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

أطروحة جامعية مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب الشعبي

الموسومة بـ:

القيم الاجتماعية في الشعر الشعبي النسوي بمنطقة الغرب الجزائري

-دراسة تحليلية لنماذج من الحوفي وأغنية الصف-

من إعداد الطالبة:
وهيبة عبدلي

إشراف الأستاذ الدكتور:
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
د.ة فاطمة داود	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
د.ة نصيرة بكوش	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
د. الشايب ورنيقي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الأغواط	عضوا مناقشا
د. لخضر حشلافي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1436 -1437هـ/ 2015 -2016م

إهـــداء

أهدي ثمرة جهدي إلى أعزّ من أنعم الله عليّ بعد نعمة الإيمان

إليك أنتِ التي لولا دعواتك لي بالخير والبركة لما استطعت أن أخوض غمار هذا البحث.

إليك أنت أمّي الغالية "فتيحة" التي علّمتني المثابرة ووقفت إلى جانبي أطال الله في عمرك.

إلى روح والدي رحمه الله.

إليك أنتَ الذي تحمّلت معي عناء البحث وكنت لي عوناً وسنداً وحفّزتني دائمًا على الوصول ودعّمتني بقلبك وفكرك.

إليك أنتَ زوجي الحبيب ورفيق دربي السيّد "هبري هشام" حفظك الله.

إلى حماتي العزيزة "زهرة" التي شجعتني وهوّنت عليّ مشقّة هذا البحث أطال الله في عمرها.

إلى براعم عائلتي بناتي: شراز، ليديا، صونيا.

إلى شقيقاتي: سميرة، أمينة، حفيظة وأولادهم إلى أخي سليم لا فرّق الله شملكم أبدًا.

إلى من أَنسوني عبر مشواري الدّراسي كلّ صديقاتي وأحبتي في كلّ مكان.

إلى الأستاذ الفاضل بلقاضي عبد القادر.

إلى كلّ من يعرفني ولم ينسنّ لي ذكرهم.

إليكم جميعا أهدي باكورة عملي.

وهيبة نسرين عبدلي

كلمة شكر

للّه العظيم الشكر الجزيل والحمد لله الكثير أن سهّل عليّ هذا البحث وأعانني بقدرته سبحانه الملك الوهّاب.

أتقدّم بالشكر والعرفان العظيم إلى أستاذي الفاضل الدكتور "عبد الحقّ زريوح" على ما قدّمه من صادق النّصح وسديد التوجيه وعلى مساهمته الجادّة والفعّالة والتي حضيت بها من شخصه الكريم في مراحل إنجازي لهذا البحث، فقد وجدت في صدره الرّحب ما أشفى غليلي وطيّب خاطري وزكّى مجهودي، فلم يبخل عليّ بإرشاداته النيّرة، وتوجيهاته الصّائبة من أجل إخراج هذا العمل إلى النّور.

كما أتقدّم بخالص تشكراتي وعظيم امتناني لأعضاء لجنة المناقشة الموقرة التي قبلت قراءة هذا العمل فصوّبته وقوّمت اعوجاجَهُ.

الشكر الصّادق والأخوي إلى كلّ من أمدّني يد العون والمساعدة من قريب أو من بعيد.

وأجدّد أسمى عبارات الشكر والتقدير إلى كلّ من ساعدني في جمع مادّة البحث جزاهم الله عنّي خير الجزاء.

تقبّلوا منّي التقدير والاحترام.

وهيبة نسرين عبدلي

المقدمة :

يعد الشعر الشعبي العربي الغنائي إبداعا شفويا و نمطا من أنماط الثقافة الشعبية العربية، كما يعد سجلا صادقا لكل مكونات الشعب الثقافية والحضارية.

وقد يساهم الشعر الغنائي النسوي على وجه الخصوص بقدر وافر في المحافظة على استمرار الثقافة الشعبية الجزائرية، حيث تتجلى قيمته الفنية في إيقاظ المشاعر العميقة في نفوس مردّديه وسامعيه، وبعث الإحساس فيهم بأصول وجودهم الاجتماعي والثقافي.

وتراث هذا الشعر الغنائي هو حصيلة الممارسة التلقائية للغناء، تردّده النسوة حسب مواضيع الأغنية ومناسباتها، وتكمن وظيفته في الإشادة بالقيم الاجتماعية والأخلاقية من جهة وفي الترفيه والتسلية من جهة أخرى.

ويمثل الغرب الجزائري وحدة جغرافية و اجتماعية واحدة كانت تمارس فيها عادات وتقاليد متشابهة غير أنها تفرقت بفعل العوامل و الظروف الحضارية و التاريخية، حيث كانت تتخلله أغان شعبية نسوية منحدرة من أصل شعبي قديم توارثته الأجيال .

ولعلّ الاهتمام بالتراث الشعبي النسوي هو إسهام لا يعدّ في حقيقة الأمر سوى انطلاقة لخدمة هذا التراث الثقافي العريق الذي تميزت به مدن الغرب الجزائري، وهذا ما دفع الباحثين والدارسين لفتح آفاق واسعة والدفع بأقلامهم إلى مواصلة الدراسات لإحياء أصول الشعر الشعبي الغنائي، وإضافة ولو لبنة صغيرة لسدّ ثغرة من الثغرات العديدة التي لا يزال يشكو منها هذا الشعر.

ويعدّ هذا النمط الشعري لونا من ألوان التعبير فهو مرآة لحياة الناس الثقافية و الترفيهية التي تصنع الأفراح و تخلد الأحداث-الثورة التحريرية المباركة- تعبر عن ألامهم مستجيبة لمشاكلهم حتى تصل إلى قلوبهم و تؤثر في وجدانهم فتصبح حية على ألسنتهم، كما يعدّ ديوان أيامهم شأنه في ذلك شأن الشعر الرسمي في صدقه، ولا يقل أهمية عنه، بل يتجاوزه بطابعه المباشر وإن الأمر الذي لا مناص من الإشارة إليه هو أن شعر الحوفي، وأغنية الصف شكلان لا يمكن استثناؤهما من أشكال الشعر الغنائي النسوي التي وجدت بمدينة تلمسان وقراها .

والشعر لا بدّ فيه من موسيقى ولا يمكن أن تصور أو إطلاق اسم الشعر الغنائي اذا لم يكن فيه للموسيقى اللفظية وللجرس الصوتي وللرنين أثر، هذا ما وجد في كلّ من شعر الحوفي وأغنية الصف.

ومساهمة مني في تعبيد هذا الدرب أتقدم ببحثي الموسوم ب :

"القيم الاجتماعية في الشعر الشعبي النسوي بمنطقة الغرب الجزائري –دراسة تحليلية لنماذج من الحوفي و أغنية الصف".

كما أنّ البحث في تراثنا الشعبي النسوي ضروري ومهم، ولعلّ ما يعكس هذه الأهمية، هو تعبيره الصادق عن قيمنا الاجتماعية وثوابتنا وعاداتنا وتقاليدنا.

وكان السّبيل في هذا العمل عدد من المصادر والمراجع القيمة القديمة والحديثة تنوعت بتنوع مباحثها.

وبما أن فن الغناء ضارب بالقدم عند العرب، وليس الشعر في حقيقة الأمر إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل بغنائه النفوس والقلوب، وتحقق فيه كل ما يتطلّبه النقاد من امتاع وجمال وإفادة،

فمن الطبيعي أن يسجل التاريخ هذا الشعر الغنائي وتكون قد ألفت فيه عدة كتب كانت سندا لي أذكر على سبيل المثال :

* إبن خلدون * – المقدمة–

* أحمد السفطي * – دراسات في الموسيقى الجزائرية –

* عبد الحميد مشعل * – موسيقى الغناء العربي –

وفي حديث عن القيم الاجتماعية وما تحمله من معان وما لها من أهمية في بناء شخصية الفرد والمجتمع اعتمدت في ذلك على مرجع لـ:

* فوزية دياب * – القيم و العادات الاجتماعية مع بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية –

د. الطاهر بوغازي –القيم التربوية – مقاربة نسقية.

ومن أغنى المراجع في تجسيد الصورة التاريخية والسياسية والمحافظة على ذكريات الثورة المباركة منها:

* العربي دحو * – بعض النماذج الوطنية في الشعر الأوراسي خلال الثورة التحريرية .

* التلي بن الشيخ * – دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830 –1954.

* صالح خرفي * – الشعري الجزائري الحديث –

وكان التركيز بالخصوص على أغنية الصف ذات الطابع الثوري على مرجع لـ:

* عمار يزلي * –ثورة النساء ، أهازيج عن الثورة الجزائرية –

وزيادة على ذلك، تمّ الاعتماد خاصة في الإلمام بجوانب الحوفي على رسالة دكتوراه للدكتور *يلس شاوش مراد* بعنوان *Le hawfi poésie féminine et tradition oral au maghreb * وكذا مرجع ل * عبد الرحمان محجوب * بعنوان*

Un genre de poésie populaire typiquement tlemcenien le Hawfi**

و مرجع آخر لـ *محمد الحبيب حشلاف * * El Hawfi chants de Femmes *D'Algerie

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

3 / و من العوامل التي دفعتني للولوج إلى عالم شعر الحوفي و أغنية الصف :

أ/ الحوفي :

- حبي وشغفي مند الصغر لكل ما هو شعبي من عادات وتقاليد وعلى رأسها الأغنية الحوفية التلمسانية الأصيلة، حتى إنني قبل سنوات من إختياري لهذا الموضوع جالست بعض النسوة اللواتي تحفظن هذا النوع من الشعر ودونته في مذكرة لي .
- عزوف الدارسين عن هذا اللون الأدبي الذي دفع لإثراء هذا الموضوع عسى الاجتهاد الخاص يسهم في الحفاظ على الموروث الثقافي الشعبي النسوي .
- إن جزءًا مهما من التراث الموسيقي التلمساني مهدد بالضياع مع رحيل ركائز التراث الأندلسي، وكذا الحافظين لهذا اللون فتسجيله ضروري.
- إنتشال شعر الحوفي من غياهب النسيان واللامبالاة مما يسهل على الباحث الخوض في غماره و دراسته بدقة.
- كشف القناع عن مختلف القيم الاجتماعية و الأخلاقية التي يحملها هذا النوع من الشعر.

ب/ أغنية الصف :

- تقرير قيمة أغنية الصف بوصفها عنصرا تراثيا هاما غطّى جميع العناصر الأخرى ومن ثم جمع مقطوعات منها قبل أن تعبث بها يد التلف وتضحى في خبر كان .
- إلقاء أضواء هامة على أحداث وأشخاص شاركوا في المسرح التاريخي وتشكيل مشاهد ثورية خلدت فيها الأغنية معارك بطولية خاضها المجاهدون و المسبلون و الفدائيون.
- إن أغنية الصف كأهزوجة نسوية، حملت في طياتها الكثير من مقومات المجتمع الريفي الأصيل. لذا، أضحى من الضروري جمعها ودراستها وتركها ذخيرة تستأنس بها الأجيال في ظل التحولات الجديدة التي بدأت تغيب كل ما هو عريق .
- إحياء جانب من التراث الشعري الجزائري الذي هو جزء لا يتجزأ من التراث العربي .

وقد قسم هذا البحث إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة أضف إلى ذلك ملحقا وقائمة للمصادر والمراجع.

ففي المدخل عملت على الإلمام بجميع شتات ما دون عن تاريخ الشعر النسوي، أغنية الحوفي وأغنية الصف.

أما الفصل الأول فَاقْتُصِرَ فيه على مظهر واحد من مظاهر الشعر النسوي الغنائي والذي يشكل طابعا مميزا لمدينة تلمسان وهويتها وبعدها الفني والحضاري والتاريخي وهو شعر الحوفي، فقد أُفْرِدَ للدراسة الفنية والموضوعاتية، وباستخراج ما أمكن من القيم الاجتماعية من نصوصه المدونة والمجموعة.

والفصل الثاني انفرد بلون آخر للشعر النسوي الغنائي الأكثر تمسكا وتجدرا واتساعا في أوساط الأهالي الريفية التلمسانية، تلكم هي أغنية الصّف المتعارف عليها عند العامة والخاصة في الغرب الجزائري، فتم تحديد مصطلح الصف، وإيقاعها وأهم مواضيعها منها الغزلية والوطنية

والدينية والدور الكبير الذي أدته في توعية الشعب الجزائري منوهة وملمحة إلى أهم القيم الاجتماعية التي تم استنطاقها من خلال النصوص التي جمعتها وفضلا عن تلك النصوص التي تم جمعت من قبل الطلبة في قسم الثقافة الشعبية.

وتطرقت في الفصل الثالث إلى الخصائص الفنية والشكلية والإيقاعية والصوتية لكل من الحوفي وأغنية الصف.

وفي الأخير تم تسجيل النتائج المتوصل إليها في شكل خاتمة.

وقد واجهتني صعوبات في إعداد هذا البحث نجملها في قلة المراجع التي تناولت الشعر الشعبي النسوي عموما قد زادت من مشقة البحث وعناء الدِّرس، بيد أن هذه الصعاب قد ذللت بعضها بفعل توجيهات أساتذتي الأفاضل وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور عبد الحق زريوح الذي تشجم عناء الإشراف على البحث وقراءته وتقويم ما اعوجّ منه، فله مني عظيم الثناء وجزيل الشكر والامتنان.

الهدف من البحث:

لم تكن فكرة الموضوع وليدة الصدفة و لا بحثا عن التمييز ، إنّما هي محاولة استقراء ما وراء الصورة ،أوهي محاولة استعراض جانب من الجوانب الثقافية المصنفة في خانة التراث الشعبي النسوي، ومحاولة النبش في ذكريات الماضي.

الفكرة إذن هي موضوع يتم الكشف من خلال تركيبته الثقافية و الفنية و الجمالية عن مستوى عال فيما ارتبط بضرورة ملحة تهدف إلى الحفاظ على التراث النسوي الغنائي بمدينة تلمسان وأريافها من حيث جمع مقطوعات الحوفي من الأوساط الشعبية التلمسانية الحضرية والعمل على تدوينها خوفا عليها من الضياع.

كما كانت محاولة تسليط الضوء من أجل مسح الغبار على الموروث الشعري الشعبي الثوري النسوي ـ أغنية الصف ـ وذلك بجمعه ودراسته لأنني وجدت شحا في تناوله بالبحث و التنقيب إذ لم ينل من الاهتمام و البحث و التحويل و الدرس ما نالته الأنواع الأخرى من الفنون الشعبية، فكان حظه من التناول فقيرا. وسعيا وراء الكشف عن الدور البارز الذي أدته أغنية الصف في شتى مجالات الحياة، و التأثير المباشر لها في إذكاء روح المقاومة الثورية ودعمها بالكلمة الطليقة المجلجلة التي لا يشم منها سوى رائحة النضال و الاستشهاد .

وللمرأة الجزائرية في نسيج الثورة التحريرية و لحمتها قصة مثيرة لابد من التعرض لها .إذ كسرت المرأة قيودها القاتلة على أنفاسها و نهضت وانطلقت مسلحة بإيمان راسخ وإرادة وطنية مخلصة ، تكافح بكل الطرق والوسائل المادية و المعنوية في المدن و الأرياف، فبرهنت عن كفاءتها وإخلاصها لله والوطن، حيث استخلصت كل الحقائق من خلال تحليلها للأمور تحليل القلب المؤمن و العين المبصرة، فظلت قريحتها تبحث عن شكل تفرغ فيه ما ضاق في الصدور من أحزان وأفراح حتى وجدت هذه الأهازيج النسوية التي تستدعي الوقوف والتأمل لما تحمله في طياتها من قيم وحقائق تاريخية، واجتماعية ذات وزن كبير .

وأخص بالذكر أغنية الصف و أغنية الحوفي كلونين رئيسيين يمثلان الأغنية الشعبية الجزائرية الأصيلة ، أصالة هذا الشعب من حيث الكلمة و اللحن و الأداء .إلى جانب ما تزخر به هذه النصوص الغنائية من قيم اجتماعية (موضوع البحث) و دينية و سياسية، ألبست كلها ثوب الرمزية الشعبية لغناها بالمعاني الإنسانية.

ومن هذه المنطلقات، راودتني فكرة البحث في هذا الحقل الغنائي و تبادر إلي أخذ زمام المبادرة في هذا الميدان في المنطقة التي أنتمي إليها تلمسان لأنه لايزال جزء فيها لم تمتد إليها يد الدارسين والباحثين من جمع أو دراسة لهذا التراث النسوي العريق.

وإن الرّغبتة القوية في إنجاز هذا البحث جعلتني أتخطى كل المصاعب فموضوع الشعر الشعبي الغنائي شاسع، وشعر الحوفي و أغنية الصف ـ قليل الدراسة فيهما جوانب معقدة وخفية حاولت جاهدة إعطاءها الحق من البحث.

منهجية البحث :

يتناول البحث تراثا شفويا و موضوعا ميدانيا متمثلا في : القيم الاجتماعية في الشعر الشعبي النسوي بمنطقة الغرب الجزائري، فكان الجمع والإحصاء والترتيب والتصنيف و البحث الميداني و المصادر السمعية و الوسائل اللازمة لإنجاح هذه العملية.

وارتأيت اختيار منهج ملائم لطبيعة البحث وخطته فتم الاعتماد على إجراء الوصف والتحليل اللذين ذلّلا الصعاب بإضاءته لشعر الحوفي وأغنية الصف، ومن تم استنطاقها وتحليلها، ومحاولة الوصول إلى ما تحمله من قيم اجتماعية محضة ، كما عنيت بالجانب الفني حسبما يقتضيه موضوع البحث.

وتطلب البحث المنهج نفسه في تفصيل وتحليل التغيرات الصوتية التي أصابت كل من لهجة الحوفي ولهجة أغنية الصف.

وراق البحث أن أسلك المنهج التاريخي، باعتبار أنني أتعامل مع مجموعة من النصوص التي تعتبر وثائق تاريخية يمكن الاعتماد عليها في التأريخ لمدينة تلمسان وضواحيها وما لحق بها من مسرات ومضرات .

وخاتمة لهذا البحث، وذيِّل بملحق وقائمة للمصادر والمراجع وبفهرس تفصيلي للموضوعات .

وختام القول ، إنني لا أدّعي الإلمام بكل جوانب الموضوع الدراسية أو قد حولت كلّ زواياه المعرفية ، و قد يسجل عليّ أنّي إن أخطأت في معلومة أو نسيت فكرة فتلك لضخامة البحث و مدى اتساع نطاقه الجغرافي و إطاره التاريخي وحسبي أنها محاولة لإضافة لبنة أخرى لعناصر الشعر الشعبي الجزائري .

كما أسأل الله تعالى التوفيق والسداد، وأتمنى أن يعود عملي هذا بالفائدة على قارئيه، وأشكر كل من ساهم من قريب أو بعيد في إثراء هذا البحث المتواضع .

الطالبة : وهيبة نسرين عبدلي

تلمسان، في: 2015/12/12

المدخل:

الجذور التاريخية لشعر الحوفي وأغنية الصف

I. شعر الحوفي

II. أغنية الصف

لن تحلم ربّه الشعر بأروع من هذا الوطن عروسًا للإلهام، فالجزائر صفحة رائعة من الخلد، ودُنْيا ثرية بالرّؤى اليانعة، وإنّها لتستمدّ هذه الرّوعة من الشعر الشعبي الغنائي.

والشعر الغنائي كما يُسميّه بعض الدّارسين يتألف من كلام منظوم ومن لحن موسيقي وإيقاع شعبي خاصّ. وكثيرًا ما تُشكل قصائده حسب الظروف الاجتماعية وحسب إيقاع الكفّ أو صوت الآلات المرافقة للأداء، وقد تكون من نتاج جماعي لا يُعرف قائله أو لشاعر شعبي مُعيّن، وفي ذلك يقول هردر:" إنّني أرى أنّ الشعر عامّة هو نتاج جماعي، وإنتاج شعبّي يتطلب آذانًا كثيرة لتُسمع أو حناجر كثيرة لتُردّد. ولقد ظلّ الشعر يعيش في أذن الشعب وعلى شفاهة يحفظ لنا التاريخ، الأحداث والأسرار والمعجزات والآيات."[1]

فهذا الشعر ليس بدعا ولا في معزل عن التنظير" ولا شك إنّ أهم عامل ساعد على بقاء قسم كبير من الشعر الشعبي إلى يومنا هذا، إنّه كان يلحّن ويُغنّي به في شتى المناسبات والحفلات، ثمّ إنّ ميل النّاس إلى هذه الموسيقى، وشغفهم بها كان دافعًا قويًّا لاستمراره وبقائه."[2]

ويعتبر الشعر الأندلسي متعة الحياة والحنين حتى يومنا هذا بعد **ألف** سنة من الابتعاد عن سماء قرطبة وغرناطة كي يستقرّ في فاس، تطوان، تلمسان، البليدة، قسنطينة، تونس.

هذه المدن القديمة ذات المدينة المغاربية تتقاسم فيما بينها أكثر من العادات الفنية والثقافية. فهذا التراث الغنائي السّلفي الّذي يقربهم يزيد من الهمّة والقيم التاريخية:" وقد أخذ الأندلسيون

[1]– محمّد الأمين أحمد، الشعر الشعبي في سيدي خالد، مجلة آمال أدبية ثقافية تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، العدد4، ط2، 1969، ص 10.

[2]–أبو مدين سهلة، ديوانه، جمع وتحقيق وضبط وتعليق شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع،ط1، 2001، 2002، ص08.

يتسللون فرادى وجماعات إلى المغرب العربي، وكان حظّ الجزائر منهم كبيرًا، وقد وفد عدد كبير على تلمسان."[1]

ومن بين مدن الغرب الجزائري برزت مدينة تلمسان بأنّها مدينة العلم والثقافة والشعر والموسيقى، وتبقى في الوسيط المغربي رمزًا للاستمرارية والمناوبة. تلمسان البربرية العربية المسلمة يطلق عليها عادة" الغرب المسلم" أو " جوهرة المغرب" حاضرة دائما في كل التطوّر التاريخي لأنّها استقبلت إرث العرب الراجعون من الأندلس.

ونظر الموقعها القريب من الأندلس، وربطها بين المغرب الأقصى والأوسط والأدنى والمشرق، أثر كبير في إزدهارها الفني إلى جانب ازدهارها الثقافي ومجال التّأثير البارز لمنطقة تلمسان (العميديين القائمين بإقليم قرطبة– تلمسان الأدارسة– تلمسان المرابطين– تلمسان الموحدين– وأخيرًا تلمسان الزيانيين) كدّس ثروة الفنّ وفكر الحضارة (القبائلية– العربية– المغربية) والتي كان لها دور فعّال في تغذية وتكوين جيل من العلماء والشعراء:" كما تعودّ كثير من النّاس ومن المناطق الجدّ بعيدة أن يحجّو إلى هذه المدينة المغربية، المحبين للطبيعة والليالي المزركشة بالنجوم حيث المعرفة والموسيقى والفن".[2]

فلم يجد الأندلسيون أمامهم إلاّ سبيل الهجرة خاصّة وبعد سقوط الأندلس، وسقوط معظم الحواضر الإسلامية" فاستقرّ أغلب المهاجرين الأندلسيين لمدينة تلمسان في العصر

[1]–محمّد بن عمر والطمار: تلمسان عبر العصور، دورها في سياسة وحضارة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 2007، ص 214.

[2]– Benali El Hassar : cité des grands maître de la musique Arabo-Andalouse, p48.

المرابطي الموحدي ما بين القرنين الخامس والسّابع الهجري (الحادي عشر والثالث عشر الميلاديين)، وكان أغلبهم من الأعلام ومن وجوه القوم وأعيان الأندلس[1].

حيث أنّ سكان تلمسان اكتسبوا الرقة والذوق واللّغة والفنّ: "وكما استقبلت تلمسان عند سقوط العاصمة الإسبانية القديمة في **1236م** حوالي **خمسون ألف** قرطبي وحسب إحصائية إسبانية. هذا التاريخ يقترن مع تأسيس مملكة بنو زيان على طول المغرب الأوسط."[2]

فمنذ أن شاد بنوز زيان ملكهم المتين بتلمسان إلاّ وارتقى الوسط الجزائري عامّة والتلمساني خاصّة، فأضحت الفنون تسير بخصال الجالية الأندلسية التي دفعوا بها إلى الأمام.

فورثت هذه المدينة كلّ ما خلّفه ملوك بنو حمّاد، واجتمع فيها رجال الفنّ والعلم والأدب، وانتقل مركز الثقافة والعلم من بجاية إلى تلمسان، ورافقت المدينة شهرة عظيمة على مرّ العصور.

" فأمّا الموسيقى الأندلسية الغرناطية التي اشتهرت بها تلمسان في الماضي والحاضر، فترجع إلى هذا العهد أي أثناء هجرة أهل الأندلس إلى المنطقة".[3]، كما أخذ التاريخ" يوحّد تلمسان على حدود إسبانيا، وهذا منذ بدء الفتوحات، فكثيرًا من الأحداث المزمنة تثبت على أنّ اسم تلمسان مقرون بالموسيقى الأندلسية."[4]

ويعتبر الفنّ الأندلسي مرآة الأحاسيس والعادات للمجتمع التلمساني في هذه المرحلة، حيث استحسن سكّان تلمسان هذه الأغاني وانبهروا بها وتعلّقوا بها أشدّ التعلق ووضعوها ضمن القطع المختارة في ملف الموسيقى العربية. ولعلّ ذلك الارتباط الوثيق بها، أباح لكلّ تلمساني

---

[1]- Benali El Hassar : Opcit, P43.

[2] - Ibid, P43.

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

[4]-علي الحصّار، المرجع السابق ص 50.

الإبقاء على حيّة وعميقة بماض ثقافي ثريّ. وهنا تظهر قوّة الموسيقى أكثر من أيّ فنّ آخر في الحفاظ على الماضي.

ويؤكّد المختصون في الموسيقى سواء كانت أندلسية أو بدوية أو مدينة مُنْتمية إلى أصل أحد، وهو الأصل العربي متفرعة من الموسيقى العربية، وهي نتاج تفاعلات تأثير وتأثّر بين الأمم في الأندلس.

وممّا زاد في انتشار اللّحن، تداخل القوميات والأجناس عن طريق الأسفار والحجّ والتجارة، والتزاوج، بحيث وصل اللّحن إلى قلب شبه الجزيرة العربية ذاتها:" هكذا ظهر الشعر الشعبي" عند القبائل العربية المختلفة حيث وصلتنا نماذج منها، ترجع إلى القرن الرابع للهجرة سواء من القبائل التي تعيش في الشرق أو في الأوساط الغربية التي كانت تعيش في إفريقيا والأندلس"[1] وهذه الأشعار التي تولّد عنها الشعر الملحون تشكلت من مشربين: بدوي، وحضري أندلسي.

وقد نأخذ شهادة المؤرّخ ابن خلدون إذ يقول: "الشعر والموشح العربيين في إسبانيا وصقلية".[2]

ويضيف قائلا: "فأورث بالأندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه إلى أزمان الطوائف بإشبيلية بحر زاخر، وتناقل منا بعد ذهاب حضارتها على بلاد العدو بإفريقيا والمغرب."[3]

والغناء الأندلسي في إسبانيا كان متأثرا لحدّ كبير بالغناء العربي القديم حتّى أنّ بعض الألفاظ والصّيغ العربية مقتبسة منه خصوصًا ما كان دَراجًا أو عاميا، أمّا في ما يخصّ الحياة

[1]- محمد المرزوقي: الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967 ص 56.

[2]-ابن خلدون، المقدمة، المجلّد الأول، دار الكتاب اللّبناني بيروت، 1961، ط2، ص 321.

[3]-نفسه ص 428.

اليومية، فليس هناك مكان في إسبانيا لا نجد سكّانه يتكلمون بعض الكلمات ذات الأصل العربي.

ومنه فإنّ العديد من المظاهر الثقافية الأندلسية نتاج للتّعايش الّذي جمع بين الشعوب العربية بسكّان إسبانيا، والتي تعتبر بمثابة فضاء جديد لإلمام الشعراء العرب، وبفضل الوحدة الإسلامية في المغرب أصبحت الأمم الإسلامية تتفاهم بواسطة لغة جديدة، هي لغة الفنّ والأدب، لغة الإبداع في فنّ موسيقى الأندلس التي أصبحت وسيلة للتعبير في وصف الطبيعة والمشاعر النبيلة بالنسبة لبعض مشاهير الفنانين أمثال سالفا دور دانيال (**Salvador Daniel**)، **جولاس روناث** (**Jules Rouand**) والذين سجلوا وبدون اعتراض ارتياحًا لا مثيل له سواءً في الجزائر أو في الخارج (فرنسا..)

ولهذا:" فالعلاقة التاريخية بين الأندلس بثقافاتها العربية الإسبانية (وخليط الثقافات المغاربية، الشامية العراقية الأمازيغية الرومانية الإسبانية القوطية).هي مصدر ما يسمّى بالثقافة الإسبانية المورسيكية التي أنجبت عامية أهل الأندلس ومنها" **الزجل الأندلسي"**[1] والوليد الشرعي للموشح".[2]

فجذور هذا الشعر لم تعطينا ثمارًا لذيذة إلاّ مع الحملة الهلالية على شمال إفريقيا ومع الجاليات العربية الإسلامية النازحة من الأندلس بعد اجتياحها من قبل الإسبان، ومن هنا نبغ هذا الفنّ الأندلسي من الموسيقى العربية التي اقتصرت على الغناء والإنشاد فقط. أمّا المرافقة الموسيقية مع هذا الغناء فكانت بسيطة وثانوية جدًّا، وذلك راجع لاهتمام العرب بالشعر والإلقاء الشعري الملحّن أكثر من اهتمامهم بالموسيقى الصّامتة واللوازم الموسيقية. ومن ثم ملكت الموسيقى

[1]–عمّار يزلي ثورة النساء، أهازيج عن الثورة الجزائرية منشورات البيت، الجزائر، 2009، مطبعة حسناوي، ص 61.

[2] - Youcef Nacib, la poésie orale féminine, n, promosses, n° 4 , 1969, p 32.

الأندلسية من الشباب عقولهم، فأحبوها وولعوا بها ونبغ المغنون والمغنيات واستعملن الآلات الموسيقية فترةً طويلةً من الزّمن، وابتكرت آلات جديدة ساعدت على تطوير الغناء.

وفي هذا يقول سليم الحلو:" تفنّن الأندلسيون في الغناء والتألف الموسيقى فأوجدوا الجديد فيهما وابتكروا الآلات الموسيقية وضبطوا تسوياتها على قواعد وأصول جديدة فخلقوا النوبة الأندلسية والعزف الجماعي (الأوركسترا) وهما أهم أنواع الموسيقى في الأندلس وبدؤوا في تأليف النوبة من أربعة قطع أطلقوا على كلّ منها اسمًا خاصّا ثمّ زادوها إلى خمس ثمّ ابتدعوا الزجل والموشحات."[1]

والشعر التلمساني الّذي انقسم بدوره إلى قسمين: نصف كلاسيكي بدوي ونصف آخر إسباني مورسكي أندلسي، وهو شعر سامي مغنّى تناوله أغلب الشعراء بالغناء والمقامات والإيقاعات والآلات الموسيقية المختلفة....والباحث في هذا المجال يلاحظ أنّ معظم هذه القطع الشعرية من موشحات وأزجال، وبين موال وأهازيج، وندب أو منظومات دينية شعائرية أو أغاني الزواج جميعها بلا استثناء، لها وظائف إيقاعيةموسيقية تستلزم آلات مصاحبة، حتّى يتسنّى للمغنّي الغناء بصوت مصحوب بموسيقى الرباب، الناي....كي تكون هناك فرصة تحريك المشاعر الجيّاشة بواسطة الطرب الأندلسي الجميل الأصيل.

وكثيرًا من كتابات هؤلاء الشعراء المغنيون تعتبر كلاسيكية وضمن الوثائق الرّسمية، ومنها ما تعّد مرجعًا في علم الدّراسات الشرقية أبوْا إلاّ أن يؤدّوها بأنفسهم بكثير من الوفاق والروح الفنية والحسّ الصادق، وأطلقوا عليها اسم الأغنية الشعبية ، أمثال الشاعر محمّد ابن مسايب"[2] المتوفى سنة **1766م**، حيث أدّى عملاً باهرًا في الإنشاد والتغنّي بالحبّ والجمال،

[1]–سليم الحلو، الموشحات الأندلسية نشأتها وتطوّرها، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ط1، ص35.

[2]–ابن مسايب: ألف عدّة أشعار في الهجاء وأغاني هاجم فيها الحكم التركي وعديدًا من الآثار الفنية تبقى راسخة في أذهان الشعب التلمساني.

وكان يعلق على الأشعار الدنيوية ويقول عنها إنّها الهالة (أي نزهة، وليمة، فرح غناء)، والشاعر القرطبي "ابن خفاجة الغرناطي، لسان الدّين، ابن خميس، الحاج بجمعة....حيث انبهروا أمام جنة وسحر المناظر الطبيعية لمدينة تلمسان من مياه اللوريط والبساتين المعلقة وأحسنوا" وصفها والتغني بجمالها .

وإنّ معظم نصوص الأغنية الشعبية بأشكالها وأنواعها خاصة منها الأندلسية مستوحاة من الشعر الشعبي، والشعر الأندلسي الّذي تأثر به معظم المطربين".[1]

كما هو الحال بالنسبة للموشحات الأندلسية التي تعتبر مصدر الأغنية الشعبية ومن خصائصها الميل للغناء والطرب.

وربما تنزلت ربّه الشعر من عليائها، والتفتت إلى أغاني الشاعرات لتبحث عن نفس جديد في الشعر الشعبي الجزائري، فكما أنّ للرّجال أجواق فالجنس اللّطيف أجواق حيث شاركت المرأة الرّجل بكلّ حيثيات حياته، فلا غرابة إذا ما شاركته أشعاره وأغانيه، هذه الظاهرة لم تغب عن الشعر الشعبي الغنائي.

فقد تطبّع الرّجال بالفنّ الموسيقي وولعوا به وقد بلغ طبقة الإشراف وتعدّى إلى النساء حيث أصبح النّاس يفتنون به ولا يصبرون على عدم سماعه، وذلك طبيعي لأنّ الطرب يتعلّق بالعاطفة والمرأة كتلة من العواطف بالإضافة إلى حنجرتها الرّقيقة والنّاعمة وأوتارها الصّوتية أنسب وألطف للغناء.

[1]- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة ط2، ص 87.

" أمّا الموسيقى وما تعتمد عليه من الشعر الرّقيق فلا جدل فيها فإنّ روح من تخلق بها أوّل عهد لازالت حيّة، والعواطف التي كان أهلها يشعرون بها في الزمن الغابر لازلنا نحسّها في أعماق قلوبنا."

ولم تقتصر الروعة في الأنثى على ما تكتنزه من جمال وعفاف وحنان وأخلاق، بل وجدناها في شعرها أيضًا حيث الكلمة العذبة والصّورة الجذّابة والعاطفة الرقراقة...

وحسبنا أن نزيح السّتار عن الشعر الشعبي النسوي الغنائي، الّذي يؤكدّ وعي الفكر الشعبي الجزائري بدينه وعاداته وتقاليده ووطنه ولغته، حيث أنّ كلّ هذه المقوّمات نجدها مُجسّدة في عالم أفكار الأغنية محفوظة في الذاكرة الشعبية تتداولها العامّة من النّاس، وقد انتقلت من جيل إلى آخر عن طريق المشافهة، كبقية الفنون الشعبية الأخرى التي يزخر بها الأدب الشعبي، وقد وصلتنا معظم هذه الأغاني على شكل مقطوعات وأبيات متناثرة، وأهازيج فولكلورية نظمت من حيث بنيتها لأن تكون إيقاعية.

ومن ثمّ أخذت النفوس تفضّل هذا اللّون من الشعر وتحبّذه وترتاح له، حتّى ساير الحياة الفكرية وملأ الآفاق.

1 -شعر الحوفي:

ولعلّ أهمّ شكل غنائي نسوي في الغرب الجزائري عامّة ومنطقة تلمسان خاصّة:" **شعر الحوفي**" و " الحوفي عبارة عن مقطوعات شعرية متفاوتة الطول تميل إلى القصر تؤدّيها النّساء أثناء ممارسة بعض الألعاب بمعيّة أطفالهنّ".[1]

ومنه، فإنّ دراسة وجمع هذا النّوع من الشعر الغنائي ليس سوى محاولةً منّا في الحفاظ على هذا الإرث الّذي يشهد على ثقافة وتقاليد توارثها الشعب الجزائري منذ آلاف السّنين.

ورغم تأثير الزّمن على هذا الشعر النسوي والتيارات الثقافية المعادية إلاّ أنّه حافظ على طبيعته، فحمل غناء أجدادنا، وهذا ما أعطاه قوّة الصمود والثبوت والخلود، وبما أنّ أهل تلمسان " من أكبر هواة الأغاني والموسيقى، فجمال الطبيعة التي يعيشون في حضنها واندماجهم بالأندلسيين" بثّ فيهم حبّ هذا الفنّ الّذي توارثوه خلفا عن سلف عن طريق الحفظ والتناقل والّذي مكّنه أن يصل إلى أيّامنا هذه.

والحوفي هو نوع من الشعر المصحوب بالموسيقى منذ زمن قديم، يرجع إلى ثقافة أدبية وفنية، ضربت بجذورها بعيدًا في ماضي الجزائر، كما أنّه عبارة عن نظم شعري عاميّ أو زجلي في لهجة تلمسانية محلية ذات الكلمات والمعاني المتداولة بين جميع النّاس. إذ هو حقّ من حقوق التلمسانيين في أقدم عاصمة بنوزيان (تلمسان). وهذا ما أكّده الباحث يلس شاوش مراد، حيث اعتمد في بحثه على جمع ميداني للمادة الشعرية (الحوفي) في مدينة تلمسان، فيما أضاف الباحث محمد الحبيب حشلاف أنّ الحوفي:" ليس بالضرورة نوع من الشعر الشعبي الغنائي الخاصّ بتلمسان فقط، فقد نجده في جميع المدن الجزائرية التي احتفظت بتقاليدها العريقة

[1]- عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 52.

كالجزائر العاصمة، عنابة، قسنطينة، بجاية، المدية، القليعة، مليانة، تنس، مستغانم، مغنية وغيرها من المدن العتيقة."[1]

وهذا النّوع من الشعر النسوي، يعدّ الوارث الأمين للموسيقى الأندلسية، فهو مستنبط منها ووليد لها وقديم مدى قدمها، فهو انعكاس للمجموع الثقافي الحقيقي للمجتمع في تلمسان.

فالبلد الهادئ تلمسان (الشعر الموسيقى) أثرت حافظة كثيرًا من شاعرات الحوفي خلال القرون الماضية وبما يَحملنهُ من إبداعات ومخطوطات، كما أن هذا الكلام باللغة الدّارجة لم ينقطع لا في السّاحة ولا حتّى في المنظومة الثقافية

تقول الحوّافة:

تْلمْسَانْ يَا عَالْيـــــــه مَا احْلاَكْ للسُكْنَانْ

حَوَفْتْ انْحَوَفْ مْعَاكْ وَلْوَلْتْ انْرَدْ عْليــكْ

وقد تكون لقصائد الحوفي صلة وثيقة بالموشح والزجل، وعليه فالموشح نوع من الشعر لا تنطبق عليه قواعد العروض، وهو اسم يطلق على فن مستحدث من فنون الشعر تحررًا من الشكل التقليدي للقصيدة العربية. وظهر هذا الشعر في مجالس اللّهو والطرب في بلاد الأندلس بين القرن العاشر والحادي عشر الميلاديين، وقد وضع في أوّل عهده للتغنّي بالعواطف الوجدانية

[1]-محمّد الحبيب حشلاف، المرجع السّابق ص 8.

4- يلّس شاوش مراد المرجع السّابق ص 257.

5- نفسه ص 265.

والأحاسيس المتوهّجة ثمّ تطور مع الأيّام فصار يتسع لكلّ موضوع ويشمل على كلّ غرض من الأغراض المعهودة من غزل ومدح ورثاء وهجاء وزهد وغير ذلك.

والحقيقة التي لامراء فيها هي:" إنّ الموشح وثيق الصلة بالغناء لأنّه هو الّذي سهّل على الوشاح ركوب الأعاريض المهملة، وهو الّذي يحدث التناسب المفقود بالمدّ والقصر والزيادة والخطف أو الحذف."[1]

وسواء سميت الموشحات لتزيينها أو لسانها على الوشاح، لكن المعنى لا يخلو من الإشارة إلى الجمال والصيغة والغناء، لأنّ الموشحات صنعت لتغنّى بأوزان مستحدثة لم يعهدها العرب في المشرق والمغرب وما بقي علينا إلاّ أن نقبل النظرية القائلة بأنّ الموشحات:" ما هي إلاّ تقليد لشعر غنائي شعبي المكوّن في الفترة التي لا تبعد كثيرًا عن نشوء الموشح، وهذا الشعر لم يكن من الأدب المكتوب تناقلته الأفواه، لذلك انقرض ومات. ووجود الخرجات العامية والأعجمية في الموشحات هي الحلقة التي تربطه بالشعر الغنائي الشعبي وصناعتها لا تأتي إلاّ لمن عاش في بيئة أندلسية."[2]

وخرجت الموشحات شيئا فشيئا من أفق المغنيين وأهل الطرب الّذين ظلوا مُحبين لتلحين الشعر وغنائه إلى آفاق رجال العلم وشيوخ الأدب، ثم استفاضت بين النّاس ومالت إلى التحرّر والمجون، وانحدرت إلى العامية فسميت أزجالاً.

والزجل بدوره فنّ من فنون الشعر التي استحدثها الأندلسيون، فهو وليد البيئة الأندلسية، ثم انتقل إلى سائر الأقطار العربية وانتشر فيها. ولا شكّ أنّ هذا الزجل هو المنبع الثري الّذي

[1]- سليم الحلو، المرجع السابق ص45- 46.

[2]- فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجمعية الإسكندرية، مصر، دون طبعة، 1990 ص 33.

نشط فيه الزجالون في القرن الثامن الهجري في عهد ابن خلدون، وهو المنهج المتبع الّذي استقر منه وحاكاه الشعراء في أزجالهم.

ولعلّ أوّل من أبْدَعَ في هذه الطريقة الزجلية" أبو بكر بن قزمان" المتوفى سنة 554هـ والّذي عاش في عصر المرابطين بالأندلس. وإن كانت قيلت قبله بالأندلس ولكن لم تظهر معه ولم تشتهر رشاقتها إلاّ في زمانه.

وقد يبدو أنّ النظم الزجلي في بيئة الأندلس، زجل الشعراء المعربين وزجل العامّة، فيمثل زجل الشعراء المعربين في أشعار مصطنعة مكلفة تراعى فيها قواعد الإعراب وهي محاولة للتقريب بين الشعر المنظوم باللغة الفصحى وبين الأغاني الشعبية التي أصبحت تردّد من طرف النساء باللغة الدّارجة العربية. وقد عابهم عليه ابن قزمان حيث قال:" إنّهم يأتون بالإعراب وهو أقبح ما يكون في الزجل."[1]، أمّا زجل العامّة فيتمثل في الأغنية الشعبية العامّة، لذا أخضعت لأداء منغم حتّى تناسب مع اللّحن. وفي هذا يقول ابن خلدون:" إن هذه الطريقة الزجلية لهذا العهد هي فنّ العامّة بالأندلس وفيها نظمهم حتّى أنّهم ليحاكون البحور الخمسة عشر على لغتهم".[2]

وانتقل الموشح والزجل إلى المغرب. وتأثر الزجل بعادات وتقاليد سكّان المغرب، وكان في كلّ مرّة يصطبغ بصبغة البيئة الجديدة. فتطوّر ليصبح نوعًا معروفًا من الشعر الغنائي وهو " **عروض البلد**" والّذي كان يضاهي الموشحات من حيث الأهمية والشعبية. كما أنّه يخضع لقواعد عروضية لكن مع تساهل كبير في احترام تلك القواعد. أمّا شعر الحوفي فإنّه لا يخضع لنظام التفعيلة، بل يراعى فيه إلاّ عدد الحركات.

[1]- عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ص 404.

[2]- أمال مجلة أدبية وثقافية تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة العدد 10، سنة 1969، ص 20.

وفيما يخصّ أرضيته اللّغوية، فالحوفي يحمل لغة طبيعية رمزية وإيحائية تنتمي للهجات حضرية عربية قديمة مُنتشرة في حواضر المغرب العربي منذ تاريخ تعريبه.

أمّا هذا النوع الحيّ فمقطوعاته متفاوتة الطّول تشبه إلى حدّ ما رباعيات فاس في الشعر المغاربي. وقد كشف عن ذلك الباحث" مراد يلّس شاوش" في دراسته عن بنية الشكل الشعري للحوفي حيث قال:" يتميّز باعتماده على وحدات شعرية عشريّة المقاطع (décasyllabique) تمّ التأليف فيما بينها في مقطوعات قياسيّة (لها أطوال متماثلة) تؤدّى عن طريق إيقاع حرّ. ويقوم تركيبه النغميّ على خمس مقطوعات متمايزة، كما يعتمد في تشكّله المورفولوجيّ القاعدي على النّمط الرّباعي (نسبة للرّباعيات المعروفة في الشعر المغاربيّ)"[1] .

وليس من المستبعد أن يتحقق الصّعيد التعبيري للحوفي انطلاقًا من عدد قليل من المقطوعات الدّنيا التي تنتظم فيما بينها، كما يضمن تركيبها وظيفة الخطاب الشعري وسيرورة تشكيل توالد المعنى، ولعلّ السّر في ذلك هو: إنّ هذه المقطوعات يغلب عليها طابع البحث عن الألفاظ التي تناسب الغناء والطرب. لذا أعطى ابن خلدون الحوفي عدّة أسماء يتكلّم من خلالها عن الشعر الشعبي "كعروض البلد"، " المزدوج"، " القازي"، " الملعبة"، " الغزل"، " الزجل"، " الموال"، " المربوع" أو "المربع".[2]

ولو شئنا تقصّي هذا النّوع من الملحن تاريخيا في المنطقة التلمسانية وجب علينا تتبع المراحل التاريخية الأربع التي مرّبها تطور هذا الشكل الشعري منذ القرن التاسع الميلادي، لما تمّ المزج بين الأداءات الصّوتية المواكبة لبعض الطقوس السّحرية في بعض الممارسات الثقافية البربرية بأداءات المؤال الوافد من المشرق العربيّ.

[1]– عبد الحميد بورايو، المرجع السّابق ص 53.

[2]–محمّد الحبيب حشلاف، المرجع السابق ص 08.

" وفي القرن الحادي عشر الميلادي نما هذا الشكل بتأثير المسمّط وعروض البلد الناشئ وقتئذ في بعض حواضر المغرب الأقصى وفي القرن الثالث عشر الميلادي تحدّد شكل " الحوفي" كفنّ خاصّ بوسط رجاليّ، وهو عبارة عن مقطوعات شعرية متفاوتة الطّول موضوعها الغزل والتشبّب بالنساء."[1]

وفي آخر مرحلة تاريخية ثمّ استغلاله في القرن الخامس عشر الميلادي وما تلاه من طرف التجمّعات النسوية ليصح أداة تعبيرية رائجة بين النّساء في حاضرة تلمسان".[2]

حيث لا تزال أداءاته تمارس حتّى اليوم، وأصبحت هذه القطع الشعرية تغنّى من طرف الجميع بغض النظر عن العمر وعن الجيل، كما حاولوا التجديد في هذا الفنّ بعيدًا عن كلّ انغلاق ثقافي.

ومن ثمّ، تكمن حقيقة الوعي الفنّي عندما تؤدّى هذه المقطوعات الشعرية باحترام لمن يعقد أهمية مقدسة للتحف الفنية.

وكما كنا قد أشرنا سابقا أن هذه القصائد الحضرية ارتبطت بالطرب الأندلسي وبالإيقاع الموسيقي وهذا بمختلف مدارسها الحوفي، الحوزي[3]، المالوف[4]، الشعبي[5]، الغرناطي[6]...إلخ، بينما ارتبط الشعر الملحون بالغناء البدوي والصحراوي.

---

[1]- مراد يلّس شاوش، المرجع السابق ص 40.

[2]- المرجع السّابق ص 42.

[3]- الحوزي: نسبة إلى الأحواز وهي المناطق المحيطة بالمركز (وسط المدينة) والأحواز هي مناطق ريفية.
كما أن 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، ش.و.ن.ت 1983، ص 9.

[4]- المالوف: طابع غنائي أندلسي يتركز بمدينتي: قسنطينة وعنابة والمناطق الحدودية التونسية الواقعة شمالا.

[5]- الطابع الشعبي: بمعنى الموسيقى العامة والتي اشتقت من الأندلس، وهناك الشعبي العاصمي والمستغانمي.

[6]- الغرناطي: نسبة إلى مدينة غرناطة ولهذا الطابع الأندلسي مدارس بتلمسان والجزائر العاصمة ومستغانم.

إلا أن هذا لا يمنع من التداخل والتزاوج بينهما، حيث يتم التزاوج انطلاقا من مغني الطرب الأندلسي الذين رددوا قصائد الشعر البدوي وتغنوا بها، "فنجد بعض المطربين في الفن الشعبي، والحوزي، والمالوف تغنوا بقصائد بدوية أمثال: "معزوز بوعجاج"، الذي ردد قصائد الشاعر "لخضر بن خلوف" و"مصطفى بن إبراهيم" والشيخ "محمد العنقا" الذي غنى قصيدة (المكناسية) ل "سيدي قدور العالمي المكناسي""[1] وغيرهم من المطربين.

ونفس الشيء بالنسبة للمطربين البدويين ممن تغنوا بقصائد حضرية للشاعر "ابن مسايب" و"ابن التريكي" و" بن سهلة" وغنوها على الطريقة البدوية (بالقلال "والشبابة"[2])، منهم على سبيل المثال الشيخ "حمادة" و"المدني" و"الخالدي".

وحدث التزاوج بين الشعبي الحضري والبدوي بفعل التأثير الحضاري ببعديه الثقافي واللغوي، بين الأندلسيين والهلاليين، وبين القبائل العربية الحضرية والبدوية من جهة، والقبائل الأمازيغية المعربة الحضرية منها والبدوية من جهة أخرى.

والشعر البدوي هو نوع من الشعر الهلالي وهو أقدم عهدا في المغرب الأوسط من الموشحات الأندلسية، أما عن تسربه إلى الشعراء الشعبيين بالجزائر، فحسب الباحث "بونار": "إن الشعر الهلالي أقدم عهدا في الجزائر من الموشحات الأندلسية وقد تعرف إليه الشعراء الشعبيون عن طريق شعراء بني هلال الذين رافقوا الحملات العسكرية التي زحفت على القيروان سنة 440هـ وعلى الجزائر عام 460هـ"[3].

---

[1]- Mohammed Belhalfaoui, la poésie arabe Maghrébine d'expression populaire ED/FM 1973, p47.

[2]- الشبابة: نوع من المزمار وتسميتها العامة "منجيرة" ، المنجد في اللغة والأعلام، ص 371.

[3]- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983، ص 247.

فمن خلال زحف العرب الهلاليين إلى شمال إفريقيا في منتصف القرن الخامس هجري، نقلوا معهم أشعارهم التي وصفوا فيها حروبهم بانتصار القبيلة والفخر بمكانتها وتمجيد فارس القبيلة، وأتوا بقصائد مطولة تشمل على مذاهب الشعر وأغراضه بالإضافة إلى دورهم الكبير في تعريب الجزائر والإسهام في بلورة الشعر الشعبي حيث "انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين إلى الجزائر 460هـ/1067م حاملين معهم لهجاتهم المتعددة حيث تغلغلوا في الأوساط الشعبية وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية اعترف بها كثير من الدارسين"[1].

وهذا ما تناوله ابن خلدون الذي يعد "أول مفكر عربي اهتم بالصناعة الأدبية الهلالية، أو ما يمكن أن نطلق عليه الوجود الأدبي الهلالي.... بالإضافة إلى وجودهم الاجتماعي"[2].

لذا ينبغي الإشارة إلى اللغة المستعملة فهي لغة قريبة من الفصحى بقدر كبير، إذ لم تختلف عن الشعر الفصيح إلا في بعض الكلمات المختلطة باللهجة الدارجة أو العامية التي تخلو من حركات الإعراب.

ومن ثم، إن الشعر البدوي امتداد لشعر قبائل بني هلال التي حطت رحالها في البداوي بعيدة عن المدن، لذا طغت الألفاظ العربية الفصحى على أشعارهم ممزوجة بألفاظ اللهجة العامية، والأصل في ذلك تأثرهم البالغ بالتراث العربي، "فمن غير المنطق أن يصنع بنو هلال من أبناء المغرب العربي شعراء لو لم تكن موهبة الشعر أصيلة في سكان المغرب العربي"[3].

والجدير بالذكر إنّ الأغنية لازمت الشعر البدوي (الشعر الملحون) وسارت معه جنبا إلى جنب، فهي شكل فني أدبي، له صدى كبير في الأوساط الشعبية، وتعني كلمة "بدوية" الارتباط

[1]- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص 36-37.

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

[3]- التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر سنة 1990، ص 26.

بالبادية، ونسبة إلى البدو وهم سكان البادية من القبائل العربية الرحل، وهم ينقسمون إلى عدة قبائل، والجمع باديات وبواد وهي الصحراء، خلاف الحضارة والتمدن.

ولعلّ الأغنية البدوية هي اللون الغنائي الأول الذي انتشر في الوطن خصوصا في الريف الجزائري، وانتشرت موجة الغناء البدوي وعمت الغرب الجزائري وكثر مطربوها إلى أن تألقت في سماء الفن التقليدي والأغنية الأصيلة، كما تفرعت عبر مختلف المناطق وعمل على نشرها شيوخ وشعراء وشاعرات أمثال: "حمادة" و" عبد القادر الخالدي" و "بن قنون" و"مصطفى بن إبراهيم" و"لخضر بن مخلوف" و"العربي قدور" و"عيسى الجرموني" والشيخة "الريميتي"[1] والشيخة "بقار حدّة" والشيخة "جميلة" التي تغنت بجمال منطقة القبائل وتقاليد سكانها... .

ومنه فإنّ الأغنية البدوية تشكل تراثا شعبيا ضاربا في القدم، وتعتبر إحدى مكونات الشخصية الوطنية والثقافية، فقد ساهمت بشكل فعّال في بلورة الفكر الثوري وعبرت عن القضايا الثورية والمواقف السياسية النضالية إبّان الثورة التحريرية حيث كانت المقاهي الشعبية المكان المناسب للمناضلين لتلقي وإصدار أوامر الثورة من قبل جيش التحرير الوطني، وعليه لم تكن المقاهي حكرا على الشيوخ بل كانت هناك مغنيات "شيخات" تقصدنها لإمتاع الجماهير الشعبية باللحن البدوي، وقد مثلت هذا الاتجاه "الشيخة الوشامة" و"الشيخة الجنية" و"الشيخة الريميتي" وكن على اتصال وثيق مع مطربين وفنانين أجانب كانوا يلتقون لتنشيط سهرات فنية رائعة.

[1]- الريميتي: تمثل هذه الشيخة الغناء النسوي البدوي اسمها الحقيقي هو "سعيدة" ولدت بتاريخ 08 ماي 1923 بقرية تسالة بسيدي بلعباس.

ومن الأغاني البدوية الوهرانية التي عرفت رواجا كبيرا أغنية "لاكميل La camelle "[1] التي أدتها الشيخة الريميتي وأعادها الفنان "الشاب خالد" بالآلات الجديدة.

كما أنّ الأغنية البدوية جزء من الفولكلور الجزائري كنتاج فني غنائي، وإبداع أدبي شعبي يستمد أصوله من المجتمع الريفي، لهذا تدرج ضمن الفنون الشعبية وهو أحد تصنيفات الدراسات الفولكلورية .

وإن كنا نجزم بأن أشعار الأغنية الفولكلورية أو بالأحرى الأهازيج الفولكلورية النسوية (موضع البحث) نظمت من حيث بنيتها لأن تكون إيقاعية راقصة، "فلا يستبعد دخول عدة إيقاعات خفيفة وسريعة تكون قد شربت من الرقصات الفولكلورية البدوية العربية الأصل (العلاوي والنهارية والحايطي والدارة...إلخ) التي شربت بدروها الإيقاع البدوي الذي تغنى بقصائد الشعر الملحون بنوعيه الحضري والريفي"[2].

وإن كنا لا نملك أدوات تحليلية لهذه الظاهرة، فإننا قد نرجع ذلك إلى الوحدة والتكاثف والتلاحم القبلي لدى مختلف القبائل الأمازيغية في الغرب الجزائري، حيث عرفت بشكل واسع ظاهرة الأغنية والرقص الجماعي وحتى وإن لم تكن الرقصة أمازيغية الأصل، إلا أن هذا لا يمنع من أن تكون الأهزوجة قد تأثرت إيقاعا على الأقل بإيقاع "النهارية" و"لعلاوي" كرقصات فولكلورية جماعية، التي قد تشبعت بدورها بروح البداوة والتراث الشعري الشعبي الذي يشكل إحدى الدعائم الفنية في الأغنية الفولكلورية بشكل عامّ.

والأغنية الفولكلورية الحقيقية هي الأغنية التي تنشأ وتدوم في قرى الفلاحين والمناطق الريفية النائية عن المدينة، وهي كما يعرفها بارتوك: "هي التي تتواجد بين جماعة كبيرة بين الناس

[1]- لاكميل: هو اسم الشركة التي شيدت ميناء وهران، وقد تضمنت هذه الأغنية وصف يوميات العمال الجزائريين الكادحين تحت السيطرة الفرنسية، كانت أفكارهم مشتتة بين الأمل والعمل للحصول على لقمة العيش والتطلع للاستقلال، شريط سمعي للشيخة الريميتي، الإذاعة والتلفزة، محطة وهران.

[2]- عمار يزلي: المرجع السابق، ص 63.

وتعيش بينهم زمنا طويلا وتعتبر صيغة فنية واجتماعية تفصح عن سمات الجماعة الريفية وطبيعتها التي تختلف عن طبيعة الجماعات التي تقيم في المدن"[1].

لكن ما يهمّنا في بحثنا هذا الأهزوجة النسوية كشكل فنّي فولكلوري غنائي راقص، لا يجوز لنا أن نطرحه وبشكل تلقائي كنتاج لتطور الموشح والقصيدة الزجلية، ومن ثم اعتبار الأهزوجة مجرد طفل شرعي أو غير شرعي للقصيدة الملحونة ذات الأصل العربي البدوي لأعراب بني هلال، "فالأهزوجة قد تشكلت وفق نسق معقد البنى كشكل فولكلوري بدائي لتشكل الوعي الفني والتعبير الجسدي والشفهي، وكفن شأنه شأن باقي الفنون الفطرية الشعبية العالمية، التي تشكلت من مناهل الثقافات التقليدية المصاحبة لحضارات الإنسان والمستضيئة بجدلياته العقلية"[2]، وكما يقول نوري الراوي حيث "يكون من الخطأ تأثيرا في محور الحدود القائمة بين فن وآخر عزل هذا الفن (الفطري) عن مثيليه: الشعبي والبدائي"[3].

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن ننفي وجود أهازيج محلية داخل النسق الاجتماعي القبلي وهي الأهازيج التي توصف "بالبدائية" منها أغنية "التندي" النسوية الجماعية التي تمجد المحاربين، وأغنية الإمزاد الحزينة التي تغنيها النساء رفقة آلة "الإمزاد"[4]....

"كما لا يمكن أن نتجاهل الأهازيج ذات اللّسان الأمازيغي وباقي الأغاني الفولكلورية التي تغنت بها مختلف الفرق الأمازيغية في شمال إفريقيا المتمركزة خاصة في أعالي الجبال بالأطلس والريف المغربي والجنوب الصحراوي"[5].

---

[1]- محمد أسعد علي: في أصول الموسيقى الفولكلورية، مطبعة دار الساعة، بغداد 1976، ص 53.

[2]- عمار يزلي، المرجع السابق، ص63.

[3]- نوري الراوي: الفن الفطري، مجلة التراث الشعبي، العدد 2، 3 وزارة الإعلام العراقية 1975، ص 5.

[4]- الإمزاد: ألة وترية تشبه آلة العود.

[5]- عمار يزلي: المرجع السابق، ص 64.

وقد نشير بشكل خاص إلى "أغاني وأهازيج قبائل "التوارق" بنواحي الهقار والطاسيلي ناجر، وفرق الشاوية بنواحي باتنة وأريس بجبال الأوراس والقبائل الصغرى والكبرى (بجاية، تيزي وزو، المدية،...إلخ)"[1].

وعليه، فمعظم هذه الأهازيج تطبعها السذاجة والبدائية، فهي أهازيج مرتجلة ومعبرة عن مستوى الفكر الشعبي القبلي المبسط حديث العامة، كما أنها كلام عفوي لمزاوجة الرقص ولعل سرّ نشأتها يرجع في نظرنا إلى ضرورة الرقص.

2 - أغنية الصف:

إنّ الأهزوجة أصلا مرتبطة بلحن وإيقاع معين، وهي من ثم إبداع فني وأدبي، كما هو الشأن بالنسبة للأهزوجة الفولكلورية بمنطقة الغرب الجزائري والتي يطلق عليها في شكلها الفني الغنائي الراقص "أغنية الصف".

وأغنية الصف من أهم أشكال التعابير الصوتية الغنائية في شكل رقصة فولكلورية تؤدى من قبل النسوة في شكل صفين متوازيين وهي خير مثال على انتقال العادات بين الأجيال بطريقة شفاهية وخاصة بين الأوساط الأنثوية كون أن مبدعة الأهزوجة عادة ما تكون "نكرة" حتى لا نقول أنها "مجهولة"...

وتتسع دائرة هذا اللّون الغنائي إلى أبعد الحدود الجزائرية، وإلى غاية مناطق أخرى أبعد جغرافيا من الجنوب الغربي الجزائري بينما تحضر بشكل عام في ولاية تلمسان.

وهي أغنية نسوية جماعية ذات أصل أمازيغي، لا ريب أنها تكون منحدرة من صلب القبائل الأمازيغية المنتشرة على جبال الأطلس وسهول بني زناسن "إذ تحضر بشكل واسع في ولايات الوسط الغربي (البيض، العين الصفراء، سعيدة) حيث تنتشر القبائل الأمازيغية الشلحية

[1]- A. Benachenhou : connaissance du Maghreb et populaire de l'armée, Alger, 1971 p 282-283.

وسط منطقة تسكنها قبائل عربية بالأصل، نخص بالذكر من هذه المناطق الأمازيغية، منطقة "بوسمغون"[1] الناطقة بالشلحة والتي تتكلم العربية أيضا كلغة أساسيّة"[2].

وتختلف نصوص الأهزوجة من مناسبة إلى أخرى، ومن خاصيتها أنها تؤدى جماعيا، ولها قوة التأثير والأداء والمعنى المعبرين، ولا شك أن القبائل الأمازيغية قد تميزت بأداء الأغاني الجماعية النسوية لا سيما القبائل الريفية مثل: سواحلية، الغزوات، مسيردة لفواقة، بني بوسعيد، بني سنوس، بني مسهل، فلاوسن، ترارا، العين الكبيرة، ندرومة... الشيء الذي لم نلاحظ حضوره لدى القبائل العربية المدينية منها والريفية.

وهذا راجع لتفكك العلاقات الاجتماعية وعدم تماسكها مع بعضها البعض، ضف إلى ذلك أن القبائل الأمازيغية لا سيما ذات الأصل الريفي الجبلي، تعتمد في تشكيل تجمعاتها السكانية على العناصر التالية: "السلالة والرابطة الدموية، وعلى العمران التقليدي، ولعل هذا ما يفسر انتشار الأغنية الجماعية عند القبائل الأمازيغية وضآلتها لدى القبائل العربية"[3].

ومنه، فإنّ هذه الأغنية الجماعية متمركزة في المناطق الريفية، حيث قامت الفنانة "طاوس عمروش"[4] بجمع نصوص أغاني جماعية تغنت بها جماهير عريضة وضعتها في كتاب يحمل عنوان "**القمحة الساحرة**" "وهي عبارة عن مجموعة من الأغاني البربرية الجماعية الشعبية، تضم **خمسة وتسعون** أغنية شعبية تبدأ بأغنية المهد لتنتهي إلى أغنية اللحد"[5].

---

[1]- بوسمغون: يحمل إلى الآن اسمه (نواحي عين الصفراء).

[2]- عمار يزلي: المرجع السابق، ص 65.

[3]- المرجع السابق: ص 66.

[4]- طاوس عمروش: شقيقة جان عمروش، له كتاب "أغاني بربرية من القبائل" نشرت هذه الدراسة في 19/12 ديسمبر 1983.

[5]- عمارية بلال أم سهام: شظايا النقد والأدب، دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 26.

وتعتبر أغنية الصف بالأصل **"أهازيج لرقصات فلكلورية أمازيغية شلحية لقبائل الشلوح** "ببني واسين" بالمغرب وفروعها المنتشرة عبر الشريط الحدودي الغربي من "مرسى بن مهيدي" إلى نواحي العين الصفراء"[1].

وهذا ما يحدث بالضبط في أهزوجة "أغنية الصف" حيث تردد الأهزوجة حسب الرقصة عدة مرات قبل أن تتدخل "الزراعة" لاستبدالها، واستحضار أهزوجة أخرى على نفس الإيقاع، عندها يعود "صف الزراعات"، وهو الصف الذي توجد ضمنه "الشاعرة" ليردد صدر الأهزوجة التي تليها، بينما العجز فيعمل على ترديده "صف المرددات" على نفس الإيقاع.

ولو شئنا تقصي هذه الأهزوجة النسوية تاريخيا، فيجب أن نجتهد في إيجاد أصلها بالاقتراب من كبار أهل المناطق الريفية التي انتشرت بها، ونأخذ على سبيل المثال منطقة صبرة "فوقفنا على إجابة شافية مؤداها أن ذات الأغنية عرفت في المنطقة بعد الأربعينيات بقليل تزامنا مع هجرة المغاربة إلى التراب الحدودي الجزائري، سعيا في معيشة أفضل"[2].

وكان جلّ المهاجرين من الشلوح وبني زناسن، إذ هم في الأصل قبائل أمازيغية أدخلوا معهم عادات وتقاليد عديدة وثقافات متشبعة، تأثر بها السكان الأصليون، ومن جملة ما تأثروا به هذا الشكل الفني "أغنية الصف".

والجدير بالذكر، إن أهزوجة الصف في شكلها الفني تمثل إحدى نماذج التراث الأمازيغي العريق بالمنطقة والذي لا يزال يشكل حلقة تواصل كبيرة بين الأجيال، فإنها تشبه إلى حد ما أغنية آحيدوس بالمغرب المتمركزة بالمناطق الشرقية للمغرب نواحي "تازا".

[1]- عمار يزلي: الأهازيج النسوية، منطقة ترارا أنموذجا مخطوط مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان 1990-1991.

[2]- بلعباس عبد القادر: أغنية الصف، منطقة صبرة نموذجا، جمع ودراسة مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تلمسان، 2002-2003.

وآحيدوس شكل من أشكال فن الرقص تؤدى في جنوب غرب البلاد وخاصة في منطقة بشار ونواحيها، وذلك تعبيرا عن الفرحة والسرور والابتهاج بالاحتفالات والمهرجانات المختلفة التي تقام في المنطقة، "وتتميز رقصة آحيدوس بالإيقاع الموسيقي القوي الذي يعزفه الراقصون أنفسهم مستعملين في ذلك آلة البندير وغيرها، وعادة ما تؤدى الرقصة بأهازيج غنائية"[1].

ومن ثم، آحيدوس أغنية جماعية نسوية تؤدى على شكل صفين متقابلين بالبنادير مختلطة بين الرجال والنساء، فالمرأة والرجل يرقصان على إيقاعها، وفي نفس الوقت هم يغنون ويدقون على البنادير (الدفوف)، وهم بأزياء تقليدية مغربية.

أما أغنية الصف فالرجال يكتفون أحيانا وفي أقصى الحدود بالرقص بالعصي أو البنادق وسط صفي النساء.

وفي عرف الصف، فإنه لا يسمح للرجل الأجنبي بالرقص في صف النساء، وإن حدث ذلك تنسحب المغنيات بطريقة مهذبة، لما يسببه لهن من إحراج وخجل.

"فأغنية الصف هي أغنية نسائية، شأنها شأن باقي الأغاني الجماعية الأمازيغية في مناطق "الشاوية أو القبائل أو التوارق" لا يتدخل فيها الرجال عادة إلا "كبطل"، كمحارب (راقص) وليس كعنصر غنائي فالغناء للنساء"[2].

ولا حرج للراقص من دخول صف النساء، إذا كان له نسق قرابي أو علاقة دموية تربطه بهنّ، لأن النسق القرابي يؤكد الوحدة والتلاحم والتآزر في إطار القبيلة، ويمنح جوا مميزا للصف وسط زغاريد النساء وطلقات البارود، وهذه كلها عناصر مكملة للفرح.

[1]-A. Benachenhou, connaissance du Maghreb, notion d'ethnographie d'histoire et de sociologie, p 293.

[2]- عمار يزلي: المرجع السابق، ص 94.

الفصل الأول:

القيم الإجتماعية في شعر الحوفي

I. مصطلح القيم الاجتماعية

II. مصطلح الحوفي لغة واصطلاحاً

III. تجليات الحوفي وآثاره في الأوساط الشعبية التلمسانية

IV. الحوفي إلهام نسوي

V. أسطورة الحوفي في تلمسان

VI. موضوعات الحوفي

VII. القيم الاجتماعية في الحوفي

I. مصطلح القيم الاجتماعية :

جاء في أساس البلاغة: أقام الشيء: أدامه وما لفلان قيمة: ثبات ودوام على الأمر، وهو الحي القيوم: الدائم الباقي، وهو قائم بالملك، وهم قامة الملك وساسته. وهو قيّم القوم ودين قيِّمٌ. وقام الماء جمُد"[1]

والمعنى العام للقيم هو الثبات والدّوام: فهي لا تتغيّر بتغيّر الزمّان والمكان، وهي مهما قيل في شأنها. مطلقة رغم محاولات الوضعية المنطقية وغيرها من المذاهب الخلقيّة التي تصوّرها على أنّها نسبية.

يقول أحمد عبد الباقي: "قد يبدو للبعض أن القيم تتأثر بمؤثرات الزمان والمكان: فلكلّ عصرٍ قيمة ولكل مجتمعٍ قيمة، ولكن هذا التأثير إنما هو عند الناس نسبيّ ونادر، بل يكاد يكون عكس المطلوب وانتكاساً وردّة.

يهبّ المصلحون في كل عصرٍ لإزالة الغبار عن المجتمع الذي تناساها أو تجاهلها بفعل الظروف المتغيّرة أو يهبّ المصلحون لإقرار قيم ثابتة غابت عن المجتمع أو يحتاجها في لحظة تاريخية معيّنة"[2].

إذا الأصل أنّ القيم ثابتة دائمة يقبلها المجتمع، ويقيس نفسه عليها، فهي إرشادية معيارية، حاكمة على ضروب النشاط الإنساني بالصحّة ما اقترب ذلك النظام من إطارها، وبالخطأ والفساد ما ابتعد هذا النشاط عن نطاقها، فالقيم من المفاهيم الجوهرية في جميع ميادين الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وهي تمسّ العلاقات الإنسانية بكافة صورها، إذا هي أحكام بما هو مرغوب فيه من الجماعة، أحكام تفصح عن المعاني المنطقية في السلوك تتبلور فيها

[1] أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د، ط، 1992، ص 528.

[2] أحمد عبد الباقي: (عن الأنترنيت www.wata.cc/forums/shouthread.php?t=15238.)

أفكار الناس بما يندرج تحت هذه الأفكار من آمال ومعتقدات وأهدافٍ ومُثلٍ ومعايير وضعها المجتمع.

والقيمة تتضمن قانوناً أو دستوراً ينظّم نسق الأفعال وطرق السلوك وأهداف الأعمال على المستوى المرغوب فيه والمرغوب عنه، أو المستحسن والمستهجن.

وبناءً على ما تقدّم ننظر للقيمة على أنّها "الحكم الذي يُصدره الإنسان على شيء ما مهتدياً بمجموعة المبادئ و المعايير التي وضعها المجتمع الّذي يحدّد المرغوب فيه والمرغوب عنه من السلوك"[1].

فإذا تساءلنا عن الأعمال أو الأشياء التي نحكم عليها بأنّها ذات قيمة، وجدنا أنّ الجواب يكمن فيما يستحسنه المجتمع، أو فيما يقره ويقرّره وما يرضى عنه.

أما ما يستهجنه المجتمع فنحكم عليه باللاّقيمة له؛ فالأغلبية العظمى من الأفراد يتأثرون بالقيم التي نشؤوا عليها وألفوها تأثراً كبيراً، لدرجة تجعلهم لا يتصوّرون وجود قيم أخرى تخالفها، ذلك لأنّ قيم أيّ ثقافة تتأصّل في الفرد بعملية التعلّم. جود(Joad) يرى فيما يعتقده الفرد صواباً، وما يعتقده ذا قيمة، يتوقّف إلى حدٍّ كبير على المعايير التي يضعها المجتمع الذي يعيش فيه، فقد جاء في كتابه، المرشد لفلسفة الأخلاقيات والسياسة: "أن حكم الشّخص القيمي، يكون له بوساطة مجتمعه وبيئته ولا بكونه هو نتيجة لتأملاته المستقلّة"[2].

[1] فوزية دباب، القيم والعادات الاجتماعية مع بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص 52.

[2] Victor Gollancz, Joad C.E.M., Guide: To the philosophy of Morals and politics, London, 1948, p. 464.

فالرجل العادي لا يبتكر لنفسه قيماً وأخلاقاً، فالواقع أن يأخذها جاهزة من المجتمع والبيئة.

ومنه، فإن القيم الاجتماعية: "يُقصد بها اهتمام الفرد وميله إلى غيره من الناس، فهو يحبّهم ويميل إلى مساعدتهم ويجد في ذلك إشباعاً له، وهو ينظر إلى غيره على أنّهم غايات وليسوا وسائل لغايات أخرى، ولذلك، كان هؤلاء الّذين يمتازون بالقيم الاجتماعية يمتازون أيضاً بالعطف والحنان والإيثار وخدمة الغير"[1].

وقصارى القول: إنّ القيم تتغلغل في حياة الناس أفراداً وجماعات وترتبط عندهم، بمعنى الحياة لأنها تتمسّك تمسّكاً وثيقاً بدوافع السلوك والآمال؛ إذا هي تعبّر عن سلوك إنساني اجتماعي في التأثير والتأثّر.

ولعلّ العادات الاجتماعية والطرق الشعبية في الحقيقة والواقع إنما تهدف في النهاية إلى غرضٍ أساسي جوهري، هو المحافظة على كيان المجتمع، واستقرار بنائه.

وهذا ما ينطبق على الشعر الشعبي، حيث كان محطّة الاعتناق والتسلية الجادة، واعتبر سمة الحنكة والذّكاء لدى النّاس، فقد صوّر سير حياتهم الظاهرة منها والباطنة، فأصبح النافذة الوحيدة التي تطلّ على مُثُلِ الشعب وتطلّعاته، وملأ الفراغ الذي أحسّ به الشعب، فهو يشكّل في الحقيقة الصدى العاطفي لمشاعر وخلجات الطبقات الشعبية في المجتمع.

وشعر الحوفي النسوي جزء لا يتجزّأ من هذا الشعر، حيث أصبح مرآة عاكسة لحياة الشعب التلمساني، فتراءى فيه ما طبع تلك الحياة من أحداث مختلفة وقيم اجتماعية ثابتة.

[1] فوزية دباب، القيم والعادات الاجتماعية مع بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية، ص 75.

II. مصطلح الحوفي لغةً واصطلاحاً :

ظهر فنّ الحوفي فأثبت وجوده في تلمسان، وظلّ وسيلة تعبير تفوق المنطق وضرباً من البيان والجمال يؤثّر سماعه ونغمه في أناس وفنانين كثيرين، فأصبح لديهم وعي وقناعة بحيوية هذا التراث بصفته عنصراً فعالاً وأساسياً في تكوين الشخصية الثقافية الفنية والاجتماعية التلمسانية الأصيلة.

فصارت تلمسان هي الرّاعي الأوّل لهذا الفنّ، على غرار بعض المدن الغربية الأخرى؛ حيث تشكّل في الحقيقة الصّدى العاطفي لمشاعر وخلجات الطبقات الشعبية التلمسانية في المجتمع.

يقول ابن خميس:

تلمسانُ لو أنَّ الزمانَ بها يسخُو منِّي النّفس لا دار السلام ولا الكَرَخْ[1]

فدار السلام توجد في بغداد، والكرخ في شرقها.

أمّا الكرخ لغوياً: "فهو الماء إلى مواضعه ساقه أي الجانب الآخر من السّيل"[2].

1- تعريف الحوفي لغة:

استقرّ الفن والشعر في مدينة تلمسان ووصلت الموسيقى الأندلسية بصفة خاصّة إليها حيث قال عنها المؤرّخ جورج مارساي: نحبّ الشّعر في تلمسان"[3].

---

[1] الحاج محمد بن رمضان شاوش، باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة بني زيان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995، ص 160.

[2] فؤاد إفرام البساني، الطبقة الكاثوليكية، بيروت، ط 6 منقحة، ص 645.

[3] George Marçais, Les monuments arabes de Tlemcen, Fontemoing, Paris, 1903, p. 358.

وقال عنها عبد القادر محداد مؤرّخ الغرب المسلم: "تلمسان دائماً مؤرّخة في العادات الأدبية والموسيقى الأندلسية"[1].

وإذا تكلّمنا عن لغة الحوفي فليست هي الفصحى سواء سميناها بعد ذلك باللّهجة أو العامية أو باللغة على أساس التسمية العربية القديمة، فإنّ العلاقة بين هذه التسميات كلّها قائمة لما تحمله من مواصفات وخصائص فنية مشتركة، إذن فالعلاقة بين اللّغة واللّهجة هي العلاقة بين العام والخاصّ، فإذا كانت اللّغة شجرة فإنّ اللّهجة أحد أغصانها.

لذا، أجمع أغلب الباحثين على أنّ قصّة الفصيح والعامّي أمر مفصول منه بإيجاد الرّابطة المتينة بينهما، فكلّ فصيح كان في مرحلته البدائية والأوّلية (Primaire, Primitif) لهجة عامية سرعان ما تأصّلت وأصبحت فصيحة ثمّ إنّ كلّ عامي إذا كان مقابلاً للفصيح له مرجعيات (Références) في الفصيح دخيلاً أم أصيلاً.

ومن ثمّ، وجب الرّجوع إلى القواميس العربية والمعاجم القديمة لإيجاد الأصول اللغوية لمصطلح الحوفي.

فقد عرّف "ابن منظور"، صاحب لسان العرب الحوفي على أنّه الحافة أو الجانب. "وتحوّف الشيء أي أخذ حافته وحافتا الوادي: جانباه وحاف الشيء حوفاً كان في حافته"[2].

[1] Benali El Hasar, Cité des grands maitres de la musique arabe, andalouse, Préface Mohammed Agha Bouayed, p. 54 – 55.

[2] ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، المجلّد التاسع، دار بيروت للطّباعة والنشر، بيروت، 1968، ص 281.

ويُضيف قائلاً: "إن الحوفي بلغة أهل الحوف وأهل السحر يطلق على الهودج"[1]؛ أي مركب العروس وهي تزفّ إلى بيت زوجها كما أنّه يطلق على ثوب غير محدّد طوله، تستعمله الصّبية عند الختان والمرأة الحائض.

وقد استعمل أيضاً في بعض الحالات من الجلد، فهذا يختلف عمّا يوجد حالياً في الحوانيت كملابس تحتية، والصّيدليات كأدوات صيانة وأدوية.

وقد زاد صاحب معجم البلدان، إذا أعطى معنى آخر للحوفي الذي يعني الموضع، ويستشهد بقول البخاري فيقول: قال البخاري: "الحوفُ بناحية عُمان والحوف بمصر حوفان: الشرقي والغربي، وهما متّصلان أوّل الشرقي من جهة الشام وآخر الغربي قرب دمياط يشتملان على بلدان وقرى كثيرة، وقد ينسب إليهم قُسيْم بن أحمد بن مُطَير الحوفي المقري وأبو الحسن علي ابن إبراهيم بن سعيد بن يوسف الحوفي النحوي"[2].

2- تعريف الحوفي اصطلاحاً:

حوفي (Thawwaf) فعل معناه غناء الحوفي، و "التحويف" هي كلمة تدلّ على غناء "الحوفي"، كما أنّها تدلّ على الانسيابية والانطلاق، ويستعمل المصطلح نفسه لتحديد نوعٍ من أنواع الفنون الشعبية المعروفة في تلمسان وبعض المدن الجزائرية.

وشعر الحوفي المغنّى هو تعبير عن مرحلة جديدة في تلمسان حيث إن الثقافة والقيم الاجتماعية والجمال انكست بلغة التخاطب، والغناء كما يقول التلمسانيون هو قسم من الحياة يُغنّى كلّما يجتمعون، كما له شأن في ترسيم اللّهجة الدّارجة التلمسانية وتعميقها ونشرها.

[1] المصدر السابق.

[2] شهاب الدين البغدادي، معجم البلدان، المجلّد الثاني، دار صادر للطّباعة والنشر، بيروت، ط2، 1995، ص 322.

ويقرن الأستاذ "يلّس شاوش" معنى التحويف أو "حوفت" بفعل "يُغنّي" ويظهر ذلك جليّاً عند ترجمتها إلى الفرنسية حوّفت « J'ai chanté ».

حوّفت في القايلة سقْطوا أوراقْ التوتْ[1]

J'ai chanté des Hawfiens en plein soleil, et des feuilles de muriers sont tombées.

حوّفْتْ نحوّفْ معاكْ ولْوَلْتْ نْرَدْ عْليكْ[2]

Si tu chantes le hawfi je chante avec toi, si tu pousses des youyous, je te répondrai.

وقد عرّف "وليام مارسي" الحوفي على "أنّه فنّ شعبي محض لا يُغنّى في المقاهي، كما هو الحال للعروبي والأنواع الأخرى من الفنون الشعبية بل هو شعر الحواضر والحدائق الزاهرة وهو نتاج مؤلّف مجهول"[3].

أمّا ألفريد بال "Alfred Bel" فيقول: "يعتبر الحوفي الغناء المفضّل لدى الفتيات ينشدنه خاصّة في الحدائق الجميلة أو في الهواء الطلق أيام فصل الربيع، ويؤكد "ألفريد بال" في

[1] Yelles Chaouch Mourad, Le Hawfi poésie féminine traditionnelle orale au Maghreb, OPU Alger, Mai 1990, p. 267.

[2] المرجع نفسه، ص 287.

[3] William Marçais, Le dialecte arabe parlé à Tlemcen – Texte et glossaire –, Paris Leroux, 1902, V., p. 325.

آخر كلامه أن مؤلفي الحوفي مجهولون، كما أنّه يرجع انتماء هؤلاء المؤلّفين إلى تلمسان أي كونهم تلمساني الأصل[1].

ومنه فإنّ الحوفي عبارة عن قطع شعرية متدفّقة العاطفة، شجية الأنغام موضوعة للغناء تنشد خاصّة من قبل النّساء والفتيات وصلت إلينا عن طريق المشافهة، "فليس الشعر في الحقيقة – مهما تختلف الآراء – إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النّفوس وتتأثّر به القلوب ... والموسيقى الشعرية هي أكثر ميزة تميّز هذا الفنّ عن النّثر"[2].

[1] Alfred Bel, A Tlemcen, mariage musulman, in revue d'Afrique illustrée, N° 128, Noël 1928, p. 3 – 5.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتّجاهاته وخصائصه الفنّية 1625 – 1976، الغرب الإسلامي، ص. ب. بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 236.

III. تجليات الحوفي وآثاره في الأوساط الشعبية التلمسانية :

كانت تلمسان عبر التاريخ مجتمعاً متحرّكاً، حيث نشأت حركة إبداعية تتمثّل خصّيصاً في الموسيقى والغناء الأندلسي، كلّ القطع الشعرية الموسيقية المحبّبة أهديت لتلمسان ناشدة الماضي وجمال الموقع.

فتميّزت تلمسان بأنها مدينة العلم والفنّ، ومهداً للشعر، فاكتسبت المدينة شهرة عالية، وأصبحت تضاهي في سمعتها مدناً أخرى كبغداد والقاهرة وقرطبة...

وهكذا كانت لتلمسان تاريخ عريق تكوّن من عدّة ترسّبات حضارية وفنيّة ثريّة. لذا، تعدّ هذه المدينة أحد الورثة الأكبر أمانة لذلك الإرث الثقافي "فإنّ تلمسان لتعدّ الوارث الأمين لهذا التراث الثقافي، فلا زالت الأجواق به وتردّد الألحان السّاحرة التي تذكّرنا بماضي بلادنا وحضارتنا الزاهرة"[1].

فالفن أصقل الذوق وسادت الرّقة في كلّ مكان، وذلك لوجود تلمسان في مفترق الطرق التجارية الكبرى للمغرب العربي، وأصبحت بديار الزيانيين مركزاً للنشاط والإشعاع الثقافي والفنّي.

يقول عبد الحميد مشعل: "وحين ضعفت الأندلس وسقطت إشبيلية في منتصف القرن الثالث عشر، هاجر من الأندلس ما يقرب من نصف مليون نسمة إلى شمال إفريقيا، وأقاموا بها ونقلوا إليها من كنز الموسيقى ما كان في الأندلس، وغدت تلك البلاد وارثة لهذه الفنون"[2].

[1] محمد بن عمر الطمار، تلمسان عبر العصور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2007، ص 263.

[2] عبد الحميد مشعل، موسيقى الغناء العربي، منهج دراسة صولفيج غنائي، مراحل تطور الموسيقى العربية، الموشحات العربية، طبعة 1995، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 38.

ومن جملة الفنون الجميلة التي نقلها المهاجرون الأندلسيون إلى تلمسان ولا سيما أهل غرناطة: فن الغناء أو الموسيقى، أو ما يسمّى كذلك بالصّنعة. "وقد حافظ أهل تلمسان على جانب كبير من هذا التراث الموسيقي الغرناطي، حتّى أنّ(كلمة غرناطة بتلمسان صارت مرادفة، لكلمة موسيقى، كما عرفوا أيضاً كيف يتوارثون هذا الفن الرفيع ويسلّمونه للأجيال التي أتت بعدهم طيلة خمسة قرون مضت"[1].

فكلّ ما يتداول بين الناس من أشكال وأنماط غنائية موسيقية، يعبّر بصدقٍ عن مستواها الثقافي والاجتماعي أصدق تعبير ويعكس مسيرة خطّها الحضاري. والتلمسانيون الذين استوعبوا الفنّ الأندلسي وطعموه بالفنّ المشرقي ذوو النكهة المغربية يعتبرون من أكثر السكّان تعلّقاً بالأغاني والموسيقى الشعبية، وتتجلى مظاهر هذا التعلّق في المواسم الشعبية وحفلات الزّفاف، والمناسبات الاجتماعية، حيث تمت المحافظة على هذا الفنّ العريق، كما يحافظ على المجوهرات بحذر شديد.

ومن ثمّ تعدّ تلمسان روضة الأولياء المشاهير بعمق جذورهم بعلمائها الأجلاّء وشعرائها الذين شرّفوا الأدب العربي، والّذين شجّعهم الملوك الزيانيون بكلّ اعتزاز، والّذين وجدوا منذ العصر الوسيط قديمين قدم الذكريات والتقاليد التي تشهد على ذلك إلى يومنا هذا من خلال تلك الأشعار والأغاني الشعبية والتي تتردّد كلّ يومٍ في شوارعنا ومقاهينا، أغاني لا تموت أبداً متواصلة من جيل إلى آخر بدون كللٍ أو مللٍ.

"وإن ننس فلا ننس الحوفي، ذلك الغناء الخاص بالشاّبات التلمسانيات وهنّ يتنغّمن في حضن الطبيعة بين الأشجار المورقة المزهرة وبضفاف الغدران المتدّفقة في أيّام المسّرات والأفراح،

[1] الحاج محمد بن رمضان شاوش، المرجع السابق، ص 171.

يمدحن في أغانيهن جمال تلمسان" وأبنائها وطبيعتها السّاحرة الفّتانة والصّالحين "كالغوثي أبي مدين شعيب" و"لالا ستي"[1].

و الحوفي المدرج ضمن الموسيقى الأندلسية ترك إرثاً من الجماليات الدّفينة ناتجة عن التّدارس والإبداع الفنّي، فهي وثائق فنّية تعدّ بالمئات مغطاة بنغمة عذبة تزيد من هيكلة الأفكار وتهذيبها.

وقد ظهر لهذا الفنّ خصوصية، فإنّه يتألّف من الشعر المغنّى بلغة الشعب بصورة متمدّدة، وعُرف في مدينة تلمسان بالموسيقى الأندلسية كما لهذا القول بناء خاصّ واضح حيث لا يوجد قواعد رسمية في قول الشعر من هذا النّوع.

فالقافية تؤدي دوراً أساسياً في هندسة القول العامي مثل الحوفي والسّماع وكلاهما شعر يصبّ في ملبس موسيقي، وقد شجّع القول فيه كثير من العامة والشعراء وموسيقيو المدينة ومغنّوها لقوله بذكاء وفطنة، إنّه كلام بسيط شكّل بالمفهوم العامي، وقد اختاره صاحبه[2]، من القاموس اللغوي المعمول به داخل المجتمع.

كما أنّه ضرب من الغناء والترديد الموسيقي يتكوّن من قطعٍ شعرية قصيرة يبلغ عدد أبياته من بيتين إلى سبعة أبيات تنشده الفتيات والنساء في مناسبات عديدة، وتخضع هذه المقطوعات الشعرية إلى لهجة محلّية، ولحن خاصّ وإيقاع حرّ أو منظّم ومواضيع مختلفة مسلّمة من الطبيعة، كالحبّ، الصّداقة، المدح، الدّين، الحسّ المأسوي في الحياة ...

وفي الأخير، فإن هذا المنتوج من الشعر الموسيقي الذي يمثّل الصندوق المليء بالهدايا المخبّأة دافع عنه كثير من النّاس المثقّفين في بداية القرن العشرين، وخاصة منه الجانب الأدبي

[1] محمد بن عمر الطمار، تلمسان عبر العصور، المرجع السابق، ص 266.

[2] صاحبه: القائل من ولدان وشيوخ من الجنس البشري سواء كان رجلاً أو امرأة ناشداً الشعر أو متربّصاً بالقول.

كابن علي محمد، محمد بن إسماعيل، محمد بلخوجة، وآخرون يناشدون بهذا الموضوع وخصّصوا دراسة جادّة لهذا النّوع من الأدب ضمن مواد اللّسانيات والآداب، فبحثوا وتعاونوا مع اختصاصيين لتقييم وإعادة كتابة هذا النّوع بأكثر جدّية.

IV. الحوفي إلهام نسوي:

وكما أنّ للرّجال غناءهم الخاصّ بهم، فالنّساء أيضاً لم يتركن أعمالهنّ اليومية تدور في صمت، بل عرفن كيف يبدعن نوعاً من الإنشاد يرافق جلّ الصناعات والحرف التي مارسنها.

