أعمال اليوم الدّراسيّ:

صالح سعداويّ

التّعدد اللّغويّ والفنيّ

15 ديسمبر 2022م

تنسيق وضبط:

الأستاذ: فرحات بَلُولِي

منشورات م.ب.ت.ج.:" التّداوليّة و أنواع الخطاب"

-جامعة البويرة/الجزائر-

عنوان الكتاب: صالح سعداويّ (التّعدد اللّغويّ والفنيّ).

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

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

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

البلد: الجزائر

سنة النّشر: 2023م

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

فهرس المحتويات

العنوان	الكاتب	الصّفحة
تقديم	فرحات بَلُولِي رئيس اليوم الدّراسيّ	06-01
Sadaoui Salah : un artiste baroque ?	Tabouche Boualem (Université de Bouira)	24-07
توظيف التّراث الدّيني في الأعمال الفنّية لصالح سعداويّ	عبد القادر تواتيّ (جامعة البويرة)	64-25
ظواهر الاحتكاك اللّغويّ في أشعار سعداويّ صالح -دراسة لنماذج مختارة-	زاهية لوناس/ كريمة أيت إحدادن (جامعة البويرة)	85-65
الممارسات اللّغويّة في تمثيليات صالح سعداويّ (دراسة مقارنة لتمثيليتيْن -أمازيغيّة/عربيّة-)	فرحات بَلُولِي (جامعة البويرة)	105-86
Lɣerba n tmeṭṭut taqbaylit di tezlit « D Rebbi i yeɛṣa » n Salaḥ Saɛdawi : Asentel amaynut s uɣanib n unecreḥ	Hadjila Rekkas (Tasdawit n Tubiret)	127-106
أوراق اليوم الدّراسيّ وبرنامج		130-128
صور		132-131

تقديم:

يُمثل هذا الكُتيب جزءا من مداخلات اليوم الدّراسيّ:" صالح سعداويّ التّعدد اللّغويّ والفنيّ" الذي نظمه مشروع البحث التّكوينيّ الجامعيّ: التّداوليّة وأنواع الخطاب[1] وذلك يوم 15 ديسمبر 2022م، ولعلّنا نصبو من خلال هذا العمل ترك أثر علميّ مكتوب لنشاط بسيط حامل لرمزيّة كبيرة ألا وهي تذكير الأجيال الجديدة بمآثر الأجيال السّابقة.

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

- تكريم شخصيّة صالح سعداويّ الذي قدّم جهودا في مجالات فنيّة متعدّدة كالغناء والموسيقى وكتابة الكلمات والسّكاتش...
- التّذكير بمسار مناضل من أجل القضية الوطنيّة حيث كان عضوا في فرقة جبهة التّحرير الوطنيّ أثناء الثّورة.
- تبيان التّعدد اللّغويّ الرّاسخ في ممارساتنا اللّغويّة المعتادة في المجتمع الجزائريّ.

[1]- أُعتمد مشروع البحث التّكوينيّ الجامعيّ "التّداوليّة وأنواع الخطاب" رسميّا انطلاقا من 01 جانفي 2022م وذلك لمدة أربع سنوات، وهو متكوّن من ثلاثة أعضاء هم على التّوالي: فرحات بلولي رئيسا 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 سعداويّ من المنطقة، وبالضّبط من بلدية أحنيف، دائرة امشدالة، ولاية البويرة.

وعمدنا بعد الاستقرار على هذا المشروع اقتراحه على الهيئات العلميّة المخولة قانونا النّظر في مدى جديّته ومقبوليته، 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 الدّراسيّ، وهي التي كانت كالتّالي:

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

وقد كان صالح سعداويّ في مسيرته موسيقارا ومُغنيا ومُمَثِلا 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 الفذّة 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 سعداويّ.
2. قراءات أدبيّة (أجناسيّة، موضوعاتيّة...) في المُنجز الفنيّ لصالح سعداويّ.
3. تجربة المسرح في مسار صالح سعداويّ.
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، وآثرنا بعد نهاية أشغال اليوم

الدّراسيّ تقديم مدّة إضافيّة للمتدخلين لتصحيح أعمالهم بشكل أكبر وضبطها، وبعد نهاية الآجال استلمنا المداخلات الخمس[2] الموجودة بين أيدينا ههنا، وهي المداخلات التي سنُحاول تقديمها فيما يلي باقتضاب.

المداخلة الأولى التي سيطلِع 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 سيُمكّن القارئ من التّعرف على هذه الشّخصيّة الثّقافيّة بشكل أعم، وهي مداخلة مُندرجة في المحور الرّابع من يومنا الدّراسيّ حيث عرض فيها الباحث بوعلام طابوش مساهمات صالح سعداويّ في الفنون المتعددة ومساره، وقد قدم لنا الباحث مفتاحا فنيّا مُهما؛ وهو تصنيف صالح سعداويّ في التّيار الغربيّ المعروف انطلاقا من القرن السّادس عشر والمسمى التّيار الباروكيّ.

ورتّبنا بعد هذه المداخلة العامة 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 التّناصات الدّينيّة كالدّعاء والقسم وذِكر الشّخصيات الدّينيّة...

[2]- نُشير إلى أنّ اليوم الدّراسيّ شارك فيه عشرة متدخلين، لكنّنا لم نُدرج في هذا الكُتيب إلا المداخلات التي أرسل أصحابها مداخلاتهم المُصححة.

وجعلنا مداخلة الباحثتيْن زاهية لوناس وكريمة أيت إحدادان بعد مداخلة عبد القادر تواتيّ، وقد لامست الباحثتان مجالا علميّا آخر من مجلات الدّراسة وهو اللّسانيات الاجتماعيّة وقضايا الاحتكاك اللّغويّ؛ فدرستا النّصوص الشّعريّة لصالح سعداويّ (الأمازيغيّة منها والعربيّة) مع الاهتمام برصد وتحليل استعمالاته اللّغويّة على تعددها من تعاقب ومزج... بين لغاته المتعدّدة لاسيما العربيّة والأمازيغيّة...

واتجهنا في مداخلتنا (المتحدث) في الاتجاه نفسه مع مداخلة الباحثتان المذكورتان أي دراسة مظاهر التّعدد اللّغويّ دراسة لسانيّة اجتماعيّة؛ لكن آثرنا اختيار مدوّنة مغايرة لكلّ المداخلات ألا وهي تجربته التّمثيليّة، وقد قدّمنا مقارنة بين لغته في تمثيليتيْن (سكاتشين) إحداهما عربيّة والأخرى أمازيغيّة.

وقد عالجت مداخلة الباحثة حجيلة رقاس، وهي مداخلة بلغتنا الأمازيغيّة، موضوع هجرة المرأة في أغنية (عصى الله- D Rebbi i iɛṣa) والتي أشارت فيها الباحثة إلى أنّ صالح سعداويّ أوّل من غنى في هذا الموضوع؛ مما يثبت سبقه الإبداعيّ، وقد أشارت الباحثة في عملها إلى مسائل متعلقة بالجانب النّفسيّ والاجتماعيّ لهجرة المرأة في المجتمع الأمازيغيّ الذي يَعتبر هذا الشّأن شأن رجاليّ بامتياز-على الأقل في زمن نشر الأغنية-، كما أكدت الباحثة المذكورة مظاهر الاحتكاك اللّغويّ في شعره المؤلف باللّغة الأمازيغيّة.

ويبدو لنا، في الأخير، أنّنا كنّا بيومنا الدّراسيّ -وهذا الكُتيب المتمخض عنه- أوّل من يَنشر عملا على هذا المستوى[3] حول الفنان صالح سعداويّ، وعلى ذلك نَعْلَم علم اليقين أنّ عملنا قد تشوبه هانات متعددة نعزوها لضيق الوقت لأنّ تنظيم هذه النّشاطات غالبا ما يكون مرتبطا بمواعيد إداريّة صارمة، كما نعزوها إلى طبيعة النّشاط وهو يوم دراسيّ، علما أنّ هذا النّوع من النّشاطات لا يستقطب الباحثين كثيرا، وهو ما يُشجعنا على التّفكير في تنظيم نشاط أكبر.

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

الأستاذ: فرحات بَلُولِي

رئيس اليوم الدّراسيّ

[3]- نُشير –ههنا- إلى أنّنا نَعني ب"المستوى" الدّرجة العلميّة بالأساس؛ والمقصود بها في عملنا هذا هو الباحثين الجامعيين والمشاركين في إطار نشاطات بحثيّة فيما بعد التّدرج، ونُنوه إلى أنّه هناك مذكرتان في مستويات التّدرج؛ إحداهما في اللّيسانس والثّانية في الماستر من جامعتي بجاية والبويرة على التّوالي، درستا إرث صالح سعداويّ لكن لا يدخلان في المستوى ما بعد التّدرج 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 différents[1]. 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 littérature[2]. 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 Religion[3], 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 baroque[4]. D'autres, très rigoureux, poussent la finesse jusqu'à distinguer du baroquisme, 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 yiṭij, yuli was*», «*Bqa ɛla xir a Franssa*», «*Ya bent bladi*», «*Aayit mellit*», «*A Rebbi kečč d lqawi*», «*Ya ɛemmi Slimane*», «*Ttɣenniɣ 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 décisive[5].

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'aventurier, en solo[6], 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 sketchs 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 ḥemleγ[7] (Souviens-toi, ô ma bien aimée) :

Waḥeq leɛbad iseḥḥan
Rniγ wigaden akk yeṣfan
Lfiṛaq icuba γer lmut
Teẓriḍ akk acu yellan
Niγ d lḥeṛs iγ-yenfan
Meḥtum a(d) nadi γef lqut

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

Refdeγ tabalizt
Leɛqel yetḥeyyeṛ
Ṛṛwaḥ ad ṛuḥeγ
Γas fṛeḥ ay ul[8]

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

Jaḥeγ bezzaf d amezẓyan
Ulac way iḍebbṛen fell-i[9].

Quant à Chérif Kheddam, lui, raconte le chagrin:

Neṛwa lmeḥna d umenṭaḥ
Neccedha a(d) nefreḥ
Leḥzen yug(i) ad aγ-yettu[10]

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 est 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 الغربة 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 و11 ن سنة ما زلني
طامع ندي لفلوس مرفه نرجع لبلادي
بيهم ندخل لعروش جي وريثة لولادي
لكن زهري مكحوس باقي ديما وحداني[11]

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 و11 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 patience[12]

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

S uqerru yečču̇r d tirga
I neṭṭef abrid ur nessin
Neffeɣ-d taddart mi tt-id-neğğa
Wa yenna ccah wa meskin
Nessarem a d-nekkes laẓ d ṭlaba
Awer d-nas mebɣir aɛwin
Ziɣen ɣas ma nufa rbbeḥ yella
Ṣeḥḥa-nneɣ ar d ad tt-awin
……
S lqella n-lğehd ttḥulfuɣ
Bdiɣ tteɛyuɣ
Usiɣ-d ad xedmeɣ lewqam
Ma xedmeɣ lebɣi-w, ttuɣ
Ad čču̇eɣ ad rwuɣ
D acu ara d-ğğeɣ i wexxam
Tazmert a tt-id-snulfuɣ
D axxam i ttarguɣ
Ẓriɣ ɣer-i i-yessaram[13]

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 :

عمرك ما تمن لمرة اذا عرفتها في الزنقة
راك تعيش في المضرة ديما من الحرقة للحرقة
90% كذابات و يحبو غير صلاحهم
مع لفلوس للمات و لو مزعوق تماكهم
اذا خلاصو قع فرات اصيبو سباب للفرقة[14]

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.

حبيت مرة نتزوج وحدي بلا راي الدار
مشيت نجرب سعدي فيl'Elysées Boulevard
لبست اجمل اللبسات
عملتteint brun b toilettes
وفي شعري les bouclettes شعل كي لفنار
في يدي خاتم مشري منLe Bazard

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

تعديت للخمار

حبة زيتون، حبة فول و زويجةRicard[15]

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, *Nruḥ neğğa la place*, il chante :

Nruḥ neğğa la place
Hamdoulillah labas
Farḥen mi nenfa
Yela Rebbi d aɛessas
I lɛebd imud-as
Ul-is ma yesfa[16]

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

Allah Allah ya ɛemmi Slimane
Xdaɛen-iyi s laman
ḍḥiɣ-d aɣrib di tmurt-iw

Di taddert-iw
Rwiɣ lemḥan
Sḥarcen fell-i
Ay atma iḍan
Saḥa ccah 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 sketchs. Les textes joués sous forme de sktchs avaient comme thèmes la corruption, l'injustice et la bureaucratie. Ces thèmes ont été tous traité 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 permet de télécharger les chansons de cet artiste et d'établir une discographie.

Nº	Titre	Album
01	Allah allah ya ɛemmi Sliman	**Iṭij**
02	Bqa ɛlaxir	
03	Ad awen-d-iniɣ	
04	Iṭij	
05	Nruḥ Neğğa la place	
06	Paris Paris	

07	Ttɣeniɣ si Muḥand umḥand	
08	Ya Rabbi kečč d lqawi	
09	Aɛref	**Tlatin n sna**
10	Ana nheb lemra	
11	Chafi	
12	Dɛu-t ad iruḥ	
13	Iṭij	
14	Insan mgablini	
15	Toubou ouxalouni	
16	Taltin n sna	
17	Wardia n Ɛli	
18	Bqa ɛla xir	**Nruḥ Neğğa la place**
19	Di Paris	
20	La place	
21	Neğğa	
22	Paris	
23	Ya Rebbi	
24	Habit netjewedj wahdi	
25	Dwa n lexalat	**Liḥala-w tettɣiḍ**
26	Lihala-w tettɣiḍ	
27	Zzman	
28	Amek i d ixef-is	
29	Aɛyit Melit	
30	Dak khouya	
31	Ana ldjazayri	**Ya Yemma**
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	Iruḥ nnif	
49	Kem-ini meẓiyeḍ	
50	Lemers-nneɣ	
51	Nenfa	**Ma bqa f dounia laman**
52	Ma bqa f dounia laman	
53	Ya lbhar	
54	Choufi f elboulvard	
55	Zzman	
56	Zin Bladi	
57	Ki ɛtitini nekeyef	
58	Ahya rray-iw	**Zin n lleqbayel**
59	Houria	
60	Le pays où je suis né	
61	Wwḍeɣ	
62	Zin n lleqbayel	
63	Tettru Ljouhra	
64	El dzayer	**Ya ɛemmi Sliman**
65	Aka id-yenna si Muḥand umḥand	
66	Taqbaylit d luɣa-nneɣ	
67	Ya ɛemmi Sliman	
68	Ya Rebbi	
69	Bent bladi	
70	Uɣaleɣ am lkaɣeḍ	

2. Salah Sadaoui le comédien :

En plus de la chanson, Salah Sadaoui s'est distingué et a brillé par d'innombrables sketchs, notamment ceux exécutés harmonieusement en duo avec le célèbre Kaci n Tizi Ouzou et Ahmed Hamou. Les thèmes traités dans le domaine théâtrale 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 Biftek*[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 sketchs 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 reconnait pas les frontières sont proches de ceux traités par les écrivains baroques du 17ème siècle : la solitude, l'ennui, le malaise et le dégout. 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 poétique 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 sketchs mais de façon complètement opposée : le tragique dans ses chanson et le comique dans ses sketchs.

Contrairement à ses amis chanteurs et poètes, Salah Sadaoui n'a pas bénéficié d'une médiatisation capable de le faire connaitre 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 rencontre scientifiques et recherches académiques devraient être consacrées.

4. Références bibliographiques :

1. Corpus :

- Sadaoui, Salah, Mel Ghorba.
- ----------, Déménagement.
- ----------, عمرك ما تمن لمرا.
- ----------, حبيت 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, Lɣerba n 45*, Album 1992.
- Chérif Kheddam, *Nerwa lmeḥna*.
- Hsisen, *Tabalizt*.
- Moh Said Oubelaid, Ma tecfiḍ tin ḥemleɣ.
- Yahyaten, Akli, *Jaḥaɣ bezzef d ameẓian*.

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 ferronnerie», « 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 tecfiḍ tin ḥemleɣ.*

[8] . Hsisen, *Tabalizt.*

[9] . Yahyaten, Akli, *Jaḥaɣ bezzaf d ameẓyan*.
[10] . Chérif Kheddam, *Nerwa lmeḥna*.
[11] . Sadaoui, Salah, *Mel Ghorba*.
[12] . Sadaoui, Salah, *Déménagemen*t.
[13] . Ait Menguellet, Lounis, *Lɣerba n 45*, Album 1992.
[14] . Salah Sadaoui, عمرك ما تمن لمرا.
[15] . Sadaoui, Salah, حبيت مرة نتزوج.
[16] . Sadaoui, Salah, *Nruḥ neğğa la place.*
[17] . Sadaoui, Salah, *Allah Allahya ɛemmi 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 الفنيّة لصالح سعداويّ

عبد القادر تواتيّ
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 سعداويّ (ت2005م)، وتسليط الضّوء على القصائد الشّعريّة الشّعبيّة لهذا الفنان بُغية التّعرّف على حضور هذا البُعد وأثره فيها، مع محاولة الكشف عن الجوانب اللّغويّة والفكريّة والفنيّة 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 للدّراسة؛ 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 وفنّه لخدمتهما

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

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

ونريد في هذا البحث أن نقف مع مفهوم التّراث عامة، والتّراث الإسلاميّ خاصة، وأثره في الأعمال الشّعريّة للفنان والشّاعر صالح سعداويّ؛ ومحاولة الإجابة عن التّساؤلات الآتية: هل وظف صالح سعداويّ التّراث الإسلاميّ في قصائده، وما أثر ذلك في تجربته الشّعريّة؟ إذا كان الفنان صالح سعداويّ قد استدعى التّراث الإسلاميّ

ووظفه في شعره وأغانيه، فكيف كان ذلك التّوظيف، وما أشكاله وتمظهراته، ودوافعه وأغراضه؟ وهل استطاع أن يصوغه بطريقة فنيّة إبداعيّة؟

ولا شك أنّ الإجابة عن هذه الأسئلة وتحليل عناصرها يتطلب البحث عن طرائق توظيف التّراث الدّينيّ وتجلياته في أعمال صالح سعداويّ، ويقتضي البحث عما اكتسبه نصه الشّعريّ من دلالات جماليّة وفنيّة من خلال استعانته بما فيه من طاقات إيحائيّة وأشكال تعبيريّة؛ ولذلك جعلنا البحث في فصلين: الأوّل نظريّ بعنوان: مفهوم التّراث الإسلاميّ والمواقف منه: عرّفنا فيه التّراث لغة واصطلاحا، وبينّا أنواعه وعناصره التي لها صلة مباشرة بالأدب، ثم أفردنا نوعا منه وهو التّراث الدّينيّ بعنصر خاص انتقلنا من خلاله إلى التّعريف بالتّراث الدّينيّ الإسلاميّ ومواقف المُحدثين منه. أما الفصل الثّاني فتطبيقيّ وهو بعنوان: توظيف التّراث الدّينيّ الإسلاميّ في أشعار صالح سعداويّ، بدأناه بترجمة موجزة للشّاعر، ثم نظرنا في تجليات التّراث الإسلاميّ في بعض قصائده النّاطقة بالعربيّة، وأشكال توظيفه عنده وتمظهراته في أشعاره، وأثر ذلك كلّه في لغته وأسلوبه وتجربته الشّعريّة.

