

أعمال اليوم الدراسي:

صالح سعادوي

التعدد اللغوي والفني



تنسيق وضبط:

الأستاذ: فرحات بلّولي

منشورات م.ب.ت.ج.: "التداولية وأنواع الخطاب"

-جامعة البويرة/الجزائر-



عنوان الكتاب: صالح سعادويّ (التعدد اللّغويّ والفنيّ).

طبيعته: أعمال يوم دراسيّ (مُنْعقد يوم 15 ديسمبر 2022م/جامعة
البويرة).

الجهة النّاشرة: مشروع البحث التّكوينيّ الجامعيّ: "التّداوليّة وأنواع
الخطاب".

978-9931-9950-0-5 :l.s.b.n.

البلد: الجزائر

سنة النّشر: 2023م

العنوان البريديّ: قسم اللّغة والأدب العربيّ، كلية الآداب واللّغات، جامعة
البويرة/الجزائر.

فهرس المحتويات

العنوان	الكاتب	الصّفحة
تقديم	فرحات بلّولي رئيس اليوم الدّراسي	06-01
Sadaoui Salah : un artiste baroque ?	Tabouche Boualem (Université de Bouira)	24-07
توظيف التّراث الدّيني في الأعمال الفنّية لصالح سعداوي	عبد القادر تواتي (جامعة البويرة)	64-25
ظواهر الاحتكاك اللّغويّ في أشعار سعداوي صالح -دراسة لنماذج مختارة-	زاهية لونس / كريمة أيت إحدان (جامعة البويرة)	85-65
الممارسات اللّغويّة في تمثيلات صالح سعداوي (دراسة مقارنة لتمثيليتين -أمازيغيّة/عربيّة-)	فرحات بلّولي (جامعة البويرة)	105-86
Lyerba n tmettut taqbaylit di tezlit « D Rebbi i yeëša » n Salah Saedawi : Asentel amaynut s uyanib n unecreh	Hadjila Rekkas (Tasdawit n Tubiret)	127-106
أوراق اليوم الدّراسي وبرنامج		130-128
صور		132-131

تقديم:

يُمثل هذا الكُتيب جزءاً من مداخلات اليوم الدَّرَاسِيّ: "صالح سعادويّ التَّعدّد اللُّغويّ والفنيّ" الذي نظمه مشروع البحث التَّكوينيّ الجامعيّ: التَّداوليّة وأنواع الخطاب¹ وذلك يوم 15 ديسمبر 2022م، ولعلنا نصبو من خلال هذا العمل ترك أثر علميّ مكتوب لنشاط بسيط حامل لرمزيّة كبيرة ألا وهي تذكير الأجيال الجديدة بمآثر الأجيال السَّابقة.

ولا بدّ في هذا التّقديم أن نُشير إلى أنّ اختيارنا لشخصيّة الفنان والمجاهد صالح سعادويّ لم يكن اعتباطيّاً بل كان بالنّسبة لنا بوتقة لتحقيق تحديات كثيرة أهمها:

- تكريم شخصيّة صالح سعادويّ الذي قدّم جهوداً في مجالات فنيّة متعدّدة كالغناء والموسيقى وكتابة الكلمات والسِّكّاتش...
- التّذكير بمسار مناضل من أجل القضية الوطنيّة حيث كان عضواً في فرقة جبهة التّحرير الوطنيّ أثناء الثّورة.
- تبيان التَّعدّد اللُّغويّ الرّاسخ في ممارساتنا اللُّغويّة المعتادة في المجتمع الجزائريّ.

¹- أعتد مشروع البحث التَّكوينيّ الجامعيّ "التَّداوليّة وأنواع الخطاب" رسمياً انطلاقاً من 01 جانفي 2022م وذلك لمدة أربع سنوات، وهو متكوّن من ثلاثة أعضاء هم على التّوالي: فرحات بلولي رئيساً وبلال جندل وعبد القادر معبد كعضوين، وهو مشروع ناشط في رحاب قسم اللّغة والأدب العربيّ/كلية الآداب واللّغات بجامعة البويرة/الجزائر.

- تحقيق جزء من برنامج مشروعنا البحثي ألا وهو الاهتمام بالخطاب الأدبيّ كنوع من أنواع الخطاب، وذلك في السّنة الثّانية من خطة العمل.

- ربط جامعة البويرة بمحيطها المباشر حيث إنّ صالح سعادويّ من المنطقة، وبالضّبط من بلدية أحنيف، دائرة امشدالة، ولاية البويرة.

وعمدنا بعد الاستقرار على هذا المشروع اقتراحه على الهيئات العلميّة المخولة قانونا التّظر في مدى جديّته ومقبوليّته، وهو الأمر الذي تحقق لنا بعد كلّ الإجراءات المطلوبة قانونا، وقد اتبعنا بعد ذلك إجراءات النّشر واستلام وقبول المداخلات حتى أتم الله علينا بتنظيمه في يومه الموعود المذكور أعلاه، ولعلّنا -ههنا- لتذكير القارئ سنُعيد نشر إشكاليّة اليوم الدّراسي، وهي التي كانت كالتّالي:

يُعد صالح سعادويّ (1936م-2005م) من الرّعيل الأوّل لصناعة الفن الجزائريّ الأصيل، الذي كان فنا مُفتتحا على كلّ عناصر الهوية الوطنيّة، ومُؤسّسا على دمج فنون مُتعددة في مسار الفنان الواحد، فقد عُرف عن صالح سعادويّ أنّه غنى نصوصا بالعربيّة والقبائليّة والفرنسية، إذ إنّهُ تكلم مع أبناء بلده بلغاتهم حيث كان مثلا على التّعدد اللّغويّ المُترسخ في المجتمع الجزائريّ منذ القِدَم.

وقد كان صالح سعادويّ في مسيرته موسيقارا ومُغنيا ومُمثِلا مسرحيّا أيضا -حيث ولج عالم السّكاتش...- فكان مُحبا وممارسا لأنواع متعدّدة من الفنون؛ لذلك ترك لنا تراثا زاخرا متنوعا حتى أنّ بعض أغانيه مازالت تراتيلها على ألسنة الكثير من المهتمين بفنونه المختلفة، هذا ما جعلنا نعود إلى هذه الشّخصيّة الثّقافيّة الفدّة التي كانت متعدّدة لغويّا وفنيّا، خاصة أنّها لم تنل حظا وافرا من الاهتمام في الأوساط الجامعيّة، وفي هذا الإطار، سنحاول في هذا اليوم الدّراسيّ مساءلة مُنجز هذا الفنان من كلّ النّواحي المُمكنة حيث نُرحب بمساهمات الباحثين (أساتذة وطلبة دكتوراه) في المحاور التّالية:

1. قراءات لغويّة (لسانيّة، لسانيّة اجتماعيّة تداوليّة...) في أغاني صالح سعادويّ.
2. قراءات أدبيّة (أجناسيّة، موضوعانيّة...) في المُنجز الفنيّ لصالح سعادويّ.
3. تجربة المسرح في مسار صالح سعادويّ.
4. قراءات في المسار ومُجمل الأعمال.

وقد كانت المداخلات مُتوزعة على محاور اليوم الدّراسيّ بنسب متفاوتة؛ فكان الاهتمام ببعضها أكثر من غيرها، لكن رغم ذلك غطت المداخلات كلّ المحاور المُعلن عنها، وأثرنا بعد نهاية أشغال اليوم

الدَّرَاسِيّ تقديم مدّة إضافية للمتدخلين لتصحيح أعمالهم بشكل أكبر وضبطها، وبعد نهاية الأجال استلمنا المداخلات الخمس² الموجودة بين أيدينا ههنا، وهي المداخلات التي سنُحاول تقديمها فيما يلي باقتضاب. المداخلة الأولى التي سيطلع عليها القارئ هي مداخلة الباحث بوعلام

طابوش المعنونة: (صالح سعداويّ فنان باروكي- Sadaoui Salah : un artiste baroque ?)؛ وهي مداخلة باللّغة الفرنسية متميزة بتغطيتها لكلّ مسار الفنان صالح سعداويّ؛ وهو ما سيُمكن القارئ من التّعرف على هذه الشّخصيّة الثّقافيّة بشكل أعم، وهي مداخلة مُندرجة في المحور الرّابع من يومنا الدّرَاسِيّ حيث عرض فيها الباحث بوعلام طابوش مساهمات صالح سعداويّ في الفنون المتعددة ومساره، وقد قدم لنا الباحث مفتاحا فنيًا مُهما؛ وهو تصنيف صالح سعداويّ في التّيار الغربيّ المعروف انطلاقا من القرن السّادس عشر والمسعى التّيار الباروكيّ.

ورتبنا بعد هذه المداخلة العامّة مداخلة الباحث عبد القادر تواتيّ التي عرض لنا فيها جانبا مهما من تقاطعات نصوص صالح سعداويّ بالتّراث الإسلاميّ، فأبرز لنا كيف أنّ صالح سعداويّ كان يتضرع إلى الله في أغانيه، ويستعمل مسكوكات إسلاميّة كثيرة في أغانيه العربيّة (وبالضّبط بالعاميّة الجزائريّة)، وقد رصد أنواع كثيرة من التّناسات الدّينيّة كالّدعاء والقسم وذكر الشّخصيات الدّينيّة...

²- نُشير إلى أنّ اليوم الدّرَاسِيّ شارك فيه عشرة متدخلين، لكننا لم نُدرج في هذا الكتيب إلا المداخلات التي أرسل أصحابها مداخلاتهم المُصححة.

وجعلنا مداخلة الباحثين زاهية لونس وكريمة آيت إحدادان بعد مداخلة عبد القادر تواتي، وقد لامست الباحثان مجالاً علمياً آخر من مجالات الدراسة وهو اللسانيات الاجتماعية وقضايا الاحتكاك اللغوي؛ فدرستا النصوص الشعرية لصالح سعداوي (الأمازيغية منها والعربية) مع الاهتمام برصد وتحليل استعملاته اللغوية على تعددها من تعاقب ومنح... بين لغاته المتعددة لاسيما العربية والأمازيغية...

واتجهنا في مداخلتنا (المتحدث) في الاتجاه نفسه مع مداخلة الباحثان المذكورتان أي دراسة مظاهر التعدد اللغوي دراسة لسانية اجتماعية؛ لكن أثرنا اختيار مدونة مغايرة لكل المداخلات ألا وهي تجربته التمثيلية، وقد قدمنا مقارنة بين لغته في تمثيلتين (سكاتشين) إحداها عربية والأخرى أمازيغية.

وقد عالجت مداخلة الباحثة حجيلة رقاس، وهي مداخلة بلغتنا الأمازيغية، موضوع هجرة المرأة في أغنية (عصى الله - D Rebbi i ieša) والتي أشارت فيها الباحثة إلى أن صالح سعداوي أول من غنى في هذا الموضوع؛ مما يثبت سبقه الإبداعي، وقد أشارت الباحثة في عملها إلى مسائل متعلقة بالجانب النفسي والاجتماعي لهجرة المرأة في المجتمع الأمازيغي الذي يعتبر هذا الشأن شأن رجالي بامتياز-على الأقل في زمن نشر الأغنية-، كما أكدت الباحثة المذكورة مظاهر الاحتكاك اللغوي في شعره المؤلف باللغة الأمازيغية.

ويبدو لنا، في الأخير، أننا كنا بيومنا الدراسي -وهذا الكتيب المتمخض عنه- أول من ينشر عملا على هذا المستوى³ حول الفنان صالح سعداوي، وعلى ذلك نعلم علم اليقين أنّ عملنا قد تشوبه هانات متعددة نعزوها لضيق الوقت لأنّ تنظيم هذه النشاطات غالبا ما يكون مرتبطا بمواعيد إدارية صارمة، كما نعزوها إلى طبيعة النشاط وهو يوم دراسي، علما أنّ هذا النوع من النشاطات لا يستقطب الباحثين كثيرا، وهو ما يُشجعنا على التفكير في تنظيم نشاط أكبر.

وفي آخر هذا التقديم نُوجه كلّ الشكر إلى من ساعدنا من قريب أو من بعيد؛ على رأسهم المتدخلين الذين ألفوا وحاضروا ثم نقحوا مداخلتهم الموجودة بين أيدينا ههنا، كما نشكر الإدارة التي وفرت لنا ما أمكنها توفيره لمثل هذه النشاطات.

الأستاذ: فرحات بلولي

رئيس اليوم الدراسي

³- نُشير -ههنا- إلى أننا نعي ب"المستوى" الدرجة العلمية بالأساس؛ والمقصود بها في عملنا هذا هو الباحثين الجامعيين والمشاركين في إطار نشاطات بحثية فيما بعد التدرج، ونُنوه إلى أنّه هناك مذكرتان في مستويات التدرج؛ إحداهما في الليسانس والثانية في الماستر من جامعتي بجاية والبويرة على التوالي، درست إرث صالح سعداوي لكن لا يدخلان في المستوى ما بعد التدرج كما نرى.

Sadaoui Salah : un artiste baroque ?

M. Tabouche Boualem
Université de Bouira
b.tabouche@univ-bouira.dz

Introduction :

Par quelle nécessité recourir au Baroque pour lire l'œuvre artistique de Salah Sadaoui ? Faire de Salah Sadaoui un artiste considéré comme porte-parole des valeurs algériennes -thématique diversifiée et multilinguisme- un artiste baroque nous semble étrange et inaccoutumé. De quel baroque s'agit-il alors ? A quel niveau le baroque se manifeste-t-il dans l'œuvre artistique de Sadaoui Salah ? Nous examinerons ici un petit nombre d'éléments de ce vaste processus de redéfinition, et certains aspects de l'art théâtral de Molière qui, selon nous, peuvent être considérés comme relevant de cette chose si difficile à saisir précisément, l'esprit baroque.

En cherchant dans les différents catalogues, nous découvrons qu'ils classent les ouvrages sur le baroque à partir de plusieurs domaines différents¹. Dans plusieurs domaines de recherche le mot « Baroque » est surtout une dénomination de temps. Il faut signaler que la période définie comme baroque varie d'un domaine à l'autre. A titre d'exemple, la période baroque en musique italienne n'est pas du tout la même qu'en musique allemande.

Au sens large, « Le baroque », en français ou en anglais, possède un terme commun, mais il a des connotations quelque peu différentes. En effet, le dictionnaire, *Oxford*

English Dictionary, considère le « Baroque » comme terme d'architecture, qui est parfois appliqué par extension à la littérature². On trouve dans ce dictionnaire des références au « Style d'architecture et de la décoration », « La Renaissance dégénérée dite baroque », mais aussi à un style qualifié de « Frénétiquement baroque ». En France, l'art baroque est en tout conforme à l'esthétique que préconise la Contre-réforme catholique, prenant le contre-pied de la Réforme protestante, qui est bien plus austère, en général. Certains critiques voient dans le développement de l'art baroque le signe de la crise que traverse cette époque. Sortant à peine des guerres de Religion³, la France se trouve, en effet, encore soumise aux révoltes nobiliaires, aux heurts et aux incertitudes, que la monarchie absolue tentera d'aplanir. En ce sens, le baroque désigne donc moins un style que des tendances multiples, voire contradictoires. Il ne faut certes pas s'étonner de trouver chez des auteurs réputés classiques des caractères baroques, bien que l'esthétique classique soit une réaction dirigée contre le baroque. Certains commentateurs, très libres, prennent le risque de l'anachronisme, en relevant chez tel auteur, d'une période tout à fait différente, Claudel par exemple, une manière baroque⁴. D'autres, très rigoureux, poussent la finesse jusqu'à distinguer du baroque, très assertif et véhément, le maniérisme, selon eux, plus sceptique, plus fluide.

1. Sadaoui Salah au carrefour des arts :

Chanteur-poète trilingue, humoriste, Salah Sadaoui a marqué plusieurs générations de fans par sa voix mélodieuse, par ses musiques extrêmement élaborées, par ses textes recherchés et très proches de la réalité vécue ainsi que par leur audace. Celle lui ayant permis de briser plus d'un tabou. En plus de tous ces atouts, une partie de l'œuvre de Salah Sadaoui déborde

d'humour, une autre spécificité qui ne fait que confirmer le statut d'artiste très particulier de Salah Sadaoui. Dix-sept ans après sa mort, Salah Sadaoui est presque oublié.

Non pas par ses fans qui l'écoutent aussi, sinon plus qu'avant, de son vivant, mais par ceux qui sont chargés d'évoquer la mémoire des grands artistes disparus, de leur rendre hommage et d'en parler de manière à ce qu'ils soient plus visibles, notamment dans les espaces médiatiques. En effet, rares sont les fois où des hommages à la hauteur de sa stature sont rendus à Salah Sadaoui, auteur et interprète des célèbres, immortelles et formidables chansons «*Yecraq yitij, yuli was*», «*Bqa ela xir a Franssa*», «*Ya bent bladi*», «*Aayit mellit*», «*A Rebbi kečč d lqawi*», «*Ya emmi Slimane*», «*Ttyenniç Si Muḥand Umḥand*» et la liste est encore très longue!

C'est en 1936 que Salah Sadaoui naquit à Mchedallah dans la wilaya de Bouira, mais c'est dans la capitale qu'il vécut son enfance. Plus exactement à la Casbah. Son don pour la chanson se manifesta alors qu'il était encore enfant et c'est tout naturellement qu'il adhéra à une chorale où il fit, ses premiers pas. Salah Sadaoui se passionna pour la chanson égyptienne, un genre très prisé et très en vogue à l'époque. Ce qui le marqua le plus et marqua son œuvre également, ce furent, les comédies musicales égyptiennes. Il y puisera plus tard certaines de ses inspirations.

Très jeune, il anima en groupe des soirées dans des cafés et lors de soirées familiales à Alger, plus particulièrement à la Casbah. Tout comme beaucoup de chanteurs algériens, il partit en France au début des années 50. Sa passion l'accompagna bien sûr. Il chantait aussi bien dans

des soirées privées que dans des cercles restreints, notamment dans les cafés comme c'était la mode à l'époque. Sa rencontre avec Chérif Kheddam, Akli Yahiatène et Kamel Hamadi fût décisive⁵.

Avec son frère Hamou, lui aussi comédien, il ne ménage aucun effort pour défendre la cause algérienne et participe à la tournée de la troupe artistique du FLN dans les pays de l'Est, qui a pour objectif de sensibiliser l'opinion au combat des nationalistes algériens.

Au lendemain de l'Indépendance, il choisit de rester en France pour s'aventurer, en solo⁶, dans sa carrière d'artiste. Comme tout chanteur algérien immigré en France, son principal sujet est la vie des immigrés, la douleur de l'exil, la souffrance et les désillusions. Pour mieux transmettre son message, il a choisi de chanter aussi bien en français, arabe algérien et surtout en kabyle, sa langue maternelle. Il chante des chansons maniant autant l'humour que la morale comme *Tiercé*, *Soukarji*, *Ya ouled el Ghorba* ainsi que d'autres textes à thématiques différentes. L'artiste ne se contente pas uniquement de la musique, il rejoint le domaine du théâtre dans des sketches avec le comédien Kaci Tizi Ouzou.

En 1967, toujours dans les cafés nord-africains, il participe au tournage de scopitones le mettant en scène et d'autres chanteurs maghrébins de l'exil. Loin des thématiques comme l'exil, la solitude, l'hypocrisie et l'ingratitude des femmes, il chante aussi l'Algérie, sa beauté, son peuple ou son accession à l'indépendance. En plus de son engagement politique, Sadaoui Salah fut est un des premiers membres de l'Académie Berbère à partir de l'année 1966.

En sa qualité d'artiste complet, il composa pour d'autres artistes comme Samy Djazairi. Au cours des années

1970, il écrit et chante des chansons dénonçant la dégradation de la vie des immigrés ou invitant à un retour au pays (« Déménagement » à titre d'exemple). Retiré de la scène, il participe à de nombreux galas aux côtés d'autres artistes kabyles comme Akli Yahyaten, Rabah Taleb. Il meurt le 9 mai 2005 à Villiers-sur-Marne et est enterré à Alger.

1.1. Salah Sadaoui, chanteur-poète :

Les chanteurs kabyles ont de tout temps chanté la beauté de Paris. Ainsi, on parle de Paris l'envoûtante (Taleb Rabah), de la tour Montparnasse infernale (El Hasnaoui) ou du charme irrésistible de l'attrayante place Pigalle (Cheikh Arab Bouyazgaren). Pour la plupart de ces exilés, le départ s'apparente à la mort, comme l'exprime cette belle chanson de Moh Said Oubelaid, Ma tecfiḍ a tin ḥemley⁷ (Souviens-toi, ô ma bien aimée) :

Waḥeq leebad isehḥan
Rniy wigaden akk yeṣfan
Lfiraq icuba yer lmut
Tezriḍ akk acu yellan
Niγ d lḥeṣ iγ-yenfan
Meḥtum a(d) nadi yeḥ lqut

Cette idée est également exprimée par Slimane Azem dans (Lezzayer a taɛzizt-iw-Algérie, ma chère) : D taxwbizt iγ-yenfan/ Mačči d lyeṛd-iw, mais aussi par Taleb Rabah et par beaucoup d'autres chanteurs. Dans ce sens Hsisen chante:

Refdey tabalizt
Leeqel yetḥeyyer
Rṛwah ad ruḥey
Γas frēḥ ay ul⁸

Chez Akli Yahyaten, le départ est une erreur de jeunesse:

*Jahey bezzaf d amezzyan
Ulac way idebbren fell-i⁹.*

Quant à Chérif Kheddami, lui, raconte le chagrin:

*Nerwa lmehna d umentah
Neccedha a(d) nefreh
Lehzen yug(i) ad ay-yettu¹⁰*

Sadaoui Salah à son tour a chanté l'exil en décrivant les conditions insupportables dans lesquelles vivent les immigrés en particulier les ouvriers. Lui n'a pas chanté la beauté de Paris, ses casinos et sa vie nocturne. Au contraire, Sadaoui Salah a choisi de décrire la vie misérable des immigrés, les conditions atroces dans lesquelles ils vivaient. En effet, un célèbre texte intitulé, *Mel Gherba (l'exil)*, écrit en arabe dialectal, il écrit :

اعيت مليت من الغربية بركاني
يا ناس مدى قسيت قوات عليا لمحاني
خدمت فاللوزينات ما ربحت ما درت المال
فالراياو الفورنوات و خوكم قليل مزال
ليام تجيب يا مات و 11 ن سنة ما زلني
طامع ندي لفلوس مرفه نرجع لبلادي
بيهم ندخل لعروش جي وريثة لولادي
لكن زهري مكحوس باقي ديما وحداني¹¹

Le texte, en plus de son caractère dialectal, puisqu'il est destiné à tous les algériens immigrés en France, se trouve envahi par des emprunts à la langue française : =اللوزينات)=Les usines), =الفورنوات)=Les fourneaux). Ces termes sont utilisés par l'artiste dans le but de décrire le quotidien des immigrés qui rêvaient d'une vie meilleure mais une fois à l'exil, ils se

heurtent à la réalité : ليام تجيب يا مات و 11 ن سنة ما زلني : (Des jours passent et depuis 11 ans rien n'a changé).

La majorité de ceux qui ont choisi l'immigration rêvaient d'une vie meilleure et d'un avenir fleurit qu'ils puissent offrir à leurs enfants. Mais, le rêve se transforme souvent en un cauchemar et déception finit toujours par gagner leurs esprits. En effet, dans un texte intitulé « Déménagement », Salah Sadaoui dresse un tableau noir dans lequel il peint la triste vérité de tout immigré qui n'arrive pas à s'adapter à la vie occidentale, mais aussi un message terrible dans lequel il accuse l'ingratitude de la France et le racisme des français. C'est pour ces raisons qu'il a écrit son texte en langue française. D'ailleurs, c'est le seule texte écrit dans cette langue car il se présente comme un message d'adieu.

*Je fais mon déménagement
La vie de l'immigré est triste,
Il travaille plus tellement
Il y a beaucoup de racistes
Vingt ans que je vis à Paris,
Toujours je ne possède rien
Je retourne en Algérie
Où ça commence à allait très bien
Bientôt je vous fais un pari,
On sera mieux que les requins*

*L'Algérie c'est tout nouveau,
Pays de ma nouvelle chance
On ne dira jamais Biko,
Comme souvent on l'a fait en France*

*Même s'il n'y a pas ce qu'il faut
J'aurais de la patience¹²*

La déception des immigrés n'est pas un thème propre à Sadaoui Salah, D'autres chanteurs l'avaient traité, Lounis Aït Menguellet en particulier dans le texte *Lyerba n 45* :

*S uqerru yeččur d tirga
I nețtef abrid ur nessin
Neffey-d taddart mi tt-id-neğğā
Wa yenna ccah wa meskin
Nessarem a d-nekkes laz d ɣlaba
Awer d-nas mebyir æwin
Ziyen yas ma nufa rbbeḥ yella
Şehḥa-nney ar d ad tt-awin*

.....

*S lqella n-lğehd ttḥulfuy
Bdiy tteeyuy
Usiy-d ad xedmey lewqam
Ma xedmey lebyi-w, ttuy
Ad ččey ad rwuy
D acu ara d-ğğey i wexxam
Tazmert a tt-id-snulfuy
D axxam i ttarguy
Zriy yer-i i-yessaram¹³*

Pour les Algériens qui se trouvaient en France, l'exil entraîne presque toujours la fréquentation des bars et des femmes, l'utilisation de la langue française et la perte de la langue et de la culture kabyles. Cette situation, ils la vivent comme un drame et la décrivent souvent dans la chanson. L'absence de communication avec leurs familles et leurs proches laissés au pays entraîne invariablement une

distanciation par rapport à la culture d'origine qui devient moins présente dans la vie de l'exilé.

En plus de l'exil et les souffrances des immigrés, Sadaoui Salah traitait aussi des thématiques diverses, en particulier la trahison, le mariage et l'ingratitude des femmes. Voici par exemple un extrait dans lequel il décrit cette ingratitude :

عمرک ما تمن لمرة اذا عرفتها في الزنقة
راک تعيش في المضرة ديما من الحرقة للحرقة
90% كذابات و يحيو غير صلاحهم
مع لفلوس للمات و لو مزعوق تماكهم
اذا خلاصو قع فرات اصيبو سياب للفرقة¹⁴

L'autre texte est celui dont il traite le mariage avec ironie. En effet, le sujet, malgré la place qu'il occupe au sein de la société, l'artiste le prend avec humour et tente de peindre l'image d'un jeune qui décide de se marier sans consulter ses parents. Dans la tradition algérienne en général et kabyle en particulier, demander la main d'une fille se fait par le biais des parents. Or, dans le texte de Sadaoui Salah, le sujet est complètement démythifié.