بالإضافة إلى ما تعبّرن به في المناسبات الاحتفالية من نشيد ومديح، فمكانة المرأة معروفة في التاريخ منذ القدم، وهي كانت وستبقى محور الحياة ومنبعاً للوحي، وقد رسم لها الشعر صوراً كثيرة وهي بدورها كانت تقول الشعر وتداعب الآلة الموسيقية، فتغنّي وترقص مثلها مثل الرّجل ومنه نظم قول المعرّي من بحر البسيط:

"حسنت نظم كلام توصفين به ومنزلاً بك معموراً من الحضـــــر

فالحسن يظهر في شيئين رونقــه بيت من الشعر وبيت من الشعر"[1]

بدأ الجمهور يتذوّق الشعر النسوي تذوّقاً جاداً، كما بدأ الموسيقيون بالتأثر بالأنغام وأسلوب الأداء، فأصبح لديهم وعي وقناعة بحيوية ونشاط هذا التراث العريق.

و الحوفي بدوره نوع من الإلهام النسوي، أي أن تقوم المرأة الأمّ أو الجدّة المربّية أو البنت الحذقة رفقة أعضاء العائلة والأصدقاء والجيران من مختلف الأعمار، فتياناً وفتياتٍ وحتى أطفالاً بترديد مقتطفات من الشعر المصاغ بلهجتها الخاصة وبنبرتها الشّيقة، من شأن قولها ما يهدّئ الأعصاب، ويشرح البال ويطهّر الروح، ويربّي الذّوق ويفتح الشهيّة ويكسب ثقة الشّباب والأطفال ويلهمهم.

فالمرأة بطلة الحوفي وقائلته... فهي التي افتتحت مجالاً واسعاً ليس للقول فقط، وإنما تعدّت في ذلك لتجد فيه ضالتها، فارتبط بحالتها النفسية خاصة إذا كانت تعيش فترة الحبّ أو

[1] الحافظ التنسي: نظم الدر والعقيان في بيان شرق بني زيان، ملوك الدولة الزيانية الجزائرية، تقديم وتحقيق وتعليق بوطالب محي الدين، ص 155.

أدركت المقاصد في حياتها اليومية، فراحت تتطرق بدقة عما يختلج في صدرها، فبالغت حتى ضربت مثلاً بارعاً في حرية التعبير والهروب من الانطواء ... كثيراً من أهل هذه المنطقة بمدينة تلمسان، سواءاً كانوا شباباً أو رجالاً، يفتخرون بذلك النوع من الغناء السّاحر ويتوقّفون قليلاً بالعودة إلى الذّاكرة ليقتطفوا لحظات من السّعادة البريئة عند سماعهم أو تذكرهم للتّحواف "فإنّ المرأة الملهمة هي المدعو الأوّل لارتجال مقاطع من كلام الحوفي المصاغ ضمن حركية ونشاط المجتمع"[1].

و الحوفي مرتبط أساساً بلعبة الجغليلة التي تعتبر تسلية للنّساء خاصّة، نساء تلمسان، وفي القول نفسه يورد "وليام مارسي" كيفية صنع الجغليلة فيقول: "وتتمثّل هذه الأرجوحة في ربط حبل غصن شجرة متينة فيتدلّى الحبل مكوّناً نصف دائرة ثم تضيف المرأة وسادة تضعها فوق الحبل فيتكون مقعداً، وحينها تبدأ المرأة في إنشاد مقاطع من الحوفي تتلاءم مع تأرجح الجغليلة في حركات بطيئة"[2].

كما تذكر نفيسة زردوم في محاولتها لتعريف الحوفي فتقول: "هو غناء ذو وزن بطيء يوافق حركات الأرجوحة (Le va et vient) والحوفي عبارة عن قطع شعرية موضوعة للغناء، وهذا الفن معروف في المدن الغربية للبلاد، ونجده أيضاً في الجزائر العاصمة والبليدة"[3].

بهذا عرف الحوفي نوعاً شعبياً غنائياً يمتاز برقّة اللغة وتراثها وجمال الصورة ولكونه أصدق معبّر عن الحياة اليومية، كما أنّ أصول هذا الغناء عميقة في أحاسيس ومشاعر المغنين

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

[2] Yelles Chaouch Mourad : Le hawfi poésie féminine traditionnelle orale au maghreb, p. 40.

[3] المرجع نفسه.

والموسيقيين، لأن المجتمع مقتنع بأن النسوة من الفنانات المغنيات قادرات على الوقوف بثقة وحماس.

والأغنية الحوفية انتشرت في الأوساط الشعبية التلمسانية واستحوذت في طبيعتها على أفئدة السّامعين من الكلام الموسيقي المنغم الّذي يسهل حفظه وتكراره عبر الأزمنة لما له من جمال وجودة وتأثير.

وفي قطعة ثلاثية مضاف إليها بيت شعري آخر، تقول الحوفي وتذكر ابن عمّها وحبّها له وسلامها عليه:

حوّفت في القايلـــــة[1] سقطوا أوراق التـــــوت

الداليـــــة بالعنــب والسّاقيه بالحـــــــوت

هذه على ابن عمّـي واللّي بغى[2] يموت يموت

ضربوا رياح الحزيـــن وسلامي على بن عمـي[3]

[1] القايلة: القيلولة.

[2] بغى: أحبّ.

[3] يلس شاوش رمضان، المرجع السابق، ص 220.

V. أسطورة الحوفي في تلمسان:

يرى البعض أنّ "تلمسان" جمع لكلمة تلمست – أو – تلماس التي تعني الأرض التي تنعم بالمياه والأعشاب والأشجار أو الينابيع أو جيوب المياه، وهذا ما ذهب إليه عبد الوهاب بن منصور في تحليله اللّغوي للاسم أنّه مشتقّ من كلمة أمازيغية هي "تيلموس" أو "تيليماس" وتجمع على تيليمسان أو تيليماسين؛ بمعنى جيوب الماء أو العيون"[1].

وهناك من رأى بأن اسمها مستوحى من كلمتي "تلي امسن" التي تعني بالأمازيغية "كثرة الظّل لكثافة أشجارها، وهذا ما يؤكّده ابن عبد الحكم الذي يسميها "تلمسين" في كتابه "فتح إفريقية والأندلس"[2].

فتلمسان اسم علم لمدينة مشهورة تاريخياً وحضارياً فسواء أخذها بالاسم اللاتيني أو بالأسماء الأمازيغية أو بالألقاب العربية، فجلّها تغصّ بالزروع اليانعة والبساتين الغنّاء الملّونة بالزّهور ونادية بالمياه العذبة، وكثرة المجاري والأحواض التي تسرّ الناظرين.

وإن من جمال المنظور ما يروي لهفة العاشق وينعش مخيّلته ويرميه في بحر المتعة خاصّة وإذا كان فنّاناً أو شاعراً ...

أما النّساء والفتيات فكنّ تتقرّبن من السّواقي والمروج والأودية لقضاء حاجتهن كغسل الصّوف والملابس والاستحمام، غير بعيد عنهنّ بعض الأطفال والدّواب المربوطة والمرافقة لهنّ، والأمتعة، فكان لتلك الصّور الحيّة المبسوطة في أحضان الجبال والهضاب المعشوشبة أثر بالغ يدعو به المتجوّلون والزوّار للتقرّب بحجّة شرب الماء أو التنزّه.

[1] عبد الوهاب بن منصور، تحليل لغوي وتاريخي لأسماء وألقاب دعيت بها حضارة المغرب الأوسط، ص 9.

[2] ابن عبد الحكم، فتح إفريقية والأندلس، الجزائر، ص 90 – 91.

تروي الحكايات الشعبية في الوسط الفنّي أنّ شاباً كان مولعاً بقول الشعر يلقّب بـ "روح الغريب"[1]، فكان يسيح في الطبيعة يبحث عن سرّ الجمال ومواضع الإلهام.

ويحكى أن ملك ذلك الزّمان قرّر في يوم دافئ أن يقوم بزيارة لشلالات "الوريط"[2] مصحوباً بأميرات القصر والجواري وأنواع من الخدم والحرّاس، فأصدر تعاليم من شأنها أن تشدّد الحراسة حول المكان وتمنع الزوّار، أمّا الشاب المتفطّن والسّاكن بالمنطقة، كما يقال فلم تفته الفرصة للاختباء وراء الأشجار الكثيفة مرّة مترقّباً ضحكات قاصرات الطّرف وبسمات الخودات مرّة أخرى ومسّراً بشغف وتبصّر لملاحظة تّصرفات الملكات وأوضاعهنّ قرب الاخضرار وبرك المياه الجارية.

فهنا يلقى الحبيب حبيبته فيتبادلان أطراف الحديث، وفي جهة أخرى ترى الفتيات تلعبن في مختلف الجهات وبشتى الأشكال فترى المياه الّناصعة البياض تتطاير من الشلالات مصحوبة بضّجة النسوة السّعيدة في حصن الملك المحروس، تغدو الأجسام اللطيفة هنا وهناك منها الملقى على الأرض والواقف، القاعد والعاري، النصف مكسي والمنغمس في المياه.

فكانت هذه المناظر تعجب المتطرّفين وتثير المشاعر خلف الحقول والحواجز والأوعار، يعجز اللسان عن وصفها والريشة عن وقف حركة نسجها الخلاّب.

فاكتشف "روح الغريب" في وضعية تخالف طبيعة القانون وتثير غضب الملك، فألقي القبض عليه من قِبَلِ حرّاس القصر، وعقاباً له، أمر الملك بقطع رجليه فقطعتا...

[1] مقطوعة موسيقية صامتة ذات مقام وذات حركات وانقلابات وذات إيقاع تلقب بتوشية الغريب.

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

ودقت الأجراس وأعلن الخبر فالتمّ كثير من الناس ملتفين حول الحدث من حكم الملك. كما أمر كي لا يداس تحت أقدامهم فشكى الفتى أمره بقول الشعر معبّراً فيه عن آلامه، قائلاً في أسلوب ذي قالب حوفي أمام الحشد فأنشد:

آش قال روح الغريب[1] بجلاجله يضـــــوي[2]

نسكن في جوا السـما ونعانـــــد الاروي[3]

واليوم يا صاحبـــــي الأركاب خانونـــي

نعفس على بوغيـول[4] في الأرض يسبقنـي

وهكذا انضمّ "روح الغريب" إلى قائمة شعراء المنطقة وأثرى ثقافتها، ففي هذه الأبيات الشعرية يتحصّر "روح الغريب" على نفسه وعلى ما أصابه، فقد كان فارساً وبطلاً مغواراً، واليوم وبعد أن قطعت رجليه أصبح لا يقوى على المشي والجري، إلى درجة أنّ أصغر حشرة "بوغيول" يستطيع أن يسبقه.

ولكن ليس بإمكاننا الإجماع حول واضع الحوفي، فإن هناك آراء متعدّدة مختلفة في تحديد بداياته الأولى، لأن هذا المنشئ الأول يمكن أن يكون شخصية خيالية ابتدعها متقولون، كما يمكن أن تكون القصة ضرباً من أساطير، أو تكون نسبة ملفقة يراد الاعتداد من ورائها لذاته. لهذا، وجب علينا أن نطرق الموضوع من خلال القرائن الصلبة والماديات للوصول إلى الدّقة

[1] روح الغريب: يقال إنّه كان موجوداً في باب الجياد في ملك عائلة الدّيب وقد عاش في بيت الرّيش في حقبة الزيانيين، كلام الباحث الموسيقي صالح بوكلي حسن، عبد الرحمن محجوب.

[2] Abderrahmane Mahdjoub, Une guerre de poésie populaire typiquement Tlemcen Hawfi, Hawfi, Tlemcen, 1878, p. 7.

[3] الأروي: نوع من الماعز المتوحّش يعيش في الجبال الوعرة.

[4] بوغيول: حشرة صغيرة، تقتات على بقايا الطعام والكائنات المجهرية.

العلمية حتّى يتّضح لنا متى ظهر هذا الفن في تلمسان؟... ومن الأفضل الاعتماد على تفسير "وليام مارسي" في دراسة الحوفي خصوصاً الأبيات الشعرية التي تبيّن ظهوره في عهد الزيانيين:

تلمسان يا العاليـــــا ما أحلاك للسكنـان

فيك اليمام والحمـام والثالث سلطـــــان[1]

فيك القرآن العظيـم يقراوه الشبـــــــان[2]

ومنه فالحوفي شعر شعبي متداول بين الناس يركزون فيه على حاسة السّمع، فكثيرة هي العائلات في مدينة تلمسان الذين عايشوا فكرة التحويف، منها عائلة (ابن مسايب وبوكلي وبن سهلة ومرابط وبن قرفي وصاري وبن عصمان) وتذوّقوا هذا الفنّ لما ارتسمت لديهم عادة صياغته في المناسبات والأعياد.

[1] سلطان بني زيان: الذين تولوا الحكم في القرن الثالث عشر ميلادي إلى القرن السادس عشر ميلادي.

[2] المرجع نفسه، ص 9.

VI. موضوعات الحوفي:

إن لمقطوعات الحوفي خصوصيات تفرّدت بها، وأبعاد ترمي إليها حيث نجد قصائده تنمّ عن شاعريته التي تغوص في عالم الإبداع، ومواضيعه التي تتميّز بشموليتها، لكنّها وردب بأسلوب دفين يميل إلى الّرمزية وتركيبته التي قامت على نوع من الخطاب الخاصّ الّذي لا يخلو من البلاغة، ممّا أثار انتباه السّامع والقارئ على السواء، ونال إعجاب الهواة والكتّاب العازفين فتسابقوا في صياغته واحتفظوا بموقفهم نحوه، ومن بين المواضيع الّتي طرحها الحوفي وساهم بها في الوسط الفنّي هي:

1) لعبة الأرجوحة:

وإذا درجت الفتاة وكبرت، تبدأ باللعب مع إخوتها، أو تخرج للعب مع بنات الجيران أو بنات عمّها حيث تبدأ تدريباتها الأولى للحياة وإعدادها للانسجام مع حياة الآخرين وتنظيمها لمواجهة مواقف الحياة الحقيقية، فتتعلّم عن طريق اللّعب كيف تأمر وتطيع، وكيف تخطّط وتوعز وتناور وتنفّد، ولا تخلو ألعابها من أغانٍ إيقاعية تنظم حركات اللّعب وتمتاز كلّها بأنها بسيطة التركيب، عفوية التعبير.

ولعلّ أهمّ رمزٍ يفتخر به الحوفي هو لعبة الأرجوحة، لما لها من أهمية في إرضاء الأطفال وتلبية الغريزة لدى الشباب حيث يلتفت إليها بجديّة لما فيها من حركة وغناء بنفحات الرّبيع الجذابة، وقد ذكر محمود بوعياد في قوله: "الحوفي نوع من الغناء خاصّ بالفتيات وبالشابات من النساء يتغنّين به وهنّ يلعبن بالأرجوحة في الحدائق وعلى ضفاف الأنهار وإلى جانب العيون،

وما أكثرها في ضواحي تلمسان والبليدة والجزائر العاصمة، حيث ما زال موجوداً هذا النوع من اللّعب"[1].

وهي طريقة الفتيات في الأداء الغنائي حيث تنشد إحداهنّ هذه القطعة مبيّنة أنّها تمقت الشيخ العجوز الذي طلب يدها للزّواج في حين أنّها تحبّ شاباً في سنّها:

جُغليلتي يا بنـــــــات والشيخ ما جـاش
على داك الشباب فات بالعشق متغـــاش
الشيخ ما نخـــــدوش لو كان يوزنـــي
ناخذ شاب صغيـــــر لي بغاه جنّـــي[2]

وقطعة أخرى تتبين مهر الفتاة عندما تزف إلى ابن عمها:

بنتي في جغليلـــــة قرفطانها "عكـــري"[3]
ارسلوا لابن عمهـا يجري على بكـــري
يعطي الميه في الميه والخادم ادّي تربـي[4]

وطبيعي أن تتحرّك قريحة الفتاة وهي تتأرجح، فتبدع خير قصيدة بتعبير موسيقي جذّاب تصف فيها فتاها:

[1] محمود بوعياد، جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، 1982، ص 87 – 88.

[2] Mohammed El habib Hachlaf, El Hawfi chants de femmes d'Algérie, Editions Alpha, Alger, 2006, p. 19.

[3] عكري: لون أحمر قاتم.

[4] يلس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 35.

جُغليلة يا شابـــــــات صاحبي مشى يقـــرا

لابس كسى من حرير راكب على الشقـــرا

لوحته ذهب بالنّقـــش ودوايته نقـــــــــره

يفتح عليه خالقـــــي باش يحفظ "البقـره"[21]

وإذا كانت الفتيات قد أقبلن على لعبة الأرجوحة إقبالاً شديداً، فحقّ لشاعرات الحوفي أن يتغنّين بها لأنها أصبحت في وجدانهنّ، تحرّك خيالهنّ وتوقظ مشاعرهنّ بل قد تلهب حواسّهنّ...

2) الغزل:

الغزل فن وجداني موضوعه المرأة يصفها أو يتحدّث إليها، أو يصف ما تثيره في نفس الشاعر من حرقة وشوقٍ وحرمان، ومن مرادفات الغزل النسيب والتشبيب.

"والغزل باب رئيسي في الشعر العربي قديمه وحديثة وسواء كان هذا الغزل غرضاً إنسانياً أو أسلوباً تقليدياً، فقد استطاع أن يطبع الشعر العربي بسمات بارزة ويفرض نفسه عليه في مختلف العصور"[3].

فبالغزل يكشف الشاعر عن الأحاسيس الرّقيقة والمشاعر الرّهيفة المخبوءة في النّفس الإنسانية تجاه محبوبته ... فالحبّ غريزة سامية في المرء، لذا نجد الرجل حافلاً بالعواطف النّابعة من أعماقه تدفعه للتعلّق بالمرأة تعلّقاً شديداً، والحقّ إنّ الحبّ في جوهره هو اقتحام والتحام واستئثار وامتلاك، هو عدوان أرواح على أرواح واستبداد قلوب بقلوب.

---

[1] البقرة، سورة البقرة.

[2] يلّس شاوش، نفسه، ص 262.

[3] صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 289.

والإسلام لم يعارض الشعر أو الشعراء ولم يحرم شعر الغزل ما دام تعبيراً عن أسمى العواطف وأرّق المشاعر وهي عواطف الحبّ والمودّة واللّطف، بل أحاط هذه العاطفة بسياج من العفّة والطّهارة حفاظاً على شرف المرأة وصونها لعرضها، وفي هذا يقول ابن حزم: "الحبّ – أعزّك الله – أوّله هزل وآخره جدّ، دقّت معانيه لجلالتها عن أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلاّ بالمعاناة، وليس بمنكر في الدّيانات ولا بمحظور في الشريعة"[1].

واللّطف في المعاملة هو واحد من المكوّنات الرّئيسية لنمّو المشاعر الدّافئة بين شخصين، وفي الحقيقة تعتبر المودّة والرّحمة مركز العلاقة بين الرّجل والمرأة، وللكرم في المعاملة فوائد كثيرة بداية من حرص المحبوب على حميمية العلاقة مع محبوبته واهتمامه بها عندما تكون الأمور على ما يرام، وحتى حفظ المناقشات من التحّول إلى شجار.

وليس معنى اللّطف أن يبتسم حين لا يشعر بالميل للابتسام أو أن يتصرّف بتفاؤل في حين يشعر بالاكتئاب، ولكن اللّطف في المعاملة هو أن يعامل المحبوب محبوبته بما تحبّ أن يعاملها به.

وأفضل الطّرق لمعاملة الآخرين فنّ اللّطف في المعاملة يكون من خلال معاملتهم باللّطف أوّلاً، فإن اللّطف له أثر حسن في استقامة الناس.

وإذا كانت التجربة الشعرية للشاعر تعني تلك الخبرة النفسية والوجدانية التي تتفاعل مع معاناته لحظة العمل الإبداعي، فإنّ شعر الغزل بما يحمله من مكابدة ومعاناة شديدة نتيجة شوق الشاعر لمن يحبّ أو ما يتركه الفراق والبعاد من عذاب، كلّ ذلك يساعد الشاعر على التعبير بصدقٍ عن تجربته الشعرية حيث تتوفّر عناصر التجربة الشعرية كلّها من وضوح الفكرة وصدق

[1] ابن حزم، طوق الحمامة، تحقيق طاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، 1975، ص 19.

الوجدان والعاطفة في سموّها وعفّتها، وكذا جمال الصّورة التي يرسمها الشاعر للمرأة التي قد تعلّق قلبه بها، ومن ثمّ، "فإنّ الغزل يستهوي قلب الإنسان لأنّه يخاطب العاطفة، يخاطبها بتعبير موسيقي جذّاب تناسب ألفاظه معانيه، وألفاظ الغزل عند العرب سهلة لينة تناسب معانيه العذبة الرّقيقة ومن هنا كان الغزل أصلح فنون الشعر العربي للغناء"[1].

فتداخل فنّ الغناء مع الغزل وأعطاه ذوقاً سمعياً وحسّاً إيقاعياً ولحناً شجيّاً، وأضحى يكتسب القيمة العظمى والنّصيب الأوفر في الغناء الشعبي، وذلك لشيوع الغناء في الأوساط الاجتماعية كافّة، كما أدخل شعراء الغزل على هذا الغرض صوراً جديدة صوّروا فيها النزوات والخلجات أصدق تصوير، وحلّلوا معها العواطف أجمل تحليل كل ذلك في لغة سهلة مأنوسة بعيدة عن التصنّع والتكلّف وعن الحوشّي والغريب.

"فالموسيقى المؤلفة لتلبيس القصائد الغنائية كان يستلزمها في البحث اللحني، الزواج الغنائي لكلّ قصيدة"[2].

وإذا قمنا بعملية إحصائية لشعر الحوفي، فإنّنا نجد أغلب قصائده قيلت في الغزل والمجون، فقد حفلت بنماذج لقصص العشق حيث تتجلّى هذه الظاهرة في صورة مؤثرة محفوفة بمشاعر إنسانية رفيعة، والقصيدة الموالية تثبت بأنّه شائع في الأوساط الشعبية كلّها تنفعل له الحواس انفعالاً جمالياً وهو مغروس في النفس لا محالة مساير للحياة الاجتماعية لا يستطيع أحد نكرانه...

[1] عبد الإله ميسوم، تأثير الموشحات في التروبادور، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 29.

[2] ابن علي الحصار، المرجع السابق، ص 58.

العشق في ديارنـــا والعشق ربانـــــــا

والعشق في بيارنـــا حتى حلى ماءنـــــا

والعشق في الداليه حتى رمات اغصان

والعشق ما ينكــره لا أمير ولا سلطان[1]

والقصائد الغزلية في الحوفي تأخذ مسارين:

أوّلاً: قصائد حبّ خالص من شوائب الدّنس والرجس، حبّ طاهر شريف لا يعرف مخزيات المآثم ولا منديات الأهواء، وهي من الشعر العذري العفيف.

وهو شعر عاطفي في المقام الأوّل طاهر نقيّ يعبّر عن مشاعر صادقة وإحساسات سليمة، فهو خلوة الروح إلى الروح في مناجاة طويلة، وحبّ لا يشعر به إلاّ أصحاب الأرواح الطاهرة المستعدّة لتلقّي المعاني السامية، وتدفع إلى الحبّ العفيف فطرة الإحساس الرّوحي دون فطرة الشر والحيوانية.

فالشاعر العذري يخلق للمرأة شمائل تزيّنها عن سائر بنات حواء، فهو يخلق منها قوة روحية تسيطر على مسالك ضلاله ومذاهب هداه، هو يراها أبعد من نجم السّماء ومثالاً رائعاً لا تحدّه الأوهام ولا الظّنون، قصدت بابه لتحبّله وتستبيه بلا ترفّق ولا استبقاء فراح يغنّي عواطفه وينشد آلامه وآماله.

ثانياً: قصائد غزلية يغلب فيها جانب الغريزة وهي من الشعر الماجن، فأمّا الماجن فما كان مستهتراً بالأخلاق غارقاً في تصوير الجانب الحسّي من المرأة بالتهتك والإباحية ... لا يخلو حديث الشعراء فيه عن التلميح أو التصريح إلى علاقتهم بها، وغالباً ما يكون الدّافع إليه

[1] يلس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 242.

الإعجاب والافتتان "هذه العلاقة التي لا تخرج عن دائرة اللهو والمتعة، وكان يغلب على غزلهم الوصف المباشر لأعضاء الجسد ومفاتنه، فوصفوا قوام صواحيهنّ وألوانهنّ وخدودهنّ وخصورهنّ وأردافهنّ ومشيتهنّ، وغلبت على تشبيهاتهم ألفاظاً استقوها من بيئاتهم، وتتّصف هذه الألفاظ بخصائص معنوية وجمالية في سياق النّصوص الشعرية"[1].

ويظهر في كثير من المقتطفات الشعرية أنّ فنّ الحوفي ذو صبغة رومنتيكية ذات نفسٍ قويٍّ وشعور حارٍّ بالحب يتعلّق بالتعبير عن عاطفة المرأة التي تعتلج في نفسها وتتغذى بالعوامل السّائدة في بيئتها تربطها صلة روحية بمعشوقها فتصوّر حياتها العاطفية معه بحريّة مطلقة وعن يقين تصف فتاها ومدى افتتانها به فكلّ شيء يهون من أجله:

أنا الجالسة في الرياط باللوز نتـــــــــدرق
فات عليا شبـــــاب في يدّه قطيـب ازرق
شاشيته معنقـــــره وتحفيفته تبـــــــرق
اعليه نرمـي الأولاد واعليه نطلـــــــــق
واعليه نخلي لبـلاد واندها فنـــــــدق[2]

ثمّ إنّها فعلت المستحيل لكي تبقى على صلة دائمة به وتستبعد فراقه:

يا لابس "القنطري"[3] يا الطالع الزنقـة[4]
شرّكت ثيابي عليـك سموني حمقـــــه

[1] نور الدين السدّ، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 479.
[2] يلّس شاوش، المرجع السابق، ص 246.
[3] القنطري، نوع من البرانيس المزيّنة.
[4] الزنقة: زقاق وجمعه أزقّة.

اوشربوني عليـــك الرّهج في المرقـــــه

ذقته وجاني حلـو يا ما اعظم الفرقـه[1]

ويبادلها الفتى الشعور نفسه إلى درجة أنّه عانى الكثير والكثير من ويلات الحبّ ولكّنه ما زال متمسّكاً بحبيبته رغم العراقيل التي تواجهه، فهو يضحّي بكلّ شيء من أجلها:

قدّاش نحبّك وانبغيـك في سبتك ماذا جرى لـي

عليك نقتل وانجـــــرج وعليك انعادي احبابـي[2]

وقد يتغزّل الفتى بفتاة قاطنة في فاس، فيصف شوقه وقلقه وألمه لبعدها وانقطاع أخبارها عنه، فيطلب من الجّوالين إلى فاس أن يحملوا رسالة المعاناة هذه:

يالي رايحين لفـــــــــاس فوق خيولكم تركبوني

إذا صبتوا حبيبتي تضحك لله بشرونـــــــــــي

وإذا صبتوا حبيبتي تبكـي بدموعها غسلونـــــي

وإذا صبتوا حبيبتي مريضة بشعورها كفنونـــــي

وإذا صبتوها ماتـــــــت في قبورها دفنونـــــي[3]

كما أن الأبيات التالية تحيلنا إلى صورة الفتى وهو في موقع الضعف غارقاً في يمّ العشق ينتظر عودة الحبيبة بنار ملتهبة أحرّ من الجمر:

عشات لعشيـــــــه وما جا خبر من عندكـم

سكنتوا في القلـب والقلب يلهج بيكـــــم

[1] المرجع السابق، ص 336.

[2] نفسه، ص 295.

[3] من رواية السيد صالح بوكلي حسن، المدير السابق لدار الثقافة بتلمسان.

يا على من جانـــــا وبشّرنا بمجيكـــــم

نرهن العزيز والغالي ونعطي بشارتكـم[1]

وملامح العشق بادية على وجه العاشق لا محالة نختصرها في هذين البيتين:

"هذا الخدود يا نـــــاس واش بيهم "اعكـاروا"[2]

هيهات العاشق هيهت ما تخفى اســــــراره"[3]

ونلقى المرأة في قصائد الحوفي محفوفة بجملة من الأوصاف التي تتمنّى كلّ امرأة أن توصف بها، فتثبت في كثير من النساء ووصف محاسنهنّ ومفاتنهنّ، وتطبع أسمائهنّ العديد من المقاطع ومنهنّ (فاطمة، يامنة، باية، الزهور، ...) فالحبيب لا يرى محبوبته مخلوقة من لحم ودم وأعصاب وإنما يراها سبيكة نورانية صاغتها المقادير وفقاً للجوامح من أهوائه السّاميات، فحبّه لها يدفعه للتضحية بالنّفس والنفيس وتجديد العزيمة والتقوية على الكفاح من أجل تحقيق رضى المحبوبة فاطمة، أو جلب السعادة لها، فتقول الحوافة في هذه القطعة:

يا لالتي فاطمـــــــــــه وْيا لالتي فطـــوم

لا فالبحر ساقيـــــــــه ولا فالسما سلـوم

عليك يا لالا نَخْلِـــــي بلاد الـــــــــروم

وعليك نلبس "البريطة"[4] ونعيّط يا شالـوم[65]

[1] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 95.

[2] عْكاروا: ازدادوا حمرة من شدّة الحب.

[3] نفسه، ص 261

[4] البريطة: و هي كلمة فرنسية دخيلة (La barette) و تعني قبعة الجندي.

[5] شالوم: كلمة عبرية بمعنى السلام.

[6] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 252.

والمبالغة في مدح يامنة ووصف محاسنها ولهفة العاشق عليها أعطت صورة جميلة لهذه الفتاة عبر الأغنية التالية:

يامنـــــــه يامنـــــــه سبحان خلاّقـــــــك

شفت النجوم في السمـا احسبته ساقـــــــك

شفت الربيع في الخـــلا تقايسني اوشامـــــك

شفت بنُعمان في الزرع تقايسني خـــــــدَك

زينـــــــــك أيامنـه ماكانش في الدّنيـــــا

واليـــــــوم يـا لالا من صاب من شافـك[1]

والمسمّاة باية بجمالها الباهر جذبت العشاق بأبصار مسحورة، وألباب مفتونة تجسّدت في هذه الأبيات:

يماك سماتك بايـــــــه وأنتِ بايت البيـات

قدّك سبيلة ذهـــــــب ما بين زوج ياقوتـات

ضويتي على العاشقيـن وكدتي على البنـات[2]

ونخرج من هذا التصوير إلى القول إنّ المرأة التي تتحدّث عنها هذه النصوص هي امرأة تلمسانية حضرية ترعرعت بين الحدائق والبساتين، واكتسبت جمالاً فاتناً فتاناً، نجد عبد الإله ميسوم يتكلّم عن المتغزّلين بها فيقول: "انصرفوا إلى الغزل المادّي الواقعي فتغنوا بجمال كل امرأة

[1] Kaddour Mhamsadjil, Jeu de la Bouquala (contribution à une meilleure connaissance de ce divertissement éducatif et populaire office des publications universitaires, place centrale, Alger impression, MCP Orléans, p. 203.

[2] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 344.

تعلّقوا بها ولاسيما العريقة المترفة وصفوا مفاتنها وصوّروا أناقتها وصرّحوا بمغامراتها الغرامية بأسلوب عاطفي قصصي ساحر أخّاذ"[1].

ثم تتغزّل المرأة بخليلها أحمد وتتمنى أن يكون زوج المستقبل فتقول واصفة فارس أحلامها:

أحـمد يا حمـــــــــد وما سباني غير أحمـــد

طويل الرقبـــــــــه ومربـــــــــوع القـد

ما ولدوه غير السلطنـة واللّي لابسين "الفلالي"[2]

ما تمنيته غير يكـــــون هو زوجي الحلالـــــي[3]

أو المدعو علي في منزله عالي تصفه حبيبته وترفع من شأنه وتصرّح بحبّها العميق له وغلاوته عندها فتقول:

يماك سماتك علـــــــي واسمك علي غالـي

يا جويهرة في العقـــــد يا نقش خلخالـــي

اعمل روحك طبيـــب واجي ترى حالـــي

سيدي كي شمعة المولـود في منزله عالـــــي[4]

وبعض رباعيات الحوفي خير مثال على التهتك والإباحية والحديث الصّريح عن علاقة الرّجل بالمرأة ووصف الجوّ الّذي يتمّ فيه اللّقاء مع الحبيبة "وغالباً ما يتمّ اللقاء مع الخليلة بعد غيابٍ طويلٍ وسفرٍ مضنٍ"[5].

---

[1] عبد الإله ميسوم، تأثير الموشحات في التروبادور، المرجع السابق، ص 32.

[2] الفلالي: لباس من الحرير.

[3] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 125.

[4] نفسه، ص 140.

[5] التلي بن الشيخ، دراسات في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط.، 1989، ص 93.

فإذا تتبّعنا القصيدة الموالية نجد العاشق يدعو خليلته للّقاء بأسلوب رقيق ومقنع، وفي الوقت نفسه، بأسلوب صريح لما يمكن أن يقع عندما يجتمع حبيبان بعد فراقٍ طويلٍ:

لالا يـــــــا لالا يا الشمس الضاويـة

اخرجي نلعبـــــو يا ضو عينيـــــــا

ماني سبع ناكلـك ولا شوك في يديـــا

أنا شباب صغيـــر وكي جيت للدنيـــا

نبوسك ونعنّقـــك ونقول ذي ليـــــا[1]

ويخاطب الشاب حبيبته ويدعو الله أن تكون من نصيبه وتجمعهما ولو سويعة واحدة نوجزها في هذين البيتين:

نطلب ربّي الحنيـــــــن يكتبك ليّـــــا

نقعدو سويعة في الرياض وتخلاص الدّنيـا[2]

ومن قصيدة أخرى نستقي بيتين آخرين يرسم فيهما الحبيب موقفاً غرامياً حساساً:

من صابني نكون زوجهـا والنال عشرتهـا

ندخل نبوس خدّهـــــا ونزيد شفتهـا[3]

فما نراه من توجّع العشاق وتفجّعهم وتحزّنهم، وإعلان استعدادهم للفناء فيما يحبّون، ليس إلا وسيلة للظفر بما يشتهون فها هو ذا العاشق يحمد الله على أمنيته التي تحقّقت بالفعل في مطلع هذه المقطوعة:

[1] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 299.

[2] المرجع السابق ، ص 311.

[3] نفسه، ص 340.

لالا ما حلى عيونـــــك على المبسم واتات خانه

تمنيتك في وسط بستان والثالث ربّي معـــــانا

هكذا قلبي تمنّـــــــاك واطلب ربّي واعطانـــا[1]

وقد يولع الفتى بحبّ ابنة عمّه وتبادله هي الأخرى نفس الشعور فيخرجان كلّ ما هو مكبوت في نفسيهما عن طريق هذه الأغنية المختصرة:

هبـــــــــوا الأريـــــاح وخرجت العَضْرَ للسطاح

بـــــــاش تستـــــــــراح شافها بن عمها وقبـــاح

قال لها خسارتك من الشابـه والطول الرقبـــــــــة

قالت نلبس على بدانـــــي قمجه خياليـــــــــه

ونزيد على جبينـــــــــي شوشة عكريـــــــــه[2]

ومن خلال هذا كلّه يمكن القول إن الصّورة الغزلية في شعر الحوفي صورة متداخلة متعدّدة المواقف متشابهة الأغراض صورة بارعة حيث يمتزج جمال الخَلق والخُلق وحيث تتعانق الصّورة الظاهرة مع الخفيّة... القوة التي قضت بأن ينتقل هذا الغزل من أرضٍ إلى أرضٍ ومن جيلٍ إلى جيلٍ وهو في روعته الباقية وجلاله المرموق.

3) الدّين:

إنّ العبادة ترجمة عملية لإيمان الإنسان بربّه، فبقدر صدق إيمانه وثبات عقيدته تظهر استقامة أعماله في الحياة ومدى التزامه بأوامر الله ونواهيه، والعبادة لا تكون إلا للّه خالصة لوجهه في كلّ مقام.

[1] المرجع السابق.

[2] نفسه، ص 85.

ولذلك يذكر ابن القيم: "إنّ أفضل العبادة العمل على مرضاة الرّب في كلّ وقتٍ بما هو مقتضى ذلك الوقت ووظيفته"[1].

وموضوعات التديّن والتصوّف التي تطرق لها الحوفي لعبت دوراً فعالاً في تعليم وتطبيق الشعائر الدينية كالصّلاة والزّكاة والصّوم والحجّ، والتبرّك بالأولياء الصالحين وأصحاب الأضرحة.

وذلك بضرورة الاهتمام بغرسها منذ المراحل الأولى من عمرهم لأنّ التكبير بغرسها ادّعى إلى تثبيتها وترسيخها في المراحل اللاّحقة من العمر"[2]. لأنّ التعليم في الصّغر كالنّقش على الحجر، ولعلّ أوّل ما حرص عليه الدّين الإسلامي تربية النشء على العبادة وغرس القيم التعبّدية لأنّها ترجمة للإيمان وإسلام للّه لا يخالطه إعراض وإحياء للاجتهاد في القربات والطاعات.

قال الله عزّ وجلّ: ﴿ قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾[3].

كلّ هذا يتأكّد لنا في هذه الأبيات بتقطّع:

اطلبت على ربّـــــي ثلاثه لا منّـــــه[4]

الحجّ والصّـــــلاة ودخول الجنّـــــه

باسم الله بديـــــت وعلى النبي صلّيت

إسلامي على المرابطين وعلى رجـال الله[5]

[1] ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين، الجزء الأول، تحقيق: محمد حامد الفقّي، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1988، ص 88.

[2] عمر التومي الشيباني، الأسس النفسية والتربوية لرعاية الشباب، الدار العربية للكتاب، د. ط.، 1973، ص 643.

[3] سورة الأنعام، الآية 162.

[4] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، القصيدة رقم 05.

[5] المرجع نفسه، القصيدة رقم 33.

وقد تكون هذه الموضوعات تعليمية فتعلّمنا مثلا كيفية الوضوء:

يا أمّي يا لالـه فرائض الوضوء سبعـه
يا أمّي يا لالـه غسل الفم ونيفـــــي
يا أمّي يا لالـه غسل اليد ورجلـــــي
يا أمّي يا لالـه مسح الراس ووذنيــه
يا أمّي يا لالـه زيد الفور والنيّـــــه[1]

وفي الحج حكم جليلة حيث يتوجّه النّاس من جميع أصقاع المعمورة إلى هذه البلاد المقدّسة يأتون إليها من كلّ فج عميق لأداء المناسك من الحج والعمرة، فهو هدى للعالمين، والحكمة في اختيار البيت العتيق لفريضة الحجّ، أنّ الله قبلة أهل التوحيد، وهو أوّل مسجد على الإطلاق فليس ثمّة معبد أقدم منه.[2]

وهذه الأغنية تعرّفنا بأحد أركان الإسلام والمتمثّل في فريضة الحجّ وفرحة الحجّاج بوصولهم إلى هذا المكان العظيم.

يَوْمَ الخْمِيسْ يا نـاس ايْسافْرُوا الحُجَّـــاجْ
حتى لقبر النبـــــــي يتقافلوا الأمـــــواج
منّا لزيارة النبـــــــي بالتحويف والمعـراج[3]

[1] عبد الرحمن محجوب، ص 50.
[2] محمد علي الصابوني، روائع البيان تفسير آيات الأحكام، الجزء الأول، مكتبة رحاب، الجزائر، ط4، 1990، ص 409.
[3] يلّس شاوش مراد، ص 195.

ومن أركان الإيمان، الإيمان بالقضاء والقدر، فهو زمن التعبّد في صورته العليا، وتدريب منظّم على تقبّل حكم الله وقدره وحمل المكروه، وتربية عملية على غرس الإيمان ونبل العقيدة وصفاء الخلق والتمسّك بكتاب اللّه الحكيم والتضحية في سبيل الله ابتغاء مرضاته.

وخير ما يمثّل ذلك هذه الأبيات:

أطلعت الدروج الدروج والدروج مالوا بـيَ
ارفدت عيني للّـــــه طاح الكتاب لـيَ
ارفدته بيدي اليميـــن واقريته بعينـــــيَ
الحكم حكـم اللـــه ماشي بيديـــا
الحكم حكـــــــم والموت مقضيـــة[1]

وعموماً فإنّ المقطوعات التي تعالج أمور العبادات لها فوائد وحكم ومقاصد جمّة: "فللعبادات التي فرضها الله على المسلمين كثير من الأسرار النّفسية والاجتماعية والمقاصد الحيوية، التي تستهدف خير الإنسان، وتربية قلبه السّليم، وفي قمّة هذه العبادات الصّلاة التي يقضي فيها الإنسان فترة من أوقات يومه وليله، بعيداً عن الحياة الآلية الرّتيبة، مناجياً ربّه متدبّراً خاشعاً حيث يجد فيها تحقيقاً لما يشرح صدره ويزكّي نفسه، ويطمئّن قلبه، ألا بذكر الله تطمئنّ القلوب ونفس الشيء يصدق عن بقية العبادات الأخرى المفروضة مثل الصّيام والزّكاة والحجّ، والعبادات غير المفروضة كالسّنن والنوافل وغيرها من بقية العبادات التي ليست من أركان الإسلام ولكنّها تساعد على تربية الضمير والقلب وتهذيب الشعور والإحساس، وتقويم الشخصية الإنسانية[2].

[1] المرجع السابق، ص 231.

[2] تركي رابح، النظريات التربوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 62.

وتساعد هذه الاتجاهات الحميدة إلى غرس الطّابع الدّيني والتربوي الخلقي، بالإضافة إلى ذكر أسماء لشخصيات إسلامية عبر التاريخ العربي والإسلامي، هذه الشخصيات كانت نماذج حيّة لتربية الأجيال، حيث ضربت أروع المثل في حياتها العملية ونبل العقيدة وصفاء الخلق والتضحية في سبيل نشر الدين الإسلامي وخير مثال بنت الرسول صلى الله عليه وسلّم "لالة فاطمة الزهراء" المذكورة في الأغنية التالية:

يا أمّي يا لالـــــــــه قالوا الجنة ودخلتهـا
لالة فاطمة الزهـــــراء قاعدة في غرفتهـــا
ولحسن والحسيـــــــن على طرف ركبتهـا
وسيدي علي بوطالـب يجاهد قبالتهـــــا
من صابني يا لالـــــه غيل خديمتهـــــا[1]

4) التبرّك بالأولياء:

شغلت فكرة الخير الإنسان منذ القدم، فعبّر عنها من خلال الأسطورة، كما جسّدها عن طريق قصص الأولياء التي تجعل الإنسان النموذج القابل للاقتداء، والذي تصلح أعماله لأن تكون هدفاً للمحاكاة لأنّها تتّسم بالفضيلة وبالبطولة في نفس الوقت ومواقفه التي تشخّص القيم والأخلاق النبيلة النّابعة من ذاته. فمن ثمّ تحقّق له الولاية عن طريق العمل الصالح المصحوب بالكرامة.

ازدهر هذا النّمط من قصص البطولة في بيئة فكرية لعبت فيها الطّرق الصّوفية دوراً أساسياً في تهيئة المناخ المناسب لظهور عقيدة الولاية وانتشارها. وقد بدأت تظهر هذه الطّرق الصّوفية في الجزائر منذ نهاية القرن الحادي عشر الميلادي. "ونرجّح أن يكون معظم هذه

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 231.

القصص قد نشأ في مجالس الجماعات الطّرقية التي ظهرت حول أقطاب التصوّف المشهورين وأتباعهم، كجزء من الطقوس التي تؤدّيها الجماعة في حضرة "الوليّ"، وتوجد نصوص منظومة لهذه القصص تنشد على شكل مدائح، وتمثّل المدائح جزء من أداء مثل هذه "الحضرات"، وقد انتقلت من أفراد هذه الجماعات إلى الأوساط الشعبية الأخرى عن طريق دعاة الطّرق الدّينية والرّواة المحترفين الّذين قد يكون لهم انتماءات لمثل هذه الطّرق.[1]

وقد نميّز في قصص الأولياء بين نوعين فرعيين: يتمثّل النّوع الأوّل في القصص المنسوجة حول كرامات أقطاب المتصوّفة المعروفين لدى جميع الناس على اختلاف محلّ إقامتهم، والّذين لهم أتباع ومريدون منتشرون عبر مناطق واسعة مثل "سيدي عبد القادر الجيلاني" بالنّسبة لمناطق الغرب الجزائري والشيخ "أحمد التيجاني" ويقوم برواية هذه النّوع من القصص عادة رواة محترفون.

أمّا النّوع الثاني فهو عبارة عن قصص محلّية تتناول أولياء محلّيين لا تتجاوز شهرتهم حدود القرية الواحدة أو المدينة أو النّاحية التي يوجد بها ضريح الوليّ، تدور حول كرامات هؤلاء الأولياء ومعجزاتهم، وهذه المعجزات يحفظها أهل القرية، ويروونها للوافدين من الغرباء، وتمثّل جزء من معالم موطنهم وتراثهم الّذي يفخرون به، ويقوم برواية مثل هذا القصص رواة محلّيين من أبناء البلدة أو الجهة المعنيّة.

"فهؤلاء الأولياء المحلّيون، في الغالب ليسوا أصحاب طرق دينية، ولم يكن هناك داعٍ لإنشاء قصص تروّج لهم بهدف كسب المريدين، وكلّ ما هنالك أنّهم كانوا أشخاصاً استرعوا انتباه الناس بسلوكهم غير العادي، ولأنّهم كانوا يتمتّعون بمواهب خاصّة تميّزهم عن غيرهم من الناس، قد يكون هذا السلوك صلاحاً واستقامةً وميلاً قوياً لفعل الخير ومساعدة الآخرين، وهو أمر يصعب على أيّ عضو في الجماعة الالتزام به، وقد تكون هذه الموهبة حكمة وقدرة على

[1] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 127.

التفكير ومعالجة الأمور تتجاوز حدود ما تواضع عليه النّاس في حدود بيئتهم وثقافتهم، وقد تكون قدرة غير عادية على التّعبير الفنّي وصياغة المشاعر في القوالب الفنّية المتاحة"[1].

وقد تؤدّي قصص الأولياء بعد أن خرجت من مجتمع الجماعات الدّينية المغلق إلى التّجمعات الشعبية العامّة، ومن الزوايا إلى الأسواق والمقاهي والساحات العامة وظيفة عقيدية الهدف منها تكريس عبادة الوليّ بالدرجة الأولى، فهي تصور الولاية على أنّه تمرّ بوسيط بين الله وعابده وهو "القطب".

فضلاً عن أنّها أصبحت تؤدّي وظائف جديدة، فعبّرت بطريقتها الخاصّة عن موهبة هؤلاء الأشخاص المعنيّين وقدرتهم على الارتجال والتصرّف في مختلف المواقف.

فصيغت في قوالب فنّية متنوّعة قد تكون مثلاً مقطوعات حوفيّة تتبرّك بالأولياء فتجعل معجزتهم تقوم باستجابة دعائهم من عند المعبود عزّ وجلّ منها ما يلي:

بسم الله بســـم الله والصلاة على رسول الله
يا مولاي عبد القـادر يديك سبقت يديـــــا
وتعطيني البركـــــه في هذه الحركـــــــه[2]

وفي موضع آخر:

سيدي بومديـــن يا عالي بن عالـي
اطلبتك يا سيدي توفي مـــــرادي
قال لي يا وليـــة ريـك على بالـي

[1] عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص 129.

[2] Mohammed Alhabib Hachlaf : El hawfi chants de femmes d'Algérie poésie, Editions Alpha, Alger, 2006, p. 22.

سيـدي بومديـــن يا قاري الألـــواح
مولاي عبد القــادر نقلت التفـــــاح
واشكون خدّامهــم دوك الناس المـلاح[1]

وفي هذه الأبيات وصف لقبّة الوليّ الصّالح "سيدي عبد الرّحمن":

قبّة سيدي عبد الرحمن بيضـــــــــــــا كالهـــلال
حافظها مولاهـــــــا مولى السبحة ذهب والترية بلار
سيدي عبد الرحمـــــان جيتك بقلبي حيـــــــــــران
تفضيلي هذا الصالحــة ما بين الليل والنهـــــــــــار[2]

ورواية أخرى:

قبّة سيدي عبد الرحمن من البعد تبـــــــــان
يظهر في برهانهـــــــا شكون مولاهـــــــا
مولى السبحة مرجـان جيتك تقضي حاجتي
ونمشي فرحــان[3]

كما تخرج فتيات مدينة تلمسان يوم الجمعة حاملات معهنّ الشمعات لتضئنها في وليّ صالح راجيات منه قضاء حوائجهنّ.

خرجت نهار الجمعة في يدّي شمعـــــــــه
ناداني صوت حنيـن قال لي يا بنت السادات

[1] يلّس شاوش، المرجع السابق، ص 277.
[2] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 159.
[3] المرجع السابق، ص 158.

حاجتك راهي نَقْضـات

قلت له في كم من مـدّة قال لي ما بين اليوم وغدّه

روحي لمكانـــــــــك راكي تصيبيها قدامـك[1]

وهذه شمعة منيرة للوليّ الصّالح بوعلام الجيلالي تذكرها الحوّافة في مقطوعتها وهي متباهية بحضّها السعيد:

أدويو آدويـــــــــــو كلامكم يسوى الريــح

أنا سعدي مليـــــــــح وقنديلي ضـــــــــاوي

كل ما يبني البناين يطيح وكل ما نبني آنا يسجالي

هذي شمعة ليـــــــــك يا بوعلام الجيلالـــــــي[2]

5) شوارع المدينة:

يجمع المؤرخون على أنّ تلمسان كانت بلاد خضراء كثيرة الخصب والمياه، تشبه دوحة غنّاء مترامية الأطراف، ولقد كان طبيعياً أن ينبري الشعراء لوصف حياتهم وما يحيط بها من رياض وبساتين وأحياء شعبية جميلة، كونها تاج المدن وسلطان المدائن، ثم نجد وصفاً لشباب تلمسان المستهتر البعيد عن الجدة والتعقّل لعدم رجاحة عقلهم وقلّة فطنتهم وسوء تدبيرهم وذلك في المقطع التالي:

تلمسان يا العاليـة ما احلاك للسكنـان

فيك اليمام والحمـام والتالت سلطـــــان

فيك القرآن العظيـم يقراوه الشبـــــــان

[1] المرجع السابق، ص 155.

[2] المرجع نفسه، ص 173.

شبان هذا الزمـان لا راي لا تدبيـــر
يتعلّقوا في النســا كيف العلق في البير
يتكبروا بالكـذب ودراهم القصديـــر[1]

وفي بعض المقاطع الحوفيّة الأخرى نجد وصفاً لحيّ شعبيّ من الأحياء الشعبية التلمسانية مع وصف لسكّان ذاك الحيّ:

باب الجياد[2] حومتـي عين الربط[3] حْـدَيَ[4]
الورد فاح في الريـاض[5] والياسمين في يــدي
إذا انشوف المليـــح نمشي على قـــدّي
وإذا نشوف القبيـح نحني على خــدّي[6]

ثم تجد وصفاً لمنبعٍ مائي في ذلك الحيّ يرتوي به سكّانه ومن عبر به، وهذه كانت ميزة الحّوافات التلمسانيات كقول إحداهنّ:

سقاية باب الجيـــاد في الصيف ما احلاها
رْكَبْتَكْ يا خويا لحبيب في السرج ما أعلاهــا
اتْخَلْخَلْ عقول النســا امْنينْ تراهـــــــا[7]

[1] عبد الرحمن محجوب، المرجع السابق، ص 14.
[2] حيّ يوجد بمدينة تلمسان
[3] حيّ يوجد بمدينة تلمسان.
[4] حيّ يوجد بمدينة تلمسان.
[5] حْدَيَ: بجانبي.
[6] المرجع السابق، ص 15.
[7] يلّس شاوش، المرجع السابق، ص 275.

ونظراً لفيض العيون المائية كثرت الحمّامات في مدينة تلمسان فتحمل المرأة أغراضها المخصّصة للاغتسال في الحمّام والتمتّع بالمياه السّاخنة فتقول:

قول لي وقتا حمامـــك باش نجي نديـــــك
نرفدلك الرزمـــــه ونزيد اطواسيـــــك
ندخل البيت اسخـون ونحك لك رجليـــك
وما تحلفي عليـــــا غير وصيف بين يديك[1]

وبرواية أخرى:

يا رايحين الحمـــــام ديوني معاكـــم
نرفدلكم السابـــــه ونسبق قدامكـــم
في خاطر ذاك الشباب اللي رايح معاكـم[2]

كما تفضّل نساء تلمسان اقتناء لوازمهنّ المنزلية من "الحانوت القبلية"[3]، وذلك اعتقاداً منهنّ أنّها جالبة للحظّ ميسّرة للأمور فتصفها الحوافة في هذه الأبيات:

حانوت ذاك الشباب فالصّف قبليـة
مفتاحها من الذهـب وألواحها موريـة
مخايد شُورْتُـــــه بالرّيش مليّـــة[4]

[1] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 199.
[2] نفسه، ص 201.
[3] الحانوت القبلية: هو المحلّ الذي يقع بابه باتجاه القبلة تقصدها النسوة لشراء جهاز العروس مثلاً.
[4] المرجع السابق، ص 191.

6)الطبيعة:

يقول المؤرّخ يحي بن خلدون عن تلمسان: "اعتقدت بسفح جبل ودون رأسه ببسيط أطول من الشرق إلى الغرب عروساً فوقه منصّة، والشماريخ مشرفة عليها إشراف التّاج على الجبين"[1].

الجبين"[1].

فتمتاز تضاريس تلمسان بثراء كبير وتنوّع في سطح الأرض من جبال وتلال وسهول خضراء واسعة الأرجاء وأودية ومناخ جميل ومعتدل: "فإقليم تلمسان فسيح من أوفر أقاليم المغرب خيرات ووسائل رخاء، فهي منطقة سهول وهضاب كثيرة الوديان وافرة الأمطار في الشّتاء"[2]. "كما تمتاز تلمسان بجودة تربتها واتّساع سهولها وحقولها الخضراء ومياهها العذباء والصّالحة للسّقي، ممّا جعل منها حبّة من الجنان تغصّ بالزّروع اليانعة"[3].

فهذه الطبيعة الجذّابة هي الأخرى أثارت مشاعر الشعراء والمؤرّخين بمختلف وسائل تعبيرهم حيث ألمتهم حولها فسكنت قلوبهم وانشرحت بها صدورهم.

وقد أصاب الخطيب بن مرزوق في قوله عنها: "يكفيك منها ماؤها وهواؤها"[4].

فهناك وصف لطبيعة تلمسان في فصل الصيف من طرف الحوّافات:

الصيف وقت النقيل ظل الشجر مليـــح

هبوا رياح الخـــــــلا[5] وابدا الحمام يصيح[1]

[1] يحي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد، الجزائر، المجلّد الأول، 1324 هـ/ 1903 م، 1324 هـ/ 1903 م، ص 15.

[2] حسن مؤنس، تاريخ المغرب وحضارته، مجلّد 2، جزء 3، ص 120.

[3] محمد رمضان شاوش، المرجع السابق، ص 37.

[4] المرجع السابق، ص 29.

[5] الخْلا: المكان الخالي.

واتّكاء تلمسان على كتلة جبلية ذات ارتفاع نسبي مكّنها من الحصول سنوياً على كميّة معتبرة من الأمطار تزيد الغطاء النباتي وفرة ونوعية، فهي على حدّ تعبير لسان الدين بن الخطيب: "خزانة زرعٍ ومسرح ضرع وفواكهها عديدة الأنواع"[2].

زد على ذلك الينابيع والآبار السّهلة المنال التي تكثر بأحواز المدينة "فتوجد بها عدّة أودية منها وادي الصفصيف، ووادي المفروش الذي يمتاز بشلالاته "الوريط" البعيدة المنظور والتي طالما تغنّى بها الشعراء"[3].

وفي المقطع التالي نجد جمال شلالات الوريط وفي نفس الوقت ذكر للنسوة اللواتي كنّ يغسلن الصوابن.

امشيت الوريط الوريـــــط وامشيت ننظر فيـــه
صبت الكراكر من الحجر و الماء يهدّر فيـــــه
صبت ربع من الشابـــات يعكروا الصوابن فيه
الأولى يا قمـــــــــــر والثانية بـــــــلار
والثالثة يا "الخـــــــــو"[4] شعلت في قلبي نـار
والرّابعة يا الخُـــــــو كية بلا مسمـار[5]

فتلمسان مدينة لذيذة الهواء عذبة الماء، كريمة المنبت توحي بالخضرة وكثرة الأعشاب وازدهار البساتين وفيض العيون وتدفّق الغذران.

---

[1] يلس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 225.
[2] المقري، نفح الطيب، ج9، ص 341.
[3] المرجع السابق، ص 37 – 43.
[4] الخو: الأخ.
[5] عبد الرحمن محجوب، المرجع السابق، ص 14 – 15.

حيث لم تكن بحاجة لجلب مياه الشّرب: "إذ استعملت مياه ساقية النّصراني المجلوبة من الوريط لتشغيل الأرحية، أما مياه عين الفّوارة المجلوبة من هضبة "لالا ستي" فقد استعملت للسّقاية العمومية ولتزويد المحلاّت بالمياه اللاّزمة لنشاطها"[1].

وكثرة المياه جعلت المناظر الطبيعية الخلابة بأزهارها البديعة وأشجارها الباسقة أكثر حيوية ولطافة، هذا ما يظهر جليّاً في الأبيات التالية:

الـورد افتـــــــح وكل غْصَنْ بدا يلقّــح

الياسمين فالصْبَحْ انشر خبالاتـــــــــه

يا ساقي الأرواح يْجي الربيع ونخلفوا يماته[2]

كما جمعت البساتين الغناء الرّفيقات، والحبيبات في لقاء ودّي حميمي يتمتّعن بجمال المنظر فتنشد إحداهنّ:

طلعت الرأس الجنــان وفرشت زربيـــــــة

جازوا عليا طيـــــور بريوش عكريـــــــة

قلت لهم يا طيـــــور واش راهي الدنيـــا

قالوا لي ابشر بالخير والهناء والعافيـــــة

ومْلمت الأحبـــاب راهي جاية الكليـة[3]

ولم تقتصر موضوعات الحوفي على الدّين ووصف الطبيعة بل تعدّت حدود ذلك، حيث أصبحت تعكس الحياة الاجتماعية والاقتصادية في تلمسان وتعالج عدّة قضايا منها:

[1] يحي بن خلدون، بغية الرواد في ملوك بني الواد، الجزء 1، تحقيق وتعليق، عبد الحميد حاجيات، المكتبة الوطنية، الجزائر، 1498 هـ، ص 10.

[2] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 259.

[3] المرجع نفسه، ص 263.

7)الغدر والخيانة:

فالذي ليس له أمان ولا يمكن أن يوثق به فهو خائن لا محالة وخاصّة الخيانة الزوجية في غياب الزّوج حيث يصدق عليه هذا القول:

يا امي يا لالـــه ويا من صبر صبـري

يمشي ويـداداش ويعيط آعَمِـــــــي

يعمي ويطمـس اللي علمك اسمـــي[1]

وكذا خيانة الزوج لزوجته مع أعزّ صديقة لديها، وهجره لها يظهر في هذه الأبيات:

طراز[2] يا طـــــــراز مال يدك على خـدّك

الإبرة انقردت لـــك وإلا الحرير خصّـــك

والله ما يخصني والـــو كل ألوان قدامـــي

راني على سيد الرجـال مشى وخلّانـــــي[3]

ونفس الأبيات برواية أخرى:

طـراز يا طـــــــــراز مال يدك على خـدّك

الإبـرة انقردت لـــــــك وإلاّ الحرير تخبلـــك

إلى ريك على الحليـــب شْرَبْتُ أنـــــــا

وإلى ريك على السّـفـــا راني شبعانـــــة

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 111.

[2] طراز: امرأة تخيط الملابس.

[3] المرجع السابق، ص 66.

وْإلى ريك على سيد الرجال ديتـــــــــو أنـــا[1]

وفي مقام آخر تبيّن الصّديقة غدرها وخداعها لصديقتها بالاستيلاء على زوجها بشكل مباشر.

مولات ذاك الريـاط زربي حدا زربـــك

أنا اديت المليـــــح اللي حيّر قلبـــك

مولات ذاك الريـاط مالك غضبانـــــة

إيلى عْلى الفاكيـــة راني شبعانـــــة

إيلى على التحويس[2] راني عيانـــــــة

وابقى على خيـر راني امشيت أنـا[3]

وقد تربط المرأة والرجل علاقة حميمية في السّر فيقوم الرّجل بفضيحتها مع جميع النّاس وهذه المقطوعة تدلّ على ذلك:

داركم عاليـــــــــة بالسلوم نطلعهـــا

بنتكم حجـــــــــة نعطي لوامحهـــــا

ايلى كذبوني النـــــاس خاتمي في اصبعهـا

فضحت بي يا شبـاب ربي يفضح بـــــك

يدخلك على ميمتـك بمصارنك في يديـك

نلبس الباس الحريـــــر وانجي نعزي فيـــك

وانقولك يا شبـــاب هذا دنوبي بـــــك[4]

[1] رواية المرحومة لالا عويشة المغربي، توفيت سنة 1995 م، عن عمر يناهز 90 سنة.

[2] التحويس: التجول والترفيه عن النفس.

[3] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 93.

[4] نفسه، ص 54.

أو يهجر الشاب حبيبته دون مبالاة بلوعة الفراق فتخرج كل ما يختلج في صدرها:

لالا يـــــــا لالا لجنة ودخلتهـــــا

زعفران ربيعـــــها والمسك تربتهـــــا

أنا واللّي بغيـــــت تمنيت نسكنهـــــا

واللّي بغيته مشـــا وجفا وخلانـــــي

قلبي عليه ما صبـــر وقلبيه هانـــــــي

يا عدو بن عـــــدو علاش تنسانـــــي

فرجت فيا الحسـود وأهلي وجيرانـــــي[1]

8)الرّثاء:

فنّ الرثاء ويقال له التأبين أيضا، وإذا كان المدح هو الثناء على تالشخص في حياته فإن الرّثاء هو الثناء على الشخص بعد موته وتعديد مآثره والتعبير عن الفجيعة فيه شعراً.

و الرّثاء من فنون الشعر التقليدية التي حفلت بها القصيدة العربية منذ القدم، وانتقل هذا الغرض في الشعر الشعبي يبثّ فيه الشاعر أروع وأشجى ما تجود به قريحته ويصوّر نكبته التي تعلو على كلّ فجائع الدّهر من فراق أحبّائه وأقاربه.

ومن الجائز أن نؤكّد أنّ حادثة الموت تفوق في أهميّتها أيّة حادثة عائلية أخرى، وعلى ذلك فقد بلغت أغاني الرّثاء درجة عالية من التصنيع ومن ابتداع المعاني الرّصينة العميقة ما لم تبلغه أغاني المناسبات الأخرى، كما تبرز منزلة الميّت الاجتماعية بمقدار ما تظهره النّساء من حزنٍ عليه.

[1] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 54.

وإذا تتبعنا قصائد الحوفي ذات الغرض الرثائي فهي على جميع أشكالها من صنيع المرأة، لذا فقد اتسمت بعمق المشاعر الجيّاشة بالعاطفة، تلك المشاعر التي اختمرت في نفسيتها استناداً إلى وضعها الاجتماعي، حتّى خيّل أن المرأة في الرّثاء إنّما تبكي نفسها معدّدة في أغانيها ما ستفقده، وما هي فاقدة له فعلاً بسبب الفاجعة التي حلّت في بيتها، فهي ترثي الميت رثاءً مرّاً.

وعلى هذا الأساس تبدو لنا حادثة الموت في إطار الأسرة التلمسانية وخارجها، حدثاً مهماً في غاية الأهمية له قيمته ومنزلته في المحيط الثقافي، وهكذا تبدو لنا القصائد الرثائية وهي تصوّر لنا المعتقد الشعبي والعادات والتقاليد والأعراف بأجلى صورها، كما تصوّر لنا السّلطة العائلية ومنزلة الأفراد، وموقف الشعب الّذي يعيش البيئة الثقافية الواحدة.

وأغاني الرّثاء التي نتحدّث عنها هي تلك الأغاني التي تدخل في نطاق التراث الحيّ فتنشد المرأة الحوفي حتى ترثي حبيباً افتقدته، وقد نأخذ على سبيل المثال هذه المقطوعة التي نسبها البعض إلى زوجة ابن مسايب تقول:

نس بعد نـــــــــاس وما يدوم غيـر اللـه
تفكّرت أيّام زهونـــــا مع الحبيب فايـن راه
"الجسيدة"[1] راهي هنـا القلب راه معـــــاه
حزني على فرقتـــــه والغير ما نرضـــــاه[2]

ثم تتحدّث المرأة مع المقبرة كي تردّ حبيبها ولكنّ قضاء الله نافذ وما قدّر يكون:

مقبرة يا مقبـره رد الحبيب لـيَ

[1] الجسيدة: الجسم.

[2] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 97.

واسم نعطيك يا المقبره راسي وعينيــه

قالت لي يا لالـــــــه والموت مقضيّـه[1]

ولئن كانت هذه القصيدة غزلية فإنّها محمّلة بمشاعر الحزن والآلام فتبكي المرأة وتنوح لفراق حبيبها نوجزها في هذين البيتين:

اغسلت من دمعتـي قبّة و"مصريـه"[2]

اغسلت من دمعتـي حايك الطلبـه[3]

ثم تلوم البحر الذي خطف لها حبيبها فتقول:

يا بحر يا بحـــر يا بحر شـرع الـــله

اديتلي حبيبــي ما تخافش مـن الله[4]

وقد يتأثر الشاب لفراق خليلته، فهو يقف موقف الباكي على الطلل (دار الحبيبة) التي تحوّلت إلى دار عزاء:

"قالوا لي خليلتك مريضه بالوســـــــــواس

ركبت على الفـــــــرس وجبت الدوا فالكـاس

وصلت صبت البكـــــا ومتلايمين النـــــــاس

رميت ذاك الـــــــدوا وكسرت ذاك الكـاس

ابكي يا عيني علـــــى دار الحبيب خـلاص"[5]

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 307.

[2] مصرية: غرفة من غرف المنزل.

[3] المرجع السابق، ص 235.

[4] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 236.

[5] نفسه، ص 41.

ولم يقف فنّ الرّثاء عن حدّ رثاء الموتى من الأقارب والأحباب، وإنما تطوّر مفهومه وذلك برثاء المدن، فالطابع الغالب على هذا النّوع من الرّثاء هو التأسّي العميق وإرجاع النكبة إلى فعل الدّهر حيناً وإلى الأنفس حيناً آخر.

فمدينة تلمسان مدينة زاخرة بجمال طبيعتها الخلاّبة، فهي تشرف على شلالات ووديان غنية تشدّ الزائرين إليها بإغراء مثير، فها هي ذي الحوّافة ترى الوريط وشلالاته المتدفّقة الملك الذي أقامه الآباء والأجداد تداعت أركانه أمام الأعين فيستولي عليه الذهول ثم لا تملك إلاّ أن ترثيه وتتفجّع عليه بشعر يقطر حسرة وأسى ودموعاً حارّة عسى أن يعود هذا المكان كما كان:

يا حسراه على الوريط ومياه تجـــــــري

دخلوله الطلايـــــن درسوه كالبقـــــري

دبا يحن الحنيـــــن أو يرجع كي بكـري[1]

كما تذكر الأيّام السّعيدة التي قضتها في برجها والآن أصبح هذا البرج مأوى للطّيور فترثيه قائلة:

برجنا يا برجـــــــنا واللّي كنّا فيـــــه

و"الطّار"[2] و"التشنشنات"[3] شابات يلعبو فيـــه

واليوم يا برجـــــــنا الطيور تعشّش فيـك[4]

وكأنّ الحّوافة في مرثيتها الخالدة تتحدّث بلسان كلّ التلمسانيين وتشعر بمشاعرهم وتترجم عن مصائبهم الدّفينة المكبوحة بعاطفة جيّاشة تجذبهم إلى الغيرة عن المدينة التي تربّوا فيها والطبيعة التي شكّلت طباعهم وأذواقهم.

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 331.

[2] الطار: نوع من الأنواع الموسيقية.

[3] التشنشنات: نوع من الأنواع الموسيقية.

[4] يلّس شاوش، المرجع السابق، ص 249.

VII. القيم الاجتماعية في الحوفي:

إنّما القيم من نسج الخبرة الإنسانية، كما أنّها جزء لا يتجزّأ من كيانها ... والقيم بهذا المعنى أحكام يصدرها الإنسان على الأشياء، فالقيمة لفظ نطلقه ليدلّ على عملية تقويم يقوم بها الإنسان وتنتهي هذه العملية بإصدار حكم على شيء أو موضوع أو موقف ما.

وفي هذا يقول أدلر "Adler": "والقيم تكتشف في ظواهر أخرى غير الأشياء نفسها والقيمة توجد في الشيء عندما يصبح هدفاً لحاجة أو لرغبة، وعندما يظنّ أنّ هذا الشيء ذو قدرة على إشباع هذه الرّغبة أو الشهوة، ومعنى هذا أنّ القيمة خارجة عن الشيء ولا وجود لها إلاّ بعملية التقويم التي تحدث داخل الفرد المقوّم، وبمعنى آخر، القيمة هي ما نقوّمه"[1]. وينسجم مع قول آدلر ما قاله لمبرج (Lundberg) وهو: "أنّ ما يفعله الناس يعبّر لنا من تقويماتهم أي عن قيمهم"[2]، وكذلك نجد المعنى نفسه في قول جيجر (Geiger): "إنّ القيم عبارة عن أسماء تعطى لعمليات، لأحداث، لاختيارات يقوم بها النّاس"[3].

واختيار الشخص لهذا الطريق أو ذاك هو في حدّ ذاته حكم مردّه إلى قيمة، فمختارات أحكامه وموازناته بين عدّة ممكنات، وقراراته للعمل مسائل تواجهه باستمرار، في كلّ وقتٍ وفي كلّ خبرة من خبرات حياته.

وقد أوضح الدكتور حسن الساعاتي حيرة الفرد في التقويم في حياتنا المعقّدة كلّ التعقيد: "إنّ الفرد في المجتمع المعقّد يعيش وسط حياة اجتماعية مهتزة أعنف اهتزاز... وقد ترتّب على هذا زيادة العبء على منظم الشخصية، فأصبح عليه أن يحاول في كلّ موقف من المواقف اتّخاذ

[1] Adler F. The value concept in sociology, Amer J. of Social, p. 272, 279.

[2] Lundberg G. A., can science save us ? New York, Longmans, 1947, p. 100.

[3] Kluckhon and Murray, Personality in nature, society and culture, London, Jonathan cape, 1953, p. 133.

قرار حاسم عند المفاضلة بين عنصرين، أو اتجاهين متباينين أو متضاربين، فالفرد دائماً يسائل نفسه: أيّ الطرق أفضل؟ أي الأمور أسلم؟ أي الأشياء أجمل؟ أي الفروض أصوب؟ أي الكلمات أدقّ في نقل أفكاري؟ أيّ السلوك أفيد في تقوية مكانتي؟ أيّ الآراء أصدق؟"[1].

وكثيراً ما يلتقي ميل الفرد الشخصي ورغبته الذاتية مع معايير الجماعة فيما ينبغي أن يكون وعندئذٍ لا يتطلّب الموقف صراعاً في الاختيار أو التقويم.

وبناءً على ذلك فإنّ عملية التقويم لا تتمّ في فراغ، وإنّما يقوم الفرد بها متأثّراً بالوسط الاجتماعي الّذي ينشأ فيه، وما يتضمنه هذا الوسط من نظم اجتماعية وتقاليد مرعية، وعرف، وعادات اجتماعية، وأنماط سلوك تمّ انتقاؤها واستقرارها في سياق تاريخ الجماعة، فأصبحت جزءً من ثقافة المجتمع وكلّ هذه الاعتبارات تتجمّع في المعايير التي تضعها الجماعة وتتمسّك بها ككلّ مشترك متعاون ومعنى هذا "أنّه لا يمكن التنصّل من توجيه السّلوك نحو القيم وتقويم الأشياء كما يراها المجتمع"[2].

والقيم الاجتماعية في حدّ ذاتها بيان لمعايير الجماعة أيّاً كان نوعها، وهي بناءً على ما تقدّم: "اهتمام أو اختيار أو تفضيل يشعر معه صاحبه أنّ له مبّرراته الخلقية، أو العقلية أو الجمالية أو كلّ هذه مجتمعة بناءً على المعايير التي تعلّمها من الجماعة ووعاها في خبرات حياته نتيجة عمليات الثواب والعقاب والتوحد مع الغير"[3].

وإذا قلنا: إنّ هذه القيم تعكس معايير السلوك أو مثل السلوك، فليس ذلك بالمعنى الفلسفي المثالي الميتافيزيقي، وإنّما بالمعنى الوضعي الاجتماعي الذي تعبّر عنه "الفضيلة

[1] حسن الساعاتي، التحليل الاجتماعي للشخصية، اتجاه جديد لفهم السلّوك المنحرف، المجلّة الجنائية القومية، مارس 1958، عدد 1، ص 77، 78.

[2] كلاكون، المرجع السابق، ص 404.

[3] فوزية دياب، المرجع السابق، ص 53.

الاجتماعية" التي تتلخّص في أن يقوم الفرد بواجبه، ويحترم ممارسات مجتمعه وعاداته "فهي ليست فكرة ميتافيزيقية مجرّدة ترتكز على فعل الواجب الكانتي وإنّما هي مشتقة من طبيعة الضوابط الإنسانية الواقعية في المجتمعات البشرية، والتي تخضع للنسبية الاجتماعية من الناحية الزمانية والمكانية، ولا يقصد بالتوافق مع معايير الجماعة أن يبلغ الفرد الدرجة المثالية للكمال النفسي أو الخلقي أو الروحي، وإنّما يقصد بالتوافق مع المعايير أن يسلك الفرد السوي الواقعي المحسوس الملموس الّذي يرتضيه المجتمع والّذي يقبله الرّأي العامّ في شكل أوامر ونواه، أو ضوابط متداولة ومتعارف عليها بين الناس"[1]. ويقول سورلي: "لو كانت المعايير مبنية على ما "يجب أن يكون" أو على مثلٍ أعلى مطلق، لاتفقت كلّ الشعوب، وكلّ المجتمعات في كلّ الأزمان والظروف والمواقف على قيم واحدة موحّدة، ولكنّ الواقع هو أنّ لكلّ مجتمع قيمه ومعاييره التي تتوقّف على ظروفه وأحواله"[2].

فإنّ محكّ الحكم على القيم بأنّها نسبية يعني أنّ معناها لا يتحدّد في النّظر إليها في حدّ ذاتها مجرّدة عن كلّ شيء، بل لابدّ من النّظر إليها خلال الوسط الذي تنشأ فيه، وإلى المعايير التي يضعها المجتمع المعيّن في زمن معيّن وبإرجاعها دائماً إلى الظروف المحيطة بثقافة القوم، كما ينظر إليها من خلال الدّور الّذي تقوم به في حفظ التوازن بين السّمات والمركبات الثقافية الأخرى المرتبطة بها، فلكلّ مجتمع ثقافة خاصّة به وفريدة في نوعها، تشترك مع غيرها في أسس ومكوّنات البناء الاجتماعي.

وتظهر جليّاً من خلال الفنون التعبيرية التي يستعملها العالم أو الباحث، الأديب أو الشاعر لتحقيق رسالته الإنسانية المرصّعة بقيم اجتماعية.

[1] أحمد الخشاب، الضبط والتنظيم الاجتماعي، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، 1995، ص 52.

[2] Sorley, W. R., Moral values and the idea of god, Cambridge, the univ. press. 1924, p. 64.

وإذا تكلّمنا عن الشعر الشعبي بصفة عامّة فنجده حاملاً لتلك القيم، فهذا الضرب من الكلام يتميّز عن ضروب القول الأخرى بإثارته للعواطف والانفعالات، وانجذاب الفرد نحوه عند سماعه له انجذاباً لا شعورياً، إذ هو رمز كيان الأمة والجهاز الموجّه في حياتها والمرآة العاكسة التي تنعكس عليها صورة هذه الحياة، كما كانت وكما هي، وتنبثق منها كما يجب أن تكون فيها قوّة الدّفع حين تضعف وتنحلّ، وينفث فيها روح العزّة حين تذلّ وتنكسر ويوقظ وعيها حين تغفو وتميل.

كذا هو بيان لتاريخ هذا الشعب ودراسة عاداته وتقاليده وإبداعاته، جلاء لروحه، وبعثاً لخصائصه وربطاً لماضيه بحاضره، قال نيتشه "Nietzsche": "ليست الفضيلة شيئاً سوى الطاعة لعادات الجماعة من أيّ نوعٍ كانت هذه العادات"[1].

والشاعر الشعبي بهذا يعي الماضي بحيوية وعمقٍ لينطلق من دوافع التأمّل والتجديد فيه، ويواجه الحاضر بإيمان صادق لينفعل مع ظروفه ويدرك ما يكتنفها من مشاكل ونزعات، ويستشف المستقبل بإحساسه المرهف ليكتشف آماله وتطلّعاته وكلّ خباياه فهو بعين الضمير، وموهبته وخبرته، ومن خلال شخصيته الواعية وذاتيته المنفعلة يستطيع أن يصل إلى أعماق شعبه ومواطنيه فينفعل معهم بالأحداث ويستوعب مشاعرهم وما يدور في خلدهم فيعمل ويخلق ويتجاوز من أجل الأحسن والأفضل لتوضيح الجوهر الإنساني المتألّق في تراث هذا الشعب تراث الحياة اليومية المعاشة بكلّ ما فيها من حركة وغنى.

وإذا ألقينا الأضواء على **الشعر الشعبي النّسوي** فإنّه يتّخذ مادّته من عناصر مستمدّة من الواقع المعاش الذي يحياه النّاس الّذين يتداولونه، فيصوّر موقفاً من مواقف هذا الواقع الاجتماعي، من خلاله نتبيّن طموح الإنسان إلى مراقبة واقعه وإخضاعه للملاحظة ومحاولة

[1] نقلا عن فوزية دياب، المرجع السابق، ص 66.

توجيهه وإيجاد حلول للمعضلات التي يطرحها، والسّعي إلى الإجابة عن مجموع الأسئلة التي يثيرها كون الإنسان اجتماعيّ بطبعه لا يستطيع أن يعيش منعزلاً عن المجتمع لا بل هو بحاجةٍ إلى التّعاون مع الآخرين في سبيل بقائه ورفاهية عيشه متأّثراً إلى حدّ ما بالقيم التي نشأ عليها وألفها، وما دامت هذه القيم إنسانية اجتماعية تتغلغل في صميم حياة الأشخاص وفي المجتمع، فهي إذن تعبّر عن سلوك إنساني اجتماعي فيه التأثير والتأّثر، وفيه كلّ أنواع العلاقات والمواقف المختلفة.

في هذا يقول أوتس لي "Otislee": "فكلّ ثقافة، وكلّ مجتمع، وكلّ جماعة، مهما كانت صغيرة وكبيرة، تمثّل قدراً معيناً من المجموع الكلّي العام للإمكانيات الإنسانية، الفردية والجماعية تختاره وتنتقيه لنفسها تبعاً للقيم الأساسية السّائدة فيها، وبناءً على ذلك فإنّ كلّ جماعة مستقرّة تمثّل إلى حدّ ما، نسقاً متماسكاً ومتكاملاً من العلاقات الاجتماعية، ويتوقف نوع المجتمع على نوع القيم الأساسية السائدة فيه، كما يتوقّف أيضاً على مناسبة هذه القيم لحاجاته وظروفه وأحواله، وعلى مقدار تكاملها وعدم تضاربها بعضها مع بعض"[1].

كما يقوم الحوفي النّسوي بدور أساسي في الإبداع الشعبي إذ هو تعبير مباشر تلقائي للمجتمع عبّر به الإنسان عن تجربته الحيّة النشيطة خلال ممارسة الحياة، فأغنية الحوفي واكبته في كلّ مناسبة من مناسبات الحياة داخل البيت أو خارجه، في المناسبات العائلية وفي لقاءات السمر، في استقبال مولود جديد وخلال تهنين الأطفال، في حفلات الخطبة والزّفاف، في لقاء عائد أو توديع مسافر في الاحتفالات والأعياد، في الراحة والعمل ...، في كلّ شكل من أشكال ممارسة الحياة في دورتها المستمّرة والحاملة لقيم الشعب التلمساني وتاريخه العريق.

[1] Hoebel, E. Adamson : The law of primitive man, Cambridge, Harvarduniv, Press, 1954, p 115.

ومنه فللحوفي مضامين كثيرة "وقيم دائمة"[1] في قالب اجتماعي متكامل ومتجانس: "فهو تيار اسموزي بين مختلف المواضيع نابعة من نتاج مشترك، لهذا فإنّ الحوفي التلمساني قد أعطى أو بالأحرى قد أقرض للمظاهر المشابهة لمضامينه روح الإبداع والوصف الفني، فتلك هي مظاهر تشعّبه ومبادلاته"[2].

وأغنياته مثيرة للعواطف مقرّرة للمبادئ جاءت بأسلوب وصفي تقريري مباشر، لأنّه أقرب السّبل لإيصال المبادئ والأفكار إلى عامّة النّاس وأصدق الوسائل تجاوباً مع الجموع، إذ تعكس صورة صادقة للبيئة التلمسانية من النّاحية الطبيعية، الاجتماعية والخلقية، وتجسّد بعمقٍ عادات الشعب التلمساني وتقاليده التي تنسجم مع قيمه ومعاييره من ناحية الخير والشرّ، والصّواب والخطأ، وما يجوز وما لا يجوز ...

وهذه العبارة إن دلّت على شيء، فإنما تدلّ على أنّه لا يمكن تصور قيام أي مجتمع منظم دون عادات اجتماعية ...

1) العادات والتقاليد:

العادات الاجتماعية بصفة عامّة كما يعرّفها "جلن جلن" "Gillin Gillin" هي: "كلّ سلوك متكرّر يكتسب اجتماعياً ويتعلّم اجتماعياً، ويمارس اجتماعياً، ويتوارث اجتماعياً"[3].

[1] قيم دائمة: يقصد بها الدوام النسبي وهي القيم التي تبقى زمناً طويلاً مستقرّة في نفوس الناس يتناقلها جيل عن جيل كالقيم المرتبطة بالعرف والتقاليد.

[2] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 155.

[3] Gillin Gillin, Cultural sociology, New York, Mac Milan, 1954, p 153.

وبإجماع علماء الاجتماع هي الدّعائم الأولى التي يقوم عليها التراث الثقافي في كلّ بيئة اجتماعية، وهي كما يقرّر "سمنر" "وكثير غيره الأصول الأولى التي استمدّت منها النظم والقوانين مادّتها، كما أنّها القوى الموجّهة لأعمال الأفراد وحياتهم، ففي كلّ جماع من الجماعات تنشأ طائفة من الأفعال والممارسات والإجراءات والطرق التي يزاولها الأفراد لتنظيم أحوالهم والتعبير عن أفكارهم وما يجول في مشاعرهم، ولتحقيق الغايات التي يسعون إليها والملاحظ أنهم يتجنبون الأفعال التي تحدث لهم ألماً أو ضرراً أو فشلاً، ويكرّرون أفضل الأفعال وأكثرها تحقيقاً لأغراضهم ورفاهيتهم، وبفضل هذا التكرار تصبح الأعمال والأفعال لأغراضهم والإجراءات عادات أصيلة و"أعرافاً"[1] يعتزّون بها، وعندما ترسب هذه الأعراف في شعور الجماعية وتستقرّ وترسخ في عقول الأفراد تصبح قواعد ملزمة ومجموع هذه القواعد التي ترتبط بمظاهر النشاط الاجتماعي المختلفة تتضافر بعضها مع بعضٍ لتكوّن النّظم التي تعدّ جوهر الثقافة ولبّها، ومجموع هذه النّظم يكون بالتنظيم الاجتماعي الذي يرتكز عليه استقرار المجتمع"[2].

لذلك تعدّ العلاقات الاجتماعية بحقّ عاملاً جوهرياً من عوامل الضبط والتنظيم في علاقات النّاس داخل المجتمع التلمساني، فالفرد فيه يراعي آداب السّلوك مع الآخرين ويحترم قوانين الشرف والعمل، والملبس والمأكل وأصول التعارف والتزاور، وطرق المحادثات والمراسلات، وواجبات السّلام والتحيّة والمسامرة، فهو ينشأ منذ ولادته عليها ويتمثّلها كأساليب وطرق وأنماط محبّبة لديه ومقبولة عنده ...

[1] الأعراف: ج. العرف، نوع من العادات التقليدية يشبه التقاليد من ناحية أنّه تقليدي وعريق ومتوارث وملزم، إلا أنّه يختلف عنها في درجة إلزامه وانتشاره وشموله وعموميته.

[2] مصطفى الخشاب، علم الاجتماع ومدارسه، الكتاب الثاني (المدخل إلى علم الاجتماع)، مطبعة الجنة البيت العربي، القاهرة، 1962، ص 214 – 215.

ومن هنا ندرك في وضوح الأهمية العظمى للعادات وأثرها الفعّال في الحفاظ على تراث الأجداد، وقد تؤكّد ذلك فوزية دياب: "كلّ هذه قوانين غير مكتوبة، ولكنّها محفوظة في الصّدور، نولد فنجد آباءنا بها متمسّكين، وعليها محافظين، وسرعان ما نجد أنفسنا ملزمين بالتمسّك بها مسؤولين عن احترامها والخضوع لها، حتى تنوصّل لرضا المجتمع ونتجنّب سخطه، ونشعر بالانتماء إلى الجماعة ونحسّ الاندماج فيها"[1].

فهنا نجد أنفسنا أمام أهالي تلمسان الّذين يعيشون متمسّكين أشدّ التماسك بالعادات والتقاليد يفتخرون بها ويتناقلونها خلال الأجيال، فكلّ جماعة منهم تجلّ تقاليدها وتعتبرها التقاليد المثلى في المجتمع.

ولذلك كانت التقاليد من أبرز العادات الاجتماعية، وقد أصاب لمبرج "Landberg" في تعريفه للتقاليد: "بأنّها الذكريات والتقارير الشفهية للعادات والأعراف القديمة، والتجارب الماضية المشهورة التي مرّت بالجماعة"[2].

وإذا درسنا المجتمع التلمساني في ضوء ما تقدّم، نجد أنّ التلمسانيين يؤلّفون في مجموعهم وحدة جماعية كبرى، وثقافة عامّة موحّدة، ذات تقاليد عامّة أساسية توحّد شعورهم الجماعي وتجعلهم يتشابهون في تصوّراتهم الجماعية وفي نظرتهم لشؤون الحياة، كما أنّ اشتراكه في تقاليد موحّدة تعبّر عن قيم اجتماعية مشتركة، وتشير إلى ماض مشترك وذكريات مشتركة، وتصوّرات جماعية مشتركة متوارثة، كلّ هذا من شأنه أن يولد بينهم شعوراً بالتضامن وبالمصير المشترك.

وإذا نظرنا إلى أغاني الحوفي بصفة خاصّة فإنّها تقوم بدورٍ هامّ في الحياة بما لها من قيم اجتماعية تربوية تهذيبية كبرى، وفي أنّها بشرية وواقعية تتحدّث عن السعادة والشّقاء، واليسر

[1] فوزية دياب، المرجع السابق، ص 119.

[2] لمبرج، المرجع السابق، ص 182.

والعسر، والجمال والقبح والقوّة والضّعف والكرم والبخل ...، كما أنّها من النّاحية العملية سريعة النفاذ إلى العقول والنفوس ذات وقعٍ طيّب على السّمع.

وهي في الواقع وسيلة من الوسائل التي تدعم العادات والتقاليد وتزيد من تماسك الجماعة، تعمل على إبراز القيم والأفكار التي تعتزّ بها الجماعة، كما تعمل على المحافظة على تلك القيم والأفكار وذلك بمداومة توجه أنظار الأفراد إلى التفصيلات والتعميمات التي تأخذ بها الجماعة.

فضمائرهم تصبح مفعمة بالقيم التي يجب أن يعتزّوا بها، ومشبّعة بالمبادئ التي يجب أن يسيروا على هديها، ومشحونة بقواعد السلوك التي يجب أن يتّبعوها.

ولعلّ أكبر بيئة عنيت بهذه العادات والأعراف، وكان لعنايتها بها أثر واسع في الحوفي بيئة تلمسان، إذ كانت تقوم على أسس وثوابت يحكمها الخلق والأصالة، وللمرأة في هذا نصيب حيث كان حضورها قويّاً في هذا الشعر باعتبارها موضوعاً وباعتبارها الناشدة لنصوصه التي صاغتها في قالب شعبي جميل مؤثّر.

كما ساهمت بها في تصوير هذه البيئة تصويراً صادقاً لا يخلو من العواطف الإنسانية ومعالجة مختلف القضايا وإبراز مختلف الرّموز والقيم الاجتماعية "فعن طريق العادات الاجتماعية يعرف الفرد مثلاً كيف يعامل أباه وأمّه وإخوته، وكيف يعامل رؤساءه وأولي الأمر منه، وكيف يعامل جيرانه وأقاربه، و من يحترم ومن يحتقر، ومع من يمزح وكيف ومتى يمزح وأنواع الهدايا التي يقدّمها وفي أيّ المناسبات، وكيف يكرم الضّيف قولاً وعملاً، وماذا يقدّم له في مختلف

المناسبات، وغير ذلك من آداب الزيارة وآداب التحية وآداب المجاملة وآداب السّلوك بصفة عامّة"[1].

فطبيعة السّلوك الذي ينبغي أن نلتزم به مع الوالدين طاعتهما والإحسان إليهما وحسن معاملتهما بالقول والفعل، فهاهي البنت المتزوّجة تفرح بمجيء أمّها عندها وتلقاها بوجه بشوش وتؤدّي واجبها نحوها:

طبطب قالوا شكـون قالوا الميمه جـات
آسم انفرّش لهـــــا مطرح فوق مطـرح
واسم نعمل لهـــــا مخدة ذا المجونـــح
واسم نحطّلها تتغـذى طاجين مقلـــي[2]

ويترعرع الطفل بين أحضان أم حنون ويكبر حتّى يصير رجلاً راشداً وهي ما تزال ترعاه وتدعو له بالخير في كلّ خطوة يخطوها قائلة:

ولدى مشى لسفـــــر والشمس والاتـه
او يا شجور الخـــــلا كونو ضلالاتـه
او يا نجوم السمـــــا كونو شميعاتـه
او يا رياح الخـــــلا كونوا فراشاتـه
ايلى عطش ولدي الحبيب العين ولاتـــه
او نطلب ربي الإلـــته يخليه لخواتاتـه[3]

[1] فوزية دياب، المرجع السابق، ص 147.
[2] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 282.
[3] المرجع نفسه، ص 317.

وتحسن المرأة معاملة جيرانها فتلقي عليهم التحيّة في هذا البيت الشعري:

تمساوا بالعافيـة جيران جيرانـي[1]

أو تبلّغ سلامها على أحبابها وأقاربها الحاضر منهم والغائب فتردّد قائلة:

الشّمـس غربـــــــت اسلامي على الأحبـاب

اسلامي على من حضر اسلامي على من غـاب

اسلامي على خـــــوي يا قايد الأصحـــــاب[2]

والمرأة التلمسانية رمز للكرم والجود، وفي الحقيقة والواقع هو أنّ إكرام الضيف واجب عليها لا محالة، فهي تلاقي ضيوفها بصدر رحب في هذه الأغنية:

يا مرحبا بالضيـاف واليوم زارونـــــا

جابوا طبايق الزهـر بالمسك رشونـــا

يا كاتبين الحــروف في اوراق زيتونـــة

بلغوا سلامـــــي واسلام "عيشونـة"[3"4]

2) الشرف:

لا يكون الإنسان تامّ العفّة حتّى يكون عفيف اليد واللسان والسّمع والبصر وكلّ الجوارح، يكفّها عن الشهوات والأهواء، فلا يطلبها إلاّ فيما يبيحه الشرع والعرف والتقاليد.