اقتصرنا في هذه الدّراسة على مدوّنة تضم ثماني عشرة قصيدة من قصائد الفنان صالح سعداويّ النّاطقة بالعاميّة الجزائريّة، واعتمدنا في دراستها وتحليل عناصرها المنهجَ الوصفيّ المقترن بالاستقراء النّاقص لشواهد توظيف التّراث في أشعار سعداويّ، مع محاولة التّفسير

والاستنتاج؛ وذلك لتعذر الاستقراء التّام علينا، ولطبيعة هذه المداخلة المحدودة متنا ووقتا.

استفدنا في هذه البحث من عدة مصادر ومراجع أهمها تلك التي ذكرناها في الدّراسات السّابقة إضافة إلى ما كتبه أدونيس ومحمد عابد الجابري وحسن حنفي وغيرهم عن جدليّة العلاقة بين التّراث والحداثة، والثّابت والمتحول، والمقدس الدّينيّ والمنتج البشريّ، كما رجعنا إلى بعض المواقع الإلكترونية مثل:(www.wikipedia.org) و(www.musique-kabyle.com).

الفصل الأوّل: مفهوم التّراث الإسلاميّ والمو اقف منه:

1- تعريف التّراث:

أ- تعريف التّراث لغة: التّراث اسم على وزن فُعال بمعنى مفعول كحطام بمعنى محطوم، مشتق من ورث يرث بكسر الرّاء، وأصل كلمة تراث وُراث بالواو، أبدلت واوها تاء على غير قياس تخفيفا مثل: تجاه من الوجه، وتهمة من الوهم. ومعنى التّراث في اللّغة: كلّ ما يخلفه الرّجل لورثته، وهو مرادف للميراث قال ابن فارس: «هو أن يكون الشّيء لقوم ثم يصير إلى آخرين بنسب أو سبب.»[1] أي لقرابة دموية أو نسبية، ويستعمل التّراث ومرادفاته حقيقة في المال كقوله تعالى: ﴿وتأكلون **التراث** أكلا لمّا وتحبّون المال حبّا جمّا﴾ الفجر19. ويستعمل مجازا في الحسب والدّين كما في حديث أبي هريرة: **ميراث** رسول الله صلى الله عليه سلم يُقَسَّم وأنتم هاهنا لا تذهبون فتأخذون نصيبكم منه؟!»[2] ولم يكن في المسجد

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

ب- تعريف التّراث اصطلاحا: اختلف الباحثون حول مفهوم التّراث وتعددت تعريفاتهم له: فمنهم من قال: هو العقيدة والشّريعة والعقل واللّغة والأدب والكلام والفلسفة والتّصوف.[3] ومنهم من عرّفه بأنّه «ما تراكم خلال الأزمنة من عادات وتقاليد وتجارب وخبرات وفنون وعلوم، في شعب من الشّعوب.»[4] وعرّفه رمضان الصّباغ بأنه «ذلك الموروث الثّقافيّ والدّينيّ والفكريّ والأدبيّ والفنيّ، وكلّ ما يتصل بالحضارة والثّقافة، وتراثنا هو الموروث في كلّ أنحاء العالم من القصص والحكايات جميعا من عادات وتقاليد وطقوس، كما أنّ تراثنا هو ما ورثناه من كلّ الأجيال السّابقة.»[5] وعليه فإنّ التّراث هو كلّ ما خلفته الأجيال السّابقة وورثه عنها الجيل اللاحق من أمور ماديّة أو معنوية، وبهذا يكون التّراث بمعناه الاصطلاحيّ أعم من معناه اللّغويّ لأنّه لا يقتصر على الميراث بين الميت وقرابته، بل يتجاوزه ليشمل ما ترثه الأمة بأجمعها أي ما يرثه الخلف عن السّلف.

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

أ- **التّراث الأدبيّ**: والمراد به هنا رافداه الأساسيان وهما: النّصوص الأدبيّة التّراثيّة شعريّة كانت أم نثريّة، والشّخصيات الأدبيّة من كتّاب وشعراء مبدعين. ويعد التّراث الأدبيّ أكثر أنواع التّراث حضورا وتوظيفا في النّصوص الأدبيّة الحديثة؛ وذلك لغناها وثرائها من جهة ولشدّة القرابة بينهما من جهة أخرى «وعليه فمن الطّبيعيّ أن يكون الموروث الأدبيّ هو أكثر المصادر التّراثيّة وأقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرين، ومن الطّبيعيّ أيضا أن تكون شخصيات الشّعراء من بين الشّخصيات الأدبيّة الألصق بنفوس الشّعراء ووجدانهم؛ لأنّها هي التي عانت التّجربة الشّعريّة ومارست التّعبير، وكانت هي ضمير عصره وصوته.»[6]

ب- **التّراث الشّعبيّ**: ويسمى "الفلكلور" وهو «التّراث الرّوحيّ للشّعب، خاصة التّراث الشّفهيّ الذي ينتقل من السّلف للخلف عن طريق التّواتر لا عن طريق الآثار المسجلة المكتوبة.»[7] وتتكون ماهية التّراث الشّعبيّ من أربعة عناصر هي:[8] المعتقدات والعادات الشّعبيّة، والثّقافة الماديّة الشّعبيّة كالحرف والصّناعات التّقليديّة، والفنون الشّعبيّة كالموسيقى والحكايات والرّقص، والأدب الشّعبيّ كالأغاني الشّعبيّة والنّكت والألغاز.

ج- **التّراث الأسطوريّ**: والمراد به كلّ «ما نسجه خيال جماعة ما من قصص حول الآلهة والكائنات المقدسة التي تعتقد فيها هذه الجماعة.»[9] وهو ذو صلة شديدة بالتّراث الشّعبيّ ولعلّه جزء منه أو رافد من روافده، بيد أنّ الأسطورة تختص بما هو خرافيّ وخارق للعادة ولا تخلو من ملمح الغرابة والعجائبيّة وتناقلتها الأجيال نقلا شفهيا، ولا غنى عنه

في الأعمال الأدبيّة و«لقد شاع عند كثير من الأدباء استلهام التّراث الأسطوريّ باعتباره عبقرية إنسانيّة فذة جعلت الشّعراء يصوّبون مسار اتجاهه نحوه بغية توظيف شخصيات ورموز منه؛ ليعبروا من خلالها عن رؤاهم الفكريّة الإبداعيّة، فلا نكاد نسمع بإنتاج أدبيّ شعرا أو نثرا إلا واستُحضرت فيه الأسطورة بصفتها منهلا غنيا لا ينضب من العطاء... ولهذا سعى الشّعراء إلى توظيفها... لأنّها حققت تميزا مضمونيا فنيّا وجماليّا للنّص الشّعريّ.»[10]

د- التّراث التّاريخيّ: ويراد به الشّخصيات التّاريخيّة، ووقائعه وأحداثه التي صنعتها تلك الشّخصيات، وكثيرا ما يلجأ الشّعراء إلى التّاريخ يستحضرون وقائعه وشخصياته ويتخذون منها «قناعا يجسدون من خلاله معاناتهم ويعبرون عن أفكارهم وآرائهم.»[11] وتجاربهم.

هـ-التّراث الدّينيّ: هو كلّ ما تركه السّلف للخلف وكان ذا صبغة دينيّة مقدسة عندهم، فيدخل فيه الوحي كالكتب السّماوية والدّينيّة، والشّخصيات الدّينيّة كالأنبياء والرّسل، والثّقافة الدّينيّة عموما «وهو من أكثر المصادر ثراء على المستوى الشّعريّ، فقد عكف عليه الشّعراء المعاصرون، واتخذوه مصدرا أساسيا يستلهمون منه شخصيات تراثيّة ونماذج وموضوعات أدبيّة ذات صلة وطيدة بالدّين، وذلك للتّعبير عن جوانب مختلفة من تجاربهم الخاصة.»[12] ولأنّ موضوعنا متعلق أساسا بالتّراث الدّينيّ والإسلاميّ على وجه الخصوص، يحسن بنا أن نُعرّف التّراث الإسلاميّ، ونشير إلى بعض القضايا المتعلقة به والتي لها صلة بتوظيفه في الأدب والأعمال الفنيّة والإبداعيّة.

3- التّراث الإسلاميّ: تعريفه، رواده، والموقف منه:

أ- تعريف التّراث الإسلاميّ وروّاده: إنّ التّراث الإسلاميّ في مفهومه العام لا يقتصر على الدّين بمعناه الغربيّ الضّيق القاصر على المقدسات والغيبيات والرّوحانيات، بل يتعداه ليشمل جوانب الحياة كلّها ماديّة كانت أم معنويّة، ومع ذلك فقد اختلف المفكرون المسلمون المحدثون في تعريفه، بين مضيّق يقصره على المنتج البشريّ، وموسّع يجعله شاملا لكلّ موروث إلهيّا كان أم بشريّا، فمن ضيّق عرّفه بأنّه «المنتج البشريّ 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 التّراث 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 ثم أُقترح 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 الإسلاميّة.»[15]

والذي نُرجحه أن يكون التّراث شاملا لجميع ما ورثه الخلف عن السّلف من وحي أو منتج بشريّ، ثم يُشار إلى أنّه نوعان: تراث مقدس يتمثل في القرآن الكريم وما صح من السّنة النّبويّة خاصة وما أجمع عليه المسلمون بجميع طوائفهم ومذاهبهم وهو الذي يسمى (الضّروري من علوم الدّين، أو المعلوم بالضّرورة)، واجتهاد بشريّ يشمل كلّ ما أبدعه المسلمون القدماء وخلفوه للأجيال من بعدهم. «إنّ التّراث الدّينيّ في البحث مرتبط في أساسه بأصول الدّين الإسلاميّ وأسسه ومضامينه، وما ارتبط بأصول العقيدة الإسلاميّة وما اتصل بالقرآن الكريم والشّخصيات الإسلاميّة التي جسدت صور الجهاد والعدالة والإيمان.»[16] فالتّراث الإسلاميّ وإن لم يكن كلّه وحيا مقدسا، فهو في عمومه مرتبط بالوحي من حيث كونه اجتهادا لفهمه وتفسيره وتطبيقه، لكنّه مهما ارتبط يبقى اجتهادا بشريّا وفهما إنسانيّا خاضعا للنّقد، وقابلا للنّقاش والأخذ والرّد، فيؤخذ منه ويترك بحسب الدّليل أو الحاجة والمصلحة، وليست له تلك القداسة التي للوحي الذي ارتبط به «وفي هذا الجانب المفهوميّ على الباحث أن يميّز بين الوحي (الإسلام) وبين النتاجات الفكريّة التي صدرت من العقل المسلم في ظل الالتقاء بالوحي. وفي هذا الجانب عليه أن يأخذ في الاعتبار أمرين: أوّلهما: أنّ هذا التّراث الفكريّ والمشخص لدى الأفراد ليس هو الإسلام، بمعنى أنه ليس هناك تطابق تام بين التّراث والإسلام، وإنّما يجئ التّراث نتيجة

تفاعل بالسّلب والإيجاب مع الإسلام بالدّرجة الأولى. وثانيهما: أنّ الإسلام -كما جاء في مصادره الأصليّة القرآن والسّنة الصّحيحة– له صفة الدّيمومة والاستمراريّة التي تتخطى عوامل الزّمان والمكان، فهو ليس موقوتاً ولا زائلاً، أما الفكر الذي دار حولهما فهو عطاء موقوت مرتبط بالزّمان والمكان.»[17]

ب- رو افد التّراث الإسلاميّ وصلته بالأدب: ويتضح من خلال تعريف التّراث الإسلاميّ أنّ له رافدين أساسيين هما: الوحي، والاجتهاد البشريّ. والمراد بالوحي: القرآن الكريم والسّنة النّبويّة الصّحيحة وما تضمناه من ألفاظ ومصطلحات وتراكيب وأحكام وقيم وقصص، ومن «المصادر التّراثيّة الدّينيّة التي يستمدّ منها الشّعراء المعاصرون الشّخصيات الدّينيّة التي وظفوها في شعرهم هي القرآن الكريم، وقَصص الأنبياء.»[18] والمراد بالاجتهاد البشريّ ما أنتجه المسلمون وورّثوه لنا من أمور ماديّة ومعنوية كالفقه والتّفسير وسائر العلوم والعادات والتّقاليد والثّقافة المرتبطة بالعقيدة والقيم الإسلاميّة عموما، وذلك كلّه يُمثل أيضا مصدرا خصبا للأديب المبدع «يتكئ عليه ويستلهم معانيه... عن طريق الاقتباس والتّضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشّريف... بحيث تنسجم هذه النّصوص مع السّياق الشّعريّ وتؤدي غرضا فكريّا أو فنيّا أو كليهما معا.»[19]

ج- المو اقف من التّراث عامّة والتّراث الإسلاميّ خاصّة: اختلف المحدثون في أهميّة التّراث والمكانة التي ينبغي أن تمنح له على ثلاثة مواقف مشهورة هي: موقف التّيار السّلفيّ المقدس للتّراث المكتفي به

الرّافض للحداثة برمتها. وموقف التّيار الحداثيّ المقلد للغرب الرّافض للتّراث المستهزئ به من منطلق التّجديد والثّورة على كلّ ما هو قديم. وموقف التّيار التّوفيقيّ أو التّوافقيّ وهو اتجاه انتقائيّ اختياريّ وسطيّ، ويسميه بعضهم تيار الإصلاح المعرفيّ الذي يرى أصحابُه «أنّ كلّ تراث إنسانيّ يضم في داخله جوانب سالبة وأخرى موجبة، وأنّ روح العصر تتطلب نظرة حيّاديّة في التّراث لتأخذ النّافع منه، وتُسقط منه ما لا يتناسب وروح العصر.»[20] وهذا يعني إسقاط القداسة عن الاجتهاد البشريّ ولو كان مرتبطا بأصول مقدسة، إنّ هذا التّيار «ينطلق من رؤية معرفيّة منهجية مرتكزها الأساس قائم على التّفرقة بين التّراث الذي هو فعل بشريّ واجتهاد ظرفيّ، والأصول المرجعيّة المتمثلة في القرآن الكريم بوصفه المنشئ والسّنة النّبويّة بوصفها المصدر المبيّن.»[21] ونرى أنّ هذا الرأي أقرب إلى الحق وأولى بالصّواب لما فيه من تمييز حاسم بين فروع التّراث البشريّة الاجتهاديّة وبين أصوله الرّبانيّة المقدسة، ولما في الرّأيين الآخرين من شطط وتطرّف وغلوّ وتعصب لا تخطئه عين المنصف؛ وكلا طرفي قصد الأمور ذميم كما قيل قديما.

4- أهمية التّراث في الأدب وعلاقة الشّاعر بتراثه: إنّ تراث كلّ أمّة هو تاريخها ورصيدها الحضاريّ، وهو لها كالجذور للشّجرة لا يمكن لأغصانها أن تعيش أو تنمو أو تثمر دونها، إنّ «تراث الأمّة أثمن ما بحوزتها هو جذورها ونسيج وجودها ومصدر قوّتها الرّئيس، هو روح الأمّة ومقوّماتها وتاريخها، التّراث منبع العطاء والإيحاء الّذي لا تنفذ طاقاته، فعناصر هذا التّراث ومعطياته لها من القدرة على التّأثير في

نفوس الجماهير ووجدانهم ما ليس لأيّ معطيات أخرى، حيث تعيش هذه المعطيات التّراثيّة في وجدان النّاس وأعماقهم بهالة كبيرة من القداسة والأهمّيّة، فهي النّواة الأساسيّة لتكوينهم الفكريّ والوجدانيّ والنّفسيّ.»[22] ونظرا لهذه القيمة الكبيرة للتّراث في نفوس الجماهير وتلك الطّاقة العجيبة والقدرة الفائقة التي يملكها للتّأثير فيهم، فإنّ الشّعراء المعاصرين بجميع تياراتهم رجعوا إليهم ونهلوا منه لخدمة تجربتهم الشّعريّة. ورغم أنّ بعضهم رفع شعار التّمرد على كلّ ما هو قديم، فإنّ الشّعر المعاصر في عمومه لم يطرح قضية التّراث جُملة بل ربما كان «أعمق وأصدق ارتباطًا بها، وكلّ ما في الأمر أنّه لا يعيش فيه شكلًا وقوالب، بل يعيش فيه كِيانًا بيانيًّا مقصودًا إليه قصدًا، وله أبعاده الفكريّة، والإنسانيّة.»[23] ولذلك فإنّ الشّعراء المعاصرين هم أكثر النّاس إدراكا بأنّه «لا نجاة لشعرنا من الهوّة الّتي انحدر إليها بغير ربطه بتراثه العريق بما في ذلك التّراث من عوامل القوّة والنّماء... إنّ التّراث ليس حركة جامدة، ولكنّه حياة متجدّدة، والماضي لا يحيا إلاّ في الحاضر، وكلّ قصيدة لا تستطيع أن تمدّ عمرها إلى المستقبل لا تستحقّ أن تكون تراثًا.»[24] إن الشعر لا ينشأ من العدم، والشّاعر لا ينطلق من فراغ، ما دام هناك ماض وتاريخ وتراث وكلّ ذلك «يعلق في ذهن الشّاعر ويترسّب في فكره؛ لأنّ المعروف أنّ أي شاعر لا ينشأ من فراغ، فلا بدّ من أن تتوافر عوامل تساعده 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 التّراث

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

الفصل الثّاني: توظيف التّراث الإسلاميّ في شعر صالح سعداويّ: نبدأ هذا الفصل التّطبيقيّ بترجمة موجزة للفنان صالح سعداويّ ونثنّي بما أردناه من هذا البحث؛ وهو النّظر في توظيف التّراث الدّينيّ 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 الريّاضيّ) التي كان يرأسها الفنان المشهور ميسوم عمراويّ.

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

الدّين بشطارزيّ وأمعزوز وآيت فريدة وغيرهم، وكانت أكثر تمثيلياته حول موضوع العلاقات الزّوجيّة وما يدور بين الزّوجين من مشاكل؛ لذلك لقيت نجاحا كبيرا في أوساط المهاجرين والشّباب والمتزوجين، وكان هو يستغل ذلك ليبث من خلالها رسائل سياسيّة تخدم القضية الوطنيّة والقيم الجزائريّة والإسلاميّة. ثم اقتحم مجال الغناء في مقاهي الشّمال الإفريقيّ بباريس، حيث ضمه ميسوم عمراويّ إلى فرقته هناك، كما انضم إلى فرقة (أفراح الشّعب) التي كان يترأسها عبد الحميد عبابسة. وتعرف هناك على العديد من الفنانين الكبار منهم: أكلي يحياتن، وشريف خدام، وكمال حماديّ الذي كتب له عدّة قصائد منها (يا ربي كش ذلقاوي.)

- **شيوخه و أقرانه:** إضافة إلى أثر ميسوم عمراويّ ومحيي الدّين بشطرزي وعبد الحميد عبابسة، وكمال حماديّ فيه، فإنّ صالح سعداويّ قد عاصر والتقى أعمدة الأغنيّة الشّعبيّة الجزائريّة أمثال: الحاج محمد العنقى ودحمان الحراشيّ ورابح درياسة وغيرهم، فاستفاد منهم وتأثر بهم وبفنهم الشّعبيّ والوطنيّ الهادف.

