ASJP Algerian Scientific Journal Platform
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/821
جامعة غرداية University of Ghardaia
ISSN 2477-9857 E-ISSN 2800- 0919 "Assiaq" scientific journal مجلة "السياق"
المجلد: 08 العدد: 01(2023) ص58/67

بنية القصيدة الشعبية في منطقة بشار الجزائر.

The structure of the popular poem in the region of Bechar, Algeria

بركة بوشيبة *
جامعة طاهري محمد (بشار)
bouchiba52@yahoo.fr

معلومات المقال

تاريخ الإرسال: 2023/02/19
تاريخ القبول: 2023/06/26

الكلمات المفتاحية:
- ✓ القصيدة الشعبية:
- ✓ بنيتها، أنواع البحور:
- ✓ شعراء قبيلة ذوي منيع:

الملخص: (لا يتجاوز 10 اسطر)

يحفل الشعر الشعبي بكثير من القواعد الفنية وبحور وتفعيلات وموضوعات وأغراض... تلك القواعد التي تُشَكِّل عَروضاً دقيقة الضبط بقوانينه التقعيدية المتأصلة التي لا تتأتى إلا لمن خبر إيقاعات هذا الشعر وموازينه عن طبع وممارسة، ولا يخرج القول فيها عن ضوابطه.
في هذا السياق تسعى هذه الورقة البحثية إلى عرض وتحليل هذه القواعد والبحور الفنية التي أسست لبنية القصيدة الشعبية في شكلها التقليدي المعروف عند شعراء قبيلة ذوي منيع والغنانمة بمنطقة العبادلة ووادي الساورة بالجنوب الغربي، وكيف تشكلت عبر مسار طويل حتى غدت ثقافة الشاعر الأولى التي لَمْ يستطع التخلص من ظلالها إلى اليوم رغم التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع، و تَنَقُّل سَاكِن المنطقة من حياة الظعن والترحال إلى حياة الاستقرار والمواطنة.

Article info

Received ……..
Accepted ……..

Keywords:
- ✓ *The popular poem:*
- ✓ *The structure and types of poetic themes:,*
- ✓ *Poets of Doui Menea` tribe.*

Abstract : (not more than 10 Lines)

Popular poetry is replete with many artistic rules, themes, activations, themes, and purposes... Those rules that form precise performances with its deep-rooted complex laws that come only to those who have experienced the rhythms and scales of this poetry by nature and practice, and the saying about them does not depart from its controls.

In this context, this research paper seeks to present and analyze these artistic bases and that established the structure of the popular poem in its traditional form known to the poets of the tribe of Doui Menea` in Abadla region and ouad as-Saura in the southwest of Algeria, and how it was formed through a long path until it became the first culture of the poet that he could not Getting rid of its shadows to this day, despite the major transformations that society has known, and the movement of the region's residents from a life of subjugation and nomadism to a life of stability and citizenship.Enter your abstract here (an abstract is a brief, comprehensive summary

* المؤلف المرسل: الأستاذ الدكتور بركة بوشيبة

1. مقدمة:

تأسست القصيدة الشعبية في شكلها التقليدي المعروف في الجنوب الغربي الجزائري بمنطقة العبادلة بشار، 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.

ويجد الدارس لبنية القصيدة الشعبية بهذه الجهة 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 أن طغيان الرسم بكل أنواعه، كإيقاع خارجي، عن الماي والدهكيل ظاهرة متميزة في الشعر الشعبي، لأن هذا اللون كان يتغنى به في ليالي السمر واحتفالات الزواج ولا يسرد، ويكاد يمثل أكثر شعر الجهة، ومن لا يحسن النظم على هذا الإيقاع فليس بشاعر، كما هو معروف عند شعراء المنطقة، فقد سئل الشاعر العماري القيزي عن مواصفات الشاعر الفحل، فقال: يجيد النظم في أغراض أربعة: شاعر رسم (الغزل)، شاعر هجاء، وشاعر دهكيل وشاعر قيفان أي حل الألغاز.

2. بنية القصيدة:

لعل الذي يأخذ الأمور بمنطق الأشياء والتلازم بين بنية الوجدان العربي (ب. بوشيبة ، 2012 ، صفحة 31) الذي يتسمّ بحس موسيقي، ويزن الكلام ويقوّم معوجّه ويطرب للمستقيم منه ويبيِّن البنية الاجتماعية ، وما تضيفه حوادث الدهر التي ساهمت في تأليف الذاكرة الشعبية عبر الزمن ، وما رافقها من ممارسات غنائية جماعية وفردية في مختلف الاحتفاليات ، يجد أن هذين الجانبين قد لعبا دورًا هامًا في تشكيل هذا الإيقاع – على صعيد الأداء الوظيفي – في مختلف وجوهه وصوره الروحية والاجتماعية والمعرفية والإنسانية في طوره الأول ، « فجاء وعاء فنياً مصورًا لحياتهم بأفراحها وأتراحها » (م. السعيدي، ص 17) وبذلك تصبح الأغنية الفلكلورية المصدر الأول لهذا الوزن ، وبها تبدأ حكاية الأنغام الشعرية مع الأدب الشعبي ، كما قال ميشال عاصي : "حكاية الأنغام الشعرية هي حكاية الأدب الشعبي أو الفلكلور العريق في مختلف الأعمال الإبداعية لكل شعب، وهي هنا في آثار اللغة أبقى الحكايات وأقواها على الاستمرار"(ميشال عاصي، ص 92) وقد تكون الأغنية الفلكلورية المصدر الوحيد للإيقاع الموسيقي ، كما قال سليم الحلو : لا يجب أن نقلل من قيمة هذه الأغنية الشعبية المتواترة الموروثة الشائعة في جميع الأقطار العربية تقريبًا ، فهي المصدر الصحيح والوحيد المنظور، الذي لولا هذه الأغاني لما كنا عرفنا شيئا عن ماضي موسيقانا وسُلّمها وطراز ألحانها » (سليم الحلو، ص 182).

