أهمية نظام تجانس المقاطع
في تشكيل أنواع الإيقاع للشعر الملحون الجزائري

عبد القادر فيطس، جامعة الجلفة، الجزائر

ملخص

هذا البحث يتناول قضية نظام تجانس المقاطع وأهميتها في تشكيل الإيقاع الشعري باعتبارها مؤثرات صوتية تساهم في حدوثه. ومدى تأثير الكمية الصوتية المنبثقة من المقاطع اللغوية التي تنتج أصواتا متجانسة في مجموعها تشكّل الأوزان والأنواع لإيقاع الشعر الملحون الجزائري.

Abstract

This research examines the order of syllables and its importance in generating harmony in poetry, being sound effects which take part in its making as well as the effect of the phonic quantity emanating from the linguistic syllables, producing thus the harmonious sounds which give shape to measure and rhythm in the harmony of Algerian "vernacular" poetry.

❖❖❖

إن الشعر الملحون، شأنه شأن الشعر الفصيح في اعتنائه بعنصر الموسيقى، ينطوي على دلالات في الكلمة وما تفرزه من معنى، باعتبار الكلمة تتألف من مجموعة حروف وكل حرف له أصواته ووقعه الموسيقى داخل السياق الإيقاعي، والشعر أساسه الإيقاع كسمة بارزة فيه وفي موازينه التي تضبط الأصوات بالاعتماد على التفعيلات في الشعر الفصيح، والمقاطع في الشعر الملحون، وبدون هذا المقياس تفقد الظاهرة الشعرية فنياتها وتقنياتها الجمالية، لأن الإيقاع يعبر عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، خاصة إذا كان يستحضر للصور ويعتمد على أنساق منتظمة توجه أبعاده "الإيقاع الشعري قائم على أنساق منتظمة ذات نسب زمنية متميزة"[1]، والإيقاع في الشعر الملحون يعتمد على عنصر الإنشاد لأنه أبرز مؤثرات الأداء الفني في المتلقي وفق ما ينبثق من لغته المرنة ذات الطاقة المشحونة بالانفعال، فالمتلقي يجد في الإنشاد ما يُهيئه للتفاعل مع الشاعر، ويبعث فيه قابلية الاندماج والتحاور ويتجاوب مع نفسيته، وبهذا يتحقق التواصل بينهما.

وإذا كان الشعر الفصيح يحتاج إلى متلق متميز، سامع جيد يمتلك جماليات التلقي من تذوق وفهم وإدراك، وله ثقافة فنية وحس موسيقى وقريحة لها قابلية التفاعل مع لغة الشعر ومعانيه تؤهله لذلك، فإن هذا لا ينطبق على الشعب الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي، وإنما ينطبق على قلة أو لنقل النخبة حتى وإن كانت قصائد الشعراء باهرة فنيا وراقية جماليا فإنها مرفوضة على المستوى الجماهيري، فتكون قاصرة في أداء رسالتها، أي في تأثيرها وأدائها وتفاعلها على المستوى الخطابي المسموع عكس الشعر الملحون الذي يتطلب سامعا عاديا، وعفويا يعانق كلمات الشعر الملحون ببساطة، ويتفاعل مع لغته وينسجم مع صوره، وينصهر مع موسيقاه، وهو بهذه الصفة يمثل شعر الجمهور، شعر الإنسان الجزائري، أصدق تمثيل، لأن اتساع الهوة

وضيق المساحة المعرفية واللغوية بين شاعر الفصحى والسامع العادي تقلل من احتمالات التواصل بينهما لانحصار المجال الخطابي والدلالي، ولكن عند شاعر الملحون تسقط هذه المسلمة وتتسع مساحة التواصل ويكبر المحيط الدلالي بينهما لوجود الروابط اللغوية، أي اللهجة التي تجمعهما وتقيم التوازن المعرفي بينهما وتفتح أبواب الفهم والاستعاب، لأن شاعر الملحون يخاطب جمهورا معظمه أمي، والأمي لا يفهم الشعر الفصيح وهي حالة معظم الشعب الجزائري في فترة الاستعمار الفرنسي، وهذا يبعده عن أحاسيسه وتفكيره. بيد أن الشعر الملحون يعمق في نفسه الإحساس بتذوق هذا النمط اللغوي والموسيقي ليحدث التجاوب والانسجام بشكل مرن.

ومن هذه المعطيات التزم شاعر الملحون باتباع هذا النمط الشعري لإعطاء القصيدة الملحونة تأنقا مميزا حتى يسهل تبليغه إلى المتلقي في إيقاع ينسجم مع حالة الشاعر وطبيعة الموضوع؛ لأن العلاقة بين الشعر والإيقاع علاقة تلازمية، فلا يوجد شعر بدون إيقاع، والإيقاع سمة ضرورية في الشعر لعاملين، أولهما لخصوصية صوتية، وثانيهما لعامل الطبيعة من أجل الارتكاز على الإنشاد لتقويم نظام الأصوات وحركاتها، فشاعر الملحون يعتمد على عنصر الصوت في بعث معانيه كي ينتج عنه نغما يحقق الانسجام، وبالتالي التواصل بينه وبين السامع، وبما أن الشعر الملحون شفاهي يعتمد على الإلقاء والإنشاد فإن الجانب الصوتي يلعب دورا كبيرا للتأثير في السامع من حيث جهورية الصوت وإرسال المعاني وتأثيره في أذن السامع، "الأصوات الموسيقية هي كل صوت ترتاح إليه الأذن وتتلذذ لسماعه وتستقبله،"[2] فالأصوات الموسيقية هي عمود الإيقاع الذي يجرنا إلى ما يثار حول الوزن والقافية واعتبارهما ميزة خاصة وضرورة فنية لا تقوم اللغة الشعرية إلا بهما، فهما لصيقان بالشعر ومن هذا البناء يحدث الإيقاع والتشكيل الموسيقي المحدد لحركة القصيدة وطريقة تكوينها وعلاقة أجزائها ببعضها البعض بدءا بالأصوات وانتهاء بالمفردات.

