وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم

كلية الأدب العربي و الفنون

قسم الفنون العرض

تخصص سينما وثائقية

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر الموسومة بـ :

دور السينما في المحافظة على التراث اللاماي

الأغنية البدوية المستغانمية أنموذجا

A la recherche de Badoui

إعداد الطالبة:

❖ بخيرة فتيحة

اللجنة المناقشة:

الصفة	الإسم و اللقب	الرتبة
رئيس اللجنة	شرقي هاجر	دكتورة
مناقشا	عايب أحسن	دكتور
مشرف و مقرر اللجنة	بومسلوك خديجة	دكتورة

السنة الجامعية: 2017-2018

بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــاء

اللـهم إني أسألك إيمانا دائما وأسألك قلبا خاشعا.

اللـهم إنـي أسألك علما نافعا وأسألك يقينا صادقا.

اللـهم إنـي أسألك دينا قيما وأسألك العافية من كل بلية.

اللـهم إنـي أسألك تمام العافية وأسألك دوام العافية.

اللـهم لا تأخـذني منك إلا إليك ولا تشغلـني عنك إلا بك.

اللـهم إنـي أسألك الشكر على العافية و أسألك الغنى

عن النـاس.

شكر وتقدير

حمد لله بنعمته أتممت هذا العمل المتواضع ونستغفره ونشكره،

كما أتقدم بجزيل الشكر والثناء **إلى الأستاذ الفاضل المشرف "بومسلوك خديجة"** الذي أفادني بالنصح والإرشاد وكان له الفضل في توجيهي إلى أن أنهيت من إنجاز مذكرتي.

كما أتقدم بشكري إلى كل أساتذة قسم فنون العرض الذين أناروا لنا سبيل المعرفة وإلى كل من ساعدني في مشواري الدراسي.

مع كل احترامي وتقديري.

إهـــــداء

إلهي لا يطيب العمل إلا بشكرك ... ولا يطيب النهار إلا بشفاعتك ...

ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ... ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ...

ولا تطيب المحبة إلا برؤيتك ... الله جل جلاله ...

إلى من بلغ الرسالة ... وأدى الأمانة ... ونصح الأمة ...

إلى في الرحمة ونور العالمين ... سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

تحية خالصة إلى من قضيت معهم أحلى أيامي الدراسية

وإلى كل أصدقائي وصديقاتي.

إلى من داعموني في السراء والضراء في مشوار حياتي.

إلى أفراد عائلتي و بالأخص أمي الغالية و أسرتي الصغيرة زوجي

وإلى كل من وسعهم قلبي ولم يذكرهم قلمي.

مقدمة

أصبح السؤال متعلق بالهوية يأخذ مكانا محوريا، في اهتمامات الكثير من الشعوب، في زمن اتسم فيه النظام الدولي بما يسمى بالعولمة التي أحدثت ردّات فعل عنيفة لدى البعض، ممن استشعر خطرها الداهم، و الهادف الى القضاء على الخصوصيات الثقافية، لينخرط الجميع في ثقافة منمّطة أو بما يسمى الأمركة الثقافية، الساعية لتوطيد أركان الهيمنة على مقدرات الشعوب و اخضاعها للقوة العظمى.

من هنا كان اهتمام الشعوب العربية و الإسلامية على غرار العديد من شعوب العالم بموضوع الهوية الذي أصبح يمثل أمرا حيويا بالنسبة لها، يرتبط أساسا بكينونتها ووجودها.

و اذا عرجنا على موضوع السينما، فلا شك أن يستحضر ما لهذا الفن من تأثير مهول على الأفراد و الجماعات، مما أهله ليكون أفضل و تستغله القوة العظمى في فرض هيمنتها و تسويق عولمتها الهادفة، الى القضاء على الخصوصيات الثقافية و بالتالي هدم الهويات المحلية.

فقدرة السينما على تأثير في الشرائح الواسعة من المجتمع، تجعلنا نتساءل عن طبيعة الدور الذي يمكن أن يلعبه هذا الفن في تفاعله مع الهوية بشكل عام، وعن طبيعة السينما في المحافظة على التراث الثقافي اللامادي بشكل خاص .

و بما أن التراث الثقافي اللامادي متعدد المجالات أخذنا بالخصوص التكلم في دراستنا عن الأغنية البدوية المستغانمية، انطلاقا من ذلك اندفعنا بكثير من الفضول لاستكشاف الكيفية التي تتفاعل بها السينما مع هذا الموروث الثقافي، كإشكالية محورية. و لتحديد خطوات البحث الذي شرعنا في إنجازه كان علينا الانطلاق من نقطة البدئ ألا وهي تحديد إشكالية واضحة وصريحة: كيف أسهمت

السينما في دراسة الموسيقى الشعبية و توثيقها؟ و للإجابة على هذه الإشكالية العامة أن نطرح بعض الفرضيات :

الفيلم الوثائقي تعمق في إيجاد الإجابات المبهمة عن التراث الذي هو في قيد الاندثار خصوصا التراث اللامادي المتوارث شفهيا أكثر من المخطوط و التوثيق يعتبر من أهم الخطوات و الإنجازات للكشف عن التراث الشعبي و طرح اشغالات و دراسات عنه.

اخترنا موضوع البحث هذا بسبب دوافع ذاتية منها و موضوعية:

تمثل في الميل الطبيعي نحو هذا النوع من الفن, الى جانب حب الاطلاع على عادات و تقاليد مجتمعنا .

وأما الدوافع الموضوعية فهي لإلقاء الضوء على فرع لقلما اعتني به وهو يعتبر كنز من الفنون الذي اثر في الحياة الإنسانية و التاريخية و حتي الفنية و ابراز هذا النوع من الفنون كدراسة أكاديمية.

قسمنا موضوع دراسة دور السينما في المحافظة على الموروث الثقافي اللامادي الى ثلاثة فصول: يتضمن الفصل الأول حول ماهية الفيلم الوثائقي الثقافي خصائصه ووظائفه و أيضا يشمل دور الموروث الموسيقي في ترسيخ الهوية و ضرورة التوثيق.

اما الفصل الثاني يتحدث عن الجانب التاريخي و الفني للأغنية البدوية و حتي عن بلاغتها من حيث الشعر, بينما خصصنا الفصل الثالث للجانب التطبيقي فتناولنا فيه المراحل التطبيقية لإنجاز الفيلم.

و في هذه الدراسة كان من الصعب استوفاء بعض المحاور المراجع كانت قليلة فلم يكن لدينا الدعم التاريخي و لا العلمي، **و اعتمدنا على جملة من المقاربات** السوسيوثقافية.

أما المنهج المتبع في هذه المذكرة هو التحليلي الوصفي، وأهم المراجع التي اعتمد عليها بحثنا هي:

-آرثر نايت، قصة السينما في العالم، تر سعد الدين توفيق ، دار الكتاب العربي **للطباعة و النشر، ط**، 1967.

-التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945.

-محمد المصمودي، المنظومة الايقاعية الواحية من خلال الرصيد الموسيقي ذات التقاليد الشفوية، جامعة تونس2014

الفصل الأول:
السينما و الموروث الثقافي اللامادي

المبحث الأول: ماهية الفيلم الوثائقي

المبحث الثاني: دور التوثيق في صيانة الذاكرة الموسيقية

المبحث الأول: ماهية الفيلم الوثائقي

1-مفهوم الفيلم الوثائقي و خصائصه:

الفيلم الوثائقي هو جنس سينمائي أو تلفزيوني، يعتمد على توثيق و عرض الواقع دون تحريف، فهو يعالج كل أشكال المواضيع الحياتية و الوقائع (العلمية، التاريخية، ...)

و يعد الفيلم الوثائقي من المواد التلفزيونية المهمة، من حيث أن الأفلام التسجيلية لها أهميتها بهذا النوع من الأفلام بشكل ملفت للنظر من قبل الباحثين و المنظرين و منتجي الأفلام التسجيلية و مخرجيها[1].

إذ يرجع استخدام عبارة Film documentaire أول مرة إلى الفرنسيين و ذلك فهي وصف أفلام الرحلات Film dévoyage التي كانت تتناول موضوعات عن المكان أو الحدث أو الشخص، أما بالنسبة لاستخدام المفهوم الوثائقي عند الانكليز فهو نوع من الأفلام التسجيلية الوثائقية Documentary Film و لم يقتصر هذا النوع من الأفلام عند الانكليز على تسجيل الحقيقة الواقعة و إنما يضاف إليها الرأي[2].

أما في أروبا فقد أحدثوا تغييرات في استخدام المصطلح فاستخدموا الفيلم الوثائقيFilm documentaire، بعد أن شاع استخدام المصطلح الفيلم الوثائقي الإبداعي، وفي الأقطار العربية شاع استخدام مصطلح الأفلام التسجيلية و الأفلام الوثائقية مقابل Documentaire الفرنسية Documentaryبالانكليزية[3].

و يعرف الفيلم التسجيلي بأنه نوع من الأفلام غير الروائية التي لا تعتمد على القصة أو الخيال بل يتخذ مادته من واقع الحياة سواء كان ذلك بنقل الأحداث

[1] سهير جاد و سامية أحمد علي، البرامج الثقافية في الراديو و التلفزيون، القاهرة، دار الفجر، 1997، ص 143.
[2] منى سعيد الحديدي، الفيلم التسجيلي (تعريفه اتجاهاته أسسه و قواعدة)، القاهرة، دار الفكر العربي، 1982، ص11-12.
[3] فرحشو ....، مسألة بين قوسين في النهوض بالوثائق العربية، تونس، مجلة الاذاعات العربية، العدد 4، 2002، ص8.

مباشرة كما جرت في الواقع عن طريق إعادة تكوين هذا الواقع و تعديله بشكل قريب من الحقيقة الواقعة، على عكس الجريدة السينمائية أو الأفلام الإخبارية التي تصور الحوادث الجارية كما وقعت و هذا النوع من الأفلام يعتمد على فكرة رئيسة، تكون لها قيمة اجتماعية و ثقافية ذات مضمون درامي، و مهمتها تقديم المعارف و المعلومات بطريقة مشوقة و فنية و لها أشكال و مدارس[1].

و عرف الفيلم الوثائقي في الموسوعة الجديدة البريطانية بأنه نوع من الأفلام السينمائية غير الروائية بمعنى أنها لا تتضمن قصة و لا خيالا بل تتخذ مادتها السينمائية من واقع الحياة فتصور هذا الواقع و تفسر الحقائق المادية، أو بشكل يعبر عن الحقيقة المماثلة، هادفة بذلك إلى تحقيق غرض تعليمي أو غرض ترفيهي[2].

و يعرف الاتحاد الدولي السينما التسجيلية - الوثائقية بأنها كافة أساليب التوثيق لفيلم يظهر الحقيقة يتم عرضه أو إعادة بنائه بصدق و عند الضرورة و ذلك لتحفيز المشاهد على عمل شيء لتوسيع مدارك للمعرفة و لفهم الإنسانية أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في المجالات الاقتصادية أو العلاقات الإنسانية[3].

و هناك من يعرفها بأنها معالجة سينمائية أو تلفزيونية خلاقة لواقع الحياة ووقائعها و أحداثها الجارية، و ذلك بقصد التحليل الاجتماعي أو نشر المعرفة و الوعي الثقافي أو تدعيم المشاعر

[1] كرم شبلي، معجم المصطلحات الاعلامية، بيروت، دار الجيل، 1994، ص295.
[2] فاروق انيس حرار، الرسالة و الصورة، قضايا محاضرة في الاعلام، عمان، وزارة الثقافة الأردنية، 2001، ص125.
[3] محمود سامي عطا الله، الانتاج الوثائقي في التلفزيونات العربية، تونس، مجلة الاذاعات العربية، العدد 3، 122ص.3.

الإنسانية، و التعاطف بين البشر بصرف النظر عن الزمان **أو المكان**[1]، و الفيلم التسجيلي هو "**الحدث الواقعي و الفكرة**"، و هو العلاقة المونتاجية ما بينهما، هو شاعرية الحدث"[2].

و لقد ركز الباحثون في تعريف الفيلم الوثائقي التسجيلي على التقاط الآتية:

1- يعتمد الفيلم الوثائقي على الملاحظة و الانتقاء و التنقل من الحياة نفسها فهو لا يعتمد على موضوعات ممثلة في بيئة مصنعة كما يفعل في الفيلم الروائي و **إنما** يصور المشاهد الحية و الوقائع الحقيقية[3].

2- تنظيم المادة على ضوء فهم الواقع فهما ناجحا و دقيقا و بعد دراسة متأنية للواقع و بذلك يقوم التسجيل بتوظيف عناصر الواقع لتغيير الموضوع او الحدث[4].

أما الهدف من المصارمة المنتهجة في الأفلام الوثائقية، فينقسم إلى قسمين: التأثير و الإثراء، فالأول لتلبيس ثقافة اجتماعية معينة، و الثاني للتزويد بالمعلومات الثقافية المجهولة، مفاده التعريف و التشهير بها بين **أوساط عوام الناس و** الأجناس و منه يمكن **إدراج ما أقره** الاتحاد الدولي للأفلام التسجيلية الوثائقية عام 1948 بأنها: "كافة أساليب التسجيل على فيلم لأي مظهر للحقيقة، يعرض إما بوسائل التصوير المباشر أو إعادة بنائه بصدق، و ذلك لحفز المشاهد إلى عمل شيء أو لتوسيع مدارك المعرفة و الفهم الإنساني أو لوضع حلول واقعية **لمختلف** المشاكل في عالم الاقتصاد، أو الثقافة، أو العلاقات الإنسانية"[5].

و عادة ما تصور الأفلام الوثائقية الأحداث الواقعية بدون تعديل او تغيير، فهي وسيلة فعالة لصياغة الواقع و إعادة تشكيله و قولبته بما فيه. و هذا ما ذكرته باتريشيا أوفرها يدي **Patricia Overhaydy** في كتابة الفيلم الوثائقي:

[1] فاروق أنيس حرار، الرسالة و الصورة، قضايا معاصرة في الإعلام، المصدر السابق، ص125.
[2] عدنان مدانات، بحث عن السينما، بيروت، دار القدس، 1985، ص132.
[3] منى سعيد، مصدر سابق، ص16.
[4] كرم شبلي، فن الكتابة للراديو و التلفزيون، القاهرة، مكتبة التراث الإسلامي، دون سنة نشر، ص208.
[5] أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، عمان دار المناهج، 2007، ص14.

"الأفلام الوثائقية أداة توصل مهمة في تشكيل الواقع، بسبب مزاعمها بأنها تجسد الحقيقة، فدائما ما يكون للأفلام الوثائقية ، و تزعم بأنها تخبرنا بشيء يستحق **المعرفة**"[1].

الوثائقي يعمل على توثيق الخبرة و المعرفة المستمدة من واقع الحياة و اختيارها و انتقائهاو إعادة ترتيبها بأسلوب فني يعكس و جهة نظر المخرج أو صاحب الفيلم، فما يقوم به هذا الأخير في الفيلم الوثائقي هو ببساطة تجسيد ذاتية، و من هنا يمكن أن نستنتج بأنه دراسة للماضي، و تحليل للحاضر، و نظرة للمستقبل و بفضله يمكن أن نميز بين الخطأ و **الصواب**.

2- خصائص الفيلم الوثائقي:

إن الفيلم الوثائقي عدة خصائص تجعله يتميز عن الفيلم الروائي، و قد خطها **جون جريرسون** في ثلاث نقاط و اعتبرها أساسية ليتخذ نوع الفيلم المنتج صفة، و اسم الوثائقي، و هي حسب تسلسلها كالتالي:[2]

- فهو يعتمد على التنقل، و الملاحظة، و الانتقاء من الحياة نفسها، فهو لا يعتمد على موضوعات مؤلفة و ممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الفيلم الروائي، و إنما يصور المشاهد الحية و الوقائع الحقيقية

- أشخاص الفيلم الوثائقي و مناظره يختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين، و لا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الأستوديو.

- مادة الفيلم الوثائقي تختار من الطبيعة رأس، دونما تأليف، و بذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة و الممثلة.

---

[1] باتريشيا أفرها يدي، الفيلم الوثائقي مقدمة صغيرة جدا، تر شيماء طه الريدي، كلمات عربية للترجمة و النشر، ط1، 2013، ص13.

[2] ينظر، محمود سامي عطا الله، الفيلم التسجيلي، الألف كتاب الثاني 188، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، 1995، ص10.

- تحديد و اختيار و إعادة تنظيم المادة المستخدمة من واقع الحياة، و إعادة تقديمها للمتلقي بأسلوب فني يعكس وجهة نظر المخرج، معتمدا كل الاعتماد على الواقع و الحقيقة، و على فهمه المسبق لخصائص الجمهور المستهدف و قدراته، بما يوفر التوازن و التفاهم و التفاعل القائم بين المتلقي و الرسالة و الوسيلة.[1]

- الفيلم الوثائقي يؤمن بأنه لا يخلق العالم بقدر ما يقوم على خطة **العالم الموجودة أصلا**.

- التوثيق هو أكبر مصدر كامن للجدول في الفيلم الوثائقي.

- بناء الوثائقي يكون حول موضوع، و ليس حول القصة.[2]

فهو لا يهدف إلى الربح المادي، بل يعالج أهدافا خاصة في مجالات تعليمية، ثقافية، او حفظ التراث أو التاريخ، زيادة على هذا فهو يتسم بالجدية: "لأن الفيلم الوثائقي يروي قصة عن الحياة الواقعية، قصة تدعي المصداقية"، [3] **و عادة ما** يخاطب مجموعة معينة من الجمهور، و يتميز بقصر الوقت، فهو لا يزيد عن 45 دقيقة على أكثر تقدير.[4]

3- مميزات الفيلم الوثائقي:

لكل فن فكرة إبداع أولية تتبلور و تتطور مع الزمن لتصير علما قائما بذاته، يتخذ فيما بعد منحى يسير عليه يجعله يختلف عن غيره من العلوم بالصفات التي يحتويها مضمونه،و الفيلم الوثائقي من هذه العلوم يذكر مميزاته الدكتور عبد الباسط سلمان في كتابه الإخراج و السيناريو على النحو التالي:[5]

---

[1] ينظر، منى الحديدي، **الأفلام** الوثائقية و البرامج التسجيلية، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، د.ط، القاهرة، 2002، ص20.

[2] ينظر، فورست هاردي، المرجع السابق، ص115-116.

[3] باتريشيا أفرها يدي، المرجع السابق، ص10.

[4] ينظر، أيمن عبد الحليم نصار، المرجع السابق، ص16.

[5] ينظر، عبد الباسط سلمان، نقلا عن أيمن عبد الحليم نصار، المرجع السابق، 2005، ص111.

- غالبا ما يتضمن تعليق مصاحب للمشاهد أو الصور التي يستعرضها.
- غالبا ما يستند على اللقاءات و المقابلات مع المسؤولين، أومن هم أصلا موجودين في فحوى مجرى الأحداث.
- غالبا ما يتضمن و يستند على الوثائق.
- لا يضم شخصيات تمثيلية إلا ما نذر و بحالات محددة.
- غالبا ما يعتمد على مقدم أو معلق يقود موضوع الفيلم و يفصح عن محتواه.
- كثيرا ما يستند إلى التصوير الحقيقي للمواقع، انه غالبا ما يذهب للمواقع الحقيقية التي تمت فيها الأحداث و يصورها ليظهرها في الفيلم.
- اعتمادا و قيام الوثائقي على الملاحظة، و الانتقاء من الحياة نفسها، و معايشة الأحداث أو الأماكن أو الأشخاص التي يدور حولهم الفيلم.
- تنظيم المادة الواقعية المستمدة من واقع الحياة و اختيارها و إعادة ترتيبها بأسلوب فني يعكس وجهة نظر المخرج[1].

الفيلم الوثائقي في اغلب الحيان محصور في وقت محدد بين الدقيقة و الساعة، أي أن الفيلم الوثائقي قد يكون بدقيقة واحدة، أو قد يكون بساعة، أو قد يكون بعشر دقائق أو ربع ساعة[2].

4- أهمية الفيلم الوثائقي:

إن الفيلم الوثائقي هو علم بالدرجة الأولى قبل أن يكون مجرد فن و إبداع فكري، ويبرز ذلك جليا من خلال النفع الذي يعود به من الناحية الشخصية و العملية على الأفراد، كونه وسيلة تربيو في الجمهور المستهدف، فهو يعتبر أداة الاتصال و

[1] ينظر، منى الحديدي، سلوى إمام، الفيلم التسجيلي، اتجاهاته و استخداماته في السينما و التلفزيون، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة، 2002، ص13.
[2] ينظر، أيمن عبد الحليم نصار، المرجع السابق، ص16.

التفاهم بين الأشخاص على مختلف أجناسهم، ليلعب بذلك دور الشاشة العالمية صوتا و صورة.

فالفيلم الوثائقي يملك قوة التأثير و الانتشار الجماهيري، يرجع إلى ثرائه التعبيري، و سهولة إدراكه من قبل المتلقي لأنه يعتمد على الواقع[1] : " الأفلام الوثائقية جزء من وسائل الإعلام التي لا تساعدنا فقط على فهم عالمنا، و لكن على استيعاب دورنا فيه و التي تشكلنا بصوفها وسيلة اتصال جماهيرية." [2] بمعنى الفيلم الوثائقي عبارة عن سلسلة ثقافية، يحمل غي جوهر مادته العامل المؤثر القادر على تغيير القيم الفكرية و الأخلاقية.

التي تحكم سير ركب مجتمع ما، و هذا ما أكده ريتشارد أوفرها يدي في قوله: " إن الأفلام الوثائقية أداة تواصل مهمة في تشكيل الواقع [...] فهي تجدب و ترفه عن المشاهد".[3]

و في السياق نفسه، و زيادة على ذلك قام الدكتور أيمن عبد الحليم نصار في كتابه إعداد البرامج الوثائقية، بتحديد رؤية أكثر دقة و وضوحا لأهمية الأفلام الوثائقية، فمن بين أهم النقاط التي أدرجها فيه: هي المساهمة الفعالة لجنس العمل الوثائقي في تحسين الذوق العام للمشاهد عن طريق تقديم المعلومة الجيدة و الجديدة، و بناء ثقافة تتماشى و متطلبات العصر، بالإضافة إلى إحياءه وعي الأمة المعبر عن الهوية و القيم و الأخلاق و الثقافة و ذلك باستذكار محتوى التاريخ القديم و ربطه بالحديث و إعطاءه نظرة على المستقبل قصد نشر العادات و التقاليد و الأفكار بين مختلف الشعوب و توعية المجتمعات[4].

[1] ينظر باترشياأوفرهايدي، المرجع السابق، ص12.
[2] ضياء مرعي، السينما التسجيلية في مصر 1896-1977، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، 2004، ص28.
[3] باتريشيا أوفر هايدي، المرجع السابق، نفسه.
[4] ينظر، أيمن عبد الحليم نصار، المرجع السابق، ص67.

كما يمكنه أن يقوم بتقديم صورة عن المجتمعات العربية و حضارتها و معالمها و نشر إبداعاتها في الداخل و الخارج، و زيادة على هذا، فهو عبارة عن رسالة إعلامية راقية تتميز بانفراد أسلوب تقديمها، و بذكائها في توصيل الرسالة إلى عقل المشاهد.

إن الفيلم الوثائقي ينبع من الحاجة لاكتشاف الواقع و التعرف عليه، و يكون أكثر وضوحا من الناحية الموضوعية أو الشكلية، فهو يهدف إلى الكشف عن المعاني الكامنة به للتركيز عليها.

التحدث بهذا الشأن على لسان البطل أو المشاركين في الفيلم من أجل توثيق المعلوماتو البيانات[1].

5- وظائف الأفلام الوثائقية:

تؤدي الأفلام الوثائقية عددا من الوظائف الهامة في مجال التعليم و الإعلان و التسجيل التاريخي و الدعاية من اجل تحقيق هدف أو غرض معين و أولى هذه الوظائف هي:

أ- الوظيفة الإعلامية:

تعد وظيفة الإعلام في الإعلام الوثائقية من الوظائف المهمة حيث تهدف إلى شرح المعلومات و تفسيرها و تعريف الإنسان بالبيئة المحيطة به، و هذه الوظيفة لها أهداف عدة و هي تزويد الناس بمعلومات جديدة تفيدهم في الحاضر أو في المستقبل حيث تساعدهم في تكوين رأي عام يؤيد المشاريع التي تقوم بها الدولة سواء كانت اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية أو سياسية[2].

[1] محمود سامي عبد الله، الفيلم التسجيلي، بناء الإنسان المصري، مصدر سابق، ص17.
[2] كرم شبلي، فن الكتابة للراديو و التلفزيون، مصدر سابق، ص211.

ب- الوظيفة الدعائية:

تعد الأفلام الوثائقية من الوسائل المهمة في مجال الدعاية و ترويج المعلومات، ومن هذه الناحية يحقق الفيلم الوثائقي على المستوى الداخلي أهدافا كثيرة تهدف السياسة الحكومية إلى نشرها بين صفوف الناس و يقوم بدور مهم في تجسيد دور الحكومة و مؤسسات الدولةو إبراز انجازاتهم في مختلف المجالات، و من ثم تكوين رأي عام مؤيد و متعاطف مع أهداف الحكومة في هذه المشاريع[1].

أما على المستوى الخارجي أي الإعلام الدولي، حيث أن الأفلام الوثائقية تصل **إلى أنحاء العالم كافة و** السبب يعود إلى كون الأفلام الوثائقية تعتمد بشكل أساسي **على الصوت**و الصورة و عرض الواقع، و الصورة أصبحت لغة عالمية تعطي الفيلم الوثائقي إمكانيات كبيرة في إيصال تلك الرسالة لذا يستخدم الفيلم الوثائقي **في** الدعاية السياسية و الاقتصادية و السياسية.

ج- الوظيفة التعليمية:

تستخدم الأفلام الوثائقية استخداما فعالا في مؤسسات التربية و التعليم، إذ تستخدم في مجال تعليم الطلبة و تزويدهم بكثير من المهارات و المعارف الجديدة و تساهم في إثراء المعلومات و تفسير المسائل المعقدة و إيضاحها و قد تستخدم **الأفلام** الوثائقية كوسائل **إيضاح** في الفصول الدراسية في المدارس و المعاهد و الجامعات، و تستخدم في تعليم المهارات الفنية و الحرفية في العديد من المجالات **الأخرى**[2].

إن تقنيات التصوير في الفيلم الوثائقي تمنح الفيلم قدرات تعليمية هائلة قد لا تستطيع أي وسيلة أخرى من تقديمها مثل تحويل الزمن **في الأفلام** أي التصوير

[1] مصدر نفسه، ص211.

[2] محمود سامي عطا الله، الفيلم التسجيلي، مصدر سابق، ص17.

بسرعة عالية، حيث ينتج حركة بطيئة على الشاشة، و هذه الإمكانات تساهم في تعليم المتلقي، و بهذا تكون الأفلام الوثائقية من أهم **الرسائل التي تقوم بنشر العلم و المعرفة في أوسط المجتمع.**[1]

د- وظيفة التسجيل و التوثيق:

تعد وظيفة التسجيل و التوثيق من الأمور والهامة و لهذا تعد هذه الوظيفة جزءا من عملية التوثيق و التسجيل الإعلامي، إذ تستخدم الأفلام الوثائقية في تسجيل الأحداث و الوقائع و توثيقها من البيئة الاجتماعية السياسية و الثقافية و استخدامها كوثيقة تاريخية تسجل مولد الحدث، حيث تساهم هذه الوظيفة في نقل التجارب و الخبرات ووضع التراث و المحافظة على التاريخ و توثيقه في الماضي و نقله إلى الحاضر.

و التوثيق عبارة عن جمع المعرفة المسجلة و توفيرها و بثها، على **أن تتعامل** هذه المعرفة بطريقة شاملة و إجراءات متكاملة مع الاستعانة بالوسائل الآلية و بأساليب التصوير العادي أو المصغر (الماكروفيلم) **و ذلك حتى تنال المعلومات** الوثائقية أكبر قدر من الاستخدامات المتاحة.[2]

و تعد وظيفة التسجيل و التوثيق من الأمور في عملية التوثيق و التسجيل الإعلامي و غالبا ما تكون هذه العملية من أولويات اهتمام المؤسسات الحكومية التي تهتم ببحوث التاريخ و توفير الوثائق التاريخية للبحث ووضعها أمام الباحثين إذ تحفظ هذه الوثائق مثل الأوراق الرسمية و الوثائق المكتوبة و أفلام الفيديو و **أشرطة** الصوت، ففي أفلام الفيديو غالبا ما يصاحب بيان وصفي للمعلومات

[1] كرم شبلي، فن الكتابة للراديو و التلفزيون، مصدر سابق، ص212.
[2] هلال م ناتوت، التوثيق الإعلامي، بيروت، دار النهضة العربية، 2009، ص60.

المتوافرة مع الفيلم و تستخدم في تسهيل مهمة تركيب الفيلم و التعليق عليه و شرحه.[1]

6- أنواع الأفلام الوثائقية:

تنوعت الأفلام الوثائقية ما بين الموضوعات الاجتماعية و الثقافية و التاريخية و السياسيةو الرحلات و الأفلام التعليم[2].

ب- الأفلام العلمية:

تعد الأفلام الوثائقية العلمية من الأفلام التقفية الهامة التي تعمل على تقديم المادة العلمية المعقدة بأسلوب مبسط وواضح و ذلك لرفع إدراك المشاهد للعلم و التقنية و إثراء و خبراته المعرفية و كفاءاته الاطلاعية لجعله بعد ذلك في وضع المستوعب للأحداث العلمية و التكنولوجية[3].

ج- الأفلام التدريبية:

يهدف هذا النوع من الأفلام التدريبية إلى تفسير البيانات و المعلومات اللازمة و توضيحها و شرحها لاكتساب المهارات و زيادة المعرفة في حالات التدريب المهني أو التوعية، و نشر الثقافة الفنية بين جماعات العمال و الزراع أو الجنود و لاسيما بين صفوف المبتدئين و غير المدربين من هؤلاء، و من حيث الأسلوب هي شبيهة بالأفلام التعليمية المدرسية و لكن الفرق بينهما هو هدف إنتاج الفيلم و مهمته[4].

---

[1] محمد علي الفرجاني، فن الشريط التسجيلي، القاهرة، الدار العربية للكتاب، بلا تاريخ، ص27.

[2] عسلوننبعيسي، مصدر سابق، ص46.

[3] عسلون نبعيسي، وصفة أولية للبرامج الوثائقية العلمية في التلفزيون العربي، مجلة الإذاعات العربية، العدد4، 2002، ص46.

[4] سهير جاد و عبد العزيز شرف، البرامج التلفزيون و الإعلام القافي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص48.

د- الأفلام الثقافية:

تهدف الأفلام الثقافية إلى نشر الثقافة العامة بين الفئات المختلفة في المجتمع من خلال عرض الموضوعات الفنية و الاجتماعية و الثقافية التي هي وسيلة من وسائل و نشر الثقافة و المعرفة، و تعريف المجتمعات بالثقافات المختلفة[1].

هـ - الأفلام الوثائقية السياحية:

يعرض هذا النوع من الأفلام الوثائقية عرض الآثار و المعالم السياحية إذ يقوم بوظيفة الكشف عن القيم الاجتماعية و الفكرية و الجمالية و يوسع أفاق التفكير عند المتلقي عبر تزويده بمعلومات حول الحضارات و المعالم الأثرية الموجودة في العالم[2].

و - أفلام التوعية و الإرشاد:

يهدف هذا النوع من الأفلام إلى توضيح المعلومات اللازمة و تفسيرها لاكتساب المهاراتو إثراء معلومات المتلقي و توسيع أفاق تفكيره من خلال عرض الأفلام و زيادة المعرفة، إذ يتم تقديم هذا النوع من الأفلام لجماعات العمال و الفلاحين و التجمعات المهنية و الحرفية يهدف توعيتهم في مجال العمل و تزويدهم بالمعلومات من أجل تطوير حرفهم المهنية[3].

[1] يوسف يوسف، موضوعات الفيلم الوثائقي العراقي، بغداد، المؤسسة العامة للسينما و المسرح، 1983، ص37.
[2] د. نهلة عبد الرزاق عد الخالق، مجلة كلية الأداب، العدد 98، ص421.
[3] ر.أبورتسكي و أيوردفسكي،الصحافة التلفزيونية، ترجمة ابتسام علوان، بغداد، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، 1987، ص121.

ز- التحقيق الصحفي الوثائقي: (الريبورتاج التلفزيوني):

عبارة عن عرض فعال لحدث أني ذي أهمية على الشاشة من خلال المشاهد المصورة و سرد من خلف الشاشة من قبل المشاركين في البحث، بدون أي تعقيدات إذ يبحث عن استنتاج أي هو عرض الواقع كما هو[1].

ت- أفلام الفن:

تعرض هذا الأفلام الفنون التشكيلية و حياة الفنانين و ترصد أعمالهم الفنية كالنحت و الرسم و الموسيقى و غيرها من الفنون الأخرى، إذ تنقل الواقع الذي يعيش في الفنان و في بعض الأحيان تقدم على شكل سيرة ذاتية، إذ تتخذ موضوعات هذه الأفلام طابعا ثقافيا[2].