حببت مرة نتزوج وحدي بلا راي الدار
مشيت نجرب سعدي في l'Elysées Boulevard
لبست اجمل اللبسات
عملت teint brun b toilettes
وفي شعري les bouclettes شعل كي لفنار
في يدي خاتم مشري من Le Bazard

سعداوي ما تشي مهبول
في زيني عندي ما نقول
لكن باش نظهر كي الغول

تعديت للخمارة

حبة زيتون، حبة فول و زويجة¹⁵ Ricard

Nous remarquons que les textes de Sadaoui Salah se présentent souvent sous forme d'une mosaïque, un véritable puzzle linguistique où l'on découvre le recours à l'emprunt et l'insertion des mots appartenant à une autre langue que celle du texte. En effet, les termes comme « L'Elysées Boulevard » « Teint brun », « Le Bazard », « Les bouclettes » et « Ricard » empruntés à la langue française, riment avec un nouveau mode de vie que découvre l'immigré une fois arrivé en France. Ce lexique qui revoie à la vie de luxe n'est en réalité qu'un rêve pour cet immigré sensé travailler dur pour nourrir sa famille laissée en Algérie.

L'hypocrisie, la jalousie et l'ingratitude sont aussi magistralement traités par l'artiste Salah Sadaoui. Ces thèmes sont interprétés avec plein de déception d'amertume et de déchirement. Ainsi, dans l'un de ses célèbres textes, *Nruh neğğa la place*, il chante :

*Nruh neğğa la place
Hamdoulillah labas
Farhen mi nenfa
Yela Rebbi d aæssas
I leebd imud-as
Ul-is ma yesfa¹⁶*

La même thématique est reprise dans le texte « Allah Allah ya æemmi Slimane » (Slimane Azem) :

*Allah Allah ya æemmi Slimane
Xdaæen-iyi s laman
dhiy-d ayrib di tmurt-iw*

Di taddert-iw

Rwiy lemħan

Şħarcen fell-i

Ay atma iħan

*Saħa ccaħ di rray-iw*¹⁷

Ce que nous pouvons dire de la poésie chantée de Salah Sadaoui est qu'elle traite dans sa majorité des thématiques relevant du tragique, contrairement à ce qu'il traite dans ses sketches. Les textes joués sous forme de sketches avaient comme thèmes la corruption, l'injustice et la bureaucratie. Ces thèmes ont été tous traités avec ironie et dérision, des sujets traités pour faire rire, non pas parce qu'on a envie de rire, mais on rit à cause de la bêtise humaine.

1.2. Discographie :

Nous avons cherché une documentation écrite concernant Sadaoui Salah mais nous n'avons presque rien trouvé à part deux ou trois articles de presse traitant sa mort et son enterrement. Ainsi, dans le but de reconstituer sa discographie, nous avons eu recours au site « Youtube.com » qui nous a permis de télécharger les chansons de cet artiste et d'établir une discographie.

N°	Titre	Album
01	Allah allah ya ėemmi Sliman	Itij
02	Bqa elaxir	
03	Ad awen-d-iniy	
04	Itij	
05	Nruħ Neġġa la place	
06	Paris Paris	

07	Ttyenyi si Muḥand umḥand	
08	Ya Rabbi kečč d lqawi	
09	Aeref	Tlatin n sna
10	Ana nheb lemra	
11	Chafi	
12	Deu-t ad iruḥ	
13	Itij	
14	Insan mgablini	
15	Toubou ouxalouni	
16	Taltin n sna	
17	Wardia n Eli	
18	Bqa ela xir	Nruḥ Neḡḡa la place
19	Di Paris	
20	La place	
21	Neḡḡa	
22	Paris	
23	Ya Rebbi	
24	Habit netjewedj wahdi	Lihala-w tettyiḍ
25	Dwa n lexalat	
26	Lihala-w tettyiḍ	
27	Zzman	
28	Amek i d ixef-is	
29	Aeyit Melit	
30	Dak khouya	Ya Yemma
31	Ana ldjazayri	
32	Déménagement	
33	Echaxsiya	
34	Fi hyati	
35	Matgabelche	
36	Ouladi	
37	Sebhan el xaleq	
38	Ya Yemma	
39	A rray A rray	

40	Les dinars	Les dinars
41	El Bayda	
42	Masahli	
43	Moulat El Hidjab	
44	Ya teyara	
45	Ar d-ban tidet	Ini-d feu a gma
46	Lwaqt-agi	
47	Ini-d feu a gma	
48	Iruh nnif	
49	Kem-ini mezıyeđ	
50	Lemers-nney	Ma bqa f dounia laman
51	Nenfa	
52	Ma bqa f dounia laman	
53	Ya lbhar	
54	Choufi f elboulvard	
55	Zzman	
56	Zin Bladi	
57	Ki etitini nekeyef	Zin n lleqbayel
58	Ahya rray-iw	
59	Houria	
60	Le pays où je suis né	
61	Wwđey	
62	Zin n lleqbayel	
63	Tettru Ljoughra	Ya emmi Sliman
64	El dzayer	
65	Aka id-yenna si Muđhand umđhand	
66	Taqbaylit d luyá-nney	
67	Ya emmi Sliman	
68	Ya Rebbi	
69	Bent bladi	
70	Uyaley am lkayed	

2. Salah Sadaoui le comédien :

En plus de la chanson, Salah Sadaoui s'est distingué et a brillé par d'innombrables sketches, notamment ceux exécutés harmonieusement en duo avec le célèbre Kaci n Tizi Ouzou et Ahmed Hamou. Les thèmes traités dans le domaine théâtral sont presque les mêmes que ceux qui se manifestent dans ses chansons mais avec une connotation comique.

Dans le sketch intitulé *Sid El Mir*¹⁸ (Monsieur Le Maire) où il joue le rôle d'un maire, il interprète magistralement ce rôle. Avec Ahmed Hamou, ils tentent de démasquer la face cachée de tout élu de peuple. Le sketch est plein d'ironie dans lequel l'artiste démystifie et déconstruit l'image de l'imam (Dans le texte, l'imam est présenté comme une personne ayant abandonné sa fonction « religieuse » pour devenir ivrogne ». On cherche l'Imam pour s'occuper de la mosquée, mais on ne le trouve pas car il s'est complètement converti à « La bouteille »).

Dans un autre sketch intitulé « *Sidi Le Commissaire* »¹⁹ (Monsieur le Commissaire), réalisé en duo avec le célèbre comédien Kaci Tizi Ouzou. Dans ce sketch, l'artiste dénonce la corruption et la dictature des responsables, à l'image de ce Commissaire qui n'affiche aucun respect à la loi. Avec un style plein d'humour et d'ironie, l'artiste s'attaque aux sujets considérés à son époque comme tabous ou interdits d'évoquer. L'humour atteint son apogée dans un autre sketch intitulé *Le Bifteck*²⁰ où les deux comédiens Salah Sadaoui et Kaci Tizi Ouzou tentent, chacun à sa manière, de s'accaparer le morceau du Bifteck.

En somme, ce qui est original chez Salah Sadaoui est cette manière de répartir son œuvre artistique en deux genres

différents : le chant et la comédie. Concernant le tragique, tous les textes chantés s'inscrivent dans le cadre de l'écriture tragique : l'immigration, la femme, la solitude, la trahison, l'ingratitude et l'hypocrisie.

Parmi les sketches de Sadaoui Salah nous pouvons citer :

- ✓ *Sid El Mire* (Monsieur le Maire), avec Ahmed Hammou.
- ✓ *Le bifteck*, avec Kaci TiziOuzou.
- ✓ *Sidi El koumissar* (Monsieur le Commissaire), avec Kaci Tizi Ouzou.

Ainsi que d'autres textes maniant autant l'humour que la morale comme : *Tiercé*, *Soukarji*, *Ya ouled el Ghorba* ou encore *Alach François khir menni*.

3. Conclusion :

En guise de conclusion, nous pouvons dire que grâce à sa diversité linguistique et artistique: trois langues différentes, deux genres différents, Sadaoui Salah a pu peindre la société de son époque mais aussi celle d'une catégorie ayant beaucoup souffert loin de la terre natale : les immigrés. Les différents thèmes traités par cet artiste qui ne reconnaît pas les frontières sont proches de ceux traités par les écrivains baroques du 17^{ème} siècle : la solitude, l'ennui, le malaise et le dégoût. De plus, en tant que poète –chanteur, il n'a pas cherché à travailler le côté esthétique de ses textes car pour lui l'objectif n'est pas la poésie mais la représentation et la peinture sociales qui doivent être proches du réel vécu. Justement, c'est cette représentation sociale qui le pousse à utiliser la langue du

peuple dans ses textes : un mélange de trois langues : le berbère, le français et l'arabe.

Dans ses textes, le baroque se manifeste d'abord à travers la thématique où l'ennui, la solitude, le déchirement et le dépaysement. Ensuite, il y a ce mélange entre les différents registres de langue (trilingue) et le recours à l'ironie, le grotesque et le tragique dans le même texte. Enfin, il y'a ce mélange de genres dans l'œuvre artistique de Sadaoui Salah : tout ce qu'il ne pouvait pas exprimer en chantant il le faisait à l'aide des sketches mais de façon complètement opposée : le tragique dans ses chansons et le comique dans ses sketches.

Contrairement à ses amis chanteurs et poètes, Salah Sadaoui n'a pas bénéficié d'une médiatisation capable de le faire connaître son art. Il fait partie de la catégorie d'artistes qui méritent qu'on leur consacre des manifestations scientifiques de ce genre et que leur poésie soit traduite et éditée. Il fait partie des chanteurs à la mémoire desquels des rencontres scientifiques et recherches académiques devraient être consacrées.

4. Références bibliographiques :

1. Corpus :

- Sadaoui, Salah, Mel Ghorba.
- -----, Déménagement.
- -----, عمرك ما تمن لمرأ.
- -----, حبيبت مرة نتزوج.
- Sadaoui, Salah, Hamou, Ahmed, *Sid El Mir*.
- Sadaoui, Salah, Kaci Tizi Ouzou, *Sidi Le Commissaire*.
- -----, *Le Bifteck*.

2. Autres textes :

- Ait Menguellet, *Lounis, Lyerba n 45*, Album 1992.
- Chérif Kheddoum, *Nerwa lmeħna*.
- Hsisen, *Tabaligt*.
- Moh Said Oubelaid, *Ma tecfiđ tin ħemley*.
- Yahyaten, Akli, *Jahay bezzef d amežian*.

3. Autres ouvrages et articles :

- John M. Steadman, *Redefining a Period Style: «Renaissance», «Mannerist» and «Baroque» in Literature*, Pittsburgh, PA: Duquesne University Press 1990.
- Jean Rousset, *Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, éditions de Minuit, 1953.
- René Bray, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Salah_Sadaoui
- <https://www.lexpressiondz.com/culture/salah-sadaoui-le-geant-oublie-356363>

¹ . On parle de «Baroque et civilisation», «Baroque et broderie», «Baroque et feronnerie», « Serons baroques »... etc.

² . John M. Steadman, *Redefining a Period Style: « Renaissance » « Mannerist » and « Baroque » in Literature*, Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1990.

³ . Jean Rousset, *Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, éditions de Minuit, 1953.

⁴ . René Bray, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.

⁵ .<https://www.lexpressiondz.com/culture/salah-sadaoui-le-geant-oublie-356363>

⁶ .https://fr.wikipedia.org/wiki/Salah_Sadaoui

⁷ . Moh Said Oubelaid, *Ma tecfiđ tin ħemley*.

⁸ . Hsisen, *Tabaligt*.

- ⁹ . Yahyaten, Akli, *Jahay bezzaf d amezyan*.
- ¹⁰ . Chérif Kheddoum, *Nerwa lmeḥna*.
- ¹¹ . Sadaoui, Salah, *Mel Ghorba*.
- ¹² . Sadaoui, Salah, *Déménagement*.
- ¹³ . Ait Menguellet, Lounis, *Lyerba n 45*, Album 1992.
- ¹⁴ . Salah Sadaoui, عمرك ما تمن لمرأ.
- ¹⁵ . Sadaoui, Salah, حبيبت مرة نتزوج.
- ¹⁶ . Sadaoui, Salah, *Nruh neḡḡa la place*.
- ¹⁷ . Sadaoui, Salah, *Allah Allahya emmi Slimane*.
- ¹⁸ . Sadaoui, Salah, Hamou, Ahmed, *Sid El Mir*.
- ¹⁹ . Sadaoui, Salah, Kaci Tizi Ouzou, *Sidi Le Commissaire*.
- ²⁰ . Sadaoui, Salah, Kaci TiziOuzou, *Le Biftek*.

توظيف التّراث الدّينيّ في الأعمال الفنّيّة لصالح سعداوي

عبد القادر تواتي

جامعة البويرة

مقدمة: تنظر هذه المداخلة في جدليّة العلاقة بين التّراث والإبداع الأدبيّ، وتسعى إلى الوقوف مع مفهوم التّراث عامة والتّراث الدّينيّ الإسلاميّ خاصة وأثره في الشّعر الجزائريّ المعاصر من خلال شعر أحد الفنانين المبدعين الجزائريين المعاصرين وهو صالح سعداوي (ت2005م)، وتسليط الضّوء على القصائد الشّعريّة الشّعبيّة لهذا الفنان بُغية التّعرّف على حضور هذا البُعد وأثره فيها، مع محاولة الكشف عن الجوانب اللّغويّة والفكريّة والفنّيّة والجماليّة التي اكتسبها شعر صالح سعداويّ من خلال توظيفه له، والنّظر في موقف هذا الشّاعر الجزائريّ من جدليّة (التّراث والحداثة)، ومدى توفيقه في الجمع بينهما في إبداعه الأدبيّ والشّعريّ.

يستمد البحث أهميّته من موضوعه الجامع بين التّراث والحداثة الذي أسال حبرا كثيرا ولا يزال يُسيل، ومن مدوّنته المختارة للدراسة؛ أعني الفنان صالح سعداويّ الذي لم يحظ إلى اليوم بالعناية اللائقة به وبأعماله الشّعريّة والمسرحيّة، وهو الذي قضى حياته كلّها مجاهدا ومناضلا من أجل وطنه وشعبه، وكرّس شعره وفتّه لخدمتهما

والدِّفاع عنهما، ولا شك أنّ الاهتمام بأعمال الفنان صالح سعداوي اهتمام بالأدب الجزائريّ وإبراز لأصالته وجمالياته.

لقد طرقت موضوع الشّعر الجزائريّ المعاصر وعلاقته بالتراث الدينيّ جماعة من الباحثين منهم: محمد زمران وغنية بوبيدي في بحثهما المعنون ب(استدعاء التراث الدينيّ في الشّعر الجزائريّ العاصر قراءة في نماذج شعريّة)، وأحمد العياضي في مقاله (تجليات المقدس الدينيّ في الشّعر الجزائريّ المعاصر دراسة فنيّة). كما أنّ هناك دراسات جامعيّة حول توظيف التراث في الشّعر القبائليّ خاصة، منها دراسة محمد جلاويّ (التراث والحداثة في أشعار لونيس آيت منقلات). ومذكرة ماستر للباحثين: ترزي ليلية وإفوزار مريم بعنوان (توظيف التراث في القصيدة الشعبيّة القبائليّة: أشعار لونيس آيت منقلات أنموذجا)، وأخرى للباحثين: مليكة العايب وزوهرة بلغانم، بعنوان: توظيف التراث الشعبيّ في الشّعر القبائليّ ديوان سليمان عازم أنموذجا. ومع كثرة البحوث والدراسات في هذا الموضوع العام، وقرب بعضها مما نحن بصدده من كلام حول فنان وشاعر جزائريّ، فإنّي لم أعتز على دراسة خاصة بشعر صالح سعداويّ أو أعماله الفنيّة الأخرى.

ونريد في هذا البحث أن نقف مع مفهوم التراث عامة، والتراث الإسلاميّ خاصة، وأثره في الأعمال الشعريّة للفنان والشاعر صالح سعداويّ؛ ومحاولة الإجابة عن التساؤلات الآتية: هل وظف صالح سعداويّ التراث الإسلاميّ في قصائده، وما أثر ذلك في تجربته الشعريّة؟ إذا كان الفنان صالح سعداويّ قد استدعى التراث الإسلاميّ

ووظفه في شعره وأغانيه، فكيف كان ذلك التوظيف، وما أشكاله وتمظهراته، ودوافعه وأغراضه؟ وهل استطاع أن يصوغه بطريقة فنية إبداعية؟

ولا شك أنّ الإجابة عن هذه الأسئلة وتحليل عناصرها يتطلب البحث عن طرائق توظيف التراث الديني وتجلياته في أعمال صالح سعداوي، ويقتضي البحث عما اكتسبه نصه الشعري من دلالات جمالية وفنية من خلال استعانتها بما فيه من طاقات إيحائية وأشكال تعبيرية؛ ولذلك جعلنا البحث في فصلين: الأول نظري بعنوان: مفهوم التراث الإسلامي والمواقف منه: عرفنا فيه التراث لغة واصطلاحاً، وبيننا أنواعه وعناصره التي لها صلة مباشرة بالأدب، ثم أفردنا نوعاً منه وهو التراث الديني بعنصر خاص انتقلنا من خلاله إلى التعريف بالتراث الديني الإسلامي ومواقف المحدثين منه. أما الفصل الثاني فتطبيقي وهو بعنوان: توظيف التراث الديني الإسلامي في أشعار صالح سعداوي، بدأناه بترجمة موجزة للشاعر، ثم نظرنا في تجليات التراث الإسلامي في بعض قصائده الناطقة بالعربية، وأشكال توظيفه عنده وتمظهراته في أشعاره، وأثر ذلك كله في لغته وأسلوبه وتجربته الشعرية.

اقتصرنا في هذه الدراسة على مدونة تضم ثماني عشرة قصيدة من قصائد الفنان صالح سعداوي الناطقة بالعامية الجزائرية، واعتمدنا في دراستها وتحليل عناصرها المنهج الوصفي المقترن بالاستقراء الناقص لشواهد توظيف التراث في أشعار سعداوي، مع محاولة التفسير

والاستنتاج؛ وذلك لتعذر الاستقراء التام علينا، ولطبيعة هذه المداخلة المحدودة متنا ووقتنا.

استفدنا في هذه البحث من عدة مصادر ومراجع أهمها تلك التي ذكرناها في الدراسات السابقة إضافة إلى ما كتبه أدونيس ومحمد عابد الجابري وحسن حنفي وغيرهم عن جدلية العلاقة بين التراث والحداثة، والثابت والمتحول، والمقدس الديني والمنتج البشري، كما رجعنا إلى بعض المواقع الإلكترونية مثل: (www.wikipedia.org) و (www.musique-kabyle.com).

الفصل الأول: مفهوم التراث الإسلامي والمواقف منه:

1- تعريف التراث:

أ- تعريف التراث لغة: التراث اسم على وزن فُعال بمعنى مفعول كحطام بمعنى محطوم، مشتق من ورث يرث بكسر الراء، وأصل كلمة تراث وُراث بالواو، أبدلت واوها تاء على غير قياس تخفيفا مثل: تجاه من الوجه، وتهمة من الوهم. ومعنى التراث في اللغة: كل ما يخلفه الرجل لورثته، وهو مرادف للميراث قال ابن فارس: «هو أن يكون الشيء لقوم ثم يصير إلى آخرين بنسب أو سبب.»¹ أي لقرابة دموية أو نسبية، ويستعمل التراث ومرادفاته حقيقة في المال كقوله تعالى: ﴿وتأكلون التراث أكلا لما وتحبّون المال حبًا جمًّا﴾ الفجر 19. ويستعمل مجازا في الحسب والدين كما في حديث أبي هريرة: ميراث رسول الله صلى الله عليه وسلم يُقسّم وأنتم هاهنا لا تذهبون فتأخذون نصيبكم منه؟!² ولم يكن في المسجد

شيء مما تركه النبي صلى الله عليه وسلم سوى الصلاة، وقراءة القرآن وتدارسه، وحلقات الذكر والعلم.

ب- تعريف التراث اصطلاحاً: اختلف الباحثون حول مفهوم التراث وتعددت تعريفاتهم له: فمنهم من قال: هو العقيدة والشريعة والعقل واللغة والأدب والكلام والفلسفة والتصوف.³ ومنهم من عرفه بأنه «ما تراكم خلال الأزمنة من عادات وتقاليد وتجارب وخبرات وفنون وعلوم، في شعب من الشعوب.»⁴ وعرفه رمضان الصبّاح بأنه «ذلك الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني، وكلّ ما يتصل بالحضارة والثقافة، وتراثنا هو الموروث في كلّ أنحاء العالم من القصص والحكايات جميعاً من عادات وتقاليد وطقوس، كما أنّ تراثنا هو ما ورثناه من كلّ الأجيال السابقة.»⁵ وعليه فإنّ التراث هو كلّ ما خلفته الأجيال السابقة وورثه عنها الجيل اللاحق من أمور مادية أو معنوية، وبهذا يكون التراث بمعناه الاصطلاحيّ أعم من معناه اللغويّ لأنّه لا يقتصر على الميراث بين الميت وقرباته، بل يتجاوزه ليشمل ما ترثه الأمة بأجمعها أي ما يرثه الخلف عن السلف.

2- أنواع التراث وصلته بالأدب: للتراث نوعان رئيسان هما: التراث الماديّ كالعمران والآثار الباقية، والتراث المعنوي كالعلوم، والآداب والفنون والغناء، والأخلاق القيم. ومنهما تتفرع أنواع كثيرة هي عناصر التراث ومصادره وتجلياته وتمظهراته، والذي يهمنها منها هنا ما له صلة بالأدب وهي:

أ- التراث الأدبي: والمراد به هنا رافداه الأساسيان وهما: النصوص الأدبية التراثية شعرية كانت أم نثرية، والشخصيات الأدبية من كتاب وشعراء مبدعين. ويعد التراث الأدبي أكثر أنواع التراث حضورا وتوظيفا في النصوص الأدبية الحديثة؛ وذلك لغناها وثرائها من جهة ولشدة القرابة بينهما من جهة أخرى «وعليه فمن الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي هو أكثر المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين، ومن الطبيعي أيضا أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية الأليق بنفوس الشعراء ووجدانهم؛ لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير، وكانت هي ضمير عصره وصوته.»⁶

ب- التراث الشعبي: ويسمى "الفلكلور" وهو «التراث الروحي للشعب، خاصة التراث الشفهي الذي ينتقل من السلف للخلف عن طريق التواتر لا عن طريق الآثار المسجلة المكتوبة.»⁷ وتتكون ماهية التراث الشعبي من أربعة عناصر هي:⁸ المعتقدات والعادات الشعبية، والثقافة المادية الشعبية كالخرف والصناعات التقليدية، والفنون الشعبية كالموسيقى والحكايات والرقص، والأدب الشعبي كالأغاني الشعبية والنكت والألغاز.

ج- التراث الأسطوري: والمراد به كل «ما نسجه خيال جماعة ما من قصص حول الآلهة والكائنات المقدسة التي تعتقد فيها هذه الجماعة.»⁹ وهو ذو صلة شديدة بالتراث الشعبي ولعله جزء منه أو رافد من روافده، بيد أن الأسطورة تختص بما هو خرافي وخرق للعادة ولا تخلو من ملمح الغرابة والعجائبية وتناقضها الأجيال نقلا شفويا، ولا غنى عنه

في الأعمال الأدبية و«لقد شاع عند كثير من الأدباء استلهاام التراث الأسطوري باعتباره عبقرية إنسانية فذة جعلت الشعراء يصوبون مسار اتجاهه نحوه بغية توظيف شخصيات ورموز منه؛ ليعبروا من خلالها عن رؤاهم الفكرية الإبداعية، فلا نكاد نسمع بإنتاج أدبي شعرا أو نثرا إلا واستحضرت فيه الأسطورة بصفتها منملا غنيا لا ينضب من العطاء... ولهذا سعى الشعراء إلى توظيفها... لأنها حققت تميزا مضمونيا فنيا وجماليا للنص الشعري»¹⁰

د- التراث التاريخي: ويراد به الشخصيات التاريخية، ووقائعه وأحداثه التي صنعتها تلك الشخصيات، وكثيرا ما يلجأ الشعراء إلى التاريخ يستحضرون وقائعه وشخصياته ويتخذون منها «قناعا يجسدون من خلاله معاناتهم ويعبرون عن أفكارهم وآرائهم»¹¹ وتجاربهم.

ه- التراث الديني: هو كل ما تركه السلف للخلف وكان ذا صبغة دينية مقدسة عندهم، فيدخل فيه الوحي كالكتب السماوية والدينية، والشخصيات الدينية كالأنبياء والرسل، والثقافة الدينية عموما «وهو من أكثر المصادر ثراء على المستوى الشعري، فقد عكف عليه الشعراء المعاصرون، واتخذوه مصدرا أساسيا يستلهمون منه شخصيات تراثية ونماذج وموضوعات أدبية ذات صلة وطيدة بالدين، وذلك للتعبير عن جوانب مختلفة من تجاربهم الخاصة»¹² ولأن موضوعنا متعلق أساسا بالتراث الديني والإسلامي على وجه الخصوص، يحسن بنا أن نعرف التراث الإسلامي، ونشير إلى بعض القضايا المتعلقة به والتي لها صلة بتوظيفه في الأدب والأعمال الفنية والإبداعية.

