الجمهوريــة الجزائريـــة الديمقراطيـة الشعبيـة

وزارة التعليــم العالـي والبحـــث العلمـــي

جامعـــــة عبدالحميد ابن باديس مستغانم

كليـــــــــة الأدب العربي و الفنون

قســم فنون العرض

جمالية الغناء الفلكلوري في الجزائر

- مذكرة مقدمة: لنيل شهادة الماستر.
- ميدان: فنون العرض ـ تخصص: تراث موسيقي.

الطالب :

- رميلة رياض

تحت إشراف :

* بن ساحة بن عبد الله

- أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب الأستاذ(ة)	الرتبة العلمية	الصفة في اللجنة
01	د. بومسلوك خديجة	أ محاضرة أ	رئيساً
02	د. بن ساحة بن عبد الله	أ محاضر أ	مشرفا و مقرِّرًا
03	أ. بن يلس حكيم	أ مساعد أ	عضوا مناقشًا

- السنة الجامعية: 2020/2019

الشكر والإهداء .

الشكر و العرفان:

إنَّ الحمد لله، نحمده ونستعينه، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا، وسيئات أعمالنا، من يهده الله

فلا مضل له ومن يضلل فلا هادي له. وأشهد أنَّ لا إله إلا الله وحده،

لا شريك له، وأشهد أنَّ محمداً عبده ورسوله، صلى الله عليه وعلى آله وصحبه،

وسلم تسليما كثيرا، إلى يوم الدين وبعد:

قال الله تعالى: " فأذكروني أذكركم وأشكروا لي ولا تكفرون". البقرة الآية 152

نتقدم بخالص الشكر إلى الله عزَّ وجل الذي وفقنا في إنجاز هذا العمل المتواضع، وعملا بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم: "من لا يشكر الناس لا يشكر الله" نتقدم بخالص الشكر

والتقدير والاحترام إلى أستاذنا الكريم: **بن ساحة بن عبد الله**، الذي أشرف على عملنا

وعلَّمنا المنهجية في البحث، ومتابعته والاهتمام بنا من خلال نصائحه وإرشاداته القيمة.

ونشكر الأستاذين على قبولهما مناقشة هذه المذكرة، دون أن ننسى جميع أساتذة الجامعة.

إهداء:

وُجد الإنسان على وجه البسيطة، ولم يعش بمعزل عن باقي البشر

وفي جميع مراحل الحياة، يُوجد أُناس يستحقُّون منَّا الشُّكر

وأولى الناس بالشُّكر هما الأبوان؛ لما لهما من الفضل ما يبلغ عنان السماء؛

فوجودهما سبب للنجاة والفلاح في الدنيا والآخرة

إلى الأخوة الذين لهم علينا كل الفضل

إلى أصدقائي الذين أشهد لهم بأنهم نعم الرُّفقاء في جميع الأمور.

أهدي لهم ثمرة جهدي و تعبي هذا.

رميلة رياض .

المقدمة:

مقدمة:

هناك بعض الألحان التي لا يمكن أن تنسى و بعض النبرات التي لا تستطيع أي قوة أن تمحوها على الرغم من عامل الزمن ،وذلك لأنها راسخة في ذاكرة الشعب ومن ثم لا يمكن النيل منها، و الثقافة العفوية، يمكن إحياؤها مثلما نفعل عادة بالجمر تحت الرماد.

ومن المسلم به أن الموروث الثقافي يتنوع بتنوع أقاليمه الجغرافية، وليس هناك ما هو أحسن في هذا المجال من العمل المتبصر الذي قد يكون صعبا ولكنه ضروري لكي نعيد المكانة الحقيقية لهذا القطاع الزاخر والمغمور ألا وهو الموسيقى الشعبية.

إذا كانت الثقافة عند شعوب العالم المختلفة هي ذلك الكل المركب الذي يشمل العادات و التقاليد، اللغات، الفنون، المعالم الحضارية و النظم الاقتصادية، فلا شك أن الموسيقى من أهم العناصر المكونة لها، فيقول في هذا الصدد الانجليزي جون بارو " لقد وجدت حضارات بلا رياضيات حضارات بلا رسم وأخرى حرمت من العجلة أو الكتابة لكن لم توجد حضارة بلا موسيقى ..." فطالما تعددت الآراء في تعريفها و تفننت التعابير في وصفها، والجزائر على غرار بقية البلدان في العالم تتمتع بثراء موسيقي هائل ينبع من التنوع الثقافي الموزع على مختلف أرباع الوطن.

و يظهر لنا هذا الثراء الموسيقي في الأنواع العديدة بأشكالها و قوالبها المختلفة، و نذكر منها التراث الكلاسيكي المتمثل في الموسيقى الأندلسية التراث البدوي و موسيقى الشعبي ... و من الملاحظ أن النوع الموسيقي المعروف ب " **الشعبي** " على غيره من الأنواع الأخرى لقي إقبالا كبيرا و صدى واسعا داخل الوطن و خارجه، و هذا دليل على أن لهذا الفن أعمدة و مشايخ سهروا على النهوض به و فرضوا وجوده أمام هذا الكم الهائل من التراث الموسيقي في الجزائر.

ولأنه لكل ظاهرة سبب في كيانها و لا يمكن لشيء أن يحدث من العدم، فان التاريخ لا يسعه إلا أن يقف وقفة احترام و تقدير لهؤلاء الأعمدة و العمالقة أمثال الشيخ "**الهاشمي قروابي، و محمد العنقى**" الذي يعتبران ركن من أركان هذا الفن وركيزة من ركائزه.

- وقررنا البحث في هذا المجال في اطار الإشكالية التالية:

- الإشكالية:

- إلى أي مدى تساهم الموسيقى الشعبي و الموسيقى الشاوية في إثراء الطابع الفولكلوري في الموسيقى الجزائرية ؟ و إلى أي مدى أثر الهاشمي قروابي، و محمد العنقى وعيسى الجرموني في الموسيقى الجزائرية المعاصرة ؟.

1- مشكلة البحث:

إن الموسيقى الشعبية لها خصائصها التي تميزها عن باقي الموسيقيات في العالم، وذلك نسبة إلى الحيز الجغرافي الذي ترعرعت فيه ومختلف الظروف والعادات المحيطة به، والتي أكسبته شكلا مميزا بألحانه وإيقاعاته وطريقة أدائه تختلف عن باقي الأنماط من الموسيقى الجزائرية المتنوعة على غرار الكلاسيكي الأندلسي، القناوي، البدوي بمختلف أنواعه.

إن تراث الشعبي لم يحظى بالقدر الكافي من الرعاية تدوينا وتوثيقاً وذلك بسبب الإهمال تارةً وخاصةً التوارث الشفوي تارةً أخرى، ما جرّنا إلى محاولة التصدي لموضوع جمع وتدوين وتحليل بعض نماذجه، عسانا نساهم في إعطائه مكانته التي يستحقها بين رفوف المكتبات الجامعية في الجزائر.

2- تساؤلات البحث:

أ- ما الأصول الأولى لتراث الشعبي؟

ب- ما هي المقامات والإيقاعات المستعملة في هذه الموسيقى؟

ت- كيف تؤدى أغنية الشعبي و الشاوي و الصراوي ما المناسبات التي توظّف فيها وما مختلف مواضيعها؟

ث- ما هي أهم شخصيات تراث أغنية الشعبي و الشاوي؟

ج- ما هو واقع الشعبي في البحوث العلمية ؟

3- صعوبات البحث:

- قد استوقفتنا مجموعة من الصعوبات نذكر منها:

- النقص الكبير للمراجع التي تطرقت لهذا النوع الموسيقي بالدراسة والتحليل.
- رفض وتحفظ البعض لإعطائنا معلومات خاصة بالموضوع المدروس.
- صعوبة العمل الميداني الذي يتطلب التنقل والقيام بمقابلات.
- قلة الاهتمام بهذا الموضوع.
- عمق الموضوع و صعوبة تحديد محتوياته .
- قلة الإطارات المتخصصة في هذا الميدان "باحث في التراث الموسيقي".
- لكن كل هذا لم يحل دون سعينا مواصلة البحث راجين فقط أن نكون موقع إفادة لمن يبحث عن هذا الموضوع.

4- أسباب اختيار الموضوع:

يعود سبب اختيار هذا الموضوع إلى:

- الحب الشخصي لهذا النوع الموسيقي الجزائري.
- محاولة المساهمة ولو بالقدر القليل في إعطاء أهمية لهذا التراث العريق.
- إثراء المكتبة بالكشف عن بناء هذا النوع الموسيقي.
- فتح المجال لأبحاث أخرى لطلبة قسم الموسيقى.
- الاهتمام الشخصي لهذا النوع الموسيقي و برواده عامة وبشخصية الشيخ الهاشمي قروابي بصفة خاصة.
- موضوع لم يتطرق إليه احد من قبل.
- نقص البحوث و الدراسات حول هؤلاء الشخصيات و الشيخ الهاشمي قروابي بصفة خاصة.

5- حدود البحث:

لا يذهب طموحنا إلى حد الإحاطة بثراء موسيقى الشعبي منذ ظهورها، بل الاكتفاء بنماذج منه تجمع بين مختلف المراحل التي عرفها تطور أغنية الشعبي بالجزائر وهذا خلال الفترة الزمنية بين سنوات العشرينيات.

- **الحد الزماني:** السنة الدراسية 2019/ 2020.
- **الحدود الفنية:**

✓ أغنية "سألتك فرخ الحمام" للأستاذ خليفي احمد.

✓ إيقاع الفزاعي من بين إيقاعات الغناء الشاوي

- **الحد المكاني:** جامعـــــة عبدالحميد ابن باديس مستغانم.

6- الهدف من البحث :

✓ يهدف بحثنا هذا إلى:

✓ التعريف بهذا النوع الموسيقي والظروف التي يادى فيها.

✓ تدوين وتحليل بعض أغاني الشعبي التي لم يسبق تدوينها.

- - إثراء قسم الموسيقى ببحث عن هذا النوع الموسيقى الذي تندر الدراسات حوله في المكتبات الجامعية .
- إظهار الثراء الذي تزخر به الموسيقى الجزائرية الشعبية.
- _ استخراج الخصائص الموسيقية الفنية التي يتسم بها الشيخ الهاشمي قروابي، الحاج محمد العنقى.
- _ استخراج القيم الأخلاقية، الاجتماعية و الفنية التي تلازم الفن و الواجب توفرها عند كل فرد يمارس الفن.
- _ تشجيع الأعمال و البحوث القادمة في السيرة الذاتية لأعمدة الفن و التراث الجزائري.

7- أهمية البحث:

- تكمن أهمية البحث في التعريف برصيد هذا النمط من التراث الجزائري الغني والمكانة التي يحضى بها الشعبي محلياً ودولياً والحاجة إلى إيضاح معالمه و الكشف عن بنائه بالتدوين والتحليل لإعطائه حقه والاستفادة من مكنوناته في المجال التعلمي والتربوي والجمالي.
- _ التعرف على الشعبي من خلال رصيد الشيخ الهاشمي قروابي.
- _ الحفاظ عن هذا النوع من التراث الجزائري من خلال الدراسة و البحث.

8- مصطلحات ومفاهيم البحث:

لغة: كلمة مأخوذة من شعب جمع شعوب وتعني الشخص الذي تحبه الناس.

اصطلاحا: حسب قاموس الطلاب عربي عربي، هي جماعة من الناس التي تألف أمة أوالقبيلة كثيرة العدد.

Chansonnette:شكل من الأشكال الموسيقية للشعبي ظهر في الستينات.

المديح:كان مصطلح يدل على النوع الموسيقي المعروف بالشعبي، وذلك في بداية القرن العشرين، ثم أصبح فيما بعد يدل على نمط شعري خاص بالشعبي.

الصراوي:غناء يتم أداءه بمرافقة آلة القصبة دون استعمال أي نوع من الآلات الموسيقية الإيقاعية باستثناء بعض الحالات التي يستعمل فيها البندير فقط.

- **الفولكلور:** هو الفنون و المعتقدات و أنماط السلوك الجماعية التي يعبر بها الشعب عن نفسه، سواء استخدمت الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة[1].

[1] د.احمد علي مرسى. مقدمة في الفلكلور.عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية .القاهرة.ص 82.

- **القصبة:** هي آلة تقليدية هوائية مصنوعة من القصب من فصيلة الهوائيات، تحتوي على ثقوب و تستعمل في الغناء الفلكلوري.
- **البندير:** آلة إيقاعية و هي عبارة عن حلقة خشبية قطرها يتراوح بين 50 و75سم، تزود بجلد الماعز بعد معالجته ويتم وضع خيطين في وسطه وهو ما يسمى بـ"الأوتار" وهي التي تضفي الصوت المميز لهذه الآلة عند ضرب البندير.
- **المنهاج التعليمي:** مجموعة المعلومات و الأفكار، و المفاهيم و الاتجاهات و القيم و غير ذلك من الخبرات التي تقدم الى المتعلمين، تحت إشراف المدرسة، لتحقيق أهدافها التعليمية.
- **الإيقاع:** هو عبارة عن ألفاظ مختلفة وضعت خصيصا لتكون وسيلة تعبيرية عن العلامات الموسيقية الزمنية، يتلفظها الأستاذ أو التلميذ فيزن بها الإمداد اللازم للعلامة الزمنية بسهولة ودقة.
- **طبع السروجي :** هو طبع من طبوع الغناء البدوي الصحراوي سمي بهذا الاسم نسبة الى سرج الحصان.
- **طبع الكردادي:** له ثلاثة أسماء البرهومي، الحايطي و الكردادي. نسبة لجبل كردادة الكائن بمدينة بوسعادة وهذا الأخير هو الاسم الأكثر تداولا.
- **طبع الترياش:** سمي بهذا الاسم نسبة الى حركة يقوم بها العارف بأصابعه أثناء عزفه لهذا الطبع. هذه الحركة يتعارف عليها عازفو القصبة ب الترياش فيقال " القصَّاب يْرَيَّشْ".
- **طريق الخيل:** هو إيقاع ينسب الى الرقصة التي يرافقها، هته الأخيرة تشبه رقصة الخيل في الأفراح.
- **الرباخي:** هو إيقاع من الإيقاعات الشاوية ويدعى أيضا الزنداني.

انظر الملحق 1 و الملحق4.
انظر الملحق 2
دروس السنة الرابعة في مقياس المناهج التعليمية.الأستاذة تسعديت بوزبرة.
[1] وزارة التربية الوطنية.منهاج التعليم الأساسي. التربية التشكيلية- التربية الموسيقية- الرياضية و البدنية. الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية.الجزائر.2004.ص14.

- **العبداوي:** نسبة الى عرش أولاد عابد بولاية باتنة، وهو إيقاع مستعمل بكثرة في هذه المنطقة.

9- أدبيات البحث:

إن موسيقى الشعبي فن أخذ بحظ وافر من الاهتمام، ذلك أنه رافق هموم و عايش آهات ومشاكل المجتمع، مما دفع بالبعض إلى تبني هذا الفن كموضوع لدراستهم نذكر منهم:

- بن دعماش عبد القادر المهرجان الوطني للأغنية الشعبية الطبعة الثالثة من 17الى 25 أكتوبر 2008 م.
- قارة شنتير فتيحة: الشعبي خطاب ، طقوس ، ممارسات ط 2008 م.

10- خطة البحث:

وتحت عنوان **" جمالية الغناء الفلكلوري في الجزائر"** فقسمنا هذا البحث إلى فصل تمهيدي وثلاث فصول:

الفصل التمهيدي:

- المقدمة اشتملت على الموروث الثقافي بتنوعه و الثراء الموسيقي، ودراسات سابقة، ثم منهج البحث، وخطة البحث.

الفصل الأول: الفلكلور و تاريخ الموسيقى.

هو جانب تناولنا فيه كل ما كتب و نظر في هذا الموضوع حيث تطرقنا إلى تاريخ وتذوق الموسيقى العالمية ،حيث قسمناه الى تسعة مباحث:

- **المبحث الأول:** الفلكلور عبر العصور.
- **المبحث الثاني :** مفهوم الفلكلور.
- **المبحث الثالث:** تاريخ وتذوق الموسيقى العالمية.
- **المبحث الرابع:** موسيقى الحضارة المصرية.

- ❖ **المبحث الخامس:** موسيقى الحضارة اليونانية.
- ❖ **المبحث السادس:** موسيقى الحضارة الرومانية.
- ❖ **المبحث السابع:** الموسيقى في الحضارة الهندية القديمة.
- ❖ **المبحث الثامن:** موسيقى الصين القديمة.
- ❖ **المبحث التاسع** : الفلكلور العربي وتعريب المصطلح.

الفصل الثاني:

خصصنا هذا الجانب لتكلم عن الفلكلور وموسيقى الشعبي بصفة عامة وبعدها توظيف أغنية الشعبي في الميدان و الآلات المستعملة و ذكر الفلكلور الصراوي ثم قمنا بالتعريف عن شخص الهاشمي قروابي و الحاج محمد العنقى، حيث قسمناه الى ثلاث مباحث:

- ❖ **المبحث الأول:** موسيقى الشعبي.
- ❖ **المبحث الثاني :** الفلكلور الصراوي.
- ❖ **المبحث الثالث:** التعريف بالهاشمي قروابي و الحاج محمد العنقى.

الفصل الثالث:

بعنوان الموسيقى الشاوية حيث تعمقنا في الموسيقى الشاوية من خلال أنواعها و خصائصها بالإضافة إلى الآلات المستعملة في هذا الطابع الغنائي كما تعمقنا في الأغنية الشاوية من خلال اعمال عيسى الجرموني كانت بدايتها بالسيرة الفنية للفنان عيسى الجرموني الذي تتمحور حوله الدراسة التطبيقية ثم دراسة حول جمالية التلقي عند الفنان إلى التأثير الذي أحدثه الفنان في الموسيقى الشاوية المعاصرة، حيث قسمناه الى مبحثين:

- ❖ **المبحث الأول:** موسيقى الشاوي
- ❖ **المبحث الثاني :** عيسى الجرموني.

- **الخاتمة:**

وفي الأخير أخذت عينة من البحث، و ختمت البحث بالخاتمة فلخصت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها .وفي الأخير هذا جهد متواضع قد بذلته من أجل بيان حقيقة التراث الثقافي عن الطريق الفلكلور في الجزائر ، ولا أعتقد أنني ألممت بالموضوع من كل الجوانب نظرا لسعته ، وأن الباب ما زال مفتوحا للإثراء و المناقشة ، فإن أصبت فمن الله ، وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان .

الفصل الأول:

الفلكلور و تاريخ الموسيقى.

الفصل الأول: الفلكلور و تاريخ الموسيقى.

❖ المبحث الأول: الفلكلور عبر العصور

تشير المؤلفات القديمة إلى أن الاهتمام بالفلكلور ليس حديثا فكتب الرحلات والتاريخ والأدب ـ منذ أقدم الأزمنة وحتى العصور الحديثة ـ غنية بالمادة الفلكلورية بمفهوم الفلكلور الحديث، فالمؤرخ اليوناني هيرودوت نقل كثيرا من الأساطير والعادات في اليونان، ومصر القديمة، وفارس، كذلك فإن الوثائق العديدة المكتشفة في بلاد ما بين النهرين، ومصر، واليونان وغيرها من المناطق التي كانت مسرحاً للحضارات القديمة فيها مواد فلكلورية هامة؛ خاصة تلك التي تتعلق بالمعتقدات الدينية: كالترانيم والطلاسم السحرية، أو الفنون كفن التجميل أو الوشم أو الصناعات اليدوية، أما في العصور الوسطى، فتبدو المؤلفات العربية القديمة، ككتب الرحالة والأدب والتاريخ والجغرافيا والسير، حافلة بالحديث عن بعض جوانب الحياة التقليدية في تلك العصور، ومنها على سبيل المثال: "أغاني الأصفهاني"، و"تاريخ الطبري"، وبعض مؤلفات الجاحظ "كالحيوان"، و"رحلات ابن بطوطة"، وابن جُبير، و"كليلة ودمنة" وغيرها.

ولكن هذا الاهتمام، سواء أكان في تدوين المادة الفلكلورية أم في فحصها والوقوف على أثرها وأهميتها، لم يكن الهدف منه – في الماضي- إبراز هذا التراث كجانب مستقل له أهميته الخاصة، كما كان الاهتمام بالشعر أو التاريخ أو العلوم الأخرى، وإنما كان يروى غالباً لارتباطه بجوانب أخرى من اهتمام أصحاب هذه المؤلفات.

لقد ظهر الاهتمام الجاد بدراسة الفلكلور في عصر النهضة بالذات، حين بدأت تباشير التحرر الفكري والديني بالظهور، وبدأ الشعور القومي يحل محل الشعور الديني في أوروبا، وأخذت اللغات القومية الخاصة بكل شعب تنبثق من اللاتينية... وأصبحت هذه اللغات القومية، لغات فكر، وأدب، وعلم، بالإضافة لكونها لغة حديث العامة من الناس، وهم كثرة الشعوب الأوروبية، وأخذ الشعراء يتغنون بفضائل لغتهم القومية.

أما في القرن التاسع عشر فيظهر مؤثران قويان يدعمان التوجّه نحو تأسيس علم الفلكلور، والاعتراف به، وهما:

أ- الحركات القومية الأوروبية: إذ أصبح الاهتمام بالفلكلور يسير بخط موازٍ لحركات التحرر القومي، وبدأت الشعوب نفسها تحس بكياناتها القومية، وترى في تراثها الشعبي هويتها القومية.[1]

[1]- احمد علي مرسي. مقدمة في الفلكلور. عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية. القاهرة.

ب- الحركة الرومانسية: التي ثارت على الظلم والاستبداد، وخرجت على كل ما هو كلاسيكي، فتحوّلت باهتماماتها من الآداب المدونة إلى الشفاهية، ومن المدينة إلى الريف، وتترجم اهتمامها بالشعب في محاولات جمع الأغاني الشعبية، وتقديس كل ما هو وطني.

ولم يكن من قبيل الصدفة أن تكون بداية الدراسات الشعبية على يد الرومانسية، في ألمانيا بالذات؛ حيث مؤسس الحركة الرومانسية وملهمها هيرور، الذي اهتم بجمع الأغاني الشعبية من أفواه أفراد الشعب؛ ليثبت أصالة الألمان وعبقرتيهم، ويقوم الإخوان "جرايم" بجمع النصوص الشعبية خوفاً من ضياعها ولتأكيد الهوية القومية.[1]

❖ المبحث الثاني : مفهوم الفلكلور

إن أول من استعمل مصطلح الفلكلور هو الإنجليزي "وليم تومز" ويتألف المصطلح من شقين (folk) يعني العامة أو الشعب، والثاني (Lore) ويعني المعرفة، وبهذا يكون المعنى الحرفي للمصطلح معارف العامة، وقد شرح "تومز" في مقالاته في صحيفة "ذي أثينيوم" ما عناه بمعارف العامة، وبيّن أنها: المعتقدات والأساطير والعادات، وما يراعيه الناس، والخرافات والأغاني الروائية والأمثال الخ... التي ترجع إلى العصور السالفة ومن خلال التدقيق في هذا التعريف، نلاحظ أن "تومز" حاول الإحاطة بفروع الفلكلور، لكنه لم يقدم تعريفاً جامعاً مانعاً له.

ويتطور تعريف المصطلح على يد "الفردنت" في قاموس "مصطلحات الأنثروبولوجيا والفلكلور"، فيعرف الفلكلور بأنه: أنثروبولوجيا تتعلق بالإنسان البدائي، وتعكس هذه الأنثروبولوجيا مجموعة من المعارف والخبرات والفنون، عبّر الإنسان بواسطتها عن أحاسيسه، ورغباته وتجربته، وجعلها هادياً له في تنظيم أموره الحياتية والاجتماعية، ويحافظ المجتمع على نقلها من جيل إلى الجيل الذي يليه. ولعل هذا التعريف الإجرائي هو خلاصة نقاشات ودراسات طويلة، في جمعيات الفلكلور، ومدارسه المختلفة.

كما يُعرف التراث الشعبي، أو الفلكلور، عموماً بأنه: مجموعة الآثار الفكرية، والماديَّة، التي تتضمَّن كلَّ ما خلّفه الآباء والأجداد من موروثات، متعلّقة بالمنتوج الفكريّ والثقافيّ والعلميّ والفنيّ. ويشتمل على جميع المعارف، والمأثورات، والطقوس، والمعتقدات الشعبية، والعادات، والفنون، ومن ضمنها: الفنون الشعبية، والحِرف، وأنواع الرقص، واللعب، وغيرها.

---

[1]- إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى، فلسطين، مكتبة الأسرة،الطبعة1. 2000،ص2.

[2] Bronner, Simon J., المحرر (2007). The Meaning of folklore: the Analytical Essays of Alan Dundes. Logan, UT: Utah State University Press.

إلا أن الجانب الفكريّ، بما يشمله من الأساطير، والحكايات الشعبية، والأشعار، والقصائد، والأغاني، والأمثال، والألغاز، والأحاجي، وكذلك الاحتفالات، وعادات الزواج، والمناسبات، المختلفة، يشكِّل خصوصية متفرّدة بالنسبة للفلكلور، أو التراث الشعبي. والواضح، من خلال التعريف، أن مفهوم التراث، أو ما انتقل وحُفظ من شخص إلى آخر، إمّا عن طريق الذاكرة، أو بالممارسة، أكثر مما حُفظ عن طريق السجلّ المدوّن، يشتمل -أيضاً- على: قصص الخوارق، المأثورات، العقائد، والأقوال السائدة بين الناس في كلّ مكان. بالإضافة إلى دراسة العادات والممارسات الزراعية المأثورة، الممارسات المنزلية، وأنماط الأبنية، والظواهر التقليدية للنظام الاجتماعي، وغيرها.

ووفقاً لهذه الرؤية، فإن الفولكلور يستوعب كلّ جوانب الإبداع الشعبي، المتمثِّلة في الأدب، بمختلف فنونه، وفي المعتقدات والممارسات والحِرَف. وقد عرَّف (محمد آراكون) التراث بأنه: "انعكاس للعمل البشري، وصورة للنشاط الإنساني، في ميادين الفكر والعلم والآداب والفنون، وللحياة في تعدُّد مرافقها، وتنوِّع مجالاتها".

كما أن (وليام توماس) قد ميَّز بين شكليّ التعبير الفلكلوري، وهما: الشكل الماديّ، كالآلات الموسيقية، والأزياء الشعبية، ورسوم الأقمشة، والسجاد، والتماثيل.. إلخ. والشكل غير الماديّ: كالحكايات، والقصص الخرافية، والروايات الخارقة، والأساطير، وطقوس الخطوبة، أو الزواج، والموت، وغيرها. والفولكلور -عموماً- كائنٌ حيّ، يدلُّ على عراقة الشعوب، ويعبِّر عن حصيلة نتاج مبدعيها، أو جهود أفرادها عبر التاريخ.. إنه يمثّل الماضي الممتدّ إلى الحاضر، والمتداخل فيه، الماضي الذي يعيش من خلال الموروث النفسيّ والماديّ والثقافيّ، الذي تركه الأسلاف.

❖ المبحث الثالث: تاريخ وتذوق الموسيقى العالمية

منذ أن خلق الله الكون ودبت في الأرض الحياة، وبدأ يحس الإنسان ويدرك ما يدور حوله من الظواهر الطبيعية المختلفة كان طبيعياً أن يكون هو المرآة التي تعكس عليها كل هذه الصور ويصبح مقلدا المبحث الخامس ومحاكياً لها ومقتبساً منها ولكن كيف بدأ الإنسان يدرك[1] أنه أصبح يمارس ما نسميه نحن الآن بالموسيقى وكيف بدأ يصبح مبدعاً لها؟ هل كانت البداية مجرد تقليد الطبيعة والحيوانات والطيور؟

هناك نظريات عديدة في هذا الموضوع كل منها تفيد الأخرى وكلها تتفاوت في تفسير نشأة الموسيقى. تقول نظرية أن البداية لم تكن على أنها أداة للسماع والتطريب والترفيه ولا هي تعبير عما يجيش في نفسه من العواطف والمشاعر، وبالطبع ليست كفن له تقاليده وقيمه. ولكن الإنسان شعر بما في الطبيعة من روعه ورهبه وحاجته إلى ممارسة حياته بين أمل في

[1]- إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى،ص3.

حياة طيبة مأمونة للعيش وبن وحشه وخوف مما يدور حوله من مظاهر طبيعية وأخطار تهدده من بين الكائنات التي تعيش معه ، إذن لم يجد سوى أن يتخذ من الحركات الإيقاعية والأصوات الساذجة والصرخات والضربات ما يدفع به عن نفسه المخاوف وطارداً الأرواح الشريرة ومستغيثاً لإدرار المطر.

وقد مرت مراحل طويلة وشاقة عبر آلاف السنين متدرجاً من الأصوات والصيحات ومهتدياً إلى وسائل أخرى مساعدة كآلات الطَرق المختلفة مروراً من آلات النفخ من القرون والعظام المثقوبة ثم في حقبة متفاوتة جداً إلى الآلات الوترية وهو بذلك يجتاز في كل مرحلة درجة من درجات الاستفادة.

وهناك نظرية أخرى تقول أن الإنسان الأول توصل للموسيقى محاكياً للطيور، مناغياً للجنس الآخر، وعرف أول خطوة من الغناء من صيحات ممدودة للتنبيه والنداء وتوصل إلى ذلك عن طريق العمل الجماعي الذي ينظمه الإيقاع.

ولكن هناك من يضحد هذه النظرية مفترضاً أنها لو صحت لكنا نجد الآن عند بعض الشعوب التي ما زالت في دور البداوة (التي تتشابه ظروفها مع ظروف الإنسان القديم وذلك [1]في أواسط إفريقيا وأمريكا اللاتينية) نوعاً من الغناء أشبه بتغريد الطيور، وألحاناً شبيهة بصيحات التنبيه أو أغاني إيقاعية للعمل الجماعي، ولكن يمكن إثبات عدم وجود ذلك فعلا.

وهناك نظرية عامة تقول أن الأصل هو الكلمات وانه بعدما عرف الإنسان ابسط لغة للتفاهم وجد انه أثناء التحدث أو التعبير عما يريد أن يعبر "يقول" كان لا بد من وجود ابسط أنواع التنغيم من تغيير درجة الصوت حده وغلظا، ويقال أنه من هنا ولدت أبسط ميلودية من (2:3)

درجات متقاربة، وأن من تقدم هذا الأسلوب ومع مرور الوقت وزيادة المساحة الصوتية البشرية. توصل الإنسان إلى السلم الخماسي.