ح- أفلام الرحلات و الاستكشاف:

تسجل هذه الأفلام بعض المظاهر السياحية لمختلف مناطق العالم بحث يتم التعريف بتلك المناطق و الأماكن السياحية و ذلك بغرض نشر المعرفة و الثقافة، و غالبا ما نرى أن موضوعات أفلام الرحلات قد طغت عليها موضوعات ترويجية للسياحة و التجارة[3].

خ- أفلام الفلك: و كل ما يتعلق بالكون كالكواكب و المجرات و النجوم...

ط- أفلام البيئية: هي كل الظروف و العوامل المحيطة التي اؤثر في الكائنات الحية و بشكل خاص في الإنسان و تصنف إلى:[4]

- **البيئة الطبيعية:** من هواء و ماء و برودة و حرارة ...

[1] د. نهلة عبد الرزاق عبد الخالق، مصر، ص421.
[2] ضياء مرعي، مصدر سابق، ص38.
[3] منى سعيد الحديدي و سلوى إمام علي، مصدر سابق، ص17.
[4] ينظر، المرجع السابق، نفسه.

- **البيئة العمرانية:** تظهر في عدة أنماط من العمارة التقليدية إلى الحديثة الوافدة و التاريخية و المشيدات الصناعية و الزراعية و السياحية ...

- **البيئة الاجتماعية:** و التي تبرز الاختلافات بين المجتمعات البشرية من تفكير و سلوك و هذا من خلال: المنظومة الأخلاقية، إضافة غلى الفنون و الآداب الشعبية **المتوارثة**و الفنون الوافدة التي توضع ضمن النطاق الثقافي و هي موجهة للفئات العالية التعليم.

- **البيئة الاقتصادية:** تجمع كل مجالات الاقتصادية من زراعة و صناعة و تجارة و الدخل، إضافة إلى ذلك فهي أيضا تعالج مشكلات البطالة و الفقر ...

- **البيئة السياسية و الإدارية:** هي الحكم الرسمي في الدولة سياسيا و إداريا و قانونيا،و جميع المؤسسات سواء كانت رسمية أو غيررسمية [1].

ف- أفلام السير الذاتية:

يعالج هذا النوع من الأفلام حياة الأفراد التي شكلت تجاربهم في الحياة نموذجا يقتدي به، و يمكن تصنيفهم في فئتين أساسيتين هما:

- **المبدعون و المشاهير:** من السياسيين و رجال الدين و القضاة و الأدباء و الشعراء و غيرهم.

- **أناس عاديون:** هم الذين يمكن اعتبارهم نماذج لظواهر سلوكية قابلة للتعميم...[2]

فهي نوع من أنواع الأفلام الوثائقية التي تسلط الضوء على شخصية معينة كشخص معروف بأنه مهم (سياسي، فنان ...) ذي أهمية لا يشوبها شك (**مخترع** غير معروف ...) أو شاهد على التاريخ.[3]فهذه الأفلام تحاول عرض الواقع كما

[1] ينظر المرجع السابق، ص39.
[2] ينظر، علي عزيز بلال، المرجع السابق، ص43-44.
[3] ينظر، باتريشيا أوفرها يدي، المرجع السابق، ص94.

هو بصورة مشوقة و ممتعة، فهي تستثمر في التراث القديم المسجل و المصور، و تعرضه مدعوما بالمقابلات و الأحداث المعاصرة، و على المخرج أن **يستثمر** التسجيلات السابقة و يعطيها حياة جديدة، إذ يقوم بعمل مايلي: [1]

- رواية قصة الحياة حسب التسلسل التاريخي.
- أن يروي الأحداث باستعمال صيغة الماضي البسيط (**حتى و إن كان الشخص** حيا).
- أن يعتمد على آخرين في رواية قصة حياة شخص معين.

ق- الأفلام التاريخية:

و هي تلك الأفلام التي تروي لنا أحداث الماضي، فهي كما كتب المؤرخ آرثر **شلي سنجر الابن**: "التاريخ لا يصنع نفسه، فلا يمكنك أن تضع عمله في ماكينة فيخرج لك التاريخ: "[2] فالأفلام إذن تتحدث عن الأزمان الماضية بكل أبعادها الحضارية و السياسية و الدينية ...

م- أفلام التوعية و الإرشاد:

يهدف هذا النوع من الأفلام إلى توضيح المعلومات اللازمة و تفسيرها لاكتساب المهاراتو إثراء المعلومات لدى المتلقي، و توسيع آفاق تفكيره من خلال عرض الأفلام و زيادة المعرفة، حيث يكون موجها لفئة العمال و الفلاحين و التجمعات

---

[1] ينظر، روبرت هيليارد، الكتابة للتلفزيون و الإذاعة و سائل الإعلام الحديث، تر. مؤيد حسن فوزي، دار الكتاب الجامعي،ط1، 2003، 231.

[2] باتريشيا أوفرها يدي، المرجع نفسه، ص91.

المهنية و الحرفية بهدف توعيتهم في مجال العمل و تزويدهم بالمعلومات من أجل تطوير حرفهم المهنية. [1]

7- أساليب المعالجة في الأفلام الوثائقية:

تعالج الأفلام الوثائقية موضوعاتها وفق نوعين رئيسيين هما:

1- الأسلوب الوثائقي:

إن الفيلم الوثائقي هو عبارة عن المعالجة الخلافة لواقع الحياة و يتشبه هذا الأسلوب بصفحة الرأي في عالم الصحافة المكتوبة المقروءة، و يطلق عليه الفيلم التسجيلي، و يتميز بهدف ذي مغزى **اجتماعي** سياسي و هو ذو رسالة محددة واضحة يهدف المخرج إلى إيصالها إلى الجمهور المستهدف.[2]

2- الأسلوب الوظيفي:

و هو الذي يضم فيلم الحقيقة و فيلم الرحلات و الفيلم التعليمي و التدريسي و الجريدةو المجلة و المجلة السينمائية، و هو أسلوب قد يبدو مجردا من الأهداف الخاصة مع انه في بعض الحالات قد تكون نتيجة النهائية رسالة من نوع ما أو تأثير محدد و يشابه هذا الأسلوب الصفحات الإخبارية في عالم الصحافة.[3]

[1] ينظر، بورتسكي و أيوردفسكي،الصحافة التلفزيونية، تر ابتسام علوان، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، د ط، بغداد، 1987، ص161.

[2] باتريشياأوفرهايدي،المرجعنفسه،ص91

[3] ينظر،بورتسكيوأيوردفسكي،الصحافةالتلفزيونية،ترابتسامعلوان،منشوراتوزارةالثقافةوالفنون،دط،بغداد، 1987،ص161

2-خصائص الفيلم الوثائقي الثقافي

يتوقع الحديث عن الفيلم الوثائقي الثقافي بين حدين هما الفيلم الوثائقي و الثقافة في المجتمع يبدو منذ البداية الطابع الاشكالي للموضوع بارزا، لكون الفيلم الوثائقي و ثقافة المجتمع في حاجة الى مشروعية لن تتأسس الا من خلال الوعي **الحاجة** اليهما كضرورة استعجالية ضمن ضرورات اخرى يلزمنا بها واقع السقوط و الرغبة الحارقة في بناء المجتمع و اطلاع عن ثقافته.

ان بداية الفيلم الثقافي اندرج عنها الأفلام ذات المضامين التعليمية الثقافية **و** العلمية[1].

يعتبر الفيلم الثقافي نوع من الأفلام التسجيلية/الوثائقية أطلقت عليه هذه التسمية في ألمانيا، و بذلك تم التعبير عن الحاجة في ترويج الفيلم وجعله عملا جديرا بالاحترام و التقدير. اكتشفت مكانته الكبيرة ووظف لأغراض علمية تحديدا بعد الحرب العالمية الأولى. **كان هانس غرليس** أهم رواد هذا النوع بحيث أسس في **علم 1919م** "معهد البحث الثقافي" بينما تابع **والوش لوش شولتز،** تصوير الأفلام الثقافية الخاصة بعلوم الطبيعة، و يقصد أيضا بالفيلم الوثائقي الثقافي الأفلام التي تتناول مواضيع مختلفة **مثل العلوم و الطب و الفن و الثقافة و** الجغرافيا و التاريخ[2].

مع ان التركيز بدأ في انتاج أفلام علمية في "قسم الثقافة الخاص في استديو-**أوفا**" ببرلين ، بهدف جعل تأثير هذه الأفلام تأثيرا قويا على جمهور صالات السينما الغفير.

[1] تأليف مجموعة من الباحثين تنسيق حسن مرزوقي مقاربات جدلية، دار العلوم الناشرون،2011 ص85.
[2] م ن.ص86.

وأصبح إضافة الشرح على الصور، في فترة السينما الصامتة ، يتم بواسطة لوحات مكتوبة تظهر بين مشاهد الفيلم بشكل ادبي جذاب، كما تمت الاستعانة في فترة السينما الناطقة بقراءة التعليق العلمي الشارح، الذي يصاحب الصور و يعلق عليها.

ولستاع جين بنليف ان يعبر بشكل افصل في فيلمه البيولوجي "مخيم هيبو" ليصبح أكثر جاذبية للجمهور الواسع عن طريق استعماله موسيقى الجاز الحديثة. **أما المخرج الفرنسي جاك كوستو،** فعبر في أفلامه الشاعرية ، التي صورها تحت الماء و كشف فيها أسرار حياة البحر بتأثير من شاعرية أفلام **روبرت فلاهرتي** التي سجل فيها الحياة القاسية للاسكيمو في فيلم **"نانوك الشمل"** [1]

فقد روج الاديب الروسي **مكسيم غوركي** لإمكانية استعمال الفيلم الثقافي و العلمي في المستقبل، و أكد على تكامل الحياة الاجتماعية بهما.

و الفيلم الوثائقي الثقافي لا يمكن أن يتجاوز التحديد البسيط الذي يعني تصوير عوالم الطبيعة و الموجودات و الاهتمام بالمواضيع التي دأبنا على ربطها بالمجال **الثقافي.** كما أنه يسجل الحرف اليدوية و الاحداث الطقسية التي يتم فحصها في الاثنوجرافية و عادات و تقاليد الشعوب، خصوصا ذلك التراث اللامادي الذي يتعرض للانقراض "كموضوع بحثي هذا". و الفيلم و الوثائقي الثقافي لا يمكن الا ان يكون مغامرة غير ملزمة بالاحتياط من القبول بالسائد **في القراءات و الاحكام،** و لهذا اقترحنا مناقشة الفيلم الوثائقي الثقافي.

[1] تأليف مجموعة من الباحثين تنسيق حسن مرزوق يمقاربات جدلية، دار العلوم للنشرون،ص852011

-أهم مميزات الفيلم الوثائقي الثقافي

تتحد أحد خصال الفيلم الثقافي الهامة و سبب الرئيسي لنظرة الاستهانة التي لحقت به في الماضي، اقتصاره على مواضيع علمية هامشية، **كعمل الاخشاب في** الغابات أو تسليط الضوء على غريزة بعض الحشرات أو محاولة التعبير عن فنون الطاقة و الجمال، في ثكل غريب عن فن الفيلم.

ورغم عدم الاهتمام التي كانت الأفلام تتلقاها من قبل الجمهور السينما العريض، حينما كانت تعرض في الصالات قبل عرض الفيلم الروائي، الا انها كانت تنتج بكثرة من قبل جهات حكومة كأفلام تكليف، وبدأت تختفي شيئا فشيئا من الصالات، رغم أن انتاجها استمر بمشاركة دعم مالي من قبل جهات حكومية كأفلام التكيف و برغم من ذلك لن تجتاز حتى الان مرحلة الخطر.[1]

استخدم الفيلم الثقافي لأغراض معرفية و أخرى علمية، أي لأغراض تساعد على نشر المعارف العلمية و التعليمية أولا في صالات السينما و بعد ذلك في أماكن الدراسة و التعليم.[2]

للأفلام الوثائقية أهمية خاصة تكمن في ترسيخ علاقة الثقافة بالواقع، و الفن **بالواقع، و علاقة الفنان بالواقع، و تعبر عن صبر اغواء المجتمع و النفس** الإنسانية و عرض همومها ومعاناتها ونقلها في اطار فني. كما تكمن أهمية الفيلم الوثائقي الثقافي في تسليط الضوء على الموضوع الذي يتناوله بشكل فني.

[1] تأليف مجموعة من الباحثين تنسيق حسن مرزوق يمقاربات جدلية،دار العلوم النشرون،2011.ص85.

[2] م.نفسه.ص81

المبحث الثاني: دور التوثيق في صيانة الذاكرة الموسيقية

حرصت شعوب العالم منذ بداية البشرية حتى هذا اليوم، الى المحافظة على تميزها و تفرّدها اجتماعيا، و قوميا، و ثقافيا، لذلك اهتمت بأن يكون لها هوية تساعد في الاعلاء من شأن الافراد في المجتمعات، و ساهم وجود الهوية في زيادة الوعي بالذات الثقافية و الاجتماعية، مما ساهم في تميز الشعوب عن بعضهم بعضا، فالهوية جزء لا يتجزأ من نشأة الأفراد منذ ولادتهم حتى رحيلهم عن الحياة، وهي تصنيف للفرد الخصوصية و الذاتية، كما أنها تتعتبر الصورة التي تعكس ثقافته، لغته، عقيدته، حضارته، تاريخه، و أيضا تساهم في بناء جسور من التواصل بين هؤلاء الجماعات.

1- دور التراث الموسيقي في ترسيخ الهوية

تعتبر الموسيقى من أهم العناصر الثقافية التي اعتمدت عليها هذه الجماعات الاثنية لإثبات تميزهم الاجتماعي، و التمكن من الاستمرارية رصيدهم الموسيقي و تواتره و تفاعله، و النشاط الموسيقي في المجتمعات التقليدية، و هو عملية

متشبعة الأبعاد و متعددة الجوانب لخلق الذات المجتمعة الظروف المناسبة لوجودها و تطورها[1]

يفيد مصطلح الاثنية في الاستعمال العلمي السائد مجموعة ثقافية و إقليمية لها حجم معين[2]، أ ما الموسيقى الاثنية فهي الفن الموسيقي الذي تصنعه هذه الشعوب في حقبه من الزمن، لذلك يصطلح عليها بالموسيقى العرقية للشعوب، و تعتبر الموسيقى ظاهرة اجتماعية، إضافة الى كونها ظاهرة جمالية ، تسلط الضوء على السلوك الاجتماعي لدى مختلف الفئات الاجتماعية ، فهي تعتبر ممارسة اجتماعية عرفتها جميع المجتمعات البشرية ، ظهرت مع ظهور الانسان ، فكانت خلاصة تجارية وجهوده الطويلة عبر المراحل التاريخية التي مر بها[3]، و هي الحافظة لذكريات الشعوب لأنها تصقل السلسلة التاريخية له من خلالها ، و بالتالي الذاكرة الشعبية مرجعا للهوية الموسيقية لمجموعة بشرية ما على اختلاف ديانتها أو طبقتها الاجتماعية أو العرقية ..الخ، الأمر الذي يفرض تنفيذ منهجيات معينة لتحديد السمات الثقافية و منها الموسيقية [4]، أي الموسيقى وسيلة مناسبة لتجميع الناس معا من أجل تحقيق هدف اجتماعي[5].

[1] حسن جمعية قضايا الابداع الفني ، منشورات دار الاداب ، بيروت، 1983،ص21.
[2] محمد نجيب بوطالب: سوسيولوجيا القبلية في المغرب العرب،مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت ،2002ص59.
[3] ليلى تيتيش، بوعلام تيتيش، تاريخ موسيقى الزرنة في الجزائر، الجزائر،2000،ص25.
[4] YVES DEDRANCE:distinction et identiémusicale , une partition concertante , cahiers d'ethnoumusicologie,n20,2007,p8
[5] Abeles ,et al :fondation of music education : london , coliermacmilian publishers,1984,p104-105.

و تتطلب مسألة تحديد تلك السمات الموسيقية، تحديد الاطار الجغرافي و الرجوع الى التراث التاريخي و الثقافي الخاص بتلك المجموعة البشرية من خلال المنهجيات التي تتطور و تتغير وفق تمشي ديناميكي لتحديد الحدود العرقية و الثقافية من المجموعة البشرية للكشف عن خصوصيتها التي تتشارك في موروث موسيقي واعد، فالموسيقى في هذه الوضعية تصبح صدى لجملة من النقاط **المشتركة** و التفاعلات و الانفتاح بين أفراد المجموعة الواحدة من نفس الثقافة، و المقاربة هذه تنطلق من المعطى الاجتماعي لفهم الخصائص الموسيقية المحلية

وتعود الى معطى الموسيقى لفهم المميزات المجال الاجتماعية[1]، و التاريخ بوصفه نتاجا لمسيرة الشعوب الحضارية لابد أن يشمل **كافة نشطات بني الانسان** في رحاب البيئة عبر الزمان[2]، و اذا ظل ثالوث الحق و الخير و الجمال مرتكز الدراسات الفلسفية الكلاسيكية، الا أنها سرعان ما انتقلت الى مرحلة الوضعية التي أسست لفعل الانسان و ذكائه في تحديد و جوده، و انطلاقا من هذه المدرسة **بدأت بوادر الفلسفة العلوم ترسّخ مبادئ البحث الموضوعي في ذاكرة الانسان.**

الاّ هناك ثلاثة مجالات يكوّ من خلالها **استرجاع** الإحساس بالذاكرة الموسيقية هي الاستقبال عن طريق فهم القوالب الموسيقية و الاستقبال عن طريق التخيل و

[1] **محمد المصمودي**: المنظومة الاقاعية الواحية من خلال رصيد الموسيقي ذات التقاليد الشفوية-**جامعة تونس**،2014ص102
[2] قاسم عبده قاسم، بين التاريخ و الفلكلور، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية مصر ط2،2001،ص42.

الاستنباط ثم الاستقبال عن طريق العاطفة ، أي أن الحن يشير في حواسنا امكان **الإحساس بالشكل** القدرة على اطلاق الخيال شم الانفعال العاطفي و تكتمل هذه **العناصر** الثلاثة عن طريق العقل بشكل يجعل من الاستقبال الفني مجالا **للاستمتاع الجمالي**[1]

و الموسيقى من المكونات الموروث الشعبي الذي يتضمن الإبداعات التراثية للشعوب، سواء كانت بدائية أو متحضرة أي كل ما تم إنجازه عن طريق استخدام **الأصوات و الكلمات** في أشكال غنائية شعرية أو نثرية[2].

التراث الشعبي هو قوام الحياة الشعبية، وليس مجرد ركيزة تدل على **الأصول او** المراحل التاريخية، أو تكشف عن رواسب لم يعد لها وظيفة تلائم التطور و **الحضارة**[3]و معنى ذلك أن الموروث هو حصيلة الكاملة لثقافة المجتمع على اختلاف أجياله و بيئاته و هو بهذا المعنى الواسع يتضمن الحكايات الأسطورية و الخرافية و السيّر و الملاحم المتداولة بالتوارث بين الجماعات الإنسانية، **بالإضافة** إلى كل ما يصدر عن الشعوب تلك الجماعات من رقص شعبي و أغاني

[1] يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى،المجلس الوطني للثقافة والفنون و الاداب العدد46،ص319.
[2] قلم عبده قلم:مرجع سابق،ص44.
[3] محمد الجوهري: علم الفلكلور،دار المعارف ط4،ج1971،ص29.

و فنون شعبية و عادات و تقاليد سلوكية بما في ذلك من طرق تصميم الأزياء و طرق التحلي و التجميل و التزيين..[1].

و التراث هو رسالة الشعوب ، مستواها الاقتصادي و العلمي، تمتع باهتمام متزايد من قبل علماء التاريخ و الحضارات الإنسانية، و أشكال تفاعلها و تأثيراتها المتبادلة سوء بالتقليد و الاقتباس او بالإدماج و الابتكار لأشكال مستحدثة و الاكتشافات الإنسانية من عصر إلى اخر، و قد نتج عن هذا الاتجاه بروز مناهج متعددة و مختلفة و أحيانا متضاربة في دراسة التراث الإنسانى بشقّيه المادي و اللاّمادي، بحيث ظهرت تقسيمات عدة للتراث: بدائي و اخر ديني و ثالث راق.

إلاّ أن هذه المقاربة ملموسة توصلت إلى توزيع تاريخي و جغرافي لمفهوم التراث، بحيث أصبحت مفاهيم الهويّة و الغيرية ألصق به، و في هذا الاطار يقول مترجم "تأويل الثقافات" **محمد بدوي** :ينظر إلى التراث تقليديا على أنه متكامل معقد إلا أن (...) و قد تتخذ المقاربة منهجا جغرافيا منطقيا حيث يجمع الباحث الأنثروبولوجي الثقافة أو الملامح الثقافية التي تنتمي إلى منطقة جغرافية معيّنة تحت سلّة واحدة.[2]

[1] مختار السويفي ، كمال الدين حسين: في التراث في المسرح المصري الحديث،ا لدار اللبنانية المصرية ، القاهرة ص8-9.
[2] غيرتز،كليفورد: تأويل الثقافات،مرجع سابق،ض19

ومن هنا يبدو أن المأثور الشعبي، يمثل عناصر التواصل بين الأفراد و الجماعات ذات خصائص و السمات المشتركة، وهو تواصل يتم من خلال عملية الإبداع و إعادة الإبداع التي يقوم بها الانسان معبرا عن الجماعة التي يرتبط بها الانسان معبرا عن الجماعة التي يرتبط بها وعن سماتها الجمعية، "و ينعكس في عدة مجالات منها : القصص الشعبية- **الأمثال- الحكم – على طاق الفكر، أو ما** نجده في الموسيقى و الحرف"[1]

و يبدو أن مستقبل الموروث الموسيقي مرهون بقدرته على صيانة هويته، و على التكيف مع المتغيرات من خلال الوتيرة السريعة في العالم في هذه الأيام **إذا لا** يمكن ثقافة الاستخدام بدون دراسة دلالات الهوية.

[1] **عبد الغفار محمود أحمد**:المأثور الشعبي و نمط الإنتاج ، المجلة العربية للثقافة ،عدد **خاص بالمأثور الشعبي في الوطن العربي**، **تونس**1999،ص174.

2-الملحون بين هوية الوثيقة وضرورة التوثيق

نعمد في هذه الدراسة* إلى الإسهام في معالجة إشكال توثيق الملحون و تدوينه، من خلال العناصر الآتية:

أ- حقائق تتصل بالملحون ؛ بطبيعته و هويته و توثيقه .

ب-إشكالات و صعوبات تواجه فعل توثيق هذا التراث.

ج- اقتراحات لتجاوز إشكال التوثيق أو بعضه.

بدءا، نقول مع الشاعر مولاي إسماعيل العلوي سلسولي أحد شعراء الملحون المعاصرين بلسان فن الملحون من قصيدة نظمها سنة2004[1] ، نكتفي بإيراد حربتها ، والحربة مخ القصيدة ، وأيضا إيراد بداية قسمها الرابع يقول الشاعر في الحربة :

نهضو يا شبان كلكم تحيو الملحون أدب شعبي متقون بالتعبير و لمعاني

اليوم انادي يا اولادي حفظوا الملحون تراثنا

و يقول مستهلا القسم الرابع:

ودعني شيخ المنام قايَلْ لْصعاب تهون شهروا فنّ الملحون علم الموهوب الغلي

عار علينا يْضيع كيف ضَاعُو لْشْيَاخْ ارْجَالْنَا

تلكم كانت دعوة " ملحونية " إلى توثيق فن الملحون والاعتناء به ، ولما كان التوثيق هو الإحكام و التثبت ، وهو الدقة في الإثبات ، فإن إنجازه يستدعي بدءا ضبط هوية ما نصبو إلى توثيقه و كذلك ضبط خصائصه .

[1]- منير البصكري : **الشعر الملحون في آسفي** ، ص 301 - 304 ، منشورات مؤسسة دكالة عبدة للثقافة و التنمية – الدار البيضاء، ط ا : 2001.

المجال ، إذن، يكون هو الملحون ، هذه الكلمة التي تجمع بين وحدتي المصطلح والمفهوم، أي بين لفظ أو مادة دالة ، وبين تصور أو فكر أو مضمون وكيان دلالي هو المراد بالمفهوم ؛ من ثمة يكون " **الملحون** " مصطلحا وحمولة فكرية و ثقافية و فنية في الآن نفسه نتفق جميعا على قيمتها الكبرى في ذاتها و في نفوسنا ، وأيضا في واقعنا الحضاري الراهن والآتي ، فضلا عن ماضينا.

يفضي كل ذلك إلى استنتاج أمّ هو ضرورة توثيق الملحون . ولا يعني هذا أن مشروع التوثيق حديث العهد طرحا واقتراحا أو إجراء وفعلا ، **لأن ما** يتوافر اليوم من كتابات وأبحاث في المجال من طرف رواد الباحثين ومن تبعهم يدخل في هذا السياق ، إلا أن ذلك يظل غير كاف مقارنة بكمّ الملحون وكيفه ، ولاشك أن من صلب الكيف قيمة الملحون في ماضينا و حاضرنا **ومستقبلنا** .

هذه حقيقة تجعل تلك الأعمال المنجزة مفتاحا معرفيا و نبراسا منهجيا لتعميق البحث أكثر في تراث الملحون.

بناء على ذلك ، نخلص إلى القول إن التوثيق **-طرحا و إجراء – قائم منذ** عقود من الزمن و لكنه اليوم في حاجة إلى بعث وإلى تطوير يتناسب و المستجدات ، ولا أراني هنا إلا داعيا إلى اتخاد مداخلة الدكتور **عباس** الجراري في مهرجان فاس الأول لفن الملحون مفتاحا منهجيا لهذا التطوير **وذلك البعث** ؛ نقصد بالضبط دعوته إلى التوليف بين الأطراف المشكلة لفن **الملحون : النظم ، والمنشد والراوي الحافظ ، والخازن ، والباحث الدارس ،** و الموسيقي[1].

[1]- تنظر مداخلته ضمن أشغال ندوة مهرجان فاس الأول لطرب الملحون : **الملحون في** خدمة الأدب و الفن المغربيين مطبعة البلابل – **فاس** 2001:.

تستمد هذه الدعوة شرعيتها من واقعنا الراهن؛ واقع العولمة والانفتاح مع التزود بمقومات الذات ومكوناتها الأصلية . معنى ذلك اننا حين نطرح مشروع توثيق الملحون، لا ينبغي أبدا عدّ التوثيق نهاية المراد ؛ بل بداية ، لأن عملنا في ظل الحداثة لا يكتمل بفهم هذا التراث ومعرفته ، إذ لابد من إتباع الفهم بالتقويم ثم بعد ذلك التوظيف

إنّا بتوثيق فن الملحون نكون فقط شرعنا في التعريف بالذات الحضارية التي ينتمي إليها هذا الفن ، ونحنكما قلنا قبلا لا نطمح إلى فهم هذا التراث فقط، أو تجاوز فهمه إلى تقويمه ، ولكن نصبو إلى مقام أعلى من ذلك ؛ هو توظيفه في المسار الحضاري الحداثي .. مع الحفاظ على الخصوصية المغربية حتى ننجح في محاورة الغير والتفاعل معه استنادا إلى أصولنا الذاتية ومقوماتنا المغربية التي لابد أن تواكب واقع الانفتاح و التأثير والتأثر.

أ- حقائق ملحونية : الطبيعة و الهوية و التوثيق:

لن يخالفنا القارئ أو المتلقي في أن ما قلناه الآن يتصل اتصالا وثيقا بحقائق الملحون ؛ أي بطبيعته وهويته ، وعلاقة واقعه الراهن بما ينبغي إنجازه وبالضرورة الموضوعية المتحكمة في ذلك . إلا أن ما سقناه من كلام حول ذلك غير كاف ، وللاقتراب أكثر من الملحون نقترح استدعاء بعض حقائقه المرتبطة بإشكال التوثيق والكاشفة لقيمة فن الملحون و المفصحة في الآن ذاته عن ضرورة توثيقه و تدوينه :

الحقيقة الأولى:

الملحون فن ، يستقي فنيته من مختلف مكوناته المشكلة لمنظومته: **الشعر أو "الكلام"**، و الرواية أو الحفظ ، والإنشاد أو الإلقاء ، والموسيقى أو الطبوع و التوزيع...

الحقيقة الثانية:

الملحون صورة وثيقة في حاجة ماسة إلى التوثيق : **نعم ، إن الملحون** وثيقة لحياة الإنسان المغربي في علاقته بذاته وبمجتمعه ، ثم علاقته بمحيطه الطبيعي وواقعه الاقتصادي ، معنى ذلك أنه ديوان المغاربة بامتياز ، وسجل للعديد من مظاهر الحياة الاجتماعية والشعبية في القديم والحاضر وأيضا المستقبل ، من خلال ما تختزنه بعض القصائد من رؤى وآفاق مثلما في " الجفريات "، **كذلك** الملحون سجل للكثير من الأحداث التاريخية والمظاهر الحضارية،

ويكفي أن نمثل لذلك بفترة الاستعمار ومواكبة الملحون لها وإسهامه في تدوينها وإبداء الرأي فيها .

فضلا عن هذا وذاك يعد الملحون وثيقة دالة على الكفاءة الفنية للإنسان المغربي ؛ متعددة هي الأسماء والقصائد **المثبتة لذلك**. أيضا هو وثيقة تكشف حقيقة الطبيعة المغربية وعلاقة المغاربة بها ؛ من ذلك قصائد النزاهة وما يرتبط بها ، مثل ، نزاهة سلطان الطلبة للحنش ، والمكناسية لمحمد لعناية....

بناء على ذلك، الملحون فن شعبي تجاوب أهله مع حياتهم ومجتمعهم ، واهتموا بمشاكله وما يتعرض له من وقائع و أحداث كبرى ، واتصلوا بالحياة في أبسط مظاهرها وأصغر مشاكلها وأخص عاداتها و طبائعه[1] .

[1]- د. عباس الجراري : القصيدة ، مكتبة الطالب – الرباط :1970. ص 369-370

الحقيقة الثالثة :

الملحون ذو وظائف متعددة ، مما يعني أنه تراث مكتنز قابل لإتراب ذاته و إتراب غيره:

انطلاقا من خاصيتي النظم و الإنشاد يبرز أن الملحون قمين بأداء وظائف متعددة ؛ أولها الوظيفة الإبداعية الفنية أو الإنشائية ، ثم الوظيفة التعليمية ، والوظيفة الإعلامية أو الإشهارية الترغيبية ، والوظيفة التاريخية التوثيقية ، كذلك الوظيفة التعبيرية أو وظيفة إفصاح أهل الملحون عن عواطفهم و بواطنهم وما يشغلهم، وأيضا الوظيفة النقدية من خلال نقد رجل الملحون لواقعه واجتهاده قصد الفعل فيه ، علما أن من خصائص رجل الملحون المزاج النقدي وقوة الملاحظة ودقة التتبع مما ولّد قصائد سايرت الواقع وارتبطت به نقلا ونقدا ؛ ويمكن أن نمثل لذلك تمثيل إشارة لا تمثيل تفصيل بقول الشاعر **عبد** القادر العلمي المتميز بحكمته المعهودة:

عاد النفاق امودا بين الناس الكبرا.

بالحيلا و لمصاثعا و اخدع عادت اخلاق اطبايعهم مقلوبا

مذهبهم ندريه خممت اولاد جيلنا كاع بعصا وحدا مضروبا[1]

حقائق أخرى: يمكن أن نوردها مختصرة و مركزة ، و منها:

كثرة الشعر والشعراء ، و تعدد الحفاظ و الرواة والروايات و خزّان الشعر **الملحون** .

- في مقابل ذلك نثبت الافتقار إلى التوثيق و الضبط و التدوين على الرغم من الجهود المبذولة حتى الآن .
- بخل الكثير من الخزان والمالكين لنصوص الملحون.

[1]- د. عبدالجراري : القصيدة،ص 336 .

تبعا لكل ما قلناه واستنادا إلى ما سقناه من حقائق، يحق أن **نتساءل السؤال الآتي** : إلى أي حدّ يمكن أن نطمئن على الملحون وأهله ونضمن سلامته من الضياع ؟ جوابنا: أن لو كان الملحون وأهله في مأمن من ذلك ما كان موضوع هذه الندوة هو توثيق الملحون و تدوينه، مع ما يصاحب هذا **المشروع من إشكالات** .

هكذا يدعونا سياق الموضوع إلى تفصيل القول ، شيئا ما ، عن إشكالات التوثيق التي لا تنفصل عن العديد من الحقائق المذكورة.

ب- بعض إشكالات توثيق الملحون و صعوبات إنجازه:

ارتباطا بالحقائق ذات الطابع الإشكالي في مجال توثيق الملحون نسوق مجموعة من الإشكالات التي تعترض سبيل التوثيق ذاك، منها:

1- ضخامة تراث الملحون كما و كيفا.

2- الملحون ابن شرعي لعدة أطراف فاعلة في إنتاجه ؛ هي الشاعر، والراوي الحافظ، و المنشد ، والموسيقي . فكيف الاهتداء إلى لمّ الشتات خلال عملية التوثيق؟

3- مما يصعّب فعل التوثيق أيضا : مزاج الكثير من خزان تراث الملحون وإيمانهم بأنه ملك خاص لا عام ، وهذا يقف حاجزا في وجه المنشد الراغب في التجديد ، ويعيق عمل الباحث التّوّاق إلى الجمع والدراسة ، ويتعارض و طموح المتلقي المتشوق إلى الجديد.

4- وجود خصوصيات لغوية و نظمية في مناطق معينة مقارنة بغيرها .

