الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس ـ مستغانم ـ كلية الأدب

العربي والفنون

قسم فنون العرض

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر تخصص التراث الموسيقي الجزائري الموسومة ب

الموسيقى الاندلسية في الجزائر

دراسة مقارنة بين المالوف و الصنعة

من إعداد الطالبة:

- بن عمر يوسف صبرينة
- سحنين شيماء

لجنة المناقشة:

- د.حيفري نوال رئيس
- د.منصور كريمة مشرفا ومقررا
- د.شرقي هاجر مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020

مقدمة

تعرف الموسيقى أنواع الفنون التي تهتم بتأليف وإيقاع وتوزيع الألحان، وطريقة الغناء والطرب، كذا تُعد الموسيقى علما يدرس أصول ومبادئ النغم من حيث التوافق أو الاختلاف، ومن التعريفات الأُخرى فلموسيقى هي لفظ ينتمي لأصِل يوناني، وأُطلق على الفنون الخاصة بالعزف على الآلات الموسيقيّة والطربية، واشتُقت كلمة موسيقى اللاتينية من الكلمة موس، وهي آلهة اليونان للفن .

وتعرف الموسيقى بأنواعها العديدة ومجالاتها المتعددة ، و من اشهر الطبوع والأنواع المؤثرة في مختلف العصور إلى حد اليوم : الموسيقى الاندليسية والتي تعرف بالموسيقى الكلاسيكية المتصل بمدائح الطرق الصوفية.نشأ بالأندلس وارتبط في بعض الأحيان بالمدائح، وهو لا يتقيد في الصياغة بالأوزان والقوافي، ولم يمتد هذا اللون إلى مصر و بلاد الشام، لكنه استقر ببلاد المغرب العربي.المورث الغنائي بنصوصه الأدبية، وأوزانه الإيقاعية، ومقاماته الموسيقية التي ورثتها بلدان الشمال الأفريقي عن الأندلس، وطورتها، وهذبتها، وتتكون مادتها النظمية من الشعر والموشحات والأزجال، والدوبيت، والقوما ، مع ما أضيف لها من إضافات لحنية أو نظمية محلية جمعت بينها دائرة النغم والإيقاع ، وما استعاروه من نصوص والحان مشرقية .

وتعتبر النوبة أهم قالب في الموسيقى الأندلسية، أسماء هذا الفن تختلف من منطقة إلى أخرى فهو الآلة في المغرب ،و الغرناطي في كمن وجدة وسلا وتلمسان ونواحي غرب الجزائر ،والصنعة في العاصمة الجزائرية، والمالوف في قسنطينة وتونس وليبيا .ولكن هذه الأصناف كلها بأسمائها المختلفة، والغرناطي والمالوف ترجع إلي أصول واحدة أي الموسيقي الأندلسية التي نشأت في المجتمع الأندلسي.

ولعل اشهرها في بلاد المغرب العربي عامة والجزائر خاصة المالوف والذي يعتبر أحد أنواع موسيقى الطرب الأندلسي، لا تزال حواضر المغرب، كفاس وطنجة وتِلْمَسان والجزائر والبُلَيْدة وقَسْنِطينَة وتونس وغيرها، تشهد على التراث الأندلسي في العمران والطبخ واللباس والموسيقى، الذي يعكس ما وصلت إليه الحضارة الأندلسية خلال ثمانية قرون من الوجود الإسلامي.

لكن الموسيقى الأندلسية تظل أهمُ مَكِّون في هذا التراث، الذي انتقل، في مراحل تاريخية مختلفة ،إلى المدن المغربية عبر الأندلسيين الذين سكنوا مدن المغرب، أو اختطوا بعضها (البُلَيدة، القُليعَة...) بعد أن هُجِّروا من ديارهم، ومن الطبيعي ألا تُشكل حواضر المغرب الأوسط (الجزائر الحالية)، أّ ي استثناء في هذا السِّياق، و للإلمام بالموضوع من جميع جوانبه نطرح الإشكالية الآتية:

إلى أي مدى تساهم الموسيقى الاندلسية في إثراء الساحة الفنية الموسيقية الجزائرية.

ولمحاولة فك شفرات هذه الإشكالية نطرح التساؤلات الفرعيه الاتية :

- فصول تاريخية للموسيقى الاندلسية.

- مدارس الموسيقى الاندلسية بالجزائر.

- طبوع الموسيقى الاندلسية.

أولا:

وللاجابة على الاشكالية استعنت بتكاملية منهجية استخدمت آليات المنهج التاريخي وذلك في ذكر: التطور التاريخي للموسيقى الاندلسية وفي التطرق إلى مدارس الموسيقى الاندلسية و في ذكر طبوعها كونها مدرسة مستقلة وكذلك استخدام بعض آليات المنهج الوصفي وذلك بالتطرق الى المقارنة بين الصنعة و المالوف.

وقد قسمنا هذا البحث إلى ثلاث فصول:

الفصل الاول:

لمحة عامة حول الموسيقى الاندلسية حيث قمنا بفحص عام حول تاريخ الموسيقى الاندلسية.

الفصل الثاني:

بعنوان المقارنة بين الصنعة و المالوف حيث تعمقنا في الفصول التاريخية لهذه الموسيقى بالإضافة إلى الآلات المستعملة في هذا الطابع الغنائي.

الفصل الثالث:

دراسة تطبيقية للتعريف حول اعمدة موسيقى المالوف و الصنعة والتوصل الى اغانيهم والمقارنة بينهما.

ومن بين المشاكل التي اعترضتنا في هذا البحث الأكاديمي نقص المؤلفات في تخصص الموسيقى خاصة ما تعلق بالموسيقى الاندلسية وكذا عدم تواجد بعض الفنانين ذوي الاختصاص في المالوف و الصنعة بمحل اقاماتهم ما حال دون إمكانية محاورتهم.

وفي الأخير أتقدم بالشكر إلى الأستاذ المؤطر في الجانب النظري والذي كان لديه ثقة كبيرة في قدرتي على تحقيق الأفضل، ولكن لم يرقى البحث إلى المستوى الذي كنت أتمناه، وما أطمح إليه هو أن يكون هذا البحث انطلاقة جيدة لبحوث أخرى تساهم في إثراء ميدان البحث العلمي في جامعة مستغانم بالخصوص ومختلف جامعات الوطن.

الفصل الاول: لمحة عامة حول الموسيقى الاندلسية.

المبحث الاول: فصول تاريخية للموسيقى الاندلسية.

المبحث الثاني: مدارس الموسيقى الاندلسية بالجزائر.

المبحث الثالث: طبوع الموسيقى الاندلسية.

1/ فصول تاريخية للموسيقى الاندلسية:

الموسيقا الأندلسية:

يبدو أن الموسيقا الأندلسية، التي أقتبست مصطلحاتها من المعجم العربي المشرق، لم تحفظ الكل تلك المصطلحات مدلولاتها الأصلية، فلقد تغيرت مع مرور الزمن ونتيجة التفاعل الحضاري ، ولعل خير مثال على ذلك أنه إذا كان لفظ العراق يدل على ربع المسافة في الموسيقا الشرقية فليس حتما في الموسيقا الأندلسية أن يوجد الربع حينما تبنى الألحان من مقام عراق العرب أو عراق العجم اللذين هما من الطيوع المستعملة في النوبات الإحدى عشرة المتداولة في الموسيقا الأندلسية بالمغرب. ويؤكد هذه النظرية ما أورده علي درويش أحد أعلام الموسيقا في سوريا–1384 – 1952– في مخطوطته النظريات الحقيقية، حيث قال: إن درجة العراق عندنا يعني العرب في الشرق قريبة من 4 / 3 الطبقة على وجه التقريب .[1]

وليس لذلك من تأويل إلا أن يكون بعض الألوان والقوالب الموسيقية الشرقية قد تغيرت نتيجة اتصالها بتراث جنوب إسبانيا، وإن لم تتغير معها أسماؤها الأصلية، ولعل أبرزها يدل على تأثر الموسيقا الشرقية واصطباغها بالتراث الأندلسي الأصيل ما نلاحظه من خلو الموسيقا الأندلسية المتداولة في كل من المغرب والجزائر اليوم من ربع المسافة الذي يعد بحق أهم ما يميز الموسيقا الشرقية بما فيها الموسيقا الفارسية–مي نصف بيمول وسي نصف بيمول " فإن الموسيقا الأندلسية تقوم على أساس المقام الطبيعي (الدياتونيك) الذي لانكاد نجده بكيفية ملازمة ودائمة إلا في الموسيقا الأوروبية.[2]

[1] عدنان بن ذريل. الموسيقا في سورية ص 2.

[2] غاني السيقا ومعاني الموسيقا أو الارتقاء إلى علوم ا8وسيقا لإبراهيم التادلي حجرية بالخزانة العامة بالرباط رقم159.

ومن ثم نكاد تعلن أن الموسيقا الأندلسية وإن كانت من بقايا حضارة العرب وتراثهم المحفوظ في الشق الغربي من الوطن العربي، فإنها حملت معها عبر العصور خصائص ومميزات ظلت تطبع تركيب الحائها ونظام تاليفها بطابع خاص هو توليد عملية امتزاج الموسيقا الشرقية والمغربية بالموسيقا الإسبانية القديمة، لقد بذلت الموسيقا العربية لأوروبا بسخاء منذ أن أستتب الأمر للعرب في الأندلس وصقلية وكريت، كما أفاضت على ما حولها من خصائصها وطبائعها وملامحها مما لا تزال تلمس أثره في موسيقا هذه البقاع، ولكن ذلك لم يحل دون أن تأخذ من غيرها ما يطعمها ويزيدها ثراء وجمالا.

ولقد كان من الطبيعي أن يقضي التعامل والتعايش بين أنماط الفن الموسيقي إلى حصول التبادل بينها مهما تباينت معطياتها. وإن من أمثلة هذا التعامل ما عرفته الجزيرة العربية بعد فتح بلاد فارس والروم من ألوان موسيقية جديدة استحدثها الموسيقيون العرب والموالي معا في ظل الحكم الإسلامي، وهكذا يستمع الغريض إلى غناء الرهبان في دير لهم فيستحسنه ويصوغ على منواله لحنا جديدا ، ويستحسن أهل مكة غناء العجم وقد أقبلوا على الكمية يعيدون بناءها، فينطلق من بينهم ابن سريح بعوده الفارسي، ويضرب بألحانهم على الشعر العربي . وهكذا أيضا يأخذ ابن محرز من حسن ما نقم الفرس والروم، فيمزج بعضها ببعض ويؤلف منها أغاني جديدة .[1]

وإذا كنا نقبل بمبدأ التبادل الذي حصل في الشرق العربي على أثر الفتوحات العربية الممتدة في فارس والهند شرقا، وفي تركيا شمالا فما يمنعنا أن نقبل بالمبدأ نفسه في أرض الأندلس التي سكنها العرب وعاشوا بين قومها ثمانية قرون، وان لنا في زرياب مثلا حيا يؤكد ما تذهب إليه فقد يسرت له الأقدار أن يتتلمذ على ألمع شخصية موسيقية في ملك الرشيد، ثم

[1] زرياب: د. م الحفني. المجلة الموسيقية عدد .5مايو .1988.

تكرمه الأقدار نفسها فشيح له مغادرة بغداد إلى جنة العرب الجديدة في بلاد الأندلس، فإذا به يوازن ويقارن ويطلع على ألوان الجمال المغربي فيضيفها إلى ثقافته العربية الفارسية الممزوجة بعبقريته الفردية).

ونحن اليوم تستهوينا صيحات الفلامنكو الإسباني، فإذا تساءلنا عن السبب في ذلك الفينا الجواب عند الشاعر الإسباني الشهير فريد بريكو گارسيا لوركا (1999– 1936) حيث يقول: إن ميزات وخصائص الفلامنكو ذاتها نجدها في بعض الأغاني الأندلسية، وهي أغان مازالت تحتفظ بشبه كبير بالموسيقا التي تعرف الآن بالمغرب والجزائر وتونس بهذا الاسم المؤثر في قلب كل غرناطي عريق ألا وهو موسيقا غرناطة.[1]

على أننا إذا كنا نقبل بمبدأ التعامل فلسنا نوافق إلا بقدر محدود صاحب الرأي الذي يقول: «ان الموسيقا النظرية والتطبيقية التي أدخلها زرياب وابن فرناس إلى الأندلس كانت فارسية عربية، ويتوالي الأعوام أخذت أصول الموسيقا اليونانية والفيشاغورية تحل محلها. "

فلقد حافظت الموسيقا الأندلسية على طابعها العربي الأصيل، وظلت خاضعة للذوق الشرقي كما ظلت غير بعيدة عن طبيعة الأسلوب اللحني الذي يسود في التأليف العربي، وهي بعد ذلك لم تنحبس بما تحتضنه من طبوع متعددة في بوتقة الأسلوب العربي الذي لا يخرج عن مضامين اثنين هما: الكبير والصغيرة أو الماجور والمينور ومما يزيد في ترجيح ميدة التبادل بين الموسيقا العربية وبين الأنماط الموسيقية التي كانت متداولة في الجزيرة الأيبيرية قبل الفتح الإسلامي ما ذكره أحمد التيفاشي (580– 651هـ) في كتابه متعة الأسماء في علم السماع نقلا

[1] يذكر د. حسن مؤنس في إحدى مقالاته أن جيش طارق كان يضم عشرة آلاف من البربر وسبعمائة من السودان–انظر المجلد ١٨من مجلة الجمعية التاريخية المصرية سنة ١٩٧٥- ١٩٧٤ص ١٢٨.

عن بعض أئمة الفن جاء فيه وأن أهل الأندلس في القديم كان غناؤهم إما بطريقة النصارى، وإما بطريقة حداة العرب.[1]

ولم يكن عندهم قانون يعتمدون عليه إلى أن تأثلت الدولة الأموية، وكان ذلك زمن الحكم الربضي، فوفد عليه من المشرق ومن إفريقية من يحسن غناء التلاحين المدنية، فأخذ الناس عنهم، إلى أن وفد الإمام المقدم في هذا الشأن علي بن نافع الملقب بزرياب غلام اسحاق الموصلي على الأمير عبد الرحمن الأوسط، فجاء بما لم نعهده الأسماع، واتخذت طريقته مسلكا ونسي غيرها، إلى أن نشأ ابن ماجة الإمام الأعظم واعتكف مدة سنين مع جوار محسنات، فهذب الاستهلال والعمل ومزج غناء النصارى بغناء المشرق، واقترح طريقة لا توجد إلا في الأندلس مال إليها طبع أهلها فرفضوا ما سواها، ثم جاء بعده أبن جودي وابن الحمارة وغيرهما، فزادوا ألحانه تهذيبا واخترعوا ما قدروا عليه من الألحان المطربة، وكان خاتمة هذه الصناعة أبو الحسين بن الحاسب المرسي، فإنه أدرك فيها علما وعملا ما لم يدركه أحد. وله في الموسيقا كتاب كبير في جملة أسفار، وكل تلحين يسمع بالأندلس والمغرب من شعر متأخر فهو من صنعته.[2]

ولقد جاءت الموسيقا الأندلسية لتقيم الدليل الواضح على إمكانية تعاملها مع قواعد التأليف العربي، وهو تعامل لم يتقدها ميزاتها العربية الأصلية على أنه فتح أمامها إمكانات جديدة أبرزها أنها أصبحت أكثر قابلية للتأليف الهرموني والتركيب البوليفوني من الألحان الشرقية الصرفة. وأحسب المستمع الحادق قادرا على إدراك تلك الارتجالات الحرة التي ينساق معها بعض المنشدين، فيبدوا كأنهم قد حادوا عن اللحن المرسوم.

[1] دراسة واعداد الدكتور محمد بن شقريط. الرباط، ١٩٨٤ ص ١٤٣.

[2] المؤتمر الثاني للموسيقا العربية بفاس. ص /١١٢بتصرف.

أصول الموسيقا الأندلسية

تعتبر الموسيقا المسماة «الأندلسية، واحدة من الامتدادات والروافد التي تفرعت عن الموسيقا العربية بمفهومها العام، ويعتبر الحديث عنها بمثابة الحديث عن لون خاص ومعين من ألوان الموسيقا العربية، ومن ثم فمن الطبيعي أن ترتبط هذه الموسيقا بالأصول نفسها التي تلتقي عندها أصناف الموسيقا العربية عموما، وإن تكن قد تفردت بخصائص ومميزات أسهمت عوامل شتى في خلقها وكسائر الألوان والنماذج الموسيقية التي أبدعتها العبقرية العربية في ظل الانتشار الواسع للامة الإسلامية تعتبر هذه الموسيقا خلاصة امتزاج وتلاقح المعطيات الفنية التابعة من طبيعة موسيقا العناصر البشرية المتساكنة بالأندلس وهي العرب والبرير والقوط والصقالبة.[1]

– ونبدأ بالعنصر الأول فنجد أن الموسيقا العربية في أشكالها وقوالبها لعهد ما قبل الإسلام وعهد الفتوحات الإسلامية الأولى كانت تشكل خلاصة ما أنجيته الممارسة العملية في مجالات الغناء والتأليف والعزف بعد الانفتاح على المؤثرات الفارسية والهندية.[2]

وقد انتقلت هذه الأشكال والقوالب الى المغرب والأندلس مع العرب الفاتحين لتحمل معها ملامح أصيلة لا تزال آثارها واضحة بينة حتى اليوم، وهي ملامح حفظت للموسيقا الأندلسية طابعها العربي بالرغم من استيطانها الجزيرة الأميرية عدة قرون جعلتها على الدوام خاضعة للذوق العربي، ويمكن اجمال الملامح الشرقية في الأتية:

من الوجهة اللحنية والمقامية

[1] عبد العزيز بن عبد الجليل مدخل الى تاريخ الموسيقا المغربية ص .٩.

[2] عبد الله الجراري الموسيقا والشباب ، ص .٤٠–٣٨

– سيادة ظاهرة تعدد الطبوع على غرار واقع عموم الموسيقا العربية. – العمل باللحن المنفرد ذي الخط المونوديه – تسرب المقامات الشرقية كالحجاز والزورگنده.[1]

سيادة الأداء الصوتي، فأكثر الألحان تؤدى مقناة من طرف الأفراد أو الجماعات، وفيها تتم الاستفادة إلى أقصى حد ممكن من الامكانات التي يمنحها الصوت البشري وخاصة في الانشادات الفردية.[2]

في مجال التأليف:

وجود فقرات ذات طبيعة ارتجالية، ويظهر ذلك في المثاليات التي وان كانت ألحانها اليوم محفوظة–تشكل ولا ريب بقايا أعمال ارتجالية لاشك في أنها كانت تقليدا منيعا في التمهيد للنوبات، في الانشاد والمواويل والتقاسيم التي ترافقها ، وهو تقليد لا يزال معمولا.

في المجال المعجمي:

أخذت الموسيقا الأندلسية بالمصطلحات الشرقية سواء منها ذات المفهوم الفارسي أو العربي، ولكنها لم تحفظ لها مدلولاتها الأصيلة، ويبلغ عدد هذه المصطلحات في المعجم الأندلسي حوالي مائة مصطلح تشكل ربع المعجم الأندلسي تقريبا.

2– وإلى جانب هذه الملامح الموسيقية شرقية الأصل تعكس الموسيقا الأندلسية ملامح فنية ذات أصل بربري وإغريقي ساعد على خلقها الحضور القوي والمستمر للعناصر البربرية بالأندلس، ذلك أنه من الخطة الاعتقاد بأن المؤثرات العربية الشرقية كانت وحدها السائدة في

[1] جمعية بعث الموسيقا الأندلسية نشرة خاصة باالمهرجان الوطني للموسيقى الأندلسية ،فاس، سنة١٩٨٢، ص٤٧.

[2] عبد العزيز بن عبد الجليل، مرجع سبق ذكره، ص86.

الأنماط الثقافية الأندلسية، فلقد كان العنصران المغربي والأفريقي من الكثافة بحيث استطاعا أن يرسما ملامحهما بوضوح على سائر الابداعات والانتاجات الفكرية منذ البداية.[1]

وقد استمر توافد العناصر المغربية على الأندلس عبر عصورها الإسلامية، فبعد الجيش الكثيف الذي رافق طارق بن زياد في عملية الفتح والذي بلغ تعداده الثني عشر ألفا ، حطت ببلاد الأندلس جموع غفيرة أيام عبد الرحمن الداخل الذي استقدم برابرة المغرب لتعزيز جيوشه، وأيام المنصور بن أبي عامر الذي عزز بهم قيادات الناصر الأموي وجهازه الإداري والقضائي، ثم زاد حجم الوافدين تضخما مع الجنود في المعارك الكبرى كمعركة الزلافة ورفعة الأرك، وبالمقابل تعددت الهجرات المعاكسة نحو المغرب منذ القرن الثاني، ففي سنة 136 هـ أرغمت المجاعة الحادثة بالأندلس جموعا كثيرة من البربر على العودة إلى أوطانهم، وفي عهد الحكم الأموي نزحت حوالي أربعمائة أسرة أندلسية إلى فاس بعد موقعة الريض، وقد ساعدت هذه الحركة في اتجاهيها على تسرب كثير من المعارف والمعطيات الفكرية والفنية إلى العدوتين معا، ونتج من هذا التبادل تجاوب كان قمينا بخلق ثقافة متكاملة أسهم في استنباتها وتغذيتها رجال العدوتين، وهكذا يقوي احتمال أن تكون الموسيقا الأندلسية قد حملت بعض ملامح الموسيقا البربرية لعل أوضحها في واقع هذه الموسيقا اليوم:

– قيام بعض الألحان الأندلسية على السلم الخماسي، وهو وإن يكن قد تعرض لبعض التعديلات المحلية فقد ظل يمنح الألحان نكهة خاصة تذكر ولا ريب ببعض الأغاني الأمازيغية بجنوب المغرب، كما تذكر بموسيقا دول افريقيا الغربية.[2]

– تطعيم الموسيقا الأندلسية بأصناف شتى من الايقاعات.

[1] نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية ، الحزء الأول ١٤٠٤ هـ..

[2] مرجع سابق، ص51.

به احتمال أن يكون لبعض النماذج النية الأمازيغية أثر في تكوين قالب النوبة، مثل رقصات أحواش وحيدوس وما يرافقهما من غناء وعزف.

وقد برزت في أوساط الأسبان المسيحيين ظاهرة فنية قرابة القرن العاشر، من شأنها أن تشير بعض التساؤل عن مصدرها. ذلك أنه قامت مجموعات موسيقية متجولة عرفت باسم اليستريون Hisarion، وأخذت تتجول في البوادي والقرى تنقل الأخبار ونوادر القصص وتحكيها على نغمات العود والقانون، ويذكر مظهر هذه المجموعات الفنية بشرق أمتيازن وأملكازن وانشادن الأمازيغية الشهيرة، الأمر الذي يحمل على التساؤل عن احتمال أن تكون هذه المجموعات المستحدثة صورة منقولة عن البربر الفائحين.[1]

– يأتي بعد العنصرين السابقين عنصر ثالث وهو التراث الموسيقي الشعوب التي سكنت واستوطنت الجزيرة الأيبيرية قبل الفتح الإسلامي، فلقد تفاعل هذا التراث مع ألوان الموسيقا الوافدة إلى الجزيرة إثر الفتح الإسلامي، وحصل بين عناصرها تمازج شبيه بالتمازج الذي حصل في الشرق العربي بين النماذج الغنائية العربية الجاهلية وبين الموسيقا الفارسية اثر خضوعها للحكم العربي، ويستفاد من كلام التيفاشي سالف الذكر أن الفاتحين كانوا في البداية وخصوصا قبل انتقال زرياب إلى الديار الأندلسية يجارون أذواق الفئات الاجتماعية الشعبية، فيفتون ويلحنون أغانيهم على طريقة النصارى، وليس يعني ذلك سوى الغناء الذي انتشر في أوروبا عامة ومن ضمنها الجزيرة الأيبيرية عندما فرضت الكنيسة المسيحية نفوذها وسلطانها على مظاهر الحياة فيها ، وهو الأناشيد الغريغورية التي أصبحت في عهد البابا غريغوريوس الأول أو الأكبر (590–604 م) أساس الموسيقا الكنسية الكاثوليكية وهكذا، وتحت عوامل الرغبة في الاندماج في المجتمع الجديد وتلك من سمات سائر الفتوحات الإسلامية وجد الفاتحون العرب

[1] تاريخ الأدب العربي الاسباني ، ترجمة دكتور حس ٢مؤنس. ط ١مصر ١٩٥٥ ص ١٦٦.