وهذه النظرية لها ما يفندها أيضاً، فإن الموسيقى في أبسط صورها وحينما كان الإنسان يعبر عن ذاته أو تنبيهه لإنسان آخر ولو بصرخة معينة فإنها مع تكرارها تصبح هذه الصرخة ذات الشكل المعين في الأداة مع نطقها مصاحبة بحرف معين:ها- يا- دا- هو- يو- دو- أو الخ.

وقد تكون بذلك بداية لميلاد لغة وتصبح هذه نداءات تعني(يا هذا أو يا أنت) وبذلك تكون الموسيقى هي التي سببت الألفاظ والحروف واللغات إلى فم الإنسان، فكانت بذلك هي وسيلته في التعبير وترجمة لرغباته.

[1]-إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى .ص 3.

وبذلك نجد أن الغناء كان أقدم بكثير من الآلات الموسيقية ولا سيما آلات النفخ والآلات الوترية فإن القبائل التي تعيش الآن في أحط مراتب الحضارة لها أغانيها دون أن تعرف بالضرورة الموسيقى الآلية ولكي ينظم المغني طريقة غنائه، اهتدى إلى وسيلتين للتعبير:

أ) [1]ترتيل بسيط للنص أو مدلول معين ذو أهمية خاصة، قريبة من أسلوب الكلام العادي ويؤدي إلقائها " Reactive " على درجة أو درجتين أو ثلاثة على الأكثر، أي أنه أسلوب وليد الكلمة " Logogenic ".

ب) أسلوب لا يهتم بالكلمة أو المدلول بقدر اهتمامه بالحالة النفسية والانفعال فهو يتكون من انطلاقات عنيفة هياجية أو العكس وهذا هو الأسلوب وليد العاطفة "pathogenic".

- **الأسلوب الأول:**

الألحان في هذه الحالة مجرد صوتان تفصلهما مسافة وهي تختلف من جنس لآخر وربما من قبيلة لأخرى، وقد تكون نوعاً من مسافات الثالثات أو حتى الرابعات أحياناً، وفي تطور طويل تبلورت الأصوات صوتاً بعد آخر حول نواة هي الصوتان الأصليان وحدث هذا التسلسل في المراحل الأولى في بداية ونهاية كل لحن دون أن يمس وسطها، ثم ازداد تبلور هذه الأصوات ووضحت في مرحلة متأخرة، حتى بدأت تدخل درجات أخرى وسيطة وكانت هذه بداية البداية بالنسبة للموسيقى.

- **الأسلوب الثاني:**

وفيه الصوت يقفز إلى أعلى ثم يهوي إلى أسفل في صيحات وصرخات بدأت تتضح فيها أثناء عملية التنظيم المستمرة بعض الأبعاد المحدودة والتي أصبحت موضع ارتكاز الأوكتافات والخامسات والرابعات والثالثات أو يبدو أن القبائل التي ترقص في خطوات وقفزات واسعة تفضل أن تغني في مسافة ثالثات أو رابعات عن أن تغني في مسافة الثانية كما يلاحظ أن نساء القبيلة الواحدة تغني ألحانها الخاصة بهن في درجة في درجات أضيق من الرجال كما تقصر خطواتهن عن خطوات الرجال.

ومما تتميز به ألحان البدائيون هو تكرار النموذج اللحني الضئيل مراراً ومع ذلك وجدوا طريقاً أكثر رقياً يحد من هذا التكرار اللانهائي الممل بعبارة واحدة. وذلك بأن يتم تبادل الأداء بين أحدهما مع الآخر أو بين صولو وكورس، قطعاً للممل وبثاً للحيوية بدلاً من هذا التكرار المضجر وهذه هي أولى خطوات الإنتيفونية.

ولم يكن تعدد الأصوات في عالم البدائيين جوهرياً ولو أنه كان موجوداً وبشكل بدائي وذلك بسبب مصادفات لم تكن في حسبانهم مثل ما يحدث عندما تشترك جماعة في الأداء ويحدث

[1]-إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى .ص 4.

بسبب عدم الالتزام بالرتم أو بالأداء الموحد أن يشذ بعضهم وينشأ بذلك ما يسمى بالهتروفونية

وقد يحدث أن يغني عدد من المغنيين نفس اللحن من طبقات مختلفة وذلك بأن نسمع لحنين متوازيين وذلك على أبعاد تبدأ بالأوكتاف بسبب عامل السن والنوع، والذي يكون تلقائياً وغير مقصود عند الأداء.

وهناك أيضاً متوازيات الخامسات والرابعات ويحدث أيضاً توازي بالثالثات وهذا ما يسمى بالبارافونية. وهناك أيضاً الأصوات الممتدة "pedal note" ويكون أعلى اللحن وغالباً ما يكون أسفله. كما يحدث أحياناً في أداء المجاميع أن ينفذ صبر إحدى المجموعات عند الأداء التبادلي ولا تنتظر حتى يأتي دورها فإنها تدخل قبل أن ينتهي الصوت الرئيس وهذا ما نستطيع أن نسميه أول خطوة من البولفونية وهكذا نجد أن الأجناس البدائية قد غرست لنا البذور التي نبتت منها الموسيقى الرفيعة في الشرق والغرب.

[1]ومع مرور الوقت وتطور حياة الإنسان إلى ما هو أبعد من البدائية بدأت تتمدد معالم الفنون (موسيقى- فن تشكيلي .....الخ).

بدأ يظهر خطان في كل فن:-

1) فن بدائي محافظ وملتزم بما هو موروث لديهم.
2) مستوى فن آخر أكثر تطوراً وذلك مع بداية ظهور طبقة من البشر يمتهنون هذا الفن ويسيطرون عليه ويصبح حرفته، وكانوا هم على مر العصور والحضارات القديمة هم طبقة الرهبان والكهنة في المعابد أو السحرة في القبائل البدائية.

وعلى أيدي هؤلاء بدأ يتحدد لكل فن طابعه الخاص وأصبح له مدارسه ومعاهده الخاصة التي كانت دائماً هي المعابد يتحكمون ويحافظون فيها على تقاليد وأصول هذا الفن.

أما النوع الأخر فقد ظل فناً بسيطاً بدائياً خالصاً خاصاً بالشعوب تتوارثه من جيل إلى جيل محافظاً عليه بعيدا عن تدخلات وتأثيرات الحضارات الموجودة أو المجاورة أو الغازية أو المغزوة حاملاً بذلك تقليد وطابع كل شعب على حدا يطوره ويعدله في داخله بما يناسبه دون مساس بهيئته وهيكله العام، وهذا النوع هو ما اصطلح عليه الآن بالإبداع الشعبي أو الفنون، أو ما اصطلح عليه علمياً بالفولكلور، والذي أصبح الآن علماً قائماً بذاته له أصوله ومنهاجه ومدارسه وباحثيه.

حينما وصل الإنسان إلى المستوى الفني الذي بدأت فيه الحضارات والمدنيات القديمة تتركز وتستقر في بقاع مختلفة من العالم ثم ابتدأت تتكون بذلك الجماعات ثم القبائل ثم الشعوب ثم الأمم، بدأ يأخذ كل منهم مأخذه الخاص من تلك الحضارة أو المدنية أسلوبه المعين والخاص

[1]-إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى .ص 5.

[1]في الحضارة والعمران وتعبيره الذاتي في شتى أفرع وأنواع الفنون المختلفة وفي صدرها الموسيقى.

وقد صعدت إلى قمة هذه المدنيات والحضارات القديمة وبلغت الذروة فيها أمم تقدمت وكانت في الطليعة وعلى رأس هذه الأمم:-

1- مصر 2 - الصين 3- اليابان 4- الهند 5- أشور وبابل 6- اليونان والرومان وهي التي نطلق عليها تاريخياً اسم الممالك القديمة والتي ترجع بمدينتها هذه إلى آلاف السنين. وسيكون موسيقى هذه الممالك هي موضوعنا. وتبدأ العصور القديمة ومدينتها المختلفة قبل الميلاد بآلاف السنين إلى أن تنتهي بسقوط الدولة الرومانية على يد برابرة الشمال عام 476 ميلادية إيذاناً ببداية العصور الوسطى.

❖ المبحث الرابع: موسيقى الحضارة المصرية.

1. مصر الفرعونية:

إن اعتدال المناخ في مصر وخصب تربتها على امتداد النيل كان عاملاً أساسياً في أن هذه المنطقة كانت آهلة بالسكان من أقدم العصور على ضفاف النيل المليء بالخيرات، وجد الإنسان مكاناً آمناً للعيش والإقامة والاستيطان وإن كان من الصعب وضع تاريخ دقيق لبدء العمران في مصر.

وقد كان للمدنية المصرية القديمة دوراً هاماً في العناية بالموسيقى وأغراضها وفي تطور الآلات الموسيقية والسلم الموسيقي، رغم أنه يحيط بذلك كثير من الغموض حتى قيل أن البحث فيه غير مثير وتعب بلا فائدة. ثم كان تقدم علم الآثار والاكتشافات الآثارية التي [2]أصبحت الآن بالنسبة لنا مرجعاً هاماًَ في النقوش والرسوم بل والآلات الموسيقية التي عثر عليها أثناء الحفر مما صحح كثير من التاريخيات والحقائق التي كانت غامضة قبل ذلك وبذلك أصبحت المعلومات عن الفراعنة وكل ما يتصل بحياتهم شيئاً ثابتاً مؤكداً يؤيده العلم والتاريخ منها أبدته تلك الصور والنقوش. ويقسم تاريخ مصر القديم إلى (30) أسرة تبدأ من الأسرة الأولى سنة (3400) ق.م والتي أسسها الملك مينا، ولكن لا بد ألا يفهم من ذلك أنه تحديد لبداية المدنية المصرية، أو بداية ظهور الآلات الموسيقية مثلاً ولكن من المعروف أن الباحثين كشفوا عن أنه كانت على أرض مصر حضارة وافرة كاملة من حوالي (8000) سنة ق.م. وأنه هناك صوراً لآلات مكتملة الصناعة خطت خطوات واسعة من التطور ما يستلزم وجود هذه الآلات على الصورة التي عثر عليها.

2. موسيقى الحضارة القديمة

[1] إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى ص6.
[2] الكتاب:تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها الناشر:الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 2006 ،341 صفحة من القطع المتوسط.

وهي تشمل من الأسرة الأولى حتى الحادية عشرة وقد كانت فيها مدنية موسيقية مهذبة، فنرى أنه كانت توجد فرقاً موسيقية منظمة ثابتة التكوين ولها ثلاث عناصر أساسية هي:-

1) المغني
2) العازف بالصنج أو الجنك
3) لاعبوا الناي

وأن العثور على صور لآلة وترية أو الناي في آثار الأسرة الأولى يدل على رقي الموسيقى بدليل أنه في كل الحضارات القديمة كان آخر المطاف عندهم هو الآلة الوترية التي تتطلب معرفة واسعة وخبرة طويلة لتركيب وتجهيز الصندوق المصوت للآلة وكذلك طول الوتر ونوعه ثم كيفية العزف عليه وضبطه.

وكان المغني له دور أساسي لهذه الفرق، والتي ربما من تعدد أفراد كل مجموعة منها.

3. الآلات الموسيقية في الحضارة المصرية القديمة

- **الآلات الإيقاعية:**

المصفقات بأنواعها (قضبان- أورغ – أرجل – ألواح – رؤوس مصفقة- أجراس- جلاجل- شخاليل...الخ).

- **آلات النفخ:**

الناي بأنواعه (طويل – قصير) المزمار المزدوج.

- **الآلات الوترية:**

لم تكشف النقوش سوى عن آلة واحدة هي الجنك المنحني أو المقوس.

4. الموسيقى والكهنة [1]

يرجع الفضل للكهنة على العناية بالموسيقى والحفاظ عليها بعيداً عن التأثيرات الخارجية الوافدة وأخضعوها إلى سيطرتهم ولذلك كانت الموسيقى المصرية القديمة المثل الأعلى لموسيقيات العالم القديم كما سنرى فيما بعد وعندما ناءت مصر بغزوات أمم أجنبية خشي الكهنة أن تؤثر هذه المدنيات المختلفة على الموسيقى المصرية وطالبوا الشعب التمسك بمدينته وتقاليده وبفضل نفوذهم وسيطرتهم ومكانتهم الخاصة منعوا ممارسة العقائد والتقاليد الدخيلة كما حافظ الكهنة فيما بينهم على أسرار وقوانين ودقائق الموسيقى يعلموها للرهبان والكهنة الصغار وللفرق الخاصة بالمعابد والبلاط الملكي من مغنيين وعازفين وراقصين.

[1] إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى. ص8.

كما استبعدوا الكهنة استعمال أية آلة موسيقية أجنبية بينما أكدوا على استعمال الآلات المصرية البحتة.

أما خارج المعابد فقد سنوا قوانين تصونها ولم يتركوا مزاولتها حراً ولكن قيدوها بقواعد وحتموا ضرورة تدريسها للأطفال وعدم أداء أو غناء سوى ما ينتقيه له الكهنة من الموسيقى الجيدة والتي تطهر النفس وتحث على الفضيلة والأخلاق. ولذلك لم تستطع المدنيات الأجنبية أن تؤثر فيها بينما على العكس أثرت المدنية المصرية على من غزاها، مما سنرى من تأثير الموسيقى المصرية على الموسيقى اليونانية.[1]

❖ المبحث الخامس: موسيقى الحضارة اليونانية.

إن دراسة الموسيقى اليونانية القديمة تعد لنا مادة هامة وذلك للصلة الوثيقة بينها وبين الموسيقى الفرعونية المصرية والموسيقى العربية، فالمدنية اليونانية هي في كثير من نواحيها مرآة انطبعت عليها المدنية المصرية القديمة، كما أنهما معاً وإلى جانب لمدنية الفارسية، كان الجانب الهام الذي استمدت منه العرب أصول موسيقاهم الأولى وذلك بكتب ومؤلفات ترجمت إلى العربية وبالعكس، وبهم استشهد علماء العرب ورجعوا إليهم في مخطوطاتهم باعتبارهم علماء الأقدمين وهم يقصدون بذلك علماء اليونان، كما حدث أيضاً أن ترجمت كتب وعلوم العرب إلى اليونانية والفارسية مما جعل اليونان وهي تعتبر جغرافياً جزءاً من أوروبا، إلا أن حضارتهم كانت ذات طابع شرقي. وقد اشتهر اليونان القدامى بميولهم ونبوغهم في الفنون المختلفة، ولهم أيضاً أسلوبهم في النقش والعمارة والتصوير والنحت والذي لم يسبقهم في ذلك إليه أحد كما كانت لهم مدرستهم وأسلوبهم وطابعهم الخاص في الموسيقى. أما عن الموسيقى فإن التنقيب الحديث أثبت أن اليونان وإن كان لهم الفضل في الموسيقى على ممالك العصور الوسطى إلا أنهم ليسوا كما كان سائداً في الماضي مخترعون لكثير من الآلات الموسيقية إنما فضلهم يرجع في أنهم كانوا الحفظة على تراث الممالك القديمة التي سبقتهم، كتابة وترجمة ودراسة والتي انتقلت إليهم مدنيتها الموسيقية من علوم وآلات[2]، كما يرجع الفضل إليهم في صيانة التركة التي ألفها العرب والفرس وتنظيمها وتدوينها ونقلها إلى العصور التي خلفها بعد ذلك فلولا اليونان لما عرفنا أنوع التأليف التي بنيت عليها الموسيقى القديمة ولا عرفنا على نسب الأصوات وتركيب السلالم وأبعدها إلى غير ذلك مما فصله ووضحه علماء اليونان وفلاسفتهم. أما اليونان أنفسهم فلم ينظروا إلى الموسيقى على أنها تسلية ولهو إنما كانت في نظرهم ركناً هاماً للثقافة وأساساً تبنى عليه نظريات التربية وبناء الدولة، كما هو واضح في مصنف أفلاطون عن المدينة الفاضلة على انه لا بد من تهذيب العقل والروح بالموسيقى أنه كان في بعض المقاطعات اليونانية تلعب

---

[1] إبراهيم خليل الخروبى، تاريخ وتذوق الموسيقى .ص10.

[2] Aristoxenus (1902). *The Harmonics of Aristoxenus*, translated by H. S. Macran (Oxford, Calrendon; facs. Hildesheim, G. Olms, 1974).

دوراً هاماً في التربية حيث أن الموسيقى كانت إلزامية كما كانت إجبارية على أهل أثينا وإسبارطة يتعلمونها حتى سن الثلاثين عزفاً على المزمار المزدوج (الأولوس) وعلى جميع أهل اليونان أطفالاً وشيوخاً وشباباً ونساء ورجالاً أن يتعلموا الأناشيد ويجيدوا أدائها ومنها ما هي دينية أناشيد للآلهة أو أناشيد للأبطال ثم الأناشيد والأغاني العصرية وقد نقل اليونان عن مصر القديمة هذه العناية بالموسيقى ولكنها تفوق عليها بدرجة كبيرة. وقد كانت الألحان ذات الصيغة التهذيبية التي تصاغ على المقامات ذات الطابع القوي الرنين.ويعتبر القرنين الرابع والخامس ق.م العصر الذهبي لتلك البحوث الموسيقية ونظرياتها، وقد كان معتقداً أن فيثاغورث سنة 500 ق.م هو الأب الأول لتلك البحوث ولقد ثبت أن لاسوس أول من فكر في الاهتزازات الصوتية ثم جاء بعده أرسشيتاس 400 ق.م هو الذي عرف تموجات الهواء والترددات الصوتية وهناك بحوث لآخرين تشمل النغم والإيقاع والتي تتفق آرائها مع علومنا وآرائنا العصرية حتى جاء إقليدس 300 ق.م الذي أوضح قانون نسب الأصوات الرياضية (وهو القانون الذي شرحه ووضحه وعربه ابن الهيثم في عصر الدولة الفاطمية).وقد كان اليونان يقسمون أنغام الموسيقى وألحانها إلى أقسام وطرق يتناسب كل منها مع مناسبة معينة[1]، وكانوا لا يستخدمون الآلات الموسيقية ويعزفون عليها جزافاً بل كان لهم ترتيب معين في استخدامهم لها في المناسبات المختلفة.

1. الآلات الموسيقية عند اليونان:

عرف اليونان كثيراً من الآلات الموسيقية التي انتقلت إليهم باتصالهم بالمصريين وممالك آسيا القديمة الغربية، إلا أنهم قصروا عنايتهم الخاصة بآلتين ورسموا باستعمال كل منها حدود معينة وراعوا ذلك التحديد وتمسكوا به وهما آلتي: الكنارة والمزمار المزدوج.

- **الكنارة :** وهي آلة وترية فرعونية آشورية، استعملوا منها نوعين أولها ثقيل ومتين الصنع يستعمله المحترفون وهو ما يسمى باللبرة وهو نوع خفيف الوزن بسيط يستعمله الهواة ويسمى بالقيثارة،أوتارها تكون من الأمعاء وعددها عادة سبعة وقد تزيد إلى إحدى عشر وتضبط خماسياً وتحمل كل آلة رأسية مستندة إلى صدر العازف ومعلقة في رقبته ويضرب عليها بأصابعه أو بمضرب أو بريشة. أما في العصور المتأخرة فقد استعملوا آلات أخرى مثل الجنك أو السنطور وهي أيضاً آلات مقتبسة من الحضارة المصرية والآشورية إلا أنها لم تكن ذات أهمية قصوى لهم.

[1] **Ulrich, Homer, and Paul Pisk (1963). *A History of Music and Musical Style*. New York: Harcourt Brace Jovanoich.**

- **المزمار المزدوج :**

هي آلة كانت ذات أهمية كبيرة لديهم مثل الكنارة وكان يطلق عليها " الأولوس " وكان صوته كما عند الفراعنة حاداً وله بوقان للفم يوضعان أثناء النفخ والغالب أن أحدهم يكون ثابت على نغمة واحدة بينما يقوم الآخر بأداء اللحن كما عرفوا آلات أخرى كالصفارة والناي واللذان انتقلا من مصر أيضاً ولكنهما ظلا شعبان مقتصر استعمالهما على الرعاة. وقد كانوا يفرقون بين استخدام الكنارة والمزمار المزدوج. * فالكنارة آلة سماوية ينسبونها إلى معبودهم (أبولو) وتقوم بالتعبير عن النفس الشريفة. أما * المزمار يختص بالمسرات الدنيوية والتعبير عن العواطف والشهوات ويصاحب الرقص والمسرحيات. وقد كان لليونان معابد خاصة لتعليم العزف على تلك الآلات والغناء بمصاحبة إحداهما. وليس عجيباً بعد ذلك الاهتمام بهم أن نجد ذلك المستوى الرفيع من الإنتاج الفني والدراسة الجادة العلمية والنظريات المعجزة.

❖ المبحث السادس: موسيقى الحضارة الرومانية.

عن حضارة الإمبراطورية الرومانية قد قامت على الحروب والفتوحات وهي بذلك كانت تعتمد على الماديات أما في حياتها الروحية والفنية فقد كانت عالة على الحضارة اليونانية في الموسيقى والشعر والتمثيل والنحت والتصوير ومنها استمدت الأساس والنظريات والسمات التي تقوم عليها تلك الفنون وأن كان قد ظهر لها طابع خاص في بعض الفنون فأنها لم تقوى على أحدها على أن يكون لها ابتكار جديد يجعل لها فيه شخصية مستقلة بارزة. وبذلك ورث الرومان عن اليونان موسيقاهم وألحانهم وقواعدها وآلاتها وان كانوا قد عجزوا عن المحافظة على المستوى الفني الذي بلغه اليونان، نظراً لأنهم كانوا شعب غير موسيقي الطبع كما نزلت الموسيقى عندهم عن مستوى الموسيقى في اليونان فلم تعد أداة للتربية والتهذيب بل أصبحت لمجرد اللهو والتسلية فلم يعد الشعراء يلحنون أغانيهم بل كانوا يعمدون إلى الموسيقيين المحترفين ليقوموا لهم بذلك، كما أصبحت الدراما اللاتينية [2]خالية من تراتيل الجماعات واقتصرت على فرديات أي مونولوجات غنائية يقوم بتأديتها مغني واحد تصحبه آلة المزمار.

1. الآلات الموسيقية:

عرف الرومان الأنواع الثلاثة من الآلات:-

[1]-إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى .ص 13.

[2] Williams, C. F. Abdy. 1903. *The Story of the Organ*. London: Walter Scott Publishing Co. NeWYork: Charles Scribner & Sons.

- الآلات الوترية:- الكنارة وتلك الآلة رغم انتشارها في الممالك القديمة وكونها آلة محبوبة لديهم إلا أنها عند الرومان كانت قليلة الاستعمال نادرة التداول وذلك لكونها آلة دقيقة ضعيفة الصوت بينما كانت الخطوة الأولى عند الرومان لآلات النفخ فهم شعب محارب يحتاج إلى هذا لنوع من الآلات في سير الجيوش وتنظيم خطاها ووسيلة لنقل التعليمات والأوامر والإشارات الحربية.
- آلات النفخ:- * البوق أو النفير:- ومنه نوعين نوع مستقيم يشبه البوق المصري القديم ونوع ملتوي على شكل قرن الحيوان وهو كبير الحجم . بداية بفم العازف مروراً تحت إبطه الأيسر ثم يعلو رأسه من الخلف وتستعمل هذه الآلة بنوعيها في المعسكرات وأثناء الحروب. *المزمار المزدوج:- وهو من آلات الممالك القديمة والتي استعارها الرومان منهم وهو يستخدم لديهم في مصاحبة الغناء تماماً كما في الممالك الأخرى .

❖ المبحث السابع: الموسيقى في الحضارة الهندية القديمة.

تختلف الموسيقى الهندية عن الصينية واليابانية رغم وجودهم في جنوب شرق القارة الآسيوية اختلافاً بيناً للبيئة وطبيعة السكان والدين والعادات والتقاليد وعلى الرغم من ذلك فإن الموسيقى الهندية تشارك الممالك القديمة صفاتها فالموسيقى ترتبط بالدين ارتباطاً وثيقاً وربما أكثر من الأمم الأخرى إذ يعتقدون أن الموسيقى هبة من الآلهة مباشرة ولها في ذلك أساطير [1]قديمة بمعبودهم ساراسفاتي هو الذي منحهم آلهة (إلفينا) وهي في اعتقادهم أكثر الآلات في العالم جمالاً وسحراً وكذلك فإن معبدوهم (ناريدا) هو المسيطر على الموسيقى والمشرف على فنونها وان أسطورة هندية قديمة تمثله وهو يعزف على آلة إلفينا وقد وهب (براهما) شعبه الهندي الموهوب في الموسيقى طائفة من الأغاني المقدسة التي تتصل مباشرة بالعبادة والتي ترجع ألحانها إلى عصر قديم جداً وهذه الألحان الإلهية هي التي يطلقون عليها اسم راجا أي اللون، وهي تقابل ما نعرفه نحن بالمقامات. فالهند تعتقد أن الراجات هي ألحان إلهية لها سحر فوق طاقة البشر وتأثير تتغلب به حتى على قواه الطبيعية فمنها ما يحدث نزول المطر ويحدث كسوف الشمس، وكما كان لآلهة إزوريس في مصر فرقة خاصة به من أمهر الموسيقيين النابغين في الموسيقى. كذلك أحاط الهنود معبودهم (أندرا) بطائفة من عباقرة وأمهر العازفين اللذين يطلقون عليهم (جراند هارفا) ومهرة الراقصات ويسمونهم (الهاراسا). وقد بلغت الراجا في عهد معبودهم (كرنشا) 1600 راجا أي مقام ، وقد اختصرت تلك الراجات فيما بعد 960 ثم إلى 36 ثم إلى23 راجا وقد جاءت مسميات إلى 36 راجا في كثير من الكتب الهندية القديمة كما كان ارتباط الرقص بالدين والموسيقى وثيقاً فهناك طائفة من (الغير الحسان) يقدمن أنفسهن لخدمة الآلهة بالرقص في المعابد، وهن يتفرغن تماماً لطهارة نفوسهن ويقبلن على دراسة الموسيقى والرقص دراسة جيدة لإرضاء الآلهة وعلى صدر كل منهم صورة للآلهة. وقد ورد أساطير عديدة حكايات عن ذلك كما

[1] إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى .ص 15.

يوجد كتاب مقدس وقد سمي (ناريان) يشمل قواعد الموسيقى نظماً ومجموعة من الأغاني ثم جزءً من الآلات الوترية وعن الرقص غير مجموعة متعددة من أغانيهم المقدسة مسطرة في كتبهم القديمة عرفت أولا السلم الموسيقي الخماسي ثم تحول بعد ذلك إلى سلم سباعي يماثل السلم الدياتوني شائع استعماله الآن وأسمائه بالهندية :

(سا –رى –جا –ما –با –دا –ني).

[1]تساوي (دو –ري –مي –فا –صول –لا –سي).

تتكرر هذه النغمات ثلاث مرات. إلا أن الهنود ينفردون عن العالم بتقسيم الديوان الواحد إلى 22 بعداً صغيراً (الموسيقى العربية بها في الديوان الواحد 24 بعداً)، والمسافات التي بين النغمات السبع الأساسية ثلاث أنواع هي :-

1) كبيرة : تنقسم إلى أربعة أبعاد صغيرة.
2) متوسطة: تنقسم إلى ثلاثة أبعاد صغيرة.
3) صغيرة: تنقسم إلى بعدين صغيرين.

وواضح أن الموسيقى الهندية في نظام مقاماتها وتقسيم أبعاد ديوانها قريبة من الموسيقى العربية وهي مثلها موسيقى لحنية أهم عناصرها اللحن والإيقاع.

1. الآلات الموسيقية:

الآلات الموسيقية الهندية قليلة منها ما يرجع إلى أصل هندي بحت فغالبيتها آلات أجنبية انتقلت من الممالك المجاورة لها أو التي غزت الهند مثل فارس وآشور سنة1200ق.م كما تغلب عليها في العصور الأولى بعد الميلاد المغول ثم العرب. وقد ظهرت أثر ذلك آلاتهم الموسيقية أما الآلة الموسيقية الهندية البحتة هي آلة إلفينا المقدسة وهي الآلة الأوسع انتشاراً كما أنها الآلة المفضلة للطبقة الراقية. صندوقها المصوت عبارة عن قصبة جوفاء طولها ثلاث أقدام مركب عليها سبعة أوتار معدنية مثبتة على سبعة مفاتيح وعليها دساتين لمواضع العنق ويمكن عزف أوكتافين عليها ، ويستعمل العازف وهو جالس بضمها إلى جسمه مائلة فيدفع صدره بين نهايتها وهما صندوقيها المصوتين كما توجد آلة (الماجودي) وتشبه الطنبور العربي، ومن آلاتهم الوترية ذات القوس آلة (سيراندا) وهي آلة أوتار من الحرير وقوسها بسيط أما آلات النفخ والآلات الإيقاعية فهي [2]في الهند كثيرة ومتعددة لا تخرج في مجموعتها عن الشائع استعماله في الممالك الأخرى القديمة.

[1]-إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى .ص 16.

❖ المبحث الثامن: موسيقى الصين القديمة.

وجدت آلة الديانة البوذية بين شعوب المنطقة من شرق آسيا والواقعة بين الهند والصين من المعتقدات والعادات وجعلتها تحافظ عليها آلاف السنين دون تعديل يذكر، وقد بدأت الموسيقى في الصين كما بدأت في جميع الممالك القديمة المتحضرة متمشية مع الدين وجزءً منه، فهم يعتقدون كالهنود أنها من اختراع الآلهة. والموسيقى قديمة جداً في الصين ولكن لا يمكن تعقبها إلا منذ عام 637ق.م في حياة القيصر (تشه يو) الذي رغب في أن تكون للموسيقى قواعد ثابتة تتبع في جميع بقاع الإمبراطورية الواسعة، فأمر وزيره ليطوف البلاد ويجمع ما تصل إليه يده من قواعد الموسيقى وقوانينها، وعاد بمجموعة من القوانين أتبعت قروناً طويلة والصين القديم بنى موسيقاه على التوافق بين الكواكب وحركة الأجرام السماوية والأرض وتعاقب الفصول، بل لينظر أبعد من ذلك إلى توثيق ارتباطها بحياة الدولة وحالتها العامة فكل خير أو شر يقع لهم هو نتيجة خلل أو خطأ ما في نظريات الموسيقى وترتيب وتركيب السلالم الموسيقية. ولذلك يكون كل اهتمام كل أسرة والتي تجئ في الحكم أن تزاول البحث في تلك العلوم على أن تهتدي إلى تصحيح الخطأ وذلك بأنهم يبنون أمور حياتهم على توافق الأرض والسماء. والسلم الصيني خماسياً حتى الآن، وهو أقدم من اهتدى إلى نغمات ذلك السلم بطريقة دائرة الخامسات، وقد استخرجوا سلمهم الخماسي باستعمال آلة المصفار وهي أنابيب مفتوحة من طرف واحد وإذا نفخ فيها أعطى صوتاً فإذا اشتد النفخ أعطت الجواب ثم الخامسة. وإذا صنعت أنبوبة جديدة أساسها هذا الصوت في الأنبوبة الأولى ونفخ فيها نفخاً عادياً أعطت هذا الأساس أما إذا [1]نفخ فيها بشدة فإنها تعطي خامسته التي هي خامسة الأنبوبة الأولى وبنفس الطريقة وبإضافة أنابيب أخرى تعطي خامسة خامسة خامسة ...الخ الأنبوبة الأولى وهكذا تبنى دائرة الخامسات التي أساسها هو في العادة نوتة أو درجة فا أي حسب دائرة الخامسات هي:

فا – دو – صول – ري – لا

وترتب هذه الدوائر (دائرة الخامسات) تعطي سلم:

فا – صول – لا – دو – ري

---

[1]-إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى .ص 17.