5- وجود شعراء مغمورين و آخرين مجهولين أو مغفلين...

6- وجود ألوان من النصوص بتسميات متميزة ، تلتقي مع الملحون في خانة الأدب الشعبي الزجلي ، و تقترب منه قليلا أو كثيرا في العديد من

الخصائص اللغوية أو العروضية أو الإنشادية ، مثلما في "زاكورة" (أقلال - السقل أو دقة السيف)- التحضرة – الركبة – الرسمة..) ؛ فأقلال –مثلا- قصائد طويلة تشبه الملحون نظما وأداء ، تستند إلى "ضريب الرّش " وتنتهي ب "الرّدمة " وتردّد " بالطـــــــارة " و " التعريجة " .

7- يسلمنا إشكال التداخل هذا إلى إشكال الفصل ومدى إمكان تحققه بين الملحون وغيره مما يمتّ إليه بصلة.

8- زَاوَجُ في الشعر الملحون بين العربي الفصيح و العامي ، ومما يزيد هذا الإشكال عمقا و خصوصية أن العديد من الوحدات المعجمية الفصيحة تحمل دلالة مخالفة في الشعر الملحون ، وأخرى تتحول صيغها (اثماد / اثمود) (لطواد / لطْوَادي) ،وأخرى يضاف إليها التنوين مقارنة بأصلها العربي الفصيح (ليس / لَيْسَنْ أو ليسا)....

9- إشكال علاقة الملحون (التراث) بالمعاصرة (ألوان من الفن المعاصر) لإنتاج الحداثة، علما أن التراث والمعاصرة هما مكونا الحداثة ؛ القضية هنا هي ما مدى إمكان الاطمئنان اليوم على التراث الملحون في علاقته بالمعاصرة ؛ أعني : المسرح، والأغنية الحديثة ، وفن التشكيل .....

إن الواجب، إذن، يفرض ضرورة رعاية التراث الملحون وتوثيقه وضبط قوالبه ومقوماته نظما وإنشادا حتى تكون المعاصرة ملزمة بمراعاة ذلك ، وكي لا يطغى طابعها على التراث طغيان الجاني فتغدو الحداثة هادمة لا بانية ..

استنادا إلى ضرورة التوثيق ، وبإيعاز منها ، ننتقل إلى اقتراح بعض إمكانات تجاوز الطابع الإشكالي ذاك و مظاهره تلك.

ج- اقتراحات لتجاوز إشكال التوثيق أو بعضه:

مرادنا هنا أن نشارك في فتح بعض الأبواب الموصدة ، وأن نلفت الانتباه إلى بعض الحلول الممكنة لتخطي إشكال توثيق التراث الملحون وتمهيد السير إليه و إنجـــــازه. ولما كانت هذه الاقتراحات ممزوجة بغيرة أكيدة على هذا التراث اعْتَبَرْتُ جلها ضرورات لابد منها؛ و هي[1]:

1- ضرورة ضبط الخزانات و توثيق ما تضمه ، ومعرفة الخزان وما يمتلكونه ، والحفاظ و ما يحفظونه ، ثم ضبط البحور **و**" القياسات " **و النوبات والطبوع...**

2- **أقترح الاشتغال وفق**" إستراتيجية الإقليمية " التي دعا إليها العلامة المختار السوسي و أوضحها بدقة منهجية فاعلة الدكتور عباس الجراري في بعض كتاباته مـثـــــل : " الأدب المغربي من خلال ظواهره و قضاياه " . وأرى في هذا الصدد أن سعة انتشار فن الملحون في مختلف أقاليم المغرب تستدعي بالضرورة توزيع مهمة التدوين والتوثيق توزيعا إقليميا أو جهويا في شكل خلايا ؛ كل خلية تهتم بناحية أو إقليم أو جهـة ، شرط أن يتم التنسيق بين الخلايا المتقاربة ، ثم بعد ذلك تجمع الجهود وطنيا وينطلق **عمل** التصفية و الرصف و التدوين استنادا إلى المقارنة و المقابلة **... قبل الدراسة....**

3- أقترح أيضا مزيدا من إمعان النظر في مفهوم الملحون انطلاقا من خصوصياته ؛ بحيث يكون الملحون ذاته المرجع الأصوب لتبين مدى صحة المفهوم .

[1]- لاحتكمفيترتيبهذهالاقتراحاتإلىمعيارمعيّن،إذيمكنللمتلقيتقديمبعضهاعلىبعضأوملاحظةضرورةذلك.

4- ضرورة المزيد من الاهتمام، في اتجاه العمق، بلغة الملحون و ما عاشه من تحول عبر الزمان و من خلال الانتقال في المكان.

5- ضرورة الحسم في المختلف بين الروايات بمساعدة الرواة الأحياء، و من خلال المقارنة و المقابلة، لأجل قفل الباب في وجه مختلف أشكال التلاعب.

6- ضرورة صنع الدواوين و جمع شعر الشعراء.....

7- ضرورة توسيع مجال البحث في الملحون ، خاصة من طرف المتخصصين و في أعمال من مستوى السلك الثالث و الدكتوراه ؛ و" وحدة الشعر و الموسيقى " في كلية الآداب و العلوم الإنسانية.

8- ضرورة التوليف بين العناصر المشكلة لفن الملحون : الشاعر ، والحافظ، و الخازن، والمنشد ، والموسيقى .

9- ضرورة الالتزام بالمسار المنهجي الذي دعا إليه الدكتور عباس الجراري منذ أزيد من ثلاثة عقود في مقدمة كتابه القصيدة ؛ بدءا بالجمع والتدوين ، ثم الضبط والمراجعة والمقارنة والتوثيق ، فالتقديم والدراسة الوصفية، وانتهاء إلى الدراسة التحليلية العميقة .

10- استثمار التراث الملحون في العديد من ألوان الفن العصري استثمارا إيجابيا؛ يفيد النص الجديد ويرفع من قيمة النص الغائب –الحاضر (نص الملحون) ، وبهذا يكون التناص في أرقى مستوياته.

11- ارتباطا بالاقتراح السابق نرى ضرورة التمييز بين الملحون في ذاته والملحون بعد تفاعله مع غيره ، كي نحافظ على أصالته ونقائه ، ثم تتبع علاقته بغيره بعين فاحصة ناقدة.

12- ضرورة إنجاز تراكم أكثر اتساعا وعمقا للشعراء والحفاظ والمنشدين.

13- ضرورة تنشيط الإنشاد ، ورصد جهد أكبر ومنَظَّم لتكوين المنشدين الموهوبين ....

14- **ضرورة** الإسراع بتحويل النصوص من مقام النظم إلى مقام الإنشاد ، وفي هذا دعوة إلى تجاوز المتداول ، وإذاعة أكبر عدد ممكن من القصائد حتى يعلم المتلقي بمختلف أنواعه : **الشاعر ، والمنشد ، والباحث ، والمستمع** المتذوق، أن فن الملحون أوسع وأعمق مما هو متداول اليوم.

15- **نقترح** إمكان عقد الدراسات المقارنة بين الملحون المغربي و ما يشابهه **في أقطار أخرى، مثل " المالوف " في تونس و"النبطي"** في الخليج العربي **والملحون في الجزائر**.... وإن كانت هذه خطوة تالية للتوثيق الداخلي أو الذاتي فإنها، لا ريب، مسهمة في مشروع التوثيق .

الفصل الثاني:
الأصول التاريخية للأغنية البدوية و خصائصهاالفنية

المبحث الأول: لمحة تاريخية للأغنية البدوية بمستغانم

المبحث الثاني: الآلات الموسيقية و الإيقاعات في الأغنية البدوية

1- تاريخ ظهور الأغنية البدوية:

نشأت الغنية البدوية في القرى و الأرياف و هي أكثر المناطق التي عاشت فيها الجماهير، الشعبية، خلافا للمدينة التي كانت تسكنها نسبة قليلة من الجزائريين **أثناء الاحتلال الفرنسي لبلادنا**. الأغنية البدوية هي اللون الغنائي الأول الذي انتشر في الوطن خصوصا في الريف الجزائري، و قد تجذرت في قلوب البدو، **ظرا لملائمة** المناخ من الناحيتين الطبيعية و الثقافية. و هي فن فولكلوري متميز من حيث الأداء و اللحن و اللباس التقليدي و الآلات الموسيقية المستعملة.

بينما ارتبط الجزائريون المقيمون بالمدن بأنماط غنائية أخرى أوروبية و أندلسية **كالأزجل** و المواويل و الموشحات و ما رافقها من آلات موسيقية أدخلت إلى الجزائر على إثر الهجرة الجماعية للأندلسيين الفارين من الاضطهاد الأسباني **مباشرة بعد سقوط غرناطة عام** 1492. **و بذلك تفرع الشعر الحضري من** الموشحات و الأزجال و الشعر البدوي من الشعر الهلالي.

يتفق بعض المؤرخين على أن تاريخ هذا اللون من الكرب الجماهيري البدوي، اقترن بتاريخ ظهور الأزجال و الموشحات، في منتصف القرن الرابع الهجري و **قد كثر و شاع بعد** زحف الهلاليين على الغرب العربي في منتصف القرن الخامس الهجري[1].

للأغنية البدوية مصادر شعرية، هي الشعر البدوي و الشعر الحضري، نتج هذا الأخير بفعل نزوح و استقرار الأندلسيين بشمال إفريقيا، الذين رسخوا فن **الموشحات و الأزجل في المغرب العربي العربي عامة و في الجزائر خاصة** بلغة حضرية، مستعجمة، حيث استقبلت مدينة **"تلمسان"**، وحدها خمسين ألف (50.000) **أندلسي جاؤوا من "قرطبة"**، و بذلك ورثت المدينة الفن الأندلسي الذي كان مشهورا في إسبانيا. بعدما وجد الوسط الملائم لتعميمه و الحفاظ عليه

[1] دخلت قبائل بني هلال إلى الجزائر في سنة 460 هـ/1067م.

من الاندثار، حيث أنشئت المدارس الموسقية عبر الجزائر بهدف تعليم هذا النمط الغنائي، كمدرسة "تلمسان"، و "الجزائر"، و "قسنطينة"، و "مستغانم".

فالشعر الحضري عكس الشعر البدوي، لا يهتم بتمجيد القبيلة و الفرس، بل يميل للطرب و التمتع بالحياة.

" ... حيث تقل في هذا الشعر الصورة الفنية، و يغلب عليه طابع البحث عن الألفاظ التي تناسب الغناء، و الطرب، و ترضي حاجة مجتمع حضري لا يهتم كثيرا بالقبيلة و الفروسية و القيم الأخلاقية، قدر اهتمامه بالمتعة و الطرب و التمتع بالحياة[1].

تتمحور الموسيقى الأندلسية حول عنصر قاعدي هو "النوبة"[2] بمختلف مراحلها و هي: المشعلة، و التوشية و هي: المدخل الافتتاحي/ و المصدر، ثم البطايحي، و الدرج،و الانصراف ثم المرحلة الأخيرة و هي الخلاص، و هو رتم (لحن) نهائي يدعو للرقص.

التزاوج الشعري في الأغنية البدوية:

يعد الشعر الشعبي و الأندلسي وعاء لنصوص الأغنية الشعبية، خاصة منها البدوية و الأندلسية. فالشعر الملحون بنوعيه البدوي و الحضري، ارتبط بشكل واضح بالأغنية بمختلف أشكالها و أنواعها، و هو ارتباط بالإيقاع الموسيقي، و من ثم فقد ارتبط الشعر الملحون بالغناء البدوي كما ارتبطت القصيدة الحضرية

[1] انظر التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثوزرة، ص399.

[2] النوبة: و هي حركات (أنغام) موسيقية و عددها(24) نوبة، واحدة لكل ساعة من اليوم، و تؤكد المصادر التاريخية أن (زرياب) كان يخزن في ذاكرته عشرة ألف لحن و ما يعادله من القصائد الشعرية لابتكار النوبات المعروفة.

بالطرب الأندلسي و هذا بمختلف مدارسها: **الحوزي**[1] - **المالوف**[2] - **الشعبي**[3] - **الغرناطي**[4] ... الخ.

و يتجلى هذا التزاوج الشعري في الأغنية البدوية، انطلاقا من المطربين البدويين الذين رددوا القصائد الحضرية و غنوها على الطريقة البدوية (**بالقلال و الشبابة**)، منهم على سبيل المثال الشيخ "**حمادة**"[5] **و** "**المدني**" **و** "**الخالدي**".

كما نجد بعض المطربين في الفن الشعبي، و الحوزي، و المالوف، تغنوا بدوية أمثل: "**معزوز بوعجاج**"، الذي ردد قصائد الشاعر "**الخضر بن خلوف**" **و** "**مصطفى بنإبراهيم**"، و الشيخ "**محمد العقا**"، الذي غني قصيدة (المكناسية)، لـ "سيدي قدور العالمي المكناسي"[6] و غيرهم من المطربين. حدث التزواج بين الشعر البدوي و الحضري بفعل التأثير الحضاري، ببعدية الثقافي و اللغوي، بين القبائل البدوية و الحضرية، اي بين الهلاليين و الأندلسيين من جهة و القبائل العربية من جهة أخرى.

كما أن الموسيقى الأندلسية التي تحولت إلى موسيقى محلية، مع السنين و مع التحولات السسيولوجية و التغيرات الحضارية و العمرانية خاصة **بالمدن التي** هاجر إليها العرب المسلمون بعد سقوط الأندلس و هي (تيطوان -**طنجة** - **فاس** - **مكناس** - **تلمسان** - **مستغانم** - بجاية - قسنطينة و تونس)[7].

اتخذت هذه الموسيقى (الأندلسية)، **عدة أنماط** فصارت موسيقى شعبية بالجزائر **العاصمة** بحي "**القصبة**"، **و تحولت إلى** "**الحوزي**" **بنواحي تلمسان، و** "**المالوف**" بقسنطينة. و لكل نمط من هذه الأنماط الغنائية شيوخ ففي مدينة "**تلمسان**" **التي**

[1] طابع الحوزي نسبة إلى الأحواز و هي المناطق المحيطة **بالمركز** (وسط المدينة حيث الأغنية الأندلسية الأم) و الأحواز هي مناطق ريفية ، كما أن طابع الحوزي مصطلح يطلق على الشعر المنظوم باللغة العامية حسب أوزان خاصة تخالف أوزان الموشح و الزجل، أنظر، عبد الحميد حاجيات : الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان ش.و.ن.ن، 1983، ص09

[2] **و معناه**: المالوف، طابع غنائي أندلسي يتركز بمدينتي: قسنطينة و عنابةن و المناطق الحدودية التونسية الواقعة شمالا.

[3] بمعنى موسيقى العامة و هناك الشعبي العاصمي، و المستغانمي.

[4] طابع أندلسي نسبة إلى مدينة "**غرناطة**" و لهذا الطابع مدارس بتلمسان، مستغانم، و **الجزائر العاصمة**.

[5] غني قصيدة: "العيد الكبير في باب الجياج" لابن تريكي على الطريقة البدوية، أغنية مسجلة في شريط سمعي.

[6] Mohammed Belhalgaoui, la Poésie arabe Maghrebine d'expression populiare ED/FM , 1973, p 47.

[7] A. Benchenhou, connaissance du Maghreb, ed populaire de l'armée, Alger, 1971, p292.

تنتمي غليها منطقة البحث "**وادي الشولي**" تطور بها طابع الحوزي على يد "**سعيد المنداسي**" و "**ابن مسايب**" و "**بن سهلة**" و "**ابن تريكي**".

إن هذا التحول و التنوع الأسلوبي و الإيقاعي الذي طرأ على الأغنية الأندلسية (**الأم**)، لا ينفي بقاءها على أصلها في بعض المناطق[1] . فهناك أغاني لا تزال تغني على النمط الأندلسي الأصيل. إن ملازمة الأغنية البدوية للشعر البدوي، يعني أنها ظهرت و تطورت معه،و عرفت نفس مصير الشعر الملحون من حيث الرقي، حيث عمت مناطق الوطن و احتلت مكانة مميزة، تطورت في تلمسان قديما مع: "سعيد المنداسي" و "ابن مسايب"، و "بن سهلة"، و "ابن تريكي" **من الحوزي إلى العروبي**[2]، **كما ذكرنا سابقا. أما في الغرب الجزائري فقد تفرعت** الأغنية البدوية عبر مختلف المناطق، فاهتم بها و عمل على نشرها شيوخ و **شعراء أمثال**: "**حمادة**"، و "ولد الزين"، " **عبد القادر الخالدي**"، "**بن قنون**"، " مصطفى بن إبراهيم"، "**لخضر بن خلوف**"، و" **ولد المنور المستغانمي**"، "**المدني**"، " **عبد المولى العبلسي**"، "الشيخة الريمتي"... الخ، هذا بالنسبة للقدماء. هناك شيوخ أتباع، حافظوا على هذا التراث الفني البدوي الأصيل، ونقلوه إلى الأجيال بكل صدق و أمانة، نذكر منهم: الشيخ "**قيوس الجيلالي**" **المعروف بلسم** "**الجيلالي عين تادلس**" و "**الحاج بن صبلن**" و "**قوعيش السنوسي**" و "**العربي قدور**" الذي ينتمون إلى منطقة مستغانم، على غرار المناطق الغربية الأخرى، و من الشيوخ الشباب هناك: "**عبد القادر الخالدي**" و "**شيقر عين تادلس**" و "**محمد التاغزوتي**" الذي غني لأول مرة قصيدة "**واد الشولي**"، هذا بالنسبة للأغنية البدوية الوهرانية. أما الأغنية البدوية الشاوية فيمثلها شيوخ أمثال: "**عيسى الجرموني**"، و "**علي الخنشلي**"ن و "**البار عمر**" و الشيخة "**بقار حدة**".

[1] انظر، يزلي بن عمر، صدى الثورة الجزائرية في الأهازيج، رسالة ماجستير، ص60.
[2] شعر حضري يتغنى بطابع بدوي.

تعتبر منطقة "بومرداس" مهد الأغنية البدوية العاصمية، و قد ارتبطت بها أسماء كثيرة منها: الشيخ "**محمد البومرداسي**" و عميد الأغنية الشعبية "**محمد العقا**" ... الخ.

ما يقال عن المناطق التلية يقال عن المناطق الصحراوية حيث ارتبط الشعر الملحون بالغناء الصحراوي، فكانت الأغنية البدوية الصحراوية كما هو الحال عند: "خليفي احمد " الذي غني للكثير من شعراء الملحون البدويين و الصحراويين أمثال "بن قيطون"[1] و "بن كريو" و غيرهم.

كما تضم قائمة الأغنية البدوية الصحراوية أسماء أخرى في الغناء و الشعر، كـ: "**محمد عباسة**"، و الشعر الشعبي "**محمد بلخير**"، و "**بن علال**"[2].

و هذا الشاعر البدوي القبائلي "**سي محن ولد محند**"[3] يحاول إيقاظ الهمم من خلال قصيدة باللهجة الأمازيغية "**سوف نكسر و لن نعصر**"[4] مآزرا مقاومة الشيخ الحداد، و غيره من الشيوخ الذين جاءوا من بعده، منهم الشيخة "جميلة"، التي تغنت بجمال منطقة القبائل و تقاليد سكانها.

مصطلحات الأغنية البدوية:

نظرا لتعدد أسماء الأغنية البدوية، ارتأيت ان احدد مفهوم مصطلح من الناحية اللغوية بالدرجة الأولى، ثم نشرح الأسباب في نعتها و تسميتها بهذا الإسم او ذاك، فمنهم من يطلق عليها اسم/ الأغنية التقليدية، و البعض الآخر يسميها الأغنية البدوية او الريفية و المحلية، والفولكلورية، و الوهرانية، و الشعبية. تتنوع الغنية البدوية بتنوع المناطق و الجهات، و هي ليست وقفا على منطقة ما، بل لها حضور في أماكن اخرى من الجزائر، كما لها امتداد في بعض البلدان

[1] له قصيدة، "حيزية" و هي من أشهر القصائد الشعر الملحون تغنى بها المطربون الصحرايون.
[2] شاعر شعبين من بين أشعاره، قصيدة: "**قلبي تذكر عربان رحالة**" أداها "خليفي أحمد"
[3] من مواليد سنة 1845، **توفي سنة** 1906م.
[4] Bechir Hadj Ali : culture nationale et révolution, imprimerie, Si Hubert, Bordeau France, 1963, p6.
انظر أيضا، التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي في الثورة، م س ذ، ص131، حيث ترجم القصيدة.

العربية، منها منطقة المغرب العربي (المدن المغربية و التونسية المتاخمة للحدود الجزائرية). لكون هذه المناطق متقاربة حضاريا و جغرافيا. حتى و إن كان هناك تمايز طفيف في طريقة الأداء، و الآلات الموسيقية المصاحبة للغناء، غإن هذه الأغاني الشعبية تنحدر من أصل شعبي قديم، و تناقلتها الأجيال شفاهيا و تؤدي بإيقاعات مختلفة حسب خصوصيات كل منطقة بدوية او ريفية.

1) الأغنية التقليدية:

يسميها البعض الأغنية التقليدية، و التقليد[1] **مصدر للفعل "قلد"، بفتح فاء الفعل و** تشديد عينه.

يقال: **قلده في كذا** - أي تبعه من غير تامل و لا نظر و التقليد جمع تقاليد و تقليدات: يستعملونه لما يكتبه السلطان او الأمير للحاكم مصرحا له به تقليده **الحكم**. و هو كل ما انتقل إلى الإنسان من نبائه و معلميه، و مجتمعه من العقائد و **العادات و العلوم و الأعمال**.

و في الشريعة الإسلامية تعني التقاليد بعض أمور العبادة و المعاملات الواردة بأحكام قرآنية و بالسنة النبوية الشريفة من خلال السنة التقريرية و العملية التي كان يقوم بها الرسول و من ثم يقلد المسلمون رسولهم و يتقفون أثره امتثالا لأوامره و نواهيه المستمدة من الوحي الإلهي. **و المقلد: مفعول**: السيد: **قلد أمور** قومه.

أما التقاليد عند النصارى: هو كل ما اتصل بالمجتمع من العقائد أو أمور العبادة، **خلفا عن سلفا**، مما أوحى الله به لكنيسته دون أن يسطر في الكتاب المقدس[2].

و بما أن صفة "التقليد"، واردة في الأغنية البدوية، سميت بالغنية التقليدية، لأن التلميذ (**القندوز**)، يقلد شيخهن و الشيوخ بدورهم يقلدون بعضهم البعض في نقل

[1] المنجد في اللغة و الأعلام، الطبعة 26، دار المشرق، بيروت حرف "القاف"، ص649.
[2] نفس، ص 649.

هذا التراث الفني، إلى الأجيال، بهدف الحفاظ عليه من النسيان و الاندثار - و يلاحظ التقليد أيضا في آداء نفس القصائد من طرف المغنين على فترات متعاقبة، **و بنفس الصوت و النغم**، حيث يحاول التلميذ **أداء** القصيدة البدوية بصوت يشبه إلى حد بعيد صوت معلمه و شيخهن فهو إذن يقلده[1].

2)- الأغنية البدوية (الريفية):

إن الأغنية البدوية هي شكل فني أدبي، له صدي كبير في الاوساط الشعبية، و كانت تؤدي في مختلف الأفراح و لها انتشار واسع عبر الأقطار الوطنية، تعني **كلمة** "بدوية" الارتباط بالبادية و نسبة إلى البدو و هم سكان البادية من القبائل العربية الرحل، و هم ينقسمون إلى عدة قبائل. و الجمع باديات و بواد و هي **الصحراء، خلاف الحضارة و التمدن**.

ترتبط الأغنية البدوية بنمط عيش الإنسان البدوي أي بحياته البدوية (الريفية)، القائمة على خدمة الأرض و منطق القبيلة أو القرية بممارساتها الاجتماعية البدوية و اعرافها. و للأغنية البدوية عناصر أساسية تميزها عن باقي الفنون الفولكلورية و هي الموسيقى و الشعر الملحون واللباس التقليدي الأصيل و الخيمة **و القوم** (الفروسية)، **و الراقصة و البراح**.

كذلك الحال بالنسبة للقرى و المداشر التي تتكون منها منطقة **مستغانم**، فهي مناطق بدوية ريفية من الناحيتين الطبيعية و الثقافية[2] فهي تميل أكثر إلى هذا النوع من الغناء الذي يتماشى مع طبيعتها الريفية، من ثم سميت **كذلك** للتمييز بينها و بين **الأغاني** الشعبية و الأندلسية التي يتغنى بها سكان المدينة الذين يطلق عليهم اسم "**الحضر**"[3].

[1] "حمادة الصغير" من بلدة الطواهرية (**مستغانم**) يقلد صوت الشيخ "**حمادة**".
[2] تعني الثقافة الشعبية من عادات و تقاليد.
[3] الذين يتغنون بالشعر الملحون الحضري، و هم سكان المدن، (**المراكز**) خلافا لطابعي الحوزي و العروبي بأحواز المدن.

تسمى الغنية البدوية أيضا باسم الأغنية الريفية و هو وصف مرادف لكلمة " البدوية" **كما ذكرناسابقا**.

يقول ابن خلدون حول أشعار العرب البدوية: " ... و أهل المشرق من العرب يسمون (أيضا) هذا النوع من الشعر بالبدوي و الحوراني و القيسي، و ربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة، لا على طريقة الصناعة الموسيقية. ثم يغنون به، و يسمون الغناء به باسم الحوراني، نسبة إلى حورا، من أطراف الشام، وهي من منازل العرب البادية و مساكنهم إلى هذا العهد"[1].

3)- الأغنية المحلية:

توصف الغنية البدوية بأنها أغنية محلية، نظرا لتداولها في حيز جغرافي معين، أي في مناطق محددة، مما يجعلها تتخذ صفة المحلية، و هي بذلك تشترك مع الألوان الغنائية المحلية الأخرى في هذه الصفة، ففي منطقة **مستغانم**، هناك طبوع غنائية متنوعة تتوزع عبر جهات مختلفة، و لا تتعداها، و إن كانت تشكل كلها تراث المنطقة بالنسبة لمناطق الأقطار الوطنية التي تتواجد بها الأغنية البدوية كتراث فني عريق، تطور مع تطور الأمم و الحضارات . و تعتبر الأغنية **أفضل** دليل للتفريق بين الشعوب و الأمم، و هي تعبير عن واقع الأفراد و إحساسهم **الداخلي**:

" الأغنية تكشف عن نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه الشعب"[2] اهتم العرب القدماء كغيرهم من الشعوب بالموسيقى و الغناء و ابتكروا الحراء[3]، **و نوعوا** الغناء بتنوع المناسبات، فهناك غناء العمل و الأفراح و الأغاني الدينية بنوعيها **الفردي و الجماعي**.

[1] ابن خلدون، المقدمة، ج2، الدار التونسية للنشر م.و.ك، الجزائر، تونس، ص757- 758.
[2] انظر د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص233.
[3] هو الغناء الذي يعين الإبل على قطع المسافات البعيدة دون أن تشعر بالتعب، انظر، صالح مهدي، الموسيقى العربية تاريخها و أدبها، دم.ج.ج، الدار التونسية للنشر، 1986.

لقد سمحت الهجرة الداخلية، خاصة من الريف نحو المدينة، من تلاقح الثقافتين البدوية (الريفية)، و المدينة (الحضرية)، مما ساهم في توسيع رقعة المحلية إلى الجهوية و إلى الوطنية[1] بحيث صارت الأغنية البدوية المحلية، تغنى في أكثر من جهة. فالأغنية البدوية تكاد توجد في كل أنحاء الغرب الجزائري، و في بعض مدن الوسط، بنفس الخصوصيات.

4)- الأغنية الفولكلورية:

يجمع علماء الأنثروبولوجيا على أن الفولكلور[2] يضم الثقافة المادية، و المعنوية التي ينتجها الشعب. انطلاقا من هذا التعريف الذي يصنف الدراسات الفولكلورية إلى خمس تصنيفات، فإن الأغنية البدوية كفن غنائي و إبداع أدبي شعبي، تدرج ضمن الفنون الشعبية، و هو أحد تصنيفات الدراسات الفولكلورية.

لم تدون قصائد الأغنية الفولكلورية و الأهازيج الفولكلورية رغم قيمتها الأدبية و التاريخية، شانها في ذلك شأن القصائد ذات الطابع: الحوفي و الحوزي و العروبي بمنطقة "مستغانم"، لولا الدراسات الحديثة التي انتشلته من دائرة النسيان، بعدما ظل متداولا لقرون بطريقة شفاهية، و مع بداية القرن الماضي و خصوصا خلال العشريات الأخيرة، و بفضل اكتشاف الراديو و الأسطوانات، تم نشر هذا التراث الشعبي و تقريبه بين مختلف مناطق الوطن، و حتى خارج حدوده.

إن أشعار الغنية الفولكلورية، نظمت من حيث بنيتها لأن تكون إيقاعية إذن راقصة. و حول شكل الأغنية الإيقاعية و غير الإيقاعية يقول الباحث "يوسف نسيب" عندما يتحدث على موضوع الشعر الشفاهي النسائي المغاربي بصفة

[1] نسبة إلى القطر الوطني (الجزائر).

[2] الفولكلور: مصطلح علمي يتكون من كلمتين ذات المصدر (الأصل) الإنجليزي، فولك و لور أي حكمة الشعب، و قد اصطلح علماء الأنثروبولوجيا على إدراج تحت عنوان الفولكلور كل ما ينتجه الشعب من ثقافة مادية و معنوية، كما ذهب البعض إلى جعل مصطلح الفولكلور عنوانا علميا لكل الدراسات التي تتناول مظاهر الثقافة الشعبية، و قد صنفوا الدراسات الفولكلورية إلى خمس تصنيفات و هي: العادات و التقاليد، المعتقدات و الخرافات الشعبية، الحرف التقليدية، الفنون الشعبية، و الأدب الشعبي.

عامة: " في هذا الأدب ... شعر نص، 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 يؤدي بالتوازن مع الرقص، ثم لأن الشعر الغنائي يكون في نفس الوقت عفويا أي (تلقائيا)، و كاملا"[1].

تتميز الأغنية الفولكلورية بالتداول على ألسنة الناس، و قد انتقلت من جيل إلى آخر عن طريق المشافهة، كبقية الفنون الشعبية الأخرى التي يزخر بها الأدب الشعبي، بخلاف الأدب المدرسي الذي يعتمد على التدوين.

تؤدي هذه الأغنية في المناسبات المختلفة كالأفراح مثلا تتواجد الجماعات. و هي تعبر عن مشاعرهم و آمالهم و كذلك آلامهم بصدق و موضوعية. و قد وصلتنا معظم هذه الأغاني على شكل مقطوعات و أبيات متناثرة لسببين اثنين:

- أولا: انتقالها و تدرجها عن طريق المشافهة.
- ثانيا: ظاهرة النسيان التي تؤثر على الذاكرة الشعبية.

علاوة على عامل الارتجال الذي يطبع الأغنية الفولكلورية و الأهازيج الفولكلورية المحدودة الأبيات.

اشتملت الغنية الفولكلورية على: "موضوعات المقاومة، و الثورة و البطولة و الحماسة، و نشوة الانتصارات، و ما يتصل بالحرب بصورة عامة، موضوعات أصلية في النص الشعري الشعبي العربي. إذ الذي يعود إلى الأدب العربي يجد انه قد عرف هذا النوع من الأشعار في سير الأبطال، و تراجم حياة القواد منذ القديم، كسيرة عنترة، و سيرة الهلالين ... حيث يتولى المنشدون الجوالون تقديم ذلك صحبة بعض الآلات الموسيقية التقليدية المعروفة و الرقصات الشعبية"[2].

[1] Youcef Nacib, la poésie orale féminine, IN, Premesses, N°4, 1969, p32.

[2] اظر العربي دحو، الشعر الشعبي و دوره في ثورة التحرير الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1م.وك، ص87.

إذن فالأغنية البدوية (الفولكلورية)، و الأهازيج الفولكلورية (**الصف**)، **التي** تطرقت إلى المواضيع التي سبق ذكرها، و غيرها كالمناسبات الدينية و الأفراح، و أغاني العمل، هي أغاني راقصة، بل كما يقول بعض الباحثين أن : " أهزوجة الصف قد تكون في الأصل رقصة داخلها عنصر الغناء، تماشيا مع الإيقاع".[1] حيث يبدو أن الرقص هنا عنصر مهم في الأغنية الفولكلورية في المناطق التي تؤدي فيها هذه الأغاني.

إن الأغنية البدوية (الشعبية) ثلاثة أشكل:

قصيدة و رباعيات (الأهازيج)، و ما بينهما، نظرا لقوافيه و عدد أبياته أي الشكل **الثالث**. و قد اتخذت هذه الأغاني باعتبارها **قصائد** عدة تسميات:

(يذكر "**الجراري**" **لنا أكثر** من إحدى عشر اسما أطلقها الشعراء الشعبيون المغاربة على أشعارهم منها: الزجل و الملحون و الموهوب و السجية و الكلام و **الظم أو (الظلم)**، و الشعر و القريض و لأوزان و اللغات و يقصدون به اللغة - و الكلام و العلم و الكريحة (القريحة) أي القريحة الشعرية)[2].

و بعض هذه الأسماء نجدها مذلقة على هذا الشعر في الجزائر و قد حاول "**لخضر بن خلوف**"، استعراض هذه الأسماء فذكر لنا: 'الميزان، و اللغا، و الكلام، و القول، و الشعر، و القصيدة)[3]. من هنا أصبحت للشاعر أو المغني الحرية في اختيار المصطلح الذي يتماشى مع بيئته و ظروفها الخاصة **التي تأثر** بها.