والبربر انفسهم منذ العهود الأولى للفتح مقبلين على استعمال السلالم والمقامات الموسيقية المحلية في غنائهم، وساعد الأستعمال المستمر على تمكين بعضها من الرسوخ في نظام الطبوع العربية والإفريقية والاندماج في سلكها، ثم أصبح نتاج ذلك كله على مدى العصور يشكل وحدة لا تتجزأ، ويبلور التعبير الصادق عن أذواق المتساكنين في الأندلس السلمة، ونتيجة هذا التعامل في مجال السلالم، أصبح الجنس أو التتراكوردشكل الخلية الأساسية لبناء الطبع الموسيقي ولتركيب الجملة اللحية في الموسيقا الأندلسية، وبذلك غدا السلم عبارة عن حلقة متتابعة من الأجناس التي تربطها ارتكازات صوتية تحتل درجات معينة من السلم، ولقد كان من وجوه التفاعل بين الموسيقا العربية والموسيقا القوطية بالأندلس لجوء المنشدين في الصنائع الموسعة خاصة، إلى اشباع حروف لا يتبعها حرف من، أو تجزئة الكلمة الواحدة إلى مقاطعها، بحيث ترجع هذه المقاطع مستقلة ومنفصلة عن بعضها، ويمكن ملاحظة ذلك في تصرة بسيط رمل الماية وصلوا باعباد ، فإن كلمة وصلواء وحدها تأتي حافلة بالشفل الذي يتخلل مقطعيها على نحو يبتعد بأدائها عن الأسلوب العربي، بحيث ينشد حرف الصاد المفتوح وحرف اللام الممدود ضما، كل منهما بمعزل عن الآخر، الأمر الذي يذكرنا بطريقة انشاد الصلوات الكنيسية، وقد لفتت هذه الظاهرة نظر العالم السيني محمد بن الدراج المتوفي عام 693 هـ / 293 ام، فقال عنها في كتابه «الامتاع والانتفاع في مسألة سماع السماعه وهو بصدد الكلام على حكم ضرب الدف (الطار): وان كان الضرب على طريقة أهل الموسيقا بالتلحين، وتقطيع الحروف وافساد وزن الشعر، والتمطيط قصد اللهو والطرب، وخروجا على مذاهب العرب، فهذا مما أختلف فيه العلماء.[1]

[1] مجلة المعرفة العدد ١٢ضباط .١٩٦٣

وقبل ابن الدراج انكر إسحاق الموصلي على ابراهيم بن المهدي مذهبه في تمديد الحروف التي لا يتلوها اشباع عند غنائه، فقال لمحمد بن راشد الخناق: «أنطلق الى ابراهيم بن المهدي ثم قل له: أخبرني عن قولك: ذهبت من الدنيا وما ذهبت مني أي شيء كان معنى صنعتك فيه؟ وأنت تعلم أنه لا يجوز في غنائك الذي صنعته فيه إلا أن تقول ذهبتوه، فان قلت وذهبت ولم تمدها القطع اللحن والشعر، وان مدتها قبح الكلام وصار على كلام النيطه، فلما بلغ ذلك ابراهيم أبن المهدي قال للخناق: «هذا من كلام الجرمقاني ابن الزانية (يعني اسحاق) قل له عني: أنتم تصنعون هذا للصناعة، ونحن نصنعة للهو واللعب والعيثه، فلما بلغ جوابه اسحاق قالت و الجرمقاني والله أشبهنا بالجرامنة لغة، وهو الذي يقول هذهينو، (وفي هذا المعنى ورد عن أحد الفقهاء أنه قال : والمد في غير محله يحول الكلمة من معناها الأصلي إلى معنى آخر قد يسيء الدلالة. ومثال ذلك مد حرف الياء المفتوحة في اسم التفضيل من الأذان (آكير)، فانه يجعل الكلمة بمعنى جمع «كير، وهو الطبل، وفي هذا ما يفسد المعنى ويؤدي الى ارتكاب الحرام، وتعود إلى تصدرة بسيط رمل المالية التي كانت متطلق هذه التعقيبات النسجل أن عبد اللطيف بن منصور في مقدمة كتابه الذي حقق فيه كاش احايك اعتبر ظاهرتي التمديد والتقطيع تحريفا تسرب إلى طريقة أداء المنشدين للصنعة، نتيجة ما أصاب الموسيقا الأندلسية عموما من تقهقر في فترات الانحطاط والتأخر، كما تسرب من قبل إلى أوساط المادحين في فن السماع ، ولذلك فهو يهيب بهؤلاء وأولئك إلى ركوب سبيل التبصر والحذر مما من شأنه أن يخل بالموسيقا المغربية .[1]

ولعل من مظاهر التفاعل مع الموسيقا الإسبانية أيضا ما نلحظه في مجال الأداء الصوتي من ترديد مقاطع لا تحمل في مجملها أي معنى لغوي، مما نسميه عادة الثراتين، وهي امتدادات

[1] أحمد بن القاسم الخزرجي. تحقيق د. نزار رضا–نشر دار مكتبة الحياة ، بيروت١ص 630.

الحية غنائية تتجاوز حدود الكلمات في البيت المنظوم، يرددها المتشدون خلال أداء الصنعات المشغولة، على مقاطع وصيغ متواضع عليها من قبيل: يالالان طيري طان طار لاطي- مائانا ،،، ولعل لهذه «التراثينه صلة بالترديدات المتداولة في الأغاني الشعبية الأوروبية من نوع طرالالا، مصداقا لما ذكره البحاثة الكبير محمد القاسي، وكأنما كان القصد من وراء ترجيعها ملء الفراغ الذي يحدثه طول الجمل اللحثية نفسها، أو هو تعبير عن التحرر من قيد الأشعار الموزونة والتي التحكم بحورها وتفعيلاتها في اللحن وتفرض في العادة نهايته بنهاية كلمات البيت المنظوم، ثم تحولت إلى تقليد متبع، وفيما كان التعامل المباشر بجري على ساحة الأندلس بين الموسيقا العربية وألوان الموسيقا المحلية كان فلاسفة العرب ومفكروهم الأوائل يدرسون الموسيقا اليونانية القديمة وينقلون مصطلحاتها ونظرياتها إلى اللغة العربية، فظهرت كتب الكندي في النفم واللحن، وتلتها كتب ورسائل الفارابي وابن سينا، وهكذا جاءت المؤلفات الثمد بدورها جسرا أخر من جسور التعامل مع الثقافة الموسيقية اليونانية على المستوى النظري، وواكب ذلك التفاعل الذي كان يقع على صعيد الممارسة والتطبيق.

وهكذا فقد سبق العرب وأوروبا الحديثة إلى الكشف عن النظريات الموسيقية اليونانية واستيعابها وإغنائها بمعطيات شرقية محضة، ومن ثم فقد كانت الموسيقا العربية أقدر على الاستفادة من المعطيات اليونانية القديمة والغريغورية الوسيطة وأقدر على توجيه المسار الفني ببلاد الأندلس، بل على التأثير في الانتاج الأوروبي، كما هو شأن الأغاني الرومانية بإسبانيا وجنوب فرنسا، وكما هو شأن كثير من الأساليب التي تدخل اليوم في بنياتل الموسيقا الغربية، والتي ليست في واقعها سوى صيغ مباشرة أو غير مباشرة للموسيقا العربية، فإن التقارب الشكلي بين الطيوع اليونانية والأندلسية ظل بارزا على المستويين التطبيقي والعملي أكتر منه على المستوى النظريه ولا بد في هذا الصدد من الإشارة إلى أن مجرد الاستماع إلى نماذج لحنية من

التراثين الأندلسي العربي والقوطي القديم قد يخلق لدى المستمع مشاعر وأحاسيس متقاربة تبعثها في نفسه طبيعة مناماتها المتشابهة.[1]

ومن ثم فكثيرا ما يكون المستوى التطبيقي منطلقا أصلح وأنسب لإجراء المقارنة بين النوعين بغية استخلاص القواسم المشتركة بينهما، في حين يشوب التعقيد والغموض هذه المقارنة فيما لو حاولنا تطبيق النظرية اليونانية المجردة على واقع الطبوع الأندلسية، وذلك لعدة عوامل على رأسها الخلط الناتج من الفهم الخاطىء لدى نظريي العصر الوسيط للنظريات الإغريقية القديمة، وبالتالي تشعب التأويلات العلمية الحديثة لتلك النظريات و اختلاف ضوابطها ومفاهيمها ما بين العهد الاغريقي والعهد الغريغوري وما تلاهماء فان المقام الليدي مثلا ينطلق من نقمة وعند اليونان ونغمة فا في العصر الوسيط، ولهذا فنحن أكثر اطمئنانا إلى القول أن التعايش الذي تم على أرض الأندلس أدى الى تمازج النماذج الموسيقية المحلية مع الموسيقا الوافدة إليها بما فيها العربية والبربرية والأفريقية، وإن تلك النماذج المحلية ليست بدورها سوى خلاصة التمازج الذي ظل يحصل على أرض الجزيرة الأبيرية طيلة قرون عديدة، وهو تمازج التقت فيه النظريات الإغريقية بالأناشيد الغريغورية وموسيقا الأنماط الشعبية للشعوب التي استوطنت الأندلس قبل حلول الفاتحين المسلمين بربوعها، ويبقى اللقاء بين الموسيقا العربية والموسيقا اليونانية منحصرا في المجال النظري، اضطلعت به الأوساط العلمية الفلسفية، ولكنه لم يكن يعبر دائما وخصوصا في الأندلس عن واقع الممارسة الفنية الموسيقى الأندلسية.

تلك إذا هي أبرز المعطيات الفنية التي تضافرت من أجل خلق وبلورة التراث الموسيقي العربي بالأندلس، على أن الساحة الفنية بهذه البلاد كانت تشهد بين الفينة والأخرى صنوقا

[1] الأغاني التونسية طبعة الدار التونسية للنشر ١٩٦٧ ص ٤٢.

ونماذج موسيقية أخرى، لعلها تكون قد طبعت الموسيقا الأندلسية ببعض السمات والملامح، وطعمتها بأساليب مستجدة في الأداء وألوان مستحدثة من التأليف.

وفي هذا السياق نشير إلى إحدى مشاهدات أبي بكر الطرطوشي المتوفى عام 520 هـ، سجلها في كتاب الحوادث والبدع، [1]. فلقد تحدث هذا الفقيه عن اختصاص الصقالية بألحان موسيقية كانت شائعة في موسيقاهم الشعبية، اتخذوا لها أسماء خاصة منها اللحن والصقلبيه والرهبه، حسبما يستخلص من وصف الطرطوشي أسلوان متميزان في الغناء، ويعتبر الطرطوشي غناء الصعالية على هذا النحو من البدع المنكرة التي أحدثوها في الأندلس المسلمة، وذلك لأنهم استعملوه في ترتيل القرآن الكريم، فإنهم استعملوا اللحن «الصقلبيه في قراءة قوله تعالى: وإذ قيل إن وعد الله حقه، أخذوا يرقصون في هذه الآية ترقص الصقالبة بأرجلهم وفيها الخلاخيل، ويصفقون بأيديهم على إيقاع الأرجل، ويرجفون الأصوات بما يشبه تصفيق الأيدي ورقص الأرجل، كل ذلك على نغمات متوازنة، كان هم قرأوا القرآن على الرهبه نظروا إلى كل موضع ذكر فيه القرأن المسيح، كقوله تعالى: « إنما المسيح عيسى بن مريم ، وكقوله تعالى: "وإذ قال الله يا عيسى بن مريم" ، فمثلوا أصواتهم فيه بأصوات النصارى والرهبان والأساقفة في الكنائس.[2]

2/ مدارس الموسيقى الأندلسية بالجزائر:

تعتبر الموسيقى الأندلسية بالجزائر من الألوان الموسيقية التراثية الأكثر أصالة وعمقا، وتتميز يتنوعها وغناها الفني، وتعدد أساليبها، وتوجد في القصر الجزائر ثلاث مدارس اللقن المعروف بالأندلسي :

أ- مدرسة الصنعة بالجزائر العاصمة .

[1] سليم لحلو. الموشحات الأندلسية. نشأتها وتطورها صفحة ٨٦.

[2] سليم لحلو. المرجع نفسه، ص88.

ب- مدرسة الغرناطي يتلمسان .

ت- مدرسة المالوف بقسنطينة .

1 - مدرسة الصنعة :

تنحدر من قرطبة، تتسم بأسلوبها الخفيف المتهدج فيه قلق وحيوية فائقة لأنها ورثت الغناء تحت تأثير التقلبات السياسية أنداك، وكانت تعيش في طور الانقلابات والتبديلات من جهة وفي حالة التأثير الطبيعي من جهة أخرى. بعد المغلون الجدد يبحثون عن شعر جديد يناسب أذواقهم وقتز له نفوسهم ، ومن أبرز الشعراء بالجزائر العاصمة بحد: والشيخ عبد القادر . فمن أبرز الأشعار التي تغني في موسيقى الصنعة نجد مثلا زجل أبي مدين شعيب الغوتي يقول:[1]

أحب لقاء الأحباب في كل ساعة *** لأن لقاء الأحباب فيه منافع

أيا قرة العينين تالله إننـــي *** على عين باقي وفي الوصل طامع

2 - مدرسة الغرناطي :

أصلها من غرناطة، ويعتبر هذا التراث أحد الأرصدة الموسيقية الأندلسية المتميزة بالمغرب العربي، فقد حضيت بتقدير كبير من طرف التلمسانيين، حيث أوجدت هذه المدرسة أحسن ملجا لها في هذه المدينة .

كما تتخذ طابقا خاثا برج فيه الطابع التي بالطابع النيتي كون الموسيقى الأندلسية بتلمسان نصف بأسلوب تقيل واسع تظهر عليه الأمة بالحروق والوصاية أن تلسان ورنت غناء

[1] - La musique et la poésie du sud d'Al-Andalus . Reales Alcazazes de séville , 05 avril-15 juillet 1995, p50

غرناطة في ظروف مستقرة وتمت المحافظة على هذا التين العريق، كما يحافظ على المجوهرات بحذر شديد.[1]

من أبرز شعراء تلمسان الذين كانوا يتغنون بشعرهم الملحون في تلمسان نجد اين سهلة، وابن مساب، وابن البريكي مثلا محمد شعر الشيخ العربي بن معماري بعد عودته من الحج أراد أن تقي البقاع المقدسة التي زارها والتي طاف ما وراسخة في عقله ماثلة في ذهنه لا يغادره ، فسج حينئذ قصيدة في وصفها ومدح سيد الأنام يقول في هذه القصيدة :

يا كعبة ما بيت ربي محلاكي والصلاة على الرسول اللي بناكي

والسلام على الخليل مولاكي

يا مدينة الرسول بشراكـي بمحمد الحبيب مولاكي

إن شاء الله نمشي (الله اكبر) انزور القرشي (الله أكبر)

يا كرام ياكرام ثم نطيب عيش ما شاء الله.....

3 – مدرسة المالوف :

يرجع أصله إلى مدينة اشبيلية، أرض زرياب وسيدي بومدين ، فالموسيقى القسنطينية التي لقيت باسم المالوف فهي مزاج بين الأصول الأمازيغية، والتأثير التركي، حيث استطاعت قسنطينة أن نستخرج أصالتها الفنية للموسيقية "وأخذوا الكثير من موسيقاهم وطريقة غنائهم لكنهم أحبوا كثيرا الموسيقى الصامتة التي لا يرافقها غناء أو إنشاد شعري، حتى أن أشهر علمياه للموسيقى الأتراك وضعوا نظاميا وقانونا خاصيل بالتأليف الموسيقي"، فلما اشتق المالوف من الفعل الف،

[1] الشيخ عبد اب٤ؤمن بن طوبا، المرجع السابق، ص.02

إذ جاء في لسان العرب لابن منظور سنة 1315ء: " الفت الشيء والفته بمعنى واحد لزمته، فهو مؤلف ومألوف"، ويقال أن سبب التسمية يرجع إلى أن التواشيح الخاصة بالنبوية لا تتغير فيها نغمتها تغيرا أساسيا، ولهذا أطلق عليها اسم المالوف"، بينما يعتقد أهل الموسيقى أليه لما هاجر التراث الموسيقى والغنائي الأندلسي نحو افريقية والمغرب الأوسط اسلحه الحضر، فصاروا يتناولونه ويتداولونه حتى ألقوه فنعتوه بالمالوف. شميز الموسيقى القسنطية بأسلوب أحف سريع فيه منوعات أخرى ، فالالوف لم ينبع ميكة أو حطة واحدة بلي شموع أحد أساليب خاصية ورونقا لم يوجد في غيره ، فلا مو مالوف تونسي ولا هو موشح شرقيه إن المدرسية الموسيقية الأندلسية لفسحلية المعروفة بالمالوف يطبقون نجدها تتمتع باحد العازفين من بينهم الشيخ عبد المؤمن بن طوبال و الحاج محمد الطاهر الفراتي يتغنون ببعض أشعار الشعراء الشعبيين مثل الشيخ عبد المولى الذي يقول في أحد أشعاره :[1]

يا قوم كيف الاحتيال الخل جفاني

أنا نتبع في الغزال أحمد ناظر عيني

من جيجل خرجنا عشيا وركبنا على ظهر البحار

وقلعنا بريح سخية لن جينا على روس الأمار

للقل ما طقت الدخول واشتدت بنا الويل

والله لا غيم يزول لا مرسى في ذا الليل

قلنا نوطيو القلوع حتى لشطر الليل

[1] جورج فرح . **تمارين موسيقية لآلة العود** .ج ، 3منشورات مكتبة اب٢ياد ، ببّكت ، لبناف ، (دت) ، ص. 7

بقيت الموسيقى الأندلسية بالجزائر محافظة على أصالتها في كل من مدرستي تلمسان و الجزائر، غير أن مدرسة قسنطينة وبحكم موقعها بالشرف فإنها كانت مهيأة لتلقي المؤثرات الفنية المحلية منها والاجنبية[1].

لقد كان وجود طبقة من الهواة بل والعشاق هذه الموسيقى الدور الأساسي في إنعاش الحركة الموسيقية وتشجيع الموسيقيين على الإبداع في العزف والأداء منذ القدم، وكل هذا معروف و معهود به في الشرق والغرب على السواء ، ولكن الغريب موجود في التباين افسوس بين المدارس الثلاث:

مدرسة تلمسان يستعمل جوفها الغرنطي السيشالية والجزائر العاصمة يستعمل جوتها التوشية ومدرسة قسنطينة يستعمل جوق المالوف مدخلا آليا يسمى البشراف .[2]

فالبرغم من ذلك تبقى الموسيقى الأندلسية مع اخشالاقي مدارسها، لقد شغف الجزائريون بطريقة قناة السويات الأندلسية التي تؤدى بواسطة جميع من المغنين ، ومن أكبر الموسيقيين المشهورين في هذا الفن الذين حافظوا على هذا التراث الأندلسي القديم يحد: محمد بن النفاحي، والشيخ رضوان بن مصاري والشيخ العربي بن صاري، عبد الرزاق وخارجي، محيي الدين باشطارزي، عبد الكريم دالي، دحمان بن عاشور، الشيخة طليطمة، فصيلة دزيرية، الحاج غفور، محمد خازنجي، مصادق البجاوي، سيد أحمد سيري، محمد سفينحة، مولاي أحمد بن قريزي، وأخيرا تمكن القول بأن المدن الساحلية، وكذلك اللدن القريبة من الساحل عرفت بقضل النازحين حركة فنية متميزة تحمل عقايع حضارة لامعة جلبتها الوفود القادمة من قرطبة واشبيلية

[1] زغيب سميرة، المالوف من الأندلس إلى قسنطينة– النشأة كالخصوصيات .-ط ،1دار مداد يونيفار سيبٍ، اب ازائر، 2009، ص.170

[2] محمود قطاط .مجلة الحداثة، المرجع السابق، ص97.

وغرناطة وعطليعللة وغيرها من الأمصار الإبيرية، وهكذا نشطت تلمسان وقسنطينة وأخزائر العاصمة واكتشف أهلها موسيقى جديدة، وشعرا غمر الشعر العمودي، وآلات موسيقية لم يسبق أن مارسوها أو عرفوها من قبل، فالجوف الموسيقي التقليدي للثوية الجزائرية يتألف من : **دربوكة، گويثرة، رباب، عود عربي، كمنحة، طار، ماندولين** مع الاعتماد على الأداء الآلي.[1]

3/ طبوع الموسيقى الاندلسية:

تعريف الطبع: لم ترد في كتاب السيقا الابراهيم التالي ولا في كناش محمد ابن الحسين الحايك أي محاولة لإعطاء تعريف علمي لمصطلح الطبع، بالرغم من أن أولهما تناوله بالحديث أكثر من مرة وفي أكثر من باب [2]

وبالرغم من كون الثاني جعل منه المحور الأساسي لما حواه مجموعه من معلومات، ومن ثم فإن إدريس الإدريسي في كتابه المنتخبات الموسيقية يكاد ينفرد بتقديم محاولة أولية لتعريف الطبع في الموسيقا الأندلسية إذ يقول: «إنه عبارة عن جزء من الطرب المشتمل على الأربعة والعشرين جزءاه، ثم يبرر تسميته الطبع فيقول: «سمي طبعا لأنه يوافق من الطبائع البشرية ما يوافق، أما المؤتمر الثاني للموسيقا العربية المنعقد يقاس فقد قابل الطبع بلفظ المقام السائد في الشرق العربي [3]

[1] -Ahmed et mohamed Elhabib Hachelaf . **Anthologie de la musique Arabe (1906 – 1960) .** éditions anep , 2001, pp 180-181

[2] Ibed : p183.

[3] مدخل إلى تاريخ الموسيقا الغربية – سلسلة عالم المعرفة–عام ١٩٨٣.

أصل تسمية الطبع: وبعد استعراض الطبوع المتداولة في الموسيقا الأندلسية نتبين منها طيوعا تحمل أسماء عربية شرقية، وأخرى فارسية الأصل تبنتها المصطلحات الموسيقية العربية في الشرق تم شقت طريقها إلى المغرب والأندلس مع المعارف الموسيقية، وإن تكن كلها قد فقدت مدلولاتها الأصلية بعد أن خضع تركيبها المقتضيات المقامات المحلية ومن هذه المصطلحات ما أنتقل مشردا ومنها ما أنتقل ممزوجا. فمن المفرد العشاق، والحسين، والحصار والزورگند، والأصبهان، والمزموم، والرمل، والرصد بعد تحريفها عن الرست، والعجم، والمجتب. ومن الممزوج عراق العرب، وعراق العجم، والحجاز المشرقي والصيكة[1]

وقد حفلت كتب المؤلفين المغاربة منذ القرن العاشر ممن اهتموا بالنظر في الموسيقا الأندلسية وأعلامها بما يعكس ولعهم بنظرية الربط بين الطبوع الموسيقية وبين الطباع البشرية، واتخذ اهتمامهم بهذا الموضوع صورة موغلة في الإغراق والمبالغة، حتى ليخيل للقارىء أحيانا أن الطيوع إنما جاءت التخدم حالة نفسية معينة أو تحرك شعورا محددا، وحتى غدت أغلب مؤلفات هذا الفن تحمل من الأسماء ما ينم عن تشبع مؤلفيها بوجود علاقة محكمة ومتينة بين الطبوع والطباع.

ومن هذه المؤلفات: أرجوزة **أبي الربيع سليمان الحوات** المتوفى عام 123ا هـ، واسمها «كشف القناع عن وجه تأثير الطبوع في الطباعه، وديوان الأمداح النبوية وذكر النغمات والطبوع وبيان تعلقها بالطبائع الأربعة لابي العباس أحمد بن محمد العربي أحضري من رجال أواخر القرن الثالث عشر، ويبدو أن الربط بين الطبوع و الطباع جاء ليعكس أصداء نظرية قديمة ترجع أصولها الأولى إلى عهد فلاسفة اليونان، ثم انتقلت إلى العرب من خلال ما ترجموه عن أولئك ومن ثم شاعت في كتب فلاسفة الإسلام الأولين كالكندي والفارابي وابن سينا، ثم انتشرت بعد

[1] ٤٩شخص الوزاني ميزاني البسيط والقائم ونصف دون غيرهما على الطار على النحو التالي: المرجع نفسه، ص127.128.