[2] **Trewin, Mark. "Raising the Roof". 2000. In Broughton, Simon and Ellingham, Mark with McConnachie, James and Duane, Orla (Ed.),** ***World Music, Vol. 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific,*** **pp. 254–61. Rough Guides Ltd, Penguin Books. ISBN .**

وهو سلم خماسي بدون أنصاف الألوان وظل الصينيون كذلك حتى أسرة (ين) 1300 ق.م حيث زادوا عليها درجتين هما: (مي – سي) وضموها بذلك للسلم الموسيقي الخماسي فصار سباعياً ولكن ظل استعمالهم لها إضافياً وسموها مي الموصلة، ثم اهتدوا بعد ذلك إلى أنصاف النغمات فعرفوا الديوان الموسيقي اثني عشر صوتاً يتم منهم تشكيل الدرجات المؤسسة للسلم كدرجات كاملة وأنصاف الدرجات وهي تتناسب مع الفلك فالشهور اثني عشر شهراً وقسموا المجموعة إلى قسمين الأولى من سنة فهي تمثل الأشياء القائمة بذاتها والكاملة بطبيعتها(كالشمس والرجل) والأخرى أنثى فهي الأشياء التي لا تستقل بنفسها (كالقمر والمرأة) ، وتعتبر عندهم درجة فا هي العالية أما (ري) فهي الواطنة ليس بمقياس الحدة والغلظ كما نحسبها نحن الآن، ولكن من حيث درجة استخراجها من الآلة ووضعها عند العزف، وهم قد عرفوا أكثر من ستين سلم أو مقام خماسي تؤلف على النغمات الاثني عشر المعروفة في الديوان الواحد بانقلابها أي 5*12 وكل مقام له معنى واعتقاد ملازم له مرتبط بالدين أو الطب أو الفلك...الخ. فأسرة (شو) 1122-249 ق.م اعتقدت أن حكمها يناسبه من العناصر الخشب وعلى [1]ذلك لا تؤلف ألحانها أبداً على سلم قراره درجة صول وهي التالية لنغمة فا لأنها يقابلها من العناصر المعدن وهو الذي يكسر الخشب وعليه فهو شؤم عليهم . ونرى بذلك أن الصينيين يربطون بين الموسيقى والدولة والفلك والدين والعناصر بل والألوان والحيوان والأطعمة والأجواء وأعضاء الجسم ولحالة النفسية فالنغمات الخمس توافق كل منها احد الجهات الأصلية وأيضاً هناك ارتباط بين الفصول والآلات الموسيقية وصناعتها واستعمالها وبين حركة الأجرام السماوية والأرض. [2]

الأصوات	كونج	شي	كيو	شنج	يو
ما يقابلها	فا	صول	لا	دو	ري
الجهات	شرق	غرب	وسط	جنوب	شمال
العنصر	خشب	معدن	أرض	نار	ماء
الكوكب	المشتري	الزهرة	زحل	المريخ	عطارد
اللون	سماوي	أبيض	أصفر	أحمر	أسود
الحالة النفسية	غضب	حزن	فكر	فرح	رعب

[1] إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى .ص 18.

[2] Jones, Steven. "The East Is Red... And White"". 2000. In Broughton, Simon and Ellingham, Mark with McConnachie, James and Duane, Orla (Ed.), *World Music, Vol. 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*, pp. 34–43. Rough Guides Ltd, Penguin Books

وقد خسرت الموسيقى كبقية العلوم الأخرى حين أمر الإمبراطور (هوانج تي) بحرق جميع الكتب ما عدا الطب والزراعة وبذلك حرقت كتب الموسيقى والآلات وحرمتنا من ذخيرة وتراث عظيم لهذه الحضارة القديمة.

1. الآلات الموسيقية: [1]

- الآلات الإيقاعية:

1. لكنج هي أهم آلة طرق عندهم وتتألف من عدة قطع من الحجارة معلقة في إطار خشبي ينقر عليه بمطرقة من الخشب تتكون من ستة عشر قطعة مختلفة الأحجام منتظمة في صفين ويصدر عن كل منها صوت من الأثني عشر صوتاً بالإضافة إلى أربع أصوات من الديوان الثاني ويرجع تاريخها إلى 2300 ق.م وكانت تصنع للملوك منها آلات من حجارة خاصة ومنها أيضاً آلة (بين شنج) وهي شبيهة بالكنج إلا أنها مكونة من أجراس مختلفة الحجم وأخرى تسمى (يون لو)م من صفائح من النحاس.
2. الطبل الكبير (هيوكو): ترجع إلى 1122ق.م وكان يستعمل في القصر الإمبراطوري وكانت ضخمة الحجم وبجانبها طبلتان صغيرتان، وصوتها شبيه بصوت الرعد، الإنسان الصيني يستمتع جداً بسماع الأصوات الغليظة التي يخرجها الضرب من هذه الآلة.
3. الطبل الصغير (باكو): وهي أكثر ذيوعاً وانتشاراً وتعلق في الرقبة وصوتها خافت.
4. الصنج الصيني: يصنع من المعدن ويطرق بمطارق خشبية فيصدر عنه أحد أصوات السلم الموسيقي الصيني.
5. الأجراس الضخمة تصنع في أحجام كثيرة وصدر عن كل منها صوت من السلم الصيني وتستعمل في الحفلات الدينية والقومية ويضرب بها في الفرق الموسيقية مرة في كل مقطع من مقاطع اللحن فتكون النغمة الصادرة منها هي في العادة قرار هذا اللحن.
6. الطبل ذو المضارب: طبل ذو حامل مثبت فيه مضربان يدق عليها بتحريك هذا الحامل يميناً ويساراً.
7. المروحة (تشنغ يو) : وهي كالمروحة تتركب من عدة قطع من الخشب مثبتة معاً تمسك باليد اليمنى ويدق بها على اليد اليسرى وتستعمل في بيان الإيقاع.

- آلات النفخ:

1. [2]التشنج: وهي أكثر آلات النفخ انتشاراً ،ترجع إلى عام 2700 ق.م وتعتبر أصواتها مقياساً لضبط الآلات الأخرى، وهي قصبات من الغاب مختلفة الأطوال يتراوح عددها من 12-24 قصبة، لكل اثنين منها طول واحد وهي متلاصقة في شكل دائري تنتهي كلها في وعاء من الخشب أو الترع كمستودع للهواء. وفي نهاية كل قصبة

[1] إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى .ص19.

[2] -إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى .ص20.

لسان يحدث الهواء فيها صوتاً إذا ما أغلق ثقب موجود في جدار القصبة من الخارج وتركب في القاعدة اسطوانة ملتوية لينفخ منها العازف وبتحريك أصابعه بفتح أو إغلاق الثقوب فتخرج الأصوات المرغوبة.

2. المصفار: وهي قصبات أحد طرفيها مغلق ويصدر عن كل منها بالنفخ فيه أجد أصوات السلم
3. الفلوت (تشي): وينفخ فيها من ثقب على جانبها كالفلوت الحديث.

- الآلات الوترية :-

1. الكين: من أقدم الآلات الصينية وأكثرها ارتباطاً بالمعتقدات الدينية وينسبون اختراعها إلى فوهي باعث الدين فهي آلة مقدسة تزعج (الشي) وتطهر القلب والبدن وهي في أبعادها وعدد أوتارها وشكلها وطولها 3,66 قدم وهي عدد أيام السنة وأوتارها عددها خمسة مع عدد العناصر الخمسة السابق ذكرها وسطها العلوي مقوس كالأفق وقاعدتها مسطحة كالأرض خاضعة لنواميس الطبيعة وهي تستعمل فقط من الطبقة الراقية وقليل من يجيد العزف عليها لصعوبتها.
2. الشي: ومعناها العجيب وهي كالقانون مركب عليها خمسة وعشرون وتراً ويلازم الشي دائماً عازف الطبلة الصغيرة البوفو ويستعمل الاثنان معاً لمصاحبة الغناء الأول لتقوية اللحن والآخر لتقوية الإيقاع ويبدو أن عازفي هذه الآلة هي وآلة الكين كانوا من العميان كما هو متبعاً في الممالك القديمة كما في مصر أيضاً في عازفي الصنج والكنارة المصرية وقد يقال أن العازفين فقط يغمضون أعينهم أثناء العزف لئلا يشوه عليهم شيء العالم الخارجي.
3. كما يوجد أيضاً القانون والعود الصيني. [1]

أما الفرق الصينية فكانت مكونة من:-

إلى اليمين: الجرس الكبير ثم ضارب المروحة ثم عازف المصفار ثم عازف الشي.

إلى اليسار عازف الطبل ثم الطبل ذو المضارب ثم عازف المزمار ثم الفلوت وخلفهما منضدة عليها الشموع والزهور.

❖ المبحث التاسع : الفلكلور العربي وتعريب المصطلح.

تأخر اهتمام العرف بالفلكلور إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، ويرد "الدكتور عبد اللطيف البرغوثي" في محاضرة له، أسباب هذا التأخير إلى وقوع العرب بين خوفين هما:

الأول: الخوف من طغيان العامية على الفصحى، وبالتالي على القرآن الكريم والتراث الكلاسيكي العربي، خصوصاً في ظل الدعوات الإقليمية التي كانت تنادي بإحلال العامية محل الفصحى، وموجهها في ذلك الاستعمار، وظاهرة الاستشراق المرتبطة به.

[1] إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى.ص21.

والثاني: الخوف على المأثور الشعبي أن ينقرض أو يتغير كثيراً وهو غير مدون، فيضيع بذلك مصدر من أهم المصادر لدراسة عادات الشعب وحياته وتقاليده، وعندما رجح الخوف الثاني على الأول بدأ الناس يقدمون على تدوين المأثور الشعبي.[1]

بدأت دراسة المأثور الشعبي العربي بجهود فردية غير منظمة، حيث تركزت هذه الدراسات الفردية في ملاحظات عامة، وفي جمع بعض الجوانب من المادة الفلكلورية، ويمكن أن نمثل لهذه المرحلة بكتابات أحمد تيمور (الأمثال العامية)، وخيال الظل، واللعب والتماثيل المصورة، ولوقتنا هذا، لم تحتل دراسات التراث المكانة اللائقة بها، إلا أن هناك مؤشرات إيجابية، تدفع باتجاه الاهتمام بدراسة الفلكلور ليحتل المكان اللائق، ومن هذه المؤشرات:

- الرسائل العلمية الجامعية التي يتقدم بها أصحابها لنيل درجاتهم العلمية في الدراسات العالية في التراث الشعبي.
- الأبحاث والدراسات التي أصبحت تظهر في المكتبة العربية كمؤلفات أو أبحاث في المجلات المختلفة.
- ظهور الفرق الشعبية التي أخذت تتسابق في عرض واستلهام الفنون الشعبية.
- عقد المؤتمرات الثقافية والتي يكون الفلكلور محورها أو أحد موضوعاتها.

ومن مظاهر اهتمام الدارسين العرب بقضية الفلكلور أن ظهرت عدة مصطلحات تقابل مصطلح فلكلور؛ مثل الأدب الشعبي، التراث الشعبي، المأثورات الشعبية، وهذا الأخير هو المصطلح الذي أقره المجمع اللغوي في القاهرة. والمأثور لغة؛ هو المنقول قرناً عن قرن، ولعل هذا المصطلح أقرب مصطلحاتنا العربية للدلالة على الفلكلور.[2]

1. فروع التراث الشعبي:

التراث الشعبي نتاج لتفاعل الإنسان مع الطبيعة، وتفاعل الإنسان مع أخيه الإنسان، وبالتالي فإن التراث يمثل حياة الإنسان الاجتماعية، والروحية والمعاشية وتأتي الفنون القولية على رأس قائمة فروع الفلكلور، ويصنف "عمر الساريسي" هذه الفنون القولية في:

منظومات السحر والتعاويذ والرقى: استعمال الكلمة في طقوس معينة لجلب الخير والبركة أو طرد الشيطان والقوى الشريرة.[3]

- الأمثال الشعبية: أقوال حكيمة بليغة، قصيرة موجزة، مصيبة المعنى، شائعة الاستعمال.

[1] إبراهيم خليل الخروبي، تاريخ وتذوق الموسيقى.ص22.

- الأغنية الشعبية، تلك الأغنية النابعة من الشعب وتصور حياته، ويتفاعل معها بصورة عفوية، منظومة باللهجة الدارجة، وتروى مشافهة.
- النكتة: تعبير روائي قصير ساخر، يعكس مزاج الشعب.
- نداءات الباعة: كي تعتبر من التراث يشترط بها أن تكون بليغة، وذات لحن غنائي.
- الحكاية الشعبية: كما يعرفها "أحمد رشدي صالح": فن القول التلقائي العريق المتداول بالفعل، المتوارث جيلاً بعد جيل المرتبط بالعادات والتقاليد. والحكاية هي العمود الفقري في التراث الشعبي، وهي التي نطلق عليها مجازاً الأدب الشعبي.

أما الفرع الثاني من فروع الفلكلور فيتمثل في الأشغال الفنية اليدوية حيث استبعدت مرات من دائرة التراث، وأعيدت إليه، ومن هذه الفنون صناعة الفخار، والقش، والجلود، والصوف والنسيج. وأما الفرع الأخير يشمل أقساماً متفرقة كالدبكات، والرقص الشعبي، والموسيقى الشعبية ... الخ.

الفصل الثاني:

الموسيقى الشعبي و بعض روادها ،الفلكلور الصراوي.

الفصل الثاني: الموسيقى الشعبي وبعض روادها، الفلكلور الصراوي .

❖ المبحث الأول: موسيقى الشعبي.

1- نبذة تاريخية حول موسيقى الشعبي:

كان النوع الموسيقي الذي يعرف حاليا ب"**الشعبي**" يوصف بالمديح أو المغربي من طرف الجمهور والفنانين اللذين كانوا يمارسونه في بداية القرن العشرين ومن الناحية التاريخية يمكننا أن نحدد تسمية " **الشعبي**" لهذا النوع في الفترة التي تم فيها إنشاء الفرق الموسيقية ضمن البرامج الإذاعية بالغتين العربية و الامازيغية في إذاعة الجزائر و ذلك سنة 1946 ، ويرجع الفضل في هذه المبادرة إلى المختص الكبير في موسيقى **الشعبي** و المسؤول الفني في هذه المؤسسة السيد بودالي سفير(1908- 1999) .

ولقد تم سنة 1946 قرار تسمية **الشعبي**" لتمييزه عن البدوي و القبائلي والأندلسي وقد ظهر هذا الفن في فترة الاستعمار الفرنسي في حي القصبة التي تواكب فيها الحياة التقليدية معالم الحياة العصرية فبوجود مساجد وزوايا مثل " سيدي عبد الرحمان" التي كانت مركزا للمدائح الدينية والتي تأخذ ألحانها من الغناء الأندلسي المشهور آنذاك ككلمات صلاة التراويح (سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم) على لحن قطعة من الغناء الأندلسي(خذ مني سعدي بالأنس والعيش الخصيب)، وقد تقبل الناس هذا النوع الموسيقي وتزعمه عدد من المفتيين و المشايخ أمثال ابن عمارة الشاهد والقلاني ...

في بادئ الأمر كان المديح يعالج الشعر الصوفي أو الديني ثم صار مغاربي عند اقتباسه للنصوص الشعرية وقد ظهر هذا النوع للرد على الاستعمار الفرنسي الذي حاول جاهدا طمس هوية و ثقافة الشعب الجزائري.[1]

[1] - بن دعماش عبد القادر، المهرجان الوطني للأغنية الشعبية . الطبعة الثالثة من 17 إلى 25 أكتوبر 2008 . ص 03.

2- موسيقى الشعبي:

2- 1 تعريف كلمة "شعبي" :

تعني كلمة شعبي حسب قاموس الطلاب عربي عربي جماعة من الناس تالف امة أو قبيلة كثيرة العدد لغويا "شعبي مأخوذة من كلمة شعب و جمعها شعوب كما يقال عن شخص ما انه شعبي إذا كان محبوب من طرف الناس.

2- 2 تعريف موسيقى "شعبي" : [2]

هو نوع موسيقي جزائري ظهر في أواخر القرن 19 م بالجزائر العاصمة و بالضبط في الحي العتيق بالقصبة وانتشر بعد ذلك بالمدن المجاورة مثل شرشال البليدة مليانة مستغانم كان في البداية عبارة عن مديح يؤدى في مختلف المناسبات الدينية ومن بين المشايخ الأوائل لهذا النوع الموسيقي الشيخ الناظور (1874- 1926) و غيره من معاصريه و تستعمل فيه طبوع وإيقاعات أندلسية يسمى هذا النوع الموسيقي من طرف ممارسيه بالمدح ويسمى المؤدي له بالمداح وكان يمارس في بداياته الأولى في الفترة الممتدة بين أواخر العشرينيات وبداية الثلاثينات في أماكن خاصة بحي القصبة.

كان في بدايته يعتمد على القصيدة الطويلة (150 بيت) ونذكر من شعراءه (بن مخلوف بن مسايب) وفي الستينات ظهر ما يسمى بالأغنية القصيرة و من أشهر مؤلفيها الباجي و محبوباتي...

3- أنواع موسيقى الشعبي:

3-1 الشعبي القديم (القصيد): يستعمل الشعبي القديم الشعر الملحون و يتميز بطول القصيدة التي يصل عدد أبياتها إلى (150 بيت) مما يطيل المدة الزمنية التي تستغرقها الأغنية حيث تصل مدتها إلى 40 دقيقة أو أكثر لهذا فالمغني المتمكن يحضى بلقب "الشيخ" أما بقية المغنين فيسمون بالهواة أو أصحاب النضج الفني ومن

---

[1] بن دعماش ،عبد القادر. المهرجان الثقافي لأغنية الشعبي.ص5.

[2] قارة شنتير، فتيحة. الشعبي خطاب.طقوس و ممارسات. الطبعة2007م.ص27.

[43]أمثلة هذه القصائد الطويلة "المكناسية" للحاج محمد العنقى "ما تدوم الحكمة للهاشمي قروابي" [5].

2-3 الشعبي العصري (الأغنية القصيرة): في فترة الستينات من القرن الماضي ظهر مؤلفين جدد وملحنين أبرزهم الباجي و محبوباتي الذين غيروا في شكل القصيدة التي أصبحت تختلف عن القصيدة الطويلة من حيث الشكل والصورة

و أصبح يطلق عليها اسم (la chansonnette) وهو تصغير لكلمة (chanson) باللغة الفرنسية قام محبوباتي بتغيير فادخل آلات جديدة وعصرية إضافة إلى الشكل الخارجي للقصيدة فأصبحت ذات أسلوب مباشر ولغة سهلة والفاض مفهومة وهذا تماشيا مع متطلبات العصر.

4- بنية القصيدة في الشعبي:

4-1 تعريف المطلع: يتكون المطلع من بيتين يوجد في كل مجموعة من الأبيات تنحصر وضيفته في إعطاء طلعة جديدة أو نفس جديد للقصيدة وهناك أشكال عديدة أو المطلع يعتمد عليها الشاعر في بناء الشكل الشعري وهو يحتوي على أجزاء مختلفة المقاييس ومقاطع متنوعة.

4-2 تعريف البيت: البيت في القصيدة غير معناه في الموحشة التي يأتي فيها مكتوبا من سطرين وعرفها ابن سيناء الملك بقوله :(إنها أجزاء مؤلفة مفردة

ومركبة يلزم في كل بيت منها متفقا مع أبيات الموحشة في وزنها و عدد أجزائها لا في قوافيها بل يستحسن أن تكون القوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر.

إن النمط من التطريز الشعري معمولا به في الشعر الشعبي الحضري ويدعى عند بعض المشايخ بالخروج عند الشيخ العلاوي.

---

[1] أصل موسيقى الشعبي و تطورها عبر الأجيال . مذكرة تخرج الطالبتين بالعيفاوي أحلام و خلايلية سوميه (2005-2006) ص13.

[2]بالعيفاوي، احلام و خلايلية ،سمية.أصل موسيقى الشعبي و تطورها عبر الاجيال .مذكرة تخرج لنيل شهادة تعليم ثانوي،الجزائر 2005م-2006م ص 13.

3-4 تعريف الصياح: هو عبارة عن قطعة موسيقية فجائية صوتية أو آلية تبدأ بsolo ثم القطعة الموسيقية الصوتية من خلاله يظهر المغني قدراته الصوتية و هو نوع من التعبير الذي يصور الفواجع والمواجع والبهجة والسرور... الخ بطريقة شعرية تجسدها كلمات رائعة.

يطلق على الصياح أيضا (الاستخبار) لكن هذا الأخير جاء بصلاحيات محدودة حيث يستعمل في الأغاني التي لا تخرج عن الطبع الواحد الذي تعزف فيه الأغنية من أولها إلى أخرها ، أما الصياح فخصائصه غير خصائص الاستخبار حيث انه من المفروض أن يتغير في كل مرة بالتنقل من طبع إلى أخر أما من ناحية الأداء فهما متشابهان.

4- 4 أنواع البيت والصياح:

ينتمي البيت والصياح إلى الأنماط الشعرية كالقصيدة و الهجاء والمدح الغزل... إلا أن الذي يميزها هو إدخال صلاحيات عليها وطريقة الغناء المتعددة الطبوع والألحان الموسيقية التي زادتها رونقا. [6]

4-4-1 الربيعيات:

عرف هذا النوع من "البيت والصياح" في الجزائر الوسطى وهو نوع يتقن أداءه المحترفون في الغناء الشعبي ويصاحبه آلات موسيقية عديدة ويؤدى بطريقة جد ذكية وفي هذا النوع من البيت والصياح يتناول الربيع وقعه في النفوس و ذكر أنواع الأزهار والنباتات العطرية مثل النرجس والبنفسج والياسمين.

4-4-2 المكناسيات:

سميت بهذا الاسم نسبة إلى أصل مصدرها وهو "مكناس" بالمغرب حيث كان هناك اقتباس للأنماط الشعرية من شعراء أهل مكناس وقد قام شعراؤنا بتطويرها و تعديلها وفق ما يناسب المعايير الجمالية بالجزائر فأصبحت بذلك إبداعا محليا وكان لها رواجا و ترحيبا واسعا خاصة بالعاصمة و المكناسيات نوع من القصائد الشعرية

---

[1] **الشعبي خطاب، طقوس، و ممارسات ص 17.**

[2] **BENDAMECHE ABDELKADER .MAH HOUB BATI un artiste de légende ، 2009,p26-27,**

التي تمتاز بالجودة و لها خصائص يجب أن تتوفر فيها من فصاحة وبلاغة في التعبير و يكون فيها الوصف صادقا و تكون الأجزاء اللفظية ملتحمة ببعضها البعض [87]و هذا ما ينبغي مراعاته في والتقيد به عند تأليف المكناسيات ولذلك فالمحافظة على هذه النظم أمر في غاية الصعوبة لا يقدر عليه إلا الشعراء ذوي الخبرة و الحكمة [9] و لهذا السبب أصبح هذا النوع من النظم الشعري قليل في أيامنا.

4-4-3 المديح:

يشتمل بالأخص مدح الرسول الكريم محمد بن عبد الله (صلى الله عليه وسلم) بالتعرض لصفاته و أخلاقه الحميدة.

4-4-4 القصيدة :

و تأتي في طليعة هذه الأنماط الشعرية و تطلق على الشعر الذي يتناول موضوعه قصص الأنبياء لما تحمله من قيم سامية فهي تحتوي على الوعظ و الإرشاد و كذلك الفتحات الإسلامية.

5- الطبوع المستعملة في موسيقى الشعبي :

جلب الأندلسيون إلى المغرب عند سقوط غرناطة الطبوع والنوبات التي كان عددها آنذاك 24 نوبة حسب ساعات الليل والنهار فكان لكل ساعة نوبتها و نذكر على سبيل المثال :**نوبة الذيل، المجنبة، نوبة الغريب ، رمل الماية، الماية (رصد الذيل)، المزموم ...**

لكن الأجيال الجديدة تغافلت و تهاونت في الحفاظ عليها و انصب اهتمامهم على التراث المحلي ولذا لم يتبقى منها سوى12 نوبة كاملة **و** اثنان ناقصتان واستعمل الشيوخ الطبوع التالية :**رمل الماية ، الجاركة، غريب، عراق، موال، سيكا، المزموم،** أما الطبع الذي يميز الشعبي فهو **السيحلي**.

---

[1]-أبو عبد الله محمد بن احمد ، " ديوان ابن مسايب" المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989. ص 11.

[2] محاضرة على أمواج الإذاعة لقاء مع المهرجان الوطني لأغنية الشعبي يوم السبت 24 مارس 2012م في القناة الثالثة.حصة قهوة ولاتاي.

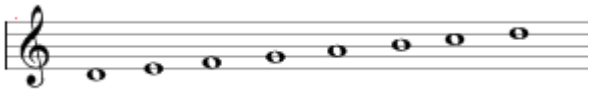
طبع السيحلي : لم نعرف مصدره الحقيقي واختلفت الآراء فيه حيث يقول البعض أن كلمة سيحلي مأخوذة من كلمة ساحل ولكون الجزائر مدينة ساحلية فقد ساعد ذلك على دخوله إلى الجزائر و يقول البعض الآخر انه من ضمن النوبات التي ضاعت وآخرون يقلون انه منحدر من مقام النهوند إلا أن الكل يتفق على أن هذا طبع يعادل في بنيته المقام الصغير (mineur).

يوجد طبعين يستطيعان إن يقتسما نفس السلم و وحدها الأذن المدربة التي تستطيع أن تفرق بينهما. يعرف الموسيقيون الطبع من خلال السماع للصياح الذي يكمن دوره في تحضير المستمع للغوص في أعماق الطبع الذي تعزف فيه القطعة.[10]

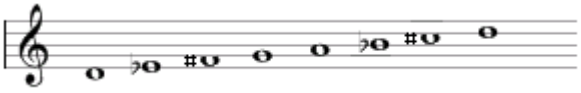
الكتابة الموسيقية للطبوع:

طبع السيحلي

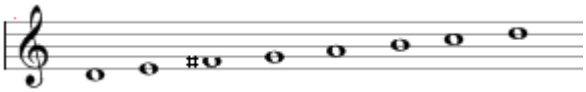
رمل الماية



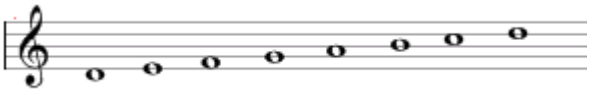
الزيدان



جهاركاه

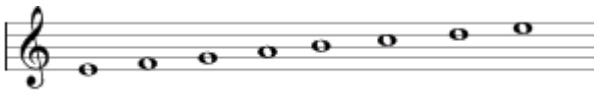


الغريب



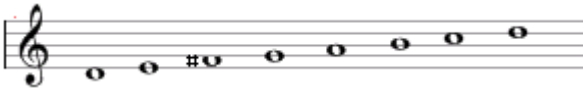
[1]-أبو عبد الله محمد بن احمد ، ديوان ابن مسايب. ص12.

السيكا

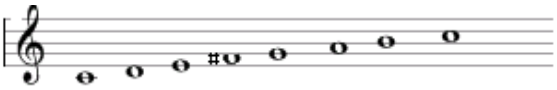


11

العراق



الموال



6- إيقاعات موسيقى الشعبي :

يطلق على الإيقاع في موسيقى الشعبي اسم "الميزان".

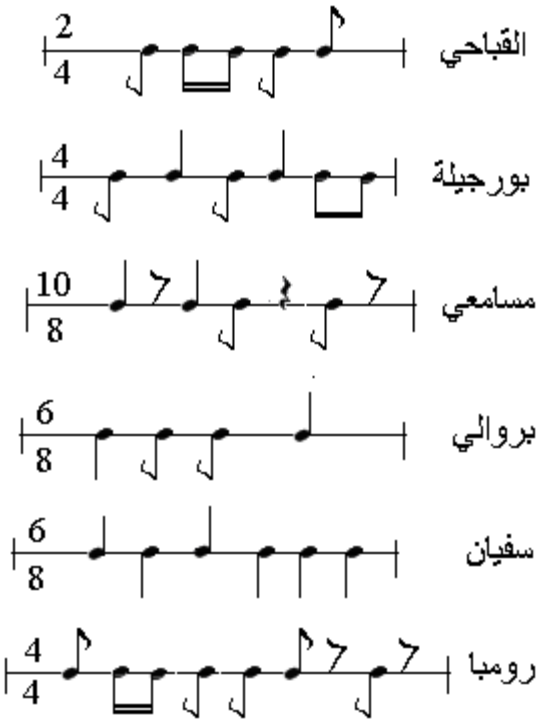
كلمة الميزان في علم الاشتقاق " étymologie " هو عبارة عن "balance " وهي رمز للتعادل فهي تشترك مع الإيقاع في تعادل المزورات وهي تسمية متداولة في المغرب العربي.و من الشائع عند الوسط الفني أن موسيقى الشعبي هي التلميذ الذكي للموسيقى الأندلسية ،لأنه استعمل أغلبية الطبوع و كذلك الإيقاعات و من بينها: لمسامعي البروالي سفيان بورجيلة، الانقلابات الانصرافات.

تعتمد موسيقى الشعبي على الإيقاعات التالية : القباحي الذي يعتبر الإيقاع المميز والخاص بالشعبي البر والي و يعني الأعرج أي غير متجانس و لمسامعي.

تبدأ القصائد الطويلة بصفة عامة القباحي و تنتهي دائما بالخلاص أي بروالي (إيقاع ثلاثي 6/8) وفي حالات أخرى تغنى من البداية إلى النهاية بميزان بروالي من البداية إلى النهاية مع الزيادة في السرعة تدريجيا.والملاحظ اليوم إدخال الإيقاعات الشرقية و الغربية في موسيقى الشعبي.