3- التراث الإسلامي: تعريفه، روافده، والمواقف منه:

أ- تعريف التراث الإسلامي وروافده: إنّ التراث الإسلامي في مفهومه العام لا يقتصر على الدين بمعناه الغربي الضيق القاصر على المقدسات والغيبيات والروحانيات، بل يتعداه ليشمل جوانب الحياة كلّها مادية كانت أم معنوية، ومع ذلك فقد اختلف المفكرون المسلمون المحدثون في تعريفه، بين مضيّق يقصره على المنتج البشري، وموسّع يجعله شاملا لكلّ موروث إلهيّا كان أم بشريّا، فمن ضيّق عرفه بأنّه «المنتج البشري المنقول الشّفوي والكتابيّ للأمة الإسلاميّة، قبل مائة عام من الزّمان»¹³ أو هو «عبارة عن العلوم والمعارف التي أنتجها السّابقون من أجل توظيف وخدمة الحقيقة الإسلاميّة؛ ليرثها عنهم اللاحقون ليقتبسوا منها ما يصلهم بماضيهم ويخدمهم في حاضرهم ويضمن لهم الدّخول إلى مستقبلهم، كلّ ذلك في إطار تلك الحقيقة الإسلاميّة المتمثلة في الكتاب والسّنة»¹⁴

ومنهم من توسّع فأدخل في مفهوم التراث الإسلاميّ الوحي الإلهيّ المقدس والسّنة النّبويّة؛ بناء على التّعريف اللّغويّ وحديث أبي هريرة المشار إليهما آنفا وقال: «لا أرى مانعا من اعتبار القرآن والسّنة من التّراث، لاسيما إذا نقلنا ذلك التّعميم الذي رأيناه في التّعريف اللّغويّ إلى المجال الاصطلاحيّ، فيكون القرآن والسّنة من التّراث الذي ورثناه عن أسلافنا، ومن ثمّ أقترح تعريفا آخر يشملهما وهو أنّ "التّراث هو نصوص الوحي، والعلوم والمعارف التي أنتجها السّابقون حولهما، من أجل توظيف وخدمة الحقيقة الإسلاميّة التي تضمنتها تلك النّصوص؛ ليرثها

عنهم اللاحقون؛ ليضمنوا بها الاستمرار في العيش في ظلال تلك الحقيقة الإسلامية.¹⁵

والذي نرجحه أن يكون التراث شاملا لجميع ما ورثه الخلف عن السلف من وحي أو منتج بشري، ثم يُشار إلى أنه نوعان: تراث مقدس يتمثل في القرآن الكريم وما صح من السنة النبوية خاصة وما أجمع عليه المسلمون بجميع طوائفهم ومذاهبهم وهو الذي يسمى (الضروري من علوم الدين، أو المعلوم بالضرورة)، واجتهاد بشري يشمل كل ما أبدعه المسلمون القدماء وخلفوه للأجيال من بعدهم. «إنّ التراث الديني في البحث مرتبط في أساسه بأصول الدين الإسلامي وأساسه ومضامينه، وما ارتبط بأصول العقيدة الإسلامية وما اتصل بالقرآن الكريم والشخصيات الإسلامية التي جسدت صور الجهاد والعدالة والإيمان.»¹⁶ فالتراث الإسلامي وإن لم يكن كله وحيا مقدسا، فهو في عمومته مرتبط بالوحي من حيث كونه اجتهادا لفهمه وتفسيره وتطبيقه، لكنّه مهما ارتبط يبقى اجتهادا بشريا وفهما إنسانيا خاضعا للنقد، وقابلا للنقاش والأخذ والرد، فيؤخذ منه ويترك بحسب الدليل أو الحاجة والمصلحة، وليست له تلك القداسة التي للوحي الذي ارتبط به «وفي هذا الجانب المفهومي على الباحث أن يميّز بين الوحي (الإسلام) وبين النتاجات الفكرية التي صدرت من العقل المسلم في ظل الالتقاء بالوحي. وفي هذا الجانب عليه أن يأخذ في الاعتبار أمرين: أولهما: أنّ هذا التراث الفكري والمشخص لدى الأفراد ليس هو الإسلام، بمعنى أنه ليس هناك تطابق تام بين التراث والإسلام، وإنّما يجي التراث نتيجة

تفاعل بالسلب والإيجاب مع الإسلام بالدرجة الأولى. وثانيتها: أن الإسلام - كما جاء في مصادره الأصلية القرآن والسنة الصحيحة - له صفة الديمومة والاستمرارية التي تتخطى عوامل الزمان والمكان، فهو ليس موقوتاً ولا زائلاً، أما الفكر الذي دار حولهما فهو عطاء موقوت مرتبط بالزمان والمكان»¹⁷

ب- روافد التراث الإسلامي وصلته بالأدب: ويتضح من خلال تعريف التراث الإسلامي أن له رافدين أساسيين هما: الوحي، والاجتهاد البشري. والمراد بالوحي: القرآن الكريم والسنة النبوية الصحيحة وما تضمنناه من ألفاظ ومصطلحات وتراكيب وأحكام وقيم وقصص، ومن «المصادر التراثية الدينية التي يستمد منها الشعراء المعاصرون الشخصيات الدينية التي وظفوها في شعرهم هي القرآن الكريم، وقصص الأنبياء»¹⁸ والمراد بالاجتهاد البشري ما أنتجه المسلمون وورثوه لنا من أمور مادية ومعنوية كالفقه والتفسير وسائر العلوم والعادات والتقاليد والثقافة المرتبطة بالعقيدة والقيم الإسلامية عموماً، وذلك كله يمثل أيضاً مصدراً خصباً للأدب المبدع «يتكى عليه ويستلهم معانيه... عن طريق الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف... بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً»¹⁹

ج- المواقف من التراث عامة والتراث الإسلامي خاصة: اختلف المحدثون في أهمية التراث والمكانة التي ينبغي أن تمنح له على ثلاثة مواقف مشهورة هي: موقف التيار السلفي المقدس للتراث المكتفي به

الرافض للحدثة برمتها. وموقف التيار الحدائي المقلد للغرب الرافض للتراث المستهزئ به من منطلق التجديد والثورة على كل ما هو قديم. وموقف التيار التوفيقي أو التوافقي وهو اتجاه انتقائي اختياري وسطي، ويسميه بعضهم تيار الإصلاح المعرفي الذي يرى أصحابه «أن كل تراث إنساني يضم في داخله جوانب سالبة وأخرى موجبة، وأن روح العصر تتطلب نظرة حيادية في التراث لتأخذ النافع منه، وتُسقط منه ما لا يتناسب وروح العصر»²⁰ وهذا يعني إسقاط القداسة عن الاجتهاد البشري ولو كان مرتبطا بأصول مقدسة، إن هذا التيار «ينطلق من رؤية معرفية منهجية مركزها الأساس قائم على التفرقة بين التراث الذي هو فعل بشري واجتهاد ظرفي، والأصول المرجعية المتمثلة في القرآن الكريم بوصفه المنشئ والسنة النبوية بوصفها المصدر المبين»²¹ ونرى أن هذا الرأي أقرب إلى الحق وأولى بالصواب لما فيه من تمييز حاسم بين فروع التراث البشرية الاجتهادية وبين أصوله الربانية المقدسة، ولما في الرأيين الآخرين من شطط وتطرف وغلو وتعصب لا تخطئه عين المنصف؛ وكلا طرفي قصد الأمور ذميم كما قيل قديما.

4- أهمية التراث في الأدب وعلاقة الشاعر بتراثه: إن تراث كل أمة هو تاريخها ورصيد الحضاري، وهو لها كالجذور للشجرة لا يمكن لأغصانها أن تعيش أو تنمو أو تثمر دونها، إن «تراث الأمة أثنى ما بحوزتها هو جذورها ونسيج وجودها ومصدر قوتها الرئيس، هو روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، التراث منبع العطاء والإحياء الذي لا تنفذ طاقاته، فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على التأثير في

نفوس الجماهير ووجدانهم ما ليس لأيّ معطيات أخرى، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في وجدان الناس وأعماقهم بهالة كبيرة من القداسة والأهميّة، فهي النواة الأساسيّة لتكوينهم الفكريّ والوجدانيّ والتفسيّ.²² ونظرا لهذه القيمة الكبيرة للتراث في نفوس الجماهير وتلك الطّاقة العجيبة والقدرة الفائقة التي يملكها للتأثير فيهم، فإنّ الشعراء المعاصرين بجميع تياراتهم رجعوا إليهم ونهلوا منه لخدمة تجربتهم الشعريّة. ورغم أنّ بعضهم رفع شعار التمرد على كلّ ما هو قديم، فإنّ الشعر المعاصر في عمومته لم يطرح قضية التراث جُملة بل ربما كان «أعمق وأصدق ارتباطاً بها، وكلّ ما في الأمر أنّه لا يعيش فيه شكلاً وقوالب، بل يعيش فيه كياناً بيانياً مقصوداً إليه قصداً، وله أبعاده الفكرية، والإنسانية.»²³ ولذلك فإنّ الشعراء المعاصرين هم أكثر الناس إدراكاً بأنّه «لا نجاة لشعرنا من الهوة التي انحدر إليها بغير ربطه بتراثه العريق بما في ذلك التراث من عوامل القوّة والنّماء... إنّ التراث ليس حركة جامدة، ولكنّه حياة متجدّدة، والماضي لا يحيا إلّا في الحاضر، وكلّ قصيدة لا تستطيع أن تمدّ عمرها إلى المستقبل لا تستحقّ أن تكون تراثاً.»²⁴ إنّ الشعر لا ينشأ من العدم، والشّاعر لا ينطلق من فراغ، ما دام هناك ماضٍ وتاريخ وتراث وكلّ ذلك «يلق في ذهن الشّاعر ويترسّب في فكره؛ لأنّ المعروف أنّ أيّ شاعر لا ينشأ من فراغ، فلا بدّ من أن تتوافر عوامل تساعد في نشأته وتطوّره الفنيّ والفكريّ، وهذه العوامل هي مجموع ما يرثه الشّاعر من خصائص ثقافيّة وأخرى تاريخيّة ومكانيّة تبدأ مع حياته وتنمو وتستمر معه.»²⁵ ولذلك فإنّ التراث

البشريّ قد أضحى في مجال الأدب والفنون عامة ولدى الشعراء خاصّة جانبا من تكوينهم الشعريّ منه ينطلقون ومن وقائعهم ينهلون «في محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنسانيّ عامّة من خلال إطار حضارة العصر، وتحديد موقف الشّاعر منه كإنسان معاصر.»²⁶ فالعودة إلى التراث من أجل استيعابه والاستفادة منه لخدمة الواقع والعصر، وليس من أجل اجتراره أو تكراره.

الفصل الثّاني: توظيف التراث الإسلاميّ في شعر صالح سعداويّ: نبدأ هذا الفصل التّطبيقيّ بترجمة موجزة للفنان صالح سعداويّ ونثيّ بما أردناه من هذا البحث؛ وهو النّظر في توظيف التراث الدينيّ الإسلاميّ في شعره.

1- ترجمة الفنان صالح سعداويّ:²⁷

- مولده وطفولته: صالح سعداويّ فنّان وممثل مسرحيّ ومطرب جزائريّ، ولد سنة 1936م من عائلة أصولها قبائليّة تنحدر من منطقة تاملاحت، بلدية أحنيف، دائرة مشدالله، ولاية البويرة.

- طفولته: اهتم بالموسيقى والغناء منذ طفولته، وانضم منذ الأربعينات إلى الفرقة الموسيقيّة (جمعية الأمل الرّياضيّ) التي كان يرأسها الفنان المشهور ميسوم عمراويّ.

- شبابه وهجرته إلى فرنسا ونشاطه الفنيّ والوطنيّ: هاجر إلى فرنسا في منتصف الخمسينات. ومال في البداية إلى التّمثيل والمسرحيات القصيرة (السّكّاتشات) مع ممثلين آخرين مشهورين أمثال: قاسي تيزي وزو وشريف نور الدّين وغيرهم. وكان يمارس التّمثيل بإشراف محيي

الدين بشطارزي وأمعزوز وآيت فريدة وغيرهم، وكانت أكثر تمثلياته حول موضوع العلاقات الزوجية وما يدور بين الزوجين من مشاكل؛ لذلك لقيت نجاحا كبيرا في أوساط المهاجرين والشباب والمتزوجين، وكان هو يستغل ذلك ليبحث من خلالها رسائل سياسية تخدم القضية الوطنية والقيم الجزائرية والإسلامية. ثم اقتحم مجال الغناء في مقاهي الشمال الإفريقي بباريس، حيث ضمه ميسوم عمراوي إلى فرقته هناك، كما انضم إلى فرقة (أفراح الشعب) التي كان يترأسها عبد الحميد عبايسة. وتعرف هناك على العديد من الفنانين الكبار منهم: أكلي يحياتن، وشريف خدام، وكمال حمادي الذي كتب له عدة قصائد منها (يا ربي كش ذلقاوي).

- شيوخه وأقرانه: إضافة إلى أثر ميسوم عمراوي ومحبي الدين بشطارزي وعبد الحميد عبايسة، وكمال حمادي فيه، فإن صالح سعداوي قد عاصر والتقى أعمدة الأغنية الشعبية الجزائرية أمثال: الحاج محمد العنقى ودحمان الحراشي ورايح درياسة وغيرهم، فاستفاد منهم وتأثر بهم وبفهم الشعب والوطني الهادف.

- جهاده ونضاله: انخرط المجاهد صالح سعداوي بفنّه في الثورة التحريرية رفقة أخيه حمو سعداوي ضمن الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني بفرنسا، وكان يجمع الأموال لصالح الثورة من عائدات تمثلياته. وبعد الاستقلال قرر البقاء في فرنسا مواصلا نشاطه الفني ونضاله الوطني من أجل الحريات الديمقراطية عموما، ومن أجل اللغة

البربرية خصوصا؛ حيث كان من أوائل المؤسسين للأكاديمية البربرية بباريس سنة 1966م.

- زواجه وفراقه: تعرّف في فرنسا على المغنية الجزائرية (الغالية) وتزوجها سنة 1963، وكتب لها عدّة أغان منها: يا الطيارة طيري بيا، ثم اختلفا بسبب الغيرة وتفرقا سنة 1974، وتزوج مرة أخرى، وكان لذلك كلّ أثره الكبير في حياته الشخصية والفنية.

- وفاته: توفّي رحمه الله في 09 ماي 2005م بفرنسا بعد مرض عضال ألزمه الفراش، ودفن بمقبرة عين البنيان بالجزائر العاصمة.

- تراثه: خلف صالح سعداوي تراثا هائلا من الأغاني والتّمثيليات بالعامية والقبائلية والفرنسية منها: أنا الجزائري ولد الدزيريا، وعييت مليت من الغربية بركاني. ويا ربي كتش ذلقاوي، وDéménagement... وقد أسس صالح سعداوي في فرنسا دار النّشر والألحان سماها: (سعداوي فون)؛ ليسجل فيها أعماله وأعمال فنّانين آخرين مقربين منه مثل: مريم عابد وسامي الجزائري وغيرهم. وقد اتسمت أغانيه وتمثيلياته بالطابع الفكاهي، ويصنفها المهتمون ضمن الأغنية الهادفة والجدادة الجامعة بين الأصالة والمعاصرة والتّراث والحداثة. طرّق فيها عدّة مواضيع أهمها: مشاكل المهاجرين، الشّكوى من الغربية والحنين إلى الوطن، والحب والزّواج، والمرأة والمجتمع، والسياسة والتّضال حيث استعمل فنه بشقيه: التّمثيل والغناء، سلاحا شارك به في الثّورة ضمن الفرقة الفنية لجهة التّحرير الوطني مع أخيه حمو سعداوي، كما جعله وسيلة لإيصال رسائله الخاصة بالتّضال السّلمي بعد الاستقلال

من أجل قضية الحقوق السياسية والحريات الديمقراطية من جهة، والقضية اللغوية الأمازيغية من جهة ثانية.

2- توظيف صالح سعداوي للتراث الديني الإسلامي: تجلياته وأشكاله وأثره في شعره: نقف هنا مع الإشكالية التي طرحناها في بداية البحث، وننظر في شعر صالح سعداوي وأغانيه من حيث حضور التراث الديني الإسلامي فيها، وأثره عليه فكرياً وفنياً من خلال العينة المختارة، ووفقاً للعناصر الآتية.

أ- توظيف صالح سعداوي للقرآن الكريم والحديث الشريف: لم نعثر في ما اطلعنا عليه من شعر صالح سعداوي على أي توظيف مباشر للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وذلك مفهوم ومتوقع من مطرب مسلم يقدر القرآن ويجلّ أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم، والأرجح أن هذا الاحترام والإجلال هما اللذان دفعاه إلى الترفع والتحفّظ وتفادي خلط كلام الله ورسوله بالغناء وكلام المطربين بما فيه من ألحان وموسيقى وخوض في أمور وموضوعات قد لا تكون في كثير من الأحيان منسجمة مع المبادئ والقيم التي جاء بها الدين، أو تلقى في أماكن ونواحي ينزهان عنها كما لا ننسى أنّ القرآن الكريم نفي صفة الشعر عن نفسه وعن الذي جاء به فقال: ﴿وما هو بقول شاعر﴾ الحاقّة 41. وقال: ﴿وما علمناه الشعر وما ينبغي له إنّ هو إلا ذكر وقرآن مبين﴾ يس 89.

ب- استدعاء الشخصيات الدينية الإسلامية: استدعى الشاعر صالح سعداوي بعض الشخصيات الإسلامية واستعان بها للتعبير عن تجربته الشعرية وإيصال رسالته لجمهور متلقيه، وهم غالباً من الجزائريين

والمغاربة المسلمين في المهجر. ومن الشخصيات التي وظفها شخصية النبي صلى الله عليه وسلم ومرضعته حليلة السّعدية، وقد ورد ذلك في قصيدة له بعنوان (أنا الجزائري ولد الدزيريا) حيث قال فيها: «أنا الجزائري ليمسلم ديما. ديني والله من أكبر قيما. نشهد بالنبي، ربّاتو حليمه.» قوله: (ربّاتو حليمة) دليل قاطع على أنّ المراد بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم كما يدل على ذلك لفظ مسلم قبلها أيضا، واستدعاء النبي صلى الله عليه وسلم في قصيدة موضوعها العام عن الجزائري، يعني الإشارة إلى البعد الإسلامي في الهوية الجزائرية، كما يشير إلى القيم التي اكتسبها الجزائريون من خلال إيمانهم بهذا النبي اليتيم الذي ربته امرأة بسيطة اسمها حليمة، ثم أصبح نبيا يُضرب به المثل في الصّدق والأمانة والشّجاعة والتّضحية والجهاد النّضال، وشخصية دينية ملهمة ليس للمؤمنين العاديين فقط، بل وللأدباء والشّعراء المبدعين أيضا «إن ما استهوى الشّعراء الجزائريين المعاصرين من المقدس الديني هو شخصيات الأنبياء عليهم السّلام، حتى أصبحت ظاهرة لافتة للانتباه في قصائدهم الشّعريّة، فشخصية الأنبياء عليهم السّلام غنية وثرية بدلالات الفداء والاستبسال والمثاليّة، كما أنّها تحمل قدرا كبيرا من التراجيديا والدّراما التي أغرت الشّعراء بتبنيها فنيا، واستثمار ما فيها من طاقات دالة على دراما الحياة الإنسانيّة، فهي مثال للعطاء والبذل وحمل الرّسالة، وفي الوقت نفسه أنموذجا لتحمل المكابدة والمعاناة.»²⁸ وقد قيل إنّ الشّعور والدين نشأ توأمين، ومهمة

الشاعر الملتزم مشابهة لمهمة النبي والرسول فكلاهما «يحمل رسالته إلى أمته، والفارق هو أنّ رسالة النبي رسالة سماوية.»²⁹

ج- توظيف الألفاظ الإسلامية والمصطلحات الدينية: وهي الألفاظ التي أثرى بها الإسلام المعجم العربي أو غير معناها من الدلالة اللغوية إلى دلالة اصطلاحية شرعية مثل: الدين، الإسلام، المسلم، الكافر، العبادة والمعبود، الحجاب، الصلاة، والحج، المعراج، الدولة الإسلامية، الحلال والحرام: الخير والنشر والذنوب، الاستغفار والتوبة وغيرها. وقد حضر ذلك كثيرا في شعر صالح سعداوي؛ نُبين بعضه في الآتي:

- قال في قصيدة (أنا الجزائري ولد الدزيريا):

«أنا الجزائري ولد الدزيريا،
دين الإسلام اعزى عليا.
ما نحش الكافر يتعدى عليا.
أنا الجزائري ليمسلم ديما.
ديني والله من أكبر قيمه...
أنا الجزائري نفخر بدمي.
نشهد بالنبي وحسيبي ربي.
هو اللي غدوا يغفر لي ذنبي.
أنا والمسلمين كافة جمعيا.
الجزائري يبعد عل الفساد
يقادر لكبير يحاذر عل الاولاد.
يخدم مناضل عساس علبلا.

ويعاون يحيا الإسلام جمليا.

أنا الجزائري ولد الدزيريا.

ما نبغي الكافر يحكم فيا.

ما نبغي الكافر يتعدى عليا.

نحارب عل الحق والحريات.

الأصل بربر لغتي شعبيا.»

ففي هذا النص استحضر صالح سعداوي كَمَا هائلا من الألفاظ الإسلامية هي: الدين والإسلام والمسلمين والكافر، لم يربط فيما بين الجزائري والدين الإسلامي وحسب، بل ربط بينه وبين الأمة الإسلامية قاطبة، ودعاه إلى التعاون مع إخوانه من أجل أن (يحيا الإسلام جمليا). أما توظيفه للفظ "الكافر" فهو توظيف منفتح الدلالة يحتمل عدّة قراءات: فهل معنى الكافر هنا غير المسلم، أم هو المحتل الفرنسي خاصة، أم هو الأجنبي عموما؟ وماذا لو كان الأجنبي مسلما، أو كان هذا الكافر جزائريا يا ترى؟ أم إنّ المراد بالكافر هنا هو الظالم المعتدي كما أشار إلى قوله (يتعدى عليا)؟ كلّ ذلك وغيره محتمل، وقد يرجح أحد المعاني لو تمكنا من معرفة السياق الذي ظهرت فيه هذه القصيدة.

- قال في قصيدة (أنا نحب لمرا):

«أنا نحب لمرا، تكون زينا ومسلمه.

أورادّ البال علولاد، أطيعلي بابا ويمّا.

وتطبخلي غير طبيخ لبلاد.»

وكلمة مسلمة من الألفاظ الإسلامية التي استعان بها صالح سعداوي في رسائله المتعلقة بالحياة الزوجية، ف"الزّين" مطلوب في المرأة والزّوجة لكنّه في رأي الشّاعر لا يكفي حتى ينضاف إليه الإسلام واحترامها العادات العائليّة والاجتماعيّة المنبثقة في معظمها من ذلك الدّين نفسه.

- قال في قصيدة (أيا مولات الحجاب):

«أيا مولات الحجاب،
أمثل زينك ما يخسر.
فالسّر ربي أمكنت قلبي.
هذاك لفتن مخبي،
عزوه الصغار والشباب،
الوجه إيّنور اعلاي،
حرمه واقدر ذلعالاي.
لا حمّير لا بدوري،
رمال وزواق اشعاري.
تمنيتهما في داري،
حياة تكون اصواب.
تعبد ربي وتصلي،
ومنين نقصدها نلقاها خالي.
ما تتغزل ما تتمنطر،
ما تعرف كلام الشر،

عاقلة ظريفة وتصبر،

حافضة أقوال الكتاب.»

فهنا خمسة ألفاظ إسلامية وظّفها صالح سعداوي في قصيدته وهي: الرّب، والحجاب، والعبادة، والصّلاة، وأقوال الكتاب التي يعني بها أحكام القرآن الكريم المتعلقة بالحشمة والعفة والاحترام، ويلاحظ أنّ الشّاعر وإن مدح "مولات الحجاب" وتغزل بها وذكر جملة من مزاياها وتمناها زوجة في داره، فإنّه لم يتهجم على غيرها ولم يتورط في ذلك، كيف وهو المناضل المدافع عن الحريات دفاعه عن الهوية والقيم.

- قال في قصيدة (شعبنا مازالو نية):

«أش قال المدني ليماهوش كيفي عداني،

حرم الرقص والأغاني...

جاب الله قالوا حاج،

أبكلمه يبني براج،

خايف يعمل معراج،

ويحيي الدولة الإسلامية.»

فالحرام والحاج والمعراج والدولة الإسلامية كلّها من الألفاظ الإسلامية التي استدعاها الشّاعر بكثافة ليوصل رسالته إلى جمهور يعلم الشّاعر مكانة الدّين في نفسه وأثره في سلوكه، وهو هنا يعرّض بالشّخصيات التي ذكرها ويلمّح إلى خلفيتها الإسلامية، ويشكك في قدرتها على الإيفاء بوعودها من جهة، وينتقد المنحى المتشدد الذي يُنسب إلى بعضها ويدفعها إلى التّوسع في التّحريم ومنع الغناء والرقص ونحو ذلك.

- قال في قصيدة (في حياتي ما اعطاوني تمره):
«كأن ظالمٌ نحبُّ نفهم،
أش عملت يا هاذ الناس؟
قلتو غير لحرام يخدم،
حبست الشيرا والكاس.»
ويقول في قصيدة (ذاك خويا شحال ايرولي):
«لي راجل ديما راجل،
بالحق وعليه الكلام.
عمرو لا يحمل الذل...
ديما يبعد علحرام.
الراجل عمرو ما ياكل حق الناس.
إذا غلط يستغفر،
على بلادو ديما عساس.»

فمن صفات الرجولة عند صالح سعداوي العزة ورفض الدل وإباء الضيم، واتقاء المحارم ما تعلق منها بحقوق الله وحقوق الناس على حد سواء، مع الاستغفار في حالة الخطأ، وكلّ هذه الصفات من القيم الإسلامية الخالصة.

- قال في قصيدة (توبوا توبوا):

«توبوا توبوا، خليوني نسكر نعشق ونغني.»
استحضر الشاعر اللفظ الإسلامي (التوبة) ولكن حوّله إلى عكس معناه التراثي، فهو يدعو الناس للتوبة لكنّه لا يلتزم بها، فيدعوهم إلى

أن يخلوا بينه وبين ما هو فيه من سكر وعشق وغناء، فكأنه بذلك يشير إلى مبدأ الحرية وأنّ النَّاس في هذه الحياة أحرار فمن شاء منهم تاب وتدين ومن شاء غنى وعشق وسكر، وعلى كلّ واحد منهما أن يعترف للآخر بهذا الحق ويخلي بينه وبين ما اختاره ولا يحاول منعه منه أو إكراهه عليه، وهذا ما ذكره صراحة في مواضع أخرى سنها قريباً عندما قال في قصيدة (في حياتي ما اعطاوني تمرة):

«ربي هو ليحاسبني بينو وبينني، وانتما علاش.»

ومعلوم أنّ الشّاعر من المناضلين في سبيل الحريات وله في ذلك قصائد كثيرة.

- د- توظيف أسلوب الدّعاء: وظف صالح سعداوي أسلوب الدّعاء في مواضع كثيرة من شعره منها:

- قوله في مطلع إحدى قصائده:

«طلبتك تسترلي اولادي يا الله، ما طلبتش الموحال.»

ففي هذا النّص دعاء وطلب من الله عز وجل ليستر له أولاده ويرعاهم برعايته.

- قوله في قصيدة (سبحان الخلق):

«...اخلق الحقار،

الحقره تجري في دمو...

يموت غير بالنار،

ثقيلة فيه الله يرحمو.»

فهو هنا يرفض الدّعاء بالرحمة للظالم ويرى تلك العبارة ثقيلة على اللسان لا يستحقها (الحقار)، ويقول في نهاية القصيدة:

«الله يحفظنا،

وهذا الناس ديما يباعدهم.

