول:[4]

تَرْقَصْ الْغَزْلاَنْ وْتْغَنِي لَطْيَارْ وْيْتْبَدَلْ بِالْنَغْمَاتْ زَقْرُو تَتْرَايِحْ

في جميع الصور السابقة نجد أن الغزال وصف ضمن حيوان الصحراء ومعيشتها بها.والواقع أن ضرورات الحياة وحاجات الأفراد وملء أوقات الفراغ، كانت تدفعهم إلى

---

[1]: فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1991، ص115.

[2]: الشايب ورنيقي، ديوان شعر علي بن شهرة الشعبي، جمع وتحقيق، مطبعة رويغي، الأغواط، الجزائر، ط1، 2007م، ص35.

[3]: المرجع نفسه، ص35.

[4]: المرجع نفسه، ص36.

ممارسة الصيد بكل وسيلة، وتثير فيهم الرغبة في الحصول على الحيوان بأي شكل كان، وطبيعي أن يضفي الشعراء على هذه الحرفة أو الهواية طابع الشكل الأدبي.[1]

فيتعرضون لوصف أدواتها وحيواناتها وما يعتري هذا الحيوان وما ينتابه من مخاوف وما يصنعه الصياد وما يستخدمه في ذلك من وسائل متمثلة في الخيول والكلاب والبنادق وغير ذلك من وسائل الصيد وأسلحته.

حتى أصبح صيد الحيوان الشغل الشاغل لكثير منهم، فكانوا يدربون الكلاب، وهذا المشهد يعد من المشاهد التي لفتت أنظار الشعراء الشعبيين، ووصفوها وصفا تجلب فيه الحركة والدقة والشاعر "علي بن شهرة" الشعبي من الذين أبدعوا في وصف الصيد.

وأظهروا مهارة عظيمة في نقل ما يجري أثناءه نقلا ينبض بالحياة، فقد أسال الغزال لعاب الصيادين فلهثوا وراءه دائبين لاصطياده، كما لم يقصر الشعراء الشعبيين في رسم تلك الصورة المليئة بالحركة والنشاط يقول:[2]

وْمَطْبُـوعْ الشَّـبَهْ نْـدِيرُو لَـهْ تَاوِيـلْ الْوَحَــايْ حْــذَاهْ وْاللَــجْ التَــالِي
وَقْتْ أَنْ يَعْنَفْ تَتْبَعْ رَبْعَانْ الْخَيْلْ وْمَفْتُــولْ الْجَعْبَــة يْهِــزْ الَجْبَــالْ
يَتْلَهْــوَثْ وَيْعُــودْ يَتْعَــدَلْ وَيْمِيــلْ تَسْمَعْ فَ الْعَرَادْ يَضْبَحْ صَهْلاَلِي

ويقول أيضا في وصف الكلاب وطيور الكنبيل المدربة على الصيد:[3]

وَالسْلُوقِي الصَيَادْ بَحْلاَلُو وْبَارْ وَعْشَــاهْ الْمَرْفُــوسْ مْــدَلَلْ فَــارِحْ
وْبْرَافِقْ مُولاَهْ مَا يَخْطِبَهْ انْهَارْ وْمْعَ الطَيْرْ الكَنْبِيلْ يَنْقُلْهُمْ صَابِحْ
تَلْقَاهُمْ لَثْنَيْنْ فَ الْبَهْزَة شْطَارْ وَالصَّــيْدْ يْجِيبُــوهْ يْلَــوَزْ طَــايِحْ

---

[1]: فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ص117.

[2]: الشايب ورنيقي، ديوان شعر علي بن شهرة الشعبي، جمع وتحقيق، ص47.

[3]: المرجع نفسه، ص50.

والملاحظ أن الشاعر الشعبي تتحكم في رؤيته موضوعات الشعر نفسه، وبمعنى أوضح فإن تصويره للقضايا خاضع للتجربة، فقد يجيد قي موضوعات الغزل والهجاء لكنه يضعف في موضوعات أخرى تبعا لإدراكه الجيد في موضوعات الغزل، ومن هنا نلاحظ وجود شعراء شعبيين بلغوا القمة في أغراض الغزل والوصف والهجاء والرثاء. لأن الشاعر في تلك الموضوعات إنما يعبر عن تجربة ذاتية، ويصور عاطفة تفاعلت مع الموقف بطريقة يدرك الشاعر معها خلفيات الموضوع إلى حد ما، وينظر محمد المرزوقي إلى هذا الموضوع من زاوية أخرى حيث يرجع جودة الشعر الشعبي وضعفه إلى الشعر البدوي والشعر الحضري، ذلك أن الشاعر البدوي يبحث دوما عن الصورة الشعرية الجميلة لأنه يخاطب بشعره مجتمعا بدويا يتفاعل مع الصورة الشعرية الفنية ويتأثر بها، بينما يبحث الشاعر الحضري عن كلمات وقوالب تستجيب لحاجات مجتمع المدينة والتي ترتبط في الغالب بالغناء والطرب.

والواقع أننا نكاد نتفق مع رأي الأستاذ محمد المرزوقي من حيث المبدأ وهو أن الشعر البدوي غني بالصور الشعرية الفنية الجميلة، غير أننا لا نرى أن البداوة هي السبب في جودة هذا الشعر.

فهناك شعر شعبي حضري لا يخلو من الصور الشعرية الفنية وإن كان قليلا، علما بأن هذه القصائد الجميلة في الشعر الحضري قصائد غزلية أو ذات صلة بهذا الموضوع والاختلاف هنا جوهري حيث يمكن إرجاع جودة الشعر البدوي إلى أن الشاعر البدوي الشعبي إنما يعبر عن قيم روحية وأخلاقية يعرفها ويعيشها، والغالب أن الشعر البدوي

الشعبي أنما يتناول موضوع الغزل أو الشجاعة أو الكرم وعزة النفس، وهي موضوعات ذات صلة برؤية الشاعر الشعبي وليست غريبة عنه، ومن هنا يمكن القول بأن ليس هناك تعارض بين جودة الشعر البدوي وبين القول بأن تجربة الشاعر الشعبي تلعب دورا هاما في جودة شعره.[1]

ب. أشهر الشعراء الشعبيين لمنطقة الأطلس الصحراوي:

بما أنّ الشعر الشعبي ديوان حياة الإنسان، لعصور مختلفة، والمتوارث جيلا بعد جيل، بالرواية الشفهية، يسجل فيه كل ما عاشه في حياته وما صادفه في معاناته اليومية. لذا يجب إحياء هذا التراث وتسليط الضوء على أعمال شعرائنا الغزيرة، لربط ماضينا المجيد بحاضرنا المشرق، وهناك مجموعة كبيرة من الشعراء في المنطقة وعلى رأسهم:

ب.1. الشاعر عبد الله بن كريّو[2]:

هو عبد الله بن القاضي الحاج محمد بن الطاهر التخي المعروف بابن كريو، ولد الشاعر خلال سنة 1871م بمدينة الأغواط وهو لا يفتأ يذكرها مباهيا بإنتمائه لها وبأن عائلته تعد من أعرق العائلات التي استوطنت المدينة حيث قال:[3]

أغْوَاطِي، في نِسَبَتِي قْدِيمْ بْلاَ تِفْخَارْ وَجْدُودِي حَطُّوا السَّاسْ التَّحْتَانِي

تعلم الشاعر في مسقط رأسه فحفظ القرآن الكريم، وقرأ الفقه والأحاديث النبوية ومتن ابن عاشر على يد مشايخ المدينة، كما أنه اهتم باللغة العربية وأتقن قواعدها فأمسى صاحب

---

[1]: التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعري الجزائري، مؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص45.

[2]: د. إبراهيم شعيب، التوخي لجمع أشعار عبد الله التخي، ط1، مطبعة السلام، الجزائر، 1998م، ص19.

[3]: المرجع نفسه، ص65.

لسان لذيق ولفظ أنيق، لطيف الكلام، ولأنه ينتسب إلى دار علم نشأ تنشئة متينة في العلوم القانونية الإسلامية كما أظهر الشاعر ميولا إلى علم النجوم والفلك والفلسفة والطب وغيرها من العلوم، وقد تتلمذ ابن كريو على يد خيرة علماء المدينة في تلك الحقبة أمثال الرحالة ابن الدين الأغواطي والعالم محمد العربي، وقد أهلته ثقافته الواسعة إلى تقلد مهنة القضاء مقتفيا أثر والده الذي سبقه إلى ولوج هذا الميدان إذ شغل منصب باشا عدل في الأغواط لمدة ثلاثة عقود ونيف.

وقد لمع نجم الشاعر في أوساط الجماهير، وراحت قصائده بين المدن والقرى خاصة تلك التي تحكي قصة حبه مع فاطنة الزعنونية، ولعل هذا ما ألب عرش الزعانين عليه فسعوا إلى الكيد له والحفاظ على شرفهم، إلى أن تم إبعاده إلى خارج المدينة كما يبعد البعير الأجرب، كما أن شاعرنا قد عزف بميله إلى مجالس اللهو والمجون، وهذا لا يمنع من أن الشاعر قد رجع عن كل ما اقترفه، وتوجه إلى ربه معترفا بذنبه طالبا عفوه ومغفرته وفي ذلك يقول:[1]

يَـا رَبِـي يَـا خَـالْقِي جُـودْ عْلِيَـا وَفْتَحْ لِي بِيْبَانْ فَضْلِكْ يَـا وَهَابْ

سَهَلِي فِي الوَاعْصَـه يَـا مُوْلاَيَّ امْحـي سَيْئَاتِي وَاغْفِرْ يَـا تَـوَّابْ

وقد عاش الشاعر مع محبوبته قصة رومانسية، تذكرنا بقصص الحب في الجاهلية، إلا أن البيئة التي ترعرع فيها ابن كريو ترفض مثل هذه الأخلاق، وظل مجنون الزعنونية، وفيا لحبها إلى أن وفته المنية سنة 1921م تاركا وراءه أدبا رائعا، جسد فيه تاريخ المنطقة بما تضمنه من عادات وتقاليد وثقافة نابعة من الروح الإسلامية والعربية التي تشبع بها الشاعر.

[1]: بشير بديار، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، جمع وتحقيق، مطبعة بن سالم، الجزائر، د.ط، 2002، ص115.

ب.2. الشاعر شهرة بلخير:[1]

هو بلخير بن الورنوقي بن محمد بن شهرة، ولد خلال سنة 1895م ببلدية الأغواط، ينتسب إلى قبيلة السكاسكة (الأرباع)،[2] حياته بدوية في جميع أشكالها وضروبها، حياة الحل والترحال صيفا في التل وشتاء في الصحراء سعيا وراء مراعي الأنعام.

كما قام برحلتين إلى الأرض المقدسة لتأدية فريضة الحج، الأولى سنة 1962م، والثانية 1973م، وقد تركت هذه الرحلة في نفسه إحساسا مرهفا، فقال في ذلك شعرا جميلا، يهوى الشاعر الفروسية وركوب الخيل والصيد وقرض الشعر، وبقي الشاعر غريبا عن منطقة الأغواط مدة 22 سنة بتيارت، ومدة 8 سنوات بورقلة.

ثم رجع إلى مسقط رأسه، هذه الغربة بعثت في نفسه الحنين والشوق إلى منطقته وقال فيها شعرا كثيرا، وله مشاركة فعلية إيجابية في الثورة المسلحة، أثناء رئاسة فرحات عباس، أخذ الشاعر ثقافته الأولية في الكتاتيب القرآنية المتنقلة بالبادية، وحين بلغ الشاعر أشده تأثر ببعض الشعراء المشهورين مثل عبد الله بن كريو والشيخ السماتي وسي بيطار من أولاد سيدي الشيخ، وبتأثره بهؤلاء الفحول تكونت لديه ملكة شعرية رائعة وأصبح يقرض الشعر بكل طلاقة وسهولة.

---

[1]: الشاعر شهرة بلخير حياته وشعره، مذكرة لنيل شهادة الليسانس، قسم الغة العربية وآدابها، جامعة الأغواط، إعداد: غريب سراي وبورزق أم الخير،1996م، ص23-28.

[2]: هم أربعة قبائل أو عروش بمنطقة الأغواط.

وكانت هناك مناظرات شعرية تقوم بين هؤلاء الشعراء، وقد حدث أن اعترف ابن كريو بقيمة شاعرنا، إذ قال: "خنقتني بشعرك" كما قال له الشيخ السماتي: "أنا أهوى شعرك" وهذا إنما اعتراف وشهادة تتجلى من خلالها جودة شعر شهرة بلخير وقيمته العالية.

ب.3. الشاعر ابن حرز الله بن الجنيدي:[1]

هو الشيخ ابن حرز الله بن الجنيدي بن الشاهد المولود سنة (1829م – 1901م) من عرش الحرازليّة، نشأ ببادية الأغواط، وكان أبوه من سادة القوم، شبّ الشاعر كغيره من فتية القوم دون أن يدخل كتابا، ورغم ذلك تفجرت فيه روح الشاعر بلا حدود، تعلق قلبه بالشيخ عبد القادر الجيلاني، حيث قال فيه من الشعر الكثير، كثر ترحال الشيخ في أنحاء الجزائر، كان الشيخ زاهدا، حضر جهاد مدينة الأغواط مع المجاهد ابن ناصر بن شهرة، وقد سجل ذلك شعرا، وجاهد مع أولاد سيدي الشيخ.

ونجد الكثير بن أبناء المنطقة يحفظون من أشعاره ولا يزالون يرددونها، وذلك لمتانة شعره كالمعدن الثمين، يزداد قيمة كلما كان عتيقا، وله ديوان شعر في مختلف الأغراض.

ب.4. الشاعر دهينة بن الحاج عيسى (1885م – 1966م):

هو من أولاد بوزيان ولد بالأغواط، نشأ عصاميا تعلم العربية والفرنسية والعبرية واللهجة الميزابية. اهتم بعلم الفلك ونال شهادة في هذا العلم عن طريق المراسلة، من فرنسا 1928م اشتغل بالتجارة مثل أخيه الحسين وانتسب لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين.

[1]: ديوان الشيخ ابن حرز الله بن الجنيدي، جمع وتحقيق الأستاذ، الشاهد مسعود، الجزائر، 1994م، ص161.

وهو تلميذ الشاعر ابن كريو حيث كان متزوجا ابنة عمّه، ويُذكر أنّه أُحْرِقَ شعره إِثْرَ مرض سنة 1925م.

ب.5. الشاعر محمد بن الشيخ سماتي كركبان (1898م – 1949م):[1]

ويعرف كذلك بمحمد الأغواطي من قبيلة أولاد عيسى (الأرباع)، ولد بمدينة الأغواط له شعر جيد لا يزال شفويا، كان يعمل خبازا، وتوفي في أواخر الأربعينيات بالأغواط.**د**

ب.6. الشيخ السماتي (1869م – 1908م):

هو الشاعر أحمد بن البوهالي بن عبد الرحمن الساسوي، عرش أولاد الساسي، وهو من مواليد 1869 بمنطقة وادي الرتم وهي منطقة تابعة لبئر الرّخم، وهي الآن قرية صفيرة وقد سميت بها مدرسة ابتدائية باسم شاعرنا هي "مدرسة الشيخ السماتي بئر الرخم".[2] وفي سن مبكرة سلمه أبو إلى زاوية أولاد لغريب ليحفظ القرآن وليفقه في الدين، في ضاحية بالقرب من أولاد جلال، وهذه الزاوية تدعى بزاوية السماتات، وهم الذين منحوه لقب السماتي استلحاقا بهم.

وقد انقطع عن الدراسة بعد أن حفظ القرآن وشيئا من الفقه وعلم التوحيد، ليبدأ رحلته مع الشعر والشعراء والتّجوال الذي يقوده تارة إلى المدن التي يجد فيها مجالس الأنس واللهو والمتعة وتارة أخرى إلى شيوخ الزوايا لمدحهم وخدمتهم أحيانا.[3] ومنذ نعومة أظافره ظهرت

---

[1]: إبراهيم شعيب، الديوان العاتي للشيخ سمّاتي مع إمارة العشق من المسار إلى الانهيار، الجزائر، الأغواط، مطبعة رويفي، ط1، 2014، ص9.

[2]: إبراهيم شعيب، الديوان العاتي للشيخ السّماتي، ص10.

[3]: أبو القاسم محمد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، طبع مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، سنة 1985، ص476.

عليه أمارات النبوغ والموهبة الشعرية. وقد أقام الشيخ السماتي في زاوية الهامل مدة طويلة لخدمة الطلبة الداخليين والإشراف عن مطعمهم.

والشيخ السماتي ذو خيال واسع يشمو به إلى صور ومشاهد رائعة قلما وصل إليها الشعراء، توفي رحمه الله في سنة 1908.

2.2.3. الشعر الحضري:

لقد ساعد نزوح واستقرار الأندلسيين بشمال إفريقيا إلى إيجاد فن الموشحات والأزجال، حيث لقي هذا الفن أرضية خصبة في المغرب العربي عامة والجزائر خاصة، فنما وترعرع بلغتهم الحضرية المستعجمة، فكانت لغة تختلف عن نظيرتها البدوية.

ومن خصائصه الفنية أنه ارتبط بالغناء والطرب، وابتعد عن الانتصار للقبيلة والفخر بمكانتها، وتمجيد الفروسية؛ ذلك أنه لون آخر «من التعبير يختلف عن الشعر البدوي، حيث تقل في هذا الشعر الصورة الفنية، ويغلب عليه طابع البحث عن الألفاظ التي تناسب الغناء والطرب، وترضي حاجة مجتمع حضري لا يهتم كثيرا بالقبيلة والفروسية والقيم الأخلاقية قدر اهتمامه بالمتعة والطرب والتمتع بالحياة».[1]

ويبرز الاختلاف جليا بين الشاعر البدوي والحضري إذ إنّ الشاعر الحضري متعلم، يملك معرفة كافية واطلاعا وافرا بالثقافة والعلم، يؤكد ذلك التلي بن الشيخ بقوله إن: «بعض شعراء الجزل والموشحات كانوا على جانب كبير من الثقافة، وهؤلاء لم يستخدموا اللهجة العامية في التعبير لعجزهم عن استخدام اللغة المعربة، مجاراة الأسلوب العربي، وإنما التجأوا

[1]: التلي بن الشيخ، دور الشعر الجزائري في الثورة، ص399.

إلى التعبير بالعامية لأسباب كثيرة من الصعب تحديدها، وقد يكون من بينها إظهار المقدرة على النظم بالعامية مثلما يملكون القدرة على التعبير باللغة المعربة...».[1]

ويتميز الشعر الحضري بتفرعه إلى نوعين رئيسيين: الموشحات والأزجال.

أ. الموشحات:

يعد الشاعر الضرير مقدم القبري من رواد الموشحات وقد تزاوجت في هذا النوع من الشعر اللغة الرسمية والعامية والموشحات أكثر الأشعار زخرفة وتنميقا وأكثر ميلا للغناء يقول ابن خلدون: «أما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذيب مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح...».[2]

ويذكر في مقدمته أن "عبادة القزاز" هو من برع في هذا الشأن وتتكون تركيبته من المطلع، القفل والخرجة، إلا أن الموشحات عرفت منحى آخر حيث شاع وسيطر ذوق العامّة من الشعب الذي ظل محبّا لتلحين الشعر وغنائه، وأصبح ميالا إلى التحرر والمجون ولم يبق على حاله وانحاز إلى اللهجة العامية وهو ما يعرف بالزجل يقول عبد الحميد حاجيات: «مما لا شك فيه أن الزجل أيسر نظما من الموشح لإمكانية استعمال اللغة العامية وبساطة أوزانه ومسايرتها للغة الشعبية».[3]

---

[1]: المرجع السابق، ص413.

[2]: ابن خلدون، المقدمة، ص491.

[3]: عبد الحميد حاجيات، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، ص14.

ب. الزجل:

يعدّ الوريث الشرعي للموشح؛ فأبو بكر بن قزمان أول من أشهره، ومن اشتهر به «... وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان وإن كانت قيلت قبله في الأندلس».[1]

وخلاصة القول إن الموشح خليط من الفصحى والعامية يلتزم ببعض القواعد، أما الزجل فهو شعر عامي خال من اللغة الفصحى وهذا مثال لزجال ابن جرمون:[2]

يَـا هَـاجِرِي هَـل إِلـىَ وِصَـالِ مِنْـــكَ سَبِيـــلْ
أَوْ هَلْ تَـرَى عَنْ هَوَاك سَـالِي قَلْـــبُ العلَيـــلْ

وأخرى لأبي الحسن المقري:[3]

نْهَارْ مَلِيحْ تَعْجَبْنـي أُوصَافُوا شْـرَابْ وَمْـلاَحْ مـنْ حَـوْلِي طَـافُوا

أما فيما يخص الموشح فمثاله لمحمد بن أبي الفضل بن شرف:[4]

شَـــمْس قَارِبَـــتْ بـــدْرًا رَاحُ ونْـــدِيم
يَـا لَيْلَـة الوَصْلَ وَالسَـعُودُ بِـالله عُ ودي
مـا العيدُ فـي حُلَـةِ وَطَـاقِ وَنَشْمُ وَطَيّبُ
وَإِنّمَـا العيـدُ فِـي التلاَقـيِ مَـعَ الحَبيـبِ

ويؤكد العارفون والدارسون للشعر الشعبي أن سكان شمال إفريقيا عامة والجزائر خاصة تأثروا كل التأثر بهذا النسيج الشعري إلا أنه شهد نقلة نوعية طبقا لعوامل البيئة،

---

[1]: ابن خلدون، المقدمة، ص497.

[2]: المصدر نفسه، ص494.

[3]: المصدر نفسه، ص495.

[4]: المصدر نفسه، ص493.

فتبلور بعض من الشعر البدوي إلى الشعر الحضري، حيث ساعدت العوامل الاجتماعية والاقتصادية والفنية والسياسية إلى ظهوره في صور جديدة بتلمسان وقسنطينة والجزائر العاصمة... إذ أنشئت مدارس موسيقية أندلسية للحفاظ على هذا الإرث والتراث الحضاري الذي لا يختلف فيه اثنان على أنه مقوم من مقومات الحضارة بشقيها البدوي والحضري.

3.2.3. التزاوج بين الشعر البدوي والحضري:

يلاحظ في الساحة الفنية أن العديد من مغني الطرب الأندلسي ممن تغنوا بقصائد الشعر البدوي، والشيء نفسه بالنسبة للمطربين البدويين ممن تغنوا بقصائد حضرية أمثال: "ابن مسايب" و"ابن تركي" و"بن سهلة" والإشارة هنا إلى قصيدة "العيد الكبير في باب الجياد" لابن التريكي ومطلعها من الديوان يؤديها الشيخ حمادة بالطابع البدوي[1] وقصيدة الوشام التي يقول طالعها:[2]

يَا الوشَامْ دْخِيلْ عْلِيكْ كُنْ حَاذَرْ فَاهَمْ نْوَصيكْ

وحدث التزاوج بعامل التأثير الحضاري والاختلاط الثقافي واللغوي بين القبائل العربية من جهة والبدوية والحضرية من جهة أخرى. وهذا ما يشير إليه التلي بن الشيخ حيث يقول عن الشعراء المدنيين إنهم يظهرون «المقدرة على النظم بالعامية مثلما يملكون القدرة على التعبير باللغة المعربة، كما فعل المنداسي، حيث نظم قصيدة معربة لأحد الشعراء بلهجة عامية...».[3]

---

[1]: عن طريق السماع لأغنية الشيخ حمادة.

[2]: انظر ديوان ابن مسايب، ص150.

[3]: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص413.

تولد هذا التزاوج أو التبادل الثقافي بين العربية الفصحى والعامية لإعجاب الشاعر بإحدى القصائد العربية الفصيحة أو التأثير بألفاظها ومعانيها.

يقول المنداسي الذي حول هذه الأبيات من الفصحى إلى أسلوب عامي:

سَـأَلْتُمْ وَقَـدْ شَ دُّوا الْمَطَايَـا قِفُوا نَفْسًا فَسَارُوا حَيثُ شَاعُوا

فَمَا عَطفُوا عَلى وَهْنِ غُضونِ وَمَـا الْتَفَتُـوا إلـى وَهْـمِ ضِـياءِ

فحولها المنداسي إلى:[1]

سَوَلَت الَحَـي عِنْـدَمَا شَـدُوا الأضْـغَان وِقْفُوا مِقْدار نَفْسْ سَارُوا وِينْ مْشَاوْ

مَا عَطْفُوشْ عْلِيَ اَنْهُمْ غْضُون البَانْ وِلاَ الْتفْتُوا ارْيَامْ عَجْبِي وَمْنِينْ مْشَاوْ

4. عناصر الأغنية الشعبية البدوية:

إن الميزة التي جعلت الأغنية الشعبية البدوية تنفرد عن باقي الأغاني الشعبية الأخرى هو تمسكها بمجموعة من المبادئ التي حافظت على أصالتها شكلا ومضمونا، مبعدة عنها يد التنميق والتقليد. وتتدرج هذه المبادئ في مجموعة من الصفات التي جعلتها تتألف في مجال الأصالة والفن التقليدي من لباس وكلمة وآلة، وتتمثل هذه الصفات فيما يلي:

أ. الخيمة:

تعدّ الخيمة بالنسبة للبدوي السكن الذي يظلّه من حر الشمس ويقيه من صقيع البرد، وعلى الرغم من كونها من شَعر إلا أن تماسكها ظل قائما يصارع قساوة البيئة البدوية، فهي عنصر أساسي في حياة البدوي لا يمكن التخلي عنه أو التفريط فيه.

[1]: عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص365.

وقد اختصّت الخيمة بعناية خاصّة من قبل الشعراء الشعبيين، حيث تغنوا بها في حلهم وترحالهم، وتحدثوا عن جمالها وما تضفيه من بهاء فيفتتن بها الناظر، فتغدو مكونا جماليا يغمر العراء ويزينه بالروعة والبهاء.[1]

وألوان الخيام في البيئة البدوية على لونين: خيام سوداء، وخيام حمراء، وقد أشار الشاعر محمد بن كركبان[2] إلى المعنى الإجمالي الذي تقدمه الخيام الحمر للناظر وبخاصّة للضيوف:[3]

والْخْيَـامْ مْشـيَّدَه تِرْضِـي الْخَـزْرَة بيْتْ الضَّيْفْ مْفرْشَةَ مَنْظَرْهَا زين

وللخيمة أجزاء صغيرة تتكوّن منها لا يمكن الاستغناء عنها في بناء الخيمة وهي على أنواع منها: الفليح والأعمدة، والركائز والأعمدة الصغيرة.

ب. القُوم:

الحصان العربي معروف في العالم بجماله ومهاراته، ساير الإنسان العربي في جميع ميادين حياته، رافقه منذ القدم شارك معه في ساحة الشرف، بداية من عهد الفتوحات الإسلامية إلى المقاومات الشعبية الجزائرية كمقاومة الشيخ بوعمامة والأمير عبد القادر. ولشدة ارتباط الإنسان البدوي بالفرس، صار يعده جزءا من عرضه الذي لا يمكن أن يتنازل

---

[1]: لزهر لبتر، العودة إلى الأغواط ألف سنة بعد بني هلال، دار الغرابي، الجزائر، 2002، ص27.

[2]: الشاعر محمد بن كركبان (1898م – 1949م)، يعرف بمحمو الأغواطي من قبيلة أولاد عيسى، ولد بالأغواط له شعر جيد كان يعمل خبازا.

[3]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي، مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة تلمسان، ص530.

عنه، حتى إنهم قالوا في مأثورهم: "ثلاثة لا يمكن أن يعاروا: البندقية، والفرس والزوجة"، فقد عدُّوا الفرس من أسرة الرجل.[1]

والخيل كما يقال أعرف بفرسانها، وكما هو معروف أيضا منذ القدم أن الخيل إحدى الثلاث التي تقام لها الأفراح: «إنهم كانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ، أو فرس تنتج».[2]

وللشاعر الشيخ سيدي ابن حرز الله الجنيدي بن الشاهد الأغواطي (1889/1806) معنى جميل يتغنى فيه بفرسه التي تزيل غيظه ساعة الضيم، ولشدّة حبه لهذه الفرس وتعلقه يتمنى لو أنه لا يفارق صهوتها حتى في نومه: متمنيا أن يرى نفسه في نومه ممتطيا لها:[3]

يـا عَـوْدَة رَاكِـي عْزِيـزَة عَزْوِيـة يَـا فشَّاشِـةْ خَـاطْرِي وَنَـا مَضْـيُومْ
يـا نَحَّاحَـةْ غَـيظْ قَلْبِـي والرِّيـة نِشْتِي نرْكِب فُوقْهَا حتَّى فِي النُّومْ

ويضيف قائلا وقد ركز على بعض أعضائها المتناسقة:[4]

العُنْـقْ مْجَـرَّدْ والقْـوَايِمْ محْشِـية وَكْفَلْهَـا قَـاع السَّـطَلْ دِيمَـا مَقْسـومْ

ومن مميزات الحصان العربي حبه للموسيقى والرقص، فهو يرقص على أنغام الطبول والمزمار والغايطة، ورغم جماله الطبيعي إلا أن أصحابه أضافوا له جمالا بسروج مطرّزة بخيوط ذهبية. ومهما حاول الشعراء الشعبيون وصف قدر جمال الحصان العربي فإنهم لا يستوفونه حقه على أكمل وجه.

---

[1]: د. أحمد أبو يحي، الخيل في قصائد الجاهليين والإسلاميين، لبنان، بيروت، المكتبة العصرية، 1997، ص41.

[2]: نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص113.

[3]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي، ص213.

[4]: المرجع نفسه، ص213.

جـ. القْوال:

يعدّ القْوال الناطق الرسمي لقبيلة، يمدحها ويدافع عنها ضد قوالين لقبائل أخرى. وهو يأتي بأقاويل متنوعة من ينابيع اللغة كثيرا ما ينفي فيها الشرح، وهذه الظاهرة موجودة منذ القديم بين شعراء القبائل أو ما يدعى بشعر النقائض. وأشهر القوالين في الغرب الجزائري ورائدهم: "أحمد ولد الزين" من مدينة سيدي بلعباس.

وهذا مثال:

عْلاَشْـــيا القَنْـــدُوز نَفْسَـــكْ مْهَوَلْهـــا وتشْـكرْ إلـــيِ يْكُـونْ مَـا يسْـوَاشْ
النّاسْ تشْكُرْ أَهْلْ الخْصَايْلْ وِمْوَالِيهَا مُحَالْ حَاجَـةْ العَيْبْ مَـا يدْروهَاشْ[1]

د. البّراح:

يعدّ البراح شخصية بارزة في الأغنية البدوية وهو يقوم بدور فعال، يتميز بصفات تجعله يضفي على الأغنية جمالا، ويظهر دوره أثناء الغناء مفسحا بذلك استراحة للمغني وفريقه، فيتدخل بكلام مسجوع ومنمق بصوت عال يشكر ويمجد أحد الحاضرين على سخائه، محدثا بذلك منافسة بين الحاضرين قصد دفعهم إلى بذل المال. ويكون البراح في معظم السهرة المنسق بين الشيخ وما يطلبه الحاضرون، فهو إذن يشكل حلقة مكملة وأساسية في التشكيل الفني للأغنية البدوية.

[1]: سنوسي صليحة، الأغنية الشعبية السياسية في المغرب الجزائري، رسالة لنيل مذكرة ماجستير، جامعة تلمسان، ص44.

إن هذه العناصر الأساسية في الأغنية الشعبية البدوية هي بمثابة الأرضية التي حافظت على قوامها وأصالتها، غير أنها تتفاوت من منطقة إلى أخرى، ومن طبع إلى آخر حيث عرفت كل منطقة بطابع بدوي وفنان خاص بهذا الطبع فهناك:

1. **الطبع البدوي الوهراني ورائده "الشيخ حمادة".**[1]
2. **الطبع البدوي القسنطيني ورائده "عيسى الجرموني".**[2]
3. **الطبع البدوي الصحراوي ورائده "خليفي أحمد" و"عبد الحميد عبابسه" و"رابح درياسة".**

وكل فنان من هؤلاء يستحق دراسة علمية للتعريف به أكثر حتى يستفيد الباحث من هذا الكمّ من الشعر الشعبي الذي يحمله كل رائد من هؤلاء.

---

[1]: الشيخ حمادة، واسمه الحقيقي قواش محمد على مغادرة، مسقط رأسه بلاد طواهرية (مستغانم)، التي ولد بها سنة 1889، بعد أن اتهم بجنحة الصيد المحظور، وترك بالتالي الصيد الذي يعد رياضة، المفضلة ومهنته المتمثلة في الفلاحة التي بدأ العمل بها وعمره 17 سنة بعد وفاة أبيه ودفعه حبه الكبير للأغنية البدوية إلى دراستها والبحث في تاريخها الذي يعود إلى فترة الفتوحات الإسلامية وبدأ الشيخ حمادة مساره الفني بصفة فعلية سنة 1926م بتسجيل عنوانه الأول "يا عودي لله" الذي نشرته "بيضافون" بباريس ومن خلال جولاته عبر مختلف المدن على مستوى المغرب العربي وأروبا عمل على التعريف بفنه واغتنم كل الفرص لتعزيز معلوماته الفني ،حيث التقى ببرلين الألمانية بالفنان المصري القدير محمد عبد الوهاب .ومكنه تحكمه في الشعر الملحون من إنتاج ثنائي رائع مع الشاعر والمغني الوهراني الكبير الشيخ عبد القادر بأغنية (نيلود يا الميلود) لمصطفى بن إبراهيم توفي سنة 1986م.

[2]: هو مرزوق عيسى بن رابح المعروف عيسى جرموني ولد سنة 1885م في دوار امزي أم البواقي ولكن موطنه الأصلي هوبيرإسماعيل ببلدية متوسة ولاية خنشلة وتوفي في 16 جانفي 1946م في عين البضاء ودفن بها بعمر ناهز 61 عام. وكانت أول اسطوانة له سنة 1933م باستديو بارود بتونس .وهو من رفض جميع قوانين المستعمر لا سيما الضرائب والخدمة العسكرية . وله في نفس السياق أفوشي نو المسمار وأكرد أنوكير.

5. لمحة عامة عن الصحراء:

لقد كانت الصحراء هي الملهمة الأولى التي فجرت ينابيع الشعر على لسان الشاعر العربي القديم، لأنه على رمالها المترامية إلى مالا نهاية، عاش الشاعر يتغنى بها ويغني لها واستمد منها عناصر خياله، ومقومات فنه وصناديق أصباغه وألوانه، وكما عاش هذا الشاعر في أعماق صحرائه متميزا عن سائر البشر بما يحس به من فنون القول والإبداع، عاشت الصحراء في أعماقه وحيا حيّا، وإلهاما متجددا، ونبعا ثرا بالأحلام، والرؤى الزاخرة بالجمال، والفتنة وعالما موّاجا بالأسرار والأوهام.

وأسباب الغموض والإثارة، ولأنه كما يقال الإنسان ابن بيئته، كان لا بد من هاته الرابطة القوية بين الإنسان العربي البدوي الشاعر وبيئته الصحراوية، التي احتضنته وكانت له الأم، والملهمة، والملجأ، فلم يسع إلى غيرها رغم قساوة الحياة بها، وهذا ما سنزيل الستار عنه عندما نحاول التعريف بهذه الصحراء وتسليط الضوء على أشكال الحياة بها.

1.5. تعريف الصحراء:

في اللغة لفظة صحر المكونة من الصاد والحاء والراء، أصل في بنية الكلمة تدل على أصلين: أحدهما البروز في الأرض، والآخر لون من الألوان، يقال أصحر القوم إذا برزوا إلى الصحراء لا يسترهم شيء، وأصحر الرجل أي نزل الصحراء وبرز إلى فضاء واسع لا يواريه شيء، والأصل الآخر الصحرة وهي لون أبيض مشرب بحمرة.[1]

[1]: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، بتحقيق وضبط عبد السلام هارون، ط2، 1411هـ-1911م، المجلد الثالث، دار الجيل بيروت، ص333.

والصحراء في الأرض مثل ظهر الدابة الأجرد ملساء ليس فيها شجر، ولا آكام ولا جبال، وقيل الصحراء فضاء ممتد واسع قفر لا ماء فيها ولا حياة، وكل التعريفات تتفق على أنها فضاء واسع جدا لا ماء فيها كالأنهار والجداول، قليلة الأمطار والنبات، وتجمع الصحراء على صحاري بفتح الراء وكسرها، وكذلك تجمع على صحراوات، وقد وضع العرب نحو أربعين اسما للصحراء، وجميعها أسماء نلمح في معنى الصفة ونلحظ دلالتها على ما تمتاز به الصحراء عن غيرها من أنواع البقاع والأراضي.

من بين التسميات القفر: أي الخلاء من الأرض والمفازة : وهي التي لا ماء فيها ولا نبات أيضا البيداء لأنها تبيد سالكها، ومنها أيضا الصرماء، والتيهاء، والتيماء، والمهلكة، وغيرها من جهة أخرى كما هو معروف، فالصحراء تميزت دوما بصفاء سمائها وتلألؤ كواكبها، وبسطوع شمسها الحارة وأيضا طلاقة هوائها، ورحابة فضائها. رياحها متقلبة وماؤها قليل وامتازت كذلك بكثرة مخاوفها ومخاطرها وحيوانها المتوحش، وزواحفها القابعة تحت رمالها الذهبية، فالحياة التي يحياها العربي عبر صحرائه تتأثر تأثرا مباشرا بمظاهر الطبيعة، التي يغلب عليها طابع السذاجة والبساطة والخشونة والاضطراب وعدم الاستقرار والفتك والغزو، وهذا الخضم الرملي المترامي الأطراف أكسب البدوي انطلاقا في التفكير دون تعمق لعدم الاستقرار، ومنحه كذلك حرية الكلمة لرحابة الفضاء وطلاقة الهواء، وأصبغ عليه صفة الذكاء المتوقد، لعدم وجود تعقيد حضاري في حياته .وامتلك البدوي كذلك سرعة البديهة والجرأة والشجاعة، وهذا راجع للمخاطر والمخاوف العديدة التي تلف حياته.[1]

[1]: المرجع السابق، ص23.

2.5. الحياة في الصحراء:

عرفت الصحراء ببيئتها القاسية الكثيرة الجدب، وكذا عرفت بحّرها الشديد وبردها المهلك، وبأرضها الوعرة الضنينة التي تبخل على طالبها بالعطاء، ولكن بالرغم من فكرة الإقفار والتنافر مع الحياة في هاته البيئة، إلا أنه في الحقيقة قد عاش فيها نبات، وترعرع فيها الحيوان، واستوطنها إنسان، وهذا الأخير أحبها ولم يرض عنها بديلا.

1.2.5. النبات:

الصحراء هي تعبير نباتي، ويعني افتقار الإقليم للحياة النباتية، ليس معنى هذا الفقر التام لها، لأنه بلا شك توجد هناك حياة نباتية بها، ولكنها ليست من الغنى والتنوع بحيث تكون غطاء نباتي، وهي لا تتعدى الأنواع الصبارية والشوكية والأعشاب الخشنة المتناثرة التي تتحمل الجفاف، وهي جميعا موزعة بشكل متناثر، ضئيل، في بطون الأودية وفي المنخفضات، أما فيما عدا ذلك فلا تقوم حياة نباتية، إلا حول عيون الماء التي تشكل الواحات فيما بعد، وفي هذه الواحات أعشاب ورياحين ونخيل وأشجار مثمرة.

2.2.5. الحيوان في الصحراء:

تحتضن الصحراء أنواعا لا بأس بها من الحيوانات، منها ما هو أليف كالإبل والأغنام والأبقار والخيول والحمير والبغال، ومنها ما هو متوحش كالأسد والنمر والفهد والذئب والضبع والثعلب، الزواحف المنتشرة في كل مكان، كالأفاعي بأنواعها، والعقارب

والجمال أقدم الحيوانات وأعزها على قلب البدوي،[1] هناك من حيوان الصحراء ما يعيش منفردا، وما يعيش في جماعات قليلة كالأسود والذئاب والضباع، وهي الوحوش المستقرة في أماكنها إجمالا، لها غاباتها ومغاورها تلجأ إليها.

وقد تقصد موارد الماء حيث تنتظر صيدا من الأواب أو من حيوان ضعيف، تأتي المورد ليطفئ عطشه فتطفئ حياته. وتحلق في سماء الصحراء طيور متنوعة منها العقاب والرخم والصقر، وهي كالوحوش المفترسة تهاجم صغار الحيوان من أرانب وثعالب وحيات، وما إلى ذلك ومنها الغربان وطيور كاسرة أخرى تتغذى بلحوم الجيف، وهناك طيور تتغذى بالأعشاب وتتعلق بها وبالماء حياتها. وطيور رحالة هي الأخرى تحلق في سماء الصحراء في فصول معينة أسرابا كبيرة، لها قدرة على استنشاق ريح الماء من مسيرة أيام، فتكون دليلا للبدوي، وقد خبر البدوي هذه الحيوانات وعرف تفاصيل حياتها وتكوينها ومالها من ميزات، ونشأت بينه وبينها علاقات، فجمعتهما وحدة الحال وفرق بينهما تنازع البقاء وفقر الأرض.[2]

3.2.5. الإنسان: للبيئة أثرها الجوهري في خلق الشخصية، وتنمية الملكة وصقل الوجدان وطبع الشعور بطابع الرقة أو الغلظة، وتنشأة على نحو من صرامة، الطبع أو لينه، وعمق التفكير أو سطحية.

---

[1]: محمد زغلول سلام، مدخل الشعر الجاهلي، دراسة في البيئة والشعر، مطبعة الانتصار القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص22.

[2]: فتحي أحمد عامر، في مرآة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية مقارنة، نشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت، ص15.

فإنسان البادية تطبعه البادية بطابعها، وتسمه بسماتها، وترسم على جبينه ملامح الغلظة والخشونة غالبا، كما تمنحه من الصفات والخصائص ما يؤهله للدفاع عن نفسه وإعلاء ذاته.