ذلك بانتشار المعارف والنظريات الموسيقية ولقد غدت أرض المغرب والأندلس مرتعا خصبا لترويج نظرية العلاقة بين الطبوع والطباع. [1]

ولم ينحصر رواجها في أوساط محترفي الموسيقا والغناء، بل تجاوزهم إلى أوساط المتصوفة، فأصبحت كتب هؤلاء حافلة بالحديث عن المناسبة بين الألحان الموسيقية وبين النفوس، ولقد كان طبيعيا أن ينعكس هذا اللون من المعرفة على ثقافة الإسبان نتيجة احتكاكهم بالعرب ومعارفهم، وهكذا ألف كاسيودورس باسم تيودوريك ملك القوط خطابا أخلاقيا تطرق فيه إلى الطابع الأخلاقي الذي كانت تحمله الموسيقا البوليفونية في الألف السنة الميلادية، وقد تمحور هذا الخطاب حول فكرة أساسية فحواها أن هذه الموسيقا تملك من الخصائص ما يجعلها قادرة على تحريك تأثيرات نفسية تختلف باختلاف المقامات اليونانية القديمة الخمس، وهي الدوريانى الذي يحرك في المرء العفة والحياء، والفريجي الذي يدعو إلى القتال ويثير كوامن الغضب، والأيولي الذي بشيع في النفس الهدوء، والأياستيقي الذي بشحذ البصيرة الخاملة والليدي الذي يخفف من الهم . وقد علق رولاند كاندي على هذه الرسالة التي كتبها كاسيودورس برسم الملك القوطي تيودوريك في أثينا بقوله: «إنها تشبه النصوص المعروفة عن تأثير الطبوع في الطباع، وليس بعيدا أن تكون منقولة عن بعض تلك النصوص التي تجد نماذج لها منثورة في كتب عربية كثيرة ككتب الكندي الموسيقية .

ابتكار الطبوع، ويفضي بنا الحديث عن الطبوع وعلاقتها بالطباع إلى تناول موضوع أخر طالما كان مثار نقاش بالغ في بعض الأحيان درجة قصوى من الحدة والعنف، وهو ما يمكن أن نطلق عليه مشكلة ابتكار الطيوح، فإن القارى، المتتبع فصول كتاش الحايك يلاحظ أن المؤلف كلما قدم طبعا نسب استخراجه وابتكاره إلى شخص بعينه. وقد يحدد بلدته وموضع

[1] المرجع نفسه، ص 129.

استخراجه وإن مما يدعو إلى العجب حقا أن يتناقل الناس ما حكاه الحايك، وكان ذلك من الأشياء المسلمة التي لا يتطرق الشك إلى صحتها، وفي وسعنا من خلال ما كتبه الحايك ومن حذا حذوه أن نضبط اللائحة الكاملة بأسماء الأشخاص الذين نسب إليهم ابتكار الطبوع، فإذا نظرنا فيها بعين التبصر والتمحيص أمكننا أن نتوصل إلى النتائج التالية:

1- أنه باستثناء الحاج علال البطلة، الذي تجمع أغلب المصادر على صحة هويته كفنان ينتمي إلى حاشية السلطان السعدي محمد الشيخ، تظل باقي الأسماء الواردة في القائمة مجهولة يشقبل يستحيل- الاهتداء إلى تحديد هوية أصحابها.

2- أن كثيرا من الأخبار المنقولة عن مخترعي الطبوع تحمل طابع الغرابة، ولا يمكن الاطمئنان بسهولة إلى صحتها، مثال ذلك مايروى عن مبتكر الحسين والغربية المحررة، فهو أحيانا مالك مغرم بجارية له تدعى الغريبة وهو أحيانا أخرى الجارية نفسهاء.

3- أن ما قيل عن بعض الطيوع مهزوز من أساسه لأنه ينطوي على مزاعم متضاربة، مثال ذالك ما قيل عن طبع الحجاز الكبير الذي تزعم رواية الحايك أن أهل المشرق لا حجاز عندهم» ، ثم تضيف أن «مستخرجه رجل من اليمن كان نزيلا بيلاد ستان إحدى مدن العراقّ، كما أن كثيرا من البلدان التي ينسب إليها ظهور الطبوع يصعب تحديد مواقعها على الخريطة، مثال ذلك بلاد ستان بالعراق.

وقد تنبه إلى ضعف أقوال الحايك في هذا الموضوع المؤرخ المغربي أحمد الناصري فقال: « وقد وقضت على تأليف صغير منسوب إلى محمد بن الحسن الحايك، فرأيت له في بيان من استنبط هذه الطبوع ووجه تسميتها بهذه الأسماء كلاما لا يصدر إلا عن الحاكة، وقلده في ذلك أناس القوا بزعمهم في هذا الفن ، والواقع أنه لا داعي إلى تحمل عناء الانسياق وراء

البحث عما يؤكد مدى سلامة أقوال الحايك عن نسبة الطبوع إلى أشخاص معينين، فإن المقامات المتداولة في الحان الموسيقا الأندلسية لا تعدو أن تشكل في بنائها وتركيبها خلاصة ما أسفر عنه التلاقح الذي تم على أرض الجزيرة الأبيرية بيت معارف نظرية وممارسات عملية مختلفة المشارب والذي تعانقت فيه خصائص السلم العربي القديم مع خصائص السلالم اليونانية والغريغورية والإفريقية.

ترتيب الطبوع ، سلك أصحاب الترتيبات الموسيقية في تصنيف الطبوع الأندلسية مسارين متباينين:

أولهما، تصنيف يعتمد الطبوع الأصول محورا أساسيا (الذيل والماية والمزموم والزيدان) تتفرع منها الطبوع الباقية، باستثناء طبع المحررة الذي يعتبر أصلا بلا فرع، وقد أقر محمد بن الحسين الحايك هذا التصنيف ورتب على أساسه مجموعه الذي حوى ما كان متداولا من الموازين حتى عهده، وتكريسا لهذا التصنيف وضع الحايك شجرة الطبوع، مراعيا نسيتها إلى أصولها، ونسبة هذه الأصول إلى الطبائع الأربع، وهي السوداء للذيل، والبلغم للزيدان، والدم للماية، والصفراء للمزموم والواقع أن ترتيب الحايك للطبوع على هذا التحو جاء تكريسا لنظرية نسبة الطبوع إلى الطباع، وبذلك ظل بعيدا عن أن يخدم النظرية الموسيقية التي تعتمد نوعية السلالم وطبيعة أجناسها وارتكازاتها كقاعدة أساسية الدراسة المقامات دراسة علمية صرفة ثانيهما، ويبدو أن رجال الفن التشبهوا إلى عقم التصنيف الذي أعتمده الحايك للطبوع، فاقترحوا ترتيبا جديدا لها ينطلق من تقارب النغمات الأساسية للمقامات تماما كتقارب مخارج الحروف

بالنسبة لبعضها، وقد أصبح هذا الترتيب المحدث وحده المعول عليه عند أصحاب الفن دون سواه، وخصوصا بمدينة فاس، كما أصبح العمل به جاريا في أوساط الآليين مود المسمعين [1]

وقد أفضى قبني النظام الجديد اللطيوع إلى عدول أصحاب الترتيبات الموسيقية عن نظام شجرة الطيوع الذي وضعه الحايك ومن سبقه، وأصبحت الطبوع بمقتضى ذلك تشكل مجموعات مستقلة عن بعضها بعض يربط بين أجزائها تقارب نغمات قراراتها. وهكذا انتظمت النوبات الإحدى عشرة بطبوعها، وضمن بعضها صنائع الطيوع التي ضاعت نوباتها، وإلى هذا النظام الجديد بشير أبو الربيع سليمان الحوات المتوفى عام 1231 هـ في أرجوزة له جاء فيها: فصل وعند أهل علم الموسيقا ترتيب آخر بديع ينتقى على وفاق ما اقتضى قرب النفم كقرب مخرج الحروف في الكلم وهو الذي اليوم عليه العمل عند الغناء، وسواه مهمل وهوبفاس وهي أم الأمصار مستعمل في ليلها وفي النهار قامت به بالة أوغيرها طوائف اختلفت في سيرها وها أنا رقبتها منظمة نظم لال في سلوك محكمه عشاق، ذيل، رملة، لرصد عراق عجم، ثم عرب، فاستهل ماية أن صكت، غريبة الحسين حررها، حجاز شرق، دون مين فيحمد الزيدان، رصدا حاصره و زورگند، زم، حجاز أكبره ان جنب، المشرق لأصبهان ثم الرملها، انقلابه، الحسين ثم فهذه الخمسة والعشرون جمعتها من حيث لاتدرون جدول ترتيب الطبوع بحسب تقارب نغمة القرار:

[1] اغاني السيقا. الباب السابع ، فصل في حد الموسيقا.

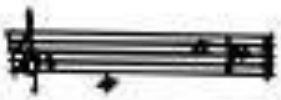
المجموعة الأولى (11)

المجموعة الثانية (4)

المجموعة الثالثة(10)

المجموعة الرابعة(5)

المجموعة الخامسة (3)



المجموعةالسادسة (7)

المجموعة السابعة (9)

المجموعة الثامنة (6)

المجموعة التاسعة (2)

المجموعة التاسعة (2)

حجاز كبير مجنب الذيل مشرقي صغير

المجموعة الحادية عشرة (1)

رمل الماية انقلاب الرمل الحسين حمدان

وقد تعرض ترتيب النبرات الى المراجعة ومعاودة النظر على يد نخبة من رجال الفن على عهد السلطان محمد بن عبد الرحمن، ثم على عهد السلطان الحسن الأول غير أن هذا العمل اتجه على الأخص إلى اعادة ترتيب النوبات الأحدى عشرة والصنعات الملحقة بها، قصد تيسير حفظها على الرواد، دون أن يمس جانب الطبوع الموسيقية.

وما زال موضوع النظر في ترتيب النوبات وصنائعها الأصلية والملحقة محور اهتمام كثير من رجال فن الموسيقا الأندلسية المعاصرين، وذلك ما يفسر ظهور كتاش الحايك في طبعات جديدة كان أسيقها إلى ارتياد دور الطبع التحقيق الذي أنجزه الأستاذ عبد اللطيف بن منصور. ثم تلاه كتاب « التراث العربي المغربي في الموسيقا .[1]

وهو عبارة عن دراسة وتنسيق وتصحيح لكناش الحايك من انجاز المرحوم الحاج ادريس بن جلون، نحا فيه نحوا جديدا حيث وعمل على تصحيحه ورده إلى أصله، ثم كتاب من وحي الرباب الذي جمع فيه الفنان الحاج عبد الكريم الرايس رئيس جوني البريهي بفاس أشعار وأزجال الموسيقا الأندلسية طبق المختصر الذي أنجز في عهد السلطان الحسن الأول (د)، غير أن كتابي ابن منصور وابن جلون يبقيان أكثر اهتماما لاحتوائهما مقدمة الحايكه

[1] مرجع سابق، ص23.

وتعود إلى الطبوع، فنقف على محاولة جديدة لتصنيفها تنطلق من الوحدة النغمية لقرار السلم، وقد قام بها الفنان المعاصر مولاي العربي الوزاني في مقالة نشرها عام 1966 (٩)، حيث عمد إلى ترتيب الطبوع في سمت مجموعات تنمي على التوالي إلى النغمات السنة التالية: دوري" مي فا صول- لاء.

المجموعة الأولى ستة طيوع قائمة على تغمة دو، وهي: الذيل رصد الذيل الماية الاستهلالي انقلاب الرمل-غريبة الحسين.

المجموعة الثانية، اثنا عشر طبعا قائمة على نقمة ري، وهي: رمل الماية الأصبهان الحجاز المشرفي، الرصان القرية المحررة، المشرقي الصغير الزوركتند-الزيدان- الحجاز الكبير الحصار رمل الذيل الشرقي.

المجموعة الثالثة، طبعان قائمان على نغمة مي، وهما الصيكة وعراق العرب و المجموعة الرابعة، طبع واحد قائم على تقم فا، وهو حمدان.

المجموعة الخامسة، أربعة طبوع على نغمة صول، وهي: المزموم-عراق العجم مجنب الذيل- العشاق،

المجموعة السادسة، طبع واحد قائم على تقم لا، وهو الحسين.

ويلاحظ أن الوزاني ينطلق في الدعوة لهذا الترتيب من تشابه نغمات القرار، ولكنه لا يقيم أي اعتبار دلالة المفاتيح ولا للدور الذي تلعبه علامات التحويل القارة والعارضة في تشخيص وتلوين السلم وإعطائه هويته الحقيقية وبذلك تبقى محاولته قاصرة عن أن ترقى إلى صف التصنيفات العلمية الصرفة، وبعيدا عن الترتيبات التي اعتمدها المغاربة القدماء و المعاصرون لطبوع الموسيقا الأندلسية تعمد بعض الدراسات الحديثة إلى تصنيفها انطلاقا من مقابلتها مع

السلالم المنتمية إلى موسيقا الشعوب التي تساكنت في الأندلس، أو أثرت فيمن سكنوها قبل حلول العرب بها.

وهي تفعل ذلك بوحي من اقتناعها بالتفاعلات التي وقعت على أرض الأندلس بين موسيقا الفاتحين عربا وبربراون موسيقات سكانها الأولين.

ولابد هنا من التذكير بما أشرنا إليه سابقا من وجوه التفاعل بين الألوان الموسيقية الوافدة إلى الأندلس مع الفاتحين المسلمين وموسيقا الفوط التي تجمعت فيها حصيلة المعارف النظرية والممارسات العملية للموسيقا اليونانية والغريغورية فلقد أثبتت هذه الدراسات وجود صلات تربط الموسيقا العربية عامة والأندلسية خاصة ببعض أصول الموسيقا اليونانية في العصور القديمة[1].

وفي وسعنا أن نقف على بعض الخصائص المشتركة بين الطبع الأندلسي والسلم اليوناني لتأكيد تلك الصلات. ومنها:

– الموسيقا الأندلسية مقامية ونفسية، وذلك نفسه ينطبق على الموسيقا اليونانية: تستعمل الموسيقا الأندلسية السلم الطبيعي، وهذا من خصائص الموسيقا اليونانية أيضا.

3– يشكل الجنس أو الخلية الأساسية في بناء كل من الطبع الأندلسي والسلم اليوناني، وتكون هذه الخلية ذات بعد ثالث tricorile أو رابع tetraconide أو خامس pentaserde

4– تعتبر الدرجة الخامسة من السلم والطبع معا بمثابة الارتكاز الصوتي الرئيس في بنائهما.

وهي نقطة توقف مؤقتة وثانوية، وتشكل نقطة انطلاق الجنس الثاني فيهما، وتعرف بالغاز في الموسيقا الأندلسية أو الميز Mese في السلم اليونانية.

[1] الحسن بن أحمد الكاتب. كمال أدب الغناء. تحقيق زكريا يوسف. مجلة الورد العراقية مجلد 2. العدد 2، 1973، ص136.

وقد تصبح هذه الدرجة ذاتها منطلقا لطبع جديد، وذلك ما بعرف باسم المجنب في الموسيقا الأندلسية وهو الانحراف عن مقام الطبع والارتكاز على غمازه، فمجنب الذيل هو ما يقوم على نغمة صول، وهي ذاتها خامسة الذيل الذي يقوم على نقمة ضوء وبصفة عامة يمكن ارجاع الطبول الأندلسية إلى ثلاثة أصول:

– الطبوع ذات الأصل الفيتاغوري.

وهي التي كانت مستعملة في الحان الموسيقا الغريغورية الكنسية، والتي نقلت من السلالم الاغريقية القديمة بعد إدخال تحويلات بسيطة عليها مست في القالب الدرجتين الأساسية والسيطرة، وتتميز هذه السلالم يكون عقودها السفلى مركبة من أبعاد السلم الدياتوئي، وهي الثانية الصغيرة والكبيرة لا غير (Taest I ion)، وتندرج ضمن هذا الصنف مجموعة من الطبوع يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أصناف.

2– طبع افريقي الأصل، وهو طيع الرصد الذي يحمل ملامح السلم الأفريقي، وبذلك يحاكي السلم الخماسي الشائع استعماله في منطقة سوس بالأطلس الصغير، أو في موسيقا كاوة ذات الأصل الذي يرجع إلى أفريقيا الغربية.

– طبوع ممزوجة أو اصطناعية، وهي سلالم يمكن الحصول عليها عن طريق تأليف أجناس مأخوذة من سلالم مختلفة، مما يؤدي إلى توليد نوع جديد يكتسي طبيعة المزج والاصطناع وتحمل هذه السلالم ملامح شرقية أبرزها ، ، قيام درجات سلمها على أبعاد ثانية من فئة طنين ونصفه، وطنين ونصف طنين، – قيامها على امتزاج عقدين ينتميان إلى مقامين مختلفين . وهذا أمر يكسوها مسحة تصويرية.. اعتراض الثانية الزائدة الدرجات عقودها السفلى، خصوصا عند نزول اللحن نحو القرار وتندرج في هذا النوع طيوع الزوركتند، ومجنب الذيل، والعشاق،

والطبوع التي هي من فصيلة الحجاز كالزيدان، والحجاز الكبير، والحجاز المشرقي، ومن خلال هذه الجداول سيكون في وسعنا أن نتبين وجوه الشبه بين الطبوع الأندلسية والسلالم اليونانية القديمة، على أننا لا نطمع في أن تكون هذه المقابلة نهائية وحاسمة، وذلك لما أصاب السلالم اليونانية ذاتها من تغيير نتيجة التأويلات العشوائية التي تعرضت لها في العصور الوسطى، ثم لخلوها من علامات التحويل العارضة عند نزول اللحن أو صعوده، والتي تعتبر في كثير من طبوع الموسيقا الأندلسية من وسائل التلوين التي تضفي على الألحان لونا متميزا وتمنحها طعما خاصا. وتجدر الإشارة هنا إلى قضية شغلت ولا تزال تشغل بال كثير من الباحثين الغربيين المتخصصين في الدراسات الموسيقية الأغريقية القديمة. وتتعلق باختلاق هؤلاء حول ما إذا كان السلم اليوناني القديم (ميسي) من جن المقامات الصغيرة (مينور) أو الكبيرة ماجور)، كما هو الشأن بالنسبة للفريجي أريرى)، والميكسوليدي أسي سي) والهيبودوريان لا–لا)، وذلك اعتبارا لكونها جميعا تبتدىء بيعد ثالك صغير (مي صول) أرى غا) (سيتري) الأضو)، ولو أنها كانت خالية من الدرجة الحساسة[1]. ففيما يرى أغلب الباحثين أن السلم الدروياني كالسلالم الأخرى من الديوان الصغير يعتقد الناقد الفرنسي روبير طائير أن هذا الحكم لا يعدو أن يكون نابعا من انطباع وهمي بوحي به والنشيد الديلفي المهدي الى أبولونه، وهو المدونة الإغريقية التي عثر عليها في أنقاض مدينة ديلفيس، وهو انطباع ناتج من قراءة حديثة للسلم الدوراني، غيرت مفهوم اللحن القديم، وأضفت على مدونته سمة الكاية التي هي من خصائص المقام الصغير، ولكي يصحح الناقد الفرنسي هذا المفهوم الخاطىء فهو يقترح أن ننطلق في قراءة السلم الدورياني من أعلى إلى أسفل، وبذلك يصبح وضع الأبعاد فيه على النحو التالي:

مي * ري – دو = سي– لا صول فا : مى.

[1] التراث العربي الغربي في الموسيقا، ص 90.

أي: درجتان فتصف درجة، فثلاث درجات، فنصف درجة، وبذلك يصبح المقام من الديوان الكبير بدل قراءته من أسفل إلى أعلى، وهي قراءة ينتج منها الوضع التالي للأبعاد:

مي – ري – دو – سي – لا صول . فا . مي

أي نصف درجة، فثلاث درجات، فتصف درجة، فدرجتان، وهو سياق الأبعاد في المقام من الديوان الصقير والواقع أن الذي أوقع الباحثين الغربيين في هذا الاختلاف هو اعتمادهم في تشخيص السلالم اليونانية القديمة على ما تقل عن فلاسفة الأغريق القدماء من وصف نظري لها، ومن ثم فإن المدونات القليلة التي عثروا عليها لم تسعفهم في تبين مساراتها اللحنية الحقيقية، فراحوا في تلمس طبيعتها بحطبون حطب ليل، معتمدين على الحدس والتخمين، طالما أنها لم تنته إليهم عن طريق السماع المباشره ولو أن الموسيقا الأندلسية انتهت إلينا من خلال مدونات منقوشةكما هو شأن الموسيقا اليونانية القديمة–لما كان من المستبعد أن نقع في مثل ما وقع فيه الباحثون الغربيون المعاصرون، وأن نضيع في متاهات من التأويلات العشوائية التي تقضي ولا ريب إلى اختلاف وجود النظر وتشعبها، ومن ثم فلن يكون من قبيل المستحيل أيضا أن ننعت طبعي الصيكة وعراق العرب بأنهما من الديوان الصغير لتمت بهما مع المقام الدورياني.

ولعل في وسعنا ستحن الذين انتهت الينا الموسيقا الأندلسية عن طريق السماع أن نوفق إلى ادراك الطبيعة الحقيقية للسلالم اليونانية، وذلك انطلاقا من علمنا بالتشابه القائم بين بنيات الأجناس التي تشكل بعض المقامات الأندلسية وتركيب السلالم الاغريقية وحتى القريقورية التي تفرعت منها، فإن هذا التشابه يحملنا على القول إن السلالم اليونانية وعلى الأخص السلم الدوريائي المعروف بالمقام الوطني، والذي هو أصل السلالم الأخرى، بل حتى السلم الفريجي الذي يطابق نظام أبعاده كثيرا من طبوعنا الأندلسية كانت بعيدة كل البعد عن اللون الحزين

الذي هو من طبيعة المقام من الديوان الصقيره ولو أن حبل التواصل بين قدماء الإغريق وجيل الباحثين المعاصرين ظل متماسكا، فانتهت موسيقا أولتك إلى أسماع هؤلاء، كما حدث بالنسبة الموسيقا مسلمي الأندلس لكان من شأن هذا أن يزيد من تأكيد الاحتمال الذي نذهب إليه.

ومن جهة أخرى فإننا لو اقتطعنا من الموسيقا الأندلسية فرضا–الجملة اللحنية التي يقوم عليها صدر صنعة محمد ذو المزايا من ابطابحي رمل الماية، ثم دوناها بالنوطة الموسيقية على النحو التالي:

ثم عرضناها على موسيقي لم يسبق له أن استمع إلى الموسيقا الأندلسية التعرف رأيه في طبيعة مقامها، لكان من المحتمل جدا أن يقول عنه إنه مقام ترى الصغير وان يكن خاليا من الدرجة الحساسة، وبذلك يوقعنا هذا الموسيقي في مثل ما أوقع فيه ريناخ نفسه وغيره الا عندما دون النشيد الديلفي في مقام مي الصغير ، ولكن ما عصم موسيقانا من الوقوع في مثل هذا الجدل هو أنها قد انتهت الينا عن طريق السماع والتداول الشفاهي، وليس عن طريق التخمين، وأن تكون الدراسات العلمية التي تناولتها بالبحث منطلقة من الآثار المسموعة، وليس من النصوص المدونة في صخور الأنقاض، وتعود إلى ترتيب الطبوع لنقدم الجدول المفصل للمقامات الأندلسية حسبما أقره مؤتمر قاس السنة 1969، وهو جدول لا أدعي أنه نهائي وحاسم للنقاش، فإن من بين المعنيين من لا يطمئن إلى ما أقره المؤتمر المذكور ، ولكنه مع ذلك عمل بشكل

لينة أساسية في بناء هيكل الطبوع الأندلسية على نهج علمي واضح، ويعكس «شجرة الطبوع في صورة أكثر حداثة وأقرب إلى الأسلوب العلمي.[1]

[1] مرجع سابق، ص 96.

الفصل الثاني: المقارنة بين الصنعة والمالوف.

المبحث الاول: موسيقى الصنعة.

المبحث الثاني: موسيقى المالوف.

المبحث الثالث: الالات المستعملة في موسيقى الصنعة والمالوف.

1/ موسيقى المالوف:

خلال هجرتهم إلى بلدان المغربي العربي فراراً من أهوال محاكم التفتيش الإسبانية إثر سقوط غرناطة سنة 1492ميلاديًا، حمل الأندلسيون معهم العديد من الفنون المعمارية والحرفية والموسيقية، من ذلك فن المالوف الموسيقي الذي انتشر في بلدان المغرب، فكان بمثابة الجامع لهم، رغم الاختلافات البسيطة التي تميز بلد عن بلد .