الله لا يعرفنا،

بالتريق تدي لبلادهم.

والله يلاقينا،

بالفاهمين أنالو منهم.

تروح لغيبنا،

والخير يفيض عليهم.»

وهنا يعلن الشّاعر مفاصلة بينه وبين الأصناف السيئة التي ذكرها وهي (الحقار والقيبح والخداع)، ويدعو الله الذي خلقهم جميعا أن يحفظه منهم وألا يعرفه بهم ولا بالطريق الموصلة إليهم أو إلى البلد الذي يهيمنون عليه، وفي الوقت نفسه يدعو ربه أن يلاقيه بالخيرين (الفاهمين) بغية الاستفادة من فهمهم وتجاربهم المفيدة، وفي ذكر (البلاد) في هذا السياق إشارة إلى بعض الأسباب التي تدفع الناس إلى هجرة أوطانها.

- يقول في قصيدة (حببت مرة نتزوج وحدي، بلا راي الدار):

«لكن كيجليت عينا،

لقيت لجماعه دايرا بيا،

لابوليس هبطت عليا،

«استرنا يا ستار.»

وكما دعا الله هنا أن يستره بعد خطئه السابق، دعاه في موضع آخر أن يستر عليه سائر معاصيه وأن يحن عليه فينقذه من حياة السكر والخمور فقال في قصيدة (سوكارجي):

«البيرا ما دارت فيا،

ردتلي كرشي بتيا.

النوض مجمول فالصبحيا.

راسي يوزن قنطار.

ونقول يا ستار،

يا ربي حن عليا ما نبقاش خمار.»

- وفي الشكوى من الغربة ومشاكلها والحنين إلى الوطن، لا يفوت الشاعر أن يوظف هذا الأسلوب فيدعو الله باسمه الحنين أي الرحيم فيقول في قصيدة:(يا راسي يا راس المحنه):

«يا ربي وين النهار لنتهي...»

نرجع نعيش في بلادي.

يا هل ترى راني نسال،

شويا من فرح الدنيا.

يا الله ما طلبتتش المحال،

يا حنين يا كريم يا مولايا.»

- كما استعان في هذا الباب بدعاء الوالدة ورضاها لإيصال رسالته الخاصة بتجربته في الغربة والعيش في بلدان الناس، فيقول في

قصيدة(يا إما ما تبكيش):«...ادعيلي بدعوة الخير في طاعتك ورضاك

نصير نرجع لابس. أيما نرجع لابس.»

ه- توظيف أسلوب القسم: ومن التعبيرات الدينية الإسلامية التي

وظفها صالح سعداوي كثيرا في شعره، أسلوب القسم، وهي كالدعاء

ظاهرة متفشية في المجتمع الجزائري والإسلامي عموما، لا يكاد كلام

يخلو منهما، ومن شواهداها في شعره:

- قوله في قصيدة (أنا الجزائري ولد الدزيريا):

«أنا الجزائري ليمسلم ديما،

ديني والله من أكبر قيما.»

وفي ذلك بيان لقيمة الدين والإسلام في نفس الشاعر وحياته خاصة

وحياة الجزائري عموما، ولعلّ في ذلك ردا على من يتوهمون أنّ المحتل

استطاع أن يسلك الجزائريين عن هويتهم ودينهم.

- وقوله في قصيدة(وينك يا الجزائر وينك نوضي مرقادك):

«زدتي سمحت فوليدك ضايع فالغربة.

والله من قلبو يحبك،

وروحو فناها على جالك،

كافيتيه غير بضرارك،

شابة يا الشابة.»

فهو يضطر إلى القسم بالله ليؤكد وطنيته وحبه لبلده، فمكانه إذن فيه

لا في الغربة، وإنّما أقسم ليؤكد وطنيته ويرد على من يشكك في وطنيته

كلّ مهاجر أو مغترب.

و- توظيف أسلوب التعجب بالتسبيح: ومن الأمور التي وظفها صالح سعداوي في قصائده الغنائية التسبيح المراد به التعجب، وذلك كقوله في مطلع إحدى قصائده:

«سبحان الخالق،

اخلق عبادو فرقهم.

فرّق وتشرّق،

دايما هذ العباد تلقاهم.»

ز-توظيف الحمد: ومنه قوله في قصيدة: (طلبتك تستر لي ولادي با
الله)

«...ساعات نتفكر نفرح،

ويزيد حبهم في قلبي.

ازمان هايم وسارح،

واليوم نحمد ربي.»

ففي هذا النص دعاء لستر أولاده ورعايتهم، وحمد لله على الحالة التي انتهى إليها أمره بعد أن كان هائما لزمن طويل. ومن الحمد أيضا قوله في قصيدة(الدينار):

«الدينار الدينار ليعبدهم يشبع لمرار...»

يظل يطم ويخي،

ما يتفكر يحمد ربي...»

فالحمد الأولى ممارسة لعبادة الحمد، أما الثانية فهي توبيخ وذم لتاركها اللاهث خلف المادة جمعا وتعيدا دون قناعة ولا حمد.

ح- ذم العبادة والركوع لغير الله والطمع في غير المعبود: من الأمور التي استندعها صالح سعداوي من التراث الإسلامي، وأجاد توظيفها في شعره، مصطلحا العبادة والركوع، فهما في الأصل عبادتان لا تصرفان إلا لله -عز وجل-، لكن الشاعر رأى أنّ هناك ناسا يحبون المال أو الخمر إلى درجة العبادة، وآخرين يتذللون للبشر مثلهم إلى درجة تشبه الرّاكع لمعبوده، فلما أراد أن يعالج هذا الواقع لم يجد متكأ يتكئ عليه وملجأ يلجأ إليه كالتراث الإسلامي لينفر المتلقي من تعاطي مثل هذه الأخلاق المذمومة عقلا وتكاد تكون في الدين شركا، ومن شواهد هذا التوظيف:

- قوله في قصيدة (يا إما ما تبكيش عليوحدو):

«ما نيش ليعرايا اولادو

عابد القرعا والكاس

والي خذاها في زواجو

الليل معا النهار ادواس.»

وهي رسالة للتّنفير من الخمر ونوادبها وما تؤدي إليه من ضياع النّفس والعائلة والأولاد، حيث شبّه من يعاقرون الخمر ب"عبدة الأصنام" وكفى بذلك ذمّا لهم وتنفيرا عنهم.

- ومثله قوله عن المبالغين في محبي المال وعبدة الدرهم والدينار:

«الدينار الدينار

ليعبدهم يشبع لمرار...

إيظل يطم ويخي،

ما يتفكر يحمد ربي.»

وهي رسالة خلاصتها التحذير من التعلق المفرط بالمال دون أداء لحقه من شكر وحمد لواهبه وما ينجم عنه من أضرار، فشبه من يكرس حياته كلها لجمع المال بالعابد الذي يجعل محياه ومماته كلها لمعبوده وصنمه.

- كما وظف صالح سعداوي -الركوع الذي لا يكون في الإسلام إلا لله- للتنفير من الذلة والطمع في غير الله، فقال في قصيدة (خليوه يتعدى):
«لاكن فيا طبيعه أو مانيش حقوق.

إذا في قلبي طميعة،

نطمع فلمعبود،

والي يحب اركيعه،

غير ايبعد عليا.»

وقال في قصيدة (في حياتي ما اعطاوني تمره):

«قلتو غير لحرام يخدم،

حبست الشيرا والكاس.

للكيع والذل ما ننجم،

نكشفيهم ونعود لاياس.»

وقد أحسن توظيف هذا اللفظ الإسلامي بطريقة عدل بها عن المعنى الحقيقي والإيجابي للركوع الذي لا يكون إلا لله، واستعاره للدلالة على الذلة والتعلق؛ لخدمة ما يرومه من نصه، مراعيًا في ذلك ثقافة قومه وتشبعهم بهذه المعاني الدينية المنبثقة عن عقيدتهم وقرآنيهم، إذ إن

تسمية التذلل والتلّف والتّملق ركوعا، وتشبيهه الدّلل المتملق لبشر مثله بالرّاع لإلهه، صورة منفرة يأبأها العقل عموما والعقل المسلم خصوصا، حيث إنّ الرّكوع في الأصل عبادة لا تصرف إلا لله سبحانه وتعالى، فمن صرفها لبشر فقد عبده.

ط- ذم الدّنيا والتّحذير من الاغترار بها ونسيان طريق الله تعالى: ومن توظيف صالح سعداوي للتّراث الإسلامي وثقافته عموما، تحذيره من عواقب الاغترار بالدّنيا ونسيان طريق الله، وفي ذلك يقول في قصيدة (ليبني تو في سنين راب كلو في ساعة):

«...لا يصرالك كيما صرالي..

كنت زاهي فرحان.

جهلت ربنا العالي،

عملت فالدنيا لمان.

راح صغري حبي ومالي.

راني غارق في لمحان...

هذا حكم المحكوم...

يا خويا نوصيك لا تغرك الدنيا..

الدنيا الخداعة تضحكك تزهى بيك،

وتقول راهي ليا.

تولي تدور عليك،

تكويك بميات كيا.»

ي- توظيف ألفاظ الموت وما بعده واليوم الآخر وأحداثه: وظّف صالح سعداوي ألفاظ الموت وما بعده من أحداث كالتعش والحساب والثواب والعقاب والشّفاة والجنة والنار، وكلّ هذه المصطلحات وما تحمله من معانٍ من صميم العقيدة الإسلاميّة المتعلقة بالإيمان بالله واليوم الآخر، ولا غنى للشاعر الهادف عن استدعائها واستغلالها لتطعيم نصه وخدمة تجربته والتأثير في جمهوره وإيصال رسالته إلى المتلقين عنه، وذلك لما في هذه المعاني الدينيّة من طاقة عاطفيّة ضخمة وما لها من دور في التأثير والإقناع لا يقوم مقامه شيء من وسائل الإقناع الأخرى لاسيما في واقع مسلم متشعب بها كالواقع الذي يخاطبه صالح سعداوي. ومن شواهد هذا التّوظيف:

- قوله في قصيدة (حبيت مرة نتزوج وحدي بلا راي الدار):

«لكن كيلحقت عليها،

لقيت واحد يكلمّ فيها.

وأنا طبيعتي ما نخبها،

أخيكم مغيار.

والطفلة ما نسلّم فيها،

لوندخل للنار.»

- وقوله عن الموت:

«في حياتي ما اعطاوني تمرة.

في موتي ما نسحق عرجون...

ربي هو ليحاسبني بينو وبيني،

وانتما علاش...

ما درت الشر نروح امهّي،

غدوا كينركب فالنعاش..»

- وقوله في قصيدة (أنا الجزائري ولد الدزيريا):

«نشهد بالنبي رباتو حلیمه،

غدوا يوم الحساب يشفع فيا.

أنا الجزائري نفخر بدمي،

نشهد بالنبي وحسيبي ربي،

هو اللي غدوا يغفر لي ذنبي،

أنا والمسلمين كافة جمعيا.»

- وقوله في قصيدة: (ألهى ألهى):

«ليفلجنة ليفنار،

هذوك ماشي خاوه.

ألهى ألهى

فالثورة كنّا خاوه.»

لقد استدعى مصطلحي الجنة والنار، لكنّه لم يستعملهما في معناهما الشرعيّ، بل كنى بهما عن الحالة الاجتماعيّة واختلاف مستوى المعيشة بين فئات المجتمع وتفاوتهم في ذلك حتى لكأن بعضهم في الجنة وبعضهم في النار، وذلك مخالف لحالهم أثناء الثورة وأهدافهم منها. إنّ الشاعر هنا يربط بين الدين والشعر، والدنيا والآخرة، ليقارن بين الماضي والحاضر، وزمن الثورة وزمن الاستقلال؛ ليصل بالسّامع إلى نتيجة هي

كما أنه لا أخوة في الآخرة بين (أهل الجنة وأهل النار)، فكذلك لا أخوة في الدنيا بين أفراد غير متساويين في الحقوق والواجبات.

خاتمة: وبعد، فهذه عشرة أشكال لتجلي التراث الديني الإسلامي وتمظهره، رصدناها في عينة من أغاني الفنان صالح سعداوي، مع محاولة النظر في أثرها في قصائده وما أضافته إلى تجربته الشعرية فكرياً ولغويًا وفنيًا، وهي مجرد نماذج قد يُستدل بها على غيرها. ولا شك أنّ هذا الموضوع يحتاج إلى مزيد من البسط والتفصيل، قد يكون ذلك منا أو من غيرنا في أبحاث لاحقة إن شاء الله. ونُهي ما أردناه هنا بخاتمة نثبت فيها أهم النتائج التي أوصلنا إليها البحث في النقاط الآتية:

- التراث الديني هو ما تركه السلف للخلف وتعلق بالدين والأمور المقدسة، وذلك يختلف باختلاف الأمم والمجتمعات.
- التراث الإسلامي ما ورثه المسلمون عن سلفهم من أمور مادية ومعنوية. وقد اختلف المحدثون في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، هل يدخلان فيه أم لا، ونرى أنّهما يدخلان فيه مع الإشارة إلى أنه نوعان: إلهي مقدس ثابت غير قابل للتقيد والتحويل والتلاعب، وبشريّ متحوّل، يؤخذ منه ويترك بحسب الحاجة والمصلحة.
- للتراث علاقة قوية بالأدب بأنواعه وأجناسه المختلفة، وأهمية بالغة في العملية الإبداعية، فالأديب أو الشاعر لا ينشأ في فراغ، ونصه أو

- شعره لا ينشأ من العدم، بل لذلك جذور ضاربة في أعماق التراث والتاريخ.
- إنَّ التراث جزء من حياة الأمة بفئاتها المختلفة، وهو بهذا جزء من حياة الأديب وتكوينه، وجزء من واقعه، وهو معيّن لا ينضب وينبوع متفجر دائم التدفق، وثروة لا نفاذ لها، وكنز لا يفنى، منه يغرف الأدباء ويستلهم الشعراء معانيمهم، ويخدمون تجاربهم الشعريّة.
- إنَّ التراث هو الحصن المنيع الذي يلجأ إليه الأدباء فيستحضرون شخصياته، ويستدعون نماذجه وموضوعاته، ويوظفون ألفاظه وقيمه؛ للتعبير عن تجاربهم المعاصرة.
- إنَّ التراث لغة مشتركة وقيم متفق عليها بين المبدع والمتلقين، بواسطتها ينفذ الأديب إلى عقولهم وقلوبهم، ويتمكن من التأثير فيهم وإيصال رسائله إليهم.
- إنَّ توظيف التراث في الأدب لا يعني الانغماس في التاريخ والغرق في الماضي ونسيان العصر وإهمال الواقع، بل هو مواءمة بين التراث والحداثة، والأصالة والمعاصرة.
- إنَّ عودة الأديب إلى التراث ليست عودة سلبية تأثريّة بحتة، بل عودة إيجابية واعية تروم استنطاقه واكتشاف طاقاته الفنيّة، وإشراكه في إبداع النصّ الجديد، بعيدا عن التقليد والجمود. إنَّ علاقة الشاعر بالتراث علاقة انتقائيّة وجدليّة وتأثير وتأثر، فهو لا يقبل التراث كلّ، ولكنّه لا يتركه كلّ أيضا، بل ينتقي فيأخذ ويترك بحسب الحاجة والمصلحة التي يقتضها الواقع والتجربة الجديدة.

- إنَّ التَّراثَ الدِّينيَّ له أهمّيةٌ بالغةٌ في العمليّة الإبداعيّة، وقد استفاد منه الشّاعر العربيّ المعاصرُ عموماً والجزائريّ خصوصاً.
- كان حضور التَّراث الإسلاميّ في شعر صالح سعداويّ بارزاً وبشكلٍ ومكثفٍ ومتواترٍ، وهو في ذلك متفاوت من قصيدة لأخرى.
- تجلّى توظيف التَّراث في شعر صالح سعداويّ بأشكالٍ مختلفةٍ وتمظهراتٍ متعددةٍ أهمّها: استدعاء الشّخصيات الإسلاميّة، وتوظيف الألفاظ الإسلاميّة، وأسلوب الدّعاء، والقسم، والتّسبيح والحمد والحديث عن الدنيا والآخرة، والحياة والموت، والحساب والجنة والنّار، والثّقافة والقيم الإسلاميّة عموماً.
- من مظاهر توظيف صالح سعداويّ للتَّراث الإسلاميّ استهلاله كثيراً من قصائده بمطلع استدعاه من التَّراث الإسلاميّ مثل: "سبحان الخالق"، و"طلبتك تسترلي ولادي"، و"توبو"، و"أيا مولات الحجاب"، و"ربي كتش ذلقاوي"، وغيرها.
- رغم الحضور المكثف للتَّراث الإسلاميّ في شعر صالح سعداويّ، فإنّه لم يوظف الآيات القرآنيّة والأحاديث النّبويّة توظيفاً لفظياً مباشراً، وإنّما اكتفى بالمعاني والقيم التي يحملها هذان المصدران.
- تأثر الشّاعر صالح سعداويّ بالتَّراث الدينيّ والإسلاميّ، واستفاد منه لإثراء نصه وبناء تجربته الشعريّة وإيصال رسالته الفنيّة والفكريّة، ولكن دون المساس بحرمة الدّين الإسلاميّ، أو انتهاك لقدسيتها، وذلك على الأرجح هو الذي جعله يتفادى الاقتباس الحرفيّ من آيات القرآن الكريم والحديث النّبويّ الشّريف والابتعاد

- عن استغلالها في أغانيه التي قد لا تنسجم مع أحكامه وقيمه، ويكتفي بالأشكال التي ذكرناها قبل هذا.
- لعودة الفنان صالح سعداوي إلى التراث عدّة أسباب منها نشأته وتربيته الإسلاميّة في الجزائر وفي حي القصبة تحديدا، والظروف الصّعبة التي عاشها في المهجر قبل الثورة وبعدها، وطبيعة الواقع الذي عايشه وسعى لتغييره، وطبيعة الدّين الإسلاميّ وما يزرع به من مفاهيم وقيم خالدة وشخصيات يضرب بها المثل في الفضيلة والتّضحية، والنّضال وهي القيم التي لا غنى عنها في الأدب الملتزم.
- إنّ تصنيف شعر صالح سعداوي ضمن الأدب الهادف يكشف لنا سببا آخر لحضور البعد الدينيّ فيه بهذه الكثافة؛ فالدين والأدب الهادف كلاهما رسالة تحمل في طياتها قضية يُراد إقناع المتلقين بعادتها، وقيما يُراد إقناعهم بصوابها وأهميتها.
- إنّ عودة الشّاعر صالح سعداوي إلى التراث الدينيّ الإسلاميّ عودة فنيّة واعية، لا تكتفي بالتقليد والتأثر، وإنّما هي عودة انتقائيّة مكنته من الجمع بين الماضي والحاضر، والأصالة والمعاصرة، والتّراث الإسلاميّ والأدب، في انسجام تام، بعيدا عن تيارات الإفراط والتّفريط، والغلو والجفاء؛ بغية إصلاح الواقع انطلاقا منه وبمراعاة جذوره التّراثية وقيم المجتمع وخصوصياته، وليس بالقفز عليها.
- للمطرب والفنان صالح سعداوي تجربة شعريّة فريدة، استلهم من خلالها من التراث الإسلاميّ ما خدم قصيدته والموضوعات التي

طرقها والقضايا التي أثارها والرسائل التي بعثها، ووظفه بما ينسجم وطبيعة الرؤية الفنية لديه، فأنتج قصائد فنية حاملة طابع الأصالة والتجديد في الوقت نفسه.

— كشف البحث أيضا أنّ الفنان صالح سعداوي ممثل مسرحي وشاعر مثقل بهوموم بلده الجزائر وأمتة الإسلامية، محب لوطنه وشعبه، معترّ بهويته ودينه، ولغته وتراثه، مجاهد ومناضل من أجل الحقوق والحريات والقضايا التي يراها عادلة، وفي مقدمتها قضية الهوية بأبعادها الدينية واللغوية.

- التوصيات: في ختام هذه الدراسة نوصي بالآتي:

- مزيد من الاهتمام بأعمال صالح سعداوي، وأعمال أمثاله من الفنانين والأدباء والمبدعين الجزائريين الهادفة والملتزمة بقضايا أمتهم والمعبرة عن واقع شعبيهم وطموحاته، باعتبارها تراثا وطنيا، ولفت انتباه الباحثين إلى أعمالهم الفنية باختلاف أنواعها، من أجل الاعتناء به جمعا ونشرا، ودراسة ونقدا.
- ضرورة الاستفادة من التراث الإسلامي خصوصا وتجارب الأجيال عموما، في كافة المجالات العلمية والثقافية والاجتماعية، فكما أنّ للتراث الإسلامي أهميته في الإبداع الأدبي والفني، فإنّ له أهميته في مناحي الحياة المختلفة.

الهوامش:

¹- أبو الحسين أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، مادة ورت.

- ²⁻ رواه الطبراني في الأوسط بإسناد حسن.
- ³⁻ محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1. بيروت: 1991، ص24-30.
- ⁴⁻ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، بيروت: 1979، دار العلم للملايين، ص63.
- ⁵⁻ رمضان الصبّاح، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسات جمالية)، ط1. دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية: 1998، ص368.
- ⁶⁻ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: 1997، دار الفكر العربي، ص138.
- ⁷⁻ بلمير خديجة، دور التراث اللامادي في الحفاظ على الهوية (أهلليل نموذجاً -دراسة سوسيوأنثروبولوجية بمنطقة قوارة بتميمون أدرار)، مذكرة ماجستير في الأنثروبولوجيا، قسم العلوم الاجتماعية، جامعة أدرار، 2017، ص73.
- ⁸⁻ يُنظر: منصور سميرة، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة (قراءة في نماذج)، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس، 2017، ص144.
- ⁹⁻ خديجة نواري، التراث الشعبي والأسطوري، في (ثلاثية الجزائر، لعبد المالك مرتاض)، مجلة رفوف، جامعة أدرار: 2016، مج7، ع2، ص160.
- ¹⁰⁻ عامر فيروز ولونيس ياسمين، استدعاء التراث في ديوان (النوارس) تخترق جدار الصمت لابن الشاطئ)، مذكرة ماستر في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أم البواقي، الجزائر: 2020، ص27.
- ¹¹⁻ نفسه، ص22.
- ¹²⁻ نفسه.
- ¹³⁻ علي جمعة محمد، كيف نتعامل مع التراث الإسلامي؟، ضمن أعمال الدورة العلمية التدريبية (نحو منهجية للتعامل مع التراث الإسلامي)، معهد الدراسات المصطلحية والمعهد العالمي للفكر الإسلامي، المغرب: من 30 أكتوبر إلى 05 نوفمبر 1996م، ص75-.
- ¹⁴⁻ محمد جميل مبارك، مفهوم التراث تعاريف ومحددات؟، ضمن أعمال الدورة العلمية التدريبية (نحو منهجية للتعامل مع التراث الإسلامي)، معهد الدراسات المصطلحية

- والمعهد العالمي للفكر الإسلامي، المغرب: من 30 أكتوبر إلى 05 نوفمبر 1996م، ص97-100.
- 15- نفسه.
- 16- محمد زرمان وغنية بويدي، استدعاء التراث الديني في الشعر الجزائري المعاصر قراءة في نماذج شعرية. مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة1، الجزائر: 2020م مج21، ع2، ص638-639.
- 17- حسان عبد الله، الباحث والتراث بين التقويض والتشغيل، موقع: <https://islamonline.net>، (اطلع عليه بتاريخ 20 نوفمبر 2022م).
- 18- ميادة محمد دياب، التراث الديني في شعر فايز خضور قدّاس الهلاك (نموذجًا)، أوراق ثقافية مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، السنة الأولى، العدد الأول، بيروت: 2019م، (awraqthaqafya.com).
- 19- أحمد الزغبّي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2. الأردن: 200، ص11.
- 20- رفعت سلام، بحثًا عن التراث العربي، بيروت: 1989، دار الفارابي، ص16. ع/ عائشة بنت عودة بن رشيد الزّراع، توظيف التراث الديني في شعر محمود غنيم، المجلة العلمية بكلية الآداب، طنطا: 2017، ع30، ص277.
- 21- حسان عبد الله، الباحث والتراث بين التقويض والتشغيل، موقع: <https://islamonline.net>، (اطلع عليه بتاريخ 20 نوفمبر 2022م).
- 22- ميادة محمد دياب، التراث الديني في شعر فايز خضور قدّاس الهلاك (نموذجًا)، أوراق ثقافية مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، السنة الأولى، العدد الأول، بيروت: 2019م، (awraqthaqafya.com).
- 23- عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان ط 1981، ص29.
- 24- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط 1969، ص58، و113.
- 25- عبد القادر علي زروقي، توظيف التراث الديني في شعر محمد بلقاسم خمار، مجلة بدايات، مج1، ع1، جوان 2019، ص34-08.

- ²⁶- سعيد الورقي، لغة الشّعر العربيّ الحديث (مقوماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعية)، الإسكندرية- مصر: 2002م، دار المعرفة الجامعية، ص90.
- ²⁷- يُنظر: حصة حنين، التّلفزيون الجزائريّ-القناة الثّالثة-، بتاريخ: 10-02-19، عدد خاص حول الفنان صالح سعداوي / وموقع: https://www.musique-https://fr.wikipedia.org/wiki/Salah_Sadaoui، وموقع (kabyale.com).
- ²⁸- أحمد العياضي، تجليات المقدس الدينيّ في الشّعر الجزائريّ المعاصر دراسة فنيّة، مجلة العلوم الاجتماعيّة، جامعة سطيف، ع19، ديسمبر: 2014، ص347.
- ²⁹- عليّ عشريّ زايد، استدعاء الشّخصيات الثّرائية في الشّعر العربيّ المعاصر، القاهرة: 1997، دار الفكر، ص77.

ظواهر الاحتكاك اللغوي في أشعار سعادوي صالح

-دراسة لنماذج مختارة-

زاهية لونس-جامعة البويرة

كريمة أيت إحدادن-جامعة البويرة

مقدمة: تعددت البحوث والدراسات التي اهتمت بالاستعمالات اللغوية سواء كان ذلك للكشف عن الأداءات المختلفة داخل البلد الواحد أو لمعرفة ظواهر الاحتكاك اللغوي، والحقيقة أن أغلب البلدان ليست بعيدة عن هذه الظاهرة؛ فلا يكاد بلد يسلم من ظواهر الاحتكاك اللغوي التاجم عن التعدد اللغوي، وهذا الأخير أفرزه الانفتاح على الآخر في ظل العولمة، كما أن الاختلاط والهجرة والتجارة وانتشار وسائل التواصل المختلفة ساعد على ذلك، والواقع اللغوي الجزائري مثال حي لانتشار واستعمال عدّة لغات وعدّة لهجات لأسباب عديدة يبقى أهمها الاستعمار والغزو الذي عرفه البلد عبر قرون مضت.

