مساهمة النص الشعري في الحفاظ على التـــــراث الموسيقي

The contribution of the poetic text In preserving the musical heritage

د.بوشيبة بركة- جامعة بشار
(*bouchiba52@yahoo.fr*)

مُلخّص البحث

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على مساهمة النص الشعري في الحفاظ على التراث الموسيقي عموما والمحلي بشكل خاص، من خلال دراسة تطبيقية تخصّ القصيدة الشعبية في الجنوب الغربي الجزائري، وبمنطقة العبادلة في بشار تحديدا، التي اجتهد شعراؤها الشعبيون فأسسوا مدرسة خاصة في الإيقاع الشعري لها خصائصها ومميزاتها الفنية.

Abstract

This research aims at shedding the light on the contribution of the poetic text in preserving the musical heritage in general and the local one in particular, through an applied study that belongs to the folk poem in the south-western part of Algeria, and specifically in the area Al-Abadla in Bashar , whose folk poets worked hardly to found a special school in its rhythm poetry which has its own artistic features and characteristics.

Résumé

La contribution du texte poétique dans la préservation du patrimoine musical

Cette recherche vise à mettre en lumière la contribution du texte poétique dans la préservation du patrimoine musical en général et local, en particulier, à travers une étude appliquée qui concerne la poésie populaire dans le sud-ouest de l'Algérie, et plus particulièrement la région de Laàbabla dans la wilaya de Bechar où ses poètes populaires ont fondé une école caractérisée par son rythme poétique et qui avait aussi ses propres caractéristiques et spécificités artistiques.

تقديـم:

القصيدة الشعبية في شكلها التقليدي المعروف في الجنوب الغربي الجزائري بمنطقة العبادلة بشار، تأسست عبر مسار طويل، حتى غدت ثقافة الشاعر الأولى، ولم يكن التخلص من ظلالها ممكنا حتى اليوم، على الرغم من التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع، وتنقل ساكن المنطقة من حياة الظعن والترحال إلى حياة الاستقرار والمواطنة، من أجل ذلك أصبحت دراسة بنيتها ضرورة ملحة، كما أصبحت دراستها من ناحية الشكل والمضمون والخيال والتفكير والرؤى محل مساءلة وتحليل وكشف.

والدارس لبنية القصيدة الشعبية بهذه الجهة، يجد تنوعا في تركيبها وموسيقاها، تبعا لما يسمونه:«الرِّيحْ أو لَهْوَى أو الْمَا» le Rythme ويسميه الخليل بحرًا، أي الإيقاع الموسيقي الذي تتميّز به كل قصيدة، وهو طاقة شعرية إبداعية يمتلكها الشاعر، وتمثل بحق حضوره الدائم الذي يملأ الفراغ المعرفي، ويشبع إحساسه الفني، وقد يتميز الشاعر بصوته الخاص، ويحرص على أن تكون العملية الإبداعية مساوية لطموحه، من الانتشار والرفعة والسيادة، ثم الريادة والهيمنة.

وتبعا لهذا الإيقاع، قسم شعراء المنطقة الشعر الشعبي إلى قسمين: **الرسم والماي**، غير أنّ طغيان الرسم بكل أنواعه، كإيقاع خارجي، عن الماي والدهكيل ظاهرة متميزة في الشعر الشعبي، لأنّ هذا اللون كان يتغنى به في ليالي السمر واحتفالات الزواج، ولا يسرد، ويكاد يمثل أكثر شعر الجهـة، ومن لا يحسن النظم على هذا الإيقاع فليس بشاعر، كما هو معروف عند شعراء المنطقة، فقد سئل أحد الشعراء وهو العماري القيزي عن مواصفات الشاعر الفحل، فقال: « يجيد النظم في أغراض أربعة: شاعر رسم (غزل)، وشاعر هجاء، وشاعر دهكيل، وشاعر قـيفان أيْ ألغاز»[1].

وبناء على ما تعارف عليه الشعراء في هذه الجهة من إيقاع وتصنيف كما أسلفت، فإن القسم الأول (**الرسم**) ينضوي تحته أكثر من خمسة أنواع معروفة اليوم، وأشهرها: طَيْرُ دُرْجَانْ، طَيْرْ مَا دْرَجْ، بُوجْـنَاحْ،

المَتْبُوعْ، المَرْدُوفْ، بُونُقْطَة، العَايْطِي، التْحُوفِي وبُورْجَلْ، وينفرد كلّ نوع منها بسمات لا توجد في غيره، وهي قائمة كلها على طريقة إيقاعية خاصة، وهذا ما جعل بعض المهتمين يسمونها بحورا، اقتداء ببحور الخليل، ولكنهم لا يعرفون طويلها من بسيطها، أو وافرها من كاملها، غير أني لا أتفق مع هؤلاء فيما ذهبوا إليه، وأرى أن هذا النوع لا يحكمه أي وزن إلاّ الإيقاع، وأنّ كل نوع له طابعه الخاص في الإنشاد والغناء تبعا لنظمه، وقبل أن نبدأ بتفصيل الحديث عن هذه الأنواع نورد القصيدة التالية للشاعر إبراهيم القيزي من المغرب، يتحدث فيها عن كيفية إنشاد الرسم ومتطلباته من وجود جمهور متذوق، وأربعة مساعدين (شدَّادَة) للشاعر يرددون بعده، ويساعدونه في حالة النسيان، موصفون بطول تجربة وممارسة في الإنشاد، ، ومعرفة بكل طبوع الشعر وروايته، وهي بعنوان: **الرَّسْم.**[2]

الرَّسْمْ رَاهْ يَقْلَالْ مَا تْلَى حَدْ عْلِيهْ يْسَالْ يَا أهْلَ الحَالْ
وَيْنْ نَاسُ غابُوا؟