وبهذه الصفة يكون الوزن هو اللبنة الأساسية لتأسيس البناء الموسيقي المعتمد على الوحدات الصوتية في الحروف المتحركة والساكنة أو المقاطع الطويلة والقصيرة على حد تعبير مصطفى حركات "الوزن يقاس بالوحدات الصوتية سواء كانت حروفا ساكنة ومتحركة أو مقاطع طويلة وقصيرة"[3] مثل ما اعتمد القدماء[4] في أوزانهم الشعرية الفصيحة على الحروف المتحركة والساكنة، وهي من عناصر الإيقاع ويشترط في تجاورها عدم الابتداء بساكن وعدم التقاء الساكنين إلا في حالات استثنائية وعدم تجاور أربعة متحركات وأربعة مقاطع طويلة عكس نظام المقطع الطويل، أو القصير، في الشعر الملحون حيث نجد تجاور ساكنين في مفردة واحدة والابتداء بساكن والانتهاء بساكن ... إلخ ومن هذا ينتج الإيقاع في الشعر الملحون انطلاقا من جملة المتحركات والسواكن المشكّلة للتفاعيل وتحدث تناسقا من هذا النظام المميز لخصوصية الشعر الملحون؛ لأنه يعتمد في معظمه على عدد المقاطع في البيت الواحد من حيث تساوي الأشطر وتشابهها عند النطق، لأحداث الإمتاع الموسيقي الذي تعشقه النفس وتتلذذ به: "إن الإمتاع الموسيقي مرتبط أساسا بالإشباع النفسي والنصي للسامع، وما تأكيد القدامى على عنصر الوزن والقافية كشرطين أساسين لبلوغ أقصى درجات المتعة والارتواء إلا دلالة على البعد الجمالي

لهاجس القول الشعري."[5] ومن هذا القول نستخلص نتيجة مفادها إذا كان الوزن عمود القصيدة العربية، فإن الشعر الملحون هو الآخر يقوم على هذه القاعدة، يضاف إليها الإيقاع المنبثق من الصوت، أي إلى فاعلية الإنشاد في بناء القصيدة الملحونة الذي يبرز فيه وقع الإيقاع الموسيقى داخل القصيدة، وأن الموسيقى التي تتبع من الكلمة العامية أثناء إنشادها تساهم في تدعيم القافية باعتبارها الركيزة الرئيسة في الشعر لما لها من قيمة موسيقية وهي "المقاطع الصوتية التي تتكرر (...) وتكرارها يعد جزءا هاما من الموسيقى الشعرية لأنها بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع تردّدها وتستمتع الآذان بها في فترات زمنية منتظمة"[6] وعندما يصبح الإيقاع مستساغا ومستحسنا لدى السامع، مما يسمح بفهم المعاني، فحينها تتجلى القافية بهذا الشكل لتعطي قوة صوتية للإيقاع فتزيد الكلمات الشعرية جمالا وحسنا، وهذا ما قصده محمد غنيمي هلال في قوله: "وكان الذي يراعى في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن بعامة"[7]، والوزن هو البنية الإيقاعية في موسيقى الشعر فصيحه وملحونه، والوسيلة لجعل اللغة شعرا، لأنه يخلق استجابة ذهنية وحسية لدى السامع، فهو بناء صوتي معنوي، والأذن هي أساس الوزن، تتذوقه وتتلذذ به وتستعذبُه، وقد صيغت القصائد الملحونة على مجموعة معتبرة من الأوزان، بعض القصائد أوزانها طويلة المقاطع ولها مساحات لغوية واسعة، وبعضها قليلة المقاطع ولها مساحات لغوية ضيقة. والوزن عموما مجموعة متحركات وسواكن فيها من التناسق والانتظام ما يجعلها تحدث أثرا في أذن السامع فتأتي على شكل مقاطع لغوية أو تفاعيل، وهذه المقاطع أو التفاعيل تضبط بها أوزان الشعر الملحون.

نظام المقاطع اللغوية

إن معظم الباحثين الذين درسوا أوزان الشعر الملحون الجزائري اعتمدوا على نظام المقاطع، وكل باحث تبنى أنموذجا معينا من النظام المقطعي وفق رؤيته التي ينطلق منها وحسب النصوص الشعرية الملحونة التي درسها، ومن بين هذه النماذج:

1) الأنموذج النبري modèle accentuel : يعتمد على المقاطع المنبورة في البيت، بشرط أن يكون عددها متشابها ومتساويا في كل الأبيات، وقد تبنى هذا النمط و.ج ديسبارمي الذي درس الشعر الملحون لمنطقة البليدة.[8]

ونصوص الشعر الملحون التي درسناها تعج بالنبر خاصة في الكلمة، ويحدث ذلك أثناء النشاط الذي يعترى أعضاء النطق حين التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة، وخاصة تحديد موقع النبر في الشعر الملحون في حالة الإلقاء أو الإنشاد، مثل قول الشاعر "قدور بن محمد":[9]

لْدَهَرْ بُوعْجَيْبَاتْ يَفْضَحكْ فِي لْقَلْبَه

شَافُه وجَرّبُه ذَا اللّي شْرَحْ مَعْنَاهْ[10]

علامة النبر

فكلمة (لْدَهْرْ) ← لْ/دَ هْـ*/ رْ

وكذلك يقع النبر في الجملة، وهو محل اهتمام الدراسات اللسانية الحديثة والمعاصرة، ولا يشخص النبر بكيفية دقيقة إلا من خلال السياق والتراكم الصوتي الموجود في الكلمات.

2) الأنموذج الكمي Le Modèle Quantitatif: يعتمد على عدد مكرر من المقاطع الطويلة والقصيرة في شكل تركيب محدد ومنتظم، وقد اعتمد هذا النمط ديسبارمي ووبل ومارسه مع بعض الإضافات لأحمد الطاهر في المقاطع المتزايدة الطول[11]. وهذا الأنموذج يعتمد على التنسيق بين الحركات والسكنات في المقاطع لأحداث وحدة موسيقية.