هذا وتعتبر دراسة الاستعمالات اللغوية في الشعر الشعبي القبائلي الجزائري من الموضوعات الجديدة التي تُعد خير دليل على وجود ظاهرة

الاحتكاك اللغوي (Contact des langues)، وقد عرف الباحثون هذا المفهوم بأنه "استعمال لغتين وأكثر داخل المجتمع أو على مستوى الفرد"¹ وظاهرة الاحتكاك اللغوي موجودة بالقوة داخل المجتمعات التي يمكن وصفها بالمتعددة الألسن؛ كما هو الحال في المجتمعات التي تُعرف بتواجد الأقليات العرقية، ويندرج ضمن ظاهرة الاحتكاك اللغوي التعاقب اللغوي والمزج اللغوي.

أ. الدراسة النظرية:

1- مفهوم التعاقب اللغوي:

وردت كلمة "التعاقب" في المعاجم العربية باعتبارها مرادفة لكلمة "المعاقبة"، وجاء في معناها «المعاقبة لغة مأخوذة من التعاقب والمعاقبة بين شيئين هي أن تأتي بأحدهما مرة وبالأخر مرة أخرى ونخل معاقبة: تحمل عاما وتخلف عاما آخر، وعقبه القمر: وذلك إذا غاب ثم طلع وهما يتعاقبان: أي إذا جاء هذا وذهب هذا»² ولا يختلف معناه اللغوي عن معناه الاصطلاحي الذي يقابله في اللغة الفرنسية (Alternance de code/ Changement de code) وفي اللغة الإنجليزية (Code switching)، أما في اللغة العربية فنجد له عدة مصطلحات منها التعاقب اللغوي، التناوب اللغوي، التحول اللغوي، الانتقال اللغوي وغيرها من المرادفات الدالة على نفس المفهوم، والتي تحيل إلى

استعمال المتكلم لغة معينة أثناء حديثه وبعد ذلك ينتقل لاستعمال لغة أخرى، وقد يكون هذا الانتقال على مستوى الكلمات أو على مستوى الجمل، واعتبر كل من هامرس وبلانك (Hamers et Blanc) أنّ التّعاقب «إحدى الاستراتيجيات الأكثر انتشارا عند مزدوجي ومتعدّدي اللّغة، ففي ظاهرة التّعاقب اللّغويّ نجد نظامين لغويين أو أكثر حاضرين في الخطاب فتتعاقب أجزاء من الخطاب في لغة ما مع أجزاء من الخطاب في لغة أو عدّة لغات أخرى، وهذه الأجزاء يمكن أن تكون عبارة عن كلمة أو جملة»³ فالّتعاقب اللّغويّ هو الانتقال من لغة إلى لغة أخرى أو من تنوع لغويّ إلى آخر، فحين يتكلم الفرد يستعمل ل1 ثم ينتقل إلى ل2 ثم يعود إلى ل1 لأسباب كثيرة؛ يبقى أهمها تلك التي لها علاقة بمقاصد المتكلم.

ويحدث التّعاقب اللّغويّ على مستوى الشّخص المتكلم المزدوج أو متعدد اللّغات لأنّه قادر على إنتاج وفهم جمل بأكثر من لغة، وقد يكون الانتقال بين الجمل (Interphrases) أو بين الأقوال (Inter-énoncé) أو بين الكلمات على مستوى الجملة الواحدة، وكلّ هذه التّعاقبات تتم حسب الكفاية اللّغويّة للمتكلم إذ يتم التّعاقب بين الجمل عند المتكلم ذي الكفاية اللّغويّة العاليّة بطريقة سهلة وسلسة، فنجدّه ينتقل من ل1 إلى ل2 ويعود إلى ل1 بكلّ سهولة وبكلّ تلقائيّة، أما التّعاقب بين الأقوال أو داخل الجملة الواحدة؛ فهما تعاقبان لا يستلزمان براعة

وكفاية لغوية في اللغة الثانية لأن المتكلم يحتاج فقط إلى إدخال وحدة لغوية واحدة من اللغة الثانية؛ وهذا ما يسمى بالتعاقب الداخلي. وينقسم التعاقب اللغوي من حيث عناصر دورة التخاطب إلى قسمين⁽⁴⁾:

تعاقب لغوي إنتاجي: يقوم به المتكلم أو الكاتب.

تعاقب لغوي استقبالي: يستقبله المستمع أو القارئ.

والتعاقب اللغوي الاستقبالي أصعب من التعاقب اللغوي الإنتاجي لأن المنتج هو الذي يختار اللغة والتوقيت وتوزيع اللغتين على المقامات والموضوعات المختلفة، أما المستقبل فيتلقي التعاقب دون دخل منه؛ لا من حيث توقيته ولا موضوعه، وخاصة إذا كان هذا الأخير لا يملك كفاية لغوية تمكنه من فهم معاني تلك التعاقبات.

2- المزج اللغوي: ويقابله في الإنجليزية (Code mixing) أو (Mélange de Code) في اللغة الفرنسية. ويقابله في اللغة العربية "الخلط اللغوي" أو "اختلاط الألسن" فما مفهوم المزج اللغوي؟ وما هي مستوياته؟ وما هو الغرض أو الهدف من إتيانه؟

من الصعب الإقرار بوجود لغة نقية وصافية من ناحية المعجم وبعيدة عن التأثير والتأثر باللغات الأخرى، ويظهر هذا التأثير إما على

المستوى الصوتي أو الصرفي أو التركيبي، وهذا ما يُعرف بالمزج اللغوي و«...هو استراتيجية خطابية لكن في هذه الحالة يقحم متكلم اللغة (أ) عناصر من اللغة (ب) في أي مستوى من المستويات وهذه العناصر ليست مندمجة في لغة (أ) وإلا اعتبرت اقتراضات»⁽⁵⁾ ويرى بعض اللسانيين⁽⁶⁾ أنّ ظاهرة التداخل اللغوي نفسها مع ظاهرة المزج اللغوي ويعود سبب حدوثهما إلى نقص الملكة اللغوية، فتحدث بطريقة لا إرادية إلا أنّها قد تصبح كلمات دخيلة أو اقتراضات بإقحامها في اللغة.

وما يعرف عن المزج اللغوي أنّه لا بدّ من وجود لغة أساس التي تعتبر لغة الحديث المشتركة مع إقحام لغة ثانية، فيمكن أن نميز في الخطاب أجزاء أحادية من اللغة الأساس (الأولى) تتعاقب مع أجزاء من اللغة الثانية؛ فيصبح الخطاب قائما على قواعد اللغتين معا.

ويمكن تحديد أشكال المزج أو التداخل المتبادل بين اللغات في موقف الاحتكاك بالوصف العلمي، ويدرس هذا المزج أيضا في علاقته بلغة المجتمع، وحسب "وليام فرنسيس ماكاي" "W.F.Mackey"، فإنّ هذا الوصف يتطلب ثلاث خطوات هي⁽⁷⁾:

- اكتشاف العنصر الأجنبي الذي قدمه المتحدث في كلامه، وتحديد ما إذا يكون هذا العنصر من خلال طريقة الوصف اللغوية.

- تحليل ما تم عمله من قبل المتكلم، بالعنصر الأجنبي الذي قدمه في حديثه.

- قياس مدى إحلال العناصر الأجنبية محل العناصر المحلية.

وعلى هذا؛ فتحليل ودراسة المزج اللغوي يستهدف وصف العوامل المتضمنة في الاختيار اللغوي خلال التحليل الموقف، ويسعى لوصف التداخلات والنطاقات (الأوضاع، المتحدثين...).

3- أسباب وأغراض كل من المزج اللغوي والتعاقب اللغوي:

يمكن تفسير أسباب حدوث ظاهرتي التعاقب والمزج اللغويين بسبب نقص الملكة اللغوية في إحدى اللغتين أو فيهما معا⁽⁸⁾، إذ يجد المتكلم نفسه عاجزا عن الحديث ومواصلة الفكرة باللغة الأولى فيلجأ إلى لغة ثانية، وهذا شأن الجزائري مثلا فبسبب انفتاحه وتعلمه اللغات الأجنبية أصبح نصف مزدوج فلا هو متحكم في اللغة العربية وقواعدها، ولا هو متحكم في اللغة الفرنسية، وكنتيجة لذلك يلجأ إلى المزج بين نظامين لغويين.

كما يعود المزج إلى عدم إتقان اللغة الأم أو تراجع ملكتها، وهذا حال المهاجرين فنجدهم يستعملون لغة البلد الأجنبي في الحياة اليومية وفي المدرسة وفي الحياة العملية أيضا، وفي المقابل تراجع لغة الأم عندهم

لأنّها منحصرة في الوسط العائلي؛ فينتقل المتكلم ويتحول من نظام لغويّ إلى آخر أو يمزج بينهما.

ويتم في بعض الأحيان المزج أو التناوب اللغويّ ليعبّر المتكلم عن الدور الاجتماعيّ أو ثقافته أو عرقه، فيمزج السّاكّن بمنطقة القبائل مثلا اللّغة العربيّة باللّغة القبائليّة ليثبت هويته بأنّه قبائليّ، فتحول الشّخص من ل1 إلى ل2 ليعطي إشارة إلى المستمع أنّ ل2 هي لغتهما الأم؛ وأنّهما ينتميان إلى أصل واحد ولغة واحدة، ويعود هذا التناوب مثلا إلى رغبة المتكلم في الانتماء إلى نوعية النّاس الذين يتحدثون بها، فاللّغة تُستخدم رمزا للانتماء إلى جماعة بعينها ويستخدم النّاس الكلام حتى يحددوا الجماعة اللّغويّة التي ينتمون إليها أو التي يرغبون في الانتماء إليها، وبالتالي يقوم الآخرون بتقييم المتحدثين حسب تقييمهم لهذه الجماعات.

إنّ المجتمع قائم على العلاقات بين الأفراد وهذه العلاقات بدورها قائمة على التّأثير والتّأثر أثناء حدوث عملية التّواصل بين المتكلم والمستمع، فالرسالة لا تقتصر فقط على الإخبار وإنّما تحمل أغراضا أخرى كالتّأثير على المستمع، فمن أسباب ظواهر الاحتكاك اللّغويّ رغبة المتكلم في التّأثير على المستمعين، لذلك فأغراض المزج اللّغويّ كثيرة نذكر منها:

3-1- الاقتصاد اللّغويّ: في بعض المواضيع أين يكون المتكلم بصدد الحديث في مواضيع علميّة كالتّقنيّة والطّبيّة والفزيائيّة يستعمل اللّغة

الفرنسيّة مع الانتقال إلى إحدى اللّغات المحليّة، ولا يعني هذا أنّ المتكلم بهذه اللّغة حكم عليها بأنّها القادرة والأحسن في نقل المعرفة من اللّغة العربيّة لأنّه بكلّ بساطة يمكن التّعبير عن أي شيء والحديث في أي موضوع بأية لغة سنننا، وإنّما الغرض من ذلك هو ما يُعرف في اللّسانيات بالاقتصاد اللّغويّ (L'économie linguistique) فيُعبّر عما هو تقنيّ بلغة متخصصة أي بمصطلحات دقيقة وتراكيب خاصة، فبسبب الميل إلى عدم بذل الجهد في البحث عن اللّفظ المناسب، يستعير المتكلم أي لفظ بالصدفة من نظام لغويّ آخر⁽⁹⁾.

2-3- الحاجة إلى التّوضيح: في بعض الأحيان يحدث التّنابذ وذلك بنية سليمة؛ قصد التّوضيح لا بقصد التّباهي والتّفاخر بمعرفة ل2، فمثلا عندما يتكلم الفرد مستخدما ل1 وفجأة يحتاج كلمة أو مصطلحا أو جملة من ل2 فيضطر إلى الانتقال إلى اللّغة الثّانية.

3-3- الاقتباس: قد يحدث التّعاقب اللّغويّ إذا أراد المتكلم اقتباس مثل أو بيت شعريّ أو قول مأثور أو حكمة من لغة إلى أخرى.

3-4- تحديد المخاطب: عندما يكون الفرد يتكلم مع جماعة ثم يتحول من لغة إلى أخرى، ويقصد بهذا الانتقال توجيه الكلام إلى شخص ما في الجماعة وذلك باللّغة الأم.

3-5- التّوكيد: قد تتعاقب لغتان عند المتكلم فنجدّه ينتقل من ل1 إلى ل2 لمجرد توكيد الجملة بمعنى أنّه يقول المعنى الواحد بلغتين بدلا من

أن يكرر الجملة ذاتها؛ والهدف من هذا هو لفت النظر إلى أهمية الفكرة¹⁰.

3-6- الضَّغَطُ الخارِجِيّ: إذا كان مجتمع ما يكره ويرفض وجود أكثر من لغة داخل المجتمع بسبب السّياسة اللّغويّة المتبعة؛ فإن الفرد يتجنب استخدام اللّغة المرفوضة خارج البيت هروبا من الحرج ورضوخا لضغط المجتمع الذي يعيش فيه.

3-7- رفع المكانة واستعراض المستوى الثّقافي للمتكلّم: أحيانا يختار شخص ما لغة ما بعينها للتحدّث بها من أجل أن يرفع مكانته لدى المستمعين، وخاصة عندما تكون هذه اللّغة مرموقة اجتماعيًا وعلميًا، هنا يتم الاختيار لتحقيق هدف هو رفع مكانة المتحدث أو تحقيق اقتراب من قلوب المستمعين عن طريق اختيار اللّغة التي يحبونها¹¹.

3-8- إثبات الهوية: يكمن استخدام المزج والتّعاقب اللّغويين للتعبير عن هوية مستعملهما؛ فعندما يتحدث شخص ما في موقف رسمي مع طبيب أو مع محام أو قاض أو مدرس يختار لغة ما، وعندما يتكلم مع أصدقائه وأفراد أسرته يتكلم لغة أخرى؛ أي يختار لغة للعلاقات الرّسميّة ولغة للعلاقات الوديّة.

ب. الدّراسة التّطبيقيّة :

كلما أتاحت لّغات فرصة الاتصال بصورة مباشرة يحدث بينها الاحتكاك، ويحدث هذا كثيرا على مستوى المفردات خاصّة، ففي الأكثر

تعرضنا للاحتكاك. وبدراسة وتحليل أشعار "سعداوي صالح"¹² يتضح لنا استعماله للغات مختلفة، فإما أن تكون القصيدة بالأمازيغية تتخللها كلمات بالعربية أو الدارجة أو باللغة الفرنسية، وإما أن تكون بالدارجة مع ورود كلمات أو جمل باللغات السابقة الذكر، وهذا منطقي بحكم تواجده في مجتمع متعدد اللغات ومن غير الممكن أن تكون لغتان أو أكثر عند الفرد أو في جماعة لغوية ما دون حدوث الاحتكاك بينها، ولا تبقى هذه اللغات متفرقة معزولة بل تؤثر الواحدة في الأخرى.

وفي دراستنا التطبيقية هذه سنقوم بقراءة تحليلية لظاهرتين من ظواهر الاحتكاك اللغوي هما التعاقب اللغوي والمزج اللغوي، ولهذا قمنا باختيار عينة من قصائد "صالح سعداوي" حيث اعتمدنا في التحليل والتطبيق على قصيدتين بالقبائلية بعنوان:

1- Yecreq yitij yuli wass-----يَلْشَرَقُ يَطْجُ يُلْ وَسْ

2- D Rebbi i iesa-----ذَرْبَ إِعْصَ

وقصيدة بالعامية العربية بعنوان: "الغربة"

ففي القصيدة الموسومة ب: "Yecreq yitij yuli wass" اللغة الأساس هي القبائلية، حيث يقول الشاعر:

Yecreq yitij yuli wass

Tedwa tafat yef medden irkelli

نجد في هذا البيت الشعري كلمتين مأخوذتين من اللغة العربية ممزوجتين بالقبائليّة.

1- **Yecreq**: من الفعل "أشرق، يشرق إشراقاً" وقد أسند إلى المفرد المذكر الغائب في الزمن الماضي (Izri). أما بالنسبة للتغيرات التي طرأت على الكلمة فهي :

- ابتدأت بحرف "Y" الدال على تصريف الفعل مع المذكر الغائب "هو".

2- **Tedwa**: وهو من الفعل "أضاء، يضيء إضاءة، وقد أسند في القبائليّة إلى المفرد المؤنث الغائب في الزمن الماضي، أما بالنسبة للتغيرات التي طرأت عليه فهي :

- ابتدأت بحرف "T" الدال على المؤنث.

وحروف "y" و "t" التي أضيفت إلى الفعل تسمى بالأمازيغية: "Amatar

udmawan" بمعنى مؤشرات المتكلمين، فنلاحظ على الفعلين "Yecreq"

و "Tedwa" الإبقاء على الحروف نفسها أي الأصليّة في الفعل باللّغة

العربيّة مع تغيير طفيف حسب ما يتوافق مع النّظام الصّرفيّ في اللّغة

القبائليّة كارتباط التاء بالمؤنث "t" و "y" بالمذكر.

كما وردت كلمات أخرى كثيرة في هذه القصيدة خليط ومزيج بين

العربيّة والقبائليّة مثل:

Wayed kulci d arzagan

Kulci=كلّ شيء

Dima lebeyi-is isaæed-it

isaæed-it=أسعده

Yetmenni meskin talwit

Yetmenni=يتمنى

Wayed yer daxel yerya =Γer daxel بالداخل

Rebbi εzized d bab n lexir =εzized العزيز

Yettarrif mebla cceḥa =Yettarif يصرف

أما في القصيدة الموسومة ب: "D Rebbi i iεša" فنلاحظ كثرة المزج اللغوي بين العربية والقبائلية والتعاقب بين القبائلية والفرنسية، وفيما يلي أمثلة عن المزج اللغوي:

D Rebbi i iεša

Mi itt-yiwi yer Fransa

Yaεlem ibusa

Ittbeddil cwit cwit

و يمكن ذكر بعض الكلمات الممزوجة من مثل :

Tεetled = وينطق (تُعطَلَطُ) وهو من الفعل "عطل" الذي يعني في اللغة العربية معنى الخسارة والضرر، ولكن الشاعر وظّف الفعل "عطل" ههنا للدلالة على معنى "تأخر".

Tetwahhem = من "توهم" ولكن الشاعر وظّفها للدلالة على معنى "اندهشت" وأصلها في اللغة العربية هو "ظن" و"شك".

Yedmaε = من "طمع" و تم تغيير صوت الطاء إلى الضاء.

Ad tefhem = من الفعل فهم.

Sewjed = من الفعل أوجد.

Cεel = من الفعل شعل.

Ad texdem = من خدم، يخدم خدمة.

=Sehmu = من الفعل يحيي.

=Fehmey = من الفعل فهم يفهم مفاهمة.

=D amehqur = من الاحتقار، أي استصغرتَه واستهانت به.

=Tbeddel = من الفعل "تبدل" بمعنى تغير، وهو نفس المعنى الذي أرادَه الشاعر.

=Tettarrif = صرف العملة، صرفها، حولها واستبدالها بمثلها وتغير معناها لتدل على استعمال المال وليس استبدال العملة.

=Teyleb-it = من اللغة العربيّة بمعنى "تغلبت عليه".

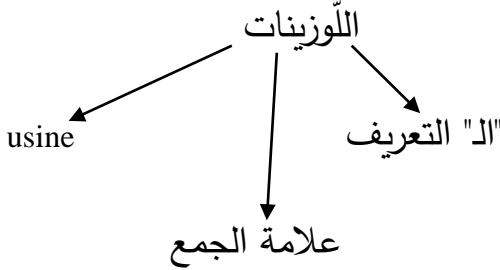
=Tesbelε-it = من اللغة العربيّة أي ابتلعتَه، واستعملت الكلمة في المقطوعة مجازا بمعنى "سيطرت عليه".

دراسة وتحليل القصيدة الموسومة بـ"الغربة": يعدُّ موضوع الغربة من المواضيع المتداولة بكثرة في قصائد صالح سعداويّ، وفي هذه القصيدة بالذات استعمل كلمات كثيرة موحية دالة على الغربة وصعوبتها ومشاكلها فنجد: قَاسِيْتُ - لَمَحَانِي - فراق - البلاد - حبيب - يا خويا - شأنك - الغريب - افرج - الوطن - هاني....

بالنسبة لظاهرة المزج فكانت في ثلاث كلمات هي:

اللُّوزِيَنَاتُ: بمعنى المصانع "وهي من الكلمة الفرنسية "Les usines" استعملت بإخضاعها للنظام الصرّفيّ الخاص بالعاميّة الجزائريّة

فجاءت مُعرفة بـ "ال" التّعريف، كما جاءت بصيغة الجمع بإضافة ألف وتاء في آخر الكلمة .



الراية: من الكلمة الفرنسية "Rail" وبالإنجليزية "Railway" بمعنى "السكة الحديدية"، ويعرّف بأنه: « Un ensemble de barre de fer sur lequel circule un train ou un tramway »¹⁵ وقد سبق بـ: "ال" التّعريف والتّاء الدّالة على التّأنيث.

الفُورُنُوت: مأخوذة من اللّغة الفرنسية: Four بمعنى "الفرن" وهو الذي يُخَبَّرُ عليه، وهي كلمة دخيلة من الفرنسية واستعملها الشّاعر بإضافة "ال" التّعريف وعلامة الجمع الألف والتّاء، أما في اللّغة العربيّة الفصحى فتُجمع على وزن أفعال أي "أفران".

وورد في القصائد مزج بين العربيّة والقبائليّة حيث تعرّضت الكلمات العربيّة لتغييرات من النّاحية الصّرفيّة، ومنه ضرورة إلحاق

تغييرات صوتية حين خضوعها للنظام اللغوي القبائلي لتتكيف مع وحدات النظام الذي تدخل إليه.

- كثرة المزج بين العربية والقبائلية وقلة وروده بين القبائلية والفرنسية ويعود ذلك إلى كثرة الكلمات العربية الدخيلة المستعملة في القبائلية حتى أصبحت وكأنها منها، كما أنّ الغرض يكمن في إرسال وتوصيل هذا الخطاب إلى أكبر شريحة في المجتمع؛ وبالتالي يحدث هذا بغرض الإفهام والتوضيح، وليس المزج واردة بكثرة لنقص الملكة اللغوية لدى المتحدث باللغاة الثانية كما يُعرف عن هذه الظاهرة بل السبب يعود لتجذّر بعض الكلمات العربية في القبائلية.

- الكلمات الممزوجة بين القبائلية والفرنسية أو بين العامية والفرنسية كانت تتعرض إلى تغييرات من الناحية الصرفية، ومنه ضرورة إلحاق تغييرات صوتية حين خضوعها للنظام العامي أو القبائلي؛ وكانت هذه التغييرات ضرورية لتلاءم الخطاب والسياق ولتكييفها مع وحدات النظام اللغوي الذي تدخل إليه.

دراسة وتحليل نماذج عن ظاهرة التعاقب اللغوي:

يُعرف صاحب المدونة -صالح سعداوي- بكونه متعدّد اللغات فهو قبائلي يستعمل القبائلية (اللغة الأم) والعربية الفصحى والدّارجة لأنّه عاش في الجزائر العاصمة مدة من الزمن واللغة الفرنسية لأنّه عاش في فرنسا بعد الاستقلال، وهذا جعله يتناوب في استعماله لهذه اللغات، ففي

بعض الأحيان ينتقل بين الكلمات باللّغة العربيّة أو اللّغة الفرنسيّة وأحيان أخرى يتم الانتقال على مستوى الجمل أو العبارات. وفيما يلي سنوضح ما هي اللّغات المتناوبة في المقطوعات الغنائية، وكيف يحدث هذا التّعاقب اللّغوي؟ وما هو سبب لجوء الشّاعر إليها؟ متى يتم الانتقال إلى الكلمات؟ ومتى يتمّ الانتقال إلى الجمل.

- الانتقال من القبائليّة إلى العربيّة على مستوى الكلمة: نجد في القصيدتين المكتوبتين بالقبائليّة تعاقبًا لغويًا بين القبائليّة والعربيّة:

Kul wa amek i yufa lbenna-s

Wa am **skor** wa am ilili

Amek it-yufa **lhal**

Wayed **kulci** d arzagen

Isedda **lhif** u **mazal**

Yarwa **rraha**

استعمل صاحب النّص كلمات بالعربيّة -وقد كتبناها بالبنط الغليظ ووضعنا أسفلها سطر- وهي: السّكر، الحال، مازال... حيث تعاقبت مع اللّغة القبائليّة فكانت إمّا: حرفًا مثل "كل" "Kul" "كل شي" "Kulci" أو مفردات أو وحدات معجمية مثل: D Rebbi (الرّب)- العِلْم- إبليس- مسكين.

ونلاحظ أنّ هذه الكلمات بلغة غير اللّغة الأساس للنّص، استعملها كما هي دون تغيير، ولم تخضع للنّظام اللّغويّ القبائليّ، والسّبب هو كون هذه المفردات كلمات دخيلة أو مقترضة وأصبحت من القبائليّة، وبالعودة

إلى زمن نظم هذه القصيدة فنجد أنّ الألفاظ الأمازيغية المستحدثة لم تستعمل بعد في تلك الفترة.

- الانتقال من اللغة القبائلية إلى اللغة الفرنسية على مستوى الكلمة:
ورد الانتقال إلى كلمات باللغة الفرنسية في هذه المقطوعة:

Tessawel **i la police**

Ad lhaq **la suite.**

Nekren **l'artiste**

وقد استعمل في هذه المقطوعة كلمات أخذها من اللغة الفرنسية وقد كتبناها بالبنط الغليظ وطرنا أسفلها؛ وهي: (La police- La suite- L'artiste) والسبب في استعمالها ليس عدم وجود مقابل لها سواء بالقبائلية أو العربية وإنما لكثرة تداولها في الحياة اليومية ونظراً لشحنها الدلالية، بالإضافة إلى نقطة مهمة وهي أنّ التعاقب داخل الجملة الواحدة لا يحتاج إلى براعة لغوية أو ملكة لغوية عالية في اللغة الثانية لأنه يحدث على مستوى المفردات أو شبه الجمل.

ويتضح الاقتصاد اللغوي كغرض آخر من أغراض المرسل فبدل أن يشرح ويوضح فكرته باللغة الأساس للتصّ يلجأ إلى لغة أخرى للاقتصاد اللغوي دون أن يبحث عن لفظ مناسب، كما يهدف من التعاقب تحديد المخاطب ويقصد بذلك توجيه الكلام إلى شخص ما في الجماعة وذلك باللغة المناسبة له.