كَانْ بَكْرِي عَنْدُه شَنْعَة مْعَ الجْمَاعَة*وْعَنْدْهُمْ فَي الْقَوْلْ وْلاَعَة اللِّي يْنَجُّوهْ
يَقْعْدُوا كَذَا مَنْ سَاعَة بْغَيْرْ طَمْعَة ** بَالْعْقَلْ وْسَمْعْ وْطَاعَة حْتَى يْقَانُوهْ
قِيمْتُه كَانَتْ مَرْفُوعَة مْعَ الجْمَاعَة ** وْلاَزَمْ يْكُونُوا لَهْ رَبْعَة اللِّي يْقُولُوهْ
شَادِّينْ عْلَى الشِّيخْ وَيْعَرْفُوا وْجَابُه** يْكَمْلُوا ذَاكْ الْحَرْفْ التَّالِي اللِّي قَالْ
وْيَعْرْفُوا لَهْ الاَرْيَاحْ مْنِينْ كَيْهَبُّوا ** ذَا سَامَعْ مَسْتَرْوِي ذَاكْ شِيخْ قَوَّالْ
وَيْنْ نَاسُ غَابُوا؟

كَانْ الشِّيْخْ يْجِيبْ الرَّسْمَة وْتَابَعْ الْمَا
وْجَايْبْ الصَّيْدَحْ وَالرَّدْمَة مْنِينْ يَعْقُبْ
وْعَنْدْهُمْ فَى الْقَوْلْ فْهَامَة خْذَاوْا حَكْمَة
وْنَاسْ فَى الشَّعْرْ عُلاَمَا كْلاَمْ طَايْبْ
كْلاَمْهُمْ وَاضَحْ يَتْسَمَّى وْفِيهْ نَسْمَة
وْجَايَبْ القَافِيَة دِيمَا بْحَرْفْ رَاتَبْ

عَـارْفِينْ وِدَانْ الَقَوْلْ وَيْنْ كَبُّـوا
عَارْفِينْ بْلاَدْ القَفْرَة مَنْ بْلاَدْ الَغْزَالْ
وَرْوَاوْا مَنْ ذَاكْ البَحْرْ اللِّي مَنْ مَاهْ شَرْبُوا
كْلاَمْهُمْ رَاهْ مْتَوْرَخْ مَنْ جْيَالْ لاَجْيَالْ
وَيْنْ نَاسُ غَابُوا؟

1 ـ طَيْرُ دُرْجانْ: Terodorjane.

والكلمة مركبة من لفظتين الأولى "طَيْر"، ولا تخصُّ نوعا معينا من الطيور، والثانية "درجان" وتعني (درج، مشي) على الأرض في مستويات مختلفة، وتعني أيضا التقلب بين العلو والنزول أو السباحة NAVIGATION، ويضرب به المثل في النفاق وعدم الثبوت على وجه واحد، ولذا يقول المثل الشعبي: [**فلان فيه طير ودرجان**] أي منافق، لا عهد له.

والمعنى الاصطلاحي يقصد به وجه التنوع فيه، واختلاف الوزن والقافية في حرشانه، وفي أحرف رويه، فالحرشان تسعة، كل ثلاثة لها وزن وقافية وحرف روي واحد، والمتتبع لعملية الغناء لهذا النوع، يلاحظ أنّ الصوت يرتفع في الحرشان الثلاثة الأولى [1، 2، 3] ويعلو به الشاعر فكأنه يطير في الهواء، وفي الحرشان الثلاثة الثانية [4، 5، 6] ينخفض الصوت أقلّ، وكأنه يطير على منخفض من الأرض، وفي المجموعة الأخيرة [7، 8، 9] ينخفض الصوت أكثر، فكأنه يسير على الأرض ثم يرتفع مع الردمة من جديد، وتفرض عليه النواويش إيقاعا آخر.

هذا التنوع والتبدل في الصوت يشبه في حدّ ذاته الطيران والسباحة في الهواء، وهذا نموذج منه من قصيدة للشاعر لحبيب المسعودي، في طبع الرسم، والإيقاع من نوع طيرودرجان، وهي بعنوان:"**زَهْوْ صْحَابْ الْقَانَة**"(3)

زَهْوْ صْحَـــابْ الْقَانَة *** وَهَـــذَا شْحَالْ وَحْنَا نَرْعَاوْا خَيَالُه
مَا بَـــانْ مَـــا ظْهَـــرْ *** مَا بَانْ مَا ظْهَرْ مَا هُو غَايَبْ خَاطَرْ

مَا هُو تْقولْ قاتَلْ رُوحْ تْلَى جَانِي*** عْيَيْتْ بَالصْبَرْ وَابْطَى عَنِي يَاسَرْ
وَالْـعَامْ وَالشْـهَـرْ وَأنَا لِهْ نْـحَـانِي *** حَازْ لْلْـوْعَرْ وَتْلَى عَـنِّي غَابَـرْ
وْلاَ مَنْ اعْطَى خْبَرْ عَنْ بُوثِيثْ مْقَانِي*** أَنْتِ يَا بوحْرَامْ صَافِيْتْ التَّبْسَامْ
جُرْحْ صْحَابْ الغْـرَامْ مْنَّكْ مَا يَبْرَا *** نْشوفَكْ فِي الزْمَانْ إلاَ طَالُوا الاَيَّامْ
يَا سُلْطَانْ الـرْيَامْ تَلْقِينَا الْقُـدْرَة *** يَسْحَا ظَـلْ الغْيَامْ قَـدَّاشْ مَّا دَامْ
وَإلاَ طَاحْ الظْـلاَمْ تَفْجِيهْ الْقَمْـرَة *** الاَيَّامْ غَيْرْ قَلْبَاتْ
مَا دَايْمَة لْعَرْبِي *** وَإلاَ فْجَاتْ وَضْوَاتْ
بَاذَنْ الْكْرِيمْ رَبِّي *** هِيَ وْرَايْ الْبْنَاتْ
فِي مَيْزْ يَا صْحَابِي *** وَحْدَيْنْ جَرْبُوهَا مَا هُو شِي إلا أنَا
رَاعِ شْحَالْ مَنْ وَاحَـدْ كَانْ بْمَالُه *** غْنِي مُولَى نْخْـلْ وَعْيَادُه حَنَّانَة
وَالْيَومْ مَا بْقَى شِي وَالُوا فِي حَالُه *** مَا بَانْ مَا ظْـهَـرْ

2 ـ طَيْرْ مَا دْرَجْ: Tero madraj.