- **تدوين الإيقاعات :**

[1] مقابلة مع الأستاذ محناك محمد يوم 13 أفريل 2011.



7- الآلات المستعملة في الشعبي :

لكل نوع موسيقي آلات موسيقية مستعملة و هي تلعب دورا كبيرا في إعطاء صبغة النوع الموسيقي و موسيقي الشعبي تعتمد على آلات لحنية و أخرى وترية وهي :

7-1 الآلات اللحنية الوترية :

أ- آلة المندول : وهي من الآلات المقروصة pincés تشبه العود في شكله و نعد من فصيلة العود و لكن ذات صندوق اصغر ومسطح من الجهتان تتميز بالزند القصير و لها أربعة أوتار مزدوجة (mi-la-ré-sol) و يعزف عليها بريشة من البلاستيك.

ب- آلة البونجو : وهي كذلك من الآلات المقروصة من الآلات المقروصة جاءت من أمريكا الجنوبية و تتكون من صندوق مصوت على شكل قرص وسطح من الجهتين .. طاولة الهرمونيا مصنوعة من غشاء رقيق يعطي للصوت نبرة خاصة و له ذراع طويل. ولهذه الآلة ذات أحجام مختلفة منها :[12]

[1] إبراهيم بهلول : الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر. ص 34.

ج- آلة الكمنجة : الكمنجة اسم من أصل تركي فارسي أدخلت في الأجواق الموسيقية العربية في نهاية القرن 19 م لكنها اختفت بظهور الكمان و هي مصوتة عن طريق الحك بالقوس و توضع على الركبتين مثل الكمان.

7- 2 الآلات الإيقاعية :

أ- آلة الدربوكة: وهي آلة موسيقية إيقاعية ذات غشاء مصوت على شكل مزهرية أو قدح يشد عليه جلد الماعز و يلصق بواسطة غراء أو رباط.

حاليا يفضل ضاربو الدربوكة جلد السمك على بقية جلود الحيوانات الأخرى لما يملكه من خصائص من ناحية المثانة و الصوت. وهي آلة ضابطة للإيقاع فيما يسمى بالمغرب العربي بالميزان.

دم: يعني ضرب الإيقاع في وسط الآلة فيصدر عنها صوت غليظ (دم) و تكون اليد مفتوحة .[13]

تك: ويعني ضرب الإيقاع في حافة الآلة فيصدر صوت رقيق (تك).

يعتبر الحاج محمد العنقى من أوائل مستعملي آلة الدربوكة ، و كان يرافقه الدرابكي التاج محمد عمر مكرزة.

ب- آلة الطار: وهي آلة ذات غشاء واحد و ممدود يبلغ قطره حوالي 26سم ، و يحتوي إطاره الخشبي على خمس حزوز يعلق في كل حزة زوجان من الصنوج الصغيرة المعدنية من النحاس ،هذه الآلة الرئيسية في الجوق تمسك باليد اليسرى أي الإبهام والأصابع الأخرى تقوم بالضرب مع اليد اليمنى على الجلد membrane في الوسط ليتحصل على " الدم" و على الأطراف ليتحصل على التك.

كما انه بالإضافة إلى هذه الآلات، تم إدماج آلات عصرية في عزف هذا النوع ونذكر منها: البيانو- الاورق الالكتروني- القيثارة(الخشبية و الكهربائية)- الأكورديون- الباتري...

---

[1] بهلول، إبراهيم. الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر .ص 32.

[2] قسيمية ،خالد و سالمي، محمد. خصائص موسيقى الحوزي في قسنطينة مذكرة تخرج لنيل شهادة التعليم الثانوي. الجزائر.2006م.ص39.

❖ المبحث الثاني: الفلكلور الصراوي.

1- الفولكلور الصراوي الجزائري:

الصراوي موروث غنائي هام في تحديد ثقافة فئة معتبرة من المجتمع الجزائري ويمتاز بصعوبة أدائه وثرائه من حيث المواضيع المتناولة وعفوية الأداء. وهو غناء حر جماعي أو فردي يؤدى من طرف النساء أو الرجال خاص بمناطق من الشرق الجزائري أصله فلاحي رعوي بالدرجة الأولى تستعمل فيه آلة القصبة والبندير في بعض الحالات. وحاليا يؤدى قبل الشروع في الغناء.

1- تسميته:

لم يتفق لحد الآن على سبب تسمية الصراوي:

الصراوي و"الصرا" كلمة تنسب إلى الشاوية، مشتقة من "صراواث "وتعني المكان العالي أو المرتفعات،أي أعالي الجبال[14]. وقد تكون الكلمة مشتقة من السمو في كلمة السرايا لدى المماليك القديمة أي المكان العالي والسامي[15]. أو معناه الصياح الشديد بصوت مرتفع[16]، وفي مصدر آخر ينسب المعنى لشجرة الصرو "cèpré "[17] وهي من فصيلة الصنوبريات وتمتاز بطولها وبالتالي اصطلح على هذا النوع الغنائي هذه الصفة. أما زتيلي[18] فيعتبر الصراوي مشتق من كلمة الصّر أي الهواء الطلق تشبيها لقوة صوت المغني.

2- لمحة تاريخية:

هو قديم[19] قدم الإنسان الأمازيغي العربي الذي عمر ربوع الشمال الإفريقي منذ ألاف السنين.كان يمارس كغناء منفرد من خلال الأعمال اليومية كالرعي، الحصاد ثم تطورت بمرور الوقت إلى أن أصبحت له تقنيات أداء مختلفة.

---

[1] لونيسي،محمد الصالح.جذور الموسيقى الاوراسية.

[2] نوبلي،فاضل. كتاب الأغنية التراثية السطايفية 2008-2009-2010.محافظة المهرجان المحلي للموسيقى و الأغنية السطايفية.سطيف.2011.

[3] سبتي،رشيدة.الشعر النسوي بتلمسان.ملتقى دولي2011/03/04.تلمسان.

[4] مقابلة مع الأستاذة سعيداني،مايا.الجزائر.

[5] زتيلي،محمد. كتاب الأغنية التراثية السطايفية 2008-2009-2010. المرجع السابق.

[6] يعتقد ان الصراوي يرجع الى فترة الحملة الهلالية على شمال إفريقيا(تبقى مجرد فرضية)

ظل الصراوي متأرجحا بين العطاء الخصب أحيانا والركود أحيانا أخرى، حسب ظروف المجتمع الثقافية، السياسية والاقتصادية حتى جاءت الثورة التحريرية ليبرز بقوة خاصة في منطقة سطيف وضواحيها بسبب أحداث 8 ماي 1945 مثلا[20].

أما عن مؤديه فهم ناس عاديون يعيشون في البوادي وللإشارة فان المرأة تدخل كذلك في هذا الإطار لأنها قديما كانت تشارك الرجل أعماله اليومية التي من بينها: الرعي، جمع الحطب، سقي الماء....الخ، فتخرج من بيتها لأعالي الجبال وتطلق العنان لصوتها العالي جدا كتعبير عن المكبوت النفسي والمشاعر خاصة إذا تعلق الأمر بالغزل. فتغني **الصراوي** بنفس الطريقة أو النبرة ولكن بخصوصياتها من حيث (الصوت، نوعه،المواضيع،الهدف والغرض منه...).

ومع التطور ومرور الزمن ظهر فنانون وصلت أصواتهم إلى ابعد الحدود، فأدوا أغاني معتبرة في هذا النوع نذكر منهم: عيسى الجرموني الحركاتي،ساعد بن معيزة (ساعد لقصير)،الحاج علي الخنشلي،بقار حدة،السعيد مهنتل،علي بن عمار،قدور يابوسي،ربيعة الاوراسية،محمد الاوراسي ،فاطمة حشايشي وآخرون.

3- الصراوي بين الشكل و المضمون:

أ. لغته:

يغنى **الصراوي** باللغة الدارجة، التي يستعملها الناس في معاملاتهم وحياتهم اليومية[21]،وهي إما اللغة العربية الدارجة أو الشاوية أو الاثنين معا.

ب. كلماته وشعره:

تمثل كلمات الصراوي تعبيرا صادقا عن البيئة الريفية التي تختلف اختلافا جذريا عن بيئة المدينة مع ميلها إلى الحزن والعتاب، كما تتميز باستعمال بعض العبارات و المصطلحات العامية. يؤخذ على الشاعر انه يؤثر اللحن على المعنى ولذلك يخضع الثاني للأول دائما في هذا النوع فنجد اغلب الشعراء هم مطربون أساسا.

---

[1] وحسب لونيسي فان" الصراوي" هو موروث بدأت قصته مع الرعاة حيث كانوا يؤدوه لكسر جمود الوحدة و لهدف آخر هو وضع حدود للمناطق التي يرعى فيها حتى لا يشاركه الرعاة الآخرون وذلك لان صدى صوته يغطيها.

[2] سيلة،عز الدين.التراث الغنائي الاوراسي.مذكرة لنيل شهادة الدراسات العليا في علم الموسيقى.الجزائر.2004.ص10.

الأغنية **الصراوية** أدت دورها بكفاءة وبلّغت رسالتها بأمانة،إذ قامت بتسجيل هموم الإنسان، أفراحه وأحزانه ومست كل اهتماماته المادية والروحية،وبقي هذا الموروث حاضرا رغم أن اغلب الأغاني لشعراء مجهولين باستثناء الحديثة كأغاني عيسى الجرموني مثلا.

إن فحص الأشعار الجزائرية الحالية لا تكفي لإعطائنا أصلها وعلاقتها بالأشعار البدوية في المجتمعات الأخرى.

ج. شكل نصوصه:

يستعمل في نصوصه كلمات قصيرة من خلالها يستطيع المغني التطرق إلى كل ما يريد قوله.

د- أغراضه:

تبدوا كلمات الصراوي غامضة نتيجة للبيئة، الزمان أو الحادثة ولعل ما جعل هذه النصوص محدودة الانتشار، نفسها الطويل الذي لا يسمح بحفظها بسهولة، تناولها لأغراض متعددة في نص واحد وغرابة بعض ألفاظها.تنقلت هذه النصوص عن طريق أصدقاء المغنين، أبنائهم أو غيرهم من الذين يحتكون بهم.

قصص وأساطير: تحكي معتقدات قد تكون حقيقية أو مجرد روايات، مثل أسطورة "طوطة"

وهي من عجائب الأغاني الأوراسية تحكي قصة شاب وشابة ومغامرتهم أثناء هروبهما معا والتقائهم بالأسد،هذه الأسطورة فيها حوالي 4 او5 جمل لحنية وكل لحن يحكي مرحلة من مراحل القصة.بحيث رجل يحكي القصة ويرويها بلسانه ورجل آخر يحكيها معبرا عما لا يستطيع اللسان البشري التعبير عنه أي بلسانه الثاني ألاَ وهو"القصبة"[22]

- **المواضيع المتعلقة بالحياة اليومية**: وهي إنتاج جماعي ساهمت فيه كل شرائح المجتمع من المرأة، الشيخ، الجندي، الراعي، تجربة في الحياة، فرحة أو علاقة عاطفية.تناقلها الناس جيلا بعد جيل شفويا فنجد:

[1] **Saidani,maya.rush du documentaire les hauts plateaux.terre de culture et culture de la danse »khenchla.octobre2011 .**

- **النص الديني**: يتناول الأمور الدينية مثل أغنية"بسم الله وعليكم جبت القول".التي تستخدم كثيرا أوقات تجمع أفراد القرية خاصة أثناء أعمال التويزة والحضرة،وحتى أحيانا أخرى في حفلات الأعراس ،في وقت الاحتفاء بحنة العروس أو العريس وذلك لتحل البركة.
- **النص الثوري**: الغناء **الصراوي** لعب دورا هاما وايجابيا في الثورة، يستحق العناية والنهوض به خدمة لما تقتضيه الضرورة في مجال التربية والثقافة،فهو يتناول مواضيع ثورية تمثل فترة مهمة من تاريخ المنطقة مثل أغنية" يرحم الشهيد".

أو أغنية" الماشينة الكحلة" التي تحكي قصة أم انتزعت منها الدولة الفرنسية الاستعمارية ولدها الوحيد في الحرب العالمية الأولى ،حيث كانت فرنسا تتخذ الجزائريين الشباب في صفوفها الأولى ،في الحرب ،فكانت تمشي وراء القاطرة السوداء تتوسل إليها أن ترد إليها ولدها.

النص الاجتماعي: هذا التراث الشفوي يتناول مواضيع عديدة منها ما يتعلق بحياة النساء،فقدان أو سفر شخص عزيز، مغامرتهن العاطفية تمردهن على قيم وأعراف المجتمع، تحديهن للضغوطات الاجتماعية، كما انه يناقض ما يتعارف عليه في المجتمعات العربية ،ونلاحظ من خلال نصوصه جرأة في التعبير عن الأحاسيس مثل أغنية "غرست غريسة في الباب"[23] .كما يمكننا التعرف على العديد من الأمور المتعلقة بالحياة الاجتماعية،الثقافية والروحية وكذا نوعية العلاقات الاجتماعية السائدة مثل التعرف على أسماء الرجال في تلك المنطقة،أنواع الحلي وما إلى ذلك.

4 ـ مناسبات وتقنيات أدائه:

هو وسيلة لإعلان الأفراح في الأعياد، ختان الأولاد ومناسبات الزواج ويؤدى بعدة تقنيات:

أ. الأداء الفردي:وهو الغناء الذي يؤديه الفرد وحده، سواء كان رجلا أو امرأة،فقد يؤديه الرجل وهو يرعى غنمه،كما تؤديه المرأة وهي تحضر اللبن(تمخضه)،وهي

[1] وحسب لونيسي فان" الصراوي".
[2] سيلة،عز الدين.التراث الغنائي الاوراسي.

تهدهد رضيعها، تغزل صوفها، أو حتى وهي تجلب الماء من الوادي خاصة في الأوقات التي يكون فيها الرجال خارج القرية بغرض التسوق.

ب. الأداء الجماعي: هو الأداء الأكثر ذيوعا، بحيث يغنى الصراوي في إطار جماعة رجالا كانوا نساء .[24]

وفي أداء الجماعة، يغنى الصراوي في معظمه وقوفا ،أحيانا ترافقه حركات بسيطة كالذهاب خطوات إلى الأمام أو الرجوع إلى الخلف، وتقسم الجماعة إلى فريقين يتكون في الغالب من اثنين فأكثر. الفريق الأول يكون هو الناظم الأول ويسمونه "الزرع"، الزراعة" "اللي يزرعوا"، وعند الشاوية "ازراعن" و "أرباع". والفريق الثاني: الفريق الذي يكرر الغناء وراء الفريق الأول ولكن من خلال ترديد جزء من المقطع، ويسمونه "حاكمين الراس "وعند الشاوية "أخماس".

تكون تقنية أدائه في مناسبات الزواج مثلا بمشاركة اغلب الحضور وقوفا .أما الأداء جلوسا يكون أثناء إعدادهن الموقد(تحضير وليمة العرس)و السهرات وذلك بتشكيل مجموعتين: المجموعة الأولى تتكون من امرأة أو اثنان يقمن ب"الزرع"، أما المجموعة الثانية فتتكون من اثنان ويكون دورهم "التخماس" ،تضع المغنية كفها على خدها والإبهام وراء أذنها وفي بعض الأحيان يستعملن صحن والغاية من هذه الوضعية سماع صدى الغناء.

ومن الأوقات التي يغنى فيها الصراوي:

ـ وقت طلوع الشمس: عادة ما يكون الجو هادئ، فيسمح بانتشار الصوت في أماكن عدة.

ـ **الوقت الذي يتزامن أكثر مع وقت صلاة الفجر:** تؤدى الأغاني الدينية من مدح لرسول الله صلى الله عليه وسلم، بالإضافة إلى التهليل و التكبير والتسبيح لله رب العالمين .

---

[1] المتأمل في فريقي الأداء يلحظ حتى انعكاس واقع السكان من خلال توظيف"اللي يزرعوا"والتي تشير مثلا إلى المتحكم في القصيدة بتشبيهه،بسيد الأرض،الزارع والتي كانت آنذاك(في وقت الاحتلال الفرنسي في يد المعمرين).أما"حاكمين الراس،الخماسة،اخماسن"،فتشير إلى الفرد الذي بإمكانه التحكم إلا في جزء قليل من الكل،ودائما في تشبيه الواقع،حيث كان الجزائري الريفي ياخذ5/1الارض.ومنه ياخذ5/1القصيدة ليردده.

ـ **وقت المغرب والعشاء:** أحسن الأوقات التي يشغلها الجزائريون في التجمع والتقابل مع بعضهم البعض لمعرفة أخبار بعضهم والإشهار عن الزواج .

ـ **مساءا:** أغاني متنوعة المواضيع، أكثرها العاطفية ومن اغلبها ذيوعا أغنية "احمد يا احمد" التي تغنيها الشابات.

5ـ مناطق تواجده: {وضع صورة لخريطة موضحة لهذه المناطق.}

ـ يغنى الصراوي في الرقعة الممتدة من ولاية تبسة شرقا إلى مروانة ونقاوس غربا ومن الخروب وسوق أهراس شمالا إلى بسكرة جنوبا أي الأوراس وهناك من يطلق عليها بالشاوية لكن الأولى عامة ويمكن أن تمتد إلى غير الحدود المذكورة وهي تضم الأغنية الناطقة بالعربية الدارجة :تبسة وسوق أهراس وجزء من ولايتي سطيف، برج بوعريريج وبسكرة والأغنية الناطقة بالشاوية الأمازيغية: خنشلة، باتنة ،أم البواقي.

6ـ **أنواعه وسلالمه:**

أ. أنواعه على أساس التسمية:

ـ **أغاني جبلية**: وهي أصيلة وتتميز بوفرة الأغاني الناطقة بالأمازيغية مع قوتها وحدتها.

ـ **أغاني بحايرية**: وهي امتداد للأولى ولكنها انسجمت مع البيئة الجديدة لاحتكاكها بالقبائل المعربة والمراكز الحضرية.

عياش: يغنى بالشاوية فقط، يؤديه الرجال والنساء بصفة فردية بمرافقة القصبة ،وهو عبارة عن أسطورة معروفة عنوانها "عياش اممي" وهي امرأة بكت موت ابنها فكانت تغني أغنية تذكر فيها اسمه "عياش" وكانت ترددها كثيرا فانتشرت وأصبحت متداولة بين الناس وأخذت اسم **"عياش"** وهذا النوع مشهور بالمناطق الاوراسية الجبلية. وهو أنواع[25]:

---

[1] **مقران،فؤاد..بين المحطات منطقة خنشلة[CD].إذاعة تيبازة.2012.**

[2] **لونيسي ،محمد الصالح. جذور الموسيقى الاوراسية مع نصوص الأغاني وأشعار الرحابة.مزفم للنشر.ص29.**

التي تطلق عليه من منطقة إلى أخرى وكذا الأعراش.

عياش **بلبكاي**، عياش **سلطاني**(عرش ولاد سلطان)،عياش **مرواني:** نسبة لعرش المراونة التابع لمروانة الواقعة بولاية خنشلة.

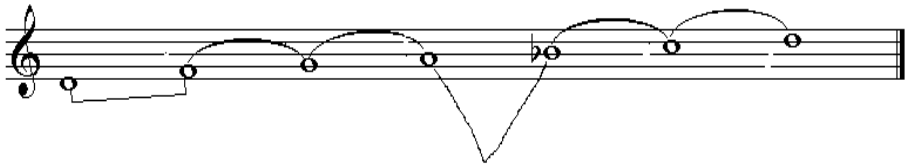
ومن أشهر مؤديه: علي الغيلاني،حقاص الجمعي، الطاهر اليعقوبي.

طريقة عزفه على آلة القصبة:

يقوم العازف بفتح الثقب العاشر وغلق الثقب الأول العلوي وذلك لإعطاء روح العياش وكذلك إعطاء المغني الطبقة الصوتية التي تساعده.

السلم خماسي: "Hemitonique" وهو سلم يحتوي على نصف البعد 1/2**.**

"العياش"



يحتوي العياش على العلامات الأساسية التالية:(re.fa.sol.la) ونغمة do.sib تؤدى للزخرفة. يرتكز على الدرجة faوهو خماسي.

التقنيات الصوتية المستعملة هي: ثالثة صغيرة، خامسة تامة، ثانية صغيرة، ثانية كبيرة.

الدّْمام: الكلمة شاوية الأصل معناها العتاب، التذلل أو طلب الحنان فهو يتضمن اللوم البكاء على الأطلال ،المعاناة من الهجرة والفراق، يؤدى بالشاوية فقط. ومن أشهر مؤديه قدوري يونسي.

الصالحي: يتضمن الحزن والعتاب هو الآخر متمركز في تبسة.

المجاني: نسبة إلى **مجانة** المتواجدة بمنطقة البرج يبدأ من البرج ،سطيف ،العلمة إلى قسنطينة وبالضبط منطقة الخروب.[26]

يحتوي على العلامات الأساسية التالية:(sib.lab.fa#.mib) والعلامةdo# تستعمل للزخرفة .يرتكز على النغمة mib وهو سلم خماسي.

---

[1] **Saidani,maya.rush du documentaire les hauts plateaux .terre de culture et culture de la danse »khenchla.octobre2011 .**

السلم خماسي:**Anhemitonique** وهو الذي لا يحتوي على نصف البعد **"المجاني"**

التقنيات الصوتية المستعملة هي: الخامسة التامة، الثالثة والثانية الصغيرة.

طريقة الأداء على آلة القصبة:مختلفة عن السابع حيث يقوم العازف بغلق الثقب الأول العلوي **"النوتة الكبيرة".**

لموشي نسبة لعر ش لموش، **،عماري، حركاتي.**

سلالم اخرى:

"السات":متمركز بمنطقة خنشلة وتبسة يتطلب صوت قوي وحاد من قبل المغني. وتقنية أدائه تنقسم إلى نوعان :**"السات بخمسة"،"السات مشرع"**

السابع:يحتوي السابع على العلامات الأساسية التالية:(fa.lab.sib) والنغمةdo.mib تستعمل أحيانا للزخرفة، يرتكز على الدرجة fa وهو خماسي.

السلم خماسي:**Anhemitonique** وهو الذي لا يحتوي على نصف البعد **"السابع"**

التقنيات الصوتية المستعملة هي:

الصعود والنزول بثلاثية صغيرة وثانية كبيرة وعادة يبدأ العازف برابعة تامة، أثناء العزف تكون كل الثقوب مفتوحة.

ب ـ أنواعه على أساس طريقة الأداء:

الصراوي الثقيل: وهي النغمة القوية التي تغنى دون استعمال الإيقاع[27] ،التي تشتمل على أهم عناصر الصراوي وكالصوت القوي وطول النفس.

[1]مقران،فؤاد.التعريف بالصراوي،ج1.

الصراوي الخفيف: وهي نغمة الصراوي المضاف إليها الإيقاع، بحيث يساعد الإيقاع على راحة المغني من حين إلى آخر في أداء الأغنية، بالإضافة إلى انه يعطيها روح جديدة بحيث يسمح بخيال المستمع بالتأمل والتفكير.

7 ـ متطلبات الصراوي وأهم خصائصه:

ـ الصوت الجميل الحاد القوي و الجوهري للمغني والمغنية بحيث أن المجتمع يفرض عليه (ها) أن يبرز فنه (ها) بتفرد الصوت، وضوحه والنفس الطويل مع إبراز ملكاته الصوتية.[28]

ـ الصوت القوي العالي الذي يصعد فيه المغني بالتدرج شيئا فشيئا إلى أن يصل أقصى الدرجات ثم ينزل فجأة أحيانا ، وبالتدريج أحيانا أخرى إلى أدنى الدرجات ومن الأبعاد المستعملة في هذه القفزات اللحنية هي:(الثانية الصغيرة والكبيرة، الثالثة الصغيرة، والرابعة التامة والخامسة التامة) مع العلم انه يتعاون على أدائه عادة مطربان اثنان .

ـ قد يختلف اللحن والنبرات الصوتية وطول النفس من قصيدة لأخرى لذلك قد يدوم الأداء من نصف ساعة فأكثر.

ـ الفضاء الواسع لانطلاق الصوت والتفاعل مع طبيعة الأغنية.

ـ الاعتماد أساسا على التلقين الشفهي وهو عنصر حيوي يكون فيه دور رئيسي للارتجال والذاكرة.

على هذا يمكن أن نستنتج أن مغني الصراوي لابد أن تتوفر فيه عدة شروط أهمها: سلامة الأحبال الصوتية، فعلى الأقل لا يعاني من أمراض صدرية ذلك لأنه يحتاج إلى النفس الطويل .الوقوف لمدة يمكن أن تتجاوز الساعات خاصة في المناسبات لأنه يؤدى وقوفا في الغالب. الشجاعة لمواجهة المستمعين، لان الكثير من المواضيع التي كانت تؤدى يرفضها المجتمع لا سيما في مواضيع الغزل أو حتى مواضيع المحبة التي كان ينظر إليها على أنها غير محترمة لذا يعتبر الغناء بالأداة كـ"البندير"أو حتى

---

[1] **بشيشي،الأمين.تنوع التراث الموسيقي في الجزائر.المجلة العربية للثقافة.عدد1.المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. 1981. تونس2005/12/04. ص153 .**

بعض أدوات المطبخ التي ذات الشكل الواسع كالصحن باليد ،وفي كثير من الأحيان يستند الرأس باليد.

8 ـ واقع الصراوي حاليا:

ـ تهميش **الصراوي** في البحوث العلمية وقد يعود ذلك أساسا إلى عدم إدراك كثير من المسئولين عن البحث بأهمية هذا الفن، إلى جانب أن العديد من الباحثين يصلون إلى نتائج ويحتفظون بها لسبب أو لأخر متناسين بأنهم يساهموا في القضاء على هذا الموروث. وهو في طريقه إلى الزوال لطغيان ثقافة التلقين الشفهي على ظاهرة التدوين والتوثيق.[29]

كما أن حُفاظه تقدم بهم السن وأصبحوا لا نشاط لهم في الحفلات العائلية المختلفة.

لاستعمال التقنيات الحديثة في الغناء. بل سنجد نصوصه التي كانت تمثل في يوم من الأيام قمة العطاء والتداول قد اختفت تماما ونسيت عند الكثير من السكان أو أخذت شكلا أخر لان الظروف التي أوجدتها و الحياة التي صورتها و اقتضتها قد ولت أو كادت. و المجتمع دخلته مفاهيم أخرى متأثرا بمن حوله و التحولات الجديدة في جميع المجالات لذلك تقلصت وظيفة النصوص القديمة ولم يبق منها غير التسلية.

سبب عدول المطربين الشباب عن أداءه يعود إلى أداء الأغاني قصيرة النفس المتماشية مع البيئة الجديدة ،لان الصراوي ترعرع في الريف وتشبع بالبعد الإنساني قبل أن تحتضنه المدينة في قالب جديد لتنتزع عنه روح الموال وتغرقه في الطقوس الإيقاعية ومنها تخرج الأغنية من طابعها المحلي المعروف باسم **الصراوي.**

9 ـ الآلات المستعملة: يعتمد الغناء **الصراوي** على آلات موسيقية بسيطة هي:

البندير: هذه الآلة معروفة عند شعوب البحر الأبيض المتوسط منذ أقدم الأزمنة .وعرفها إبراهيم بهلول في كتابه "الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر" أنها آلة إيقاعية تتركب من إطار خشبي مستدير، مغطاة بجلد الماعز من جهة واحدة يمتد تحته وتران وأحيانا ثلاثة أوتار من معي أو مصران الحيوان بشكل متقابل على طول

---

[1] **مقران،فؤاد.التعريف بالصراوي،ج2.**

[2] **وسيلة لكسر الخوف ورهبة الجمهور المستمع،وحتى مصدر الهام للمغني.**

[3] **غريب،جمال.كتاب الأغنية التراثية السطايفية 2008-2009-2010.محافظة المهرجان المحلي للموسيقى و الأغنية السطايفية.سطيف.2011.**

القطر لتعطي للآلة رنة خاصة كما يختلف حجم البندير باختلاف المناطق من40 سم إلى65 سم. وكثيرا ما يزين الجلد بزخارف ورموز من خضاب الحناء.

وهو يختلف عن البندير القسنطيني والمغربي بكبر حجمه وبكثرة خيوط الشد **"العزا زق".**

تقنيات استعماله في الصراوي: هناك ثلاث تقنيات:

- الأولى: وتكون بدون النقر عليه بحيث يدخل المغني رجلا كان أو امرأة إبهامه في الثقب الموجود على الإطار الخشبي وهو يمسك البندير بشكل عمودي[31] موازيا لفمه وهذا ليكون مصدر صدى طالما ساعده في أداء هذا النوع وميزه. وهي الشائعة في الغناء **الصراوي.**

- أما الثانية: يستعمل فيها البندير بصوت خافت مثل **"إيقاع فاطمي"**، لكي لا يكون هناك اختلال في الإيقاع.

- والثالثة: هذه التقنية قليلة التداول بحيث يؤدي المغني **الصراوي** بالصوت فقط ويختم الأغنية باستعمال الإيقاع أي بالضرب على آلة البندير.

ملاحظة: يغلب الصراوي بدون إيقاع.

القصبة: آلة مختلفة المقاسات و الأحجام حسب المناطق و قد اختلفت أسماؤها باختلاف موقع استعمالها وتسمى في اغلب الأرياف "اجواق" أو آلة **"تغانيمت"** .

يتم اختيار القصبة الأنثى دون الذكر ليلا إذ يتم تمييزها من بين حزمة القصب بصوت مميز يصدر عنها عند هبوب الرياح، ويمكن تمييزها أيضا بعدد **"السبايل"** او **"الموازب"** الكثيرة الموجودة فيها بخلاف الذكر فله سبولة واحدة ،والفرق بين القصبة الصحراوية والقصبة الشاوية أن الأولى تتمتع بالدفء والحنان لوجود خيط **"السفرس"** وهو بمثابة روح القصبة بخلاف الشاوية الذين ينزعونه أين يكون الصوت جافا.

---

[1] **بهلول، إبراهيم.الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر.ص27.**

[2] **لونيسي،محمد الصالح.جذور الموسيقى الاوراسية مع نصوص الأغاني وأشعار الرحابة.المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والتوزيع.ص31.**

فالقصبة آلة نفخية تتكون من أنبوب من القصب أجوف مكون من 6الى7مفاصل واحيانا أكثر تخترقه ثقوب تتناسب مع طوله من 6الى8 وأكثر بالنسبة للقصبة الأوراسية.

فم المزمار مدقق بشكل مائل لتسهيل خروج الصوت ، وطول القصبة يختلف من منطقة إلى أخرى، يبلغ من 40 سم إلى 85 سم.طول القصبة التي تعزف الصراوي 65 سم.