وقد يرغب المتلقي في توكيد فكرته فيكرّرها بلغة أخرى بدل تكرار نفس الجملة؛ للإشارة إلى أهمية الفكرة، وفي بعض الأحيان يكون الموضوع هو المتحكم في اللغة، فيختار المتكلم لغة للحديث في موضوع ما، ولغة أخرى للحديث في موضوع آخر مختلف عن الأول.

خاتمة: نخلص في الأخير إلى أنّ المزج والتعاقب اللغويين استراتيجيتان خطابتان عند الشاعر والمغني "صالح سعداوي" مما يُظهر التعدد اللغوي عنده (العامية-الفرنسية-القبائلية)، فتجلت إمّا بالتعاقب اللغوي إمّا بالمزج اللغوي ولم تكن بطريقة عشوائية، وإنّما لكلّ حالة غرضها وهدفها نختصرها فيما يلي: التأثير في المتلقي، الاقتصاد اللغوي، تحديد المخاطب.

- إنّ ظواهر الاحتكاك اللغوي تحدث على مستوى الفرد المزدوج أو متعدد اللغات لأغراض معيّنة. وقد تحدث عند أحادي اللغة، لكن بعد إقحام كلمات من ل2 في لغته وحينئذ لا تسمى بمزج لغوي أو تعاقب، وإنّما هي اقتراضات، وتصبح من صلب اللغة، مثل: الكلمة الإنجليزية "Week end" التي تستعمل في اللغة الفرنسية كما لو كانت منها، وحين يستعملها شخص فرنسي لا يعتبرها تعاقباً لأنّها أدمجت في لغته وأصبحت من المعجم الفرنسي.

- من خلال دراستنا التحليلية لبعض المقطوعات الشعرية، لاحظنا أنّ الشاعر والمغني صالح سعداوي يستعين بالمزج اللغوي؛ في غالب الأحيان

باستعمال الكلمات الأكثر تداولاً واستعمالاً، ويتم الأمر بطريقة عفوية وتلقائية لأنها متداولة عند متحدثي اللغة القبائلية.

- أما في بعض الأحيان فنجد أنه يستعمل كلمة من اللغة العربية أو الفرنسية لغرض الوزن أو القافية؛ فالشاعر يؤلف مقطوعاته الشعرية لغرض الغناء وهذا يتطلب احترام الوزن والقافية التي تُبنى عليها القصيدة، وهو ما يجعله أحياناً يلجأ إلى استعمال كلمة من اللغة الفرنسية وفق قالب اللغة العربية مثل: اللوزينات، الرايات وغيرها من الكلمات التي سارت على وزن وقافية القصيدة.

- تبرز ظاهرة الانتقال إلى أكثر من كلمة أو الانتقال بين الجمل عند الشاعر والمغني صالح سعداوي لأسباب متعلقة بالمقام أو الوضعية الخطابية، فلا يُحدّد الشاعر لوحده اللغة التي يستعملها في زمن محدد وإنما يحددها كذلك المحيط الذي تُستعمل فيه والوظيفة والسّجل والسياق.

الهوامش:

¹- JEAN DUBOIS, Dictionnaire de linguistique, 1^{er} Ed, Paris Librairie Larousse, 1973, P119.

²- محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، 1956، ج1، ص 616 (عقب).

³- J.F.Hamers et M.Blanc, Bilingualité et bilinguisme, 2^{eme} édition, Belgique, Pierre Mardaga, 1983, P 198-204.

⁴- محمد علي الخولي، الحياة مع لغتين، جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1987، ص 122.

⁵- J.F Hamers et M.Blanc, Bilingualité et bilinguisme, P 205.

⁶- J.Dubois, Dictionnaire de linguistique. P 265.

⁷- Makey W.F., Bilinguisme et contacte des langues, Paris, Ed. Klincksieck, 1976, P 120.

⁸- Dominique Maingueneau, Aborder la linguistique, Paris, Ed. Seuil, 1996, P 54.

⁹- عباس الصّوريّ، في بيداغوجيا اللّغة العربيّة، مطبعة التّجّاح الجديدة، الرّباط، ط1
1998، ص 95-96.

¹⁰- محمد علي الخوليّ، الحياة مع لغتين، ص 120-121.

¹¹- عباس الصّوريّ، في بيداغوجيا... ص 95-96.

¹²- ولد صالح سعداويّ سنة 1936م بمدينة امشدهال بولاية البويرة، عُرف من خلال مشواره الفنيّ بأدائه الأغاني الفكاهية التي هي في الحقيقة مرآة تعكس الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ الذي عاشه المواطن خلال فترات زمنيّة مختلفة، وخاصة موضوع الغربة ومعاناة المهاجرين بفرنسا، كما غنى عن مواضيع مختلفة بكلمات صادقة وهادفة بالعربيّة أو القبائليّة، بدأ صالح سعداويّ نشاطه منذ الخمسينات باحتكاكه مع كبار قامات الفن الجزائريّ أمثال الفنان الكبير والأستاذ عمراوي ميسوم، الذي تعاون معه وتعلم منه أصول الموسيقى و الطّرب، لقد كان الرّاحل مجاهداً في صفوف جبهة التحرير الوطنيّ، وعضواً من أعضاء الفرقة الفنيّة للجبهة التي جمعت باقية من الفنانين الذين عملوا على نشر القضية الوطنيّة وإعلاء صوت الثّورة الجزائريّة دولياً. أما بعد الاستقلال قرر المكوث بالمهجر مواصلاً الكتابة والتّأليف لأغاني حققت له الشّهرة في السّتينات والسّبعينات كأغنية "اعيينت مليت"، "حببت نتزوج وحدي" و"داك خوبا..." وأبدع في الأغنية القبائليّة بروائع الزّمن الجميل "يشرّق يطيح"، "أرّي كُنش ذ القوي..." وقد سجل معظم أسطواناته في أستديو أسسه هو بنفسه (سعداويّ فون). وفي المسرح، قدّم سعداويّ عدّة أعمال مسرحيّة وفكاهية رفقة الممثل الكوميديّ الكبير قاسي تيزي وزو، فقد تميز دائماً بروحه الفكاهية والهزليّة التي تتجلى في معظم أغانيه، والتي أحيى بها الحفلات مع رفاق دربه أمثال رايح درياسة، سامي الجزائريّ، أكلي يحياتن والمطربة الغالية. توفي صالح سعداويّ يوم 9 ماي سنة 2005 بمستشفى باريس بعد مرض عضال ودُفن بالجزائر. (يُنظر الموقع: <https://etdjazairi.com/archives/6845>, تاريخ الاطلاع: 10-11-2022).

¹³- <https://www.youtube.com/watch?v=bWgmIQsfu5U>

¹⁴- https://www.youtube.com/watch?v=Ate6zW_2NTI-

¹⁵- Daniel Morvan, Françoise Gérardin et autres, Le ROBERT POUR TOUS , dictionnaire de la langue française, Paris, 1994, P 932 .

الممارسات اللّغويّة في تمثيلات صالح سعادويّ

(دراسة مقارنة لتمثليتين -أمازيغيّة/عربيّة-)

فرحات بلّولي

جامعة البويرة

f.balouli@univ-bouira.dz

مقدمة: يُعد الفنان-المجاهد صالح سعادويّ (1936م-2005م) من أبرز فناني زمانه، وقد اشتهر خاصة بخوضه لمسيرة غنائية طويلة يناهز عمرها نصف قرن من الطّرب والتّأليف الشّعريّ لنفسه ولغيره من المغنيين، لكن لم يقتصر صالح سعادويّ على هذا اللّون من الفنون بل ولج عالم التّمثيل والتّأليف المسرحيّ أيضا، فشارك في تمثيلات عدّة، ولعلّ المتابع لمسار الاهتمام الأكاديمي بأعمال هذا الفنان -على قلته- يلاحظ تركيزا ما على مسيرته كمغني، لكن لم نجد -فيما اطّلنا عليه- أيّة دراسة مهتمة بمساره في مجال التّمثيل الذي لا يقل أهمية من حيث تأثيره وتواجده في الأوساط المجتمعيّة، وفي هذا السّياق سنركّز مداخلتنا على دراسة عمليّتين من الأعمال التّمثليّة

لصالح سداوي؛ أحدهما بالعربية والآخر بالأمازيغية، وسنهتم بمسألة لغوية في غاية الأهمية ألا وهي الممارسات اللغوية التي تبناها في هذين العملين التمثيليين.

لا شك أنّ المتابعين لصالح سداويّ وأبناء جيله يعلمون أنّهم يستعملون لغات عدّة في خطاباتهم، فوجود العربية والأمازيغية والفرنسية مع تفضيل العاميات والتنوعات الجهوية أمر لا يحتاج إلى بيان وجودٍ بقدر ما يحتاج إلى فهم وشرح؛ حسب الوضعيات والمقامات، وهذه هي مهمتنا الأولى في هذا العمل حيث سنتساءل عن قضايا لغوية متعلقة بالممارسات اللغوية التي تبناها صالح سداويّ؛ فهل التزم باللّغة الأساس التي تبناها في سكاتشاتة أم مزجها مع غيرها من اللّغات التي يُتقنها؟ وما هي أوجه الاختلاف بين ممارساته اللّغوية أثناء استعمال الأمازيغية أو العربية كلغة أساس؟ ولتحقيق ذلك اخترنا دراسة سكاتشينّ هما "سيادة المير-Sid el mir" بالأمازيغية و"قطعة اللحم-Le bifteck" بالعربية.

1. مفاهيم نظرية (التمثيلات، الممارسات اللغوية): سنحاول في هذه النقطة الأولى معالجة بعض القضايا النظرية ذات الصلة بموضوعنا، وستكون البداية بالتمثيلات ثم سنُعرج إلى الحديث عن مفهوم الممارسات اللغوية.

1.1: التمثيليات: تُشكل التمثيليات زمرة كبيرة من الفنون التي تعتمد على العرض كمبدأ قار وأساسي حيث يجب أن يتقمص ممثلون أدوارا معينة ويعرضونها على جمهورٍ؛ حاضرا كان أو مُفترضا، ويندرج في مفهوم التمثيليات أنواع كثيرة من الإبداعات الفنيّة منها الأفلام والمسرحيات والسّيرك¹... وفي كلّ نوع من هذه العروض هناك أنواع فرعيّة؛ منها موضوع دراستنا هذه ألا وهو السّكاتش.

1.1.1: تعريف السّكاتش (Sketch): يتخذ مصطلح "السّكاتش" تعاريف كثيرة عند أهله في المسرح والتلفزيون؛ فنجد مثلا "معجم المسرح" يُعرّفه كالتالي:

"السكتش، أو المشهد القصير، يُقدّم حالة فكاهية، يؤديها عدد قليل من الممثلين... مع التّشديد على اللّحظات المضحكة والهدامة..."²

فالسّكاتش لديه ثلاثة ركائز أساسيّة تنطلق من معايير مختلفة؛ فمن حيث الرّمن يعد مشهدا قصيرا، ومن حيث عدد الممثلين المشاركين فيه يكون -عادة- قليلا، أما من حيث طبيعة الحالات التي يُقدّمها فيهم بالّلحظات المضحكة، ولعلّ كلّ هذه الخصائص في حدّ ذاتها سبب أساسي في اهتمام صالح سداويّ به لأنّ السّكاتش يُمرر الرّسائل الهادفة في أقصر وقت وبإمكانيات تبدو في المتناول، عكس الأفلام التي تحتاج إلى ميزانيات ضخمة.

وقد ظهر السّكاتش في المسرح؛ وذلك في القرن السّادس عشر على شكل فواصل تُلعب أثناء توقّف المسرحيات، لكن تلك الفواصل تطورت حتى أصبحت مستقلة فسميت سكاتشات ثم انتقلت من المسرح إلى الإذاعة والتلفزيون... حتى شاعت كطريقة تمثيلية قابلة للاستثمار على كلّ الدّعائم الموجودة، وفي فترة متأخرة أصبح السّكاتش وحدة للتقطيع المسرحي حيث تصبح المسرحية عبارة عن مجموعة من السّكاتشات؛ وهذا ما قام به المسرحي الجزائري كاتب ياسين³ وغيره من المسرحيين.

2.1.1: صالح سعادويّ والسّكاتش: يمكن القول إنّ صالح سعادويّ من ذلك الجيل من الفنانين المتفتحين على ممارسة فنون عديدة؛ في الوقت نفسه حيث كان في ذلك مثل الشّيخ نور الدّين أو كمال حمادي... الذين يُغنون ويشاركون في سكاتشات، وهناك من يضعها في بداية أغانيه... وقد التقوا في سكاتشات متعددة...

ولا يوجد -في حد علمنا- عمل علميّ لحد الآن جمع مُجمل السّكاتشات التي شارك فيها صالح سعادويّ، وكحصيلة أوليّة لما وجدناه على المنصات الافتراضية، نذكر السّكاتشات التالية:

- سيادة محافظ الشرطة-Sid le commissaire⁴: شارك في هذا السّكاتش الممثلون قاسي تيزي وزو وكمال حماديّ وصالح سعادويّ وغيرهم... (السّكاتش من تأليف صالح سعادويّ).

- قطعة اللحم-Le bifteck⁵: شارك في هذا السكاتش الممثلون قاسي تيزي وزو وصالح سعادوي وغيره (لا يوجد معلومات عنه في متن الشريط إلا العنوان).

- سيادة المير-Sid el mir⁶: شارك فيه الفنان الهزلي المعروف أحمد حمو وصالح سعادوي وحمو سعادوي وعبد القادر سعدي.

- انفخ-Gonfler⁷: شارك فيه صالح سعادوي وقاسي تيزي وزو...

كما وجدنا سكاتشات متعددة لا تحمل عنوانا ولا أي إشارة إلى معلومات عن مخرجها أو مُعدها... لكن هناك العديد منها على الأنترنت، ولأغراض هذه الدراسة اخترنا سكاتشين فقط هما (سيادة المير-Sid el mir) و(قطعة اللحم-Le bifteck) واختيارنا لهما يعود أساسا لوضوح صوتهما مقارنة بغيرهما من السكاتشات التي وجدناها، خاصة السكاتش الأول (سيادة المير).

2.1: الممارسات اللغوية: نُشير في بداية الحديث عن مفهوم "الممارسات اللغوية" إلى أنّ هذا المصطلح عنوان من بين عناوين كثيرة متقاطعة؛ تحاول كلّها وصف الوضعيات اللغوية التي تتسم بالتعدد اللغوي خاصة، وكان بالإمكان أن نستعمل مثلا مصطلح "الاستراتيجيات اللغوية" أو "مظاهر الاحتكاك اللغوي"... وهي كلّها

مصطلحات تغطي المجال نفسه تقريبا؛ لكن مع تحويرات متعلقة -أساسا- بمنبت ومجال تلك المصطلحات.

وَيُرْجَع "معجم تحليل الخطاب"⁸ ظهور مصطلح "الممارسات اللغوية" إلى سنوات السبعينات، وخاصة في أعمال (كوليولي-Culioli) ثم (بوتات-Boutet) كواضعي المصطلح، أما العمل التطبيقي المتعلق بهذا المفهوم فموجود في الدراسات الأمريكية التي اهتمت خاصة بـ "تحليل المحادثة" و"التواصل" بشكل عام.

ويمكن القول إنَّ "الممارسات اللغوية" هي استعمالات اللغة في أبعادها المختلفة التي "...تُدمج مجالات اللغوي والعرفاني والاجتماعي"⁹ فالاهتمام بالممارسات اللغوية يعني تحليل كل ما يمكن أن يتدخل في استعمال اللغة، وذلك بالتركيز على ما هو حاسم في عملية التأويل خاصة، فيمكن دراسة الظواهر اللغوية البحتة كاستعمال لهجة أو لُكنة أو نوع من الأداءات الصوتية إن كان لها أثر ما في عملية التواصل، كما يمكن الاهتمام بجوانب عرفانية كأساليب التأويل ومشاركة المعلومات... كما يمكن ربط كل ذلك بالجانب الاجتماعي -إن كان له أثر- مثل الانتماء إلى زمرة اجتماعية ما أو تيار إيديولوجي...

وَنُشِيرُ إِلَى أَنَّ "الممارسات اللغوية" -كعنوان عام- تُفسَّرُ في المجال التطبيقي بمجموعة كبيرة من المفاهيم، لأنها -كما أشرنا سالفًا- استراتيجيات لغوية وهي متعددة في الأساس، وبالمَنظور اللساني

الاجتماعي اقترحت الدراسات العديد من الممارسات المعروفة بين المتكلمين؛ نذكر منها "التعاقب اللغوي" و"الاقتراض اللغوي" و"التداخل اللغوي" و"المزج اللغوي"¹⁰... وتشترك كل هذه الممارسات في استعمال لغتين أو تنوعين لغويين مختلفين في نفس الخطاب، ولعلنا ههنا سنقف فقط على مفهومي التعاقب والاقتراض اللغويين لورودهما في مدونة عملنا هذا.

يُشكل "التعاقب اللغوي" إستراتيجية تداولية واعية لاستخدام لغتين أو تنوعين مختلفين¹¹، فالمتكلم في هذه الممارسة عادة ما تجده واع تمام الوعي باستعماله لتنوعين لغويين، وهذا عكس "الاقتراض اللغوي" الذي يُعد استعارةً لكلمة أو وحدة لغوية مع إدماجها في اللغة التي يتحدث بها المتكلم، ففي "الاقتراض اللغوي" نكون إزاء وحدات يعتقد المتكلم أنها تنتمي إلى لغته¹²؛ وهي فعلا كلمات مستعملة في تلك اللغة لكن أصولها من لغة أخرى.

2. الممارسات اللغوية في العينة (دراسة تطبيقية): سنحاول فيما يلي دراسة مجموعة من الممارسات اللغوية في عينة هذا العمل، وقبل ذلك سنحاول أن نُقدم عيّنتنا ثم سندرس ما ورد فيها من ممارسات.

1.2: وصف العينة: ذكرنا سلفا في النقطة (2.1.1) أننا سندرس في عملنا هذا سكاتشين هما (قطعة اللحم-Le bifteck) بالعربية

و(سيادة المير-Sid el mir) بالأمازيغية، وسنحاول ههنا تقديم كلّ سكاتش على حدة للتّعرف على سياقاتهما الموضوعية.

1.1.2: سكاتش (قطعة اللحم-Le bifteck): يتحدث هذا السّكاتش عن شخصين (قدور وقاسي) يعيشان في الغربية، ويظهران في السّكاتش في مطعم، أما سبب ذلك فقد كان قدور قد وعد صديقه هذا بدعوته لتقاسم غذاء معه بمناسبة أوّل راتب يتقاضاه من عمله الأوّل في الغربية، وتمثل عقدة السّكاتش في تقديم صاحب المطعم للصديقين قطعتين من اللحم لكنّهما غير متساويتين من حيث الحجم؛ فوضع من جهة قدور قطعة لحم كبيرة ومن جهة قاسي قطعة صغيرة جدا، فأراد قاسي أن يتلاعب بصديقه قدور والاستيلاء على القطعة الكبيرة، لكن قدور -على كرمه وتقديمه كشخصية بسيطة مقارنة بقاسي الذي يبدو أنّه متعلم- تفتن للعبة واسترجع قطعة اللحم الكبيرة بذكاء مماثل لذكاء صديقه قاسي.

وقد شارك في هذا السّكاتش ثلاثة (03) ممثلين وهم صالح سعداويّ في دور قدور وقاسي تيزي وزو في دور قاسي، وهناك ممثل ثالث في دور سي سليمان نادل المطعم¹³، وكان صالح سعداويّ في دور البطل المشترك مع قاسي تيزي وزو.

2.1.2: سكاتش (سيدي المير-Sid el Mir): ناقش هذا السّكاتش موضوع تصرفات الأميار في البلديات بشكل هزليّ ناقد، حيث يروي

فيه حالة مير معادي للتعاليم الإسلامية حتى أنه أغلق مسجد القرية وطرده إمامه، لكن عندما علم بأن والي الولاية سيحضر في زيارة إلى البلدة، بدأ يبحث عن فتح مسجد لاستقبال الوالي في ظروف تُظهره أنه متمسك بالإسلام، أما عقدة هذا السكاتش فهي عندما بحث ووجد راعيا/إماما لكنّه قارئ نهم إلى درجة الغرابة حيث عُرف عنه أنه يقرأ كلّ شيء حتى الأوراق المرمية على قارعة الطريق، وباعتبار أنّ المير تحت ضغط الوقت؛ وافق عليه إماما رغم أنّه راعي أغنام وقت الاتصال به وهياً له مكانا بسرعة لإقامة صلاة تجريبية؛ للتأكد من معرفة هذا الإمام الجديد لتأدية الصلاة، فجمع الناس، وبدأ الإمام يُعلمهم كيفية الصلاة، لكن أثناء السجدة الأولى وضع أحدهم ورقة أمام الإمام، وعندما رفع رأسه أبصر الورقة، فأخذها وبدأ يقرأ ما فيها بصوت مرتفع وكان مضمونها كلّ اختلاسات المير وتجاوزاته، فهرب المير مباشرة.

وقد شارك في هذا السكاتش أربعة ممثلين هم صالح سعداوي (البطل) في دور المير، الفنان الساخر المعروف أحمد حمو في دور الإمام/الراعي، حمو سعداوي في دور "عمران" مساعد المير، عبد القادر سعدي في دور الإمام السابق الذي طرده المير سابقا بعد غلق المسجد.

ونشير، في الأخير، إلى أنّ السكاتش الأول (قطعة لحم) سكاتش باللغة العربية، أما السكاتش الثاني (سيادة المير) فهو سكاتش

بالأمازيغية، واختيارنا هذا محاولة منا لمقارنة الممارسات اللغوية لصالح سعداوي أثناء حديثه بهاتين اللغتين، كما نُشير إلى أننا أثناء التحليل سنتحدث عن الاستعمالات اللغوية لصالح سعداوي دون غيره من الممثلين؛ أي كلّ التحاليل التي سنقدمها لن تُدرج أحاديث غيره من الممثلين إلا إذا كانت هناك حاجة لتفسير ظاهرة في أحاديث صالح سعداوي.

2.2: الممارسات اللغوية في سكاتش (سيادة المير-Sid el mir):
استعمل سعداوي في سكاتش (سيادة المير) الأمازيغية كلغة أساس وقد اعتمد على التنوع القبائلي، والملاحظ أنّ صالح سعداوي في كلّ أدواره¹⁴ يستعمل القبائلية المعتادة والبسيطة التي لا يوجد فيها أي مظهر من مظاهر الكلمات المُستحدثة حديثاً؛ خاصة تلك التي نسمعها مثلاً في التلفزيونات أو نقرأها في الكتابات القبائلية الحديثة، ولعلّ هذا الاتجاه إنّما هو مرتبط بضرورة تبسيط لغة السكاتش لكي يسهل تلقيه من قبل عموم المشاهدين، وقد لاحظنا بعد معاينة السكاتش أنّ صالح سعداوي¹⁵ قد لجأ في كلامه إلى نوعين من الممارسات اللغوية، إضافة إلى استعماله المعتاد والمقبول للقبائلية، اقترض -في أحيان متعددة- من اللغات الأخرى كما أنّه تعاقب معها أيضاً.

1.2.2: الاقتراض اللغوي في سكاتش (سيادة المير): اقترض صالح سعداوي في سكاتشه هذا من اللغة الفرنسية واللغة العربية، لكنّ

الملاحظ أنّ الاقتراضات الغالبة كانت من العربيّة، ومن أمثلة ذلك قوله¹⁶:

- ...Yessarwa-yay l'Orangina d lqahwa, yerna beed kra wussan ad d-yas...¹⁷

(...أشبعنا الأورنجينا والقهوة، إضافة إلى ذلك سيأتي بعد أيام...)

ورد هذا الكلام في معرض حديث الممثل (صالح سعادويّ/المير) عن اجتماعه مع الوالي الذي قدّم لهم المشروبات الغازيّة... عوض ما كان ينتظره هو منه ألا وهو الخمر... والملاحظ هنا أنّ هذه الجملة تضمنت ثلاث (03) كلمات مقترضة، الأولى منها هي كلمة (Orangina) التي تدل على نوع من المشروبات الغازيّة، وهي علامة تجاريّة فرنسيّة، فهذه الكلمة مقترضة في كلّ اللّغات بما فيها العربيّة.

أما الكلمتان المقترضتان من العربيّة فهما (Beed و Lqahwa) فالكلمة الأولى "قهوة" معروف أنّها آتية من العربيّة؛ علماً أنّ الأصل اللّغويّ العربيّ لهذه الكلمة مؤكد بين مجموعة من الافتراضات، لكن باعتبار التّواصل بين العربيّة والأمازيغيّة القديم فالمرجح أنّها أخذت من العربيّة لأنّ التّسمية الغربيّة تُنطق عموماً (كافي-Café)، أما الكلمة الثّانية فهي "بعد" التي تملك مقابلات بالقبائليّة لكنّها ليست مُستعملّة كثيراً؛ مثل (Akkin, Sakkin, Deffir) فهي كلمات تُستعمل حسب السّياقات، وربما تعددها وصعوبة استعمالها هو الذي أدى إلى

تخصيصها لاستعمالات ضيقة، ثم اقتراض كلمة "بعد" التي تبدو أكثر عمومية.

ولا بدّ من الملاحظة أنّ كلمتي "القهوة" و"بعد" كلمتان مندمجتان كلية في كلام صالح سعداوي -وحتى في القبائلية المعتادة- حيث تنطق نطقا قبائلياً؛ خاصة بتسكين بداية الكلمات وهو حال العاميات العربيّة الجزائريّة أيضاً، كما أنّ الإدماج يتجلى بتسكين الأواخر... مما يجعلنا نقول إنّها مقترضات لأنّ المتكلم لا يعتبرها أجنبية، ولو كان الأمر كذلك لأعربها مثلاً برفع أو نصب...

2.2.2: التّعاقب اللّغويّ في سكّاتش (سيادة المير): لاحظنا بعد معاينة هذا السّكّاتش أنّ صالح سعداويّ كثيراً ما أدرج في كلامه اللّغة الفرنسية مع إبراز نطقه الفرنسيّ؛ بمعنى أنّه يريد أن يفهم المتلقي على أنّه يتحدث بالفرنسية وليس القبائليّة التي هي لغة السّكّاتش في عمومها، ومن أمثلة ذلك قوله:

... Iiih il n'était pas productif fkiy-t i gma; yettxellis les impôts non...¹⁸

(نعم، لم يكن مُنتجاً لذلك قدمته لأخي؛ كان يدفع الضّرائب لا...)