ومن ثم فإننا نرى شعر الحاضرة غير شعر البادية، لأن لكل لون سماته التي تميزه عن الآخر، هذا لأن كل لون طبعه صاحبه بطابع الحياة التي عاشها، والملاحظات التي لاحظها. والتجارب التي عاناها وتمثلها، وكان شعر البدوي تمثيلا لوقع الحياة على وجدانه، ونجد في البدوي أثرا واضحا لحياة وطنه الصحراء، المنسقة المطردة، ويتجلى هذا الأثر في بنيته الجسدية وليس في تكوينه العقلي فحسب.[1]

وخلاصة القول هو أن التكامل بين هذه العناصر الثلاث نبات، حيوان وإنسان هو ما أسس للحياة المتواصلة في تلك الصحراء القاسية، ومن خلال هذا العرض الموجز لطبيعة الصحراء وكيف كان لها الأثر على الشاعر البدوي وجعلت منه المبدع في خلق أجمل وأروع الصور الشعرية التي جسدت ما أحس به وحمله قلبه في أجود وأجمل قصائد عرفها الشعر الشعبي الجزائري فتغنى به المطربون أمثال الفنان "خليفي أحمد، عبد الحميد عبابسة، ورابح دریاسة".

[1]: المرجع السابق، ص20.

الفصل الثاني

وصف الطبيعة الصحراوية:

1. الطبيعة الصامتة.
2. الطبيعة الحية.
3. الرحلة في الأغنية البدوية.

1. الطبيعة الصامتة:

اختصت الطبيعة الصامتة الصحراوية بأشجار ونباتات معينة، بعضها يتحمل البيئة القاسية من شدة حرارة وبرودة وقلة مطر، وبعضها ينبت بعد هطول الأمطار، وشاع في الشعر الشعبي الصحراوي ذكر كثير من هذه الأشجار والنباتات التي عرفها سكان الصحراء واستعانوا بها في حياتهم وأعمالهم ورعي أنعامهم، واستخدموا ثمار بعضها في غذائهم، ومن هذه الأشجار:

1.1. النخيل:

النخلة من أجمل أشجار العالم، وارتباط العرب بها ظهر منذ العهد القديم وقد أشار أحد الدارسين لذلك يقول: «وإن كان قوم تصح نسبتهم إلى شجر النخيل فهم العرب».[1]

وقد افتتن الشعراء بجمالها وروعتها، فغدت مثالا نموذجيا في اقتطاع الصورة، وكانت مادة صالحة للتعبير بها عن معان متعددة، فها هو ابن قيطون الذي قال عنه الدكتور أحمد الأمين:[2] «... البيئة الصحراوية بكل مظاهرها أصدق وأجمل تصوير، فالصحراء بامتداد آفاقها بشعابها وروابيها بلياليها المظلمة وعواصفها المرعدة ونجوم سمائها المتلألئة».

كما يعتبر النخيل من المحاصيل التي تتميز بها المنطقة الجافة حيث يقوم الأهالي بزراعته لماله من فوائد غذائية، «ولذلك كانوا يعتمدون في غذائهم على ثمار النخيل ولبن

[1]: عبدالكريم الباقي، دراسات فنية في الأدب العربي، دار الحياة، دمشق، سنة 1972م، ص507.

[2]: أحمد الأمين، حيزية، الملحمة الجزائرية (القصة والقصيدة)، الجزائر، دار المصباح للنشر، ص21.

الماعز أو ألبان الظأن والنوق وكانوا يتمتعون بقدر موفور من الصحة والعافية ونادرا ما كانوا يصابون بالأمراض الخبيثة أو المزمنة».[1]

ويشير الدكتور أيمن في مقاله اعتمادا على النتائج المخبرية إلى أهمية القيمة الغذائية للتمر، وهي ترجع «إلى احتوائه على نسبة مرتفعة من السكريات وتقدر بنحو 80 % وغناه بفيتامين أ وعنصر الحديد وكذلك يحتوي على نسبة وفيرة من الكالسيوم والفوسفور».[2]

وقد أكدت الأبحاث الحديثة أن التمر من أغنى الأطعمة لاحتوائه على عنصري الكاليسيوم والحديد وهما عنصران حيويان تحتاجهما المرأة في فترة النفاس ، وهذا مايفسر معنى قوله تعالى : ﴿**وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴿25﴾ فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا ۖ(26)**﴾. **سورة مريم**، الآية 25، 26.

وقد استفاد الشاعر الشعبي من هذه المادة، فصاغ منها صورا بديعة في مختلف الأغراض، فمما ورد في الوصف قول الشاعر الشعبي في هذه اللوحة الفنية الرائعة المكونة من عناصر متعددة مكثفة عن منظر الصحراء، منها وصف النخلة وقت المساء وتمايلها عند هبوب الرياح فتزيد لجمال طبيعة الصحراء جمالا، ولا ينسى تلك العراجين المتدلية، كأنها امرأة ذات قامة ملؤها القوام وتتحرك في دلال وتيه ومثقلة بحمولة ذات اللون الأصفر الذهبي:[3]

---

[1]: مجلة العصر، نصف شهرية إسلامية شاملة، تصدر عن مؤسسة "العصر" للمنشورات الإسلامية، وزارة الشؤون الدينية، السبت 22 شوال 1418هـ/الموافق 1 مارس 1998، العدد 16، مقال: د. أبو أيمن، ص26.

[2]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي، ص115.

اتْوَحَشْـتْ ارْفَـاقِتي وامْـوَاليَّ وْحُـبّ الصَّـحْرَا زَادْنِـي حَبّـة تّجْـرَاحْ

اتْوَحَشْـتْ نْخِيلْهَـا فِ الْعَشْـوِيَّة وْعِنْد غْرُوبْ الشَّمْسْ يْصْفَارو لَبْطَاحْ

ذِيكْ النَّظْرَة وَالرْمَلْ كُدِيْـهَ كُدِيْـهَ ظَهْرُو فِيـهْ أُومْـواجْ كِـي هَبّـتْ لَرْيَـاحْ

وَالنَّخْلَـة بَـدْلاَلْهَا تَتْمَايَـلْ لَـيَّ بْعَرْجَانْهَـا زَايْـدَة لَلَّـوْنْ اشْـبَاحْ[1]

مَـزْيَنْ دَقْلَـةْ نَـورْ صَـفْرَا ذَهْبِيّـه طَعْمْهَـا لَلْمَـرِيضْ مَـنْ ضُـرَّهْ يَـتْلاَحْ[2]

وإجمالا، فإن مصدر النخلة البيئة الصحراوية ووجودها بعث الحياة في ساكينيها فارتبطوا بها أيّما ارتباط، يقول الشاعر عامر:[3]

يَـا نَخْلَـة يَـا سَـاكْنَه بَـرّْ لَرْيَـاحْ مَكَّثْـرَكْ بُوصَـافْ تَشْـبَهْ لَلْعَـالَمْ

انْتَ فِي وَسْطْ اصْحَارِي زَيْنَكْ لاَحْ[4] وَحْيِيتِ مَنْ كَانْ مَنْ قَبْلَكْ حَاطَمْ

فَزّيـتِ[5] مَـنْ ذَارْمَـلْ زَدْتِيـهْ اشْـبَاحْ[6] فَالزّيْنْ اعْجَبْتِيـهْ وْصَحّْ لَكْ رَايَم[7]

مَنْ يَفَصْلَكْ عْلَى ارْمَلْ ظَنَّيْتُو جَاحْ[8] كِـي حَـوَّا مَقْـرُونْ اسْـمْهَا بْـآدَمْ جَـــــــــــــــــــــاحْ[8]

ولم يقتصر افتتان الشعراء بالنخلة فحسب، بل تعداه إلى المغنيين الذين أبدعوا في مجال الأغنية بأصواتهم الشجية، وألحانهم العذبة، فأمتعوا سامعيهم وصارت أغانيهم تردد جماعيا أثناء تأبير النخيل اللقاح، ومحفزا قويا على ذلك:[9]

النَّخْلَـــه نَخْلَـــةْ رَبِّـــي وَالصْـــــلاَةْ عْلَـــى النَّبِـــي

---

[1]: علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ديوان المطبوعات الجامعية، سنة 2010، ص178.

[2]: يتلاح: يرمى.

[3]: علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة،

[4]: لاح: ظهر.

[5]: فزيت: انهضت.

[6]: أشباح: رونق.

[7]: رايم: مناسب.

[8]: جاح: غير متزن.

[9]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الصحراوي، ص120.

النَّخْلَـــــه نَخْلَـــــةْ الله وَابْلِـــيسْ عْلِيـــهْ لَعْنَـــةْ الله

النَّخْلَـــــه جَبَّـــــارَه وَالْعَرْجُـونْ كْبِيـرْ يَمْـلاَ غْـرَارَهْ[1]

وفي صحرائنا، إذا لم ينظم الشاعر الوصاف في النخلة ولو أبياتا معدودة، فقد فاته شيء كثير، وجعل شاعر يته مدار تساؤل واستغراب، ذلك أن البيئة الصحراوية لا تكثر فيها أشجار مثلما تكثر فيها أشجار النخيل، فالشاعر ابن البيئة قد ارتبط بها فوقف عند حدودها محاولا وصفها علميا، يقول الشاعر بشير مفتاح:[2]

امْتَدَّتْ فِـي الأَرْضْ وْغَاصَتْ
وْطَالَـتْ فِـي الْجَـوّْ وْمَاسَتْ[3]
وْسَـحْرَتْ لَعْيُـونْ وْقَاسَـتْ
قَلْـــبْ النَّاظَـــرْ يَبْهَاهَـــا
هَبَّـــتْ لَرْيَـــاحْ وْعَصْـــفَتْ
وْسَـاحَتْ[4] لَمْطُـورْ وْحَمْلَـتْ
عَنْهَـــا الطَّبْيعَـــه غَضْـــبَتْ
هِـــيَ رَمْـــزْ السَّـــعَادَه
وَالْكْـــــــــــــرَمْ وْالإِرَادَه
مَنْهَـــا نَجْنِـــي إِفَـــادَه
يَـــا سَـــعْدْ اللِّـــي يَرْعَاهَـــا
عْلِيهَـــا الطَّيْـــرْ تْعَـــلاَّ
مَنْهَـــا الْعَرْجُـــونْ أَدْلَّـــى
بِهَـــا الْمَعْـــزُومْ أَتْسَـــلَّى
وْقَـــالْ التَّمْـــرْ مَحْلاَهَـــا

---

[1]: غرارة: وعاء.

[2]: علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري في منطقة بوسعادة، ص174، وبشير مفتاح، شاعر...

[3]: ماست: تمايلت.

[4]: ساحت، هطلت.

كِـي نَقْصَـدْهَا مْـعَ الْحبِيـبْ
تَعَطَّــرْ سَــاحَتْهَا بِالطِّيــبْ
تَعْطِينَــا مَنّــه ذَا النصــيبْ
نَبْقَـــى سَـــعَاتْ مَعْهَاهَـــا
يَامَــا غَنَّـــى عْلِيهَــا طَيْــرْ
وَابْــنَ فِيهَــا عَــشّْ أصْــغِيرْ
هَـــوَ لَـــوَّلْ ذَاقْ الْخِيـــرْ
وَاحْمَـــدْ رَبِّـــي مُولاَهَـــا
هَـــذَا وَصْـــفِي للنَّخْلَـــه

2.1. شجرة البطم:

تتواصل رحلة شعرائنا مع الطبيعة الصامتة ليصل الحديث بنا إلى شجرة البطم الذي يعد دون شك من أجمل عناصر الطبيعة التي دَاعبت ملكات الشعراء، واستهوت مشاعرهم، وأوحت إليهم بكثير من المعاني. وهو شجر معروف لدى سكان أهل الصحراء ولا تنبت إلا في وسط أشجار السدر، وقد ورد في لسان العرب ذكر هذا النوع من الأشجار ، قال ابن منظور في مادة (بطم):[1] «البطم شجرة الحبة الخضراء، واحدتها بطم، ويقال بالتشديد، وأهل اليمن يسمونه: الضرو، والبطم الحبة الخضراء، والبطيمة: بقعة معروفه».

وهذا النوع من النبات يكثر تواجده في الأرض القفرة، ولا يتأثر بقساوة الطبيعة، يشير إلى هذا المعنى الشاعر:[2]

يَا ذَا لْبَطْمَه السَّاكْنَه لَرْضْ الفَقْرْ وْفِي بَرّْ الصَّحْرَا تَدْلِي خَاطْرَكْ

---

[1]: ابن منظور، لسان العرب، المجلد 12، دار الصادر، بيروت، سنة 1995، ص51.

[2]: سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقيا والمغرب، تقديم: د. أحمد الأمين، الأنيس، السلسلة الأدبية، الجزائر، سنة 2007، ص253.

ولشجرة البطم فوائد جمة فهي التي يقصدها عابر السبيل في الصحراء في أيام الحر لتقيه من لفح الهاجرة وحرارة الشمس، يقول الشاعر في هذا الشأن:[1]

وْحَتَّى الضَّايَه بَالْعَشْبْ دِيمَا خَضْرَه وْظَلْ البَطْمَه يَعْجَبْ اللِّي جَوَّالِينْ

ويذكر الشاعر ابن السايح الخثير على أن شجرة البطم ذات خير عميم على أهل الصحراء وكائناتها:[2]

وَالسَّدْرَه هِيَ وَالْبَطْمْ مَا ظَلْمُوا حَدْ يَامَا سَتْرُو مَنْ خْلاَيَقْ وَدْوَابْ

كما أنها تعد معلما يستعان بها لتحديد الأماكن والجهات التي يقصدها الرجل وقد أشار إلى هذا المغني الشاعر بلخيري محفوظ:[3]

وَمَنْ البَطْمَه كِي كَ تْنَيْشَنْ[4] شَرْقْ تْعَدْ مَيْزْ الكِيلُو كِي تْجِيبَهْ تَصْفَى لَيْه

والبطم ليس هو النبات الوحيد الذي يزين الصحراء، بل ما أكثر النباتات التي تغنى بها الشعراء، وتحسروا عند فقدانها بسبب الجفاف، وبعد ارتواء الأرض عادت ونمت، وها هو الشاعر ابن السايح يشير إلى هذا المعنى بقوله:[5]

وْيَخْضَارْ اللِّي ذْبَلْ وَرْقُه كَشْرِدْ[6] مَرْخُه يَجْبَى[7] والثْمَارْ نْتَاعُه طَابْ
وَالْفِيْجَلْ وُكْدَادْ[8] وَالصَّرْ مْعَ النُّقْدْ وْفِي الرْبِيعْ القْلُقْلاَنْ يْدِيرْ ضْبَابْ

---

[1]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، مطبعة رويفي، الأغواط، ط1، سنة 2006م، ص27.

[2]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن سايح الخثير، ص86.

[3]: سونك، ص256.

[4]: تنيشن: تشير.

[5]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، ص113.

[6]: ورقه كشرد: تجعدت أوراقه لجفافها من شدة عطشها.

[7]: مرخه يجبى: أعضاءه شري فيها المياه وتتولد من أغصان غضة نضرة، وهي فصيحة مأخوذة من مرخ: الشجر اللين الرقيق، انظر: اللسان، مادة "مرخ".

[8]: الكداد: بقايا المرتع، وكدادة الكلإ: القليل منه. الصر والنقد: نباتات صحراوي معروفة لدى سكان الصّحراء.

الاَثْـلْ وبَاقِـلْ وَالقُطْـفْ مِلْحُـه زَبّـدْ وَالْخَيّاطَــة وَالــرّْتَمْ وَاهْـدَى لَعْشَــابْ

دْرِيـنْ وْعَـرْفَجْ وَالجْعَيْـدَة[1] كَـانْ تْعَدْ يْـدَاوِي مَنْهَـا الْعَبْـدْ اللِّــي مُصَــابْ

بُوصْ الْحَلْفَة[2] دَايَرْ أَمْوَاجْ وْصَاعَدْ وْالسُّـنُق[3] بِيـهْ الْخْضُـورَة زَادْ ارْطَـابْ

ما أجمل هذا التصوير، فبعد صورة انصباب المطر من السّماء تعقبها صورة اخضرار الأشجار، ونمو الأعشاب، وتبدأ حركة الحياة تنبعث في كل كائن، حتى الذي كان قد ردم نفسه تحت الثرى يخرج لينعم بهذا الوجه الجديد الذي تدثرت به البسيطة.

هذه لمحة موجزة عن وصف النباتات، ونشير إلى أنّ شعراءنا لم يقف عطاؤهم عند هذا الحد بل جادت الطّبيعة عليهم بصورة للسّحاب، وللرّيح، وللغيم، فنقلوها دون أن يكون ذلك النّقل تقليديا باردا يخلو من النّفحات الإنسانيّة.

3.1. السحاب:

ومن الشّعراء الذين تحدّثوا عن السّحاب على أنّه مدر للغيث الشّاعر دحمان بلخيري الذي تضرّع لله أن يجعل هذا السّحاب ينهمل على أهل الصّحراء بالغيث:[4]

يَاحْكِيمْ اجْعَلْ اْسْحَابْ لْغَيْثْ يَدَرْ وْهَذَا الْوَقْتْ الشَّيْنْ عَ لْأُمَّـه تْفَاجِيـهْ

تْظَلْ مْزُونْ لْخَيْرْ وْتَجِـي تَتْطَّايَرْ وْبَـرَّ الصَّـحْرَا عَطْشَـانْ رَبِّـي يَسْـقِيهْ

[1]: الجعيدة: نبات صحراوي يقاوم الجفاف.

[2]: بوص الحلفة: أي طلعها، يشبه الأعواد أي ما خرج من الخلفاء وهو مما تقتات عليه الأنعام وخاصة الخيل والبغال والحمير.

[3]: السنق: نبات صحراوي يشبه الحلفاء.

[4]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي، ص234.

وللشّاعر الشيخ السماتي موقف آخر مع السّحاب، فقد نظم في شأنه قصيدة بعنوان "أَرْحَلْ يَاهَذَا السُّحَابْ" يستعطف فيها حمود الصّغير، فالسّحاب يحجب عنه الموطن الذي كان يتراءى له من بعيد، فيطلب منه أن ينجلي ليعيش فترة مع ذكرياته يقول:[1]

اَرْحَلْ يَاهَذَا السُّحَابْ دْخِيلْ عْلِيكْ بـــالله وَالرَّسُـولْ صَـاحَبْ الْفُرْقَـانْ
اتْفَـاجِي عَنْ سِيدْنَا رَبِّـي يَهْدِيكْ دَرَّقْـتْ عْلِـىَّ بْـلاَدْ غَـالِي الشَّـانْ
حَمُّـودْ الصْغِيرْ جَـا تَحْـتْ ظْلاَلَـكْ غَيْمَـكْ طَـاحْ وَدَرَّقْ ارْوَابْ الْكِيفَـانْ

فهذا النّوع من الوصف قد ظهر عند الشّاعر الشّعبي الذي خبر الطّبيعة الصّحراوية بوضوح، فخلع على صوره بعضا من حالاته النّفسية ولونّها مما يخالجه من إحساسات ساقطا همومه عليها، لذلك عاكسه لون عاطفته وخلجاتها، وكأنه وجد في الطّبيعة متنفسا لهمومه، فلقد ألمّ به غيظ شديد لم ير معه غير اللّجوء إلى الطّبيعة، فإذا سحاب ساخط جاء ببرقه وصواعقه، كما هو ريح عاتيه تحمل معها الغبار محدثة ظلاما دامسا، ليس هذا فحسب، بل رآه أمواجا هائجة تسحق كل من تجده أمامها، يقول الشّاعر عامر:[2]

الْغَيْظْ اسْحَابْ سَاخَطْ جَـا بَرْقُـو وَصْـوَاعْقُو
الغَـيْظْ رِيــحْ بَغْبَــارْ ثَـارَتْ عَ النَّـاسْ بِظْـلاَمْ
وَلاَّ بَمْـــوَاجْ هَـــايَجْ وَاللِّي ادْهَمْ فِيـهْ سَحْقُو

وهذه الحياة التي يبعثها الشاعر في موصوفاته والتي يقويها بالحوار والقصص، التي نلمس فيها أحيانا مسحه من الحزن والتأمل تنتقل من صدر الشّاعر إلى صدر الطّبيعة.

---

[1]: إبراهيم شعيب، الديوان العاتي للشاعر الشيح السماتي، ص204.

[2]: علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ص208.

ولعلّ الشّاعر الوحيد الذي توجه إلى الحديث عن السّحاب –خلال ما توفّر لنا من النّصوص الشّعرية الشّعبية– وحاول أن يتحدّث عن الظّاهرة بكيفية علمية، هو الشّاعر الخثير ابن السّايح، الذي حاول أن يصوّر ظاهرة السّحاب من الوجهة العلمية التي تشير إلى كيفية نشوء السّحاب، ثم ينتهي مرحلة أخيرة، وهي المرحلة التي يتحول فيها إلى مطر، يقول:[1]

هَلَكْنِي هَذَا السْحَابْ اللِي رَاحِلْ ... يَا تَرَى مَابِيهْ يتْعَلاَ لِسْمَاه؟
قُدْرَة ربِّي كُلّ مَا حَبْ يْفَصَّلْ ... يُخرج بْخَار مِن ذِيك المِيَاه
طْلَعْ كُلّ سْحَاب مِنْ بَحْلرَ تْحُوَل ... وسْكن فِي جَوفْ السْمَا لاَيق بَهْوَاه
كِيف تْعلاَ للسْمَا زَادْ تخَبَّلْ ... وَلاَّ مَطْر غْزِير لِلنْبَات سْقَاه
تِتْحَايَا لَجْرَاحْ والوَرد الذَابلْ ... يْفَتَحْ مِنْ كُل لونْ يْزِيدْ بْهَاهْ
يَاكْ سْمَاهْ الْغَيثْ هُوَ فِي الاَصْلْ ... فَضْلُهْ عَنَّا قا اللِّي جَاهَل يَنْسَاهْ

ومن الشّعراء الذين تحدّثوا عن السّحاب على أنّه مدر للغيث الشّاعر دحمان بلخيري قال داعيا الله أن يرأف بحال أهل الصّحراء ويجعل السّحاب ينهمل بالغيث:[2]

يَا حَكِيمْ اجْعَلْ سْحَابْ الغَيْثْ يِدُر[3] ... وهَذَا الوَقت الشَّيْن عَ الأُمّة فَاجِيهْ
بْحُرْمَة مَن رَاهْ فِي الذْكرْ يْكَرَّرْ ... يْرَتَّلْ فِي اليَة كْتَابَهْ مَا يطْوِيهْ
يْجِينَا فَصْل الخَيرْ وْيَزَلْ المَجْوَرْ[4] ... عْلَى الخِسْيَة رَبِي الزَّوَّالِي[5] يْغْنِيهْ
تْطَلْ[6] مْزُون الْخَير وَتْجِي تَتْخَايَرْ ... وْبَرّْ الصَّحرا عَطْشَانْ رَبِّي يَسْقِيهْ

---

[1]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، ص121.

[2]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي، ص242.

[3]: يدر: ينهمر.

[4]: المجور: وعاء من خشب يوضع فيه العلف للمواشي.

[5]: الزّوالي: الفقير، لهجة محلية.

[6]: تطل: تغمر الأمطار الصّحراء.

4.1. الرّعد:

يعتبر الرعد من تباشير المطر وهو: «... مقدمة الغيث، وعلامة من علاماته، دليل من أقوى دلائله وهو الذي يستنزل المطر».[1]

قال الأعشى:[2]

والشعرُ يستنزلُ الكريمَ كما استنزل رعد السّحابةِ السبلا

وبه يَعرف اتجاه المطر، لأن سقوط المطر يكون بالجهة التي رنّ بها الرعد، وصوت، وإذا كان صوته شديدا استدلوا بذلك الصوت على بعد المطر، وكلما كان صوته أشد استدلوا به على قرب مكان سقوط المطر، ولربما من خلال صوته استطاعوا أن يحددوا مكان سقوط الغيث، وكانوا يخشون شدة الصّوت الذي يحدثه الرعد، لأنّه غير مأمون العواقب، فلربما تحول إلى شهب تحرق ما تقع عليه، وكانوا يتعوذون منه عند سماع صوته، وانتهى الأمر عند بعضهم إلى الذهاب إلى معتقدات شعبية، منها تلك الرسومات والنّقوش التي يرقمونها على ظهور خيامهم، واعتبروا أن وجود ذلك الوشي أو الرّقم على كل أفلجة الخيمة وفي وسط كل فليج "زردة"، تكون بمثابة التحصينة أو التعويذة الرّاقية الواقية، وهي التي تصرف تلك الرّعدة وتجعلها تتحوّل عن اتجاهها صوب الخيم، والرّعدية تسقط بعيدا عن الخيمة لأن الخيمة تكون بذلك الرقم محصنة من مداهمة الرعدات للخيام، وأعتقد أنها من

---

[1]: نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ط3، لبنان، بيروت، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، 1984م، ص62.

[2]: ديوان الأعشى، ص235.

البقايا القديمة التي ورثوها عن أسلافهم القدامى، وظلت تلك الخيم على حالها، وقد سجل الشّاعر الشّعبي محفوظ بلخيري هذه العادة بقوله:[1]

كُـلْ فْلِـيجْ تْمَيـزُوا رَاهْ مْـزَرَّدْ فِـي وُسْطَهْ زَرْدَة مِـن الرَعْدَة تِحْمِيـهْ

وكانت العرب منذ القدم إذا زمجر الرعد بصوته أخافهم ذلك، لما قد يصاحبه من حدوث كوارث ومصاحبة الصواعق له: «وأكثر لبيد من ذكرها، لأن أخاه فيما تذكر الروايات مات نتيجة سقوط صاعقة عليه، وكان لهذا الحادث صدى في شعره».[2]

وقد رثاه بقصيدة جميلة، يجل فيها فجيعته بأخيه، منها البيت الذي هو محل الشاهد لهذا المقام يقول:[3]

فجَّعَنِـي الرّعَـد وُالصـواعق بالـ فـارس يـوم الكريهـة النَّجُـدْ

وذكر علقمة ما تُحدث هذه الصواعق من رعب، وفزع، حتى لدى الحيوانات ومنها الطّير، يقول:[4]

كـأنّهم ضَـابت علـيهم سَحابة صـواعقها لطيـرهنّ دَبِيـبُ

ولعلّه من المفيد أن نذكر أنّ الشّعراء الشّعبيين قد لا يستطيعون الحديث عن أنواع المطر، إلاَّ من خلال الحديث عن الرّعد، وقد تحدثوا عن صوته المرعد، وذكروا أوصافه، منها قولهم: يَرْعَد/زام، يزيم، يْدَمْدَم، يْنَقْمَرْ، يْصَلصَل، وغيرها من الصّفات الأخرى، ولكي

---

[1]: سونك، الديوان المغرب في أقوال شعراء إفريقيا والمغرب، ص52.

[2]: نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص62-63.

[3]: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، مجلد 17، لبنان، بيروت، دار الثقافة، ط4، 1978م، ص20.

[4]: نوري حمودي القيسي، الطبعة في الشعر الجاهلي، ص63.

تستجلي الصّورة أكثر فلابد من عرض ولو نماذج قليلة، لنتمكن من كيفية توظيفهم لهذه الظّاهرة في التعبير الفني، قال الشّاعر ابن السّايح الخثير متحدّثا عن امتزاج البرق بالرّعد المدمدم:[1]

بَرْقُـهْ خَلَّلْ جَـاي مِن ظَهرَه لَعَّاطْ رَعْـدَه دَمْـدَمْ صَـالْ مِـن سْـكَاتُوْ

وقد أسماه الشّاعر أحمد سفيان عمّ الشّاعر محمّد سفيان فحل المزون في قوله:[2]

طَـاحْ الغْمَـام سَدَّى بَـيْن الكِيفَـانْ فَحْـلْ المْـزُونْ بَرْقـهْ لاَبـى يَهْـدَا

وهذا الرّبط بين الرّعد والجمل الفحل ركين في المخيلة الشّعبية، فقد شبّهوا صوت هدير الفحل بصوت هدير الرّعد، ففحولة الجمل مستقاة من فحولة الرّعد، وأظهر بيت شعري في شعرنا الشّعبي لهذا الغرض، ما قاله الشّاعر المرحوم قفّاف بن الدولة، حيث شبه فحول الجمال برعد الجبال:[3]

زَبْد فْحُولهَا عْ القلفْ بَانْ مْجَلْلْ تِسْمَعْ زَيْم فْحُولهَا رَعْدَاتْ جْبَالْ

فالشّاعر قفّاف قد ربط صوت الفحل بصوت الرّعد، وهذه الصّورة نجدها في تراثنا العربي، فمند القدم، «اقترنت صورة الرّعد بصورة هدير الإبل»،[4] حيث ربط الشّاعر لبيد بن ربيعة بين هاتين الصورتبن في قوله:[5]

---

[1]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، ص133.

[2]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي، ص241.

[3]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]: نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص63.

[5]: ينظر، ديوان لبيد، ص90.

تسمعُ الرّعدَ في المخيلة منها كهديرِ القَرُومِ في الأشوالِ

قال الشّاعر محمّد سفيان في زمزمة الرعد:[1]

رَعْدَه دَمْدَم زَامْ بِمْطورَه هُوَ طَلْ يَا مَنْ تَعْلَمْ رَاهْ غَطَى قاعْ سْمَاهْ

وقال في قصيدة أخرى:[2]

دَمْعْ عيني هَطلاَن سَيلْ وِيدَان زَامْتْ رْعوُدَه بَرَّاقْ مَا صْحَاشْ

فصولة الجمل من صولة الرّعد، قال الشّاعر محمّد سفيان:[3]

بَرَاقْ مْع رْعُودْ صَايْلْ بِمْيَاهْ مْقلَعْ التْرَابْ
وْسَاعَاتْ يَهَجْرُوا قْوَايلْ بِلهيْبْ النَّارْ وُالسْرَابْ

5.1. النّو:

ومن الشّعراء الذين ذكروا النّو في شعرهم، الشّاعر بن حرز الله بن الجنيدي بن الشاهد الذي ذكر أن الرياح تسوق السّحاب المحمّل بالنّو في قوله:[4]

الرّيحْ يْجِيكْ بِالغْزيرَة والنَّوْ بْنِيهْ السْحَابْ

وإذا كان الشّاعر بن حرز الله بن الجنيدي، قد ردّ مصدر النّو إلى السّحاب، فإنّ الشّاعر محمد بلخير يردها إلى مصدرها الأول، وقال أنّها تعود في الأصل إلى البحر، أي

---

[1]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي الصحراوي، ص120.

[2]: المرجع نفسه، ص123.

[3]: المرجع نفسه، ص124.

[4]: المرجع نفسه، ص130.

تبخر مياه البحر، وقدرة الله هي التي تسوقها إلى الخلائق، في كلّ الأمكنة، ومنهم قوم الشّعر، قال:[1]

سَـاسْ النَّـوْ يْجِـيْ مْـنَ البْحـر والمَالِـــكْ لَيْنَـــا يْقُودْهَـــا
يِتْغَشَّـــى عَيْشِـــي مْـــنَ المْطــرْ تَظْهَـــرْ سَـــاقِيتِي وْ وَادْهَـــا

ومن الشّعراء الشّعبيين الذين تحدّثوا في معرض الحديث عن الخيمة، وتماسكها، وعدم تضرر سكان الخيام من النو، الشاعر قادة خليفة، قال:[2]

يَـا خَيْمَـة فِيـكِ رَانِـي مَتْعَجَّـبْ يَـا دَهْمَـه، يَـا زِيْنَـة القُنْطَـاسْ
واذَا جَاتْ النَّوْ لوْ انْ تْظَلْ تْصُبْ أرْقُدْ هَانِي مَا يْخُشِّكْشِ الْوَسْوَاسْ

ومن الشّعراء الذين وظّفوا النّو، الشّاعر الشّعبي أحمد الزبدة، وقد أشار إلى إمكانية اختلاطها مع البرد، وقد ينتهي الأمر إلى حالة تتداخل فيه النّو والبرد معا، ويعقبهما الثّلج في آخر الصّب:[3]

نَوْ مْعَ التَّبْرور، والثَّلْجْ يْهَمْطَلْ رْعُودْ تْزَمْزَمْ تُنْفُضْ الْمُخْ مْنَ الرَّاس

وقال الشّاعر متحدثا عن النّو، وأشار إلى أنّها إذا نزلت كانت سببا في استقرار ساكني الصّحراء بدل رحيلهم عنها قال:[4]

نُطْلُبْ رَبِّي خَالْقِي فِي النَّوْ تْصُبْ وتْرَّيحْ عِباد في الصّحراء غُوَّاب[5]

---

[1]: المرجع السابق، ص131.

[2]: المرجع نفسه، ص125.

[3]: المرجع نفسه، ص115.

[4]: المرجع نفسه، ص120.

[5]: غوّاب، القحط والجدب.

6.1. القمر:

وهو ثاني النيرين كما يقال، وقد تحدث الشّعراء الشّعبيون بكثرة ملفته للنظر، وتفننوا في الحديث عنه، وأبدعوا في التماس أروع الصّور منه، وصفا، ورثاء، وغزلا، وتحدثوا عنه منفردا، كما تحدثوا عنه مرفوقا أو محاطا بمجموعة من النّجوم، كما أنهم تحدّثوا في مختلف هيئاته هلالا وقمرا، وبدرا، بل حتى في حالة خسوفه.

قال الشّاعر عبد الله بن كرّيو مفردا قصيدته للقمر مستطيبا السهر معه لأنه المعادل الحاضر للمحبوب الغائب:[1]

قمـرَ الليـل خْـوَاطرِي تَتْـوَانِس بِيـهْ تَلْقـي فِيـه اقصَافْ يَرضَـاهُم بَـالِي
يـا طَالِـب عَنـدِي خلِيلَـة لِيـه شبِيه مِن مَرغُوبِي فِيـه سَـهرِي يَحلاَلِـي
نبَات انقَسَم فِي اللِيَالِي نُنظُر ليـه يُفَرَقنِـــي مِنُـــه الحَـــذَار التَـــالِي
خَايف لاَ بَعضَ السحَابَات اتغَطَيـه واذَا غَـاب اضْـيَاه يَتغَيثَـر حَـالِي

وفي قصيدة أخرى يبدع صورة جمالية لمحبوبته مشابهة لطلوع القمر مرفوقا ببقية النجوم الزاهرة:[2]

يَا طَالِب شِفت القمَر وَافـي مَتمُوم تِحت يزُور حِرير مِن دُونَـه حَـالُو
مِتعَـدَل فِـي طَلَعتُـه وُمعَـاه انجُـوم عَنـدَك لاَ تِسِـوي البَـاي بعُلمـانُو
يَا مَبْهَى ذَاكْ القْمَر لَـو كَـان يْـدُوم لَـيَ عدَرْك سْنِينْ مَـا شِفْتْ خْيَـالُو

---

[1]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص205.

[2]: المرجع نفسه، ص236.

ثم يتحول من الحديث عن القمر في صورته الطبيعية إلى المتحدث عنه الحقيقي:[1]

مَا هُو مَعنَاي عَلَى القْمَر المَعلُوم كِـي تُنظُـر بَـدرَ اللْيَـالِي بِكمَـالُوا

وقال الشّاعر المرحوم سي أحمد سفيان متحدّثا عن صورة القمر مع النّجوم مشيرا إلى استحالة ظهوره منفردا، محتجا على من تحدّثوا عن القمر متناسين حضور بقية النّجوم عند طلوعه:[2]

القْمَـــر يكُـــونْ فِـــي سْـــمَانَا وُنْجُومَـــــهْ بِيْـــــه دَايْـــــرِينْ
وُالقْمَـر بْـلاَ نْجُـوم وَيْـن كَانَـا؟ وُمَـــن هَـــدرُوا بِيْـــه كَـــاذْبِينْ

وفي قصيدة أخرى لابن كرّيو يتبدّى فيها القمر على صفحة البحر على الرغم من أنّ الشّاعر عاش في الصّحراء، ولكن انظر إلى هذا التّصوير البديع الذي ينبعث من ملكة مبدعة أصلية، مركزا عن التفوّق والاختراق يقول:[3]

اسْـمِعْ يَـا صَـدِيق لَـيَ وَاتْمَهَـل وُتوَلَـهْ مَـنْ هُـوَ يرَاقِـبْ وِيْرَاجِـي
لُـوحْ بْـ عَيْنَـكْ لِلْقْمَـر بَـ حْـذَاكْ يْطَـل وُوَجَـه مِنَـه مَـا طْلَـعْ فِـي لَمْـوَاجِي
اِخْرَجْ مِنْ وُسْط السْحَابْ اضْيَاهْ الزِلْ بِـ شْـعَاعُه فَـوقْ السْطُح وُلبرَاجِـي
لَيْلَـة عَشـرَة وَارَبْعَـة فِـي الـدُور اجْمِـلْ ايْتَلَـعْ العُشَـاقْ اتْبَـاتْ اتْحَـاجِي
وَصْـف مِـن رَاهَـا تْشَـايع فِـي المَنْـزِلْ احْلِيـل اللَـي مِـنْ حُبهَـا رَاه يْلاَجِـي

وما أكثر الشّعراء الذين قد تحدّثوا عن القمر، على أنه مؤنس من ضاقت به السبل وعز عليه المطلب وأصابه الكرب، فهو المتنفس الوحيد الذي يشيع في نفوسهم الانطلاق،

---

[1]: المرجع السابق، ص236.

[2]: إبراهيم شعيب، الصّحراء والأنواء في الشعر الشعبي الصحراوي، ص123.

[3]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص290.

والحرية والحركة وهو البديل عن المفقود المحبوب، قال الشّاعر الفتي بلخيري دحمان –وهو من الشّعراء الفحول المجيدين– على الرغم من حداثة سنّه وهو يذكّرنا بطرفة بن العبد الذي سبق عمره الإبداعي عمره الزّمني، يقول:[1]

انْبَات نْعَسْ فِي النْجُومْ اللَي تَظْهَرْ وَنْصَبَّرْ فِي القَلْب لَعَلِّ نَلْهِيْهْ
يَا مَخْلُوق مْعَ القْمَر عُدت اتْقَصَر وُمِن بَكْرِي وَنَاسْ لِلِّي ضَاقِت بِيْه
عَيَّانِي لَيْلَ الشْتَا لاَبَا يُقْصُر وُنْتخَيَلْهُم عَام وُلاَوْ لْيَالِيهْ

وتحدّث عن القمر بدرا، يقول في المدح معبرًا به عن امتياز ممدوحه وتفوّقه عن سواه، قال:[2]

لَكِنِي يَا نُور زَايدْ عْ الاَضْدَادْ كِيْمَا زَاد النُور عْ البَدر الطَالع

وشبه الشّاعر بياض ناصية المحبوبة بنصاعة ضوء القمر، بقوله:[3]

القَشْوَة[4] كِي المُنِير[5] بَانْ ضَيُّه كْثِيرْ
حَايَزْ لَمْسَاهْ يْسِيرْ فِي لْيَالِي اطْوَالْ
والغَيْم عْلِيهْ اسْتَاخِر يَّايَهْ ضَيَّ البَاهِر

ووصف القمر بالباهر قديمة في تراثنا العربي، فبشير بن أبي حازم يمدح عامرا بن الطفيل، فقال:[6]

---

[1]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي الصحراوي، ص124.

[2]: المرجع نفسه، ص125.

[3]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته وحبّه وشعره، ص268.

[4]: القشوة: الجبهة.

[5]: المنير: القمر.

[6]: أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، ص172/1.

حَــاكمتموه فقضـــى بيـــنَكم أبلـــج مثـــل القمـــر البـــاهر

ومما قاله السّاعر الشّعبي بن عيسى الهدّار في مدح رجل كريم مشيرا إلى أنّ القمر من سعادة أيّام هذا الرّجل كان مشعًّا منيرا "مطحطح":[1]

زَهْرَت لَـهْ لِيَـام وَالقَمْـر مْطَحْطَـحْ وَاللَـيْ هِـيَ صَـاعْبَة عَنْـدَه تَهْـوَانْ
فِـي هِمَـه وُدْلاَل زَايـخْ يتْمَطـوَحْ مُولَى كَلْمَة، فِي القْبِيلَة عَنْدَه شَان
حْيَاتُــه مِتْفَرهْـدَة خَيْـرُه طَــافِح كِـي دَارَت لَيَـام صَـدَت يَـا لَخْـوَانْ

ومن الشّعراء الذي ذكروا الهلال في باب الرّثاء الشّاعر ابن السّايح الخثير، بقوله:[2]

صَد صْدُود وْغَاب عَنَـا لاَ بَيْنَـهْ وتْمَسَى مِثل الهَلال وْغَاب ضْيَاهْ

بل إنَّ الشّاعر أحمد سعدون يذكر في رثاء أحد أصدقائه مشيرا إلى ما اعتادته الجماعة في السّمر على ضياء القمر:[3]

زَيْن القَعْدَة غَاب عنَّا فِي المَجْمَع قْمَر تْمَسَى مَا بْقَى عَنَـه تِجْمَاعْ

وقد ذكره في صورة أخرى، فكان يضئ الدنيا مثل القمر، ولكنه انتهت حياته كانتهاء فترة حضور القمر في الليل:[4]

قمْـر تْمَسَـى كَمَـل ايَامُـه واسْـحَج يَعْـدَمَا كَـان فِـي الظَلْمَـة لَعَـاجْ

وقد ذكروا بعض النّجوم ذات الشهرة كالثّريا وسهيل والمرزم، فممّا قاله ابن كرّيو عن الثريا وسهيل:[5]

---

[1]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي الصحراوي، ص132.

[2]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، ص40.

[3]: إبراهيم شعيب، الصّحراء والأنواء في الشعر الشعبي، ص126.

[4]: المرجع السابق، ص126.

[5]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبه وشعره، ص133.