فيها فتحتان الأولى كبيرة ومنها يتم عملية النفخ وتسمى "**المشرب**" فتحة صغيرة في نهاية القصبة وتسمى الخزنة ولها أيضا ستة ثقوب تسمى **ب"المصارف"** أو" **البدالات"** حيث يسمى الثقب العلوي ب**"الرجاع"** والسفلي الأخيرب" **الخزنة"** .

غالبا ما تزين القصبة برسومات هندسية مدموغة وملونة. يمسك الموسيقي الآلة بشكل مائل يمكنه الحصول على النغمة الخفيفة الحادة المرتفعة تبعا لوضعية الشفتين على فم الآلة، تستعمل الآلة في الغناء "**الصراوي**" عزفا منفردا، كما تعتمد على النفس الطويل وقوة الدفع والتنوع.

وبعبارة أوضح انه يقوم بعملية الزفير عن طريق الفم في نفس الوقت عملية الشهيق عن طريق الأنف وهي تقنية صعبة تحتاج إلى تدريب شاق ومستمر حتى يصبح القصاب محترفا.[32]

اغلب العازفين على القصبة هم صانعوها. وتكمن عبقريتهم في صناعتها أنهم قل ما يخطئون في ضبط المسافات بين الفتحات التي تحدد الدرجات الموسيقية عند العزف وذلك دون الاستعانة بأي مقياس.

وإذا لاحظ عازفان للقصبة بان هناك نشازا في الأداء، فإنهم يستعملون العلك أو اللبان لتقليص الفتحة حتى ينسجم نغم القصبتين أو الثلاث المشتركة في العزف، خصوصا وان الفتحات يتم صنعها بخرق الخشب بما يشبه سفود محمر من شدة النار التي يغمس فيها.

---

[1] الفنون الشعبية،صور،المهرجان الوطني الأول (الجزائر1978).مركب الطباعة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،رغاية.1980.ب ص25.

[2] بهلول، إبراهيم.الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر.ص27.

كما تستعمل آلة الزرنة في الغناء الصراوي بنفس طريقة آلة القصبة.

10 - الغناء البدوي الصحراوي:

- **تمهيد:**

يعتبر الغناء البدوي الصحراوي و الغناء الشاوي نوعين موسيقيين ثريين في طبوعهم
و إيقاعاتهما. و من اجل الاستغلال الأمثل لهذين النوعين الغنائيين في تعليم القواعد الموسيقية وجب معرفة الخصائص الموسيقية لهما، و من ثم توظيف هذه الخصائص الميزات في تعليم القواعد الموسيقية، لذا ارتأينا أن ندرس كل نوع على حدا وذلك من اجل إبراز الميزات و الخصائص استغلالها في بحثنا.
33

- **الغناء البدوي الصحراوي:**

الغناء البدوي الصحراوي هو نوع غنائي تقليدي فلكلوري جزائري، يعرف في بادية الصحراء في منطقة أولاد نايل و منطقة الحضنة، و منطقة بسكرة، يعرف بالمواويل الجميلة والشعر الملحون، كما يتميز بطبوعه الخاصة. أما بالنسبة للآلات الموسيقية نجد آلة القصبة و آلة البندير. من أهم الشخصيات المعروفة في هذا النمط الموسيقي التقليدي نذكر المرحوم الشيخ خليفي احمد و البار عمر، عبد الحميد عبابسة، العيشي البشير و الشيخ الصديق.

- **طبوع الغناء البدوي الصحراوي:**

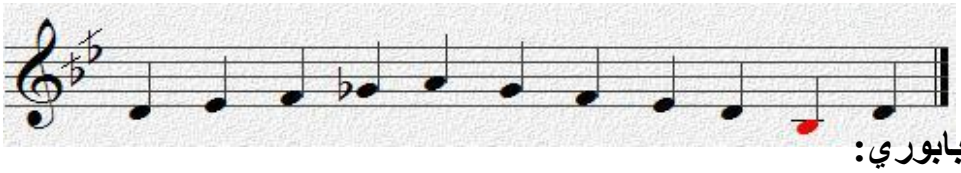
إن الغناء البدوي الصحراوي مثله مثل جميع الألوان الغنائية الفلكلورية الجزائرية، يمتاز بطبوعه الخاصة.

حاولنا تدوين ما توفر لدينا منها و ذلك من خلال مقابلة أجريناها مع احد مغنيي هذا النوع الغنائي والذي يشهد له بتمكنه من هذه الطبوع هو المغني عبد الحميد المسيلي ، الذي قدم لنا بعض الطبوع و أسمائها ومنه حاولنا تدوينها في مايلي

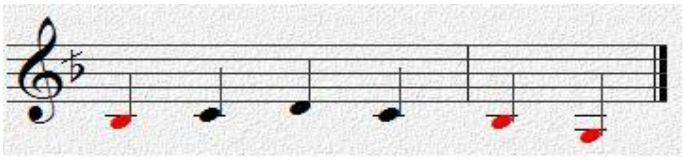
1) طبع السروجي:

[1] بهلول، إبراهيم.الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر.ص22.
[2] سيلة،عز الدين.التراث الغنائي الاوراسي.ص81.
[3] بشيشي،الأمين.تنوع التراث الموسيقي في الجزائر. ص154.

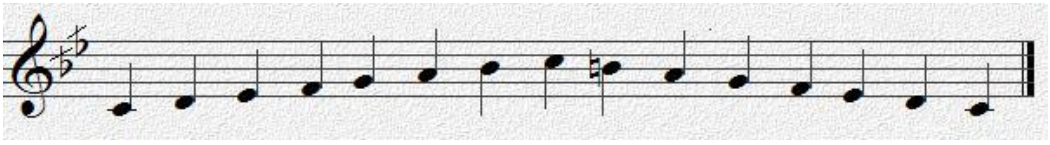
2) طبع الكردادي:



3) طبع البابوري:



4) طبع الترياش:



❖ المبحث الثالث: الهاشمي قروابي و الحاج محمد العنقى.

أ- رواد التجديد محبوب باتي:[34]

من اكبر مجددين أغنية الشعبي يبقى بدون منازع الفنان الكبير محبوب سفار باتي عاش بين(1919م_2000م) ،هذا الشخص الذي ادخل أنماط جديدة تتماشى مع العصر والشباب والتي غيرت وجه موسيقى الشعبي في بلادنا ،هذا العملاق الذي دفع بهذا النوع إلى تجديد حقيق و عصرنة الألحان حتى أصبحت تجلب عدد هائل من المستمعين و المحبين في فترة السبعينات، ظهرت على يد هذا الأستاذ الملحن أصوات كبيرة جدا مثل الهاشمي قروابي وأغانيه المحبوبة "الو الو" ،"البارح"، "صبيات زوج"، "حكمت والشمس باردة" هذه الأغاني الشبابية التي أعطت نكهة خاصة لأغنية الشعبي ،والتي كانت لا تعرف إلا في أوساط معينة مثل المقاهي الشعبية أو الحفلات العائلية.[35]

---

[1] سعد الله، رابح.الشعبي للحاج محمد العنقى. ص35.

[2] بهلول، إبراهيم. الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر. ص 32.

[3] قسيمية ،خالد و سالمي، محمد. خصائص موسيقى الحوزي في قسنطينة مذكرة تخرج لنيل شهادة التعليم الثانوي. الجزائر.2006م.ص39.

الحاج الهاشمي قروابي هذا المعلم أستفيد الكثير من عطائه و إلهامه وعبريته لأنه فعلا قامة فنية فريدة من نوعها، عمل تجربة ناجحة ابتدءا من 1969م بأغنية "البارح"، "كان في عمري عشرين"، عرف هذا الإنتاج شهرة كبيرة بمنقطع النظير لحد الآن لازالت تعرف هذه الأغنية نجاحا كبيرا ، أعيد أداؤها بطريقة أكثر عصرنة من طرف العديد من المطربين قام بتجربة أخرى مع عدة أغاني عصرية و لكن بشكل مختلف ،كللت هذه التجديدات هي الأخرى بنجاح كبير.[36]

ب- نبذة تاريخية عن حياة الشيخ الهاشمي قروابي:

خلال خمسين سنة من المشوار الفني الحافل بالنجاح و بالعديد من الامتيازات ، يعتبر الشيخ الهاشمي قروابي فنان بأتم معنى الكلمة، و الذي تشبع بطريقة متواصلة و بدون انقطاع بأعماق ما يوجد في تراثنا الغنائي .
إن فطاحل شعراء الشعبي للقرون الماضية مثل: سيدي لخضر بن خلوف، محمد بن مسايب، بومدين بن سهلة سيدي القدور العلمي، عبد العزيز المغراوي، محمد النجار...الخ
كان الشيخ على دراية كاملة بقصائدهم و مؤلفاتهم ،و كان يخزن في ذاكرته الطبوع و الكثير من الألحان وبفضل صوته المنفرد و الجميل تمكن من سحر الجماهير الواسعة.
ولد الهاشمي قروابي يوم(6جانفي1938م) بالمورادية (الجزائر العاصمة) حيث ترعرع مع أقرانه بجانب البابور، والتي تطل بصورة رائعة على خليج الجزائر و كبر في حي بلوزداد وكانت له هواية كبيرة في ممارسة كرة القدم حيث لعب في منصب جناح أيمن و قد أنهى نشاطه الرياضي في موسم (1951م_1952م) بعد اصابته في رجله.
كان يقلد منذ صغره المطرب الشهير الشيخ الحاج مريزق(1912م_1955م)حاز بالرتبة الأولى في مسابقة غنائية خاصة بالشباب سنة(1953م_1954م).
حيث كان الأستاذ محي الدين باش تارزي (1897م_1986م)قد لاحظه واقترح عليه الانضمام إلى الفرقة الفنية التابعة لأوبرا الجزائر.
وفي مارس 1955م سجل أول اسطوانة له كمحترف تحت عنوان "بلقاك يسقم سعدي" و بعدها تبعتها تسجيلات أخرى متبوعة بجولات فنية و أنشطة مختلفة.
وعند الاستقلال كان بجانب عميد الفن الشعبي الأستاذ الحاج محمد العنقى (1907م_1978م) وبالضبط في المجموعة الصوتية التي أدت أول نشيد شعبي تحت عنوان " الحمد لله ما ابقاش استعمار في بلادنا".
ففي هذه الفترة اشتهر شهرة كبيرة من خلال إنتاجه الغزير حيث نجحت معظم أغانيه ومن بينها "نشتكي بآمري" و"اليوم الجمعة خرجو الريام" و بعدها أغنية " الخراز"

---

[1] علبة خاصة للشيخ الهاشمي قروابي تكريما له من طرف وزارة الثقافة في إطار المحافظة على التراث الموسيقي الجزائري.
[2] تزروت ، عبد الكريم.قروابي. الطبعة 2006.ص17.

التي لاقت نجاحا كبيرا وهكذا أصبح اسمه مرتبطا بأغانيه التي حفظها الجمهور ورددها معه.
ثم شاء القدر إن يلتقي بالملحن محبوب باتي في عام 1969م، الذي كتب ولحن له أغنية "البارح" و كانت الجزائر تعيش في جو المهرجان الإفريقي الشهير، وبفضل هذه التجربة تغير عن البداية ثم تابعها بأغاني "صبايات زوج"،" الو الو"،"شمس الباردة"،" نفس وأنا مولاها"، "جات الشتاء و جاو لرياح"،"ونسبلك يا عمري"، هذا النوع من الغناء موجه إلى الشباب من طرف الثنائي محبوباتي و قروابي و كان جد ناجح.
فقد استرجع الغناء الشعبي مكانته العالية لدى الجمهور الجزائري . إن الهاشمي قروابي في بعده الفني قد تطرق إلى عدة طرق شعرية و موسيقية من بينها المديح الديني و الغزل و الحوزي و الأندلسي و العصري و الملحون .
و قد نجح الهاشمي قروابي بأخلاقه الطيبة و استعداده الفني واحترامه للجمهور، حيث كان يحترم كثيرا شيوخه وهوايته ، و الفن بصفة عامة وللنوع الشعبي بصفة خاصة
إن الأثر الموجود لدى متتبعي الهاشمي قروابي مخالف تماما، و هكذا فإننا نجد اليوم عددا كبيرا من الشباب و الكهول يتتبعون قلبا وقالبا الشيخ و لو عن بعد.
نحن اليوم أمام نوع موسيقي راق و متبع ،يدعى (الهاشماوي) الذي أثرى التراث الفني الجزائري و من بين ابرز أتباعه نذكر منهم : عبد الرزاق قنيف ، نصردين قاليز، مصطفى يا ناس، سيدعلي ادريس، سيدعلي لقام مراد جعفري، وكريم قاسمي...الخ[37]
توفي الشيخ الحاج الهاشمي قروابي رحمه الله مساء الاحد17جويلية 2006م في الجزائر العاصمة إثر مرض عضال أصابه و هو يبلغ من العمر الثامن و الستين.
في أكتوبر 2007م كرم لأول مرة من طرف المهرجان الوطني لأغنية الشعبي كما كرم في عدد كبير من ولايات الوطن.
عطاؤه وما أتى به من فن أسس النوع الشعبي العصري في الجزائر ذلك من خلال تنصيب مؤسسة نوع جمعاوي بالجزائر العاصمة باسمه تعمل على ترسيخ و مواصلة أعماله و التراث الذي كان ينشره طيلة حياته.

❖ التعريف بالحاج محمد العنقى:

1-مولد ونشأة الحاج محمد العنقى:

في ظل أوضاع استعمارية صعبة تركت أثارها على كافة جوانب الحياة العامة للمجتمع الجزائري ككل وتحت قهر الفقر والبحث عن لقمة العيش،عرفت الجزائر نهاية القرن 19م هجرة بعض السكان المناطق الداخلية نحو المدن الكبرى،للعمل

---

1. **BENDAEMACHE, ABDELKADER .MAHHOUB BATI .un artiste de légende .2009.p48 49**

حتى يفتكوا فرصة عمل ويحضون بقدر من العلاج بعد أن سلبهم الاستعمار أراضيهم و مصادر رزقهم[38]

كانت العائلة أيت وعراب أي الوالد محمد الحاج بن سعيد و والدته فاطمة بنت بوجمعة التي تعود جذورها إلى بني جناد بضواحي مدينة فريحة بتيزي وزو و من بين تلك العائلات التي شدت رحالها سنة1890م في مدينة القصبة العريقة ،و في 20 ماي 1907 و بالضبط في شارع طمبوكتو ولد محمد ايدير حالو، (ومن غريب الطرائف حول اسمه انه يوم ولادته وعند تسجيله في الحالة المدنية ، صادف و أن[39] كان خاله مع والده أثناء التسجيل وعندما سأله الموظف الفرنسي عن هويته قال له أنا خاله وأضافها إلى الاسم ،وهذا سر وجودها hallo أنا خالو أي خاله فكتبها الموظف في الاسم الكامل للعنقى فأصبح اسمه محمد أيدير حالو أيت وعراب في الأوراق الرسمية.)

فهو الفتى الوحيد للعائلة، حيث كان والده يعمل كأجير في أعمال البناء لكسب لقمة العيش، ولما بلغ سن عامين بعدها سنة 1914 دخل المدرسة حيث تلقى قدر من التعليم لما بلغ 10سنوات دخل مدرسة في بوزريعة حيث أصبح خاله يضمن له المؤوى ، ولم يكن تعليمه مستقرا كما نلاحظ وهذا السبب الظروف الاجتماعية الصعبة رغم إصرار الوالدة وحرصها كما أن الشيخ العنقى يذكر أن التعليم العالي والتعليم الجيد كان يقتصر على الفرنسيين وأبناء بعض الجزائريين العاملين في الإدارات الفرنسية،مع سنة 1918م كان العنقى قد بلغ سن 11 فأصبحت الوالدة ترسله للتسوق أو الإحضار بعض الضروريات المنزلية، وفي هذه السنة كان عمه يعمل كحارس في ميناء الجزائر وبحلول شهر رمضان أصبحت والدة محمد العنقى ترسل إفطار مع ابنها ، وغير بعيد عن ميناء الجزائر كان هناك مقهى بالقرب من المحطة المركزية للقطار، وكانت تغلب عليها الأجواء الرمضانية حيث كانت

---

[1] .GUEROUABI ,CHAHIRA.et.rossi,3catherine .ELHACHEMIGUEROUBI ,ALGERIE .
,2009,P151 .

[2] علبة خاصة للشيخ الهاشمي قروابي تكريما له من طرف وزارة الثقافة في إطار المحافظة على التراث الموسيقي الجزائري .

المقاهي تتنافس على جلب أحسن مغني المديح لأحياء السهرات التي تتميز بقصائد و مدائح دينية، تدوم طيلة الشهر المبارك، فكان محمد يستمع إلى تلك الموسيقى و الإيقاعات بكل إعجاب وانبهار.

2- تكوينه الموسيقي

هو تكوين ثري في حياة الحاج محمد العنقى ، حيث أطلق العنان لصوته وهو لم يتعدى سن العاشرة ، إذ اكتسب خلالها أهم الأسس و القواعد في الموسيقى و المديح و يبدأ هذا التكوين في السنة1919م حيث قدمه الموسيقي سي السعيد العربي لشيخه مصطفى الناظور الذي أشتهر بإدخال الشعر الملحون إلى الجزائر العاصمة ، فأصبح الحاج محمد العنقى عضوا في الفرقة الموسيقية للشيخ الناظور كعازف على آلة الطار حيث كانت الفرقة تحي الاحتفالات الدينية و الأعراس ومنها ليالي الحنة و بعض الأفراح الأخرى لكن العائلة لم تكن تفضل أن يتعلم ابنها محمد العنقى لأن العائلات في تلك الفترة كانت تفضل أبناؤها حرفة تجلب لهم مصادر مالية إضافية لتحسين أوضاع العيش ،لكن العنقى أصر توجهه هذا و كما يقول " لقد تملكني هذا الفن ".[40]

و خلال هذه الفترة ما بين 1919-1925م كان الحاج محمد العنقى يحفظ القصائد التي كان يغنيها الشيخ الناظور بسرعة كما انه كان حريصا على تقنيات الإيقاع ، و بقي الحاج محمد العنقى يعمل إلى جانب الشيخ الناظور إلى غاية 1925م تاريخ وفاة الشيخ الناظور.

وتعتبر هذه الفترة التي تشهد إطلاق اسم العنقى على محمد ايدير، و تعود تسميته العنقى بحسب ما يذكره الشيخ بنفسه إلى قوة حفظه للقصائد و الإيقاعات رغم كثرها و تنوعها، بحيث كلما أحيا الشيخ الناظور سهرة ما بقصيدة جديدة كان محمد العنقى

[1] rabah ,saad allah.chaabi d'el-hadj m'hmed el-anka.édition maison des livres.page63

يحفظها في اليوم الموالي ، و هو ما دفع بالشيخ الناظور إلى إطلاق تسمية العنقى عليه و(العنقى في الأساطير هو طائر أسطوري ،لم يره احد و هو أشبه بطائر الرخ المذكور في حكايات السند باد).[41]

و في السنة 1925م و عند وفاة شيخه الناظور كانت الفرقة مبرمجة لإحياء حفلات زفاف، وهو ما فعلته و لكن هذه المرة مع السعيد العربي و الحاج العنقى كانت بداية قيادته الفرقة الموسيقية مع موسيقيين محترفين ، ولكن الحاج العنقى يعترف بكونه لم يكن في مستوى يسمح له بخلافة شيخه مصطفى الناظور ،فكان يجد نفسه لا يلم بالقدر الكافي من تقنيات النطق و معرفة الألفاظ و مخارجها بالنسبة للملحون ، كما انه لا يملك القدرة الكافية من السجلات التي تساعده على الارتقاء إلى درجة أستاذ أو الشيخ، لهذا كان نشاطه مع باقي أعضاء الفرقة حتى قبل وفاة شيخه.

يذكر الشيخ محمد العنقى انه نظرا للنقص الذي كان يحسه في مجال الملحون والمديح ،توجه إلى الشيخ سعيدي الذي أمده بقدر من المعلومات والدروس حول تاريخ وتقنيات موسيقى المديح و الشعر الملحون،[42] و من ثم وجهه إلى زاوية سيدي عبد الرحمن لكي تزداد معرفته في هذا المجال و تتوسع ثقافته الدينية على الخصوص ، و بالفعل فقد توجه الحاج محمد العنقى إلى الزاوية حيث داوم عليها بانضباط في الفترة ما بين 1927-1923م أي 6 سنوات ، و في هذه الفترة كذلك كان الشيخ محمد العنقى يحي مجموعة من الاحتفالات و النشاطات كما قام بتسجيلات على الاسطوانات حيث سجل سنة 1930م عشر اسطوانات في مدح الرسول صلى الله عليه و سلم ، كما توجهه إلى مدينة شرشال قصد الحصول على أشعار وكتب أي كناش شيخه الناظور و يقول الحاج العنقى " كنت كل يوم أحفظ قصيدة من كناش"[43]، كما أتصل العنقى بالشيخ سيدي أحمد بني زكري ، الذي يحظى بالاحترام و التقدير و يعد من أكبر الوجوه الثقافية في تلك الحقبة حيث كان يهتم بدراسة المخطوطات القديمة

[1] **rabah ,saad allah.chaabi d'el-hadj m'hmed el-anka.éditions maison des livres.page6.**

وتصحيحها كما كانت له ميولات كبيرة في مجال الشعر و الأدب ، و يمكن أن نلخص فترات تكوين الشيخ محمد العنقى خلال هذه الفترة في مايلي:

أ- تكوين عقائدي ديني: و ذلك من خلال زاوية سيدي عبد الرحمن ما بين 1927-1932م.

ب-تكوين ذا بعد شعري لغوي: وذلك من خلال الشيخ سعيدي و احمد زكري .

ج-تكوين ذا بعد موسيقي: وذلك من خلال العمل المباشر في الحفلات مع الشيخ الناظور و الاحتكاك بشيوخ المديح.[44]

3- مشواره الفني و دوره في الفرق و الجمعيات :

يعتبر المشوار الفني لحاج محمد العنقى مرحلة طويلة و مليئة بالنشاط و الإبداع الفني و التكوين الأجيال الموسيقية الجديدة، وقد كانت هذه مرحلة جد حاسمة على الساحة الفنية حيث عرفت ألوان جديدة و زوال أشكال قديمة ، و قد كانت سنوات الثلاثينات ذات اثر بليغ في مسيرة الشعبي عموما حيث كانت تتميز بالنشاط الذي كانت تتمتع به الفرق الموسيقية للشعبي ، الجولات الفنية التي كانت تقوم بها عبر أرجاء الوطن بعض الوجوه الفنية مع محي الدين بشطارزي و فرقته المسرحية ، وكان الشيخ العنقى في هذه الفترة أي الثلاثينات قد وضع لنفسه اسما في الساحة الفنية و أصبح مطلوبا بكثرة في إحياء الحفلات و ليالي الحنة و كذا في شهر رمضان ، نضيف أن الشيخ العنقى كان يتميز بالتفتح و الاستماع إلى كافة الأنواع الموسيقية الموجودة آن ذاك فهو لا يجد حرجا في الاستماع إلى موسيقى الجاز رغم اختلاف هذا النوع الغريب عن تراثنا و حضارتنا لكنه كان يستمع للموسيقى من وجهة نظره كموسيقى.

و في سنة 1936م أدى الشيخ مناسك الحج إلى البقاع المقدسة رفقة الحاج مريزق و الحاج منور على متن باخرة تدعى المندوزة ، فاغتنم هذه الفرصة وعمل خلالها على تعريف موسيقى الشعبي في المشرق العربي كما انه ألف شعرا ملحونا حول هذه الرحلة .[45]

---

[1] **El habib Hachlef ,ahmed et Mohamed anhologie de la musique arable(1906.1960) .edition centre culture algerie.paris.1993**

غداة رجوعه من الحج في نفس السنة كانت مكانته في الوسط الفني تزداد كثيرا حتى انه في إحدى الأعراس التي كان يحييها و كحدث طارئ جاء الخبر بوفاة العريس وعلى الفور أمر الحاج محمد العنقى بالانصراف و أخذ هو في ارتجال قصيدة الوفاة للشيخ سيدي لخضر بن خلوف التي تدوم مدتها ثلاث ساعات والتي تتحدث عن وفاة الرسول الله" صلى الله عليه و سلم " و نظرا لبراعة الحاج محمد العنقى في الأداء وحسن النظم الشعري أضفى جوا مميزا يذكر بالصبر و القيم الإسلامية قي الرضا بالقضاء و القدر و هي المرة الأولى التي يؤدي فيها العنقى هذه القصيدة.[46]

ومن الأحداث التي ساهمت في نشر و إشاعة اسم الحاج محمد العنقى ما حدث سنة 1934م في قسنطينة من أحداث بين المسلمين و اليهود راح ضحيتها عشرين مسلما ، حيث غنى احد المغنيين اليهود أغنية للشيخ لخضر بن خلوف غير كلماتها والتي جاءت على الشكل التالي ما يشالي في اليوم الحرب غير من كان مسلحا ، و قد جاء الرد على هذه الأغنية من قبل الحاج العنقى في نظم و قصيد أداه الحاج على الطريقة المغربية عنوانها ربي معاكم يا ناس قسنطينة ، و في سنة 1945م ازدادت مكانة الشعبي على الساحة الوطنية و كانت في مثابة سنة تأسيس لهذا الفن الموسيقي ، حيث أظهرت أولى نتائج النشاط المكثف لفرق الشعبي حيث ضم فرقة الشعبي إلى الإذاعة الوطنية إلى جانب فرق تضم أهم أنواع الموسيقية السائدة و هي كما يلي:

- **الاوركسترا الكلاسيكية:** تحت قيادة محمد فخارجي و أخوه عبد الرزاق فخارجي و كانت تضم في صفوفها مجموعة من عمالقة منهم عبد الرحمن بن حسين و دحمان بن عاشور و الحاج محفوظ.
- **فرقة الغناء الصحراوي:** تحت قيادة مصطفى خليفي احمد .
- **فرقة عصرية:** تحت قيادة مصطفى سكندراني.
- **فرقة القبائلية:** تحت قيادة الشيخ نور الدين.
- **فرقة الشعبي:** تحت قيادة الشيخ الحاج محمد العنقى.

---

[1] guttat,mahmoud.la musique classique de maghreb,édition
sindbad.paris.chapitre19.page77

(و فرقة الشعبي تتكون من كبار الشيوخ الشعبي هم عماد العشاب و الحاج منور و الشيخ بورحلة وخليفة بلقاسم و محمد زبوط و الحاج المرزيق و محمد السويكي.)

لقيت فرقة شعبي إقبالا و تجاوبا جماهيريا كبيرا ، حيث تم اعتبار هذا اللون الموسيقي استمرار لفن المديح وأصبح هواة المديح و الشعبي من مختلف فئات المجتمع يرون في الشيخ محمد العنقى الوريث الأمثل لفن الشيخ سعيدي والشيخ الناظور و الشيخ وليد مداح و هم الذين اخذ عنهم الحاج محمد العنقى الكثير ،حيث حفظ الشعر و القصائد من ألسنتهم و يرع في نظم إشعاره كالمندوزة التي تعد أولى مؤلفاته.[47]

وفي هذه الفترة الأربعينات كذلك نسجل انتشار تسمية الشعبي حيث أصبحت تردد عبر المقالات الصحفية للدلالة على هذا النوع أو اللون الجديد المتميز بالارتجال في الأداء و البساطة في الموسيقى مع قوة الكلمات و عمقها.

و كان الشعبي يؤدى في المقاهي و الاحتفالات العائلية ثم انتقل إلى فضاء أوسع عبر القاعات كبيرة كقاعة ابن خلدون التي كانت تحي فيها الفرق الأندلسية.

شهدت سنة 1948م دخول أولى الفرق الشعبي إلى هذه القاعة و قد صاحبها إقبال جماهيري بعدما كانت القاعة شبه فارغة عند إحياء الحافلات الأندلسية ، و أصبحت الجماهير العاصمية تترقب العروض الموسيقية للشعبي بشغف كبير بسبب تعبيرها الصادق عن الذات و الأصول الاجتماعية و كذا أحاسيس أفراد المجتمع، وكانت الشخصية محمد العنقى تحتل ريادة في هذه الفن، و يزداد معها غزارة مثريا بذلك سجله الشخصي.

وفي سنة 1953م قام بجولة فنية في الخارج قادته إلى ايطاليا و فرنسا ، حيث كانت الدعوات تصله باستمرار من الجالية الجزائرية و المقيمة هناك.

بعد بداية الثورة التحريرية الجزائرية في سنة 1954م و نظرا للحالة التي كانت سائدة آنذاك أخذت النشاطات الفنية في التناقض تضامنا مع الثورة و وقوفا إلى جانب الثوار، بل إن من العديد من فناني الجزائر ساهموا بقدر كبيرا فيها، و مع حلول سنة

---

[1] rabah,saadall le chaabi.d'el-hadj m'hmed el-anka.
éditions maisons des livres.page84

1956م توقفت جميع النشاطات الفنية بأمر من جبهة التحرير الوطني حتى سنة 1962 م حيث انه هذه الفترة و حرصا منه الحفاظ على فن الشعبي قام الحاج محمد العنقى بمنح دروس موسيقية لمجموعة من الشباب كي لا يضيع هذا الفن.

سنة 1964م افتتح أول قسم لتدريس الشعبي في الجزائر هو ما ساهم في الحفاظ على هذا الفن الغنائي وإعطائه صيغة أكثر أكاديمية مقارنة ببعض الأنواع الكبرى كما يعتبر من معالم المدارس الموسيقية ، ومع نهاية الستينات بدأت الحالة الصحية للشيخ تتدهور و أخذت نشاطاته الفنية تتناقص حيث انه بعد أن كان يحي بمعدل من خمسة إلى ستة حفلات في الأسبوع أصبحت لا تتعدى حفلتين، و بعد غياب دام سنوات أحيا سنة 1974م حفلا فنيا كبيرا في القاعة ابن خلدون حضره آلاف المحبين لفن الشعبي و لشخصية العنقى، كانت آخر حفلات للشيخ محمد العنقى تحمل في طياتها مضامين لشيوخه ، حيث انه أحيا سنة 1976م حفل زفاف إحدى حفيدات الشيخ الناظور وآخر حفل له عند احد أقاربه.