و لما كانت الأغنية البدوية جزءا من الفولكلور الجزائري كنتاج فني يستمد أصوله من المجتمع الريفي، سمي هذا الغناء "**اللغا**" بالعروبي، وما ارتبط بالمدينة سمي الحوفي أو الحوزي كما ذكرنا سابقا، و منهم من يطلق على الغناء الأندلسي

[1] يزلي بن عمرن صدى الثورة الجزائرية في الأهازيج النسوية، م**س.ذ**، ص83 - 84.
[2] انظر، عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص47 - 61.
[3] التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي في الثورة من 1830 **إلى** 1945، ص232 -234، و انظر عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص535، و انظر أيضا محمد المرزوقي، و مختارات من مجلات: شاهد، الدار التونسية للنشر، 1969، ص 51- 52 - 65- 101.

(الحضري) لسمي الشعبي و العصري ظرا للتقارب الموجود في الأداء و الآلات الموسيقية.

يشكل الإرث الثقافي و الحضاري لمنطقة مستغانم، مصدرا غنيا لأشكال و أنماط غنائية متنوعة في عالم الموسيقى الأندلسية أو التقليدية التي يروق للبعض إدراجها ضمن الموسيقى الكلاسيكية العالمية.

إن تصنيف طبيعة الأغنية في هذه المنطقة خضع لانتماءات جغرافية قائمة على الثنائية التالي: المدينة ≠ خارج المدينة و بالتالي تصنيف الغناء إلى غناء حضري و آخر بدوي (عروبي).

ففي مطقة مستغانم و بعض المناطق المجاورة لها يطلق سكانها على الأغنية الفولكلورية (البدوية) مصطلح "العروبي".

جاءت هذه التسمية عند البعض انطلاقا من الطابع النغمي للأغاني الشعبية (الفولكلورية)، أي المطالع الصوتية التي تتميز بالمد في أغلب هذه الأغاني: و "اللغا" فصيحة في العربية و هي من كلمة "اللغا"، "يلغو"، "لغوا"، و معنى اللغو بالمفهوم الديني هو: الخروج عن المطق اللغوي المنظم بمعنى هذيان. و لعل هذا الكلام الكلام الزائد، الذي يؤدي بصوت عالي و الذي لا يرجي من وراءه شيء، نلمسه أيضا في حالة "الجذبة"[1] و "الحضرة" و حتى في حالة الاستشراق الصوفي، على شكل أصوات مشبعة بنداء مستمر لقوى غيبية، للخالق، وحتى للمحبوب.

أما في نواحي: "آحفير - تازا " بالمغرب الأقصى و بتلمسان، فيطلق على "اللغا" لسم "لعروبي" أي الغناء البدوي.

[1] الرقص حتى الإغماء كما هو الحال عند بعض الطرقيين و فرقة "قرقابو" ... الخ.

كما يطلق على غناء الصف اسم "الغيطي"[1] **بكل من منطاق " وادي الشولي" و "سبدو"** و تكثر فيه المدية و النداء في الأغاني التي تؤديها النساء، و يوجد نوع آخر من الغناء الفردي يؤديه الفارس أثناء الأفراح، و في المناسبات تقليدية كالوعدة و الألعاب الفروسية، و يعرف باسم: "التعياط"، و هو نوع من الموال، ينتشر **في منطاق الغرب** الشرق الجزائري، يؤدي بصوت مرتفع و يذكر فيه **الفارس (المنشد)** أما الحاضرين في مختلف الأفراح: الخصال الحميدة، و **المواقف المشرفة بغرض**: " النعي على ما أصاب الحياة من تخلخل في القيمة الأخلاقية من ناحية و الإشارة بالسلوك الذي يتسم بالرجولة و الأصالة من ناحية أخرى". **كما يقول**: "نبيلة إبراهيم"[2].

5)- الأغنية الشعبية:

تندرج الغنية البدوية و الأندلسية تحت إطار الأغنية الشعبية، و سميت كذلك لارتباطها المتين **"بالشعب"** أو بالجماهير الشعبية التي عبرت عن آلامها و آمالها، و قد التصقت الأغاني الشعبية بمناحي حياة **الشعب و لازمت الإنسان البدوي و** تغنت بقيمه الروحية و الأخلاقية. و لكل شعب أغنية أو أغاني خاصة به، و نابعة من أوساطه، تعكس هويته و تعبر عن تقاليده. فهذا الأديب الألماني" هردر "اهتم بالأغنية الشعبية و قام بجمعها نظرا لما تمثله عنده كأفضل أسلوب شعري، و له ديوان **سماه** " أصوات الشعوب من خلال أغانيها"[3] **لغة، لفظ** "الشعبية" **مأخوذة من الكلمة المصدر: "الشعب"**[4] و هو الجيل من الناس، و الشعب جمع شعوب: **و** هو موصل قطع الرأس // **الصدع**. يقال "التأم شعبهم" **أي تجمعوا بعد التفرق //**

---

[1] **ألفاظ**: العيطي، و التعياط، و العيطة، مرادفة للصياح و الصراخ، أي الغناء بصوت مرتفع وبصورة ندائية استغاثية، و العياط لغة هو الصياح كما فسره:
" فرد ينان توتل **"في المنجد في الأدب و العلوم. و قول العامة**: "برك ما اتعيط" أي كفى من الصياح، فأثناء الأعراس يستمع الحاضرون إلى "تعياط" **الفارس (المغني)**، و عند انتهاءه تنطلق حناجر النساء بالزغاريد، كما يطلق الرجال بارود بنادقهم.

[2] **انظر**، د. نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص236.

[3] ليلي روزلين قريش، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، د**م.ج، الجزائر**، 1980، ص16.

[4] شرح مفهوم الشعب، **المنجد في اللغة و الأعلام**،ط26، دار المشرق، بيروت.

و هو القبيلة العظيمة // الطبقة الأولى التي عليها العرب و هي: الشعب و القبيلة و العمارة و البطن و الفخذ و الفصيلة. فالشعب يجمع القبائل. و سميت الطبقة الأولى شعبا لأن القبائل تتشعب منها. و القبيلة تجمع العمائر و العمارة تجمع **البطون**. و البطن يجمع الأفخاذ. **و الفخذ** يجمع الفصائل. فخزيمة شعب، و كنانة قبيلة، و قريش عمارة، و قصي بطن، و هاشم فخذ و العباس فصيلة، و قد زادوا طبقة سابعة و هي العشيرة يريدون بها: بني الأب الأقربين.

و لأن موضوعات هذه الأغاني كانت من صميم الواقع الاجتماعي للشعب، أي من مدرسة الحياة، أطلق عليها **اسم**: الأغنية الشعبية بكلماتها و ألحانها، و لهذه الغنية شكلين أساسيين هما: الغاني الفردية، و الأغاني الجماعية.

تعبر الأغنية الفردية عن نفسية الإنسان في حالتي الفرح و القرح، ثم تنشر بين الجماهير الشعبية لتؤدي في مختلف المناسبات فتصبح أغنية جماعية. **و من أمثلة** الأغنية الفردية: غناء المهدهدات، و الألحان الإيقاعية للأطفال، و نواح الأمهات، **و الندب و ارتجل الرثاء** ... كلها تستحضر جوا لا تكلف فيه[1]. و هناك نوع من الغناء الفردي يطلق عليه اسم: "المرارية[2]".

و من أمثلة الأغاني الجماعية هناك الأغاني الدينية، و أغاني العمل، **و أغاني الأفراح، و التي تناولت** مختلف الأغراض كالمديح و الزهد، **و ذكر الخصال** الحميدة، و المكارم، و الحكمة، و مناحي الحياة الإنسانية: **كوصف المرأة، و** الفرس، و الطبيعة... **الخ**.

و من هذه الأغاني نذكر الأغنية الشعبية الثورية، أو السياسية، و التي ساهمت في **بلورة** الفكر الثوري، و عبرت عن المواقف السياسية النضالية لدى الشعب. **وقد** مثلت هذا الاتجاه "الشيخة الريمتي"[3]، **و الطرب "علي معلثي"[1] إبان الثورة**

[1] **انظر**، د. رجيسبلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ص379.
[2] يقال المرأة: "**أترارين**" بمعنى تدندن و تغني لتنويم وليدها رضيعا كان أو طفلا.
[3] غنت الشيخة "الريمتي" أغاني وطنية منها أغنية: "**نوري آ الغابة نوري**" و "ها هما جاو الشاشرة لعابين البارود" التي تقول فيها:

التحريرية. أما موطن الأغنية الشعبية، فهو الجزائر العاصمة، و قسنطينة، و مستغانم، و هذا لا يمنع وجود و انتشار الفن الشعبي عبر مناطق أخرى من الوطن.

نهل شيوخ الأغنية الشعبية من التراث القديم، و تغنوا بقصائد لفطاحل الشعر الشعبي أمثال: الشاعر المجاهد "لخضر بن خلوف" و "محمد بن إمسايب" و "سيدي قدور العاشوري" و آخرين.

من حيث الأداء، نجد عدة مطربين في فن الشعبي، مثلوا الأغنية الشعبية منهم" الحاج محمد العقا" و "معزوز بوعجاج"، و "الشيخ الناضور" معلم العقا"، و "الطاهر فرقاني"، و "دحمان الحرلشي" و "الهاشمي قروابي"، و "محمد غافور" و قبله "قدور بن علشور" بالنسبة لمنطقة ندرومة. و "الحاج مريزق" و "بن زرقة" و "الشيخة طيطمة" و "العربي بن صاري"، و الأسماء الأخرى الواردة في سجل الموسيقى الجزائرية.

مهما تعددت أسماء الأغنية البدوية، فإن مضمونها عامل مشترك بينها، و هي تشكل وحدة قائمة بذاتها، مع اختلاف بسيط في اللحن و الأداء و حتى في الآلات الموسيقية المستعملة[2] و تصب كلها في وعاء واحد هو وعاء الجماهير الشعبية، مصدرها، و لذلك فإن الأغنية تشكل تراثا طبيعيا ضاربا في القدم، و تعتبر إحدى مكونات الشخصية الوطنية و الثقافية.

آغار البارود ما فيك احكام — ها هما جاو ها هما جاو — أيا انهودو لبني صاف الزين — الشاشرة لعابين البارود — من اتقابلوا فوق الكراسا — بن بلة خير من جيننار ...

- و من معنى الشاشرة لعابين البارود هم المجاهدون.
- أيا انهودو: هيا نذهب.
- لبني صاف: لمدينة بني صاف.
- الزين: الجميل.
- من اتقابلوا: لما تقابلوا.
- جيننار: لفظ عامي، محرف من اللفظ الفرنسي "General" و المقصود بذلك: "الجينرال ديغول".

[1] الشهيد "علي معلشي" فنان من مدينة "تيارت" غنى: "أنغام الجزائر" و "تحت سماء الجزائر" و هي أغاني وطنية حارب من خلالها الاستعمار الفرنسي، انظر، عمر بلخوجة، علي معلشي، 1927- 985م، فن و كفاح، ترجمة: أورحمان عبد الرحمن، ص11.

[2] الموسيقى الشعبية أو كما كانت تسمى: موسيقى العامة، آنذاك تستعمل فيها آلات و ترية كالعود و الكمنجة، و البيانو. خلافا للموسيقى البدوية التي لا تستعمل فيها هذه الآلات، لكن هناك محاولات إدراجها قصد التجديد ضمن عملية للتزاوج على المستوى الآلاتي، باعتبار التزاوج قائم بين الشعر البدوي و الشعر الحضري.

الخصائص الفنية للأغنية البدوية:

انطلاقا من النصوص البدوية التي بين أيدينا، استخرجنا بعض الخصائص الفنية التي تميز الغناء البدوي عن باقي الفنون الغنائية الأخرى، و يمكن تلخيصها فيما يلي:

1)- الطبوع:

للأغنية البدوية عدة الحان تماشيا مع طبوعها المتنوعة حسب المناطق التي تؤدي فيها، ففي منطقة الغرب الجزائري يوجد أحد عشرة (11) **طابعا من أصلأربعة عشرة**(14)، **و** "الشيخ" المغني حر في اختيار الطابع الملائم له، بينما الشيخ الماهر هو الذي يتقن جميع الطبوع و بالتالي تكون له القدرة لتلبية أذواق الجمهور الذي تتفاوت ميوله من فرد إلى آخر. **كما أن التحكم في الطبوع (اللحن)**، يزيد السهرة نكهة خاصة. يختلف كل طابع عن غيره من حيث الأداء أي **(الغناء)**، فهناك الطابع الخفيف، و الثقيل، و للشيخ الحرية في أداء القصيدة **طابع أو أكثر**. و هذه الطبوع هي:

1- الطابع العامري.

2-طابع الطالع.

3- طابع البصايلي: و يؤدي بإيقاعين خفيف و سريع، بحيث يختلف فيه اللحن من "الهدة" إلى "**الفرشن**"[1].

4-طابع البلدي: و هو طابع ثقيل أي بطيء شبيه بالإيقاع الحضري **(الأندلسي)**، و هو الطابع المفضل عند فقيد الأغنية البدوية الشيخ " الجيلالي عين تادلس".

5- الطابع المازوني: يشبه الطابع البلدي.

[1] تتكون القصيدة البدوية من "هدة"، ثم "**فرشن**"، ثم هدة و فراش... و هكذا، و يتكون كل منهما أي الهدة و الفراش من عدة "**كعب**" تختلف فيهما القافية، و في الأحيان يكرر بيت أو بيتان في القصيدة، و تسمى بـ"**الردة**" او ما يعادلها باللغة الأجنبية (Refrain).
أما "الهدة" فهي مقدمة القصيدة و"**افرشن**" هو لب القصيدة و "**الكعب**" هي الأبيات. لقاء مع الشيخ "الجيلالي عين تادلس".
مهرجان الأغنية البدوية و الشعر الملحون، صيف 1985.

6- الطابع القبلي: لا يرافقه القلال، و يحتوي على (15) لحن، أو كما يسميه الشيوخ : "الهوى"[1].

7- الطابع المخزني: يشبه البصايلي من حيث الأداء فهو يتغنى بإيقاع خفيف و سريع، ويحتوي على (20) "هوى".

8- طابع شيخ السماء.

9- الطابع الهداوي: و هو طابع سبيه بالطابعين "البصايلي" **و "المخزني"**، يتغير فيه اللحن (الهوى) من الهدة إلى الفراش، من "هوى" خفيف إلى سريع. **توجد** بمنطقة الغرب الجزائري رقصة شعبية تسمى "الهداوية"، و هي رقصة تؤدي بشكل سريع من حيث تحريك الجسم، و هي مستوحاة من الطابع "الهداوي"، **و لحنا و رقصا.**

10- طابع النقايدي: هو طبع شبيه بالموال[2].

11- الطابع الوهراني: ينسب هذا اللحن إلى منطقة وهران، و هو المنوال الذي تغنى به شيوخ و شيوخات و شيخات **(مداحات)** منذ القديم، و اشتهر به حديثا "احمد وهبي"، **و** "بلاوي هواري"، و نسب هذا الطابع قديما إلى الشيخ **"حمادة".**

12- الطابع الصحرواي: و هو طابع "خليفي أحمد" **و "محمد عباسة".**

13- الطابع الشاوي: و هو غناء شيوخ المنطقة الشرقية من الجزائر، باستعمال البنديرو القصبة الطويلة، و رائده "عيسى الجرموني" **و "علي الخنشلي" ومن النساء "بقار حدة"** و يسمى أيضا بالطابع البدوي **الأوراسي.**

14- الطابع السطايفي: و هو طابع شاوي لكنه ثقيل من حيث الأداء خلافا للطابع البدوي الأوراسي الذي يؤدي بشكل سريع.

[1] لقاء مع الشيخ **"الحاج بن صبان"**، عين تادلس، صيف 1985.
[2] لقاء مع الشيخ "بن ذهيبةالبوقيراطي" مهرجان الأغنية البدوية، تيسمسيلت، صيف2000.

2) اللغة:

تعتبر اللغة في الدراسات الأدبية المادة الأساسية، من حيث ألفاظها، و دلالاتها و قواعدها، وتراكيبها، خاصة إذا تعلق الأمر بالأدب **الشعبي**.

فما هي لغة القصيدة الشعبية؟

هي لغة شعبية بسيطة، تجمع بين اللفظ العامي و الفصيح و الأجنبي، فهي بذلك خليط من المفردات. و هي أيضا أداة فنية لها وظيفتين في القصيدة فمنها يتولد الرمز و الصورة و الأسلوب، و هي أداة متميزة بالإستقلالية من حيث عملية التأثير **و التأثر**، فهي مجموعة ألفاظ حاملة لخصائص متغيرة في المعنى حسب مصدرها و قوة معانيها. فلغة القصيدة البدوية أو بالأحرى لهجة القصيدة هي **ألفاظ** معربة داخلها بطبيعة الحال عناصر التحريف و الإدغام و التحوير مع ما تتميز به اللهجات المحلية من تشويه في النطق و اللحن[1].

إن القصيدة البدوية لم تتأثر بلغة العدو، و إن حدث ذلك، فإن هذا التقبل أي تقبل لغة المستعمر خضع لشروط اللهجة من تحريف في النطق أو التكسير النحوي لأصل الكلمة و التأنيث و التذكير كما سنشرح ذلك لاحقا.

تختلف لغة الأدب المدرسي عن لغة الأدب الشعبين اختلافا متباينا من حيث الألفاظ و القواعد النحوية و الصرفية، و حتى من حيث الأوزان **(البحور) إذا** تعلق الأمر بالقصيدة الشعرية. **وقد تفاوت معنى اللغة و** تعريفها بين العلماء و الباحثين اللغويين منذ القديم فاللغة اسم مأخوذ من **"لغو"** و جمعها **"لغي" و "لغات" و "لغون"** فهي الكلام المصطلح عليه بين كل قوم.

و أما "علم اللغة فهو معرفة أوضاع المفردات"[2] و هي الأصوات التي تعبر بها الأقوام، و يقال لغوت بمعنى تكلمت[3].

---

[1] انظر، يزلي بن عمرن صدى الثورة الجزائرية في الأهازيج...، مس.ذ، ص94.

[2] انظر، لويس معلوف، المنجد في الأدب و اللغة و العلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ص726ن العمود الأول.

[3] ابن مظور،لسان العرب، المجلد15، حرف: و.

تنقسم اللغة إلى نوعين:

أولا: اللغة المنطوقة التي يتحدث بها كل الناس.

ثانيا: اللغة بالإشارات و الحركات كالتي تستعملها فئة الصم **و البكم، و حتى** بعض الحيوانات حيث تتم بينهم عملية الاتصال و التواصل. يرى علماء الأنثروبولوجيا البنوية و على رأسهم "كلود ليفي ستروس" **إن اللغة**: "ظاهرة اجتماعية تؤلف موضوعا مستقلا عن الملاحظ، و تتوفر لها سلسلات إحصائية طويلة..."[1].

بينما تعني اللغة عند الفلاسفة: " مجموعة إشارات دالة على حالتنا الوجدانية...".

انطلاقا من هذه التعريفات، تلتقي لغة القصيدة البدوية (الشعبية)، بالقصيدة الفصيحة من جانب المعني اللغوي الذي يحدد معنى **كلمة "لغة"**، و إلى كونها "ظاهرة اجتماعية ... و دالة على الحالة الوجدانية، تتصل بالمجتمع أو تنتج عنه، حتى و غن اتخذ هذا المجتمع لهجة ما، فهي بالنسبة له **أداة اتصل و تواصل أي لغة**.

يتفق معظم الباحثين في الأدب الشعبي على **أن** لغة القصيدة الشعبية عامية **أكثر** منها **فصحى**، و إن كانت هناك نسبة **كبيرة** من المفردات لها أصول من الفصحي، **و** نسبة قليلة من الكلمات الأجنبية، و هي مفردات دخيلة لاتتعدى المفردات الحربية و العسكرية أخذها الشاعر و المغني من الفرنسية. "... **مع أن الأصل** الذي يكون الكلمة واحد، و هو هذه الحروف الدالة على **أصوات**، و هذه المعاني التي نفهمها **من** ألفاظها"[2].

[1] انظر، ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنوية، ترجمة، مصطفى صالح، دمشق، 1977، ص77.

[2] انظر، العربي دحو، الشعر الشعبي و الثورة التحريرية بدائرة مروانة، د**م.ج، الجزائر**، ص113.

أ/ الألفاظ:

يمكن إعادة الألفاظ التي وظفها الشعراء الشعبيون في النصوص إلى العربية الفصحي بنسبة كبيرة، مثلا هذا النص بعنوان: "هكذا نبغي الزعما يديروا" أغنية فولكلورية.

هكذا نبغي الزعماايديروا قاع سلك الحدادة جابوه
شهد يا مول الكار شهد و الزعما هودوا يحرقوك
يابانجسب يا مول الفران و الكونفة طالعة بالشيران
يا صالح قاع ما عاونوهشي لو كان الكوماندو ما ولاش
يا الحركي يا الغارق فلجبال هما فالجنة و انت فالنار
يا شكون انديروه في المحكمة أو في انهارك يا الأزهري[1]

يبين الجدول التالي الكلمات ذات الصلة بالعربية **الفصحى**:

المفردات	**صلتها بالفصحى**	**شرحها**
هكذا	هگذا	بهذه الطريقة، و بهذا الأسلوب
الزعما	**الزعماء**	**الأبطال**
سلك	**سلك ج. أسلاك**	**الأسلاك الشائكة**
الحدادة	**الحد - الحدود**	الحدود بين الدول
شهد	شهد - أشهد	ذكر الشهادة قبل الموت
يحرقوك	يحرقونك	يقتلونك
طالعة	**طالعة من طلع**	**صاعدة**
يا الغارق	أيها الغارق	**المتورط مع فرنسا**
لجبل	**الجبل**	**الجبل - مرتفعات**
فالجنة	**في الجنة**	جزاءهم الجنة
فالنار	**في النار**	جزاءهم النار
المحكمة	**المحكمة**	**الحكم**
انهارك	نهارك - النهار	استشهادك
قاع	**قاع**	**كل - أو - الهوة.**

[1] منقولة عن طريق السماع، أغنية "هكذا نبغي الزعماايديرو" من الذاكرة الشعبية، شريط تلفزيوني، الشهيد الأزهري، محطة وهران.

كما ورد مفردات بالعامية و أخرى بالأجنبية و هي:

المفردات العامية	شرحها
نبغي	نحب - نريد
ايديروا	يفعلون
جابوه	اتوا به
يا مول	يا صاحب...
هودوا	نزلوا
ما عاونوهشي	لم يساعدوه
ما ولاش	لم يرجع
يا شكون	من
انديروه	نعينه
المفردات الأجنبية	**أصلها بالفرنسية**
الكار	« Le Car » الحافلة
الفرين	«Le Frein» الفرامل.
الكونفة	«Le Convoi» القافلة - الإمدادات.
الشيران	«Les Chars» الدبابات.
الكوماندو	«Le Commando» رجل الصاعقة.
الحركي	«Le Harki» المتعاون مع العدو.

من هنا يتضح أن **الاختلاف** الوارد بين كلمات النص (الأغنية الفولكلورية)، و أصلها العربي، إنما يرجع إلى النطق عند سكان المنطقة، أما التحريف الذي مس الألفاظ فيتعلق بالإعراب نحوا و صرفا، و هي خاصية من خصائص العامية عند الجماهير الشعبية، حيث لا يقيدون أنفسهم بالقواعد النحوية و الصرفية في تعبيرهم، إلا في بعض **الكلمات النادرة**، حيث يضيفون حروفا لكلمات، و يحذفون أخرى منها أنها أصلية فيها.

خلاصة القول أن لغة هذا النص ليست فصحى كلية، و لا عامية تماما، إنما هي بين هذا و ذاك يقول "محمود ذهني" في هذا الصدد:

"إذن فالأدب الشعبي يمتاز بلغة معينة من الصعب وصفها ... و لكنها على وجه **القطع** ليست عامية، و على أساس الترجيح فصحى راعت السهولة في إنشائها"[1].

يرى "**محمود** ذهني" أن لغة الأدب الشعبي رغم عاميتها فهي لغة، رغم الفرق الموجود بينها و بين اللغة الفصحى و الذي يتمثل في أن اللغة تلتزم بالقواعد، بينما اللهجة (العامية)، **لا تلتزم بقواعد النحو و الصرف، و لا ترقى إلى مستوى الفصحى**. فإن الأصل الذي يكون الكلمة واحد و هو تلك **الحروف الدالة على** أصوات ومعاني الألفاظ المستعملة، و من هنا تبدو العلاقة قائمة أصلا، و إنما يتجلى التباين في المعاني التي تعطيها هذه الألفاظ، و في طرق رسم الكلمات العائدة إلى لهجة أو لغة ما.

إن المفردات الأجنبية التي وظفها الشعراء و المغنون في قصائدهم كأسماء **الأسلحة و العتاد الحربي مثل، الطائرات و الشاحنات و المدرعات و الدبابات و** حتى الملابس العسكرية فرضها منطق الحرب، و إن قبلت اللهجة بعض هذه المفردات الأجنبية في نسيجها العام فإن هذا التقبل يخضع لشروط اللهجة كالتحريف في النطق أو التكسير النحوي... **كما ذكرنا سابقا**، و يرجع ذلك إلى

[1] انظر، محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي مفهومه و مضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة، 1972، ص81.

التخيل الجنسي للكلمة في الذاكرة الجماعية الشعبية. أو ربما إلى عملية التأثر أو كنتيجة حضارية حتمية، لأن هذه الأشياء ليست جزائرية الصنع، و لا حتى عربية، و إن كان لها بديل في اللغة العربية، فلا ننسى أن عامة الشعب التي استخدمت هذه الألفاظ، كانت محرومة من التعليم، و كان العدو الفرنسي يحارب استعمال اللغة العربية بكل الأساليب لطمس الشخصية الجزائرية و مقوماتها، و على رأس كل ذلك الدين الإسلامي. مع كل ذلك نخلص إلى النتيجة التالية: هي أن ارتباط السكان بالعقيدة الإسلامية جعلتهم يتعلقون بلغة القرآن الكريم و الأحاديث النبوية الشريفة و يعظمونها، حيث طبعوا كثيرا من الألفاظ بأسلوبهم العامي الخاص[1].

ب/ القواعد:

تحتوي الغاني البدوية على نسبة كبيرة من المفردات و الألفاظ ذات الأصول العربية، فقد نجد بعض الكلمات التي تراعي فيها القواعد بصورة عفوية، حيث ينقل الشاعر الشعبي هذه الألفاظ سماعيا، أي بصورة سليمة و صحيحة من الناحية اللغوية، و نقصد بذلك الجوانب النحوية و الصرفية.

فالشاعر الشعبي ليس مطالبا بالالتزام بالقواعد رغم وجود شعراء شعبيين متعلمين لو بنسبة محدودة، بل يريد أن يميز قصيدته عن غيرها لإثبات شخصيته الشعبية و بذلك تكون قصيدته مميزة أسلوبا و لغة. و تتعدى هذه الظاهرة، إلى الأقطار العربية عامة، و في هذا الاتجاه يقول "**محمد عبده غانم**": " كثيرا ما يشذ الشاعر الحميني في الغناء الصنعاني عن طريق قواعد الصرف و النحو المتبعة في اللغة الفصحى بتأثره بالوسط الدارج"[2] و هذا يعني أنه ينطق بلغة عامية غير

[1] العربي دحو، الشعر الشعبي و الثورة التحريرية بدائرة مروانة، 1955-1962، مس.ذ، ص117-118.
[2] محمد عبده غانم، شعر الغناء الصنعاني، دار العودة، بيروت، ط2، 1980، ص71.

معربة[1]. يمكن ملاحظة عدم استخدام القواعد في هذه النصوص في سمتين رئيسيتين:

- **أولا:** عدم استخدام الحركات في أماكنها.

- **ثانيا:** لا ترسم الكلمة بالحروف التي تقتضيها القواعد، بل يعتمد الشاعر في رسمها على النطق المألوف في المنطقة التي يوجد بها.

بالنسبة للملاحظة الأولى، نتناول هذا البيت:

"يا ورقلة عساس تضرب بالرصاص
ورقلة واش دارت لفرنسا ديما امقابلها الكور"[2].

- كلمة "تضرب" فعل مضارع رسم بصورة صحيحة، لكن شكله خضع للنطق المحلي، بحيث ورد مجزوما بدون علة، حيث أن الشاعر سكن حرف "الباء" في هذا الفعل و في الأصل إذا لم يتقدم الفعل المضارع ناصب أو جازم، جاء مرفوعا.

- كلمة "بالرصاص" لفظ فصيح، رسم في البيت رسما صحيحا، لكن شكله حسب النطق جاء ساكنا بدون سبب نحوي مع انه مجرور بحرف جر و هو "الباء"، و كان من المفروض ان تقع الكلمة مجرورة فتقول: بالرصاص.

تقول المغنية في البيت التالي:

" انتما جاهدوا و انا نغني حتى نتلقاو فالحرية"[3].

إن كلمة "جاهدوا" سليمة من ناحية رسم الحروف، و قد أوردتها المغنية على صيغة الجمع بشكل مغاير لما تقدمها، و كان من المفروض ان ترسم الكلمة على صيغة المثنى فتصبح "جاهدا" تبعا لضمير المخاطب الذي سبقها. لكن المغنية و

[1] محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، 1967، ص51.
[2] منقولة عن طريق السماع، اغنية "ورقلة واش دارت لفرنسا"، الشيخ" محمد التاغزوتي" 50سنة.
- ورقلة اسم دشرة تسمى حاليا "القور" - الكور : القذاف.
[3] منقول عن طريق السماع، السيدة، بشلاغم خيرة، 63سنة.

زيادة على عدم استخدام الحركات في أماكنها كأن تقول "جاهدوا" **بكسر** "الهاء" **و ضم** "**الدال**"، **فقد سكنت** "الهاء" و خالفت قاعدة أحوال المثنى كما في قولها: "**نتلقاو**" **عوض** "**نلتقي**" و الأمثلة كثيرة على مستوى هذه النصوص الشعبية.

هناك حالات كثيرة تتعلق بالحركات "**الضمة**" **و** "**الفتحة**" **و** "**الكسرة**" حيث لا تستخدم في مواضعها كتسكين حرف الجر. كما في البيت الآتي:

"الريح اداني على خويا و لياامات برمضان باش انا بقيت"[1]

حيث سكن حرف "العين" و هو مخالف للأصل اللغوي للحرف.

- كما تحذف الهمزة من آخر الفعل ماضيا كان أو مضارعا فيصبح الفعل "**جاء**"، "يجيء" ⟵ "**جا**"، "جايا" **أو** "**جاو**"، "**جات**" كما في القصيدة:

"الكونفةجايا بالتي...

ما دريتشي العين ابكاتيا القندوسيارباعتك جات"[2]

- حذف الهمزة من حرف الجر "**إلى**" **و الإبقاء على اللام ملتصقا بالكلمة** المجرورة، و فتحة أيضا:

" أنهار العدو ما كانش النجاح شبان **باحسن عمدو للكفاح**"[3]

- **لستخدام حرف الجر** "**الكاف**" بمعنى الظرف مع كسرة، والكاف يفيد أيضا التشبيه:

" يا الواغشآولاد العم كالنجوم كتلتم"[4]

---

[1] منقول عن طريق السماع، أغنية "ناض الجهاد"،**مس**.

[2] قصيدة واد الشولي، شريط سمعي مسجل، الشيخ "**محمد التاغزوتي**" **السنة** 1970.

- ما دريتشي: **لم تدر**.
- **ابكات**: **بكت**.
- **ارباعتك**: **جماعتك، رفقاءك**
- **جات**: **جاءت**

[3] **مس**

[4] منقول عن طريق السماع، أغنية "الواغشآموالين المكاحل" من الذاكرة الشعبية.

- يا لواغش: أيها الشباب. - **كتلتم**: **عندما تجتمع**

- **رفع المجرور بحرف الجر "على"** او بعض الحروف الأخرى كما في قولهم:

" الله يرحم الشهدا على دمهم لقحت الغابة"[1]

- عدم التمييز بين اسمي الإشارة "هذا" "هذه" **الأول للمذكر و الثاني للمؤنث، مثل:**

" من اتغلقت هذا الثنايا اوجا يجري وراسه عريان"[2]

و الصحيح "هذه الثنايا" **بلا من** "هذا الثنايا". و أحيانا أخرى يضاف إلى إسم **الإشارة المؤنث** "هذه" **مقطع متكون من** "الياء"، **و** "الكاف" **بعد حذف** "الهاء" **أو حذف حرف** "الهاء الأولى"، **و** "الهاء الثانية" **من** "هذه" **و غبقاء** "الذال" **مع** زيادة "الياء".

كقول المغني:

"آنا ناآمول الجلابة الطايفيةهذيك ليك وذي ليا"[3]

- حذف همزة القطع من ضمير المتكلم **"أنا"**، حيث يصير **"نا"** نحو:

" **آنا نا** الليل الليل و الرفاي عندي و نا عسة في طريق الجنود"[4]

- **حذف النون من حرفي الجر "من"** و حذف الياء من حرف الجر **"في" مع فتح** الميم، و الفاء فتصبح **"مـــ..فـ"** كما في البيت التالي:

" يا نانا هود يا الرايس ملجبل يا نا

يا نا ما انهودشي العسة فالطريق"[5]

---

[1] منقول عن طريق السماع، السيدة زريوح خديجة، 60 سنة يبدر دشرة، سنة 1979.
- **احقت/** انبتت من جديد.