- **جهاده ونضاله:** انخرط المجاهد صالح سعداويّ بفنّه في الثّورة التّحريريّة رفقة أخيه حمو سعداويّ ضمن الفرقة الفنيّة لجبهة التّحرير الوطنيّ بفرنسا، وكان يجمع الأموال لصالح الثّورة من عائدات تمثيلياته. وبعد الاستقلال قرر البقاء في فرنسا مواصلا نشاطه الفنيّ ونضاله الوطنيّ من أجل الحريات الدّيمقراطيّة عموما، ومن أجل اللّغة

البربريّة خصوصا؛ حيث كان من أوائل المؤسّسين للأكاديميّة البربريّة بباريس سنة 1966م.

- **زواجه وفراقه:** تعرّف في فرنسا على المغنية الجزائريّة (الغالية) وتزوجها سنة 1963، وكتب لها عدّة أغان منها: يا الطيارة طيري بيا، ثم اختلفا بسبب الغيرة وتفرّقا سنة 1974، وتزوج مرة أخرى، وكان لذلك كلّه أثره الكبير في حياته الشّخصيّة والفنيّة.

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

- **تراثه:** خلف صالح سعداويّ تراثا هائلا من الأغاني والتّمثيليات بالعاميّة والقبائليّة والفرنسيّة منها: أنا الجزايري ولد الدزيريا، وعييت مليت من الغربة بركاني. ويا ربي كتش ذلقاوي، وDéménagement... وقد أسس صالح سعداويّ في فرنسا دار النّشر والألحان سماها: (سعداويّ فون)؛ ليسجل فيها أعماله وأعمال فنانين آخرين مقربين منه مثل: مريم عابد وساميّ الجزايريّ وغيرهم. وقد اتسمت أغانيه وتمثيلياته بالطّابع الفكاهيّ، ويصنفها المهتمّون ضمن الأغنية الهادفة والجادة الجامعة بين الأصالة والمعاصرة والتّراث والحداثة. طرق فيها عدّة مواضيع أهمها: مشاكل المهاجرين، الشّكوى من الغربة والحنين إلى الوطن، والحب والزّواج، والمرأة والمجتمع، والسّياسة والنّضال حيث استعمل فنه بشقيه: التّمثيل والغناء، سلاحا شارك به في الثّورة ضمن الفرقة الفنيّة لجبهة التّحرير الوطنيّ مع أخيه حمو سعداويّ، كما جعله وسيلة لإيصال رسائله الخاصة بالنّضال السّلميّ بعد الاستقلال

من أجل قضية الحقوق السّياسية والحريات الدّيمقراطيّة من جهة، والقضية اللّغويّة الأمازيغيّة من جهة ثانية.

2- توظيف صالح سعداويّ للتّراث الدّينيّ الإسلاميّ: تجلياته وأشكاله وأثره في شعره: نقف هنا مع الإشكاليّة التي طرحناها في بداية البحث، وننظر في شعر صالح سعداويّ وأغانيه من حيث حضور التّراث الدّينيّ الإسلاميّ فيها، وأثره عليه فكريّا وفنّيا من خلال العيّنة المختارة، و وفقا للعناصر الآتية.

أ- توظيف صالح سعداويّ للقرآن الكريم والحديث الشّريف: لم نعثر في ما اطلعنا عليه من شعر صالح سعداويّ على أي توظيف مباشر للقرآن الكريم والحديث النّبويّ الشّريف، وذلك مفهوم ومتوقع من مطرب مسلم يقدس القرآن ويجلّ أحاديث النّبي صلى الله عليه وسلم، والأرجح أن هذا الاحترام والإجلال هما اللّذان دفعاه إلى التّرفع والتّحفظ 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 الدّين، أو تلقى في أماكن ونوادٍ ينزّهان عنها كما لا ننسى أنّ القرآن الكريم نفى صفة الشّعر عن نفسه وعن الذي جاء به فقال:﴿وما هو بقول شاعر﴾ الحاقة41. وقال: ﴿وما علمناه الشعر وما ينبغي له إنْ هو إلا ذِكر وقرآن مبين﴾يس89.

ب- استدعاء الشّخصيات الدّينيّة الإسلاميّة: استدعى الشّاعر صالح سعداويّ بعض الشّخصيات الإسلاميّة واستعان بها للتعّبير عن تجربته الشّعريّة وإيصال رسالته لجمهور متلقيه، وهم غالبا من الجزائريين

والمغاربة المسلمين في المهجر. ومن الشّخصيات التي وظفها شخصية النبي صلى الله عليه وسلم ومرضعته حليمة السّعدية، وقد ورد ذلك في قصيدة له بعنوان (أنا الجزايري ولد الدزيريا) حيث قال فيها: «أنا الجزايري ليمسلم ديما. ديني والله من أكبر قيما. **نشهّد بالنبي، ربّاتو حليمه**.» قوله:(رباتو حليمة) دليل قاطع على أنّ المراد بالنّبي محمد صلى الله عليه وسلم كما يدل على ذلك لفظ مسلم قبلها أيضا، واستدعاء النبي صلى الله عليه وسلم في قصيدة موضوعها العام عن الجزائريّ، يعني الإشارة إلى البُعد الإسلاميّ في الهوية الجزائريّة، كما يشير إلى القيم التي اكتسبها الجزائريون من خلال إيمانهم بهذا النّبي اليتيم الذي ربته امرأة بسيطة اسمها حليمة، ثم أصبح نبيا يُضرب به المثل في الصّدق والأمانة والشّجاعة والتّضحية والجهاد النّضال، وشخصية دينيّة ملهمة ليس للمؤمنين العاديين فقط، بل وللأدباء والشّعراء المبدعين أيضا «إن ما استهوى الشّعراء الجزائريين المعاصرين من المقدس الدّينيّ هو شخصيات الأنبياء عليهم السّلام، حتى أصبحت ظاهرة لافتة للانتباه في قصائدهم الشّعريّة، فشخصية الأنبياء عليهم السّلام غنية وثريّة بدلالات الفداء والاستبسال والمثاليّة، كما أنّها تحمل قدرا كبيرا من التراجيديا والدّراما التي أغرت الشّعراء بتبنيها فنيّا، 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 الشّعر والدّين نشآ توأمين، ومهمة

الشّاعر الملتزم مشابهة لمهمة النّبي والرّسول فكلاهما «يحمل رسالته إلى أمّته، والفارق هو أنّ رسالة النّبي رسالة سماوية.»[29]

ج- توظيف الألفاظ الإسلاميّة والمصطلحات الدّينيّة: وهي الألفاظ التي أثرى بها الإسلام المعجم العربيّ أو غيّر معناها من الدّلالة اللّغويّة إلى دلالة اصطلاحيّة شرعيّة مثل: الدّين، الإسلام، المسلمين، الكافر، العبادة والمعبود، الحجاب، الصّلاة، والحج، المعراج، الدّولة الإسلاميّة، الحلال والحرام: الخير والشّر والذّنب، الاستغفار والتّوبة وغيرها. وقد حضر ذلك كثيرا في شعر صالح سعداويّ؛ نُبين بعضه في الآتي:

- قال في قصيدة (أنا الجزايري ولد الدزيريا):

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

ويعاون يحيا الإسلام جمليا.

أنا الجزايري ولد الدزيريا.

ما نبغي **الكافر** يحكم فيا.

ما نبغي **الكافر** يتعدى عليا.

نحارب عل الحق والحريات.

الأصل بربر لغتي شعبيا.»

ففي هذا النّص استحضر صالح سعداويّ كمّا هائلا من الألفاظ الإسلاميّة هي: الدّين والإسلام والمسلمين والكافر، لم يربط فيها بين الجزائريّ والدّين الإسلاميّ وحسب، بل ربط بينه وبين الأمة الإسلاميّة قاطبة، ودعاه إلى التّعاون مع إخوانه من أجل أن (يحيا الإسلام جمليا). أما توظيفه للفظ "الكافر" فهو توظيف منفتح الدّلالة يحتمل عدّة قراءات: فهل معنى الكافر هنا غير المسلم، أم هو المحتل الفرنسي خاصة، أم هو الأجنبيّ عموما؟ وماذا لو كان الأجنبيّ مسلما، أو كان هذا الكافر جزائريا يا ترى؟ أم إنّ المراد بالكافر هنا هو الظّالم المعتدي كما أشار إلى قوله (يتعدى عليا)؟ كلّ ذلك وغيره محتمل، وقد يرجح أحد المعاني لو تمكنا من معرفة السّياق 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 الإسلاميّة التي استعان بها صالح سعداويّ في رسائله المتعلقة بالحياة الزّوجيّة، 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.
فالسر **ربي** أملكت قلبي.
هذاك لفتن مخبي،
عزوه الصغار والشياب,
الوجه إينوّر اعلالي،
حرمه واقدر ذلعالي.
لا حمّير لا بدوري،
رمال وزواق اشعاري.
تمنيتها في داري،
حياة تكون اصواب.
تعبد ربي وتصلي،
ومنين نقصدها نلقاها خالي.
ما تتغزل ما تتمنطر،
ما تعرف كلام الشر،

عاقلة ظريفة وتصبر،

حافظة أقوال الكتاب.»

فهنا خمسة ألفاظ إسلاميّة وظّفها صالح سعداويّ في قصيدته وهي: الرّب، والحجاب، والعبادة، والصّلاة، وأقوال الكتاب التي يعني بها أحكام القرآن الكريم المتعلقة بالحشمة والعفّة 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):

«آش قال المدني ليماهوش كيفي عداني،

حرم الرقص والأغاني...

جاب الله قالوا **حاج**،

أبكلمه يبني براج،

خايف يعمل **معراج**،

ويحيي **الدولة الإسلاميه**.»

فالحرام والحاج والمعراج والدّولة الإسلاميّة كلّها من الألفاظ الإسلاميّة 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 الإسلاميّة، ويشكك في قدرتها على الإيفاء بوعودها من جهة، وينتقد المنحى المتشدد الذي يُنسب إلى بعضها ويدفعها إلى التّوسع في التّحريم ومنع الغناء والرّقص ونحو ذلك.

- قال في قصيدة (في حياتي ما اعطاوني تمره):

«كانْ ظالمْ نحبْ نفهم،

آش 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 الرّجولة عند صالح سعداويّ العزّة ورفض الذّل وإباء الضّيم، واتقاء المحارم ما تعلق منها بحقوق الله وحقوق النّاس على حد سواء، مع الاستغفار في حالة الخطأ، وكلّ هذه الصّفات من القيم الإسلاميّة الخالصة.

- قال في قصيدة(توبوا توبوا):

«**توبوا توبوا**، خليوني نسكر نعشق ونغني.»

استحضر الشّاعر اللّفظ الإسلاميّ (التّوبة) ولكن حوّله إلى عكس معناه التّراثيّ، فهو يدعو النّاس للتّوبة لكنّه لا يلتزم بها، فيدعوهم إلى

أن يخلوا بينه وبين ما هو فيه من سكر وعشق وغناء، فكأنّه بذلك يشير إلى مبدأ الحرية وأنّ النّاس 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 سنراها قريبا عندما قال في قصيدة(في حياتي ما اعطاوني تمرة):

«ربي هو ليحاسبني بينو وبيني، وانتما علاش.»

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

د- توظيف أسلوب الدّعاء: وظف صالح سعداويّ 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 بالرّحمة للظّالم ويرى تلك العبارة ثقيلة على اللّسان لا يستحقها (الحقار)، ويقول في نهاية القصيدة:

«الله يحفظنا،

وهذا الناس ديما يباعدهم.

الله لا يعرفنا،

بالتريق تدي لبلادهم.

والله يلاقينا،

بالفاهمين أنّالو منهم.

تروح لغبينا،

والخير يفيض عليهم.»

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

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

«لكن كيحليت عينيا،

لقيت لجماعه دايرا بيا،

لابوليس هبطت عليا،

استرنا يا ستار.»

وكما دعا الله هنا أن يستره بعد خطئه السّابق، دعاه في موضع آخر أن يستر عليه سائر معاصيه وأن يحن عليه فينقذه من حياة السّكر 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 الشّكوى من الغربة ومشاكلها والحنين إلى الوطن، لا يفوت الشّاعر أن يوظف هذا الأسلوب فيدعو الله باسمه الحنين أي الرّحيم فيقول في قصيدة:(يا راسي يا راس المحنه):

«**يا ربي** وين النهار لنتهى...

نرجع نعيش في بلادي.

يا هل ترى راني نسال،

شويا من فرح الدنيا.

يا الله ما طلبتش المحال،

يا حنين يا كريم يا مولايا.»

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

قصيدة(يا يما ما تبكيش): «...**ادعيلي بدعوة الخير في طاعتك** ورضاك نصير نرجع لاباس. آيما نرجع لاباس.»

هـ- توظيف أسلوب القسم: ومن التّعبيرات الدّينيّة الإسلاميّة التي وظفها صالح سعداويّ كثيرا في شعره، أسلوب القسم، وهي كالدّعاء ظاهرة متفشية في المجتمع الجزائريّ والإسلاميّ عموما، لا يكاد كلام يخلو منهما، ومن شواهدها في شعره:

- قوله في قصيدة (أنا الجزايري ولد الدزيريا):

«أنا الجزايري ليمسلم ديما،

ديني والله من أكبر قيما.»

وفي ذلك بيان لقيمة الدّين والإسلام في نفس الشّاعر وحياته خاصة وحياة الجزائريّ عموما، ولعلّ في ذلك ردا على من يتوهّمون أنّ المحتل استطاع أن يسلخ الجزائريين عن هويتهم ودينهم.

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

«زدتي سمحت فوليدك ضايع فالغربه.

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 وطنيّة كلّ مهاجر أو مغترب.

و- توظيف أسلوب التّعجب بالتّسبيح: ومن الأمور التي وظفها صالح سعداويّ في قصائده الغنائيّة التّسبيح المراد به التّعجب، 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 النّص 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...

إيظل يطم ويخبي،

ما يتفكر يحمد ربي...»

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

ح- ذم العبادة والرّكوع لغير الله والطّمع في غير المعبود: من الأمور التي استدعاها صالح سعداويّ من التّراث الإسلاميّ، وأجاد توظيفها في شعره، مصطلحا العبادة والرّكوع، فهما في الأصل عبادتان لا تصرفان إلا لله -عز وجل-، لكن الشّاعر 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 كالتّراث الإسلاميّ لينفر المتلقي من تعاطي مثل هذه الأخلاق المذمومة عقلا وتكاد تكون في الدّين شركا، ومن شواهد هذا التّوظيف:

- قوله في قصيدة **(يا يما ما تبكيش عليوحدو):**

«ما نيش ليعرايا اولادو

عابد القرعا والكاس

واللي خذاها في زواجو

الليل معا النهار ادواس.»

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

- ومثله قوله عن المبالغين في محبي المال وعبدة الدّرهم والدّينار:

«الدينار الدينار

ليعبدهم يشبع لمرار...

إيظل يطم ويخبي،

ما يتفكر يحمد ربي.»

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

- كما وظف صالح سعداويّ -الرّكوع الذي لا يكون في الإسلام إلا لله- للتّنفير من الذّلة والطّمع في غير الله، فقال في قصيدة(خليوه يتعدى):

«لاكن فيا طبيعه أومانيش حقود.

إذا في قلبي طميعه،

نطمع فلمعبود،

واللي يحب **اركيعه،**

غير ايبعد عليا.»

وقال في قصيدة(في حياتي ما اعطاوني تمره):

«قلتو غير لحرام يخدم،

حبست الشيرا والكاس.

للركيع والذل ما ننجم،

نكشفهم ونعود لاباس.»

وقد أحسن توظيف هذا اللّفظ الإسلاميّ بطريقة عدل بها عن المعنى الحقيقي والإيجابيّ للرّكوع الذي لا يكون إلا لله، واستعاره للدّلالة على الذّلة والتّملق؛ لخدمة ما يرومه من نصه، مراعيا في ذلك ثقافة قومه وتشبعهم بهذه المعاني الدّينيّة المنبثقة عن عقيدتهم وقرآنهم، إذ إن

تسمية التّذلل والتّزلف والتّملق ركوعا، وتشبيه الذّليل المتملق لبشر مثله بالرّاكع لإلهه، صورة منفرة يأباها 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 سعداويّ للتّراث الإسلاميّ وثقافته عموما، تحذيره من عواقب الاغترار بالدّنيا ونسيان طريق الله، وفي ذلك يقول في قصيدة (ليبنيتو 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 تضحكلك تزهى بيك،

وتقول راهي ليا.

تولي تدور عليك،

تكويك بميات كيا.»

ي- توظيف ألفاظ الموت وما بعده واليوم الآخر وأحداثه: وظّف صالح سعداويّ ألفاظ الموت وما بعده من أحداث كالنّعش والحساب والثّواب والعقاب والشّفاعة والجنة والنّار، وكلّ هذه المصطلحات وما تحمله من معان من صميم العقيدة الإسلاميّة المتعلقة بالإيمان بالله واليوم الآخر، ولا غنى للشّاعر الهادف عن استدعائها واستغلالها لتطعيم نصه وخدمة تجربته والتّأثير في جمهوره وإيصال رسالته إلى المتلقين عنه، وذلك لما في هذه المعاني الدّينيّة من طاقة عاطفيّة ضخمة وما لها من دور في التّأثير والإقناع لا يقوم مقامه شيء من وسائل الإقناع الأخرى لاسيما في واقع مسلم متشبع بها كالواقع الذي يخاطبه صالح سعداويّ. ومن شواهد هذا التّوظيف:

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

«لكن كيلحقت عليها،
لقيت واحد يكلّم فيها.
وأنا طبيعتي ما نخبيها،
أخيّكم مغيار.
والطفلة ما نسلّم فيها،
لو ندخل 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 امهنّي،**

غدوا كينركب فالنعاش.»

- وقوله في قصيدة(أنا الجزايري ولد الدزيريا)**:**

«نشهّد بالنبي رباتو حليمه،

غدوا يوم الحساب يشفع فيا.

أنا الجزايري نفخر بدمي،

نشهّد بالنبي وحسيبي ربي،

هو اللي غدوا يغفر لي ذنبي،

أنا والمسلمين كافة جمعيا.»

- وقوله في قصيدة: (ألهوى ألهوى):

«**ليفلجنة ليفنّار،**

هذوك ماشي خاوه.

ألهوى ألهوى

فالثورة كنّا خاوه.»

لقد استدعى مصطلحي الجنة والنّار، لكنّه لم يستعملهما في معناهما الشّرعيّ، بل كنى بهما عن الحالة الاجتماعيّة واختلاف مستوى المعيشة بين فئات المجتمع وتفاوتهم في ذلك حتى لكأن بعضهم في الجنة وبعضهم في النّار، وذلك مخالف لحالهم أثناء الثّورة وأهدافهم منها. إنّ الشّاعر هنا يربط بين الدّين والشّعر، والدّنيا والآخرة، ليقارن بين الماضي والحاضر، وزمن الثّورة وزمن الاستقلال؛ ليصل بالسّامع إلى نتيجة هي

كما أنّه لا أخوّة في الآخرة بين (أهل الجنة وأهل النّار)، فكذلك لا أخوّة في الدّنيا بين أفراد غير متساويين في الحقوق والواجبات.