هــي نَجــم: ثرَيــة الفُلــك الــدَوَار وَانَـا بُعدَ سْـهِيل عَنهَـا لاَ دَانِـي
وَاشْ يْقَـربْ ذِي لْـذَاكَا يَـا حَكَـار هِـــيَ شَـــرقية وْهُـــو يَمـــاني

وقال ابن كرّيو في منفاه في المنيعة معبرا في غربته، ووظف سهيلا قائلا:[1]

رَانِي فِي القِبلَة عند سْـهِيل نَنْصابْ البِرْ اللَي مَـا شَـافُه بُويَـا وَلاَ جِدُو

أمّا المرزم فقد ذكره بعض الشّعراء على أنه له ضياء يريح العاشقين، ولذلك يحلو لهم السمر تحت ضوئه، بعضهم ينوه بجمال محبوبته، ويركز على أنّ ضياء وجهها يفوق ضياء المرزم يقول أحد الشّعراء من نواحي الجلفة:[2]

اَفْرِنْــدِي فُوقَــه مْخَــدَات مْــرَقم فُـوقْ اْيـزَار حْرِيـرْ هَبْهَبْنَـا بِغْطَـاهْ
نَا وَاللِّي تِعْشِي عْلَـى ضَـيْ المِرْزَمْ قمْـرَ اثْنَـاعِشْ زَيقُوا لَفْجَـار اُورَاه

ولعلّنا لا نبعد الحقيقة إذا قلنا أنَّ جبين المحبوبة يزهو على ضياء المزرم، يقول الشّاعر الطيبي الطيب بن بسيسة ولد 1910م في قصيدته قالها سنة 1927:[3]

القشـوة تِعْشِـي عْلَـى ضَـي المِـرْزمْ وَلاَ فْنَــار مقسَــرَة لَبْطَــال علِيــهْ

وقد ذكر الشّاعر "ابن صولة" مجموعة من النّجوم منها: نجمة الصّباح، الزّهرة، سهيل، والمرزم والثريّا، العقد، والفجارة، قال:[4]

فِيهِم شِهب يشَاعُو نِجْمَـة تِصْبَاحْ وَلاَ الزَهـرا عْ القمَـر ضـربَة دَارَةْ
وَلاَ سْـهَيلْ اذَا طْلَـعِ لِلغَـرب تْـلاَحْ وَلاَ العِقـد عْلَــى يْسَــار الفَجَــارَة

---

[1]: المرجع السابق، ص130.

[2]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي، ص95.

[3]: المرجع نفسه، ص110.

[4]: المرجع نفسه، ص115.

وَلاَ المِــرْزَم والثرَيَــا والوضَــاح عَكْسُــوا للنَسْــيَان دَايــم عَبَــارَهْ

وذكر الشّاعر مالكي قويدر أيضا مجموعة من النّجوم منها، المرزم يقول في موضع التّأمل والاعتبار بقدرة الخالق في كونه:[1]

جعَـل رَبــي كُـل شَــي فِيــهْ مْـنَظَمْ وَالكْوَاكَــب سَــاكنَاتُه تَسْــبَح لِيــهْ
القْمَــرَ وُالنْجُــوم ضَــوَايَة تُــرجُم والسَــمشْ الِهِيْبهَــا شَــعَالَة بِيــهْ
عْطــاَرد والمَــريخْ وزَهــرَة تَتَــالَمْ والمُشــتَري وُالزُحــل كُــون نْبيْــه
ثْرَيَــا نَجْمَــة وُمْعَاهَــا مِــرْزَمْ واجْعَلْهَا رَبِــي سـهيل اتْعَذَبْ فِيـهْ
يْخَاطِــب فِيْهَــا وهِــي تْــتْلاَطِمْ هِـيَ صَدَت والصْبَر عَنَهـا يُغْنِيـهْ

وكيف لا يكثر الحديث عن القمر وهو يطلع عليهم كلّ ليلة في سمائهم الصافية، بل كيف لا يلفتون إلى هذه النجوم التي أمام نواظرهم كلّ ليلة في سمائهم الصافية، وهو قد لا ينتهي الحديث عنها ولذلك أثرنا أن نكتفي بما قدمنا.

7.1. الغيم:

وما ينبغي الإشارة إليه أن الشاعر الشعبي قد تعامل مع رموز الطبيعة بعمق، فوصف القمر، والشّمس، والنّجوم، والغيوم، فهو لم ينظر إليها على أساس أنها أكوان نمطية، بل على أنها جزء من تجربته، إنها مظاهر تبرز الحالة النّفسية العميقة للشاعر بحيث يرحل بنا داخل ذاته.

[1]: المرجع السابق، ص125.

وللشاعر عامر قصيدة بعنوان "تواني هذا الغيم"، والواقع أن الاهتمام بالعنوان له دلائله الخاصة، فهو الواجهة الأولى التي تصادق المتلقي في أية عملية قرائية يتلقاها بوصفه «بنية مستقلة تشغل دلاليا في فضاء خاص بها».[1]

وتعتبر هذه المادة الطّبيعية ذات ثراء في التصوير الفنّي لدى الشّعراء، فقد منحتهم إمكانية كبرى للتّعبير عن كثير من مشاعر الحزن، والألم، والحرمان الذي يمثل الاحتجاب عن عين المحبّ، ولذلك فهي على أنّها مانعة للعين لإبصار ما تتوق النّفس إلى رؤيته ومشاهدته، وقد ترد للتّعبير عن احتجاب الأشياء المادية، وكذا احتجاب المسائل المعنوية، ولذلك فهي تتمازج مع الحزن، وقد صارت هذه المادة المتصفة بالظلمة الحالكة ملازمة للعقل، في نظر الشاعر عبد الله بن كريو الذي قال:[2]

غَيمْ المَحْنَة عَ العْقَلْ دَايَمْ كَاسِيهْ بَسْحَابُه سَدَّا عْلَى رُوسْ جْبَالِي

ونجده أيضا في باب الغزل يشبّه احتجاب محبوبته بسبب الحوائل المانعة باحتجاب ظهور الشمس وإشراقها، يقول:[3]

درِقْتْ كِي شَمسْ الضْحِيّة وُسْط غْيُوم مَا بَين سْحَابات عَادُة يَنْيَالُو

ويشير الشاعر محمد سفيان، في قصيدة غزلية عن صدود محبوبة وجفائها بقوله:[4]

يَا عَجْبَة مَنْ كَانْ دَارِي يَخْدَعْنِي كَدَّر غَيمُه طَاحْ سَدَّى فَوْقْ سْحَابْ

رَسَّى فَوْقْ جْبَال صَردُه نَوَّانِي نَيَّل قَاعْ كْمَال غَيْمَه دَارْ ضْبَاب

---

[1]: علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ص175.

[2]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته، حبّه وشعره، ص178.

[3]: إبراهيم شعيب، ديوان السلوان للشاعر محمد سفيان مع قراءة أولية في الأبعاد والصور، مطبعة رويفي، ط1، سنة 2004، ص125.

[4]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي الصحراوي، ص104.

لعلك تلاحظ الألفاظ الدالة على التكثيف والاحتجاب وهي كلها واردة في جمل فعلية: كَدَّر غَيمُه / طاح / سَدَّى فوق سْحَابْ / رَسَّى فوق جْبَال / نَيَّل قَاعْ كْمَال / غَيْمَه دَارْ ضْبَاب.

ونرى أيضا أنّ الشّاعر اعتمد في الأغلب الصّيغ الدّالة على المبالغة، فعل كدر / سدى / رسى / نيل.

وينضاف إلى المادة اللغوية الدّالة على حجب الرؤية، مادة أخرى تزيد من المعاناة وهي واردة في جملة اسمية تأخذ معنى الصّلابة: صرده نواني.

2. الطبيعة الحيّة:

1.2. وصف الإبل:

خلق الله تعالى هذا الكون الفسيح، وجعل في كل لمحة وذرة منه دليلا حيّا على خالق عظيم، ولولا ما حبا الله تعالى به الإنسان من قدرة على النّظر والتفكر والتدبر لما قال عزّ وجلّ: «**قل سيروا في الأرض**»،[1] وقد كان من عواقب السير في الأرض والضرب في مجاهلها، وتتبع الأرزاق والمعايش، وتسرية الهم، والتزود من العلم، وما جُعل في الحياة من مقاصد وغايات، كان من عواقب ذلك كله؛ أن نشأ بين الشّاعر ذي القلب الحيّ المتوّقد، والفضاء، والأرض، والحيوات، والكائنات، علاقات أغنت بجمالها وما بثّه مبدعها فيها وما أسقطه عليها من علل النفس، وآلامها، وآمالها، عن قبح بعض بني البشر وبشاعتهم.

فنقلوا في شعرهم ما أحسّوه، وما وجدوه، وما رأوه، وعاشوه، وتوارثوه أيضا عبر العصور الممتدة –من تدهده امرئ القيس بهذا الشّعر– فكان سحرا حلالا ألقى في قلوب متذوّقيه شيئا من بصر الشّاعر وبصيرته، يقول الجاحظ: «أو ما علمت أن الإنسان الذي خُلقت السماوات والأرض وما بينهما من أجله كما قال عزّ وجلّ «**وسخّر لكم ما في السّموات وما في الأرض جميعا منه**»،[2] إنما «سمّوه العالم الصّغير سليل العالم الكبير لما وجدوا فيه من جميع أشكال ما في العالم الكبير».[3]

---

[1]: سورة العنكبوت، الآية 20.

[2]: سورة الجاثية، الآية 13.

[3]: الحيوان، الجاحظ، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، سنة 1988، ص212.

ويقول أيضا: «وسمّوه العالم الصّغير لأنّهم وجدوه يصوّر كلّ شيء بيده، ويحكي كلّ صوت بفمه...».[1]

ولذا وجدنا أنّ الإنسان أو العالم الصّغير كما قال الجاحظ قد حاول أن يلمّ بما في العالم الكبير من خلق ومخلوقات، وقد حاول الشّاعر بخاصّة أن ينقل تجربته من خلال هذا التّشابه الكبير بين الكون والإنسان، وأن يسقط على ما يراه في الحياة من نفسه، وينقل ما يحسُّه إلى شعره ولذا «لم يغادر الشعراء من متردّم»[2] وأُلهموا القول في كلّ ما حواه الواقعُ أو تمثَّله الخيال، وكثرت الأوصاف لموصوفات قديمة وجديدة، مرئية أو متخيّلة، ومن هذه الموصوفات «الإبل»، يقول ابن وشيق: «وكانت دوابهم الإبل لكثرتها، وعدم غيرها، ولصبرها على التّعب، وقلَّة الماء والعلف، فلهذا أيضا خَصُّوها بالذّكر دون غيرها».[3]

والنّاقة أيضا عند الشّاعر البدريّ مطيَّةُ العزم وأداةُ الإرادة، وما مجيؤها –غالبا– في القصيدة بعد وصف الطّلل، وبكاء الدّيار، ورحيل الظُّعن، إلا تعبير عن محاولة الالتفات عن الماضي إلى المستقبل، والأخذ بأسباب الحياة، والتعلق بكل ما من شأنه أن يعينه على مواجهة المستقبل، ولذا أحبَّ الشّاعر الجاهليُّ مطيَّته، لأنّها تحمله إلى حيث أراد في الحياة، وتطلّعت إليه آماله:[4]

---

[1]: المصدر السابق، ص213.

[2]: من قول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

ديوان عنترة، ص147.

[3]: ابن رشيق، العمدة، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الرشاد، الدار البيضاء، سنة 1934م، ص226.

[4]: الطّاهر ابن عاشور، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق، المكتبة التونسية والشركة الوطنية، الجزائر، سنة 1972، ص78.

فعـدِّ عمّـا تـرى إذْ لا ارتجـاعَ لـهُ وانمِ[1] القَتودَ[2] على عيرانـةٍ أَجُدِ[3]

«إن له لناقةٌ قادرةٌ على أن تمضي به لدى حيث يريد، ولدى حيث لا يدركه الطّالبون، ولدى حيث تجهل صاحبته من أمره مثل ما يجهل أو أكثر ممَّا يجهل من أمرها...».[4]

هكذا انتقلت صور الإبل بما تعنيه إلى شعرنا الشّعبي، فتغنى بها الشّعراء في قصائدهم، وسواءً كان هذا من قبيل إثبات المقدرة الشّعريّة الفنيّة على التّعاطي مع الصوّر البدويّة القديمة؛ بالنّهل من معجمها الشّعريّ، ومجاراة الأعراب في عالمهم البدويّ، أو كان هذا من قبيل اتّخاذ الصّور البدويّة مطيّةً وتعلّةً لما أراده الشّاعر الشّعبيّ من أمور الحياة والنّفس، فتصبح العوالم البدوية رموزا لما سواها.

ولذا كان للنّاقة مدلولها في الشّعر، كما كان لغيرها من سائر الحيوان ومظاهر الحياة، وجاءت في الشّعر الشّعبي دليلا على عمق التّوغل في الجذور، لأنّ وصف النّاقة في القصيدة الجاهليّة كان أشدُّ مناطقها أو أجزائها وعورة، فهو ذروة سنامِ القصيدة، وفي التّغنّي بها تغنٍّ بالقوّة، وهي تأتي بعد تهلهل النّسيب، وترقرق الدّموع، فكان في هذين الجانبين، طابع من حياة البدويّ، الذي إذا ارتحل جعل قلبه ماضيًا مضاء عزمه، وإذ أحبَّ تهاوى فيه كلُّ جَلَدِه.

---

[1]: وانم: ارفع، انظر: اللسان، مادة "نمي".

[2]: والقتود: جمع قتد من أدوات الرحل، انظر: اللسان، مادة (قتد).

[3]: ديوان النابغة الذبياني، ص78.

[4]: طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط15، ج1، ص23.

فوصف النّاقة في الشّعر الشّعبيّ دليل على احتفاظ الشّاعر الشّعبيّ في شخصيته ببداوة القلب، والروح، والفكر، ولم يحتل وصف النّاقة في القصيدة الشّعبية الكثير من الأبيات كما في الشّعر الجاهليّ، ولم يكن الشّاعر الشّعبي كالجاهليّ في استيعابه معظم أوصاف الإبل في القصيدة، وعدم تركه صغيرة أو كبيرة منها، فالشّاعر «ليس ضعيفا ولا واهي العزم، ولا مسرفا في الاسترسال مع العاطفة، وإنّما هو صاحب حزم وإرادة وتصميم، وإنَّ في الحياة لما يشغل عن اليأس، وإنّ فيها لما يصرفُ عن الجزع...».[1]

ولا يكثر الشّعراء الشّعبيون –غالبا– من حشد الأوصاف البدويّة للإبل في مقطوعاتهم، أو قصائدهم، فقد يأتي الوصف عندهم مجتزءا دون إسهاب أو تقصٍّ في أبيات قليلة، أو قد يأخذ وصف الإبل مقطوعة كاملة، يقتصر فيها الشّاعر على أوصاف معيّنة، دون استقصاء لمعظم ما في الإبل من نعوت.

وقد ألمّ الشّعراء الشّعبيون في وصفهم للنّوق، بما فعل قبلهم أصحاب النّوق، إذ وصفوا من أحوالها الماديّة ما لاءم المشهد الشّعري البدويّ لديهم، ووصفوا كذلك ما نطلق عليه تجوُّزا من أحوالها المعنويّة، وهو ما وجدناه في الشّعر الجاهلي من إلباس الشّاعر حالته النّفسيّة على النّاقة، وتحميلها من مشاعره، مما يظهر في تخيّل حوار معها، أو توهُّمِ استماعٍ لشكواها، كما قال المثقّب العبدي:[2]

---

[1]: المرجع السابق، ص22.

[2]: حسن حمد، ديوان المثقب العبدي، تحقيق: دار صادر، بيروت، ط1، سنة 1996، ص65.

إذا مـــا قُمـــتُ أرحَلُهـــا بليـــلٍ تـــأوّهُ آهـــةَ الرّجـــلِ الحـــزينِ
تقـــولُ إذا درأت لهـــا وضـــيني أهـــذا دينُـــه أبـــدا ودينـــي
أكـــلّ الـــدّهرِ حـــل وارتحـــالُ أمـا يُبقـي علـيّ ومـا يقينـي

إنّ هذا الحوار المتبطّن أغوار النّفس، نوع من التّوحّد مع المخلوقات، والكائنات فـ«على منهج عنترة في توحّده مع فرسه، كان توحّد معظم شعراء المعلّقات مع إبلهم، إذ كانت النّاقة رفيق الشّاعر الذي لا يتخلّى عنه تحت أيٍّ من الظروف، ولا يعرف إلى الغدر سبيلا، ولا إلى خيانته طريقا، فهو قرينه ووسيلتُه، إلى اجتياز مشقات الصّحراء، وهي أداته المطيعة تتوجّه به إلى حيث يشاء في زحام مخاوفها ومشّقاتها ووعورة طرقها، وهي صديق لا يملُّ ولا يكلُّ، ومن ثمَّ كان ركون الشّاعر إليها مناجيا إيَّاها، حتى أصبحت تلك المناجاة لغةً مشتركةً وقاسمًا شائعًا بين شعراء المعلقات».[1]

ولم يقتصر الأمر على شعراء المعلّقات، فقد انسحب إلى معظم الشّعراء بعدهم، وجرى هذا التّوحُّد منساقا مع نفسيّة الشّاعر الرّاغبة في البوح، وإن أخذ هذا البوحُ مطيّة النّاقة أو الفرس، أو الجبل، أو الصّحراء، فذو الرُّمة، عاشق الصّحراء، «كثرت في شعره تلك الصّور النّفسية التي كان يرسمها لحيوان الصّحراء، ويسجّل فيها ما كان يحسّه هو إزاء هذا الحيوان من ناحية، وما كان يحُسّه الحيوانُ نفسُه من ناحية أخرى، وذو الرّمة –في الحالين– إنّما يصدر عن نفسه هو، وما كان يحسّه من مشاعر وعواطف راح يخلعها على الحيوان، ويجعلها كأنّها تصدر عنه».[2]

---

[1]: د. يوسف خليف، الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، دار غريب، القاهرة، ص68.

[2]: د. يوسف خليف، ذو الرُّمة شاعر الحب والصحراء، مكتبة غريب، القاهرة، ص265.

ومن أدلّ صور التّوحدّ مع الحيوان، ميمية المتنبيّ التي قال فيها:[1]

عيــونُ رَواحلــي إن حِــرتُ عينــي وكــلُّ بُغَــامِ[2] رَازِحــةٍ[3] بُغَــامي

وهذا المنحى موجود كثيرا في الشّعر العربي، وهو حديث الشجون في هذا الشّعر، لا يعكس فيه المبدع ما يحسّه فقط، وإنّما يتلاحم فيه مع الصّور والحيوان، والطّبيعة، والمخلوقات، ومن الأمثلة على هذا التوحّد في الشّعر الشّعبي مع الجمل، قول حْوَيْلي مزروع:[4]

نَصْـفَاوْ الْسـعدون وحْـوَيْلي مَـزْرُوعْ[5]

يَـا جَمْلِـي قَلْبِـي يَعْـوَّه[6] تَنْهَاتُـه[7]

يَا جَمْلِي هَا شُوفْ ذَا الدَّمْعْ المفروع[8]

مِـن عَيْنِـيَّ وَادْ عَـايَمْ بُـ قْلاَتُـه[9]

لا يقف الشّاعر حويلي بالوصف عند حدّ المشاهدة فقط، وإنّما يُداخل في الصّورة بينه وراحلته، ويصف إحساسه هو من خلال راحلته، فقلب شاعرنا مجهد لكثرة ما به من المعاناة ومكابدة الأشواق.

---

[1]: عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة 1986، ص273.

يقول بشعب بوّان حصاني أعن هذا يسار إلى الطعان

أبوكم آدم سنّ المعاصي وعلمكم مفارقة الجنان

[2]: بغام الناقة: صوت لا تفصح به، انظر: اللسان، مادة "بغم".

[3]: رازحة: الرازح من الإبل الشديد ةالهزال، انظر: اللسان، مادة "رزح".

[4]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، مطبعة الرويفي، الأغواط، ط1، سنة 2006، ص43.

[5]: أحمد سعدون وحويلي مزروع: شاعران من فحول شعراء سيدي خالد؛ وهما معاصران لشاعرنا، اشتهر سعدون برائعته "تجع الصحرا"، وحويلي مزروع له رائعة مثيلة يتحدث فيها عن الجمل القارح.

[6]: يْعوَّه: المعوّة من المواشي ما أصابته العاهة.

[7]: تنهاته: آهاته بمعنى أنه يتعب من كثرة تنهاته.

[8]: المفروع: المنهمر.

[9]: قلاته: حفر تتجمع فيها مياه الأودية.

ومن الصّور البدويّة للإبل، والتي أكثر الشّعراء العرب عبر العصور الممتدّة – ومنهم الشّعبيّون– من الإتّكاء عليها في التّعبير عن الفراق ولوعته، صورة الإبل المرتحلة ومنظر الظّعائن والحمول؛ لأنّ الشّاعر لا يصف حمولاً مرتحلةً بقدر ما يصف قلبا مُرتحلا به، ولذا أخذت هذه الصّور رمزيتها في الشّعر الشّعبي.

وصورة الظّعائن مرتبطةٌ بالطّلل، والرّحلة، والنّسيب، والوصف... مع تداخل في المشاهد، فمع أنّ المراد –غالبا– من الشّعر المتضمّن هذه الصّور هو التّعبير عن ألم الفراق واللّوعة، يشير إلى هذا المعنى الشّاعر الشّعبي عامر بقوله:[1]

وِيـنْ رَاحَـتْ الّبَـلْ واهْلْهَـا سَـاقَتْ
والْمخْلُـولْ[2] إِكَّـرْ[3] عَ النَّاقَـة مفظـومْ
تَعْجَبْنـي فَسْـطْ[4] ارْمَـلْ إِذَا بَرْكَـتْ
وحْمُولْهَـا فُـوقْ اظْهَـرْ حَبْلْ مَحْـزُومْ
تَتْحَفْهَـا[5] لَجْحَـافْ وَعْـرَايَسْ وَكْبَـتْ
وَنْـوَاقَصْ[6] بَـالْحَسْ والْحَـوْلِي[7] مَرْقُـوم
مَرْقُـــــــــــــــــــــــــــــــــوم

فعامر أضفى على الصّورة من مشاعره وصوّر أيضا لحظة الفراق الشّديدة التوتّر التي جعلت الجمال ترغي مؤذنه بالرحيل، من مثل قول جرير:[1]

---

[1]: علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ص172.

[2]: المخلول: ابن الناقة.

[3]: إكرَّه: ما يحدثه من صوت.

[4]: فسط: في وسطه.

[5]: تتحفها: تزينها.

[6]: نواقص: أجراس.

[7]: الحولي: غطاء مصنوع من الصوف.

إذا مــا أراد الحــيُّ أن يتزيَّلُــوا وحنّت جِمالُ البين حنّت جماليا

ومن الأمثلة التي توضّح تعلقّ صورة الظعائن بالشّاعر وما يحسّه، أكثر منها بالإبل الأبيات التالية للشّاعر الشّعبي عامر:[2]

يَا حَسْرَاهْ عْلَى الْجَملْ طاوي لَزْمَالْ كمْ مِن وَصَّافين فـي وصفو شَابُو
ارفيــقْ التّــاريخْ مَتْقَتَّــلْ تَقْتَــالْ صَاحبْ للمصحوبْ مِنْ عَزّْ حْبَابُو
مَنْ سَابَقْ لَزْمَانْ خَلَّدْ كُلّ اعْمَالْ اقْــرَا الْقــرآن مَــابينْ احزابــو

ومن هنا نجد أنّ هناك خيطا رفيعا في بعض صور الظعائن والحمول، قد يكون التركيز فيها على وصف الإبل أكثر من وصف لحظة الفراق دون تغييب لإحساس الشّاعر في كلا الملمحين.

وهكذا... نجد أنّ الشّعر الشّعبي حفل بوصف الإبل، مما شابه فيه التناول الجاهلي، مع اختلاف في هذا التّناول، فلم يكن الشّاعر الشّعبي مهتما بالتّفاصيل الدّقيقة التي لم تكد تغادر من وصف النّاقة شيئا، كما كان الحال عليه في معظم الشّعر الجاهلي، كما أن غالب أوصاف الشّعراء الشّعبيين للإبل كانت متّصلة بقوتها، وسرعتها، أكثر من وصف هيكلها، ممّا كان الشّاعر الجاهلي مهتما به، وكذلك لم يحتل وصف النّاقة في القصيدة الشّعبية الكثير من أبياتها كما كان الحال في الشّعر الجاهلي.

ولكن مع اختلاف الاهتمام والتناول، فإنّنا وجدنا من خلال الأمثلة السّابقة أن الشّعر الشّعبي تناول وصف الإبل واهتمّ بهذا الوصف.

---

[1]: د. نعمان محمد أمين طه، ديوان جرير، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1986، ص75.

[2]: علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ص173.

2.2. الخيل:

منذ القدم عدّ العرب الخيل من كرام الحيوانات، وظهرت مؤلفات كثيرة عنها، منها: كتاب الخيل للأصمعي، وكتاب الخيل لابن عبيدة، ونسب الخيل لابن الكلبي، وحلية الفرسان لابن هذيل، وغيرها من الكتب، ووصفها الشّعراء بما آثرها الله تعالى به من أوصاف اختلفت بها عن بقية الحيوان، من عراقة الأصل وكرمه، وجمال المظهر، وحسن الخلق، وبهاء الخيلاء، والكر والفر في ميدان القتال، ولحاق الصّيد، وكرم الخُلُق، وحسن السجايا وغيرها كثير، فقد كانت الخيل عند العرب «للرغب والهرب».[1]

وقال عليه الصلاة والسلام: «الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة، وأهلها معانون عليها، والمنفق عليها كالباسط يده بالصدقة».[2]

والحديث عن الخيل؛ حديث عن الشّجاعة والشّجعان، ولذا وجد الشّعراء منذ القدم في وصفه انتشاء ولذّة وقوّة، وجمعوا بينه وعصر الشباب الزاهي والفتوّة والصَّبوة، فأكرموه في الشّعر إكرام الخوالي من الأيّام السّعيدة، وإكرام من يستحق المدح لما فيه من الصّفات الجليلة، ولذا، آثرها الكثير من الشّعراء بالحديث مثلُ امرؤ القيس الذي وُصف بأنه «نَعَّات الخيل»[3] ومثل أبي الطيب المتنبي الذي «كان يؤثرها على الإبل لما يقوم في نفسه من التّهيُّب بذكر الخيل، وتعاطي الشّجاعة».[4]

---

[1]: علي بن عبد الرحمن بن هذيل الأندلسي، حلية الفرسان وشعار الشجان، مركز زايد للتراث والتاريخ، ط1، 2001م، ص33.

[2]: المصدر نفسه، ص45.

[3]: العمدة، ابن رشيق، ج2، ص295.

[4]: المصدر نفسه، ص229.

وقد كثرت النّصوص التي تتضمّن وصف الخيل في الشّعر العربي، وما يعنينا منها هو: الصّور البدوية في هذا الوصف، ومحاولة الإلمام بطريقة الشّاعر في استحضار التّشبيهات البدوية، أو البيئة البدوية، عند تناوله موضوع الخيل في شعره.

والحقّ أنّ الشّعراء العرب على اختلاف العصور والبيئات، لم يستطيعوا الخروج في معظم أوصافهم للخيل وغيره من عباءة امرئ القيس، وكذلك كان بعده «أبو داود، وطفيل الغنوي، والنابغة الجعدي»[1] وقد قيل أيضا أنه أشعر العرب إذا ركب[2] فـ«امرؤ القيس علَّم الشّعراء كيف يتحدّثون عن الخيل، أعني أن مكانة امرئ القيس ليست مرهونة بجودة تفكيره، وإنما استطاع أن يغزو عقل الشّعراء في كلّ ما قال، سواءً في موضوع الخيل أم في غيره من الموضوعات، والذي يريد أن يقدرّ صنيع امرئ القيس عليه أن يتتبّع صنيع الشّعراء في الخيل من بعده، وسوف يرى أنّهم لم يستطيعوا الانفكاك من أسر امرئ القيس، فقد فتح لهم أبواب المعاني التي يدخلون منها، فرس امرئ القيس نافذٌ–إذن– في الشّعر الجاهلي وغير الجاهلي، وكل فكرة من أفكاره سرعان ما أصبحت شركة بين امرئ القيس، وغيره من الشّعراء...».[3]

وها هو الشّاعر الشّعبي ينحو هذا المنحى متذكّرًا صباه عندما كان مولعا بالخيل وناره ملتهبة من شدّة تعلقه بها، يقول عبد الغفار عبد الحفيظ:[4]

---

[1]: المصدر السابق، ص229.

[2]: «قيل لكثير: أو لنصيب: من أشعر العرب. فقال: امرؤ القيس إذار ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا شرب»، العمدة، ج1، ص95.

[3]: د. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، لبنان، ص77.

[4]: الشاعر عبد الغفار عبد الحفيظ

واتْفَكّـرتْ مْنـينْ[1] كُنـتْ وْكَـانْ مَتْوَلّـعْ بَالْخيـلْ لاَهَـبْ مَشْـعَالي

ولقد كان الشّاعر الشّعبي متعوّدا في مثل هذه الحالات أن يقصد الأماكن الخالية فاسحا المجال في أن يتأمّل: [2]

مَمْعَوَّدْ طْبِيعْتِي من شَاوْ[3] زْمَانْ نَهْرُبْ كي تَضْيَاقْ لَلْبرّْ الخالِي

وللشّاعر ابن حرز الله بن الجندي[4] معنى جميل يتغنى فيه بفرسه، التي تزيل غيظه ساعة الضّيم، ولشدّة حبّه لهذه الفرس وتعلّقه، يتمنى لو أنه لا يفارق صهوتها حتى في نومه؛ متمنيا أن يرى نفسه في نومه ممتطيا لها، يقول:[5]

يَـاعودة رَاكِـي عْزِيـزَة عَزْويـه يَـا فَشَّاشَـةْ خَـاطْرِي وَنَـا مَضْـيومْ
يـا نَحَّاحَـةْ غَـيْظْ قَلْبِـي والرّيَـة نِشْتِي نَرْكَبْ فُوقْهَا حَتَّى فِي النَّوْمْ

ووصف الشّعراء الشّعبيون طول ذيل الفرس وهو مما يحمد فيه[6] على نحو ما قال امرئ القيس:[7]

ضَـليعٍ[8] إذا اسـتدبرته سـدَّ فرجَـهُ
بِضَـافٍ فُويـق الأرض لـيس بـأعزل

---

[1]: مْنين: عندما.

[2]: علي بلنوار، الشّعر الشّعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ص154.

[3]: شاوْ: أول.

[4]: هو الشيخ ابن حرز بن الجندي بن الشاهد المولود سنة (1829م–1901م) من عرش الحرازلية، نشأ ببادية الأغواط، وكان أبوه من سادة القوم، نسب الشاعر كغيره من فتية القوم دون أن يدخل كتابا، ورغم ذلك تفجرت فيه روح الشاعر بلا حدود، تعلق قلبه بالشيخ عبد القادر الجيلالي، حيث قال فيه من الشعر الكثير، وله ديوان شعر في مختلف الأغراض.

[5]: إبراهيم شعيب، الصّحراء والأنواء في الشعر الشعبي من خلال شعراء الأطلس الصّحراوي، رسالة دكتوراه دوله، جامعة تلمسان، سنة 2005، ص120.

[6]: ويستحب طول الذنب، وقالوا في صفه الفرس ذيّال، يُراد أنه طويل الذنب.

[7]: عبد الرحمن المصطفاوي، ديوان امرئ القيس، دار المعرفة، بيروت، ط1، سنة 2003م، ص59.

[8]: فرس ضليع: تام الخلق طويل الأضلاع عظيم الصدر، انظر: اللسان، مادة "ضلع".

فقال الشّاعر الشّعبي:[1]

اسْبِي الرَّقْبَـة وْتَـابْعُو[2] شْبَـه الْقَطْرَانْ

وابْيوضَـه خَنْشُـوشْ[3] جَبْهَـه وَارْجَـالي

وقال ابن حرز الله:[4]

أُمْ ارْجَــعْ فَــرْدَاتْ شَــاحِبْ رِكْبَّــةْ الرَّاسْ الطَّايَرْ فِـي الْهْوَى لَكَانْ يْعُومْ

وقوله «يعوم» أراد به الخيل لأنّها تسبح وهي صفة غالبة فيها،[5] ولذلك قال امرؤ القيس:[6] «**مِسَحٌّ[7] إذا ما السابحات على الونى[8]**».

وكذلك قال الشّعراء الشّعبيون ومنهم عامر، الذي أضاف إلى ذلك مدح فرسه بعراقه الأصل ونجابة النّسب كما فعل امرؤ القيس في قوله:[9]

«**بِجيدٍ مُعِمٍّ في الْعَشِيرةِ مُخوِلِ**».

فقال الشّاعر الشّعبي عامر:[10]

خَيّرْتُو مِنْ صِيلْهَا خَيْلْ الْعربَان وامْسلَّسْ[11] تَسْلاَسْ بن عُودَة خالِي

وأضاف الشّاعر ابن حرز الله إلى كرم أصل الجواد، كرم الطبع، فهو يسرع دون حاجه لسوط، وهي صفة تحمّد في الخيل، فقال:[12]

---

[1]: علي بلنوار، الشّعر الشّعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ص164.

[2]: تابعو: ذيل الفرس.

[3]: خنشوش: أنف.

[4]: الشّايب وزنيقي، ديوان شعر علي بن شهرة الشعبي، ط1، مطبعة رويقي، 2007، ص32.

[5]: انظر: اللسان، مادة "سبح".

[6]: عبد الرحمن المصطفاوي، ديوان امرئ القيس، ص56.

[7]: مِسَحٌّ: فرسٌ مِسحٌّ حواد سريع كأنه يصب الجري صبا، شبهه بالمطر في سرعة انصيابه، انظر: اللسان، مادة "مسح".

[8]: الونى: الفتور والضعف، انظر: اللسان، مادة "أنى".

[9]: المرجع السابق، ص61.

[10]: علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ص162.

[11]: امسلس: رشيق.

[12]: الشايب ورنيقي، ديوان شعر علي بن شهرة الشّعبي، ص33.

لُحْتْ[1] السَّرْجْ عْلِيكْ وَقْتْ الْبَكْرِيَّة سيرةْ ثَلْثْ أيَّام دَرْنَاهُمْ فِي يوم

وقد أعجب الشّعراء بصفات الجمال في الفرس وربطوا بينه في الوصف والمرأة، فقد «تداخلت هذه المحاور والتقت جميعها عند المحور الجمالي، فوجه الفرس جميل كوجه الفتاة الحسناء، أبيض، أغرّ، لا عيوب فيه، وخدها أسيلٌ كخدِّ الحسناء...».[2]

ولذا وصفوا الفرس بالضمور وصفاء اللون مثل المرأة، وفي ذلك يقول المرقّش الصغير:[3]

غَدَونا بصَافٍ كَالعَسِيبِ[4] مُجَلَّلٍ

طَوينَاه حينَا فهو شِزبٌ[5] مُلَوَّحُ[6]

وشبه امرؤ القيس كفل فرسه بالدّعص، كما وصف في المرأة فقال:[7]

«له كَفَلٌ كالدِّعص لبّده النّدى».

وكذلك جرت تشبيهات الفرس عند الشّعراء الشّعبيين فوصفوا إشراق وجهه، يقول الشّاعر الشّعبي عامر:[8]

أحْمَرْ بَدْ كُونَه اشْبَهْ لَلْمَرْجَان زَيْنْ الطَلّة[9] كِي انْشُوفُو يَحْلاَلِي

---

[1]: لُحْتْ: وضعت.

[2]: د. محمد صادق عبد الله، المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، سنة 1994، ص363.

[3]: عمرو بن سعد، ديوان المرقشين، ت: كارين صادر، بيروت، ط1، سنة 1998، ص89.

[4]: العسيب: جريد النخل، انظر: اللسان، مادة "عسب".

[5]: شزب: ضامر، انظر: اللسان، مادة "شزب".

[6]: ملوح: ضامر لا يسمن، انظر: اللسان، مادة "لوح".

[7]: عبد الرحمن المصطفاوي، ديوان امرئ القيس، ص72.

[8]: علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ص164.

[9]: الطلة: النظرة.

وقد كثر في الشّعر الشّعبي وصف ألوان الخيل، واختلاف هذه الألوان على نحو ما وجدناه عند عامر، وتوسعوا في ما ذكره امرؤ القيس من ألوان الخيل، من مثل: «كميت».[1] و«أسحم»[2] وغيرها، وألوان الخيل لا تختص بها بيئة دون أخرى أو عصر دون آخر، آخر، ولكن طريقة الوصف هي التي تجعلها متعلقة بالبداوة، من مثل قول الشّاعر الشّعبي مشّبها الأحمر بالغزال في الوثب والسرعة، يقول:[3]

وانورّيــك اوُصَــافْ عَــوْدِي بَالْبَيَــانْ واتْحَفْظَــتْ فَالــذَّاكْرَه مَــا تَخْفَــالِي
أَعْرِيضْ الرَّقْبَـة أَطْوِيلْهَا صَغْرُو لَوْذَانْ أخفيفْ الشّعْرْ أظريفْ فَالوثبْ أغزَالِي

ولما للخيل من صفات ومزايا، وسَجَايا، وجمال، جعله الشّعراء موضع إكرامهم وعنايتهم وإعجابهم، وصّوروا هذا الإعجاب، يقول الشّاعر الهلالي الشيخ الحسنى:[4]

وْرَاه الْعَـوْدْ جْمَـامْ عُمْـرُ مـا يُـنقُص مرفـوع الْوجْبَـة يْـوَاتِي القَنَّايَـة[5]
الْعُنْقْ امْسَلَّسْ[6] رايـة عْقَـادْ ادَّاوَسْ[7] والجلْدْ أمْلَسْ كَأنَّـهُ فَصْ مْرَايـة ادَّاوَسْ[7]
وْسْـبِيبْ[8] الرَّقْبَـة قْمَـارُه مَـدَّاكَسْ[9] حْرِيرْ مَخَلَّصْ نَيْرُوه السدَّاية[10]

---

[1]: يقول امرؤ القيس، «**كميتٌ يزلُّ اللبد عن حال متنه**»، ديوان امرؤ القيس، ص55، والكميت: ما كانت حمرته في سواد، الحليه، ص110.

[2]: يقول امرؤ القيس، «**وأسحم ريّان العسيب**»، ديوان امرؤ القيس، ص76، والأسحم: الأسود، انظر: اللسان، مادة "سحم". "سحم".

[3]: علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ص164.

[4]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي، ص125.

[5]: القنّاية: أهل الغناء وهي لهجة محلية.

[6]: امْسَلَّسْ: أملس وهي فصيحة، انظر: اللسان، مادة "أملس".

[7]: ادَّاوس: عنقه طويل.

[8]: سْبيبْ: شعر الرقبة.

[9]: مداكس: متراكم.

[10]: السداية: الناسجات.

لقد قال إن هذا الجواد لا ينجز من الأعمال ما يجهده ويؤثر على صحته (العود جمام) طويل القوائم تسر الناظرين رؤياه، وتتجمل عيونهم بقوامه وجمال اعتداله، جماله يناسب المدح ويغري أهل الغناء للتغنّي ببهائه، سلس العنق طويله، جلده أملس كأنّه فص مرآه، سبيبه يتدلى على رقبته كأنه خالص الحرير الذي أسلست خيوطه النّاسجات ليصنعه سداه لنسيجهن.

وهو إعادة صياغةٍ لقول امرئ القيس:[1]

فَرُحنـا يَكـادُ الطّـرف يقصُـر دُونـه

متـى مـا تـرقّ العـينُ فيـه تسـفَّلِ

أي «أنّه كامل الحسن رائع الصورة، وتكادُ العيون تقصر عنه كنه حسنه، ومهما نظرت العيون إلى أعالي خلقه اشتهت النّظر إلى أسافله».[2]

وبعدُ؛

فإن الملاحظ أنّ الشّعراء الشّعبيين لمنطقة الأطلس الصّحراوي استقوا من معجم البداوة، والبيئة البدوية في وصف الخيل، كما استلهموا كثيرا من وصفه عند امرئ القيس – شأنهم في ذلك شأن معظم الشّعراء العرب– وجاءت تشبيهاتهم مستمدة من كثير ممّا في المعلّقة من تشبيهات الخيل، وصفاته، فالخيل في شعر امرئ القيس لا خيل أفضل منها، لأنّه وصفها بأجمل ما تُنعت به الخيول من القوّة، والسّرعة، والجمال، وما كان شعراء

---

[1]: عبد الرحمن المصطفاوي، ديوان امرئ القيس، ص63.

[2]: الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، سنة 1983، ص53.

الأطلس الصّحراوي ليفوتهم إدراك ذلك في شعر امرئ القيس، وما كان لهم أن يتركوا الأخذ والاستلهام من الشّاعر الذي بلغ الذّروة في كل متا وصف وقد كان الشّعراء دائما وفي كل زمان ومكان يتطلّعون إلى الأفضل ويستلهمون من النّموذج الأكمل.

3.2. وصف الوحوش:

أ. الأسد:

هو «سيد السّباع»[1] وهو أيضا «المضروب به المثل في النّجدة والبسالة، وفي شدّة الإقدام والصّولة، فيقال: ما هو إلا الأسد على براثنه، وهو أشدّ من الأسد، وهو أجرأ من اللّيث العادي، وفلان أسد البلاد، وهو الأسد الأسود وقيل لحمزة بن عبد المطّلب أسدُ الله، فكفاك من نُبل الأسد أنّه اشتُقّ لحمزة بن عبد المطلب من اسمه...».[2]

لقد لخّص الجاحظ في هاتين المقولتين، ما كان للأسد من أهمية في الشّعر العربي، جعلت وصفه من أهمّ المواضيع المتناولة فيه وبخاصّة بشكل غير مباشر من خلال استلهام صورته في مواضيع المدح، والفخر، والتّغنّي بالذّات والبطولات... وما إلى ذلك، فقد كان للأسد حضور قوّي في الشّعر القديم وما تلاه، عبر استخدام صورته في استرفاد معاني الشّجاعة، والبسالة، والقوّة، والبطش، التي تجعل حضوره في الشّعر قويّا، منذ العصر الجاهلي، فمن ذلك قول بشر بن أبي حازم:[3]

---

[1]: الجاحظ، الحيوان، ج1، ص228.

[2]: المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[3]: صلاح الدين الهواري، ديوان بشر بن أبي حازم، دار الهلال، بيروت، ط1، سنة 1997، ص224.