[2] منقول عن طريق السماع، اغنية "**ناض** الجهاد" السيدة: بشلاغم خيرة، 63**سنة**.
- **جا: جاء.**
- وراسه: و رأسه.

[3] منقول عن طريق السماع، اغنية "مول الجلابة الطايفية" من الذاكرة الشعبية، و هذا مطلعها:
" بمول الجلابة الطايفية و الله يبرد الحال عليك
" آنا ناآمول الجلابة الطايفيةهذيك ليك و ذي ليا"

[4] **مقولة** عن طريق السماع، قصيدة "**واد الشولي**" السيدة: الزانة مواليد، 60 سنة، قرية تاغزوت.
- **الرفاي**: تحريف للفظ الفرنسي " Réveil"، المنبه، الساعة.
- **عسة: حارسة.**
- طريق: طريق.

[5] منقول عن طريق السماع، اغنية "هود آلرايسملجبل" من الذاكرة الشعبية، السيدة:**شرفي الباتول**، 62**سنة**، **وادشولي**.

- حذف الذال من اسم الموصل "الذي" و استخدام "اللام" مكانه فيصبح و: "اللي"، مثل:

" أنهار اللي امشى بن علال ما اضربش التير فلجبال"[1]

و استخدامه للجمع، و المذكر، و المؤنث، أيضا نحو:

" يا لجماعة اللي هودوا للبيرو اللي عاهدوا بالموت ما ولاو"[2]

كما تحذف التاء من "التي" بالنسبة للمؤنث مثل:

"تستهلي قصرين فالجنة آلكرش اللي جابت الشهادي"[3]

- حذف الهمزة إذا وقعت على الواو في وسط الكلمة مثل: "رؤوس" تصبح: "روس" كما في قولهم:

"حاربنا أو متنا فالجهاد او روسنا راها فلجبال"[4]

- استخدام أداة النصب "كي" بمعنى الاستفهام، مع كسر الكاف، و احيانا أخرى حذف حرف "الياء"، مثل:

" مول البياسة كي دار آحليلوا من داروا عليه الكفار"[5]

" آمن تكلم البارود و كنخاف آنا على الجنود"[1]

- هود: ازلان تعل.
- الرايس: الرئيس (القائد).
- ما انهودشي: لا ازل.

[1] منقول عن طريق السماع، أغنية "سامحونا يا الشهدا" من الذاكرة الشعبية.

- ما اضربش: معناها انقطع - التير: تحريف للفظ الفرنسي "Tir"، إطلاق النار.

[2] مس

- اللي: الذين
- هودوا: نزلوا
- للبيرو: ماخوذة من لفظ "Bureau" - المكتب او المركز.
- ما ولاو: لم يرجعوا.

منقولة عن طريق السماع، اغنية "واد الشولي"، مس.ذ.

- تستهلي : تستحقين.
آآكرش: البطن.

[3] - اللي جابت: التي أنجبت.

[4] منقول عن طريق السماع، اغنية "ناض الجهاد" مس.ذ.

[5] مس.

- مول: صاحب.
- البياسة: من اللفظ الفرنسي "Pièce"، القطعة الحربية (المدفع الرشاش).
- كي دار: كيف فعل؟
- آحليلوا: يا فرحتي.
- من داروا لك لما احاطوا به، لما حاصروه.

- زيادة همزة قطع في اول حرف الجر "من" و تسكين "الميم" مع تضعيف حرف "النون".

" آمن تكلم البارود ..."

- استبدال حرف النداء "يا" بألف ممدودة.

" آخويا نجمة طاحت فالنهار نحساب الجندي سنياو"[2]

- حذف همزة القطع أحيانا بعد حرف النداء في الأسماء مثلا:

" يا خوتي من ايجي عندكم وليدي و الله يثقل موازيني"[3]

و الأصل: "يا إخوتي".

- إشباع اواخر الكلمات بالواو عند الضم، وبالألف في حالة الفتح و بالياء عند الكسر:

" واتقابلـــو يا لخـــو للعديـــان

يا نانا صباطمنيتير في وسط الخابيا"[4]

- كما توظف واو الجماعة في المثنى في الفعل الماضي، نحو:

"انتما جاهدو و انا نغني حتة نتلقاو فالحرية"[5]

---

[1] مس
- آمن: من، و المقصود بها هنا: عندما، لما.
- تكلم البارود: دوي البارود. - كنخاف: أخاف

[2] مس.
-طاحت: سقطت.
- نحساب: أظن.
- الجندي: الجنود.
- سنياو: لفظ مأخوذ من الفعل "Signaler": أعطوا الإشارة

[3] مس
- ايجي: يأتي، يقدم.
- عندكم: عندكم.
- وليدي: ولدي.
- موازيني: نفسي.

[4] منقولة عن طريق السماع، أغنية "هود الرايس" مس.ذ.
- و اتقابلو: تقابلوا
- يا لخو: ايها الأخ
- للعديان: للعدو
- صباط: حذاء
- منيتير: مأخوذة من اللفظ الفرنسي "Militaire" عسكري
- الخابيا: المخبأ، حفرة كبيرة في الأرض تساعد على الاختفاء.

[5] منقولة عن طريق السماع، أغنية "ناض الجهاد" مس.ذ

- هناك حالات أخرى منها:

- تسكين المجرور بحرف الجر، مثل:

" من كسبوا خبار الرايس و عزونا بالكور و القرطاس..."[1]

- حذف الهمزة من حرف الجر "إلى"،و الاكتفاء باللام ملتصقا بالكلمة المجرورة وسكون نحو:

" يا صالح راه من درجة لدرجة تالذاك العلي لوزير"[2]

- حذف الذال من اسم الموصل "الذي" و تعويضه باللام فيصبح "اللي"، كما تقول المغنية:

" انايفك أواد الشولي اللي مات فيك الرايس بن علال"[3]

- و يستخدم للمذكر و المؤنث حيث تحذف أيضا "التاء" من اسم الموصل "التي" مثل:

" غير ذيك الروح خرجت ما الفريسة و اللي قعدت فلجبال لذياب"[4]

- كما يستخدمون اسم الموصل "اللي" في حالة الجمع، نحو:

" هما اللي جابو الحرية و الله يرحم الشهدا"[5]

و الأصل: " هم الذين حرروا الوطن ..."

- و انا نغني: انا أغني.
- حتى نتلقاو: حتى نلتقي.

[1] مس
- من كسبو: لما علموا.
- عزونا: من العزاء (التعزية).
- الكور: القذائف.

[2] مس
- راه: إنه. - تالذاك: حتى إلى ذلك أو تلك. - العلي: العلو، الارتقاء.
- لوزير: إلى مرتبة وزير.

[3] منقول عن طريق السماع، أغنية "واد الشولي"،مس.ذ.
- انايفك: اخاصمك.

[4] منقولة عن طريق السماع، أغنية "ناض الجهاد"،مس.ذ.
- ما الفريسة: من الجسد.
- اللي قعدت: التي بقيت. - لذياب: للذئاب

[5] منقولة من أغنية "واد الشولي"مس.ذ.

- حذف النون من حرف الجر "من" في بعض الأحيان، و استبدالها بالألف، فتصبح "ما" كقول المغنية:

" الله الله يا اللي مسلمين أو غير الكافر خارج ما الدين"[1]

- حذف همزة القطع من ضمير المتكلم "انا" بعد "واو العطف":

" راني مريضة أونبراشي و نا اسبابي غير المجاهدين"[2]

إلى غير ذلك من الملاحظات التي فرضتها اللهجة العامية المتداولة في، كتبديل بعض الحروف في بعض الكلمات مثل:

- يقتل: يكتل.

- الجيش: الزيش.

- جوار:شوار ...الخ.

3)- الصورة الفنية:

إن واقعية النصوص البدوية أكسبتها عاطفة صادقة، و تميزت بتأثير مباشر أثناء سماعها، بحيث تحرك شعور و إحساس الفرد، و تجعله ينساق معها سواء تعلق الأمر بقائلها أو مرادها. فهي تخاطب الوجدان البشري، لأنها جاءت مفعمة بالحرارة، و مشبعة بالفكر الثوري، يجذب غليه القارئ و السامع ليذوب مع مضمونه. رغم أن الغنية البدوية ظاهريا هي أغنية للترفيه عن النفس بسجع بدا عفويا مثل قافيتها، و لذلك هي أقرب إلى المحاكاة. و صورتها تنطبق على صورة الواقع الذي عاشته الجماهير الشعبية. و نلاحظ في الأغنية البدوية صورا متنوعة بتنوع المواضع التي تطرقت إليها، و التي كانت في اتصال وثيق بالحقيقة، جعلت خيال الشاعر الشعبي ينقلها كما هي بعيدا عن الأوهامن فالخيال

[1] منقولة عن طريق السماع، اغنية "ناض الجهاد"مس.ذ.

[2] مس
- راني: إني.
- ما نبرلثي: لم ألث (لا أستريح).
- لسباني: بسبب.

عند البعض هو "تصوير الحقيقة"[1] أما الصورة فهي "أسلوب يجعل الفكرة تظهر بكيفية أكثر شعورا، تمنح الشيء الموصوف استعارات من أشياء أهرى تشكل مع الشيء الموصوف علاقات التشابه و التقارب"[2]. اغلب النصوص البدوية تغلب عليها الصورة و الأسلوب المباشرين، نزرا للظروف التي جاءت فيها، و هي **ظروف الاحتلال و الاستعمار**. لذلك كان الشاعر الشعبي أو المغني الشعبي يسمي الأشياء بمسمياتها، لكن هذه الواقعية لم تحرم النص الشعبي، و هو يساير وقائع و أحداث الثورة التحريرية من استخدام الأسلوب البلاغي، من جناس **وطباق**، و تشبيه، و استعارة، و كناية، و تورية[3].

أ- صورة الاستشهاد:

" هما اتلاثة عولوا للموت آنا

انهار الجمعة اوراه ايشيب"[4].

حيث تبدو الصورة المعبرة عن الإقبال على الموت "الشهادة" جلية من خلال إصرار و إقبال هؤلاء الثلاثة على المعركة الطاحنة لنيل الشهادة، بدل حياة الذل و الهوان.

ب- صورة الغبن و الظلم:

" العين تبكي و القلوب امجرحة جمنا يجري و داير ساقيا"[5]

أو في هذه الصورة التي جسدت آثار الظلم و البطش الذي سلطه العدو على الجماهير الشعبية بفعل القتل و التعذيب و التنكيل، فالقلوب حزينة، وجريحة، و العيون باكية، و الدماء تسيل و كأنها جدول ماء، لكثرة و استفحال الموت.

---

[1] انظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصرن القاهرة، ص414.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1985، ص422.

[3] العربي دحو، بعض النماذج الوطنية في الشعر الأوراسي، ص143.

[4] منقول عن طريق السماع، اغنية "**واد الشولي**"، **مس**.ذ.

[5] منقول عن طريق السماع، أغنية "ناض الجهاد"، "**مس**.ذ.

- **امجرحة**: مجروحة. - سايقا: ساقية، جدول ماء

ج- صورة الجلش و الإبادة:

" النار تقدي و التسركيلةآبلحسن زير التحزيمة"[1].

تعكس هذه الصورة سياسة الأرض المحروقة، التي مارستها القوات الفرنسية على المجاهدين و المدنيين العزل. و مع كل ذلك فالجميع مطالب بالتجلد و الصبر و الثبات و الاستعداد لمواجهة كل الظروف الصعبة.

د- صورة الرثاء و الحسرة:

" واش تسالني يا سي عكاشة فكرتني بسباية بن علال"[2]

هذه الصورة الرثائية المشبعة بالألم و التحسر، تعود كلما استرجعت الذاكرة مواقف الرجل و شجاعتهم، أو عند الحديث عنهم، أو من خلال الخصال البادية على رفقاء السلاح، و التي توراثها عن بعضهم البعض.

ح- صورة التحدي و الثبات:

" مول البياسا كدار آحليلو من دارو عليه الكفار

طـيـــــــح الــطيـــارة فالموطور شعلت النار

يا مول المورطي و مول البياسا و اتقبلوا يا لخو للعديان"[3]

- تقول المغنية في بيت آخر:

" اعيات الروبلان الا طاكيوولاد هذا لوطن ما ينغلبوشي"[4]

---

[1] منقولة عن طريق السماع، أغنية "وادي الشولي"، مس.ذ.

[2] مس.

بسباية: بمواقف، ببطولة.

[3] منقولة عن طريق السماع، اغنية "ناض الجهاد" مس.ذ.

- طيح الطيارة: أسقط الطائرة.

- فالموطور: لفظ مأخوذ من الكلمة الفرنسية "Moteur" أي المحرك.

- المورطي: من لفظ "Mortier" و هو مدفع الهاون.

[4] مس.

- اعيات: طلت.

- الروبلان: الطائرة.

-طاكي: من اللفظ الأجنبي "Attaquer"

- ما ينغلبوشي: لا يهزمون.

تدل هذه الأبيات على صور التحدي و الصمود الشعبي أمام أكبر قوة للحلف الأطلسي آنذاك و ما تمتلكه من عتاد حربي، مقابل عدد قليل من المجاهدين بدأوا الحرب بالسلاح الأبيض و بنادق الصيد حتى وصلوا إلى إستعمال الرشاش و المدافع و أنواع الأسلحة الأخرى التي يغنمونها من المعركة أو تلك التي كانت تشتريها الجبهة من الخارج. فالمجاهد حتى و إن وجد نفسه وحيدا في المعركة، يقاتل حتى تنفذ ذخيرته، و لا يستسلم حتى آخر قطرة من دمه.

هـ- صورة المرأة:

" **لبسوني** جلابة و سروال طويل و نمشي معاكم اصحاب الليل

آ والديـــا لبسونـــي جـنديـــــة ولـيمــت ابحــار عليـــا"[1]

تعبر هذه الأبيات بصورة صادقة عن شعور و إحساس **المرأة** الجزائرية بحمل السلاح و الالتحاق بالمجاهدين، للدفاع عن الأرض المسلوبة، و **الكرامة المجروحة**. و قد برهنت المرأة عن قدراتها القتالية و قوة عزيمتها، و صبرها، وهي بين صفوف الثورة في الجبال أو في المنظمة المدنية لجبهة التحرير كمسبلة أو اتصال.

و- صورة الخيانة:

"بياعهم بالروبلانايدورآناري هذاك هو قدور"[2]

" يا لقومي يا الغارق فلجبال بعت الجنة واشريت النار"[3]

---

[1] منقولة عن طريق السماع، السيدة، شقرون فاطنة، في حدود سنة 1972، ببدر دشرة.
- آصحاب الليل: المجاهدون، فهم يفضلون التنقل ليلا.
- ليمت: **إذا مت**.
- ابحار عليا: لا يهم.

[2] منقول عن طريق السماع، قصيدة: **واد الشولي، مس.ذ**
- بياعهم: **الخائن. سواء كان مجندا (حركي)، أو من عامة الشعب**.

[3] منقول عن طريق السماع، أغنية "**الحركي**"، السيدة: بلعيد مولدية، 65 سنة، عين فزة، صيف 2000.

تفضح هذه الصورة بعض الأفعال المناهضة لمبادئ الثورة، و التي اعتبرها الشعب خيانة له و للوطن. حيث باعت فئة من الجزائريين ضمائرها للعدو، فتعاونت معه، و عرقلت كثيرا المسيرة الثورية.

ي- صورة السخرية و الاستهزاء:

" ديقول ماشي انتاع الهمة اشنايفه املاح للشمة"[1]

" آلحركي مالك مالك و الحركي و الكلب في طبسي كلاو

آلحركي مالك مالك جلابة الحركي احلاس احمارنا"[2]

في هذه الأبيات، وصف كاريكاتوري، و سخرية لاذعة لفرنسا وقادتها و على رأسهم "ديغول"، و الخونة من الشعب الذين التحقوا بصفوف الاستعمار، و المرتزقة من جنسيات مختلفة كان يطلق عليهم اسم: " اللفيف الأجنبي".

إلى جانب الوصف من خلال الصور الصريحة التي تضمنتها الأغنية البدوية، توجد الأساليب الخبرية و الإنشائية المؤكدة أو المتسائلة أو الطلبية، كالاستفهام، التمني، النداء ...الخ.

" يام و المجاهدين فالجنة و نا ابكيت و اعميت عينيا

الشهدا اللي ماتو عليها وراهم في جنة رضوان"[3]

" مالك ما جتشآولد ما ظني تراك طوير فالجنة"[4]

القومي: لفظ محرف من كلمة "Goumier"، و هو الخائن.

[1] منقول عن طريق السماع، أغنية "واد الشولي"مس.

- ملشي: ليس.
- انتاع الهمة: صاحب همة و شان.
- اشنايفه: شواربه.

[2] منقول عن طريق السماع، أغنية "الحركي"مس.ذ.

- في طبسي: في سجن.
- كلاو: أكلا.
- احلاس: الملابس الرثة التي توضع على ظهر الحمار، و تسمى بالعامية "البردعة".

[3] منقولة عن طريق السماع، اغنية "ناض الجهاد"مس.ذ.

[4] منقول عن طريق السماع، من الذاكرة الشعبية.

تبرز هذه الصورة الاعتقاد الدينين الذي تغذيه العقيدة الإسلامية في ثواب الجهاد و المجاهدين و الشهداء، فهم في الجنة لا محالة بدليل الكتاب و السنة {و لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أموتا بل أحياء عند ربهم يرزقون}[1].

هذه السورة و غيرها وردت في النصوص المختلفة، بأسلوب صريح **و مباشر**، نابع من فكر عادي و طبيعي لم يتأثر بأسباب الحضارة، بل فرضه منطق الحرب (**أدب الحرب**)، لأن ظروف الحرب و هولها لم تسمحا للشاعر الشعبي أن يبتعد بخياله إلى أبعد من ذلك. و مع كل هذا كان حضور الصورة كثيفا و معبرا.

4)- الصور البلاغية:

خلافا للشعر المدرسي الفني بالأشكال البلاغية، فقد تضمنت الأغاني البدوية نماذجا من الأساليب البلاغية، لكن بنسبة قليلة، لأن الشاعر الشعبي لم تسمح له، ظروف الحرب من التنميق في الكلام، كما ذكرنا سابقا. **و رغم ذلك وردت** هذه الأساليب الفنية بعفوية و ارتجالية فأظفت على الأغنية رونقا و جمالا.

أ)- التشبيه:

" من صابني كالحمام انرود و انشوف قبرك آبن علال"[2]

" مالك ما جيتشآولد ما ظني تراك طوير فالجنة

آالطير اللي غادي عشية و خايفة ليكتلوك "[3]

في البيت الأول، شبهت المغنية نفسها كطائر من الطيور، و هو الحمام، لترى قبر الشهيد "**بن علال**"، لأن الطائر يحلق في الفضاء بحرية مطلقة، بينما المغنية ليست حرة في ذهابها و إيابها نتيجة للحصار، و مخاطر الحرب. بينما شبهت المغنية في البيتين المواليين المجاهد بطائر من طيور الجنة، حسب المخيلة

[1] سورة آل عمران، الآية 169.

[2] منقول عن طريق السماع، أغنية "**واد الشولي**" الأولى، السيدة، بلعيد مولدية، 65 سنة ، عين فزة، صيف 2000.

[3] منقولة عن طريق الشماع، من الذاكرة الشعبية.

- طوير: **الطائر**. - اللي غادي عشية: الذي يذهب في المساء. ليكتلوك: ليقتلونك.

الشعبية حول قدسية الشهادة، و التي يعتقدون من خلالها أن الشهيد يتحول إلى "**ملك**" كالملائكة باعتبارها مخلوقات لها أجنحة، و توجد في الجنة.

ب)- الاستعارة:

" أهدري انتيا بيني مولاك آلديسيا لا دريش العيب"[1]

في هذا البيت استعملت لفظة "العيب" لغير ما وضعت له من المعاني، فدلت "العيب" على القتل و البطش، و اليتيم... و ذلك لما هنالك من شبه بين الإنسان المؤذي و الشيء المؤذي فالأذى واحد، و العيب واحد.

ج)- الكناية:

" لو كان اتشوفو انهار القادوس اللي حنينةقاع ما تسكتش"[2]

" الصبيان ماتو وش دروكم البلاد خلات و لجبل لشعل ابكات"[3]

في هذه الأمثلة تعبير عن هول المعارك، و انتشار الموت، و المجازر التي ارتكبها العدو الفرنسي في حق الشعب. فالمرأة الحنون لا تنقطع دموعها من شدة ما رأت من إبادة و تقتيل جماعي يوم معركة جبل "**القادوس**". هذه المجازر الشنيعة، أقفرت المناطق و حولتها إلى خراب بفعل القصف، و استعمال الأسلحة المحظورة كـ " **النابالم**" و التي تالم منها حتى النبات و الجماد.

د)- الجناس:

" يـــا اللي قلتو يا كلو الببوش يا كلـــو القطـــو و البريوش"[4]

" انهار العدو ما كانش النجاح شبان باحسن عمدو الكفاح

[1] منقول عن طريق السماع، أغنية "واد الشولي"، مس.ذ.
[2] منقول عن طريق السماع، أغنية "واد الشولي" الأولى، مس.ذ.
[3] منقول عن طريق السماع، قصيدة "ناض الجهاد"، مس.ذ.
[4] منقولة عن طريق السماع، أغنية "واد الشولي" الأولى، مس.ذ.
- الببوش: الحلزون.
- القطو: تحريف لفظ "Gateaux" أي حلوى من العجائن.
- البريوش: تحريف لفظ "Brioche" و هي حلوى من العجائن.

آنـا مــا نفوطيشي مـع ديقــولسوطوني بالطاقة و القندول"[1]

"روح آلــرومــي بـركـــاك هـذ بلادنـا مشي بلاد ابك"[2]

نستخرج من هذه الأمثلة نوعين من الجناس: **تام و ناقص**:

- **البيوش** : البريوش.
- **النجاح**: الكفاح.
- ديقول: **القندول**.
- **بركاك**: **ابك**.
- **ابكات**: جات ، و هكذا...

هـ)- الطباق:

" يا الحركي يا الغارق فلجبال هما فالجنة و انت فالنار"[3]

" اعلاش تقولو الزيشجيعان راه فالجبل شبعان بالخرفان"[4]

إن اجتماع المتضادين (**الجنة - النار**)، (جيعان -**شبعان**)، في الأبيات المذكورة، يستدعي الانتباه، و الضد يقوي معنى ضده.

[1] منقولة من قصيدة "**واد الشولي**"**مس**.ذ.

[2] منقولة عن طريق السماع، السيدة:**شقرون مباركة**، 50 سنة، يبدر دشرة، في حدود سنة 1970.

- **روح**: إذهب.
- **ألرومي**: الأجنبي.
- **بركاك**: **كهك**.
- **مشي بلاد ابك**: ليس بلد أبيك.

[3] منقولة عن طريق السماع، أغنية، هكذا نبغي الزعما، من الذاكرة الشعبية.

[4] منقولة عن طريق السماع، السيدة، شقرون مباركة.**م.س**.ذ.

2-الالات الموسيقية و إيقاعاتها

وسائل الإيقاع:

يؤدي الإيقاع (**اللحن**) في الأغنية البدوية، بواسطة آلات موسيقية تقليدية، يقوم بصنعها في أغلب الأحيان اللذين يستعملونها (**العازفون أو** الضاربون عليها)، و هي:

1-البندير.

2- القلال.

3- القصبة (الشابة).

1)- البندير:

هو آلة موسيقية رئيسية في أغنية الصف. يصنع من إطار خشبي مستدير، له ثقب في الجانب ليدخل العازف فيه إبهامه لمسكنه. تقوم النساء و هن عادة حرفيات ماهرات بصنعه، فتأتين بجلد الماعز الرقيق بعد ذبح الحيوان، يغمر الجلد في قليل من الماء الممزوج بالملح و مادة "**الثب**"، ثم تلصق الحرفية الجلد حول الإطار الخشبي الذي يطلق عليه اسم "البوصيار"[1] بواسطة غراء تقليدي يصنع من مسحوق الدقيق و يعجن بالبيض "**المح**"، ثم يترك مدة من الزمن ليجف.

ترسم على سطح البندير أشكال مختلفة بمادة "**الحناء**" ترمز إلى عدة أبعاد بعضها له بعد ديني وطني، كـ "الهلال و النجمة". و البعض الآخر له ارتباط بالعادات و التقاليد و المعتقدات الشعبية، كاليد المعروفة باسم: "**الخامسة**"، و هي تستعمل للوقاية من العين (**الحسد**). ثم يتوج البندير من الداخل بخيط مملوء بـ "الرقيق"[2] لإحداث رنين (**نغم**) جميل، يسمع مع نقر الجلد. و لهذه الآلة نغمتين: رقيقة و غليظة حسب الضرب على البندير.

---

[1] البوصيار: لفظ عامي يطلق على أداة منزلة يدوية مصنوعة من إطار خشبي، و شباك رقيق أو غليظ نوعا ما. يستعمل لتنقية و تصفية الدقيق من **الشوائب**.

[2] - الرقيق: و البعض يسميه: "العقيق"، و هو مرجان صغير جدا، تستعمله النساء لتنميق و ترصيع ملابسهن خاصة "**البلوزة**"، و له ألوان مختلفة.

ينقسم البندير إلى ثلاثة أنواع (أحجام):

- الحجم الصغير.
- الحجم المتوسط.
- الحجم الكبير.

تخضع هذه الأحجام لكبر أو لصغر الإطار المستعمل تماشيا مع سن العازف.

2)- القلال:

هو الآلة الموسيقية الرئيسية في الطرب البدوي و يسمى أيضا **"القلوز" في بعض المناطق**. و هو آلة إيقاعية قديمة جدا، اهتدى إليها الإنسان، و هو يستعمل يديه للتصفيق كوسيلة بدائية لضبط انغام و إيقاع الأغاني. تتخذ هذه الآلة عدة أشكال حسب المناطق التي تستعمل فيها. **ففي** المشرق العربي، ومنذ العصور القديمة **عرفت بـ** " **الدف**"[1] و هو نوعين صغير و كبير. **أما في المغرب العربي فتأخذ اسم**: "**القلال**"، ثم تطورت لتصبح فيما بعد "**دربوكة**"[2].

يشترط شيوخ الغنية البدوية أن تكون بداية كل تلميذ "**قندوز**"، **الضرب على آلة** القلال، لأن حسن استعماله يؤهله "**للمشيخة**"[3]. لأن الشيخ المتمرس يجيد الضرب على آلة القلال، و لابد للشيخ من مصاحبة: "قصابين" **أو أكثر أثناء اداء الأغاني، مع** "**براح**"، **و** "**راقصة**" إلا هذا العنصر الأخير زال في بعض المناطق من تشكيلة الغناء البدوي نظرا لما فيه من فتن تتنافى مع الدين و العرف.

تتكون آلة القلال من ساق نبات "الصبار"[4] بعد تجويفها و إفراغها من العصار **الداخلي**. يوضع على فوهتها الكبرى جلد الماعز الرقيق بعدما يغمر في الماء و

---

[1] - **الدف**: آلة طرب، على شكل طبلن سطحه جلد، يضرب العازف عليها بيديه او بقضبان من حطب، و قد أجازها الدين الإسلامي في باب الحديث عن الغناء و الموسيقى، المنجد في اللغة و الإعلام ، م س.ذ.

[2] - **الدربوكة**: آلة طرب تطورت من الدف، و تصنع من جلد و فخار او من مادة بلاستيكية صلبة و جلد و تستعمل في الأجواق الموسيقة.

[3] استجواب مع الشيخ "الجيلالي عين تادلس" "ألحان في حيز النسيان" شريط تلفزيوني، إذاعة وهران السنة 1985.

[4] **الصبار**: نبات من فصيلة الصباريات، مهده الأصلي أمريكا الاستوائية و لا سيما "المكسيك"، مشهور بسيقانه المثقلة بالعصار و المصونة بالأشواك. **انظر، المنجد في اللغة و الإعلام، م س.ذ، ص145.**
أحد أنواعه "**الصبار المعروف**" **منتشر في بلدان المشرق و المغرب العربيين.**

مادتي الملح و الثب. ثم يثبت الحرفي أو مستعمل هذه الآلة، الجلد حول فوهة ساق الصبار بواسطة غراء تقليدين مصنوع من مسحوق الدقيق المعجون بالبيض (**المح**) مع وضع خيط من "الرقيق" بداخله، أي وضع خيط على شكل سوار مملوء بمرجان رقيق جدا على طول قطر الفوهة، بغرض إحداث رنين أثناء **الضرب على الجلد.** يلاحظ أن صناعة القلال تشبه صناعة "البندير" من حيث الوسائل و الكيفية. بينما المشارقة و خاصة بمصر، فيستعملونه جلد الحوت الكبير، و في جهات اخرى يستعملون جلد القطط، و على ما يبدو بعد موتها.

نظرا لندرة نبات الصبار بوادي الشولي، فقد لجأ السكان اليوم إلى صناعة هذه الآلة من انابيب الإسمنت ذات الحجم الصغير حتى يسهل حملها، و يتراوح طول بلة القلال من 50**سم على متر، وقطره** 20**سم.**

3)- القصبة (الشبابة):

تعرف هذه الآلة بالفصحى باسم: "**الشبابة**"[1] و هي بلة موسيقية نفخية تقليدية تصنع من نبات القصب الجيد (**الحر**)، **ثم تثقب بخمس أوست أوسبع ثقب، حتى** يتسنى للعازف من تحريك أصابعه فوقها أثناء النفخ، وبالتالي إحداث أنغام عذبة و مثيرة للإحساس لدى البدوي. **و "القصبة" ثلاثة انواع تبعا لعدد "الركب" و** الثقوب و يطلق على هذه الأنواع الثلاثة اسم "**الطول**" و هي:

1- الخماسية: تستعمل من طرف فرق الغناء البدوي الصحراوي.

2- السداسية: يستعملها شيوخ الطرب البدوي بغرب ووسط الجزائر.

3- السباعية: و تستعمل في الغناء البدوي بالشرق الجزائري في طبوعه الثلاثة: "**الركروكي**" و "النايلي" **و "السماتي**"[2] و هناك الشبابة الطويلة و القصيرة و **تتكون من ثلاث إلى خمس "ركبات"**[1].

---

[1] **الشبابة**: نوع من المزمار، وتسميها العامة "منجيرة" **كما تسمى بالمشرق العربي (الناي)، المنجد في اللغة و الإعلام**، ص371.

[2] لقاء مع الشيخ "**محمد البوسكي**" 50 سنة، مهرجان الأغنية البدوية و الشعر الملحون، صيف 1985، الشيخ "**محم**" قصاب الشيخ "الجيلالي عين تادلس"، م س.

أ) قصبة متكونة من خمسة "ركب"، وسبعة "ثقوب" و ترافق الطابع البلدي.

ب) قصبة تتكون من ثلاث "ركب" و "ستة ثقوب" تتماشى مع الطابع القبلي.

ج) قصبة متكونة من ثلاث "ركب" و خمسة "ثقوب" و تستعمل مع الطابعين "المخزني و العامري".

د) قصبة متكونة من خمسة "ركب" وستة "ثقوب" و ترافق في غالب الأحيان أغاني النساء وطابع "الراي". و يسمى العازف عليها بـ " **القصاب**" و هو عنصر رئيسي في الفرقة الغنائية البدوية[2]. و كثيرا ما يضاف اسمه في القصيدة البدوية نظرا للمكانة التي يحتلها في الفرقة الغنائية كقولهم: "... **قال لي قصابي ... أو** " احكي لي يا قصابي ... الخ.

و عادة ما تكون التشكيلة من "شيخ" **مغني و (عازف على القلال) و "القلايلي" و** "عدد من القصابين" و هناك فرق تضيف عنصرا مختصا في الضرب على آلة البندير.

ليس بالضرورة أن يتلازم أعضاء الفرقة، إلا أثناء الأعراس و مناسبات الأفراح الأخرى. بينما هناك بعض الشيوخ الذين لهم فرقة دائمة، تلازم عناصرها بعضها البعض. كما أن بعض الفرق الغنائية تتشكل في المناسبة ذاتها، بصورة ارتجالية، وربما يرجع ذلك إلى عامل الاحترافية الذي يسمح بسهولة التأقلم و الاندماج ضمن الفرقة التي تفترق عناصرها بمجرد انتهاء العمل.

[1] ركبات: جمع "ركبة"، نسبة إلى "الركبة" التي تتوسط الفخذ و الساق في الأطراف السفلى بالنسبة لجسم الإنسان. أما في "القصبة" فهي المسافة المحصورة بين بروز هذا النبات، الشيخ "محمد"،مس.

[2] منقول عن طريق السماع، الشيخ " بن ذهيبةالبوقيراطي" - 57سنة.

المبحث الثاني الآلات الموسيقية و الإيقاعات في الأغنية البدوية

1- حياة كبار الشيوخ و الشعراء

لم تنل الفنون البدوية بصفة عامة و الاغنية البدوية بصفة خاصة الاهتمام اللازم،حيث ظلت مشتتة بسبب عدم تدوينها او تخصيص الدراسات لها و ان وجدت فهي محتشمة .