خاتمة: وبعدُ، فهذه عشرة أشكال لتجلي التّراث الدّينيّ الإسلاميّ وتمظهره، رصدناها في عيّنة من أغاني الفنان صالح سعداويّ، مع محاولة النّظر في أثرها في قصائده وما أضافته إلى تجربته الشّعريّة فكريّا ولغويّا وفنيّا، وهي مجرد نماذج قد يُستدل بها على غيرها. ولا شك أنّ هذا الموضوع يحتاج إلى مزيد من البسط والتّفصيل، قد يكون ذلك منا أو من غيرنا في أبحاث لاحقة إن شاء الله. ونُنهي ما أردناه هنا بخاتمة نثبت فيها أهم النّتائج التي أوصلنا إليها البحث في النّقاط الآتية:

- التّراث الدّينيّ هو ما تركه السّلف للخلف وتعلق بالدّين والأمور المقدسة، وذلك يختلف باختلاف الأمم والمجتمعات.
- التّراث الإسلاميّ ما ورثه المسلمون عن سلفهم من أمور مادية ومعنوية. وقد اختلف المحدثون في القرآن الكريم والحديث النّبويّ الشّريف، هل يدخلان فيه أم لا، ونرى أنّهما يدخلان فيه مع الإشارة إلى أنّه نوعان: إلهي مقدس ثابت غير قابل للنّقد والتّحويل والتّلاعب، وبشريّ متحوّل، يؤخذ منه ويترك بحسب الحجّة والحاجة والمصلحة.
- للتّراث علاقة قوية بالأدب بأنواعه وأجناسه المختلفة، وأهمية بالغة في العمليّة الإبداعيّة، فالأديب أو الشّاعر لا ينشأ في فراغ، ونصه أو

شعره لا ينشأ من العدم، بل لذلك جذور ضاربة في أعماق التّراث والتّاريخ.

- إنّ التّراث جزء من حياة الأمة بفئاتها المختلفة، وهو بهذا جزء من حياة الأديب وتكوينه، وجزء من واقعه، وهو معيّن لا ينضب وينبوع متفجر دائم التّدفق، وثروة لا نفاد لها، وكنز لا يفنى، منه يغرف الأدباء ويستلهم الشّعراء معانيهم، ويخدمون تجاربهم الشّعريّة.
- إنّ التّراث هو الحصن المنيع الذي يلجأ إليه الأدباء فيستحضرون شخصياته، ويستدعون نماذجه وموضوعاته، ويوظّفون ألفاظه وقيمه؛ للتّعبير عن تجاربهم المعاصرة.
- إنّ التّراث لغة مشتركة وقيم متفق عليها بين المبدع والمتلقين، بواسطتها ينفذ الأديب إلى عقلوهم وقلوبهم، ويتمكن من التّأثير فيهم وإيصال رسائله إليهم.
- إنّ توظيف التّراث في الأدب لا يعني الانغماس في التّاريخ والغرق في الماضي ونسيان العصر وإهمال الواقع، بل هو مواءمة بين التّراث والحداثة، والأصالة والمعاصرة.
- إنّ عودة الأديب إلى التّراث ليست عودة سلبيّة تأثريّة بحتة، بل عودة إيجابية واعية تروم استنطاقه واكتشاف طاقاته الفنيّة، وإشراكه في إبداع النّص الجديد، بعيدا عن التّقليد والجمود. إنّ علاقة الشّاعر بالتّراث علاقة انتقائيّة وجدليّة وتأثير وتأثر، فهو لا يقبل التّراث كلّه، ولكنّه لا يتركه كلّه أيضا، بل ينتقي فيأخذ ويترك بحسب الحاجة والمصلحة التي يقتضيها الواقع والتّجربة الجديدة.

- إنّ التّراث الدّينيّ له أهمّية بالغة في العمليّة الإبداعيّة، وقد استفاد منه الشّاعر العربيّ المعاصر عموما والجزائريّ خصوصا.
- كان حضور التّراث الإسلاميّ في شعر صالح سعداويّ بارزا وبشكل ومكثف ومتواتر، وهو في ذلك متفاوت من قصيدة لأخرى.
- تجلى توظيف التّراث في شعر صالح سعداويّ بأشكال مختلفة وتمظهرات متعددة أهمها: استدعاء الشّخصيات الإسلامية، وتوظيف الألفاظ الإسلاميّة، وأسلوب الدّعاء، والقسم، والتّسبيح والحمد والحديث عن الدنيا والآخرة، والحياة والموت، والحساب والجنة والنّار، والثّقافة والقيم الإسلاميّة عموما.
- من مظاهر توظيف صالح سعداويّ للتّراث الإسلاميّ استهلاله كثيرا من قصائده بمطلع استدعاه من التّراث الإسلاميّ مثل: "سبحان الخالق"، و"طلبتك تسترلي ولادي"، و"توبو"، و"أيا مولات الحجاب"، و"ربي كتش ذلقاوي"، وغيرها.
- رغم الحضور المكثف للتّراث الإسلاميّ في شعر صالح سعداويّ، فإنّه لم يوظف الآيات القرآنيّة والأحاديث النّبويّة توظيفا لفظيّا مباشرا، وإنّما اكتفى بالمعاني والقيم التي يحملهما هذان المصدران.
- تأثر الشّاعر صالح سعداويّ بالتّراث الدّينيّ والإسلاميّ، واستفاد منه لإثراء نصه وبناء تجربته الشّعريّة وإيصال رسالته الفنيّة والفكريّة، ولكن دون المساس بحرمة الدّين الإسلاميّ، أو انتهاك لقدسيته، 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 سعداويّ إلى التّراث عدّة أسباب منها نشأته وتربيته الإسلاميّة في الجزائر وفي حي القصبة تحديدا، والظّروف الصّعبة التي عاشها في المهجر قبل الثّورة وبعدها، وطبيعة الواقع الذي عايشه وسعى لتغييره، وطبيعة الدّين الإسلاميّ وما يزخر 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 سعداويّ ضمن الأدب الهادف يكشف لنا سببا آخر لحضور البُعد الدّينيّ فيه بهذه الكثافة؛ فالدّين والأدب الهادف كلاهما رسالة تحمل في طياتها قضية يُراد إقناع المتلقين بعدالتها، وقيما يراد إقناعهم بصوابها وأهميتها.
- إنّ عودة الشّاعر صالح سعداويّ إلى التّراث الدّينيّ الإسلاميّ عودة فنيّة واعية، لا تكتفي بالتّقليد والتّأثر، 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 سعداويّ تجربة شعريّة فريدة، استلهم من خلالها من التّراث الإسلاميّ ما خدم قصيدته والموضوعات التي

طرقها والقضايا التي أثارها والرّسائل التي بعثها، ووظفه بما ينسجم وطبيعة الرؤية الفنيّة لديه، فأنتج قصائد فنيّة حاملة طابع الأصالة والتّجديد في الوقت نفسه.

- كشف البحث أيضا أنّ الفنان صالح سعداويّ ممثّل مسرحيّ وشاعر مثقل بهموم بلده الجزائر وأمته الإسلاميّة، محب لوطنه وشعبه، معتزّ بهويته ودينه، ولغته وتراثه، مجاهد ومناضل من أجل الحقوق والحريات والقضايا التي يراها عادلة، وفي مقدمتها قضية الهوية بأبعادها الدّينيّة واللّغويّة.

- **التّوصيات:** في ختام هذه الدّراسة نوصي بالآتي:

- مزيدٍ من الاهتمام بأعمال صالح سعداويّ، وأعمال أمثاله من الفنانين والأدباء والمبدعين الجزائريين الهادفة والملتزمة بقضايا أمتهم والمعبرة عن واقع شعبهم وطموحاته، باعتبارها تراثا وطنيّا، ولفت انتباه الباحثين إلى أعمالهم الفنيّة باختلاف أنواعها، من أجل الاعتناء به جمعا ونشرا، ودراسة ونقدا.
- ضرورةِ الاستفادة من التّراث الإسلاميّ خصوصا وتجارب الأجيال عموما، في كافة المجالات العلميّة والثّقافيّة والاجتماعيّة، فكما أنّ للتّراث الإسلاميّ أهميته في الإبداع الأدبيّ والفنيّ، فإنّ له أهميته في مناحي الحياة المختلفة.

الهوامش:

[1]- أبو الحسين أحمد بن فارس، مقاييس اللّغة، مادة ورث.

[2]- رواه الطّبراني في الأوسط بإسناد حسن.

[3]- محمد عابد الجابري، التّراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1. بيروت: 1991، ص24-30.

[4]- جبور عبد النّور، المعجم الأدبيّ، بيروت: 1979، دار العلم للملايين، ص63.

[5]- رمضان الصّبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر (دراسات جماليّة)، ط1. دار الوفاء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الإسكندرية: 1998، ص368.

[6]- علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر، القاهرة: 1997، دار الفكر العربيّ، ص138.

[7]- بلمير خديجة، دور التّراث اللامانديّ في الحفاظ على الهويّة (أهليل نموذجا -دراسة سوسيوأنثروبولوجية بمنطقة قواورة بتيميمون أدرار)، مذكرة ماجستير في الأنثروبولوجيا، قسم العلوم الاجتماعيّة، جامعة أدرار، 2017، ص73.

[8]- يُنظر: منصوري سميرة، توظيف التّراث في الرّواية المغاربية الجديدة (قراءة في نماذج)، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللّغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس، 2017، ص144.

[9]- خديجة نواري، التّراث الشّعبيّ والأسطوريّ، في (ثلاثيّة الجزائر، لعبد المالك مرتاض)، مجلة رفوف، جامعة أدرار: 2016، مج7، ع2، ص160.

[10]- عامر فيروز ولونيس ياسمين، استدعاء التّراث في ديوان(النّوارس تخترق جدار الصّمت لابن الشاطئ)، مذكرة ماستر في اللّغة والأدب العربيّ، كلية الآداب واللّغات، جامعة أم البواقي، الجزائر: 2020، ص27.

[11]- نفسه، ص22.

[12]- نفسه.

[13]- علي جمعة محمد، كيف نتعامل مع التّراث الإسلاميّ؟، ضمن أعمال الدّورة العلميّة التّدريبيّة(نحو منهجية للتّعامل مع التّراث الإسلاميّ)، معهد الدّراسات المصطلحيّة والمعهد العالميّ للفكر الإسلاميّ، المغرب: من 30 أكتوبر إلى 05 نوفمبر 1996م، ص75-.

[14]- محمد جميل مبارك، مفهوم التّراث تعاريف ومحددات؟، ضمن أعمال الدّورة العلميّة التّدريبيّة(نحو منهجية للتّعامل مع التّراث الإسلاميّ)، معهد الدّراسات المصطلحيّة

والمعهد العالميّ للفكر الإسلاميّ، المغرب: من 30 أكتوبر إلى 05 نوفمبر 1996م، ص97-100.

[15]- نفسه.

[16]- محمد زرمان وغنية بوبيدي، استدعاء التّراث الدّيني في الشّعر الجزائريّ المعاصر قراءة في نماذج شعريّة. مجلة العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، 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، التّراث الدّينيّ في شعر فايز خضور قدّاس الهلاك (نموذجًا)، أوراق ثقافيّة مجلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، السّنة الأولى، العدد الأوّل، بيروت: 2019م،(awraqthaqafya.com).

[19]- أحمد الزّغبيّ، التّناص نظريّا وتطبيقيّا، مؤسسة عمون للنّشر والتّوزيع، ط2. الأردن: 200، ص11.

[20]- رفعت سلام، بحثا عن التّراث العربيّ، بيروت: 1989، دار الفارابي، ص16. ع/ عائشة بنت عودة بن رشيد الزّراع، توظيف التّراث الدّينيّ في شعر محمود غنيم، المجلة العلميّة بكلية الآداب، طنطا: 2017، ع30، ص277.

[21]- حسان عبد الله، الباحث والتّراث بين التّقويض والتّشغيل، موقع: https://islamonline.net (اطلع عليه بتاريخ 20 نوفمبر 2022م).

[22]- ميادة محمد دياب، التّراث الدّينيّ في شعر فايز خضور قدّاس الهلاك (نموذجًا)، أوراق ثقافية مجلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، السّنة الأولى، العدد الأوّل، بيروت: 2019م،(awraqthaqafya.com).

[23]- عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، دار العودة، بيروت، لبنان ط 1981، ص 29.

[24]- صلاح عبد الصّبور، حياتي في الشّعر، دار العودة، بيروت، ط 1969، ص58، و113.

[25]- عبد القادر علي زروقي، توظيف التّراث الدّينيّ في شعر محمد بلقاسم خمار، مجلة بدايات، مج1، ع1، جوان 2019، ص08-34.

[26]- سعيد الورقيّ، لغة الشّعر العربيّ الحديث (مقوّماتها الفنّيّة وطاقاتها الإبداعيّة)، الإسكندريّة-مصر: 2002م، دار المعرفة الجامعيّة، ص90.

[27]- يُنظر: حصة حنين، التّلفيزيون الجزائريّ-القناة الثّالثة-، ،بتاريخ: 10-02- 19، عدد خاص حول الفنان صالح سعداوي/ وموقع: (https://fr.wikipedia.org/wiki/Salah_Sadaoui)، وموقع(https://www.musique-kabyle.com).

[28]- أحمد العياضي، تجليات المقدس الدّينيّ في الشّعر الجزائريّ المعاصر دراسة فنيّة، مجلة العلوم الاجتماعيّة، جامعة سطيف، ع19، ديسمبر: 2014، ص347.

[29]- علي عشريّ زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، القاهرة: 1997، دار الفكر، ص77.

ظواهر الاحتكاك اللّغويّ في أشعار سعداويّ صالح

-دراسة لنماذج مختارة-

زاهية لوناس-جامعة البويرة

كريمة أيت إحدادن-جامعة البويرة

مقدمة: تعدّدت البحوث والدّراسات التي اهتمت بالاستعمالات اللّغويّة سواء كان ذلك للكشف عن الأداءات المختلفة داخل البلد الواحد أو لمعرفة ظواهر الاحتكاك اللّغويّ، والحقيقة أنّ أغلب البلدان ليست بعيدة عن هذه الظّاهرة؛ فلا يكاد بلد يسلم من ظواهر الاحتكاك اللّغويّ النّاجم عن التّعدد اللّغويّ، وهذا الأخير أفرزه الانفتاح على الآخر في ظل العولمة، كما أنّ الاختلاط والهجرة والتّجارة وانتشار وسائل التّواصل المختلفة ساعد على ذلك، والواقع اللّغويّ الجزائريّ مثال حي لانتشار واستعمال عدّة لغات وعدّة لهجات لأسباب عديدة يبقى أهمها الاستعمار والغزو الذي عرفه البلد عبر قرون مضت.

هذا وتعتبر دراسة الاستعمالات اللّغويّة في الشّعر الشّعبيّ القبائليّ الجزائريّ من الموضوعات الجديدة التي تُعد خير دليل على وجود ظاهرة

الاحتكاك اللّغويّ (Contact des langues)، وقد عرّف الباحثون هذا المفهوم بأنّه "استعمال لغتين وأكثر داخل المجتمع أو على مستوى الفرد"[1] وظاهرة الاحتكاك اللّغويّ موجودة بالقوة داخل المجتمعات التي يمكن وصفها بالمتعددة الألسن؛ كما هو الحال في المجتمعات التي تُعرف بتواجد الأقليات العرقيّة، ويندرج ضمن ظاهرة الاحتكاك اللّغويّ التّعاقب اللّغويّ والمزج اللّغويّ.

أ. الدّراسة النّظريّة:

1- مفهوم التّعاقب اللّغويّ:

وردت كلمة "التّعاقب" في المعاجم العربيّة باعتبارها مرادفة لكلمة "المعاقبة"، وجاء في معناها «المعاقبة لغة مأخوذة من التّعاقب والمعاقبة بين شيئين هي أن تأتي بأحدهما مرة وبالآخر 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 اللّغويّ عن معناه الاصطلاحيّ الذي يقابله في اللّغة الفرنسيّة (Alternance de code/ Changement de code) وفي اللّغة الإنجليزيّة (Code switching)، أما في اللّغة العربيّة فنجد له عدّة مصطلحات منها التّعاقب اللّغويّ، التّناوب اللّغويّ، التّحول اللّغويّ، الانتقال اللّغويّ وغيرها من المرادفات الدّالة 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 كلّ 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] فالتّعاقب 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، فنجده ينتقل من ل1إلى ل2 ويعود إلى ل1 بكلّ سهولة وبكلّ تلقائيّة، أما التّعاقب بين الأقوال أو داخل الجملة الواحدة؛ فهما تعاقبان لا يستلزمان براعة

وكفاية لغويّة في اللّغة الثّانية لأنّ المتكلم يحتاج فقط إلى إدخال وحدة لغويّة واحدة من اللّغة الثّانية؛ وهذا ما يسمى بالتّعاقب الدّاخليّ.

وينقسم التّعاقب اللّغويّ من حيث عناصر دورة التّخاطب إلى قسمين[4]:

تعاقب لغويّ إنتاجيّ: يقوم به المتكلم أو الكاتب.

تعاقب لغويّ استقباليّ: يستقبله المستمع أو القارئ.

والتّعاقب اللّغويّ الاستقبالي أصعب من التّعاقب اللّغويّ الإنتاجيّ لأنّ المنتج هو الذي يختار اللّغة والتّوقيت وتوزيع اللّغتين على المقامات والموضوعات المختلفة، أما المستقبل فيتلقى التّعاقب دون دخل منه؛ لا من حيث توقيته ولا موضوعه، وخاصة إذا كان هذا الأخير لا يملك كفاية لغويّة تُمكنه من فهم معاني تلك التّعاقبات.

2- المزج اللّغويّ: ويقابله في الإنجليزيّة (Code mixing) أو (Mélange de Code) في اللّغة الفرنسيّة، ويقابله في اللّغة العربيّة "الخلط اللّغويّ" أو "اختلاط الألسن" فما مفهوم المزج اللّغويّ؟ وما هي مستوياته؟ وما هو الغرض أو الهدف من إتيانه؟

من الصّعب الإقرار بوجود لغة نقية وصافيّة من ناحية المعجم وبعيدة عن التّأثير والتّأثر باللّغات الأخرى، ويظهر هذا التّأثير إما على

المستوى الصّوتيّ أو الصّرفيّ أو التّركيبيّ، وهذا ما يُعرف بالمزج اللّغويّ و«...هو استراتيجية خطابية لكن في هذه الحالة يقحم متكلم اللّغة (أ) عناصر من اللّغة (ب) في أي مستوى من المستويات وهذه العناصر ليست مندمجة في لغة (أ) وإلاّ اعتبرت اقتراضات»[5] ويرى بعض اللّسانيين[6] أنّ ظاهرة التّداخل اللّغويّ نفسها مع ظاهرة المزج اللّغويّ ويعود سبب حدوثهما إلى نقص الملكة اللّغويّة، فتحدث بطريقة لا إرادية إلا أنّها قد تصبح كلمات دخيلة أو اقتراضات بإقحامها في اللّغة.