هكذا تبدع الشعوب فنونها الفلكلورية في مختلف المجالات، كما تبدع حِكمتها، وتوضحها احتفاليات الرقص الجماعي أو الفردي ، والأزجال الشعرية المغناة والتقاليد والعادات لدى الجماعات ، فكل جماعة تختلف عن الأخرى في رقصها وأنغام شعرها ، وتتطور بتطور الأجيال عبر العصور، و تسايرها حركة الفلكلور باستمرار، تلك هي سنة الحياة وقاعدتها العامة.

والشعر الشعبي أحد هذه المظاهر، يغنّى ويهزج به، ويوقّع إيقاعات نغمية خاصة يرافقها إيقاع بعض الآلات الموسيقية (الطل أو الشبابة)، وتتناقلها الأجيال ، مثل ما تتناقل لغتها العامية الشفهية ، وتتطور بتطورهم ، وهو شديد الارتباط

والتلاحم بهذه اللغة وأنغامها ، ويمثلان نتاج عمل شعبي جماعي خلال مسيرته الطويلة، ليس للفرد فيها من سيادة في الرفض أو الشذوذ لكل ما يأخذ به أبناء قومه: من لغة ومن نغم شعري « لأن الأغنية الفلكلورية جماعية، أي غير ثابتة، تطرأ عليها تعديلات وإضافات عبر هجرتها وتواترها زمانًا ومكانًا ، ثم أنها جماعية من حيث أن بعض أنواعها ومنها أغاني الرمي والهجاء الانتقادية يضعها مؤلفون متعددون» (شوقي عبد الحكيم، ص 11).

تلك هي حال الشعر الشعبي بمنطقة وادي قير – العبادلة – حضور كامل لكل مميزات وخصائص القصيدة العمودية في الشعر العربي الفصيح، بما فيها من سعة الخيال وبعد التصوير، و إدراك العلاقات بين الإنسان والمحيط، إدراك لصراعه الدائم مع كل ما يحيط به ؛ استطاع أن يحقق نجاحًا فنياً بما لديه من عبقرية في الإيقاع ، واستحضار الصورة الخيالية المبدعة ، وإرسالها عبر شبكة من الرموز، فتأسر من يطالعها بروعتها الفنية النابعة من روح العربي المليئة بالمغزى والفكاهة المثيرة ، وهو ما تنبه إليه المستشرقون وبخاصة، الفرنسيون الذين أبرزوا هذا الفن الشرقي ، فيما ترجموه من أدب شعبي إلى لغاتهم ، واتخذوه « مصدرًا روحيًا للفن والموسيقى والشعر والمسرح »(موسى سليمان، 1983، ص 37).

لكن المتتبع لأشكال الإيقاع في القصيدة الشعبية ، يلاحظ أن صفة الغنائية بارزة فيه ، ولها علاقة وثيقة بالملامح الصوتية للغة المتداولة في المنطقة، وأن الوزن في هذا النوع من الشعر يماثل الموسيقى: أي الإيقاع الموسيقي، ويستحيل ربطه بالبحور الخليلية المعروفة ، وقد ذهب إلى هذا الحكم العربي دحو في قوله : " إن متابعة هذه الأشعار عن طريق بحور الخليل ، ضرب من التجنّي على هذه النصوص وإقحام لها فيما لم تخلق له أصلا "(العربي دحو، ص 94).

والنتيجة التي يمكن استخلاصها ، هو أن الشعر الشعبي يقوم على الإيقاع الموسيقي [اللحْن] الذي وحدته النغمة ، لا الإيقاع الشعري [الوزن] الذي وحدته التفعيلة ، وهي مسألة تنبه إليها ابن سينا في التفريق بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري حين قال : " الإيقاع تقرير ما لزمان النقرات ، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيّاً ، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام ، كان الإيقاع شعريا "(جابر عصفور، 1978، ص 247).