3) الأنموذج النبري الكمي: يعتمد على تركيب لعدد محدود ومنتظم من المقاطع الطويلة أو القصيرة المكررة وتكون منبورة أو غير منبورة، وقد تبنى هذا النمط "ج وانسبورغ".[12]

4) الأنمذوج المقطعي: وهو أشهر الأنماط الوزنية ويعتمد على عدد المقاطع في البيت ومن الذين تبنوه "جمال الدين بن الشيخ" و"بن شنب".[13]

ونظرا لخصوصيات الشعر الملحون الجزائري وتعدد اللهجات الجزائرية واختلافها من منطقة إلى منطقة«العامية الجزائرية يتمثل هيكلها اللغوي العام في هذه اللهجات الإقليمية التي تختلف من جهة إلى جهة بل أحيانا من قرية إلى قرية مجاورة لها، وهذه اللهجات تخضع لعوامل لغوية كثيرة، منها ما ينشأ عن الوراثة والطبيعة، ومنها ما ينشأ عن البيئة والجوار، ومنها ما ينشأ عن الاختلاف الناشئ عن اختلاف الجنس واللغة والطبيعة الفيزيولوجية نفسها"[14]، فإننا سنعتمد على نظام المقطع الذي وجدناه يستوعب كل اللهجات ويتسع لإيقاع الشعر الملحون، والمقطع هو "إحدى اللبنات الأساسية التي تبنى عليها الكلمة، فهو بمثابة النواة التي تستقطب من حولها مختلف الأصوات حسبما تمليه القواعد الصوتية (...) فهو مصطلح ابتكره المحللون كغيره من المصطلحات لتُعين الباحث على تحليل الكلمة"[15]، وانطلاقا من تغير المتحركات والسواكن في المقطع للغة العربية فقد قسمت المقاطع العربية حسب الصفة إلى خمسة أنواع هي:[16]

مقطع منفتح
- 1- صوت ساكن + صوت لين طويل (ما)
- 2- صوت ساكن + صوت لين قصير (ب)

مقطع منغلق
- 3- صوت ساكن+صوت لين قصير + صوت ساكن(مِنْ)، مَن، قد)
- 4- صوت ساكن+صوت لين طويل+صوت ساكن (مال، باب)
- 5- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان (قرّ، قطّ)

أما تصنيفها من حيث القياس هي:

1- قصير ← ب، ف

2- متوسط ← با، في، عن، من

3- طويل ← باب ، كيس ، بدر ، قرب ، عند

وسنستعمل رموز هذه المقاطع لتسهل لنا معرفة الوزن

القصير ← نرمز له بالرمز U

المتوسط ← نرمز له بالرمز –

الطويل ← نرمز له بالرمز •

ولعلّ طبيعة اللغة الملحونة ذاتها ساعدت على هذا النمط "فالمعول في البناء الموسيقى للكلمة على المقاطع، أي على الحركات والسكنات دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات عن بعضها"[17] ومن خلال التقطيع واستخراج المقاطع نصل إلى الوزن، ونحاول مع قول الشاعر "معمر بن صالح": [18]

يَارَبِ يَا خَالْقِي نَتْوَسَلْ لِيكْ

يا	رب	يا	خا	ل	قي	نت	و	سل	ليك
-	-	-	-	U	-	-	U	-	• -

بِحْرُوفْ لْقُرْآنْ مَتّنْ شْرَاحَه

بح	رو	فل	قر	أ	آن	مت	ت	نش	راحه
-	-	-	-	U	-	-	U	-	• -

وحْزَابْ لْسَتِينْ قَرَبْنِي لِيكْ

وح	زا	بل	ست	ين	قر	ب	ني	ليك
-	-	-	-	-	-	U	-	• -

بِالعِلْمْ لْمَوْهُوبْ يَضْوِي مَصْبَاحَه

بل	عل	مل	مو	هو	ب	يض	وي	مص	باحه[19]
-	-	-	-	-	U	-	-	-	• -

نلاحظ أن عدد المقاطع في البيت الأول عشرون (20) مقطعا أي أنه عشري الوزن، عشرة (10) مقاطع في الشطر الأول وعشرة (10) مقاطع في الشطر الثاني، وهذا التوحد العددي في المقاطع يعطي وزنا منسجما وإيقاعا مستقيما.

- إن عدد المقاطع المتوسطة في الشطر الأول يساوي عددها في الشطر الثاني، أي سبعة (07) مقاطع متوسطة في الشطر الأول وسبعة (07) مقاطع متوسطة في الشطر الثاني، ومقطع طويل في نهاية الشطر الأول ومقطع طويل في نهاية الشطر الثاني، ومقطعين قصيرين في ثايا الشطر الأول ومقطعين قصيرين في ثايا الشطر الثاني، كما أن مواقع المقاطع القصيرة والمتوسطة والطويلة في الشطر الأول هي نفسها في الشطر الثاني أي أنها حافظت على مواقعها، وهذا الانسجام أحدث إيقاعا خفيفا ومستقيما يتناسب مع غرض الدعاء والتوسل، وانسجم مع عاطفة الشاعر المتعلقة بطاعة الله عز وجل.

- إن المقاطع المتوسطة في الشطر الأول أخذت المواقع 1، 2، 3، 4، 6، 7، 9 وفي الشطر الثاني أخذت نفس المواقع ونفس الترتيب. والمقطعين القصيرين في الشطر الأول أخذا الموقعين 5 و8 في الشطر الثاني نفسها وبنفس الترتيب. والمقاطع الطويلة كانت خاتمة الشطر الأول، وخاتمة الشطر الثاني، وسارت المقاطع على نمط واحد. مما يجعلنا نستنتج أن هذا الوزن له موسيقى ثابتة.

- أمّا في البيت الثاني نلاحظ أنه يحتوي على تسعة عشر (19) مقطعا وتسعة (09) مقاطع في الشطر الأول وعشرة (10) مقاطع في الشطر الثاني أي يلاحظ نقص مقطع في الشطر الأول، مما يحدث خللا إيقاعيا خفيفا في البيت، ونلاحظ أن عدد المقاطع المتوسطة في الشطر الأول سبعة (07)، وفي الشطر الثاني ثمانية (08) بزيادة مقطع في الشطر الثاني، كما يلاحظ وجود مقطع قصير واحد في الشطر الأول، ومقطع قصير آخر في الشطر الثاني، والمقطع الطويل حافظ على رتبته وموقعه في الشطر الأول والشطر الثاني، حيث اختتم به الشطرين الأول والثاني.

- ويلاحظ نقص مقطع قصير في الشطر الأول وآخر في الشطر الثاني من البيت الثاني، وزيادة مقطع متوسط في الشطر الثاني.

- كما أن المقطع القصير لم يحافظ على موقعه ورتبته، حيث نجده في الشطر الأول يحتل الموقع السابع (07) وفي الشطر الثاني يحتل الموقع السادس (06).