تطلق كلمة "المالوف" على أحد أبرز أنواع الموسيقى الأندلسية الكلاسيكية التي انتشرت بالمغرب العربي الكبير، وفن "المالوف" العريق هو اسم مشتق من كلمة "مألوف" وتعن" وفي للتقاليد"، ويتغنى هذا الفن بالطبيعة وجمال المرأة والحب والفراق ضمن قصائد الشعر.[1]

ولا يقتصر فن المالوف الذي يُغنى في العادة باللغة العربية الفصحى، على القصائد والألحان فقط، بل جامع للمقامات المغاربية العربية الأصيلة، ويسمى المقام الموسيقي في المالوف" بالنوبة وذلك لتناوب المقامات الواحد تلو الآخر، ويصل عددها في الأصل إلى 24نوبة نسبة لعدد ساعات اليوم، لكن لم يصل منها إلى عصرنا سوى 12نوبة فقط.

والنوبة هي مزيج بين الموسيقى العربية والأندلسية ويبلغ عدد عازفيها أكثر من 30 موسيقيًا، وتتصدر آلة العود العربية الجوق بينما تنال مجموعة الكمان حصة الأسد، متبوعة بعدد من الآلات الإيقاعية مثل الطبل وكذلك آلتي القانون والناي.

تتكون مادة موسيقى المالوف النظمية المنتشرة سواء في ليبيا أو تونس أو الجزائر أو في المغرب، من الشعر والموشحات والأزجال والدوبيت والقوما مع ما أضيف لها من لمسات لحنية أو نظمية محلية جمعت بينها دائرة النغم والإيقاع وما استعير من نصوص وألحان مشرقية[1].

[1]سالم سالم شلابي ، المالوف تراث مالوف، الطبعة الاولى، دار الفرجاني طرابلس ، سنة ، 1993الصفحة.45

يعود الفضل في نشأة هذا الفن الذي يعتبر تطوراً طبيعيًا لفن الموشحات الأندلسية إلى زرياب، الموسيقي الشهير الذي مزج موسيقى البربر والإسبان والتصوف الإسلامي في لون، واستقر في بلاد المغرب (تونس والجزائر والمغرب) ولم يمتد إلى مصر والشام.

وهناك من يؤرخ للمالوف ببداية الموشحات الدينية التي ابتكرها مقدم بن معافي القبري الذي كان أحد شعراء الأندلس في أواسط القرن التاسع عشر، إذ دخل إلى الفن الغنائي مجموعة من الشعراء والمطربين والموسيقيين الموهوبين الذين أضافوا للقصائد القديمة، وطوروا قصائد أخرى جديدة نقلت المدائح النبوية من الأوساط الشعبية إلى القصور الملكية.

يعد المعهد الرشيدي المنبثق عن الجمعية الرشيدية أول معهد موسيقي عربي في تونس والمغرب العربي يرسي دعائم التكوين الموسيقي الأكاديمي للمالوف وقبلها كان التلقين الشفاهي أبرز طرق التعليم المعتمدة لحفظ التراث الموسيقي التونسي والعربي من مالوف وموشحات وأدوار بإيقاعاتها المختلفة. [2]

ولهذا الفن الكلاسيكي جمهور وقاعدة شعبية كبير بين الناس في كل المدن المغاربية، نظراً لارتباطه القوي بالتراث والتاريخ في بلدان المنطقة، باعتباره تراثًا شفويًا جاء من بلاد الأندلس واستقر في دول المغرب العربي، وتناقلته الأجيال، ولقدرته أيضا على تربية النفس وتهذيبها والارتقاء بالأذواق وتنمية المواهب وصقلها.

[1] مرجع نفسه، ص53.
[2] سالم سالم شلابي ، المالوف تراث مالوف ، الصفحة43.

الموسيقى العربية الأندلسية في الجزائر تنقسم إلى ثلاث مدارس، المدرسة الموسيقى العربية الأندلسية في الجزائر تنقسم إلى ثلاث مدارس، المدرسة التلمسانية حيث نجد الغرناطية أبا لحوزي (غرناطة)، المدرسة العاصمية حيث نجد الصنعة أب الشعبي (قرطبة)، وأخير االمدرسة القسنطينية حيث نجد المالوف أب المحجوز(اشبيليا).[1]

المالوف كلمة تطلق على نوع من أنواع الموسيقى الأندلسية. كما أنها تطلق أيضا على

الموسيقى الكلاسيكية بالمغرب العربي الكبير بشكليه الدنيوي والديني المتصل بالمدائح الدينية (الصوفية) وهي تختلف عن الموسيقى العربية الكلاسيكية التي تمارس في الشرق الأوسط و ذلك لأن النوبة العربية الأندلسية تختلف عن الوصلة العربية في شكلها و في طريقة الأداء. في الواقع هي وريثة للموسيقى التي كانت تمارس في اسبانيا قبل الفتح وكذلك للبربر في شمال افريقا(المغرب العربي الكبير) و التقليد الموسيقي العربي من بغداد في القرن التاسع و يمارس في قرطبة و غرناطة واشبيليا و ذلك بفضل أبو الحسن علي بن نافع المعروف بزرياب. وارتبط في بعض الأحيان بالمدائح، وهو لا يتقيد في الصياغة بالأوزان والقوافي، ولم يمتد هذا اللون إلى مصر وبلاد الشام، لكنه استقر ببلاد المغرب العربي.

الكثيرين يعتقدون أن هذا النوع الموسيقي يؤدى بنفس الطريقة في جميع مناطق المغرب العربي الكبير (ليبيا، تونس، الجزائر) بيد أن نظرة أهل الإختصاص و العارفين به تكشف الفروقات الكثيرة بين المالوف القسنطيني بالجزائر والمالوف التونسي وحتى المالوف اليبي، حيث لكل منهم طبوعه وقوانينه الخاصة به و تلتقي هذه الأنواع الثلاثة في التسمية فقط حسب ما ذهب إليه بعض الموسيقيين.[2]

[1] -عبد الرزاق محمود رجوبة ،قطرة من بحر المالوف،الطبعة الاولى .سنة ، 1993الصفحة .18

[2] نقس المرجع، ص21.

ويعتبر البعض قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري رائدة في هذا النوع الموسيقي)المالوف) بفنانيها وفرقها المعروفة، كما أن المالوف القسنطيني يتفرع بدوره في هذه المدينة لعدة طبوع منها العيساوة كذلك ما يعرف بالفقيرات والوصفان. و بأن أوجه التقارب والاختلاف بين المالوف التونسي ونظيره القسنطيني يلتقيان في التسمية وفي النصوص فقط

لأنها مستمدة من الموشحات أما فيما يخص الطبوع والإيقاعات فالنوبة التونسية تختلف تماما عن النوبة الجزائرية المعروفة في الشرق الجزائري.

كما أن المالوف القسنطيني يحوي الحركات الخمس للنوبة وهي المصدر البطايحي والدرج والانصراف والخلاص أما في تونس فهناك تسميات وإيقاعات أخرى حيث أن المالوف في الشرق الجزائري (قسنطينة) جاء نتيجة اجتهاد محلي لإيجاد طابعه الخاص لأن جغرافيتها بعيدة نسبيا عن أعرق مدرسة وهي تلمسان التي نشترك معها في بعض الإنصرافات فقط.[1]

أخد المالوف البصمة المغاربية سواء كان في تونس أو في الجزائر أو في المغرب أو

في ليبيا، وأن موسيقى المالوف تتكون مادتها النظمية من الشعر والموشحات والأزجال والدوبيت والقوما مع ما أضيف لها من لمسات لحنية أو نظمية محلية جمعت بينها دائرة النغم والإيقاع وما استعير من نصوص وألحان مشرقية حيث أن النوبة أهم قالب في المالوف على اختلاف موطنه. وقد عكفت وزراة الثقافة في السنوات السابقة على حفظ النوبات الموجودة على مستوى كل من تلمسان مدينة الجزائر وقسنطينة وهي مودعة لدى الوزارة الوصية كمرجع يعتمد عليه الموسيقيون بعدما كانوا يعتمدون في السابق على السمع والتواتر فقط.

[1] - سالم سالم شلابي ، المالوف تراث مالوف، الطبعة الاولى، دار الفرجاني طرابلس ، سنة ، 1993الصفحة67

المالوف هو أحد أنواع الموسيقى المنتشرة في المغرب العربي، خاصة الجزائر، وتونس، وليبيا، وأصل الكلمة هو «مألوف» بتخفيف الهمزة، وهو مصطلح يطلق على الموسيقى الكلاسيكية بالمغرب العربي بقسميه الدنيوي والديني المتصل بمدائح الطرق الصوفية، وهو لا يتقيّد في الصياغة بالأوزان والقوافي، استقّر هذا الفن ببلاد المغرب العربي.

الموروث الغنائي بنصوصه الأدبية، وأوزانه الإيقاعية، ومقاماته الموسيقية التي ورثتها بلدان الشمال الأفريقي عن الأندلس، وطّورتها، وهذّبتها، وتتكون مادتها النظميّة من الشعر والموشحات والأزجال والدوبيت والقوما، مع ما أُضيف لها من إضافات لحنيّة، أو نظميّة محليّة، جمعت بينها دائرة النغم والإيقاع، وما استعاروه من نصوص وألحان مشرقية.

وتعتبر النوبة أهم قالب في المالوف.[1]

في الحديث عن قسنطينة مدينة الجسور المعلّقة يتبادر إلى أذهاننا دوما طابع المالوف..هذا الفن العريق ارتبط بعائلة الفرقاني من زمان وعميدها الراحل الحاج محمد الطاهر الفرقاني. هي العائلة التي أخرجت فنانين كبارا وساهمت في نشر هذا الطابع الموسيقي وحمته من الاندثار، جاعلة من نغماته جسرا بين العالم العربي والغربي ليذيع المالوف عبر أرجاء العالم، وهو ما تشهده المدينة عبر عديد الفعاليات والمناسبات على غرار المهرجان الدولي للمالوف الذي يعتبر من عادات المدينة النائمة بين أحضان جسورها المعلقة، تترنّح بين ضفاف وادي الرمال.

المالوف صنع التميز والانفراد، أبهر جمهوره لسنوات عبر خشبة المسرح من خلال حنجرة

ذهبية أبت إلاّ أن تطرب الحضور بنغمات أصيلة خالدة تصدع في كل مكان..هو من أنصتت

له خشبة المسرح وهتفت له القلوب كان عّرابها ولايزال الحاج محمد الطاهر الفرقاني ومن

[1] عبد الرزاق محمود رجوبة ،قطرة من بحر المالوف، الصفحة 19

بعده حنجرة أندلسية متميزة، ابنه صاحب الحنجرة الذهبية الشيخ «سليم الفرقاني» الذي أّكد لـ »الشعب»، أن غياب المدارس المتخصصة في تلقين وتعليم فن المالوف مشكل حقيقي، حيث أن المالوف اليوم لا يخرج عن منطلق الاجتهادات الفردية التي تفتقر لهيئة ثقافية ترافق

وتحمي وتشجع الجيل الناشئ، فإنشاء مدارس أو حتى فيدراليات فنية ترعى المالوف وتحميه

من الانحراف والضياّع.

توقّف الشيخ سليم وواصل ساردا لنا حقائق الاشياء قائلا بتنّ هد: «المدارس تلعب دورا كبيرا

في تكوين جيل جديد يتقن فن المالوف بكل طبوعه ونوباته، يخلق قاعدة جديدة تؤمن بما تركه الشيوخ وتمشي على خطى أعمدة هذا الطابع الغنائي حامل رسالة حضارة وموروث

ثقافي فني لا يفنى.

وأضاف سليم: «اقترحت مشروعا في هذا الشأن للّ سلطات المكلّفة، ولم أتحّ صل على أي رد حتى الآن، وهو الأمر الذي كنّا نطمح لإقامته بدءا من تعليم أبجديات طابع المالوف الفرقاني، إلاّ أن شبح الاندثار والزوال قائم في غياب مدارس متخّ صصة لأن المالوف قاطرته تجاوزت مرحلة الانطلاقة وجمهوره متواجد يحميه، ويتفانى لسماعه ليبقى التحدي الوحيد هو جذب الشباب إليه والحفاظ على تواصله في ظل الزخم الفني الذي يغزوالمجتمع الجزائري خصوصا والعربي عموما، فالمهرجان الدولي الثقافي للمالوف يعتبر فرصة قسنطينة لإظهار فن المالوف القسنطيني المتميز والثري بالمدارس والطبوع.[1]

[1] عبد الرزاق محمود رجوبة ،قطرة من بحر المالوف،الطبعة الاولى .سنة ، 1993الصفحة .42

3. مكانة موسيقى المالوف:

يصارع فن المالوف القسنطيني، وهو نوع غنائي كلاسيكي مشهور بالشرق الجزائري، الموت بعد 6قرون من الّرواج خاصة في الأندلس التي عرف فيها أوج عطائه، قبل أن يدخل خلال السنوات الأخيرة في صراع مع الأغنية العصرية الخفيفة ولم يستطع مجابهتها، فأصبح مهدداً بالانقراض والاندثار شأنه في ذلك شأن مختلف الآلات الموسيقية التي يعتمد عليها في عزف نوباته (النوبة هي اسم يطلق على مجموعة من المقامات الموسيقية في فن المالوف.

حمدي بناني، واحد من أبرز شيوخ فن المألوف بالشرق الجزائري، يقول في حديث لوكالة

الأناضول: "نعم فن المالوف العريق فقد مكانته وأبعد عن عرشه وهذه حقيقة لا يمكن إغفالها، والسبب في ذلك يعود إلى غياب جيل قادر على حمل المشعل، واندثار فنانين يستطيعون إبداع كلمات وألحان مالوفية جديدة تعبر عن أحاسيس واحتياجات أبناء هذا العصر."

يضاف إلى ذلك –بحسب بناني– أنانية بعض الشيوخ الذين جعلوا من "المالوف" ملكية خاصة واقتصر توريثهم لهذا الإرث على أفراد عائلاتهم فقط، وهو ما حال دون انتشاره وفق قواعده الصحيحة المتوارثة عن شيوخ الأندلس والدولة العثمانية، وأصبح "عرضة للتحريف خاصة عندما تحول من تراث يجب المحافظة عليه إلى وسيلة تجارية الهدف منها تحقيق الربح السريع فقط."

وفن "المالوف" العريق هو اسم مشتق من كلمة "مألوف"، ويتغنى هذا الفن بالطبيعة وجمال المرأة والحب والفراق ضمن قصائد الشعر، وهو أحد الأنواع الغنائية الكلاسيكية الأندلسية التي اشتهرت بها مدينة قسنطينة (430كلم شرق الجزائر العاصمة) منذ أزيد من 600 سنة ونشأ في عهد الدولة العثمانية مع الهجرة الأندلسية إلى سيرتا (اسم قديم لمدينة قسنطينة) وأضاف صاحب الكمنجة البيضاء (اسم يطلق على الشيخ حمدي بناني نسبة إلى لون الكمان الخاص

به)، "من الأسباب التي تقف أيضاً وراء اندثار فن المالوف الكلاسيكي الصحيح هوالزمن الطويل في أداء نوباته، إذ يصل إلى ساعتين من الزمن ، وهو ما يفقد المستمع له القدرة على متابعته ويثير الضجر والنعاس خاصة شباب الجيل الحالي الذي يهوى كل ما هو إيقاعي وخفيف".[1]

وتابع: "هذا الأمر جعلني أسعى إلى تطوير الموسيقى التي أقدمها مع استخدام آلات عصرية لإضفاء الخفة والحيوية على المقاطع الغنائية مع الحفاظ على رمزية النوبة دون تحريفها، وذلك باختيار مقام واحد من كل نوبة (النوبة تتألف من 5مقامات)، يحدث هذا في الحفلات والأعراس، أما في المهرجانات الرسمية والمناسبات الخاصة بفن المالوف فأقوم بتأدية النوبات كما هي في الأصل لأن المكان والزمان يفرضان ذلك ومن الحضور من يطلبه أيضا "وفن "المالوف" لا يقتصر على القصائد والألحان فقط، بل هو جامع للمقامات المغاربية العربية الأصيلة، ويسمى المقام الموسيقي في "المالوف" بالنوبة وذلك لتناوب المقامات الواحدة تلو الأخرى، ويصل عددها في الأصل إلى 24نوبة نسبة لعدد ساعات اليوم، والنوبة هي مزيج بين الموسيقى العربية والأندلسية ويبلغ عدد عازفيها أكثر من 30 موسيقياً، وتتصدر آلة العود العربية الجوقة، في حين تنال مجموعة الكمان حصة الأسد، متبوعة بعدد من الآلات الإيقاعية مثل الطبل وكذلك آلتي القانون والناي.[2]

من جهته، شرح الفنان، سليم فرقاني، وهو أحد شيوخ فن المالوف، الوضع الذي يعيشه هذا الفن واقترح مجموعة من الحلول لاسترجاعه والحفاظ عليه: "العصر الذهبي للمالوف انتهى بعد أن فقد من هم قادرون على تأديته وفق قواعده الصحيحة، ومن يكّرسون البعض من وقتهم للاستماع إليه ويدركون قيمته كجزء من يومياتهم يرفه عنهم ويثقفهم، لكن عما الفرصة ما تزال

[1]

[2] سالم سالم شلابي ، المالوف تراث مالوف، الطبعة الاولى، دار الفرجاني طرابلس ، سنة ، 1993الصفحة.112

متاحة لاسترجاعه إذا آمنّا بما نقدمه للجمهور بدراسة دقيقة تحدد طريقة اختراق قلب المستمع وأحاسيسه وترغيبه في الاستماع للعمل، مع فتح مجال التدريب أمام الشباب داخل مدارس مختصة وجمعيات معتمدة."

وأضاف: "يجب إدراج هذا الفن ضمن المقررات الدراسية الرسمية، خاصة أن هذا الفن يربي ويهذب ويرتقي بالأذواق وينمي المواهب ويصقلها، مع التكثيف من المهرجانات والتظاهرات الفنية الخاصة بهذا النوع، وفتح المجال للمنافسة بين الشباب والفرق مع تقديم جوائز معتبرة لمن يقدم العمل وفق قواعده، وهو من شأنه المحافظة عليه ويمكن من استرجاعه."

وقال رشيد بوطاس، رئيس جمعية بلابل الأندلس (جمعية غنائية مختصة في تأدية فن المالوف بقسنطينة)، "المألوف فن عريق وهو رمز من رموز قسنطينة، وبغض النظر عن الصراع الحاصل حالياً من أجل تحديد أصوله ومن كان وراء انتشاره، الأهم هو في كيفية الحفاظ عليه من التحريف، وتلقينه للأجيال القديمة وفق قواعده الصحيحة لأنه لو استمر الوضع على حاله سنفقده إلى الأبد."

ويؤكد باحثون أنه بالإضافة للتهميش الذي يعيشه فن "المالوف" العريق وسط أهله، توجد حملة شرسة لتحريف تاريخه وتحديد أصوله التي تعود حسب ما هو متداول وسط الباحثين والمؤرخين إلى مدرسة إشبيلية (إشبيلية هي عاصمة منطقة أندلوسيا بإسبانيا)، وتم إدخال المألوف إلى قسنطينة عن طريق حّ كام الدولة العثمانية، غير أن بعض اليهود من ذوي الأصول القسنطينية (ولدوا بقسنطينة) يحاولون نسبه إليهم وأنهم من كانوا وراء انتشاره وأن "ريمون ليريس" (هو أستاذ موسيقى يهودي الأصل تم اغتياله سنة 1961من طرف الثوار الجزائريين بعد تعاونه مع

المحتل الفرنسي) هو من قام بحوصلة لكل التيارات الموسيقية التي انتشرت وسط شيوخ المالوف في عصره، وجمعها في وحدة متناسقة ومنسجمة.[1]

وقال الباحث محمد الصقلي، في كتاب له تحت عنوان "اليهود في الغناء العربي والغربي من الصعب الفصل بين الإبداع اليهودي والعربي في طابع المألوف، وفي حين لا يمكن إنكار أن وصوله إلى قسنطينة كان عن طريق فتوحات الدولة العثمانية انطلاقاً من إشبيلية بالأندلس (إسبانيا حالياً)، اليهود لعبوا دوراً في تطويره والحفاظ على نوباته التي اندثر بعضها ولم يتبق منها سوى 12 نوبة من مجموع خاصة نوبة "البياتي" التي من الصعب تأديتها وهي من مقام الشجن والحنين، في حين يوجد 25 من المطربين اليهود من يؤديها بامتياز".[2]

أضاف الباحث أن "ريمون يعد من أبرز شيوخ المالوف وقد لعب دوراً كبيراً في بعثه من حيث أنه كان يتمتع بذاكرة قوية، وكان حافظاً للطبوع وراٍ و للنوبات المغناة في فن المالوف من شعر وزجل وموشحات، بالقدر الذي أّ هله ليكون مرجعاً لهذا الفن دعا الفنان الجزائري سليم فرقاني الشباب المهتمين بفن المالوف إلى "بذل مزيد من الجهد والتقرب من الشيوخ للغرف من مخزونهم المعلوماتي والتراثي". وقال نجل أيقونة المالوف الراحل محمد الطاهر فرقاني، في حديث لوكالة الأنباء الجزائرية، إثر عودته من نيويورك حيث شارك في إحياء "تظاهرة يوم الجزائر"، إنه ينتظر رد المسؤولين بخصوص مسعاه لإنشاء مؤسسة بهدف الحفظ على هذا الإرث الموسيقي، وستضم هذه المؤسسة ورشات للآلات ومتحفاً توضع فيه الآلات الموسيقية وكل ما له علاقة بهذا الفن من ممتلكات أسرة فرقاني ومكتبة وعدد من التسجيلات الخاصة، لتكون مفتوحة أمام المهتمين.[3]

[1] عبد الرزاق محمود رجوبة ،قطرة من بحر المالوف .م.س لصفحة.23
[2] عبد الرزاق محمود رجوبة ،قطرة من بحر المالوف .م.س لصفحة .27
[3] ينظر نفس المرجع السابق صفحة 28.

وقال إنه انتهى من إعداد "أنطولوجيا المالوف" المتكونة من 40قرصاً في جزأين؛ سجل فيها جزءاً من الريبرتوار المعروف لهذا الفن إلى جانب مؤلفين دّون فيهما الأشعار المغناة بترجمات إلى اللغات الفرنسية والإنكليزية والإسبانية. وأُنجز هذا العمل "الضخم"، كما قال الفرقاني، تحت رعاية وزارة الثقافة وسّجله بصوته. تأثّر الابن بأبيه، محمد الطاهر الفرقاني (9مايو/ أيار 1928في قسنطينة – 7ديسمبر/ كانون الأول 2016في باريس) الذي يُعتبر عميد الموسيقي الأندلسية المعروفة باسم المالوف، وكان الجد حمو فرقاني (1884)1972مطرباً وملحناً وعازفاً في الطابع الحوزي، وسّجل أكثر من 20أسطوانة، وكانت العمة الحاجة زهور (1915)1982 تؤدي المالوف وعازفة كمان ومديرة فرقة نسائية، وكذلك عمه الزواوي الموسيقي المحترف منذ الثلاثينيات على الكمان والعود، وعّماه عبد الحميد ومعمر كانا موسيقيين أيضاً، إلا أن الثلاثة ربطوا مصيرهم نهائياً بالسيرة الخارقة لأخيهم محمد الطاهر، وشّكلوا، وإن بدو أقل شهرة، أول نادٍ للفراقنة. وبدأ محمد الطاهر، منذ سن الثامنة عشرة، بتعلم الموسيقى المصرية القديمة، وبالعزف على الناي، قبل أن ينضم إلى جمعية "طلوع الفجر"، ليتعلم فيها مبادئ الطرب الشرقي، وفرضته جودة وقوة صوته، وقدرته على الاستيعاب، وكفاءته الفنية (فهو يتقن العزف على آلات موسيقية عدة) بسرعة في الساحة الموسيقية القسنطينية. وفي عام 1951بعنابة، حاز على الجائزة الأولى في مسابقة موسيقية، ليسجل بعدها أسطوانته الأولى لدى "ديريفون"، ما جعل منه مؤثراً عبر أسطواناته التي تركها وراءه، خصوصاً في الأوساط المسلمة. إلى جانب ذلك، زعزع الهيمنة التي كانت للمطرب اليهودي ريمون ليريس، وهو عم المغني الشهير أنريكو ماسياس.