[1] المرجع السابق، 260.

[2] نفسه، ص 240.

[3] عيشونة: عائشة.

[4] المرجع السابق، ص 338.

ومن أهمّ ما يتعفّف عنه الإنسان الفاضل الأعمال والأقوال التي تدنس شرفه، لأنّ الاستجابة للشهوات والرّذائل فيها من الآفات ما يهلك الدّين والدّنيا، وطلب العفّة هنا يكون بحفظ الحواس وتزكية النفس وتربيتها على الفضائل، تلك كلّها أساليب تنصّ على قواعد الأخلاق الفاضلة، فإنّها أساس بناء الأمّة وبقائها حيّة تمدّها بالطّاقة وتحفظ لها وجودها وكيانها.

لذلك كانت المحافظة على عرض البنت وعفافها من أوجب واجبات الأمهات والآباء، فالأمّ تشدّد على مسألة الشرف وتأتي على رأس قائمة المشاغل التي تشغل أبداً بالها والتي تسبّب لها القلق الّذي لا يبارح نفسها إلى أن تزف ابنتها لعريسها، وتدخل فعلاً في الحياة الزوجية، ذلك لأنّ إساءة فتاة في العائلة لا يحملها العار هي نفسها فحسب بل تحمل العار لكلّ الأسرة وتهدّد أخواتها بابتعاد الخطاب عنهنّ، فالبنت التي لا تحافظ على عرضها هي أخت لفتاة سيّئة وابنة امرأة سيّئة السّمعة أيضاً.

والتلمسانيون شديدو الحساسية للنقد وشديدو الخوف من أن يكونوا هدفاً للشائعات والقيل والقال، وبخاصّة فيما يتعلّق بسلوك أناثهم، ولكي لا تعرض العائلة سمعتها للنقد وشرفها للتجريح فإنّها تعمل جاهدة منذ البداية على اتّخاذ أساليب تقيّد سلوك الفتاة والحدّ من حرّيتها، وهكذا نرى أنّ الشائعات والخوف من كلام النّاس الجارح لكرامتهم من أقوى العوامل التي تلعب دوراً هاماً في الرّقابة على سلوك الأفراد وضبط تصرّفاتهم، وتمسّكهم بالقيم الاجتماعية والعادات التي تعتزّ بها جماعاتهم، وفي هذا يقول رينيه: "والمرء حين لا يراعي القانون الخلقي يفقد شرفه وذلك أخوف ما يخافه النّاس ... فمجرّد الخوف من احتقار النّاس قد يكون أحياناً أقوى من الخوف من القوانين، ويعتقد الدّين على الفطرة أي الّذين لم يفسدهم زخرف الحضارة أن فقدان

الشرف معناه فقدان السّعادة، وستظلّ هذه الفكرة محتفظة بقوتها الذاتية بالرّغم من كلّ شيء، فالنفي الخلقي أكبر عامل على الاحتفاظ بالفضيلة"[1].

ولو أنّنا تعمّقنا في تحليل سلوك هؤلاء الأفراد وعاداتهم، لأمكن الكشف عن الدّوافع الرئيسية التي تبرز هذا السّلوك في نظرهم والقيم التي تلجئهم إلى التزام هذه الأساليب في معاملة الأنثى في فترات المراهقة والبلوغ والخطبة وفي جميع مراحل تنشئتها الاجتماعية.

فقيمة الشرف هي التي تدفع الأهالي إلى فصل الأنثى عن الذّكر منذ سنّ مبكّرة في اللّعب وفي النوم، كما تدفعهم أيضاً إلى تخويفها من الخلوة بالذّكر أو تخويفها من القفز واللّعب العنيف حتى لا يتمزّق غشاء بكارتها وتملي على الأهالي ألاّ يشّجعوا أيّ سلوك من شأنه أن يلهب شعور الفتاة نحو أيّ رجل، فالعشق قبل الزّواج في نظرهم لا يؤدّي إلى السّعادة، وما كلّ هذا إلاّ وظائف نفسية واجتماعية تحسيسية للفتاة ووسائل لتأدية الواجب الاجتماعي المفروض الذي يبلغ مبلغ الدّين.

ولا تخلو أغاني الحوفي من أهداف تربوية تنوه بقيمة الشرف، ففي هذين البيتين تعترف الفتاة بأنّها مقيّدة من طرف عائلتها فتقول:

دارنا فالجبـل ودار لحباب فالسفـل

حجبوني في دارنـا وما لقيت من نرسـل[2]

كما تدعو الله أن يبعد عنها وساوس الشيطان ويحفظ لها سمعتها الطيّبة:

قلت يا الله يا معبـود يا سام السعـود

[1] مونييه رينيه، المدخل في علم الاجتماع، ترجمة عن الفرنسية للدكتور السيد محمد بدوي، مطبعة دار نشر للثقافة، الإسكندرية، الإسكندرية، ط2، 1953، ص 70.

[2] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 37.

نحلي الوسـواس واحفضني من كلام النّاس[1]

وقد يعرض الشاب على الفتاة ملاقاتها سّراً فتختلف الأعذار مبيّنة أنّ شرفها وعزّة نفسها لا تسمح لها بذلك، فتبدأ مقطوعة الحوفي بحوار متراوح بين صوتين أنثوي وذكري تتحاور وتتساءل فيما بينها لكي تحرّك خيوط القصّة الخفية تحدّد من خلال فعلي "قال وقلت" نحو:

فايت علي شبـــــاب يفصّل العكـــــري

قلت له يا شبـــــاب فصّل لي على قـــدّي

قال لي يا لالـــــــه ايلى تجي تبات عنــدي

قلت له يا شبـــــاب بوي يخاصمنـــــــي

قال لي يا لالـــــــه بواك في الجامـــــــع

قلت له يا شبـــــاب خوي يخاصمنـــــــي

قال لي يا لالـــــــة خاك في الحانـــــوت

قلت له يا شبـــــاب أمّي تخاصمنـــــــي

قال لي يا لالـــــــة امّاك في الحمـــــــام

قلت له يا شبـــــاب جيراني عســـــــاس

قال لي يا لالـــــــة يرقدوا ذوك النـــــاس

"وانلمطك"[2] في الحرير وانغلفك في الشـــــاش

وانطلعك يا لالـــــة كيف الحليب في الكاس

ايلى كان يا شبـــاب بالحلال تعبينـــــــي

[1] المرجع السابق، ص 165.

[2] انلمطك: ألفّك في حرير.

ايلى كان يا شبـاب بالحرام روح اوخليني[1]

وحفاظ البنت على شرفها يرفع من قدرها وقدر عائلتها، فإنّه دلالة على أصول التربية السليمة والشمائل الرفيعة ترنّمت بها الحّوافة في هذه الأبيات:

زرعت ملوخيـــــــــة خرجوا سلوك الذهب

بنت الحسب والنسب مريود الفضـــــــــة

بنت الحسب والنسب على من ترضـــــــى[2]

و بهذه الأغاني ترسخ قيمة الشرف في نفوس الفتيات والفتيان وتطيب في نظرهم فيما رسونها عن رضا وتقبّل واطمئنان، وبذلك تصادف في نفوسهم الحماسة لصيانتها والسّير وفقاً لها والعمل على احترامها والذوذ عنها ومقاومة الخروج عليها. لأنّ من يخرج عليها أو ينحرف عنها لا يتعرّض لعقوبات القانون فحسب، بل إلى عقوبات الرأي الجمعي بمختلف أنواع التحقير الاجتماعي.

3) الزواج الداخلي (الزواج بالأقارب):

الزواج أساس تكوين الأسرة، وهو المصير الطبيعي لكلّ رجل ولكلّ امرأة، وهو بداية وليس نهاية ... بداية لرحلة طويلة مليئة بالعمل والجهد، يقوم بها الزّوجان من أجل تحقيق الهدف من هذا الرّباط الّذي جمع بينهما أمام الله، ثمّ الناس من أجل بلوغ الهدف الأسمى من الحياة.

وهو نظام من أهمّ النظم الاجتماعية وأخطرها شأناً في حياة الأفراد والمجتمعات "ويذهب أرسطو إلى أنّ الأسرة هي أوّل اجتماع تدعو إليه الطبيعة، إذ من الضروري أن يجتمع كائنان لا غنى لأحدهما عن الآخر، أي اجتماع الجنسين للتناسل، وليس في هذا شيء من التحكّم، ففي

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 290.

[2] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 287.

الإنسان كما في الحيوانات الأخرى والنبات نزعة طبيعية وهي أن يخلف بعده موجوداً على صورته، فالاجتماع الأوّل والطبيعي في كلّ الأزمنة هو العائلة"[1].

لذا تعدّ الأسرة الإطار الطبيعي لنموّ جميع أفرادها ورفاهيتهم، وهي المكان المميّز للتبادل والتضامن بين الأجيال، فيجب احترامها وتوفير الحماية والدّعم لها وحصولها على الحقوق والخدمات اللاّزمة لكي تتمكن من حماية وظائفها ومسؤوليتها بصورة كاملة.

وقد جعل الله رابطة الزّواج من أقوى الرّوابط الاجتماعية، وجعل قوامها سكوناً ومودّة ورحمة بين الزوجين، ولكنّه لم يجعل الزّواج غلا في الأعناق لا يستطيع التخلّص منه؛ فقد تتنافر الطّباع وتتباين الأخلاق ويتحوّل الزّواج إلى شقاء ونكدٍ أبدّي، وتنعدم المودّة بين الزوجين ويلحق بهما جرّاء ذلك ضرر كبير ينعكس على الأسرة والمجتمع...

وعليه فإن الصبّي يشدن ويترعرع، ويغدو شاباً مفتول العضل، وسواء اختار الشاب طريق التعليم، أو شارك أباه تجارته... وما إلى ذلك، فإنّه يصل لا محالة إلى وضعٍ تتحرّك فيه عاطفته ثم تتأرجح، الأمر الذي يحمله إلى اختيار شريكة حياته وفقاً لأوضاع يقرّها المجتمع، وفي حدود يعينها ويرسمها، ويفرض على الناس التزامها، ومن يخرج عليها يكون هدفاً للعقاب الّذي ينصّ عليه القانون والعادات والتقاليد.

ومع أنّ هذه التقاليد في العرف الشعبي هي قاعدة أخلاقية فإنّها في مضمونها الجوهري دين واجب أداؤه، ومن ثمة تسديده، ومع أنّ "عادات الزّواج من أكثر العادات الأصيلة التي تحفظ للشعوب تراثها عبر الأجيال وبالرّغم من اختلاف العادات والتقاليد المتعارف عليها بين أقطار

[1] مصطفى الخشاب، دراسات في الاجتماع العائلي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ط2، ص 13.

الأمة العربية، إلاّ أنّ وحدة الشريعة جعلت من الأصول التشريعية للزّواج وحدة لا خلاف فيها"[1].

وفي الواقع يختلف الزّواج باختلاف المجتمعات "فهو يختلف في أشكاله (وحيد الزوج والزوجة، متعدّد الزوجات متعدّد الأزواج) كما يختلف في الوسائل التي يتمّ بها، وفق الأغراض التي يحقّقها وفي الحقوق والواجبات التي تترتب عليه"[2].

و ترتكز كلّ هذه الاختلافات على القيم الاجتماعية السّائدة والعادات التي يعتزّ بها أفراد المجتمع في كلّ ثقافة من الثقافات...

فإنّ ثمة اختلافات في تقاليد كلّ مجتمع من المجتمعات وعاداته، وعلى الرّغم من أنّ أكثر مجتمعاتنا تتساوى تقريباً في التأكيد على بعض الشعائر كالحناء ... وما إلى ذلك، إلاّ أنّ ثمة خلافاً في طريقة التنفيذ ...

والزواج في الثقافة الشعبية التلمسانية، يتسم بسمات تميّزه وتطبعه بطابع خاصّ، ذي نكهة تكاد تكون متفردة، وتتجلّى تلك السّمات المميزة في خضوع الزواج خضوعاً يكاد يكون تامّاً لعادات اجتماعية معيّنة، تتضمن قيماً خاصّة بتمسك بها الشعب التلمساني تمسّكاً شديداً، لدرجة أنّها تأصلت جذورها ورسخت، فأصبحت عندهم من المسلّمات التي حبكت حبكا في نسيج ثقافتهم، وصارت من لبّ التراث الثقافي يتوارثها الناس خلفهم عن سلفهم.

ولعلّ أبرز سمة من سمات الزّواج عند التلمسانيين: زواج الأقارب، وهذا الزواج يتمّ في الغالب الأعمّ وفقاً لنظام تدريجي معيّن، بمعنى أنّ الزّواج من أبناء العمومة يأتي في المرتبة الأولى

[1] مجلة التراث الشعبي: المركز الفلكلوري، عمارة المفرق الكرادة الشرقية، الجمهورية العراقية، بغداد، العدد الأول، السنة الثامنة، 1977، ص 11.

[2] فوزية دياب، المرجع السابق، ص 245.

اعتماداً على المثل القائل: "الطريق إذا دارت وبنت العم إذا بارت" ويبدو الزّواج بالأقارب ذا قيمة اجتماعية عالية عند معظم أفراد الشعب التلمساني، ويرجع السبب في تفضيلهم لزواج الأقارب على الزّواج بالأباعد هو الخشية من خروج الميراث إلى الغرباء والاحتفاظ به داخل نطاق الأسرة، والرّغبة في المحافظة على التماسك العائلي.

وفضلاً عن ذلك فإنّ الزوج القريب وفقاً لتصوّرهم، يراعي حقّ القرابة في معاملته لزوجته، كما أنّ فكرة الزواج عندهم اتحاد بين أسرتين قريبتين معروفتين في معظم الأوقات، تجري بينهما مراسيم الخطوبة وعقد الزواج على طريقة واحدة، لأنّ ذلك أدعى للتفاهم واحترام القيم ورعاية التقاليد.

و لعلّ أغلب العادات ترتكز على الأسرة كوحدة تقليدية فالعائلة تعتزّ بأمجادها وتزهو بصلاتها الدّموية وبتماسكها الوطيد ضمن إطارها.

هذا وإن لم يتيسر زواج الشاب بابنة عمّه يتجه نحو ابنة خاله، أو ابنة عمّته، أو ابنة خالته "ويلي الزواج من أبناء العمومة في الأفضلية، الزّواج من أبناء الخؤولة، وإن لم يتيسر زواج الشاب بابنة خاله، فإنّه يتّجه نحو ابنة عمته، وإن لم يتيسر هذا يتّجه نحو ابنة خالته، وهكذا، وخلاصة القول أنّه كلّما كان الزواج داخل العائلة الواحدة، أو داخل نسق القربى بصفة عامّة، ارتفعت قيمته"[1].

ومن الملاحظ أنّ زواج الأقارب يمهّد له عادة منذ سنّ مبكرة بين أولاد العمّ أو أولاد الخال حيث يتمّ باتفاق الآباء والأمهات معاً دون علم الصغار أو وعيهم، فنجد بعض الأسر

[1] مجلّة حلقة العناصر المشتركة في المأثورة الشعبية في الوطن العربي، مطبعة التقدّم 22 شارع المواردي، القاهرة، 13 – 20 أكتوبر/ تشرين الأول 1971، ص 145.

التي لا تزال تتبع عادة حجز الطفلة للعريس الطفل منذ ولادتها، وتسمى مثل هذه الخطبة خطبة شبه رسمية (وضع اليد).

ومع ذلك فليس معنى هذا أنّ كلّ زواج في تلمسان هو زواج أقارب ليس إلاّ، فهناك الكثير من الأفراد الذين يتزّوجون زواجاً خارج نطاق الأسرة وربّما المدينة، ولكنّ زواج الأقارب يمثّل القيمة الغالبة.

وما أكثر أغاني الحوفي التي تغنى وتروى بمناسبة الزّواج بالأقارب، حيث عبّرت تعبيراً مباشراً عن قيم اجتماعية تحكمت في أهل المدينة منذ القدم وما تزال تتحكّم فيهم حتّى اليوم.

فإذا حالت القيود الاجتماعية دون إفصاح الفتاة عن رغبتها في الزواج من ابن عمّها لعبت الأغنية التالية دوراً مهماً في التنفيس عن رغبتها المكبوتة ومدى اشتياقها له:

القلب عندي رهيف والوحش عذّبني

وأنا شريت الخريف لا من يرافقني

انجيب ولد العموم هو يونسني[1]

كما تبيّن فرحتها عندما تجتمع مع ابن عمّها في هذه القطعة الغزلية:

يا من درى من درى من بات كِف اصبح

الخيلي مع الياسمين والورد لنا افتح

أنا وولد العموم الاثنين على مطرح[2]

ولا عجب أن نجد والدة الفتاة توقظ الحماس في نفس ابن العم ليسارع في دفع المهر والزواج بابنة عمّه:ت

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 243.

[2] نفسه، ص 341.

بنتي في جُغليلـــــــه وشعورها مطلـوق

أو قولو لولد العمـوم يطرطق الصّنـدوق

"يعطي المية في الميه"[1] والميه في "العبـروق"[2]

يعطي الميه في الميـــه والخادم تربّـــــي[3]

وابنة العم أحقّ بابن عمّها من الغريب فالشاب في هذه الأغنية يرفع من قيمتها عن طريق تمثيل صورة ثمينة (فاختة – قرفطان – ضبلونة) بصورة منحطّة (طير الليل – درابيل – قزدير).

سبحان من بـدل فاختة بطير الليـــــل

سبحان من بـدل "قرفطانة"[4] بالدرابيـل

سبحان من بـدل ضبلونة بالقزديـــــــر

سبحان من بـدل بنت العموم بالغيـــــر[5]

وتبادله ابنة العمّ نفس الشعور في هذا البيت من قصيدة جمعها الدّكتور محمد الحبيب حشلاف:

وأنا الدّيت ولد العمـوم يسوى ميات ريـال[6]

أو تمدحه وتبلّغ سلامها له في هذين البيتين بتقطّع:

[1] المية في المية: مهر الفتاة.

[2] العبروق: قطعة من القماش الذّهبي تضعه العروس فوق رأسها.

[3] نفسه، ص 253.

[4] قرفطانه: لباس تقليدي تتزيّن بها العروس مع المجوهرات والحليّ عندما تزفّ إلى بيت زوجها وتسمّى (الشدّة التلمسانية).

[5] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 273.

[6] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 73.

اسلامي على ولد العموم يا جوهرة في كـاس

ربّي اعطاك النصـر علاك فوق النّـاس[1]

وقد ترفض الفتاة زواج الأقارب وتذّمه لأنّها تشعر بشيء من النّفور من ابن عمّها أو ابن خالها، وتفضّل زواج الأباعد فتفتخر به والمقطوعة التالية تؤكّد ذلك:

زاوج ولد العموم غدّار بن غـــــدّار

زاوج ولد الـخال كية بلا مسمـــــار

زاوج الـــــبراني كالحليب في البلار[2]

ثم تأبى الزواج مرّة أخرى من ابن عمّتها الّذي يكبرها سنّاً في حين أنّها تختار الشاب المناسب لها، فتخاطب عمّتها في هذه الأبيات:

عمتي يا عمتـــــي اقبض ابنك عـندك

أنا نسقي في الحبق أو هو باللّيم يرجمني

ولدك ما ناخـــذه لو كان بالمال يغنيني

ناخذ شباب صغير قدّه يواتينـــــــــي[3]

ومما هو جدير بالذّكر أن الزّواج خارج حدود النسق القرابي أصبح مستحبّاً في مدينة تلمسان "فإنّ النّظرة للزّواج الخارجي بدأت تتغيّر وبدأت تستساغ أكثر عن ذي قبل وبخاصّة عند الأفراد الّذين بدأوا يعملون لمصلحتهم الفردية ويغلبونها على مصلحة القرابة وعلى علاقات القرابة،

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 221.

[2] نفسه، ص 244.

[3] نفسه، ص 285.

وهؤلاء عادة من الأفراد الّذين استقلّوا اقتصادياً عن أسرهم أو تحرّروا في تفكيرهم وتصرّفاتهم أو تعدّدت علاقاتهم وكثرت اتصالاتهم بالغرباء"[1].

وتعم البهجة في دار الشابة حين يتقدّم ابن الجيران لخطبتها فتسرع لإخبار أمّها ناشدة:

سمعت التولويـــــــل طليت من الغرفــة

نلقى يماه جـــــــات والشابات في تحفة

يمّا حللي البـــــــاب اهم جاونا زيـــــار

قالت مبارك ومسعود لي بنت الجـــــــار[2]

4) جمال الخَلق والخُلق:

يُعدّ الجمال في حياة الإنسان قيمة كبرى، فإذا اختلت علاقة الإنسان بالجمال في الحياة أو انهارت فهذا معناه أنّ الإنسان فقد عنصراً مهمّاً من مقومات الحياة الطيّبة وتخلّى عن قيمة عُليا من القيم الاجتماعية التي تحكم العلاقة بين الإنسان والإنسان والأحياء والأشياء جميعاً.

فالجمال لغة: ضدّ القبح: وهو الحسن والزينة؛ أي حسن الأفعال، كامل الأوصاف، وإنّنا لو ألقينا نظرة فاحصة على الإنسان لأدركنا التناسق الّذي يتجمل به هذا المخلوق الصغير، قال الله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ (6) الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾[3].

[1] فوزية دياب، المرجع السابق، ص 253.

[2] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 141.

[3] سورة الانفطار، الآية 6 – 8.

فبالإضافة إلى دلالته على الإحكام والتقدير والتسوية والتعديل، فإنّه يُشير إلى دقة التناسق بين عقل الإنسان وروحه وجسده، والتناسق بين أعضاء جسمه وبين الأعضاء الأخرى، والتناسق بين أجهزة عضو من أعضائه وبين سائر الأجهزة.

فالإنسان ميدان للجمال، يتخلّله الجمال منذ مرحلة تكوينه ونشأته إلى مرحلة نضجه وتكامله، بل إنّ الجمال من أبرز سمات الإنسان مثلما هو مبثوث في الأعيان الأخرى، وهو في الحقيقة آية عظيمة تدلّ على قدرة الخالق سبحانه وتعالى وإبداعه، إذ أنّه لم يُخلق الخلق فحسب، ولكنّه خلق فأحكم وبرأ فأبدع، وصبغ فأحسن، ولا يستطيع أحد – ولو أعانه أهل الأرض جميعاً – أن يأتي بمثل خلقه في الجمال والإبداع.

و الجمال إمّا أن يكون في الأجسام التي لها طول وعرض وعمق وإمّا أن يكون في المعاني كالأقوال الحسنة والأفعال الطيّبة والصّفات الكاملة ونحوها، وكلّ شيء جميل يدرك جماله وحُسنه بسلامته من العيوب وخلّوه من أيّ خلل أو نقص.

وفتيات تلمسان يحبّبن أن يكنّ فضليات نساء مجتمعهنّ، والحسناوات منهنّ، يحاولن أن يتقدّمن صديقاتهنّ في الأناقة والنّظافة، وإذا خلون إلى أنفسهنّ، وجدتهنّ ذوات نفوس كبيرة وقلوب عامرة، آمالهنّ كالجبال الشامخات صُعُداً، وهنّ في كلّ يوم، يزددن اندفاعاً لإدراك الغايات البعيدة وفي هذا الخضمّ سارت أغاني الحوفي وعلى خطى ثابتة في إظهار جمال بنات تلمسان وأخلاقهنّ والتمتّع بحلاوة العيش في هذه المدينة الجميلة ...

تلمسان يا عالية ما احلاك للسّكنان

فيك بنات الحضر أو بنات "قرغلان"[1]

[1] قرغلان: جنس القراغلة.

فيك البنات الملاح يقديوا كالبـــلار

مكحلين العيـــون محرقصين الأشفار[1]

ومما هو معروف أن الوليّة الصّالحة "لالا ستي" القاطنة في أعالي هضبة تلمسان كانت ذات جمال خارق وسمعة طيّبة تتباهى الحّوافة بملامحها الجذّابة وأخلاقها الرّفيعة ثمّ تتبرّك بها في هذه الأغنية:

يا لالا ستـــــــي ويا مولات الزيــن

عينيك واحواجبك ينحروا بلا سكين

أو اللّي يحب الزّين يركب على بغالــه

أو يمشي للوصيــلة توفي مـــــــرادُه[2]

وقد يتغزّل الشاب بالفتاة ويعجب بهمستها وضحكتها ونغمة خطوتها وطيبة أخلاقها وهو تحت نافذة بيتها:

جايز تحت طاقتهـا نسمع في همستهـا

نصغي لضحكتهـا ونغمت خطوتهـا

هذك ست النسـاء لله يدوم قعدتهـا[3]

أو يصف جمال المظهر والرّوح في هذه الفتاة التي حرّكت مشاعره بمحاسنها، فيمثّلها بمظاهر طبيعية أحسن من الحسن، وأجمل من الجمال، وأحلى من العسل:

صباح الخير عليك يا اللّي فص عينيك خضر

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 258.

[2] نفسه، ص 270.

[3] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 57.

مثلتك راس خديك للورد المســـــكي الحـــــــر

وإلا للياسميـــــــــن المخمس بالندا يقطـــــــــــــر

الناس احبابهم حلوة وأنا حبيبتي أحلا من العسل الحر[1]

ثم يختار الفتاة الصّالحة ذات السّلوك والآداب الفاضلة بعدما يصنّف النّاس إلى صنفين محبوب ومذموم:

بعض النّاس هما هما كالعسل فالقرجومـة

والبعض يا لطـــيف كالنزلة في الصّـــيف

وأنا اخترت فالدّنيـا ذيك الفويمة المختومة[2]

وعلى الرّغم من الإشارة بالجمال المعنوي، وبالأصل الطيّب الّذي يمكن أن يحبّب كلّ الصّفات الأخرى، فقد تغنّت الحّوافة بالجمال الطبيعي، لأنّ الرجل يبحث دائما عن الفتاة الجميلة ...

ومن هنا تظهر القيمة الجمالية في قيمة المظهر الخارجي والداخلي للمرأة، حيث تعتني نساء تلمسان بلباسهن وأناقتهنّ ورشاقتهنّ وحسن شمائلهنّ وهي عادات توارثت من جيل إلى جيل حتى يومنا هذا.

هذه العادات تأتينا من أسلافنا الّذين أثبتوا بالحكمة والتجربة الواسعة أنّها نافعة ومفيدة وصائبة وسليمة، فهي بالتالي ضرورية لنا ولحياتنا هذا من جهة، ومن جهة أخرى فنحن ملزمون بطاعتها، لأنّ طبيعة تمجيدنا لأجدادنا تجعلنا نمجّد أيضاً عاداتهم التي انحدرت إلينا.

[1] المرجع السابق، ص 277.

[2] نفسه، 205.

ومن هنا نبرز وظيفة هامّة من أهمّ وظائف العادات الاجتماعية وهي الوظيفة الجمالية "فالعادات ترشد الفرد إلى الجميل والحسن والمستساغ والمستحبّ واللاّئق من الأفعال والسّلوك، ويجب أن ننظر إلى وظيفة الجمالية للعادات بمعنى واسع جدّاً، معنى يتضمّن الجمال الشكلي الظاهر والمحسوس في السّلوك والأفعال كتقديم الهدايا أو المساعدات من نقود أو زهور أو حلوى أو غير ذلك، كما يتضمّن أيضاً الجمال المعنوي أو الجمال الرّوحي أي جمال العواطف والشعور الّذي يتّضح في التعاطف والمشاركة الوجدانية بين النّاس، وليس هناك بالطبع فصل بين هذين النوعين من الجمال الشكلي والمعنوي لأنّ السّلوك بنوعيه العملي والعاطفي وحدة ممتزجة تمام الامتزاج"[1].

والوظيفة الجمالية للعادات الاجتماعية تتضح بأجلى معانيها في تلك الطائفة من العادات التي تعرفها لغتنا العربية بآداب اللّياقة والتي يقال عنها بالأوروبية (Etiquette) ايتيكيت أو (Protocol) بروتوكول.

وآداب اللّياقة هي مجموعة الممارسات التي تحدّد تحديداً دقيقاً معايير السّلوك وطرق التصرّف اللاّئقة أو الواجبة الإتباع إزاء الأفراد عند التعامل معهم.

فالمرء الّذي يحبّ أن يكون ثوبه حسن ونعله كذلك ولا يجعل ذلك من دواعي التكبّر، فإنّ ذلك يستحسنه المجتمع، فالتجمّل يجذب القلوب إلى الإنسان ويحبّبه إلى النّاس بخلاف التشوه الذي يكون فيه الإنسان قبيح المظهر.

وأمّا جمال الأخلاق فهو أيضاً مطلوب في المجتمع، فلا ينفع جمال المظهر مع فساد السلوك والمعاملات.

[1] فوزية دياب، المرجع السابق، ص 146.

فالجمال جمال الباطن والمظهر، أي أنّ صلاح الإنسان يكون بصلاح قلبه وسريرته ودماثة أخلاقه، ويكمّل هذا الجمال جمال المظهر ولا تنافر بينهما، ولا يدلّ جمال المظهر على فساد الباطن، بل هما يتكاملان.

5) التكافل والتعاون مع الفقير:

التكافل الاجتماعي لازم من لوازم الأخوة، بل هو أبرز لوازمها، وهو شعور الجميع بمسؤولية بعضهم عن بعض، وأنّ لكلّ واحد منهم التزامات تجاه أخيه، يسأل عن نفسه ويسأل عن غيره.

وهذا في الواقع قانون من قوانين الاجتماع الرّاقي، وعنصر من عناصر الحياة الطيّبة، يتوقّف عليه كمال السعادة، بل هو الأساس في حياة الأمم وبقائها عزيزة كريمة.

وإنّ عقد الأخوة بين أفراد المجتمع بموجب الإنسانية التي هي حقيقة سارية في كلّ فرد، يشارك بها في جميع لوازم الحياة سروراً وحزناً، لذّة وألماً مشاركة معقولة بحيث يواسي الغنّي الفقير، ويقع التعاون المتبادل بين الناس في كلّ جليل وحقير، ويكون المتعاون منصوراً غير مخذول، موفقاً غير خاسر.

فالإنسان أخو الإنسان خاصة وقت الشدّة والضيق، فلم يخلق النّاس ليكونوا مادّة للاستغلال، إنّما خلقوا ليتبادلوا المنافع ويشفقوا على بعضهم البعض، والفرد لا يحيا لنفسه فحسب بل لغيره ومع غيره، ومصيره مرتبط بمصيرهم، ولا يستطيع أن يتمتّع بشيء من الرّفاهية إذا كان مجتمعه يشكو الفقر المدقع.

لذلك أرسى الإسلام القواعد الاجتماعية لهذه الأمّة، بحيث تكون أمة مثالية يتعاون أفرادها على الخير آمرين بالمعروف ناهين عن المنكر، يسودهم البرّ والتعاطف والرأفة، حتى لكأنّهم أسرة واحدة، يشعر كل واحد منهم بمشاعر أخيه، باذلا له ولمصلحة هذه الأمّة كلّ ما يستطيع.

ومن ثمّ نجد الفرد في المجتمع التلمساني مسؤول تضامنياً عن حفظ النظام العامّ وعن التصرّف الّذي يمكن أن يسيء إلى مجتمعه، أو يعطّل مصالحه وذلك من خلال مساندة الفقير في السرّاء والضّراء، وتفقد أحواله والتفريج عنه سواء بإمداده بالمال لقضاء حاجاته، أو بالكلمة الطيّبة التي تثبت في نفسه الطمأنينة.

وعليه فالتلمساني يحرص كلّ الحرص على عون أخيه باعتبار التعاون صفة حميدة وقيمة اجتماعية عظيمة الفائدة، ولما فيها من آثار جليلة تعود عليه في حياته الخاصّة والعامّة بالسّعادة، وراحة النفس.

ونجد في شعر الحوفي صورة صادقة للتعاون والتضامن مع الفقير، فتردّد كافة النساء الحوافات هذه القطعة الجميلة التي تصف الفقير وتطالب بمساعدته:

هبّوا رياح الخريـــــــف اتفكّر العريـــــان

راسه بلا شاشيـــــــه او ظهره بلا كتّـــان

وشكارته [1] خاويـــــــه لا قهوة لا دخـــان

فرشوا بلا شادكـــــــه[2] وغرفته بلا بيبـــان

بيع النصف في الخريــف باش ينكس العريان[3]

وقد تشبه هذه الأبيات ما جمعه الدكتور يلّس شاوش مراد حيث رغّبت في التعاطف والتآزر مع الفقير:

هبّوا رياح الخريف اتفكّر العريان

[1] شكارته: كيسه.

[2] شادكة: تخت لإثنين وغالباً ما يوضع للعروس والعريس.

[3] صالح بوكلي حسن، باحث موسيقي جمع مقاطع من الحوفي من الميدان ومنها هذه المقطوعة.

راسه بلا شاشيــه او رجله بلا تبان

نطلب ربّي الكريم يكسب هذا العام[1]

ونفس المعنى نجده في قصيدة تواسي المسكين بالدعاء له:

نور يا عـــــلاّق نور على فتــح الله

مولى المال يتربّع والمسكين ليــه الله

والله يا المســكين حقّك عنـــــد الله

والله يا المسكين في الجنّة إن شاء الله[2]

ويحلّ فصل الشتاء وتكثر المحن والإحن على الفقير وقد لا يجد من يغيثه بلقمة يسدّ بها رمقه فتسعى الحوّافة إلى التخفيف عنه بهذه الأغنية:

جات الشتا وجـات عشّات العشية

مجاتني بليتنا مقطعة وخوي كي راني

إلاّ صاب الغـــذاء ما يتعشاشـــــي[3]

ثم تطالب الحوّافة الفقير بالتنحّي جانباً عن الهموم والصّبر عليها، وتخطّي العثرات الدّنيوية بالضّحك واللّعب، لأنّ رحمة الله واسعة حقّاً فبعد العسر يسراً:

ألعب وضحك واعمل طريـــق

يا سايلني رحمة الله موجـــــوده

قادر ربي يفكنا من هذا الضيق

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 315.

[2] المرجع السابق، ص 313.

[3] رواية الباحث صالح بوكلي حسن (المدير السابق لدار الثقافة بتلمسان).

ويحطنا في وسط منارة مرفـــــوده

قدّاش من رحمة عند ربّي موجوده[1]

كما تدفع الحاجة ونذرة الطعام الفقير إلى التمني والتضرّع إلى الخالق عزّ وجلّ بهذا القول:

تمنيت يا ربـــــــي ميات "مقروطـة"[2]

وميات طابق لحـم "فالتاق"[3] محطوطـة

وميات خبزة سميـد باللّوز مشروطـة[4]

لذا يجب على الغنيّ أن يعتدل في طعامه، ويجود بما زاد على حاجته على الفقير، فإنّ الطّعام الزّائد على حاجة الغنيّ هو حاجة الفقير الّذي يتضوّر جوعاً، وعلى الغنيّ أن يتصدّق بشيء من مال الله الذي جعله في يديه على أخيه الفقير، فيكسب بذلك محبّته، ويساهم في علاج مشكلة الفقر في المجتمع، فيتحقّق التكافل الاجتماعي الذي حثّ عليه ديننا الحنيف، لأنّ المجتمع الذي لا يسود فيه التعاون مجتمع أناني مهدّد بالتفكّك والانهيار.

6) العمل:

العمل هو كلّ جهد بشري مشروع يبذله الإنسان، يعود عليه أو على غيره بالخير والفائدة والمنفعة.

وقد نظر المجتمع إلى العمل نظرة احترام وتمجيد، فمجّد العمل ورفع قيمته الاجتماعية وربط كرامة الإنسان به، لأنّ كلّ فرد في المجتمع أدّى عمله، فإنّه يكون حرّاً خالصاً، وينال سعادة

[1] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 177.

[2]- مقروطة: نوع من الحلويات المعروفة في مدينة تلمسان وغيرها من المدن

[3]- التاق: النافذة

[4] نفسه، ص 183.

تعادل أضعاف التعب الّذي ناله في طريق أداء عمله، ذلك هو الذي أفاد أمته ومجتمعه فكان عضواً عاملاً على نجاح بلاده ساعياً في رفع أمته.

أمّا الفرد الذي لا يقوم بعمله وهو ملزم به، فقد عرّض نفسه للمذلّة لأنّه يصبح مكروهاً من الجميع بل ربّما أدّى ذلك إلى عزله عن عمله فتضيق عليه الأرض بما رحبت، وتوصد في وجهه أبواب الرّزق.

وإنّ الأمّة إذا قامت بواجباتها، وأدّت عملها، يعزّ أمرها ويقوى شأنها وتعيش في هناء دائم ونعيم مُقيم، والله لا يضيّع أجر العاملين.

أما الأمّة التي لا تعمل تعيش فقيرة ذليلة عالة على غيرها من الأمم مهدّدة بالفناء والتلاشي.

فالعمل شرف، والعمل حقّ والعمل واجب، والعمل حياة، والعمل الإنساني هو المفتاح الوحيد لتقدّم الأمّة.

وقد أصبح العمل قيمة اجتماعية عظمى، هذا ما تؤكّده الدكتورة فوزية دياب بقولها: "فبعد أن كان الاستعلاء والفخر في أن يكون الشخص من ذوي الأملاك الذين لا يتكسبون من العمل، أصبح هذا نقيصه تأباها الكرامة، وأصبح العمل قيمة من قيم المجتمع العليا، تضفى على صاحبها الشرف والاحترام"[1].

وبعد أن كان من العار عند الكثيرين أن تنخرط الفتاة في سلك العمل أصبح من الرجعية والتأخّر الفكري أن تبقى متخلفة عن ركب المثقفات العاملات لخدمة الأمّة، فالنساء نصف المجتمع لابدّ أن تشاركن بعمقٍ وايجابيةٍ في صنع الحياة، ولا يمكن بأيّ حال إغفالهنّ وتركهنّ طاقة معطّلة في مجتمع ناهض.

[1] فوزية دياب، المرجع السابق، ص 40.

ونساء تلمسان يحببن العمل، ويكرهن الكسل، فيعملن ويجتهدن ليلاً ونهاراً، ويفضّلن الشغل، ولو أدّى إلى الموت على الحياة التعيسة الذليلة التي لا يرضى بها عزيز، وترافق أعمالهنّ أغاني ترددها أثناء العمل، وتؤدي عادة في عمليات تطوعية أو تعاونية تسمى "بالتويزة".

فإنّ عملهنّ "يقتضي بالتالي ردود أفعال عفوية تتمثّل في أصوات منغمة غايتها تنظيم توقيع حركة الجسم والعمل على اتساقها من جهة وتخفيف مشقّة العمل من جهة أخرى"[1].

ولعلّ غناء العمل قديم "حيث وصل إلينا غناء عمّال المسلمين أثناء بناء مسجد المدينة أو حفر الخنادق لإيقاف زحف المكيّين أثناء غزوة خندق... والأبيات التي كان ينشدها المؤمنون أثناء هدمهم كنيسة القدّيس يوحنّى في دمشق"[2].

وقد يكون من الفائدة العملية للموسيقى في بعث النشاط في العمل الجماعي وإيجاد الاتساق الزمني الذي يساعد على أداء مثل هذا العمل.

وإنّ ميل التلمسانيات الطبيعي إلى غناء الحوفي يرجع إلى اعتيادهنّ تنسيق حركاتهنّ أثناء العمل ليتخففن من بلادته وركوده، ولذلك تغني الحّوافات وهنّ تغزلن الصّوف أو تغسلنه، تقطفن الأعشاب، تنسجن الزّرابي، تحملن المياه...

ولذلك كان من الضروري نظم بعض الكلمات، وأدائها كلّما بدأت النساء في عملهنّ هذا حتى تذهبن عنهنّ الملل وتتناسين مشقّة العمل.

وتظهر هذه الأعمال بوضوح في مقطوعات الحوفي فليس غريباً إذن أن نجد الحّوافة تتغنّى بقيمة العمل وهي تصف زميلتها عائشة فتقول:

---

[1] حلقة العناصر المشتركة في المأثورة الشعبية في الوطن العربي، المرجع السابق، ص 71.

[2] رجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ج1، ص 379 – 380.

يا غَزّالات الصّـــــــــوف يا "لقطات"[1] الدمـــــران

انتاع من هذا الصـــــــوف انتاع عائشة بنت نكروف

تغزل نصف رطل من الصوف وتعشي على "وْقِيـــــــة"[2،3]

أو تسأل النساء اللّواتي يغسلن الصّوف ما إذا كنّ رأين أخاها العزيز عبر هذه الأغنية:

يا غَسالات الصّـــوف لقطات الضمـــران

ما شتوش خوي الحبيب راكب على الحصان

شاشيته تونســـــــــي او خدّه بن نُعمان[4]

وقد تخرج المرأة لقطف الأعشاب فتفتتن بشاب وتمثله للقمر في هذه القطعة الغزلية:

"خرجت على شط الواد نلقط فالضرو اليابس

شافت عيني للبعيد القمر على الصخر جالـس

قلت له شكون أنـــت قال لي أنا قمر غايـس"[5]

وتفضل الفتاة عدم الزواج من أجل راحة بالها وتفانيا لعملها فيبرز حماسها وتصرخ قائلة:

"ما أحلى اعتقيتـي لما كلام النـــاس

نخدم الرطل فالنهـار وانبات بلاوســواس

[1] لقطات: قاطفات.

[2] وقية: ثمن كيلو غرام 125 غ من الصوف.

[3] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 24.

[4] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، 286.

[5] - محمد الحبيب حشلاف المرجع السابق ص 1273

نخدم وانطم الفلـوس وانعمر فالكـــاس"[1]

ومن هنا نفسر لماذا يقبل أهالي تلمسان على سماع أغاني الحوفي والموسيقى إقبالا ليس له نظير: "فإنّ نوعا من الحماسة الخاصة للموسيقى و الغناء يتم الاعلان عنه، مما يجعلها الأكثر ذيوعا من بين الهاويات الموجودة وليس مدعاة للدهشة، إذن، أن يكون علماء النفس قد كرسوا اهتماما كبيرا من أجل فهم الأسباب التي تجعل الموسيقى مثل هذه القوة التي تؤثر من خلالها فينا بهذا العمق"[2].

ضف إلى ذلك بأن هذه الأغاني وما تعالجه من قضايا مختلفة وماتحمله من قيم إجتماعية ترمي إلى بناء مجتمع تساهم فيه الأجيال القادمة بكل وعي وإخلاص أي تكوين جيل يحافظ ويدافع عن المقومات الشخصية المميزة لهذه المدينة-تلمســـــان-

[1]- يلس شاوش مراد، المرجع السابق، ص302.

[2]- جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة : شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص 275.

الفصل الثاني:

القيم الإجتماعية في أغنية الصف

أولا: تحديد مصطلح الصف

ثانيا: إيقاع أغنية الصف

ثالثا: تجليات الثورة التحريرية في أغنية الصف

رابعا: ثورة التحرير ببعض المناطق بتلمسان

خامسا: موضوعات أغنية الصف.

سادسا : القيم الاجتماعية في أغنية الصف

تمهيد:

لقد شكّل الشعر الشعبي النّسوي أهمّ الأشكال الفنية التي استوعبت النّضال التّحريري والكفاح المسلّح في الجزائر عامّة والغرب الجزائري خاصّة، حيث وظّفت الشاعرة هذا النّمط الثقافي الشعبي لخدمة أهداف الثورة التحريرية وإحياء النّخوة العربية في ضمائر الجماهير الشعبية وتجنيدها حول القضية الوطنية، وإيمانها بالوحدة الجزائرية والاستقلال الوطني. فمن الطبيعي أن تقف إلى جانب الثورة التحريرية إمّا بالكلمة أو بالكلمة والبندقية.

ولا شكّ في أنّ الثورة التحريرية كانت منبع استلهام للشّعراء وكذا للشّاعرات على اختلاف مشاربهنّ وثقافتهنّ وألسنتهنّ للتعبير عن ملحمة الثورة الخالدة، فوضعن على عاتقهنّ مهمّة الاضطلاع بمسؤوليتهنّ التّاريخية، فأنزن قناديل على درب نوفمبر الأغرّ الّذي كان أعمق وأقوى وأبلغ من بيان وبلاغة الكلمات بجميع دلالاتها وأبعادها. فالشاعرة ابنة بيئتها والناطقة الرسمية باسم مجتمعها تتأثر وتؤثر.

إنّها بالفعل مرآة صادقة تنعكس عليها محنة الاحتلال بكلّ آلامها وجراحها، فتصوّر إحساس مواطنيها وتدفعهم إلى الجهاد والتّضحية من أجل تحقيق حياة كريمة.

وأغنية الصّف كدليل واضح على مشاركة المرأة إلى جانب الرّجل واهتمامها بالقضّية الوطنية، حيث كانت النّسوة تردّد كلمات وألحانا من أجل تحميس المجاهدين من جهة والحثّ على الصّبر والشّجاعة من جهة أخرى، فكانت في "مستوى مكانة البندقية حيث إنّه إذا كانت

هذه تقتل العدّو، فإنّ تلك تهيئ الإنسان الّذي يقتل طالما أنّ البندقّية ليست حاضرة في كلّ الأحوال، خلافا للكلمة التي تعيش معنا حتّى آخر لحظة من أعمارنا"[1]

ومن ثمّ ساهم صدى الأقلام النيّرة وصوت الكلمة الملتهبة التي حروفها من نار ونور في مناهضة المستعمر البغيض إلى مستوى طلقة البندقية وعنفوان المعركة الحامية كما يقول الكاتب "إنّ كلّ قوى الخلق والإبداع لدى كتابنا وفنانينا بوقوفها في خدمة إخوانهم المظلومين ، تجعل من الثقافة سلاحا حادّا من أسلحة المعركة من أجل الحرية "[2]

هذا ما توضّحه مجموعة أغاني الصّف التي لم تعن بالجانب الفنّي في نصوصها بقدر ما اهتمت بجانب التبليغ الهادف... حيث تعدّ هذه الأغاني النّسوية الجماعية المكتسبة عن طريق الموهبة الوراثية أحسن سجلّ لحياة فئة شعبية أغلبها من القرى والبوادي تعبّر بها عن حالات رخائها، وأوقات عسرها وشقائها، كما أنّها حقل خصب لجميع العادات والتقاليد التي تمّيز منطقة عن أخرى.

[1] العربي دحو ، بعض النمادج الوطنية في الشعر الأوراسي خلال الثورة التحريرية ،دراسة تاريخية فنية مقارنة في نصوص الشعر الشعبي الأوراسي وأشعار بعض الأقطار العربية ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر1986 ص 43

[2] مجلة الشرطة، المديرية العامة للأمن الوطني، ع 28، نوفمبر 1985، مقالة عنوانها نوفمبر والأدب الثوري ص12.

أولا: تحديد مصطلح الصف:

الصّف هو شكل فنّي غنائيّ وأدبيّ مرتبط بلحن وإيقاع معيّن في بقعة معيّنة، وقد أطلق عليه اسم "الصّف" لأنّه يؤدّى في شكل صفّين متوازيين من النساء، يشترط أن يكونا متقابلين تتحكم فيهما الحركة في الاقتراب والتباعد.

و"أغنية الصّف" كما يدّل عليها اسمها أهزوجة جماعية تؤدّى وقوفا في صفّين متقابلين إلاّ أنّهما غير ثابتين، ذلك أن الرّقص الّذي يصاحب الأهزوجة يحضر هنا، لكن بشكل محتشم. فالمرأة لا ترقص عيانيا أمام الرّجل، وإنّما تكتفي بالتحرّك صفّا كاملا باتّجاه الأمام ثمّ إلى الخلف في حركة جماعية للصّفين المتقابلين، ممّا يوحي بتموج الصّفين.

ومن ثمّ، يشكل هذا النموذج رقصا في حدّ ذاته، مادام الإيقاع هو الّذي يتحكّم في نسقه ويحدّده "فهي إذن شكل غنائي نسوي متوارث عبر الأجيال تمركز بمناطق الغرب الجزائري خاصة منطقة تلمسان بشكل عامّ وبعض دوائرها كصبرة و سبدو و الرمشي و مسيردة... إلى غاية ولاية عين تموشنت ذات الحدود المشركة مع ولاية تلمسان. كما تمتدّ دائرة هذا الشكل الغنائي إلى غاية ولايات أخرى أبعد جغرافيا ومناخيا مثل "البيض و سعيدة و مشرية، وعين الصفراء، وتتسع إلى المناطق المتاخمة للحدود الجزائرية المغربية (كوجدة و أحفير و بركان والسعيدية) وإلى نواحي...تازا المغربية لكون هذه المناطق تمثّل وحدة مناخية وجيولوجية واحدة متقاربة حضاريا و ثقافيا، غير أن هذا الشّكل الفنّي غير مشهور في بعض المدن الجزائرية القريبة من ولاية تلمسان مثل (وهران و بلعباس و مستغانم و معسكر، وغليزان)."[1]

[1] عمّار يزلي، ثورة النساء: أهازيج عن الثورة الجزائرية، جمعية البيت للثقافة و الفنون (منشورات البيت) مطبعة حسناوي، 2009 ص 91.

وأغنية الصّف أهزوجة نسوية جماعية تختلف مواضيعها من أغنية إلى أخرى، وتتميز بمصطلحات أهمّها "الرّاس الكلمة الزّراعة".

الرّاس: هو مقدمة الأغنية وهو الّذي يتكرّر دائما أو ما يسمّى بـ Refrain.

الكلمة: تطلق على الأغنية، وعند بعضهنّ بالكلمة.

الزّرّاعة: وهي المرأة التي تزرع الكلام على الأخريات اللّواتي يكتفين بترديد راس الأغنية (اللاّزمة).

وعادة ما تكون الزّرّاعة أي رئيسة الجوقة هي الشاعرة المبدعة للأغنية أو الراوية، وظيفتها ليست الغناء فقط وإنما تحريك حماس الجماعة، ترفع دفها إلى الأعلى وتطلب الجوق برفع الصوت أو خفضه أو بتوسيع الممّر أو تضييقه، ويشرط في الزّرّاعة أن تكون ذات نفس طويل وأن تملك السّرعة في الاستذكار والاسترجاع والرّبط بين الأغاني.

ومصطلح الزّرّاعة شعبي محلي اقترن بمجال أغنية الصّف حيث تم تأسيسه وتوظيفه توازيا للمجال الفلاحي نأخذ على سبيل المثال: أغنية بايعوا بولاد الشهداء" فيكون الأداء كالتّالي :

الرّاس	"بايعوا بولاد الشّهـــــدا	أباتهم "جابو"[1] الحـــري
	يا لخالفتوا على الشّهــدا	الحساب حتى لذيك الدار
الزرّاعة	"أعط"[2] الخمس للشّهدا	هما ألي جابو الحـــــري"
الرّاس	"با يعوا بولاد الشّهـــدا	أباتهم جابو الحـــــري
الزّرّاعة	ما تبكي ما تقولي ولدي	هذاك ولدا تناعش المليون

[1] جابو :حقوقها

[2] أعط : حبي ،ومنه التحية.

ما تبكي ما تقولي ولـــــــدي هذاك ولدا تناعش المليـــــون

الرّاس بايعوا بولاد الشّهـــــــــدا أباتهم جابو الحـــــــــري

الزّرّاعة يا الشّهيد ما يغيضك الحال تحت التراب راه "برد"[1] الحال

الرّاس بايعوا بولاد الشّهـــــــــدا أباتهم جابو الحـــــــــري"[2]

و بإمكان "الزّرّاعة أن تغيّر مجرى الأداء لحظة تغيير الموضوع ، مخافة أن يتسّرب الملل إلى الحاضرين خاصّة وأنّ أهزوجة الصّف معروفة بقصرها.

[1] برد :كناية عن السعادة في الدّار الآخرة

[2] منقولة عن السّيدة غزال ميلودة 55سنة – بوحلو- صبرة في 2001/02/20

ثانيا: إيقاع أغنية الصف:

إنّ أغنية الصّف بما تحمله من عناصر كلامية وآلية مرتبطة بالرّقص، بل قد تكون في الأصل رقصة داخلها عنصر الغناء، تماشيا مع الإيقاع إلاّ أنّ الرّقص يبقى للرّجال وسط عيطاتهم، فقد يتدخّلون بين الصّفين ببنادقهم أو عصيّهم ويتلفظون بكلمات (أهد–أهد–الوسع–الوسع) طلبا لتوسيع فضاء الرقص، ويدفعهم كمال الغبطة والنشوة إلى الإكثار من ضربات الأرجل وهزّ الأكتاف في حين تكتفي النّساء بالغناء.

ويختلف اللّحن والإيقاع من أغنية إلى أخرى حسب اختلاف المواضيع، فمثلا إذا كانت أغنية وطنية يختفي الرقص ويخيّم على اللّحن نبرات الحزن والتذمر والشكوى "فإذا كان الرقص يتماشى والأهزوجة، فإنّه في حالة الأهزوجة الثّورية الخاصة بالثّورة المسلّحة، فالرقص الرّجالي يختفي لتفرغ السّاحة للنّساء فقط... يغنين ولا يرقصن أي يتوقفن عن الحركة الإقدامية و الإدبارية المعتادة في أهازيج الانفراج ، والسّبب واضح وهو أنّ المجال لا يليق بمقام الثورة."[1]

فالأهزوجة الثّورية التي تؤدّينها النّساء عبارة عن رسالة تحسيسية ذات رموز ودلالات لغوية وصورية ، فهي وسيلة إعلام واتصال بحيث تصل إلى قلوب الجماهير الشعبية بأذن صاغية وضمائر واعية وعقول فطنة... وتنبهها بالنّوايا الخبيثة للمشاريع الاستعمارية لأنّ "عنصر التواصل وعلاقة الباث والمتلقي هي علاقة متكاملة على صعيد العناصر المكونة للّغة ونقصد بها الرّموز اللّغوية، وعلى صعيد الدّلالات أي الرّموز الصّورية. ذلك أنّ معجم المتلقي اللّغوي

[1] عمار يزلي : المرجع السابق ص99

والدّلالي يتطابق مع معجم الباث ، والنتيجة هي وصول الخطاب (الرسالة) إلى المتلقي دون مشقّة ولا عناء."[1]

و من ثمّ، فبركان الكلمة كان يوازي بركان الثّورة المسّلحة حيث اتّصلت بها اتّصالا عضويا وعكستها في صور شعرية من أغنيات وأهازيج فنيّة ثوريّة رائعة.

ويبقى الرّقص عنصرا مهمّا في أغنية الصّف، عادة ما يكون منشّطا ومحرّكا و مجّددا للغناء يرفع من همّته الفنيّة بتصويتات ونداءات تؤدي وظيفة حيوية وتبعث النّشاط والحماس إلى جانب تنظيم الصّفوف للمحافظة على مستوى جيد، حيث تؤدي المرأة بعض الحركات المحتشمة جماعيا، وهو شكل نكاد نلمسه في جميع الأغاني الجماعية ذات الأصل الأمازيغي منها: الصّحراوية و قبائل الشّاوية و التوارق و قبائل جرجرة... حيث تكتفي النّسوة بالغناء و الرّجال بالرّقص.

"والرّقص سواء نسوي أم رجالي يعتبر تعبيرا جسديا لممارسة الانسان حياته اليومية مثل الرّقصات الصّحراوية التي تعبّر عن رقصات حربية"[2]

كما يبقى الرّقص مصاحبا لأغنية الصّف سواء رقصة العلاوي التي تعتبر رقصة شعبية حربية فروسية تنتشر خاصة بمنطقة تلمسان (قبائل أولاد نهار وسبدو و المنحذرة من أصول عربية هلالية) وسيدي بلعباس ، وتعدّ من أبرز العادات والتقاليد المعروفة بالمنطقة وتمتاز بحركات منتظمة ودقات دفّ متشابهة يعتمد الراقص فيها على الرّجلين والكتفين مستندا إلى العصا أو

[1] رومان ياكبون : قضايا شعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، المغرب 1988 ص27، 28.

[2] سنوسي صليحة : الأغنية الشعبية السياسية في الغرب الجزائري ما قبل الاستقلال –جمع ودراسة مخطوط-(رسالة ماجستر) جامعة تلمسان 2002 -2003.

البندقية المحمولة. أو رقصة الصّف التي هي أشهر رقصة نسوية بالمنطقة ككلّ، وهي رمز تعبيري جسدي لممارسة الحياة .

"هي ارتباطها مع الأرض والطبيعة وبالحياة اليومية المواكبة لها عبر مظاهر الصّيد والزّواج والولادة والموت"[1] و منه تكّون عملا فنّيا مكتملا يتجسّد في الرّقص والغناء بحكم أنّ النّساء يساعدن على الرّقص من خلال الغناء والضّرب على الدّف أكثر ممّا يشاركن فعليّا الرّجال في الرّقص.

والرّقص الإيقاعي للنّساء في أغنية الصّف يستدعي استعمال آلتين مهما اختلف موضوعها، هما "البندير" وبدرجة أقلّ "الدّربوكة" فتتفنّن النساء في إعدادهما قبل الشروع في العرض بحيث يعملن على تسخين جلدهما على مواقد تقليدية طلبا للصّخوبة.

و البندير كآلة موسيقية حاضرة "عبارة عن دائرة من الخشب شقّت عليها قطعة من جلد الماعز يمرّ بداخلها بعض الأوتار تزيد الصّدى حدّة حين الضرب، وله ثقب في الجانب يدخل منه الضّارب إبهامه حتّى يتمكّن من مسك البندير، ويكون الضرب باليد اليمنى على وسط البندير أو على أطرافه ممّا يعطي نغمتين إحداهما رقيقة والثانية غليظة"[2]

وكلمة بنديري مقتبسة من كلمة إسبانية (البندري) تختلف أشكاله من حيث الحجم بحسب الأعمار والجنس، حيث يوجد ثلاثة أنواع من الأحجام: الصغير، المتوسط ،الكبير.

والبنادر الصغيرة للفتيات الصغيرات، والمتوسطة للنّساء وتستعمل في أغنية الصّف، أمّا البندير الكبير فهو للرّجال وكثيرا ما تستعمله فرقة العرفة بمنطقة مسيردة (غرب تلمسان).

[1] بلند الحيدري :زمن لكل الأزمنة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 81 ص104.

[2] سنوسي صليحة : المرجع السابق ص 59

وهذا كلّه يدعونا إلى اعتبار هذا الإنتاج الجماعي (أغنية الصف) أهزوجة احتفالية ذات صلة وطيدة بالأفراح كالأعراس وحفلات الختان، والمناسبات الدينية والوطنية والعادات والتقاليد... فهي وليدة حادث وزمن معيّن لا تفهم الأغنية إلاّ في إطاره: "تغنّى في الأعراس من طرف الأمهات كلّما يختلين بأنفسهنّ داخل المنزل أو يعكفن على مناسجهنّ أو يسلّين أطفالهنّ"[1]

وإذا كانت أغنية الصّف تحافظ على نفس الإيقاع، وتبقى على شكل واحد، إلا أنّ كلماتها تختلف وتتنوع باختلاف مواضيعها. ويبقى العرس هو الوسط الوحيد الذي تحتل فيه الأغنية الحّيز الأكبر، كما يمثّل أكثر عرضة لاجتماع النسوة.

فمثلا في هذه الأهزوجة يكثر ذكر العروس والعريس والمصاهرة الجديدة:

"خوي أعمر زين الشـــــــدّه عند الصغار سيرتك مشنوعه

مولاي السلطان سلّمت عليه والوزير واش عندي فيـــــــه"[2]

[1] العربي دحو : المرجع السابق ص 41

[2] منقولة عن السيدة لباد الخالدية 40 سنة – منطقة صبرة

ثالثا: تجليات الثورة التحريرية في أغنية الصّف :

لقد تجذّرت الرّوح الجماعية لدى المواطنين الجزائريين الّذين قاوموا العدّو الفرنسي الغاشم كرجل واحد منذ دخوله أرض الجزائر فكانت التضحيات جماعية من رجال ونساء يتمنّون أن ينالوا الشّهادة عن طريق الجهاد.

فلم تقتصر الثّورة التّحريرية الكبيرة على تضحية الرّجال، بل فتحت ذراعيها أيضا للنّساء الجزائريات حيث تعددت مهام المرأة فتولّت مسؤولية تحسيس وتوعية النّساء بأهميّة القضية الوطنية، وساهمت في نشر الوعي الوطني والفكر الثّوري لدى الجماهير الشعبية ككلّ. فتحدّت المستعمر وتصدّت لكلّ أشكال القهر والهيمنة "فالمرأة بطولة نابعة من جنس توارثناه ضعيفا، وثورة من عنصر حكمت عليه التقاليد بالتقاعد"[1]

و أغاني فترة حرب التحرير تعدّ أهم وثيقة تاريخية شفوية أرّخت لأحداث مختلفة، أي أنّها عبارة عن بيانات عسكرية وسياسية واجتماعية، تقدم لنا حقائق هامة، قد لا نجدها في غيرها من الأغاني على الإطلاق.

وتعتبر أغنية الصّف أهمّ شكل غنائي نسوي في مناطق الغرب الجزائري عموما، حيث صدرت هذه الأغاني بنسبة كبيرة من طرف نساء عشن الأحداث بحيثياتها، و كانت لهنّ قرابة بأبطال الثورة، كما تألمن من وقع الاستعمار وهمجيته و رأين المجازر الجماعية و عايشناها فنقلن الواقع عبر هذه الأهازيج.

[1] صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر1984 ص248

"فهناك ثلاث تجارب في العالم لا يمكن الكتابة عنها بدون معايشتها وهي السّجن والحبّ والحرب..."[1]

فأغانيهنّ وأشعارهنّ هذه كثيرا ما أثّرت في النّفوس وعملت فيها ما يعمله الغيث في التربة فأصبحن ثائرات، إذ نبّه على ذلك أحد الكتاب الفرنسيين بقوله: "....ففي تلك الأغنيات والقصائد عبّرت الجزائريات والجزائريّون عن بعضهم و رفضهم الشّديد للمستعمر"[2]

وأشار إليه التلي بن الشيخ : "قام الشاعر الشعبي بدور بارز في مجال الإعلام والتبليغ، فكان ينظم القصيدة ويتغنى بها في ميدان المعركة أو ينشدها وهو يتجوّل في القرى والأسواق، حيث يتلقاها الرّواة و الحفظة وبالتالي فقد كان يصوغ أحداث الثورة ومعاركها الضارية شعرا ونشيدا للعبرة وإذكاء الحماس"[3]

ومعنى هذا أنّ الشعر كان يرافق العربي في حروبه فهو "بمثابة الشعر الحربي الّذي سجّل أخبار العرب المحاربين منذ القديم، فهذه حرب البسوس ويوم ذي قار..."[4]

ويبرز اسم المرأة من خلال أغنية الصّف جليّا في الثورة ، فقد لعبت هذه المرأة دورا هاما في الثورات الجزائرية على اختلاف مراحلها ، فكانت شاعرة نضال ورفيقة سلاح وحاملة رسالة، تستمدّ شعرها من عاطفة قويّة جيّاشة تحمل بين جوانحها ضميرا قوميا شفافا، فهي تشعل نار الحماس في المجاهدين فترعاهم كرعايتها لأبنائها ، وتشجعهم على الإقدام، ومواجهة

[1] جمال غيطاني ، مقال ، أدب الحرب ، المستقبل العربي1985، عدد 75 ص142

[2] مقال :فلادمير سكوروبوغا توف نقلا عن الشعر الشعبي في منطقة الاوراس للعربي دحو ص 77

[3] التلي بن الشيخ : دور الشعر في الثورة 1830-1945 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1983 ص99

[4] د. رجيس بلا شير ، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني ،ج1 ص328

العدو والإعلان عن رغبتها في حمل السلاح لتعزيز صفوف المقاتلين، فكانت تضحي في كثير من الأحيان بنفسها حفاظا على حياة الجنود.

تقول المغنية:

"لبسوني جلابة وسروال طويل ونمشي معاكم أصحاب الليل"[1]

فكلّ كلماتها تصدر من الأعماق مشبّعة بشعور وجدانيّ صادق لانطلاقه من الحقائق والوقائع، حيث ظلّت نار الثورة متأججة في القلوب كامنة في الأحشاء ملتهبة في النفوس.

كما أشار إلى ذلك جمال الدّين خياري في قوله:"...واعترف الأوربيون على أنّ القصيدة الشعبية ساهمت فعلا في إضرام نار الثورات."[2]

وأكده الدكتور العربي دحو حيث قال: "بأن النّصوص الشعبية التي سجّلوا فيها بعض الأحداث أو علقوا فيها بعض التغييرات قد دلّتنا على كثير من الحقائق."[3]

فنجد المرأة تحكي عن تلك المرحلة التي عاشتها مع فرقة جبهة التحرير، فكان نشاطها ضمن المنظمة المدنية أو العسكرية لجبهة وجيش التحرير الوطني مكمّلا لنشاط الرّجل، فلم تتردد ولو لحظة في الانضمام إلى الثورة فداء للوطن وإعلان كلمة الحق إذ يقول شاعر الثورة مفدي زكرياء:

" أنا بنت الجزائر أنا بنت العرب

قمت أحم بلادي وتركت المـــزاح

[1] منقولة عن طريق السماع ، السيدة فاطنة شقرون ، يبدر دشرة في سنة 1972

[2] جمال الدين خياري : أغراض الشعر الشعبي في الجزائر ،الثقافة عدد43ص52-53 نقلا عن العربي دحو –الشعر الشعبي بدائرة مروانة ص94

[3] العربي دحو :دور الشعر الشعبي بدائرة مروانة ض673

في صفوف القتال أنا لهب نارا"[1]

وقد أشارت إلى انطلاق الشّرارة الأولى للثّورة، وأشارت إلى عظمة نوفمبر وهول ما وقع فيه فقالت:

" أنهار ناض البارود وأطرطق القرطاس شاب الشعر لكحل فالراس."[2]

ولعلّ هذه الأهزوجة الشعبية أظهرت وحدة الشعور والموقف تجاه الثّورة التحريرية " فتعانقت الثورة وهذه النصوص الشعرية وتلاحم الجزء بالكلّ، إنّه تعبير عن أسمى القيم التي حققتها ثورة نوفمبر المجيدة، وهي قيم الخير والحرية والعدل الخالدة"[3]

كما أنّ هذه القصائد كانت بمثابة الشّحنة التي تسلّمتها البنادق وفوهات المدافع للدفاع على الوطن وبثّ الرّوح الثورية في الأمة. فعايشت الثورة واقعا ورؤى كاشفة تطلعت المرأة من خلالها للحرّية والاستقلال حيث أشفقت على ضحايا المأساة باستعجال النّصر. " فالثورة الجزائرية كانت في حاجة إلى صوت يدعو لها ويحرّض الشعب على الكفاح المسلّح ويقوّي إيمانه بالنّصر "[4]

فكانت المنفذ الوحيد عما يختلج في النفوس والأسرع تجاوبا وانعكاسا للحدث اليومي للثورة الجزائرية، ومن هنا أدلت الشاعرات بدلوهنّ من منبع الثورة الخصب الثجاج بالصّور والبطولات وعكسن إشعاعها البطولي، واقتفين أثرها الإنساني، وغرفن منه ما يتصل بالثورة اجتماعيا ودينيا وعسكريا. لأنّ الثورة التحريرية آنذاك تعدّ الموضوع الأساسي لكل السكان في مختلف المناطق التي مسّها من قريب أو بعيد.

---

[1] مفدي زكرياء : اللّهب المقدّس ،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية الجزائر ط3 ،2000 ص93

[2] منقولة عن السيدة خالدي عائشة 55 سنة ،منطقة صبرة

[3] عبد الله الركيبي : الشعر في زمن الحرية "دراسات أدبية ونقدية" ديوان المطبوعات الجماعية الجزائر 1994 ص70

[4] د. أنيسة بركات ،محاضرات ودراسات تاريخية وأدبية حول الجزائر ، المتحف الوطني للمجاهد ص65

وكانت هذه النصوص أو أغنية الصّف أغزر مورد في تلك الحقبة التاريخية العظمى، وقد أورد الكاتب "مصطفى بيطام" حديثه عن مفهوم "التّغني بالجزائر" نصطفي من جزء مفاده أنّ:"...التاريخ ليشهد في كل الوقائع والأحداث مدى تأثير الأغاني الشعبية، ذات البعد التاريخي والوطني على وجدان هذا الشعب ونفسيته، ممّا دفع به إلى تسجيل صفحات ملؤها الشجاعة والإقدام، وحبّ التضحية والفداء في سبيل إحقاق الحقّ ومناعة الوطن وعزّته"[1].

وقد شبّهت هذه الأغاني الشعبية بالنسبة إلى الثورة الجزائرية كالرّائحة للزّهرة، فتلك الرّائحة(أغنية الصّف) ظلّت تفوح وتتكاثف وتورق وتتشعب فروعا وأغصانا حتى أوشك أن يختلط أمرها مع أمر الزّهرة (الثورة) ذاتها.

فقد كانت الأغنية رمزا تؤكد وعي الفكر الشعبي بدينه الحنيف "الإسلام" ووطنه الأمّ الجزائر ولغته الفصيحة "العربية" وكلّ هذه المقومات نجدها مجّسدة في عالم أفكار أغنية الصّف في: اللّغة و الجهاد و الوطن، حيث أضحت شاهدا على مأساة الشعب ونضاله المسلّح طيلة سنوات، كل ذلك في قالب غنائي بسيط عديم التكلّف والمبالغة، فيالها من أهازيج مؤثّرة تجري في النّفوس مجرى الدم في الإنسان لما لها من وقع في النفوس يبعث على شحذ الهمم.

هذا ما أشار إليه الكاتب في حديثه عن دور الأغاني الشعبية والأهازيج الوطنية قائلا: "وعن الأغاني الشعبية، تمّ التأكيد على أنّ تلك الأهازيج والترانيم والمواويل والشدو قد لعبت دورا كبيرا في شحد الهمم ، وبعث روح الحماس في النفوس، على أنّ النماذج التي سقناها في هذا الفصل لا يرقى بعضها إلى مستوى الشعر الجيّد، ولكنّ أهميّتها كما ذكرت في تاريخها للأحداث والوقائع وتسجيلها لمواقف تتصل بالثورة وبمسارها، ودور هذا الشعر في إذكاء روح

[1] بيطام مصطفى : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي 1954-1962 (دراسة موضوعية فنية) ، ديوان المطبوعات الجامعية 1998 الجزائر ص21

الحماسة في النّفوس خاصة والحدث كان حيّا عاشه الشعراء مشرقا و مغربا، فعبّروا عن مشاعرهم وإيمانهم بالثورة وانتصارها."[1]

و يبدو جليّا من خلال التحليل الموضوعاتي لهذه النّصوص أن عنصر المرأة حاضر كبقية العناصر الأخرى، حيث تعدّدت أنشطتها إبّان الثورة التحريرية، فانتقلت من حالة الأمّ والأخت والزوجة إلى المرأة الثّائرة الجندية والممرّضة المقدمة على المخاطر "فنساء الثّورة كمثال لصمود المرأة الجزائرية وتحدّيها لوسائل القهر والاضطهاد ."[2]

وفي كلّ مرّة تتّضح صورتها في متن مقطوعات شعبية، فالمرأة فقدت أعزّ ما تملك في سبيل النّضال من أجل العهد والحرية، تقول المغنية:

ياوف عاهده وسمح في ولاده وأنا خوي ودره النضال[3]

فإحداهنّ تبكي أخاها او أباها والأخرى زوجها، وأخرى تحرّض إخوانها على الجهاد وتضحي بنفسها لتلتحق بهم في الجبل وهذا ما توضحه الأغاني:

فهذه البنت المطيعة المحبوبة التي تحبّ أباها، وهي تذرف الدّموع لمغادرة أبيها إلى الجبل قصد الكفاح ونيل الاستقلال، و يعدها بالرّجوع إليها، تعبر قائلة:

" وراني خايفه من لعد والايسعاك وستيقلال يجينا مراك

يابا خويه وعينيه وقلـــــــــــب رواح فاين نخبّيـــــتك"[4]

والأخت الحنونة التي تبكي أخاها وتنتظر عودته بفارغ الصبر :

[1] بيطام مصطفى : المرجع السابق ص 123

[2] صالح خرفي ، الشعر الجزائري ص 248

[3] منقولة عن طريق السمّاع قصيدة خيط النظام، المجاهدة فطمة بن حلّي.

[4] منقولة عن طريق السماع : قصيدة : " أنهار عين بسيل" المجاهدة فاطمة بن حلي 75سنة

"من ليلتك وأنا بكاي يا خوي لا تقول أختك نسات"

خوي عامر بايت ينادي وكداير رقادي على ليـــــــام

مالك "بطيت"[1] يا ولد مّا ضنيت درت قصور في الجنـــة"[2]

والزّوجة الوفيّة لزوجها الشّهيد تفتخر بأبنائها فهم الّذين يعوّضونها عن فقدانه وحمل المشعل بعده :

" راحنا بولادنا يكبـــرو ويخلفوا الشهدا لماتـــــــو

تكلمي يا مرات الشهيـــد الحكومه راه "تسال"[3] عليـــك "

"ريفي مهلك و رصاص يطير سوّل زهية على "بن عـــــــلال"[4]"[5]

ومنه حافظت أغنية الصّف على حضورها القويّ، و بقيت تترصد الأحداث والمناسبات الكبرى تنقل وقائعهما كلّما حلّت، وإذا لفتنا إلى المرأة في ظّل هذه الأغنية الثورية فنجد لها دورا فعالا إبّان الثورة التحريرية...

1) المرأة المجاهدة:

حيث بدأت المرأة تتحرر من بعض قيود العائلة والتقليد التي تعيقها عن المشاركة في النضال الوطني "وتظهر المرأة رغبتها الملحة وتصميمها الشديد في الانضمام إلى صفوف المجاهدين ممّا

---

[1] بطيت : تأخرت

[2] منقولة عن طريق السماع المجاهدة :(خيرة ابنة حمو) سيدي بلعباس

[3] تسال :تسأل

[4] الرايس بن علال : ينتمي " بن علال " الذي خلدته الأغنية إلى أسرة فقيرة بقرية " بني هديل " بضواحي عين غرابة الواقعة على بعد 10 كيلومترات من دائرة "سبدو" وهو من مواليد سنة 1928م. أما الاسم الحقيقي للرّايس بن علال "هو" قريش قويدر" ابن " محمد"و"سليماني فاطمة" وهو خامس اخوته الشهداء كان بطلا مغوار يأبى الهزيمة وقاد عدة عمليات حربية ، وامتد نشاطه من قرية " عين غرابة " و"واد الشولي" بمنطقة تلمسان إلى غاية منطقة ،سعيدة.

[5] منقولة عن طريق السماع المجاهدة (خيرة ابنة حمو) سيدي بلعباس

ولّد لديها الوعي بالمسؤولية إتجاه الوطن والتضحية في سبيل عزّة وطنها و صيانة عرضها إمّا لأخذ الثأر أو إشفاء الغليل"[1] قائلة:

" سنيت مع خاوتي لقديمه إيلا مت لتبكيوش عليا"[2]

وصدق شاعر الثورة الجزائرية " مفدي زكرياء" عندما قال في قتال المرأة :

"وبرّزت الكواعب قاصرات فرحن يخضن للموت العبابا"[3]

كما أقدمت المرأة المجاهدة على الموت في سبيل الوطن دون تردّد حيث تقول المغنية :

" آوالديا لبسوني جوندية إلى مت أنا لبحر عليا "[4]

"ونجد الأمّ في موقف بطولي يشرفها بحيث أن انشغالها بقضايا الثورة وانصرافها إلى الجهاد جعلها تنصرف عن رعاية ابنها وقررت بذلك أن تترك فلذة كبدها وتلتحق بالجبل"[5]

" يا خاوتي سكتوا أولادي راني رايحة نجاهد مانوليشي"[6]

وقد تدفع بفلذة كبدها إلى الجهاد آملة منه رفع الغبن عنها وعن وطنه ، ثم تتلقى خبر استشهاده كالصّاعقة "وهي مع ذلك صامدة ثابتة رغم ظروفها القاسية إشفاقا أو حبّا."[7]

فما أعظم تلك الدّموع التي تنهمر من عينها حين تبكي فتنشد:

---

[1] فضيلة دحماني: الأنشودة الشعبية إبّان الثورة التحريرية 1954 – 1962 دراسة تحليلية مخطوط(رسالة ماجيستر) جامعة تلمسان 2008م-2009م.

[2] منقولة عن طريق السماع : قصيدة الكوارثية ، المجاهدة : فاطمة بن حلي

[3] بيت من قصيدة تحت عنوان : وقال الله ، للشاعر ، مفدي زكرياء نظمها بسجن البرواقية ، في نوفمبر 1957

[4] منقولة عن طريق السماع : السيدة شقرون فاطنة، يبدر دشرة في حدود سنة 1972

[5] فضيلة دحماني المرجع السابق ص 77

[6] منقولة عن طريق السماع : السيدة شقرون فاطنة ، يبدر دشرة في حدود سنة 1972

[7] عبد المالك مرتاض : الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 2007 ص43

" سامحني يالشعب لغالي وخلوني نبكي على ولدي"[1]

ونص آخر مفاده أنّ الأمّ قدّمت ابنها كبش فداء قربانا لهذا الوطن العزيز إذ تقول:

" وريولي فين طاح سلاحو ندّيه ونمشي نجاهد بيه"[2]

وكم يعلم المرء أنّ من الصعب أن تصبر أمّ على فراق ابنها الشهيد إلاّ أنّها تذرف الدّمع لهذا الفراق، فتذّكرها الشاعرة بعدم اليأس ولابدّ من الصّبر عليه لأنّ روحه خالدة إلى يوم الدّين آخذة بالآية القرآنية ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾[3]

وتخفف عنها وطأة الفاجعة بأنّ الشهيد هو ابن الجزائر وكلّ الشعب الجزائري متأثر بموته:

"هذاك ولد "أتنا عش"[4]المليون آنا لا تبكي لا "اتقولي"[5]ولدي

ثم تقدم لها أصدق عبارات التقدير و الاسترحام حيث تقول:

"يا شرفه نوضي تولدي باش نخلفو زعامى"[6]

[1] منقولة عن طريق السماع من الذاكرة الشعبية (أشعار أخرى عبارة عن أبيات متفرقة)

[2] منقولة عن طريق السماع ، قصيدة :"جبط النظام ،المجاهدة: فاطمة بن حلي 75سنة

[3] من سورة آل عمران الاية 146

[4] اثناعش : 12 ، اثني عشرة مليون،عدد سكان الجزائر آنذاك أو يقاربون هذا الرقم

[5] لا اتقولي : لا تقولين

[6] منقولة عن طريق السماع: قصيدة: "يا لحركي" المرجع السابق

وتلقي المرأة الشعر و تحرّض إخوانها على الجهاد:

"الجهاد حلال يا رسول الله مشى اليشير وزاد باه

نجاهدو يالواغـــــش ودواه نروحو لبلاد نزهـــــاو"[1]

وقد نكتشف من هذه الأبيات الإيمان بالجهاد والاستشهاد وحبّ الوطن، فهي تتوافق مع نفسية المرأة ومع تفكيرها وسلوكها أثناء الثورة التحريرية "فبطولة المرأة الجزائرية في الثورة و في الشعر الثوري تتخذ أوجها متعددة وأسماء مختلفة تجاوبا مع أجواءها في هذه الثورة... وإذا تلمست ملامح المرأة الثائرة في الشعر، وجدتها تتلقى برقية استشهاد ابنها في الجبل باعتزاز وفخر، وليست بالأمّ المترفة النّاعمة ولكنّها الفخورة بفقرها الشّريف وحاجاتها الملّحة وحياتها القاسية العاصفة التي أثارها التحاق ابنها بالجبل"[2]

2) المرأة الجندية

لقد خلّد التاريخ العربي دور المرأة، فشاركت في مختلف المعارك والحروب إمّا مقاتلة وإمّا محاربة أو ممرّضة، وخير مثال نستدرجه من بطولات المرأة العربية عبر التاريخ العربي هند بنت عتبة ومن كنّ معها من النساء في معركة "أحد"، تحرّض الفرسان المشتركين ضدّ جيش المسلمين وهنّ خلف المحاربين فأخذن يضربن الدّفوف والطبول وهي تزأر بهذا النشيد والنسوة يردّدن على لسان واحد :

"نحن بنات طارق نمشي على النمارق

الدرر في المخانق والعطر في المفارق

[1] منقولة عن طريق السماع قصيدة " الجهاد حلال يا رسول الله" المجاهدة: فاطمة بن حلي.

[2] صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث ص248 -249

إن تهزموا نعانق ونفرش النمارق النمارق

أو تهزموا نفارق فراق غير وامـــــــق

عرش المولى طالق والعار منها لاحـــــق"[1]

هذه من بعض النّساء العربيات التي نلمس فيهنّ حماسهن وصمودهنّ في الوقائع الحربية ، والمرأة الجزائرية أخت أو بنت المرأة العربية المسلمة، وإن اختلفت الظروف بينهما، لها ما يمدح تاريخها التليد بأبهر البطولات، فهي تتحدّى المستعمر ووسائله الجهنّمية تواجه الخطر بكل ثبات وعزيمة، فتعبر الأسلاك الشائكة التي أقامها العدّو الفرنسي لعزل الشّعب عن الثورة خاصّة في القرى الصغيرة، همّها الوحيد إيصال المؤونة إلى الثوار والقيام بمهمّتها على أكمل وجه مهما كانت النتيجة، غير مبالية بانفجار الألغام المزروعة أو وقوعها بين أيدي الجيش الفرنسي الغاصب، هذا ما تؤكده الأبيات التالية:

" لعوين"[2] انفوتو"[3] بين السلوك"[4] " لوكان ديروحيوط"[5]"سيمه"[6]

أنا وطني وخوي وطنـــــــي نعرضو للاستقلال التام"[7]

وتبرز الأبيات بتقطع تكلّفها برعاية المجاهدين وايوائهم ومعالجتهم :

" امنين انفوتو ألغاو أعليـــا نمشيو أمعـاكم"

[1] الطبري : تاريخ الرسل والملوك ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ج2 ، دار المعارف ، القاهرة 1970 ص03

[2] لعوين : المؤونة

[3] انفوتو : أعبر به

[4] بين السلوك : بين الأسلاك الشائكة

[5] حيوط: أسوار

[6] سيمة: الإسمنت

[7] المرجع السابق : قصيدة " الكوارتية"

وقولها كذلك :

"ياو منين تجي رواح معا لعشية لقاريطة عالية و يشوفوك"[1]

وأيضا :

"أوالدي لبسوني فرملية باش أنداوي أولاد الجونود"[2]

"ثم تبدي المرأة "المسبّلة "تخوفها على الثوار عند عبورهم لهذه الحواجز من الأسلاك الشائكة التي كانت تحت حراسة مشدّدة، فبمجرّد لمسها تنطلق صفارات الإنذار ثم يليها قصف مكثف برّا و جوّا"[3]

حيث تقول المغنية:

"الرّايس لي جا ملحداده و يا ربي دخلو بالرّحمة

الرّايس لي جانا ليوم خليفة علاّل و السّي ملاح"[4]

و هذا النص الذي يبرز خوف المرأة على المجاهدين، حيث كانت ترصد خطواتهم في أيّ مكان فتأتيهم و تطمئنهم و تشدّ أزرهم... و تتمنى لهم السّلامة، لأنّ استمرارية الثورة تتوقّف على سلامة أفرادها و قوّتهم و حمايتهم إذ تقول :

"الجيش اللّي راه فات مع الدّير الله يسلكو مسكين

[1] منقولة عن طريق السماع قصيدة " أنهار عين بسيل"

[2] مناد الميلود : التراث الشعبي المحكي بمنطقة فلاوسن دراسة ميدانية مخطوطة (رسالة ماجستير) جامعة تلمسان 2001-2002 ص106

[3] غوتي شقرون: الأغنية البدوية الثورية بين فترتي الثورة و الاستقلال 1954-1962 منطقة وادي الشولي –أنموذجا-جمع ودراسة ودراسة –مخطوط (رسالة ماجستير)-جامعة تلمسان 2004-2005 ص 130

[4] منقولة عن طريق السماع : قصيدة "راهم في الجبل العالي المجاهدة فاطمة بن حلي "

بايتة نعاني و البقراج يغلي جيش حماد يزدم و يفوت"[1]

و نستشفّ من خلال النّصوص مدى مساندة المرأة الجندية لأخيها الجندي في الجبل، فلا فرق بينهما و هي تشاطره المهام، و تقتسم معه الآلام فتقول:

"جندي و جنديا بالصّدق و النيا

داروا العمليـــــا في ولد العسكريا"[2]

و قولها :

"آراني في طريق لجوندیه و مين يفوتو عليا نزها"[3]

هذه هي المرأة الجزائرية الصّادقة صدق الثورة التي واكبتها و عبّرت عنها إلى بعث روح المقاومة في النفوس، و بذلك كان شعرها وسلية إعلامية في هذه المرحلة القاسية تنقل الأخبار، وتصور الانتصارات و تحث الجنود على الجهاد فيخرجون إلى ساحة المعركة، و يقومون بعمليات هجوم على الثكنات، دافعين الصّدور و تعمل على مراقبتهم و حراستهم.

و بهذا قد مثلت الدّور الإعلامي النّاجح في وقت كانت وسائل الإعلام معدومة. "و قد لعب الشعر الشعبي دورا خطيرا في مجال الإعلام و التبليغ في ظروف كانت وسائل الإعلام معدومة، فكان يبلغ أخبار الثورة إلى المواطنين ويشيد بانتصاراتها رواية لشعر الجهاد و الكفاح وداعية إلى الموت في سبيل الله و الدّفاع عن الوطن"[4]

[1] منقولة عن طريق السماع " قصيدة "الجهاد حلال يا رسول الله"فاطمة بن حلي

[2] منقولة عن طريق السماع قصيدة" قصة الأوطان المجاهدة : مسكاري يمينة

[3] نفسه

[4] التلي بن الشيخ "دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1954 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1983 ص432-433.

و لا تخلوا النماذج من ذكر المرأة التي تتولى حراسة الجنود. "فإنّ مهمة "الاتصال" التي أسندت إلى المرأة إلى جانب الرّجل خاصّة أثناء النهار، هي خطة استراتيجية تبنتها جبهة وجيش التحرير الوطني لمخادعة العدّو، لأنه لا يشكّ كثيرا في المرأة باعتبارها تخاف و تفزع لأتفه الأسباب عند حلول اللّيل ، تقوم نساء" واد الشولي"، "بني سنونس... و غيرهنّ من النّساء المجتهدات بمهام أخرى كإعداد الطعام و تحضير المؤونة التي يحملها المجاهدون معهم، و منهنّ من تتولى حراستهم هم مخافة أن يكتشف العدّو الفرنسي أمرهم"[1]

تقول المغنية في هذا الشأن :

"آنانا الليل الليل و الرفاي [2]عندي[3] و ناعسّة[4] في طريق الجنود

أنانا أطوال الليل وزيد ساعة باه [5]الجنود يشربو تاي[6]

آنانا علّي آموسيكات[7] عـلّي[8] باه الجنود يشربو تـاي [9]

و تقول أيضا:

يا و منين تجي رواح معالعشية لقاريطة عالية و يشوفوك[10]

[1] غوتي شقرون المرجع السابق ص 131

[2] الرفاي: تحريف اللفظ الفرنسي Réveil بمعنى ساعة ، منبه لضبط الوقت.

[3] عندي عندي : معي

[4] عسّة : أحرس

[5] باه : كي

[6] تاي: الشاي

[7] موسكات : نجمة مضيئة تظهر قبل الفجر

[8] علّي: اظهر و اعتلي في السّماء

[9] منقولة عن قصيدة : الله يرحم الشهدا " من الذاكرة الشعبية

[10] منقولة عن طريق السماع : قصيدة أنهار عين بسيل

و قولها :

ربي بين لجروف ندبال لكانش عسة مع لجبال[1]

و تقول في موضع آخر، محذّرة المجاهدين من خطورة مراكز المراقبة التي أقامها العدّو لرصد تحرّكات عناصر جيش التحرير الوطني، و حتّى المواطنين المشتبه فيهم الّذين كانوا يحملون الطّعام و الرّسائل و الأخبار المتعلّقة بالوضع العامّ حيث تقول المغنية :

ياومنين تجي رواح بلا سلاح لقاريطة مافيها عسّاس [2]

وقولها :

عيشه سكنـت فلقاريطه الجندي توحش لفـلاج[3]

و قد وضعت فرنسا نقاط المراقبة متقاربة فيما بينها بهدف التفتيش و خنق الثوّار و قمع الثّورة إلاّ أنّ فعّالية الاتّصال بين الثورة و الجماهير الشعبية تبدو جليّة من خلال ردّ أحد القادة على تأجيل زيارته لقرية "يبدر دشرة" بسبب انتشار عساكر العدّو بالمنطقة إذ تقول :

"يا نانا هوّد[4] يا الرّايس[5] ملجبل[6] آنا آنا ما نهودشي[7] لعسّة[8] فالطريق[9]

[1] منقولة عن طريق السماع : قصيدة راهم فالجبل العالي : فاطمة بن حلي

[2] عساس : الحارس

[3] منقولة عن طريق السماع :قصيدة يا الحركي فاطمة بن حلي

[4] هوّد: انزل

[5] يا الرّايس : أيّها الرئيس القائد

[6] ملجبل: من الجبل

[7] مانهوّدش : لا أنزل

[8] العسّة : الحراسة

[9] منقولة عن طريق السماع: من قصيدة "هوّد آالرايس ملجبل" السيدة شرقي بتول 62 سنة

3) المرأة الممرضة:

وفي إطار معاملة فرنسا للجزائريين فإنّ تيار الاستعباد و السّيطرة والاستغلال وكل أنواع المفاسد الاجتماعيةّ رغّبت المرأة في الحياة على رؤوس الجبال وتحمّل المشاقّ بصبر وثبات في سبيل الله والوطن فتقول المغنية حول المرأة الجندية –الفرميلة – التي كانت تضمّد جراح المجاهدين وتخفّف من آلامهم في الجبال:

" انبات نـــــوم و قلبي يهـــوم

حتى للـحـــــدود عند لـجنـــــود

آلخاوه لبسوني فرمليه[1] باش نـداوي الجنود[2]

و في نفس المعنى، و في قصيدة أخرى تقول المغنية:

بوه حليمة شاف و القاضي طبيب وراهم فالجبل العالي يداويو

و إلى راك طبيب و داوي إسلام داويني ياخي بـلا مـــــال[3]

وقولـها :

"منـين قلوجيش "ديسة"[4] "فشلو"[5] ركبيا "وماقديتش"[6] "[7]

---

[1] فرملية : تحريف للفظ الفرنسي infirmière و هي الممرّضة

[2] منقولة عن طريق السماع من أغنية " ناض الجهاد " م . س . د

[3] منقولة عن طريق السماع ، قصيدة " راهم فالجبل العالي ، المجاهدة فاطمة بن حلي.