وهذا يخل بالبناء الوزني بشيء طفيف، مع الأخذ في الحسبان أن قياس الوزن في هذا الموقع وفي مثل هذه الحالة يتم زمنيا، فهذا النقص المقطعي في البيت الثاني يجعل الوزن ناتئا وغير منسجم تماما، فهناك شبه توافق، ما يعني إيقاعا مهلهلا، وأن هذا الخلل الإيقاعي يلاحظ أثناء الإلقاء أو الإنشاد، وهذه الحالات نجدها مكررة في كثير من النماذج الشعرية الملحونة، كقول الشاعر الأحسن بن بركات:[20]

بْكِي يَا عَيْنِي ونُوحِي بِالْتَغْرَادْ

بك	يا	عي	ني	و	نو	حي	بل	تغ	راد
-	-	-	-	u	-	-	-	-	• -

عَلَى لْأَرْبَعْ تَرْكَانْ خْلَتْ مَرْسَاهَا

عل	ل	ار	بع	تر	كان	خ	لت	مر	ساهـ
-	U	-	-	-	• -	U	-	-	• -

نْقُصْ دِينْ ايمَانَا وَلْكُفُرْ زْدَادْ

ن	قص	دين	أيـ	ما	نا	ولـ	كف	رز	داد
U	-	• -		-	-	-	-	-	• -

صَارْ لْبَاطِلْ وَلْعْجَايبْ شَفْنَاهَا

صا	ر	لبـ	طل	ول	ع	جا	يب	شف	ناهـ[21]
-	U	-	-	-	U	-	-	-	• -

نلاحظ أن عدد المقاطع في البيت الأول عشرون (20) مقطعا، عشرة (10) مقاطع في الشطر الأول وعشرة (10) مقاطع في الشطر الثاني، وعدد المقاطع المتوسطة في الشطر الأول ثمانية (08) مقاطع، وفي الشطر الثاني ستة (06) مقاطع، ومقطع واحد قصير في الشطر الأول، وفي الشطر الثاني مقطعين قصيرين، ويختم الشطر الأول بمقطع طويل، أما الشطر الثاني يختم بمقطع طويل، بالإضافة إلى مقطع طويل آخر في ثنايا الشطر الثاني أي أنه يحتوي على مقطعين طويلين.

أما بالنسبة لموقع المقطع القصير في الشطر الأول يحتل الموقع الخامس وفي الشطر الثاني يحتل الموقع الثاني والسابع، أما المقاطع المتوسطة تمتد على طول الشطرين، فموقعها في الشطر الأول: 1، 2، 3، 4، 6، 7، 8، 9، وفي الشطر الثاني موقعها: 1، 3، 4، 5، 8، 9. رغم أن المقاطع متساوية (عشرية) فهي متباينة الصفة والعدد، أي أنها أحدثت خللا إيقاعيا في اضطرابها وعدم تجانسها.

- أما البيت الثاني فهو متساوي المقاطع يحتوي على عشرين (20) مقطعا، عشرة (10) مقاطع في الشطر الأول وعشرة (10) مقاطع في الشطر الثاني، حيث يلاحظ وجود مقطع قصير في بداية الشطر الأول. ومجموعة مقاطع متوسطة متتابعة، في ختامها مقطع طويل، ومقطع طويل آخر في ثنايا الشطر. والشطر الثاني يحتوي على مقطعين قصيرين، ومجموعة مقاطع متوسطة وفي الختام مقطع طويل وحيد.

أما بالنسبة للمواقع فنجد اضطرابا زمنيا في ترتيب المقاطع، حيث نجد المقطع القصير يحتل الموقع الأول في الشطر الأول، وفي الشطر الثاني يحتل الموقع الثاني والسادس، والمقاطع المتوسطة تحتل المواقع: 2، 4، 5، 6، 7، 8، 9 في الشطر الأول، وفي الشطر الثاني تحتل المواقع: 1، 3، 4، 5، 7، 8، 9 وبالنسبة للمقطع الطويل نجده في ختام الشطر الأول وفي ختام الشطر الثاني. وهذه الاهتزازات والاضطرابات في انتقال مواقع المقاطع، ونقص مقطع قصير في الشطر الأول أحدث شرخا إيقاعيا وأظهر نشازًا موسيقيا واضحا.

كما نلاحظ أن التوحد في عدد المقاطع (النظام العشري) ونهاية الأبيات بمقطع طويل ساهم في عدم الشعور بالاضطراب الواقع في الوزن.

ومن هذين الأنموذجين نستنتج أن البناء الوزني للشعر الملحون الجزائري يصلح على نظام المقاطع، وهذا التعامل يكون عدديا، فتوحد عدد المقاطع بين شطري البيت هو عماد الوزن. وهناك إمكانية تطبيق بعض التفاعيل على الشعر الملحون مثل التجربة التي قام بها الباحث "مصطفى حركات"[22]، الذي تفطن إلى دور بعض التفاعيل في تجسيد الوزن، للملحون الجزائري، وإبراز الملكة الإيقاعية في التطبيقات عليه، بالاعتماد على الأصل الفصيح والتكافؤ بين التفاعيل ومقارنة النماذج المتشابهة، لأنَّ خصوصيات الإيقاع الشعري في بعض قصائد الملحون الجزائري يمكن تطبيق عليها تفاعيل الرجز والوافر والسريع مع الانتباه في توزيع الحركات، والتعامل مع نظام الضرورات الشعرية بالحذف أو الزيادة، ولعلّ التجربة تبقى مفتوحة أمام الباحثين في الدراسات الإيقاعية.

وتجدر الإشارة أنه لفت انتباهنا نوع من الأوزان في الشعر الملحون وجدناها عند شعراء منطقة"بشار"اتفقوا عليها كإطار فني يعتمد على إيقاعات خاصة، بحيث يخالف ما ألفيناهُ في الشعر الملحون الجزائري، أوردها أحد الباحثين من منقطة بشار بقوله« ومن البحور الموظفة عندهم قسمان:

1 ـ الرسم: ومنه طير درجان، طير مادرج، بوجناح، المردوف، بونقطه، العايطي، طير دريج.

2 ـ المادي: الدهكيل."[23] وكل صنف من هذه الأصناف ينسج شعراء المحلون على منوالها باعتبارها أوزان معتمدة بالمنطقة.