عززت حرب التحرير، بصورة مفارقة، شعبية فرقاني ونفوذه، ولم يحد انطواؤه الحرفي، الطرز، من مشاركته في الأعراس والحصص الإذاعية. بعد الاستقلال، تربّع على عرش ريادة الميدان

الموسيقي، فارضاً نفسه كمطرب شعبي وأستاذ في طبع المالوف، وهو الوضع الذي ضمنه أولاً في السوق بإنشاء مؤسسة إنتاجه وبنشر أسطواناته مباشرة، وكرسته الستينيات فناناً وطنياً، وظل منذ ذلك الوقت يشترك في تظاهرات تمثيل الثقافة الجزائرية في الخارج، ويُعترف به كَ معلم من معالم المالوف، بفضل أدائه؛ إذ يتميز بفضل صوته، حسب المختصين، "بقدرته على أداء أغانيه على أربع مجموعات من ثماني وحدات (أوكتاف)"، وعلى "أدائه الأغاني التقليدية بطريقة متزنة، يسحر بها جمهوره الواسع والعريض.

المالوف دليل الموسيقى الاندلسية في قسنطينة:

بعيد بعض الشيء عن تلمسان في الشرق الجزائري، نجد مدرسة ثانية اشتهرت بفن المالوف، حيث أصبح هذا الفن العريق مرجعًا للموسيقى الأندلسية في مدينة قسنطينة الجزائرية، وهذا الاسم مشتق من كلمة "مألوف" وتعني "وفي للتقاليد"، ويتغنى هذا الفن بالطبيعة وجمال المرأة والحب والفراق ضمن قصائد الشعر. تعود أصول هذا الفن وفق ما هو متداول وسط الباحثين والمؤرخين إلى مدرسة إشبيلية (عاصمة منطقة أندلوسيا بإسبانيا)، وتم إدخال المألوف إلى قسنطينة عن طريق المهاجرين الأندلسيين إبان حكم الدولة العثمانية في الجزائر.

لا يقتصر فن المالوف الذي يُغنى في العادة باللغة العربية الفصحى، على القصائد والألحان فقط، بل جامع للمقامات المغاربية العربية الأصيلة، ويسمى المقام الموسيقي في "المالوف" بالنوبة وذلك لتناوب المقامات الواحد تلو الآخر، ويصل عددها في الأصل إلى 24 نوبة نسبة لعدد ساعات اليوم، لكن لم يصل منها إلى عصرنا سوى 12نوبة فقط.

تتكون مادة موسيقى المالوف النظمية المنتشرة في"مدينة الجسور المعلقة" قسنطينة وباقي مدن المنطقة، من الشعر والموشحات والأزجال والدوبيت والقوما مع ما أضيف لها من لمسات لحنية أو نظمية محلية جمعت بينها دائرة النغم والإيقاع وما استعير من نصوص وألحان مشرقية.

يستعمل في هذا الفن الأندلسي مجموعة من الآلات الموسيقية في النوبات التقليدية وهي:

الغيطة (آلة نفخية)، وآلات رقية من جلود الحيوانات منها: النوبة وتستعمل في الموكب المولدي، وتحل محلها داخل الزاوية الطبلة "الدربوكة" والطار ويسمى بالندير العيساوي وهو ما وجدت به صنوج نحاسية، وآلة النقرة، كما تؤدى النوبات في الفرق بمجموعات موسيقية وهي تضم من الآلات الوترية: العود والكمنجة والقانون والقرنيطة والناي.

في هذا الفن، اشتهر العديد من الشيوخ ومن بينهم الشيخ محمد الطاهر الفرقاني وحمدي بناني وقدور الدرسوني وغيرهم من الفنانين الذين حاولوا التمسك بالفن الأندلسي وتوريثه للأجيال عبر مدارس معروفة في المدينة، فيما حاول كثيرون من تلامذة شيوخ المالوف الإبقاء على الفن الأصيل ولكن بإدخال آلات عصرية خفيفة تحافظ على القصائد التي يتغنى بها الفنانون والحفاظ على الإيقاع.

تمثّل الموسيقى الأندلسية أحد روافد الثقافة الجزائرية تستقطب الموسيقى الأندلسية التي تعد من أهم الفنون الموسيقية الراقية في الجزائر جمهورا واسعًا، كما تحظى برواج كبير في البلاد، إلا أن هذه الموسيقى تختلف من منطقة إلى أخرى، حتى إننا نجد ثلاث مدارس عريقة في تلمسان وقسنطينة والعاصمة، في هذا التقرير "لنون بوست" سنتعرف على أبرز خصائص هذه المدارس الموسيقية المهمة.

تزاوج بين الغناء الشعبي الإسباني والغناء والشعر العربي تعتبر الموسيقى الأندلسية أحد أهم المكونات الشاهدة على أهمية التراث الشفوي الذي انتقل من بلاد الأندلس الإسلامية إلى بلاد المغرب وخاصة الجزائر وتناقلته الأجيال فيما بعد، فخلال هجرتهم إلى بلدان المغربي العربي فرارًا من أهوال محاكم التفتيش الإسبانية إثر سقوط غرناطة سنة 1492ميلاديًا، حمل الأندلسيون معهم الفنون الموسيقية التي انتشرت في مختلف المناطق هناك، فكانوا بمثابة الجامع له.

استقبل الجزائريون في بلادهم، الموسيقى الأندلسية بنصوصها الأدبية وأوزانها الإيقاعية ومقاماتها الموسيقية، ثم طورها وهذبها الموسيقيون الجزائريون، وأضافوا لها ألحانًا وأشعاً را محلية كثيرة، حتى باتت مزيً جا بين الاثنين. نتيجة ذلك، أصبح لهذا الفن الكلاسيكي العريق مكانة كبيرة في الجزائر، حتى إنه يمتلك جمهورا وقاعدة شعبية كبيرة بين الناس في مختلف مدن وقرى الجزائر الكثيرة، لما له من قدرة كبيرة على تربية النفس وتهذيبها والارتقاء بالأذواق وتنمية المواهب وصقلها. كما كانت هناك مدارس عدة لهذا الفن في بلاد الأندلس، فقد تشكلت في المدن الجزائرية أيضا، مدارس عديدة لهذا الفن الأصيل، تتميز كل منها بخصوصيات في النَ ْوبَات والأداء والأزَجال، ما يجعل إمكانية التفريق بين ألحان كل مدرسة، أمً را متاً حا حتى لغير المختصين في الموسيقى.

في البداية تشكلت مدرستان عريقتان: الأولى في تلمسان وتشتهر بـ"الغرناطي"، أما الثانية فهي في قسنطينة عاصمة المالوف، أما ثالث هذه المدارس فقد برزت في وقت متأخر في عاصمة البلاد وعرفت باسم "موسيقى الصنعة".

يذكر أن هذا الطابع الفني، ظهر لأول مرة في الأندلس في القرن الـ 10الميلادي على شكل نصوص أدبيةُ مغناة، ترعرعت هناك واشتهرت باسم الموشحات، وهي تسمية مشتقة من وشاح

المرأة، أي الحزام المَزيَن والمرصع باللآلئ والجواهر الذي يضفي جمالاً وجاذبيةً على من ترتديه.

ونتج هذا الفن عن التزاوج بين موسيقى النصارى أي الغناء الشعبي الإسباني الذي كان موجودًا قبل دخول المسلمين إلى شبه الجزيرة الأيبيرية، والغناء والشعر العربي الذي قدم من المشرق عندما حل المسلمون ببلاد الأندلس، لتكون الموشحات بذلك أحد أبرز الجسور الثقافية بين الشرق والغرب[1].

2/ موسيقى الصنعة:

يعد هذا الفن أحد الأنواع العديدة للتراث الموسيقي الجزائري الذي يجمع بين النوبات الكاملة والانقلابات والمراجع الشعبية والدينية، وهو الشكل العاصمي للموسيقى الأندلسية، وقد بدأ هذا الفن بالظهور بعد قدوم المهاجرين الأندلسيين، لا سيما القرطبائيين، إلى الجزائر العاصمة.

تأسس هذا الفن بالأساس وتمت ممارسته بشكل أساسي في المدن الكبرى في شمال البلاد وهي العاصمة الجزائر والبليدة وشرشال ومستغانم، فضلاً عن بجاية، وأخذ هذا الفن طابع الموسيقى الإقليمية، نظ را للانتشار الكبير الذي عرفه[2].

لأهمية هذا النوع الموسيقي أسست وزارة الثقافة الجزائر سنة،2006 المهرجان الثقافي الوطني للموسيقى الأندلسية "الصنعة"، وبدأ هذا المهرجان نشاطه الفعلي سنة ،2007 وتتمثل مهمته أساً سا في ترقية هذا الطابع من الموسيقى الأندلسية، من خلال إبراز أسماء الشيوخ الذين صنعوا هذا الفن وعملوا على استمراريته ونقله للأجيال.

[1] عبد الرزاق محمود رجوبة ،قطرة من بحر المالوف .م.س لصفحة .23
[2] مرجع سابق، ص24.

هذا الفن بات أحد رموز العاصمة الجزائرية حيث حل بها قبل ستة قرون وعمر بها مع الفتوحات العثمانية للمدينة ليترعرع ويزدهر ويتجذر، وفي مختلف أحياء المدينة القديمة لا تخلو المحلات والحواري من موسيقى "الصنعة" حيث تصدح قصائده التي يحفظها الكثير من سكان العاصمة عن ظهر قلب.

البنية اللحنية للصنعة:

ومن خلال تقصي الصنعات الموسيقية التي تحتضنها ميازين النوبات نستطيع الوقوف على طبيعة تركيبها اللحني والايقاعي. ونريد هنا أن نلقي نظرة كاشفة على أنماط المصنعاة المغناة قصد التعرف على هيكلها اللحني، مرجئين لكلام في بنيتها الايقاعية إلى الفصل الخاص بموازين الصنعات:

تعتبر الصنعة بمثاية الوحدة الأساسية للميزان،هي تتكون من بيتين على الأقل وسبعة أبيات على الأكثر. وتعرف بعدد أبياتها فيقال للصنعة ذات البيتين صنعة ثنائية ، لذات الأبيات الثلاثة صنعة ثلاثية وهكذا على أن الصنعة مهما يكن عدد أبياتها لا تتجاوز لحنين موسيقيين يخضعان لطبع النوبة ، او لطبع الصنعة الملحقة بها ، ويختلف وضع هذين اللحنين.

باختلاف الصنعات وعدد أبياتها:

– **الصنعة الثنائية:** يعتبر الحاج ادريس بن جلون الصنعة الثنائية رباعية انطلاقا من عدد أشطرها هو يرى أن لحنها الأول يحتل شطريها الأول وشطرها الرابع، بينما يشغل لحنها الثاني كرسيها أي شطرها الثالث وينطبق هذا الوضع نفسه على الإنشاد.

– **الصنعة الثلاثية:** تغنى الأبيات على لحن واحد. وقد يقتصر على انشاد بيت rفقط دفعا للتكرار. ومثالها صنعة »إن أحسنوا لأنفسهم« وصنعة لا يا عشية من بسيط رصد الذيل ،وصنعة قم وانظر من قدام غريبة الحسين

– **الصنعة الرباعية:** يلحقها الحاج ادريس بن جلون بالصنعة الثنائية ذات الأشطار الأربعة. وقد سجل وجود صنعات رباعية الأشطار تنشد على لحن واحد لا يتغير، فذكر أن المنشدين أضاعوا كرسيها ، وهناك صنعات رباعية يشغل كرسيها البيت الثالث، وهي بذلك أشبه بالصنعة الخماسية التي أجتزىء بيت من مطلعها ومثالها صنعة »يا ليل طل أولا تطل« من درجرصد الذيل. كما أن هناك صنعات أخرى رباعية يشغل كرسيها بيتها الرابع فتأتي أشبه بالصنعة الخماسية التي ينقصها خروجها ومثالها صنعة »لا يا عشية« من قدام رصد الذيل.

– **الصنعة الخماسية:** يشغل لحنها الأول دخولها ،أي أبياتها الثلاثة الأولى، وخروجها أي بيتها الخامس. ويشغل لحنها الثاني تغطيتها ، أي بيتها الرابع ومثالها صنعة عروس يوم القيامة من بسيط رمل الماية. وهناك صنعات نادرة يتوزع لحناها صدور وأعجاز أبياتها الخمسة.

– **الصنعة السداسية:** يشغل لحنها الأول أبياتها الثلاثة الأولى بالإضافة إلى بيتها السادس ، يشغل لحنها الثاني بيتيها الرابع والخامس. وهناك صنعات نادرة يشغل لحنها الأول أبياتها الثلاثة الأولى ويشغل لحنها الثاني أبياتها الثلاثة الأخيرة. ومثالها برولة يا (لعاكفا فاسماوى) من درج رصد الذيل ،وصنعة أن قيل زر من قائم ونصف رمل الماية، وهي في نظام تسلسل لحنها شبيهة بالصنعات الخماسية التي ينقصها خروجها.

– **الصنعة السباعية:** يركب لحنها الأول بيتيها الأول والسادس ،ويركب لحنها الثاني كرشها أي أبياتها الوسطى (5 –4–3–2–) وخروجها أي بيتها

النوبات:

النوبة: هي مفرد لكلمة النوبات وهي الأشعار المتغنى بها في الموسيقى العربية الأندلسية والنوبة ثابتة وغير متغيرة مع مرور الزمن انتقلت بطريقة شفوية عبر الأجيال وأخيرا تم حفضها في كتاب سمي بالديوان، في الأصل كانت الموسيقى العربية الأندلسية تتكون من 24نوبة بعدد ساعات اليوم حيث أن كل ساعة توافق نوبة معينة لا تغنى إلا في الساعة الموافقة لها و تنقسم كل نوبة إلى خمسة ايقاعات (ميزان). لكن لم يبقى منها سوى 12عشرة نوبة: نوبة غريبة الحسين، نوبة الأصبهان، نوبة عراق العجم، نوبة رمل الماية، نوبة الماية، نوبة رصد الذيل، نوبة الرصد، نوبة الحجاز المشرقي، نوبة الحجاز الكبير، نوبة عراق العجم، نوبة الإستهلال، نوبة العشاق ومن بين النوبات التي فقدت: نوبة الزوركند، نوبة الحجاز المتوسط، نوبة الحجاز الصغير، نوبة الغريبة المحررة، نوبة عراق العرب. في قسنطينة يتم تفسير النوبة وفقا لما يلي:[1]

- المزموم : بين 11سا و13سا
- السيكا : بين 14سا و16سا
- رمل : بين 18سا و20سا
- رمل ماية : بين 20سا و22سا
- حسين : بين 22سا و24سا
- ذيل، المجنبة : بين 23سا و1سا
- زيدان : بين 24سا، 20سا و3سا/30

1فوزي سعد الله: صفحات مجهولة من الغناء الأندلسي...." دار قرطبة. الجزائر 2011م.الصفحة19.

- رصد الذيل : بين 2سا/ 30و3سا/30

- مايا : بين 3سا/ 30و5سا

مقام:

ضهرت في النصوص العربية داخل سياق موسيقي خلال القرن التاسع هجري. كان قد استعملها باللّغة الفارسية في ما قبل قطب الدين الشيرازي في كتابه الدر النقي. ثم تداولها في ما بعد في المشرق العربي عوضا عن عبارة نغمة.

الدرجة:

أو النغمة يمكن تحديدها بعدد معين من الذبذبات الصوتية.كما كانت مستعملة في المغرب العربي وفقا لأوتار العود الرباعي و هي الذيل، المايه، الرمل، الحسين.

الدرجات الأساسية: راست، دوكاه، سيكاه، جهاركاه، نوى، حسيني، أوج، كردان.

الدرجات الفرعية: نيم زيركولاه، زيركولاه، نيم كردي، كردي، بوسليك، تيك بوسليك، نيم

حجاز، حجاز، تيك حجاز، نيم حصار، حصار، نيم عجم، عجم، نيم ماهور، ماهور.

درجات خارج الديوان الأوسط: يكاه، عشيران، عراق، عجم عشيران، كوشت.[1]

من أهم هذه الطبوع و المقامات:

رمل المايه: نوبة مقام أو طبع يرتكز على درجة الدوكاه وله من العوارض السي والمي نصف مخفوضتين في حالة الصعود ثم تصبح السي مخفوضة في حالة النزول وبالتالي تكون عوده

[1] مرجع نفسه، ص27.

كالتالي: حسين دوكاه، حسين حسيني، حسين محير، وفي حالة النزول: حسين محير، مزموم على درجة الجهركاه، حسين دوكاه. من خاصياته الاعتماد على الجوابات امكانياته:

* راست الذيل على درجة الجهركاه.

* اصبعين على درجة النوا.

* محير سيكاه نوا.

* محير عراق نوا.

رمل: إسم الوتر الثّالث من الثّقل في العود المغاربي القديم. يقابله المثنى في العود الأقدم.

الذيل: إسم الوتر الأثقل في العود العربي والمغاربي.

حسين: إسم الوتر الرابع الأحّد في العود المغاربي القديم.

مزموم: يرتكز في الغالب على درجة الجهاركاه، ويتشّكل من عدد من الأجناس اللّحنية:

- جنس مزموم على درجة الجهاركاه.

- جنس ماية على درجة الراست.

- جنس كردي على درجة الحسيني.

- جنس مزموم على درجة الراست.

- جنس صبا على درجة الدوكاه

مايه: الوتر الثاني من الثقل في العود العربي/المغاربي. يقابل المثلث في العود القديم،

"الماآه و أبو سليك من المزموم" (العمري)، أحد طبوع الموسيقى المغاربية و المقامات المشرقية.[1]

عراق: يعتبر مقام العراق اليوم مركبا من عقد سيكاه على درجة العراق ومن عقد بياتي على درجة الدوكاه. تميز النوبة المغربية بين عراق العرب و عراق العجم.

رهاوي: يختص الرهاوي بالمالوف القسنطيني يستهل به محمد الظريف قصيدته.

يجـر الربـاب رهـاوي بالذيـل قـلبي كـاوي

أمـا العـراق يـساوي سيـكه مـع الحـسين

الرصد و رمـل المـايه أمـا النـوى في غايـة

الاصبعيــن دواي رصـد الـذيل يحـييني

بالرمل حيـن تنـغّم على اصبـهان يـسلّم

مزمـوم بيـه نـتمم مايـه في الفـصلين

اصبهان: يتميّز طبع "الأصبهان" بعدد من الخصائص البنيوية أبرزها

- يرتكز على درجة اليكاه

- يتراوح مجال الجمل اللحنية المكونة له من درجة اليكاه إلى درجة المحير

- يتشكل من عدد هام من الأجناس اللحنية:

[1] مرجع سابق، ص29.

جنس أصبهان على درجة اليكاه، جنس سيكاه على درجة العراق، جنس رصد على درجة الدوكاه، جنس إصبعين على درجة الدوكاه، جنس نوى على درجة الدوكاه، جنس عراق على درجة الدوكاه، جنس مزموم على درجة الجهاركاه، جنس محيّر عراق على درجة النوى، جنس رصد الذيل على درجة النوى.

3/ الالات المستعملة في موسيقى الصنعة و المالوف:

العـود:

تعد آلة العود من أهم الآلات العربية المحببة إلى نفس ووجدان وأذان الشعب العربي، بل ويمكن القول بأنها واحدة من أقدم الآلات الموسيقية في العالم وقد ظهرت بعد اكتشافها في عدة مواقع أثرية لأول مرة في بلاد مابين النهرين و ذلك في العصر الأكادي 2350 2170 ق.م، هي آلة وترية عربية لها خمسة أوتار ثنائية و يغطي مجالها الصوتي حوالي الأوكتافين و نصف الأوكتاف، تتألف من القصعة و يسمى أيضا ظهر العود،لوجه الذي تفتح فيه فتحات تسمى قمرية لتساعد على زيادة رنين الصوت و قوته، الفرس و يستخدم لربط الأوتار قرب مضرب الريشة، زند العود و هي المكان الذي يضغط عليه العازف على الأوتار، العضمة و توضع في رأس زند العود من جهة المفاتيح لإسناد الأوتار عليها و رفعها عن الزند، 12مفتاحا و تستخدم لشد أوتار العود، خمس أوتار مزدوجة و يمكن ربط وتر سادس، الريشة التي تستعمل للنقر على الأوتار.[1]

الكمان:

[1]فوزي سعد الله: صفحات مجهولة من الغناء الأندلسي...." دار قرطبة. الجزائر 2011م.الصفحة19.

تعد آلة الكمان من أهم الآلات العربية المحببة إلى نفس ووجدان وأذان الشعب وهي آلة موسيقية وترية ذات قوس وهي الأكثر حدة في أصواتها، تحتوي على أربعة أوتار يعزف عليها بوساطة قوس من قضيب خشبي مقعر تشد عليه خصلة شعر من ذيل حصان يجس به أوتار الآلة. وتشمل أوتار الكمان (صول – ره – لا – مي) مساحة صوتية من طبقة السوبرانو تزيد على ثلاث ثمانيّات ونصف. وأوتارها من أمعاء الحيوان عدا الأحّ د فيها مي فهو مصنوع من المعدن الفولاذي.

ظهرت في أوربا عام 1530م في ثلاثة أوتار، ثم في أربعة أوتار عام .1550وتعد مدينة كريمونا الإيطالية موطن صناعة الكمان وأُسر صنّاعها. وقد تحسنت صناعتها على يدي أندريا أماتي نحو ( )1505–1580وأولاده. أما الأكثر شهرة بينُ حذّاق صناعة الكمان فهو أنطونيو ستراديفاري الذي كان يصنع نماذج من الكمان بالغة الجودة.

الرباب:

الرباب هي آلة الطرب العربية البدائية وجدت في صحراء البادية وتعد من أهم الآلات العربية المحببة إلى نفس ووجدان وأذان الشعب الرحل من بني هلال المقيمين في نجد يستعملها الشعراء المّ داحون، آلة وترية ذات قوس، من الآلات البدائية، شائعة الاستعمال في الأقطار ذات الثقافة الإسلامية من المغرب العربي ليها حتى إندونيسيا، حيث تنقر أوتار الرباب فيها بدلاً من جر القوس عليها.

والرباب المغربي والجزائري والتونسي ذو وترين، وقد حل في العصر الوسيط من خلال إسبانيا، وفي البلاد العربية و الشرق الأوسط وسورية والعراق، الرباب فيها ذو شكل مستطيل مشدود على وجهيه الأمامي والخلفي جلد حيواني، وزنده خشبي، وهو الرباب ذو وتر واحد.أما الرباب

الذي تنقر أوتاره فصندوقه المصوت خشبي؛ ولكنه ذو ستة أوتار مرفقة بعشرة أوتار أخرى منفردة تهتز بمشاركة انسجامية مع الأوتار الرئيسة.[1]

*** الدف:**

آلة موسيقية عربية قديمة و يسمى أيضا الطارة، خشبية قطرها أقل من ثلاثين سنتيمتراً، تعد آلة الدف من أهم الآلات العربية المحببة إلى نفس ووجدان وأذان الشعب يشد على وجهها غشاء جلدي، تعزف بطرق مختلفة ابتداء من الهز والشخشخة إلي الضرب بأصابع اليد بإيقاعات منتظمة ويمسك العازف الدف بكلتا يديه عمودياً وينقر عليه بأصابعه. عند النقر على وسط الدف نقرة تامة ينتج صوت يسمى دم أو تم، أما الصوت الناتج من النقرعلى طرف الدف يسمى تك دم دم دم تك دم دم تك.

وقد وجد الدف في بلاد ما بين النهرين وما جاورها منذ الألف الثالث ق.م. والرق دف حة

مستدير يحوي إطاره ذو التجاويف على صناجات نحاسية صغيرة تعطي أصواتاً مرعند هّزها. أخذ الفرنجة هذه الآلة عن الشرق وشاع استعمالها بينهم منذ القرن الخامس عشر، كما تبين لوحات بعض مصوري ذلك العهد.

*** القانون:**

آلة موسيقية وترية قديمة ذات تاريخ قديم يرجع إلى حوالي 5 ألاف عام وشكل القانونتعد آلة العود من أهم الآلات العربية المحببة إلى نفس ووجدان وأذان الشعب حاليا آلة تمتد إلي العصر العباسي، فالفيلسوف الفارابي هو من له الفضل في استكمال وتهذيب الآلة إلى شكلها الحالي

[1] مرجع نفسه، ص22.

تصنع آلة القانون عادة من خشب الجوز،حيث تصنع عل ى شكل شبه منحرف قائم الزاوية،عدد أوتاره 78وترا ، حيث إنها ثلاثية الشد، أي تشد على شكل مجاميع ثلاثية.