وما يعرف عن المزج اللّغويّ أنّه لا بدّ من وجود لغة **أساس** التي تعتبر لغة الحديث المشتركة مع إقحام لغة ثانية، فيمكن أن نميز في الخطاب أجزاء أحاديّة من اللّغة الأساس (الأولى) تتعاقب مع أجزاء من اللّغة الثّانية؛ فيصبح الخطاب قائما على قواعد اللّغتين معا.

ويمكن تحديد أشكال المزج أو التّداخل المتبادل بين اللّغات في موقف الاحتكاك بالوصف العلميّ، 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 الأجنبيّ الذي قدمه المتحدث في كلامه، وتحديدا ماذا يكون هذا العنصر من خلال طريقة الوصف اللّغويّة.

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

- قياس مدى إحلال العناصر الأجنبيّة محل العناصر المحليّة.

وعلى هذا؛ فتحليل ودراسة المزج اللّغويّ يستهدف وصف العوامل المتضمنة في الاختيار اللّغويّ خلال التّحليل الموقفيّ، ويسعى لوصف التّداخلات والنّطاقات (الأوضاع، المتحدثين...).

3- أسباب وأغراض كلّ من المزج اللّغويّ والتّعاقب اللّغويّ:

يمكن تفسير أسباب حدوث ظاهرتي التّعاقب والمزج اللّغويّين بسبب نقص الملكة اللّغويّة في إحدى اللّغتين أو فيهما معا[8]، إذ يجد المتكلم نفسه عاجزا عن الحديث ومواصلة الفكرة باللّغة الأولى فيلجأ إلى لغة ثانية، وهذا شأن الجزائريّ مثلا فبسب انفتاحه وتعلمه اللّغات الأجنبيّة أصبح نصف مزدوج فلا هو متحكم في اللّغة العربية وقواعدها، ولا هو متحكم في اللّغة الفرنسيّة، وكنتيجة لذلك يلجأ إلى المزج بين نظامين لغويين.

كما يعود المزج إلى عدم إتقان اللّغة الأم أو تراجع ملكتها، وهذا حال المهاجرين فنجدهم يستعملون لغة البلد الأجنبيّ في الحياة اليوميّة وفي المدرسة وفي الحياة العمليّة أيضا، وفي المقابل تتراجع لغة الأم عندهم

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

ويتم في بعض الأحيان المزج أو التّناوب اللّغويّ ليُعبّر المتكلم عن الدّور الاجتماعيّ أو ثقافته أو عرقه، فيمزج السّاكن 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 التّناوب 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، وبالتّالي يقوم الآخرون بتقييم المتحدثين حسب تقييمهم لهذه الجماعات.

إن المجتمع قائم على العلاقات بين الأفراد وهذه العلاقات بدورها قائمة على التّأثير والتّأثر أثناء حدوث عملية التّواصل بين المتكلم والمستمع، فالرّسالة 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 شئنا، وإنّما الغرض من ذلك هو ما يُعرف في اللّسانيات بالاقتصاد اللّغويّ (L'économie linguistique) فيُعبّر عما هو تقنيّ بلغة متخصّصة أي بمصطلحات دقيقة وتراكيب خاصة، فبسبب الميل إلى عدم بذل الجهد في البحث عن اللّفظ المناسب، يستعير المتكلم أي لفظ بالصّدفة من نظام لغويّ آخر[9].

3-2- الحاجة إلى التّوضيح: في بعض الأحيان يحدث التّناوب 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 مَثَل 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 فنجده 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 النّظر إلى أهمية الفكرة[10].

3-6- الضّغط الخارجيّ: 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 الثّقافيّ للمتكلم: أحيانا يختار شخص ما لغة ما بعينها للتّحدث بها من أجل أن يرفع مكانته لدى المستمعين، وخاصة عندما تكون هذه اللّغة مرموقة اجتماعيّا وعلميّا، هنا يتم الاختيار لتحقيق هدف هو رفع مكانة المتحدث أو تحقيق اقتراب من قلوب المستمعين عن طريق اختيار اللّغة التي يحبونها[11].

3-8- إثبات الهوية: يكمن استخدام المزج والتّعاقب اللّغويين للتّعبير عن هوية مستعمليهما؛ فعندما يتحدث شخص ما في موقف رسميّ 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 أتيحت للّغات فرصة الاتصال بصورة مباشرة يحدث بينها الاحتكاك، ويحدث هذا كثيرا على مستوى المفردات خاصّة، فهي الأكثر

تعرضا للاحتكاك. وبدراسة وتحليل أشعار "سعداويّ صالح[12]" يتضح لنا استعماله للغات مختلفة، فإما أن تكون القصيدة بالأمازيغية تتخللها كلمات بالعربيّة أو الدّارجة أو باللّغة الفرنسيّة، وإما أن تكون بالدّارجة مع ورود كلمات أو جمل باللّغات السّابقة الذّكر، وهذا منطقي بحكم تواجده في مجتمع متعدد اللّغات ومن غير الممكن أن تكون لغتان أو أكثر عند الفرد أو في جماعة لغويّة ما دون حدوث الاحتكاك بينها، ولا تبقى هذه اللّغات متفرقة معزولة بل تؤثر الواحدة في الأخرى.

وفي دراستنا التّطبيقيّة هذه سنقوم بقراءة تحليليّة لظاهرتين من ظواهر الاحتكاك اللّغويّ هما التّعاقب اللّغويّ والمزج اللّغويّ، ولهذا قمنا باختيار عيّنة من قصائد "صالح سعداويّ" حيث اعتمدنا في التّحليل والتّطبيق على قصيدتين بالقبائلية بعنوان:

1- Yecreq yiṭij yuli wass-------يَشْرَقْ بِطِجْ يُلِ وَسْ[13]

2- D Rebbi i iɛsa----------ذْرَبّ إقْعُصَ[14]

وقصيدة بالعاميّة العربيّة بعنوان: "الغربة"

ففي القصيدة الموسومة ب :" Yecreq yiṭij yuli wass" اللّغة الأساس هي القبائليّة،حيث يقول الشّاعر :

Yecreq yiṭij yuli wass
Teḍwa tafat ɣef medden irkelli

نجد في هذا البيت الشّعريّ كلمتين مأخوذتين من اللّغة العربيّة ممزوجتين بالقبائليّة.

1- **Yecreq:** من الفعل "أشرق، يشرق إشراقا" وقد أسند إلى المفرد المذكر الغائب في الزّمن الماضي(Izri). أما بالنّسبة للتّغيرات التي طرأت على الكلمة فهي :

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

2- **Teḍwa:** وهو من الفعل "أضاء"، يضيء إضاءة، وقد أسند في القبائليّة إلى المفرد المؤنث الغائب في الزّمن الماضي، أما بالنّسبة للتّغييرات التي طرأت عليه فهي :

- ابتدأت بحرف :"T" الدّال على المؤنث.

وحروف "y" و"t" التي أضيفت إلى الفعل تسمى بالأمازيغية:" Amatar udmawan" بمعنى مؤشرات المتكلمين، فنلاحظ على الفعلين "Yecreq" و"Teḍwa" الإبقاء على الحروف نفسها أي الأصليّة في الفعل باللّغة العربيّة مع تغيير طفيف حسب ما يتوافق مع النّظام الصّرفيّ في اللّغة القبائليّة كارتباط التّاء بالمؤنث "t" و "y" بالمذكر.

كما وردت كلمات أخرى كثيرة في هذه القصيدة خليط ومزيج بين العربيّة والقبائليّة مثل:

Kulci=كلّ شيء	Wayeḍ kulci d arẓagan
Isaɛed–it= أسعده	Dima lebeɣi-is isaɛed-it
Yetmenni= يتمنى	Yetmenni meskin talwit

Wayeḍ ɣer daxel yerɣa	Γer daxel= بالداخل
Rebbi εzizeḍ d bab n lexir	Ɛzizeḍ= العزيز
Yettarrif mebla cceḥa	Yettarif= يصرف

أما في القصيدة الموسومة ب:"D Rebbi i iεṣa " فنلاحظ كثرة المزج اللّغويّ بين العربيّة والقبائلية والتّعاقب بين القبائليّة والفرنسية، وفيما يلي أمثلة عن المزج اللّغويّ:

D Rebbi i iεṣa
Mi itt-yiwi ɣer Fransa
Yaεlem ibusa
Ittbeddil cwiṭ cwiṭ

و يمكن ذكر بعض الكلمات الممزوجة من مثل :

Tεeṭleḍ= وينطق(ثْعطْلظْ) وهو من الفعل "عطل" الذي يعني في اللّغة العربيّة معنى الخسارة والضّرر، ولكن الشّاعر وظّف الفعل "عطل" ههنا للدّلالة على معنى "تأخر".

Tetwahhem= من "توهم" ولكن الشّاعر وظّفها للدّلالة على معنى "اندهشت" وأصلها في اللّغة العربيّة هو"ظن" و"شك".

Yeḍmaε = من "طمع" و تم تغيير صوت الطّاء إلى الضّاء.

Ad tefhem = من الفعل فهم.

Sewjed= من الفعل أوجد.

Cεel = من الفعل شعل.

Ad texdem= من خدم، يخدم خدمة.

Seḥmu= من الفعل يحمي.

Fehmeɣ = من الفعل فهم يفهم مفاهمة.

D ameḥqur = من الاحتقار، أي استصغرته واستهانت به.

Tbeddel= من الفعل "تبدّل" بمعنى تغير، وهو نفس المعنى الذي أراده الشّاعر.

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

Teɣeleb-it= من اللّغة العربيّة بمعنى "تغلبت عليه".

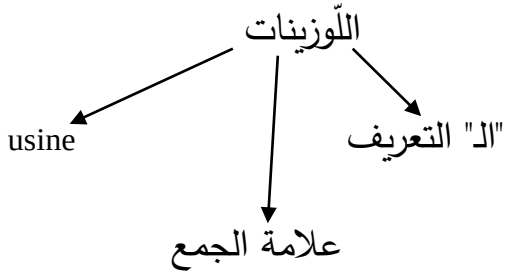
Tesbelɛ-it= من اللّغة العربيّة أي ابتلعته، واستعملت الكلمة في المقطوعة مجازا بمعنى "سيطرت عليه".

دراسة وتحليل القصيدة الموسومة ب"الغربة": يعدُ موضوع الغربة من المواضيع المتداولة بكثرة في قصائد صالح سعداويّ، وفي هذه القصيدة بالذّات استعمل كلمات كثيرة موحية دالة على الغربة وصعوبتها ومشاكلها فنجد: قَاسِيتْ– لَمْحَاني– فراق– البلاد– حْبيب– يا خويا– شأنك– الغريب– افرّج- الوطن– هاني....

بالنّسبة لظاهرة المزج فكانت في ثلاث كلمات هي:

اللّوزينَاتْ: بمعنى المصانع "وهي من الكلمة الفرنسية "Les usines" استعملت بإخضاعها للنّظام الصّرفيّ الخاص بالعاميّة الجزائريّة

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



الراية: من الكلمة الفرنسية "Rail" وبالإنجليزيّة "Railway" بمعنى "السّكة الحديديّة"، ويعرّف بأنّه: « Un ensemble de barre de fer sur lequel circule un train ou un tramway»[15] وقد سبق بـ :الـ" التّعريف والتّاء الدّالة على التّأنيث.

الفُوُرْنُوَات: مأخوذة من اللّغة الفرنسية: Four بمعنى "الفرن" وهو الذي يُخْبَزْ عليه، وهي كلمة دخيلة من الفرنسية واستعملها الشّاعر بإضافة "الـ" 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 صوتيّة حين خُضوعها للنّظام اللّغويّ القبائليّ لتتكيف مع وحدات النّظام الذي تدخل إليه.

- كثرة المزج بين العربيّة والقبائليّة وقلّة وروده بين القبائليّة والفرنسية ويعود ذلك إلى كثرة الكلمات العربيّة الدّخيلة المستعملة في القبائليّة حتى أصبحت وكأنّها منها، كما أنّ الغرض يكمن في إرسال وتوصيل هذا الخطاب إلى أكبر شريحة في المجتمع؛ وبالتّالي يحدث هذا بغرض الإفهام والتّوضيح، وليس المزج واردًا بكثرة لنقص الملكة اللّغويّة لدى المتحدّث باللّغة الثّانية كما يُعرف عن هذه الظاهرة بل السبب يعود لتجذّر بعض الكلمات العربيّة في القبائليّة.

- الكلمات الممزوجة بين القبائليّة والفرنسيّة أو بين العاميّة والفرنسية كانت تتعرّض إلى تغييرات من النّاحية الصّرفيّة، ومنه ضرورة إلحاق تغييرات صوتيّة حين خضوعها للنّظام العاميّ أو القبائليّ؛ وكانت هذه التّغييرات ضرورية لتلاءم الخطاب والسّياق ولتكييفها مع وحدات النّظام اللّغويّ الذي تدخل إليه.

دراسة وتحليل نماذج عن ظاهرة التّعاقب اللّغويّ:

يُعرف صاحب المدوّنة -صالح سعداويّ- بكونه متعدّد اللّغات فهو قبائليّ يستعمل القبائليّة (اللّغة الأم) والعربيّة الفصحى والدّارجة لأنّه عاش في الجزائر العاصمة مدة من الزّمن واللّغة الفرنسية لأنّه عاش في فرنسا بعد الاستقلال، وهذا جعله يتناوب في استعماله لهذه اللّغات، ففي

بعض الأحيان ينتقل بين الكلمات باللّغة العربيّة أو اللّغة الفرنسية وأحيان أخرى يتم الانتقال على مستوى الجمل أو العبارات.

وفيما يلي سنوضح ما هي اللّغات المتناوبة في المقطوعات الغنائية، وكيف يحدث هذا التّعاقب اللّغويّ؟ 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**
Wayeḍ **kulci** d arẓagen
Isɛdda **lḥif** u **mazal**
Yarwa **rraḥa**

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)- العِلم– 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 الأمازيغيّة المستحدثة لم تستعمل بعدُ في تلك الفترة.

- الانتقال من اللّغة القبائليّة إلى اللّغة الفرنسية على مستوى الكلمة:

ورد الانتقال إلى كلمات باللغّة الفرنسية في هذه المقطوعة:

Tessawel **i la police**
Ad lḥaq **la suite.**
Nekren **l'artiste**

وقد استعمل في هذه المقطوعة كلمات أخذها من اللّغة الفرنسية وقد كتبناها بالبّنط الغليظ وسطرنا أسفلها؛ وهي: (La police- La suite- L'artiste) والسّبب في استعمالها ليس عدم وجود مقابل لها سواء بالقبائليّة أو العربيّة وإنّما لكثرة تداولها في الحياة اليوميّة ونظرًا لشحنتها الدّلاليّة، بالإضافة إلى نقطة مهمة وهي أنّ التّعاقب داخل الجملة الواحدة لا يحتاج إلى براعة لغويّة أو ملكة لغويّة عالية في اللّغة الثّانية لأنّه يحدث على مستوى المفردات أو شبه الجمل.

ويتضح الاقتصاد اللّغويّ كغرض آخر من أغراض المرسل فبدل أن يشرح ويوضح فكرته باللّغة الأساس للنّص يلجأ إلى لغة أخرى للاقتصاد اللّغويّ دون أن يبحث عن لفظ مناسب، كما يهدف من التّعاقب تحديد المخاطب ويقصد بذلك توجيه الكلام إلى شخص ما في الجماعة وذلك باللّغة 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 اللّغة، فيختار المتكلم لغة للحديث في موضوع ما، ولغة أخرى للحديث في موضوع آخر مختلف عن الأوّل.

خاتمة: نخلص في الأخير إلى أنّ المزج والتّعاقب اللّغويين استراتيجيتان خطابيتان عند الشّاعر والمغني "صالح سعداويّ" مما يُظهر التّعدد اللّغوي عنده (العاميّة-الفرنسية-والقبائليّة)، فتجلت إمّا بالتّعاقب اللّغويّ إما بالمزج اللّغويّ ولم تكن بطريقة عشوائية، وإنّما لكلّ حالة غرضها وهدفها نختصرها فيما يلي: التّأثير في المتلقي، الاقتصاد اللّغويّ، تحديد المخاطب.

- إنّ ظواهر الاحتكاك اللّغويّ تحدث على مستوى الفرد المزدوج أو متعدد اللّغات لأغراض معيّنة. وقد تحدث عند أحادي اللّغة، لكن بعد إقحام كلمات من ل2 في لغته وحينئذ لا تسمى بمزج لغويّ أو تعاقب، وإنّما هي اقتراضات، وتصبح من صلب اللّغة، مثل: الكلمة الإنجليزيّة " Week end" التي تستعمل في اللّغة الفرنسية كما لو كانت منها، وحين يستعملها شخص فرنسيّ لا يعتبرها تعاقبًا لأنّها أدمجت في لغته وأصبحت من المعجم الفرنسيّ.

- من خلال دراستنا التّحليليّة لبعض المقطوعات الشّعريّة، لاحظنا أنّ الشّاعر والمغني صالح سعداويّ يستعين بالمزج اللّغويّ؛ في غالب الأحيان

باستعمال الكلمات الأكثر تداولا واستعمالا، ويتم الأمر بطريقة عفوية وتلقائية لأنّها متداولة عند متحدثي اللّغة القبائليّة.

- أما في بعض الأحيان فنجده يستعمل كلمة من اللّغة العربيّة أو الفرنسية لغرض الوزن أو القافية؛ فالشّاعر يؤلف مقطوعاته الشّعريّة لغرض الغناء وهذا يتطلب احترام الوزن والقافية التي تُبنى عليها القصيدة، وهو ما يجعله أحيانا يلجأ إلى استعمال كلمة من اللّغة الفرنسية وفق قالب اللّغة العربيّة مثل : اللوزينات، الرايات وغيرها من الكلمات التي سارت على وزن وقافية القصيدة.

- تبرز ظاهرة الانتقال إلى أكثر من كلمة أو الانتقال بين الجمل عند الشّاعر والمغني صالح سعداويّ لأسباب متعلقة بالمقام أو الوضعية الخطابيّة، فلا يُحدّد الشّاعر لوحده اللّغة التي يستعملها في زمن محدد وإنّما يحددها كذلك المحيط الذي تُستعمل فيه والوظيفة والسّجل والسّياق.

الهوامش:

[1]- JEAN DUBOIS, Dictionnaire de linguistique, 1er 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, 2eme édition, Belgique, Pierre Mardaga, 1983, P 198-204.

[4]- محمد علي الخولي، الحياة مع لغتين، جامعة الملك سعود، الرّياض، 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 النّجاح 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 امشداله بولاية البويرة، عُرف من خلال مشواره الفنيّ بأدائه الأغاني الفكاهية التي هي في الحقيقة مرآة تعكس الواقع الإجتماعيّ والسّياسيّ 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 بِاحتكاكه 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 التّحرير الوطنيّ، وعضواً من أعضاء الفرقة الفنيّة للجبهة التي جمعت باقة من الفنانين الذين عملوا على نشر القضية الوطنيّة وإعلاء صوت الثّورة الجزائريّة دوليّا .أما بعد الاستقلال قرر المكوث بالمهجر مواصلاً الكتابة والتّلحين لأغاني حققت له الشّهرة في السّتينات والسّبعينات كأغنية "اعييت مليت" ، "حبيت نتزوج وحدي" و"داك خويا..." وأبدع في الأغنية القبائليّة بروائع الزّمن الجميل "يَشْرَقْ يطيج"، "أربّي كَتشْ 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 رابح درياسة، سامي الجزايريّ، 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 تمثيليات صالح سعداويّ

(دراسة مقارنة لتمثيليتيْن -أمازيغيّة/عربيّة-)

فرحات بَلُولِي

جامعة البويرة

f.balouli@univ-bouira.dz

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

لصالح سعداويّ؛ أحدهما بالعربيّة والآخر بالأمازيغيّة، وسنهتم بمسألة لغويّة في غاية الأهمية ألا وهي الممارسات اللّغويّة التي تبناها في هذيْن العمليْن التّمثيلييْن.