ومـا ليـثُ بعثّـرَ[1] فـي غريـفٍ[2] مُعيدُ الهصر[3] خَطْفَتُـه[4] شِمالُ

بأصــدقَ عُــدوةً منـــه وبأســا غداةَ الـرَّوعِ إذ خَلَتْ الحِجَـالُ[5]

وهكذا كان تناول صورة الأسد في معظم الشّعر عبر موضوعات المديح والفخر والرّثاء وغيرها، ولكن الشّعر لم يعدم تناول وصف الأسد لذاته، وممّن اشتهر بذلك: الشّاعر المخضرم أبو زُبيد الطائي[6] الذي أخبرنا ابن قتيبة أنّه «لم يصف أحدٌ من الشّعراء الأسد وصفه».[7]

فـ«مما اشتُهر به أبو زُبيد وصفُه للأسد وقيل إنّه لقيه في بعض أسفاره بالنّجف فرأى من بطشه ما أرعد فرائصه فوصفه وصفا لم يأت بمثله غيره».[8]

ومن وصفه للأسد قوله:[9]

ضِرغامةٌ[10] أهرتُ الشّدقين[11] ذي لبدٍ[12] كأنـه بُرنسٌ[13] فـي الغاب مُدَّرعُ[14]

---

[1]: عثّر: أرض مأسدة بناحية تبالة، أنظر: اللسان، مادة "عثر".

[2]: الغريف: الشجر الملتف، وقيل الأجمة، والجماعة من الشجر الملتف من أي شجر، أنظر" اللسان مادة "غرف".

[3]: الهصر: يهصر يميل ويكسر ويفرس، انظر: اللسان، مادة "هصر".

[4]: خطفته: أخذته وضربته، انظر: اللسان، مادة، "خطف".

[5]: الحجال: القباب المزينة بالثياب والستور تخصص للنساء، انظر: اللسان، مادة "حجل"، وخلوها كنّى به عن هرب نسائها خوفا من الحرب والسبي.

[6]: كان شاعرا جاهليا قديما، أدرك الإسلام إلا أنه لم يُسلم، ومات نصرانيا، وكان من المعمرين، يُقال إنه عاش 150 سنة، انظر: الشّعر والشّعراء، ابن قتيبة، ص197.

[7]: ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، دار ليدن، سنة 1902، ص198.

[8]: لويس شيخو، شعراء النصرانية بعد الإسلام، دار المشرق، بيروت، ط5، 1999، ص67.

[9]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[10]: الضرغامة: الأسد، انظر: اللسان، مادة "ضرغم".

[11]: أهرت الشدقين: واسع الشدقين، انظر: اللسان، مادة "هرت".

[12]: اللبد: الشعر المجتمع على زبرة الأسد، انظر: اللسان، مادة "لبد".

[13]: البرنس: كل ثوب رأسه منه ملتزق به، وهو قلنسوة طويلة كان النُساك يلبسونها في صدر الإسلام، انظر: اللسان، مادة "برنس".

[14]: مدّرع: لابس، انظر: اللسان، مادة "درع".

ولأبي زُبيد قصائد كثيرة في وصف الأسد، وهي «أدلُّ دليل على ما قيل عن أبي زبيد أنّه امتاز بوصف الأسد».[1]ولم نجد –فيما بين أيدينا من شعر شعبيّ– مثل ما وجدناه عند أبي زُبيد في تخصيصه قصائد لوصف الأسد، سوى أبيات متفرقة في قصائد مختلفة في غرض المدح والفخر، يقول الشّاعر ابن سايح الخثير:[2]

تَصْفَى[3] لـي لَهْزِيلْ[4] لَهْزِيل العُمْدَه وْقَـدُّورِي سْـبَعْ الرْمَـارِمْ بـن صَـالَحْ

وقد كان وجوده في الشّعر مهمّا في وصف القدرة والقوّة والإقدام، خلاف ما كان عليه الذّئب لما في طباع الذّئب من لؤم وخبث، أمّا الأسد فإنّه «لا يعرض لشرائع الوحش، وافتراس البهائم ولا للسابلة من النّاس ما وجد في فريسته فضله».[5]

فالشّاعر ابن سايح حين مدح ألبس ممدوحه صفة الأسد، ونجد المعنى يتكرر عند الشّاعر قدّوري بن صالح في قوله:[6]

وَاشْ نمَثَّـلْ فِيـه ذا سْـبَع الْهـدَّة[7] فـي الضَّـربَة عَـدَّام[8] بُورُوبـة[9] كَاسَـحْ[10]

---

[1]: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص198.

[2]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن سايح الخثير، ص47.

[3]: تصفى: تصل.

[4]: لهزيل: من الشّعراء المجيدين المحترمين من منطقة الأغواط

[5]: الجاحظ: الحيوان، ج1، ص228.

[6]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن سايح الخثير، ص47.

[7]: الهدّة: الخصام العنيف.

[8]: عدام: ألحق به الضرر.

[9]: بوروبة: لقب الأسد والروبة هنا تقال لكبير القوم وصاحب مجدهم وفخارهم.

[10]: كاسح: الكسح ثقل في إحدى الرجلين إذا مشى جرّها جرًّا. قال الأعشى:

كلّ وضّاحٍ كريمٍ جَدّه وخذول الرجل، من غير كسح

انظر: اللسان، مادة "كسح".

وأتمّ الشَاعر وصف القوّة والمهابة والسطوة للأسد، فقدّوري أراد بصوره الأسد وصف المنعه والقوّة التي أثبتها لممدوحه عندما بدأها بالتّشبيه «تمثل».

«وَاشْ نْمَثَلْ فِيه ذا سبع الهدّة».

ثم عاد فوصل هذه الصّورة بما فيها من دلائل المهابة والسطوة بالممدوح مستخدما لفظ الإشارة «ذا».

ومن الشّعر الشّعبي المتضمّن وصف الأسد في سياق المدح، قول ابن كرّيو:[1]

اتفكَّــرتَ رْجَــالْ مِثْلُــه غَــابُوا وِيــن

كَــانُوا للشِــدَّة ذْخَــايَرْ وَغْنَــايَمْ

كَـانُوا وَقْـتَ حْضُـورهُمْ لَعْسَـارْ تْهِـينْ

مِثْـلَ الْغَيْـثْ إذَا هْطَـلْ وَقْـت مْوَاسَـمْ

يَــا شِــبْلَ الــدّرغَام يَــا زَيْــنْ الْجَــدَّينْ

مَثْلَــكْ رَاه قليــل ذَروك يَــا قَــايِمْ

فالتشبهات المستمدة من صفات الأسد في المدح والفخر، قد جرى استحضار الأسد فيها لأنّ صورته تحمل قيما معنوية ونفسية جعلت هذه الصّورة متوازنة معروفة، ومتداخلة في التركيبة الشّعرية في الوصف بحيث لا يتطلب الأمر مشاهدة لإجراء التّشبيه أو الاستعارة من أوصافه، وما إلى ذلك ممّا يتطلبه الشّعر، وقد كثر في الشّعر الشّعبي التّشبيه بالأسد، في سياق المدح أو الفخر، وهو تشبيه كان كثيرا في كلّ الشعر العربي، ففي المثال، شبّه الشاعر ممدوحه بالأسد القوي، فقال:[2]

---

[1]: بشير بديار، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص234.

[2]: المرجع السابق، ص234.

يَـا شِـبْلَ الـدّرغَام يَـا زَيْـنْ الْجَـدَّيْنْ

مَثْلَـــكْ رَاه قليـــل ذَروك يَـــا قَـــايِمْ

ولتأصيل تسمية «الدّرغام»، نذكر أنه قد ورد في لسان العرب قال ابن منظور في مادة «ضرغم»:[1] «الأسد الضّرغام هو الضاري الشديد، المقدام من الأسود، ورجل ضرغامه شجّاع على التّشبيه بالأسد».

وهذا الوصف يشبه وصف زهير بن أبي سُلمى لبسالة ممدوحه مشبها له بالأسد:[2]

وردٍ عُـــراضِ السّـــاعِدين حديـــدِ النّـــابِ[3] بـــين ضَـــراغمٍ عُثـــر[4]

وهكذا... اتّخذ وصف الأسد في الشّعر الشّعبي مكانته التي أهلّها له ما توارثته الثّقافات والمشاهدات من صورته وصفاته، وارتبط هذا الوصف في الشّعر الشّعبي –في معظمه– مثل غيره من صور الشّعر القديمة البدوية، بالفخر، في استلهام صفات القوّة والبأس والبطّش مما يلقي في القلوب المهابة.

ب. الذّئب:

من السّباع المفترسة، ومن وحوش البادية التي تتعرّضُ للمراعي وأصحاب الشّياه، وقد كثُر وصفُه في الشّعر العربيّ منذ القديم في المجتمع البدويّ، فقد كان يفترس ماشيتهم، ويرهبهم شأنه شأن الكثير من السّباع، وقد كان من أوائل من وصف الذئب امرؤ القيس الذي قال:[5]

---

[1]: ابن منظور، لسان العرب، ص421.

[2]: أبو العباس ثعلب، ديوان زهير بن أبي سُلمى، ت: حنّا الحتّى، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، سنة 1997، ص96.

[3]: حديد الناب: مشحوذ الناب، انظر: اللسان، مادة "حدد".

[4]: عُثر: غُبر، والغثر الكدر اللون، انظر: اللسان، مادة "غثر".

[5]: عبد الرحمن المصطفاوي، ديوان امرئ القيس، ص51.

وادٍ كَجَـوْفِ العِيـر[1] قفـرٍ قطعتُـه

بـه الـذئبُ يعـوي كـالخليع[2] المعّيِـل[3]

فقلــت لــه لمّــا عــوَى إنّ شــأننا

قَليـلُ الغنــى إن كنــتَ لمَّــا تَمَـوَّل[4]

كِلانــا إذا مــا نــال شــيئا أفاتَــهُ

ومـن يحتـرث حرثـي، وحرثـكَ يَهـزلِ

فحاور الذّئب وحّدثه حديث الصاحب، وتلاحمت في الشّعر نفسيته معه فنحن «نستطيع أن نلمس فيها إحدى حالاته النفسيّة حين مات أبوه وخلّفه مضيّعا... فضرب ضائعا في الصّحراء، متوحّدا كأنّه ذئب شرس يطلب قليل الطعام، أو قليل الإنصاف والانتقام».[5]

ومن هنا أخذت صورة الذّئب في الشّعر العربيّ منحًى قصصيًّا، قد يتصادق فيه الشّاعر مع الذّئب فيتقاسم معه الطّعام،[6] أو قد يتصارع معه صراع البقاء.[7]

---

[1]: كجوف العير: أراد كجوف الحمار، واد منسوب إلى حمار بن مويلع رجل من بقايا عاد. انظر: اللسان، مادة "جوف".

[2]: الخليع: المخلوع عن أهله، انظر: اللسان، مادة "خلع".

[3]: المعيل: الفقير، صاحب العيال، انظر: اللسان، مادة، "عيل".

[4]: تمول: نكن ذا مال، انظر: اللسان، مادة "مول".

[5]: صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار اقرأ، بيروت، سنة 1982، ص75.

[6]: انظر: ديوان المرقش الأكبر، قصيدته السينيّة وفيها وصف الذئب يقول في أوّله:

ولمّا أضأنا النّار عند شوائنا عرانا عليها أطلس اللون بائس

وقد أطعمه المرقش إطعام الضّيف، فقال:

نبذت إليه حزّةً من شوائنا حياء وما فحشى على من أبالس

وهي حزّة جعلت الذئب يقنع ويرضى.

[7]: انظر: ديوان البحتري، وقصيدته الداليّة، ج1، ص307.

يقول في أول وصفه الذئب:

وأطلسَ ملء العين يحمل زوره وأضلاعه من جانبيه شوى نهدِ

وقد عرف الشّعراء الشّعبيون الذّئاب في بيئتهم، وذكروها في أشعاؤهم، يقول ابن السايح في وصف الذئب:[1]

قُلــت رَاه الــذّيبْ للنّعجــة وَالــف وْهُــوَ ذي ســيرتُه مَاينسَــهاشْ

ويقول هنري بيرس: «ونعتقد أن الذّئاب خلال فترات المجاعة كانت تنتشر حتى تهدّد الأهالي وتهجم على قطعان الغنم، وأحيانا على الأشخاص أنفسهم...».[2]

وقد كان ابن خفاجة من أبرز من تناول وصف الذّئب في مقطوعة له اقتصر فيها على وصف الليل والمفازة وضّمنها وصفا للذّئب، وأراد بهذا أن يدلّ على أن الصّحراء التي قطعها مخوفة «لا نجم في ظلمائها».[3]

وأنّها مسبعة، والسّباع من المملكات الكثيرة فيها، يقول ابن خفاجة في وصف الذّئب:[4]

قـد لفّنــي فيهـا الظّـلام وطـاف بــي
ذئــبٌ يُلــمُّ مــع الــدُّجى زوَّارُ
طَــرّاقُ ســاحاتِ الــدّيارِ مُغَــاوِرٌ[5]
خَتَّــالُ[6] أبنــاء السُّــرى غــدّارُ
يسري وقد تَضحَ النَّدى وجهَ الصَّبَا
فــي فــروة قــد مسَّــها اقشــعرارُ

---

[1]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، ص70.

[2]: هنري بيرس، الشعر الأندلسي في عصر الطوائف، ت: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط1، سنة 1988، ص218.

[3]: السيد غازي، ديوان ابن خفاجة، دار المعارف، الإسكندرية، سنة 1960، ص85.

[4]: المرجع السابق، ص86.

[5]: مغاور: الإغارة النهب، انظر: اللسان، مادة "غور".

[6]: ختّال: مخادع، انظر: اللسان، مادة "ختل".

فعشوتُ فـي ظلمـاء لـم تُقدح بهـا

إلاّ لمقلتـــــه وبأســـــي نَـــــارُ

فالتّركيز في الصّورة هنا كان على وصف اللّيل البهيم الذي ضمّ وحشا مخيفا، حيث جمع بين الظّلام والذّئب فقال: «ذئب يلمُّ الدُّجى».[1]

فهو «حين يصف لقاء الذّئب ليلا لا يُعنى بوصف فتك الذّئب وبأس الشّاعر، وما دار بينهما من صراعٍ، وإنّما يصف جوَّ المفازة وقتامته...».[2]

فالشّاعر ابن السّايح الخثير يشير إلى هذا المعنى في قوله:[3]

والصَّيْدْ اللِّي كَانْ فِـي السَّاحة زَهّار[4]

عَـادْ[5] مْـعَ لَـذْيابْ[6] ذُرْكْ[7] يَتْبَـارو[8]

يَتْبَـــــــــــــــــــــارو[8]

فابن السّايح وصف ذئابا جائعة، وفي بيداء غير مأهولة خالية من القطعان، فلم تبق غير الطّيور التي هي في صراع دائم، فالأسد «يحتمل أن يبقى أيّامًا لا يأكل شيئا، والذّئب كان أقفر منزلا، وأقلّ خصبا، وأكثر كدًّا وإخفاقًا، فإنه لابُدَّ له من شيء يلقيه في جوفه فإذا لم تجد شيئا استعار النسيم».[9]

---

[1]: المرجع السابق، ص85.

[2]: د. سيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي، ص284.

[3]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، ص86.

[4]: زَهّار: كثير.

[5]: عادر: صار.

[6]: ذياب: جمع ذيب.

[7]: ذُرك: الآنْ.

[8]: يتبارو: التصارع من أجل البقاء.

[9]: الجاحظ، الحيوان، ج4، ص131.

وابن السّايح يقترب من صورة الذّئب البدوية عند البحتري التي يقول منها في أوّل هذا الوصف:[1]

وأطلــسَ مــلءَ العـينِ يحمــلُ زّورُه[2]

وأضـلاعَه مـن جانبيــه شـوى[3] نـهـدُ[4]

وذلك في وصفه جوع الذّئب الذي قال فيه البحتري:[5]

«طواه الطّوى حتّى استمرّ مريره».

ولكن ابن السّايح لم يتوغل في تفاصيل الصّورة كما فعل البحتري الذي وصف التصاق عظام هذا الذئب بجلده من شدّة جوعه:[6]

«فما فيه إلاَّ العظمُ والرُّوح والجلدُ».

وهذا يدلّ على اختلاف التمثّل في استخدام الصّور الشّعرية مع اختلاف الشّعراء ونفسيتهم، فابن السّايح وصف الفلاة، ووصف من وحوش الصّحراء الذّئب.

---

[1]: محمد التونجي، ديوان البحتري، تحقيق، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، سنة 1999، ص308.

[2]: زوره: صدره، انظر: اللسان، مادة "زور".

[3]: الشّوى: الأطراف، انظر: اللسان، مادة "شوا"

[4]: نهدٌ: مشرف مرتفع، انظر: اللسان، مادة "نهد".

[5]: ديوان البحتري، ج1، ص308.

[6]: المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

4.2. وصف الطيور:

لقد كثر وصف الطّيور بأنواعها في الشّعر العربي ومنه الشّعبيّ، الذي تناول فيه أصحابه وصف معظم الطّيور التي صوّرها الشّعراء الجاهليّون من قبل، وعلى كثرة تناول هذا الوصف الذي قد يكون عامّا في جميع البيئات والعصور، إلا أنّنا سنعرض لما كان منه في الشّعر الشّعبي بدويًّا أو يمسّ صور البداوة.

ومن هذه الطّيور ما كان جارحًا، مثل الصّقور والنّسور وغيرها، ممّا يُسمّى سباع الطّيور، وجاءت صورها قليلة في الشّعر الشّعبي، فوصف الشّعراء الشّعبيون صور انقضاض الصّقر على فريسته، من حمامٍ وقطا وغيره.

ومن الطّيور التي ذكرها الشّعراء الشّعبيون كغيرهم من الشّعراء البدو، الظّليم التي جاءت في الصّورة من خلال وصف الفلوات والصّحاري ومن ذلك قول ابن كريّو:[1]

وَلاَّ رِيشْ ظْلِيم[2] في الصْحُورْ لَوَّابْ[3]

يَتْلَكَّعْ[4] عَيْنُه شايشَه[5]الصّياده

والبيت من قصيدة بدوية وصف فيها المكان البدوي والرّحلة، ووصف الظّليم في الحركة واليقظة، واللاّفت في وصفه هنا أنّه شبّه الظّليم بالفتاة الجميلة، فقال:[6]

---

[1]: بديار البشر، ابن كريّو حياته، حبّه وشعره، ص169.

[2]: ظليم: الذكر منها الظليم، والنعامة الأنثى، انظر: اللسان، مادة "نُعم".

[3]: لوّاب: ينظر يمينا وشمالا محركا رأسه وتعنى هنا مفتشا.

[4]: يتلكع: يلتفت.

[5]: شاشيشه: ناظرة.

[6]: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

لا لَـوْمْ عْلِـيَّ كُـلّ زَيـنْ سَـلاَّبُ اللّي بيَّ تَدِّي عْقُولْ مَنْ عَبْدُو

وقد جرى وصف النّعامة في الشّعر الشّعبي من خلال موصوفات شتّى وتشبيهات مختلفة، كما كان الحال عليه في الشّعر البدوي، ومن ذلك مثلا تشبيه هرب ممدوحه بَعدُوها، بجامع الذعر الذي يجفلها فتهرب مسرعة، فابن كريّو يصف ممدوحه، ويشبهه بالرألة:[1]

إذا فزّت[2] كِي الرَّالَة[3] في همصة[4]

سَيْلْ غزير انـهالْ مِن رُوسْ الكيفان

فالرَّالة باللّهجة المحلية هي تسهيل للرألة، وقد ورد ذكرها في لسان العرب، لابن منظور بأنها ولد النَّعام.

ومن الطيور التي كثر ذكرها –أيضا– في الشّعر الشّعبي الحمامة التي كان لها وما زال خصوصية في الشّعر العربي كلّه، منذ القِدمِ، يقول الجاحظ: «أما العرب والأعراب والشّعراء، فقد أطبقوا على أن الحمامة هي التي كانت دليل نَوحٍ ورائدَه، وهي التي استجعلت عليه الطّوق الذي في عنقها وعند ذلك أعطاها الله تعالى تلك الحلية، ومنحها تلك الزينة بدعاء نوح عليه السّلام، حين رجعت إليه ومعها من الكَرْمِ ما معها، وفي رجليها من الطين والحمأة[5] ما برجليها، فعوضت من ذلك الطين خضاب الرجلين، ومن حسن الدّلالة والطّاعة طوق العنق».[6]

---

[1]: المرجع السابق، ص247.

[2]: فزت: انطلقت.

[3]: انظر: اللسان، مادة "رأل".

[4]: همصة، الانطلاق بسرعة.

[5]: الحمأة: الطين الأسود، انظر: اللسان، مادة "حمأ".

[6]: الجاحظ، الحيوان، ج3، ص195.

أما هديل الحمام فقد «قال بعضهم: تزعم الأعراب في الهديل أنّه فرخٌ كان على عهد نوح عليه السلام، فمات ضيعة وعطشا، فيقولون إنّه ليس من حمامة إلاّ وهي تبكي عليه»،[1] ومن هنا اتخذت الحمامة في الشّعر رمزيّة حنينيّة، وخصوصيّة في معاني الألفة، والودّ، والوداعة والحبّ، والوطن، والحبيب.

فـ«من رموز الشّوق والحنين الحمامة، ورمزية الحمامة كما وقعت في ضروب الشّعر العربيّ، متعدّدة الجوانب كثيرة الأصول والفروع، وذلك بأنّ الحمامة رمز للمأوى، ورمز للمورد، ورمز للنّظر، ورمز للخصوبة والأنوثة والوداعة، ثم هي رمز للحزن والشّوق والصّبابة والبكاء، ثم هي رمز للألفة للمشهور من تآلف الحمام...».[2]

فاستلهم الشّعراء منذ القدم قصّة نوح عليه السّلام مع الحمامة والطّوق، من مثل قول حميد بن ثور:[3]

وما هاجَ هذا الشّوقَ إلاّ حمامةٌ دعتْ ساقَ حرٍّ[4] تَرِحةً[5] وتَرَنُّما[6]
مُطَوّقةٌ[7] خضباءُ تَصدحُ كُلّما دَنا الصّيفُ وانجابَ[8] الرّبيعُ وأنجمًا[9]
وأنجمًا[9]

---

[1]: انظر: اللسان، مادة "هدل".

[2]: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، سنة 1989، ص152.

[3]: المرجع السابق، ص197.

[4]: ساق حرّ: الذكر من الحمام، وقيل الساق الحمام، والحرّ فرخها وهو ذكر، انظر: اللسان، مادة "حرر".

[5]: ترحة: استرواحا، أي طلبا للراحة، انظر: اللسان، مادة "روح".

[6]: ترنّما: الترنّم: تطريب الصوت، انظر: اللسان، مادة "رنم".

[7]: مطوّقة: الحمامة التي في عنقها طوق، انظر: اللسان، مادة "طوق".

[8]: انجاب: امتدّ، انظر: اللسان، مادة "جوب".

[9]: أنجما: طلع، وظهر، انظر: اللسان، مادة "نجم".

وقد جاءت صورة الحمامة في سياقاتِ المكان والطلل والفراق، والعشق والشّوق، واستدرَّ بكاءُ الحمامة دموع العاشقين، لما فيه من سجع، يؤجّجُ الأشواق، على نحو ما قَال عنترة:[1]

أفـيمن بكـاءِ حمامـةٍ فـي أيكـةٍ ذرفت دُموعُك فوق ظهر المحمل

وفي مثل هذا الوصف، الذي يجعل الحمامة مهيجة للشّوق أبيات لعامر حشد فيها عناصر حَنينية بدوية، يقول:[2]

أَرْقَـادِي مَـا بَـيْنْ قَفْـزَا والْفَجْعَـا أَنْباتْ انْخَمَّمْ على احْمامِي ويْنِ بَاتْ
رَفْرَفْ طَارْ عْلَى شْمَالِي بَالسُّرْعَا رَانـي خَـايفْ لَ مَـن بَعضْ الضّرْبَاتْ

فالشّاعر يبيت ليلته يفكر في حمامته التي طارت بسرعة مسبّبة الهجران والتّجافي، فالحبّ تمكنّ من قلبه وتملكه، وصار مصدر شقائه وعذابه.

وتعظم مأساة الشّاعر من حيث إنّه لا يستطيع تغيير الواقع ليبقى بين التّرجّي والتّمني، يقول:[3]

يَـا طُفْلَـه هَنِّـي قَلْبـي بالرُّجْعَـا مَا شّفَّكْ حالي امْغَيَّرْ يَا فتات
يَرْجَـعْ زَهْرِي اتـزُولْ عَنِّـي الـدَّمْعَا نَقْلَبْ الصَّفحَه نَنْسَاوْ لِّـي فَات

يقودنا هذا الوصف للقول إن شاعرنا رقيق، حساس، متألم.

كذلك قال ابن كرّيو، ذاكرا زمان الوصل، شاكيا الغربّة:[4]

---

[1]: ديوان عنترة، ص126.

[2]: علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ص281.

[3]: المرجع السابق، ص281.

[4]: بديار البشير، ابن كرّيو، حياته حبّه وشعره، ص237.

انَّـوَحْ نَـوْح الْحمـامَ عْلَـى الاَوكَـارْ   وَانّسِي نَاسْ الْمحَايَنْ بَامْحَانِي

ويكثر في الشّعر الشّعبي استدعاء الحمامة البكاء، فقد عرف «أن الحمامة نوّاحة»،[1] ولذا جرى استلهام صفة البكاء المستمدّة من القصص القديم المستقرّ لها في الأذهان، الأمر الذي جعلها كما ذكرنا رمزا للحنين والألفة والوداعة، واللّوعة والشّوق، وما إلى ذلك من معانٍ رقيقة.

ولقد كان نتاج شعرائنا في هذا المجال قليل، وما وجدناه فهي أبيات بعيدة عن الشّعر، قريبة من النّثر، بسبب النّزعة الخطابية التّقريريّة التي امتازت بها الأبيات، لقد حاول الشّاعر تجسيد الظّاهرة كما تبدو للحواس وكأنّه وصف علميّ، يقول الشّاعر عامر:[2]

وَطْيُــورُه تْسَــفارْها[3] عَامَــلْ زَقْــره[4]   كي يَعْقُبْ[5] ذَا الفَرْقْ[6] يَظْهَر لاَخُر جَاي[7]
جَـــــــــــــــــــــاي[7]

لَحْجَلْ يَفْتَسْ[8] فَا اسْمَا عَشْرَه عَشْرَه   وَالكُــدْرِي وَحْبَــارْ[9] وْرَاهُــمْ لَحْــدَايَ[10]

---

[1]: الجاحظ، الحيوان، ج3، ص199.

[2]: علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ص171.

[3]: تسفارها: زقزقتها.

[4]: زقره: فرحة.

[5]: يعقب: يمر.

[6]: الفرق: السرب.

[7]: جاي: قادم.

[8]: يفتس: يطير بسرعة

[9]: حْبَارْ: نوع من الطيور، الحباري، تسمية فصيحة.

[10]: حْدَايَ: نوع من الطيور، الحدأ، تسمية فصيحة.

ونجد الشّاعر ابن السّايح في قصيدة "صحرتنا" يذكر بعض الطّيور يقول:[1]

وحَتَّى مِن ذِيكْ الطْوايَرْ وَاشْ تْعَدْ الْحَجْلَـــة ولا القْطـــا[2] ولا لُعْقْـــابْ[3]

وَلاَّ حْبَـارْ مْـعَ الْحَدايَـة والْهُدْهُـدْ كانـت بَكـرِي كِـي تْفُـوتْ سْـرَاب سْـرابْ

لا يُصهر الشّاعر في هذا الوصف الظّاهرة بذاته ولا يتولاّها بخياله، بل يقف عند ذكر أسماء الطّيور، فالطّيور تسافر بكثرة من أمثال الحجل والكدري والحداء والعقاب والحباري وما إلى ذلك... إنّه وصف وقف صاحبه فيه عند حدود الظّاهرة محاولا مجاراتها ونقلها كما هي في الواقع المادي.

[1]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، ص111.

[2]: القطا: نوع من الطيور، القطا، تسمية فصيحة.

[3]: لعقاب: نوع من الطيور، العقاب، تسمية فصيحة.

3. الرحلة في الأغنية البدوية:

يوجد في شعرنا الشعبي من الشعراء من أفرد قصائد خاصة بالحديث عن الرحلة وما يتعرض له الشاعر من معاناة ومتاعب من جراء مشقة السفر ووعورة المسالك وبُعد المسافة، والحرص على تعديد أسماء الأماكن التي يمر بها الشاعر أثناء رحلته، ووصف مظاهر الطبيعة التي يصادفها أثناء رحلته.

وتختلف أساليب الحديث من شاعر إلى آخر تفصيلا وإيجازا حسب المتحدث عنه فإن كان الشوق إلى مجمع العشيرة فإن الشاعر يركز في حديثه على خصال عشيرته وفضائلهم.

ومن ذلك قول الشاعر عيسى الكبير الشلالي في قصيدته "قلبي تفكر عربان رحاله" التي غناها الفنان خليفي أحمد:

قَلْبِـــي تْفَكَّـــرْ عُرْبَـــانْ رَحَّالَـــة تَـــارِيخْ لَفْرِيقْيَـــا الشِّـــمَالِي[1]
كِيفَـــاهْ كَـــانُوا قُومَـــانْ خَيَّالَـــة حَسْـرَاه، قِـدَّاشْ زْهَيْـتْ بَبْطَـالِي
شُـوفُوا أحْـوَالْ الْـدُنْيَا الخَتَّالَـة قِـــدَّاه مْضَـــاتْ أيَّـــام وَ لْيَـــالِي
أَعْـــرَاشْ وَالْـــدَايْرَة الشَّـــلاَلَة نْجُـوعْ وارْحُـبْ وازرايـب أمْـوَالِي

فالشاعر قد استهل قصيدته بما يعتريه من شوق (قلبي تفكر)، وقد يتحول هذا الشوق إلى نيران في الفؤاد تتقد ويتضح هذا المعنى في أغنية "غرام وأشواق":

قَلْبي شَعْلَتْ فِيه نِيران قْوِيَّه ما نَرْقُدْشْ اللَّيْلْ دَايَمْ رَانِي سَهْرَانْ[1]

[1]: الأغنية مسجلة بصوت الفنان "خليفي أحمد" بالإذاعة الوطنية.

ولا يكفيه هذا البيت للتعبير عن شدة قلقه وتبرمه من المكان الذي يلازمه:

يَا سَامَعْ خَلاَّتْ في قَلْبي غْبينَا رَاحَتْ وبْقيتْ سَاهي بْلاَ تَفْكَارْ

وفي أغنية "أخوتي من غربتي" يفصح الشاعر عن علّه ضيقه وتذمره:

توَحَشْتْ الأب يَا رَبّ والأُم واتفَكَّرتْ أَعْمَامْ عَنْدي واخْوالي[2]

لقد كانت الرحلة في القصيدة الشعبية تعبيرا عن واقع الاغتراب.[3]

فإن الشاعر الشعبي يركز حديثه على الانقطاع عن جماعته والبعد عنهم، إنهم يقطنون بالصحراء المأهولة برجال يتحلون بخصائص تجللهم وفضائل تجمعهم، ولذلك يسهب في تعديد هذه الصفات: (ثومان خيالة)، (زهيت ببطالي) فهي صفات نفسيه معينة قد جبل عليها صاحبها، هذه الخصائص هي التي أهلتهم لعمارة الصحراء ومكنتهم من مقاومة مميزاتها الطبيعية، والصمود فيها رغم صعوبتها وقساوتها ولهذا يتيسر لهم البقاء فيها. وفي أغنية "ابقاوا على خير" تتجلى هذه الصفات:

وَطْني جَوْبَ وَسْحَابْ عْليهْ غْيُومْ أَرضْ مْغَبَّةْ يْشُقْها غَيرْ لْقَارَحْ

ثم يبدأ في تعديد صفاتهم، فهم أهل غيره وأنفه وجود كامل، يكرمون الضيف بعيدين عن البخل:

أَهْلْ الْغِيرَ وَالنَّيْفْ وَالجُودْ الكَامَلْ كُرْمَا للضّيْفْ مَا هُمْ بُخْلاَ

---

[1]: المصدر نفسه.

[2]: أغنية " أخوتي من غربتي " مسجلة بصوت الفنان "خليفي أحمد" بالإذاعة الوطنية.

[3]: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط1، دارالأندلس، بيروت، لبنان، ص235.

ثم يتحول إلى وصف جلسات هذا الجمع وابتهاجهم في مجمعهم، فهم يخصصون خيمة أو بيتا لاستقبال الضيف بها، يتغنى الفنان "خليفي أحمد" بهذه المعاني في أغنية "قلت نصبّر خاطري".

تَلْقُى نَاسْ عْلَى الْكْرَم نَاظُوا سُخية وِبيبشُّوا بالضّيف يَبقُوا تِقْصَارُه
هَـذِي مِـنْ قْـديم عَـادَة عَرْبيـة اللِّـي زَيْـنْ مَـنْ الْغْلْـمْ رَاه اخْتَـارُه
اَمْصَـوَّرْ وَاجْنَـابْ ثَـمَّ مَشْـوِيه وْيَـاتُو بَـالْمَفْتُولْ مِـنْ بَعْـدْ ابـزارُه

ولا ينسى الشاعر الحديث عن التشدد الذي يتسم أهل البادية بالنسبة للمرأة فهي لا تبدو للعيان إطلاقا مما يزيد في تطفل الأباعد لمعرفة صفاتها، وها هو فناننا "خليفي أحمد" يتغنى بالمرأة البدوية في أغنية "صحراوية".

يَـا مَـزْيَنْ لِبَـاسْ بَنْـتْ الْبَدْوِيَّـه اللَحْفَاتْ حْرِيرْ يَدْهَشْ مَنْ رَاهَا[1]
والْبَتْـرورْ يْمِيـلْ فَـدَّاشْ نْضَـيَّ وْالشَّـلْبِيرْ عْلَـى طَـاطِي وَتَاهَـا
صَـحْرَاوِيَّه وْطَالَـتْ الْغُرْبَـه بِـيَّ مَكْتُوبَـه عَنِّـي الْهَجْـرَه نَصَّـهَا
أَحْفَـظْ يَـا رَبِّ بْنَـاتْ البَـدْوِيَّاتْ بَنْـتْ الصَّـحْرَا يَـا لْمَـوْلَى تَرْعَاهَـا

إن هذه المعاني الجليلة التي يتميز بها أهل البادية قد طمست في واقع الشاعر الحضري، ولذلك يبدي التحسر على زوال هذه المعاني وفقدانها بعد أن انتقل إلى المدينة، لأنها صفات تميز بها أهل البادية الرحل، ولا عهد لأهل الحاضرة بها –في نظر الشاعر– ولا يبقى منها إلا التذكر والتحسر، وفي أغنية (قلبي أتفكر عربان رحالة) تتجلى هذه المعاني:

[1]: الأغنية مسجلة بصوت الفنان "خليفي أحمد" بالإذاعة الوطنية.

قَلْبِـــي تْفَكَّـــرْ عُرْبَـــانْ رَحَّالَـــة تَـــارِيخْ لَفْرِيقْيَـــا الشِّـــمَالِي[1]

كِيفَـــاهْ كَـــانُوا قُومَـــانْ خَيَّالَـــة حَسْـرَاه، قِـدَّاشْ زْهَيْـتْ بَبْطَـالِي

الْمَيْـــزْ قَـــالْ هْنَـــا لَيْبَـــالِي ابْنُـــوا خْيَـــامْ وْحَطُّـــوا الرِّحَـــالِي

وفي أغنية "طير فوق سحاب":

سَـــافَرْتْ بْعِيـــدْ نْسَـــيْتْ الـــدّارْ خَلَّيْـــتْ حْبَابَـــكْ فِـــي لَضْـــرَارْ

فهو يعاني من البعد والفراق الذي يلاقيه من أحبابه، ولذلك يبادر بدل الإجابة إلى التساؤل هو في حاجة إلى من يجيبه عنه؟ ولا يجد الجواب إلا في ذاكرته ولذلك تنهال عليه بعد هذا التذكر: صورة البادية وطريقة عيش أهلها،[2] إنهم أهل عز ولا يوجد لعزهم مثيل، وإذا ارتحلوا أعدوا جحافا لنسائهم تتمايل على ظهر الإبل، فإذا انتهت الرحلة وحطوا الرحال بدت خيامهم مشيدة وأغنامهم وإبلهم، وخيل سوابق صهيلها لا ينقطع، ويذكر أنواع الصيد:

وَشْـبُورْ بِيـــهْ فُرْسَـــانْ خَلْخَالَـــة بِيـــه الشُّـــجْعَانْ اتْلْحَـــقْ التَّـــالي[3]

وَهْـــراجْ والصـــيّادينْ قَلْقالـــة الْـــــوَالْعينْ يْلَجُّـــــوا الغْزَالـــــي

وَسْـــلاَقْ قْـــدَّاهْ فتشُـــوا الحالـــة وَعْلَـــى طْيُـــورْ الْكَمْبِيـــلْ فيلالـــي

تْفـــزْ مـــع الخَيْـــلْ تْعُـــودْ رَدَّالـــة كـــي حَـــامْ عَنْهَـــا مَسْـــبُوقْ الانجـــالي

فهذه الأنواع يمكن اصطيادها بإحدى الوسيلتين (السلوقي والطيور المدربة على الصيد) وهي أرزاق قد حباهم الله بها تمكنهم من العيش، ولذلك تجدهم في بر القفار والبيئة الجدباء، في هذه البيئة المقفرة تجد عندهم الماء والنعمة، وهو ما يمثل الحياة المادية وتجد

---

[1]: الأغنية مسجلة بصوت الفنان "خليفي أحمد" بالإذاعة الوطنية.

[2]: د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص235.

[3]: الأغنية مسجلة بصوت الفنان "خليفي أحمد" بالإذاعة الوطنية.

مدرسي القرآن وهو ما يمثل الحياة الروحية، ويرحبون بكل نازل عليهم يقومون بما يجب من كرم[1] الضيافة، وها هو الفنان "خليفي أحمد" يتغنى بهذه الصفة:

تَلْقَى نَـاسَ غْلَـى الْكْرَمْ نَـاظُوا سُـخْيَه وِيبِشُّـواْ بِالضَّـيْفْ يَبْقُـواْ تِـقْصَـارُه[2]

هَــذِي مِــنْ قْــدِيمْ عَــادَه عَرْبِيَّــه اللِّــي زَيْـنَ مْـنَ الْغْلَـمْ رَاهَ اخْتَـارُه

وخلاصة القول فإن الرحلة في الأغنية الشعبية الصحراوية عنصر أساسي واضح المعالم بيّن الحدود، وكثيرة الورود في ثنايا القصائد الشعبية المغناة، فهناك من الشعراء من أفرد قصائد خاصة بالحديث عن الرحلة وما يتعرض له البدوي من معاناة ومتاعب من جراء مشقة السفر ووعورة المسالك وبعد المسافة، والحرص على تعديد أسماء الأماكن التي يمر بها البدوي أثناء رحلته.

[1]: د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي، ص237.

[2]: أغنية "قلت نصبر خاطري"، مسجلة بصوت الفنان "خليفي أحمد" بالإذاعة الوطنية.

الفصل الثالث

الصحراء في الأغنية البدوية:

1. الصورة الشعرية.
2. اللغة الشعرية.
3. الإيقاع الشعري.
4. التأريخ والتوقيع في الأغنية البدوية.

1. الصّورة الشعرية:

أ. تعريف الصّورة الشّعرية:

الصّورة عنصر أساسٌ من عناصر الشّعر إلى جانب اللغة والإيقاع والعاطفة، فعملية الإبداع الشّعري لا تظهر إلاّ من خلال الصّياغة والتّصوير التي كان عبد القاهر الجرجاني من أوائل من التفت إليها من النقاد العرب القدامى في قوله «ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التّصوير والصّياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عن سبيل الشيء الذي يقع التّصوير والصُّوغ فيه كالفضّة والذّهب يُصاغ منها خاتمٌ أو سوار، فكما أنّ محالا إذا أنت أردت النّظر في صوغ الخاتم وفي جورة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصّورة أو الذّهب الذي وقع فيه العمل، وتلك الصّنعة، وكذلك محالٌ إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظر في مجرّد معناه، وكما أنّا لو فضّلنا خاتمًا على خاتمٍ، بأن تكون فضّة هذا أجود، أو فصُّهُ أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطعٌ فاعرفه».[1]

واستحسن عبد القادر قول الحافظ «وإنما الشّعر صياغة وضربٌ من التّصوير».[2]

---

[1]: عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدّة، ط3، سنة 1992، ص254.

[2]: المصدر نفسه، ص256.

فـ«لم يتعمق أحدٌ من النّقاد العرب القُدامى ما تعّمقه عبد القاهر في فهم الصّورة وصلتها بالتّعبير معتمدا في كلّ ذلك على فكرته في عقد الصّلة بين الشّعر والفنون النّفعية وطرق النّقش والتّصوير».[1]

وقد حظيت الصّورة بتعريفاتٍ كثيرة في النّقد الأدبي الحديث، فيرى الناقد الإنجليزي سي، دي، لويس، أنّ الصّورة «رسم قوامه الكلمات المسحونة بالإحساس والعاطفة، وربّما تحدث الصّورة من وصف واستعارة وتشبيه"، أو تقدَّم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظّواهر وصفيّة خالصة الوصف، ولكنّها تُوصل إلى خيالنا شيئا هو أكثر من مجرّد الانعكاس الدّقيق للواقع الخارجي، ومن ثَمّ نمضي إلى القول بأنّ كل صورة شعريّة هي إذن بدرجةٍ ما استعارية، وهي تبدو لنا من مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها، بل ترى بعض الحقائق عن وجهها».[2]

ويعرّف لويس الصّورة أيضا بأنّها: «صورة حسّية في كلمات استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيفة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضا شحنت –منطلقة إلى القارئ– عاطفة شعرية خالصة أو انفعالاً».[3]

كما يرى د. مصطفى ناصف أنّنا «نستعمل كلمة الصّورة عادة للدّلالة على ما له صلة بالتّعبير الحسّي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات».[4]

---

[1]: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث...

[2]: سي، دي، لويس، الصّورة الشعرية، ت: أحمد نصيف الجناني وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، سنة 1982، ص23.

[3]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، سنة 1958، ص3.