كل ثلاثة اوتار متساوية في الدقة والغلاظة والصوت ،تكون لها درجة صوتية واحدة، وعليه يصبح مجموع الأنغام (التونات) 26نغمة ذات ثلاثية الشد، تعد آلة القانون أغنى الآلات الموسيقية أنغاما، وأطربها صوتا، حيث أنها تغطي كافة مقامات الموسيقى العربية.(رست، دوكاه، سيكا، جهاركاه، نوى، حسيني،أوج، كردان) كل هذه هي تسميات للسلم العربي الرئيسي " سلم مقام الرست" هي من أصل فارسي،أي (دو ري مي)(كاربيمول) فا صول لا سي (كاربيمول) دو.[1]

*** الدربوكة:**

آلة إيقاعية منتشرة في البلدان العربية وتركيا، عرفها البابليون و السومريون تعد آلة الدربوكة من أهم الآلات العربية المحببة إلى نفس ووجدان وأذان الشعب منذ عام 1100ق.م يصنع جسم الدربوكة من الخزف أو الخشب و يشد على الطرف العريض منه سطح جلدي أو بلاستيكي وتقنية استعمال الدربوكة هي مسكها تحت الذراعين والنقر على سطحها بكلتا اليدين، ثم النقر بطريقتين على وسط السطح أو على طرفه لإنتاج الصوتين المختلفين المستخدمين في الإيقاع دم تك.

[1] مرجع نفسه، ص24.

تتمتع بأصوات إيقاعية رائعة وبنغمات مختلفة وتعتبر من أهم الآلات الإيقاعية حيث يعتمد عليها الفن الأندلسي و فن المالوف فيتوجيه باقي الآلات الموسيقية. لها مكانة كبيرة في الموسيقى العربية والفارسية والتركية تُعرف في الجزائر بالدربوكة، و في الجزيرة العربية بالدربوجة، في العراق بالدنبك، في سوريا بالدربكة.

*** الناي:**

آلة موسيقية عربية الأصل، عبارة عن قصبة جوفاء، مفتوحة الطرفين، ذات تسع عُقَل بهاتعد آلة العود من أهم الآلات العربية المحببة إلى نفس ووجدان وأذان الشعب ستة ثقوب من الأمام على استقامة واحدة وثقب آخر من الخلف. هي أقدم الآلات الموسيقيّة حسب ما سّجل في آثار الهند وإفريقيا من لوحاٍ ت نحتتها الحضارات القديمة، وآلة الناي شائعةٌ في الّريف والبادية، في الجبال والوديان، فهي آلة الراعي الموسيقيّة، وأيضاً آلة الفلاح.

وتعتبر من فصيلة الناي كل ألة يقع النفخ فيها على حافة قصبتها مباشرة، سواء صنعت هذه الآلات من قصب الغاب، أو من الخشب، كآلات السلمية والعفاطة والأرغول.

وتستعمل مجملها في الموسيقى الشعبية والدينية، ولقد صاحبت آلة الناي التراتيل الصوفية والدراويش، وأيضاً المداحين والإنشاد الديني والموالد في جميع المناسبات الدينية على اختلافها، كما كان لها دور بارز في أعمال الكثير من الموسيقيين المعروفين مثل رياض السنباطي – زكريّا أحمد و غيرهم في بلاد المشرق.

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية

المبحث الاول: اعمدة موسيقى المالوف والصنعة

المبحث الثاني: اغاني الموسيقى الاندلسية

اعمدة موسيقى المالوف

قدور درسوني:

1927 'في قسنطينة هو مغني جزائري يعتبر عميد الموسيقي الأندلسية المعروفة باسم المالوف. نجم لامع في سماء المالوف والموسيقى الأندلسية لا يزال إلى اليوم، ورغم كبر سنه، موجها ومرجعا هاما لموسيقيي المدينة التي يحاكي كل جسر من جسورها نغم من أنغام نايه على مدى حياته التي يرويها الأستاذ عبد المجيد المرداسي في كتابه معجم الموسيقى الحضرية لقسنطينة الذي صدرت ترجمته إلى العربية منذ أيام، حيث دوّن فيه أن قدور درسوني الذي ولد سنة 1927 بدأ مغنيا في جوق جمعية محبي الفن ثم الشباب الفني إلى غاية توقيف نشاطاتها سنة 1939. كان تكوينه الأساسي على آلة الناي، وخالط الأوساط الطرقية، ثم الفنادق طيلة سنوات الحرب، ليظهر بعدها بالدربوكة وبالناي في جوقتين يهوديتين، قبل أن يلتحق بجوقة خوجة بن جلول سنة 1947 حيث لازمه ولفت هناك انتباه الموسيقيين المحترفين. وبسبب ولعه بالموسيقى فقد تخلى عن حرفة التجارة التي كان يمارسها وتفرغ نهائيا للموسيقى، فكان يتردد على أوساط الموسيقيين المحترفين أين اكتشف الزجول لدى الفنان معمر بن راشي، ثم عمل مع محمد العربي ين العمري، حيث أتم تكوينه. ظهر في عدة مناسبات ضمن أجواق مختلفة كعازف عود، على غرار فرقة محمد العربي بن العمري وفرقة ريمون ليريس. في سنة 1965 اضطر قدور درسوني لإيقاف نشاطاته الموسيقية لمروره بفترة مهنية وشخصية عصيبة، خاصة بعد أن تم اعتقاله أين أقام لمدة 31 شهرا بمركز اعتقالالحامة بليزانس.[1]

بعد الاستقلال التحق درسوني بجوق فرفاني ثم انفصل عنه ليؤسس تشكيلته الخاصة، وبدأ يشارك في كل المشاريع الموسيقية المقامة في قسنطينة.

[1] Identifiants et Référentiels — تاريخ الاطلاع: 4 افريل 2020 الناشر: Bibliographic Agency for Higher Education

وقد عرف عن قدور درسوني أنه من محبي الوحدة والحفاظ على تاريخ والتراث، حيث نظم وأدار جمعية المستقبل الفني . في الستينات ظهر هذا الفنان كقائد جوق مع مجموعة بن طوبال، إلى جانب مشاركته في جهود المعهد الوطني للموسيقى، لحفظ وحماية التراث الموسيقي الوطني، خاصة بمقارنته للنصوص الشعرية والموسيقية التي أصدرتها بعد ذلك الشركة الوطنية للنشر في كتاب. ولأنه عمل كمدرس في المعهد البلدي لقسنطينة فقد أثر في أجيال الموسيقيين الجدد، حيث فرض أسلوب درسوني في عزف الناي وبعمله في المعهد تمكن من اكتشاف أصوات جديرة بأن تضاف في سجل المالوف كمحمد الشريف زعرور الذي جعله المغني المفوض لفرقته. في بداية الثمانينات عمل قدور درسوني في باريس مع سيمون علوش تمار وسجل معها أشرطة كاسيت. ومنذ التسعينات أصبح فاعلا أساسيا في تمثيل قسنطينة في مناقشة وتنفيذ السياسة الرسمية للتراث الموسيقي، مما خوله لأن يكون عضو إدارة الجمعية الوطنية لحماية الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية، حيث عين سنة 1999 مديرا تقنيا مكلفا بنشر نوبات المالوف وتسجيلها لدى الديوان الوطني لحقوق التأليف بقيادته للجوق المتكون من عبد المومن بن طوبال، محمد الطاهر الفرقاني و حمدي بناني.[1]

وقد نادى قدور درسوني بضرورة حماية المالوف من الاندثار، حيث قال كنا نلاحظ يا ع النصوص الشعرية والألحان، وقررنا حماية ما كان معروفا بتلمسان، الجزائر و قسنطينة.

وكانت المرحلة الأولى تتمثل في حماية المتون الشعرية وفي مرحلة ثانية كان علينا تسجيل الموسيقى، وكان ينبغي أن تتصل المرحلة الثالثة بكتابة الموسيقى. للفنان أثار بليغة في عالم المالوف القسنطيني لعل أهمها أجيال الموسيقيين الذين تتلمذوا على يده وخلدوا بعد ذلك المالوف بطريقة صحيحة أمثال، كمال بودة، حسان برمكي وغيرهما كثيرون.

[1] المرجع نفسه، Bibliographic Agency for Higher Education

محمد الطاهر الفرقاني:

(9 مايو 1928 في قسنطينة – 7 ديسمبر 2016 في باريس) كان مغني و ملحن و موسيقار جزائري سلطان المالوف القسنطيني. يُعتبر عميد الموسيقي الأندلسية المعروفة باسم المالوف.

ويعتبر ابنه سليم الفرقاني خليفته من ناحية الحفظ لكنه يعترف بقدرات الفنان جمال بن سمار ورئيس جوق أندلسيا للفنون الغنائية في الناحية التقنية البحتة.[1]

مسيرته الفنية

ينحدر "محمد الطاهر الفرقاني" من أسرة فنية، حيث كان والده الشيخ حمو مطربا معروفا وملحنا وعازفا في طبع الحوزي، وبدأ محمد الطاهر بامتهان الطرز الفني الشائع في مسقط رأسه قسنطينة، قبل أن يقتفي خطوات أبيه، بداية من سن الثامنة عشر، ليهب حياته للموسيقى. استهل الفنان مشواره بالعزف على الناي، قبل أن ينضم إلى جمعية "طلوع الفجر"، ليتعلم فيها مبادئ الطرب الشرقي، فكان يؤدي بفضل صوته الدافئ والقوي قصائد "أم كلثوم" و"محمد عبد الوهاب" ببراعة فائقة. وفي 1951 بعنابة، حاز على الجائزة الأولى في مسابقة موسيقية، ليسجل بعدها ألبومه الأول، فارضا نفسه به كمطرب شعبي وأستاذ في طبع المالوف. ويعترف اليوم بالحاج "محمد الطاهر فرقاني" كمعلم من معالم المالوف، بفضل أدائه الخارق، حيث يتميز بفضل صوته حسب المختصين "بقدرته على أداء أغانيه على أربعة مجموعات من ثماني وحدات (أوكتاف)"، وعلى "أدائه الأغاني التقليدية بطريقة متزنة، يسحر بها جمهوره الواسع والعريض".

[1] "وفاة عميد أغنية المالوف في الجزائر محمد الطاهر الفرقاني عن 88 عاما". رويترز. 8 ديسمبر 2016. مؤرشف من الأصل في 20 يناير 2017.

ويتميز الحاج "الطاهر" بحسه الموسيقي المرهف، وعبقريته الفريدة في الارتجال وثراء أسلوبه، وإبداعه في العزف على الكمان، مما نصبه مدرسة في فن المالوف لأكثر من نصف قرن، يسعى كل من ابنيه "مراد" و"سليم" إلى ضمان استمراريتها. وقد حصد "الحاج فرقاني" العديد من الجوائز، وحظي بالتشريف على الصعيدين الوطني والدولي، ويبقى يمثل إحدى أعظم مرجعيات الموسيقى الجزائرية الأصيلة.[1]

التجربة الفنية

بدأ الفرقاني مشواره الفني بالتدرب على آلة "الفلوت" وهو في سن السادسة، ثم بالعزف على الناي، وانجذب في البداية إلى الفن الشرقي الذي تعلم أصوله أثناء التحاقه بجمعية "طلوع الفجر"، حيث كان يؤدي قصائد فنانين كبار، مثل أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب.

ثم غير الفنان الجزائري طابعه واتجه نحو المالوف الذي يعد أحد مشتقات الموسيقى الأندلسية العريقة والمشهور في قسنطينة، وكان له أستاذة مثل الشيخ حسونة والشيخ بابا عبيد، وتتلمذ الاثنان على يد والده حمو فرقاني.

واستطاع الفرقاني أن يفرض نفسه في فن المالوف بسبب صوته الاستثنائي الذي يقول المختصون إنه يتميز بقدرة على أداء الأغاني على أربع مجموعات من ثماني وحدات (أوكتاف)، كما أنه يؤدي الأغاني التقليدية بطريقة متزنة، ويتميز بحسه الموسيقي المرهف، وبإبداعه في العزف على الكمان، مما جعله مدرسة في فن المالوف لأكثر من نصف قرن.[2]

ولا يخف الفرقاني أن الطابع الفني القسنطيني (نسبة لقسنطينة) مقترن باسم الفرقاني، وأن مدرسة الفرقاني هي التي ساهمت في وضع أسس المالوف وتقديمه وإبرازه بالشكل المتعارف عليه حاليا، وذلك حسب ما جاء في حوار له لصحيفة جزائرية.

[1] يومية الخبر (عدد/8356)

[2] المرجع نفسه

تلك المدرسة التي يرى الفرقاني –بحسب حواره– أنه حافظ عليها من خلال خمسين تسجيل أسطوانة تعد باكورة الأعمال التي أداها في سنين خلت، كما أن حفيده عدلان الفرقاني يعتبر من أهم الأصوات التي اعتمد عليها في نقل وحفظ أصول الغناء الفرقاني.

وانتقد الفرقاني من سماهم محرفي المالوف عن الساحة الفنية لأن محاولاتهم لتجديد الموسيقى القسنطينية هي بمثابة تشويه لتراث كبير وتعكير للروح الصافية التي تميز المالوف من ناحية القصائد المغناة والآلات التي تعزف أجمل الألحان.

ويرى أن نجاح أي فنان ومؤد لأغاني المالوف مرتبط بمدى قدرته على التذوق الفني واستشعار أجواء الموسيقى وغرامها، فالاستماع إلى هذا الفن هو الطريق للغوص في خباياه واكتشاف أسراره.

كما عاب الفرقاني على مغني الموجة الجديدة من الراي استعمالهم الكلام غير النظيف، وعلق على ذلك بالقول "إن الراي الذي لا يملك حتى رأي نحن لا نحتاجه

وفاته

توفي عميد فن المالوف الحاج محمد الطاهر الفرقاني، بعد صراع مع المرض عن عمر يناهز 88 عاما، بإحدى مستشفيات العاصمة الفرنسية باريس. وكان الحاج الفرقاني قد تنقل إلى باريس منذ 6 أشهر للعلاج من وعكة صحية أصابته، وعاد خلال الأيام الأخيرة إلى الجزائر، إلا أن حالته ازدادت سوءً، ليتم نقله، على جناح السرعة مرة أخرى إلى باريس، يوم السابع من ديسمبر 2016.[2]

وقد وصل جثمانه إلى الجزائر في طائرة خاصة للقوات الجوية الجزائرية، وشيع جنازته مئات القسنطينيين، بعد صلاة الجمعة في 09 ديسمبر 2016 إلى مثواه الأخير ودفن بالمقبرة المركزية، ولم تتحمل ساحة المقبرة أعداد المشيعين بحضور الوزير الأول عبد المالك سلال ووزير الثقافة عز الدين ميهوبي وسلطات الولاية المدنية والعسكرية في جو مهيب

حمدي بناني:

(1 يناير 1943 بعنابة الجزائر – 21 سبتمبر 2020 في عنابة، الجزائر) مغني جزائري اشتهر بأدائه لأغنية المالوف العنّابي. لقب بناني بـ«الملاك الأبيض» نسبة إلى كمانه الأبيض الذي يرافقه دائما.[1]

حياته

وُلد حمدي في 1 يناير 1943 بعنابة في الجزائر. اهتم بالفن والغناء وعمره لم يتجاوز 16 سنة حتى اكتشف صوته خاله الفنان محمد الكورد. ذاع صيته، بعد استقلال الجزائر، وكانت باكورة أعماله أغنيته "يا باهي الجمال" التي نال عليها جائزة الغناء الأولى، في إحدى المسابقات الفنية. استمر النجاح بأغاني مثل «عدالة يا عدالة» و«محبوبتي» و«يا ليلي يا ليلي» و« جاني ما جاني » وغيرها، استطاع بناني من خلال نحو 30 أغنية ناجحة بوضع لمسته على أغنية المالوف. كما ساهم، بدعم من عميد المالوف بقسنطينة الحاج محمد الطاهر الفرقاني، في نشر الثقافة الجزائرية عموما والمالوف خصوصا من خلال مشاركاته في المحافل الدولية.

حظي بناني بتكريم رئيس الجمهورية عبد العزيز بوتفليقة سنة 2004، نظير مساره الفني اللافت، قال يوما الفنان الجزائري الملقب بالملك الأبيض، حمدي بناني "وأحبابي فارقوني ونكروا عشرتي"، دون أن يعرف أن عشاقه لم ينكروا جميل موسيقاه التي قدمها في أزيد من نصف قرن، قبل أن يقرر هجر كمانه الأبيض وأن ينزل إلى الأبد عن المسرح ويرحل بصوته.[2]

[1] https://www.aljazeera.net/news/arts/2020/9/22

[2] المرجع نفسه.

لم يكن الفنان حمدي بنّاني الذي رحل أمس عن عمر ناهز 77 سنة بمدينة عنابة شرقي الجزائر، مجرد مطرب صنع ذاكرة أجيال تلاحقت تردّد أغانيه، بل أحد مدارس موسيقى "المالوف" التي اشتهر بها الشرق الجزائري، وأحد رواد الفن الذي يغني القصيدة الملتزمة.

"ماكينة التجديد" كما يحب أن يلقبه البعض، إذ لا يرضي النجاح بنّاني، بل الاستمرار فيه وتطويره. غنى "المالوف" كما لم يغنّه أحد من قبله، فرجمه "الميلومان" أو "المتعصّبون" للتمسك بالموسيقى التراثية، وكان ردّه أن "الموسيقى التي لا تجد من يجددها تموت".

أدخل حمدي بنّاني على "المالوف" آلات لم تكن تستخدم في عزفه، على غرار "الغيتار" و"الدرمز" أو ما يعرف بـ"الباتري" و"جهاز المزج" أو ما يعرف بـ"الأورغ"، وغيرها من الآلات التي استطاعت أن تصنع تفرّد صاحب الكمان الأبيض.

حافظ بنّاني على روح طابع المالوف الأصيل، وغنّاه بطريقته، حتى رسم خطّا يمثله وحده ومدرسة خرّجت كبار أسماء الفن في الجزائر وخارجها، ولا يزال يعيد أغانيه فنانون وهواة من الجيل الجديد.

تصف المطربة الأندلسية الجزائرية ليلى بورصالي في تصريحها للجزيرة نت، آخر لقاء جمعها بالموسيقار الراحل قائلة "سجّلت معه برنامجا في شهر يونيو/حزيران الماضي، ودمعت عيني وقتها حينما شعرت أنه يقدم وصايا لابنه الذي كان أيضا ضيفا معنا في البرنامج".

تقول "بكيت حينما قال لابنه: تذكر أنني سأبقى دائما بجانبك، وسأساندك ما دمت حيا، لن أتخلى عنك"، وتضيف بورصالي "اقشعرّ بدني من ذلك الشعور الذي وصل جميع من حضر الحلقة وقتها، والتي كان يسألني دائما عن موعد بثّها وكيف تسير في التركيب".

اعمدة موسيقى الصنعة

عبد القادر بن دعماش:

مسقط رأسه، مزغران، من محافظة مُستغانم (غربي الجزائر)، يتناقل الناس، بشيء من التقديس، التقاليد التي أرساها مؤسّس "الشعر الملحون"، الشاعر لخضر بن خلوف منذ القرن السادس عشر، والذي اشتهر بقصائد المديح النبوي، وقصيدته عن "معركة مزغران" (1558) ضد الإسبان، والتي شارك فيها.[1]

هكذا، بدأت علاقةُ عبد القادر بن دعماش (1949) بالفن منذ طفولته؛ حيث وُلد وعاش في بيئة تُولي الشعر والموسيقى عنايةً خاصّة: "عشتُ مع جدّتين فنّانتَين. وقد ترسّخت في ذاكرتي أجواء تأديتهما لقصائد في المديح النبوي".

خرّيج "المدرسة العليا للإدارة" في الجزائر العاصمة، بدأ مسيرته الفنية مؤدّياً لـ"أغنية الشعبي"؛ وهي نوع موسيقي دارج في العاصمة أكثر من غيرها، كانت كلماته تنحصر في المديح النبوي قبل أن تنفتح على مواضيع أخرى. غير أنه سُرعان ما توقّف عن الغناء، بعد أن قدّم عدداً من الأعمال. يقول في حديثه إلى "العربي الجديد": "لم أحترف الغناء، بل كنتُ هاوياً. لكن وضعية الفنان في الجزائر لم تُشجّعني على الاستمرار".

خلفيته الإدارية وثقافته الفنية، جعلتاه يتولّى عدداً من المناصب الإدارية القريبة من اهتماماته؛ أبرزها في وزارة الثقافة، خلال الفترة الممتدّة بين عامي 1983 و2003. إلى جانب عمله الإداري، اشتغل في بعض الصحف، كـ "المجاهد" و"الجمهورية"، وفي الإذاعة والتلفزيون الجزائريَّين؛ حيث قدّم برامج تُعنى بالشعر والموسيقى؛ منها "أنغام أندلسية" على إذاعة وهران بين عامي 1969 و1970 و"مايا وحْسين" على القناة الإذاعية الثالثة الناطقة باللغة الفرنسية، من 1989 وحتّى 2009.

"**يرى بن دعماش أن الموسيقى الجزائرية تعيش اليوم مرحلة من الركود**"

[1] https://www.alaraby.co.uk/22/4/2021

"مايا" و"حْسين" هما طابعان في الموسيقى الأندلسية التي تحتوي 24 طابعاً أو "نوبة"، يشرح بن دعماش عنوان برنامجه، مضيفاً: "يُؤدَّى المايا في الصباح والحْسين في المساء. فلسفة الموسيقى الأندلسية تقوم على مرافقة الإنسان طيلة ساعات يومه. ومن خلال هذا العنوان، أردت أن أقول إن الموسيقى هي الحياة".

خلال عقدين من عمر البرنامج، تناول الباحث الكثير من الموضوعات والقضايا المرتبطة بالفن والموسيقى والشعر والشعراء في الجزائر؛ منقّباً في الموروث الموسيقي والفنون التقليدية، وباحثاً في سِير عدد من الشعراء والفنانين.

هذه التجربة كانت قاعدةً لعمله البحثي الذي سيُتوّج بموسوعة "الأسماء الخالدة للفن الموسيقي الجزائري" ("منشورات كريستال برينت"، 2009) التي صدرت ضمن ثلاثة أجزاء، تناول كلّ واحد منها سير 75 شخصية شعرية وموسيقية جزائرية من القرن الثامن عشر حتى اليوم، في انتظار جزئها الرابع الذي يُنتظر صدوره نهاية العام الحالي.

يقول بن دعماش إنّ عمله الإعلامي كان الدافع الأكبر لخوض مجال التوثيق والتأريخ الموسيقيَّين: "اكتشفتُ أشياء كثيرةً، واكتسبتُ خبرة كبيرةً في التعامل مع المعلومة؛ بدءاً بمرحلة البحث، وصولاً إلى التوثيق. أفعل ذلك مُقتنعاً بأهميّة حماية الموروث الثقافي

ونقله إلى الأجيال الجديدة"

إضافة إلى موسوعة "الأسماء الخالدة"، أصدر بن دعماش أكثر من عشرة كُتب أخرى؛ منها "حياة وأعمال الشيخ عبد الكريم دالي"، و"كل أعمال بودالي السفير مجتمعةً"، و"تاريخ مستغانم"، و"المهمّ في ديوان الشعر الملحون"، و"الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني (1958 – 1962)"، و"محبوب باتي، الفنان والأسطورة"، إضافةً إلى كتب أُخرى تحت الطبع؛ منها كتاب عن المطرب الشعبي الراحل محمد الباجي.

يتضمّن كلّ كتاب من كتب السيرة شهاداتٍ وصوراً وقصائد عن الشخصية موضوع البحث، والتي يستمدّ بن دعماش المعلومات عنها من المصدر، حيث يعتمد غالباً على العمل الميداني الذي يقتضي التنقّل إلى مدينة أو قرية الفنان.

هنا، يذكر بحثه عن الممثّل المسرحي الراحل محمد التوري، الذي تطلّب زيارة مسقط رأسه في محافظة المدية من أجل الالتقاء بأفراد من عائلته والتأكّد من لقبه، وكذلك المطربة الشاوية الراحلة بقّار حدّة، التي سافر إلى قريتها مشروحة في محافظة سوق أهراس، وعاد منها بقصص غير معروفة من حياتها. هذا البحث الدؤوب، مكّنه أيضاً من جمع رصيد من الأسطوانات الأصلية والنادرة لعدد من الموسيقيين الجزائريين.