و هو الامر الذي يصعب البحث، و تتبع حياة شيوخ و شعراء الاغنية البدوية يتطلب جهدا ووقتا كبيرين،حيث توفي اغلبهم و البقية الأخرى تتحرك باستمرار ويتعذر وجود، عنوان مستقر لها ورغم هذه الصعوبة حاولت جاهدا عن طريق مقابلة بعض الشيوخ اللذين هم على قيد الحياة ، قصد تثبيت بعض **الأسماء** المعروفة على مستوى الغناء البدوي، كما استغليت لهذا الغرض المناسبات و المهرجانات القليلة التي تنضم لاحياء هذا التراث ، و هي مبادرات فردية و جماعية لا تزال في بداية الطريق. لذلك اقتسرت في بحثي ، على حياة كبار الشيوخ و الشعراء المعروفين في مجال الاغنية البدوية و الشعبية و الوطنية (السياسية)

أحمد بن تريكي

ولد الشاعر " أحمد بن تريكي في أواسط القرن الحادي عشر الهجري الموافق لسنة 1670م. كان يلقب: " ببن زنقْلي " أو " بن زنقِيلْ " وهي كلمة تركية أصلها " بن زنقين" معناها ابن الغني، ينحدر الشاعر من سلالة تركية أي من أب تركي وأم عربية وبذلك ينتمي إلى فئة الكراغلة. تعلم " أحمد بن تريكي " القرآن الكريم عن مشايخ تلمسان ونبغ في نظم الشعر الشعبي وهو في طور الشباب وكانت أولى قصائده تحت عنوان: « فيق يا نايم واستيقظ من المنام » وكادت قصائده تخلو من الغزل في بداية مشواره، لأنه كان مهتما بعالمه الخاص. عاصر كبار فحول الملحون أمثال الشاعر "أبو عبد الله بن مسايب".

كان هذا الأخير لا يحب "ابن تريكي" بسبب أصله التركي ويقول عنه : "ابن تريكي يملكه جن عظيم، لكن ذلك الجن أساء اختيار محل سكناه "، شرع الشاعر بعد ذلك في نظم القصائد الغزلية حيث ذكر عدة أسماء لنساء أحبهن منهن " موني " و "فاطمة " ، " بنت مسيد المعدة " يوجد هذا الاسم في بعض القصائد الّتي نظمها الشاعر في المهجر، ويقال أنه تزوج " بفاطمة "، تطرق الشاعر إلى عدة مواضيع منها الغزل والمديح والوصف.

تتلمذ " احمد بن تريكي " على يد الشيخ " سعيد المنداسي التلمساني " وكان يقلده في نظمه ويعترف لهبهذا الفضل حيث يقول في إحدى قصائده.

«أَنا وجميع الشيوخ طَايعين للمنداسي ... كيفَاش نواسي[1]»

فيما يخص هجرة الشاعر " أحمد بن تريكي " من تلمسان إلى " وجدة " بالمغرب الأقصى لا ندري بالضبط متى بدأت وكم دامت ولأي سبب وقعت، هناك من يقول بأنّ الأهالي طلبوا من السلطات بإخراجه من المدينة وإرغامه على الهجرة لكثرة غزله . وفي هذا الشأن يقول في قصيدة أرخت سنة 1768 م وهو خارج تلمسان:

وبعد حياة قضاها الشاعر بين تلمسان و وجدة، بين الاضطراب وعدم الاستقرار، توفي في أوائل القرن (12 هـ) حوالي 1785 م، وقد عمر أكثر من مائة سنة، حيث ظل حتى آخر حياته كثير الأفكار، خصب القريحة وواسع الأفق[2].

[1]– -عبد الحميد حاجيات ، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، ش ت.ن.و. . 1983.

[2]– -انظر، د. تيجني بن عيسى، استجواب في الشريط التلفزيوني، كبار شعراء الحوزي، محطة وهران.

محمد بن مسايب

ولد الشاعر أبو عبد الله محمد بن أحمد بن مسايب في أوائل القرن الثاني عشر الهجري من أسرة تنتمي إلى أصل أندلسي، استقرت بفاس، ثمّ انتقلت إلى وجدة ومنها إلى تلمسان. وفي السنوات الأولى من عمره، أدخله أبوه إلى مسجد الحي وهو جامع باب زير، فحفظ ما تيسر من القرآن الكريم، بعد أن تعلم القراءة والكتابة.

ولماّ كانت مدينة تلمسان تشتهر ببعض الحرف والصناعات التقليدية الّتي تتوارث أبا عن جد، وجهه أبوه إلى عمل النسيج حيث زاول هذه الحرفة طيلة شبابه.

لقد عرفت الأوساط الحرفية آنذاك نشاطا فنيا بالغا وخاصة في مجال الموسيقى الشعبية.

وفي هذا الوسط تجلت موهبة ابن مسايب الشعرية فتمثلت أولا في الغزل حيث تعلق "بعائشة" بنت صاحب المعمل.

ونظم في هذا الغرض قصيدة مطلعها:

راه غايب ما جاني مرسول عيشة يا حضار

حبها واك أملكني في قلبي شعلت نار

ناس عيشة كرهوني ولا عملت في حد عار

لا نصيب يرافقني عند مصبوغة الأشفار

(مال حبيبي مالو ...)

لقي الشاعر محمد بن مسايب عناء كبيرا حال بينه وبين بلوغ رغبته، الشيء الّذي ذكى قريحته ودفعه إلى نظم قصائد عديدة يعكس مضمونها حبا وشوقا. أنشد أول قصيدة في التغزل بعائشة على نمط الشعراء القدماء الّذين يستهلون قصائدهم بالغزل ويقفون بالديار ويذكرون الأحبة.

كما تغزل بزوجة الحاكم التركي لمدينة تلمسان آنذاك، فدبت بينهما عداوة، فسجنه الحاكم ثمّ أطلق سراحه بعد وساطة أقاربه وأصدقائه.

بعد ذلك غادر محمد بن مسايب مدينة تلمسان متوجها إلى المغرب الأقصى حيث استقر بمكناس وفي هذه البيئة الجديدة تطورت عبقريته، فاتجه إلى أغراض جديدة تمثلت في الموضوعات السياسية والاجتماعية.

عبر في بعض القصائد عن تأثره العميق وأسفه الشديد لما أصاب مدينته الّتي كان يحبها كثيرا من انحطاط وتدهور، وفي هذا الشأن نظم قصيدة بعنوان:

"ربي اكتب عليها "يقول فيها:

ربي اكتب عليها والوقت أدعاها

فالسابقالمْقَدر كان اللي كأنّ

سعد السعود دارت الايامامعاها

واتناكَسالزمان عليها واشيانْ

عدمتامشاتفَسدتوالظُلم اخلاَها

امدينة لجْدار بلاد تلَمسان

وله أغنية (الوشام)[1]

إنّ الأحداث الّتي عاشها الشاعر، سمحت له بإثراء ديوانه الشعري بمواضيع متنوعة، منها ما هو متعلق بالدين ومنها ما هو مرتبط بالوقائع الّتي عاشها وتأثربها.

كان محمد بن مسايب صادقا في جل موضوعاته، لأنه عاشها وذاق حلوها ومرها.

[1]–انظر، محمد بخوشة، ديوان بن" مسايب "،عبد الحميد حاجيات، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، م.س.ذ، ص 156.

ولما عاد من ديار المهجر، تزوج بعائشة الّتي تعلقبها وذكرها في معظم قصائده، وأدى فريضة الحج، واعتنى عناية خاصة بالشعر الديني الشعبي من مديح وابتهال وذكر الأولياء الصالحين وله في هذا الغرض قصيدة مشهورة بعنوان: " الحُرم يا رسول االله ." وقصائد أخرى منها : "بدرالدجى" ، " يا أهل الله" و "بسم الله العظيم، ليك نشتكي "المعروفة بـ : " رب يا الوحداني " و" لاقي يا رب لاقي" .

بلغ إنتاج الشاعر " ألفي قطعة شعرية " جمع منها 65 قصيدة، نشر نصفها " محمد بخوشة "في ديوان ابن مسايب.[1]

تمتاز لغة " ابن مسايب " بغناها، وحسن اختيار المفردات وبساطتها وعذوبتها، أما أسلوبه فمتين وفيه كثير من التشبيه، وهو صادق عبر من خلاله الشاعر عن أحاسيسه مع تسلسل طبيعي لأفكار متنوعة في القصيدة الواحدة، تعتبر قصائده معرضا لمعلومات مختلفة في شتى الميادين، وتعكس مستواه الثقافي المرتفع رغم شعبيته. ظل محمد بن مسايب، مطبوعا بالمديح متعلقا بالدين الإسلامي وحب الله والرسول صلى الله عليه وسلم، إلى أن وافته المنية سنة 1190 هـ، ودفن قرب ضريح "الشيخ السنوسي" في مقبرة عين وانزوتة أسفل حي العباد، بمدينة تلمسان[2].

[1]– أبو عبد االله بن أحمد بن شايب، ديوان ابن مسايب، إعداد : الحنفاويوسيفاوي، م .ك.و. ، الجزائر، 1989.

[2]–انظر، حاج أحمد منصوري، " بن مسايب " شاعر الحوزي، شريط تلفزيوني حول حياة وأعمال الشاعر، سنة 1985 ،محطة وهران.

مصطفى بن ابراهيم

ولد "مصطفى بن إبراهيم" ببو جبهة (بلدية مكرة المختلطة) حوالي سنة 1800م وهو ينتسب إلى أحرار (آفلو) ، جاء أبوه من هناك ليستقر ببلدة بوجبهة وقد زاول حرفة "درار" لا يعرف الكثير عن شباب " مصطفى بن إبراهيم"، تعلم القرآن الكريم في صغره، ولمّا كبر اعتنق حرفة أبيه.

قال عنه أحفاده الأواخر بأنه كتب نسخة من القرآن الكريم بيده، كما درس الشريعة الإسلامية على يد "السي أمحمد البطيوي" الّذي كان قاضيا ومدرسا للتشريع الإسلامي، وقد نال شهرة كبيرة في تراب " أولاد سليمان."

كان الشاعر البدوي والمغني "مصطفى بن إبراهيم" قاضيا ببوجبهة، ولا ندري بالتحديد الدور الّذي لعبه خلال فترة المقاومة الشعبية تحت لواء "الأمير عبد القادر " نظرا لاضطراب الأوضاع، ويقول بعضهم : أنه ساند الأمير وله قصيدة على شكل " ركَاب " قالها ضد سكان " ملاتة " تزوج الشاعر بابنة موظف تركي، واستطاع أن يكسب صداقة الكولونيل » « Lacretelleومكث على كرسي القضاء مدة طويلة حتى أصبح رئيسا مطاعا من قبل عرش أولاد سليمان، واحتل مكانة مرموقة في قبائل بني عامر الّتي دافع عنها بشعره.

تولى أيضا مركز " قايد" بأولاد بالغ بقرار من الكولونيل " لاكريتال" حيث تمردوا على دفع الضرائب ويقول الشاعر نفسه أنّ هذا التعيين كان من حياكة حيل أعداءه المسيرين من قبل "لاغا ولد الزين" ونظرا للظروف الصعبة الّتي عاشها آنذاك، سلط غضبه على قبائل أولاد بالغ بنواحي سيدي بلعباس حتى أنهم فروا لاجئين إلى المغرب الأقصى.

كان الخوجة " بلبوري" من أقرب أصدقاءه، وكان يلازمه في مجالس الخمر، وغزل النساء، ويقال أنّ الشاعر التجأ إلى هذه الأفعال نتيجة الهموم الّتي أحاطت به فأصبح حزينا وذلك ما دفعه إلى الهجرة بالمغرب الأقصى، ومنهم من يقول أنّ سبب هجرته يعود إلى استيلاءه على الضرائب، ولم يستطع على إرجاعها، بقي بالمغرب سنوات، تزوج هناك ودخل في زمرة "الطُلبة" ومارس كتابة التمائم والسحر كوسيلة للعيش.

أكرمه السلطان "سيدي محمد" وخصص له راتبا شهريا على براعته الشعرية والسحرية معا. وعند عودته إلى أرض الوطن استقبلته قبيلة أولاد سليمان بنواحي ولاية سيدي بلعباس بحفوة كبيرة، وصار معروفا بشاعر بني عامر ومداح القبائل الوهرانية وله ديوان شعري يحتوي على عشرات القصائد البدوية نظمها داخل وخارج الوطن[1]، تغنى بها كثير من مطربي الغناء الوهراني كالفنان " أحمد وهبي " وغيره.

نذكر من بين هذه القصائد على سبيل المثال، العناوين التالية: :

- ما اطوال ذا الليل.
- وطنيوطني يا ناري.
- ماذا ماذا من جبال.
- قلبي تفكر الأوطان وغيرها.

توفي الشيخ مصطفى بن إبراهيم حوالي سنة 1870م.

يعتبر الشاعر " مصطفى بن ابراهيم " من مشاهير فحول الشعر الشعبي في بلادنا حيث جرى شعره على كل الألسنة وترجم إلى اللغة الأجنبية، وتغنى بقصائده المطربون والشيوخ منهم على سبيل المثال المطرب " أحمد وهبي" الّذي أدى له عدة قصائد منها:

ما اطول ذا الليل كي أطوال

وأنا في بيت غير وحدي

غزلي مبني على الخبال

ما صبت اسلاك كي انسدي

جاني مرسول بعد حال

دقدق في الباب قال سيدي

[1]–د– عبد القادر عزة، مصطفى بن إبراهيم شاعر بني عامر ومداح القبائل الوهرانية، ش .ت.ت.و. ، الجزائر.

قلت لها أهلا و السهـال

بقدومك يـا الريم عنـدي

نترجـى فيـك ذا اشعـال

يا طفلـة فيك غاب سعدي[1].

وكذلك قصيدة " سرج يا فارس اللطام " .

يناهز الإنتاج الشعري " لمصطفى بن إبراهيم" مائة وخمسين قصيدة، ضمنها مواضيع وأغراض متنوعة، منها ما هو متعلق بالغزل وبعضها مرتبط بالوقائع والأحداث الّتي تأثربها في حياته اليومية، تحدث في سبع منها عن حرب الجزائر مع فرنسا.

يدل شعر " مصطفى بن إبراهيم" على عمق ثقافته وتنوعها وعلى درايته بالشعر العربي وتجاربه في الحياة وإطلاعه على خبايا النفس البشرية. علاوة على اهتمامه باللغة وتوظيف مفرداتها في نظمه الشعبي البدوي في صور بلاغية تسمو بالشاعر إلى مصافالشعراء الفحول[2].

توفي مصطفى بن إبراهيم حوالي سنة 1867م تاركا وراءه ديوانا شعريا غنيا هو بحاجة إلى دراسة وتحليل.

الشيخ محمد بوطيبة

ولد الشيخ " محمد بوطيبة " سنة 1808 م ببلدة " قزول" بتيارت، ترعرع في بيئة بدوية، صقلت موهبته الفنية، حيث نظم شعرا غزيرا متعدد المضامين يقارب ألف قصيدة شعرية. علاوة على ذلك كان الشيخ يحفظ عن ظهر قلب أشعار من سبقوه أو عاصروه

[1]– شريط سمعي، سمعي بصري لأحمد وهبي، إذاعة وهران.

[2]– استجواب للسيد : أحمد زهري، باحث في التراث، شريط تلفزيوني بعنوان، مصطفى بن إبراهيم، شاعر بني عامر ومداح القبائل الوهرانية، غوتي شقرون، سنة 1986 ،محطة وهران.

كالشاعر "ولد أمحمد " و" بن قنون"، و " محمد بلخير "، و" الطاهر بن حواء "و" لخضر بن خلوف" "، و مصطفى بن إبراهي "و" م بوعلام بن طيب".

مع ذلك يبقى رصيد الشيخ " محمد بوطيبة " متفرقا بين تلاميذه المعروفين باسم " القناديز "، ضاع جزء كبير منه بفعل النسيان، وقد آن الأوان للبحث والتنقيب عنه وجمعه في ديوان حتى لا يندثر.

ردد أشعار الشيخ " محمد بوطيبة " كثير من الشيوخ البدويين أمثال "الشيخ عبد االلهالتيارتي "و" خالد التيارتي "و" الشيخ المماشي" "، وعلي الوهراني "و" علي العطافي " و " محمد المتيجي"، و" الشيخ عبد القادر ولد العيد".

توفي الشيخ " محمد بوطيبة " سنة 1984.[1]

الشيخ المدني

يطلق المهتمون بالغناء البدوية على " الشيخ المدني " اسم عملاق الأغنية البدوية، وعميدها فهو أول من أسس لهذا الفن وعمل على نشره، في مدينة سيدي بلعباس الّتي حولها الفرنسيون إلى مدينة أوروبية حيث أطلقوا عليها اسم " باريس الصغرى" وإلى جانب كثافة المعمرين كان يوجد اللفيف الأجنبي هناك، مما ساهم في نشر العادات والتقاليد الأوروبية والتضييق على كل ما يرمز إلى الشخصية الوطنية.

اسمه الحقيقي " محكوكة مدني" ولد بتاريخ 21 جانفي 1888 بمدينة سيدي بلعباس وسط حي شعبي يعرف باسم " قمبيطا " وحاليا" حي العربي بن مهيدي " ويعود نسبه إلى قبائل أولاد سيدي قادة بن مختار، وهم من الأشراف الّذين ينتمون إلى بطل المقاومة الشعبية "الأمير عبد القادر"، زاول " الشيخ المدني" الكتاتيب القرآنية كبقية الجزائريين وتعلم على يد خاله " الشيخ بن يخلف و" " الشيخ زاوي بشير " القرآن الكريم، واللغة العربية الّتي حاربتها الإدارة الفرنسية وفرضت عليها رقابتها الشديدة، والّتي مست فيما بعد أغانيه منها على سبيل

[1]– عبد القادر بن بريك، مقال حول " إحياء للنغمة الأصيلة والكلمة المعبرة "، جريدة المساء، 10 – 04 – 1989.

المثال أغنية خصصها للافتخار بالأمير عبد القادر وذكر مناقبه كسيف وقلم في وجه العدو الفرنسي، بعنوان: " عبد العزيز عبد القادر عبد الملك " في الثلاثينيات.

تميز " الشيخ المدني" بصوته الجميل والرقيق، وكان كثير التنقل عبر المقاهي الشعبية المحيطة بالساحة العمومية المعروفة باسم " الطحطاحة" حيث يلتف حوله محبوه للاستماع إلى أغانيه البدوية وأنغامها العذبة، وكان" المدني" بدوره يلتقي داخل هذه المقاهي بنخبة من شعراء الملحون لتلك الفترة وهم " بلحضري" و" ولد الزين" و "القادي بن شعبان" والّذين تأثروا بدورهم بالشاعر الكبير " بلحراث" مؤلف الأغنية المشهورة " زين با دحو " الّتي غناها " الشيخ المدني " وخلال العشرينيات أبدت شركة تسجيل الأسطوانات » « Gaumontرغبتها في تسجيل أغانيه نظرا لشهرتها من جهة وفائدتها التجارية من جهة أخرى.

كان "المدني" شاعرا وشيخا وعازفا على القلال، غنى للجماهير الشعبية عبر مدينة سيدي بلعباس، وبأحيائها الّتي كانت تقطنها الفئات المحرومة كحي " القرابة " الّذي مكث به طويلا، وتزوج سنة 1913 ورزق ببنتين، وكفل يتيمين، وعرف بطيب قلبه وكرمه، وكان أنيقا في مظهره، وهاويا للسيارات. ألف وغنى الشيخ المدني قصائدبدوية متنوعة منها أغنيته المشهورة " يا عودي واش بيك "[1]وسجل عشرات الأسطوانات بمؤسستي " باتي ماركوني "" Marconi Pathe، "و" دوكري طومسون" Ducret Thomson "" زيادة على تسجيلاته بـ " ڤومون " منها الأغاني الآتية " : هذي الدن " و" يا نوصيك إذا كنت خويا " و" يا عودي إلخ ... "

وأثرى ديوانه الشعري والغنائي بنظمه الخاص كقصيدة " ڤاليڤندوزي " و "أولاد مرابط " و" لو نروحو يا عودي ". وغنى داخل وخارج الوطن خاصة بفرنسا رفقة ڤصابيه وهم "بوعزة ولد حمو " و" مازري المسرڤيني " تأثر "الشيخ المدني" بأشعار بن ڤنون "و" بن سويكات " و" بن سهلة " و" محمد بلحسن" والشاعر الفحل، شاعر بني عامر ومداح القبائل الوهرانية

[1]– حياة الشيخ المدني، شريط تلفزيوني، سنة 1989 ،المؤسسة الوطنية للتلفزيون، محطة وهران.

"مصطفى بن إبراهيم" وله ديوان شعري غنائي مبعثر بين تلاميذه ومحبيه أمثال "الشيخ سبيحي " و" الشيخ بلاحة" هو في حاجة إلى بحث ودراسة حتى لا تتناساه الذاكرة الجماعية بمرور الزمن.

توفي " الشيخ المدني " بتاريخ 2 ديسمبر 1954 ،عن عمر يناهز 66 سنة، بعد مسيرة فنية طويلة كرسها في خدمة الفن البدوي الأصيل كخطاب جمالي ينطوي علىتعبير صادق عن الماضي الحافل بالأمجاد[1].

عيسى الجرموني

اسمه الحقيقي "مرزوق عيسى بن رابح الحركاتي" ولد في سنة 1876 ببلدة سيدي غريس بولاية أم البواقي، عاش الشيخ طفولة جد صعبة، بمسقط رأسه قبل أن ينتقل إلى منطقة "متوسة" ثمّ "عين البيضاء" حيث استقر هناك وأنجب سبع بنات . بدأ مشواره الفني وعمره 18 سنة بعد أن تلقى دروس وتوجيهات على يد المشايخ" :الشاعر الشعبي بوفريوة المكي" و"الحاج جباري " .

في سنة 1917 كان "عيسى الجرموني" أول مطرب عربي غنى بقاعة الأولمبيا رفقة "محمد بنزين " العازف على الشبابة. غنى " الجرموني " بصوت رخيم معبر عن الألم والأمل المتأرجح بين الحرية والمنفى، ذاع صيته بين الناس، بفضل الأسطوانات الّتي سجلها آنذاك، المتضمنة لأغاني: "واشي واشي" ، "صوات عركة" ، " صراوي " "سعداوي" و"عين الكرمة" المسجلة سنة1938.[2]

تميز الشيخ "عيسى الجرموني" بالنبرات الصوتية القوية، وطول مدة مواله، مما جعل منه نجم الثلاثينيات بدون منازع في الأغنية البدوية الشاوية . خلال الأيام الأولى، من شهر جانفي عام 1946م، أصيب " الجرموني " بمرض التيفوس الّذي وضع حدا لستين (60)

[1] - Voir, K. Belabbes , Article intitulé « On a oublié Cheikh MADANI » , Quotidien d'Oran, Du 06-02-1997.

[2]– محمد الصالح أونيسي ، عيسى الجرموني رائد الأغنية الأوراسية ، م .ن.إ.و. إ ، السنة 2000.

سنة من العطاء، في الأغنية النضالية الجزائريةالمعروفة عنده بالصيحة الأوراسية، حيث توفي في 16 جانفي 1946.[1]

الشيخ حمادة

ولد الشيخ " قوعيش محمد ابن عبد الله " المعروف باسم " حمادة " ببلدة الطواهرية حوالي سنة 1889 م، بضواحي مستغانم، من عائلة متوسطة الحال تنتمي إلى قبيلة " المجاهر " المتشبعة بخصال العرب. نشأ " حمادة " في بيئة بدوية وفضاء طبيعي، صقلا خياله الفني. تعلمبها مبادئ العربية وحفظ القرآن الكريم. كانت الساحة الفنية في تلك الفترة نشيطة بفضل الشعراء والشيوخ أمثال الشيخ " محمد السنوسي " والشيخ " ولد المنور المستغانمي " و" بن حميدة " و" الخالدي عبد القادر "، احتكم " حمادة " وأخذ عنهم هذه الصنعة، ليصبح رائدها فيما بعد.

في سنة 1926 سجل أول أسطوانة له بأغنية بدوية عنونها " يا عودي الله " يتفق المهتمون بالغناء البدوي على أنّ الشيخ " حمادة " ساهم إلى حد بعيد في إثراء التراث الغنائي البدوي، وإعطائه نفسا جديدا في وقت كاد أن يندثر بسبب سياسة التهميش والإقصاء الّتي فرضتها السلطات الاستعمارية على القيم الثقافية الوطنية. وفي سنة 1931 سجل أغاني أخرى نذكر منها " بلحمر غالي الشان " "و بنات البهجة "و" اخبار النشوة"[2].

كان " حمادة " يميل منذ صغره إلى الغناء البدوي، فانكب على حفظ قصائد فطاحل الشعر الشعبي آنذاك. كان يحضر باستمرار الأعراس الّتي كان يغني فيها الشيخ "قدور ولد العجال". بعد وفاة والده ببضع سنين، غادر "حمادة " بلدة الطواهرية، ليستقر بمدينة مستغانم حيث وجد جوا ملائما ساعده على تطوير موهبته الفنية، فكان يرافق الشيخ " دحمان بوترفة " في سهراته، ويقال أنه تأثر بغنائه فصار يقلده.

[1]– شريط وثائقي حول حياة وأعمال الشيخ " عيسى الجرموني " محطة قسنطينة، المؤسسة الوطنية للتلفزيون.

[2]– انظر، عبد القادر بن بريك، ذكرى وفاة الشيخ الحاج حمادة، جريدة المساء، 10–04 –1989م.

كانت البداية الفنية للشيخ " حمادة " في أول حفلة عرس أحياها بمستغانم جلبتله نجاحا كبيرا وتناقل الناس أخباره، وراحوا يطلبونه عند الحفلات والأعراس.[1]

ساعده صوته الجميل في تقرب شركات الأسطوانات الأجنبية منه للتسجيل وهي Gramophoneو Poliphoneو Philipsحيث سجل " حمادة " أول أغنية للشاعر بن حراث تحت عنوان " يا عودي الله بي سير " وأغاني أخرى بشركات أسطوانات بكل من فرنسا وألمانيا، مما زاد في شهرته عبر البلدان العربية والأوروبية.

كان الشيخ "حمادة" كثير التنقل إلى هذه البلدان حيث كان يلتقي ببعض الفنانين الجزائريين والعرب في بلجيكا والمغرب، أمثال الأستاذ "محي الدين بشطرزي " والمطربة "طيطمة" والموسيقار " محمد عبد الوهاب" وغيرهم.

كما كانت له علاقات وطيدة مع الشيخ " الحاج محمد العنقا " والمطربتين "فضيلة الجزائرية " و" مريم فكاي " و" الشيخ العربي بن صاري " والممثل " رشيد القسنطيني " والشيخ " عبد القادر الخالدي".

كان الشيخ " حمادة " ملما بجميع فنون الطرب بمختلف أنواعه، يحسن الغناء الأندلسي والحوزي، والعروبي، والمحجوز، كما كان يحب الفنانين ويشجعهم ويتبادل معهم القصائد الشعرية.

عند اندلاع ثورة التحرير، توقف الشيخ " حمادة " عن الغناء وبدأ يتابع عن كثب تطور الأحداث والتحق ثلاثة من أبناءه بصفوف جيش التحرير الوطني حيث استشهد إثنان منهم.

واصل مشواره الفني بعد الاستقلال وساهم في انتشار الأغنية البدوية داخل وخارج الوطن.

[1]– حاج أحمد منصوري، الشيخ حمادة، شريط تلفزيوني، المؤسسة الوطنية للتلفزيون، محطة وهران، السنة 1986.

بعد أداء فريضة الحج رفقة زوجته، بأيام قليلة وافته المنية يوم 9 أفريل سنة 1968م ودفن بمقبرة تجديت بمستغانم.

استطاع الشيخ " حمادة " أن يفرض فنه رغم كل الصعوبات وكون جمهورا عريضا من محبيه، دفع مؤسسات التسجيل الأجنبية إلى تسجيل أغانيه بدون استثناء، إذ تجاوزت شهرته نطاق المغرب العربي إلى أوروبا، كرس الشيخ " حمادة " أكثر من نصف قرن من حياته في خدمة الطرب البدوي الأصيل، معتزا بعروبته.

غنى الشيخ حمادة قصائد عديدة منها: " يالرومية "[1]وهي أغنية تعبر عن الاعتزاز بالانتماء إلى العروبة، والهوية الإسلامية، في شكل حوار بين امرأة فرنسية وجزائري عربي، حول أوجه الاختلاف في الثقافة والقيم الاجتماعية ومقومات الشخصية وبالتالي عدم التوفيق بينهما، وهذا بيت من القصيدة الّتي تقول:

الله يا الرومية ما ايشفك يا مرأة غلبي

ما جتنيش عربيةنهدر معك بجوابي

«أنت فرنسية وأنا قريشي عربي»

كما اشتهر " حمادة " في بداية مشواره الفني بأغنية للشاعر " ولد العبادي " عنوانها: «الحب اللي جالي مضاني» .

وهي أغنية من نوع الغزل العفيف، يشكو فيها الشاعر من صدمة الحب وآثاره السلبية على جسده، تقول الأغنية:

الحب اللي جالي مضاني

كي ندير وكي نعمل ما نصيب مسلك

فشل عظمي ورق جسدي وفناني

[1]– الرومية، كلمة باللهجة الدارجة وتعني الفرنسية، والأجنبية والكلمة لها أصل عربي وهي نسبة إلى بلاد الروم.

ولظي حالي وتشطّن يا مرأة بحبك

يا عودي واش بيك راك إلا هانـي

كما سجل " الشيخ حمادة " أغنية " الأصنام " عقب الزلزال الّذي ضرب المنطقة سنة 1954 ،أداها بالطابع البلادي الحزين تبعا لهول الكارثة الطبيعية والقصيدة من نوع الرثاء، وهذه أبيات منها:

هذا الخلق اللي فنى، ماتوا مردومين

دراري وشيوخ نصارى وعربان

على مجاجة ابكوا يا بكايين

الله يعظم أجركم في خاوتنا

يا حسراه على ڤباب الصالحين

وين الزيارات والوعاديوالڤانة

وين لفراح و التڤاصر منصوبين

هذا نجوعبهم الشيوخ تتغنى

وين الجوامع صافية للمصلين

وين محارب العلوم والديانة

ومن أغانيه أيضا:

«زيارات عبد العجب »، و «يا عاشقين و» « الساعة خلقي و» « اعلاه يا القمري « و يا محايني يا تشطاني» و «يا ناري وين سويت» وهذه الأغاني الثلاثة الأخيرة للشاعر

"مصطفى بن إبراهيم" أداها الشيخ " حمادة " مع أغانيه المسجلة في 500 أسطوانة لغاية سنة 1968 م.[1]

الشيخ عبد القادر خالدي

ولد عبد القادر الخالدي في 20 أفريل سنة 1896 بقرية سيدي بن موسى ببلدية فروحة، ولاية معسكر. ينتمي الشيخ الشاعر لقبيلة سيدي بن خدة، وهو الابن الأكبر لمحمد صغير، الفلاح المتواضع، الّذي أقام بنواحي معسكر في مطلع القرن الحالي.

تلقى عبد القادر الخالدي تعليمه الابتدائي وتحصل على الشهادة الابتدائية بصعوبة، لأنّ التعليم في تلك الفترة كان مخصصا لأطفال المعمرين الفرنسيين، مع نسبة ضئيلة جدا من الأطفال الجزائريين الّذين كانوا لا يتجاوزون الشهادة الابتدائية، نظرا لسياسة الميز العنصري من جهة والظروف الصعبة للحياة من جهة أخرى. ثمّ زاول الشيخ عبد القادر الخالدي الكتاتيب القرآنية، فحفظ القرآن الكريم وأتقن قواعد اللغة العربية وكان ينظم الشعر الملحون والقصائد البدوية.

قبل ذلك، وعند بلوغه أربع وعشرين سنة من عمره، اشتغل في صفوف الشرطة البلدية. استقال من هذه الوظيفة سنة 1925م وانتقل إلى المغرب الأقصى، وبقي هناك مدة ثلاث سنوات حيث زاول مهنة قابض للضرائب. في هذه الفترة التقى هناك بنجوم الطرب الشعبي المغربي، وقد ساعده هذا الاحتكاك على صقل موهبته الفنية. بعد عودته من المهجر إلى مدينة معسكر، احتك بكبار شيوخ وشعراء الفن البدوي أمثال: " مقدم مزيان " و" الطاهر بن مولاي " و" بن شريف " و" سي بن يخلف " و" ولد القابلية " كما تأثر بعدد من الشعراء الأوائل في الملحون وهم : " بن قنون " و" الطاهر بن حواء " " و القلعي " و" ولد محمد " و" بوعلام بالطيب " و" قدور بالشيخ " و" الطاهر بن مولاي " و" بن الشريف العباسي " و"

[1]– مقال لـ " عبد القادر بن بريك " في الذكرى 25 لوفاة الشيخ حمادة، عميد الطرب البدوي، يومية الجمهورية ، 10 أفريل .1993م.

مقدم مزيان ". ثمّ كانت انطلاقة الشيخ، " عبد القادر الخالدي " نحو الغناء، فغنى قصائد " مصطفى بن إبراهيم " و" بن قنون " صاحب رائعة " حيزية".