ويقول محمد حسن عبد الله «إنّ الصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها بل هي اللاشعور والفكر ذاته، لقد وُجدا بها، ولم يُوجدا من خلالها».[1]

كما يرى غنيمي هلال أنّه «بفضلها يصل الشّاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل بين الأشياء والفكر، وما بين المحسوس والعاطفة، وما بين المادة والحلم أو الخيال الذي يتجاوزها، والصور تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلا أو كثيرًا...»،[2] فالإبداع الشّعري –في معظمه– يرتكز في ظهوره وتبلاغته وتأثيره في الناس، على الجمع بين المتناقضات، والمتفارقات، والعوالم المختلفة والأحاسيس المتناثرة، والواقع والأحلام... بطرق بسيطة أو معقّدة، ترتكز على الخيال الذي يجمع النقاد على أنّه مصدر الصّورة، «ثم إنّ الصّور الأدبية –كليّة أو جزئية كما سبق– مصدرها الخيال، وهو وحده مجال الجمال ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعي أمام الأشياء في الوجود، وكل يجري في علم الخيال، لا يمسُّ الحقيقة في جوهرها الواقعي النفعي الذي هو غير جميل في طبيعته...»،[3] ولذلك يرى مصطفى ناصف أنّ الخيال في الشّعر أكثر أهمية من العاطفة، يقول: «لكن الصفة الشّاعرية في القصيدة ليست العاطفة أو الوجدان القويّ، بل هي الإدراك الخيالي لشيء، لفكرة، أو لذلك الوجدان نفسه، هو في الشّعر والفنون نقل فكرة، أو موضوع متخيَّل يصحبه انفعال...»،[4] لأنّ «خاصيّة الخيال الفني أن يكسر الحاجز الذي يبدو عصيًّا بين العقل والمادّة، فيجعل الخارجي داخليًّا، والدّاخلي خارجيًّا، يجعل من الطبيعة فكرا، ويحيل الفكر إلى

---

[1]: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، سنة 1981، ص33.

[2]: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص400.

[3]: المرجع السابق، ص416.

[4]:ة مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص16.

الطّبيعة وهذا موطن السرِّ في الفنون...»،[1] فـ«العلاقة بين الصّورة والخيال علاقة وطيدة، علاقة تلاحم وتعاون، إذ لا وجود للصّورة الفنيّة دون خيال، ولا خيال بلا صورة، هذه حقيقة فلسفيّة، ولكنها صحيحة مقبولة فالصّورة الأصل، وإن كانت موجودة في الواقع إلاّ أنّها لا يمكن أن تخرج على بساط الشّعر، ولا يمكن أن تكون فنيّة إلاّ عن طريق الخيال، وليس للخيال دورٌ أو أهميّة أو وجود في حال عدم وجود الصّورة الأصليّة، فهو يلتقط الصّورة الأصليّة ويختزنا، ثم يعيد صياغتها فتخرج لنا صورة فنيّة، فالخيال هو منتج الصّورة، والبحث في الخيال لابدّ أن يؤدي حتما إلى البحث في الصّورة، ولا نبالغ إذا قلنا إنّنا يمكن أن ننظر إلى الخيال بكلّ ضروبه على أنّه أحد عناصر الصّورة فالخيال لا يمكن أن يجد له دورًا إن لم توجد الصّورة الأصل، والصورة الفنيّة لا وجود لها إلاّ عن طريق الخيال، مهما كانت درجة هذا الخيال، قوّة أو ضعفًا، فهو أساسها، ولا يمكن وجودها بدونه».[2]

والخيال مصدر الصّورة لأنّ الشّعر في معظمه تعبير إيحائي غير تقريريّ «بل إنّ من الكلام المنظوم لا نستطيع أن نعتبره في عداد الشّعر إذا خلا من الإيحاء، أو لم تتوافر له قوّة التّصوير، فبدونها تفقد القصيدة روح الشّعر، فقوّة الشّعر تقوم أساسا على الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا التّصريح بالأفكار مجرّدة ولا في المبالغة في وصفها، ومن هنا كان على الشّاعر أن لا يقتصر في شعره على الوقوف على التّشابه الحسّي بين الأشياء، دون ربط التّشابه بالشّعور المسيطر على الشّاعر لدى نقل تجربته...».[3]

---

[1]: المرجع نفسه، ص27.

[2]: عبد اللطيف الجديدي، عضوية الخيال في العمل الشعري، ط1، سنة 1997، ص201.

[3]: عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، عمّان، سنة 1983، ص57.

وقد وجدنا أن المعاني والأفكار، والمواضيع تظهر في الأغنية البدوية من خلال صور البداوة وصيغ البداوة، لأن الصّور البدوية أكثر إيحاءً في الأغنية البدوية بما يريد الشّاعر وصفه من أمور الحياة وأحوال النفس، فصور الشّعراء الشّعبيون الطلل.

وأخذت الرّحلة في البادية معاني تَقَضِّ العمر وانحسار الأيّام، أو معاني القوة والنّشاط والعزم...

كما كانت صورة الظعائن توظّف في الأغنية لوصف وجع النفس أو ألم الفراق لوطن أو حبيب أو زمن...

واتّخذ معنى الكرم صور الرّفادة ورعي السوام وإغاثة الأرض الجدباء الملهوفة بسحاب متراكم عظيم الغيث.

يقول الشاعر عبد الله ابن كرّيو:[1]

هذا المرْسَمْ كانت الخدّاعَة فيه

مَصْبُوغَة الانْجَالْ خَلاّتُه خَالِي

كما يقول الشّاعر عيسى بن عَلاّل:[2]

قَلْبـي اتْفَكَّـر عُربَـانْ رَحَّـاه تــاريخ لَفْريقيــا الشّــمالي

إلى غير ذلك من الصّور التي سنعرض لها في هذا الفصل؛ فالإعجاء المتجذّر في نفوس المطربين بالبادية وأهلها، وشعرهم، وحياتهم دفعهم إلى تمثّل الصور البدوية في أغانيهم، فكل من الفنان عبابسة وخليفي، ودرياسة أطربوا الجمهور في أغانيهم البدوية. فقد

[1]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته، حبّه وشعره، ص208، والبيت من أغنية "قمر الليل" التي غناها الفنان خليفي وعبابسه ورابح، انظر أغنية "قمر الليل" كاملة في ديوانه، ولنا منها قرص مسجل.

[2]: إبراهيم شعيب، الصّحراء والأنواء في الشعر الشعبي، ص140، انظر، الأغنية كاملة في ديوانه.

وجد الفنان في الأغنية البدوية أنّ صور البداوة على بساطتها أكثر دلالة في التعبير عن معاني كثر.

ب. مصادر الصورة في الأغنية البدوية:

ولعلّ أهمّ ما يمكن أن ترجع إليه المصادر في الصّورة الشعرية هو الخيال «فالخيال مصدر مهم من مصادر الصور الفنية كثيرا ما يمدُّ الأديب بديعة، سواء كانت عناصرها مستمدّة من الواقع وقام الخيال بالتأليف بينهما، أو كانت عناصرها والتأليف بينها مستمدّة من خيال الشّاعر لا وجود لها في الواقع، وفي الحالين يؤدي الخيال دورا مهمًّا لا غنى للأديب عنه، ولا نبالغ إذا قلنا إنّ الخيال من أهمّ المصادر التي اعتمد عليها شعراؤنا العرب قديما وحديثا، وذلك لأنّه عنصر مهمّ في العمل الأدبي لا غنى عنه».[1]

فالخيال مكون مهمّ من مكوّنات الصّور الشعريّة، التي استلهمها الشّعراء من مصادر متعددة فـ«للخيال عند الشّعراء مصادر يستقون منها بمعنى أنهم يستمدون أخيلتهم من أشياء مختلفة، وهذه الأشياء تكون محسوسة كالبيئة التي عاش فيها الشاعر، وتكون غير محسوسة كثقافة الشّاعر وتجاربه الشّخصية، وعلى ذلك فإن مصادر الخيال هي الأشياء التي يتّكئ عليها الشّعراء في إبداع أخيلتهم، بل هي منطلقات الخلق الفني التي تعكسها الأشياء على مواقع الإحساس في نفوسهم، كما نجد لكل شاعر طابعًا خاصًّا في أخيلته يتلاءم مع بيئته وتكوينه الثّقافي وقدرته الخيالية».[2]

---

[1]: عبد اللطيف حديدي، عضوية الخيال في العمل الشعري، ص208.

[2]: المرجع نفسه، ص97.

وقد ذكر ابن طباطبا العلوي قديما مصادر هذا الخيال عند العرب فقال: «واعلم أنّ العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم، ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها، وهم أهل وبر صحونهم البوادي، وسقوفهم السّماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كلّ واحدة منهما في فصول الزّمان على اختلافهما، من شتاء وربيع وصيف وخريف، من ماء وهواء ونار، وجبل ونبات، وحيوان وجماد، وناطق وصامت، ومتحرك وساكن، وكل متولّد من وقت نشوئه وفي حال نموّه إلى حال انتهائه، فتضمّنت أشعارها من التّشبيهات ما أدركه من ذلك عيانُها وحسُّها، إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق، ومذمومها، في رخائها وشدّتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمّها، وأمنها وخوفها، وصحّتها وسقمها، والحالات المتصرفة في خلقها، من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت، فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها».[1]

فدلّ ابن طباطبا بقوله: إنّ العرب أودعت شعرها ما مرّت به تجاربها وهم أهل وبر،[2] على أنّ الشعر حافلٌ بصور البداوة المستمدّة من البيئة التي كان فيها البدو «صحونهم البوادي وسقوفهم السماء».[3]

---

[1]: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ت: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص48.

[2]: المصدر السابق، ص48.

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهذا الشّعر بما فيه من هذه الصّور للبيئة البدوية كان مصدرا ثريًّا من مصادر الصّور الشعريّة في الشّعر الشعبي، وخاصة المفنّى به.

فمن مصادر الصّور البدوية في الأغنية البدوية:

البيئة البدوية:

فالبيئة البدوية في الشّعر، تدخل ضمن ما حفظته الذاكرة العربية عبر الموروث الثقافي العربي الحافل بصور البداوة، وبيئة البدو وحياتهم، ممّا كان مشتركا في جميع الثقافات العربية وعلى كلّ الأحوال، وفي كلّ الأزمان.

«فالبادية والرّحلة والجمل وحيوان الصّحراء، والسّراب وأعلام الطريق، والغبار والرمال، وسرى الليل والهجير والبرد، كانت عامّة مشتركة لدى جميع الشّعراء وكأنّها أعمدة لا غنى عنها لكل شاعر، فنهل منها الشعراء كلٌّ بمقدار، وإذا كان هناك من خلاف بين واحد وآخر، فما هو إلاّ خلاف في الصياغة وفي طريقه العرض لا الجوهر».[1]

والبيئة البدوية هي ما حوته البادية من معالم في صحرائها وحيوانها ومياهها، ونباتاتها، وما إلى ذلك –وهو كثير–.

وقد حفلت الأغنية البدوية بكثير من أوصاف البادية، وتداخلت معالم البيئة البدوية في معظم صور هذه الأغنية، وفي سياقات متعددة متنوعة.

ومن الأماكن البدوية التي تغنّى بها الشّعراء الشعبيون المدن الصحراوية، يقول ابن كرّيو:[2]

---

[1]: عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص111.

[2]: بشير بديار، ابن كرّيو حياته، حبّه وشعره، ص120. والأبيات من قصيدة "بنت الصحرا" والتي غناها كل من الفنان خليفي وعبابسة ورابح، ولنا منها قرص مسجل من الإذاعة، انظرها كاملة في ديوانه.

قَصْـر الْبُخَـاري وبُوغـارْ مـن الحْجَـالْ اللّـي فتَّـانْ
فـي الشـلاَّلَة عينَـكْ تَحْتَـارْ حُسْـن وْجَمَالْهَـا وْبَهَاهَـا
فـي يوسْعَادة الزّينْ الْهَايَلْ نَجْـلْ فـي صَـورْ الغـزلان
بَنْـتْ الّحْـرا يَـا مَحْلاَهَـا يَـا سَـمْرا زَيْنَـكْ فَتّـانْ

كما ذكر الشّعراء الشّعبيون من معالم البيئة البدوية (الأطلال)، التي كان يكثر وجودها في الصّحاري والبوادي، حيث يترك البدو المكان إلى موطن الكلأ والعشب يطلبون النّجعة، وتبقى بعدهم آثارٌ بدويّة بسيطة كليله ضعيفة تدلُّ عليهم، يقول ابن كرّيو:[1]

جَـوبْنِي دَمْعِـي عْلَـى الرّسـمْ يبكيـهْ
هَزْمَتْنِـي الاَثَـارْ كِـي جَـات قْبَـالِي
مَرْسَـمْ وَلْفِـي خْـلاَ وَعْـلاَهْ نجيـهْ
نَتْفَكَّـرْ مَـا فَـاتْ يَثْقَـبْ مَشْـعَالِي
وَاجَبْ لِي دَمْعِي عْلَى الْمَرْسَمْ نَبْكِيهْ
هَشْـمَتْنِي الاَثَـارْ كِـي جَـاتْ قْبَـالِي

ونلاحظ في هذه الأبيات دقّة استعمال ابن كريّو لكلمة رسم وتطلق على الخالي، وكلمة مرسم التي تعني المنزل المأهول، فهذه الأخيرة استعملها وهو يظنّ أنّ حبيبته داخل المنزل كما في سياق القصيدة، فإذا ما تأكّد من رحيل حبيبته منه فإنه يصبح في تصوّره رسما وآثارا، رغم أنّ هذا المنزل لا يزال قائما حتى اليوم كما هو، وكأنّه يشارك لسان الدين بن الخطيب صورة الطلل البدوية، فقال:[2]

فاسْـأَلْ دِيَـارَ الغـادرين فإنّهـا لمجيبـةٌ أَطْلاَلُهـا مـن يسـألُ

---

[1]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص205.

[2]: محمد مفتاح، ديوان لسان الدين بن الخطيب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، سنة 1989، ص497.

جَـرّت عليهـا الرَّامِسـاتُ ذيولَهـا وَعَـوتْ بعقوتهـا[1] الـذّئابُ العُسَّـلُ

وصوَّر الشّعراء الشّعبيون صحراء البادية وذكروا أنّها أرض جدباء، يقول الشّاعر ابن كرّيو:[2]

اَنْشَقُوا ذِيك الْفُجوجْ[3] الْعرِيَانَـه

خَمْسْ أيَّـامْ اعْـدَادْهُم واللَّيْـلْ كْمَـالْ

اَمْهَامِيـد[4] اتَّعَـبْ الخَـاطِرْ لَينَـا

الأرضْ مغَبّـه[5] والعربْ منهـا رُحَّـالْ

فقد صوّر الشّاعر من متطلبات بيئة البداوة، ما يستلزمه ذلك من صفات في المرتحل التي تتضمن الجسارة والشجاعة، لضربه الصّحراء في ليل بهيم لا تعرف فيه معالمُ الطريق، وابن كرّيو قد شارك ابن حميدس في قوله:

لَسْتُ أُنْثَى عن السُّرَى في طريقٍ خَـيَّم الّيـلُ فوقَـه وهـو خيِـدَعْ

فَكـــأنِي خُلِقْـــتُ جَـــوَّابَ أرضٍ أضِلُ العمَ حَشْوها وهي تقطع

ولأنّ الصّحراء تتطلّب من الذي يقطعها إضافةً للجسارة، وعزم القلب، والزاد، والراحلة، مِمّا كان مطلوبا في هذه الرّحلة الطويلة، يقول الشّاعر ابن السايح:[6]

وَطْنِي جَوبَه واسْحابْ عْلِيهْ غْيُومْ أرضْ مْغبّـه يْشُقْهَا غَير القَارحْ[7]

---

[1]: عقوتها: ساحتها، انظر: اللسان، مادة "عقا".

[2]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص225. والبيت من قصيدة (هَلّكني تَرَّاسْ) والتي غنّاها الفنان خليفي أحمد، انظرها كاملة في ديوان ابن كرّيو لبديار البشير.

[3]: فجوج: ج فجّ: الطريق الواسع بين الجبلين.

[4]: امهاميد: ج محمودة: الأرض التي حياة بها ولا ثبات ولا مطر.

[5]: مغبه: أرض لا نبات بها ولا مطر.

[6]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص175.

والبيت من قصيدة "ابقاو على خير يالحباب" والتي غناها الفنان خليفي وعبابسة، انظرها كاملة في الديوان.

[7]: القارح: ال

ارْكَبْنَـا قَبْـل الصْـلاَة وْطَـارْ النَّـومْ قَلْبِـي شَـوَّف لَلْـوْكَرْ زَاهِـي فَـارَحْ

فقد جاء الشاعر بهذه الصّورة البدوية في سياق التشوّق للوطن والديار، لأنّها أدلُّ بإيحاءاتها على شعور الحنين.

وصوّر الشّعراء الشّعبيون ما كان متعلّقا ببيئة البداوة، من مساكن البدو، ومنها الخيام والقطيع، والمياه، والنخيل، يقول الشّاعر ابن كرّيو:[1]

كَانَتْ بَكْرِي خيمتي سُتْر لَيَّ
تْصَبَّحْ صَرْعُوفْتِي[2] ونَتْمناها
يَامَزْيَنْ وَاحَتْنَا وَالأَوْدِيه
خْزِيرْ مِيَاه يَا مَحْلَ مَاهَا
فِي ظَلّْ النّخيلْ صَبَه وَعْشيّه
بَدْوِيَاتْ عْلَى زْرابَه تَلْقَاهَا

وقد استثمر الشاعر الصورة البدوية للخيام، والنخيل والأودية في سياق المدح.

والتطلّع للبرق من متطلّبات بيئة البادية التي كان يتشوّق أهلها للمطر، لأنّ في ذلك كلأهم، ورعيُ دوابّهم، ولذلك فإنّ هذه المعرفة البدوية بمكان نزول المطر، مرتبطة بالبيئة البدوية، فقال ابن السايح:[3]

الّبَرقْ يْشَالِي والرْعُودْ عْلِيهْ تْرُدْ تْنَقْمَرْ[1] في جَوفْ السّْمَا وَلاَّوْ اصْحَابْ

---

[1]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص140.

الأبيات من قصيدة صحراوية وهي أغنية مسجلة بصوت الفنان عبابسة، خليفي، درياسة. انظرها كاملة في الديوان، ولنا منها قرص مسجل.

[2]: صرعوفتي: القطيع من المواشي.

[3]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، ص112.

والأبيات من قصيدة صحرتنا. والتي غناها كل من الفنان خليفي، عبابسه، انظرها كاملة في الديوان.

اصْـــــــــــــــــــــــــحَابْ

وْيَبْدَا ذَاكْ الـدَّثْ[2] وارْيَاحُـه تِهْمَد   وْدَرّْ[3] تْـــوَلِّي عْلَـــى هَلْهَـــا مِحْـــلابْ

تَفْـرَحْ بِيــه الطَّـايْرَه واللّـِي تِمْـرِدْ[4]   وُالسَّـــجْرْ اللِّـــي رَاه ذَالُــهْ مَــرّة قَــابْ[5]

فقد شارك الشاعر ابن السايح ابن خفاجة في صورة ارتباط البرق بالمطر، فقال ابن خفاجة يصف تطلّعه للسّماء، ليرى البرق المنذر بالمطر:[6]

أشيمُ[7] به سَنَا برقٍ يمانٍ   يُحفّزني إلى المرعى الخصيب

ولأهمية الغيث، والحاجة الملحة للماء في البوادي كان شيم البرق مهمًّا.

واستتبع ذلك أن يكثر في الشّعر البدوي الدّعاء بالسقيا لأنّه دعاءٌ فيه خيرٌ، وحياة وخصب ونماء وبركة.

والدّعاء بالسّيقا الذي كان مرتبطا بالحاجة البدوية كثير في الشّعر القديم، ولكنّه لم يتوقّف عبد الحدود الدلالات الملحّة للمعيشة، فقد استسقى الشّعراء لديار من يحبّون، لأنّهم أرادوا ما وراء معاني المطر من دلالات الحياة، والبركة والرّعاية.

وقد كثرت هذه الصّيغة البدوية في الشّعر، ولكنّ المعنى والدّلالة خلف الدّعاء بالسُّقيا المستلهم من البيئة البدوية، ظلّ ملازما للشّعر، ملازمتع في القلب لمعاني المطر، وما فيه

---

[1]: تنقمر: تزمجر وهي لهجة محلية.

[2]: الدّث: بداية المطر.

[3]: درّْ: تُدرّ.

[4]: اللّي تمرد: التي تزحف.

[5]: قاب: أي أصابه الغب، الغين في اللهجة المحلية تقلب قافا.

[6]: السيد غازي، ديوان ابن خفاجة، دار المعارف الإسكندرية، سنة 1960، ص92.

[7]: أشيم: شام السّحاب والبرق شيما نظر إليه أين يقصد وأين يمطر، وشمت البرق إذا نظرت إلى سحابه أين يمطر، انظر: اللسان، مادة "شيم".

من خصب وإمراع وربيع، وجمال وخير، فاستسقى الشّعراء الشّعبيون لديارهم ومن أحبّوه فيها، قال الشاعر بلخيري دحمان:[1]

اجْعَـلْ يَـا وهَـاب ضَـحْرتْنا تْعْمَـرْ ومَرعَاهَا يخضَـار واغَيـثْ تْضِيفَه
الصّحرا تَسْعَدْ والْعَشْب فيها يكثَرْ الهَـايفْ يحـيَ لَلْبْهَـايَمْ وُتَعفيـه

فالشاعر الشعبي بلخيري قد شارك ابن اللمائي في قوله:[2]

سـقَى بلـدًا أهلـي بـه وأقَـاربي غـوادٍ بأثقـالِ الحيَـا[3] وروائـحُ
وهبّت علـيهم بالعشـيّ وبالضّـحى نواسـمُ بـردٍ والظّـلالُ فـوائحُ

وصوّر الشعراء الشّعبيون من معالم البيئة البدوية (حيواناتها)، وكان أكثر هذه الحيوانات الصّحراوية حضورا في الأغنية البدوية (الإبل)، وأكثر ما وصفوه منها: قوتها، ونجابتها، وطريقة سيرها، يقول ابن كرّيو:[4]

وَطْنِي جَوْبه واسْحَابْ عليه غيوم
أرض مغبّه يشقها غير القارح[5]

فهذه الأرض الجدباء (مغبه) التي امتدت من كل ناحية، لا يستطيع قطع فلواتها إلاّ الجمل القوي (القارح)، كما يصور الشاعر.

وهذه الصّورة البدوية نجدها في شعرنا العربي عند ابن الأبّار:[6]

---

[1]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي، ص135.

[2]: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ت: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، سنة 1968، ص548.

[3]: الحيا: المطر لإيحائه الأرض، انظر: اللّسان، مادة "حيا".

[4]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص175.

[5]: القارح: الجمل القوي.

[6]: عبد السلام هرّاس، ديوان ابن الأبّار، مطبعة فضالة، المغرب، سنة 1999، ص364.

(نجبٌ غدت بهمُ تخبُّ[1] وتوضعُ[2])

وصوّر الشّعراء الشّعبيون الخيول، واتّخذوا من صورتها عند امرئ القيس منهلا يستقون منه، ففي أغنية حيزيه، يقول الشّاعر ابن قيطون:[3]

تَسْوَى خَيلْ الشْليلْ ونَجمة اللّيلْ فِي أختي قْلِيلْ قْلِيلْ طُبِّي ودوايا

وقد غناها المطرب عبابسه، وخليفي ورابح، كل واحد تغنى بطريقته الخاصّة به.

وقد كثر ذكر النباتات الصّحراوية من (نخيل وشيح وعرار، وبطم) وغيرها في الصّور المستلهمة من البيئة البدوية عند الشّعراء الشّعبيين، واستثمروا ما يحمله وجودها في الشّعر من إيحاءات حنينيّة بدوية في وصف عذريّة الهوى وذكريات الصبابة والعشق، يقول ابن كرّيو:[4]

في ظَلّْ النْخيلْ صبْحة وعْشيّة

بَدِويَاتْ عْلَى زْرَابة تَلْقَاها

واستلهم الشّعراء الشّعبيون أيضا صور النباتات البدوية في سياق وصف المرأة، ومن ذلك قول ابن كرّيو:[5]

خَذّْهَا نُعمانْ كِي فَتَّحْ واجْمَلْ

---

[1]: تخب: الخبب ضرب من العدو، انظر: اللّسان، مادة "خبب".

[2]: توضع: الوضع ضرب من سير الإبل دون شدّ، انظر: اللسان، مادة "وضع".

[3]: أحمد الأمين، صور مشرقة من الشعر الشعبي الجزائري، محمد بن قيطون، الشيخ السماني، عبد الله بن كرّيو، دراسات ونماذج، دار الحكمة للطباعة والنشر والترجمة، الجزائر، ص48.

[4]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص140.

البيت من قصيدة صحراوية التي غناها الفنان عبابسه، خليفي، رابح، انظرها كاملة في الديوان.

[5]: المرجع نفسه، ص290.

وَلاَّ وَرْدِ يْفُـوحْ سـاحة الاَبْراجِـي

ومن هنا نجد من الأمثلة السابقة أنّ الصوّر في الأغنية البدوية كانت تستلهم كثيرًا من البيئة البدوية، فاتخذها الشعراء مصدرا ثريًّا نهلوا من معينه، فلم يكد شعراء البيئة البدوية الصّحراوية يغادرون منها شيئًا وكثر تمثُّل البادية، وتخيُّلها، وتوظيف مشاهدها في سياقات متعدّدة.

إن المتتبع لنصوص أغاني الفنان "خليفي أحمد" يجد أساليبها في مجملها بسيطة، وتتوخي فيها السهولة والبساطة والمباشرة، وتبرز على تلك الأساليب النداء، وفعل الأمر، والبدء بالأسماء والأماكن والأشخاص.

أما بالنسبة للأيام مثل: "النهار"، "الليل"، "اليوم" فناهيك ببدئه بأسماء الأشخاص مثل: "عبد الله"، "سيدي عيسى"، "سيدي أمحمد".

زد على ذلك البدء "أرض الجزائر"، "وطني الجزائر". وهي عبارات كلها تعرفنا بالموضوع منذ البداية، فلا تحتاج بعدها للمتابعة، والتقصي للوصول إلى المعنى المراد أو الغاية المقصودة.

بيد أن ذلك لا يمنع من وجود بعض الأساليب التي فيها صور فنية معبرة، نذكر منها مثلا: التشبيه أو لتحقيقه ألفينا الشاعر يستعمل "الكاف" و"مثل"، كما يستعمل أيضا اسم الاستفهام "كيف" في الإطار ذاته مغيرا مفهومه من الاستفهام إلى أداة تشبيه ومن أمثلة ذلك قول ابن كرّيو:[1]

[1]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص152.

آه جْرَى لِي كِي قيس في حُبُّ مَهْمُولْ تَايَهْ في صْحَارِي مَنْ كُثْرْ جْدَابُ

ففي هذا البيت شبه الشاعر حاله بحال قيس فاستعمل للتشبيه "كي" وقد صور الشاعر موقف تشييع حبيبته له في قصيدة الريم التي استعرض فيها مسيرة حبهما من البداية، والظروف التي تحيط بهما من الحساد فيقول:[1]

صَدَّتْ لِـيَّ بِـالْعْيُونْ تْوَادَعْنِي نَبْكِـي لَهْوَاهَـا وَتَبْكِـي لَهْوَايَـا
اتْهَلّى فِي عَاهْدِي لاَ تَنْسِينِي رَاهْ القَلْبْ مْعَاكْ وَالحَسْدْ مْعَايَا
بَهْتَتْ فِـيَّ بالـدْمُوعْ تشَـيّعَنِي دَرَقَتْ بَعْدْ الشّوْفْ وَبْقَيْتْ أنَايَا

إنّ الصّورة الشّعرية لها مكانة أساسيّة في العمل الفنّي خاصّة وأنّها تقدم دعما جماليا للقصيدة، وقد عرفها إزراباوند بأنّها: «تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن».[2]

وفي الأغنية البدوية نجد هذه الجماليات مجسّدة في صور متباينة من تشابيه واستعارات، وكنايات، بعضها يميل إلى التّجريد وآخر نلمس فيه المباشرة في التّعبير، والشّاعر يعطي اللّفظة، إيقاعا يجعلها تحمل مدلولا في تكوين الصّورة مما يؤدي بذلك إلى تقديم «المتعة الجمالية التي بدونها لا يصبح الشعر شعرا».

وفي دراستنا للأغنية البدوية لم تكن اللّغة وحدها حقّقت تلك الجمالية الفنّية بل هناك «أساليب أخرى حقّقها النّص الشّعري الشّعبي في صورتي البلاغة والرمز».

البيت من قصيدة سمرا بمحاينك، انظرها كاملة في الديوان.

[1]: المرجع السابق، ص255.

الأبيات من قصيدة الريم وهي مسجلة بصوت الفنان عبابسه، خليفي، رابح، انظرها كاملة في الديوان.

[2]: د .عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص71.

وفي هذه الأغنية يقول ابن كرّيو:[1]

قَمْرْ الّليلْ خْوَاطْرِي تَتْوَنَّس بِيهْ نَلْقَى فِيهْ اَوْصَافْ يَرْضَاهُمْ بَالِي

يَاطَالِبْ عَنْدِي حْبِيبَه لِيهْ شْبِيهْ مِنْ مَرْغُوبِي فِيهْ سَهْرِي يَحْلاَلِي

فهو في ليله في غاية الأنس مع حبيبته التي لا يستطيع أن يبوح باسمها وأنّه رمز إليها بالقمر لأنّها كانت في غاية الجمال والبهاء ولا يستطيع أن يضيع لحظة من هذا الليل دون أن ينظر إليها لأنّه يعلم لا محالة أنّه سينجلي.

وفي هذه الأبيات يقول:[2]

آه وْطَبْعْ النَّاقَه تْكُونْ تَعْطَفْ عَ الْمخْلُولْ وذَا حَلَّلْ لاَزَمْ تْرَدُّ وْجَابُ

فهو يقدم المرأة في صورة ناقة بحيث «يشبه الحياة بالحياة، أو المرأة بما هو حي».[3]

ونجد التّشبيه الضمن كذلك في قول ابن كرّيو:[4]

يَا مَسْعُودَه بَيْتُكُم خَيمْةْ جَوْدَه وْمَنْ سَمَّاكْ عُرْفْ الْحْبَقْ رَاجَلْ مَاهَرْ

---

[1]: المرجع السابق، ص205.

أغنية قمر الليل، انظرها كاملة في الديوان.

[2]: المرجع نفسه، ص152.

أغنية سمرا بمحاينك، انظرها كاملة في الديوان.

[3]: مصطفي بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص383.

[4]: المرجع السابق، ص90.

البيت من قصيدة مسعوده، مسجلة بصوت الفنان عبابسه، خليفي، رابح، انظرها كاملة في الديوان.

حيث شبّه حبيبته مسعوده بعرف الحبق ووجه الشّبه هو الجمال.

لقد رأينا آنفا أنّ ثقافة الفنّان كانت دينية، وأنّ اعتماده الأول كان على القرآن الكريم في الصدارة، وفي هذا الصّدد يقول مصطفى بيطام: «فيما يتعلق بالقرآن الكريم، فإنّ اعتماد شعراء المغرب العربي عليه كمصدر أساسي يستهلون منه مختلف الصّور والمعاني بالإضافة إلى استخدام لألفاظه وتعابيره عملية مألوفة عندهم».[1]

ولقد تناصّ[2] الشّاعر في نصوصه مع نصّ القرآن الكريم، وهذا ما نسعى إلى توضيحه في ما يلي:

الأبيات الشعرية	القصائد	الإشارة اللفظية	الآيات القرآنية
يَا رَبَّ يَا خَالْقي رَانِي مَظْلُومْ مَانِي مُولَ مَالْ لاَ كَثْرْ فْلاَيَحْ	ابقاو على خير	خلق الإنسان	«اقرأ باسم ربك الذي خلق(1)خلق الإنسان من علق(2)». **العلق (2)**

1- [1] التناص : هو " اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ في سياق ما ،وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالبا " (ينظر عبد المالك مرتاض السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة، علامات جدة، مجلد: 1991/05/08م، ص 56)

والتناص أنواع هي :

1- التناص التطابقي : يكاد يكون التوظيف فيه حرفيا ،فتصبح النصوص مولدة ،وكأنها وثائق تاريخية أو أدبية .

2- التناص الانفصالي : ينتمي إلى فن المعارضة كمعارضة أحمد شوقي في قصيدته الموحية (مدح الرسول صلى الله عليه وسلم) بردة البصري .

[2] التناص التدميري : يعالج النصوص الحديثة التي وظف فيها أصحابها قصصا شعبية تدينية وعاطفية ، ينظر : د. عبد العالي بشير : التناص في الشعر العربي ،أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب الحديث ،كلية الأدب والعلوم الأنسانية والاجتماعية ،قسم اللغة العربية وآدابها ،تلمسان ،الجزائر ،سنة 2000 م ،ص 62

واغفر وارحم والعفو منك يا رب بن سيدي يحي م البيض ولهيد.	حشمتك بالله	طلب المغفرة	«قلت استغفروا ربكم إنه كان غفارا». **نوح (10).**
الحَمْدُ للهْ كِيفْ تْلاَقِينَا وَنْبَقِّيك بخير يا مُحْبُوبُ الجَارْ	بنت الجار	الشكر	«أن اشكر لي ولوالديك». **لقمان (14).**
وَإِذا حَبُّ الله قَادَرْ يَجْمَعْنّا ويبقى تَفْكِيرْ اللِّي فَاتْ وْصَارْ	بنت الجار	الله قادر	«لتعلموا أن الله على كل شيء قدير». **الطلاق (12).**
هذا حكم الإله سيدي مولى الجاه ربي نزل قضاه وداى حيزيا	حيزية	الموت	«كل نفس ذائقة الموت». **آل عمران (185).**
يا علام الغيوب صبر ذا المسلوب نبكي بكي الغريب ونشف العديا	حيزية	الصبر	«واصبروا إن الله مع الصابرين». **الأنفال (46).**
بَاذْنَ الله نَرْجْعُواْ فِي الْعَافِيه كُلَّ الآخُرْ مِنَّا يْوَلِّي لاَوْكَارُه	قلت نصبر خاطري	اليسر	«إن مع العسر يسرا». **الشرح (6).**
نْتَبَّع فِي الكَاتْبَه رَانِي مَحْتُومْ حِمْلَ الْحُبُّ عْلَى كْتَافِي مَاذَا لُو	يا لايم في محنتي	القضاء والقدر	«إن ذلك في كتاب إن ذلك على الله يسير». **الحج (70).**
وَلَعَلَّ يْكَتَّبْ الَحيّ القَيُّومْ مَا تَدْرِيشْ الرّبْ كِيفَاشْ اَفْعَالُو	يا لايم في محنتي	يفعل ما يشاء	«إن ربك فعال لما يريد». **هود (107).**

يَا رَبِّ بِجَاهْ نَبِيكْ الْمَخْتُومْ تَجْعَلْ حُبِّي فِي قْلوبْ اللِّي عَالُو	يا لايم في محنتي	الدعاء	«وقال ربكم ادعوني استجب لكم». **غافر (60).**
يَا عَبْدَ الله دِيرْ صَبْرَكْ لِلْقَيُومْ عَبْدَ الله ذَا المَرَّة وَاشْ تْسَالُو	يا لايم في محنتي	الصبر	«تواصوا بالحق وتواصوا بالصبر». **العصر (3).**
يَا عَالِي الطُّلْبَة البَالِينِي تِبْلِيهْ اَجْعَلْ حَالُوا فِي المَحَبَّة كِي حَالِي	قمر الليل	الابتلاء	«ولنبلونكم بشيء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات وبشر الصالحين». **البقرة (155).**
حتى نْوَلِّي نْعَاوَدْ نَرَاهَا القُدْرة لله رَبَّنَا حَنينْ	البيت	الحج	«ولله على الناس حج البيت». **آل عمران (97).**
كَافِيكْ يَا لْجَافِيه بِاللّي مَلْزُومْ وَاللّي يْوَكَلْ خَالْقُ مَا هُو جَايَحْ	ابقاو على خير	التوكل	«فتوكل على العزيز الرحيم». **الشعراء (217).**
أَحْفَظْ يَا رَبِّ بْنَاتْ البَدْوِيَّاتْ بَنْتْ الصَّحْرَا يَا لْمَوْلَى تَرْعَاهَا	صحراوية	الدعاء	«ادعوا ربكم تضرعا وخفية». **الأعراف (55).**

إنّ ما أثبتناه من شواهد عن الصّورة الشّعرية ومصادرها في الأغنية البدوية ذات الطّابع الصّحراوي، مكّننا من رصد بعض السّمات المميّزة لهذه الأغنية وهي:

أ. إن الصّورة الشّعرية سيطرت عليها النّزعة الحسّية، فجاءت صورها بسيطة بساطة موضوعاتها باعتمادها على الوضوح والمباشرة أكثر، مما تعتمد على الإيحاء.

ب. لذلك نجده يستخدم الأدوات الجاهزة بالكيفية نفسها، والأسلوب ذاته، فمن الممكن أن نظم هذه النصّوص كان أصلا للغناء، و«ما أنشئ لهذه الغاية يشترط فيه النّص والإيصال أي إيصال فكرته إلى أكبر عدد ممكن من النّاس وتحقيق للهدف الذي رمي إليه يتوخى السهولة والمباشرة».[1]

ج. تأخذ الصّورة في الأغنية البدوية من الطّريقة التقليدية والحديث، ويتّضح التّقليد فيما يلمس من الصّور البلاغية، أمّا الحديث جاء فيما يلاحظ على العبارات، والألفاظ التي أخذت مستويات متفاوتة في تشّكيل الصورة، وهي بذلك ترافق الصّورة عند الشّاعر المدرسي الرّسمي وإن امتازت عن شقيقتها هذه بالعفوية والبساطة، لأنّ صاحبها لا يأخذ بالثقافة المدرسية المعقدة التي يأخذ بها الشّاعر المدرسي وإنّما «يأخذ بالحياة ومسرحها الشّاسع الطّبيعي النّظيف، ومن قرائح أبناء الرّيف الذين ما يزالون على جبلتهم ونقائهم وعلى المثل والقيم السّامية، التي ترعى كل تقاليد الأساسية في أبسط صورها، وأنقى مفاهيمها وتعاملها».[2]

---

[1]: د.العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ص221.

[2]: المرجع نفسه، ص220.

د. إن نصوص الأغنية البدوية تناصّت مع نصوص القرآن الكريم، «فالنّص الديني لا يختفي عند الشّعراء الشّعبيين، فهو يسري في مختلف مراحل حياتهم حتى في أحلك أيامهم».[1]

هـ. ولعلّ أبرز خاصيّة تميّزت بها الصّورة الشّعرية في هذه الأغاني اتّصاف الشّاعر بالذّاتية، وتجسيده لحالاته الشّعرية وانفعالاته النّفسية.

من ثمّة فإنّ حسن الصّورة يتوقف على الإيقاع الذي يستهوي السّامع، ويستحوذ على فكره، لأنّ الجانب الموسيقي ضروريّ للصّورة الشّعرية، لما له من دلالات تعبيريّة من خلال مخارج الحروف، والأصوات والإيقاعات الموسيقيّة، فماذا عن الإيقاع الشعري بالبنية الداخلية والخارجية؟

جـ. وسائل تشكيل الصورة:

التشبيه هو: الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، وقد تذكر أداة التشبيه كما قد تحذف الأداة،[2] والتشبيه «ممّا اتّفق العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به يضاف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذما أو افتخارا أو غير ذلك...».[3]

ويرى عبد القاهر الجرجاني أن سبب تأثير التشبيه في نفوس المتلقين هو: «أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفيّ إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد ككنيّ، وأن تردها

---

[1]: المرجع السابق، ص63.

[2]: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص217.

[3]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

في الشي تعلمّها إيّاه إلى شيء آخر هو بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يُعلم بالفكر إلى ما يُعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حدّ الضرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر...».[1]

وقد كانت التشبيهات البدوية كثيرة في الأغنية البدوية، بفعل تغلغل ثقافة البادية والعروبة وأشعار الأوائل في نفوس الشعراء الشعبيين، حتى أصبحت النماذج القديمة للشعر مثالا أعلى يُحتذى، لأن التجارب الإنسانية متكرّرة، ومن هنا جاء التشابه العاطفي في التعبير عنها في الشعر القديم والشعبي، ممّا ظهر في صورة وتشبيهاته.

«إن التشابه في نماذج القول العاطفي أبدا يكون مستمدا من التشابه العاطفي بين الناس، ومرميا فيه إلى تشخيص مثل أعلى تضمحلُّ معه أوجه الخلاف بين التجارب الفردية، والشاعر وهو فرد يعمد إلى أن تتّحد تجربته الخاصّة مع المثل الأعلى النموذجي، فعلى مقدار صدقه وحرارته ومقدرته على البيان، تكون معاني الصدق والحرارة والإبانة في النموذج الذي يعرضه».[2]

ومن التشبيهات البدوية في الأغنية البدوية، قول ابن كرّيو يشبه المرأة بالغزال:[3]

صَدَّيتِ صَدَّ الّجفَاعَ اللّي يَشْتِيكْ عَـذَّبْتنِي يَـا غْزَيَّـلْ بُونـادَمْ

---

[1]: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص121.

[2]: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج3، ص279.

[3]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص232.

فالشعر شبه المرأة بالغزال، فذكر المشبه به، وجعله منادى دون أداة تشبيه بما أراد به إثبات هذا الشبه وتأكيده

ومن أمثلة هذه التشبيهات المستلهمة فيها صورة الغزال، قول ابن كرّيو في قصيدة (الريم):[1]

أَغْزَالِي مَاهُوش فِي الصَّحْرَا جَانِي لا يَطْعَنْ وِيدَانْ وَفْجُوجْ عْرَايَا
أَنَا مَانِي شِي عْلَى الرِّيمْ نْغَنِّي بِيَّ رِيمْ نَبَاتْ فِي زَينُه غَايَه

فشاعرنا كثيرا ما تغنّى بجمال حبيبته، وقد تكرر ذكر حسنها في عدّة قصائد كقوله بعد أن رسم تمثالا لها إنه لا يستطيع تعداد عناصر حسنها:[2]

يَامَزْيِنْ ذَاك الغْزَيِّلْ عَاجَبْتِي يَامَحْلاَهْ بْعَيْنْ مَقْدُوره حْكَايه

فحبيبتُه هي في منتهى الحسن والجمال، وإذا كان الشاعر ينوه بجمالها الفتان، فهل كان حبّه مادَّيا جنسيا لا يتجاوز الصور الحسية والجمال الظاهر الذي لا يتعدى محاسن المرأة ومفاتنها، فابن القيم الجوزية يرى أن: «دواعي الحب من المحبوب جماله إما الظاهر أو الباطن، أو هما معا، فمتى كان جميل الصورة، جميل الأخلاق والسير والأوصاف كان الدّاعي منه أقوى».[3]

---

[1]: المرجع السابق، ص256.