[4] ديسة = المرض ، أو أصابته علة

[5] فشلو = أرهقت وتعبت (الأرق)

[6] ما قديتش= لم أتحمل ، أو لا أستطيع

[7] منقولة عن طريق السماع –قصيدة يا بنات الوطن ، فاطمة بن حلي

فلم تفشل المرأة الجزائرية أمام هذا الوضع المتأزّم ،ولكنّها تضامنت مع المجاهدين وانخرطت في صفوفهم، وأظهرت وحدة الشعور والموقف اتّجاه الثورة التحريرية، وعبّرت في نصوصها الشعرية عن أسمى القيم التي حققتها ثورة نوفمبر المجيدة، وهي قيم الخير والعدل والحرية، وذلك بطريقة نعتبرها من أهمّ ما قدّمه الشعر الشعبي الثوري النّسوي لدراسة الثورة في تلك الظروف "دراسة تكون أكثر تعمّقا، وأوضح منهجا من طريقة الاعتماد على الوثائق الرسمية الفرنسية التي كتبها الفرنسيون خاصّة والغربيون عامّة عن الثورة الجزائرية"[1]

رابعا: ثورة التحرير ببعض المناطق بتلمسان

لقد سايرت أغنية الصّف مجريات الثورة التحريرية في العديد من مناطق الغرب الجزائري ونقلت تفاصيلها بصدق وأمان وهذا الّذي مكّن نصوصها من الاستمرارية والتداول .

ومن ثمّ، فإنّ نصوص الشعر الشعبي الثوري الجزائري إنّما هي تراث ماضينا و ذاكرة أجيالنا و تاريخ مستقبلنا لحسبنا أنّها وثائق تاريخية فنّية فقط بل حقائق واقعية موضوعية نظرا لأهميّتها و قيمتها الكبيرة، حتّى و إن لم تكن مستوعبة لكلّ الأحداث و لكنّها حاولت أن تعطي وصفا للمنطلقات، و أسس للشخصية الجزائرية و الواقع الجزائري.

وتعتبر أغنية الصّف، أهمّ شكل غنائي نسوي في الغرب الجزائري خاصّة منطقة تلمسان و سيدي بلعباس و تموشنت. في حين تحضر بشكل واسع في كلّ من منطقة تلمسان ونواحيها...

[1] التلي بن الشيخ، المرجع السابق 243

1) منطقة صبرة :

وقد صنفت "صبرة"[1] ضمن المناطق الثورية لولاية تلمسان، بحيث وقف أبناؤها وقفة رجل واحد لمواجهة المستعمر الفرنسي الغاشم. "فسقط منهم ما يزيد عن 600 شهيدا في ساحة الشّرف هذا العدد مسّ القبائل الثلاث المشكلة للسّكان(قبيلة بلغافر و قبيلة أولاد حموا و قبيلة أولاد عدو)"[2]

فإنّ الأوضاع العسيرة التي عاشها أهل صبرة جعلتهم يؤمنون بالثورة لا غير، ومردّ ذلك إلى القهر والاضطهاد الّذي مورس عليهم، بدء بمصادرة أراضيهم الفلاحية الخصبة، ونزعها منهم عنوة. وتوزيعها على المستوطنين المقرّبين من الإدارة الاستعمارية، إضافة إلى استغلال خيراتهم وطاقاتهم وحرمانهم من العيش الكريم. كما كان لنداء القيادة السّياسية إبّان الثورة ، أثره الفعّال في الأنفس تزامنا مع الطّبع الصبراوي الّذي فيه الكثير من الأنفة والاعتزاز بالوطن والغيرة عليه.

"هذا الشعور بحبّ الوطن والاعتزاز به ، وتلك الرّغبة في التّضحية من أجله هو ما نسّميه بالرّوح الوطنية، وكلّما ازداد حبّ الأفراد لوطنهم واعتزازهم به وتضحيتهم في سبيله كان هذا

[1] صيرة: تقع في أقصى الغرب الجزائري على امتداد الطريق الوطني الرّابط بين مدينة تلمسان و مدينة مغنية، و صبرة اسم مختصر لاسم الفاعل "صابرة" و تعود هذه التسمية حسب الحكاية المتداولة، أنّه أثناء الحكم العثماني، جاءت زوجة الوالي الصّالح "سيدي حامد" (يوجد ضريحه على بعد 2 كلم شمال مقرّ بلدية صبرة) لتتزود بالماء من العين المعروفة اليوم باسم عين صبرة، فاعترض طريقها تركي كان في دوريّة، و حاول الكشف عن وجهها، و لما أصرّت على الرّفض حفاظا على كرامتها قام بذبح ابنها على مرأى منها، فصبرت محتسبة، فنسب إليها الينبوع (عين الصّابرة)، و منه أطلق اسم صبرة على المنطقة كلّها.

[2] بلعباس عبد القادر أغنية الصّف منطقة صبرة أنموذجا (جمع ودراسة) مخطوط رسالة ماجستر–جامعة تلمسان 2002-2003 ص54

دليلا على قوّة الرّوح الوطنية عندهم، وكلّما قويت الرّوح الوطنية عند أبناء الوطن كان هذا دافعا لهم للعمل في سبيل تقدمه ورقيّه وصيانة حرّيته واستقلاله."[1]

فهبّ الجميع لمحاربة الاستعمار المستبدّ رجالا ونساء، في تضامن منقطع النظير ومواصلة النّضال والتّضحية بكلّ عزم للظفر والانتصار في الجهاد الأكبر، جهاد هذا الشّعب الصبراوي من أجل الحرّية والاستقلال ورفع راية الوطن الغالي.

وكان للتضاريس المتباينة لمنطقة صبرة ومسالكها الوعرة ، الأثر البالغ في إذكاء نار الثورة وتأجيجها... حيث ألهبت في سكّانها الحماس للاستعداد الثّوري، فاتّخذوا من جبالها الشّامخة حصنا منيعا في المقاومة وموقعا رائعا للتخطيط وتنظيم الصّفوف، نذكر منها جبل تجديد، بني صغير، قريعن، بومدرار القلعة، موطاس إلخ...

لذا، نجد لفظة الجبل" هي الأكثر حضورا في أغنية الصّف الثورية، فهو المكان الأساسي التي تمركزت فيه المقاومة المسلّحة ومأوى للمجاهدين، وهذا ما نستشفّه في هذه الأغنية :

منين جا بين الحكومه والزوج خويا ضحك وعوج " الرزّه"[2]

صبر وا زهي على بن عـلال شق الجبال يحـارب الوطن

وأضافت مغنية أخرى :

"النواوير"[3] مزهر في لجبال خلوني نبكي على الشبان

[1] مجموعة من الأساتذة التربية الوطنية ، التلميذ ووطنه –المطبعة الجديدة دمشق 1961 ص 10

[2] الرزّة: العمامة التي توضع فوق الرأس

[3] النواوير : أزهار تنمو في الجبال

مين "رغات"[1] خضرة وقالت بويا الجنود سمعوها وشعال أبكاو"[2]

و منه التصقت أغنية الصّف بالثورة في سهولها وجبالها و مغاويرها، فهي تشكل من ثمّ الحّيز المكاني التي كانت تدور فيه أحداث الثورة.

فإنّ الشاعرات أدركن أنّ لهنّ رسالة مقدسّة يحملنها بصدق وأمانة، لا تقل أهميّة عن رسالة المناضل أو الجندي في الجبال والسّهول، وفي القرى والمدن باعتبار أنّ الهدف واحد وهو التّضامن من أجل استرجاع حرّية الجزائر واستقلالها.

و هذه النّفحة الحماسية والنّضالية التي تعمل الأغنية على نفخها في روح المواطنين بكل عزم وصدق وإخلاص في سبيل رفع راية هذا الوطن والدّفاع عنه. نلاحظها في هذه الأبيات التي وضّحت تلاحم أبناء هذا الشعب الجزائري وتآزره وتآخيه حتّى يكونوا صفّا متراصّا كالبنيان المتماسك يشدّ بعضه بعضا، نابذين كلّ أشكال التفرق والخلافات، قال الله تعالى :﴿ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ ﴾[3]

هذا ما أدّى إلى انتشار الثورة بسرعة البرق في مدن عديدة من وطننا:

"أنهار ناض البارود وأطرطق القرطاس تلاحقوا الزّعما وبانو الريّاس

تحزّم بن شريط بألفين ترّاس[4] من "أحفير"[5] آجبل لعسّاس

[1] رغات : نادت

[2] منقولة عن طريق السماع : السّيدة زناقي بختة 55 سنة

[3] القرآن الكريم سورة الصّف الآية 4

[4] ترّاس : رجل شهم وقوي.

[5] أحفير: و هي قرية تقع بين الفراونة – بلدية تربي – عين فتوح الطّريق المؤدي إلى بني سنوس.

شاعت اخبــاره فالمدن حتّى لبلعبــاس"[1]

وكشفت الكثير من النّصوص والأساليب الوحشية و اللاإنسانية التي مارسها المستعمر الفرنسي الغاصب ضدّ شعبنا الأبيّ نذكر منها:

"يابّا أنهار الزنين يشيّب الدّمعه على الشفر دارت ساقيا

كرعيه في الطالو وراسه في الطريق "كتلوك"[2] يا خويا وزادو عذبوك"[3]

2) منطقة "بني سنوس"[4]:

في حرب التحرير كذلك نجد السّنوسيين الّذين تطوّعوا قلبا وقالبا للكفاح، فقد قدموا النّفس والنّفيس من أجل نيل الحرية والاستقلال والعيش في جزائر العزّة والكرامة.

ففي ليلة من ليالي نوفمبر الحالكة 1954 " ظهرت وثيقة مفادها إعلان رسمي لجبهة التحرير الوطني لمطالبة الشعب بالكفاح من أجل التحرير من نير الاستعمار، وقبلها كان جلّ سكان بني سنوس منطوين تحت أحزاب وخاصّة "حزب الشعب" لمصالي الحاج "[5]

[1] منقولة عن طريق السماع : السيدة خالدي عائشة 55 سنة

[2] كتلوك : قتلوك

[3] منقولة عن طريق السماع : السيدة سكراف حليمة 50 سنة

[4] بني سنونس: تقع منطقة بني سنوس على بعد 35 كلم من الجنوب الغربي لمدينة تلمسان و 25 كلم من الشمال الغربي لسبدو، يحدّها غربا بوسعيد، و من الشمال منطقة بني هديل، من الشرق أولاد نهار و من الجنوب جبال المشاميش على الحدّود المغربية. وهي تشغل حوضا واسعا من أعالي وادي تافنة المحصور بين جبال عالية.

[5] محمد المقامي : رجال الخفاء ، مذكرات ضابط في وزارة التسليح والاتصالات العامّة، الدار التونسية للنشر –الجزائر 1967 ص110 بني بوسعيد.

ومن بين العمليات الأولى التي قام بها فوج من المجاهدين لا يمتلك أيّ سلاح يقوده المدعو "العربي بن مهيدي" وكان الفوج متمركزا في تماكسالت غير بعيد عن منطقة صبرة ، فقد أراد الهجوم على دار حرّاس الغابة بأحفير للحصول على أسلحتهم ."[1]

والفوج الثاني المتمركز في أولاد موسى والّذي كان يقوده عبد الحفيظ بوصوف المدعو "سي مبروك" فعقدوا اجتماعا في "سيدي ورياش" في الطّريق المؤدّي إلى غابة "الميزاب".

والاجتماع حضره كلّ من "عبد الحفيظ بوصوف" و "مطعيش" و "سي جابر"، و "وهاب محمد" وكلّ من "بابايية أحمد"، "ولد بوشارب"، "شبيب محمد"، فقاموا بالعمليّة لكن دون نتيجة."[2]

ومع مرور الأيّام، وخفية أصبح تمجيد المجاهدين حديث السّاعة عندهم: "وأصبح الشّبان يحاولون الاطّلاع على الأخبار ويبحثون عن السّبيل للانضمام إلى الحركة الوطنية. وعندما أضحى كلّ شيء واضح، أو وجود جيش تحرير وطنيّ، ينادي الشعب بأكمله للتعبئة من أجل استقلاله."[3]

ومن هنا خيّم صمت ثقيل على ناحية بني سنوس كلّها وكثر النّشاط الحثيث كلّ اللّيالي من أجل التحضير للكفاح .

[1] المرجع السابق ص111.

[2] الكشافة الإسلامية الجزائرية :شريط مسجل في الذكرى 42 لاندلاع الثورة التحريرية فوج الحراء بني عشير 1996 ص 112.

[3] المرجع السابق ص113.

"وبتاريخ 02 مارس 1956 على إثر معركة ضارية بين القوّات الفرنسية وكتيبة جيش التحرير الوطني بضواحي بني عشير الجبلية ، والتي تكبدّت فيها القوّات الفرنسية خسائر كبيرة في عساكرها، وإسقاط وعطب طائرات مقاتلة."[1]

هذا ما جعل القوّات الفرنسية تصبّ غضبها بنجدتها العسكريّة، فتقدمت قوّات التدّخل السّريع من رجال الكومندوس واللّفيف الأجنبي باكتساح القرى والمداشر وجمع سكّانها في بيوت وكهوف ورميهم بالرّصاص والغازات السّامة في مقابر جماعية .

فإنّ الأوضاع المادّية المزرية التي كان عليها سكاّن بني سنوس، وحرمانهم من ممارسة حقوقهم السياسية والمدنية، ومعاناتهم من أساليب القهر والاضطهاد الذي سلّط عليهم بفعل سياسة التخويف والتجويع ، جعلتهم يدا واحدة لا ترضخ للعدوّ.

"فبقيت بني سنوس النّاحية الفقيرة، لا تلين، ولا تقبل الاستسلام منذ القدم"[2]وبما أنّ سكّان سكّان المنطقة هبّوا كرجل واحد لمقاومة فرنسا خلّدتهم أغنية الصّف، وذكرت مواقفهم المشّرفة وعزيمتهم القويّة ونّوهت بإقدامهم على الموت في سبيل الله والوطن.

فكان من أهمّ ما نجده في هذه الأغاني حبّ البطولة وتقديس الفداء، والتغني بأعمال البسالة والإقدام." لذا نجد الأغاني تهزّ النفس بسقوط الشّهداء في ساحات الجهاد، فجاءت القصائد الشعرية والأناشيد تمجيدا لبطولات الشّهداء وتخليدا لمواقفهم الرّائعة"[3]

[1] محمد قنطاري : من ملاحم المرأة الجزائرية في الثورة وجرائم الاستعمار الفرنسي .دار الغرب للنشر والتوزيع وهران الجزائر (د.ط)2007م ص229.

[2] محمد المقامي : المرجع السابق ص 148

[3] عمر الدقاق :الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث دار الشرق العربي بيروت د.ط 1985 ص 418

ناهيك عمّا تسجّله بدقّة متناهية ما وجد في تلك المعارك من بطولات ومآسي، تقول المغنية:

"الله يعاون المجـاهدين هدموا لقاريطة وباتو سايرين"[1]

وقولها:

"والله يرحم من مـات التاريخ قعد يا السـادات"[2]

وقولها أيضا على لسان المجاهد الجندي:

إلى أحنا حيين نيت نتلقــوا ونتفاهموا بلي كان

وإلى أحنا متنا نروحو لجنات الرضـــــــــــوان "[3]

وبعد أن أفصحت الشاعرة عن مطامح الشعب في التحرّر راحت تترحم على الشّهداء الّذين حقّقوا الحرية، داعية الله إلى تعذيب من لا ينادي برفع راية العلم بكلّ يقظة وفطنة.

الله يرحم الشهـــــــــــدا وهما اللّي جابو الحريه

ياللي ما "يلغه"[4] بحرب العلم يـاربي عذبو فالدنيـــــا"[5]

[1] منقولة عن طريق السماع :قصيدة الله يعاون المجاهدين .المجاهدة فاطمة بن حلى 75 سنة

[2] منقولة عن طريق السماع :قصيدة "بوعبدوس" .المجاهدة مسكاري يمينة

[3] منقولة عن طريق السماع :قصيدة بوحمامة و الضرضار ، المجاهدة فاطمة بن حلّي

[4] ما يلغه : لا ينادي

[5] منقولة عن طريق السماع :أشعار عبارة عن أبيات متفرقة

3) منطقة واد الشولي :

كما احتضنت "منطقة وادي الشولي"[1] الثورة التحريرية منذ اندلاعها، وكان أبناؤها قد تشبّعوا بالفكر الثوري عبر مراحل الحركة الوطنية ودعاتها من "حزب الشعب الجزائري"[2] حيث كانت تعقد الاجتماعات السّرية بالقرى والمداشر المعزولة بإشراف من مسؤولي حزب الشعب الجزائري قبل وبعد اندلا ع حرب التحرير في الفاتح نوفمبر 1954. من أجل هدف واحد وهو تحرير البلاد من براثن العدوّ الفرنسي الغاشم.

ولعلّ الطبيعة هي عرين الثّورة ومهد المقاومة الوطنية، فموقع منطقة وادي الشولي الاستراتيجي مكّن شعبها بالقيام بدور حاسم في هذه المرحلة حيث "كانت ضمن المنطقة الخامسة من الولاية الخامسة التاريخية "[3]

فكانت تلك الطبيعة تمثل الجبال الحصينة و المداشر المنتشرة والسهول المنبسطة عبر تراب المنطقة، فكانت فضاء جغرافيا للمعارك والعمليات العسكرية ومركز عبور المجاهدين بين الشرق والغرب، فأطلقوا عليها اسم "الواد الأخضر" لما حقّقه أبطالها من انتصارات عظيمة وكفاءات

---

[1] وادي الشولي: تقع منطقة واد الشولي شمال – شرق مدينة تلمسان على بعد 20 كليومتر تحديدا من بلديتي "عين فزة" و "أولاد ميمون".

تتميز بتنوّع التضاريس من سهول منبسطة و هضاب و جبال يصل علّوها إلى 1616 متراكما هو الحال بجبل دار الشيخ، و لها مناخ قاري معتدل. و سميت باسم أحد القادة الفرنسيين و هو "Chouly".

[2] تأسس حزب الشعب الجزائري(PPA) (في 11 مارس 1937من طرف مصالي الحاج بعد منع نجم شمال إفريقياENA)

Voir Mohammed ,Teguira , L'Algérie Guère OPU Alger P. 88

[3] شهادة المجاهد عبد القادر زريوح 60 سنة يبدر –دشرة

قتالية رغم عدم التكافؤ في العدد والعدّة لقوله تعالى : ﴿كَم مِّن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَت فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾[1]

وتعتبر قصيدة وادي الشولي من أروع قصائد أغنية الصّف التي تغنّت بالثّورة التحريرية.

وقد قيلت القصيدة الأصلية لوادي الشولي سنة 1959م من قبل المجاهدتين المسجونتين (بلعيد مولدية) من دشرة تيزي التّابعة لبلدية عين فزة و عيشة من قرية بني سنوس ببلدية الخميس. ألقى العدّو الفرنسي عليهنّ القبض بتراب المنطقة الخامسة بسب انتمائهنّ المباشر لجيش وجبهة التحرير الوطني وهذا مطلع القصيدة الأولى:

"من صابني كالحمام انـــروّد وانشوف قبرك آبن علال

واد الشولي والجهاد اللّي فيه يارب تنصر أمواليـــــــه

يا بلاد "الكروش"[2] و كي هميه تلغى برب والتســـــاعية"[3]

كما صوّرت الشاعرة الجبل الذي وقعت فيه المعركة قائلة:

"لو كان تشوفوا نهار القادوس اللّي حنينه قاع ما تسكتش

صبرو زهية على بن عـــــلال والجهاد أقليل من يدّيـــــــه"[4]

وتتكون هذه القصيدة من 18 بيتـــا.

[1] سورة البقرة الآية 247.

[2] الكروش : نبات غابي شوكي صعب الكسر

[3] منقولة عن طريق السماع : السيدة بلعيد مولدية، م. س. ذ.

[4] نفسه.

أمّا القصيدة الثانية التي قيلت في الستينات فيبلغ عدد أبياتها 52 بيتا ويبدأ مطلعها بالبيت التالي:

"أخبار الجماعة جاو بشّاره أشربو "لامونات"[1] على خويا"[2]

وتنسب هذه القصيدة إلى الشاعرة المغنية " مواليد الزانة " المدعوة عائشة من مواليد 1929 بقرية تاجموت المتاخمة لجبال واد الشولي وهي أرملة الشهيد البطل "الطاهر موسطاش" الذي خلّدته الأغنية مع أعلام آخرين .

وقد عمدت إلى ذكر اسمها في عجز هذا البيت تقول:

"ما دارشي خويا الدوينا أنا الزانة قولي عليه أنتيا"[3]

وعبّرت الشاعرة في هذه القصيدة البدوية المذهلة عن حالة الهول والذعر أثناء المعركة فلا السّماء و لا الأرض سلمت من هول الرّصاص و شظايا القنابل وقصف الطائرات، وتساعدها الدبابات في حصر وقتل كل من في الأرض لا يسلم منها لا بشر و لا شجر تقول المغنية:

"النار تقدي والتسركيله أبلّحسن زّير التحزيمه

الشار يضرب والتسركيله أنا أبلّحسن زّير التحزيمه"[4]

[1] لامونات : يطلق هذا الاسم في الاستعمال الشعبي على شراب غازي واللفظ محرف من اللفظ الفرنسي: Limonade.

[2] منقولة عن طريق السماع: قصيدة واد الشولي :السيدة مواليد الزانة .م.س

[3] المرجع السابق

[4] منقولة عن طريق السماع :قصيدة " واد الشولي " .م.س

خامسا: موضوعات أغنية الصفّ:

عالجت أغنية الصّف كثيرا من الموضوعات الملتزمة الاجتماعية منها الغزليّة والوطنيّة والدّينية، كالتعلّق بالحبيب، وحبّ الوطن، ومرارة الاستعمار والإشادة ببطولة المقاتلين وشجاعتهم أثناء المعارك وتتابع آثارهم ومواصفاتهم الأخلاقية والإنسانية طيلة الكفاح المسلّح من أجل تحرير الوطن. والإيمان بقدرة الله على الانتصار على العدوّ...الخ.

وإذا كان لنا أن نعرض مواضيع أغنية الصّف، فقد يكون من الأفضل أن نعرضها تبعا لأسبقية الموضوع الذي نشأت من أجله (الغزل).

1) الأغنية الغزلية:

تتّسم الأغنية الغزلية بمواضيع معظمها تحكي عن علاقات حبّ في الخفاء، نشأت في مجتمع ذو مبادئ وتقاليد تكبت هذا الحب ليجد متنفسا في تلك الأغاني.

وأغنية الصّف في هذا تذّكرنا بالموشحات التي "كانت أكثر الموضوعات اتّصالا بالترنيم، وكان الغزل في بادئ الأمر هو الموضوع الرّئيسي الذي من خلاله يصوغ الوشاحون الأوائل تواشيحهم"[1].

وقد اتّخذت الأغنية الغزلية في هذا الشّكل الفنّي عدّة مجاري، فهي إمّا تعبير عن المكبوتات النفسية العاطفية وعن الشوق والحنين إلى رؤية المحبّ لحبيبته ووصف حالتها ولباسها التّقليدي. كما تبيّنه هذه الأغنية القديمة جدّا:

[1] مصطفى الشكعة ، الأدب الأندلسي "دار العلم للملايين "بيروت 1979 ص 405

"أيامينا خرجي "بـــــــــــــرا"[1] خرجي قبالي عوجي "فورارتك"[2]

أيامينا خرجي بـــــــــــــرا خرجي قبالي ورخفي حزامتك

"سالفك"[3] طويل غطاني "وشاط"[4] سالفك طويل كتفلي "العـود"[5]

خويا يسال الدين في حـــــزامتي لسال الدين يخلص "بالمطول"[6]

راني مريضه جيبلي قـــــرع دوا طبيب بلعباس يشهد يا خـتي

طريق خويا "واري"[7] "وتـــورن"[8] طريق خويا وأنا اعمـيـــــت

حل زدام علاش راني واقـــف حل الزدام ومدلي ورق غـنان"[9]

أو هي حديث عن الهيام وما يفعله بالمحب فظهر بمظهر المريض

"أراني جاي مريض نداوي مرضي ، نداوي سيد الطالب حلي الكتاب

راني مريض ومرضي طول مـا برا

"أراني جاي مريض نداوي مرضي ، نداوي سيد الطالب حلي الكتاب

ياو مجروح ملكبدة وزادني القلب

---

[1] برا : في الخارج

[2] فرارتك : منديل الشعر

[3] سالفك : شعرك

[4] شاط : زاد

[5] العود : الفرس

[6] بلمطول : مع الزمن

[7] واري : معلومة

[8] تورن : منعرج

[9] أغنية صّف قديمة جدا منقولة عن طريق السماع (بودلال حليمة)60 سنة تلمسان القاطنة بوهران.

"أراني جاي مريض نداوي مرضي ، نداوي سيد الطالب حلي الكتاب

أودعو معايا ياربي نشفا ما العذاب

"أراني جاي مريض نداوي مرضي، نداوي سيد الطالب حلي الكتاب

أوعييت ما نجري ، و مطب عييت"[1]

كما نجد الأغنية الغزلية لا تخلو من ذكر المرسول في مواضيعها وهذا دليل على أهمّيته حيث كان يبعد الأنظار ويساعد المتحابين على نقل الأخبار واللّقاءات. لكن بعد تطور الوسائل لم يصبح المرسول ذو قيمة كما كان له الشّأن سابقا حين عوّضه الهاتف.

وهو يمثّل العنصر الأساسي والرّئيسي في مثل هذه العلاقات هذا ما تبيّنه إحدى أغاني الصّف التي تقول:

"دير تيليفون من داري لدارك وعلاش تعي ذاك المرسول"[2]

وقد تنكشف العلاقة الحميمية فيسبّب الحسّاد متاعب كبيرة للمحبّين، قد تصل بهما إلى الانفصال والتشتت، تبرز المغنية ذلك:

"يا حسادي مولات لحمر تودات وكوات قلبي بذوك الشوفات

يا الطالب ألي دارنا العـــــداوه بيني وبينك آلمقلـــــــــوع

يا حسادي خليوني مني ليـــــها ولاّ زعفت الزايخة أرّضيهـــا"[3]

أو تهجر الحبيبة محبوبها وتنساه فيتحوّل الودّ والمؤانسة إلى الشكوى والعتاب.

[1] منقولة عن طريق السماع (عرابي الزهرة)50 سنة

[2] منقولة عن طريق السماع المجاهدة فاطنة (أم نجوم الصّف)75 سنة سبدو جوان 2001

[3] منقولة عن السيدة (بن عودة هواوية) 36 سنة

يا لحبيب عوجوك علي تفوتي علي و "ما تنابينيش "[1]

يا وشعال نصبر أنا لربي خالقي

يا لحبيب عوجوك علي تفوتي علي و ما تنابينيش

يالمحنة قديمه ما جبرت لها دوا

يا لحبيب عوجوك علي تفوتي علي و ما تنابينيش

ياو محال نفترقو رنا متوالفين

يا لحبيب عوجوك علي تفوتي علي و ما تنابينيش

و لاّشت فوزي قاع تبدلت

دار هالي رايي راني فلغبن"[2]

كما يترتّب عن الفراق لوعة و آلام حادّة حيث ترسم هذه الأبيات موقفا غراميا حسّاسا:

"آنانا ألاّ الزّين مشى و خلاّ المحنا رشات و بلات

يا و خويا قلب هبيل علاش يزيدني

آنانا ألاّ الزّين مشى و خلاّ المحنا رشات و بلات

يا و جرحك عدم و كوالي القلب

آنانا ألاّ الزّين مشى و خلاّ المحنا رشات و بلات

يا و بكيت بالدّمع و ما شفيت حد

[1] ما تنابينيش = لا تتكلم معي

[2] منقولة عن طريق السماع، السيّدة: عرابي الزهرة 50 سنة.

آنانا ألاّ الزّين مشى و خلاّ المحنا رشات و بلات

أنا نديرلك عساس أكحل العيون"[1]

و منه عالجت هذه الأغاني موضوع الحبّ و الغزل، و استطاعت أن تصبر أغوار النّفس الدّفينة للحبيب، هذه النّفس المليئة بالحنين و الاشتياق أو بالأحرى نفوس أضناها الحبّ والهجر برؤى بين الأمل و اليأس.

2) الأغنية الوطنية:

كان موضوع "الوطن" من أهمّ الموضوعات التي أثارت أغنية الصّف رغم أنّها أغنية تعبّر عن الفرح في مناسبات اجتماعية سعيدة إلاّ أنّها حقّا أدّت وظيفة جوهريّة أكدت قيما وطنية خالصة، حيث قدّمت صورا حيّة كالغوص في معاناة الشعب الجزائري في تلك الفترة التي اتّسمت بسيطرة المحتلّ اقتصاديا واجتماعيا و ثقافيا ووعي الشعب بذلك، فلا تنقضي واقعة أو موقف أو مناسبة أو شخصية إلاّ و غنت لها النّساء لتأثرهنّ الشديد بها ووعيهنّ الكبير بما يدور في وطنهنّ الجزائري الحبيب من مآس و مجازر و استغلال للحقوق.

و منه يمكن التنويه بالبعد الوطني الذي يرتبط أساسا بتعلّق الشعب الجزائري بوطنه الثائر و قد تردّدت كلمة الوطن بكثرة في شعر الشعراء الكبار.

كما تغنى الشاعر العربي ابن الرّومي بالوطن في هذه الأبيات:

" و لي وطن أبيت أن لا أبيعه و أن لا أرى غيري له الدّهر مالكا

و حبب أوطان الرجال إليهم و مآرب قضاها الشباب هنالك

[1] منقولة عن طريق السّماع، السيّدة: بن علاّل غ 45 سنة.

إذا اذكروا أوطانهم ذكرتهم عهود الصّبا فيها فحنوا لذلك"[1]

و عندما ألقت النّساء أغاني الصّف لم يكن هدفهنّ الشهرة أو الدّعاية وإنّما تسليط الضوء على حقائق الثورة بكل شفافية و تعبير بسيط عن ارتباطهنّ بالأرض و الوطن، فتغنين بالحّرية و الاستقلال فضربن أنصع صور البطولات و الملاحم و أروع الأمثلة في الصّمود والتّحدي في وجه الغزاة المحتلّين.

صبروا زهي على بن علال شق الجبال يحارب الوطن

"الدّسية"[2] شق الجبال تصادي عط قراطك يا بن علال

صبروا زهي على بن علال شق الجبال يحارب الوطن

جيش بلحسن راه فات عشية دار المبات "شوار"[3] مغنية

صبروا زهي على بن علال شق الجبال يحارب الوطن

الدّسية لا دريش العيب أنت هدري و بيني مولاك[4]

وتعكس هذه الأغنية الشعبية القديمة و المؤثرة بحقّ مدى بشاعة الجرم ومبالغة الاستعمار في زرع صوت الموت و الدّمار في عهد المقاومات الشعبية و بالضّبط في منطقة البيض ضدّ المجاهد "بوزيان القلعي"[5] تقول المغنية:

أعلال وعلى سي بوزيان أعلال و على وليد حليمه

يا علال خلي طعام مسقي يا علال خلي البيض منقي

[1] محمد السويدي: محاضرات في الثقافة و المجتمع، ديوان المطبوعات الجامعية 1985 ص 25.

[2] الدسية: نوع من الأسلحة الثقيلة المضادة للطائرات يعرف باسم « DCA» .

[3] شوار: اتجاه

[4] منقولة عن طريق السماع السيدة: زناقي بختة 55 سنة.

[5] "بوزيان القلعي": سي بوزيان: أحد المجاهدين في ثورة الشيخ بوعمامة.

يا علال خلي العود[1] مربوط يا علال و داروه في مطموره [2]

يا علال و لعبوا عليه الكرة أعلال و ميمه قالوا جات

يا علال كيشافت الدم زقات[3] يا علال و قالت الدار خلات

يا علال و خلات من سي بوزيان"[4]

و مسّت أغنية الصّف خصال العشائر و شمائلهم فخصّت بمدح كبار القوم وأسيادهم بأوصاف ترتاح الأذن لسماعها، كذيع الصّيت و السّمعة الطيّبة:

"خوي أعمر ازين الشدّ عند الصغار سيرتك مشنوعه[5]" [6]

و البطولة و الإقدام:

"حميده يا ذراعي ليمن إيلا ناض زقا نديرك قدامي

وين غابو لبّاردي لعوام و نلعبوا علا بان الحال

يا جنون البارود راهم فيّ يا "لواغش"[7] من عبابي"[8]

كما هو الشأن في هذا النص الذي تمّ فيه مدح أهل "بوحلو" بصبرة و ما عرفوا به من بشرى و وسام.

"أولاد بوحلو يا رقاع التفاح أولادكم و بناتكم ملاح

---

[1] العود: الحصان

[2] مطمورة: حفرة كبيرة في الأرض توضع داخلها الحبوب.

[3] زقات: صرخت

[4] أغنية وطنية قديمة منقولة عن طريق السماع: المجاهدة (ملوك فاطنة) القور مارس 2001.

[5] مشنوع: مشهورة

[6] منقولة عن طريق السماع السيدة: عياد خيرة 52 سنة.

[7] لواغش: الشبان

[8] السيدة: عياد خيرة.

الله يرحم قاع الشـهدا و هم لي جابوا الحريه

يا فطم يا تزدام الريش نرفـدك وما تعيينيش"[1]

3) **الأغنية الدينية:**

اتّسمت معظم أغاني الصّف بالصبغة الدينية التي طغت عليها القيم الدينية والدّفاع عن القضية الوطنية و الجهاد من أجل كلمة الله تحت لواء الإسلام. فمهما حاول الاستعمار الفرنسي أن يمسح الشّخصية الجزائرية إلاّ أنّه كرب أن يلفظ أنفاسه أمام حرص أبناء الأمّة على دينها و تاريخها و ثقافتها الإسلامية كما يقول الدّكتور محمد مرتاض: "فقد حاول الاستعمار الفرنسي أن يمسح الجزائر عن طريق النشء و بذل كلّ ما استطاع من أجل الشخصية و التاريخ و الدّين."[2]

و من المفيد أن نشير إلى أنّ مضمون المقطوعات الدينية، كان يتسم بالشكوى و التذمر من الدّنيا و مآسيها، ممّا أضفى عليها طابع الزهد والانزواء والهروب من مشاكل الحياة.[3]

فما أروع أن نرسم صورة لهذا المشهد الدّيني الحضاري نشكّلها من هذه المقطوعات الإبداعية الممزوجة بالقيم الإسلامية و المثل العليا من معاملات، وعقائد وعبادات دينية.

[1] منقولة عن طريق السماع السيدة: حمودي رحمة 48 سنة.

[2] محمد مرتاض من قضايا آداب الأطفال، دراسة تاريخية فنية ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر 1939م ص10.

[3] أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي لشعر الثّورة المسلّحة منشورات المتحف الوطني للمجاهدين، المؤسّسة الوطنية للاتصال والنشر و الإشهار، الجزائر، دت روبية ص 76.

1- أهازيج دينية نسوية:

أ- أهازيج عن المولد النبوي الشريف:

كان الشعب الجزائري يحتفل بالمولد النّبوي الشّريف، و يقوم بإحياء هذه المناسبة الدّينية الكريمة قبل أسبوع من مولد سيّد البشرية محمّد صلّى الله عليه و سلّم و تبيان فضائله على الأمّة العربية التي أخرجها من الظلمات إلى النور حيث كانت تردّد النسوة و الأطفال أهازيج بهذه المناسبة نقتطفها من أفواه الجدّات:

"أسيدي الميلود شمعة خضره و اللّي ألعب أعليه راه يبرى"[1]

و نص آخر:

"أباش ازّادتك أسيد الميلود بدبيحه وا لاّ البارود"[2]

بالإضافة إلى الصّلاة على الرسول صلى الله عليه و سلم في هذا النص:

"أصلاة عليك يا زينه لعمامه صلى الله عليك يا زينه لعمامه

من هو واحد يازينه لعمامه واحد هو الله يا زينه لعمامه

من هو اثنين يا زينه لعمامه اثنين آدم و حواء يا زينه لعمامه"

إلى آخر النص:

"من هو أحداش يا زينه لعمامه أحداش كواكب يا زينه لعمامه"[3]

---

[1] الميلود مناد: التراث الشعبي المحكي بمنطقة فلاوسن، دراسة ميدانية مخطوط (رسالة ماجستير)، جامعة تلمسان 2000-2001 ص 48.

[2] منقولة عن طريق السماع، دحماني فاطنة مجاهدة.

[3] نفسه.

و غالبا ما يفتتح ويختتم النص مهما كان نوعه بالصّلاة على النبي صلّى الله عليه و سلّم تعظّما و توكّلا على الله تعالى و نبيّه عليه الصّلاة و السّلام:

"بسـم الله و يا الله و بيها يبـدى البادي

يا محـمد يا حبيبي و أشفع فيا ليلة قبري"[1]

و نجد هذا النصّ يتحدّث عن إحدى الأماكن المقدّسة كمّكة المكّرمة، أو زيارة بيت الله الحرام، قصد تأدية مناسك الحجّ، و الشرب من بئر زمزم كأنّها تتراءى له من بعيد و الإشادة بفضل خير الأنام على البشريّة:

"يا محمـد يا حبيبي شربني من بير زمزم

يا محمـد يا حبيبي داونـي بدواك نبرى

يا الحبـاب الزايرين هما زاروا و أنا خلاوني"[2]

و هي كلّها نصوص يكثر فيها مدح النّبي صلّى الله عليه وسلّم بالإضافة إلى تحضير موائد الحضرة لقراءة القرآن الكريم و إحضار الأبخرة و إشعال الشّموع تطييبا لهذه المناسبة الدّينية.

و تعالج الأهازيج الّدينية النّسوية أيضا المعاملات التي توصي الإنسان بالتّوبة و الغفران والرّجوع إلى الصّراط المستقيم، و الإحسان إلى الوالدين:

[1] منقولة عن طريق السماع، من الذاكرة الشعبية (الأهازيج النسوية).

[2] نفسه.

"و هاذ النفس إذا تغات فكرها بالممات

قولوا لدوك النايمـــــــين و يا الله أنا ما و تاني[1]"[2]

فقد تقول صاحبة هذا النص أنّ الدّنيا فانية و أنّ الإنسان مهما بني وشيّد، فإنّه في الأخير مآله القبر:

"هاذ الدنيا مـا دوم ما دوم غيـر لمولانا

يا الباني[3] بني العزوز تـرحل و تخليه[4]"[5]

ب- التبرك بالأولياء الصالحين:

إنّنا نلاحظ من خلال الاطلاع على الكثير من القصائد أنّ تأثير المعتقد الدّيني الشعبي يكاد يطغى على تفكير النّسوة و ذلك بتمجيد شيوخ الطّرق الصّوفية و الأولياء الصّالحين لأنّ ظاهرة التبرك بالأولياء الصّالحين كما يقول أحد الكتاب: "الاعتقاد بكرامات الأولياء، وخوارقهم، اعتقاد شعبي راسخ، إذ عمد الإنسان الشعبي إلى قبور بعض النّاس، اشتهروا بالزّهد و عرفوا بانتسابهم إلى شخصيات دينية مقدّسة، و أحيطوا بهالة التّقديس، و بنيت على قبورهم المنارات، و أصبح الإنسان الشعبي يؤمنها شاكيا متاعبه و همومه."[6]

[1] ماوتاني: لم يلق بي.

[2] منقولة عن طريق السماع، من الذاكرة الشعبية (الأهازيج النسوية)

[3] الباني: بني و شيد

[4] تخليه: تتركه.

[5] فضيلة دحماني المرجع السابق ص 83.

[6] سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصّة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر الدار التونسية للنشر ص 8.

فوجدت أسماء لامعة اختارت لنفسها طريقة لطقوسهم الدّينية ممّا كوّنوا أتباعا لهم منها الطريقة التيجانية نسبة إلى مؤسّسها الشيخ " أبي العبّاس أحمد بن سالم المختار التيجاني."[1] والطريقة الدّرقاوية القادرية نسبة إلى "أبي حسن الشاذلي (ت1258م)[2] و الطريقة القادرية نسبة نسبة إلى مؤسّسها "محياي الّدين أبي محمد عبد القادر الجيلاني بن أبي موسى الحسني (ت1166م)."[3]

و اعتنق العديد من النّاس هذه المذاهب و خصوصا النّساء حيث تجتمعن أتباع كلّ طريقة عند مقدميهم إذ تمارسن طقوسهنّ و أذكارهنّ الدّينية في وقت معيّن ثم تفترقن، و قد يظهر ذلك جليّا في النصوص التالية:

هذا النّص عن الوليّ الصّالح: "مولاي عبد القادر" فتقول هنا:

"دلالي يا بويـــــــــا دلالي سيدي عبد القادر
ما جاشي يا بويا ما جاشي ما جاشي زهو الخاطر
ما جاشـي ما جاشـــــي مولاي سيدي عبد القادر"[4]

و نص آخر:

"آه آه آبويـــــــــا ما جاشي عبد القـادر
سلطان كل الأوليـا يا شيخي سرو حاضر"[5]

[1] فيلالي مختار: نشأة المرابطين و الطّرق الصوفية و أثرها في الجزائر خلال العهد العثماني.
[2] المرجع نفسه ص 53.
[3] سعد الله أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 2المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1983 ص 135.
[4] منقولة عن طريق السماع، من الذاكرة الشعبية (الأهازيج النسوية)
[5] نفسه

و تقول الجدّة:

"سيدي يا حناني يا ضماني و لي ضمنتني يا ناماش نخاف "[1]

و تعلقها الشديد بأولياء الله الصّالحين جعلها تراهم في حلمها و هم يحيطون بها من كلّ جانب حيث تقول:

"و أنا راقدة في منامي و أهل الله دايرين بيا

حلو قلبي بالمفاتيح و رما و التوب عليا"[2]

و منه فظاهرة الاعتقاد بالأولياء الصّالحين و التمسّك بهم تجعلهم يذبحون الذبائح و تقام احتفالات (وعدة) عند الضّريح (الوليّ)[3]. إذ هي عبارة عن بيوت صغيرة جدّا مبنية بالحجر والطوب منتشرة في الجبال و القرى. و زيارة الوليّ بالنسبة لهم عمل مقدّس و أصبح له صدى كبير في الوسط الشعبي.

2- أهازيج دينية ثورية:

الواقع أن الغرض الدّيني تولّد منه غرض آخر مهمّ هو الغرض الجهادي، الدّاعي إلى محبّة الوطن والذّوذ عن حياضه، ومدح الثوار الأبطال والمجاهدين وتخليد أسماءهم والإشادة ببطولاتهم وتمجيد صمودهم وحماستهم وشهامتهم وتسجيل انتصاراتهم مع الاستبشار بالحرية والاستقلال.

لذا أدّت هذه الأهازيج الشعبية أيضا دورا نضاليا خلال هذه الحقبة. فعالجت القضايا السّياسية و الاجتماعية و الدّينية و انتقدت بحدّة الأوضاع المزرية السّائدة أنداك.

---

[1] من ذاكرة الجدة: دحماني فاطنة، مجاهدة.

[2] نفسه.

[3] سمير المرزوقي، المرجع السابق ص 08.

كما بيّنت مدى تعلّق الشعب الجزائري بوطنه و بعقيدته الدّينية (الإسلام) فثمّة عصبية ثنائية (الدّين و الوطن) بارزة في هذه المقطوعات.

قال عبد الملك مرتاض: "إنّ الرّوح الدّيني مضاف إليه النّزعة الوطنية الحارّة، كان يحرّك مسيرة الثورة الجزائرية و يغذّيها بالقيم العالية، و يدفع الوطنيين إلى التّضحيات الجسام، فداء للوطن و إعلاء لكلمة الحقّ."[1]

ويزيد قولنا جلاء، عندما نذكر ما قاله نور سلمان حول هذه الأغاني:"...و هذه الأغاني كانت تحمل بذور نزعة وطنيّة فيها السّذاجة والبساطة، ولكنّها تعكس ميل الشعب وتعلّقه ببيئته ومناخه المحلّي، وكثيرا ما كان يرد في تلك الأغاني ذكر العدوّ والمغتصب فضلا عن ذكر الرّسول والأنبياء.

و هكذا تبقى العصبية الثنائية (الدّين و الوطن) ماثلة في أغاني الشعب الكبار منهم والصغار."[2]

و من هنا، نجد أنّ الشعر الشعبي الثوري النّسوي تأثّر كثيرا بالثقافة الدّينية، و القرآن الكريم إلى جانب حب الوطن و الدّفاع عن الإسلام بكلّ ما أوتي من قوّة الكلمة. يقول التلّي بن الشيح: "الجهاد في سبيل الله و الدّفاع عن حرمة الإسلام هو المبتغى من النّضال باعتبار الدّين الإسلامي الحنيف هو المعيار الأساسي المحدّد لهوية و أصالة الإنسان الجزائري."[3]

[1] مرتاض عبد الملك: المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية، المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983 ص 72.
[2] سلمان نور الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1981 ص65.
[3] د. التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص341.

كما أسقط بعض الأمور الخارقة لما قال:" سلاحه يقصي العدو عن الحركة، أي إضفاء عنصر الإثارة و الخيال و العناصر الأسطورية."[1] إذ يقول الكاتب: "بالتأليف بين عناصر خيالية خيالية و أخرى واقعية تتجسّد الأولى في الأدوات السّحرية و القدرات الخارقة للعادة."[2]

تقول الشاعرة:

"ما تخافش مطياره غير دهشك تفكر ربك خالقك في لرحام[3]"[4]

و قولها أيضا:

"لوكان تشوف بالمكحلة[5] عند العرب المرين

الله ينعلو الكافر ما يحشمش[6] لحمار"[7]

وكلمة الجهاد كلمة سماوية مرتبطة بالدّين الإسلامي ضدّ الكفر كقولها:

"الله يا قوم النصارى حتى واحد ما يهادي للخير

روح تروح يا الرومي بركاك هذي بلادنا مشي بلاد باك"[8]

و الدّلالة على الإيمان و نصرة الدّين الإسلامي عندما تدعو الشاعرة الله عزّ و جلّ وتطلب العون و النّصر منه تعالى قائلة:

---

[1] فضيلة دحماني، المرجع السابق ص91.

[2] عبد الحميد بورايو، البطل المحلمي و البطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983 ص72.

[3] لرحام: الأرحام، مفردها رحم.

[4] منقولة عن طريق السماع: قصيدة: "قالك يا رجل": المجاهدة: مسكاري يمينة.

[5] المكحلة: البندقية.

[6] ما يحشمش: لا يخجل.

[7] منقولة عن طريق السماع: قصيدة "بوعبدوس": المجاهدة: مسكاري يمينة.

[8] منقولة عن طريق السماع المجاهدة (فاطنة أم نجوم الصّف)

"الجيش اللّي راه فات مع الدير[1] الله يسـلكو مسكين"[2]

و ظلّ اسم المجاهد معروفا في الوسط الشعبي كالبطل و المقاوم يتميّز بحبّ و احترام كبيرين لمكانته في الإسلام و بالتالي له مقامين:

مقام دنيوي: حبّ الشعب

مقام أخروي: الجنّة

وارتبطت كلمة الجهاد دوما بصور أهمّها: الإسلام و ذكر الجنّة والموت والحياة بحيث أنّ الجهاد عمل مقدّس، "يدفع الإنسان حياته في سبيل بعث حياة أفضل."[3]

أي الموت من أجل الحياة في سبيل الله و الوطن، و نلمس ذلك جليّا في هذه الأمثلة:

ما لك بطيت يا ولـد ما ضنيت درت قصور في الجنة ⟵ الجنة

قردفوا و عطوا التحية مليح و حلوا الباب على لشهروا الدين ⟵ الدين

مشى يجاهد و ما يوليشي سكتي دراري و لا تبكيشي ⟵ الموت

"و لقد أطلق على الثوار إبّان الثورة التحريرية اسم المجاهدين، فهم امتداد لجيش المسلمين الأوائل."[4] و بهذا تضعنا الشاعرة أمام ثنائية متضادة، و هي جيش مسلم ضدّ جيش كافر أي أي المستعمر الفرنسي الغاشم، و نجد هذا الاسم في بعض النصوص الآتية:

" يا حرر العـربـــان هذا جيش الهراية و يتبتوا جرايه

---

[1] الدير: حي القرية

[2] منقولة عن طريق السماع، قصيدة: "الجهاد حلال يا رسول الله" المجاهدة فاطنة بن حلي، 75 سنة.

[3] عبد القادر فيدوح: الرؤيا و التأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، التصفيف الضوئي والمختبر، دار الوصال، الطبعة1، 1994م ص 22.

[4] عبد الحميد بورايو المرجع السابق ص 69.

بالدمعه بكايـــــــه في سبـــــــــــــيل الرايـه

هذا جيش المسـلمين يحـارب ســــــــــبع سنين

يا من قبل الـــــدين على الوطـن **الزيـــــــــن**"[1]

و هنا رمز آخر للمجاهدين و هو رمز "طيور الجنة" و "الأحرار" و نجد بالإضافة إلى الرّموز الفنية أثر الاقتباس من القرآن الكريم. فالشاعرة متأثّرة بالثقافة الدّينية و القرآن الكريم، إذ تقوم بامتصاص المعنى القرآني الوارد في عدّة آيات كريمة مثلا الآية 3 من سورة الفيل: ﴿وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ﴾[2]

وهي تدلّ على رمي الحجارة على جيوش أبرهة الحبشي الجرارة القادمة لهدم الكعبة الشريفة. "فتصبح صورة المجاهدين في الجبال كعقاب ربّاني يسلّطه على جيوش المستعمر الكافر المحتلّ المغتصب للأرض إذ جسّد المعادل الموضوعي في مهمّة المجاهدين."[3]

"التي تدحر العدوّ كمهمّة طير أبابيل (الجنّة) و هي تدّمر "جيش أبرهة" فصفة "الأحرار" ألحقت بالمجاهدين في سبيل الله إمّا حياة حرّة في الدّنيا و إمّا حياة سعيدة في الآخرة."[4]

مصداقا لقول الله تعالى: ﴿فَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ عَلَى الْقَاعِدِينَ أَجْرًا عَظِيمًا﴾[5]

[1] منقولة عن طريق السماع، قصيدة: "قصة الأوطان" المجاهدة: مسكاري يمينة.

[2] سورة الفيل، الآية: 03

[3] أحمد قنشوبة: الشعر الغض اقترابات من عالم الشعر الشعبي، منشورات رابطة الأدب الشعبي، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2006 2006 ص 75، 76.

[4] دحماني فضيلة المرجع السابق ص 92.

[5] سورة النساء، الآية 94.

إذ تقول:

"و طيور لي حوموا فالعشيه و فاين نديرهم على الموت
يا الموت ما تديش ملجونديه و لا عنك من لحراك نقصي"[1]

و قولها أيضا:

سبع سنين و أنا نسقي بمغرف قرطيط مستعده و حامده ربي
و يا "لواغش"[2] لحرار صابرين لجليد و لجوع"[3]

كما يطلق على رجال الثورة (جيش التحرير) اسم الجنود أو الجندي وورد كثيرا في آيات كريمات محكمات من الذّكر الحكيم.[4]

فالشاعرة الشعبية استخدمت كلمة "جندي" أو "جنود" في كثير من أشعارها، فهاهي ذي توضّح علاقتها بهم علاقة أخوّة، و ترسم لنا معاناة الجندي، و حالته في الجبل و مشقّته في الجهاد إذ تقول:

"و جوندي مسكين طاح فشعبه و قال هنا نموت
كيفاش ندير مع ولد جوند لي دخل الهم لقلبي"[5]

كما ترسم لنا لحظة الفراق المؤثرة قائلة:

[1] منقولة عن طريق السماع، قصيدة: "الله يعاون المجاهدين" المجاهدة: فطمة بن حلي، 75سنة.

[2] - لواغش: الشبان.

[3] منقولة عن طريق السماع، قصيدة: يا الحركي" المجاهدة: فطمة بن حلي 75 سنة.

[4] ينظر، معاني الجندي: في كتاب بعض النماذج الوطنية... للدكتور العربي دحو، ص 60.

[5] منقولة عن طريق السماع، قصيدة: "الله يعاون المجاهدين" المجاهدة: فطمة بن حلي 75 سنة.

لا تبكيش يا أمي حرمتني عى نومي
يبدى اسمك في فمي "باش"[1] نجاهد "فالرومي"[2]"[3]
جندي و جند با با لصدق و النيه

و أيضا تبرز من خلال هذا النّص مظاهر في الجندي كالقوّة و الحماية حيث تقول:

"شيبوني من كانوا جنديا كي يربحوا يتهناو"[4]

و قولها:

"داك الجندي حالو صعيب رجله طايبه[5] بالصباط[6]
يا الجنود يالي كنتو معاه و أنا ما سمعتوش لغاه"[7]

ونستشف من خلال استقرائنا للنصوص، مرة ترد كلمة "الجندي" ومرة أخرى "الجنود". كما تلحّ الشاعرة في كلّ مرّة على "الجنة" و الإلحاح على الجزاء عند الله تعالى، فالجندي يضحّي من أجل الحرية لرفع راية الاستقلال و اكتساب مكانة في الجنة...

هذا الجزاء الحسن هو نيل الشهادة، فالشهادة مرجعية فكرية دينية "والّذي لا شكّ فيه أنّ هذه الفكرة، أي فكرة الاستشهاد، فكرة إسلامية معروفة."[8]

---

[1] باش: لكي

[2] الرومي: الأجنبي أي المستعمر الفرنسي.

[3] منقولة عن طريق السماع، قصيدة "قصة الأوطان"، المجاهدة: مسكاري يمينة.

[4] منقولة عن طريق السماع، قصيدة: "يا الحركي" المجاهدة: فطمة بن حلي.

[5] رجله طايبة: بداية تعفن جلد القدم.

[6] الصباط: الحذاء، أو الحذاء العسكري.

[7] منقولة عن طريق السماع، قصيدة: "الجهاد حلال يا رسول الله" المجاهدة: فطمة بن حلي.

[8] قريش روزلين ليلى: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2007 ص70.

حيث تقول الشاعرة على لسان المجاهد (الجندي):

" قالوا إلى حنا حيين نيت نتلقوا و نتفاهموا بلي كان

و إلى حنا متنا نروحـــو لجـنات الرّضـــــــــوان"[1]

فموضوع الشهادة إبّان الثورة التحريرية الكبرى ظهر أساسا في تحريك العاطفة للصّعود للجبل من أجل الدّفاع عن الوطن والدّين والأرض والاستشهاد في سبيل الله.

لذا أخذت الشاعرة على عاتقها الدّعوة إلى يقظة أفراد الشعب و بثّ الروح الوطنية فيهم. كما ألهبت فيهم عبر هذه النصوص الغنائية حماسهم للاستعداد الثوري و التنافس والتّسابق إلى ميدان الشّرف بلا هوادة، فإنّ الشهيد هو وقود هذه الثورة المتأججة: "...لأنّ الشهيد يصبح قوّة معنوية جديدة، وروحا باعثا للهمم و صوتا واضحا للعزم و التصميم على مواصلة الجزائر لكفاحها وتضحيتها حتّى بالأرواح، فكلّ شيء يهون في سبيل الحرّية المنشودة."[2]

المنشودة."[2]

و الشهيد حيّ عند الله تعالى إذ يقول جلّ جلاله في منزلة الشّهداء: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾[3]

مثلما جاء في هذا النص:

" لا تبكيش على المجاهدين أمشاو عند الله مرفوعين"[1]

---

[1] منقولة عن طريق السماع، قصيدة: "بوحمامة و الضرضار" المجاهدة: فطمة بن حلي.

[2] محمد الأخضر عبد القادر السائحي: نوفمبر الصوت و الصدى، منشورات وزارة الثقافة و السياحة، د ط 1984 ص 99. 99.

[3] سورة آل عمران، الآية: 169.

و منه فإنّ الاستشهاد من خلال الرؤية الصّوفية: "و هي رؤية يقينية واضحة، لا لبس فيها و لا غموض، بالرّغم من أنّ الشهيد لا يسمّى شهيدا إلاّ بموته، إلاّ أنّه يحيا عمره بما يمكن تسميته (روح الاستشهاد)، و هي الروح التي تدفعه إلى المقاومة، و هو يعلم مقدّما أنّ الموت أرجح الاحتمالات، و لكنّه يعلم كذلك أنّ النصر لا يقلّ عن الموت رجحانا، الموت للفرد ربّما، والنصر للجميع حتما."[2]

[1] مناد الميلود: المرجع السابق ص 48.

[2] غالي شكري: أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ع، 1979، ص 146.

سادسا: القيم الاجتماعية في أغنية الصف:

يتضمّن مفهوم القيمة بالمعنى الاجتماعي اتّخاذ قرار أو حكمٍ يتحدّد على أساسه سلوك الفرد أو الجماعة إزاء موضوعٍ ما، ويتم ذلك بناءً على نظام معقّد من المعايير والمبادئ، وهذا معناه أنّ القيمة ليست تفضيلاً شخصياً أو ذاتياً، بل تفضيل له ما يبرّره في ضوء المعايير الاجتماعية العامّة.

ومعنى ذلك أنّ الفرد في تقويمه للأشياء يتأثّر بأوضاعٍ معيّنة ومعايير خاصّة، ترعاها الجماعة فيشعر نحوها بالالتزام. ومنه "الاختيار والتقويم يتمّان في نطاق مدلول المصلحة العامّة ومصلحة الجماعة أو المرغوب فيه منها أو النافع لها، الضّروري لاستمرارها وبقاء كيانها"[1]. والواقع إنّه ليس هناك من يستطيع أن يخرج على كلّ معايير الجماعة وقيمها.

وفي هذا يقول "جلن وجلن": "إنّ الشّخصية التي تعلو على معايير المجتمع وتقويماته، تكون إما شخصية قويّة جدّاً، أو شاذة، أو معتوهة"[2].

كما أنّ استخدام المناقشات الجماعية... تبني القيم، لأنّ المناقشة تتضمّن جانباً معرفياً. كما تتضمّن إيجابية ومشاركة الأفراد في اتّخاذ القرار، ما يُيسّر تبنيهم للقيم ودفاعهم عنها. لذلك تتضمّن المناقشات ممارسة الجماعة للضّغوط على أعضائها المخالفين للقيمة، حتّى ينصاعوا لما اتّفقوا عليه.

وتتمثّل القيم الاجتماعية في المعايير والمثل التي تضبط علاقة الفرد بمجتمعه وينضوي تحت هذه القيم كلّ ما يضبط العلاقة مع الآخر والجماعة والمجتمع.

---

[1] د. فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية، المرجع السابق، ص 51.

[2] Gillin and Gillin, Cultural sociology, New York Mac-Millan, 1954, p. 715.

وظهرت القيمة كمفهوم متعلق بموضوعات الحياة، لتفسير كلّ سلوك، فازداد الاهتمام بالبحث في القيم كظاهرة تنظيم لحياة المجتمع[1].

ومنه فللقيم أهمّيتها الكبرى في حياة المجتمعات والأفراد، فهي التي تحدّد معالم الأيديولوجية أو الفلسفة العامّة للمجتمع.

وبناءً على هذا المفهوم، ميّز العلماء بين القيم الخاصّة بالمجتمع القديم الّذي تسوده القيم التقليدية، والقيم الخاصّة بالمجتمع العصري الّذي تسوده القيم العصرية. والقيم السّائدة في المجتمع الدّيني تختلف عن القيم السّائدة في المجتمع العلماني، لأنّ القيم انعكاس للطريقة التي يفكر بها أبناء المجتمع، أو الثّقافة المشتركة الواحدة.

وتعدّ القيم من المعالم المميّزة للثقافات الفرعية داخل المجتمع الواحد، فالقيم التي تسود بين سكّان الرّيف تختلف في بعض منها عن القيم التي تسود بين سكّان المجتمعات الحضرية.

كما أنّ القيم تكتسب أثناء عملية التنشئة الاجتماعية، فالقيم بوصفها معيارية تتأثر بالمستويات المختلفة، التي يكوّنها الفرد نتيجة احتكاكه بمواقف اجتماعية، ونتيجة لخضوعه لعملية التعلّم والتعليم في البيئة التي يعيش فيها.

ولأنّ الأسرة هي البيئة الأولى التي يتأسّس فيها الفرد، فهو يتشرّب منها أصول التعامل مع المجتمع الكبير، ومن أكثر أمانة من الوالدين في تربية السلوك الاجتماعي عند الفرد وتهذيبه؟ فمنها يتعلّم آداب التعامل مع الآخرين، فالوالد قدوة لأبنائه، وكلّما كانت هذه القدوة صادقة في سلوكها، متّسقة في أقوالها وأفعالها، متشابهة في ثقافتها مع الآخرين ومتسمة بالصدقية والثقة، ساعد ذلك في انتقال القيم واكتسابها للآخرين.

[1] الطاهر بوغازي، القيم التربوية، مقاربة نسقية، منشورات الحبر ، الجزائر، ط1، 2010، ص25.

ويعدّ الوطن ذلك البيت الكبير الّذي يتعدّى الأسرة ليضمّ الأهل والأصحاب والجوار وكلّ فردٍ فيه يشاركنا ديننا وقيمنا. فالوطن ليس مكاناً فقط، بل هو مستودع الماضي، وإرث الأجداد، ومسرح المستقبل الواعد، ولا شكّ في أنّ الذّود عن الأرض هو جزءٌ لا يتجزّأ من الجهاد في سبيل الله، لذلك كان لابدّ للأغاني الشعبية أن تحمل هذه المعاني وتحثّ أبناء الوطن على الدّفاع عنه بطريقة تستثير المشاعر الدّافئة والعفوية عند الفرد، والتي تشبه إلى حدّ كبير مشاعره تجاه أمّه وتعلّقه بها.

فالأغاني إذن رافد من روافد العادات الشعبية، لأنّها تحمل قيماً وتنقلها من جيل إلى جيل، نظراً لما تتميز به الأغنية من مميّزات "تجعل الكلمة تقع في الفؤاد موقعاً حسناً، وتدفع الإنسان إلى ممارسة الفعل. فالأغنية عادة تعبّر عن المرغوب فيه، أي عن الشيء الذي له قيمة. وهذا يعنى أنّ الفعل (أي الممارسة) هو مظهر للقيمة وهذه الأخيرة تمثّل قوّة ديناميكية محرّكة للفعل"[1].

والملاحظ أنّ النّاس يكرّرون أفضل الأفعال والممارسات والإجراءات ويزاولونها لتنظيم أحوالهم والتعبير عن أفكارهم وما يجول في مشاعرهم، ولتحقيق الغايات التي يسعون إليها، وبفضل هذا التكرار تُصبح هذه الممارسات عادات شعبية وأعرافاً يعتزّون بها، فترسّخ في نفوسهم وتطيب في نظرهم فيمارسونها عن رضا وتقبّل واطمئنان في المناسبات المختلفة.

كما أنّ التكرار وتلك الروافد تجعلها "ترسب في شعور الجماعة تستقرّ وترسخ في عقول الأفراد لتصبح قواعد مُلزمة، ومجموع هذه القواعد التي ترتبط بمظاهر النّشاط الاجتماعي

[1] نور الدين بن مشرنن، عادات الزواج والإنجاب في تلمسان – روافدها ووظائفها –، مخطوط رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي، 1999 – 2000، ص 70.

المختلفة، تتظافر بعضها مع بعض لتكوّن النّظم التي تعدّ جوهر الثقافة. ومجموع هذه النّظم يكوّن التنظيم الاجتماعي الذي يرتكز استقرار المجتمع"[1].

ولا ننسى أنّ أفراد المجتمع يتعوّدون على الطقوس الاحتفالية ويحترمون قواعدها، منها التكرار والتشبيه والمراعاة لذلك نجدهم يقومون بها، وهم مدعّمون بفكرة المشاركة الاجتماعية في الاحتفال، وهي التي يستحسنها المجتمع الذي ينتمون إليه وهم فاعلون اجتماعيون، يؤدّون دوراً هامّاً في نجاح هذا الموسم الاحتفالي.

وإنّ الرّيفيين لا يزالون يُحافظون على الطّابع الشعبي أثناء احتفالاتهم بيوم الزّفاف، ومن مظاهر هذا الاحتفال: الأغنية الشعبية التي لا زالت تحافظ على مكانتها وقيمتها في المجتمع الرّيفي، فهي تعبّر عن مشاعر النّاس في شتى ألوان الحياة وصنوف العيش، وتخدم إلى حدّ بعيد الأهداف التي ترمي إليها، ولكن الجميل أنّ هذه الأغنيات لها معانيها الجميلة والطريفة، كما أنّها توضّح جانباً من تقاليد المجتمع.

ونحن نتحدّث عن الأغنية الشعبية، نخصّ بالذكر أغنية الصّف هذا الفن الأدبي الفولكلوري المتميّز من حيث الأداء واللّحن واللّباس التقليدي والآلات الموسيقية المستعملة. له صدى كبير في الأوساط الشعبية، بحيث انتشر هذا اللّون الغنائي في الوطن خصوصاً في الرّيف الجزائري، وقد تجذّر في قلوب البدو نظراً لملاءمة المناخ من الناحيتين الطبيعية والثقافية. كما ارتبط بنمط عيش الإنسان البدوي أي بحياته الرّيفية القائمة على خدمة الأرض وحمايتها ومنطق القرية بممارساتها الاجتماعية وأعرافها.

[1] د. مصطفى الخشاب، علم الاجتماع ومدارسه، الكتاب الثاني، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، 1982، ص 204 – 205.

وقد عرفت تلمسان و أريافها بالحياة الاحتفالية، ونوع الثقافة الشعبية، منها الغنائية والموسيقية، وتكون التّسلية بالرّقص وترديد التعابير الشعبية والقصائد الشعرية. وإن كان هذا كله يدعونا إلى اعتبار أغنية الصّف أهزوجة احتفالية، أي أنّها ذات صلة وطيدة بالأفراح كحفلات الزّفاف، والولائم العائلية كالختان وبالمناسبات الوطنية كعيد الفاتح من نوفمبر و غيره.

والمناسبات الدّينية كالمولد النبوي الشريف، والعادات والتقاليد "كالوعدة"[1]...

وما دامت أغنية الصّف أهزوجة نسوية جماعية، فإنّها تستدعي قائدة محنّكة، أي تحسن تسيير الجماعة أثناء الحفل وتملك تقنيات تفعيلها وتنشيطها ورشاقتها.

والجدير بالذّكر أنّ هذه الأغاني لم تنشأ لمجرّد التعبير بالبهجة عن تلك المناسبة السعيدة، وإن كان هو الغرض الأوّل والأخير من وراء التغنّي بها عند أهل الرّيف، فمن يمعن النظر في هذه الأغاني، يجدها تعبّر تعبيراً مباشراً عن مثل وقيم اجتماعية تحكّمت في الرّيف منذ القدم، وما تزال تتحكّم فيه حتّى اليوم. "وهذه القيم هي التي تساعد على ضبط سلوك الفرد للقيام بأعمال صالحة وأفعال نافعة في الطقوس الاحتفالية المحلّية، قصد تحقيق الهدف والنفع الجماعي"[2].

وفي وسط تلك المفاهيم الاجتماعية السّالفة الذكر، استطاعت المرأة البدوية أن تكشف لنا عن موهبتها الشعرية وأن تصيغ لنا المعاني الكبيرة بواسطة أدوات التعبير المفهومة في المجتمع، فلجأت إلى قرض الشعر النّسوي ونظّمته على أصوات أغاني الصّف. صبّت فيها مشاعرها

[1] الوعدة: ظاهرة احتفالية دينية، تنسب إلى وليّ صالح وهو الشخص الذي يتقرّب به من الله تعالى طلباً للخير، كما يقال عنه العارف بالله، أما في العامية فيقال له "المرابط" أو "الوليّ" فتنحر الذبائح ويدعى الناس على اختلاف أعمارهم للمشاركة في الحفل البهيج. "و تتكرّر العادة في العام مرتين أو ثلاث، و تقام الوعدة، و يرفع الكبير و الصّغير أكف الضراعة إلى الله عزّ و جلّ أن يسقي البلاد و العباد، و يشفي المرضى، و يرحم الموتى و الدّعاء لصالح الأمّة الإسلامية.

عبد الكريم بن عيسى، الملامح المسرحية في احتفالية آيراد بمنطقة بني سنوس، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان،2002-2003، ص 39.

[2] مصطفى قناو، الولائم والمواسم الاحتفالية في منطقة تلمسان، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، 2010 – 2011، ص 190.

بأسلوب بسيط وجميل تسعى من خلالها إلى تحقيق مجموعة من الأهداف وهي تعزيز القيم الإسلامية والسياسية والاجتماعية والأخلاق الحميدة التي عُرفت بها، والمحافظة على عاداتها وتقاليدها الأصيلة وقضاياها الاجتماعية.

ولعلّ الملاحظ ها هنا هو التّداخل الشّديد الّذي نلحظه في أغنية الصّف بين القيم السّياسية من جهة والقيم الاجتماعية من جهة أخرى، ولا غرابة في هذا لأنّ القيم الاجتماعية تربوية في أصلها نابعة من المجتمع وعنها تصدر بقية القيم الأخرى ويُمكننا أن نلخّص تلك القيم الاجتماعية فيما يلي:

1. العادات والتقاليد:

"تمثّل العادات والتقاليد نظاماً دقيقاً للعلاقات الإنسانية داخل الجماعة الواحدة. إذ تتيح لأفراد الجماعة معرفة ما يجب عليهم فعله، وما لهم من حقوق وما عليهم من واجبات تجاه أنفسهم أو تجاه الآخرين. وهذا يؤدّي بالنتيجة إلى كثير من الاستقرار والسّلام والانضباط داخل الجماعة الواحدة، أو في علاقاتها مع الجماعات الأخرى"[1].

ويبدو لنا أنّ الطقوس الاحتفالية تعيش ما تعيشه العادات والتقاليد العامّة والخاصّة، ولهذا فكلّ الطقوس الاحتفالية الدنيوية ليست جامدة، ويظهر عليها التّغير البطيء أو التدريجي. لهذا اختلف المفكّرون في تعريفهم للعادات والتقاليد (منها الطقوس الاحتفالية) إلاّ أنّ بعضهم أكّد

[1] عبد الرحمن بن عبد الله بن حامد: "لمحة عن العادات والتقاليد في منطقة عسير: بين الثبات والتغيّر". دورية عسير في الجنادرية، العدد الأول، محرّم 1428 هـ، ص 60 – 65.
(أنظر: www.asin1.com/sa/showthread.php?=574655/uft:http)

"أنّ العادات والتقاليد هي مجموعة من الأفعال والأساليب والسّلوك المكتسب يتوارثها الخلف عن السّلف، وترتبط بزمان ومكان معيّنين، وتخضع للتغيير"[1].

كما أنّ العادات والتقاليد "تنشأ بصورة تلقائية تلبيةً لحاجات المجتمع، وليس هناك سلطة تفرض نشوءها، وهي غير مكتوبة في الغالب، بل يتمّ توارثها سلوكياً وشفهياً من جيل إلى آخر. ولها قداسة واحترام لدى أفراد الجماعة، إذ يرغبون فيها لأنّها تسهّل الأفعال والأعمال الضّرورية وتحدّد نوع الترابط أو التعامل بينهم. ولها صفة العمومية بين أفراد المجتمع، وهي بطيئة التغيّر، مما يوفّر قدراً من الاستقرار الاجتماعي والتطوّر بخطوات ثابتة فتجنّب المجتمع النتائج السّيئة للطفرة والارتجال"[2].

وترتبط احتفالات الأفراح ارتباطاً وثيقاً بالأغاني والموسيقى والرقص مُضيفة بذلك جوّاً من السّعادة والابتهاج إلى جانب الترفيه. فهي فضاء فسيح للتعبير عن الأحاسيس والاستمتاع بالنغمة الشعبية، والحركة البديعة والألحان المعزوفة بآلات مختلفة. "فالمجتمع كان لا يستغني عن الموسيقى والغناء، خاصّة في المناسبات الاجتماعية كالزّواج، والعقيقة والختان والاحتفالات الدّينية كالاحتفال بالمولد النبوي الشّريف، وركب الحجّ، والرّسمية في عيد الاستقلال، أو تولّي أحدهم مسؤولية كبيرة"[3].

وغالباً ما تؤدّى أغاني الأفراح بشكل جماعي، وتُقام الأعراس بإيقاع البنادير وصوت حناجر النّساء المتميّز حيث يتقابل صفّان متوازيان وتردّ إحداهما على الأخرى، وهو ما يعرف في مناطق الغرب الجزائري بأغنية الصّف.

---

[1] عبد الرحمن بن عبد الله بن حامد : المرجع السابق، ص 361.

[2] المرجع نفسه، ص 362.

[3] د. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ج2، ص 454.

ويتميّز الصّف ممثّلاً في الجماعة والّذي التحق به الفرد بالانضباط، واحترام القوانين التي أوجدها لتنظيم العلاقات بين أفراده وتسيير كلّ شؤون الحياة الاجتماعية والمهنية[1].

فالصّف إذن يوحي لنا بالجماعة، فلا يستطيع أحد أن يشكّل الصف لوحده، فهو يُؤدّى بصفة جماعية في مواسم الأفراح والأعياد وكلّ المظاهر الاحتفالية.

ومن العادات والتقاليد الحميدة المرتبطة بالطّقوس الاحتفالية في الغرب الجزائري:

*** حسن استقبال الضيوف:**

ومن مهمّة الاستقبالية، ترديد تعبير الترحيب بالضّيوف والتودّد لهم. فتظهر القيم الاجتماعية وتمتاز بما يتميّز به إكرام الضيف. فها هي ذي أغنية تردّدها النّسوة لاستقبال العروس في بيت زوجها والتّرحيب بالأهل والضيوف الّذين رافقوها إلى بيت الزوجية تقول:

يا مرحبا بعروستنا يا مرحبا يا مرحبا بنسيبتنا يا مرحبا
يا مرحبا بالفرسان اللي جابوها يا مرحبا ببنت المغرب يا مرحبا
يا مرحبا بصنادقها يا مرحبا يا مرحبا ببنت الرايس يا مرحبا
ومرت الفارس يا مرحبا[2]

كما يكثر ذكر العروس والعريس والتباهي بالمصاهرة الجديدة في هذه الأغنية:

خوي اعمر زين الشـــــــدة عند الصغار سيرتك مشنوعة

[1] محمد بوترفاس، الرقص الشعبي، أنواعه وخصائصه، مخطوط رسالة لنيل شهادة الماجيستير في الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2006 – 2007، ص 94.

[2] العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة من 1955 إلى 1962، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1984، ص 33.

مولاي السلطان سلمت عليه و"الوزير"[1] واش عندي فيـه

يا الزهر هاكذا زهي ولــدك مادامك حي عينيك تشـوف

لعلام ريّش[2] والخيم كبــير وما دار عينين الطـــــــير[3]

وغالباً ما يمدح أهل العريس بكرم الضيافة والاستقبال، فحسن المعاملة تفرضها القيم الاجتماعية حيث يتميّز أهل العريس بالحنان والاهتمام بالغير والتقدير له خدمة ونفعاً لصالح الجماعة المنظّمة للاحتفال، فهاهم الضّيوف يلبّون الدّعوة ويأتون من بلاد بعيدة لحضور الزّفاف، ومن حقوقهم أن يُظهَر لهم البِشْرُ والبشاشة وعظيم الترحيب نجدها في الأبيات الأخيرة من أغنية مولاي السلطان:

راني جاي من بلاد بعيـــــد وعرس لحبيب بغيت نحضر فيه

أراحنا جينا يا لحبـــــــاب افرشوا واعطيونا لوجـــــاب

أراحنا جينا لا تقولو ماجوش افرشوا واعطيونا لوجـــــاب[4]

وتبقى الأعراس الفرصة الوحيدة الأكثر رواجاً وتكراراً وشعبية في حياة الناس للتعبير عن مكبوتاتهم بطرق فنّية مختلفة، حيث ظلّت الأغنية أبهى صور التعبير عن حياتهم العادية، والمتمثّلة في أعمالهم وأفراحهم، وتطلّعاتهم وآمالهم لهذا كانت النّسوة تؤلّفن الأغاني المختلفة التي تعبّر عن معاناتهن وآلامهن، وعرضها في الأعراس والولائم كما يتمّ فيها عرض مختلف الألبسة التقليدية.

[1] الوزير : الرّجل الذي يصاحب العريس يوم زفافه.

[2] ريّش: خفق.

[3] منقولة عن السيدة لباد الخالدية، 40 سنة، صبرة في 2001/01/10.

[4] منقولة عن السيدة لباد الخالدية.

فمغنية الصّف ترى جانباً من شخصيتها منعكساً في معنى الأغنية التي هي "صورة من الشخصية التي لا زالت سائدة رغم التّيارات التي تريد أحياناً أن تعكسها عن الواقع الطبيعي"[1]، إذ صمدت الأغنية صمود شعبها العريق وحافظت على مكانتها العريقة ...

كما اعتبرتها المغنية عنصراً أساسيّاً لا يمكن الاستغناء عنه، تبعث فيهن نوعاً من الحيوية المثيرة والعاطفة غير المصطنعة، بل طبيعية طبيعة الإنسان البدوي ملتصقة بحياته الرّيفية. وغالباً ما تصاحب أغاني الصّف الرّقص الّذي يعتبر أبرز الفنون ابتكاراً وطرافة "وهو ملكة طبيعية يمتاز بها الإنسان مع غيره من الكائنات الحيّة، فكلّ إحساس مجمّد في حركات، يتحرّك التعبير فيها من خلال استلهامات واندفاعات الجسد، فيبرز نظم حركي يتحوّل في دائرة إحساسات ذات شكل إيقاعي يشكّلها أو يحدّد قالبها الإيقاعي"[2].

ويشكّل "الرقص" جُزءً متكاملاً ووظيفياً من التراث وهو "لا شكّ أنّه مظهر من مظاهر الفرح والسّرور، ولكنّه في الوقت نفسه قادر على التعبير عن مظاهر أخرى منها: الحماس والتعبّد[3]. وباعتبار الرّقص فنّ الحركة والإيقاع، فالنّسوة عموماً يعبّرن عن انفعالاتهنّ وأحاسيسهنّ بحركات جسمانية منظّمة ومحتشمة تعبيراً عن تضامن الجماعة، ودليلاً على مشاركة أفرادها في الفرح والحزن، فهي سمة يتميّز بها الرّقص الشعبي عادة.

فالرقص الشعبي يعدّ أهم التعبيرات الفولكلورية ممارسة في المناسبات الاحتفالية، إن لم نقل ركيزتها الأساسية، فهو رقص فولكوري وسلوك حركي إثباتا للوجود، تكمن وظيفته في إجلاء

[1] أحمد سفطي، دراسات في الموسيقى الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص 39.

[2] إبراهيم بحلول، فنّ الرقص الشعبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر، 1986، ج1، ص 04.

[3] محمد السّويدي: محاضرات في الثقافة و المجتمع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985 ص 45.

الأحزان والمآسي، وإدخال الفرحة والترّفيه، إلى جانب التّسلية. كما تنبعث منه روح البداوة والتراث الشعبي، ويشكّل بذلك إحدى الدّعائم الفنية في الثقافة الجزائرية.

ومنه "فالرّاقص الشعبي باعتباره فنّاناً سواءً كان مبدعاً أو ممارساً، فإنّه يتفاعل ذوقياً وجمالياً مع أفراد مجتمعه، حيث إنّ ذوقه وجماليات عمله هي نتيجة نظرتهم للجمال، وتذّوقهم للفنّ"[1].

ويبقى الرّقص مُصاحباً لأغنية الصفّ سواءً رقصة الصّفّ أو رقصة العلاوي، وبالتالي تكوّن عملاً فنياً مُكتملاً يتجسّد في الرقص والغناء.

كما يتميّز الصّف ممثّلاً في الجماعة التي انتمى إليها الفرد بالانضباط، وهذا الانتماء يفضي إلى التّلاحم والتماسك بين أفراد الجماعة من أجل الوحدة والتضامن "وللصفّ ارتباطٌ وثيق وعلاقة حميمية مع الرّقص الشعبي الذي يعتبر أحد أشكال التعبير التي يشرك فيها أفراد أي مجتمع كان، وقد يظهر الصّف في أغلب الرّقصات ليعبّر عن ذلك التّلاحم والانسجام، والتّناسق والتّناغم"[2].

"وتعتبر رقصة "الصّف" أشهر رقصة نسوية بالمنطقة خاصّة المناطق الموجودة بأقصى الغرب الجزائري"[3].

فلا تعدو أن تمرّ أيّ مناسبة احتفالية سواءً اجتماعية أو دينية أو موسمية إلاّ وكانت رقصة الصّف حاضرة عند نساء المنطقة، اللّواتي يمتزن بها. والرّقص يتمّ على شكل خطّين مستقيمين

[1] محمد بوترفاس المرجع السّابق ص 17.
[2] المرجع السابق، ص 94.
[3] سنوسي صليحة، المرجع السابق، ص 06.

متقابلين يتقاربان ويتباعدان، هذا الاقتراب والتّباعد يحمل في طيّاته دلالة معنوية "فإلى جانب الاتّحاد بين الإخوة والأهل يمثّل التقارب التجاذب إلى حنين الأخ والأهل بعد أن كان التّباعد"[1].

وهذا الانتشار الواسع لرقصة الصّف في المنطقة ما هو إلاّ دلالة على توحّد أهاليها تحت نسق اجتماعي معيّن، واحترامهم للقيم الاجتماعية التي وُجدت بين الأهالي، وذلك كما يصفها الباحث عماد عبد الغني: "أنساق القيم إذ هي المستويات التي نحتكم إليها في عرض ذواتنا أمام الآخرين، أو هي الموجهات التي تحرّك تصرفاتنا لكي تبدو وأمام الآخرين بالصّورة التي نفصّلها، وهي بالتّالي مستويات توجّهنا في إقناع الآخرين والتأثير فيهم لتبنّي مواقف أو معتقدات"[2].

وتُعدّ "رقصة العلاوي"[3] الرّقصة الفنية المرافقة لأغنية الصّف من أكثر الرّقصات الشعبية الفولكلورية ممارسة وأوسعها انتشاراً في المناطق الغربية الجزائرية لاسيما الشمالية منها، وهي من أبرز العادات والتقاليد التي تمتاز بها هذه المناطق.

كما تبقى "رقصة العلاوي" "محلّ اعتزاز الشّباب في كافّة غرب البلاد، وتعتبر من خيرة العروض التي يستقبلها الجمهور الخبير لما تستحقّه من احترام وتقدير"[4].

---

[1] ميلود لعريف، عضو فرقة العرفة، ضارب على آلة البندير.

[2] عبد الغني عماد: سوسيولوجيا الثقافة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2002، ص 147.

[3] رقصة العلاوي: هي رقصة عربية لفرسان محاربين يُؤدّونها عقب الانتصارات التي كانوا يحرزونها على العدوّ. "وتختلف الآراء حول نشأة هذه الرقصة وأصلها، فهناك من يرى بأنّ نشأتها تعود إلى عهد الحاج محي الدين والد الأمير عبد القادر، ويعتقد آخرون بأنّها تكون قد انحدرت من سلالة علوية تكون قد قدِمَت من المغرب الأقصى إثر قيام الدولة الإدريسية" أ.

أ: عمار يزلي، صدى الثورة الجزائرية في الأهازيج النسوية لولاية تلمسان، مخطوط رسالة ماجستير، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1990 – 1991، ص 25.

[4] إبراهيم بحلول، المرجع السابق، ص 01.

وعلى هذا الأساس، فإنّ رقصة العلاوي أهمّيتها تكمن في طريقة أدائها وتقنياتها الموحّدة وطابعها الحربي الملتصق دائماً بالرّجولة والشّهامة والشّجاعة.

يظهر الرّاقصون على السّاحة في صفٍّ مستقيم حاملين أسلحة متمثّلة في البندقية وكأنّهم في ميدان الوغى، وإن لم توجد الأسلحة فتستبدل بالعصيّ كما أنّ زيّهم الموحّد يُشبه إلى حدٍّ بعيد البذلة العسكرية، وحركاتهم الخاصّة وتنقلاتهم في ساحة الرّقص، تمثّل الإقدام والتراجع والتنّقل بخفّة وفق خطّة مدروسة. "وقد أكّد الأستاذ أحمد عيدون هذه الملاحظة في كتابه موسيقى المغرب، محدّداً خصائصها العسكرية المتمثّلة في اعتمادها على الصّيحات فقط دون القرض الشعري وعدم ممارسة المرأة لها، ثمّ في استعمالها للبندقية صراحة أو تعويضها أحياناً بالعصيّ زيادة على الضّرب بالأرجل على الأرض وتحريك الكتفين بقوّة، وكذا استعمالها آلات النفخ القويّة الصّوت مثل المزمار، وهو آلة نفخ قوية طويلة بقرنين"[1].

و رقصة الصّف كما ذكرنا سالفا رقصة جماعية اكتسبت عن طريق الموهبة الوراثية تؤدّى بكثرة في مواسم الأعراس و المناسبات الاحتفالية الأخرى. و قد يرتبط الحديث عن الرّقص الاحتفالية التي تتشابه مظاهرها بصفة عامّة في أشكال الرّقص من رسم صورة لمقاتل أو شوق أمّه له أو وصف رقص امرأة أو وصف لباس المجاهد أو التّعبير عن حركة عامل...

فهذا النّص من أغنية الصّف "أنا اميمتك يا الجندي" يواسي الأمّ المسكينة التي أحرقت قلبها أسى على فراق ابنها الجندي و مدى اشتياقها له و هو يغادر إلى الصّحراء ليشدّ من عزم الجهاد و النّضال في سبيل الوطن، فلم يجد صبرها حدّا ففاضت عبراتها حرى من الجمر:

[1] مجموعة أوسمان، الموسيقى الأمازيغية وإرادة التجديد، منشورات الجمعية المغربية، للبحث والتبادل الثقافي، ط1، 2002، ص73.

" أنا اميمتك يا الجندي على وين غادي "لسحاري"[1] بلاد النخل و التمر

أنا اميمتك يا الجندي على وين غادي بريتك تجي و انت ما تجيش

أنا اميمتك يا الجندي على وين غادي لسحاري غشّيح يدرقك"[2]

و أغنية أخرى غزلية تصف كيفية رقص المرأة:

"أديري يديك على "مراودك"[3] يجيو عليك

أنا نبغيك، تجيني قدام لعدو

أديري يديك على مراودك يجبو عليك

مول الجلاب بات، و المسكين فات

أديري يديك على مراودك يجبو عليك

العينين شبهت بوها و الصّاق لمها

أديري يديك على مراودك يجبو عليك"[4]

كما تصوّر الأغنية التالية تصويرا فوتوغرافيا الحالة الاجتماعية لجيش التحرير و لباسه كقولها:

" مول الجلاب الطـايفيه و الله يبرد الحال عليـك

شوفو رجالي كداير التحزيما يا و صدور مقفله ديـما

لقلـــــــت دايرين قـراب دايرين بصاط في الغابة"[5]

---

[1] لسحاري: الصحراء.

[2] منقولة عن طريق السمّاع: السيدة بن علال غ 45 سنة

[3] مراودك: الخاصرة.

[4] منقولة عن طريق السّماع: السيّدة غزال ميلودة 55 سنة بوحلو في 2001/02/20

[5] منقولة عن طريق السماع: المجاهدة (بودلال حليمة) وهران.

و للعمل الفلاحي دور هامّ في أغنية الصّف فهاهي المرأة تبيّن حركة و حماس عمّال "بيان فاك"[1] تقول:

أيا على صحاب بيان فاك يرقدو "غ"[2] ساع في اللّيـــــــل
أيا على صحاب بيان فاك رافد المسح و يزهر كـيـــــــلغول
أيا على صحاب بيان فاك قبضوه "بالموزيط"[3] يخون في البصل
أيا على صحاب بيان فاك نص الليالي راه يحلب في البقـــــر"[4]

و مما تقدّم نتبين، أنّ الطّقس الاحتفالي هو ذلك المركب المتجسّد الّذي يشف عن كثير من القيم الاجتماعية لأنّه يحوي عناصر دينية و اجتماعية و فنية و ثقافية في آن واحد. و لذلك نستطيع أن نقول إنّ الطقوس الاحتفالية هي من أهمّ الرّوافد بالنسبة إلى العادات الشعبية، إن لم نقل إنّها رافد من الرّوافد، لأنّها تعين أهميّة المناسبة التي أقيمت من أجلها، و تترك انطباعات خاصّة في نفوس الحاضرين، و خاصّة إذا كانت المناسبة "حفل زفاف".

و تؤكّد قيما خاصة تهمّ الجماعة و نظامها الاجتماعي لأنّ "المجتمعات على اختلاف زمانها و مكانها... تنتظر دائما للاحتفالات على أنّها و سيلة من أنجح الوسائل لتأييد و تدعيم النظام الاجتماعي."[5]

[1] بيان فك: الملكيات الشاغرة، التسيير الذاتي في النظام الفلاحي القديم في الجزائر
[2] غ: غير
[3] الموزيط: كيس
[4] منقولة عن طريق السماع: السيدة زناقي بختة 55 سنة، صبرة في 2001/01/03
[5] مكيفرويبج: المجتمع، ترجمة على أحمد عيسى ، القاهرة 1990، مكتبة النهضة المصرية ص 304.

كما أنّها "تنقل إلى الأفراد في سهولة ويسر أحاسيس تتّصل بحقائق كبيرة، مهمّة في حياة الأفراد والجماعات، وبالعقائد وبوحدة الزّمرة أو المجتمع، وبالمقرّرات الاجتماعية و بالأساطير."[1]

ومثل هذا الإحساس يجعلنا، بالتّالي، نزداد تمسّكا واعتدادا بالعادات والتقاليد الشعبية لأنّها تؤدي إلى سعادة الفرد، و تماسك الأسرة، و تكافل المجتمع و رخاء الانسانية.

وأغاني الصّف بدورها رافد من روافد هذه العادات الشعبية لأنّها تحمل قيما و تنقلها من جيل إلى جيل. "و القيم تدفع على تمسّك النّاس بالعادات، كما تضفي عليها معنى و تفسّرها وتبيّن الفكرة التي وراءها و الحكم الاعتقادي الدّافع إلى تمسّم بها."[2]

و من أمثلة الأغاني الشعبية التلمسانية تلك الأغاني التي ارتبطت بموضوع الجنس والزّواج لأنّه إذا نحن تتبعنا مراحل الزّواج في تلمسان وما جاورها مرحلة مرحلة، نجد أن كلّ مرحلة تشتمل على "أفعال و ردود أفعال"، كما نجد أنّ العادات الشعبية تتدّخل في كلّ مرحلة من هذه المراحل مستندّة إلى فكرة "التصرّف السّليم، أو فكرة" ما يجب أن يفعل بغية ضبط وتنظيم شؤون الزّواج.

2- الزّواج الخارجي:

"إن الزواج علاقة دائمة مشتركة بين الرّجل و المرأة، تقوم على الودّ والحبّ والإخلاص والأمانة و المعاشرة الكريمة، وأداء حقوق الطّرفين من كليهما، فلا يقصّر أحدهما بشيء نحو الآخر، لأنّ التقصير يؤدّي إلى التذمر والغضب وإساءة العشرة، و إعراض كلّ منهما عن الآخر،

[1] مكيفروبيج: المصدر السابق: ص303.

[2] نور الدين بن مشرنن: المرجع السابق، ص 71.

ولابدّ من أن يصبر كلّ منهما على غيره، و يحتمل الأذى الطارئ، وهذا من أصول شريعة الإسلام."[1]

كما أنّ الزّواج هو "العلاقة المشروعة بين الرّجل و المرأة، و يتمّ دائما وفق أوضاع يقرّها المجتمع، و في حدود يرسمها و يعينها، يفرض على الأفراد التزامها، و من يخرج عليها، كان هدفا للعقاب الّذي ينصّ عليه العرف والقانون."[2]

والزواج في تلمسان، يتسم بسمات تميّزه وتطبعه بطابع خاصّ، معبّرة عن الكيان الرّوحي للعائلة التلمسانية، حيث تجلب تلك السّمات في خضوع الزّواج خضوعا يكاد يكون تامّا لعادات شعبية مقدّسة، ذات علاقة روحية قوية الجذور بنفسيات النّاس وقيمتهم الثقافية والاجتماعية. واعتبار عدم الامتناء بها أمرا مستهجنا، سيئا مرفوضا اجتماعيا وثقافيا وحتّى عقائديا.