4- رصيد و تسجيلات للحاج محمد العنقي:

يتمتع الرصيد الفني للحاج محمد العنقى بعدد من كبير من التسجيلات السمعية وبعض التسجيلات المرئية للتلفزة الوطنية و قد تنوعت أغانيه بين جميع أنواع و إغراض الشعبي الملون و المديح إلى الأغاني القصيرة و إلى جانب بعض أغني باللهجة القبائلية و نذكر منها [48]:

4-2 الأغاني باللهجة القبائلية:

آرواح آرواح

أمي عزيزن

الشيخ ربي يلي

4-3 الأغاني باللهجة العاصمية:

الغوثية

الكنزة الصغيرة و الكنزة الكبيرة

---

[1] site web : www.chaabi-dailna.com

[2] مقابلة عند عمي عدنان بائع الاسطوانات الخاصة بالشعبي .الابيار

الصلاة عليك يا النبي العربي

يا محمد أي سيدي صلاة عليك نبدأ[49]

ما دوم الحكمة

الربيعة

الوفاء

يا سلطان الملاح

عشقي و غرامي الله يا الله

يا لي تهدر في الحب راك نادم

يا خالق قلبي يا ربي

أنا سباني قد الوردة

زمان الخلاعة

مالو بطا عليا

الزين الفاسي

قولو للايمي

محبوبي زهور ماشي

ياليالي مضت

حالي حالة من غرام سيدي رسول الله

الباز غاب لي في الصيادة

المندوزة

يا للي ما تعذر

شافت عيني يا راوي

يل حنين

ما يشالي

الحمام اللي و الفتو

[1] مقابلة عند عمي عدنان بائع الاسطوانات الخاصة بالشعبي .

زهرة زهرة يل ناري

ناس قسنطينة في فتنة

الفرجية

كنزة سيدي لخضر

أنا صغير ما نعرف

راني فارح بالشبان اليوم

محبوبي نمشيلو

المحبة كالبحر

أحبابي قلبي

المهني واش ازيد

العرفاوية

الغربة الصعيبة

يل حبيبي نوصيكم

المكناسة

نطلب ربي يحن عليا[50]

يا الكريم الكرماء

انظر لحالي

يا القمرية البروج

أنا الممحون

خذ روحي مني

يا بديع الحسن

هاجو بالفكر أشواقي

سبايبي في الموت خذ الوردة

الحمد لله ما بقاش استعمار في بلادنا

---

[1] **مقابلة عند عمي عدنان بائع الاسطوانات الخاصة بالشعبي .**

بالموازاة مع تدريس للموسيقى ظل الحاج محمد العنقى مواظبا على الكتابة والتلحين وأداء بعض القصائد التي يحفظها عن الظهر القلب، و لقد تمكن من إدخال تجديدات في الخانات و الانسجام (كتب أكثر من 360 قصيدة، سجل ما يقارب 130 اسطوانة، كما انه تعامل مع بعض الشركات الإنتاج و منها شركة الجيريافون وشركة بو ليفون.

5- أهم مراحل في حياة الحاج محمد العنقى:

1919م : انضمامه إلى الفرقة الشيخ الناظور[51].

1925م : وفاة الشيخ الناظور، و توليه قيادة الفرقة الموسيقية.

1926م: يأخذ الفن الملحون من الشيخ السعيدي.

1927-1932م: انضمامه الشيخ العنقى إلى جمعية الثعالبية مع الشيخ السعيدي و الشيخ سيدي احمد لكحل و التحاقه بزاوية سيدي عبد الرحمن.

1929م: الشيخ ابن زكري يدرس العنقى اللفة العربية و الشعر الملحون و معاني الكلام.

1930م: الشيخ العنقى يسجل 10 اسطوانات في المديح الرسول الله صلى الله عليه وسلم.

1932م: الشيخ العنقى يقدم عرضا أمام سيدي بن يوسف مالك المغرب في الذكرى عيد العرش ،وهي سنة البداية الحقيقة لشهرته.

1932-1946م: العنقى يواظب على إحياء حفلات سنويا بين فرنسا و المغرب و يألف العديد من الأغنيات الدينية و الشعبية و أغاني خاصة بالمغتربين.

1936م : تأديته مناسك الحج رفقة مريزق و منور.

1945م: إنشاء فرقة الشعبي للإذاعة الوطنية تحت قيادته.

1948م: أولى تظاهرات الشعبي في قاعات العرض الكبيرة و منها ابن خلدون.

1953م: سفرية إلى فرنسا و سيسيليا لإحياء الحفلات.

1964م: خلاف بين العنقى و إدارة للإذاعة الجزائرية تنتهي باستقالته.

1970م : أولى أزماته الصحية.

---

[1] Guettat ,Mahmoud.la musique classique de Maghreb .édition sindbad.paris.page79

1974م : إحياء حفل كبير في قاعة الأطلس.

1977م: تسجيله لأغنية الوفاة بقاعة المقار وهي من آخر تسجيلات.

6 -الجوق الموسيقي لحاج محمد العنقى :

كانت الفرقة الحاج محمد العنقى متكونة من الموسيقيين و الشيوخ منهم سي السعيد العربي المعروف بالبيرو و سليمان علان المعروف بالبيبو و إلى جانب مصطفى المداح، و في السنة 1936م التحق بجوقه الشيخ احمد سبتي المدعو شيطان ،

و الحاج منور عازف على آلة الطار و كلاهما أصحاب الشهرة الكبيرة بفضل مهارتهما في العزف و معرفتهما الواسعة في الميدان الفني.

بعد عودة الحاج محمد العنقى من البقاع المقدس و جولاته بين أوروبا و الجزائر جدد تشكيلته بإدخال الحاج عبد الرحمن غشود و قدور شرشالي و شعبان شاوش و رشيد رباحي .[52]

7-المدرسة الشعبية العنقاوية:

جاءت هذه المدرسة أو بالأحرى هذا النمط الجديد أي الطرب الشعبي بمثابة الثورة حقيقية في الميدان الفني ببلادنا، و أصبح الشيخ الحاج محمد العنقى يحتل المكانة المرموقة بهذا الإبداع النفيس، كما أن إبداعه هذا لم يكن مجرد موضة أو إبداع عادي و ذلك لتفوقه الفني.

فانتشرت هذه المدرسة انتشارا باهرا في الطبقة الشعبية ، كما أن أصل المدرسة وأصالتها الشعبية لا تسمح لنا الحكم عليها من معيار اللهجة أو النصوص، لكن من خلال تعبيرها عن انشغالات مختلفة منها الاجتماعية و الثقافية، و لقد لجا الحاج محمد العنقي إلى استعمال كلمة الشعبي للتمييز بين مدرسته الجديدة و المناهج الموسيقية أخرى .

و على يد هذه المدرسة تربوا رواد هذا الطابع من أمثال الحاج الهاشمي القروابي والحاج بوجمعة العنقيس و دحمان الحراشي و بو رحلة و من غيرهم.

---

[1] **Guettat ,Mahmoud.la musique classique page81.**

8- وفاة الشيخ الحاج محمد العنقى:

توفي الشيخ الحاج محمد العنقى في يوم 23 نوفمبر 1978 بمستشفى بارني وهو يناهز الواحد والسبعين من عمره ، ودفن بمقبرة القطار بالعاصمة ، تاركا وراءه نوعا موسيقيا ، إرثا فنيا كبيرا و جمهورا عريضا، و عدد كبيرا من الأتباع الذي مهد لهم الطريق، كانت له قدرات كثيرة في سجل الموسيقية الشعبية حيث علمها لغيره، كما خلد قصائد كان يمكن أن تزول وألبسها تجديدات بفضل عبقريته و أصالته الفنية.

الفصل الثالث:

تاريخ الموسيقى الشاوي وعيسى الجرموني.

الفصل الثالث: تاريخ الموسيقى الشاوي و عيسى الجرموني:

❖ المبحث الأول: موسيقى الشاوي.

- **نبذة تاريخية:**

لمعرفة الحاضر والتنبؤ بالمستقبل، يجب أولا معرفة الماضي. ويتفق أغلب المؤرخين على أن دخول العرب البدو (بني هلال وسليم) إلى الشمال الأفريقي في القرن الحادي عشر الميلادي (1049)، ثم الاحتلال العثماني في القرن السادس عشر، قاضيا على كل بذور الحضارة المتبقية في الشمال الإفريقي من العهد النوميدي إلى القرن الحادي عشر الميلادي. وعند دخول البدو سنة 1049، بدأت الفوضى تدب في أوصال الدولتين :الزيرية بالقيروان والحمادية بالقلعة. هاتان الدولتان اللتان استطاعتا إلى حد ما نشر حضارة متألقة في جميع الميادين: الأدب، الإدارة، التأليف، البناء، العمارة، والري كما استطاعتا كسر شوكة التضاد بين الحضر والبدو، وهي العملية التي بدأها الملك "ماسينيسا". ولكن زحف القبائل الهلالية أفسد هذا الانسجام (ابن خلدون).[1]

ورغم الهزيمة التي مني بها العرب في معركة سطيف من طرف الجيش الموحدي، إلا أن الدولة الموحدية لم تستطع رد عادية هؤلاء البدو نهائيا. واستمرت الفوضى والحروب والفتن والنهب والسلب إلى غاية وصول الأتراك في بدايات القرن السادس عشر وهم الذين زادوا الطين بلة بسلبيتهم وتحولهم وجهة البحر وتخليهم كلية عن تسيير الأمور داخل البلاد - ما عدا الضرائب - كلمة "خزناجي" تركية تعني محصل الضرائب.

إذن يمكن القول بأن الفترة المذكورة (950 سنة) كانت فترة ظلام دامس وتخلف فظيع في جميع النواحي، عاشها الشمال الأفريقي، رغم امتصاص الشعب الأمازيغي لهذه القبائل البدوية. ولم يسلم من الحرق والنهب والضياع في هذه الفترة إلا القليل النادر جدا من الكتب والمؤلفات التي تصور لنا هذا العصر والعصور التي قبله.

إلا أنه ولحسن حظ المجتمع الأمازيغي، فإن تماسكه الاجتماعي وروحه التضامنية ونظمه وتقاليده المتوارثة من العهود البعيدة، استطاعت إلى حد ما الحفاظ على الكثير من تقاليد الأدب الشفوي مثل اللغة والغناء والشعر والموسيقى والقصص الشعبي والحكم والأمثال المتوارثة أبا عن جد.

---

[1] **محمد الصالح لونيسي، ج\ور الموسيقى الاوراسية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2008، ص19.**

ورغم قطيعة امتدت لأكثر من تسعة قرون من الانحطاط، لا زالت هذه التقاليد حية ترزق، وفي خضم هذه الفوضى، لم يكن هناك متسع من الوقت لأعمال ومؤلفات يتطلب تحقيقها الهدوء وراحة البال .

كما وإن انحطاط الروح المعنوية في هذه الفترة وصل إلى درجة أننا نكاد أن نفقد أي أثر للأدب. وحصلت ندرة تكاد تكون عامة في الكتب والوثائق المكتوبة لكل من يريد اليوم تحقيق ودراسة انعكاسية أي ربط الحاضر بكتابات المؤلفين والمؤرخين لفترة ما قبل القرن السادس عشر. وأصاب الأغنية والموسيقى في هذه الفترة ما أصاب ألوان الأدب الأخرى من شعر وقصة ولغة.[2]

ولكن للطبيعة حيلتها في الحفاظ على التراث الإنساني بالرغم مما يفسده الإنسان ذاته. ففي " ولغياب الدولة وفقدان النظام، التجأ الناس إلى التصوف الديني: وهو نوع من التأمل الداخلي للإنسان، وصنف من صنوف مخاطبة الذات ومحاسبتها. أو كما قال شاعر هذه الفترة : - إنما الحيلة في ترك الحيل.

وقد انتج التصوف نوعا من الفضاء الذي يمكن مريديه من التأمل في الحياة بعمق. وكان لا بد لهذا التصوف من صوت يعبر عنه. فكانت تراتيل الزوايا والطرق، وحلقات الذكر التي تطورت إلى غناء ورقص و موسيقى إيقاعية. بهذه الطريقة، احتالت الطبيعة للحفاظ على ألحانها وأصواتها وفنها وجمالها.

ويتميز المجتمع الأوراسي- وهو جزء من المجتمع الأمازيغي في الشمال الإفريقي - ببساطة العيش، والمحافظة على التقاليد القديمة الموروثة من سالف الأزمان من كرم وجود وحب للخير، ومن تكافل اجتماعي. وتعتبر لغته الأمازيغية التي بقيت نوعا ما نقية رغم العواصف والتقلبات السياسية معجزة لكونها ظلت حية متداولة منذ آلاف السنين، رغم أنها لم تكتب ولم تدون.

ولكون المجتمع الأمازيغي مجتمعا إفريقيا بالأساس، فقد تعايشت فيه - كما قلنا - شعائر الدين الإسلامى بالطقوس الأمازيغية القديمة، مثل الوشم، والعائلة الأغنية (Agmatique) الأبوية، وطقوس الذكارة والجذبة والزردة، ورقصات (ثارحبيث).

وفي النصف الأول من القرن العشرين كانت العلاقة بين الفنانين ورجال الدين علاقة شد وجذب، وكما سنعرفه لاحقا، فهناك الزوايا المتشددة، وهناك الزوايا المتسامحة بل والمشجعة على الغناء. فقد اقتنع بعض علماء الدين وشيوخ الزوايا بضرورة تشجيع الفنانين والمغنين، بل إن منهم من كان من هواة الغناء مثل (الشيخ الزواوي) صديق المطرب المرحوم عيسى الجرموني الذي أخذ بيده وشجعه على مواصلة الغناء.

---

[1] **محمد الصالح لونيسي، ج\ور الموسيقى الاوراسية .ص20.**

وفي المقابل، اقتنع آخرون - وهم المتشددون - بضرورة محاربتهم ومنعهم من الغناء وللأسف، امتنع كثير من الموهوبين عن الغناء بسبب هذه المواقف، بينما صمد البعض، وأدى رسالته الفنية رغم كل الصعوبات ومن هؤلاء المطربان عيسى الجرموني وبقار حدة وعدد آخر من المغنين والقصابين الموهوبين.[3]

وهكذا نجد ان كل من أحس في نفسه موهبة في الغناء، فهو يلجأ أول ما يلجأ إلى شيخ الزاوية أو الولى، لكي يأخذ منه التزكية والرخصة المعنوية لممارسة الغناء .

و كتيرا ما يمنح هؤلاء الشيوخ والأولياء رخصهم للمغنين أملا منهم في تدعيم سلطتهم الروحية على الجماهير، لأنهم يدركون مدى تمسكها بتقاليدها وفنونها وأعرافها، وأحسن مثال على ذلك هذه القصة التي تحكى (قصة عيسى الجرموني) مع أخيه (رابح اورابح) .

"كان اخو (عيسى الجرموني) (رابح اورابح)، الذي نسب اسمه إلى اسم والده الذي توفي وهو في بطن أمه (1) وهي عادة متبعة في الأوراس لتخليد ذكرى الراحل في مخيلة الأجيال، وهي عادة متأصلة في المجتمعات ذات الثقافة الشفوية، وكان (رابح) هذا يتمتع هو أيضا بصوت قوي وقدرات غنائية خارقة للعادة تماما مثل أخيه عيسى. وربما وقعت بينهما منافسة صامتة.

وللحصول على لقب (معطية له) الذي يحرص على تقمصه كل فنان موهوب، وفي السنوات الأولى التي تألق فيها، قصد الجرموني (الشيخ الزواوي) وهو شيخ الزاوية المعروف، طالبا البركة والتزكية، فأجابه الشيخ بقوله : كيف أزكيك وأخوك رابح يتمتع هو أيضا بنفس مواهبك وقدراتك الغنائية؟ لقد أحرجتنى فهل أمنح التزكية لك أم لأخيك ؟". فأجابه عيسى الجرموني بالمثل الشعبي المعروف : "زوج حصن، ما يتربطوا في فرد رسن ! ".

ولم يجد الشيخ بدا من الاستجابة لصاحب هذا الرد المفحم، وقال له : "روح راهي ليك ! الله يجعل معيشتك في قرجومتك !".[4]

- **لمحة جغرافية:**

ليس من الصعب وضع دود جغرافية فاصلة للأوراس الجغرافي، فهو عبارة عن كتلة جبلية تقع في الشمال الشرقي الجزائر، وهو المنطقة المحصورة بين بكنة وخنشلة شمالا، خنشلة وزريبة الوادي شرقا، وزريبة الوادي وبسكرة جنوبا، وباتنة وبسكرة غربا[5]. وتتربع المنطقة على مساحة تقدر ب 100. 000 كلم2 .

---

[1] **محمد الصالح لونيسي، ج\ور الموسيقى الاوراسية، ص21.**
[2] **المرجع السابق، ص22.**
[3] **محمد عزوي، القصة الشعبية في منطقة الاوراس، ص2.**

ويقدم جلول مكي الأوراس فيقول يبدو كحصن بارز فوق المنخفضات الصحراوية لناحية بسكرة و الزاب الشرقي، وبين منخفض باتنة غربا ومنخفض وادي العرب وسهل العمامرة شرقا، وهو يشكل حاجزا طويلا يغلق على السهول العليا القسنطينية من الجنوب وهذا الحاجز الأخضر وسكانه الجبليون يضفيان على المنطقة طابعا خاصا.

فالأوراس هو امتداد لسلسلة الأطلس الصحراوي لهذا فجباله متباعدة وقليلة الارتفاع فالكتلة تتجه برؤوسها نحو الشمال حيث توجد الى قمة بشمال الجزائر بجبل لتلية (2328م) وجبل المحمل (2321) وهذه القيم في خط تقسيم المياه بين شمال وجنوب الكتلة الأوراسية، فسفوح الشلية تتحدر بمقدار (1300م) على السهول العليا للقسنطينية كما تتحدر لسفوح الجنوبية راسا بمقدار (1800م) على الشطوط الكبرى.[6]

ولتفصيل اكثر نورد التحيد الذي اوردته MATHEA GAUDRY فالأوراس لكبر كتلة جبلية تقع في شرق قسنطينة بين باتنة وبسكرة خنقة سيدي ناجي وخنشلة يحدها من الغرب الطريق الروماني القديم الممتد من لامبريديLambirid "وفيسكرا(Vescera)[7] وهو اليوم الطريق الرابط بين باتنة وبسكرة.

اما من الشرق فتمتد الكتلة من منحدر السباخ و حوض الطرق، وبالضبط الطريق الرابط بين باتنة وخنشلة من الشمال "واد بيجر" وبني بربر ومن الجنوب تحده الصحراء من الطريق الرابط بين بسكرة إلى خنقة سيدي ناجي، سيدي عقبة، عين الناقة، زريبة الوادي، وليانة.[8]

والمنطقة تتكون من مجموعة كتل جبلية نذكر منها جبل مليلي، جبل ارفاعة، جبل الشامل، جبال مستاوة، جبال بوعريف، جبل المحمل، جبال احمر خدو، جبل شيليا - وهو أعلى قمة في هذه المجموعة الجبلية.

ومن منحدرات هذه الجبال تتكون الوديان ففي غرب الأوراس تستقبل المياه التي تصب من الشمال الأوراسي والمعروفة باسم سهل مياخ (ارتفاعه حوالي 300م)، اما منخفض الجنوب فهو تابع لمنطقة السبخة، وجميع مياه الأوراس الجنوبية تصب في سبخة ملغيغ،[9] وتوجد اربع أودية تصب من الكتلة الأوراسية وهي وادي القنطرة وادي عبدي و وادي عبيود ووادي لعرب وتبعا لتنوع الطبيعة الجغرافية للكتلة الأوراسية يتنوع مناخ المنطقة بحيث يمكن تقسيم الكتلة الجبلية إلى قسمين المنطقة التلية والمنطقة الصحراوية.

---

[1] د. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الاوراس، ص15.

[2] اسماء رومانية vesceraKlambirid.

[3] Matheagaudry la femme chaouia de l'aures.p19.

[4] Le – lt – clonel de lartigue; documents sur bat na et sa region;p2.

اما عن المنطقة التالية فتتغطى قمم الجبال بالثلوج ابتداءا من شهر نوفمبر خاصة القمم المرتفعة مثل قمة شيليا أما المنطقة الصحراوية تسودها الرياح الحارة في الجنوب الشرقي، حيث تتروا ح درجة الحرارة ما بين " 18 إلى50 درجة مئوية اماشتاءا تصل درجة الحرارة احيانا إلى 06 حتى 07 درجات إضافة إلى التساقط المستمر للثلوج.

الغناء والزوايا:

الآن وقد ألمحنا إلى تطور الموسيقى والغناء في القديم (في العالم الإسلامي)، لنلق الأن بعض الأضواء على وضعية الفنون الغنائية وعلاقتها بالزوايا الطرقية في الشرق الجزائري في النصف الثاني من القرن العشرين يعتقد أن الغناء والموسيقى الإثنية الأمازيغية كانت قديما مرتبطة بطقوس خاصة تتلائم والمعتقدات الروحية لذلك الزمن كما قلنا : تقديس الأشجار والحيوانات والشمس والقمر وبعد دخول الإسلام إلى الشمال الإفريقي، تلائمت مع الدين الجديد وازدهرت في الزوايا الطرقية بحيث أنها حافظت على الألحان القديمة وغيرت نوعا ما في الكلمات والقصائد.

منذ الأزل في الشمال الإفريقي كانت القبائل القليلة العدد أو الأفراد الذين يجدون أنفسهم لاجئين او مندمجين - نتيجة الحروب والفتن - وسط القبائل الكبيرة العدد، يلجؤون إلى إقامة حاجز معنوي ديني يقيهم شر تسلط واضطهاد القبائل الكبرى.[10]

هذا الحاجز يتمثل أساسا في امتهان "التدين" أو ادعاء الشرف "واقامة مزار او "ضريح"لجدهم لإقناع الأفراد الآخرين من القبائل الكبيرة ببركته وزيارته خشية انتقاما المعنوية لهؤلاء الشرفاء" لدى العامة التي تخطب ودهم وتصاهرهم.

وبالمصاهرة ينشأ الاختلاط ثم الذوبان شيئا فشيئا في هذه القبائل وبمرور الزمن يصبحون حلفاء طبيعيين، وتتكون الزوايا والطرق والمزارات.

ونستطيع أن نفسر السيطرة الروحية والاقتصادية وحتى السياسية " تساعدها شروط اجتماعية خاصة: إن الإسلام التقليدي لا يطلب من المؤمنين سوى تطبيق الاركان الخمس: الشهادة - الصلاة - الزكاة - الصوم - الحج. ولكونها شروطا عامة، بقيت بجانبها معتقدات أمازيغية قديمة : وهي معتقدات استطاعت الثبات والعيش أو التعايش مع الإسلام ونذكر منها : تقديس الأشجار بأن يضع كل مار في الطريق قطعة نسيج أو صوف على أغصان شجرة معينة، تقديس أماكن يضع كل مسافر عابر حجرا في هذا المكان أو ذاك، فتتكون أكوام كبيرة من الحجارة، تقديس العيون والأولياء وحتى بعض الحيوانات والطيور (بلارج - الحاج قاسا) - تبيب، الحشرات

[1] **محمد الصالح لونيسي، جذور الموسيقى الاوراسية، ط بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2008، ص24.**

(نانا ففو- فرس النبي). وهي ممارسات قديمة جدا لا يزال يحافظ عليها الفلاحون وحتى الحضر (سكان المدن). وكثير من المعتقدات الأخرى التي تحرم تخطي جلد الخروف (المسير) أو النائم، أو موقع الدم، والعين، والاعتقاد في الجن السكن)، وإدارة الرضيع ورأسه إلى أسفل بعد تقميطه سبع دورات و طرطقة الإبهام والسبابة بطريقة خاصة، كل هذه المعتقدات تمارس إلى الآن في كافة أرجاء الشمال الإفريقي من ليبيا إلى مراكش.

وفي الفترة العثمانية التي هي فترة انحطاط وخمول وجمود سياسي وثقافي واجتماعي، وغياب الدولة تقريبا مع أن المجتمع الأمازيغي لم يعرف استقرارا سياسيا أبدا قبل ذلك)، انتشر الأولياء (ذكورا وإناثا) في كل مكان، ففي كل قرية أو مدينة نجد ألقاب (سيدي، سي، لالا) بالمئات بل الآلاف، فهناك الشجرة الولية والعين الولية والحيوان الولي وضريح الولي ومكان الولي (المقام) والحائط الولى (القبة) وحي الحال والنساء الأحياء الأولياء. وكل هذه الحيوانات والأشياء، والأشخاص هم محل زيارات متكررة منتظمة، مرفوقة بالوعدة أو (الزيارة) من طرف المؤمنين،[11]

وأحيانا تتحول هذه الزيارات إلى موسم حج حقيقى محلى لطلب المطر ومنع الأوبئة، وتنظم فيها مآدب ربانية لدفع البلاء، مصحوبة بحفلات خاصة، وفي هذه الحفلات، يعرض الموهوبون المغنون والقصابون(العازفون) مواهبهم وأصواتهم وألحانهم، ومن ثمة يتخرجون، وتجوب شهرتهم الآفاق، وغالبا ما يكونون تحت حماية شيوخ الزوايا المتذوقين لغنائهم. ومن هنا تشتق كلمة (معطية له)، حيث يشير الشيخ إلى المطرب مقوله : " روح، الله يجعل معيشتك في قرجومتك ! " أو " روح الله يجعل رزقك في قصبتك "

وغالبا يسمى الضريح (المزارة)، وهناك مزارات أشهر من مزارات أخرى، ويتمتع حارسها الذي يكون غالبا من س لالة الولي المزار بتأثير معنوي وجاء في مستوى مهاراته وخصاله الشخصية، وقد أثرى بعضهم أو جلهم من العطاءات والهبات التي يقدمها لهم السكان، وبهذه الأموال يؤسس بعضهم (قبة) بجانب المزارة، وينفقون جزءا من ثرواتهم لتدريس القرآن، وشيئا فشيئا، ومع تراكم الأموال تتوسع المزارة إلى مأوى للزائرين، إلى عين ماء، إلى غرف وسكنات للخدم، وبذلك تصبح المزارة (زاوية) لها موظفوها = الطلبة، المؤذن، الخ. ويصبح صاحب الزاوية القائد الروحي، المستشار، المعلم ورئيس كل الذين يطمعون في خدماته. إنه (الشيخ). وأمامه أو أمام (تابوته)، تعقد الصفقات، والالتزامات، وعلى تابوته يقسم الناس باليمين، ولا يلبث (الشيخ) أن يتخذ الخدم والحشم، وأن يصبح من كبار ملاك الأراضي، ولكن وفي مواجهة هذا الشيخ المعزول، قد يقف شيخ أخر له

---

[1] **محمد الصالح لونيسي، ج\اور الموسيقى الاوراسية، ص25.**

تأثيره هو أيضا على الجماهير التي انتظمت فيما يسمى بالطريقة - أي السبيل الروحي لدى أتباعه - فالطريقة تمنح للجماهير الغذاء الصوفي التنسكي الزهدي، وتبقي على تحكمها في هذه الجماهير بواسطة أسرارها الخاصة التي يعتقد الجمهور بقدسيتها، وأنه ليس من حقه الاطلاع عليها. وبذلك ينقاد للشيوخ انقيادا أعمى، وأحيانا تنشأ مناوشات وصراعات دموية بين زاوية و أخرى من أجل بسط النفوذ والتوسع.[12]

و يمكن أن نقسم الطرق إلى :

- طرق متشددة، مثل الشاذلية، التيجانية، الرحمانية، هم اشر على الجماهير الأمية مثل : القادرية، العلوية، عيساوة وهذه تبيح لزائريها القيام ببردة أناشيدها وألحانها بآلات القصبة والبندير المصحوبة برقصات.

و شيخ الطريقة يتلقى بل ويرغم الناس على دفع الوعدة أو الزيارة. ألم يكن هو حارس الضمير فعليا ولا يمكن رفض طلبه أبدا. ويقول المثل العامي : "اللي ما عنده شيخ، الشيطان شيخه".

ولا بد من ذكر مقرات بعض الزوايا وفروعها والمزارات المتواجدة بمنطقة الأوراس لغاية اندلاع ثورة التحرير سنة 1954 وهي : عين الطويلة - واد نيني - مسكيانة - متوسة - باغاي - بودرهم - الرميلة - يابوس - انسيغة - تاوزيانت - شلية - طامزة - خنشلة - خنقة سيدي ناجي- تابردقة - شاتودان - قسنطينة - عين مليلة - عين البيضاء - سيدي محمد موسى (بسكرة) - الحنانشة - النبايل - رغيس - الحيمر - طولقا - تيبرمسين - الكامل، (سوق أهراس) - خيران - ليانة - زوى -- توزر (تونس) - بونة (ايدوغ) - تماسين - قمار - منعة - أولاد سيدي بوبكر (الأوراس) - شطاية - قالمة - مشونش ولها علاقات متينة مع زوايا القطر التونسي.

اذن الشعبية والمعتقدات بأنواعها علاقة وطيدة كما قلنا، حتى وإذا كانت الحفلات م .ياد كرة خارج المزارات (حفلات الزواج، التويزة) فإن الأشعار الغنائية والالحان غالبا ما تكون ذات توجه ديني - خاصة عند الافتتاح - كما سنرى فيما بعد. [13]

1- آردس أو ما يسمى بالرحابة:

وهو نوع غنائي جماعي خاص بمنطقة الأوراس فقط در غيرها من المناطق. و أصله فلاحي بالدرجة الأولى ويتكون من صفين رجاليين أو صفين نسائيين أو صف رجالي ونسائى، هذا النوع لا تستعمل فيه الآلات الموسيقية باستثناء بعض الحالات التي يستعمل فيها البندير فقط، والمجموعة هنا تكتفي بترديد مقاطع غنائية، يقوم خلالها الصف الأول بترديد مقاطع الأغنية كلها، بينما يقوم الصف الثاني بآخمس / أي ترديد آخر مقطع مما يردده الصف الأول، و يعبر عنه بالشاوية /

[1] محمد الصالح لونيسي، ج\ور الموسيقى الاوراسية، ص26.
[2] المرجع السابق، ص27.

ايوعاد فلاس / مثل ترديد الصدى. و هكذا بالنسبة لصف النساء و يؤدى هذا النوع في جميع مناطق الأوراس بجبالها و سهولها، و يشبه إلى حد ما الدبكة الشامية أو الرقصات المتوسطية ومن أمثلة الأغاني النسوية ندرج هذين البيتين :

يا عزيزي و ارواح للبرج العالى
كي نشوفك نرتاح لا تغير حالي[14]

ومن أغاني الرحابة الشهيرة :

والله لا لوم عليا .

العالي والطف بينا وأنت اللطيف
أنت تعلم بالمخفية سلطان شريف
حمانك جاني في الكبدة حمان الصيف
كيلت الرقبة بيديا شبري وقصيف
بين المنحر والدين تغني الضعيف

والله لا لوم عليا

نجيك في ليلة ظلمة ونجيب سعيف
مثلك مثل البدعية حرير وصوف
أنت نعجة بدرية وأنا لخروف
قولي كلمة بالنية نحرق مصروف
لوكان ماكيش انتيا نخطا لكلوف ...