كان لصالح سعداويّ/المير أن قال هذا الكلام عندما أخبره نائبه "عمران" أنّ البلدية لا تملك مسجداً لأنّه أغلقه دهراً ثم قدمه لأخيه لكي يمارس فيه التّجارة، فردّ عليه المير-سعداويّ أنّ ذلك المسجد (لم

يكن مُنتجا- (Il n'était pas productif) ثم ذكر أنّه قدمه لأخيه -بالقبائليّة- وعاد في الجزء الأخير إلى الفرنسيّة من خلال الكلمات (Les impôts non)، والتّعاقب هنا واضح بين الفرنسيّة والقبائليّة، ويمكن تفسير ذلك بعدة تفسيرات؛ ربّما أقربها إلى سياق الكلام هو إحالته إلى تفكير بعض التّيّارات السّياسيّة التي تنتهي إلى التّيّارات التّفعيّة -أساسا- والتي تعتقد أنّ كلّ شيء يجب أن يكون منتجا، وهذا المنظور فالمساجد ليست منتجة، طبعا هنا صاحب السّكاتش يريد أن يقول إنّ بعض الأُمّيار يعادون الدّين لأسباب إيديولوجيّة غربيّة، فمِثْل تلك المبررات (غير منتج/يدفع الضّرائب) وعرضها بالفرنسيّة إشارة إلى المرجعيّة الغربيّة لمثل هذه الأفكار؛ والتي لا مكان لها في مجتمعاتنا المحافظة على التّقاليد الإسلاميّة.

3.2: الممارسات اللّغويّة في سكاتش (قطعة اللّحم- Le bifteck): كانت اللّغة الأساس لهذا السّكاتش¹⁹ العربيّة في تنوعها العامّي الجزائريّ، وقد وقفنا كمعابنة عامة على أنّ الممثل صالح سعداويّ في هذا السّكاتش التزم العاميّة إلى حد كبير حيث لم نلاحظ في كلامه ورود أجزاء من لغات أخرى إلا في حالات نادرة -تُعد على أصابع اليد-، ولعلّ هذا الأمر مرده في رأينا إلى سببين:

1- طبيعة الدّور الذي لعبه صالح سعداويّ في هذا السّكاتش مُمثلا في شخصيّة "قدور"، وهو مواطن مغترب يبدو أنّه

إنسان متواضع جدا ورجل ريفيّ كان يعيش من الفلاحة في البلد ولا يملك إلا بقرة واحدة... عكس محدثه "قاسي" الذي يبدو أنّه متعلم ولديه منصب جيد في عمله؛ لذلك حاول أن يستولي على قطعة اللّحم التي كانت في جهة قدور/صالح سعداوي، ولعلّ هذه الشّخصيّة فرضت عليه التزام لغة عاميّة بسيطة حتى أنّه في إحدى المجاملات التي وجهها لصديقه قاسي قال له: "أنت مخ أو تتكلم اللّغات..."²⁰ مما يدل على أنّه هو لا يعرفها.

2- إتقان صالح سعداويّ للعاميّة الجزائريّة، وهذا يعود إلى نشأته في العاصمة الجزائر رغم أنّه ولد في منطقة امشدالة بولاية البويرة.

ومن أمثلة هذه الممارسة الجيدة للعاميّة الجزائريّة نجد قوله في بداية السّكاتش:

- يا بوقاسي أنت راك تخدم وأنا لقيت خدما وقلت لك

نخلصك عُشا نهار نصيب الخدما...²¹

فلنلاحظ أنّ الجملة كلّها عربية عاميّة جزائيّة بما تملكها من خصائص؛ خاصّة إهمال الإعراب وتغيير معاني بعض الكلمات لتكسيها معاني أخرى، فمثلا كلمة "نصيب" التي تعني بالعربيّة الفصحى "الوصول/تحقيق هدف" أما في هذا المقطع فتعني "إيجاد"...

1.3.2: التّعاقب بين العاميّة الجزائريّة والفرنسية: ورد في السّكاتش

كلّ تعاقب لغويّ واحد في نهاية السّكاتش، وقد كان الكلام كالآتي:

اسمع لحكاية، ما تمس والو نتا حكيّتي ذيك لحكاية وانا، شوف هذ

الدنيا هذ الدنيا SAVA PAS, SAVA PAS... DU TOUT...²²

يظهر في هذا المثال الوحيد للتّعاقب اللّغويّ في هذا السّكاتش أنّ صالح سعداويّ استعمل في البداية العاميّة العربيّة الجزائريّة ثم انتقل إلى اللّغة الفرنسيّة في (SAVA PAS, SAVA PAS... DU TOUT...) أي الأمور ليست على ما يرام، وعندما نلاحظ طبيعة الكلام الذي انتقل إليه صالح سعداويّ نجد أنّه فعلا فرنسية؛ لكنّها نوع من القوالب الجامدة التي يَعرِفها عموم المتكلمين الجزائريين بالعاميّة الجزائريّة، فإن كانت كلمات هذه الجملة الفرنسيّة فرنسية لكنّها ليست بغريبة غرابة مُطلقة على المتكلمين الجزائريين بما فهم غير المتعلمين، وبالتالي يمكن اعتبار هذه الجملة من قبيل المُستعمل وليست تعاقبا لغويّا بمفهوم الانتقال إلى لغة أخرى لتقديم دلالة إضافية، لأنّ هذا النّوع من الاستعمال معتاد نوعا ما.

4.2: مقارنة بين الممارسات اللّغويّة في السّكاتشين: بعد الفراغ من

وصف لغات السّكاتشين بمفاهيم الممارسات اللّغويّة المتعددة، سنحاول ههنا أن نُجري مقارنة بين الممارسات اللّغويّة عند صالح سعداويّ بين

اللغتين العربية والأمازيغية (بتنوعاتها طبعاً العامية الجزائرية والقبائلية) وقد خالصنا بعد المعاينة إلى ما يلي:

قطة اللحم- Le bifteck	سيادة المير- Sid el mir
اللغة الأساس: العربية.	اللغة الأساس: الأمازيغية.
استعمال العامية.	استعمال التنوع القبائلي.
الاقتراض قليل جداً يقع في بعض الكلمات.	الاقتراض كثير جداً؛ خاصة من العربية وبدرجة أقل في الفرنسية.
التعاقب قليل جداً.	التعاقب حاضر لكن أقل من الاقتراض.
لكنة عربية.	لكنة متأثرة بالعربية.

لا بدّ من الملاحظة أولاً أنّ صالح سداوي يستعمل التنوعات اللغوية العامية وليس المستويات العليا للغتين العربية والأمازيغية؛ وهذا يمكن تبريره بطبيعة الجمهور المُستهدف لأنّ السكّاتش عادة ما يكون مُوجهاً إلى عموم الناس بمستوياتهم المختلفة، وبذلك يجب مخاطبتهم بمستويات لغوية بسيطة.

ونقف في هذه المقارنة على ملاحظة لا تقل أهمية من الأولى وهي اقتراب عربية صالح سداوي إلى التقاوة -على عاميتها- أكثر من قبائليته، حيث كانت لغته القبائلية ممزوجة بالكثير من الوحدات

المتعددة الطول (كلمات، جمل...) من لغات أخرى؛ أساسا العربية والفرنسية، وهذا ما يطرح أمامنا قضية أخرى يمكن أن تجيبنا عليها الملاحظة الأخيرة من الجدول.

لاحظنا من خلال مقارنة السكاتشين أنّ صالح سعداوي يملك لكنة عربية، فقد كان ينطق العامية العربية بطلاقة، وقد فسّرنا ذلك سابقا بالدور التمثيلي الذي كان يلعبه لكن هذا ليس المبرر الوحيد بل يبدو لنا أنّه يتقن العامية العربية كأصل في لغته، وما يعضد هذا الافتراض هو وجود هذه الكنة العربية حتى في السكاتش الذي استعمل فيه القبائلية كلغة أساس: أي سكاتش (سيادة المير).

خاتمة: وقفنا في هذا العمل على عتبة عمليّين من أعمال صالح سعداوي في مجال السكاتش، وقد فحصنا الممارسات اللغوية التي تبناها، فعرفنا أنّ صالح سعداوي يستعمل اللغات الثلاث المعروفة في الجزائر العربية والأمازيغية والفرنسية وذلك حسب مقتضيات سياقية محلية، وقد لاحظنا لكنته العربية الواضحة حتى أثناء الحديث بالقبائلية. وفي آخر هذا العرض نُشير إلى أنّنا حاولنا استكشاف شخصية لم تنل قدرا مهما من الدراسة مما يجعلنا ندعو إلى الاهتمام بها أكثر لأنها تركت تراثا كبيرا، كما نؤكد على أنّ القلة القليلة التي تحدثت عنه؛ اهتمت بأغانيه مما جعل سكاتشاته بعيدة

عن آية دراسة، وهذا ما يمكن أن يكون محل بحوث كثيرة يمكن لطلبتنا وأساتذتنا إنجازها بحول الله.

قائمة المراجع:

بالعربية:

- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطار، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.

- فرحات بلولي، ظاهرة التعاقب اللغوي في لغة الصحافة الرياضية (جريدة الهدف أنموذجا)، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، الجزائر، 2012.

- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض "عربي-إنجليزي-فرنسي")، مكتبة لبنان ناشرون لبنان، 1997.

بالفرنسية:

- Charaudeau Patrick, Maingueneau Dominique et al., Dictionnaire d'analyse du discours, Paris, Ed. du Seuil, 2002.

- <https://web.facebook.com/watch/?v=31117915468328450>

(تاريخ الاطلاع: 2022/12/25م)

- <https://www.youtube.com/watch?v=EMMTxKTGuvA&t=209s>

(تاريخ الاطلاع: 2022/12/25م)

- <https://www.google.com/search?q=salah+sadaoui+sid+lmir>

(تاريخ الاطلاع: 2022/12/25م)

- <https://www.youtube.com/watch?v=aLflNp7a0z8&t=425s>

(تاريخ الاطلاع: 2022/12/25م)

- John J. Gumperz, Sociolinguistique interactionnelle (une approche interprétative), Présentation de Jacky Simoin, Université de la réunion l'Harmattan, 1989.

الهوامش:

¹- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، مراجعة: نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص 506.

²- نفسه، ص 498.

³- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي-إنجليزي-فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1997، ص 32.

⁴- <https://web.facebook.com/watch/?v=3117915468328450>

(تاريخ الاطلاع: 2022/12/25م)

⁵-

<https://www.youtube.com/watch?v=EMMTxKTGuvA&t=209s>

(تاريخ الاطلاع: 2022/12/25م)

⁶-

<https://www.google.com/search?q=salah+sadaoui+sid+lmir&oq=salah+sadaoui+sid+lmir&aqs=chrome..69i57j33i10i16012.16089j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:314d90d8, vid:e1flIFVQ Wmw, st:0>

(تاريخ الاطلاع: 2022/12/25م)

⁷- <https://www.youtube.com/watch?v=aLflNp7a0z8&t=425s>

(تاريخ الاطلاع: 2022/12/25م)

8- Charaudeau Patrick, Maingueneau Dominique et al., Dictionnaire d'analyse du discours, Paris, Ed. Seuil, 2002.

9- Ibid, P 460.

10- فرحات بلولي، ظاهرة التعاقب اللغوي في لغة الصحافة الرياضية (جريدة الهدف أنموذجا)، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، الجزائر، 2012، ص 58.

11- John J. Gumperz, Sociolinguistique interactionnelle (une approche interprétative) présentation de Jacky Simoin, Université de la réunion, l'Harmattan, 1989, P 57.

12- فرحات بلولي، ظاهرة التعاقب اللغوي... ص 64.

13- نُشير ههنا إلى أنّ الشريط الذي بحوزتنا لا يوجد فيه جينبريك يعرف بهذه الأسماء، بل نحن من وضعها بناءً على معرفتنا العامة للشخصيات، وبالنسبة لشخصية "سي سليمان" لم نجد الاسم الحقيقي للذي لعب هذا الدور.

14- نعني هنا بمصطلح "الدور" أخذ الكلمة؛ وهو المفهوم المعروف في دراسات تحليل المحادثة في الدراسات الأمريكية؛ فكلّ دورين بين شخصين يُشكلان "تبادلاً" ومجموعة التبادلات تُشكل "محادثة".

15- نؤكد أنّنا في هذا التحليل نتحدث عن أدوار صالح سعداوي فقط كممثل في هذا السكّاتش؛ ولا ندرج في هذا التحليل أدوار غيره من الممثلين.

16- نُشير إلى أنّنا سهُمّش كلّ الأمثلة التي سنحللها بذكر عنوان السكّاتش ثمّ الدّقيقة التي ورد فيها المثال المدروس، أما مكان وجود السكّاتش فذكرنا مواقعها سابقاً لاسيما في الهوامش 05 و06 السّالفة.

17- سيادة المير، الدّقيقة 00.49.

18- سيادة المير، الدّقيقة 01.14.

19- نؤكد أنّ معاينتنا تختص بأحاديث صالح سعداوي بالأساس وليس بغيره من الممثلين.

20- قطعة اللحم، الدّقيقة 01.34.

21- قطعة اللحم، الدّقيقة 01.00.

22- قطعة اللحم، الدّقيقة 08.50.

**Lɣerba n tmeṭṭut taqbaylit di tezlit « D Rebbi i
yeesa » n Salah Saɛdawi :**

Asentel amaynut s uyanib n unecreḥ

Syur: Hadjila Rekkas

D tanelmadt n duktura

Tasdawit n Tubiret

Tazwart:

Di tmetti taqbaylit, amaḍal n urgaz d win n tmeṭṭut mgaraden, ula di temsal timezyanin, ɣas akken wa yettkemmil wayeḍ; ayen akk yerzan amaḍal n urgaz ur d-tewwi ara i tmeṭṭut ad t-texdem, akken dayen ula d argaz ur ilaq ara ad yekcem deg umaḍal d temsal yerzan tmeṭṭut. Tamsalt-a n lɣerba ney n yinig yettneḥsab d tamsalt n yirgazen, tmeṭṭut ur ilaq ara ad tinig. Di tezlit n Salah Saɛdawi i ilan azwel: ‘D Rebbi i yeesa’ yessawal-d yef tudert n urgaz amek i tbeddel yer yir tagnit segmi i yewwi yid-s tmeṭṭut-is yer yinig, am waken yeffey i ddi, ‘yeesa Rebbi’ s waya i iga.

Deg unnar n tzuri, aladya deg unnar n ccna, asentel-a d amaynut; ɣas akken asentel n lɣerba atas n yicennayen iqbayliyen ney izzayriyen i yecnan fell-as, meena lɣerba n tmeṭṭut ulac win i d-yewwin yef-s. D asentel lqayen i yef d-yewwi Salah Saɛdawi.

Llan icennayen i d-yusan seld-ines, ccnan yef tmeṭṭut taqbaylit amek i tedda d lweqt: akka am Ait Manguellat akked Ḥmed Ḥemmu, meena asentel-nsen yemgarad yef wayi n Salah Saɛdawi deg temsalt-a dya n yinig; d ayen i ay-yeḡḡan

ad d-nini dakken asentel-a n lyerba n tmeṭṭut d amaynut deg unnar n ccna.

Di leqdic-a iswi-nney ad neg tayuri lqayen i uḍris n tezlit-a, iwakken ad nwali amek i yettwali ucennay akked tmetti taqbaylit tamsalt-a n yinig n tmeṭṭut; ad nwali dayen assay i yellan gar uzwel akked usentel, aseqdec-ines i waṭas n tutlayin, ad nwali ayanib i yesseqdec i yellan d win n unecreḥ, akken dayen ara ad nemmeslay yef 'Le scopitone' ney 'Le clip' i yexdem i tezlit-a.

1- Ayanib n unecreḥ i usenfali:

Asentel am wayi, d win i d-yettawin yef yiwen n wugur d ameqqran i ttidiren waṭas n yimdanen di tmetti taqbaylit n zik; aṭas i yeddren di leḥqer d uezal d uyunzu di tmetti imi wwin tilawinnsen yer lyerba, aṭas dayen n wuguren i d-yellan gar twaculin yef sebba n waya...Meena ya akken asentel-a d amḥennu ney d amḥnan¹, maca Salah Saedawi yewwi-t-id s uyanib n unecreḥ (Taḍsa d uqesser), aya yettaḡḡa imdanen ara asyeslen, ad nnecraḥen; dya aya d ayen i yesnefsusayen taluft imi ayanib-a n unecreḥ yetteawan amdan iwakken ad yernu uguren-is, wa ad yezger akkin i cḥani d wuguren i yettidir.

Lammer s uyanib-nniḍen i t-id-yewwi usentel-a ahat yezmer ad d-yexleq uguren-nniḍen di tmetti; acku taḍsa ney ayanib-a n unecreḥ yettaḡḡa amdan ad yizmir ad yefru mačči kan uguren-is i yettidir gar-as d yiman-is, maca ula d wid i yettidir di tmetti; gar-as d yimdanen-nniḍen. D ayen iwumi isemma Aristote² 'L'effet de la catharsis'³ anda tazuri tetteawan amdan add-yessufey ayen i yetthulfu (Aladya yir iḥulfan) i yekmen deg yiman-is, s wakka ad yennefsusi, d ayen ara yeḡḡen uguren ur d-ttilin ara.

2- Assay gar uzwel n tezlit-a akked usentel-is:

Tamuyli tamezwarut i uzwel-a ‘D Rebbi i yeesa’ yettawi lwelha-ney yer temsal yerzan tasreḡt, anda asentel am waken yettawi-d yef kra n umdan yeffyen i ubrid n ddin, i ixeddmen deg wayen ur nelhi ara, d ayen iyef d-yendeh Yillu. Meena tayuri n uḡris (n usefru) yesbeyyin-d ayen-nniḡen, d asentel yerzan ugar timsal n tmeṭṭi, aladya yer tin n lyerba n tmeṭṭut taqbaylit akked urgaz amek i t-tettwali tmeṭṭi ma yella yewwi yid-s tmeṭṭut-is yer yinig, rnu yer waya, lhif i yesḡedday urgaz s ssebba n tmeṭṭut-is i iḡawden tbiḡa-s sebba n yinig.

Da, deg uzwel n tezlit-a, win i yeesan Rebbi d kra n win yewwin tmeṭṭut-is yer yinig, am waken d kra n twayit i iga, dya Rebbi iḡuseb-it s yir tudert-nni i yettidir d tmeṭṭut-is di lyerba seg wasmi i tbeddel lḡeqleyya.

3- Tagtutlayt deg tezlit-a:

Salah Saḡdawi d win i yettwassnen s useqdec-ines i waṡas n tutlayin deg tezlaitin-is: aya yettuyal aladya yer wamek i d-yekker; netta i ilan imawlan-is d Leqbayel, ilul deg Tmurt n Leqbayel (Di Tmellaḡt, deg Tubiret)⁴, d ayen i t-yeḡḡan ad yissin tutlayt taqbaylit (Tutlayt-is tayemmat). Syin yunag yer Lezzayer Tamanayt anda i yesseqdac tutlayt n taḡrabt. Di 1954,⁵ asmi i yunag yer tmurt n Fransa, din yesseqdac tutlayt tafransist. S wakka i d-nettaf yesseqdac akk tutlayin-a imi yesea tizlatin s 03 n tutlayin-a, akken dayen i d-nettaf ula daxel n yiwet n tezlit yesseqdec akk tutlayin-a.

Di tezlit-a i d-nefren ‘D Rebbi i yeesa’ yaḡ akken yecna-tt s teqbaylit, maca llan deg-s wawalen s taḡrabt, nesdukkel-itend di tfelwit-a:

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

Awalen n taerabt i yellan di tezlit n Salah Saɛdawi ‘D Rebbi i yeesa’	
1- Rebbi	14- Tezyen
2- Yeesa	15- Lhala
3- Yealem	16- Nestenna
4- Yebbusa	17- Kullec
5- Leilm	18- Ddala
6- Tefhem	19- Menna
7- Yeɛmee	20- Ṭṭabla
8- Lhemm	21- Lmeqla
9- Texdem	22- Neel blis!
10- Ssem	23- Meḥqur
11- Lehna	24- Ya laṭif!
12- Tajdiṭ	
13- Teyleb	

Di tezlit-a nekkas-d snat n tmerwin d kraḍ (24) n wawalen yellan s tutlayt n taerabt, tuget deg-sen kecmen di tutlayt taqbaylit almi ur ttbanen ara d akken d awalen ireṭṭalen n taerabt akka am wawalen: ṭṭabla, Rebbi, yealem, kullec, tefhem, tajdiṭ...

Awalen-a, tuget deg-sen dayen reffden talya n wawal amaziɣ, akka am yimataren i d-yemmalen udem am “T” n wunti akka am wawalen: Tajdiṭ, Tefhem, Texdem.

Llan wawalen-nniḍen n taerabt d wid ur nekcimen ara di tutlayt taqbaylit (Γas akken ttwaseqdacen maca ur yeggit ara useqdec-nsen) d ierbawalen izzayriyen i ten-yesseqdacen, akka am: Neel blis! Nestenna, Ddala, Ya laṭif!

Llan wawalen i nezmer ad d-naf d akken talya-nsen d usuru-nsen am waken i yella di tutlayt n taerabt maca

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

anamek-is yemgarad; deg wumuy n wawalen-a i d-nekkes yella wawal ‘Lhala’ i d-yellan deg ufyir-a:

Mi d tajdit i tella ;

Tezyen lhala ;

Dayi, awal-a ‘Lhala’ yezmer yesseqdec-it unazur s unamek-is i yesea deg tutlayt n taerabt i nezmer ad d-nessuqel yer teqbaylit s wawal ‘Tagnawt’ akken i yezmer dayen anazur yefka-as anamek i yesea di tutlayt taqbaylit, i yellan d ‘Tiyyeryert’⁶.

Amawal-a i d-yekkan si tutlayt n taerabt i yesseqdec Saedawi Salah, yerza atas n tayulin ney n yinurar n tudert n yal ass, i d-nessasmel di tfelwit-a :

Tayult n ddin	Tyult n tussna	Awalen n tudert	Azayer d waddad n umdan ney n wayen- niden	Tanwalt
Rebbi Ya latif ! Neel blis! Yeessa	Lailm Yealem Tefhem	Teyleb Yebbusa Yedmea Lhemm Texdem Ssem Lehna Lhala Nestenna Kullec Ddala Menna	Tajdit Tezyen Meḥqur	Lmeqla Ṭtabla

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

Nettwali di tfelwit-a d akken awalen yerzan annar n tudert sumata i yeggten ugar n wiyad, ma yella d annar yerzan tanwalt llan-d kan sin n wawalen deg-s.

Llan kra n wawalen nezmer ad ten-nessismel deg ugar n yiwen n unnar imi awalen-a ur qqinen ara kan yer yiwen n unnar akka am wawal ‘Tṭabla’ ur yeqqin ara kan yer tenwalt maca yer yak inurar imi « Tṭabla » d taṣawsa i nettaf di yal mḍiq, i netteḥwiḡ lebda. Acu iyi-yeḡḡan ssasemley-tt deg unnar n tenwalt, imi ḍefrey asatal n tezlit d wacu i yef d-yettmeslay unazur deg yifyar-a :

Sewjed tṭabla ;

Jbed lmeqla ;

Ceel, sseḥmu zzit.

Dayen, awalen yerzan tayult n tesreḍt, zemren ad d-ilin deg unnar yerzan awalen n tudert n yal ass, imi d awalen i nesseqdac mačči kan deg tagnatin yeqqnen yer d-din maca ula di tagnatin n yal ass ; amedya, mi ara nsel i yal isalli, neqqar-d tanfalit-a ‘Ya laṭif !’

Ad nini dakken awalen-a yal yiwen yeqqen yer kra n tayult ibanen maca ttemyekcamen dayen, yal awal yezmer ad t-naf deg waṣas n tayulin, dya nekkni asismel i asen-nga deg tfelwit-a yella-d ilmend n usatal n tezlit akked usentel-is.

Tamawt-nniḍen yef wawalen-a n taerabt i yellan di tfelwit, d akken anazur mi ara ad icennu, asusru n wawalen-a ur ibeddel ara yef ususru-nsen anesli n yiærbawalen.

Saædawi yesseqdac kra n wawalen s taerabt yas akken llan wawalen di tutlayt taqbaylit i izemren ad d-ssiwḍen tikti-ines, akka am wawal ‘Tezyen’ imi yezmer ad d-yini ‘tecbeḥ’, yezmer ad

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

d-yini ‘Tamusni’ deg umkan n ‘leilm’, awal ‘Terna’ deg ubdil n wawal ‘Teyleb’, awal ‘Yessarem’ deg ubdil n wawal ‘Yeḍmee’.

Akken dayen i llan wawalen s tutlayt tafransist imi inig i d-yeqsed deg tezlit-a d inig yer tmurt n Fransa.

Awalen d tenfaliyin n tefransist i yellan di tezlit n Salah Saədawi ‘D Rebbi i yeḥṣa’
1- Ça va changer tout te (de) suite.
2- Libre.
3- Lbis (le vice).
4- La poulice (la police).
5- Oh ! non ! non ! c’est pas ça ! (Ce n’est pas ça !).
6- La suite.
7- Il est d’accord.

Di tezlit-a nekkes-d sa (07) gar wawalen d tenfaliyin i yesseqdec unazur s tutlayt n tefransist.

Deg wayen yerzan tira n wawalen-a, nuraten-id akken i ten-id-yessusra Salah Saədawi, syin akken nura-ten-id s tira tumrist tafransist iwakken ad yegzu yimeyri awalen-a.

Awalen-a n tefransist d awalen meḥsub i ikecmen deg tutlayt taqbaylit, d wid i nesseqdac yal ass deg tmeslayt-nney akka am wawalen: ‘D’accord’, ‘Libre’, ‘La police’.

Awalen-a n tefransist, llan deg-sen kra refdan asusru n wawal amaziɣ, am waken i nwala deg tfelwit yellan nnig, awal ‘La police’, yettuɣal, s ususru aqbayli, ‘la poulice’.

Deg tfelwit-a ad iḍfren, ad nessismel awalen-a n tefransist ilmend n taggayt-nsen di tjerrumt n tefransist.

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

Tifyirin	- Ça va changer tout de (te) suite. - Oh ! non, non ! C'est pas ça ! (Ce n'est pas ça !). - Il est d'accord.
Ticreḍt n tibawt d ubhat	- Non ! - N'est pas. - Oh !
Awalen (ismawen)	- Libre - Lbis (le vice) - La poulice (la police) - La suite
Amernu (<i>adverbe</i>)	- Va.
Ameskan n wakud	- Tout de (te) suite.
imyagen	- Est (Amyag : être) - Changer.
Imqimen	- Ça (D amqim ameskan). - Il (D amqim udmawan).