أغنية "الريم" مسجلة بصوت عبابسه، خليفي ورابح، انظرها كاملة في الديوان.

[2]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أغنية "الريم": انظرها كاملة في الديوان.

[3]: ابن القيم، روصه المحبين، ص90.

وهذا ما أكَّدَه الشاعر عبد الله حين قال:[1]

اللِّـي بِيَّـا زَيْنْهَـا ظَـاهَرْ مَفْهُـومْ بِكْيَاسَـه وَخْلُـوقْ لِلْحُـبْ يْوَالـوا

فحبيبته جميلة الصورة والأخلاق.

أما ابن حزم فعلل حبّ الصورة الجميلة بأن النفس جميلة، ومطبوعة على حب كل جميل حيث ذكر أن «العلة التي توقع الحب أبدا في أكثر الأمر على الصورة الحسنة فالظاهر أن النفس حسنة تولع بكل شيء حسن وتميل إلى التصوير المتقنة فهي إذا رأت بعضهم تثبتت فيه، فإن ميزت وراءها شيئا من أشكالها اتّصلت وصحّت المحبّة الحقيقية».[2]

ويجعل ابن القيم الجوزية من صنع الجمال غرضها أراده الله، إذ «رؤية الجمال البديع تنطق ألسنة الناظرين بقولهم: سبحان الله! رب العالمين! وتبارك الله أحسن الخالقين!، والله تعالى لم يخلق هذه المحاسن عبثا، وإنما أظهرها ليستدّل الناظر إليها على قدرته، ووحدانيته، وبديع صنعه».[3]

ولأجل هذا قيل: «الحسن ما استنطق أفواه الناظرين بالتسبيح».[4]

ولأجل هذا أيضا استنطق حسن فاطنة ابن كريو بالتسبيح فقال:[5]

أَعْيُونَـكْ يَازَيْنَـةْ الشَّـوْفَه تَعْطَـبْ سُبْحَان المَوْلَى اللِّي قْدَّكْ وَسْوَاكْ

---

[1]: المرجع نفسه، ص212.

أغنية "يا لايم"، مسجلة بصوت عبابسه، خليفي ورابح، انظرها كاملة في الديوان.

[2]: ابن حزم، طرق الحمامه، ص52.

[3]: المصدر نفسه، ص112.

[4]: المصدر نفسه، ص236.

[5]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص197.

أغنية "قاضي الحب"، مسجلة بصوت خليفي، انظرها كاملة في الديوان.

وكما أخذ الشعراء الشعبيون من الطبيعة البدوية في تشبيهاتهم للمرأة، كذلك تداخلت الصور البدوية مع المشاعر الإنسانية في وصف عاطفة الحبّ والحنين وغيرها من الأحاسيس والمشاعر، وذلك بتمثل الصور البدوية وتلبس معانيها ودلالتها.

وبعُد... فإننا نجد أنّ التشبيهات البدوية تكثر في الأغنية البدوية، وتظهر في كثير من صوره، وسياقاته، وأغراضه المتعددة، ممّا دل به هذا الحضور المكثّف على تداخل البداوة في النسيج الفكري والثقافي والعاطفي والخيالي، بل والذّوقي في الأغنية البدوية.

ومما تعلق بالبداوة من الصور، ما كان متصلا بالوصف المادي للمرأة، ومنه ما جاء في صورة مشية المرأة وتمايلها، وتهاديها، مما أكثر الشعراء عن ذكره في الشعر ووصفه، لما في هذه الصّورة من دلالة الأنوثة والجمال، يقول ابن كرّيو:[1]

كـان مَشّـيتْ بَـدرْ تْمَـام فـي نُصْـفِّيه يَـدَّرجْ بـين بْجُومُـه بْـلاَ كُلْـفَ

تُخْرَجْ في المَلْبُوسْ تقول شَمْس ضْحِّيه وَالوَجْـه يْفُوتْ المَلْبُوسْ بَنْظَافـه

والتهادي في المشية حركة فيها تثاقل وتَمَايل، وسكون، وهي مشية كثر وصفها في الشعر القديم، لأنها تدل على امتلاك القوام مما كان محببًّا في الصورة البدوية للمرأة.

ومن الصور الحركية البدوية في وصف المرأة، قوله:[2]

جَـابْ أُوصَـافْ الَّقْمَـة[3] وْصِـــــيفَةْ الْقَايْمَـــــة

قَـالْ شَـبْحَتْ[4] الهَيْفَـا[5] طْبَـــاعْ رِيـــمَ[6] العَفَـــا[7]

---

[1]: المرجع السابق، ص191.

[2]: المرجع نفسه، ص265.

[3]: السّقمة: النّحيفة الخصر الضامرة البطن.

[4]: شبحت: نظرت من بعيد، وهو أن ينظر شبح الشخص.

[5]: الهيفا: رقيقة الخصر وضامرة البطن، انظر: اللسان، مادة "هنف".

[6]: ريم: غزال بطنه أبيض.

[7]: العفا: الأرض التي لا ملك فيها لأحد.

فابن كرّيو يصف امرأة ضامرة البطن، دقيقة الخصر، وأضاف لجمال الشكل جمال الهيئة والحركة في مشيتها، فشبه قوامها بغزال وهو تشبيه بدوي قديم، درج فيه الشعراء، وبذلك جمع إلى وصف حركة هذا القوام، صورة الخصر الدقيق، والبطن الضامر، في قوله (الهيفا).

كما تعكس هذه الصورة هيمنة الذّوق البدوي القيم في النظر لمقاييس الجمال الجسدي في المرأة والذي كان أبرزه: لين القوام، ودقّة الخصر، وضمور البطن، وامتلاء الأرداف.

وهكذا نجد... أنّ الصور البدوية في الأغنية البدوية، تعطي حيوية وحياة لهذه الصّور، في التقاطها جزئيات في المشهد الشعري، تمنح بالكلمات عرضا تفصيليًا، يضفي على الصورة جاذبيةً وغنًى، إضافة لإمتاع المتلقي بالخيال الشعري الحيّ في الصورة.

2. اللغة الشعرية:

اهتمت الدراسات القديمة منها والحديثة بالظّاهرة اللّغوية وخاض فيها الباحثون بالقدر الكافي غير أنّ اللّغة في الأدب الشّعبي هي الوسيلة التي عبّر بها الشّاعر عن خوالجه، وبذلك فهي مجموعة من الأصوات يتصل بواسطتها مع الغير، لكن الدّارس للأدب الشعبي يجد اللغة تحمل معنى اللّهجة المحلّية لكلّ جهة، فإذا كانت اللّغة شجرة فإنّ اللهجة غصنها، ومجموعة الأغصان تشكلّ اللّغة «فالعلاقة بين اللغة واللهجة هي العلاقة بين العام والخاص».[1]

وهذا ما يجعل اللّغة في القصيدة الشّعبية مميزة ويمكن معرفة وتحديد المنطقة من خلالها، ويعطي محمود ذهبي مفهوما للأدب الشّعبي «إنّ الأدب الشعبي يمتاز بلغة معينة من الصّعب وصفها أو تحليلها ولكنها على وجه القطع ليست عامية وعلى أساس الترجيح فصحى راعت السّهولة في إنشائها...».[2]

وأثناء دراستنا للأغنية البدوية ذات الطبع الصحراوي تستوقفنا هذه الظاهرة حيث نجد القصيدة تحمل من الخصوصيات ما يجعلها متفردة.

فشعراء هذه الأغنية بحكم طبيعة البداوة التي عاشوها وقساوة الطّبيعة التي عانوها انعكس كل ذلك على لغتهم، فاللغة في القصيدة البدوية بمنطقة الصّحراء أقرب إلى لغة

---

[1]: د. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ج1، ص194.

[2]: د. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية بدائرة مروانة، ص113.

الجزيرة قوّة وعمقا، فقد حافظت على طابعها الأصلي وقد يكون السبب في ذلك «سكّان هذه النواحي لم يختلطوا أكثر بأهل المدن الكبيرة».[1]

وبحكم طبيعة الموضوع التي تفرض علينا الالتزام بالأغنية البدوية ذات الطابع الصحراوي فإننا نجدها قريبة من الرسمية لكنها تفتقر إلى الضّوابط النّحوية والصّرفية، كما نجدها مفهومة حينا وغريبة أحيانا أخرى، فالفنان يختار من الحروف ما يناسب نسج القصيدة.

كما أن النّـّطق له دور في هذا المجال فسقط عنها خصائص المفردة الرسمية خاصة وأن ميزة الشعر الشعبي يبدأ بساكن وينتهي به أيضا، وعلى سبيل المثال ننظر إلى هذه الأغنية "ابقاو على خير"، قال ابن كرّيو:[2]

اَبْقَـاوْ عْلَـى خيـرْ يَـا لَحْبَـابْ لْيَـوْمْ صَـــدِّيْنَا لَبْلاَدْنَـــا رَانـــي رَايَـــحْ
وَطْنـي جَوْبَ وَسْحَابْ عْليـهْ غْيُومْ أَرضْ مْغَـبَّ يْشُـقْهَا غَيـرْ لْفَـارَحْ
ارْكَبْنَـا قَبْـلْ الصْـلاَة وْطَـارْ النَّـومْ قَلْبـي شَـوَّقْ لَلْـوْكَرْ زَاهـي فَـارَحْ
مَـن حُبَّكْ يَـا مَـالْكي رَانـي مَحْمُـومْ هَلَّكْنـي سَـهْرَاتْ فـي ليـلْ لْبَـارَحْ
نْحَـسّْ بْقَلْبـي بَالْمْحَـايَنْ مَقْسُـومْ دَمْعْتي عْلَى خَدِّي يَا زِرْتْ الطَّايَحْ

فالكلمات المشكّلة لهذه المقطوعة جلّها رسميّة لكنّها تفتقر إلى الضّوابط النحوية ليس إلاّ. «فهي ليست فصحى تماما، وليست عامية نهائيا».[3] فالشّاعر هنا مرتبط بالبداوة مما

---

[1]: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص394.

[2]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص175.

[3]: د. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية بدائرة مروانة، ص115.

جعل شعره أكثر قوة، فكانت لقصيدته «لغة خاصة مختارة اللفظ اختيارا دقيقا».[1] والشّاعر إذ يختارها لتكون حسب تواصل بينه وبين المتلقيّ، فالألفاظ المستعملة «تقوم بدور إظهار القصيدة إلى الوجود، أي أنّ القصيدة بما تحوي لا يمكن أن تظهر لنا إلا في شكل فنيّ وعلى أساس إيجاد علاقات لغوية غير مألوفة، وهذا قد يعني أنّ كلّ قصيدة لها بناؤها اللغوي الخاص بها»،[2] فالغرض يفرض على الشاعر لغة تناسب المقام، فإذا كان في مجال الهجاء فإنه يختار ما يؤثر في نفسية المهجو فرغم بساطة الألفاظ غير أنه يقدمها في قالب فني ملائم.[3]

هَلَّكْنِي ذَا لْقَلْبْ كِي وَلَّ مَعْدُومْ النَّـاسْ لْكُـلْ زَاهْيَـه وَأنَـا سَـامَحْ
يْكَافِيكْ يَا لْجَافِيه بِاللّي مَلْزُومْ وَاللّـي يْوَكَلْ خَـالْقُ مَـا هُو جَايَحْ

«نجد أن الهجاء يقوم على البساطة في التعبير تلفه المعاني الغريبة والأخيلة البعيدة والصّور المختارة والملاءمات اللّفظيّة من جناس وطباق ومقابلة».[4]

---

[1]: طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، المجلد الأول، العصر الجاهلي والعصر الإسلامي، دار العلم للملايين، ط4، سنة 1981م، ص242.

[2]: د. مصطفى عبد الشافي الشوري، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، الدار الجامعية للطباعة والنشر 1983م.

[3]: بديار البشير، ابن كرّيو، حياته حبّه وشعره، ص175.

أغنية ابقاو على خير، انظرها كاملة في الديوان.

[4]: محمد حسين، الهجاء والهجاءون في الجاهلية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، سنة 1970، ص51.

ففي رثائه لحيزية يقول:[1]

عَزُّونـي يَـا مْـلاَحْ فـي رَايْـسْ لبنـات سَكْنَتْ تَحْتْ اللُّحُودْ نَـارِي مَقْدِيَّا
يَـا خَـيِّ أنَـا ضْـرِيرْ بِيَّـا مـا بِيَّـا قَلْبِـي سَـافَرْ مْـعَ الضَّـامَرْ حيزيّـة
يَا حَسْرَاهْ عْلَى قْبَيلْ كُنَّا فِـي تَاوِيلْ كِـي نَـوَّارْ الْعطِيـلْ شَـاوْ النقصِيَّا

فهذه الألفاظ تثير متعة جمالية يستحضر من خلالها الشّاعر ماض وليَّ، ومن هنا «يجب أن يكون اتّصالها بالكلمات الأخرى اتّصالا إيقاعيا بحيث يؤدي هذا التلوين الإيقاعي إلى الغاية المطلوبة».[2] فالشّاعر يرتجل القصيدة بطريقة عفوية فتنساب له اللغة وتظهر كأنّها مرصوفة أمامه.

«إن هذا الكلام العادي البسيط استطاع أن يكون شعرا عظيما، لأنّ الأمر لا يكمن في غرابة الألفاظ، ولا في عمق المعاني في الشّعر، قدر ما يقوم في هذا النسيج الذي نطلق عليه نحن الخطاب الشّعري».[3] فاللغة في الأغنية البدوية مرتبطة بالبيئة الصّحراوية التي ترعرع بين أحضانها الشاعر، وفي أغنية بنت الصّحرا نقتطف هذه الأبيات:[4]

صَـحْرَا يَـا مَسْـكَنْ الاَبْطَـالْ كُرْمَـــا نَسْـــوَه وَرْجَـــالْ
مَنْ يَجْهَلْ ذا الصّحرا عَالْ مَا يَعْرَفْ قيمَة لاَ شَانْ
بَنْـتْ الصَّـحْرَا يَـا مَحْلاَهَـا حُسْـنْ وْجَمَالْهَـا بَهَاهَـا
بَنْـتْ العَرْبِـي يَـا مَغْلاَهَـا يَـا سَـمْرَ زَيْنَـكْ فَتَّـانْ
بَسْـــكَره فيهـــا خّـــوْدَاتْ وَالمَشْيَة تَخْلَفْ حَجْلاَتْ

---

[1]: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعيس الصحراوي، ص120.

[2]: د .عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط2، سنة 1968م، ص51.

[3]: د. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، ص134.

[4]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبه وشعره، ص140.

انظر الأغنية كاملة في الديوان، وهي مسجلة بصوت الفنان عبابسة، خليفي، رابح، بالإذاعة الوطنية.

«فاللّغة في هذا المستوى تشكيل صوتي له دلالة مكانية».[1]

تجعل الشّاعر يتصوّر تلك الأماكن ويستحضرها ليعيش واقعه خياليا، «فاللغة كانت وما تزال منطلق القصيدة الشّعرية بل الهيكل العاكس لتجربة الشّاعر في مختلف المواقف».[2]

كما أن المرأة في الأغنية البدوية ذات الطابع الصحراوي حركت جوانح الشّاعر فعبّر عن وجدانه واختار ما يلائمها من الألفاظ، «فاللّغة الشّعرية... هي التّعبير المنسق الجميل المناسب للشّعور المنبثق عن تجربة شعورية معينة، بل هو التعبير المستنفد للطّاقات الوجدانية في نسيج محكم يشكّل وحدة تعبيرية متلائمة أجراسا وظلالا وصورا وإيقاعات».[3]

فطبيعة الموضوع دفعت بالشّاعر إلى اختيار اللغة التي تحمل متاعب العاشق من جهة وتؤثر في نفسية المعشوق من جهة ثانية، فالشّاعر عرف كيف يصف المحبوبة وصفا خارجيا، ثم أخذ يناجيها بعدما وجد المكان خاليا، فأخذ يشكو لوعة الفراق:[4]

بِنْـتْ جْـوَادْ كْبَـارْ مَـنْ رِيَّـاسَ القُـوْمْ غَاشِـيهَا فِـي الغِيـبْ تَتْعَـدّْ بْطَـالُو
دَعْقَتْ لِـيَ كَـاسْ الْهْوَى بَـارَدْ مَسْمُومْ تَرِيَـاقْ الَمِحْنَـة صْـعُبْ مَـا طُقْنَـالُو
دِرْقَتْ كِي شَمْسْ الضْحيَّة وُسْطْ غْيُومْ مَـا بَـيْنْ سْـحَابَاتْ عَـادُو يَنْيَـالُو
الُحــوشْ اللِّــي شَــدّهَا يَعْــيَ مَهْـدُومْ يَضْحَى قَفْرَة[5] يَنْدْرَسْ دُونْ مْثَـالَو

---

[1]: د .عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة دار الثقافة، بيروت، ص56.

[2]: د. العربي دحو، بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي، ص341.

[3]: يحياوي الطاهر، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى العماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة 1983م، ص44.

[4]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبه وشعره، ص95.

انظر الأغنية كاملة في الديوان، وهي مسجلة بصوت الفنان عبابسة، خليفي، رابح، بالإذاعة الوطنية.

[5]: القفر: الخلاء من الأرض، والمغازة لا ماء فيها ولا نبات.

قال الأعشى: **وبيداءَ قفرٍ كبردِ السّير مَشاؤُها داثراتٌ أبن**

ووصف امرئ القيس القفر في قوله:

وقفرٍ كظهر التّرسِ مَحْلٍ مَضِلَّهٍ معاطش مجرء الماء طامسة الفلا

فالشّاعر ينتقي الكلمات التي يرسم من خلالها الحالة النّفسية لحظة الإبداع كما يظهر «مستوى اللغة الموحد الذي لا نجد فيه الصنعة والتكلف بل نلحظ خطا بيانيا صاعدا في كل القصائد، ينمو بنمو الموضوع ويتعمق بغوص الشاعر في قضيته أكثر».[1]

«إن النّص الشعري تتعدد أبعاده الجمالية –والبحث عن أسرار هذا الجمال– ربما يكمن في البناء بالموسيقى وربما يكمن في التشكيل بالصورة وربما يكمن في البنية اللغوية».[2]

ومهما يكن فإنّ اللّغة المستعملة في القصائد البدوية عموما، وبالمنطقة على وجه الخصوص، وبعد تقصينا للمفردات الشعرية، وجدنا الأغنية البدوية ذات الطابع الصّحراوي لا تخرج عن محاور محددة، وقد ارتأينا ذكر أكبر عدد من الألفاظ الخاصّة بالمعجم الفنّي الواحد والمحاور التي يدور حولها المعجم الفني للأغنية البدوية، فهي تقوم على:

أ. معجم ألفاظ البداوة في الأغنية البدوية:

وهو ما يكشف عنه «الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي وهو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادةً تحت لفظٍ عامٍ يجمعها»،[3] وهذه الكلمات مشتركة في دلالة معيّنة بوجه من الوجوه، ويجمع هذه الدلالة هو جمع لفظ عامّ «إنّ هدف التّحليل للحقول الدّلالية هو جمع كل الكلمات التي تخصّ حقلا معينًا، والكشف عن صلاتها الواحد منها

[1]: د .عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص351.

[2]: د.العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ص218.

[3]: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط3، سنة 1992، ص79.

بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام»،[1] ومن خلال استقصاء الألفاظ البدوية في حقولها الدلاليّة في الأغنية البدوية، نلاحظ تغلغل صورة البادية في مخيّلة الشّعراء الشعبيين، وذلك بكثرة شيوع الألفاظ البدوية فيها على اختلاف دلالتها، لأنّ الشّاعر الشّعبي، حين يُبدع شعرا يجنح فيه للبداوة، يعم –بطبيعة الحال– إلى استخدام ألفاظها، وهو ما سنحاول الإلمام به، وذلك بتتبع أكثر الألفاظ البدوّية شيوعا في الأغنية البدوية من خلال الحقول الدلاليّة.

معجم ألفاظ الصّحراء: ومنه ما يتصل بأسماء الصّحراء:

الصّحراء:

واللّـي عَاشوا بِالعْشَبْ فِ كلَّ صْحُور مَاشَـهَّاوْا نْفُوسْـهُمْ وَلاَ عَـالُوا[2]

اَمْهَامِيدْ:

اَمْهَامِيـدْ[3] **اتَّعَـبْ الخَـاطِرْ لَيْنَـا الاَرضْ مْغبَّـه والْعَربْ مَنْهَا رُحَّالْ**[4]

أمْرَات:

يـا حَسْرَاهْ عْلَـى الـرّيمْ لَـوَّحْ سْرابْ وارضْ بْعيـــــــدَه وامْـــــــرات[5]

---

[1]: المرجع السابق، ص80.

[2]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص219.

البيت من أغنية "فراڤ فاطنة"، مسجلة بصوت الفنان، عبابسه، خليفي، انظرها كاملة في الديوان.

[3]: امهاميد: الأرض التي لا حياة بها ولا نبات ولا مطر.

[4]: بديار البشير، المرجع السابق، ص227.

[5]: امرات: جمع مرت وهي فصيحة وتعني المفازة بلا نبات،

قال كثير:

وقحَّم سيرنا من قور حسمى مَروتُ الرّعي، ضاحيةُ الظلالِ.

انظر: اللسان، مادة "مرت".

العفا:

قَـــــال شْـــــبَحْتْ[1] الهَيْفَـــــا طْبَـــــاعْ رِيـــــم العفَـــــا[2]

فجوج:

أَعْزَالِي مَاهُوشْ فِي الصَّحرَا جَانِي[3] لا يَطْعنْ[4] وِيدَان وفْجُوجْ[5] عْرَايَا[6]

عْرَايَـــــــــــــــــــــا[6]

فالي:

يَـا تَهْوَاسِـي[7] خَـاطْرِي وَاشْ يْنسِّـيهْ اَعْلَى رِيمَ كَانْ وِينْ امْسَى فَالِي[8]

معجم أسماء الأماكن البدوية:

---

[1]: شبحت: نظرت من بعيد، وهو أن ينظر شبح الشخص.

[2]: العفا: مأخوذة من العُفوة الفصيحة، قال أو حنيفية: العفوة، بضم العين، من كل النبات ليّنُه وملا مؤونة على الرّاعية فيه. وقد وظفها الشاعر الشعبي بمعنى الأرض التي لا ملك فيها لأحد.

قال الأخطل:

المانعين الماء حتّى يشربوا عفواته، ويقتسموه سجالا

انظر: اللسان، مادة "عفا".

والبيت من قصيدة الأزرق زين النقه، مسجلة بصوت الفنان خليفي، انظر ديوان ابن كرّيو لبديار البشير، ص266.

[3]: جاني: هارب وهي لجهة محلية.

[4]: يطعن: يقطع وفي الفصحى طعن في المفازة ذهب، طعن الفرس في العنان مدّة وتبسط في السّير، انظر: لالسان، مادة "طعن".

[5]: فجوج: جمع فج وهو الطريق الواسع الواضح بين جبلين، ويجمع الفج والفجاج في الفصحى على فجاج، عراية: عارية من الأشجار والنبات، انظر: اللسان، مادة "فج".

[6]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص257.

[7]: تهواسي: من الهوس، وهو طرف من الجنون وعلامته الحديث مع نفسه بصوت مرتفع.

[8]: فالي: اسم فاعل من الفلاة، القفر من الأرض لأنها فليت عن كل خير أي فطمت وعزلت، وقيل: هي التي لا ماء فيها، فألقها للإبل رِبع وأقلها للحمر والغنم غِبّ، وهي الصّحراء الواسعة.

قال حميد بن ثور:

وتأوي إلى زغبْ مراضيعَ دونها فلا، لا تخطّاه الرّقابُ، مهوب

انظر: اللسان، مادة "فلا".

والبيت من أغنية "قمر الليل"، مسجلة بصوت الفنان عبابسه، خليفي، رابح، انظرها كاملة في ديوان ابن كرّيو لبديار البشير، ص205.

كْسَالْ:

الاَقْوَاطـــاَقْوَاطينْ فِـــي مَعْرِفَتْنَـــا الاَقْــوَاطْ الْمَعْلُــومْ وَلاَّ كْسَــالْ[1]

كَافْ:

اتْحَـوّلْ يَـا كَـافْ[2] كَـرْدَادَة وَارْحَـلْ دَرَّقْـتْ اعْلِـيَّ اجْبَـالْ الطَّوَّايَـا[3]

الضُّرا:

كُنْتْ امْهَنِّ فِي الضُّرَا[4] بَالْخَيْمَـه حَـاطْ مَسَّكْفِي[5] بَالْكَـاف ذَاكْ وَشْـجَرَاتُو حَـــــــــــــــــــــــــــــاطْ

المرسم:

مَا اعْظَّمْ يَومًا جِيتْ للمرسم[6] عَـاني هَزْمَتْنِـي[7] الَرْسَـامْ[8] وَبْكَـاتْ مْعَايَـا[9] مْعَايَـــــــــــــــــــــــــــا[9]

---

[1]: كْسَالْ: اسم جبل وإليه تنسب قبيلة الأغواط كسال التي بولاية البيض، انظر: بديار البشير ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص229. والبيت من أغنية هلكني تراس وهي مسجلة بصوت الفنان عبابسه، خليفي، انظرها كاملة في الديوان.

[2]: كاف: جبل كردادة بمدينة بوسعادة.

البيت من أغنية "جبل كردادة"، مسجلة بصوت الفنان خليفي، انظرها كاملة في الديوان.

[3]: إبراهيم شعيب، الديوان العاني للشيخ السماتي، ص227.

[4]: الضُّرا: المكان الذي تخرقه الرياح، ولذلك فهو يمتاز بالدّفء، وهي لهجة محلّية.

[5]: مسَّكفي: أي نفقته الكفاف ليس فيها فضل إنما عنده ما يكفيه عن النّاس. وفي الحديث: «اللهم اجعل رزق آلِ محمد كفافا». والشّاعر الشعبي وظف مسّكفي بمعنى الكفاف.

والبيت من قصيدة "ياسلطان فريستي"، للشاعر ابن السايح الخثير، انظر: الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير لإبراهيم شعيب، ص133.

[6]: المرسم: منزل الحبيبة.

[7]: هزمتني: أثارت فيّ الشفقة والحزن.

[8]: جمع رسم: آثار المنزل أو الطلل واسعملها الشاعر مجازا وفيها إيحاء في كون المنزل إذا خلت منه الحبيبة يصبح طللا وإن كان آهلا.

[9]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص256.

معجم ألفاظ نباتات البادية:

القيصوم:

سِـــــتْر العَزِيـــــزْ يْـــــدُومْ يَـا جَـامْع النَّسْـرِي مْـعَ الْقَيصُـومْ[1]

ذنُّون:

مَـاتَلقَى تُفّـاح خَـارجْ مِنْ ذَنُّـون[2] مـا نقلـت خَوخَـه بخصـل ردَّاهـا[3]

عرعار:

مَا تَلْقَى بَلُّوطْ بَـارَزْ مِنْ عَرْجُونْ مَـا يُولَـدْ عَرْعَـارْ[4] دَقْلَـه مَحْلاَهَـا[5]
مَحْلاَهَـــــــــــــــــــــا[5]

التّرفاس:

والتّرفـاسْ[6] إِذَا شْـتَى[7] رَبِّـي يُوجَـدْ تَزْهَـى بِيـهْ إن شـاء الله كَامَـلْ لَحْبَـابْ[1]
يُوجَـــــــــــــــــــــــدْ

---

[1]: القيصوم: نبات برّي صحراوي، نوره أصفر طيب الراحة من رياحين البرّ، وله نفس الاسم في الشعر الرسمي.
يقول الشاعر:

وكيف بالسّير في جرداءَ بلقعةٍ أقوى مراتعها القيصوم والشيحُ

انظر: اللسان، مادة "قيصم"، والبيت من قصيدة "يالحّرات السكات"، انظرها كاملة في الديوان لبديار لابشير، ص262.

[2]: ذنُون: نبات برّي لا يلجأ الأعراب إلى أكله إلا في أيام القحط، وهي لهجة محلية.

[3]: ينظر: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص253.

[4]: عرعار: لهجة محلية، وأصله عرار: بهار البّر، وهو نبت طيب الريح، وقيل هو الزّجس البّري، وفيه قال الصمّة القشيري:

تَمتّع من شميمِ عرار نجدٍ فما بعد العشيّةِ من عرارِ

انظر: اللسان، مادة "عرر".

[5]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص253.

[6]: الترفاس، لهجة محلية وهو في اللغة الكمأة.

[7]: شّتَى: لهجة محلية وهي اللغة إذا شتى: إذا أحبَّ الله.

معجم ألفاظ حيوانات البادية:

(الإبل):

ومنه ما يتصل بأسماء الإبل:

تَسْوَى مَن البَلْ عَشْرمِيَّه تمثيل تَسْوَى غَابةْ النخيلْ فِي كُلّ الدّنيا[2]

البعير:

تَسْتَعْجَبْ فِي البُوشْطَه[3] كِيفَ تْجِينَا أَبْعِيرْ اجْرَبْ جَامْعَ الصَّحْرا هَزْقَالْ[4]

كْحَيْل:

كَرَّامين الضَّيْفْ الاَرْبَاعْ الزَّينينْ فَلاَّقِينْ[5] كْحَيْلْ عَنْ ضَيَّ القَمْرَه[6]

المكعوم:

---

[1]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن سايح الخثير، ص114.

[2]: البيت من أغنية "حيزيه مسحابة"، بصوت الفنان عبابسه، خليفي، رابح، انظر: إبراهيم شعيب، الصحراء والأنواء في الشعر الشعبي، ص150.

[3]: البوسطة: الحافلة من Postier لأن الحافلة كانت تتكلف بالبريد.

[4]: هزقال: صفة لنوع من سير الإبل.

والبيت من أغنية "هلكني تراس"، مسجلة بصوت الفنان عبابسه، خليفي، رابح، انظرها كاملة في ديوان ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، لبديار البشير، ص227.

[5]: فلاّقين: لهجة محلية أصلها فلق بمعنى الشق، والفليق هو باطن عنق البعير في موضع الحلقوم؛ قال الشمّاخ:

وأَشْعثَ ورَّاد الثنايا كأنّه إذا اجتاز في جوف الفلاة، فَليقُ

انظر: اللسان، مادة "فلق"

وقد أحسن الشّاعر الشعبي توظيف هذه الكلمة (فلاقينç وقصد الكثرة.

[6]: بديار البشير، ابن كرّيو حساته حبّه وشعره، ص178.

ذَالُـو ثَلْـثْ أَيَّـامْ ذَا المكعـوم[1] يْلَـجْ[2] خَلَّـى الصَّحْرَا وْحَطْ عَنْـدِي بقَاجُو[3]

الجمل:

مَلِّي[4] كان سْمِينْ يَاكلْ فِـي العرفَجْ[5] وَلَّـى هَـادِي[6] ذَا الجْمَـل مِـنْ تَلْجـاجُو[7]

العـــــــــــــــــــــــــرفَجْ[5]

القَارح:

وَطْنِـي جَوْبَـه واسْـحَابْ عليـه غْيُـومْ أرضْ مْغبّـه يْشّـقّْهَا غَيْـرْ القَـارَحْ[8]

(الطيور المستأنسة):

الظليم:

وَالاَّ رِيشْ ظْلِيمْ[9] فـي الصْحُورْ لَـوَّابْ[1] يتْلَكَّـعْ[2] عَيْنُـه شَايْشَـه[3] الصّيَّادَه[4]

لَـــــــــــــــــــــــــوَّابْ[1] الصّـــــــــــــــــــــــيَّادَه[4]

---

[1]: المكعوم: هو الجمل الذي له كعام، وهي فصيحة، يُقال: كعم البعير: إذا شدّ فمه لئلا يعض أو يأكل.

[2]: يْلَجْ: يُلح في السّير بدون انقطاع.

[3]: بقاجو: كلمة فرنسية تعني Bagage. انظر: إبراهيم شعيب، ديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، ص148.

[4]: مَلِّي: لهجة محلية، وتعني منذ.

[5]: العرفج: نبات صحراوي تأكله الإبل، انظر: اللسان، مادة (عرفج).

[6]: هَادِي: من الهدوء.

[7]: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[8]: القارح: وهو من أعمار الإبل والخيل؛ وهو كما قيل عن عمره: «... فإذا كار يهرم وفيه بقيه فهو عُود، وما ارتفع عن العود فهو قارح». ومن الشعر القديم، قول امرئ القيس:

كَأنَّ وَرَجْلي فوق أحقب قارح بشربةٍ أو طاوٍ بعرْفان مُوجس

انظر: اللسا، مادة "قرح".

[9]: ظليم: ذكر النعام، يقول ابن خفاجة:

فربَّ ظليم قد ذكرتُ على السُّرى بحُزوي وظبي قد طَردتُ بَجاسِمِ

الحجلة، القطا، العقاب:

وْحَتَّى مِنْ ذِيكْ الطْوَايَرْ وَاشْ تْعَدْ الْحَجْلَـه[5] وَلاَّ القْطَـا[6] وَلاَّ العقـاب[7]

حبار، الحداية، الهدهد:

زلاّ حْبَـارْ[8] مْـعَ الحْدايـة[9] واللْهُدْهُـدْ كانَـتْ بَكْرِي كِـي تفوت اسراب اسراب[1]

انظر: اللسان، مادة "ظليم".

[1]: لَوَّابْ: ينظر يمينا وشمالا محركًا رأسه.

[2]: يتلكّعْ: يلتفت.

[3]: شايشه: ناظرة.

[4]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص169.

[5]: الحجلة: من الطيور المستأنسة، قال ابن سيّده: الحجل: الذّكور من القبج، الواحدة حجلة. الأزهري: الحجل: إناث اليعاقيب. وروى ابن شميل حديثا: «أن النبي صلى الله عليه وسلم، قال: اللهم إني أدعو قريشا وقد جعلوا طعامي كطعام الحجل؛ قال النظر: الحجل يأكل الحبّة بعد الحبّة لا يُجدُّ، قال الأزهري: أراد أنهم لا يجُدّون في إجابتي».

انظر: اللسان، مادة "حجل".

[6]: القطا: لهجة محلية وأصل الكلمة القطا: وهو طائر معروف، سمي بذلك لثقل مشيه واحدة قطاه. وفي المثل: إنه لأصدق من قطاه؛ وذلك لأنها تقول قطا قطا، قال النابغة:

تدعو قطا، وبه تُدعى إذا نُسبت يا صدقها حين تدعوها فتنتسبُ

انظر: اللسان، مادة "قطا".

لعقاب: لهجة محلية، أصلها العقاب، ابن الأعرابي: من أسماء العقاب النسارية، شبهت بالنسر، انظر اللسان: مادة "نسر".

[7]: إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، ص111.

[8]: حْبار: لهجة محلية وأصلها الحباري، قال الجوهري، الحباري طائر يقع على الذكر والأنثى واحدها وجمعها سواء، قال أبو الأسود الدّؤولي:

يزيدُ ميّتٌ كمَد الحباري إذا طُعنت أميّةُ أو يُلِمُّ

انظر: اللسان، مادة (حبر).

[9]: الحْداية: لهجة محلية، اصلها الجَدأة: طائر يطير يصيد الجرذان.

قال كثير عزّة:

القُمري، الحمام:

أَنْتَ طَايَرْ وَالْجْوَارَحْ مَيْوجُودَة اسْتَحْذَرْ يَا قُمْرِي[2] الْحْمَامْ إِذَا طَارُوا[3]

يظهر لنا من خلال الأمثلة السابقة على الحقول الدلالية، أن المعجم اللغوي البدوي، كان كثيرًا في الأغنية البدوية، وأن الألفاظ البداوة داخلت هذه الأغنية، وقد سُقنا أمثلة لذلك، لما دلّ عليه كثافة وجودها فيه من مداخلتها وجدان الشعراء والشعبيين، لأنّهم ربُّو على هذه اللغة البدوية من خلال الشعر القديم، ولأنّهم منتمون فكريا وثقافيا، ودينيا، وعاطفيا للوطن العربي، وما فيه من أدب، وشعر، وقصص حب، ولذلك أحبّوه، وظلوا يحنون إليه، الأمر الذي ظهر في معجمهم اللغوي، من خلال كثرة الألفاظ البدوية.

ب. بناء الأساليب:

احتذاء الأساليب البدوية في الأغنية البدوية:

ثمتَّ أساليب بدوية شاعت في استخدامات الشعراء قديما، وأصبحت سمة من سمات شعرهم، تدل بتكرارها فيه على خصوصية بدويّة، تجعل من احتذائها في الشعر الشعبي ملمحا أسلوبيا تجدر الإشارة إليه، فهذه الأساليب أو القوالب، أنماط متوارثة في الشعر نبّه إليها ابن خلدون في قوله: «إن لكل فن من الكلام أساليب تختصّ به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة، فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله «يا دار ميّة بالعياء فالسّند»

لك الويل من عيني خُبيبٍ وثابتٍ وحمزة، أشباه الحِداء النّوائمِ

انظر: اللسان، مادة "حدأ".

[1]: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]: قُمري: لهجة محلية وأصلها قُموريّ، والقُمريّ: طائر يشبه الحمام القُمْرَ البيض، ابن سيده: القمرية ضرب من الحمام، الجوهري: القمريّ منسوب إلى طير قُمرٍ، انظر: اللسان، مادة "قمر".

[3]: المرجع السابق، ص65.

ويكون باستدعاء الصّحب للوقوف والسّؤال كقوله «قفا نسأل الدّار التي خفّ أهلها» أو باستبطاء الصّحب على الطلل كقوله «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل...».[1]

وذكر ابن خلدون من ضمن هذه الأساليب:

الاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معيّن، وتحيّة الطلول بالأمر، والدّعاء لها بالسّقيا، وإظهار التفجع باستدعاء البكاء، والإنكار على من لم يتفجّع له من الجهادات... وغيرها وذكر أن مثال ذلك كثير، وأنّ التراكيب فيه تأتي بالجمل الإنشائية والخبرية، والاسمية والفعلية،[2] ... وقال «وهذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء، إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر لجريانها على اللسان، حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها، والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر...»،[3] فنبّه ابن خلدون إلى وجود أساليب متبّعة في الشعر، تصبح كالقوالب، ولا يقاس عليها، لأنّ «المحصِّل لهذه القوالب في الذهن إنما هو حفظ أشعار العرب وكلامهم...»،[4] ومن هذه الأساليب البدوية التي احتذا حذرها الشعراء الشعبيون:

خطاب النفس في مواقف الوداع، والطلل:

---

[1]: عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د.ت، ص786.

[2]: المصدر السابق، ص787.

[3]: المصدر نفسه، ص788.

[4]: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص374.

وهو ما يُسمّى بالتجريد «أي أن يُنتزع من أمر ذي صفة أمر آخر مثله في تلك الصفة، مبالغة في كمالها فيه».[1]

ومن قول الأعشى:[2]

وَدِّع هريــرة إنّ الرّكــبَ مرتحــلُ وهل تطيقُ وداعًا أيها الرجلُ

ويكثر هذا الأسلوب في مواقف توديع الظعائن، والوقوف بالطلل... وغيرها، ومن الأمثلة على ذلك في الأغنية البدوية، قول ابن كرّيو في موقف الوداع:[3]

ابقَاوْ عْلَى خِيرْ يَالحْبابْ اليَومْ صَــدَّيْنَا لَبْلاَدْنَــا رَانِــي رَايــحْ

وقد يخاطب الشّاعر نفسه في موقف الطلل، من مثل قول زهير:[4]

قِـفْ بالــديارِ التــي يعفُهــا قِـدمُ بَلــى وغيرّهــا الأرواحُ والــديمُ

ومن الأمثلة على ذلك في الأغنية البدوية قول ابن كرّيو:[5]

وَبْعَينــي كِـي نْصُدْ لَلْمَرْسَمْ نَخْطِيـهْ يَتْلَفَّتْ مِنِّــي الفِكْر وْيُغْدَى لِـي
يَتْفكَّــرْ قَلْبِــي زْمَــانْ كُنَّــا فِيــه سَـتْرتْنَا الأيَّـامْ والـدَّهْر مْـوَالِي
جَاوبني دَمْعِي عْلَى المرسَمْ يبكيه هَزْمَتْنِي الاَثَارْ كـي جَاتْ قْبَالِي

فطلب من نفسه الوقوف والبكاء، وجعله واجبا يقتضيه الوفاء.

---

[1]: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]: حنا الحتّي، ديوان الأعشى الكبير، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، سنة 1999، ص287.

[3]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص175.

البيت من أغنية "ابقاو على خير"، مسجلة بصوت الفنان عبابسه، خليفي ورابح، انظرها كاملة في الديوان.

[4]: حنا الحتّى، ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، سنة 1997، ص126.

[5]: المرجع السابق، ص205.

البيت من أغنية "قمر الليل"، مسجلة بصوت الفنان عبابسه، خليفي ورابح، انظرها كاملة في الديوان.

وقد كان أسلوب التجريد وخطاب النفس، يأتي في سياقات متعددة مختلفة في الشعر القديم، والشعبي، ولكنه أعلق بالبداوة في سياقيّ الوقوف والطلل والتوديع، مما يمنحه خاصيّة أسلوبية بدوية، تتدرج تحت الصيغ المتداولة المتوارثة المحتذاة في الأغنية البدوية.