تعني الكلمة طير لم يدرج أي لم يخالف سيره وطيرانه، والمعنى الاصطلاحي، هو أنه يسير على إيقاع واحد، ويختلف هذا النوع عن غيره من الأنواع الأخرى كونه يتكون من ثلاثة حرشان وردمة ونواويش وحارسة، ويتميز بطريقة غنائية خاصة، ووجود لفظة لا معنى لها في نهاية الشطر الأول من الحارسة، ولكنها بمثابة دعامة للتلحين وعكازة يتكئ عليها الشاعر، وهي ظاهرة نلمسها في الموشحات أيضا، كقول ابن بقي:« من طالب تَا قتلي ظبيات الحدوج فتانات الحجيج، فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول: (لا لا) بين الجزأين الجيمين من هذا الوزن »[4] وفي النموذج التالي وضوح لهذا النوع، من قصيدة للشاعر سعيداني بن عيسى في المدح الديني[5].

قَلْبِي مَشْتَاقْ لَلنْبِي مُحَمَّادِي-يَا سْيَادِي-*** وَطْلَبْتْ اللهْ زَوْرْتُه لِيَ تَهْـوَانْ(وْالصَّلاَةُ عْلَى النْبِي مُولْ الفُرْقَانْ)***الصَّلاَةُ عْلَى إمَامْ المُرْسَلِيـنْ
مُحَمَّدْ صَاحْبْ الشْفَاعَة يَوْمْ الْهَوْلْ***خْيَـــارْ كْلاَمْنَا عْلَى جَدْ الْحَسْنَيْـنْ
مُولاَنَا مَنْ رْضَاهْ وْدُّه بَالْقْبُـــــولْ***مُولَى التَّقْوَى الخَالْصَة مُولْى الْيَقِينْ

أَفْنَى عُمْرُه عْلَى الجْهَادْ بْفَعْلْ وْقَوْلْوَاتَاهْ اللهْ مَنْ الْوَحْيْ الْمُنَادِي – يَا سْيَادِي
بَلَّغْ لاَمْتُه عْلَى وَجْهْ الْبَيَانْذُوكْ اللِّي صَدْقُوهْ دَخْلُوا الاَرْشَادِي– يَا سْيَادِي
ذُوكْ اللِّي كَذْبُوهْ مَرُّوا فَي الْعَصْيَانْ
دْوَاهُـمْ فِي صْهُودْ نَارْ الْخَـلاَّدِي – يَا سْيَادِي
(وَالصَّلاَةُ عْلَى النْبِي مُولْ الفُرْقَانْ)

الملاحظة الأولى: هي وجود لفظة (**يا سيادي**) في نهاية الشطر الأول من المطلع وكذا في نهاية الردمة والنواويش، وهي لفظة لا معنى لها ولكن الشاعر يتكئ عليها عند الغناء.

الثانية: أنه ينفرد عن غيره بوجود لازمة خاصة في نهاية المطلع غير الشطر الثاني، أي شطر ثالث، وهو هنا – **وَالصَّلاَةُ عْلَى النْبِي مُولْ الفُرْقَانْ** – وتكون في آخر كل بيت، ولا علاقة لها بالوزن والقافية.

الثالثة: أن وزن وقافية الردمة يكونان دائما على وزن وقافية الشطر الأول من المطلع.

الرابعة: أنّ الفقرة الأولى من النواشة (القفل) تقفى بقافية الشطر الثاني في المطلع.

فإذا أخذنا الشطر الثاني من المطلع وهو: **وَطْلَبْتْ اللهْ زَوْرْتُه لِيَ تهْـوَانْ**؛ وجدنا قافيته هي: ـ **تهوان** ـ (تفعال) وحرف رويه النون.

= والشطر الأول من النواشة هو: **بَلَّغْ لاَمْتُه عْلَى وَجْهْ الْبَيَانْ**.

= وجدنا قافيته هي – **البيان**– (فعال) وحرف رويه النون.

= أما الشطر الثاني من النواشة والردمة فيقفى بقافية الشطر الأول من الحارسة (المطلع) وهو هنا: قلي مشتاق للنبي محمادي (**محمادي ـ مفعالي**)، أما قافية الردمة والنواشة، فهي على التوالي: (**المنادي، الأرشادي، الخلادي**) وحرف رويهما واحد هو (الدل الموصولة بالياء).

3 ـ بوجناح: Boujenah.

ينسب إلى جناح الطائر لخفّته، ولا يختلف عن غيره من حيث البناء، فهو كذلك يتألف من حارسة، وثلاثة حرشان وردمة، ونواويش، لكن الشطر الأول من الحارسة أطول من الثاني، أي أن اللازمة أقصر حتى

يسهل ترديدها، وينفرد هذا النوع عن غيره بطريقة غنائية خاصة، فالشاعر ينشد الحريش بكامله، وفي نهايته يردد المساعدون اللازمة فقط، وهكذا حتى نهاية الحرشان، فكأنهم بهذه الطريقة يمسكون بطرف جناح طائر، ولا يلحقهم تعب، ولا يبذلون جهدا أثناء الإنشاد، والشاعر بدوره يسرع عند الإنشاد، فيصير الإيقاع خفيفا كحركة جناح الطائر، كما يتَّضِحُ في النموذج التالي للشاعر داودي عبد الرزاق: **وَيْنْ ناسَكْ مَرُّوا يَا قِيرْ**[6].