وقد ذهب الفرابي إلى الحكم نفسه ، أيضا، في وجود علاقة وثيقة بين اللحن والوزن عند بعض الأمم حين قال :« نشأت عند بعض الأمم علاقة وثيقة بين اللحن والوزن ، إذ يجعلون النغمة التي يلحّنون بها الشعر أجزاء للشعر ، فإذا نطقوا الشعر دون لحن بطل وزنه وليس كذلك العرب ، فإنهم يجعلون القول بحروفه وحدها ، فإذَ لحّنَ الشعر العربي فقد ينشأ تباين بين إيقاع اللحن وإيقاع القول» (إحسان عباس ، 1983، ص 221)، وينطلق في حكمه هذا من واقع القصائد العربية المثال (المعلقات) ، وكذا ابن خلدون الذي يرى أن الذائقة السمعية كان لها الأثر الأكبر في ذلك .

ومن الذين رجحوا هذا القول أيضا ، الدكتور عبد الملك مرتاض حينما قال : " فالذوق العربي حين انحط نتيجة لإهمال الجماهير الشعبية ، وحرمانها من التعليم الذي هو عنصر من عناصر الأمل والنور، أقبل على هذا الشعر الملحون يتغنى به ، ويبدع الأصوات والألحان" (عبد الملك مرتاض ص 199) كما أشار إلى المعنى نفسه محمد المرزوقي في قوله: " أما الشعر الشعبي الحديث ، فلا يمكن أن نطبق عليه البحور القديمة ، ولا أن نزنه بتفعيلاتها ، وهذا راجع إلى اللهجة الخاصة"(م. المرزوقي، ص 84/82)، وكذا رابح بونار في قوله: " إذا فحصنا هذه القصائد التالية من الشعر الشعبي بقسميه ، وجدنا أن أوزانها مرنة متطورة ، ووجدنا الشاعر فيها كثير التحرر في قوافيه وتفاعيله ، متأثرا بالتنوع الموسيقى الذي وصلت إليه بيئة الشاعر" (رابح بونار، ص 22).

فالآراء المتقدمة كلها تجمع على عدم إمكانية رصد بحور القصيدة الشعبية الحديثة، وأن الطريقة المتبعة في نظم الشعر، هي

الإيقاع الموسيقي الذي يناسب اللحن المقبول لدى الأذن، سواء غنيّ النص أم لم يغنّ.

و بعد؛ فماذا لو قارنا بين هذه القصائد الشعبية والموشحات من حيث الشكل (الهيكل) والأوزان والخصائص ؟

لعل المتتبع لنماذج الشعر الشعبي بالمنطقة ، يرى أنها جمعت بين خصائص القصائد العمودية في الشعر العربي الفصيح ، والموشحات الأندلسية من حيث الهيكل العام، ومن هنا فهي تنقسم إلى قسمين : أحدهما الدهكيل أو الماي ، شابهت فيه القصيدة العمودية في الشعر العربي، وثانيهما الرسم، شابهت فيه الموشحات ، وهو الأكثر شيوعا وانتشارا ، خاصة تلك الموشحات التي لم تخضع للوزن ولا مدخل ، لشيء منها في شيء من أوزان العرب، فقد قال هبة الله بن سناء الملك في كتابه دار الطراز في عمل الموشحات : "وكنت أردت أن أقيم لها – لموشحات هذا النوع – عروضا ويكون دفترا لحسابها، وميزانا لأوتادها وأسبابها، فعزّ ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف ، وما لها عروض إلا التلحين ولا ضرب ، ولا أوتاد إلا الملاوي، ولا أسباب إلا الأوتار، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور والسالم من المزحوف..." (عبد العزيز عتيق، 1976, ص 362)، ويؤكد هذا القول ما ذهب إليه د.أحمد سليمان الأحمد حين قال : " ولكن علينا أن لا نغفل عن أن الموشحات كانت أيضا في قسم منها، غير ذات وزن مألوف ، وقد نبَّه إلى ذلك ابن سناء الملك ، وحاول أن يجد لها موازين شعرية فأعياه ذلك ، ورأى أن لا شأن لها إلا التلحين والغناء خاصة على الأرغن " (أحمد سليمان الأحمد، ص 102).

والقصيدة الشعبية في شكلها التقليدي المعروف في المنطقة ، تأسس 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.

وقد تواجه الدارس اليوم أسئلة كثيرة وهو يحاور هذا النص الشعبي، في طبيعة تشكله، واعتماده الطلل مطلعا في أكثر القصائد، فهل هي المصادفة والاعتباطية في هذا التشكيل أو التفكير والاجتهاد؟ أو ثمة صلة بين هذا الشعر والنص الجاهلي الفصيح ؟ كل هذا سنحاول الإجابة عنه في هذا البحث بعد تتبع نماذج من هذا النوع، من قصيدة للشاعر ولد اسماعيل وهي بعنوان : يَا رَسْمَ بَاغِي نْسَالَكْ

يَا رَسْمَ بَاغِي نْسَالَكْ = عَاوَدْ لِي الَاخْبَارْ
وَيْنْ غْوَالِي كَانُوا قْبَالَكْ = وَيْنْ عْرَاوْا الدَّارْ؟
جَيْتْ نْحَانِي لَلْمْرَاسَمْ =
نَلْقَي غَيْرْ طْيُورْ وَرْخَمْ = حَطُّوا عَقْبَ نْهَارْ
قَالُوا لِي : يَا الْمَسْلَمْ = كُونْ الَّا صَبَّارْ