ومن هذه الأساليب البدوية أيضا:

خطاب الصاحبين أو الخليلين:

وهي طريقة أسلوبية يعمد فيها الشاعر إلى استحضار أو استدعاء رفقة له، لإعانته على الموقف النفسي الذي يمر به، أو ليفتعل معها حوارا يُبين من خلاله عن حالته العاطفية، ومن الأمثلة على ذلك، قول الشيخ السماتي:[1]

وْقَلْبِي يَا لَحْبَابْ عَنْ لَرْبَاعْ يْحُومْ نَّعْتْ الطّيْر اللّي يْلْحَقْ بَسْمَاهُمْ
دَمْعِي قَاسِي كِي يْسِيلْ يْجِي مَحْتُومْ هَـذَا طَبْعِـي هَـاكْ رَبِّـي سَـوَّاهم

فجاء الشاعر بطريقة أسلوبية بدوية، على غرار (قفا بنك) التي قرن فيها أمرؤ القيس البكاء بهذا الوقوف، وجعله سنة يقتضيها الوفاء للديار، أو الوفاء للذكريات التي بُنيت عليها معلّقته.

وقد يأتي الخطاب في الحديث عن الركب من مثل قول ابن كرّيو:[2]

---

[1]: إبراهيم شعيب، الديوان العاتي للشيخ السماتي، ص174.

[2]: بلقاسم خميلي، روائع الشاعر الشعبي عبد الله التخي بن كرّيو، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر، سنة 2009، ص66.

يَامَرْسُـولِي سِـيرْ بَـاجْوابِي وَدّيــه يَـتْمَكَّنْ بِيـدْ الظّْرِيفَـة واعْنَـالِي
سَالْ عْلَى مَحْبُوبْ قَلْبِي سَالْ اعْلِيه سَالْ اعْلِيهَا سَالْ شطَّانَتْ حَالِي

لأنّه أراد من خلال هذه الصياغة أن يُبين عن ركب لا يتعب، ورحله لا تطول، ووظّف هذا الخطاب لخدمة غرض المدح.

وهو سياق كان يكثر فيه استحضارُ هذه الصحبة التقليدية لبثّ الشكوى والحديث عن النفس، ومنه قول جميل بثينة:[1]

خَليلـيَّ فيمـا عشتما هل رأيتهمـا قتيلا بكى من حبّ قاتله قبلي

وقد احتذا الشعراء الشعبيون هذا الأسلوب كثيرًا، في سياق وصف الهوى العذري، ومنه قول الشاعر ابن كرّيو:[2]

وَرْفِيقِي مَالُه خْبَر صَاحِبْ نِيّة مَا هُو دَارِي بَالبْلاَ مَا شَافْ عذابْ

وقوله:[3]

يَا خْلِيلي حَدَّثْ لِي رْقِيقَةْ النّابْ ذُوكْ الجْوَاهَرْ وَلاَّ اسْنَانْهَا وَقْدُوا

فاستحضار الصّحبة المعينة من خلال خطاب الخليلين، كان يكثر ترسُّمها في أساليب الشعراء الشعبيين، وتوظيفها في هذا الشّعر بما يخدم الغرض والسياق، لأن الشّاعر من خلالها يُبينُ عن حالاته النفسية والعاطفية.

والبيتان من أغنية "قمر الليل"، مسجلة بصوت الفنان عبابسه، خليفي ورابح، انظرها كاملة في الديوان.

[1]: عدنان بن درويش، ديوان جميل بثينة، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، سنة 2001، ص169.

[2]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص155.

البيت من أغنية "جيت نوسع خاطري"، مسجلة بصوت الفنان خليفي، انظرها كاملة في الديوان.

[3]: المرجع نفسه، ص170.

البيت من أغنية "والله ماني داري"، مسجلة بصوت الفنان خليفي، انظرها كاملة في الديوان.

ومن الاحتذاءات للأساليب الجاهلية البدويّة:

نداء الطلل:

وهي من الخصائص الأسلوبية في القصيدة الجاهلية حيث ينادي الشعراء الطلل، ويشخصون بندائهم الجماد لأن في ندائه إعادة إحياءٍ له، من خلال الخطاب فـ«ليس هناك شك في أنّ مخاطبة الطّلل تكشف، عن وعي الشاعر العميق بالمكان وإحساسه به، وقد تكررت هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي حتى شكلت ملمحا أسلوبيا، وذلك من خلال اقتران مخاطبة الطلل بالنداء الذي يكون للعنصر الإنساني في العادة».[1]

فخطاب الطلل في الشعر يبين عن شعور عميق بالأسى، جادت به هذه الخاصّية الأسلوبية، من مثل قول المعتمد بن عباد:[2]

أدارَ النّوى كم دَار فيك تَلَدُّدي[3] وكم عُقْتِني عن دارِ أهين أغيدِ

فخطاب الطلل، ونداؤه له بالهمزة، فيه دلالة القرب المعنوي من النفس، وما تمثله الدّار أو تدل عليه، أو ترمز إليه عند الشاعر، الذي اتخذ هذا القالب الأسلوبي، كطريقة إبانة يبرز فيها الجانب الحنينيّ، دل على ذلك اقتران خطابه الدار بالنوى أي البعد، و(كم) التي تفيد التكثير هنا، وأراد كثرة الوقوف، وقوله (تلدّدي) الدالة على التفات القلب وتحيّره في المكان، أو ما كان المكان يرمز له.

---

[1]: موسى ربايعة، تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، دار جرير، عمان، ط2، سنة 2006، ص13.

[2]: ديوان المعتمد بن عباد، ص51.

[3]: تلدّد: تلّفت يمينا وشمالا، وتحيذر متلبّدا، اظر: اللسان، مادة "لدد".

ويكثر احتذاءُ هذه الصيغة في الأغنية البدوية لما تحمله من دلالات حنينيّة، ولذلك اقترنت بالحديث عن الذكريات، ومنه قول ابن كرّيو:[1]

يَتْفَكَّــرْ قَلْبِــي زَمَانًــا كُنَّــا فِيــه سَــتْرَتْنَا الأَيَّــامْ والــدَّهْر مْــوَالِي

كما قد يحتذي الشاعر الشعبي الأسلوب البدوي –نداء الأطلال والديار– في سياق مخاطبة الديار، والتشوّق للزيارة كتشوّق الجاهلين لعودة الديار إلى حالها الأوّل، ومنه قول ابن كرّيو:[2]

يَـا مَرسَـمْ بْجَـاهْ سِـيدْ المُرسَـلينْ تخبرنــي عَـالرّيمْ كيفـاشْ جْرَالُـو
الحَـوْشْ اللِّـي عْشَـرتُو يَـا مُعينْ لَيـلْ أنــتَ تَدعِيــه شَـتَتْ شْـمَالُة

فنداء المكان من الصيغ البدوية التي كثر الاتكاء عليها في الأغنية البدوية والعودة إليها في سياقات الشعر المختلفة.

فتأتي هذه الصيغ –غالبا– متلائمة مع موضوعها، والحالة النفسية للشاعر، لأنها أصبحت قوالب تعبيرية تخص كل زمان، وليست قصرا على زمن البداوة ومكانها.

من هنا يتبين لنا أن الشّاعر اتكأ على العبارات الصّوفية في أشعاره من قبيل ما عهد الشّعراء ممن يجمعون بين مستويات لغوية مختلفة بما فيهم الصّوفية أنفسهم، الذين «يكتبون لعامّة النّاس، فهم لا يبالغون في تخيير الفصيح من الألفاظ، ولا يدقّقون في صقل الأساليب، ويتّفق أيضا أن تراهم يصوغون الجمل صياغة تنكرها قواعد النّحو القديم، ويحدث كذلك أن

---

[1]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص208.
والبيت من أغنية "قمر الليل"، مسجلة بصوت عبابسه، خليفي ورابح، انظرها كاملة في الديوان.
[2]: المرجع السابق، ص223.

يغلب عليه إغفال الإعراب، وكذلك مما يدلّ على أنّ البلاغة عندهم تقوم على أساس أصيل هو تبليغ الدّعوة الأخلاقية إلى سواء الناس».[1] ولذلك لا يعدّ التّحليل اللّغوي للشّعر الشّعبي بالأمر الهيّن، ولو طغى عليه الرّسمي من الألفاظ، فإنّ من الضّروريّ الإلمام بكلّ الجوانب التي تحيط بهذه اللّغة، ومعرفة البيئة التي نبتت فيها، فقد نجد الكلمات نفسها إلا أنّ دلالتها تختلف من بيئة إلى أخرى : «لأن لغة الشّعر، أو الكلمة الشّعرية هي الكلمة التي تعيش بيننا في بيوتنا وحواسّنا ومفاهيمنا، لا الكلمة المدفونة في أحشاء القاموس».[2]

وأهم خصائص اللّغة الشّعرية في الأغنية البدوية ذات الطابع الصحراوي:

1. استعمال لحرف الهمزة، لتفرده بمميزات صوتية خاصّة، فالهمزة صوت ليس بالمجهور ولا المهموس، وهي أكثر الأصوات السّاكنة شدّة، وهي محققة من أشقّ العمليات الصّوتية، لأنّ مخرجها فتحة المزمار التي تنطبق بها ثم تنفتح فجأة، فيسمع ذلك الصّوت الانفجاري الذي نسميه بالهمزة المحققة.

فالشدّة التي يحقّقها هذا الصّوت جعل الشّاعر يثبته دون سواه من الأصوات في مواطن عدّة ليست أصيلة، ومن بعض تلك الحالات نذكر:

زيادتيها في أول بعض حروف الجر مثل قوله (على) التي تصير (اعلى):

اِخْتِصَارْ الْحُبّْ جَابُ عَبْدَ الله صَادَقْنِي يَحْكِي اعْلَى الْحُبّْ يْقُولْ[3]

و(عليه) التي تصير (اعليه):

---

[1]: د. زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الآداب والأخلاق، المكتبة العصرية، د.ط، لبنان، د.ت، ص323.

[2]: د.العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، 22/1، ص24.

[3]: أغنية "شوفو يا لحباب"، مسجلة بصوت الفنان خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

وَطْني جَوْبَ وَسْحَابْ اعْليهْ غْيُومْ أَرضْ مْغَبَّـةْ يْشُقْها غَيرْ لْقَارِحْ[1]

حذفها من الأسماء الممدودة مثل:

يَا خُويَ حُبُّ النْسَا جَارْ عْلِيَّ واسْكَنْ لِي فَ الْجَوْفْ مَشْعَالُ نِيرَانْ[2]

أَحْفَظْ يَا رَبِّ بْنَاتْ البَدْوِيَّاتْ بَنْـتْ الصَّـحْرَا يَـا لْمَـوْلَى تَرْعَاهَـا[3]

فعوضا من قول (النساء) قوله (النسا) بحذف الهمزة من آخر الكلمة، وعوضا من قوله (الصحراء) قال (الصحرا) بحذف الهمزة من آخر الكلمة وذلك للضرورة الشعرية وبحسب سياق الكلام. وتحف أيضا من بعض الأفعال مثل:[4]

هَذا الْحُبُّ اللِّي بْلاَني جَا مَحْتُومْ آشْ دَانـي لَلْـبْلاَ وَأَنَـا رَايَـحْ

في عوض قوله (جاء) قال (جا) بحذف الهمزة من آخر الفعل.

قلبها أحيانا إلى ياء مثل:

شُوفُوا يَا لَحْبَابْ مَضْيَقْهَا لَيْلَه يَجْعَلْنِي نَقْضِي دَقَايْقَهَا بَسْهُولْ[5]

فَ الجَزَايَرْ يَاكْ تَسْكَنْ ذَا البَيَّة بَنْـتْ بْـلاَدِي تَتْعَـدَّى جِيـرَانْ[6]

---

[1]: أغنية "ابقاو على خير"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[2]: أغنية "غرام وأشواق"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[3]: أغنية "صحراوية"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[4]: أغنية "ابقاو على خير"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[5]: أغنية "شوفو يالحباب"، مسجلة بصوت الفنان، خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[6]: أغنية "غرام وأشواق"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

كان القلب هنا من الصوت المجهور (الهمزة) إلى صوت مهموس مرقق (الياء) جنوحا إلى السهولة والتخفيف، فقد قلبت همزة في (دقائقها) إلى ياء (دقايقها) كما قلبت همزة (الجزائر) إلى ياء (الجزاير).

وحذفها من الجار والمجرور، كما في قوله:[1]

يَا دَلاَّلِي عْلاَشْ لَيْنَا مَا تَكْتَبْ يَـا حْبِيبِـي عْـلاَشْ مَحْبُوبَـكْ تَنْسِـيهْ

قوله (لينا) بدل من (إلينا)، وعوضا عن الياء في أول المضارع كقوله:[2]

ايْــوَفّي لَــيَّ الّلــي تَتْمَنَّاهــا ايْسْـهَلْ كِـي عَـامْ سِـتَّه وَتْلاَثِـينْ

جاءت في هذه الأمثلة همزة الوصل (الهمزة المخففة) نيابة عن الياء في أول الأفعال المضارعة ففي (ايوفّي) بدلا عن (يَوَفّي) وفي (**ايْسْهَلْ**) عوضا عن (يسْهَلْ) وذلك جنوحا نحو السهولة والتخفيف من توالي الحركات زيادتها في أول (مع) الظرفية (امع) مع تسكين الميم وفتح "العين" كما في المثال:[3]

تْفِـزّْ امْـعَ الخيـلْ تْعُـودْ رَذَّالـة كِي حَامْ عنْهَا مَسْبُوقْ الانْجَالِي

زيادتها في أول بعض الأسماء الرباعية مثل:[4]

وَلْمَحْتْ اللّي تَنْسَاه سَمْرَه وْخُمْرِيَّه بَـدْوِيَاتْ اعَيُـونْ عَنْهُمْ مَحْلاَهَا

---

[1]: أغنية "سلم يا جواب"، مسجلة بصوت الفنان، خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[2]: أغنية "البيت"، مسجلة بصوت الفنان، خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[3]: أغنية "قلبي تفكر عربان رحالة"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[4]: أغنية "صحراوية"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

إثباتها دائما قبل حرف "الواو" ولو كان لا يحتاج إليها، وينطق بها مضمومة في هذه الحالة وذلك قوله:[1]

يَا قَلْبي فَ الْعَاصْمَه مَا يَسْتْعَاشَرْ الْوَطَنْ خَيَّرْ أوكُلْ مَا تَتْمَنَّى فيهْ

حذفها في آخر الفعل مثل:[2]

وَاجِبْ لِي دَمْعِي عْلَى الْمَرْسَمْ نِبْكِيهْ هَشْمِتْنِي الاَثَارْ كِي جَانِي قْبَالِي

ذا عن أهمّ الحالات التي حقّق فيها الشّاعر حرف الهمزة، وتحكم هذا الصوت في اللهجات الجزائرية ثلاث حالات لخّصها الدكتور عبد المالك مرتاض في أنّ: «أمر الهمزة عندهم بين ثلاث: إما أن تحف، وإما أن تسهل، وإما أن تنطق همزة وصل».[3]

واستخدامه لفظة "اللّي" للدّلالة على الاسم الموصول "الذي" استبدل حرف الذّال مكانه بحرف اللاّم، وهي خاصيّة قد رصدها أيضا الدكتور عبد المالك مرتاض في ضبط القواعد التي تحكم اللهجة الجزائرية، فيقول: «إن الاسم الموصول لا يوجد في لهجاتهم البتّة، وهم يستعملون للدلالة عليه لفظا واحدا في كافة الأحوال وهو اللّي».[4] كما في هذه النماذج:

هَـذا الْحُـبُّ اللِّـي بْلاَنـي جَـا مَحْتُـومْ آشْ دَانـي لَلْـبْلاَ وَأنَـا رَايَـحْ[5]

وَسَلَّمْ عُمُومًا عَنْ كُلِّ مُحِبُّ يَا جَوَابْ وَجْمِيعْ اللِّي سَالْ عَنَّا سَالْ عْلِيهْ[6]

---

[1]: بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره، ص156.

أغنية "حشمتك بالله"، مسجلة بصوت عبابسه، خليفي ورابح، انظرها كاملة في الديوان.

[2]: المرجع نفسه، ص114.

أغنية "قمر الليل"، مسجلة بصوت عبابسه، خليفي ورابح، انظرها كاملة في الديوان.

[3]: د. عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، سنة 1981م، ص11.

[4]: د. عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ص12.

[5]: أغنية "ابقاو على خير"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة، انظرها كاملة في الديوان.

عْلِيــــــــــــــــــــهْ[1]

استخدام "الواو" مكان حرف "الهاء" مثل:[2]

اِخْتِصَارْ الْحُبّْ جَـابُو عَبْدَ الله　　　　صَـادَقْنِي يَحْكِـي عْلَـى الْحُبّْ يْقُولْ

ففي كلمة (جابو) حلّ محل حرف "الهاء" حرف "الواو" والأصل في الكلمة (جَابَهْ) وأيضا في:[3]

هَذَا الْحَيَـوَانْ يَـدْرَ نَاسُـو وِيـنْ　　　　يَا طَامَعْ مَـا هُوشْ زَايَدْ فـي جَالَـكْ

إن استخدام "الواو" وكان "الهاء" ناتج دائما من إشباع الضمة في أغلب الحالات فتتمكن دائما من مد الصوت.

زيادة حرف "الياء" في بعض المواطن ليست أصلية فيها، وهي التي تشبع الكسرة في الغالب كما هو الشّأن بالنّسبة للضمّة، ومن ذلك في الجار والمجرور "لنا" الذي يصير بعد إشباع الكسرة "لينا" كما في هذه الأمثلة:[4]

يَا دَلاَّلِي عْلاَشْ لِيْنَـا مَا تَكْتَـبْ　　　　يَـا حْبِيبِـي عْـلاَشْ مَحْبُوبَـكْ تَنْسِـيهْ

وأيضا في "به" التي تصير "بيه":[5]

---

[1]: أغنية "سلم يا جواب"، مسجلة بصوت الفنان، خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة، انظرها كاملة في الديوان.

[2]: أغنية "شوفو يا لحباب"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[3]: أغنية "مرسم ذاك الغزال"، مسجلة بصوت الفنان، خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[4]: أغنية "سلم يا جواب"، مسجلة بصوت الفنان، خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[5]: أغنية "حشمتك بالله"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

قَلْبِي رَاه ضْرِيرْ مَا طَاقَشْ يَصْبُرْ لاَ حَكِيمْ يْعَالَجْ الْمَرْضْ اللِّي بِيهْ

وكذا في "لك" التي تصير "ليك" وذلك في:[1]

كِي نَوْصَلْ بَشَارْ نَبْدَ نَتْفَكَّرْ يَظْهَرْ لِيَكْ مَا كَانْ بَاطَنْ صَايَرْ فِيهْ

ويظهر في جنوحه إلى إشباع الكسرة في هذه الكلمات قصد التخفيف من ثقل الحركات المتتابعة على صورة واحدة، و"لك" توالت وتجاوزت فيها الفتحة مرتين وذلك ثقيل عند الشاعر، فمال بكسرة اللام، وأشبع الكسرة بالياء فتحقّق عنده صوت مدّ طويل وأيسر في النطق، والأمر ذاته يقال على بقية الأمثلة.

وقد لاحظ القدماء أنفسهم في بعض المواطن «هروب العامة من الحركات المتتالية في الكلمة الواحدة من صنف واحد، لأنّها تؤدّي إلى الرتابة، وذلك يخرجهم بالثّقل في النّطق به لذلك أسكنوا حروفا ليست ساكنة أصلا».[2]

قلبه حرف "القاف" حرف "الڤاف" ومن تلك المواطن:[3]

ڤْلبِـــي اتْفَكَّـــرْ عربـــان رَحَّالَـــة تَـــارِيخْ لِفريقيـــا الشـــمالي

وَطْني جَوْبَ وَسْحَابْ اعْليهْ غْيُومْ أَرضْ مْغَبَّةْ يْشُڤْها غَيرْ لْڤَارِحْ[4]

"ڤلبي" والتي في الأصل "قلبي"

"يْشُڤْها" والتي في الأصل "يشقها"

---

[1]: أغنية "حشمتك بالله"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[2]: إبراهيم أنيس، الأصوات العربية، دار النهضة، ط3، القاهرة، سنة1961م، ص19.

[3]: أغنية "قلبي تفكر عربان رحالة"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[4]: أغنية "ابقاو على خير"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسة، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية ولنا منها نسخة.

ويبدو أنه نطق بحرف "القاف" لميزاته الصّوتية، فالقاف من الأصوات المجهورة «التي تهتز فيها الأوتار الصّوتية بقوّة فيضاف هذا الاهتزاز العضوي للتجاويف العليا».[1]

و«المفخمة التي تحدث كلّما استعلى اللّسان نحو مؤخّرة الفم فيتشكّل تجويف الحلق والفم تشكيلة خاصّة تقوّي الاهتزازات المنخفضة فتصير جرسا غليظا وثقيلا أي مفخما».[2] بل من حرف القاف المهموس المستعلي، ومن ثمة كان النطق بالقاف أقوى من نطق حرف القاف، وهي سمة صوتية تتميز بها البوادي والأرياف، يبقى النطق بالقاف المهموسة في المناطق الأخرى حواضر وقرى كثيرة.

واستخدامه الضمير الجمعي مكان الضمير الفردي وذلك في:[3]

نَرْضَى بِاللِّي دَارْهَا لِي مَوْلاَيَا هَكْذَا رَبِّي حَبْ وَحْكَمْ بَقْدَارُه

وفي قوله أيضا:[4]

شُوفُوا يَا لَحْبَابْ مَضْيَقْهَا لَيْلَه يَجْعَلْنِي نَقْضِي دَقَايْقَهَا بَسْهُولْ

فينتقل من الهمزة الحرف الشديد إلى النون الحرف المائع المجهور. فصوت النون إضافة إلى تعبيره عن الضمير الجمعي، فهو صوت من الأصوات التي تحدث عنه، و«هي عبارة عن صّدى ورنين يحدث في الخياشيم بإزالة الاعتراض العضوي، فانفتاح الفتحة

---

[1]: خولة طالب إبراهيم، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، د.ط، الجزائر، سنة2000، ص58.

[2]: المرجع نفسه.

[3]: أغنية "قلت نصبر خاطري"، مسجلة بصوت الفنان، خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[4]: أغنية "شوفو يا لحباب"، مسجلة بصوت الفنان، خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

الخلفية لتجويف الفم بانخفاض اللهاة فيضاف الصدى الخيشومي للاهتزاز العضوي الأصلي داخل تجويف الفم والشفتين – عند النطق بها نونا».[1]

واستخدامه كلمة (راه) بدل كلمة (إنه) ونجده في:[2]

قَلْبِي تْفَكَرْ لَوْطَانْ والهَالَة رَانِي مْهَوَّلْ مَا نِيشْ فِي حَالِي

واستخدامه كلمة (واش) بدل كلمة (كيف) ونجده في:[3]

بَنْتْ الجَارْيَا سَاكْنَةْ فِي حَوْمَتْنَا وَاشْ جَرَالَكْ خَبْرِينَا مَاذَا صَارْ

خلو نصوص الأغنية البدوية من الكلمات الدخيلة أو الغريبة، فكلّها ذات أصول عربية جاءت في قالب عاميّ.

ونصوص الأغنية البدوية الجزائرية ذات الطّابع الصّحراوي لم تأخذ من لغة الحياة اليومية فقط بل أخذت من لغة المعاجم ولغة الشّعراء السّابقين.

كانت تلك أغلب خصائص اللّغة الشّعرية في الأغنية البدوية، فمنها ما كان على مستوى الحروف والأصوات ومنها ما كان على مستوى الخرق للقواعد النحوية والصرفية، ومنها ما كان على مستوى الرّسمي.

---

[1]: خولة طالب إبراهيم، مبادئ في اللسانيات، ص39.

[2]: أغنية "قلبي تفكر لوطان"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسة، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[3]: أغنية "بنت الجار"، مسجلة بصوت الفنان، خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

3. الإيقاع الشعري:

ظلت العلاقة بين الشّعر والإيقاع وطيدة، فجمال الأسلوب العربيّ قائم على الإيقاع سواء اتّصل الأمر بالمقامة أو بالخطابة، أو بالرسالة، أو بالمثل، أم بالحكمة، أم بالشعر، أم بأي شكل من الأشكال الأدبية الشعبية الأخرى التي كثيرا ما نلقيها تجنح في المواقف العظيمة أثر العاطفة أو الجمالية الجادة إلى اصطناع الإيقاع، وكان الإيقاع هو الطاغي عليها في معظم الأطوار، والمتحكم في بنية جمالها باتخاذه سبيلا إلى التوصيل، لأنه: «أعلم من الروي والقافية والسجع، بل ربما كان أعم من العروض نفسها، فهو متسلط على النص الأدبي في كل مظاهره الصوتية والإيقاعية الخارجية والداخلية».[1]

1.3. الإيقاع الداخلي:

[1]: عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"، أحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، سنة 1992م، ص147.

إذا كان إجماع النقاد واقعا على أن الموسيقى الخارجية تتأتى من عنصرين هما الوزن والقافية، فإن الخلاف بينهم ظل قائما حول تحديد ماهية الموسيقى الداخلية، والعناصر المكونة لها، وهل هي ناتجة عن تقارب الحروف وتجانسها داخل اللفظة الواحدة، أم عن تآلف الألفاظ داخل العبارة الشعرية، ولكل رأيه وحججه التي يدافع بها عما يراه هو عين الصواب.[1]

وعلى أي حال ومهما تباينت الآراء واختلفت النظريات حول هذا الموضوع فإن الإيقاع الداخلي «هو الإيقاع الذي يتسلط على الصياغة لسطح النص الشعري خصوصا، والأدبي عموما فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخليا لتظاهر الإيقاع الخارجي وتنسجم معه»،[2] ويدرك الإيقاع الداخلي للقصيدة بالقراءة المسموعة، ويختفي عند الانتهاء من القصيدة، ولا يستعاد إلا بإعادة القراءة مرة أخرى، فهو إذن النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، إنها المزاوجة بين المعنى والشكل وبين الشاعر والمتلقي، إنه في آخر الأمر تعبير عن الانفعال الداخلي كما توقعه نفس الشاعر، فتتردد نغماته في أعماقه.[3]

ومن العناصر المشكلة للإيقاع الداخلي في أغاني الفنان "خليفي أحمد" نجد:

---

[1]: مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية، سنة 1987م، ص7.

[2]: عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص159.

[3]: مصطفي بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص426.

- **المقابلة:**[1]

وهي نادرة إلا ما جاء في هذا البيت:[2]

يا كَامْلَةْ الزَّيْنْ والْقَدّْ الْمعَدُولْ قَلْبَكْ جَافِي وعْلاَه يَنْسَى حْبَابُ

ويحتوي البيت على معنيين متضادين، معنى الجمال (يا كاملة الزين) ومعنى آخر يقابله بالضد وهو الجفاء (قلبك جافي).

- **الطباق:**[3]

وَمَنْ بَعْدْ مَا كُنْتْ عْزِيزْ في حَالـة مَا نِي شِي باخس بسومتي غالِي[4]

ورد الطباق في الكلمات المتضادة (باخس، غالي):[5]

قَهْوَة وْكُرسي والنّاس متقابلـة والشـراب بعد مـا يَمْـرَارّ يحلالـي

ورد الطباق في (يمرار، يحلالي).

---

[1]: وهي أن تأتي بمعنيين، أو أكثر ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب، (علي الجازم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص284).

[2]: أغنية "سمرا بمحاينك"، مسجلة بصوت الفنان خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية ولنا منها نسخة.

[3]: وهو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، وهو نوعان: طباق الإيجاب (وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا)، والطباق السلبي (وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا)، (علي الجازم مصطفى أمين، المرجع السابق، ص281).

[4]: أغنية "قلبي تفكر لوطان"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية ولنا منها نسخة.

[5]: نفس الأغنية السابقة.

وفي قوله:[1]

نْشَرْتِي ثَوْبَ الْمْحَبَّة وَطَوَيْتِيهْ وَاهْ جْدِيدْ مْحَبْتِك وَلَّى بَالِي

ورد الطباق في هذا البيت في: (نشرتي، طويتيه) وفي (جديد، بالي).

وقوله:[2]

مَا يَخْطِينِي يَاكْ صَبحَة وعْشِيَّة عَذَّبْنِي ذَا الضُّرْ عَاشَرْ لِي لَكْنَانْ

أ. الإيقاع الناجم عن التركيب البديعي الذي ينبه حاسة السمع لدى المتلقي ويشكل النسيج الداخلي للبيت الشعري، فتتباين قوة الإحساس بهذا الإيقاع من تركيب إلى آخر، ومن هنا فإننا نطمئن إلى القول إن المحسنات البديعية، وخاصة اللفظية منها تعطي أداة إيقاعية بالقدر نفسه الذي يعطي أداة بلاغيا[3] ومن التراكيب البديعية، نذكر:

- **الجناس:**[4]

وهو قليل، ومنه هذا البيت:[5]

طَلْقَتْ مَمْشُوطْ طَاحْ بَرْوايَحْ كِي فَاحْ حَاجَبْ فوق اللْمَاحْ نُونينْ بَرّيَا

---

[1]: أغنية "قمر الليل"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها سخة.

[2]: أغنية "غرام وأشواق"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[3]: صلاح يوسف عبد القادر، فن العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط1، الجزائر، سنة1996 م، ص160.

[4]: هو أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى، وهو نوعان (التام) أي ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة، هي نوع الحروف، وشكلها وعددها وترتيبها، و(غير تام) أي اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المتقدمة (ينظر: علي الجازم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ت، ص265).

[5]: أغنية "حيزية"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

في هذا البيت كلمتين متجانستين (طاح، فاح) إلا أنهما اختلفا في ركن من أركان الوفاق الأربعة، فجاء الجناس غير تام.

- **السجع:**[1]

طِيرْ فَوْقْ السّْحَابْ وَعِلّي رُوحْ سَافَرْ وعْلاَشْ تْوَلِّي[2]

عَرْبِيَّة فـي وْسَطْ الْخَيْمَـة تَحْلاَ لَكْ فـي عَيْنَكْ دِيمَـهْ[3]

توافق هذه الفواصل النهائية من الكلمات (الخيمة، ديمة)، (علي، تولي)، إن توالي هذه الفواصل أحدث رنّة موسيقية.

ومن ثمة فإن الشاعر استعمل في هذه النصوص المغناة الأسلوب البديعي دون تكلف، أو صفة إلا ما جرى تلقائيا على لسانه، فأحدث إيقاعات داخلية أضفت على شعره أنغاما عذبة، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على كل ما هو عميق، وخفي في عالم النفس وأغوارها، هما لا يكون في وسع ومقدرة الكلام التعبير والإفصاح عنه.[4]

ب. التكرار:

يعد التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دورا تعبيريا واضحا، فتكرار لفظ أو عبارة ما يوحي بشكل أولي سيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أولا، فلا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى، وقد عرفت القصيدة العربية منذ

---

[1]: وهو توافق الفاصلتين في الحرف الأخير، وأفضله ما تساوت فقره، ينظر: على الجازم مصطفى أمين، المرجع السابق، ص273.

[2]: أغنية "طير فوق السحاب"، مسجلة بصوت الفنان خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[3]: أغنية "بيت الصحرا"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[4]: مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص425.

أقدم عصورها هذه الوسيلة الإيحائية، إلا أنه لم يتخذ شكلها الواضح إلا في عصرنا الحاضر.[1]

ويتخذ التكرار عند الشاعر أشكال مختلفة، فقد يكون بتكرار الحرف أو كلمة أو تركيب، أو صيغة، أو ضمير، أو أسماء أشخاص بعينهم لما لها من دلاله خاصة في نفسها، «لأن التكرار في الأساس يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم».[2]

وأهم أنواع التكرار التي وردت في أغاني الفنان "طف أحمد" ما يلي:

أ. التكرار بالنداء:

وهو الذي يعطي للقصيدة مدلولا بلاغيا ونفسيا يترتب عليه مردود إيقاعي جميل، بحيث يأخذ المستوى الصوتي منى تصاعديا.[3]

منه ما تكرر عدة مرات، فنجد التكرار في قوله:[4]

يَا خُويَ حُبُّ النِّسَا جَارْ عْلِيَّ واسْكَنْ لِـي فَ الْجَوْفْ مَشْعَالُ نِيرَانْ

وكذا في قوله:[1]

---

[1]: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلوم للملايين، ط8، بيروت، سنة 1989م، ص291.

[2]: المرجع نفسه، ص277.

[3]: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، ص165.

[4]: أغنية "غرام وأشواق"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

يَـا خُـوتِي أنَـا عَـارَفْ اسْبَابْ دْوَايَ نْوَارِّيكُمْ مَا دَارْ لِي شَلْطَه تَحْتْ اللْسَانْ

وقوله في هذه الأغنية:[2]

يَا الجَزَايَرْ جَامْلَه الْبَادي وحْضَرْ يَا خُويَ والرِّيفْ اللِّي شَعْبْنَا مَتْوَسَّعْ فيهْ

وكذا في قوله:[3]

يَـا رَبِّـي جَـاهِي الْمُرِيدْ تَتْيَسَّرْ يَـا رَبِـي تْزُولْ الْحَيْـرَه أنـا قَلْبِـي تَخْطِيـهْ

وفي نفس الأغنية قوله:

يَـا قَلْبِـي تَبْـقَ هْنَـا ولاَّ تْسَـافرْ الطِّريـقْ لَفْرَانْسـا مَـا سَـلَّكْتيهْ[4]

ب. تكرار الصيغة:

وهو أن يأتي الشاعر بصيغة منحدرة من صيغ الكلام في بداية الشطر الأول من البيت، ويأتي بالصيغة نفسها في الشطر الثاني.[5]

وقوله في أغنية قمر الليل:[6]

---

[1]: أغنية "غرام وأشواق"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[2]: أغنية "حشمتك بالله"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[3]: أغنية "حشمتك بالله"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[4] أغنية "حشمتك بالله"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[5]: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، ص163.

[6]: أغنية "قمر الليل"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

هَـذا المَرْسَـمِ كَانِـتْ الخَدَّاعَـة فِيـهْ مَسْـبُوغَةَ لنْجَـالْ خَلاَّتُـو خَـالِي
يَـا مَهبَلنِـي جِيـتْ لِلرَّسْـمْ نْشَـاكِيهْ مَـا جَـاوبْنِي مَـا صَّـنَّتْ لَسْـوَالِي
مَرْسَمْ وَلْفِي كـي خْلَى وَعْلاَهْ اَنْجِيـهْ نَتْفَكَّـرْ مَافَـاتْ يْثقِـبْ مِشْـعَالِي
وَاجِبْ لِي دَمْعِي عْلَى الْمَرْسَمْ نِبْكِيـهْ هَشْمِتْنِي الاَثَارْ كِـي جَانـي قْبَالِي

ويتجلى الإيقاع الداخلي في هذه الأبيات فيما حصل من تكرار الكلمة (المرسم) للدلالة على المعنى ذاته وتأكيده.

وقوله في هذه الأغنية:[1]

فِي ظَلْ النَّخِيلْ صّبْحَه وَعْشِيَّه بَدْوِيَاتْ عْلَى زْرَابَـه تَلْقَاهَا
طَيَّـبْ الْقَهْـوَه نَجْمَـرْ فَالْغَلاَّيَـه البَدْوِيَّاتْ جَايْلَه فَ سْمَاهَا

ردد الشاعر في البيت كلمة (بدويات) مرتين وأحدث اهتزاز وموسيقا جذابا وفي قوله:[2]

اِبْـقَ يَـا وَطْنِـي عْلَـى خيـرْ نْبقِّيـك إِذَا دَارْنـــا الْمَـــوْلى لَنَـــا مْسَـــالكْ
مَا نَبْطَاشْ إِنْ شَاء الله وَنْوَلِي لِيكْ يَا وَطْنِي سَامَحْنِي وَارْضَ عْلـيَّ مِنْ بَالَكْ

نلمس التكرار هنا في عبارة (يا وطني) التي تكررت مرتين في البيتين وهذا التكرار أحدث لذة جمالية أفضت تكوين هذا الإيقاع الداخلي.

جـ. تكرار الضمير:

ومنه ما نجده في هذه الأغنية:[1]

---

[1]: أغنية "صحراوية"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسة، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[2]: أغنية "قلبي تفكر عربان رحالة"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

دَايَمْ سَاهَرْ فِي لْيَالِي ظَلْمِيَّ غَيْرْ أَنَا وَدْمُوعْ عَيْنِيَّ وِيدَانْ

لَوْ شُفْتُ يَا نَاسْ مَا صَايَرْ بِيِّ يَعْذَرْنِي مَنْ صَابْهِمْ كِي أَنَا حَيْرَانْ

وفي نفس الأغنية ها البيت:

يَا خُوتِي أَنَا عَارَفْ اسْبَابْ دْوَايَ نْوَارِّيكُمْ مَا دَارْ لِي شَلْطَه تَحْتْ اللْسَانْ[2]

تكرار في هذه الأبيات الضمير المنفصل "أنا" ثلاث مرات محدثا إيقاعا موسيقيا.

وما نلاحظه عموما على توظيفات الشاعر لهذه الخاصية في هذه الأغاني:

1. إن التكرار جاء هادفا، فحينما يتكرر شيئا معينا، إنما يريد أن نميزه عن غيره، وتأكيد معناه.
2. كما عكس التكرار بجلاء الحالة النفسية للشاعر، لأنه لا يعد شيئا ذاتيا في الكلام، بل بعد نشاطا نفسيا لدى المتلقي، ومؤدى ذلك أن الإيقاع ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها، وإن نسبناه إليه، وإنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك أصوات الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور.[3]

---

[1]: أغنية "غرام وأشواق"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[2]: أغنية "غرام وأشواق"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[3]: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي،ط1، منشورات دار الحوار، اللاذقية، سوريا، سنة 1983م، ص62.

3. خلق التكرار بشتى أنواعه إيقاعا معينا، وفي جزء معين من القصيدة قد يطول، وقد يقصر للإبانة على تلك الدلالات الداخلية فيما يشبه البث الإيحائي.[1]

2.3. الإيقاع الخارجي:

أ. الأوزان:

إن ما يُميّز النّص الشّعري عن النّص النثري هو الجانب الموسيقي بوصفه العنصر الأساسي، والضروري في التنظيم الشعري وزنا، وإيقاعا، فالبناء الموسيقي للقصيدة هو الصور الحسية،[2] لأنه أوّل ما يصادف السّامع، أو القارئ منها ومن ثم كانت خطورته وكانت العناية به، هذا عن القصيدة الرّسمية، أمّا في حقل الدّراسات الشّعبية، فإن الذين تناولوا القصيدة الشّعبية بالدّراسة والتّحليل، لم تكن نتائجهم فاصلة جامعه لكلّ الأوزان التي تحكم الشّعر الشّعبي، بل لا زالت محلّ جدال وخلاف، فمن الدّارسين من نظر إلى حركات هذه الأشعار على أنّها أساسيّة الأوزان في القصيدة الشعبية ومنهم من حاول ضبط أوزانها عروضيا على الطّريقة الخليليّة، والبعض الآخر تجاوز كلّ ذلك وادّعى أنّ هذه الأشعار لا أوزان لها، فضلا عن الذّاهبين إلى القول أنّ أوزان هذه الأشعار دخيلة على المجتمع العربي.[3]

ومن الذين اقتحموا ميدان الدراسات الشعبية بقوة، وحاولوا التأسيس لها، نجد "محمد الفاسي" الذي يرى: «أن دراسة الشعر الملحون، وفهم أساليبه العروضية والموسيقية يتطلب

---

[1]: مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص438.

[2]: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة، د.ط، بيروت، سنة1972م، ص59.

[3]: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ص246.

معرفة التي يستعملها أصحابه لتسمية أنواعه، وأجزاء القصة، وأجزاء البيت إلى غير ذلك من المصطلحات التي تجري على ألسنتهم».[1]

وسيرسل في الحديث عن ذلك بالكشف عن نتائج أبحاثه، قائلا: «وكان من أهم ما اتجهت إليه أبحاثه معرفة قواعد العروض التي يتبعها أهل الملحون في نظم قصائدهم، وقد هالني ما فيها من تنوع في النظم، وفي عدد أشطار الأبيات، وفي أشكال القوافي، وفي كيفية تقسيم القصيدة، فحاولت أولا أن أرى هل هناك شبه بأساليب عروض العشر الفصيح، وتتبني لي أن لا علاقة مطلقا للملحون ببحور الخليل بن أحمد، التي تظهر بالمقارنة مع التنوع المشار إليه، بسيط لحد بعيد، لأنها لا تخرج عن بناء البيت العربي على شطرين بأوتاد، وأسباب يتكون من مزجها، وعددها تفعيلات خاصة لكل من البحور الستة عشر وخاطبت رجال الملحون من أشياخ السجية، وأشياخ القريحة وحفاظه وخزانة وذكاره، فوجدتهم كشعراء الجاهلية ينظمون شعرهم سجية ولا يعرفون لذلك قاعدة وإن كانوا يطلقون على بعض البحور أسماء خاصة كبحر المشرقي مثلا وهو أبسطها، ويستعملونه في مواطن الوعظ والحكم والأدعية والتصليات. وهو عندهم معنى، ولا لفظ لهم للتعبير عنه».[2]

ويخلص إلى أن الملحون خمسة أنواع من حيث العروض هي: المبيت ومكسور الجناح والمشتبيت والسوسي المزلوك والذكر.

---

[1]: محمد الفاسي، معلقة الملحون، ص137.

[2]: المرجع السابق، ص139.