لا شكّ أنّ المتابعين لصالح سعداويّ وأبناء جيله يعلمون أنّهم يستعملون لغات عدّة في خطاباتهم، فوجود العربيّة والأمازيغيّة والفرنسية مع تفضيل العاميات والتّنوعات الجهويّة أمر لا يحتاج إلى بيان وجودٍ بقدر ما يحتاج إلى فهم وشرح؛ حسب الوضعيات والمقامات، وهذه هي مُهمتنا الأولى في هذا العمل حيث سنتساءل عن قضايا لغويّة متعلقة بالممارسات اللّغويّة التي تبناها صالح سعداويّ؛ فهل التزم باللّغة الأساس التي تبناها في سكاتشاته أم مزجها مع غيرها من اللّغات التي يُتقنها؟ وما هي أوجه الاختلاف بين ممارساته اللّغويّة أثناء استعمال الأمازيغيّة أو العربيّة كلغة أساس؟ ولتحقيق ذلك اخترنا دراسة سكاتشيْن هما "سيادة المير-Sid el mir" بالأمازيغيّة و"قطعة اللّحم-Le bifteck" بالعربيّة.

1. مفاهيم نظريّة (التّمثيليات، الممارسات اللّغويّة): سنُحاول في هذه النّقطة الأولى معالجة بعض القضايا النّظريّة ذات الصّلة بموضوعنا، وستكون البداية بالتّمثيليات ثم سنُعرج إلى الحديث عن مفهوم الممارسات اللّغويّة.

1.1: التّمثيليات: تُشكل التّمثيليات زمرة كبيرة من الفنون التي تعتمد على العرض كمبدأ قار وأساسيّ حيث يجب أن يتقمص ممثلون أدوارا معيّنة ويعرضونها على جمهورٍ؛ حاضرا كان أو مُفترضا، ويندرج في مفهوم التّمثيليات أنواع كثيرة من الإبداعات الفنيّة منها الأفلام والمسرحيات والسّيرك[1]... 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 والتّلفزيون؛ فنجد مثلا "معجم المسرح" يُعرِّفه كالتّالي:

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

فالسّكاتش لديه ثلاثة ركائز أساسيّة تنطلق من معايير مختلفة؛ فمن حيث الزّمن يعد مشهدا قصيرا، ومن حيث عدد الممثلين المشاركين فيه يكون –عادة- قليلا، أما من حيث طبيعة الحالات التي يُقدّمها فيهتم باللّحظات المُضحكة، ولعلّ كلّ هذه الخصائص في حدّ ذاتها سبب أساسيّ في اهتمام صالح سعداويّ 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 تَوقُف المسرحيات، لكن تلك الفواصل تطورت حتى أصبحت مستقلة فسميت سكاتشات ثم انتقلت من المسرح إلى الإذاعة والتّلفزيون... حتى شاعت كطريقة تمثيليّة قابلة للاستثمار على كلّ الدّعامات الموجودة، وفي فترة متأخرة أصبح السّكاتش وحدة للتّقطيع المسرحيّ حيث تصبح المسرحيّة عبارة عن مجموعة من السّكاتشات؛ وهذا ما قام به المسرحيّ الجزائريّ كاتب ياسين[3] وغيره من المسرحين.

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

ولا يوجد -في حد علمنا- عمل علميّ لحد الآن جمع مُجمل السّكاشات التي شارك فيها صالح سعداويّ، وكحصيلة أوليّة لما وجدناه على المنصات الافتراضيّة، نذكر السّكاتشات التّالية:

- سيادة محافظ الشّرطة-Sid le commissaire[4]: شارك في هذا السّكاتش الممثلون قاسي تيزي وزو وكمال حماديّ وصالح سعداويّ وغيرهم... (السّكاتش من تأليف صالح سعداويّ).

- قطعة اللّحم-Le bifteck[5]: شارك في هذا السّكاتش الممثلون قاسي تيزي وزو وصالح سعداويّ وغيره (لا يوجد معلومات عنه في متن الشّريط إلا العنوان).

- سيادة المير-Sid el mir[6]: شارك فيه الفنان الهزليّ المعروف أحمد حمو وصالح سعداويّ وحمو سعداويّ وعبد القادر سعديّ.

- انفخ-Gonfler[7]: شارك فيه صالح سعداويّ وقاسي تيزي وزو...

كما وجدنا سكاتشات متعددة لا تحمل عنوانا ولا أي إشارة إلى معلومات عن مخرجها أو مُعدها... لكن هناك العديد منها على الأنترنيت، ولأغراض هذه الدّراسة اخترنا سكاتشيْن فقط هما (سيادة المير-Sid el mir) و(قطعة اللّحم-Le bifteck) واختيارنا لهما يعود أساسا لوضوح صوتهما مقارنة بغيرهما من السّكاتشات التي وجدناها، خاصة السّكاتش الأوّل (سيادة المير).

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

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

ويُرجِع "معجم تحليل الخطاب"[8] ظهور مصطلح "الممارسات اللّغويّة" إلى سنوات السّبعينات، وخاصة في أعمال (كوليولي-Culioli) ثم (بوتات-Boutet) كواضعي المصطلح، أما العمل التّطبيقيّ المتعلق بهذا المفهوم فموجود في الدّراسات الأمريكيّة التي اهتمت خاصة ب"تحليل المحادثة" و"التّواصل" بشكل عام.

ويمكن القول إنّ "الممارسات اللّغويّة" هي استعمالات اللّغة في أبعادها المختلفة التي "...تُدمج مجالات اللّغويّ والعرفانيّ والاجتماعيّ"[9] فالاهتمام بالممارسات اللّغويّة يعني تحليل كلّ ما يمكن أن يتدخل في استعمال اللّغة، وذلك بالتّركيز على ما هو حاسم في عمليّة التّأويل خاصّة، فيمكن دراسة الظّواهر اللّغويّة البحتة كاستعمال لهجة أو لُكنة أو نوع من الأداءات الصّوتيّة إن كان لها أثر ما في عمليّة التّواصل، كما يمكن الاهتمام بجوانب عرفانيّة كأساليب التّأويل ومشاركة المعلومات... كما يمكن ربط كلّ ذلك بالجانب الاجتماعيّ -إن كان له أثر- مثل الانتماء إلى زمرة اجتماعيّة ما أو تيار إيديولوجيّ...

ونُشير إلى أنّ "الممارسات اللّغويّة" -كعنوان عام- تُفسَّر في المجال التّطبيقيّ بمجموعة كبيرة من المفاهيم، لأنّها -كما أشرنا سالفا- استراتجيات لغويّة وهي متعددة في الأساس، وبالمنظور اللّسانيّ

الاجتماعيّ اقترحت الدّراسات العديد من الممارسات المعروفة بين المتكلمين؛ نذكر منها "التّعاقب اللّغويّ" و"الاقتراض اللّغويّ" و"التّداخل اللّغويّ" و"المزج اللّغويّ"[10]... وتشترك كلّ هذه الممارسات في استعمال لغتيْن أو تنوعيْن لغويْن مختلفيْن في نفس الخطاب، ولعلّنا ههنا سنقف فقط على مفهومي التّعاقب والاقتراض اللّغويين لورودهما في مدوّنة عملنا هذا.

يُشكل "التّعاقب اللّغويّ" إستراتجية تداوليّة واعية لاستخدام لغتيْن أو تنوعيْن مختلفيْن[11]، فالمتكلم في هذه الممارسة عادة ما تجده واع تمام الوعي باستعماله لتنوعيْن لغويْن، وهذا عكس "الاقتراض اللّغويّ" الذي يُعد استعارةً لكلمة أو وحدة لغويّة مع إدماجها في اللّغة التي يتحدث بها المتكلم، ففي "الاقتراض اللّغويّ" نكون إزاء وحدات يعتقد المتكلم أنّها تنتمي إلى لغته[12]؛ وهي فعلا كلمات مستعملة في تلك اللّغة لكن أصولها من لغة أخرى.

2. الممارسات اللّغويّة في العيّنة (دراسة تطبيقيّة): سنُحاول فيما يلي دراسة مجموعة من الممارسات اللّغويّة في عيّنة هذا العمل، وقبل ذلك سنحاول أن نُقدم عيّنتنا ثم سندرس ما ورد فيها من ممارسات.

1.2: وصف العيّنة: ذكرنا سلفا في النّقطة (2.1.1) أنّنا سندرس في عملنا هذا سكاتشيْن هما (قطعة اللّحم-Le bifteck) بالعربيّة

و(سيادة المير-Sid el mir) بالأمازيغيّة، وسنُحاول ههنا تقديم كلّ سكاتش على حدة للتّعرف على سياقاتهما الموضوعيّة.

1.1.2: سكاتش (قطعة اللّحم-Le bifteck): يتحدث هذا السّكاتش عن شخصيْن (قدور وقاسي) يعيشان في الغربة، ويظهران في السّكاتش في مطعم، أما سبب ذلك فقد كان قدور قد وعد صديقه هذا بدعوته لتقاسم غذاء معه بمناسبة أوّل راتب يتقضاه من عمله الأوّل في الغربة، وتتمثل عقدة السّكاتش في تقديم صاحب المطعم للصديقيْن قطعتيْن من اللّحم لكنّهما غير متساويتيْن من حيث الحجم؛ فوضع من جهة قدور قطعة لحم كبيرة ومن جهة قاسي قطعة صغيرة جدا، فأراد قاسي أن يتلاعب بصديقة قدور والاستيلاء على القطعة الكبيرة، لكن قدور -على كرمه وتقديمه كشخصيّة بسيطة مقارنة بقاسي الذي يبدو أنّه متعلم- تفطن للّعبة واسترجع قطعة اللّحم 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 المطعم[13]، 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 الأمير في البلديات بشكل هزليّ ناقد، حيث يروي

فيه حالة مير معادي للتّعاليم الإسلاميّة حتى أنّه أغلق مسجد القرية وطرد إمامه، لكن عندما عَلِم بأنّ والي الولاية سيحضر في زيارة إلى البلدة، بدأ يبحث عن فتح مسجد لاستقبال الوالي في ظروف تُظهره أنّه متمسك بالإسلام، أما عقدة هذا السّكاتش فهي عندما بحث ووجد راعيا/إماما لكنّه قارئ نهم إلى درجة الغرابة حيث عُرف عنه أنّه يقرأ كلّ شيء حتى الأوراق المرمية على قارعة الطّريق، وباعتبار أنّ المير تحت ضغط الوقت؛ وافق عليه إماما رغم أنّه راعي أغنام وقت الاتصال به وهيأ له مكانا بسرعة لإقامة صلاة تجريبيّةً؛ للتّأكد من معرفة هذا الإمام الجديد لتأدية الصّلاة، فجمع النّاس، وبدأ الإمام يُعلمهم كيفية الصّلاة، لكن أثناء السّجدة 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 السّكاتش أربعة ممثلين هم صالح سعداويّ (البطل) في دور المير، الفنان السّاخر المعروف أحمد حمو في دور الإمام/الرّاعي، حمو سعداويّ في دور "عمران" مساعد المير، عبد القادر سعديّ في دور الإمام السّابق الذي طرده المير سابقا بعد غلق المسجد.

ونُشير، في الأخير، إلى أنّ السّكاتش الأوّل (قطعة لحم) سكاتش باللّغة العربيّة، أما السّكاتش الثّاني (سيادة المير) فهو سكاتش

بالأمازيغيّة، واختيارنا هذا محاولة منا لمقارنة الممارسات اللّغويّة لصالح سعداويّ أثناء حديثه بهاتيْن اللّغتيْن، كما نُشير إلى أنّنا أثناء التّحليل سنتحدث عن الاستعمالات اللّغويّة لصالح سعداويّ دون غيره من الممثلين؛ أي كلّ التّحاليل التي سنُقدمها لن تُدرِج أحاديث غيره من الممثلين إلا إذا كانت هناك حاجة لتفسير ظاهرة في أحاديث صالح سعداويّ.

2.2: الممارسات اللّغويّة في سكاتش (سيادة المير-Sid el mir): استعمل سعداويّ في سكاتش (سيادة المير) الأمازيغيّة كلغة أساس وقد اعتمد على التّنوع القبائليّ، والملاحظ أنّ صالح سعداويّ في كلّ أدواره[14] يستعمل القبائليّة المعتادة والبسيطة التي لا يوجد فيها أي مظهر من مظاهر الكلمات المُستحدثة حديثا؛ خاصة تلك التي نسمعها مثلا في التّلفزيونات أو نقرأها في الكتابات القبائليّة الحديثة، ولعلّ هذا الاتجاه إنّما هو مرتبط بضرورة تبسيط لغة السّكاتش لكي يَسْهُل تلقيه من قبل عموم المشاهدين، وقد لاحظنا بعد معاينة السّكاتش أنّ صالح سعداويّ[15] قد لجأ في كلامه إلى نوعيْن من الممارسات اللّغويّة، فإضافة إلى استعماله المعتاد والمقبول للقبائليّة، اقترض -في أحيان متعددة- من اللّغات الأخرى كما أنّه تعاقب معها أيضا.

1.2.2: الاقتراض اللّغويّ في سكاتش (سيادة المير): اقترض صالح سعداويّ في سكاتشه هذا من اللّغة الفرنسيّة واللّغة العربيّة، لكنّ

الملاحظ أنّ الاقتراضات الغالبة كانت من العربيّة، ومن أمثلة ذلك قوله[16]:

- …Yessarwa-yaɣ l'Orangina d lqahwa, yerna beɛd kra wussan ad d-yas…[17]

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

ورد هذا الكلام في معرض حديث الممثل (صالح سعداويّ/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 فرنسية، فهذه الكلمة مقترضة في كلّ اللّغات بما فيها العربيّة.

أما الكلمتان المقترضتان من العربيّة فهما (Lqahwa وBeɛd) فالكلمة الأولى "قهوة" معروف أنّها آتية من العربيّة؛ علما أنّ الأصل اللّغويّ العربيّ لهذه الكلمة مؤكد بين مجموعة من الافتراضات، لكن باعتبار التّواصل بين العربيّة والأمازيغيّة القديم فالمرجح أنّها أُخذت من العربيّة لأنّ التّسمية الغربيّة تُنطق عموما (كافي-Café)، أما الكلمة الثّانية فهي "بعد" التي تملك مقابلات بالقبائليّة لكنّها ليست مُستعملَة كثيرا؛ 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 عموميّة.

ولا بدّ من الملاحظة أنّ كلمتيْ "القهوة" و"بعد" كلمتان مندمجتان كليّة في كلام صالح سعداويّ -وحتى في القبائليّة المعتادة- حيث تنطق نطقا قبائليّا؛ خاصة بتسكين بداية الكلمات وهو حال العاميات العربيّة الجزائريّة أيضا، كما أنّ الإدماج يتجلى بتسكين الأواخر... مما يجعلنا نقول إنّها مقترضات لأنّ المتكلم لا يعتبرها أجنبية، ولو كان الأمر كذلك لأعربها مثلا برفع أو نصب...

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

-… Iiih il n'était pas productif fkiɣ-t i gma; yettxellis les impôts non…[18]

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

كان لصالح سعداويّ/المير أن قال هذا الكلام عندما أخبره نائبه "عمران" أنّ البلدية لا تملك مسجدا لأنّه أغلقه دهرا 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 بعدّة تفسيرات؛ ربّما أقربها إلى سياق الكلام هو إحالته إلى تفكير بعض التّيارات السّياسيّة التي تنتمي إلى التّيارات النّفعيّة –أساسا- والتي تعتقد أنّ كلّ شيء يجب أن يكون منتجا، وبهذا المنظور فالمساجد ليست منتجة، طبعا هنا صاحب السّكاتش يريد أن يقول إنّ بعض الأمير 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 السّكاتش[19] العربيّة في تنوعها العاميّ الجزائريّ، وقد وقفنا كمعاينة 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 سعداويّ، 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 انْت راك تخدمْ وانا لقيت خدما وقلت لكْ
نخلصلكْ عْشا نهار نصيب الخدما...[21]

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

1.3.2: التّعاقب بين العاميّة الجزائريّة والفرنسية: ورد في السّكاتش كلّه تعاقب لغويّ واحد في نهاية السّكاتش، وقد كان الكلام كالآتي:

اسمع لحكاية، ما تمس والو نتا حكيتلي 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 يَعْرِفها عموم المتكلمين الجزائريين بالعاميّة الجزائريّة، فإن كانت كلمات هذه الجملة الفرنسية فرنسية لكنّها ليست بغريبة غرابة مُطلقة على المتكلمين الجزائريين بما فيهم غير المتعلمين، وبالتّالي يمكن اعتبار هذه الجملة من قبيل المُستعمَل 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 السّكاتشيْن: بعد الفراغ من وصف لغات السّكاتشين بمفاهيم الممارسات اللّغويّة المتعددة، سنحاول ههنا أن نُجري مقارنة بين الممارسات اللّغويّة عند صالح سعداويّ بين

اللّغتيْن العربيّة والأمازيغيّة (بتنوعاتهما طبعا العاميّة الجزائريّة والقبائليّة) وقد خلصنا بعد المعاينة إلى ما يلي:

قطعة اللّحم-Le bifteck	سيادة المير-Sid el mir
اللّغة الأساس: العربيّة.	اللّغة الأساس: الأمازيغيّة.
استعمال العاميّة.	استعمال التّنوع القبائليّ.
الاقتراض قليل جدا يقع في بعض الكلمات.	الاقتراض كثير جدا؛ خاصة من العربيّة وبدرجة أقل في الفرنسية.
التّعاقب قليل جدا.	التّعاقب حاضر لكن أقل من الاقتراض.
لُكنة عربيّة.	لُكنة متأثرة بالعربيّة.

لا بدّ من الملاحظة أوّلا أنّ صالح سعداويّ يستعمل التّنوعات اللّغويّة العاميّة وليس المستويات العليا للغتيْن العربيّة والأمازيغيّة؛ وهذا يمكن تبريره بطبيعة الجمهور المُستهدف لأنّ السّكاتش عادة ما يكون مُوجها إلى عموم النّاس بمستوياتهم المختلفة، وبذلك يجب مخاطبتهم بمستويات لغويّة بسيطة.