و إنّ تمسّك النّاس في المنطقة هذا التمسّك الشديد بالعادات الشعبية و الأعراف وجعلها شرطا لابدّ من توافره عند اختيار الزوج أو الزوجة المناسبة، لأكبر دليل على أنهم قوم يمجدون القيم الجمعية التي يحددها المجتمع و يدركون تماما مقدار أهميتها في حياتهم الاجتماعية و التي تنعكس في قيم الأسرة الممتدة أو قيم العائلة.

فالأسرة في هذه الضّواحي لا تزال تسيطر على أفرادها، و القول الفصل في الزّواج، قول الأسرة، و شخصية الفتى تذوب ذوبانا في شخصية أسرته، لأنّ اختياره لزوجته بمفرده غالبا ما يقابل بالرّفض.

[1] د. وهيبة الزحيلي: الأسرة المسلمة في العالم المعاصر، دار الوعي للنشر و التوزيع، رويبة الجزائر ط 5 – 2012 ص30.
[2] د. فوزية دياب: المرجع السّابق ص 30.

و ما ينطبق على ضواحي و قرى تلمسان ينطبق على الكثير من المناطق الغربية الجزائرية و المناطق العربية ككلّ، و في هذا يقول الدّكتور محمد عاطف غيث: "فالفرد كفرد لا قيمة له إلاّ في العائلة، و القيم التي يقرّها مجتمع القرية هي قيم العائلة، فهو يعمل من أجل العائلة، و يتزوّج من أجل العائلة، ولهذا كانت شخصية العائلة هي التي تحدّد نماذج سلوكه و تعين له المسموحات و الممنوعات."[1]

و إذا كنّا قد ركّزنا على تدخّل العادات الشعبية لتقوم بوظيفتها الضبطية التنظيمية قصد تنظيم شؤون الزّواج بالنسبة إلى كثير من الأسر في تلمسان وضواحيها فإنّها من هذه الناحية تؤدّي وظيفة إرشادية توجيهية، فعن طريق هذه العادات ينتظم نشاط القوم و سلوكهم و يضمن شيئا من الاستقرار و التوقّع.

كما تمدّ الفرد بسلسلة متكاملة الحلقات من القواعد الاجتماعية توفّر عليه مجهودا كبيرا للبحث عن الحلول لقضايا حياته.

و في هذا تقول البارونة شاف: " ترشد الفرد إلى القواعد التي تعرفه كيف يعيش، و إلى استعلامات المجتمع و آدابه التي تجعله راضيا عن نفسه مرضيا عنه من الآخرين الّذين يعيش بينهم."[2]

و العادات الشعبية تقيّد الناس في اختيارهم و حركة سلوكهم، و تتدخّل في كلّ أنواع النّشاط المتبادل بينهم، و هي عبارة عن طرق سلوك الفرد في نفسه ومع عائلته و مواطنيه وأبناء جنسه، و هذا السّلوك يكون على ما يناسب مداركه و درجه تربيته. "و لهذا الارتباط التامّ بين

[1] محمد عاطف غيث: القرية المتغيرة، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص93.

[2] la baronne staffe, usage du monde règle du savoir vivre, Ed. Flammarion, Paris 1989, P3.

عادات كلّ أمّة و منزلتها من المعارف و المدنية نرى أنّ سلطان العادة أنفذ حكما فيها من كلّ سلطان و هي أشدّ شؤونها لصوقا بها و أبعدها عن التغيير، و لا حول للأمة عن طاعتها إلاّ إذا تحوّلت نفوس الأمة و ارتفعت أو انحطّت عن درجتها في العقل، و لهذا نرى أنّها تتغلّب دائما على غيرها من العوامل و المؤثّرات حتّى الشرائع."[1]

و قد نتبيّن ممّا سبق أنّ الشعائر بحقّ رافد من أهم الرّوافد التي ترفد الممارسات الشعبية في مختلف المناسبات وخاصّة مناسبة الزواج، و تجعلها أعرافا تنطبق عليها، لأنّ لها سيطرة فعلية قويّة من ناحية ضبط سلوك وتصرّفات أفراد الجماعة، فالتزامها يكون عادة مصحوبا بالفضيلة والخير، ومخالفتها يكون أمرا يعرّض صاحبه إلى الاستنكار، بل و السّخط الّذي قد يبلغ درجة عالية.

وهذا في نظر (بلخ) ما يسمّيه (رالف لنتن) عموميات الثقافة، "و هي العادات الجمعية التي لا مفرّ من مراعاتها، و التي يصعب جدّا مخالفتها نظرا لشيوعها العريض و ارتباطها بعواطف القوم العميقة الجذور. فمن عموميات الثقافة تلك العادات التقليدية المرتبطة بالدّين و الأخلاق...، وكذلك العادات المرتبطة بالعلاقات الأسرية..."[2] و لعلّ أغاني الصف الشعبية، و المرتبطة بالزواج في تلمسان و ما جاورها، رافد **بالفعل** من روافد العادات الشعبية....

و من أروع الأمثلة: الأغاني الشعبية التلمسانية التي ارتبطت بموضوع الجنس و الزواج، والتي تؤكد طريقة اختيار الزوجة، حيث تقوم نساء الأسرة بتنظيم عملية البحث عن فتاة ملائمة للزّواج، في المدينة و في ضواحيها **بدء بالأقارب** و بعد التّأكد بأنّها تتّصف بصفات مهمّة ذات

[1] قاسم أمين، تحرير المرأة، رسالة تقديم مصطفى ماضي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، النشر الثاني 1990، ص09.

[2] Bloch, H Disorganisation. personal and social. New York. Alfred and Knopt 1951 P61.

وزن كبير في نظر النّاس في المنطقة لأنّها صفات يتوقف عليها نجاح الحياة الزوجية منها: (المهارة- الأخلاق الفاضلة، حسن السّمعة، الجمال، طيبة الأصل...)

و أغنية "فاطمه سلسله ذهبيه" لخير دليل على علّو شأن الأخلاق الفاضلة وحسن السّمعة و طيب الأصل للفتاة فاطمة:

"يا فاطمه سلسل ذهبيـــــــه اتسرقت و مشات في البابور
يا فاطمه سلسله ذهبيـــــــه ساوموها بالمال و ما قدوش
يا فاطمه سلسله ذهبيـــــــه معلق في باب مغـــــــنية
كانوا خوا و عمومـــــــــية كملوهـا بالنسبـــــــــية
يا "لبوشط" برحت بك النّاس يا فاطمه يا خيار النّـــاس"[1]

و يكاد يكون الزّواج بالأقارب هو النّوع الشائع من الزواج عند أهل الرّيف و يرجع السّبب في ذلك إلى الرّغبة في الاحتفاظ بالتماسك العائلي، حيث تحظى أصالة النّسب والارتباط القبلي بالكثير من التقدير و الاحترام. و كذا صيانة الفتاة من الوقوع في الفتنة والإغراء من شاب لا يقرب لها، حيث تكون قد خرجت عن تعاليم الأسرة. هذا ما نجده في الأبيات التالية من قصيدة: "مقرون الحواجب" تقول المغنية:

"أرواح "أمقرون الحواجب"[2] أرواح ألا لبارح عايـروني بيـــــك
أبريتـــــــــــك جاتني "بتهليل"[3] و قريته بين العشية و الليل

[1] منقولة عن السيّدة غزال ميلودة 55 سنة بوحلو في 2001/02/20.
[2] مقرون: معتدل – الحواجب ج حاجب، العظم الذي فوق العين بلحمه و شعره، مقرون الحواجب، معتدلها.
[3] بتهليل: التعظيم

البرّانـــي ما يشق لحلا عينو حار و الناس ما تبغيه"[1]

و قد تكون أغنية الصّف وسيلة فنّية لمهاجمة القيود الاجتماعية التي تخضع لها الفتاة في قسوة، فإذا كانت القيود تفرض على الفتاة الزّواج الدّاخلي ب(ابن العمّ، ابن الخال...) فإنّ الأغنية التالية تصور الفتاة و قد حطّمت تلك القيود و نفّست عن رغبتها المكبوتة في الزواج الخارجي (مع الأباعد) على نحو مكشوف فها هي ذي تمدح الغريب و تمقت ابن عمّها فتقول:

البرّاني خير ملّي لي كل يوم يسوّل علـــــي

"قلولها غير ما تبكيش و في ولد عمّي ما نعزّش

ندیرك كاس فوق الراس "كونترا"[2] على ذوك الناس"[3]

و نفس المعنى نجده في أغنية "ندیرك في ذراعي":

"تسع"[4] يا ولد عمي ميمون و خلي البراني يشبع زين

ندیرك في ذراعي و نفـــوت يا خوي لا تخاف تموت

يا فطيم دار هالك استيلـو هو ألي دخلك البـــيرو"[5]

ثم تتسائل عن موطنه و تتغزّل به قائلة:

" يا قولي، يا قولي يا خويا انتاي منين يا انت ما تجيني و أنا نمشي معاك

يا قولي، يا قولي يا خويا انتاي منين يا و عينيك خويا يجيبو لبـــــلا

يا قولي، يا قولي يا خويا انتاي منين يا و أنا بحر عليا و حبـــــابي لا

[1] منقولة عن السيدة: لباد الخالدية 40 سنة صبرة في 2001/01/10.

[2] كونترا: كلمة فرنسية تعني ضدّ، العكس

[3] منقولة عن السيد بوزيان خضرة 50 سنة صبرة في 2002/09/22.

[4] تسع: ابتعد

[5] منقولة عن السيدة حمودي رحمة 48 سنة بوحلو في 2002/05/20.

يا قولي، يا قولي يا خويا انتاي منين يا و خويا معذبني و ما عندي زهر"[1]

فقد دلّت البيانات و الملاحظات على أنّ زواج الأقارب ذو قيمة كبيرة عند معظم الرّيفيين، و لكن ليس معنى هذا أنّ كلّ الزّواج في الرّيف زواج أقارب. "فإنّ ما يعنى به البحث هو التّركيز على إبراز القيم الغالبة و الاتجاهات المفضلة في التمسّك بالعادات في نطاق واسع ومعنى ذلك أنّ زواج الأقارب يمثّل القيمة الغالبة، و أنّ هناك في كلّ قرية نسبة من الأفراد الذي يتزوجون زواجا خارجيا (أي خارج حدود النسق القرابي)."[2]

3- التضامن و التعاون:

لعلّ الظّلم الاجتماعي الذي كان يحيق بالشّعب الجزائري خلال حقبة الاحتلال الفرنسي، قاد شاعرة الصّف أن تفتح على ذاتها لتعبّر على الصورة التي آلت إليها الجزائر، حيث كانت قاتمة الملامح سيّئة الظّروف، إذ واجهت أعمق و أصعب شكل من أشكال الاستعمار الأوربي، و لهذا كانت الآثار التي خلّفتها هذه المرحلة في بنية المجتمع الجزائري عميقة و خطرة...

و لقد اتّضح بالفعل أنّ الطريق للاستقلال هو طريق واحد لا مناص منه هو طريق "الكفاح المسلّح" و كانت الثورة التحريرية بمثابة الحدّ الفاصل بين عهدين، عهد الذلّ و الهوان، و الخضوع و الاستسلام، و عهد الكرامة و التّوق إلى الحرّية، و الاستقلال و السّيادة.

و قد لخّصها الكاتب بقوله: "جاءت ثورة نوفمبر بعد قرن و ربع قرن من ليل استعماري دامس و رهيب... لكنّ الشعب لم يقف مكتوف الأيدي أمام جبروت الاستعمار و الاستقلال

1 منقولة عن السيدة بن علال غ 45 سنة.

2 د. فوزية دياب: المرجع السابق ص 253.

فكانت الانتفاضات و الثورات المتتالية... و غيرها من الانتفاضات العارمة التي أكدّت الحماس الوطني، و أنضجت الوعي النّضالي..."[1]

ونودّ أن نلفت النّظر إلى أنّ الثورة التحريرية ليست محصورة في الجانب السّياسي فقط، بل شملت كلّ جوانب الحياة منها الاجتماعية والاقتصادية وبالخصوص الجانب الثقافي الإبداعي حيث يعدّ إحدى الأسلحة للتحرّر من هيمنة الاستعمار، والتصدّي لدعاياته المغرضة، و رفع شعلة النّضال و الكفاح و التضامن عن طريق قصائد رقيقة أبياتها جمرات حمراء تلهب الحماس في نفوس الأبطال و تذكي عزائمهم و ترفع معنوياتهم، نظّمتها المرأة على أصوات المغاني وسبكتها ضمن قوالب فنّية و طبعة حماسية، تردّدها الأفواه في أعماق القرى و المدن، ليمتد مداها الفعّال إلى ما وراء الحدود إلى الآذان و القلوب المحبة للعدل و الحّرية و السّلام.

وهذه النّفحة الحماسية والنّضالية التي تعمل أغنية الصّف على نفخها في روح المواطنين بكلّ عزم وصدق وإخلاص في سبيل رفع راية هذا الوطن والدّفاع عنه، نلاحظها في هذه الأبيات التي تحمل قيمة اجتماعية و سياسية في نفس الوقت وهي "التضامن".

و ما أكثر أغاني الصّف التي وضّحت تلاحم أبناء الشعب الجزائري و تآزره و تعاونه وتآخيه حتّى يكونوا صفّا مرصوصا كالبنيان المتماسك يشدّ بعضه بعضا، نابذين كلّ أشكال التفرّق والخلافات. قال الله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُمْ بُنْيَانٌ مَرْصُوصٌ﴾[2] هذا ما أدّى إلى انتشار الثورة بسرعة البرق في مدن عديدة من وطننا:

[1] بلقاسم بن عبد اللّه: دراسات في الأدب و الثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، ديسمبر 2001، ص20، 21.

[2] سورة الصّف الآية 4.

"أنهار ناض البارود، و أطرطق القرطاس

تلاحقوا الزعما و بانوا الرياس

تحزّم بن شريط بألفيـن ترّاس

من حفير لجبل لعسّـاس

شاعت أخبار فالمدن حتّى لبلعبّاس"[1]

و الجدير بالذكرّ، إنّ أغنية الصّف أكثرت من الإشادة بمواقف هؤلاء الأبطال المتضامنين الّذين اعتبروا زعماء في نظر العامّة، وكلمة "زعيم" و"رئيس" بقية من بقايا مصطلح الثورة التاريخية و قد أطلقت على المجاهدين البواسل.

إنّ طلب الحياة الّذي يتأتّى من خلال المقاومة و الدّفاع عن النفس يماثل طلب الموت من خلال الجهاد، هذه الثنائية لها ارتباط عضوي فيما بينها، فالبحث عن الحياة من خلال الموت يعكسها مفهومي: "الزّعيم" و "الشّهيد" باعتبار الزّعيم رمز حيّ و الشّهيد رمز فان. والرمز الحيّ هو الحياة و الأمل.

نستخلص من كلّ هذا، إنّ الشاعر الشعبي الّذي وظّف في أشعاره عناصر: "الزّعماء، الرّياس، أصحاب الغابة أنّه يتمنّى الحياة باستعمال هذه المصطلحات التي تعني عنده الأمل."[2]

فكانت كلمات أغنية الصّف تصدر من الأعماق مشبّعة بشعور وجداني لأنّ وحدة المجاهدين و تكاثفهم مصدران للقوّة و الأمل، لذلك جاء الفعل على صيغة الأمر في هذا البيت:

[1] منقولة عن السّيدة: خالدي عائشة 55 سنة.

[2] غالي شكري، آداب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1979 ص146.

شوف "لواغش"[1] "الزعما"[2] لصندوق الدوميل[3] راهم وصلوه[4]

و تقول مغنية أخرى ضمن هذا السّياق:

"هكذا نبغي الزعما ايديـــــــــروا قاع سلك الحـداده قلعـــــــــوه"[5]

" أنانا أولاد نهار صدّوا و للحداده و امشاو يجيبوا السلاح اللي بان"[6]

و في أبيات متفرقة:

"يا رافد السلاح أمشي و ريح معاك الله مناش تخاف"[7]

"يا الساكنين الجبـــــال بلا ما وربي معاكم يا زعما"[8]

و تقول في أغنية "ناض الجهاد":

" أنسوّل آلرياس وين اتقابضت لقراص كانش زعما مع بركات الصـــــــلاّح

انسالك الرايس و الرعيـــــــهت وين و قالي راها لباس و يديها على لقراص"[9]

و تقول في أغاني ثورية أخرى:

" آريض يا مول الكـــــــار ريّض و الزعما عـــــتولو يحرقوه"[10]

---

[1] لواغش: الشباب.

[2] الزعماء: و هم عناصر جيش التحرير الوطني.

[3] صندوق الدّوميل: صندوق الضرائب.

[4] منقولة عن طريق السّماع: قصيدة "يا الحركي".

[5] منقولة عن طريق السماع أغنية: "هكذا نبغي الزعما ايديرو" م س ذ.

[6] منقولة عن طريق السماع أغنية "الله يرحم الشهدا" م س ذ.

[7] منقولة عن طريق السماع أشعار عبارة عن أبيات متفرقة

[8] منقولة عن طريق السماع أشعار عبارة عن أبيات متفرقة

[9] منقولة عن طريق السّماع: أغنية "ناض الجهاد"، م، س، ذ.

[10] منقولة عن طريق السماع: أغنية اللّه يرحم الشهدا، م، س، ذ.

" اللّي مات فيك الرّايس بن علاّل أنّا يفك آواد الشـــــولي"[1]

" آجبل العالي و فيه النـوار ثم الزعما بـناو الدّار"[2]

"الرّايس اللّي جانا ليـوم خليفة عـلاّل والسّي ملاح"[3]

و هناك أعلام آخرون خلّدتهم أغنية الصّف و عدّدت أسماءهم و نوّهت بمناقبهم، تمجيدا لبطولاتهم و أخلاقهم السّامية و تضحياتهم و تضامنهم من أجل تحقيق الحريّة منهم الرّئيس الأوّل للجمهورية الجزائريّة الدّيمقراطية الشعبية "أحمد بن بلة" هو واحد من القادة الأوائل الّذين أسّسوا المنظمة الخاصّة(O.S) ضمن مسار الحركة الوطنية. تقول المغنية:

" أبكو يا بكـيات و على الدهر اللّي فات

و على زينة النسمات باقي غـــــــير الحياة

تفكيرة لبـــــن بلة و أصحـــــــابو خمسة[4]"[5]

و تقول أيضا:

"يا لخميستي وين كانوا عينيك حتّى داو بن بله بين يديك"[6]

كما ذكرت المغنية نماذج بشرية من الأبطال و القادة الّذين التحقوا بصفوف الثورة التحريرية منهم على سبيل المثال الرّئيس الرّاحل "هواري بومدين" المولود بقالمة بالشرق الجزائري، فضرب أنصع صور البطولات في الجهة الغربية من الوطن لدحر العدّو و القضاء على كبريائه:

---

[1] منقولة من أغنية "واد الشولي" م، س، ذ.

[2] منقولة عن طريق السّماع قصيدة واد الشولى الأولى، م، س، ذ.

[3] منقولة عن طريق السّماع "يا الوطني" المجاهدة فاطمة بن حلّي.

[4] أصحابوا خمسة: هم خمسة أعضاء، ثم اختطافهم و هم على متن الطائرة من طرف العدّو الفرنسي سنة 1956 و هم: أحمد أحمد بن بلة، محمد خيضر، محمّد بوضياف، آيت أحمد، مصطفى الأشرف.

[5] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "الوطنية" السيّدة، بلعيد مولدية 65 سنة.

[6] مقولة عن طريق السّماع، أشعار عبارة عن أبيات متفرقة.

"آبو مدين رايس الحربيه مشي خوتك غ بالتّاويل"[1]

"يا جماعة الهواري فلجبـــــال سولو حمزة على نجـــيب"[2]

يا لهواري لا يغيضـــــك الحال وحتى التراب فيه برد الحال"[3]

" راهم يتمشاو على ضي "السوايع"[4] و الزّعما ما يديروا سنيال"[5]

و من هؤلاء الأبطال الّذين استشهدوا في المعارك ذكرت المغنية الأسماء التالية:

"يا نهار السّوق شيبـــــني "البوق"[6] و مين جابوا "الطّاهر"[7] للسّوق

ما عرفت شكون باعك يا الواد وكان لقليل يقيل فيـــــــك

"آيا رضوان غيب للســـحاري وامش يجيب الســلاح اللّي بان"[8]

ساعتو صفره فالجبال تـــــلالي و هداك "حماده الـــــــبركاني"[9] [10]

"راه لابس كومندار قويـــــدر ألاّ بلعقل ايـــــــحرب الجنود"[11]

"الريح أداني على خويـــــا و ليامات برّمضان باش أنا ابقيت"[12]

[1] منقولة عن طريق السمّاع قصيدة "واد الشولي الأولى" م، س، ذ.

[2] منقولة عن طريق السمّاع أغنية "سامحونا يا الشهداء" م، س، ذ.

[3] السوايع: السّاعة.

[4] سينيال: لفظ فرنسي بمعنى : إشارة.

[5] البوق: مكبّر الصوت.

[6] الطّاهر: مطعيش، المدعو: الطاهر، أخ سي جابر، ينحدران من أولاد موسى.

[7] منقولة عن طريق السمّاع: أغنية "أبا رضوان" السيّدة، بلعيد مولدية م، س، ذ.

[8] حمادة البركاني: شهيد من قرية أولاد موسى.

[9] منقولة عن طريق السمّاع: أشعار عبارة عن أبيات متفرقة.

[10] منقولة عن طريق السماع: قصيدة واد الشولي الأولى م، س، ذ.

[11] منقولة عن طريق السماع: قصيدة ناض الجهاد م، س، ذ.

[12] كومندار: تحريف للفظ الفرنسي: commandantرتبة عسكرية و هي "رائد"

"سامحني يا "الكـــــــومندار" قالو لي الزيتوني اســــــــــتشهد"[1]

"يا شكون أنديروه فالسياسة آمنين مات محمّد الـقرموش

هربت النعمة و اتلف الــراي و في نـهارك يا الأزهـــــري"[2]

"لقد صدرت هذه الأغاني بنسبة كبيرة من طرف رجال و نساء عاشوا الأحداث بحيثياتها و كانت لهم قرابة بهؤلاء الأبطال و هي ألفاظ قرابة"[3]

و تشتمل هذه على أسماء الشّهداء و المجاهدين، اللّذين بقوا على قيد الحياة، و لو أنّ أغلب هؤلاء الأبطال برزوا في الأغاني هم شهداء كأسماء: "محمّد القرموش (من تلمسان)، "إدريس" و "شعبان" و"لخضر" و "الأزهري" (من وادي الشولي)، "برمضان" (منطقة البويهي) بسيدي الجيلالي، وكان مكلفا بنقل المالية للجبهة عبر الحدود الغربية، و "الوهراني" كذلك، و"الزيتوني" و"حمزة" و "نجيب"[4] من منطقة(عين غرابة)، و "رضوان" من منطقة (سبدو).

و هنالك أسماء بعض المجاهدين الأحياء الّذين خلّدتهم أغنية الصّف، وهذه معركة "بوعبدوس"[5] التي حضر فيها البطل "بن رمضان" و أنقذ إخوانه وساعدهم و فكّ الحصار المضروب عليم إذ تقول المغنية:

كتبوا "بريات"[6] و خرجلهـــــم "بن رمضان"[7] وعدل لهم باللّي كان

[1] منقولة عن طريق السمّاع: أغنية "سامحيني آ الكومندار "للسيد: بالغ عبد الكريم 35 سنة، في حدود سنة 1975.

[2] منقولة عن طريق السمّاع: أغنية "هكذا نبغي الزعما"، م، س، ذ.

[3] غوتي شقرون المرجع السابق: 147 ص.

[4] نجيب: الشهيد: عمراوي عبد الوهاب (1917م- 1957م).

[5] بو عبدوس: جبل من جبال بني سنوس، يقع في الجهة اليسرى من قرية بني حمو، وقعت هذه المعركة سنة 1956.

[6] بريات: رسائل.

[7] بن رمضان: بن رمضان محمّد كان مسؤولا عن المالية بالمنطقة الأولى.

قالهم سمعوا يا لـــــــــــخوان ستعـدو للقتـــــــــــــــال

"الشار يقرب و العسكر هربان الشجـاعه "لولاد لعربـــــــــان"[1]

كتبوا بريه للقـياد العليا إدريس و شعبان و زيد لخضر"[2]

و نجد نصوصا أخرى تذكر ما خلّفه العدّو من مجازر استشهد فيها العشرات من أبناء هذا الوطن، وتصف مطاردة الجيش الفرنسي للمجاهدين بواسطة الدبابات و الطائرات الحربية والمدرعات والشاحنات والمدافع والرشاشات وظروف إلقاء القبض عليهم، وحالة الهول والفزع والحزن السّائد أنذاك فوقفت المغنية تصف هذه المعارك حامية الوطيس بصدق و عفويّة وتضامن و دون مبالغة:

"و في "قرن الزهـــــــــره"[3] و "اصـرات"[4] لنا غمزه

جاتنا "الصـفـــــــــــرا"[5] علينا "اتبيـكي"[6] وادور

و على حساب النظره ظنيت شافت "قــدّوره"[7][8]

وقولها:

"يا بلعيده و الشار على و دنيك و راها جات الكونفه تديك"[9]

[1] لولاد لعربان: أبناء العروبة.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "بوعبدوس"، المجاهدة: مسكاري يمينة.

[3] قرن الزهرة: اسم مكان ببلدة "البويهي".

[4] اصرات: وقعت.

[5] الصفرا: طائرة استكشاف و مطاردة ذات لون أصفر.

[6] اتبيكي: تحريف للفظ الفرنسي " piquer" أي تنقض علينا.

[7] قدور: شهيد من نواحي منطقة "سيدي الجيلالي"

[8] منقولة عن طريق السمّاع أغنية "الصفرا" السيّد مهداوي محمّد، 64 سنة، صيف 1998م .

[9] منقولة عن طريق السمّاع: قصيدة "الكوارتية" المجاهدة: فاطمة بن حليّ.

فأغنية الصّف ذكرت أماكن المعارك و السّلاح المستعمل و النتائج، و من بين هذه المعارك معركة بوحمامة ودار اللّوح، قرن زهرة، بوعبدوس، جبل عيسى، بوشبيب، جبل القادوس، وجبل عسّاس...إلخ، نماذج من المعارك التي دارت رحاها بمنطقة الغرب الجزائري (ضواحي تلمسان)، ثمّ تذكر المغنية العتاد الحربي لكلا الطّرفين حيث تقول:

" جيت على بوحمامـــــــــه ألقيت العسكر "أغمامـه"[1]

يا خوتي واش هاذ الهاد "الهانـــــــه"[2] أولاد الشـهدا ليتامـــــه

يدور بلبطما و يلغى بوحمامـــــــه و يا بويا وين غابو الرجال

" سيدي موسى"[3] مال قلبك هـاني و يـانا راقده و لعدو جاني

" و الطنوقة"[4] تجري و "الطبه"[5] داوي شوفو ما دار جيش التحرير"[6]

و من أهمّ المعارك التي وقعت بجبال و مداشر بلدية وادي الشولي معركة جبل "القادوس" نوفمبر 1956م، و معركة "جبل عسّاس" 1960م حيث تقول المغنية:

"الشيران و الطيّاره مع المجاهدين متقابضين"[7]

آمول المورطي و مول البياسه واتقابلوا يا لخو للعديان"[8]

---

[1] أغمامه: كناية عن الغيوم، الكثرة.

[2] الهانة: الإهانة.

[3] سيدي موسى: وليّ صالح، مقرّ ضريحه الجهة اليسرى من قرية دار عياد.

[4] الطنوقه: شاحنة مدرعة.

[5] الطبة: الأطباء.

[6] منقولة عن طريق السمّاع من الذاكرة الشعبية.

[7] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية آالغابة نوري، للشيخة الريميتي، شريط مسجل، إذاعة وهران.

[8] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "ناض الجهاد"، م، س،ذ.

و تصوّر معركة من المعارك الكبرى منها معركة جبل عيسى في هذه الأبيات:

" قالوا القصة قصت "جبل عيسى"[1] كيف "تسركل"[2] بفرنسا

تلويـها "[3]البياســــــــــــــه" قالت هذو و خاينـــين

قالت هذو "بلايـسه"[4] نشـوف معاهم الهواسه"[5]

دوك النّاس المرحومين

قال زيدو يدرولي غرصـه ما يضربـوش بالعصه

يضربه بالطامـسه و هاديك تـرفد ربعين

يضربه بالمتـريات الكل خمـايســـات

الكترى لعـشريات هـادوك لي مقعريـــن"[6]

وتعتبر الجبال أو الغابة بصفة عامّة مصدر قوّة وفخر للثورة وتضامن مع الجماهير الشعبية لأنّها تحتضن المجاهدين كاحتضان الأمّ لأطفالها الصّغار. ولذلك سميّت الغابة بـ"أم المجاهدين"، وتوصف الجبال أو (الغابة) بالعلو والوعورة والحنان فكأنّها قدرة إلاهية في حماية المجاهدين، لذلك نرى عنصر الجبل و الغابة يتكرر مرارا في "أغنية الصّف" لأنّ الجبل يعكس رمزا الحياة والأمل والحريّة و الملاذ الوحيد و المقاومة الثورية و غيرها من الدّلالات الجهادية.

[1] جبل عيسى: جبل يقع بين منطقة بني سنوس، و منطقة البويهي.

[2] تسركل: تحاصر

[3] البياسة: قطعة حربية (مدفع رشاشة)

[4] بلايسة: شياطين.

[5] الهواسة: المشاكل.

[6] منقولة عن طريق السّماع، قصيدة جبل عيسى، المجاهد: محمّد غزري.

فالمغنية تناشد "جبل فلاوسن"[1] باعتباره منبعا للبطولة و تبيّن صعوبة مسالك الجبال وتتساءل عن المجاهدين الّذين استشهدوا فيه. كما تخبرنا بالأعمال الوحشية والجبانية التي تعدّت إلى إضرام النّار في الجبال دون شفقة و لا رحمة تقول الأغنية:

"يا جبال الجند ياكي "علاو"[2] و يرب "سهللهم"[3] "لوعار"[4]

راهم فلجبال العاليين و ليا ابغيتوا المجاهدين"[5]

" الزّيش المحرر وين "ايبات"[6] آبويا قاع الجبال "اتعرات"[7][8]

و قولها أيضا:

"اجبال فلاوسن عاود لي لخبار وين لواغش الزعما"[9]

و هذه المنطقة "جبل القادوس" التي احتضنت عدّة أحداث فتقول:

"لو كان "تشوفو"[10] انهار القادوس اللّي "حنينة"[11] قاع ما "تسكتش"[12][1]

---

[1] جبل فلاوسن: تزخر منطقة ندرومة بسلاسل جبلية أشهرها "جبل فلاوسن" التي بها كهوف و مغارات كانت معقل المجاهدين. المجاهدين.

[2] علاو: من العلو، أي الجبال العلية.

[3] سهللهم: سهّل لهم (دعاء).

[4] لوعار: الصعوبات و المخاطر.

[5] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "ناض الجهاد"، م، س، ذ.

[6] ايبات: يقضي اللّيل.

[7] اتعرات: صارت جرداء.

[8] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية: واد الشولي، م، س، ذ.

[9] مناد ميلود: التراث الشعبي المحكي بمنطقة فلاوسن، دراسة ميدانية، مخطوط (رسالة الماجستير) في الأدب الشعبي 2000-2001م، ص 48.

[10] اتشوفو: شاهدتم، حضرتم.

[11] حنينة: حنون

[12] ما تسكتش: من السكوت، أي لا تنقطع عن البكاء.

و تربط المغنية صفة الحنان و العطاء بالغابة و هي إحدى مرادفات الجبل فتقول:

نوري يا الغابة نوري درقيلي ذاك الشباب

الغابة "حـــــــــنينه"[2] ربّات الـمجاهدين

الغابة حـنيـــــنه عند ساعه "خلفـت"[3]

الغابة احـترقـــت و المعاز عباوهـــم"[4]

وفي موضع آخر تقول:

"آنا ناضربوه با لروبلان في راس الجبل آنا آنا ما انهو دشي نقعد فلجبل آنا"[5]

و إلى جانب الجبال و الغابة نجد بعض النّصوص تخلّد أسماء الأماكن نذكر منها على سبيل المثال هذه الأبيات، تغني الجدّة:

"تلمسان و هي مسركله بالشيران حتّى الجبال وداو زوج انسا"[6]

و الأخرى تقول:

"نربحو و نشارعك يا عين وربه ماتيراو فيك الشبان"[7]

و في بيت شعري آخر:

"واش ديك القصّه ذي عين افتاح تما شحال سندوا لرواح"[1]

---

[1] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية، "واد الشولي" الأولى، م، س، ذ.

[2] حنينة: حنون

[3] عند ساعة خلفت: أي أنبتت الأشجار بسرعة فائقة بعد حرقها

[4] دحماني شريفة من الذاكرة الشعبية، مجاهدة عاشت الثورة التحريرية.

[5] منقولة عن طريق السمّاع : هود آلرايس ملجبل، م، س، ذ.

[6] مناد ميلود: المرجع السابق ص 53.

[7] منقولة عن طريق السمّاع: دحماني شريفة مجاهدة.

و لم تتخلّف المرأة عن التضامن و التعاون مع أخيها المجاهد في الجبل، حيث أخذت المرأة المجاهدة مكانا عاليا في قلوب المواطنين، فإنّ موضوع الإعجاب بها، تجلّى في كثير من قصائد الشعر الشعبي الثوري و الأهازيج الفولكلورية التي نوّهت بشجاعتها لاحتضانها النظام الثوري دون تردّد و منذ الوهلة الأولى: "فقد نزعت عنها صفة الجنس اللّطيف، وذلك منذ العصور القديمة، فكانت الملكة و القائدة في الحروب و المغامرة حسب التآليف الأدبية."[2]

فإنّ بطلة الغرب الجزائري التي تتحدّث عنها أغنية الصّف كانت محلّ إعجاب الجماهير بدّقة متناهية البطلة "رشيدة" مثلا من جانب بسالتها و كذلك أنوثتها و جمالها التي وهبتهما فداء للوطن حيث تقول:

"آنانا "واش"[3] "ادّاك"[4] لتيزي[5] رها أنتاردي[6]

يا فرانسا غبنتنا وادّات[7] بلادنـــــــــــا

آلا إله إلاّ الله هـــــــــــذا دينـــــــا

---

[1] نفسه.

[2] شقرون غوتي: المرجع السّابق ص 135.

[3] واش: ماذا.

[4] ادّاك: ذهب بك.

[5] لتيزي: إلى قرية "تيزي"

[6] أنتاردي: تحريف للفظ الفرنسي "Interdit" بمعنى محاصرة و الدّخول إليها ممنوع.

[7] ادّات: احتلت

آبا ها كدايره[1] رشيده[2] ورافدا[3] طامسه"[4،5]

فهذه المعاني الشعرية هي خواطر المرأة و آرائها و تجاربها و أحوال نفسها و عبارات عواطفها، و بالتالي كانت أغانيها نضالية سايرت الواقع المرير في جميع أشكاله، و واجهته بكلّ شجاعة و عزيمة.

و ها هي ذي البطلة تتخلّى عن أبنائها لتلتحق بصفوف الثورة قائلة:

سامحة فالمال و الدّريه[6] "باش"[7] مانبقاش دوليه

و قولها:

راني بين لجروف ندبال لكانش عسه مع لجبال[8]

و قولها أيضا:

"و الجبل عالي فيه التورنات[9] و السّلاح تقيل على الخيات[10،11]

---

[1] كدايرة: ما أجملها

[2] رشيدة: الاسم الثوري لإحدى المجاهدات.

[3] رافدا: حاملة.

[4] طامسة: سلاح و اللّفظ تحريف لكلمة thomson.

[5] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "الله يرحم الشهدا" من الذاكرة الشعبية.

[6] الدّرية: الأبناء.

[7] باش ما نبقاش: لكي لا أبقى.

[8] منقولة عن طريق السماع، قصيدة راهم فالجبل العالي.

[9] التورنات: المنعطفات، المنعرجات.

[10] الخيات: المجاهدات.

[11] منقولة عن طريق السمّاع: قصيدة "الجهاد حلال يا رسول الله".

وخلاصة القول، إنّ هذه الأغاني هي عبارة عن صرخة واضحة في وجه الاستعمار وسياسته الكاذبة المغرية، و تلقتها الجماهير الشعبية بأذن صاغية و ضمائر واعية و عقول فطنة متحدّية رصاص المستعمر الّذي حصد أرواح المئات وهم يهتفون بحياة الجزائر الحرّة. و يمكن اعتبارها مصادر ومراجع تاريخية شفوية، يستلزم تدوينها.

الفصل الثالث:

دراسة شكلية إيقاعية وصوتية للحوفي

وأغنية الصف

أولا:شعر الحوفي

I– الخصائص الشكلية في الحوفي

II– المميزات الصوتية للهجة الحوفية

III– البنية الإيقاعية للحوفي

ثانيا: أغنية الصف

I– الجوانب الفنية في أغنية الصف

II- البنية الإيقاعية في أغنية الصف

أولا: شعر الحوفي

I-الخصائص الشكلية في الحوفي:

تمهيد:

يحتلّ شعر الحوفي مكانة هامّة ضمن الموسيقى الأندلسية التي تعتبر واحدة من الإمدادات والروافد التي تفرعت عن الموسيقى العربية.

فهو شعر يمتاز بجمال و زخرفة موسيقية و هو في حقيقته يكتسب صفته الشعرية بوسائل فنية أهمّها الموسيقى و الصّورة مثله مثل الفنون الشعرية و الموسيقية. "فالنصّ الشعري تتعدّد أبعاده الجمالية، و البحث عن أسرار هذا الجمال ربّما يكمن في البنية اللّغوية."[1]

و الغناء و سيلة من وسائل الترويح عن النّفس البشرية و عن القلب، فكلّ غناء يدعو إلى الأخلاق الفاضلة و يؤدى بطريقة لا تتنافى مع الآداب الحسنة فلا حرج فيه، و الحوفي شعر شعبي عفيف في قالب غنائي موسيقي جميل، استوحى أدبيته من الشعر المغنى الشعبي والأندلسي. و هو فنّ أدبيّ متدفق العاطفة، شجيّ الأنغام، تضمّن حيوية خاصّة و محتويات كثيرة و مختلفة في قالب متكامل و متجانس، يؤدى من طرف فتيات مدينة تلمسان خلال لعبهن بالأرجوحة فينشدن مقاطع منه تتلاءم مع تأرجح الأرجوحة في حركات بطيئة، فهو بمثابة المقياس الّذي يعبّر به الفرد عن أحلامه و أمانيه و أحزانه و يعكس واقعه المعاش. و قد تميّز بعذوبة الكلام و سذاجته و حلاوة النغم الموسيقي و الإيقاع الدّاخلي الجميل.

[1] صابر عبد الدّايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطوّر مكتبة الخانجي بالقاهرة ط 3، 1993، ص25.

و للموسيقى دور في صناعة وتأليف النغم والأصوات، فيلعب الجرس الموسيقي والإيقاع المنظّم المنغّم واللّفظ الموحي دورا أساسيّا في إنشاء اللّذة الشعرية الغنائية. "و الموسيقى كالشعر"[1] "و الشعر من الفنون الكلامية"[2] و الكلمة العنصر الأوّل للتكوين الفنّي للأغنية الحوفية، و لذا احتوت على مضمون متنوع ومواضيع تساعد على نشر الفضيلة و الحث على ترك الرّذيلة، وجمعت في طياتها معايير تصوّر بصدق وأمانة حياة الشعب التلمساني الاجتماعية والفكرية، هذا ما جعله ينجذب نحو كلّ أغنية بلهجته المحلّية، التي تعبّر عن مشاكله و همومه وهواجس أحلامه. "فقد رافقت الموسيقى حياة الإنسان في مختلف الأدوار و تباين المراحل، سواء أكان ذلك في تصوّراته العقلية أم في حياته اليومية أم في أحلامه الغيبية."[3]

ومن ثمّ، إذا حاولنا البحث عن خصوصيات الحوفي الفنية نجد لغته الشعرية وأسلوبه المتميّز في متناول الجميع، لأنّ الإيقاع الّذي تردّد به الأغنية الحوفية والشكل الّذي تعرض به يعبّر بحقّ عن إحدى التقاليد الرّاسخة التي عرف بها أهل مدينة تلمسان في مساندة بعضهم البعض في السّراء و الضراء، إذ هي رمز للتضامن و التآزر و التآخي.

1- لغة الحوفي الشعرية:

ألحّ ليفي ستراوس على أنّ "الاختلاف بين مجتمع و آخر لا يرجع إلى استخدام كلّ منهما لشكل خاصّ من أشكال النشاط العقلي، من الضروري أن يتوافر فيها كلّها حدّ أدنى مشترك

[1] جرجي زيدان، تاريخ آداب اللّغة العربية ، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر بدون تاريخ ص 87.

[2] د. علي عبد المعطي محمّد: جماليات الفنّ: المناهج والمذاهب والنظريات، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية مصر 1994 ص07.

[3] نسيب الاختيار، معالم الموسيقى العربية، المكتبة المصرية، بيروت، س 1953 ص 05.

هو وجود اللّغة، و هو شرط ضروري لقيام أية ثقافة مادامت اللغة ترتكز على النشاط العقلي ولا قيام لها من دونه."[1]

ومن البديهي أنّ الوظيفة الأساسية للّغة تكمن في التعبير عما يختلج في الصّدور، وإيصاله إلى أفهام الأفراد و الجماعات فهي واسطة العقد و أداة التواصل و مزيج متجانس وائتلاف متناسق من لهجات أسهمت في بناء العربية و صرحها المتين.

و إذا كان الشعراء أكثر شعورا و إحساسا، و يختلج في صدورهم ما لا طاقة لنا به، فهم أكثر بحاجة إلى اللّغة منّا، تلك اللّغة التي ترفع من شأنهم إن أبدعوا في استعمالها و تركيبها و تحطّ من قيمتهم إن هم أساؤوا نظمها.

والشعر يكمن في لغته باعتبارها نظام من رموز ملفوظة عرفية يتعامل بها أعضاء المجموعة المعنية، فهي تبرز الصّورة في الذهن بها يرمز ومن خلالها يدلّ، و من ثمّ فهي وسيلة من وسائل الإيحاء تعبّر عن المجتمع بكلّ طبقاته وفئاته.

"واللّغة تشمل عادة عدّة لهجات، لكلّ منها ما يميّزها، و جميع هذه اللّهجات تشترك في مجموعة من الصّفات اللّغوية و العادات الكلامية التي تؤلف لغة مستقلة عن غيرها من اللّغات."[2]

ومنه فإنّ لغة الحوفي محلية تستمد حياتها من تراثها، فإنّ جهود أبنائها متواصلة تكفل لها الاستمرار في مسيرتها، و قد تختلف حروف نطقها، تراكيب التعبير فيها ذلك حسب البيئة وحكم الطبيعة الاجتماعية والسّياسية...

[1] فؤاد زكرياء، الجذور الفلسفية اللّبنانية، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت، الدّار البيضاء، ط2، 1986 ص 29.

[2] العربي دحو: الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية الكبرى، الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب 1989 ص 194.

وعلى هذا الأساس فإنّ دراسة اللّغة في شعر الحوفي هي دراسة وصفية ترصد بعض خصائص اللّهجة المحلية التي كانت النسوة تنظمن بها قصائدهن الشعرية.

و كذلك محاولة الاقتراب من العادات التعبيرية الأسلوبية التي درج استعمالها عند العامّة، ليتضح الأسلوب الشعري الّذي يتميّز به شعرهنّ.

فلغة الحوفي العاميّة لعبت دورين مهمين، دور يتمثل في لغة الشعر ودور في لغة الشارع، وشعريته مجسّدة في مجموعة من اللوازم هي مفارقة كبرى بين الشعر و النثر.

ومن هنا نؤكّد أنّ اللّهجة في شعر الحوفي لا تختلف في خصائصها اللّفظية عن العامية في مختلف مناطق الوطن، و التي تكيفت مع اللسّان العربي الجزائري تكيّفا خاصاّ، نظرا لظروف وعوامل كثيرة لخصّها الدّكتور عبد المالك مرتاض في قوله: "والعاميّة الجزائرية يتمثل هيكلها اللّغوي العامّ في هذه اللّهجات الإقليمية التي تختلف من جهة إلى جهة، بل أحيانا تختلف من قرية إلى قرية مجاورة لها، وهذه اللّهجات تخضع لعوامل لغوية كثيرة، منها ما ينشأ عن الوراثة والطبيعة، ومنها ما ينشأ عن البيئة و الجوار، ومنها ما ينشأ عن الاختلاف الناشئ عن اختلاف الجنس و اللّغة و الطبيعة الفيزيولوجية نفسها، فاللّغات تتأثر وتؤثر، كما يتأثر ويؤثر الناطقون بها لأنّها ظاهرة اجتماعية، كما ثبت في العلوم الاجتماعية نفسها."[1]

ومما جعل شعر الحوفي يذيع ذيوعا كبيرا بين الأوساط الشعبية التلمسانية، هو التّحكم في صياغة اللغة صياغة شعرية. و لهذا نجد الارتباط شكليا للحوفي مع قالبه الخاصّ، أمّا من النّاحية الأخرى نجد الشعرية بارزة في أغلب نماذجه لتوافر الشروط الضرورية و الفاصلة بالشعر مع النثر

[1] د. عبد المالك مرتاض: العاميّة الجزائرية و صلتها بالفصحى، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د. "، 1981 ص 07.

كالوزن والقافية والموسيقى. ضف إلى ذلك عامل الخطاب الشعري في الحوفي باعتباره شخصية العمل الإبداعي نفسه.

" فتكون الشعرية في آخر المطاف الحدس الأوّل للمعرفة التلقائية"[1]

وممّا يلاحظ على طبيعة الصّورة عند شاعرة الحوفي أنّها تستمدّ معالمها من البيئة المرئية وممّا يحيط بالشاعرة من جمال الموقع، الثقافة، القيم التي انكست بلغة التخاطب. و كون الحوفي فنّ من فنون القول حاول توظيف لغة بسيطة قريبة المنال يفهمها الدّارس والعامّي على السّواء إذ يقترب من خصوصيات الحياة.

فإنّ لغة الحوفي تتميّز بثلاث خاصيات أوّلها: تتمثل في إنشاد الحوفي حسب المنطقة التي انتشر فيها. ففي تلمسان ينشد باللّغة التلمسانية.

والحوفي في مدينة تلمسان كلمة لها وزنها تطلق على هذا الغناء الجدير بعروقه في هذه المدينة، فهو عنصر تاريخي و فنّي يربط المدينة بماضيها، وكلّ القطع الشعرية الموسيقية المحببة أهديت لتلمسان ناشدة الماضي و جمال الموقع، واليوم إنّها تكوّن مع أثر الموسيقى الأندلسية شهادات فنية كبيرة، تستحقّ احتراما وفيّا و قيما تكسوها بصمة تتميّز بطابع التّحف الفنية.

تقول الحوّافة:

" تلمسان يا العاليـــا ما احلاك للسكنان

فيك الحمام و اليمام و التالت سلطـــان

[1] T. TODOROV – la notion de la littérature, le reuil Paris, 1978 P33.

فيك القرآن العظيم يقراوه الشبـــــــان"[1]

يبدأ الإنشاد بالتشديد على الحرف الأوّل من كلمة "تلمسان" ثمّ تخفف الهمزة من الألف الثقيلة في كلمة "احلاك" و كذا التاء في "الثالثة" فتصبح "التالتة" وهذا لتخفيف ثقل الثاء.

وكثيرا ما نجد ظاهرة القلب اللّغوي في الحوفي: كقلب الثاء تاء في كلمة ثلاثة فتقرأ تلاتة و قلب القاف همزة، في كلمة قرآن فتقرأ "أرآن" إلى غير ذلك.

أمّا الخاصّية الثانية فتتجلّى في توظيف الكلمات الدّخيلة، والخلط بين الألفاظ كاستعمال ألفاظ بربرية، تركية، رومانية، أو مزيج بين الألفاظ البدوية.

" و من عادة المعجب أن يقلّد من يعجب به، و من عادة الطبقات الاجتماعية أن تخضع لصاحب السّلطان الأقوى من كلّ شيء و تحاول تقليده."[2]

فقد امتاز المنطوق بخصائصه الصّوتية الأكثر تمييزا عن بقيّة اللّهجات، وكان من ذلك تسّرب عدد لا يحصى من المفردات المختلفة مثل لفظة "قرغلان أصلها تركيّ: وهم من جنس القراغلة (أتراك).

في قول الحوّافة:

" تلمسان يا العاليا و ما احلاك للسكنان

فيك بنات الحضـر و بنات القرغـــــــلان

[1] YELLES CHAOUCHE Mourad : le Hawfi Poésie féminine et tradtion orale au Maghreb OPU. Alger, Mai 199 P 273.ت

[2] د. عبد الغفار حامد هلال: اللّهجات العربية نشأة و تطوّرا مطبعة الجبلاوي، ط2، 1400هـ/1990م، ص99.

فيك بنات الملاح يقديوا كالبـــــــــلاّر"[1]

و لفظة "ضبلونة" أصلها بربري: و هي قطع نقدية إسبانية.

"سبحان من بدل فاختة بطير اللـــيل

سبحان من بدل "قرفطانه"[2] بالدرابيل

سبحان من بدل "ضبلونة" بالقزديـــر"[3]

و كلمة "خاي" أو "خوي" و هي منتشرة داخل المدينة و خارجها نجدها في الأبيات الأخيرة من قصيدة "الوريط".

"الأولى يـــا قمر والثانية بـــــــــلار

التالتة يا خـــــاي شعلت في قلبي النّار

و الرّابعة يا خاي كية بلا مسمـــــــار"[4]

أو:

"سقاية باب الجيـــــاد و في الصيف ما احلاها

[1] KADDOUR Mhamsadji : jeu de la Bocala (contribution a une meilleure connaissance de divertissement éducatif populaire, office des publications universitaires place centrale MCP arléans P80.

[2] قرفطان: هو لباس تقليدي بمنطقة تلمسان تلبسه المرأة في مناسبات سعيدة كحفل الزفاف، و يوم استقبال الحجاج من البقاع المقدسة و غيّرها...

[3] يلسّ شاوش مراد، المرجع السّابق، ص273.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ركبتك يا خوي لحبيب في السّرج ما أعلاهـــــا"[1]

وفي الأخير تتميّز لغة الحوفي بالتغيّر والاختلاف في الألفاظ في القطعة الشعرية الواحدة. فنجد الألفاظ تتبدّل على عدّة صيغ، وذلك راجع لنسيان "الحوافات" خاصّة الكلمات فيعوّضنها بكلمات أخرى مثل:

"امشيت الوريط الوريط و امشيت ننظر فيه

قالوا الوريط الوريـــــط و امشيت ننظر فيه"[2]

تعويض امشيت بـ "قالوا"

و في هذه الأبيات

"يمّا يا لالـــــــــه و يا من صبر صبــري

خلّيت المرأة عـــاقرة صبت الصبي يجـــري

يجري و يـــــداداش "و يعيّط"[3] يا عمتي"[4]

2- أسلوب الحوفي:

إنّ نصّ الأغنية الحوفية في بنيته الكليّة هو بالأساس نصّ سمعيّ يعتمد في تشكيله على الطاقات الإيقاعية و الموازنات الصّوتية منها و المعنوية بوصفها عناصر إثارة و انفعالات، كما

[1] يلسّ شاوش مراد، المرجع السّابق، ص273.

[2] نفسه، ص 322.

[3] يعيّط: ينادي.

[4] نفسه ص 330

هو نصّ ودلالات. ظهر فأثبت وجوده في إقليم تلمسان، فتذوّقه النّاس وردّدوه بين أفراد العائلة وبأطراف المدينة، فأصبح ذو بصمة خاصّة، ولعبت لهجته المحلّية الخالصة دورا مهما في نسج معظم القصائد الشعرية وتكوينها بصيغ موسيقية بسيطة و جميلة و **بأسلوب حيوي** شديد التأثير حسب الصّورة المتخيلة في ذهن الفرد الشعبي البسيط، أو نقل الإحساس الّذي يملأ صدره.

وقد عرّف أحمد شايب الأسلوب في كتابه على أنّه " طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاد أو طريق اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير أو هو ضرب من النظم و الطريقة فيه."[1]

ومنه فإنّ أسلوب الحوفي يتسّم بلغة سهلة التعبير بعيدة عن أصول اللّغة العربية الأصيلة وبعيدة عن مدارس الفنّ، أي بلغة متراوحة بين العامّي والفصيح. لأنّ الأسلوب العامّي من حيث الصّياغة و من حيث استخدام الكلمات بطريقة خاصّة، لا تراعي البيان العربي. و ما العامّي إلا تطوّر لغوي للفصيح عن طريق النّحت والاشتقاق وما إليه من أساليب المعالجة اللّغوية.

وقد نلتمس في فنّ الحوفي خصوصيات ومميّزات والكثير من الأفكار الموجّهة ذات المعاني البليغة والمشاعر الجياشة المفعمة بالنغمات وأصوات البيئة والأوصاف المعبّرة الجادّة والهادفة.

فمثلا هناك ألفاظ في الحوفي تعكس عن صورة اجتماعية ما، أو تدّل عن ظاهرة ما. وكثيرا ما تستخدم للتعبير عن ذلك، فالأنهار والعيون والسّواقي تدّل على الحبّ الطّاهر العفيف بين الحبيبين، والماء رمز للأمان والأبيات الموالية بتقطع لخير دليل على ذلك:

[1] أحمد شايب: الأسلوب، القاهرة سنة 1939م ص 31.

امشيت لعيون الربط فرشت زربيـــــــــه[1]

سقاية باب الجيـــاد في الصّيف ما احلاها[2]

قالوا الوريط الوريط و امشيت ننظر فيــه[3]

فايت علي شبــاب يطلب جغيمة مـــــا[4]

أمّا الحدائق الخضراء فهي تدّل على الجمال و كثرة المحصول فيما يلي:

"كنت في الرياط الكبير او غرست غرس كثير

تفاحي حلو و دقيــق كي هزته الأريـــــاح

نطلب ربي الإلـــــــه يثمر و لا يجتـــــاح"[5]

و الحمام في هذا البيت الشعري يرمز إلى السّلام:

في اليمام و الحمام والتالت سلطان"[6]

ويؤول شعر الحوفي على أنّه نوع من الإلهام النّسوي يخبر، يأمر، ينهي، يقرّر، ينادي ويتعجب بلهجة خاصة ونبرات شيّقة، وحتّى بالكلمات المعبّرة على الحال المعاش من معاناة ومحاكاة و بالمستوى المرجو.

---

[1] يلسّ شاوش مراد، المرجع السّابق ص 231.

[2] نفسه، ص 275.

[3] نفسه ص 293.

[4] نفسه ص 290.

[5] نفسه، ص 301.

[6] نفسه، ص 258.

فمن الإخبار هذه الأبيات الشعرية التي تخبر بسفر الحجّاج إلى قبر النبيّ يوم الخميس:

"يوم الخميس يا ناس يسافروا الحجـــــاج

منا لقبر النـــــــبي بالتحويف و المعراج"[1]

ويظهر الأمر جليّا في هذا البيت الشعري إذ تطالب إحدى النّساء صديقاتها بالخلود إلى النّوم و الكفّ عن التحويف:

"قوموا ترقدوا بركاكم من التحويف "[2]

وتم التقرير في هذا البيت برفض الفتاة للشاب طالما يبادلها نفس الشعور، الشعور بالمقت والكره والهجز.

" انكيتني"[3] ننكيك و رميتني نرميـــك

ترفد واحد الشباب يرمي للواح فيــك

يضربك بالكـــــف و يهوم و يخليك"[4]

وبنت العمّ أولى بابن عمّها من أي فتاة أخرى فالتعجّب بائن لا محالة في البيت الموالي:

سبحان من بدل بنت العموم بالغير"[5]

[1] يلس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 344.

[2] نفسه، ص 212.

[3] انكيتني : كرهتني

[4] منقولة عن طريق السّماع: الأستاذ الموسيقي "صالح بوكلي حسن" باحث موسيقى من مدينة تلمسان، يبلغ من العمر حوالي 65 سنة، كان مديرا سابقا بدار الثقافة.

[5] يلس شاوش مراد ص 245.

ولأنّ الحوفي شعر عاطفي في المقام الأول يحسّ قارئه بما فيه من تجريد للأشواق و الحرمان وتصوير مطلق لعاطفة الحبّ، فإنّ و راءه معاني و مشاعر أخرى فمثلا "النّداء" هو من الأساليب الإنشائية الطلبية التي تستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، و يكون بأدوات تنوب مناب "أدعو" أو أنادي"[1]

فيتمثل نداء المرأة في نداء الشاب الّذي يعاني من لوعة فراق محبوبته، فهو يقف في القلعة موقف الباكي على الطلل يذرف الدّموع و يسترجع الذكريات الّتي تقاسماها معا.

يمّا و يا لالا ألقيت واحد الشباب طالع للقلعـــــــــــــــــه

في يده منديل حريـــــــــــــــر باش يمسح الدّمعـــــــــــــه

أو قلت له يا شبـــــــــــــاب علاش ذا الدمعـــــــــــــــه

قالي يا لالـــــــــــــــــــة على "خليلتي"[2] ما ريتها جمعه[3]

وتنادي المرأة جارتها و تعترف بحبّها العميق للشاب وتصفه فترسم من خلال هذه الأبيات موقفا غراميا حسّاسا:

جاز عليا اشباب سر البلاد عليه

سروالو من حرير والكم طابع به

يا جارتي نزوجو يا جارتي الخبيه

[1] علي الجام و مصطفى أمين – البلاغة الواضحة – دار المعارف بمصر – 1964ص 17.

[2] خليلتي: حبيبتي

[3] المرجع السّابق ص 245.

يا جارتي نصحبو بلا شك نموت عليه"[1]

فمن براعة أسلوب الحوفي تلوينه بين الأساليب الطلبية منها: النداء، الأمر، التمنّي، النهي، الاستفهام أحصيناها في الجدول – أ-

النداء	الأمر	الاستفهام	التمني	النهي
1.تلمسان يا تلمسان	1. سير يا حمام اديه	1.آش قال روح الغريب؟	1.انشوف الكعبة المشرفه	1.بالك تنساني
2.سير يا حمام اديه	2.ارخي جناحك له	2.و آس نعمل عند رأسها؟	2.من صاب يا هلال باب داره	2.ما تكونتشي طماع
3. يا الطالع للجبل	3.قومو ترقدوا..	3.آسم نفرش لها؟	3.من صابني يا لاله منديل فصتها	3.و العشق ما ينكره لا أمير ولا سلطان
4.يا حمام بالتمام	4.و خلي الملاح رقود	4.مالك غضبانة..؟	4.نزور قبر النبي أهلي وجيراني	4.بالك تسلط على المرأة المعفونة
5.	5.اربط كلبك نجوز	5.طبطب قالوا اشكون؟	5.توفيلي موارادي	5.بالك دخانها يعميك
6.يا جوهرة في الجنه	6.بيع النصف في الخريف	6.مال يدك على خدك؟	6.اطلبي ربي الغايب يولي ليك	6.لا تحسدوه يا ناس
7.يا شجرة الدردار	7.حطوا غطاء الشق	7.آسم نحطلها تأكل؟	7.من صابني نزوجها وندخل عندها نفطر	7.ما تحفرولي قبر ما تواسوا تابوت

[1] منقولة عن طريق السّماع (عويشة المغربي رحمها الله) تلمسان، و قد دوّنها الدّكتور يلّس شاوش مراد في رسالة دكتوراه ص 220.

8.يا مسوكة سنيك	8.رد الحبيب لي	8.باش انداويك يا جناح؟	8.دب يحن الحنين	
9. يامنة يامنة	9.فصل لي على قدي	9.علاش ديك الدمعه؟	9.نطلب سيد الاله يتمر ولا يحتاج	
10. يا لاله ستي و اليوم يا صاحبي	10. قولو لولد العموم	10. في سبتك ماذا جرى لي؟	10.ربي يكمل له	
11.يا الطالعة للجبل	11.اقبض ابنك عندك	11.ما شتوش خوي الحبيب؟	11.من صابني يا لاله مولى خيمتها	
12.يا الماشية في الرياط	12. كمل خريفك و روح		12.داب يفرح ربّي	
13.يا شباب..	13.كونوا شميعاته			
14. بشرى يا الاحباب				
15.يا شجرة الياسمين				
16. جغليلة يا شابات				
17. يا الخارج من بيت الله				
18. يا النابتة في الدار				
19.يا حنيف..				

الجدول (أ)

يلس شاوش مراد – المرجع السابق

1. ص257	1.ص 238	1.ص 226	1.ص 228	1. منقولة عن السيدة عويشة المغربي
2. ص238	2.ص 237	2.ص283	2.ص 298	2.ص 240
3. ص 322	3.ص 299	3.ص283	3.ص 323	3.ص 242
4. ص 333	4.ص284	4.ص312	4.ص228	4.ص منقولة عن السيدة عويشة المغربي
5. ص226	5.ص296	5.ص281	5.ص276	5.ص منقولة عن السيدة عويشة المغربي
6. ص 279	6.ص315	6.ص283	6.ص339	6.ص221
7. ص 324	7.ص298	7.ص282	7.ص311	7.ص235
8. ص 333	8.ص307	8.ص292	8.ص331	
9. ص 342	9.ص290	9.ص245	9.ص326	
10.ص 337	10.ص 254	10. ص295	10. ص309	

11.ص322	11.ص285	11.ص286	11.ص323	
12.ص 323	12.ص296		12.ص225	
13.ص 290	13.ص317			
14.ص 251				
15.ص 335				
16.ص 263				
17.ص 317				
18.ص 280				
19.ص 333				

ومن الأساليب الإنشائية غير الطلبية: التعجّب، القسم، المدح، الذّم أحصينا بعضها في الجدول

– ب–

التعجب	القسم	المدح	الذم
1. سبحان من بدل بنت العموم بالغير	1.و الله ما نأخذه لو كان يغنيني	1.خيرة في غرفتها تتمشى بسياسة رقبتها طويلة مسلسلة تلحق الانجاصة	1.ديك الخمرية فوق الرمل تمشي خلخالها من ذهب سباطها وحشي
2.من بعيد ما بان دخان و من تحت طابو حجارو	2. عمتي عمتي اقبض ولدك عندك أنا نسق في الحبق وهو بالليم يرجمني والله ما نكون له ما مرض يجيني	2.خرجت بدر البدور بالقرفطان تدور	2.خسارة عليك يا شباب يا اللي ديته هجالة...
3.سبحان من بدل فاخته يطير اليل		3.عايشة زادت الحرير وفاطمة حواشيها واحمد بشماق الذهب يدرجو بها وعلى حزام حرير عكري يواتيها	3.شبان هذا الزمان لا راي لا تدبير يتعلقوا في النساء كيف العلق في البير يتكبروا بالكذب ودراهم القصدير
4.كحل وشدت الكحل وتنات بالحرقوس		4.يا بنت بابا لخضر يا شمس ذهبية	

5.سبحان من بدل قرفطان بالدرابيل	5.خرجت بدر البدور بالقرفطان تدور	5.يا لاله ستي و يا مولات الزين عينيك وحواجبك ينحرو بلا سكين	
		6.مولات العين الكحلى الحاجب المقرون	

الجدول (ب)

يلس شاوش مراد – المرجع السابق

1. ص273	1.ص 285	1. 270	1.ص 272
2. ص305	2.ص 285	2.ص268	2.ص 269
3. ص273		3.ص من الأشعار التي جمعها الأستاذ بوكلي صالح من الميدان	3.ص 257
4. ص299		4.ص330	
5. ص273		5.ص337	
		6.ص220	

وشعر الحوفي هو شعر يثير العواطف ويقرر المبادئ، ولذلك جاء بأسلوب وصفي تقريري مباشر، لأنّه انعكاس للمجموع الثقافي الحقيقي للمجتمع في تلمسان، كما أنّه يبحث عن نوع من الإحساس العميق والعاطفة الجياشة النبيلة التي تعكس طبيعة الشعب التلمساني وممارساته الاجتماعية.

لذا نجد أسلوب الوصف في كثير من الرباعيات نحو:

يا لابس النور في النـــــــور طابعو تلمسانـــــــــــــي

نوصيك يا كحلت العـــــيون بالك تنسانـــــــــــــي

نكتبلك "حالبـــــــــــريا"[1] ونبلغ سلامي يا لا لا وسلام جيراني

همان لابسين الحريـــــــــر والملف الغالـــــــــــــي

همان عندهم رخيـــــــص وأنا عندي غالـــــــــــي

يسوى ميات حبّـــــــــه لويز أو ألف سلطانـــــــــي[2]

فالشاب يصف حبيبته وهي من أصل تلمساني ويرفع من شأنها ويصرّح بحبّه العميق وغلاوتها عنده.

كما تصف المرأة قلبها الحساس وتعبّر عن مدى اشتياقها لمحبوبها في البيت الشعري:

"القلب عندي رهيـــــــف والوحش عذبنـــــــي[3]

وفي نفس المعنى تقول:

"أنا قلبي شاش رهيـــــــف ما يحمل تكليـــــــف"[4]

[1] بْريا: رسالة.

[2] منقولة عن طريق السماع: الباحث الموسيقي صالح بوكلي حسن.

[3] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 260.

[4] نفسه، ص 243.

ولكنّ الأسلوب الخبري بطبيعة الحال كان حاضراً. فلم تخلو منه هذه النصوص لأنها تعكس صورة صادقة للبيئة التلمسانية من الناحية الطبيعية، الاجتماعية، الدينية والخلقية.

وإن لقوّة الأسلوب مدخلاً كبيراً في وضوح المعاني ودقّتها، لذا تنوّع شعر الحوفي بين أساليب إنشائية وخبرية على عكس الأشكال البلاغية من محسّنات بديعية (طباق وجناس ومقابلة) وصور بيانية (تشبيه وكناية) والتي نجدها قليلة في النص إلا ما جاء عفوياً منها:

1) الطباق: محسّن بديعي يجمع بين الكلمة وضدّها، يُضفي على الأغنية الحوفية لوناً سحرياً رائعاً في قول الحوّافة:

باب الجياد حومتـــــــــي عين الربط حـــــــــــدي

الورد فاح في الربـــــــاض والياسمين في يـــــــــــدي

إذا انشوف مليـــــــــــح نمشي على قـــــــــــدّي

وإذا نشوف قبيـــــــــــح نحني على خـــــــــــدّي[1]

مليح # قبيح

– والجناس هو توافق المفردتين في النطق مع اختلاف في المعنى، ويتنوع من جناس تام وجناس ناقص:

[1] منقولة عن طريق السماع (عويشة المغربي) تلمسان.

2) ومن الجناس الناقص: قولها

من عند كركـــــــــــور[1] وأنا غيل نـــــــــــــزور

سيـــــــــــــدي عبد الله وسيدي بن منصـــــــــــور

وداك الطوير الأخضـــــــر على الأشراف يـــــــــدور[2]

عند – عبد.

نزور – يدور.

وينشأ الانسجام والجمال من الصور البيانية منها الكناية والتشبيه، إذ حاول شاعر الحوفي أن ينهج سبيلهما كونهما من محاسن الكلام، حتّى وإن أدرجا تحت المجاز الذي هو في كثير من الأحيان أبلغ من الحقيقة. "فالشاعر العظيم ليس من مهامه التعبير عن فكر فحسب بل إنتاج الصور أيضاً لأنها هي الباعث الذي يُعطي المتعة الجمالية التي تعتبر الهدف الأساسي للشعر، ولهذا الغرض عليه أن يستخدم الصور"[3].

ومن الصور البيانية:

1) الكناية:

بنتي في جغليلـــــــــــه قرفطانها "عكـــــــــــري"[4]

[1] كركور: قرية بأحواز (ضواحي) تلمسان تدعى حالياً عين الحوت.

[2] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 265.

[3] مصطفى عبد الشافي الشوري، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، 1983، ص 279.

[4] عكري: أحمد قاتم.

ارسلوا لابن عمهـــــــــا يجري على "بكـــــــــري"[1]

يعطي الماية في الميـــــا والجوهر الحلبـــــــــــي

يعطي الماية في الميـــــا والخادم ادي تربـــــــــي[2]

ففي هذه المقطوعة كناية عن الزواج بين الأقارب، فبنت العم أحقّ بابن عمّها من أيّ فتاة أخرى. لذا يجب عليه أن يتسابق لخطبتها وإتمام مراسم الزواج بدفع المهر.

وللأولياء الصالحين مكانتهم في شعر الحوفي، فها هي ذي الحوافة تمدحهم وترفع من منزلتهم في هذه المقطوعة:

سيدي بومديـــــــــــن "يا قاري الألـــــــــــواح"

أولاد سيدي علي بلحـــــاج من جماع الصـــــــــــلاح

وشكون خدّامهـــــــــــم دوك الناس المـــــــــــلاح[3]

ومن ثمّ فعبارة "يا قاري الألواح" كناية عن الشهرة في العلم حيث أن الولي الصالح "سيدي بومدين" ذاع صيته في أرجاء مدينة تلمسان وأصبح الناس يتقاطرون لزيارته من كلّ الجهات.

[1] بكري: باكراً.

[2] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 331.

[3] منقولة عن طريق السماع (عويشة المغربي) تلمسان.

* وإذا تفحّصنا بعض نماذج الحوفي سوف نجد صورها لا تخرج عن تلك الصورة العربية الأصيلة التي يعتمد فيها الشاعر القديم على الوسائل البلاغية المعروفة المتمثلة في "تشبيه منفرد أو استعارة منفردة"[1].

وفي هذا المجال يقول محمد مصايف: "إنّ مما ينبغي أن يتوفّر للشاعر كي ينجح في التصوير الشعري، التدقيق في النظر والبحث وبالتالي في رسم الصورة والتمكن من اللغة والأوزان الشعرية"[2].

2) التشبيه:

ومعروف منذ قديم الزمان أن تلمسان كانت مفروشة بكثير من البساتين الملونة بالزهور ونادية بالمياه العذبة، وكثرة المجاري والأحواض التي تسرّ الناظرين منها:

"شلالات الوريط"[3] حيث كانت مركزاً للمتجوّلين والزوار.

والآن وقد تغيّرت نظرتها الطبيعية وجفت مياهها، تحسّرت شاعرة الحوفي على "الوريط" وقد استعملت أداة التشبيه **الكاف** قائلة:

يا حسراه على الوريـــــط ومياه تجـــــــــــــري

دخلوله الطلايـــــــــن[4] ودرسوه كالبقـــــــــري

[1] العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية بمنطقة الأوراس، ص 220.

[2] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص 164.

[3] الوريط: ساقية وادي الصفصاف.

[4] الطلاين: الإيطاليون.

دبا[1] يحن الحنيـــــــــن أو يرجع كما بكـــــــري[32]

وتشبّه المرأة نفسها "بالوقيدة" وذلك من كثرة همومها فضعفت في الميزان وأصبحت شاحبة، وأداة التشبيه الدالة في هذه المقطوعة، مثل:

عند عليك يا دليـــــــت مثل "الوفيدة"[4] وليـــــــت

وشيانت حالتي وبكيـــــت وشيانت حالتـــــــــــي

وكثر تخمامـــــــــــي من هذه الهموم الكثيـــــرة[5]

فوجود البيان والبديع التي تعتبر وسائل تزيين وزخرفة ضرورية في مواقف التقوية والانفعال والتعبير عما يجيش في الصدر، وعن معظم المناسبات الاجتماعية التي تلازم حياة الإنسان الشعبي والتي ترتبط بميلاده وهو طفل حتى وفاته، فيكون للغناء والموسيقى موقفاً بارزاً في جميع تلك الاحتفالات بمناخاتها المتنوعة.

فتلك الموسيقى لها "أهمية عظيمة في التأليف بين الصور الشعرية وتجويدها والتحكم في مسارها النفسي ملء الفجوات العاطفية الناتجة عن قصور الأداة اللغوية، لهذا يستعين الشاعر بكلّ ما يمكن أن يوحي به الكلام من ظلال وأنغام وألحان تساهم وتستقل بكيانها الحيّ وتأليفها المتميّز عن كل ما عداها من القصائد"[6].

---

[1] دبا: كلمة مغربية فاسية، المقصود بها: الآن وهي نفيد التمني والتّرجي.

[2] بكري: في قديم الزمان.

[3] المرجع السابق، ص 331.

[4] الوقيدة: نوع من الرّوث اليابس. كان يستعمل قديماً لإشعال النار مثله مثل الحطب.

[5] منقولة عن طريق السماع، (عويشة المغربي) تلمسان.

[6] عثمان حشلافي، التراث والتجدّد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 136.

ومن بين الأركان التي يعتمد عليها البيان في الحوفي هي:

3-القافية:

تعد القافية من أساسيات الشعر العربي رسمي كان أو شعبي حيث لازمته على مرّ العصور، والقافية هي العلاقة بين الأبيات والأشطر في الشعر العمودي وعلاقة بين الأسطر في الشعر الحرّ، كما تساهم في رسم نهايات موحّدة لإيقاع بغية تحقيق المتعة.

"فليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزء هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع ترددها"[1].

والقافية هي المقطع المحصور بين آخر ساكنين في البيت مع ما بينها من الحروف المتحركة ومع المتحرّك الذي قبل الساكن الأول.

ويرى العرب أن "القافية شريكة الوزن في الاختصاص، فهي عندهم ليست تكراراً لأصوات لغوية بعينها، وتشمل هذه الأصوات اللغوية الحركات التي تأتي بعدد معيّن من واحد إلى أربعة يتلوها ساكن، يأتي بعده حركة، أو يكون بلا حركة"[2].

ومن ثمّ فالقافية تطرب الآذان حيث تسمع إليها وهي مرتبطة بالوزن حيث تعتبر خاتمة الجملة الموسيقية. فدورها مكمّل لفظي للبيت، تكون في الشطر الثاني فتربط المعنى وتحدّد رنّة الأبيات النهائية، فيقول الشاعر في هذا الشأن:

[1] د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت لبنان، ط 4، 1972، ص 273.

[2] حسني عبد الخليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين "دراسة نظرية وتطبيقية"، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2005، ص 07.

"أليست القوافي بنات الفتى إذا شرعت الحق لم تســـخ

فلا تقبلن أماديحـــــــه حرام نكاح بنـــــات الأخ"[1]

ومن الأدوات الأساسية المستعملة في لغة الشعر الجاري على ألسنة العامة هو:

التسكين:

أي تسكين أواخر الكلمات وهو في اللغة العربية الأصيلة موجود، وله أدواته الخاصة، لكنّ فن الحوفي تفرّط في استعمال التسكين ما عدا القليل من القطع أو الأبيات التي جاءت مشكلة أواخرها بحركات مغايرة للسكون ...

تقول الحوافة:

سيدي بومدين يا فختـــــه[2] مولاي عبد القادر يا مقنيــن

سيدي العبّـــــــــــاد شمعة بلا قنديـــــــــــل

يقدي في النهـــــــــار ويعقب في الليـــــــــــل[3]

وبما أنّ القافية في اللغة هي مؤخّرة الشطر الثاني آخر اللفظ، فقد اعتاد الشعراء أن يدلّوا عليه حتى في الشطر الأول ومنه:

"حوّفت انحوف معـــــاك ولولت نرد عليـــــــــك

[1] الحافظ التنسي التلمساني، نظم الدر والعقيان في بيان شرف بني زيان ملوك الدولة الزيانية الجزائرية، تقديم وتعليق بوطالب محي الدين، ص 160.

[2] فختة: طائر جميل ومهاجر.

[3] مراد يلس شاوش، المرجع السابق، ص 278.

نتين الحبق في السقـــــف وأنا الندى نسقيـــــــــك"[1]

وفي بيتٍ آخر:

"خرجت بدر البـــــــــدور بالقرفطان التـــــــــدور"[2]

وتنقسم القافية إلى عدّة عناصر منها:

1. الرّوي: وهو العنصر الذي تثبت فيه رنّة القصيدة نهايتها مثل هذه القطعة الرائية:

"يا النابتة في الصحـــــــن يا شجرة الـــــــــدردار

واعروقها سكنجبيـــــــــر واوراقها "زنجـــــــــار"[3]

يمّا وصاتني عليـــــــــك من وقوف باب الـــــدار"[4]

ومنه فإن خلوّ الحوفي من الطبوع والمقامات لا يعني أبداً أنه خالٍ من الموسيقى الداخلية بل إن التناسق في الأجزاء هو الذي يحدّد حركيته الداخلية والخارجية.

كقول إحداهنّ في هذه الرباعية "الرائية".

"قالوا الرحول الرحـــــــول اسبقت من الســـــــــور

وامنين طاروا الطيـــــــور صبت الجناح مكســـــــور

[1] يلس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 266.

[2] نفسه ،ص 270

[3]- زنجار: لون أخضر.

[4] نفسه، ص 324.

آش دواك يا جنـــــــــاح الريق والعصفـــــــــــور

آش دواك يا جنـــــــــاح راس القلم مكســـــــــــور"[1]

فتوافق حرف الروي "الراء" ... يعطي موسيقى تجلب انتباه السامعين إليها ونجد هذا التوافق تقريباً في كلّ مقاطع الحوفي:

"غسالات الصّـــــــــوف لقاطات "الضمـــــــــران[2]

ماشتوش خوي الحبيـــــــب راكب على الحصـــــــان

شاشيته تونســـــــــــي واخده بن نعمـــــــــان

يا لاله ستـــــــــــــي ويا الراقبه على الأوطـــان"[3]

ولعلّ إنّ هذه الميزة التي توافق حرف الروي كانت تأتي تلقائية، فالحوفي شعر شعبي متداول بين أفراد الشعب التلمساني يركزون فيه على حاسة السمع.

2. الوصل: "هو حرف مدّ ينشأ من إشباع في آخر السطر، إلا أنّه لا يوجد أصل مثل "يدع""[4]. لكن الحوفي استطاع أن يجد عدّة صور مقتبسة منه ومنقلبة عنه ومماثلة ومخالفة له، وفي عدّة أركان من بلاغة القول، وهذا من باب عدم تقيّده بقواعد الشعر الكلاسيكي، ومن ثمّ فهو إبداع يفتخر به الباحث ويقدّره في هذا الفنّ فن الحوفي.

[1] يلس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 292.

[2] الضمران: نبتة ذات رائحة زكية تنمو في الجبال والأودية والمناطق الرطبة وتستعمل في التداوي بالأعشاب.

[3] يلس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 160.

[4] الحافظ التنسي، المرجع السابق، ص 170.

وفيما يعادل فكرة الوصل "منقلبة"[1] هذان البيتان:

"يا مرحبا بالضيـــــــــاف واليوم زارونـــــــــــــــا

جابوا اطبايق الزهـــــــــر بالورد رشونـــــــــــــــا"[2]

3. الخروج: هو حرف يلي هاء الوصل، فيثبت معناها وهذه القطعة في هذا المفهوم:

صبر يا قلبـــــــــــــي ما صبر اليتيم على يمـــــاه

يتمشى بالحفـــــــــــى حتّى طابوا رجليـــــــــــه

يترتب للنســـــــــــاء ولا "محنّة"[3] فيـــــــــــه"[4]

4. الرّدف: هو حرف لين ساكن بعد حركة فيكون (ا – و – ي)"[5].

* ألف:

سلامي على من حضـــــر سلامي على من غـــــاب

سلامي على خويـــــــا يا قايد الأصحـــــــــاب"[6]

* بالواو:

[1] منقلبة: أي آخر الشطر مكتوب بالمدّ لكن لا ينطق فجاء هنا كمعنى التقوية.

[2] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 338.

[3] محنة: الحنان.

[4] منقولة عن طريق السماع (عويشة المغربي) تلمسان.

[5] الحافظ التنسي، المرجع السابق، ص 154.

[6] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 240.

بنتي في جغليلـــــــــــه واشعورها مطلـــــــــــوق

او قولوا لولد العمـــــــــوم يطرطق الصنـــــــــــدوق

يعطي المية في الميـــــــه والدفوع في "العبـــــــروق"[1]

يعطي المية في الميـــــــه والجوهر "المدفـــــــــوع"[2]

* بالياء:

خوي على كرسيـــــــــــه وكتبته بين يديـــــــــــه

تخبلت شوشتـــــــــــه وتورد خدّيـــــــــــه

السماء في القليـــــــــب الليل ما زال ليـــــــــه"[3]

5. التأسيس: "هو ألف هاوية تفصل آخر النطق كالهاء في جاهل"[4]

مثل:

"نسقيك وانعنعـــــــــــك وانخضر اغصانـــــــــك

ونطلب ربـــــــــي الإلاه يردك لمكانـــــــــــك"[5]

فيظهر عامل التأسيس في كلمات "مؤنّثة" فيؤكّد في القطعة الموالية:

[1] العبروق: قطعة قماش شفافة ومزخرفة مكمّلة للباس التقليدي: القرفطان (الشدّة التلمسانية، ترتديها العروس يوم زفافها).

[2] المرجع السابق، ص 254.

[3] منقولة عن طريق السماع: الباحث الموسيقي "صالح بوكلي حسن" 65 سنة.

[4] الحافظ التنسي، المرجع السابق، ص 170.

[5] يلس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 265.

"قلبي يحب النبـــــــــــي ويحب الزيـــــــــــارة

يحب ذات المقـــــــــــام اللي فوق بـــــــــاب داره

من صابني يا هـــــــــلال خديمة بـــــــــــاب داره"[1]

6. الدخيل: هو حرف فاصل بين التأسيس والروي، فتطرق له الحوفي هنا بصفة التأنيث في هذه الأبيات:

"خويا على الساقيـــــــــــه ويغسل في "طريفاتـــــــه"[2]

بالمسك والغاليـــــــــــه يكحل اعويناتـــــــــــه

نطلب يـــــــــــا الله تخلّيه لماه واخواتـــــــــه"[3]

ومن بين الفنون الملحقة بقواعد الشعر وما توفره الحوفي باتجاهه "التضمين". "وهو ما تعلّق ما فيه قافية بأخرى، فهو غير قبيح إذا أتم معنى الكلام"[4]. ويعتبر أحد عوامل عيوب القافية وفي بيتين:

"جازوا عليا طيـــــــــــور ونزلوا على النخلـــــــــه

قماقمهم[5] من ذهـــــــــب وريشهم من فضّـــــــــه"[6]

[1] يلس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 297.

[2] طريفاته: أعضاء من جسمه.

[3] نفسه، ص 319.

[4] الحافظ التنسي، نظم الدر والعقيان، ص 170.

[5] قماقمهم: مناقرهم.

[6] منقولة عن طريق السماع، الباحث الموسيقي (صالح بوكلي حسن) تلمسان.

وفي بيتين آخرين:

"تلمسان يا عاليـــــــــــه يا الراقبة على كل اغصـان

ماها وهواها أو تلحيف نساها ماتنصاب حتى في بـــلاد[1]

وكذا "**التربيع**" وهو أن يكون للأبيات فوق قافيتين مع موازين مختلفة مثل تعدّد القافية في القصيدة الواحدة. تقول الحوافة:

"ربيت فرخ الحمـــــــــام في "طبيق"[2] الخيـــــزران

وكلت الجلجـــــــــلان والسكر القندلـــــــــي

غاب عليا الحمـــــــــام وخلاني وحـــــــــدي"[3]

وتقول أخرى وهي تلوم عديمي الرحمة والإحساس فتنوع في القافية:

"أنا قلبي شاش رهيـــــف ما يحمل تكليـــــــــف

وأنتم يا لطيـــــــــف ما فيكم رافـــــــــه

نطلب ربي الحنيـــــــن يرد الكسره بالخيـــــــر

وإلى طوالت العمـــــــار نرجعوا لقبيلتنـــــــــا

ونرد متكافيـــــــــة الأحباب بالظرافـــــــة"[1]

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 259.

[2] طبيق: طبق.

[3] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 121.

وبهذه الطريقة يبرهن الحوفي بمواضعه المتعدّدة ومساهمته الفعالة في الوسط الفني بالخوض والعمل بقواعد البلاغة في لغة بسيطة وشديدة التسكين.

II -البنية الإيقاعية للحوفي:

إن الوزن أعظم أركان الشعر، وهو مشتمل على القافية، فالشعراء العرب القدامى التزموا بالوزن والقافية، فهما حجر الأساس في التقطيع العروضي.

ومما لا شكّ فيه إن من المقاييس الأساسية في تمييز الشعر عن النثر هو الموسيقى، وذلك أن الشعر يمتاز بزخرفة موسيقية وهو في حقيقته يكتسب صفة الشعرية بوسائل فنية متعدّدة أهمها: الموسيقى والصورة. "فالشعر هو الكلام الموزون المقفى قصداً، المعبّر عن الخيال الرائع والصور البديعة"[2].

إذ توجد صلة وثيقة بين الشعر والنغم ويذهب فريق من الأدباء إلى أنهما متلازمان عند جميع الأمم، وأن الشعر وُضع أولاً للتغني به والإنشاء"[3].

والجدير بالملاحظة، إن الإيقاع الموسيقي في العمل الشعري يُعدّ من أهم العناصر التي يعتمد عليها الفن لأن العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي نشأ مُرتبطاً بالغناء. "ومن ثم فإنهما يصدران عن نبع واحد وهو الشعور بالوزن والإيقاع ..."[4].

---

[1] منقولة عن طريق السماع، السيدة (بوبكر زوبيدة زوجة بن عصمان)، 75 سنة تلمسان.

[2] زكريا صيام، دراسة في الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1984، ص 13.

[3] نفسه.

[4] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1965، ص 53.

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

وعليه فإننا نشير إلى أمرٍ مشترك بين الشعر والغناء ألا وهو الوزن، فالشعر بصفة عامة يخضع إلى ثلاث أمور أساسية مميزة، وهي الوزن والقافية والإيقاع.

"فالشاعر المبدع في رأينا هو الذي يحفظ للهاجس الشعري مكوّناته التركيبية، من كل الجوانب، ومعنى ذلك أن التنويع التركيبي هو الذي يُغني الدلالة الشعرية. فالمزج بين الهويتين، الموسيقية (النظمية الإيقاعية) واللغوية الصرفية الأسلوبية يظلّ يستمد صوره وأشكاله من التوترات النفسية التي تمرّ بها الذات الشاعرة"[2].

وأجمل ما قيل حول تأثير السماع والنغم على النفس البشرية أنها تثير خفايا القلوب. "جمال الأسلوب في اللغة العربية يقوم أساساً على الإيقاع الصوتي، وقد ظهر ذلك جلياً في القرآن إذ قام إعجازه بالدرجة الأولى على الإيقاع الصوتي العبقري"[3].

ومنه فالصوت والإيقاع هو سبيل إلى التوصيل، فإننا نجده في معظم الأطوار هو الطاغي والمتحكّم في البنية الجمالية "والنغمة هي جرس الكلمة، وحسن الصوت في القراءة وغيرها، ويعرف التنغيم بموسيقى الكلام، بالنبر الموسيقي والنغمة الموسيقية، وقد استعمل التنغيم في الآيات القرآنية والشعر"[4].

---

[1] ألفرد أنشتاين، الموسيقى في العصر الرومانسي، ترجمة د. فؤاد زكرياء، هـ. م. ع. ن. القاهرة، د. ط. 1972، ص 126.

[2] د. عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط2، 2012، ص 201.

[3] د. عبد المالك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1982، ص 140.

[4] د. عبد العزيز سعيد، صيغ المصطلحات الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق سوريا، 1998، ص 263.

والإيقاع في الشعر العربي هو ترتيب مقاطع الكلام بحيث تقابل بعضها في كلّ شطرٍ وبيت فتتلاءم فيما بينها داخلياً لتُظاهر الإيقاع الخارجي وتستقيم معه، مما تساعدها على التمكّن والترضي والتلذّذ الوحيد لمعرفة ما تستمتع بتغني موسيقي، فيتكوّن بذلك سرّ الجمال وسرّ التعبير القوي عن الفكرة. وتكمن حياة الإيقاع في كيفية توظيفه في النص الأدبي.

"وبحكم قابليته للتغني يُعطينا إيقاعات تتعدّد بتعدد الاختلاف الصوتي في الأداء: من خفة وثقلاً وجهارة وخفوتاً وفصاحة ولكونةً"[1].

والشعر الشعبي أو ما يسمّى بالملحون، يرتكز في أغلبه على الجانب الإيقاعي، لأنه مرتبط في رأي الكثير من النقاد في نشأته بالموسيقى كغيره من الأشعار غير أنها في الشعر الشعبي أظهر.

يقول أبو القاسم سعد الله: "هو شعر قيل ليُنشَد"[2] أي قيل بهدف الإنشاد والسماع والتغني شأنه شأن الموشح والزجل في الأندلس.

ومهما يكن في الأمر فإن فنّ الزجل غناء شعبي يمتزج فيه اللفظ اللغوي باللحن، مع إدراج الرمز ويصاغ كلّ منهما للآخر في إطار ضوابط موسيقية إيقاعية معروفة. يرى أبو علي الغوثي: "إن السّمة الغالبة في الزجل هي أنّه قيل بغرض التلحين والغناء"[3].

[1] د. عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة بلادي محمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1992، ص 148.

[2] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى الرابع عشر هجري، 16 – 20 م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 326.

[3] أبو علي الغوثي، كشف القناع عن آلة السماع، مطبعة جوردان، الجزائر، ط1، 1904، ص 88.

وإن الحاجة الشعبية إلى الغناء هي السبب المباشر في نشأة الأزجال، بالإضافة إلى التأثر بالأغنيات الشعبية، يومئذٍ في الأندلس، لذا أخضعت لأداء منغم حتى يتناسب مع اللحن، ومنه فالزجل في بدايته أغنية شعبية، وهو محاكاة للموشحات[1] وفنّ للعامة.

يقول ابن خلدون في مقدّمته: "ولمّا شاع فنّ التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ الجمهور لسلاسة وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا إعراباً واستحدثوا فنًا سموه بالزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب واتسع فيه للبلاغة مجال يحسب لغتهم المستعجمة"[2].

والزجل الذي ازدان في بيئة الأندلس، زجل العامة، فيتمثّل في الأغنية الشعبية العامة. برز في أواخر القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي). وقد نشأ أولاً تقليداً لأغاني السكان الأصليين، وبخاصة عندما اشتركوا في إقامة الأعراس والحفلات، واحتاجوا إلى الأغاني الشعبية التي يردّدونها هناك.

وتظهر جودة الشعر في تلاحم أجزائه وسهولة مخارجه. وهذا ما جعل ازدهار فن النظم الشعبي يزداد غنى وثراء وخصوبة في الأوساط الشعبية، وذلك لأنه يدخل قلوب الناس قبل آذانهم لما يكّنه في أعماقهم خاصة وأن العنصر الموسيقي في التعبير يقوّي من شأن التصوير والإيحاء. وحيث أن النظم خلق للغناء ...

[1] لا يختلف الزجل عن الموشح في أي شيء أساسي، إلا أن الشاعر في الزجل يستخدم اللغة العامية، وفي الموشح يأخذ باللغة الفصحى. كما أن الزجل لا يختلف في أساليب نظمه عن الموشح.