والله لا لوم عليا

و يكون ترتيب أغاني الرحابة في الليلة الواحدة كما يلي:

في البداية تبدأ بالتهليل و التكبير و الصلاة على النبي ، ثم في أواسط الليل تبدأ الأغاني الحماسية وتنتهي في أواخر الليل[15]بالأغاني الغرامية. وهذا النوع من الغناء يرتبط ارتباطا بالرقص. بحيث تكون ضربات الأرجل على الأرض بمثابة ثلاثة وتتناسق مع الألحان و تشتد الضربات كلما زاد الحماس التي تغذية النساء بالزغاريد، و كلما اقترب الراقصون من المحفل، هذه الرقصات في الليل دون النهار.

و يختار الراقصون الليالي المقمرة للغناء و ذلك من أول الليل حتى طلوع الفجر، وقد ذكر لي أحد الرحابة بان وضع اللثام على الوجه هو لاتقاء البرد و منع الغبار المتطاير، إلا أنني اعتقد شخصيا بان اللثام له علاقة بلثام - دولة المرابطين - ولثام

[1] **لونيسي محمد الصالح، عيسى الجرموني ، ص22.**
[2] **المرجع السابق، ص23.**

التوارق في الصحراء، وهناك شبه طفيف بين رقصة -اردس- ورقصات منطقة - ثيقورارين - و -توات - في الصحراء - الجزائرية و لم أجد شبها بينها وبين رقصة - أحيدوس - المشهورة في المغرب الأقصى.

و أزود القارئ الكريم هنا بمثل عن ارتباط الفن الغنائي الأوراسي بمجرى الحياة ذاتها، فكما قلت سابقا فان حماس و حرارة غناء الرحابة يتزايد مع الوقت الممتد من مغرب الشمس إلى طلوعها، أي طوال الليل. و يعبر مطلع قصيدة الرحابة التالية[16]عن مدى تعلق الإنسان الجزائري بمكارم الأخلاق، و خاصة منها الكرم والجود، و شهد له العديدة عبارة عن مدح وقدح، مدح بيت العرس إذا كان ربينا مسمياتها اتجاه الرحاية الذين بحت أصواتهم وتصببوا عرقا أثناء الليل الطويل لنشر البهجة والفرح فعند حلول تباشير الصباح الأولى، ينتظر الرحابة بعد كل هذا المجهود مكافأة تسمى" تقشقشت" و هو طبق يحتوي قديما على أكلة " أزيراوي"و يحتوي حديثا على تمر و حلوى وكاوكاو

وجرت العادة على أن - العجوز - و هي مسيرة البيت، هي التي تقرر تقديم - ثيقشقشت - أو عدم تقديمها للرحابة فإذا قدمت العجوز - ثيقشقشت - للمغنين فانهم يمدحونها الكلام التالي :

اورشانا ورشانا اويد آقلان آربى قداس الحال

االعزوزا االعزوز المليحة نشري لك صابون الريحة

وإذا كانت العجوز بخيلة ولم تكرم المغنين فانهم يذمونها بالقول التالي:

هالعزوز هالعزوز أفم القربي نحلف لك ما تشوفي ربي

أتعلالو من هو بيا خفت نسمي عار عليا

ونستقبل العجوز هذا النقد بصدر رحب، وسنتناول موضوع الرحاية في كتاب أخر.[17]

2-التحريبة:

وهي رقصة حربية تشتهر بها قبيلة - آيث ملول الأوراس و تؤدي كالتالي: تنتظم جماعة من حاملي البنادق صف طويل من عشرين إلى ثلاثين فردا يتقدمهم عازف على اجاواق - يؤدي ألحانا ذات نغمة خاصة تشعر السامع بالا و الحماس، و يمشي الجميع بخطوات متزنة محسوبة، و عندنا تنغلق الدائرة، تعطي الإشارة بإطلاق البارود فيضغط الجميع الزناد دفعة واحدة و ينطلق دوي هائل.

---

[1] **لونيسي محمد الصالح، عيسى الجرموني،ص25.**

[2] **المرجع نفسه، ص24.**

3 عياش:

وهو لحن يؤدي باللغة الأمازيغية فقط و تؤديه المرأة أو الرجل و هو طابع أصيل ذو غناء حزين ترافقه القصبة فقط و هناك أسطورة معروفة عنوانها – عياش اممى -.

عبقرية القصبة الاوراسية :

انفردت القصبة الاوراسية كما قلنا بتفردها وتميزها عن باقي القصبات في عموم الوطن بقدرتها على أداء جميع الألوان والطبوع الأخرى المسمات " البدوية "، ويعود ذلك الى ان اغلب الحان القصبة الاوراسية تخضع لشخصية " القصاب " ووضعه الاجتماعي والنفسي، فكلما كان القصاب حساسا كلما كانت الحانه رقيقة ومعبرة.

فالمستمع عندما يسمع مثلا الحان القصاب الشهير" الجموعي مسلمً، من مدينة عين فكرون وهو قصاب ضرير فهو يحس بانه يخرج في الحانه كل ما يختلج صدر الانسان الكفيف من الم ومرارة، ويضمن زفراته كل معاني الامل والالم، ويصب في ـأناته كل ما تحس به نفسه من حسرة واسى على وضعه الاجتماعي.[18]

فكلما ركز أبو العلاء المعري الشاعر الضرير في اشعاره الفلسفية على نظريته التشاؤمية للحياة، كما ضمن طه حسين الكاتب الضرير كتاباته كل ما يحسه الانسان الضرير من مشاعر نحو نفسه ونحو الاخرين، فإننا نجد قصابنا " الجموعي مسلم" قد صمم التحانه بحيث انه جعل منها تحفا فنيه نادرة، ولوحات فنية تجعل السامع ينبهر امام روعته، وقد بث التحانه كل ما يعانيه ويكابده الانسان في حياته، واشتهر هذا القصاب خاصة باللحن الذي استعملته التلفزة والإذاعة الوطنية كـ: جنريك للحصة الفلاحية الشهيرة "الأرض والفلاح" للمرحوم احمد وحيد.

وكذلك في السكاتش الفكاهي بعنوان: " بوبقرة غلبته رمضانّ للفنان المرحوم: حسان حساني بوبقرة، هذه القطعة الموسيقية الخالدة بقيت خالده في اذهان المستمعين على مر السنين وقد أبدع القصابون في تعديل عيون القصبة الاوراسية للاستجابة لمئات الألحان مثلما يحكى عن المرحوم : الجموعي مسلم الذي كان في البداية يعزف على ذات ثمانية عيون فقط، وفي حفل جمعه مع القصاب " مازوز الشمري " تفوق فيه هذا الأخير في الأداء، ولم يغمض له جفن الى ان اهتدى أخيرا الى سر تفوقه، لقد اكتشف ان مازوز أضاف عينا تاسعة لقصبته فأضاف هو أيضا وتفوق وابتدع.[19]

---

[1] **محمد الصالح لونيسي، جذور الموسيقى الاوراسية، ص.74**

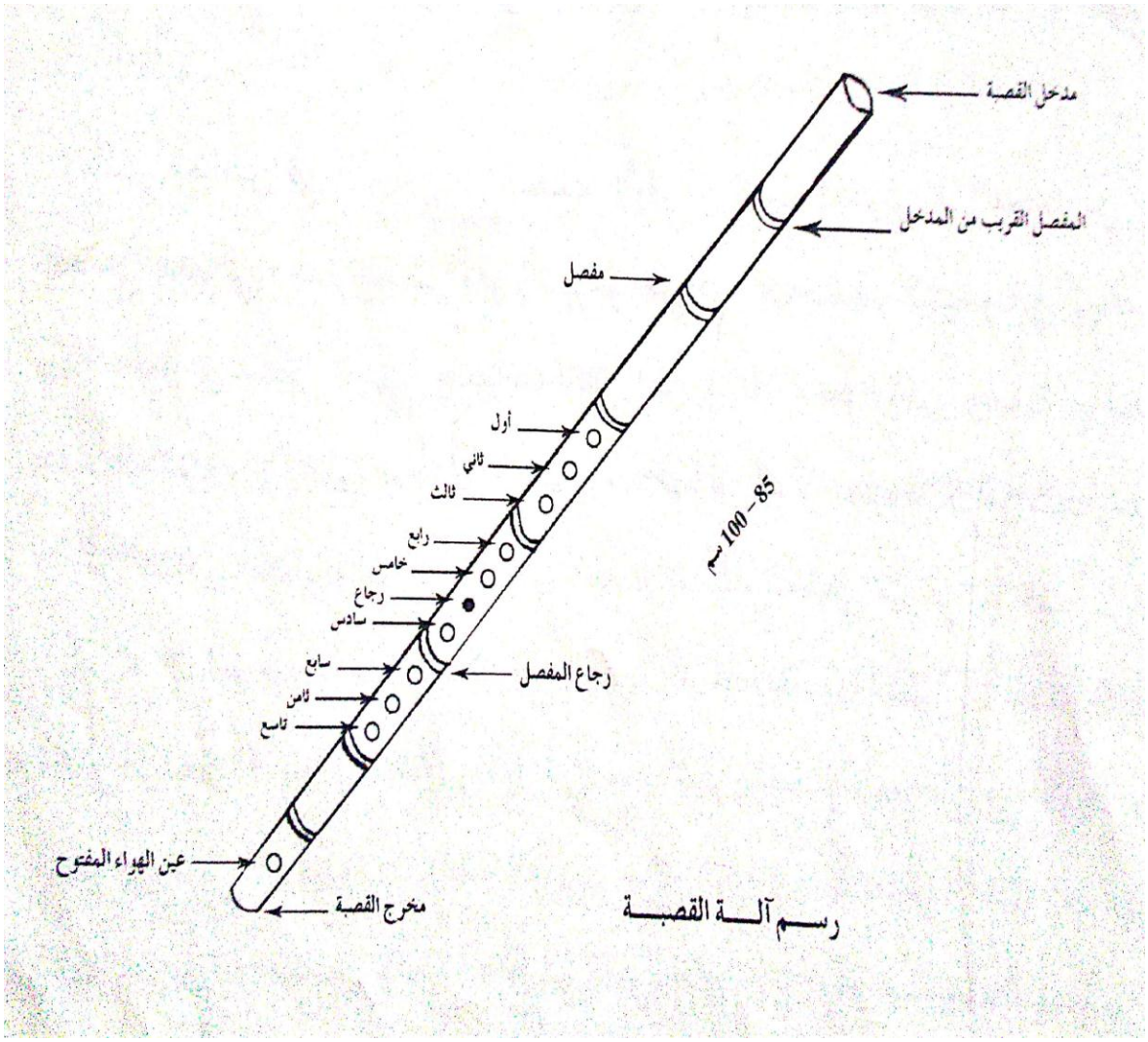
[2] **المرجع السابق، ص75.**

الة القصبة :

هي اله متأصلة متجذرة عبر الأصول وهي مصنوعه من القصب متفاوتة الطول بين 80-100 سم وهي ما تشبه الفحل الأكثر تداولا في مناطق أخرى خاصة الغربية وبينما يصل طولها الى أكثر من 70 سم وهي اكثر تداولا في المنطقة ويتراوح قطرها الداخلي بين 25-30مم وعدد ثقوب القصبة 10 منها سته للانامل تليها ثلاثة لوضع صمام من الشمع يحدد حسب الطبيعة الصوتية للمغني، أما الثقب الأخير فهو في الأعلى يستعمل عندما تكون المغنية امرأة نظرا لارتفاع صوتها.

تزين القصبة وتنقش بأداة حادة بأشكال ورسوم متعددة نجد ما فيها ما هو مستوحا من النسيج البربري أو الوشم التقليدي عند نهاية هذه العملية يتم طلائها بقليل من الحناء السائلة أو الاصباغ المستعملة لخيوط الصوف في النسيج وخاصة العكري أو الخمري أو القرمزي الأجوف، تعتبر هذه الالة رمزية في منطقة الشريعة نظرا لاستعمالها في جل المناسبات.[20]

[1] **إبراهيم بهلول، الالات الموسيقية التقليدية في الجزائر، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، انتاج الديوان الوطني للثقافة والاعلام- الجزائر، مارس 2004، ص42.**



الة البندير :[21]

يعتبر البندير من الالات الاقاعية فهو يجمع بين الاصالة والبساطة ويصدر أصواتا تناسب تماما الالحان الشاوية، من حيث علو الأصوات فمن خلاله نستطيع اصدار أصوات مختلفة وذلك حسب موقع الضرب، يصنع من إطار خشبي يتراوح ارتفاعه ما بين 10-14 سم وقطره يتراوح بين 40-60 سم وذلك حسب رغبة العازف ويغلف بجلد الماعز والمحضر بطريقة خاصة، حيث يجفف في الظل لمدة محددة يثبت على سطح البندير الداخلي خيط من السمسم يهتز كلما ضربنا على البندير.

إن الأمر الأكيد للمنطقة الجغرافية والزمان الاثر البارز في إرساء أولى معالم الموسيقى الشاوية على الرغم من امتزاج الثقافات آنذاك، وقد لعب الأفراد كذلك دورا

[1] محمد الصالح ونيسي، جذور الموسيقى الاوراسية، ص41.
[2] المرجع نفسه، ص42.

هاما في المحافظة على الموروث الغير مادي على غرار المادي جيلا بعد جيل حتى تمكن من الوصول الى وقتنا الحالي على الرغم من حفاف الساحة الفنية الاوراسية من تقديم أعمال فنية يمكن من خلالها توريث الدلالات والكلمات الكامنة خاصة في الأمثلة والحكم التي لها الأثر الكبير في المجتمع من خلال ترقيته والمحافظة على قيم الهوية فيه .[22]

❖ المبحث الثاني : عيسى الجرموني.

- **مولده و نشأته:**

ينتمي عيسى الجرموني إلى قبيلة من كبر القبائل الامازيغية في الشرق الجزائري وهي قبيلة "الحراكتة" التي لعبت دورا كبيرا في مقاومة الاستعمار الفرنسي و التي أنجبت رجالا عظماء نبغوا في السياسة و العلم والدين و الفنون، هذه القبيلة التي تقطن حاليا بشمال الأوراس، وأهم مدنها: عين البيضاء- أم البواقي - فكيرينة - متوسة و غيرها، هذه القبيلة تنقسم إلى أربعة فروع كبيرة و هي : اولاد عمارة - اولاد سعيد - اولاد خنفر - اولاد سيوان.

فرع أولاد عمارة :

ينقسم بدوره إلى أربعة عشائر أو أعراش وهي: الجرامنية المصابحية، أولاد فريحة، أولاد قرون... وينتمى عيسى الجرموني إلى العشيرة الأولى وهي عشيرة الجرامنية، ومنها اشتهر بلقب الجرموني أما رفيقه القصاب " محمد أو الزين " ولقبه "الطير" فهو ينتمي إلى عشيرة المصابحية.[23]

وعلى غرار اغلب أسماء القبائل و أسماء العائلات في الشمال الإفريقي فان كلمة جرمون كلمة أمازيغية، وهي اسم لعدة قرى و أماكن في الجزائر مثل: قرى تاجرمونت جنوب كل من ولايتى باتنة وخنشلة، باسمه الحقيقي - مرزوقي عيسى بن رابح الحركاتى. والمعروف باسم – عيسى الجرموني الحركاتي – ولد الفنان الشيخ في سنة خمسة وثمانين وثمان مائة وألف في سيدي ارغيس امزي بولاية أم البواقي الحالية و توفي يوم 16 ديسمبر 1946. [24]

وعاش المرحوم طفولة بائسة كغيره من أترابه في ذلك الوقت وقد قضى طفولته في مسقط رأسه ثم انتقل رفقة والده إلى الاستقرار بدوار الحيمر ببلدية متوسطة (الدوار الأصلي للأسرة) في منتصف الطريق بين خنشلة و عين البيضاء و لم يدخل المدرسة و لا يعرف الكتابة والقراءة إلا أن الحظ ابتسم له على مستوى الموسيقى و الغناء، وابتدأ حياته الفنية فعلا و عمره 18 سنة، تتلمذ على يد شيوخ و

---

[1] إبراهيم بهلول، الالات الموسيقية التقليدية في الجزائر.ص 42.

[2] المرجع نفسه، ص36.

شعراء محليين، ولكن اعظم الشيوخ الذين تأثر بهم هو الشيخ الولي " شيخ زاوية دينية " عبد الرحمان زواوي الذي ذكره في عدة أشعار وأغان ، ولازمه إلى غاية 1936 و هي السنة التي أحيا فيها حفلا بقاعة – الأولمبيات - بباريس. و يكون بذلك أول فنان مشرقي يدخل هذه الصالة الشهيرة، كما انه تردد كثيرا على مدن الشرق الجزائري و تونس و خاصة مدينته المفضلة - عين البيضاء.

تزوج ثلاث نساء وهن :

الأولى : مرزوقي فطيمة تنتمي إلى نفس عائلته انجب معها بنتين وهما "ربعية" و"عائشة".[25]

الثانية : فيراري الويزة إيطالية الأصل تزوجها وعمرها 12 سنة و عمره 50 سنة انجب معها 04 بنات، وهن فطيمة، دليلة، حورية و فتيحة.

الثالثة : عاشت معه سبعة اشهر ثم طلقها، و توفي كما قلنا سنة-1946.

التويزة..... مدرسته الأولى:

توفي أبوه وهو صغير السن و هاهو الآن يواجه قساوة حياة وصعوبتها، وفي هذه الأثناء و على عادة البوادي الاوراسية، فان عملية التويزة أو تعاونية القرية هي الفضاء الذي تلتقي فيه السواعد و تتبادل الأفكار و تبرز فيه المواهب.

وفي أحد الأيام استدعى أحد ملاك المزارع شبان الحى الحصاد حقوله ضمن عملية التويزة هذه وعلى عادة القوم فان لكل تويزة مغنيها و مطربها الذي يزرع في عضلات الرجال طاقة متجددة بفضل أغانية. و كان المطرب الصغير - ابن سخرية - هكذا ينسب الجرموني إلى أمه بعد وفاة الأب و بالشاوية كان يسمى - ميسن سخرية -، أبتدأ الحصاد باكرا وانطلق – ابن سخرية - يشدو ويبعث الحماس و القوة في نفوس الحصاد ين الذين يلتهمون السنابل بمناجلهم دون أن يعبؤو بلفحات الشمس و تصبب العرق الغزير من جباههم، و كان الجماعة قد اتفقوا مع عيسي الصغير على أن يقوم بالغناء و ربط الغمار و يسمى بالشاوية - ايذغ - فقط لإنه صغير السن.

وكان المعلم صاحب التويزة بعيدا عن الحقل في منزله. وفجأة سمع صوتا غريبا و ألحانا عجيبة تدوي كالرعد لم يسبق أن سمعبمثلها فأسرع ليستفسر عن الأمر، و عندما لمحه الرجال أتيامن بعيد على فرسه أوعزوا إلى الفنان الصغير بالكف عن الغناء احتراما للمعلم و عندما وصل سال الجميع: من هو صاحب الصوت الغريب الذي سمعته منذ حين؟ و جم الجميع ولاذوابالسكوت، و انهمك كل واحد يحصد السنابل أمامه.

---

[1] **لونيسي محمد الصالح، عيسى الجرموني ، ص35.**

ألح المعلم: قلت لكم من هو صاحب الصوت و أريد الجواب بسرعة؟ عند ذلك تطوع أحدهم و قال مرتجفا : انه "ابن سخرية أشار المعلم إلى المطرب الصغير و طلب منه الغناء أمامه و بعد تردد طويل حياء ووجلا وبعد تشجيع الحصاد ين انطلق الجرموني مغردا بصوته المعهود، فاعجب به صاحب التويزة وشجعه على مواصلة الغناء.

ثم إن الناس تسامعوا بهذا الصوت الملائكي بحيث أن التويزة التي يحضرها عيسى الجرموني تستقطب و تجلب إليها حصادي التويزة المجاورة. و هكذا اضطر الفلاحون إلى ضبط برنامجهم على ساعة عيسى الجرموني، فالتويزة التي يحضرها تحصد الحقل الفسيح في ساعات معدودة لأن صوته يعطي طاقة وديناميكية خارقة للعادة لعضلات الفلاحين و أغانيه تستهوي أفئدتهم و قلوبهم.[26]

والتويزة هي نظام تعاوني عرفي معروف منذ القدم يتميز بها سكان إفريقيا الشمالية من ليبيا إلى المغرب الأقصى دون سواهم. وعرفوا بها منذ القدم مثلما عرفوا بأكل الكسكس ولبس البرنس ،والتويزة اسم أمازيغي يعني التضامن والتكافل والتعاون و تفسرباجتماع أهل الدشرة أو الحي أو القبيلة وقيامهم جميعا بالأعمال الجماعية التالية، لصالح الفرد أو الجماعة و هي:

-حصاد الحقول أو حرثها

- بناء المنازل

- بناء السدود و السواقيان

- إقامة الأفراح

- جني التمر و الزيتون

- إغاثة المنكوبين.

وتتجلى أهم مظاهرها في عمليات الحصاد في الوقت الذي كان المنجل اليدوي هو سيد الميدان بدل الآلة الميكانيكية الحديثة.

ويبدأ العمل في الصباح الباكر، اتقاء لحر الشمس، حيث يشرع الحصادون في العمل مرتدين مآزر جلدية تسمى بالشاوية.

بينما يقوم صاحب الحقل بإحضار الطعام ؛ كسكس، لبن، زبدة و خبز أو اكلة أخرى تسمى (ازيراوى) تتكون من الدقيق و عجب التمر - الغرس و الزبدة أو زيت الزيتون .

---

[1] **لونيسي محمد الصالح، عيسى الجرموني ، ص37.**

- **جماليات التلقي في اغاني عيسى الجرموني :**

يعد الاهتمام بالمتلقي - قارئا أو مخاطبا - من أبرز ما اهتم به النقد العربي القديم والبلاغة العربية، ولكن هذا (المتلقي) لم يكن يسمى متلقية، كان يسمى (المخاطب). وفي كتب التراث نماذج كثيرة عن التلقي وشروطه. فمثلا في باب ما سماه ابن رشيق (باب الاتساع) في معاني الشعر وكثرة دلالاتها، وتنوع القراءات فيها، نجد الربط الوثيق بين قوة ألفاظ الشعر التي تجعلها محملة بطاقة هائلة من الدلالات، وبين القارئ القادر على استنباط ذلك.[27]

يقول ابن رشيق: "يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد - أي من القراء - بمعنى.. ومن ذلك في الشعر بحد المتنبي يتحدث عن دور القارئ في فهم شعره وتأويله، فيقول:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

بهذا يظهر إعلاء دور المتلقي في رسم حدود الدلالة، لكن بالتدقيق في عدد من المؤلفات التراثية التي تناولت القارئ أو التلقي بشكل عام بحدها أكثر موضوعية من نظرية التلقي الحداثة في هذه القضية، إذ لم تجعل حرية المتلقي مطلقة، بل قد ها باحتمالية لغة النص المؤول، فالقارئ ليس حر حرية مطلقة في فهم النص، وتأويله كما يريد، مما قد يخرج به عن هذه الاحتمالية، ويجعله ألعوبة في يد القارئ يفعل به ما يشاء، وجعله كل شيء في العملية النقدية، هذا يظهر التوازن في الطرح النقدي العربي القديم.

كما يمكن تقديم العديد من النماذج الشعرية والنقدية في التراث العربي تناولت التلقي بشكل من الأشكال ومن ذلك نذكر الحادثة التي تنازع فيها امرئ القيس وعلقمة الخل واحتكامهما لأم جندب روج امرئ القيس، عرض عليها علقمة الفحل قوله:

فأدركن ثانيا من عنايه يمر كمر الرائح المتحلب

وقال امرؤ القيس:

فاللسقوط ألهوب وللساق دره وللزجر منه وقع أخرج منعب

إن ما يلفت الانتباه في هذه الواقعة التي كررتها الدراسات هو النتيجة التي وصلت إليها أم جندب (المتلقي) فأم جندب حكمت لصالح علقمة دون أن تلتفت إلى علاقتها بزوجها أو ظروف كتابة القصيدتين اللتين تحويان أبيات التنازع، فكان أن

---

[1] ينظر : موقع الألوكة مدونة د. وليد قصاب :http : / / www . alukah . net بتاريخ 2007/07/09.

علقت على هذا التفضيل بتعليل مستمد من داخل النص، أي من خلال ما جاء في البيتين، وكأنها بذلك فكرة موت المؤلف التي نادت بهما البنيوية وعضد برواد نظرية التلقي دور المتلقي الذي منح المكانة المتميزة. فقد برت تقديم أبيات علقمة بقدرته على إعطاء صورة متميزة لجواده، ففي الوقت الذي احتاج فيه امرؤ القيس لجر جواده وعنيفه ليكون أكثر سرعة، قدم علقمة جواده يعدو بطريقة انسيابية وكأن السرعة خصيصة فطرية فيه.

إننا نلمح في هذه الواقعة أمرين أساسيين بوضوح: أما الأول، فالتصاق أم لجندب بالأبيات مباشرة دون أن تلتفت إلى تلك العلاقة التي تجمعها بزوجها وهو طرف في هذا التنازع. أما الأمر الثاني، فيتمثل في ذلك الضج الذي أصبح يتميز به المتلقي، | إذ أصبح من كثرة استئناسه بالنصوص واحتكاكه بما يتوقع ما يجب أن يقع، وأضحت حاسة النقد لديه متدربة، ومقاييس الحكم المبر ممتدة بمعرفة ودراية. وذلك ما يسمى و نظريته التلقي ب أفق الانتظار ، فالقارئ كما يقول ستاروبانسكي هو ذلك الذي يقوم بدور المتلقي والمميز (أي بالوظيفة النقدية الأساسية المتمثلة في القبول أو الرفض.[28]

ولعل تعليق طرفة بن العبد على بيت خاله المتلمس:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم.

بقوله: "استنوق الجمل،" كدليل على رفض طرقة للخلط الذي وقع فيه المتلمس بإسناد صفة الثوق إلى الجمل، إذ الصيعريه تكون في محق الناقة لا في عنق البعير.

وحين يعرض المرء إلى الانتقاد اللاذع الذي وجهه النابغة والخنساء إلى بيت حسان بن ثابت:

لنا الجَفَناتُ العرُ يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

يتأكد أن النابغة والخنساء كانا يتوقعان أن يحقق حسان معنى أقوى للبيت من هذا الذي صنعته له كلمات: "الجفان"، "يلمعن"، "الضحى"، "يقطرن"...، فاقترحا مفردات أخرى تحقق للبيت هذه القوة والمناعة. وهذه إنما هي فطنة من المتلقي وحشت منه إما ينبغي أن يصدر عن الشاعر، والتصاق مباشر بالنص.

ومع تعاقب الحقب سيتبلور هذا الإحساس بالنص محدا، وستظهر صور التلقي بالمفهوم الألماني واضحة مع الجاحظ: قال: "فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة، أو تمت لخطبة أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك غجبك بمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه.

[1] ينظر : موقع الألوكة مدونة د. وليد قصاب :http : / / www . alukah . net

ولكن أعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع صغي له والعيون تحدق إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله (...) فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة والقلوب لاهية، في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، أو هدهم فيه".

الواضح والأساسي في قول الجاحظ هو تركيزه على العلاقة بين الإنتاج والجمهور، فالمعول عليه هو القارئ واستحسانه أو فوره من هذا الإنتاج، فالنظر هنا ينسحب إلى المتلقي لا إلى النص نفسه، كما يمكننا العثور على نماذج نقدية كثيرة في تراثنا قامت على أساس استجابات المتلقي وذائقته الفنية إضافة لمقاييس مستمدة من تقاليد نقدية راسخة في تلك الفترة، فمثلا نجد المختارات الشعرية (المفضليات، الأصمعيات، وحماسي أبي تمام والبحتري)، ظهر عبر قراءتها دور التلقي ولو بشكل جزئي في الترتيب والتصنيف والمفاضلة فالاختيار شكل من أشكال التلقي والحكم على النصوص.[29]

مما تقدم يظهر جليا أن تراثنا العربي غني بالنماذج النقدية التي لا تختلف بشكل كبير عن المادة النقدية التي يتم تسويقها في مقاربة النصوص ونجد أنفسنا ملزمين بإعادة إحياء وبعث هذا التراث بحلة جديدة تتناسب ومتطلبات العصر من علمية الطرح - والمنهجية المناسبة إلى استثمار كل المتعلقات النصية من أجل التحليل والوصول إلى مكامن الجمال في النص. فتراثنا ليس عقيما على - تقديم الأدوات الإجرائية والمنهج السليم في قراءة النصوص سواء وفق نظريات القراءة والتلقي أو أي منهج نقدي معاصر سياقي أو نسقي / بنيوي أو ما بعد البنيوية، فقط نحتاج إلى وعي كامل بتاريخنا النقدي والثقافي و قراءة واعية لإنتاج الأخر وتقديم البديل عبر - صهر التراث في بوتقة المعاصرة ومن ثم إعادة قراءة النصوص بنكهة تراثية جذورها في عمق تاريخنا وأدواتها وتقنياتها وأسلحتها مما - جادت به العلوم والمناهج المعاصرة.

- **الناحية الجمالية في غناء عيسى الجرموني:**

ان اهم العوامل التي ساعدت على نجاح عيسى الجرمونيالباهر ثلاثة وهي :

1- الصوت القوي الراعد المومن الذي يفرض نفسه عل المستمع، هذا الصوت المنبعث من أعماق نفس الجرموني ، والذي يكيفه حسبما يشاء.

2- الألحان الجديدة التي ابتدعها الجرموني ، والطبوع القديمة التي طورها وجعلها تتلاءم مع نفسية الجمهور، وتعبر بصدق عن أحاسيسه وآلامه.