ومما يلاحظ في الشعر الملحون الجزائري، تغير نظام القافية وتنوعها من بيت إلى آخر عند معظم شعراء الملحون، وهذا يعني تنوع الإيقاع كالإتيان بالردف الذي هو الحركة الطويلة قبل الروي "هو حرف مد قبل الروي (...) وإنما سمي ردفا لأنه ملحق في التزامه وتحمل مراعاته بالروي، فجرى مجرى الردف للراكب لأنه يليه وملحق به"[24] والمد يساعد في تنسيق الأصوات كقول الشاعر "عبد القادر الخالدي"[25] الذي يكثر من الردف في أشعاره كقوله في قصيدة "جاء الحب بغدرة": [26]

كُنْتْ فِي خَطْرَه وِينْ رْمَاتْنِي لْقُدْرَه ... وكُلْ خَطْرَه يَرْمِينِي خَاطْرِي لْلَّاخْطَارْ
جَايْ نْسَارَى مَا لِي فِي لَمْحَانْ خَبْرَه ... غِيرْ تْقْصِيرَه جَابَتْ لِي لْبْلَاءْ وَلْضْرَارْ

شْـفَتْ عَـذْرَاء مَلْكَـتْ عَقْلِـي بْفَـرْدْ نَظْـرَه هَيّجْـتْ لِـي لَمْحَـان لْسَـكْرَه ولْأَفْكَـارْ

هذه الأبيات المردوفة بحرف المد تعبر عن الحالة الآسرة التي عاشها الشاعر، لأن المد يبعث على إخراج الآهات من ذات الشاعر، وهو أحد المكونات الصوتية داخل النص الشعري التي تقرب من الدلالة اللغوية وتوصل إلى المعنى.

ومن المميزات البارزة في بعض القصائد الملحونة توازن الصوائت[27] مقطعيا، أي تقنين اللغة بالسواكن والمتحركات توازي تقنينها بواسطة المقاطع إذْ «يمكن الانتقال من أي سلسلة من السواكن والمتحركات إلى سلسلة من المقاطع اللغوية وكذلك العكس»[28] لأننا نلمس تأثير بعض الأصوات القوية في الكلمة، وتوجيه المعنى بوقع هذه الأصوات، وهذا يعني أن المكوّن الصوتي له السيطرة داخل السياق، كما نلاحظ وجود نمط شعري يحتوي على شطرين بقافيتين مختلفتين بين صدر البيت وعجزه وهذه حالة عامة يشترك فيها معظم شعراء الملحون كقول الشاعر "ابن مسايب"[29] في قصيدة "يا أهل الهوى"[30] يتذكر رحلة الحج إلى مكة والمدينة، وفيها يجسد مكة على هيئة امرأة جميلة بملامح الحسان:

يَـا اَهْـلْ لْهْـوَى رُحْـتْ مْسَـلَمْ رُوحِـي فْنَـاتْ وَاشْ دْوَاهَـا
عَقْلِـي وبَـالِي فِـي لْمَرْسَـمْ ولْـدَلِيلْ مَـا بْغَـى يَنْسَـاهَا

وهذا النوع يكاد يطغى على معظم القصائد الملحونة، فالتنوع في القافية يفضي إلى تنوع في الإيقاع تحبذه الأذن وتشتهيه النفس.

وهناك نمط يحتوي على شطرين بقافية واحدة مشتركة في صدر البيت وعجزه مثل قول "السماتي"[31] في قصيدة "ياللي زِيَارْ".[32]

باسْـمَكْ يَـا خَـالِقْ لَـأَكْوَانْ وبْطَـهَ نَبْـدَا لَـوْزَانْ
بْلَفْـظْ لْسَـانْ بَعْـدْ اِصْـلاَتي عَلَـى لْعَـدنانْ

وهو خط ايقاعي مستقيم يهدف إلى التأثير في السامع ويبعث فيه متعه موسيقية ثابتة.

وهناك بعض الشعراء يعمدون إلى تكرار بعض الأشطر أو العبارات أو الكلمات بغية تقريب الفكرة وإيضاح المعنى للسامع.

وكثيرا ما يستمثر بعض شعراء الملحون الحروف القوية ويوظفونها بكثرة في أشعارهم واختيارهم للكلمات التي تحتوي هذه الحروف من أجل أحداث أثر دلالي ومعنوي في الجانب الصوتي عند النطق بها كنطق حرف القاف (ڤافا) وهو تعامل عام في المناطق السهبية والجنوبية الجزائرية كقولهم "ڤال" أي قال .

وهذا ما يجسده الشاعر "عبد الله بن كريو"[33] في قصيدة "المنيعة"[34]

قَـــالْ بْـــدَيْتكْ فـــي لْكْـــلاَمْ تْسَـــامَحْنَا ... لاَ تَجْحَـــدْ شَـــي كُـــونْ صَـــادقْ فـــي لْمَقَـــالْ
سَقْسَـــي فَـــاعْ لْنَـــاسْ رَاهَـــا تَعْرَفْنَـــا ... مَـــا تَلْقَـــى فِينَـــا رْذِيـــلْ وَلَـــلاَ ذَلاَّلْ
مَـــا نَـــي دَارِي نَشْـــتَاقْ شَـــوْفَهْ مَـــنْ هَلْنَـــا ... وَلاَنِـــي ضَـــارِي نَفْـــرَفْ بْـــلاَدِي مُحَـــالْ

وحرف القاف يُنطق ألفا مرققة في بعض المناطق الشمالية في الجزائر مثل: تلمسان، وبعض المناطق ينطقون القاف كافا مثل: جيجل.