فضلاً عن قيمته الجمالية، يرى بن دعماش في الشعر الشعبي وسيلة للتعرّف على التاريخ، حيث "وثّق الكثير من الشعراء أحداثاً ما كانت لتصلنا لولا قصائدهم". أمّا الموسيقى الجزائرية، فيعتبر أنها حقّقت الكثير خلال القرن العشرين؛ مستشهداً بالنجاح الذي حقّقه عدد من الفنانين الجزائريين في عواصم أجنبية، مثل الشيخ حمادة وأحمد وهبي وسلوى ونورة وإيدير ورابح درياسة ودحمان الحرّاشي، مضيفاً أن "الأغنية الجزائرية تتميّز بملامستها لانشغالات الناس وبساطة كلماتها التي تعكس بساطة ووضوح الجزائري نفسه". أمّا عن راهنها، فيقول "إنها تعيش فترة من الركود والانحدار، قد تكون فترة عبور لمرحلة جديدة من الإبداع".

يصف بن دعماش نشاطه في مجال التأريخ الموسيقي بأنه "قطرةٌ في محيط"، مضيفاً: "ثمّة جهودٌ يبذلها بعض المهتمّين تُضاف إلى عمل وزارة الثقافة التي تُبدي، في السنوات الأخيرة، اهتماماً كبيراً بالتراث اللامادي، من خلال العديد من المهرجانات والنشاطات التي تُسهم في الحفاظ على الذاكرة الثقافية الجزائرية وحماية الموروث الثقافي من الاندثار".

مدفوعاً بمشاهداته للوضعية المزرية التي كان يعيشها عددٌ من الفنانين الكبار الذين التقى بهم خلال أعماله الميدانية، والتي كانت السبب في ابتعاده عن ممارسة الفن مبكراً، خاض بن دعماش، إلى جانب أسماء أخرى، نضالاً مستمرّاً من أجل سنّ قانون خاصّ بالفنّان يضمن الاعتراف به وتوفير الحماية الاجتماعية له.

في 2012، وبهدف حماية الفنانين والأدباء من الناحيتين المعنوية والاجتماعية، أنشأت الحكومة الجزائرية "المجلس الوطني للآداب والفنون" الذي ضمّ عدداً من الأسماء الفنية والثقافية، وأُوكلت رئاسته إلى بن دعماش نفسه.

ظلّ المجلس يعمل طيلة أشهر بدون مقرّ، قبل أن يحصل مؤخّراً على مكتب صغير في "المكتبة الوطنية". خلال هذه الفترة، صدر قانون يكفل لأوّل مرّة الرعاية الاجتماعية للفنانين.

يقول بن دعماش: "لفتني أن الفنانين في الجزائر لا يملكون ضماناً اجتماعياً، وكثيرٌ منهم عانوا من المرض من دون أن يستفيدوا من الرعاية الصحية. أكثر من ذلك، ظلّ الفنان، والمبدع بشكل عام، غير مُعترف به طيلة خمسين سنة، وصدور القانون يمثّل إنجازاً تاريخياً".

منح المجلس حتّى الآن 1500 بطاقة لفنّانين وكتّاب؛ رقم ذكره بن دعماش بنبرة من التفاؤل، قبل أن يضيف: "لكن الطريق لا يزال طويلاً".

فضيلة الدزيرية:

ولدت فضيلة مداني عام 1917 بجنان بيت المال بالقرب من حي السيدة الإفريقية في الجزائر العاصمة. والدها مهدي بن عبد الرحمان، ووالدتها فطومة خلفاوي، وكان لها أخت

شقيقة اسمها قوسم، وآخ غير شقيق اسمه عمار. كانت منذ صغرها مهتمة بالغناء، وكان قربها من الشيخة يامنة بنت الحاج مهدي سببا أكبر في ذلك.[1]

بداية حياتها الفنية

كانت بدايتها الفنية بإحياء الحفلات العائلية، وذلك ما جعلها تتدرب على غناء الحوزي وتتقنه فيما بعد. تم اكتشافها لأول مرة من خلال برنامج إذاعي كانت تبثه آنذاك إذاعة الجزائر العاصمة بعنوان (من كل فن شوية) للأستاذ جيلالي حداد والذي لحن لها بعد ذلك العديد من الأغاني. في عام 1930 تزوجت فضيلة من شخص بطال كان يبلغ من العمر 30 سنة بينما هي كانت في 13 سنة وأنجبت منه طفلة لم تعش طويلا. وكانت هي التي تعيل وتصرف على العائلة. بعد وفاة زوجها سافرت عام 1935 إلى باريس لتنظم العديد من الحفلات وخصوصا للمهاجرين الجزائريين. وبعد عودتها من فرنسا بطلب من والدتها تحولت إلى الغناء على المسرح الذي كان يديره عازف البيانو الشهير مصطفى اسكندراني ومصطفى كشكول، وموازاة مع ذلك انضمت إلى فرقة مريم فكاي. كان أول تسجيل لها هو أسطوانة بعنوان: رشيق القلب على نوبة عراق – انقلاب، ذات قالب عربي –أندلسي. في عام 1949 انضمت إلى فرقة محيى الدين بشطارزي بناءً على طلبه وأحييت حفلات كما قامت أيضا بأدوار مسرحية من خلال مسرحيات منها: مسرحية ما ينفع غير الصح – دولة النساء – عثمان في الصين –موني راجل، عام 1954 وفي فرنسا قدمت فضيلة على خشبة الأوبرا الباريسية مجموعة من أغانيها إضافة إلى تسجيلها أغاني لصالح التلفزيون الجزائري.

في ثلاثينيات القرن الماضي، برز اسم فضيلة الدزيرية كواحدة من أفضل المطربات اللواتي يؤدين فن الحوزي في الجزائر، لكن انشغالها بالتمثيل على خشبة المسرح سيؤخّر صدور

[1] "معلومات عن فضيلة الدزيرية على موقع catalogue.bnf.fr". catalogue.bnf.fr. مؤرشف من الأصل في 07 ديسمبر 2019.

أسطوانتها الأولى "رشيق القلب" التي غنّت فيها العديد من الطبوع الأندلسية حتى عام 1949.

واصلت الفنانة الجزائرية (1917 – 1970) تقديم أدوارها المسرحية بعد ذلك لعدّة أعوام، حيث شاركت في مسرحيات "ما ينفع غير الصح"، و"دولة النساء"، و"عثمان في الصين"، و"موني راجل"، لتنطلق في الخمسنيات نحو تقديم حفلات غنائية في فرنسا بدأتها من "أوبرا باريس"، كما سجّلت لاحقاً عدّة أسطوانات لصالح التلفزيون الجزائري.

مع اقتراب مرور خمسين عاماً على رحيلها، يُقام عند الثامنة من مساء بعد غدٍ الجمعة على خشبة "أوبرا الجزائر بوعلام بسايح" في العاصمة الجزائرية، حفل لتكريم فضيلة الدزيرية بتنظيم من "مؤسسة الشيخ عبد الكريم دالي"، تشارك فيه عدّة فنانات جزائريات.

يتضمّن برنامج الحفل العديد من أغنيات الراحلة، ومنها "يا بلارج يا طويل القامة"، و"أنا طويري"، و"عيني شكات مع قلبي"، و"يا حكيم"، و"يا قلبي خلي الحال"، و"عشقت الزين"، و"أنا يا براني"، و"مال حبيبي مالو"، و"سماح يا عين"، و"اسمع للفال الزين"، و"كحل العين"، و"جُرْح قَلْبِي لَا بْغَى يبرَا".

تشارك في الغناء كلّ من الفنانة نرجس التي تخرّجت من "المعهد الوطني للموسيقى" في الجزائر العاصمة، وسجّلت ألبومها الثاني "عيني شكات مع قلبي" نهاية السبعينيات، وأدّت فيه عدداً من القصائد التي غنّتها الدزيرية، إلى جانب تقديم أشكال مختلفة من الغناء الأندلسي.

كما تحضر الفنانة نادية بن يوسف التي تفرّغت للفن بعد ممارستها التعليم لأكثر من عشر سنوات، وقدّمت العديد من الأغاني التي تنتمي إلى الحوزي، ومنها "عمرت داري"، و"لقيت الغزال"، و"يا لميمة"، والفنانة لمياء معديني التي تؤدي طبوعاً أندلسية مختلفة مع فرقتها.

تشارك في الحفل أيضاً الفنانة حسناء هيني فأصدرت عدّة ألبومات منها "من ترثنا" و"شعار الروح والقلب"، ومن أغانيهما "راق غزالي"، و"المحنة والغرام"، و"ووحد الغزيل"، والفنانة إيمان صهير التي قدّمت عروضاً عديدة منها "مشالية"، و"لذ لي شرب العشية"، و"ليلة الأنس"، و"عهود".

عملها مع الثورة الجزائرية

ثم يمنع عمل فضيلة الفني من أداء واجبها الوطني خلال ثورة التحرير، حيث كانت تجمع الأموال وترسلها عبر الفدائيين إلى المجاهدين في رؤوس الجبال لمساعدتهم على شراء الأسلحة والذخيرة، وكان هذا سببا في زجها في سجن سركاجي من طرف السلطات الاستعمارية، هذا السجن الذي لم يكن يزج فيه إلا بالخطرين في نظر الاستعمار والذي شهد غطرسة استعمارية دامت سنين طويلة. بعد خروجها من السجن واستقلال الجزائر كونت فرقتها الموسيقية الخاصة.

وفاتها

توفيت فضيلة الدزيرية في بيتها المتواجد بالقرب البريد الكبير بالعاصمة الجزائرية، في 6 أكتوبر عام 1970، ودفنت في مقبرة القطار.[1]

محمد الفَخَّارْجِي (1896م–1956م):

ولد بالعاصمة الجزائرية في غرة جانفي 1896م، كان ينشط منذ صغره بالمزار الثقافي سيدي عبد الرحمان الثعالبي بالعاصمة، أين كان يأخذ تعليمه الأول والمبادئ الموسيقية الأولى.

بدأت المرحلة الثانية من حياته الفنية بتعرفه على المعلم موزينو (تلميذ الشيخ محمد بن علي سفنجة) والأستاذ محمد بن تفاحي والأستاذ عبد الرحمان سعيدي.

[1] "معلومات عن فضيلة الدزيرية على موقع viaf.org ."viaf.org. مؤرشف من الأصل في 9 يوليو 2019.

كان تعاونه الفني بصفة رسمية مع الأستاذ محمد بن تفاحي وبمساعدة بعض موسيقيي تلك الفترة، واستطاعوا أن يؤسسوا جمعيات موسيقية حديثة ابتداء من سنة 1930م: جمعية الأندلسية – جمعية الجزائرية – جمعية غرناطة.

انقطع الأستاذ محمد فاخرجي عن التدريس في الجمعيات الثلاثة ابتداء من عام 1936م لينوبه أخوه الأصغر الأستاذ عبد الرزاق فاخرجي في المهام. ولكنه عاد للنشاط مع أخيه الذي كان عازفا على آلة الكمان، وعبد الكريم محمساجي العازف على آلة المندولين والأستاذ حميدو جايدير على آلة التار من خلال أمسيات وحفلات موسيقية.

عام 1946م تم تنصيبه رئيسا للفرقة الموسيقية الملقبة بالصنعة بإذاعة الجزائر، أين قام بجهود كبيرة من خلالها، وذلك باتصاله بعدد كبير من الجمعيات والفرق والفنانين لنشر أعمالهم ونشاطاتهم الفنية. وإضافة إلى ذلك كان ينشط هو بنفسه من خلال تقديم أعمال خاصة بالفرقة التي كان أخوه عضوا فيها.[1]

الجمعيات

شارك محمد الفخارجي وهو في رِيعَانِ شبابِه مشاركةً فعَّالةً بِرُفقةِ محمد بن التّقَّاحِي وبمساعدة عشاق الموسيقى الحضرية المحلية وهواتها في تلك الفترة في تأسيس العديد من الجمعيات الموسيقية مع بداية سنوات 1930م، نذكر منها: الأندلسية، الجزائرية وغرناطة. ويبقى اسمه بالتالي مرتبطا عضويا بهذه الحركة الجمعوية الناشئة التي تَمَحْوَرَ نشاطُها حول تعليم وتكوين الموسيقيين وحوْل حماية هذا التراث الموسيقي، وذلك عكس التجربة التي قامت بها أول جمعية موسيقية مختصة في "الصنعة"، وهي جمعية المطربية، حيث ركزت على ترويج ونشر هذا الفن من خلال الجولات الفنية في الجزائر وفي الخارج. في سنة 1936م، تخلى محمد الفخارجي مبكرا عن التعليم لدى الجمعيات الموسيقية في مدينة الجزائر ليترك

[1] (L'HARMATTAN – de Jean – Paul CHAGUOLLAUD et Sid Ahmed SOUIAH

مكانه شقيقه الأصغر منه سنا عبد الرزاق الفخارجي. لكنْ، إلى غايةِ تعيينه على رأس جوق "محطة راديو الجزائر" سنة 1946م، لم يتوقف محمد الفخارجي عن إحياء السهرات الغنائية مرفوقا بجوقه الصغير الذي كان من بين أعضائه في نهاية سنوات 1930م كلٌّ من شقيقِه عبد الرزاق عازفًا على الكمان آلتو، عبد الكريم مْحَمْصَجِي على آلة الموندولين وحمِّيدو جْعِيدِيرْ ناقرًا على الطَّار...إلخ.[1]

تجربة محطة راديو الجزائر

قبل سنة 1942م، جرتْ العادة أن تحيي الأوركسترات الحفلات في الإذاعة عن طريق النقل المباشر على أمواج الأثير مرتين أوثلاث مرات أسبوعيا. ولم يكن مخصصا حينها للجزائريين سوى ساعة في اليوم، ولم يستفيدوا من برامج أطْوَل زمنيًا إلاَّ ابتداءً من سنة 1942م. بدأ محمد الفخارجي يتعود على أستوديوهات الإذاعة مع الحفلات التي كانت تُحييها فيها أوركسترات مختلف الجمعيات، وخصوصا مع الجوق المُشترَك الذي كان يتشكل من نخبةِ هذه الجمعيات ويترأسُه الشيخُ محمد بن التفاحي. وكان من عادة ابن التفاحي أن يترك لتلميذه محمد الفخارجي بشكل شبه دائم قيادة الجوق في مثل هذه المناسبات. وهكذا، بفضل هذه الخبرة، أصبح محمد الفخارجي سنة 1946م الأكثر أَهْلِيَةً لتولِّي إدارة الجوق الكبير الجديد لـ "محطة راديو الجزائر" خصوصا بعد وفاة الشيخ بن التفاحي قبل هذا التاريخ بعامين (1944). وأصبح ينوب عن محمد الفخارجي في هذه الوظيفة عازفُ الكمان آلْتُو اللاَّمع شقيقُه عبدُ الرزاق. وسوف يتحول هذا الجوق الجديد، الذي أحسن استغلال الإقبال الهائل للمستمعين على الإذاعة في تلك السنوات الأولى لأربعينيات القرن 20م، إلى المدرسة الوحيدة لفن "الصنعة" على مدى أكثر من 15 عاما. وكان هذا الجوق الهيكل الفني الذي تعاقب عليه جميع كبار المغنين لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية للغناء خلف ميكروفون محطة الراديو تحت قيادة محمد الفخارجي. حرصا منه على الانضباط ورفع مستوى انسجام

[1] Les documents YAFIL

أعضاء الجوق، كان محمد الفخارجي يشترط على المنخرطين فيه، أو على الأقل الأحدث سِنًّا من بينهم، أن يكونوا قد تلقوا تكوينا مسبقا في المعهد الموسيقي لمدينة الجزائر.

المعهد الموسيقي

نال محمد الفخارجي شرف تحوله إلى أول أستاذ موسيقى مسلم في المعهد الموسيقي البلدي لمدينة الجزائر سنة 1947م/1948م. أمَّا عازف المونـدولين الشهير اليهودي المْعَلَّمْ السَّاسِي فقد تكفل بالتعليم في القسم الثاني. وكان كرسي الموسيقى العربية هذا أُسْنِدَ عند إنشائِه لأوَّلِ مرة في بداية سنوات 1920م إلى إيدمون ناثان يافيل، ولم يُفسَحْ المجالُ في وجه الفنانين والموسيقيين المسلمين لتولِّيه إلا في هذا العام، 1946م، على يد محمد الفخارجي. أول المتخرجين من هذا المعهد في ثوبه الجديد، وهما حَمِّيدُو جْعِيدِيرْ على يد الفخارجي وسيد أحمد سري على يد المعلم الساسي، سيلعبان دورا أساسيا في تاريخ فن "الصنعة" وقد أظهرا وفاءً كبيرا لهذا التقليد العريق القائم على العلاقة العضوية القوية بين الشيخ والتلميذ. أدى محمد الفخارجي مهمته في خدمة الموسيقى على أكمل وجه إلى آخر أيام حياته، وذلك رغم مسؤولياته المتعددة في الإذاعة، حيث تمَّ ترسيمُه في سنوات 1950م، وفي ضريح سيدي عبد الرحمن الثعالبي حيث كان يترأس المجموعة الصوتية للإنشاد الديني ، أي "شيخ الحضرة"، خلفًا للشيخ سيد علي الأكحل، بالإضافة إلى وظيفته كأستاذ للموسيقى في المعهد الموسيقي لمدينة الجزائر.

وستذكر موسيقى "الصنعة" لهذا الفنان الذي كان يمتهن حرفة الخياطة، الفنان الذي كان يعرف كيف يوقف الفنانين الذين تنتفخ صدورهم ونظرتهم إلى أنفسهم بمجرد الغناء في أستوديوهات الإذاعة عند حدودهم ، أنه كان قائد جوق صارما، وشخصا له قدرة على قيادة الرجال، وموسيقيا لا يُجامل ولا يُداهن عندما يتعلق الأمر بمناقشة مختلف صيغ أداء أغاني فن "الصنعة". كما أنه الرجل الذي ثبَّت الصيغة التي دامت أكثر من غيرها زمنيا في مجال ممارسة هذا الفن، تلك التي سينشرها تلاميذه، تلك التي لا زال الجميع يتخذها مرجعيةً إلى

غاية اليوم. كما نجح محمد الفخارجي في فرض نوع من الانضباط داخل جوق تقليدي تضاعف عدد عناصره من نحو عشرة فنانين إلى أكثر من ثلاثين عنصرا قد يتساءل البعض عما إذا كان تزايد عدد عناصر الجوق آنذاك ذا فائدة من وجهة النظر الموسيقية. أقل ما يمكن قوله بهذا الخصوص هو أنه سمح للعديد من الفنانين بالاستفادة من أجرٍ سَدَّ حاجيات حياتهم اليومية في ظروف كانت جد صعبة من الناحية الاقتصادية. بعد رحيل محمد الفخارجي، أصبح من الصعب الحديث عن فنانين بلقب أو مرتبة "الأستاذ" أو "الشيخ" مثلما كانت الأمور تجري مع الأساتذة/الشيوخ المنمَّش وسفنجة ومحمد بن التفاحي حيث لم يحدث أن طعن أحد في نوعية دروسه الموسيقية وهو على قيد الحياة. توفي محمد الفخارجي في الرابع من يوليو/تموز سنة 1956م في مدينة الجزائر.[1]

اغاني الموسيقى الأندلسية

ألا فاسقيني * من دا الدى يحييني * وشرب الصيني * يداوينـــــي
فقم أحييني * على النسرين * وحور العين * يداوينـــــي
يا قوام البان * حسنك الفتان * أنت هو السلطان * حبيبي وافي

يا قلبي ندعيك للشرع

يا قلبي ندعيك للشرع للطلبة و العارفين
من فيه الحق يرتجع و يتوب للرب الحنين
آه قلبـــــــــــي آه

***

يا قلبي هيا نحدثك نوصيك على الزهو و توب
يا قلبي فسدت همتك الهجر و أمر العيوب

[1] Mahieddine BECHETARZI – Publié en 1986 – Edition nationale algérienne

عـمدا لـي لا مـن يعـذرك و عليـك اقسـاحـوا القلـوب
شـوف النـاس هـانوا بفرقتك و أنسـاوك بعـد الـرقـوب

***

النـاس لـي بيهم كنـت متـولع خـانـوا العـاهـد و اليمـين
سـاروا يـا قلبـي بـلا وداع لـحـبـاب الجـافـيـن
آه قـلـبـي آه

***

يـا قلبـي بركـا مـن الغنـى هـذا تأخـيـر الـزمـان
نـحبـوا مـن لا يحـبنـا و انـداريـوه بـاللـسـان
تبعتـك قـداش مـن سنـة مـا تـرفـع قـدري بشـأن
حـملـتنـي على الغش و الفنا منـك راه الـظـلـم بـان

***

نـهيتـك لا بيـت تـرتـجـع الجيـل أهلـه بـاغـضـين
فيهـم غـير الغش و الخدع مـا يـرضـاوا بـالـعـاشـقـين
آه قـلـبـي آه

***

يـا قلبـي لـوكـان نـجـبرك عمـره سـعـدك مـا يـخـيب
مـا تـعشـقـشي مـن يعـذبك يـأتيـك اللـه بـالنـصـيب
خـفـت عليـك يطيـح منزلك و تـشـفـي فيـا الـرقـيـب
و الله لـو كـنـتـي بدرهمـك مـا تـعـذب حـتـى حـبـيب

***

الـدنيـة مبنيـة على الخـدع كـمـا قـالـوا الأولـيـن

ما يزكى إلى مول المتاع و الناس مع الواقفين

آه قلبي آه

***

عمدا لي ما نعشق البهاء من عشقك ما نستراح

الهيفاء فازت بإحسانها نصروها جميع الملاح

سالفها واتى جبينها و عيونها مرضى وقاح

فتح النسري على خدودها جلنار و الورد فاح

***

خيلي و الديدي أنجمع سبع اصناف متحققين

الزند كالبرق إذا لمع يشير للناظرين

آه قلبي آه

***

يا قلبي ذا النظم نختمه جبته بمعاني ظراف

الاسم في الختم نرسمه ممين و حاء و الدال قافية

الشين شغلي نحكمه للحضرة و العراف

بن عامر مولاه يرحمه و الشكر يواتي الأنصاف

***

كف خطابي ما بقى نزاع

نطلب من مالك المالكين يغفر لجميع من سمع

الأمة و الحاضرين ألي فيه الحق يرتجع

و يتوب للرب الحنين

حبيبك لا تنساه

حبيبك لا تنساه محبوبك طال جفاه
يا ولفي تاج الباهيين لاش حبيبك لا تنساه
يا ولفي تاج الباهيين زينك فائق عن كل زين
لبنات مشاوا مسلمين ما صابوا من يلقاه
خدودك وردات فاتحين نسري مرشرش بالنداه
يا ولفي تاج الباهيين لاش حبيبك لا تنساه
الورد مرشرش بالندى عن خدك فاتح و أعتداء
الرقبة بيضاء مجردة بعقود جوهر وتاه
الزند يظهر من الردى برق يشالي في سماه
يا ولفي تاج الباهيين لاش حبيبك لا تنساه
برق يشالي ليل الظلام يصحى بعد ما كان الغيام
في سماه طالع بدر التمام ورى حسنه و بهاه
يسبي من والع بالريام هذا العمهوج اسباه
يا ولفي تاج الباهيين لاش حبيبك لا تنساه
تسبي ولفي تاج الريام تسقي من سهريج الرخام
الزين في يوم النظام مولاها من تلقاه
السالف طاح على الحزام كم من عشيق مضاه
يا ولفي تاج الباهيين لاش حبيبك لا تنساه
السالف طاح نمثله جنحين ظلم تخبلوا
راه رايح لمنزله خايف لا من يلقاه
لا بد له ضربة تعطله يتمرمد بين أعداه