ونقف في هذه المقارنة على ملاحظة لا تقل أهمية من الأولى وهي اقتراب عربيّة صالح سعداويّ إلى النّقاوة -على عاميتها- أكثر من قبائليته، حيث كانت لغته القبائليّة ممزوجة بالكثير من الوحدات

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

لاحظنا من خلال مقارنتنا للسّكاتشين أنّ صالح سعداويّ يملك لُكنة عربيّة، فقد كان ينطق العاميّة العربيّة بطلاقة، وقد فسّرنا ذلك سابقا بالدّور التّمثيليّ الذي كان يلعبه لكن هذا ليس المبرر الوحيد بل يبدو لنا أنّه يتقن العاميّة العربيّة كأصل في لغته، وما يعضد هذا الافتراض هو وجود هذه اللُكنة العربيّة حتى في السّكاتش الذي استعمل فيه القبائليّة كلغة أساس؛ أي سكاتش (سيادة المير).

خاتمة: وقفنا في هذا العمل على عتبة عمليْن من أعمال صالح سعداويّ في مجال السّكاتش، وقد فحصنا الممارسات اللّغويّة التي تبناها، فعرفنا أنّ صالح سعداويّ يستعمل اللّغات الثّلاث المعروفة في الجزائر العربيّة والأمازيغيّة والفرنسيّة وذلك حسب مقتضيات سياقيّة محليّة، وقد لاحظنا لُكنته العربيّة الواضحة حتى أثناء الحديث بالقبائليّة. وفي آخر هذا العرض نُشير إلى أنّنا حاولنا استكشاف شخصيّة لم تنل قدرا مهما من الدّراسة مما يجعلنا ندعو إلى الاهتمام بها أكثر لأنّها تركت تراثا كبيرا، كما نؤكد على أنّ القلة القليلة التي تحدثت عنه؛ اهتمت بأغانيه مما جعل سكاتشاته بعيدة

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

قائمة المراجع:

بالعربيّة:

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

- فرحات بَلُولِي، ظاهرة التّعاقب اللّغويّ في لغة الصّحافة الرّياضيّة (جريدة الهدّاف أنموذجا)، مخبر الممارسات اللّغويّة في الجزائر، الجزائر، 2012.

- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض "عربيّ-إنجليزيّ-فرنسيّ")، مكتبة لبنان ناشرون لبنان، 1997.

بالفرنسية:

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

- https://web.facebook.com/watch/?v=3117915468328450
(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 العربيّة للتّرجمة، بيروت، 2015، ص 506.

[2]- نفسه، ص 498.

[3]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربيّ-إنجليزيّ-فرنسيّ)، 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..69i57j33i10i160l2.16089j0j7&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 &, Dictionnaire d'analyse du discours, Paris, Ed. Seuil, 2002.

[9]- Ibid, P 460.

[10]- فرحات بَلُولِي، ظاهرة التّعاقب اللّغوي في لغة الصّحافة الرّياضيّة (جريدة الهدّاف أنموذجا)، مخبر الممارسات اللّغويّة 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 التّعاقب اللّغويّ... ص 64.

[13]- نُشير ههنا إلى أنّ الشّريط الذي بحوزتنا لا يوجد فيه جينيريك يعرف بهذه الأسماء، بل نحن من وضعها بِناءً على معرفتنا العامة للشّخصيات، وبالنّسبة لشخصية "سي سليمان" لم نجد الاسم الحقيقي للّذي لعب هذا الدّور.

[14]- نعني هنا بمصطلح "الدّور" أخذ الكلمة؛ وهو المفهوم المعروف في دراسات تحليل المحادثة في الدّراسات الأمريكية؛ فكلّ دورَيْن بين شخصيْن يُشكلان "تبادلا" ومجموعة التّبادلات تُشكل "محادثة".

[15]- نؤكد أنّنا في هذا التّحليل نتحدث عن أدوار صالح سعداويّ فقط كمُمثل في هذا السّكاتش؛ ولا نُدرج في هذا التّحليل أدوار غيره من الممثلين.

[16]- نُشير إلى أنّنا سنُهمّش كلّ الأمثلة التي سنُحللها بذكر عنوان السّكاتش ثم الدّقيقة التي ورد فيها المثال المدروس، أما مكان وجود السّكاتش فذكرنا مواقعها سابقا لاسيما في الهوامش 05 و06 السّالفة.

[17]- سيادة المير، الدقيقة 00.49.

[18]- سيادة المير، الدقيقة 01.14.

[19]- نؤكد أنّ معاينتنا تختص بأحاديث صالح سعداويّ بالأساس وليس بغيره من الممثلين.

[20]- قطعة اللّحم، الدّقيقة 01.34.

[21]- قطعة اللّحم، الدّقيقة 01.00.

[22]- قطعة اللّحم، الدّقيقة 08.50.

Lɣerba n tmeṭṭut taqbaylit di tezlit « D Rebbi i yeɛsa » n Salaḥ Saɛdawi :

Asentel amaynut s uɣanib 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 timeẓyanin, ɣas akken wa yettkemmil wayeḍ; ayen akk yerzan amaḍal n urgaz ur d-tewwi ara i tmeṭṭut ad t-texdem, akken daɣen ula d argaz ur ilaq ara ad yekcem deg umaḍal d temsal yerzan tameṭṭut. Tamsalt-a n lɣerba neɣ n yinig yettneḥsab d tamsalt n yirgazen, tameṭṭut ur ilaq ara ad tinig. Di tezlit n Salaḥ Saɛdawi i ilan azwel: ‘D Rebbi i yeɛsa’ yessawal-d ɣef tudert n urgaz amek i tbeddel ɣer yir tagnit segmi i yewwi yid-s tameṭṭut-is ɣer yinig, am waken yeffeɣ i ddin, ‘yeɛsa Rebbi’ s waya i iga.

Deg unnar n tẓuri, aladɣa deg unnar n ccna, asentel-a d amaynut; ɣas akken asentel n lɣerba aṭas n yicennayen iqbayliyen neɣ izzayriyen i yecnan fell-as, meɛna lɣerba n tmeṭṭut ulac win i d-yewwin ɣef-s. D asentel lqayen i ɣef d-yewwi Salaḥ Saɛdawi.

Llan icennayen i d-yusan seld-ines, ccnan ɣef tmeṭṭut taqbaylit amek i tedda d lweqt: akka am Ait Manguellat akked Ḥmed Ḥemmu, meɛna asentel-nsen yemgarad ɣef wayi n Salaḥ Saɛdawi deg temsalt-a dɣa n yinig; d ayen i aɣ-yeğğan

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

Di leqdic-a iswi-nneɣ ad neg taɣuri lqayen i uḍris n tezlit-a, iwakken ad nwali amek i yettwali ucennay akked tmetti taqbaylit tamsalt-a n yinig n tmeṭṭut; ad nwali daɣen assaɣ i yellan gar uzwel akked usentel, aseqdec-ines i waṭas n tutlayin, ad nwali aɣanib i yesseqdec i yellan d win n unecreḥ, akken daɣen ara ad nemmeslay ɣef 'Le scopitone' neɣ 'Le clip' i yexdem i tezlit-a.

1- Aɣanib n unecreḥ i usenfali:

Asentel am wayi, d win i d-yettawin ɣef yiwen n wugur d ameqqran i ttidiren waṭas n yimdanen di tmetti taqbaylit n zik; aṭas i yeddren di leḥqer d uɛzal d uɣunzu di tmetti imi wwin tilawin-nsen ɣer lɣerba, aṭas daɣen n wuguren i d-yellan gar twaculin ɣef sebba n waya…Meɛna ɣas akken asentel-a d amḥennu neɣ d ameḥnan[1], maca Salaḥ Saɛdawi yewwi-t-id s uɣanib n unecreḥ (Taḍsa d uqesser), aya yettağğa imdanen ara as-yeslen, ad nnecraḥen; dɣa aya d ayen i yesnefsusayen taluft imi aɣanib-a n unecreḥ yettɛawan amdan iwakken ad yernu uguren-is, wa ad yezger akkin i ccḥani d wuguren i yettidir.

Lammer s uɣanib-nniḍen i t-id-yewwi usentel-a ahat yezmer ad d-yexleq uguren-nniḍen di tmetti; acku taḍsa neɣ aɣanib-a n unecreḥ yettağğa 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 Aristote[2] 'L'effet de la catharsis'[3] anda taẓuri tettɛawan amdan add-yessufeɣ ayen i yettḥulfu (Aladɣa yir iḥulfan) i yekmen deg yiman-is, s wakka ad yennefsusi, d ayen ara yeğğen uguren ur d-ttilin ara.

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

Tamuɣli tamezwarut i uzwel-a ‘D Rebbi i yeɛsa’ yettawi lwelha-nneɣ ɣer temsal yerzan tasreḍt, anda asentel am waken yettawi-d ɣef kra n umdan yeffɣen i ubrid n ddin, i ixeddmen deg wayen ur nelhi ara, d ayen iɣef d-yendeh Yillu. Meɛna taɣuri n uḍris (n usefru) yesbeyyin-d ayen-nniḍen, d asentel yerzan ugar timsal n tmetti, aladɣa ɣer tin n lɣerba n tmeṭṭut taqbaylit akked urgaz amek i t-tettwali tmetti ma yella yewwi yid-s tameṭṭut-is ɣer yinig, rnu ɣer waya, lḥif i yesɛedday urgaz s ssebba n tmeṭṭut-is i iɛawden ṭbiɛa-s sebba n yinig.

Da, deg uzwel n tezlit-a, win i yeɛsan Rebbi d kra n win yewwin tameṭṭut-is ɣer yinig, am waken d kra n twaɣit i iga, dɣa Rebbi iḥuseb-it s yir tudert-nni i yettidir d tmeṭṭut-is di lɣerba seg wasmi i tbeddel lɛeqleyya.

3- Tagtutlayt deg tezlit-a:

Salaḥ Saɛdawi d win i yettwassnen s useqdec-ines i waṭas n tutlayin deg tezlatin-is: aya yettuɣal aladɣa ɣer wamek i d-yekker; netta i ilan imawlan-is d Leqbayel, ilul deg Tmurt n Leqbayel (Di Tmellaḥt, deg Tubiret)[4], d ayen i t-yeğğan ad yissin tutlayt taqbaylit (Tutlayt-is tayemmat). Syin yunag ɣer Lezzayer Tamanaɣt anda i yesseqdac tutlayt n taɛrabt. Di 1954,[5] asmi i yunag ɣer tmurt n Fransa, din yesseqdac tutlayt tafransist. S wakka i d-nettaf yesseqdac akk tutlayin-a imi yesɛa tizlatin s 03 n tutlayin-a, akken daɣen i d-nettaf ula daxel n yiwet n tezlit yesseqdec akk tutlayin-a.

Di tezlit-a i d-nefren ‘D Rebbi i yeɛsa’ ɣas akken yecna-tt s teqbaylit, maca llan deg-s wawalen s taɛrabt, nesdukkel-iten-id di tfelwit-a:

Awalen n taɛrabt i yellan di tezlit n Salaḥ SaƐdawi ‘D Rebbi i yeɛsa’	
1- Rebbi 2- Yeɛsa 3- Yeɛlem 4- Yebbusa 5- Lɛilm 6- Tefhem 7- Yeḍmeɛ 8- Lhemm 9- Texdem 10- Ssem 11- Lehna 12- Tajḍiṭ 13- Teɣleb	14- Tezyen 15- Lḥala 16- Nestenna 17- Kullec 18- Ddala 19- Menna 20- Ṭṭabla 21- Lmeqla 22- Nɛel blis! 23- Meḥqur 24- Ya laṭif!

Di tezlit-a nekkes-d snat n tmerwin d kraḍ (24) n wawalen yellan s tutlayt n taɛrabt, tuget deg-sen kecmen di tutlayt taqbaylit almi ur ttbanen ara d akken d awalen iretṭalen n taɛrabt akka am wawalen: ṭṭabla, Rebbi, yeɛlem, kullec, tefhem, tajḍiṭ…

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

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

Llan wawalen i nezmer ad d-naf d akken talɣa-nsen d ususru-nsen am waken i yella di tutlayt n taɛrabt maca

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

Mi d tajḍiṭ i tella ;

*Tezyen **lḥala** ;*

Dayi, awal-a ‘Lḥala’ yezmer yesseqdec-it unaẓur s unamek-is i yesɛa deg tutlayt n taɛrabt i nezmer ad d-nessuqel ɣer teqbaylit s wawal ‘Tagnawt’ akken i yezmer daɣen anaẓur yefka-as anamek i yesɛa di tutlayt taqbaylit, i yellan d ‘Tiɣerɣert’[6].

Amawal-a i d-yekkan si tutlayt n taɛrabt i yesseqdec Saɛdawi Salaḥ, yerza aṭas n taɣulin neɣ n yinurar n tudert n yal ass, i d-nessasmel di tfelwit-a :

Taɣult n ddin	Tɣult n tussna	Awalen n tudert	Aẓayer d waddad n umdan neɣ n wayen-nniḍen	Tanwalt
Rebbi Ya laṭif ! Nɛel blis! Yeɛṣa	Lɛilm Yeɛlem Tefhem	Teɣleb Yebbusa Yeḍmeɛ Lhemm Texdem Ssem Lehna Lḥala Nestenna Kullec Ddala Menna	Tajḍiṭ Tezyen Meḥqur	Lmeqla Ṭṭabla

Nettwali di tfelwit-a d akken awalen yerzan annar n tudert sumata i yeggten ugar n wiyaḍ, 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 ɣer yiwen n unnar akka am wawal ‘Ṭṭabla’ ur yeqqin ara kan ɣer tenwalt maca ɣer yak inurar imi « Ṭṭabla » d taɣawsa i nettaf di yal mḍiq, i netteḥwiğ lebda. Acu iyi-yeğğan ssasemleɣ-tt deg unnar n tenwalt, imi ḍefreɣ asatal n tezlit d wacu i ɣef d-yettmeslay unaẓur deg yifyar-a :

*Sewjed **ṭṭabla** ;*

Jbed lmeqla ;

Cɛel, sseḥmu zzit.

Daɣen, awalen yerzan taɣult n tesreḍt, zemren ad d-ilin deg unnar yerzan awalen n tudert n yal ass, imi d awalen i nesseqdac maćći kan deg tegnatin yeqqnen ɣer ddin maca ula di tegnatin n yal ass ; amedya, mi ara nsel i yal isalli, neqqar-d tanfalit-a ‘Ya laṭif !’

Ad nini dakken awalen-a yal yiwen yeqqen ɣer kra n taɣult ibanen maca ttemyekcamen daɣen, yal awal yezmer ad t-naf deg waṭas n taɣulin, dɣa nekkni asismel i asen-nga deg tfelwit-a yella-d ilmend n usatal n tezlit akked usentel-is.

Tamawt-nniḍen ɣef wawalen-a n taɛrabt i yellan di tfelwit, d akken anaẓur mi ara ad icennu, asusru n wawalen-a ur ibeddel ara ɣef ususru-nsen anesli n yiɛerbawalen.

Saɛdawi yesseqdec kra n wawalen s taɛrabt ɣas 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

d-yini ‘Tamusni” deg umkan n ‘lɛilm’, awal ‘Terna’ deg ubdil n wawal ‘Teɣleb’, awal ‘Yessarem’ deg ubdil n wawal ‘Yeḍmeɛ’.

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

Awalen d tenfaliyin n tefransist i yellan di tezlit n Salaḥ Saɛdawi ‘D Rebbi i yeɛṣa’
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 unaẓur s tutlayt n tefransist.

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

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

Awalen-a n tefransist, llan deg-sen kra refden 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 iḍefren, ad nessismel awalen-a n tefransist ilmend n taggayt-nsen di tjerrumt n tefransist.

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 (*adverbe*)	- 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 daɣen wawalen (Ukuẓ 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 yebɣa unaẓur.

Ma yella nessemgared gar tfelwit-a d tfelwit i d-yeskanen aseqdec n wawalen n taɛrabt, ad d-iban dakken d taɛrabt i yesseqdec ugar n tefransist, (24 n wawalen mgal 7 n wawalen d tefyar) aya yezmer yuɣal ɣer usmenyif n unaẓur Saɛdawi Salaḥ i tutlayt n teɛrabt, akken daɣen i yezmer d awalen n taɛrabt i iwatan i usefru-a akked tmeɣrut-is.

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

4- Awal ɣef *'le scopitone'* neɣ *'le clip'* i iga i tezlit-a:

Ma nemmuqel daɣen ɣer '*le clip'* neɣ *'le scopitone'* i gan i tezlit-a, ad t-naf yeskan-d meḥsub aṭas n yiḥricen n tudert n yal ass i yettbeddilen ɣef urgaz ma yella yewwi tameṭṭut-is ɣer lɣerba.

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

- Amek i tettcebbiḥ, anda, di le clip-a, tameṭṭut seg wasmi i tekcem tamurt n fransa, tuɣal telmed amek i tetteddu tmetti-a, dɣa tuɣal tettɛanad tilawin n din-a amek i tcebbiḥent udmawen-nsent s wallalen n ucebbeḥ atraren (Le maquillage) i yellan di tmurt d tmetti taqbaylit d lɛib:

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

- Amek i tbeddel leɛwayed-is deg wayen yerzan tissit-ines: tameṭṭut taqbaylit ur tesses ara tissit yesɛan isafaren isekkren, neɣ ayen i yessɛan ssikran s uxmar, meɛna di le clip-a, seg wasmi i tewweḍ ɣer tmurt n fransa, tuɣal tessen timetti-nni, tuɣal ula d nettat tesses tissit i isekkren; d ayen ara nwali di tewlaft-a:

- Amek i tettɛamal argaz-is, terra-t ɣer cɣel n tenwalt, anda argaz di tmetti taqbaylit d lɛib ad yeg leqdicat-a imi ttuneḥsaben n tmeṭṭut, tawlaft-a ara ad iḍefren teskan-d argaz di tenwalt yessirid leqlul, d tugna i d d-nekkes di le clip i iga unaẓur i tezlit-a.[7]

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

Yak libre i nella ;

Sewjed ṭṭabla ;

Jbed lmeqla ;

Cɛel, seḥmu zzit.

[Asewwi n lmeqla, nettawi-t ula d lemtel ; lmeɛna-s, win isewwayen tagella xfifen kan, meḥsub ur tesserway ara; daɣen tameṭṭut-nni d tafenyant, ur tettak ara leɛtab i yiman-is]

- Teccetka (teccekta) fell-as ɣer yimsulta imi yewwet yelli-s:

MD:

Iɛeggeḍ ɣef yelli-s;

tesḥarrem ccem-is;
tessawal i la police;
cuffen-as tiṭ.

- Deg ubrid mi ara teddun (Leḥḥun), di tazwara n *le clip*, imir kan i wwḍen ɣer Fransa, tameṭṭut-nni mazal ur tessin ara, d argaz-is i izeggiren sdat-s nettat tettabaɛ. Ger taggara meḥsub n *le clip-nni*, tuɣal d tameṭṭut-nni i izeggiren, argaz-is yettabaɛ (Aya yebɣa ad d-yesken dakken argaz-nni dayen yettwarnu).

Di tewlaft-a d argaz i yezwaren

di tewlaft-a d tameṭṭut-is i yezwaren.

MD:

Tesɛa adrim tettserrif;

Tbeddel ya laṭif!

Argaz-is yerwa lḥif;

Dayen teɣleb-it.