وهذا مقطع آخر من قصيدة للشاعر داودي عبد الرزاق :

نَوَّانِي رَسَمْ كَانْ عَامَرْ مَنْ الَاعْرَابْ = وَلْقَيْتُو يَا جْوَادْ خَالِي
نَوَّانِي رَسَمْ كَانْ عَامَرْ = وَكْحَالَتْ شَوْفْتُو تْنَكَّدْ مَنْ زَارُوهْ
اَللِّي زَارُو يْرُوحْ حَايَرْ = مَنْ بَعْدْ اَلْعَزْ وَالْهَنَا نَاسُو زَهْدُوهْ
وَتْلَى مَسْكِينْ كِالْبَايَرْ = وَالَّا نَعْتْ الْيَتِيمْ عَادَمْ مَيِّتْ بُوهْ

والمتتبِّع لهذه النماذج يلاحظ أن الشاعر الشعبي قدّم القصيدة بعد أن فرغ من كيفية نظمها وبنائها واختيار صورها، ثم أسبل عليها لباس المسوح حتى صارت نموذجاً يحتذى، ولم يكن هذا التقديس قائماً على اعتبارات فنية في كثير من الأحيان إلا السبق الزمني الذي يجعلها القصيدة المثال، ولا نشك في صلة هذا التفكير بتفكير الناقد العربي القديم للقصيدة الجاهلية، الذي عارضه ابن قتيبة « .. فإنّي رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر الرصين ولا عيب عنده إلا أنّه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله...» (ابن قتيبة، ص 23) أو سلطان اللغة وسحر بيانها في الأذهان، كما يرى عبد القادر بن سالم :« كانت سلطة الشاعر هي سلطة اللغة » (ابن سالم عبد القادر، 2000، ص 49).

وقد يكون اعتماد المقدمة الطللية في هذه القصائد مرتبطاً بحتمية الحل والترحال التي طبعت حياة السكان، وأن اتجاه الشاعر إلى هذا المطلع، هو مجاراة لسنّة من سبقوه ، لا عن إحساس بمضمونه، وضغطاً يواجه به المتلقي الذي يملك سلطة النقد« وكثيراً ما استطاع هذا المتلقي أن ينتقد الشاعر في أصغر جزيئة لم ينتبه إليها »(ابن قتيبة، ص 77)، لذا كان المتلقي هو الموجه الحقيقي للشاعر.

وقد لا نجد تفسيرا لاعتماد هؤلاء الشعراء الطلل مطلعا للقصيدة إلا ارتباطهم بتلك البيئة الصحراوية فعبروا عن الحنين والأسف على الماضي المجيد في محاولة للتخفيف عما ألمَّ بهم من هموم وأحزان دفينة ، كما قال الدكتور عبد الحميد بورايو :« إن مثل هذه الوقفة الطللية، تعدّ فرصة أتاحتها التقاليد الفنية الموروثة في الشعر الشعبي ليخفف من خلالها الشاعر من أحزان دفينة سببتها التحولات الاجتماعية والعمرانية الحديثة في نسيج الجماعة التي فقدت صلتها بالمكان العتيق الذي لمَّ شملها وشهد أفراحها وأتراحها أو باللأحرى تاريخها » (عبد القادر بن سالم، ص: 59).

وقريب من هذا رأي مصطفى ناصف حين قال: «.. لم يكن الشاعر يتحدث عن عاطفة شخصية، وإنما يفكر بطريقته الخاصة في مشكلات أساسية كان يحاور نفسه في معنى الحياة ويلتمس لها العون حين يخاطب الطلل » (مصطفى ناصف، ص 236).

وخلاصة القول إنّ بناء القصيدة الشعبية هو إلزام جماعي فرضه المجتمع الذي كلفه ببعث الماضي والتغني به، لا سلطة فيه ولا فردانية للشاعر « ولعل أسباب هذه المشاركة (بين الشاعر والجمهور) في بناء النصّ الشعري يعود في رأينا إلى أن الفكرة التي يعالجها الشاعر غالبا ما تكون معروفة متداولة، ليس فيها غموض أو تجريد، وبالتالي فهي من عمق ذلك المجتمع والبيئة التي يعيشون فيها» (ابن سالم عبد القادر، ص 74) ، وليس له عليها من سيطرة إلا الخاتمة التي يحددها متى رأى تجربته الشعرية استنفذت طاقتها وكفايتها، ويصبح المتلقي هو الآخر مفروضاً عليه قبولها.