يـــا ولـــفـــــي تـــــاج الـبـــــاهيين لاش حـــبـــيـــبـــــك لا تـــنـــســـــــاه
تـحـــت الـســـالـــف ضـي الـجبين غـــرار طـــالـــــع يـــا ســـامـعـــيـــن
بـهـــواه يـسـحـــــر الـتـــائـبـيـــن و حـــواجـب فـــي مـعـــنـــــــاه
تـحـكـــــي لـقـــــواس مـتـرصـعين و الـشـــفـــــر يـفـتـن مـــن يـــــراه
يـــا ولـــفـــــي تـــــاج الـبـــــاهيين لاش حـــبـــيـــبـــــك لا تـــنـــســـــــاه
الـشـفـــــر يـفـتـن مـــن هـــو عشيـق طـــايـــــح علـى الـخـــد الـشـريـــق
جلـنـــــار يـفـتـــح كمـــا الـعـقـيـق فـي الـمـبـسـم يـــا مـــا أبـــهـــــاه
فيـــه الـمـســـــك لـــــذه عـــقـيـــق ريـــــــق الـــشـــفـــــــه مـــا أحـــلاه
يـــا ولـــفـــــي تـــــاج الـبـــــاهيين لاش حـــبـــيـــبـــــك لا تـــنـــســـــــاه
ريـــــق الـشـفـــــه لـــــذه بـنـيـــن مـــن ضـــاقـــــه مـــا يمسـى حـــزيـن
صـــاحـت بـصـــوت كـمـــا الـحسين الـــذيـــل و الـــرمـــــــل مـعـــــاه
عـــــاج و بـــــلار مـتـرصـعـيـــــن فـــي الـرقـبـــــه يـــا مـــا أبـهـــــاه
يـــا ولـــفـــــي تـــــاج الـبـــــاهيين لاش حـــبـــيـــبـــــك لا تـــنـــســـــــاه
الـــرقـبـــــة مـــالـــت بـــالـعـــقـــود و الـشـــــــام مـنـيـــل الـــزنـــــود
تـــفـــــافـــح بـــانـــــوا في الـنـهـــــود قـبـــــل مـــا يـجـــري مـــــــــاه
البـــــــدن تـحـكـــي سـعـــد السعـود يـــا سـعـــــد ألـــــي مـــضـــــــاه
يـــا ولـــفـــــي تـــــاج الـبـــــاهيين لاش حـــبـــيـــبـــــك لا تـــنـــســـــــاه
تـلـبـــس ولـفـــي غـيـــر الـظـريف الـكـمـخـــــه و الـشـــــاش الـرهـيـــف
طبعوا الـخـلـخـــال مع الـرديـف يـــا مـــا أحـســـــن طرز أغـنـــــــاه
الســـاق يخطـــف عقلـي اخطيـف عـبـــــا عـقـلـــــي و ســـبـــــاه
يـــا ولـــفـــــي تـــــاج الـبـــــاهيين لاش حـــبـــيـــبـــــك لا تـــنـــســـــــاه
عبـــى عـقـلـــــي عـشـــقا جديد يـــا ولـــفـــي تـسـقـــى مـــن الجـــريـــد

زادتـــــــي هـمـــــة مـــن بعيد عـقـلـــــي و الـــخـــــاطـــــر تـــــاه

تـقـضـيـلـي شـــيء مـــا نـــريـــــد نـغـنـــم وصـــلـك نـلـقـــــــاه

يـــا ولـفـــــي تـــاج الـبـــــاهيين لاش حـبـيـبـــك لا تـنـســـــــاه

الـسـيـــن أسـمـــي فـي مـــا نـقـــول و الـــــلام لا نـــدخـــل فـي فـضـول

الـمـيـــم مـن الـهـجـــره نـقـــــول عـقـلـــــي و الـخـــاطـــــر تـــــاه

الـنـــون نـــرجـــاك لـلـــوصـــــول ســـلامـــــي عـــن مـــن يـقـــــراه

يـــا ولـفـــــي تـــاج الـبـــــاهيين لاش حـبـيـبـــك لا تـنـســـــــاه

نغـــــــــــنم وصلك نلقى الخـــــير بحذاك بن ســـــــــــــهلة ما يحير

من يـــــــــــــــــــدك نروى البير مـــــــــــــــــــاء زمزم يا مبهاه

و انا من جنبك ما نـــــــــــــــــسير يا كعبـــــــــــــــــــة يا بيت الله

يـــا ولـفـــــي تـــاج الـبـــــاهيين لاش حـبـيـبـــك لا تـنـســـــــاه

طـــال الـعـــذاب بـيـــا

طـــال الـعـــذاب بـيـــا و حـــرم عـنـي الـمـنـــــام و عـيـيـت يـا الـخـــاوة نـرجـــــى الأوقـــــات

ظـــاعـوا أيـام صـغـري و رجع ضـوي ظـــــلام طـول الـزمـان ساكت مـا فـادنـي ســكـــــات

روفـي عـلـى خـلـيـلك يـا رخـفـــة الـحـــزام بـركـــاي مـن الـجـفـــا يـا أمـيـرة الـبـنـــات

بـركـــاي من الـجـفـــا يـا ولـفي بـدر البدور و الـخـيـر مـا يـضـــده لا كـــان الـخـــيـر

و الـلـي يـقـول كـلـمـة يـوفـيـهـــا مـا يـــدور لـــو الـحـــق ربـــي يـــا عـيـــن الـــطـيـر

يـا طـلـعـــة الـقـمـر يـا صـفـة بـدر الـبدور يـا طـلـعـــة الـقـمـــر يـــا بـــــدر الـمـــنـــيـر

يـــا ســابـغـــة الشفر يـا صـفـة بـدر الـتـمـــام داوي الـــعـــشـــيـــق مـسـبـــوغـة الـرمـقـات

بـركـــاي مـن الـجـفـــــا يـا أمـيـرة الـبـنـــات

بـيـت

زيـــدان

عندك جبين ضـاوي و حـواجب ســابـغـين غـــرة مـــن الـقـمـــر شـــرقت فـي لـــــولـــب

و نـهـود يـا صحـابي سلبـوا عقلي منين طـلـــــوا و بنـــدوا من تحـت الـخـيـــــام

و غثيث كيف طـاح مدربي علـى الحـزام تحكـي جنـــاح بـرنـــي مـــــروح لـــوهـــام

لا رأيت مـن يشـــابـــه زينـك فـي ذا الـزمـان طـاعـوا و سلمـولك جـمـيـــع الـــعـــدرات

بـركـــاي مـن الـجـفـــــا يـا أمـيـرة الـبـنـــات

بـيـت

زيـــدان

قلب الـعـشـيـق دائم متـــولـــع بـالأريـــــام هـــذا الـبـنـــــات مـا فـيـهـم صـــــدر حـنـين

عـزمـــوا علـى قتـالـي حرقـوني باللسـان أنـا صـغـير غـري مـا لـــي والـــي مـسـكـين

أنـا صـغـير غـــــري مـا نـعـــرف الـكـلـــوف إذا داونـــــي رجـلـــــــــي و مـــــشـــيـــــت

خـرجـت مـن الـمـدينـة تـوال القلعـة نشـوف نـتـفـكـــــر الـمـــــــراسـم وين تـــــربـيـت

نلـقـــى بنـــات قصـر الـعـالي عملوا صفوف شـــاهـــدة من بـعـد شـاهـدة قبلـــة و حـديث

لـبسـوا من الجـواهـر شـيء لا يحصـى أعداد خـــواتـــم الـذهـب و مـقـــايـس فـي اليـديـن

يـا مـن عـليـه بـالـفـرجـة في بـاب الـجـيـاد

يـــوم الـخـمـيـــس يخـــرج و إلا الأثـنـيـن نقصـد ريـاض ولـفـي و نشـــوف الـــزيـن

بـركـــاي مـن الـجـفـــا يـا أمـيـرة الـبنـات

خـــــلاص

حسين

كـف الخطـــاب نـوري أسمـي للعـــاشقين عـيـنـــي هـليكـتـــي و الـــرجـلـي سـبـا ب

واحـــد عـطـــاه ربـي كمـــا حـب يصـيب الآخـر عطـاه من غـيـر الـتـعـب و الأضـرار

الـحـب يـا صـحـــابـي يشـيـب من لا يـشـيـب مـــن لا جـــــرب الـحـــب راه كـــــذاب

أنـا أبـن مسـايـب نعـشـــق في ذا الـريـام ربـي رحـيـم غـفـــار جـمـيـع الـسيـئـات

صـابـر عـلـى مـا قضـى لي ربي محيي العظـام سـبـحـــان خـالـقـــي بـــدال الـســاعـات

بـركـــاي مـن الـجـفـــا يـا أمـيـرة الـبنـاتa

هـمـيـم دايـم

أنـــا رانـي هـميـم دائـم مـن نـكـد أحـــزانـــي مـتـهـول خـاطـــري لا صـبـت بـاش أنـــاطـــح

لمن زاد الرسول جمل عني و سعالي من لا يكون مساعف للظهر مسامح

من غير سبة راح الحبيب جفاني من دون الناس خاب سعدي في كحل اللامح

مدى من زين رأت عيني في ليل البارح

***

أنا ربي قضى عليا كيفاش أنديرخاب سعدي

نبكي ما فادني بكايا و قدت نيران في كبادي

الناس الكل في هنا يا و أنا في الهلاك وحدي

لا نجبرش طبيب دايا يجلي حزني مع نكادي

***

يجلي حزني مع نكادي يزيان زماني يرضى لي من هويت و يعود جناني لاقح

و نحس نواور و نقول الدهر أعطاني نوجد نعمان و الديدي و الخيلي فاتح

مدى من زين رأت عيني في ليل البارح

***

نوجد نعمان زين فاتح في خد شبيهة الثرية

طبعه مشيع و عيون وقاح زادوني في الدليل كية

عذابي سابغ اللوامح و السوالف كي الحرطنية

الغرة و الجبين ناصع أبهى من الصبح و العشية

***

الجبين كما الهلال زاد هولي و أحزاني و الأنف كما الخلال طبعه زاد الخد الواضح

بـإحســان كـل زيـن سـلبـت عقـلـي و أمـحـانـي الـزين إلي ما يواصفوشـي اللـســان الـفــاصـح

مـدى مـن زيـن رأت عـيـنـي فـي لـيــل الـبــارح

***

الـزنـد حكيت سـيــف يشــعــل صــوابــع سقــامــوا قـلــومـة

غثيث بكـحــولتــه تـهـبــل الــغــــرة تــقــــــول نـجـمــة

الــســـاق يبـــان لــي مــنـيــل بــوشـــام إلا تـقـــول حـــاتـمـة

طـبـع الــرديــف و الــخـــلاخـل بـهـــواهـــم يـهيجـــوا الـــغـرة

***

الـطـول حكيت غير صـاري صنعـة نصـرانـي مـا عـاد لـلأعــداء سعــى منـه و أمســى فــارح

لـبـدن حـكـيـت فـي الأجفـان غصـن الرهبـاني زادوا الـبنـــات عذبـونـي فـي لـيـــل الـبـــارح

مـدى مـن زيـن رأت عـيـنـي فـي لـيـل الـبـارح

***

عذبتـونـي مـــن غيــر ســبـــة الله حـســيـــب كـــل ظـــالـــم

أمتحيت كـمـــا الـكـتـيـبـــة مـنـــامـــي يـا نـــاس حـــارم

في ذا الـجـيــل مـا بـقـات صـحـبـة غـابـوا الـريـــام يـا الـفـاهـم

سكنـوا تـحـت الـلـحـود تـربـة يـرحـمـهـم ربـنـــا الـــدائـم

***

الـحـــي الـقـديــر يـا مـن تـفـهـم غـيـــوانـي نـطـلـب مـن لا ينـــام يـغـفـر لـي هـو الفـاتـح

صـبـحـانـه كـامـل العطـى لا غـيـره ثـــانـــي يغـفـــر لـــي مـن لا يـدعـانـي بالقلب النـاصح

مـدى مـن زيـن رأت عـيـنـي فـي لـيـل الـبـارح

***

سـلـبـت عـقـلـي رمـاق عـارم صـبـحـان الـحـي مـن نـشـاهـا

مـا يـوصـفـهـا لـبـيـب نـاجـم مـن كـل شـيء ربـنـا أعـطـاهـا

مـبـسـم الـريـم دور خـاتـم و الـشـفـة لا مـن واصـلـهـا

الـرقـبـة تـايـقـة مـسـقـم عـاج و بـلار فـي مـثـالـهـا

***

الأسـنـان مـثـلـجـيـن جـوهـر جـابـوا قـبـطـانـي و الـغـرة ضـاويـة تـفـوت عـن كـل امـصـابـح

بـخـصـائـص كـل زيـن سـلـبـت عـقـلـي و محاني الـزيـن إلـي مـا يـوصـفـوش الـلـسـان الـفـاصـح

مـدى مـن زيـن رأت عـيـنـي فـي لـيـل الـبـارح

***

يـا نـاس الـجـود و الـمـحـبـة نـسـألـكـم بـالـكـريـم ربـي

طـولـتـوا عـنـي بـالـغـيـبـة نـنـسـاكـم مـا صـبـرش قـلـبـي

الـهـجـر صـعـيـب لـيـه سـبـة و الـوصـل يـكـون فـيـه طـبـي

كـثـرتـوا بـالـجـفـاء و الـرغـبـة وريـولـي آش هـو عـيـبـي

***

و إلا هـذا الـجـفـاء مـنـكـم آه يـا جـيـرانـي تـضـحـك لي في الـعـام مـرة قـلـبـي جـيـد قـاسـح

أنـا عـقـلـي مـشـى عـلـيـا راح و خـلانـي رفـرف و طـار راح عـقـلـي مـن غـيـر جـنـاح

مـدى مـن زيـن رأت عـيـنـي فـي لـيـل الـبـارح

***

سلبت عقلي رماق الأجدل منها مضرور ليس نبرى
ممحون و خاطري مهول في قلبي أقدات جمرة
في كل ليلة دمعي يهطل محمد طاع يا الحضرة
كيفاش أنـدير آش نعمل لهواكم ما وجدت صبرة

***

كيفاش أنـدير آش نعمل شعلت نيراني في كل ليلة أنبات نبكي و دمعي سائح
على مكمولة البهاء ما رانيش هاني و المغلوب يا سيادي غير يسامح
مدى من زين رأت عيني في ليل البارح[1]

تزاوج بين الغناء الشعبي الإسباني والغناء والشعر العربي

تعتبر الموسيقى الأندلسية أحد أهم المكونات الشاهدة على أهمية التراث الشفوي الذي انتقل من بلاد الأندلس الإسلامية إلى بلاد المغرب وخاصة الجزائر وتناقلته الأجيال فيما بعد، فخلال هجرتهم إلى بلدان المغربي العربي فرارًا من أهوال محاكم التفتيش الإسبانية إثر سقوط غرناطة سنة 1492 ميلاديًا، حمل الأندلسيون معهم الفنون الموسيقية التي انتشرت في مختلف المناطق هناك، فكانوا بمثابة الجامع له.

استقبل الجزائريون في بلادهم، الموسيقى الأندلسية بنصوصها الأدبية وأوزانها الإيقاعية ومقاماتها الموسيقية، ثم طورها وهذبها الموسيقيون الجزائريون، وأضافوا لها ألحانًا وأشعارًا محلية كثيرة، حتى باتت مزيجًا بين الاثنين.

[1] https://www.sama3y.net/forum/showthread.php?t=102333

نتيجة ذلك، أصبح لهذا الفن الكلاسيكي العريق مكانة كبيرة في الجزائر، حتى إنه يمتلك جمهورًا وقاعدة شعبية كبيرة بين الناس في مختلف مدن وقرى الجزائر الكثيرة، لما له من قدرة كبيرة على تربية النفس وتهذيبها والارتقاء بالأذواق وتنمية المواهب وصقلها.

كما كانت هناك مدارس عدة لهذا الفن في بلاد الأندلس، فقد تشكلت في المدن الجزائرية أيضًا، مدارس عديدة لهذا الفن الأصيل، تتميز كل منها بخصوصيات في النَوْبَات والأداء والأزْجَال، ما يجعل إمكانية التفريق بين ألحان كل مدرسة، أمرًا متاحًا حتى لغير المختصين في الموسيقى.

وللمقارنة بين "**المالوف**" و "**الصنعة**" **نلاحظ:** ان لا يقتصر فن **'المالوف'** الذي يُغنى في العادة باللغة العربية الفصحى، على القصائد والألحان فقط، بل جامع للمقامات المغاربية العربية الأصيلة.

اما "**الصنعة**": تعد إحدى الأنواع العديدة للتراث الموسيقي الجزائري الذي يجمع بين النوبات الكاملة والانقلابات والمراجع الشعبية والدينية[1]

[1] https://www.noonpost.com/content/28666

خاتمة

الخاتمة:

تُشكّل الأغنية الاندلسية 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.

يُثير ذلك جدلاً بين دعاة الاحتفاظ بكلاسيكية هذا الطابع الموسيقي، ودعاة التجديد ومواكبة التطوّرات الموسيقية التي تتناسب مع أذواق الجيل الجديد. أما الشقّ الثاني من الجدل، فيتراوح بين الحفاظ على أغنية الصنعة والمالوف.

من الأسماء البارزة في طابع الصنعة والمالوف في العقود الأخيرة: – قدور درسوني – حمدي بناني–الحاج محمد الطاهر الفرقاني – عبد القادر بن دعماش– محمد الفَخَّارْجِي ، ساهم هؤلاء في التأسيس لجيلٍ جديد من الموسيقى الاندلسية بإدخال الإيقاعات الغربية، غير أنّهم حافظوا على روحها؛ حيث يمكن تمييزها عن بقية الطبوع الأخرى .

ملاحق

- آلة الدربوكة

- الة المندول

- الة الكمان

- الة العود

- الة القانون

- **الفنان حمدي البناني :**

- **الفنان محمد الفخارجي**

ما صبر كي صبري من ضاق بيه حالو
من عذاب الهجرة و محاين الفراق
يوم صدو لحباب بلا أوداع رحلو
بقاو عياني يجريو بدامع الشواق
في بلاد أبعيدة ذالجافتين نزلو
تولعت ابغيري و بقيت في حراق

- **الفنان الطاهر الفرقاني:**

- **الفنان قدور الدرسوني:**

- **الفنانة فضيلة الدزيرية:**

- الفنان بن دعماش عبد القادر

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

1مدخل إلى تاريخ الموسيقا الغربية – سلسلة عالم المعرفة–عام ١٩٨٣.

2 أحمد بن القاسم الخزرجي. تحقيق د. نزار رضا–نشر دار مكتبة الحياة ، بيروت١.

3 اغاني السيقا ومعاني الموسيقا أو الارتقاء إلى علوم الموسيقا لإبراهيم التادلي حجرية بالخزانة العامة بالرباط رقم159.

4 اغاني السيقا. الباب السابع ، فصل في حد الموسيقا.

5 الأغاني التونسية طبعة الدار التونسية للنشر ١٩٦٧ .

6 التراث العربي الغربي في الموسيقا.

7 الحسن بن أحمد الكاتب. كمال أدب الغناء. تحقيق زكريا يوسف. مجلة الورد العراقية مجلد 2. العدد 2، 1973.

8 المؤتمر الثاني للموسيقا العربية بفاس. ص /١١٢بتصرف.

9 تاريخ الأدب العربي الاسباني ، ترجمة دكتور حس rمؤنس. ط ١مصر ١٩٥٥ .

10 جمعية بعث الموسيقا الأندلسية نشرة خاصة باالمهرجان الوطني للموسيقى الأندلسية ،فاس، سنة١٩٨٢.

11 زرياب: د. م الحفني. المجلة الموسيقية عدد .5مايو .1988.

12 زغيب سميرة، المالوف من الأندلس إلى قسنطينة– النشأة كالخصوصيات .-ط ،1دار مداد يونيفار سيبٍ، اب١زائر، 2009.

13 سالم سالم شلابي ، المالوف تراث مالوف، الطبعة الاولى، دار الفرجاني طرابلس ، سنة 1993.

14 سليم لحلو. الموشحات الأندلسية. نشأتها وتطورها.

15 عبد العزيز بن عبد الجليل مدخل الى تاريخ الموسيقا المغربية .

16 عبد الله الجراري الموسيقا والشباب .

17 عدنان بن ذريل. الموسيقا في سورية .

18 مجلة المعرفة العدد ١٢ضباط .١٩٦٣

19 نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية ، الحزء الأول ١٤٠٤ هـ..

20 يذكر د. حسن مؤنس في إحدى مقالاته أن جيش طارق كان يضم عشرة آلاف من البربر وسبعمائة من السودان–انظر المجلد ١٨من مجلة الجمعية التاريخية المصرية سنة ١٩٧٥- ١٩٧٤.

21 ٤٩شخص الوزاني ميزاني البسيط والقائم ونصف دون غيرهما على الطار.

22 جورج فرح . تمارين موسيقية لآلة العود .ج ، 3منشورات مكتبة اب٢ياد ، ببّكت ، لبناف ، (دت) .

23 دراسة واعداد الدكتور محمد بن شقريط. الرباط، ١٩٨٤ .

24سالم سالم شلابي ، المالوف تراث مالوف .

25سالم سالم شلابي ، المالوف تراث مالوف، الطبعة الاولى، دار الفرجاني طرابلس ، سنة 1993 ،.

26 فوزي سعد الله: صفحات مجهولة من الغناء الأندلسي...." دار قرطبة. الجزائر 2011م..

27 سالم سالم شلابي ، المالوف تراث مالوف، الطبعة الاولى، دار الفرجاني طرابلس ، سنة 1993 ،.

28 عبد الرزاق محمود رجوبة ،قطرة من بحر المالوف،الطبعة الاولى .سنة ، 1993.

29 - La musique et la poésie du sud d’Al-Andalus . Reales Alcazazes de séville , 05 avril-
15 juillet 1995.

30 -Ahmed et mohamed Elhabib Hachelaf . Anthologie de la musique Arabe (1906 –
1960) . éditions anep , 2001.

فهرس

الفهرس

مقدمة.....ص أ

الفصل الاول: لمحة عامة حول الموسيقى الاندلسية:

فصول تاريخية للموسيقى الاندلسية.....ص6

أصول الموسيقا الأندلسية.....ص10

من الوجهة اللحنية والمقامية.....ص11

مدارس الموسيقى الاندلسية بالجزائر.....ص16

مدرسة الغرناطي.....ص20

مدرسة المالوف.....ص21

طبوع الموسيقى الاندلسية.....ص24

الفصل الثاني: المقارنة بين الصنعة والمالوف:

موسيقى المالوف.....ص40

3مكانة موسيقى المالوف.....ص46

المالوف دليل الموسيقى الاندلسية في قسنطينة.....ص51

موسيقى الصنعة.....ص54

البنية اللحنية للصنعة.....ص55

من أهم هذه الطبوع و المقامات.....ص59

الالات المستعملة في موسيقى الصنعة والمالوف.....ص62

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية

اعمدة موسيقى المالوف.....ص68

اعمدة موسيقى الصنعة.....ص 75

اغاني الموسيقى الاندلسية ص86

تزاوج بين الغناء الشعبي الإسباني والغناء والشعر العربي.....ص96

خاتمة.....ص99

الملاحق.....ص101

قائمة المصادر والمراجع.....ص 113

ملخص:

يهدف البحث الحالي إلى معرفة مدى مساهمة الموسيقى الأندلسية في إثراء الساحة الفنية للموسيقى الجزائرية.

احتوى البحث على شقين نظري وتطبيقي حيث يقوم على المنهج التاريخي الوصفي وذلك بالتطرق إلى المقارنة بين مدرستي الصنعة والمالوف.

وللإجابة على الفرضيات قمنا بفحص عام حول تاريخ الموسيقى الأندلسية ثم المقارنة بين الصنعة والملوف والتعرف على أعمدة هذه الموسيقى.

وفي الأخير وجدنا هناك أوجه تشابه واختلاف بين مدرستي الصنعة والمالوف.

Résumé:

La recherche actuelle vise à connaître l'étendue de l'apport de la musique andalouse dans l'enrichissement de la scène artistique de la musique algérienne.

La recherche comportait deux parties, théorique et appliquée, fondées sur la méthode historique descriptive, en abordant la comparaison entre les écoles d'artisanat et le familier.

Afin de répondre aux hypothèses, nous avons fait un examen général de l'histoire de la musique andalouse, puis comparé l'artisanat et le familier, et identifié les piliers de cette musique.

Enfin, nous avons constaté qu'il existe des similitudes et des différences entre les deux écoles de l'artisanat et du malouf**.**

Summary:

The current research aims to know the extent of the contribution of Andalusian music in enriching the artistic scene of Algerian music.

The research contained two parts, theoretical and applied, based on the descriptive historical method, by addressing the comparison between the schools of craftsmanship and the familiar.

In order to answer the hypotheses, we made a general examination of the history of Andalusian music, then compared the craftsmanship and the familiar, and identified the pillars of this music.

Finally, we found that there are similarities and differences between the two schools of craftsmanship and malouf.

الكلمات المفتاحية:

الموسيقى الأندلسية - مقارنة - مدرسة الصنعة --- مدرسة المالوف

les mots clés:

Musique andalouse - comparaison - l'école des métiers --- l'école de Malouf

key words:

Andalusian music - comparison - the school of craftsmanship --- the school of Malouf