Deg tfelwit-a, llant tenfaliyin d tifyar mmdent s tefransist (Kraḍet n tefyar), llan dayen wawalen (Ukuḍ n wawalen), taggayt n yismawen tugar tid-nniḍen, anda taggayt i d yemmalen ticraḍ n ubhat d tibawt, llan kraḍ, taggayt n yimyagen d yimqimen llan kan sin di yal taggayt, ameskan n wakud akked umernu yella yiwen di yal taggayt ; ma d tifyar bnant-d s iferdisen akk iwatan iwakken ad awint anamek i yebya unazur.

Ma yella nessemgared gar tfelwit-a d tfelwit i d-yeskanen aseqdec n wawalen n taerabt, ad d-iban dakken d taerabt i yesseqdec ugar n tefransist, (24 n wawalen mgal 7 n wawalen d tefyar) aya yezmer yuyal yer usmenyif n unazur Saedawi Salah i tutlayt n teerabt, akken dayen i yezmer d awalen n taerabt i iwatan i usefru-a akked tmeyrut-is.

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

Deg tezlit-a, iswi n tegtutlayt, ney aseqdec n wugar n tutlayt, aladya tutlayt tafransist, iwakken ad d-yesken dakken tmeṭṭut-nni taqbaylit yunagen akked urgaz-is yer tmurt n Fransa, tuyal tekcem deg tmetti-nni, tenker taqbaylit, ney, si tama-nniḍen, aseqdec n tutlayt tafransist d ticreḍt tamezwarut i d-yeskanen anerni n tmussni n tmeṭṭut-nni yunagen.

4- Awal yef '*le scopitone*' ney '*le clip*' i iga i tezlit-a:

Ma nemmuqel dayen yer '*le clip*' ney '*le scopitone*' i gan i tezlit-a, ad t-naf yeskan-d meḥsub aṭas n yihricen n tudert n yal ass i yettbeddilen yef urgaz ma yella yewwi tmeṭṭut-is yer lyerba.

Mačči kan d tutlayt i tbeddel tmeṭṭut mi tunag, maca tbeddel ula d ṭṭbiæa-ines; gar tlufa i tbeddel i d-yellan di '*le clip-a*' ad d-naf:

- Amek i tettcebbih, anda, di le clip-a, tmeṭṭut seg wasmi i tekcem tamurt n fransa, tuyal telmed amek i tetteddu tmetti-a, dya tuyal tetteanad tilawin n din-a amek i tcebbihent udmawen-nsent s wallalen n ucebbeḥ atraren (Le maquillage) i yellan di tmurt d tmetti taqbaylit d leib:



Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

Di tewlaft-a tettban-d tcebbeḥ, meena am waken ur tessin ara ad t-teg, imi ur tuy ara tannumi txeddem aya asmi i tella di tmurt n Leqbayel.

- Amek i tbeddel leewayed-is deg wayen yerzan tissit-ines: tamettut taqbaylit ur tesses ara tissit yesεan isafaren isekkren, ney ayen i yessean ssikran s uxmar, meena di le clip-a, seg wasmi i tewweḍ yer tmurt n fransa, tuyal tessent timetti-nni, tuyal ula d nettat tesses tissit i isekkren; d ayen ara nwali di tewlaft-a:



- Amek i tetteamal argaz-is, terra-t yer cyel n tenwalt, anda argaz di tmetti taqbaylit d leib ad yeg leqdicat-a imi ttuneḥsaben n tmeṭṭut, tawlaft-a ara ad iḍfren teskan-d argaz di tenwalt yessirid leqlul, d tugna i d d-nekkes di le clip i iga unazur i tezlit-a.⁷



- Amek i tuyal tsewway (Ayen kan i isehlen, ayen yeqlan), d ayen dayen i d-yettbanen deg yifyar-a:

Yak libre i nella ;

Sewjed ṭṭabla ;

Jbed lmeqla ;

Ceel, seḥmu zzit.

[Asewwi n lmeqla, nettawi-t ula d lemtel ; lmeena-s, win isewwayen tagella xfifen kan, meḥsub ur tesserway ara; dayen tametṭut-nni d tafenyant, ur tettak ara leetab i yiman-is]

- Teccetka (teccetka) fell-as yer yimsulta imi yewwet yelli-s:

Hadjila Rekkas: L'yerba n tmeṭṭut taqbaylit...

MD:

Leegged yef yelli-s;

tesharrem cem-is;

tessawal i la police;

cuffen-as tit.

- Deg ubrid mi ara teddun (Leḥhun), di tazwara n *le clip*, imir kan i wwden yer Fransa, tameṭṭut-nni mazal ur tessin ara, d argaz-is i izeggiren sdat-s nettat tettabaε. Fer taggara meḥsub n *le clip-nni*, tuyał d tameṭṭut-nni i izeggiren, argaz-is yettabae (Aya yebya ad d-yesken dakken argaz-nni dayan yettwarnu).



Di tewlaft-a d argaz i
yezwaren



di tewlaft-a d tameṭṭut-
is i yezwaren.

MD:

Tesea adrim tetserrif;

Tbeddel ya laṭif!

Argaz-is yerwa lhif;

Dayen teyleb-it.

- Taluft-nniḍen i ibeddlen di tudert n tmeṭṭut yunagen akked urgaz-is, imi tuyal tesseɛ idrimen, lmeena-s tuyal txeddem s udrim, mačči am wasmi i tella di tmurt, txeddem war idrimen, d ixeddim kan yef uxxam-is i txeddem.

5- Tasleḍt tasnimant/tanmettit n tezlit-a:

Di tezlit-a nezmer ad d-nini dakken mačči kan yiwen n usentel i d-yewwi Salah Saɛdawi, yaɣ akken asentel-is agejdan d win n yinig n tmeṭṭut taqbaylit, meena mi ara nwali s telqay asentel n tezlit-a, nufa-d aṭas n yisental iyef d-yewwi (i d-nebder yakan di tesleḍt-nney), dacu kan qqnen akken ma llan yer usentel agejdan.

Isental-a ttawin-aḡ yer yiwet n tikti i d-yeskanen imyenkafeɛn (Les conflits) n lebda i yettilin gar urgaz d tmeṭṭut di tmetti taqbaylit; annect-a, ilmend-nney, nettwali-t d ugur i yeqqnen yer tterbeyya, imi si temzi, timetti tebḍa gar umaḍal n tlawin d win n yirgazen, i yeḡḡan wa ur yessin wayeḍ, wa ur yefhim wayeḍ, d ayen i d-ixelqen uguren n tnefsit anda tameṭṭut tettukuru (*se méfit*) argaz, netta ḍayen yettkukuru tameṭṭut.

Ma nesselqi ugar tamuḡli-nney yef usentel n tezlit-a ad d-naf ugur-a d win n tnefsit ugar-ines n tmetti, imi, am waken i t-id-tenna AT MANSUR IKNI Nadia, deg udlis-ines "*A la recherche de l'âme, interprétation d'un conte Kabyle initiatique*"⁸ anda i tesleḍ tamacahut n "Eini" i d-yegmer FROBENIUS; s tezri tasnimant n Carl GUSTAV JUNG, dakken uguren yettilin gar urgaz d tmeṭṭut di tmetti taqbaylit yeqqen yer tesnimant (*l'état psychologique*) n yal yiwen seg-sen, acku yal yiwen ur yessaweḍ ara ad yeqbel (*l'autre polarité de sa personnalité*): argaz ur yeqbil ara (*la polarité féminine de sa*

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

personnalité) akken day tmeṭṭut ur teqbil ara (*la polarité masculine de sa personnalité*).

Salah Saədawi di tezlit-a yef lyerba n tmeṭṭut, yeskan-itt-id amek i tettbeddil yef urgaz-is mi ara ilin di lyerba (Aladya di tmurt i as-yefkan izerfan-is); si tama-nniḍen yeskan-d aremnekni (*Le déséquilibre*) i yellan gar-asen, d ayen dayen i d-ixelqen aremnekni anmetti; aremnekni-agi yettban-d di *le clip*, am waken i d-nebder uqbel, tikli-nsen deg ubrid d wanwa i yezwaren wayeḍ; meena werḡin ad ten-id-naf teddun (*Leḥḥun*) idis yer yidis. Tigawt-a n tikli nezmer ad ttnessismel deg wayen iwumi isemma FREUD, deg udlis-ines “*les cinq leçons de psychanalyse*” “*les actes manqués*”⁹ Imeena-s: tigawt-a n tikli n urgaz sdat ney deffir n tmeṭṭut-is, i nezmer ad nwali s wallen-nney di tmetti teskan-aḡ-d kra n yimyenkafen isnimanen (*Les conflits intérieurs*) i yettidir umdan-nni daxel-is.

Taggrayt:

Asentel-a n lyerba n tmeṭṭut yecna-t Saədawi Salah s yiwen n uyanib i d-yezdin atas n yiferdisen: ayanib n unecreh, amawal i yesseqdec, azwel i yefka i tezlit-a, tikci n wazal i tidet n tmetti taqbaylit deg wayen yerzan asentel-a n lyerba n tmeṭṭut, ama deg uḥric-is anmetti ama deg telqey n uxemmem-is (*Tasnimant*) yef usentel-a. D ayen i t-yeḡḡan ad ay-d-yessiweḍ yiwet n tugna yesfan, mačči kan yef usentel-a, meena tella-aḡ-d dayen d amnir¹⁰ yef kra n tallit n umezruy, yeskan-aḡ-d amek timetti taqbaylit n zik (*Lewhi* n yiseggasen n 1950-1960) i tettwali tmeṭṭut d wamek i tettwali inig n tmeṭṭut, i yellan temgarad s waṭas yef tallit-a tamirant. Rnu yer waya, aseqdec-ines i wallal n usewwer n *le clip* i tezlit-a yerna-as-d ssqu d wazal.

Iybula

- 1- AT MANSUR IKNI Nadia, (2005), “*A la recherche de l’âme, interprétation d’un conte Kabyle initiatique*”, Edition : édisud.
- 2- CID KAOUÏ (S), (1907), «Dictionnaire Français-Tachelh’it-Tamazir’t : dialectes berbères du Maroc», éditeur: Ernest Leroux. Paris.
- 3- FREUD Sigmund, (1998), “*Cinq leçons de psychanalyse*”, (Troisième leçon), Edition : petite bibliothèque Payot.
- 4- google.com/search?q=sadaoui+salah+d+rebbi+i+yeesa&oq
- 5- <http://classes.bnf.fr/dossism/b.aristo>
- 6- <https://www.philomag.com/lexique/catharsis>
- 7- Tizlit n Salah Saedawi ‘D Rebbi i yeesa’ di YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=bc8Fu...>
- 8- Y. Samir, (29 juin 2016), “ Evocation cela fait 11 années qu’il nous a quittés : Salah Sadaoui, le pourfendeur des maux sociaux et de l’exil » in : le quotidien ‘La dépêche de Kabylie’, Rubrique «Culture».

Tizlit:

“D Rebbi i yeesa”

D Rebbi i yeessa;

Imi i tt-yewwi yer Fransa;

Yeelem yebbuşa;

Imi yettbeddil cwit cwit.

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

Tebda-tt s taḍsa;

Tessawal-as ay-ameksa;

Tættled ass-a;

Tasekkurt tuyal d tayaziḍt.

Mi i d-tusa tetwehhem;

I d-yenna, tessusem ;

Tura tebya ad tefhem;

Læilm tekcem-it.

Yeḍmeε as-tekkes lhem;

Iserreḥ-as ad texdem;

Tesserwa-as ssem;

Lehna yectaq-itt.

D Rebbi i yeεsa;

Imi i tt-yewwi yer Fransa;

Yeεlem yebbuša;

Imi yettbeddil cwit cwit.

Tebda-tt s taḍsa;

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

Tessawal-as ay-ameksa;

Teeṭṭleḍ ass-a ;

Ça va changer tout te (de) suite.

Mi d tajdiṭ i tella ;

Tezyen lḥala;

Nestenna kullec s ddala;

Deg wul teqber-it.

Mi d tajdiṭ i tella ;

Tezyen lḥala ;

Menna kullec s ddala;

Deg wul teqber-it.

Yak libre i nella ;

Sewjed tṭabla ;

Jbed lmeqla ;

Cœel, sseḥmu zzit.

D Rebbi i yeēša ;

Imi i tt-yewwi yer Fransa ;

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

Yeɛlem yebbuša ;

Imi yettbeddil cwiṭ cwiṭ.

Tebda-tt s taḍsa;

Tessawal-as ay-ameksa;

Tɛɛṭṭleḍ ass-a ;

Ça va changer tout te (de) suite.

Tesseɣya-t meskin s ddhis ;

Yenna-as : nɛel blis ;

Tenna-as: sneɣ lbis;

Fehmey ddunit.

Iɛggeḍ yef yelli-s;

Tesharrem ccem-is;

Tessawal i la police;

Cuffen-as tiṭ.

D Rebbi i yeɛša;

Imi i tt-yewwi yer Fransa;

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

Yeɛlem yebbuša;

Imi yettbeddil cwiṭ cwiṭ.

Tebda-tt s taḍsa;

Tessawal-as ay-ameksa;

Oh ! Non, non ! C'est pas ça !

Ça va changer tout te (de) suite.

S watmaten-is axxam yeččur;

Eli d Eacur;

Iḍulan-is Lḥed At Mensur;

Ad d-telḥeq la suite.

Deg uxxam-is d amehqur;

Učči-s d ayrum yeqqur;

Ay d-tenna il est d'accord ;

D aḥeckul tsečč-it.

D Rebbi i yeɛša;

Imi i tt-yewwi yer Fransa;

Yeɛlem yebbuša;

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

Imi yettbeddil cwiṭ cwiṭ.

Tebda-tt s taḍsa;

Tessawal-as ay-ameksa;

Oh ! Non, non ! Ce n'est pas ça !

Ça va changer tout te (de) suite.

Tesea adrim tetserrif;

Tbeddel ya laṭif!

Argaz-is yerwa lḥif;

Dayen teyleb-it.

Tesea adrim tetserrif;

Rriḥa d asif;

Argaz-is yerwa lḥif;

Dayen teyleb-it.

Tetteggid, tetcennif;

Teswa-as adif;

Hadjila Rekkas: Lyerba n tmeṭṭut taqbaylit...

At-a yewwa am lexrif;

Tečča-t, tessebleε-it.

D Rebbi i yeεša;

Imi i tt-yewwi yer Fransa;

Yeεlem yebbuša;

Imi yettbeddil cwiṭ cwiṭ.

Tebda-tt s taḍsa;

Tessawal-as ay-ameksa;

Tεettled ass-a ;

Ça va changer tout te (de) suite.

D Rebbi i yeεša;

Imi tt-yewwi yer Fransa;

Yeεlem yebbuša;

Imi yettbeddil cwiṭ cwiṭ.

¹. Sensible, Deg umawal n Cid Kaoui, Asebter 217.

². Aristote d afelsafi agrigi, ilul deg useggas 384 send talalit n Sidna Eisa, deg temnaḍt n Masidwan, yeḍfer aselmed n Platon di Atina ; yemmut deg useggas n 322 send talalit n Sidna Eisa, gar leqdicat-is adlis ‘Métaphysique’. (In : Bibliothèque nationale de France. URL : <http://classes.bnf.fr/dossitsm/b.aristo>).

³. Awal ‘Catharsis’ d awal agrigi, anamek-is amezwaru yeqqen yer unnar n tessnujjya akked win n tesreḍt, yesea anamek n usizdeg d umsari, dayen asufeḡ n waṭṭan di tfekka s ttawil n ddwa. Syin awal-a yeddem anamek afelsafi yer Aristote, i yesseqdec deg udlis-is ‘La poétique’ anda i yeddem anamek-nniḍen: tazrirt i tesa tewsit taseklant tatrajidit yeḡ yihulfan n yimsefliden. In: philomag.com. URL: <https://www.philomag.com/lexique/catharsis>

⁴. Y. Samir, (29 juin 2016), “ Evocation cela fait 11 années qu’il nous a quittés : Salah Sadaoui, le pourfendeur des maux sociaux et de l’exil » in : le quotidien ‘La dépêche de Kabylie’, Rubrique « Culture ».

⁵. Idem.

⁶. Neqqar, amedya : ‘Nneḍ (freḍ) lhala, neḡ nneḍ (freḍ) tiyeryert.


⁷. Tawlaft-a nekket-itt-id di le clip i d-yettwazuzren di tansa-a: [google.com/search?q=sadaoui+salah+d+rebbi+i+yeesa&oq](https://www.google.com/search?q=sadaoui+salah+d+rebbi+i+yeesa&oq)

⁸. AT MANSUR IKNI Nadia, (2005), “*A la recherche de l’âme (Interprétation d’un conte Kabyle initiatique)*”, Edition : édisud.

⁹. FREUD Sigmund, (1998), “*Cinq leçons de psychanalyse*”, (Troisième leçon, Edition : Petite bibliothèque Payot, PP. 33-46.

¹⁰. Amnir= repère. MADYIS U’MADI, « Tawalt, tamaziḡt-tafransist-tamaziyt’ », (d amawal, d asnas=application), di: <http://www.tawalt.com/>

الصّفحة الأولى من ورقة اليوم الدّرّاسي:

<p>ما جعلنا نعود إلى هذه الشخصية الثقافية الفذة التي كانت متعددة لغويًا وفنيًا، خاصة أنها لم تزل حياّ وقرأنا من الاهتمام في الأوساط الجامعيّة، وفي هذا الإطار، سنحاول في هذا اليوم الدراسي مساهمة عُزّز هذا الفنان من كلّ النواحي الممكنة حيث نرحب بمساهمات الباحثين (أساتذة وطلبة دكتوراه) في المحاور التالية:</p> <p>المحاور</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- قراءات لغويّة (لسانيّة، لسانيّة لئساعيّة، تداوليّة...) في أمّاسي صالح سعدي. 2- قراءات أدبيّة (لغويّة، موضوعيّة...) في المنجز الأدبيّ لصالح سعدي. 3- تجربة التمثيل في مسار صالح سعدي. 4- قراءات في المسار ومجمل الأعمال. 	<p>الربيع الشرفي للثلاثين، مدير الجامعة، د. جمال جهايم الشرف عبد التّليّ، د. مصطفى ولد يوسف رئيس اليوم الدراسي، د. فرحت بولي رئيس اللجنة العلمية، د. عبد القادر تواتي رئيس اللجنة التنظيمية، د. طهاف عبد</p> <p>المحاضرة</p> <p>يُعدّ صالح سعدي (1936-2005) من الإخيل الأول لصناعة الفن الجزائريّ الأسبيليّ، الذي كان فنا متكاملا على كلّ عناصر البوية الوطنية، ولأساسا على نمج كون متعدّد في مسار الفنان الواحد، قد عرّف عن صالح سعدي أنه هي صوحا بالعربية والثقافية والفردية، إذ أنه تكلم مع أبناء بلده بلغاتهم حيث كان مثلا على التحدّد اللغويّ المتّرخس في المجتمع الجزائريّ منذ القدم. وقد كان صالح سعدي في مسيرته موسيقارا ومغنا وممثلا مسرحيا أيضا حيث ولع عالم التمثيل... فكان نجحا وممارسا لأنواع متعدّدة من اللغويّ لذلك ترك لنا تراثا زلفرا متنوعا حتى أن بعض أهاليه ما زالت ترتلها على السنة الكثير من المهتمّين بقوله المتعدّد، هذا</p>	<p>وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة أمّاسي أولحاج بالبويرة كلية الآداب واللغات</p> <p></p> <p>جامعة البويرة جامعة أمّاسي أولحاج بالبويرة الخطاب بالتنسيق مع قسم اللغة والأدب العربيّ ينظّم: يومنا الدراسي:</p> <p>صالح سعدي -التحدّد اللغويّ والتمثي-</p> <p>يوم: 15 ديسمبر 2022</p>
---	---	---

الصّفحة الثّانية من ورقة اليوم الدّراسي:

<p>مواعيد مهمة</p> <ul style="list-style-type: none">• أكبر أجل لإرسال المقدمات: 11 نوفمبر 2022 (أجل تقريبي يمكن تأجيله)• أكبر أجل على المقدمات المبرونة: 12 نوفمبر 2022 (أجل تقريبي حسب تاريخ استيفاء المقدمات)• أكبر أجل لإرسال المناقشات: 08 ديسمبر 2022• الرد على المناقشات المبرونة: 11 ديسمبر 2022• تاريخ تنظيم اليوم الدراسي: 15 ديسمبر 2022 <p>للاتصال وإرسال البحوث: fbalouah@univ-bouira.dz</p>	<p>• نصر الدين عماني (بُدّ): عضواً • محمد حاكم (بُدّ): عضواً</p> <p>شروط المشاركة</p> <ul style="list-style-type: none">• المشاركة مفتوحة للباحثين والباحثين وعلمة الكوّة داخل الوطن.• ينبغي أن يفضّل البحث بأحد محاور المؤتمر.• ينبغي أن يصبّ البحث بالإسالة والجدويّة.• ينبغي أن يتطوّر شروط البحث ضمن المنهجية والشموليّة.• ينبغي أن يرسل الباحث ملخصاً يتضمن عنوان البحث وإشكاليته وعناصره الأساسية.• بعد الموافقة المبدئية يرسل البحث الذي لا يتخطى أن يركب عن 13 صفحة، ولا يزيد عن 17 صفحة بما في ذلك الهوامش وقائمة المصادر.• يكتب البحث بخط Sakkal Majalla بحجم 16 في المسنّ و12 في الهامش وتخرج الهوامش البيا في آخر البحث.• أعلّ البحث بالجميعة والأمازيغية والفرنسية والإنجليزية.	<p>اللجنة العلميّة</p> <p>رئيس اللجنة العلميّة: د.عبد القادر عواش د.عبد الحفيظ شريف عضواً د.إلياس جواتي: عضواً د. كريمة لبت إحدان: عضواً د.إدلال جليل: عضواً د.مسموعة سلهماني: عضواً د.خديجة بوشان: عضواً</p> <p>اللجنة التنظيميّة</p> <p>رئيس اللجنة التنظيميّة: د. محمد قناب • د.عبد الرحمن عبد القادر: عضواً • د. د. عبد القادر محمد: عضواً • أ. حكيم زرفوتش: عضواً • أ. فيصل شيب: عضواً • عز الدين خديمة (بُدّ): عضواً</p>
---	--	--



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ألي محند أولحاج-بالبويرة
كلية الآداب واللغات



برنامج اليوم الدراسي:
صالح سداوي

التحدث اللغوي والفني

15 ديسمبر 2022



الجلسة الأولى: قراءات سوية ولغوية في أعمال صالح سداوي		
رئيس الجلسة: علي شويبت		
التوقيت	المتكلم	عنوان المداخلة
10.05-09.50	كمال العبدالي	Seedawi Saleh, gar tmeddurt d leqdicat-is.
10.20-10.05	بوعلام طابوش	Sadaoui Salah : un artiste baroque ?
10.35-10.20	زهية لوزان كرمية أوت إيدان	ظواهر الاشتكالك اللغوي في شعر سداوي صالح -دراسة لسانية اجتماعية-
10.50-10.35	فرحات بلوحي	الممارسات اللغوية في تطلعات صالح سداوي (دراسة مقارنة لتشليليين -أمازيغية/عربية-)
الجلسة الثانية: قضايا متعددة في شعر صالح سداوي		
رئيس الجلسة: فرحات بلوحي		
11.20-11.05	محمد قطاف	Awehhi deg teziit n Salah Saedawi : akkin i umyedres
11.35-11.20	عبد القادر تواتي	توظيف التراث الديني في الأعمال الخفية لصالح سداوي.
11.50-11.35	مولية مالك	Azrir n Si Muhand U Mhand yef tmedyezt n Salah Saedawi
الجلسة الثالثة: موضوع الغربة في أشعار صالح سداوي		
رئيس الجلسة: قطاف محمد		
12.20-12.05	علي شويبت	Asentel n lyerba deg tmedyazt n Saedawi Salah -Tasleđt tasentalant-
12.35-12.20	أمال ادريسي حميد قنون	صورة الغربة في شعر سداوي صالح مقارنة بالجميل الذي ناله (علي عصران...) -دراسة مقارنة-
12.50-12.35	حبيبة رئاس	Lyerba n tmeturt taqbaylit di teziit « D Rebbi i yeessa » n Salah Saedawi : Asentel amaynut s uyanib n unecreb

بعض الصّور الملتقطة أثناء اليوم الدّراسي:



الأستاذ فرحات بلّولي (رئيس اليوم الدّراسي)/الأستاذة بودالية رشيدة (نائبة العميد)/الأستاذ محمد قطاف (رئيس قسم اللّغة والثّقافة الأمازيغيّة)



الجلسة الأولى: الأستاذ علي شويمت/الأستاذ كمال العيدالي/الأستاذ بوعلام
طابوش



الجلسة الثالثة: الأستاذ علي شويمت/الأستاذ محمد قطاف/الأستاذ حميد
قنون



الأستاذ عبد القادرتو اتّي/الأستاذ فرحات بلوئي/الأستاذ محمد قطاف



صورة جماعية في نهاية اليوم الدراسي لأغلب المشاركين وبعض الحضور

يُعد صالح سِعداويّ (1936م-2005م) من الرّعيّل الأوّل لصناعة الفنّ الجزائريّ الأصيّل الذي كان فنا مُتفتحا على كلّ عناصر الهوية الوطنيّة، ومُؤسّسا على دمج فنون متعدّدة في مسار الفنان الواحد، فقد عُرّف عن صالح سِعداويّ أنّه غنى نصوصها بالعربيّة والقبائليّة والفرنسيّة، إذ إنّهُ تكلم مع أبناء بلده بلغاتهم حيث كان مثلا على التّعدّد اللّغويّ المُترسخ في المجتمع الجزائريّ منذ القِدم.

وقد كان صالح سِعداويّ في مسيرته موسيقارا ومغنيا ومُمثّلا مسرحيّا أيضا حيث ولج عالم السّكاتش... فكان مُحبا وممارسا لأنواع متعدّدة من الفنّون؛ لذلك ترك لنا تراثا زاخرا متنوعا حتى أنّ بعض أغانيه مازالت تراتيلها على ألسنة الكثير من المهتمين بفنونه...

من أوراق اليوم الدّراسيّ

ISBN : 978-9931-9950-0-5



978-9931-9950-0-5