في سنة 1930 م ، أعجب بعض شيوخ الأغنية البدوية بأشعاره، فتغنوابها. كما نافسه في نظم الشعر الملحون " الحاج أحمد بن قبيلة " تلميذ " الطاهر بن مولاي " ولهتسجيلات كثيرة على شكل أسطوانات 78 لفة سجلها بمؤسسة الأسطوانات " باتي ماركوني " سنة 1938 لقد تأثر " عبد القادر الخالدي " ببشاعة الواقع الّذي كانت عليه الجماهير الشعبية، وذاق مرارة الاستعمار، وعاش مثقلا بالهموم، وآلام الهجرة بعيدا عن الأهل والأقارب، يبدو أنّ قساوة الحياة، هي الّتي ألهمته كثيرا في تعويضها إلى حب وغزل طبع قصائده، منها قصيدة " بختة " و" يمينة " و" زهرة " و" هدو سنين " و" من غزالي نقطع لياس " و" خيرة أقبال خيرة و الصح يبان " و" عند قاضي الحب " و" خبرني واش بيك "، كما غنى عن الهموم والأحزان فنظم " :

"عياتني ذا الطريق " و" راني محير " و" كي راني نعشق فيك يا مذبولة العيون " و" هذاالزين لقيتو"[1].

وظل " الخالدي " ينتقل من مدينة إلى أخرى، وبمدينة وهران نظم قصيدة " جار عليا الهم " الّتي عبر فيها عن الظروف الصعبة الّتي مربها.

كما تضمنت بعض قصائده مواضيع حول الآفات الاجتماعية، فنبه بخطورتها وآثارها السلبية منها قصيدة " شرع الله عليك يا كأس خليني".

كما غنى عبد القادر الخالدي عن الأمير عبد القادر، والثورة التحريرية والاستقلال الوطني كقصيدة : « جابوها، جابوها الجيش مع الجبهة جابوها، جابوها كل واحد بوها".

[1]– محمد الحبيب حشلاف، ديوان الشيخ عبد القادر الخالدي، قدمه وحققه وأعده للنشر، محمد بن عمرو الزرهوني، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، ط1 ،2003.

وكانت آخر قصيدة نظمها الشاعر ، بعنوان : " يا صبري راني غريب " قبل أن يلتحق بجوار ربه يوم 16 جانفي 1964 ،وهو أول يوم من شهر رمضان. وله رصيد كبير من القصائد، تغنىبها شيوخ وفنانون كثيرون، منهم " الشيخ حمادة " و" الشيخ عبد القادر ولد العيد " الّذي بدأ مشواره الفني كعازف على الشبابة مع الخالدي، وأيضا الشيخ " بن يحي الحروس " و" محمد ماطي " و" الشيخ الغيليزاني " و" أحمد التيارتي " و عدة التيار "و" تي عبد الله التيارتي"، أما الشاعر والشيخ " عبد القادر ولد الزين " فكان منافسا "للخالدي" في الغناء والنظم.

وكذلك "القصاب " " بن عبو ناصر " الّذي أدى عدة أغاني من قصائده بين سنوات 1946 – 1953 ،تعاون " الخالدي " مع إذاعتي الجزائر العاصمة ووهران الّتي كان مقرها بسوق "ميشلي" حاليا، كل يوم اثنين بمنتصف النهار لمدة نصف ساعة. ونال برنامجه نجاحا كبيرا نظرا لتعطش الجزائريين إلى غناءهم المحلي الّذي غيبه الإعلام الفرنسي مع طمس مقومات الشخصية الجزائرية عن طريق محاربة الدين الإسلامي واللغة العربية.

في سنة 1952 ولأول مرة، غنى المطرب "بلاوي هواري" قصائد الشيخ الخالدي، ثمّ التحق به المطرب " أحمد وهبي " سنة 1956 ،فغنى له قصيدته المشهورة " يا طويل الرقبة " "و وحد الغزال" وفي مطلع الستينات كثر الطلب على الرصيد الغنائي للخالدي حيث غنى تلميذه "أحمد صابر" أغنية " جار عليا الهم " و" يا صاحب " وهما قصيدتين تعبرانعن هموم وآلام الجماهير الشعبية الّتي عاشها " الخالدي " آنذاك[1].

كما تأثر به شيوخ آخرون منهم المطرب " أحمد وجدي "و" الطاهر بلحبيب المستغانمي".

[1]– عبد القادر بن بريك، مقال " الشيخ عبد القادر الخالدي " ، عاشق " بختة "، جريدة الجمهورية، 6 نوفمبر 1996.

ويذكر أنّ عامل الحسرة بسبب هجرته الإرادية من مدينة "معسكر"، حفزه على النظم، بطريقة واقعية، وعاطفية متألمة، تحدث من خلالها على خوالج نفسه. كما يتضح ذلك من مضمون قصيدة: " كثر تشغابي"[1].

الشيخ ملاحي بوتشنت

ولد الشيخ "ملاحي" عام 1905م بدوار "إيغود" في منطقة ريفية بنواحي "تيسمسيلت"، عاش وسط عائلة متواضعة، ويعود نسبه إلى عرش "زياد" الوافد من البيض سيدي الشيخ.

تلقى الشيخ تعليمه القرآني في زاوية " سيدي بن شرقي " في العطاف ولاية الشلف إلى غاية سنة 1945 ،ثمّ رجع إلى بلدته، فتولى تعليم القرآن الكريم، لكنه كان يميل إلى نظم الشعر الشعبي، متأثرا بأمه الّتي كانت شاعرة. تطرق الشيخ "ملاحي" إلى الأغراض الدينية والاجتماعية والثورية، تبعا للنكبات الّتي مر بها الشعب الجزائري، وما لقيه من ظلم واستبداد، صوره الشاعر أحسن تصوير في بعض قصائده البدوية.

انضم الشيخ "ملاحي" إلى الحركة الوطنية سنة 1945 وبعدها إلى ثورة التحرير الوطني سنة 1957 ،حيث أوقف من طرف الاستعمار الفرنسي وسجن لمدة سنة ونصف بسجن " واد المالح"، ثمّ واصل كفاحه ضمن صفوف جبهة التحرير الوطني إلى غاية الاستقلال.

تنظم كل سنة بلدية "أولاد بسام" من ولاية تيسمسيلت مهرجانا وطنيا للشعر الشعبي والأغنية البدوية، تخليدا لشاعرها وشيخها "ملاحي" بالتعاون مع الجمعية الّتي تحملاسمه والّتي تأسست بعد وفاته سنة 1985.[2]

ومن أشعار الشاعر الشيخ "بوتشنت ملاحي" عندما كان مسجونا بالمعتقلات الفرنسية :

---

[1]– انظر، عبد القادر بن بريك، " الشاعر، المطرب، الشيخ " : " عبد القادر الخالدي " جريدة المساء، 12 سبتمبر 1992.

[2]– طاقة فنية صادرة عن دار الشعر والشعراء، أولاد بسام، و" جمعية ملاحي بوتشنت " المهرجان الوطني الثاني للشعر الشعبي والأغنية البدوية، أكتوبر 2002 ،تيسمسيلت.

«انا خديم سيدي غالم الزان ساعهنساوني في هاذ المرة

نبغي النشد هذا يخرج ويبان راني بنيت عاالعكرية شارة

الله عمروليها بالبرهان يبقى إلاّ لمضرب غير المارة

وانظنوا مقامها يخلى من ذالانظني على سيادي صدت غبرا

كيما تجي الحريڤة قيس الحمان والريح ساقها غازر من الظهرا[1]»

الحاج أمحمد العنقا

ولد "حالو محمد إيدير" المدعو "الشيخ الحاج أمحمد العنقا" في العشرين ماي سنة 1907م بقصبة الجزائر العاصمة.

تعلم في البداية بالمدرسة القرآنية من سنة (1912 إلى 1914م) بعدها انتقل إلى مدرسة "إبراهيم فاتح" وبقيبها سنتين من (1915 إلى 1917) تعلم اللغتين العربية والفرنسية ثمّ واصل تعليمه "بمدرسة بوزريعة " من 1918 إلى غاية 1920م.

ارتبط "الحاج امحمدالعنقا" بالغناء والموسيقى منذ صغر سنه، حيث كان يحضر حفلات "الشيخ مصطفى الناظور" في المقهى المقابل لمحطة القطار في العاصمة، ولم يتجاوز سنه العاشرة، فحفظ الكلمات والألحان، ثمّ صار عازفا على آلة الطار في جوق "الشيخ الناظور" وبعد وفاته تولى " الحاج العنقا " قيادة الجوق وكان عمره آنذاك عشرون سنة.

تصدر قائمة رواد الأغنية الشعبية في مدة سنتين حيث لمع نجمه عندما كان يغني في الحفلات والأعراس والتف حوله الجمهور العاصمي.

قام "الشيخ أمحمد العنقا" بأول تسجيل له بإذاعة "بيتيتي"PTT Radio "" سنة 1928 ،حيث سجل قصائد من التراث الشعبي. وفي عام 1930م سجل عشر أسطوانات "بدار

[1]– منقولة عن طريق السماع، الشاعر " محمد ملاحي ، " 48 سنة، تيسمسيلت، 2002.

كولومبيا" وفي عام 1937 ،أضاف عدة تسجيلات من أشعاره وألحانه بإذاعة " آلجيريا – فون " PHONE – ALGERIA "" وقام بتأسيس الجوق الرسمي للموسيقى الشعبية للإذاعة الجزائرية في سنة 1949م.

كما نشط عدة حفلات للجالية الجزائرية والعربية بأوروبا أثناء جولاته الفنية الّتي بدأها سنة 1953م .

توقف "الشيخ العنقا" عن النشاط الفني مع اندلاع ثورة أول نوفمبر 1954 ، لأسباب سياسية، ومع مطلع فجر الاستقلال أدى أغنيته المشهورة " الحمد الله ما آبقاش استعمار في بلادنا " وعاد لاعتلاء عرش الأغنية الشعبية من جديد وفي رصيده الفنيحوالي 360 قصيدة شعبية، و 130 أسطوانة مسجلة وتتلمذ عليه الشيوخ : " الحاج بوجمعة العنقيس "و"مهدي طماش" و"الحاج محمد الهاشمي قروابي"و"عمار الزاهي".

توفي "الحاج أمحمد العنقا" يوم 23 نوفمبر 1978م بمستشفى مصطفى باشا الجامعي بعد مرض عضال[1].

[1]– عزيز ملوك، الفنان الّذي اختصر تراث الملاحم الشعبية، مقال حول ذكرى وفاة " الحاج امحمدالعنقا "، جريدة الخبر، 23–11– 1999.

– مقال حول حياة عميد الأغنية الشعبية ا" لعنقا "، الشاشة : مجلة أسبوعية تصدر عن التلفزة الجزائرية، نوفمبر 2003.

الشعر الملحون الجزائري من الاحتلال الاسباني حتى الاحتلال الفرنسي

المبحث الأول : مفهوم السينما الوثائقية

يشكل الشعر الملحون الثوري أهم الأشكال الفنية التي استوعبت النضال التحريري والكفاح المسلح، من خلال توظيف الشاعر الشعبي والراوي هذا النمط الثقافي الشعبي خدمة وحفاظا للأحداث التي سجلت تلك البطولات وقدمتها في شكل وثائق تاريخية، فالشعر الملحون الثوري وعلى تشتت نصوصه وبقاء اغلبها حكرا على الذاكرة الشفوية، تخزنه الصدور وتتناقله الألسنة إلا أنه يظل صورة حية باعتباره تأصيلا مرجعيا وذاكرة، والشعر الملحون لم يكن غائبا عن خضم الأحداث الكبرى في تاريخ الجزائر، فلقد صاحب هذا الشعر جيوش المقاومين منذ الفجر الأول لاحتلال الجزائر، فكان أهازيج للنصر وسجلا للمعارك وبكاء على الشهداء والمدن.

الأدب الشعبي ادب لصيق بالمجموعة البشرية التي تتخذه سجلا شفويا لها، وهو لذلك متنوع تنوعا هائلا في السمات التي تتصل بشكله ومادته لاختلاف اهتمامات الناس بين ثقافة وأخرى. ففي حين تفضل بعض المجتمعات الأغاني الشعبية تروق لبعضها اللآخر الحكايات الشعبية والخرافات وأخرى يروق لها الشعر الملحون وهذا الاختلاف مرده إلى الاختلاف الجغرافي الذي يترك بصماته واضحة على المجموعة البشرية ولاسيما عندما ترتبط بمكان ما لحقبة طويلة من الزمن، وهنا وقع اختيارنا على الشعر الملحون فهو الذي اختزنت ذاكرة الحفاظ العديد من قصائده، فتوارثته جيل بعد جيل بالرواية الشفوية.

والشاعر الشعبي الجزائري لم يكن أدبيا، يتفنن في اختيار القوالب الجميلة لكي يؤثر في عواطف الناس، إنما كان يقول الشعر بطريقة تلقائية وعفوية، ويعيش محنة الاحتلال بكل آلامها، وجراحها، ويصور إحساس مواطنيه فيذكرهم بأحداث الماضي ليدفعهم الى الجهاد والتضحية من أجل تحقيق حياة كريمة والشاعر الشعبي لا يهدف من وراء نظم الشعر الى كسب الشهرة أو الجاه وإنما يهدف من وراء شعره الى تصوير مأساة غزو

استعماري، استهدف دينه وثقافته وعرض حياة مواطنيه الى البؤس وحول أمنهم الى خوف، ورعب وشقاء ودمار[1].

ومهما كانت أهمية الحقائق التي تضمنتها كتب مؤرخي الاحتلال الفرنسي، فإن دراسة الشعر الملحون الثوري سوف تساعد على فهم الكثير من الملابسات أو التفسيرات التي تقبل الشك وتتعارض مع الحقائق التاريخية[2].

بالإقرار لهذا النص بقيمته المعرفية نكون قد وقفنا على عتبة تساؤل مهم حوله: هل يمكن قراءة نص الملحون قراءة تاريخية ؟

ان هذه الإشكالية تستدعي مدارسة نصوص الملحون، وكذا استقراء عديد الآراء حوله، سواء ما تعلق منها بأحكام "قيمية" ضد أو مع الملحون أو ما كان استطرادا له وتعليقا عليه.

فالشعر الملحون "رصد مختلف الأحداث التي شهدتها البلاد خلال فترات تاريخية مختلفة وسجل ذلك ذاكرة الشعب ينقلها الأفراد من جيل إلى جيل، وكانت الأوضاع السيئة التي مر بها، مثلها مثل الأوضاع السارة، موضوعا يعبر عنه الشاعر الشعبي، خاصة بعد أن فقد حريته، فلم يجد الشعب متنفسا لمكنوناته إلا في القصيدة الشعبية تسير بها الركبان وتتجمع حول روايتها الحلقات ويتغنى بها المداح في كل شعب من شعاب الأرض الجريحة ضمادا على شغاف كل قلب مكدوم"[3].

وبذلك تمثل قصيدة الملحون انعكاسا لأهم المحطات التي استوقفت المسار التاريخي للجماعة، وسجلا للحوادث الكبرى التي طبعت هذا المسار، ومن ثم تبرز القيمة التاريخية

---

[1]– التلي بن شيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (183. – 1845)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 99.

[2]– المرجع نفسه، ص 243.

[3]– عبد القادر خليفي، الشعر الشعبي البطولي ودوره في وحدة المجتمع الجزائري، أعمال الملتقى حول مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، تيارت 13–14 أكتوبر 2002، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 135.

للشعر الملحون، ذلك أن التاريخ قد يسكت عند الفواصل ويتحاشى الهوامش، غير أن شاعر الملحون تشد اهتماماته حتى دقائق الأمور وصغائر المجريات فيتوغل في التفاصيل، حتى ليمكن القول أن شاعر الملحون هو "مؤرخ غير رسمي".

ويقر بذلك حتى بعض من موقف ضد شيوع هذا الفن، ومنهم الأستاذ أبو القاسم سعد الله الذي يقول بشأنه : "... وبذلك يكون رواج الشعر الشعبي دلالة على ضعف الثقافة الأدبية في البلاد، فهو من الناحية الجدلية المحضة ضد الثقافة ودليل على انحطاطها"[1]، ليعود في موضع آخر ويجعل من نص الملحون وثيقة مهمة في التعرف على قضايا السلف، حيث يقول :"... فإن دراسته تكشف عن كثير من الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية للبلاد في العهد العثماني، فالقصيدة الشعبية من هذه الزاوية عبارة عن وثيقة هامة ندرس من خلالها الحياة كما صورها الشاعر، وتؤخذ منها المعلومات تم تترك، والشعر الشعبي مهم من حيث تسجيله لمشاعر الناس ضد أو مع العثمانيين ومواقف الجهاد ضد العدو الخارجي وتطور الحياة الدينية، فالعودة الى الشعر الشعبي ضرورة من ضرورات البحث"[2].

ومدونة الشعر الملحون الجزائري مليئة بالنماذج التي شكلت قيما تاريخية حقيقة، فكانت تصويرا للأحداث والوقائع، ومن ذلك وقوف الشاعر التلمساني (ابن مسايب) ليصف الأحول العامة لمدينة تلمسان تحت الحكم العثمان، حيث تحولت النعماء وتفشى الفساد وضاق الأمر على العباد، فيقول ناقما على الأتراك[3]

[1]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1989، ص 324.

[2]– المرجع نفسه، ص 330.

[3]– ابن مسايب، الديوان، جمع وتحقيق، محمد بن الحاج الغوثيبخوشة، نشر دار ابن خلدون تلمسان، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 29.

هما سبب كل فسد وعفناهاتهوي ولا قرا حد فيها أمان

طلقوا البلد فسدت حتى شفناهاهيهات لا حكم فيها لا ديوان

هما سبب كل مشقةوالخلق صابرة لبلاهم

طلقوا البلد هذي الطلقةوانسبات وهمها يركبهم

راها انعمات واش بقــغرقوا أولادها ونساهم

من القلوب زالت الشفقة ما يرفقو يا ويلالهم

والشعر الملحون لم يكون غائبا عن خضم الاحداث الكبرى في تاريخ الجزائر، فلقد صاحب هذا الشعر جيوش المقاومين منذ الفجر الأول لاحتلال الجزائر فكان أهازيج للنصر وسجلا للمعارك وبكاء على الشهداء والمدن، فهذا عميد شعراء الملحون بالجزائر (الأخضر بن خلوف) يسجل لنا "معركة مزغران" سنة 1855م بين القوات الدجزائرية– العثمانية والحشود الاسبانية، فيقول[1]:

يا فارس من ثم جيت اليوم عيد اخبار الصحمعلومــة

يا عجلان ريض الملجوم رايتا جنود الشوم ملمومـة

يا سايلني عن طراد الروم قصة مزغران معلومــة

يا سايلني كيف ذا القصـة بين النصراني وخيرالديـن

اجتمعوا في برهم الاقصى بجيش قوي جاوا معتمديـن

ترى سفون الروم محترسة صبحوا في المرسى أعداء الدين

خرجوا لك يرى خرج الشوم لا خلاوا من فوق وجهالمـا

خيروا البرحرية يا الي ملموم تمشي لك بأخبار مزمومـة

[1]– الأخضر بن خلوف، الديوان، جمعة وقدمه محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، نشر دار ابن خلدون تلمسان، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 182.

كما سجل الشاعر (ولد عمر) هجوم الأسطول الدانماركي على الجزائر سنة 1770 بقصيدة تفيض وطنية وحماسة وغيرة على الأرض والدين، حيث يقول[1]:

استمع يا قوم ما طرا في هذي القصة نعيدة

قصة ذا الكفار ظاهرا الدانمارك اخزيو جده

حين مشات لهم بلا كرة غنموها الإسلام كثيرة

ولقد سجلت كثير من الدراسات نماذج عدة لقصائد من الملحون ذات بعد تاريخي[2]، زلئن كان شاعر الملحون ليس همه التاريخ بقدر ما كان همه التنفيس عما بداخله فإنه قدم لنا مادة تاريخية غريزة، يمكن الاطمئنان الى كثير منها باعتبارها رصدا دقيقا لحقائق تاريخية ووقائع عينية، ويقدم لنا شاعر الملحون في محطات كثيرة لحوادث تاريخية مطابقة لما جاء في الكتب التاريخية الرسمية، ومن ذلك وصف الشاعر (بشير بن عدة) لسقوط مدينة الجزائر وما لحقه هو من فاجعة الهزيمة، فيقول:

يوم حراك الفرنسيس على السلطان لا طلا يا علي وجعفر

اتهانت بعد عزها حرة الأوطان حزني حزني على الجزائر

بعد العيش العزيز ولات في الاحزان بايت سلطانها محير

الإسلام منكدين وازهاو الخزيان تشاهد كرغلان وحضر

ولات هلعا ناسعا من بعد لامان كاللي ما جوها مساير

ويتفق الشعر عدة بن بشير مع من سبقه أو عاصره من الشعراء في أن جيش الاحتلال كان اكثر عددا وأحسن تنظيما من الجيش الجزائري، بحيث كان يغطي البر

[1]– جلول يلس، الحفناوي أمقران، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص ص 29 – 34.

[2]– جلول يلس، الحفناوي أمقران، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ص 44.

والبحر، ولكنه أي الشاعر مع هذا الاعتراف بتفوق العدو لم يتقبل الهزيمة، وبتعبير أدق لا يرى أن هذا وحده كاف، ذلك أن الجيش الجزائري النظامي لم يكن وحده في المعركة، وإنما شارك في الدفاع عن العاصمة كل من قسنطينة والتيطري (المدية) وجموع غفيرة من الجزائريين جاءت من القرى والجبال[1].

حيث يقول الشاعر[2]:

جات سفون الفرنسيس من كل مكاتغطات الموج ليس يظهر

انزل للبر جندهم بالغيض مليان كاسي الاسهال والحداير

اخرج لاغا واخرج اترك الديوان صبحت بطبولها تنقر

قسنطينة وتيطري زادت باعيان وقنابل من جبال ودشر

كيت هذي لذيك حصـلا خـلا شيعة شناه ظاهر

والتاريخ يثبت شهادة هذا الشاعر، حيث أرسل حسين باشا المراسيل الى داخل البلاد يدعون الى الجهاد ضد الفرنسيين، وقد استجاب لندائه الرسميون والأهالي على السواء. فوعده الحاج أحمد باي قسنطينة بـ 000 30 محارب، ووعد حسن باي وهران بـ 6000 محارب بقيادة الخليفة نظرا لكبر سن الباي، ووعد مصطفى بومرزاق باي التيطري بـ 000 20 محارب، وجمع أهالي ميزاب حوالي 4000 محارب، وأرسل حسين أيضا إلى باي وهران يأمره بتحصين الميناء كما أرسل الى باي قسنطينة يأمره بتحصين ميناء عنابة ويستقدمه الى العاصمة طبقا للتقاليد التي تقتضي القدوم كل ثلاث سنوات، وأمر الباشا أيضا بإجراء إحصاء لعمال مدينة الجزائر وارسالهم الى القلاع للدفاع عنها"[3].

---

[1]– التلي بن شيخ، دور الشعر الشعبي في الثورة، ص 119.

[2]– المرجع نفسه، ص 120، وكذلك جلول يلس، الحفناوي أمقران، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ص 44.

[3]– أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، بداية الاحتلال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1982، ص 39.

ثم ان الشاعر (بشير عدة) يتتبع سقوط مدن جزائرية أخرى، فيصف سقوط مدينة وهران بعد ان أخلاها قادة الأتراك وتركوها لمصيرها دون مقاومة، فيقول[1]:

قصة هذا البلاد عظيمة اخلات بلا طراد وهران

رحلووهداوها مقيمة سمحو في زينت المساكن

كانت للحسادين نقمة مخونها من قديم مخزن

ابقاو اليهود الداسر ثم هما وفرانسا الملعون

ثم إن الشعر الملحون ساير المقاومات الشعبية ووصف معاركها ضد الاستعمار مشيدا ببطولات رجالها، وكان ينوه بانتصاراتها ويأسف لانكساراتها، ومن ذلك قصيدة للشاعر اين عبد الله تحت عنوان (صال الدهر عليها انطوت عليها السنين)[2]، التي أرخ فيها لمبايعة الأمير عبد القادر وكذا احتلال مدينة قسنطينة ثم أحداث معارك سنة 1837، حيث يقول :

قصة بن محي الدين يا الكتاب اتأمل فيها يا فطين خمم

ولد القيطنة هاشمي شريف الانساب علم وحكمة والجاه والنعايم

حين كبر محي الدين الشيخ الاعراب أعطاه السر وطابعه امزمم

نصروه اعرابها وبايعوه الانجاب قضيا ومفاتا شيوخها وعالك

ناصر للدين احياه يقهر الكافرين توكل على الله ربنا التواب

بجيوش وخلفاوات دار وصوره حصين اشيوخامكلفمالنجوع رقاب

بوحميدي الولهاصي لبيت مالمخلصين والخلادي رقبة وسيف رهاب

في مناصر بركاني الشجيع خصلة ودين وبن سالم لا كيفه شجيع ينصاب

[1]– التلي بن شيخ، دور الشعر الشعبي في الثورة، ص 121.، كدلك جلول يلس، الحفناوي أمقران، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ص 46.

[2]– أنظرها كاملة في، جلول يلس، الحفناوي امقران، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ص ص، 48 – 54.

وقد واكب الشعر الملحون تطور المقاومة الجزائرية وصور الظروف الاقتصادية والاجتماعية القاسية التي عاشها الشعب الجزائري، مثلما ربط هذا الواقع المؤلم بالماضي المجيد، فدعا إلى ضرورة المحافظة على مقومات الشخصية القومية، دينا ولغة وثقافة لأنها تشكل المناعة ضد الذوبان في الفرنسة التي عمل الاحتلال الفرنسي بكل الوسائل لفرضها على الشعب الجزائري[1].

ويشكل الشعر الملحون فضاء للتخيل بينما يمثل الواقع الموضوع الأساسي للتاريخ، ومنه يكون البحث عن التاريخ ضمن النص بمثابة ادماج للواقع بالمتخيل فالشعر اكثر فلسفة من التاريخ، كلمة قالها أرسطو ولخص فيها نظراته إلى هذين المجالين، ولعله قصد أن الأدب يميل الى العام اكثر من التاريخ مادام الأول ينظر الى الأحداث والظروف والمستقبل بصفة أكثر تجريدا وعمومية، بينما يلي التاريخ الى تسجيل الأحداث التي وقعت فعلا، وهو بذلك يؤكد الخاص والفردي... والفرق بينهما ليس في أن الأول يكتب موزونا والثاني منثورا، لأن التاريخ يمكن أن يكتب على صيغة نظم كما هو الشأن في أعمال المؤرخ هيرودوت[2].

فطالما اتخذ الشعر من التاريخ موضوعا واتخذ التاريخ من الشعر قناة للتواصل مع السيرورة الزمنية، ولذلك باعتبار أن الاحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها الى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى[3].

ومن ثم يكون الملحون بمثابة تاريخ شفهي لما هو عيني أو مواقع بالاستبصار والحضور، باعتبار أن تجربة النص تجربة معاينة أو محايثة، ومدارسة الملحون من مضامينه التاريخية تستدعي حفرا معرفيا في النص باعتباره مادة خاما.

---

[1]– التلي بن شيخ، دور الشعر الشعبي قي الثورة، ص 06.

[2]– حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 82.

[3]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 120.

والأخذ بهذه المادة مع اخضاعها للبحث والنقد التاريخي، ووضعها في سياق بنيتها الاجتماعية والتاريخية والجغرافية، يمكن أن تسد بعض الفراغ التاريخي، وتفسر بعض الظواهر الاجتماعية فتعطينا صورة حية للماضي أو تجعل حيا ينبض أمامنا[1].

فالملحون كرواية شفهية متواترة يمكنه حفظ جزء مهم من الذاكرة الجمعية وهي بذلك "تثري الرواية التاريخية الموثقة وتعطيها بعدا إنسانيا فيه وآمال وآلام، ليس مجرد سرد للواقع والأحداث بطريقة لا حركة فيها ولا شعور"[2].

والملحون لا يقف فقط عند تصوير الأحداث تصويرا فوتوغرافيا بل إنه يضفي عليها أحيانا مسحته "الشعبية" حين يقوم بتفسيرها أو تعليلها.

ومن ذلك السير الشعبية التي استطاعت أن تمزج التاريخ بالثقافة الشعبية المبنية أساسا على "الشفاهي" وقد استطاعت هذه السير "تمثل التاريخ، وسمحت لنفسها بإضافة ما يتوافق مع عصرها وسياقها الاجتماعي"[3].

غير أنه بالإقرار لنص الملحون بقيمته المعرفية هاته، يكون قد وقعنا عتبة تساؤل معرفي مهم حوله: هل يمكن اعتبار الملحون وثيق تاريخية ؟

كما قام الشاعر الشعبي بدور بارز في مجال الاعلام، والتبليغ، فكان ينظم القصيدة ويتعنى بها في ميدان المعركة أو ينشدها وهو يتجول في القرى والأسواق حيث يتلقاها الرواة والحفظة، وبالتالي كان يصوغ أحداث الثورة ومعاركها الضاربة شعرا ونشيدا للعبرة والعظة، وإذكاء الحماس في النفوس[4].

---

[1]– أشرف صالح، افتتاحية، التراث الشفاهي، مجلة كان التاريخية (دورية عربية محكمة ربع سنوية متخصصة في الدراسات التاريخية)، دار ناشري للنشر الاكلتروني، الكويت، ص 07

[2]– المرجع نفسه.

[3]– أحمد قنشوبة، المرجع السابق، ص

[4]– التلي بن الشيخ، المرجع السابق، ص 100.

وفي تلك المرحلة لم تكن توجد صحافة، أو إذاعة يطلع بواسطتها على ما كان يجري في البلاد، وإنما كان المواطنون العزل يعيشون في ظلمة، وعزلة تامة وإذا جرت معركة في جهة من المنطقة، لا تبعد عن الجهة المجاورة إلا بضعة أميال، لا يسمع بها هؤلاء إلا بعد أسابيع وأحيانا عدة شهور، زد على ذلك أن قوات المستعمر كانت تفرض قيودا وحصارا شديدا عل السكان، وكتمان أخبار الثورة الجزائرية وانتصاراتها حتى لا تتسرب إلى المناطق الأخرى، كما كانت شديدة الرقابة على تنقلات المواطنين من جهة الى جهة، لكي تعزل كل منطقة عن غيرها، فلا دخول ولا خروج إلا بإذن كتابي من طرف قائد المنطقة (نقيب القسم الإداري المختص)، بحيث كان الحديث عن الثورة والثوار يعني نهاية حياة أي فرد يتجرأ على إفشاء "الأسرار"، ونشرها بين الناس[1].

ولقد شكل الشعر الشعبي (الملحون) أهم الأشكال الفنية التي استوعبت النضال التحريري والكفاح المسلح في الجزائر عماة، حيث وظف الشاعر والراوي هذا النمط الثقافي الشعبي لخدمة أهداف الثورة التحريرية وإحياء النخوة العربية في ضمائر الجماهير الشعبية وتجنيدها حول القضية الوطنية، ومن الطبيعي أ، يقف الشاعر الشعبي إلى جانب الثورة التحريرية إما بالكلمة أو الكلمة و البندقية، لأن جزء منها تألم بآلامها، وسايرها عبر مختلف مراحلها، ولعل بعض شعراء الملحون الذين كانوا فرسانا في القول والنزال احسن مثال للوطنيين الثائرين أثناء اندلاع الثورة[2].

ولقد تمكن الشاعر الشعبي الجزائري أن يخلد تاريخ ثورة نوفمبر المجيدة وذلك بطريقة نعتبرها من اهم ما قدمه الشعر الملحون لدراسة الثورة، في تلك الظروف دراسة تكون أكثر

[1]– محمد لمقامي، رجال الخفاء، مذكرات ضابط في وزارة التسليح والاتصالات العامة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2005، ص 107.

[2]– غوثي شقرون، الأغنية البدوية الثورية بين فترتي الثورة والاستقلال (1954–1962)، منطقة دواد الشولي نموذجا، جمع ودراسة 'مخطوط)، رسالة ماجستير في الأدب الشعبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تلمسان، 2004–2005، ص 48.

تعمقا وأوضح منهجا، ومن طريقة الاعتماد على "الوثائق" الرسمية الفرنسية التي كتبها الفرنسيون لخاصة والغربيون عامة عن الثورة الجزائرية[1].

ومهما كانت أهمية الحقائق التي تضمنتها كنت مؤرخي الاحتلال الفرنسي، فـ'ن دراسة الشعر الملحون الثوري سوف تساعد على فهم الكثير من الملابسات أو التفسيرات التي تقبل الشك وتتعارض مع الحقائق التاريخية[2].

ونعتقد أن فترة الثورة الجزائرية المسلحة من ادق مراحل كفاح الشعب الجزائري، وأكثرها تعقيدا، وهو ما يعطي دراسة الشعر الملحون الثوري اعتبارا هاما، يضاف إلى هذا أن دور الأدب الرسمي في هذه المرحلة يكاد لا يتعرض لهذا الموضوع، ولا نزعم أن الصورة التي يقدمها لنا الشعر الملحون صادقة كل الصدق لا يتطرق إليها الإفتراض والاحتمال[3].

ومن ثم يجب الاعتماد عليها بصورة أساسية، وإنما نرى أن دراسة الشعر الملحون سوف تلقى المزيد من الأضواء على القضايا التي ما تزال في حاجة ماسة إلى التوضيح والفهم بطريقة أفضل[4].