[2] إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي لعصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1975 م، ص 82، 83.

ومن المعروف أن الغناء لا يصحّ إلا بالوزن. وما دام الشعر موزوناً وفي أصله غناء، فكان هذا الأخير مصاحباً لنشأة الشعر أو هو متقدّماً عليه ومؤسس له، ولا شك أن صلة الشعر العربي بالغناء هي صلة بالوزن والقافية، أما عن اتصال الوزن بالغناء يعبّر عنه الجاحظ بقوله "يمتاز الغناء العربي بتقطيع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة"[1].

ونحن بصدد الحديث عن الغناء بالشعر العربي أو الشعبي واعتماد الوزن لتقطيع الألحان فإننا نتحدّث بالضرورة عن الإيقاع، فلو لم يكن الإيقاع لما كان الشعر. وهذا ما أضافه المسعودي إلى ابن خرذاذية (ص 280 هـ). "إن منزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر ... والإيقاع هو الوزن"[2].

والغناء القديم سواء كان باللغة أو العامية أو الدارجة فمن المفروض كان له وزناً حتى وإن لم تكن له بحوراً وتفاعيل "ولا يستبعد الكثيرون من كون بحور الشعر بقايا إيقاعية لحنية غنائية، حيث اتصل الشعر بالغناء"[3].

ومن ثمّ، فإن القصيدة الشعبية هي الأخرى تقوم على الإيقاع خاصة في تجانس الألفاظ، فإنها تحمل خصوصيات فنية تميزها عن باقي الأشكال والأجناس، وتبرز بتلاحم أجراسها مما يزيدها جمالاً وروعة.

والجدير بالذكر، إن الشعر الشعبي لا يقوم على التفعيلة وما يُعرف ببحور الخليل بن أحمد الفراهيدي التي ميّزت الشعر العربي الفصيح قديمه وحديثه، وإن كان يشارك القديم منه في الإنشاء، على ما تطالعه العين وتلتقطه الأذن. فإن الشعراء لم يعتمدوا على هذه البحور، لكنّهم

[1] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب في الجاهلية والعصور الإسلامية، ج1، دار الطباعة بيروت، ص 68.
[2] المسعودي، مروج الذهب، دار الأندلس، بيروت، 1973، ص 135، 136.
[3] أحمد بن تريكي، الملقّب ابن الزقلي، ديوانه، جمع وتحقيق د. عبد الحق زريوح، نشر ابن خلدون تلمسان، الجزائر، ص 14.

يجعلون الإيقاع الموسيقي هو الغالب، فهو كالجوهرة الغالية الثمن، لأنه مناسب للّحن. "فالشاعر الشعبي لم يضبط هذه الأشعار فنوّعها حسب حياته أو حسب مقتضى المقام، مضيفاً إلى ذلك اللحن الذي هو أساس هذه القصائد أو هو المعتد به في غالبها"[1].

وما رواه عبد الله الركيبي عن القصيدة الشعبية: "من الصّعب أن نضعها في بحر معيّن لأن السكون في نطق الكلمات من جهة ونسج الألفاظ بأسلوب عامي من جهة أخرى يجعلها خارجة عن الوزن، ويبقى السماع هو المقياس الوحيد لمعرفة ما تتمتّع به من موسيقى"[2].

فمن الدارسين من حاول ضبط أوزان القصائد الشعبية عروضياً على الطريقة الخليلية، ومنهم من تجاوز ذلك وادعى أن هذه الأشعار لا وزن لها، فضلاً عن الذاهبين إلى القول أن أوزان هذه الأشعار دخيلة على المجتمع العربي.

لذا ينبهنا الأستاذ "التلي بن الشيخ" حين يقول: "والواقع أننا حين نحاول تطبيق بحور الشعر العربي عن الشعر الشعبي، نجد هذا الأخير يختلف اختلافاً واضحاً على الأوزان العربية ولا يخضع لتفعيلاتها، وكثيراً ما يجمع الشاعر في القطعة الواحدة بين أكثر من وزن، ولهذا فإن محاولة إخضاع الشعر الشعبي لبحور الخليل تبدو لنا غير ممكنة"[3].

فمن المستحيل ربط بحور الشعر الشعبي بالبحور القديمة إذ أن الشاعر الشعبي يتحرّك نفسياً وموسيقياً وفق الحركة التي يهواها، فتكون التفعيلات في كل سطر غير خاضعة لنظم ثابت، كما أن الشعر الشعبي بطبعه يرتكز على المشافهة التي تؤدي دوراً فعالاً في الحفاظ على

[1] العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ص 253.

[2] عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص 498.

[3] التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830 – 1945 م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 341.

موسيقى هذا النوع من الشعر. فرغم وجود التفعيلات الخليلية في الشعر الشعبي ما يجعلنا نتوهّم أنه وزناً خليلياً، ومن يعتقد أنه وزن قديم فإنما ينصرف إلى النغم والإيقاع كأساس في القصيدة الشعبية

والطريق نفسها يسلكها الدكتور عبد العزيز الأهواني، من خلال الدراسات القيمة التي قام بها، إذ نفسه لم يخرج من حلقة القدماء في أنّ أوزان الشعر الشعبي التي لم تضبط. وأن الشاعر الشعبي يجدّدها وفق مستلزمات الحياة "بما لا يدع مجالاً لأي شك أو التباس أن ظهورها كان متصلاً بفنّ الغناء، مرتبطاً بالأغاني الشعبية"[1].

والقصيدة الشعبية عمادها الأساسي الصوت الذي يمنحها إيقاعاً داخلياً لأن "هذه الأشعار تعتمد على الصوت أكثر مما تعتمد على التفعيلة، ولهذا فالحركات هي التي تعطي خاصية أوزان الأشعار بينما الإعراب يفسد ألحانها"[2] فيقول "ابن قزمان" في مقدمة ديوانه: "إن الإعراب في الزجل لحن"[3].

ولما كانت الموسيقى تشمل كل عنصرين جوهريين أو روحيين متمازجين أوّلهما الصوت بما فيه من أنغام، والثاني الزمن ونقصد به الإيقاع بما فيه من تراكيب واتزان. فالجهاز الصوتي "الحنجرة" كانت أوّل آلة موسيقية طبيعية اعتمد عليها الإنسان البدائي في إصدار الصوت، وإخراج أجزاء الزمن ونقرات الميزان وأنظمته المختلفة.

[1] د. عبد العزيز الأهواني، ابن سناء الملك، مشكلة العقم والابتكار في الشعر، م ا م، 1962، ص 14 – 23.

[2] العربي دحو، بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي، المرجع السابق، ص 145.

[3] مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979، ص 145.

لذا أثبت الشعر الشعبي للموسيقى الداخلية قيمتها من خلال مقدرة الشاعر على حسن التنظيم والتطبيق على طبيعة الكلمة العربية ومدى صوتية الحرف فيها، وقدرة هذه الحروف في حالة تركيبها على خلق نموذج موسيقي داخلي يُعطي للغة مدلولها الصوتي.

والشعر الشعبي يتشكّل من ثلاث مستويات لغوية:

* شعر متفاصح يقترب من لغة الحديث.

* عامّي، وهو ما يعرف بلحن العامة أو اللهجة العامية القريبة من لغة الحديث.

* اللهجة البدوية، وهي مزيج من اللغة الفصحى واللغة العامية.

– ويندرج **شعر الحوفي** تحت المستوى الثاني على أنه من الشعر الشعبي الغنائي الذي قيل بلهجة عامية وقول موزون يعتمد على التنسيق بين الإيقاع الشعري والغنائي.

فقد تميّزت نصوص شعر الحوفي بعذوبة الكلمة وشفافية الصورة، وحلاوة النغمة الموسيقية وصدق العاطفة، بالإضافة إلى سذاجة وطرافة الفكرة.

لهذا ذهب عبد الله الركيبي إلى القول: "إنّ لغة القصائد كثيرة تقترب إلى حدّ كبير من الفصحى، وأنّ نطقها هو الذي جعلها عامية، لأن الأسلوب من حيث الصياغة واستخدام الكلمات بطريقة خاصة لا يراعي البيان العربي، وهذا الأسلوب تبدو لغته عامية ملحونة، ولو كانت كلماتها فصيحة، ففي بعضها شيء من الإعراب. فالعبرة هنا باللغة والأسلوب معاً"[1].

مثل قول الحوافة في هذا البيت الشعري:

[1] التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، المرجع السابق، ص 341.

ولدي على كرسيـــــــــه وكتبه بين يديـــــــــــــه[1]

ولو عرضنا بعض هذه النصوص على أوزان البحور الخليلية لفترات زمنية مختلفة، فإننا لا نكاد نحصل على أثر في تلك النصوص ما عدا بعض التفعيلات المتشابهة بحكم الموسيقى النفسية المشتركة بين الناس.

يقول إحسان عبّاس: "التسكين في الكلمات المنطوقة بالعامية يُحيل النغمة والإيقاع على الوزن العروضي في الشعر الفصيح"[2]. ذلك لأنّ شعر الحوفي في أدائه الصوتي، يرتكز على التسكين أكثر منه على الإعراب، وعلى الإنشاء والتغني، لأن الأمر لا يكون في غرابة الألفاظ ولا في عمق المعاني قدر ما يكون على النسج الموسيقي والتلوين الإيقاعي اللذان يؤديان إلى الغاية المطلوبة والمتعة الجمالية.

ومن ثمّ، فإن قصائد الحوفي تصبّ كلها في قالب إيقاعي قائم على توازن بعض الفواصل وانسجام بين القوافي عبر المقطوعات المختلفة وتوازن الأشطر، كل ذلك من أجل إخراج القصيدة في ثوب إيقاعي مؤثر يكمن في تعادل النغم أو تكراره، وفي اختلاف الأصوات والقافية.

ويظهر جلياً جمال النغم والإيقاع في هذه المقطوعة، حيث تنشد المرأة الحوفي حتى ترثي حبيباً افتقدته وهذه الأبيات نسبها البعض إلى زوجة ابن مسايب تقول:

"ناس من بعد نـــــــــاس ما يدوم غيـــــــــر الله

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 320.

[2] التلي بن الشيخ، الشعر الشعبي، ص 250، نقلاً عن إحسان عباس في كتابه تحقيق الدخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ص 450.

اتفكرت أيام زهونـــــــــــا مع الحبيب فايـــــــن راه

الجسيده ريهي هنـــــــــــا والقليّب راه معـــــــــــاه

حزني على فرقتـــــــــــه الغير ما نرضـــــــــــاه"[1]

وفي مجال الإيقاع الموسيقي يقول: "صلاح عبد الفتاح الخالدي": "إن قوانين الإيقاع الموسيقي سبعة: **النظام، التغيّر، التساوي، التوازي، التوازن، التلازم، التكرار**"[2].

ومن أشدّ الظواهر تأثيراً في إيقاع شعر الحوفي، ظاهرة التكرار، فهي تكتسي قيمة كبيرة فقد تفيد **التوكيد، الحسم، إشباع المعنى، أو الاتساع فيه**، أو قيمة وجدانية تثير الإنشاء والطرب باعتبار النصّ الحوفي نصاً سمعياً يعتمد في تشكيلته على الطاقات الإيقاعية والموازنات الصوتية منها والمعنوية، بوصفها عناصر إثارة تستدعي استجابة وجدانية، وانفعالات مترجمة لمكامن النفس.

فقوة التعبير التي ليس لها مثيل تملكها الموسيقى، فهي توصل للروح والبدن الكلمات التي عجز عن توصيلها المؤرّخون والشعراء، وشعر الحوفي اعتمد على الإيقاع الموسيقي أو الموسيقى التي تعدّ عنصراً جوهرياً: "في البناء الروحي للإنسان، لأنها توقظ فيه الشعور بالمعاني الكبيرة، المعاني السامية، وتحرّك وجدانه وترهف شعوره وتساعده على تحقيق الوئام مع نفسه والتوافق مع الحياة حوله"[3].

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 312.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، 1984، ص 100.

[3] محمد فتحي الحريري، من مقاله، تأثير الموسيقى بين الفهم والحقيقة، مجلّة العربي، ع 321، أوت 1985، ص 59.

والإيقاع الموسيقي "هو الذي يثير فينا الرغبة في قراءة الشعر وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مراراً وتكراراً"[1].

ومنه، أوجد التكرار عنصر الإثارة الإيقاعية، لأن التكرار قد يقوم على ترداد الكلمة بعينها أو بعبارة أو معنى واحدٍ باختلاف العبارات، فيحدث بذلك إيقاعاً صوتياً منسجماً على فترات زمنية متساوية، يتشوق السامع لترددها طلباً للاستماع، كما قد تلفت نظر المتلّقي إلى فكرة صائبة أو أمرٍ هامٍ.

كما يسهم في البناء المعماري للنص شكلاً، كربط الأجزاء المركبة للقصيدة.

ومن أنواع الإيقاعات المحدثة عن طريق التكرار اللفظي من خلال شعر الحوفي:

1)**إيقاع التكرار بلفظ واحد:** مثل:

"جاز عليا شبـــــــــاب	ويقول يا عرشـــــــــي
قلت له يا شبـــــــــاب	يا درى مليح شـــــــــي
قالي يـــــــــا لاله	راني عاد ماشـــــــــي
قلت له يا شبـــــــــاب	رجليها مسحه في وسط الجنان
ويديها يا شبـــــــــاب	"جباد"[2] للرمـــــــــاد
وكرشها يا شبـــــــــاب	"زمبيل"[3] للقمحـــــــــان

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المرجع السابق، ص 16.

[2] جباد: كبيرة جداً.

[3] زمبيل: كيس كبير يستعمل لتخزين الحبوب.

وظهرها يا شبـــــــــــاب دكّان للفيـــــــــــــران

و"تديها"[1] يا شبـــــــــــاب قربه للقطـــــــــــــران

وفمهـا يا شبـــــــــــاب غار للذبّـــــــــــــان

وشعرها يا شبـــــــــــاب عش للفيـــــــــــــران"[2]

بعد التوطئة بحدثٍ بسيط تبدأ مقطوعة الحوفي بحوار متراوح بين صوتين أنثوي وذكري. لأن المحاورة في الحوفي ضرورة ملحة تستلزمها أبعاد فنية تحدّد من خلال فعلي "قال" و"قلت".

وتنتمي هذه القطعة الغزلية إلى الغزل الماجن، حيث يغلب عليها الوصف المباشر لأعضاء الجسد، ونقل الصفات الجسمانية للفتاة القبيحة والاستهتار بها بإيقاع صوتي منسجم. حيث اعتمد الإيقاع على تكرار كلمة "يا شباب" في أبيات المقطوعة. وقد هيمن صوتها على بقية الأصوات الأخرى.

والإيقاع في قصيدة "ياحنيف" ارتكز على تكرار كلمة "احْنيفْ" في أبياتها، فشدّت انتباه السامع والقارئ إلى البحث عن المنزلة الرفيعة التي يتبوّؤها هذا الزجل بمدحهم إياه.

"احْنيفْ يا احْنيـــــــــفْ يا عزّ المنظـــــــــــــر

غرفتك يا احنيـــــــــــف أعلى من المشـــــــــــور

توريكتك يا احنيـــــــــــف كالباي في العسكـــــــــــر

[1] تدّيها: الثدي.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، الباحث الموسيقي (صالح بوكلي حسن) تلمسان.

برنوسك يا احنيـــــــــف كيف العمام لخضـــــــــر"[1]

2) إيقاع التكرار بجملة واحدة: مثل:

يْبَقّي عْلِيكْ السْتـــــــــــــر ستر السما والمـــــــــــاء

يْبَقّي عْلِيكْ السْتـــــــــــــر خوي وليد مّـــــــــــــا

يْبَقّي عْلِيكْ السْتـــــــــــــر يا من تطوف في الليـــــــل

يا لحية الغاليـــــــــــــــه يا درجة المأنيـــــــــــن

يعمل عليكم حجـــــــــوب "يا غزلان الليـــــــــــل"[2"3]

فالتكرار حاصل في صدر الأبيات الثلاثة الأولى وهي عبارة " يْبَقّي عْلِيكْ السْتر"، كما هناك كلمة "الليل" التي تردّد في قافية البيت في تواتر زمني رتيب وانسجام صوتي دقيق مع بطء في الأداء يوحي بما لهذه العبارة والكلمة من وزن.

وتبقى جمالية التكرار الحاصل في صدر الأبيات الموالية وهي "تمَنّيتَكْ يا شريكتي" مرفوقة بجمالية القافية الخاضعة لمقاييس مرتبطة بحروفها وحركاتها. ومن حروفها الرّوي وفي هذه القصيدة هو حرف "الياء":

"حوفت على شريكتـــــــي تحويف بلا نيـــــــــــه

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 242.

[2] غزلان الليل: برواية السيّدة (عويشة المغربي) تلمسان: هم اللصوص الذين يقتحمون المنازل في الليل الدامس، وقد أجبرت الحوافة على مدحهم والدعاء لهم بالخير والسّتر، وذلك لتخليص نفسها من قبضتهم، فهمّوا فارّين بدون أن يستولوا على شيء. وقد تطلق هذه العبارة "غزلان الليل" أيضاً على المجاهدين الذين كانوا يخرجون ليلاً للقيام بالعمليات العسكرية.

[3] منقولة عن طريق السمّاع السيدة (عويشة المغربي) 90 سنة، رحمها الله، تلمسان.

تمنّيتَكْ يا شْرِيكْتِـــــــــي مقطعة برانيـــــــــــه

تمنّيتَكْ يا شْرِيكْتِـــــــــي في الزيت مقليـــــــــــه

تمنّيتَكْ يا شْرِيكْتِـــــــــي في الحبس مرميـــــــــة"[1]

3. إيقاع التكرار بالترادف: مثل:

"سلامي على لاله ستـــــي الراقبة على الأوطـــــان

المشفعة للرجـــــــــال سلطانة النســـــــــوان

سكناها في الجبـــــــل مرسوم بالحجـــــــران

اسْلامي على الواصلـــــه الراقبه على تلمســـــان"[2]

فالإيقاع عبر النص متشكّل من تكرار الأسماء "لالا ستي، الواصلة" فكلّ منهما تحمل نفس المعنى الذي هو "الولية الصالحة" لالة ستي وما تبقى (الراقبة على الأوطان، الراقبة على تلمسان، المشفعة للرجال، سلطانة النسوان، سكناها في الجبل، مرسوم بالحجران)، فهي أوصاف ونعوت ذات مفاهيم مختلفة، تبرز مزاياها والموقع الذي تحتلّه في مدينة تلمسان. فتُحيل اهتمام السامع إلى مزيد طلب معرفة خصوصياتها، ومن ثمّ تعظيمها ومحبّتها كما تحفزه على زيارتها والإقبال عليها.

وأنواع التكرار كما لاحظنا في الأبيات السالفة الذكر تضفي على المقطوعة نغماً موسيقياً، فتنبّه حاسة السمع لدى المتلقّي فتعطيه فرصة التعرف على الارتباط اللفظي في مقاطع

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 260.

[2] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 377.

الكلمات ليوفّر له بذلك حسن نظم الشعر والتعرّف على صناعة الألحان بين مقاطع الأصوات من طبع الأصل في اللغة.

ولا يخفى على القارئ ما لهذا الشعر من أهمية لامتيازه برقة اللغة وثرائها، وجمال الصور، ولكونه أصدق معبّر عن الحياة اليومية ببلادنا.

ومن ثمّ فإن الصفات الصوتية التي نلتمسها داخل نص شعر الحوفي تجعلنا نقترب من المعنى اللغوي، فهذا الجمال والرمز يخلقان من اللغة التي بإمكانها أن تسع شحنة من صور ومعاني. فإذا اقترن حسن المعنى في الشعر مع جودة الصناعة في لحن تام صحيح الإيقاع يؤدي كلّه إلى جذب النفس بغريزة.

والإيقاع يجمع بين الصوت الخارجي للبيت أي الرّوي، وبين نهايات الوحدات أي القافية والتراكيب الداخلية للخطاب فكأنّ الإيقاع الصوتي كلّه في البنية السطحية للنص الأدبي. كما أنّ للكلمة إيقاعاً مؤثّراً في موقعها من النص الشعري الغنائي وفي دلالتها اللغوية، وذلك ما يسمى "الجرس اللفظي".

ومنه، "فإنّ صوت الكلمة بما يوحي به وقع أحرفها مجتمعة خلال السياق الشعري هو ملمح بارز من ملامح الصلة بين اللغة في صياغتها اللفظية فنياً وإيحاءاتها المجازية"[1].

ونتبيّن رنة الكلمة في هذه القطعة الغنائية من الحوفي:

"يا الطالعه للجبـــــــــــــل وتلقط القوجـــــــــــــــه[2]

[1] د. سامر منير، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، ص 16.

[2] القوجة: هي نبتة تحمل شكلاً كروياً صغيراً، تنمو في الجبال وتستعمل في طهي الطعام كنوعٍ من التوابل.

هبّوا رياح الخريـــــــــــــف وقالوا خويا جـــــــــــــاء

السفينة اللي جابتـــــــــــــه بالمال نغنيهـــــــــــــا

بالمسك والغاليـــــــــــــه نطلي صواريهـــــــــــــا

والشاش والضابطـــــــــــــه كل شي مواتيهـــــــــــــا"[1]

وفي الأخير نقول إن كنّا قد تحصّلنا بوفرة على معلومات في مجال الإيقاع فيما يخص الأنواع الشعبية الأخرى، فإننا لا نملكها عن الحوفي ولكن إن وجدت فهي تدلّ على أنّه قطع شعرية قصيرة ومقفاة بلغة شعبية مغناة بإيقاع حرّ دون آلة.

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 322.

III) الميزات الصوتية للهجة الحوفي:

1). بين اللغة واللهجة:

إن اللغة وسيلة مهمة في الربط بين أفراد المجتمع والتعبير عن شؤونهم المختلفة فكرية كانت أو غير فكرية، من كلّ ما يهمهم في حياتهم الخاصة والعامة.

ونجد ابن منظور يذهب إلى تعريف اللغة على أنّها من الأسماء الناقصة، "وأصلها لغوة من لغا إذا تكلّم واللغو: النطق يقال: هذه لغتهم التي يلغون بها، أي ينطقون"[1].

"فاللغة أصوات يعبّر بها كلّ قومٍ عن أغراضهم"[2].

وقد عرفت هذه الكلمة طريقها إلى الظهور بين مفردات العربية في القرن الأول الهجري، وقد أطلقت آنذاك على ما جمعه الرواة من البادية عن العرب الفصحاء بعد فشو اللحن.

ويُعتقد أن الكلمة لم ترد في الأدب العربي قبل القرن الثامن الهجري، فقد جاءت أول مرة في شعر لصفي الدين الحلّي:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلّد 14، دار الطباعة للنشر والتوزيع، بيروت، د ت.، د. ط.، ص 250، 252.

[2] ابن جنيّ أبو فتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1952 م، ج1، ص 33.

بقدر لغات المرء يكثر نفعــه فتلك له عند الملمات أعــوان

فهافت على حفظ اللغات وفهمها فكلّ لسان في الحقيقة إنســان

ويعبّر القرآن عن اللغة بكلمة "لسان" في نحو ثمان مرات، منها قوله تعالى: ﴿وَمِن قَبْلِهِ كِتَابُ مُوسَى إِمَامًا وَرَحْمَةً وَهَذَا كِتَابٌ مُصَدِّقٌ لِسَانًا عَرَبِيًّا لِيُنذِرَ الَّذِينَ ظَلَمُوا وَبُشْرَى لِلْمُحْسِنِينَ﴾[1].

وكلمة لسان تشترك في اللفظ والمعنى في معظم اللغات السامية شقيقات اللغة العربية.

"واللسان في جوهره أصوات، والأصوات علامات تترابط منسجمة في تكامل بحيث تشكّل بنية صوتية والتي تقترن بمدلولها لتحقيق العملية الإبلاغية عن طريق البنية التركيبية"[2].

ولهذا ظهر علم الأصوات العام: Phonetics لدراسة الجانب الفيزيولوجي والفيزيائي إلى جانب علم الأصوات الوظيفي Phonology لدراسة الأصوات اللغوية كعناصر وظيفية.

واللغة "نظام من الرموز التوفيقية Arbitrary symbols"[3]، تستخدمه مجموعة بشرية فيما بينها. والكلام (Speech) هو وسيلة التواصل الرئيسية بينهم، وفي عدة أحوال يتمّ التواصل بين الأشخاص إمّا مشافهة مستخدمين اللغة المنطوقة والمسموعة أو كتابة باستخدام الرموز المرئية والمكتوبة.

[1] سورة الأحقاف، الآية 12.

[2] د. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص 13.

[3] د. شحدة فارغ، د. جهاد حمدان، د. موسى عمايرة، د. محمد العناني، مقدمة في اللغويات المعاصرة، وائل للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى، 2000، ص 11.

ومن ثمّ، "فاللغة مجموعة أصوات والكتابة رموز لهذه الأصوات"[1] كما أنّها ظاهرة اجتماعية تعكس كل ما يموج فيها من حقول المعرفة الثقافية من عادات وتقاليد ودين وتنوعات جغرافية وإقليمية، وهي الحياة التي تؤسّس المجتمع لأنّها "وسيلة التفاهم والتخاطب وتبادل الأفكار والآراء والمشاعر"[2].

وتطلق كلمة "لغة" عند القدماء ويراد منها "اللهجة" وتقابل باللغات الأجنبية "Langue" في الفرنسية و"Language" في الإنجليزية بمعنى لسان أو "لغة"[3].

واللغة تشتمل عادة على عدة لهجات، لكلّ منها ما يميّزها، وجميع هذه اللهجات تشترك في مجموعة من الصفات اللغوية والعادات الكلامية التي تؤلف لغة مستقلّة عن غيرها من اللغات.

كما أنّ "لغة العرب لهجات مختلفة"[4]. لذا، اعتبر جلّ الأدباء والمفكّرين اللغويين أنّ اللغة هي الركن الأول المقدس في تقدّم الحضارة الفكرية وارتقائها.

[1] عبد المنعم سيد عبد العالي، لهجة شمال المغرب، تطوان وما حولها، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص9.

[2] د. عبد اللطيف الصوفي، اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية، ط1، 1986، ص 30.

[3] د. عبد الغفار حامد هلال، اللهجات العربية، نشأة وتطوراً، مطبعة الجبلاوي، ط2، 1990، ص 26.

[4] د. أحمد علم الدين الجندي، اللهجات العربية في التراث، القسم الأول في النظامين الصوتي والصرفي، الدار العربية للكتاب، د. ط. 1978، ص 15.

وفي هذا الشأن، يرى الدكتور صالح بلعيد في كتابه "في قضايا فقه اللغة العربية"[1]. "إنّ العلاقة بين اللغة واللهجة هي العلاقة بين العام والخاص، اللغة أسس واللهجة تنفيذ، واللهجة مستوى من طرق الأداء يعتمدها الناطق في حالة اجتماعية خاصّة، لأنها تمثلّ تعبيراً لسلّم المجتمعات"[2].

واللهجة إذن هي لغة الإنسان التي جُبل عليها واعتادها ونشأ عليها، كما أنّها طريقة معينة في الاستعمال اللغوي توجد في بيئة خاصة من بيئات اللغة الواحدة.

يعرّفها بعضهم بأنها "مجموعة من الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة خاصة ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة"[3].

وقيل بأنها: "العادات الكلامية لمجموعة قليلة من مجموعة أكبر من الناس تتكلّم لغة واحدة"[4].

كما أنّها سلوك لغوي لا يختلف عن اللغة العامة، وهي فوق ذلك طائفة من المميزات اللغوية ذات نظام صوتي خاص، يخص بيئة معينة. ويمكن حصر الصفات التي تتميّز بها اللهجة، في الأصوات، وطبيعتها، وكيفية صدورها. ولذا تتميّز بيئة اللهجة بصفات صوتية تخالف اللهجات الأخرى، وينحصر هذا الاختلاف في معاني بعض الكلمات أو في بنية الكلمة ونسجها. هذا إلى جانب الظروف الاجتماعية في البيئة الواحدة.

"وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضمّ عدّة لهجات لكلّ منها خصائصها، ولكنّها تشترك جميعاً في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تيسّر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم

[1] صالح بلعيد، في قضايا فقه اللغة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995/06، ص 23.

[2] Edward Sapir, Linguistique, le sens commun, Les éditions de minuit, Paris, 1984, p. 66.

[3] د. إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط9، 1995، ص 16.

[4] د. عبد الغفار حامد هلال، اللهجات العربية، المرجع السابق، ص 33.

ببعضٍ ... وتلك البيئة الشاملة التي تتألّف من عدّة لهجات، هي التي اصطلح على تسميتها باللغة"[1].

ومن هذا القول نستنتج أنّ ثمة علاقة بين اللغة واللهجة، تكمن في أنّ الأولى عامّة والثانية خاصّة، كما لا يخفى علينا أن اللغة تشمل عدّة لهجات "ولقد انضمت لهجات كلّ إقليم بعضها إلى بعض، وتألّفت مجموعات من اللهجات تمتاز كلّ منها عن الأخرى امتيازاً يختلف قوّة وضعفاً من حيث الاشتراك اللفظي وقواعدها وتركيبها"[2].

ولعلّ العاملين الرئيسيين اللذان يسهمان في تكوّن اللهجات يتمثّلان في الصراع اللغوي نتيجة غزو أو هجرات إلى بيئات معمورة من جهة، والانعزال بين بيئات الشعب الواحد من جهة أخرى.

والمعروف أنّ البيئات متى انعزلت اتّخذت أشكالاً متغايرة في تطور لهجاتها طبقاً للعاملين الجغرافي والاجتماعي، ولابّد من تطوّر الكلام وتغيّره على مرور الزمن.

ومن ثمّ فإن اللغة العربية نزحت من شبه الجزيرة العربية مع الفتوحات الإسلامية واستقرّت في بيئات متعدّدة في صورتين إحداهما موحّدة نموذجية متمثّلة في لغة الآثار الأدبية والأخرى في شكل صفات كلامية امتازت بها القبائل المتباينة إبّان الفتوحات الإسلامية.

فاللغة الأدبية ظلّت موحّدة في البيئات العربية وفي متناول المثقّفين من الناس رغم قلّتهم، أما لغة الكلام فقد اتخذت صورة خاصّة في كلّ بيئة، إذ أنّ الناس في أحاديثهم اليومية وفي تخاطبهم فيما بينهم اصطنعوا لهجات متباينة، منها انحدرت تلك اللهجات العربية الحديثة التي

[1] د. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية، ...، ج1، المرجع السابق، ص 194.

[2] تأليف يوهان فاك، مع تعليق المستشرق الألماني شبيتالر، ترجمة الدكتور رمضان عبد التوّاب: العربية، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، 1980، ص 174.

نلقّبها حيناً بالعامية وأخرى بالدارجة. وتطوّرت مع الزمان تطوراً مستقلاً في كلّ بيئة حتّى أصبحت لغة سليقة يتحدّث بها المرء دون شعور بخصائصها.

وكلمة العامية ذكرت في الكثير من المعاجم والمواضع، "فالعامي هو ذلك الشخص الذي يتكلّم بلغة مختلفة عن الفصحى، والعامية هي لغة العامة وتخالف الفصحى[1]، وكما قال الدكتور عبد العزيز مطر: "ولكنّ هذا التعريف غير مانع، إذ أنّ أكثر الخاصة عندنا يتكلّمون بخلاف الفصحى في خطابهم العادي، ولم يتبيّن على وجه الدقّة طوائف الشعب الذين ينطبق عليهم لفظ "العامة" والذين ينطبق عليهم لفظ "الخاصة""[2].

ومنه، فاللغة العامية هي التي درج عليها الناس في توصيل الأفكار والآراء وتبادل الأحاسيس والمشاعر. وهي من بين أهمّ الروابط المعنوية التي تربط أفراد المجتمع لأنّها أوّلاً وسيلة التفاهم المتبادل بينهم، وآلة التفكير، ووسيلة نقل الأفكار والمكتسبات من الآباء إلى الأبناء، ولهذا تعتبر وحدتها أساساً لوحدة الشعور والتفكير.

وإنّ اللهجات العامية ذات بيئة خاصة وهي عادة في شؤون الحياة العادية: "تختلف هذه اللهجات في القرى عن بعضها البعض، كما نجد هذا الاختلاف نفسه بين لهجات البدو من جهة وبينها وبين الحضر من جهة أخرى، بل إنّ المدينة الواحدة تتعدّد لهجاتها بتعدّد الأحياء والحرف، فلغة الصيادين مثلاً تختلف عن لغة التجاريين وعن لغة المثقّفين"[3].

[1] د. عبد العزيز مطر، لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، دار المعارف، ط2، 1981، ص 39.

[2] نفسه.

[3] د. محمد عبده، المستوى اللغوي، الفصحى واللهجات والنثر والشعر، عالم الكتب، القاهرة، 1981 م، ص 26.

وفي بلدنا الجزائر لهجات كثيرة عامية و"العامية الجزائرية يتمثّل هيكلها اللغوي العام من هذه اللهجات الإقليمية التي تختلف من جهة إلى أخرى ..."[1]. وبفعل التزاوج الحضاري عبر العصور، أدّى ذلك إلى خلق هذا التنوع اللغوي في اللهجات المحلية.

وقد اجتمعت في تلمسان عدة لهجات وحصيلة للهجات الأفراد الذين ينتمون إليها أو عبروا هذه المنطقة سواء منهم ما كان مستوطناً أو فاتحاً أو نازحاً من مناطق مجاورة كالأندلس أو مهاجراً إليها.

فبيئة تلمسان وأحوازها، عنصرها البشري هو خليط بين حضر وحوز وبدو. وهو من أصل عربي وبربري اختلطوا بالأتراك والأندلسيين، بالإضافة إلى العنصر اليهودي، وجماعة من الزنوج وهو ذرية لأولئك الذين قدموا من السودان قديماً ومن الزنج.

لذا حدّدت اللهجة التلمسانية بتحديد تاريخ الفتوحات الإسلامية لهذه المنطقة بين القرن السادس والقرن الحادي عشر.

ومن ثمّ، نجد أنّ في تلمسان وضواحيها ثلاث لهجات: "اللهجة الحضرية واللهجة البدوية واللهجة الحوزية"[2].

فهناك اللهجة التي ينطق بها أهل المدينة، واللهجة التي ينطق بها أهل القرى والمداشر المجاورة للمدينة والتي تختلف من جهة إلى جهة بل أحياناً من قرية إلى قرية مجاورة لها.

وتختلف هذه اللهجات فيما بينها بعض الشيء في دلالة بعض الألفاظ، ومخارج بعض الأصوات العربية، والتي طرأ عليها التحريف، ففقدت علامات الإعراب جميعها وتغيّر بعض الكلم:

[1] د. عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 07.

[2] الحاج محمد رمضان شاوش، باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان، عاصمة دولة بني زيان، المرجع السابق، ص 361.

السكون أو الحركة أو الحذف أو الزيادة أو التخفيف أو التشديد أو الإبدال أو القلب، كما عوضت بعض المفردات بغيرها من المفردات الدخيلة من اللغات الأخرى كالتركية والزيانية والفرنسية والاسبانية.

فأضحت عامية تلمسان والمناطق المجاورة لها متأثّرة بنفس العوامل التي سادت اللهجات العربية القديمة، كما تميّزت بجملة من الخصائص اللغوية يشترك فيها أفراد هذه المنطقة سواء منهم الحضر أو البدو، ويشكّل السّماع والمحاكاة على ألسنة العوام أهمّ العوامل في تغيّر بعض الظواهر الصوتية في هذه اللهجة.

إذن، فلهجة العوام هي جزء من اللغة الأمّ، وهي في الآن نفسه لهجة الشعر الشعبي النسوي الذي نحن بصدد دراسته (شعر الحوفي وأغنية الصفّ)، ومن ثمّ فدراسة لهجته هي دراسة جزء من كلّ، (أي العامية من الفصحى).

ومن الملاحظ أن الشعر الشعبي "يختلف عن الشعر الفصيح في لغته الشعبية وهي حضرية أو قروية أو بدوية"[1].

وإن كان البدوي أقرب من الحضري إلى صفاء التعبير وقلّة الشوائب والحفاظ على الصور والتقاليد، والنزوح الأندلسي لكليهما، فإنّه على اختلاف معه في اللغة.

وعليه فإنّ لغة الحوفي تتمثّل في إنشاده حسب اللهجة المنتشر فيها. فقد قيل بلهجة تلمسانية محلّية خالصة حضرية. كما أنّ نظمه الشعري الشفاف يقطر ليونة، وغزله يتّسم بالرقة واللطافة والحنين، بالإضافة إلى أنّه يميل إلى الكسر الذي هو علامة الرّقة والليونة.

[1] عثمان الكعاك، العادات والتقاليد التونسية، د. ت. ن.، تونس، ط2، 1981، ص 62.

يقول عبد المالك مرتاض، ملاحظاً الفوارق الموجودة بين لغة البدو والحضر "في بعض الأطوار، حوشية ينذر تداولها في المعجم العامي نفسه وثانيها عبارة عن لغة مهذّبة رقيقة تحمل آثاراً من حضارة المدينة ورقّة طبع أهلها"[1].

2) التغيّرات الطارئة على المنطوق الصوتي للحوفي:

عرفت لهجة تلمسان عدّة تغيّرات، وقد اتّصفت بعض الأحيان بالإيجاز والقلب والإبدال في استعمال بعض الأصوات اللغوية.

والحوفي بدوره ذو منطوق تلمساني خالص، لم يسلم من هذه التغيرات الصوتية

ولعلّ أوّل ظاهرة نطقية تطرّق إليها الباحثون وهي **الإبدال** في الحروف.

أولا: ظاهرة الإبدال:

والإبدال في قول أبي الطيب: "ليس المراد به أنّ العرب تتعمد تعويض حرف من حرفٍ، وإنما هي لغات مختلفة لمعانٍ متفقة تتقارب اللفظتان في لغتين لمعنى واحد، حتى لا يختلفا إلا في حرفٍ واحد"[2].

فبواسطة الإبدال يمكن التقريب بين لفظين من أصلٍ واحد، وعن طريقه تمكّن القدماء من استنباط أهمّ قواعد التعريب في القديم والكشف عن التقارب بين مختلف اللغات.

ومنه نرصد بعض الظواهر المتعلّقة بالإبدال بين الحروف في لهجة تلمسان (الحوفي) وهي كالآتي:

[1] عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 127.

[2] جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1/1987/، ص 460.

1. إبدال القاف همزة:

يميل سكان مدينة تلمسان في كلامهم اليومي إلى نطق القاف همزة، مثل قولهم: مقروطة (مأروطة)، وفي طابق (طابأ) وفي الطاق (الطاء)

تمنيت يا ربـــــــــــي ميات مقروطـــــــه

ومياتطابق لحـــــــم فالطاق محطوطـــــه[1]

وصوت القاف والهمزة متباعدان في المخرج ولكنّهما يشتركان في الشدّة، وقد عرفت ظاهرة إبدال القاف همزة في بعض القبائل العربية القديمة بالجزيرة لقول أبي الطيب اللغوي: وقد أبدلت الهمزة من القاف في قولهم: الأفز وهو الوثبة بالعجلة وفي القفز وهو الوث"[2].

أما عن انتشارها في اللهجات العربية الحديثة، فيذكر المستشرق "شيتا" ويزيد عليه "بروكلمان" أنّ ذلك "التحول في صوت القاف إلى الهمزة يوجد كذلك في تلمسان وشمال مراكش وعند اليهود في شمال إفريقيا وكذلك في اللغة المالطية في معظم الأحيان"[3].

ويرجع الباحث التيجيني بن عيسى أن سبب انتشار هذه الظاهرة الصوتية هو نتيجة مترتّبة جرّاء نزوح الأندلسيين إلى شمال المغرب العربي وذلك راجع لوجود هذه الظاهرة كذلك في المغرب الأقصى في مدينتي "تطوان" و"فاس". "ويذكر أنها شاعت بوضوح بعد رجوع أهل تلمسان الذين هاجروا إلى الشام ومصر. كما ذكر الباحثون في مناسبات كثيرة أن تلمسان وفاس تتشابهان في أمور عديدة مثل العادات والتقاليد وفي تنطق القاف همزة، لكن همزة الفاسيين

[1] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 183.

[2] طالب مولاي عبد الحفيظ، نقلاً عن الإبدال في اللغة العربية، مظاهره وعوامله وأثره في تنمية اللغة وتفسيرها، (رسالة ماجيستير)، جامعة حلب، 1990، ص 170، 171.

[3] د. عبد المنعم سيدي عبد العال، المرجع السابق، ص 81.

غارية نُنطق من الداخل أمّا همزة التلمسانيين فليّنة قريبة جدّاً من همزة تطوان. والتشابه في النطق موجود بين همزتي تلمسان وتطوان"[1].

كما نلاحظ في نطق بعض سكان تلمسان لبعض الكلمات المغربية زيادة حرف على عدد الحروف الأصلية في البناء كزيادة الراء في قفطان (أرفطان)

"بنتي في جُغليلـــــــة قرفطانها عكـــــــري"[2]

ويعرّف عبد المنعم سيد عبد العال هذه الكلمة قائلاً: " القفطان ثوب فضفاض مشقوق المقدم يضم طرفيه حزام واللفظة محرفة من قفتان التركية في هذا المعنى، وقد أخذها الأتراك عن الفارسية (خفتان)"[3].

2). **تخفيف الهمزة:** الهمزة عند القدماء "حرف مهجور من أقصى الحلق"[4]، "وهو حرف شديد مستقلّ"[5].

وهي عند العلماء المحدثين: "صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس لأن فتحة المزمار معها مغلقة إغلاقاً تاماً، فلا تسمع لها ذبذبة الوترين للصوتيين، ولا يسمح للهواء بالمرور إلا حين تفرج فتحة المزمار، ذلك إلاّ انفراج الفجائي الذي ينتج الهمزة"[6].

[1] التيجيني بن عيسى، الأصوات اللغوية في لهجة تلمسان، مؤسسة بختي للإعلام الآلي تلمسان، الطبعة الأولى، 1994، ص106.

[2] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 252.

[3] د. عبد المنعم عبد العال، المرجع السابق، ص 187.

[4] سيبويه كتابه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ذ. ت./ 2، ص 405.

[5] ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ص 110.

[6] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، القاهرة، مكتبة الأنجو مصرية، ط4، (1971 م)، ص 91.

لهذا مالت اللهجات العربية القديمة إلى تخفيف الهمزة والفرار من نطقها لما تتطلّبه من جهد عضلي وهذا التخفيف هو بين الإبدال والنقل والحذف، فكتبت ألفاً وطوراً واوا أو ياء. "أي بين الهمزة والواو إن كانت مضمومة، وبينها وبين الألف إن كانت مفتوحة وبينها وبين الباء إن كانت مكسورة شرط أن لا يكون الكلام مبتدئاً بها"[1].

وكما عرفت ظاهرة تخفيف الهمزة العربية قديماً، فهي أيضاً شائعة في اللهجة التلمسانية، وشعر الحوفي بين ذلك.

فقالوا في الإزار (ليزار) وهو نوع من الغطاء، فنلاحظ في هذا النطق إبدال الهمزة ياءً.

وقد تبدّل الهمزة واواً ويصيبها نقل أو قلب مكاني في مثل كلمة الأذن التي قالوا فيها (وذن):

درت حرقوس من ذهـــب حتى لودنيـــــــــه

ومن أمثلة تخفيف وتسهيل الهمزة قالوا في إلّا (لا) وفي أمي (امي):

"ما انخير إلا المليـــح يرمي الرامح ليـــــــــك"[2]

يا امي يايا امـــــــي ما أقوى حبّ الجـــــار"[3]

[1] شرح شافية ابن الحاجب، للشيخ رضي الدين الاستربادي، تحقيق محمد نور الحسين، محمد الزقزاق، محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، 1975، 3/ 30 – 31.

[2] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 248.

[3] نفسه، ص 233.

3). الإبدال بين الذال والدّال:

الذال: "هو صوت أسناني (رخو) مجهور مرقق، لا فرق بينه وبين الظاء الفصحى إلّا في التفخيم والترقيق"[1].

"ويتكوّن هذا الصوت بوضع طرف اللسان بين أطراف الثنايا العليا مع منفذ ضيّق التيار الهواء المندفع من الرئتين مروراً بالحنجرة حيث يهتزّ الوتران الصوتيان حين النطق به، تاركاً نوعاً من الاحتكاك (الخفيف) القويّ"[2].

وأمّا صوت الدال فيُعدُّ "صوتاً لثوياً انفجارياً (شديداً) مجهوراً مرفقاً"[3]. وهو نتيجة التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاء محكماً.

وينطق صوت الذال دالاً في كلمة "الباذنجان" على لسان سكان مدينة تلمسان فيقولون (بْدّنجال)، كلمة ذهب (دْهَبْ) ويظهر هذا الإبدال جلياً في البيت الشعري:

"حيوطها من ذهـــــب أو بيبانها قرفـــــــه"[4]

ففي لهجة الحوفي التلمساني لا تُنطَقُ الذال خالصة بل تبدّل دالاً لأن الإبدال بينهما ممكن، لاشتراكهما في صفة الجهر وقرب مخرجيهما فاستبدال صوت الذال بصوت الذال يحقق السهولة، وتعدّ هذه الظاهرة الصوتية قديمة جدّاً وتعود إلى اللهجات القديمة كما أنّها شائعة في

[1] د. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، الدار البيضاء للطباعة، 1980، ص 127.
[2] د. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، شركة مطابع الأرز، الأردن، 1998، ص 159.
[3] د. عبد القادر عبد الجليل، المرجع السابق، ص 160.
[4] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 223.

معظم الدول العربية لقول حلمي خليل: "وينطق المصريون جميعاً وكذلك أغلب الشعوب التي تتكلّم العربية حرف الثاء تاء والذال دالاً والظاء ضاداً أو زاياً أحياناً"[1].

ومن التغيّرات التي طرأت على صوت الذال هو تفخيمه تفخيماً ثانوياً حيث يبدل إلى ضاد في لهجة تلمسان مثل قولهم في كلمة الآن "ضروك" "دروك" "ضروء"، وفي كلمتي "دارنا" "دروجها" في هذين البيتين الشعريين:

سلامي على دارنـــــــا اسلامي على الغرفـــــه[2]

ودروجها من حريـــــر لفه على لفـــــــــــه[3]

فالدال هنا مفخمة تقترب من الضاد.

4). الإبدال بين الضاء والطاء:

"إنّ الطاء صوت أسناني لثوي انفجاري (شديد) مهموس مفخم (مطبق) ويتمّ نطقه بإلصاق طرف اللسان بالأسنان العليا من داخلها، ومقدم اللسان بأصول الثنايا، ويرتفع مؤخّر اللسان في نفس الوقت في اتجاه الطبق ويتأخّر قليلاً إلى الجدار الخلفي للحلق، ويرتفع الطبق حتى يسدّ المجرى الأنفي"[4]. إلا أنّ اللغويين القدماء أجمعوا في وصفهم للطاء القديمة على أنّها صوت مجهور، مما يحمّلنا على الاعتقاد أنها تخالف التي تنطق بها الآن، ويرى إبراهيم أنيس أن وصف القدماء لصوت الطاء يشبه صوت الضاد التي نعرفها الآن.

---

[1] حلمي خليل، المولد: دراسة في نمو وتطور اللغة العربية في العصر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1979م، ص 150.

[2] يلس شاوش مراد، المرجع السابق.

[3] نفسه.

[4] د. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص 122.

فالنظير المهجور للطاء، هو صوت الضاد، "فلا فرق بينهما إلا أنّ الطاء صوت مهموس والضاد صوت مجهور، كما أنّه لا فرق بين الدال والضاد إلا أنّ الضاد مطبق (مفخم)، والدال لا إطباق فيه فالضاد إذن صوت أسناني، لثوي، انفجاري، مجهور، مفخم (مطبق)"[1].

وقد أصاب صوت الضاد عدّة تغيّرات حيث نجده ينطبق طاء، لأنّه يشترك مع الطاء في صفات معيّنة، لذا نجد في مناطق من البلاد العربية منها مصر ينطقون بالضاد المعجمة طاء. قال إبراهيم أنيس: "إنّ المصريين ينطقون بالضاد المعجمة طاء مهملة"[2].

كما تلفظ نساء مدينة تلمسان صوت الضاد طاء، فيقلن: " ضحكتها" (طحكتها) وفي كلمة "أبيض" (أبيط)، وفي كلمة "الرياض" (الرياط) وهذه الأبيات من الحوفي تبيّن ذلك:

"نصغي لضحكتهـــــا ونغمة خطوتهـــــا"[3]

"الله أكبر الله أكبـــــــر خد أبيض والآخر أحمـــر"[4]

"لالا فـــالريـــــاض تجر في فوطتهـــــــــا"[5]

وقد يُبدّل صوت الضاد طاء أو يبقى نطقة على حاله في بعض الكلمات، مثل: "يتوضا" (يتوضا)، "الضواية" (الضواية) فينطقها رجال ونساء.

"صابت سيدي المـــــــــلاح فالعين يتوضـــــــــــــا"[6]

[1] كمال محمد بشير، علم اللغة العام للأصوات، دار المعارف، مصر، 1980 م، ص 104.
[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 63.
[3] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 59.
[4] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 65.
[5] نفسه، ص 217.
[6] نفسه، ص 197.

"لالا يا لالا يا الشمس الضواية يا الساكنة بين حبس الحيط"[1]

5). الإبدال بين الثاء والتاء:

الثاء: "هو صوت أسناني احتكاكي (رخو) مهموس مرقّق، يتشكّل هذا الصوت حين يوضع طرف اللسان بين أطراف الثنايا بحيث يترك ممراً ضيّقاً للهواء الخارج من الرئتين عبر الحنجرة حيث تذبذب الأوتار الصوتية معه فيه يكون وضع اللسان مستوياً مع رفع الطبق لسدّ المجرى الأنفي، والتاء هو الصوت المناظر للذال المجهورة"[2].

ويعد صوت التاء من الأصوات التي أبدلت تاء "حيث لم نعد نسمع الثاء التي فقدت في اللهجة العامية واستعيض عنها بالتاء"[3].

وقد "وصف التاء أنّه صوت أسناني لثوي انفجاري (شديد) مهموس مرقّق"[4].

وفي تكوّن التاء لا يتحرّك الوتران الصوتيان بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفه حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالاً فجائياً سمع ذلك الصوت الإنجاري"[5].

والملاحظ أن صوت الثاء أبدل في عامية تلمسان وأصبح تاء مطلقاً وذلك ما نجده في شعر الحوفي حيث لم نعد نسمع إلا التاء مثل:

[1] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 63.
[2] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 159 – 160.
[3] د. رمضان عبد التواب، المدخل إلى علوم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مصر، 1985، ص 45.
[4] د. عبد القادر عبد الجليل، المرجع السابق، ص 161.
[5] د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 62.

"حافظها مولاهـــــا مولى السبحة ذهب والترية بـلار"[1]

التريا في الثريا.

"متلته هلال بطـــــل من تحت السحـــــاب"[2]

متلته في مثلثه.

وقد يتغيّر صوت التاء إلى صوتٍ آخر هو الكاف في هذه اللهجة في نحو: كلاتة في ثلاثة، الكلاتة في الثلاثاء.

"اطلب على خالقـــــــي كلاثة من مفقـــــود"[3]

فيك اليمام والحمـــــام والتالت سلطـــــــان[4]

كلاثة ← تغيّرت التاء إلى كاف.

التالت ← تغيّرت الثاء إلى تاء.

كما تبدل التاء المربوطة في آخر الأسماء هاءً، فهي تكاد تختفي في شعر الحوفي:

"سمعت التولويـــــل طليت من الغرفـــــــه

نلقى يماه جـــــــات والشابات في تحفـــــه"[5]

[1] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 159.

[2] نفسه، ص 65.

[3] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 227.

[4] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 257.

[5] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 141.

الغرفه في الغرفة.

تحفه في تحفة.

وهذا النوع من الإبدال يسهّل ويخفّف عملية النطق، وهذه سنّة من سنن العربية، فالهاء عادة صوت رخو مهموس عند النطق به يجهر به في بعض الظروف اللغوية الخاصة، وهنا أبدلت تاء التأنيث بهاء السكت فجاء من المقتضب "إبدال الهاء من تاء التأنيث في الوقف نحو طلحة، ثمرة، قائمة، نخلة، لأنّ أصل التاء أن يكون للتأنيث والهاء أبدلت منها في الوقف"[1].

6). إبدال القاف قافاً:

يضطرّ الناطق بلهجة تلمسانية إلى تحويل القاف قافاً نظراً لتقارب المخرجين وتعذّر النطق بالقاف الفصيح، ولعلّ الأمر الشائع في إبدال القاف قافاً في هذه المنطقة يرجع إلى تأثر هذا الجيل بالأجيال التي سبقته، بالإضافة إلى أنّ صوت القاف عند مجاورته لأصوات تقاربه في النطق أو تجانسه إلا وقد يتأثّر أو يؤثّر في هذا الصوت الآخر، كما أنّ إصدار صوت القاف يختلف باختلاف الأشخاص والطبقات، فصوت القاف في اللهجة الحضرية أو المدنية، يرقق ويلين حتى يصير همزة، فكثيراً ما تسمع مثلاً كلمة "ألت" من (قلت) وهذا عند النساء والصبيان خصوصاً.

كما تبدّل القاف قافاً في الألسن الدارجة التلمسانية فينطقونها حرفاً مجهوراً مفخماً إذ يخرج هذا الصوت ما بين القاف والكاف من بين أقصى الحنك ومما يلي من مخرج الكاف، وهذا البيت الشعري يبين ذلك:

[1] المبرد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيم، القاهرة، طبعة بيروت، 1963 م، ج1، ص 63.

أسلامي على القنطـــرة أسلامي على الأقـــــواس[1]

القنطرة في القنطرة.

الأقواس في لأواس (لأواص).

7) إبدال الزاي من الصاد:

"وصف الزاي على أنّه صوت أسناني لثوي إحتكاكي (رخو) مجهور مرفق"[2]، فللنطق بالزاي يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة، فيحرّك الوترين الصوتيين، ثم يتّخذ مجراه من الحلق والفم حتى يصل إلى المخرج، وهو إلتقاء أوّل اللسان مشتركاً مع طرفه عند بعض الأفراد بالثنايا السفلى أو العليا"[3].

وصوت الزاي في أغلب الاستعمالات النطقية في شعر الحوفي رخو مجهور مرقق في مثل:

"جازوا عليك لبنـــــات قسموك بالميـــــــزان"[4]

جازوا، الميزان بزاي مرقّقة.

وقد ينتابه في بعض الحالات تفخيم ثانوي مثل:

"زعفران ربيعهـــــــا والمسك تربتهـــــا"[5]

زعفران بزاي مفخمة.

---

[1] يلّس شاوس، المرجع السابق، ص 221.

[2] د. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 163.

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 77.

[4] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 73.

[5] نفسه، ص 135.

وتبدل الزاي من الصاد إبدالاً لا غير مطرد، إذا كانت الصاد ساكنة متبوعة بدال، ومن صور هذا الإبدال على ألسنة أهل تلمسان قولهم:

(قزدير) في قصدير (نوع من المعادن).

يتكبرا بالكـــــــــدب ودراهم القصديـــــــر[1]

والملاحظ أنّهم سكّنوا الصاد تخفيفاً، ثم أبدلت زاياً حتى يتوفّر الشرطان، وهما السكون ومجاورة الدال: "وقد أجاز سيبويه هذا الإبدال ولم يجعله واجباً"[2].

8)الإبدال بين السين والصاد:

السّين: صوت أسناني – لثوي احتكاكي (رخو) مهموس مرقّق يتكوّن هذا الصوت بأن "تندفع كمية الهواء من الرئتين مروراً بالحنجرة حيث لا تتذبذب الأوتار الصوتية ويتّخذ مساره عبر الحلق والفم حتى يصل إلى نقطة اعتماد طرف اللسان خلف الأسنان العليا أو السفلى تاركاً بينهما منفذاً ضيقاً يمر به الهواء محتكاً محدثاً ما يشبه الصفير ومعه يرتفع أقصى الحنك كي يمنع مرور الهواء من الأنف وهذا ثاني أفراد العائلة الصفيرية (عائلة الأصوات الأسلية) حسب تعبير القدماء"[3].

[1] يلّس شاوش مراد، ص 273.

[2] أبو بشر عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د ط، 1991 م، ص 478.

[3] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 164.

أما الصاد فهو صوت رخو مهموس مفخم يشبه السين في كلّ شيء عدا أنّه مفخم، وهو أحد أصوات الإطباق. وفي هذا يقول سيبويه: "لولا الإطباق لصارت الطاء دالا والصاد سيناً"[1].

وقد يرقق صوت السين في بعض المناطق مثل مدينة تلمسان إذ يميل معظم سكانها إلى ترقيق بعض الأصوات، وهذا ما نجده في شعر الحوفي:

"سلامي على لاله ستـــــي الراقبه على الأوطـــــان"[2]

فستّي بسين مرفقة.

"يبقي عليك الستـــــــــر ستر السماء والمـــــاء"[3]

- كما يلفظون الصّاد سيناً فيقولون في كلمة الصهريج (سهريج) إذ أن أصلها الصاد:

زرعت زريعة الفـــــل في سهاريج مسقيـــــه[4]

ويتحوّل صوت السين في شعر الحوفي من صفة الترقيق إلى صفة التفخيم حيث تلفظ صاداً:

اغرست ياسمينـــــــه في وسط الـــــــدار[5]

وصط في وسط (وسط).

---

[1] أحمد عبد الرحمان حماد، الخصائص الصوتية في لهجة الإمارات العربية، ص 18.

[2] يلّس شاوش مراد، ص 224.

[3] نفسه، ص 343.

[4] محمد الحبيب حشلاف، ص 311.

[5] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 234.

يبقى النقب مبســــــــوط والسواقي بالمـــــــــــاء[1]

الصواقي في السواقي، مبصوط في مبسوط

فعلى الرغم من أنّ التلمسانيين يجنحون إلى همس الأصوات ويؤثرونها مرققة إلا أنّ الأمر اختلف من السين حيث كثيراً ما يفخم هذا الصوت في كلامهم.

وقد يحافظون على تفخيم صوت الصاد كما يظهر في البيت الشعري:

واليوم يا صاحبـــــــــــي الاركاب خانونـــــــــي[2]

فالإبدال بين الأصوات في اللهجة يقع عادة بين الأصوات المتحدة القريبة المخرج، فكلّ صوت عرضة بطبعه لأن ينحرف إلى صوت ساكن قريب من مخرجه، فيكون اللفظ رقيقاً ضعيفاً وقد يكون قوياً ذا جرس ويرجع ذلك إلى الحالة النفسية التي يكون عليها الفرد، كما يرجع لعوامل تساهم في تطوير الأصوات ومخارجها.

وعليه فإنّ الميزة التي تتصف بها أصوات لهجة تلمسان، إنما كانت لها إرهاصات أوّلية خاضعة لعوامل لغوية كثيرة منها عوامل الوراثة واختلاف الجنس والبيئة المناخية واللغة ... "فهذه اللغة لم يبتدلها هذا الجيل بل هي متوارثة فيهم متعاقبة ويظهر من ذلك أنها لغة مصر الأوّلين"[3].

ومنه نؤكّد إلى حدّ ما أن لهجة تلمسان قوية الوشيحة بعربيتها الفصحى فكما رأينا أن كلّ وجه من أوجه الإبدال إلا وله صورة مقابلة في لهجات العرب القديمة فحبل الوصال قائم بينهما.

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 225.
[2] نفسه، ص 226.
[3] المقدمة، ص 557 – 558.

وأنّ اختلاف القبائل العربية القديمة في نطق بعض الأصوات لا يزال قائماً حتى الآن، حيث يمكننا أن ننسب بعض صور الإبدال في هذه اللهجة إلى قبيلة عربية أو بالأحرى إلى لهجة من اللهجات التي تجذّرت إلى الجزيرة العربية.

ثانيا: ظاهرة القلب

القلب:

من سنن العرب أيضاً القلب: "وهو أن يقلب المتكلّم أحد حروف الكلمة الواحدة مع المحافظة على المعنى"[1].

وقد سمّاه علماء التصريف (القلب المكاني): "وهو إبدال حرفين بأن يحلّ أحدهما محلّ الآخر وهذا بأنّه الإبدال والإعلال"[2].

فالإعلال تغيير يُصيب حرف العلّة ولكنّ حقيقته إبدال حرف من حرف أو إثبات أو حذف.

ومن ثمّ فالقلب المكاني: "تحويل وقلب حرف إلى حرف آخر عند مجيئه من حرف يصعب نطقه، فنضطر إلى تحويله إلى حرف مقارب يسهل نطقه"[3].

أو نقول: القلب عبارة عن تبادل الأصوات المتجاورة أماكنها في السياق الكلامي، فيرى فندريس أنّ "الانتقال المكاني يصدر عن نفس الأصل الذي صدر عنه التشابه، إذ أنّ مردّ الأمر

[1] د. حسام سعيد النعيمي، الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جنّي، بيروت، دار الطابعة للطباعة والنشر، د. ط. 1980، ص 190.

[2] أبي الحسين أحمد بن فارس، الصحابي في فقه اللغة، تحقيق د. عمر فاروق الصباغ، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993، ص 208 – 209.

[3] سامي عبد الحميد، تربية الصوت وتطوير الإلغاء، مطبعة الأديب البغدادية، 1974 م، ص 54.

في كليهما إلى الخطأ ونقص الالتفات، ولكنّ النتيجة مختلفة كلّ الاختلاف، فبدلاً من تكرار الحركة النطقية مرتين، يقتصر على تغيير مكان حركتين"[1].

وقد عرفت لهجة تلمسان هذا اللون من الظواهر الصوتية وجرت عليها سنّة التغيّر، وكلّ انحراف بدا عليها هو نتيجة حتمية لنواميس الطبيعة التي تتحكّم في كلّ تطور وتبدّل، ورغم ذلك ما زالت الصّلة قوية بينها وبين قديم اللهجة.

فالدواعي التي حكمت ظاهرة القلب في الفصحى، لاسيما قوانين تفاعل الأصوات فيما بينها والتي أيّدتها الدراسات الصوتية القديمة والحديثة. فالناطقون بهذه اللهجة لم يغيّروا ما أبدله القدماء في تلك الألفاظ غير أنّهم أخضعوها لأحكام نطقهم الحديث وتقاليده بتغيير الشكل البنائي للكلمة وقلب حركات البناء من إشباع وحذفٍ وقلب مكاني بين الحروف وتسكين أواخر الكلمات والاستغناء عن بعض القواعد النحوية كالإعراب كما أنّهم يجنحون دوماً نحو الأصوات السّهلة المخرج والأكثر خفّة على اللسان.

وجمعت لهجة الحوفي التلمسانية كثيراً من الأصوات غير المحلّية لظروف اجتماعية واستعمارية إلاّ أنّها بقيت محتكرة بين أفراد المجتمع الواحد رجالاً ونساءً، وتعرّضت لظاهرة القلب في تراكيبها وصيغها وهي كما يلي:

1)قلب القاف همزة: فهم يقولون "الألب" في "القلب" و"الشوأ" في "الشوق" كنطق أهل فاس وأهل القاهرة نحو:

[1] فندريس، اللغة، تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو مصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، د. ط.، 1950، ص 34.

"الشوق في العيـــــــــن والقلب شعلت فيه النـــــــار"[1]

2)قلب الضاد (طاء) في مثل قولهم: (طحكو) في (ضحكو)، مثل:

"ضحكوا خشب بيتنـــا واتبسّم القـــــــــادوس"[2]

3)تفخيم السين وقلبها صاداً في بعض الكلمات مثل قولهم: (وصط) في (وسط):

"سلّم على خوي الحبيـــب في وسط ذيك القـــــوم"[3]

4)نطق الجيم صوتاً مزدوجاً (دج) في قولهم: (دجا به) أي جاء به ← أحضره و(دجا) في جاء نحو:

"يا امي يا لالـــــــه والعيد قالو جـــــاء"[4]

أما عن الأصوات الأخرى (الظاء والذال والثاء والقاف والجيم) فأغلبها تحوّلت إلى أصوات أخرى في منطوق تلمسان قصد التخفيف في النطق يقول الدكتور علي عبد الواحد وافي "ومن آثار ما حدث في اللغة العربية بصدد أصوات الجيم والتاء والذال والظاء والقاف، فقد أصبحت هذه الأصوات ثقيلة على اللسان في كثير من البلاد العربية، فأصبح لفظها على الوجه الصحيح يتطلّب تلقيناً خاصاً ومجهوداً إرادياً وقيادة مقصودة لحركات المخارج ولعدم ملاءمتها

[1] يلس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 233.
[2] نفسه، ص 299.
[3] نفسه، ص 332.
[4] نفسه، ص 251.

مع الحالة التي انتهت إليها أعضاء النطق في هذه البلاد أخذت تتحوّل منذ أمدٍ بعيدٍ إلى أصوات أخرى قريبة منها"[1].

ومن مظاهر التخفيف الأخرى في أصوات منطوق تلمسان:

1. بداية الكلمة بصوت ساكن:

ومن أمثلة ذلك: طَلَعْت ← طْلَعْت

"اطْلَعْتْ لْراس الجنـــــان فرشت زربيـــــــــــــة"[2]

سَمعت ← سْمعت.

عَرفت ← عْرفت.

"اسْمعت الكلام بْودْنِـــــي واعْرفت من قالـــــــه"[3]

فالتسكين في هذه الكلمات ساعد على الخفّة في النطق كما اختصر الوقت والجهد العضلي.

2. القلب بين المصوّتات القصيرة:

إن التغيرات التي تصيب المصوّتات كثيرة ومختلفة والقلب واحد من صورها البارزة، حيث نجد المصوّر الواحد يحل الآخر في كلمة واحدة كما ينقلب إلى صورة عكس الصورة الأصلية، فيظهر بسيطاً بعد أن كان مركّباً، وطويلاً بعد أن كان قصيراً، والعكس كذلك دون الإخلال

[1] د. علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، دار النهضة للطبع والنشر، مصر، 1967 م، ص 135.
[2] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 232.
[3] نفسه، ص 236.

بالمعنى وقد لا ينحصر القلب بين مصوت وآخر من جنسه بل نجده متنوعاً كالقلب بين الضمّ والفتح، وبين الكسر والضّم، وبين الكسر والفتح، أو القلب الذي يحدث بين المصوّتات الثلاث فتتغيّر صورة اللفظة محافظة على معناها التي وضعت له، وإن كان يحدث في الفصحى فكيف لا يحدث في اللهجات الحديثة ومنها لهجة تلمسان والتي نعرض قلب حركتها كالآتي:

* قلب الضمة فتحة:

نجد هذا القلب في قولهم: (بشرى) في بشرى.

"بَشرى يا الأحبـــــاب والعيد قالوا جـــــاء"[1]

* قلب الفتحة ضمّة: مثل:

(سكنانها) في (سكنها):

"سكنانها في الجبـــــل مرسوم بالحجـــــــــران"[2]

ومن أمثلة هذا القلب لهجات العرب القديمة، قولهم: (فواق) بضمّ الفاء.

* قلب الكسرة ضمّة:

سمعت هذا القلب في لفظة (العِز) في (العُز):

"والعُز والسطـــــــوة والدراهم الموجـــــــود"[3]

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 251.
[2] نفسه، ص 224.
[3] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 197.

* قلب الكسرة فتحة:

نجد هذا القلب في مواضع عديدة في لهجة تلمسان، وهو مختلف باختلاف الصيّغ.

- في الأسماء على وزن فعل نحو قولهم (مسك) في مسك وهو ضرب من الطيب.

"بالمسك والعنبـــــــــر نطلي صواريهـــــا"[1]

- في بعض الأسماء التي يأتي جمعها على صيغة فواعل كما في قولهم: (لوامح) في لوامح.

"ما نخير إلا المليـــــح يرمي لوامح ليـــــــك"[2]

- قلب كسرة عين الفاعل فتحة: (لابس) لابس.

"لابس كسا من حريـــــر راكب على الشقـــــــره"[3]

في بعض الأسماء التي تأتي على صيغة مفعال مثل:

(مِفتاح) في مفتاح.

ترجمان يا ترجمـــان يا مفتاح كلّ جنـــــان[4]

3. القلب بين المصوّتات الطويلة:

* قلب الضمّة الطويلة فتحة طويلة:

نجد هذا القلب في قولهم (ضياف، طياف) في ضيوف.

[1] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 244.
[2] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 248.
[3] نفسه، ص 262.
[4] نفسه، ص 254.

"مرحبا بالضيـــــــاف واليوم زَرونـــــــا"[1]

* قلب الضمة الطويلة كسرة طويلة:

وقد ورد قولهم (عريس) في عروس إذا قصدوا الرجل، أما المرأة فتبقى عروس، مثل هذا القلب قليل في العربية الفصحى إلا ما ورد منه وفي الحوفي:

"أعرايسات مجليـــــــات شياشات وقرفطـــــان"[2]

4. القلب في أبنية الأفعال:

وهو قلب حركة عين الفعل ماضياً كان أو مضارعاً في لهجة تلمسان بين المصوتات الثلاث فتحة وضمة وكسرة وهو كالآتي:

* قلب الكسرة فتحة:

ونجده في الحالات التالية:

- في الأفعال الماضية التي تكون على صيغة فعل نحو قولهم (فرح) في فرح.

سَمِعَ في سْمَعْ، مثل:

"سْمَعْ منادي ينـــــادي في نْهار المولـــــــود"[3]

- في بعض الأفعال المضارعة على صيغة يفعل نحو قولهم:

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 338.
[2] نفسه، ص 256.
[3] محمد الحبيب حشلاف، ص 117.

(يصرف) في يصرف.

(يخدم) في يخدم، مثل:

"نخدم على لالّـــــــه اونصرف الغالـــــــــــي"[1]

* في بعض الأفعال على صيغة فعّل، مثل:

(سطر) في سطر.

(فضح) في فضح.

"فْضحت بي يا شبـــــاب ربي يفضح بيـــــك"[2]

* قلب الضمة فتحة:

– في الفعل الثلاثي على وزن فعل نحو قولهم:

(كبر) في كبر.

(صغر) في صغر.

* في مضارع الفعل الثلاثي المضعّف الآخر، نحو:

(يمد) في يمد.

ونجد هذه الحالات في اللهجات العربية القديمة في حركة عين الفعل ماضياً كان أو مضارعاً، ثلاثياً أو غير ثلاثي.

[1] يلّس شاوش مراد، ص 288.
[2] نفسه، ص 271.

5. تحوّل الهمزة في حركة طويلة:

تتحوّل الهمزة إلى مصوت طويل في لهجة تلمسان، في مثل قولهم:

كاس ← في كأس

فاس ← في فأس.

"اسْلامي على ولد العمـــوم يا جوهرة في الكـــاس"[1]

6. التخفيف في وسط حرف اللين:

يقلب صوت حرف المدّ المركّب إلى صوت مدّ بسيط في لهجة الحوفي بشكل مطلق، حيث يقلب كسره طويلة إذا كان الصوتان المتتابعان الأول منها فتحة والثاني ياء مثل قولهم:

(بيت) في بيت.

(زيت) في زيت.

"وعلى الصحابة رضيـــــت يا السّاكنين البيـــت"[2]

"قنديلك يقدي بلا زيـــــت وفتيلته بلا عمامـــه"[3]

في حين يقلب ضمّة طويلة، إذا كان الأول منهما فتحة والثاني واواً كما في قولهم:

(يوم) في يوم.

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 221.

[2] محمد الحبيب حشلاف، المرجع السابق، ص 21.

[3] منقولة عن طريق السّماع (عويشة المغربي) تلمسان.

"قلت له في كم من مـدّة قال لي ما بين اليوم وغدّه"[1]

وبهذا نكون قد أتينا على ذكر مختلف صور القلب بشتى أنواعه في لهجة تلمسان ويمكن أن نرد عموماً كثرة تقلّبها وعدم استقرارها إلى تلك القرابة بين الأصوات الثلاثة من الناحية الصوتية، فهذه الظاهرة ما هي إلا امتداد طبيعي للهجات العربية القديمة شأنها في ذلك شأن الإبدال والإدغام.

ثالثا: ظاهرة الإدغام:

"الإدغام لغة هو من الفعل: أدغم، نقول: أدغم الشيء في الشيء، أدخله فيه، ومنه أدغم الجام في فم الدابة"[2].

والإدغام كظاهرة صوتية يمثل أقصى درجات تأثر أصوات اللغة من جراء تجاورها، مما يقودها إلى تغيير مخارجها أو فقد بعض صفاتها لاتصالها بالأصوات التي تجاورها.

"فمجاورة الأصوات بعضها لبعض في الكلام المتصل، هي السرّ فيما قد يصيب بعض الأصوات من تأثر"[3].

"وقد يكون هذا التأثير رجعياً، وفيه يتأثّر الصوت الأول بالثاني، وهذا النوع كثير الشيوع في العربية، وقد يكون تقديماً وفيه يتأثّر الصوت الثاني بالأول"[4].

[1] المرجع السابق، ص 155.

[2] ابن خلدون، المقدّمة، المجلّد الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1961، ص 557، 558.

[3] د. عبد الغفار حامد هلال، اللهجات العربية نشأة وتطوراً، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، د. ط. 1418 هـ/ 1998 م، ص 110.

[4] إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص 131.

لذا أشار القدماء إلى أنّ الإدغام نوعان صغير وكبير: "فالإدغام الصغير هو أن يكون فيه الحرف الأول ساكناً والثاني متحرّكاً، أما الإدغام الكبير فهو ما كان فيه الحرف الأول متحرّكاً والثاني ساكناً"[1].

أما المحدثون فيسمونه المماثلة Assimilation، وهي: "تقارب صوت من صوت آخر، بحيث يفقد إحدى صفات الفارقة تحقيقاً للانسجام الصوتي بينهما"[2].

فإن الدافع الأساسي لظاهرة المماثلة Assimilation أو المخالفة Dissimilation هو الاقتصاد في الجهد العضلي أثناء النطق.

"وتحقيق ظاهرة الإدغام في المستوى الصوتي ذو غرض قصدي هو التخفيف والتيسير في عملية الإجراء النطقي، فاللسان يعلو الثقل، وهو يرتفع ويعود في اللحظة ذاتها ليرتفع مرّة ثانية بغية تحقيق إنتاجية الصوتين، وشبّهت هذه الحالة بمشي الإنسان المقيّد أو كمن يعيد حديثاً مسموعاً مرتين وفي هذا ثقل وسأم على المتكلّم والسامع، مما يوجب الإدغام"[3].

وفي حين أن نجمع أصوات الانسجام فيما بينها، بحيث يشعر المتكلّم بثقلها على لسانه أو يجد عسراً في تحقيقها، فيهرب من ذلك بإدخال الصوت فيما جاوره حتى يصبح صوتاً مشدداً واحداً وهما إما يكون مثلّثين أو متقاربين.

ونتعرّف على ظاهرة الإدغام في منطوق الحوفي التلمساني:

[1] ابن جنّي، حسام سعيد النعيمي، الدراسات اللهجية والصوتية، ص 169.

[2] آمنة بن مالك، مصطلحات الدراسة الصوتية في التراث العربي، دكتوراه دولة في فقه اللغة، جامعة الجزائر، 1987، ص 416.

[3] د. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، شركة مطابع الأرز، الأردن 1998 م، ص 299.

"زرّبت بالياسمين أو زدت الخيلي"[1]

إدغام المثلثين زربت رْ ← رَ زربت.

(تقديمي)

"من داخل ما بان دخـــــان ومن تحت طابوا احجــاره"[2]

إدغام المتقاربين من داخل ن ← د مداخل.

(تقديمي)

عْرفتك يا حْنيـــــــف أعلى من المشـــــور

إدغام المتقاربين من المشور ن ← ل ملمشور.

(تقديمي)

فإدغام المثلّثين في المثال السابق هو إدغام كامل لأنّ الصوت المدغم والصوت المدغم فيه يتفقان في المخرج وفي الصفات الصوتية.

أمّا إدغام المتقاربين فهو أيضاً إدغام كامل، فمثلاً نجد إدغام التاء في الطاء في لفظة "عيطت" في هذا البيت الشعري:

جيت للباب الريـــــاط عْيطت يا ليلـــــــــــي[3]

[1] يلّس شاوش مراد، المرجع السابق، ص 245.
[2] نفسه، ص 216.
[3] نفسه، ص 247.

فالصوت المدغم "التاء" والصوت المدغم "الطاء يتقاربان في المخرج الصوتي تقارباً كبيراً، وسماتهما الصوتية تتفق إلى حدٍّ كبير إلا أنّ الطاء صوت مجهور مفخم يشوبها ضعف يدينها من التاء المرقّقة المهموسة، ومن أمثلة ذلك ما ذكر في القراءات القرآنية في مثل: "لئن بسطت"[1].

وأيضاً نجد إدغام النون في الدال (من داخل) الدال تتقارب كثيراً مع النون "فهي صوت لثوي شديد، ومجهور مرقّق"[2]، وهذا التقارب بين النون والدال في المخرج والصفة أدّى إلى حدوث الإدغام الكامل بينهما.

كذلك هناك إدغام الهاء في الحاء في كلمة "أصعبها" حيث تبدّل العين حاءً إذ وليها ضمير الهاء، حتى إذا التقى المتقاربان الحاء والهاء أدغموها نحو قولهم:

إيلى كذبتوني يا نـــاس خاتمي في اصبعهـــــا[3]

(صبحا) في أصبعها.

أصبعها ← صبحها ← صبحا.

فهذا ليس بإبدال وإنما ضرب من الإدغام الذي أجازه النحاة، "أي أنّ الهاء يمكن إدغامها في الحاء إذا وقعت بعدها أو قبلها"[4].

وإذا جاور صوت العين ضمير الهاء في لهجة تلمسان، فإنّها تبدل خاء، ولعلّ هذا الإبدال من باب الإدغام، لأن الغين والخاء صوتان متناظران متجانسان لأنهما من مخرجين

[1] سورة المائدة، الآية 28.

[2] د. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 160.

[3] نفسه، ص 22.

[4] ابن يعيش، شرح المفصل 136/10، أبو بشر عثمان بن قنبر، الكتب 450/4.

متقاربين ومن أمثلة ذلك بين أدنى الحلق إلى الفم"[1] عند القدامى، إلا أنّ الغين مجهورة والخاء مهموسة.

"ولدي على الساقيـــــه ويغسل في طريفاتـــــه

(خسل) في غسل.

كما تدغم الفاء في التاء في قولهم (شت) بدلاً من (شفت) طلباً للتخفيف، وهو إدغام رجعي لتأثّر الصوت الأول الغاء بالصوت الثاني نحوه:

ونعلتك يا ضـــــرو ما شفتشي محمد رايــس

(شت) في شفت.

وتأتي لفظة "ست" و"ستة" و"الساتة" إذا الأصل هو سدس التي تحقّق فيها إبدالان:

واحد للتقريب والثاني للإدغام في قولهم:

والسادسة يا خـــــاي ياقوت العضلانيـــــة

(الساتة) في السادسة.

وقد أشار إلى هذا ابن جنّي في قوله: ومن ذلك قولهم: "ست" أصلها "سدس" فقربوا السين من الدال بأن قلبوها تاء، فصارت "سدت" فهذا تقريب لغير إدغام، ثم أنهم، فيما بعد

[1] المرجع السابق، ص 433.

أبدلوا الدال تاء لقربها منها، إرادة الإدغام الآن فقالوا: ست، فالتغير الأول من غير إدغام، والتغير الثاني مقصود به الإدغام"[1].

ومن هذه النماذج المذكورة آنفاً يمكن أن نستنتج أن اللهجة التلمسانية يكثر فيها إدغام المثلثين، كما يكثر فيها إدغام المتقاربين، لأنّ هذه الظاهرة تسعى إلى الخفة في النطق حيث تختزل الجهود المبذولة إلى الحد الأقصى، كما تفنى بعض الأصوات في الأخرى. وبناء على ذلك فإن ظاهرة الإدغام هي شائعة في العامية التلمسانية حفاظاً على الانسجام الصوتي في الكلمة المعرّبة كما هي معروفة في اللغة العربية واللهجات العربية القديمة.

فإنها سلكت مسلك العربية نفسه في هذا التغيير الصوتي، ووجدت من ذلك إدغام حرف في حرف قريب من مخرجه أو من صفاته الصوتية من جهر، وهمس وشدّة، ورخاوة وغيرها لتيسير النطق وعملاً بنظرية السهولة ومسايرة لقوانين التطور اللغوي التي أصابتها وتصيب كل اللهجات.

[1] أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، حقّقه محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت لبنان، د ط، د ت، 143/2.

ثانيا: أغنية الصف

I -الجوانب الشكلية والفنية في أغنية الصفّ:

تمهيد:

إن أغنية الصفّ هي شكل غنائي نسوي متوارث عبر الأجيال انتقلت عن طريق المشافهة، وتؤدى في المناسبات المختلفة كالأفراح حيث تتواجد الجماعات وهي تعبّر عن مشاعرهم وآمالهم وكذلك آلامهم بصدقٍ وموضوعية.

كما أنها لا تقلّ أهمية عن باقي عناصر الشعر الشعبي الأخرى، في تصويرها الوقائع والأحداث، عظيمة كانت أم بسيطة، سارة كانت أم مؤلمة، وفي تحميسها الأنفس وتنشيطها، وتهدئة روعها في الكثير من الأحيان.

ويبقى الرّقص عنصراً مهماً في أغنية الصّف عادة ما يكون محرّكاً للغناء، ومن ثمّ فإن أشعار الأغنية نظمت من حيث بنيتها لأن تكون إيقاعية راقصة. وحول شكل الأغنية الإيقاعية وغير الإيقاعية يقول الباحث "يوسف نسيب" عندما يتحدّث على موضوع الشعر الشفاهي النسائي المغاربي بصفة عامة: "في هذا الأدب ... شعر نصّ، وشعر غناء، فهما مرتبطان، بداية لأن الامتداد الأكثر طبيعي للموسيقى، الرقص غير مستبعد، أكثر من ذلك، بعض الأشعار نظمت من حيث بنيتها لأن تكون إيقاعية، فغناء الحفلات يؤدى بالتوازي مع الرّقص، ثمّ لأن الشعر الغنائي يكون في نفس الوقت عفوياً أي (تلقائياً) وكاملاً"[1].

[1] Youcef Nacib, La poésie orale féminine, In, Promesses, N°. 4, 1969, p. 32.

ولعلّ عامل الارتجال هو الذي يطبع هذه الأهزوجة الفولكلورية المحدودة الأبيات حيث اشتملت على عدة مواضيع منها: "موضوعات المقاومة، والثورة، والبطولة والحماسة، ونشوة الانتصارات، وما يتصل بالحرب بصورة عامة موضوعات أصيلة في النص الشعري الشعبي العربي. إذ الذي يعود إلى الأدب العربي يجد أنّه قد عرف هذا النوع من الأشعار في سير الأبطال، وتراجم حياة القواد من القديم، كسيرة عنترة، وسيرة الهلالين ... حيث يتولى المنشدون الجوالون تقديم ذلك صحبة بعض الآلات الموسيقية التقليدية المعروفة والرقصات الشعبية"[1].

ومنه، فأغنية الصف التي تطرقت إلى المواضيع التي سبق ذكرها، وغيرها كالمناسبات الدينية والأفراح، وأغاني العمل والغزل، هي أغان راقصة.

هذه الأشعار المغناة لها نكهة العيش التي لا مثيل لها. لها ألوان الحياة في المدينة التلمسانية. إنها مفعمة بالحيوية والنشاط. هذه الأشعار إنما هي أجزاء وأسرار سهولنا وجبالنا، مدينتنا وقرانا وبقدر ما تخص الشاعر فهي تخصّ الشعب، حيث تبعث فيه أحاسيس ومشاعر جياشة تدفعه إلى الولوع بتلك الموسيقى والنغمة التي تتغذى وتستلهم من وعيه.

ويشكّل الإرث الثقافي والحضاري لمنطقة تلمسان مصدراً غنياً لأشكال وأنماط غنائية متنوعة في عالم الموسيقى الأندلسية أو التقليدية التي يروق للبعض إدراجها ضمن الموسيقى الكلاسيكية العالمية.

وإن تصنيف طبيعة أغنية الصف في هذه المنطقة خضع لانتماءات جغرافية قائمة على الثنائية التالية: المدينة # خارج المدينة. ومن ثمّ، تصنيف الغناء إلى حضري وآخر ريفي بدوي (عروبي)

[1] العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في ثورة التحرير الكبرى بمنطقة الأوراس، المرجع السابق، ص 87.

"ففي تلمسان يحتوي غناء العروبي الأشعار المستوحاة من الشعر البدوي"[1] الذي يسكن القرى والبوادي وفي المدينة وبعض المناطق المجاورة لها يطلق سكانها على غناء الصف مصطلح "اللغا"[2]، معناه النداء، وتكون هذه الحالات الندائية في معظمها حاملة لأبعاد استغاثية (نفسية، سياسية واجتماعية) والمدّ يظهر على الحرف الأول من البيت أو النصّ وعادة ما تكون الألف (آ ...) نحو:

"آنا، آنا هو آلرايس ملجبل آنا ..."[3]

"آلغاي آليشيـــــره"[4] غير اهلك وما كان براويا"[5]

هذه المدية التي يعكسها حرف الألف الدال على النداء ... نداء الغائب. هو الحرف الصوتي الذي يعتبر حرفاً أساسياً في الأمازيغية"[6].

ويطلق على "اللغا" اسم "لعروبي" أي الغناء البدوي في نواحي "آحفير – تازا" بالمغرب الأقصى وبتلمسان.

---

[1] Benali El Hassar, P65.

[2] اللغا: هي كلمة فصيحة في العربية وهي من كلمة "لغا"، "يلغو"، "لغواً" ومعنى اللغو بالمفهوم الديني هو: الخروج عن المنطق اللغوي المنظم بمعنى هذيان.

[3] منقولة عن طريق السماع، "أغنية هوّد ألرايس ملجبل"، م. س. ذ.

[4] اليشيرة: الفتاة.

[5] منقولة عن طريق السّماع، من الذاكرة الشعبية.

[6] عمار يزلي، صدى الثورة في الأهازيج، ...، م. س. ذ.، ص 83.

كما يطلق على غناء الصف اسم "العيطي"[1] بكلّ من مناطق "وادي الشولي" و"سبدو" وتكثر فيه المدية والنداء في الأغاني التي تؤدّيها النساء.

ومهما تعدّدت أسماء أغنية الصّف. فإن مضمونها عامل مشترك بينها، وهي تشكّل وحدة قائمة بذاتها تصبّ موضوعاتها في وعاء واحد هو وعاء الجماهير الشعبية.

1. اللغة الشعرية:

تعدّ اللغة في الدراسات الأدبية المادة الأساسية، من حيث ألفاظها، ودلالتها وقواعدها، وتراكيبها خاصة إذ تعلّق الأمر بالأدب الشعبي. "فاللغة تعتبر الأساس بالنسبة لدارسي الأدب وأداة لنقل الأفكار والعواطف ووعاء لحفظ التجارب والذكريات"[2].

واللغة هي الحياة الاجتماعية للمجتمع والوعاء الحافظ للفكرة التي يقدّمها الشاعر، فهي الترجمان الصادق لعواطفه ومشاعره والمصوّر الحقيقي لخياله. كما أنّها الأساس لبناء أيّ نص: "لا تستجيب لمعطيات الفكر البشري إلا من خلال الحقل أو السياق أو الفضاء التي توجد فيه"[3].

ويعرّف العقاد "اللغة الشعرية": "هي في جملتها فنّ منظوم منسّق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولم يكن منه كلام الشعراء"[4].

---

[1] العيطي: العياط لغة هو الصياح وألفاظ: العيطي، والتعياط والعيطة، مرادفة للصياح والصراخ، أي الغناء بصوت مرتفع وبصورة ندائية استغاثية.

[2] محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ج1، المطبعة العربية، غرداية الجزائر، 1992، ص 127.

[3] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، التصفيف الضوئي والمحتبر، دار الوصال، ط1، 1994، ص 88.

[4] عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة (مزايا الفنّ والتعبير في اللغة العربية)، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ت.، ص 11.

وإذا كانت أغنية الصفّ الشعبية تعبر بواسطة أدوات فنية وصور ورموز وموسيقى ... فإنّ لغتها الشعبية البسيطة والتي تجمع بين اللفظ العامي والفصيح والأجنبي، تعتبر أداة فنية ذات دور أكبر لأنّها تقوم بوظيفتين أساسيتين في عمل الأغنية:

فمنها يتولّد الرمز والصورة والأسلوب، وأداة فنية متميّزة بالاستقلالية من حيث عملية التأثير والتأثر لأنها مجموعة ألفاظ تحمل خصائص يمكن أن تتغيّر من معنى إلى آخر حسب مصدرها وقوة معانيها.

فلغة أغاني الصّف أو بالأحرى لهجتها هي ألفاظ معرّبة، عامية داخلها بطبيعة الحال "التحريف والإدغام والتحوير مع ما تتميّز به اللهجات المحلّية من تشويه في النطق واللحن"[1].

كما أنّها لم تتأثّر بلغة العدو، وإن حدث ذلك، فإنّ هذا التقبّل أي تقبّل الكلمة أو التكسير النحوي لأصل الكلمة والتأنيث والتذكير.

أمّا النسبة المتبقّية من المفردات فتنقسم بين المفردات الفصحى التي تتميّز بها الثقافة الجديدة لدى الشعب الجزائري أثناء الثورة، والمفردات الأجنبية التي تحتلّ نسبة قليلة، فهي كلمات دخيلة لا تتعدّى المفردات الحربية والعسكرية بطبيعة الحال لتأثّرها بالغزو العسكري أخذتها المغنّية من الفرنسية: " ... مع أنّ الأصل الذي يكوّن الكلمة واحد، وهو هذه الحروف الدالة على أصوات، وهذه المعاني التي نفهمها من ألفاظها"[2].

ولعلّ أهم القدرات اللغوية في الأغنية تلك القدرات اللفظية كفهم المفردات اللغوية ومعرفة ما بينها. ومن هذه النقطة نتفرّغ إلى لغة النصوص التي بين أيدينا.

[1] عمار يزلي، المرجع السابق، ص 94.

[2] العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة، المرجع السابق، ص 113.

أ. **الألفاظ**: بإمكاننا إعادة الألفاظ والكلمات التي استخدمتها شاعرات الصّف في النصوص التي بين أيدينا وصياغتها إلى العربية الفصحى بنسبة كبيرة، وإنّما لم يلتزمن فيها قواعد الإعراب النحوية والصّرفية إلا في بعض الكلمات النادرة كما نلاحظ الزيادة في الحروف في بعض الكلمات.

مثلاً هذا النص بعنوان "وكي راني خايف" شعر شعبي نسوي يغنى في الصّف بمنطقة صبرة، وضواحيها.