- Taluft-nniḍen i ibeddlen di tudert n tmeṭṭut yunagen akked urgaz-is, imi tuɣal tesɛa idrimen, lmeɛna-s tuɣal txeddem s udrim, maččі am wasmi i tella di tmurt, txeddem war idrimen, d ixeddim kan ɣef uxxam-is i txeddem.

5- **Tasleḍt tasnimant/tanmettit n tezlit-a:**

Di tezlit-a nezmer ad d-nini dakken maččі kan yiwen n usentel i d-yewwi Salaḥ Saɛdawi, ɣas akken asentel-is agejdan d win n yinig n tmeṭṭut taqbaylit, meɛna mi ara nwali s telqay asentel n tezlit-a, nufa-d aṭas n yisental iɣef d-yewwi (i d-nebder yakan di tesleḍt-nneɣ), dacu kan qqnen akken ma llan ɣer usentel agejdan.

Isental-a ttawin-aɣ ɣer yiwet n tikti i d-yeskanen imyenkafen (Les conflits) n lebda i yettilin gar urgaz d tmeṭṭut di tmetti taqbaylit; annect-a, ilmend-nneɣ, nettwali-t d ugur i yeqqnen ɣer tterbeyya, imi si temẓi, timetti tebḍa gar umaḍal n tlawin d win n yirgazen, i yeğğan wa ur yessin wayeḍ, wa ur yefhim wayeḍ, d ayen i d-ixelqen uguren n tnefsit anda tameṭṭut tettkukru *(se méfit)* argaz, netta daɣen yettkukru tameṭṭut.

Ma nessalqi ugar tamuɣli-nneɣ ɣef 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, interpretation d'un conte Kabyle initiatique"*[8] anda i tesleḍ tamacahut n "Ɛini" i d-yegmer FROBENIUS; s teẓri tasnimant n Carl GUSTAV JUNG, dakken uguren yettilin gar urgaz d tmeṭṭut di tmetti taqbaylit yeqqen ɣer 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 feminine de sa*

personnalité) akken daɣ tameṭṭut ur teqbil ara *(la polarité masculine de sa personnalité)*.

Salaḥ Saɛdawi di tezlit-a ɣef lɣerba n tmeṭṭut, yeskan-itt-id amek i tettbeddil ɣef urgaz-is mi ara ilin di lɣerba (Aladɣa di tmurt i as-yefkan izerfan-is); si tama-nniḍen yeskan-d aremnekni (Le déséquilibre) i yellan gar-asen, d ayen daɣen 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; meɛna werǧin ad ten-id-naf teddun (Leḥḥun) idis ɣer yidis. Tigawt-a n tikli nezmer ad tt-nessismel deg wayen iwumi isemma FREUD, deg udlis-ines *"les cinq leçons de psychanalyse""les actes manqués"*[9] lmeɛna-s: tigawt-a n tikli n urgaz sdat neɣ deffir n tmeṭṭut-is, i nezmer ad nwali s wallen-nneɣ di tmetti teskan-aɣ-d kra n yimyenkafen isnimanen (Les conflits intérieurs) i yettidir umdan-nni daxel-is.

Taggrayt:

Asentel-a n lɣerba n tmeṭṭut yecna-t Saɛdawi Salaḥ s yiwen n uɣanib i d-yezdin aṭas n yiferdisen: aɣanib n unecreḥ, amawal i yesseqdec, azwel i yefka i tezlit-a, tikci n wazal i tidet n tmetti taqbaylit deg wayen yerzan asentel-a n lɣerba n tmeṭṭut, ama deg uḥric-is anmetti ama deg telqey n uxemmem-is (Tasnimant) ɣef usentel-a. D ayen i t-yeğğan ad aɣ-d-yessiweḍ yiwet n tugna yesfan, maččі kan ɣef usentel-a, meɛna tella-aɣ-d daɣen d amnir[10] ɣef kra n tallit n umezruy, yeskan-aɣ-d amek timetti taqbaylit n zik (Lewhi n yiseggasen n 1950-1960) i tettwali tameṭṭut d wamek i tettwali inig n tmeṭṭut, i yellan temgarad s waṭas ɣef tallit-a tamirant. Rnu ɣer waya, aseqdec-ines i wallal n usewwer n *le clip* i tezlit-a yerna-as-d ssqu d wazal.

Iɣbula

1- AT MANSUR IKNI Nadia, (2005), "*A la recherche de l'âme, interprétation d'un conte Kabyle initiatique*", Edition : édisud.
2- CID KAOUI (S), (1907), «Dictionnaire Français-Tachelh'it-Tamazir't : dialèctes 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/dossitsm/b.aristo
6- https://www.philomag.com/lexique/catharsis
7- Tizlit n Salaḥ Saɛdawi 'D Rebbi i yeɛsa' 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 yeɛsa"

D Rebbi i yeɛṣa;

Imi i tt-yewwi ɣer Fransa;

Yeɛlem yebbuṣa;

Imi yettbeddil cwiṭ cwiṭ.

****

Tebda-tt s taḍsa;

Tessawal-as ay-ameksa;

Tɛeṭṭleḍ ass-a;

Tasekkurt tuɣal d tayaziḍt.

****

Mi i d-tusa tetwehhem;

I d-yenna, tessusem ;

Tura tebɣa ad tefhem;

Lɛilm tekcem-it.

****

Yeḍmeɛ as-tekkes lhem;

Iserreḥ-as ad texdem;

Tesserwa-as ssem;

Lehna yectaq-itt.

****

D Rebbi i yeɛṣa;

Imi i tt-yewwi ɣer Fransa;

Yeɛlem yebbuṣa;

Imi yettbeddil cwiṭ cwiṭ.

****

Tebda-tt s taḍsa;

Tessawal-as ay-ameksa;

Tɛeṭṭleḍ ass-a ;

Ça va changer tout te (de) suite.

****

Mi d tajḍiṭ i tella ;

Tezyen lḥala;

Nestenna kullec s ddala;

Deg wul teqber-it.

****

Mi d tajḍiṭ i tella ;

Tezyen lḥala ;

Menna kullec s ddala;

Deg wul teqber-it.

****

Yak libre i nella ;

Sewjed ṭṭabla ;

Jbed lmeqla ;

Cɛel, sseḥmu zzit.

****

D Rebbi i yeɛṣa ;

Imi i tt-yewwi ɣer Fransa ;

Yeɛlem yebbuṣa ;

Imi yettbeddil cwiṭ cwiṭ.

Tebda-tt s taḍsa;

Tessawal-as ay-ameksa;

Tɛeṭṭleḍ ass-a ;

Ça va changer tout te (de) suite.

****

Tesseɛya-t meskin s ddḥis ;

Yenna-as : nɛel blis ;

Tenna-as: sneɣ lbis;

Fehmeɣ ddunit.

****

Iɛeggeḍ ɣef yelli-s;

Tesḥarrem ccem-is;

Tessawal i la police;

Cuffen-as tiṭ.

****

D Rebbi i yeɛṣa;

Imi i tt-yewwi ɣer Fransa;

Yeɛlem yebbuṣa;

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;

Ɛli d Ɛacur;

Iḍulan-is Lḥed At Mensur;

Ad d-telḥeq la suite.

****

Deg uxxam-is d ameḥqur;

Učči-s d aɣrum yeqqur;

Ay d-tenna il est d'accord ;

D aḥeckul tsečč-it.

****

D Rebbi i yeɛṣa;

Imi i tt-yewwi ɣer Fransa;

Yeɛlem yebbuṣa;

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.

****

Tesɛa adrim tettserrif;

Tbeddel ya laṭif!

Argaz-is yerwa lḥif;

Dayen teɣleb-it.

****

Tesɛa adrim tettserrif;

Rriḥa d asif;

Argaz-is yerwa lḥif;

Dayen teɣleb-it.

****

Tettɛeggiḍ, tettcennif;

Teswa-as adif;

At-a yewwa am lexrif;

Teĉĉa-t, tesseble[1]ɛ-it.

****

D Rebbi i yeɛṣa;

Imi i tt-yewwi ɣer Fransa;

Yeɛlem yebbuṣa;

Imi yettbeddil cwiṭ cwiṭ.

****

Tebda-tt s taḍsa;

Tessawal-as ay-ameksa;

Tɛeṭṭleḍ ass-a ;

Ça va changer tout te (de) suite.

****

D Rebbi i yeɛṣa;

Imi tt-yewwi ɣer Fransa;

Yeɛlem yebbuṣa;

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 Ɛisa, deg temnaḍt n Masidwan, yeḍfer aselmed n Platon di Atina ; yemmut deg useggas n 322 send talalit n Sidna Ɛisa, 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 ɣer unnar n tessnujjya akked win n tesreḍt, yesɛa anamek n usizdeg d umsari, daɣen asufeɣ n waṭṭan di tfekka s ttawil n ddwa. Syin awal-a yeddem anamek afelsafi ɣer Aristote, i yesseqdec deg udlis-is ‘La poétique’ anda i yeddem anamek-nniḍen: tazrirt i tesɛa tewsit taseklant tatrajidit ɣef yiḥulfan 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) lḥala, neɣ nneḍ (freḍ) tiɣerɣert.

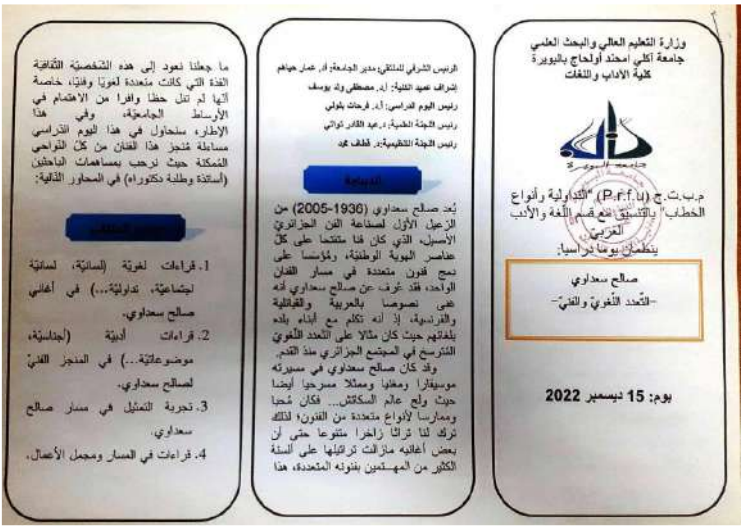
[7]. Tawlaft-a nekkes-itt-id di le clip i d-yettwazuzren di tansa-a: google.com/search? q=sadaoui+salah+d+rebbi+i+yeesa&oq

[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. MADƔIS U’MADI, « Tawalt, tamaziɣt-tafransist-tamaziɣt”, (d amawal, d asnas=application), di: http://www.tawalt.com/

الصّفحة الأولى من ورقة اليوم الدّراسيّ:



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي امحند أولحاج بالبويرة
كلية الآداب واللغات

م.ب.ت.ج (P.F.F.U) "التداولية وأنواع الخطاب" بالتنسيق مع قسم اللّغة والأدب العربي
ينظمان يوما دراسيا:

صالح سعداوي
-التّعدد اللّغويّ واللّغويّ-

يوم: 15 ديسمبر 2022

الرئيس الشرفي للملتقى: مدير الجامعة: أ.د. عمار جيلالي
إشراف: عميد الكلية: أ.د. مصطفى ولد يوسف
رئيس اليوم الدراسي: أ.د. فرحات بلولي
رئيس اللجنة العلمية: د. عبد القادر ثواني
رئيس اللجنة التنظيمية: د. خلف الله

الإشكالية

يُعد صالح سعداوي (1936-2005) من الرّعيل الأوّل لصناعة الفن الجزائريّ الأصيل، الذي كان فنا متفتحا على كلّ عناصر الهوية الوطنية، ومؤسسا على نمط فنون متعددة في مسار الفنان الواحد، فقد عُرف عن صالح سعداوي أنه غنى نصوصا بالعربية والقبائلية والفرنسية، إذ أنه تكلم مع أبناء بلده بلغاتهم حيث كان مثالا على التّعدد اللّغويّ المتروسخ في المجتمع الجزائري منذ القدم. وقد كان صالح سعداوي في مسيرته موسيقارا ومغنيا وممثلا مسرحيا أيضا حيث ولج عالم السكاتش... فكان مُحبا وممارسا لأنواع متعددة من الفنون، لذلك ترك لنا تراثا زاخرا متنوعا حتى أن بعض أغانيه مازالت تراتيلها على ألسنة الكثير من المهتمين بفنونه المتعددة، هذا ما جعلنا نعود إلى هذه الشخصية الثقافية الفذة التي كانت متعددة لغويا وفنيا، خاصة أنها لم تنل حظا وافرا من الاهتمام في الأوساط الجامعية، وفي هذا الإطار، سنحاول في هذا اليوم الدراسي مساءلة منجز هذا الفنان من كل النواحي الممكنة حيث نرحب بمساهمات الباحثين (أساتذة وطلبة دكتوراه) في المحاور التالية:

المحاور

1. قراءات لغويّة (لسانيّة، لسانيّة اجتماعيّة، تداوليّة...) في أغاني صالح سعداوي.
2. قراءات أدبيّة (أجناسيّة، موضوعاتيّة...) في المنجز الفنيّ لصالح سعداوي.
3. تجربة التمثيل في مسار صالح سعداوي.
4. قراءات في المسار ومجمل الأعمال.

الصّفحة الثّانية من ورقة اليوم الدّراسيّ:

اللّجنة العلمية

رئيس اللّجنة العلميّة: د.عبد القادر نوانيّ

- د.عبد الحفيظ شريف عضوا؛
- د.إلياس جوادي عضوا؛
- د. كريمة أيت إحدادن عضوا؛
- د.بلال جلال عضوا؛
- د.مسعودة سليمانيّ عضوا؛
- د.هنيمة بوشان عضوا؛

اللجنة التنظيمية

رئيس اللجنة التنظيمية: د. محمد قطاف

- د.عبد الرّحمن عبد الدّايم عضوا؛
- د. عبد القادر معيد عضوا؛
- أ. حكيم زرفوتيّ عضوا؛
- أ. نبيل شبيب عضوا؛
- عز الدّين شعيبة (طد.) عضوا؛

- نصر الدّين عمانيّ (طد.) عضوا؛
- محمد حاكم (طد.) عضوا؛

شروط المشاركة

- المشاركة مفتوحة للأساتذة والباحثين وطلبة الدكتوراه داخل الوطن.
- يتدعى أن يتصل البحث بأحد محاور الملتقى.
- يتدعى أن يتصف البحث بالأصالة والجدّة.
- يتعين أن يستوفي شروط البحث العلمي المنهجيّة والعلميّة.
- يتعين أن يرسل الباحث ملخصا يتضمن عنوان البحث وإشكاليته وعناصره الأساسيّة.
- بعد الموافقة المبدئية يرسل البحث الذي لا يتعين أن يقل عن 13 صفحة، ولا يزيد عن 17 صفحة بما في ذلك الهوامش وقائمة المصادر.
- يكتب البحث بخط Sakkal Majalla بحجم 16 في المتن و12 في الهامش وشرح الهوامش إلياً في آخر البحث.
- تقبل البحوث بالعربيّة والأمازيغيّة والفرنسية والإنجليزيّة.

مواعيد مهمة

- آخر أجل لإرسال الملخصات: 11 نوفمبر 2022 (آجال تقريبية يمكن تجاوزها)
- الرّد على الملخصات المقبولة: 12 نوفمبر 2022 (آجال تقريبية حسب تواريخ استقبال الملخصات)
- آخر أجل لإرسال المداخلات: 08 ديسمبر 2022
- الرد على المداخلات المقبولة: 11 ديسمبر 2022
- تاريخ لتنظيم اليوم الدّراسيّ: 15 ديسمبر 2022

للاتصال وإرسال البحوث:
f.balouli@univ-bouira.dz

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة آكلي محند أولحاج-البويرة
كلية الآداب واللّغات
الملتقى الوطني الرابع الخطاب" بالتّنسيق مع قسم اللّغة والأدب العربي
برنامج اليوم الدّراسي:

صالح سعداوي

التّعدد اللّغوي والفنّي

15 ديسمبر 2022

الوقيت	المتدخل	عنوان المداخلة
10.05-09.50	كمال العيداني	Seedawi Saleh, gar tmeddurt d leqdicat-is.
10.20-10.05	بوعلام طابوش	Sadaoui Salah : un artiste baroque ?
10.35-10.20	زاهية لوناس كريمة آيت إحدادن	ظواهر الاحتكاك اللغوي في شعر سعداوي صالح -دراسة لسانية اجتماعية-
10.50-10.35	فرحات بلولي	الممارسات اللّغوية في تمثيليات صالح سعداوي (دراسة مقارنة لتمثيليتين -أمازيغية/عربية-)

الجلسة الأولى: قراءات سيرية ولغوية في أعمال صالح سعداوي
رئيس الجلسة: علي شويمت

الجلسة الثّانية: قضايا متعددة في شعر صالح سعداوي
رئيس الجلسة: فرحات بلولي

11.20-11.05	محمد قطاف	Awehhi deg tezlit n Salah Saedawi : akkin i umyedres
11.35-11.20	عبد القادر تواتي	"توظيف التراث الديني في الأعمال الغنية لصالح سعداوي".
11.50-11.35	مونية مالك	Azrir n Si Muḥand U Mḥand yef tmedyezt n Salah Saedawi

الجلسة الثّانية: موضوع الغربة في أشعار صالح سعداوي
رئيس الجلسة: قطاف محمد

12.20-12.05	علي شويمت	Asentel n lyerba deg tmedyazt n Saedawi Salah -Tasleqt tasentalant-
12.35-12.20	أمال ادريسي حميد قنون	صورة الغربة في شعر سعداوي صالح مقارنة بالجيل الذي تلاه (علي عمران...) -دراسة مقارنة-
12.50-12.35	حميلة رقّاص	Lyerba n tmettut taqbaylit di tezlit « D Rebbi i yeesa » n Salah Saedawi : Asentel amaynut s uyanib n unecreḥ

بعض الصّور الملتقطة أثناء اليوم الدّراسيّ:

الأستاذ فرحات بَلُولي (رئيس اليوم الدّراسيّ)/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 الثّالثة: الأستاذ علي شويمت/الأستاذ محمد قطاف/الأستاذ حميد قنون

الأستاذ عبد القادر تو اتيّ/الأستاذ فرحات بلولي/الأستاذ محمد قطاف

صورة جماعيّة في نهاية اليوم الدّراسيّ لأغلب المشاركين وبعض الحضور

يُعد صالح سعداويّ (1936م-2005م) من الرّعيل الأوّل لصناعة الفن الجزائريّ الأصيل الذي كان فنا مُتفتحا على كلّ عناصر الهوية الوطنيّة، ومُؤَسِسًا على دمج فنون متعدّدة في مسار الفنان الواحد، فقد عُرف عن صالح سعداويّ أنّه غنى نصوصا بالعربيّة والقبائليّة والفرنسية، إذ إنّه تكلم مع أبناء بلده بلغاتهم حيث كان مثالا على التّعدد اللّغويّ المُترسخ في المجتمع الجزائريّ منذ القِدم.

وقد كان صالح سعداويّ في مسيرته موسيقارا ومغنيا ومُمَثِلا 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...

من أوراق اليوم الدّراسيّ

ISBN : 978-9931-9950-0-5
978-9931-9950-0-5