ومن هنا لابد من التنبيه بأن نصوص الشعر الملحون الثوري والتي استقيناها من المنطقة الأولى التي هي منطلق الشرارة الأولى للثورة بالناحية ومقر القيادة والجيش معا، ورمز الصمود والشموخ لتنبثق منها نصوص شعرية غزيرة بمادتها، لتمتد إليها الأفواه لارتشافها والأيدي لاستقطابها ورعايتها من الضياع، فتلقفتها أرباب الأقلام وكشفت اللثام عن مكنونها الفني الجميل، ولكننا لم نأل جهدا في اهدار ثراتنا، ناهيك عما بددناه من هذه النصوص الثمينة[5].

---

[1]– التلي بن شيخ، المرجع السابق، ص 243

[2]– المرجع نفسه، ص 243.

[3]– المرجع نفسه، ص 243.

[4]– فضيلة دحماني، الأنشودة الشعبية ابان الثورة التحريرية (1954 –1962)، دراسة تحليلية (مخطوط) رسالة ماجستير في الأدب الشعبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تلمسان، 208–2009، ص 34.

[5]– المرجع نفسه، ص 44.

إن تداول النصوص الشعرية الشعبية يعد من الأهمية بمكان حيث أن وضع الجماهير هو الذي فرضها فرددتها مختلف الطبقات، إلى جانب ذلك البعد الزمني بيننا وبين تلك الحوادث فأمست تلك النصوص في طي النسيان وباتت معظمها شرانق منغلقة على نفسها، طرقا مسدودة مقطوعة الصلة بخارجها مما أدى إلى سرعة اندثارها وضعف فاعليتها ووظيفتها، لأن دورها لم يعد مرغوبا فيه[1].

ومهما عبرنا عن ذلك فإننا لن نجد تلخيصا ادق من ذلك الذي خرج به العربي دحو، حيث قال: "إن انتهاء وظيفة هذه النصوص في مفهومهم لأن دورها لم يعد مرغوبا فيه، قد قالوها قبل الثورة شاكين أو واصفين أو متغزلين أو باكين، أو كاشفين عن عروبيتهم ومأساتهم أو قالوها في الثورة لمدح مجاهد او انتقاد وضع أو تحمس مواطن أو استهزاء بعدو، أو لتاريخ واقعة من الوقائع أو حادثة من الحوادث، وهذه الموضوعات اليوم أخذت شكلا آخر لذلك تقلصت وظيفة نصوص الفترتين المتقدمتين ولم يبق منها غير التسلية"[2].

فمهما ذكرت الأسباب وبغض النظر عنها، وذهابنا حيث شئنا وحيثما نظرنا، وكيفما بحثنا وتبصرنا، نجد أنفسنا أمام ظاهرة ندرة النصوص التي غضوا عنها الطرف وصرفوا عنها اهتمامهم في جمع والبحث والدراسة، فأمست ككل النصوص التراثية التي تنتهي وظيفتها في قبضة المجهول، وعدت في حقبة المفقودين، بينما كانت يوم ما فكرا ناقدا تخترق مسام الجلود، ورجع الصدى الذي يعكس مطالب المتلقين وأهوائهم[3].

ومن هنا يحق لنا القول: إن نصوص الشعر الملحون الثوري الجزائري إنما هي تراث ماضينا وفكر حاضرنا وتاريخ مستقبلنا وذاكرة أجيالنا، لحسبك أنها وثائق تاريخية فنية، بل وحقائق واقعية موضوعية جد هامة، تحاشت المجاملة وابتعدت عن التزوير، كما يحدث في جل الوثائق التي تتحكم فيها عوامل شتى، وهذا ان دل على شيء فإنما يدل على أهمية هذه

[1]– العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الاوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 62.

[2]– المرجع السابق، ص 62.

[3]– فضيلة دحماني، المرجع السابق، ص 35.

النصوص وخاصة نصوص الشعر الملحون الثوري، فهي نماذج لها قيمة كبيرة، فإن لم تكن مستوعبة لكل الاحداث ولكنها حاولت أن تعطي وصف للمنطلقات وأسس للشخصية الجزائرية والواقع الجزائري وما يتصل به قبيل الثورة والأهداف التي كانت ترجوها، جعلتنا نتصور الجو الذي كان سائدا في تلك الفترة[1].

أما النص الشعري الملحون فهو كما لا يخفى على احد نص وظيفي عملي ينشأ لغاية ويؤدي في مناسبة، يتغير بتغير الأحوال، فإذا مرت المناسبة أو تغيرت الظروف اندثرت وحلت نصوص أخرى تكون مسايرة للظروف وللأحداث الجديدة فهو يواكب كل مرحلة على حدا ويتميز بسمات خاصة به[2].

ومن هنا لابد القول أن الشعراء أدلوا بدلوهم من منبع الثورة الخصب الثجاج بالصور والبطولات وعكسوا إشعاعها البطولي، واقتفوا أثرها الإنساني وعرفوا منه ما يتصل بالثورة اجتماعيا وعسكريا ودينيا[3].

وقد تناولت تلك النصوص عدة موضوعات زد على ذلك أن الشعر الملحون كان ملازما للثورة، ولكل المعارك التي خاضها الشعب الجزائري، منذ اندلاعها سنة أربعة وخمسين ومرحلة الاستقلال وكان أكثر حضورا من أي شكل أدبي آخر نظرا للطبيعة الشعبية لهذه الثورة[4].

والنماذج في حقيقة الأمر أكثر من أن تحصى أو يتمكن باحث في الوقوف عليها جميعها، ذلك أن الشعر الملحون في تلك الفترات المجيدة من تاريخ الجزائر كان يتمثل كل الحوادث في متنه دون أن يتخطى موقعه، حتى وإن بدت خفيفة الوقع في التاريخ، وكان شاعر الملحون بمثابة "المراسل الصحفي" الذي يتقصى الوقائع ويتخللها بالتفصيل والمعاينة

---

[1]– المرجع نفسه، ص 36

[2]– العربي دحو، بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 38.

[3]– المرجع نفسه

[4]– المرجع نفسه، ص 38.

بغية ايصالها كما حدثت للجماهير الشعبية العريضة، إلا أن شاعر الملحون غالبا ما يشحن التاريخ بشحنات عاطفية بإعتباره جزءا من الحدث متمركزا في نواته.

فالشعر الملحون الثوري وعلى تشتت نصوصه وبقاء أغلبها حكرا على الذاكرة الشفوية، تخزنه الصدور وتتناقله الألسنة إلا أنه يظل صورة حية عن نضالات الشعب الجزائري ضد قوى الاستدمار، التي حاولت ما امكنها طمس معالم الهوية الثقافية، بإعتبارها تأصيلا مرجعيا وذاكرة، وهكذا كان الملحون معطى ثقافيا لغويا، خزانة للقيم الوجودية للفرد والجامعة، وكان المعبر الأصدق عن معاناة هذا الشعب وطموحاته وتوقه للحرية.

2- مستغانم موطن الملحون

قالها بن خلوف رحمه الله ..مستغانم ملتقى الثقافات فهي عاصمة البدوى و موطن اكبر طابع فيها و هو البلدى الذى اسسه الشيخ حمادة الذي غنى لأكثر من 60 شاعرا بين مغربي وجزائري والشيخ الجيلالى عين تادلس الزى واصل المسيرة وشيوخ اخرين وموطن الباحثين فى الثقافة الشعبية ..امثال الحبيب حشلاف رحمه و الاستاذ بورحلة رحمه الله والشيخ بالجميسى رحمه الله و الاستاذ عبد القادر بن دعماش والشيخ بن عطية نورالدين اطال الله فى اعمارهم هى موطن المسرح و عاصمة مسرح الهواة و الله يرحم عبد الرحمان كاكى و الجيلالى بن عبد الحليم ..و هى موطن الملحون كنصوص ..و اكبر خزانات الملحون كان رجالها من مستغانم ..امثال بلقاسم ولد السعيد الشاعر والشيخ صاحب قصيدة كيفاش حيلتى ...و زود كل شيوخ الشعبى فى بداية القرن الماضى بالقصائد و بعده الشيخ على بن كلة رحمه الله كان مصدر لقصائد بن خلوف ...و بعده الشيخ بن دنية رحمه الله اكبر خزانة للملحون ، و الشيخ معزوز بوعجاج صاحب الفصاحة و الذاكرة القوية ، و موطن الشاعر الصوفى الكبير الشيخ مصطفى العلاوى ..الذكر سباب كل خير ....و الشيخ عبد القادر بن طبجى صاحب[1] .. عبد القادر يا بوعلام ...و غيرهم و مستغانم تعد اكثر من 60 شاعرا فى الملحون بدا ب بن خلوف و منور ولد يخلف و دحمان بوطرفة و بن التومى و المقام لا يسمح لذكرهمبحكم طبيعتها الثقافية اصبحت موطن الملحون كنصوص ...و هنا اقول ان اكثر من 90 فالمائة من القصائد المتداولة فى الجزائر سواءاتت مغربية

[1] الباحث خالد يلسينشهلال, مجلة الرحاب الملحون النغاربي,الخميس19اكتوبر2017

او جزائرية فانطلقت من مستغانم بادلة الشيوخ ..و اكبر خزانة كانت للشيح الحبيب حشلاف .. رحمه الله اكبر باحث فى الملحون و كان لنا مدرستو اذا قلنا هذا فالشعراء القدماء بدءا من القرن السادس عشر ذكروا مستغانم سواء شعراء المغرب او الجزائر ..لقيمتها الفنية و نذكر الان البعض من عمالقة الملحون و كيف ذكروا مستغانم فى قصائدهم..

يقول بن خلوف عن مستغانم[1]

يحق على بلاد سعيد تدير باكية.....و يحق ليها تبكى مادامت الشموس

اهل المدينة تهجر و تروح غازية.....من ملك شى حصن يتملكه بلا فلوس

...و يضيف بن خلوف

مستغانم نور كل جيهة.....ضالمها ليس موته كيف يريد

القحط يكون حق فيها.....و المسكين الحقير يبقى بين الايد

و يقول المغراوى عن مستغانم

نوريك بلاد مستغانم .....تتكفل بالجريمة

تتخلط يا الفاهم.....الخديم مع الخديمة

حسراه على سعيد و بلاد الجدار.....ترجع بين لمواج حلقة دوارة

يطرى فيها الهول و الزعازع كل نهار....حتى تمسى غبار بين السمسارة

[1] الباحث خالد يلسينشهلال, مجلة الرحاب الملحون النغاربي,الخميس19اكتوبر2017

يتحرك تاجها سعيد ظياء لبصار..... يحمى بلاده من شرار الكفارة

و يضيف المغراوى عن مستغانم

اتحرك يا الفحل يا بوعسرية.....انعر هاذ البلاد من صلبان الروم

يا سعد من عطف عليه ولد السعدية.....يحميه فى نهار المشالية لا لوم

به مستغانم تعود فارحة زاهية.....غرسها يعود ذكار جنته مشموم

و يذكر محمد النجار مستغانم فى قصيدته يقول[1]:

يا محاين وهران ما جاء بيها من الهول.....ناسها تجفر ذاك اليوم بين لجبال

حصنها يتكسر قرياتها و لصوار.....قليل من ذيك البقعة من يروح سالم

المراكب فى ارزيو يتقلبو على النار..... بارودهم يسمعوه سكان مستغانم

ومازالت اقوال اخرى للنجار والمغراوى و بن خلوف وبولطباق و الغرابلى عن مستغانم كثيرة وكان اهتمام الشعراء الفقهاء بمدينة مستغانم لكونها منطقة الاولياء رحمهم الله من سيدى عبدالله لسيد المجدوب لسيدى سعيد مول البلاد لسيدى بلقاسم بوعسرية وغيرهم رحمهم الله و لسنا هنا فى البحث عن الاولياء وانما على سبيل الذكر اذا الشعراء يعرفونها انها موطن الشعراء والاولياء وعلى راسهم ولى الشعراء وشاعر الاولياء الشيخ بن خلوف رحمه الله الذى ذكر كل اولياء مستغانم فى قصائده ومنها قصيدة الامانة اين يذكر كل اولياء الله من تلمسان الى منطقة الظهرة .. وكان ذكر مستغانم فى قصائد فحول الشعراء لانها

[1] الباحث خالد يلسينشهلال, مجلة الرحلب الملحون النغاربي,الخميس19اكتوبر2017

كانت مسرح للغزاة و الكفار على مدار مراحل التاريخ و كيف قاوم اهلها لحمايتها وكانت محروسة الاولياء و اكبر دليل معركة مزغران التى قادها بن خلوف ضد الغزاة الاسبان فى القرن السادس عشر.

نعم هى مستغانم بلاد الشعراء و موطن الاولياء رحمهم الله شانها شان كل الجزائر ولكل منطقة خصوصيتها و انما على سبيل الذكر ان وطننا الجزائر وطن الاتقياء والشعراء ..و يبقى الملحون تاريخ بالأدلة ..وتبقى مستغانم موطن الملحون بامتياز رحم الله الشعراء و الاولياء ....

الفصل الثالث:
الفصل التطبيقي

المبحث الأول: مراحل و خطوات كتابة سيناريو الفيلم

المبحث الثاني: المراحل التطبيقية لانجاز الفيلم

يعتمد الفيلم الوثائقي على نفس خطوات البحث العلمي، حيث يبدأ الفيلم بفكرة يحدد لها المخرج تسما ليكون عنوان للفيلم ثم يعين جمهوره المستهدف فيحاكي فيه العقل و العاطفة، و يبنى الفيلم على السرد الفني المتسلسل بداية وسط و نهاية، و يكون هذا من خلال السيناريو الذي يعتبر خريطة لهذه الرحلة الإبداعية التي يسير من خلالها فريق عمل الفيلم لابد من تتبع مراحل معينة ليكون الإنجاز منطقي و منظم و لكي نتمكن من جلب المشاهد و نؤثر عليه من خلال عملنا الفني، الذي يجب أن يتميز بطرح فكري و رؤية سينمائية مميزة.

فما هي أهم المراحل التي يمر بها إنجاز فيلم وثائقي؟

1-مراحل و خطوات كتابة سيناريو الفيلم

بعد الفكرة تأتي مرحلة كتابة السيناريو، وتعتبر من أهم المراحل التي يقوم عليها أي جنس وثائقي، ولسيناريو عدة طرق و أشكال تختلف من سيناريست لآخر.

-التخطيط الأولي للمضمون

***الفكرة:**

تدور فكرة الفيلم حول توثيق الموسيقى الشعبية، و حفظها من الاندثار من خلال السرد السينمائي و العرض الموسيقى و التعرف عن مصدر الموسيقى البدوية، كيف أتت و كيف تكون هذا النوع الموسيقي وإلى أين وصل به.

***نوع الفيلم:** فيلم وثائقي ثقافي

***ملخص الفيلم:**

الفيلم يتناول نوع من الموسيقى الشعبية البدوية من الغرب الجزائري و بالضبط البدوي المستغانمي، نتعرف عن أصل هذا النوع الموسيقي كيف برز، و كيف تتكون كلماته و ما هو هدفه .

***العنوان المقترح للفيلم:**

العنوان هو يدل على موضوع البحث و رحلته ،a la recherche de badoui

يحفز المشاهد على مطالعة هذا الفيلم و معرفة مضمونه

***الهدف من الفيلم:**

-إعادة الإعتبار للسينما الوثائقية أداة لحماية التراث اللامادي.

-جعل المشاهد شاهد عيان في هذا الحدث الفني.

-تغيير وجهة نظر الجمهور حول هذا التراث الذي هو محتقر بالنسبة للفنون الأخرى.

-التعريف بهذه الثروة الفنية و التعريف بها.

***الجمهور المستهدف:**

هو فيلم موجه لجميع الفئات، الباحثين و المختصين في الموسيقى، و كذلك للطلبة الذين يدرسون السينما الوثائقية لإكتشاف خطوات العمل هلى هذا الجنس الوثائقي.

***مواصفات الفيلم:**

-المدة الزمنية: 11 د

***البرنامج الزمني للتصوير:**

يصور الفيلم في ولاية بسكرة بحيث تتوزع أماكن التصوير بين داخلية و خارجية، حسب المشاهد المحددة في التقطيع التقني، و بعد التصوير ننقل المادة المصورة إلى برنامج المونتاج.

***مرحلة البحث و الدراسة:**

من أهم المراحل لإنجاز فيلم ناجح و هي مرحلة البحث و التقصي و قد نربط طول المدة الزمنية للبحث بنجاح الفيلم.

***جمع المعلومات:**

فيما يخص المعلومات فقد قمت بحفر تاريخي و أنثربولوجي و موزيكولوجي لكل الجوانب التي تتعلق بهذه المسابقة في الكتب و الدراسات و الندوات، ثم لجأت للمقابلات المباشرة مع المحتكين بهذا التراث الشعبي.

*** التقطيع التقني:**

	شريط الصورة						شريط الصوت		
	نوع اللقطة	محتوى اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	المدة	التعليق	الحديث	الموسيقى
	جنريك البداية				1:15			موسيقى مصاحبة
01	لقطة كبيرة	مقابلة مع جيلالي بوجمعة	ثابتة	أمامية	51ثا		حديث. جيلالي بوجمعة	موسيقى مصاحبة
02	لقطة متوسطة	مقابلة مع الموسيقي بن أحمد	ثابتة	==	54ثا		حديث بن أحمد أمين	موسيقى مصاحبة
03	لقطة مقربة	بن ذهيبة الطوهاري	ثابتة	==				غناء بدوي
04	لقطة كبيرة	مقابلة معين ذهيبة بوقيراطي	ثابتة	==	38ثا		حديث بن أحمد أمين	موسيقىمصاحبة
05	لقطة كبيرة	الشيخ الشيقر	ثابتة	==	5ثا			غناء بدوي
06	لقطة متوسطة	مقابلة معين أحمد أمين	ثابتة	==	47ثا		حديث بن أحمد أمين	موسيقى مصاحبة
07	لقطة كبيرة	مقابلة مع البوقيراطي	ثابتة	==	1:06د		حديث البةقيراطي	موسيقى مصاحبة
08	لقطة عامة	فرقة البارود	متحركة	==	10ثا		حديث البوقيراطي	موسيقى مصاحبة
09	لقطة متوسطة	مقابلة مع جيلالي بوجمعة	ثابتة	==	30ثا		جيلالي بوجمعة	موسيقى مصاحبة
10	لقطة كبيرة	مشهد من مسرحية ديوان القراقوز	متحركة	==	1:23د		جيلالي بوجمعة	موسيقى مصاحبة
11	لقطة متوسطة	مقابلة مع جيلالي بوجمعة	ثابتة	==	5ثا		جيلالي بوجمعة	موسيقى مصاحبة
12	لقطة متوسطة	مقابلة مع الموسيقى بن أحمد أمين	ثابتة	==	33ثا		بن أحمد أمين	موسيقى مصاحبة
13	لقطة متوسطة	مقابلة مع جيلالي بوجمعة	ثابتة	==	1:18د		جيلالي بوجمعة	موسيقى مصاحبة
14	لقطة كبيرة	بن ذهيبة الطوهاري	ثابتة	==	6ثا			غناء بدوي
15	لقطة متوسطة	الجيلالي بوجمعة	ثابتة	==	15ثا		غناء الجيلالي	غناء بدوي
16	لقطة متوسطة	جيلالي بوجعة générique de fin	ثابتة	==	6ثا		غناء جيلالي	موسيقى مصاحبة

2- المراحل التطبيقية لإنجاز فيلم:

***مرحلة التصوير**: تمت عملية التصوير بكاميرا نوع HDV في ظروف جيدة، المقابلات تم تصويرها حسب وجود أصحابها.

***مرحلة المونتاج:**بعد إتمام عملية التصوير ثم إنزال المادة إلى جهاز الكمبيوتر الذي تمت فيه العملية المتبقية لصناعة الفيلم إبتداءا من المونتاج إلى الميكساج، ببرنامج adobe premiere pro cc2015.

***البطاقة التقنية:**

-فكرة و إخراج: بخيرة فتيحة.

-مونتاج: كمل بوعزة.

-تصوير بخيرة فتيحة.-

-كتابة التعليق: بخيرة فتيحة.

-تعليق: بخيرة فتيحة

-موسيقى:

عبد القادر صوفي.

-بن ذهيبة البوقيراطي.

خاتمة

قائمة المصادر و المراجع

مصادر العربية:

1-ابن مظور، لسان العرب، المجلد15 ،حرف **و.**

المراجع العربية:

1- إبراهيم رزقاني، مدارس و اتجاهات في الفيلم الوثائقي، الواحد والمتعدد، مجلة الجزيرة الوثائقية.

2- آرثر نايت، قصة السينما في العالم، تر سعد الدين توفيق ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، دط، 1967.

3- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945.

4- العربي دحو، الشعر الشعبي و دوره في ثورة التحرير الكبرى بمنطقة الأوراس.

5- العربي دحو، الشعر الشعبي و دوره في ثورة التحرير **الكبرى بمنطقة الأوراس**.

6- أيمن عبد الحليم نصار، اعداد البرامج الوثائقية ، عمان، دار المناهج 2007.

7- تأليف مجموعة من الباحثين، تنسيق حسن مرزوقي، مقاربات جدلية، دار العلوم الناشرون 2001.

8- حمود ذهني، الأدب الشعبي العربي مفهومه و مضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة 1972.

9- د.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي.

10- سهير جاد و سامية احمد علي، على البرامج الثقافية في الراديو ة التلفزيون القاهرة، دار الفجر 1997.

11- سهير جاد و عبد العزيز شرف، البرامج و التلفزيون والاعلام الثقافي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987.

12- صالح المهدي، الموسيقى العربية تاريخها و أدبها، الدار التونسية للنشر 1986.

13- صالح مهدي، الموسيقى العربية تاريخها و أدابها، الدار التونسية للنشر1986.

14- ضياء مرعي، السينما التسجيلية في مصر1896-1977، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشرط1 2001.

15- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة 47-61.

16- عبد الله الركبي، الشعر الديني الجزائري الحديث.

17- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث.

18 - عدنان مدنات، بحث عن السينما، بيروت، دار القدس1985.

19- فاروق أنيس، دار الرسالة و الصورة، قضايا معاصرة في الاعلام، عمان، وزرارة الثقافة الأردنية 2001.

20- كرم شبلي، فن الكتابة للراديو و التلفزيون، القاهرة، مكتبة التراث الإسلامي دون سنة النشر.

21- ليلى تيتيش و بوعلام تيتيش، تاريخ موسيقى الزرنة في الجزائر، الجزائر،2000.

22- ليلى روزلي قريش، القصة الشعبية ذات الأصل العربي الجزائر 1980.

23- ليلى روزلين قريش، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، الجزائر 1980.

24- محمد الجوهري، علم الفلكلور، دار المعارف ط4، 1971.

25- محمد علي الفرجاني، فن الشريط التسجيلي، القاهرة، دار العربية للكتاب، دون سنة النشر.

26- محمد نجيب بوطالب، سيسيولوجيا القبلية في المغرب العربي، مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت 2002.

27- محمود سامي عطاء الله، الفيلم التسجيلي، الكتاب الثاني188، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط القاهرة1995.

28- محمود عبده غانم، شعر الغناء الصنعاني، دار العودة بيروت ط2 1980.

29- مختار السويفي ، كمال الدين حسين: في التراث في المسرح المصري الحديث،ا لدار اللبنانية المصرية ، القاهرة.

30- منى الحديد، سلوى امام، الفيلم التسجيلي، اتجاهاته واستخداماته في السينما و التلفزيون ، دار الفكر العربي، د.ط القاهرة2002.

31- منى الحديدي، الأفلام الوثائقية و البرامج التسجيلية، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح،دط القاهرة2002.

32- منى سعيد الحديدي، الفيلم التسجيلي(تعريفه اتجاهاته أدبية و قواعده) القاهرة دار الفكر العربي1982.

33- منير البصكري، الشعر الملحون في اسفي، منشورات مؤسسة دكالة للثقافة و التنمية، الدار البيضاء 2001.

34- هلال ناتوت، التوثيق الإعلامي، بيروت دار النهضة العربية 2009.

35- يزلي بن عمرن، صدى الثورة الجزائرية في الأهازيج النسوية

36- يوسف يوسف، موضوعات الفيلم الوثائقي العراقي، بغداد، المؤسسة العامة للسينما و المسرح، 1983.

37- د.عباس الجراري، القصيدة، مكتبة الطالب-الرباط1970.

38-عباس الجراري، صدى الثورة الجزائرية في الأهازيج النسوية.

39-قاسم عبده قاسم، بين التاريخ و الفلكلور، الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية في مصر، 2001.

المراجع المترجمة

1-آرثر نايت، قصة السينما في العالم، تر سعد الدين توفيق ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، دط، 1967.

2-أودين أمري و فليب أولت،دارينكالت،أجي، الاتصال الجماهري ترجمة أسلام إبراهيم، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 2000.

3-بتريشيا أفزهايدي، الفيلم الوثائقي مقدمة صغيرة جدا، ترجمة شيماء طه الريدي، كلمات عربية للترجمة و النشر،ط1، 2013.

4-د. رجيسبلانشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة ابراهيم الكيلاني.

5-ر. أيورتوسكي و أبور دفسكي، الصحافة التلفزيونية، ترجمة ابتسام علوان، بغداد، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، 1987.

6-روبرت هليليارد، الكتابة للتلفزيون و الإذاعة، وسائل الإعلام الحديث، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار الكتاب الجامعي،ط1، 2003.

7-عمر باخوجة، علي معلثي 1927-1985، فن وكفاح، ترجمة أورحمان عبد الرحمن.

8-ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنوية، ترجمة مصطفى صالح، دمشق، 1977.

الرسائل الجامعية و المجلات

1-إبراهيم رزقاني، مدارس واتجاهات في الفيلم الوثائقي، الواحد والمتعدد، مجلة الجزيرة الوثائقية الإلكترونية.

2-إيمان هلال،السينما الاثنوموسوقولوجية ودورها في دراسة الموروث الموسيقي، جامعة مستغانم2016.

3-بن عيسى.ق، الأغنية البدوية بين فترة الثورة و الاستقلال، جامعة المدية2007.

4-د.نهلة عبد الخالق، مجلة كلية الاداب،العدد98.

5-عبد الغفار محمود أحمد،المأثور الشعبي ونمط الإنتاج، المجلة العربية، تونس1999م.

6-عسلون بنعيسي، وصفة أولية للبرامج الوثائقية العلمية في التلفزيون العربي، مجلة الإذاعات العربية العدد4، تونس2002.

7-فرحشو..، مسألة بين قوسين في النهوض بالوثائق العربية، تونس، مجلة الإذاعات العربية، العدد4.

8-محمد المصمودي، المنظومة الايقاعية الواحية من خلال الرصيد الموسيقي ذات التقاليد الشفوية، جامعة تونس2014.

9-يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، العدد46.

المراجع باللغة الأجنبية

1-A.benchehou, connaissance de magreb ,ed populaire de l'armée, alger 1971

2-Ables, foundation of music education, London,colliermacmilian publisher,1984.

3-Bachir hadj al,culture nationale et revolution, si hubert , bordeau. france1963.

Youcef nacib, la poésie orale féminine, in, premess n°04,1969.-*4*

5-yves drance, distinction et identié musicale, une partition concertante, cahier d'ethnomusicologie, 2007.

المعاجم العربية

1-المنجد في اللغة و الإعلام ط26، دار المشرق بيروت.

2-كرم شبلي، معجم المصطلحات الإعلامية، بيروت، دار الجبل 1994م.

3-لويس معلوف، المنجد في الأدب و اللغة و العلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، العمود الأول.

الجرائد

1-جريدة الجمهورية30جويلية1995م

2-جريدة المساء10أفريل1989 الذكرى2 لوفاة الشيخ حمادة.

3-جريدةel watan،02ديسمبر1992م.

المنشورات

1-حسن، جمعية قضايا الإبداع الفني، منشورات دار الأدب، بيروت، 1983م.

سماع :

1-سماع "حمادة الصغير" من بلدية الطواهرية مستغانم يقلد الشيخ حمادة.

2-سماع أغنية "هكا نبغي الزعماء يديرو"، من الذاكرة الشعبية، شريط تلفزيوني، الشهيد الأزهري، محطة وهران.

3-سماع أغنية "ورقلة وش دارت لفرنسا" الشيخ محمد التاغورتي،1950م

4-سماع السيخ بن ذهيبة البوقيراطي، مهرجان الأغنية البدوية، تيسمسيلت صيف2000م

5-سماع السيدة بوشلاغم خيرة،1963.

6-سماع الشيخ الحاج بن صبان/عين تادلس صيف 1985.

7-سماع الشيخ بن ذهيبة البوقيراطي،1957.

1-قائمة الشيوخ:

-الشيخ حمادة (قعيش محمد).

-الشيخ عبد القادر بن طبجي.

-الشيخ قدور ولد العجال.

-الشيخ الحاج المنور ولد يخلف.

-الشيخ عبد القادر بن تكوك.

-الشيخ قدور بن سليمان.

-الشيخ بلقاسم ولد سعيد.

-الشيخ دحمان بوطرفة.

-الشيخ لازوغلي ولد التومي.

-الشيخ بن حميدة .

-الشيخ ولد الزاوي.

-الشيخ الطاوي.

-الشيخ بن كلة.

-الشيخ المدني.

-الشيخ بلحراث.

-الشيخ مامي.

-الشيخ عبد المولى العباسي.(تلميذ الشيخ سي البشير).

-الشيخ سي البشير.

-الشيخ عدة التيارتي.

-الشيخ رابح الجندلي.

-الشيخ محمد البومرداسي.

-الشيخ عبد القادر الحجاجي.

-الشيخ محمد السنوسي (وهو مداح وأول من سجل الأغاني على اسطوانة 78 لفة،سنة1908).

-الشيخ ولد المنور المستغانمي دخل عالم التسجيل سنة 1910.

-الشيخ بن حميدة .

-الشيخ الشارف القبابي.

-الشيخ الجيلالي بن صبان.

-الشيخ حداد محمد.

-الشيخة الريميتي.

-الشيخة حبيبة العباسية.

-الشيخة الجنية.

-الشيخ القيوس الجيلالي المعروف باسم الجيلالي عين تادلس.

-الشيخ قعيش السنوسي.

-الشيخ العربي قدور.

-الشيخ بن ذهيبةالبقيراطي.

-الشيخ محمد بلغالي.

-الشيخ بلهوان محمد.

-الشيخ الشابي محمد.

-الشيخ عبد القادر ولد لخضر.

-الشيخ لخضر **المستغانمي**.

-الشيخ بن عربة محمد.

-الشيخ محمد البوسكي.

-الشيخ السنوسي البوقيراطي.

-الشيخ محمد المماشي .

-الشيخ عبد القادر ولد العيد.

-الشيخ بن زحاف عبد القادر.[1]

-الشيخ رابح الجندلي.

-الشيخ معمر الماسري.

-الشيخ قدور.

-الشيخ مجهري عبد الله المعروف باسم "**حمادة** الصغير"

-الشيخ عبد القادر الخالدي

-الشيخ شيقر عين تادلس.

[1]-انظرجريدة المساء ،10افريل1989،**الذكرى** 21، لوفاة الشيخ حمادة

2قائمة الشعراء:

الشعراء طبقتان منهم القدماء و المحدثون اذكر في البداية بعض الأسماء التي اهتمت بالشعر الشعبي (الملحون)، على فترات وهي اقدم طبقة، مقارنة بالذين تبعوهم و تأثروا بهم. ومن هؤلاء الشعراء القدماء:

-الشاعر بن قنون.

-الشاعر لخضر بن خلوف.

-الشاعر بن سويكات عبد القادر.

-الشاعر بن سهلة.

-الشاعر احمد بن تريكي.

-الشاعر مصطفى بن براهيم.

-الشاعر محمد بن مسايب.

-الشاعر محمد بلحسن.

-الشاعر بوعلام بطيب سجراري عاش في القرن(19)م وهو من قبيلة سجرارة بنواحي المحمدية ، له قصيدة مشهورة نظمها حوالي 1872م ، تحت عنوان "أنا راني مريض و انزاد اعذابي".

-الشاعر معمر بن عبيدة،عاش خلال القرن التاسع عشر (19) وهو من نواحي " المحمدية" بولاية معسكر.

-الشاعر بلحضري، سيدي بلعباس.

-الشاعر بن شعبان، سيدي بلعباس.

-الشاعر الشارف بخيرة.

-الشاعرة سعدية بخيرة.

الشاعرة بن يوسف عودة بنت محمد.

-الشاعر زيتوني بن ذهيبة.

-**الشاعر البدوي القبائلي "سي محند"**[2] التحق بصفوف الثورة التحريرية بمنطقة القبائل و نظم العديد من القصائد الثورية بالأمازيغية.

-الشاعر المجاهد محمد بلخير الذي ساهم بقلمه وسيفه اثناء اندلاع ثورة اولاد سيدي الشيخ[3].

3- قائمة الشيوخ الشعراء

-الشيخ و الشاعر : **عبد القادر الخالدي**

-الشيخ و الشاعر : الغزالي الذي تغنى بقصائده الملحونة الشيخ عبد المولى العباسي.

-الشيخ و الشاعر: **محكوحة المدني المعروف بلسم المدني**

---

[2] -si MOHANAD,U MOHAND, POETE ET PATRITIOTE , EL WATAN , 2/12/1992.

[3] -لنظر، بودواية ، مقال: أغراض السعر عند محمد بلخير ، جريدة الجمهورية، 1995/07/30.