آنا، آنا وكي راني خايف على "شعبان"[1] الكوبتير الدور وتسربي الكـــــور

آنا، آنا وكي راني خايف على "شعبان" ضربوه برّافال طاح على قفـــــاه

آنا، آنا وكي راني خايف على "شعبان" جابوه في لجيب والراية عليـــــه

آنا، آنا وكي راني خايف على "شعبان" امّيمته تجري وتقول خضاونـــــي

آنا، آنا وكي راني خايف على "شعبان" ابْريْته اتجي وهو ما يْجيـــــــش

آنا، آنا وكي راني خايف على "شعبان" جلاّبته معلقَ في الدوزيام بيـــــرو

آنا، آنا وكي راني خايف على "شعبان" امّيمته تبكي وخيْتَهْ تشكـــــــي[2]

[1] رجل مجهول الهوية، وحسب راوية الأغنية هو قائد ثوري.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة عياد خيرة 52 سنة، صبرة في 2001/11/20

يبيّن الجدول التالي الكلمات ذات الصّلة بالعربية الفصحى:

المفردات	صلتها بالفصحى
شعبان	شعبان (اسم علم)
الدّور	تدور
خايف	خائفة
ضربوه	ضربوه
الرّايا	الّراية (راية العلم الوطني)
امِّيمته	أمّه
تجري	تجري
تقول	تقول
عْلى	على
مْعلْقَ	مْعلّقة
تبكي	تبكي
وخيْتَهْ	أخته
تشتكي	تشتكي

كما وردت مفردات بالعاميّة وأخرى بالأجنبية، وهي:

المفردات	شرحها
آنا	نداء يحمل بُعداً استغاثياً ويُستعمل في الغناء
وْكِي	كيف
راني	إنّني (حرف توكيد)
طاح	سقط
جابوه	أتَوْا به
ابْرِيْتَهْ	رسالته
خْضاوني	قضوا عليّ
اتْجي	تأتي
ما يْجيش	لا يأتي
جلّابتَه	جلاّبة (لباس تقليدي)
الكور	القنابل على شكل كرات

المفردات بالأجنبية	أصلها بالفرنسية	شرحها
الكوبتير	Hélicoptère	طائرة مروحية
تْسرْبِي	Servir	توزّع
برّافال	Rafale	إطلاق الرصاص دفعة واحدة من الرشاش
لجِيبْ	Jeep	سيارة مكشوفة خفيفة
الدوزيام بيرو	Deuxième bureau	مركز إقامة الاستعمار للتعذيب

ومن هنا يتّضح أنّ الاختلاف الوارد بين كلمات النصّ (أغنية الصّف) وأصلها العربي، إنّما يرجع إلى النطق عند سكان البوادي والأرياف، أمّا التحريف الذي مسّ الألفاظ فيتعلّق بالإعراب نحواً وصرفاً، وهي خاصية من خصائص العامية عند الجماهير الشعبية.

وخلاصة القول، إنّ لغة هذا الشعر الشعبي النسوي رغم عاميتها فهي لغة، رغم الفرق الموجود بينها وبين اللغة الفصحى والذي يتمثّل في أنّ اللغة تلتزم بالقواعد، بينما اللهجة (العامية)، لا تلتزم بالقواعد النحوية والصرفية، ولا ترقى إلى مستوى الفصحى.

فإنّ الأصل الذي يكوّن الكلمة واحد، وهو تلك الحروف الدّالة على أصوات ومعاني الألفاظ المستعملة.

ومن هنا يمكن القول، إنّ لغة هذا النّص ليست رسمية كافّة، ولا عامية تماماً وإنما هي بين هذا وذاك، ولذلك لا يُمكِن نعتها بالرسمية مطلقاً، أو بالعامية كليّة كما ورد في تعريف (محمود ذهني): "فالأدب الشعبي يمتاز بلغة معيّنة من الصعب وصفها أو تحليلها، لكنّها على وجه القطع ليست عامية، وعلى أساس الترجيح فصحى راعت السهولة في إنشائها ..."[1].

ب. القواعد:

تحتوي أغاني الصّف على نسبة كبيرة من المفردات والألفاظ ذات الأصول العربية، لكنّها لا تحافظ على خاصية الكلمة العربية الفصيحة ليس على مستوى القواعد النحوية فحسب، بل على مستوى النطق بالحروف المكوّنة للكلمة أيضاً، إلى جانب مراعاة القواعد النحوية والصرفية واللغوية بصورة مجملة عند النطق بها، وعند كتابتها أيضاً ... والجدير بالملاحظة "هو التغيير الذي يدخل على الكلمة عند توظيفها شعبياً، والذي يمسّها من وجوه شتى، منها رسمها والنطق بها"[2].

فالشاعرة تنقل لنا هذه الألفاظ سماعياً، فهي ليست مطالبة بالالتزام بقواعد الصّرف والنحو، وهذا يعني أنها تنطقها بلغة عامية غير معربة.

وفي هذا الصدد، يقول محمد عبده غانم عن الشاعر الشعبي اليمني: "كثير ما يشدّ الشاعر الحميني في الغناء الصنعاني عن طريق قواعد الصّرف والنحو المتبعة في اللغة الفصحى بتأثّره بالوسط الدارج"[3]. "وهذا يعني أنّه ينطق بلغة عامية غير معربة"[4].

[1] محمود ذهني، الأدب الشعبي، مفهومه ومضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة، 1972، ص 81.
[2] العربي دحو، المرجع السابق، ص 194.
[3] محمد عبده غانم، شعر الغناء الصنعاني، دار العودة، بيروت، ط2، 1980، ص 71.
[4] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، 1967، ص 51.

وبصورة عامة يمكننا ملاحظة والتقاط بعض التمايز الذي يميّز الأهزوجة الشعبية (أغنية الصف).

فمثلاً هذا البيت الشعري:

"أَوْ خلّيوني نْدير "الشوفـــات"[1] ويا هْبالي يا وحدي نْمــوت"[2]

– كلمة "نْموتْ" فعل مضارع رسم بصورة صحيحة، لكنّ شكله خضع للنطق المحلّي، بحيث ورد مجزوماً بدون علّة، حيث أنّ الشاعرة سكنت حرف "التاء" في هذا الفعل، وفي الأصل إذا لم يتقدّم الفعل المضارع ناصب أو جازم، جاء مرفوعاً.

وقولها:

"آ البارح هوْلونـــــــي ضربوه بالرفال ولْغى يا امّـا"[3]

كلمة "بالرفال": لفظ عامي دخيل، رسم في البيت رسماً صحيحاً، لكن اسم المجرور جاء ساكناً بدون سبب نحوي مع أنّه مجرور بحرف جرّ وهو "الباء". ومن المفروض، نقول: بِالرفال.

وتقول المغنية في البيت التالي:

"نجاهدو يا الواغـــش ودْواه نْروْحو لبلادنا نزهـــاو"[4]

[1] الشوفات: التباهي.

[2] منقولة عن طريق السماع، السيّدة عرابي زهرة، 50 سنة.

[3] منقولة عن طريق السماع، السيّدة بن عيسى غ.، 50 سنة.

[4] منقولة عن طريق السماع، قصيدة "الجهاد حلال يا رسول الله"، المجاهدة فاطمة بن علي.

إنّ كلمة "نجاهدوا" سليمة من ناحية رسم الحروف، وقد أوردتها المغنّية على صيغة الجمع فتصبح "نجاهد" تبعاً لضمير المتكلّم، ولكنها زيادة على عدم استخدام الحركات في أماكنها بكسر "الهاء" وضمّ "الدال" قد سكنت "الهاء" وخالفت قاعدة أحوال الجمع.

كما نجد حالات تتعلّق بالحركات، حيث نجدها لا تستخدم في موضعها، والأمثلة كثيرة على مستوى نصوص الأغنية منها:

1) تسكين حرف الجرّ، كما في البيت التالي:

آنا، آنا وكي راني خايف على "شعبان" الكوبتير الدور وتسربي الكـور[1]

حيث سكن حرف "العين" وهو مخالف للأصل اللغوي للحرف.

2) حذف الهمزة من آخر الفعل: ماضياً كان أو مضارعاً فيصبح الفعل "جاء" "يجيء" ← "جا" – "جاي" أو "جاو"، جات. مثل قول الشاعرة:

"راني جايَّ من بلاد بعيـــد وعرس لحبيب بغيت نحضر فيه"[2]

3) عدم التمييز بين اسمي الإشارة "هذا" "هذه"، مثل:

"هذي سلطان الزيـــــاره وقاع لجنود لبسوا فيهـــا"[3]

[1] منقولة عن طريق السماع، السيدة عياد خضرة، 52 سنة.

[2] منقولة عن طريق السماع، السيدة لبّاد الخالدية، 40 سنة.

[3] منقولة عن طريق السماع، قصيدة: "يا الجنود يا اللي كنت معاع"، المجاهدة فاطمة بن حلّي.

والصحيح "هذا سلطان الزياره". "وأحيانا أخرى يضاف إلى اسم الإشارة المؤنث هذه، مقطع متكوّن من "الياء"، و"الكاف" بعد حرف "الهاء" أو حذف حرف "الهاء" الأولى و"الهاء" الثانية من هذه وإبقاء حرف الدال مع زيادة الياء"[1].

كقول المغنّية:

آنا، يا مول الجلاّبة الطايفيـة هذيك ليك وذي ليـــا"[2]

4) حذف همزة القطع من ضمير المتكلّم: "أنا" حيث يصير "نا"، وضمير المخاطب "أنت" يصير "انتَ"، نحو:

"يا قولي، يا قولي يا خويا انتاي منين يا انت ما تجيني وانا ما نمشي معاك"[3]

5) حذف الياء من حرف الجرّ "في" مع فتح "الفاء"، مثل قولها:

"آه البارح هولوني دم يوسف راه سابغ فالطرقْ"[4]

6) حذف الذال من الاسم الموصول المذكّر "الذي" واستخدام "اللام مكانه فيصبح "اللي"، واستخدامه للمذكّر والجمع والمؤنّث أيضاً، نحو:

"كيفاش ندير مع ولد جونــدي اللّي دخل الهم لقلبـــــي"[5]

[1] غوتي شقرون، الأغنية البدوية الثورية بين فترتي الثورة والاستقلال، 1954 – 1962، منطقة وادي الشولي نموذجاً، جمع ودراسة، (مخطوط)، رسالة ماجيستير في الأدب الشعبي، جامعة تلمسان، 2004 – 2005، ص 101.

[2] منقولة عن طريق السماع، أغنية "مول الجلابة الطايفية"، من الذاكرة الشعبية.

[3] منقولة عن طريق السماع، السيدة بن علال غ، 45 سنة.

[4] يوسف: رجل من أسرة فاطنة حمودي، وقد قُتِل في العشرية السوداء من طرف الإرهاب.

[5] منقولة عن طريق السماع، السيدة بن عيسى غ.، 50 سنة، صبرة، 2002/6/5.

كما تُحذف "التاء" من الاسم الموصول المؤنّث "التي" واستخدام اللام مكانه، كما في البيت التالي:

"يا الموت الغـــداره واللي قديتي نـــاري"[1]

7) استبدال حرف النداء "يا" بألف ممدودة:

"آبريتك جاتني بتّهليـــــل وقيرته بين العشي والليـــل"[2]

إلى غير ذلك من الملاحظات التي فرضتها اللهجة العامية المتداولة في أغنية الصّف، كتبديل بعض الحروف في بعض الكلمات.

ج. الحروف:

* التغيّرات الصوتية في منطوق أغنية الصّف:

تتميّز لغة الأغاني باختلافات صوتية متنوعة وتبدّلات، وهذا راجع لطبيعة اللهجة التي تنفرد بها بيئة الأغاني والتغيّرات في النطق ناتج عن "اختلاف في قوانين التفاعل بين الأصوات المتجاورة بتأثير بعضها ببعض"[3].

ومن معايير اللفظ في الأغنية الشعبية تغيّرات في الحروف وعلّة هذا واضحة وهي أنّ الأصوات المتجاورة تؤثّر في بعضها.

[1] منقولة عن طريق السماع، قصيدة "الله يعاون المجاهدين"، المجاهدة: فاطمة بن حلّي.

[2] منقولة عن طريق السماع: السيدة بن سعدون مولدية، 75 سنة، وقد غنّت الشيخة الريمتي هذه المقطوعة على المرحومة هبري زوبيدة، بني مستار.

[3] العربي دحو، الشّعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى في منطقة الأوراس 1954 – 1962 (مخطوط) رسالة ماجيستير تحت إشراف إبراهيم شعلان – سنة 1933 – ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص 196.

ثمّ إن ظهور أغنية الصّف في الريف، جعلها تتسم بالجزالة، والقوّة المعبّر عنهما بالحروف المجهورة والمفخمة، وبالحركات الممدودة. "لأنّ الفتح، والضم تستعمل كثيراً من قبل البدو، في حين يتصدّر "الكسر" لغة الحضر وهو علامة الرّقة والليونة"[1].

ويتّضح جلياً أنّ لغة هذه الأهازيج ليست معزولة عن بيئتها، فالثورة الجزائرية انطلقت من الريف، وهي تمثّل النموذج الحيّ لذلك التيار الوطني، فالموت والحياة والجهاد والمقاومة، كلّها عناصر تدلّ على شعور واحدٍ، لا يُفارق أي وطني جزائري، ولهذا فإنّ أغلب نصوص أغنية الصّف التي قيلت من قبل النساء الريفيات في مناطق الغرب الجزائري عموماً ومنطقة تلمسان على وجه الخصوص، قيلت بالعامية وباستعمال المفردات المحلّية، والكلمات المحرّفة من الفرنسية.

*** الهمزة:**

تطرأ عدّة تغييرات على حرف "الهمزة" أكثر من سواه نظراً لاهتمام الشاعرات بهذا الحرف لما له من مزايا صوتية، وقد دفعهنّ إلى إثباتها في مواطن غير أصلية حيث زادتها في أماكن كثيرة، ومن الحالات التي يُمكن استخراجها من النصوص:

1) زادتها المغنّية في أوّل الكلمة مثل: "أراحنا" بدل "راحنا":

"أراحنا جينا لا تقولو ما جاوش افرشوا واعطيونا لوجاب"[2]

2) حذفها من أواخر الأسماء الممدودة كقولها: "زعامى" بدل "زعماء".

وقولها "الشهدا" بدل "الشهداء" في البيتين التاليين:

[1] عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، المرجع السابق، ص 127.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة لباد الخالدية، 40 سنة.

"يا شرفه نوضي تولـــــدي باش نخلفــوا زعامى"[1]

"يا اللي سيّلتوا[2] الدم علينا وسامحونا يا الشهدا"[3]

3) زيادتها في أوّل بعض حروف الجرّ مثل "أعليها" بدل "عليها".

عندهم واحد الرصاص يحلف أعليها فالعينين"[4]

4) إثباتها عن التاء في المضارع بنحو: "أتدور" بدل "تدور" في هذا البيت الشعري:

"آنا، آنا وكي راني خايفه على شعبان الكوبتير أتدور واتسربي الكور"[5]

5) وحذفها أيضاً من آخر بعض الأفعال الماضية نحو: "جاءت" "جات":

"أنا نكّرت والعدو سركلت كيش ندير لك يا السي محمد، ولجيب جات"[6]

6) وتعويضها أحياناً بالشين عندما تكون في آخر الفعل المنفي بحرف الميم كقولهنّ: "ما جاش" بدل "ما جاء"، وقد نجد هذه الظاهرة في اللهجات العربية القديمة، ومن هذا القبيل "ما احضرش"، "ما اتقولش".

"ما جاشي يا بويا ما جاشي ما جاشي زهو الخاطر"[7]

[1] منقولة عن طريق السّماع، قصيدة: "يا الحركي"، المجاهدة فاطمة بن حلي، 75 سنة.

[2] سَيَّلْتوا: السيلان أي استباحة الدم.

[3] منقولة عن طريق السمّاع: (أشعار عبارة عن أبيات متفرّقة).

[4] منقولة عن طريق السمّاع: قصيدة "معركة جبل عيسى"، المجاهد: محمد غزري.

[5] منقولة عن طريق السمّاع: السيدة عياد خيرة، 52 سنة.

[6] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة سكران فاطمة، 63 سنة.

[7] منقولة عن طريق السمّاع، من الذاكرة الشعبية (الأهازيج النسوية).

*** التاء:**

حذفتها المغنية من اسم الموصول "التي"، الذي صار "اللي".

"وتونس يا اللي معلومه سنياو فيها غي علامه"[1]

*** الذال:**

كما حُذفت "الذال" من اسم الموصول "الذي" فأصبح "اللي".

"الحمد للّه يا ربي اللي جا "القنصي"[2] عربي"[3]

*** الميم:**

1) وقد استخدمت المغنية هذا الحرف في صيغة النفي مكان "لا النافية" مثل قولها:

"راني مريض وقاع ما نبراش الصّح قليل وازهر ما كانش"[4]

وتقصد بـ "ما نبراش": "لا أشفى"، "ما كانش": "لا يوجد".

2) واستخدامها أيضاً في مكان "لا الناهية" مثل قولها:

"يا الواغش يا ولاد الحدود ما تخليوهش يجي بلا بارود"[5]

والمقصود بـ "ما تخليوهش": "لا تتركوه".

[1] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "يا اللي قلتوا جيش ديسة"، فاطمة بن حلّي.

[2] القنصي: القنصل.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "يا اللي قلتوا جيش ديسة"، فاطمة بن حلّي.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة عيسات خضرة، 45 سنة.

[5] منقولة عن طريق السمّاع، حمودي رحمة، 48 سنة.

*** النون:**

استهدف التغيير أيضاً هذا الحرف، حيث حذف من الأفعال الخمسة بدون علّة نحوية مثل قولها:

"يحظو" تريد بها: "يَحْظَوْنَ" في هذا البيت الشعري:

"أداوك يا محمد وعلاو بيك عند الرجال اللي يحظو بيك"[1]

*** الهاء:**

أمّا الهاء فلا نجد لها تغييرات كثيرة، ويبدو أنّ المغنّية زادتها في آخر بعض الكلمات للسّكت والوقف عليها مثل:

"قاع الدَّشره وطنيه فيها زوج ديار دوليه"[2]

فكلمة "الدشره" بدل "الدشرة"، "وطنيه" بدل "وطنية"، "دوليه" بدل "دولية".

*** الياء:**

ويضاف هذا الحرف في بعض المواطن التي لا نجده أصلاً فيها، مثل زيادته في بعض الأسماء الخمسة: "خويا" بدل "أخي"، كقولها:

"لمات خويا في جبل عندي الربح"[3]

[1] المرجع السابق.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "الله يعاون المجاهدين"، فطمة بن حلّي.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة (خيرة ابنة حمو)، تلمسان ، القاطنة بسيدي بلعبّاس.

*** الألف:**

وهو من الحروف التي مسّها التبديل والتغيير بحيث استعمل في مواطن لا نجده أصلاً فيها، بحيث أضافته المغنية قبل الأسماء مثل "أنهار" بدل "نهار".

"أنهار عين بسيل والدمعة تسيل وكي شيّبني نهار لحسين"[1]

– وزادته قبل "فاء" الفعل المضارع: "أيديروا" عوض "يديروا" نحو:

"قال زيدو أيديرو لي غُرصه ما يضربوش بالعصه"[2]

– وإضافته في أوّل بعض حروف الجر مثل: "أعلى" بدل "على" في قولها:

"صبروا زَهِيَ على بن علال شق الجبال يحارب الوطن"[3]

ومن ثم اقتصرنا على ذكر بعض الخصائص التي خصّت بها المغنية الحروف في استخدامها بالزيادة أو بالحذف، على مستوى النصوص التي فحصناها من الغرب الجزائري والتي قد لا تتحقّق في تعابير منطقة أخرى من الوطن.

والجدير بالذّكر، إنّ هذا الاستعمال أدى إلى تغيير صورة الكلمة الفصيحة من ناحية "الرسم" و"الصرف" و"النحو"، بينما تبقى الحروف الأخرى من مكوّنات اللهجة المحلّية، وإن كانت بعض مقطوعات أغنية الصّف لا تخلو من الكلمات الفصيحة.

[1] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "أنهار عين بسيل"، فطمة بن حلّي.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "معركة جبل عيسى"، المجاهد: محمد غزري.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة زناقي بختة، 55 سنة.

"إنّ اللغة في شعر العامية تتألّف من ثلاث مستويات: مستوى فصيح، مستوى عامي أو دارج، ومستوى دخيل. وفي هذا المجال ينبغي الإشارة إلى أنّ شعراء العامية لم يأخذوا من لغة الحياة اليومية فقط، بل أخذوا كذلك من لغة المعاجم ولغة الشعراء الذين سبقوهم"[1].

*** تبديل بعض الحروف بأخرى:**

1) إبدال الجيم زياً:

"الزيش" بدل "الجيش" في قولها:

"الجيش (الزيش) اللي راه فات مع "الدير"[2] الله يسلكو مسكين"[3]

2) إبدال الجيم دالاً:

"دزاير" بدل "الجزائر"

"أنا ولراك هاني رواح نعيد لك ألخي ومراه صاري

ما راه صاري في دزاير شابَّ"[4]

وفي بيت شعري آخر:

"ولاد دزاير إلى جاو نديروهم "الفيشطه"[5] ونزهاو"[6]

[1] عبد العزيز المقالح، شعر العامية في اليمن، ص 218.

[2] الدير: جمع الدور، مفردها دار.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "الجهاد حلال يا رسول الله"، فطمة بن حلّي.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة (خيرة ابنة حمو)، سيدي بلعباس.

[5] الفيشطة: إقامة الأفراح.

[6] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "خيط النظام"، فطمة بن حلّي.

3) إبدال الجيم شيناً:

"شوار" بدل جوار.

"جيش "بلّحسن"[1] راه فات عْشِيَّه دار المبات شوار مغنيه"[2]

وقد يظهر جلّياً تأثير كبير للكلمات في جمالها وغرابتها واندفاعها الثوري. ولعلّ القصر أو الطول في الكلمات من أهمّ القضايا التي تُثار في أغنية الصّف وهذا تماشياً مع القدرة الإدراكية والاستيعابية، وهذه الأبيات التالية التي عبّرت عن الرفض المطلق والطرد القاطع للاستعمار الغاشم لخير دليل على ذلك:

"روح تروح يا رومي بركـــاك هذي بلادنا مشي بلاد بـــــاك

شوري يا فرنســـــــــــا خلّي بلادنا عند الجنوس متورخ

يا الكرسي لينا ولغتنا علينا فوطو لا تحشمـــــــــــــوش

فرنسا ما بقا لك حْكـــــام هذا الحكام داوه الوطـــــــن"[3]

وفي تعظيم سيّد الخلق تقول المغنّية:

"باسم الله ويا الله وبيها يبدا البادي

يا محمد يا حبيبي شربني من بير زمزم

[1] بلّحسن: أحد ثوار ولاية تلمسان.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة زناقي بختة، 55 سنة.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة (بودلال حليمة) تلمسان القاطنة بوهران.

يا محمد يا حبيبي أنت ربحي وراس مالي

يا محمد يا حبيبي داوني بدواك نبرى"[1]

والكلمات القصيرة عادةً أخفّ على السمع وعلى اللسان من الكلمات الطويلة. ومن الأهمّية، إنّ أغنية الصّف تختار الألفاظ السّهلة الواضحة والعبارات التي تؤدّي المعنى دون تعقيد وأن تثير بألفاظها وعباراتها المعاني الحسية والصورة البصرية.

2) الصورة الشعرية:

"الصورة هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والكلمات في النص الشعري، والتي تعبّر في الوقت نفسه عن تجربة ذاتية خاضها الشاعر وتهدف إلى قيمة، وهي دفع المتلقّي إلى التأمّل في واقع من خلال الرؤية الشعرية"[2]. في عمل فني وأساسي في الأدب والشعر خاصة.

وقد عرّفها ابن منظور لغة في لسان العرب فقال: "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته"[3].

وتعرّف الصورة الشعرية "بالشبيه أو المعادل الموضوعي الذي يتوخّاه الشاعر كي يعبّر عما يعانيه أو يجيش بخاطره"[4].

[1] منقولة عن طريق السمّاع، من الذاكرة الشعبية (أهازيج نسوية).

[2] منير ديب كفاني، الشعر الجاهلي "دراسة في الشكل والمضمون"، جدار للكتاب العالمي، عمان الأردن، ط1، 2006، ص252.

[3] ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ط3، د. ت. ص 460.

[4] أحمد قنشوبة، الشعر الغض، اقترابات من عالم الشعر الشعبي، منشورات رابطة الأدب الشعبي، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2006، ص 125.

وقد اختلف الدارسون للأدب في تحديد معنى "الصورة"، أو الوسائل المحققة لها. وجاء هذا المصطلح النقدي "صورة" تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، وقد أصبح للمصطلح "الصورة الفنية" مفهومان: "قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، والحديث يضمّ إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزاً، حيث يمثّل كلّ نوعٍ من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهاً بذاته في دراسة الأدب الحديث"[1].

فالصورة الأدبية قد طرقت الدراسات النقدية والبلاغية، وأضحت محور العملية الأدبية في الشعر خصوصاً.

وأصبح الشاعر المدرسي يستعمل في قصيدته: الاستعارة والتشبيه والكناية والجناس والطباق، ... وكلّ ما يُعرَفُ بأساليب البيان والبديع التي تساهم في تشكيل الصور الفنية، مما يزيدها رونقاً وجمالاً.

وتطوّر مفهوم الصورة الشعرية وأهميّتها واعتبرت "عنصراً تؤدّي الدور الأكبر في نقل معاني الشاعر وتجربته التلقائية في الحياة كأداة يستخدمها تلبية لدعوة فطرية شعورية"[2].

وأسلوب التعبير كما هو معروف، يتّخذ من التعبير عن طريق الصورة أسلوبه المفضّل، فمجرّد النظم وحده لا يكفي، وبدون الصورة الفنية الجذابة ينضمّ المضمون في طيات الملل والإهمال.

ومن ثمّ، فإنّ الذاكرة الشعبية لا تتأتى إلاّ عند الشاعر الذي يُحسِن استدراج الصور الموحية ذات تناسق بين عناصر الكون وتجارب الحياة.

---

[1] د. علي بطل، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983، ص 15.

[2] محمد حسين عبد الله، الصورة والبناء الشعري، القاهرة، 1981، ص 181.

والملاحظ "أن مخيلة الشاعر الشعبي لا تجنح إلى الخيال الاصطناعي وإنّما تنزع إلى الحسية والواقعية في استلهام الصور التي يعبّر بها عن مواقفه ومكنوناته، فنراه بأمّ أعيننا ونتخيّل وقوعها في حياتنا"[1].

لذا نجد أسلوب وعبارات أغاني الصّف واضحة يفهمها العام والخاصّ، ورغم أنّها مشبّعة بألفاظ جزلة وقوية إلاّ أنّها لا تكلّف القارئ أو السامع، فهي قبل كلّ شيء تخاطب الوجدان البشري، وتحرّك كوامنه بفضل مضمونها، وهي إذا تناولت قضايا منطقية أو اجتماعية فإنّها تلوّنها بألوان عاطفية لكي تهزّ الوجدان الإنساني.

ومنه، تأرجحت الحالة الشعورية للمغنية بين الغضب والحيرة والأمل والتي بثّتها في الذاكرة الشعبية، لأنّها عامة مشتركة بين المغنية والجماهير الشعبية تفرح لفرحهم وتحزن لحزنهم.

وهكذا تكون العاطفة الجماعية إزاء مواضيع "الاستعمار" و"الحرية" غيرها من المواضيع التي تشترك فيها أغلب العواطف الإنسانية.

وبناءً على أنّ بيئة الأغنية بيئة تتسم بالطابع الثوري، يخصّ الثورة التحريرية الكبرى، لابدّ أن تكون الأغنية أقرب ما يكون إلى المحاكاة، الذي تنطبق فيه صورة الواقع الطبيعي.

وقد جاء في لسان العرب: "الصورة هي الشكل، وتصوّرت الشيء توهمت صورته فتصوّر لي، والتصاوير: التماثيل"[2].

ومن ثم نجد أن أغلب النصوص الثورية تغلب عليها الصورة والأسلوب المباشرين، نظراً لصعوبة الظروف التي جاءت فيها، وهي ظروف الاحتلال والاستعمار من فقرٍ وحرمانٍ،

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة، ص 414.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 473.

واضطهادٍ وظلمٍ وبطشٍ. وبلغة لا نلمس فيها أثراً للصنعة والتكلّف رغّبت المغنية الثورة والجهاد للجماهير الشعبية. ونقلت الأحداث بكلّ واقعية، كما عاشتها أو رأتها، لأنّها جزء لا يتجزّأ من هذا الشعب.

ونلاحظ في أغنية الصّف صوراً عديدة تختلف باختلاف مواضيعها، تجعل النص أكثر تأثيراً "فالصورة أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر إحساساً وأكثر شاعرية، تمنح الشيء الموصوف أشكالاً وملامح مستعارة من أشياء أخرى تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أيّ وجهٍ من الوجوه"[1].

وفي ظلّ الثورة التحريرية، لم تحرم الشاعرة نص الأغنية من أنواع البيان والبديع من استعارة وتشبيه وكناية وطباق وجناس، علاوة على السجع العفوي الذي يمثّل القافية بالنسبة لهذه النصوص ورغم كلّ الظروف المعادية "ظروف الحرب والمعاناة" التي لم تسمح للشاعرة من التنميق في الكلام وزخرفة الأسلوب، إلاّ أنّنا نجد أساليب فنية عفوية أضفت على أغاني الصّف حيوية وجمالاً.

ويؤكّد ذلك ما نجده من نماذج تكشف عن قدرة التصوير والتخييل التي تضرب بها الشاعرة أصقاع الخيال الموغل في إخراج ما هو معنوي غير مدرك في صورة مادي مدرك وهذا من أرقى ما جاءت به قريحتها العفوية.

وإنّ الأمر الذي لا مناص من الإشارة إليه هو "أنّ الشعر الثوري، لا يكون ثورياً بمقدار ما يحدث فقط من ثورة داخل الشعر، بل بمقدار ما يؤدّي من تأثير ثوري، من إضاءة للوعي

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925 – 1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 1985، ص 422.

داخل حركة الجماهير"[1]، وقد عبّر شاعر الثورة "مفدي زكرياء" عن هذا الموقف حيث أعلن أنّه: أنّه: "لا يعن في اللهب المقدّس، بالفنّ والصناعة عنايته بالتعبئة الثورية وتصوير وجه الجزائر الحقيقي بريشة من عروق قلبه، غمسها في جراحاته المطلوبة والشعر الحقّ في نظره، إلهام لا فنّ، وعفوية لا صناعة"[2].

ومن ثمّ تنطبق صورة أغاني الصّف على صورة الواقع الذي عاشته الجماهير الشعبية، وقد تتنوّع هذه الصور بتنوّع المواضع التي تطرّقت إليها، والتي كانت في اتصال وثيق بالحقيقة، جعلت خيال الشاعرة تنقلها كما هي بعيدة عن الأوهام، فالخيال عند البعض هو "تصوير الحقيقة"[3].

أ) الصورة الحقيقية:

اعتمدت أغنية الصّف على صورة مباشرة وصريحة تعتمد على التعبير عن تجارب إنسانية واجتماعية ووطنية حقيقية. وتتجلى ملامح هذه الصور فيما يلي:

1) صورة البطش والقتل والانتقام:

"النار تقدي والتسركيلـــــــه آ بلّحسن زيّر التحزيمه"

الشار يضرب والتسركيله آنا آ بلّحسن زير التحزيمه"[4]

[1] عبد الرحمن حوطش، شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر، مكتبة المعارف، الرباط المغرب، (د. ط.)، 1987، ص 433. وانظر: محمد دكروب، الأدب الجديد والثورة، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1980، ص 41.

[2] نفسه، ص 434.

[3] محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 414.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "واد الشولي"، م. س. ذ.، قيلت القصيدة الأصلية لواد الشولي سنة 1959 من طرف المجاهدتين المسجونتين "بلعيد مولدية" من دشرة تيزي (عين فزة)، و"عيشة" من قرية بني سنوس (الخميس)

تعكس هذه الصورة سياسة الأرض المحروقة، التي مارستها القوات الفرنسية على المجاهدين والمدنيّين العزّل، فعبّرت الشاعرة عن حالة الذعر والهول أثناء المعركة، فذاك رصاص البنادق وقصف المدفعية والطائرات كأنّها نار مُلتهبة تأتي على الأخضر واليابس، كما غذّت الشاعرة الحماس عند المجاهدين وطالبتهم بالتجلّد والثبات والصّبر، وحفّزتهم للاستعداد لمواجهة العدّو رغم الظروف الصعبة التي كانت تُحيط بهم.

"سركلونا ورفدونا في اللواطـــــــــــا وفوتونا على جنـــــــــــــرال

ضربوه بالرفال طاح على كفـــــــــاه أخي ستّ "ما هداليش"[1] العْمُرْ"[2]

"آنا، آنا وكي راني خايف على شعبان ضربوه برافال طاح على قفـــــاه"[3]

"العين تبكي والقلوب امجرحـــــــــه دمنا يجري اوداير ساقيـــــــــه"[4]

تمثّل لنا هذه الصّور المجازر الجماعية والقتل والتعذيب والتنكيل الذي تعرّض له المجاهدون إلى جانب طريقة القبض على المدنيين، فالقلوب جريحة والعيون باكية والدماء تسيل وكأنّها جدول ماء.

كما وصفت الشاعرة صورة انتقام العدوّ الفرنسي من القرويين في المناطق الجبلية، بسبب انضمام الشهيد بن علال إلى صفوف الثورة التحريرية، حيث تقول:

[1] ماهدليش: لم يترك لي.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة (خيرة ابنة حمو) سيدي بلعبّاس.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة عياد خيرة، 52 سنة.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "ناض الجهاد"، م. س. ذ.

"انهار اللي مشى بن علال ضربتنا الكوبتير فلجبال"[1]

2) صورة التحدّي والصمود والشجاعة:

"راه فالمجرى رافد الديسية شوفو بن علال كي "كوراج"[2]

آديرو ما دار بن عـــــــلال احرق "الفوارم"[3] وعاود لبغــال"[4]

"اعيات الروبلان ألاّ طاكي وولاد هذا الوطن ما ينغلبوشي"[5]

"يا شرفه"[6] نوضي تولــدي باش نخلفوا الزعامـــــــــــى"[7][8]

"راحنا بولادنا يكبـــــــرو ويخلفوا الشهدا لماتـــــــــــوا

ديروا السلك ولما ديـــــــرو الزعامى نقزوه وفاتـــــــــــو

نعيش بتافغا والقـــــــندول وما نفوطيشي على ديغـــــول"[9]

صورٌ صريحة تدلّ على الشجاعة والصمود والتحدّي نوهت بشجاعة "بن علال" وإقدامه وقدرته القتالية وقوة عزيمته فهو يقاتل، ولا يستسلم حتى آخر قطرة من دمه.

[1] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "سامحوني في دمكم اللي ضاع"، م. س. ذ.

[2] كوراج: تحريف للفظ الفرنسي "Le courage" أي الشجاع.

[3] الفوارم: مأخوذة من اللفظ الأجنبي "Les fermes" ومعناه المزارع.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "واد الشولي" الأولى، م. س. ذ.

[5] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة شقرون فاطنة، يبدر دشرة.

[6] شرفة: العائلة الشريفة.

[7] الزعامى: المجاهد القائد.

[8] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "يا الحركي" المجاهدة فاطمة بنت حلّي.

[9] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة (خيرة ابنة حمو) سيدي بلعباس.

كما أنّ استمرارية الثورة تتوقّف على سلامة أفرادها وقوتهم وهم كلّهم صمود وتصدي لكلّ أشكال القهر والهيمنة، حيث أنّهم يتحدّون المستعمر على الاستمرار وعدم الرضوخ إلى فرنسا مهما فعلت، ويفضّلون العيش بنباتات عشبية بسيطة (التافغا – القندول) على أن ينتخبوا مع فرنسا التي وعدتهم بالرفاهية والعيش الكريم.

3. صورة المرأة البطلة:

"لبسوني جلاّبة وسروال طويل ونمشي معاكم آصحاب الليل

آو والديا لبسوني جُنديـــــه ولْيَمَتْ ابحـــــار عليـــــا"[1]

"سنييت مع خاوتي لقديمـــه إيلا مت لتبكيـــــوش عليا"[2]

"جُندي وجُنديـــــــــا بالصدق والنيـــــــــا

دارو العمليـــــــــا في ولد العسكريـــــــــا"[3]

"ربي بين لجروف ندبـــــال لكانش عسّه مع لجبـــــال"[4]

وللمرأة البطلة لفتة متميزة من الشعر، فكانت متطلّعة للحرية والاستقلال. وهذه صورٌ صادقة عن إحساسها اتجاه الأحداث التي كانت تعيشها كلّ يومٍ من حزنٍ وألمٍ، مما حفّزها الإشفاق على ضحايا المأساة باستعجال النصر.

[1] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة شقرون فاطنة، يبدر دشرة.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "الكوارتية"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "قصة الأوطان"، المجاهدة مسكاري يمينة.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "راهم فالجبل العالي"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

ومن ثمّ، تولّدت لديها رغبة جامحة في حمل السلاح والالتحاق بصفوف المجاهدين والكفاح معهم بشتى الطرق من أجل طرد المستبدّ من الوطن الجزائري.

4. صورة الجهاد والاستشهاد:

"والجهاد اقليل من يدّيه يانـــــــا صبروا "زهية"[1] على بن علال"[2]

"هذاك ولد "أثناعش"[3] المليون آنا لا تبكي لا تقولي ولـــــــدي"[4]

"يامَّ اعلاش تبكي عْليـــــــــا ولدك ضحّى عْلى الحريـــــه"[5]

"هما اثلاثه عولوا للموت آنـــــــا انهار الجمعه اوراه ايشيّـــب"[6]

وتعكس هذه الصورة بسالة المجاهدين وإقدامهم على الاستشهاد في سبيل الله والوطن، لأنّ ثمن الحرية يكون غالياً وقائمة الشهداء مفتوحة حتى يحنّ الفرج.

فها هي ذي المغنية تطلب من الذين يحملون خبر استشهاد "الرايس بن علال" إلى زوجته وعائلته، بأن تتحلّى بالصبر والثبات أمام هذه الفاجعة العظيمة التي مسّت الثورة التحريرية.

كما تتوجّه المغنية إلى الأم التي استشهد ابنها وضحى من أجل الحرية، لتخفف عنها بعض الشيء مذكّرة إياها بأنّ هذا الشهيد قبل أن يكون ابنها فهو ابن الجزائر، وأنّ الشعب الجزائري كلّه متأثّر بموته.

---

[1] زهية: أرملة الشهيد بن علال.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "وادي الشولي"، م. س. ذ.

[3] أثناعش: 12 والمقصود: الشهيد هو ابن الجزائر التي كان تعداد سكانها يبلغ 12 مليون نسمة آنذاك.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "وادي الشولي"، م. س. ذ.

[5] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "الوطنية"، م.س.ذ.

[6] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "وادي الشولي"، م. س. ذ.

وتبدو صورة الاستشهاد جليّة في البيت الأخير، حيث أقبل هؤلاء الثلاثة على الموت "الشهادة" بدل حياة الذل والهوان. وكلّها صورٌ تُحرّك فيهم روح المقاومة وتثير لديهم كوامن العزة وتحفّزهم على رفع الراية، راية الجزائر الحرة المستقلّة.

5. صورة الغدر والخيانة:

""الحركي"[1] مشى و"مرتو"[2] توصي جيب دجاجه يا "نوار الفول"[3][4]

"لا خمس آلاف لا جلابـــــــه كي يديرو يا لْبياعـــــــــه"[5]

""يا لْقومي"[6] يا الغارق فلجبـال بعت الجنّة واشريت النـــــار"[7]

"داروها بيا "الكوارتيـــــــــه"[8] وداو "سماوتنا"[9] "للقنـــــوس"[10][11]

"قاع "الدشرة"[12] وطنيـــــــه فيها زوج ديار "دوليـــــــه"[1][2]

[1] الحركي: مأخوذة من كلمة "Harki" وهو الخائن.

[2] مرتو: زوجته.

[3] نوار الفول: اللون البنفسجي، والأبيض لنبات الفول.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "يا الحركي"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

[5] نفسه.

[6] القومي: مأخوذة من لفظ "Goumier"، وهو الخائن الذي التحق بصفوف العدوّ الفرنسي.

[7] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "الحركي"، السيدة بلعيد مولدية، 65 سنة، عين فزّة.

[8] الكوارتية: المتعاملين مع الإدارة الاستعمارية.

[9] سماوتنا: الأسماء.

[10] قنوس: الأجانب والمقصود هنا المستعمر الفرنسي.

[11] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة فطمة بن حلّي.

[12] الدشرة: القرية.

تفضح هذه الصور بعض الأفعال المناهضة لمبادئ الثورة، وعرقلة مسيرتها، والتي اعتبرت خيانة وتقصيراً في حقّ الوطن. حيث باعت فئة من الجزائريين ضمائرها للعدوّ، وتجرّدت من دينها الحنيف، وتنكّرت لنداء الثورة، فانحازت إليه دون كبرياء أو غيرة وطنية وتجنّدت في صفوفه وداومت على الخيانة.

وكانت الخيانة تتمثّل في إفشاء ونقل أسرار الثورة إلى العدو الغاشم. لذا، تعرّضت بعض نصوص أغاني الصّف إلى هؤلاء الخونة وأعمالهم الدنيئة، وأطلقت عليهم عدّة صفات حسب مناطق الوطن، "فنمهم من يسمّيهم بالحركي، والبياعة، والقومية، والخبثاء، والعملاء والخونة، والكوارتية، والدولية، ..."[3]

كما تُبدي المغنية سخطها الشديد عليهم فتهجوهم هجاءً مراًّ، وقد يتعدّى ذلك إلى السخرية والاستهزاء، فتقول:

"لواغش كلاو المشـــــــــوي وأنتيا قزرو لك حمـــــــــــار"[4]

"ميمت الحركي دجاجه "قارقه"[5] وميمت الجندي حمامـــــة وارده"[6]

"الحركي مالك مالـــــــــك والحركي والكلب في طبسي كلاو"[7]

---

[1] دولية: المتعاملين مع الإدارة الاستعمارية.

[2] نفسه.

[3] غوثي شقرون، المرجع السابق، ص 167.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة (خيرة ابنة حمو) سيدي بلعباس.

[5] قارقه: تحضن البيض.

[6] نفسه.

[7] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "وادي الشولي"، م. س. ذ.

"علاش تحوّس فلجبـــــــال يا القومية كلاب فرنســـــــــا"[1]

"ديقول ماشي نتاع الهمّه اشنايفه ملاح للشمّه"[2]

وقد تكشف لنا هذه الصور ما تكنّه المغنية من إحساس بالبغض والكره اتجاه الخونة، فتنعتهم بنعوت سافرة مثل (الحمار، الكلاب، الدجاج، ...) فهي سخرية لاذعة لهم ولقادتهم وعلى رأسهم "ديغول" الذي تصفه بكبر الشفاه وعدم الأهلية للتقدير بعد أن أخلف بوعوده للشعب الجزائري.

ومن ثمّ، الصور الصريحة تحضر بشكلٍ مكثّف في هذه النصوص الغنائية الثورية لأنّها أقرب إلى أذهان الشعب من الكلام المجرّد، فظروف الحرب وهولها لم تسمحا للشاعرة أن تبتعد بخيالها إلى أبعد من ذلك، ومع كلّ هذا استطاعت أن تنتقي الكلمات الأكثر تعبيراً، حتى يتمّ الإيحاء والتأثّر والانفعال، أضف إلى ذلك صور الافتخار والحبّ ولوعة الفراق والخيانة والرثاء، ...الخ. التي جعلت عواطفها فاترة وأسلوبها مباشر يثلج الصّدر ويشفي الغليل ...

ب) الصور الفنية:

1. الأسلوب:

إنّ الشاعر يملك الكثير من وسائل التصوير، ومن خلالها يصل إلى مبتغاه ولابدّ أن تكون له القدرة على نقل هذه الصورة التي يستخدمها ليوضّح ما عجزت اللغة الواضحة عن إيضاحه"[3].

[1] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة خيرة ابنة حمو.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة خيرة ابنة حمو.

[3] محمد المنصور الريسوني، الشعر النسوي في الأندلس، ص 38.

فالصورة عبارة عن وسيلة فنّية يستعين بها الشاعر لأداء وظيفة يقرّب من خلالها المعنى المقصود إلى ذهنية المتلقّي، فمن خلالها يُعبّر عن مشاعره وعواطفه، ويقدّم دعماً جمالياً للقصيدة، وبها يكسب عمله الفني قيمة.

ولكنّ هذا المضمون الأدبي، رغم قوّته وأصالته، لا يمكن أن يؤثّر في المتلقّي ما لم يتوفّر له الأسلوب الرشيق والمقرّر.

وأغنية الصّف بدورها هي أغنية تثير العواطف وتقرّر المبادئ، ولذلك جاءت بأسلوب تقريري مباشر. "فالمغنية استطاعت أن تكوّن عند المتلقي أثراً إيجابياً وعاطفة وهي تنقل له صور الحوادث والقضايا وحتى المواقف السياسية والاجتماعية مُرتكزة فيها على خيالها الإنتاجي"[1].

ورغم أنّ مثل هذه النصوص قيلت للغناء، إلاّ أنّه يُشترط فيها الوضوح والسهولة والمباشرة حتى يتسنّى لها الوصول إلى الجماهير الشعبية، وترديد المقاطع الشعرية الغنائية ذات المضمون الهادف بأسلوب مباشر مقصود.

"ومن هنا يتّخذ أسلوب الإثارة والوخز والدعوة الصارخة صورة الأجراس المنذرة بالخطر فتعتمد على الاستفهام والإنكار والتعجّب والنداء والتحريض والأمر والنهي والألفاظ الرّنانة"[2].

ومن الأساليب الإنشائية الطلبية التي طغت على نص أغنية الصف: النداء والاستفهام والأمر والنهي والتمنّي ...الخ. والتي تشكّل دفعاً قوياً للحماس الوطني والديني، وإثارة عاطفية حساسة بالنسبة للنصوص الغزلية.

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 411.

[2] صالح خرفي، المرجع السابق، ص 341.

نذكر بعض النماذج منها:

1. النداء:

"**يا** جنود يا اللي كنتو معـــاه يا نا خوي ما سمعتوش لغاه"[1]

"**يا** عكاشة و"رباعته"[2] جاو يا نا "الكونفه"[3] جايه بالتي"[4]

"**يا** جماعة الهواري فلجبـــال سولو حمزة على نجيـــــــب"[5]

"**يا** الرايس آ "الهـــــــواري"[6] وين مشى الخيـــــــــاري"[7]

"**يا** الساكنين لجبال بلامـا وربي معاكم يا زُعمـــــــا"[8]

"**يا** لواغش لحـــــــــرار صابرين لجليد ولجـــــــوع"[9]

ونجد نداء الشاعرة للمجاهدين نداءاً مباشراً، تحثّهم فيه على التضامن والصمود والتحدّي في وجه الغزاة المحتلّين، والصبر على المقاومة لتحقيق الحريّة، لأنّ الحرية لا تقدّم على طبق، فهي تتطلّب تضحيات جسام، ودماء زاكيات ترتوي بها تربة الوطن.

---

[1] عن طريق السمّاع، قصيدة "يا جنود يا اللي كنتو معاه"، المجاهد فطمة بن حلّي.

[2] ارباعته: جماعته.

[3] الكونفه: القافلة العسكرية.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "وادي الشولي"، م. س. ذ.

[5] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "سامحونا يا الشهدا".

[6] هواري: هواري بومدين، اسمه الحقيقي بوخروبة محمد، وهو رئيس الجمهورية الثاني، تولى الحكم في 19 جوان 1964، التحق بصفوف الثورة وتقلّد رتبة عقيد.

[7] منقولة عن طريق السمّاع، زناقي بختة، 55 سنة.

[8] منقولة عن طريق السمّاع، من الذاكرة الشعبية.

[9] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "يا الحركي"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

ولم تكتف الشاعرة بنداء المجاهدين، بل تجاوزته إلى نداء الخونة كذلك، لتذمّهم عن خيانتهم للوطن وخداعهم للثورة بوشايتهم للمجاهدين وترصّد حركاتهم ونقل أخبارهم إلى العدو الغاشم، حيث تقول:

"آ الحركي اللي ماشي اتسركل وقاتلك مرتك جيب لي بُصيار"[1]

"**يا** الحركيه ما تســـــال ديَ وجلاليبكم في الواد مرميـــــــه"[2]

ويحضر النداء في موضوع طغى على أغنية الصف، وهو موضوع الغزل فها هي ذي الشاعرة تنادي فاطمة وتمدحها بأحسن الخصال قائلة:

"**يا** فاطمَ سلسله ذهبيـــــــــه معلقه في باب مغنيـــــه

يا البوشطه برحَتْ بك الناس **يا** فاطمَ يا خيار الناس"[3]

وتنادي الحبيبة التي هجرت حبيبها، فيتحوّل الحب والود إلى الشكوى والحيرة فتقول:

"**يا** لحبيب عوجوك عْليَّ، تفوتي عليَّ وما تنابينيش

يا المِحْنَ قديمه "ما جبرتلها"[4] دوا"[5]

[1] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "آ الحركي"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة (بودلال حليمة) وهران.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، السيّدة غزال ميلودة، 55 سنة.

[4] ماجْبرتْلها: لم أجد لها.

[5] منقولة عن طريق السمّاع، السيّدة عرابي الزهرة، 50 سنة.

2. الأمر والاستفهام :

أما أسلوبي الأمر والاستفهام نجدهما بكثرة نظراً لطبيعة النصوص الثورية التي تحتاج إلى التساؤل عن المصير المجهول للبلاد، وأمر المجاهدين بالثبات والتكاتف والتآزر مع إخوانهم لتحقيق النصر.

تقول الشاعرة:

""زاكم"[1] من القيل والقـــــــال خدمو مليح وعدلو لحكام"[2]

""أصتحفظوا"[3] على نجمه وهــلال وهذاك شْبح الشّبـــــــان"[4]

""مالك"[5] يا مول الروبـــــــــلان تبات عسّى فوقنـــــــــا"[6]

""كيفاش"[7] ندير مع ولد جوندي اللي دخل الهم لقلبـــــي"[8]

""شكون"[9] رفيقك يا خويـــــــه رفيقك لكلاش ودّيسيــه"[10]

---

[1] زاكم: أسكتوا، كفّوا.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "خيط النظام"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

[3] أصتحفظوا: بمعنى حافظوا.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "يا الحركي"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

[5] مالك: ما بك؟

[6] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة (بودلال حليمة)، وهران.

[7] كيفاش: كيف؟

[8] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "الله يعاون المجاهدين"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

[9] شكون: من؟

[10] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "راهم فالجبل العالي"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

وفي الغزل تقول:

"آرواح أمقرون الحواجـــــــــب أرواح ألاّ البارح عايروني بيـــــك"[1]

"اعطيني العاهد يا خويا لا تبعدش الزين نْسينا الخاتم فين كنا قالسين"[2]

"زيدو لْهنا يا صغار الهـــــــــــم "يا علاش"[3] تقيلـــــو ثمّ[4]

3. التمني:

بدت الأجواء وكأنّها تتهيّأ لعهدٍ جديد طالما انتظرته الجماهير الشعبية، وهو عهد الحريّة والنّصر، والذي أحسّت الشاعرة بأولى إرهاصاته، فراحت تتمنى أن يرحل العدوّ في لمحة البصر.

ربّي يجيب واحد الساعـــه يرحل العدو ويْروْحو "الهُجّـــار"[5]

"يا فرنسا ما بقالك حْكام رفدي "بقاجك"[6] وزيدي لقدام"[7]

"يا داب دْزاير تربـــــح مْشاو شنايعها مع لقنـــــوس"[8]

[1] منقولة عن طريق السمّاع، السيّدة لبّاد الخالدية، 40 سنة.

[2] نفسه.

[3] علاش: لماذا؟

[4] نفسه.

[5] الهُجّار: المهاجرين.

[6] بقاجك: تحريف للفظ الفرنسي Bagage، الأمتعة.

[7] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "الله يعاون المجاهدين"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

[8] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "خيط النظام"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

ومن الأساليب الإنشائية غير الطلبية: التعجب والقسم، والمدح والذمّ أحصينا بعضها في الجدول التالي.

التعجّب	المدح	الذمّ
1) شوفو لهادي فرنسا كي عشا تدبيرها فالس 2) ها شكون اللي يطيّح الطيارة يا لكبير ولا رايس الوطن 3) شوف رجالي كي دايره التحزيمه عند الصدر مقدمه ديما	1) وطيور اللي حومو فالعشيه وفين نديرهم على الموت 2) صورهم "بالمورطو"[1] مجموعين ولاد دزاير "يالمشنوعين"[2] 3) هبلوني بنات الدشره في كل ساعه يبايعو بيَ 4) قاري العلم وزايد النظام أنا وبن علال غير صغير 5) خويَ اعمر زين الشدّ عند الصغار سيرتك مشنوع	1) يا الحركي مشى ومرتو توصي جيب دجاجه يا نوار الفول 2) الله ينعلو لْكافر ما يحشمشِ لحمار 3) يا الحركي إلا زاد عندك وْليد سميه ولد الخارج مْنَ الدين 4) البراني ما يشق لحلاّ عينو حارّ والناس ما تبغيه

[1] المورطو: تحريف للفظ الفرنسي Mortier، مدفع الهاون.

[2] المشنوعين: المشهورين.

التعجب	المدح	الذمّ
1) منقولة عن طريق السماع، قصيدة "معركة جبل عيسى"، محمد غزري.	1) منقولة عن طريق السماع، قصيدة "الله يعاون المجاهدين"، فطمة بن حلّي.	1) منقولة عن طريق السماع، قصيدة "يا الحركي"، فطمة بن حلّي.
2) منقولة عن طريق السماع، قصيدة "راهم فالجبل العالي"، فطمة بن حلّي.	2) منقولة عن طريق السماع، قصيدة "خيط النظام"، فطمة بن حلّي.	2) منقولة عن طريق السماع، قصيدة "معركة جبل عيسى"، محمد غزري.
3) منقولة عن طريق السماع، قصيدة "يا جنود يا اللي كنتُ معاه"، فطمة بن حلّي.	3) نفسه.	3) منقولة عن طريق السماع، أشعار وعبارات عن أبيات متفرّقة.
	4) منقولة عن طريق السماع، قصيدة "وادي الشولي".	4) منقولة عن طريق السماع، قصيدة "مقرون الحواجب"، لباد الخالدية.
	5) منقولة عن طريق السماع، قصيدة "مولاي السلطان"، لباد الخالدية.	

وكما لا يخفى على أحد أنّ هذه النصوص كلّها حقيقية، فهي في مستوى الرسالة المنوطة بها في تعميق وعي الشعب الجزائري بالقضية الوطنية وإسهامه في ثورته المجيدة، وقد استمدّت حقيقتها من وقائع وأحداث وطنية ونفسية واجتماعية متماشية مع طبيعة الإنسان الجزائري ومتّصلة بمشاكله وقضاياه. وهذا ما أكّد حضور الأسلوب الخبري على العموم حيث تخبرنا الشاعرة من خلال النصوص عن الأعمال الهمجية ومدى بشاعة الجرم الذي تعرّضت له من قبل المستعمر، في زرع صوت الموت والدمار وانتقامه من الأطفال، فلم يزدها ذلك إلا إصراراً وتعلّقاً بالثورة، حيث قبلت التعذيب والضرب بعصيّ النباتات الشوكية المؤلمة على أن تخون

الوطن، فتجنّدت ورفضت رفضاً تاماً الاستفتاء مع الجنرال "ديغول" الذي حاول إغراء الجزائريين وتأليبهم ضد بعضهم البعض، إذ تقول:

"يا قالي فوطي "اعمَ"[1] ديقول آنا يامّ "سوّطني" او هـدّم داري"[2]

"ما "انفوطيشي"[3] مع ديقول آنا سوّطني بالطاقة و"القندول"[4]"[5]

وبفعل التعذيب والمجازر البشعة استفحل الموت حتى الجنين في بطن أمّه. وللتشهير والإخبار بهذه الجريمة النكراء، قالت الشاعرة:

"الصّبيان متو في كروش امّاتهم الصّبيان متو "واش دارولكم"[6]"[7]

*** الأشكال البلاغية:**

نجد أن الشاعرة استعملت صوراً عادية مألوفة، اعتاد القارئ سماعها كالتشبيه والكناية والطباق والجناس والمقابلة، إذ ترتبط بلاغة التشبيه والكناية والاستعارة بقدرتها على التصوير والتجسيم أو التقديم الحسي للمعنى.

فتعرض من خلال هذه الصور مواقفها وتجاربها، انطلاقاً من عالم غير مرئي محاولة الجمع بين المتناقضات للتعبير عن تجربتها الباطنية وهنا تكمن قدرتها الخيالية من التوفيق في وضع علاقة

[1] اعْم: مع، لكنّ المغنية قلبت هذا الحرف عن قصد لتفرّغه من معناه الحقيقي، "العطف" إلى معنى "العمى"، أي فقدان البصر.

[2] سوّطني: أي ضربني ضرباً مُبرحاً.

[3] ما انفوطيشي: تحفيظ للفظ Voter، أي لا أنتخب.

[4] القندول: نبات شوكي كثيف.

[5] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "وادي الشولي"، م. س. ذ.

[6] واش دارولكم: ماذا فعلوا لكم، ما ذنبهم؟

[7] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "ناض الجهاد"، م. س. ذ.

بين العناصر، وينتج عن هذه الملكة الخيالية إبداع في نسيج الصور وخلق قصائدها من معطيات الواقع.

ويبقى عنصر الارتجال، والكلمات البسيطة والصّريحة هي المقياس الأساسي لهذه النصوص، إذ نجد الأشكال البلاغية قليلة عكس الأساليب الإنشائية والخبرية، إلاّ ما جاء عفوياً منها.

وما هذه إلا ملاحظات عامة تحاول تحديد طبيعة هذه النصوص دون توغّل ولا رصد شامل لها، إنّما نكتفي ببعض النماذج التي بدت لنا فيها الصورة، كاشفة عن حيويتها وجمالها وقوتها.

ومنه، "نخلص إلى أهمّ وسائل الأسلوب التصويري وجود البيان والبديع التي تسمّى أيضاً فنون البلاغة، والتي تعدّ وسائل تزيين وزخرفة، كما أنّها ضرورية في مواقف التقوية والانفعال، إنّها وسيلة التعبير القويّ عن المعنى القويّ، أو مظهر انسجام بين اللفظ والمعنى"[1]

أ. الصورة البيانية:

1) التشبيه:

ولنبدأ بالتشبيه، الذي هو "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسيّة، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهنيين الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة"[2].

[1] صليحة سنوسي، المرجع السابق، ص 111.

[2] د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 13. 13.

تقول المغنية:

"وطْيور لي حوموا فالعْشيه وفاين نديرهم على الموت"[1]

في هذا البيت تصوير قويّ للمعنى، يكشف عن تشبيه المجاهدين بطيور الليل لخفّتهم وحركاتهم في الظلام.

وقولها:

"والجزاير غير زهره والصّباح يْلالي"[2]

فرغم الوضع المتأزّم استطاعت المغنية أن تكوّن عند المتلقي أثراً إيجابياً وأملاً برّاقاً عندما شبّهت الجزائر بالزهرة المتلألئة في البساتين والحدائق، بنفحات الصباح والنسيم العليل، ثم تقول:

"يا محمد هو وبن عمو كي النجوم مين يلتمّوا"[3]

"من صابني كالحمام انروّد وانشوف قبرك آ بن علال"[4]

في البيت الأول تمدح المغنية القائد الثوري محمد وابن عمّه وتشبّههما بالنجوم الساطعة المنسجمة في السّماء وهذا دليل على تضامنهما وتآخيهما، بينما شبهت نفسها في البيت الموالي بطائر وهو الحمام. واستعملت أداة التشبيه "الكاف"، باعتبار الطائر يحلّق بحرية مطلقة في

[1] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "الله يعاون المجاهدين"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "باسم الجبهة"، المجاهدة مسكاري يمينة.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، السيّدة حمودي رحمة، 48 سنة.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "وادي الشولي" الأولى، السيدة بلعيد مولدية، 65 سنة.

الفضاء، بينما المغنّية ليست حرّة في تحرّكاتها وذلك نتيجة للحصار، والأوضاع العسيرة، ومخاطر الحرب.

2. الاستعارة:

إن الاستعارة هي وجه بلاغي تنتقل به دلالة اللفظة الحقيقية إلى دلالة أخرى، والاستعارة أحد أعمدة الكلام، التي يعول عليها الشاعر في توسيع المعنى وتزيين اللفظ وتحسين النظم في الشعر.

"ويقوم التعبير الاستعاري على التقمّص الوجداني حيث تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها ويتأمّلها كما لو كانت هي ذاته، ويُلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع، ومن الطبيعي في مثل هذه الحالة أن تهتزّ صفة الوضوح والتمايز، ويختلّ مبدأ التناسب المنطقي، ويصبح الحديث عن الحدود الصارمة التي لا ينبغي أن يتجاوزها التعبير الاستعاري ضرباً من سوء الفهم لطبيعة الاستعارة ذاتها"[1].

فنجد الاستعارة في قول الشاعرة:

"أهدري انتيا بيني مولاك آلديسيا لا دريش العيب"[2]

فهنا تدلّ لفظة "العيب" على كلّ أنواع الأذى وخاصة الأذى بالفعل كالقتل والتعذيب والبطش ... فاستعملت لفظة "العيب" لغير ما وضعت له من المعاني.

ومن ثمّ، شبهت الشاعرة الإنسان المؤذي بالشيء المؤذي (الديسيا)، فالأذى واحد، والعيب واحد.

[1] د. جابر عصفور، المرجع السابق، ص 205.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "وادي الشولي"، م. س. ذ.

3. الكناية:

والكناية وجه بلاغي آخر حيث وجدنا أسلوب الكناية لم يتجاوز التفسير اللغوي لهذا اللفظ على أنّه: "الإضمار والخفاء، واللفظ لاستيفاء معناه من ذاته بل من مضمره، وأنّ الإضمار والإظهار عملية إبدال: إبدال كلمة بالأخرى في معناها، لكنّها ليست منبثقة عنها أو مترتّبة عليها في الوجود، وإن أطلقنا على هذا الإبدال صفة "الترادف" لا "الأرداف" نكون قد اقتربنا من مفهوم لفظ الكناية لغوياً"[1].

ومن بين نماذج الكناية التي وجدناها في بعض نصوص أغنية الصفّ أخذنا ما يلي:

"الحديد اندار للكفّار والبسوا لخضر يا ابنات الوطن"[2]

وقد جسّد هذا البيت الكناية في صورة إيحائية ألصقت من خلالها الشاعرة صورة القوة والظلم بالكافر، وصورة الأمل بأبناء وبنات الوطن.

فالحديد كناية عن القوة والقهر، واللون الأخضر كناية عن العهد الجديد من خير وحرية وفرحة وأمل.

وهناك كناية أخرى تضمّنها البيت الموالي:

"قولو حتى أنا مُهاجره بغيت لحليب وشويَ فرينه"[3]

[1] منير سلطان، الصورة في شعر المتنبي، الكناية والتعريض، منشأة المعارف، القاهرة، 2002، ص 104.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "وادي الشولي"، م. س. ذ.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة يا الجنود يا اللي كنتو معاه"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

وهنا نجد كناية عن وضع المهاجرين الجزائريين حيث لم يجدوا لقمة يسدّون بها رمقهم فاضطروا لترك ديارهم وهجرة وطنهم والعيش في ديار الهجرة بالمغرب.

ثم تقول الشاعرة:

"انهار القنطره وماني في خيـــر "شلغمي"[1] كحل وطاليها الـــدم"[2]

"لو كان تشوفو انهار القادوس اللي حنينه قاع ما تسكتـــــــش"[3]

"انهارك آتيزي كي ايشيّـــــب وبايت المورطي والتفاح ياكل فيك"[4]

وبالنسبة للفضاء الجغرافي، ذكرت الشاعرة مناطق عديدة، وقعت فيها معارك ضارية عاث فيها العدّو فساداً ودماراً.

ففي هذه الأمثلة كناية عن هول المعارك، والظلم، وانتشار الموت، والمجازر الشنيعة التي أقفرت المناطق وحوّلتها إلى خراب بفعل القصف واستعمال الأسلحة الفتاكة التي تألّم منها حتى النبات والجماد.

فها هو ذا المجاهد يضحّي بنفسه في سبيل القضية الوطنية ويلطّخ شواربه بالدماء مع العلم أن الدم رمز للتضحية والاستشهاد، فهو يقدّم روحه قرباناً للحرية.

[1] شلغميَ: شواربيَ.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة (خيرة ابنة حمو)، سيدي بلعبّاس.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "وادي الشولي"، الأولى، م. س. ذ.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "آبا رضوان"، م. س. ذ.

وها هي ذي المرأة الحنون لا تنقطع دموعها من شدّة ما رأت من إبادة وتقتيل جماعي يوم معركة جبل "القادوس" ومعركة "القنطر" ومعركة "تيزي" والتي اعتُبرت هذه الأماكن مآثر تاريخية بعد الاستقلال الوطني.

وفي البيت الموالي تنعت الشاعرة منطقة وادي الشولي بنبات شوكي غابي، صعب الكسر "الكروش"، وهذه كناية عن استماتة سكّان المنطقة على الوطن الأمّ، رغم الظروف العسيرة وسياسة النار والحديد التي سلّطها العدو عليهم. حيث تقول:

"يا بْلاد الكروش كي هميه تلغى بْرب و"التساعيه"[1]"[2]

ب. المحسّنات البديعية:

ومن المحسّنات البديعية اللفظية:

1) السجع: "هو توافق الفاصلتين من النثر على حرفٍ واحدٍ، والسجع في النثر كالقافية في الشعر، والأصل في السجع، إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام، أي توافق الفواصل في حرفٍ واحدٍ"[3].

تقول المغنية في هذه المقطوعات:

1)

"مالك أخويَ كلّ يوم تْحيـني حتى شكو فيك جيرانـــي

[1] التساعية: سلاح فردي ذو تسع رصاصات.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "وادي الشولي"، الأولى، م. س. ذ.

[3] عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 215، 216.

رواح نديرو الملقى في الليـــل راه القمر خير ملقنديـــــل

يا ديك ألي شاق لي لمـــــراح دوري لعندي راه نصّي طاح

يا راح صْرالي كي ذاك العطار أنا كل يوم نبات في الدوار"[1]

2)

"يا اللي قلتوا ساكنين قرابه وهما دايرين بساط فالغابــه

يا نهار السوق شيبني البوق ومين جابوا الطاهر للسّوق"[2]

3)

"يا "لحمامد"[3] يا سلالت الزين نصهم يموت غير بالعيـن

يا لحمامد يا الشرفَ لحـــــرار قايمين على الدهر ما دار"[4]

4)

"البراني خير ملّي لـــيَ كل يوم يسوّل عْلـــيَ

قلولها غير ما تبكـــش وفي ولد عمّي ما نعزش

[1] منقولة عن طريق السمّاع، الآنسة بن عودة هواوي، 36 سنة، صبرة، في 2001/07/22.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، من الذاكرة الشعبية، أشعار عبارة عن أبيات متفرّقة.

[3] لحمامد: عشيرة معروفة في قرية بوحلو بضواحي صبرة.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة غزال ميلودة، 55 سنة، بوحلو في 2001/02/20.

نديرك كاس فوق الرأس كونترا على ذوك الناس"[1]

ففي كلّ هذه المقطوعات توافق في الكلمة الأخيرة من الصدر مع الكلمة الأخيرة من العجز في الحرف الأخير منها:

1) (تْحيني، جيراني)

(الليل، قنديل)

(لمراح، طاح)

(العطار، الدوار)

2) (قرابه، الغابه)

(البوق، السوق)

3) (الزين، العين)

(لحرار، دار)

4) (ليَ، عْليَ)

(ما تبكش، ما نعزش)

(الرأس، الناس)

[1] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة بوزيان خضرة، 50 سنة.

وهذا التوازن الصوتي يكسب الكلام جرساً موسيقياً يرتاح له القلب وتنهش له النفس وتهتز الجوارح، ويحسّ وقعه على الأذن.

2. **الجناس**: يعرّفه ابن المعتزّ بقوله: "التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخري في بيت شعر وكلام، وجانستها لها أن تشبّهها في تأليف حروفها"[1].

وعند الخليل بن أحمد: "... فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخري في تأليف حروفها ومعناها"[2].

ومعناها"[2].

فالجناس من فنون البديع اللفظية، وينقسم إلى قسمين: تام وناقص، وهذا ما نجده في الأبيات التالية:

"لو كان يبقى غير شْطب وقندول ما نْسنييش مع ديغـــــــــول"[3]

"قلتو "سْتنـــــــــــــــاو"[4] من دَرْوك غير تهنـــــــــــاو"[5]

"لو كان "طـــــــــــــواره"[6] لو كان شت الـــــــــــدوار"[7]

"يا بيّاعهم بالروبلان ايـــــدور آنا ناري هذاك خويا قـــــدور"[8]

[1] المرجع السابق، ص 195، 197.

[2] نفسه.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "خيط النظام"، المجاهدة فطمة بن حلّي.

[4] سْتناو: انتظروا.

[5] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "قرن زهرة"، محمد غزري.

[6] طوار: طالت المدة.

[7] نفسه.

[8] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "وادي الشولي"، م. س. ذ.

"لقلتوا راقدين على الكريـش دايرين مطارح مَن الريـــــش"[1]

يا اللي قلتو ياكلو "الببـــوش"[2] ياكلو القاطو و"البريـــــوش"[3][4]

"انهار العدو ما كانش النجاح شبّان بلحسن عمدو للكفاح"[5]

"وليَ يا نظام القـــــــــديم لكانوا يرقدو في القـــــــديم"[6]

"روح آلرومي بركـــــــــاك هذِ بْلادنا مشي بْلاد ابـــاك"[7]

فنجد أغلب الكلمات مختلفة في المعنى ومتّفقة في عدد الحروف وشكلها وترتيبها تربط بين كلّ اثنتين منها علاقة تسمى جناس.

ونستخرج من هذه الأمثلة نوعين من الجناس: تام وناقص:

- قندول، ديقول.
- سْتناو، تْهناو.
- طوار، الدوار.

[1] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة (بودلال حليمة)، وهران.

[2] الببوش: الحلزون.

[3] البريوش: تحريف للفظ Brioche، وهي حلوى من العجائن.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "وادي الشولي" الأولى، م. س. ذ.

[5] نفسه.

[6] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة (خيرة ابنة حمو)، سيدي بلعبّاس.

[7] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة شقرون مباركة، 50 سنة، بيدر دشرة.

- ايْدور، قدور.

- الكريش، الرّيش.

- الببوش، البريوش.

- النجاح، الكفاح.

- القديم، القديم.

- بركاك، اباك.

ومن المحسّنات البديعية المعنوية:

3. الطباق:

ويقال التضاد، لغوياً "أن يضع البعير رجله موضع يده، فإذا فعل ذلك قيل طابق البعير"[1].

واصطلاحاً: جمع بين الضدّين أو بين الشيء وضدّه في كلام أو بيت شعر.

تقول الشاعرة:

"بكبيرهم بصغيرهم اجـــراو آواد الشولي انتاع النظام"[2]

"يا الحركي يا الغارق فلجبال هما فالجنّه وانت فالنـــار"[3]

[1] المرجع السابق، ص 180.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "وادي الشولي"، م. س. ذ.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "هكذا تبغي الزعما"، من الذاكرة الشعبية.

"زادت تبساط فلجبـــــــل ساهل وموعـــــــــر"[1]

"راه الليل والحال يصبـــــــح او خايفه لا اتموتو كُفار"[2]

"يا رافد السلاح أمشي وْريح معاك الله مناش تخـــــاف"[3]

"اعلاش تقولو الزيش جيعـان راه فالجبل شبعان بالخرفان"[4]

وإذا تأمّلنا هذه الأبيات، وجدنا في كلّ بيتٍ كلمتين متضادتين في المعنى، مثل:

* بكبيرهم ≠ بصغيرهم.

* الجنة ≠ النار.

* ساهل ≠ موعر.

* الليل ≠ الحال يصبح (النهار).

* امشي ≠ ريّح.

* جيعان ≠ شبعان.

ومن ثمّ، فإن اجتماع المتضادين في الأبيات المذكورة آنفاً في الجملة الواحدة، يستدعي الانتباه والتركيز، لأنّ كلّ كلمة تضاد الأخرى بمعناها المثبت (طباق الايجاب). تزيدها قوة في المعنى، كما أنّها ضرورية في مواقف التقوية والانفعال، إنها وسيلة التعبير القوي عن المعنى القوي،

[1] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "باسم الجبهة"، المجاهدة مسكاري يمينة.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، أغنية "ناض الجهاد"، م. س. ذ.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، من الذاكرة الشعبية، أشعار عبارة عن أبيات متفرّقة.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، السيّدة شقرون مباركة، م. س. ذ.

وهي إلى جانب الصورة البلاغية الأخرى من سجعٍ وجناسٍ ومقابلةٍ والتي وظفتها الشاعرة عفوياً، دون تكليف، حيث زادت نصوص أغنية الصّف قوة وجمالاً وزخرفة.

V - البنية الإيقاعية:

يبقى الإيقاع أحد العناصر الأساسية في الموسيقى، فالمبدع لهذه الموسيقى يختار الإيقاع المناسب بدقة متناهية، كما أنّه لا ينسى في ذلك اللحن، لأنّ اللحن والإيقاع يتوافقان في نفس المنحى المسطّر لهما: "الإيقاع في الموسيقى، معناه تنظيم سير الحركة فيها، وتوزيع اللحن إلى مقاييس ذات ضرب معلوم، فالإيقاع دعامة الفنون الجميلة التي منها الشعر، الرّقص، ...، ولكن الموسيقى أكثر الفنون حساسية بالإيقاع، مهما صغُرت جُزئياته"[1].

وما يجعل اللحن أكثر تذوقاً تلك التحسينات في الإيقاع التي يرتجلها المغنّي لأنّ "الإيقاع يجعلنا نحسّ لمعانيها (معنى العبارات وأفكارها)، والإيقاع هو الذي يثير فينا الرغبة في ترديدها مراراً وتكراراً"[2].

والصّوت الموسيقي هو أحد العناصر الأساسية في الموسيقى الجميلة التي يستأنس الإنسان لسماعها، فتؤثّر في نفسيته، ويستجيب لسحرها ويُطرب للحنها مهما كان بناؤها اللغوي بسيط، أم معقّد لأنّ "الموسيقى هي لغة العواطف والوجدان، ولنغماتها درجات من الشدّة أو

[1] أحمد نهد الفلا، التربية الموسيقية لإعداد المعلّمين، مطبعة الأهرام، حلب، ط2، 1963، ص 32.

[2] العربي دحو، دراسات وبحوث في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.

الضعف، باللّين والقوة والسّرعة والبطء، فهي تؤثّر في العواطف لما في نغماتها وإيقاعها من جمال وما ينشأ عن هذه النغمات من إحساس وأثرٍ في النفوس"[1].

والصوت الموسيقي صادر عن الإنسان وذلك عن طريق الغناء، والإنسان مهما كانت طبيعته تلازمه النغمة الموسيقية في كلّ أعماله، فحنجرته كانت أوّل آلة موسيقية طبيعية حباه الله بها، يحملها أينما يشاء في إصدار الصوت.

وتساعد عملية التنغيم على تسخين الحنجرة والحِبال الصوتية بحيث يُمكن إصدار أصوات صحيحة دون انزلاقات صوتية.

ومن ثمّ، كان الصوت "هو المعتمد في كلّ أنواع الغناء وطرق التلحين"[2].

وقد استُعمل التنغيم في الشعر، ونشأ الشعر مرتبطاً بالغناء وبدآ يصبّان في مسبحٍ واحدٍ هو الشعور بالوزن والإيقاع. فالغناء ينمّي الحسّ الإيقاعي والإدراك السمعي، ونقصد به القدرة على التمييز بين مختلف الدرجات الصّوتية في الطبقات المختلفة، كما يختصّ بمزاحفة أجزاء الكلام الموزونة وإرسالها كمّاً وكيفاً مع طرقٍ تتحكّم في أسلوب التلحين.

ويبدو جليّاً، أنّ المناخ الموسيقي لأغنية الصفّ يزيد اللغة قدرة وقوة على تحريك الخيال، وعلى الإقناع النفسي، ويكسبها طاقة جديدة وخصائص صوتية تميّزها عن النثر، كما لا يُمكِن إغفال عنصر الموسيقى الأساسي في الأغنية، والتراكيب، ولذلك نستطيع إهمال الوزن والقافية والاكتفاء بالموسيقى الداخلية.

[1] صلاح الدين عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيّد قطب، شركة الشهاب، باتنة، الجزائر، 1982، ص 94.

[2] مولاي إدريس بن عبد العلي، كشف الغطاء عن سرّ الموسيقى ونتائج الغناء، المطبعة الوطنية الرّبّاط، المغرب، 1359 هـ، ج1، ص 31، 32.

فتلك الموسيقى لها "أهمية عظيمة في التأليف بين الصور الشعرية وتجويدها والتحكّم في مسارها النفسي، ملء الفجوات العاطفية الناتجة عن قصور الأداة اللغوية، لهذا يستعين الشاعر بكلّ ما يُمكِن أن يوحي به الكلام من ظلال وأنغام وألحان تساهم وتستقلّ بكيانها الحيّ وتأليفها المتميّز عن كلّ ما عداها من القصائد"[1].

وقد تتألّف الموسيقى في أغنية الصّف من عنصرين أساسيين هما: الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي. كما تعتمد على الإيقاع الموسيقي الذي يُناسب الكلمة، وتستغيثها أذن المتلقّي وذلك ما يُسمّى بـ "الجرس".

تقول المغنية:

"أولاد بوحلو يا "رقاع"[2] التفاح أولادكم وبناتكم ملاح

الله يرحم قاع الشهـــــــــدا وهما اللي جابوا لحريــه

يا فاطْمَ يا "تزدام"[3] الريـــــش نرفدك وما تعينيـــــش"[4]

والملاحظ أن أغنية الصّف لا تمثّل الوحدة العضوية بين باقي الأغاني التي تردّد في نفس المناسبة، فكلّ بيتٍ منفرد بموضوعه، مستقلّ بذاته وحالته النفسية، وممّا يزيد الأغنية تنوّعاً إيقاعياً ونغماً مؤثّراً تألفه الأذن وتلذّ به، انتقال النساء المردّدات من موضوع إلى آخر بشكلٍ إيقاعي جديد تعلنه رئيسة الفرقة أو (الزراعة) لتغيّر مجرى اللحن.

[1] عثمان حشلافي، التراث والتجدّد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 136.

[2] رقاع: لبّ.

[3] تزدام: حافظ النقود.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة حمودي رحمة، 48 سنة.

وتتكوّن الأغنية من شطرين، يبدأ الشطر الأول بصوت مرتفع ثمّ ينخفض في الشطر الثاني وذلك حسب مضمون الأغنية وحسب نفسية المرأة. ومن ثمّ، يكون هذا التميّز والاختلاف في اللحن بين الشطرين، فيتكوّن بالتالي سلم موسيقي.

كما أنّ النسوة اللواتي يرددن الشطر الأول ليس نفسهنّ من يردّدن الشطر الثاني، وعادة ما يتكوّن البيت من شطرين، الشطر الأول عبارة عن (سؤال) والشطر الثاني عبارة عن (الجواب) مثل:

"ورّيولي فين طاح سْلاحـــــــو ندّيه ونمشي نجاهد بيــه"[1]

"كيفاش ندير مع ولد جوندي اللي دخل الهم لقلبـــــي"[2]

"فرنسا ما بقالك حكـــــــام هذ الحكام دّاوه الوطن"[3]

وقد تتطلّب معظم الأغاني رفع الصّوت للنداء لتنخفض في الشّطر الموالي حيث تقول المغنّية:

"يابه قدور يا هديلـــــي راهم غرو بيك طرقـــــان"[4]

"يا جماعة الهواري فلجبال سولو حمزة على نجيـــــب"[5]

يالواغش يا شبّـــــــان وكِداير موت الغْـــــــدر"[6]

آبن علال آصندوق المال نرفدك وانجاهد بك العام"[7]

[1] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "خيط النظام"، المجاهدة فاطمة بن حلّي.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "الله يعاون المجاهدين"، فاطمة بن حلّي.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، المجاهدة فاطنة أمّ نجوم الصفّ.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "يا الوطني"، المجاهدة فاطمة بن حلّي.

[5] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "سامحونا يا الشهدا"، م. س. ذ.

[6] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة (خيرة ابنة حمو)، سيدي بلعباس.

[7] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "واد الشولي" الأولى.

"أمّا باقي الأغاني تُؤدّى في شكل إيقاعي رتيب فيما عدا لحظات التبديل التي تصاحبها ضربات الدفّ المرتفعة. ويختلف إيقاع الأغنية الثورية عن باقي الأغاني الأخرى، كما يختفي الرقص المصاحب لها سواء للرجال أم النساء لأن المجال لا يليق بمقام الثورة"[1].

والجدير بالذّكر، هو أنّ الشيء الذي يُضفي على نصّ الأغنية نغماً موسيقياً وبُعداً تأثيريا، وينبّه حاسّة السّمع لدى المتلقي هو الموسيقى الداخلية التي تتمثّل في: الإيقاع الباطني الذي نحسّه ولا نراه، ندركه ولا نستطيع أن نلمسه.

"والإيقاع الداخلي هو التعبير عن انفعالات وجدانية عميقة تعكس مجال الاهتمام"[2].

ويكمن هذا الإيقاع في تعادل النغم أو تكراره وفي اختلاف القافية ومخارج الأصوات.

1. ظاهرة التكرار:

تقول نازك الملائكة: "إنّ تكرار لفظ ما أو عبارة ما يوحي بشكل أولى بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أولا فلا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة إلى أخرى وقد عرفت القصيدة العربية منذ قدم عصورها هذه الوسيلة الإيجابية، إلاّ أنّه لم تتّخذ شكلها الواضح إلا في عصرنا الحاضر"[3].

والتكرار في الأساس يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم"[4].

المتكلّم"[4].

---

[1] سنوسي صليحة، المرجع السابق، ص 113.

[2] عبد الرحمان حميان، المديح النبوي في شعر سيدي لخضر بن خلوف، دراسة في الموضوعات والشكل، (مخطوط) مذكّرة لنيل شهادة الماجيستير في الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2010.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1989، ص 291.

[4] نفسه، ص 276، 277.

والتكرار في أغنية الصف أخذ ثلاثة أشكال منها:

أ. إيقاع التكرار بلفظٍ واحدٍ: مثل:

"وين "**رايح**"[1] فيها ويـــــن راه **رايح** بها عْلى قصة لأوطان"[2]

"قالك يا رجل "ريد"[3] **نسالك** **نسالك** على بني هديل"[4]

"قالوا نبدو "**نتيـــــــــــرو**"[5] **نتيرو** شْوارت البـــــراج"[6]

ب. إيقاع التكرار بجملة بعينها:

نحو:

"**هكذا نبغي الزعما ايْديـــــــــــروا** قاع سلك الحداده جابـــــــــــوه

هكذا نبغي الزعما ايْديـــــــــــروا قاع سلك الحداده قلعـــــــــــوه"[7]

"يانانا الغابه احنينه واحبيبه المجاهديـــــن يانانا الغابه احنينه وامِمت المجاهدين"[8]

علاش سلّحتو لقليل "بالرزمـــــات"[9] والدّيسيه باقيه شياطـــــــــــه

علاش سلحتو لقليل بالرزمـــــات يالخو عْطيوله "متريـــــــــــه"[10،11]

---

[1] رايح: ذاهب.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "راه رايح بها على قصّة الأوطان"، يمينة مسكاري.

[3] ريد: أريد.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "قالك يا رجل"، يمينة مسكاري.

[5] نتيرو: نطلق الرصاص، وهي تحريف اللفظ الفرنسي Tirer

[6] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "قرن زهرة"، محمد غزري.

[7] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "هكذا نبغي الزعما"، م. س. ذ.

[8] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "هوّد آالرايس"، م. س. ذ.

[9] الرزمات: الرزمة، وهي الأشياء غير الضرورية.

[10] مترية: رشاش آلي، لها طقم يحوي 150 خرطوشة.

[11] منقولة عن طريق السمّاع، أشعار عبارة عن أبيات متفرّقة.

أدير العاهد معاي ولّي بغى يقول يقول جر المطرق في بلاد النـــــــــاس

أدير العاهد معاي ولّي بغى يقول يقول أرقادنا نوتير وعْشانا "اتشيـــــــن"[1]"[2]

ج. إيقاع التكرار بألفاظ مترادفة: مثل:

"آنوري يا الغابة نـــــــوري آنوري درقي ذاك **الوْليـــــد**

آنوري يا الغابة نـــــــوري آنوري درقي ذاك **الشبـــاب**

آنوري يا الغابة نـــــــوري آنوري، درقي **المجاهديـــن**"[3]

"أنا يا **شبّان** أنا يا **الغزلان** مشتوليش بلزرق ويـــــــن؟"[4]

هذا التكرار تجسّد في صورة توكيد بالمرادف فكلّ من (الوليد، الشباب، المجاهدين، الشبّان، الغزلان) تحمل نفس المعنى الذي هو المجاهد.

والتكرار بأنواعه كما لاحظنا في الأبيات السالفة الذكر ناجم عن التركيب البديعي والمحسّنات البديعية وخاصة اللفظية منها، والتي تشكّل النسيج الداخلي للبيت الشعري فهي "بمثابة المنبه لحساسية السّمع، لدى المتلقي فتحدث في أذنه جرساً موسيقياً تطمئنّ له النفس وترتاح له"[5].

وإيرادها بكثرة يخدم أغنية الصف، إما من الناحية الموضوعية أو الجمالية، ويُعطي أداءً إيقاعياً ونغماً موسيقياً بالقدر نفسه الذي يعطي أداءً بلاغياً.

---

[1] اتشين: برتقال.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة عياد خيرة، 52 سنة، صبرة، في 2001/01/20.

[3] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "نوري يا الغابة"، م. س. ذ.

[4] منقولة عن طريق السمّاع، السيدة (بودلال حليمة)، وهران.

[5] عبد القادر صالح يوسف، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائرية، ط1، 1996 – 1997، ص 160.

2. القافية:

وتعدّ القافية جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، وتبقى جماليتها خاضعة لمقياس السماع (الأذن)، ومرتبطة بالوزن حيث تعتبر خاتمة الجملة الموسيقية.

كما ترتبط بحروفها وحركاتها، ومن حروفها "**الروي**" الذي لابدّ أن يكون حرفاً هجائياً، يتمتّع بصفات صوتية وجرس رنّان يسمح له بالدخول ضمن الإطار الموسيقي وتتخذه الشاعرة قصد تفجير الموقف الشعوري الذي تعانيه مثل: حرف اللام، والشين والدال والنون والراء ...

ولا يشترط توافق القافية في أغنية الصف في نهاية كلّ شطر من نصوصها (الشطر الأول مع الشطر الثاني) إلا ما جاء عفوياً، لأنّها أوّلاً وقبل كلّ شيء مرتبطة باللحن والإيقاع لا بالوحدة الشعرية.

وقد تخضع بعض الأغاني لرويّ واحد في الصّدر والعجز مثل هذه الأبيات:

"رواح انديرو الملقى في **الليـــل** راه القمر خير **ملقنديـــــــل**

يا راه صرالي كي ذاك **العطّـــار** أنا كلّ يوم نبات في **الـــــدّوار**

يا خوي ندير حانوت في **الرقاد** نبيع فيه الغالي و**العـــــــود**"[1]

"يا الغابه اعطيني **لمـــــــان** راه الجيش عمّر جبل "**عفّـــان**"[2]

يا الغابه اعطيني **لمـــــــان** راه خوي ما عاد **يْبـــــــان**"[3]

"راني مريض وقاع ما **نبـــراش** جيبولي حبيبي واطبيب **عـــلاش**

[1] منقولة عن طريق السمّاع، الآنسة بن عودة هواوي، 36 سنة، صبرة في 2001/07/22.

[2] جبل عفان: جبل معروف في منطقة بوحلو (صبرة).

[3] تراجعت أغنية الصف، ولم تختف، فراحت تجسّد هول الإرهاب ومخلّفاته في العشرية السوداء. منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "، حمودي رحمة، 48 سنة، بوحلو في 2002/05/20.

راني مريض وقاع ما **نبـــراش** الصّحّ قليل و"ازهر"[1] ما **كانش**"[2]

3. الوزن:

إضافة إلى ما ذُكِر حول الصوت الموسيقي والإيقاع والقافية يوجد هناك عنصر آخر جوهري في هذا المجال الغنيّ إنّه الوزن، إذ كلّ شيءٍ في الكون خاضع لنظام التوازن، إلاّ أنّ الوزن في الموسيقى بمثابة الضابط "الأوزان وضعت لكلّ موسيقى في العالم، وذلك لقياس أجزاء الأضواء وضبط إيقاعها"[3].

وإنّ العلاقة بين الموسيقى وأغنية الصّف علاقة عضوية، فالأغنية في صياغتها الفنية تعتمد على خصائص فنية مستمدّة من الرّقص، الذي هو رمز تعبيري جسدي، كما تتكوّن من عدّة إيقاعات تمثّل وحدات موسيقية منسجمة تكسب الأغنية نغماً ساحراً يشدّ الملتقي إلى سماعها، أمّا إذا فقدت هذه الموسيقى التساوي بين النغمات ينقطع ذلك الخيط الفني الدقيق وتضحى الأغنية مدعاة للنّفور.

تختلف البنية الإيقاعية لأغنية الصفّ عن بنية الشعر الرسمي، لأن معظم الأغاني – كلام عفوي – تخضع لإيقاع الراقص وليس للوزن والتفعيلة، وعليه فمن الصعب إخضاع هذه المقطوعات الغنائية إلى أوزان معيّنة وتفعيلات خاصة.

فصعوبة البحث في أوزان الشعر الشعبي بصفة عامة ما زالت قائمة، ذلك أنّ الباحث في هذه النصوص الشعبية لا يقف على أرض سواء. وكلّ ما في الأمر أن الشاعر الشعبي لا يتقيّد

[1] ازهر: الحظ.

[2] منقولة عن طريق السمّاع، قصيدة "عيسات خضرة"، 45 سنة.

[3] سليم الحلو: الموسيقى النظرية، ص 60.

بالأوزان والبحور الشعبية إلا ما وجده الدكتور العربي دحو من بحور نادرة "كالمتدارك أو "الخبب" والناذر جداً من "الزجر" وقد أغرقت هذه النصوص في الجوازات التي تلحق هذا البحر حتى كادت تفقد صورته الأصلية"[1].

كما توصّل أيضاً إلى نتيجة عندما قام بتطبيقات على القصيدة الشعبية ألا وهي "أنّه لا يُمكن وزن نصوص القصيدة الشعبية الملحون بميزان الخليل حتّى وإن وجدت حالات في أحيان كثيرة، تُعطينا تفصيلات من بحور الخليل إلا أنّ هذه الحالات غير دقيقة وغير مستمرّة فهي تختلف بين بيتٍ وآخر في نص واحد، ولهذا تبقى الأذن هي المقياس الأساس لتقويم وزن هذه النصوص عند شعرائنا وعند المهتمّين المتتبّعين"[2].

ويؤكّد ذلك عبد الحميد حاجيات في مقدّمة كتابه "أنّ لا أثر للعروض الخليلي ولا ضبط بحر معيّن"[3].