كما يلاحظ تسكين الحرف الأول عند تصغير الكلمة ونطق "يا" التصغير مشددة مثل "صغير" عند تصغيرها في العامية الجزائرية تصبح "صْغَيِّرْ"، وفي الكلمات التي تبدأ بألف لا تنطق ولا تكتب في قول الشاعر الأخضر بن خلوف[35] في قصيدة "خْتَارك الواحد الأحد":[36]

خْتَـــارَكْ لْوَاحَـــدْ لْأَحَـــدْ ... سُـــبْحَانُه لْجَلِيـــلْ لْفَـــرَدْ لْصَـــمَدْ
خْتَـــارَكْ لْجَلِيـــلْ وَعَـــزَكْ ... ارْضَـــاكْ وصْـــطَفَاكْ عْلِينَـــا

وفي الظروف يقلب الألف واوًا مثل "أين" تصبح "وين" والجمع بين حرفين ساكنين في كلمة واحدة مثل: "من أين" فتصح "منين"، وإبدال حرف بآخر قريب منه في النطق مثل: نطق الغين قافا في المناطق السهبية، والتقاء الساكنين في الظرف مثل: "عِنْدَ" ننطقها بالعامية الجزائرية "عَنْدَ"، وهذه الخصوصيات المتعددة التي لا يمكن ذكر جميعها تساهم في تغيير الأصوات التي تنعكس على الأوزان في الشعر الملحون عكس أوزان الشعر الفصيح «فإنه من الصعب أن نضعها "القصائد" في بحر معين."[37] وعادة شعراء الملحون يقولون الشعر على النمط الذي يحتوي شطرين بقافيتين مختلفتين بين صدر البيت وعجزه، ويتمتع هذا النوع بطابع غنائي يميل معظم شعراء الملحون إليه لسهولته وعذب موسيقاه كقول الشاعر "بومدين بن سهلة"[38] في قصيدته": "أنا المحون من غرامك."[39]

أَنَـــا لْمَمْحُـــونْ مَـــنْ غْرَامَـــكْ عُمْـــرِي مَـــا نَسْـــتَرَاحْ
عَقْلِـــي وجْـــوَارْحِي وقَلْبِـــي ولْخَـــاطَرْ لَـــكْ مَـــالْ
فْنَـــى صَـــبْرِي وزَادْ ضُـــرِي وعْبَـــدْتْ إلاَ لْنَـــوَاحْ
هَـــذِي مُـــدَّهْ نْبَـــاتْ سَـــاهَرْ نَرْجَـــى ولْوَعَـــدْ طَـــالْ

كما برع بعض شعراء الملحون في القول على النمط الذي يحتوي على أربعة أشطر مثل قول الشاعر "عيسى بن علال"[40] في قصيدته "يا مقيل لعثرات."[41]

يَا مُقِيلْ لْعَثَرَاتْ ... رَافَعْ لْطَايْحَاتْ نَاضَتْ صَحْتِي وبْرِيتْ مَنْ قُوَّتَكْ يَا مَتِينْ

إلى أن يقول:

أَنَا عَبْدَكْ ضَعِيفْ غِيثِّي يَا لَطِيفْ رَانِي عَاطَشْ لْهِيفْ أَخْوَالْفِي دَاهْشِينْ
عِيسَى بَنْ عَلَالْ طَالَبْ لْمُتَعَالْ يَتْنَعَمْ بِالْكَمَالْ فِيهْ ظَنُّو مْتِينْ
عَلَى لْأُمَهْ وعْلِيهْ وْلْرَحْمَهْ لوَالدِيهْ أُوْ بِشْفَاهْ أَشْفِيهْ وعِينُو يَا مُعِينْ
تَمُوا هَذِي لْأَبْيَاتْ بِالْرِضَا ولْصَلَاةْ عَلَى سَيدْ لْسَادَاتْ خَاتَمْ لْمُرْسَلِينْ

كما أجاد بعض شعراء الملحون في النظم على إيقاع من نوع خاص يحتوي على أربعة أشطر تتساوى القافية وتتحد في الأشطر الثلاثة، والشطر الرابع يخالفها كقول الشاعر "أحمد بن معطار":[42]

يَا إلاَهِي لَكْ لَجْبَرُوتْ مَالَكْ لْمُلْكْ ولْمَلَكُوتْ
نَجِيتْ يُونسْ مَنْ بَطْنْ لْحُوتْ ولْبَحَرْ وظُلْمَاتْ لَلِيلْ[43]

وأيضا نميز ظاهرة تجديدية في الشعر الملحون من حيث المضمون والشكل ينفرد بها شعراء الملحون أول من خاض فيها الشاعر "الاخضر بن خلوف" وهي ابتداء أبيات القصيدة، بالحروف الألفبائية وهي طريقة جديدة في الصلاة على الرسول ﷺ كقوله في قصيدة "ألف استمثلوا كلامي":[44]

صَلَّى اللهْ عْلِيهْ قَدرْ حْرُوفْ لألِفْ مُحَمَدْ لْشْفِيعْ واسْمُهْ لْمُفَضَلْ
صَلَّى اللهْ عْلِيهْ قَدرْ حْرُوفْ لْبَاءْ أَبُو لْطَاهَرْ تَاجْ لْأَنْبِيَا سَيدْ لْثَقَلَيْنْ
صَلَّى اللهْ عْلِيهْ قَدرْ حْرُوفْ لْثَاءْ مُحَمَدْ ثَمْرَةْ لْفُؤَادْ لْعَدْنَانِي

إلى أن يقول:

صَلَّى اللهْ عْلِيهْ قَدرْ حْرُوفْ لهَاءْ هَذِي لْدَنْيَا مَكْنِيَهْ بنتْ لْشَيْطَانْ
صَلَّى اللهْ عْلِيهْ قَدرْ حْرُوفْ لْوَاوْ وباللهْ لْتَوفِيقْ كْرِيمْ ورَحِيمْ

كما برع بعض شعراء الملحون في القول على الزجل، مثل: الشاعر "أحمد بن التريكي"[45] الملقب ابن زنقلي في قصيدة "دمعي سكيب."[46]

دَمْعِي سْكِيبْ ولْنَارْ فِي كْبَادِي
يَاشَمْسْ لْمَغِيبْ سَلَمْ عْلَى لْهَادِي

***

اقْـــــــــرَا لْسَـــــــــلاَمْ لْســـــــــيدي لْأُمَـــــــــا
تَـــــــــاجْ لْكـــــــــرَامْ خْلْقُـــــــــوا لْإِلَـــــــــهْ رَحْمَـــــــــا
فِـــــــي يَـــــــومْ لْزِحَـــــــامْ يَجْعَـــــــلْ لْنَـــــــا حُرْمَـــــــا

***

طَـــــــــهَ لْحَبِيـــــــــبْ هُـــــــوَ غَايـــــــةْ أَمْـــــــرَادِي
يَـــــــا شَـــــــمْسْ لْمَغِيـــــــبْ سَـــــــلْمِ عْلَـــــــى لْهَـــــــادِي