[1] ينظر مقال ل محمد عدناني - بتاريخ : www . elaphblog . com.2010،11:41:01/13/04

3- تلاؤم قصبة محمد أو الزين مع صوت عيسى الجرموني وتجاوبها المطلق معه.[30]

- **الفنان عيسى الجرموني**

للشاعر الكبير: شمامي العايش

باسم الله نبدأشعري يالخوان اصغوايا حاضرين لحكايتى نفاح
عيسى الجرموني يفخر به اللسان و نقمة مرزوقي نذكرها مداح
دوار سيدي ارغيس جيهة الظهرة بان زاد مزيود اجديد عيسى بن رابح
سيدي ارغيس عساس يحظى ذا الفنان جهة (كاروبير) رجالوناس املاح
في بير اسماعيل الجرامنية سكان في بلاد متوسة رجال النيف صحاح
اتزوج فيراري من سلالة الطاليان باباهارحاي مشهد فلاح
سكان فالبيضاء في حي الماريان لا توجد دارو ثمة من أحجار الصفاح
في زمان الصغرعيسى بشبابه بدوي ولد الريف في الخدمة فلاح
بالتويزة خدام ايعاوناترابو عند الزواوي شيخ والي من الصلاح
غني بالموال ازهاواحبابو عرضوسيدي الشيخ كثر من التمداح
ادعاه دعوة خير مفتوحة ابوابو يعيش من ذا الصوت يزهي لفراح
مغني شاعر موزون الهدرة خرجت بالظرافة امعانيها ملاح
معطية من الله ما كتب ما يقرا والصوت الصافيكناري صداح
مغني فنان مشهور الخبرة عندو صوت جميل سمانه مايبحاح
فالوقفه شاوي يمشي مشي ارزين زهواني فنان ما هوشي مبحاح
لثم وجهو بالشاش من تحت العين قندوره طيسور اقماشات املاح
باهي بالبرنوس شاوي بوجنحين بين ايديه بندير يتمايل دلواح

[1] لونيسي محمد الصالح، عيسى الجرموني، ص44.

قصابو بحذاه محمد بن زين والقصبة احنينة فهموها القراح[31]

- **ظاهرة خاصة و فريدة :**

إن الظاهرة عيسى الجرموني ظاهرة فريدة و من الخوارق العجيبة التي تظهر من عصر إلى عصر و يمكننا أن نؤكد بان الحظ وحده أو الصدفة وحدها هي التي جعلته يسجل أغانيه و بالتالي وصولها إلى الجمهور العريض ليستمتع بها.

و الفضل في ذلك يعود إلى أحد الجزائريين اليهود المعجبين بفنه في ذلك الوقت و هو السيد (هارون الحوزي) الذي شجعه على التسجيل في كل من تونس و فرنسا ولولاه لذهبت أغانيه أدراج الرياح.

و المتمعن في التاريخ البشري يدرك أن كل عصر يلد عباقرته و مبدعيه و على حد تعبير مثقفينا الكلاسيكيين فهو "فريد عصره ووحيد دهره".

قلت هؤلاء المبدعين الذين لا يمكن أن يظهروا في عصر آخر قبلهم أو بعدهم و لا يمكن استنساخهم أبدا، و الحكمة التي تقول(عندما تعجز الطبيعة عن التعبير، تصنع رجلا عبقريا يعبر عنها) تنطبق تماما على مطربنا.

و من الصدف الغريبة أن عصر عيسى الجرموني هو نفسه عصر عملاقي القطر المصري الشقيق وهم : محمد عبد الوهاب، أم كلثوم - تقريبا- رغم فارق البيئة و الظروف السياسية

والاجتماعية. هذان العملاقان أيضا بصما النصف الأول من القرن العشرين ببصماتهم الخاصة، دخلا هما أيضا بأعمالهما الخالدة في وجدان الشعب، و في سجل التاريخ. و بكل فخر اعتقد أن عيسى الجرموني يضاهي هذين العملاقين. رغم انه أمي لم يدخل المدرسة ولا يعرف - النوتة الموسيقية – فهل هي الصدفة أم أن الطبيعة هي التي تفعل فعلها ببرنامج مدروس؟[32]

- **تأثير وتجذر أغانيه في وجدان المجتمع الأوراسي:**

كنت وأنا صغير السن في مطلع الخمسينات، أحضر الحفلات والأعراس، فلاحظت أن هناك آلة صغيرة (ثاغنايث) تدار باليد وعليها اسطوانات 78 لفة، تشدو بأغاني عيسى الجرموني ، فيصاب الحاضرون بالتأثر والوجوم، ويتفاعلون مع أغانيه وكأن على رؤوسهم الطير، ثم تتخاطف الأيدي هذه الآلة العجيبة. وتطوف بها من بيت إلى بيت ومن مقهى إلى مقهى. والكل يردد :

الصحراء مغيمة على التل والتل هو قضائي

---

[1] لونيسي محمد الصالح، عيسى الجرموني، ص96.
[1] المرجع السابق. ص34.35.

انا هارب من الشمس للظل والظل هارب علي

و الكل يغني:

نرضى بالغب عامين ولا موردي من الجوابي

موردي على شارح العين وإلا نبطل شرابي

فكيف لرجل أمي وفقير أن يوقظ كل هذه المشاعر والأحاسيس في نفوس غلب عليها اليأس والقنوط، إنه فعلا معجزة!

- **محمد بن الزينوعبقرية القصاب الأوراسي:**

لقد ساهمت القصبة الأوراسية وخاصة قصبة محمد بن الزين مساهمة كبيرة في إنجاح أغاني عيسى الجرموني نظرا لرقتها وعذوبتها وتفاعلها مع صوت المطرب. وخاصة لتميزها عن " القصبات الأخرى بكونها" حنينه " بالتعبير الشعبي.

وهناك " خاصيّة " فريدة لم يتطرق لها الباحثون - على ما أعلم - يختص بها القصاب الأوراسي دون سواه، وينفرد ويتميز بها عن غيره من العازفين على الناي والقصبة في شتى بقاع العالم. [33]

هذه الخاصية تتمثل في كونه " طويل النفس ". وبالتعبير العامّي (يجبد النفس) أي أنه يستمر في العزف لمدة ساعات دون أن يتوقف أو يقطع النوتة " ليستريح " ولو لحظة و بعبارة أوضح:" انه يقو بعملية الزفير و حدها عن طريق الفم، في نفس الوقت الذي يشهق فيه الأكسجين عن طريق الأنف"، وهي عملية صعبة تحتار إلى تدريب شاق و مستمر حتى يصبح القصاب- : -قارح- أي قصابا محترفا. و اذكر انه في سنة 1964 تنافس قصابان -عازفان- فيإحدى الأفراح فاستمر أحدهما يعزف ساعتين دون توقف.

نفس العملية يقوم بها مطربنا الكبير عيسى الجرموني عندما يؤدي مواويله الطويلة دون توقف و هو ما يفسر التجانس والتجاوب و التفاعل المطلق مع قصابه الشهير "محمد بن الزين" الذي لعب دورا كبيرا في رواج أغانيه و شهرته.

بحيث اصبح لا يذكر الجرموني إلا و معه محمد بن الزين، هذا القصاب الذي وهب حياته هو أيضا للفن. و بانضمامه إلى مطربنا، نشأ ثنائي فريد من نوعه و مدرسة فنية معروفة بأتم معنى الكلمة ثنائي متكامل متجانس بحيث أن قصبة "محمد بن الزين" لا يمكنها أن تنطق و تعزف إلا مع صوت عيسى الجرمونى، وصوت عيسى الجرموني لا يمكنه أن يشدو إلا برفقة قصبة محمد بن الزبن، ويذكرنا هذا الثنائي

[1] لونيسي محمد الصالح، عيسى الجرموني،ص44.45.

بثنائي فني آخر شهير هو بقار حدة - ابراهيم بن دباش " ونأمل أن نتناوله في كتاب آخر.

الى هنا فما لا يجفى علينا أن بروز اعمال الفنان عيسى الجرموني، ظهرت من خلال حياته الاجتماعية بين اهله حيث تجاوب معه المتلقي على اختلاف السن والجنس وكذا مستوياتهم الثقافية، فقد لعبت جمالية الكلمة في أغانيه دورا مرموقا من خلال ارتباط اغانيه بمحيطه وقد إتخذت اغانيه دلالات عدة في طابع غنائي واحد، وتمازجت أحاسيس الفنان بالمتلقي من خلال رابط جيد الا وهو المنطقة التي تجمعهم تحت غطاء موروث ثقافي واحد .

عينة من البحث:

❖ أخذ عينة من البحث :

لقد قمنا باختيار أغنية **الحمد لله ما بقاش استعمار في بلادنا** وهي من أشهر مؤلفات الحاج محمد العنقى و هي تعالج موضوعا وطنيا.

- **معيار التحليل:**

لقد أخذنا بعين الاعتبار النقاط التالية:

- النمط الغنائي
- الشكل الموسيقي للأغنية.
- البنية الموسيقية للأغنية :
- الإيقاع (الميزان).
- طبع القطعة.
- المدى اللحني.
- تحديد الجمل الخاصة بالأجزاء.
- الحركة اللحنية للأجزاء.
- الأبعاد الصوتية للأجزاء.
- الأشكال الإيقاعية اللحنية الأساسية

الحمد لله ما بقاش استعمار في بلادنا

استخبار:

نحمد ربي و نشكرو عن هاذ الساعة السعيدة
هجرنا من الظلم و الكفر و سعينا روضة جديدة

مطلع 1:

الحمد لله ما بقاش استعمار في بلادنـــــــا أتكسر سيف الظلم فلحروب هلكوه االشجعان
ضحات الرجال فالغيب والصحرى وجبالنا تحيــى الجزائر حرة و يحيــاو الـشبـــان
تحيــى الــجزائر كافة رجال ونســـوان

مطلع 2:

نطلبو ربنا بالنصر لديننـــــــا أو يحيا شعبنا في جاه لعدنان

الأبيات:

نبدى باسم الله نور القلوب أو ساس إيماننا الصلاة على الهادي شفيعنا سيدي بوعدنان

الله اكبر سلام المجاهدين سيادنـــــــا انتصر جيش التحرير عل عداه بفضل الرحمان

ألي استشهد مرحوم والي عاش يبقى في آمان

إعادة المطلع 1:

الأبيات:

ارحم الشهداء الي ضحاو من اجل أوطاننا أكرمهم يا ربي بالقصور في جنة رضـــوان

أوضع الرحمة فالقلوب يترباو أولادنـــا المسلم معروف بالعفو جاء فالـــــقرآن

اجتهد يا مواطن و تقدم بعـــلوم الزمـــان

الأبيات:

جزائر عربية خضرو بيض معروف علامنا عليها نجمة و هلال منورة رفدوه الشبـــان

جذورها امازيغية والإسلام نور اعتقادنـــا اخفضها يا ربي و صونها من كيد الطغيان

تحيى الجزائر كافة رجال ونســـوان

إعادة المطلع 1

إعادة المطلع 2

الابيات

22
B 4
A 4
ر جال او نس وان نب د باس م
25
الله نور لق لو ب او سا س ما نا
28
B 4
صلاة اع ال ل ها دي شفيع نا
31
A 4
سي دي بو عد نان ال لا ه اك
34
بر سلاح ال مو جاه دين اس يا د نا
37
B 4
ان ت صر جيش ال تح رير ع عن داه
40
C 4
ب فضل ال رح مان ا اس-لي تش هد مر
43
حوم و لي عاش يب قى في لا مان

1-النمط الغنائي:

تصنف هذه المقطوعة ضمن الأغنية القصيرة (la chansonnette) و هي شكل من الإشكال الغنائية المعاصرة التي يعرف بها الشعبي و التي حضيت باهتمام كبير خاصة من طرف المغنيين المعاصرين و نذكر منهم **الهاشمي ڤروابي** و **عمر الزاهي** و **الباجي** ...

عنوان الأغنية : الحمد لله ما بقاش استعمار في بلادنا
اسم مؤديهـــا : الحاج محمد العنقى

2-الشكل الموسيقي للأغنية :

الاستخبار : ارتجال آلي (كمان ،بيانو)
ارتجال غنائي + مرافقة الجوق

افتتاحية آلية قصيرة:

المطلع : غناء جماعي للأبيات (الخماسة)
الجواب (إعادة الجمل الخاصة بالأبيات آليا)

الأبيات : غناء فردي + جمل موسيقية على آلية على شكل حوار.

3-البنية الموسيقية للأغنية :

استخبار

مطلع 1

مطلع 2

الأبيات

مطلع 1

الأبيات

مطلع 1

الأبيات

مطلع 1

مطلع 2

4-الإيقاع :

الإيقاع المستعمل في هذه الأغنية هو **القباحي** وهو إيقاع ثنائي بسيط 2/4

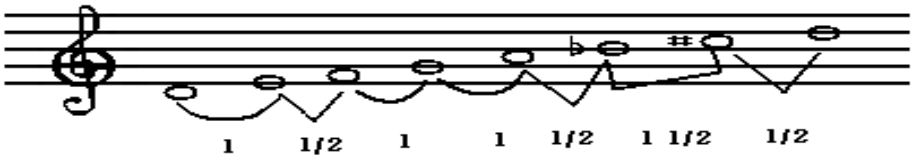
5-الطبع:

يتضح لنا من خلال التدوين أن الأغنية تعزف في طبع **السيحلي** لان معظم الأبعاد المستعملة تتوافق مع أبعاد هذا الطبع .

بالإضافة إلى الطبقات الأصلية للطبع فهناك طبقات أخرى تستعمل نادرا وهي :

دو ♭ و سي ♭ .

تدوين الطبع:



6-المدى اللحني:

بالنظر للبعد الناشئ بين اخفض طبقة صوتية موظفة في القطعة وهي صول 2 و أعلى طبقة وهي مي 4 فان المدى اللحني لهذه القطعة هو ديوان (اوكتاف) + سادسة.

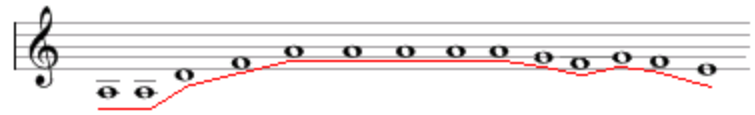
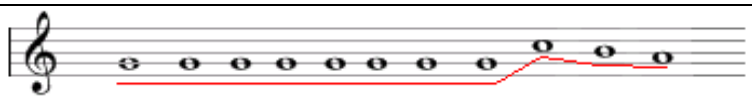
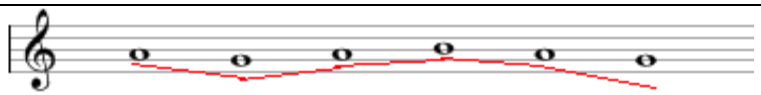
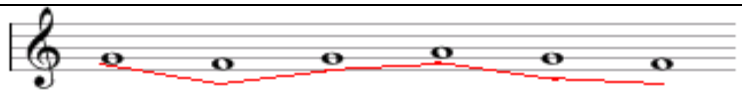
6- 1 تحديد الجمل الموسيقية الخاصة بأجزاء الأغنية:

حسب البنية الموسيقية المتبعة من طرف الحاج محمد العنقى تم تقسيم الأجزاء الموسيقية (المطلع الأبيات) إلى جمل موسيقية خاصة بكل جزء آخذين بعين الاعتبار تسلسل وتكرار الأجزاء (A1 -B1 - A1 - C1 - A2 - B2 -A3 - B3 - C4 - B4 - A4 - B4 - A4 - $\bar{B}3$ - A3 -B2- A2).

6-2 جدول يوضح أجزاء الأغنية و الجمل الخاصة بكل جزء:

	نغمة الابتداء	نغمة الانتهاء	
المطلع 1	A_1	LA	MI
	B_1	SOL	MI
	C_1	SI ♭	Ré
المطلع 2	A_2	LA	SOL
	B_2	SOL	FA
	A_3	FA	MI
	B_3	FA	LA
الابيات	A_4	LA	MI
	B_4	SOL	MI
	C_4	SI ♭	Ré

7- الحركة اللحنية للجمل الموسيقية :

		المسار اللحني للجمل الموسيقية
المطلع 1	A_1	
	B_1	
	C_1	
المطلع 2	A_2	
	B_2	
	A_3	
	B_3	
الأبيات	A_4	
	B_4	
	C_4	

المطلع 1:

تميزت الجملة الأولى من المطلع 1 بتسلسل طبقات صوتية (la ré fa la) و هو ما يقابل في الموسيقى الغربية التالف الصغير و تنتهي هذه الجملة على طبقة mi و هذا يوحي بضرورة وجود جملة أخرى مكملة لها . أما الجملة الثانية فتميزت باستقرار الحركة اللحنية على الدرجة الرابعة (sol) و انتهت على طبقة (La) . و تنتهي الجملة الأخيرة من المطلع على طبقة الأولى (ré) وهذا يحدث نوع من الاستقرار و الراحة لذى المستمع.

المطلع 2 :

تميزت جمل المطلع 2 بالقصر مقارنة مع جمل المطلع 1 و ذلك بسبب تغير البنية الشعرية وتماشيا مع التقطيع العروضي للكلمات كما تميزت بتشابه الحركة اللحنية. و معظمها تبتدئ على الوقت الضعيف.

الأبيات :

تميزت الجمل الموسيقية للأبيات بارتفاع في الطبقات الصوتية حيث تتجاوز الديوان و هذا ما يشكل خاصية البنية اللحنية للأبيات و اختلافها عن بقية جمل المطلع 1،2 يبدو واضحا باستثناء الجملة الأخيرة للأبيات فهي نفس الجملة التي يختم بها المطلع.

8- الأبعاد الصوتية الموجودة فالأغنية :

- ثنائية صغيرة
- ثنائية كبيرة
- ثلاثية صغيرة
- ثلاثية كبيرة
- رباعية صحيحة
- خماسية صحيحة

9- الأشكال الإيقاعية اللحنية الأساسية :

تمتاز معظم الجمل الموسيقية بالبساطة من حيث الإيقاع فالخلية الإيقاعية الغالبة هو ذات السن أما الإيقاع المغنى فنحس بوجوده فالأغنية .و ذلك من خلال تكراره بصفة منتظمة.

لدينا :

 ـــــــــــــــــ ظهرت 18 مرة.

 ـــــــــــــــــ ظهرت 6 مرات.

 ـــــــــــــــــ ظهرت 6 مرات.

 ـــــــــــــــــ ظهرت 3 مرات.

الخاتمة:

الخاتمة:

قد لا يصل هذا العمل إلى التمام، وقد يبقى قاصرا وإن أمضينا فيه الدهر والأعوام، فهاته طبيعة العمل البشري لم تصل ولن تصل إلى الكمال، ولكن حسبنا فيه أنه غطى ما كانت أنفسنا تصبوا إليه من مقاصد ومرام، إلا أنه يبقى مع ذاك مجرد انطلاقة لمسيرة من البحوث، وإشارة بداية للباحثين ليكشفوا لنا عن ما تمتلكه هاته المادة – الموسيقية – من مقومات تأهلها أن تكون مطمع الدارسين والباحثين.

وما تناولناه في بحثنا هذا يعد محاولة لنزع الغموض على الغناء الصراوي وعدة مصطلحات مستعملة فيه، مع التعرض لأهم مميزاته وخصائصه.

وتُشكّل الأغنية الشاوية جزءاً هامّاً من التراث الموسيقي الجزائري متعدّد الطبوع. وهي لا تزال حاضرةً في أفراح الجزائريين إلى اليوم، وإن شهدت كغيرها من الأنواع الموسيقية الجزائرية عدّة تطوّرات مع ظهور أجيال جديدة من المغنّين الذين أدخلوا عليها الكثير من الآلات الحديثة؛ مثل البيانو والقيثار الإلكتروني.

وتطرقنا إلى أغنية الشعبي أصالة و مواصلة ، ثم تكلمنا عن موسيقى الشعبي بصفة عامة وبعدها توظيف أغنية الشعبي في الميدان و الآلات المستعملة ثم قمنا بالتعريف عن شخص الهاشمي قروابي، والحاج محمد العنقى.

فإن كان هذا البحث قد عالج الموسيقى الشعبية والصراوي و التراث الشاوي ، فهذا لا يعني أبدا أن الموضوع قد طويت صفحته، وانتهى أمره، بل إنه جعلنا نتساءل كيف تكون نتائج دراستنا إذا ما أدخلنا عليها متغيرات أخرى، كالمتغير الاجتماعي، أو متغير الجنس، أو السن مثلا؟

هاته الأسئلة وأخرى تأبى أن تجيب على نفسها بنفسها وتنتظر من يتولى الإجابة عليها، مما يوحي لنا أن بحثنا هذا ما هو إلا قطرة من بحر، لا يشفي غليل السائلين، ولا يروي ظمأ المتعطشين إلى كشف مقومات هاته المادة ومزاياها خاصة في جانب الفلكلوري، لتبقى الأسئلة مفتوحة، فهل من مجيب؟

وفي الأخير نسأل الله تعالى أن تكون هذه المذكرة ذات فائدة لنا ولجميع الطلبة .

"وفقنا الله نحمده ونطلب منه المزيد من التوفيق "

المصادر والمراجع:

❖ قائمة المراجع:

- إبراهيم بهلول، الالات الموسيقية التقليدية في الجزائر، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، انتاج.
- احمد علي مرسي. مقدمة في الفلكلور. عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية. القاهرة.
- اونيسي محمد الصالح،عيسى الجرموني رائد الاغنية الاوراسية، المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والاشهار وحدة الطباعة بالرويبة،الجزائر.
- البرغوثي، عبد اللطيف، ملامح الأغنية الشعبية الفلسطينية، محاضرة ألقيت في مركز تدريب المعلمين في رام الله 1993
- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الاوراس.
- الساريسي، عمر، ماهية الفلكلور، عمان. مجلة الفنون الشعبية، العدد الأول، كانون ثاني 1974.
- بالعيفاوي، احلام و خلايلية ،سمية. أصل موسيقى الشعبي و تطورها عبر الاجيال ، مذكرة تخرج لنيل شهادة تعليم ثانوي،الجزائر2005م-2006م
- بن احمد أبو عبد الله محمد ، " ديوان ابن مسايب" المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989.
- بشيشي، الأمين. تنوع التراث الموسيقي في الجزائر. المجلة العربية للثقافة.عدد1.المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم1981.
- بن دعماش ،عبد القادر. المهم في ديوان الشعر الملحون .الطبعة الاولى اكتوبر2007م
- بوزيد عمور، منشورات البتين الجاحضية، سلسلة الدراسات، الجزائر.
- تزروت ، عبد الكريم. قروابي. الطبعة 2006.
- خلايلية سوميه و بالعيفاوي أحلام : أصل موسيقى الشعبي و تطورها عبر الأجيال . مذكرة تخرج (2005-2006)
- خورشيد، فاروق، عالم الأدب الشعبي العجيب، القاهرة. دار الشروق الطبعة الأولى 1991.
- ذهني، محمود، الأدب الشعبي العربي- مفهومه، ومضمونه- مكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة بلا تاريخ،
- زتيلي، محمد. كتاب الأغنية التراثية السطايفية 2008-2009-2010.
- علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية وانماطها السلوكية و الأسطورية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2.

- علي عبد الرزاق الحلي، دراسات في المجتمع و الثقافة و الشخصية، دار المعرفة، الجامعية، اسكندرية، بط 1989م.
- غريب، جمال. كتاب الأغنية التراثية السطايفية 2008-2009-2010.محافظة المهرجان المحلي للموسيقى و الأغنية السطايفية.سطيف.2011.
- سرحان، نمر، الحكاية الشعبية الفلسطينية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، طبعة 1974.
- سعد الله، رابح. الشعبي للحاج محمد العنقى. دار الكتاب 1981.
- سيلة،عزالدين.التراث الغنائي الاوراسي .دورة جوان 2004 .مذكرة تخرج لنيل شهادة الدراسات العليا في علم الموسيقى .

صالح، أحمد رشدي، الفنون الشعبية، القاهرة. وزارة الثقافة والإرشاد القومي طبعة 1961.

- مقران،فؤاد.التعريف بالصراوي.ج1.ج2.
- قارة شنتير، فتيحة. الشعبي خطاب. طقوس و ممارسات.الطبعة2007م.
- قسيمية ،خالد و سالمي، محمد. خصائص موسيقى الحوزي في قسنطينة مذكرة تخرج لنيل شهادة التعليم الثانوي. الجزائر.2006م.
- لونيسي،محمد الصالح. جذور الموسيقى الاوراسية مع نصوص الأغاني وأشعار الرحابة. مزفم للنشر.
- مجموعة التراث الموسيقي. الشيخ خليفي احمد. وزارة الثقافة. الجزائر 2011.
- مقران،فؤاد..بين المحطات منطقة خنشلة[CD].إذاعة تيبازة.2012.
- محمد عزيزي، نظمي سالم، دار النشر الاسكندرية- 1995-1996، مؤسسة شباب الجامعة.
- محمد عزوي، القصة الشعبية في منطقة الاوراس.
- نوبلي،فاضل. كتاب الأغنية التراثية السطايفية 2008-2009-2010.محافظة المهرجان المحلي للموسيقى و الأغنية السطايفية.سطيف.2011.

❖ قائمة المحاضرات والمقابلات:

- محاضرة على أمواج الإذاعة لقاء مع المهرجان الوطني لأغنية الشعبي يوم السبت 24 مارس 2012م في القناة الثالثة. حصة قهوة ولاتاي.
- علبة خاصة للشيخ الهاشمي قروابي تكريما له من طرف وزارة الثقافة في إطار المحافظة على التراث الموسيقي الجزائري.

- لفنون الشعبية ـصور المهرجان الوطني الأول (الجزائر1978).مركب الطباعة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،رغاية.1980.
- سبتي، رشيدة. الشعر النسوي بتلمسان. ملتقى دولي2011/03/04.تلمسان.
- مقابلة مع ميهادة،مولود.سطيف.بتاريخ2012/01/04. 17:00.
- مقابلة مع الأستاذة سعيداني، مايا. الجزائر.
- محاضرة ألقاها الأستاذ بن دعماش عبد القادر بالمسرح الجهوي لمدينة بيجاية يوم 1افريل2012م.
- بن عمر بن الدقة محمد داود "ورقة في كلام عنقى".

❖ المراجع الأجنبية:

- BENDAMECHE ،ABDELKADER .MAHHOUB BATI un artiste de légende ,2009.
- GUEROUABI ,CHAHIRA et rossi, catherine .EL HACHEMI GUEROUBI ,ALGERIE ,2009 .
- Saidani,maya.rush du documentaire les hauts plateaux .terre de culture et culture de la danse »khenchla.octobre2011 .
- El habib Hachlef ,ahmed et Mohamed. Anhologie de la musique arable(1906-1960) .
- Guettat , Mahmoud: la musique classique du maghreb, édition sindbad.paris.chapitre19.
- Saadallah Rabah: Le chaabi d'el hadj M'hammed El- anka.
- Edition maison des livres 2009.
- El-hadj M’hmed el-anka, maitre incontestable
- El watan le 23-11-1998.
- Les articles journaux .

- Les authentiques du chaabi El Acil le 23-11-2002.
- site web : www.chaabi-dailna.com.

قائمة المحتويات :

قائمة المحتويات

المحتوى	الصفحة
❖ الشكر.	01
❖ الاهداء.	02
❖ مقدمة.	03
❖ الإشكالية.	04
❖ مشكلة البحث.	04
❖ تساؤلات البحث.	04
❖ صعوبات البحث.	05
❖ أسباب اختيار الموضوع.	05
❖ حدود البحث.	05
❖ الهدف من البحث .	06
❖ أهمية البحث.	07
❖ مصطلحات ومفاهيم البحث.	07
❖ أدبيات البحث.	09
❖ خطة البحث.	09
❖ الخاتمة.	11
الفصل الأول: الفلكلور و تاريخ الموسيقى.	13
1. **المبحث الأول:** الفلكلور عبر العصور.	14
2. **المبحث الثاني :** مفهوم الفلكلور.	14
3. **المبحث الثالث:** تاريخ وتذوق الموسيقى العالمية.	15
4. **المبحث الرابع:** موسيقى الحضارة المصرية.	19
5. **المبحث الخامس:** موسيقى الحضارة اليونانية.	21
6. **المبحث السادس:** موسيقى الحضارة الرومانية.	23
7. **المبحث السابع:** الموسيقى في الحضارة الهندية القديمة.	24
8. **المبحث الثامن:** موسيقى الصين القديمة.	26
9. **المبحث التاسع :** الفلكلور العربي وتعريب المصطلح.	30
الفصل الثاني: الموسيقى الشعبي وبعض روادها، الفلكلور الصراوي .	33
1. **المبحث الأول: موسيقى الشعبي.**	33
1.1. نبذة تاريخية حول موسيقى الشعبي	33
2.1. موسيقى الشعبي.	34

3.1. أنواع موسيقى الشعبي.	34
4.1. بنية القصيدة في الشعبي.	35
5.1. الطبوع المستعملة في موسيقى الشعبي .	37
6.1. إيقاعات موسيقى الشعبي.	38
7.1. الآلات المستعملة في الشعبي .	40
2.المبحث الثاني: الفلكلور الصراوي.	42
1.2. الفولكلور الصراوي الجزائري.	42
2.2. لمحة تاريخية.	42
3.2. الصراوي بين الشكل و المضمون.	43
4.2. مناسبات وتقنيات أدائه.	45
5.2. مناطق تواجده.	46
6.2. أنواعه وسلالمه.	47
7.2. متطلبات الصراوي وأهم خصائصه.	50
8.2. واقع الصراوي حاليا.	51
9.2. الالات المستعملة.	51
10.2. الغناء البدوي الصحراوي.	54
3.المبحث الثالث: الهاشمي قروابي و الحاج محمد العنقى.	55
أ- رواد التجديد محبوب باتي.	55
ب- نبذة تاريخية عن حياة الشيخ الهاشمي قروابي.	56
1.2. مولد ونشأة الحاج محمد العنقى.	57
2.2. تكوينه الموسيقي.	59
3.2. مشواره الفني و دوره في الفرق و الجمعيات.	61
4.2. رصيد و تسجيلات للحاج محمد العنقي.	64
5.2. أهم مراحل في حياة الحاج محمد العنقى.	67
6.2. الجوق الموسيقي لحاج محمد العنقى.	68
7.2. المدرسة الشعبية العنقاوية.	68
8.2. وفاة الشيخ الحاج محمد العنقى.	69
الفصل الثالث: تاريخ الموسيقى الشاوي و عيسى الجرموني.	71
1. المبحث الأول: موسيقى الشاوي.	72
▪ نبذة تاريخية.	72
▪ لمحة جغرافية.	73
▪ الغناء والزوايا.	74
1- آردس أو ما يسمى بالرحابة.	76

2-التحريبة.	**78**
3 عياش.	**79**
▪ عبقرية القصبة الاوراسية.	**79**
▪ الة القصبة.	**80**
▪ الة البندير.	**81**
2. المبحث الثاني : عيسى الجرموني.	**82**
▪ مولده و نشأته.	**82**
▪ جماليات التلقي في اغاني عيسى الجرموني.	**85**
▪ الناحية الجمالية في غناء عيسى الجرموني.	**87**
✓ الفنان عيسى الجرموني.	**88**
✓ ظاهرة خاصة و فريدة.	**89**
▪ تأثير وتجذر أغانيه في وجدان المجتمع الأوراسي.	**90**
▪ محمد بن الزينوعبقرية القصاب الأوراسي.	**90**
عينة من البحث.	**92**
الخاتمة.	**104**
❖ **قائمة المصادر والمراجع.**	**106**
❖ **الملاحق.**	**111**