وتبقى حاسة السّمع هي المقياس الحقيقي لهذا الشعر النسوي (أغنية الصفّ) وهذا ما أقرّه الدكتور عبد الله البرغوتي حيث قال: "علينا بالطبع أن نتذكّر دائماً أن العبرة في هذه الأغاني الشعبية، هي لفظ كلمات الأغنية، كما تغنّى وليس بالحكم عليه كما تكتب وتلك القضية أساسية لأنّ المعنى الشعبي لا يعرف البحور ولا يفكّر فيه وإنما يعرف لحن الأغنية وهو لحن قديم متوارث ورث الوزن الفصيح الذي وضع له اللحن في وقتٍ معيّنٍ ماضي الأغنية الطويلة ويقيس

[1] العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، 1955 – 1962، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص 138.

[2] العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 268.

[3] عبد الحميد حاجيات، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سنة 1983، ص 136.

الكلمات التي يتغنّى بها في ذلك اللحن فيمدّ الكلمة أو يختصرها لتتفق مع اللحن كما اعتادت عليه أذنه"[1].

ومن ثمّ يُمكن القول، بأن الآراء المتقدّمة كلها أجمعت على عدم جدوى من إمكانية ضبط نصوص أغنية الصفّ عروضياً وإنّما يحكمها "إيقاع".

وأخيراً، لا تفوتنا الإشارة إلى ذكر الأمر المشترك بين أغنية الصّف والأغنية الحوفية ألا وهو الطرب والغناء كونهما بصبّان في وعاء واحدٍ يستحوذ في طبيعته على أفئدة السامعين من الكلام الموسيقي المنغم، الذي يرضي حاجة مجتمع ريفي يتغنّى باللهجة البدوية الريفية (الصفّ)، ومجتمع حضري يتغنّى باللهجة الحضرية (الحوفي)، الفارق الأساسي بينهما هو الرّقص حيث يعتبر عنصراً هاماً مصاحباً لأغنية الصفّ بينما لا نجده في شعر الحوفي.

وترافق هذه الأغاني الموسيقى المناسبة، هذا ما جعل الشاعرات يغرفن منها، ويلحن فيها ألحاناً بسيطة على طريقة الصناعة الموسيقية، ثم تغنّى وتعتمد في ذلك على الإيقاع الموسيقي الذي لم يتولّد عن الوزن، بل نتج عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية والتي تستغيثها أذن المتلقّي، فيتكوّن بذلك سرّ الجمال وبحر الوجدان.

وينتهي بنا المطاف إلى القول، بأنّ نماذج هذه الأغاني تحرّك شعور وإحساس الفرد أثناء سماعها، لأنّها جاءت مفعمة بالحرارة والانفعال، ومشبعة بجودة اللحن والإيقاع، وهي أقرب ألوان الفنّ إلى طبيعة عملية التذوّق. فلا أحد يستطيع أن يكرّر أغنية مرّات عديدة ويحفظها عبر الأزمنة إلاّ إذا كانت على قدرٍ كافٍ من الجودة والتأثير.

[1] عبد القادر البرغوتي، مقالة القصيدة الشعبية، مجلّة فلسطين (الثورة)، عدد خاص 01/01/...، ص 346.

الخاتمة :

وفي الختام نسجل اننا قدمنا هذا البحث من أجل إماطة اللثام عن عصارة فكر، وعن مادة شعرية نسوية ظلت مهملة تصارع الزمن والنسيان لتصبح بين أيدي الدارسين تراثا لمنطقة من قطرنا الشاسع.

وللدارس أن يلتفت يمنة ويسرة لإلقاء نظرة هادفة بل كشف الستار عن الشعر الشعبي النسوي الذي تزخر به منطقة للغرب الجزائري، وتميزه العادات والتقاليد المنتشرة بها، والقيم الاجتماعية والثقافية التي تحكمها باعتبار أن هذا الشعر الغنائي، بتقليده وأصالته، بكل ملابساته وطرائق تعبيره، ما هو إلا صورة عن البيئة التي احتضنته.

على أن يجب الانتباه إلى أنّ دراسة الشعر الحوفي وأغنية الصّف هي من قبيل إظهار مادة التراث الشعبي النسوي الذي يعد وثيقة هامة ندرس من خلالها الحياة والذوق، والمشاعر والثقافة، وجمال التعبير في سياقه العامّي، وتصويره الفني، كما أن هذا التراث إذا جنّبناه الافراط والتفريط ونظرنا إليه بعين الاعتدال والانصاف أمكن له أن يؤدي دورا محسوسا، ويكتسب طاقة جديدة، لأنه يعتبر الملجأ والملاذ الذي تعبّر الشاعرة بواسطته عن جراح الذّات والجماعة وتصدعات الواقع، وتفسير الوجود.

ويطيب لنا في حديث النهاية، أن نقدم حصيلة تأليفية لجملة النتائج الجزئية التي توصلنا إلى إثباتها وهي محصورة في الآتي:

1- إن الشعر الشعبي النسوي يعدّ ذخيرة ثمينة وصورة عميقة من عادات الشعب ومعتقداته ومعاملاته، تنبع من عمق مصادر حياته، وتعكس مراحل حضارة سكّان منطقة الغرب الجزائري، مما أضفى عليها طابع الأصالة.

2- إن الحوفي فن شعري نسوي وجد في الجزائر منذ القدم، فهو يعكس أصالة وشخصية الشعب الجزائري، كما أنه يعرفنا على عاداته وتقاليده العريقة، وقد ظهر خاصة في منطقة تلمسان والبليدة، كما أنه خليط من الفنون الأدبية كالموشح والزجل وعروض البلد والموّال.

3- والحوفي الذي عرف في وهران والعاصمة والبليدة لم يكن سوى هوية تلمسانية قد يعود وجودها إلى عهد الزيانيين بل إلى عهد زمني بعيد إبّان القرن الثامن الميلادي.

4- تحتل الأغنية الحوفية مكانة هامة ضمن الموسيقى الأندلسية التي تعتبر واحدة من الإمدادت والروافد التي تفرعت عن الموسيقى العربية، وتحمل في نصوصها قيما اجتماعية خالصة.

5- في تلمسان الموسيقى هي جزء من الحياة بالنسبة للتلمسانيين، وهي طريقة للوجود، ليست حرفة مثل الحرف الأخرى، وليست مهنة (رغم أنها كانت تضم فرقا موسيقية محترفة). وليست تسلية مؤقتة، وإنما هي أبدية تعبّر عن كيانها في كل زمان وفي كل مكان.

6- إن الموسيقى الأندلسية التلمسانية تزخر بهذا التراث العريق (الحوفي)، حيث تغنى به التلمسانيون وخاصة الموسيقيين الموهوبين ومنهم "رضوان بن صاري" و"عبد الكريم دالي" والشيخةّ "ثابت زاتلة" المعروفة بطيطمة، والذين ساهموا بقوة لنشر هذا الإرث الرّاقي وإيصاله إلى الأجيا، ومن ثمّ يبقى في تواصل مع أذواق المتلقي ويساير روح العصر والتجديد.

7- بيّن ابن خلدون العلاقة بين الحوفي في تلمسان والموّال في الشرق والموشح في الأندلس والذي تأسس على "مقدم بن مغافر القبريري" وأكّد ذلك "سعد الدين بن شنب" حين يرى أن أشعار مماثلة في تلمسان والجزائر والبليدة كانت انتشارا للحوفي التلمساني زمن كانت تلمسان مركزا ثقافيا وعاصمة سياسية، ومنه نستخلص أن العلاقة التي أبرزها ابن خلدون بين الحوفي والموّال الشرقي والموشح الأندلسي تبيّن مدى أصالة واستقلالية الحوفي كنوع شعري.

8- يبدوا لنا أن شعر الحوفي مستوحى من "البوقالة" جمع بواقل، وهي أشعار قصيرة على العموم نسوية شفاهية وارتجالية لأن مواضيع كل منهما متشابهة كما تتشابه في المفردات والتقنية المؤدّاة بها، فالعديد من الأشعار قد تعتبر "بوقالة" عند البعض كما قد تكون "حوفي" عند البعض الآخر، ومن ثمّ فإن هذا التشابه المتعدد الأوجه أنشأ في أذهاننا نوعا من الإبهام بين نوعين قورن بينهما واستنتج أن البوقالة هي شعر يحكى واللذّة في حكايتها بينما الحوفي يغنّى.

9- الحوفي نتاج مؤلف مجهول وصل إلينا عن طريق المشافهة تنشده النساء أو الفتيات في المناسبات عديدة كما أنه ينظم لكي يغنّى على لحن واحد يتلائم من تأرجح الأرجوحة في حركات بطيئة.

10-إن الدراسة الفنية للحوفي أثبتت أنه فن قائم بذاته له خصوصياته ومميزاته وليس كلاما قيل لمجرد التسلية واللهو، فهو يحمل في أشعاره موضوعات جادة وهادفة.

11- تلمسان في الأغنية الحوفية ليست مجرد مكان لحوادث، بل هي شاهد على قرون طويلة من الحضارة والصراع من اجل البقاء، وهي مثال حي لصمود أهاليها وشموخهم وعراقتهم، حيث إن القيم الاجتماعية والعادات والأعراف تتغلغل في حياتهم أفرادا وجماعات وتهدف في النهاية إلى غرض جوهري هو المحافظة على كيان المجتمع التلمساني واستقرار بنائه.

12- إن الشاعرة الشعبية وبالرغم من أمّيتها، نجدها تستمد ألفاظها ومعانيها من انماط التراث الإسلامي، وهكذا تكون ثقافة الوليّ المستمدة من ثقافة دينية شعبية تمثل لها حضورا في أغنية الحوفي واغنية الصّف على السّواء، باعتبار أن الضريح مكان مقدس شعبيا.

13- القطع الغنائية أصلها الأصوات اللغوية كما ينطقها الإنسان والتي تعرضت لجملة من التغيرات الصوتية التي تكون قد لحقت اللغة العربية الفصحى، وتكون قد مست أيضا المنطوق الحوفي التلمساني الحضري.

14- إن نص الأغنية الحوفية في بنيته الكلية هو بالأساس نص سمعي يعتمد في تشكيله الطاقات الإيقاعية والموازنات الصوتية منها والمعنوية بوصفها عناصر إثارة وانفعالات كما هو نصّ ودلالات.

15- الحوفي شبيه بالشعر الحوزي في المواطن من حيث الشكل وتنوع المواضيع ومختلف معه في الايقاع، وكل منهما يندرج ضمن الموسيقى الأندلسية التلمسانية وتعرف باسم "الغرناطي".

16- ونخلص أيضا إلى نتيجة مفادها أن لهجة الحوفي المتداولة في مدينة تلمسان لا أحوازها ترتبط ارتباطا وثيقا باللهجات العربية القديمة، فمعظم الألفاظ ذات أصل عربي رسمي، حيث تستمد غالبية لهجات العوام من اللغة الرسمية كما لا يمكن فصل هذا المنطوق الحضاري عن اللغة الأم، ولهذا وجدنا ظاهرة إبدال القاف همزة مستعملة في اللسان العربي الفصيح، وهذا دليل واضح على انتساب هذه الظاهرة إلى أصولها وجذورها.

17- تضم لهجة تلمسان الكثير من الألفاظ الدخيلة ذات الأصل الأوروبي والكلمات ذات الأصل البربري والتركي والتي صادفناها في منطقة تلمسان وكانت مسرحا رحبا لأجناس مختلفة وكلها تمثل الموروث الثقافي اللغوي الذي يربط الحاضر بالماضي.

وبخصوص أغنية الصف، فقد توصلنا إلى الآتي:

18- إن أغنية الصف أهزوجة نسوية لا تمس جوانب عاطفية فقط، تفصح المرأة من خلالها عن مكبوتاتها ومشاعرها وتستغلها في المناسبات ذات الطابع الاحتفالي وإنما لها أبعاد موضوعية،

تصنفها ضمن عناصر تراثنا الشعبي الجزائري العريق، والتي يجب أن تحظى بشرعية الاهتمام والدراسة.

19- حافظت أغنية الصف بقدر وافر على استمرار الثقافة الشعبية وتعميقها في نفوس الأفراد، ومن ثم تتبوأ مكانة مهمة في تدوين الأحداث وكتابة التاريخ.

20- لم تدون قصائد هذه الأهزوجة الفولكلورية رغم قيمتها الأدبية والتاريخية، شأنها في ذلك شأن القصائد ذات الطابع: الحوفي والحوزي والعروبي بمنطقة "تلمسان" حيث ظلت متداولة لقرون بطريقة شفاهية لولا الدراسات الحديثة التي انتشلتها من دائرة النسيان.

21- تميزت أغنية الصف بعذوبة الكلمة وحلاوة النغمة الموسيقية كما حافظت على تفاوتها الفولكلوري المجسد في الإيقاع والرقص المصاحب لها، كون الرقص صرخة فنية تعبر به النسوة عن انفعالهم وأحاسيسهن بحركات جسمانية منظمة في شكل صفين متوازيين تعبيرا عن تضامن الجماعة ودليلا على تشاركهن في الفرح والحزن.

22- وقد أدت الأهزوجة دورا نضاليا حيث واكبت الثورة التحريرية وجسدت ملاحمها البطولية، فارتبطت بواقع الشعب المكافح وبعثت فيه روح المقاومة وحرضته على محاربة المستعمر الغاشم بكل بسالة واعتزاز.

23- كانت أغنية الصف تمثل همزة وصل بين الشعب والثوار، فحملت في طياتها أفكارا جديدة فرضتها الثورة، ومن ثم شكلت طابعا جديدا هو: الطابع السياسي والاجتماعي والذي نجده ضمن مقطوعاتها.

24- إذا تعمقنا أكثر في جانبها الواقعي قد استفدنا من نصوصها كثيرا لأنها تزودنا بحقائق ووثائق تاريخية صادقة وهب تعتبر أغنى المصادر لاستكمال الصورة التاريخية، كما أنها كفيلة بإلقاء الضوء علىأ الأحداث والأشخاص الذين كانوا مدار المسرح السياسي التاريخي.

25- فتحت الأغنية أمامها مستقبلا واعدا، واتسمت بروح التفاؤل أمام القهر والحرمان من اجل التغلب على المشاكل والصمود في وجه المستبد والتطلع إلى الاستقلال.

26-تابعت مغنية الصف أحداث ما بعد الاستقلال حدثا حدثا، فبمثل ما أشارت إلى نشوة الاستقلال والنجاحات التي حققت في مجالات الحياة، أشارت إلى النكسات التي أصابت البلد والعباد في العمق في العشرية السّوداء –التسعينيات- كظاهرة الإرهاب وما تولد عنها من آلام ومآسٍ.

27-إن نصوص أغنية الصف وظيفية تنشأ لغاية وتؤدى في مناسبة، لذا لم تكن سمة الجد هي الغالبة على كل النصوص، بل تخللتها بعض النصوص التي جنحت نحو الهزل، إذ كانت "الزراعة" في الكثير من الأحيان تستغل النكتة لتنشط الحاضرين وتبعد الملل عن النسوة المشَكّلات للصف.

28-وفي الأخير لا ننكر أن لأغنية الصف أسلوبها الفني وجمالها الخاص، والذي يتذوقه العامة ويفضلونه على الإبداع الأدبي الرسمي، لأننا في الحقيقة إذا حاولنا أن نبحث عن البعد الفني للأسلوب في أغنية الصف بعيدا عن العامي الرسمي والدخيل والأصيل والمعرب، فإننا سنجد الأسلوب وإن كان بسيطا إلى درجة السذاجة فإنه يحمل في طياته أبعادا دلالية عميقة يمكن التوصل إليها بواسطة أدوات التحليل والتمحيص والمعالجة، فالمعنى محدد تحديدا مباشرا.

ومهما توصلنا إليه من نتائج، يبقى البحث ميدانا خصبا مفتوحا للاجتهاد والقراءة النقدية.

ونتمنى أن تكون هذه الدراسة فاتحة لعمل مكمل، وقاعدة ارتكاز لأبحاث مستقبلية أخرى، يستطيع أصحابها تعميق نتائج هذه الدراسة.

وختاما نسأل الله عز وجل أن يلهمنا التوفيق وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين وصلة الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم أجمعين إلى يوم الدّين.

يمثل الشعر الشعبي النسوي شكلا من أشكال الهوية والانتماء، ولقد انتبه القدماء لهذا التراث الشعبي بإعتباره عنوانا لأصالة الأمة، فراحوا يدونون ما علق في هذا الشعر وتجلي لنا دوره، وإن كنا لا ننكر أن جزءا كبيرا منه قد ضاع بفعل عاملي الزمن وكذا الإنسان.

ورغم المجهودات التي قام بها البعض للحفاظ على ما تبقى من ذاكرته والتصدي لجمعه وتدوينه إلا أنه لازال يعاني قلة الإهتمام...

ويبدو جليا من خلال هذه الدراسة أن اهتمامي تركز بصفة أخص على الشعر النسوي الغنائي بمنطقة الغرب الجزائري، وهو شعر الحوفي وأغنية الصف كونهما عليقين بتراثنا وحضارتنا العربية، كما أنهما يمثلان جانبين لا يستهان بهما من الهوية التلمسانية.

لذا عملت على جمع قدر ممكن لنصوص الحوفي من مدينة تلمسان التي وجد فيها، فبعضها لم يدون بعد والبعض قد دون من قبل أساتذة يبحثون في مجال الشعر الغنائي ولكن بروايات مختلفة أمثال:

* الدكتور: يلس شاوش مراد.

* الدكتور: عبد الرحمن محجوب.

* الدكتور: قدور محمساجي.

* الدكتور: محمد الحبيب حشلاف وغيرهم...

– كما حاولت تكوين خيط ذهني جمعت تحته بعض الأهازيج النسوية، أو بالأحرى مقطوعات لا يستهان بها من أغنية الصف من منطقة– بني مستار– التي كن النساء يرددنها إبان الثورة التحريرية الكبرى، وفي المناسبات الاجتماعية والدينية.

والقسم الأول من المتن من رواية المرحومة لالا عويشة المغربي(امرأة مجاهدة توفيت سنة 1995م عن عمر يناهز 90 سنة أسكنها الله فسيح جنانه) كانت متشبثة بالتراث التلمساني فجالستها منذ صغري ودونت مقاطع من الحوفي كانت تحفظها واحتفظت بها في مذكرتي حتى يومنا هذا وهي كالتالي:

1) طراز يا طراز مال يديك على خديك

الابرة انقردت لك ولا الحرير تخبلك

إلى ريك على الحليب شربت أنا

وإلى ريك على اللبن رويتو أنا

وإلى ريك على السفا راني شبعانه

وإلى ريك على سيد الرجال ديتو أنا

2) قول" سالف"[1] قداش طلقته كحلة الرماش

سبقها للفراش قبل ناضت تتواطى

تقول حنش من الحنوش لابس غرناطه

ولا فرخ بن الحمام طالع" لنباته"[2]

[1]- سالف: شعر طويل.

[2]- لنباته: لعشه.

3) شبان هذا الزمان لا حياء ولا إيمان

يمشيوا" للبلاص"[1] يقراو" الجرنان"[2]

4) سيدي بومدين يا قاري الألواح

أولاد سيدي علي بلحاج من جماع الصلاح

واشكون خدامهم دوك الناس الملاح

5) عمد عليك يا جناني وإذا غبت من يصونك

يدخلوا فيا الأعداء ويقردولي" غصونك"[3]

يا زمان يا الغدار غذرتني من دراعي

طيحت من كان سلطان وعليت من كان راعي

6) مثلت قلبي للزرزور كحل ما فيه" مارة"[4]

عند على من مات مغدور بين الخلا والعمارة

7) صبر يا قلبي تواتيك الصابرة

صبر يا قلبي حسيبك مولانا

[1]- البلاص: اسم لمكان في وسط مدينة تلمسان.

[2]- الجرنان: الجريدة.

[3]- غصونك: الأغصان.

[4]- مارة: علامة.

صبر يا قلبي ما صبر اليتيم على يماه

يتمشى بالحفى حتى طابوا رجليه

يتربب للنساء ولا" محنه"[1] فيه

8) عند عليك يا دليت مثل" الوقيدة"[2] وليت

وشيانت حالتي وبكيت وشيانت حالتي

وكثر تخمامي من هذه الهموم الكثيرة

9) يا خالق الزيتونة في رأسها عرجونه

نطلبك يا الكريم ربي تخلي وليدات المغبونه

10) يا ناقشة الأرض بالعود واجبيني يا الهبيله

عينبك وحواجبك سود وسالفك طايح يمينه

جبتلك لله علاش" تستحربي"[3] مني ياك أنا في الحوما جارك

لوكان في الحق والشريعه تصحبيني غير ساعة وما عنده واش يجرى لك

11) يما الحنينه تغربت وغرقت بيا السفينه

تفكرت بابا ويما وأمي عليا الحزينه

[1]- محنة: الحنان.

[2]- الوقيدة: نوع من الروث اليابس.

[3]- تستحربي: تأخذ حذرها منه.

12) عمتي يا عمتي اقبض ولدك عندك

أنا نسقي في الحبق او هو بالليم يرجمني

أنا والله ما ناخذه أو كان بالمال يغنيني

ناخذه شباب صغير قدي" يواتيني"[1]

13) قاست على قدها قفطان زنجاري

خرجت من دار باباها بمية سلطاني

قولوا ولد العموم في الباب يرجاني

14) يبقي عليك الستر ستر السما والماء

يبقي عليك الستر خويا وليد أمي

يبقي عليك الستر يا من تطوف في الليل

يا لحية الغالية يا درجة المأنين

يعمل عليكم حجوب يا غزلان الليل

15) سيدي بومدين يا عالي بن عالي

اطلبتك يا سيدي توفي مرادي

قال لي يا وليه ريك على بالي

[1]- يواتيني: يلائمني.

سيدي بومدين يا قاري الألواح

مولاي عبد القادر " نقلت"[1] التفاح

واشكون خدامهم دوك الناس الملاح

16) قولي يا لالا ستي ويا مولات الزين

يا فم خاتم الذهب يا حاجب التهليل

يعمل عليكم احجوب يا غزلان الليل

17) يا مرحبا بالضياف واليوم زارونا

جابو" طبايق"[2] الزهر بالورد رشونا

يا كاتب الحروف في أوراق الزيتونه

بلغوا سلامي وسلام" عيشونه"

أنا وخيي الحبيب والناس كرهونا

18) العشق في دارنا والعشق ربانا

والعشق في بيرنا حتى حلى ماءنا

والعشق في الداليه حتى رمات اغصان

[1]- نقلت: البذرة.

[2]- طبايق: طبق جمعه أطباق.

والعشق ما" ينحيه"[1] لا باي ولا سلطان

19) إلى داركم عاليه بالسلوم نطلعها

إلى بنتكم حاجبه نعطيكم لوامحها

وإلى كذبتوني خاتمي في اصبعها

فضحت بي يا شباب ربي يفضح بيك

يدخلك على ميمتك مصارنك بين يديك

نلبس لباس الحرير وانجي نعزي فيك

ويقولوا يا شباب هذا ذنوبي بيك

20) مثلت قلبي للفران ومبني على صهد ناره

من فوق ما بان دخان أو من تحت طابوا حجاره

21) قاست على قدها قفطان زنجاري

الدح في يدها بمية سلطاني

الوشام في زندها والكم وهراني

ويلا ريك على سيد الرجال هو لي داني

[1]- ينحيه: ينزعه.

22) طحت في قاع البحر وعنقت المأنين

أمي تحب الحياء وأبا يحب الدين

وأنا نحب شباب صغير مزوق العينين

23) درية هذا الزمان في الأول فاكهة الدار

عاود خوخ ورمان عاود جيران وعديان

24) يا صاحبي كون صبار حتى يطلع نهارك

نرقد على الشوك عريان ونضحك لي جفاني

نصبر" لتعوس"[1] الأيام حتى ياتي زماني

25) قالوا خليلي مريض ومريض بالوسواس

اركبت على بغيلتي اوجبت الدواء من فاس

امشيت لباب النحاس صبت البكاء والنواح

ارميت ذاك الدواء اوهرست ذاك الكاس

والهم ما يرفدوه غير بنات الناس

[1]– لتعوس: تعاسة.

والقسم الثاني من المتن من رواية أمي الغالية: شرقي فتيحة زوجة عبدلي القاطنة برياض ماخوخ، تبلغ من العمر 65 سنة تحفظ بعض المقاطع من الحوفي هي كالتالي:

26) يوم الخميس يا ناس يسافروا الحجاج

يتواسطوا في البحر ويتقافلوا الأمواج

نوصلوا لقبر النبي بالكف والمعراج

نوصلوا لقبر النبي حجه وبركاني

نوصلوا لقبر النبي أهلي وجيراني

27) إذا كنتم نار بالماء نطفيكم

إذا كنتم حديد أنا نار ليكم

يا لي رايحين لفاس فوق خيولكم تركبوني

إذا صبتتوا حبيبتي تضحك لله بشروني

وإذا صبتوا حبيبتي تبكي بدموعها غسلوني

وإذا صبتوا حبيبتي مريضة بشعورها كفنوني

وإذا صبتوها ماتت في قبورها دفنوني

28) حوفت نحوف معاك " ولولت"[1] نرد عليك

نتين الحبق في السقف وأنا الندى نسقيك

نسقيك وانعنعك وانخضر أغصانك

اونطلب ربي الحنين يردك لمكانك

[1]- ولولت: زغردت.

والقسم الثالث من المتن من رواية السيدة: بوبكر زوبيدة زوجة بن عصمان القاطنة بباب الجياد- تلمسان- تبلغ من العمر 75 سنة تحفظ مقاطع من الحوفي هي كالتالي:

29) أنا قلبي شاش رهيف ما يحمل" تكليف"[1]

وأنتم يا لطيف ما فيكم رأفه

نطلب ربي الحنين يرد الكسره بالخير

وإلى طوالت العمار نرجعوا لقبيلتنا

ونرد متكافية الأحباب بالظرافه

وإذا متنا يدفنونا ناس آخرين

يجيوا يزورونا ولاد الحسب والنسب

ويقولوا يا غربتهم في بلادات الناس

" ويقيصوا"[2] في قبورنا حجره

30) عمد على من مات سلطان ويفرق المال بيده

طاح حالو وشيان ما صابش حتى عشات عيده

31) خرجوا شي شبان في ليلة رمضان

قضيب الياسمين حاكم فيهم

[1]- تكليف: الكلفة.

[2]- يقيصوا: يرمون.

32) مولات ذاك الرياط علاش ريك غيضانه

إيلى كان على الكرموس راني شبعانه

وإيلى كان على اللبن شربت الحليب أنا

والقسم الرابع من المتن من رواية الأستاذ الموسيقي" صالح بوكلي حسن" باحث موسيقي من مدينة تلمسان يبلغ من العمر حوالي 65 سنة، كان مديرا سابقا بدار الثقافة، جمع مقاطع من الحوفي من الميدان وقدمها لي مع الشكر الجزيل وهي كالتالي:

33) سبحان من بدل فاختة بطير الليل

سبحان من بدل ضبلونة بالقزدير

سبحان من بدل بنت العموم بالغير

34) يوم الخميس يا ناس ايسافرو الحجاج

حتى لقبر النبي يتقافلوا الأمواج

منا لزيارة النبي بالكف والمعراج

35) قاست على قدها قفطان واتاها

خرجت مسايس الذهب من دار باباها

لا عين تنحط منها ولا قلب ينساها

سلامي على سيد الرجال في الباب" يرجاها"[1]

36) جايز على شباب ويصيح يا مملوك

العبد ما يمتلك والحر ما ينباع

[1]- يرجاها: ينتظرها.

أخدم يا شباب ما تكونشي طماع

نخدم يا لاله وانعاند قراني

وانرسل كبار البلاد يخطبوها لي

ولا بنت العموم في الباب ترجاني

37) طوالت الداليه واتحرش العنقود

ناض المؤذن يذن صاب الملاح ارقود

قالت القمر نفضح قال الغيام اهدا

خل الملاح رقود لا يستشفاو الأعداء

38) هبوا رياح الخريف اتفكر العريان

راسه بلا شاشيه او ظهروا بلا كتان

و" شكارته"[1] خاويه لا قهوه ولا دخان

فرشو بلا" شادكه"[2] وغرفته بلا بيبان

بيع النصف في الخريف باش ينكسى ذا العريان

39) باسوه من الخد اليمين فتحت له ورده

[1]- شكارته: كيسه.

[2]- شادكه: تخت لاثنين وغالبا ما يوضع للعروس والعريس.

قاست على قدها قاط ذهب مجبود

ودلات على صدرها سالف اكحل ممتود

كونوا عليها شهود يا أهل الفضل والجود

أنا خديم لالا في يدها معبود

40) يا القاعد في" النباح"[1] شده وتخبيله

يا عينين التوت ازرب يا حاجب النيله

قلبي عليك انحرق او لا" صبت"[2] له حيله

41) كحلة واشدت لكحل وتنات بالحرقوس

ضحكوا خشب بيتنا واتبسم القادوس

حتى" الجداد"[3] في السجنة يتغامزوا بالروس

42) أطلعت الدروج الدروج والدروج مالوا بي

ارفدت عيني لله طاح الكتاب لي

قبضته بيدي اليمين واقريته بعيني

الحكم حكم الله ماشي بيدي

[1]- النباح: شرفة واسعة.

[2]- صبت: وجدت.

[3]- الجداد: الدجاج.

الحكم حكم والموت مقضية

43) عمتي يا عمتي اقبض ولدك عندك

أنا نسقي في الحبق او هو بالليم يرجمني

والله ما نكون له ما مرض يجيني

ولدك ما ناخذه لو كان بالمال يغنيني

44) المنصورية في غرفتها تتمشى بالسياسه

رقبتها طويله امسلسله تلحق الانجاصه

واشدتها مقلوبه فيها الرعاشه

واذ ما يحبها مشى يطيح يتغاشى

45) يامنة يا يامنه سبحان خلاقك

شفت النجوم في السما احسبته ساقك

شفت الربيع في الخلا "تقايسني"[1] اوشامك

شفت بنعمان في الزرع تقايسني خدك

زينك أيامنة ما كانش في الدنيا

واليوم يا لالا من صاب من شافك

[1]- تقايسني: ظننت.

46) قالوا" الدنوش"[1] الدنوش دنشت حتى أنا

وحده رفدت المشط ووحده "المندالة"[2]

والحايره في النساء شبات عريانة

47) "انكيتني"[3] ننكيك ورميتني نرميك

ترفد واحد الشباب يرمي للواح فيك

يضربك بالكف ويهوم ويخليك

48) عاندت بيك النساء تقايسني عربوش

ساعة عربية من الحبل تلقط" الببوش"[4]

سيدي بومدين عالي بن عالي

طلبتك يا سيدي توفيلي مرادي

49) جازوا عليا طيور ونزلوا على النخله

"قماقمهم"[5] من ذهب وريشهم من فضه

جازوا على سيدي محمد بن علي في العين يتوضأ

[1]– الدنوش: التجميل.

[2]– المندالة: وسيلة تستعمل في صنع نسيج الزرابي... وتسمى الخلالة.

[3]– انكيتني: كرهتني.

[4]– الببوش: الحلزون.

[5]– قماقمهم: مناقرهم.

قالوا له من جا ذا السما قال لهم من الصحراء

50) يا أمي يا لالا قالوا الجنه ودخلتها

لالا فاطمه الزهراء قاعده في غرفتها

ولحسن والحسين على طرف ركبتها

وسيدي علي بوطالب يجاهد قبالتها

من صابني يا لالا غيل خديمتها

51) قوموا ترقدوا بركاكم من التحويف

تمدوا عطام الشق غدة تقوموا بالسيف

مملح ارقاد الخلا منين يكون اليمام يصيح

قلت يا حمام فكرتني بالهموم

بكيتني بدموع على خليلتي طموم

52) لالا يا لالا فاطمه يا لالا طموم

أرالي في البحر قنطره ولا في السماء سلوم

وعليك يا لالا نخلي بلاد الروم

عليك نهجر الوطن وانزيد بالكموم

53) يا النابتة في الصحن يا شجرة الدردار

واعروقها" سكنجبير"[1] وأوراقها زنجار

يما وصاتني عليك من وقوف باب الدار

وانخبرك يا يا أمي كي يكون عشق الجار

ياتناظروا بالعين والقلب فيه النار

54) يا الطالعة للجبل وتلقط القوجه

هبوا رياح الخريف وقالوا خويا جاء

السفينة اللي جابته بالمال نغنيها

بالمسك والغاليه نطلي صواريها

والشاش والضابطه كل شيء مواتيها

55) حوفت انحوف معاك ولولت نرد عليك

انتين الحبق في الشقف وأنا الندى نسقيك

نسقيك وانعنعك وانخضر أغصانك

أو ندعي ربي الاله يردك لمكانك

56) جاز علي شباب يطلب جغيمة ماء

[1]- سكنجبير: نوع من التوابل يستعمل لطهي الطعام.

خرجت له في" السطل"[1] خوخة ورمانه

وردلي في السطل جوهره ومرجانه

قال لي يا لاله راني مريض أنا

مريض مرض الفشوش والموت لعدانا

57) ناس من بعد ناس مايدوم غير الله

اتفكرت أيام الزهو مع الحبيب فاين راه

الجسيدة ريهي هنا والعقل راه معاه

حزني على فرقتوا الغير ما نرضاه

58) هب نسيم الصباح وتقرقبوا الألواح

الخيلي والياسمين والورد كيف فتح

لو كان غير بكى لو كان سرو باح

لو كان من خرج البلاد تهنى وارتاح

59) العشق في دارنا والعشق ربانا

والعشق في بيرنا حتى حلى مانا

والعشق في الداليه حتى رمات أغصان

[1]– السطل: إناء من معدن يستعمل للوضوء.

والعشق ما ينكره لا أمير ولا سلطان

60) تلمسان يا عالية وما أحلاك للسكنان

فيك الحياء والإيمان والثالث سلطان

فيك القرآن العظيم يقراوه الشبان

شبان هذا الزمان لا راي لا تدبير

يعلقوا في النساء كيف العلق في البير

يتكبروا بالكذب ودراهم القصدير

فيك بنات الحضر وبنات القرغلان

فيك بنات الملاح يقديوا كالبلار

مكحلين العيون محرقصين الأشفار

61) السبت سبت اليهود الأحد نصراني

الجمعة جمعة البنات ماريت من جاني

ماذا من الخودات بالجاوي زاروني

جابوا طباق من زهر بماء ورد رشوني

62) اكتبت واحد الكتاب سير يا حمام اديه

لحجر خوي الحبيب وارخي جناحك ليه

إذا كان قلبه حنين يبكي على ما فيه

وإذا كان قلبه حجر يقطعه ويرميه

63) مولات ذاك الرياط مالك غيضانه

إيلى كان على الباكور راني شبعانه

ويذا كان على الكرموس راني جيعانه

وايلى كان على البير راني عطشانه

64) قطعت اللحم ارجعلي املوخيا

أنا غرست الحبق ارجعلي ازروديا

أنا سمعت الحديث واعرفت من بيا

العرق عرق اليهود واماه روميه

65) قطعت اللحم بيدي وارميت" يبزاروا"[1]

أنا سمعت الحديث واعرفت من قاله

منا والكلاب يتنابحوا حتى الباب دارو

66) القلب عندي رهيف والوحش عذبني

أنا شريت الخريف لا من يوانسني

[1]- يبزارو: توابله.

انجيب خوي لحبيب هو يرافقني

67) الشمس غربت اسلامي على الأحباب

اسلامي على من حضر اسلامي على من غاب

اسلامي على خوي لحبيب يا قايد لصحاب

68) يا بنت بابا لخضر يا شمس ذهبيه

أخرج هنا نلعبوا يا ضوء عيني

ما ني سبع ناكلك ولا شوك في يدي

أنا شباب صغير خارج للدنيا

69) ديك الخميريه بايته في الرمل تمشي

خلخالها من ذهب أوسالفها وحشي

جازت على المقابر تحي اللي راشي

70) امشيت للوريط الوريط وامشيت ننظر فيه

صبت كراكر نتاع حجر والماء يهدر فيه

صبت أربعه شابات يعركوا الصوابن فيه

يا الطالع للجبل تلقط القوجه

ضرب الريح العصيف قالوا خويا جاء

السفينة اللي جابته بالمال نغنيها

بالمسك والغاليه نبني صواريها

71) لقيت واحد الشباب يعيط يا ليلي

طاحوا سقاف الذهب افرشت منديلي

زربت بالياسمين وصقفت بالخيلي

72) يما يا لاله ويا من صبر صبري

خليت المرأة عاقره صبت الصبي يجري

يجري ويدادش ويعيط يا عمتي

يعميك ويطلمسك يا فرخ بلمصلي

يعميك ويطلمسك ومن علمك باسمي

73) ترجمان يا ترجمان يا الفاتح كل جنان

جازوا عليك البنات قسموك بالميزان

وأنا اديت خويا الحبيب يسوى اميات دينار

74) سقاية باب الجياد في الصيف ما أحلاها

ركبتك يا الخو في السرج ما أعلاها

اتخلخل عقول النساء امنين تراها

75) امشيت الباب الرياط عيطت يا مولاه

اضرب الكلاب انجوز او نحوسه كي راه

انجوز أيام الخريف وانعود نتواله

ونعود نخدمو كيف كان يا حسراه

76) بشرى يا الأحباب والعيد قالوا جاء

بشرى يا الأحباب يتغافروا الارواح

الناس بأحبابهم وأنا حبيبي راح

الناس بجنانهم وأنا جناني جاح

77) قاست على قدها قرفطان اذهب مجبود

"جبدت"[1] على خدها سالف كحل ممتود

وأنا خديم اكحل يا لاله مزيود

وأنا خديم لاله في يديها معبود

78) بنتي في جغليله واشعورها مطلوق

اوقولوا لولد العموم يطرطق الصندوق

[1]- جبدت: جذبت.

يعطي الميه في الميه و" الدفوع"[1] في العبروق

يعطي الميه في الميه والخادم تربي

79) تمساو بالعافية جيران جيراني

أنا خرجت البلاد وابقى العدو هاني

يا عدو بن عدو يا فرحْ نصراني

يبليك بعشق البنات وتكون براني

80) مولات ذاك الرياط ريهي قبالتي تنشر

من صابني زوجها ندخل عندها نفطر

81) سيدي بن علي اللي اسمك غالي

ربي عطاك النصر علاك العالي

يا جوهرة الحرير يا نقش خلخالي

82) لابس النور في النور طبعه تلمساني

نوصيك يا كحلة العيون بالك تنساني

نكتب لك حا" البريه" وانبلغ اسلامي

اسلامي يا لاله واسلام جيراني

[1]- الدفوع: المهر.

همان لابسين الحرير او الملف الغالي

يسوى ميات حبة لويز أو ألف سلطاني

83) سيدي بومدين يا فخته مولاي عبد القادر يا مقنين

سيدي العباد شمعه بلا قنديل

يقدي في النهار ويعقب في الليل

84) حوفت في القايله وطاحوا أوراق التوت

الداليه بالعنب والساقيه بالحوت

هذي عليك أولد العموم ومن بغاك يموت

85) امشيت الباب الرياض شميتلو رنجه

وادخلت القاع الرياض صبت الشاب يرجى

شاشيتو معنقره أو" شاما"[1] على خدو

قدو قد" العلام"[2] والسعد ما عندو

86) اسلامي على سيدي يوسف اسلامي على اللجور

اسلامي على" الفلوكه"[3] اسلامي على البابور

[1]- أوشاما: يقال الخانة على الخد.

[2]- العلام: العلم.

[3]- الفلوكة: الزورق.

لا تحزمنا يا لاله حتى نزور قبر الرسول

انزوروا ذاك المقام وانشوفوا ذاك النور

87) عايشه زادت الحرير وفاطمه حواشيها

وأحمد بشماق الذهب يدرجوا بها

وعلي حزام حرير " عكري"[1] يواتيها

88) خميريه خميريه تحت القمر تمشي

واش ذاك يا قمر تحت السماء تمشي

حتى لقبر النبي والعرش والكرسي

89) خسارة عليك يا شباب وازوجت الهجاله

هجاله سبعه سنين صفراء ومذباله

او معلقه على الطلول كيف البدنجاله

دابا تربي الشحوم واتزين الحاله

90) قالوا الرحول الرحول اسبقت من السور

وامنين طاروا الطيور صبت الجناح مكسور

آش دواك يا جناح الريق والعصفور

[1]- عكري: لون أحمر قاتم.

آش دواك يا جناح راس القلم مكسور

91) طبطبت قالوا شكون قالوا الميمه جات

آسم نفرش لها مطرح فوق مطرح

وآسم نعمل لها عند راسها مخدة ذا المجونح

وآسم نعمل لها تاكل طاجين من خرفان

وآسم" اقرايسه"[1] السمن و" زعفران"[2]

92) طبطبت قالوا شكون قالوا الختنه جات

آسم نفرش لها "تليس"[3] فوق تليس

وآسم نعمل لها عند راسها مخده الديس الدي الديس

وآسم نعمل لها تاكل طاجين ذا الفيران

وآسم اقرايسه الدود والدبان

93) "عولوا"[4] عولوا ركبوا على الأبغال

اخذوا الطريق الوعره سيدي عبد الرحمن

[1]- اقرايسه: التوابل.

[2]- زعفران: نوع من التوابل.

[3]- تليس: كيس يستعمل لتخزين الحبوب.

[4]- عولوا: قرروا فعل ذلك.

الله يد حماي أمشوش مخلخل عقول الرجال

وأمشوش النسوان

94) خويا" يكوس"[1] في الرياط أو كاس الذهب في يده

الحوريه تخدمو ووجوه القمر عنده

لا تحسدوه يا ناس ربي عطاه سعده

95) جاز عليا شباب ويقول يا عرشي

قلت له يا شباب يا درى مليح شي

قالي لاله راني عاد ماشي

قلت له يا شباب رجليها مسحه في وسط الجنان

ويديها يا شباب "جباد"[2] للرماد

وكرشها يا شباب زمبيل للقمحان

وطهرها يا شباب دكان الفران

وتديها يا شباب قربة للقطران

وفمها يا شباب غار للدبان

[1]- يكوس: يتجول ويدور.

[2]- جباد: كبيرة جدا، غير ظريفة.

وشعرها يا شباب عش للفيران

96) خوي على كرسيه وكتبته بين يديه

تخبلت شوشته وتورد خديه

من ورد فاح بالعشق إذا غربوني

السماء في القليب الليل ما زال ليه

97) مولات العين الكحله والحاجب المقرون

قاصت على قدها قرفطان زنجاري

و" الدح"[1] في يدها بميات سلطاني

والوشام في زندها والكم وهراني

من صابني زوجها وتدرج قدامي

98) جات الشتا وجات عشات العشيه

مجاتني بليتنا مقطعة وخوي كي راني

إلا صاب الغذاء ما يتعشاشي

99) خويا على الساقيه يغسل في طريفاته

بالمسك والغاليه كحل عويناته

[1]– الدح: سوار من ذهب تتزين به المرأة ويسمى المنفوخ.

نطلبك يا الله تخليه لماه واخواته

100) يما ويا لالا لقيت واحد الشباب طالع للقلعه

في يده منديل حرير باش يمسح الدمعه

قلت له يا شباب اعلاش ذا الدمعه

قالي يا لالا على خليلتي ما ريتها الجمعه

السبت سبت اليهود والأحد نصراني

والجمعة جمعة البنات ما لقيت من جاني

101) يا حمام بتمام شور للمحلة شور

انزل على الطابيه وعشعش على القيطون

اسلامي على خويا في وسط ديك القوم

مول العين الكحلا والحاجب المقرون

102) مولات الزين يا لالا بالك" أتيهي"[1] به

زينك يا لالا لابد يتبالا

زينك يا لالا كالورد بالأغصان

آلا يصبح الصباح تصبح مذبالا

[1]- اتيهي: تتباهي.

103) جاز عليا شباب سر البلاد عليه

سروالو من الحرير والكم طابع به

يا جارتي نزوجو يا جارتي الخبيه

يا جارتي نصحبو بلا شك نموت عليه

104) اشريت واحد الخريف ما" لاقشي"[1] بيا

ما صابولوا والي والكلاب ولاوليا

ينبحوا في وسط العدو ويرجعوا ليا

105) عاندت بيك الرجال تحاسبني راجل

يا" قرضة"[2] من الحبل يا طرف من ساجل

[1]- ما لاقشي: لا يلائمني

[2]- قرضة: قطعة.

والقسم الأخير من المتن جمعت فيه بعض نصوص أغنية الصف المتداولة في منطقة- بني مستار-[1] من رواية السيدة هبري عمارية 63 سنة من بني مستار.

1) يا الرايس آ الهواري

يا الرايس آ الهواري

ومالك راندیت

والحرية والعلام دیناه

يا الهواري ومالك ما جيتش البارح

وكنت مريض وما قديتش

يا الرايس آ الهواري

ومالك راندیت

2) يا نوري يا الغابة

يا نوري يا الغابة نوري درقي ذاك الغزال الغابة يا الحنينة ربات المجاهدين

يا نوري يا الغابة نوري درقي ذاك الغزال الغابة يا الحنينة عند ساعة لقحت

يا نوري يا الغابة نوري درقي ذاك الغزال "ربيع"[2] صفر والكتيبه هودت

يا نوري يا الغابة نوري درقي ذاك الغزال

[1]- بني مستار: هي بلدية تابعة لولاية تلمسان، تقع على بعد 10 كلم من المدينة.

[2]- ربيع: هو" بودحري عكاشة" المعروف بربيع، مجاهد وقائد بصفوف جيش التحرير ببلدية بني مستار.

3) يا الحركي

يا الحركي خارج ومرتو توصي

وقالتله جيبلي خيط لويز

قالها سركلت القبيله

وجبتلك غير المنقوش الصغير

يا الحركي خارج ومرتو توصي

وقالت له جيبلي خيط لويز

الحركي طحا يديه في" النغور"[1]

وجبد دجاجة يا نوار الفول

والسي ربيع إلى زاد عنده وليد

سميه ولد اتناعش المليون

4) يا لزرق

وما دارولي عليك يا لزرق

وما دارولي عليك" الجدارمية"[2]

[1]- النغور: خم الدجاج.

[2]- الجدارمية: رجال الدرك الفرنسي وباللغة الفرنسية gendarmerie.

الجدارمية طالعين مهودين

وما دارولي عليك يا لزرق

يا رايي ويا راي ما

وراني ماشيه مع طريق الجنود

5) الليل الليل والرافاي في يدي

الليل الليل والرافاي في يدي

وعلى الرابعة قلعوا لجيبات

الرافاي بين يدي والساعة تبع لوقات

يا نهارك يا" الغزواني"[1] يشيب

ونهار الدمعة والدم يسيل

الليل الليل والرافاي في يدي

وعلى الرابعة قلعوا" لجيبات"[2]

6) سي بوزيان

يا لالا وعلى" السي بوزيان"[3]

[1]– الغزواني: الغزواني محمد شهيد من شهداء الثورة التحريرية ببلدية بني مستار.

[2]– لجيبات: هي سيارات عسكرية ذات الدفع الرباعي من نوع Jeep.

[3]– السي بوزيان أوليد القلعي: أحد مجاهدي الثورة التحريرية.

ويا لالا وعلى وليد القلعي

يا لالا وداروه في سبع ديار

والسلسله والزيار

يا لالا وعلى السي بوزيان

داروه في قاع البير

ونشروا عليه المنديل

يا لالا وعلى السي بوزيان

وداروه في المشينه

ولعبوا عليه الشينه

يا لالا وعلى السي بوزيان

ويا لالا وعلى وليد القلعي

يا لالا وكي شافت الدم" زقات"[1]

يا لالا وقالت الدار خلات

يا لالا وخلات من السي بوزيان

7) مول الجلابة الطايفيه

يا مول الجلاب الطايفيه والله يبرد عليك الحال

[1]- زقات: صرخت.

شوفو رجالي كي داير التحزيما يا وصدور مقفل ديما

يا مول الجلاب القباردیه والله يبرد عليك الحال

حتى لليل وتشوف الزين

8) تيليفون

دير تيليفون من داري لدارك أنا عييتني بالمرسول

والباب فم الباب وأنا في العذاب

دير تيليفون من داري لدارك أنا عييتني بالمرسول

9) عيني يا اللوازه

عيني اللوازه اللوازه وختاري الزين

عيني اللوازه الغمازه وختاري الزين

ويكون ورنيدي صغير

10) أمول الزويجه القرطاس

يا الحالف فيا قدام الناس أمول" زويجه"[1] القرطاس

آه يا ربي تصبر قلبي واليشير يدور في الحمري

11) "يا بنت النبي لالا"[2]

يا بنت النبي لالا

وأنت لالا

ويا خيط سعودنا

والرسول على فاطنه

[1]- زويجة: بندقية.

[2]- هذه المقطوعة نوع من الأهازيج النسوية الدينية تقال في المناسبات الدينية وتدعى" تبراش".

عينيك يا لالا

وأنت لالا

كاس البلار

وأنت لالا

حاجبك أ لالا لالا

وأنت لالا

"قيطان"[1] حرير أ لالا

وأنت لالا

فمك أ لالا

وأنت لالا

جوهر منقوش أ لالا

عنقك يا لالا

وأنت لالا

عنق البراد أ لالا

سالفك أ لالا

وأنت لالا

قبضة نعناع أ لالا

[1]- قيطان: خيط رقيق.

والمقطوعات الموالية من رواية السيدة: بن سعدون مولدية– زوجة عمامو– تبلغ من العمر 75 سنة وهي قاطنة ببني مستار، تحفظ مجموعة من أغاني الصف كانت تنشد بالمنطقة وهي كالتالي:

12) آلواغش يا مالين المكاحل

آلواغش يا مالين" المكاحل"[1] علموا خوي ومازال صغير

ما نشري بارود ما نلعب بيه وعلموا خوي ومازال صغير

يا مول الزويجه واش كان يقولك

آسهر آخويا وخلي الحال يبان وإلى بان الحال صيد الحمام

ومول الزويجه واش كان يقولك

آلواغش يا مالين المكاحل علموا خوي ومازال صغير

مول الزويجه خوك ولا صاحبك

وما خير لك ماما ولا الغاليه والجيبة البيضاء راها في الداليه

آلواغش يا مالين المكاحل علموا خوي ومازال صغير

وزويجتي سميتها عايشة عليك وعلموا خوي ومازال صغير

قري يا العالية يا الخالديه قري شحال عطاك ولد الطيبي

[1]– المكاحل: البندقيات.

يا الخالدي وقالت لك الليله الليله وقري يا العالية وشحال عطاك ولد الطيبي

13) نوضو يا الأمه

نوضو نوضو يا الأمه تفرحوا بالنبي

لسواق حاميه والبراح ينادي

14)" يا الموت الغداره"[1]

يا الموت الغداره ولي قديتي ناري

بقاتلي غير الماره مهيجة أفكاري

يا الموت الغداره ولي قديتي ناري

بقاتلي غيل التصويره معلقة في داري

15)" يا عيش قلاشي"

يا عيش قلاشي سامحوني يا غاشي

وعزها ما يقضاشي والموت قلت زهري

16) الخيمة الكبيره

واش داك يا خوي رشيد حتى لوهران راه الحال بعيد

[1]- يا الموت الغدارة- يا عيش قلاشي: مقطوعتان غنتهما الشيخة الريميتي على المرحومة زوبيدة زوجة الهبري- ببني مستار- قد ماتت وتركت ولديها صغارا.

ريحة البارود ضربت فيا ويا الواغش من عبا بيا

يا جيلالي تاهمينك بيا وحطوا الزويجه بين عيني

راني جبتهالك وجيت يا خوي واش حبيت

راحنا جينا إلى رضيتوا بنا الخيمه الكبيره لا تقولي" آراح"[1]

راحنا جينا بلمبات الحباب فرشوا وعطيونا لوجاب

مرحبا بلي راه هنيا براني ولا لي لينا

17) يا لواغش أصحاب القيره

يا لواغش يا صحاب القيرا كدايره موت لغبينه

أموت لغبينه لا ميمه لا حبيب

يا لواغش يا صحاب القيرا كدايره موت لغبينه

أضربوه بالقرطاس طاح على قفاه

يا لواغش يا صحاب القيرا كدايرا موت لغبينه

موت الغبينة شريتها بدراهمي وكي دايرة موت لغبينة

18) الغربة

يا لواغش يا صحاب فرنسا وكدايره موت الغريب

[1]- آراح: كلمة تستعمل للرفض بمعنى لا.

الغربه صعيبه يا لي جربتها وكدايره موت الغريب

19) نجمة المولد النبي

يا ذيك النجيمه ردي عينيك ليمنه

راني راده راني راده ما رانيش غيضانه

سعداتنا بيه فيه والله يرضى عليه

الملائكه في السماء يفرحوا بمولد النبي

يا لالا عايشه طالعه للقبه لابسه ليزار بوحبه

يا عائشه ولا ترقدي يا عائشه ولا ترقدي

حلي الباب و" صنت"[1] الليله يزيد النبي

اللوحه والكتاب والخط جديد يا ولدي

نزور النبي ونزور الحوريات

يا لالا الحوريه يا مو الوداع

لالا بشماقها ألا وداع

20) الحسد

حسدوني فيك يا با وعليك لاموني

[1]- صنت: اسمعي.

حرشو فيا" شامبيط"[1] وبغا يباصيني

21) ولد العموم

رواح يا ولد العموم نربيك حبس إلى جيت بين يدي

رواح يا ولد العموم نربيك ونعلمك سربيس الروميه

زوليخه رافده" البادا"[2] وصي باك يدير السقايه

باك يهودي ولا ركاب ولي طالب فيك مال كثير

22) آسيد الميلود

الله الله آسيد الميلود " نبرشوك"[3] الليله ولا ليلة غدا

الله الله آسيد الميلود نلعبوك الليله ولا ليلة غدا

باش زيادتك يا سيد الميلود بالذبيحه ولا بالبارود

يا سيد الميلود قالوا رقب الشهر عادتو سيالة على المختار

23) يامنه

يامنة يامنه

وذاك الصدر

[1]- شامبيط: حارس يقوم بمهام الشرطي في الريف وهي كلمة فرنسية دخيلة بمعنى:CHAMPETRE.

[2]- البادا: دلاء مفردها دلو.

[3]- نبرشوك: من كلمة" تبراش" الإنشاد في المناسبات الدينية.

يحاسبك بلا لويز

يامنة يامنه

طلبي باك على العريش" نقيلو"[1]

24) الزويجه

دير الزويجه وما تديرش" القرديه"[2]

لومتك مروحه لي

دير الزويجه وما تديرش القرديه

لومتك" مروحه"[3] لي

25) علالة

علاله علات الحوريات

شادة مناني

باعلي ما جاني

طواع الروميات

[1]- نقيلو: من القيلولة.

[2]- القردية: هي نوع من البنادق.

[3]- مروحة: ذاهبة.

26) خوي ابن ما

خوي ابن ما نزل" حداي"[1]

ومشى للحدوره يجيب الحنانة(مرتين)

27) سعدك يا حليمة

سعدك سعدك يا ما حليمه لي ربيتي محمد مفتاح الجنه

سعدك سعدك يا حليمه لي ربيتي نبينا

ديريه في دراعك و"شقي"[2] بيه المدينه

[1]- حداي: بجانبي.

[2]- شقي: أدخلي به.

والقسم الأخير من المتن من رواية حماتي العزيزة السيدة نقاز زهرة– زوجة هبري– تبلغ من العمر 55 سنة القاطنة ببني مستار أملت علي بعض الرباعيات من أغنية الصف:

28) آ الزين

يا راني رادة بالي عليك خايفه " يعباو"[1] بك آ الزين

أ الشعبة اللي بيناتنا فيها الخوف خايفه يعباو بك آ الزين

29) يا البارد

ما بغاش يحد الراجل عليا " صيفطوا"[2] للقايد بريا

كيش ندير لك يا سي محمد كيش ندير لك يا" البارد"[3] لجيب جات

30) اعطيني العاهد

اعطيني العاهد يا خويا لا تبع الزين

يا رافاي بين يدي والساعه تبع الأوقات

واعطيني العاهد يا خويا لا تبع الزين

الساعه " تبقص"[4] في يده وأنا حسبتها مداي

اعطيني العاهد يا خويا ولا تبع الزين

[1]– يعباو: ينتبهون.

[2]– صيفطوا: أرسلوا.

[3]– البارد: كناية عن برودة الأعصاب إلى حد أقصى، فهو لا يحرك ساكنا رغم الخطر المحذق به.

[4]– تبقص: تبرق.

31) مولاي السلطان

مولاي السلطان سلمت عليه والوزير واش عندي فيه

يا ذيك الواقفه " فم الباب"[1] مزوجة ولا راها عاد

مولاي السلطان ربي يحضيه والحجوب مدليين عليه

32) ألياه ألياه يا راي

ألياه ألياه يا راي ألياه تفوت على دارنا

فوتي على القهوه وجري حايكك

ألياه ألياه يا راي ألياه تفوت على دارنا

33) لا باس لا باس

لا باس لا باس راحنا في جبال الأوراس

جيبوا" القرطاس"[2] وانطيحوا الطياره

لا باس لا باس راحنا في جبال الأوراس

34) فاطمه بنت الجودام

عينيها كحله وسالفها مدلي

[1]- فم الدار: باب المنزل.

[2]- القرطاس: البارود.

فاطمة يا فاطمه يا بنت" الجودام"[1]

خيرة يا مشهب النار علاش تقري بالمجاهدين

يا شهدي يا الخروبه شهدي الزعامه غيل شبان صغار

والرملة تاع الواد داروها وساده الزعامه غيل شبان صغار

شهد أمول الكار شهد الزعما عولوا يقتلوك

شهد أمول الكار شهد الزعما عولوا يقتلوك

ريض أمول ليركات حتى نسارجي معاك الشيرات

عينيها كحله وسالفها مدلي

فاطمة يا فاطمة يا بنت الجودام

35) الهاشمي يا رسول الله

صلي عليك يا نبينا والهاشمي يا رسول الله

صلي عليك قد الناقه وقد ما جابت من الحيران

وصلي عليك قد النعجه وما جابت من الخرفان

وصلي عليك قد الشجره وقد ما فيها من العيدان

صلي عليك يا نبينا والهاشمي يا رسول الله

[1]- الجودام: رتبة عسكرية.

36) الدار العاليه

الدار العاليه والجنان حداها

يا وقولولي شكون مولاها

يا ميما يا ميما وكحل العيون" يشور"[1] الليل

الدار العاليه والجنان حداها

يا وقولولي شكون مولاها

37) الزين الرقيق

يا ما يا ما الزين الرقيق جرح قليبي

وخلاه مريض

يا مول الجلابة الطايفيه والله يبرد عليك

كي راك مريض راني مريضه

ندير السبة ونرقب عليك

قالوا لي لحمت" العقر"[2] راها فيك

يا ولد عمي عايروني بك

[1]- يشور: يعود.

[2]- العقر: العقم.

38) الشرفه الأحرار

يا أولاد نهار يا الشرفه الأحرار ودايرين الساقيه " لاتاي"[1]

"قيم"[2] السينية ديرها" شق"[3] الباب هذو خوتك وبني عمك جاو

لابسين صبابيط مركة وحده خوت ولا من العموميه

وبهذا أكون قد أنهيت ما جمعته من مقطوعات الحوفي وأغنية الصف، وأشير إلى أن هذا الشعر النسوي الغنائي لا يزال يحتاج إلى جمع وإلى بحوث معمقة لتغطية مكانته وإعطائه حقه من الدراسة.

وإن ما قمنا به في هذا البحث لا يعدو أن يكون قطرة من بحر الشعر الشعبي الذي طمسه الزمن وطوته الأيام، وهي نقطة انطلاقة نمهد بها الطريق أمام الباحثين والمهتمين في هذا المجال من الدراسة.

والله نسأل التوفيق والسداد.

[1]- لاتاي: الشاي.

[2]- قيم: املأها.

[3]- شق: وراء.

قائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم برواية ورش

أولا: المصادر:

- أحمد بن تريكي، الملقب ابن الزقلي:

1. ديوانه، جمع وتحقيق: د.عبد الحق زريوح، نشر ابن خلدون، تلمسان، الجزائر.

- أحمد حمدي:

2. ديوان الشعر الشعبي لشعر الثّورة المسلّحة، منشورات المتحف الوطني للمجاهدين، المؤسّسة الوطنية للاتصال والنشر و الإشهار، الجزائر، دت رويبة.

- أبي الحسين أحمد بن فارس:

3. الصحابي في فقه اللغة، تحقيق د. عمر فاروق الصباغ، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993.

- أدونيس:

4. الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1984.

- جلال الدين السيوطي:

5-المزهر في علوم اللغة وأنواعها، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1987.

-ابن حزم:

6. طوق الحمامة، تحقيق طاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، 1975.

- ابن خلدون:

7. المقدّمة، المجلّد الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1961،.

- سيبويه :

8. الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

- شهاب الدين البغدادي:

9. معجم البلدان، المجلّد الثاني، دار صادر للطّباعة والنشر، بيروت، ط2، 1995.

- الطبري:

10. تاريخ الرسل والملوك ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ج2 ، دار المعارف ، القاهرة 1970 .

- أبو الفتح عثمان ابن جني:

11. الخصائص، حقّقه محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت لبنان، د ط، د ت، 143/2.

- أبو بشر عثمان بن قنبر:

12. الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د ط، 1991 م.

- ابن القيم الجوزية:

13. مدارج السالكين، الجزء الأول، تحقيق: محمد حامد الفقّي، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1988.

- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري:

14. أساس البلاغة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د، ط، 1992.

- المبرد:

15. المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عظيم، القاهرة، طبعة بيروت، ج1، 1963م.

- ابن منظور الإفريقي:

16. لسان العرب، المجلّد التاسع، دار بيروت للطّباعة والنشر، بيروت، 1968.

-أبو مدين سهلة:

17. ديوانه، جمع وتحقيق وضبط وتعليق شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع،ط1، 2001، 2002.

- يحي بن خلدون:

18. بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد، الجزائر، المجلّد الأول، 1324 هـ/ 1903 م، 1324 هـ/ 1903 م.

- ابن يعيش:

19. شرح المفصل 136/10، أبو بشر عثمان بن قنبر، الكتب 450/4، عالم الكتب، بيروت، لبنان.

ثانيا : المراجع

1-العربية:

- إبراهيم أنيس:

1.الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجو مصرية، القاهرة، ط4، 1971 م.

2. في اللهجات العربية، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط9، 1995.

3. موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت لبنان، ط 4، 1972.

-إبراهيم بهلول:

4. فنّ الرقص الشعبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر، 1986، ج1.

-إحسان عباس:

5. تاريخ الأدب الأندلسي لعصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1975 م.

- أحمد الخشاب:

6. الضبط والتنظيم الاجتماعي، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، 1995.

-أحمد حساني:

7. مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999.

- أحمد حسن الزيات:

8. تاريخ الأدب العربي، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة ط2.

-أحمد سفطي:

9. دراسات في الموسيقى الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

-أحمد عبد الرحمان حماد:

10. الخصائص الصوتية في لهجة الإمارات العربية.

- أحمد علم الدين الجندي:

11. اللهجات العربية في التراث، القسم الأول في النظامين الصوتي والصرفي، الدار العربية للكتاب، د. ط. 1978.

- أحمد قنشوبة:

12. الشعر الغض اقترابات من عالم الشعر الشعبي، منشورات رابطة الأدب الشعبي، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2006.

- أنيسة بركات:

13. محاضرات ودراسات تاريخية وأدبية حول الجزائر ، المتحف الوطني للمجاهد.

- بلقاسم بن عبد اللّه:

14. دراسات في الأدب و الثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، ديسمبر 2001.

- بلند الحيدري:

15. زمن لكل الأزمنة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 81.

- بيطام مصطفى:

16. الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي 1954-1962 (دراسة موضوعية فنية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

- تركي رابح:

17. النظريات التربوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

- التلي بن الشيخ:

18. دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983.

19. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

20. دراسات في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط.، 1989.

- تمام حسان:

21. مناهج البحث في اللغة، الدار البيضاء للطباعة، 1980.

- التيجيني بن عيسى:

22. الأصوات اللغوية في لهجة تلمسان، مؤسسة بختي للإعلام الآلي تلمسان، الطبعة الأولى، 1994.

- جابر عصفور:
23. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
- جرجي زيدان:
24. تاريخ آداب اللّغة العربية ، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر بدون تاريخ.
- جمال الدين خياري:
25. أغراض الشعر الشعبي في الجزائر، الثقافة عدد43، نقلا عن العربي دحو- الشعر الشعبي بدائرة مروانة.
- الحاج محمد بن رمضان شاوش:
26. باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة بني زيان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.
- الحافظ التنسي:
27. نظم الدر والعقيان في بيان شرق بني زيان، ملوك الدولة الزيانية الجزائرية، تقديم وتحقيق وتعليق بوطالب محي الدين.
- حسام سعيد النعيمي:
28. الدراسات اللهجية والصوتية عند ابن جني، بيروت، دار الطابعة للطباعة والنشر، د.ط، 1980.
- حسن مؤنس:
29. تاريخ المغرب وحضارته، مجلّد 2، جزء 3.
- حسني عبد الخليل يوسف،
30. علم القافية عند القدماء والمحدثين "دراسة نظرية وتطبيقية"، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2005.
- حلمي خليل:
31. المولد: دراسة في نمو وتطور اللغة العربية في العصر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1979 م.

- رمضان عبد التواب:
32. المدخل إلى علوم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مصر، 1985.
- زكريا صيام:
33. دراسة في الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، 1984.
- سامر منير:
34. من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح.
- سامي عبد الحميد:
35. تربية الصوت وتطوير الإلغاء، مطبعة الأديب البغدادية، 1974 م.
- سلمان نور:
36. الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
- سليم الحلو:
37. الموشحات الأندلسية نشأتها وتطوّرها، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1960.
- سمير المرزوقي:
38. مدخل إلى نظرية القصّة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر الدار التونسية للنشر.
- شحدة فارغ:
39. د. جهاد حمدان، د. موسى عمايرة، د. محمد العناني، مقدمة في اللغويات المعاصرة، وائل للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى، 2000.
- شكري محمد عياد:
40. موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1965.
- صابر عبد الدّايم:
41. موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطوّر مكتبة الخانجي بالقاهرة ط 3، 1993.
- صالح بلعيد:
42. في قضايا فقه اللغة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995/06.

- صالح خرفي:
43. الشعر الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1984 .
- الطاهر بوغازي:
44. القيم التربوية، مقاربة نسقية، منورات الحبر ، الجزائر، ط1، 2010.
-عباس محمود العقاد:
45. اللغة الشاعرة (مزايا الفنّ والتعبير في اللغة العربية)، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ت.
- عبد الإله ميسوم:
46. تأثير الموشحات في التروبادور، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
- عبد الحميد بورايو:
47. الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.
48. البطل المحلمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.
- عبد الحميد حاجيات:
49. الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، ش.و.ن.ت 1983.
- عبد الحميد مشعل:
50. موسيقى الغناء العربي، منهج دراسة صولفيج غنائي، مراحل تطور الموسيقى العربية، الموشحات العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1995.
- عبد الرحمن حوطش:
51. شعر الثورة في الأدب العربي المعاصر، مكتبة المعارف، الرباط المغرب، (د. ط.)، 1987.
- عبد العزيز سعيد:
52. صيغ المصطلحات الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق سوريا، 1998.
- عبد العزيز الأهواني:
53. ابن سناء الملك، مشكلة العقم والابتكار في الشعر، م ا م، 1962.

-عبد العزيز عتيق:
54. الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.
- عبد العزيز عتيق:
55. علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.
- عبد العزيز مطر:
56. لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، دار المعارف، ط2، 1981.
- عبد الغفار حامد هلال:
57. اللّهجات العربية نشأة وتطوّرا مطبعة الجبلاوي، ط2، 1400ه/ 1990م.
- عبد الغني عماد:
58. سوسيولوجيا الثقافة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2002.
-عبد القادر عبد الجليل:
59. الأصوات اللغوية، شركة مطابع الأرز، الأردن، 1998.
- عبد القادر فيدوح:
60. الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، التصفيف الضوئي و المختبر، دار الوصال، الطبعة 1، 1994م.
- عبد اللطيف الصوفي:
61. اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية، ط1، 1986.
- عبد الله الركيبي:
62. الشعر في زمن الحرية "دراسات أدبية ونقدية" ديوان المطبوعات الجماعية الجزائر 1994.
63. الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.
- عبد المالك مرتاض:
64. الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
65. العاميّة الجزائرية و صلتها بالفصحى، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، 1981.
66. الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1982.

67. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة بلادي محمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1992.

68. المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية، المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

– عبد المنعم سيد عبد العالي:

69. لهجة شمال المغرب، تطوان وما حولها، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.

– عبد الوهاب بن منصور:

70. تحليل لغوي وتاريخي لأسماء وألقاب دعيت بها حضارة المغرب الأوسط.

– عثمان الكعاك:

71. العادات والتقاليد التونسية، د. ت. ن.، تونس، ط2، 1981.

– عثمان حشلافي:

72. التراث والتجدّد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

– العربي دحو:

73. بعض النمادج الوطنية في الشعر الأوراسي خلال الثورة التحريرية ،دراسة تاريخية فنية مقارنة في نصوص الشعر الشعبي الأوراسي وأشعار بعض الأقطار العربية ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر1986.

74. الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

75. الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة من 1955 إلى 1962، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

– علي الجام و مصطفى أمين:

76. البلاغة الواضحة، دار المعارف، بمصر، 1964.

– علي بطل:

77. الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983.

- علي عبد المعطي محمّد:
78. جماليات الفنّ: المناهج والمذاهب والنظريات، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية مصر 1994.
- علي عبد الواحد وافي:
79. فقه اللغة، دار النهضة للطبع والنشر، مصر، 1967 م.
- أبو علي الغوثي:
80. كشف القناع عن آلة السماع، مطبعة جوردان، الجزائر، ط1، 1904.
- عمّار يزلي ثورة النساء:
81. أهازيح عن الثورة الجزائرية منشورات البيت، الجزائر، 2009، مطبعة حسناوي.
- عمارية بلال أم سهام:
82. شظايا النقد والأدب، دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
- عمر التومي الشيباني:
83. الأسس النفسية والتربوية لرعاية الشباب، الدار العربية للكتاب، د. ط.، 1973.
- عمر الدقاق:
84. الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث دار الشرق العربي بيروت د.ط 1985.
- عميش العربي:
85. القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط2، 2012.
- غالي شكري:
86. أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ع، 1979.
- فؤاد إفرام البساني:
87. الطبقة الكاثوليكية، بيروت، ط 6 منقحة.
- فؤاد زكرياء:
88. الجذور الفلسفية اللّبنانية، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت، الدّار البيضاء، ط2، 1986.

- فوزي سعد عيسى:
89. الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعرفة الجمعية الإسكندرية، مصر، د.ط، 1990.
- فوزية دباب:
90. القيم والعادات الاجتماعية مع بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
- قاسم أمين:
91. تحرير المرأة، رسالة تقديم مصطفى ماضي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، النشر الثاني 1990.
- قريش روزلين ليلى:
92. القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2007.
- أبو القاسم سعد الله:
93. تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ج2، 1981.
- كمال محمد بشير:
94. علم اللغة العام للأصوات، دار المعارف، مصر، 1980 م.
- مجموعة أوسمان:
95. الموسيقى الأمازيغية وإرادة التجديد، منشورات الجمعية المغربية، للبحث والتبادل الثقافي، ط1، 2002.
- محمد الأخضر عبد القادر السائحي:
96. نوفمبر الصوت و الصدى، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، د ط 1984.
- محمد أسعد علي:
97. في أصول الموسيقى الفولكلورية، مطبعة دار الساعة، بغداد 1976.
- محمد السّويدي:
98. محاضرات في الثقافة و المجتمع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985.

- محمد حسين عبد الله:
99. الصورة والبناء الشعري، القاهرة، 1981.
- محمد دكروب:
100. الأدب الجديد والثورة، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1980.
- محمد عاطف غيث:
101- القرية المتغيرة، دار المعارف، القاهرة، 1992.
- محمد عبده غانم:
102. شعر الغناء الصنعاني، دار العودة، بيروت، ط2، 1980.
- محمد عبده:
103. المستوى اللغوي، الفصحى واللهجات والنثر والشعر، عالم الكتب، القاهرة، 1981 م.
- محمد علي الصابوني:
104. روائع البيان تفسير آيات الأحكام، الجزء الأول، مكتبة رحاب، الجزائر، ط4، 1990.
- محمّد بن عمر والطمار:
105. تلمسان عبر العصور، دورها في سياسة وحضارة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط3، 2007.
- محمد غنيمي هلال:
106. النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة.
- محمد قنطاري:
107. من ملاحم المرأة الجزائرية في الثورة وجرائم الاستعمار الفرنسي .دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر، د.ط،2007م.
- محمد مرتاض:
108. من قضايا آداب الأطفال، دراسة تاريخية فنية ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1939م.
- محمد المرزوقي:
109. الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967.

- محمد المقامي :
110. رجال الخفاء ، مذكرات ضابط في وزارة التسليح والاتصالات العامّة، الدار التونسية للنشر – الجزائر 1967 .
- محمد المنصور الريسوني:
111. الشعر النسوي في الأندلس، دت، دط.
- محمد مصايف:
112. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر 1984.
- محمد ناصر بوحجام:
113. أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ج1، المطبعة العربية، غرداية الجزائر، 1992.
- محمد ناصر:
114. الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925 – 1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 1985.
- محمود بوعياد:
115. جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
- محمود ذهني:
116. الأدب الشعبي، مفهومه ومضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة، 1972.
- المسعودي:
117. مروج الذهب، دار الأندلس، بيروت، 1973.
- مصطفى الجوزو:
118. نظريات الشعر عند العرب في الجاهلية والعصور الإسلامية، ج1، دار الطباعة بيروت.
- مصطفى الخشاب:
119. دراسات في الاجتماع العائلي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ط2.
- مصطفى الخشاب:
120. علم الاجتماع ومدارسه، الكتاب الثاني، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، 1982،.

- مصطفى الشكعة:
121. الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1979.
- مصطفى عبد الشافي الشوري:
122. شعر الرثاء في العصر الجاهلي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، 1983.
- مفدي زكرياء :
123. اللّهب المقدّس ،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية الجزائر، ط3 ، 2000.
- منير ديب كفاني:
124. الشعر الجاهلي "دراسة في الشكل والمضمون"، جدار للكتاب العالمي، عمان الأردن، ط1، 2006.
- منير سلطان:
125. الصورة في شعر المتنبي، الكناية والتعريض، منشأة المعارف، القاهرة، 2002.
- نسيب الاختيار:
126. معالم الموسيقى العربية، المكتبة المصرية، بيروت، 1953.
- نور الدين السدّ:
127. الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- وهيبة الزحيلي:
128. الأسرة المسلمة في العالم المعاصر، دار الوعي للنشر و التوزيع، رويبة الجزائر ط 5، 2012.

2-المترجمة:

- ألفرد أنشتاين:
1. الموسيقى في العصر الرومانسي، ترجمة د. فؤاد زكرياء، هـ. م. ع. ن. القاهرة، د. ط. 1972.
- جلين ويلسون:
2. سيكولوجية فنون الاداء، ترجمة : شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000.

- رجيس بلاشير:

3. تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ج1.

- رومان ياكبون :

4. قضايا شعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، المغرب 1988.

- فندريس،

5. اللغة، تعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو مصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، د. ط.، 1950.

- مكيفروبيج:

6. المجتمع، ترجمة على أحمد عيسى ، القاهرة 1990، مكتبة النهضة المصرية.

- مونييه رينيه:

7. المدخل في علم الاجتماع، ترجمة عن الفرنسية للدكتور السيد محمد بدوي، مطبعة دار نشر للثقافة، الإسكندرية، ط2، 1953.

- يوهان فاك:

8. العربية، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، تعليق المستشرق الألماني شبيتالر، ترجمة الدكتور رمضان عبد التوّاب: ، 1980.

3-باللغة الأجنبية:

-A. Benachenhou :

1.connaissance du Maghreb et populaire de l'armée, Alger, 1971.

- A. Benachenhou :

2. connaissance du Maghreb, notion d'ethnographie d'histoire et de sociologie.

- Abderrahmane Mahdjoub :

3. Une guerre de poésie populaire typiquement Tlemcen Hawfi, Hawfi, Tlemcen, 1878.

- Adler F:

4. The value concept in sociology, Amer J. of Social.

- Alfred Bel :

5. A Tlemcen, mariage musulman, in revue d'Afrique illustrée, N° 128, Noël 1928.

-Benali El Hasar :

6. Cité des grands maitres de la musique arabe, andalouse, Préface Mohammed Agha Bouayed.

- Bloch :

7. H Disorganisation. personal and social. New York. Alfred and Knopt 1951.

- Cambridge:

8. Harvarduniv, Press, 1954.

- Edward Sapir :

9. Linguistique, le sens commun, Les éditions de minuit, Paris, 1984.

- George Marçais :

10. Les monuments arabes de Tlemcen, Fontemoing, Paris, 1903.

- Gillin Gillin:

11. Cultural sociology, New York, Mac Milan, 1954.

- Hoebel, E. Adamson :

12.The law of primitive man,

- KADDOUR Mhamsadji :

13. jeu de la Bocala (contribution a une meilleure connaissance de divertissement éducatif populaire, office des publications universitaires place centrale MCP arléans.

- Kluckhon and Murray:

14. Personality in nature, society and culture, London, Jonathan cape, 1953.

- La baronne staffe :

15. usage du monde règle du savoir vivre, Ed. Flammarion, Paris 1989.

- Lundberg G. A.:

16. can science save us ? New York, Longmans, 1947.

- Mohammed Belhalfaoui :

17 la poésie arabe Maghrébine d'expression populaire ED/FM 1973.

- Mohammed El habib Hachlaf :

18. El Hawfi chants de femmes d'Algérie, Editions Alpha, Alger, 2006.

- Mohammed :

19. Teguira , L'Algérie Guère OPU Alger .

- Sorley, W. R.:

20. Moral values and the idea of god, Cambridge, the univ. press. 1924.

- T. TODOROV :

21. la notion de la littérature, le reuil Paris, 1978.

- Victor Gollancz, Joad C.E.M.:

22. Guide: To the philosophy of Morals and politics, London, 1948.

- William Marçais :

23. Le dialecte arabe parlé à Tlemcen – Texte et glossaire, Paris Leroux, 1902, V.

- Yelles Chaouch Mourad :

24. Le Hawfi poésie féminine traditionnelle orale au Maghreb, OPU Alger, Mai 1990.

- Youcef Nacib:

25. La poésie orale féminine, In, Promesses, N°. 4, 1969.

ثالثا: المقالات والدوريات

-جمال غيطاني:

1. مقال ، أدب الحرب ، المستقبل العربي، عدد75، 1985.

- عبد الرحمن أيوب:

2. من مقاله "منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي" الحلقة الأولى، مجلة الفكر، 1984.

- مجلة التراث الشعبي:

3. المركز الفلكلوري، عمارة المفرق الكرادة الشرقية، الجمهورية العراقية، بغداد، العدد الأول، السنة الثامنة، 1977.

- مجلة الشرطة، المديرية العامة للأمن الوطني:

4. مقالة عنوانها نوفمبر والأدب الثوري، ع 28، نوفمبر 1985.

- مجلّة حلقة العناصر المشتركة في المأثورة الشعبية في الوطن العربي:

5. مطبعة التقدّم 22 شارع المواردي، القاهرة، 13 – 20 أكتوبر/ تشرين الأول 1971.

- محمّد الأمين أحمد:

6. الشعر الشعبي في سيدي خالد، مجلة آمال أدبية ثقافية تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، العدد4، الجزائر، ط2، 1969.

- محمد فتحي الحريري:

7. من مقاله، تأثير الموسيقى بين الفهم والحقيقة، مجلّة العربي، ع 321، أوت 1985.

- نوري الراوي:

8. الفن الفطري، مجلة التراث الشعبي، العدد 2، 3 وزارة الإعلام العراقية 1975.

رابعا: الرسائل الجامعية:

-آمنة بن مالك:

1. مصطلحات الدراسة الصوتية في التراث العربي، دكتوراه دولة في فقه اللغة، جامعة الجزائر، 1987.

- بلعباس عبد القادر:

2. أغنية الصف، منطقة صبرة نموذجا، جمع ودراسة مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تلمسان، 2002-2003.

- سنوسي صليحة:

3. الأغنية الشعبية السياسية في الغرب الجزائري ما قبل الاستقلال –جمع ودراسة مخطوط-(رسالة ماجستر) جامعة تلمسان 2002 -2003.

- عمار يزلي:

4. الأهازيج النسوية، منطقة ترارا أنموذجا مخطوط مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان 1990-1991.

- عمار يزلي:

5. صدى الثورة الجزائرية في الأهازيج النسوية لولاية تلمسان، مخطوط رسالة ماجستير، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1990 – 1991.

- غوتي شقرون:

6. الأغنية البدوية الثورية بين فترتي الثورة و الاستقلال 1954-1962 منطقة وادي الشولي – أنموذجا- جمع ودراسة– مخطوط (رسالة ماجستير)-جامعة تلمسان 2004-2005.

- فضيلة دحماني:

7. الأنشودة الشعبية إبّان الثورة التحريرية 1954 – 1962 دراسة تحليلية مخطوط(رسالة ماجيستر) جامعة تلمسان 2008م-2009م.

- محمد بوترفاس:

8. الرقص الشعبي، أنواعه وخصائصه، مخطوط رسالة لنيل شهادة الماجيستير في الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2006 – 2007.

- مصطفى قناو:

9. الولائم والمواسم الاحتفالية في منطقة تلمسان، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، 2010 – 2011م.

- مناد الميلود:

10. التراث الشعبي المحكي بمنطقة فلاوسن دراسة ميدانية مخطوطة (رسالة ماجستير) جامعة تلمسان 2001-2002 .

- نور الدين بن مشرنن:

11. عادات الزواج والإنجاب في تلمسان – روافدها ووظائفها –، مخطوط رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي، 1999 – 2000.

خامسا: المقابلات (الروايات الشفوية)

1-زهرة نقاز ، بني مستار، تلمسان ، 55 سنة.

2-زوبيدة بوبكر، تلمسان، 75 سنة.

3-صالح بوكلي حسن، باحث موسيقي، تلمسان ، 65 سنة.

4-عمارية هبري، بني مستار، تلمسان، 63 سنة.

5-عويشة المغربي رحمها الله، تلمسان، 90 سنة.

6-فتيحة شرقي، تلمسان، 65 سنة.

7-مولدية بن سعدون، بني مستار، 75 سنة.

سادسا: المواقع الالكترونية:

1-أحمد عبد الباقي: (عن الأنترنيت

(www.wata.cc/forums/shouthread.php?t=15238.

(www.asin1.com/sa/showthread.php?=574655/uft:http-2

الفهرس

مقدمة .....أ.ب.ج.ت.ث.ج.ح.خ.د.ذ

المدخل: الجذور التاريخية لشعر الحوفي وأغنية الصف 01

1-شعر الحوفي **11**

2- أغنية الصف **22**

الفصل الأول: القيم الاجتماعية في شعر الحوفي **26**

I-مصطلح القيم الاجتماعية **28**

II-مصطلح الحوفي لغة واصطلاحا **31**

1-تعريف الحوفي لغة 31

2-تعريف الحوفي اصطلاحا 33

III-تجليات الحوفي وآثاره في الأوساط الشعبية التلمسانية **36**

IV-الحوفي إلهام نسوي **40**

V-أسطورة الحوفي في تلمسان **43**

VI-موضوعات الحوفي **47**

1-لعبة الأرجوحة 47

2-الغزل 49

3-الدين 59

4-التبرك بالأولياء 63

5-شوارع المدينة 67
6-الطبيعة 70
7-الغدر والخيانة 73
8-الرثاء 75
VII-القيم الاجتماعية في الحوفي 79
1-العادات والتقاليد 84
2-الشرف 89
3-الزواج الداخلي (الزواج بالأقارب) 93
4-جمال الخَلق والخُلُق 100
5-التكافل والتعاون مع الفقير 105
6-العمل 108
الفصل الثاني: القيم الاجتماعية في أغنية الصف 113
تمهيد 115
أولا: تحديد مصطلح الصف 117
ثانيا: إيقاع أغنية الصف 120
ثالثا: تجليات الثورة التحريرية في أغنية الصف 124
1-المرأة المجاهدة 130
2-المرأة الجندية 133
3-المرأة الممرضة 139
رابعا: ثورة التحرير ببعض المناطق بتلمسان 140

1-منطقة صبرة 141
2-منطقة بني سنوس 144
3-منطقة واد الشولي 148
خامسا: موضوعات أغنية الصف 151
1-الأغنية الغزلية 151
2-الأغنية الوطنية 155
3-الأغنية الدينية 158
1-أهازيج دينية نسوية 159
أ-أهازيج عن المولد النبوي الشريف 159
ب-التبرك بالأولياء الصالحين 161
2-أهازيج دينية ثورية 163
سادسا: القيم الاجتماعية في أغنية الصف 172
1-العادات والتقاليد 177
*حسن استقبال الضيوف 179
*الرقص 181
2-الزواج الخارجي 187
3-التضامن والتعاون 193
الفصل الثالث: دراسة شكلية إيقاعية وصوتية للحوفي وأغنية الصف 208
أولا: شعر الحوفي 210

I–الخصائص الشكلية في الحوفي 210
تمهيد 210
1–لغة الحوفي الشعرية..... 211
2–أسلوب الحوفي 217
*المحسنات البديعية 229
1–الطباق..... 229
2–الجناس الناقص 230
*الصور البيانية 230
1–الكناية 230
2–التشبيه 232
3–القافية 234
1–الرّوي 236
2–الوصل 237
3–الخروج 238
4–الرّدف 238
5–التأسيس 239
6–الدّخيل 240
II–البنية الإيقاعية للحوفي 242
1–إيقاع التكرار بلفظ واحد..... 252
2–إيقاع التكرار بجملة واحدة 253

3-إيقاع التكرار بالترادف 255
III-المميزات الصوتية للهجة الحوفي 258
1-بين اللغة واللهجة 258
2-التغيرات الطارئة على المنطوق الصوتي للحوفي 266
أولا: ظاهرة الإبدال 267
1-إبدال القاف همزة 267
2-تخفيف الهمزة 269
3-الإبدال بين الذال والدال 270
4-الإبدال بين الضاء والطاء 272
5-الإبدال بين الثاء والتاء 273
6-إبدال القاف قافا 275
7-إبدال الزاي من الصاد 276
8-الإبدال بين السين والصاد 278
ثانيا: ظاهرة القلب 280
1-قلب القاف همزة 282
2-قلب الضاد طاء 282
3-تفخيم السين وقلبها صادا 282
4-نطق الجيم صوتا مزدوجا 283
*مظاهر التخفيف الأخرى في أصوات منطوق تلمسان 283
1-بداية الكلمة بصوت ساكن 283

2-القلب بين المصوتات القصيرة 284
3-القلب بين المصوتات الطويلة 285
4-القلب في أبنية الأفعال 285
5-تحول الهمزة في حركة طويلة 288
5-تحول الهمزة في حركة طويلة 288
ثالثا: ظاهرة الإدغام 289
ثانيا: أغنية الصف 295
I-الجوانب الشكلية والفنية في أغنية الصف 295
تمهيد 295
1-اللغة الشعرية 298
أ-الألفاظ 300
ب-القواعد 304
جـ-الحروف 308
*التغيرات الصوتية في منطوق أغنية الصف 308
-تبديل بعض الحروف بأخرى 314
2-الصورة الشعرية 316
أ-الصورة الحقيقية 320
1-صورة البطش والقتل والانتقام 320
2-صورة التحدي والصمود والشجاعة 322
3-صورة المرأة البطلة 323

4-صورة الجهاد والاستشهاد 324
5-صورة الغدر والخيانة 325
ب-الصور الفنية 327
*الأسلوب 327
1-النداء 331
2-الأمر والاستفهام 332
3-التمني 333
4-التعجب والقسم والمدح والذم..... 335
*الأشكال البلاغية 336
أ-الصورة البيانية 336
1-التشبيه 336
2-الاستعارة 338
3-الكناية 339
ب-المحسنات البديعية 341
1-السّجع 341
2-الجناس 344
3-الطّباق 346
II-البنية الإيقاعية في أغنية الصف 349
1-ظاهرة التكرار 352
2-القافية 354

3-الوزن 356
الخاتمة 359
الملاحق 367
قائمة المصادر والمراجع 416
الفهرس 437

ملخص:

لا تقوم للشعر الشعبي النسوي قائمة، ولا تخفق له راية حتّى يكون له باحثون ودارسون ينافحون عنه، ويدافعون عن كيانه. وما جاء هذا البحث إلاّ لأن يزيل الغبار عن مادّة شعرية نسوية اتّسمت شاعريتها بالتلقائية والعفوية. لا زالت تصارع الزّمن والنّسيان. ومن ثمّ دفعني الفضول العلمي لمعرفة ماضي ثقافتنا الشعبية العريقة بأن أدلي بدلوي بين دلاء الباحثين في سبيل إحياء هذا الموروث الشعبي الغنائي، وحتّى لا يبقى غريبا في عقر داره. ومنطقة الغرب الجزائري لتزخر بهذا الشعر الشعبي النسوي (الحوفي وأغنية الصّف) حيث يعدّ دخيرة ثمينة وصورة عميقة من العادات والتقاليد السّامية، والقيم الاجتماعية والثقافية التي تعكس مراحل حضارة سكّان المنطقة ممّا أضفى عليها طابع الأصالة.

الكلمات المفتاحية: الشعر النسوي – الغرب الجزائري – القيم الاجتماعية– الحوفي – منطقة تلمسان – أغنية الصّف – الثورة التحريرية.

Resumé :

Depuis des siècles, la poésie féminine a été ensevelie et rangée dans l'oubli. Afin de ressusciter ce genre et même le fair flamber et surtout le préserver. Nous avons pu d'une manière ou d'une autre enlever la poussière et les décombres sur une matière poétique féminine ornée d'un caractère spontané, évoquant et digne de la personnalité féminine Algérienne qui a souvent lutté contre l'indifférence et l'oubli. L'éblouissement de ce textes poétiques uniques , sublimes et enrobés de cette flamme de nationalisme qui n'a que de veiller sur tout patrimoine authentifiant l'identité historique, culturelle et populaire de notre pays/ C'est la plus forte raison qui m'a motivée de chercher au-delà de la culture pour faire mon pitch entre les chercheurs afin d'éclaircir tout coin ou angle obscure de ce patrimoine qui est sans doute le plus chèr à noue tous. L'exemple le plus claire de cette étude se caractérise dans la région de l'Ouest du pays qui est très riche en matière de poésie féminine « El Hawfi » et la chanson « Saf ». Un grenier inépuisable et précieux des traditions et coutumes qui reflèctent la chronologie du développement et du civism de cette région.

Mots clés : La poésie féminine- L'Ouest Algérien – Les valeurs sociales – El Hawfi – La région de Tlemcen – La chanson « Saf » - La Guerre de la Révolution.

Abstrat :

From centuries the feminin folk poetry and its narative tasks, oral or even written have been neglected. Its harmony and suit of sounds, rythms going by rythm of the beauty of nature and human vocations. We tried in this work to remove the dust and sweep the dark clouds which have hidden its spontanous and vocative aspects, Thus, my curiosity pushed me to say how much this kind of poetry can reflect our cultural heritage and identity. A real example of this study is the patrimony of the Algerian west where this kind of folk and its occurance contribute to the rich and various social values from traditions and custums reflecting the developement of a typical civilization of this region.

Key words : feminin folk poetry - the Algerian west - social values – « El Hawfi » - The region of Tlemcen – The song « Saf » - The Revolution War.