***

وهذا الزجل يمثل نمطا من الفن والغناء الشعبيين يمتزج فيه اللفظ اللغوي باللحن ويصاغ كل منهما للآخر في قواعد ايقاعية موسيقية معروفة عند محترفي هذا الفن الشعبي "مهما يكن من أمر فإن الزجل فن شعبي تنطبق عليه مواصفات كل ما هو شعبي"[47]، وإذا كانت الأزجال التي عرفها أهل الأندلس تنطبق عليها تفاعيل الخليل بن أحمد حسب ابن خلدون[48]، كفن شعبي، فإن النظم فيها كان تقليدا لفن التوشيح، أو منظوما على منواله فهل يمكن أن نطبق ذلك على الأزجال العامية الجزائرية دون الاعتماد على نظام المقاطع لتشكيل الإيقاع؟ هذا السؤال يبقى استفهاما يُحال على الباحثين في الدراسات الإيقاعية للشعر الملحون، مع الإشارة إلى أن بعض الأوزان الملحونة يمكن تطبيق عليها تفاعيل: الرجز، والوافر، والسريع، بالإضافة إلى ذلك أن بعض شعراء الملحون برعوا في الموشحات كالشاعر الصوفي "أحمد بن مصطفى العلاوي"[49]، في موشحه "بُشراكُم خلاَني":[50]

بُشْرَاكُمْ خَلاَنِي بالْقُرْب ولْتَدَانِي جَمْعُكُمْ في أَمَانِ مَا دُمْتُمْ في حزبْ الله
بُشْرَاكُمْ سَادَتِي بُشْرَاكُمْ أَحبَتِي بَشَرْتُكُمْ بِالْآتِي أَنْتُمْ في رَحْمَة الله
جَمْعُكُمْ عَينْ لْرَحمَه جَمْعُكُم فِيهِ حِكْمَه وَمِنْ حُبِكُمْ سَمَا عَلَيكُمْ رِضْوَان الله

هذا النمط الشعري يشبه الموشح في بنائه من حيث المطلع والغصن والقفل، ومن حيث الإيقاع، ففي كل مرة يكرر اسم الله في آخر الشطر الرابع، أي بعد الأشطر الثلاثة يفصل بينهم بشطر رابع على قافية مخالفة للأشطر الثلاثة التي تشترك في قافية واحدة، وعلى هذا المنوال يُنوّع القوافي ويلتزم في الأخير بالصلاة على الرسول ﷺ وآل بيته وصحابته.

وصفوة القول ان الإيقاع في الشعر الملحون يعتمد على نظام تجانس المقاطع؛ لأنَّ الانسجام الموجود في المقاطع اللغوية يُعد من أهم المؤثرات الصوتية ويساهم في حدوث الإيقاع في النص الشعري الملحون، فالكمية الصوتية تحتوي على مجموعة من المقاطع، وعند تجانسها صوتيا يتشكل الإيقاع، والمقطع في رأي "إبراهيم أنيس" هو «عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة"[51]، ضمن سلسلة السواكن والمتحركات مجزأة إلى شطرين أو أربعة أشطر، وذلك في النظم على الإيقاعات الشعرية التي عرفناها في الأنماط المذكورة.

الهوامش والإحالات

(1) تامر سلوم، التشكيل الايقاعي للشعر العربي، مشروع دارسة علمية، مجلة الثقافة، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، العدد 101، 1988م، السنة الثامنة عشر، ص 202.

(2) نبيل شورة، المصطلح الموسيقي والمصطلح الكلامي، مجلة الفكر، مجلة ثقافية، تصدر بتونس شهريا، طبع الشركة التونسية للفنون، تونس، العدد06، مارس 1986، السنة 31 ، ص84.

(3) مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار آفاق، الجزائر، 2007، ص 21 .

(4) المقاطع في اللغة العربية ثلاثة أنواع:

1-المقطع القصير: وهو متحرك غير متبوع بساكن.

2-المقطع الطويل: وهو متحرك متبوع بساكن.

3- المقطع زائد الطول: وهو متحرك متبوع بساكنين.

(5) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران، ط1، 1993، ص 54.

(6) زبير دراقي، عبد اللطيف شريفي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 100.

(7) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1983، ص 463.

(8) ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، مرجع سابق، ص13.

(9) الشاعر قدور بن محمد شاعر له باع طويل في الشعر الملحون ينتمي إلى منطقة البرجية بين سيف وتيسمسيلت، عاش في فترة الاستعمار الفرنسي ينظر:محمد قاضي،الكنز المكنون في الشعر الملحون،المطبعة الثعالبية، الجزائر 1928، ص 92.

(10) المصدر نفسه، ص 95.

(11) ينظر: أحمد الطاهر، الشعر الملحون الجزائري، ايقاعه وبحوره وأشكاله، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975.

(12) Yelles.Chaouche Mourad, Le Hawfi poésie féminine et tradition orale du maghreb, O.P.U, Alger, 1990, p70.

(13) Ibid, p69.

(14) عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 07.

(15) محمد اسحاق العنافي، مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2008، ص 83 .

(16) ينظر: تمام حسان، اللغة العربية، معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1973، ص 170 وما بعدها.

(17) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص 52.

(18) معمر بن صالح (1875-.....) شاعر من منطقة واد سوف ينتمي إلى الطريقة التيجانية، له نزعة دينية، ترك ديوان مخطوط. ينظر: عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 1401 هـ-1981، ص 723 .

(19) المصدر نفسه، ص 427.

(20) الأحسن بن بركات، شاعر من منطقة جنوب سطيف، عاش في فترة الاستعمار، له شعر ديني. ينظر: عبد الله ركيبي، المصدر نفسه، ص 441.

(21) المصدر نفسه، ص 443

(22) للتفصيل أكثر ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، مرجع سابق، ص 136 وما بعدها .

(23) عبد القادر بن سالم، الأدب الشعبي بمنطقة بشار، دراسة ونصوص، منشورات التبني الجاحظية، الجزائر، 1999، ص 57.

(24) رضوان محمد حسين النجار، الجواهر في البحور والداوائر، ط1، ب ط، ب ت، ص 11 .