والأنواع ذاتها توصل إليها "عباس جيراري"، باستثناء النوع الأخير،[1] وراح "أبو علي الغوثي" يعلل ظاهرة كثرة أوزان الزجل بقوله: «ولما كان فن الزجل لا تكلف فيه للإعراب صار يتكلم به حتى من لا يحسن الفاتحة، وصارت قصائده بعد بالألوف والمئات، واتسعت بحوره واختلفت فيه المقاصد، فمنهم من اتخذه ذريعة للتوبة، والخشوع، والافتكار ومنهم من اتخذه للتشبيب بحسان الأبكار، وآخرون للهجو، وهتك الأعراض والأنساب».[2]

ولا يفوتنا في هذا المقام ذكر الباحث "أحمد طاهر" الذي اهتدى بعد دراسة أشكال وأوزان وبحور الشعر الشعبي الجزائري إلى وضع سبعة أبحر تحكمه، وهي: «العتيق والمتوازن، والمترادف، والمتوسط، والمتعاقب، والممدود، والمبسوط».[3]

كما استنبط الباحث من هذه الأبحر بعد عملية الاشتقاق الناتجة عن بعض التعبيرات أنواعا أخرى لكل بحر[4] بيد أن الأوزان التي ابتدعها "أحمد طاهر" قبلت بالنقد خصوصا عندما حاول "العربي دحو" تطبيق تفعيلات تلك الأوزان على الشعر الشعبي، اتضح له أنها لا تطابق الأبيات المختارة، ضف إلى ذلك عدم تقديمه – أحمد طاهر– لشروح عن الكيفية التي توصل بها إلى التفعيلات المشكلة لأوزانه، وما مدى اعتماده في القراءة العروضية للأبيات المقطعة على النطق الشعبي، أم على النطق الرسمي؟ ولهذه الأسباب جملة يرى "العربي دحو" بأنه: «لا يمكن الاطمئنان إلى تفعيلات هذه الأوزان التي اعتقد أنها بحور

---

[1]: د. عباس الجيراري: الزجل في المغرب، د.ط، القاهرة، سنة1960م، ص11.

[2]: أبو علي الغوثي، كشف القناع عن آلات السماع، مطبعة جوردان، ط1، الجزائر، سنة1904، ص50.

[3]: Ahmed Tahar, la poesie populaire algérienne (malhun), rythmes mètres et formes, SNED, bibliothèque national Alger, 1975, P.182

[4]: Op.Cit. P. 183.

الملحون الجزائري»،[1] و"محمد المرزوقي" في كتابه "الأدب الشعبي في تونس"، والذي ذهب إلى الاستدلال على كثرة أوزان الشعر الشعبي يقول: كبار الرواة في تونس أن: «موازين الشعر الملحون لم يستطع حصرها أحد إلى اليوم لكثرتها وتفنن الشعراء في اختراع الموازين الجديدة مع خلطهم بين الشكل والإيقاع».[2]

أوزان الشعر الشعبي المعتمدة في تونس حسب رأيه يتمثل في أربعة أصول هي: القسيم، والمسدس، والملزمة، والموقف.[3]

في حين استنتج "عبد العزيز المقالح" بعد محاولة تقطيع نماذج شعرية من العشر الديني أنه من الستة عشره بحرا المعروفة في عروض الشعر الرسمي تلعب أربعة عشر بحرا دورها في الشعر الحميني المستعمل في الغناء الصنعاني وكما يظهر من تشطير أوزان القصائد الحمينية التي يبلغ عددها مئة وثلاثا فإن سبعين منها يمكن توزيعها على هذه الأبحر.[4] أما القصائد الباقية، وعددها ثلاث وثلاثون، فإنها فيما عدا حالات قابلة الاستثناء لا تمت بصلة إلى الأبحر المستعملة في الشعر الرسمي.[5]

وقد تشعبت الآراء، وكثرت الانتقادات، فلم أجد بدا من التسليم –كما سلم الذين من قبلي– بنتيجة مفادها أن الشعر الشعبي لا يحكمه وزن محدد، ولا يخضع إلى ما يخضع إلى الشعر الرسمي من تفعيلات الخليل وبحوره، ومنها ما أقره كل من "العربي دحو" بقوله: «إن

---

[1]: د. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الأوراس، ص259.

[2]: محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، د.ط، سنة1967، ص112.

[3]: المرجع نفسه، ص123.

[4]: وهذه البحور هي: البسيط والسريع، أو الرجز، الرمل والطويل والرجز والمتقارب والوافر والخفيف، والمجتث، والهزج، ينظر العربي دحو، بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية، ص279.

[5]: د. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الأوراس، ص280.

متابعة هذه الأشعار عن طريق بحور الخليل ضرب من التجني على هذه النصوص، وإقحام لها قيما لم تخلق له أصلا».[1] و"التلي بن الشيخ" بقوله: «إننا حين نحاول تطبيق بحور الشعر العربي على الشعر الشعبي نجد هذا الأخير يختلف اختلافا عن الأوزان العربية، ولا يخضع لتفعيلاته، وكثيرا ما يجمع الشاعر في القطعة الواحدة بين أكثر من وزن، ولهذا فإن محاولة إخضاع الشعر الشعبي لبحور الخليل تبدو لنا غير ممكنة».[2]

ب. الأشكال: وصلنا فيما سبق أن الشعر الشعبي لا يخضع إلى تفعيلات الخليل وإنه من الجور إذا حاولنا تطبيق عكس ذلك.

والحديث عن الأشكال يحيلنا في البداية إلى قول "أبي على الغوثي": «واعلم أن أهل المغرب الأقصى بلغوا الغاية إلى عهدنا في تنميق فن الزجل وصاروا يتصرفون فيه كيفما شاؤوا، واستحدثوا بحور كثيرة تعلو عن الحد، واتضح لهم فيها مجال البلاغة، فمن البحور عندهم ما يسمونه بالرباعي، وهو عبارة على أن كل بيت يشتمل على أربعة أحرف ما طالت القصيدة».[3]

بيد أن الأستاذ "الغوثي" لا يميز بين البحور والأشكال فهما سيان –عنده– للدلالة على مصطلح بعينه، على حين يراها "عبد العزيز المقالح" –في معرض حديثه عن أشكال القصيدة العامية اليمنية– «في أغلب أشكالها تتألف من مقاطع تتنوع وزنا وقافية».[4]

---

[1]: د. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بدائرة مروانة 1955-1962م، ديوان المطبوعات الجامعية، ط5، الجزائر، سنة 1988م، ص138.

[2]: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945م، ص419.

[3]: أبو على الغوثي، كشف القناع عن آلات السماع، ص89.

[4]: د. عبد العزيز المقالح، شعر العامية في اليمن، دار العودة، د.ط، بيروت، سنة 1978م، ص124.

أما "عبد الله ركيبي" فيلاحظ ثلاثة أشكال في القصيدة الشعبية، هي: القصيدة التقليدية، والموشح، والزجل، بقوله: «ويمكن رصد أشكال ثلاثة للقصيدة في الشعر الملحون تماشيا مع تعريفنا له :الشكل العادي الذي قلد القصيدة العربية التقليدية، وشكل الموشحات ثم أخيرا شكل الأزجال».[1]

ومرد هذا التقسيم يعود إلى أن «تأثير القصيدة المعربة في الشعر الشعبي الجزائري، وكذلك تأثير اللهجات العربية المختلفة التي صاحبت دخول الإسلام إلى الجزائر وما حملته معها من أنماطا الشعر الشعبي الذي ظهر في الشرق، كل هذا قد سبق دخول الموشحات والأزجال الأندلسية إلى الجزائر».[2]

فما هو الشكل إذن الذي تنتمي إليه أغاني الفنان "خليفي أحمد"؟

بعد تتبعنا للقصائد التي بين أيدينا توصلنا إلى أن القصيدة الشعبية المغناة من طرف الفنان "خليفي أحمد" ذات شكل واحد، هو:

الشكل المقلد للقصيدة التقليدية الرسمية، وتمثله القصائد التالية:

قصيدة "**ابقاو على خير**" جاءت على الشكل التالي:

.....م	.....ح
.....م	.....ح
.....م	.....ح
.....م	.....ح

[1]: د. عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص496.

[2]: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي في الثورة 1830-1945م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، ص397.

قصيدة "**حشمتك بالله**" جاءت على الشكل التالي:

.....ر .....هـ

.....ر .....هـ

.....ر .....هـ

.....ر .....هـ

قصيدة "**صحراوية**" جاءت على الشكل التالي:

.....ي .....ها

.....هـ .....ها

.....ي .....ها

.....ي .....ها

وقد ألفينا الشاعر يلتزم في أغاني الفنان "خليفي أحمد" بنظام القافيتين في نص واحد، حيث كان ينهي الشطر الأول بروي، والشطر الثاني بآخر، وهي من مميزات الشعر الشعبي، ويرجع سبب ذلك إلى: «حاجة الشاعر الشعبي إلى النغم الموسيقي الذي يعطيه اتحاد أشعار القصيدة الواحدة في الروي».[1]

وإذا رجحنا رأي أبي موسى الحامض من أن القافية: "ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت"، فإن الشاعر قد لزم تكرار القافية الفنية بكمية أصواتها المتوائمة، التي تستطيع أن

[1]: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي في الثورة 1830-1945م، ص340.

تعطي ثراء نغميا إلى حد الامتلاء، فناسبت بين جهتي المسموعات (الإيقاعات) والمفهومات.

ومن أمثلة ذلك ما نقرأه في قصيدة "بنت الجار"[1] والتي نجتزئ منها هذه الأبيات:

بَنْتْ الجَارْيَا سَاكْنَةْ فِي حَوْمَتْنَا وَاشْ جَرَالَكْ خَبْرِينَا مَاذَا صَارْ
أَصْـــبَحْتِ مَتْغَيَّـــرَه نَوَّيْتِنَـــا وَاشْ سْمَعْتِ غِيرِ فِينَا بَخْبَارْ
حَطَّــت عَيْنِهَــا وَقَالَــتْ خَلِّينَــا وَالِلِــي فَـاتْ أَصْلُ الأَنَ رَاهْ مْرارْ

فقافية هذه القصيدة كما هو واضح من حرف رويها هي "النون" المطلقة على مستوى الشطر الأول من البيت، و"الراء" المطلق على مستوى الشطر الثاني من البيت وقد التزمه الشاعر لحرف روي للقافية في ستة عشر بيتا، فالراء صوت تكراري عند النطق يرتعد طرف اللسان، وتهتز فيلتصق مرة بالنطع فم يرجع[2] وهذه التكرارية الترددية التي تميز صوت الراء جاءت مناسبة مع تكراره الوعظ والافتخار، وحسرته على الأيام التي مضت.

كما أن استعمال هذا الحرف كان قد أحدث إيقاعا موسيقيا داخليا لأن القصيدة «تمثل حركة دائرية يغلب عليها الإيقاع السريع والحالة النفسية اليائسة التي كان عليها الشاعر».[3]

ويظهر أكثر أثناء النطق وهذا ما جعله يهتم «بالموسيقى اللفظية والصوت المسموع، فإنه في القافية لا يعنيه الحرف بالذات وإنما يهتم بالنبرة خافتة أو قوية وثمة فقد يكون آخر القصيدة هاء ساكنة أو ألفا أو حرفا ممدودا»،[1] كما هو ظاهر في هذه الأبيات:[2]

---

[1]: أغنية "بنت الجار"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[2]: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار الكتب العلمية، القاهرة، ط3، سنة 1961م، ص68.

[3]: القادر بن سالم، الأدب الشعبي بمنطقة بشار، منشورات التبيين الجاحظية، سنة 1999م، ص68.

قَمْرْ الّلِيلْ خْوَاطْرِي تَتْوَنَّس بِيهْ نَلْقَى فِيهْ اَوْصَافْ يَرْضَاهُمْ بَالِي
يَا طَالِبْ عَنْدِي حْبِيبَه لِيهْ شْبِيهْ مِنْ مَرْغُوبِي فِيهْ سَهْرِي يَحْلاَلِي

إن اختيار هذا «الإيقاع قد يعطي المدلولات التي لا يمكن أن تعزي بشكل مباشر بسيط إلى مكره صوتي معين».[3]

وفي قوله:[4]

يَا خُويَ حُبُّ النِّْسَا جَارْ عْلِيَّ واسْكَنْ لِي فَ الْجَوْفْ مَشْعَالُ نِيرَانْ
مَا يَخْطِينِي يَاكْ صَبحَة وعْشِيَّة عَذَّبْنِي ذَا الضُّرْ عَاشَرْ لِي لَكْنَانْ
دَايَمْ سَاهَرْ فِي لْيَالِي ظَلْمِيَّ غَيْرْ أَنَا وَدْمُوعْ عَينْيَّ وِيدَانْ

بهذه المقاطع الصوتية التي تجانست فيها الحروف فشكلت انفجارا صوتيا وهنا «لا تصبح القصيدة صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الكلي الذي يترك في نفس المتلقي أثره»،[5] بل جاء تنوع القافية من أجل إعطاء نفسا جديدا ورنه موسيقية تجعل المتلقي مشدودا نحوه «فالمتلقي حوافر الشعر فهي مركز هو نقطة تماسكه وعليها جريانه واطرداه أي مواقفه ونهاياته»[6] وشاعر الأغنية الشعبية يعرف كيف يؤثر في سامعه وأين يصلح هذا الحرف ومتى يجب انتزاعه في غرض الغزل لأن «المستوى

---

[1]: د.عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص503.

[2]: أغنية "قمر الليل"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[3]: د. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ص256.

[4]: أغنية "غرام وأشواق"، مسجلة بصوت الفنان عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية، ولنا منها نسخة.

[5]: تامر سلوم، نظرية اللغة والمجال في النقد العربي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، د.ت، ص59.

[6]: المرجع نفسه، ص61.

الدلالي مع المستوى الإيقاعي يجسدهما البناء اللغوي»،[1] «على أن يظل النغم منسجما والإيقاع سليما».[2]

4. التأريخ والتوقيع في الأغنية الشعبية:

تأريخ القصائد: إن تأريخ القصائد الشعبية يعتمد على طريقتين، وهما:

1.4. الطريقة غير المباشرة:

وهي أن ينظم الشاعر في آخر أبياته كلمات إذا حسبت حروفها بحساب الجمل اجتمعت منها سنوات التأريخ المقصود من ولادة، أو زواج، أو وفاة، أو سفر، أو بناء مسجد،

[1]: د. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، سنة 1993، ص151.

[2]: المرجع نفسه، ص50.

أو تعيين في وظيفة، أو عزل، أو انتصار... الخ.[1] ويسمونه أيضا «التأريخ الحرفي لأن المرجع فيه إلى حساب الأحرف الأبجدية»[2]، ويشترط في الناظم «أن يذكر لفظة تأريخ، أو أحد مشتقاتها، ثم يورد بعدها الكلمات المتضمنة التاريخ».[3]

كما أن من الشعراء من يأتي في الشعر أو القصيدة بكلمة، أو جملة أو شطر، وبعض الشطر يكون مجموع حروفه بحساب الجمل عددا يساوي التاريخ الذي وقعت فيه الحادثة المراد عمل تاريخ شعري لها، وتأتي دائما جمله التاريخ الشعري بعد كلمة: تاريخ أو مؤرخا، أو أرخ، أو أية لفظة مشتقه من كلمة "تاريخ" لكي تدل القارئ وتنبهه إلى أن العبارة الواقعة بعدها لو حسبت بحساب الجمل، فإن مجموعها سيساوي التاريخ المطلوب.[4]

ولمعرفة القيمة العددية للحروف العربية "الأبجدية"[5]، حتى نتمكن من حسابها، والكشف عن التاريخ الشعري الذي ترمز إليه وضع جدولان خصيصا لهذه الغاية وهما: المشرقي، والمغربي.

وأثناء دراستنا لأغاني الفنان "خليفي أحمد" وجدنا أنا الشاعر في نظمه لهذه القصائد لم يعتمد في تأريخه لها للطريقة غير المباشرة، بل استعمل الطريقة المباشرة.

2.4. الطريقة المباشرة:

---

[1]: د. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، بيروت، سنة 1979م، ص56.

[2]: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، سنة 1974م، ص377.

[3]: د. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص56.

[4]: محمد عبد الغني حسن، جوانب مضيئة من الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، د.ط، القاهرة، سنة1972م، ص136.

[5]: وقد أخذت الطريقة الأبجدية في قضية تأريخ التواريخ الشعرية بحيث تتسلسل فيها الحروف تبعا للنظام التالي: أبجد، هوز، حطي، كلمن، سعفص، قرشت، ثخذ، ضظغ هي جامعه لكل الحروف الثمانية والعشرون.

وهي أن يصرح الشاعر بتاريخ نظم القصيدة، فيذكره وهو على وشك إنهاء قصيدته والطريقة هذه شائعة الاستعمال عند الشعراء الشعبيين عامة.

ففي قصيدة "البيت" نجد أن الشاعر أرخ لها في قوله:

ايْوَفّي لَيَّ الّلي تَتْمَنَّاها ايْسْهَلْ كِي عَامْ سِتَّه وَتْلاَثِينْ

كما جاء في أغنية "حيزيه" هذا التأريخ المباشر.

تَمَّتْ يَا سَامْعِينْ في الألف وميتين كمل تسعين وزيد خمسا باقيا

ففي الأغنية الأولى يذكر الشاعر أن سنة 1936م، هو تاريخ نظمه لهذه القصيدة، أما القصيدة الثانية وهي أغنية "حيزية" فكان نظمها في سنة 1295م.

توقيع القصائد: أما التوقيع فيكون بالتصريح بالاسم الكامل لصاحب القصيدة، مع ذكر الكنية، وهذا ما يغلب على التوقيعات في القصائد الشعبية، في حين أن بعض الشعراء يضيفون إلى الاسم الكنية، مكان الولادة، أو مكان السكن، أو نسبه، ونحو ذلك كثير لا حصر له، ومهما اختلفت صيغة التوقيع يبقى هذا الأخير يشكل سمة فنية لدى شعراء الشعر الشعبي متقدمين كانوا أم متأخرين.

وقد ورد هذا التوقيع في بعض أغاني الفنان "خليفي أحمد" كما في قصيدة "تحول يا كاف".[1]

يْكَمَّلْ لِي في طَلْبة مَا نتاَمَلْ لزْرَقْ سِي الخَيْلْ يَعْمَلْ مَرْضايَ

ففي هذا البيت يذكر الشاعر اسمه "لزرق".

[1]: أغنية "تحول يا كاف"، مسجلة بصوت الفنان، خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية ولنا منها نسخة.

وفي قصيدة "سلم يا جواب"[1] يذكر الشاعر الاسم ومكان السكن:

مُولَ ذَا الاَبْيَاتْ لَلصَّحْرَا يَنْسَبْ بن سِيدِي يَحْيَ مَ الْبَيَّضْ وَلْهِيهْ

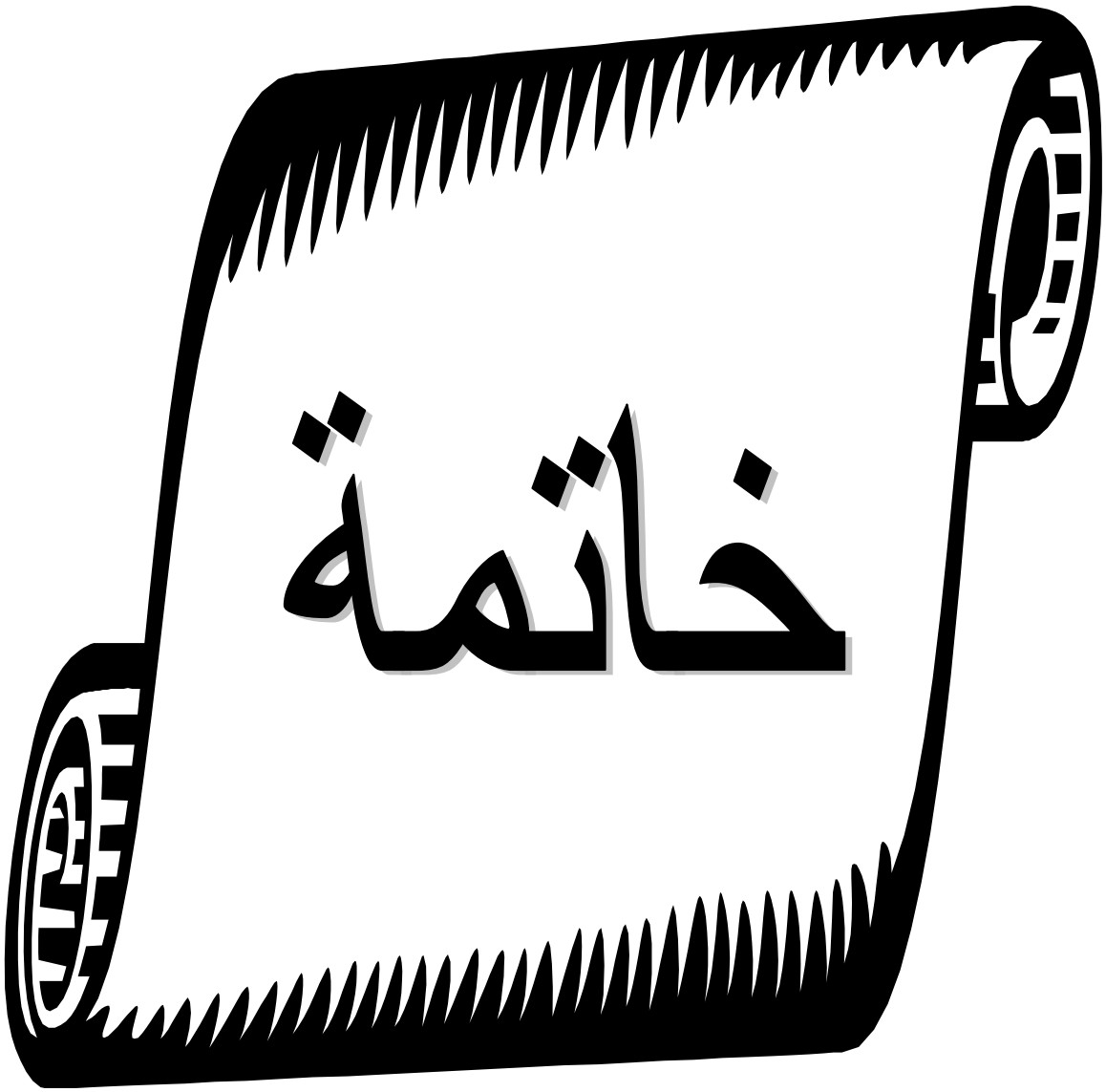
وقد وقع هذا التوقيع على قصيدة "حيزيه".[2]

في خالد بن سنان بن قطون أفلان قال ع اللى زمان شفناها حيا

[1]: أغنية "تحول يا كاف"، مسجلة بصوت الفنان، خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية ولنا منها نسخة.

[2]: أغنية "سلم يا جواب"، مسجلة بصوت الفنان، خليفي أحمد، بالإذاعة الوطنية ولنا منها نسخة.

أغنية "حيزيه"، مسجلة بصوت الفنان، عبد الحميد عبابسه، خليفي أحمد، رابح درياسة، بالإذاعة الوطنية ولنا منها نسخة.


خاتمة

خاتمة:

كانت الصّحراء في الأغنية البدوية، عرقا نابضا حيًّا، تدل بوجودها في هذا النوع من الشعر، وحضورها اللافت في صوره، على عمق التجذّر العربي، والانشداد الروحي العاطفي، والديني، والعرقي، والانتماء الثقافي إلى الشعر العربي القديم، وبيئته الأولى، وما تحمله صور هذا الشعر من صفاء روحي، يشد الشعر الشعبي إلى نقاء البدايات.

فالبداوة اتجاه قوي الظهور، عميق الأثر في الأغنية البدوية، حاولت الدراسة، تتبُّع عناصرها، وتحليلها، وإبراز مدى ظهورها في هذه الأغنية، فقد ترسم الشعراء الشعبيون الخطى البدوية في شعرهم، فظهرت في قوالبه وصوره.

وقد خلصنا من الدراسة إلى نتائج لعلّ أهمّها وأبرزها ما يلي:

أثبتنا في المدخل أن الأغنية الشعبية أشكالها وأنواعها أنها رمز الشعب تعبر عن تقاليده، وتبين هويته الحقيقية، فكل شعب له أغنية خاصة به نابعة من الجماعة، تداولها الشعب دون عناية بمصدرها لتصبح ملكا له.

كما أنها تتميز ببعض الخصائص التي من شأنها أن تُعين الباحث على التعرف عليها وتحديد مفهومها، ومن هذه الخصائص: التناقل الشفاهي والأداء التقليدي، من حيث الغناء، أو من حيث الموسيقى، حيث تعتمد على آلات موسيقية تقليدية كذلك، كما أن الأغنية شأنها شأن جميع أشكال التعبير في الأدب الشعبي، تكون عُرضة دائما للتغيير والتعديل، وتتميز أيضا بالبساطة والصدق، وصدورها عن عاطفة نقية وفطرة ساذجة لا

تكلف فيها ولا افتعال، كما أنها تعبر عن الجماعة الشعبية كلها حيث تتضمن عناصر عاطفية عامة جمعية، تمس وجدان الشعب وتترجم مشاعره وأحاسيسه.

وفي الفصل الأول وتحت عنوان "الأغنية البدوية الجزائرية مصدرها وعناصرها" حيث رصدنا مميزات الأغنية البدوية فهي شكل فني أدبي متميز، فرضت نفسها بوصفها ثقافة وفنا فلكلوريا منذ القدم، فهي تبعث نوعا من الحيوية المثيرة بالإحساس والعاطفة كما أنها ترتبط بنمط حياة البدوي الدائم الترحال حيث ظلت بدوية، ولها عناصر ترتكز عليها أهمها: اللحن واللباس التقليدي والشعر الشعبي الذي يمثل المصدر الذي يُعوّل عليه المغني البدوي.

وبخصوص الفصل الثاني والمعنون بـ "وصف الطبيعة الصحراوية" فقد حاولنا أن نركز على تلك القصائد المغناة والتي تغنى فيها رواد الطابع الصحراوي بما تسخر بها الطبيعة الصحراوية من حيوانات وطيور وزواحف، وقمنا بعرض مختلف التصورات التي وضفها الشاعر الشعبي لهذه الأنواع من الكائنات الحية التي اشتهرت بها الصحراء، كما أبرزنا المقاطع التي تجلت فيها عناصر من الطبيعة الحية كالخيل والإبل لجلا حضورهما في حياة البدوي، فراح الفنان يتغنى بهذه الكائنات بألحانه العذبة وصوته الشجي مبرزا دورها الأساسي في حياة أهل البادية سواء في الرحلة أو في المتعة والكسب.

ولم يغفل الشاعر الشعبي عن توظيفه لعناصر الطبيعة الصامتة، فقد اختصت بعض القصائد بإبراز الظواهر الطبيعية كالنجوم والسحاب والغيوم والبرق والرعد وأنواع الأشجار والنباتات الصحراوية، ففي معظم القصائد المغناة تتجلى هذه الظواهر وقد تفنن المطربون الثلاثة في الأداء المميز واللحن العذب للأغنية البدوية.

وبخصوص الفصل الثالث والمعنون بـ"الجوانب الفنية في الأغنية البدوية الجزائرية". خلصنا إلى أنه ليس من اليسير متابعة الكلمات كلها وضبط رسمها والتنبيه إلى كل طرق النطق بها، كما أنه ليس من اليسير تحديد مستوى البناء اللغوي في أغاني فناني الطبع الصحراوي أمثال "خليفي أحمد، عبد العميد عبابسة، رابح درياسة"، لأن كل فنان من هؤلاء يحتاج إلى دراسة مستقلة.

وخلاصة القول، فمن خلال تتبعنا للقصائد المغناة لمسنا أن للصحراء أثر واضحا في الأخنية البدوية ولاسيما القصيدة التي قيلت على أدينها، ويتجلى هذا الأثر في مختلف جوانب الشعر، الشكل، المضمون، الموضوعات. والأغنية البدوية ليست نصوصا إبداعية فقط ولكنها –إلى جانب ذلك– تمثل بيئته وتعبر عن الحياة الاجتماعية وما تحفل به من نشاط متنوع، وهي بهذا المقياس أغنية لها رسالة وهدف.

والصحراء بمفهومها الدلالي أثرت اللغة البدوية بفيض من الألفاظ والمفردات التي وظفها الشعراء في شعرهم، والمتتبع للأغنية البدوية يستطيع أن يرجع كثيرا من ألفاظها إلى وحي الصحراء، وتمثل هذه الألفاظ الشعرية معجما لغويا كبيرا يكون في مجمله جانبا لا يستهان به من المفردات، ومن ذلك أسماء الصحراء وصفاتها ووصف حزونها وسهولها وما يتعلق بطبيعتها الساكنة والمتحركة، وهي ألفاظ كثيرة تتعلق بالحيوان والنبات والسحاب والمطر والسيل، إضافة إلى ألفاظ المتعلقة بالحياة ووسائل العيس والتنقل تبعا لتغير فصول العام وما تفرضته طبيعة المجتمع الصحراوي.

وفي الأخير يعد هذا البحث مغنما في ثقافتنا الوطنية وبخاصة الأغنية ذات الطابع الصحراوي التي يعد الفنان "عبد الحميد عبابسة، وخليفي أحمد، ورابح درياسة" من روادها، ولا ندعي أننا بلغنا كل ما يمكن أن يحقق، فالكمال مطلب صعب بعيد المنال، وإن كان في البحث بعض التقصير فهذا راجع إلى قلة الخبرة التي لازلنا نكتسبها، وتبقى هذه النصوص تحمل خصائص فنية وثقافية تحتاج إلى دراسات أخرى.

قائمة
المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

I. الرسائل الجامعية:

- رسائل الدكتوراه:

1. إبراهيم شعيب: الصّحراء والأنواء في الشعر الشعبي من خلال شعراء الأطلس الصّحراوي، رسالة دكتوراه دولة (مخطوط)، جامعة تلمسان، سنة 2006/2005.

2. د. عبد العالي بشير: التناص في الشعر العربي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب الحديث (مخطوط)، كلية الأدب والعلوم الأنسانية والاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، تلمسان، الجزائر، سنة 2000م.

- رسائل الماجستير:

1. التجيني بن عيسى، لهجة تلمسان، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة تلمسان.

2. سنوسي صليحة، الأغنية الشعبية السياسية في المغرب الجزائري، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة تلمسان.

II. المصادر المطبوعة:

1. القرآن الكريم (برواية ورش).

2. الحيوان، الجاحظ، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، سنة 1988.

3. ابن حزم، طرق الحمامه.

4. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.

5. ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، لبنان، بيروت، دار الفكر اللبناني، ط2، سنة 1961م.

6. علي بن عبد الرحمن بن هذيل الأندلسي، حلية الفرسان وشعار الشجان، مركز زايد للتراث والتاريخ، ط1، 2001م.

7. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، سنة 1989.

8. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط1، دارالأندلس، بيروت، لبنان.

9. عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدّة، ط3، سنة 1992.

10. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة.

11. د. عباس الجيراري الزجل في المغرب، د.ط، القاهرة، سنة1960م.

12. ابن رشيق، العمدة، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الرشاد، الدار البيضاء، سنة 1934م.

13. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ت: محمد زعلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية.

14. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، مجلد 17، لبنان، بيروت، دار الثقافة، ط4، 1978م.

15. ابن القيم، روصه المحبين.

16. أبو يحي أحمد، الخيل في قصائد الجاهليين والإسلاميين، مراجعة ياسين الأيوبي، لبنان، بيروت، المكتبة العصرية، ط1، 1997م.

ثانيا: المراجع العربية.

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار الكتب العلمية، القاهرة، ط3، سنة 1961م.

2. إبراهيم زكي خورشيد، الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م.

3. أحمد مرسي، الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

4. أحمد حسين الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة للطبع والنشر القاهرة، الطبعة 25، د.ت.

5. أحمد الأمين، حيزية، الملحمة الجزائرية (القصة والقصيدة)، الجزائر، دار المصباح للنشر.

6. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط3، سنة 1992.

7. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي،ط1، منشورات دار الحوار، اللاذقية، سوريا، سنة 1983م.

8. التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، 1830-1945.

9. التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعري الجزائري، مؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م.

10. الصادق المرزوقي، الأغاني التونسية للنشر، 1967م.

11. د. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بدائرة مروانة -1962 1955م، ديوان المطبوعات الجامعية، ط5، الجزائر، سنة 1988م.

12. القاضي النعمان، شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1965م.

13. القادر بن سالم، الأدب الشعبي بمنطقة بشار، منشورات التبيين الجاحظية، سنة 1999م.

14. حمد الفاسي، معلقة الملحون.

15. خولة طالب إبراهيم، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، د.ط، الجزائر، سنة2000.

16. سنوسي صليحة، الأغنية الشعبية السياسية في المغرب الجزائري، رسالة لنيل مذكرة ماجستير، جامعة تلمسان.

17. د. سيد نوفل، شعر الطبيعة في الأدب العربي.

18. صالح مهدي، الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، التونسية للنشر، سنة 1986.

19. صلاح الدين الهواري، ديوان بشر بن أبي حازم، دار الهلال، بيروت، ط1، سنة 1997.

20. صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار اقرأ، بيروت، سنة 1982.

21. صلاح يوسف عبد القادر، فن العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية.

22. د. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، سنة 1993.

23. طلال الحرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سنة 1989.

24. طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط15، ج1.

25. طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، المجلد الأول، العصر الجاهلي والعصر الإسلامي، دار العلم للملايين، ط4، سنة 1981م.

26. عمر بلخوجة، علي معاشي (1927-1958) فن وكفاح، ترجمة، أبو رحمان عبد الرحمن.

27. عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الطبعة 1، السنة 1971.

28. عبد الحميد حاجيات، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983.

29. د. عبد العزيز المقالح، شعر العامية في اليمن، دار العودة، د.ط، بيروت، سنة 1978م.

30. عبد الكريم الباقي، دراسات فنية في الأدب العربي، دار الحياة، دمشق، سنة 1972م.

31. عبد اللطيف الجديدي، عضوية الخيال في العمل الشعري، ط1، سنة 1997.

32. عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، عمّان، سنة 1983.

33. أبو علي الغوثي، كشف القناع عن آلات السماع، مطبعة جوردان، ط1، الجزائر، سنة1904.

34. د .عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط2، سنة 1968م.

35. د. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية.

36. د. عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، سنة 1981م.

37. د. عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"، أحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، سنة 1992م.

38. د .عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة دار الثقافة، بيروت.

39. د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة، د.ط، بيروت، سنة1972م.

40. فتحي أحمد عامر، في مرآة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية مقارنة، نشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.

41. فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1991.

42. ليلى روزلين قريشك، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1980.

43. لزهر لبتر، العودة إلى الأغواط ألف سنة بعد بني هلال، دار الغرابي، الجزائر، 2002.

44. لويس شيخو، شعراء النصرانية بعد الإسلام، دار المشرق، بيروت، ط5، 1999.

45. محمد زغلول سلام، مدخل الشعر الجاهلي، دراسة في البيئة والشعر، مطبعة الانتصار القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

46. د. محمد صادق عبد الله، المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، سنة 1994.

47. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، سنة 1981.

48. محمد حسين، الهجاء والهجاءون في الجاهلية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، سنة 1970.

49. محمد عبد الغني حسن، جوانب مضيئة من الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، د.ط، القاهرة، سنة1972م.

50. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث.

51. مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي.

52. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، سنة 1974م.

53. مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية، سنة 1987م.

54. د. مصطفى عبد الشافي الشوري، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، الدار الجامعية للطباعة والنشر 1983م.

55. د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، سنة 1958.

56. د. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، لبنان.

57. موسى ربايعة، تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، دار جرير، عمان، ط2، سنة 2006.

58. د.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، 1119، كورنيش النيل، القاهرة، ط3، مصر.

59. نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ط3، لبنان، بيروت، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، 1984م.

60. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلوم للملايين، ط8، بيروت، سنة 1989م.

61. ابن هطال أحمد التلمساني، رحلة محمد الكبير باي الغرب إلى الجنوب الصحراوي، تحقيق وتقديم: محمد بن عبد الكريم، مصر، عالم الكتب العصرية، ط2، 2000م. الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط1، الجزائر، سنة1996 م.

62. يحياوي الطاهر، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى العماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة 1983م.

63. د. يوسف خليف، ذو الرُّمة شاعر الحب والصحراء، مكتبة غريب، القاهرة.

64. د. يوسف خليف، الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، دار غريب، القاهرة.

المراجع المترجمة:

1. سي، دي، لويس، الصّورة الشعرية، ت: أحمد نصيف الجناني وآخرين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، سنة 1982.

ثالثا: الدواوين.

I. الشعبية:

6. د. إبراهيم شعيب، التوخي في أشعار عبد الله التخي، ط1، مطبعة السلام، الجزائر، 1998م.

7. د. إبراهيم شعيب، ديوان السلوان للشاعر محمد سفيان مع قراءة أولية في الأبعاد والصور، مطبعة رويفي، ط1، سنة 2004،

8. د. إبراهيم شعيب، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، مطبعة الرويفي، الأغواط، ط1، سنة 2006.

9. د. إبراهيم شعيب، الصّحراء والأنواء في الشعر الشعبي من خلال شعراء الأطلس الصّحراوي، رسالة دكتوراه دولة (مخطوط)، جامعة تلمسان، سنة 2005.

10. د. إبراهيم شعيب، الديوان العاتي للشيخ سمّاتي مع إمارة العشق من المسار إلى الانهيار، الجزائر، الأغواط، مطبعة رويفي، ط1، 2014.

12. ديوان الشيخ ابن حرز الله بن الجنيدي، جمع وتحقيق الأستاذ، الشاهد مسعود، الجزائر، 1994م.

1. الشايب ورنيقي، ديوان شعر علي بن شهرة الشعبي، جمع وتحقيق، مطبعة رويغي، الأغواط، الجزائر، ط1، 2007م.

2. الشاعر شهرة بلخير حياته وشعره، مذكرة لنيل شهادة الليسانس، قسم الغة العربية وآدابها، جامعة الأغواط، إعداد: غريب سراي وبورزق أم الخير،1996م.

4. بديار البشير، ابن كرّيو حياته حبّه وشعره.

5. بلقاسم خميلي، روائع الشاعر الشعبي عبد الله التخي بن كرّيو، مؤسسة بوزياني للنشر والتوزيع، الجزائر، سنة 2009.

11. ديوان مصطفى بن إبراهيم، جمعه عبد القادر عزّة.

3. علي بلنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ديوان المطبوعات الجامعية، سنة 2010.

13. سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقيا والمغرب، تقديم: د. أحمد الأمين، الأنيس، السلسلة الأدبية، الجزائر، سنة 2007.

II. الرسمية:

1. السيد غازي، ديوان ابن خفاجة، دار المعارف، الإسكندرية، سنة 1960.

2. الطّاهر ابن عاشور، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق، المكتبة التونسية والشركة الوطنية، الجزائر، سنة 1972.

3. أبو العباس ثعلب، ديوان زهير بن أبي سُلمى، ت: حنّا الحتّى، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، سنة 1997.

4. الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، سنة 1983.

5. حسن حمد، ديوان المثقب العبدي،تحقيق: دار صادر، بيروت، ط1، سنة 1996.

6. حنا الحتّي، ديوان الأعشى الكبير، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، سنة 1999.

7. ديوان عنترة.

8. ديوان لبيد.

9. ديوان المعتند بن عباد.

10. عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة 1986.

11. عبد الرحمن المصطفاوي، ديوان امرئ القيس، دار المعرفة، بيروت، ط1، سنة 2003م.

12. عمرو بن سعد، ديوان المرقشين، ت: كارين صادر، بيروت، ط1، سنة 1998.

13. عبد السلام هرّاس، ديوان ابن الأبّار، مطبعة فضالة، المغرب، سنة 1999.

14. عدنان بن درويش، ديوان جميل بثينة، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، سنة 2001.

15. محمد التونجي، ديوان البحتري، تحقيق، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، سنة 1999.

16. محمد مفتاح، ديوان لسان الدين بن الخطيب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، سنة 1989.

17. أبو هلال العسكري، ديوان المعاني.

18. د. نعمان محمد أمين طه، ديوان جرير، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1986.

رابعا: المعاجم.

1. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، بتحقيق وضبط عبد السلام هارون، ط2، 1411هـ-1911م، المجلد الثالث، دار الجيل بيروت.

2. د. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، بيروت، سنة 1979م.

3. ابن منظورمحمد بن مكرم، لسان العرب، لبنان، بيروت، دار الفكر، د.ط، 1992م.

خامسا: المجلات والجرائد.

1. التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، العدد 4، جوان 1999.

2. حاج ملياني، مجلة سنة الجزائر في فرنسا، العدد 3، سنة 2003.

1. عبد القادر خليفي، من الموروث الثقافي الجمعي المغاربي، مجلة الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، سنة 1415هـ، العدد 2.

3. مجلة العصر، نصف شهرية إسلامية شاملة، تصدر عن مؤسسة "العصر" للمنشورات الإسلامية، وزارة الشؤون الدينية، السبت 22 شوال 1418هـ/الموافق 1 مارس 1998، العدد 16، مقال: د. أبو أيمن.

سادسا: المراجع الأجنبية.

1. Ahmed Tahar, la poesie populaire algérienne (malhun), rythmes mètres et formes, SNED, bibliothèque national Alger, 1975.

2. Desparmet J. La chanson d'Alger pendant la grande guerre. In RAN. 77. 1932.

Résumé :

La chanson populaire Algérienne est une forme d'expression comme toutes les autres. Et généralement le chanteur est toujours influencé par son environnement culturel et social auquel il s'adapte socialement, culturellement et spirituellement. Cela devient donc pour lui un champ d'inspiration, avec tout ce qu'il y a d'éléments qui lui constutuent une réserve lexicale qui lui a bien servi dans ses productions. Ainsi, notre chanteur Khelifi Ahmed a réussi de se faire un style propre à lui, dans la chanson bédouines algérienne.

Mots clés : le Sahara, la chanson, le Chaâbi, l'environnement, le style.

Summary :

It is inevitable to say that the Algerian popular song is regarded as one of many ways of expression. The artist is always influenced by the environment he lives in, and also integrated socially, spiritually and artistically. So, this kind of song has inspired him with its elements that formulated his lexical background and, thereby, he used it in his innovative work. Perhaps, from this point "Khelifi Ahmed" had made his own style of Sahara song.

Key words: Sahara (desert), song, popular, environment, style.

ملخص:

تعد الأغنية الشعبية الجزائرية شكلا من أشكال التعبير، وبما أن الفنان يتأثر بالبيئة المحيطة به ويتفاعل معها اجتماعيا وروحيا وفنيا، استطاعت هذه الأخيرة أن تلهمه بما تحتويه من عناصر شكلت رصيده المعجمي الذي وظفه في عمله الإبداعي، وربما من هذا المنطلق استطاع الفنان "خليفي أحمد" أن يشكل نمطه الغنائي الصحراوي.

الكلمات الافتتاحية: الصحراء، الأغنية، الشعبي، البيئة، النمط.