ومن هنا فإن المنشد الشعبي– المغني – عليه أن يتمثل صوت الآخر، بتوفير طاقة روحية ووجدانية عند الأداء وتقمص حتى شخصيته واستحضار تجربته الشعرية إن أمكنه ذلك، كما يعتقد أحمد سليمان الأحمد: " وأعتقد أن الشاعر لا يهمه فقط أن يكتب أشعاره دون خطأ، بل يهمه أيضًا أن يقرأها الناس دون خطأ، إذا اجتهد في كتابة كل كلمة، أو ألهم هذه الكلمة على هذه الشاكلة ، ولا تكتمل جدوى هذا الاجتهاد أو هذا الإلهام إلا إذا لفظنا الكلمة كما هي، دون تشويه أو تحريف ، وكلاهما مؤسف في الشعر والحياة" (أحمد سلمان الأحمد، ص 66)، فيصنع التواصل بين الماضي والحاضر بفضل الخليط الغامض من الذكريات والآمال، وبفضل السياقات الصوتية الشديدة الاختلاف (قوى، شديد، عذب ..) وبفضل موجة الانفعال التي تغمره فيما بعد، لأنه " لا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة حاضرة بالضرورة "(غاستون باشلار، ص 47).

فأما الرسم (والكلمة تعني الغناء كما تعني الأطلال، والديار والدمن والآثار البالية) فهو يشبه الموشحات في الأجزاء الأساسية التي تبنى عليها، من مطلع وأغصان وأسماط وأقفال وأدوار وخرجة ، ولا يختلف عنها إلا في الأسماء الموضوعة لها، ومن هذا القسم أي (الرسم): طَيْر دُرْجَانْ، طَيْر مَا دْرَجْ، بوجْناحْ، المتبوع، المْردوفْ، بونُقْطَة، العَايْطِي، التحوفي وبورْجَل. وأمَّا اَلْمَايْ، فيشبه القصيدة العمودية في الشعر العربي الفصيح من حيث الهيكل، ويتألف البيت فيها، في مصطلح الشعر العربي الفصيح، من شطرين وقافيتين وحرفي روي ، ومن هذا النوع: الماي ، والدهكيل ، وفيه أنواع.

1.2 القسم الأول:

وتتكون القصيدة فيه من أجزاء معينة تواضع الشعراء على تسميتها منذ القديم ويجهل إلى اليوم مبدعها، وواضعها، ولكنهم التزموا بها في نظم القصائد بالمنطقة وأعطوها مصطلحات عرفت

بها وهذه الأجزاء حسب ما تواضع عليه الشعراء هي: الحَارْسَة أو الصَّيْدَحْ ، اللاَّزِمَة ، الحْرِيشْ ، الرَّدْمَة ، النَّوَاشَة ، البيت.

ولتوضيح مدلولات هذه المصطلحات ، نورد النموذج التالي من بوجناح للشاعر سعيداني بن عيسى وهو بيت واحد من قصيدة : **يَا لَايْم لَا تْلُومْ حَالِي**. (تراجع في الملحق)

وهذه تفصيلات لمصطلحات هذا البيت وأجزاء:

الحَارْسَة : أو الصيْدح ، وتطلق اصطلاحا على البيت الأول من القصيدة في اصطلاح الشعر العربي الفصيح، وهي تشبه المطلع في الموشح وتتألف عادة من شطرين أو ثلاثة أشطر أو أربعة، حسب إمكانيات الشاعر ومتطلبات الإيقاع، وقد تتكون من شطرين (2) كما في النموذج السابق:

لِيَّشْ عَقلي كْوانَفْ مْحَطْ العُرْبَانْ = يا لايْم لا تْلومْ حالي

ومما يلاحظ هنا أن الشطرين غير متساويين، فالأول أطول من الثاني وهذا لا يعدّ شرطا أو قاعدة في النظم، وإنما هي طريقة الشاعر في الإبداع فقد يكونان متساويين أو العكس وهذا نموذج آخر، مكون من ثلاثة أشطر(3)

زَهْوْ صْحَابْ اَلْقَانَة = هَذَا شْحَالْ وَحْنا نَرْعَاوْا خْيَالُو

مَا بَانْ مَا ظْهَرْ

وهذا نموذج آخر مكون من أربعة أشطر (4):

مَا لْقيْتْ لَلْقوْلْ رْفَاقَة = آ الِّلي تْرَاعِي لَلْقَوْلْ

وَالزْمَانْ وَالْهَمْ ثْلَاقَي = كُلْ بَابْ صُبْتُو مَحْلولْ

و من المعروف أن أي قصيدة في الشعر الشعبي لا تخلو من الحارسة إلا نوع " بُونُقْطَة وَالْعَايْطِي وَالتْحُوفِي"، وقد سميت كذلك لأنّها تحرس الشاعر في آخر البيت، من الخروج عن الإيقاع الأول الذي اختاره والتزم به من حيث الوزن والقافية وطول الأشطر، وفي النَّوَاشَة كذلك.