(25) الشاعر عبد القادر الخالدي، من فحول الشعر الملحون الجزائري، ولد عام 1896م ببلدة فروجة التابعة لمعسكر، توفي سنة 1964م، ترك مجموعة من القصاد جمعت في ديوان. للتفصيل ينظر: ديوان عبد القادر الخالدي، جمع: محمد الحبيب حشلاف، تحقيق ونشر: محمد بن عمرو الزرهوني، طبع المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار ANEP، الجزائر، ط ، 2007، ص 36 وما بعدها .

(26) المصدر نفسه، القصيدة في ص 107 وما بعدها .

(27) الصوائت voyelles حينما يمر الهواء داخل الفم دون أي اعتراض من أي حاجز عضوي نسميها الصوائت وتحدد بدرجة افتتاح الفم ووضعية الطرف الأعلى من اللسان ووضعية الشفتين، مثل نظام الحركات أي علامات البناء في النحو العربي. للتفصيل ينظر: حسام البهنساوي، علم الأصوات مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط 1، 1425هـ-2004، ص 52 وما بعدها .

(28) مصطفى حركات، نظريات الشعر، دار أفاق، الجزائر، ب ت، ص 222.

(29) الشاعر عبد الله محمد بن مسايب ولد في أوائل القرن الثاني عشر للهجرة أو نهاية القرن الحادي عشر للهجرة بتلمسان. للتفصيل ينظر: ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، مطبعة ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، اكتوبر 2001، ص 25 وما بعدها .

(30) المصدر نفسه، القصيدة في ص 161 وما بعدها .

(31) الشاعر أحمد بن البهالي بن عبد الرحمان، ميلاده ينحصر بين سنوات 1868 و 1872 بأولاد جلال، بسكرة، ومات في سن مبكرة بين 36 سنة و40 سنة.

للتفصيل ينظر: La poésie populaire Algérienne á Sida Khaled et sa région Wilaya de Biskra Algérie de 1850 a 1950 et ses relation thèse de doctorat du 3e cycle soutenue par Ahmed Lamine université d'Aix Marseille, p57

(32) سلم لنا هذه القصيدة الأستاذ أحمد قنشوبة، أستاذ جامعي وباحث في الأدب الشعبي.

(33) الشاعر عبد الله بن القاضي الحاج محمد بن الطاهر ولقب عائلته التخي واشتهر بابن كريّو، ولد بمدينة الأغواط وإليها ينتسب وقد اختلفت المصادر في تحديد عام ميلاده، فمنهم من يقول أنه ولد عام 1861، ومنهم من يذهب إلى أنه ولد عام 1871. للتفصيل ينظر: ديوان عبد الله بن كريو، جمع وتحقيق: ابراهيم شعيب، مطبعة رويفي، الأغواط، ط 2، 2004، ص 20 وما بعدها .

(34) المصدر نفسه، القصيدة في ص107 وما بعدها .

(35) الشاعر لكحل بن عبد الله بن عيسى الشريف، كان مولده في أواخر القرن الثامن الهجري بمقراوة، وعاش القرن التاسع للهجرة، له نزعة صوفية، ترك قصائد كثيرة في التوسل، والزهد. للتفصيل ينظر: ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، جمع وتقديم: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، مطبعة ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، 2001، ص23 وما بعدها.

(36) المصدر نفسه، القصيدة في ص 74 وما بعدها.

(37) عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، مصدر سابق ص437.

(38) الشاعر بومدين بن محمد بن سهلة، ولد ونشأ في تلمسان واشتهرت قصائده وتناقلها الشعراء والرواة والمغنون خلال الربع الأخير من القرن الحادي عشر، والنصف الأول من القرن الثاني عشر للهجرة. للتفصيل ينظر: ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة جمع محمد الحبيب حشلاف، تحقيق ونشر: محمد بن عمرو الزرهوني، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، ط1 ، 2001، ص 18 وما بعدها.

(39) المصدر نفسه، القصيدة في ص 34 وما بعدها.

(40) الشاعر عيسى بن علال الزيتوني، من مدينة الشلالة التابعة لتيارت، ولد عام 1885، بالشلالة، توفي سنة 1959 ، بمسقط رأسه. ترك تراثا ضخما من الشعر الملحون. للتفصيل ينظر: ديوان عيسى بن علال الشلالي، تقديم وشرح وتعليق: يحي درويش، منشورات مطبعة دحلب، الجزائر، 1999، ص05 وما بعدها.

(41) المصدر نفسه، القصيدة في ص 78 وص79 .

(42) الشاعر أحمد بن معطار عاش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين من منطقة الجلفة له نزعة صوفية. للتفصيل ينظر: عبد القادر فيطس، الشعر الملحون الديني بمنطقة الجلفة، شعراء حاسي بحبح نماذجا 1832-1962، جمع ودراسة، رسالة ماجستير، إشراف: محمد سعيدي، جامعة تلمسان، 2003، ص 144.

(43) المصدر نفسه، ص 125.

(44) الأخضر بن خلوف، الديوان، مصدر سابق، ص 56 وما بعدها.

(45) الشاعر أحمد بن التريكي، ولد في أواسط القرن الحادي عشر الهجري بتلمسان، أما وفاته كانت في أوائل القرن الثاني عشر الهجري، للتفصيل ينظر: ديوان أحمد بن التريكي، جمع وتحقيق: عبد الحق زريوح. مطبعة ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، 2001، ص 25 وما بعدها.

(46) المصدر نفسه، القصيدة "الزجل" في ص 52 وما بعدها.

(47) قيصر مصطفى، حول الأدب الأندلسي، نشر مؤسسة الأشرف، بيروت، لبنان، ب ت، ص 103.

(48) ينظر: ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1967، ط 1 ، المجلد الأول، ص 1157.

(49) الشاعر أحمد بن مصطفى العلاوي، ولد عام 1871 بمستغانم وتوفي س 1933، مؤسس الطرفية الصوفية العلاوية التي تنسب إليه، له منظومات بالعامية وبالفصحى نةفي التصوف. للتفصيل ينظر: ديوان آيات المحبين ومنهج السالكين، أحمد بن مصطفى العلاوي، المطبعة العلاوية، مستغانم، 1419هـ1999، ص 3 وما بعدها.

(50) المصدر نفسه، القصيدة في ص 23 وما بعدها.

(51) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط 3، 1965، ص 147.