وَيْنْ نَاسَكْ مَرُّوا يَا قِيرْ يَا رْفَاقَةْ لَقْبِيلَة غَرُّوا بِكْ الْيَوْمْ
كُنْتْ مَقْسومْ عْلَى لَخْمَاسْ
كُلْ خُمْسْ مَتَّافْقِينْ نَاسُ مَا عَاشُوا هَـانَـه
شْحَالْ مَنْ قَنْسْ قْطَعْ لَيَّاسْ
يَوْمْ كَانُوا لَبَّاتْ مْحَزْمِينْ فَالضِيقْ بْرَانَــه
كُلْ مَنْ قَالْ يْهَـــــزْ الرَّاسْ
سَوْلُوا عَنْ خَصْلَاتْ دْوِي مْنِيعْ يَوْمْ الهَدَّانَه كَانْ عَرْشْ الهَمَّة مَعْلومْ
كَانْ حَسُّه وَاخْبَارُه يَا سْرَة وَمَا هِيشْ قْلِيلَة عَنْدْ أَصْحَابْ اللَّوْمْ
رَا، الْبَرَاكَة مَا تَخْطَاشْ يَا الطَّامَعْ لَوْتِيلَـة غَـرُّوا بِـكْ الْيَـــوْمْ

4 ـ المردوف: Mardouf .

أو المرادف، ومعناه التتابع في الإيقاع والنظم، ويتألف من ثلاثة حرشان ونواويش كغيره، وينفرد بكون الحريش يتألف من أربع فقرات، الثلاثة الأولى منها متساوية في المقاطع الموسيقية، ولها قافية ووزن وحرف روي واحد، أمّا الفقرة الأخيرة فترتبط ببقية الفقرات في نهاية كل حريش، كما أنّ المساعدين يردّدون عند الغناء الفقرة الرابعة بعد الشاعر، والنموذج التالي يوضح ذلك، للشاعر داودي عبد الرزاق- **البعد كادني:**[7]

الْبُعْدْ كَادْنِي وَأَيَّامْ الجَوْلَة طْوَالُوا مَيْدْ دُونْ لَجْوَادْ تْسَـدَّ
وَيْنْ مَنْ يْفَكُوا مَعْنَايَ

حريش-1 مَا تْلاَوْا لَلْقُرْبْ حْـذَايَ
كُلْ يَوْمْ عَيْنِي بَكَايَـة، غَ، زَّاكْ يَا عَيْـنِي مَنْ بَكْيْ الَمْرَارَة
جَمْرْةْ الْفْرَاقْ الْكَوَايَـة

حريش-2 مَنْ صَهِيدْهَا جَبْتْ بْلاَيَ
أَ اللِّى صْغَيْتُ لَلْغَايَ دَقْةْ الْفْرَاقْ مْضَى مَنْ دَقْ الإِبَارَة
الْفْرَاقْ وَالْحُبْ سْوَايَ

حريش -3 وَالْغْـرَامْ نَارُه قَدَايَـة
شَكْـوْتِي لْرَبِ مُولاَيَ لاَ يْطَوَلْ الْفُرْقَة بَعْلاَمْ الدْسَارَة
لاَ يْطَوَلْ فْرَاقُـه لاَبْـدَا
حَالَةْ الْغْرِيبْ غْرِيبْ وَمَشْطُونْ بَـالُه مَا طِيبْ لَخْلاَقُه رُقْـدَه
كُلْ يَوْمْ سَاهَرْ لاَ مَنْ دَارِي بْحَالُه مَيْـدْ دُونْ لَجْوَادْ تْسَدَ

5 ـ المتبـوع: Matboueah .

يعني تتابع المقاطع الموسيقية، ولا فرق بينه وبين المردوف إلا في الانشاد، حيث أن المساعدين فيه يرددون المقطعين الأخيرين في نهاية كل حريش، ويسير فيه الشاعر أثناء الإنشاد سيرا ثقيلا، أكثر من المردوف، الذي هو بين المتبوع وبوجناح، والنموذج التالي للشاعر داودي عبدالرزاق(8):

َرانِي نْسَوْلَكْ يَا قِيرْ سْوَالْ الْخوتْ للهْ عِيدْ لِي وَتْكَلَمْ
رَانِي نْسَوْلَكْ بَالثْبَـاتْ عْلَى وَقْتْ فَـــاتْ
وَرْجَالْ يَرْكْبُوا عَوْدَاتْ عْرَاوْا الْبْلاَدْ
قَلْبِي مْعَاشْرُه تَنْهَـاتْ وْعَيْنِي بْـكَـاتْ
وْالرَسْمْ زَادْنِي دَقَاتْ عْرَاوْهْ جْوَادْ
وَأَنْتَ رْفَاقْتَكْ الأَبَاتْ يَزُّوا فَاشْ جَـاتْ
وَعْلِيكْ زَرْبُوا دَوْهَاتْ نْهَارْ الْعْنَادْ
كَانُوا مْعَمْرِينْ الَمْرْسَمْ

عَافُوكْ يَا الْغَالِي طَاحُوا لِكْ الَقْنُوتْ وَتْلَيْتْ كِالْبَنْيْ مْهَدَمْ
وَتْلاَتْ شَوْفْتَكْ شَيْنَة وَنْبَاتَكْ يْمـوتْ للهْ عِيدْ لِي وَتْكَلَـــمْ

6 ـ بونقطـة: Bounouqta.

سمى كذلك لأنه يتناول فكرة واحدة، ولا يكون إلاَّ في بداية رقصة **هوبـي**، وهي رقصة شعبية معروفة في الجنوب الجزائري، ويكون بمثابة الإعلان عن بداية الرقصة، ويغنى من طرف شخصين متميزين بحسن الصوت والأداء، فيغني أحدهما الشطر الأول، ويرد الثاني الشطر الآخر، فكأنَّ أحدهما يفرش والثاني يغطي، وهكذا حتى يصلان إلى المقطع الأخير، ويسمى الحمّاية أي (**التسخين**) وهو المقطع الذي يردد في بداية رقصة هوبي، ويتألف هذا النوع من ثلاثة حرشان، وينتهي بما يعرف بالحمّايَة أو المايَة، أي حسن الإيقاع أو الميزان – الركّازية – وهي بمثابة القفل، وتؤدَى بخفة، ويشارك في ترديدها جميع أعضاء الفرقة، ويرافقها الضرب بالأيدي والأرجل، ويخلو هذا النوع من الحارسة (المطلع)، كما يلاحظ، ولكن قافيته واحدة، غير أن الحمّاية تكون أقل طولا من الحرشان، حتى يسهل ترديدها بسرعة، والنموذج التالي للشاعر: ابن علي بلال:[9].

بَاتْ يَضْـــوِي
وَشْعَاعُه فَي الغْيَامْ قَوِي خَدْ أَمْ وْلَيْدْ هَاكَّكِ تَوْصَافُه

الْعَيْـــنْ تَكْـــوِي
وَالسَّالَفْ بَانْ لِي مْهَاوِي خَارَجْ لَلْهَوْلْ حَارَقْ قْبَالْ شْفَافُه

عْيَيْتْ فَالجُرْحْ نْـــدَاوِي
مَا بْغَـى يْتَـــاوِي وَغْرَامْ الزَّيْنْ صَانْ فِيَ بَرْضَافُـه

الحمّايـة مَا طولِي يَا عَيْشَة خَاطْرِي مْنَوِي
أو الركازية وَعْقُـولِي يَا الرِيمْ بَالْمَحْنَة هَافُـه

وأما **العايطي، والتحوفي** فهما من هذا النوع – بونقطة – لأنهما يشبهانه في طريقة الأداء والغناء، ويدرجان معه في قسم واحد **الرسم**، خلافا لما يرى غيري من المهتمين بالشعر الشعبي بالجنوب، الذين يعتبرون كل واحد منها نوعا خاصا، ويسمونه بحرا، وهو في نظري خطأ، لأن النظم في بونقطة والعاطي والتحوفي واحد، ولا فرق بينهم إلا في المناسبة، وعدد الأفراد الذين يغنونه أحيانا، أما الشكل العام فهو الغناء فردي أو ثنائي بالتناوب، وقد قـلَّ استعمال هذين النوعين الأخيرين لقلة أهميتهما، وعزوف الناس عنهما، وغياب متطلباتهما، وعدم توافر شروطهما.

فالعايطي: مثلا يتطلب وجود الخيول والفرسان في المناسبات ومظاهر الاحتفال، ويغنيه أحد الفرسان المعروفين بحسن الصوت والأداء فرديا وراكبا، ويرفع صوته بالغناء قبل انطلاق الخيـول المصطفـة للسباق لإظهار الفروسية، وتتبعه النساء بالزغاريد وطلقات البارود، فيشد أنظار الجمهور إلى كل مرحلة من مراحل السباق والفروسية، وهذا النوع موجود اليوم في بعض المناطق الجزائرية التي لا تزال تعتني بتربية الخيول، وتتباهى بركوبها في كل التظاهرات والاحتفاليات المختلفة.

والتحوفي: من التحفة، وتعني الطرب، أو كل ما يذهب التعب والسأم والقنوط ويسبب الراحة والاطمئنان، وهي شكل آخر يتغنى به رجل وامرأة بالتناوب، أحدهما يفرش والآخر يغطي، في حفلات الزواج، فيردد مقطعا، وتردد آخر إلى نهاية المقطوعة، وهما يقومان بطحن حبوب القمح، فيمتزج صوتهما الفخم الغليظ والحاد الرقيق بصوت الرحى الثقيل فيحدث للمستمع - الجمهور- انتعاشا وراحة نفسية، ولذا سمي كذلك، ويتم هذا كله داخل خيمة كبيرة تضرب للمناسبة، يجتمع بها الناس قبل انطلاق رقصة (هوبي) بساعات أي بعد الزوال مباشرة، ويسمي هذا النوع أيضا (الطحين)، أو غناء الطحين، وبهذه

الخيمة تزف العروس، والنموذج التالي يوضح ذلك للشاعر داودي عبد الرزاق[10]:

نَخْرُجْ فِي دَعْــدوعْ سَمْنِي وَهْدَانِي مَصْدوعْ
زَيْلْفُونِي عَيْنِيهْ صْـرَادَة
فَاتْ عَـلِيَ مَزْلــوعْ فِي وْصَافُه كَذَا مَنْ نَوْعْ
خَالْفْ الضَرْبَة للَصَيَـادَة
مَا نِيشِـي مَيْجُــوعْ غَيْرْ شَتْ غْزَالِي طَاحُوا الدْموعْ
وَالْغْرَامْ بْنَارُه صَيْهَـادَة
قُولُوا يَا وَدِي لْيَامْنَة جَرَّحْتِ الْمَيْلُوعْ سَالْـبَاهْ جْدَيَـةْ الَحْـمَادَة

ب ـ القسم الثاني: تشبه القصيدة في هذا النوع القصيدة العمودية في الشعر العربي الفصيح، من حيث الهيكل، ولكنها تنظم على قافيتين وحرفي روي، وهي أسهل في عملية النظم والتدرب بالنسبة للمبتدئين، ويسمى عامة باسم أنواعه المعروفة "الماي أو الدهكيل" وهو موجود بكثرة في مناطق مختلفة من البلاد العربية كما نجده عند شعراء جزائريين من أمثال: مصطفى بن إبراهيم، ابن قيطون، محمد بلخير، الشلالي الشيخ حمادة، الشيخ الجيلالي عين تدلس وغيرهم، ومن أنواعه المعروفة في الجهة: الدهكيل والماي.

الدهكيل: Dehiquil. وتعني الكلمة في لغة أهل الجنوب: الهرولة أو الرمل، وهو السير فوق المشي ودون الجري، ويوافق إيقاعه بحر الرجز، كما يسمى، لأن النظم على منواله سهل، وأكثر ما يغنى على إيقاع الطبول، ويتألف من حارسة ولازمة في شكل ثلاثة أشطر أو أربعة أحيانا، ثم الحرشان، وهي غير محددة، تصل إلى أكثر من مائة، وتنتهي القصيدة بانتهاء موضوعها، ولا بيت فيها.

أما طريقة إنشاده فهي كالتالي: يردد المساعدون بعد إنشاد الشاعر للحارسة، ثم ينطلق في سرد الحرشان، ويردد أحد المساعدين خلفه قافية كلّ حريش بعد إنشاده، وكلما تعب الشاعر أو نسي يعود إلى اللازمة فيردد بعده المساعدون الحارسة، وهكذا حتى نهاية القصيدة،

وهذا نموذج من الدهكيل للشاعر: اللودي الطاهر في موضوع الغزل، وهو مقطع فقط[11]:

الحارسة [شَاكِي مَنْ بَاسْ الزَّايْخَاتْ مَهْدُوعَاتْ السَّلاَلِي
يَحْسَنْ عَوْنِي يَا لاَيْمِينْ نَكْوَيْتْ بْلاْ نِيْرَانْ
اللازمة [الاَّ شَتْ النَّايَرْ بْهَاهْ هَيَّظْ لِيَ الاَمْحَانْ]
الاَّ شَتْ النَّايَرْ بْهَاهْ كُنْتْ مْهَنِّي وَمْسَالِي
لَيَّشْنِي هَوْلْ الطَّالْقَة مْنَدِي فَوْقْ النَّهْدَانْ
صِفَة تَعْجَبْ وَخْيَالْ زَيْنْ فِي عُنْقْ جْدِي الاَرْمَالِ
يَتْرَكَّحْ فِي تَيَارْ نَاعْمَة فِيهَا كُلّ الاَلْوَانْ
دَعْدوعْ مْهَدَّعْ جَابْ وَصْفُه كِتَمْثَالِي
بَعْدَ الاَّ كَانْ رْفَاقْتِي تْلَى نَاوِي لَلْخُدْعَانْ
جَيْتْ نْحَانِي لَهْوَاهْ سَاعْ تَفْقَادُه سَمْ خْيَالِي
مَا نَعْرَفْ وَيْنْ الْقَوْدْ قَادْ بِهْ عْرَى لِي الاَوْطَانْ
جَيْتْ نْحَانِي لَرْفَاقْتُه صُبْتْ اللاَّ الْمَرْسَمْ خَالِي
صَبْتْ الْمَرْسَمْ يَا سَامْعِينْ صُبْتُه كِيفِي غَيْظَانْ
عُدْتْ لاَّهِي الاَخْلاَقْ بِهْ وَنْوَنَّسْ نَاسْ بْحَالِي
الكْلاَمْ اللاَّ مَعْنَى يْكُونْ هُوَ وَالْحُبْ قْرَانْ
التَّابَعْ رِيحْ الْحُبْ وَاجَبْ عْلِيهْ يْكُونْ هْلاَلِي
يَمْشِي مَشْيَانْ الفَصْلْ بَاشْ يَشْنَعْ عَنْدْ الْعُرْبَانْ
مَانِي رَادِي فَرْوَاحْ سَبْتِي سُلْطَانَةْ لَغْوَالِي
وَحْيَاتْ الجُّرْحْ اللِّي قْدِيمْ لِيَ صَافِي النِّيبَانْ

الماي:May. لا يميِّز هذا النوع عن الدهكيل إلا طول النفس أثناء الإنشاد، فهو يشبه نوعا ما بحر الطويل في إيقاعه، لأنه يتميز بالثقل، ويقوم كذلك على شطرين وقافيتين وحَرْفَيْ رَوِيٍّ، وبهذين النوعين تنظم النكت، وشعر الشتائم والسباب (الهجاء)، والقصص والرحلات والملاحم، والقصص الديني، خاصة إلى جانب الوصف (المرأة)، والنموذج التالي للشاعر إبراهيم ولد اسماعيل والقصيدة بعنوان: يا رسم.[12]

يا رسم باغي نســالك** عاود لي الاخبـــار
وين غوالي كانوا قبالك وين عـــــراوا الدار؟
سولتك سولان خافي ** خبر وين مشات ولفي
تركيحت مهر الفيافي ** منقــوشة الاَســـوار
ركبت فوق قعود وافي ** فـــايخ من القـــدار

القـاف: gaf. ويضاف إلى "الماي" نوع آخر تنظم به الألغاز، ويعرف "**بالقـاف**" ويعني اللغز، ولا يخالفه في النظم، ولكنه لا يغنَّى ولا ينشد، تعرض به كلّ المعطيات والإشارات أي العلامات التي توصل إلى الحل، وعلى الشاعر الذي يجد الحل أن يقدم الجواب في شكل أبيات على نفس الوزن والقافية وحرف الروي، وهذا نموذج منه، والقاف التالي ينسب إلى الشاعر العماري القيزي:

وَلْدْ اللَّدْمِي إِلاَ تْغَذَّى مَنْ الَحْمِيرْ*** وَغْلاَظْ رْدَاهْ مَنْ رْدَاهُـمْ
للهْ يَا الْقَـــــارِي فَي التَّفْسِيـــرْ *** يَا طَالَبْ جِيبْ لِي خْبَرْهُمْ

* الرد والحل معا، وينسب إلى الشاعر: "إبراهيم ولد إسماعيل"

قَاعْ اللِّي مَا يْجَرْ يَتْسَمَّى خَنْزِيرْ*** وَلْدْ الْبَيْضَة حْلاَلْ فِيهُمْ
رَاهَا فِي قَوْلْ اللهْ وَابْنُ عَشِـــــيرْ*** يَا سَايَـــلْ ثَمَّة خْبَرْهُـمْ

وتتكون القصيدة في القسم الأول من مجموعة أبيات، لا تقل عن ثلاثة، وقد تصل إلى أكثر من ذلك، في غرض الغزل، أما المدح الديني ووصف الأحداث التاريخية فيزيد على هذا العدد، ويتكون البيت فيها من خمسة أجزاء تواضع الشعراء على تسميتها منذ القديم، ويجهل إلى اليوم مبدعها وواضعها، التزموا بها في نظم الشعر، وأعطوها مصطلحات عرفت بها، وهي كما تواضع عليها الشعراء: الحَارْسَة أو الصَّيْدَحْ، اللاَّزِمَة، الْحَرِيشْ، الرَّدْمَة، النَّوَاشَة، وقبل توضيح مدلولات هذه المصطلحات، نورد النموذج التالي من نوع بوجناح للشاعر سعيداني بن عيسى، وهو بيت واحد من قصيدة: يا لايم لا تلوم حالي.

الحارسة [لَيَّشْ عَقْلِي كْوَانَفْ[13] مْحَطْ الْعُرْبَانْ يَا لاَيَـمْ لاَ تْلُومْ حَالِي]

اللازمــة

كل واحد من هذه حريش
أَرْفَدْ خَطْوَاتْ لَلْمْرَاسَمْ وَالِّلِي نُظْنَا عْلِيهِ فِيهُمْ مَا شَنَّـــاهْ
ثْفَقَّدْ نْجُـوعْ وَغْـنَـــمْ وَقْتَ الْمَرْوَحْ كُلْ نَـوْعْ يْجِي بَلْغَاهْ
عَوْدَاتْ بْعُرْفْهُمْ مْسَقَّمْ عَنْدْ فْرَاسِينْ وَاجْدِينْ لْقَوْلَةْ هَــاهْ

الردمة [مَا يْتْرَخْصُواْ بْسَوْمْ غَالِي]

النواشة
رْجَالْ يَلَمْدُوا الجْمُوعْ عْلَى الـدِّيوَانْ وَيْرَدُّوا الشَّاوْ عَلَى التَّالِي
وَ يْدِيرُوا الَّرايْ بَاشْ يْتلَقَاوْا الْعَدْيَانْ يَا لاَيَـمْ لاَ تْلُـومْ حَـــالِي

اللازمــة

1ـ البيت:

مفهوم البيت في القصيدة الشعبية غير مفهومه في القصيدة العمودية في الشعر العربي الفصيح، ويتكون عادة من الحرشان، والردمة، والنواويش، واللازمة، أما الحارسة فهي لكل بيت، لأنّ الشاعر يعود إليها قبل الانتقال إلى البيت الذي يليه، والنموذج السابق يوضحه.

2ـ الحَارْسَة:

أو الصيْدح، وتطلق اصطلاحا على السطر الأول من القصيدة، وقد سميت كذلك لأنها تحرس الشاعر في آخر البيت، من الخروج عن الإيقاع الأول الذي اختاره والتزم به، من حيث الوزن والقافية وطول الأشطر، وفي النَّوَاشَة كذلك، ولا تخلو منها أية قصيدة في الشعر الشعبي إلا "بونقطة والعايطى والتحوفي، وتشبه المطلع في الموشح، وتتألف عادة من شطرين أو ثلاثة أشطر أو أربعة، حسب إمكانيات الشاعر ومتطلبات الإيقاع، وهذه أمثلة نموذجية:

ليَّشْ عَقلي كْوانَفْ مْحَطْ العُرْبَـانْ ** يا لايَـم لا تْـلومْ حالي (شطران: 02)

ومما يلاحظ هنا أن الشطرين غير متساويين، فالأول أطول من الثاني، وهذا لا يعد شرطا أو قاعدة في النظم، وإنما هي طريقة الشاعر في

الإبداع، فقد يكونان متساويين أو العكس وهذا نموذج آخر، للشاعر لحبيب المسعودي:

زَهْو صْحابْ الـقانَة *** هذا شْحالْ وَحْـنا نَرْعاوا خْيالُه
مَا بَانْ ما ظْهَرْ (ثلاثة أشطر: 03)

وهذا نموذج آخر للشاعر عبد الرزاق السعيداني:

ما لْقيْت لَلْقوْلْ رْفاقَة *** أ لِّلي تْراعي للْقَوْل
والزْمانْ وَالْهَمْ تْلاقَي *** كُلْ بابْ صُبْتُه مَحْلولْ
(أربعة أشطر04)

3 ـ اللازمة:

وهي آخر شطر في الحارسة - الثانية أو الثالثة -، وتتميز بقصرها في أغلب الأحيان، ويلتزم الشاعر بإعادتها في نهاية كل بيت، ليسهل عليه العودة إلى الحارسة عند الإنشاد، وهي تشبه تقريبا الخرجة في الموشح، وهي في النموذج السابق: (**يا لايَـم لا ثـلومْ حالي**)

وقد وردت في الشطر الثاني من الحارسة [المطلع]، وفي آخر البيت.

4 ـ الْحْـريشْ:

ويعني لغة **الجزء** عند القسمة، فيقال هذا حْريش فلان، كما يعني الإثارة والاستفزاز المادي أو المعنوي، (تحرش به) والجمع في العامية (**حرشان**) ويطلق اصطلاحا على كلّ شطر من الأشطر التي تلي الحارسة، وهو بداية كل بيت، ويوافق الأسماط في الموشح، وهي عادة ثلاثة حرشان في كل بيت، إلاَّ في نوع **"طَيْرُ دُرْجَانْ"** فتكون تسعة حرشان، وكل ثلاثة منها تتفق في الوزن والقافية: أي الإيقاع، وحرف الروي وعدد الفقرات، والطريقة التي نظم عليها الشاعر البيت الأول، يسير عليها في بقية الأبيات، حتى يلتزم بالإيقاع نفسه في كل بيت، وهي في النموذج السابق:

أَرْفَدْ خَطْوَاتْ لَلْمْرَاسَمْ*** وَالِّلِي نُظْنَا عْلِيهِ فِيهُمْ مَا شَنَّـاهْ
ثْفَقَّـــــدْ نْجُوعْ وَغْنَمْ ***وَقْتَ الْمَرْوَحْ كُلْ نَوْعْ يْجِي بَلْغَاهْ
عَوْدَاتْ بْعُرْفْهُمْ مْسَقَّمْ ***عَنْدْ فْرَاسِينْ وَاجْدِينْ لْقَـوْلَةْ هَاهْ

5 ـ الردمة:

وتعني التغطية، وتطلق اصطلاحا على الفقرة التي تأتي بعد الحريش الثالث أو التاسع (في طير درجان)، وتدل على نهاية الفكرة، والخروج من البيت، وعندها يتغير الصوت عند الإنشاد، بنغمة نبر في شكل تساؤل أو استفهام أحيانا، أو تأكيد وتقرير حقيقية، وتساوي اللازمة من حيث المقطع الموسيقي، وتقفّى على القافية نفسها وحرف الروي، وهي في النموذج السابق: [**مَا يْثْرَخْصُوا ْبسَوْمْ غَالِي**].

6 ـ النواويش:

جمع نواشة والكلمة مأخوذة من التوشية في اللغة العربية الفصحى: وهي ما تزيّن به الخوذة أو العمامة من ريش أو غيره، ويكون في أعلاها أو في مقبض السيف، والمراد منه التزين والتجميل، كما تدل على الأبهة وعلّو الشأن والمركز، وتطلق اصطلاحًا على ما يأتي بعد الردمة: أي الأشطر الموالية لها، وتشبه القفل في الموشح، وتتفق الأشطر مع الحارسة في الوزن والقافية وحرف الروي، وهي أربعة أشطر غالبا، الرابع منها هو اللازمة، كما يوضّحه النموذج التالي:

رْجالْ يلمْدوا الجْموعْ عْلَى الدِّيوانْ *** وَيْرُدُّوا الشَّاوْ عَلْى التَّالِي
ويْدِيرُوا الرَّايْ بَاشْ يَتْلَقَّاوْا العَدْيَانْ *** يَا لاَيَـــمْ لاَ تْلُومْ حَالِـــي

ومما يلاحظ هنا، أن اللازمة أعيدت في نهاية النواشة، وهي في الوقت نفسه نهاية البيت.

خاتمـــة:

وخلاصة هذا البحث، أن ما تعارف عليه من نظام في بنية القصيدة الشعبية بالجنوب الجزائري لم يكن وليد المصادفة أو الاعتباطية، وإنما هو ثمرة جهود مضنية وتجارب متواصلة، رافقت هذا الشاعر وجمهوره في مسيرة حياتهم، فأسسوا بها مدرسة خاصة في الإيقاع الشعري، لها خصائصها ومميزاتها الفنية.

وغايتنا فيما قدمناه أن يكون حافزا ومشجعا ومفجرا لكثير من الطاقات الكامنة التي ستقبل على التراث الشعبي البكر بالدراسة والتحليل بمناهج حداثية، تكشف عن جوانبه الإبداعية والفنية، وتبقى القراءة الفاعلة لهذا التراث، تلك التي تتخذ أدوات معرفية جديدة لمحاورته ومساءلته في شتى أشكاله التعبيرية، ذلك ما قصدناه، وهو غايتنا، وعلى الله قصد السبيل.

الهوامش والمراجع المعتمـــــــدة

(1) بركة بوشيبة، الإيقاع في القصيدة الشعبية، الجاحظية الجزائر، 2001 ص42.
(2) الرسم: الكلمة تعني الغناء كما تعني الأطلال، والديار والدمن والآثار البالية.
(3) المصدر السابق، ص: 44.
(4) عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية بيروت، 1976، ص: 362.
(5) بركة بوشيبة، الإيقاع في القصيدة الشعبية، الجاحظية الجزائر، 2001، ص56.
(6) المصدر نفسه، ص: 59.
(7) المصدر نفسه ص: 63.
(8) المصدر نفسه ص: 66.
(9) المصدر نفسه ص: 70.
(10) المصدر نفسه ص: 73.
(11) بركة بوشيبة، شعراء ذوي منيع الشعبيون رغاية الجزائر 2002، ص: 238.
(12) بركة بوشيبة، الإيقاع في القصيدة الشعبية، الجاحظية الجزائر، 2001، ص84.
(13) كوانف ج كانفة: وهي القافلة، لـيَّش: أخذ وخطف.