اللازمة: وهي آخر شطر في الحارسة (الثاني أو الثالث)، وتتميز بقصرها في أغلب الأحيان و يلتزم الشاعر بإعادتها في نهاية كل بيت ليسهل عليه العودة إلى الحارسة عند الإنشاد، وهي تشبه تقريبا الخرجة في الموشح، كما في النموذج السابق :

يَا لَايَمْ لَا تْلُومْ حَالِي

وقد وردت في الشطر الثاني من الحارسة أيْ [المطلع] وفي آخر البيت. وهذا نموذج آخر:

مَا لَكْ تْلِيتْ غَيْظَانْ =

مْنِينْ صَدَّتْ عَرْبَكْ عْرَاتْ لَوْطَانْ

يَا اَلْوَادْ الْغَالِي

مْنينْ كانَتْ عَرْبكْ تَزْهَرْ = خيامْ ودشرْ

ومَا نْحسابْ أنتايَ تَغدرْ = نْسَيتْ عَرْبَاكْ

كلْ شِي رَاهْ مْقَدرْ = يَا الْوَادْ لَخْضرْ

نَطلبْ الله يْدَبرْ = يْفَكْ مْجْرَاكْ

كَانْ فيكْ رْبيعْ مْنَورْ = نْوَاشِرُو خُضرْ

كلْ يَومْ عْقْلَكْ تَنْقُرْ = هَاكْ شَبَاكْ

كَانْ شَانَكْ عَنْدِي مَنْ كُلْ جِيهْ عَالِي

نَطْلبْ الله يْعِينَكْ مَنْ فْضَالْ الَامْزانْ =

تُوْرَدْ الِّلي عَطْشانَة فيكْ يَا اَلْغَالِي

رُدْ عَرْبَكْ تَتْمَتَعْ فيكْ يَاكْ الَامَانْ =

يَا الْوَادْي اَلْغَالِي

اللازمة: هي (يا الوادي الغالي) في بداية البيت وفي نهايته.

الْحْـرِيشْ: لُغَةً **الجـزء** أو النصيب عند القسمة، فيقال هذا حريش فلان، أي نصيبه ، كما يعني التحرش، أي الإثارة والاستفزاز المادي أو المعنوي، والجمع (حَرْشَانْ في العامية) ويطلق اصطلاحا على كل شطر من الأشطر التي تلي الحارسة ، وهو بداية كل بيت ، ويوافق الأسماط في الموشح، وهي عادة ثلاثة حرشان في كل بيت إلا في "**طَيْرُ دُرْجَانْ**" فتكون تسعة حرشان ، وكل ثلاثة حَرْشَانْ تتفق في الوزن والقافية، أي الإيقاع وحرف الروي وعدد الفقرات ، والطريقة التي نظم بها الشاعر البيت الأول، يسير عليها في بقية الأبيات حتى يلتزم بالإيقاع نفسه في كل بيت، كما هي في النموذج السابق:

أَرْفَدْ خَطْوَاتْ لَلْمْرَاسَمْ = وَالِّلي نُظْنَا عْلِيْهْ فِيهُمْ مَا شَنَّاهْ

نَتْفَقَّدْ نْجُوعْ وَ غْنَمْ = وَقْتْ الْمَرْوَحْ كُلْ نَوْعْ يْجِي بَلْغَاهْ
عَوْدَاتْ بْعُرْفُهُمْ مْسَقَّمْ = عَنْدْ فْرَسِينْ وَاجْدِينْ لْقَوْلَةْ هَاهْ

وفي نموذج آخر مركب أو مردوف :

مْنِينْ كَانَتْ عَرْبَكْ تَزْهَرْ خْيَامْ
وَ دْشُرْ وَمَا نَحْسَابْ انْتَايَ تَغْدَرْ نْسَيْتْ عَرْبَاكْ

هذا كله حريش واحد، ثم يتبع بثان وثالث على النظم نفسه والشكل والقافية وحرف الروي في كل المقاطع.

الردمة: وتعني التغطية، وتطلق اصطلاحا على الفقرة التي تأتي بعد الحريش الثالث أو التاسع في نوع (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 فيها، وهي في النموذج السابق: مَا يَتْرَخْصُوا بْسَوْمْ غَالِي
وفي نموذج آخر: كَانْ شَانَكْ عَنْدِي مَنْ كُلْ جِيهْ عَالِي

النواويش: جمع نَوَّاشَة والكلمة مأخودة من التوشية في اللغة العربية الفصحى، وهي ما يزيّن 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 الرَّدْمَة، 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 السابق:

رْجَالْ يْلَمْدُوا اَلجْمُوعْ عْلَى اَلدِّيوَانْ = وَيَرْدُّوا اَلشَّاوْ عَلَى اَلتَّالِي وَيْدِيرُوا
اَلرَّايْ بَاشْ يَتْلَقَّاوْا اَلْعَدْيَانْ = يَا لَايَمْ لَا تْلُومْ حَالِي

ومما يلاحظ هنا، أن اللازمة أعيدت في نهاية النواشة وهي في الوقت نفسه نهاية البيت وهي في نموذج سابق:
نَطْلُبْ اللهْ يْغِيثْكْ مَنْ فْضَالْ الَامْرَانْ =
تُوْرَدْ اَلِّلي عَطْشَانَة فِيكْ يَا اَلْغَالِي
رُدْ عَرْبَكْ تَتْمَتَّعْ فِيكْ يَاكْ الاَمَانْ = يَا اَلْوَادْ اَلْغَالِي

اَلْبَيتْ: مفهوم البيت في القصيدة الشعبية غير مفهومه في القصيدة العمودية التقليدية في الشعر العربي الفصيح، ويتكون عادة من الحرشان والردمة والنواويش، أما الحارسة فهي لكل بيت، لأنّ الشاعر يعود إليها قبل الانتقال إلى البيت الثاني ولا تقل القصيدة عن ثلاثة أبيات وقد تصل إلى أكثر من ذلك، في غرض الغزل، أما المدح الديني ووصف الأحداث التاريخية فتزيد على هذا العدد، وهذا نموذج آخر للشاعر عباس محمد بلعيمش:

بَعْدْ اَلتْفَاقْ وَالجَّارْ = بَعْدُوا نَاسْ عْقِيدَة مَنْ وْهَامْ بَشَارْ
شَرْقُوا يَا وَدِّي .
مَا تْلَاوْا قْبَالِي = بَالسَّالْبَة دْلِيلِي
فْرَاقْهَا ذَبَّلْ حَالِي = كُلْ يَومْ تَفْكَارْ
بَعْدُوا بُوسَلَالِي = مَالحْ الَغْوَالِي
شَبَّةْ اَلْمُهْرْ اَلْغَالِي = عَيْنْ بَازْ الَاوْعَارْ
شَقْ جَوْبَة وَرْمَالِي = دَرْقُوا غْزَالِي
صَابَحْ اَلْمَرْسَمْ خَالِي = لَا تْرَبَّحْ اَلْكَارْ
دَارْهَا فِي جَوْفُو وَنْشَالْ مَرْ غَادِي
مَا جَهْدُ مَا يَعْيَ لَاوِي عْلِيهْ زَيَّارْ =
اَلَمْشَاغَلْ فِي مُوتُورُو تْبَاتْ تَقْدِي
تْقُولْ حَضْرَةْ عَيْسَاوَة فَايْتِينْ زِيَّارْ = شَرْقُوا يَا وَدّي .

2.2 القسم الثاني

تشبه القصائد في هذا النوع القصائد العمودية في الشعر العربي الفصيح، ولكنها تنظم على قافيتين وحرفي روي، وهي أسهل في عملية التدرب بالنسبة للمبتدئين، ويسمى عامة باسم أنواعه المعروفة "**الدَّهْكِيلْ أو اَلْمَايْ**" وهو موجود بكثرة في مناطق مختلفة من البلاد العربية، كما نجده عند شعراء جزائريين كثيرين من أمثال: مصطفى بن إبراهيم، ابن قيطون، محمد بلخير،

الشلالي، الشيخ حمادة ، الشيخ الجيلالي عين تدلس وغيرهم ومن أنواعه المعروفة في المنطقة:

الدهكيل: وتعني في لغة أهل المنطقة الهرولة أو الرمل، وهو السير فوق المشي ودون الجري ويوافق إيقاعه بحر الرجز، أو قل هو حمار الشعر كما يسمى، لأنّ النظم على منواله سهل وأكثر ما يغنى على إيقاع الطبل ويتألف من: **حَارْسَة وَلَازِمَة** في شكل ثلاثة أشطر أو أربعة أحيانا ثم **الحرشان**، وهي غير محددة وتصل إلى أكثر من مائة، وتنتهي القصيدة بانتهاء موضوعها، ولا بيت فيها، وهذا نموذج لذلك في موضوع الغربة:

الحارسة ⟵ **[يَا رَبِّ لِكْ شْكَيْتْ طَلَبْتِي عَجَّلْ لِي بَدْوَاهَا**
= آتِنِي بَالْفَرَاجْ لَا تْخَلِّي عَبْدَكْ قَنْطَانْ]
اللازمة ⟵ **[رَانِي حَايَزْ لَامُورْ لِكْ سَهَّلْ لِي مَا يَهْوَانْ]**

طَالْ غْلِيَ هَمْ اَلْفَرَاقْ وَالْقُدْرَة مَا نَعْصَاهَا
اَلسَّابَقْ لِي مَنَّكْ نْفَوْتُو لَازَمْ كِيمَا كَانْ
لَا قَنْطَة مَنْ مَعْطَاكْ يَا اَلِّلي عَيْنَكْ كُلْ تْرَاهَا
أَنَا رَاضٍ بَالِّلي عْطَيْتِنِي سُبْحَانَكْ سُبْحَانْ
أَنْتَ مُولَى اَلْمُلْكْ اَلْعَظِيمْ رَبْ اَلْعِبَادْ سْوَاهَا
مَا هُو مَشْرُوكْ مْعَاكْ حَدْ فِي مُلْكَكْ يَا حَنَّانْ

اَلْمَايْ: لَا يميز هذا النوع عن الدهكيل إلا طول النفس في الإيقاع ، وهو يشبه نوعا ما بحر الطويل في إيقاعه، لأنّه يتميز بالثقل ويقوم كذلك على شطرين وقافيتين وحرفي روي، وبهذين النوعين تنظم النكت وشعر الشتائم والسباب (الهجاء) والقصص والرحلات والملاحم والقصص الديني خاصة إلى جانب الوصف (خاصة المرأة) والنموذج التالي للشاعر ابن عيسى :

خْيَارْ الْقَولْ اسَمْ رَبِّ فَي الْقُرْعَانْ الْوَاجَبْ لِي نْوَحَّدْ اَلدَّارِي بِيَ
وَ نْكَثَّرْ فِي صْلَاةْ خَاتَمْ لَنْبِيَا
سُبْحَانْ اَللَهْ كَانْ فِي كُلِّ مَكَانْ = عَالَمْ بَالْبَايْنَة وَالِّلي مَخْفِيَة
سُبْحَانْ اَللَهْ كَانْ فِي كُلِّ زَمَانْ = لَا غَيْرَ لِهْ وَقَتْ شَاوْ اَلْبَادِيَة
سُبْحَانْ اَللَهْ مَنْ يْكَوَّنْ كُلْ كْوَانْ = فِي اَلسَّمَوَاتْ وَالَأَرْضْ اَلسَّفْلِيَة
تَوْحِيدْ اللهْ حَقْ عْلَى كُلْ لْسَانْ = لَا تَشْرَكْ فِيهْ حَدْ يَا سَامَعْ لِيَ
انْظُرْ كِيفَاشْ خَلْقَكْ مَنْ شِيْ مَا كَانْ = تَّى وَلَّيْتْ فِي صُورَة مَبْنِيَة
رَكَّبْ لَعْظَامْ قَبَلْ تُوْلَدْ مَنْ كُلْ لْوَانْ =
لَا صَنَعْ اَلاَّ صُنْعْ مُولْ اَلمَلْكِيَة

3. خاتمة:

وخلاصة هذا البحث، أنّ ما تعارف عليه شعراء قبيلة ذوي منيع من نظام في بنية القصيدة الشعبية بالجنوب الجزائري لم يكن وليد المصادفة أو الاعتباطية، وإنما هو ثمرة جهود مضنية وتجارب متواصلة رافقت هؤلاء الشعراء وجمهورهم 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.

5. قائمة المراجع:

1 . أصل سكان هذه المنطقة (قبيلة ذوي منيع) عرب من بني هلال، القبائل العربية التي دخلت بلاد المغرب العربي في القرن 11م.يراجع/ بركة بوشيبة *(2012)* شعراء قبيلة ذوي منيع الشعبيون تراجم ونصوص، ط *2* ، الجزائر. *CNRPAH*

2 . محمد السعيدي(1998) الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، الجزائر ، د.م.ج.

3 . د. ميشال عاصي*(1980)* الفن والأدب. بيروت، مؤسسة نوفل.

4 – سليم الحلو *(2007)* تاريخ الموسيقي الشرقية، لبنان، منشورات دار مكتبة الحياة.

5 . شوقي عبد الحكيم *(1984)* الشعر الشعبي الفلكلوري عند العرب، لبنان ، دار الحداثة.

6 . موسى سليمان *(1983)* الأدب القصصي عند العرب. ط5، لبنان، دار الكتاب.

7 . العربي دحو *(1986)* الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة. الجزائر ، د.م.ج.

8 . نقلا عن / جابر عصفور*(1978)* مفهوم الشعر. القاهرة، منشورات دار الثقافة.

9 . نقلا عن / إحسان عباس*(1983)* تاريخ النقد الأدبي عند العرب. بيروت ، منشورات دار الثقافة.

10 . عبد الملك مرتاض*(د.ت.)* في الشعر الشعبي الجزائري . مجلة التراث الشعبي.

11 . محمد المرزوقي *(1967)* الأدب الشعبي في تونس. تونس ، الدار التونسية للنشر.

12 . رابح بونار *(د.ت.)* الشعر الشعبي وتطوره الفني. الجزائر، مجلة آمال عدد 4.

13 . عبد العزيز عتيق *(1976)* الأدب العربي في الأندلس. بيروث، دار النهضة العربية.

14 . أحمد سليمان الأحمد *(1983)* الشعر الحديث بين التقليد والتجديد. لبنان، الدار العربية للكتاب.

15- ابن قتيبة *(1984)* الشعر والشعراء، بيروت، دار إحياء العلوم.

16- ابن سالم عبد القادر *(2000)* الأدب الشعبي بمنطقة بشار. الجزائر ، الجاحظية.

17- ابن قتيبة *(1984)* الشعر والشعراء. بيروت ، دار إحياء العلوم.

18- بورايو عبد الحميد / نقلا عن: ابن سالم عبد القادر *(2000)* الأدب الشعبي بمنطقة بشار. الجزائر، الجاحظية.

19- مصطفى ناصف *(2013)* دارسة الأدب العربي. بيروت، دار الأندلس، ط3.

20- ابن سالم عبد القادر *(2000)* الأدب الشعبي بمنطقة بشار. الجزائر ، الجاحظية.

21- أحمد سلمان الأحمد *(1983)* الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، بيروت، الدار العربية للكتاب.

22- غاستون باشلار *(1992)* جدلية الزمن. ترجمة خليل أحمد خليل، الجزائر د.م.ج.

23- كوانف، ج كانفة: وهي الأثافي، أو أثار حضائر الماشية، لَيَّشْ: أَخَذَ وَخَطَفَ.

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/821
ISSN 2477-9857 E-ISSN 2800- 0919 "Assiaq" scientific journal مجلة "السياق"
المجلد: 08 العدد: 01(2023) ص58/67

الشكل 1: