وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم–

كليّة: الأدب العربي والفنون
قسم: الفنون
شعبة: فنون العرض
تخصّص: دراسات موسيقيّة

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث ل.م.د تخصّص: الدراسات الموسيقيّة الموسومة:

التراث الموسيقي الجزائري من خلال الأغنية القبائلية
– أغاني ايدير أنموذجا –

إعداد الطالب:
طارق فركون

تحت إشراف:
د./ عبد الصّمد بسّدات

أعضاء لجنة المناقشة

الإسم واللّقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أحمد عيسي	أستاذ	جامعة مستغانم	رئيسًا
عبد الصّمد بسّدات	أستاذ محاضر (أ)	جامعة مستغانم	مشرفًا و مقرّرًا
نوال حيفري	أستاذة	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
خديجة بومسلوك	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
سماعين براهمي	أستاذ	جامعة سيدي بلعبّاس	عضوا مناقشا
بن عمر عزّوز	أستاذ	جامعة وهران1	عضوا مناقشا

السنــة الجـــامعيّة:2025/2024

إهداء، شكر وعرفان

إهــداء

إلى ذكرى والدي العزيز

فركون اعمر

(2024/08/07 – 1942/04/14)

إلى والدتي المخلصة، إلى إخوتي وأخواتي، وإلى زوجتي وأبنائي، أهدي هذا العمل. كما أهديه لجميع أساتذتي وأصدقائي، ولكل من قدم لي النصائح والتشجيع للمضي قدمًا. أخيرًا، أرفع تحية تقدير إلى جميع المربين والباحثين الذين رسموا دروب البحث والإبداع، وأضاءوا طريقنا المشترك نحو المعرفة.

شكـــر وعـــرفان

أود أن أعرب عن عميق امتناني وشكري لجميع الأفراد الذين أسهموا، بشكل مباشر أو غير مباشر، في إنجاز هذه الأطروحة. وأخص بالشكر الأستاذ المشرف على البحث، الدكتور بسّدات عبد الصمد، على توجيهاته القيمة، ونصائحه الثمينة، ودعمه المتواصل طوال فترة العمل. لقد كانت صرامته العلمية والتزامه عونًا لا يقدر بثمن، وساهمت بشكل كبير في تعزيز جودة هذا البحث.

كما أود أن أعرب عن امتناني وشكري لأعضاء لجنة المناقشة على وقتهم الثمين، وملاحظاتهم البنّاءة، وحرصهم على تحسين العمل. وأوجه أيضًا تشكراتي واعتزازي الصادق إلى عائلتي وأصدقائي، الذين صبروا عن انشغالي عنهم وكذلك على تشجيعهم ودعمهم الثابت طوال هذه الرحلة الشاقة.

وفي الختام، أشكر كل من قدم الدعم، بشكل مباشر أو غير مباشر، وساهم في إثراء هذا البحث، وساندني في هذه المغامرة الأكاديمية.

مقدمة

يتميز المشهد الموسيقي الجزائري بتنوع كبير، يعكس ثراء المخزون الثقافي والجغرافي الكبير لمختلف مناطق الوطن. فلكل منطقة أنماطها الموسيقية الفريدة، ويتعزز هذا التنوع بفعل انفتاح الجزائر على التأثيرات الموسيقية الأجنبية. حيث تتعايش التقاليد الموسيقية المحلية مع الشرقية والغربية بانسجام، مما يبرز اندماجًا ثقافيًا فريدًا. وقد أسفر هذا التفاعل عن ظهور توليفات موسيقية حيث تتشابك العناصر المحلية مع الأجنبية، مما يؤدي إلى تكوين تركيبات أصيلة وديناميكية[1]

إن التراث الموسيقي الجزائري يعكس تعبيرًا عميقًا عن الهوية الثقافية للشعب الجزائري، من خلال استخدام لغات متعددة، بما في ذلك العربية الفصحى، واللهجات الدارجة، والأمازيغية، والتأثيرات اللغوية الأجنبية، ويظهر الروح الإسلامية، الأمازيغية والعربية التي تميز البلاد[2]. ومع ذلك، فإن الحفاظ على هذا التراث ودراسته يُعد أمرًا حيويًا للحفاظ على الهوية الثقافية للجزائر، رغم التحديات المتمثلة في ندرة الموارد والمراجع المتاحة في هذا المجال.

تعود أولى الدراسات حول التراث الموسيقي الجزائري، وخاصةً موسيقى منطقة القبائل، إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وغالبًا ما أجريت في ظل الحقبة الاستعمارية. وتشمل هذه الدراسات أعمال إميل كاري في كتابه "روايات القبائل" عام (1958)، ومساهمات جول روانيه حول الموسيقى العربية في المغرب العربي في "قاموس الموسيقى" لمعهد لافينياك عام (1922)، وكتابات فرانسيسكو سلفادور دانيال في "الموسيقى والآلات الموسيقية في المغرب العربي" المنشورة أواخر عام (1986). وكانت هذه الأعمال مصدر إلهام ومعلومات للعديد من الباحثين اللاحقين.

إن التعامل الشامل مع التراث الجزائري ليس بالمهمة السهلة، إذ يتطلب سلسلة من البحوث المتخصصة بإشراف خبراء في مجالات متعددة. نظرًا لاتساع الجزائر وتعدد مناطقها، فإن لكل منطقة تراثها الثقافي الخاص الذي يستدعي البحث والتوثيق. ويهدف هذا البحث إلى استكشاف التراث الموسيقي الغني للجزائر بشكل عام، مع التركيز على الأغنية القبائلية ودورها في إثراء المشهد الموسيقي الوطني.

تمتلك الجزائر تراثًا موسيقيًا يمتد عبر العصور، ويحظى بتقدير واسع من قبل المحافظين، الرواة، وعشاق الموسيقى. ورغم ذلك، لم تلق البحوث الموسيقية المتخصصة العناية الكافية لهذا التراث، مما يزيد من أهمية هذا البحث.

[1] Ben Braham Djamel, *Genres et styles musicaux enseignés en Algéri*en, 2017, Consulté le février 20, 2022, sur asjp.cerist: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/78710

[2] بسّدات عبد الصمد، التراث الموسيقي الجزائري، دراسة في الأنواع و الطبوع، الموسيقى العالمة نموذجا، مجلة النص، مستغانم، جامعة عبد الحميد بن باديس، كليّة الأدب العربي و الفنون مستغانم الجزائر، الجزائر، مجلة النص، 2022, ديسمبر 24

تتجلى في هذا السياق، أعمال المغني إيدير كأمثلة بارزة من هذا التراث الثقافي القيم، حيث أن أغانيه لا تقتصر على غناها الفني والأدبي، بل تمثل أيضًا كنزًا لا يقدر بثمن في حقل الموسيقى الجزائرية والقبائلية على حد سواء.إلا أن استخدامات أعماله في مختلف السياقات تحمل في طياتها مخاطر تتمثل في الانحرافات الثقافية أو التوجهات السياسية، مثل التلاعب بها لأغراض سياسية أو فقدان معانيها الثقافية الأصلية. لذا، ينبغي التعامل مع هذه الأعمال بحذر واحترام في سياقها الثقافي الذي نشأت فيه، حفاظًا عليها، وتجنب أي استغلال غير لائق.

تركز هذه الدراسة على تحقيق مجموعة من الأهداف الرئيسية، حيث يتمثل المرمى الاول في إجراء تحليل معمق للسمات الجوهرية التي تميز التراث الموسيقي الجزائري، مع تسليط الضوء على تنوعه الثقافي وغناه الفني. وثانياً، تقدم الدراسة تحليلًا دقيقًا للأغنية القبائلية باعتبارها إحدى الركائز الأساسية في هذا التراث، من خلال استكشاف جوانبها التاريخية والفنية والاجتماعية. وتشمل أهداف البحث أيضًا تحديد دور الموسيقى في السياقات الاجتماعية والدينية المختلفة في التراث الموسيقي الجزائري، وتحديد المميزات اللحنية والإيقاعية لهذا التراث والأدوات المستخدمة لأدائه، بالإضافة إلى التعرف على مميزات الأغنية القبائلية ومدى تشابهها وتفردها ضمن التراث الموسيقي الجزائري. كما تهدف الدراسة إلى فهم دور إيدير في نشر الأغنية الجزائرية وتأثيره على الساحة الموسيقية الوطنية.

ورغم تفاني الفنان "إيدير" في خدمة الأغنية الجزائرية، الا ان دراسة مسيرته الفنية وإنتاجه غير كافية، مما دفع الباحث إلى القيام بهذا التقصي. بهدف تسليط الضوء على إبداعاته من خلال تحليل السمات الفنية البارزة في مجالات موسيقية متعددة مثل: (اللحن والمقامات والإيقاع)، مع التركيز على مواضيع نصوص الاغاني ومقاماتها وإيقاعاتها، وتقييم تأثيرها في الحفاظ على التقاليد الموسيقية القبائلية ونقلها للأجيال القادمة.

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي مقرونًا بالدراسة الميدانية لاجراء مسح لموسيقى التراث الجزائري بشكل عام، وأعمال إيدير بشكل خاص. وفي هذا السياق، سيتم تصميم بطاقة تحليلية لاستخلاص أبرز الخصائص الفنية لتلك المؤلفات، لتشمل أسماء الأغاني، وأهم مبدعيها، بالإضافة إلى ميزاتها الموسيقية مثل: (المقامات الموسيقية، ودرجات الارتكاز، وأوزان الموسيقى).

يكتسي البحث أهمية كبيرة في المشهد الأكاديمي والثقافي الجزائري، إذ تسعى إلى سد الفجوة الوثائقية في مجال البحث الموسيقي. من خلال التركيز على فنان مثل: (إيدير) ونوع موسيقي مثل: (الأغنية القبائلية)، حيث تقدم الدراسة رؤى جديدة حول دور الموسيقى في تشكيل الهوية الثقافية الجزائرية. وتُعتبر الدراسات السابقة في الجزائر محدودة النطاق وغالبًا ما تركز على التحليل الأدبي دون استكشاف كافٍ للإبداع الموسيقي للفنانين البارزين. فواجهت الدراسة تحديات كبيرة، منها نقص الموارد العلمية والأكاديمية، لا سيما في المصادر والمراجع باللغة العربية.

ورغم هذه الصعوبات، الا ان الدافعين الرئيسيين كانا وراء هذه الدراسة حيث كان الأول ذاتي، يهدف إلى تكريم فنان له تأثير كبير في تكويني الموسيقي، والثاني موضوعي، يتمثل في تأسيس قاعدة لدراسات مستقبلية تساهم في تعزيز التراث الموسيقي الجزائري وحمايته وادراجه ضمن المناهج التعليمية. فيأمل الباحث أن تسهم هذه الدراسة في إثراء المكتبات الأكاديمية ودعم تطوير المناهج التعليمية المتعلقة بالموسيقى الجزائرية. كما يتطلع إلى أن تساعد نتائج البحث المنتجين الموسيقيين في إنتاج أعمال معاصرة تعزز التواصل بين الأصالة والمعاصرة. اما الهدف النهائي فيتعلق بفهم تأثير إبداعات الفنان "إيدير" على التراث الموسيقي الجزائري وتأثيرها على تطور الموسيقى بمختلف تياراتها.

ترتكز الفرضية الرئيسية لهذا العمل على أهمية دراسة التراث الموسيقي الجزائري، مع التركيز على الأغنية القبائلية وبالأخص على أعمال "إيدير". ويعتمد هذا البحث على مفهوم الثراء والتنوع الثقافي الذي يتسم به التراث الموسيقي الجزائري، وكذلك على ضرورة الحفاظ على هذا التراث وتحليله لضمان استمرارية الهوية الثقافية للبلاد.

وانطلاقا مما ذكر سالفا تظهر لنا معالم الاشكاليّة الرئيسيّة، التي ستخوض في " التراث الموسيقي الجزائري من خلال مميّزات وخصائص الأغنيّة القبائليّة، فتمرّ حتما عبر اعمال قامة فنيّة موسيقيّة قبائليّة المتمثلة في شخصيّة الفنان إيدير". حيث تمت صياغتها كالتالي:

"كيف يتجسد التأثير العميق لأعمال إيدير بشكل مستمر في عمليات الحفاظ ونقل وإحياء الأغنية القبائلية، مساهماً بشكل ملحوظ في إثراء التراث الموسيقي الجزائري؟ "

وتنبع من هذا التساؤل الرئيسي أسئلة فرعية حيوية ينبغي الإجابة عنها، وهي:

1- هل يمكن تحديد الخصائص المشتركة للموسيقى التراثية الجزائرية على الرغم من تنوعها؟
2- وهل للأغنية القبائلية سمات فريدة تميزها عن باقي التراث الموسيقي الجزائري؟
3- وكيف يمكن تصنيف ألحان إيدير من الناحية الموسيقية؟ وكيف ساهم إيدير في تطوير الأغنية التقليدية الجزائرية بمنهجه الحديث؟

وللإجابة على هذا الطرح، جاء البحث مكونا من مقدمة، وثلاثة فصول وخاتمة. حيث يتناول الفصل الأول الشق النظري ومدخل إلى التراث الموسيقي الجزائري، ثم جاء الفصل الثاني ليعرج على الأغنية القبائلية وياتي بعده الفصل الثالث على شكل تطبيق (وصفي وتحليلي لنماذج من أغاني إيدير). وتليه اخيرا الخاتمة التي تبرز أهم النتائج المتوصل إليها.

- **الفصل الأول:** ركز البحث في هذا الفصل على استكشاف التراث الموسيقي الجزائري. واعتبر انه من الضروري توضيح المفاهيم الأساسية التي ستسهم في فهم أفضل للمصطلحات المستخدمة، سواء في المجال الموسيقي أو في السياقات الأخرى المرتبطة بالتراث. وقد تم تنظيم هذا الفصل في قسمين رئيسيين: المبحث الأول بعنوان "توضيح بعض المصطلحات الأساسية"، والمبحث الثاني "مقدمة إلى التراث الموسيقي الجزائري". وعلى هذا الأساس جاء عنوان الفصل الأول كالتالي: **" مدخل إلى التراث الموسيقي الجزائري"**.

- **المبحث الأول:** جاء بعنوان **": مقاربة حول التراث الثقافي: (المفاهيم والتعاريف) "** وفيه عالج البحث بعض المفاهيم المتعلقة بالتراث الموسيقي، ماهية الموسيقى، ماهية الأغنية، الموسيقى العالمة والموسيقى الشعبية، الموسيقى الفلكلورية أو التقليدية.
- **المبحث الثاني:** جاء بعنوان **" ماهية التراث الموسيقي الجزائري (المكونات الرئيسية)"** وفيه تناول البحث تحقيق مفصل حول التراث الموسيقي الجزائري.

- **الفصل الثاني:** بما ان الأغنية القبائلية في صلب هذا البحث، فجاء عنوان هذا الفصل **" الأغنية القبائلية "**. ليحاول فهم الموضوعات التي تتناولها هذه الاخيرة بشكل كامل، وكان من الضروري الإلمام بجغرافية منطقة القبائل، والتعمق في تاريخ الشعب القبائلي، والتعرف على خلفيته الاجتماعية، وتقاليده، وأسلوب حياته، وعليه جاء الطرح مقسما الى ثلاثة مباحث:

- **المبحث الأول:** جاء بعنوان **" الخلفية التاريخية والاجتماعية والثقافية لمنطة القبائل"**، وهو مبحث يقدم وصفًا شاملاً للحياة الاجتماعية للقبائل في حياتهم اليومية وتقاليدهم، مما يتيح فهمًا أعمق لعاداتهم وتوضيحًا للمفاهيم التي تتناولها الأغنية القبائلية.
- **المبحث الثاني:** جاء بعنوان **" الأغنية القبائلية التقليدية "** حيث يقوم بمسح شامل للأغاني التقليدية القبائلية، مع تحليل للمواضيع التي تتناولها وتحديد السياقات والمناسبات الخاصة التي تُغنى فيها.
- **المبحث الثالث:** جاء بعنوان **" تطور الأغنية القبائلية، بين المقاومة الهوياتية والثراء الثقافي"** ويتناول تحليلاً مفصلاً لتطور الأغنية القبائلية منذ القرن العشرين. فيبدأ بدراسة أولى الكتابات حول هذا النوع الموسيقي، ثم يستعرض تمثلات المقاومة الشعبية الجزائرية خلال فترة الاحتلال الفرنسي كما تجلت في الأغاني القبائلية. وبعد ذلك، يتناول المقاومة الهوياتية في السبعينيات من القرن الماضي، فضلاً عن الانتشار الدولي للأغنية القبائلية خارج حدود الجزائر.

- **الفصل الثالث:** يستعرض هذا الفصل دور الفنان إيدير في إثراء التراث الموسيقي الجزائري من خلال تقديم دراسة وافية لأعماله وتأثيرها. فيخوض في سيرته الذاتية، مع التركيز على مسيرته الفنية وتطورها، ثم يتناول تحليلًا معمقًا لمجموعة مختارة من مؤلفاته. ويسلط الضوء على إسهاماته البارزة في تطور الموسيقى الجزائرية، ويستكشف القيم الفنية والثقافية التي تحملها أغانيه. وعليه جاء عنوان هذا الفصل كالتالي: **" إيدير: المسار، اللغة الفنية وتحليل الأعمال"**. من خلال هذا التحليل، يسعى الفصل إلى تقديم فهم شامل لتأثير إيدير على المشهد الموسيقي الجزائري وتوضيح كيفية انعكاس إنجازاته على الثقافة الموسيقية الوطنية. تعتمد الدراسة على منهجية وصفية وتحليلية، بهدف إبراز كيف تسهم أعمال إيدير في تحقيق الأهداف البحثية المتعلقة بدراسة الموسيقى الجزائرية وتعزيز فهمها. وعليه جاء الطرح مقسما الى أربعة مباحث:

- **المبحث الأول:** جاء بعنوان **" حميد شريط: (من النشاة ونمو الموهبة الفنية الى الرواج والشهرة): "**. تناول البحث بالتفصيل السيرة الذاتية للفنان ايدير، مع التركيز على مسيرته الفنية وتطورها.
- **المبحث الثاني:** جاء بعنوان **" المسار الفني وتطور مختلف مراحل إبداعاته "** حيث عالج المسار الفني والمنتوجات الفنية للفنان.
- **المبحث الثالث:** جاء بعنوان **" أدوات التعبير الموسيقي عند المطرب إيدير "**. خاض البحث في المميزات العامة للأدوات واللغة الموسيقية في التعبير الموسيقي لهذا المطرب.
- **المبحث الرابع:** جاء بعنوان **" تحليل بعض الأعمال المتنوعة من ذخيرة إيدير "** وفيه يقترح البحث تحليلًا معمقًا لثلاثة مقاطع موسيقية متميزة. فالأولى موسومة بـ: "Mliyi"، وهي أغنية أُعيدت صياغتها في نسخة موسيقية "آلية" وتم عزفها أمام الجمهور. والثانية موسومة بـ: "Aya lkhir inou"، مستوحاة من لحن صوتي "حلقي" بدون مرافقة موسيقية من التراث القبائلي التقليدي، وقد أُعيدت صياغتها لتصبح أغنية مصحوبة بآلات موسيقية. أما الثالثة موسومة بـ: "Tighri b'wgdud» فهي مقطوعة أصلية تجمع بين الغناء والمرافقة الموسيقية. ويبرز اختيار هذه الأعمال الثلاثة قدرة الفنان على التكيف وإعادة التوزيع، مما يسلط الضوء على تعبيره الفني وجمالياته الموسيقية.

- **الخاتمة:** تم إبراز فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

وقد اعتمد البحث على مراجع أساسية منها:

1- بن براهم جمال، مقاربة نقدية لمنهاج التربية الموسيقية لمرحلة التعليم الثانوي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم التربية، الجزائر، (2018).

2- Brett Michael, ET Elizabeth Fentress, The berbers, Massachusetts: Blackwell Publishing, 1996.
3- Chaker Salem, "cité dans" Tabti-Kouidri, Fatiha. Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990 : 2011. https://journals.openedition.org/insaniyat/13093 (accès le mai 11, 2022).
4- Ibn Khaldoun. Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique Septentrionale. Alger : Imprimerie du Gouvernement : Imprimerie du Gouvernement, 1852.
5- Ikhlef Omar, La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires, 2018. https://theses.hal.science/tel-02013402 (accès le février 10, 2022).
6- Mahfoufi Mehenna, Chants kabyles de la guerre d'indépendance, Algérie 1954-1962, Paris : Séguier Editions, 2002.
7- Mahfoufi Mehenna, Chants de femmes en Kabylie, Paris : Ibis Press, 2005.
8- Orr Christopher Crandall ; Songs of Discontent : The Kabyle Voice in Post-Colonial, Algeria, 2013,https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17564 (accès le mars 14, 2021).
9- Reynolds Dwight F, the Musical Heritage of Al- Andalus, London: Routledge, 2020.
10- Rouanet Jules, "dans" Lavignac Albert, La musique maghrébine "dans" Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, Paris : Delagrave, 1913.
11- Salah Fethi, La musique 'andalou-maghrébine' vue d'Espagne, Alger : Office des publications universitaires, 2018.

لضمان نزاهة هذا البحث، من الضروري أن يتحلى الباحث بالأمانة تجاه نفسه ويعرب عن تقديره لأولئك الذين قدموا دعماً خلال مراحل الدراسة. وأود في البداية أن أعبر عن امتناني العميق لمشرفي، الدكتور عبد الصّمد بسدات. فقد كان سخاءه، والتزامه المستمر، ونصائحه الجليلة عوامل حاسمة في نجاح هذا المشروع. إن نظرته الثاقبة وتوجيهاته الواضحة، فضلاً عن تشجيعه المستمر على التحلي بالصبر والمثابرة، كانت عناصر أساسية في إنجاز هذه الدراسة.

كما أود أن أعبر عن شكري وامتناني لعميد كلية الآداب والفنون بجامعة عبد الحميد بن باديس بمستغانم، الذي فتح لنا أبواب الالتحاق بالدكتوراه، وللأستاذة بويعقوب قولنارة من المعهد العالي للموسيقى بالجزائر العاصمة،

على دعمها المتفاني، ونصائحها القيمة، وتحليلها العميق، حيث لعبت مساهمتها دوراً حاسماً في تقدم هذه البحث وفي إثراء محتواه. كما نخص بالذكر الطالب الدكتور بوكوشة بوزيد لمساعدته الثمينة في الحوصلة النهائية لهذا البحث.

ولا أنسى أن أعبر عن امتناني لزملائي وأصدقائي على دعمهم المعنوي وتبادلهم البناء، الذي كان مصدر إلهام وتحفيز دائم. ولقد كان لوجودهم وتشجيعهم مكانة في مواجهة التحديات التي واجهتني خلال البحث.

أخيراً، أود أن أعبر عن امتناني العميق لأعضاء لجنة المناقشة الموقرة، الذين سيُثْرون بدون شك هذا البحث بملاحظاتهم وتوجيهاتهم القيمة، مما سيسهم في الكشف عن النقاط التي قد تكون غابت أو لم تُتناول بشكل كافٍ.

الفصل الأول:

مدخل الى التراث الموسيقي الجزائري

يهدف هذا الفصل إلى استكشاف التراث الثقافي الموسيقي في الجزائر. حيث سيقوم البحث في البداية بتحديد مفهوم التراث، استناداً إلى التفاوت والاختلاف في التعاريف المقدمة، ومن ثم سيركز البحث جهوده على فهم التراث الموسيقي. حيث يتخذ المبحث الأول من بعض الأسئلة التالية محورًا للتفكير: كيف يتم تحديد موضوع ما كجزء من التراث، وتحديداً من التراث الموسيقي ولأي منطقة أو بلد؟ هل هناك خصوصيات أو معايير محددة تسهم في هذا التحديد؟ وهل يبقى هذا الاعتبار ثابتًا دائماً؟ ومن هم الفاعلون الذين يقررون ذلك؟

من أجل الإجابة على هذه الأسئلة، سنعتمد على الدراسات السابقة التي ستقدم لنا رؤية شاملة حول مختلف العمليات التي ترتبط بهذه التصنيفات، وبالتالي تلقي الضوء على تأثيرها على عملية التصنيف في التراث الثقافي، وتحديدًا في سياق التراث الموسيقي بشكل خاص.

المبحث الأول: مقاربة حول التراث الثقافي (المفاهيم والتعاريف):

- **ماهية التراث والتراث الموسيقي:**

– **ماهية التراث:**

من أجل تحقيق فهم أعمق لمفهوم التراث، اعتبرنا أنه من المناسب أن نسلط الضوء أولا على هذا المصطلح لتوضيح معانيه، لأن البحث الذي سيتم تقديمه يتعامل بشكل أساسي مع هذا المفهوم. وقد وجدنا مجموعة واسعة من الأدبيات المختلفة حول هذا الموضوع، إذ يظهر أن تحديد مفهوم التراث ليس أمرًا سهلاً نظرًا لتنوع التعاريف التي تسلط الضوء على مناهج متباينة تأخذ في اعتبارها سياقًا أو تصوّرًا خاصًا للموضوع. ونتيجة لذلك، فإن معنى التراث قد شهد تطورًا كبيرًا منذ القرن الماضي.

يظهر هنا الفارق بين المفهومين "الميراث" و"التراث". إذ يُعتبر الميراث ما نرثه من الأجيال السابقة، والذي ينتقل إلى الأجيال اللاحقة سواء كان غنيًا أو فقيرًا. وفي هذا السياق، يكمن الفارق الدقيق بين فكرة الميراث ومفهوم التراث: "الميراث هو ما نتلقاه، أما التراث فيكون ميراث أبنائنا، وهو يتألف مما تم تركه لنا، سواء كان قليلاً أم كثيرًا، وما تم إضافته إليه[1]."

يعود أصل مصطلح "التراث" إلى القرن الثاني عشر، حيث كان مرتبطًا بالممتلكات الخاصة غير المنقولة التي تنتقل بالوراثة. تطور هذا المصطلح على مر القرون، حيث امتد في القرن الثامن عشر ليشمل الممتلكات الجماعية الرمزية أو المادية من المجتمع أو الأمة. تشهد هذه التوسعات على موقف جديد تجاه التراث داخل المجتمع، حيث

[1] Tricaud P-M, Conservation et transformation du patrimoine vivant. Etude des conditions de préservation des valeurs des patrimoines évolutifs Paris, France, 2022, consulté le 31 décembre 2022, sur https://hal.science/tel-03698794/document ,22 juin 2022, P 9.

يُعطى قيمة للممتلكات المادية أو غير المادية والبشرية أو الطبيعية. في القرن العشرين، يبلغ هذا الموقف ذروته مع تطوير التشريعات الوطنية حول حماية التراث وارتفاع السياحة الثقافية[1].

يُمكن العثور على أصل مفهوم التراث واستخداماته في إيطاليا في مجموعات مميزة، حيث يعود تاريخ هذا المفهوم إلى منتصف القرن الرابع عشر، وفقًا لما أفاد به كريستوف بوميان[2].

كما يمكن العثور على جذور استخدام المفهوم الحديث للتراث المشترك في عصر النهضة، حيث كان هناك اهتمام متزايد بالآثار القديمة. ومع ذلك، اتسمت الفترة بتحولات هامة نحو فهم أوسع للتراث، خاصة خلال الثورة الفرنسية حيث تم التركيز على التراث المبني بشكل أكثر عمومية، وذلك على الأقل فيما يتعلق بفن العمارة في العصور الوسطى. وواصلت هذه الاتجاهات التطور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث أصبح لدينا مفهومًا يُعرف الآن بالتراث الطبيعي[3].

ينحدر أصل مصطلح "التراث"، من الكلمة اللاتينية"patrimonium" . وقد حل هذا المصطلح تدريجيا، تحت إشراف اليونسكو، محل مفهوم "الآثار التاريخية" الذي كان سائدًا منذ عام (1830).[4]

يثير تنوع التراث، في المقام الرسمي أو الغير الرسمي، تساؤلات متعلقة بالتطور الذي شهده، والظروف التي سمحت بنشوئه، فضلاً عن مكانته وأهميته في المجتمع المعاصر. بظهور مهارات وهيئات مختلفة، مثل منظمة اليونسكو، وبرزت الحاجة الملحة لتصنيف وحماية هذا التراث المتنوع. يتناول تاريخ التراث في أوروبا، من النهضة حتى الثورة الفرنسية، تطويره وتميزه بفترات تاريخية ملحوظة مثل إنشاء أول متاحف وحركات الآثاريين. يرافق هذا التنوع، الذي يشمل الممتلكات الموروثة والتراث الثابت وغير المادي والصناعي والأرشيفي والطبيعي والمناظر الطبيعية، إطار مرجعي واسع يتخطى الحدود الوطنية، وهو ما يتجلى في استيعاب مفهوم "التراث العالمي" الذي تطرحه منظمة اليونسكو. وقد تطلبت هذه التوسعات تطوير مهارات متخصصة في مجالات متنوعة مثل علم الآثار والتاريخ والهندسة المعمارية،

[1] Potop Lazea A, Pour une approche anthropologique des monuments historiques et de la patrimonialisation. Le cas de la Roumanie après 1989 Bodeaux, Université « Victor Segalen » BORDEAUX II, France, 2010, pp 29-37, consulté le 19 mai 2023.

[2] Pomian K, Musée et patrimoine 2015, consulté le 19 mars 2021, sur OpenEdition : http://books.openedition.org/editionsmsh/3795. ISBN : 978-2-7351-1960-8. DOI : https://doi.org/10.4000/books.editionsmsh.3795, Accès le mars 19, 2021

[3] Tricaud P-M, Conservation et transformation du patrimoine vivant, op.cit, p 11.

[4] Deschepper J, Notion en débat, Le patrimoine, 2021, Consulté le 19 mars 2021, sur Géoconfluences : https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/patrimoine, accès le mars 19, 2021

إلى جانب المهارات التقنية والإدارية والسياسية. وتلعب الهيئات المتخصصة على الساحتين الوطنية والدولية، مثل: (اليونسكو والآيكوم والآيكوموس)، دوراً حيوياً في الحفاظ على التراث[1].

يتعلق اهتمامنا في هذا السياق بالمفهوم المعاصر للتراث الطبيعي أو الثقافي، الذي تم تجميعه منذ الربع الأخير من القرن العشرين تحت مسمى "التراث المشترك". وتُبرز هذه التصنيفات مشاركة العديد من الجهات المعنية فيما يتعلق بالتراث المشترك، دون أن تكون بالضرورة المالكين القانونيين له. علاوة على ذلك، يمكن أن تتنوع دوافع اهتمامهم بشكل كبير، حتى قد تكون متناقضة[2].

يظل التراث أساسًا ماديًا وهندسيًا، ورمزًا لعظمة الأمة. وهذا حتى نهاية السبعينات للقرن الماضي، وحدث فيما بعد تحول هام مع "تضخم التراث" في الثمانينات، حيث تم توسيع نطاق التراث إلى أشكال متنوعة نتيجة للتصنيع، والأزمة الاقتصادية، والاعتراف بفائدته لإعادة تأكيد ماضٍ مشترك. أدت هذه التطورات إلى الاهتمام المتزايد بالتراث الغير مادي، المجسّد من خلال اتفاقية اليونسكو في عام (2003). وفي الوقت الحاضر، يشمل التراث الكيانات التراثية الهندسية، والأعمال الفنية، والأغراض اليومية، والأموال غير الملموسة، والتقاليد الثقافية، والعادات الفكرية، والمواقع، والمناظر الطبيعية، والآثار البيولوجية، والحيوانات، والبيانات الرقمية، مما يجعل تقريبا كل شيء يُعتبر تراثاً[3].

كانت فكرة التراث قبل خمسين عامًا، غير موجودة عمليًا بالمعنى الذي نفهمه اليوم. ولكن الأمور تغيرت بعد سنة (1972)، حيث تسارعت الأحداث عندما اعتمدت اليونسكو اتفاقية حول حماية التراث الثقافي العالمي.[4]

شهدت مسألة التراث تطورًا هامًا على مدى الأربعين عامًا الماضية، وذلك ردًا على توسعها المتزايد في مختلف الفضاءات الثقافية العالمية. كانت في البداية مرتبطة بالممتلكات الموروثة من جيل إلى آخر. استكشفت العلوم الاجتماعية، وعلى وجه الخصوص الأنثروبولوجيا، هذا التطور، كاشفة عن تنوع الممتلكات الموروثة، من التراث الثابت إلى التراث غير المادي والصناعي والأرشيفي والطبيعي والمناظر الطبيعية[5].

[1] Potop Lazea A, Pour une approche anthropologique des monuments historiques et de la patrimonialisation, op.cit. p 29.
[2] Tricaud P-M, Conservation et transformation du patrimoine vivant, op.cit. P 10.
[3] Deschepper J, Notion en débat, Le patrimoine, Op. Cit.
[4] Bastenier A, La fabrique du patrimoine, de Nathalie Heinich, 2010, consulté le 19 mai 2022, sur Revuenouvelle : https://revuenouvelle.be/La-fabrique-du-patrimoine-de-Nathalie-Heinich
Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Dix-septième session, 2022, Le rai chant populaire d'Algérie, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture
[5] Potop Lazea A, Pour une approche anthropologique des monuments historiques et de la patrimonialisation, op.cit. p29.

يُرى التراث بشكل عام أنه ما يتنقل من الأجيال الأكبر سنًا إلى أحفادهم. وفي قاموس كولينز (Collins)، يُعرف التراث كما يلي: "تراث البلد هو كل صفات أو تقاليد أو سمات الحياة هناك التي استمرت على مدى سنوات عديدة وانتقلت من جيل إلى آخر."[1]

ويُعرف في قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية لعام (2005)، بأنه: "الأشياء القيمة والصفات والمباني التاريخية والتقاليد الثقافية... أشياء ذات قيمة معمارية أو تاريخية أو طبيعية."[2] أما في قاموس لاروس (Larousse)، فيُعرف على النحو التالي: "خير نرثه عن أسلافنا".[3]

ونجد التعريف التالي في معجم المعاني الجامع: "كل ما خلّفه السَّلف من آثار علميّة وفنية وأدبيّة، سواء مادِّيَّة كالكتب والآثار وغيرها، أم معنوية كالآراء والأنماط والعادات الحضاريّة المنتقلة جيلاً بعد جيل، مما يعتبر نفيسًا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه التُّراث الإسلاميّ/ الثَّقافيّ/ الشَّعبي."[4]

تقترح اليونسكو التعريف التالي: "التراث هو إرث الماضي الذي نتمتع به اليوم والذي ننقله إلى الأجيال القادمة. تراثنا الثقافي والطبيعي مصدران لا غنى عنهما للحياة والإلهام."[5]

ويعتبر ديفيد لووينتال أن "التراث" هو مجموعة من الأساطير التي تقوم بربط يومنا الحالي بوقائع تاريخية، وتأسس على إرث وهوية يتناغمان مع سياق الأفراد والأحداث التاريخية. ويضيف: "إنها عقيدة واعية تملأ مديحها الخطاب العام". ومن ثم، يشير إلى أن "التراث" مشهور في كل مكان ويعتبر وريثًا للتقاليد. ويستمر لووينتال في التوضيح بقوله: "يقوض التراث الحقيقة التاريخية من خلال إيجاد أساطير ملتوية... بهدف فهم الماضي وربطه باستخداماتنا الشخصية."[6]

يبرز هنا دور التراث في تشويه الصورة الحقيقية للتاريخ من خلال تشكيل أساطير ملتوية، وذلك بهدف تحقيق فهم أعمق للماضي وربطه بتجاربنا واستعمالاتنا الشخصية في الوقت الحاضر.

---

[1] Collinsdictionary, Definition of 'heritage',2022, accès le Janvier 19, 2022, sur : https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/heritage,

[2] Oxford University P, heritage, 2022, Consulté le janvier 19, 2022, sur Oxfordlearnersdictionaries : https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/heritage?q=+heritage

[3] Larousse (Éd.), patrimoine, 2022, Consulté le janvier 19, 2022, sur Larousse : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patrimoine/58700, accès le janvier 19, 2022.

[4] المعاني، تعريف ومعنى تراث في معجم المعاني الجامع -معجم عربي عربي، 2022، جانفي 19, 2022، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AB

[5] Unesco, Notre patrimoine mondial, 2022, https : //whc.unesco.org/fr/apropos/, accès le janvier 19, 2022.

[6] Lowenthal D, Possessed by the Past: The Heritage Crusade and the Spoils of History, C. United Kingdom at the University Press, Cambridge : University Press, Cambridge, 1996, pp 1- 30

تسعى هذه التعاريف إلى توجيهنا نحو المعنى الشامل لمفهوم التراث، ومع ذلك، فإنها تحذرنا من قبول فكرة الأصالة المطلقة لهذا المفهوم. ويتم التأكيد على أن هذه الموروثات قابلة للتلاعب مع مرور الوقت، وبالتالي، يجب ألا نقبلها على أنها مطلقة دون نقد أو تحليل. (وعليه، يجب عدم اعتبار ما ورد في السطور الظاهرية كحقيقة لا يمكن تحديها أو نقدها).

يتم التعامل مع الاعتراف بالتراث والحفاظ عليه وتقديره على مستويات متنوعة، بالكشف عن منظور معقد يتجاوز التصنيفات التقليدية. ويزداد الاهتمام الأكاديمي بالتراث بشكل كبير، ويظهر ذلك من خلال الأدب الغزير وإنشاء مراكز الدراسة المتخصصة وظهور التخصصات ما بعد الجامعية وتنظيم الفعاليات المخصصة، مما يكرس "التراث" كموضوع بحث أساسي في العلوم الاجتماعية.[1]

تتباين المناهج التاريخية والآفاق المعاصرة بشأن أصل الموقف تجاه التراث، ولكنها تتقاطع فيما يتعلق بطبيعته المبنية اجتماعيًا والتحمل السياسي، مما يعكس الاهتمام المتزايد في المجتمع الحالي بالتراث. ويجد صدى عميق في التحولات الكبرى التي شهدها القرن العشرين[2].

تشمل عملية الحفاظ على التراث على مجموعة متنوعة من الجهات التي تشارك، وتعمل على مستويات مختلفة (محلية، إقليمية، وطنية، دولية). على المستوى الرسمي، تلعب المنظمة، عادة وزارة الثقافة، دورًا رئيسيًا في التصنيف والحماية والتقدير للتراث. وتوجه السلطة العامة المركزية، المتكاملة في المجال الثقافي، الجهود الوقائية على الصعيدين الوطني والإقليمي. يساهم الخبراء مثل المؤرخين والمهندسين المعماريين والأنثروبولوجيين في إنتاج وحماية التراث، مقدمين دعمًا علميًا يتجاوز التصنيف بحد ذاته. يؤثر دورهم أيضًا في زيادة الاهتمام بالتراث.[3]

تعتبر السلطات المحلية، بصفتها ممثل ملموس، وحاسم في تنفيذ القوانين ويمكنها أن تبدأ في عملية المحافظة على التراث. ومع ذلك، قد يحدث تعاون مع مختلف الجهات، التي ترى أنها لديها الحق المشروع في المشاركة في عملية الحفاظ على التراث، بسبب اختلاف وجهات النظر حول التراث. على المستوى الدولي، تؤثر منظمات مثل اليونسكو والآيكوموس ومجلس أوروبا والاتحاد الأوروبي على الاعتراف والحماية للتراث. ومع ذلك، هناك انتقادات، خاصة بسبب التمثيل المفرط في قوائم التراث العالمي وإمكانية استخدامها لأغراض سياسية وسياحية.[4]

[1] Potop Lazea Andreea, Pour une approche anthropologique des monuments historiques et de la patrimonialisation, Op. Cit. p 29.
[2] Ibid.p.29.
[3] Ibid.p.29.
[4] Ibid.p.29.

تلعب العديد من المؤسسات في سياق معقد لعملية الحفاظ على التراث، مثل وسائل الإعلام والمنظمات غير الحكومية والمجتمعات المحلية، أدوارًا هامة. وهكذا، تتضح الدراسة العميقة للتراث في إطار شامل، مسلطة الضوء على أبعاده المتعددة والفاعلين والتحديات على المستوى المحلي والعالمي.[1]

يمكننا أن نقول اذن، أن فكرة التراث ولدت من الرغبة في الحفاظ على ممتلكات معينة مثل اللوحات أو الآثار أو الممتلكات المشتركة مثل الآثار التاريخية لتوريثها للجيل القادم. لكن ماذا عن التراث الغير المادي أو التراث الموسيقي الذي يهمنا؟

- **التراث الموسيقي:**

يعد من الواضح، أن في غابة طبيعية بحجم الأمازون نجد مجموعة كبيرة ومتنوعة من الأشجار. وإذا قللنا المساحة المراد استكشافها سيقل حتما عدد هذه الاخيرة وسيقل أكثر إذا أردنا إعادة التجربة. ومن الواضح أيضًا أن في مجتمع يمتد على مساحة واسعة مثل: الجزائر، سنواجه لهجات وألفاظا متنوعة. لذلك، سيتنوع إرث التقاليد أيضًا. وهذا ما يوجه اهتمامنا نحو دراسة فكرة إرث التقاليد الموسيقية .

ويعد هذا كله حقائق واضحة يمكن ملاحظتها بسهولة، ولا حاجة للخبراء للتحقق منها. فيكفي فقط الاستماع لندرك ذلك. فمثلاً، أغاني نساء السبيبة في جانت تتميز بلون مختلف عن الأغاني القبائلية مثل "أشويق" التي تقدمها نساء القبائل. فهل يمكننا بعد ذلك تصنيف هذا الإرث كجزء من التراث الموسيقي؟

يعتبر استخدام مصطلح "التراث" للإشارة إلى التقاليد الموسيقية أمرًا حديثًا إلى حد ما، ربما بسبب عمليات حفظ التراث التي لا تزال قائمة ونادرة. ويعتبر حفظ التراث الموسيقي، سواء كان موسيقى تقليدية او حديثة، عمليةً جديدةً نسبيًا في مجال التراث الموسيقي الحي.[2] وفي كثير من الأحيان، لا يلقى التراث الموسيقي إلا تأثيرًا ضئيلاً في الفهم العضوي لمفهوم التراث الحي. وإذا استندنا إلى التحف المعترف بها من قبل اليونسكو، يظل التراث الثقافي الحي مرتبطًا في الغالب بالفولكلور والحكايات والمعارف التقليدية وفنون المجتمعات التي تعيش في القرون الوسطى أو حتى "الحضارات القديمة". وتوفر أدبيات اليونسكو عددا قليلاً جداً من الحالات المتعلقة بالتراث الموسيقي.[3]

[1] Potop Lazea Andreea, Pour une approche anthropologique des monuments historiques et de la patrimonialisation, op.cit. p29.
[2] Parent M-C, Patrimonialisation des traditions musicales : l'exemple de deux processus distincts au Brésil 2010, consulté le 11 novembre 2021, sur Academia : https://www.academia.edu/2419256/Patrimonialisation_des_traditions_musicales_lexemple_de_deux_processus_distincts_au_Br%C3%A9sil, accès le novembre 8, 2021.
[3] Ibid.

اختلف الباحثون والمحترفون في مجال التراث (المحافظون، المرممون، المتخصصون في المتاحف، والوسطاء الثقافيون) وكذلك الموسيقيون والممثلون في المجال الموسيقي على تعريف "التراث الموسيقي". حيث يغذى هذا الاختلاف بتلك الطرق المعتمدة في حفظ تراث الاعمال الموسيقية في يومنا هذا، من خلال المصنوعات اليدوية (الآلات الموسيقية، الرموز، والتسجيلات) التي تُعتبر شاهدًا على تاريخها ومحافظًا على "أعمالها"، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، هناك اتجاه نحو دعم وإحياء عمليات الإبداع والمعرفة والديناميات الاجتماعية المميزة للموسيقى، ويُطبق بشكل خاص على الموسيقى التقليدية والشفهية والشعبية أو الموسيقى العالمية وذلك بطريقتين: الاولى، مستمدة من التقليد الغربي، وتنفَّذ عن طريق مؤسسات الحفظ مثل: (المتاحف، والأرشيف، والمكتبات). بينما تظهر الطريقة الثانية من خلال "المتاحف الجديدة" وتُجسد في "التراث الجديد" الذي يبرزه نظام " التراث الثقافي غير المادي " التابع لليونسكو.[1]

يحتضن الجيل الحالي هذا التراث الذي استلمه من أجداده، بشكل طبيعي، وبالتالي يُعَتَبَرُ، في المعنى العام، جزءًا من تراثه الموسيقي. وسيقوم هذا الجيل بدوره بنقل إنجازاته ومساهماته إلى الإرث الذي ورثه. وتشير الدراسات التي تم الرجوع إليها من هذه الزاوية، إلى أهمية التحذير من استخدام مصطلح "التراث" دون تحديد دقيق، لأنه في المقام الأول، سيتطلب منا التفكير بشكل مختلف إذا نظرنا إلى عملية نقل التراث كما وصفتها ماري كريستين بارنت، على سبيل المثال، في "إضفاء الطابع التراثي على التقاليد الموسيقية: مثال على عمليتين متميزتين في البرازيل."[2]

تُثير هذه الرؤية تساؤلات حول مسار التراث الموسيقي في الجزائر ومنها: هل كانت هناك محاولة لحفظ تراث الاعمال الموسيقية؟ وفي حالة وجودها، فمن هم الفاعلون الذين شاركوا فيها؟ وهل تعتبر هذه العملية نتيجة لإرادة سياسية أو لأغراض أخرى ولصالح من؟ تلك أسئلة تتجاوز نطاق دراستنا الحالية، وندعو أي باحث يهتم لاستكشافها بمزيدٍ من التفصيل.اما بالنسبة لدراستنا، سنضع كمفهوم للتراث الموسيقي، إرث الجيل الحالي، وماذا فعل به، وماذا يفعل به، وماذا سيترك وراءه؟

تشارك الدراسات التاريخية حول جمع الشعر الشعبي، والجرد، ومتاحف الموسيقى، ومجموعات الألحان، والتسجيلات، والأرشيف الموسيقي في تاريخ عمليات حفظ التراث الموسيقي. ومع ذلك، يجب أن نلاحظ أن تطبيق مصطلح "التراث" على الموسيقى لم يظهر إلا في القرن العشرين، مشيرًا بشكل رئيسي إلى عناصر مادية مثل النوتات والتسجيلات. أما مصطلح "حفظ التراث"، فقد ظهر في بداية القرن الواحد والعشرين.[3]

[1] Broclain E, Haug B, Patrix P, Introduction. Musique : patrimoine immatériel, 2019, Consulté le 11 août 2021, sur OpenEdition Journals : https://journals.openedition.org/transposition/4121
[2] Parent M-C, Patrimonialisation des traditions musicales, op.cit.
[3] Broclain E, Haug B, Patrix P, Introduction. Musique : patrimoine immatériel, op.cit.

– المحافظة على التراث الموسيقي ونقله:

أ– طريقة أرشفة وترميم التراث الموسيقي الجزائري في المؤسسة العامة للبث الإذاعي والصوتي (ENRS):

يعد مثيرا للفضول والاهتمام البحث في عملية ترميم وأرشفة التسجيلات الصوتية القديمة ذات الطابع الموسيقي المتعلقة بالتراث الجزائري. ولهذا الغرض، قمنا بزيارة مقر أرشيف الإذاعة الجزائرية في الكاليتوس بالعاصمة الجزائر، لفهم تقنيات التسجيل المختلفة التي كانت سائدة في الماضي البعيد، وترميم مختلف الاوعية الموسيقية، بالإضافة إلى التركيز على عمليات رقمنة هذه المواد الموسيقية.

قام أمين المكتبة المركزية[1]، الذي يشرف على قسم الحفاظ على التراث الوطني في أرشيف الإذاعة الوطنية بالتوضيح: أن التسجيلات سابقا كانت تتم على أقراص مع مسجلين بديلين. وقبل استكمال تسجيل القرص الأول باستخدام المسجل الأول، يبدأ القرص الثاني في تسجيل المحتوى المتبقي عليه. وبالتالي، تستمر العملية حتى نهاية التسجيل المستهدف. وبالتالي يمكن الحصول على عروض مسجلة ومحفوظة على أكثر من قرص واحد.[2]

وكان القرص يقسم على جانبيه، إما بأرقام فردية أو زوجية. وكانت التسجيلات تتم بانتظام على الفينيل في مقر الكاليتوس في السبعينيات وقبل ذلك أيضا عندما كانت تعرف الإذاعة الجزائرية باسم "الاذاعة والتلفزيون الفرنسية" (RTF).

كان أول تسجيل للموسيقى التراثية الجزائرية المتأصلة في مقر الكاليتوس في بداية القرن الماضي، وكان وعاء مغني الموسيقى الأندلسية محمد سفينجا[3] الذي لا يزال وعاؤه صالحا. ولكن للأسف، فُقدت بعض هذه التسجيلات القيّمة بسبب تلف أو كسر الأوعية أثناء عمليات نقل الأرشيف من مكان إلى آخر. اما بالنسبة لعملية الرقمنة التي انطلقت في عام (1998)، حيث بدأت بمرحلة جمع البيانات الوصفية، ثم مرحلة رقمنة البيانات الصوتية التناظرية في عام (2010). وتمت رقمنة جميع الأوعية، بدءًا من التراث الجزائري.[4]

تمر عملية ترميم الأقراص بعدة مراحل تبدأ بمرحلة غمرها في سائل مناسب لإزالة الشوائب. ثم تتبعها عملية تسجيل محتوى الوعاء، واخيرا تليها مرحلة إعادة صياغة الصوت باستخدام برامج الكمبيوتر. اما بالنسبة للأشرطة

[1] مقابلة أجريت بتاريخ 27 12 2021 مع كامل جرود، الموثق المركزي، رئيس دائرة الحفاظ على التراث الوطني في أرشيف الإذاعة الوطنية
[2] فركون طارق، مقابلة مع جرود ك ، ترميم وأرشفة التسجيلات الصوتية، 2022
[3] شُجّع من قبل إدمون يافيل، قام سفينجا بتسجيل أقراص في عام 1901، متركاً عددًا ملموسًا من التسجيلات التي تضم جميع أنواع الصنعى في تلك الفترة. -https://www.elwatan.com/archives/culture-archives/hommage-a-mohamed-ben-ali-sfindja-a-la-bn 01-07-2008

[4] فركون طارق، مقابلة مع جرود. ك، مرجع سابق.

المغناطيسية، حيث يتم تسجيل محتواها رقميًا مباشرة وبدون تنظيف مسبق. وعليه فبفضل عمليات الأرشفة الملائمة، يمكن للشرائط المغناطيسية ذات الجودة الرفيعة البقاء صالحة لأكثر من أربعين عامًا دون فقدان جودتها.

تحتوي مجموعة الأرشيفات على أكثر من مائة ألف ملف عبر جميع الأوعية. من خلال الرقمنة، يمكننا الحصول على العدد بدقة ودون تقريب. وتظل عملية الرقمنة مستمرة لمواكبة الإنتاجات والتسجيلات الجديدة التي لا تتوقف أبدًا.

يتم تصنيف[1] جميع هذه المواد وفقًا لفئات متنوعة مثل الفنان، العنوان، النوع، النمط، سنة الإنتاج، الملصق، المؤلف، الملحن، بلد المنشأ، إلخ. وهذا العمل يتطلب وقتًا طويلاً بناءً على حجم البيانات الضخمة. العملية قيد التنفيذ وتحتاج إلى مهارات خبراء في علم الموسيقى لتصنيفها بشكل مناسب. وبالتالي، سيسهل البحث عن المواد الموسيقية لمبرمجي ومنتجي البرامج الإذاعية المختلفة، وسيُسهم أيضًا في تسهيل أي عمل بحثي في المستقبل[2].

ب- النقل الكتابي والشفوي:

لطالما جذبت عملية تدوين الموسيقى انتباه الموسيقيين والمنظرين والباحثين في مجال علم الأعراق الموسيقية أو الأنثروبولوجيا الموسيقية. وبما ان الموسيقى لغة عالمية. يستطيع أي موسيقي في أي مكان في العالم، الذي يمتلك القدرة على قراءة الموسيقى المكتوبة، أداء مقطوعة مدونة. وبالإضافة إلى ذلك، يستطيع أي موسيقي ماهر، الذي يتمتع بأذن موسيقية جيدة، إعادة أداء مقطوعة بناءً على الاستماع فقط. ومع ذلك، لا يمكن لأي موسيقي أداء مقطوعة موسيقية قديمة تعود لحضارة قديمة بالشكل الذي كانت تُعزَف به في الماضي، حتى إذا كانت مدونة.

كانت الموسيقى في الغالبية العظمى من تاريخ الحضارة الإنسانية غير مكتوبة على الإطلاق، وحتى عندما تمت كتابتها، كانت تعتمد على أنظمة مختلفة عن النظام الصولفائي الغربي المعتمد حاليًا، والذي تطور على مر القرون من تقنيات التدوين النيوماتيكي (Neumatique) في العصور الوسطى. وكثيرًا ما واجهت محاولات نقل الموسيقى من تقاليد مختلفة في العالم إلى هذا النظام الغربي، مما أدى إلى تشويهها لتتناسب مع رموز التدوين المستخدمة فيه.[3] وإلى جانب ذلك، ظلت هناك رموز بديلة تستخدم في تاريخ الموسيقى الغربية.[4]

[1] مقابلة أجريت يوم 27 12 2021 مع حميد مصاصري مدير الأرشيف بالإذاعة الجزائرية.
[2] فركون طارق، مقابلة مع مصاصري ح، تصنيف المواد الصوتية، 2021
[3] De Lara P, Notes sur la signification musicale, 2006, Consulté le 27 décembre 2021, sur Cairn.info : https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2004-2-page-77.htm, accès le décembre 27, 2021.
[4] Saladin M, La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée 2006, consulté le 27 décembre 2021, sur OpenEdition Journals : https://journals.openedition.org/volume/2048, accès le décembre 27, 2021.

تعتمد معظم الموسيقى، على غرار القصص، على التناقل الشفوي. ومع مرور الوقت، تغيرت هذه الديناميات. يشير تاريخ الكتابة إلى رغبة الأجيال السابقة في ترك آثار مكتوبة للأجيال القادمة. وقد ساهم تطور نظرية الموسيقى في تطور استخدام التدوين الموسيقي، والذي يمتلك تاريخًا طويلاً. استغرقت قرونًا للوصول إلى النظام الذي نعرفه اليوم.

قبل ظهور التسجيل الصوتي في نهاية القرن الثامن عشر، في عام (1877) عن طريق اختراعين متزامنين: الفونوغراف لتوماس إديسون (Thomas Edison) والغراموفون لإميل برلينر(Émile Berliner) ، كان نقل التراث الموسيقي يتم إما شفهيًا أو كتابيًا.[1] وسواء كانت الموسيقى شعبية أو تقليدية أو علمية، كان للكتابة دورًا رئيسيًا في نقلها. كانت هذه العملية جزءًا من السعي للحفاظ على الثقافة ونشرها، وكذلك توفير القدرة على أدائها في المستقبل. على الرغم من أن الكتابة الموسيقية الأكاديمية المعروفة اليوم قد تطورت مع مرور الزمن، إلا أنها توفر معلومات حول درجة الصوت والمدة والشدة، مما يسمح بقراءتها وعزفها. وقد استغرق الأمر وقتًا طويلاً للوصول إلى هذا النظام المستخدم على نطاق واسع اليوم.

كانت هناك، تدوينات موسيقية أخرى في الماضي، يمكن القول بأنها غير كافية ولا تلبي كل تعابير الموسيقى الواسعة، ولم نكن نعلم عنها الكثير. بالإضافة إلى ذلك، يظهر الواقع بشكل مفاجئ، حيث يبدو أن الحضارات القديمة، بما في ذلك الحضارات البابلية والسومرية، قد كان لديها نظام تدوين موسيقي منذ العصور القديمة، ومع ذلك، لم يتمكن العلماء من فك التشفير إلا في فترة زمنية حديثة نسبياً. [2]

أتاح ظهور العديد من أنظمة الكتابة الموسيقية في الماضي تصميم رموز لتمثيل الموسيقى في معظم الحضارات القديمة. على وجه الخصوص، وجد في أوغاريت في سوريا لوحًا من الطين يعود تاريخه إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد، والذي يحتوي في الجزء العلوي على نص نشيد حوري، ويحتوي الجزء السفلي على سلسلة من الأرقام والمصطلحات الفنية التي تم تفسيرها كتدوين للحن نشيد مُغنى". [3]

تعود الآثار الأولى للكتابة الموسيقية على ورق البردي إلى القرن الثاني قبل الميلاد، حيث يُقدم مقتطفًا من مسرحية "أوريست" للكاتب الإغريقي أوريبيد (Euripide)، والتي كُتبت في عام (408) قبل الميلاد.[4] تم تسجيلها في سجل ذاكرة العالم لليونسكو في عام (2001). تعتمد عملية الكتابة على أحرف الأبجدية اليونانية واللهجات

[1] Tournès L, Du phonographe au MP3 2008, consulté le 27 décembre 2021, sur SHS.Hal.Science : https://shs.hal.science/halshs-00651573, accès le décembre 27, 2021.
[2] Chailley J, La musique grecque antique, Paris : Les Belles Lettres, 1979, consulté le 27 décembre 2021, sur https://dokumen.tips/documents/chailley-j-la-musique-grecque-antique.html?page=1, pp 121 - 122
[3] Buccellati G, Hurrian music, 2003, Consulté le 27 décembre 2021, sur Urkesh : https://urkesh.org/urkeshpublic/music.htm, accès le décembre 27, 2021.
[4] Vignal M, Dictionnaire de la musique, Larousse-Bordas, Éd, Paris : Larousse, 1996, pp 1353-1355.

النحوية للدلالة على النغمات الموسيقية. وجد التدوين المقطعي، الذي يُشابه التدوين الموسيقي الأكاديمي الغربي والذي لا يزال قائمًا في الهند حتى يومنا هذا، منذ القرن الخامس قبل الميلاد.[1]

كان لدى الإغريق القدماء نظامان للتدوين اللحني، الأول يتألف من علامات خاصة والثاني يتألف من أحرف الأبجدية الأيونية، التي كانت تُستخدم بلا تردد. وعندما يتعلق الأمر بمرافقة اللحن الصوتي، كانت الأمور أكثر وضوحًا، حيث ان الحروف كانت مخصصة للغناء، بينما كانت الأجزاء الأخرى تُعين العلامات الموسيقية لعازفي الآلات الموسيقية. أما الإيقاع، فيُحدد عادةً بواسطة علامات خاصة تُوضع فوق النوتة الموسيقية.

استخدمت الحضارات القديمة بانتظام الأيقونات وأنظمة التشكيل والتمثيل لحماية وإدامة المعرفة الموسيقية والتقنيات وأساليب الأداء. فنجد نظرية الأسبي والمدجري (نوع من لوحة موسيقية)، التي تطورت في القرن الثامن في بغداد خلال عهد العباسيين، وكان يُطورها مدرسو مدرسة عازفي العود أو صناع الموسيقى لتعزيز الإيقاعات أو التالا في جنوب الهند، مثل معبد المناكشي في مادوراي[2].

تتم صناعة الكثير من الموسيقى في العالم خارج نظام التدوين الغربي، وعليه، فإن نقلها إلى أنظمة الرموز الغربية يحمل معه تحديات ويتطلب بشكل عام تشويهًا لتتماشى مع رموز الصولفاج.[3]

يُظهر التاريخ الموسيقي الغربي محاولات لاستخدام وسائل تدوين بديلة، كما هو الحال في "التدوين البياني" الذي تناوله ماثيو سالادان في دراسته.[4] قدمت هذه الكتابات البديلة تغييرات مختلفة، مثل تغييرات في النص أو الصور، مما يمنح المؤدي حرية أكبر أثناء العزف. حيث يُذكر أن المؤلف وعازف البيانو إريك ساتي لم يستخدم علامات الترقيم الموسيقية في تدويناته، بهدف منح عازفي البيانو حرية كاملة في أداء العمل، مع التوجيه فقط بواسطة التعليمات التي تصف جو التأليف، بدلاً من الرموز الموسيقية التقليدية مثل(pp) ، (pianissimo)، وغيرها.[5]

يتم تصميم الكتابة الموسيقية عمومًا باعتبارها تمثيلًا للصوت الموسيقي الذي تُمثله، مُقارنةً بالموسيقى نفسها، كما يُشير زيغموند إيسترايشر: "التدوين الموسيقي ليس إلا ظل صيني، محيط بدون تضاريس وبدون لون".[6] ويُعيد

[1] Ibid. pp 668- 672.
[2] Saladin M, La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée, op.cit.
[3] De Lara P, Notes sur la signification musicale, op.cit. p77.
[4] Saladin M, La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée, op.cit.
[5] Hannecart C, Des musiciens sur les scènes locales en nord de France : Formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de créations collectives, Thèse de doctorat, Lille, Université de Lille, France : HAL Science, 2014, Consulté le 27 décembre 2021, sur https://theses.hal.science/tel-01529688v1/document,P 208
[6] Estreicher Z, Une technique de transcription de la musique exotique citée dans Notation, transcription, analyse de Nicolas Meeùs, Communication aux journées d'étude, Musiques orales, leur notation et encodage numérique, Paris, Maison des Sciences Humaines Nord, France : Les Éditions de l'immatériel, 2015, Consulté le 27 décembre 2021, sur http://nicolas.meeus.free.fr/NMTheorie/NTA.pdf

هذا المفهوم في سياق الموسيقى إلى كتابة لغوية خاصة، حيث تعتبر الكتابة للغة مجرد تمثيل لها وليست تعبيرًا فعليًا عن الصوت الموسيقي.

ويجدر بنا التأكيد بأن التدوين الموسيقي لا يعد تعبيرًا مباشرًا عن الصوت الموسيقي، بل يظهر كتمثيل للصوت على غرار كيفية تمثيل الكتابة للغة.[1] " حيث ان اللغة والكتابة نظامان رمزيان مختلفان تمامًا. والسبب الوحيد لوجود الثاني هو تمثيل الأول. "[2]

تطورت عملية تدوين الموسيقى عبر العصور. وواجه الموسيقيون تحديات في محاولة نقل تراثهم الموسيقي بين الثقافات المختلفة. ويظهر أن الكتابة الموسيقية لعبت دورًا حيويًا في توثيق الثقافة الموسيقية ونقلها عبر الأجيال. على الرغم من تعدد الأنظمة المستخدمة، إلا أن التدوين الموسيقي الغربي أظهر قوته كأداة تواصل فعّالة بين مختلف التقاليد الموسيقية. ومع ذلك، تظهر التحديات في محاولة تكامل هذا النظام في سياقات غنية بالتقاليد الموسيقية الأخرى، مما يبرز الحاجة إلى الاحترام والتقدير للتنوع الموسيقي والبحث عن وسائل فعّالة لنقل التراث بدقة واحترام.

ج- علاقة الوارث بالميراث الثقافي:

تتأرجح العلاقة بين المفاهيم التي تم ذكرها سابقًا والتراث مع مظهره وانتقاله. ويُظهر الوارث القدرة على الاستفادة من الميراث، سواء عن طريق استهلاكه على مدى حياته أو التحول فيما إذا كان ماديًا، مثل العقارات، أو تركه دون تغيير. يقوم بنقله إلى الأجيال اللاحقة وفقًا لاحتياجاته واهتماماته. ومع ذلك، يظل الحفاظ على الميراث كما هو أمرًا صعبًا مع مرور الزمن. يعتبر الزمن عنصرًا هامًا، غالبًا ما نغفل عنه في قصصنا، ولكنه يلعب دورًا فعّالًا في تحديد تطور الأحداث.

يشكل النسيان، كما نعلم جميعًا، جزءًا من الطبيعة البشرية. يتكرر ترويج نفس الحكاية بتفاصيل متغيرة، ويمكن أن يقتل هذا التكرار حماس القارئ. يظهر ذلك جليًا في المجال المسرحي، حيث يمكن للعرض الفردي مثل (One man show) أن يتغير باختلاف في تقديمه. ويحتاج الممثل إلى إعادة خلق القصة باستمرار لجعل أدائه جديدًا ومثيرًا.

[1] Meeùs N, Notation, transcription, analyse 2016, consulté le 27 décembre 2021, sur HAL : https://hal.science/hal-02894129/document,pp 16- 31

[2] De Saussure F, Cours de linguistique générale, Paris : Payot, 1997, Consulté le 27 décembre 2021, sur https://monoskop.org/images/f/f1/Saussure_Ferdinand_de_Cours_de_linguistique_generale_Edition_critique_1997.pdf,p 45

وعند النظر إلى الموسيقى، نجد أمثلة ملموسة على هذا التغيير. في الأغاني الفرنسية التقليدية، مثل (C'est dans dix ans) وتسمى كذلك (J'entends le loup)، على الرغم من أن الإيقاع واللحن يظلان دون تغيير، إلا أن هناك تباين كبير في كلمات الأغنية. حتى في الموسيقى المكتوبة، كما في سيمفونية موزارت الشهيرة، (Symphonie N° 40 in G minor, K. 550. W.A.Mozart) ، التي تعرف كموسيقى كلاسيكية، "موسيقى عالمة"، لكن يختلف آداءُها في مختلف التسجيلات. على سبيل المثال مع أداء الاوركسترا الفيلارمونيك لفيينا (Vienna Philharmonic Orchestra) بقيادة الشهير هربرت فون كاراجان[1] (Herbert Von Karajan) أو مع أداء الاوركيسترا الفيلارمونيك لبرلين (Berliner Philharmonic Orchestra) بقيادة الشهير كارل بوم[2] (Karl Bohm) التسجيلين يختلفان في الأداء، بعد نفس القراءة الموسيقية المدونة، لأنه "أداء" كما يفهم من الكلمة. أبسط دليل على هذا الإختلاف هو: "سرعة نبضات الأداء"، فهي تختلف في مدة العرض الأول (24.00) وأما الثاني فهي في(26.02). دون الخوض في الفرق في أحجام الصوت وإجراء تحليل صوتي للأداءين.

وإذا أردنا أن نتعمق في المقارنة بين أداءين بقيادة نفس المايسترو، هربرت فون كاراجان مع الأركيسترا الفيلارمونيك لبرلين[3]، يمكننا مراجعة التسجيلات المختلفة التي قاموا بإنتاجها. من نشر شركة تسجيلات (ام ا 72435753772) سنة (2002) (EMI Classics 7243 5 75377 2) نجد أن مدة العرض تقدر ب: (24.48) على اختلاف المدة المذكورة أعلاه (24.00) مع أركيسترا فيلارمونيك لفيينا.

نجد اذن من خلال هذه الأمثلة المستمدة من تسجيلات الموسيقى المكتوبة، أنه من الصعب، أو حتى مستحيل، أن يتشابه أداءان لنفس المقطوعة حتى ولو كانت مؤداة من قبل نفس الفنان المتميز. فماذا يمكن أن نقول اذن عن الأعمال التي تُنقل شفهيًا؟ مالم يثبت خلاف ذلك، ومع التطورات المحتملة في المستقبل، يظل التسجيل هو الوسيلة الوحيدة للاستماع إلى العمل بنفس الأداء. وتظهر تقنية تسجيل الرسم الصوتي «Sonagraphe» كالوسيلة الوحيدة لإعادة إنتاج كل التفاصيل الدقيقة للأداء.

يبحث الإنسان دائمًا عن الجديد، وعبر تاريخه، كان يسعى بلا انقطاع لاكتشاف الاختراعات. وقد تُطرح تساؤلات مشروعة حول التطورات المحتملة للتراث الثقافي، خاصة التراث الموسيقي، في ظل الابتكار المستمر الذي

[1] https://music.dinosaurbones.ca/233026/mozart-herbert-von-karajan-vienna-philharmonic-orchestra-symphony-no-40-in-g-minor-k-550symphony-no-41-in-c-major-k-551-jupiter-album-download.html
[2] https://www.discogs.com/pt_BR/release/5065978-WA-Mozart-Karl-B%C5%93hm-Orchestre-Philharmonique-De-Berlin-Symphonies-No-40-En-Sol-Mineur-K-550-No-41-J
[3] https://www.discogs.com/fr/release/5600495-Mozart-Herbert-von-Karajan-Berliner-Philharmoniker-Symphonies-35-36-38-39-40-41

يتسم به الإنسان. وتتنامى استفهامات أخرى حيال نقل التراث الموسيقي، الذي كان يتم شفويًا من جيل إلى جيل قبل ظهور الكتابة. ومن ثم، جاءت عملية الحفظ عبر النسخ، وهي عملية تهدف إلى تفادي فقدان أو نسيان المواد، أولاً من خلال الكتابة، ثم من خلال التسجيل باستخدام وسائل متنوعة. وباختيار هذه الوسائل الأخيرة للحفظ، يتم تجميد المادة الصوتية في الزمن، أي في اللحظة التي تم فيها التسجيل. وقد يعرقل ذلك أي تعديل محتمل وكذلك تطورها "الطبيعي"، على عكس ما كان يمكن أن يحدث مع نقل الأغاني الشعبية أو التقليدية عن طريق النقل الشفوي والتي تتسم بالتنوع سواء على مستوى النص أو العناصر الموسيقية.

يمكن تشبيه هذه العملية بصورة شخص أُلتُقطت عندما كان عمره (20) عامًا، ثم عرضت كما هي بعد (40) عامًا، لوصفه وهو في الستينات. إن اللغة، بوصفها كيانًا حيًا، تخضع لعملية تطور مستمرة عبر الزمن، حيث تدمج في بنيتها مصطلحات جديدة أو تستعيرها من لغات أخرى. ورغم التزامها بقوانين أكاديمية صارمة، وتدريسها في المدارس ونقلها كتابة، فإنها لا تستطيع الهروب من تأثير الحياة اليومية. وتُستخدم اللغة من قبل الجميع، مع تعبيرات قد تكون شخصية أو عصرية، ويتم دمج كلمات جديدة في المعجم، ليتم لاحقًا تقييمها من قبل الهيئات اللغوية المختصة من أجل تحديد مدى صلاحيتها للاستخدام الأكاديمي. وفي هذا السياق، يستعرض الفصل السادس عشر من كتاب (Borrowed Words: A History of Loanwords in English) للمؤلف فيليب دوركين[1] تأثير الكلمات المقترضة على تطور المعجم الإنجليزي عبر الزمن. ويناقش الفصل عدة أسئلة محورية حول مدى اندماج الكلمات المقترضة في اللغة، مثل تأصيلها من حيث النطق والتصريف، وتشكيلها لمعانٍ جديدة، واستخدامها في مختلف السياقات الاجتماعية. يوضح هذا التحليل كيف أن اللغة الحية مثل الإنجليزية تتكيف مع الكلمات المقترضة، التي تساهم في تطورها المستمر وتوسع معانيها، حتى في ظل القواعد الأكاديمية الصارمة. ومن هنا، يمكن القول إن تطور اللغة هو عملية ديناميكية تشمل تفاعلًا معقدًا بين المعايير الأكاديمية والواقع اليومي، حيث يتم تبني الكلمات الجديدة واختبارها عبر الزمن، مما يعكس الطبيعة التكيفية والدائمة التغير للغات الحية.

اما فيما يتعلق باللغات الأخرى في العالم التي لا تتبع الأسلوب الأكاديمي ويظل سكانها يستخدمونها حتى يومنا هذا، يمكن التفكير في كيفية التعامل مع هذه الحالة.

تشير دراسة أجرتها مجموعة خاصة من الخبراء التابعين لليونسكو، ان هناك ستة عوامل يمكن أن تقيم درجة حيوية اللغات، والتي لا يمكن أخذها بشكل منفصل: "نقل اللغة من جيل إلى جيل؛ العدد المطلق للمتحدثين؛

[1] Durkin Philip, Borrowed Words : A History of Loanwords in English, Oxford University Press, Oxford, 2014, pp 400- 423

معدل المتحدثين لجميع السكان؛ استخدام اللغة في مختلف المجالات العامة والخاصة؛ رد الفعل على المجالات ووسائل الإعلام الجديدة؛ وتعلم اللغة ومواد التدريس."[1]

تفتح خصوصيات عناصر لغة حية أفقًا للباحثين للتأمل في تأثيرات موسيقية تقليدية وتقديم تشابهات. ويمكننا استخدام نهج مماثل في الموسيقى، مقارنةً بمفهوم اللغة الحية، خاصةً مع الأغاني التقليدية التي تنتقل شفهيًا، ونستطيع تسميتها "أغنية حية" أو "موسيقى حية"، حيث تخضع لنفس المبدأ الذي تتطور وتتغير به عبر الزمن.

ومع ذلك، يتعين تقديم توضيحات لتسليط الضوء على هذه الواقعية المعقدة والمتنقلة التي تمثلها الموسيقى. وفي هذا السياق، يمكننا الرجوع إلى التصنيف المتقدم الذي قدمه أنطوان هينيون، الذي يميز الموسيقى الإثنية بتعبيراتها الراقصة، والموسيقى الكلاسيكية بكتابتها الموسيقية، وأخيرًا، الموسيقى الحديثة بوسائطها الإعلامية. وهذا التصنيف يواجهنا بثلاث فئات موسيقية محددة بوضوح: "الفئة الأولى تتميز بالتعبير الحي، والفئة الثانية بالتدوين المكتوب، والفئة الثالثة بوسائل النشر الإعلامي."[2]

- **الموسيقى والأغنية:**

استفاد الإنسان منذ العصور القديمة، من الموسيقى في مختلف نواحي حياته اليومية نظرًا لتعدد وظائفها، ومن ضمنها نجد الوظيفة الاجتماعية والدينية، بالإضافة إلى استخدامها في الأنشطة مثل الصيد وحتى في المواقف الصعبة مثل الحروب.وأصبحت الموسيقى في الوقت الحالي، في متناول الجميع من حيث الاستماع والممارسة، وذلك بفضل التقنيات الحديثة المتاحة، التي يتمتع بها الإنسان المعاصر. وبناءً على ذلك، أصبحت الموسيقى أكثر قربًا من الإنسان في الحاضر مما كانت عليه عبر التاريخ.

يُستخدم مصطلح "الأغنية"عند التحدث عن موضوع الموسيقى، لتحديد نوع معين من التعبير الموسيقي. وقد أظهرت الدراسات أحيانًا أن هناك فارقًا يمكن تمييزه بين الأغنية والموسيقى. وسنستعرض فيما يلي الاختلافات المحتملة بين هاذين المصطلحين.

أ- ماهية الموسيقى:

[1] Brenzinger M, Dwyer A, De Graaf T, Grinevald C, Krauss M, Miyaoka O, Zepeda O, Vitalité et disparition des langues, 2002, Consulté le 19 janvier 2022, sur Archive.wikiwix : https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fich.unesco.org%2Fdoc%2Fsrc%2F00120-FR.pdf%2Findex.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url

[2] Hennion A, Pour une in-tuition musicale, 2010, Consulté le 4 janvier 2022, sur Cairn : https://www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-55.htm
Horizon, la maison kabyle, 2015, Récupéré sur Tighilt-bouksas.over-blog : http://tighilt-bouksas.over-blog.com/2015/12/maison-kabyle.html

يملك كل شخص رؤيته الخاصة للموسيقى، سواء كان محبا للموسيقى أو مستمع مطلع. وقد تكون الموسيقى مسلية ومهدئة خلال المناسبات المختلفة في الحياة اليومية، مثيرة وموحدة، وقادرة على تجميع الناس خلال المهرجانات وبالتالي جعلهم يشعرون بالسعادة ويشاركون في الرقص. ويمكن أيضًا أن تكون معبرة أو مثيرة أثناء الأحداث الرياضية، أو تظهر حماسًا في أغاني المقاومة أو المظاهرات الشعبية والنضال الاجتماعي أو السياسي. لذلك، تتسم الموسيقى بوظائف وتأثيرات متنوعة على الشعور، مما يجعل من الصعب تقديم تعريف دقيق لها. والشغف الذي تثيره الموسيقى يزيد من تعقيد مفهومها. وقد تطورت الموسيقى بشكل متنوع على مر العصور في مختلف أنحاء العالم، مما يجعل من الصعب فهمها في أي مرحلة من مراحل تطورها. ولكن في الحقيقة: "الشيء الموسيقي هو موضوع محفوف بالتحديات، حيث تعد الموسيقى شيئًا لا يمكن تحديده، في حالة من الحركة المستمرة، مما يشير إلى تضاربات معرفية ومنهجية. يظهر تعريف الموسيقى ذاته كمشكلة، حيث يعكس تقاربنا الموسيقي، وهو يعبر عن اختياراتنا وتفضيلاتنا الجمالية والشخصية"[1].

ان تعريف الموسيقى اذن صعب وذلك بسبب مجالاتها الواسعة وظواهرها المتعددة والمختلفة. ومن تعريفات الموسيقى نجد:

-" الموسيقى فن ترتيب الأصوات بحيث تصبح مبهجة للسمع "[2]

- (بيتهوفن) Beethoven: " الموسيقى وحي أسمى من كل حكمة وفلسفة. من تنفتح عليه الموسيقى، عليه أن يتحرر من كل البؤس الذي يجر الآخرين. "[3]

- نيتشه Nietzsche: "لو لا الموسيقى لكانت الحياة ضربا من الخطأ"[4]

- كارليل: "إذا كان للملائكة لغة تتحدث بها، فإنها بلا شك لغة الموسيقى"[5]

_ نيكولاس هارنونكورت: "الموسيقى لغة. ما تقوله واضح تمامًا ولا يوصف على الإطلاق."[6]

---

[1] Rumeau D, Pour une in-tuition musicale 2009, consulté le 2 février 2020, sur Cairn.info : https://www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-55.htm

[2] Rousseau J-J, Dictionnaire de musique, Paris : Chez Veuve Duchesne, Paris, 1768, p 308.

[3] Beethoven L v, Brain, 2013, Consulté le janvier 25, 2022, sur Oxford Academic : https://academic.oup.com/brain/article/136/5/1671/284630

[4] Nietzsche F, Le crépuscule des idoles (éd. 7ème), Trad. : H. Albert, Paris : Mercure de France, P 10, consulté le 27 janvier 2022

[5] كارليل توماس، حكم وأقوال الكاتب الأسكتلندي توماس كارليل،5 .fawry.news ، نوفمبر 2023، https://www.fawry.news/351014/%D8%AD%D9%83%D9%85-%D9%88%D8%A3%D9%82%D9%88%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%AA%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B3%D9%83%D8%AA%D9%84%D9%86%D8%AF%D9%8A-%D8%AA%D9%88%D9%85%D8%A7%D8%B3-%D9%83%D8%A7// ، جانفي 27, 2022.

[6] De Lara P, Notes sur la signification musicale, op.cit.p 77 .

اهتم اليونانيون بالموسيقى بشكل كبير وكانوا من الحضارات الأولى التي نظرت اليها من زوايا جديدة ومختلفة. [1] ويقول الفرنسي جاك شايي في هذا الشأن:"...كانت الموسيقى لديهم علم وفن في آن واحد ... إذا كانت الهندسة ولّدت علم الفلك، فالجبر ولَّد الموسيقى"[2]

يأتي أرسطو من بين الفلاسفة اليونانيين الذين نظروا إلى الموسيقى بعمق، حيث قدم في "المشاكل الموسيقية" بعض الملاحظات حول ظواهر الموسيقى، سواء كانت فيزيولوجية أو فيزيائية أو فلسفية.[3] وقبل أرسطو، قام فيثاغورس بدراسة العلاقة بين أصوات الأوتار وطولها عندما قسمها إلى أجزاء مختلفة. يُعَتَبَرُ هذا النهج الأول في التعبير عن الموسيقى باستخدام لغة الأرقام. وبهذا، يُعَدّ فيثاغورس رائدًا في ميدان فيزياء الأصوات وذلك من خلال تجربته الشهيرة.[4]

ان الموسيقى فن تجميع الأصوات بطريقة لطيفة للأذن. يصبح هذا الفن علمًا، وحتى علمًا عميقًا جدًا، عندما نريد العثور على مبادئ تلك التجميعات وأسباب الأثر الذي تتسبب فيها لنا. [5] " يُفترض عادةً أن كلمة "موسيقى" تأتي من "موسى"، لأننا نعتقد أن الآلهة الموسيقية هم الذين ابتكروا هذا الفن."[6]

ويُعزى اختراع هذا الفن، وفقًا لقاموس الموسيقى لجون جاك روسو، إلى المصريين. حيث بدأت الموسيقى في مصر باستعادة بريقها بعد الطوفان، حيث انطلق الإنسان في استقاء أولى أفكاره حول الصوت الناتج عن أنابيب القصب التي تنمو على ضفاف النيل عندما تهب الرياح خلالها. ومهما كان أصل الاسم، يظل أصل الفن متأصلًا في الإنسان، وإذا لم يبدأ الكلام بالغناء، فإننا بالتأكيد نعبّر عن أنفسنا بالغناء في كل مكان نخوض فيه في حوار.[7]

احتل فن الموسيقى مكانة كبيرة لدى العلماء الذين أبدعوا في استكشافه في الحضارة العربية الإسلامية، ومن بين هؤلاء نجد: الكندي وأبو الفرج الأصفهاني وابن سينا. ويعد هذا الاخير رائدًا في مجال "العلاج بالموسيقى"، وذلك بفضل مساهماته البارزة في هذا المجال.[8]

[1] بن براهم، جمال، مقاربة نقدية لمنهاج التربية الموسيقية لمرحلة التعليم الثانوي، الجزائر, 2018، ص ص 54-57

[2] Chailley J, Histoire musicale du Moyen Âge, Paris : Presses universitaires de France, 1969. p 17, consulté le 27 janvier 2022

[3] Aristote, Problèmes musicaux d'Aristote, Revue des Études Grecques, tome 4, fascicule 15, 1891, Paris : ERNEST LEROUX, 1891, consulté le 27 janvier 2022, sur https://www.persee.fr/issue/reg_0035-2039_1891_num_4_15

[4] بن براهم، جمال، مقاربة نقدية لمنهاج التربية الموسيقية، المرجع السابق، ص ص 54-57.

[5] Castil-Blaze F HJ, Dictionnaire de musique moderne. Tome 2 (éd. 2eme). Paris : Au magasin de musique de la lyre moderne, 1821, p 62, Consulté le janvier 27, 2022

[6] Ibid.p62.

[7] Rousseau Jean-Jacques, Dictionnaire de musique, op.cit.p308.

[8] بن براهم جمال، مرجع سابق، ص ص54-57.

وظهرت كذلك أفكار جديدة حول الموسيقى في عصر النهضة الأوروبية، وذلك بفضل العالم روني ديكارت (René Descartes). حيث قام بتأليف كتاب باللغة اللاتينية بعنوان "Abrégé Compendium" في عام (1618) م، حيث تناول فيه الموسيقى من الناحية النظرية، وكذلك من حيث البُعد الجمالي والروحي.[1]

بعد تحرير الموسيقى من سيطرة الكنيسة، ومع ظهور مفهوم "الروح الإنسانية" في أواخر فترة النهضة وبداية الفترة الكلاسيكية، أصبحت الموسيقى تخدم الإنسان بعدما كانت تخدم الكنيسة. وأصبحت في مركز مبادرات فنية وفكرية جديدة، ويُعتبر هذا التغيير الجذري منعطفًا كبيرًا في العلاقة المستقبلية بين الموسيقى والفرد في أوروبا الغربية[2].

ب- ماهية الأغنية:

يتفرغ بحثنا لدراسة الأغنية الجزائرية، وتحديدًا الأغنية القبائلية. نظرًا لأن الجزائر كانت تحت الاستعمار الفرنسي، فإنه من المهم الحصول على فهم شامل لتأثيرات الأغنية الفرنسية والأوروبية بشكل عام على تطور الأغنية الجزائرية. ينطبق الأمر بالمثل على الأغنية الشرقية أو الأفريقية، مع مراعاة التأثيرات المتنوعة التي عاشتها الجزائر على مر التاريخ.

يمثل التراث الثقافي، من خلال التعبير الغنائي والرقصي والتقاليد الاصيلة، صندوقًا ثقافيًا مشتركًا في المغرب العربي، ويعكس صورة لمجتمع متمسك بجذوره في أرضه ومكرس للشرف والاستقلال. ومع ذلك، تشير العديد من الأدلة إلى أن هذا التراث يندرج ضمن إطار جغرافي أوسع، وهو منطقة البحر الأبيض المتوسط[3].

تعد الأغنية مصطلحًا أساسيًا في تاريخ الإحساس، وفي نفس الوقت، تظل كلمة معقدة وغير دقيقة. يجد الخبير الراغب في تلخيص جميع معاني مصطلح "أغنية" نفسه يستعين في الوقت ذاته بالموسيقى والأدب والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم اللاهوت والتاريخ[4].

تُعرّف الأغنية جزئيا بالمعنى الحديث الغربي، ونادرًا ما يتم تعريفها بشكل كامل. ووفقًا لقاموس لاروس القديم، تعتبر "كقطعة من الأبيات الشعرية التافهة والساخرة التي تُغنى."[5]

- الأغنية هي كلمات تغنى على لحن.[6]

[1] بن براهم جمال، مرجع سابق، ص ص 54-57.
[2] المرجع نفسه، ص ص 54-57.
[3] Adel Faouzi, Un patrimoine en danger, Openedition Journals, 31 octobre 2012, https://journals.openedition.org/insaniyat/7894?lang=fr, accès le fevrier 1, 2022
[4] Universalis, Chanson, 2023, Récupéré sur Universalis : https://www.universalis.fr/encyclopedie/chanson/
[5] Vignal M, Dictionnaire de la musique, op.cit. p331.
[6] Collins, Definition of 'song', op.cit.

- هو ما يترنم من الكلام الموزون الملحن.[1]
- ما يُغنَّى من الكلام ويُترنَّم به من الشِّعر ونحوه، وتكون الموسيقى مُصاحبة له في أغلب الأحيان.[2]

وهناك من يروج لفكرة أوسع حول موضوع الأغنية، تتجاوز استيلاء الإنسان على هذا المفهوم. يُعرَّف البعض بالأغنية على أنها "إشارة صوتية متقنة يصدرها حيوان، مثل الأصوات المميزة التي تصدرها بعض الطيور والضفادع وما إلى ذلك، في مغازلة أو عرض إقليمي".[3]

تظهر العلاقة المرتبطة بين الأغنية والموسيقى في هذه التعريفات، ربما لأن الأغنية تنتمي إلى ميدان الموسيقى وميدان الشعر في نفس الوقت. ولكن الأمر ليس دائمًا كذلك، وفي التعاريف الأخرى يكون التمييز بينهما غامضًا: "الأغنية عبارة عن تركيبة صغيرة تغنى، ذات طابع شعبي، ذات إلهام عاطفي أو ساخر، مقسمة إلى أبيات غالبًا ما يفصل بينها لازمة "[4] "وتكون الأغنية عادةً مقطوعة موسيقية قصيرة تحتوي على كلمات تغنى."[5]

ويمكن تعريف الأغنية في سياق الدراسة الموسيقية، على أنها تأليف عروضي قصير، يتم نقل معناها من خلال القوة المشتركة للكلمات واللحن، ويقصد بها أن يتم غناؤها بمصاحبة أو بدون مرافقة آلية[6].

تجد الأغنية مصدر إلهامها بين المجتمع الشعبي الذي يسمح لها بالتجسيد، فهي خاصة بالشعب وتستجيب لقوانين النوع الشعبي، وتكون راسخة في الذهنيات والأحاسيس الجماعية. ولذلك، في بعض التعاريف، تُعتبر الأغنية كفن شعبي في الأصل.[7] . وفي تعريف آخر من المصدر نفسه، يظهر أن الأغنية كانت فن الشوارع ذو النقل الشفهي في القرن السابع عشر في فرنسا، ويمكن قراءة هذا التأكيد بمعنى ازدرائي لكلمة "شارع". ومع ذلك، لم تولد هذه الأغاني جاهزة من حضن الناس، حيث كان المغنون المحترفون غالبًا ما ينطقون بصوت الناس. "إذا كانت الأغنية، في الأصل، فنًا شعبيًا، فقد كانت هناك أغاني للفنانين والطلاب والمثقفين من جميع المجموعات الممكنة، ولكن لم تكن أبدًا، على حد علمنا، أغاني البرجوازية والرؤساء والأشخاص الموجودين في مكانهم."[8] إذًا كانت الأغنية أولاً فنًا نخبويًا في القرن السابع عشر في فرنسا، حيث كانت تجتمع داخل الأقبية العديد من المحترفين في الأغنية، ولم يكن هناك تمييز واضح بين أغاني العلماء والأغاني الشعبية، وظل هذا صحيحًا إلى حد ما. في عام (1733) أو (1734)،

[1] المعاني، كلمات قريبة، 2022، فبراير 1, 2022، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%BA%D9%86%D9%8A%D8%A9/%2027%2001%202022
[2] المرجع نفسه.
[3] Dictionary, Song, 2022, Consulté le janvier 27, 2022, sur dictionary: https://www.dictionary.com/browse/song
[4] Lalanguefrancaise, Chanson, 2022, Consulté le janvier 27, 2022, sur Lalanguefrancaise: https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/chanson
[5] Cambridge Dictionary (2022), Song. Consulté le 27 janvier 2022, sur dictionary.cambridge: https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/song
[6] Grove SG, A Dictionary of Music and Musicians (Vol. 3), London: Macmillan, 1890, p 558
[7] Vignal, Marc. Dictionnaire de la musique, op.cit. p 331.
[8] Ibid. pp 1353- 1355.

وُلد هذا النوع من الأغاني في إحدى ملاهي باريس، حيث سيطرت الكلمات وأداؤها على الموسيقى. كانت الأغنية إذًا من اختصاص هذه النخبة التي تملك أسرار هذا الفن.[1] وفي القرن التاسع عشر، استعاد الناس الأغنية الشعبية التي أثرت على بقية تاريخها من خلال الجوجات[2] (goguettes) التي شكلتها "نوادي الحرفيين". غالبًا ما كانت تُغنى الأغاني الاجتماعية والسياسية هناك.[3]

أما الأغنية الشعبية فقد تتجاوب بوصفها كناقل ثقافي "اجتماعي"، تنقل محتويات ترتبط بالقضايا الاجتماعية للطبقات العاملة والطبقات البرجوازية. وتسارع انتشارها في القرن التاسع عشر بفضل توسيع نطاق تعليم الغناء. وفي نهاية المطاف، تحولت إلى وسيلة متميزة للتعبير الفوري عن المشاعر والتفاعلات الاجتماعية، معتبرة بذلك مرآة لآلام المجتمع.[4]

وفي معجم المعاني الجامع تعرف الأغنية الشعبية كما يلي:" أغنية عاطفيّة شعريّة الطابع تتردَّد على ألسنة العامّة في المناسبات المختلفة، تحكي مواجعهم ومآسيهم وفي أحيان مباهجهم"[5]

وفيما يتعلق بالأغنية في بلدان أوروبية أخرى، كان لها تأثير قوي بسبب التغيرات التي شهدتها القارة الأوروبية في القرن الثامن عشر. على سبيل المثال في بلجيكا، حيث عكست الأغنية بشكل تقريبي نفس الاتجاهات التي اتخذتها الأغنية الفرنسية. وخرجت الأغاني من الصروح الراقية للطبقة البرجوازية، حيث كانت تحمل كلمات تنطوي على لمحة من الاحتجاج والدعوة للثورة، لتسيطر على الأماكن العامة حيث يتردد هذا النوع من الكلمات بقوة وانفعال[6].

ومن ناحية أخرى، تظهر تسمية النص المغنى، سواء كان قصيدة أو أي نوع آخر من الأدب، بتنوع يتفاوت وفقًا للتطور الذي شهده ارتباط النص بالموسيقى في تقاليد البلدان الأخرى.

تاسست قاعدة الغناء الفاخر، على يد الرواد الذين كانوا ممثلين لهذا هذا الشكل الشعري، حيث يتم تسميتهم بمصطلحات محددة في لغات متعددة، كالأوكسيتانية والفرنسية والإيطالية والإسبانية، وتأتي هذه المصطلحات من اعمال فرق التروفار (Trouver, Trovar,Trobar)، وترتبط بالابتكار الموسيقي، حيث يُقترض من اللاتينية الوسطى كلمة التروباري (Tropare)، التي تعني "تأليف المجازات" (Tropes). في الألمانية، يُستخدم مصطلح

[1] Vignal M, Dictionnaire de la musique, op.cit. pp 1353- 1355.

[2] الجوجات هي ممارسة اجتماعية احتفالية قديمة في فرنسا وبلجيكا، تتمثل في التجمع في مجموعات صغيرة ودية ذات طابع ذكوري بحد أقل من عشرين شخصًا لقضاء وقت ممتع معًا والغناء. ثم تتحول هذه الممارسة إلى أساس لتشكيل جمعيات احتفالية وكرنفالية. (وكيباديا)

[3] Vignal M, Dictionnaire de la musique, op.cit. pp 1353- 1355.

[4] Ikhlef O, La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires, 2018, p 124, consulté le 1er janvier 2022, sur HAL theses : https://theses.hal.science/tel-02013402.

[5] المعاني. «كلمات قريبة.» المعاني. ، مرجع سابق.

[6] Ikhlef O, La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires,op.cit.

منيسنجر (Minnesänger) للإشارة إلى الغناء. وتؤكد هذه الشعرية طابعها الموسيقي الجوهري بهذه الطريقة. ويُعتقد أن مصطلح كانسو (Canso) في الأوكسيتان، الذي يُترجم إلى الفرنسية باسم شانسون (Chanson) قد تم صياغته على الأرجح بشكل خاص لتعيين هذه الأعمال، مشيرًا أيضًا إلى انعكاس ملحوظ للنغمة. وكان التحول الرئيسي الذي ألمت بهذه الشعرية في القرن الرابع عشر هو تخليها عن جوانبها الموسيقية. وعلى الرغم من الاعتقاد السائد والخاطئ، إلا أن الغناء الفاخر كان له تأثير عميق جدًا، في فجر الحضارة الأوروبية[1].

يُظهر فن الأغنية، كونه عنصر معقد في الموسيقى، صعوبة في التحديد والتأريخ، وذلك بفعل الفوارق اللغوية الحاسمة بين التقاليد البريطانية والأمريكية والألمانية، حيث يتميز كل منها بمصطلحات مختلفة، صونج أو ليدر (Lieder, Song). وفي فرنسا، يسود الميلودي كما يعتبر مكافئًا للأغنية الفنية، متميزة عن أنواع الرومانس والأغاني. اما في العصور الوسطى قام تراث التروبادور (Troubadours) والمنستريل (Ménestrels) بدور حاسم في إرساء تقليد صوتي للأغاني الشعبية في الموسيقى الغربية، مما أدى إلى انتقال إلى الأغنية الفنية الحديثة التي استوعبت تأثيرات داولاند وموراي وبورسيل. وشهدت ظهور الأغنية الفنية في نهاية القرن الثامن عشر، المطورة من قبل المدرسة الفيينية الأولى لهايدن وموزارت وبيتهوفن، وانتشرت الأشكال التقليدية نحو البَلاد السردية تحت إشراف شوبرت. في القرن التاسع عشر، وساهمت شخصيات من قبيل ميندلسون، برامز، وشومان في توسيع نطاق الأغنية الفنية، بينما في فرنسا، قام بيرليوز بإطلاق تقليد اللحن الغنائي. وفي روسيا، قامت شخصيات كجلينكا ودارجومجينسكي بخلق فن الأغنية الروسية، والذي تم رفعه إلى مستويات أعلى على يد ريمسكي-كورساكوف، تشايكوفسكي، موسورجسكي، وراخمانينوف. أما في فن الأغنية الإنجليزية، فقد ظهر في نهاية القرن التاسع عشر مع عصر النهضة الموسيقية البريطانية، ووجد نفسه ذا أهمية مماثلة في الولايات المتحدة مع مؤلفين مثل ماكداول وجريفز وآيفز. أظهر القرن العشرين غنى فن الأغنية، متجاوزاً الحواجز اللغوية[2].

يعد المادريجال (Madrigal)، قطعة متعددة الألحان مستمدة من الإلهام العلماني، ونموذجًا بارزًا لعصر النهضة الإيطالية.[3] ويعود أصل هذا النوع الموسيقي الشعري الى تقاليد أغاني التروبادور، وأصبح معروفًا في إنجلترا في القرن السادس عشر بفضل نشر الموسيقى ترانسالبينا (Musica Transalpina) عام (1588) على يد نيكولاس

[1] Universalis, TROUBADOURS ET TROUVÈRES, 2022, Consulté le janvier 1, 2022, sur Universalis: https://www.universalis.fr/encyclopedie/troubadours-et-trouveres/

[2] Turp R, Art song: a definition through history La Scena Musicale, 2018, récupéré sur https://myscena.org/pdf-files/sm24-1.pdf

[3] Universalis, Madrigal, 2022, Consulté le janvier 29, 2022, sur Universalis: https://www.universalis.fr/encyclopedie/madrigal/

يونج (Nicholas Yonge) حقق هذا النشر نجاحًا لافتًا، مثيرًا للحماس في مجال تأليف وأداء المادريجال في إنجلترا، واستمر للعقدين الأوليين من القرن السابع عشر.[1]

يظهر فيما بعد تطور الأغنية الفنية (Art Song) في القرن التاسع عشر، والتي تُعرف كأغنية خاصة لأداء منفرد مستندة إلى نص شعري، مع الأجزاء الصوتية والبيانو المترابطة بمهارة. تُستخدم هذه القطعة الموسيقية المؤلفة بعناية من قبل موسيقي ماهر لنقل فكرة فنية معينة، وهي تُقارن بشكل عام مع الليدر الألماني. في إسبانيا، تعتبر الكانسيون(Canción) قطعة شعرية تُغنى أو تُكتب خصيصًا لتناسب الموسيقى، بينما تُشير في إيطاليا إلى الأغنية الإيطالية الشهيرة (La Canzone) كأغنية ذات طابع شعري. وفي مجال موسيقى الكورال في القرن السادس عشر، يعتبر المادريجال مصدرًا للتأثير على تطوير الأغنية المتعددة الألحان، وهي مشتقة من التحالف اللغوي الذي يجمع بين الموسيقى والنص، والذي يُسمى ببساطة "الأغنية."

ثم ظهرت الأغنية الفنية الحديثة (Art Song) في القرن التاسع عشر، وهي كلمة إنجليزية أمريكية، كلمة سجلت لأول مرة بين عامي (1885) و(1890) وهي: "أغنية خاصة لأداء منفرد، على نص شعري تتكون من اجزاء صوتية حلقية وأجزاء البيانو مترابطة بمهارة"، مؤلفة من قبل موسيقي ماهر لغرض نقل فكرة فنية معينة، وهو النوع الذي يتم مقارنته بالليدر الألماني (Lieder).[2] وهي أغنية أو لحن ألماني شهير.[3] وهو عبارة عن "احدى التنسيقات الموسيقية المختلفة للصوت المنفرد وآلة البيانو في قصيدة رومانسية أو غنائية، ونوع اشتهر به ملحنين أمثال شوبرت (F.Schubert) وشومان (R.Schumann) وولف (Hugo Wolf)". في إسبانيا نجد الكانسيون (Canción). "مقطوعة شعرية تُغنى أو تُكتب عن قصد لتلائم الموسيقى."[4]

ونجد ايضا الأغنية الإيطالية الشهيرة الكنزوني (La Canzone): "أغنية ذات طابع شعري عادة "،[5] وفي موسيقى الكورال في القرن السادس عشر تعتبر أغنية متعددة الألحان نشأت منها المادريجال.[6] فهي اذن اختلافات لغوية ولكنها تشير وتسمي هذا الائتلاف بين الموسيقى والنص، أي "الأغنية".

[1] Britanica, Madrigal, 2022, Consulté le janvier 29, 2022, sur Britannica: https://www.britannica.com/art/madrigal-vocal-music
[2] Collinsdictionary, Art song, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur Collinsdictionary: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/art-song
[3] LeRobert, Définition de lied, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur LeRobert Dico en ligne: https://dictionnaire.lerobert.com/definition/lied
[4] Collinsdictionary, Lied, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur Collinsdictionary: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/lied
[5] LeRobert, Canzone, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur LeRobert Dico en ligne: https://dictionnaire.lerobert.com/definition/canzone
[6] Collinsdictionary, Canzone, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur Collinsdictionary: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/canzone

اما في الرؤية الشرقية، نجد من تعاريف الاغنية ما يلي: " هي حصيلة التطور الغنائي كله، فهي حصيلة تطور الدور، والطقطوقة بمختلف مراحل تطورهما، وأيضا الموشح بإيقاعاته (ضروبه) المميزة، ويستعمل في الأغاني. أيضا الموال في الأغنية، والمونولوج بعده تكرار المذاهب".[1] واعتبارا أن الأغنية أصبحت الان "سيدة الموقف"، و"ملكة الميادين الغنائية على مستوى المحلي والدولي."[2]

كان الأدب العربي بصفة عامة يتسم بطابعه الشعري حتى بداية القرن العشرين وارتبط تطور التعبير اللحني مع تطور الشعر. ويكمن تاريخ تطور الشعر الغنائي في ثلاثة مجالات رئيسية: الحب، الطبيعة، والفضائل الإنسانية، حيث يجد تعبيره الأمثل في القصيدة. حيث كانت القصيدة تشكل نوعًا من الأنواع الشعرية تعتمد على التأليف الاحتفالي المخصص للمدح أو الترحيب بالمناسبات الجنائزية. وُلدت هذه القصائد من أفواه الشعراء البدو خلال الفترة الجاهلية، وأصبحت نشاطًا رابحًا للشعراء الذين استقروا في المراكز الحضرية في الإمبراطورية. وفي القرن التاسع (الثالث الهجري)، طبعت المنظورات النظرة نوع القصيدة، وستظل القصيدة هي النوع الرئيسي في هذا السياق. بعد ذلك، تنوعت الإنتاجية بسبب مزيج من العوامل مثل التنوع العرقي والتوسع الحضري، حيث اتجهت السجلات الموضوعاتية نحو التنوع، مثل شكاوى عاطفية في الشعر الحجازي أو الشعر المرتبط بالخمور والسكر في بغداد.[3] و"تُعتبر القصيدة من أقدم أشكال الغناء العربي على الإطلاق، حيث كانت أبيات الشعر العربي هي مادة الغناء في جميع العصور".[4] أما في الأندلس، فكانت تُقترح مقطوعات الموشحات والزجل كخيارات أكثر تلائماً مع الإحساس الشعبي وجمال الطبيعة.[5]

يمكن للأغنية أن تعالج مختلف المواضيع في نصوصها وتؤدي وظائف مختلفة أيضًا، حيث تتردد عبر الزمن وتنغمس في جميع المناسبات سواء كانت سعيدة أو حزينة. إنها أداة فنية تعبر عن الثورة والأمل والهوية، بالإضافة إلى الوحدة الإقليمية والقومية واللغوية، وتتنوع لتشمل الطقوس الدينية والسحرية، وتختلف لتناسب كل أشكال التجمعات. وتمنح الأغنية الفرصة للحلم، ولكنها أيضًا تقدم رؤية مألوفة ومرتفعة رمزيًا، مع الأمل في التحرر أو تحسين الرفاهية، كما يظهر جليا في أغاني العمل لدى السود الأمريكيين (Work songs) وأغاني الدينية للزنوج (Negro-spirituals).[6]

[1] خليل، عن الموسوعة الموسيقية المختصرة، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1992
[2] المرجع نفسه، ص 46
[3] Bencheikh J, Diény J-P, Maulpoix J-M, Monteil V, Seifert R, Lyrisme, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur Universalis: https://www.universalis.fr/encyclopedie/lyrisme/1-le-lyrisme-arabe/
[4] خليل، عن الموسوعة الموسيقية المختصرة، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1992، ص 49
[5] Bencheikh J, Diény J-P, Maulpoix J-M, Monteil V, Seifert R, Lyrisme, op.cit.
[6] Vignal M, Dictionnaire de la musique, op.cit. p333.

ان الأغاني الشعبية الأفريقية ليست استثناءًا من هذه المواضيع، حيث ترافق الناس في حياتهم اليومية وفي مناسبات مختلفة مثل طقوس تعلم المراهقين والجنائز والأعراس والتجمعات بأنواعها المتنوعة.[1] وتم تصدير التقاليد الأفريقية بقوة نتيجة للظروف التاريخية، مثل التهجير القسري للسكان الأفارقة من غرب إفريقيا إلى القارة الأمريكية كجزء من تجارة العبيد آنذاك، نتج عنها على مر السنين ظهور أشكال جديدة من التعبير الموسيقي، وخاصةً أغاني العمل التي غناها العبيد الذين أُجبروا على العمل في حقول القطن. ومع تنصير هؤلاء السكان، ظهرت أغاني الزنوج الدينية، والتي تناولت قصصًا مستمدة من الكتاب المقدس، مع التركيز على المواضيع المذكورة سابقًا، مثل الأمل والأحلام بعالم أفضل بعد الحياة، وتعبير عن قصص تملأ قلوب هؤلاء العبيد بتطلعات إنسانية أعمق. ومع مرور الوقت، تطورت هذه الأنواع من الأغاني لتشمل موضوعات الاحتجاج والتعطش للحرية، وتطورت فيما بعد لتشمل أنماطًا مختلفة مثل البلوز التي تتناول قضايا اجتماعية.

بالإضافة إلى الطابع الديني، فإن الأغاني الشعبية الأفريقية تتجه نحو موضوعات الاحتجاج والتعطش للحرية، حيث يتم غناؤها في الكنائس وفي أماكن يتعرض فيها الناس للعمل القسري تحت ظل الاستعمار. واستمر الطابع الاحتجاجي للأغاني الشعبية الأفريقية حتى بعد استقلال الدول الأفريقية.[2] وتعتبر الأغنية الشعبية الأفريقية من التقاليد الشفوية: "الملاحظة الأولى الضرورية هي انتماء الموسيقى الأفريقية إلى المجال الدولي الواسع لموسيقى التقليد الشفهي".[3] وتم استخدامها لمرافقة الناس في حياتهم اليومية وفي الأحداث المهمة. ولقد تطورت بقوة الظروف نحو بعد آخر، في المطالبة لتطلعات الحرية والاستقلال.

وفي الختام، يظهر الفحص الدقيق لفن الأغنية عبر العصور والتقاليد المتنوعة دورها الحيوي وتطوّرها المستمر. حيث أدت الاختلافات اللغوية البارزة بين التقاليد إلى تشكل لوحة متنوعة من الأنواع الموسيقية. وقد ساهمت كل حقبة وثقافة بطابعها المميز في تطوير الأغنية. وشهد القرنان التاسع عشر والعشرين ازدهارًا لهذا النوع، مُظهرين التنوع في التعبير الموسيقي على مستوى العالم. وعبر حدود اللغات، وتظل الأغنية لغة عالمية قادرة على نقل المشاعر والاحتفاظ بالروايات الثقافية، وعكس تعقيدات التجربة الإنسانية. وبهذا، تظل الأغنية شكلًا فنيًا ديناميًا يلتقط روح كل حقبة ويؤكد مكانتها المركزية في المشهد الموسيقي العالمي.

- **الموسيقى العالمة والموسيقى الشعبية:**

[1] Ikhlef O, La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires,op.cit.
[2] Ibid.
[3] Duvelle C, Musique d'Afrique noire, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur Universalis: https://www.universalis.fr/encyclopedie/musicales-traditions-musique-d-afrique-noire/2-tradition-orale/

على الرغم من أن الموسيقى العالمة في الغالب تشير إلى الموسيقى الكلاسيكية الغربية، إلا أن هذا المصطلح يمكن أن يشير أيضًا إلى تقاليد موسيقية أخرى من ثقافات مختلفة حول العالم.[1] تتضمن هذه التقاليد الموسيقى الكلاسيكية الحديثة والمعاصرة، بما في ذلك الموسيقى التسلسلية (Sérialisme) وموسيقى الإلكترونية والموسيقى التجريبية (الفنية) والموسيقى التقليلية (Minimalisme)، بالإضافة إلى أنماط معينة من موسيقى الجاز والموسيقى الهندية والموسيقى الأفغانية الكلاسيكية والموسيقى الكلاسيكية الأندلسية.

تعتبر الموسيقى ذات الطابع المرسم للغاية موسيقى يتم فيها تحديد جميع العناصر الموسيقية أو معظمها مسبقًا، عادةً في شكل تدوين مكتوب، بدلاً من الارتجال أو تركها بطريقة أخرى لتقدير المؤدي. وتتميز هذه الموسيقى بالتنظيم الهيكلي الصارم والتفاصيل المحددة مسبقًا، مما يعطيها شكلاً واضحًا ومحددًا.

ويظهر جليا أن تحليل الموسيقى العالمة والشعبية أكثر تعقيداً مما يمكن أن نتصوّر، نظرًا للاستخدام الواسع لهذه المصطلحات في مجالات متنوعة. ويثير التمييز المستمر بين "الموسيقى العالمة " و"الموسيقى الشعبية" جدلاً داخل مجموعة من التخصصات الأكاديمية، تمتد من الفلسفة إلى علم الاجتماع وعلم الموسيقى وعلم الإتنوموسيقولوجيا.[2] وهذين النوعين متأصلين في التقاليد، وتولد هذه الثنائية إزعاجًا معينًا بين الباحثين، كما يظهر الحذر الذي عند استخدامهما. وفي هذا السياق، أصبح التمييز الواضح بين عوالم الموسيقى " العالمة " و"الشعبية" موضوعًا تطرح الأسئلة حوله تدريجياً، نتيجة تأثير عوامل متعددة، حسب ما اشارت اليه الدراسات الحديثة حول هذا الموضوع.[3]

تشير عبارة "الموسيقى العالمة "إلى نوع من أنواع الموسيقى المرتبط بتقليد محدد في تاريخ الموسيقى الغربية، وتُوصف في بعض الأحيان أيضًا بـ "الموسيقى الكلاسيكية" أو حتى بـ "الموسيقى المكتوبة[4]." اما استخدام مصطلح "الموسيقى الشعبية" منتشر بشكل واسع، ومع ذلك، يظل تحديد المعايير التي تحدد هذا التمييز أمرًا معقدًا. ويمكن تصنيف أحد أنماطها كموسيقى شعبية وفقًا لمستوى معين من الذوق، بحيث تلائم تلك الأفراد الذين يجدون فيها توافقًا مع أذواقهم أو خلفيتهم الموسيقية، أو تلك التي تُعتبر بسيطة أو تلبي توقعات شعبية معينة، سواء كان ذلك من خلال بساطتها أو من خلال جاذبيتها المثيرة.[5]

[1] Bohlman Philip V, World Music: A Very Short Introduction, Oxford University Press, 2020
[2] Desplat-Roger J, Musique savante / musique populaire ? Réflexions critiques sur une distinction, 2023, Consulté le 16 mars 2023, sur Cairn.info : https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2023-2-page-1.htm
[3] Kosmicki G, Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ? 2006, consulté le 30 janvier 2022, sur Guillaume Kosmicki : https://guillaume-kosmicki.org/pdf/musiquespopulaires&musiquessavantes.pdf
[4] Desplat-Roger J, Musique savante / musique populaire ? Réflexions critiques sur une distinction, 2023, Consulté le 16 mars 2023, sur Cairn.info : https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2023-2-page-1.htm
[5] Scott D, Le duo de la musique savante et de la musique populaire. Genres, hypergenres et sens commun 2017, p19, consulté le 30 janvier 2022, sur OpenEdition Books : https://books.openedition.org/editionsehess/20846?lang=fr#ftn1

تستقطب الموسيقى الشعبية جمهورًا واسعًا دون الحاجة إلى معرفة موسيقية عميقة، بينما تستهدف الموسيقى العالمة، أو الكلاسيكية، جمهورًا أضيق وتتطلب فهمًا أعمق. في بعض الأحيان، يكون من الصعب تحديد ما يعتبر موسيقى عالمة، حيث تتطور الأذواق الشعبية. على سبيل المثال، تعتبر بعض الأعمال الشعبية من القرن التاسع عشر اليوم كلاسيكية. حيث يشمل مصطلح "الموسيقى الكلاسيكية" مجموعة واسعة من الأنماط الموسيقية، بدءًا من الباروك وصولاً إلى الانطباعية. وبإيجاز، فالموسيقى الشعبية متاحة للجميع، في حين تتطلب الموسيقى العالمة فهمًا متخصصًا أعمق[1].

ان الموسيقى العالمة، والمعروفة أيضا بمصطلح "الموسيقى الجادة" أو "الموسيقى الرفيعة"، هي مصطلح عام يُستخدم للإشارة إلى التقاليد الموسيقية التي تستند إلى الاعتبارات البنيوية والنظرية المتقدمة. ويتم استخدام هذا المصطلح على نطاق واسع في مجال علم الموسيقى، وقد يُستخدم أيضًا من قبل بعض الباحثين في هذا المجال. ويتم استخدامه عادة في سياق التصنيف، حيث يُعتبر جزءًا من "الثلاثي المميز" الذي يفصل بين الموسيقى الفنية والموسيقى الشعبية والموسيقى التقليدية[2].

تشكل دراسة الموسيقى الشعبية مسألة متعددة التخصصات في البحث الأكاديمي. ويتأخر علم الموسيقولوجيا خلف التطورات التي تحدث في مجالات أخرى، خاصة في مجال علم الاجتماع. وبالتالي، يجد الموسيقار نفسه في وضعية متزامنة متناقضة. فالميزة تكمن في قدرته على الاستفادة من الأبحاث الاجتماعية لتوجيه تحليله بالمنظور الصحيح. وينبغي أن يُشير منذ البداية إلى أنه لا يمكن اعتبار تحليل الخطاب الموسيقي كاملاً دون النظر إلى الجوانب الاجتماعية والنفسية والبصرية والحركية والطقوسية والفنية والتاريخية والاقتصادية واللغوية ذات الصلة بالنوع الموسيقي المدروس، ووظيفته، وأسلوبه، ووضعه للأداء، والموقف من الاستماع المرتبط بحدث الصوت المدروس. وعلى الجانب الآخر، يكمن العيب في أن "تحليل المحتوى" الموسيقي في مجال الموسيقى الشعبية لا يزال منطقة غير متطورة تماماً ونقطة ضعف في هذا المجال. ويعد من الضروري تطوير هذا الجانب لفهم أفضل لثراء وتنوع الموسيقى الشعبية وتأثيرها على المجتمع المعاصر[3].

[1] Schmidt-Jones C, Special Subjects in Music Theory 2013, consulté le 30 janvier 2022, sur Citeseerx : https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=1d59ec8888a8f32301b6258f911a42b744533615

[2] Edmondson J, Wall T, Schmidt-Jones C, 2022 ,موسيقى فنية, Consulté le 30 janvier 2022, sur عريق : https://areq.net/m/%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D9%89_%D9%81%D9%86%D9%8A%D8%A9.html

[3] Tagg P, Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice 2009, consulté le 30 janvier 2022, sur Amherst.edu : https://www.amherst.edu/system/files/media/1080/Tagg%252520-%252520Analysing%252520Popular%252520Music-%252520Theory%25252C%252520Method%252520and%252520Practice%252520.pdf

تعد الموسيقى العالمة جزء من "مثلث أكسيوماتك" الذي يتكون منها ومن موسيقى الفولك والموسيقى الشعبية. وتختلف الانواع الثلاثة عن الاخرى وفقًا لمعايير معينة. وجوهر الحجة يقوم على فكرة أنّ الموسيقى الشعبية لا يمكن أن تُفهم فقط من خلال العدسات التقليدية لعلم الموسيقى. وتجد هذا الاقتراح أساسها في عدة سمات جوهرية للموسيقى الشعبية. أولاً، فهي مصممة للانتشار على نطاق واسع بين جماهير متنوعة غالبًا من الناحية الاجتماعية والثقافية. ثانيًا، فإنها عادة ما تُخزن وتُنقل بشكل غير مكتوب. ثالثًا، فإن قابليتها للبقاء تعتمد على اقتصاد نقدي متطور حيث يتم تحويلها إلى سلعة. وأخيرًا، ففي المجتمعات الرأسمالية، فهي تُخضع لقوانين الشركات الحرة، حيث يُحكم عليها بأنها يجب أن تُتاجر على أكبر نطاق ممكن بأقل محتوى ممكن لأكبر عدد ممكن من الأشخاص. وتأخذ هذه السمات الخاصة بعين الاعتبار توجيه الموسيقى الشعبية وفقًا لمقياس مثالي للقيم الجمالية بطريقة مثلية لا تجد نجاحًا. بالإضافة إلى ذلك، يُقترح ألا تكون الملاحظة هي المصدر الرئيسي للمواد وللمحللين. وينبع هذا الاقتراح من حقيقة أن الموسيقى الشعبية، خصوصًا في تعبيراتها الأفرو-أمريكية، ليست مصممة للانتقال أو التخزين على شكل ملاحظة. وفي الواقع، يظهر العديد من الجوانب الحيوية للتعبير الموسيقي إما صعوبة أو استحالة ترميزها في الملاحظة التقليدية. لخلاصة، يتجاوز التحدي الذي طرح في هذا الخطاب مجرد مسألة تعريف الموسيقى الشعبية، مُظهرًا بدلاً من ذلك التحديات المنهجية والمفاهيمية المتأصلة في دراستها[1].

يمكن تحليل الموسيقى وفقًا لثلاث فئات متميزة، حيث يتم ربط كل منها بمعيار محدد للأصالة. أولاً، تُعتبر الموسيقى التقليدية أصيلة بسبب ارتباطها العميق بجذور الشعب. فينظر إليها كما لو كانت من "الشعب" نفسه، حيث تنبع مباشرةً من التقاليد والثقافة الجماعية. ثانيًا، تستمد الموسيقى "العالمة" قيمتها بشكل رئيسي من جودتها الفنية الفطرية. حيث يُقدرها الناس بتقنيتها الرفيعة، وتعقيدها الموسيقي، وعمقها العاطفي، وغالبًا ما ترتبط بالمؤلفين المشهورين والتنفيذات المتخصصة بشكل عال. وأخيرًا، تُعتبر الموسيقى "الشعبية" في كثير من الأحيان أقل قيمة، لأنه ينظر إليها على أنها متأثرة بشكل أساسي بالمصالح التجارية، حيث تعتمد على شعبيتها بدلاً من المعايير الفنية[2].

يُظهر مثال موسيقى الجاز بوضوح هشاشة هذا المقياس للقيمة. حيث نشأ الجاز من الموسيقى التقليدية مثل النيجرو سبيريتشوال والبلوز، ثم تطور ليصبح موسيقى شعبية ناجحة، خاصة في العشرينات من القرن الماضي. ومع ذلك، مع مرور الوقت، تم التعرف عليه أيضًا كشكل من أشكال الموسيقى العالمية، خاصة مع ظهور أنماط مثل البيبوب والهاردبوب في الأربعينات من القرن الماضي. وعلى الرغم من هذا التصنيف المتغير، يستمر الهواة المستنيرين في الاستمتاع بالجاز بشكل عام، متجاوزين التفرقة بين الموسيقى التقليدية والشعبية والعالمية. ويعكس تدريس موسيقى الجاز في المعاهد الموسيقية هذا التنوع أيضًا، حيث يشمل كل مراحلها التاريخية والأساليبية. وتجعل هذه التقييمات

[1] Tagg P, Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice, op.cit.
[2] Kosmicki G, Musiques savantes, musiques populaires : une transmission, op.cit.

المعقدة أكثر صعوبة بسبب أن الموسيقى العالمية نفسها، منذ نهاية القرن الثامن عشر، كانت جزءًا من السوق التجارية المتنامية. وبالتالي، يتضح أن هذا المقياس للتأكيد على الأصالة والقيمة الفنية يمكن أن يكون موضوعًا لتفسيرات متنوعة ومتضاربة في بعض الأحيان، مما يبرز التعقيد الكامن في تقدير وتقييم الموسيقى[1].

يشير استخدام مصطلح "الشعبية" على الفور إلى طابع الخفة وغياب النية الجادة في الإبداع الموسيقي المرتبط به. وقد تفاقم هذا التصور بفعل ارتباط بعض الأنواع الموسيقية بملحنين يُعتبرون رموزا للموسيقى "الأنثوية"، مثل شوبان وشوبرت. وقد أثار هذا الارتباط انتقادات سلبية ضد هؤلاء الملحنين، متهمين إياهم بإنتاج أعمال أقل جدية بسبب انتمائهم الموسيقي. ومع ذلك، على الرغم من هذه الردود العدائية، فقد لعب تطور الليد من قبل شوبرت دورا حاسما في إعادة تعريف هذه الفوارق بين الموسيقى الجادة والشعبية. وتم تحويل الليد، الذي كان يُعتبر في السابق أدنى من الموسيقى الآلية، بواسطة شوبرت. ولقد أسهمت مساهمته ليس فقط في إبراز الاختلافات بين الفئتين الموسيقيتين، بل ساهمت أيضًا في تخفيف هذه الفوارق. بالإضافة إلى ذلك، فإن نقل الليد من المجال الحميمي للصالون إلى الساحة العامة لقاعات الحفلات في نهاية القرن التاسع عشر يشهد على السلاسة وعدم الاستقرار في هذه الفوارق. وقد سمح هذا التغيير بإعادة تقييم الليد كنوع من أنواع الموسيقى الجادة، مؤكدا بذلك إعادة استيلاء على الأغنية، وبالتحديد الليد الفني، كتعبير فني محترم. بالمقابل، يبرز تطور الدراسة، التي كانت في الأصل تُصمم كتمرين تقني بسيط، إلى قطعة موسيقية للحفلات، أيضًا طبيعة التغيير في هذه الفوارق بين الأنواع الموسيقية "الرئيسية" و "الفرعية". وهذا التغيير في وضع الدراسة يعكس تطورًا في تصور الموسيقى، حيث أن الأنماط التي كانت في السابق تُعتبر فرعية تكتسب اعترافًا وأهمية متزايدة في السياق الموسيقي. وبالتالي، تُبرز هذه الأمثلة التعقيد والديناميات في التمييز بين الموسيقى الجادة والشعبية، فضلا عن التحولات التاريخية والثقافية التي أثرت على هذه الفوارق عبر الزمن[2].

يعود هذا التصنيف إلى نهاية القرن الثامن عشر في أوروبا، حيث اعتمد التعريف التاريخي الأول على طريقة نقل هذه التعابير الموسيقية. فتنتقل التقاليد الشعبية بشكل أساسي عن طريق الشفهية، بينما يتم نقل الموسيقى العالمة بواسطة الكتابة[3]. وفي منتصف القرن التاسع عشر، تم ترسيخ "الحدود" بين الثقافة الموسيقية الراقية والترفيه الموسيقي "التجاري" بشكل قوي. وهذه الحدود، التي تم تحديدها بوضوح في أيامنا هذه، تم تعزيزها بشكل أكبر خلال القرن الماضي من خلال اختفاء العديد من المؤسسات القائمة التي كانت متوسطة من قبل. ومن بين هذه المؤسسات

[1] Kosmicki G, Musiques savantes, musiques populaires : une transmission, op.cit.
[2] Kenny A, Tensions between the "serious" and the "popular" in music: Josephine Lang's compositional environment, 2009, p78, Consulté le 21 janvier 2022, sur Mural Maynooth University: https://mural.maynoothuniversity.ie/9472/1/Musicology%202%20Kenny.pdf
[3] Kosmicki G, Musiques savantes, musiques populaires : une transmission, op.cit.

كانت الموسيقى الدينية والعسكرية، وكذلك التجمعات مثل الأورفيون والفانفارات والهارمونيات. وتم تكوين هذه الحدود عند تقاطع التطورات الاجتماعية والتقنية والجمالية.[1]

تم تغذية هذا التصنيف في السنوات السابقة من خلال نشاط استهلاك الموسيقى والممارسات الموسيقية حول عواصم مثل لندن وفيينا وباريس.[2] وفي الثلاثينيات والأربعينيات من القرن التاسع عشر، شهدت لندن وباريس وفيينا نموًا هائلًا في عروض الحفلات الموسيقية، مما يشير إلى انفجار ثقافي. وتم تسهيل هذا النمو بفضل المرونة المؤسسية للحفلات مقارنةً بأشكال الترفيه الموسيقي الأخرى مثل الأوبرا والمسرح. وظهرت ثلاثة أنواع رئيسية من الحفلات: الحفلات "للفائدة" التي يرعاها فنانون فرديون، والفعاليات التي تنظمها مجموعات موسيقية محترفة دائمة، والعروض التي يقدمها هواة موسيقيون. وكانت هذه التنوعات تعكس الأذواق الموسيقية والاهتمامات الثقافية في تلك الفترة، مما ساهم في تشكيل المنظر الموسيقي الأوروبي. بالإضافة إلى ذلك، تم دعم نمو الحفلات بظهور موسيقيين موهوبين جذبوا جمهورًا واسعًا وحفّزوا نمو صناعة الموسيقى بشكل عام.[3].

تعمل تفاصيل أخرى على التأكيد على أن الحدود بين الموسيقى العالمة والشعبية لم تكن واضحة تمامًا. وكان يُنظر إلى البراعة الآلية، في القرن التاسع عشر، بشكل مختلف، حيث كان هناك جدل حولها. إذ تسلط انتقادات مينديلسون وشومان الضوء على نقاط الضعف في الأنشطة الموسيقية النسائية في ميونيخ وتكشف عن التوترات الكامنة بين "العالمة" و "الشعبية". وساهم الموقف النخبوي الذي اتبعوه في تشكيل نظرة سلبية نحو التراث الذي تقدمه النساء. وليس الهدف هو إهانة مينديلسون أو شومان، ولكن تسليط الضوء على التوترات الثقافية في تلك الفترة. وكان هدفهم تحسين الأداء في القطاع الخاص، على الرغم من أن انتقاداتهم تسلط الضوء على حدود التعليم الموسيقي للإناث. وتعكس هذه الانتقادات، التي تهدف إلى البناء، تلك الفكرة السائدة بأن "الشعبية" تفتقر إلى القيمة، وهو اعتقاد كان على مثل هذه الملحمة النسائية مثل جوزيفين لانج مواجهته سواء اجتماعيا أم نفسيا.[4]

[1] Leterrier S-A, Musique populaire et musique savante au XIXe siècle, Du "peuple" au "public" 1999, consulté le 10 décembre 2020, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/rh19/157
[2] Milo D, Le musical et le social : variations sur quatre textes de William Weber 1987, consulté le 10 décembre 2020, sur Persée : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1987_num_42_1_283366
[3] Weber W, Music and the Middle Class, New York, USA : Routledge, 2016, pp 19-23.
[4] Kenny A, Tensions between the "serious" and the "popular" in music : Josephine Lang's compositional environment, 2009, Consulté le 21 janvier 2022, sur Mural Maynooth University : https://mural.maynoothuniversity.ie/9472/1/Musicology%202%20Kenny.pdf

هناك من يرى في هاتين الفئتين شكلين فنيين مختلفين حسب خصائصهما: "معايير الانتماء إلى الفن الكبير إيجابية: التعقيد الشكلي، التعبير الدقيق، القيمة الأخلاقية. بينما معايير الانتماء إلى الفنون الصغيرة هي سلبية: البساطة الشكلية، العاطفة، والابتذال."[1]

يتم تحديد العمل الفني الشعبي في تصور نويل كارول، بشكل منهجي حيث يتضمن الشروط التالية: أولاً، أن يتميز العمل الفني بوجود نماذج متعددة أو أنواع متنوعة، ثانيًا، أن يتم إنتاجه ونشره عن طريق وسائل التكنولوجيا الجماهيرية، وأخيرًا، أن يتم تصميمه بشكل مقصود لتحقيق أقصى درجات الوصولية مع جهد أدنى، وبما في ذلك الخيارات الهيكلية مثل الأشكال الروائية والرمزية والتأثير المرغوب وحتى المضمون، بهدف الوصول إلى جمهور واسع غير متخصص أو غير مدرك[2].

ان الموسيقى العالمة هي تلك التي تُعرف بالموسيقى الكلاسيكية الغربية، والموسيقى المثقفة، والموسيقى الجادة، والموسيقى ذات هياكل معينة، أو، بشكل عرضي، "الموسيقى الحقيقية" و "الموسيقى العادية"[3] وهي مصطلح شامل يشير إلى التقاليد الموسيقية، التي تنطوي على اعتبارات نظرية[4] وتقاليد موسيقية مكتوبة.[5]

يعود تعريف الموسيقى النخبوية الذي يقوم على التمييز الاجتماعي بين هذه الفئات إلى القرن التاسع عشر،[6] حيث كانت تعتبر الموسيقى العالمة "موسيقى الطبقات العليا" بينما كانت الموسيقى الشعبية "موسيقى الطبقات الدنيا". لكن هذا التعريف فقد معناه في القرن التالي، مع انتشار الموسيقى، حيث بدأت بعض التشكيلات الموسيقية في تقديم مجموعات متنوعة تضم الموسيقى العالمة والشعبية في نفس الوقت، مثل "الأورفيون"(Orphéons) ، والموسيقى الدينية والعسكرية، والفرق ذات الآلات النحاسية، والتناغم، لتصل إلى الجماهير الشعبية.[7]

[1] Pouivet R, Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante ? 2008, consulté le 10 décembre 2020, sur Academia.edu : https://www.academia.edu/6697670/_La_musique_savante_manque_%C3%A0_notre_d%C3%A9sir_Rimbaud_Illuminations_M%C3%BAsicas_populares_e_m%C3%BAsicas_eruditas_uma_distin%C3%A7%C3%A3o_inoperante_By_Didier_Francfort

[2] Carroll N, Le duo de la musique savante et de la musique populaire, Genres, hypergenres et sens commun, 2013, Consulté le 10 décembre 2020, sur OpenEdition Books : https://books.openedition.org/editionsehess/20846?lang=fr

[3] Nettl B, Heartland Excursions : Ethnomusicological Reflections on Schools of Music 1995, consulté le 10 décembre 2020, sur Books.google : https://books.google.dz/books?id=wZZ1_pQJnKEC&pg=PA3&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

[4] Siron J, Dictionnaire des mots de la musique, Paris : Outre Mesure, 2004, récupéré sur Wikipedia..

[5] Arnold D, Art music, 1983, Consulté le décembre 10, 2020, sur en-academic: https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/158922

[6] Kosmicki G, Musiques savantes, musiques populaires : une transmission, op.cit.

[7] Leterrier S-A, Musique populaire et musique savante au XIXe siècle, Du "peuple" au "public", op.cit.

تُعرَّف الموسيقى الشعبية بأنها الموسيقى التجارية في خدمة الصناعة الثقافية.[1] وقد طوّر أدورنو أفكاره أساسا حول الموسيقى الشعبية والصناعة الثقافية في العديد من كتبه، ولكن أحد أشهرها هو "جدل العقل" (ديناميكيك دير أوفكلارونغ)، الذي الفه بالتعاون مع ماكس هوركهايمر. وفي هذا الكتاب، الذي نشر في عام (1944)، يناقش أدورنو وهوركهايمر دور الثقافة الجماهيرية في المجتمع الرأسمالي وينتقدان الصناعة الثقافية لقياس المنتجات الثقافية واستغلالها تجاريا.

يناقش أيضا أدورنو وهوركهايمر بعمق في كتابهما "جدل العقل"، كيف أصبحت الثقافة الجماهيرية، بما في ذلك الموسيقى الشعبية، وسيلة للتلاعب والسيطرة الاجتماعية في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة. ويؤكدون أن الصناعة الثقافية تنتج أشكالًا ثقافية مقيّسة تعمل على تعزيز الاغتراب والخضوع للأفراد. وفي سياق الحداثة، أثنى أدورنو على الموسيقى الأكاديمية المعاصرة كمثال على هذا التقدم، والتي يمثلها فنانون مثل شوينبيرج (Schoenberg) ، ورأى فيها تطويرًا يخدم التقدم الإنساني. ولا يقتصر إعجابه على ذلك، بل اعتبر أيضًا الموسيقى الشعبية أداة للطبقة الحاكمة، تعمل على عزل الجماهير الشعبية وتشويه الفن الموسيقي. فقال: "يتعين على علم الاجتماع النقدي للموسيقى أن يتساءل بجدية: لماذا، في الزمان الحاضر، بخلاف ما كان عليه منذ مائة عام، يعتبر الناس الموسيقى الشعبية سيئة بشكل عام؟ ولماذا يجب أن تكون سيئة بدون استثناء؟[2]"

يُلاحَظ بالإضافة إلى ذلك، في بعض الأحيان تقارب بين الموسيقى الشعبية والموسيقى العالمة. وهذا التمازج يظهر في المجتمع العالمي وثقافته الشاملة، التي تميز العصر الحديث، وتُشكل خصوصاً في الخمسين سنة الأخيرة. فالموسيقى الشعبية، التي كانت في السابق مقتصرة على الطبقات الاجتماعية الأدنى، أصبحت اليوم تتردد بشكل واسع بين فئات المجتمع الأكثر تحضراً. وبالمثل، يتم تعريض الفئات الأكثر فقراً للموسيقى الكلاسيكية والمعاصرة، عبر وسائل الإعلام المتعددة، ما يؤكد على التبادل المتزايد بين الأنماط الموسيقية المختلفة في عصرنا الحالي.[3]

يمثل التناقض بين الشرعية التاريخية للموسيقى العالمة وهشاشة الشرعية النسبية للموسيقى الشعبية موضوع تحليل في مجال الموسيقولوجيا. فقد استمتعت الموسيقى العالمة، التي تتمثل أساسا في الموسيقى الكلاسيكية الغربية ومشتقاتها مثل الموسيقى المعاصرة والموسيقى الكهربائية، بمكانة مرموقة في الأوساط الأكاديمية والفنية. وقد ساهم رسوخها في التاريخ وارتباطها بالطبقات الثقافية النخبوية في تشكيل شرعيتها مع مرور الوقت. وبالمقابل، ظهرت الموسيقى الشعبية بشكل أكثر حداثة كظاهرة ثقافية، والتي تضم مجموعة واسعة من الأنماط الموسيقية بدءًا من الروك إلى الجاز، ومرورًا بالراب، والموسيقى الإلكترونية، والموسيقى العالمية، والموسيقى التقليدية، وغيرها من الأنواع. وغالبًا

[1] Adorno T & Horkheimer M, La dialectique de la Raison, Paris : Gallimard, 1983.
[2] Adorno T, Introduction à la sociologie de la musique, Genève : Contrechamps, 2017, p 229
[3] Kosmicki G, Musiques savantes, musiques populaires : une transmission, op.cit.

ما يتم التساؤل عن شرعية الموسيقى الشعبية بسبب ارتباطها بثقافة الجماهير وطبيعتها التجارية. ومع ذلك، على الرغم من هذه التصورات غير الشرعية، فإن الموسيقى الشعبية ما زالت تتطور وتتطور، متكيفة مع التغيرات الاجتماعية والتكنولوجية وخلق أشكال جديدة من التعبير الموسيقي من خلال الاندماج والتداخل مع أنواع موسيقية أخرى[1].

يتضح بالإضافة إلى ذلك، أن المعايير الاجتماعية والجمالية التي كانت تستخدم للتمييز بين الموسيقى الشعبية والموسيقى العالمة في القرن التاسع عشر، قد تعرضت للتحول نتيجة ظهور وسائل إعلامية جديدة وأشكال مختلفة من التسويق، التي تعتمد بشكل أكبر على التجارة والربح بدلاً من النهج التربوي للموسيقى. بالإضافة إلى ذلك، تكيفت الموسيقى الكلاسيكية مع هذه التغيرات، حيث بدأت تتأثر بالأساليب الإعلامية والتجارية المشهورة في الموسيقى الشعبية. ومن ثم، فإن ظهور الثقافات الجماهيرية في القرن العشرين، قد ساهم في زيادة التداخل بين مختلف أنواع الموسيقى والثقافات، مما أدى إلى تطوير أنماط موسيقية جديدة وفريدة. ونتيجة لهذا التحول، أصبح من الصعب تمييز الموسيقى العالمة عن الموسيقى الشعبية بشكل واضح، حيث يتداخل ويتشابك كلٌ منهما مع الآخر بشكل متزايد في مشهد الموسيقى المعاصر[2].

يعتبر بعض الباحثين أن التصنيفات الموسيقية تنبع من السياقات الثقافية والاجتماعية والتاريخية. ويرى ديفيد رومو، على سبيل المثال، أنه من الضروري أن نشكك في تصنيف الأنواع الموسيقية وفقًا لمعايير مثل التجارية، الواقعية، المثالية، الدعائية، الفنية، الشبابية، البرجوازية أو الشعبية. فمحاولة تقليل الموسيقى إلى مجرد سلعة تبرز غيابًا واضحًا للفهم السمعي والعاطفي. وكل تفضيل موسيقي، دون استثناء، مرتبط بشكل أساسي بالنظريات الأخلاقية. التي تكشف كل اختيار موسيقي، وكل موقف، عن السلوكيات، والتصورات، والرغبات الكامنة، والقيم، سواء كانت حقيقية أو وهمية، التي تنتمي إلى فرد أو مجموعة تاريخية محددة. في الحقيقة، كل نوع موسيقي يحمل في طياته معاني عميقة؛ كل مجتمع يضفي عليه تفسيرًا خاصًا بناءً على واقعه الاجتماعي والتاريخي الخاص.[3]

يظل التصنيف الفاصل بين "الموسيقى العالمة" و"الموسيقى الشعبية" طريقة فعالة نسبيا لتحديد عدد من الظواهر، وعلى الرغم من قبول هذا النوع من التصنيف، فإن ذلك لا يعفيه من الانتقادات، ولا يمنع استخدامه في

[1] Buch E, Le duo de la musique savante et la musique populaire, 2013, Consulté le 10 décembre 2020, sur SHS HAL : https://shs.hal.science/halshs-01575821

[2] Francfort D, Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante ?, 2014, Consulté le 10 décembre 2022, sur sites.ffclrp.usp.br : https://sites.ffclrp.usp.br/viencontromusicologia/files/GAND%20Version%20oral%20-%20VIEM.pdf

[3] Rumeau D, Pour une in-tuition musicale, op.cit.

سياقات معينة.[1] وكذلك: "لا يجب علينا التخلي عن التصنيف لأنه لا يسمح في جميع الحالات بتحديد انتماء الشيء إلى فئة معينة أو حتى حصرياً إلى واحدة منها."[2]

- **الموسيقى الفلكلورية أو التقليدية:**

يقوم التمييز بين الموسيقى الفلكلورية والموسيقى التقليدية على فارق دقيق ولكن مهم. حيث ترتبط الموسيقى الفلكلورية غالبًا بمنظور متشائم، حيث تشير إلى الموسيقى التي تم الحفاظ عليها ومحتجزة في الماضي، بينما تُعتبر الموسيقى التقليدية حية وديناميكية، ومتجذرة في الثقافة المعاصرة. ففي اللغة الإنجليزية، لا يوجد تمييزًا واضحًا بين مفهومي المصطلحين "folk»و«Traditional» ، ولكن في اللغة الفرنسية، يُعتبر مصطلح "folklorique" غالبًا ذو دلالة سلبية، حيث يشير إلى رؤية ثابتة ومحددة، بينما يعطي "traditionnel" انطباعًا بأن الموسيقى متجددة وحية وتتطور ضمن المجتمع. وبالتالي، يتم تفسير الموسيقى التقليدية وتكييفها لتلبية الاحتياجات الثقافية الحالية، بينما يُنظر إلى الموسيقى الفلكلورية على أنها أثر من الماضي، ويتم الحفاظ عليها غالبًا لأغراض تاريخية أو متحفية.[3] وكلمة "فولكلور"، ظهرت في القرن التاسع عشر مشتقة من "الشعب" و "العلم"، وتشير إلى موضوع دراسي بينما يثير التقليد فكرة استمرارية نشطة.[4] وتشكل الموسيقى الفلكلورية، بطبيعتها المتعددة والمتطورة، مجال دراسي معقد ومثير للاهتمام في مجال الموسيقولوجيا. يتطلب استكشافها تحليلًا معمقًا للأبعاد المختلفة التي تؤثر في تعريفها وتصنيفها.

يشمل مصطلح "الموسيقى التقليدية" مجموعة واسعة ومتنوعة للموسيقى من مختلف أنحاء العالم. ويُستخدم هذا المصطلح غالبًا لوصف الموسيقى التي أنشأتها الشعوب الأصلية في مختلف دول العالم، والتي عادةً ما تكون ريفية، وكانت في الأصل تُنقل من جيل إلى جيل عبر العائلات والمجتمعات الصغيرة الأخرى. ويمكن أن يتضمن ذلك، على سبيل المثال، موسيقى "بالي جاملان" من إندونيسيا (Balinese gamelan) أو موسيقى الجاجاكو اليابانية (Gagaku) أو الموسيقى الشعبية الإيرلندية أو الإنجليزية أو الأسكتلندية، وهذه مجرد أمثلة قليلة من تنوع الموسيقى المتاحة للدراسة. وكل نوع من هذه الأنواع من الموسيقى التقليدية يحمل كنوزًا عديدة لكل من المستمع والمؤدي.[5]

[1] Buch E, Le duo de la musique savante et la musique populaire, op.cit.
[2] Pouivet R, Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante , op.cit.
[3] Le Govic T, Folklorique ou traditionnel ? 2013, consulté le 15 février 2022, sur Tristan Le Govic : https://www.tristanlegovic.eu/blog.php?pennad=folklorique-ou-traditionnel&yezh=fr
[4] Leost S, Folklore ou tradition, faut-il choisir ? 2022, consulté le 2 décembre 2022, sur Projet Canto : https://projet-canto.fr/folklore-ou-tradition-faut-il-choisir/
[5] Wildridge J, Characteristics of Folk Music : An Introduction 2020, consulté le 15 février 2022, sur Cmuse : https://www.cmuse.org/characteristics-of-folk-music

ان مفهوم الموسيقى الفلكلورية مرتبط بشكل ذاتي بعوامل جغرافية واقتصادية وتاريخية، مما يؤدي إلى تباين كبير في معانيها وتصوراتها عبر مختلف مناطق العالم ومختلف العصور. وتعبّر هذه التنوعات أيضًا في المعايير المستخدمة لتحديد ما يندرج ضمن مجال الموسيقى الفلكلورية، والتي غالباً ما تستمد من نماذج النقل، والوظيفة الاجتماعية، والأصول، وتنفيذ الموسيقى. وبالتالي، فإن دراسة الموسيقى الفلكلورية تتطلب منهجًا متعدد التخصصات يدمج بين منظور ثقافي، واجتماعي، وتاريخي، وموسيقي لفهم ثراءها وتعقيدها بالكامل.[1]

تنتقل الموسيقى الفلكلورية، في تقاليدها المركزية، عادة عن طريق الشفهية، وتُحافظ على استمراريتها ضمن شبكات اجتماعية غير رسمية، مثل: دوائر الأصدقاء أو العائلة، وعلى هامش المراكز التعليمية أو الدينية. على عكس الموسيقى العالمة التي توفر تمتعاً جمالياً، أو الموسيقى الشعبية، المرتبطة غالباً بالترفيه، وتندرج الموسيقى الفلكلورية في أنشطة ذات طابع طقوسي، ودورات الحياة، وممارسات العمل، والألعاب، والطقوس الثقافية المبتدئة، وتمثل التعبير عن الدين الشعبي. وتتميز ببعد تشاركي أكثر من جانب عرضي. عموماً، فإن الموسيقى الفلكلورية متاحة لشرائح واسعة من السكان، خاصة الطبقات الاجتماعية المتوسطة، الذين يتعرفون عليها ويتمسكون بها. على الرغم من أن لها نظيراً ريفياً في الموسيقى الشعبية الحضرية، فإن نشر الموسيقى الفلكلورية يعتمد بشكل أساسي على وسائل الإعلام الجماهيرية، مثل التسجيلات، والراديو، والتلفزيون، وإلى حد ما الإنترنت. اما تقليدياً، فكان مُعظم عازفي الموسيقى الفلكلورية هواة، وعلى الرغم من أن الخبراء –مثل الموسيقيين المؤلفين والمغنيين السردية –قاموا بدور مهم. وفي القرن العشرين، زادت أهمية المحترفين، مما أدى إلى توسيع نطاق الأداء ونقل التقاليد الفلكلورية. وتعكس المصطلحات المستخدمة لتسمية الموسيقى الفلكلورية في ثقافات مختلفة غالباً جوانب من الطبقة الاجتماعية أو الوحدة العرقية. وعلى الرغم من التطورات التي سببها التصنيع والتحضر والقومية، فإن الموسيقى الشعبية استمرت بفضل حركات النهضة والحفاظ على التراث، حيث حافظت على آثار معتبرة من جذورها.[2]

قامت منظمة اليونسكو في عام (1989)، بتعريف الثقافة التقليدية على النحو التالي: "تُعرَّف الثقافة التقليدية والشعبية بأنها مجموعة الإبداعات التي تنبع من داخل مجتمع ثقافي معين، تأسست على التقاليد، وتُعبِّر عنها مجموعة أو أفراد، وتُعترَف بوجودها كاستجابة لتوقعات المجتمع كتعبير عن الهوية الثقافية والاجتماعية لهذا المجتمع، حيث تُنقَل القيم والتقاليد عن طريق الشفهية، أو النقل بالتقليد، أو بطرق أخرى. وتشمل أشكالها، بين

[1] Nettl B, folk music, 2022, Consulté le février 10, 2022, sur Britannica : https://www.britannica.com/art/folk-music/additional-info#history
[2] Ibid.

أمور أخرى، اللغة، والأدب، والموسيقى، والرقص، والألعاب، والأساطير، والطقوس، والعادات، والصناعات اليدوية، والعمارة، وغيرها من الفنون."[1]

تتباين المصطلحات التي تشير إلى الموسيقى الفلكلورية حسب الثقافات المختلفة، وتكشف عن بعض جوانب هذا المفهوم. في اللغات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية، ويُستخدم هذا المصطلح الشائع للإشارة إلى الموسيقى المرتبطة بفئة اجتماعية معينة. أما المصطلح الألماني "فولكسميوزيك (Volksmusik) "، فيربط بين مفهوم الطبقة وتوحيد مجموعة عرقية، تمامًا كما يفعل المصطلح الهندي "لوج جيت (log git) " في الهند. وفي بعض اللغات السّلافية بما في ذلك التّشيكية، ويتم استخدام مصطلح "نارود (narod)" للإشارة إلى الموسيقى الفلكلورية التي توحد الشعب بأكمله. وفي إيران، يشير المصطلح الفارسي "موسيقي محاللي (maḥallī mūsīqī-ye) "إلى أسلوب ومجموعة الموسيقى الفلكلورية في منطقة معينة. استُخدمت هذه التسميات أيضًا لتمييز الموسيقى الفنية التقليدية للثقافات الآسيوية والأفريقية، عن النظام الكلاسيكي الغربي.[2] وهناك خصائص مشتركة للموسيقى الفلكلورية المختلفة يمكننا من خلالها استخلاص وصفها.

تبقى أصول الأغاني الفلكلورية في المجتمعات الشعبية، مجهولة بالنسبة لأعضائها، مما يجعل عدم معرفة هوية المبدع عنصراً رئيسياً لتحديد الموسيقى الفلكلورية. ومع ذلك، أصبح واضحاً أن الأغاني الفلكلورية وغيرها من التأليفات تعتبر نتيجة للإبداع الفردي، سواء كان ذلك من قبل السكان الريفيين أو من قبل الموسيقيين المحترفين أو الكهنة الذين تم استيعاب عملهم بطريقة ما في الثقافة الشعبية. ويتضمن ريبيرتوار مجتمع فلكلوري عادة مجموعة متنوعة من الأغاني بأصول متنوعة[3].

تأثر شكل الأغنية الفلكلورية بشكل كبير بالمجتمع بأسره بسبب حياتها في التقاليد الشفوية. على الرغم من أن الأغاني يمكن أن تُقدم بسهولة من الريبيرتوار، فمن المحتمل بشكل أكبر أن تتغير مع انتقالها من الآباء إلى الأبناء، والأصدقاء، والزملاء، وزملاء العمل. وتتأثر الأغاني بعوامل عديدة، بما في ذلك الإبداع، والنسيان، والأغاني المعروفة مسبقاً، والتوقعات الأسلوبية. نتيجة لذلك، قد تصبح الأغاني أقصر أو تشبه أكثر الأنماط الجديدة للموسيقى الشعبية أو الدينية، على سبيل المثال. تكون أي أغنية جديدة عرضة بشكل كبير لهذه العملية الجماعية لإعادة الإنشاء. وإحدى السمات الهامة للأغنية أو القطعة في الثقافة التقليدية الفلكلورية هو تبعيتها للقبول من قبل المجتمع

[1] Unesco, Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire 1989, consulté le 10 février 2022, sur Unesco : https://www.unesco.org/fr/legal-affairs/recommendation-safeguarding-traditional-culture-and-folklore#:~:text=La%20culture%20traditionnelle%20et%20populaire%20est%20l'ensemble%20des%20cr%C3%A9ations,ci%2C%20les%20normes%20et%20les

[2] Nettl B, folk music, op.cit.

[3] Ibid.

–سواء كان ذلك بواسطة قرية أو أمة أو عائلة –وميلها للتغيير مع تمريرها من فرد إلى آخر وأدائها. وعلى سبيل المثال، تشتهر القصيدة المعروفة عادةً بـ "ليدي إيزابيل والفارس الزائف" (Lady Isabel and the False Knight) ، التي درسها إيفار كيمبينين، بنحو (1800) نسخة، جمعت في دول مختلفة في أوروبا والأمريكتين. وقد جمع بيرتراند هـ. برونسون جميع النسخ المتاحة للقصيدة الإنجليزية "باربرا آلن (Barbara Allen)"، ووجد (198) نسخة من القصة مُغناة في العالم الناطق بالإنجليزية، مصحوبة بثلاثة ألحان مختلفة.[1]

ترتبط الموسيقى الفلكلورية، غالبًا بإبداع الشعوب الأصلية في مختلف البلدان. وتتميز كل تقاليد الموسيقى الفلكلورية بآلاتها المميزة الخاصة، التي تعكس الثقافة والتاريخ للمنطقة. وعلى سبيل المثال، تبرز الموسيقى الفلكلورية الإيرلندية آلات مثل الأنابيب الأيرلندية، والبانجو، والطبل البودران، والكمان، في حين توجد آلات مماثلة في التقاليد الأخرى، مما يشهد على التبادل الثقافي والتأثير المتبادل بين الثقافات. بالإضافة إلى التشابهات الآلية، تتمثل العديد من الخصائص الهيكلية في التقاليد الموسيقية الفلكلورية المختلفة، مثل أهمية السرد في تكوين الأغاني، واستخدام الأشكال الموسيقية البسيطة مثل الشكل الثنائي أو الثلاثي. وتلعب الابتكارات دورًا مركزيًا أيضًا في أداء الموسيقى الفلكلورية، مما يمنح الموسيقيين حرية التعبير والعفوية التي تميز هذا النوع الموسيقي. وأخيرًا، تستند الحان الأغاني الفلكلورية غالبًا على المقامات الموسيقية المكونة من خمسة أصوات، مما يعكس هياكل موسيقية مميزة تختلف عن الأنظمة الموسيقية الغربية التونالية. وعلى الرغم من بساطة ظاهرها، فإن الموسيقى الفلكلورية تقدم عمقًا وجمالًا يأسران السامعين في جميع أنحاء العالم، مما يجعلها نوعًا موسيقيًا لا يزال يحظى بشعبية كبيرة وأهمية في الوقت الحاضر.[2]

في الختام، الموسيقى التقليدية والفلكلورية تشير إلى مجموعة من الممارسات الموسيقية التي تنتقل شفهياً أو بالتقليد داخل مجتمعات ثقافية معينة، وتعكس العادات والقيم وهوية تلك المجتمعات. وغالباً ما ترتبط بالأحداث الاجتماعية والطقوس والاحتفالات وتعابير الحياة اليومية. وتتميز بعناصر مثل أوضاع الموسيقى، والإيقاعات المحددة، والآلات التقليدية، وكلمات تثير الفكر. وتتطور الموسيقى التقليدية والشعبية مع مرور الوقت مع الاحتفاظ بصلتها بالماضي والتكيف مع التغيرات الثقافية والاجتماعية. كمجال دراسي علمي، فإنها تشمل تحليلاً عميقاً لعمليات النقل، والوظائف الاجتماعية، والسمات الموسيقية، والتأثير الثقافي لهذه الممارسات الموسيقية في مختلف المجتمعات والحقب الزمنية.

المبحث الثاني: ماهية التراث الموسيقي الجزائري (المكونات الرئيسية):

[1] Nettl B, folk music, op.cit.
[2] Wildridge J, Characteristics of Folk Music : An Introduction 2020, consulté le 15 février 2022, sur Cmuse : https://www.cmuse.org/characteristics-of-folk-music

تتميز الثقافة الموسيقية الجزائرية بثراء لا يُضاهى، حيث تنعكس مختلف التقاليد والطابع الفني عبر البلاد في تنوع موسيقي يُثري التراث العريق لهذا البلد. ومع ذلك، يبدو أن هذا التراث الموسيقي القيم قد تراجع في الوعي الجماعي والاهتمام العام، مما أدى إلى عدم تقديره بما يستحقه من اعتبارات. وتظهر الأدلة على هذا الأمر من خلال ندرة المراجع والأبحاث العلمية المتاحة حول هذا الموضوع، فضلاً عن ضعف الاهتمام بمادة التربية الموسيقية في المؤسسات التعليمية. وعليه فإن فهم أصول وتطور الموسيقى الجزائرية يتطلب التفكير العميق والتحليل الشامل، حيث يمكن للدراسات الأكاديمية الجادة أن تسلط الضوء على هذا التراث الفريد وتعزز الوعي به لدى الجمهور. لذا، فإن هذه الدراسة تهدف إلى استكشاف وتحليل الموروث الموسيقي الجزائري بأسلوب يفتح المجال للتفكير النقدي والنقاش البناء، بهدف إبراز الأهمية الثقافية والفنية لهذا التراث الثمين وتعزيز فهمنا للمساهمة الفريدة التي يقدمها للتنوع الثقافي العالمي.

- **واقع التراث الموسيقي الجزائري:**

تبنت وزارة الثقافة الجزائرية مبادرات مهمة لحفظ ودراسة التراث الموسيقي الفريد في البلاد.وذلك منذ انضمام الجزائر إلى اتفاقية اليونسكو لحماية التراث الثقافي غير المادي في عام (2003)، وفي هذا السياق، كلفت الوزارة المركز الوطني للبحث الأنثروبولوجي وما قبل التاريخ بمهمة جرد هذا التراث الغني والمتنوع على الأراضي الجزائرية.[1] وتعكس هذه الجهود التزام الجزائر بالحفاظ على تراثها الموسيقي القيم وتعزيز فهمنا لهذا الجانب الهام من الثقافة الوطنية. ومن المتوقع أن تسهم النتائج المترتبة عن هذا الجرد في إثراء البحوث الأكاديمية حول الموسيقى التقليدية الجزائرية وتوجيه الجهود نحو الحفاظ على هذا التراث الثقافي الهام للأجيال القادمة.

تأثر البحث في الموسيقى والرقصات التقليدية في الجزائر لفترة طويلة بنقص الدعم الرسمي. ومع ذلك، فمنذ مساهمة المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا وما قبل التاريخ في عام (1974)، تم تسجيل أكثر من (300) ساعة من التسجيلات، مما يشير إلى بداية اهتمام متجدد بهذا المجال. على الرغم من سنوات الانحدار، أعاد المختبر تشغيل العديد من المشاريع، بما في ذلك إنشاء برنامج الماجستير في علم الإثنوميوسيقولوجيا في عام (2015). تهدف هذه المبادرة إلى سد الفجوة في عدد الخبراء واستعادة التوازن في السياق حيث يتم احتكار المناقشة حول هذه المواضيع غالبًا من قبل وسائل الإعلام والجمعيات. ويطرح ترويج الموسيقى والرقصات التقليدية كتراث، على الرغم من كونهم مهنيين في صناعة الموسيقى، رافعين التحديات فيما يتعلق بالحفاظ على أصالتها على الأرض. وبناءً على ذلك،

[1] Ethnomusicologie, Compte-rendu des rencontres autour des sciences du patrimoine immatériel à Alger, première journée, 2010, Consulté le 10 février 2022, sur Ethnomusicologie1.rssing : https://ethnomusicologie1.rssing.com/chan-7305293/all_p1.html

يمكن للتكوين ذو الجودة في مجال علم الإثنوميوسيقولوجيا أن يكون له دور بارز في فهم والحفاظ على هذا التراث الثقافي الغني.[1]

أبدى عشاق الموسيقى، والصحفيون، وعلماء الأنثروبولوجيا بالإضافة إلى هذه الخطط الوطنية، اهتمامًا بالموسيقى الجزائرية التقليدية[2]، إلا أن اهتمام علماء الموسيقى أو علماء الإثنوميوسيقولوجيا بها نادر. وتركز الأطروحات في مجال الدكتوراه والماجستير، أو تلك التي في صدد الاعداد، والتي تدرس هذا الموضوع حول نشر الموسيقى الشفوية التقليدية والطرق الممكنة لتدريس الممارسات التقليدية الصوتية والآلية.[3]

تقدم المدرسة العليا للأساتذة (ENS) في الجزائر، التي أنشئت منذ عام (1984)، في مجال تعليم الموسيقى في المستوى العالى، برامج تكوين جامعي عالي لاساتذة التعليم المتوسط والثانوي. حيث يعتمد البرنامج العام لنيل شهادة الليسانس على دروس مكثفة في النظريات الموسيقية والممارسات الآلية. ورغم ذلك، فإنه لا يوجد تعليم جامعي في المؤسسة يتعلق بالموسيقى الجزائرية التقليدية. غير أنه، غالبًا ما تناولت أطروحات التخرج مواضيع تتضمن عناصر من الموسيقى الجزائرية التقليدية.[4] ويقدم المعهد الوطني العالي للموسيقى (INSM) بدوره هذا النوع من التعليم تحت رعاية وزارة الثقافة ووزارة التعليم العالي. وهو المعهد الذي تحول إلى التعليم الموسيقولوجي بعد ما كان تعليمه يركز بشكل أساسي على النظريات الموسيقية وممارسة الآلات.[5]

ومنذ إدراج تدريس الموسيقى ضمن المنهاج الجزائري للمراحل الثانوية والمتوسطة في عام (1976)، تم إصدار المناهج الخاصة بهذه المادة للمستويات المختلفة لأول مرة في عام (1995)، وثاني مرة في عام (2005).[6] وتضمنت هذه المناهج الموسيقى الجزائرية بتنوع تقاليدها، مع التركيز على تنوع المحتوى وترك المجال للمعلم للاختيار المناسب وفقًا لظروف البيئة المحلية واحتياجات المتعلمين، وهو الأمر الذي يستدعي العناية الجيدة بالتحضير والتخطيط من قبل المعلمين، حتى وإن تم توفير دروس نموذجية.

تحظى تخصصات علم الموسيقى العرقي أو الأنثروبولوجيا والموسيقى بالجزائر بمكانة خاصة، فيما يتعلق بالبحوث حول موسيقى التقاليد الشفوية، حيث تسعى لاستكشاف مجال "عصور ما قبل التاريخ والأنثروبولوجيا والتاريخ". وتتمحور هذه الجهود بشكل خاص داخل المركز الوطني للبحوث ما قبل التاريخ والأنثروبولوجيا والتاريخ

[1] Saidani M, L'ethnomusicologie face à l'industrie du spectacle en Algérie 2016, consulté le 15 février 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2595#ftn1

[2] Augier 1968, 1971 ; Bachetarzi 1968, 1977 ; Benmoussa 1989 ; Bahloul 1984, 2004 ; Bouzar Kasabdji 1992 ; Mazouzi 1990 ; Mecheri-Saada 1979, 1981 ; Merdaci 1991 ; Zerouki 2001.

[3] Saidani M, L'ethnomusicologie face à l'industrie du spectacle en Algérie, op.cit.

[4] سهلاوي م، مقابلة مع، فركون طارق، التكوين الموسيقي، 2021

[5] وابادي ر وبوعزارةع، مقابلة مع، فركون طارق، التكوين الموسيقي، 2021.رشيد وعبادي، المدير الفرعي للشؤون التعليمية في المعهد الوطني العالي للموسيقى، وبوعزارة عبد القادر، المدير العام للمعهد في ذلك الوقت.

[6] بن براهم جمال، مقاربة نقدية لمنهاج التربية الموسيقية لمرحلة التعليم الثانوي، مرجع سابق، ص ص 78- 91.

(CNRPAH) في الجزائر العاصمة .ويعتبر المركز الوطني للبحوث ما قبل التاريخ والأنثروبولوجيا والتاريخ (CNRPAH)، الذي تأسس في عام (1974)، ويعد رائدًا في مجال علم الموسيقى العرقية، حيث قام بتسجيل وجمع أكثر من (300) ساعة من الموسيقى التقليدية على مدار عشر سنوات. وقد شملت هذه التسجيلات مناطق متنوعة في الجزائر، بما في ذلك منطقة القورارة في الجنوب الغربي الجزائري، التي تم تصنيفها كموقع تراث عالمي من قبل اليونسكو في نوفمبر (2005). كما استهدفت هذه التسجيلات مناطق أخرى مثل المزاب، وتلمسان، والهضاب العليا، والأهاقار، مع التركيز على ذخيرة الإمزاد التي تؤديها حصريًا نساء الطوارق. وقد تم تصنيف هذا التراث من قبل اليونسكو، بالتعاون مع النيجر ومالي، في عام (2011).[1]

تم توثيق التراث الموسيقي الجزائري من خلال أعمال مثل كتب رواني وسلفادور دانيال، بالإضافة إلى النقل الشفهي لهذه الموسيقى عبر الأجيال. ومع هذا التوثيق، يبقى البحث في مجال التراث الموسيقي والموسيقى نفسها مفتوحًا. فما هي التأثيرات المختلفة لهذه الموسيقى؟ وعليه، سنقوم بدراسة خصائص هذه الموسيقى، بما في ذلك الإيقاعات والمقامات الموسيقية المستخدمة وأنواع الآلات الموسيقية، بهدف فهم ما هو مشترك بينها وبين الموسيقى التقليدية الأخرى. كما يمكننا أيضًا استكشاف هذه التشابهات للتعرف على التواصل الثقافي بين الشعوب وربما تحديد حركات جماعات معينة. وسيساهم البحث في توضيح أنواع الآلات الموسيقية والمقامات والأنماط الفريدة للتراث الجزائري.

✓ المكونات الرئيسية للتراث الموسيقي الجزائري:

تمتاز الجزائر بتنوع موسيقي فريد يعكس تلاقي الثقافات المحلية والتأثيرات الخارجية، مما يكوّن لوحة فنية متجانسة وغنية.[2] ويمكن تصنيف هذا التراث الموسيقي إلى ثلاث فئات رئيسية:

1- **الموسيقى العالمة** :وتتجسد في الموسيقى الأندلسية بفروعها الثلاثة: الصّنعة، الغرناطي، والمالوف.
2- **الموسيقى الشعبية** :وتشمل الأنماط الشفوية المتوارثة مثل الحوزي، البدوي، العروبي، الملحون، المديح، والآياي.
3- **الموسيقى العصرية** :التي تعكس التحديث والتأثيرات العالمية، مثل السطايفي والراي.

ويعكس هذا التنوع الموسيقي ثراء الثقافة الجزائرية وعمق تاريخها، مما يمنحها مكانة بارزة في المشهد الموسيقي العالمي.

[1] Saidani M, L'ethnomusicologie face à l'industrie du spectacle en Algérie, op.cit.
[2] بسدات عبد الصمد، التراث الموسيقي الجزائري، مرجع سابق، ص 278

- **الأغنية الجزائرية:**

تمثل الأغنية، بطبيعتها، مرآة للهوية الثقافية، ويجسد التراث الموسيقي الجزائري هذه الحقيقة بوضوح. ورغم غناه وتنوعه، لا يزال البعض يشكك في أصالته وقيمته، مما يستدعي الرجوع إلى التاريخ لإثبات تماسكه ووحدته. فهو ليس مجرد تعبير عن الاستمرارية الثقافية، بل يعكس أيضًا التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي مرت بها الجزائر عبر الزمن.[1]

ويمنح من جهة أخرى، الموقع الجغرافي الاستراتيجي للجزائر، في قلب شمال إفريقيا وعلى تقاطع البحر الأبيض المتوسط والعالم العربي، فرصة فريدة للتفاعل مع ثقافات متعددة. فالغزوات الاستعمارية المتعاقبة، والتنقلات السكانية، وحركات الهجرة أثرت بعمق في الهوية الثقافية للبلاد. ومن أبرز الأمثلة على ذلك أغنية *المنفى*، التي تعكس تأثيرات الهجرة على المجتمع الجزائري في بدايات القرن العشرين، وهو أثر لا يزال واضحًا في الإنتاج الأدبي والموسيقي المحلي.[2]

يجعل هذا التنوع الثقافي والموسيقي من الجزائر دولة قادرة على الانفتاح على الموسيقى العالمية مع الحفاظ على هويتها الخاصة.[3] وفي هذا السياق، يمكن تصنيف التراث الموسيقي الجزائري إلى ثلاث فئات رئيسية: الموسيقى الأندلسية الكلاسيكية، الأغاني الشفوية التقليدية، والأغنية الحديثة. ولا يمكن وضع الموسيقى الأندلسية النخبوية في السياق ذاته مع أنماط موسيقية كالسّطايفي أو البدوي، التي تنبع من بيئات ريفية لكنها انتشرت تدريجيًا في المدن.[4] ويساهم فهم هذه الفئات من أنواع الموسيقى بشكل عميق في استيعاب مكونات الثقافة الموسيقية الجزائرية والحفاظ على هذا الإرث الغني والمتنوع للأجيال القادمة.

- **لمحة عامة حول الموسيقى الأندلسية:**

تُعرف هذه الموسيقى بأسماء متعددة، فهي تُطلق عليها تسميات مختلفة مثل "الموسيقى العربية الأندلسية"، و "الموسيقى العربية الإسبانية"، و "الموسيقى الأندلسية"، و "الموسيقى الكلاسيكية المغربية"، و "الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية"، وغيرها. وهذه الأسماء التي يطلقها الناس على الموسيقى تختلف باختلاف البلدان المحيطة بحوض البحر الأبيض المتوسط التي تحمل هذه التقاليد الموسيقية. ومن بين هذه البلدان: إسبانيا، المغرب، الجزائر، تونس، وليبيا. وإن الأسماء التي تطلق على الموسيقى تعكس مجموعة متنوعة من الدوافع والمصالح المختلفة، والمفاهيم

[1] Faouzi A, Un patrimoine en danger, 2000, Consulté le 20 février 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/7894?lang=en
[2] Ibid.
[3] Ben Braham Djamel, Genres et styles musicaux enseignés en Algérie, op.cit.
[4] Faouzi A, Un patrimoine en danger, op.cit.

المتباينة المرتبطة بثقافات منطقة البحر الأبيض المتوسط وتأثيراتها. "ومع ذلك، يبدو أن هذه الأوجه المختلفة والاهتمامات والمفاهيم تُوجه بشكل قوي من خلال العوامل الأيديولوجية التي تُطبقها هذه البلدان."[1]

تَرِدُ عادةً في كتب وابحاث الموسيقى، سواء كانت في مجالات الأنثروبولوجيا أو علم الموسيقى، محاولات لتسمية الموسيقى المرتبطة بالأندلس حسب تسميتها "الجزائرية"، مشيرة إلى محتوى مرتبط بمدينة الجزائر أو بالصنعة الجزائرية، بغض النظر عن التباينات والخصوصيات في المحتوى الموسيقي المماثل. وعلى الرغم من ذلك، فقد شهدت العاصمة الجزائرية جهوداً لوضع استراتيجيات لحماية وتعزيز هذا التراث الموسيقي الجزائري.[2]

تضم الموسيقى الأندلسية عناصر من الموسيقى العالمة بالإضافة إلى العناصر الموسيقى الشفوية. حيث يتم توريث موسيقى الماضي عبر النقل الشفوي أو الكتابي فقط، وقد تم نقل الموسيقى الأندلسية بشكل شفوي فيما يتعلق باللحن والإيقاع، مما يعني أنه: "حتى لو كانت تقنيات التدوين متاحة، فإنها لم تكن ضرورية للموسيقيين الممارسين، مما يترك أثرًا محدودًا."[3] وعندما يكتشف القارئ الذخيرة الشعرية الموسيقية الأصلية من الأندلس، فإن أول ما يلاحظه هو أن المغاربة يرونها جزءًا من الثقافة العالمة، على الرغم من وجود تشابهات مع التقاليد الشعبية أو الفلكلورية.[4]

تُظهر المراجع المتاحة أن الموسيقى الأندلسية في الجزائر تُعرف أيضًا بوصفها "الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية" في بعض مقالات الصحف. ويجب الانتباه إلى أن هذا لا يعني استبعاد المطالبات بالموسيقى الأندلسية من قبل دول شمال إفريقيا مثل: (المغرب، وتونس، وليبيا)، وحتى من إسبانيا، حيث أتت هذه الموسيقى منها أصلاً. وتدعي هذه الدول أيضًا انتماء هذا النوع من الموسيقى إلى تراثها الموسيقي. وعليه تفادت دراستنا اختيارًا محددًا للتسمية من بين التسميات المتاحة، بل اكتفت بتسمية "الموسيقى الأندلسية" ببساطة لغايات البحث.

ان عدم وجود مصادر تاريخية حول هذا الموضوع يجعل الواقع الموسيقي للأندلس منحرفًا. وهذه الفجوة الوثائقية تسبب الصعوبات وحتى استحالة معرفة الحياة الموسيقية في ماضي الأندلس. والمصادر الرئيسية هي، حتمًا، الكتابات المنسوخة التي تتناول الموسيقى في الأعمال الأدبية والتاريخية. والأدبيات النظرية التي أنتجها شخصيات بارزة مثل الكندي (252 /866) والفرابي (950/339) وابن سينا (980/370 – 428/ 1037) وصفي الدين الأموي (693 /1294) حيث توفر لنا نظرة على الأمور التقنية، بينما تساعد الثروات الهائلة في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (897/284 – 967/356) في الحصول على معلومات حول الذخيرة وطريقة النقل من جيل إلى

[1] Salah Fethi, La musique andalou-maghrébine vue d'Espagne, Alger : Office des Publications Universitaires, 2018, p 85.
[2] Saidani M, L'ethnomusicologie face à l'industrie du spectacle en Algérie, op.cit.
[3] Wright O, Music in Muslim Spain "dans" The Legacy of Muslim Spain, New York : E.J. Brill, 1992.
[4] Salah Fethi, La musique andalou-maghrébine vue d'Espagne, op.cit.p 83.

جيل والسياق الاجتماعي. "وفيما يتعلق بإسبانيا المسلمة، فإن هذه المواد والملحقات المتناثرة تمثل مصدرنا الرئيسي إلى حد كبير. وعلى الرغم من وجود الأعمال النظرية، مثل أعمال ابن باجة (533 /1139) التي تنافس كتاب الفارابي الضخم "كتاب الموسيقي الكبير"، إلا أن القليل منها نجا بالفعل. وإذا استثنينا فصلين من موسوعة التيفاسحي للقرن السابع / الثالث عشر، فإن القليل الذي نجا هو مقالات متأخرة زمنيًا عن الأحداث ومختصرة وغير مفيدة" [1].

على الرغم من ذلك، وبالإضافة إلى التغييرات التي قد تحدث عبر التاريخ، فإن هذه الموسيقى لا تزال حية حتى يومنا هذا، بعد مرور أكثر من ألفي عام من الوجود. ومهما كانت درجة موضوعيتها كمفهوم أو تفسير أو رؤية محددة للماضي، فإن كل التاريخ يحتوي على درجات مختلفة من الأساطير، وهو أكثر أهمية عندما يتعلق الأمر بكتابة التاريخ الثقافي الشفوي التقليدي. عندما يعلم المرء أنه من المستحيل إعادة بناء الماضي بطريقة موضوعية تمامًا، فإن الأسطورة التي تم تصويرها على أنها مجموعة من حقائق الماضي الخيالية تظل مهمة ويبدو أنها حتمية في بعض الحالات.[2]

ويتمثل الاهتمام بفهم التاريخ في تنوّع درجة ترويج الأحداث في الماضي. وتعد عملية إزالة الغموض عن بعض البيانات لتحقيق واقعية أكثر هدفاً حديثاً، لكن الأساطير لا تزال موجودة وتشكل تحدياً للمؤرخين بين الواقعية والسرد الأسطوري.[3] و"كتابة التاريخ تعني سرد الأحداث ووصفها، ولكن الأهم من ذلك، هو محاولة إعادة بناء الواقع، استنادًا إلى قطع صغيرة مما كان، وذلك من خلال "التاريخ الحقيقي.""[4] وتمثّل أيضا كتابة التاريخ مسعى معقّدًا يتطلب الملاحة في أغوار الماضي، وتحديد حدوده، وتنظيم العناصر المتنوّعة للحقائق لبناء فهم متسق في الحاضر. إنها عملية يقوم بها المجتمع لتحويل التجربة الغامضة للجسم الاجتماعي إلى تقدّم مدروس لإرادة نشطة[5].

يظهر بوضوح أن الأسطورة تفي بمتطلبات معينة، سواء في الماضي أو في الحاضر، ضمن سياق اجتماعي وتاريخي وثقافي متغير باستمرار. فهي تلبي احتياجات خاصة وتعمل بفعالية، نظرًا لضرورتها الواضحة في هذا السياق المعقد.[6] ويبدو أن الأسطورة تشهد حاليًا تميزًا واضحًا نظرًا لنقص الوثائق المكتوبة وتباين التفسيرات، مما يؤدي إلى استخدامها لملء الفجوات في السرد التاريخي، وذلك على الرغم من احتمالية احتوائها على حقائق مزيفة أو غير موجودة. وتمثل هذه الأساطير تصوّرًا مختلفًا للماضي دون أن تشوّه الحقائق التاريخية بشكل كامل. وبالتالي، قد

[1] Wright O, Music in Muslim Spain "dans" The Legacy of Muslim Spain, op.cit.p 556.
[2] Dumézil G, Du mythe à l'histoire cité dans Histoire et diversité des cultures, 1984, pp 43- 51., Consulté le 20 février 2020, sur Unesdoc UNESCO : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000058850
[3] Salah Fethi, La musique andalou-maghrébine vue d'Espagne, op.cit.p 86.
[4] Gonzales A, Quelques réflexions sur l'archéologie de l'écriture historique, 2010
[5] De Certeau M, L'écriture de l'histoire, Paris : Gallimard, 1975.
[6] Marín M, Al-Andalus y los andalusíes, Barcelone : Icaria Editorial, 2000, p 65.

يؤدي السعي إلى إزالة الغموض المحيط بالماضي إلى التقليل من قيمته. يتساءل المؤرخون النقاد، سواء في الخطاب التاريخي أو الوثائق القديمة والحديثة، عن مدى أصالة المعلومات التي يعملون على استقاءها. ومن النادر أن تكون الأصالة حقيقة مطلقة، بل تكون بالغالب مشتقة ومفصلة ومبنية وحتى مخترعة. وفي سياق الموسيقى الأندلسية، كان للأساطير أو حتى لإزالة الأساطير دورٌ مهمٌ في تأثيرها على تطورها التاريخي. وبالرغم من عدم وجود مصادر مكتوبة توثق لهذه الموسيقى، إلا أن التفسيرات الحالية لها كمشتقة من الموسيقى الأندلسية يمكن أن توجه خيالنا نحو فهم أوهام الموسيقى الأندلسية الحقيقية التي لم نتمكن من الاستماع إليها مباشرة.[1]

تم تعديل فهم الموسيقى الأندلسية مع الاحتفاظ بالطابع الأسطوري الذي يحيط بها. وتظهر هذه التباينات بوضوح في التعاريف مثل: "تطورت الموسيقى الأندلسية من مجموعة متنوعة من الثقافات الموسيقية: التقليد الموسيقي الموزاربي (المسيحي مع عناصر مستمدة من الرومانية، تأثير الشعوب الوحشية وطقوس الفنون الجوثية والبيزنطية)، والموسيقى اليهودية، والموسيقى الأمازيغية والعربية (الإسلامية من الشرق الأوسط والشرق الأدنى)."[2] تؤكد هذه التفسيرات مرة أخرى فكرة تعايش "الثقافات الثلاث"، كما اقترحتها مانويلا مارين. وفقًا لتعريف فرناندیز مانزانو، تمثل موسيقى الأندلس توليفة للثقافات الموسيقية الثلاث لتلك الفترة: المسيحية واليهودية والإسلامية، وتمثل الأخيرة خليطًا من العناصر العربية والأمازيغية.[3]

إن تبني موقف وسطي عند الحديث عن الأندلسيين يشير إلى أنهم ليسوا غربيين تمامًا ولا شرقيين تمامًا، مما يعكس خصوصية هويتهم المتنوعة والمختلطة. ويسلط هذا التفسير الضوء على الطبيعة الفريدة لهذه الهوية، وهو ما تؤكده أيضًا الباحثة "مانوِيلا مارين" عند مناقشتها لمسألة "من هم الأندلسيون؟"، حيث تُبرز تعقيد وتشابك الانتماءات الثقافية والحضارية التي شكّلت تاريخهم: " من الأنسب القول إنهم، في الغالب، كانوا من السكان المحليين الذين اندمجوا، من خلال تعريبهم وإسلامهم، في مجتمع جديد يتألف من عناصر عرقية متنوعة للغاية. كانت المساهمة الخارجية الأكثر أهمية في هذا المجتمع الجديد هي تلك التي قدمها البربر؛ ومع ذلك، فإن الأقلية العربية لا تزال تحمل علامات اجتماعية مميزة جدًا تشير إلى الهيبة".[4]

تمثل فكرة السيطرة النسبية للعنصر الإثني الأمازيغي في تكوين الهوية الأندلسية تلك الوسطية الذي أشرنا إليه سابقًا، والتي لا تتعارض مع أي من أنصار التشريق الكلي أو التغريب الكلي للهوية الأندلسية. وفي الواقع، فإن الأمازيغ ليسوا غربيين تمامًا ولا شرقيين تمامًا، بل بطريقة متنوعة، يكونون الاثنين في نفس الوقت. وبالتالي، فإن

[1] Salah Fethi, La musique andalou-maghrébine vue d'Espagne, op.cit.pp 86- 87.
[2] Manzano Reynaldo Fernández "dans" Fetfhi Salah, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana "dans" la musique ' andalou-Maghrébine' vue d'Espagne, Alger : OPU, 2018, p 88.
[3] Salah Fethi, La musique andalou-maghrébine vue d'Espagne, op.cit. p 89.
[4] Marín M, Al-Andalus y los andalusíes, Barcelone : Icaria Editorial, 2000, p 35.

التركيز المتزايد على العنصر الأمازيغي يساهم بطريقة ما في نوع من "التحرير الجزئي" من العربية، وبالتالي، في شكل من أشكال "التوجه الجزئي نحو الشرق" للهوية الأندلسية.[1] ومع هذه المصادر الضيقة، لا نتفاجأ عندما نجد أننا في النهاية لا نعرف الكثير عن تاريخ الموسيقى الأندلسية. لذلك لا يمكن أن يكون هناك تأكيدات قاطعة حول الحقائق المتعلقة بتطورها خلال القرنين الثاني والثامن. فمما كان يتكون السكان في بداية الفتح الإسلامي، وهل كانت الأنماط الأمازيغية مؤثرة، أو إذا كانت الثقافة العربية البحتة التي يرمز إليها استيراد العديد من الموسيقيين من الحجاز ستهيمن؟

يبدو أن الوضع أصبح أكثر وضوحاً خلال النصف الأول من القرن الثالث/التاسع، على الأقل فيما يتعلق بالموسيقى الحاضرة في القصر، حيث يسيطر على هذه الفترة شخصية رئيسية هي أبو الحسن علي بن نافع، الملقب "بزرياب". وعلى الرغم من الابتكارات المختلفة التي تنسب إليه وسمعته المفترضة كمفضل في القصر، إلا أن معناه ليس من السهل تحديده. فقد ارتضى العلماء العرب والغربيون سرد السيرة الكاملة والمفصلة لمسيرته المهنية كما قدمها المؤرخ المقري (1578/986-1632/1041)، الذي كان مصدره الأساسي هو المؤرخ ابن حيان (987/377-8-1076/469)، ونفترض أنه تم نقلها بدقة. ومع ذلك، فإن ابن حيان لا يزال بعيدًا جدًا عن فترة حياته الموضوعة، ومن الحكمة اعتبار سرده مثاليًا في بعض الجوانب بدلاً من حقيقي.[2]

إن نسب هذه الإنجازات إلى شخصية واحدة، مع تأكيد دوره باعتباره المبدع الفريد لثقافة واسعة وذات قيمة مثل الثقافة الموسيقية الأندلسية، قد أثار العديد من ردود الافعال من قبل مجتمع البحث الأكاديمي، وذلك من خلال التشكيك في هذه التأكيدات التي تستند بشكل خاص إلى الثقافة الشفوية للنقل الموسيقي. وهذا التصوّر المجامل لفرد واحد كخالق حصري لثقافة واسعة ومرموقة مثل: الثقافة الموسيقية الأندلسية يجد جذوره في طبيعته الشفوية، كما يشير بوشي. وعليه، فمنذ نشأتها، يتم نقل هذه الثقافة شفويًا من جيل إلى جيل، مع وجود عدد قليل جدًا من الوثائق المكتوبة عن الحياة الموسيقية المقابلة، وغياب تام (أو اكتشاف غير موجود بعد) للتدوين الموسيقي.[3] وفي التقاليد الشفوية، من الشائع ملاحظة ظاهرة التركيز حيث يصبح البطل رمزًا لثقافة موسيقية بأكملها. هذه العملية شائعة وغالبًا ما تسهم في ظهور الفكر الأسطوري، مما يعزز الأساطير القائمة.[4]

يمكن تلخيص سيرة زرياب كما رواها المقري عن ابن حيان بشكل موجز نسبيًا. حيث بسبب إثارته لغيرة أستاذه البارز إسحاق الموصلي (767/150-850/235) نتيجة تألقه في حفله الافتتاحي أمام هارون الرشيد

[1] Salah Fethi, La musique andalou-maghrébine vue d'Espagne, op.cit. pp 91- 92.
[2] Wright O, Music in Muslim Spain "dans" The Legacy of Muslim Spain, op.cit. p 556.
[3] Salah Fethi, La musique andalou-maghrébine vue d'Espagne, op.cit. p 92.
[4] Poché C, Un nouveau regard sur la musique d'al-Andalus "dans" La musique andalou-maghrébine vue d'Espagne, Alger : OPU, 2018, p 92.

(809/193-786/170)، فاضطر إلى مغادرة بغداد والبحث عن ثروته في مكان آخر. وعند وصوله إلى شمال إفريقيا، تمت دعوته إلى القصر الأموي في قرطبة، حيث كون نفسه بسرعة ليكون رائد العصر في الأداء والتدريس، وأيضًا كحكم عام في الذوق حيث كان له تأثير دائم في مجالات مثل اللباس وتسريحة الشعر وحتى عادات الطهي. ونجح زرياب ماديا وفنيا، حيث علم بالإضافة إلى أطفاله العديد من التلاميذ الماهرين الذين نجحوا بعد وفاته ليستمروا في نشر ونقل أسلوبه الموسيقي المميز وتشكيلته.[1]

إن المساهمة التي قدمها ابن باجة في الموسيقى الأندلسية، كما أشار إليها فرناندیز مانزانو في إسبانيا، تأتي لتفكيك شخصية زرياب. فبالفعل، يسلط مانزانو الضوء على دور ابن باية (أفمباس) كموسيقي ونظري وفيلسوف في سرقسطة، خلال النصف الثاني من القرن الحادي عشر والنصف الأول من القرن الثاني عشر. ويبدو أن اختيار التأكيد على أصل ابن باية في هذا الاقتباس، سرقسطة، مدينة كانت تنتمي في تلك الفترة إلى أراضي الأندلس، يشارك في هذه الرغبة في إبراز هوية بعض الشخصيات المثالية.[2] "بينما كان زرياب يُعرض غالبًا كالمبتكر الرئيسي للموسيقى في تلك الحقبة، يُعرض ابن باية بوصف "الوجه الآخر للعملية الأسطورية الموسيقية في الأندلس"، حيث استخدم علمه ومهاراته الفكرية في مناسبات مختلفة لإثراء الساحة الموسيقية في عصره."[3]

تعتبر شخصية زرياب في دراسة تراث الموسيقى في الأندلس، واحدة من الشخصيات المهمة التي يتم ذكرها بشكل متكرر. ولقد أثارت سمعته كموسيقي ومعلم ومبتكر ثقافي العديد من المناقشات بين المؤرخين وعلماء الموسيقى. وعلى الرغم من الأهمية التي تعطى له في التقاليد الموسيقية الأندلسية، يبدو أن بعض الابتكارات التي تنسب عادة إليه قد تكون مثيرة للجدل. ومن بين المساهمات الأكثر أهمية المنسوبة له شكل النوبة، وهي شكل موسيقي يظل مميزًا في التقاليد الكلاسيكية للمغرب. وعلى الرغم من أن مصطلح النوبة لم يُستخدم مباشرة في السرد التاريخي، ويمكن تحديد نموذج مبدئي للنوبة عند زرياب. ويتميز هذا النموذج بتقدم القطع الموسيقية، بدءًا من القطع البطيئة مثل النشيد، وانتهاءً بالقطع الأسرع مثل المحركات والأحزاج. وعلى الرغم من أن هذه الهيكلية أكثر تعقيدًا في النوبة الحديثة، إلا أنه يبدو أن لها جذورها في الممارسة الموسيقية القديمة للأندلس. ويكشف تحليل المصادر التاريخية أن هذة الحركة من البطء إلى السرعة كانت سمة قديمة في الموسيقى العربية، وتعود إلى أوائل عصر العباسيين. كما أن الشهادات تذكر أيضًا ممارسة الانتقالات الداخلية بين الأقسام الموسيقية المختلفة، مما يوضح استمرارية هذه التقاليد حتى نهاية القرن العاشر.

[1] Wright O, Music in Muslim Spain "dans" The Legacy of Muslim Spain, op.cit. p 556.
[2] Salah Fethi, La musique andalou-maghrébine vue d'Espagne, op.cit. p 93.
[3] Manzano Reynaldo Fernández ,Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, op.cit. p 88.

واخيرا، على الرغم من أن التفاصيل الدقيقة لإسهام زرياب في موسيقى الأندلس قد تكون موضوع جدل، إلا أنه لا شك في أن تراثه ترك بصمة دائمة على التقاليد الموسيقية في المغرب وخارجه.[1]

- **الموسيقى الأندلسية في التراث الموسيقي الجزائري:**

تظل المدرسة الأندلسية المغاربية ملتزمة بمبادئ المدرسة العربية القديمة، وخاصة تلك التي تتعلق بعلوم العود، من حيث الجوانب الأساسية للغة الموسيقية مثل تنغيم العود، ومقياس الموسيقى، والخصائص التي تتعلق بالطبوع. وعلى الرغم من ندرة المصادر الوثائقية حتى القرن الخامس عشر، الذي شهد ظهور كتابات أساسا من أصل مغربي، حيث يجب التركيز على هذه الوثائق المتاحة لتوضيح بعض جوانب هذا التقليد الموسيقي. وعلى الرغم من عدم توفر شهادات مباشرة حول ممارسة الموسيقى للأندلسيين، فإنه لا غنى عن الرجوع إلى المصادر المتاحة لفهم هذه الفترة.

تميزت هذه المدرسة الموسيقية بثلاث عناصر أساسية: أولاً، أهمية البعد الروحي المتجسد في مفهوم التاب، الذي يعزز أولوية النظام الدياتوني. وثانياً، استخدام الغناء وفقًا لنمط النوبة، وهو شكل موسيقي محدد للمنطقة. وثالثاً، أهمية الإيقاع الموسيقي على الشكل الشعري في تكوين وأداء الأعمال الموسيقية. حيث تكشف هذه الجوانب عن الأصالة والعمق للمدرسة الأندلسية المغربية في سياق الموسيقى العربية الأندلسية.[2]

بدأت الدراسات حول الموسيقى الأندلسية في نهاية القرن التاسع عشر، قبل أن تشهد نمواً ملحوظاً على مدار القرن العشرين. وازدهر هذا المجال البحثي بشكل خاص في فرنسا، حيث استقر عدد كبير من الموسيقيين المغاربة، مما أدى إلى زيادة كبيرة في الدراسات والأبحاث الأكاديمية. كما لعبت إسبانيا دوراً حاسماً في تطوير البحث حول الموسيقى الأندلسية، بفضل عالم الموسيقى البارز ريبيرا، الذي ازدهرت أعماله في فترة العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي. أما في المغرب العربي، فقد قامت شخصيات بارزة مثل الجزائري أحمد سري، والمغربي بريول، والتونسي طاهر غرسة بدور هام في نقل معرفتهم وخبرتهم. وقد ساهمت جهودهم بشكل كبير في إثراء وتأصيل هذا النوع الموسيقي. ويمثل مجموع هذه الجهود في البحث ونقل المعرفة دعامة أساسية لتطوير الموسيقى الأندلسية بشكل مستمر، مما يسهم في حفظها ونشرها عبر الأجيال القادمة.[3]

تجاوزت القوات المسلمة الأمازيغية في عام (711)، مضيق جبل طارق لفتح شبه الجزيرة الإيبيرية، حيث كانت هناك طبقة نخبوية فيزيغوثية تحكم مجتمعًا متنوعًا ثقافيًا ولغويًا، بينما كانت الإمبراطورية الإسلامية الناشئة

[1] Wright O, Music in Muslim Spain "dans" The Legacy of Muslim Spain, op.cit.p 559.
[2] Guettât M, Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou, 2002, Consulté le 20 mars 2022, sur Persée : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2064
[3] Poché C, Trois questions à Christian Poché (F. 24, Intervieweur) 2009, consulté le 20 février 2022, sur https://www.france24.com/fr/20090427-trois-questions-a-christian-poche-

تقودها نخبة عربية تلتها الفئات المعتنقة للإسلام والأقليات المحمية والعبيد وغير الموحدين. ومع توسع نطاق الإمبراطورية الإسلامية، أصبح التنوع الاجتماعي والثقافي واضحًا، حيث كان لدى العرب والإيبيريين تقاليد موسيقية غنية تعكس تعددية المجتمع من حيث الأعراق واللغات. وكانت إيبيريا موطنًا لتنوع شعبي، وجلب الفتح الإسلامي عناصر ثقافية متنوعة. ومع ذلك، فإن السجل التاريخي للموسيقى في هذه الفترة محدود، مما يعكس التفاعلات المعقدة بين التقاليد الموسيقية المختلفة والتحيزات في التوثيق. وفي هذا السياق، شهدت الموسيقى العربية تحولات أثناء الفتح، مع ظهور طبقة جديدة من المطربين المحترفين من مختلف الخلفيات الاجتماعية، حيث كان النبلاء العرب يدعمون الموسيقى كرعاة وحماة للمطربين. بالإضافة إلى ذلك، توسعت الموسيقى إلى ديوان الخليفة في دمشق تحت حكم الأمويين، ولعبت دورًا متزايدًا في الحضارة العربية الإسلامية. وهذا اللقاء بين حضارتين معقدتين أثر على الجوانب العرقية واللغوية والثقافية، بالإضافة إلى الجوانب الموسيقية.[1]

تتميز الحضارة العربية الأندلسية، بخاصية نادرة، تتمثل في تآزر مثمر بين مختلف الانتماءات العرقية والثقافية. وأثرت هذه الانسجامية على مدى أكثر من سبعة قرون، بشكل كبير على العديد من المجالات الاجتماعية والثقافية والعلمية والفنية، بما في ذلك فن الموسيقى، ورغم أن الحفاظ على الأعمال الفنية من هذه الفترة محدود، إلا أن الاستنتاجات التاريخية والموسيقية المستمدة منها غالبا ما تتأثر بالتحيزات والتوترات الدينية. ومع ذلك، فبفضل جهود المتخصصين، تظل المعلومات متوفرة حول الموسيقى الرائعة في إسبانيا الإسلامية، وخاصة مرحلة الذروة التي بلغها هذا الفن في القرن التاسع مع شخصيات بارزة مثل زرياب. الذي ظلت شهرته، المرتبطة بصوته الساحر وتأثيره على المدرسة الموسيقية الأندلسية، مستمرة على الرغم من غياب التفاصيل الدقيقة حول حياته، التي تقدر تقريبا بين عامي (789) و(857). ويظل إرثه الموسيقي ركيزة في الموسيقى العربية الأندلسية، معبرا عن سطوع هذه الفترة التاريخية.[2]

كان زرياب موسيقياً موهوباً تحيط أصوله وبداياته بالغموض. ويوصف عموماً، بأنه ذو بشرة سمراء وقد تلقى تكوينه في بغداد، وعلى الرغم من عدم وضوح الأسباب التي دفعته للمغادرة. فقد قادته مواهبه الموسيقية ربما إلى سوريا وشمال إفريقيا قبل وصوله إلى الأندلس في عام (822). حيث كانت سمعته كفنان ماهر مُرسخة، وربما تمت مكافأته بشكل كبير عن أدائه. ومع ذلك، تبقى تفاصيل حياته، بما في ذلك مساهماته الموسيقية واختراعاته الآلية، غامضة وموضع للجدل. وعلى الرغم من أهميته التاريخية، لم يكن بإمكان زرياب أن يؤثر مباشرة على الموسيقى الأندلسية كما نعرفها اليوم، لأن تشكيلته الموسيقية كانت قبل ظهور الأنماط المميزة لهذه التقاليد.[3]

[1] Reynolds D, The Musical Heritage of Al-Andalus, London: Routledge, 2020, pp 11- 39.
[2] Guettât M, L'école musicale d'al-Andalus à travers l'œuvre de Ziryâb, 1995, Consulté le 20 février 2022, sur Zenodo.org : https://zenodo.org/records/4621125
[3] Reynolds D, the Musical Heritage of Al-Andalus, op.cit.pp 81- 82.

ان مساهمة زرياب في "النوبة" في الأندلس والمغرب لا يمكن أن تنسب حصراً إليه وحده، بل يجب اعتبارها بدلاً من ذلك تأسيسًا لهذا النوع الموسيقي. وبما أنه عاش في القرن التاسع، فمن الضروري الاعتراف بأن "النوبة" بهيكلتها المعروفة اليوم قد تطورت في وقت لاحق بفضل تلاميذه وتأثير مدرسته. وبشكل مماثل، فقد ساهمت شخصيات موسيقية أخرى مثل ابن بادجة من سرقسطة أيضًا في إثراء هذا النوع من خلال إدخال عناصر جديدة. ويجب التأكيد على أن "النوبة" مرتبطة بشكل جوهري بشكل شعري معين يُسمى "الموشح"، الذي لم يكن موجودًا في عهد زرياب. وهذا الشكل الشعري ظهر بعد فترة زمنية بعيدة، معوضا "القصيدة" المستوردة من بغداد. وتُظهر هذه التطورات الشعرية التعقيد والثراء للتأثيرات الثقافية التي شكلت الموسيقى والشعر في المنطقة على مر الزمان.[1]

تعتبر الموسيقى العربية الأندلسية جزءاً هاماً من التراث الثقافي، حيث تمتد جذورها إلى العصور القديمة وظلت حاضرة حتى الوقت الحالي، وقد نشأت هذه الموسيقى في منطقة الأندلس بإسبانيا وتم الحفاظ عليها وتطويرها هناك. وبعد سقوط الأندلس في القرن الثالث عشر، هاجر العديد من الموسيقيين وتقاليدهم إلى مناطق شمال إفريقيا مثل المغرب وتونس والجزائر، حيث أثروا على الموسيقى المحلية. وظهرت مدارس الموسيقى العربية الأندلسية في هذه المناطق، وعلى الرغم من اختلافها، إلا أنها تظهر تأثيراً مماثلاً للتقاليد الموسيقية في غرناطة. ويعود هذا الانتقال الموسيقي إلى الأحداث التاريخية مثل الغزوات المسيحية وسقوط غرناطة، اللتان ساهمتا في توجيه حركة كبيرة من الموسيقيين إلى المناطق المجاورة. وكان المشهد الموسيقي في الأندلس متنوعاً بتأثيرات ثقافية متعددة منذ القرن الثامن حتى السادس عشر، متميزا بتوافر مجموعة متنوعة من التأثيرات الثقافية، ومنها العناصر الموزارابية والويسيغوثية إلى الأنغام البربرية واليهودية. وقد أثرت المساهمات البارزة مثل تلك التي قدمها زرياب بشكل كبير على هذا التراث الموسيقي. وفي النهاية، بفضل الجهود المبذولة للحفاظ على هذا التراث وتوثيقه، فإن هذه الموسيقى ما زالت تنتشر عبر الأجيال والقارات، مما يعكس قوتها في تجاوز الحواجز الزمنية والجغرافية.[2]

يثير التراث الموسيقي للبلدان المغاربية اهتمامًا كبيرًا بسبب الاختلافات الواضحة في المخزون الشعري والموسيقي البحت، مثل التنفيذ والمصطلحات الفنية وعدد الأنماط، للموسيقى الأندلسية. ويُعزى هذا الاختلاف إلى حركة متوالية للسكان خلال الهجرات المتعاقبة للأندلس في شمال إفريقيا بعد سقوط الأندلس المسلمة.[3] وتشكل الفرضية حول أصل اللاجئين الموريسكيين –سواء كانوا شعراءً أم موسيقيين –جوهرية لتحديد الثقافة التي كانوا

[1] Poché C, Trois questions à Christian Poché (F. 24, Intervieweur), op.cit.

[2] Esteban Valdivieso G, The Music of Al-Andalus, a Shared Heritage, 2000, Consulté le 6 mars 2024, sur El Legado Andalusi: https://www.legadoandalusi.es/magazine/the-music-of-al-andalus-a-shared-heritage/?lang=en

[3] Penella J, La musique du constantinois : contexte, nature, transmission et définition 2005, consulté le 10 février 2022, sur Academia.edu : https://www.academia.edu/27298159/la_musique_du_constantinois_contexte_nature_transmission_et_d%C3%A9finition

ينتمون إليها. لكن من الصعب الاعتماد فقط على فرضية الحركات السكانية المتعاقبة لفهم أصل الهياكل والأساليب المختلفة في أداء النوبة في مختلف المدن المغاربية، حتى لو كانت هناك بعض النقاط المشتركة، مثل النصوص المشتركة، في تلك المدن المتعددة، والتي تظهر تشابهًا في العقيدة والإلهام. وقد تم إثراء وترتيب هذه الذخيرة الموسيقية منذ القرن السادس عشر، ورغم مرور القرون، فقد تم الحفاظ عليها ونقلها إلى الأجيال اللاحقة.[1]

تعد النوبة شكل من أشكال الموسيقى العالمة التي نشأت في الأندلس الإسلامية، المعروفة أيضا باسم الأندلس. وظهر هذا المصطلح لأول مرة في بغداد في زمن سلالة العباسيين. وفي ذلك الوقت، لم يكن يشير، كما هو الحال اليوم، إلى شكل موسيقي. بل يرتبط باللحظة المحددة التي يجب فيها على الموسيقي الذهاب إلى القصر لأداء الموسيقى. وتشير الوثائق المؤرخة في القرنين التاسع والعاشر إلى "نوبة الخميس" أو "نوبة الجمعة." كموسيقى للمحكمة، وزادت النوبة بفضل التطورات والتداخلات الثقافية والبشرية. وفي الأصل، كانت تتكون من أربعة أجزاء مغناة، ومصحوبة بآلات موسيقية. ولكن بعد طرد المسلمين واليهود من إسبانيا، أضيف لها جزء خامس إلى النوبة. وتختلف مدة النوبة من بلد إلى آخر. في المغرب العربي، ويمكن أن تستمر "النوبة" في مجملها من ست إلى سبع ساعات. في الجزائر، وعلى النقيض، نادرا ما تتجاوز الـ (30) إلى (40) دقيقة.[2]

ورغم مرور قرون على هجرة الأندلسيين إلى المغرب والجزائر وتونس وليبيا، فإن الجزائر كانت أكثر حظًا في انتشار هذا النوع الموسيقي بكافة أشكاله. لذلك، تُعتبر الموسيقى العالمة في الجزائر نوعًا موسيقيًا فريدًا متميزًا بتنوعه وأساليبه الأدائية في المراكز الثقافة الموسيقية الثلاثة، وهي: الصنعة في العاصمة، والغرناطي في تلمسان، والمالوف في قسنطينة.[3]

- **الموسيقى الاندلسية في تلمسان (الغرناطي):**

ان وضع شخص ما "في الصنعة" في المجال الموسيقي، يعني إدخاله في عالم المهنة، وفي مجال الموسيقى الكلاسيكية. فالتعبير "وهران تضعه في الصنعة " يشير إلى مدينة وهران التي تدخله في المهنة، بما في ذلك تلمسان، التي تقع أقرب إلى إسبانيا والمغرب. علما ان في هذه المنطقة، التقاليد الأندلسية حيوية بشكل خاص ومتجذرة بعمق في الثقافة المحلية.[4]

[1] Saidani M, La musique du constantinois : contexte, nature, transmission et définition 2005, consulté le 10 février 2022, sur Academia.edu : https://www.academia.edu/27298159/la_musique_du_constantinois_contexte_nature_transmission_et_d%C3%A9finition

[2] Poché C, Trois questions à Christian Poché (F. 24, Intervieweur), op.cit.

[3] بسدات عبد الصمد، التراث الموسيقي الجزائري، مرجع سابق.

[4] Rouanet J, La musique maghrébine "dans" Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, Paris : Delagrave, 1913, p 2845.

يعتبر الإرث الموسيقي الأندلسي الغرناطي التلمساني أحد الثروات الثقافية المتميزة للجزائر، وهو جزء لا يتجزأ من الهوية الوطنية الجزائرية. ويتميز هذا النوع من الموسيقى بتنوعه وثرائه، حيث يجمع بين التراث الديني والثقافي للمجتمع الأندلسي المسلم والعناصر الفنية واللحنية بأسلوبه الثقيل في الأداء، حيث تظهر عليه علامات الأهمية والتألق التي تميز الموسيقى الأندلسية الكلاسيكية.ويعود تاريخ هذا الإرث الموسيقي إلى العصور الإسلامية الذهبية في الأندلس، حيث كانت الموسيقى جزءًا مهمًا من الحياة الثقافية والفنية للمجتمع الأندلسي. ومع انتقال الأندلسيين المسلمين إلى المغرب بعد الفتوحات الإسلامية، انتقلت معهم تقاليد الموسيقى الأندلسية، وتأثرت بالثقافة والفنون المغاربية المحلية لتشكل النوع الفريد المعروف بالإرث الموسيقي الأندلسي الغرناطي التلمساني.

تنوعت مظاهر هذا الإرث الموسيقي في مختلف المدن الجزائرية، ولكن تلمسان بوصفها المدينة التي تحمل تاريخًا عريقًا من التواصل الثقافي والفني بين الأندلس والمغرب، كان لها دور بارز في تشكيل هذا النوع من الموسيقى والحفاظ عليه عبر العصور. ومن الجوانب البارزة للإرث الموسيقي الأندلسي الغرناطي في تلمسان هو شكل "النوبة"، الذي يُعتبر ملامحه الأساسية جزءًا لا يتجزأ من التراث الموسيقي الجزائري. تتضمن النوبة عادةً مجموعة من الحركات الموسيقية المتتالية التي تتنوع في الإيقاع واللحن، وتعكس تنوع العواطف والمشاعر الإنسانية.

يتميز بالإضافة إلى ذلك، الإرث الموسيقي الأندلسي الغرناطي التلمساني بوجود حركة موسيقية فريدة تعرف باسم "المتشالية"، وهي حركة تستخدم لضبط الآلات الموسيقية قبل بدء العزف، وتعكس الدقة والتنظيم في أداء النوبة. وتتبع المتشالية مباشرة "التوشية"، التي تمثل المقدمة الحقيقية للنوبة وتظهر فيها المقام الرئيسي أو الطبع الأساسي.وبهذه الطريقة، يظهر الإرث الموسيقي الأندلسي الغرناطي في تلمسان كجزء أساسي من الهوية الثقافية للجزائر، مساهمًا في إثراء المشهد الفني والثقافي في البلاد ومساعدة الأجيال الحالية والمستقبلية على الاحتفاء بتاريخها وتراثها الموسيقي الغني.[1]

- **الموسيقى الاندلسية في الجزائر العاصمة (الصنعة):**

يقدم روانيه في قاموس لافينياك، وصفاً للممارسة الموسيقية في الجزائر، حيث يشير إلى أن الموسيقيين يمتلكون مجموعة متنوعة من الأعمال الموسيقية المنظمة بعناية ومقسمة إلى فئات متميزة. ويتضمن هذا الجسم الموسيقي النوبة الغرناطية، ونوبة الانقلابات والمستخبارات، والعروبي، والحوزي، والقصائد أو المديح، والقادريات الصنعة، بالإضافة إلى القادريات الزنداني والزنداني.

[1] بسدات عبد الصمد، التراث الموسيقي الجزائري، مرجع سابق، ص 287.

تقع في قمة هذا التسلسل الموسيقي موسيقى الصنعة أو الكلاسيكية، بالإضافة إلى النوبة، والتراث الثقافي لغرناطة والأندلس. بالمقابل، في أسفل هذا التسلسل يوجد الزنداني، وهو مقطع موسيقي شعبي غالباً ما يكون مؤقت، وعلى الرغم من أنه أحياناً يتماشى مع التقاليد الموسيقية. ومن بين هذا التنوع الموسيقي، تثير النوبة الغرناطية إعجاباً كبيراً، سواء بين الموسيقيين أو الجمهور. وتتبع هذه التشكيلات قواعد رسمية وتقدم تسلسل مرتب من المقاطع الصوتية والآلية. وعلى سبيل المثال، فالهيكلة الكلاسيكية للنوبة الغرناطية تكون كالاتي: افتتاحية صوتية (الدايرة)، افتتاحيةآلية (مستخبر الصنعة)، مقدمة آلية (التوشية)، سلسلة من المصدرات، بطايحي أو درج، قطعة آلية (توشية الأنصرافات)، بالإضافة إلى نهاية مميزة (مخلاص) تختتم العمل بشكل معبر. [1] وتعد خصائص هذا النوع الذي أصبح مميزا للموسيقى في العاصمة الجزائرية، والتي يؤكدها المختصون، ويعتقدون أنها متأصلة في التقاليد الموسيقية لمدينة قرطبة، وميزتها الرئيسية تكمن في حيويتها وحس الإيقاع وأسلوب الأداء.

ان مصطلح "الصّنعة" يعبر عن الحرفية والفنية والقطعة، والتي تنتمي إلى الموسيقى الأندلسية الخاصة بالعاصمة الجزائرية. ورغم أن الصنعة لم تكتسب تميزها عن المدرسة الأم في تلمسان إلا في بدايات القرن العشرين، وذلك بعد جهد وبحث دؤوب من قبل الموسيقيين المهتمين بتراث الموسيقى الأندلسية في الجزائر مثل "سالفدور دانيال، كريستيانو ويتش، جيل رواني" وشيوخ مثل "بن علي سفينجة" الذين شاركوا في الأبحاث من خلال الأداء والتسجيل، ومن خلال أعمال "ديوان يافيل" للموسيقى الأندلسية التي اهتمت بأهم أشكال الموسيقى مثل النوبة، وظهرت بقوة في الساحة الفنية من خلال الجمعيات الثقافية المهتمة بتراث الموسيقى الأندلسية في الجزائر، ومن أبرزها جمعية الجزائرية الموصلية. ولقد لعب المعهد الموسيقي في العاصمة دورا هاما في تدريس تراث الموسيقى الأندلسية وظهور أول أوركسترا أندلسية قام بتأسيسها الأخوان "محمد وعبد الرازق فخارجي"، وهذا الأخير الذي ساهم في تمييز الصنعة عن التقليد الغرناطي التلمساني، وانتقلت الموسيقى الأندلسية من المقاهي إلى قاعات الأوركسترا، ومن الفرق الموسيقية المحدودة إلى أوركسترا متكاملة. وقد عمل على إدخال بعض الآلات الموسيقية الغربية مثل آلة البيانو والماندولين، وركز على العمل الجماعي، حتى في الغناء من خلال تشكيل الكورال، وحاول كذلك تجاوز بعض الآلات التقليدية وإعطائها أدوارا ثانوية في العزف. وفيما يتعلق بالطبوع المستخدمة في الصنعة، يمكن ذكر طبع الموال، وطبع المزمزم، وطبع رمل الماية، وطبع الصيكة، وطبع الزيدان. [2]

- **الموسيقى الاندلسية في قسنطينة (المالوف):**

تعتبر مدينة قسنطينة، عاصمة الطابع التراثي الموسيقي بامتياز، حيث يتميز هذا الفن الأندلسي الخاص بالمدينة بجمعه بين العناصر الكلاسيكية والشعبية. وبذلك تمتزج فيه الموشحات والأزجال والدوبيت والقوما، التي

[1] Rouanet J, La musique maghrébine, op.cit., pp 2845 - 2846.

[2] بسدات عبد الصمد، التراث الموسيقي الجزائري، مرجع سابق.، ص 284.

يعود أصلها إلى العصر العباسي، مع تأثيرات خارجية تونسية وتركية. ويتميز المالوف القسنطيني بالجمع بين الأصول الكلاسيكية والشعبية، ويتفرع إلى عدة روافد مثل طابع العيساوة وطابع الحقيرات وطابع المحجوز. ومع ذلك، تظل النوبة القسنطينية ذلك النوع الموسيقي الكلاسيكي الرئيسي الذي يتم تداوله بشكل واسع في هذه المدينة.فمنذ ظهور هذا الطابع الموسيقي، عمل العديد من الفنانين على تطويره وتعزيزه. وبين هؤلاء الفنانين، يمكن ذكر قارة بغلي عبد الرحمان، وحمو فرقاني، وأبو الطاهر فرقاني، وعلي خوجة حسونة، وقدور الدرسوني، وطاهر الفرقاني.

تتميز النوبة القسنطينية من الناحية الموسيقية، بأدائها ولحنها وإيقاعها، كما تبرز فيها آلات موسيقية مثل: (الفحل والجواق والزرنة والنقارات). وتحتوي النوبة على هيكل موسيقي يحمل الأصول التركية، وتختلف فيه الطبوع والإيقاعات، مع وجود تداخل بين الطبوع الكلاسيكية والشعبية. وتتنوع الأشكال الموسيقية المرتبطة بطابع المالوف، مثل السلاسل التي تتطور عبر عدة إيقاعات ولكن بطبع واحد، والزجول المستوحى من لحن الطيور المهاجرة، والانقلاب الذي يعتبر نصف نوبة، والمحجوز الذي يعتمد على أشعار محلية. وتوجد بالإضافة إلى ذلك، طبوع مالوفية شعبية تعكس التنوع الثقافي والفني في المدينة، مثل: (طبوع الغريب والرهاوي والمحير والعارق والأصبهان والنوى وجهاركاه وديل البراني). وهذه الأشكال الموسيقية تعكس غنى التراث الموسيقي في قسنطينة وتساهم في إثراء المشهد الثقافي المحلي والإقليمي.[1]

– تطور شكل النوبة:

شهدت النوبة خلال القرن التاسع في الغرب الإسلامي، تطورًا مميزًا حيث أصبحت مترادفة لبرنامج جلسة موسيقية، وتمثل الغناء وفق نوبة في مدرسة عازفي العود، وقد جرى تقديمها وتكييفها في الأندلس بواسطة زرياب. وفي تلك الفترة، كانت النوبة تتألف من أربع حركات مميزة: النشيد، وهو تلاوة مرنة وحرة إيقاعيًا، يليه البسيط، وهو غناء إيقاعي يتميز بحركة واسعة وجليلة، ثم المحركات والأحزاج، وهي أناشيد إيقاعية خفيفة يتسارع إيقاعها تدريجيًا حتى النهاية. وقد ازدهر الغناء وفق النوبة في الأندلس والمغرب بفضل الابتكارات التي قام بها ابن باجة، بالإضافة إلى الموشحات والزجل التي وصلت إلى ذروتها في تلك الفترة. وهكذا، تطور المعنى اللغوي لمصطلح النوبة (الذي يعني "دور" أو "استبدال") ليشمل معنى شكل موسيقي محدد بوضوح. وتظهر النوبة، كشكل (بالأحرى شكل عام)، وكسلسلة أو مجموعة من الأناشيد الصوتية والآلية وفق هيكل وقواعد محددة بوضوح.[2]

ويأتي هيكل النوبة الأندلسيّة في الجزائر حسب مختلف المدارس كالتالي:[3]

[1] بسدات عبد الصمد، التراث الموسيقي الجزائري، مرجع سابق، ص 291

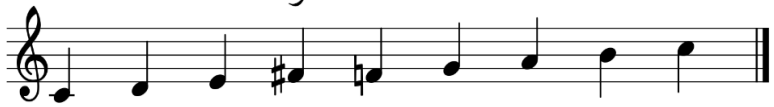
[2] Guettât M, Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou, 2002, Consulté le 20 mars 2022, sur Persée : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2064

[3] بسدات عبد الصمد، التراث الموسيقي الجزائري، مرجع سابق، ص293.

الغرناطي	الصنعة	المالوف
المتشالية	/	/
التوشية	التوشية	بشرف
المصدّر	المصدّر	المصدّر
البطايحي	البطايحي	الدرج
الدرج	الدرج	البطايحي
الانصراف	الانصراف	الانصراف
الخلاص	الخلاص	الخلاص

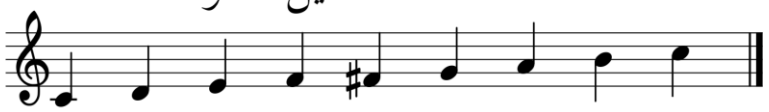
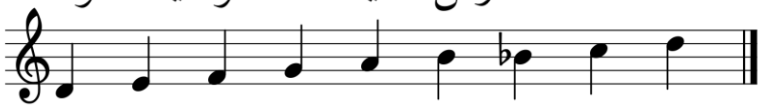
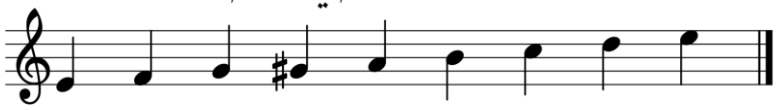
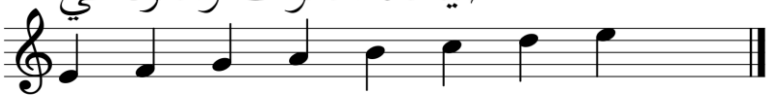
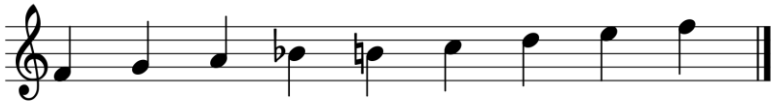
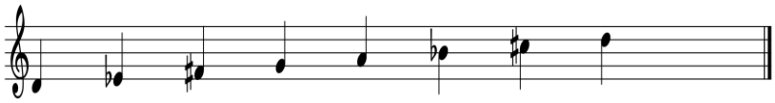
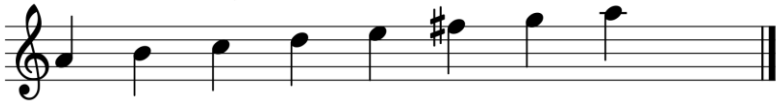
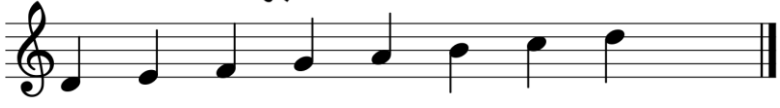
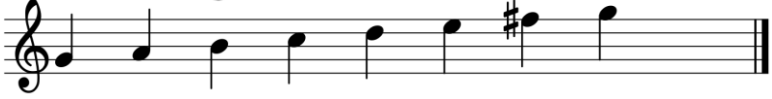
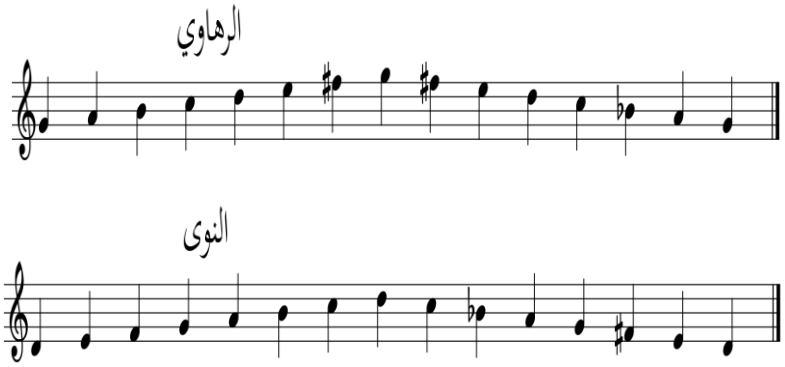
يمثل "الطَّبْع" (جمع "طُبُوع")، الذي يعني "الطبيعة" أو "الشخصية"، الركيزة المركزية التي تسلط الضوء على أهمية التصوّر الروحاني في الموسيقى في المغرب الإسلامي. ويتضمّن هذا المصطلح جانباً غامضاً يتجاوز بكثير المعنى البسيط للمقام المتبع من قبل مدرسة الشرق العربي. ويضمّ مفهوم " الطَّبْع " في ذات الوقت التسلسل الصوتي المستعمل، وسماته المميزة، بالإضافة إلى التأثيرات النفسية التي يمكن أن يثيرها هذا السّلم الموسيقي على عناصر الطبيعة بشكل عام، وعلى الأفراد بشكل خاص. ويؤسس " الطَّبْع " بذلك الأساس لنظام منهجي متين ومتكامل، سيتطور لاحقاً لينشأ رمزاً معقداً، يتمثّل في "شَجَرَةُ الطُّبُوع"، والتي تمثّل جوهر هذا المبنى الموسيقي الأندلسي المغربي الثري والمتطوّر. أما مسألة عدد واسم وطبيعة " الطُّبُوع " المستخدمة من قبل الموسيقيين الأندلسيين ما زالت محل نقاش في يومنا هذا. ومع ذلك، أصبح منتشراً في مجال علم الموسيقى اللجوء إلى "الطُبُوع" الموجودة في المغرب، بشكل خاص، لفهم تلك المستخدمة من قبل الموسيقيين الأندلسيين. وتعود أقدم المعلومات حول اسم وعدد " الطُّبُوع " إلى القرن الرابع عشر.[1]

أما فيما يخص الطبوع[2] الموسيقية المستعملة[3] في النوبة الأندلسيّة في الجزائر نذكر منها:

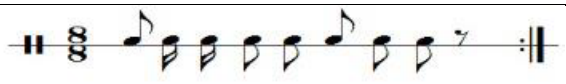
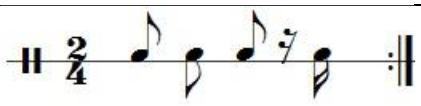
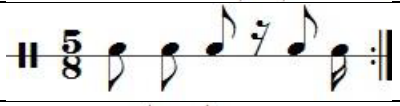
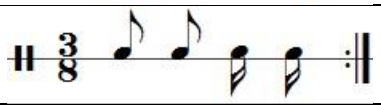
موال صنعة

[1] Guettât M, Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou, op.cit.

[2] بسدات عبد الصمد، التراث الموسيقي الجزائري، مرجع سابق، ص 284،

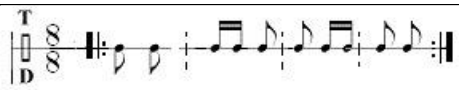
[3] Mouats H, Mode, tabaâ (طبع) ou maqam 2012 (مقام), consulté le 20 mars 2022, sur New Diapason Deskikda : http://newdiapasondeskikda.over-blog.fr/article-mode-tabaa-ou-maqam-par-mouats-hafid-109745115.html

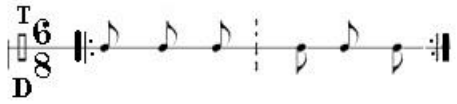
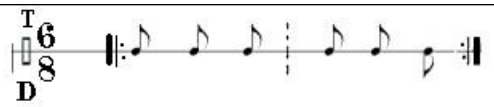
ذيل المالوف

رمل الماية صنعة وماية مالوف

صيكا صنعة

صيكاه المالوف والغرناطي

مزموم

زيدان

الحسين

الأصبهان

المحّير

اما فيما يتعلق باستخدام الإيقاعات في الحركات الرئيسية للنوبة الأندلسية في الجزائر، يلاحظ وجود بعض الاختلافات، وتتجلى هذه الاختلافات فيما يلي:

الإيقاعات في الصنعة والغرناطي:[1]

الأجزاء الرئيسية للنوبة الأندلسية	الغرناطي/ الصنعة
المصدّر	
البطايحي	
الدرج	
الانصراف	
الخلاص	

الإيقاعات في المالوف:[2]

الأجزاء الرئيسية للنوبة الأندلسية	المالوف
المصدّر	
الدرج	

[2] ب بسدات عبد الصمد، التراث الموسيقي الجزائري، مرجع سابق، ص287.
[2] المرجع نفسه، ص290.

البطايحي	
الانصراف	
الخلاص	

بعد مراجعة البيانات المتاحة حول الموسيقى الأندلسية في الجزائر، يظهر بوضوح أهمية هذا النوع الموسيقي في تشكيل الهوية الثقافية للبلاد، حيث يمثل عنصرًا أساسيًا في التراث الفني والثقافي للشعب الجزائري. وتعد الموسيقى الأندلسية وسيلة فعّالة للتعبير عن المشاعر والمعاني العميقة، مما يعزز الانتماء الثقافي ويعمّق الوحدة الوطنية. وبفضل تعدد أساليبها وتعقيداتها، تُعتبر الموسيقى الأندلسية مساحة للتفاعل الثقافي بين الأجيال المختلفة، مما يسهم في إثراء التجربة الفنية والإبداعية للمجتمع الجزائري. ومن خلال التزامنا بدراسة هذا التراث الموسيقي وتوثيقه، يمكن للموسيقى الأندلسية أن تلعب دورًا محوريًا في تعزيز التواصل الثقافي وتعزيز الفهم المتبادل بين الشعوب. وبشكل إيجابي، يمكن أن تكون الموسيقى الأندلسية عاملًا محفزًا للسياحة الثقافية، حيث تعزز الوعي الثقافي وتساهم في تعزيز الهوية الوطنية.

- **الأغنية الجزائرية ذات التقاليد الشفوية:**

تشترك الأغنية الجزائرية مع الأغاني الافريقية في جوانب عديدة، حيث كانت الدول الافريقية خاضعة للاستعمار الاروبي، مما أدى إلى تأثرها بثقافاتها. بالإضافة إلى ذلك، شهدت تبادلات سكانية متعددة، وارتبطت بالتقاليد الشفوية والشعبية. "ونظرًا للتاريخ المشترك والتشابه في الهياكل الاجتماعية وحركة السكان، فقد تم تبادل التأثيرات على نطاق واسع. وبينما يظهر هذا بشكل واضح من خلال الموسيقى الأندلسية، فإنه يدفعنا أيضًا للاعتقاد بأن هذه التأثيرات كانت أعمق في الأنماط البعيدة مثل البدوية."[1] ويعد الاعتماد على مجموعة الكتابات المختلفة التي أُنجزت في القرن التاسع عشر أمراً ضرورياً.لفهم ودراسة الأغنية الجزائرية ذات التقاليد الشفوية، حيث تم إعداد هذه الكتابات من قبل الباحثين الأوروبيين المهتمين بالموسيقى الجزائرية، وتمثل مصدراً أساسياً للمعرفة والفهم العميق لهذا النوع الموسيقي الفريد.

أثارت الموسيقى الجزائرية اهتماماً ملحوظاً داخل الدوائر الأكاديمية، مما أدى إلى ظهور مجموعة وافرة من الكتابات ابتداءً من القرن التاسع عشر. حيث ظهر هذا الاهتمام بوضوح خاص في بدايات الاستعمار الفرنسي،

[1] Saidani M, Musiques et danses traditionnelles du patrimoine algérien 2013, consulté le 20 février 2022, sur Academia.edu : https://www.academia.edu/27299284/MUSIQUES_ET_DANSES_TRADITIONNELLES_DU_PATRIMOINE_ALG%C3%89RIEN

حيث انجذب انتباه الأوروبيين إلى هذا المجال الموسيقي. وتجدر الإشارة الى أن بعض الرسومات التمهيدية قد أُعدت باللغة الإنجليزية والدنماركية من قبل الباحثين مثل: (T. Shaw) و (G. Höst) قبل هذه الفترة من الاستعمار.[1] ومن المؤكد أن هناك غنى في الببليوغرافيا المتعلقة بالموسيقى الجزائرية، حيث تشمل بشكل كبير مناطق الوطن. ومع ذلك، يُلاحظ نقص بارز في الأعمال الموسيقية عالية الجودة التي تتناول القضايا الحالية، مما يؤدي إلى إقصاء عدد كبير من الخبراء في مجال علم الموسيقى. وغالبًا ما يُفسح المجال لعلماء الأنثروبولوجيا الذين يشاركون في المناقشات، دون التركيز بشكل كافٍ على الجانب الموسيقي: "صحيح أننا مندهشون، فيما يتعلق بالجزائر، من الفقر الكمي للعمل الجامعي (أطروحات الماستر ورسائل دكتورة) مقارنة بجيرانها التونسيين والمغاربة"[2] وهذه المراجع الببليوغرافية القليلة معروفة لدى الباحثين من مختلف التخصصات وهي محفوظة في مكتبات أقسام الموسيقى المختلفة، على سبيل المثال في المدرسة العليا للأساتذة بالقبة بالجزائر العاصمة (ENS)، أو في المعهد الوطني العالي للموسيقى بالجزائر(INSM)، وكذلك في النسخ الرقمية لبعض الأعمال التي انتقلت إلى المجال العام، يمكن العثور عليها بسهولة في مواقع مختلفة على الإنترنت.

تمت الاستكشافات الأولى على الأرض على يد فرانسيسكو سالفادور–دانييل (1831–1871)، الرائد في هذا المجال. حيث قام هذا الاخير، الذي كان مدرس الكمان في المعهد الموسيقي بالجزائر العاصمة عام (1853)، بانجاز أول عمل ميداني في مدينة الجزائر عام (1861). وساهم سلفادور في إنتاج عدد كبير من المخطوطات الموسيقية، حيث جمع أكثر من (400) قطعة موسيقية من مختلف الأنواع خلال رحلاته الميدانية، إلا أنه تم نشر ما يقارب الثلاثين فقط منها. وتم تخصيص بعضها للنشر التجاري، في حين كانت أكثر من نصفها تتضمن مواد موسيقية مصممة للعزف على البيانو أو الأوبوا، مع كلمات مكتوبة باللغة الفرنسية. كما تم تقديم بعض هذه المقاطع الموسيقية في بعض المسارح الباريسية بواسطة تشكيلات الأوركسترا التي قادها سلفادور أو التي كان عضوا فيها. تشكل "الموسيقى والآلات الموسيقية في البلدان المغاربية" مجموعة من الدراسات والمقالات التي كتبها فرانسيسكو سلفادور دانيال بين عامي (1856) و(1867)، وتركز على الموسيقى العالمة والشعبية في البلدان المغاربية. وتم نشر هذه الدراسات بمساعدة المركز الوطني للآداب في فرنسا في عام (1986) من طرف « La Boîte à documents»[3].

[1] Poché C, Lambert J, L'ethnomusicologie face à l'industrie du spectacle , op.cit.
[2] Miliani Hadj, Christian Poché et Jean Lambert, Musiques du monde arabe et musulman 2012, consulté le 25 septembre 2020, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/7937
[3] Ould-Braham OD, Musique et instruments de musique du Maghreb, Paris : La Boîte à Documents, 1986.

كما أقام الضابط في البحرية القيصرية ألكسندر كريستيانوفيتش (1835-1874) في الجزائر عام (1861). وكان عمله في التحريات النقلية ذو أهمية بالغة، حيث ساهم في تغذية تلك المؤلفات التي جاءت بعد ذلك من تأليف ريمسكي-كورساكوف وبورودين.[1]

تقدم جهود جول روانى (Jules Rouanet) في بداية القرن الماضي ملاحظات حول حالة الموسيقى الجزائرية في تلك الفترة، وذلك من خلال تحليل الآلات المستخدمة، وتصنيفات الموسيقى الموجودة، والمواضيع المعالجة في الأغاني. وبالرغم من ذلك، يظل تفسير الباحث لهذه الملاحظات محل نقاش، كما أشار إليه حاج ميلاني. فعمل جول روانى، الذي تكفلت به الحكومة العامة في عام (1904)، تبقى علامة مهمة في دراسة الموسيقى الجزائرية، كما يظهر في دراسة نُشرت في عام (1922) في موسوعة الموسيقى لافينياك. حيث ركز هذا العمل على الموسيقى الأندلسية، مؤكدًا دورها المحتمل كأداة للدعاية وتعزيز التطور الفني لدى السكان الأصليين. كما انتقد روانى النقص في الإجراءات الفعلية في هذا المجال، مسلطًا الضوء على دوافع الربحية لبعض المبادرات، بما في ذلك تلك التي قام بها الموسيقي اليهودي يافيل. فكان مشروعه يهدف إلى السيطرة على جمع ونقل الموسيقى، مع وضع هذه النشاط تحت رعاية الإدارة الاستعمارية لضمان توجيهها نحو المصلحة العامة. وأخيرًا، أبرزت الدراسة أهمية هذه المبادرة في تعزيز التراث الشعبي الجزائري، الذي كثيرًا ما يتم تقديمه بشكل غير ملائم من قبل فنانين غير متمرسين، مما يؤكد على ضرورة تضمين المؤسسة الاستعمارية لتقدير ثراء الموسيقى في البلاد بشكل مناسب[2].

تأثرت الموسيقى الجزائرية بشكل عميق بالثقافات المتنوعة التي شكلت المشهد الواسع لافريقيا، وخاصة المغرب العربي، عبر القرون الماضية. وكان الإسلام حدثًا حيويًا، ساهم في إثراء مخزون الشعر المنقول الذي يُغنى اليوم باللغة العربية الفصحى أو اللهجات المحلية. كما تحتل اللغة الامازيغية مكانة مهمة أخرى في الموسيقى الجزائرية، حيث تنتشر بشكل واسع في مناطق مثل: القبائل الكبيرة، والأوراس، والقورارة، والمزاب، والأهقار، وغيرها. وتتميز الأراضي الجزائرية بتنوعها الملحوظ، من السواحل المتوسطية في الشمال إلى الصحاري الشاسعة في الصحراء، التي تغطي 78٪ من الأراضي الوطنية. يعكِس هذا التنوع الجغرافي والمناخي نفسه في الموسيقى والرقصات المحلية، التي تتأثر بالمواد المتوفرة لصناعة الآلات الموسيقية، التي غالبًا ما تُشكل استجابة للظروف البيئية. وبالتالي، فإن هذه الأشكال الموسيقية، المتأصلة في تاريخ وحياة المجتمع الجزائري، تستمر في الوصول إلينا اليوم بأشكالٍ مبتكرة أحيانًا، مشيرةً إلى اللحظات الجماعية في الحياة الاجتماعية، من حفلات الزفاف إلى الطقوس الدينية.[3]

[1] Poché C, Lambert J, L'ethnomusicologie face à l'industrie du spectacle , op.cit.
[2] Miliani Hadj, Déplorations, polémiques et stratégies patrimoniales. À propos des musiques citadines en Algérie en régime colonial 2018, consulté le 20 février 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/18462?lang=en
[3] Saidani M, L'ethnomusicologie face à l'industrie du spectacle en Algérie, op.cit.

- **الأغنية الجزائرية المعاصرة:**

يوضح تطور الأغنية في الجزائر على مدى القرن العشرين بشكل ملحوظ عمليات الحفظ والتكييف والابتكار التي تحدث على الصعيدين اللغوي والثقافي، في سياق الاستعمار أو على الأقل تحت ضغط قوي للتحول الثقافي. بالإضافة إلى ذلك، تُظهر الأغنية تشكيلات الأنواع والمواضيع المختلفة للأنماط والأوزان الموسيقية.[1] وهكذا اذن، تجددت الموسيقى الكلاسيكية المغاربية "الأندلسية"، ويبدو أن استخدام المزيد والمزيد من اللغات المختلفة، المتنوعة بين الفرنسية والعربية وغيرها، في الأغاني، أسهم في بروز وتركيز أنماط الموسيقى المختلفة.[2] كما أن ظهور تكنولوجيا التسجيل بواسطة الفونوغراف قد ساهم بشكل كبير في تحديث الأغنية الشعبية الجزائرية، وبالتالي فإن الأغاني الشعبية والموسيقى الأندلسية، كتراث شفهي، استفادت من هذا التطور الجديد للحفاظ عليها.[3]

ولكن، لم يكن هذا التقدم الموسيقي مقبولًا بنفس القدر من قبل الفنانين الذين كانوا يقدمون عروضهم في المقاهي، حيث رأوا في هذه التطورات تأثيرًا سلبيًا على أرباحهم.[4] وبهذا الشكل، دخلت الأغنية الشعبية الجزائرية مرحلة جديدة في تاريخها، وبدأت بالانتقال إلى مرحلة الاحتراف مع ظهور العديد من شركات الأسطوانات. وأصبحت التسجيلات أكثر أهمية، وزادت النسخ والنشاط الموسيقي، خاصة من خلال المشاركة في الجمعيات الموسيقية المختلفة.[5] ومع ذلك، وفي ظل قيود الشركات المنتجة للأسطوانات، حيث يجب على الفنان اتباع الخيارات الفنية المفروضة، بدأت التقاليد تتلاشى تدريجيًا وتواجه خطر الاندثار.[6] بالإضافة إلى ذلك، ومع ظهور البث الإذاعي وظهور "المسرح العربي" باللغة العامية[7] ، وعروض الأفلام المصرية في الثلاثينيات من القرن الماضي، شهدت الأغنية الجزائرية، التي تتمثل في الأندلسية أو الحوزية أو المالوف، تغيرات كبيرة تمثلت في تبني الموسيقى المشرقية التي قدمت نكهة موسيقية مختلفة للمستمع الجزائري. كما أثرت الموسيقى العربية، وخاصة الأغاني المصرية التي أشاد بها المغنون التونسيون، بشكل كبير على الأغنية الجزائرية.[8]

[1] Miliani Hadj, Variations linguistiques et formulations thématiques dans la chanson algérienne au cours du XXe siècle 2004, consulté le 20 février 2022, sur Open Edition Books : https://books.openedition.org/irmc/1487?lang=fr

[2] Ibid.

[3] Ikhlef O, La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires, op.cit.

[4] Daoudi, Bouziane, et Hadj Miliani. L'aventure du raï : Musique et société. Paris : Seuil, 1996.

[5] Miliani Hadj, Variations linguistiques et formulations thématiques dans la chanson algérienne au cours du XXe siècle , op.cit.

[6] Ikhlef O, La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires,op.cit.

[7] Miliani Hadj, Variations linguistiques et formulations thématiques dans la chanson algérienne au cours du XXe siècle, op.cit.

[8] Ikhlef O, La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires, op.cit.

استطاع عشاق الموسيقى الجزائريون من خلال التأثيرات الغربية، والمتمثلة في التاثير الفرنسي مثل: (داليدا وساشا ديستل)، والانجليزي مثل: (بيتولا كارك وبول أنكا)، الاستمتاع بالأغاني الفرنسية التي كانت تُبث عبر الراديو، وكذلك في الحفلات الموسيقية التي احيتها المطربات والمطربون الفرنسيون مثل إديث بياف، وتينو روسي، وجوزيفين بيكر، كما جرت العادة في قاعة السينما الكولوسيوم في وهران سنة (1991). وفي الأربعينيات من القرن الماضي، اندمجت الموسيقى الأمريكية واللاتينية في المشهد الموسيقي الجزائري بعد دخول الجيوش الإنجليزية والأمريكية إلى وهران عام (1942). وقام فنانون مثل لويس أرمسترونج بإحياء حفلات موسيقية للجمهور في وهران عام (1948). واستمرت الاحتفالات بعد ذلك، حيث استقبلت وهران نجومًا أمريكيين كبارًا مثل ذي بلاترز عام (1958) وديوك إلينجتون عام (1960). وتدريجيًا، بدأت الأغاني الجزائرية في استخدام عناصر موسيقية جديدة مستمدة من الموسيقى الغربية مثل الرومبا والتانغو والجاز.

ونتيجة لهذه التأثيرات، تم تطوير الأوركسترا في الخمسينيات من القرن الماضي باستخدام الآلات الغربية والشرقية مثل البيانو والأكورديون في الأغاني الجزائرية، والتي رافقت بشكل خاص مطربين مثل محمد بنزرقة (1937-1957) المعروف بأغنيته "نبغيك نبغيك"، وأحمد وهبي الذي اعتمد التقاليد الموسيقية المصرية في إنتاجاته ابتداءً منذ عام (1949)، حيث سجَّل أغنيته "وهران، وهران" مع شركة باثي (Pathé) في عام (1950). وهذه الأغنية أصبحت شهيرة وعبرت العصور بشهرتها،[1] ولاحقًا انضم وهبي إلى جبهة التحرير الوطني في عام (1957)، واستخدم الأغنية لأغراض سياسية ولصالح الثورة الجزائرية. [2] وأصبح استخدام آلة الأكورديون ضرورة في الأغاني الجزائرية منذ الأربعينيات، لتصبح الآلة المفضلة للشباب الوهراني، ومن بين هؤلاء الفنان بلاوي هواري الذي اشتهر بأداء مقاطع شهيرة في التسجيلات.[3] واشتهرت أيضًا بفضل تسجيلات فنانين جدد في نوع الراي.[4]

تبرز الأغنية النسائية الجزائرية بوضوح في هذه الفترة،[5] وتعتبر الشيخة الرميتي مثالاً بارزاً على ذلك. حيث وُلِدت سعدية بديف في الثامن من مايو (1923) في تسالا بالقرب من سيدي بلعباس في الجزائر، وهي من سلالة القبيلة البربرية من شرقي(Charguis) ، وقد تركت بصماتها على المشهد الفني للأغنية الشعبية لأكثر من خمسين

[1] Miliani Hadj, Sur la chanson oranaise : une synthèse historique 2016, consulté le 20 février 2022, sur Ouvrages CRASC : https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2016_productions%20_et_receptions_culturelles_musique_cinema_hadj_miliani2.pdf

[2] Daoudi B & Miliani H, L'aventure du raï : Musique et société, Paris : Seuil, 1996.

[3] Miliani Hadj, Sur la chanson oranaise : une synthèse historique 2016, consulté le 20 février 2022, sur Ouvrages CRASC : https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2016_productions%20_et_receptions_culturelles_musique_cinema_hadj_miliani2.pdf

[4] Daoudi B & Miliani H, L'aventure du raï, op.cit.

[5] Ikhlef O, La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires, op.cit.

عامًا. وكانت امرأة ذات شخصية قوية تتأثر بتقلبات الحياة.[1] لفتت انتباه الجمهور بصوتها العميق والمؤثر منذ نهاية الأربعينيات، خلال احتفالات المرابطين في سيدي عابد. وفي عام (1952)، قدمت أول أسطوانة تسجيلية على شكل (78) دورة في الدقيقة. وصعودها الفني يمثل نقطة تحول هامة في تاريخ الموسيقى الجزائرية، وخاصة في تطوير النوع الموسيقي المعروف باسم الراي. وتتميز بأنها واحدة من أولى النساء اللواتي استولوا على الميدان الموسيقي الذي كان يهيمن عليه التقليد الرجالي، من خلال اعتماد نمط يمزج ببراعة بين عناصر النمط البدوي مع التعبيرات الصوتية الجريئة واللغة الفجة وفي أدائها الموسيقي، تصاحب الشيخة ريميتي في كثير من الأحيان بآلة القصبة والة القلال، التي تعد من الآلات الرمزية للموسيقى البدوية. ومع ذلك، ما يميزها حقًا هو إضافة لغة الفجة والنمط الخشن للمداحات، والحكايات الشعبية، التي تُعرض الفتيات المراهقات إلى تفاصيل الحب وتحديات الحياة العاطفية من خلال أغانيهن. ومن خلال جمع هذه العناصر التقليدية مع أدائها الصوتي الخاص، تخلق ريميتي نمطًا فريدًا يتجاوز الحدود الموسيقية المثبتة.

أدى هذا التقاطع بين التقاليد الموسيقية البدوية والتعبيرات الجريئة للمداحات إلى ظهور موسيقى الراي، ذلك النوع الموسيقي الجديد والجريء الذي يجمع بين الإيقاعات المثيرة والألحان الساحرة والكلمات المثيرة للجدل. وسرعان ما أصبح الراي رمزًا لتعبير الشباب الجزائري، وهو يوفر مساحة حيث يمكن تحدي واستكشاف التابوهات الاجتماعية والثقافية.[2] وتتناول أغانيه أيضًا موضوعات الحياة اليومية، كالفرح، الحب، وكذلك موضوعات متعلقة بالحرب. "الأغاني التي تروي الحياة اليومية للصراع وتجربة الناس العاديين في مواجهة القمع العسكري"[3] وبالتالي، تتجاوز أثر الشيخة ريميتي بكثير مجال الموسيقى نفسها. من خلال كسر النمط الجنسي المتعارف عليه ودفع حدود التعبير الفني، فتحت الطريق أمام جيل جديد من الفنانين وساهمت بشكل كبير في التطور الثقافي والاجتماعي للجزائر الحديثة.

ظهرت في الخمسينيات، مجموعة من الفنانين الذين قدموا تسجيلاتهم الأولى، ومن بينهم أحمد وهبي وبلاوي هواري، اللذان سجلا مع شركة باثي في عام (1955)، بالإضافة إلى محمد بن زرقة الذي سجل في عام (1957). أما أحمد صابر فقد سجل أول أسطوانة له في وهران عام (1959). واشتهر هذا الأخير خاصة بعد الاستقلال بأغاني مثل: "راني محير" و "بيا ذاق المر" و "أوكتيا" حيث قدم فيها أداء حديث للأغنية البدوية. كان وفي لوطنه

[1] Lledo E, Nouar RIMITTI (Cheikha) 2022, consulté le 10 février 2022, sur Universalis : https://www.universalis.fr/encyclopedie/nouar-rimitti-cheikha/
[2] Azoulay É, RIMITTI CHEIKHA, 2022, Consulté le février 10, 2022, sur Universalis : https://www.universalis.fr/encyclopedie/cheikha-rimitti/
[3] Daoudi B & Miliani H, L'aventure du raï, op.cit.

سجل أكثر انخراطًا سياسيًا، ويندد بالفساد، في أعقاب الاستقلال وانتقد كثيرًا السلطة من خلال أغنيته "الخاين (اللص) والمحسوبية، "بوه بوه الخدمة ولات بلوجوه."[1]

بدأ تأثير هذه التغييرات يتجلى بشكل ملحوظ أيضًا على الأغنية القبائلية. حيث ساعد إنشاء الإذاعة القبائلية في عام (1938) في الترويج والبث لما سيصبح المنوعات القبائلية، وقامت بترقية ممثليها مثل المغني والممثل نور الدين مزيان المعروف باسم الشيخ نور الدين وسليمان عازم اللذين حظيا بسمعة وشهرة كبيرة[2] وفي سياق الهجرة إلى فرنسا، بين الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، برز ما يعرف بأغنية المنفى، حيث ازداد تنوعها في المواضيع واللغات والتوزيع الموسيقي.[3] كان المجتمع القبائلي يمثل أكثر من نصف الهجرة الجزائرية إلى فرنسا، وكانت الممارسة الموسيقية تجري في مقاهي الفنادق وأماكن العمل. ومن بين المهاجرين الأوائل كان الشيخ الحسناوي الذي وصل إلى فرنسا في عام (1932) حاملاً معه تاريخاً فنياً غنياً. وكان هناك أيضاً آخرون وصلوا كعمال في بداية الهجرة، مثل سليمان عازم الذي وصل في عام (1937)، وزروقي علاوة وفريد علي ومحمد سعيد وبلعيد والشيخ العربي بويزغارين. كان هناك أيضًا فنانون جزائريون آخرون من مناطق مختلفة هاجروا إلى فرنسا، مثل: رشيد قسنطيني، محمد الكمال، سليم هلالي، جمال بدري، إلخ.[4] وكان الفنانون الذين يتحدثون بالعربية يقدمون عروضهم داخل المجتمع القبائلي الذي كان يضم أكبر عدد من السكان، على غرار ما حدث مع دحمان الحراشي الذي قاد مسيرته الفنية في باريس وجمع جماهير من القبائل. كما كانت لدى فناني القبائل مكانة مؤثرة في شبكات التوزيع الفني في فرنسا، بما في ذلك العروض المسرحية والبرامج الإذاعية ودور النشر وغيرها، مما أثر بشكل كبير على الثقافة الفنية والموسيقية في البلاد. حيث "كان لدى باثي ماركوني في كتالوج إنتاج وتوزيع الموسيقى العربية، شريف خدام وسليمان عازم، إلى جانب محمد عبد الوهاب أو فريد الأطرش، فنانان مصريان لا يضاهيان."[5]

يتمركز عدد كبير جداً من الفنانين في منطقة باريس، حيث يقوم المغنون بزيارة مدن أخرى في فرنسا لتقديم جولاتهم الفنية. ويقدم المغنون عروضهم خلال عطل نهاية الأسبوع في مقاهي السكان المحليين والكبريهات والمطاعم، حيث يتم دفع الرسوم من قبل المشاهدين.[6] وعلى الرغم من ذلك، فإن أغنية الهجرة، التي انفصلت عن الأساليب

[1] Miliani Hadj, Sur la chanson oranaise : une synthèse historique, op.cit.
[2] Khouas A, Cherbi M, Chanson Kabyle Et Identité Berbère : L'œuvre de Lounis Aït Menguellet cité dans La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires Paris : Paris-Méditerranée, 1999, consulté le 10 février 2022
[3] Miliani Hadj, Variations linguistiques et formulations thématiques dans la chanson algérienne au cours du XXe siècle, op.cit.
[4] Miliani Hadj, De la nostalgie du local aux mythologies de l'exil : chanteurs et chansons dans l'émigration algérienne en France (des années 1920 au début des années 80) 2012, consulté le 20 février 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/7849
[5] Mahfoufi M, La chanson kabyle en immigration : une rétrospective 1994, consulté le 20 février 2022, sur Persée : https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1994_num_1179_1_2281
[6] Mahfoufi M, La chanson kabyle en immigration : une rétrospective, op.cit.

التقليدية، تمثل منصة مثمرة للتجديد. يكون محبوها من الجمهور في الوطن الام. وبالتعاون مع فنانين ذكور أو بمشاركتهم، كانت هناك عدد قليل جداً من المغنيات المهاجرات اللواتي وضعن بصمتهن الفنية، ومن بينهن، سلوى الشي التي بدأت مسيرتها الفنية تحت إشراف عمراوي ميسوم، حيث قضت معظم حياتها الفنية في الجزائر. أما فضيلة الجزيرية بقيادة عبد الحميد عبابسة فعادت إلى الجزائر العاصمة بعد أن استقرت في باريس منذ عام (1939)، نتيجة لفشلها في محاولاتها المتعددة لاستكشاف أنماط مختلفة من الأغاني، بما في ذلك القبائلية والوهرانية والصحراوية، إضافة إلى فاطمة الزهراء وباهية فراح اللتين غنيتا مع سليمان عازم أو آيت فريدة اللذان شكلا ثنائيًا مع أحسن ميزاني في الخمسينيات. أو حتى المطربة القبائلية حنيفة التي قدم لها عمراوي ميسوم العديد من الأغاني. والنوع الحديث المتميز مشبع بالموسيقى الشرقية الممثلة بأغاني محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، ومتأثر أيضا بالإيقاعات الأفرو-كوبية. وتظهر هذه الأساليب في تشكيلة الشيخ الحسناوي، الذي يقدم أغاني الرقص بإيقاعات وسرعات متنوعة مثل البطيئة، التشا تشا، التانغو، والجيرك.[1] وهكذا، بفعل هذه التأثيرات والصلات المتنوعة، ستسلك الأغنية الشعبية الجزائرية طريقًا جديدًا خارج الأطر التقليدية، معتمدة على مزيج موسيقي جديد في تعبيرها.[2]

تعد موسيقى الشعبي، من الأنواع الموسيقية التي تحظى بتقدير واسع من قبل الجمهور الجزائري وتحتل مكانة مهمة في الثقافة الموسيقية للبلاد.[3] ووفقًا لـ لانغلوا (2013)، فإن الموسيقى الشعبي تُظهر بعض التشابهات الهيكلية مع الموسيقى الأندلسية، لكنها تُظهر تأثيرًا أقوى من الأنماط البربرية والعثمانية. وتطورت موسيقى الشعبي في الجزائر، ابتداءً من بداية القرن العشرين، وعلى الرغم من أنها تظل مرتبطة بشكل وثيق بالعاصمة، إلا أنها أصبحت شائعة الآن في جميع أنحاء الجزائر.وتقتبس تقاليد موسيقى الشعبي عناصر من الموسيقى الأندلسية والبربرية، بالإضافة إلى الأنماط الموسيقية الشعبية الحديثة مثل موسيقى الجاز والأنماط الشعبية المصرية. وهي كموسيقى الحوزي، تستخدم نصوص شعرية باللهجة العربية العامية، مما يسهم في جذب الجمهور وثراء الثقافة[4].[5]

يكتسي بالفعل، ظهور النوع الموسيقي "الشعبي" في الجزائر أهمية خاصة، حيث تلعب المقدمة الموسيقية السيحلي ذات الأصول البربرية دورًا مهمًا. هذه المقدمة الموسيقية، التي تم العثور على آثارها في مناطق القبائل الكبيرة والهقار، خاصة خلال جلسات الإمزاد، ساهمت بشكل كبير في نشأة الشعبي. في الجزائر، كان الشعبي محبوبًا في

[1] Miliani Hadj, De la nostalgie du local aux mythologies de l'exil : chanteurs et chansons dans l'émigration algérienne en France (des années 1920 au début des années 80) , op.cit.
[2] Miliani Hadj, Sur la chanson oranaise : une synthèse historique, op.cit.
[3] Langlois T, Bledi Cockneys : Music, Identity and Mediation in Algerian London, PhD Department of Music School of Arts and Social Sciences, City University London, London, England : City University London, 2013.
[4] Elsner E, Urban Music of Algeria "cité dans" Bledi Cockneys : Music, Identity and Mediation in Algerian London, PhD Department of Music School of Arts and Social Sciences, City University London, London, England : City University London, 2002.
[5] Langlois T, Bledi Cockneys : Music, Identity and Mediation in Algerian London, op.cit.

المحششات (محال التدخين)، حيث كانت تترنح نغمات القمبري، مما يخلق جوًا من الحزن واليأس، خاصة بين الشباب المهمشين الذين يبحثون عن آفاق غير مؤكدة.[1] وتتضمن موسيقى الشعبي نوعين رئيسيين: النمط التقليدي، المعروف باسم الشعبي الملحون، والذي يتضمن عروضًا موسيقية مطولة، والذي يعزى تطوره غالبًا إلى موسيقي الماهر الحاج محمد العنقى. والشعبي العصري، الذي ظهر في وقت لاحق، ويتضمن مقاطع موسيقية أقصر، ويُغنى باللغة العامية، وبالتالي يحظى بشعبية أكبر بين الجمهور الجزائري المعاصر.[2]

تسبب التنوع الثقافي للمجتمع الجزائري، قبل الاستقلال، على استقبال موسيقيين من خلفيات دينية وعرقية متنوعة في الأنواع الموسيقية مثل الشعبي والأندلسي والحوزي. وقد لعب موسيقيون يهود دورًا هامًا في هذه الأنماط الموسيقية، بما في ذلك رينيت لورانيز، والشيخ ريموند ليريس، والشيخ لعربي بن ساري.[3] ويشير الكاتب "ل. جافران جونز" إلى العلاقة التاريخية بين الموسيقيين اليهود والمسلمين في الجزائر، مشيرًا إلى أن اليهود لم يكونوا موضوعًا للعقوبات الإسلامية المتعلقة بالموسيقى، وكانت لهم الفرصة للعزف في الأماكن العامة بشكل غير مقيد، وقد أصبحوا جزءًا رئيسيًا من الموسيقيين المحترفين في المغرب ابتداءً من بداية القرن العشرين.[4]

بعد الاستقلال، حتى لو كانت أغاني الملحون للشيخات لا تزال تهيمن على هذه الفترة وتناولت الأوركسترات الجديدة الأغنية التقليدية، فإن الأغنية الجزائرية واصلت مسارها في الحداثة. وكانت تضيف التأثيرات الأنجلو ساكسونية محفزات لأغاني الشباب.[5] وتقدم كلمات الراي التي تغنت بها النساء مساحة للتفاعل مع أنوثتهن الخاصة وللتفاوض حول قضايا الحرية الشخصية. ويلعب الراي دورًا مركزيًا في الخطاب الاجتماعي والثقافي الجزائري، حيث ينتشر داخل البلاد وفي الخارج بين المستمعين الجزائريين وغير الجزائريين.[6]

تتميز أغنية "يا راي" بتقديم آلة جديدة: البوق، التي يعزفها مسعود بلمو. بعد أن اكتسب مهاراته الموسيقية في سياقات متنوعة، اتجه مسعود بلمو نحو مجال مرافقة موسيقى الراي. بالتعاون مع المطرب بن فيسة ومع بوتلجة، ويقوم بتجريب وتكييف أنماط مختلفة. وتلقى التأثيرات الصوتية والإيقاعية، سواء كانت مستوحاة من الموسيقى الجاز أو الروك أو الموسيقى اللاتينية الأمريكية، استحساناً كبيراً. ويرى أول تسجيله مع بوتلجة في عام (1974)، مما يمثل

[1] Hadj Ali B, El Anka et la tradition "chaabi", 1978, Consulté le 20 février 2022, sur Cinumed : https://cinumed.mmsh.univ-aix.fr/collection/item/65461-el-anka-et-la-tradition-chaabi?offset=30
[2] Morgan A & Nickson C, Algeria, Raï: Rocking the Casbah "cité dans" Bledi Cockneys: Music, Identity and Mediation in Algerian London, PhD Department of Music School of Arts and Social Sciences, City University London, London.
[3] Ibid.
[4] JaFran J, North Africa: Overview "cité dans" Bledi Cockneys: Music, Identity and Mediation in Algerian London, PhD Department of Music School of Arts and Social Sciences, City University London, London, England : City University London, 2002.
[5] Miliani Hadj, Variations linguistiques et formulations thématiques dans la chanson algérienne au cours du XXe siècle, op.cit.
[6] Virolle M, La Chanson raï : de l'Algérie profonde à la scène internationale, Paris : Karthala, 1995

بداية "البوب راي". وهذا التجديد يفتح الباب أمام جيل جديد من مغنيي الراي، بما في ذلك الشباب وبعض الشابات. وفي الواقع، فمنذ الستينيات، وتحت زخم موسيقى "العصري"، المتأثر بدوره بالموسيقى الشرقية، دخلت آلات مثل الطبول، والعود، والكمان، ولاحقاً الأكورديون، عالم الراي. وكان صدى أصواتها المتغيرة والمثيرة تتناغم بشكل مثالي مع آلام الكلمات والأجواء المترددة بين اليأس والبهجة التي تميز الراي. وبالإضافة إلى ذلك، شهدت السنوات العشر الأولى للاستقلال ثورة صوتية حقيقية في الموسيقى الجزائرية، حيث أدت التأثيرات المصرية والإيقاعات اللاتينية الأمريكية، وموسيقى الأفلام الهندية، والروك، والفولك إلى تجديد الأنماط والآلات الموسيقية. بينما يكتشف الشباب في الغرب البوب راي، ويقوم إيدير وغيره من الفنانين الشباب على بعد حوالي (500) كيلومتر بثورة في الموسيقى القبائلية. وفي السنوات التالية، ستنطلق موجة جديدة من الشباب والشابات، حملة للراي الكهربائي، بواسطة وسيلة جديدة: الكاسيت، الذي سيجعل من نشر الموسيقى أكثر ديمقراطية وسيسهل نشرها بشكل أكثر حميمية.[1]

– تحولات المشهد الموسيقي الجزائري:

شهد العقدين التاليين على الرغم من الهيمنة السابقة للأغاني الملحون التي أدتها الشيخات في الساحة الموسيقية الجزائرية، عودة استثمار نصوص الملحون بطرق جديدة، مستوحاة من نموذج فرقة ناس الغيوان المغربية، وذلك في إطار ثقافي يجمع بين التقاليد القناوية والشمال إفريقية.[2] بالإضافة إلى ذلك، ففي الستينيات، شهدت الأغاني الجزائرية انتقالًا جديدًا يجمع بين الأصول الشرقية والغربية، بمزج الإيقاعات الموسيقية للروك والتويست والجاز. وفي هذا السياق، تأثر الشباب الجزائري بالموسيقى الغربية وبدأوا في تبنيها وتأليف أغاني تتماشى مع لغتهم الخاصة .[3] وتأسست العديد من المجموعات الموسيقية في الستينيات والسبعينيات، وأطلقت عدة ألبومات باللغة الفرنسية أو الإنجليزية في مناطق مختلفة من البلاد مثل: (غليزان وتلمسان ومستغانم ووهران والجزائر وبجاية وجيجل). وكانت هذه المجموعات تحيي الأمسيات الطلابية وتحيي حفلات في النوادي الليلية والملاهي في وهران ومناطق أخرى.[4]

ظهر فنانون آخرون بالإضافة إلى الفرق الموسيقية التي اتجهت نحو الأسلوب الغربي، واهتموا بتأليف أغانٍ تتناول قضايا وطنية، مما ساهم في تعزيز الوعي الوطني لدى الجمهور. فعلى سبيل المثال، قدم شريف خدام ونورة في الأغنية القبائلية "Tacummict bwakal" :(حفنة من التراب). وركّز آخرون في أغانيهم على الإنجازات التي

[1] Virolle M, La Chanson raï : de l'Algérie profonde à la scène internationale, op.cit.
[2] Miliani Hadj, Variations linguistiques et formulations thématiques dans la chanson algérienne au cours du XXe siècle, op.cit.
[3] Daoudi B & Miliani H, L'aventure du raï : Musique et société, op.cit. p 77.
[4] Ibid. pp 78 - 79.

حققتها الدولة، كما فعل رابح درياسة في أغنيته "الثورة الزراعية". وتمثل هذه الفترة أيضًا بداية ظهور الأغنية القبائلية الملتزمة التي تقودها شخصيات مثل: (سليمان عازم)، ويتبعها مجموعة من الفنانين الآخرين مثل: (معطوب لوناس وإدير ولونيس أيت منقلات)، بالإضافة الى شخصيات عديدة حققت نجاحًا على الصعيد الدولي.[1]

شهدت الموسيقى الجزائرية في الفترة ذاتها، بما في ذلك أغاني الراي والقبائلية والشاوية والسطايفية، تطورًا جديدًا حيث تم تكييف التقاليد المحلية مع التأثيرات الحديثة. وأثارت أغاني الراي خاصة اهتمامًا متجددًا من قبل الجمهور الجزائري، ونظمت السلطات العديد من المهرجانات لترويج هذا النوع الموسيقي بشكل واسع النطاق.[2] وفي التسعينيات، شهدت ثورة اغاني الراب الجزائرية ظهورًا ملحوظًا في المشهد الموسيقي. وعلى الرغم من بدايتها البسيطة في الثمانينيات مع المغني حميدو وأغنيته "جولة في الليل"، إلا أنها أسرعت بتفوقها في السنوات اللاحقة. وتوجد عدة فرق مشهورة، مثل "حامة بويز"، "أنتيك"، و ."MBS"تميزت أغاني الراب الجزائرية بالالتزام الاجتماعي والتطرق إلى مواضيع هامة، مع استخدام لغة الشارع ودمج لغات متنوعة، مما جعلها تحظى بشهرة واسعة واستقطاباً للجماهير.[3]

تُبرز دراسة التراث الموسيقي الجزائري بناء على ما ذكر سالفًا ثراءً استثنائيًا، تشكل عبر قرون من التأثيرات الثقافية المتنوعة. حيث يتارجح بين الموسيقى التقليدية والأنماط المعاصرة، ويعكس تاريخ الجزائر، ومعتقداتها ونضالاتها. وقد ساهمت التأثيرات الإقليمية والإفريقية والشرقية والأوروبية في تشكيل تعبيرات موسيقية متميزة، معززةً بذلك هوية وطنية موحدة. ومع ذلك، فلا يمكن أن تكتمل دراسة هذا التراث دون تبني مقاربة متعددة التخصصات. فالموسيقى، باعتبارها شكلاً معقدًا من أشكال التعبير الثقافي، تتطلب توظيف رؤى متنوعة مستمدة من علم الموسيقى، الأنثروبولوجيا، التاريخ وعلم الاجتماع، من أجل فهم الديناميات المتعددة التي أسهمت في تطورها. ومن خلال دمج هذه المنهجيات، يمكننا تعميق فهمنا للتأثيرات الخارجية، والتفاعلات الثقافية والتحولات الداخلية التي ميزت مسار الموسيقى الجزائرية على مر الزمن.

تُتيح هذه المقاربة أيضًا وضع التراث الموسيقي الجزائري في إطار تاريخي واجتماعي أوسع، حيث ترك الاستعمار، الحركات الوطنية والتحولات الاجتماعية والسياسية تأثيرًا عميقًا على تطوره. ويظهر هذا التراث كمفترق طرق بين التقليد والحداثة، وبين الريف والحضر، مجسدًا تنوع الهويات التي تعكس تعقيد المجتمع الجزائري الذي يشهد

[1] Khouas A, Cherbi M, Chanson Kabyle Et Identité Berbère : L'œuvre de Lounis Aït Menguellet cité dans La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires Paris : Paris-Méditerranée, 1999, consulté le 10 février 2022

[2] Ikhlef O, La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires, op.cit.

[3] Miliani Hadj, Culture planétaire et identités frontalières : À propos du rap en Algérie 2002, consulté le 20 février 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/etudesafricaines/165

تحولات مستمرة. ومن خلال دراسة هذه العناصر، تبين أن هناك حفاظًا على بعض الأشكال الموسيقية التقليدية، إلى جانب قدرتها على التكيف مع تحديات العولمة الثقافية.

تبرز بعض المناطق والمجتمعات بمساهماتها الفنية الفريدة بهذه التعبيرات الموسيقية، وتعد منطقة القبائل مثالًا بارزًا، إذ تمتلك تقليدًا موسيقيًا عريقًا متجذرًا في ممارسات ثقافية واجتماعية قديمة. ولقد استطاعت الأغنية القبائلية، باعتبارها حاملًا لهوية ثقافية قوية، أن تتكيف مع التحولات التاريخية مع الحفاظ على خصوصياتها اللغوية ونغماتها التقليدية. وسيُركز الفصل التالي على هذه الثروة الموسيقية المميزة التي تقدمها الأغنية القبائلية، باعتبارها شكلًا فنيًا ووسيلة للتعبير الثقافي. وسيتناول كيف تندمج هذه الموسيقى في إطار التراث الجزائري العام، مع الحفاظ على تفردها من خلال مواضيعها، إيقاعاتها وألحانها، ودورها في نقل الذاكرة الجماعية لمنطقة القبائل.

الفصل الثاني:

الأغنية القبائلية

يتطلب إدراك المواضيع الأساسية في الأغنية القبائلية، فهم واستيعاب الوصف الذي يقدمه القبائل عن بيئتهم ودورهم في المجتمع الجزائري. ولذلك، فمن الضروري دراسة الواقع الجغرافي والوقوف على الخلفية التاريخية والثقافية والاجتماعية الفريدة لهذه المنطقة من الجزائر بعناية. فتثير قضيتهم هذه العديد من التساؤلات ومنها: "ما هي هذه البلاد التي يتردد اسمها في وسائل الإعلام، كما كان يحدث في مناقشاتنا العامة في الماضي؟ ماذا تعني هذه المنطقة العنيدة ضمن بلد يعترف بسيادتنا، من حدود المغرب إلى حدود تونس؟ كيف يتم تقديمها من الناحية الجغرافية، ومن هم سكانها وعاداتهم وتنظيمهم الاجتماعي والسياسي؟" تطرح هذه الجوانب الفريدة أسئلة، كما سأل الجنرال إ. دوماس في كتابه "القبائل" الذي نشر في عام (1847)، وهذا لا يزال ذا صلة حتى اليوم.[1]

يمكننا من خلال دراسة هذه الجوانب المتنوعة لمنطقة القبائل وسكانها، أن نفهم بشكل أعمق المواضيع المطروحة في الأغنية القبائلية. حيث تعتبر جغرافيا المنطقة، بجبالها الرائعة ووديانها الخضراء ومناظرها الساحرة، كبيئة ملائمة ذات تأثير عميق على خيال الفنانين القبائل ويتجلى ذلك في تكويناتهم. وبالإضافة إلى ذلك، فتاريخ المنطقة المضطرب، والمميز بالكفاح والمقاومة، يُغذي السرد الشعري. والمطالب الثقافية القبائلية الغنية بالتقاليد والقيم الأصيلة تجد أيضًا تعبيرها في الأغنية. فتستحضر الألحان الحزينة فرح وأحزان الحياة اليومية، والحب المفقود، وكذلك الفخر والهوية القبائلية. وتؤثر الهيكلة الاجتماعية الخاصة بالمنطقة، مع تنظيمها المجتمعي وعاداتها الخاصة، في المواضيع المطروحة في الأغاني، سواء كان ذلك متعلق بالتضامن، أو العدالة الاجتماعية، أو قضايا التحرر.

وبالتالي، يتعين علينا من اجل فهم عناصر الموضوع في الأغنية القبائلية بشكل كامل، أن نغوص في الواقع الجغرافي والتاريخي والثقافي والاجتماعي لهذا الجزء من الجزائر. من خلال استكشاف هذه الجوانب، يمكننا أن نفهم بشكل أفضل جوهر الموسيقى القبائلية ودورها كتعبير عميق للهوية وطموحات هذا الشعب المحبوب والمرن.

المبحث الأول: الخلفية التاريخية والاجتماعية والثقافية لمنطقة القبائل:

- **لمحة عن الخلفيات العامة التي تحوم حول المنطقة:**

يعد تحديد منطقة القبائل بدقة في إطار جغرافي محدد بحدود واضحة مهمة معقدة. فعلى مر التاريخ، لم تُحدد القبائل رسميًا كمنطقة محددة. ومع ذلك، فتقع القبائل في الجزائر، وتحديدًا في شمال أفريقيا المعروف أيضًا بـ "الغرب الإسلامي"، ويشمل تقريبًا الأراضي الحالية للمملكة المغربية والجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية والجمهورية

[1] Daumas E & Fabar PD, La grande Kabylie, Paris : L. Hachette et Cie, 1847, récupéré sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1066012/f3.item.

التونسية ودولة ليبيا وجمهورية موريتانيا. ولقد اعترف المختصون في مجال التاريخ والعلوم الاجتماعية منذ فترة طويلة بشمال أفريقيا كوحدة تحليل ذات صلة وجوهرية.[1]

وكان تأثير تضامن الجغرافيا على التاريخ والطبيعة على اللاهوت في هذه المنطقة، مزيج مثمر ومميز من السمات السياسية والاجتماعية والثقافية واللغوية التي تميزها عن المشرق (العالم العربي الإسلامي) وجنوب الصحراء الإفريقية والشاطئ الشمالي المتوسطي. ومنذ أوائل التأريخ المعروف، وفي قلب هذا التنوع، وجد هذا الشعب الأصلي الناطق بالأمازيغية.[2]

نظر المسلمون الشرقيون لعقود من الزمن الى الغرب الإسلامي على انه "عربيًا" وسكانه"عرب" ولكن جزئياً، وذلك بسبب تراثهم الأمازيغي.[3] وحتى بعد عملية التحرر، وعقود من سيطرة الوسطية وسياسة التعريب المنسقة، ولكن لا يزال الأمازيغ في شمال إفريقيا حاضرون ولا يقتصرون على جاذبية شعبية فقط أو مسألة تراث ثقافي يُحتفى به أو يتجدد في المهرجانات التي تدعمها الدولة. حيث أكد الأنثروبولوجي ديفيد إم. هارت في مقاله الموجز أن العناصر الأمازيغية تشكل أساسًا لـ "كل هيكل شمال إفريقيا".[4] ومن الشائع القبول أن الناطقين بالأمازيغية يمثلون حوالي 40 إلى 45٪ من سكان المغرب، و20 إلى 25٪ في الجزائر، و8 إلى 9٪ في ليبيا، ولكن فقط 1٪ في تونس.[5]

لعب الأمازيغ دورًا مركزيًا في تاريخ ومجتمع البلدان المغاربية. ومع ذلك، لا تزال مسألة تاريخ هذه المنطقة وقصص السكان الذين عاشوا فيها تعتبر معقدة. حيث تسمح الأدلة من عصور ما قبل التاريخ بوضع فرضية معقولة بشأن وجودهم كجماعة تعتمد على العشيرة ومتحدثين للغة مشتركة نادرة. حيث كانت لغتهم هذه ومتغيراتها تنتقل شفويا بشكل أساسي وحتى وقت قريب، وتمت كتابة قصصهم من وجهة نظر الآخرين، الذين وصفوهم في كثير من الأحيان بأنهم نصف برية بحاجة إلى يد مدنية. وظهروا في السجلات اليونانية والرومانية تحت أسماء مختلفة مثل: "الأفارقة" و "النميديون" و "الموريسكيون"، بالإضافة إلى الأسماء القبلية وغيرها خارج الإمبراطورية، ووُصِفوا بـ "البربر" (barbaroi). حيث استُخدم مصطلح البربر للمرة الأولى في سجلات التاريخ عندما كتب المؤرخون في فترة

[1] Brown LW, Maghrib Historiography: The Unit of Analysis Problem, cité dans, Maddy-Weitzman Bruce, The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, Texas: The University of Texas Press, 1997, pp 4- 16.
[2] Maddy-Weitzman B, The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, Texas: The University of Texas Press, 2011., pp 1-2.
[3] Mernissi, Fatima, Islam and Democracy: Fear of the Modern World, cité dans, Maddy-Weitzman Bruce, The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, Texas: The university of Texas Press, 1992, pp 13- 14.
[4] Saad, Stephanie S, Interpreting Ethnic Quiescence: A Brief History of the Berbers, cité dans, Crawford, David L, Royal Interest in Local Culture: The Politics and Potential of Morocco's Imazighen, Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005, p 167.
[5] Maddy-Weitzman B, The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, op.cit.

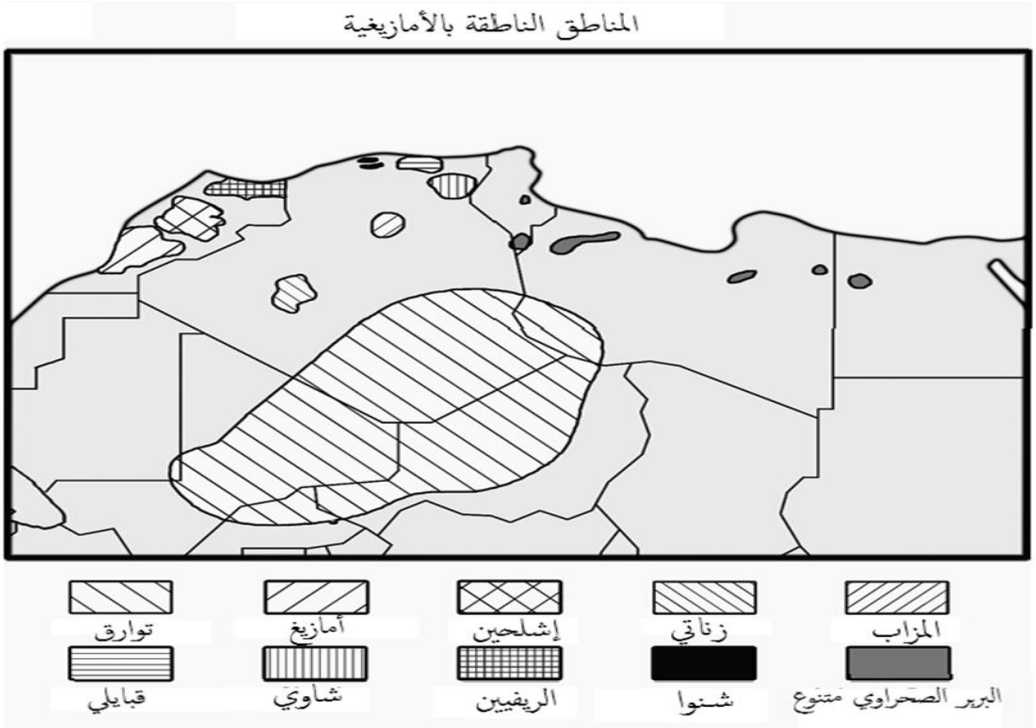
الفتوحات الإسلامية في القرن السابع. وكانت كلمة "بربر" في العربية(barbar) ، والتي ترتبط بـ(barbaroi) ، والتي تعني "الثرثرة الصاخبة" أو "الثرثرة"، وكانت تُطلق على الشعب الذي كانت لغته تبدو غريبة جدًا، ومن هنا جاءت التسمية "بربر". فهذا المصطلح المشترك يشير إلى الشعوب الأمازيغية التي تتحدث اللغة الأمازيغية وتمتلك تراثاً وثقافة مميزة. وهكذا، تم تسمية هذه الشعوب بـ:"البربر" بناءً على نطقها بلغة غير مألوفة لدى العرب المستوطنين في تلك الفترة التاريخية.[1]

يمكن القول اذن، ان المنطقة الغربية الإسلامية، وبشكل خاص الأمازيغ، تشكل عنصرًا أساسيًا في تاريخها وثقافتها. وإذا أردنا فهم تفرد الأغنية القبائلية بشكل كامل، فعلينا أن نأخذ في الاعتبار العوامل الجغرافية والتاريخية والثقافية التي شكلت هذه المنطقة، والتأثير الذي لا يزال يتركه الأمازيغ في المجتمع واللغة في الغرب الإسلامي.

رفع ابن خلدون في العصور الوسطى، مكانة "البربر"ليصبح "عرقًا" (أمة)، مانحًا لهم مكانة متساوية مع الأمم الكبرى الأخرى في العالم. وفي القرن التاسع عشر، أعاد المسؤولون الاستعماريون الفرنسيون والعلماء هذا التفريق لتمييز "البربر" عن "العرب" بهدف تعزيز سيطرتهم بشكل أفضل. ويعتبر اليوم، مصطلح "البربر" كاهانة في نظر العديد من الأمازيغ، ويفضلون استخدام تسمية "أمازيغ" (وتعني حرفيًا "الإنسان الحر"، جمعها "إمازيغن"، والمؤنث المفرد "تمازيغت"). كما يستاء بعض النشطاء الأمازيغ المعاصرين من مصطلح "البربر"، ومن مصطلح "المغاربة"، حيث يرون في ذلك إشارة إضافية إلى وضعهم السياسي والاجتماعي والثقافي والتاريخي الأدنى.[2]

تضم اللغة الأمازيغية، المعروفة أيضًا باسم "تمازيغت"، العديد من اللهجات المتميزة. في المغرب، حيث توجد ثلاث لهجات رئيسية، متجذرة في مناطق مختلفة من الجنوب الشرقي إلى الشمال: تاشلحيت، «Tashelhit»، و تمازيغث وثاريفيث، « Tamazight ,Tarrifit». في الجزائر، هناك لهجتان رئيسيتان وأربع لهجات أقل شيوعًا: ثقبايليث، « Taqbaylit» ، والشاوية، وتمزابيث « Tamzabit»، وتشنويث، « Tachenouit» ، وأخيرًا التماشاق، « Tamesheq ».[3] ويجب علينا اذن أن ندرك أهمية التعقيدات في تاريخ الأمازيغ وأن نحترم المصطلحات والمطالب الهوياتية الخاصة بهم. ومن خلال فهم هذه الجوانب، يمكننا فهم ثروة وتنوع المنطقة وثقافتها، فضلاً عن التحديات التي تواجهها المجتمعات الأمازيغية في سعيها للتعرف والحفاظ على تراثها المميز.[4]

[1] Maddy-Weitzman B, the Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, op.cit.
[2] Ibid.
[3] Ibid
[4] Chaker S, Encyclopédie berbère cité dans The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, Texas: The University of Texas Press, 1987



تحتل القبائل مكانة مركزية كمنطقة رئيسية في الجزائر، حيث يتحدث سكانها اللغة الأمازيغية. وتلعب دورًا حاسمًا في النظرة الأمازيغية المعاصرة. وترتبط أهميتها بعدد سكانها الكبير نسبياً، وبدورها في التاريخ الحديث للجزائر، وبتأثير نخبها الحاسم في ظهور وتأكيد الوعي الأمازيغي المعاصر.[1]

يُعرّف القبائل أنفسهم بـ: "إمَسْدُورَارْ"، «imesdourar»، أي "أهل الجبال" ويفتخرون بذلك. وهم مرتبطون بشدة بأرضهم "ثَامُورْثْ نْلَقْبَايَلْ"، بمعنى:"بلاد القبائل" أو "موطن القبائل" ويعتبرون أرضهم كمجموعة جبلية متميزة.[2] وتعد منطقة القبائل، كما هي معروفة عمومًا، كسلسلة من الجبال الواسعة التي تمتد من شمال دلّس إلى بجاية، ومن جنوب سطيف إلى عمال (سور الغزلان). ومع ذلك، فإنه من غير المعقول تقييد وجود القبائل بهذه المنطقة المحددة. فبالفعل، يرتبط مصطلح "القبائل" بشكل رئيسي بهذه المنطقة بسبب تركز سكان القبائل الذين يعيشون هناك. وتجدر الإشارة الى أن الكثافة السكانية المماثلة لسكان القبائل توجد في منطقة تقع خارج الحدود إلى الغرب في المغرب.[3]

تتميز منطقة القبائل وفقًا للمؤرخين، بتعقيد جغرافي يجعل من الصعب تحديد حدودها بدقة. وعمومًا، يتم تحديد موقعها في المنطقة الجبلية الواقعة في شمال وشرق الجزائر، وتمتد حدودها تقريبًا من الجزائر إلى عنابة.وتتميز

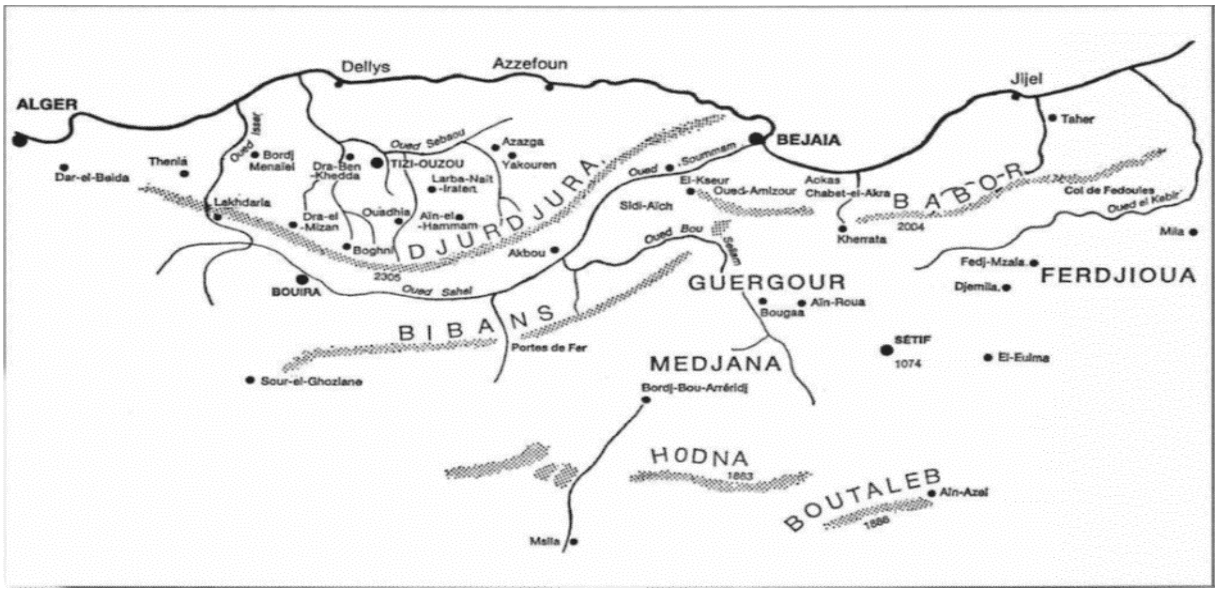
[1] BE Dahmani M, Kabylie : Géographie, 2004, consulté le 10 mars 2022, sur Openedition Journals : https://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/1395
[2] Lacoste-Dujardin C, Géographie culturelle et géopolitique en Kabylie La révolte de la jeunesse kabyle pour une Algérie démocratique 2001, consulté le 10 mars 2022, sur Cairn.info : https://www.cairn.info/revue-herodote-2001-4-page-57.htm
[3] Daumas E & Fabar PD, La grande Kabylie, op.cit.

بعدة سمات ملحوظة. حيث تحتل لغتها مكانة مركزية في الهوية القبائلية. وتُعتبر هذه اللغة عنصرًا أساسيًا في التراث الثقافي للمنطقة.وبالإضافة إلى ذلك، تلعب التقاليد دورًا حاسمًا في الحياة اليومية للقبائل. وتشمل هذه التقاليد، التي تنتقل من جيل إلى آخر، جوانب مختلفة مثل العادات والتقاليد الدينية والاحتفالات والمعتقدات الشعبية. وبالتالي، تساهم في المحافظة على الهوية الثقافية الخاصة بالقبائل.

يعتمد التنظيم الاجتماعي والسياسي للقبائل على نظام خاص يعرف بـ "الأغورا"، «Agora»، أو ثَاجْمَاعْثْ، «Tadjmaat».[1] يعمل هذا النظام على تعزيز المشاركة المدنية وتعزيز التماسك الاجتماعي في المجتمع القبائلي. وتعتبر الأغورا مساحة للتجمع حيث يجتمع أفراد المجتمع لاتخاذ القرارات الجماعية وحل النزاعات ومناقشة الشؤون المحلية.

تعد منطقة القبائل بشكل أساسي منطقة جبلية، حيث تمثل حوالي 90٪ من تضاريسها، وتزخر بغطاء نباتي يتألف من 60٪ من الغابات والأراضي القاحلة. وتربتها فقيرة، وتتمتع المنطقة بمعدل سنوي لتساقط الامطار يتجاوز (1000) ملم. يتحدث غالبية سكانها اللغة الأمازيغية، وتصل كثافتها السكانية إلى أكثر من (250) نسمة لكل كيلومتر مربع. ومع ذلك، على الرغم من وفرة سكانها، فإن الاقتصاد في المنطقة غير كافٍ لتلبية احتياجات الملايين من سكانها.[2]

منطقة القبائل: (الجغرافيا الطبيعية والمراكز الحضرية الرئيسية).



[1] Guenoun A, Algérie : la Kabylie, histoire d'une région pas comme les autres T Monde, Intervieweur, 2021, 29 avril, consulté le 13 décembre 2022, sur https://information.tv5monde.com/afrique/algerie-la-kabylie-histoire-dune-region-pas-comme-les-autres-12465

[2] BE Dahmani M, Kabylie : Géographie, op.cit.

قسمت منطقة القبائل منذ ديسمبر (2019)، إلى تسع ولايات في التقسيم الترابي للجزائر (قانون رقم 19-12 المؤرخ في 11 ديسمبر (2019)، المتعلق بتنظيم التقسيم الترابي للبلاد)[1] . وتتمثل هذه الولايات في: تيزي وزو، بجاية، البويرة، برج بوعريريج، جيجل، ميلة، سطيف، سكيكدة وبومرداس. هذا التقسيم يذكر بشكل تقريبي الولاية الثالثة خلال حرب التحرير الجزائرية.[2]

ان استخدام لغة السكان كمعيار لتحديد مدى انتشار القبائل أمر معقد أيضًا. فالقبائلية، التي يتحدثها القبائل، هي إحدى النسخ المحلية للغة الأمازيغية، والمعروفة باسم تامازيغت. حيث أتاحت الأبحاث في اللهجة الأمازيغية التي أجراها أندريه باسيت (André Basset) حيث جمع البيانات لإنشاء خرائط للأطلس اللغوي من عينة من حوالي (1200) لهجة. وعلى الرغم من التشتت العرقي والتشتت الجغرافي الكبير، فإن هذه الأبحاث تُظهِر وحدة ملحوظة في اللغة الأمازيغية. حيث تُظهر اللغة هيكلًا متماثلًا في كامل منطقتها، مع تباينات بسيطة بين اللهجات التي قد تبدو ضئيلة المعدل أو معقدة. فاللغة الأمازيغية، وفقًا للمستندات الكتابية، لم تتطور كثيرًا منذ القرن الثاني عشر. وانتقلت اللغة بشكل متفرق في مناطق شاسعة للأعراق الرحل أو تثبتت في بعض المناطق المستقرة والمكتظة بالسكان. وتكاد تكون الحدود اللهجية نادرة، باستثناء خط محدد في منطقة التوارق، الذي يمتد من غدامس إلى تمبكتو. وإلاّ، فيلاحَظُ وجود مجموعة كبيرة من الخطوط الجزئية التي تتقاطع في اتجاهات مختلفة، مما يحدد عدة مجموعات كبيرة من الحدود، في الغالب.[3]

استطاعت الثقافة الأمازيغية، على عكس الغال التي اختفت بعد قرون قليلة من الرومانية، أن تستمر على الرغم من ثلاثة عشر قرناً من التعريب. وتبقى هذه اللغة وهذه الثقافة حية منذ العصور القديمة، وخاصة في جبال شمال افريقيا، القريبة من المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط. وأصبح الاهتمام كبيرا اليوم بثقافة الأمازيغ في منطقة القبائل، بالإضافة إلى العديد من الذين يعيشون في فرنسا، وخاصة بين الشباب الذين يتطلعون لاكتشاف وفهم الثروات الحقيقية لتراثهم الثقافي والتاريخي.[4]

ويشير أ. بوليفا إلى ابن خلدون للحديث عن قبائل جبال جرجرة، مؤكدًا أن منطقة الزواوة، في العصر العربي، كانت جزءًا من بجاية، ولكن سكانها كانوا يعيشون بشكل مستقل، مقاومين أي سيطرة من السلطة التنفيذية وحتى

[1] Journal officiel, Organisation du territoire du pays, Algérie, 2019, Consulté le 13 décembre 2022, sur https://www.joradp.dz/FTP/jo-francais/2019/F2019078.pdf
[2] BE Dahmani M, Kabylie : Géographie, op.cit.
[3] Basset A, Articles de dialectologie berbère, Paris : Librairie C Klincksieck, 1959, consulté le 20 mars 2022, sur https://archive.org/details/articlesdedialectologieberberedeandrebassetparislibrairiec.klincksieck1959/page/n9/mode/2up
[4] Lacoste-Dujardin C, Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie, Paris : La Découverte, 2005

السلطة الضريبية. وبفضل جبالهم التي لا يمكن الوصول إليها، كانوا يفلتون من نيل الأجانب.[1] وفي وصفه لمنطقة الزواوة والقبائل التي تتكون منها، يكتب ابن خلدون: "تقع أراضي الزواوة في ولاية بوجية (بجاية) وتفصل بين بلاد كتامة وبلاد سنهاجة. ويعيشون في وسط الهاويات التي شكلتها جبال مرتفعة التي تُدهش الناظر، ومكسوة بالغابات لدرجة أن المسافر لا يستطيع أن يجد طريقه فيها. وهكذا، يعيش أهل بني غبرين في الزيري، ويُسمى أيضًا جبل زان بسبب الكمية الكبيرة من أشجار البلوط والزان التي تغطيه، في حين يحتل بني فراوسن وبني إيراتن المنطقة الممتدة بين بوجية وتادليس. وهذا الجبل الأخير هو واحدة من أصعب معاقلهم التي يصعب الوصول إليها وأسهلها في الدفاع. ومن هنا، يتحدون قوة الحكومة [بوجية] ولا يدفعون الضرائب إلا حسب مشيئتهم. وفي أيامنا هذه، ما زالوا يقفون على هذه المرتفعات، ويتحدون قوات السلطان، على الرغم من أنهم يعترفون بسلطته. وحتى اسمهم مدون في السجلات الإدارية باعتبارهم قبيلة خاضعة للضرائب."[2]

ان تعريف أراضي القبائل مهمة معقدة، حتى للباحثين، وهذا يظل حقيقة ملموسة حتى بالنسبة ل"الأصليين". خلال حركة المطالبة بالهوية الامازيغية بمنطقة القبائل في عام (2001)، وشعرت بعض المناطق الأمازيغية التي كانت تابعة للولاية الثالثة التاريخية بالارتباك تجاه هذا السؤال. وفي الواقع، كانت منطقة القبائل محددة بوضوح فقط خلال حرب التحرير (1954-1962). وبعد الاستقلال، تم مراجعة هذا التعريف بشكل مختلف. ومن المثير للاهتمام أنه تم التفكير في إنشاء إدارة قبائلية أثناء الاستعمار الفرنسي (1830-1962)، وعلى الرغم من أن هذا المشروع لم يتحقق أبدًا. وكثرت الأسباب السياسية والاستراتيجية، مما أدى إلى تجزئة وتقسيم منطقة القبائل، مما أدى في النهاية إلى تفككها وتشتت قواها.[3]

بعد نظام التقسيم الشبكي الذي كان موجودًا في عهد الدولة العثمانية، قام الفرنسيون بإعادة تشكيل التقسيم عن طريق إنشاء قسمين متميزين: القبائل الكبرى والقبائل الصغرى، حيث تمحورت حول المدينة الجديدة تيزي وزو في الشمال ومدينة بجاية التاريخية في الشمال الشرقي للجزائر. وفي عهد الدولة العثمانية، كانت قبائل جرجرة والقبائل الساحلية ومدينة بجاية تنتمي إلى داي الجزائر، بينما كانت قبائل الصومام والبابور والبيبان والقرقور تنتمي إلى الباي القسنطيني.

[1] Boulifa S, Le Djurdjura à travers l'histoire, Alger : J Bringaud, Imprimeur-Éditeur, 1925, consulté le 20 mars 2022, sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5608584b#

[2] Ibn Khaldoun, Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique Septentrionale, Alger, Imprimerie du Gouvernement, 1852, Consulté le 20 mars 2022, sur https://menadoc.bibliothek.uni-halle.de/publicdomain/content/titleinfo/436492

[3] Abdelfettah Lalmi N, Du mythe de l'isolat kabyle, 2004, consulté le 19 avril 2019, sur Openedition Journals : https://journals.openedition.org/etudesafricaines/4710?fbclid=IwAR3zFza4ogxocS7S5XOxWddwncdneV1yF3yW91ig9NckaXWTqdhiiJHBRhI&lang=fr

شغلت مسألة تعريف منطقة القبائل كمنطقة بحد ذاتها أيضا المراقبين خلال القرنين الماضيين. وفي نشرة المراسلة الإفريقية التي نُشرت في عام (1882)، يشير إميل ماسكيراي (Émile Masqueray) إلى تعليق من كاريت (Carette) في دراساته حول منطقة القبائل الفعلية، المجلد (1)، الكتاب (2)، حيث شدد على أنه في الوقت الحاضر يتم تقييد معنى منطقة القبائل إلى جبل جرجرة فقط. حيث "قبل أربعين عامًا، كانت تسمى بهذا الاسم جميع المناطق الجبلية الموجودة بين البحر، من دلس إلى وادي أغريون شمالًا، ويسر والكراشنة وبني جناد غربًا، وولاد بليل (حمزة) وولاد مكران (مجانة) جنوبًا، وقرقور والعامر شرقًا وجنوب شرقًا."[1] لذا، فالحفاظ على اللغة لا يعد حجة ثقافية لتبرير تحديد منطقة القبائل. بل، يُشدد على الطابع "النقي". فيُعتبر جبل الجرجرة الأقل تأثرًا بالتأثيرات الخارجية، ويُعتبر محفظة للتراث القبائلي.[2]

تشير منطقة القبائل إلى المحيط الجبلي الموجود على الساحل الشمالي للبحر الأبيض المتوسط، حيث يقيم السكان الأمازيغ القبائل.[3] حيث تم وصف الحدود الجغرافية لهذه المنطقة بطرق مختلفة على مر الزمان. ووفقًا لـ: أ. هانوتو وأ. لتورنو فان: " منطقة القبائل وعادات القبائل "، تشمل كل من: بني مناصر، جنوب شرق شرشال، الموزاية، بني مسكرة، بني عزون، التي تحدها الأراضي المحاذية للمتّيجة، بالإضافة إلى سكان جبال جرجرة وضواحي القل.[4]

في الختام، تمثل منطقة القبائل مساحة جغرافية معقدة من الناحية الجغرافية، حيث تكون حدودها صعبة التحديد بدقة. وهذه الرقعة تعد منطقة جبلية تقع في شمال الجزائر، على طول ساحل البحر الأبيض المتوسط. عادةً ما تكون موجودة في المنطقة الجبلية، شرق الجزائر، وتمتد تقريباً من الجزائر إلى عنابة، وعلى بُعد حوالي مائة كيلومتر شرق العاصمة الجزائرية. تشمل كل من ولايتي تيزي وزو وبجاية، وتتمتع بروابط ثقافية ولغوية مع بعض أجزاء الولايات المجاورة مثل بويرة وبومرداس وسطيف. وتتميز منطقة القبائل بلغتها وتقاليدها ونظامها الاجتماعي والسياسي المبني على الأغورا «Agora»، المعروفة باسم ثَجْمَاعْتْ «Tadjmaat».

- **المجتمع القبائلي:**

[1] Carette A, Exploration scientifique de l'Algérie : études sur la Kabylie proprement dite, Paris : Imprimerie de Cosse et J Dumaine, 1849, Consulté le 19 avril 2019, sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1037688.image#
[2] Abdelfettah Lalmi N, Du mythe de l'isolat kabyle, op.cit.
[3] Benbrahan Djamel, La musique kabyle actuelle : entre influences orientales et occidentales, 2012, consulté le 8 mai 2020, sur Sibetrans : https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-2.pdf
[4] Hanoteau A, Letourneux A, La Kabylie et les coutumes kabyles, Paris : L'Imprimerie Nationale, 1893, Consulté le 19 avril 2019, sur https://books.google.dz/books?id=9g9bAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_book_other_versions_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

ترتكز القيم الاجتماعية في منطقة القبائل بعمق في التقاليد وتنقل من جيل إلى آخر. ويتم الحفاظ على الذاكرة الجماعية لهذا الشعب الأمازيغي بشكل رئيسي شفويا. وتُولي منطقة القبائل أهمية بالغة للأرض، ويتم توحيد المواطنين على مستوى القرية من خلال القيم المشتركة التي تعزز هويتهم وكبريائهم.[1] وهذا التنظيم الاجتماعي التقليدي، الذي يتجسد في تجمع القرية المعروف بتاجماعت، يتيح للقرويين التغلب على صعوباتهم، وقد أثار اهتمام الدراسات التاريخية والأنثروبولوجية. ووفقًا لهانوتو ولتورنو، يتميز المجتمع القبائلي بشكل عميق بـ "روح الجمع والتضامن"، مما يظهر على مستويات مختلفة، سواء في الجوانب الأكثر حميمية للحياة الشخصية أو في العلاقات الأسرية والقروية والعشائرية .[2]

تتشكل هيكلة هذا التنظيم الاجتماعي القروي حول خلية الاسرة التي تمتد إلى الأقارب والإخوة والأخوات (أَخَّامْ) "Axam". ثم تجمع ثَخَرُّوبْثْ «Thakharrubth» وتمثل العائلات التي تنحدر من نفس السلف، ويمثلها الشخص الذي يترأس التجمع في تاجماعت. وأَذْرُومْ «Adhrum»وهو تجمع لمجموعة من تخروبث.[3] ويشير مصطلح "العرش" إلى مجموعة من القرى المتعددة في نفس المنطقة، مرتبطة بسلف بالاسم.[4] واتحاد عدة عشائر (عْرُوشْ) يشكل تحالفًا قبليًا بقواعده الخاصة للتضامن والمعاوضة والحمية في حالة وقوع اعتداء خارجي. وبالإضافة إلى هذه التجمعات، يمكن أيضًا وجود اتحادات للتحالفات المنظمة حصرًا لأهداف مؤقتة.[5] وغالبًا ما يُلاحَظ أن بعض القرى الصغيرة تجد نفسها في وضع من العزلة، حيث لا تنتمي إلى أي قبيلة معينة. وفي مثل هذه الحالات، يمكن لهذه القرى الصغيرة اختيار التنظيم الجماعي تحت إدارة مشتركة، والتي تُشار إليها في كثير من الأحيان بمصطلح "التوفيق"، مما يمنحها النظام القانوني لقرية كاملة.[6]

[1] Perret Cécile, Paranque B, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition 2014, consulté le 20 mars 2019, sur Researchgate : https://www.researchgate.net/publication/262543217_Villages_kabyles_et_gestion_commune_des_ressources_naturelles_entre_modernite_et_tradition

[2] Hanoteau A, Letourneux A, La Kabylie et les coutumes kabyles, op.cit.

[3] Bourdieu P, cité dans, Perret Cécile, Paranque B, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition 2014, consulté le 20 mars 2019, sur Researchgate : https://www.researchgate.net/publication/262543217_Villages_kabyles_et_gestion_commune_des_ressources_naturelles_entre_modernite_et_tradition

[4] Direche-Slimani K, cité dans, Perret Cécile, Paranque B, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition 2014, consulté le 20 mars 2019, sur Researchgate : https://www.researchgate.net/publication/262543217_Villages_kabyles_et_gestion_commune_des_ressources_naturelles_entre_modernite_et_tradition

[5] Abrika B, La gouvernance locale traditionnelle solidaire, 2012, consulté le 20 mars 2022, sur ccfd-terresolidaire : https://ccfd-terresolidaire.org/wp-content/uploads/2012/02/abrika-la-gouvernance-locale-traditionnelle-solidaire.doc

[6] Perret Cécile, Paranque B, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition 2014, consulté le 20 mars 2019, sur Researchgate : https://www.researchgate.net/publication/262543217_Villages_kabyles_et_gestion_commune_des_ressources_naturelles_entre_modernite_et_tradition

تتولى تاجمات في السياق القروي، السلطة السياسية والإدارية والقضائية، حيث يتمتع كبار السن أو رؤساء العائلات بصلاحيات الكلمة.[1] وتُجسّد تاجمات "الهيبة" (السلطة والرهبة)، وتضمن النزاهة الأخلاقية والمادية للقرية، مُتجسّدة في "الحُرْمَة" (الشرف) و"النّيفْ" (الأنفة).[2] وبحسب "آلان ماهي"[3] يمكن أن تُعرّض الحرمة في القرية للخطر إما بشكل مباشر أو غير مباشر. وفي الحالات التي يكون الإضرار مباشرًا، حيث يُصاب مجال القرية مباشرة، فيتم تمييز بُعدين للشرف القروي: بُعد مثالي يتعلق بالحماية (لَعْنَايَة) التي تُقدمها القرية لفرد معين، وتُنتهك بواسطة الاعتداء على هذا الفرد، وبُعد تجريبي يتضمّن الإضرار بممتلكات القرية.[4]

يُمكن أن تتجسد الإضرار بممتلكات القرية بشكلين: إما على شكل إضرار مادي، مثل تدهور نافورة، أو بشكل رمزي، كشجار في شوارع القرية. ويمكن أيضًا أن يتعرض الشرف للخطر بشكل غير مباشر عندما يُضر بأفراد القرية. في حالات مثل هذه، إذا لم تتفاعل العائلة المتضررة، يمكن للجمعية القروية اتخاذ إجراءات لاستعادة شرفها الخاص. على سبيل المثال، في حالة وقوع الزنا لامرأة، وإذا لم يتفاعل الزوج والعائلة، يمكن للجمعية أن تدين المرأة بالإعدام، وتقوم بتنفيذ الحكم عن طريق توظيف قاتل من خارج القرية.[5] ولمواجهة تداعيات الحياة، سواء في حالة الهجوم أو الدفاع، يتم إنشاء جمعية للمساعدة المتبادلة تسمى "الصُّف" (çof)، وتجمع بين أعضاء من نفس القرية أو نفس العشيرة. ويُعبر عن هدفها، كما يشير إلى ذلك هانوتو ولوتورنكس، من خلال المثل القديم "وينَكْ عيوْنيثْ يَظْلَمْ نَغْ مَظْلُومْ"، (ouinek aïnoun ith idhelem ner medhloum)، بمعنى "ساعد قريبك ظالما او مظلوما". [6] ويحق للشيوخ أو رؤساء العائلات الحديث في إطار ثاجماعت. حيث تُعين هذه الجمعية أُوكيلْ (Oukil) الخاص بالمسجد والمسؤول عن الشؤون المالية، والإمام (المرابط) أو سكرتير ثاجماعت، الذي يلعب دورًا

[1] Camps Gabriel, cité dans, Perret Cécile, Paranque B, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition 2014, consulté le 20 mars 2019, sur Researchgate : https://www.researchgate.net/publication/262543217_Villages_kabyles_et_gestion_commune_des_ressources_naturelles_entre_modernite_et_tradition

[2] Akerkar Akli, cité dans, Perret Cécile, Paranque B, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition 2014, consulté le 20 mars 2019, sur Researchgate : https://www.researchgate.net/publication/262543217_Villages_kabyles_et_gestion_commune_des_ressources_naturelles_entre_modernite_et_tradition

[3] Mahé Alain, Histoire de la Grande Kabylie XIXe-XXe siècles, Éditions Bouchène, 2001.

[4] Perret Cécile, Paranque B, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition 2014, consulté le 20 mars 2019, sur Researchgate : https://www.researchgate.net/publication/262543217_Villages_kabyles_et_gestion_commune_des_ressources_naturelles_entre_modernite_et_tradition

[5] Perret Cécile, Paranque B, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition, op.cit.

[6] Hanoteau A, Letourneux A, La Kabylie et les coutumes kabyles, op.cit.

أساسيًا في الاحتفالات الدينية ويؤدي أيضًا وظائف المعلم والناطق العام، حيث يعلن عن أيام الاجتماعات أو ينفذ قرارات ثاجماعت.[1]

وفي الختام، كما يشير إيدير في أغنيته المعنونة "لفهما": "فكل شعب بحاجة إلى حرية، وكل حرية بحاجة إلى كرامة (الحرمة)، وكل كرامة (الحرمة) بحاجة إلى اتحاد، وكل اتحاد بحاجة إلى حكمة."

تشهد الهيكلة الاجتماعية القروية في منطقة القبائل تنظيمًا مجتمعيًا عميق الجذور، حيث تعتبر التضامن والتعاون قيمًا أساسية يسود فيها روح التعاون والتضامن بين أفراد القرية والعشيرة. ويتجمع القرويون في ثاجماعت(الجماعة) لمناقشة شؤون القرية، واتخاذ قرارات جماعية، وحل النزاعات التي قد تنشأ. والثقة والاحترام المتبادل هما ركيزتان لهذا التنظيم، حيث يساهم كل عضو في الحياة المجتمعية ورفاهية الجميع. وتاريخ منطقة القبائل مليء بالممارسات الاجتماعية والتقاليد التي تجسد قيم التكافل والمساعدة المتبادلة في مواجهة التحديات والمخاطر. ويعتبر السوق التقليدي والنظام الاجتماعي المبني على العائلة والعشيرة من أهم الأطر الاجتماعية التي تعزز الانتماء الثقافي والهوية القبائلية.

يتجلى الدور الحيوي لثاجماعث (الجماعة) بشكل عام، في الحفاظ على التراث الاجتماعي والثقافي لمنطقة القبائل، وتعزيز الروابط الاجتماعية والتعاون بين أفراد المجتمع. ويعكس هذا التنظيم الاجتماعي القروي القيم والمبادئ الأساسية التي تجعل من منطقة القبائل مجتمعًا قويًا ومتماسكًا يحافظ على هويته وتراثه في مواجهة التحديات المعاصرة.وهذا ما يجعل هذه التنظيمات الاجتماعية تستمر رغم التحولات التاريخية تحت الحكومات المختلفة، مما يوفر لأهالي القرى درجة من الاستقلال الإداري وتماسك المجتمع. وتظل ثاجماعث (الجماعة) رمزًا قويًا لحياة القرى القبائلية، ساهرة على التقاليد والعادات والذاكرة الجماعية. وبالتالي، تستمر منطقة القبائل في تكريس دور الأرض والقرية والمجتمع في بناء هويتها. وإن استمرار هذه المؤسسات المحلية يشهد على مرونة وارتباط منطقة القبائل بجذورها، مما يعزز شعورهم بالانتماء والفخر الثقافي.

تتميز منطقة القبائل بتقاليدها وثقافتها التي تتمتع بخصوصيات فريدة، خاصة في المجال الفني، وخاصة الموسيقى. وتشهد الأبحاث المتناولة في مجالات مختلفة مثل التاريخ والإثنوغرافيا على ذلك. وتعود الدراسات الأولى إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، خلال فترة الاستعمار الفرنسي في الجزائر (1830-1962). ومن بين الأعمال الأكثر شهرة تلك التي قام بها فرانسيسكو سلفادور-دانييل، «Francisco Salvador-Daniel»

[1] Hanoteau A, Letourneux A, La Kabylie et les coutumes kabyles, op.cit.

الذي قام بزيارة الجزائر من عام (1853 إلى 1865) وجول روانيه (1920) .«Jules Rouanet» بالإضافة إلى ذلك، تأتي كتابات أخرى من أشخاص من خلفيات متنوعة، سواء كانوا فرنسيين عسكريين أو دينيين.

وأصبحت دراسة الموسيقى القبائلية المعاصرة أكثر إمكانية في الوقت الحاضر بفضل توفر الوثائق الصوتية وشهادات الموسيقيين الذين لا يزالون على قيد الحياة. وذلك يسمح بإلقاء الضوء على جوانب التطور في الموسيقى القبائلية والأغنية القبائلية في سياق متعدد الثقافات. وسيكون من المثير للاهتمام أيضًا رسم ملخص لحالتها السابقة، أي قبل "النهضة." ومن خلال دراسة هذه العناصر، يمكننا فهم تطور الموسيقى القبائلية ودورها ضمن الثقافة القبائلية المعاصرة. وستسمح لنا هذه الاستكشافات بتقدير ثروة وتنوع الموسيقى القبائلية، وكذلك تأثيرها في سياق أوسع. [1]

يظل الحفاظ على التراث الموسيقي القبائلي جزءًا حيويًا من المساعي للحفاظ على الهوية والتعبير الثقافي للقبائل.على الرغم من التحديات التي تواجهها المجتمعات المحلية والتغيرات الاجتماعية والثقافية المستمرة، من خلال الاستمرار في البحث والدراسة والترويج للموسيقى القبائلية، كما يمكننا أن نساهم في الحفاظ على هذا الإرث الثقافي الغني وتعزيز فهمنا لثقافة وتاريخ القبائل.

- **أصل مصطلح القبائل:**

يبدو أن أصل مصطلح "القبائل" ينبع من التعبير العربي "القبائل" وهو جمع كلمة "قبيلة". وتم اعتماد هذا المصطلح من قبل الأوروبيين في القرن الثامن عشر للإشارة إلى الجبال الشجاعة التي تم تحديدها بأسماء مختلفة وفقًا لقبيلتهم. أما الناطقون باللغة العربية، فكانوا يستخدمون مصطلح "الزواوة"، «Zwawa»، الذي يشتق من كلمة قبائلية "أَقَاوَا" «Agawa». جمعها "إقَاوَاوَنْ"، «Igawawen»، والتي كانت تشير في الماضي إلى اتحاد قوي وقديم للقبائل.

تشكل جبال أَقَاوَا المنطقة القبائلية الأكثر اكتظاظًا بالسكان.وتتميز القرى التي تتكون منها بمنازل تحمل أسقفًا مستديرة حمراء. ويعيش في هذه المنطقة الجبلية حوالي أربعة (4) ملايين نسمة فقط في منطقة القبائل الكبيرة، مما يمثل كثافة سكانية تتجاوز (200) نسمة لكل كيلومتر مربع.[2] وبالتالي، تتميز منطقة القبائل بثراء ثقافي وتركيز سكاني، خاصة في جبال أقاوا. ولقد ساهم تنوع القبائل والجغرافيا الجبلية للمنطقة في تشكيل هويتها الفريدة.

[1] Benbrahan Djamel, La musique kabyle actuelle: entre influences orientales et occidentales, op.cit.
[2] Lacoste-Dujardin Camille, Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie, op.cit.

- **أصول القبائل: بين الأساطير والتحقيقات التاريخية:**

ان إتباع تاريخ القبائل بدقة هو مغامرة أسطورية. حيث كانت أصولهم تُستكشف عن طريق قصصهم وأساطيرهم. وتجهل القبائل تاريخهم القديم، وحتى في وقتنا الحاضر، فإذا سألت سكان القرى عن أصولهم، فإنهم سيشيرون أولاً إلى أمهاتهم وآبائهم، ثم يرجعون إلى الأجداد، وغالبًا ما يحملون اسماؤهم، وللإجابة علينا. فقد اجريت العديد من الأبحاث والدراسات في هذا الموضوع. ووفقًا لسالوست، "فكان القشطول والليبيون أول سكان شمال افريقيا. وغزت قبائل الميديون (Medes) (الأرمن والفرس)، بقيادة هرقل، هذه المنطقة حتى تخوم قرطاج، التي اتخذت لاحقًا اسم مملكة نوميديا.أما هيرودوت فوصف البربر، في إحصاء للشعوب إنطلاقا من مصر إلى بحيرة تريتون، تحت اسم الليبيون."

وذكّرنا ابن خلدون في العصور الوسطى، أن البربر ينتمون إلى عائلتين كبيرتين: برنس أو أولاد برنس وبوتر أو أولاد مدغيس. كما قيل أيضًا أن البربر نسل إبراهيم وأنهم طردوا من فلسطين من قبل ملك فارسي. [1]ومن المهم أن نلاحظ أن هذه المعلومات مستمدة من مصادر تاريخية وأسطورية مختلفة، وهناك منظورات مختلفة حول تاريخ القبائل. ومع ذلك، تسمح هذه العناصر بالتعرف على الفرضيات والروايات المختلفة التي تم طرحها لمحاولة تتبع أصول هذا الشعب. ووفقًا لابن خلدون، فإن أصل الزواوة الحقيقي لا يزال غامضًا بالنسبة للكثيرين. ويعتقد معظم أنساب البربر أنهم يعودون إلى سمغان بن يحي بن دريس، معتبرين أنهم إخوة للزواغة. ومع ذلك، يربط ابن حزم الانساب بأكثر دقة بينهم وبين شعوب قتامة. ويبدو أن هذا الرأي أكثر تطابقًا مع الواقع من الرأي السابق، وتشكل المنطقة التي يسكنها الزواوة دليلاً قويًا على ذلك. وفعلا، فمن الصعب تفسير سبب استقرارهم في أراضي قتامة، التي تبعد عن طرابلس والمغرب الأقصى، والمناطق التي كانت تقطنها الزواغة. وإن الخطأ الذي ارتُكب في عدم الاعتراف بهم كاحفاد من قبل الأصل حيث كان بالتأكيد ناتجًا عن التشابه الموجود بين اسمهم وبين اسم الزوازة، إخوة الزواغة.وبالتالي، يمكن لبعض القراء، الذين قرؤوا الحرف "ز" الثاني في كلمة "زوازة" كأنه "و"، وزعموا بأن الزواوة والزواغة هما أخوة.[2]

تلقي هذه المقتطفات الضوء على التحقيقات والأساطير التي تتعلق بأصول القبائل الكبيرة وتاريخها. حيث تتباين وجهات النظر والروايات التي تساهم في إلقاء الضوء على تشكيلة واسعة من الأصول المحتملة لهذا الشعب الفريد.

[1] Camps Gabriel, Berbères : Aux marges de l'histoire, Toulouse : Éditions des Hespérides, 1980.
[2] Ibn Khaldoun, Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique Septentrionale, op.cit.

- **صمود التقاليد القبائلية وتكيفها مع التغيرات الاجتماعية الحديثة:**

يكشف التاريخ الحديث، ان القبائل اظهروا إرادة لا لبس فيها في الحفاظ على تقاليدها والتكيف مع التغيرات الاجتماعية والسياسية المختلفة المفروضة. واتخذ العديد من الفنانين القبائل، بما في ذلك الكتّاب والملحنين والمغنين، موقفًا رائدًا في هذا المجال، من خلال التركيز على الحفاظ على ثقافتهم، سواء في الجزائر بعد الاستعمار أو في فرنسا. وحتى عند استكشاف أصوات جديدة والابتكار في الأنماط الموسيقية، يستمد الموسيقيون القبائل الحديثون، سواء كانوا يعيشون في الجزائر أو في أي مكان آخر، بشكل وفير من التراث الثقافي الغني لأصولهم .[1]

كان العلماء الفرنسيون في السنوات الأولى للاستعمار الفرنسي في الجزائر، ينظرون إلى منطقة القبائل القبائلية عادةً على أنها مجتمع ثابت في الماضي البعيد، وثقافة بدائية وثابتة. وأدى هذا التصوّر الخاطئ إلى قناعة المسؤولين الاستعماريين بأن القبائل هي شعب قابل للتلاعب وقد يكون حليفًا محتملاً. ومع ذلك، يتم دحض هذه التفسيرات بواسطة تاريخ هذه المنطقة وحقيقة التغيرات العديدة التي شهدتها على مر القرون. وفي فترة سابقة، في القرن الحادي عشر، تشكل السلالة الفاطمية مثالًا بارزًا حيث نظم أسلاف القبائل الأمازيغية إمبراطورية هرمية وحضارة.[2] ومع ذلك، فإن هذا التسلسل الهرمي غير متواجد إلا نادرًا خارج القرى في المجتمع القبائلي الحديث، الذي يتميز بمساواته العميقة. وتشهد هذه التطورات إرادة الاستقلال لدى القبائل الأمازيغية الذين شعروا بالخضوع خلال الخمسة قرون الماضية.[3] وخلال الفترة العثمانية، يبدو أن القبائل قد هاجروا من المناطق ذات الارتفاع المنخفض إلى المناطق النائية في جبال جرجرة والأطلس، حيث كانت الفوائد محدودة، باستثناء الأمان من الغزاة الأجانب.

تم تهميش القبائل الأمازيغية خلال فترة الاستعمار الفرنسي، سياسيًا وثقافيًا في الجزائر.[4] وتتميز الحياة في القرية بالثنائية العميقة وفصل الجنسين. حيث تهتم النساء بالمهام المنزلية داخل وحول المنزل، بينما يعمل معظم الرجال في الحقول والبساتين. وفي التقليد القبائلي الأمازيغي، وتعتبر (ثَاجْمَاعْثْ) بمعنى (الجماعة) المبنى العام الوحيد في القرية، وهي محجوزة حصريًا للرجال لاجتماعاتهم. حيث يجتمع قادة القبائل القدامى فيها ويمارسون سلطة فريدة في القرية، حيث يناقشون الشؤون العامة. وتلعب (ثَاجْمَاعْثْ) دورًا مزدوجًا كهيئة قيادية للشؤون المدنية، وكهيئة قمعية تفرض غرامات على المخالفات وانتهاكات المعايير الاجتماعية في المجتمع. ويعد تقييم درجة التحكم الاجتماعي الذي يفرضه المجتمع الأمازيغي وفقًا لمايكل بريت وإليزابيث فنتريس أمرًا معقدًا للغاية.[5] وبالنسبة للنساء، فإن مساحة

[1] Orr C, Songs of Discontent : The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, 2013, consulté le 14 mars 2021, sur Penn State University Libraries : https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17564.
[2] Brett M & Fentress E, the Berbers, Massachusetts: Blackwell Publishing, 1996, p 232.
[3] Ibid. p 247.
[4] Ibid. p 232.
[5] Ibid. pp 249- 255.

حياتهن الرئيسية هي المنزل الخاص وحديقته، حيث تكون محمية من الأعين الفضولية. وأما (ثَالَة)، ينبوع الماء الخاص بالقرية، فهي مكان للاجتماع بين النساء. ويمكنهن التنقل بحرية أكبر في القرية عند غياب الرجال، وانشغالهم بواجباتهم اليومية.[1]

تُبجَل وتُحتَرم ربّة الأسرة، حيث تتمتع بقوى سحرية أساسية. فهي الضامنة لاستمرارية العائلة ورفاهية المجتمع. وبناءً على ذلك، يُعتبر كل فعل لها وكل جانب من جوانب منزلها مقدسًا .[2] وتوزيع الأدوار والمساحات في القبائل الأمازيغية، فمن الخطأ ان يُفهَم على أساس أنه سيطرة الرجل على المرأة، بل كتوزيع ضروري للمهام لسلامة سير الأسرة. وتتجلى هذه التقسيمات بشكل خاص في الأنشطة اليومية لرئيسة الأسرة وتكتسي أهمية خاصة خلال المناسبات مثل الزفاف والولادات. وتلعب الموسيقى التقليدية للنساء دورًا مهمًا في هذه المناسبات، مضيئة الاحتفالات والطقوس. ويشدد محفوفي على أنه في العقلية القبائلية، يتم ارتباط الموسيقى حصرًا بمثل هذه المناسبات، مما يبرهن على أهمية الأنشطة المنزلية، وتوزيع الأدوار الدقيقة، والشعور القوي بالتعاضد داخل المجتمع. [3]

تمتد هذه الشبكة الاجتماعية إلى العائلات التي تتميز بصلات القرابة والروابط الجذرية المشتركة، والتي تحدد العشائر والقبائل والأحياء، بالإضافة إلى الصداقات والعداوات. ويرتبط تنظيم المهام ارتباطًا وثيقًا بالروحانية التي تُعزى في المقام الأول إلى النساء. وبالتالي، تمتد مهام النساء إلى مجال الروحانية الأمازيغية، حيث يلعبن دورًا مركزيًا، ولا سيما في تبجيل الأسلاف. ويمكن للنساء أن تستولي بمفردهن على مساحات المزارات، التي تقع عادة فوق قبور أسلافهن المؤسسين. وهناك يقمن بالتحضير للطقوس مثل الطبخ ويؤدون الحج في المناسبات الزواجية. [4]

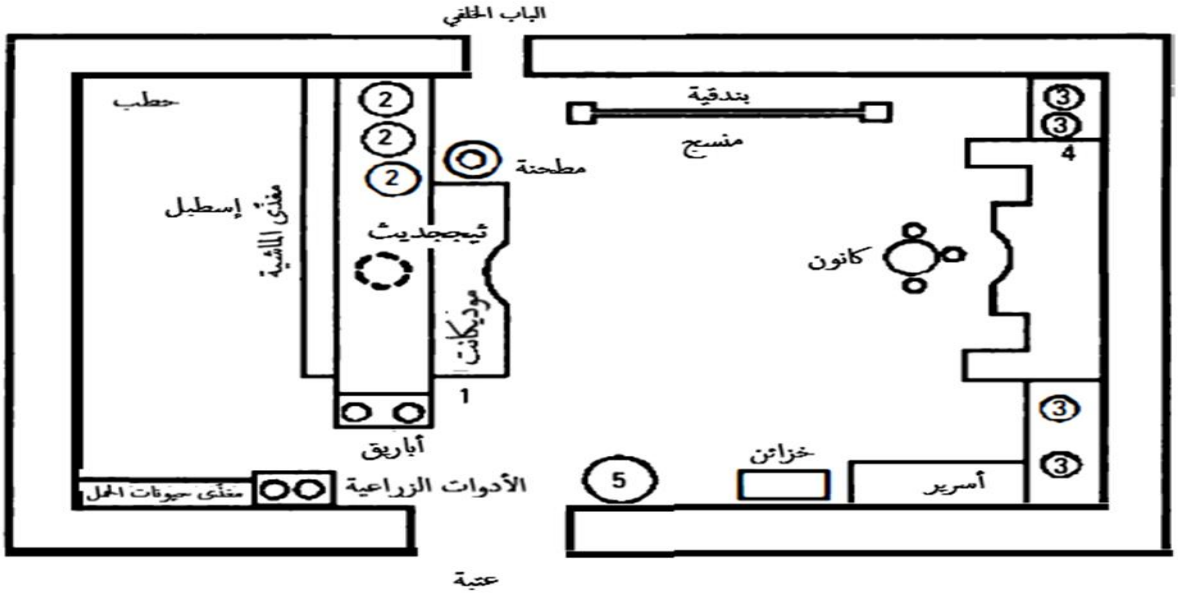
وعند دخول القبائل الامازيغية في الاسلام، تم دمج العديد من عناصر معتقداتهم التقليدية في ممارسات المسلمين الشيعة، وتحول تبجيل الأسلاف إلى تبجيل الاولياء الصالحين. وتحوّل العديد من المزارات الهامة وأماكن الحج إلى مساجد، مما أدى إلى نقل الدور المهم الذي كانت تلعبه النساء في هذه المواقع إلى الرجال. وهذا هو السبب الجزئي في أن روحانية النساء محصورة الآن بشكل أكبر في المجال الخاص والمنزلي. [5]

ينسجم ترتيب واستخدام الفضاءات في المنزل القبائلي التقليدي مع ثقافة القبائل ورؤيتهم للعالم. ويتألف المنزل القبائلي التقليدي عادةً من غرفة رئيسية مع مساحات جانبية للتخزين. وتحتل الأنشطة المختلفة مواقع محددة في هذا الفضاء، حيث يجب أن تجري هناك. وتجد الأنشطة اليومية مثل الطهي والنسيج والإقامة وحتى النوم مكانًا

[1] Grasshoff Malika, The Magical Life of Berber Women in Kabylia, Lausanne: Peter Lang Publishing Inc , 2007.
[2] Brett M & Fentress E, the Berbers, op.cit. p 142.
[3] Mahfoufi M, Chants de femmes en Kabylie, Paris : Ibis Press, 2005.
[4] Brett M & Fentress E, the Berbers, op.cit.
[5] Grasshoff Malika, The Magical Life of Berber Women in Kabylia, op.cit.

لها. [1] ويطلق على الجدار الأكثر إضاءة، والواقع أمام الباب الرئيسي، "ثَاسْغَا" أو "جدار الضوء". وهنا يتم تعليق بندقية رب الأسرة، رمزًا لدوره. ومباشرة أمام هذا الجدار، تقع آلة النسيج أو "أَزَطَّا"، التي تتمتع بحضور يحمل العديد من الرموز.[2] ويتواجد الموقد مع مدخنته (أَوْلكَانُونْ) عادة في زاوية قريبة من هذا الجدار، مما يوفر الدفء والطهي في نفس الوقت.[3] وتتم عملية توليد النساء بالقرب من جدار الضوء، ويشير القول المأثور الى ان: "اذا كان المولود ذكرا، فالجدران المضاءة تفرح".[4] ويصف الفنان إيدير المنزل القبائلي ويسلط الضوء على التقاليد المنزلية من خلال مشاهد من الحياة اليومية في أغنيته "أفافا إينوفا"، حيث تصبح آلة النسيج رمزًا لثقافة القبائل. [5]

- **المنزل القبائلي:**



1: شبكة علف خضراء؛ 2: جرار البقول والتين؛ 3: جرار الحبوب؛ 4. مصباح، أواني فخارية، غربال؛ 5: جرة كبيرة لتخزين المياه.

تبرز ترتيبات المساكن داخل قرية قبائلية أهمية الروابط العائلية في المجتمع والفوائد التي يمكن أن توفرها. ويحيط بأَخَّامْ (البيت)، وهي الوحدة الأسرية الصغيرة، مساكن أحدث تتراكب حول فناء مركزي. وبينما تمثل ثَاخَرَّ ُوبْثْ

[1] Brett M & Fentress E, The Berbers, op.cit.
[2] Guibbaud C, La Maison Kabyle, s.d, Consulté le 10 mars 2020, sur Lestizis : http://www.lestizis.fr/Maison-Kabyle/La%20Maison%20Kabyle.pdf
[3] Horizon, la maison kabyle, 2015, Récupéré sur Tighilt-bouksas.over-blog : http://tighilt-bouksas.over-blog.com/2015/12/maison-kabyle.html
[4] Guibbaud C, La Maison Kabyle, op.cit.
[5] Goodman J, Berber Culture on the World Stage, Bloomington: Indiana University Press, 2005, pp 62 - 63.

وحدة أسرية أكبر وتجمع عدة عائلات ذات صلة قرابة لتشكل ما يسمى أَذْرُوم. يتم تحديد حدود القرابة بواسطة طرق ضيقة وزقاقات تتصل بالطرق العامة الرئيسية .[1]

ويخضع هذا التحديد لقواعد صارمة بشأن دخول الأجانب إلى القرية وتفاعلهم معها. وفي معظم الحالات، لا يمكن للأجانب أن يدخلوا القرية إلا بإذن من سكانها. وقبل أن يتمكن رجل أجنبي من الدخول إلى (أَذْرُومْ) بمعنى مجمع سكني تربط سكانه صلة قرابة، يجب الإفصاح عن هويته مسبقا من الخارج وبعد الحصول على إذن الدخول. وتشهد الاتفاقيات الاجتماعية المتعددة بين الأجانب وسكان القرية على أهمية الخصوصية والأمان في مواجهة التأثيرات الخارجية، وكذلك على الوعي الجماعي القوي للمجتمع.[2]

شهد المجتمع القبائلي التقليدي تحولات عميقة بسبب أحداث القرن العشرين التي أثرت على الجزائر. ولقد كان للهجرة الجماعية للقبائليين والعائلات بأكملها بين الحربين العالميتين تأثير كبير على الهيكل الاجتماعي للقرى القبائلية. واضطرت النساء إلى تحمل المسؤوليات التي كانت في السابق على عاتق الرجال. بالإضافة إلى زيادة التواصل مع العالم الخارجي، مما أدى إلى ابتعاد القبائليين عن العديد من الممارسات الثقافية. وعلى سبيل المثال، تأثرت طرق العمل في القبائل أيضًا بالتغيرات، وهو ما ترتب عليه تراجع ترديد الأغاني التقليدية للنساء المرتبطة بالعمل. وبعد الحرب العالمية الثانية، فقدت الأنشطة الزراعية التقليدية مثل حصاد التين أو الزيتون الربحية مقارنةً بالوظائف الصناعية المتاحة في الجزائر أو وهران أو المدن الفرنسية. وتلك التغيرات في المجتمع القبائلي أدت إلى تحولات في جميع جوانب الحياة اليومية.[3]

ارتبطت هذه التحولات الاجتماعية السريعة بزيادة في معدلات الجريمة وتعاطي المخدرات والمشاكل التي تواجه الشباب. حيث يعود العديد من المهاجرين القبائليين الذين يعيشون في فرنسا خلال فصل الصيف، إلى قراهم في الجزائر لزيارة عائلاتهم. وهذه الهجرة التي تعود إلى القرن الماضي أثرت على نقل التقاليد الثقافية، خاصة من قبل النساء الكبيرات في السن إلى الفتيات الصغيرات. وعلى الرغم تغرّبهم في أراضٍ أجنبية، نجح القبائليون في فرنسا في الحفاظ على شكلٍ من أشكال الجماعة القروية في أحياء المدن الفرنسية .[4] وبينما تستمر الحركة البربرية في القبائل وفي شمال إفريقيا بشكلٍ عام، فان الأمازيغ يواجهون تحدي الحفاظ على هويتهم المتغيرة ومواجهة واقع التنوع الثقافي المتزايد بين الأمازيغ في الجزائر واولائك الذين هاجروا إلى أوروبا. [5]

[1] Brett M & Fentress E, The Berbers, op.cit. p 144.
[2] Grasshoff Malika, The Magical Life of Berber Women in Kabylia, op.cit.
[3] Mahfoufi M, Chants de femmes en Kabylie, op.cit.
[4] Grasshoff Malika, The Magical Life of Berber Women in Kabylia, op.cit.
[5] Orr C, Songs of Discontent : The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, op.cit.

- **معالم تطور ثقافة ومجتمع القبائل (بين الاصالة والتحولات الاجتماعية):**

ان الثقافة والمجتمع القبائلي غنيان بالتقاليد والخصوصيات التي تعكس تاريخهم وهويتهم المميزة. ويولي القبائليون أهمية كبيرة للعائلة والمجتمع والروابط الاجتماعية. ويتجلى ذلك في توزيع الأدوار بين الرجال والنساء في حياتهم اليومية، حيث تُخصص مهام محددة لكل جنس. وتلعب النساء دورًا حيويًا في الحفاظ على التقاليد الثقافية والروحية، وذلك من خلال الموسيقى والطقوس. ومع ذلك، فالمجتمع القبائل شهد تحولات كبيرة على مر الزمن، نتيجة لعوامل كثيرة مثل: الهجرة والتعليم والتغيرات الاجتماعية والاقتصادية. وأثرت الهجرة الجماعية بشكل كبير على نقل التقاليد، وخاصة من قبل الشيوخ للأجيال الشابة. وأما التعليم والحصول على شهادات جامعية، فقد فتحت آفاقًا مهنية جديدة، ولكنها أدت أيضًا إلى تغيرات اجتماعية سريعة، مثل زيادة معدلات الجريمة والمشاكل التي يواجهها الشباب.وعلى الرغم من هذه التغيرات، لا تزال ثقافة القبائل متجذرة في الهوية الجماعية. ونجح القبائليون في فرنسا في الحفاظ على الروابط مع قراهم الأصلية والحفاظ على شكل من أشكال المجتمع القروي في أحياء المدن الفرنسية. ومع ذلك، فإن واقع الاختلافات الثقافية بين القبائليين في الجزائر وأولئك الذين هاجروا إلى أوروبا يشكل تحديًا للحفاظ على هويتهم المتغيرة.

وفي الختام، فإن ثقافة ومجتمع القبائل في ديناميكية وتطور مستمران، ويتأثران بالمتغيرات والتأثيرات الداخلية والخارجية. ويتطلب الحفاظ على التقاليد وهوية القبائلية توازنًا حساسًا بين التكيف مع التغيرات الحديثة والحفاظ على القيم الثقافية المتجذرة في المجتمع. ويعكس تنوع الشتات القبائلي مرونة وقدرة التكيف في هذه الثقافة، مع التأكيد على ضرورة إيجاد وسائل لتعزيز الروابط والتبادلات بين المجتمعات القبائلية المختلفة للحفاظ على تراثهم المشترك.

- **واقع الثقافة القبائلية في المهجر (بين الحفاظ على الهوية والتكيف مع البيئة الجديدة):**

استمرت الثقافة القبائلية خارج الحدود الجزائرية في صفوف المهاجرين من منطقة القبائل نحو فرنسا وذلك رغم تكيّفهم وتكاملهم مع حتميات ثقافة المجتمع الفرنسي، كما سعى احفادهم منذ ثمانينيات القرن الماضي للمحافظة على هويتهم الثقافية. وتتجلى هذه المقاومة الثقافية في مواجهة تلك التوترات السياسية والاجتماعية والعرقية التي عايشها المهاجرون الجزائريون يوميًا في فرنسا[1] . وتعرضت منطقة القبائل وجاليتها في المهجر الى تغيرات اجتماعية

[1] Silverstein P, Algeria in France: Transpolitics, Race, and Nation, Indiana: Indiana University Press, 2004, p 240.

واقتصادية كبيرة خلال العقود الماضية، فلعب المجتمع القبائلي على الجانبين من البحر الأبيض المتوسط دورًا حاسمًا في الدفاع عن الشعب الامازيغي واعاد تعريف معنى أن تكون قبائليًا في العصر الحديث.

ترك بعد المغتربين القبائل عن قراهم ومداشرهم آثارًا سلبية على الأجيال الأولى والثانية من هؤلاء المهاجرين في فرنسا. ورغم ان الاجيال الأولى منهم كانت تأمل في العودة إلى الجزائر، الا ان النزاعات المدنية والركود الاقتصادي كانوا ضد تحقيق احلامهم. وبذلك استنسخت خلال جيل واحد فقط من المهاجرين، هيكلة القرى القبائلية في أحياء باريس ومدن فرنسية أخرى. و نظرًا لعدم ممارسة التقاليد والعادات المنزلية والقروية، أصبحت عملية نقل المعرفة الثقافية مهددة بالزوال، مما يفسح المجال لشعور بالحنين.[1] فقام العديد من القبائل الجزائريين في فرنسا بمبادرات للحفاظ على هويتهم الثقافية. وتم إنشاء جمعيات قبائلية في فرنسا تقوم بتنظيم المهرجانات والفعاليات الثقافية، وتستغل مقراتها كأماكن للاجتماع والالتقاء من اجل الحفاظ على الروابط مع الثقافة القبائلية. حيث تلعب الموسيقى والرقص والأدب والفنون البصرية دورًا مركزيًا في هذه الأنشطة، كوسيلة للتعبير ونقل التراث الثقافي.

فُرض حتمًا على هذه الجالية الجزائرية في فرنسا، مبدأ التكيف مع بيئتها الجديدة، والتكامل مع المجتمع الفرنسي، الذي تطلب منها تعلم اللغة وفهم القيم والأعراف الفرنسية. وكذلك المشاركة الفعالة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وذلك بالموازاة مع المحافظة على ثقافتها الاصلية. حيث نجح العديد من المهاجرين القبائل في إقامة حياة مهنية ناجحة بفرنسا. وبالمقابل، حافظوا على ثقافتهم وانتمائهم للهوية القبائلية والجزائرية.ومن المهم كذلك، أن نشير إلى أن الجالية القبائلية في فرنسا تتشكل من أجيال مختلفة وتيارات متنوعة. وبالتالي، تختلف تحديات المحافظة على الثقافة والهوية والتكيف مع الواقع الجديد من شخص إلى آخر. الا ان الاهتمام بالحفاظ على هوية القبائل والروابط مع المجتمع يبقى قلقًا مشتركًا.

يظهر جليا، أن الجالية القبائلية في فرنسا واجهت العديد من التحديات في محاولتها للحفاظ على هويتها الثقافية والتكيف مع الثقافة الفرنسية. وكان من اللازم عليها التوفيق والموازنة بين المحافظة على التقاليد والقيم القبائلية المحلية مع مواكبة التغيرات الحديثة. نشأ الأطفال الذين ولدوا من أبوين مهاجرين، والمعروفين باسم "بور"[2]، بين عالمين وهويتين. حيث كان من جهة، ينظر لهم كغرباء من قيل سكان القرية عند زيارتهم لعائلاتهم في الجزائر، ومن جهة اخرى، تأثر هذا الجيل الجديد من المهاجرين بسياسة إعادة التوطين التي قامت بها الحكومة الفرنسية في ستينيات القرن الماضي، حيث تم نقلهم من الأحياء الفقيرة في باريس إلى سكنات اجتماعية في ضواحي المدينة. وتلك الأبراج

[1] Orr C, Songs of Discontent : The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, op.cit.

[2] Beur هو مصطلح عام يتكون من قلب مقاطع الكلمة الفرنسية Arabe. وهو يتوافق مع أحفاد المهاجرين من شمال إفريقيا الذين يعيشون في فرنسا وثقافتهم الحضرية.

العالية، التي كان من المفترض أن تكون مؤقتة في البداية، ولكن لا تزال جزءًا من المناظر الحضرية لضواحي باريس حتى يومنا هذا. [1]

وصلت تلك المجمعات السكنية مؤخرا، إلى حالة من الاهتراء والقدم، نتيجة لعقود من الاستغلال والتأجير المفرط للشقق، وتسممها بمختلف مظاهر الجريمة مما أدى الى احباط المجتمع. فقامت الحكومة تدريجياً بإغلاق بعض المجمعات التي أصبحت غير صالحة للسكن، وأدى هذا القرار الى ظهور ازمة في الاسكان وارتفاع عدد المشردين. وتعكس هذه المناطق، العاجزة والوضعية المصطنعة، حالة من الضيق والعجز الاقتصادي والتوترات النفسية للمجتمعات المهاجرة. وبالتالي فبدلاً من تعزيز الاندماج الثقافي، تبرز الفوارق الاجتماعية والثقافية بشكل أكبر، مما يزيد من الهوة بين الفرنسيين الناطقين بالفرنسية (الفئة العرقية السائدة من السلت والغال) والفرنسيين من أصول شمال إفريقية. [2]

ظهرت حركة ثقافية في ثمانينات القرن الماضي، تحت اسم "بور" (Beur) بين الجيل الثاني من المهاجرين المغاربة، من هذا المجتمع المهمش، حيث سعوا إلى التعريف بأنفسهم من خلال توليفة جديدة من الثقافة الفرنسية والثقافة المغاربية. ونظرًا للوجود القوي للجالية القبائلية بين المهاجرين، فإن هذه الحركة حملت أيضًا سمات بربرية. ففي نهاية السبعينات، أطلق القبائليون إذاعة "بور" (Beur)، وهي محطة شعبية في باريس، وقد لعبت دورًا حاسمًا في نشر الموسيقى القبائلية المعاصرة مع فنانين مثل: إيدير وأيت منقلات ومعطوب الوناس وغيرهم كثير.[3] وساهم هذا التعبير الثقافي في إبراز مطالب ثقافة القبائل، ومنح صوتًا لمجتمع غالبًا ما يتعرض للتهميش. وخلال مواجهة التحديات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، نجح القبائليون في فرنسا في المحافظة على هويتهم والمساهمة في التنوع الثقافي للبلاد، وذلك بحثًا عن تحقيق التوازن بين أصولهم القبائلية واندماجهم في المجتمع الفرنسي.

اعتمدت الحكومة الفرنسية على تعزيز ظهور الفنانين والكتاب والأكاديميين البربر، وذلك من اجل فصل المهاجرين وقطع علاقاتهم وروابطهم ببلادهم الأصلية. [4] ووفقًا لريتشارد دروديريان، فإن غياب الذاكرة الثقافية في نفوس الشباب المهاجر يؤدي إلى ما يعتبره "جيل الصفر": وهو الجيل الجديد الذي يجب أن يكتشف ويعيد تشكيل نفسه. الا ان كل جيل جديد يتحمل عبء روتين التاريخ المتكرر، حيث تبقى المشاكل الاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات المهاجرة بدون حل، مما يولد شعورًا بالغضب تجاه السلطة.[5]

[1] Derderian R, North Africans in Contemporary France: Becoming Visible, New York: Palgrave Macmillan, 2004, p 145.
[2] Orr C, Songs of Discontent: The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, op.cit.
[3] Silverstein P, Algeria in France: Transpolitics, Race, and Nation, op.cit. p 71.
[4] Ibid.
[5] Derderian R, North Africans in Contemporary France: Becoming Visible, op.cit. pp 40 - 41.

نشأ الجيل الثالث من المهاجرين القبائليين في فرنسا خلال سنوات التسعينيات، في جو من انتقادات المجتمع الفرنسي. وكان مقدرا لهذا الجيل أن يواجه البطالة وفشل النظام التعليمي وضعف الانتقال الاجتماعي، مما أدى إلى الشعور باليأس من آفاق المستقبل. وكانت فترة التسعينيات مظلمة في تاريخ الجزائر تميزت بسنوات الإرهاب والعشرية السوداء. وشهدت بالمقابل ارتفاعًا في التحامل العنصري والكراهية والخوف من الإرهاب في فرنسا، مما عزز الصورة الدونية والخطرة التي تضم العنف المستمر للضواحي الباريسية.[1]

قام القبائليون المقيمون بفرنسا اعتمادا على الحركة البربرية بتشكيل هويتهم، مما سمح لهم بتكوين روابط تجاوزت الحدود، وشكلت هويتهم في ظل الجمهورية الاشتراكية الصاعدة بعد الاستعمار.[2] وبعد تفكك الحركة الثقافية البور في التسعينيات، استمر المهاجرون المغاربة في بلاد الغال، بالسعي لإيجاد هويتهم الثقافية، مع التأثير المتزايد للحركات البربرية. [3] ومن بين الجمعيات التي كانت تنشط في تلك الفترة، نجد جمعية تعزيز الثقافة البربرية (APCB)، التي لعبت دورًا محوريًا في دعم الأكاديميين، والكتاب، والموسيقيين، واللاجئين السياسيين البربر الآتون من الجزائر، بالإضافة الى تعزيز الوعي الثقافي البربري داخل مجتمعهم الخاص. وساهمت ايضا هذه الجمعية في نشر اللغة الامازيغية (تَمَازيغْتْ) المكتوبة، حيث أصبحت اليوم ثاني أكثر لغة تُدَرَّس في المدارس الثانوية الفرنسية كلغة أجنبية.[4]

يستكشف حاليا الفنانون في المشهد الموسيقي القبائلي، طرقًا جديدة للتعبير عن هويتهم البربرية من خلال انواع موسيقية متعددة. ويدفعون بحدود الإبداع بعيدا من اجل تاكيد وتفسير معنى الانتماء للمجتمع القبائلي والجزائري في السياق المعاصر. وعند بزوغ فجر هذا القرن الجديد، واجه القبائليون بفرنسا تحدي اكتشاف تراثهم الثقافي من خلال فك رموز تاريخهم في فترات الاستعمار، والتغلب على التحامل العنصري وإرساء الوجود المستدام في بيئة الاندماج بفرنسا. وخلال هذه المواجهة الثقافية، تتلاشى هويتهم المميزة تدريجيًا في نسيج الثقافة الحضرية البور. فهي اذن، رحلة معقدة تستوجب عليهم التوفيق بين تراثهم ومتطلبات الحياة الحديثة.

يظهر جليا اذن، أن تقاليد الاجداد تتلاشى تدريجيا مع تراجع عدد السكان في القرى القبائلية، بسبب النزوح المتزايد للشباب نحو المدن والمناطق الحضرية، وبالمقابل في الضفة الأخرى للمتوسط، يحافظ أحفاد المهاجرين الفرنسيين على روابط سطحية فقط، وذلك من خلال الاقامات الظرفية القصيرة واثناء العطل في بلادهم الأصلية.

[1] Orr C, Songs of Discontent: The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, op.cit. p 30,
[2] Ibid
[3] Silverstein P, Algeria in France: Transpolitics, Race, and Nation, op.cit., p 183.
[4] Ibid. p 175.

ومع ذلك، يبدو أن إعادة تشكيل ثقافة القبائل في العصر الحديث أصبحت أكثر دينامكية من أي وقت مضى بفضل المبادرات السياسية والثقافية الراهنة، والتي تلعب فيها الموسيقى القبائلية دورًا حاسمًا.[1]

تجاوزت اذن، ثقافة القبائل الحدود الجغرافية لتزدهر وتعبر عن ذاتها خارج أراضيها الأصلية. وذلك من خلال الجالية القبائلية في الخارج وتأثير وسائل الإعلام والتبادلات الثقافية المتزايدة، وانتشر ثراء وتنوع هذه الثقافة الجزائرية المتميزة في جميع أنحاء العالم. ويستمر القبائليون الذين يعيشون خارج الجزائر في زراعة ونقل هويتهم الثقافية من خلال الموسيقى والأدب والفن وغيرها من أشكال التعبير. ويكافحون للحفاظ على تقاليدهم والتكيف مع واقع وتحديات بيئاتهم الجديدة. تعد ثقافة القبائل، بوصفها أحد أركان الهوية الأمازيغية، عنصرا من التنوع الثقافي العالمي وتقدم منظورًا فريدًا حول تاريخ وقيم وطموحات شعب القبائل. من خلال هذا التفاعل بين ثقافة القبائل وثقافات أخرى، يمكن أن تنشأ تبادلات مثمرة وتفاهم متبادل، مما يثري التراث الثقافي للبشرية ككل.

في نهاية المطاف، يظل الحفاظ على الهوية الثقافية وتعزيزها أمرًا حيويًا للقبائليين المقيمين في الخارج. حيث يواجهون تحديات كبيرة في التواصل مع جذورهم والمحافظة على تراثهم في ظل التغيرات الاجتماعية والثقافية المستمرة. ومع ذلك، فبفضل التفاني والاصرار، يستطيع القبائليون المعايشة والتوفيق بين عالمين بتعزيز هويتهم الثقافية الاصيلة واندماجهم الثقافي في المجتمع الفرنسي المتنوع. ومن خلال التحيين والابتكار والإبداع، يمكنهم إعادة اكتشاف وتجديد تراثهم الثقافي وتوصيله إلى الأجيال القادمة، مما يضمن استمرارية الهوية القبائلية عبر الأجيال.

المبحث الثاني: الأغنية القبائلية التقليدية:

• الأغنية كتعبير عن الهوية الثقافية في مواجهة التحديات الاجتماعية:

يُنظَر في عالم الموسيقى القبائلية عادةً، إلى مسار المهن الموسيقية بعين الريبة. ونادرا ما يُشجَّع التعبير الفردي خارج إطار المجتمع، حيث ترتبط الموسيقى ارتباطًا وثيقًا بالعقلية الجماعية السائدة في الحياة القروية. وتوجه حصريًا لاحياء مختلف المناسبات والتظاهرات الجماعية، التي تحددها المعايير الاجتماعية السائدة.وغالبًا ما يُنظر إلى الموسيقيين، وخاصة المغنيين الفرديين، بنظرة دونية وبشيء من الشك وعدم التقدير. ورغم ذلك نجد هناك موسيقيون محترفون ولهم دور مركزي في المناسبات الكبيرة في المجتمع، مثل الزفاف والولادات والجنازات. [2]

[1] Orr C, Songs of Discontent: The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, op.cit. p 31.
[2] Mahfoufi M, Chants de femmes en Kabylie, op.cit. p 39.

تتميز الموسيقى القبائلية في المقام الأول بالأداء الصوتي، مع استخدام محدود للآلات. وتتشكل هيكلتها اللحنية من صوت واحد، مع إضافة زخرفات صوتية توحي بالأصوات المتنوعة وتفاصيل الارتفاع في آلات النفخ، واستخدام مقياس غير مُنْغَمِّى. يمكن ملاحظة هذه العناصر من التعددية الصوتية، بالإضافة إلى تأثير الموسيقى العربية، في الألحان القبائلية.[1]

تستمر الموسيقى القبائلية في أداء دور مهم من اجل الحفاظ على الهوية الثقافية والذاكرة الجماعية لشعب القبائل.عبر مواجهتها للتحديات والقيود الاجتماعية، من خلال تكييف الأشكال التقليدية لتأثيرات جديدة واستكشاف مسارات فنية جديدة، ويسهم الموسيقيون القبائليون في تطور واستدامة إرثهم الموسيقي الغني. وبهذه الطريقة، تظل الموسيقى القبائلية، بتميزها ومرونتها، شاهدًا حيًا على تاريخ وتعبير فني لهذا الشعب الأمازيغي.

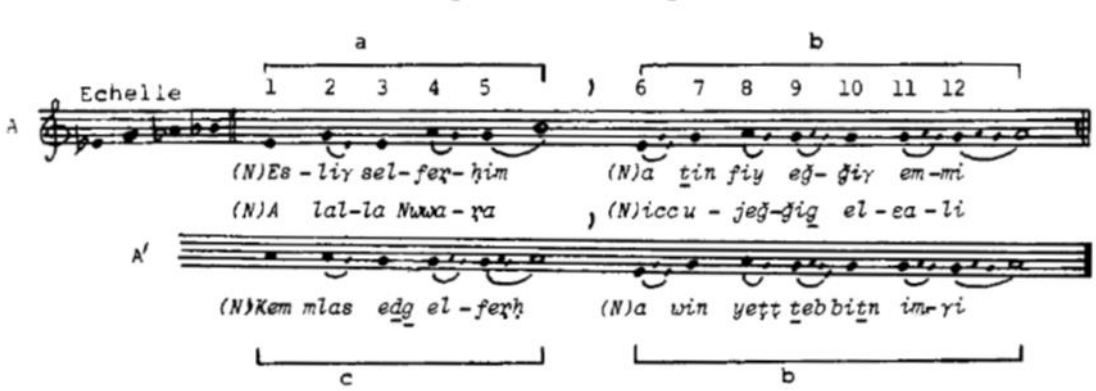
تتميز المقامات القبائلية التقليدية عمومًا بالفوارق الموسيقية التي تتراوح بين نصف بعد إلى ثلاثية كبيرة. وتمتد على نطاق ضيق نسبيًا، يتراوح بين المسافة الخامسة والسابعة، وتضم بذلك أربعة إلى خمس نغمات متميزة. ونتيجة لذلك، تتقدم الألحان عادة بخطوات متتالية. بدلاً من التركيز على نغمة أساسية محددة، وتجد المقامات القبائلية استقرارها الموسيقي من خلال الوصول إلى توقعات مؤلفة بشكل استراتيجي في ارتفاعات محددة داخل الألحان. [2] يمكن مقارنتها بالنغمات غير الأساسية التي تنتهي باندماج متناغم على النغمات الأساسية داخل ألحان مؤلفة.

يتم تسليط الضوء بفضل هذه السمات، على سيطرة الأنواع الصوتية وأهمية التقاليد الصوتية للهواة التي تنتقل من جيل إلى جيل في القرى القبائلية. ويتم تقديم مثال عملي في المثال (لحن رقم 1)، من احدى الأغاني التقليدية، حيث يتم آداؤها من طرف الجماعة الاولى من المجموعة الصوتية للنساء خلال حفلة كل ولادة جديدة.[3] حيث يتكون هذا الشطر من صيغة لحنية ذات هيكل ثنائي، مع جملتين فرعيتين (أ، ب) في بداية الجملة(A) ، وجملتين فرعيتين مماثلتين (ج، د) تشكل الجملة .('A) وفي نهاية كل جملة فرعية، يتم تمديد النغمة الأخيرة لعدة ثوانٍ، مع فترات قصيرة بين الجملتين الفرعيتين. وتمثل النغمة الأخيرة، (لا بيمول) الموجودة في نهاية الجملة (A)، "الارتفاع الانتقالي الداخلي" للمقام الموسيقي، والذي يعمل أيضًا كـ "ارتفاع انتقالي نهائي" في نهاية الجملة ('A). وخلال الأسلوب المتبع في هذه الاغنية، نجد انه عند انتهاء جماعة المغنيات الأولى من المجموعة الصوتية للنساء من آداء الجملة الأولى بالاحتفاظ بالنغمة (لا بيمول) لعدة ثوانٍ، تليها مباشرة المغنيات الأخريات بآداء الجملة التالية على

[1] Mahfoufi M, Musiques du monde berbère, op.cit. p 34.
[2] Ibid., p 240.
[3] Mahfoufi M, Chants de femmes en Kabylie, op.cit. pp 57 - 66.

نفس المقام الموسيقي. حيث يتضمن اللحن مزيجًا من النغمات البسيطة والنغمات المركبة، تتحدد من خلال مقاطع النص.

تشهد هذه العناصر الموسيقية على ثراء وتعقيد الموسيقى القبائلية، مبرزة أهمية الصوت والنقل الشفوي في الحفاظ على هذا التقليد. وتسر لحنيات القبائل الأذن بتركيباتها المميزة وتناوُلاتها الاستراتيجية، عاكسة بذلك عمق وشعرية النصوص. ومن خلال هذه الممارسات الموسيقية، تجد الثقافة القبائلية تعبيرًا صادقًا وتستمر في إبهار المستمعين والمشاركين في هذا التقليد العريق.

مثال: لحن أغنية قبائلية تقليدية (لحن رقم 1 م.محفوفي ص 242)[1]

– تناغم الأنواع الموسيقية التقليدية والهاوية والمحترفة:

تتجسد الموسيقى في حياة القرى القبائلية من خلال فئات متعددة تشمل كل من الأنواع المهنية وغير المهنية والأنواع الشعبية التي تنتقل عبر الأجيال داخل الأسر. وتعتبر الأغاني النسائية التعبير الأكثر وفاءً عن الموسيقى القبائلية "التقليدية" أو "الأصيلة". في فترة تداخل الثقافات الخارجية مع الثقافة القروية القبائلية المعزولة في الماضي، حيث كان يُنظر الى المراة القبائلية في كثير من الأحيان انها مستقرة في القرية ومعزولة عن العالم الخارجي. وبالتالي، تحرس على المحافظة عن التراث الموسيقي الشعبي القبائلي الغني ونقله. وتتميز كل فئة من الأنواع الموسيقية التقليدية باستخدام آلات موسيقية مختلفة ومواقف اجتماعية محددة تجاه الموسيقيين.

يسهر الموسيقيون المحترفون على احياء التظاهرات الكبرى في حياة القرى، كالمناسبات المختلفة (الولادة، الزواج، الختان، والاحتفالات الدينية). وكان يعد الاهتمام بالموسيقى كمهنة بدوام كامل مشينًا ومحتقرًا، وغالبا ما كان يُرفض انخراط أحد افراد العائلة في الفرق الموسيقية، مما يؤدي في كثير من الأحيان إلى الاعتماد على موسيقيين

[1] Mahfoufi M, Chants de femmes en Kabylie, op.cit.p 242.

من خارج القرية. حيث كانت الفرق الموسيقية تتألف في كثير من الأحيان من فرقة الزرنة "إضبالن" التي تتشكل من أربعة موسيقيين يعزفون الآلات الموسيقية، حيث يضمن عنصران منهم الإيقاع (يعزفان على آلة الطبل أو البندايز) بينما يضمن العنصران الاخران العزف على الآلات اللحنية الهوائية (وهي آلة تشبه الأبوا وتسمى "الغيضَا" او ما يعرف بالزرنة). ويمكن ان توسع أحيانا الفرقة لتشمل رباعي من عازفي الايقاع. وتعتمد كل تشكيلة موسيقية على ذخيرة خاصة من الأغاني والمقاطع الموسيقية. كما يلاحظ أيضا في هذا النوع من الموسيقى وجود عناصر مأخوذة من الممارسة الموسيقية التركية في الفترة العثمانية، بما في ذلك زيادة سرعة الإيقاع في معظم التشكيلات.[1] وأصبح هذا الرباعي رمزًا بارزًا لثقافة وموسيقى القبائل التقليدية. كما كان هناك أيضا فرق من الموسيقيين، تعرف باسم "شعراء الشوارع" حيث كان هؤلاء الشعراء الموسيقيون يجوبون الشوارع بحثًا عن المرضى ليباركوهم ويشفوهم، كما كانوا يُستأجرون للعزف في الاحتفالات والمناسبات.

تكشف الزوايا عن جانب آخر من الموسيقى القبائلية من خلال التظاهرات التي تنظمها أو تستضيفها الطرق الصوفية. حيث ترتبط الموسيقى القبائلية ارتباطًا وثيقًا بأنشطة هذه الزوايا. ومن خلال مقابلتنا لمدير أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية، اتضحت لنا العديد من العوامل التي تُعزز دور الزوايا في التأثير على الممارسة الموسيقية للأغاني القبائلية. وباعتباره عازفًا بارعًا على آلة الناي في منطقة القبائل، وغالبًا ما يشارك في الأنشطة الموسيقية للزوايا، سواء في القبائل أو في مناطق أخرى من الجزائر. حيث بين لنا أن دور الزوايا لا يقتصر على الطقوس الروحية فحسب، بل يتعدى إلى وظائف أخرى كالترفيه خلال المناسبات الاجتماعية المختلفة، مثل: (الأعراس، والولادات، والجنائز...)، فضلاً عن الاحتفالات الخاصة بالزاوية، حيث تفتح الابواب للكثير من الناس لحضورها بمفردهم أو رفقة عائلاتهم. كما تهتم الزوايا أيضًا بمساندة ودعم المحتاجين، سواء كان ذلك في الجانب المالي أو الروحي أو العلاجي.

تتجلى التأثيرات الموسيقية للزوايا على الأغاني القبائلية من خلال الآلات الموسيقية، واقتراض الألحان من مناطق أخرى. فالزرنة او "الغيضَا"، على سبيل المثال، ليست آلة أصلية خاصة بمنطقة القبائل، رغم أنها تتميز عن غيرها من الزرنة في الجزائر. ويتميز الجواق، الذي يصنع بطريقة تقليدية، بخصائص خاصة بكل منطقة. وفي اللقاءات بين الطرق الصوفية، يحدث أن يقوم أعضاء الزاوية القبائلية، المدعوين إلى منطقة أخرى، بأداء أغاني على ألحان مميزة للمنطقة المضيفة. وتأتي تفاصيل هذه الألحان لإثراء ذخيرة فرقة الموسيقيين المدعوين، وإضافة تنوع يشمل مقامات وإيقاعات غريبة على ممارسات هؤلاء الفنانين.

[1] Mahfoufi M, Chants de femmes en Kabylie, op.cit.p 223.

تتميز الزاويا بجانبها الروحي أكثر من أساسها الديني. حيث احتضنت قبور الشيوخ، الذين يتمتعون بالتواضع والعلم الواسع بمبادئ الدين، والتزموا بالمقابل بالمجال الاجتماعي والثقافي.وبحث أتباعها عن الروحانية. وتعتبر المقامات أماكن يزورها الأفراد لتلبية رغباتهم الروحية. ومن مبادئ الزوايا أيضًا مساعدة أولئك الذين يأتون لطلب المساعدة. ويُطلق مصطلح "الخوان" على الاتباع في المنهج الصوفي الذين يكرسون حياتهم لهذا المعلم، او المقام. ولكل زاوية طريقتها الخاصة، وهي نوع من الصوفية تنسب الى الشيخ الأول الذي اسسها. وبالتالي، فإن الطريقة التجانية، ومقرها في الاغواط، تستمد تعاليمها من المؤسس الأول أحمد التيجاني، في حين تأسست الطريقة الرحمانية على يد محمد عبد الرحمان، المعروف أيضًا باسم "بو قبرين"، في القبائل.

تشير هذه الروابط بين الموسيقى القبائلية والزوايا إلى التعايش الثقافي والروحي بين العناصر المختلفة في المجتمع القبائلي. فهي تدل على التبادل الثقافي والتأثير المتبادل بين الفنون الموسيقية المحلية والطرق الصوفية، مما يثري التجربة الفنية والروحية للأفراد في المجتمع. ويبدأ الغناء الروحي في الزوايا، بالمديح أو الأشويق الذي يُنشد ويلقى بعبارات مؤلفة بإيقاع متناغم مع الفرقة الموسيقية، وهو الذي يحدد النغمة الأولية ويتحكم في الإيقاع. وعلى سبيل المثال لا الحصر، ففي زاوية الأخضر الشيخ أحمد بودربالة، الموجودة في بلدية مشتراس، التابعة لدائرة بوغني، بقرية آث يمغور، تختلف النغمة الصادرة عن آلتي الناي.

تعد الزوايا فضاءَ روحيًا، وترفيهيًا. فسابقا قبل ظهور فضاءات الترفيه والتنشيط الحديثة، لم يكن لدى سكان المناطق الريفية والجبلية سوى المقاهي المخصصة للرجال، وكان المواطنون ينتظرون بفارغ الصبر حضور الاحتفالات التي تنظمها الزوايا في مختلف المناسبات. حيث تمتاز كل مناسبة بطقوسها الخاصة، مثل المولد النبوي، وعشوراء، وغيرها. وتعد الزوايا فضاءات اجتماعية مختلطة، حيث يزورها السكان رفقة عائلاتهم وزيجاتهم. وتعد أيضًا فضاءات للتداوي والشفاء. حيث يقصدها المرضى ذوي الامراض النفسية طلبا للمساعدة والتبرك من اجل الشفاء واستعادة السلام الداخلي، وتعتبر بذلك أماكن مقدسة. فيتجنب مثلا متعاطي الكحول الاقتراب من الزاوية خوفًا من "دَعْويسُو" (دعاوى السوء)، أي النحس.

تحفظ الأناشيد والاغاني التي يقدمها الموسيقيون في الزاويا وتخزن في ذاكرتهم. وتستخدم اللغة القبائلية أو العربية وتحديداً اللهجة العربية الشرقية في المنطقة الواقعة جنوب جبل جرجرة. وتختلف الألحان التي يعزفها الموسيقيون في زاوية أخام نالشيخ أحمد بودربالة في مناطق (أَيْثْ يمَغُورْ) بجوار (أَيْثْ يَنّي) و(لَرْبْعَا نَايْثْ يِرَاثَنْ). مع الالحان في أزفون أو عزازقة. وتختلف التفسيرات في أماكن مثل برج بوعريريج، سطيف، سيدي عيش، بجاية وحتى جيجل، مع تنوع في آداء الأناشيد.

يلعب الإرث الغنائي النسائي دورًا هامًا في الموسيقى التقليدية القبائلية، حيث يمثل جوهر ثقافة القرى. كأناشيد الزفاف واغاني الطفولة والمهد واغاني العمل وغيرها، حيث تغطي هذه الألحان جميع جوانب الحياة القروية. كما تسلط الممارسة الموسيقية النسائية الضوء على الأدوار التقليدية للجنسين في المجتمع القبائلي، مع التركيز على المجتمع وتأكيد الفصل الصارم بين الجنسين. وتحتفظ النساء ايضا بمجموعة واسعة من الأناشيد والرقصات الحميمة والخاصة، بعيدا عن الرجال. أما الرجال فلديهم مجموعة محدودة نسبياً من الأناشيد مع أقل وقت مخصص لممارسة الموسيقى. ومع ذلك، يحدث أحياناً ممارسة الموسيقى بين الرجال والنساء معًا. فمثلا: في اليوم الثالث من حفل الزفاف الذي يمتد لمدة أربعة أيام، يتوجه موكب الزفاف إلى منزل العروس في جو احتفالي. وترافقهم فرقة محترفة من الطبول والزرنة، في حين تقوم مجموعة صوتية نسائية بترديد أناشيد احتفالية بشكل متبادل.[1] وفي بعض الاحتفالات والمناسبات، يتم تشكيل مجموعات صوتية كبيرة، تتألف غالباً من حوالي (10) مغنيات مقسمة الى جزئين. ويحدث أيضًا أحيانًا التنسيق في شكل شؤال وجواب، حيث يجيب المغني الفردي على المجموعة. فخلال احتفال بمناسبة ولادة رضيع جديد مثلا: تجتمع نساء الحي في منزل الأم الشابة. ويتشكلن على نحو نصف دائرة حول سريرها ويبدأن بالترنم بأناشيد الفرح والبركة تجاه الرضيع الجديد.[2]

تتميز الموسيقى النسائية في الثقافة القبائلية بتنوع الأشكال والأنماط الموسيقية. وتتنوع هذه الاغاني بين العاطفة والمرح والتعبير، وتعكس تجارب الحياة والمشاعر الشخصية للنساء. وتعتبر أغاني النساء وسيلة للتواصل الثقافي والاجتماعي بين النساء في المجتمع القبائلي.وعلاوة على ذلك، تلعب هذه الاغاني دورًا مهمًا، في نقل المعارف والتقاليد القبائلية من جيل إلى آخر. وتعد النساء حارسات ومحافظات على التراث الموسيقي التقليدي، وهن الحاملات للموروث الثقافي العريق. حيث تتعلم الفتيات الصغيرات من النساء الكبيرات في العائلة والمجتمع، تلك الاغاني والطرق التقليدية للأداء الموسيقي، مما يضمن استمرارية هذا النوع الفني والتواصل الثقافي عبر الأجيال.

تحمل الموسيقى النسائية في الثقافة القبائلية قيمًا ومعانٍ اجتماعية وثقافية عميقة. وتعتبر جزءًا لا يتجزأ من الهوية القبائلية حيث تعزز الروابط الاجتماعية والروحية بين النساء في المجتمع القبائلي. ودعم التضامن والتعاون بينهن، وتقوية دورهن في المحافظة على التراث الموسيقي القبائلي وإثراء الحياة الثقافية للمجتمع.

– الزوايا القبائلية: فضاء ثقافي وموسيقي في قلب الحياة القروية:

[1] Mahfoufi M, Chants de femmes en Kabylie, op.cit. p 43.
[2] Ibid. p 58.

تلعب الزوايا دوراً بارزاً في الموسيقى القبائلية كفضاءات روحية وترفهية أين تمارس الأنشطة الموسيقية وتتواجد التأثيرات الموسيقية.[1] حيث تحتل الممارسة الموسيقية مكانة مركزية في الزوايا. فيجتمع الموسيقيون العصاميون، بما في ذلك عازفو آلات الناي، في هذه الفضاءات لمشاركة موسيقاهم. ويقومون بابتكار وتاليف الأناشيد الروحية ويشكلون الفرق الموسيقية التي تحيي التظاهرات الموسيقية المميزة، وبذلك تعزز هذه الزوايا التفاعل بين المغنين والموسيقيين. فتتشكل فيها الفرق الموسيقية المميزة.كما يمكن أن يكون لكل زاوية ألحان وأغانٍ خاصة بها تختلف عن مناطق أخرى أو زوايا أخرى. وتنبع التأثيرات الموسيقية من الآلات المستخدمة واقتباس او استعارة الأغاني من مناطق أخرى، مما يسهم في تنوع وتطور الذخيرة الموسيقية القبائلية. وتعزّز هذه الفضاءات التي يتم الالتقاء فيها التبادل الثقافي والموسيقي بين مختلف المناطق. خلال حضور الموسيقيين من زاوية قبائلية للمشاركة في تظاهرة بمنطقة أخرى، حيث يستعرضون ألحانًا مكيفة مع الأصوات الموسيقية الخاصة بتلك المنطقة. وبذلك تتأثر الالحان الموسيقية في المناطق المختلفة ببعضها البعض، مما يثري الذخيرة الموسيقية للفرقة المدعوة. إن مهمة الزوايا لا تقتصر فقط على البُعد الروحي، بل تعد فضاءات للتسلية والتفاعل الاجتماعي. وقبل ظهور فضاءات التسلية والترفيه الحديثة، كانت الزوايا وجهة محبوبة للقرويين خلال المناسبات الاحتفالية، ولا سيما حفلات الزفاف. حيث تُنظم مراسم خاصة مصحوبة بمجموعات صوتية تغني أغانٍ احتفالية، وتوفر فضاءً هامشيا للتسلية والاحتفال[2] .

إن للزوايا مكانة هامة في الموسيقى القبائلية. وهي فضاءات لممارسة الموسيقى، ونشرها في المناطق المختلفة وتقديم عروض التسلية والترفيه. وتسهم بذلك في حيوية وحفظ الثقافة الموسيقية القبائلية. يحتل الغناء التقليدي القبائلي مكانة مركزية في ثقافة القرى القبائلية. حيث تسلط الدراسات السابقة الضوء على عدة سمات وممارسات لهذا النوع الموسيقي. ويعد التراث الغنائي النسوي رمزا للموسيقى التقليدية القبائلية، ويعبّر عن روح الثقافة المحلية. وتتناول الاغاني جوانب مختلفة من الحياة اليومية، مثل: (الزواج، وأغاني المهد، وأغاني العمل)، وتلعب دورًا حيويًا في حياة القرى. وتسلط الممارسة الموسيقية النسائية الضوء على الأدوار التقليدية للجنسين داخل المجتمع القبائلي، مع الفصل الصارم بين الجنسين. حيث تمتلك النساء مجموعات موسيقية خاصة بهن، وغالبًا ما تكون بعيدة عن الرجال. ويقوم أحيانًا، الرجال والنساء بممارسة الموسيقى معًا، وهذا نادر الحدوث.[3]

تعد المناسبات الاحتفالية وحفلات الزفاف لحظات مميزة للأداء الموسيقي. فخلال موكب الزفاف، ترافق فرقة محترفة من الطبول وآلات الزرنة العروس والعريس، بينما تقوم مجموعة صوتية نسائية بالغناء بتبادل الأدوار. كما تشكل أحيانا مجموعات أكبر، تنقسم الى مجموعتين صغيرتين خلال الاحتفالات الخاصة، مع ترتيبات السؤال

[1] مصامري حميد، مقابلة، طارق فركون، الآلات الموسيقية والأغنية عند القبائل ،11 ماي، 2022.
[2] المرجع نفسه.
[3] المرجع نفسه.

والجواب. وتلعب الأغاني التقليدية القبائلية دورًا اجتماعيًا هامًا، حيث تخلق شعورًا بالانتماء للمجتمع. وتُستخدم للاحتفال بالأحداث مثل: (الولادة). حيث تجتمع النسوة حول الأم الجديدة، ويشكلن نصف دائرة ويغنين أناشيد الفرح والبركة.

يمثل الغناء التقليدي القبائلي إذن شكلاً من اشكال التعبير الثقافي المتجذر في حياة القرى. فهو يجسد التقاليد والقيم والأدوار المتجذرة في المجتمع، ويخلق الروابط الاجتماعية والاحتفال باللحظات المهمة في الحياة. وتحمل هذه الاغاني هوية وروح ثقافة السكان، وتلعب دورًا أساسيًا في الحفاظ على هذا التراث الموسيقي الغني ونقله للأجيال القادمة.[1] وتجدر الإشارة اذن، الى أهمية الغناء التقليدي القبائلي كركن ثابت في الثقافة القروية في منطقة القبائل. وبغض النظر عن جانبه الفني، يحمل هذا النوع الموسيقي قيمة رمزية عميقة، حيث يجسد تاريخ وعادات ومعتقدات المجتمع. وتمثل تلك الأغاني التقليدية هوية وروح ثقافة القبائل، ولا تزال تلعب دوراً حيوياً في الحفاظ على هذا التراث الموسيقي الغني ونقله للأجيال القادمة.

– الدراسات السابقة حول الموسيقى القبائلية:

اجريت البحوث والدراسات الاولى عن الموسيقى القبائلية في مجال الإثنوغرافيا من قبل مؤلفين ليسوا بالضرورة موسيقيين. حيث تعود أقدم الكتابات المعروفة الى حد الآن إلى منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ومن بين هذه الكتابات والدراسات نذكر ملاحظات A. Hanoteau (1867) و Si A. ben S. Boulifa (1904)، التي أبرزت أهمية ومكانة الغناء في ثقافة القبائل.[2]

وأُعدت الدراسة الأولى بواسطة الموسيقي (F. Salvador-Daniel)، في حين قام (A. Janin)، الأستاذ والموسيقي المعين في المدارس العامة بأغريب، بإجراء الدراسة الثانية. وتوجد ملاحظة ثالثة في فصل بعنوان "الموسيقى عند القبائل" (صفحات 2885–2892) من الجزء المخصص لـ "الموسيقى العربية في المغرب" في المجلد الخامس من موسوعة (Lavignac 1913–1922)، التي كتبها الموسيقي (J. Rouanet.) حيث تقدم لنا هذه الملاحظات نظرة عامة على الماضي الموسيقي القبائلي وتسمح لنا بالحصول على فكرة عن تاريخها من خلال المقاطع الموسيقية المنقولة من الأغاني، حتى ولو لم تتضمن هذه المقاطع كلمات الأغاني تحت نغمات اللحن الموسيقي.

حاول العديد من الباحثين المتخصصين تدوين هذه المقاطع الموسيقية صولفائيا، ولكن كانت النتائج بعيدة عن الدقة مقارنة بما قام به الموسيقي "بيلا بارتوك"، الذي كان مبتكرًا لطريقة جديدة لنسخ الموسيقى بشكل أدق،

[1] مصامري حميد، مقابلة، طارق فركون، امرجع سابق.

[2] Mahfoufi M, Musiques de Kabylie, op.cit.

حيث قام بتسجيل ما يقرب من مئتي قطعة موسيقية في بسكرة عام (1913). وكان من بينها بعض الألحان ذات أصل وطابع جزائري محض (الطبول والغايضة) التي أكد الموسيقيون من بسكرة بأنها قبائلية. وتم منع سفره المبرمج إلى منطقة القبائل في العام التالي بسبب الحرب العالمية الأولى. وبالمقابل، قام موسيقيون آخرون في وقت لاحق بزيارة هذه المنطقة لتسجيل الموسيقى القبائلية، مثل: (R. Lachmann)، وهو عالم الموسيقى المقارنة من المانيا حيث قام بتسجيل حوالي خمسين أغنية صوتية وآلية حوالي عام (1928)، و (P. Arma)، وهو مؤلف وموسيقي هنغاري يعيش في باريس، حيث قام بتجميع مجموعة مثيرة للاهتمام من الموسيقى القروية في ديسمبر (1954)، لكن توقفت إقامته في منطقة القبائل بسبب انلاع الثورة التحريرية الجزائرية. وعلى الرغم من أن اهتمام الموسيقيين بالموسيقى القبائلية كان سطحيا وغير معمق، إلا أن بعض المؤلفين أبدوا اهتمامهم بموسيقى المنطقة. ومن بين المؤلفين والموسيقيين الذين أبدوا اهتمامهم بموسيقى القبائل، يمكن ان نذكر: (L.L. Barbés)، الذي كان يعيش في الجزائر، وقد قام بإنشاء أعمال مثل "أغاني المهد القبائلية"، «Berceuse berbère»، حيث كان هذا التأليف في آيث هشام عام (1922) ونشره في باريس عام (1932). بالإضافة إلى ذلك، قام الملحن الجزائري "محمد إيغربوشن"، بتاليف "الرابسودي القبائلية"،« Rapsodie kabyle »، وقام بآدائها في "بريغنز" عام (1925). وقد قام أيضًا بتاليف ستة أعمال أخرى بعنوان "موسيقى القبائل" في عام (1955). قدم هؤلاء الملحنون إسهاماتهم في تعزيز ونشر الموسيقى القبائلية من خلال تآليفهم الأصلية.[1]

شهد النصف الثاني من القرن الماضي وبداية هذا القرن العديد من الأبحاث حول الموسيقى القبائلية في الجزائر وفي بلدان أخرى. ومن بين هذه الأبحاث، يمكن ذكر أعمال "ن. مشيري"، الذي قدم أطروحته للحصول على درجة الماجستير في عام (1979) تحت عنوان "أناشيد نساء القبائل الكبرى التقليدية". وتلت هذه الدراسة دراسات إثنوموسيقولوجية لـ: مهنى محفوفي، مع رسالة الماجستير بعنوان "بعض جوانب الموسيقى في القبائل التقليدية" في عام (1981)، ثم رسالة الدكتوراه بعنوان "التراث الموسيقي لقرية بربرية في الجزائر (القبائل)" في عام (1992)، وهي دراسة توثق جميع المناسبات الاجتماعية المصاحبة للموسيقى وتسلط الضوء على الأنماط الموسيقية الخاصة بالقرى.[2]

وتاتي بعد ذلك دراسة موسومة بـ: "الموسيقى القبائلية المعاصرة بين التأثيرات الشرقية والغربية" (لجمال بن براهم)، و "الهوية والاختلاف في أغاني القبائل الملتزمة في التسعينيات" (لف. تابتي–قويدري). كما أجريت دراسات أخرى حول الموسيقى القبائلية في مختلف الجامعات الجزائرية، مع التركيز اساسا على الجوانب الموضوعاتية والشعرية للأغنية في المقالات الأكاديمية وأطروحات الماجستير والدكتوراه في الآداب، مع الاهتمام الضئيل بالجانب الموسيقي المحض. وفيما يتعلق بالبحوث التي أجريت في بلدان أخرى، نقتبس من (Christopher C. Orr) الذي دافع في

[1] Mahfoufi M, Musiques de Kabylie, op.cit.
[2] Ibid.

عام (2013) عن أطروحة الماجستير في جامعة بنسلفانيا بالولايات المتحدة بعنوان "أغاني السخط: صوت القبائل في فترة ما بعد الاستعمار الجزائر". «Songs of discontent: The Kabyle voice in post-colonial Algeria »

توفر هذه الدراسات من خلال التسجيلات والتدوين الموسيقي، نظرة حول ماضي الموسيقى القبائلية وتساعد على فهم تاريخه من خلال الالحان الموسيقية المنقولة حتى وان لم تتضمن كلمات الأغاني تحت نغمات الالحان. ومع ذلك، تبقى الحاجة إلى مزيد من البحوث والدراسات الموسيقية العميقة لفهم وتوثيق الموسيقى القبائلية بشكل شامل. وينبغي أن يشترك الموسيقيون والموسيقولوجيون والأكاديميون في هذه الجهود، بالإضافة إلى المحافظة على التقاليد والممارسات الموسيقية القبائلية وتعزيز تعليمها ونقلها للأجيال القادمة. وان الحماية والترويج للموسيقى القبائلية يعتبر واجبًا ثقافيًا وتراثيًا للحفاظ على هذا الإرث الموسيقي القيم للأجيال الحالية والمستقبلية.

- **التسجيلات:**

نشير قبل التطرق إلى التسجيلات المحترفة، إلى أن الموسيقى القبائلية كانت موضوعاً للبحوث العميقة التي أجريت في الجزائر وفي بلدان أخرى على مدار القرن العشرين. وقد تم إجراء هذه الدراسات من قبل باحثين من تخصصات مختلفة وساهمت في جمع مواد صوتية قيمة. ففي عام (1900)، خلال المعرض العالمي في باريس، سجلت الجمعية الفرنسية للأنثروبولوجيا، بتيزي وزو، أداءً صوتيًا من منطقة الأربعاء نايث إيراثن. وشملت هذه التسجيلات ثلاثة أغاني عاطفية، وأغنيتين دينيتين من نوع (أَذَكَّرْ) (Adekker)، وقصتين، (ثِيمُوشُوهَا) (Timucuha). ابتداءً من عام (1939)، حيث قامت (م. ط. عمروش) بعدة تسجيلات، ارفقت بعضها بالتعليقات، لتسليط الضوء على الاغاني التقليدية القبائلية التي تعلمتها من والدتها (ف. أيت منصور–عمروش).

سجل (مالك وراي) في عام (1949)، من خلال عمله كصحفي في إذاعة الجزائر، مجموعة نساء يؤدين الاغاني التقليدية في آيت عباس ببجاية، بالإضافة إلى الشاعر (سي يوسف أو لفكي) من تاوريرت عمران في عين الحمام، تيزي وزو. ولكن لم يُعثر على أدلة لهذه التسجيلات. قام عالم الإنسان ج. سيرفي (J. Servier)في عام (1952) بزيارة إلى آث يني، حيث قام بتسجيل سبعة مقاطع من الأناشيد التقليدية والتي محفوظة في أرشيف الموسيقى الشعبية الدولية التي أنشأها ك. برايلويو (C. Brailoiu)[1].

بدأت تظهر تسجيلات الموسيقى المحترفة، وتنشرها شركات انتاج الأقراص الموسيقية. ابتداءً من عام (1910)، حيث قامت اذاعة الجزائر بين عامي (1947) و (1948)، بإنتاج برامج باللغتين العربية والقبائلية (ELAK)

[1] Mahfoufi M, Musiques de Kabylie, op.cit..

وكانت تُبث عبر امواج راديو الجزائر وبجاية (التي كانت تُعرف سابقًا ببوجي). وتم تأسيس فرقة موسيقية في راديو الجزائر، تحت مسمى "الشعبية" لخدمة القبائل، بالإضافة إلى جوقة رجالية تؤدي الأناشيد والمدائح الدينية تدعى "المحمودية". وتم بالمقابل تشكيل مجموعة صوتية نسائية، وكانت تتكون من المغنيات التالية: (ياسمينة، اللاّ ونيسة، اللاّ يمينة، الجيدة، اللاّ زينة، شريفة، حنيفة، جميلة وغيرهن"، وكانت تديرها السيدة لافاج (Laffage). أما بالنسبة لاذاعة بوجي (بجاية)، فقد كان الشيخ صادق البجاوي مديرا لفرقتها الموسيقية، وتم انتداب أعضاء الفرقة محلياً. ومع ظهور التكنولوجيا الجديدة في نهاية الأربعينات، مثل: (أجهزة الراديو والفنوغراف)، وجدتها الموسيقى القبائلية في المهجر كصدىً لها، بين الأوساط العاملة بفرنسا، وفي المنازل بالقرى القبائلية. وتطورت الأغنية القبائلية المحترفة في التعبير الشعري مع مرور التغيرات الاجتماعية والتاريخية في القرن العشرين. وارتبطت هذه التغيرات بأولى موجات الهجرة إلى فرنسا، ومن ثم الشعور القومي، والفترة التي تلتها من المطالبة الثقافية والهوية، وأخيرًا فترة الاستقلال. ففي الجانب الموسيقي، اندمجت تأثيرات جديدة من التقاليد الموسيقية الأجنبية في الموسيقى القبائلية. وتجلى ذلك من خلال استخدام مقامات جديدة، وتسلسل تآلفات هرمونية جديدة وتوسيع المجال الصوتي للالحان وتجاوز نطاق الاوكتاف. كما ساهم ظهور المرافقة الأوركسترالية الحديثة، التي شملت الآلات الموسيقية مثل: (المندولين، القيتارة، والبانجو). وقد ساهم فنانون مثل: (سليمان عازم، الشيخ الحسناوي، وزروقي علاوة) في شهرة هذه التنويعات والتاثيرات الجديدة. وبالتالي، تحدد شكل الاغنية تدريجياً في صيغة "الأبيات – ولازمة" وأصبحت سمة للموسيقى القبائلية المعاصرة.[1]

- **لمحة عامة حول التعابير الموسيقية وثراء الهوية الثقافية القبائلية:**

يتجلى ثراء الموسيقى القبائلية من خلال مجموعة واسعة من الأنماط والأشكال المنظمة بشكل جيد.ولكن دراسة هذا التراث لا تزال في مراحلها الأولى. ويتعين اذن اعداد خريطة مفصلة لمنطقة القبائل، من اجل جمع واحصاء محتوى تراثها الموسقي بشكل كامل وتوثيقه، والعمل عليه بدراسات مستفيضة ودقيقة.

تتنوع الأصوات الحلقية بشكل واسع في القرى القبائلية. بالإضافة إلى طريقة إنتاج الخطاب الصوتي والموسيقي، ويمكن التمييز أيضًا بين الأنواع المختلفة من التعابير الموسيقية.[2] ونذكر منها: السرد الشعري، المعروف باسم "ثِينِينْتْ إِسَفْرَا"، «Tinint isefra». وترقيص الأطفال الرّضع، المعروف باسم "أَسَرْقَصْ"، «Aserqes» أو "أَشْتَدُّو"، «Acteddu». والتراث الذي يعبر عن الألم والحزن وصرخات العذاب والبكاء الحزين، ويتجلى ذلك في تعابير مثل: "إِمَطَّاوَنْ"، «Imeṭṭawen» بمعنى البكاء و"ثَعَقَّطْ"، «Taɛeggaṭ »، بمعنى الصراخ و"أَسْحَايْسِيفْ ثِيّثَا

[1] Mahfoufi M, Musiques de Kabylie, op.cit.
[2] Ibid.

أُوقَجْدُورْ"، «Asḥaysif tiyita ugejdur» او" ثِيتَّا أُومَنْدُوبْ"، «Tiyita umendub» بمعنى الندب و"أَمَجَّذْ"،«Ameğğed» بمعنى التمجيد. وزغاريد النساء، المعروفة أيضًا باسم "ثِيغْرَاثِينْ" «Tighrathin» او"أَسْلَوْلَوْ" «Aslewlew » او"أَسَغْرِيرَتْ"، «Aseɣriret». تلاوة القرآن الكريم، المميزة بتتابع المقاطع الموقعة على نغمة واحدة، والمعتمدة عادة في الزوايا والمساجد وتسمى "أَكَرَّرْ"، «Akeṛṛeṛ». سرد القصة، المعروف باسم "حَكُّوْ نَتْمُوشُهَا"، «Hekku n tmucuha». وصوت النداء ويسمى "أَسِيوَلْ" «Asiwel» والغناء اثناء وضع الحناء الذي يسمى "أَزَنْزِي نَالْخَنِّي"، ««Azenzi n lḥenni. وأنين آهات المريض، الذي يُسمى "أَنَزَعْ" «anazeɛ». والغناء، المعروف ببساطة باسم "أَغَنِّي"، «Aɣenni».

تمثل هذه التعابير الموسيقية المختلفة جزءًا من التنوع الغني في الموسيقى القبائلية. ويمكن من خلال دراسة أعمق، فهم هذه الأنماط بشكل أفضل واستيعاب معناها وقيمتها الثقافية بشكل كامل. وبصفة عامة، وحسب ما ذكره "محفوفي"، فإن دراسة الموسيقى القبائلية تتطلب الاهتمام بالجوانب التاريخية والاجتماعية والثقافية المرتبطة بها. ويمكن استخدام المنهج الإثنوموسيقي لتوثيق وتحليل هذا التراث الموسيقي الثري، وكذلك توجيه الاهتمام إلى العوامل الاجتماعية والسياسية التي أثرت على تطور الموسيقى القبائلية على مر العصور. وان دراسة الموسيقى القبائلية ليست مجرد توثيق للأنماط والأشكال الموسيقية، بل تسعى إلى فهم معانيها العميقة ودلالاتها الثقافية. كما يمكن لهذه الدراسة أن تلقي الضوء على الهوية القبائلية والروح التضامنية للشعب القبائلي، وتعزز التفاهم والاحترام المتبادل بين الثقافات المختلفة.[1] وعليه، فإن البحث المستفيض في الموسيقى القبائلية يسهم في إثراء معرفتنا بهذا التراث الموسيقي وحمايته وتعزيزه.

– نظرة عامة حول الأنماط وتقنيات الغناء القبائلي:

يتم تمثيل الغناء في منطقة القبائل من خلال مصطلحات متنوعة مثل "ثَاغُشْتْ" «Taghesht» و"ثَاغَشْتْ"، «taɣ°ect» والتي تشير إلى الصوت والأغنية نفسها. والصوت المؤدى كفعل يُطلق عليه "أَغَنِّي«Aɣenni , Agheni»، وهو نتاج سياق اجتماعي محدد. ويستخدم القبائليون أيضًا مصطلح "لُغْنَى" «Leghna» أو «leɣ°na» للإشارة إلى آداء الاغنية. وهناك مصطلحات أخرى تحدد أنواع الموسيقى مثل "ذْكَرْ" «Dekkṛ»و"أَشَوِّيقْ" «Acewwiq» أو "إِيشَوِّيقْ" «Icewwiq»، و"ثَدَّاتْ" «Taḍat»، و"ثَجَانَتْ" «Tajanet»، و"ثَمْدِيحْتَ" «Tamdiḥt »، و"ثِمُوعَايَلْتْ" «Timuɛayelt»، و"ثِيزْلِيتْ" «Tizlitt».

[1] Mahfoufi M, Musiques de Kabylie, op.cit.

يتم عند طلب آداء أي أغنية استخدام عبارة "آوِيدْ ثَاغَشْتْ" «Awi-d taɣ°ect» (غني/أنشد أغنية). وكلمات الشعر تُسمى "إِمَسْلاَيَنْ نِسَفْرَا"، «Imeslayen n isefra» ولحنها معروف باسم "الصَّدْيّة "«Sṣedya». وأما عند الرغبة في طلب أغنية ذات طابع ديني وروحي، فيُستخدم التعبير "آوِيدْ إِشَوِّيقْ نَالْمُدَاوَلَة" «Awi-d icewwiq n lmuddawala» بمعنى انشد الاشويق الخاص بالمداولة أو "إِشَوِّيقْ نَالْمُجَاهَدَة".«icewwiq n lmuğahadda» أي الاشويق الخاص بالمجاهدة وتُسمى هذه الأناشيد بـ: "أَدَكَّرْ" «Adekkeṛ»ويتم تقديمها من قبل الصوفيين في جزئين متميزين. حيث يؤدى الجزء الأول، المسمى "المداولة" «lmuddawala»، بإيقاع بطيء ومزخرف (وهو لحن متكون من عدة نغمات تزين أحد المقاطع اللفظية في نص مغنى)، ويكون تمهيدًا وتحضيرا للجمهور. اما الجزء الثاني، المسمى "المجاهدة"«lmuğahadda» ، يتم عزفه بإيقاع سريع وتصاحبه رقصات صوفية مشوقة، والذي يعرف أيضًا باسم "لَجْذَبْ" «Lejjdeb».[1]

يتميز الغناء التقليدي القبائلي ببنيته المقطعية، التي يمكن أن تكون بسيطة أو مركبة. حيث يتمثل الشكل البسيط في غناء مقطع لفظي واحد على نغمة واحدة، بينما يضيف الشكل المركب تزويقات زخرفية، ويشكل بذلك مقطوعة لحنية. وتعد الزخرفة اللحنية سمة بارزة في الأشويق، سواء كان دنيويا أو دينيا وروحيا. وقد تكون المقاطع اللحنية موقعة او غير موقعة، ولكنها عادة ما تكون بإيقاعات بطيئة[2].

تتم ممارسة الغناء في القرى القبائلية، عادة في مجموعات تسمى "أَدُّورْ" «adurr» أو "لَّجْ" «lleg» أو "ثَرْبَاعْثْ" «tarbaɛt». حيث يمكن للمجموعة أن تغني بطرقتين مختلفتين. حيث تتمثل الطريقة الأولى في الغناء المتناوب، حيث يتناوب فريقان من المجموعة الصوتية، مثلما يحدث في أغاني المدح والتمجيد مثل: "ثُوغَاشْ أُوشَكَّرْ، ثُوغَاشْ أُحِيحَا" «tuɣac ucekkeṛ, tuɣac uḥiḥa » وفي أناشيد أَدَكَّرْ «Adekker » مثل "المداولة والمجاهدة" «lmuddawala, lmuğahadda ». اما الطريقة الثانية فتتمثل في السؤال والجواب، حيث يبدأ المغني بجملة ووتجيب عليه المجموعة. كالمواجهة الغنائية "أَمْعِيزْبَرْ، شْنَا" «amɛezbeṛ, ccna»، في حلقات أُورَارْ (وهي حلقات للغناء واللعب تقام في الاعراس والمناسبات) حيث يلقي المغني المنفرد أو المجموعة الصوتية جملة يهاجم بها شخصًا آخر أو مجموعة أخرى، فيرد الثاني بدوره بجملة مناسبة.[3]

يُمارس الغناء الجماعي في القرى عموما، باستخدام أنماط وتقنيات مميزة تعكس خصوصية هذا السياق الموسيقي الفريد. ويتميز الغناء الجماعي بتنظيم المشاركين في فرق صوتية تسمى " أَدُّورْ " أو «لَّجْ" أو"ثَرْبَاعْثْ". وتتم ممارسة الغناء الجماعي بطريقتين مختلفتين، حيث تتمثل الطريقة الأولى في الغناء المتناوب، حيث يتناوب فريقان من

[1] Mahfoufi M, Musiques de Kabylie, op.cit.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

المجموعة الصوتية، مثلما يحدث في أغاني المدح والتمجيد مثل: "ثُوغَاشْ أُوشَكَّرْ، ثُوغَاشْ أُحِيحَا" وفي أناشيد أَذَكَّرْ «Adekker» مثل "المداولة والمجاهدة". اما الطريقة الثانية فتتمثل في السؤال والجواب، حيث يبدأ المغني بجملة وتجيب عليه المجموعة. كالمواجهة الغنائية "أَمْعِيزْبَرْ، شْنَا" «amɛezbeṛ, ccna»، في حلقات أُورَارْ (وهي حلقات للغناء واللعب تقام في الاعراس والمناسبات) حيث يلقي المغني المنفرد أو المجموعة الصوتية جملة يهاجم بها شخصًا آخر أو مجموعة أخرى، فيرد الثاني بدوره بجملة مناسبة.[1] ويتميز الغناء الشعبي التقليدي القبائلي ببنيته الصوتية المقطعية، التي يمكن أن تكون بسيطة أو مركبة. حيث يتمثل الشكل البسيط في غناء مقطع صوتي واحد على نغمة واحدة، بينما يضيف الشكل المركب الزخارف الملحنة التي تشكل قطعة موسيقية. وتعتبر النغمة المزخرفة سمة بارزة في الأشيويق سواء كان غناءً دنيويا أو دينيًا تصوفيًا. كما يمكن أن تكون النغمات الزخرفية موقعة او غير موقعة، لكنها عمومًا تتمتع بسرعة بطيئة. تتم ممارسة الغناء الجماعي عموما في قرى منطقة القبائل.ويعتمد هذا النوع من الغناء على قوة التفاعل والتنسيق بين المشاركين، مما يعزز روح الجماعة والانتماء الثقافي. حيث يعكس هذا البحث أهمية الغناء الجماعي في الحفاظ على التراث الموسيقي القبائلي ونقله للأجيال القادمة. فبفضل التحليل العميق لأنماط الغناء وتقنياته، يساهم هذا البحث في فهم أعمق لثقافة وتراث القبائل وتأثيره على الممارسات الموسيقية في المنطقة.

– توافق وانسجام الاصطلاحات المحلية مع المناسبات الشعبية:

يتم تنظيم الأغاني القبائلية في التراث الشعبي بناءً على الأغاني التقليدية، وفقًا لمناسبات محددة ترتبط بالعادات الاجتماعية والظروف الزمنية. وتشمل هذه الظروف ما يلي: [2]

- **ولادة صبي**: "ثَلاَلِيثْ نْوَقْشِيشْ" «Talalit n weqcic»
- **الختان**: "أَسَضْهَرْ، أَسَخْتَنْ" «Asedheṛ, Asexten»
- **الزواج**: "زْوَاجْ «Zzwağ»
- **المواجهات الغنائية**: "أَمْعِزْبَرْ، أَمْعِزَّرْ، أَرَكَّزْ، شْنَا" «Amɛezbeṛ, Amɛezzeṛ, Aṛekkez, Ccna»
- **تنويم وتسلية الأطفال**: "أَسْقَانْ، أَسَلْعَبْ نْوَقْرُودْ" «Asgan, Aselɛeb n wegrud»
- **الحرب**: "لْقِرَّ، طْرَادْ" «Lgirra, ttṛad»
- **السهرات الجنائزية**: "أَسَنْسِي أَفَ–لْمَرْحُومْ" « Asensi af lmeṛḥum»
- **زيارة المقامات**: "الزْيَارَة، الزَّرْدَة، التَّبْيِة نْ–لَمْقَامَاتْ «Zzyaṛa, Zzerda, Ttebyita n lemqamat»

[1] Mahfoufi M, Musiques de Kabylie, op.cit.
[2] Ibid.

- **ملتقيات السهرات الروحية:** "لْمُلاَقَى" «lmulaqa»، حيث يغني الصوفيون ويمارسون "لْجَّذْبْ" «Ljjdeb».
- **النداء للصلاة او الأذان:** "ثَدَّانِيثْ نَ-الشِّيخْ" «Taddanit n ccix»
- **المواكب الجنائزية:** حيث يرافق الميت ليوارى الثرى.

يتكون التراث الغنائي القبائلي التقليدي من أنماط موسيقية مختلفة تمارس وفقًا للمناسبات الاجتماعية. فرغم التشابه في طقوس الغناء، ولكن تسميات هذه الأنماط تختلف من منطقة إلى أخرى.[1] وبالتالي، يمكن تسمية الأغاني المرتبطة بالعادات الخاصة بالولادة والختان والزواج بأسماء مثل: "ثِيبُوغَارِينْ، أو أَشَكَّرْ، أو إِزْلاَنْ، أو ثُوزْيَا، أو أَشُوَّقْ، أو أَغَنِّي." «Tibuɣarin, Aacekkeṛ, Izlan, Tuzzya, Acewweq, Aɣenni» وترتبط أغاني "أَذَكَّرْ أو"أَشُوَّقْ" «Adekker ou Acewweq» بالطقوس الجنائزية وزيارة المقامات واللقاءات الصوفية خلال "لْمُلاَقَى" «lmulaqa». وتسمى الأغاني المرتبطة بالحب والمودة: "أَحِيحَا" و"أَشُوَّقْ" «Aḥiḥa, Acewweq» . واما الأغاني التي لم يتم تسميتها في اللغة فيُشار إليها بـ "ثُوغَاشْ نَ-شْنَا، نُ-وَمْعِزْبَرْ، نُ-وَمْجَاذَلْ، أُرَكَّزْ." «Tuɣac n ccna, n wemɛezbeṛ, n wemjadel, uṛekkez». وتُعرف الأغاني الدينية بـ "ثُوغَاشْ نْ-تَدْيَانِيثْ." «Tuɣac n tddiyanit». ويُشار إلى النداء للصلاة (الاذان) بـ: "لَذَانْ" «Laddan» .وتلاوة القرآن باسم "أَكَرَّرْ" «Akeṛṛer » .وتُسمى المدائح والقصص البطولية بـ :"أَقَّايْ نْ-ثَقْصِيذِينْ" «Agg°ay n teqsiḍin» اما أغاني او أناشيد الحج التي تؤدى اثناء مغادرة وعودة الحاج يُطلق عليها "أَصَوَّفْ أو أَذَكَّرْ" « Aṣewwef, adekkeṛ» . ويُطلق على الاستيقاظ ليلا مع بزوغ الفجر لتناول وجبة السحور في شهر رمضان، اسم السْحُورْ «Sshur»، والتهليل التي يؤدى في هذا الوقت يسمى "أَهَلَّلْ" «Ahellel» سواء كان صوتيًا أو موسيقيًا.كما يُطلق على الأناشيد القومية وأغاني الحرب اسم "النَّشِّذَاثَ أو لَعَمَاثْ" «Nnacidat ou Laɛamat» . وتُعرف هدهدات تنويم وتهدئة الأطفال باسم "أَهُوزُّو، أَشُلُّو، أَزُوزَّنْ، أَتُّهُو" «Ahuzzu, Ashullu, Azuzzen, Attehu» . هذه الأغاني الهادئة والمريحة مؤلفة خصيصًا لمساعدة الأطفال على النوم بسلام. أما الألعاب التربوية والتسلية الموجهة للأطفال، فتُسمى "أَسَرْقَصْ، أَشْتَدُّو، أَسْجَلَبْ، أَسْتُوتَخْ" «Aserqes, Acteddu, Asjelleb, Astutteh» . تهدف هذه الأنشطة الترفيهية التفاعلية إلى تحفيز نمو وتعلم الأطفال بطريقة ممتعة ومشوقة.

ترتبط بعض الأنواع الموسيقية بظروف طقوسية محددة. حيث يتم تنظيم العرس "ثَامَغْرَا" «Tameɣra» بمناسبة ولادة صبي أو ختان أو زواج، ويستمر طوال الليل بمصاحبة الأغاني والألعاب الموسيقية الراقصة في حلقة تُعرف بـ: "أُورَارْ" «Urar». وهذا ما يوفر فرصة لأداء العديد من الأغاني المتنوعة الأخرى. وتظل الموسيقى القروية

[1] Mahfoufi M, Musiques de Kabylie, op.cit.

ممارسة تقتصر على النساء.باستثناء الأناشيد الدينية من نوع أَذَكَّرْ «Adekker» وأغاني الرقص الذكورية، في بعض القرى مثل إحسناون (منطقة تيزي وزو)، حيث يشارك الرجال في أداء أغاني ثِيبُوغَارِينْ «Tibuɣarin» التي تتعلق بالتقاليد المرتبطة بالحناء. بالإضافة الى ذلك تؤدي فرق عازفي الزرنة و الطبول (الزرناجية) مقاطع موسيقية آلية تُسمى "نُوبَاتْ" «Nnubat». وبالتالي، يُطلق على نوبة العروس اسم "نُوبَة نْ-تَسْلِيتْ" «Nnuba n teslit» ، ويُطلق على نوبة الراقص اسم "نُوبَة أُوشَطَّاحْ" «Nnuba uceṭṭaḥ » ، ويُطلق على نوبة حفلة الحناء اسم "نُوبَة نَ- لْحَنِّي" «Nnuba n lḥenni» ، ويُطلق على نوبة الخروج اسم "نُوبَة نْ- تُفْغَا" «Nnuba n tuffɣa» ، وهذه سوى بعض الأمثلة فقط[1].

تعكس هذه الاحتفالات والأغاني ثراء التراث الموسيقي الكبير وترابطها العميق مع التقاليد والعادات الاجتماعية للشعب القبائلي، وتشكل جزءًا لا يتجزأ من ثقافتهم الغنية والمتنوعة.وبهذا نكون قد استعرضنا مجموعة متنوعة من انواع الأغاني القبائلية التقليدية وتسمياتها المختلفة حسب الأوقات والمناسبات الاجتماعية الملائمة.

– الغناء القبائلي (بين العالمي والروحي الديني):

تضم الموسيقى القبائلية بالإضافة إلى الأغاني التي يؤديها المحترفون، موسيقى القرويين التي يعزفها غير المحترفين. وتنقسم الموسيقى القبائلية إلى نوعين رئيسيين: العالمي والروحي الديني. ففي مجال الغناء العالمي، اختفى بعض الأنواع التي كانت حاضرة في أوائل الأربعينيات. بالمقابل فان فرق الزرنة التي تعزف خلال الاحتفالات العائلية في القرى يمتلكون موسيقى لا تنتمي إلى عالم المحترفين وتظل حية ومزدهرة. وقد تميز فنهم بالتسجيلات التي أثرت على القرن العشرين. أما بالنسبة للغناء الروحي الديني "أَذَكَّرْ" «Adekker» الذي يمارسه الصوفيون "إِخُونِيَنْ" «ixuniyen»، فإن الدراسات الجارية تشير الى ان ذخيرته متنوعة وغنية، رغم أنها لا تركز بشكل حصري على الجوانب الموسيقية.[2]

نجد في الأغنية القبائلية اذن، تنوعاً واضحاً في أساليب الغناء بين النساء والرجال، وكذلك حسب موضوع الأغنية نفسها. ويُمكن تناول هذا النوع من الغناء من زوايا متعددة، اعتماداً على التخصص الأكاديمي أو الإطار المنهجي المعتمد في الدراسة. اما المواضيع التي تتناولها الأغاني القبائلية، يمكن تصنيفها إلى صنفين رئيسيين: الأول يشمل الأغاني المرتبطة بالتراث التقليدي والتي تُؤدى غالباً في سياق الطقوس الاجتماعية والمناسبات الخاصة، بينما

[1] Mahfoufi M, Musiques de Kabylie, op.cit.
[2] Ibid.

ينتمي الصنف الآخر إلى تراث حديث أو شبه حديث، ويعكس التحولات الثقافية والاجتماعية التي شهدها المجتمع القبائلي على مر الزمن.

– الألات الموسيقية[1] :

تعتبر آلة الناي اصيلة في الموسيقى القبائلية، حيث كانت تسمى بـ: "ناي الراعي"، حيث كان القصاب يتعرض لتأثيرات عديدة عبر الزوايا، في جميع مناطق الجزائر. ويرجع ذلك إلى أن أتباع الزوايا يتحركون باستمرار في جميع أنحاء البلاد. وأثناء الحج السنوي للطريقة العمارية، وخلال فعاليات الزردات السنوية، سواء في قالمة أو سيدي عمارة أو بوسعادة أو زاوية الحامل، اين يلتقي اتباع الطرقية. وفي حفلات الحضرة بالزوايا، وكانت تستخدم آلتين من القصب وثلاثة من آلة البندير لضمان الممارسة الموسيقية. وكان أتباع الزاوية من منطقة القبائل يعزفون بآلاتهم الخاصة أنغامًا مأخوذة من الزاوية المضيفة.

تختلف الة الزرنة (الغايطة) المستعملة في منطقة القبائل عن نظيراتها في المناطق الأخرى في القطر الوطني (الجلفة، بوسعادة، جنوب البويرة). حيث تمتلك صوتًا فريدًا يميزها. فهي أكثر دفئًا وانسجامًا. وشكل الزرنة متشابه تقريبًا في شمال الجزائر، ففي سيدي بلعباس، تكون اطول، وشكل الزرنة عند القبائل أقرب من شكلها في الأوراس. ولكن الإيقاعات والألحان المعزوفة تختلف. ونجد أيضا آلة الشكوة او المزود التي تسمى (الغَايْظَة نْتَايْلُوثْ) (Ghitha N'Theilouth) او"أَقْثِيذْ"(Agethidh) وهي وعاء لتخزين الماء أو الحليب، مصنوعة من جلد الماعز، وتستعمل كآلة موسيقية حيث يتم نفخها بالهواء، وتضاف لها قرون ووانابيب من القصب. حيث يتم استخدام أنبوب لنفخ الهواء في الجلد، وانابيب أخرى بقطر سنتيمتر واحد، تضم من (4) إلى (6) ثقوب، حسب المنطقة. لعزف اللحن المرغوب، وحسب الصوت المطلوب، كما يمكن التحكم في الأنابيب معًا، مما ينتج صوتًا جذابا وساحرا. تشكل فرق الزرنة التي تسمى "إِضَبَّالَنْ"(Idhabbalen) مجموعة من الموسيقيين العازفين لآلات الزرنة وآلات الايقاع. ويتم عادة استخدام الالات الايقاعية (طبلين وبندير أو طبل وبندير) في جميع المناسبات.

تعتبر الموسيقى القبائلية بصفة عامة، ذات أهمية كبيرة في تعزيز التراث الأمازيغي والمحافظة على هويته. من خلال مجموعة متنوعة من الآلات الموسيقية المميزة، مثل القصبة والزرنة والمزود، ويتم إحياء التقاليد الموسيقية القبائلية ونقلها من جيل إلى آخر. وتعكس هذه الآلات تنوع الثقافة والتراث في الجزائر، وتساهم في إثراء المشهد الموسيقي والتعبير الفني الأمازيغي في البلاد. وبالاعتماد على هذا التراث الموسيقي الغني والمتنوع، يستمر الفنانون والموسيقيون القبائليون في المحافظة على روح الهوية الأمازيغية وتعزيزها، والعمل على تعزيز الوعي. من خلال الموسيقى، وذلك عن

[1] مصامري حميد، مقابلة، طارق فركون، مرجع سابق.

طريق إنتاج أعمال فنية تعبر عن قضايا وتجارب الشعب الأمازيغي. مستخدمين الكلمات والألحان لإيصال رسائل هامة حول الهوية واللغة والتراث الأمازيغي. ومع تطور التكنولوجيا ووسائل التواصل الاجتماعي، يتم تعزيز انتشار الموسيقى القبائلية على نطاق أوسع وتواصلها مع جمهور عريض سواء داخل الجزائر أو خارج الحدود. ويستخدم الفنانون والموسيقيون وسائل التواصل الاجتماعي للتواصل مع المعجبين ومحبي الموسيقى، وتبادل المعرفة والثقافة، وتعزيز الوعي بالتراث الأمازيغي.

تواصل الموسيقى القبائلية، بآلاتها الأصيلة مثل: آلات القصبة والزرنة والمزود او الشكوة، أن تعكس تاريخ وتقاليد المنطقة. فهي تتطور أيضًا لتتكيف مع التأثيرات الحديثة، مع الاحتفاظ بروابطها القوية بالثقافة والهوية المحلية. وتستمر في تجاوز الحدود والتواصل مع العالم الخارجي. وتتمتع بشعبية متزايدة في الساحة العالمية، حيث يتم اكتشافها وتقديرها من قبل الجماهير العربية والأجنبية على حد سواء. وتحتك الموسيقى القبائلية بالموسيقى من مختلف الثقافات، مما يؤدي إلى تبادل الخبرات والتأثير المتبادل وإثراء المشهد الموسيقي. تظل الموسيقى القبائلية اذن حية ومستمرة في التطور، محافظة في الوقت نفسه على جذورها التقليدية. وتعبّر عن هوية قوية وتساهم في إبراز التراث الثقافي الغني للقبائل الأمازيغية. وبفضل تجاوبها مع التغيرات الحديثة وإبداعها المستمر، تظل الموسيقى القبائلية رمزًا للتجدد والتراث الحضاري في الجزائر وخارجها.

– السلالم والمقامات الموسيقية:

تتميز الأغاني القبائلية باستخدام سلالم ومقامات محددة، كما شرح ذلك (ف. سالفادور دانييل) في كتابه عن الموسيقى القبائلية. حيث يتمتع كل مقام بسماته الخاصة ويرتبط بأنواع مختلفة من الشعر. ومن الملاحظ أن الموسيقى القبائلية غير مدونة، وهذا ما يفسر الاختلافات البارزة في أداء نفس الأغنية بين القبائل المجاورة. نظرًا لطول الزمن والزخرفات التي يضيفها المغنون، ويستحيل أن نعثر على الصيغة الأصلية للأغنية مع كل التغييرات التي مرت بها. بالإضافة الى التباينات في النص الا ان المقام والطابع العام للقطعة لا يتغيران. وظلت العناصر الأساسية للموسيقى، مثل المقامات والطبوع الخاصة، سليمة، محافظة بذلك على جوهر وهوية الموسيقى القبائلية. إن هذا التنوع في الأداء يضيف ثراءً وديناميةً خاصة للموسيقى القبائلية، مما يتيح لها التكيف مع أذواق وتعابير فنية مميزة لكل مجتمع وكل مغني، مع الحفاظ على تراثها الموسيقي المميز. [1]

المبحث الثالث: تطور الأغنية القبائلية، بين المقاومة الهوياتية والثراء الثقافي:

[1] Salvadore- Daniel Francisoco, Notice sur la musique Kabyle, dans Hanoteau Adolphe, Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura, Bastide, Librairie Editeur, Alger, 1867

- **الموسيقى المغاربية والتطور التاريخي للأغنية القبائلية:**

ولعت الثقافة الشعبية في البلدان المغاربية بمختلف الاحتفالات. حيث يتم استغلال كل فرصة لتنظيم تظاهرة، وتحرير الطاقة والاندماج في حماسة مثيرة. وفي قلب تعابير الحياة الاجتماعية، تحتل الموسيقى مكانة مركزية، ترافق هذه اللحظات المميزة. سواء كان ذلك خلال فانتازيا تقليدية، أو احياء الافراح، أو اجتماع قبلي، أو حتى لكسر رتابة الحياة اليومية، وتستحضر الموسيقى دائمًا لإبهار المشاركين والمشاهدين.[1] وعليه، يمكن القول ان الأغنية القبائلية شهدت تطوراً ملحوظاً على مر القرون، متجسدة في تباينات واضحة في اللحن والتكوين الموسيقي. نظراً للطابع الشفهي الذي هيمن على عملية نقل هذه الأغاني عبر الأجيال. ويظل من الصعب تحديد السمات الموسيقية والنصوص الأصلية بدقة. كما كانت في العصور القديمة، باستخدام الأدوات البحثية المعاصرة. ومع ذلك، تُتيح الدراسات المتعددة التي أُجريت في مجالات مثل الإثنوغرافيا، وعلم الاجتماع، وعلم الموسيقى الشعبية، إمكانية تشكيل فهم أعمق وتحليل تطور الأغنية القبائلية عبر مختلف العصور. تقدم لنا هذه الأبحاث نظرة قيمة على السمات والمواضيع التي أثرت في الأغنية القبائلية. وتمكننا من فهم دورها في المجتمع ومعناها الثقافي وتطورها على مر الزمن. من خلال هذه التخصصات، ونحن قادرون على استكشاف تفاصيل وتعقيدات هذا الفن الموسيقي، الذي استطاع أن يأسر قلوب وعقول الناس على مر الأجيال. وبالتالي، فرغم التحديات المتعلقة بالحفاظ على تراثها الشفهي، فإن الأغنية القبائلية تظل كنزًا ثقافيًا يستحق التقدير والحفاظ عليه.

دفع الاهتمام بالموسيقى العربية الإثنوموسيقيولوجي والموسيقيولوجي، (ج. روانيه) (J.Rouanet) إلى استكشاف الموسيقى المغاربية. في القسم المخصص لـ "الموسيقى العربية في المغرب" في المجلد الخامس من موسوعة لافينياك (1913-1922)، التي كتبها هذا الأخير.وسنستخدم المعلومات المجمعة ونعتمد عليها في بحوثنا الخاصة. حيث يؤكد ج. روانيه: أن الفن الإسلامي في المغرب استغرق في النوم بسبب الأحداث التاريخية والاجتماعية. واستمرت التقاليد القديمة، التي لا تزال حية وتقريباً سليمة في شكلها، وموالية لروحها على مر الزمن. ويقارن بين تطور الموسيقى العربية، في خصائصها الكبرى النمطية، منذ العصور الإسلامية المبكرة والفنون الإسلامية الأخرى، معتبراً أنها نشأت من وجدان إسلامي متحيز للعقائد والتقاليد التي تقاوم أي تأثير خارجي لا يندرج تحت الطقوس أو العادات الأصلية. ومع ذلك، فإن الفن يحتاج إلى وجدان رفيع يتحلى بطموحات كبيرة حتى يتمكن من الازدهار والتطور. للأسف، انغلقت الشعوب المستعمرة على أنفسها منذ قرون، راضية ببقايا ماضيها.[2]

[1] Rouanet J, La musique maghrébine, op.cit. p 2827.
[2] Ibid.

وتنطبق هذه النظرة أيضًا على الشعوب في الجزائر التي واجهت الاميراطوريات الغازية على مدى قرون. وكانت الاتصالات مع الحضارات الأخرى لها تأثيرات كبيرة على السياسة والدين، والتي قد تؤثر بدورها وتحول الإبداع الفني. وبالطريقة نفسها، تعرضت التقاليد الفنية للمستعمرين المستوطنين في البلاد لتأثيرات بيئتهم المحيطة. ومن المهم أن نذكر أنه تطورت في شمال أفريقيا مكونات مختلفة على التوالي مع الأمازيغ، بدءًا من الفينيقيين والرومان (من القرن الثاني قبل الميلاد حتى عام 438 م) والفاندال (من عام 438 حتى عام 534) والبيزنطيين (من عام 534 حتى عام 670) والعرب (من عام 670 حتى عام 1518) والاتراك (من عام 1518 حتى عام 1830). تركت تقريبًا جميع هذه الغزوات، التي أثرت بشكل متفاوت على جميع أنحاء البلاد، آثارًا عميقة، وفي بعض الأحيان انصهرت وتغلغلت إلى درجة يصعب تمييز مساهمة كل مكون في النتيجة النهائية التي تظهر بصورة متجانسة جدًا. ومع ذلك، فإن بعض المناطق التي بقيت معزولة نسبيًا تحتفظ بخصائص مميزة تستمر.[1]

نجحت الموسيقى من بين جميع الفنون رغم كل الاحداث في البقاء والاستمرار.حيث تُعتبر الموسيقى ضرورة، سواء كانت مرتبطة بالمتعة أو بالمعاناة، وتحتل مكانة أساسية في حياة سكان المغرب. فهي موجودة في جميع الاحتفالات والمراسم، سواء كانت دنيوية أو دينية، علنية أو خاصة، أو تتعلق بالأغنياء أو الفقراء. كما يشير روانيه، فإن الموسيقى هي الفن الوحيد الذي تمكن من الحفاظ على هوية متميزة ويمكننا من الاتصال بقرون بعيدة. وهي أيضًا الوسيلة الوحيدة التي يمكن من خلالها للسكان الأصليين التعبير عن مشاعرهم وتلبية متعة جمالية حتى ولو بشكل بدائي.[2] ففن المغرب، بما في ذلك الموسيقى، لا يمكن فصله عن تاريخه العام. كما يوضح روانيه، فإن الفن ليس إبداعًا فجائيًا، بل هو نتيجة لتداخل المنافذ عبر القرون الماضية وتأثيرات التواصل مع المناطق المجاورة والسيطرة التي تعرضت لها، بالإضافة إلى أنه يعكس الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. من هذه النقطة، يصبح من الممكن استخلاص العناصر الأساسية التي تساعد على فهم تشكل الموسيقى المغربية وتسليط الضوء على سماتها المختلفة. ويخلص روانيه إلى أن هذه العناصر تبرز النقاط التالية:

- وجود خلفية أمازيغية خاصة بهذا الشعب، مميزة بمفاهيم جمالية بسيطة،
- موسيقى متجذرة في الجبال وفي العقلية الحربية،
- فن ينبثق من شعب ينعزل عن العالم باستمرار،
- صراع مستمر من أجل استعادة الاستقلالية،

[1] Rouanet J, La musique maghrébine, op.cit.
[2] Ibid.

- فن شخصي بالكامل، يعبّر عن المشاعر الفردية،
- حدود محددة بوضوح، تمتد من كروميري في تونس إلى المغرب، ومن القبائل الكبيرة في الجزائر إلى القبائل الطوارقية.[1]

تتوافق تلك النتائج في النهاية مع أصل الشعوب، وهويتهم العرقية، أو تأثيرات فنون الفتوحات المتعاقبة المختلفة. فبالفعل، ينبغي أن نتذكر أن بعض الأمازيغ تعرضوا للموسيقيين من الفاتحين وكانوا على اتصال بالموسيقيين العرب، الذين قدموا بالإضافة إلى أداء الموسيقى الخاصة بهم، عناصر من التقاليد الموسيقية القبطية والسورية والمصرية واليونانية والفارسية. وانصهر وتطور هذا التداخل، بالإضافة إلى الخلفية الأمازيغية، على مدى سبعة قرون في إسبانيا قبل أن يعود إلى المغرب. ووفقًا للمناطق، أدى ذلك إما إلى ظهور موسيقى تكاد تكون مشابهة للموسيقى الأمازيغية البدائية، أو إلى ظهور موسيقى متأثرة بالموسيقى العربية، وأحيانًا متأثرة بالثقافة الإسبانية، وأحيانًا تحمل طابعًا تركيًا في الأذواق.[2]

يتم تمييز فئتين للموسيقى بوضوح في التقاليد القديمة المغربية: الموسيقى الدينية المعروفة باسم "كلام الجد"، والموسيقى العادية المعروفة باسم "كلام الهزل". ووفقًا لـ ج. روانيه، تشترك هاتان الفئتان في بعض الشبهات، حيث تنبعان من نفس المصدر وتخضعان لنفس القوانين التقنية. ومع ذلك، استفادت الموسيقى الدينية من الحفظ الأفضل، كما هو الحال في كل ما يتعلق بالمذاهب وممارسة الإسلام، مما يجعلها تقاوم تآكل الزمن وتشويهات التفسير. وعلى النقيض من ذلك، كانت الموسيقى العادية، التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالحياة الاجتماعية، أكثر حرية في متابعة التوجهات وتأثرت بتأثيرات الفنون الأخرى وتطور الحضارة الإسلامية. كما ساهمت في التنمية الفكرية لشعوب الإسلام. وبالتالي، ظهرت أنماط فنية مختلفة في المغرب، سواء بين الأمازيغ في الجبال، أو في المدن، أو ضمن الأوساط الثقافية في المراكز الحضرية.[3]

يشير المؤلف بالنسبة للموسيقى القبائلية، إلى أن بعض العناصر المميزة في الموسيقى العربية، مثل الزخرفة المفرطة والكروماتية والحنين الموسيقي، لم تؤثر بعد في الموسيقى القبائلية. فإن الغناء في الموسيقى القبائلية مميز ومستند إلى طبوع تشبه مقامات الموسيقى الرومانية ولم تتطور كثيرا ويغلب عليها حس الموسيقى في تلك الحقبة الزمنية. كان الرومان الوثنيون والمسيحيون من بين الغزاة الذين نجحوا في اختراق أراضي الأمازيغ، التي كانت لفترة طويلة غير قابلة للاختراق، وهم الذين تمكنوا من الوصول إلى القبائل الجبلية، حتى تلك المحمية بتضاريسها الوعرة في مناطقها. وعرف

[1] Rouanet J, La musique maghrébine, op.cit.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

الأمازيغ، باستثناء الطوارق، بعدم استخدامهم للآلات الموسيقية الوترية. بل يميلون الى البندير والطبل والزرنة، أما الطار، فلم يكن معروفاً بعد عند الأمازيغ فهو من عناصر الموسيقى المورية. تمتاز الموسيقى عند الأمازيغ بسمة أخرى وهي تنوع التجليات المحلية. وبالتالي، فإن تشكيلة الموسيقى الأمازيغية متنوعة، مع تظاهرات محددة وأغانٍ قروية تختلف حتى بين القرى المجاورة. وعلى النقيض، فعند العرب والموريسكيين، فكانت ذخيرة الموسيقى أكثر عمومية. [1]

وتتسم الموسيقى الامازيغية الدنيوية بمرافقة الالات الموسيقية الإيقاعية. سواء كان ذلك في الرقصات الخفيفة، أو في الألحان الأندلسية، أو في الألحان الشعبية للزرنة، حيث تتنوع الايقاعات، حسب الحركة داخل مقطوعة موسيقية واحدة، ووفقا لطبيعتها. وبالتالي، فإن الموسيقى يتم حملها طبيعيا من خلال إيقاع قوي. وفيما يتعلق بالغناء الديني وطابعه الصوفي، فهو يعتمد على الصوت الحلقي بدون مصاحبة الآلات الموسيقية. وايقاعه حر يوجه ويضبط بواسطة تنفس المنشد. والخط اللحني للأغنية يحدد بناءً على النص، على عكس الموسيقى الدنيوية حيث تسيطر الموسيقى أحيانًا على حساب النص أو قافيته. ويشرح (ج. روانيه) أن حاجة الأغاني الدنيوية للإيقاع هي ضرورة وثروة للصوت، نظرًا لعدم وجود الهارموني. فجاء تحالف الصوت والآلة ليعوض النقائص في الأداء الصوتي لتعويض التصريفات والانزلاقات. وقد تم توصيل هذه التقنيات الصوتية في التقنية الأدائية للزرنة والناي أخيرًا.[2]

كتب (ج. روانيه) فيما يتعلق بموسيقى القبائل الكبيرة حيث قال: "ما ذكرناه سابقاً عن القبائل الكبيرة والسلالة الأمازيغية يفسر بشكل كافٍ حتمية اختلاف الموسيقى القبائلية في أسسها وأشكالها الحالية عن الموسيقى العربية، وبالأخص الموسيقى الأندلسية المورية".[3] حيث فصل هنا المؤلف فصلا قاطعًا حول خصوصية الموسيقى القبائلية في ثقافة الجزائر. معتمدا على جمع مختلف الاغاني القبائلية وتاريخ الغزوات المتتالية في شمال أفريقيا.

يُلاحَظ أن المجتمع الأمازيغي في تلك الفترة، لم يتطور بشكل كبير، حيث بقي تقريبا على حالته التي وصفها ابن خلدون في تاريخه، وربما قبل ذلك، قد تعود حتى العهد الروماني. حيث بقي الامازيغ مزارعين ومقاتلين في الأساس حتى الان. فمستوطناتهم بسيطة، وعاداتهم وأذواقهم تظل ثابتة تقريبًا، وفنونهم لم تتطور كثيرًا، وتظل بسيطة وبدائية. وبالتالي، تُعتبر الموسيقى الأمازيغية محافظة جدًا، خالية من الزخرفة، بسيطة وخشنة. فهي تعتمد على نغمات قصيرة وبسيطة، وبمدى محدود. ان الأمازيغ (باستثناء الطوارق، الذين سيتم التطرق إليهم في فصل منفصل حيث يُذكر فيه الامزاد) لا يعتمدون على الآلات الوترية المستخدمة عند السكان الحضريين. بل تكفيهم آلة الزرنة، والبندير، والطبول، والناي للتعبير عن موسيقاهم من خلال الغناء. يضيف هذا النوع الموسيقي الصلابة، والرجولة

[1] Rouanet J, La musique maghrébine, op.cit.
[2] Ibid. pp 2843 - 2844.
[3] Ibid. p 2845.

للأنغام المفضلة لديهم، والتي تقتصر جماليتها على أشكال تقليدية أو مرتجلة، تُنقل شفهيًا. ويُشير المؤلف إلى أن هذه الموسيقى تناسب تمامًا شعبًا، اضطر دائمًا للكفاح من أجل البقاء، في مواجهة جفاف الأرض، وقسوة المواسم، وهجمات المغتصبين.[1]

تملك كل قبيلة في منطقة القبائل أغانيها الخاصة، والتي تروي عادة قصص عن المعارك ضد الغزاة وعن الاعراش المتنافسة، والكوارث والمعجزات التي تنسب الى الاولياء الصالحين. ويعتبر الغناء القروي أساسا من مسؤولية النساء، حيث يُشير اليها مهنى محفوفي في كتابه "أغاني النساء في القبائل" فيقول: تُنشط القرى على إيقاع التظاهرات الموسيقية العديدة مثل: (مناسبات الولادة والزواج والحزن وألعاب الأطفال والحب والحرب)[2] . وكانت النسوة عادةً يغنين ويبتكرن العديد من الألحان أثناء أعمالهن المنزلية أو في الحقول. فتنتشر هذه الارتجالات بسرعة في القرية بفضل الحياة الجماعية اليومية. وبالمقابل، تُثري أغاني الرعاة الشباب، والحرفيين الشعبيين، بالطريقة نفسها الذخيرة الموسيقية للقبيلة. ومن بين هذه المقاطع نجد الاغنية العاطفية، التي تمتاز غالبًا بحرية كلماتها.[3]

لاحظ روانيه إبان فترة الاستعمار الفرنسي، أن الموسيقى القبائلية تعرضت لتحول وتطور هام. نتيجة لتعليم الأغاني الفرنسية في المدرسة الابتدائية، حيث استُخدمت الألحان فيما بعد، وانتشرت من خلال التلاميذ في القبائل والقرى البعيدة. وقد أدى الاحتكاك بالموسيقى الغربية ذات الطابع المحدد، إلى تخلي القبائليين تدريجيًا عن طبوعهم الاصلية، وقاموا بإعادة توجيه ألحانهم نحو المقامات الموسيقية الغربية الكبيرة أو الصغيرة منها. وحدث ذلك أيضًا في الموسيقى الآلية. وبالإضافة إلى ذلك، قام الموسيقيون القبائليون بإدراج الالحان الرائجة في ذخائرهم الموسيقية، من خلال الاحتكاك بالمجتمع الغربي اثناء رحلات الهجرة إلى المدن الفرنسية.[4]

يمكن الاستنتاج أن الموسيقى القبائلية تُجسد الشغف بالاحتفالات والتقاليد المتأصلة في الثقافة المغاربية. ورغم التأثيرات المتعددة التي شهدتها عبر العصور، بدءا من العناصر الأمازيغية القديمة إلى التأثيرات العربية والأوروبية، الا انها حافظت على هويتها الفريدة، واستمر تطورها في اللحن والبنية الموسيقية، مما يعكس مرونتها ودورها الثقافي الهام .وتلعب الإيقاعات دوراً محورياً في الموسيقى القبائلية، حيث تبرز الآلات الإيقاعية مثل البندير، الطبل، والطار في إثراء الألحان وخلق تنوع إيقاعي حيوي. ويسمح التناغم بين الصوت والآلات بتعويض التغيرات الصوتية والزخارف اللحنية، ما يضفي على الموسيقى القبائلية ثراءً وجمالية خاصة. وتظل الآلات الإيقاعية مهيمنة على هذا النوع

[1] Rouanet J, La musique maghrébine, op.cit.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

الموسيقي، باستثناء بعض المجموعات كالطوارق الذين يستخدمون آلة "الإمزاد"، بينما تقتصر القبائل على آلات مثل "الزرنة" و"البندير" و"الطبل"، التي تُستخدم في احياء الاحتفالات العائلية والتظاهرات القروية.

تتميّز الموسيقى القبائلية بطابعها السردي، حيث تروي الأغاني قصصًا عن المعارك، والأحداث التاريخية، وحكايات الاولياء الصالحين. كما تلعب النساء دورًا بارزًا في هذا السياق، إذ يبدعن الألحان أثناء الأعمال اليومية، مع انتشار الأغاني العاطفية التي تتميز بحرية النصوص. ورغم هذا الغنى، يمكن الإشارة إلى بعض التحديات التي تواجه الموسيقى القبائلية. فقد أدى الاستعمار الفرنسي إلى تأثيرات خارجية قد تُعتبر تشويهًا للأصالة الموسيقية. إضافة إلى ذلك، تظل الجهود المبذولة في توثيق هذا التراث محدودة، مما يخلق حاجة لجمع المزيد من المعلومات لفهم أعمق. ويثار من جهة، موضوع الحفاظ على الموسيقى القبائلية وكيفيته في ظل العولمة والرقمنة المتسارعة. وتاثير الهجرة إلى المدن الفرنسية على تماسك هذا التراث، ونقله للأجيال القادمة. والمخاوف التي تثيرها التأثيرات العالمية بخصوص تمييع الموسيقى التقليدية عبر دمج العناصر الغربية، ما قد يهدد أصالتها وتميزها. ومن جهة أخرى، تسلط الأضواء على دور المرأة في هذا المجال، مما يستوجب النظر في ديناميات النوع الاجتماعي والفرص المتاحة لهن. وكفاية تقديرهن والعوائق التي تحد من مشاركتهن.

ويطرح أيضا موضوع التسويق والاستيلاء الثقافي تساؤلات حول استغلال الموسيقى القبائلية لتحقيق الربح دون احترام أصولها الثقافية. وهذا ما يدفع إلى مناقشة الاثر المعنوي والجهود اللازمة للحفاظ على حقوق الملكية الثقافية للفنانين القبائليين. وتمثل هذه القضايا مواضيع وفرصًا للبحث المستقبلي لفهم تأثيرات العولمة وتسويق الثقافة على الموسيقى القبائلية، مع تسليط الضوء على التحديات المرتبطة بحفظ هذا التراث.

تواصل التقاليد منح الأغنية أهمية كبيرة في المجتمع القبائلي حتى يومنا هذا. وهناك أنواع موسيقية خاصة بكل مناسبة، وخصص بعضها للنساء. تعتبر الدراسات التي أجريت في مجالات مختلفة، بالإضافة إلى تسجيلات الموسيقيين التي تم نشرها من قبل العديد من شركات الإنتاج، مصدرًا للمعلومات والتوجيه بشأن الأغنية القبائلية.

- **أثر موسيقى الشعبي على الموسيقى القبائلية في القرن العشرين:**

شهد القرن العشرين هجرة جماعية كبيرة نحو المدن في الجزائر، مما أدى إلى ظهور طبقة اجتماعية جديدة تعيش في ظروف غير مواتية. وأفضت هذه التحولات الاجتماعية إلى ظهور انواع جديدة من الموسيقى الشعبية في شمال إفريقيا. وكان نوع موسيقى الشعبي أحد هذه الأنماط المستحدثة. حيث نشأ هذا النوع في الاحياء الفقيرة في الجزائر العاصمة. وعلى عكس الأنماط الموسيقية التقليدية، يعبّر الشعبي عن صراعات الحياة اليومية والمشاكل

الاجتماعية والاقتصادية التي يواجهها الناس العاديون. ورغم أنه يستلهم من عدة تقاليد موسيقية، إلا أنه يعتمد اساسا على الهياكل الموسيقية الأندلسية في اللحن والايقاع.

اشتق شكل الشعبي من مجموعة الألحان المغربية التي تتشكل من مقاطع الشعر المغناة باللغة العربية (بيت) والفواصل الآلية (استخبار).[1] يبدأ أداء الشعبي عادةً بعزف فردي لآلة العود أو المندول البربري، لتحديد الطبقة الصوتية للمقطع. وتتجاوب معها آلات أخرى مثل الكمان والبانجو والجيتار للرد على النغمات الموسيقية وتاكيد الطبقة الصوتية، فيقوم المغني الفردي بأداء بيت، مصحوبًا بآلة فردية ومجموعة من الآلات المساعدة، (الكمان والبانجو والناي والدربوكة والطار).[2] ومن المعروف أن الشعبي يستوحي أيضًا إيقاعات من الموسيقى القناوية الصحراوية. ويعتبر الشعبي ظاهرة فنية تجمع بين التقاليد المحلية والتأثيرات الموسيقية الأخرى، مما يعزز تنوعه وثراءه الثقافي. ويتمتع بشعبية واسعة وتقدير كبير من الجمهور في الجزائر. وتعتبر النصوص الشعرية لاغانيه ذات أهمية كبيرة، حيث تعبر عن قضايا الحياة اليومية وتعزز وعي الناس بالقضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وتم تطوير هذا النوع من خلال دمج عناصر متنوعة تعكس الطابع المتعدد الاعراق للمدن الجزائرية والريف القبائلي. ولعب الأمازيغ في الجزائر والمغرب دورًا رئيسيًا في تطور الشعبي، والذي أصبح سابقة ذات أهمية في تطور الأغنية القبائلية الحديثة.

واجهت القبائل الكبرى في بداية القرن العشرين، تحديات اقتصادية دفعت بشكل متزايد سكان القرى النائية إلى الهجرة إلى المراكز الحضرية مثل: (الجزائر ووهران). وفي هذا السياق، بدأ الموسيقيون القبائليون في دمج عناصر من الموسيقى الشرقية. وأصبحت كلمات الأغاني ترتبط بالمهاجرين القبائليين ومعاناة الطبقة البسيطة. وتبنى الفنانون مثل: (الشيخ نور الدين والشيخ الحسناوي والعنقة) هذا النوع الموسيقي وساهموا في تطويره في الجزائر وفي فرنسا أيضًا.[3]

يستمد النمط الجديد من أغاني الموسيقيين القبائل في المهجر أصوله، من هذا النوع الشعبي المبتكر في الجزائر. وفي الوقت الحاضر، يتلقى العديد من الفنانين القبائليين تدريبًا معينًا في نوع الشعبي ليتسنى لهم دمجه في تسجيلاتهم. ولد الفنانين "عبد الرحمن عبديلي وأيت منقلات"، في عام (1950)، ويجسدان بشكل خاص مميزات هذا النوع في تكويناتهم الموسيقية. ويعتقد بأن أسلوب وشكل موسيقى "عبد الرحمن عبديلي" تأثر بالشعبي الجزائري بشكل أكبر من أي فنان قبائلي في نوع الشعبي حالي. وتبدأ العديد من أغانيه بألحان مستعارة وإيقاعات حرة، وتتبع بنية تتناوب

[1] Andrews Tom, cité dans, Orr Christopher Crandall, Songs of Discontent : The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17564, accès le mai 10, 2022.
[2] Lounis Djamel, Mezouane Rabah, cité dans, Orr Christopher Crandall, Songs of Discontent : The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17564 , accès le mai 10, 2022
[3] Kitchell Liza Parker, cité dans, Orr Christopher Crandall, Songs of Discontent : The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17564 , accès le mai 10, 2022

فيها الفاصلة والابيات، وقصائد تُغنى بأسلوب الشعبي. وينسب تاثر النمط الغنائي "لعبديلي" إلى الحسناوي. وفيما يتعلق "بأيت منقلات"، فعلى الرغم من تفضيله للعزف على آلة القيتارة والغناء باللغة القبائلية بدلاً من اللغة العربية، إلا أن كتاباته الفلسفية الغنية تذكرنا بالشعر الأخلاقي العربي التقليدي في نوع الشعبي. ويقدر معظم القبائليين الفنان "أيت منقلات" بسبب شعره الفلسفي وموسيقاه. ويعكس الشكل الشطري في شعره والوقفات الفنية الشكل النمطي للشعبي.[1]

وبالتالي، كان لتأثير الشعبي على الموسيقيين القبائليين في القرن العشرين أثرا كبير، بوجود فنانين أمثال: (عبد الرحمن عبديلي وأيت منقلات) الذين أدمجوا عناصر هذا النوع في تشكيلاتهم، مع إضافة خصوصياتهم الفنية الخاصة. وباختصار، فان الشعبي يمثل شكلاً فنيًا مميزًا وأصيلًا، ويعبر عن أحوال المجتمع الفقير، ويعكس الواقع الاجتماعي والثقافي للطبقة البسيطة في الجزائر. ويعتبر الشعبي مظهرًا هامًا في تشكيل الهوية الثقافية والموسيقية في المنطقة، ويساهم في تعزيز التواصل الاجتماعي، وتعزيز وعي المجتمع بقضاياه. وتعكس استمرارية هذا النمط الموسيقي وتطوره حيوية الثقافة الجزائرية وتعدد تأثيراتها الموسيقية.

- **دور الاغنية القبائلية الحديثة في سياق المواجهة الثقافية بعد الاستقلال:**

تظهر التأثيرات المعقدة للعلاقة بين الجزائر وفرنسا بوضوح في الأسلوب الموسيقي لفناني القبائل وفي الرسالة السياسية التي تحملها كلماتهم. حيث اتجهت الأغاني الشعبية القبائلية خلال التحول الموسيقي في فترة السبعينيات، في اتجاه مختلف تمامًا، وذلك بفضل عدة عوامل رئيسية ساهمت في هذا التحول. وحدث هذا التغيير تدريجيًا على مدى عقود عديدة، بالتوازي مع توجه القبائليين نحو المراكز الحضرية في الجزائر وفرنسا. ومع ذلك، فكان هذا التحول صارمًا، يعكس ردة فعل القبائليين تجاه القرارات السياسية التي اتخذتها الجزائر بعد استقلالها، بما في ذلك تعريفها للثقافة الأمازيغية. [2]

تعود أصول هذا التحول المفاجئ في أسلوب الموسيقى القبائلية الى رد الفعل القوي ضد محاولات الحكومة الجزائرية لتهميش الهوية الثقافية الأمازيغية.[3] حيث فرضت السلطات بعد الاستقلال، رقابة شديدة على التعبير الفني الأمازيغي، مما أدى إلى قمع انتشار التعابير الفنية الامازيغية، ودفع العديد من الفنانين من الجيل الثالث للهجرة نحو باريس. فاحتك المهاجرون القبائليون في فرنسا بالممارسات الموسيقية الغربية، وسرعان ما تمكنوا من دمج عناصر

[1] Orr C, Songs of Discontent : The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, op.cit.
[2] Mahfoufi M, Chants kabyles de la guerre d'indépendance, Algérie 1954-1962, Paris : Séguier Éditions, 2002, p 31.
[3] Maddy-Weitzman B, The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, op.cit.pp 79 - 80.

الهارموني وآلات الموسيقى الغربية في تراثهم الموسيقي. بالإضافة إلى ذلك، تمكنت الموسيقى القبائلية من التطور في التسجيل المستقل والانتشار الواسع بفضل الفرص وتوفر الامكانيات بفرنسا، على عكس الجزائر حيث كانت هذه الاخيرة محدودة.[1] وبالتالي، كان تطور النمط الموسيقي والأيديولوجي للأغاني الشعبية القبائلية، في بداية السبعينيات من القرن الماضي، كنتيجة لعملية معقدة، تأثرت بحركات الهجرة والمقاومة السياسية واستيعاب التأثيرات الموسيقية الغربية. حيث استطاع الفنانون من ابتكار وإعادة صياغة لغة موسيقية جديدة تعكس هويتهم ومطالبهم، مواجهين في الوقت نفسه التحديات والقيود المفروضة من قبل السياق الاجتماعي والسياسي في تلك الفترة.

يرتبط ظهور نمط جديد للأغاني القبائلية، بالانتقال من التشكيلات الأوركسترالية الكبيرة إلى جوقات بسيطة مستوحاة من الروك الغربي. ويمكن ملاحظة بعض التشابهات في موسيقى المهاجرين الجزائريين في فرنسا بدءًا من الثلاثينيات. رغم أن نوع (الفولك–روك) لم يظهر بشكل فعلي إلا في سبعينيات القرن الماضي. ومع استقرار الجالية القبائلية في العاصمة الفرنسية، اكتشف بعض العمال مواهبهم الموسيقية وبدأوا في التسجيلات مع فرقة الأوركسترا القبائلية في راديو باريس، وفرقة الأوركسترا العربية في باريس. وعند عودتهم إلى الجزائر خلال الفترة الاستعمارية الفرنسية، تم تشجيع هؤلاء الموسيقيين القبائليين على التسجيل مع الأوركسترا الوطنية القبائلية بدعم من الدولة. وتمثل هذه التشكيلات الوترية نماذج من الأوركسترا العربية المغاربية المتغربة، مما يدل على التعاون بين الموسيقيين العرب والقبائليين في تلك الفترة.

كانت بالمقابل، فرق موسيقية قبائلية غير محترفة تقدم عروضًا غير رسمية في مقهى القبائل في باريس.[2] حيث لعب سليمان عازم (1918–1983)، دورًا حاسمًا في تحديث الأغاني القبائلية من خلال تقديم بديل لفرق الأوركسترا بنمط عربي. ويعد هذا الفنان كأول موسيقي قبائلي مهاجر يحقق شهرة واسعة، مسلحًا بآلة القيتارة وصوته، وقدوة للموسيقيين أبناء جلده من الجيل التالي، الذين قاموا بتغريب الموسيقى القبائلية بشكل أكبر. ولقد ساهمت تسجيلات سليمان عازم والفنانين امثاله في نشر الموسيقى القبائلية على نطاق واسع، مما ساهم في تعويض الأغاني الشعبية التقليدية في بيوت القبائل، وذلك بفضل ظهور الإذاعة في القبائل.[3] وعليه تعكس هذه التطورات الموسيقية تحولًا كبيرًا في مشهد الأغنية القبائلية، حيث تأثرت بالموسيقيين المهاجرين في فرنسا ونجاح التسجيلات التي ساهمت في نشرها. حيث اعتمد هؤلاء الفنانون طرقًا جديدة للتعبير الموسيقي القبائلي، مع الحفاظ على هويته وتميزه في الساحة الموسيقية التي تتطور بشكل مستمر.

[1] Mahfoufi M, Chants kabyles de la guerre d'indépendance, Algérie 1954-1962, Paris : Séguier Éditions, 2002, p 32.
[2] Ibid. p 39.
[3] Maddy-Weitzman B, The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, op.cit. pp 79 - 80.

اتخذت الحكومة الجزائرية الجديدة بعد الاستقلال، مجموعة من الإجراءات التي تهدف إلى تهميش الثقافة والهوية الأمازيغية. فاحتدم الصراع بين الهيمنة الثقافية العربية والحفاظ على الثقافة الأمازيغية.وطفت الى السطح مسألة اللغة. فاستخدام اللغة الفرنسية يذكرنا بماضي مستعمر مؤلم. وسعت الحكومة الجزائرية رغبة منها في استعادة جوهر أمة تم قمعها لفترة طويلة، للعثور على أفضل بديل للحضارة الغربية، فوجدت في دولة مصر الشقيقة بديلا ورمزًا للدولة العربية العلمانية الحديثة. وفي إطار هذه الرؤية السياسية، أصبحت اللغة العربية الفصحى الحديثة لغة وطنية جديدة. حيث كانت هذه اللغة لهجة محكية في شمال إفريقيا، وتحظى أيضًا بالاحترام الكبير بسبب ارتباطها بالإسلام والحضارة العربية القديمة.وفي الوقت نفسه، اتخذت الحكومة إجراءات لإعادة تشكيل المشهد الثقافي واللغوي لشعبها من خلال جلب مدرسين مصريين مؤهلين في اللغة العربية.[1]

قامت الحكومة منذ إلغاء دراسة الأمازيغية في جامعة الجزائر في عام (1971)، بتنفيذ سلسلة من التدابير التي تهدف إلى استئصال الثقافة واللغة الأمازيغية، ودمج السكان بأكملهم في دولة عربية موحدة. وشملت هذه التدابير حظر المجلات الأمازيغية في عام (1976)، وتكرار حظر موسيقى وعروض الفنان آيت منقلات، وإلغاء مؤتمر الفن الأمازيغي الذي عقد في جامعة تيزي وزو، والذي أثار احتجاجات الربيع الأمازيغي في عام (1980).[2]فبمواجهة هذا الضغط الذي يهدف إلى محو هويتهم الثقافية، شعر الأمازيغ الجزائريون بخيبة أمل عميقة من هذا الاستقلال الذي دافعوا عنه بشغف وحلموا به. ودفعت هذه العوامل بمنطقة القبائل إلى التفاعل، فظهر التغير اللغوي والشعري لدى فناني الأغنية الجديدة في السبعينيات من القرن العشرين.[3] ان جميع هذه الخيارات السياسية والأحداث المحيطة بالثقافة والهوية الأمازيغية بالجزائر في مرحلة الاستقلال، دفعت الفنانين القبائليين إلى التعبير عن فنهم بطريقة مختلفة، مما أدى إلى تغير مفاجئ في أسلوب الأغنية القبائلية.[4]

اكتشف الفنانون القبائليون الجدد تشكيلات بديلة لفرق الأوركسترا المصرية، وحطموا تلك الصورة النمطية التي تربط الثقافة الأمازيغية بالصرامة، من خلال إعادة ابتكار رموز التقاليد القروية في سياق موسيقي حديث.حيث قام المغني "إدير" في ألبومه الذي صدر عام (1973)، بالتوزيع الموسيقي لأغاني المهد، والأغاني التقليدية النسائية وادخل التآلفات الهارمونية الغربية. ونجح بذلك في أغنية «أَفَافَا إِينُوفَا" التي منحت اسمها لهذا الألبوم، في الاحتفال

[1] Maddy-Weitzman B, The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, op.cit. pp 79 - 80.
[2] Khouas A, Cherbi M, Chanson Kabyle Et Identité Berbère : L'œuvre de Lounis Aït Menguellet cité dans La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires Paris : Paris-Méditerranée, 1999, consulté le 10 février 2022, p 25.
[3] Ibid. p 43.
[4] Maddy-Weitzman B, The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, op.cit.pp 78 - 80.

بثقافة القبائل وانتقاد ضمني لمحاولات الحكومة آنذاك لتوحيد الثقافة.[1] وساهم هذا التلاقح بين التقاليد الشفهية والعناصر الموسيقية "للفولك روك الغربي" في الحفاظ على ثقافة القبائل وتحديثها، مما عزز أهميتها في نظر السلطات الجزائرية.[2] وتعتبر بذلك أسلوبا جديدا للأغنية القبائلية، وبالتالي استجابة لأي محاولة لتشويه ثقافة الأمازيغ على يد الحكومة. وأثر هذا التوتر المحيط بمكانة الأمازيغ في الهوية الثقافية الجزائرية بشكل كبير على التعبير الموسيقي القبائلي خلال العقود الأخيرة، حيث لا تزال الموسيقى تلعب دورًا مركزيًا في تشكيل الاستياء السياسي والحفاظ على الهوية الثقافية القبائلية.

لعبت الجالية القبائلية المهاجرة في فرنسا على مدار العقود، دورًا حاسمًا في تطور الموسيقى الأمازيغية المعاصرة. من خلال الحركة الثقافية "بور"، واستكشاف الموسيقيون الأمازيغ في سياق الألفية الجديدة، تجارب مختلفة عن طريق دمج (الشعبي، والراي، والهيب هوب الغربي، والموسيقى الإلكترونية)، اضافة الى استخدام النصوص الامازيغية، والعربية، والفرنسية. فأقيمت بذلك تعاونات مبتكرة بين فنانين مثل: (إيدير، وماسي، وعبداللي، وفرق فرنسية ذات أصول قبائلية)، مما أدى إلى ولادة أصوات وأنماط موسيقية جديدة.[3] ويستمر اليوم، تنوع التعبير الموسيقي القبائلي في فرنسا وظهور الحركة الأمازيغية المتعددة الجنسيات في الجزائر في دعم أصوات أحفاد المهاجرين القبائليين الذين يعيشون في المجتمعات الأمازيغية الفرنسية والجزائرية. ويحدث ذلك حتى في الوقت الذي يبدو فيه أن هاتين الجماعتين تبتعدان تدريجيا عن بعضهما البعض. وبالتالي، يتميز الانتقال إلى الأغنية القبائلية الجديدة بالتغييرات الموسيقية واللغوية والسياسية. حيث سعى الفنانون القبائليون إلى البحث عن بدائل للتأثيرات العربية، فاعتمدوا على أنماطًا غربية. واستخدموا الموسيقى كوسيلة للدفاع عن الثقافة والهوية الأمازيغية، حيث عبروا عن الالتزام السياسي من خلال كلماتهم. فساهم بدوره هذا التنوع الموسيقي القبائلي في فرنسا والحركة الأمازيغية المتعددة الجنسيات في الجزائر في ظهور أصواتا جديدة، على الرغم من التوتر المتزايد بين المجتمعات.

يمكن اذن، الاستنتاج أن الانتقال إلى الأغنية القبائلية الجديدة، يعكس التحديات والتطلعات التي واجهها المجتمع القبائلي، في سياق سياسة ما بعد الاستعمار. حيث استطاع الفنانون أن يستعيدوا تراثهم الثقافي من خلال الاعتماد على أنماط موسيقية معاصرة وإبداع صوت مميز يمزج بين التقاليد الأصيلة والتأثيرات الغربية. ولقد ساهم هذا التطور الفني في الحفاظ على ثقافة القبائل وإحيائها، مع جعلها متاحة لجمهور أوسع. ويعكس هذا التحول ايضا، ذلك النضال من أجل الاعتراف، وتقدير الهوية الأمازيغية في سياقٍ تم تهميشها فيه عبر التاريخ. حيث استخدم الفنانون القبائليون الموسيقى كوسيلة قوية للمطالبة والتعبير عن تاريخهم ولغتهم وفخرهم الثقافي. ولقد تحدوا

[1] Goodman J, Berber Culture on the World Stage, Bloomington: Indiana University Press, 2005.
[2] Khouas A, Cherbi M, Chanson Kabyle Et Identité Berbère, op.cit. p 46.
[3] Silverstein P, Algeria in France: Transpolitics, Race, and Nation, op.cit. pp 164 - 171.

بذلك محاولات الدولة الجزائرية لمحو هويتهم من خلال اعتماد كلمات ملتزمة وتسليط الضوء على رموز وتقاليد ثقافة القرى القبائلية.

تلعب الساحة الموسيقية بفرنسا دورًا حاسمًا، في تعزيز وانتشار الأغنية القبائلية الجديدة. حيث جلب المهاجرون القبائليون تقاليدهم الموسيقية، وخلقوا فضاءًا للتعبير والتلاقي. حيث استطاعت هذه الموسيقى أن تزدهر وتتجدد. وقد سمحت التعاونات مع الفنانين الفرنسيين من أصل قبائلي باستكشاف أصواتا جديدة، وإثراء التنوع في الموسيقى القبائلية.وتواصل هذه الموسيقى في لعب دورها الحيوي، للحفاظ على هوية الأمازيغ وبناء حركة قبائلية عابرة للحدود، رغم التوترات المتزايدة. حيث تصدح أصوات أحفاد المهاجرين القبائليين، سواء بفرنسا أو في الجزائر، وتعزز الثروة الثقافية للموسيقى القبائلية. يمثل إذن، التحول إلى الأغنية القبائلية الجديدة عملية ديناميكية وتطورية، حيث نجح الفنانون القبائليون في التنقل بين التراث التقليدي والتأثيرات المعاصرة لابتكار لغة موسيقية فريدة. ويعتبر هذا الانتقال مرآة عاكسة للنضال من أجل الاعتراف بالهوية الأمازيغية وتقديرها، وتعزيز التنوع والانفتاح على العالم. وتستمر الموسيقى القبائلية في احتلال مكانة مركزية في التعبير الثقافي والسياسي للأمازيغ، مما يؤكد وجودهم ومساهمتهم في الساحة الموسيقية العالمية.

- **رحلة الالتزام الهوياتي إلى التكيف الثقافي:**

تحتل اللغة مكانة بالغة في هوية المجموعة، وتتضح أهميتها عندما ينظر أعضاء المجموعة اليها كقيمة مركزية [1] وهذا ما يتم التركيز عليه في الأغاني القبائلية،[2] دون التقليل من أهمية النضال السياسي والاجتماعي والثقافي الذي يخوضه الفاعلون المنخرطون في المطالبة بالهوية واللغة. ويعود موضوع الهوية واللغة الأمازيغية بشكل متكرر في الأغاني القبائلية. ورغم استحالة تقديم قائمة شاملة للأغاني التي تتناول هذا الموضوع في هذا المقام، إلا أنه يمكن ذكر بعض الأمثلة البارزة. حيث لعبت أغاني الفنان "إدير" دورًا حاسمًا في نشر القضية الأمازيغية في جميع أنحاء العالم، وحملت رسائل إيديولوجية وسياسية وثقافية. ولقد ساهمت أغنية "أَفَافَا إِينُوفَا"(Avava inouva)، التي ترجمت إلى سبع لغات، في إبراز القضية الهوياتية على المستوى العالمي، وزادت من مصداقية الثقافة الأمازيغية على الصعيدين الوطني والدولي. ودافع أيضًا الفنان "لونيس أيت منقلات" بشكل حماسي عن الثقافة الامازيغية من خلال أغانيه. ونقل رسائل النضال من خلال التأكيد على الحفاظ على الذاكرة واللغة التي تنقلها، في أغنيته "تَقْبَايْلِيتْ" (Taqbaylit)،

[1] Hamers JF, Blanc MK, cité dans" Tabti-Kouidri Fatiha, Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990, 2011, Consulté le 11 mai 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/13093

[2] Tabti-Kouidri F, Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990 2011, consulté le 11 mai 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/13093

ونجد أيضًا المغني "معطوب الوناس" من بين المدافعين المتحمسين عن القضية حيث يعبر من خلال أغانيه في تلك الفترة عن حرمانه من التعبير بلغته الأم من قبل الدولة، حيث تم تحويلها إلى فولكلور.[1] حيث عبر في أغنيته "أَثَامُورْثِيوْ" (A tamurtiw) بمعنى: (ياوطني)، عن عزمه على النضال دون هوادة حتى يتم الاعتراف بهويته.[2] وتوضح اذن، هذه الأمثلة أن الأغاني القبائلية وسيلة قوية للدفاع عن الهوية واللغة الامازيغية، حيث تردد تطلعات ومطالب أفراد هذه المجتمع.

لعبت المغنيات القبائليات أيضًا دورًا مهمًا في الدفاع عن هذه الثقافة العريقة من خلال أغانيهن، مطالبات بذلك بهويتهن الأمازيغية. حيث برزت الفنانة "م.ل.ت. عمروش" في اغنيتها المعروفة "أَذَكْوَسِّيغْ أَمِّي عْزِيزَنْ" (Ad k-wessiγ a mmi 3zizen) (أُوصّيك يا طفلي العزيز)، حيث توصي ابنها على اتباع الطريق الصحيح ومن مغبة نسيان أصله. ففتحت الباب أمام جيل جديد من المغنيات اللواتي سرن على خطاها، مثل مليكة دومران ونوارة وفرقة جرجرة.[3] حيث قامت هذه الفرقة الاخيرة بإعادة أداء أغنية من الأربعينيات للفنان "محند أويدير أيت عمران"، بعنوان "أَكَّرْ أَمِّيسْ أُمَازِيغْ" (Kker a-miss Umazigh) (قم يا إبن الأمازيغي)، مما يبرز هوية الأمازيغ.[4]

تواصل خلال النضال من أجل الهوية الأمازيغية خلال العشرية السوداء في الجزائر. واستمر المغنيون الملتزمون أمثال: (أيت منقلات، ول. معطوب، وإيدير)، باتباع خطى سابقيهم من جيل الاستقلال الذين نقلوا هذه المطالب من خلال أشكال فنية أخرى، بما في ذلك الشعر. وبالتالي، يجب اعتبار جميع الأغاني ذات الطابع السياسي المعارض كتعبيرات جمالية لهذا العمل الثقافي والأيديولوجي الذي تم تطويره منذ أوائل فترة الاستقلال. [5] وتناولت النصوص الشعرية للاغاني القبائلية في فترة التسعينيات موضوع الثقافة الأمازيغية ككل، وسايرت تطور السياسة اللغوية. الا انها انخفضت في شدة التزامها بالمطالبة بالثقافة الأمازيغية. بعد الاعتراف باللغة الأمازيغية كلغة وطنية منذ أبريل (2002)، ورسمية منذ (2016)' وبتميز ثقافة الأمازيغ. ويُمكن تفسير هذا التطور جزئيًا بالرغبة في الاستجابة لطلب الجمهور العام والتكيف مع أذواق جيل الشباب.[6]

ادى تطور السياسة اللغوية والاعتراف باللغة الأمازيغية كلغة رسمية وطنية، إلى تغيرات في الشعر القبائلي المعاصر. وأدت ضغوطات ومتطلبات السوق، والرغبة في الوصول إلى جمهور أوسع، إلى بعض التخفيف في التزام

[1] Tabti-Kouidri F, Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990 2011, op.cit.
[2] Chouaki Aziz, cité dans" Tabti-Kouidri Fatiha, Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990, 2011, Consulté le 11 mai 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/13093
[3] Tabti-Kouidri F, Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990 2011, op.cit.
[4] Chaker Salem, cité dans" Tabti-Kouidri Fatiha, Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990, 2011, op.cit.
[5] Ibid.
[6] Tabti-Kouidri F, Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990 2011, op.cit.

النضال الثقافي. ورغم ذلك، لا يزال الشعر والأغنية القبائلية شاهدين أساسيين، على تاريخ ونضال هوية الأمازيغ. حيث ساهمت المطربات والمطربون القبائليون، في نشر وحماية وتعزيز الهوية الأمازيغية من خلال أعمالهم الفنية. واستطاعوا أن يوجهوا صوت شعب كامل، وأن ينقلوا رسائل الفخر والصمود والمطالبة بالحقوق، في ظل التغيرات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها المجتمعات الأمازيغية.

تعد الأغاني القبائلية منبرًا للتعبير عن الانتماء والوعي الثقافي، وتساهم في بناء وتعزيز الوحدة الثقافية واللغوية للأمازيغ. ويعتبر إرث هؤلاء الفنانين القبائليين، مصدر إلهام للأجيال القادمة، ويعكس الروح القوية والتصميم في الحفاظ على هويتهم وثقافتهم. وبهذا الشكل، فإن الشعر القبائلي يظل موروثًا ثقافيًا حيويًا يسلط الضوء على تاريخ ونضال الأمازيغ، ويساهم في تعزيز التفاهم والتقارب بين الثقافات. وتكمن قوة وجاذبية الأغاني القبائلية في قدرتها على التواصل العاطفي والثقافي مع الجماهير، وتعكس تجربة وجمالية حياة الامازيغ في جميع جوانبها. ويجب إذن، أن نحتفي بالمساهمة القيمة للشعر القبائلي في المحافظة على التراث الأمازيغي، وتعزيز الوعي الثقافي واللغوي للمجتمعات الأمازيغية. حيث ان رسالة الفخر، والتمسك بالهوية التي تنقلها هذه الأغاني، تتجاوز الحدود الجغرافية، وتصل إلى قلوب الناس في جميع أنحاء العالم. وان قدرة الشعر القبائلي، على تجاوز الحواجز الثقافية، واللغوية ولمس أوتار الإنسانية المشتركة، تجعله أداة قوية، في تعزيز التفاهم، والتعايش السلمي بين الثقافات المختلفة.

يجب علينا اليوم أن نحتفل ونفتخر بهذا التراث الغنائي، وأثره الكبير في المجتمع. ونعترف ان الأغاني القبائلية ليست مجرد ترفيه وفقط، بل هي تعبير عميق عن الهوية والثقافة والتاريخ. وتسلط الضوء على معاناة ونضال الشعب الأمازيغي، وتنقل رسائل المحبة والسلام والتضامن. وعلينا بالاستمرار في الاستماع وتذوق هذه الأغاني الرائعة، ودعم الفنانين القبائليين في رحلتهم المستمرة للمحافظة على التراث الأمازيغي وتعزيزه. وبذلك تستمر الموسيقى القبائلية في التطور والتكيف، وتعكس تجارب الموسيقيين ولقاءاتهم، وتحافظ على جوهرها وأصالتها. فهي لا تزال وسيلة قوية للتعبير عن هوية ومشاعر المجتمع القبائلي، ووسيلة لنقل تراثهم الثقافي إلى الأجيال القادمة.

- **نجاح وشهرة بعض أعلام الموسيقى ورواج أغانيهم:**

كرس العديد من الموسيقيين حياتهم، حصريًا للحفاظ على التراث الموسيقي القبائلي، مثل: (م.ل.ت. عمروش). وقد استوحى آخرون من الأغاني التقليدية لبناء مؤلفاتهم الجديدة، على غرار الفنان "إيدير" الذي استخدم الإيقاعات والألحان الشعبية في أعماله. وكتب بعض الموسيقيين أعمالًا جديدة، مساهمين بذلك في إثراء التراث الموسيقي القبائلي. ومن بينهم، يمكننا أن نذكر: (أيت منقلات، معطوب...). وكانت "م.ل.ت. عمروش" مثالاً بارزًا على الموسيقي الذي كرس حياته، للحفاظ على التراث الموسيقي القبائلي. من خلال مؤلفاتها، حيث

استطاعت أن تلتقط جوهر الأغاني التقليدية، محافظة عليها للأجيال القادمة. ومن بين أعمالها المميزة، يمكننا أن نذكر " أغاني البربر من حجر الرحى والمهد "، الذي يبرز الألحان الساحرة للتقاليد القبائلية، والذي يحتفي بالأداء المتألق لهذه الموسيقى العريقة . واستطاع إيدير أن يمزج بين الأغاني التقليدية والأصوات المعاصرة، مما خلق أعمالًا فريدة انتزعت إعجاب جمهور واسع. في أغانٍ مثل "أَفَافَا إِينُوفَا"، واستخدم عناصر من الموسيقى القبائلية التقليدية لخلق تجربة موسيقية جديدة، مع الحفاظ على أصالة هذا التراث الثقافي.وقدم فنانون مثل: (أيت منقلات، معطوب ...) إسهاماتهم من خلال كتابة أعمال جديدة، أثرت في تحسين التراث الموسيقي القبائلي. جذبت أغانيهم اعجاب الجمهور بكلماتها العميقة والملتزمة، مع إبراز التناغم المؤثر الذي يميز الموسيقى القبائلية.

كان لهؤلاء الموسيقيين، كلٌ بطريقته الخاصة، دورًا حيويًا في الحفاظ على التراث الموسيقي القبائلي وتطوره. بفضل تفانيهم ومواهبهم، وتمكنوا من الحفاظ على روح هذا التقليد، وجعله متاحًا لجمهور أوسع، مما يضمن استمرارية هذا الشكل الفني الغني. وتضيف هذه المجموعة المتنوعة من المطربين بمساهماتهم، ثراءً وديناميكية خاصة للموسيقى القبائلية، مما يتيح لها التكيف مع ذوق، والتعبيرات الفنية الفريدة لكل مجتمع وموسيقي، والحفاظ على هويتها الموسيقية المميزة.

تعد الأغنية القبائلية كسائر الأنواع الموسيقية الغنائية، فهي قابلة للتتطور والتاثر بالموضة والحداثة. في هذا العالم الموسيقي الغني والحيوي، حيث حققت بعض الاغاني نجاحًا باهرًا، وتركت آثارًا جميلة وعميقة في الذاكرة. واستمرت على ذلك، فأسرت جمهور واسع، متجاوزة الحدود الجغرافية والثقافية. فنجد أعمالًا أثرت في أجيال كاملة. واستطاعت أن تلمس القلوب والعقول بفضل لحنها الساحر وكلماتها المؤثرة، وقدرتها على التعبير عن أعمق المشاعر. فاختلقت ارتباطًا فريدًا مع المستمعين، فتنقلهم إلى عالم موسيقي أصيل ومشوق. وتحمل هذه الاغاني رسائل الحب، والمقاومة، والحرية، والهوية الثقافية. وأصبحت شاهدة على تاريخ ونضالات شعب القبائل، وتحمل قيم الفخر والصمود. واكتسبت مكانة خاصة في قلوب محبي الموسيقى القبائلية، وساهمت في تعزيز الروابط بين الفنانين وجمهورهم.

يتعدى نجاح الاغنية القبائلية حدود المجتمع القبائلي، وتمكنت من الوصول إلى العالمية، واكتسبت القدرة على لمس المشاعر الإنسانية الأساسية، مما جعلها تتجاوز الحواجز الثقافية واللغوية. وتم بثها على محطات الراديو، وتمت مشاركتها على المنصات الرقمية، وأُدِيت خلال الحفلات الموسيقية والمهرجانات، مما خلق تواصلًا موسيقيًا حقيقيًا بين الفنانين وجمهورهم. ففتحت الابواب أمام المواهب الجديدة، وآفاق جديدة في الموسيقى القبائلية. وألهمت الفنانين الشباب لاستكشاف أفاق جديدة، ودفعهم لتجاوز حدود الإبداع، والحفاظ على هذا التراث الموسيقي الغني بإضافة لمستهم الشخصية. وتعكس اذن، الأغنية الناجحة تطور هذا الشكل الفني، وقدرتها على التكيف مع التوجهات

المعاصرة، والحفاظ على جوهرها وقيمها. وتستمر في إثارة الإعجاب والمشاعر لدى المستمعين، وتنقلهم في رحلة موسيقية أصيلة، وتقدم لهم لحظات مشتركة مثيرة، ومليئة بالعواطف العميقة. وتبقى هذه الأغاني محفورة في الذاكرة الجماعية، وتعكس ثراء وتنوع الموسيقى القبائلية.

وعليه، يمكن القول إن الأغنية القبائلية تحتل مكانة مركزية في التراث الموسيقي الجزائري، حيث تجسد ثراءً ثقافياً وعمقاً عاطفياً لا مثيل لهما. وتتاثر بمختلف المتغيرات والإيقاعات الجذابة والأدوات الموسيقية المميزة، وتظل تعبيراً حيوياً عن الهوية الثقافية والاجتماعية لمنطقة القبائل. ورغم التحديات المعاصرة، تظل الأغنية القبائلية جزءاً أساسياً من الاحتفالات والمناسبات العائلية والمهرجانات القروية، مما يشير إلى استمرارية التقاليد، وصمود الثقافة القبائلية. ومع ذلك، فإن الحفاظ على الأغنية القبائلية وتعزيزها يتطلب جهوداً منسقة. ويتمثل ذلك في التوثيق التفصيلي للأغاني والتقنيات والتقاليد الخاصة بها، فضلاً عن تشجيع نقلها إلى الأجيال القادمة. وإن التعاون بين الباحثين والموسيقيين والمجتمعات المحلية، أمر حيوي للحفاظ على أصالة وثراء هذه الموسيقى التقليدية.

يبرز في سياق الحفاظ على التراث الثقافي، دور الشخصيات البارزة في الأغنية القبائلية كعامل أساسي. ومن بين هذه الشخصيات، يبرز الفنان "إيدير" كرمز لا يمكن الاستغناء عنه. حيث ان مساهمته في الأغنية القبائلية، وتأثيره على التراث الموسيقي الجزائري بشكل عام لا تقدر بثمن. ويقدم الفصل التالي سرداً لمسار هذا الفنان المشهور، مستعرضاً الأثر العميق الذي تركه على الموسيقى القبائلية، وعلى المشهد الموسيقي الجزائري. من خلال تسليط الضوء على مسيرته وإرثه. ويهدف هذا الفصل إلى توضيح كيف نجح الفنان "إيدير" في تجاوز الحدود الثقافية، ليصبح سفيراً للثقافة القبائلية على الصعيد العالمي.

الفصل الثالث:

إيدير: المسار، اللغة الفنية وتحليل الأعمال

يسعى البحث في هذا الفصل، الى التفصيل في دراسة الشخصية الفنية للفنان الجزائري "إيدير"، وذلك بهدف التوصل الى فهم مدى تأثيره، وإسهاماته في المشهد الفني. وإن التعرف على أصوله الفنية وتاريخه الفني يعد أمرًا أساسيًا، لأنه سيسلط الضوء على تطوره كفنان ومساره المهني. وفي هذا السياق، سيتم تحليل مسيرته الفنية بدقة وعمق، من خلال استعراض مراحل تطوره، منذ بداياته الأولى في عالم الموسيقى والفنون، وصولاً إلى ذروة تألقه ونهاية مشواره الفني. وسيستعرض البحث الألبومات والأعمال الفنية التي قدمها على مر السنوات، وسيحلل كيف تطور أسلوبه، وتغيرت مواضيعه ورسائله عبر الزمن. وبالإضافة إلى ذلك، سيقوم البحث أيضا بالتركيز على استكشاف أدواته الفنية في مجال الموسيقى، وتأثيرها على إبداعه الفني. وسيتناول تقنياته الموسيقية واللحنية، وسيتعمق في دراسة نصوص أغانيه، لفهم القضايا والمواضيع التي كانت تشغل تفكير الفنان وتلهم إبداعه.

سيعتمد البحث من جهة أخرى، منهجية تحليلية تشمل المقاربة السوسيولوجية والتاريخية، للتركيز على الأبعاد التعليمية والاجتماعية التي شكلت شخصية الفنان إيدير، وتأثيرات بيئته الموسيقية والثقافية على مسيرته الفنية. ويهدف هذا التحليل إلى تقديم فهم معمّق لجذور إبداعه، وكيف ساهمت العوامل الاجتماعية والتربوية في تطوير رؤيته الفنية.وفي هذا السياق، سيطبق البحث المنهج التاريخي، لتحليل تطور مسيرته الفنية ضمن الإطار الثقافي والتاريخي الذي نشأ فيه، بالإضافة إلى المقاربة السوسيوموسيقية لدراسة تأثير البيئة الاجتماعية والتربوية على أعماله. سيمكننا هذا المنهج المزدوج من استكشاف العوامل المؤثرة في إبداع إيدير، وفهم تأثير التغيرات الاجتماعية والثقافية على موسيقاه.

المبحث الأول: حميد شريط (من النشاة ونمو الموهبة الموسيقية الى الرواج والشهرة):

- **نبذة حول نشأته ونبوغه في كنف العائلة والتراث القبائلي:**

تتمتع عائلة شريط بسمعة مرموقة في منطقة "آث يني" وفي مدينة الجزائر على حد سواء. وتنبع هذه السمعة من الروابط العائلية العميقة، التي تجذرت في المجتمع المحلي، حيث شغل بعض أفرادها مناصب بارزة في مبنى البلدية. وكان وضعهم الاجتماعي متماسكًا، في جو من التفاني في العمل وحيازة المعرفة، مما منحهم مكانة محترمة داخل مجتمعهم.[1] تم اختيار مكان إقامتهم، أسفل القرية، على أرضية أجدادهم التي تم توارثها بعناية من جيل إلى جيل داخل عائلة شريط. في هذا الجو الذي مر بتاريخ غني، وُلد طفل يوم الخميس 25 أكتوبر 1945 في منزل "علي وشَبْحَا شريط"، وأُطلق عليه في اول الامر اسم "الحميد"، ولكن عرف عند عامة الناس باسم "حميد"، ما يعبر عن

[1] Alilat F, Idir, un Kabyle du monde, Monaco : Rocher, 2022, pp 14-19.

القرب والمحبة العائلية. إن طفولة حميد شريط كانت فترة مميزة في حياته، تميزت بأجواء من الدفئ والثقافة الغنية في قريته الأصلية، حيث كان آخر أفراد أسرته السبعة، نشأ في عائلة تعتز بالثقافة واللغة القبائلية.[1]

ترافق عادة مناسبة ولادة الصبي في المنازل القبائلية التقليدية، بالأصوات النسوية المرحة "الزغاريد" وتحضير الكعكة التقليدية المصنوعة من البيض والمغطاة بالعسل، لتقوية الأم التي سترضع ابنها. وفي هذا الجو المتميز نشأ حميد في منزل شُيّد من الحجر، محاطًا بشقيقيه الأكبر منه "شعبان وواعلي"، وبجدته "يايا طاوس"، وأبناء عمومته، وجدّه الذي يحبه كثيرا. بينما كان والده غائبا في الكثير من الأحيان، مشغولًا في العاصمة الجزائر، لإدارة محله المختص في الآثاث القديم. "متحف بغداد" الواقع أمام فندق "لاليتي" (L'Aletti)، المسمى بـ: "السفير" حاليا، وتربى حميد بعناية خاصة من قبل والدته وجدته. اللتان تنتميان إلى فئة الشاعرات والمطربات وحافظات الأمثال والقوانين القديمة، حيث تعتبران في الواقع كنزين للغة والثقافة والتراث البربري، الذي تم نقله شفويًا عبر الأجيال منذ زمن بعيد[2] .

يجتمع عادة حميد وأقرانه من الأبناء في غرفة المعيشة بالمنزل، خلال الليالي الشتوية الطويلة بجوار النار المتلألئة، أو الأيام الصيفية الدافئة، متعطشين للاستفادة من الحكم. حيث تلقي عليهم الأمهات والجدات الشعر، ويغنين الأغاني التقليدية المعروفة باسم "إِيشَوِّيقَنْ"، ويذهلنهم بالقصص القديمة، والأساطير، وحكايات عالم الحيوانات، وقصص العمالقة والساحرات. حيث تكشف هذه القصص الساحرة عن اساطير الآلهة مثل: (أنزار، إلاه المطر، وإيديير، إلاه الخلود، وكذلك جورزيل، إلاه الرعد والحرب). وتتجاوز هذه الخبرة بكثير حدود التسلية بالنسبة للأطفال: فهي تمثل الوسيلة الوحيدة لنقل التراث الثقافي والحضاري البربري الثمين، وكنز نجا عبر تاريخ الفتوحات، والغزوات، في شمال إفريقيا، سواء كانت الرومانية أو البيزنطية أو العربية أو العثمانية أو الفرنسية.[3]

- **واقع حياة القرى القبائلية خلال الأربعينيات:**

تتكون الغالبية العظمى للسكان بقرى القبائل في الأربعينيات، من مزارعين ذوي دخل منخفض، وتنعدم لديهم تقريبا وسائل التسلية والترفيه، فالاذاعة غير متاحة، إلا للعائلات الثرية أو لعائلات الجالية بفرنسا، التي يمكنها تحمل تكاليف شراء جهاز الراديو الصغير. واما التلفزيون، يعتبر ترفًا لا يمكن تحمله ويقتصر فقط على العائلات الغنية القاطنة في المدن الكبيرة، مثل: (تيزي وزو، بجاية، الجزائر، وهران، أو قسنطينة). وتجد لحظات التسلية، والهروب، والدهشة، مكانها الثمين في مثل هذه الليالي، عندما تعود الحيوانات من المراعي إلى مأواها، وتجتمع النساء

[1] Alilat F, Idir, op.cit. p23.
[2] Ibid. p23.
[3] Ibid. p 24.

اللواتي تعبن من العمل في المنزل وخارجه، مع أطفالهن حول "الكَانُونْ" وهو فرن محفور في أرضية وزاوية احدى غرف المنزل، والذي يُستخدم للطهي وتدفئة المنزل والاحتفال بلحظات التواصل العائلي.[1]

يتميز الشاب "حميد" بطباعه المرحة، والمبتهجة، والجدية في الدراسة، تحت تأثير طموحات وإرادة والديه باتباعه لخطى شقيقيه الاكبر منه "شعبان وواعلي"، والتحاقه باحدى المهن المرموقة مثل: (الطب أو الهندسة...)، والتي تعتبر رموزًا للنجاح الاجتماعي.[2] وكان يقضي وقت فراغه من المدرسة، في اللعب مع أقرانه وأصدقائه، حيث يشارك في مجموعة متنوعة من الألعاب مثل: (الشرطي واللص، و"مَايَافْ"، (mayaf)، و"ثِقَّارْ"، (thiqqar)، بالإضافة إلى كرة القدم، حيث برع كلاعب مميز. وكان يمازحه أصدقاؤه أحيانًا بمستقبله المحتمل كلاعب كرة قدم احترافي، مستلهمون ذلك من أيقوناتهم، (بيليه، وكوبا، ودي ستيفانو).[3] وتميز المواسم المختلفة يوميات "حميد" وأصدقائه. حيث تخصص أيام الصيف الحارة للسباحة في النهر، بينما يمثل موسم الشتاء فرصة لصيد الطيور وجمع الزيتون. ويشارك أيضًا في رعي الأغنام مع الرعاة. حيث تميزت طفولته بأجواء سعيدة وخالية من الهموم.

تعتبر زيارات الشباب إلى المقهى الموري، الذي يديره دا إبراهيم، فرصة للعب البلياردو والبابي فوت. وتسعد العروض السينمائية، وأفلام الغرب والكوميديا، المشاهدين الصغار. يصاحب "حميد" جدّه، "دا حمو"، الذي يقرأ جريدة "لوموند" (Le monde)، للبقاء على اطلاع بالأحداث العالمية.الى ساحة تاجمعات داخل القرية، حيث يجتمع الرجال لمناقشة وتسوية القضايا المحلية في نهاية اليوم. تحت شجرة الزان الكبيرة بالقرب من منزله.[4]وبالموازاة مع ذلك، يشعر حميد بشغف كبير تجاه الكتب المصورة، حيث اكتشف مجموعة متنوعة من الأعمال (طرزان وتان تان)، والكتب التي يأتي بها أخواه من متوسطة "الآباء البيض". وبين الحين والآخر، يثري الزوار العائدون من فرنسا مكتبته الشخصية، بجلبهم ألبومات وروايات بوليسية، مما فتح آفاقًا جديدة للقراءة أمام حميد.

- **تطور ونبوغ مواهبه في الطفولة والتعليم المبكر:**

كان حميد في سن العاشرة، فنانًا موهوبًا بالفعل، حيث يملأ دفاتره المدرسية بشخصيات ورسوم يجسدها من خلال قصص يخترعها. ويعرض فنه حتى على جدران ردهة منزله. ومع ذلك، فاهتمامه لم يقتصر على الرسم فقط. بل وقدم عروض إبداعاته أمام أقرانه وأقربائه، باستخدام كاميرا صغيرة، حيث تولى دورًا مزدوجًا كمنشط، ومعلم، ومدير للعروض. باستخدام أدوات بدائية، وقام بعرض رسوماته على الجدران وألّف قصص مثيرة لجمهوره الصغير.

[1] Alilat F, Idir, op.cit. p 24.
[2] Ibid. p 31.
[3] Ibid.p 32.
[4] Ibid.p 32.

ومع شغفه الكبير للقراءة وفضوله الذي لا يُروض، بدأ في استكشاف الأعمال الكلاسيكية الفرنسية الكبيرة من خلال المكتبة الغنية التي تحتوي على أعمال من "المكتبة الخضراء" بالإضافة إلى روايات بوليسية.

تملك عائلته جهاز راديو عالي التردد (TSF) يشغله جده "دا حمو" لمتابعة الأخبار. وجهاز تشغيل الأسطوانات للاستماع لموسيقى سليمان عازم، ولكن يشغله "دا حمو" عندما يكون وحده، لأن العائلة متسامحة ومحافظة، ويتجنب الرجال سماع الموسيقى في وجود النساء والأطفال. حيث كان المجتمع التقليدي خلال الأربعينيات والخمسينيات، يمنع سماع الموسيقى مع العائلة، وكانت ممارسة الموسيقى محظورة. الا ان "حميد" بالإضافة إلى مواهبه في الرسم واهتمامه بالموسيقى، انشغل عندما بلغ سن العاشرة من عمره بآلة الناي، فصنع أول نسخة له من القصب. وكانت هذه الالة البسيطة ذات رمزية كبيرة لدى الرعاة، وبمرور الوقت قام بإيقاظ شغفه بالموسيقى التقليدية مع هؤلاء الرعاة. بالإضافة الى العزف بسرية في المنزل، مخافة أن يُصادر ويُدمر والديه أداته الموسيقية، لأن الموسيقى كان يُنظر إليها في عائلته المحافظة كترفيه محظور.[1]

كانت ورشة العمل للحداد الموهوب مومحا تحتل مكانة مركزية في حياة القرية، حيث تصنع فيها احتياجات السكان العملية. واكتسب عمل مومحا بعدًا موسيقيًا خاصًا، حيث أضاف إيقاعًا مسليًا من خلال ضرباته على السَّنْدان، مما دمج عناصر الإيقاع في البيئة الصوتية المحلية. وبالإضافة إلى مهارته كحداد، كان مومحا ساحرًا في عزف الإيقاعات، وقادرًا على إنتاج أصوات تصدح على مسافة طويلة. فكان يجد "حميد" على سطح منزله، أحيانًا إعجابًا كبيرًا بهذه الموسيقى الجميلة، التي تتداخل مع الأصوات الطبيعية والتفاعلات في القرية. وكان هذا الأخير معلم للعزف على آلات الطبول التقليدية "طْفَلْ"، (Tvel)، حيث أسّر قلوب سكان القرية خلال الاحتفالات المحلية الى جانب فرق "إِضَبَّالَنْ" (Idhabalen). وترك احترافه الفريد لهذه الآلة إرثًا موسيقيًا لا يُمحى في مسار حياة حميد.[2]

أثر الأب فرانسوا ديسوموس، "Père François Dessommos"، بشدة في حياة حميد بعد قبوله في مدرسة الآباء البيض بآيت لربع، رغم أن المؤسسة لا تعنى بالتعليم الديني. فاستفاد من تعليم علمي متميز باللغة الفرنسية في هذه المؤسسة، حيث درس فيها مجموعة متنوعة من المواد، منها الرياضيات والإنجليزية والأدب والتاريخ والجغرافيا والعلوم. وكان للأب ديسوموس تأثير عميق على حميد وزملائه. وعلمهم الموسيقى وشجعهم على قراءة الأدب الفرنسي الكلاسيكي والكتب المصورة، وزاد من معرفتهم التاريخية والجغرافية من خلال تقديم عروض تعليمية. وبفضل إرشاده الدافئ، تعلم كيفية العزف على البيانو واكتسب مهارات أساسية في مجال الموسيقى. ترك روح

[1] Alilat F, Idir, op.cit. p 33.
[2] Ibid.pp 34-35.

التسامح والإنسانية التي يتمتع بها الأب ديسوموس أثرًا عميقًا على حميد وزملائه، وتحولت دروسه إلى لحظات اكتشاف ودهشة ورحلة فكرية طويلة، سيظل تأثيرها محفورًا في مساره التعليمي.[1]

خلفت الثورة التحريرية الجزائرية في خمسينات القرن الماضي، جروحًا عميقة في حياة حميد وقريته. وتم كسر هدوء شبابه بشكل مفاجئ، بسبب وحشية الأعمال العنيفة التي ارتكبتها القوات الاستعمارية، التي سعت إلى قمع الحركة الوطنية المستقلة. وشاعت عمليات الإعدام العلنية، وكانت تُستخدم لإرهاب السكان وقمع أي نية للمقاومة. شهد حميد، يوم أُلقي القبض على شابين متمدرسين ملتزمين بالكفاح من أجل الاستقلال، بالعجز عن مشاهدة اعتقالهما ومعاملتهما اللاإنسانية. وتحمل هذين الشابين تعذيبًا بشعًا، قبل أن يتم إعدامهما بوحشية أمام أعين سكان المنطقة. وتذكر هذه الأحداث المأساوية والآلام التي تعرض لها سكان القرية، بالتضحيات الجسام التي قام بها أولئك الذين قاتلوا من أجل حريتهم واستقلال بلادهم.

وبعد وفاة "دا حمو"، قررت عائلة شريط الانتقال إلى مدينة الجزائر، حيث استقرت في شقة بحي ديار السعادة. وكان الانتقال إلى بيئة حضرية جديدة يمثل تحديًا كبيرًا بالنسبة للأطفال، الذين كانوا بحاجة إلى بذل جهد كبير للتكيف مع واقعهم الجديد. وفي يناير (1961)، تمت الموافقة بشكل واسع على استفتاء الحكم الذاتي، فكانت لحظة حاسمة في تاريخ الثورة. وبعد مواجهة تهديدات مستمرة، اختارت عائلة شريط العودة مؤقتًا إلى آيت لحسن، التي كانت قد تركتها على عجل في عام (1958). وقبل بضعة أشهر من وقف إطلاق النار في عام (1962)، قررت العائلة استعادة شقتها في ديار السعادة، مع الاحتفاظ بالمنزل الذي يقع أمام جبال جرجرة، والذي لا يُستغل إلا خلال عطل نهاية الأسبوع والعطل المدرسة.[2]

- **القدرة على التوفيق بين الشغف الموسيقي والدراسة:**

تميزت حياة حميد شريط بشغفه المبكر بالموسيقى، ورغبته الدائمة في مواصلة هذا الشغف، رغم التحديات الأكاديمية التي واجهته. تلقى قيتارته الأولى من طرف شقيقه شعبان الذي أرسلها له من إسبانيا. حيث أضيفت إلى ترسانة الالات الموسيقية للعائلته، التي كانت تضم آلات (البيانو، والبانجو، والناي، والبندير). ورغم أن "حميد" لم يكن عازفًا ماهرًا، إلا أنه يملك بعض المهارات الكافية لعزف مجموعة متنوعة من المقطوعات، بدءًا من "راي تشارلز" (Ray Charles) إلى موتسارت (Mozart) وكلاسيكيات الجاز، وكان يحتفظ بها أساسًا لأمه شابحا. حيث كان لهذه الأم المخلصة، الشاعرة والمستمعة الدائمة للإذاعة القبائلية "القناة (2)"، دورا حاسما في تشجيع

[1] Alilat F, Idir, op.cit.pp 35-36.
[2] Ibid.pp 37-62.

شغف حميد بالموسيقى. ورغم صرامة والده بخصوص الدراسة، إلا أن حميد وأبناء عمومته سُجلوا في المعهد الموسيقي بالجزائر في منتصف الستينات، مما سمح لهم بتعلم عزف الكلارينيت.

أدى فضول حميد لاحقا إلى استكشاف أنواع موسيقية متعددة، بدءًا من الموسيقى التقليدية إلى الموسيقى الشعبية وصولاً إلى الروك والموسيقى الكلاسيكية والشعبية والأندلسية. كما كان لديه موهبة لحفظ الأشعار والأغاني من مختلف الفنانين القبائليين، (سليمان عازم، وشريف خدام، والشيخ الحسناوي، وحنيفة، وأكلي يحياتن، ونوارة وعلاوة زروقي)، بالإضافة إلى أغاني غربية. ورغم انه لحن بعض الأغاني وكتب بعض القصائد، إلا أنه لم يكن مغنيًا متحمسًا، وكان يفضل العزف على الجيتار أثناء مرافقة أصدقائه. وخلال سنواته الأولى في ثانوية عمر راسم، وبفضل قرب المؤسسة من مقر الإذاعة الوطنية، زادت رغبته في تحسين مهارته في الآلات الموسيقية، التي كان يتقنها بالفعل. وأصبحت شقة أحد جيرانه مكانًا لاجتماع الموسيقيين الموهوبين. ولكن شغفه بالموسيقى سرعان ما اصطدم بطموحات والده في الدراسة الأكاديمية. ففي صيف عام (1967)، ادى الخدمة العسكرية الإلزامية، وتلتها محاولته للحصول على شهادة البكالوريا. فوقعت مواجهة تاريخية بينه وبين والده عندما اكتشف الاخير بأن" حميد" يعزف على آلة القيتارة فقام بسحبها منه، وطالبه بتكريس وقته للدراسة. ورغم تلك التوترات الناجمة عن ذلك، نجح في الحصول على شهادة البكالوريا في يوليو (1968)، ما أثلج صدر أمه وأثار فخر والده بشكل متزامن. فواصل دراسته الجامعية في تخصص الجيولوجيا بجامعة الجزائر، بالموازاة مع التعبير عن شغفه بالموسيقى، من خلال العزف والغناء في الأمسيات الموسيقية والتجمعات مع الأصدقاء.[1]

- **تطور المسار الموسيقي ونضال الهوية والنجاح والاعتراف العالمي:**

- **بداية الملحمة الموسيقية والنجاح والاعتراف العالمي:**

كان صيف عام (1969) فترة مميزة بالنسبة لحميد شريط، حيث أتيحت له الفرصة للصعود على الخشبة لأول مرة. وكان ذلك بقرية واضية بتيزي وزو، بدعوة من القس ليستر إدجار جريفيث، (Révérend Lester Edgard Griffith)، القس الأمريكي المبشر. وعكس هذا الحدث الثنائية التي تميزت بها الطموحات الأكاديمية والفنية لحميد في هذه المرحلة من حياته. وفي أغسطس (1969)، بعد عدة سنوات من استعادة استقلال الجزائر، وجد حميد شريط نفسه على المسرح، في عرض موسيقي أُقيم برعاية القس ليستر جريفيث. حيث جمع هذا العرض عددًا من المطربين القبائليين المشهورين. مثل: (شريف خدام، ونوارة، وحسان عباسي). فقام بتأليف أغنية بعنوان "آ فَافَا إِينُوفَا" وقام بتوزيع بسيط لأبياتها، وكانت المرة الأولى التي قدم فيها أداءً على الخشبة. وكان صعوده هذا على

[1] Alilat F, Idir, op.cit. pp 83-86.

الخشبة بصحبة صديقه علي صياد، امتحانًا يتسم بالتوتر، لكنه قدم الأغنية بجانب نوارة، المطربة المشهورة. ورغم أن الأداء كان قصيرًا، إلا أنه بدى طويلًا بالنسبة لحميد، ولفت انتباه شريف خدام. فكانت هذه التجربة على الخشبة تحولًا حاسمًا في مساره. ولكن بسبب الطابوهات الاجتماعية المحيطة بالموسيقى في المجتمع القبائلي التقليدي، طلب من صديقه "علي" الاحتفاظ بالسر بشأن هذا الأداء. حيث كان الموسيقيين والمطربين في هذا المجتمع، غالبًا ما يتعرضون للتمييز والتهميش، وكان ينظر الى الموسيقى على أنها خطيئة أو عيب.[1]

وجد حميد شريط نفسه في سبتمبر (1969)، خلال عامه الدراسي الأول في الجامعة المركزية، محاطًا ببيئة جامعية تتجاوز حدود التعليم الأكاديمي. حيث كانت هذه الفترة مميزة بالنشاط الثقافي والمناقشات السياسية المثيرة والنضال، من أجل الاعتراف بالهوية والثقافة الامازيغية في الجزائر. وكانت الحكومة أنذاك، تروّج للثورة الاشتراكية في الجزائر، وتم تهمش الهوية البربرية على نطاق واسع، وكانت الإذاعة القبائلية الثانية المجال الوحيد الذي يمكن التعبير فيه عن الهوية الامازيغية، حيث كانت تبث أساسًا في منطقة القبائل والجزائر العاصمة. فأصبحت هذه المحطة الإذاعية آخر حاجز للحفاظ على التراث الأمازيغي في المشهد السياسي الجديد في الجزائر. ورغم القيود الحكومية، قدمت البرامج والمسرحيات والأغاني والبرامج باللغة القبائلية كوسيلة للمقاومة، ضد التعليمات السياسية التي فُرضت من قبل السلطة. ومع ذلك، لم تكن هذه المقاومة مقتصرة على المجال الإذاعي. بل أصبح الحي الجامعي لبن عكنون، مكان التقاء الطلاب من مختلف مناطق القبائل، ومركزًا نشطًا للمطالب الثقافية والفنية والهوياتية. فانخرط حميد شريط وأقرانه بنشاط في الحوارات والمناقشات والجلسات الموسيقية في هذا البيئة.

ظهرت في خضم هذا النشاط الهوياتي شخصيتان بارزتان: "شريف خدام"، وهو شخصية بارزة في عالم الموسيقى والطرب، ومقدم البرامج الإذاعية، وقائد الأوركسترا. وكان له دورًا بارزًا كمعلم للشبان الفنانين. "ومولود معمري"، ذلك الكاتب المشهور الذي اشتهر بدعمه للثقافة الأمازيغية، رغم العقبات التي فرضتها الحكومة. وتبوأت هاتين الشخصيتين مكانة مركزية في الحفاظ على التراث وتعزيز الثقافة واللغة الأمازيغية.[2]

برز برنامج "خمسة أوكورن"، (Khemsa Uguren)، كحصة أسبوعية مهمة، في إذاعة القناة الثانية (2). وكان هذا البرنامج يُقدم من طرف "مجيد بالي"، الذي كان من الشخصيات البارزة في الإذاعة القبائلية، حيث يقدم منصة للمواهب الصاعدة. فزار "حميد شريط" بانتظام استوديوهات هذه المحطة، خلال السنة الأخيرة من دراسته في قسم الجيولوجيا بالكلية المركزية، فتعرف على شخصيات نافذة مثل: (مجيد بالي، والمطربة نوارة، وقائد الأوركسترا شريف خدام). وبعد تأليفه لعدة أعمال راقية، كونه موسيقيًا موهوبًا. حضي بالشهرة في هذا الدائرة الضيقة.

[1] Alilat F, Idir, op.cit. pp 75-86.
[2] Ibid.pp 90-93.

أُتيحت له فرصة غير متوقعة في أبريل (1973)، عند دعوة المطربة نوارة للبرنامج لأداء الاغنية، التي كانت من تأليفه بعنوان: "أَرْسَدْ آيِّ–دَاصْ"، (Arsed ay-ides). وتعذر عليها الغناء بسبب مرض مفاجئ. فطلب مجيد بالي، الذي كان يدير البرنامج، من "حميد" أن يؤدي الأغنية بنفسه على الهواء مباشرة. فتردد في البداية بسبب خجله الشديد وخوفه من الجمهور، لكنه اضطر للموافقة تحت ضغط الفريق، بشترط إخفاء اسمه الحقيقي، خوفًا من أن يتم التعرف عليه من قبل عائلته وقريته. ولهذا ذاع صيته باسم الشهرة "إيدير"، الذي يعني "سيعيش" باللغة العربية. ويرمز إلى تحدي جائحة (وفاة الأطفال الرضع) التي كانت تجتاح منطقة القبائل أنذاك. وتوحي أيضًا هذه الكنية الى فعل المقاومة المستمرة ضد قيود النظام التي تستهدف لغة وثقافة القبائل. ورغم عدم قناعته بمواهبه كمغني، بدأ يبني سمعته.فنجاح أدائه الفوري عبر أثير الإذاعة، وكثرة طلب المستمعين لإعادة العرض. جعل المطرب في واجهة المشهد الموسيقي القبائلي.

كشف "حميد" رغم الطابوهات هويته الحقيقية لأمه، التي لا يمكن ان يخفي عنها اسراره. مما أثار لديها مشاعر متباينة ممزوجة بالحزن، والغضب، والقلق بشأن مستقبل ابنها. ولكن رغم معارضتها الأولية، وافقت "شابحا" أخيرا، كمعجبة كبيرة بموسيقى ابنها في نهاية مساره الفني كـ: "حميد"، وبداية مشواره كـ: "إيدير"، الذي حقق نجاحًا باهرًا، سواء بمحض الصدفة أو نتيجة للظروف السعيدة أو الحزينة، في عالم الموسيقى القبائلية والجزائرية في أبريل (1973)، وأصبح بذلك نجمًا ناشئًا في سماء الموسيقى.[1]

– تطوير أغنية (À Vava Inouva) وأبطالها:

قرر الفنان "إيدير" بعد نجاحه الأول في الإذاعة، التحول نحو مسار موسيقي أوسع. حيث كان يحوز على بعض مسودات النصوص والألحان، التي قد اختبرها مع أصدقائه على مر السنوات. ولكن كان يدرك ان تسجيل أغنية أخرى لتأكيد نجاحه. يستوجب عليه ان يخطو خطوة أخرى نحو الامام. فاستعان بمجموعة من الشخصيات. حيث قام في احدى الليالي الصيفية من عام (1973)، بطلب المساعدة من الشاعر المحترم في الدائرة الثقافية لفناني القبائل "بن محمد بن حمادوش". لكتابة كلمات أغنيته (À Vava Inouva). فوافق الأخير، الذي كان مشبعًا بالثقافة الأمازيغية على هذا الطلب، وكتب الكلمات وفقًا لمواصفات "إيدير" بخصوص الهيكل والإيقاع. اما بالنسبة للواجهة الخلفية (الجانبB) للقرص ذو سرعة (45) دورة في الدقيقة، فاستعان "إيدير" بـ: "سي أحمد عبد الرحمن"، طبيب وموسيقي ملحن موهوب. والذي سيصاحبه بآلة القيتارة. ويتشاركان الشغف بالموسيقى وعملوا معًا بشكل جيد. واستفاد أيضًا من دعم الكاتب "مولود معمري"، الذي كانت تربطه به صداقة عميقة معززة بروابط القرابة.

[1] Alilat F, Idir, op.cit. pp 101-107.

فقام "معمري" بتأليف نص غلاف الألبوم وأبرز فيه الثقافة والتراث الأمازيغي. وقبل التسجيل في القناة الاذاعية الثانية، (Chaîne 2)، انسحبت المغنية "نصيرة"، التي كان مخططًا لها ان تتعاون مع إيديير، بسبب مخاوف من تبعات ذلك على الأسرة ووسائل الإعلام. فتم استبدالها بـ: "زهرة نسومر"، فنانة مبتدئة شابة.[1]

سجل إيديير وزملاؤه أغنيتين بسيطتين ومؤثرتين، تحت إشراف الفنان الكبير شريف خدام، مما كان إضافة وتغييرًا بالنسبة إلى الأصوات التقليدية للموسيقى الأمازيغية.وتم التسجيل بطريقة سرية في استوديوهات الإذاعة الجزائرية، التي كانت متواجودة في شارع أحمد زبانا (المعروف سابقا بشارع هوش(Hoche)) خلال ليلة خالية من الحضور، ودام توقيت جلسة التسجيل هذه لمدة عشر دقائق تمامًا، نظرًا لضرورة السرية المطلقة لهذه العملية. حيث حرصوا على إخفاء هذا النشاط حتى على الحارس الليلي، خوفا من إفشاء هذه المعلومات التي قد تعرض التسجيل لمخاطر وتداعيات غير مرغوب فيها[3].[2] وبعد عملية التسجيل، بدأ البحث عن ناشر واستعان بـ: كمال حمادي، وهو شخصية محترمة في عالم الموسيقى والمسرح والإذاعة. فقاده هذا الاخير للقاء عبد القادر خليل، ناشرًا طموحًا يسعى لتعزيز الموسيقى المحلية في الجزائر. ورغم جهل هذا الاخير للغة الأمازيغية، إلا أنه أعجب بألحان "إيديير"، ووقع معه عقدًا لنشر أغانيه. وكانت أول طبعة تتكون من (500) قرص بسرعة (45) دورة في الدقيقة.

أقيم أول عرض أساسي للمطرب "ايدير" خلال حفلة ترفيهية، حيث كان ضيفًا مفاجئًا بجوار مغنين قبائل معروفين. فأثار أداءه المنفرد بآلة القيتارة إعجاب الجمهور، وشكل بداية مشوقة لمسيرته.[4] وهكذا اذن، بدأ "إيديير" في وضع أساس لمسيرته في عالم الموسيقى الأمازيغية، مضيفًا لمسة حديثة وأصلية إلى هذا الأداء الموسيقي. وذلك بمساعدة عدد من الفنانين والأشخاص الموهوبين المتحمسين.

- **النجاح المستمر رغم تواضع قناعاته:**

أذاع آيديير لنجاحه بتواضع دائم من خلال تعبيراته المليئة بالرزانة والوقار. وكان غالبًا ما يعبر عن نجاحاته في المبيعات بألفاظ تشير إلى الصدفة، مثل: "كان الحظ دائمًا حليف مبيعاتي"[5]، مؤكدًا على طابع الصدفة في مساره الموسيقي، وفي عام (2013)، خلال مقابلة مع وكالة الصحافة الفرنسية (AFP)[6] ، استخدم هذه العبارات لتلخيص

[1] Alilat F, Idir, op.cit. pp 107-113.

[2] إيديير، مقابلة مع، ريحة البلاد ريم راحة البال، 1992.

[3] شهادة إيديير بنفسه في مقابلة أُجريت معه في برنامج "راحة البال" على راديو الجزائر القناة 3 في عام 1992، وتم بث نسخة أخرى من المقابلة في 19 نوفمبر 2017.

[4] Alilat F, Idir, op.cit. pp 107-113.

[5] إيديير، مقابلة مع، ريحة البلاد ريم ، مرجع سابق.

[6] Agence France-Presse, https://www.afp.com/fr

بداياته في عالم الأغنية: "وصلت في الوقت المناسب، مع الأغاني المناسبة".[1] وهذه الذكريات التي شاركها في مقابلاته تعكس فهمه المتواضع لصعوده في صناعة الموسيقى، مسلطة الضوء على تواضعه أمام النجاح الذي حققه.

تم استدعاء "آيدير" لأداء الخدمة الوطنية الإلزامية في الجزائر. فأحاط نفسه خلال هذه الفترة، بمجموعة من الاصدقاء، بما فيهم مجيد بالي، الذي قدمه إلى الإذاعة بعد العرض الحي الأول ببضعة أشهر. ورغم صرامة الحياة العسكرية، التي كانت تضبطها جداول زمنية صباحية صارمة، وتمارين بدنية، ودروس عسكرية، إلا أنه وجد وقتًا للترفيه مع اصدقائه. وبدأ انتشار اسم "آيدير" في الثكنة، بفضل نجاح أغنيته "À Vava Inouva" التي تم بثها على نطاق واسع عبر امواج الإذاعة، ومن خلال مبيعات الأقراص في الجزائر. مما جذب انتباه زملائه ونال اعجابهم، فأصبح بذلك نجمًا صغيرًا محترما داخل الثكنة. وبعد إجازته الأولى أدرك حجم شهرته داخل وخارج الوطن. حيث استمر تكرار بث أغنيته عبر أثير الإذاعة. فكان لهذا النجاح تأثيرا كبيرا على حياته، حيث كرس وقته أكثر للموسيقى، واستمر في التأليف وبدأ يأخذ فنه بجدية أكبر.

أصبحت الثكنة العسكرية بالبليدة مكانًا حقيقيًا للإبداع الموسيقي، حيث أنجبت عدة فرق موسيقية بما في ذلك فرقة "آيدير". إلتزم هذا الأخير بتطوير الموسيقى وتعزيز مهاراته بكل تفاني. وبعد مرور ستة أشهر من التجنيد، تحصل على رتبة "ملازم أول" وتم تحويله الى الرويبة، حيث كان يشارك في برنامج الإصلاح الزراعي الذي أطلقه الرئيس بومدين خلال النهار والعودة إلى عائلته في المساء. استمرت شهرته في التعاظم يوما بعد يوم، وشارك في إصدار قرص ألبوم بسرعة (33) دورة بعنوان"تَاشَمْلِيتْ"، (Tachemlit)، بالتعاون مع فنانين آخرين من القبائل. وشكل لقاؤه بعازف القيتارة "طارق أيت حمو" بداية صداقة وتعاون موسيقي واعد، مما فتح آفاقًا جديدة لفنه.[2]

توسعت شهرة الفنان الواعد بفرنسا، في سياق زيارة الرئيس الفرنسي "فاليري جيسكار ديستانج" إلى الجزائر في أبريل (1975). وكان الصحفي "جان بيير إلكاباش"، المراسل المخصص لقناة فرانس إنتر، (France Inter) قد عمل سابقا في وسائل الإعلام الجزائرية إبّان الاستعمار، وكان على دراية بالساحة الموسيقية المحلية. فقرر هذا الاخير الترويج لإيدير، فبث أغنيته "A Vava Inouva" عبر أثير "فرانس إنتر" خلال البرنامج المخصص لزيارة الرئيس "جيسكار". وكانت هذه الفرصة الإعلامية داخل برنامج هام، عبر أثير "فرانس إنتر" خلال حدث تاريخي، نقطة تحول حاسمة في المسار الفني للمطرب. رغم شهرته بالجزائر، إلا أن هذا البث أرسى أسس الاعتراف به بفرنسا .

[1] Hakem T, Idir et "A Vava Inouva", l'histoire de la berceuse kabyle qui a fait le tour du monde 3 mai 2020, consulté le 23 mai 2022, sur Radio France : https://www.radiofrance.fr/franceculture/idir-et-a-vava-inouva-l-histoire-de-la-berceuse-kabyle-qui-a-fait-le-tour-du-monde-5286064

[2] Alilat F, Idir,op.cit. pp 115-120.

أدى لقائه العفوي مع الفرقة الفرنسية ديفيد ودومينيك (David et Dominique) في تيزي وزو إلى إعادة أداء "A Vava Inouva " بالفرنسية تحت عنوان: "Ouvre-moi vite la port " والتي حققت نجاحًا كبيرًا. وتم بث هذه النسخة الفرنسية على "فرنس إنتر" واكتسبت سريعًا شعبيةكبيرة، مما فتح الباب للمطرب امام المشاركات في الإذاعة والتلفزيون، بما في ذلك الظهور على شاشة " أنتان (2)" (Antenne 2). ووصفت وسائل الإعلام الفرنسية الأغنية بأنها "الأغنية الصيفية من القبائل". وأثار الطلب المتزايد بالذخيرة الموسيقية للفنان "آيدير" بفرنسا، اهتمام كبريات شركات الإنتاج الموسيقي مثل: "باركلي وباثيه–ماركوني"-(Barclay et Pathé Marconi)، وقعت في النهاية، الشركة الموسيقية الرائدة، التي كانت تضم بين فنانيها أساطير الموسيقى،"باثيه–ماركوني" عقدًا لتوزيع اغنية "A Vava Inouva"، والتي فتحت الباب أمام مسيرة عالمية لهذا المغني. وكان امضاء هذا العقد بعدما أتم "آيدير" خدمته العسكرية في أغسطس (1975)، مما سجل بداية مسيرته الموسيقية في الخارج.
[1]

– بداية الإصدارات (الألبوم الإفتتاحي):

وصل "إيدير" إلى باريس بفرنسا في سبتمبر (1975)، لتحضير ألبومه الأول الذي يضم اثني عشر(12) عنوانًا. وسيمثل هذا المشروع بداية تعاون مثمر مع الموزع موسيقي "عمر مقني"، الحاصل على شهادة من المعهد الوطني للموسيقى الكلاسيكية في الجزائر. حيث كان اللقاء بينهما عن طريق هند سعدي، المروّج الشغوف بالحركة الثقافية الأمازيغية بفرنسا. ورغم أصولهما ومستوياتهما الاجتماعية المختلفة، إلا انهما يتشاركان الشغف بالموسيقى، تحت تأثير أساطير الفن الموسيقي مثل: "فرقة البيتلز"، (Beatles)، وسيمون وجارفنكل (Simon and Garfunkel)، وبوب ديلان (Bob Dylan) ، وروليغ ستونز (Rolling Stones) ، وذا هو (The Who). وتعزز التوافق الموسيقي بينهما وزادت صداقتهما قوة مع تواصل اللقاءات. وبدآ في أداء عروض موسيقية في مختلف الحانات والمطاعم بباريس، مما أتاح الفرصة للمطرب بتطوير أغانيه وزيادة شهرته.

استقر إيدير في شقة صغيرة (استوديو) بـ: "سافيني–سور–أورج" (Savigny-sur-Orge)، بفضل مساعدة أحد أصدقائه، لتسجيل ألبومه الأول الذي يضم اثني عشر(12) عنوانًا. حيث بدأت عملية التحضير للألبوم، الذي وقّع الشاعر "بن محمد" ثمانية اغاني من أصل اثني عشر عنوانًا. وساهم "عمر مقني" في ترتيب وتوضيب الأغاني، والهارمونيا، وعزف القيتارة والانتقالات بين الفقرات، بالإضافة إلى كتابة التوزيعات الموسيقية للموسيقيين في الاستوديو. وتم الانتهاء من التعديلات النهائية للألبوم، قبل بداية عملية التسجيل في نهاية أبريل

[1] Alilat F, Idir, op.cit. pp 121-132.

(1976). وشارك "عبد القادر خليل" صاحب دار النشر أوازيس (Oasis)، بشكل كبير في تنظيم المرحلة التالية من خلال التعاون مع "باتي ماركوني" (Pathé-Marconi)، دار النشر المكلفة بتوزيع الألبوم.

تكفل المدير الفني الشهير كلود ديسجاك (Claude Desjacques)، بإنتاج الألبوم، الذي قد تعرف على موسيقى "إيدير" من خلال الثنائي ديفيد ودومينيك. فجمع فريقًا من الموسيقيين الموهوبين لمرافقة المطرب خلال هذا التسجيل. فانسجمت الجلسات بسلاسة وإلهام، مما تطلب عدد قليل منها فقط لآداء مؤثر ودقيق لهذه الأغاني. وتم تسجيل الألبوم بمشاركة موسيقيين متميزين، منهم "أندريه سيكاريليي" (André Ceccarelli) على الطبول، و"جان موسي" (Jean Musy) على جهاز "موق السينثيزر" (Moog)، و"جيرار جيوفروي" (Gérard Geoffroy) على الناي. وقدم هؤلاء الفنانون خبرتهم وإبداعهم في هذا التسجيل، الذي جرى في استوديو لولو غاستي (Loulou Gasté)، للملحن الشهير وزوج "لين رينو" (Line Renaud)[1] .

تم الانتهاء من الألبوم في مايو (1976)، وهو نتيجة نهائية لعدة سنوات من العمل الشاق. ويعكس تجربة الفنان "إيدير" الشخصية وعواطفه العميقة وجذوره الثقافية. ويعد تحيةً حية للثقافة القبائلية والهوية الأمازيغية. وكان تعاونه مع "كلود ديسجاك"، المخرج الفني الشهير، حاسمًا في انتاج هذا الألبوم. حيث كان رجل ذو مسيرة ثرية ومتنوعة، فنجح الاخير في تقديم خبرته وحسه للموسيقى التراثية. بأسلوبه الذي يتمثل في الاستماع بعناية، وفي الوقت نفسه إلى الفنان والجمهور، مما ساعد في منح الألبوم بعدًا فريدًا. وبفضله تم إعداد التوزيعات بعناية، لإبراز صوت إيدير، بمصاحبة آلات (القيتارة، والباص، والطبول، والناي). واستعرض الموسيقيون (أندريه سيكاريلي، وجان موسي، وجيرار جيوفروي، مواهبهم في التسجيل، مساهمين بذلك في خلق صوت سلس، ومعدني، وخيالي عميق في آن واحد.

كان هذا الألبوم نقطة تحول رئيسية في المسيرة الفنية للمطرب. حيث جمع بين هويته الفنية وصوته الفريد وتشكيلاته المشبعة بالشعر والعاطفة. فكان ثمرة رحلة فنية وشخصية طويلة، بالتعاون المثمر مع "عمر مقني" و"كلود ديسجاك". وعبر الألبوم عن ثراء الثقافة والموسيقى القبائلية، وتميز بصوت "إيدير" الساحر والتوزيعات الرقيقة. حيث كان إنجاز هذا الألبوم بوابة لآفاق جديدة للمغني. الذي كان مستعدًا لمشاركة فنه مع العالم، والتعريف بصوت القبائل والدفاع عن هويته الامازيغية. وكان المستقبل واعدًا لهذا الفنان الموهوب، حيث ستلامس موسيقته قلوب وعقول الناس، وتتجاوز الحدود والعوائق اللغوية.

– النجاح والرواج في الجزائر والشهرة والاعتراف العالمي:

[1] Alilat F, Idir, op.cit. pp 125-132.

عرف إيدير نجاحًا باهرًا في الجزائر، بعد إصدار ألبومه الأول في صيف عام (1976). الذي كان خطوة هامة في مسيرته الفنية. فأصبح نجمًا يتحدث عنه الجميع، ونال هذا الالبوم الذي يحمل ثقافة وهوية الأمازيغ، إعجابا واسعا، حتى من قبل أولئك الذين لا يتقنون اللغة القبائلية. وكانت تُبث أغانيه، بما في ذلك"À Vava Inouva" ، بشكل متكرر عبر أمواج الإذاعة، وتم تصوير مقاطع فيديو لها من طرف التلفزيون الوطني، مما دفع بشهرته للاتساع في جميع أنحاء البلاد. ورغم تلقيه عروضًا للأداء في قاعة "الاولمبيا" بباريس، الا انه قرر تمديد عطلته بالجزائر، حيث قضى وقتا مع عائلته وأصدقائه ووالدته. وفوت فرصة الظهور في الاولمبيا دون أن يعير اهتماما لذلك. وبالمقابل كان يقدم بعض العروض المتواضعة في الجزائر، متنازلا عن الظهور على خشبة المسرح الباريسي. فتمت دعوته خلال هذه الفترة، للمشاركة في برنامج ترفيهي شهير، لكنه رفض التحدث باللغة العربية، مفضلا استخدام لغته الأم "القبائلية". لكن هذا القرار لم يلق استحسانًا من التلفزيون الجزائري، الا انه حظي بدعم من الرئيس "هواري بومدين" آنذاك، الذي أصّر على حق الفنان بالتعبير بلغته.[1] ورغم عرض مقاطع فيديو لأغانيه عبر شاشات التلفزيون، الا انه لم يُعثر على أثر أي مقابلة، أو لقاء مسجل في أرشيف التلفزيون العام.

غمر العالم الموسيقي للمغني "ادير" معجبوه في الجزائر، حيث كانوا يحفظون أغانيه عن ظهر قلب ويقتنون ألبومه. ويطمحون لحضور حفلاته ومشاهدته. فقدم إيدير أول حفل موسيقي له في قاعة "الاطلس" بالجزائر، وهو مكان أسطوري. فاختار موسيقيون لمرافقته، ومنهم: (أرزقي بارودي على الباتري، وهاشمي بلالي على قيتارة الباص). وبعد نجاحه في الجزائر، كان جمهوره ينتظره في منطقة القبائل، أرض أجداده حيث تربى وترعرع. المنطقة التي وصفها بمعاناتها وفقرها وآمالها وفرحها، والتي أبرزها وعرَّفها. ولكن، لأسباب غامضة والاجراءات البيروقراطية، تم إلغاء حفله المقرر بتيزي وزو. الا انه لم يعترض على ذلك. وقام بعرض موسيقي ناجح "ببجاية" و"أوقاس"، حيث تلقى استقبالًا حارًا. وفي نهاية جولته في الجزائر، غادر نحو باريس حاملاً تحديات ومغامرات جديدة في مجاله الموسيقي.[2]

عاد المطرب إلى باريس في عام (1977)، بعد نجاح باهر في الجزائر. حيث تجاوزت مبيعات ألبومه ال:(10000) نسخة، وسيطرت أغنيته "أَفَافَا إِنُوفَا" على أثير الأمواج الإذاعية، وأحي العديد من الحفلات الموسيقية. ووصل الى ذروته في 23 يناير (1978)، بعدما تحقق حلمه بالمشاركة على خشبة "مسرح الأولمبيا" الشهير في باريس. حيث تشارك خشبة العرض في تلك الليلة مع فرقة "جرجرة"، التي تتشكل من ثلاث شقيقات، في حدث موسيقي فريد من نوعه. وكان العرض المميز في "الأولمبيا"، المكان الذي استضاف أساطير مثل: "البيتلز" (Beatles)، و"براسنس" (Brasens)، نقطة تحول حاسمة في مسيرة "إيدير". واحتفل هذا الأخير بتتويجه على هذه الخشبة الرمزية، من خلال مقال ممجّد في جريدة "لوموند". حيث تشكلت هذه المسيرة الملحوظة، بواسطة

[1] Alilat F, Idir, op.cit. p 139.
[2] Ibid.pp 133-150.

الشغف والعزيمة، التي شهدت على حركة التقدم الاستثنائي للاغنية القبائلية في عالم الموسيقى المعاصرة، مع المغني "إيدير" كشخصية بارزة في هذا الحركة.[1]

واصل الفنان تكريس جهوده لإنتاج ألبومه الثاني، بالعمل الجاد في شقته الصغيرة (استوديو) بـ: "درانسي"، حيث كان محاطًا بدفاتره الملونة، وتسجيلاته، وإلهامه المستمد من جبال منطقة القبائل. يستمع إلى الشيوخ تارة، ويجمع بين الأشعار، والحكايات، والأساطير تارة اخرى، ليغذي خياله. فكان كسيّد زمانه، يستجيب بهدوء لتوقعات جمهوره، ورافضا الانحناء تحت ضغط النجاح. وأنشأ دار نشره ووكالته الخاصة مع شريكه "سعيد داود". ووضع حدًا لتعاونه مع ناشره التاريخي والشركة السابقة لإنتاجه. واحيط بمشاركين جدد في ألبومه الجديد، الذي حمل عنوان "أَرَّاشْ نَّغْ" (أطفالنا)، بما في ذلك الشاعر "عبد الله موهيا"، الذي وقّع على أغان مؤثرة حول مواضيع مؤثرة، منها: (وفاة والده، ووضع المرأة القبائلية). وتم تسجيل الألبوم في استوديو "أكوستي" بباريس، حيث أُستقبل بترحاب من قبل الجمهور ووسائل الإعلام، إلا أنه ظل هادئًا ومشيرًا بتواضع كبير إلى أن مساره المهني، عبارة عن مكسب غير متوقع في حياته.[2]

مر إيدير بمراحل مهمة في حياته الفنية والشخصية. حيث وصل في عام (1980)، لتحقيق تطور هام عندما قام بملء قاعة الأولمبيا بباريس، فكان حدثًا رمزيًا شاهدًا على تضامنه مع المظلومين في جميع أنحاء العالم.حيث عرض خلال هذه الحفلة المميزة، أغنيته "أَيِزُومَالْ" (لا يُحصى)، كتكريم مؤثر للمعتقلين السياسيين، ورمزًا لالتزامه الاجتماعي والسياسي. كما شارك بنشاط في هذه الفترة المحورية، ضد إقامة محطة نووية في بلوغوف (Plogoff) بـ: "بريتاني" (Bretagne)، حيث دعم السكان في معركتهم للحفاظ على بيئتهم. وكانت الفترة التي وقع فيها في حب المنطقة وقابل بها زوجته المستقبلية، وهي امرأة من أصل قبائلي.

استقر في باريس، حيث كرس وقته وطاقته لمسيرته الموسيقية، فاستوحى إلهامه من اللقاءات والتسجيلات التي أجراها خلال رحلاته إلى الجزائر. ورغم تقلبات مسيرته الفنية، التي تميزت بفترات نجاح وفشل، لكنه وجد السعادة في حياته الشخصية. حيث نجح في آن واحد، في الحفاظ على حياته الخاصة، ومساره كفنان متحمس وملتزم، مما أظهر قدرته على تحقيق التوازن بين حياته العامة والخاصة.[3] وبعد أن عاش لمدة سبع سنوات بشقته الصغيرة (استوديو) بـ: "درانسي"، بضواحي باريس. قرر في عام (1983)، مغادرة هذه المساحة الضيقة لشراء منزل مع بستان. فبدأ في إجراءات ابرام صفقة شراء هذا المنزل بـ: "فورال" بمساعدة صديقه رجل الأعمال، الذي ساهم

[1] Alilat F, Idir, op.cit. pp 151-155.
[2] Ibid.pp 167-175.
[3] Ibid.pp 187-195.

في تمويل الصفقة. الا انه نشأت خلافات بخصوص هذه المساهمة المالية، مما أدى إلى معركة قضائية. ليتمكن "إيدير" أخيرًا في عام (2019)، من الحصول على الملكية الكاملة للمنزل.

استمر الفنان خلال هذه الفترة، بالتزاماته الاجتماعية والثقافية. فانخرط في جمعية الثقافة البربرية (ACB)، وشارك في حفلات خيرية، ومشاريع تربوية، وأنشطة إنسانية. حيث قام في عام (1984)، بتنفيذ مشروع طموح وإصدار ألبوم بعنوان: "جوقة ثِيدُّوكْلاَ: القرية الصغيرة"، الذي شمل مجموعة صوتية من الأطفال القبائليين واخرى فرنسية. ولكن رغم صعوبات العثور على ناشر، الا انه تم إصدار الألبوم. لكنه لم يحقق النجاح المتوقع تجارياً. وشاءت الاقدار ان تتعرض مسيرته المهنية لفترة صعبة في عام (1986)، حيث تراجعت شهرته، وتناقصت وتيرة العروض والحفلات والاعتراف الإعلامي. ولكن رغم ذلك، استمر في الأداء على الخشبة، خاصة في "بريتاني"، إحدى المناطق التي كان يعشقها بشكل خاص. وتدهورت علاقتة الزوجية مع حريمه "جميلة"، بعد زواج دامت مدته خمس سنوات. بسبب حريته وقربه من والدته "شابحة". فأدى ذلك، في نهاية المطاف إلى الطلاق في عام (1986). ولكن فبعد وقت قصير، تقابل مع "فتيحة"، ناشطة بيئية فتزوج منها. ورغم رفضه لفكرة الإنجاب، الا انه أصبح أبًا لصبي يدعى "يانيس" في عام (1988)، وفتاة تدعى "ثَنِينَّا" في عام (1989). فأصبحت حريمه "فتيحة" الركيزة الأساسية في مسيرته المهنية، إذ كانت تدير حفلاته وأعماله، فاستعاد نجاحاته على الخشبة، حيث أحيا حفلات في جميع أنحاء فرنسا خلال الفعاليات الرئيسية.[1]

كان المطرب يتجنب دوما النزاعات، باختياره الحلول الملائمة وبالتراضي. ومع ذلك، دفعه خلافه مع منتجه التاريخي "عبد القادر خليل"، إلى التقاضي مع "أُوازيس"، دار النشر التي يملكها الاخير. وبعد معركة قضائية طويلة، نجح أخيرًا في الحصول على حقوق ألبومه الأول. وسعى لإعادة إطلاق مسيرته المهنية. علما انه سبق وان حقق النجاح بأغنيته "أَفَافَا إِينُوفَا"، إلا أن مسيرته المهنية عرفت تقلبات في الثمانينيات. وبمساعدة "ميشيل ليفي" من "بلو سيلفر" في عام (1991). نظم إيدير حفلين بـ: "نيو مورنينغ" بباريس للدلالة على عودته إلى الساحة الفنية. وبفضل تغطية إعلامية إيجابية، حقق هذين العرضين نجاحًا باهراَ. مما سمح له باستعادة ثقة الجمهور وصناعة الموسيقى . وكانت هاتين الحفلتين بمثابة بداية عصر جديد لـ: "ايدير"، رغم الصعوبات المالية وسنوات الصمت الإبداعي. الا انه تمكن من استئناف مسيرته الموسيقية بنجاح، واستعادة وضعه كفنان محترم.[2]

قام الفنان بإصدار ألبوم بعنوان "صيادو الأضواء" عام (1993)، الذي يُعد منعطفًا هامًا في مساره المهني. بعد فترة من الصمت الفني التي استمرت لما يقارب الخمس عشرة سنة، فوجد إيدير نفسه أمام طلبات جمهوره

[1] Alilat F, Idir, op.cit. pp 197-213.
[2] Ibid.pp 122-213.

وضغط الانتهاء من ألبومه الجديد. الا ان إيقاع عمله كان بطيء ومتقن، فاستعان بمتعاونين مخلصين مثل: (طارق أيت حمو)، وأصدقاء قدامى مثل: (آلان ستيفل، البارد البريطاني). وجاء هذا الألبوم ليُكرم شخصيات بارزة، كالكاتب وعالم الإنسان مولود معمري، بالإضافة إلى الطوارق والشاوية، الممثلين للمقاومة الامازيغية. كما قرر "إيدير" الانطلاق في سلسلة من العروض الترويجية في قاعة "الأولمبيا"، في وقت كانت الجزائر غارقة في العشرية السوداء. فحققت هذه العروض نجاحًا باهرًا رغم تخوفاته، مما جعلها ذروة مسيرته الفنية. وحظي الألبوم الذي استلزم تحضيره ما يقرب الخمس سنوات، بترحيب حار من الجمهور والنقاد. وتميز ايضَا "صيادو الأضواء" بمواضيعه الملتزمة، حيث تناول قضايا الحب، والمنفى، والحرية، ويُبرز صمود الشعب الامازيغي أمام التحديات.[1]

يزخر المسار الاستثنائي للمطرب بترسانة من اللقاءات المميزة والتعاونات الموسيقية البارزة. ففي عام (2001)، خلال عرض موسيقي لا يُنسى بـ: "فاندوم". أثارت النسخة المعاد توظيبها لأغنية "أَنْدَا يَلَّا"، من طرف العازف الموهوب "جان لوك سيتروك"، إعجاب "إيدير" وعازف آلة القيتارة الدائم "طارق آيت حمو"، بالإضافة إلى "فاليري ميشلان" من "صوني". حيث كانت هذه الأخيرة، متحمسة لإعادة إطلاق مسيرة "إيدير"، بعد نجاح ألبوم "هويات" الذي صدر في عام (1999). فأقنعت المؤلف والمغني الشهير "جان-جاك جولدمان" بتأليف أغنية جديدة للفنان القبائلي. فكان لها ما ارادت حيث ألّف له "جولدمان" أغنية "لماذا هذا المطر؟"، فكانت عملاَ فنيَا نابعَا عن العاطفة العميقة المستوحاة من الفيضانات المأساوية التي ضربت الجزائر في عام (2001). ومحملة بالحزن والرحمة، حيث تم تسجيلها في استوديو "جولد" بالقرب من "شانزليزيه" في مارس (2002). واستطاع إيدير بنجاح رغم تردده في الغناء باللغة الفرنسية، إلتقاط الجوهر العاطفي للأغنية خلال التسجيل. فشكّلت هذه اللحظة نقطة تحول هامة في مسيرة الفنان، حيث أبرزت قدرته على تجاوز الحواجز اللغوية، للتعبير عن المشاعر الشاملة من خلال موسيقاه. وتشهد هذه التعاونية بين "إيدير" و"جان-جاك جولدمان" وفريق صوني، على استثنائية مواهب هؤلاء الفنانين، وعلى أهمية الموسيقى كوسيلة لمشاركة تجارب إنسانية عميقة.[2]

حاز "إيدير" خلال سنوات الألفية الجديدة، على اعتراف استثنائي من خلال ألبوميه "دي ريف، ان ريف" و"فرنسا الألوان". ورغم هذا التكريم الرفيع، ظل إيدير متواضعًا، مكرسًا وقته لفنه. كما أسهم ألبوم " شاطئان، حلم واحد " الصادر في عام (2002)، في دفعه نحو جولة في جميع أنحاء فرنسا ودول أخرى، حيث أحيا (141) حفلاً. وتقدمت "صوني" بفكرة وثائقي في عام (2005)، حول (30) عامًا من مسيرته الموسيقية. فوافق إيدير وأصدر " بين المشاهد والأراضي " في عام (2006)، حيث شارك تجاربه وتعاوناته الموسيقية.

[1] Alilat F, Idir, op.cit. pp 222-232.
[2] Ibid.pp 275-286.

شهد عام (2006) تحولًا جريئًا مع إصدار ألبوم "فرنسا الألوان". حيث شارك المطرب مع عدة فنانين، ومنهم: (أخناتون، ونوا، وزاهو)، حيث قاموا بادماج مختلف أنواع الموسيقى والخلفيات الثقافية. ورغم المبيعات المتواضعة، الا ان الألبوم عكس التنوع الثقافي لفرنسا. وسعى "إيدير" نحو الانفتاح والتسامح، حيث تجاوز الحدود الثقافية، وتعاون حتى مع فنانين إسرائيليين رغم التوترات السياسية مع بلدهم. واستخدم موسيقاه لتعزيز السلام والوحدة. وتُعتبر أغنية "رسالة إلى ابنتي" التي كتبها الفنان البارز "غراند كور مالاد" كتكريم مؤثر من إيدير لابنته، حيث توضح حب الأسرة والتنوع الثقافي. ورغم التحديات والانتقادات، ظل إيدير وفيا لالتزامه بالموسيقى كوسيلة لتعزيز القبول والتناغم في عالم متنوع.[1]

وجد الفنان نفسه مرة أخرى، في مواجهة الضغط المستمر من الصحفيين والمعجبين، الذين طلبوا منه بإلحاح إصدار ألبوم جديد. بعد مرور أكثر من خمس سنوات من ألبوم "فرنسا الالوان". ورغم الصعوبات الشخصية وإغراءات التخلي عن مساره المهني، فإن الإلهام كان دائم الحضور بداخله. فعمل في الأستوديو الخاص الذي انشأه، بمصاحبة موسيقييه وأصدقائه أمثال "طارق آيت حمو" و"الهاشمي بلالي"، على اصدار ألبوم بعنوان "نيفيو". حيث تضمن هذا المشروع أغاني مستوحاة من جذوره القبائلية، مثل "سعيد ألعمارا"، وهي أغنية تقليدية تكريمية لشاعر قبائلي من الثلاثينات والأربعينات، وأغنية إيرلندية تم تكييفها باللغة القبائلية، وهي "سكاربورو فاير"، للثنائي الشهير (سيمون وجارفنكل). ورغب أيضًا في تكريم والدته المتوفاة من خلال إدراج قصيدة صوتية سجلت قبل وفاتها. ورغم التحديات، الا ان الألبوم تم انهاؤه أخيرًا وتم إصداره في فبراير (2013)، وتلته جولة تضم (42) حفلة.[2]

يمثل الألبوم الذي تم إصداره في عام (2017)، ختامًا لمسيرة فنية استثنائية امتدت لما يقرب من أربعة وأربعين عامًا. وأدرك الفنان تمامًا في سن الـ: (70) تقريبًا، ان حالته الصحية هشة، حيث كان يعاني من تلف في الرئة، مما أثر في قدرته على الغناء. ورغم التحديات، الا انه كان يحظى بدعم لا متناهي، من طرف صديقته ومديرة أعماله، "فاليري ميشلان"، التي قدمت له مشروعًا طموحًا، والمتمثل في إنشاء ألبوم فرانكو–قبائلي بعنوان "هنا وهناك". وتميز اصدار هذا الألبوم بالتعاون مع شخصيات بارزة في المشهد الموسيقي الفرنسي، مثل: (فرانسيس كابريل، باتريك بروبل، شارل أزنافور، جيرار لينورمان، وماكسيم لو فوريستييه). فوافق كل هؤلاء الفنانين بحماس على الانضمام إلى "إيدير" في هذا المشروع، مما يشهد على اعتزازهم وامتنانهم لهذا الفنان القبائلي البارز.

جرت عملية تسجيل الألبوم في ظروف استثنائية، نظرًا لهشاشة صحة "إيدير". وعكس هذا المشروع الموسيقي حبه العميق للأغاني الفرنسية، والرابط الذي يجمعه بوطنه الأم في منطقة القبائل. وكان قمة الذروة في مسيرة فنية

[1] Alilat F, Idir, op.cit. pp 287-294.
[2] Ibid.pp 301-306.

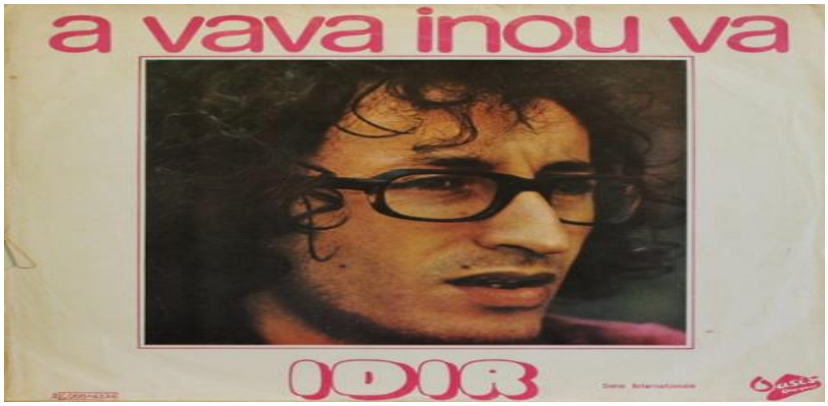
استثنائية وتجسيدًا لحلمه القديم، ونجح في الحفاظ على تراثه الموسيقي حتى نهاية حياته. ورغم التحديات التي واجهها، فإنه ظل لا يعرف التعب او الخمول، فقدم أداءً رائعًا خلال حفلة لا تُنسى في "غراند ريكس" بباريس في الثامن من نوفمبر (2017)، وهو محاط بزملائه. واتسم هذا العرض، بالتفاني والشجاعة، وجسد الوصية الموسيقية لمسيرة فنية استثنائية بدأت في عام (1976).[1]

نجح إيدير بصفته الشخصية البارزة في عالم الموسيقى القبائلية، في العودة إلى الساحة الفنية الجزائرية بعد غياب طال (41) عامًا. برفقة حبيبته ومديرته، "فروجا"، حيث قام الفنان بإضاءة قبة الجزائر في الرابع والخامس من يناير عام (2018)، في سلسلة من الحفلات الاستثنائية، مستثيرًا حماسة الملايين من جماهيره الجزائرية المخلصة. وتمكن "إيدير" في إظهار روح الصمود، رغم التحديات الناجمة عن صحته الهشة. وتقديم عرض فني مؤثر وقوي في آن واحد، حيث أسر جمهوره وأكد على مكانته الأسطورية في عالم الموسيقى.[2] ولكن شاءت الاقدار في يوم الجمعة 1 مايو(2020)، ان يتم نقل الفنان القدير "إيدير" إلى المستشفى على جناح السرعة، بسبب تدهور سريع في حالته الصحية. وبينما كان محاطًا بأحبائه، أطلق أنفاسه الأخيرة وفارق الحياة في 2 مايو (2020)، عن عمر يناهز (75) عامًا، بالدائرة (18) بباريس. وخلَّف رحيله فراغا كبيرا في عالم الموسيقى، ولكن تركة ذخيرته الموسيقية والثقافية الاستثنائية لا تزال حية، وستذكرنا باسهاماته الفنية والثقافية[3].

المبحث الثاني: المسار الفني وتطور مختلف مراحل ابداعاته:

- **الاصدارات والجداول الوصفية لمختلف الألبومات والعناوين:**

– **الألبوم الأول: (أَفَافَا إِينُوفَا)[4] (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين):**



[1] Alilat F, Idir, op.cit. pp 313-320.
[2] Ibid.pp 321-326.
[3] Ibid.pp 335-337.
[4] Discogs (S.d.), Consulté le décembre 20, 2022, sur https://www.discogs.com/fr/release/2471644-Idir-A-Vava-Inou-Va

✓ **الورقة التقنية:**

الفنان	Idir
العنوان	A Vava Inou Va
التسمية/المرجع	Oasis Disques – 2C 066-14334
الإصدار / البلد	1976 / France
شكل المنتوج	Vinyle, LP, Album, Stéréo
عدد العناوين	12
نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية

✓ **العناوين:**

العنوان	ترجمة العنوان	المؤلف	المدة
أ-1 Avava Inouva	ياأبتي	بن محمد، إيدير	4:25
أ-2 Azger	الثور	إيدير	2:10
أ-3 CFIɣ	أتذكر	بن محمد، إيدير	3:36
أ-4 Tamacahuts N'Tsekurt	قصة الحجل	إيدير، سيد احمد عبد الرحمان	3:55
أ-5 Zwits Rwits	هز نفسك، تحرك	بن محمد، إيدير	3:25
أ-6 Muqleɣ	رأيت	بن محمد، إيدير	3:15
ب-1 Azwaw	أزواو	تكييف النص من قبل بن محمد، إيدير	2:55
ب-2 Ssendu	إمخض	تكييف النص من قبل إيدير، مزيان رشيد	4:10
ب-3 Isefra	أشعار	بن محمد، إيدير	4:05
ب-4 Rsed Ay Ides	دع النوم يأتي	إيدير	3:05
ب-5 Tagrawla	ثورة	تكييف النص من قبل بن محمد، إيدير	3:05
ب-6 Tiɣri Bbw Gdud	نداء الشعب	بن محمد، إيدير	2:20

✓ **الموسيقيين المشاركين:**

إخراج – كلود ديجاك

*الطبول – ديدي تشيكاريللي

المهندس – موريس فالنسين

الفلوت – جيرار جيفروي

جيتار، باص، غناء – عمر مغيني

ملاحظات الخطوط الملاحية المنتظمة – أموكران

*تصوير – بوكون جيبود

المركب – جان موسي غناء، جيتار، إيقاع – إيدير

- **الألبوم الثاني: آيْ أَرَّاشْ نَّاغْ[1] (Ay Arrac Nneɣ) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين):**

✓ **الورقة التقنية:**

الفنان	**Idir**
العنوان	Ay Arrac Nneɣ
التسمية/المرجع	Azwaw – AZW 021
الإصدار / البلد	1979 / France
شكل المنتوج	Vinyle, LP, Album, Stereo
عدد العناوين	10
نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية

✓ **العناوين:**

العنوان	**ترجمة العنوان**	**المؤلف**	**المدة**
A1- Muhend Nneɣ (Awah Awah)	قريبنا محند (آوَهْ، آوَهْ)	بن محمد، إيدير	4:15
A2- Ḥay Ḥay A Mumi	حَايْ حَايْ	إيدير	3:18
A3- Ayrib	أيها المنفي	بن محمد، إيدير	3:20

[1] Discogs (S.d.), Consulté le décembre 20, 2022, sur https://www.discogs.com/fr/release/4470646-Idir-Ay-Arrac-Nne%C9%A3

A4- Weltma	أختي	إيدير، سيد احمد عبد الرحمان	3:04
A5- W'ibɣun	الراغبون	بن محمد، إيدير	4:17
B1- Acawi	الشاوي	بن محمد، إيدير	3:06
B2- Ay Arrac Nneɣ	يا أبناؤنا	تكييف النص (بن محمد، إيدير)	3:16
B3- Amnafeq	المنافق	تكييف النص (إيدير، مزيان رشيد)	3:54
B4- Asif Aabas (La Soumam)	(واد عباس) الصومام	بن محمد، إيدير	2:47
B5- Lmut	الموت	إيدير	5:07

✓ **الموسيقيين المشاركين:**

غناء مساند – شريفة بوشيمة، مليكة بوشيمة، نشيدة بدروني

*غيتار باس – هيرفي ميشيل

كلود ديجاك – [Direction Artistique] إخراج

الطبول، الإيقاع – أرزقي بارودي

الجيتار – جان كلود لاموين

جيتار، غناء – إبراهيم إزري

لوحات المفاتيح – جورج رودي

تصوير [رجوع] – برنارد كاريير

تصوير [الجبهة] – ميشيل لاجوينز

تم التسجيل بواسطة – جان برنارد كلوي

كمان، كمان [باس] – ميشيل ريبوتشي

غناء، جيتار، ماندوسيلو – إيدير

– **أسطوانة 45 د/ثا (Cteduyi / Izumal) (الورقة التقنية، العناوين):**

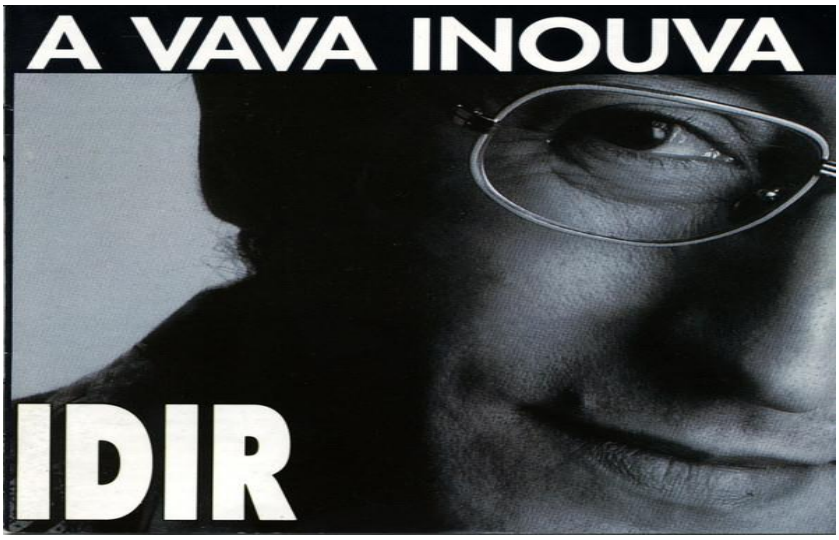
✓ **الورقة تقنية:**

الفنان	**Idir**
العنوان	Ay Arrac Nneɣ
التسمية/المرجع	Azwaw – AZW 022[1]
الإصدار / البلد	1979 / France
شكل المنتوج	Vinyle, 7", Single, Stereo
عدد العناوين	2
نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية

✓ **العناوين:**

العنوان	**ترجمة العنوان**	**المؤلف**	**المدة**
1- Ctedduyi	هزني	براهيم إزري	3:36
2- Izumal	هناك الكثير منهم	إيدير/ محمد بن حمدوش	3:53

– **الألبوم الثالث[2] (A vava inouva) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين):**



[1] Discogs (S.d.), Consulté le décembre 20, 2022, sur https://www.discogs.com/fr/release/7761428-Idir-Ctedduyi

[2] Discogs (S.d.), Consulté le décembre 20, 2022, sur https://www.discogs.com/fr/release/9173495-Idir-A-Vava-Inouva

✓ **الورقة التقنية:**

الفنان	Idir
العنوان	A vava inouva
التسمية/المرجع	Blue Silver – 035-2, Blue Silver – BSD 195
الإصدار / البلد	1991 / France
شكل المنتوج	CD, Cassette
عدد العناوين	17
نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية

✓ **العناوين:**

العنوان	ترجمة العنوان	المؤلف	المدة
A Vava Inouva	ياأبتي	بن محمد، إيدير	4:25
Isefra (Voyage)	أشعار	بن محمد، إيدير	3:58
Ssendu (Voie Lactée)	تخض	تكييف النص (إيدير، مزيان رشيد)	3:18
Azger (Le Boeuf)	الثور	إيدير	2:25
Muqlegh (Souvenirs Du Futur)	رأيت	بن محمد، إيدير	3:23
Zwit Rwit (Fais La Fête)	هز نفسك، تحرك	بن محمد، إيدير	3:34
CFI (Un Enfant De La Guerre, Une Enfance En Moins)	تذكرت	بن محمد، إيدير	3:33
Azwaw	أزواو	تكييف النص (بن محمد، إيدير)	3:24
Tagrawla (Âmes Paysannes)	الثورة	إيدير	2:44
Tiri Bw Gaud (La Ronde Des Laissés Pour Comptes)	نداء الشعب	بن محمد، إيدير	2:52
Acawi (Le Chaouï)	الشاوي	إيدير، السيد احمد عبد الرحمان	3:21
Ay Arrac Nne (À Tous Les Enfants De Demain)	يا بناؤنا	بن محمد، إيدير	3:16
Cteduyi (Relève)	الهز	بن محمد، إيدير	4:18
Izumal (Derrière Les Barreaux)	هناك الكثير منهم	تكييف النص (بن محمد، إيدير)	3:46
L'mut	الموت	تكييف النص (إيدير، مزيان رشيد)	4:49
W' Ibun (Le Choix)	الراغبون	بن محمد، إيدير	3:37
Arib (L'exil)	المنفى	إيدير	3:20

✓ **الموسيقيين المشاركين:**

باس – الهاشمي بلالي (الممرات: 7، 10)، ميشيل هيرفي (الممرات: 13 إلى 17)

بندير – أرزقي بارودي (الممرات: 10 إلى 12، 15، 17)، إيدير (الممرات: 6، 8، 13، 16)

الطبول –أ. تشيكاريللي* (الممرات: 2، 4، 6، 8)، أرزقي بارودي (الممرات: 10، 14 إلى 17)

مهندس مختلط – ديدييه بيتوا

*فلوت، مبرمج بواسطة – ج. جيفروي

الجيتار – ب.بلوتو* (المسارات: 12، 15، 16)، طارق آيت حمو* (المسارات: 1 إلى 11، 13، 14، 17)

تصوير – بيير تيراسون

كمان – ميشيل ريبوتشي (الممرات: 16)

غناء، جيتار – إيدير

بقلم – مهند يحي* (الممرات: 12)، إبراهيم إزري (الممرات: 13)، إيدير (الممرات: 1 إلى 12، 14 إلى 17)، محمد بن حمادوش (الممرات: 1، 2، 5 إلى 10، 14، 15)، رشيد مزيان (الممرات: 3)

- **الألبوم الرابع (Les Chasseurs De Lumières) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين):**

✓ **الورقة التقنية:**

الفنان	Idir
العنوان	Les Chasseurs De Lumières
التسمية/المرجع	Label: Blue Silver – 095 2 / BSD 195
الإصدار / البلد	1993 / France

شكل المنتوج	CD, Album
عدد العناوين	16
نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية

✓ **العناوين:**

العنوان	ترجمة العنوان	المؤلف	المدة
1-Ay Al Xir Inu	يا سعادتي	إيدير	3:26
2-Anda Yella	أين هو	إيدير	5:07
3-Adrar	الجبل	إيدير	3:48
4-Ad NuɣAl	سنعود	إيدير	2:46
5-Snitraw (Vers. 1)	قيتارتي	إيدير	2:46
6-Yelha Wurar	ماأحلى (الأورار) نوع غنائي	إيدير	3:51
7-Baba-S	أبوه	إيدير	3:17
8-Ageggig	الزهرة	إيدير	4:35
9-Mimmi	يابني (صغيري)	إيدير	4:16
10-Abehri Tmeddit	نسيم المساء	إيدير	4:31
11-Snitraw (Vers. 2)	قيتارتي (النسخة.2)	إيدير	3:46
12-Isaltiyen	السالتيين (les celtes)	إيدير/ ستيفال	4:16
13-BɣAn Warrac	أراد الصبيان	إيدير	4:44
14-Ameddyaz	الشاعر	إيدير	4:36
15-At Zik	أهلنا القدماء	إيدير	10:16
16-Twareg	التوارق	إيدير	4:38

✓ **الموسيقيين المشاركين:**

ادير: غناء، بندير، مندول، فلوت، بانجو، طبل

التركيب: سي.شوليت، بنجدادي، جي.رودي، جي.بي.صابر

الجيتار: ب.بينتو، طايت حمو، جي بي مارينو

المزامير: جي.جيوفروي، ن.دليل، أ.ستيفيل

الاوبوا: (S.Beauce)

البوق: (V.Mumplet) الساكسفون (C.Theryfaisse) الترومبون (JM.Welch)

الكمان: ب.نادال، ألتو: جيه.بورسارلو، الكمان: إف.فيكسونتي، كورنيموس، هاربي سلتيك: أ.ستيفيل

الأساس: جي إف بيكو، القانون: ل.بهداد

دربوكة: إمندويار، كركبوس، كونغاس: ر. خلفة، دف: سي شوليت،

باتري: (D.Pedron ،A.Ceccarelli)

الجوقات: كاسيا، فريدة، فاطمة، فتيحة، كوني، سيلين، يانيس، طارق، ناصر الدين، الهواري وإيدير

الترتيب حسب –سيلين شوليه (أماكن التزلج: 1-2، 1-4، 2-5، 2-6)، جي. جيفروي (أماكن التزلج: 1-5، 1-6، 1-8، 2-2، 2-3)، جان فرانسوا بيكو (الممرات: 1-1، 2-9)، جان بيير صبار (الممرات: 2-7)، بن نجاح الهواري* (الممرات: 2-4)

ألحان –إيدير

منسقة [فنية] – فتحية متاجر

مهندس [صوت] – دومينيك بونسيت، جان فرانسوا بيكو

تصوير – بيير تيراسون

بقلم – إيدير

- **الألبوم الخامس:[1] (Identités) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين):**

✓ **الورقة التقنية:**

الفنان	Idir
العنوان	Identités
التسمية/المرجع	Saint George – SAN 4952852
الإصدار / البلد	1999/ France
شكل المنتوج	CD/ Album

[1] Discogs (S.d.), Consulté le décembre 20, 2022, sur https://www.discogs.com/fr/release/1564695-Idir-Identit%C3%A9s

عدد العناوين	10
نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية وفرنسية

✓ **العناوين:**

العنوان	ترجمة العنوان	المؤلف	المدة
A Vava Inouva 2	ياأبتي	بن محمد، إيدير، كارين ماتيسن	4:24
A Tulawin (Une Algérienne Debout)	يانساء	إيدير/ مانو تشاوو	6:01
Un Homme Qui N'a Pas De Frère	رجل بدون أخ	إيدير/ زبدة	4:13
Exil (Dayrib)	منفى	بن محمد، إيدير/ جوفري أوريما	3:47
Tizi Ouzou	تيزي وزو	مكسيم لوفريستيي، براهيم إزري، إيدير	4:28
Révolution (Tagrawla 2)	ثورة	تكييف النص من قبل بن محمد، إيدير	4:20
Fable (Tamaçahuts 2)	قصة	إيدير/ تياري تيتي روبين	5:21
Illusions (Awah Awah 2)	آوه آوه	بن محمد، إيدير، جيل سرفات	3:26
Le Jour Du Don (Tiwizi 2)	يوم الزكاة	إيدير/ ONB	3:57
Mémoires (Cfiγ 2)	أتذكر	بن محمد، إيدير	6:08

✓ **الموسيقيين المشاركين:**

إيدير وكارين ماثيسون – فافا إينوفا 2 -1

الغيتار الصوتي – طارق آيت حمو

باس –إوين فيرنال

الغيتار –مانوس لوني

لوحات المفاتيح – بول ماكجيشان

بيانو – دونالد شو

إيدير ومانو تشاو مع مشاركة خالدة مسعودي* – تولاوين – 2 (Une Algérienne Debout)

إيقاع – رابح خلفة

إيدير وزبدة –3 – Un Homme Qui N'a Pas De Frère

ساكسفون – جوزيف دوهرتي

البوق –سيلفان لاكومب

كمان – جوزيف دوهرتي

إيدير وجيفري أوريما-المنفى (داريب) -4

باس -إوين فيرنال

الطبول – جيمس ماكينتوش

*جيتار – نيكولاس إيفان مينجوت

قرع – باتريك بوخمان

بيانو – دونالد شو

إيدير وماكسيم لو فورستييه وإبراهيم إزري – تيزي وزو -5

الغيتار الصوتي – طارق آيت حمو

بانجو – محمد عبد النور

باس – سيلفيو ماري

مندولين – محمد عبد النور

بيانو – جيرار بيكيالو

انتشار إيدير وكناوة – الثورة (تغراولة 2) -6

بانجو – محمد عبد النور

باس – ديدييه بوشيه

الجيتار – بيير فيوجييه

مندولين – محمد عبد النور

قرع – بيير جيفليه

*بيانو – بيير هنري ميشيل، صلاح مقيبة

غناء – أمازيغي كاتب

(Tamaçahuts 2) إيدير وتيري تيتي روبن* –الأسطورة -7

باس -باسكال ستالين

جيتار – ميغيل سانشيز (7)، باكو إل لوبو

غناء – باكو إل لوبو

إيدير وجيل سيرفات ودان آر براز – أوهام (أواه أواه 2) -8

باس -إوين فيرنال

الفلوت -مايكل ماكجولدريك

الغيتار -مانوس لوني

بيانو – بول ماكجيشان

-إيدير وأوركسترا ناشيونال دي باربيس -9

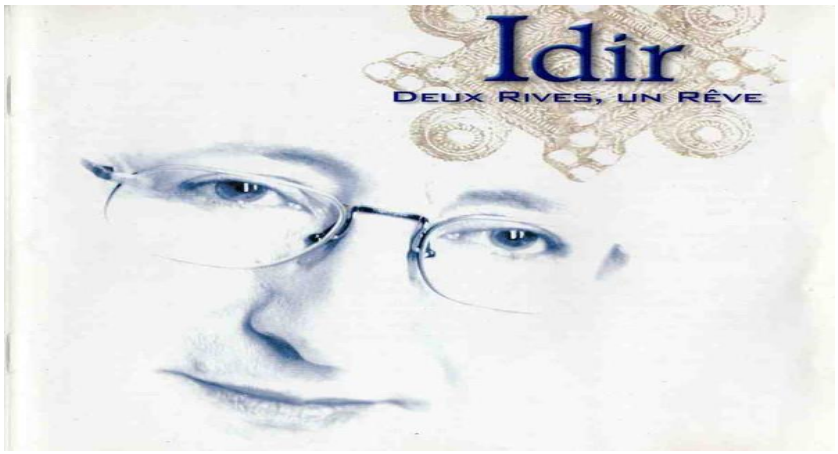
لو جور دو دون (تيويزي 2)

باس – يوسف بوكلة

الجيتار – أوليفييه لوفيل

قرع – كامل تنفيش
بيانو – جان بابتيست فيري، توفيق ميموني
ساكسفون – آلان ديبيوسات
غناء – عبد العزيز سحماوي*، جميلة شريت، مهدي عسكر*
إيدير وفريديريك جاليانو* مع مشاركة راماتا دوسو باجايوكو* – 10-
(Cfiγ 2) مذكرات
باس – سامبا عيسى ديت برازو ديمبيلي
كورو – جميلة شريت، راماتا دياكيتي
جيتار – لوبي تراوري إبراهيما
عمل فني بواسطة – خورخي فرناندير
مهندس –بول ماكجيشان
إنتاج –هيرفي لوزان، ماريون موريل ديروكل

- **الألبوم السادس**[1] (**Deux Rives, Un Rêve**) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين):



✓ **الورقة التقنية:**

الفنان	**Idir**
العنوان	Deux Rives, Un Rêve
التسمية/المرجع	Saint George – SAN507847 2
الإصدار / البلد	2002/ France
شكل المنتوج	CD, Compilation
عدد العناوين	14

[1] Discogs (S.d.), Consulté le décembre 20, 2022, sur https://www.discogs.com/fr/release/2106199-Idir-Deux-Rives-Un-R%C3%AAve

نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية وفرنسية

✓ **العناوين:**

العنوان	ترجمة العنوان	المؤلف	المدة
1- Pourquoi Cette Pluie ?	لماذا هذا المطر	ج.ج.غولدمان/ إيدير	3:21
2- A Vava Inouva 2	ياأبتي 2	بن محمد، إيدير، كارين ماتيسن	4:24
3- Trompettes...	أبواق	أمزيان كرار/ ج.براسينس	3:01
4- Tizi Ouzou (San Francisco)	تيزي وزو	مكسيم لوفريستيبي/ براهيم إزري/ إيدير	4:28
5- Azwaw	أزواو	بن محمد، إيدير	3:24
6- Ssendu	تخض	إيدير، مزيان رشيد	3:10
7- Zwiţ Rwiţ	هز نفسك، تحرك	بن محمد، إيدير	3:36
8- Yelha Wurar	ماأحلى الغناء	إيدير/ تقليدي	3:54
9- Illusions (Awah Awah 2)	آوه آوه	بن محمد، إيدير، جيل سرفات	3:30
10- Tiwizi	يوم الزكاة	إيدير	4:25
11- Sirhiyi	أتركني	إيدير	10:45
12- Isaltiyen	السلتيين	إيدير/ ستيفال	4:16
13- Cteduyi	هزني	براهيم إزري	4:18
14- Cfiɣ	أتذكر	بن محمد، إيدير	3:24

✓ **الموسيقيين المشاركين:**

التشيلو – أوليفييه بيرين/ الجيتار – جان لوك سيتراك / لوحات المفاتيح –روني جولد/ كارين ماثيسون/ ماكسيم لو فورستييه/ إبراهيم إزريم دان آر براز/ جيل سيرفات / إيدير

– **الألبوم السابع:[1] (La France Des Couleurs)** (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين):

[1] Discogs (S.d.), Consulté le décembre 20, 2022, sur https://www.discogs.com/fr/release/4254898-Idir-La-France-Des-Couleurs

✓ **الورقة تقنية:**

الفنان	Idir
العنوان	La France Des Couleurs
التسمية/المرجع	Saint George – 88697098592, Sony BMG Music Entertainment – 88697098592
الإصدار / البلد	2007/ France
شكل المنتوج	CD, Album, Repress DVD, DVD-Video, PAL, Region Free Tout format, Limited Edition, Digipak
عدد العناوين	17
نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية وفرنسية

✓ **العناوين:**

العنوان	ترجمة العنوان	المؤلف	المدة
1-Je Viens De Là Où l'on M'aime	آت من حيث يحبونني	حميد شريات/ فيفي/لوروا	4:43
2-La France Des couleurs	فرنسا الألوان	بن حمدوش/زاوو/ حميد شريات/ فيل غرايس	3:24
3- Ce Coeur Venu d'ailleurs	هذا القلب من مكان آخر	فيليبي سالديفيا / ميشال جوردان/ حميد شريات	3:43
4- Marche Sur Jérusalem	مسيرة إلى القدس	أكيناتون حميد شريات/ إمهوتاب	4:14
5- Lettre À Ma Fille	رسالة لإبنتي	ثانينا شريات/ غران كور ملاد	3:22
6- Tout Ce Temps	كل هذا الزمان	زاوو	2:45
7- Africa Taferka	إفريقيا تفرقاه	حميد شريات/ تيكن جاه فكولي	4:08

8- Retour	رجوع	حميد شريات/ دافيقا/ فيليبي سالديفيا	3:05
9- Interlude	فاصلة	حميد شريات/ نوال عزوز	0:16
10- Ya Babba	يا أبي	حميد شريات/ نوال عزوز	4:00
11- Mama	ماما	حميد شريات/ غيزمو/ دنيال برافو/ مانو إفينو	4:55
12- Sous Le Ciel De Marseille	تحت سماء مرسيليا	حميد شريات/ فراح معوش/ أكسال آنت	3:41
13- Afous	صفق يديك	حميد شريات/ كور	2:56
14- Médailles En Chocolat	ميداليات الشوكولاتة	دزيز لابيست/ دافيقا/ فيليبي سالديفيا	3:46
15- À Mon Père	إلى والدي	جيرالدين دولاكو/ روني دو وائل/ نادية زغام	3:33
16- Pèlerinage	الحج	أمزيان كرار/ فاطمة أمزيت/ أوكسمو بوتشنو/ حميد شريات	3:42
17- D'où Je Viens (Bonus Track)	من أين أتيت	عبد الكريم براهمي/ حميد شريات/ ريم ك/ سنايير/ كور	4:07

✓ **الموسيقيين المشاركين:**

1-يضم: Féfé -[Avec / Vocals]، Leeroy*

كلمات، موسيقى -الحميد شريت، فيفي، ليروي*

منتج -باستافونك*، ديزل (2)، فيليبي*

مبرمجة بواسطة – ديزل(2)

تم التسجيل بواسطة – فريدريك كورييه*

2-مقتبس بواسطة – زاهو

يضم [أفيك] -أكيتو، أمين، برنارد ديوميد، بيج علي، جراند كوربس مالادي، جان جاك جولدمان، لاسكادريل، سويتي*، ليزلي، ليونيل شاربونييه (2)، ماجيك سيستم، ميليسا، ناديا، باسكال أوبيسبو، بيير لايجل، ستيفان جيفارتش، تييري هنري، تونيزينو، ويلي دينزي، يانيك نواه، زاهو، زين الدين زيدان.

كلمات – محمد بن حمادوش، زاهو

مختلط بواسطة -فيل جريس

موسيقى -الحميد شريت، فيل جريس

إنتاج، ترتيب – فيل جريس

تم التسجيل بواسطة – فريدريك كورييه*، فيل جريس

3- يضم [أفيك / غناء] – نوا

جيتار – فيليبي سالديفيا

لوحات المفاتيح – ديزل(2)

كلمات – فيليبي سالديفيا، ميشيل جوردان

كلمات، موسيقى -الحميد شريت

منتج -ديزل (2)، فيليبي*

مبرمجة بواسطة – ديزل(2)

تم التسجيل بواسطة – فريديريك كوريير

تم التسجيل بواسطة [غناء] -جيل دور

4-يضم [أفيك / غناء] – أخناتون

كلمات – أخناتون، الحميد شريت

موسيقى -إمحوتب

منتج – إمحوتب

تسجيل – فيليب أمير

تم التسجيل بواسطة، ميكساج بواسطة – فريدريك كورييه*

5-موسيقى -تانينا شيريت

بيانو -تانينا شيريت

منتج -ديزل (2)، فيليبي*

تم التسجيل بواسطة، ميكساج بواسطة – فريدريك كورييه*

نص بواسطة -جراند فيلق مالادي

6-يضم [أفيك / غناء] -زاهو

كلمات، موسيقى -زاهو

منتج، ترتيب بواسطة – فيل جريس

تم التسجيل بواسطة – فريدريك كورييه*

تم التسجيل بواسطة -فيل جريس

-7عزف [أفيك / غناء] – تيكن جاه فاكولي

منتج -ديزل (2)، فيليبي*

تم التسجيل بواسطة، ميكساج بواسطة – فريدريك كورييه*

تأليف – الحميد شريت، تيكن جاه فكولي

-8يضم [أفيك / غناء] – سينيك

لوحات المفاتيح – ديزل(2)

كلمات – سينيك

كلمات، موسيقى -الحميد شريت

موسيقى -ألكسندر فاريلا دا فيجا*، فيليبي سالديفيا

منتج -ديزل (2)، فيليبي*

مبرمجة بواسطة – ديزل(2)

تم التسجيل بواسطة، ميكساج بواسطة – فريدريك كورييه*

-9يضم [أفيك / غناء] – والين

بقلم – الحميد شريت، نوال عزوز*

-10يضم [أفيك / غناء] – والين

كلمات – الحميد شريت

كلمات، موسيقى – نوال عزوز*

مختلط بواسطة – بوستافونك*

موسيقى -فابيان كوستي

منتج – بوستافونك*

تم التسجيل بواسطة -سيريل تراكليت

-11يضم [أفيك / غناء] – دانيال*، جيزمو، مانو*

كلمات – الحميد شريت

كلمات بواسطة، الموسيقى بواسطةGuizmo-

مختلط بواسطة – رودولف جيرفيه

موسيقى -دانيال برافو، مانو إيفينو

إنتاج -دانييل برافو، جوزمو، مانو إيفينو

تم التسجيل بواسطة – فريدريك كورييه*

تم التسجيل بواسطة [تشيلو] -بوسين

-12تقديم [أفيك / غناء] –كنزة فرح

كلمات – الحميد شريت، فرح معوش

مختلط بواسطة -فريديريك دودويت

مختلط بواسطة [مساعد] -سيباستيان نيجليانيكو

الموسيقى بواسطة*X-Cell Ent –

منتجKarismatik- ، *X-Cell Ent

تم التسجيل بواسطة: فريديريك كورييه، سيباستيان نيجليانيكو

-13يضم [أفيك / غناء] –كور(3)

لوحات المفاتيح –كور(3)

كلمات – الحميد شريت

كلمات الأغاني، موسيقى -كوري(3)

تمت برمجته بواسطة [إضافي] -أوريليان مازن، بيليك*، كور(3)

تم التسجيل بواسطة، مختلط بواسطة -20 سنتًا أودو

-14يضمDisiz La Peste – [Avec / Vocals]

كلماتDisiz La Peste –

موسيقى -ألكسندر فاريلا دا فيجا*، فيليبي سالديفيا

منتج -ديزل (2)، فيليبي*
تم التسجيل بواسطة، ميكساج بواسطة – فريدريك كورييه*
-15عزف [أفيك / غناء] – نادية
كلمات – جيرالدين ديلاكو، رينيه دي وائل*
كلمات، موسيقى – نادية زيغيم*
منتج – رينيه دي وائل*
برمجة – رينيه دي وائل*
تم التسجيل بواسطة – فريدريك كورييه*
تسجيل وميكساج – رينيه دي وائل*
-16غناء [أفيك / غناء] - أوكسمو بوتشينو
كلمات – أمزيان كزار، فاطمة أمازيط، أوكسمو بوتشينو
مختلط بواسطة – فريديريك كورييه
موسيقى -الحميد شريت
منتج -ديزل (2)، فيليبي*
تم التسجيل بواسطة، ميكساج بواسطة – فريدريك كورييه*
-17ترتيب – مغني*
يضم*Rim K – [Avec] ، قناص(6)
كلمات – عبد الكريم براهمي، الحميد شريت، ريم ك*، قناص(6)
مختلط بواسطة -كريس شافينون، كريس شافينون
الموسيقى بواسطة -كوري(3)
تمت برمجته بواسطة [إضافية] – بوعلاقي فرحات*
تم التسجيل بواسطة -20 سنت*، كور (3)

- **الألبوم الثامن [1](Idir – ⵊⵎⴰⵄ) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين):**

Album Title, "ⵊⵎⴰⵄ", means "IDIR" in Amazigh language

[1] Discogs (S.d.), Consulté le décembre 20, 2022, sur https://www.discogs.com/fr/release/9898145-Idir-%CE%A0%E2%B5%89%E2%B4%B7%E2%B5%89%E2%B5%94-

✓ **الورقة تقنية:**

الفنان	Idir
العنوان	ⵉⴷⵍⵔ
التسمية/المرجع	Columbia – 88725464402, Sony Music – 88725464402
الإصدار / البلد	2013 /France
شكل المنتوج	CD, Album, Digisleeve
عدد العناوين	11
نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية وفرنسية

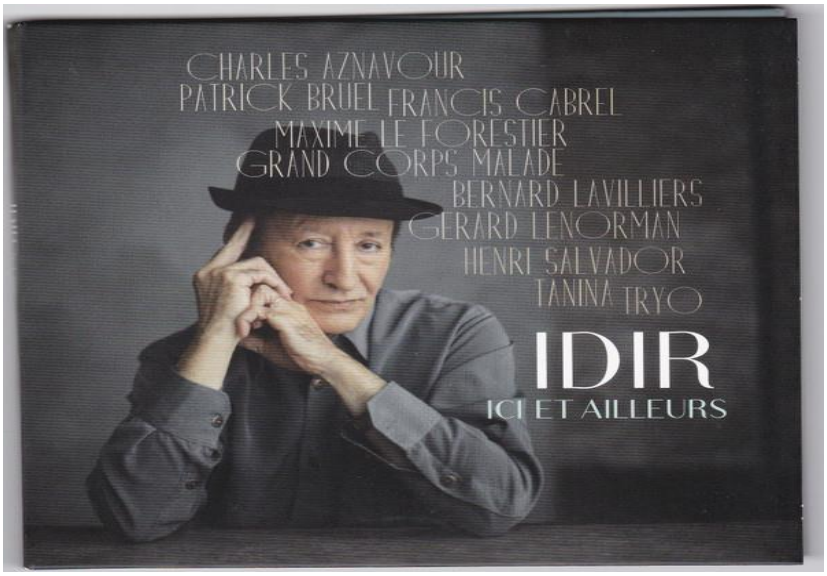
✓ **العناوين:**

العنوان	ترجمة العنوان	المؤلف	المدة
1-Saɛid Ulaɛmara	سعيد أو لعمارة	أمزيان كرار/ إيدير	3:58
2- Adrar Inu	جبلي	إيدير	2:30
3- Tuγac N Wanẓul	أغنية الجنوب	إيدير	4:17
4- Ccac I-Iwiz	وشاح جميل	إيدير / تقليدي	2:57
5- Sans Ma Fille	غيرت المنزل	ميشال جوردان/ ثانينا شريات	3:41
6- Ssiγ Tafat	رأيت النور	إيدير / تقليدي	3:26
7- Ibeddel Zzman	تغير الزمان	أحسن مزاني/ إيدير	3:35
8- Tajmilt I Ludwig	خلق لودفيج الجميل	إيدير/ ل.ف.بيتهوفن	2:17
9- Uffiγ	عثرت	إيدير / تقليدي	3:50
10- Targit	حلم (معرض سكاربرو)	أمزيان كرار/ تقليدي	4:11
11- Tayemmatt	الأمومة	إيدير	3:58

✓ **الموسيقيين المشاركين:**

باس – الهاشمي بلالي (الممرات: 1 إلى 3، 6، 7، 10)
بندير – أرزقي بارودي (الممرات: 8)، مزيان كداش (الممرات: 4)
بندير، جيتار صوتي، جوقة – طارق آيت حمو
بندير، الدف، شاكر، بونغوس، كونغاس، لوحات المفاتيح، طبل كأس [دربوكة] – عمار محالي
الطبول – هيوبرت موتو (الممرات: 3)
الفلوت – جيرار جيفروي
الناي، مزمار القربة [غيطة] – سعيد أخلفي
غناء رئيسي –كاهينا وهراني (الممرات: 9)
غناء رئيسي، بندير، ماندولا، فلوت، جوقة، بانجو، أكورديون – إيدير
غناء رئيسي، بيانو – تانينا شيريت (الممرات: 3، 5)
البيانو ولوحات المفاتيح – روني جولد
تحقيق، تسجيل، ميكساج – جيرار كوتشويان
كمان –آن غرافوان (المسارات: 5، 6، 10)، ماريان لاغارد (المسارات: 5، 6)، رشيد إبراهيم جلول (المسارات: 7)، فنسنت ديبروين (المسارات: 5، 6، 10)
الكمان –ماتيلد ستيرنات (الممرات: 5، 6، 10)

– **الألبوم التاسع:[1] (Ici Et Ailleurs) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين):**



[1] Discogs (S.d.), Consulté le décembre 20, 2022, sur : https://www.discogs.com/fr/release/10204358-Idir-Ici-Et-Ailleurs

✓ **الورقة تقنية:**

الفنان	Idir
العنوان	Ici Et Ailleurs
التسمية/المرجع	Columbia – 88985407782, Sony Music – 88985407782
الإصدار / البلد	2017/ France
شكل المنتوج	CD, Album
عدد العناوين	13
نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية وفرنسية

✓ **العناوين:**

العنوان	**ترجمة العنوان**	**المؤلف**	**المدة**
1- La Corrida	مصارعة الثيران	فرانسيس كابريل	5:33
2- Les Larmes de Leurs Pères	دموع آبائهم	باتريك برويل / ماري فلورنسا جروس	5:25
3- On The Road Again	على الطريق مرة أخرى	أمزيان كزار/ برنارد لافيلييه/ سيباستيان سانتا ماريا	3:10
4- La Bohème	بوهيميا	شارل أزنافور/ جاك بلانت	5:09
5- Né Quelque Part	ولد في مكان ما	أمزيان كزار/ ماكسيم لو فورستييه / جان غيغون	3:54
6- L'hymne de Nos Compagnes	نشيد أصحابنا	غيزمو	3:04
7- Les Matins D'hiver	صباحات الشتاء	ريتشارد سيف/ دانييل سيف	3:43
8- Jardin D'hiver	حديقة الشتاء	بنجامين بيولاي، كيرين آن زيدل	2:52
9- Avancer	تقدم	جران كور ملاد/ إيلان أبو، إيزابيل جيفروي، تييري فور	3:55
10- Lettre à Ma Fille	رسالة إلى ابنتي	تانينا شيريات / جران كور ملاد	4:08
11- Imettawen N Imezwura	دموع آبائهم	باتريك برويل / ماري فلورنسا جروس	5:25
12- La Bohème (Version Kabyle)	بوهيميا	شارل أزنافور/ جاك بلانت	4:13
13- Takurida	مصارعة الثيران	فرانسيس كابريل	5:49

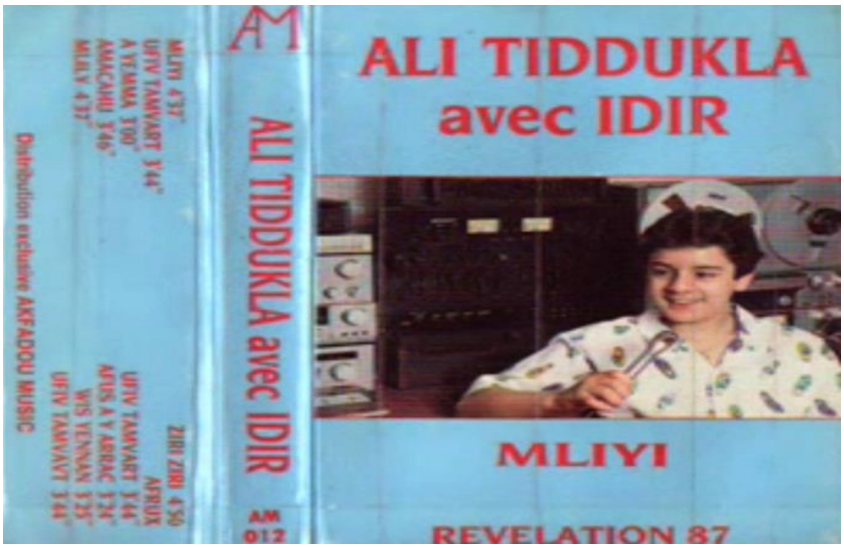
✓ **الموسيقيين المشاركين:**

باس – لوران فيرنيري

جوقة –تانينا شيريت
الفلوت – جيرار جيفروي
غيتار – طارق آيت حمو*، توماس كوريوت*
لوحات المفاتيح – سيريل باربيسول
ماندولا – محمد عبد النور
بتنسيق – بيير برتراند(2)
إيقاع – رابح خلفة
الإدراك، الإيقاع، الطبل، تنسيق – ريجيس تشيكاريللي
تسجيل – جيرار كوتشويان

- **مختلف مشاركات إيدير في الاصدارات والمشاريع والتسجيلات على الهواء امام الجمهور:**

– **المشاركة في ألبوم مع علي تدوكلا:[1] (Mliyi) (الورقة التقنية، العناوين):**



✓ **الورقة تقنية:**

Ali Tiddukla & Idir	**الفنان**
Mliyi	العنوان
Akfadou Music – AM 012	التسمية/المرجع
1987/ France	الإصدار / البلد
Cassette, Album, Stereo	شكل المنتوج
11	عدد العناوين

[1] Discogs (S.d.), Consulté le novembre 25, 2023, sur https://www.discogs.com/fr/release/12451217-Ali-Tiddukla-Avec-Idir-Mliyi

نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية

✓ **العناوين:**

العنوان	ترجمة العنوان	المؤلف	المدة
A1- Mliyi	أخبرني	حميد شريط	4:37
A2- Ufiv Thamvart	وجدت عجوزا	حميد شريط	3:44
A3- A Yemma	يا أمي	حميد شريط	3:00
A4- Amacahu	قصة	حميد شريط	3:46
A5- Mlily	أخبرني	حميد شريط	4:37
B1- Ziri Ziri	زيري زيري	حميد شريط	4:50
B2- Afrux	عصفور	حميد شريط	3:59[1] (Idir - Afrux [album duo avec Ali Tidukla 1987, s.d.)
B3- Ufiv Thamvart	وجدت عجوزا	حميد شريط	3:44
B4- Afus A Y Arrac	صفقوا يا أطفال	حميد شريط	3:24
B5- Wis Yennan	من الذي قال له	حميد شريط	3:25

– **المشاركة في ألبوم مع آيت منقلات:[2] (Awkni Xdaɛ Rabbi): (الورقة التقنية، العناوين):**

[1] Idir, Afrux, Consulté le janvier 2, 2024, sur : https://www.youtube.com/watch?v=zdLtc8mes0E
[2] Discogs (S.d.), Consulté le novembre 25, 2023, sur : https://www.discogs.com/release/12393402-A%C3%AFt-Menguellet-Awkni-Xda%CE%B5-Rabbi

✓ **الورقة التقنية:**

الفنان	**Ait Menguellet**
العنوان	Awkni Xdaɛ Rabbi
التسمية/المرجع	Triomphe Musique – CTM002
الإصدار / البلد	1994/ France
شكل المنتوج	Cassette, CD, Album
عدد العناوين	6
نوع الموسيقى	أغنية قبائلية
اللغة	أمازيغية/ قبائلية

✓ **العناوين:**

العنوان	**ترجمة العنوان**	**المؤلف**	**المدة**
1- Awkni XdaɛRabbi	الله سينتقم منك	آيت منقلات	6:20
2- Imsebriden	المتجولون	آيت منقلات	5:45
3- El Γerba N 45	المنفى	آيت منقلات	10:35
4- Γurwat	انتبهوا	آيت منقلات	8:10
5- Tamurt Eneɣ	بلدنا	آيت منقلات	7:08
6- Tagmatt	الأخوة	آيت منقلات	7:22

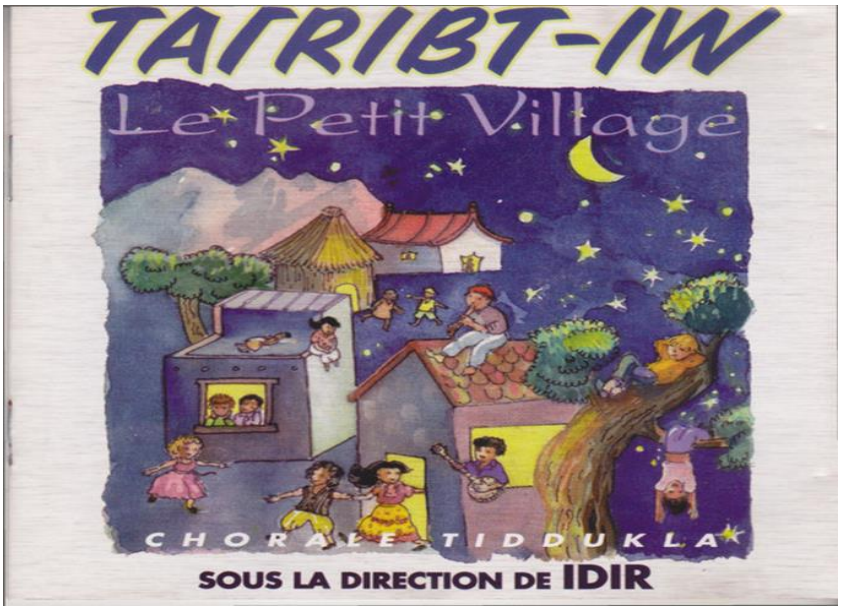
غنى الفنان "إيدير" مع المطرب "آيت منقلات" في الأغنية الثانية من الألبوم بعنوان (Imsebriden) [1]

- **مشروع القرية الصغيرة[2] (Le Petit Village -Tagribt Iw) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين):**

أُنجز هذا الألبوم من قبل جمعية الثقافة الأمازيغية (A.C.B)، ويهدف إلى أن يكون نقطة التقاء ومساحة للتواصل بين الأطفال المنحدرين من الهجرة والأطفال من أصول فرنسية.

[1] Ait Menguelet, Consulté le novembre 25, 2023, sur https://www.youtube.com/watch?v=yVp4CRC7KUY&ab_channel=LounisAitMenguelet-Topic

[2] Discogs (S.d.), Consulté le novembre 25, 2023, sur https://www.discogs.com/fr/release/5486368-Idir-Les-Enfants-De-Tiddukla-Le-Petit-Village



✓ **الورقة تقنية:**

الفنان	Idir
العنوان	Le Petit Village -Tagribt Iw
التسمية/المرجع	Blue Silver & Auvidis – AV 4285 & ACB Productions – 50477-2
الإصدار / البلد	1985 &1995/ France
شكل المنتوج	Vinyle, LP / CD, Album
عدد العناوين	10
نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية وفرنسية

✓ **العناوين:**

العنوان	ترجمة العنوان	المؤلف	المدة
1-Taddart-iw	قريتي	ح. شيريات	4 :42
2-Aman Yeddren	الماء الحي	جاي بيرت/ح. شيريات	2 :58
3-Aeqqa N Yi Red	حبة القمح	ح. شيريات	3 :42
4-Tamurt N Targit	أرض الأحلام	ح. شيريات	2 :31
5-Amghar	الرجل العجوز	ح. شيريات	3 :11
6-Tatribt-iw	غربتي	ح. شيريات	3 :43
7-Itran Tiziri	بضوء القمر	ح. شيريات/ تقليدي	3 :14
8-Tiziri Yulin	النجوم الساطعة	ح. شيريات	2 :18
9-Amghar	الرجل العجوز	ح. شيريات	3 :11

10-Taghribt-iw	غربتي	ح. شيريات	3 :43

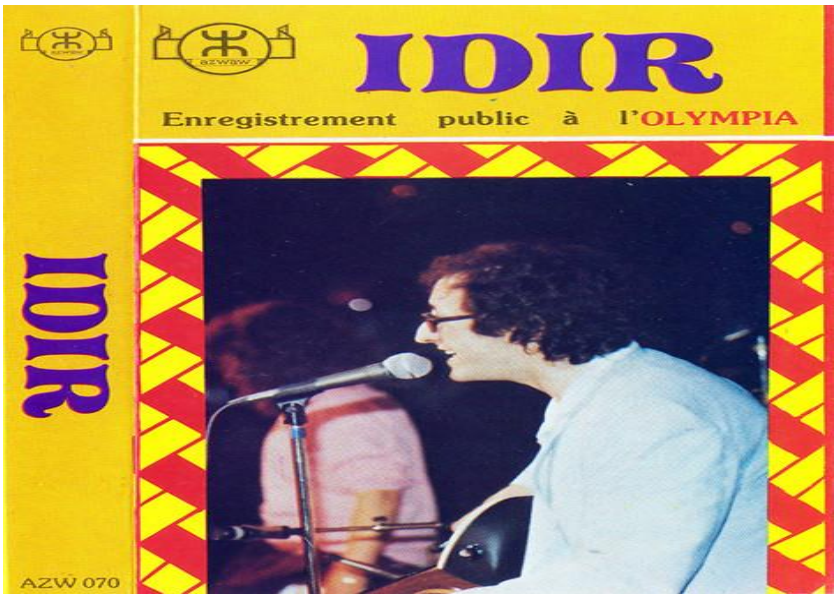
✓ **الموسيقيين المشاركين:**

بيانو، مركب: C.Chollet
إيقاعات: البارودي، خلفا
الجيتار، اللوث، الفلوت التقليدي: إيدير
باس، الغيتار:JF.Picco
الجيتار: طارق
الترتيبات: JF.Picco ،C.Chollet
إخراج فني، تحقيق: إيدير
الإفراج المشروط: وحيد. أ
الموسيقى: H.Cheriet
جائزة الابن، مزيج: Studio17 (92 Clamart)

- **تسجيلات على الهواء أمام الجمهور في الاولمبيا واسطوانة (T45) وألبوم بين السماء والارض: (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين):**

✓ **في مسرح الأولمبيا (1980):**

تسجيل أمام الجمهور في مسرح الأولامبيا[1] بباريس يوم 5 جويلية (1980).



[1] Discogs (S.d.), Consulté le novembre 25, 2023, sur https://www.discogs.com/fr/release/12134539-Idir-Enregistrement-Public-A-LOlympia

✓ **الورقة تقنية:**

الفنان	Idir
العنوان	Enregistrement Public A L'Olympia
التسمية/المرجع	Azwaw – AZW 070
الإصدار / البلد	1980/ France
شكل المنتوج	Cassette, Album, Stereo
عدد العناوين	9
نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية

✓ **العناوين:**

العنوان	**المؤلف**	**المدة**
A1- Entrée Musicale	ح. شيريات/ بن حمودة	1 :17
A2- Tazdayt	ح. شيريات	3 :35
A3- Amnafeq	ح. شيريات	2 :50
A4- Acawi	ح. شيريات	3 :15
A5- Flûtes Algériennes Pt1 Pt2 Pt3	تقليدي/ ل ايت منقلات/ ح. شيريات	 3 :05 1 :50 2:35
B1- Ameddakwel	تقليدي ألماني/ ليماش	3 :10
B2- Hay Hay A Mumi	ح. شيريات/ ب.إزري	3 :14
B3- Izumal	ح. شيريات/ بن حمودة	3 :30
B4- Ctedduyi	ح. شيريات/ ب. إزري	8:45

✓ **الموسيقيين المشاركين:**

الجيتار: بيزري

باتري، طبل، بندير: ع.بارودي

دربوكة، بندير: ر. خلفة

القاعدة: جي إف بيكو

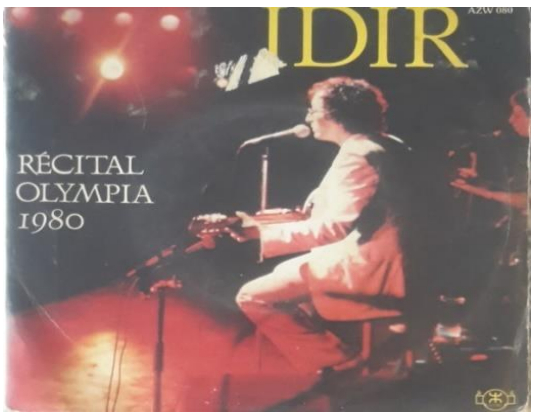
الناي المتجول: جي كارلير

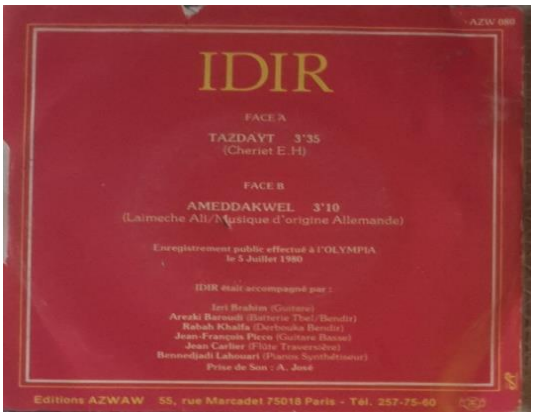
عازف البيانو: ب.لهواري

جائزة الابن: أ.خوسيه

✓ **أسطوانة: T45 في (1980):**

تم نشر اسطوانة (T45) ويحتوي على أغنيتين غير موجودة في الألبوم المباشر: (Tazdayt) و(Ameddakwel).





✓ **الورقة تقنية:**[1]

Idir	**الفنان**
Enregistrement Public A L'Olympia	العنوان
Azwaw – AZW 080	التسمية/المرجع
1980/ France	الإصدار / البلد
Vinyle, 7", 45 RPM	شكل المنتوج
2	عدد العناوين
متنوعة	نوع الموسيقى
أمازيغية/ قبائلية	اللغة

✓ **العناوين:**

العنوان	**المؤلف**	**المدة**
A1- Tazdayt	ح. شيريات	3 :35
B1- Ameddakwel	تقليدي ألماني/ ليماش	3 :10

[1] Discogs (S.d.), Consulté le novembre 25, 2023, sur https://www.discogs.com/fr/release/13122957-Idir-Tazdayt

✓ **الموسيقيين المشاركين:**

الجيتار: بيزري
بطارية، طبل، بنديز: ع.بارودي
دربوكة، بنديز: ر. خلفة
القاعدة: جي إف بيكو
الناي المتجول: جي كارلير
عازف البيانو: ب.لهواري
جائزة الابن: أ.خوسيه

✓ **ألبوم تم تسجيله في مسرح هودسان ديبيتو: [1] (Entre Scènes Et Terres):**

تم التسجيل في مسرح (Hauts-De-Seine de Puteaux) في 6 نوفمبر (2004).

✓ **الورقة تقنية:**

الفنان	**Idir**
العنوان	Entre Scènes Et Terres
التسمية/المرجع	Saint George – SAN 520493 2, Sony BMG Music Entertainment – SAN 520493 2
الإصدار / البلد	2005/ France
شكل المنتوج	CD, Album, DVD, DVD-Video
عدد العناوين	12

[1] Discogs (S.d.), Consulté le novembre 25, 2023, sur https://www.discogs.com/fr/release/8143817-Idir-Entre-Sc%C3%A8nes-Et-Terres

نوع الموسيقى	متنوعة
اللغة	أمازيغية/ قبائلية وفرنسية

✓ **العناوين:**

العنوان	ترجمة العنوان	المؤلف	المدة
1- Isefra	أشعار	بن محمد، إيدير	5:36
2- Cfiy	أتذكر	بن محمد، إيدير	4:14
3- Mliyi	أربي	إيدير	8:27
4- Abehri Tmeddit	نسيم المساء	إيدير	13:38
5- Ssendu	إمخض	إيدير، مزيان رشيد	4:30
6- A Vava Inouva	ياأبتي	بن محمد، إيدير	3:29
7- Tizi Ouzou	تيزي وزو	مكسيم لوفريستيي/ براهيم إزري/ إيدير	4:51
8- Tamacahut	قصة	إيدير، سيد احمد عبد الرحمان	4:48
9- Cteduyi	هزني	براهيم إزري	7:50
10- Pourquoi Cette Pluie ?	لماذا هذا المطر	ج.ج.غولدمان/ إيدير	4:58
11- Awah Awah	محند الخاص بنا (آوه، آوه)	بن محمد، إيدير	5:48
12- Zwit Rwit	هز نفسك، وأنشط	بن محمد، إيدير	8:39

– تحليل هذه الاعادة:

أنتج الفنان إيدير خلال مسيرته الموسيقية، التي بدأت منذ عام (1972) وانتهت في عام (2020)، تسعة ألبومات. منها منتوجان يتميزان بمنهجهما المبتكر. حيث شكل الألبوم الأول، "أَفَافَا إِينُوفَا"، الذي تم إصداره في عام (1991)، منعطفًا رئيسيًا في مساره الفني. فجدد اهتمام الجمهور بعمله في صناعة الترفيه. وأبرز هذا الإنجاز قدرته الكبيرة في إعادة أداء أعماله بطريقة متأنية ومبتكرة. أما الألبوم الثاني، بعنوان "ضفتين حلم واحد"، الذي أصدره في عام (2002)، الذي يظهر كمجموعة منجزة بعناية، حيث تجمع بين بعض من أعماله التي تم إعادة صياغتها بالتعاون مع فنانين آخرين مشهورين. وتشمل هذه المجموعة أيضًا تأليفًا أصليًا بعنوان (Pourquoi cette pluie) أي "لماذا هذا المطر"، مما يبرز قدرته على استكشاف نغمات جديدة، والحفاظ على نقاء أعماله. ويشهد هذان الانجازان على إبداعه الاستثنائي، وعلى قدرته في إعادة الابتكار الفني، والتعاون مع مواهب أخرى. مما عزز سمعته في عالم الموسيقى.

قام المطرب بعد إصداره للألبوم الثاني بعنوان: (Aya rech nagh) "أيَرَّاشْ نَّاغْ" في عام (1979)، بالإعلان عن أغنيتين جديدتين بصيغة "الفينيل" (45) دورة في الدقيقة، وهما: (Cheteduyi) "شْتَدُّويِ" و (Izoumal) "إزُومَالْ". وعاش في المرحلة التالية، فترة فراغ امتدت لاثنتي عشرة سنة دون أن يصدر ألبوماً أصيلاً باسمه. الا أنه لم يفشل، خلال تلك الظروف الصعبة. وفي عام (1980)، قام بتسجيل ألبوم مباشرة على الخشبة مع الجمهور الحاضر في مسرح "الأولمبيا" بباريس، مما برهن على التزامه المستمر في المجال الموسيقي رغم غياب الألبومات الجديدة المسجلة في الاستوديو.

قام في عام (1985)، بإصدار ألبوم بعنوان: (Le petit village) "القرية الصغيرة –ثَغْرِيبْثِيوْ"، حيث قاد جوقة أطفال في أداء أغانٍ من تراث الأغنية الفرنسية والأغنية القبائلية. حيث عكس هذا المشروع تنوعه الفني، ورغبته في المساهمة في التربية الموسيقية للأجيال الصاعدة. ولعب إيدير خلال هذه الفترة، دورًا كبيرا في دعم مختلف المطربين الناشئين في عالم الفن، ومنهم معطوب الوناس.[1] وكان تعاونه مع "علي ثيدُكلَا" في عام (1987) في ألبوم بعنوان: (Mliyi) "مْلِيّي"، يجسد مثالًا آخر على مشاركته الفنية. حيث قام في هذا الألبوم، بأداء الأغنية الرئيسية بأكملها، مبرزًا صوته المميز وموهبته الفنية.

وظف بحكمة في إطار إنتاجه الموسيقي المتنوع، تأملاته حول الطفولة، من خلال دمج أغانٍ نموذجية للألحان الهادئة مثل: الأغاني التقليدية (Rsed ad yedhes) "رْسَدْ أَيِضَسْ" و (SSendu) "سَّنْدُو"، بالإضافة إلى أغنية (Mimmi) " مِيمّي". كما أظهر الفنان احترافًا دقيقًا في فن الحكاية، مستلهمًا من التقاليد الشفهية القبائلية الغنية والقصص القديمة. ويتجلى هذا الانحياز السردي بشكل ملموس للغاية في أغانيه (Azger) "أزقر" و (Tamachahut n tssekurth) "ثَمَاشَهُوتْ نَ–ثْسَكُّورْثْ"، حيث يستعرض الاستعارات الجذابة، متناولًا مواضيع مثل الجحود الإنساني والبحث الدائم عن التميز.

قام إيدير، كفنان ذو حساسية والتزام، بتكريمات مؤثرة لشخصيات بارزة، سواء كانت شخصيات عامة أو أفراد أعزاء شغلوا مكانة فريدة في قلبه. وتتميز بذور هذا الاحترام بأعمال مثل: (Amedyaz) "آمَدْيَازْ"، المكرسة للكاتب مولود معمري، و (Weltma) "وَلْتْمَا"، التي تعتبر كتكريم للمرأة بصفة عامة، و (A ma fille) "لابنتي"، التي يعكس عنوانها بوضوح الإهداء لابنته. كما امتازت هذه الأعمال بقدرتها على إحياء لحظات حميمية مشبعة بالمشاعر، مما شهد على عمق الارتباط العاطفي بين الفنان والأفراد المحتفى بهم. وبالإضافة إلى عمله الموسيقي، قام

[1] Alilat F, Idir, op.cit. pp 162-165.

بتأليف موسيقى لفلمين: "علي في بلاد السراب" (1975) لأحمد رشدي[1] و"مشاهو" (1995) لبلقاسم حجاج[2]، مما شهد على تنوعه الفني. وكانت عودته الى الساحة الفنية بإنتاج جديد في عام (1991) تأكيدًا على مكانته كأسطورة موسيقية، مبينًا قدرته على البقاء والتطور والوفاء لجذوره الفنية. حيث دافع طوال مسيرته المهنية، عن الثقافة القبائلية من خلال تأليف أغانٍ ملتزمة، مما يشهد على حكمته ودوره كمرشد وفيلسوف. وكشفت فترة غيابه عن الساحة الفنية عن ألبوم استوديو جديد، مما أكد على إصراره في مواجهة التحديات، وأبرز دوره الأساسي كمعلم ومشارك في صناعة الموسيقى، على الصعيدين الوطني والدولي.

- **مراحل تطوّر الابداع الفني والموسيقي للمطرب "إيدير":**

وفقًا للدكتورة "قولنارة بويعقوب"[3]، فان الأعمال الهامة الواضحة، وتلك التي تمثل الذروة أو نقطة التحول، تمثل في مجال الموسيقولوجيا، تلك المراحل الزمنية الرئيسية في مسار فنان ما.وعليه فان المسيرة الفنية للمطرب "ادير" تطورت وتبلورت عبر مسار معقد ومتنوع. وبالتالي، يمكن تقسيم هذا المسار إلى أربع مراحل متميزة، وهي:

- **المرحلة الأولى: البدايات البارزة (من 1975 إلى 1980):**

شكلت المرحلة الأولى من مسيرته الفنية، التي امتدت من عام (1972) إلى عام (1980)، فصلاً أساسياً في تاريخ الأغنية القبائلية. حيث جعلت من "إيدير" شخصية فنية بارزة في عالم الأغنية القبائلية. وشملت هذه الفترة بداياته في عالم الإنتاج والنشر الموسيقي (الصناعة الموسيقية). حيث قام بإصدار أولى ألبوماته وأسطوانة مدمجة ومنفردة في عام (1979)، والتي ضمت أغنيتي "شْتَدُّويِ" و "أَيِزُومَالْ". كما أصدر ألبومًا مسجلا مع الجمهور الحاضر في قاعة الأولمبيا. وقد تميزت هذه المرحلة بنشر وتصدير الأغنية القبائلية إلى خارج حدودها الجغرافية، سواء في منطقة القبائل والجزائر أو على الصعيد الدولي، بفضل نجاح أغنيته الرمزية "أَفَافَا إِينُوفَا". وكانت المواضيع التي تناولها في أعماله، تتمحور أساسا حول الثقافة والمجتمع القبائلي التقليدي، مما أكد على ارتباطه العميق بجذوره الثقافية ورغبته في مشاركتها مع جمهور أوسع. وكان ألبومه الافتتاحي "أَفَافَا إِينُوفَا" كحافز لتعزيز الأغنية القبائلية خارج حدودها الجغرافية.

تم تسجيل الأغنية الموسومة بـ: "أَفَافَا إِينُوفَا" بفرنسا، وهي: (الاغنية الاولى من ألبوم يتكون من اثني عشر عنوانًا، في أسطوانة الفينيل بسرعة (33) دورة في الدقيقة، وشريط كاسيت في مطبوعات Oasis)، حيث استلهمها

[1] يوتوب. Archives Numériques du Cinéma Algérien. 2023. https : //www.youtube.com/watch? v=EFgOrPGQYaU, accès le décembre 10, 2022

[2] يوتوب. Film algérien. 2023. https : //www.youtube.com/watch ? v=S3ej52sYcHw, accès le décembre 10, 2023,

[3] Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2023

المؤلف من قصة قبائلية قديمة، وقدمها بالأصوات وآلة القيتارة. وكانت هذه المؤلفة الغنائية تحولًا حقيقيًا في نشر الثروة الموسيقية والشعرية للثقافة القبائلية، على الصعيد العالمي. حيث ترجمت هذه الأغنية إلى لغات أخرى، وتم انتقائها في العديد من البلدان، وبالتالي منحت شهرة دولية لمؤلفها.[1] مما جعله أول فنان يتمكن من السمو بالأغنية القبائلية إلى مستوى يتجاوز حدودها الإقليمية .وبالإضافة إلى هذا النجاح العالمي الذي حققته "أَفَافَا إِينُوفَا"، تركت المؤلفات الأخرى من هذا الألبوم بصمات واضحة. مثل: (Ssendu) "سَّنْدُو"، و (Muqlegh) "مُوقْلَغْ"، و(Tagrawla) "تَقْرَولاَ" التي عملت على نقل رسائل الأمل والهوية، وكانت مرآة عاكسة لطموحات الشعب القبائلي. ومؤلفات اخرى مرحة مثل: (Azwaw) "أَزْوَاوْ"، و (Zwits Rwits) "زْوِيتْسْ رْوِيتْسْ"، و (Issefra) "إسفرا"، بالإضافة إلى الاغاني التي تستحضر ذكريات الطفولة، أو تنقل دروس الحياة من خلال (Chfigh) "شْفِيغْ" و(Azger) "أَزْقَرْ"، التي كانت أيضًا جزءًا من هذا العمل .

كانت هذه الأغاني منبرًا للتعبير عن القضايا الاجتماعية والثقافية في تلك الحقبة، فأصبح "إيدير" كناشط فعال وسفير لمجتمعه. واصل ألبومه اللاحق، الموسوم بـ: (Ay arech negh) "اَيَرَّاشْ نْغْ" (يا أولادنا)، الذي تم إصداره في عام (1979)، على نفس المسار، في حين تم دمج عناصر موسيقية معاصرة. فأسفر هذا التوافق الدقيق بين التقليد الشفهي، المتجسد في استخدام الآلات التقليدية مثل: (الناي)، والمواضيع الاجتماعية المعاصرة لمجتمع القبائل، بما في ذلك استخدام الآلات الحديثة مثل: (القيتارة، والباص، والطبول) عن ظهور نموذج لصوت مبتكر. وتميز هذا الألبوم بإدخال الموسيقى الآلية، وتجلى بصفة خاصة في المقطوعة الموسومة بـ: (Assif A3bbas) "أَسِيفْ عَبَّاسْ"، وظل الحنين عنصرًا ثابتًا، خاصة في الاغنية الموسومة بـ: (Aghrib) "أَغْرِيبْ"، التي تستحضر تجربة الهجرة من خلال وصف الرحيل من بلاد القبائل نحو أراضٍ غريبة. كما نذكر بعض العناوين الرئيسية من هذا الألبوم وهي: (Awah awah) "أَوَاهْ أَوَاهْ"، و(Wibghun) "وِيبَغُّونْ"، و (Acawi) "أَشَاوِي"، و(Amnafeq) "أَمْنَافَقْ". وساهمت جميع هذه المؤلفات في ترسيخ شهرة الألبوم المعني، مما يشهد على قدرة الفنان على دمج التراث الموسيقي مع القضايا المعاصرة لمجتمعه.

استمر "إيدير" بعد نجاح أولى ألبوماته، في إحياء سلسلة من الحفلات المثيرة. وذلك رغم انخفاض وتيرة ظهوره في وسائل الإعلام، التي دامت لمدة اثنا عشرة عامًا. حيث كان نادرًا ما يظهر على التلفزيون الفرنسي[2]. إلا أنه لم

[1] Bensignor F, Idir, la constance, 1994, consulté le 26 novembre 2023, sur Persee : https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1994_num_1172_1_2158

[2] INA, Idir "A Vava Inouva", 1986, Consulté le décembre 10, 2023, sur INA: https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i16250837/idir-a-vava-inouva

يبتعد تمامًا عن الموسيقى، حيث قام ببعض المشاريع في مختلف الاماكن مثلما أكدنا عليه سابقًا.[1] وظل تأثيره قائما في عالم الموسيقى، مما شهد على قدرته في تجاوز الحواجز الثقافية، والوصول الى القلوب من خلال تأليفاته الخالدة. كان التقاط المطرب لجوهر الثقافة القبائلية، ودمجها بانسجام مع الأصوات المعاصرة، كسابقة ملهمة للاجيال القادمة من الفنانين الجزائريين .وعليه، فان المرحلة الأولى من المسار الفني الموسيقي للمطرب "إدير" تميّزت بموهبته الاستثنائية، وتفانيه في المحافظة على التراث الثقافي، واستكشافه المبتكر للتعبير الفني القبائلي. حيث وضعت هذه البدايات أسسًا لمسيرة فنية استثنائية، مما جعله في صدارة قائمة الأساطير الموسيقية.

✓ **التحليل الموسيقي للمرحلة الأولى (1975–1980):**

تعد الفترة الأولى من المسار الفني للمطرب كمرحلة موسيقية تاريخية فاصلة، امتدت من عام (1975) إلى عام (1980)، وفصل أساسي في تاريخ الأغنية القبائلية. وأرست الفنان "إيدير" كشخصية بارزة في موسيقى الأمازيغ. وكانت مليئة بالمواهب الاستثنائية والتفاني في الحفاظ على التراث الثقافي والاستكشاف الابتكاري للتعبيرات الفنية القبائلية. هذه البدايات الملحوظة وضعت أسسًا لمسيرة موسيقية استثنائية، رفعت إيدير إلى مرتبة الأساطير الموسيقية.

✓ **أغنية أفافا إينوفا والمنعطف العالمي:**

كان ألبومه الأول محفزًا، فدفع بالأغنية القبائلية لتتخطى حدودها. وشكلت الأغنية التي تحمل الاسم نفسه، "أَفَافَا إِينُوفَا"، المسجّلة بفرنسا منعطفًا حقيقيًا، حيث نشرت الموسيقى القبائلية الغنية ونصوصها الشعرية على المستوى العالمي. وساهمت هذه الاغنية المترجمة إلى سبع لغات في تأثيرها الدولي، مما جعل المطرب "إيدير" رائدًا في تصدير الموسيقى الأمازيغية.

✓ **رسائل الأمل والهوية:**

تركت عناوين أخرى في هذا الألبوم بصماتها، اضافة الى ذلك النجاح العالمي لأغنية "أَفَافَا إِينُوفَا" مثل: أغنيتي "مُوقْلَغْ" و "ثَقْرَاوْلَا" اللتان حملتا رسائل أمل وهوية التي تعكس طموحات شعب القبائل. وكانت هذه العناوين صوتًا للقضايا الاجتماعية والثقافية في ذلك الوقت، مما أرست دور "إيدير" كناطق باسم مجتمعه.

[1] ACB, Le Petit village, réalisé par Idir et chanté par les enfants de Tiddukla, 1996, consulté le 10 décembre 2023, sur lesamisdegeneriques :
https://www.lesamisdegeneriques.org/ark:/naan/a011438876813m3BqRz/from/a0114388768133T0oCR

✓ **المزج بين التقاليد والحداثة:**

استمر ألبومه الموالي الموسوم بـ: "أَيَازَّاشْ نَّاغْ" (يا أولادنا) في نفس السياق، مع إضافة عناصر حديثة. فخلق هذا المزج الدقيق بين التراث الشفوي المجسد في الآلات التقليدية مثل: (الناي)، والتوزيع المعاصر باستخدام آلات (القيتارة، والباص، والطبول) صوتًا مبتكرًا. ويستحضر تأليف الاغاني مثل: "أغريب" لتجسيد تجربة الهجرة، تحديات وآمال هذه الظاهرة الاجتماعية.

✓ **التأثير الدائم والذخيرة الموسيقية:**

واصل إيدير العمل خلف الكواليس خلال فترة الانقطاع الاعلامي، وحافظ على ارثه وذخيرته الموسيقية. وظل تأثيره قائمًا في عالم الموسيقى، وشاهدًا بذلك بقدرته على تجاوز الحواجز الثقافية وامتلاك القلوب من خلال تأليفاته الخالدة. وكانت قدرته على استظهار جوهر الثقافة القبائلية، ومزجها بسلاسة مع الموسيقى المعاصرة، سابقة ملهمة للاجيال القادمة من فناني الأمازيغ.

- **المرحلة الثانية (1991-1998): التجديد الفني والالتزام الهوياتي:**

استعاد المطرب خلال هذه المرحلة المهمة من مسيرته الفنية مصباح الموسيقى بعد غيابه الطويل، حيث قام في عام (1991) بإطلاق سبعة عشر عنواناً من ألبوميه السابقين كممارسة نموذجية لإعادة الأداء، علما ان هذا النوع من التجارب شائع بين الفنانين الكبار الذين يقيمون جسورًا لاستحضار المواضيع السابقة. وتعكس هذه الخطوة، التي يتبعها أيضًا المؤلفون الكلاسيكيون مثل: "بروكوفييف"، في آن واحد ذلك البحث المستمر عن لغة وموسيقى جديدة لتحفيز الإبداع، والعودة بانتظام إلى المواضيع الماضية. وتشهد على الارتباط بالتأمل العميق في إبداع الفنان.[1]

تضمنت هذه المرحلة التي نعتبرها إحياءً للأولى ألبومين، حيث نشر الالبوم الأول الموسوم بـ: "أَفَافَا إِينُوفَا" عام (1991) لإعادة إطلاق مسيرته الفنية، فقام بإعادة أداء (17) عنوانًا من ألبوميه الأول والثاني، بالإضافة إلى تأليف الألبوم الجديد الموسوم بـ: (Les Chasseurs de Lumière) ونشره وتوزيعه في عام (1993). في (Blue Silver)، حيث أبرز مواضيعه المفضلة المستمدة من التقاليد والثقافة القبائلية، وتطرق من خلاله إلى مواضيع مثل: (الحرية، والمنفى)، وهذا الموضوع الأخير كان يعرفه جيدًا بحكم استقراره في ضواحي باريس منذ عام (1975).

[1] Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2023

وقدم في هذا الألبوم تأليفات جديدة تؤكد ولائه للإيقاعات القديمة، والشعر العميق المستمد من جوانب الروح القبائلية. فعرض اغنية "أَمَيدْيَازْ" (الشاعر) تكريمًا للشاعر مولود معامري، بينما استحضر مقطوعة أخرى بعنوان: (Snitraw) "سْنِيتْرَا-وْ" (قيثارتي) الحنين. وعالج أيضا موضوع الهجرة التي عايشها كتجربة شخصية، في هذا الألبوم من خلال أغاني مثل: (Abehri ntmedith) "أَبَحْرِيْ نَتْمَدِّيثْ" بمعنى (نسيم المساء). كما أكد أن الأمل موجود رغم الصعاب من خلال أغاني مثل: (Ad nughal) "أَدْ نُوغَالْ" بمعنى (سنعود)، بالإضافة إلى بدايته بالتعاون مع فنانين من تقاليد مختلفة مثل: البريتون "آلان ستيفل" (Alan Stivell) في الأغنية الموسومة بـ: (Iseltiyen) "إِيسَالْتِيَنْ". وعليه فان هذه المرحلة من المسيرة الفنية للمطرب، تميزت بتوازنها الدقيق بين التقليد والابتكار. وشاهدة على قدرته في مراجعة تراثه الخاص، واستكشاف مواضيع جديدة، والتعاون مع فنانين من خلفيات متنوعة لتنويع فنه، والحفاظ على الهوية الثقافية القبائلية. كما وضعت هذه المرحلة الأسس لتطور موسيقي أكثر غنى وتنوعًا في المستقبل.

- **المرحلة الثالثة (1999-2012):**

تمتد هذه المرحلة من سنة (1999) إلى غاية سنة (2012)، وتتميز بالتزامه بتوسيع نطاق الثقافة القبائلية من خلال تلقيها تأثيرات مختلفة، مما أدى إلى خلق مزيج موسيقي غني ومتنوع. وذلك عبر الألبوم الرائد (Identités) "هويات"، حيث قام "إيدير" برحلة فنية جريئة من خلال دعوته لمجموعة متنوعة من الفنانين لمراجعة تراثه الموسيقي. فانضم إليه في هذه المغامرة الثقافية شخصيات متنوعة مثل: (دي جي فريدريك غايلانو، مانو تشاو، دان آر براز، كارين ماثيسون، زيبدا، جيوفري أوريما، وماكسيم لو فوريستييه)، بالإضافة إلى فنانين آخرين. وشهدت هذه التعاونيات على انفتاح إيدير ورغبته في تعزيز الدمج الفني الأصيل، مع الحفاظ على جوهر كل فنان وفتح مجال للتآزر الإبداعي.

يبرز هذا النهج الذي اتبعه المطرب خلال هذه الفترة ذلك الجمع بين الثقافات عوض المزج الموسيقي فقط. من خلال التنقل بين المدن التي يعيش فيها شركائه لتسجيل الأغاني، مما خلق بيئة ملائمة للتبادل الفني والتفاهم المتبادل. ويتجلى هذا التوافق في الموسيقى، حيث تمتزج التقاليد القبائلية بانسجام مع الأصوات المتنوعة للفنانين المدعوين. وتتداخل اللغات والإيقاعات والألحان لإنشاء عالم صوتي غني ومعقد. فأصبح بذلك الألبوم (Identités) وعاءً حقيقيًا لمزيج من الثقافات. حيث أضاف كل فنان هويته الموسيقية الخاصة، مثريًا بذلك الأغاني التي قدمها إيدير باللمسات والألوان الفريدة. وتوفر التأثيرات الموسيقية المتنوعة، من الشرق إلى الغرب، لوحة صوتية مثيرة، تبرز لنا جوهر التنوع الثقافي والوحدة في الموسيقى.

استخدم إيدير موسيقاه كوسيلة فعالة للدفاع عن التنوع الثقافي. حيث يتجلى ذلك في شغفه بالحفاظ على ثقافات الأقليات ورغبته في الاحتفاء بالهوية الأمازيغية في كل نغمة. وتوضح أداءاته الديناميكية والمتحمسة، خاصة خلال احتفاله بالربيع البربري الحادي والعشرين في قاعة "زينيث" بباريس، التزامه الاجتماعي ورغبته في خلق عالم يُحتفى فيه بالاختلافات واحترامها. ترك المطرب إرثًا موسيقيًا دائمًا من خلال الألبومات (Identités) "هويات"، و (La France des couleurs) "فرنسة الألوان"، والحفلات التي تلتها. وبعث برسالة فتح العقول والقبول والحب من خلال موسيقاه. وتجلى التزامه بالتناغم الثقافي أيضًا في تجميعه (Deux rives , un rêve) "ضفتان، حلم واحد"، حيث يعيد صياغة نجاحاته السابقة، مما قدم وجهة نظر جديدة لتراثه مع الحفاظ على جذوره الموسيقية. وأكد "ادير" في مقابلة أجراها مع مجلة "جون أفريقيا" (Jeune Afrique)، أن الهوية مفهوم في حالة حركة مستمرة. كما أكد على تمسكه بالهوية والثقافة الأمازيغية، مع الاعتراف بأن أولاده المولودين بفرنسا لا يمكنهم المطالبة حصرًا بتراث والديهم.[1]

تتميز اذن، هذه المرحلة من مسيرته الغنائية بالتزامه بالانفتاح الثقافي، والاحتفال بالهوية، وتعزيز الحوار بين الثقافات. ويقيم من خلال موسيقاه، جسورًا بين العوالم، ليثبت بذلك أن التنوع هو قوة يمكنها توحيد الشعوب. وسيستمر إرثه الفني كرمز للتسامح وتقدير التنوع والوحدة المتناغمة من خلال الموسيقى.

- **المرحلة الرابعة (2013-2022):**

أصدر ألبومًا جديدًا في سنة (2013)، بعنوان "(ΠΣΛΣΟ) "، الذي يمثل عودة إلى الجذور ويعتبر واحدًا من أعماله الشخصية الأكثر حميمية. وافتتح الألبوم بالمقطوعة المعنونة (Said Oulaamara) "سَعِيد أُلْعَمَارَة"، التي استلهمها من التقليد الشعبي حيث تجتمع آلات (البندير، والطبلة، والناي) لخلق جو احتفالي. كما ضم الألبوم أغنية رئيسية بعنوان (Adrar inou) "أَذْرَارْ إِنُو" بمعنى (جبلي)، وقد كانت المقطوعة موجودة في فيلم "مَاشَاهُو" بمعنى (يحكى)، الذي يتميز بمشاركة "ثانينا"، ابنة "إيدير"، التي لعبت دور الجبل من خلال صوتها. بالإضافة إلى تلك العناوين الجديدة، تضمن الألبوم إعادة أداء لأعمال موسيقية غربية، مع اجراء بعض التعديلات عليها مثل: الأغنية الأسكتلندية "سكاربورو فاير"[2] (Scarborough fair) التي إشتهر بها "سيمون وجارفنكل"، وإعادة أداء

[1] Alilat F, Idir chante la France multicolore, Jeune Afrique, 2007, consulté le 25 décembre 2023, sur https://www.jeuneafrique.com/80104/archives-thematique/idir-chante-la-france-multicolore/
[2] Kloss J, Songs & Their History 2012, consulté le 10 décembre 2023, sur Just Another Tune : http://www.justanothertune.com/html/cambricshirt.html

المقطوعة الموسيقية "رسالة إلى إليز" للمؤلف بيتهوفن. وقد تم تسجيل إعادة أداء أغنية (Behind blue eyes) للفرقة الإنجليزية "ذا هو" (The Who) ولكن لم يتم نشرها بسبب خلاف حول حقوق الملكية الفكرية.[1]

يبرز ألبومه الأخير، الذي صدر في عام (2017) تحت عنوان (Ici et ailleurs) "هنا وهناك"، ذلك التعاون بين إيدير وشخصيات كبيرة في الغناء الفرنسي. فيقدم في هذا المشروع الجريء، "شارل أزنافور" (La Bohéme) باللغة القبائلية، ويعيد "برنار لافيلير" (On the Road) "على الطريق "، ويقدم "ماكسيم لو فوريستيه" نسخة جديدة لأغنية (Né quelque Part) "مولود في مكان ما"، وأدى فرانسيس كابريل (La Corrida). وشاركت شخصيات أخرى أيضًا مثل: (جيرار لونورمان، تريو، وباتريك برويل) في أغاني مشتركة مع إيدير، حيث تم غناء كل الأغاني باللغة القبائلية بفضل التعديلات التي قام بها الفنان بنفسه. وتجدر الإشارة أيضًا إلى تعاونه مع ابنته "ثانينا"، التي رافقته بآلة البيانو في أغنية (Lettre à ma fille) "رسالة لابنتي" التي كتبها "جراند كورب مالاد". كما وقع هذا الأخير أيضًا على أغنية جديدة بعنوان (Avancé) "تقدم"، وقام بآدئها الفنانان معًا في هذا الألبوم المثير.

تمثل الفترة من عام (2013) نقطة تحول مهمة في المسيرة الموسيقية للمطرب، حيث تميزت بالإبداع الجديد والاستكشاف الجريء للتناغم بين الثقافات. وتمكن من خلال ألبوماته بعد عام (2013)، من تمثيل نفسه كرائد في التواصل الفني، حيث يجمع بين عناصر الموسيقى التقليدية القبائلية والتأثيرات الحديثة للوسيقى العالمية. ويُعتبر الحوار الموسيقي بين إيدير وأساطير الغناء الفرنسي أحد أبرز عناصر هذه الفترة. حيث خلق هذا التفاعل جسرًا متناغمًا بين ثقافتين مختلفتين، وأثرى ذلك صوته بتدرجات وألوان جديدة. وتُظهر الثنائيات مع فنانين مثل: (شارل أزنافور، برنار لافيلير، وفرانسيس كابريل) خليطًا متناغمًا من الأصوات والأساليب والتقاليد، مما برهن على قدرة إيدير على تجاوز الحدود الثقافية.

واصل المطرب استكشافاته بدمج أنواع متنوعة من الموسيقى، بدءًا بالموسيقى الفولكلورية الأمازيغية إلى التأثيرات الحديثة. فنسج تقنية دمج الآلات الموسيقية التقليدية الأمازيغية باتقان، مثل: (البندير، والناي)، الى جانب القيتارة الكهربائية والإيقاعات الحديثة، مما خلق جوًا صوتيًا غنيًا ومتعدد الأبعاد. فوسع هذا التوازن المميز الآفاق الموسيقية للفنان، والحفاظ على أصالة جوهر الموسيقى القبائلية. وبالمقابل كشفت النصوص الأدبية لاغانيه عن التزامه القوي بالقضايا الإجتماعية والثقافية المعاصرة. حيث عالج مواضيع الهوية، والهجرة، والانفتاح الثقافي، والحوار بين الأجيال بدقة واحساس كبيرين. كما سلطت هذه النصوص الشعرية الضوء على التحديات التي تواجه الأفراد

[1] Slade P, IDIR LA CULTURE KABYLE 2019, consulté le 28 décembre 2023, sur Le Bloc Note : https://ledeblocnot.blogspot.com/2019/06/idir-la-culture-kabyle-par-pat-slade.html

الذين يمزجون بين ثقافتين، مما قدم تأملات عميقة في التجربة الإنسانية الشاملة. وظل الفنان وفيًا لجذوره الأمازيغية رغم احتكاكه بتأثيرات عديدة. واستمرت ألحانه الملهمة ونصوصه الشعرية في الاحتفاء بالتراث الثقافي والثراء اللغوي للقبائل. كما استخدم الموسيقى كوسيلة للحفاظ على التقاليد الأسرية، وتحويلها بسلاسة نحو سياق معاصر.

تشكل هذه الفترة أيضًا تأثير الفنان "إيدير" المستدام على الساحة الموسيقية الدولية. ففتح عمله الابتكاري الابواب امام اجيال من الفنانين، ملهمًا إياهم لاستكشاف تراثهم الثقافي بطريقة إبداعية. وتمثل إرثه الموسيقي في أغانيه الخالدة، وقدرته على جمع ثقافات متنوعة حول شغف مشترك بالموسيقى. وبالتالي، تمثل المرحلة منذ عام (2007) فصلاً رئيسيًا في التطور الفني لإيدير. حيث جعل التزامه بالتناغم الثقافي، واستكشافه الموسيقي الجريء، واحاسيسه الشعرية، من عمله مثالًا ملهمًا للتعبير الفني الأصيل والحوار الثقافي. وسيستمر إرثه عبر الأجيال، تاركًا أثرًا لا يحاد عنه في المشهد الموسيقي العالمي.

المبحث الثالث: أدوات التعبير الموسيقي عند المطرب "إيدير":

• تفاعلات الفنان مع مستجدات عصره وجماليات منهجه الموسيقي:

يعد الفنان ابن بيئته حيث يعبر عن يوميات مجتمعه، ويحمل همومه وافراحه واحزانه. ويرتبط الغناء والرقص والآلات الموسيقية في جميع الحضارات ارتباطًا وثيقًا بجميع أعمال الحياة الاجتماعية.[1] يعتمد العمل الفني لإيدير، على غرار الاعمال الفنية للعديد من الملحنين على الذكاء. وهذا على ضوء ما اشارت اليه مقولة الفيلسوف الألماني فريدريش نيتشه. حيث يستكشف هذا الأخير دور الخيال، والحكم الشديد، والعمل الجاد في العملية الإبداعية الفنية، مؤكدًا أن الفكرة الأساسية للعمل لا تنزل من السماء، بل تظهر باستمرار من خيال الفنان، فينتج منه (الجيد، والمتوسط، والسيء). ويتدخل الحكم الفني للفنان بعد ذلك لرفض واختيار او دمج هذه العناصر، حسب ما وضحته يوميات بيتهوفن.[2] وتبين عملية استكشاف أعماله في سياق هذه النظرية، عن عملية إبداعية ديناميكية، تتخللها رغبة صريحة في الشهادة والتعبير عن التغييرات الكبرى التي يعيشها عصره.حيث وجد المطرب نفسه يضطلع ضمنيًا بدور المتحدث بالنيابة عن المجتمع القبائلي، مجسدًا بدون قصد واقع هذه المجتمعات من خلال تأليفاته الموسيقية. ويُظهر هذا الإلتزام الفني المشترك مع فنانين معاصرين آخرين مثل: (أيت منقلات، ومعطوب الوناس)، حيوية التعبير الفني في الغناء القبائلي.

[1] Barraud Henri, Citations sur la musique, 2012, accès le Novembre 12, 2023, sur https://www.edmu.fr/2012/10/citations-sur-la-musique.html

[2] Nietzsche F, Humain, trop humain, 2023, récupéré sur wikisource : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Nietzsche_-_Humain,_trop_humain_(1%C3%A8re_partie).djvu/193

تكتسي الجوانب الاساسية في الإبداع الفني للمطرب "إدير" أهمية خاصة، سواء تم استيعابها بشكل واع أو غير واع. لأن الفنان دخل في مجال غني بالروابط والاستعارات والرموز، وانغمس في عالم الخيال. ويبدو في الواقع أن الفنان الأصيل يُظهر حنينًا خاصًا للماضي، ويُظهر مقتًا تجاه الحاضر، ويُعبر عن قلق تجاه المستقبل. إن هذه الديناميات المعقدة بين الوعي واللاوعي، وبين الماضي والحاضر والمستقبل، تميز العملية الإبداعية الفنية، مما يجعل من كل عمل استكشافًا عميقًا لنفسية الفنان وعلاقته الحميمة بالزمن. [1] وأعطى إيدير حياة جديدة للموسيقى القبائلية، حيث ابتكر نمطًا موسيقيًا جديدًا منذ بداياته. فصوته الحنون واللطيف، الذي يستحضر جمال منطقة القبائل ودفء شعبها، كان مساهمة هامة. وسعى من خلال الاعتماد على التراث الشعري القبائلي لـ: "بن محمد"، الى تحديث التراث الشعبي القبائلي، من اجل الحفاظ عليه، وتمثيله كثقافة وطنية ديناميكية. وعكست هذه الخطوة الجهد الشاق والبحث العميق الذي قام به الفنان، حيث قام بزيارة المنازل، واللقاء بنساء من أجيال مختلفة، وتسجيل الأشعار والأغاني التي تناقلتها أجدادهن.

يوجد تشابه ملحوظ مع التأليفات الصوتية للمغني "أيت منقلات"، والتي تتميز بلحن غنائي وصوت منفتح، وقوة المشاعر والشعر الجذاب. ويمكن توجيه التشبيه نحو الرومانسية، خاصة مع بعض الأغاني العاطفية، بما في ذلك أغاني الحب ولا سيما السيريناد. ومع ذلك، فلا تقتصر هذه التعبيرات الفنية على التمثيل المرئي لشخص يأخذ الغيتار ليغني فقط. ولكنها تظهر كإنعكاس عن بعد، كواقع خيالي يتجلى من خلال النص الموسيقي والشعري. [2]ويمكننا تصنيف هذا المنهج بأنه "سياق موضعي" في ميدان الموسيقولوجيا. حيث يعد اللحن كأحد العناصر الدالة على هذه النظرية، فهو يُوحي بوجود حوار غير مرئي بين الفنان والشخص الذي يُعتقد أنه المستهدف. وهذا الارتباط يمكن أيضًا تحديده في اللحن والإيقاع والوجود الضمني لشخص حقيقي مُستلم للرسالة. وعند انتهاء الأغنية، يمكن للمستمع أن يشعر بتطور ليس فقط في الإيقاع واللحن، ولكن أيضًا في الفروق الديناميكية لشدة الصوت، مما يخلق شعورًا بالبُعد بعد أن بدا وكأنه يقترب من الشخص المستهدف. وتُسلط الضوء هذه التجربة الحسية، على الطبيعة الارتباطية والرمزية للأغنية القبائلية.[3]

ينعكس عالم الخيال للمطرب "أيت منقلات" في النص واللحن، حيث تعمل تلك الألحان ككواشف لحساسيته الفنية ونمطه الشعري العميق. فهو يجسد حقًا جوهر الغناء الشعري. وفيما يتعلق بالمطرب "علاوة زروقي"، فإن نهجه يندرج أكثر تحت النص الفلسفي، حتى عندما يتعلق الأمر بموضوع فتاة، حيث يقدم صورة عامة للمرأة

[1] Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2023
[2] Ibid.
[3] Ibid.

القبائلية. وعلى النقيض، فيقدم أيت منقلات تمثيلًا محددًا للفتاة، مما يخلق مشهدًا مسرحيًا يظل حوارًا مستمرًا مع شخص غير مرئي. [1]

استكشف المطرب "إيدير" في إطار إبداع آخر، موضوع الهجرة، موضوعًا مركزيًا في الغناء القبائلي، مما جعله ينضم إلى مغنين آخرين يتناولون هذا النزوح. استطاع من خلال تأليفاته، معالجة مواضيع الفراق والألم والبعد والغربة، موضحًا موضوع الفقر في منطقة القبائل. وعمل فنانون آخرون مثل: سليمان عازم في أغنية (Tamurthiw iezizen) "ثَامُورْثِيوْ إِعْزِيزَنْ" أو شريف خدام في أغنية (Sligh i yemma) "سْلِيغْ إِيَمَّا " على تناول هذه القضايا. وتميز إيدير عن غيره من المطربين بتمحوره حول الهوية، وتجنب معالجة موضوعات الحب أو الرغبة، على عكس معاصريه مثل: (علاوة زروقي، ونوارة، وشريف خدام أو أيت منقلات). ويؤكد هذا الاختيار الصارم للمواضيع الحساسة والتأمل الواعي في عملية إبداعه، وفقًا للفكرة التي ترى في الرجال العظماء عمالاَ لا يكلون في الاختراع والرفض والتصفية والتعديل والترتيب.[2] ومقارنة بفنانين قبائليين آخرين مثل: (أيت منقلات، وسليمان عازم)، فإن إيدير لم يشارك فقط في الثيمات المشتركة ولكنه أضاف أيضاً تفرداً إلى أسلوبه الموسيقي من خلال دمج أفكار مبتكرة في التناغم وتنويع ثقافي مميز، مما ساهم في غنى وتنوع التقاليد الموسيقية القبائلية.

– الجماليات الموسيقية في مؤلفاته:

ظهرت الجماليات الموسيقية في القرن الثامن عشر كتخصص معقد، أثار الاهتمام في مجال الموسيقولوجيا، حيث وضعت روابط وثيقة مع مجموعة من المجالات مثل: (الفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا وعلم اللغة).[3] وترجع أصولها إلى "ألكسندر غوتليب باومغارتن"، مما جعلها تبتعد عن النهج البسيط مثل: (الشعرية والتقنية أو النظرية المعيارية). ويتناول "جوناثان إل. فريدمان" الجماليات كفرع فلسفي مكرس للجمال والذوق ومعايير الحكم، خاصة في مجال الفنون. ويشدد على تأثير "ألكسندر غوتليب باومغارتن" (Alexander Gottlieb Baumgarten)، الفيلسوف الألماني في القرن الثامن عشر، الذي أعاد تعريف الجماليات عن طريق نقلها من "الإحساس" إلى "الجمال"، مما يمثل بداية استخدامها الحديث. يصف فريدمان الجماليات كعلم للإدراك الحسي، مصفيًا إياها أيضًا كنظرية للفنون الحرة، وإدراكًا أدنى، وفن للفكر الجميل، وفن للتفكير مماثل

[1] Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2023
[2] Nietzsche F, Humain, trop humain, op.cit.
[3] Feneyrou L, De la théorie et de l'esthétique musicales, Histoire de la recherche contemporaine, Tome VII-N°1, 2018, Consulté le 2 décembre 2023, sur http://journals.openedition.org/hrc/1831 ; DOI : https://doi.org/10.4000/hrc.1831

للعقل.[1] ومع مرور الوقت، تطورت لتصبح علمًا للمعرفة الحسية، مدمجة الجوانب العقلية والحسية.[2] ويمثل تطور هذه الجماليات، المرتبطة "بباومغارتن وكانت" (Baumgarten, Kant)، تغييرًا في الاتجاه، متحولة من استكشاف الأبعاد الرياضية والكونية للتنظيم الإيقاعي والموسيقي، إلى النظر في التجربة السمعية للموسيقى.[3]

يكرس الفرع الفلسفي المعروف باسم الجماليات الموسيقية نفسه لطبيعة الفن والجمال والذوق في الموسيقى، بالإضافة إلى خلق وتقدير الجمال الموسيقي. ويوجّه هذا التحول الانتباه نحو الجمال الموسيقي والمتعة البشرية التي يمنحها، مشيراً إلى تحول كبير في الجماليات الموسيقية، نحو الأخذ بعين الاعتبار التجربة الشخصية للموسيقى وتداعياتها الجمالية.[4] وتستند الجماليات كعلم للقيم، إلى مشاعرنا تجاه الموسيقى. حيث يتفاعل الموسيقيون وغير الموسيقيين بطرق مختلفة مع الموسيقى، ويبدو أن التمييز بين سماع الموسيقى وإدراكها أمرًا ضروريًا. حيث تتفاعل أذننا الداخلية بشكل مستمر مع العالم الموسيقي، ولا يمكن تصور غياب الموسيقى، مما يجعلها ضرورة حيوية. فالتفاعل العاطفي يسبق الملاحظة والحكم، وأخيرًا التقدير. وعليه فالجماليات في هذا المعنى، تهرب من الشرح الموجز، وكل نمط موسيقي له منصة جمالية خاصة به.[5]

تشدد الجماليات الموسيقية، وفقًا لمنظورات "كريستيان أكاوي"، على تقدير ومتعة وتحليل الأعمال الموسيقية، وتعتبرها خارقة في وظائفها المختلفة، من السرد إلى التعبير العاطفي، ومن الترفيه إلى الارتقاء. وتهدف هذه الجماليات إلى تسليط الضوء على الرابط بين الموسيقى والعالم خارج الموسيقى، مؤكدة على الجزء المتمثل في العالم والحياة والإنسانية الموجود في الأعمال. ومن أجل تحقيق هذه الأهداف، يوصى بمقاربة ثلاثية: وصف العناصر التقنية الأساسية للموسيقى، وتوضيح هذه العناصر التقنية من خلال السياقات الثقافية والأدبية والفلسفية والاجتماعية، بالإضافة إلى وضع الأعمال في سياق تاريخي، لقياس المسافة التي تفصلها عن إنشائها.[6] ويؤكد "جيروالد ليفينسون" أن الفكر الفلسفي حول جماليات الموسيقى، يشمل دراسة عميقة للأبعاد الفنية والعاطفية والحسية لهذا الفن. ويتعمق في استفسارات تهدف إلى تحديد ما يضفي على الموسيقى جمالها وتعبيرها ومعناها. وتفحص الجماليات الموسيقية

[1] Friedmann J, Musical Aesthetics : An Introduction to Concepts, 2018, Consulté le 2 décembre 2023, sur Cambridge Scholars : https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-5275-0940-5-sample.pdf
[2] Feneyrou L, De la théorie et de l'esthétique musicale, op.cit.
[3] Parret H, De Baumgarten à Kant : sur la beauté 1992, consulté le 2 décembre 2023, sur Persée : https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1992_num_90_87_6745
[4] Feneyrou L, De la théorie et de l'esthétique musicales, Histoire de la recherche contemporaine, Tome VII-N°1, op.cit.
[5] Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2023
[6] Accaoui Christian, Éléments d'esthétique musicale, C C musique, Éditeur, 2011, consulté le 25 novembre 2023, sur Actes Sud : https://www.actes-sud.fr/sites/default/files/extraits/9782742796014_extrait.pdf

أيضًا كيفية إدراك السامعين وتفسيرهم للتجارب الموسيقية، مع التطرق إلى عناصر متنوعة مثل: اللحن والهارمونيا والإيقاع والصوت والشكل والتأثير العاطفي للموسيقى على الأفراد والمجتمع.[1]

تقوم "سيلين شابو-كانيه ولوك آردايون وأكسل روبيل"، في دراستهم، بتفكيك ووصف الأسلوب في التفسير الصوتي إلى ثلاث عناصر أساسية: تشمل "المدونة الموسيقية" هيكلة كبيرة للحن وايقاع الأغنية، تحدد المجال الصوتي ودرجة الإتقان. وتظهر احترام الأساليب النمطية في العمل الموسيقي، حيث تحكم الإيقاعات والمدد والارتفاع. ويجمع "النمط العام" بين التقاليد الأدائية الخاصة بنوع أو تيار موسيقي، مع وضع الفنان في نمط معين. أما "نمط الفنان"، فيتعلق بالتميز المستمر والمميز للمطرب، الذي يتطور مع مرور الوقت. وتتداخل هذه المراجع في أداء صوتي مسجل، حيث يؤثر النمط العام على سلوك الفنان أمام المدونة الموسيقية، والعكس بالعكس. ويعتبر التناسق بين المدونة الموسيقية والنمط المختار أمرًا حاسمًا لتحقيق نتيجة واقعية.[2]

يستكشف "لوران فنيرو" تطور الجماليات الموسيقية عبر محاولة تحديد عناصر الحكم الجمالي، محللًا المتعة الجمالية والفهم الداخلي للمبدعين والمنفذين. ويشير إلى التغييرات مع مرور الوقت، التي تتميز بالنقاشات الفلسفية والتحديات الخاصة بأسس الموسيقى الغربية، مستشهدًا بمثال: "جون كيج" (John Cage). وتتناول التيارات مثل: (علم السميولوجيا، وعلم السيمياء الموسيقية) استكشاف البعد الدلالي للموسيقى. وتتميز الجماليات الموسيقية حاليًا، بالنقاشات المستمرة، خاصة حول معنى الموسيقى، سواء كانت في العمل ذاته أو مرتبطة بسياق خارجي للموسيقى. ورغم أن التحليل الموسيقي يوفر أدوات للحكم الجمالي، إلا أنه يتم انتقاده أحيانًا، لابتعاده عن مادية العمل وتبنيه لحديث مستقل، متناسيًا الأشكال الملموسة[3].

تدرس جماليات الموسيقى إذن، كيفية دمج العناصر الموسيقية، لاستحضار العواطف، وخلق المعنى، وإقامة اتصال عميق مع المستمعين. وتتسائل حول طبيعة التعبير الموسيقي، ودور الملحن والمنفذ، فضلاً عن الطبيعة الشخصية للتفسيرات الفردية والثقافية للموسيقى. ومن الجوانب الرئيسية في جماليات الموسيقى ما يلي:[4]

- ✓ **التعبير والعاطفة:**

[1] Levinson J, Music, aesthetics of 2000, consulté le 25 novembre 2023, sur Routledge Encyclopedia of Philosophy : https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/music-aesthetics-of/v-1

[2] Chabot-Canet C, Ardaillon L, Roebel A, Analyse du style vocal et modélisation pour la synthèse de chant expressif : l'exemple d'Édith Piaf, 2020, Consulté le 25 novembre 2023, sur OpenEdition Journals : https://journals.openedition.org/volume/8268

[3] Feneyrou L, De la théorie et de l'esthétique musicale, op.cit

[4] Aesthetics of music, 2024, Récupéré sur https://www.m5music.hk/en/dictionary/aesthetics-of-music/

يتمثل في كيفة نقل الموسيقى للمشاعر والأحاسيس، حيث تفحص جماليات الموسيقى كيفية مساهمة اللحن، والهارموني، والديناميكية، والإيقاع، في التعبير العاطفي في التشكيلات.

- ✓ **الشكل والبنية:**

يتمحور حول البحث عن ماهية المبادئ التنظيمية الكامنة وراء التأليفات الموسيقية، حيث تُدرس تنظيمات العناصر الموسيقية لإنشاء هياكل متسقة، مثل: (شكل السوناتة أو الرندو).

- ✓ **اللون والنسيج:**

يتمثل في كيفية مساهمة الآلات الموسيقية والأصوات المختلفة في الصوت الكلي للمقطوعة، حيث تدرس جماليات الموسيقى كيفية تأثير اللون والنسيج على إدراك الأجواء والمزاج الموسيقي.

- ✓ **السياق الثقافي:**

تعالج من خلاله كفية تأثير الخلفية الثقافية على الإدراك والفهم للموسيقى، حيث تنظر جماليات الموسيقى في كيفية تفسير مختلف الثقافات والحقب التاريخية للجمال الموسيقي ومعناه.

- ✓ **الذاتية والأداء:**

تعترف جماليات الموسيقى نظرًا لتباين الأداءات والخيارات الموسيقية، بأن الجمال والمعنى قد يكونان ذاتيين. وبالتالي تفحص في كيفية تشكيل التجارب الشخصية والثقافية لإستجابات المستمعين للموسيقى.

- ✓ **الابتكار والتقليد:**

تتناول جماليات الموسيقى أيضًا التوتر بين الابتكار والتقليد. حيث تدرس كيفية تشكيل الملحنون للتقاليد ودفعهم بحدود الفنيات بعيدًا، في حين يواصلون جذب الحس الموسيقي للمستمعين.

يتطلب فهم جماليات الموسيقى الاعتماد على منهج متعدد التخصصات، حيث يجمع بين نظريات الموسيقى، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والدراسات الثقافية. فينخرط الموسيقيون، والباحثون، والنقاد، والمتذوقون، مع هذه العلوم لاكتساب فهم أعمق لتأثير الموسيقى العميق على المشاعر البشرية والتفكير والثقافة. يجسد العمل الموسيقي عموما فكرة عامة، سواء كانت مفهومه أو سياقه –وهما مصطلحان متكافئان في هذا السياق. ففي الموسيقى، وبعيدًا عن التمييز بين النمط والنوع، يتم التركيز دائمًا على الجوانب الفلسفية للعمل، وهي وجهة نظر طبيعية تمامًا. وفيما يتعلق بإيدير، فكان فيلسوفًا كبيرًا، وعالما بارزًا في عصره.

تلعب الأبعاد الفلسفية والدلالية دورًا رئيسيًا، وينبعث كل ما هو جوهري من وجهة نظر دلالية، من قلب الموضوع، ويحمل أهمية بالغة. فعندما نتناول الخطاب الموسيقي، خاصة في إطار الموسيقى، فإن الثنائي المترابط والمتكامل بين (الشكل والمضمون)، أو (الشكل والموضوع)، يعود باستمرار في وضعية جدلية. وتحتضن اللغة الموسيقية من ناحية عناصر مثل: (الإيقاع، واللحن، والهارموني، وتعدد الأصوات، والأداء). ومن ناحية أخرى، يتألف المحتوى الموسيقي من أفكار عامة تتشكل من خلال التنغيمات. ويعد مفهوم التنغيم في علم الموسيقى حاسمًا، حيث يمكن استنتاج ثروة من المعلومات من تنغيم واحد، وتظهر الأنماط الموسيقية من التنغيم، وتأخذ الجمل الموسيقية شكلًا من الأنماط، ومن هذه الجمل تنشأ الفكرة، أو الموضوع الموسيقي، مما يخلق صورة موسيقية. ومن المنظور اللغوي والتعليمي، يصبح من الممكن تحليل أي عمل.[1]

توفر الجماليات الموسيقية في هذا السياق، إطارا مفاهيميًا غنيًا لتحليل وفهم أعمال المطرب "إيدير". ومن خلال الرجوع إلى هذا المنهج، يتضح لنا بانه قام بتحديد مساره الفني بارتباطه العميق بثقافة وتقاليد الجزائر. من خلال أعماله، حيث أظهر تناغما موسيقيا يتجاوز الحدود الثقافية، محاكيا جوهر التجربة الإنسانية. ويمكن فحص أعماله في سياق الجماليات الموسيقية، من جوانب مختلفة. حيث يعكس استخدامه للصوت والآلات التقليدية فهمًا عميقًا لنطاق الصوت، والنمط العام المميز للموسيقى القبائلية. ويتجلى الاندماج بين المدونة الموسيقية، والنمط العام، ونمط المؤدي، كما وصفه "شابو-كاني، أردايون وروبل" في الطريقة التي يمنح بها إيدير حياة لأغانيه.[2]

تكشف أيضا جماليات الموسيقى عن التعبير العاطفي الخاص لدى المطرب "إيدير". من خلال اللحن المثير للأحاسيس والهارمونيات المبنية بعناية، ونجح في نقل عواطف عميقة، مما خلق اتصالًا حميميًا مع جمهوره. وهذا البعد في جمالياته الموسيقية، المركز على التعبير والعاطفة، هي سمة أساسية لأعماله. وساهم النسيج الصوتي المميز لموسيقاه، بفضل استخدامه لمجموعة متنوعة من الآلات التقليدية، في خلق جو موسيقي فريد. وتركيزه على اللون والنسيج الذي يثري التجربة السمعية، وينقل المستمع الى عالم صوتي معين، متأصل بعمق في التقاليد مع تجاوز الحدود الثقافية.

تدخل الجماليات الموسيقية للفنان "ايدير" ضمن سياقها الثقافي، في تاريخ موسيقى الجزائر الغني، وتعكس مواضيع شائعة. ويتماشى التزامه بالحفاظ على التقاليد الموسيقية مع الابتكار وازاحة الحدود والتوتر بينهما .وتقدم جمالياته الموسيقية استكشافًا مثيرًا للعناصر الرئيسية في هذا المجال. وتُظهر أعماله المتأصلة في التقاليد والمعتنقة

[1] Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2023

[2] Chabot-Canet, Céline, Luc Ardaillon, et Axel Roebel. Analyse du style vocal et modélisation pour la synthèse de chant expressif, op.cit.

للإبتكار، قوة الموسيقى في تجاوز الحدود الثقافية واستحضار عواطف عميقة. فباعتمادنا على مبادئ الجماليات الموسيقية، يمكننا تقدير وفهم ثراء أعمال إيدير في كل عمقها وتعقدها.

– المنهج الموسيقي في بناء أعماله:

نشير دائما عندما نتحدث عن الأسلوب إلى النوع، وهما مفهومين لا يمكن فصلهما عن بعضهما في فن الموسيقى. حيث يمكن التعرف على النوع الموسيقي، من خلال الأسلوب، والعكس صحيح. وبالتالي، يحمل كل عصر أو ملحن أو شخصية، وحتى كل عمل، أسلوبًا فريدًا في طياته. فمثلا في تأليف "شترافينسكي"، الموسوم بـ: "بيتروشكا"، حيث تناول الفولكلور، ولكنه اختبر في أعمال أخرى تقنية التسلسلية، والكلاسيكية، مما شهد على سعيه المتواصل لتحديد تنغيمه. والتنغيم، ركيزة أساسية للموسيقيين، حيث يساهم في صياغة الأسلوب وتمييز نظرية النوع، من الأسلوب، والتنغيم كمفهوم عنصر حاسم في علم الموسيقى.[1] ويعتبر الأداء كـ "التولي" للعمل الفني المجرد، حيث يجب على الفنان ملء الجزء "غير المقول" المتبقي من المدونة الموسيقية. هذا التولي ينطوي على إدارة العناصر غير المحددة، التي يجب أن يكملها الفنان. ويصبح الأداء بالتالي تعاونًا مشتركًا بين العمل والفنان.[2]

يظهر إيدير كفيلسوفًا وإنسانيًا بارعًا. في إحدى مؤلفاته المكرسة للمرأة المتوسطية، حيث يبدأ بتسليط الضوء على صعوبة حياتها، التي تتسم بالتحديات المستمرة. وتتجلى هذه الأغنية كعمل مؤثر بلحن وشعر وفلسفة لا تنسى. بنى إيدير كملحن بارع، هويته الموسيقية من خلال تنغيماتٍ مميزة، مما أضفى عليه ثراءً موسيقيًا خاصًا به. وتثبت طريقته الفريدة في الأداء، ونبرته الخاصة، وتنغيمه المميز، ثراءًا كبيرًا رغم تقييدها بمجال صوتي محدود، مع تزويدها باستمرار بتقنيات تغيير ماهرة. وتضيف الترتيبات المدروسة بعناية بعدًا حديثًا لتعبيره الفني.[3] ويتميز أسلوبه الموسيقي بدمج مبدع للتأثيرات المعاصرة، مثل: (الروك، والفولكلور، والبوب) مع التقاليد التي نشأ فيها. وأدى هذا الخليط الموسيقي إلى إنشاء عمل يتسم بالتعددية، الذي تأثر به العديد من الفنانين لاحقًا مثل: (إبراهيم إزري، وعلي عمران). ويمكن تحليل أسلوبه بالتركيز على أربعة محاور: (الأصوات، والطبوع، والإيقاعات، والآلات المستخدمة بشكل متكرر). حيث تعكس الأصوات المشاعر المنقولة، وتحدد الطبوع المدى والألوان، وتشمل الإيقاعات المقياس والسرعات، وتسهم الآلات المستخدمة في تميز أسلوبه.

[1] Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2023
[2] Chabot-Canet C, Ardaillon L, Roebel A, Analyse du style vocal et modélisation pour la synthèse de chant expressif, op.cit.
[3] Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2023

تتغلغل جذوره الفنية بعمق بين تيارين رئيسيين: أولاً، في التيار الطبيعي والأصول، وثانيًا، في التيار الموسيقي المعاصر لشبابه. حيث يعترف بانه ترعرع في عائلة مهتمة بالشعر، وبين احضان جدته وأمه المعروفتان بمواهبهما الشعرية. فتركت السهرات الممتعة بالحكايات والألغاز المغناة التي تغوص في ثقافة الشعر الشفوية، بصمة لا تنسى على شخصيته. ويسلط إيدير الضوء على أهمية الدقة في الكلمات واختراع الصور، كمهارات ما زالت تُقدَّر بشكل كبير في ثقافته. ويكمن التأثير الموسيقي الرئيسي الثاني في مسيرته الفنية في الموسيقى الشعبية. حيث يعترف بإعجابه بالأيقونات الموسيقية مثل: "ديب بيربل" (Deep Purple)، و "هندريكس" (J.Hendrix)، و "ذاهو" (The Who) و "البيتلز" (The Beatles) خلال شبابه. بالإضافة إلى ذلك، أُغرم أيضًا بالأنواع الموسيقية المعاصرة مثل: (الراب، والنيو جاك سوينج). وعليه أثرت هذه التنوعات الموسيقية على فنه.[1] ساهمت هذه التأثيرات المتنوعة، التي تتارجح بين الشعر التقليدي في أسرته والتيارات الموسيقية الدولية المعاصرة، في صياغة الهوية الموسيقية المميزة للمطرب، وأثرت عمله بالعديد من النقاط والتوجهات .إن امتزاج نوعين موسيقيين متميزين، موسيقى البوب والقبائلية، أسفر عن بناء أسلوب موسيقي مبتكر، يبرز بوضوح أي فئة موحدة موجودة مسبقًا. ويجد هذا المنهج الفني الفريد، المماثل لعمل إيدير، صدى في المفهوم الشترافينسكي للأسلوب "كطريقة خاصة يرتب بها الفنان مناهجه ويتحدث لغة مهنته".[2]

تظهر كل المؤلفات الموسيقية "لإيدير" كنموذج للإتقان الفني. حيث تتفق مع منظور "بيلا بارتوك" الذي يعتبر الألحان الشعبية كتحف فنية مصغرة، على قدم المساواة مع فوجات (fugues) باخ أو سوناتات موزارت، فالمهم بالنسبة "لبارتوك" هو الفن الريفي، ذلك الجوهر الفني المرصع في إطاره.[3] تتلاقى هذه الرؤية مع إرادة "إيدير" في الحفاظ على حيوية التقاليد الشفهية للأغاني القبائلية، بينما يضفي لمسة من موسيقى "البوب الغربي" من خلال تواجد آلة القيتارة التي يُعزف عليها بالطريقة الغربية مع آلات موسيقية قبائلية .ويتمثل المنهج الأولي لإيدير في إعادة تقديم مؤلفات "تقليدية" عن طريق تكييفها مع إيقاعات حديثة "بوب"، والاعتماد على الآلات الكهربائية–الصوتية. وتشير هذه الخطوة، وفقًا لمفهوم سترافينسكي حول "التجديد الفني"، إلى إرادة إيدير في تجاوز الحدود الموسيقية التقليدية .بالإضافة الى ذلك، يتضمن منهجه الفني الآخر توسيع نطاق اللقاءات الموسيقية من خلال التعاون مع فنانين من تأثيرات موسيقية متنوعة، خصوصاً خلال مرحلته الثالثة من الإبداع. وتتمحور هذه الاستكشافات

[1] Daoudi B, Idir, identités à dire, 1999, Consulté le 25 novembre 2023, sur Libération : https://www.liberation.fr/culture/1999/10/08/idir-identites-a-dire_285008/

[2] Stravinski I, Citations sur la musique, Citations sur un thème donné, 2024, Consulté le novembre 25, 2023, sur Edmu.fr : https://www.edmu.fr/2012/10/citations-sur-la-musique.html

[3] Bartok B, Citations sur la musique, Citations de compositeurs, 2024, Consulté le novembre 25, 2023, sur Edmu.fr : https://www.edmu.fr/2012/10/citations-sur-la-musique.html

الموسيقية في سياق منظور زولتان كودالي، الذي يرى في أغاني الشعب كرسائل أبدية للحياة الدائمة.[1] حيث أدت التعاونات مع الفنانين أمثال: (مامي، خالد، كنزة فرح، وغراند كور مالاد) إلى تأليف مقاطع موسيقية غنية باللحن، مثل: (تيزي وزو، وثَاقْرَوْلَا). وبالتالي، يندرج إبداع إيدير في حوار مثمر مع المفاهيم الفنية لسترافينسكي، وبارتوك، وكودالي، كاشفَۤا عن منظور موسيقي جديد وغني بالتنوع.

تجسّد أعمال المطرب امتزاجَۤا معقدَۤا لمجموعة متنوعة من التأثيرات الثقافية، وهي ظاهرة يمكن تفسيرها في ضوء مفاهيم "بيير بورديو" كنوع من «التهجين الثقافي». ووفقًا لهذا الاخير، فقد يُنظر إلى التهجين الثقافي كعملية تفاعل بين التأثيرات المختلفة دون أن يؤدي ذلك إلى زوال الأشكال الفنية التقليدية، بل يعمل على تعزيزها كوسائط تعبير عن الهوية الثقافية.[2] وفي هذا السياق، فان تحديث الأشكال الفنية التقليدية، حسب ما قام به إيدير، يؤدي إلى إحيائها وتكييفها وفقًا لمتطلبات السياق العالمي. وبالتالي، قد تُعتبر أعمال إيدير تجسيدًا ملموسًا لهذا التهجين الثقافي، حيث يتمازج الحفاظ على الهوية الثقافية المحلية مع الاندماج الناجح في الإطار العالمي. من خلال الابتكار والحفاظ على الجذور المتغلغلة عميقَۤا في موسيقى القبائل، حيث تمكن الفنان من الحفاظ على توازن دقيق بين التقاليد والحداثة. وهذه العملية لا تقتصر على التكيف البسيط؛ بل يمكن أيضًا تفسيرها كوسيلة لتعزيز واستدامة الهوية الثقافية ضمن مشهد موسيقي عالمي في تطور مستمر. ويمكن بالتالي النظر إلى نجاح إيدير في هذا السياق، كمثال على قدرة الأشكال الفنية التقليدية على البقاء والازدهار في بيئة عالمية، مع الحفاظ على وفائها لجذورها وتلبية المتطلبات الجديدة للسوق الثقافي الدولي.

ورغم ذلك يدعو هذا النجاح إلى تحليل عميق للتوازن الهش بين التحديث والحفاظ على التقاليد. وقد يثير إدماج العناصر الخارجية في الموسيقى القبائلية تساؤلات حول تأثيرها على جوهر هذه التقاليد، مما يبرز التحدي المتمثل في الحفاظ على أمانة الجذور الثقافية بينما يتم التكيف مع السياق العالمي. ووفقًا لنظرية الهيمنة الثقافية التي طورها "أنطونيو غرامشي"، فقد تُفهم هذه الديناميكية كنوع من المقاومة النشطة والتفاوض في إطار الصراع للحفاظ على مكانة هامة في بيئة ثقافية تتطور باستمرار.[3] وفي الواقع، استنادَۤا إلى منطق "غرامشي"، قد يُعتبر تكييف الموسيقى القبائلية كاستراتيجية للبقاء وتعزيز الهوية بدلاً من كونها فقداناً للأصالة. ومن شأن هذه الاستراتيجية أن تساهم في الحفاظ على التقليد وتحديثه ودمجه في إطار عالمي، مما يوفر استجابة ديناميكية للتحديات التي تفرضها

[1] Kodaly Z, Citations sur la musique, Citations de compositeurs, 2024, Consulté le novembre 25, 2023, sur Edmu.fr : https://www.edmu.fr/2012/10/citations-sur-la-musique.html

[2] Bourdieu Pierre, Les trois états du capital culturel, In : Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 30, 1979, L'institution scolaire, pp. 3-6 ; doi : https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654 ; https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654

[3] Gramsci Antonio, Cahiers de prison, Gallimard, Paris, 1978, Cahiers 11- 12.

العولمة. وفي هذا السياق، قد تُمكن هذه المقاربة التقاليد من البقاء حية وذات صلة، مؤكدةً على دورها كمقاومة ثقافية تعزز الهوية الموسيقية القبائلية ضمن بيئة عالمية تتغير بشكل مستمر.

يمكن تفسير نجاح هذا المطرب من خلال نظرية "عولمة الموسيقى التقليدية" التي طورها "مارتن ستوكيس"، كما هو موضح في كتابه الموسوم بـ: (Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place.) ووفقًا لهذا الاخير، فقد تُفهم عولمة الموسيقى التقليدية كعملية معقدة، تتحول من خلالها الموسيقى المحلية إلى منتجات ثقافية عالمية، دون أن تضحي بالضرورة بأصالتها. [1] فعند إسقاط هذه النظرية على حالة إيدير، يمكننا فهم الدور الحاسم الذي لعبته العولمة في تسهيل الاعتراف الدولي بالأغنية القبائلية، وفي تعزيز تكاملها ضمن التراث الموسيقي العالمي وضمان استمراريتها.

وقد يُنظر في الواقع إلى عمل إيدير كمثال ملموس لهذه الديناميكية العالمية، حيث تُحافظ على التقاليد الموسيقية القبائلية وتتحول في سياق عالمي. وقدرة هذا الاخير على تكييف الموسيقى القبائلية لجمهور دولي، بينما ظل مخلصًا للعناصر الأساسية لهذه التقاليد، قد أبرزت كيف يمكن لموسيقى تقليدية أن تبقى حية وتزدهر في إطار عالمي. ووفقًا "لستوكيس"، يمكن اعتبار عملية التحول والتكيف هذه ليست كتخفيف للأصالة، بل كإعادة تأكيد ديناميكية للهوية الثقافية في سياق عالمي يتطور باستمرار. وبالتالي، فقد تُفهم العولمة، بعيدًا عن تهديد لتكامل الموسيقى القبائلية، كعامل لتجديدها وتوسيعها، مما يوفر لتلك التقاليد الموسيقية منصة عالمية مع الحفاظ على جذورها الثقافية العميقة. وفي هذا الصدد، قد يُفسر عمل إيدير على أنه تجسيد ناجح لتفاعل بين التقاليد والعولمة، موضحًا كيف يمكن للموسيقى التقليدية أن تبقى ذات صلة ومؤثرة على الساحة العالمية.

– المعجم الصوتي الحلقي والآلي –الأصوات (بين التقليدي والحديث):

يتضمن فعل الأداء لدى المغني ذلك النقل الواضح لنيته، من خلال نص ولحن موجودين مسبقًا، وبالتالي يضفي معنى على هذه العناصر. ويشمل مفهوم الأداء الطريقة التي يعتمدها المغني في التعامل مع الأغنية، وموقفه منها، واستلامه الشخصي الذي يهدف إلى تحديث العمل الموسيقي. بمعنى آخر، يستخدم المغني معرفته وخبرته الشخصية أثناء عملية الغناء، مما يكشف عن تراثه الثقافي. ويمكن أن تكون الاستكشافات الأنثروبولوجية ذات

[1] Stokes Martin, Ethnicity, Identity, and Music : The Musical Construction of Place, Berg, Oxford/Providence, USA, 1994, pp 1-24

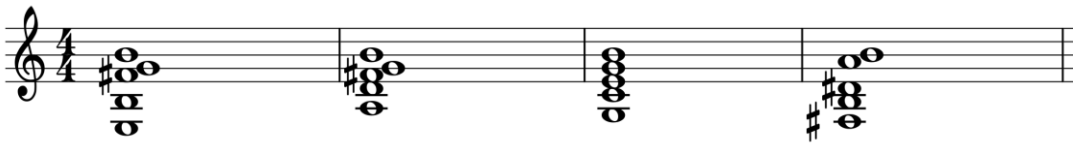
الصلة مهمة لفهم كيف يمكن أن تؤثر المنطقة الثقافية، من خلال البيانات التي تنقلها والتعبيرات الاجتماعية التي تحملها، على الأداء الشخصي لأغنية معينة.[1]

وبالتالي، فإن استكشاف المعجمية الصوتية والآلية في الموسيقى يتطلب مسار متعدد الأبعاد، يشمل النظر في الاعتبارات التقنية والأسلوبية والتاريخية والتعبيرية. ويتطلب التحليل العميق دقة تقنية لا تتزعزع، وفهمًا عميقًا للتفاصيل ومعرفة شاملة بآليات الإنتاج الصوتي. بالإضافة إلى ذلك، فمن الضروري تبني الإحساس الاسلوبي، من خلال فحص تأثير الأنواع الموسيقية على استخدام الآلات والأصوات. وتتطلب هذه العملية أيضًا فهمًا عميقًا للتقاليد الموسيقية، من خلال تضمين تأثير الأساليب والفترات على لغة الموسيقى. ويعد فحص السياقات التاريخية والثقافية أمرًا لا غنى عنه لفهم الموسيقى كمرآة للمجتمع. فتحليل نوايا الملحن، وتحليل العناصر اللحنية والهارمونية والإيقاعية، بالإضافة إلى تقدير التزواج بين التقنية والتعبير تعد كجوانب حاسمة. واضافة إلى ذلك، فإن دراسة المعجمية الصوتية والآلية لا تقتصر على التقنية أو المهارة الفنية فقط، بل تتطلب تطوير شخصية فنية فريدة. ويتطلب ذلك الالتزام العاطفي العميق، حيث إن الشغف هو الذي يعطي الحياة للموسيقى. وأخيرًا، يُطلب من الموسيقيين الجادين أن يكونوا مبتكرين ويساهمون في التطور المستمر للغة الموسيقية، مما يؤكد على أهمية التعامل مع هذه الدراسة بتوازن بين التقنية الصارمة والحس الفني وفهم السياقات. ومع مرور الوقت، لُوحظ انحيازًا واضحًا عند إيدير نحو الذوق والالتزام بالأكاديمية[2].

عمد الفنان إيدير بدون تردد على هرمنة "الأشويق" في الأغنية القبائلية التقليدية، وهي عادةً تؤدى بصيغة "الأكابيلا" (غناء بالصوت الحلقي فقط وبدون مرافقة الالات الموسيقية). وذلك في أغاني مثل: "آيَا الخير إِينُو" (Ay Alxir Inu) أو "رْسَدْ أَيِيظَسْ" (Rsed A Yidhes)، حيث حافظ على اللحن الأصلي وأحدث في الوقت نفسه التناغم مع الألحان، مما يمنح المقطوعة حداثة خفية. ويبقى هذا التناغم بسيطًا، يتم تحقيقه بشكل رئيسي باستخدام آلات القيتارة أو الآلات الإلكترونية المركبة، حيث يستخدم التناغم للحفاظ على جوهر اللحن وتعزيز تعبيره. وفي بعض الحالات، استخدمت تآلفات ذات تعقيد متغير في مؤلفات الملحن، ويتجلى ذلك في أغنية "وِإِيْبَغُّونْ" (W'ibgrun).

[1] Perrier C, citée dans Desgrugillers Éric, Notions d'interprétation dans le chant traditionnel en Haute Auvergne Limoges, France, 2008, consulté le 26 novembre 2023, sur https://amta.fr/wp-content/uploads/2009/08/Notions-dinterpr%C3%A9tation.pdf

[2] Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2023



تخلق أجواء صوتية غامرة عندما يستقر اللحن وتسود موسيقى آلات القيتارة والناي. وتتميز الألحان التي يستخدمها إيدير في كثير من الأحيان بتشابك النماذج المتكررة، باتباع نمط لحني متماثل. ومن الأمثلة البارزة حول هذه التقنية يمكن ملاحظته في أغنية "أَمَدْيَازْ" (Amedyaz). وتتميز الانتقالات بين الأشكال الموسيقية بالسلاسة، مما يخلق استمرارية متناغمة بين العبارات ويوفر تجربة سمعية آسرة للمستمع. وتكررت الملاحظة أن موسيقى "إيدير" تستمد غالباً من ثراء تقاليد البحر الأبيض المتوسط، ويتجلى ذلك من خلال بناء موسيقي وإيقاعي مشترك تتقاسمه كل المنطقة ومنها منطقة القبائل.

ويعد التنغيم (tonalité) المفهوم الأساسي الأول في علم الموسيقى حيث يمكن استنتاج ثروة من المعلومات من خلال تنغيم واحد فقط. [1]وذلك باستخدام صوت تعبيري وآلات مثل: (القيتارة، والمندلين، والناي، ومزمار القربة، والطبول)، بالإضافة إلى الآلات الكهربائية الحديثة مثل: (المركب الاليكتروني، والباص، والقيتارة الكهربائية). فيستخدم إيدير كل من الآلات التقليدية والحديثة، ويأتي في بعض الأحيان بإيقاعات إلكترونية، التي يمكن سماعها في بعض الأغاني مثل: "آواه آواه."

- **الطبوع والايقاعات والآلات الموسيقية وفن الأداء والتواصل العاطفي في مؤلفاته:**

- **الطبوع الموسيقية المستخدمة في أعماله:**

أُعتبرت النغمات الموسيقية وسائل ممتازة للتعبير عن مشاعر متميزة وجوهرية. وذلك منذ عصر اليونان القديمة الى غاية تطور الموسيقى الكلاسيكية، فالفكرة التي تشير الى أن هناك (24) نغمة موسيقية تمتلك خصائص تعبيرية وعاطفية متميزة تثير أسئلة مثيرة للاهتمام. فعلى سبيل المثال، اعتبر "مارك أنطوان شاربانتييه" (Marc-Antoine Charpentier) عام (1690) أن مقام (دو) كبير "فرحان وحربي"، واقترح "جان فيليب رامو" (Jean-Philip Rameau) عام (1722) أن مقام (مي) كبير يتمتع بصفات "ملائمة للأغاني الحنونة والفرحة" أو "العظيمة والرائعة"، مما يشهد على الاعتقاد في قدرة النغمات على تجميع المشاعر الخاصة. فعندما اختار "لودفيغ فان بيتهوفن" بعناية نغمات معينة لأوبراه "فيديليو"، مثل (الصول دياز) كبير لتمييز شخصية "بيزارو"، شخصية معقدة، فإن هذا الاختيار يشهد على نية الملحن لربط النغمات بالجوانب النفسية للشخصيات. ومع ذلك، فرغم الاعتراف العام

[1] Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2023

بالقدرة التعبيرية للنغمات، إلا أن الآراء حول المشاعر التي تثيرها تختلف بشكل كبير. ففي عام (1739)، دعم "يوهان ماتيسون" (Johann Mattheson) أن نغمة مقام (مي) كبير تمثل يأسًا مطلقًا، بينما اعتبر "هيكتور بيرليوز" (Hector Berlioz)، بعد نحو قرن من الزمان، أنها من بين الأكثر بريقًا وروعة ونبلًا.[1]

وبالتالي، تثير القضية المستمرة حول القدرة التعبيرية للنغمات تباينًا في التفسير، مما يكشف عن التعقيد الذي تتضمنه الطريقة التي حدد بها الملحنون والمنظرون المشاعر الخاصة بهذه الهياكل الموسيقية على مر القرون .وبالتالي، يتمحور اختيار النغمة والوضع في العمل الموسيقي في كثير من الأحيان حول المشاعر التي يرغب الملحن في توصيلها، في علاقة وثيقة مع النص الذي تتشكل عليه الموسيقى. ويتأثر هذا الاختيار بالموضوع الكامن، والذي يساهم في تحديد الجو والتفاصيل العاطفية للعمل. وبالنظر إلى الارتباط المباشر بين النغمة أو الوضع المختار والرسالة التي ينقلها الملحن، تصبح هذه العناصر محاور أساسية للتعبير عن التفاصيل والمشاعر الموجودة في تعبيرات المؤلف. وبالتالي، يتجاوز اختيار الوضع والنغمة بدقة البناء الموسيقي البسيط ليصبح عنصرًا أساسيًا في نقل العاطفة والمعنى داخل العمل .

يستكشف إيدير في تأليفاته، بشكل رئيسي ثلاثة طبوع (مقامات) وهي: (مي صغير)، (لا صغير) و(ري كبير). ويتم تحديد هذه الاختيارات من خلال ضبط الآلات والفروق الدقيقة التي تجلبها. وعلى سبيل المثال، استخدم مقام (مي صغير) في الأغاني المفعمة بالحنان، مما يقدم فرحة ناعمة مليئة بالحنين مثال: (أغنية أَفَافَا إِينُوفَا). ويستحضر مقام (ري كبير) اعترافًا دافئًا، ورمزًا لصداقة صادقة. أما الـ: (لا صغير)، فيشجع على الهدوء والمديح، مما يقدم للمستمع سكينة هادئة مثال: (أغنية أَذْرَارْ إِينُو).

تعتمد التأليفات الموسيقية لإيدير على المسافات الموسيقية الكلاسيكية، والمقامات الكبيرة والصغيرة بالإضافة إلى الطبوع البنتاتونية (الخماسية)، والمقامات الاغريقية مثل: (الدوريان، والليديان والميكسوليديان). هذا التنوع يسمح له باستعمال الهرمونيات بشكل معاصر ومتطور. وعلى وجه الخصوص، يلعب طابع "الشعبي" دورا مهما في إبداع اللحن عند الفنان، حيث يتجلى بوضوح في أغنيته الموسومة بـ: "تيزي وزو". رغم أنها مستمدة في الأصل من الأغنية الموسومة بـ: "سان فرانسيسكو" "لماكسيم لي فوريستييه"، إلا أن إيدير لا يتردد في إضفاء طابع "شعبي" محدد لها، مما يظهر استكشافه الجريء للأوضاع الموسيقية المختلفة . وتجب الإشارة إلى أن منهج إيدير في تآليفه يتميز بالتركيز الدقيق على النص الشعري، الناتج عن تعاونه مع كتاب متخصصين. وتفسر هذه الطريقة العدد المحدود نسبيًا من

[1] Tobisch L, Le pouvoir expressif et affectif des tonalités 2020, consulté le 3 décembre 2023, sur Radiofrance.fr : https://www.radiofrance.fr/francemusique/le-pouvoir-expressif-et-affectif-des-tonalites-6936595

الألبومات التي أصدرها على مدى فترة زمنية طويلة. وتتميز أعماله رغم محدوديتها كميًا، بأهمية لا تقدر بثمن بسبب جودتها الاستثنائية وعمقها الفني.

– الإيقاعات والمقاييس المستعملة في أغانيه:

ان دراسة السياق الموسيقي للقارة الإفريقية، يستدعي عادةً التركيز على ثراء وتنوع الإيقاعات، وتعقيد أنماط الإيقاع والتعددية الإيقاعية. وبالتالي تتجلى هذه السمات بوضوح في الجزائر، حيث تقدم كل منطقة إيقاعًا خاصًا بها، يميزها ويحمل هوية معينة .

يسود في العمل الموسيقي لإيدير، استخدام نظام الدورات، استنادًا إلى مقاييس مثل: (4/4) أو(6/8). وفي بعض الأحيان، يتم استكشاف دورات بأوزان أكثر تعقيدًا مثل: (5/4) في الاغنية الموسومة بـ: (Ay Al Xir Inu) أو (12/8) أو دورات مكونة من ثمانية حقول (موازير). ومع ذلك، فضمن هذه الدورات، قد يتفاجئ المستمعين من خلال العبارات الموسيقية أو الألحان باحتوائها على مازورات إضافية مشكلة من زمنين. بالإضافة إلى ذلك، قد تتضمن بعض الأبيات أو اللازمات عددًا فرديًا من الازمنة، تختلف من أغنية إلى أخرى، وعلى سبيل المثال، قد تحتوي الأبيات الأولى على تسعة ازمنة وتليها أخرى بـ إحدى عشر زمن. رغم سيطرة الأزمنة البطيئة في معظم مقاطعه، ولا يتردد المطرب في دمج الآلات التقليدية مثل: (البندير، والطبول، والدفوف) في إيقاعاته. كما يُستخدم الطبل في بعض الأحيان في المقاطع ذات الطابع المثير مثل: (Yelha Wurar) أو (Zwit rwit)

تلعب الإيقاعات في أعمال الفنان عادة دور المرافقة، حيث توفر هيكلًا ونقطة انطلاق للآلات الأخرى. فهي تحدد الازمنة القوية، بما في ذلك الازمنة الأولى والثالثة في حالة الإيقاع الرباعي (4/4)، مثل الأغنيةالموسومةبـ: (Aghrib)، مما يضمن قاعدة قوية للألحان والآلات الأخرى . بالإضافة إلى ذلك، يُضاف هيكل إيقاعي مستوحى من "الأشويق"، تلك الأغاني الغير موقعة التي يتم آداؤها بدون وتيرة محددة، وذلك باستخدام تراكيب موسيقية بسيطة. وقام إيدير بتنظيم الجانب الإيقاعي بمهارة عن طريق اختيار النبضة الأكثر ملائمة، مما يسلط الضوء على الأوقات القوية والضعيفة وفقًا للقافية والأبيات في الشعر الأصلي للنص. ويجب الاشارة الى وجود إيقاعات "شاوية" في أغانيه، مثل: (أَشَاوِي، وأَزْوَاوْ، وأَذْرَارْ). فهذا الاختيار يسلط الضوء على التنوع الثقافي الأمازيغي، في التراث الموسيقي الجزائري

وأثرت أيضًا تعاوناته مع فنانين آخرين على تنويع تشكيلته الإيقاعية من خلال دمج أساليب متنوعة مثل: إيقاعات "قناوة". مثل الإعادة الموسومة بـ: (Awah awah) برفقة أمازيغ كاتب .إضافة الى ذلك، درس إيدير تطور الموسيقى، من أصالتها في الشاوية الى الجبال القسنطينية في الشرق، ثم توسعها نحو سطيف وصولا إلى بجاية،

تحت تأثير موسيقى الصومام وما وراء جبل جرجرة، مقتربًا من الأنغام الطوارقية. مما أثري حدسه الموسيقي وفهمه العميق للجوانب الاجتماعية لهذه الموسيقى، والتي يستخدمها كأساس لتفسيراته الخاصة.[1] وكان لأثر إيضابالن دور محوري أيضًا، حيث عاد الفنان إلى الجذور والإيقاعات القديمة التي ما زالت تثري عمله الإبداعي.

– جدول إستخلاصي للطبوع والمقاييس المستخدمة في أعمال الفنان "إيدير":

اسم الأغنية	العنوان الأصلي	المؤلف	الطبع الموسيقي	المقياس	المدة
1–أَفَافَا إِينُوفَا	1- Avava Inouva	بن محمد، إيدير	(مي) صغير	4/4	4:25
2–أَزْقَرْ	2- Azger	إيدير	(دو) كبير	4/4	2:10
3–شْفِيغْ	3- Cfiɣ	بن محمد، إيدير	(مي) صغير	4/4	3:36
4–ثَمَاشَهُوتْ نْتسَكُّورْثْ	4- Tamacahuts N'Tsekurt	سيد احمد عبد الرحمان، إيدير	(ري دياز) صغير	4/4	3:55
5–زْوِيتْسْ رْوِيتْسْ	5- Zwits Rwits	بن محمد، إيدير	(مي) كبير ميكسوليدي	4/4	3:25
6–مُوقْلَغْ	6- Muqleɣ	بن محمد، إيدير	(لا دياز) كبير	4/4	3:15
7–أَزْوَاوْ	7- Azwaw	اقتباس: بن محمد، إيدير	(فا دياز) كبير ميكسوليدي	4/4	2:55
8–سَّنْدُو	8- Ssendu	اقتباس: إيدير، مزيان رشيد	(فا دياز) صغير	4/4	4:10
9–إِسَفْرَا	9- Isefra	بن محمد، إيدير	(مي) صغير	4/4	4:05
10–أَرْسَدْ أَيِظَسْ	10- Rsed Ay Ides	إيدير	(سي) كبير	4/4	3:05
11–ثَقْرَاوْلَا	11- Tagrawla	اقتباس: بن محمد، إيدير	(ري) صغير	4/4	3:05
12–ثِيغْرِي بْوَقْذُوذْ	12- Tiɣri Bbw Gdud	بن محمد، إيدير	(ري) كبير ميكسوليدي	12/8	2:20

[1] Metref A, IDIR EN 3 INTERVIEWS 2007, consulté le 26 novembre 2023, sur ACBParis : https://www.acbparis.org/?p=6047

13-مُحَنْدْ نَّ غْ (آوَاهْ آوَاهْ)	13- Muhend Nneɣ (Awah Awah)	إيدير، محمد بن حمدوش	(فا)كبير	2/4	4:15
14-حَايْ حَايْ أَمُومِيْ	14- Ḥay Ḥay A Mumi	براهيم إيزري، إيدير	(ري) كبير	4/4	3:18
15-أَغْرِيبْ	15- Aɣrib	إيدير	(ري) صغير لحني	4/4	3:20
16-وَلْتْمَا	16- Weltma	إيدير	(ري) فريجيان	4/4	3:04
17-وِيبَغُّونْ	17- W'ibɣun	اقتباس: إيدير	(مي) صغير	4/4	4:17
18-أَشَاوِيْ	18- Acawi	اقتباس: إيدير	(فا) كبير منقوص علامة (مي)	4/4	3:06
19-أَيَرَّاشْ نَّ غْ	19- Ay Arrac Nneɣ	عبد الله موحيا، إيدير	(دو) كبير	6/8	3:16
20-أَمْنَافَقْ	20- Amnafeq	إيدير، اقتباس: إيدير	(ري) دوريان	4/4	3:54
21-أَسِيفْ عَبَّاسْ (الصومام)	21- Asif Aabas (La Soumam)	اقتباس: إيدير	(مي) صغير لحني	4/4	2:47
22-لْمُوثْ	22- Lmut	اقتباس: إيدير	(مي) صغير لحني	6/8 + 4/4	5:07
23-شْتَدُّويِّي	23- Ctedduyi	براهيم إيزري	(فا دياز) صغير	4/4	3:36
24-إِزُومَالْ	24- Izumal	إيدير، محمد بن حمدوش	(دو) كبير	4/4	3:53
25-أَيَا الخير-إِينُو	25-Ay Al Xir In u	إيدير	(ري) (تيتراكورد زيدان، ثم صغير)	4/4	3:26
26-أَنْدَا يَلَّا	26-Anda Yella	إيدير	(ري) صغير	4/4	5:07
27-أَدْرَارْ	27-Adrar	إيدير	(صول دياز) كبير	12 /8	3:48
28-أَدْنُوغَالْ	28-Ad Nu Al	معتوب لونس، إيدير	(دو) كبير	10/8	2:46

29-سْنِيتْرَاوْ (1)	29-Snitraw (Vers. 1)	إيدير	(مي) صغير	4/4	2:46
30-يَلْهَا اوُّرَارْ	30-Yelha Wurar	إيدير	(صول دياز) ميكسوليدي Sol diése mode mixolydien bémol(2)bémol(6), phrygien dièse(3), mode andalou, phrygien espagnol, phrygien dominant	2/4	3:51
31-بَابَاسْ	31-Baba-S	إيدير	(صول) صغير	8/8	3:17
32-أَجَجِّيقْ	32-Ageggig	إيدير	(مي) صغير	8/8	4:35
33-مِمِّيْ	33-Mimmi	إيدير	(فا) كبير	12/8	4:16
34-أَبَحْرِيْ نَتْمَدِّيتْ	34-Abehri Tmeddit	إيدير	(ري) كبير	8/8	4:31
35-إِسَالْتِيِيَنْ	35-Isaltiyen	إيدير	(سي بيمول) ايونيان 1) (1 ½ ½ 3/2 1/2 1	6/8	4:16
36-بْغَانْ وَرَّاشْ	36- Bɣan Warrac	إيدير	(فا) صغير	12/8	4:44
37-أَمَدْيَازْ	37- Ameddyaz	إيدير	(مي) صغير	8/8	4:36
38-أَتْ-زِيكْ	38-At Zik	إيدير	(دو) كبير ميكسوليدي /(دو) كبير بدون علامة (سي)	6/8	10:16
39-تْوَارَقْ	39-Twareg	إيدير	(ري) دوريان	4/4	4:38
40-مْلِيِّ	40-Mliyi	إيدير	(مي) صغير	4/4	4:17
41-سَرْحِيِّ أَدْ-رُوحَاغْ	41-Serḥiyi Ad Ruḥeɣ	إيدير	(ري) كبير	4/4	10:46
42-أَتُولَوِينْ	42-A Tulawin (Une Algérienne Debout)	إيدير، مانو تشاوو	(مي) صغير	4/4	6:01

43-تيزي وزو	43-Tizi Ouzou	م.لوفوريسيي، ب.إيزري	(مي) صغير	4/4	4:28
44-ثِوِيزِيْ (2)	44-Le Jour Du Don (Tiwizi 2)	إيديرـ،ONB	(ري) صغير	6/8	3:57
45- Je Viens De Là où l'on M'aime	45-Je Viens De Là où l'on M'aime	إيديرـ، فيفي لوروا،	(دو) صغير	4/4	4:43
46-سَّعِيدْ أُولَعْمَارَة	46-Saɛid Ulaɛmara	أمزيان كرار، إيديرـ	(صول) خماسي الالحان (½ 1 1 1 5/2 1)	8/8	3:58
47-أَّذْرَارْ-إِينُو	47- Adrar Inu	إيديرـ	(لا) صغير	6/8	2:30
48-ثُوغَاشْ نْوَنْزُولْ	48- Tuγac N Wanẓul	إيديرـ	(دو) كبير ميكسوليدي	4/4	4:17
49-شَّاشْ لْوِيزْ	49- Ccac I-Iwiz	إيديرـ، اقتباس تقليدي: إيديرـ	(ري) صغير لحني	4/4	2:57
50- Sans Ma Fille	50- Sans Ma Fille	ميشال جوردان، ثنينة شريات	(فا دياز) صغير	3/4	3:41
51-سِّيغْ ثَفَاثْ	51- Ssiγ Tafat	إيديرـ، اقتباس تقليدي: إيديرـ	(مي) كبير	6/8	3:26
52-إِبَدَّلْ زْمَانْ	52- Ibeddel Zzman	أحسن ميزاني، إيديرـ	(ري) كبير	4/4	3:35
53-ثَجْمِيلْتْ إِلُودْفِيغْ	53- Tajmilt I Ludwig	اقتباس: إيديرـ. بتهوفن	(دو) كبير	4/4	2:17
54-أُوفِيغْ	54- Uffiγ	إيديرـ، اقتباس تقليدي: إيديرـ	(دو) صغير (do ré mi fa si)	بدون	3:50
55-ثَرْقِيتْ	55- Targit	أمزيان كرار، اقتباس تقليدي	(دو) صغير لحني	6/8	4:11
56-ثَيَمَّاتْ	56- Tayemmatt	إيديرـ	(ري) صغير لحني	بدون	3:58
57-La Corrida	57- La Corrida	فرانسيس كابريل	(ري) صغير	4/4	5:33

Les -58 Larmes de Leurs Pères	58- Les Larmes de Leurs Pères	باتريك بروال، ماري فلورانس غرو	(ري دياز) صغير	6/8	5:25
On The -59 Road Again	59- On The Road Again	اقتباس: أمزيان كرار، برنار لافيليي، سيباستيان سانتا مريا	(سي) صغير	4/4	3:10
La -60 Bohème	60- La Bohème	شارل أزنافور، جاك بلانت	(صول) صغير	6/8	5:09
Né -61 Quelque Part	61- Né Quelque Part	اقتباس: أمزيان كرار، ماكسيم لوفوريسيي، جون غيغون	(مي) صغير	4/4	3:54
L'hymne -62 de Nos Compagnes	62- L'hymne de Nos Compagnes	تريبو، غيزمو	(ري) صغير	4/4	3:04
Les -63 Matins D'hiver	63- Les Matins D'hiver	جيرار لونورمو، ريشار ساف، دانييل ساف	(ري) صغير	4/4	3:43
Jardin -64 D'hiver	64- Jardin D'hiver	هانري صارلفدور، بنجامان بيولاي، كيرين آن زيدل	(فا دياز) صغير	4/4	2:52
Avancer-65	65- Avancer	غران كور مالاد، إيلان أبو، إيزابيل جيوفروا، تييري فور	(ري) صغير	4/4	3:55

66-إِمَطَّاوَنْ نِ-إِمَزْوُرَا	66- Imettawen N Imezwura	باتريك بروال، ماري فلورانس غرو	(ري دياز) صغير	6/8	5:25

- الآلات الموسيقية المستخدمة في مؤلفاته:

يتضح جليًا أن المصاحبة الآلية للمطرب "إيدير" تتميز بثلاثية غير قابلة للانفصال من آلات (القيتارة، والناي، والآلات الإيقاعية)، حيث تشكل عنصرا ثابتًا متكررًا في العديد من مؤلفاته. فبعد رسم اللحن، يقوم الفنان بتسجيل الأداء الموسيقي، وبعد ذلك دمج الإيقاع لضبط التوازن مع اللحن. ورغم أن العملية الإبداعية ثابتة، إلا أنه لا يتسرع في إصدار الالبومات. بل يخصص الوقت اللازم لتنظيم أفكاره بعناية، موجهًا كل لحن نحو كلمات مناسبة.

تتمثل الآلات الأساسية المستخدمة في معظم تأليفاته (القيتارة، والباص، والناي، والطبول، والبندير). ومع ذلك، فانه لا يتردد في دمج آلات أخرى لتعزيز موسيقاه، مثل: (الزرنة، والمركب الإلكتروني)، وذلك حسب الاحتياجات النمطية المحددة. ويولي اهتمامًا خاصًا بالآلات التقليدية، التي تبدو أنها عناصر رئيسية يمكن أن تشغل مكانة استراتيجية داخل موسيقاه الحديثة. فهي تستخدم بشكل متماسك، ومواكبة لأسلوبه الموسيقي، بينما تدمج في سياق الموسيقى الأكاديمية. ويصر إيدير على أنه " يجب ان تحدد النغمات والآلات التقليدية بناء الموسيقى، وليس العكس.[1]

يولي المطرب ادير أهمية كبيرة لآلة الفلوت، التي يبدو أنها تبرز كثيرا في المشهد الموسيقي القبائلي، حيث تم نحتها في الأصل من قبل الرعاة الذين كانوا يبحثون عن وسيلة للترفيه عن أنفسهم، خلال الساعات الطويلة التي يقضونها في المراعي، وقد وجدت هذه الآلة المصنوعة من تجاويف الخشب الميت مكانها في أعماله.حيث قام بتأليف مقطوعات مخصصة لها مثل: "أَسِيفْ أَعَبَّاسْ". وتستخدم في بعض الأحيان لعزف مقدمات لمواضيع رئيسية، كما هو الحال في "ثِيغْرِي نْ-وَقْذُوذْ" و "أَيَارَّاشْ نّْاغْ". كما يحدث أحيانًا أخرى أن تسيطر هذه الآلة على جميع الآلات الأخرى في مقطوعة موسيقية واحدة، من خلال الردود والعزف المنفرد والارتجال، التي يستعرضها إما عازف آلة الفلوت في الفرقة، أو إيدير بنفسه، مما يظهر مهارته على هذه الآلة ذات النغم المثير للذكريات المحملة بالعاطفة.

[1] Bensignor F, Idir, la constance, op.cit.

وتتنوع آلات الفلوت المستخدمة، حيث لكل واحدة منها طبقتها الصوتية وطابعها المميز مثل: الفلوت الخشبي، والفلوت الجانبي، أو غيرها من الأنواع، وهذا ما يضيف لمسة خاصة للجوق الموسيقي، ويأسر احساس المستمع.

استكشف الفنان فيما يخص آلة القيتارة، تقنيات مختلفة من خلال استخدام (الآربيجيو) لمرافقة اللحن، وهو منهج مبتكر في فترة كانت فيها آلة القيتارة تستخدم لعزف اللحن الرئيسي مرافقة آداء المغني. حيث كان يستوحي من تقنيات آلة (المندول) عند تنفيذ (الآربيجيو)، ويظهر ذلك جليا في أغانيه مثل: "إِسَفْرَا"، "وَلْتْمَا" أو "زْوِيتْ رْوِيتْ"، حيث تصدح آلة الباص بانسجام مع لحن في تطور مستمر. ويعتمد على الإستلهام من الإيقاعات والآلات التقليدية باستخدام القرع على الأوتار لخلق النغمات، ومحاكاة الايقاعات الطبيعية بشكل غريزي، مثل: (البندير). وعليه تكشف دراسة الآلات المستخدمة في أعمال إيدير عن منهج دقيق ومبتكر، حيث يمزج بين الآلات التقليدية والعناصر الحديثة لمنح موسيقاه ثراءً وعمقًا استثنائيين.

– فن الأداء والتواصل النفسي والعاطفي في مؤلفاته:

تتمركز منهجية البحث من منظور التحليل والتفسير عبر عدسة السيميائية الموسيقية، في الملموسات الصوتية، خاصة من خلال فحص التسجيلات. لتوضيح المعايير التي تقوم على إبراز مكونات الأداء، فيجب ملاحظة أن الإصدار الصوتي والطابع، والصياغة، والتغيرات الملحوظة في اللحن أو الإيقاع، بالإضافة إلى وجود أو عدم وجود الزخارف، تحدد مساحة الحرية التي لا يمكن للنوتات الموسيقية المكتوبة أن تحاكيها.[1] ويبرز تحليل أداء إيدير عناصر مثل: الإصدار الصوتي، والطابع، والصياغة، بالإضافة إلى التغيرات الملحوظة في اللحن أو الإيقاع. كما أن إضافة أو استبعاد الزخارف تثبت أيضًا أنها محورية في تحديد مساحة الحرية التي يمتلكها العازف. ويجب التأكيد على أن هذه المساحة تتجاوز قيود النوتات الموسيقية، مما يسلط الضوء على التعقيد والذاتية المرتبطة بتنفيذ معايير الأداء.

يثري "جون جاك روسو" فهمنا من خلال كتاباته، وخصوصًا تفكيره حول اللحن وتنوع الأنظمة الموسيقية في العالم. فيربط تنوع الأذواق الموسيقية بتعدد اللغات، مشيرًا إلى أن كل فرد ملم بلهجات مألوفة. حيث يستكشف الدور اللغوي الحاسم للنغمة في تشكيل اللحن، مؤكدًا أنه يتغير اعتمادًا على شدة النغمة لغويا.[2] وبحسب هذا الاخير، فإن متعة الانسجام لا تدوم طويلا، بينما يمكن أن تظل متعة اللحن والغناء، المرتبطة بالاهتمام والشعور،

[1] Perrier C, citée dans Desgrugillers Éric, Notions d'interprétation dans le chant traditionnel en Haute Auvergne Limoges, France, 2008, consulté le 26 novembre 2023, sur https://amta.fr/wp-content/uploads/2009/08/Notions-dinterpr%C3%A9tation.pdf

[2] Rousseau J-J, Dictionnaire de musique, op.cit. p 277.

مستمرة وقابلة للتجديد من خلال عبقرية الفنان.[1] وعليه فهذه الأفكار تسلط الضوء على البعد العاطفي المركزي للأداء، الذي يتجاوز البراعة الفنية.

يظهر التواصل العاطفي في أعمال إيدير، كمفتاح لآداءه. حيث يكون هذا الاتصال بين المستمع والفنان، منفصلا عن البراعة الفنية. ويعتمد على كلمات صادقة، وشعر بسيط، مصحوب بموسيقى هادئة وألحان عالية الجودة. وبالنسبة لهذا المطرب، فإن عملية الأداء تعني جعل نيته مفهومة، وترجمتها من خلال نص ولحن موجودان مسبقًا، ومنح معنى لهذا التآزر بينهما. فهو يحشد معرفته وتاريخه الشخصي، ويدمج ثقافته في عملية الأداء. وعليه فإن استكشاف تأثير المنطقة الثقافية، ونقل البيانات والتعبيرات الاجتماعية، على الأداء الشخصي للأغنية أمر مثير للاهتمام.[2] وتكشف مؤلفاته المشبعة بالفروق الدقيقة المتفائلة الممزوجة بالكآبة، عن صوت دافئ ولكنها مشبعة بالخجل. هذه الديناميكية بين الفنان وجمهوره تتجاوز الحواجز اللغوية، مما يشهد على القوة العالمية للتعبير الموسيقي. ويؤكد إيدير نفسه على أهمية البساطة والعاطفة في موسيقاه، موضحًا كيف ساعد ذلك في إيقاظ العناصر التقليدية وجذب جمهور متعدد الأجيال بموسيقاه.[3]

المبحث الرابع: تحليل بعض المؤلفات المتنوعة من ذخيرة الفنان "إيدير":

- **تنظيم وتمازج الإبتكار في المؤلفات والموسيقى الآلية مع الاصالة والتقاليد الغنائية:**

– تنظيم الأعمال الموسيقية:

يتركز المنهج التحليلي للبحث على دراسة سيميائية مفصلة للهيكل الموسيقي، مع الاعتماد على تحليل دقيق لمحتوى مكوناته المختلفة. حيث يقدم "غابرييل سارجنت"، في دراسته للطبقات الموسيقية، منهجًا شاملاً، ويؤكد على وجود ثمانية عناصر رئيسية تساعد على فهم محتوى العمل الموسيقي.[4] وتعد هذه العناصر معايير أساسية وهي:

✓ **الهارموني**: يتمثل في تسلسل التآلفات خلال سيرورة الزمن، حيث ينتج التآلف الواحد من التدرج والتراكم العمودي لثلاثة أصوات على الأقل.

✓ **شدة الصوت**: يتناول "سارجنت" أيضًا هذا العنصر البالغ الأهمية، من خلال النظر في شدة الصوت،

[1] Rousseau J-J, Dictionnaire de musique, op.cit.p 537.
[2] Bensignor F, Idir, la constance, op.cit.
[3] Ibid.
[4] Sargent G, Estimation de la structure de morceaux de musique par analyse multi-critères et contrainte de régularité Rennes, Université de Rennes, France, 2013

الناتج عن أداء العمل الموسيقي.

- ✓ **اللحن:** فيعرَّف بأنه تتابع منتظم للأصوات الموسيقية، المنظمة بناءً على الإيقاعات والارتفاعات.
- ✓ **النص:** ويُمثل التنظيم الشعري للكلمات والقوافي، حيث يؤكد على أهمية المحتوى اللفظي في التحليل الموسيقي.
- ✓ **الإيقاع:** ينتج عن تنظيم النقرات والمدد والطوابع والشّدود المتعاقبة للأصوات الموسيقية المنبعثة خلال العمل الموسيقي.
- ✓ **التامبو:** او (**النبض**) ويتمثل في سرعة تنفيذ العمل.
- ✓ **الطابع:** وينبع من الخصائص النغمية للآلات الموسيقية الحاضرة.
- ✓ **الطبع:** او (**المقام**) سلسلة متتابعة من النغمات في شكل سلم تتدرج تصاعديا وتنازليا باستخدام علامة مرجعية (القرار) ومجموعة من المسافات الموسيقية، حيث يكمل هذه الرؤية الشاملة للعناصر الموسيقية.

يقدم هذا المنهج التحليلي، بعد استيعاب مساهمات "سارجنت"، منظورًا منهجيًا لفهم الجوانب المتعددة للمحتوى الموسيقي، مؤكدًا على ضرورة الرؤية الشاملة للعناصر المكونة للعمل الموسيقي. وعليه فكل تأليف موسيقي لديه هيكل محدد بشكل جيد، وترتيب مسبق يمنحه شكلًا مميزًا. ومن بين الأشكال المختلفة الموجودة، يظهر نمط "المقطع / والتسليم" كأحد الاشكال الأكثر انتشارًا في مشهد الأغاني التقليدية. فان أول ما يتبادر إلى ذهننا عند الاستماع إلى الأغاني الشعبية عادة هو التسليم، كمرحلة متقدمة في الأغنية، ويشكل لحظة قوية، وجزء يبرز بشكل ملحوظ. ويكمن دورة الأساسي في قدرته على جذب أذن المستمع. حيث يجب أن يكون له جاذبية وذاكرة، قادرًا على الترسخ بشكل لا ينسى في العقول والذاكرة. وبالنسبة لكاتب الكلمات والملحن، فيسهل لهما وجود هذا التسليم بناء وتشكيل الأغنية حول هذا الجزء، مما يوفر قاعدة قوية لبقية الأغنية.

يجب أن تتشكل المدة الزمنية لهذا الجزء أي (التسليم) بصفة مثالية، على ثماني مازورات على الأقل ليجد مكانته في المقطوعة الموسيقية بأكملها. ويمكن تمديد هذه المدة ليصل ستة عشرة مازورة، وفقًا لنبض (تامبو) المقطوعة، ولكن من الضروري أن يكون هناك شعور بالارتفاع في الشدة عند وصوله للنهاية. ويتم تكراره عادةً بعد المقطع، مما يمنح العمل بأسره بنية وتماسكاً. ومن الناحية العاطفية والسرديّة، يشكل التسليم الإجابة على السؤال الذي طُرح في المقطع السابق. ويمثل النقطة النهائية المنطقية والعاطفية للأغنية، فهو يعمل كملخص موجز للعمل بأكمله. وغالبًا ما يُشار إلى هذه الهيكلة الخاصة بالشكل (ABA)، حيث يكون الجزء الأول (A) كمقدمة، والجزء الثاني (B) مُعلقًا، وأخيرًا، يتم تكرار الجزء الأول (A) بنفس الطريقة في نهاية الأغنية. ومن بين الأمثلة المميزة لهذا الشكل نجد

الاغنية الموسومة بـ: "مُوقْلَغْ" (Muqlegh). حيث يوفر هذا الشكل (ABA) تماسكًا سرديًا وعاطفيًا للعمل، مع جذب المستمعين من خلال التغييرات الدقيقة.

يلاحظ تكرار شكل آخر في التركيب الموسيقي والمتمثل في الهيكلة التالية: (AABA). حيث يستخدم هذا الشكل على نطاق واسع في أعمال إيدير، فيشكل نمطًا يتكون من أربعة أجزاء من ثمانية مازورات، فيبدأ بالجزء (A)، وتليه مباشرة إعادة مطابقة للنمط نفسه متمثلة في (A-A)، ثم نمط مميز آخر(B) ، حيث يطلق عليه عادة اسم الجسر. ثم العودة إلى النمط الأول (A) الذي لا يمكن الاستغناء عنه، مما يخلق توازنًا متناغمًا في العمل بأسره. ومن بين الأمثلة الواضحة حول هذا الشكل التي يمكن ملاحظتها هي الاغنية الموسومة بـ: "أَبَحْرِي نَ–ثْمَدِّيثْ" (Abehri n tmeddit). وبالإضافة الى التأثر الواضح لهذا الشكل، بالموسيقى الكلاسيكية، فانه يجد أيضًا إلهامه في القواعد الموسيقية الغربية، كما نجده موضحا في الاغنية الموسومة بـ: "لْمُوثْ" (Lmut)، الذي يمكن تصنيفه ضمن الشكل "الليد" (Lied). ويظهر شكل اخر يستخدم فكرة آلية كتسليم للرد على المقاطع حيث نجده في الاغنية الموسومة بـ: "وَلْتْمَا". حيث تمت صياغة هذا الهيكل على النحو التالي: (ABABA)، فالجزء (A) يمثل التسليم الآلي والجزء (B) يمثل المقاطع المختلفة.

يكشف اذن التحليل المعمق للأشكال الموسيقية مثل: نمط "التسليم / والمقطع" والهيكل (AABA) عن غنى وتنوع مؤلفات المطرب إيدير. حيث نجد ان هذه الأشكال، مستمدة من تقاليد موسيقية متنوعة، وتسهم في العمق العاطفي والسردي لأعماله، مما يجذب المستمعين وينقلهم إلى عالم موسيقي غني بالتنوع والعواطف.

- **عصرنة الأغنية القبائلية والموسيقى الآلية في أعماله المبتكرة:**

إن السعي إلى تأليف موسيقى آلية بحتة، باستثناء تلك المتعلقة بـ: الزرنة "إِضَبَّالَنْ"، التي كانت في البداية الممثل الآلي الوحيد في ذخيرة الموسيقى القبائلية، يعد إصرارا عميقا على تحويل الرتابة المتأصلة في هذا التراث الموسيقي، من خلال اتباع طرق جديدة. فكانت الفكرة في المرحلة الأولى تكمن في تفكيك العمل الموسيقي، باستخدام إيقاعات مستوحاة من نبضات "إِضَبَّالَنْ"، وتطبيق هذه الحيلة على آلة القيتارة باستخدام تقنية الضرب.

يقدم عملان موسيقيان رمزيان من ذخيرة إيدير أساسًا لدراسة أسلوب تآليفه في هذا النوع الموسيقي، وهما الاغنيتان الموسومتان على التوالي بـ: "مْلِيِّ" و"أَسِيفْ عَبَّاسْ". حيث يثير الاستخدام الديناميكي للإيقاع الفرح والمشاعر السعيدة على نغمة واضحة، وعادة ما تكون مؤلفة على مقام كبير. وهذا المزيج، المعزز بالكلمات، يفسح المجال للتحليل المعمق والفهم السهل. ومع ذلك، يمكن العثور على النموذج المثالي لتجاور الإيقاع واللحن والأصالة والأجواء في مقطوعة " مْلِيِّ ". وقدم هذا العمل موضوعًا موسيقيا من جزأين، مكتوبًا لآلة الفلوت ومتناغمًا بواسطة

آلات القيتارة. وتم تمثيل الإيقاع من خلال النبض الفولكلوري القبائلي، بمقياس (4/4) بينما يستوضح اللحن طبعين متميزين. وهكذا فإن أي تعبير ينشأ عن الفرح يتجلى من خلال إيقاع له أهمية حاسمة في نقل الفكرة الموسيقية. ومن ناحية أخرى، "أَسِيفْ عَبَّاسْ"، المعروفة أيضًا باسم "الصومام"، وهي مؤلفة موسيقية بدون نص، تطلبت شكلًا محددًا لفهمها بشكل كامل. فهذا العمل التصويري يضم لحنًا يعبر عن جو يستحضر نهر الصومام في بجاية. برفقة ثلاثي الالات الموسيقية (الباص، والطبلة، والقيتارة)، مركزا على آلة "البندير" الشهيرة التي أضافت لمسة إيقاعية تقليدية قبائلية، واعتمدت هذه العملية بشكل أساسي على آلة الفلوت.

- **تناغم وتمازج الأصالة والابتكار في مؤلفاته:**

تمثل أعمال إيدير تلاقيًا بين نوعين من الموسيقى، مما أدى إلى إنشاء نمط مميز يظل معقدًا في التحديد والتوصيف. فنجد من جهة، الأغاني التقليدية القبائلية التي تنتقل شفهيًا، والتي تشكل المصادر الرئيسية للألحان والكلمات والإيقاعات، ومن جهة أخرى، تتداخل معها الموسيقى الغربية هارمونيا، والتي تقوم بتأطير أعماله بأسلوبها الأكاديمي. واستلهم إيدير في تأليفاته، بشكل كبير من النماذج الفولكلورية ومن التقاليد الشفهية مثل: (أَشَوِّيقْ) كمادة أساسية، قبل أن يطوّرها ويُجدِّدَها لتصبح أكثر حداثة. ومن أبرز الأمثلة على هذا التوافق الهارموني هو المقطوعة الموسومة بـ: "أَيَا الخِير إِينُو" (Ay Alxir Inu).

تبدأ هذه الاغنية، التي تمثل نمط إيدير، بأربيجيو على آلة القيتارة، (ري، لا، ري، ري#، ري) مصحوبة بأصوات من المركب الصوتي الذي يعزف تآلفات بعلامات ممتدة (لا ولا#) وعلامة انتقالية من (ري#) إلى (فا#). وتم استخدام عدة مقامات. التآلف الأول، (ري بيمول 9) (ري7 بيمول 9)، فخلق توترًا سمعيًا فوريًا مع العلامة التاسعة، مما يغمر المستمع في جو غير متوقع ومهيب. ومع ذلك، فإنه بمجرد رنّة التآلف الثاني، صول ماجور (G)، يختفي هذا التوتر، معلنًا عن جو أكثر فرحًا. حيث تكررت هذه العملية الفريدة طوال المقطوعة، مما يغمر المستمع في عالمين متباينين مع مشاعر متناقضة.

نجح إيدير بالإضافة إلى ذلك، في دمج "النثر" والحنين في كتاباته الشعرية. حيث تحمل أغانيه رسائل قوية للتواصل، وتنقل بإصرار تقاليد الأجيال السابقة. وتجسد الموسيقى أيضًا بوصفها المفتاح العالمي، احترام جذوره. وكمثال بارز على ذلك نجد الاغنية الموسومة بـ: "أَفَافَا إِينُوفَا" التي صدرت في عام (1973)، والتي كتبها بالتعاون مع الشاعر بن محمد. وتروي هذه الأغنية جواً من منزل قبائلي، حيث تسلط الضوء على نمط الحياة ونقل الثقافة شفهيًا. فيُقام في "التسليم" حوار بين أب وابنته. فتصف الأبيات مشاهد من الحياة العائلية النموذجية، موضحة الحياة اليومية القبائلية، والفقر الذي اجتاح المنطقة، وصمود المجتمع أمام التحديات الشتوية في جبال جرجرة.

وحقق إيدير هارمونية الأغنية باستخدام آلة القيتارة، مستخدمًا "أربيجيو" مرتبط بأسلوب يستحضر شخصيات كبيرة في موسيقى الفولك الغربية من سبعينيات القرن الماضي .فجسد هذا التأليف، بإضفاء اللمسة الحديثة عليها، ذلك الحنين لدى كبار السن، معبرًا بذلك عن سحر الأغنية. التي قدمت عودة إلى التقاليد والشباب، مع التعبير عن الرغبة في مشاركة الثروات الثقافية القبائلية. فالنص "أَفَافَا إِينُوفَا" يعبر عن صرخة إنذار لثقافة في خطر. حيث قدمت القصيدة عملاً شعرياً، وبالتالي سياسياً، لانتقاد التهديد الذي فرضته القوى السياسية على اللغة والثقافة القبائلية (والأمازيغية بشكل عام). وبمناسبة تقديمه للقرص (45) دورة، أشار "مولود معمري" بشكل دقيق إلى (سيف دامو قليس) الذي كان يهدد التقاليد المحلية في السبعينيات. [1]

- **تحليل بعض نماذج من أعمال إيدير والعناصر المتغيرة والمتكررة في آدائها:**

يتعين علينا قبل التوغل في تفاصيل التحليل، توضيح السياق وتعريف القضايا المتعلقة بدراسة أغاني إيدير. وكان من الضروري تطوير منهجية ومقاربة دقيقة لاستخراج العناصر المكونة للتفسير. حيث تهدف هذه المنهجية إلى تسهيل دراسة الأغاني المختلفة، من اجل الحصول على رؤية شاملة تسمح بالعثور على عناصر متشابهة أو مختلفة. ويجب توضيح اختيار الأغاني المحددة مسبقًا، والتي تمثل خطوة أولى حاسمة لفهم هذا التحليل.

تعتمد هذه الدراسة حصرًا على التسجيلات الصوتية، المفضلة كأدوات دعم رئيسية. فهذه التسجيلات وحدها تسمح بتقدير أداء المغني في سياقه، بما في ذلك تفاصيل تقنيته الصوتية، والآلات الموسيقية المستخدمة، بالإضافة إلى الاختيارات المتخذة في الهرموني والإيقاع. ومع أن المصادر المكتوبة نادرة، فإنها غالبًا ما تكون محدودة وجزئية بالضرورة، ولا يمكن أن تصف بدقة ثروة الأغنية وتنوعها. حيث تؤكد "كاثرين بيربيه"، المغنية والجامعية، في إصدار نشرته (CMTRA): "يُحدد الإصدار الصوتي والطابع والتعبير، والتغييرات اللحنية أو الإيقاعية، ووجود الزخرفة أو عدمها، فضاءً من الحرية الذي لا يمكن للتدوين الموسيقي أن يمثله بدقة ".[2] وتحدد ملاحظات "كاثرين بيربيه" العناصر الأساسية لتفسير الأغنية. ووفقًا لهذه النظرية، تم منح الأولوية للمصادر الصوتية على حساب المصادر المكتوبة. وبالتالي، تم التوجه نحو اختيار الأغاني التي تمثل بشكل فوري العصور المختلفة للفنان ومختلف مناهجه التأليفية. وسيتم توضيح هذه الاختيارات في مقدمة الفقرة المكرسة لتحليل الأغنية.

[1] Ameziane Amar, Idir, la chanson « A vava-inou va » dans le contexte politique de sa parution, LA PLUME FRANCOPHONE, consulté mai 18, 2020, sur https://la-plume-francophone.com/2020/05/18/idir-la-chanson-a-vava-inou-va-dans-le-contexte-politique-de-sa-parution/

[2] Perrier C, Ecouter/Chanter. Stage avec Catherine Perrier 1999, consulté le 1 septembre, 2023, sur Cmatra : https://cmtra.org/Nos_actions/Ressources/956_Ecouter_Chanter_Stage_avec_Catherine_Perrier.html

سنحاول عبر هذا التحليل استكشاف العديد من الفوارق الدقيقة الموجودة في أداء إيدير، والتي قد تبين أنها عناصر ثابتة إلى حد ما. فهي تعمل كمؤشرات مميزة، تساهم في تحديد أسلوبه، وتتعايش مع دقائق أخرى يمكن ملاحظتها في التراكيب الموسيقية المخصصة لآلات أخرى، مثل آلة القيتارة. فهذا المنهج، الذي يمنح الطابع العالمي للمطرب، يسمح بملاحظة سيرورة عمل المجموعة المتنوعة من الأعمال الموسيقية التي قام بابتكارها وتطويرها. تتعرض تركيباته الموسيقية لتغييرات من عمل إلى آخر، وتتميز بطريقة متغيرة بتعديل مظهرها وفقًا لمتطلبات الأداء الخاصة. كما يجب مراعاة الظروف الفعلية، مثل: (الجمهور والبيئة والمشهد الفني)، التي تفتح الطريق أمام أداءات مختلفة، مبسطة او معقدة (عناصر متحركة).[1] لا سيما مع إعادة التوزيع بمنهج مختلف، في الالبوم الموسوم بـ: (La France des couleurs). وفي الوقت نفسه، تتجمد العناصر الثابتة تدريجياً دون اللجوء إلى توثيق موسيقي رسمي. وتتفاعل شخصية الملحن مع شخصية المغني، وتنشأ حوار غير مرئي ولكن مستمر. حيث يمكن ملاحظة هذا الحوار على مدى مشاريعه الإبداعية، مما يميز كل مرحلة من مراحل مسيرته الفنية ويثبت بشكل كبير معالمه الأساسية، التي أصبحت عناصر لا غنى عنها في لغته الموسيقية.[2]

- **العناصر المتكررة والمتغيرة في الأداء:**

يتمركز هذا التحليل على الجوانب الدقيقة الموجودة في أعمال الفنان، والتي تعمل كعناصر متكررة نسبيًا وتلعب دورًا أساسيًا كمؤشرات مميزة تحدد أسلوبه. حيث تترافق هذه الجوانب مع تدرجات أخرى يمكننا ملاحظتها في مختلف تأليفاته الموسيقية، كتلك التي كتبت للآلات مثل: (الفلوت)، مما أضفى طابعًا عالميًا على ذخيرته. وخضعت مؤلفاته الموسيقية لتغييرات متعددة من أداء لآخر، مما يوضح عملية تكييف متغيرة لمظهرها حسب متطلبات خاصة. ومن الضروري أن نأخذ في الاعتبار الظروف الواقعية، سواء كان الأمر يتعلق بالجمهور أو البيئة المحيطة أو السياق الفني، مما يفتح المجال أمام أداءات متنوعة، بسيطة او معقدة. ويمكن ان نستحضر مختلف النسخ لأغنية "أَفَافَا إِينُوفَا" في الألبومات المسجلة في الاستوديو ونسخها الأخرى التي أدّيت أمام الجمهور. حيث تتجلّى العناصر المتكررة تدريجياً دون اللجوء إلى تدوين موسيقي رسمي. ويرتكز التفاعل بين شخصيتي الملحن والعازف على محور ثابت يتكيف مع مختلف الظروف. فيؤدي هذا التفاعل، الذي يمكن ملاحظته على مدار المشاريع الإبداعية لإيدير في كل مرحلة من مراحل مسيرته الفنية، إلى تثبيت معاييره الأساسية بشكل كبير، مما يؤدي إلى تطورها كعناصر لا يمكن الاستغناء عنها في معجمه الموسيقي.

[1] Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2018
[2] Ibid.

يهتم تحليلنا بدراسة ثلاثة أعمال تمثل مختلف المقاربات التي اعتمدها إيدير طوال مسيرته في مجال التراث الموسيقي الجزائري: حيث سندرس في العمل الأول الموسوم بـ: "**مْلِيّ**" الترتيبات التي قام بها في نسخة آلية. وفي المؤلفة الثانية الموسومة بـ: "**أَيَا الخير إِينُو**"، سندرس ترتيبات إيدير لنوع غنائي أساسي، مستوحى في هذه الحالة من أداء بدون مصاحبة من الآلات الموسيقية للتهويدات القبائلية (ثِيبُغَارِينْ)، في نسخة متناغمة مصحوبة بالآلات الموسيقية. وأخيرا، الاغنية الموسومة بـ: "**ثِغْرِي بْوَقْذُوذْ**"، مؤلفة غنائية وآلية أصلية، سنحلل فيها البنية والطبوع والإيقاعات المستخدمة.

- **تحليل التركيبة الموسيقية للمقدمة الآلية لآلة الفلوت الموسومة بـ: (مْلِيّ):**

تبرز مؤلفة " مْلِيّ " بطبيعتها المثيرة للاهتمام، مسلطة الضوء على أداءين متباينين: أحدهما آلي والآخر غنائي. فيكشف هذا الجانب عن قدرة إيدير على توليد موضوع متغير باستمرار من خلال براعته الفنية، وبناء وتطوير أسلوبه الموسيقي. ففي القسم الأول من منهجه في التوزيع، يقوم باستكشاف العمل المرتبط بالتقاليد القبائلية في نوع مختلط حيث يتزامن الغناء والرقص. وبالمقابل، في القسم الثاني، يقدم اشارتين مميزتين: الأولى تتماشى مع سجل البرلود الأكاديمي (مقدمة موسيقية)، والثانية تنتمي إلى النوع الموسيقي المعروف باسم " الآريا ". وتوضح هذه الثنائية الجانب الأكاديمي لإيدير، فيعكس بذلك العمق الفني والسعي إلى التناسق الخاص بفنان مشهور.

يعكس منهجه في النسختين المتباينتين لهذه المؤلفة، اختلافًا ملحوظًا. حيث يختلف ايقاعهما فتتسم أحدهما بالبطء بينما تتبنى الأخرى وتيرة أسرع. وفيما يتعلق بنوع الموسيقى، فينبع هذا الاختلاف من وجود عناصر راقصة في إحدى النسخ وغيابها في الأخرى. وتنبع الوحدة والتباين من سمات فنان متميز، وتتجلى بشكل خاص من خلال التناغم الملحوظ في الجانب الموسيقي والإيقاعي والمقامي الذي يحتضن العمل برمته. وفي الوقت نفسه، تكشف هاتان النسختان عن طابعين متميزين.

يفتتح الأداء الآلي، العرض على الهواء مباشرة وأمام الجمهور الحاضر، بارتجال متأمل من إيدير على آلة الفلوت، مقدما قسمًا مستقلاً يكثف جوهر التأليف من حيث لغة الموسيقى. حيث تُعتبر هذه المقدمة موسوعة عن أسلوب إيدير، وتعرض مجموعة من المعلومات الحاسمة لفهم الجماليات الموسيقية عنده. ولذلك فمن الضروري وضع هذا العمل في سياق المشوار الإبداعي لإيدير، لأنه يشهد على تطور أسلوبه الآلي. من خلال إجراء مقارنة بين هذا العمل والأعمال السابقة للفنان، أو حتى من خلال تحليل الطبعات المختلفة لنفس العمل، فيصبح من الممكن فهم تطوره الإبداعي بشكل واضح. وتوضح هذه المقطوعة الموسيقية براعة أسلوبه المميز، ومهارته الاستثنائية، وقدرته

على الابتكار والإبداع، بالإضافة إلى ثرائه الملحوظ في الجانب الموسيقي والإيقاعي، مما يمنح دفعًا لشكل "التغيير" (les variations) في القسم الثاني منها.

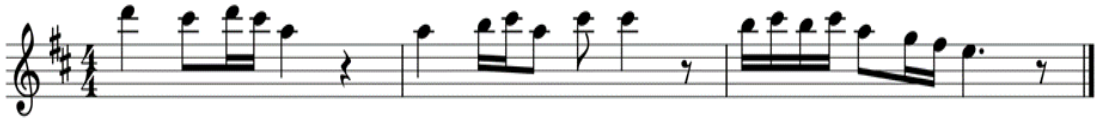
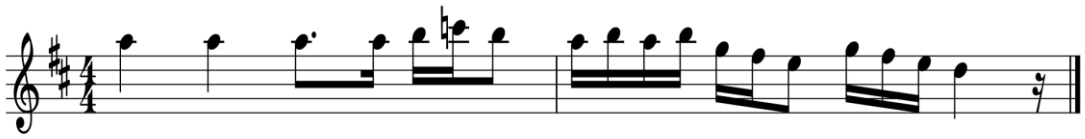
تعتبر هذه المقطوعة الموسيقية متنوعة على مستويات مختلفة، حيث تشمل على جوانب الأنماط والرؤى المختلفة، ولكنها تنجح في التكامل والتنظيم بسلاسة بفضل مجموعة من الخصائص المميزة لأسلوبها، ولاسيما في الجوانب الموسيقية والإيقاعية والمقامية. وبالإضافة الى ذلك تُشير إلى أنها نسخة آلية، فمن الجدير بالذكر أن للمطرب أسلوبًا صوتيًا–آليًا. وتتميز النسخة الصوتية، بكونها نوعًا هجينًا يجمع بين الغناء والرقص. وتحتل هذه المؤلفة المتميزة مكانة بارزة في إطار التراث الموسيقي الغني بالآلات الموسيقية، التي صاغها إيدير بعناية فائقة، سواء كانت من تأليفه أو إعادة ترتيبها، مكتوبة لآلة الفلوت، في نسختها المقدمة على الهواء مباشرة ضمن الالبوم الموسوم بـ: (Entre Scènes Et Terres)، الذي يتميز بطابعه الاستثنائي، إذ يقدم، في سياقه الرومانسي، رؤية تأملية تاريخية بمدى واسع. وتشمل هذه الرؤية ثلاثة عوالم صوتية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالفكر التطوري لإيدير، والشاعر الفيلسوف في أعماقه.

يتكون هذا العالم الصغير الاستثنائي من ثلاث مواد دائمة، مدمجة في الزمن الموسيقي، تعتمد على لغة الإلهام النقية، والتي تعد سمة متعددة القيم الفنية لدى المطرب. الذي يعرف بروحه المفتوحة تجاه الظواهر الجمالية الموسيقية من المستوى العالمي، ويقوم إيدير ببناء "ملصق" صوتي ناشئ عن إرث الموسيقى المتقنة الخالصة، وموسيقى الفولك، والموسيقى الحديثة الصوتية والآلية. وفي هذه (المقدمة) من الأسلوب الأكاديمي، الموروثة عن كتل الموسيقى المتقنة، يندمج مع الموسيقى الفولك التقليدية، ويتشابك مع عناصر الموسيقى الصوتية والآلية الحديثة، وعلى وجه الخصوص، الأسلوب القبائلي.وهذا المزج في العمل يعكس فكرة أساسية تم تحديدها بإرادة الملحن والعازف، وهي تهدف إلى الدمج، وتعكس عالماً واسعاً ومتعدد الأوجه لصوت يعود إلى العصور القديمة ويتميز بوظيفته غير المحدودة.

ويظهر هذا العمل كرمز معبر، يجسد نوعًا من الأنواع الذي تطور تاريخيًا، وهو "البرولود" أي (مقدمة موسيقية)، من خلال لحن بسيط محدد في الفن الموسيقي المحترف والتقليدي. ومن وجهة نظر كلاسيكية، فهو يمثل تكييف نوع موسيقي قديم مع المعجم الموسيقي الذي قدمه إيدير، وبالتالي جلب لهجات جديدة إلى المعالجات الإبداعية للثوابت المتقنة لهذا النوع. ويظهر البرولود الآلي المذكور كنتاج لعملية ثورية في معالجة المواد الموضوعية، التي تعتبر "قديمة". ويتميز هذا المزج في العمل بسلسلة من الكيانات الموسيقية التي تشهد على المشروع المبتكر، حيث تتماشى التقنية الآلية بانسجام مع العناصر البنائية. وبالتالي، تقوم هذه المقطوعة بإعادة إنتاج وتقليد، في إطار الإبداع الصوتي، تلك الألوان الصوتية الأصلية، المستوحاة من أغنية للرقص مع حركاتها الجسدية والإيمائية المميزة.

يثير النص الشفهي في نسختها الغنائية، الذي يتمتع بوظائف متعددة، رد فعل تأليفي، مستحضرًا مشهدًا مثاليًا يشارك فيه "جسم جماعي" يغني. وتُظهر هذه العروض التمثيلية تناغمًا عضويًا بين الموسيقى والشعر والرقص والتمثيل الصامت. وهذا التباين الحيوي والمصور جيدا يسلط الضوء على العازف الفردي، وفي هذه الحالة هو عازف الفلوت، في رؤية تصنيفية للمادة الصوتية، مع تقنيات متنوعة للتقسيم المنتظم والمتناظر للأنماط داخل العبارات الموسيقية. حيث تتم هذه التراكبات وفقًا للمبدأ الأساسي للادوار (periodes) الزوجية الممثل بنمط(AABB) .

مثال 1:[1]

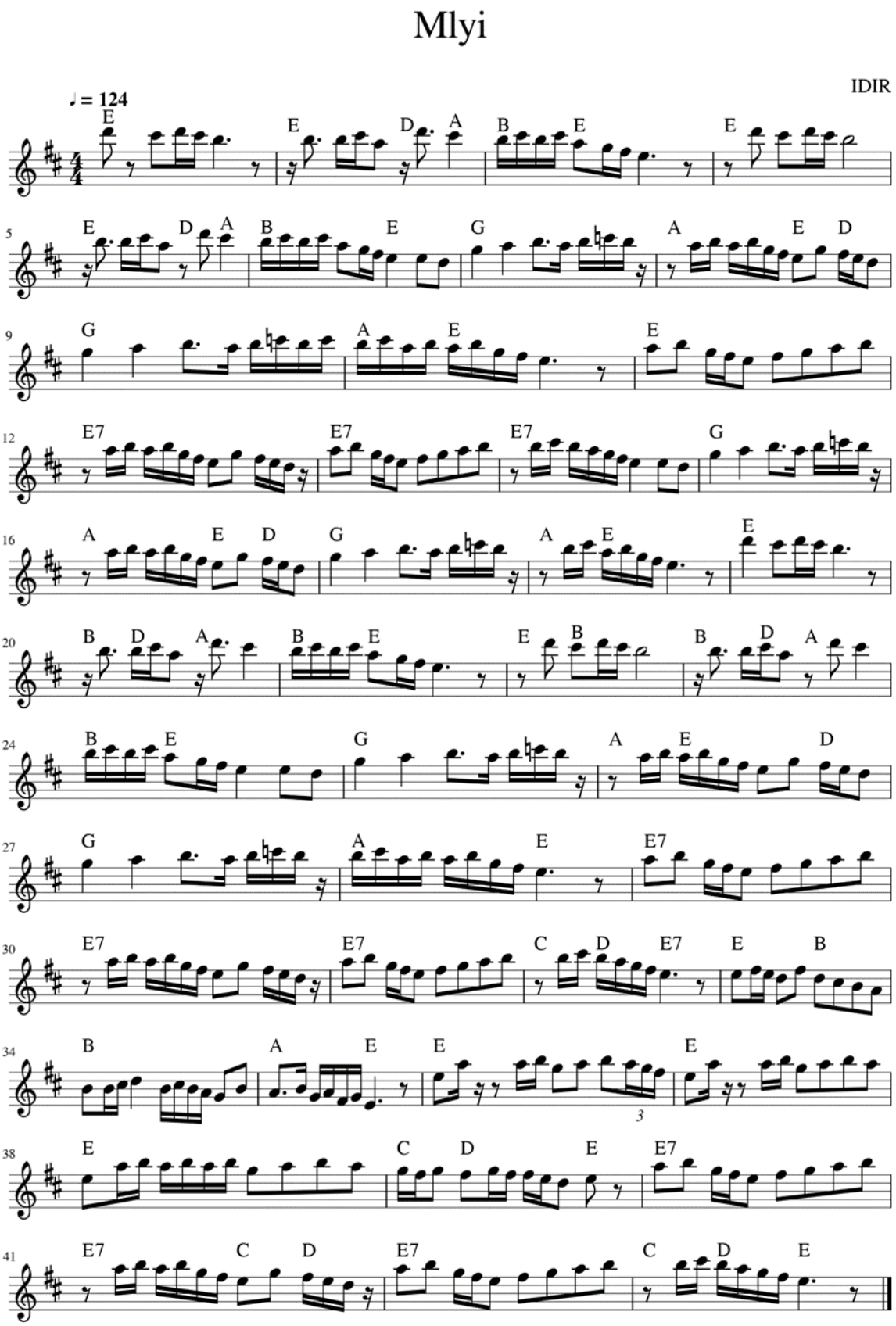
✓ **مقطع (AA):**

✓ **تسليم (BB):**

تكشف الهيكلة الشكلية لهذه المقطوعة الأصلية عن دوامة من الأحداث، تتميز بعودة مستمرة للتسليم في نهاية كل عرض آلي. وهذا التكرار يخلق وتيرة متكررة محكمة، مميزة للأعمال الآلية ذات طبع ترفيهي، مما يواكب المعايير المعروفة جيدًا للشكل ذو المواضيع المزدوجة (مقطع/تسليم AABB). فهو عبارة خليط فني، نتيجة لمنهج فردي للفنان "ادير"، الذي يسعى دائمًا للتجارب الصوتية المتنوعة. حيث تم دمج التدفق الحر والمستمر للتغيرات والأجزاء القصيرة شبه الارتجالية، التي تتماشى مع الأنماط الأسلوبية الأكاديمية المنتظمة، بشكل متعمد في هذا البرلود، وفقًا لأشكال تطبيقية صارمة تحدد الترتيب التأليفي لهذا النوع. ويوضح هذا البرلود تسلسلًا بين المواد الصوتية، والمرتبط بأنواع موسيقية مختلفة تتعايش في عمل ملحوظ. أُثري بطابع الخيال الناتج عن العرض مسرحي، ويُقدم هذا البرلود وحدة وثنائية في التوجهات الدالة، مما يُقدم ملفًا ذو دلالات متعددة ووظائف ثنائية. وهذه العناصر المهمة تشكل الآثار التاريخية لنوعين، يتم إعادة صياغتهما من جانب المفهوم في جميع الأعمال.

[1] من إعداد وكتابة غ. بيعقوب، أستاذة في المعهد الوطني العالي للموسيقى

وبصورة عامة، فاختيار نغمة الفلوت، اقترنت بآلات أخرى من نفس الثقافة التقليدية مثل: آلة (البندير) مصحوبة بآلات حديثة، وتعيد بشكل مثالي رسم صورة مثالية. وهذه التجارب الهامة للأسلوب الآلي لإيدير، من خلال تفرد تناغمه، تسهم في عولمة بعض الصيغ الموسيقية والإيقاعية الأثرية، المميزة باستخدامها الشائع واللافت لأصولها العرقية. وهذه العلامات المحددة تؤكد وجود المعايير الأسلوبية في توجيهه الإنتاجي، كاشفا على مسار فردي بين الأثرية اللحنية وحداثة اللحن الآلي (monodie).

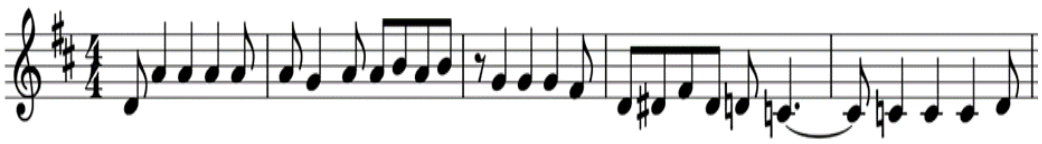
✓ خلاصة التحليل:

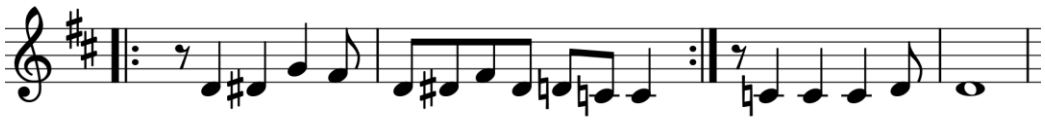
يُظهر إيدير في هذا التأليف قدرته على إعداد الترتيبات، سواء كانت آلية أو غنائية، مما يسلط الضوء على دمج متناغم بين الموسيقى الغنائية والآلية. وهذا التناغم يكشف عن الطريقة التي يتفاعل بها العمل الموسيقي مع نص موسيقي آخر، مما يخلق معانٍ متعددة ووظائف متنوعة. ويتم تنظيم عناصر هذا العمل وفق أنماط لحنية متكررة، مما يسمح بربط الغناء والرقص الآلي. وتتجلى هذه العلاقات الدقيقة من خلال أنماط إيقاعية تقليدية تقتبس حركات الرقص الشعبي والمواضيع المستوحاة من أسلوب البرلود الموسيقي القديم. فالشكل المختلط الذي ينشأ من هذا الجمع بين المصادر الأكاديمية والتقليدية، والغنائية والآلية، يجسد مثالًا بارزًا عن الإبداع للملحن المعاصر. فهو متفتح على التجارب الجريئة أحيانًا، ولكنها متماشية مع أفكار الماضي، مما يخلق نموذجًا للدمج بين الأنماط التي تم تأسيسها تاريخيًا. ومن الأمثلة الواقعية لهذا المنهج يمكن ملاحظته في الاغنية الموسومة بـ: (La France des couleurs).

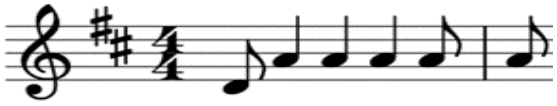
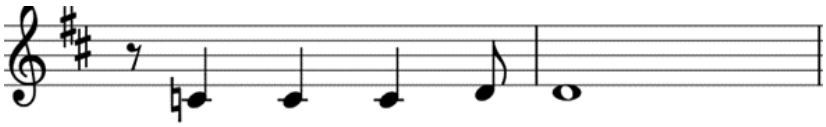
✓ المدونة الموسيقية لأغنية أمليي[1]

- **تحليل التركيبة الموسيقية للأغنية الموسومة بـ: "أَيَا الخير إِينُو":**

إن الاختيار المتعمد لأغنية (Ay alxir inu) بمعنى "يالسعادتي" كموضوع للدراسة هو جزء من منهج تحليلي يهدف إلى الكشف عن العناصر الأساسية للكتابة الصوتية لإيدير. حيث تعتمد هذه العملية على استخدام مبتكر للمواد الشعبية كجزء أساسي من عملية التأليف، المستوحاة من الألحان القديمة بشكل عام. حيث تتجاوز الأغنية هذه الذكريات المباشرة لتشكل تعبيرًا فنيًا فريدًا، مشبعًا بجوهر المؤلف نفسه. إن الطابع المميز لهذا التأليف الغنائي، المصنف ضمن غناء الأكابيلا، يكمن في إبداعه الموسيقي النادر. حيث تتجلى هذه الندرة في الطريقة التي يجسدها فيها إيدير، على غرار إبداعاته الأخرى، حيث تتضمن المقطوعة الغنائية تداخلا مميزا. الذي كان ملموسًا بالفعل في المقدمة الآلية السابقة، حيث يتمثل في الدمج الماهر لخصائص الفن الأكاديمي والتقليدي، سواء الغنائي أو الآلي، مما يخلق توليفة متناغمة بين التقاليد والحداثة.

يتجسد الطموح المستمر للمطرب من اجل تجاوز الفولكلور، في وجود علامات منسوبة إلى نوعين موسيقيين متميزين، داخل اللوحة الموسيقية والشعرية: (الموسيقى الغنائية والموسيقى الآلية). وفي هذا الاستكشاف الموسيقي، تكشف التعبيرات الموسيقية، التي تعتبر كنماذج، عن اللونية الموسيقية الخاصة بإيدير. من خلال الاستمالة نحو سحر التهويدة برؤية محدثة، فيُظهر إيدير إبداعًا يستمده من الصيغ الموسيقية والإيقاعية المنقولة شفهيًا في ممارسة الغناء التقليدي. وتكون النغمات الحلقية من هذا النوع مشبعة دائمًا بالعذوبة، وتقدم مخططًا موسيقيًا يتميز بانطباع رائع. فهذه الظاهرة، المشابهة لسياقنا، تكشف عن نفسها بأنها حساسة ومضيئة، وتجسد البساطة بينما تكون مميزة للغاية، وحقيقية في حجمها الصوتي. وإن مبدأ نقاء الخطوط الموسيقية، الذي يثري التقدم الهادئ والبطيء للفكرة المركزية لهذه التهويدة الجذابة، يخترق جميع العناصر المكونة للنسيج اللحني. فيتم تسليط الضوء على هذا بشكل خاص من خلال العنصر المهيمن الواضح في حركاته العمودية. وفي هذه الحالة، يساهم التكرار المتتالي "للحن المهد" داخل القصيدة، واستخدام مسافة الثانية النازلة، والتنوع الإيقاعي يساهم في هذه الجمالية الموسيقية المرغوبة.

✓ **المقطع:**

✓ **التسليم (لازمة):**

[1] من إعداد وكتابة غ. بيعقوب، ، مرجع سابق.

عبارة عن نمط مميز، يعبّر عن عمق ذو مغزى، ينظم بنيويا الرسم الموسيقي، الذي وضعه إيدير، وفق النمط التالي: (AABA) أي (مقطع/لازمة).

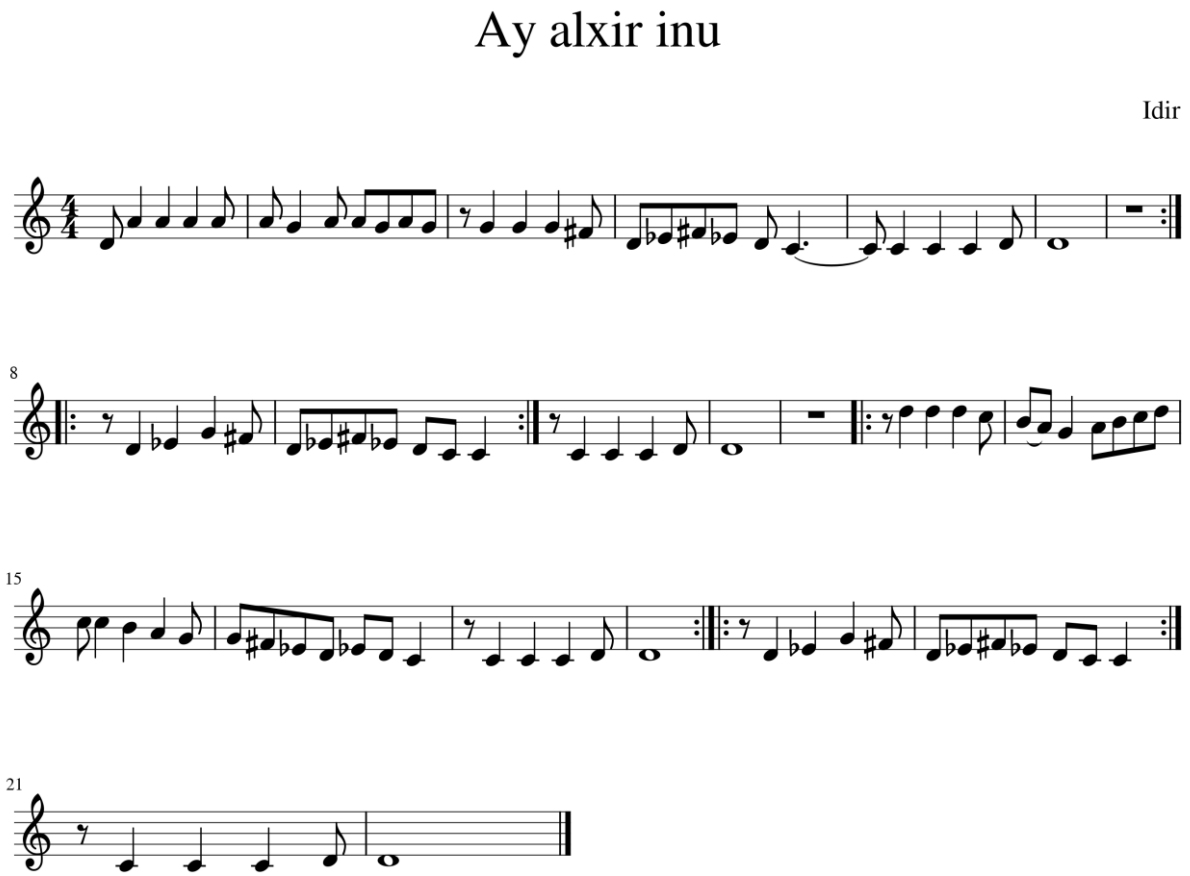
✓ **بداية المقطع:**

✓ **نهاية التسليم:**

نلاحظ تحويل واضحًا في الدرجة السابعة (VII) في مقام (ري) (التتراكورد السفلي من جنس زيدان + التتراكورد العلوي صغير أو من جنس رمل المايا)، مما يُضفي إحساسًا طفيفًا من العتيق إلى لونه الطبعي (ميكسوليدي). معززًا بالحنين الحزين والطفيف للثانية الزائدة (مي بيمول، فا دياز)، فيخلق هذا التفصيل مثل "غيمة" في لوحة الأصوات، مضيفًا لونًا غريبًا (إلى التقاليد الموسيقية القبائلية). ونلاحظ أيضا حقائق متناقضة، مثل التزامن المستمر بين المعنى الشعري للنص والتتابع الموسيقي. حيث يجب التأكيد على أن الأول مفتون بشكل مفرط بالرموز المخفية والاستعارات التصويرية والتعبير اللفظي. فيمتد هذا السحر إلى مكان ما، فيوسع مجال وسحر التهويدة الحديثة، التي تتخللها الروح الأدبية والتصويرية الخاصة بالشاعر المعاصر. ويكفي أن نذكر بعض الكلمات الرئيسية، المشفرة في الرسالة الصوتية، الناتجة عن مبادرة إبداعية أخرى للملحن تهدف إلى تعزيز مستوى أعمق من ردود الفعل الجديدة، وبالتالي تشابك الشعر والموسيقى.

نرى بشكل واضح، الى جانب العبارات التي تنتمي إلى النوع الشعري (تهويدة مع كونها حكاية اسطورية "خرافة" مونولوج)، تأثير واضح لوجود شخصية إيدير كروائي تكاملي، مجازي وخيالي. وهذه العلامات المكافئة لطبيعتة وفكره التوضيحي، تفتح إمكانيات دلالية لسرد قصير ملائم لتقاليد نوع التهويدة، متعاملاً معها بطريقة حرة وفردية. وبالمقارنة تظهر الاستعارات المميزة مثل: "سمعت بكاء طفل" أو "السحر فرّح الوجوه" (مع عناصر خيالية

وروحية تتردد في النصوص الشعرية لتهويدات عالمية) من جهة، و "الرياح التي تهب تهز القلوب" (مع أنماط وهمية محددة بشكل جيد) من جهة أخرى.

يستلزم أيضًا إضافة لمسة تحليلية أخيرة تتعلق برؤية إيدير المميزة في التعامل الإبداعي مع المصادر الغنائية والآلية، مما يبرز تقاربها العضوي سواء على الصعيد الأسلوبي أو المعنوي. ويتعلق ذلك في المقام الأول بطبيعة النوع الموسيقي، باستخدام نموذج التهويد في الغناء، الذي يتميز بالاستخدام المعقد للزخارف في الأنغام الموسيقية، مما يمنحها طابعًا تعبيريًا ووصفيًا، بالإضافة إلى علامات دلالية تتشابك في الخطاب الموسيقي، مضيفة لمسة رومانسية إلى السرد وتظهر في تدفق عاطفي مضطرب، مصاحبة للتكرار المستمر للموضوع الموسيقي الرئيسي للعمل، في نهاية كل بيت شعري، المعبر عنه بالكلمات: "أَيَا الخير إِينُو". وبالإضافة إلى ذلك، يمكن اعتبار بعض التفاصيل والمرونة الطبيعية في منحنى اللحن، على نطاق صوتي واسع نسبيًا، والتي تم تطويرها من الناحية الفنية والتعبيرية، كمؤشرات واضحة على التشابه الملحوظ بين اللغتين الغنائية والآلية لدى المطرب إيدير.

يسلط هذا التحليل الموسيقي الضوء على رؤيته المميزة في التلاعب الإبداعي بالمصادر الغنائية والآلية. ويركز الاستكشاف المعمق للفوارق الدقيقة في الأسلوب والدلالة على العلاقة العضوية بين تعبيرات إيدير الموسيقية المختلفة.

✓ **المدونة الموسيقية لأغنية (أَيَا الخير إِينُو)[1]:**

- **تحليل النص الأدبي والموسيقي للمؤلفة الموسومة بـ:"ثِغْرِي بْوَقْذُوذْ":**

تم التركيز بشكل متعمد على اختيار العمل الموسيقي الموسوم بـ: " ثِغْرِي بْوَقْذُوذْ " بمعنى "نداء الشعب" في إطار منهج تحليلي يهدف إلى تعميق فهم المكونات الأساسية للتعبير الآلي والغنائي للمطرب. وتتميز هذه العملية بالاستخدام الحكيم للمواد الموسيقية المأخوذة من التراث الجزائري الغني، مما يبرز بشكل خاص الدور المركزي للإيقاع في عملية تكوينها. فهي تتجاوز التأثيرات الفورية لتشكل تعبيرًا فنيًا فريدًا، يحمل في طياته جوهر المؤلف نفسه. ان العمل الآلي والغنائي المعني، معرف على نمط مخصص للرقص، ويتميز بالإبداع الاستثنائي الذي ينبع من هيكله الموسيقي. يسيّر الفنان إيدير بمهارة حوارًا بين المكونات الآلية والغنائية، وبذلك يُنشئ ازدواجية مميزة تمر عبر العمل الغنائي بأكمله. وهذا التمايز، الذي كان ملحوظًا مسبقًا في مقدمته الآلية السابقة "مْلِيّ" وكذلك في التأليف "أَيَا الخير إِينُو"، يظهر من خلال الدمج الماهر لعناصر الفن الأكاديمي والتقليدي، سواء على مستوى الآلي أو الغنائي.

[1] من إعداد وكتابة غ. بيعقوب، مرجع سابق.

يقيم هذا التوليف المتجانس جسرًا بين العصور القديمة والحديثة. وهذا الاستكشاف الموسيقي يفشي عن التعبيرات الصوتية المعتبرة كمراجع، مسلطًا الضوء على التركيب اللوني المميز الخاص بإيدير. ومن خلال استكشاف الجاذبية الفريدة لهذه الأغنية المخصصة للرقص، يعرض إيدير ابتكارًا يستمد من الصيغ الموسيقية والإيقاعية التقليدية التي تنتقل شفويًا في ممارسة الغناء التقليدي القبائلي والجزائري بشكل عام. وبالمثابرة على أدائه الغنائي، تغمر الانحناءات صوته في هذا التأليف بطريقة مستمرة في رقة لا تُضاهى، مما يضفي بصمة ملحوظة على الأغنية. وبالتوازي مع سياقنا، تتجلى هذه الخاصية على أنها حساسة ومضيئة، وتعبر عن البساطة بينما تمتلك تمييزًا صوتيًا كبيرًا. والمبدأ الأساسي المتمثل في وضوح الخطوط، الذي يثري الكشف الآسر والممتع للفكرة الرئيسية لهذه المقطوعة الموسيقية، يتغلغل بشكل مشوق وممتع في كل عنصر من عناصر النسيج اللحني.

تأخذ هذه المقطوعة في إطار خطاب مصمم ليكون نداءاً للشعب، طابعًا حيويًا وديناميكيًا. حيث يمكن تحديد هذه الديناميكية من خلال ثلاث مصادر أساسية:

- **أولاً**: إن النظر إلى ارتفاع الأصوات يحدد اللحن، سواء كان قصيراً أو طويلاً.
- **ثانيًا**: الإيقاع الذي يعد جزءًا أساسيًا، يدفعنا في كثير من الأحيان إلى البحث عن تشابه مع إيقاعات أو صيغ موسيقية تقليدية، أحيانًا عن طريق الاستعانة بالتراث الموسيقي للأغاني التقليدية أو الفولكلورية.
- **ثالثًا**: الجانب النغمي، بما في ذلك الطبوع الموسيقية المغاربية، تلعب دورًا في بناء هذه الديناميكية أيضًا.

وفي هذا السياق الخاص بالموسيقى الغنائية، فإن التمعن الدقيق في النص أمر أساسي. وفي الواقع، ففي كل أغنية، تعكس الموسيقى النص، مما يساعد في فهم طبيعة التلحين ومنطق التطور الموسيقي. لذا، فمن الأهمية بمكان استشهاد النص، مع التركيز على الكلمات الرئيسية والعبارات البارزة، للوصول إلى التقاء يتناسب بالضرورة مع الموضوع المعالج. وبالتالي، يساعد استشهاد النص في بلوغ الذروة حيث تتلاقى الموسيقى والمحتوى بشكل متناغم.

- **النص الأدبي والشعري باللغة الأمازيغية وترجمته الى اللغة العربية الفصحى:**

النص باللغة الامازيغية	الترجمة الى اللغة العربية
Tiɣri n ugdud[1]	**نداء الشعب**
Mkul agdud yeḥtağ tilleli Mkul tilelli teḥtağ lḥerma Mkul lḥerma teḥtağ taddukkli Mkul taddukkli teḥtağ lefhama, lefhama	كل شعب بحاجة إلى الحرية وكل حرية بحاجة إلى الحرمة وكل حرمة بحاجة إلى الوحدة

[1] Music-fan2006, Idir – Lefhama (Tiɣri n ugdud), lyrics translate, 2023, accès le 20 01 2024, sur https://lyricstranslate.com/fr/lefhama-tigri-n-ugdud-la-conscience-lappel-du.html.

وكل وحدة بحاجة إلى الفهم، الفهم.	
هذا نداء الشعب الذي قال: أين حقي؟ لقد ضحيت من أجل أرض أجدادي ورويتُها حتى بدمائي	Tagi-ni d tiɣri n ugdud Yennan anda-t umur-iw Xedmeɣ akal n lejdud Sweɣ-t ula s idammen-iw
هذا نداء الشعب الذي قال: أين حقي؟ لقد ضحيت من أجل أرض أجدادي ورويتُها حتى بدمائي	Tagi-ni d tiɣri n ugdud Yennan anda-t umur-iw Xedmeɣ akal n lejdud Sweɣ-t ula s idammen-iw
الجرة والقربة غدا سيهجمان عليا لمحاسبتي الجرة والقربة غدا سيهجمان عليا لمحاسبتي إذا انكرت جهدي وعرقي	Akufi akked ucbayli Azekka, ad zmen fell-i Akufi akked ucbayli Azekka, ad zmen fell-i Ma nekkreɣ tidiwin-iw, tidiwin-iw
كل شعب بحاجة إلى الحرية وكل حرية بحاجة إلى الحرمة وكل حرمة بحاجة إلى الوحدة وكل وحدة بحاجة إلى الفهم	Mkul agdud yeḥtağ tilleli Mkul tilelli teḥtağ lḥerma Mkul lḥerma teḥtağ taddukkli Mkul taddukkli teḥtağ lefhama, lefhama
هذا نداء المظلوم أمام الوحوش قد شربوا عصارتنا وقسمونا كفلقات الفول	Tagi-ni d tiɣri n yimeɛlal Sdat n yiwaɣzeniwen Summen-aɣ afud ur nuklal Bḍan-aɣ am ibawen
هذا نداء المظلوم أمام الوحوش قد شربوا عصارتنا وقسمونا كفلقات الفول	Tagi-ni d tiɣri n yimeɛlal Sdat n yiwaɣzeniwen Summen-aɣ afud ur nuklal Bḍan-aɣ am ibawen

Imi abrid n tlelli I t-inejjren d tadukli Imi abrid n tlelli I t-inejren d tadukkli Nezmer-as ɣas yessawen, ɣas yessawen	وبما أن طريق الحري تحفره وتسوّيه الوحدة وبما أن طريق الحرية تحفره وتسوّيه الوحدة سنقدر عليه حتى وان كان عقب
Mkul agdud yeḥtağ tilleli Mkul tilelli teḥtağ lḥerma Mkul lḥerma teḥtağ taddukkli Mkul taddukkli teḥtağ lefhama, lefhama	كل شعب بحاجة إلى الحرية وكل حرية بحاجة إلى الحرمة وكل حرمة بحاجة إلى الوحدة وكل وحدة بحاجة إلى الفهم

– تحليل النص الأدبي والشعري (الأفكار والمقاصد والكلمات الرئيسية والعبارات البارزة):

ان نص القصيدة مستمد من الاغنية الموسومة بـ:"ⵜⵉⵖⵔⵉ ⴱⵓⵇⵇⵓⵔⵓⵥ" باللغة الأمازيغية في نسختها القبائلية، متأصل بعمق في موضوع النضال من أجل الحرية والحرمة والوحدة. وفيما يلي تحليل لعناصره الرئيسية:

✓ **الحرية والحرمة:**

تبدأ القصيدة بتسليط الضوء على الحاجة الأساسية لكل شعب إلى الحرية والحرمة. فهذه المفاهيمم مترابطة بشكل وثيق، مما يوضح أن الحرية بدون حرمة غير كاملة.

✓ **الربط بين الحرمة والوحدة والوعي:**

تبرز القصيدة فكرة تتمثل في أن الحرمة تعتمد على الوحدة والوعي والتفاهم المتبادل. وتُعتبر الوحدة بين أفراد المجتمع أمرًا أساسيًا للحفاظ على حرمتهم وكرامتهم، ولا تتأتى هذه الوحدة الا من خلال الوعي والتفاهم بين الأفراد.

✓ **دعوة للاعتراف بالحقوق:**

تعبر القصيدة عن صرخة من قلب شعب يطالب بالاعتراف بحقوقه. إنه يؤكد التضحية والارتباط بأرض الأجداد، ويرمز لها بسقيها بدمائهم.

✓ **تذكير بالظلم والمقاومة:**

تستحضر القصيدة الاضطهاد والقمع الذي يعاني منه الشعب، المتمثل في "الغيلان" الذين "امتصوا عصارتنا" والمجتمع المنقسم. وعلى الرغم من هذه المحنة، تعبر عن الاصرار على النضال من أجل الحرية والكرامة.

✓ **الأمل والمثابرة:**

تختتم القصيدة رغم الصعوبات التي واجهتها في طريق الحرية، بلمحة من الأمل مؤكدة على أن الحرية أصبحت ممكنة بفضل الوحدة، وأن الشعب سيرتقي نحو هذه الفكرة رغم العقبات.

✓ **الكلمات الرئيسية والعبارات البارزة:**

- "كل شعب بحاجة إلى الحرية"
- "وكل حرية بحاجة إلى الحرمة"
- "لقد ضحيت من أجل أرض أجدادي"
- "غدا سيهاجماني لمحاسبتي"
- "هذا نداء من المظلوم"
- " بما أن طريق الحرية تحفره وتسوّيه الوحدة "

– تحليل نص المدونة الموسيقية (التنغيم، والطبوع، وشكل الأغنية، والإيقاع):

✓ **التنغيم الموسيقي (la tonalité): المقامات والطبوع المستعملة:**

يكشف تحليل المدونة الموسيقية عن التنغيم المركزي (tonalité) على النغمة (ري). حيث توحي النغمات الأولى في البداية، بوجود تنغيم على (ري) في الطبع الكبير أي (majeur). ومع ذلك، فإن ظهور النغمة (دو) ابتداءً من الحقل الثاني يشير بدلاً من ذلك إلى وجود طبع (ميكسوليدي). وبالإضافة إلى ذلك، يمكن ملاحظة التناوب الطبعي بين (ري الميكسوليدي) و(سي الفريجي)، وخاصة مع السلسلة (سي دو ري مي فا# صول لا سي) ابتداءً من الحقل الرابع. تعتبر هذه الظاهرة شائعة في التنغيمات المتناسبة لـ: (ري كبير) و(سي صغير)، حيث يتم التركيز على النغمة (سي) في الحقل الخامس. وفي الحقل الحادي عشر، تم تأطير النغمة (ري) بالنغمات (دو ومي). وعلاوة على ذلك، فإن استخدام النغمات (صول سي دو) أدناه وما فوق (الحقول من 1 إلى 3) ملفت للنظر لتسليط الضوء على أهمية وقيمة النغمة المركزية، وهي ميزة تستخدم غالبًا للتأكيد على أهمية التنغيم. والنغمة (ري) محاطة أيضًا بالنغمات الحساسة، (دو ومي)، (الحقلين 11 و12 أيضًا)، مما يدل على الترقب الكلاسيكي، بما يتوافق مع التقاليد الأكاديمية التي تمت ملاحظتها في عمل إيدير.

يلاحظ أيضا تكرار نفس النغمة، (فا فا فا فا) في (الحقل 4)، لتسليط الضوء على طبيعة الطبع، سواء كان كبيرا أو صغيرًا. والتسلسل التالي:(فا فا فا ري) في الحقلين (4) و(5) لا يسمح بتحديد ما إذا كان الأمر يتعلق

بطبع كبير كلاسيكي أو صغير، لكنه يخلق انطباعًا لطبع كبير. ورغم أن العبارة الأولية تبدو بانها تميل في انتمائها إلى الطبع (ري) الكبير الميكسوليديان أكثر من انتمائها الى (سي) الصغير الفريجيان، إلا أنها تنتهي على النغمة (سي) في الحقل السادس، مما يمكن اقتراح تفسير آخر. فبالفعل فان نهاية هذه العبارة بخلاف (فا#) أو (لا)، بل على (سي)، تترك مجموعة متنوعة من التفسيرات المفتوحة. ومع الأخذ في الاعتبار المرافقة التوافقية، ولا سيما التآلف (صول) في الحقل السادس الذي يشير إلى الدرجة تحت المسيطرة، فانه يمكن تحديد التنغيم على أنه (سي) مشتق من (ري) الكبير الميكسوليدي. ورغم وجود تناوب الطبوع بين (ري) و(سي) في اللحن، فإن المرافقة التوافقية تشير الى أن هذا الأخير مبني على تنغيم أو مقام (ري) الكبير. فهذا التبادل بين الكبير والصغير هو سمة من سمات الموسيقى التقليدية، حيث تعمل النغمة (سي) كحلقة وصل بين (سي) الصغير و(ري) الكبير، مما يوضح وجود تناوب طبعي. ولكن، إذا رجعنا إلى اللغة الأكاديمية، فإن اللحن يبدأ بالتنغيم (سي) الصغير، ومن خلال استخدام تنغيم (صول) الكبير المشترك الذي يمثل الدرجة السادسة بالنسبة إلى (سي) والدرجة ما تحت المسيطرة بالنسبة إلى (ري)، نستنتج إذًا وقوع تعديل طبعي (modulation) نحو (ري). وتعمل النغمة (سي) بمثابة نغمة القرار لتنغيم (سي) الصغير بينما تكون أيضًا النغمة نفسها أي (سي) الدرجة الثالثة بالنسبة للتنغيم (صول)، والذي بدوره يعمل كجسر إلى (ري). وبالتالي، فإن تناوب الطبوع محقق بالفعل في هذا التأليف.

إن المجال الصوتي للحن مقتصر على ما يتوافق مع طبيعة الغناء التقليدي، ويمتد من (سي)، أدنى نغمة، إلى (لا)، أعلى نغمة. وهذا الامتداد واسع نسبيًا مقارنة بالأغاني القبائلية التقليدية، والتي تقتصر عمومًا على رباعية تامة أو خماسية تامة. وإن الإحساس بتنغيم صغير في البداية يبدو مستمرا، يتبعه تحول إلى (ري) الكبير الذي يشار إليه بالتسلسل (دو# مي لا) في (الحقل 8)، وهو ما يمثل تنغيم الدرجة المسيطرة في المقام القادم (ري) الكبير. وبعد ذلك، فإن تسلسل النغمات (دو مي لا) في (الحقل 13)، بدون النغمة (دو#)، يستحضر تنغيم مسيطرة صغيرة بالنسبة لـ: (ري) الكبير، مما يعكس عملية قديمة ولكنها فعالة للتأكيد على الأقدمية. ويشير التآلف (ري فا # لا) في (الحقل 13)، ثم التآلف (لا دو مي لا) في (الحقل 17)، والذي يشير في نهاية هذا البناء الموسيقي، إلى وجود تآلف درجة المسيطرة الصغيرة في المقام الكبير. وهذا التناوب بين الكبير والصغير يعطي طابعًا خاصًا للمؤلفة، مما يعزز الشعور بالعراقة. وتجدر الإشارة إلى أن ما هو غير موجود في اللحن غالبًا ما يتم تعويضه في المرافقة، مثل التآلف الصغير (ري) مع النغمات (ري فا لا) في الفاصل الموسيقي. ان استخدام تآلف صغير في (الحقل 18)، على وجه الخصوص تآلف مسيطرة صغيرة، يسمح بالانتقال إلى تآلف (ري) صغير طبيعي في (الحقل 21)، والذي تم التأكيد عليه من خلال غياب العلامة (دو#) في (الحقلين 18 إلى 21).

يتم الحفاظ على هذا التقدم حتى إدخال تآلف آخر، وهو التآلف المتوسط بالنسبة إلى (ري) صغير، والذي يمثله (فا لا دو) في (الحقل 21). هذا التآلف المتوسط، باعتباره الدرجة الثالثة، هو أيضًا سمة من سمات التناوب الطبعي في الغناء التقليدي، مما يوفر تأثيرًا قويًا بسبب طبيعته كتنغيم كبير (الحقل 18). كثيرًا ما يستخدم هذا المرور إلى المقام الكبير من خلال تآلف المتوسطة للمقام في الغناء التقليدي. كالانتقال إلى الدرجة الثالثة، أو الدرجة السادسة، أو حتى الدرجة السابعة، وهي ممارسة مؤهلة أكاديميًا للانتقال إلى تآلفات الطراز الثاني. ويخلق هذا الانتقال تباينًا للتناوب الطبعي، مما يؤثر على الانتقال من الصغير إلى الكبير، كما يلاحظ في (الحقل 13)، حيث يتبع التآلف الكبير تآلف صغير، مما يضيف تلوينًا طبعي كبير/صغير.

يتم غالبًا التحضير لهذا التحول من خلال ما نسميه "الجسر". وهكذا، تبدأ الأغنية في البداية بفاصل على تنغيم (ري) الصغير، ثم تتجه نحو تنغيم (سي) الصغير في اللحن الرئيسي، ثم تتجه نحو تنغيمه المتناسب (ري) الكبير المكسوليدي من خلال النغمة (سي) التي تمثل الدرجة السادسة ما فوق المسيطرة. وتعود الفاصلة إلى تنغيم (ري) الصغير لتنتقل أخيرًا إلى تنغيم (فا) الكبير، وهناك وجود (سيb) ويتاكد ذلك في (الحقل 18)، كنغمة الدرجة المتوسطة بالنسبة إلى (ري) الصغير. وتساهم تغيرات الطبوع هذه بخصوص التنغيمات المجاورة في إظهار الجانب الطبعي لمعظم الأغاني التقليدية. وأحد الأمثلة البارزة هو الانتقال من (ري) الكبير إلى (ري) الصغير في (الحقلين 13 إلى 14) مروراً عبر التآلف الكبير للدرجة المسيطرة (لا)، ثم إلى (فا) الكبير، من خلال (ري) الذي يمثل تنغيم الدرجة السادسة بالنسبة إلى (فا) الكبير.

✓ **تحليل التنغيم:**

تظهر العديد من التغيرات على مستوى اللحن في هذا العمل الموسيقي. على مستوى التنغيم، حيث ان المجال الصوتي المستخدم ليس واسعًا بشكل خاص ولا مقيدًا بشكل مفرط. وتظهر الحركات اللحنية كمتتالية النغمات المتجاورة، بدون قفزات على مسافات واسعة، ويتميز اللحن بتكرار النغمات نفسها، ولكنه منظم إيقاعيا بطريقة متنوعة، بقيم إيقاعية مختلفة. ويمنح هذا التكرار طاقة إضافية للحن، مما يخلق دينامية متزايدة. في بعض الأحيان، فيوجد تكرار يصل حد السبع مرات النغمة نفسها (المقاس 63)، وهو الظاهرة النموذجية التي يمكن أن تعزز التنغيم.

تهيمن الحركة المتتالية على اللحن، بتكرار النغمة نفسها، لكن بتنظيم إيقاعي متنوع، تختلف قيمه الايقاعية. ويتم احتواء المجال الصوتي اللحني داخل سباعية صغيرة. وبالإضافة إلى ذلك، توجد تسلسلات مقامية، الملائمة للموسيقى الآلية (الحقلين 20 و21). وهذه التكرارات تذكر بالنوع السردي (Recitativo) في الموسيقى الأكاديمية، مع طابع مشابه للقراءة النصية. ويتميز الجزء (B) ببعض التسلسلات المقامية والرباعيات، مما يستحضر المزيد من الموسيقى الآلية في (الحقلين 20 و21).

توجد الإيقاعات المتزامنة في (الحقل 23) التي تنتمي الى الجزء (B)، المستغلة أكثر مما هو الحال في الجزء (A). وتصبح الإيقاعات أكثر نشاطًا، مع أزمنة إيقاعية أقصر. وتعزّز القفزات الخماسية الصاعدة في (الحقل 27) والنازلة في (الحقل 24) في الجزء (B) الشعور بالتبلور والتفعيل للحركات، في ارتباط مباشر مع نص الأغنية. ويقترح وجود الأصوات التتابعية (Arpèges) في اللحن سمة غالبًا ما ترتبط بالموسيقى الآلية بدلاً من الموسيقى الغنائية. وبالإضافة إلى ذلك، تثير التسلسلات الموسيقية للنغمات (ري مي فا فا فا لا، فا فا لا فا دو)، التي تكشف لأول مرة في (الحقل 17)، في بداية الجزء (B)، عن أنماط موسيقية نموذجية لمجموعة الآلات النحاسية، وهي سمة مميزة للموسيقى الآلية. ويتم استخدام تنغيم (فا) كبير بشكل ذكي من قبل الفنان، وهو في توافق مع موضوع الأغنية الذي يستحضر الحرية والوطنية. ويتنوع الإيقاع، حيث توجد أشكال إيقاعية مختلفة ضمن مجال صوتي محدود. وفي النهاية، ينتهي العمل في تنغيم (tonalité) (ري) الصغير.

✓ **شكل وبنية هيكل الأغنية:**

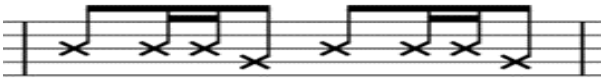
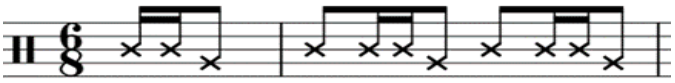
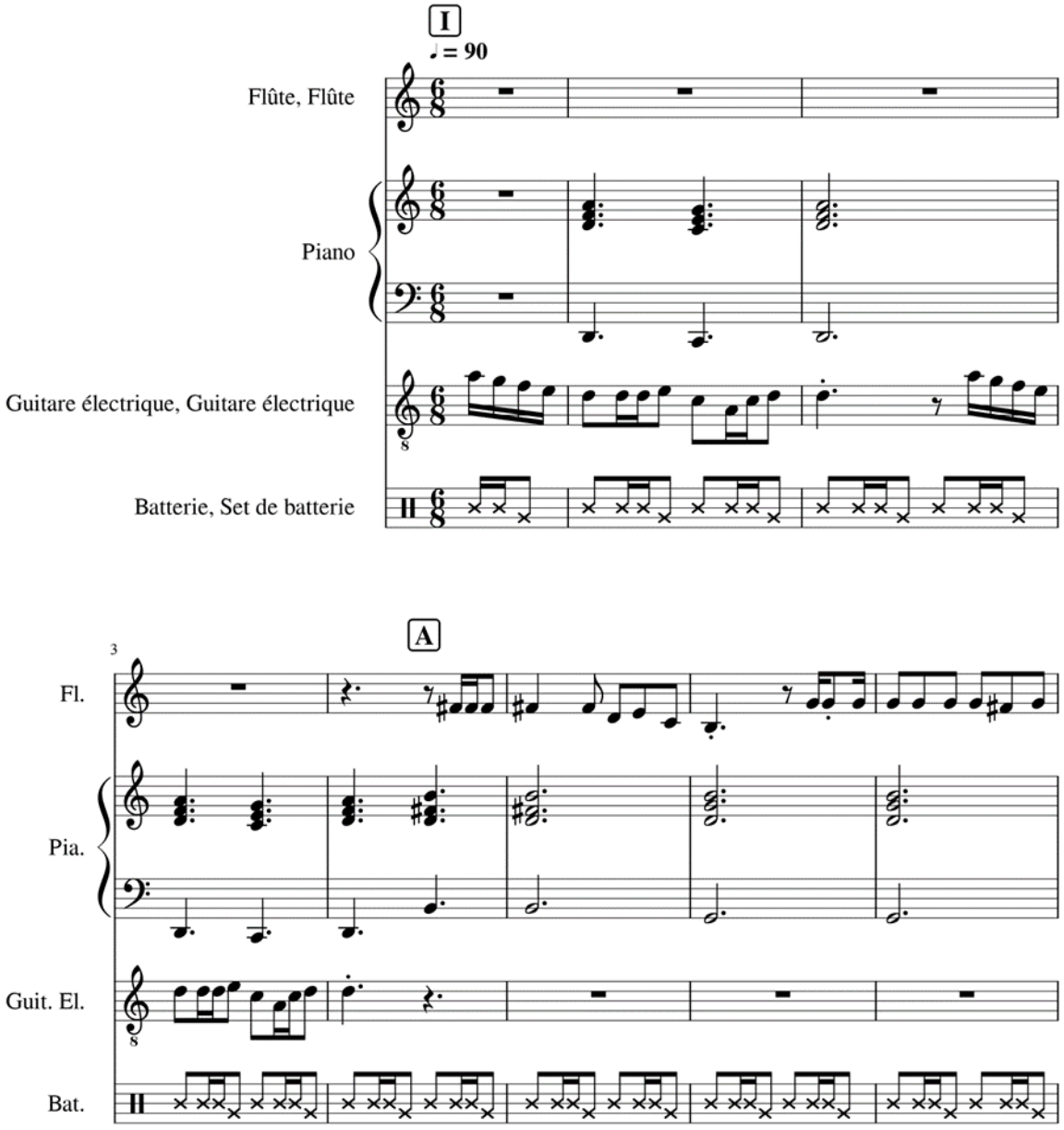
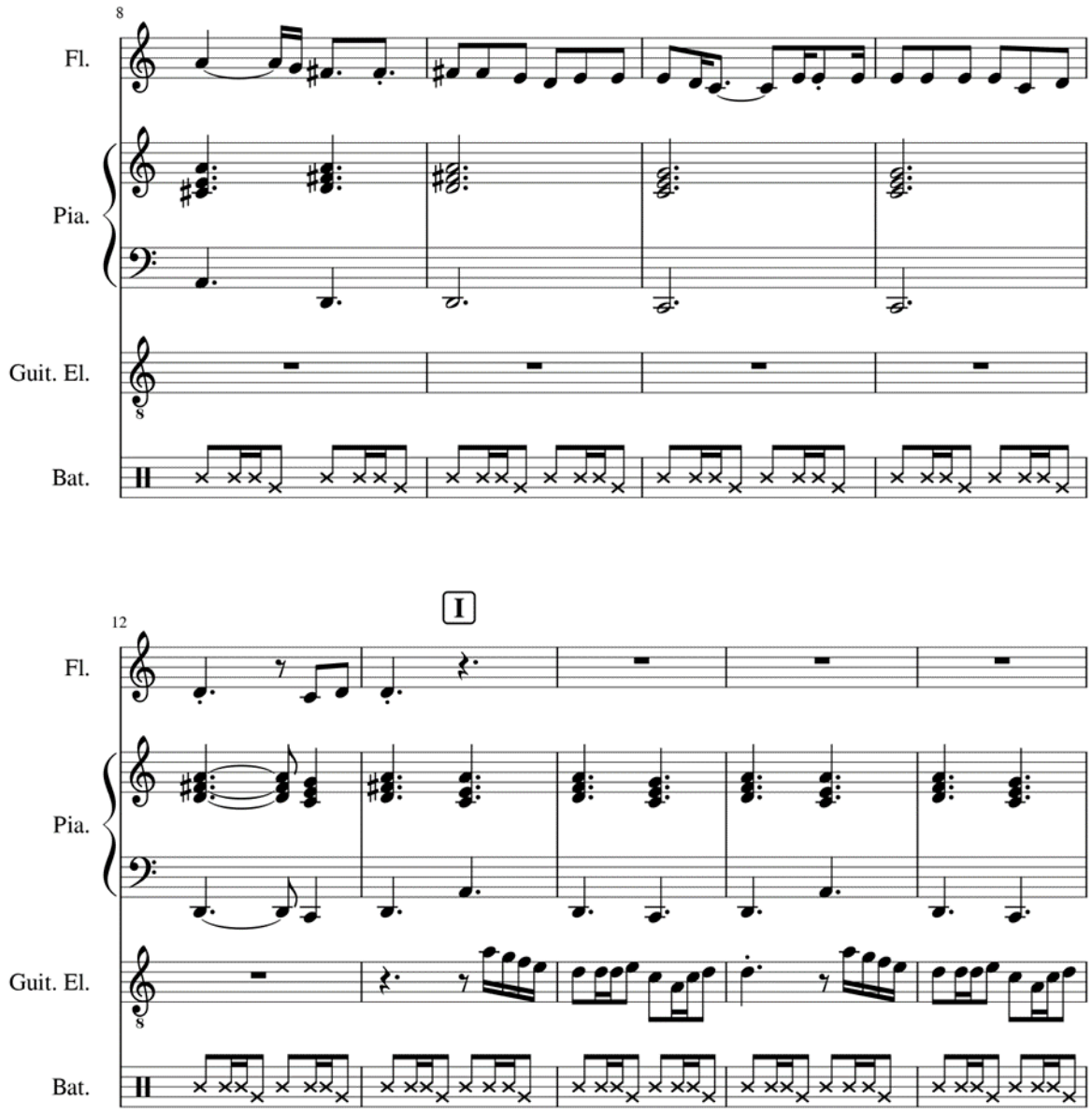
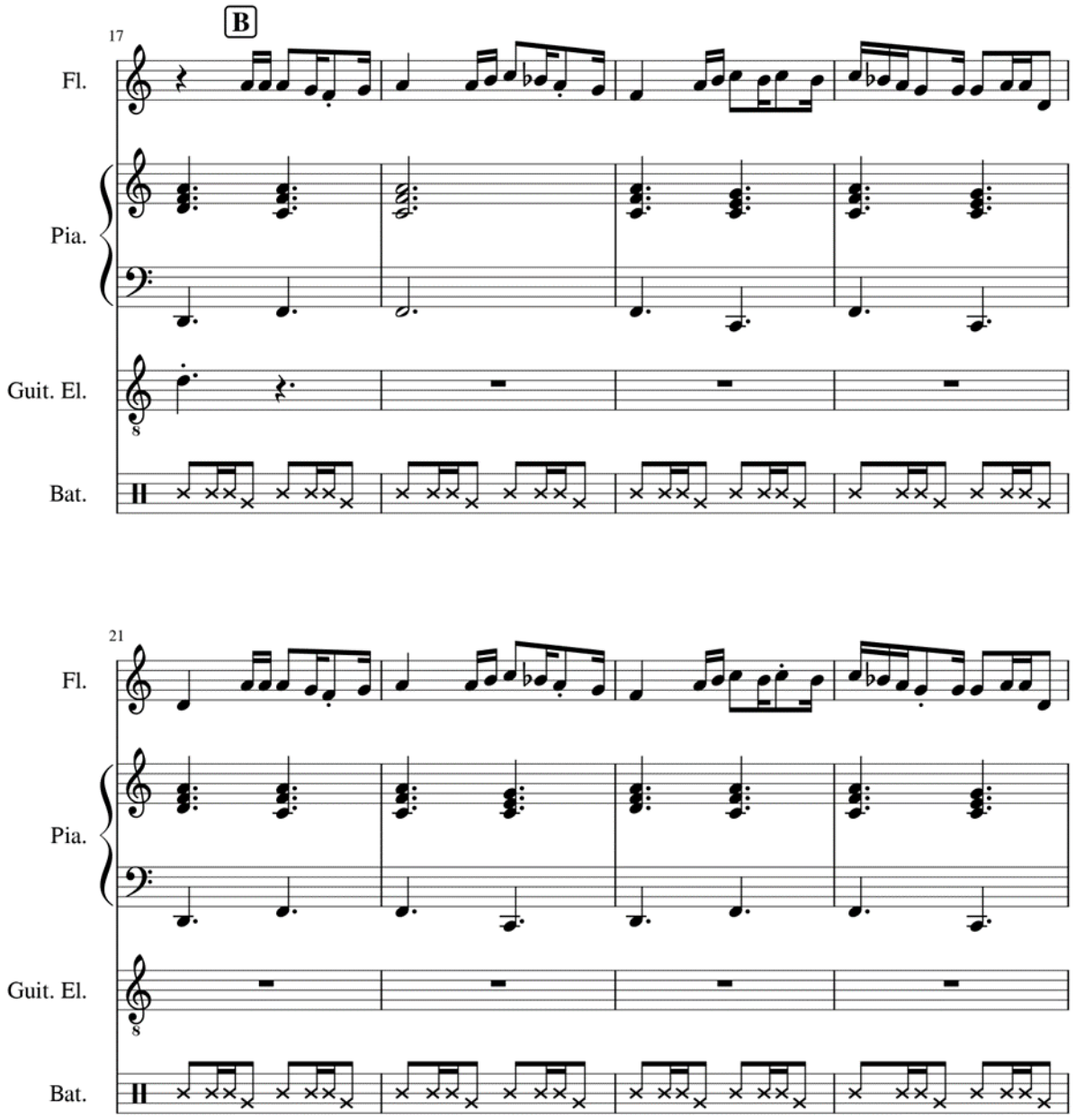
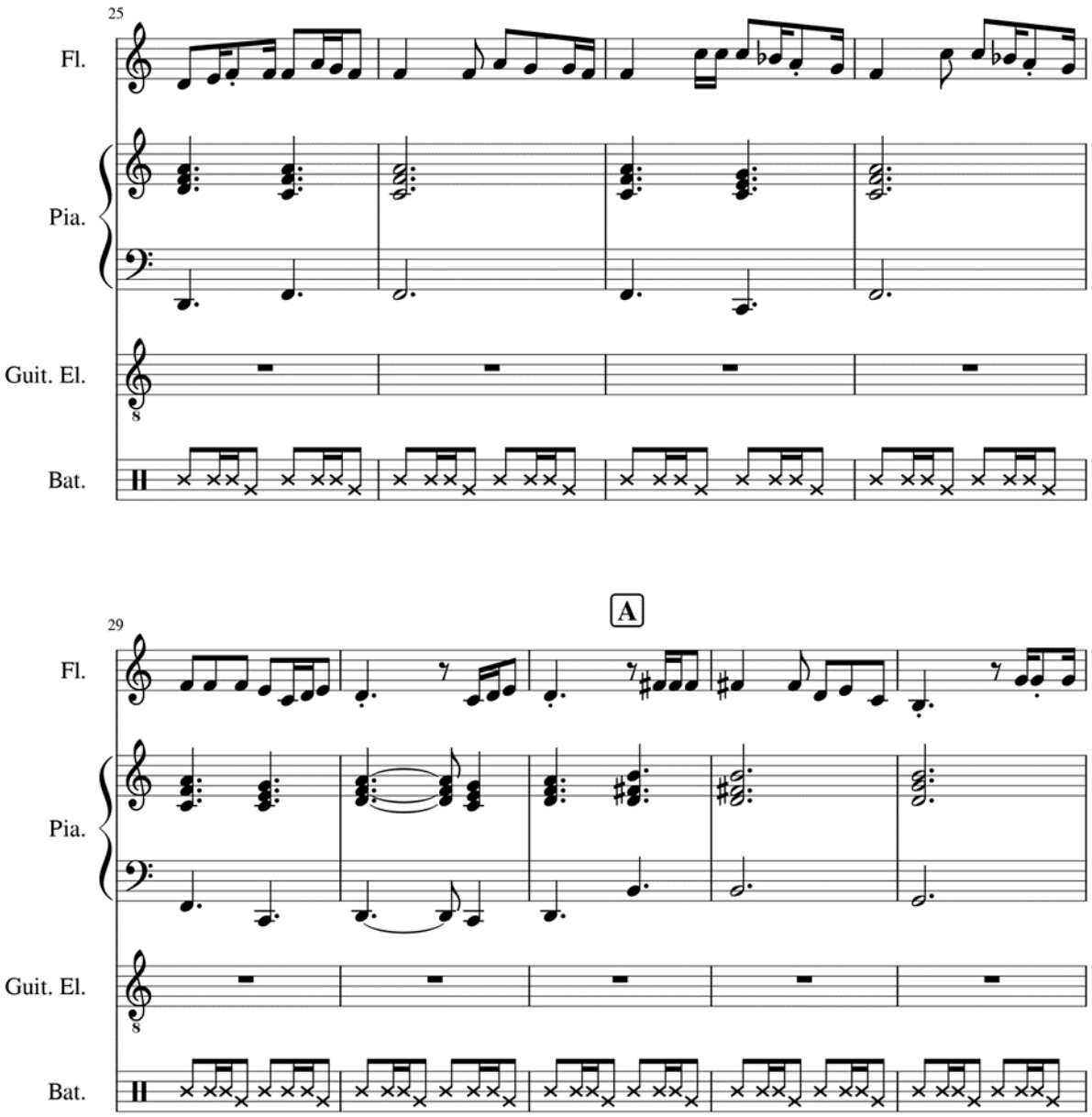
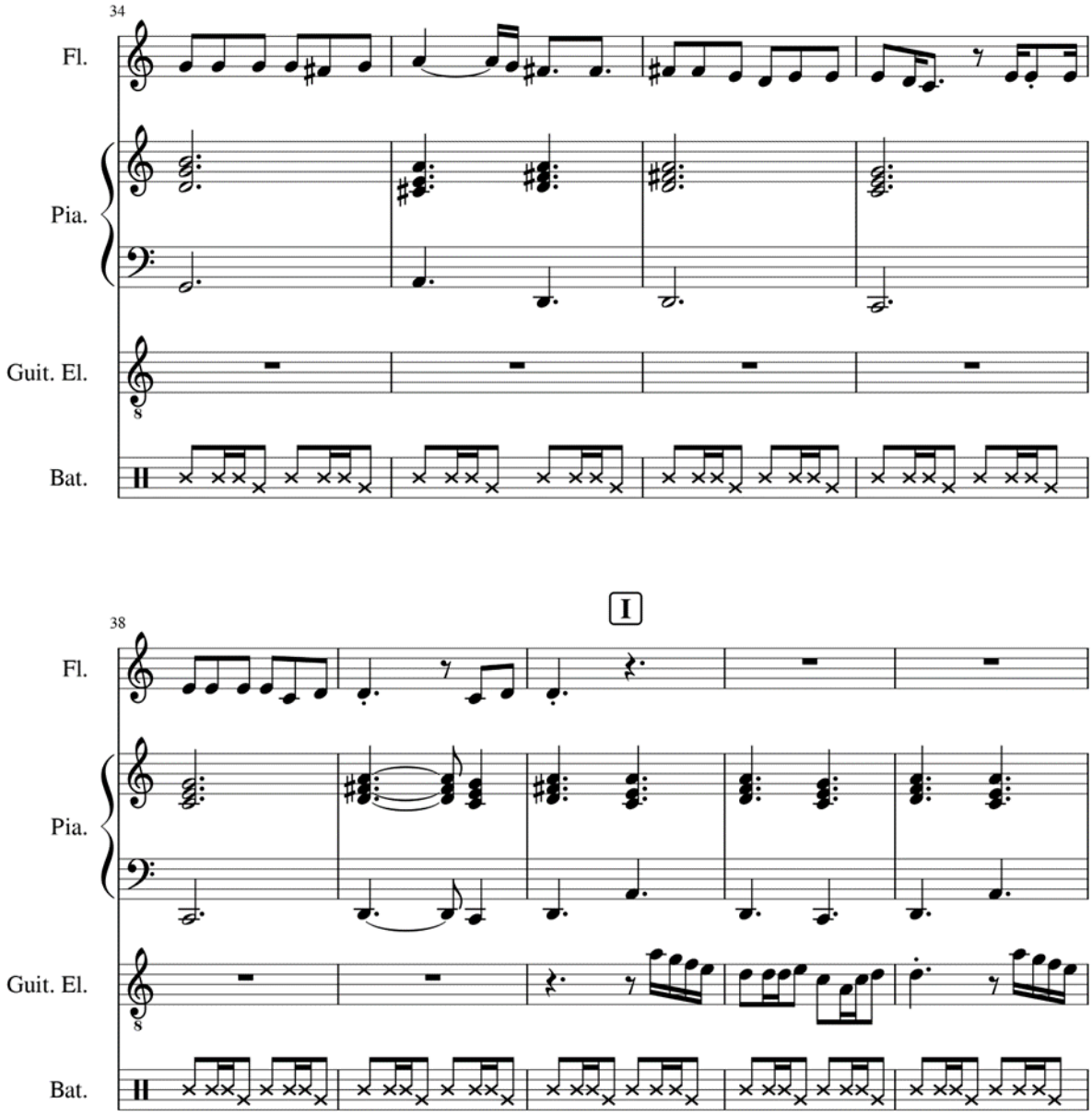
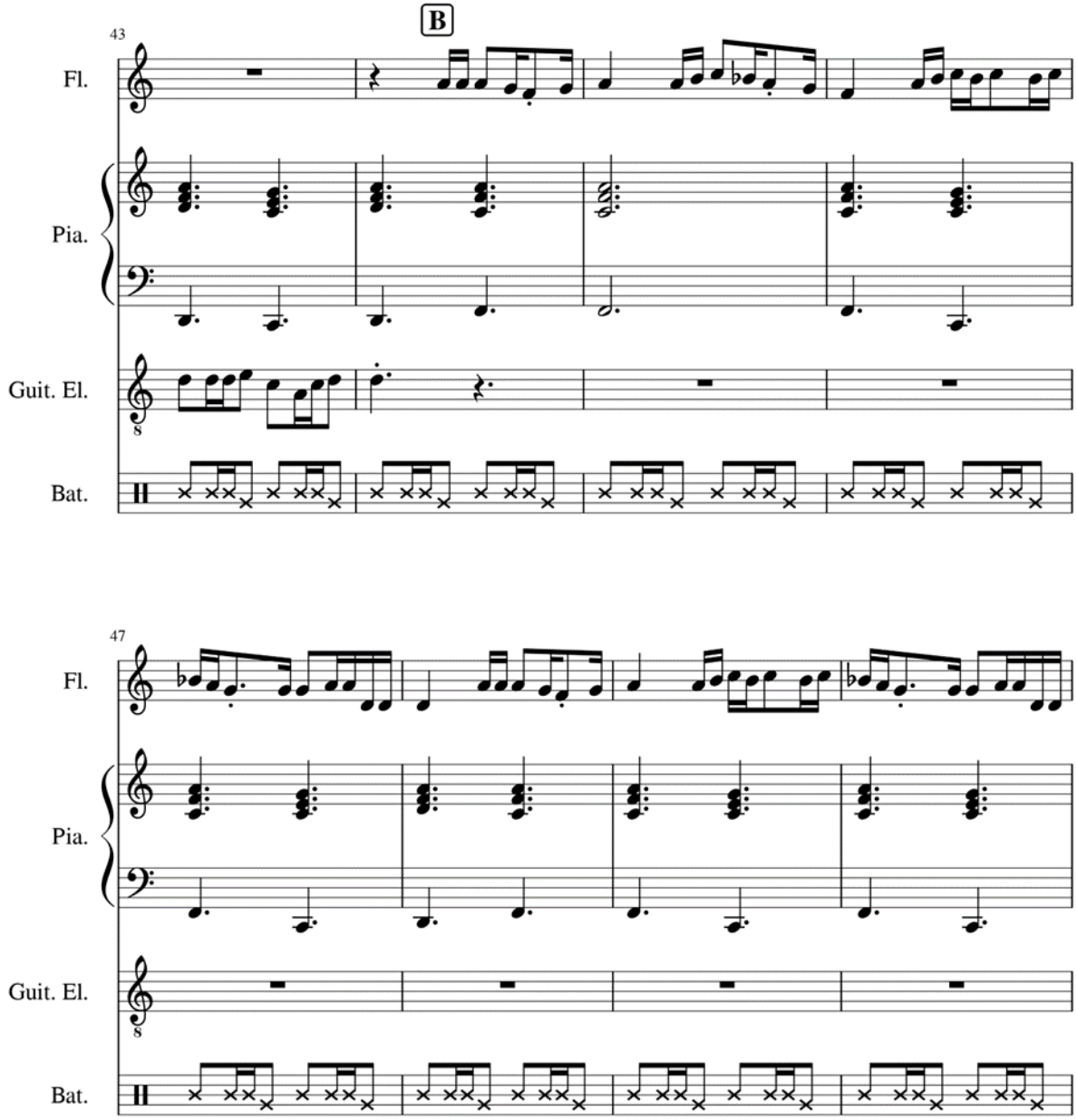
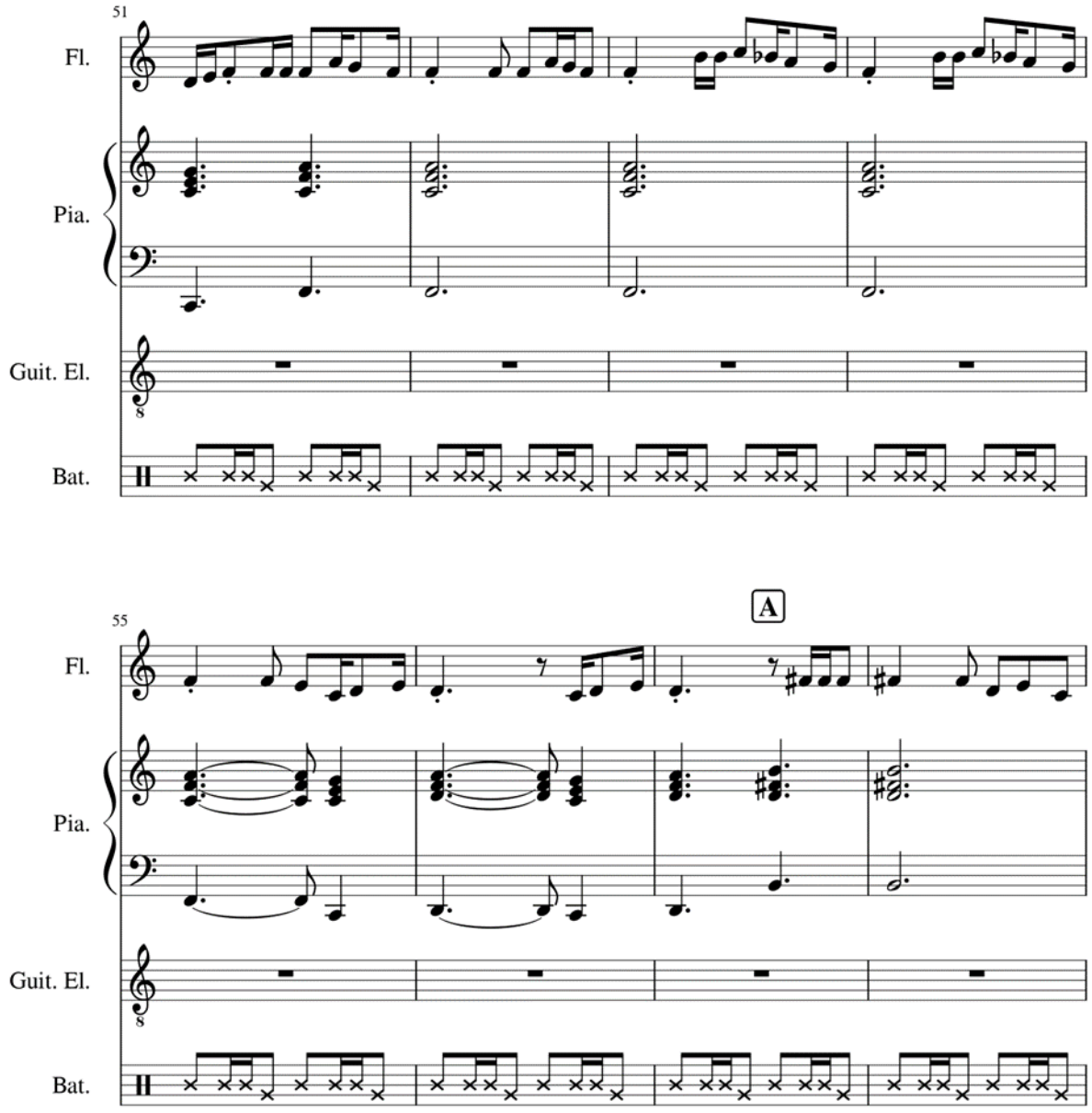
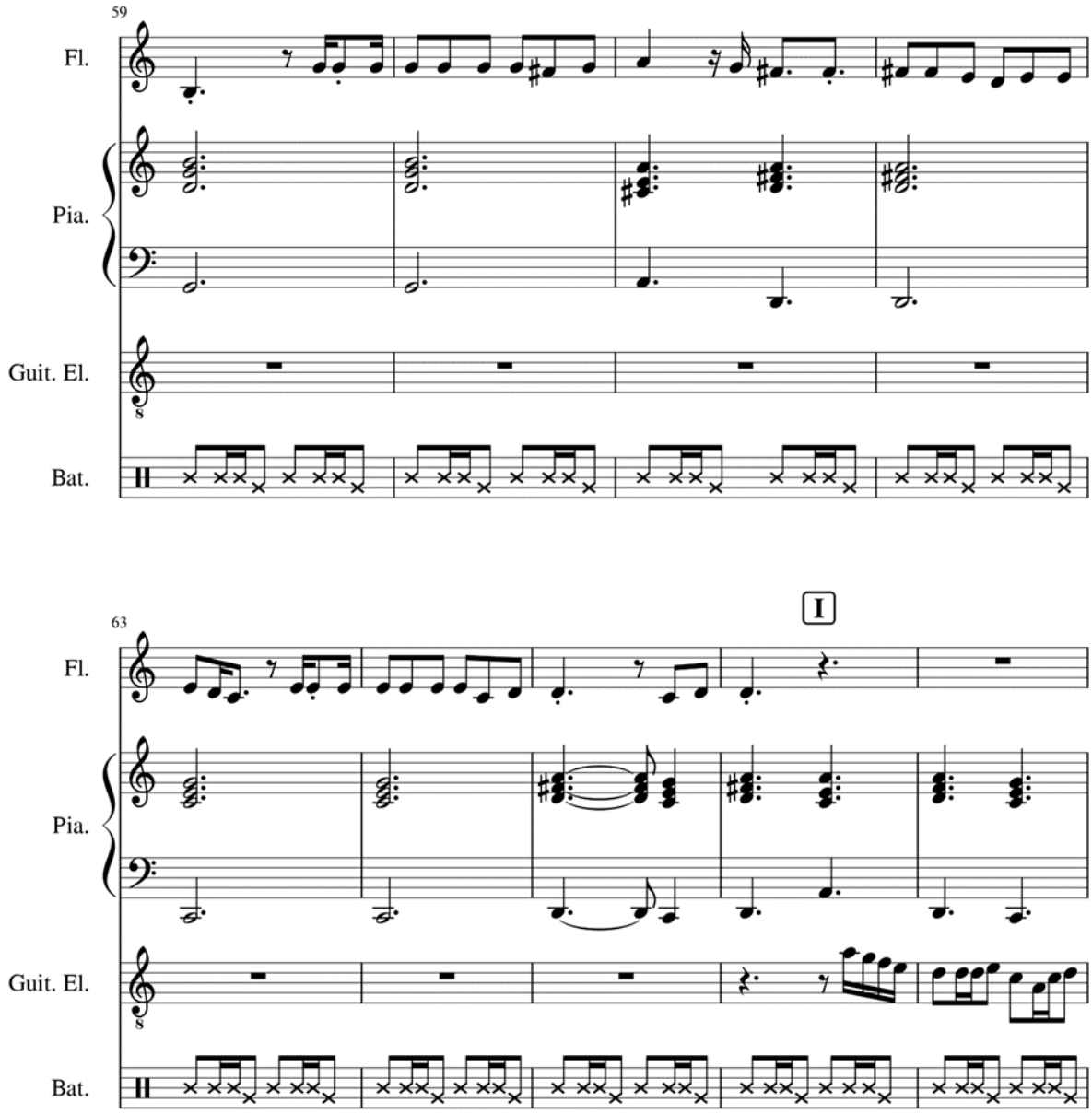
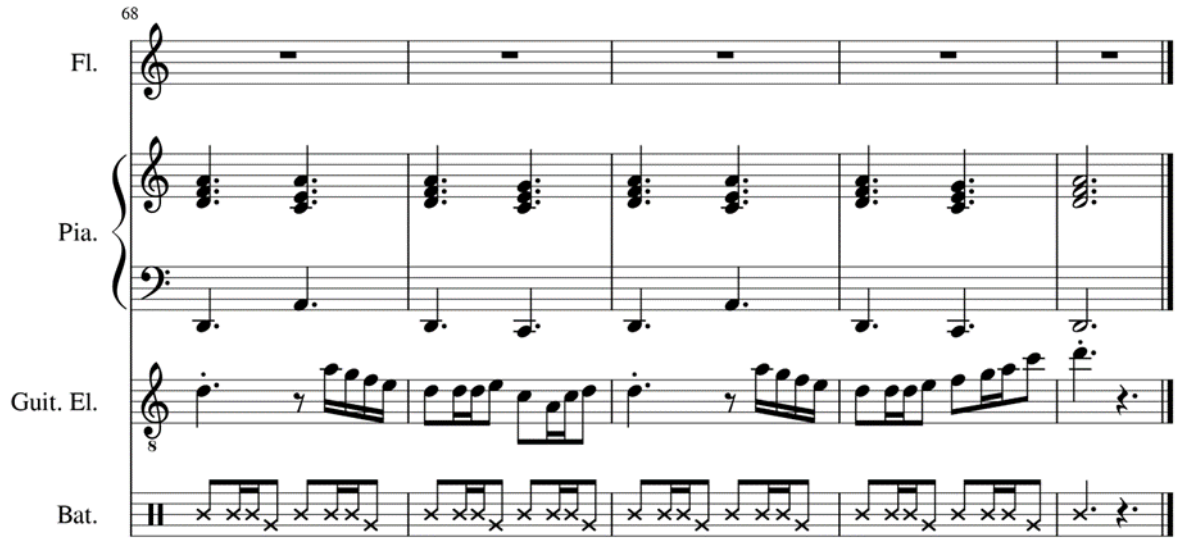
تتميز بتفرد داخل الديناميات الرأسية للمؤلفة، بوجود عنصر ناتئ يبرز، وهو التكرار المتتالي للهيكل الموسيقي على آلة القيتارة، فيظهر كنوع من الشعار الموسيقي، في مقطوعة الفاصل (I). ويتم التعبير عن هذا الشكل في الحقول الأولى للمقطوعة، مما يشير إلى الانتقال بين اللازمة والمقطع اللاحق، لتختتم القطعة أخيرًا، ويندرج بذلك تحت الشكل الأساسي لبنية الأغنية (I – A- I- B- A – I- B- A- I).

تخضع الاغنية للهيكل (5/3) في الشكل (ABABA). وهذا الهيكل مكون من ثلاثة أجزاء (ABA). ويعبر الجزء (A) عن ختام الجزء (ABA) وبداية تسلسل جديد (ABA). يمثل الرقم (3) في الهيكل (5/3) الأجزاء الثلاث التي تشكل (ABA)، بينما يشير الرقم (5) إلى الشكل الكلي (ABA). وهذا النمط يُستخدم كثيرًا في الموسيقى الآلية. واظهر إيدير، من خلال روحه الفنية، مهارة كبيرة كعازف.

✓ **بنية الإيقاع:**

ترتكز المؤلفة على إيقاع بمقياس (6/8)، وهو إيقاع معروف جيدًا في التراث الموسيقي الجزائري، وغالبا ما يشار إليه باسم (الهدي) أو (البروالي). وهو نمط إيقاعي يتكرر بشكل مستمر (Ostinato rythmique) طوال المقطوعة.

وهو على النمط التالي[1]:

[1] من إعداد وكتابة الباحث عبر تطبيق " Musescore "

✓ **المدونة الموسيقية لأغنية ثيغري بوغذوذ**[1]

[1] من إعداد وكتابة الباحث عبر تطبيق " Musescore "

8
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.
I
12
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.

17
B
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.
21
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.

25
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.
A
29
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.

34
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.
I
38
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.

43
B
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.
47
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.

51
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.
A
55
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.

59
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.
63
I
Fl.
Pia.
Guit. El.
Bat.

- **خلاصة التحليل الموسيقي:**

تتسم هذه الأغنية بعدة خصائص مميزة تضعها في سياق التراث الموسيقي الجزائري. أولاً، على مستوى التنغيم والطبوع، فهو يمزج بمهارة بين التنغيمات الكبيرة والصغيرة. وفيما يتعلق بالتنغيم (tonalité)، تتميز الأغنية بشكل أساسي بحركة لحنية تتمثل بمتتالية النغمات المتجاورة، مع تكرار النغمات، مما يذكرنا بالأسلوب الغنائي التقليدي. وبالنسبة لبنية الأغنية، فإنها تعكس أيضاً سمات نموذجية للموسيقى الجزائرية، من خلال أجزائها المتكررة وشكلها (ABABA). ويرسخ الإيقاع المعتمد بمقياس (6/8)، الموسوم بـ: (الهدي) أو (البروالي)، المقطوعة في التراث الموسيقي الجزائري.

تلخّص مقطوعة "ثِغْرِي بْوَقْدُودْ" جوانب فريدة من تقنية الأداء الموسيقي لدى الفنان "إيدير"، وتعكس تميزه في مزج عناصر الفن الأكاديمي والتقليدي بمهارة استثنائية. وتبرز المؤلفة بتنوعها الإيقاعي والطبعي، مما يعكس التراث الغني للموسيقى الجزائرية، ويُظهر ابتكارات المطرب في استخدام المواد الموسيقية التقليدية بطريقة معاصرة. بالإضافة إلى ذلك، ينطوي الأداء الصوتي على مزيج متناغم من الالحان والإيقاعات، مما يمنح المقطوعة طابعًا فنيًا فريدًا يعبر عن موهبة الفنان وإبداعه الموسيقي. ويتميز العمل بالتنوع في الهيكل الموسيقي، ما يضفي على المؤلفة عمقًا وتعقيدًا إضافيًا، مما يثبت مكانتها البارزة في التراث الموسيقي الجزائري والعالمي على حدّ سواء. وبشكل عام، تقدم هذه الأغنية توازناً متناغماً بين العناصر التقليدية والأكاديمية، مما يعكس إرادة المطرب في إثراء التراث الموسيقي الجزائري بنهج جديد يضعه في سياق العالمية.

وبعد كل ما ذكر سالفًا يمكن القول إنّ دراسة أعمال إيدير تبرز بأنه فنان تتجاوز أعماله حدود التعبير الموسيقي البسيط. وذلك من خلال أسلوبه الفريد، حيث استطاع أن يمزج بين التقاليد والحداثة، ليصبح بذلك سفيراً للثقافة القبائلية وشخصية بارزة في التراث الموسيقي الجزائري. ولقد نجح إيدير في استلهام جذور الموسيقى القبائلية التقليدية، ودمج عناصر معاصرة أسهمت في تطور هذا النوع الموسيقي. وتتسم أعماله بنغمات هادئة ونقية، وغالباً ما تكون مصحوبة بالعزف على آلة القيتارة، مما يعكس نهجاً موسيقياً مبتكراً وحساساً، يمزج بين تأثيرات متعددة دون المساس بجوهر الثقافة القبائلية.

أثر الفنان "إيدير" كثيرا على الثقافة القبائلية. حيث نجح في حمل هذه الثقافة والتعريف بها داخل وخارج حدود الجزائر، بفضل أغانيه مثل: "أَفَافَا إِينُوفَا"، التي رواجًا وصدىً دولياً. فيعكس هذا النجاح قدرته على تقديم موسيقى متجذرة في التقاليد بشكل يسهل فهمها، ودوره في تعزيز الاعتراف باللغة والهوية القبائلية. من خلال إحياء الألحان التقليدية وإعادة تفسير موضوعات عالمية مثل: (الحب، والاغتراب، والحنين إلى الوطن)، وجعل المطرب من الأغنية القبائلية وسيلة قوية لنقل التراث الثقافي. وتتجلى تأثيراته أيضاً في تطور الثقافة القبائلية من خلال مساهمته في إعادة تعريف الهوية الثقافية ضمن السياق الجزائري الحديث. ولقد لعب دوراً محورياً في استمرارية الموسيقى القبائلية وتجديدها، والتركيز على قضايا معاصرة مثل: (الهجرة، والاغتراب، والبحث عن الهوية). وفي هذا السياق، لم يساهم فقط في حفظ التراث الموسيقي، بل شارك أيضاً في تكييفه لمواجهة تحديات الحداثة.

وفي الختام، فالذخيرة الموسيقية للفنان "إيدير" لا تقتصر على مساهماته الفنية فحسب. بل لقد حوّل الموسيقى القبائلية إلى أداة تأكيد للهوية وحوار بين الثقافات. حيث تجسد أعماله مرونة وقدرة الثقافة القبائلية على التكيف مع التحولات الاجتماعية والتاريخية. وبالنسبة للأجيال القادمة، فتمثل ذخيرته نموذجاً يُحتذى به للاستمرار في إحياء ثقافة غنية وفريدة، مع تكييفها مع الواقع المعاصر دون الإخلال بجوهرها. وبهذا، ستظل مساهمته في تطور التراث الموسيقي الجزائري والثقافة القبائلية محفورة في التاريخ كمصدر دائم للإلهام.

خاتمة

عمل البحث على استكشاف التراث الموسيقي الغني للجزائر بشكل عام، بالتركيز على الأغنية القبائلية ودورها في إثراء المشهد الموسيقي الوطني. وركز على تحقيق مجموعة من الأهداف الرئيسية، وأولها إجراء تحليل معمق للسمات الجوهرية التي تميز التراث الموسيقي الجزائري، مع تسليط الضوء على تنوعه الثقافي وغناه الفني. وثانياً، يقدم تحليلًا دقيقًا للأغنية القبائلية باعتبارها إحدى الركائز الأساسية في هذا التراث، من خلال استكشاف جوانبها التاريخية والفنية والاجتماعية. وسعى أيضًا الى تحديد دور الموسيقى في السياقات الاجتماعية والدينية المختلفة في التراث الموسيقي الجزائري، وتحديد المميزات اللحنية والإيقاعية لهذا التراث والأدوات المستخدمة لأدائه، بالإضافة إلى التعرف على مميزات الأغنية القبائلية ومدى تشابهها وتفردها ضمن التراث الموسيقي الجزائري. وفهم دور إيدير في نشر الأغنية الجزائرية وتأثيره على الساحة الموسيقية الوطنية. وقد تمحورت الإشكالية الرئيسية لهذا البحث حول كيفية مساهمة أعمال إيدير في الحفاظ على التراث الموسيقي القبائلي ونقله وإثرائه، حيث تم تقديم الإجابات من خلال تحليل مؤلفاته، وتعاوناته الفنية، ودوره في نشر هذه الموسيقى عالميًا.

خاض البحث في الفصل الأول في استكشاف التراث الموسيقي الجزائري. واعتبر انه من الضروري توضيح المفاهيم الأساسية التي ستسهم في فهم أفضل للمصطلحات المستخدمة، سواء في المجال الموسيقي أو في السياقات الأخرى المرتبطة بالتراث. وتناول في الفصل الثاني الأغنية القبائلية كونها عصب هذا البحث، لفهم الموضوعات التي تتناولها الأغنية القبائلية بشكل كامل، وكان من الضروري الإلمام بجغرافية منطقة القبائل، والتعمق في تاريخ الشعب القبائلي، والتعرف على حياته الاجتماعية، وتقاليده، وأسلوب حياته. واستعرض الفصل الثالث دور الفنان إيدير في إثراء التراث الموسيقي الجزائري من خلال تقديم دراسة وافية لأعماله وتأثيرها. ففصل في سيرته الذاتية، ومسيرته الفنية وتطورها، ثم تناول تحليلًا معمقًا لمجموعة مختارة من مؤلفاته. وسلط الضوء على إسهاماته البارزة في تطور الموسيقى الجزائرية، واستكشف القيم الفنية والثقافية التي تحملها أغانيه. ومن خلال هذا التحليل، سعى الفصل إلى تقديم فهم شامل لتأثير إيدير على المشهد الموسيقي الجزائري وتوضيح كيفية انعكاس إنجازاته على الثقافة الموسيقية الوطنية.

أظهرت نتائج البحث بعد دراسة الألحان والإيقاعات والمواضيع التي تناولها إيدير أن الأغنية القبائلية، رغم تجذرها في تقاليد إقليمية، تتمتع بمرونة وغنى يسمحان بإعادة ابتكارها وتحديثها. فقد تخطت أعمال مثل: "آ ڤَاڤَا إِينُوفَا" الحدود، مع الحفاظ على جوهر التقليد القبائلي. ويعود نجاح إيدير إلى دمج فريد بين الآلات الموسيقية الحديثة والتقليدية، إلى جانب تنوع المقامات الموسيقية (مثل المقامات الدياتونية والأندلسية)، مما خلق توازنًا متناغمًا بين التراث والحداثة. وتجسّد أعمال إيدير اندماجًا معقدًا بين هذه التأثيرات، وهو عملية يمكن تفسيرها، بالاستناد إلى مفاهيم بيير بورديو[1]، كنوع من «التهجين الثقافي»، حيث لا يؤدي تحديث الأشكال الفنية التقليدية إلى زوالها، بل

[1] Bourdieu Pierre, Les trois états du capital culturel, op.cit.

إلى تعزيزها كوسيلة لإبراز الهوية الثقافية. وبهذا، تمكن إيدير من الحفاظ على توازن دقيق بين الحفاظ على الهوية الثقافية المحلية وإدماجها في إطار عالمي. ويبرز البحث اذن، بعد عمليات تحليل لبعض مؤلفات الفنان النتائج التالية:

- **إتقان الاساليب التقليدية والحديثة** :نجح إيدير في أسر الجمهور القبائلي من خلال الجمع بين التراث والحداثة، حيث خلق أعمالًا فنية متجذرة بعمق في سياقها الثقافي وتردد صداها لدى جمهور متنوع.
- **الثراء الموسيقي والتنوع الأسلوبي** :تعكس أعماله تنوعًا في الأساليب، حيث تمزج بين المقامات القبائلية التقليدية والمقامات الدياتونية والأندلسية، بالإضافة إلى التناغمات الكلاسيكية الغربية. أتاحت له مقاربته المبتكرة الحفاظ على أصالة هذه الموسيقى، مع الانفتاح على تأثيرات جديدة.
- **المواضيع المتنوعة والاصالة الثقافية** :تناولت أغانيه مواضيع مثل الحفاظ على اللغة القبائلية، وتوصيف المناظر الطبيعية والحياة اليومية، فضلاً عن قيم عالمية مثل الشجاعة، التضامن، والهوية الثقافية.
- **الشخصية الفنية البارزة** :تتميز أصالة إيدير بقدرته على فهم تطلعات جمهوره، حيث قدم توازنًا مثاليًا بين التراث والابتكار، مما جعله محط إعجاب الجمهور القبائلي والدولي.
- **التعاونات الفنية المثمرة** :تعاون الفنان مع شعراء وملحنين بارزين مثل: (بن محمد ومعطوب الوناس)، مما أضاف إلى أعماله قيمة فنية عالية مع الحفاظ على جودة فنية وتقنية رفيعة.
- **الاعتراف الرسمي والشعبي** :تم الاعتراف بموهبته على الصعيدين الرسمي والشعبي، مما جعله رمزًا للهوية القبائلية والمقاومة الثقافية.
- **العمق الشعري والشمولية الموسيقية** :تميزت كلمات أغانيه بعمق شعري واستطاعت إثارة مشاعر عالمية، مدعومة بإيقاعات متوازنة تجمع بين البساطة والتعقيد.
- **الانتشار العالمي للأغنية القبائلية** :ساهم المطرب في نشر الأغنية القبائلية عالميًا من خلال مشاركته في مهرجانات دولية، مما عزز من رؤية الثقافة القبائلية على الساحة العالمية.

اظهر التحليل النقدي ان إحدى نقاط قوة الفنان "إيدير" تتمثل في قدرته على استخدام الموسيقى كأداة للمقاومة الثقافية، في السياق الجزائري لمرحلة ما بعد الاستعمار، الذي تميز بتوترات هوياتية بين الناطقين بالعربية والناطقين بالأمازيغية، حيث تندرج أعماله عند تقاطع القضايا السياسية والثقافية. من خلال تحديث الأغنية القبائلية وجعلها متاحة للجمهور غير الناطق بالأمازيغية، وقد يكون إيدير قد ساهم في تعزيز الاعتراف باللغة القبائلية والثقافة الأمازيغية على الساحة الدولية. ومع ذلك، يفتح هذا النجاح المجال للتفكير في التوازن الدقيق بين الابتكار والحفاظ

على التقليد. وقد يثير إدماج العناصر الخارجية تساؤلات حول تأثيرها على جوهر التقليد الموسيقي القبائلي، مما يبرز التحدي المتمثل في الحفاظ على الجذور الثقافية اثناء التكيف مع السياق العالمي. ومع ذلك، وبالاستناد إلى المنطق الجرَمسكي[1] في النضال من أجل الهيمنة الثقافية، يمكن أن يُنظر إلى هذا التكيف كنوع من المقاومة الفعالة. وبالتالي، بدلاً من إضعاف التقليد، قد تُمكن هذه الاستراتيجية من إبقائه حيوياً وديناميا في سياق عالمي متغير باستمرار . ويمكن تفسير نجاح إيدير من خلال نظرية "عولمة الموسيقى التقليدية" التي طورها ستوكيس[2]، والتي تستكشف كيف يمكن للموسيقى المحلية أن تتحول إلى منتجات ثقافية عالمية دون أن تفقد بالضرورة أصالتها. وفي حالة فنانا، فقد ساهمت هذه العولمة في تحقيق اعتراف دولي بالأغنية القبائلية، وعززت أيضاً من ترسيخها في التراث الموسيقي العالمي مع ضمان استمرارها.

وابان البحث أيضا إسهاماته وأصالته الغير مسبوقة في دراسة الموسيقى القبائلية. على عكس الأعمال التي ركزت على الجانب التقليدي فقط، ويبرز أن الابتكار يمكن أن يتعايش مع الحفاظ على التراث الثقافي. تجسد أعمال إيدير كيف يمكن للفنان أن يكون حارسًا للتراث وفي نفس الوقت رائدًا في التحديث الموسيقي.كما سلطت دراسة التعاونات الدولية لإيدير الضوء على دور الموسيقى كأداة للتبادل الثقافي، مما يبرز قدرة الأغنية القبائلية على تجاوز الحدود مع الحفاظ على هويتها.

ان البحث لم يستنفد كل أبعاد أعمال إيدير. فقد توفر دراسة أكثر عمقًا لأعماله الأخيرة فهمًا أفضل لتطور مسيرته الموسيقية. كما سيكون من المفيد دراسة شخصيات أخرى بارزة في الموسيقى القبائلية وتحليل استقبال موسيقى إيدير من قبل أجيال مختلفة.ويبقى من الضروري مواصلة دراسة التراث الموسيقي الجزائري وتوسيع مجال البحث ليشمل فنانين قبائليين معاصرين آخرين. يعد استكشاف دور الشتات القبائلي في نشر الموسيقى القبائلية أيضًا مسارًا واعدًا. وأخيرًا، تشجيع الأبحاث في مجال علم الموسيقى بالتعاون مع الموسيقيين والباحثين الدوليين سيسهم في تعزيز فهمنا للموسيقى القبائلية وديناميكياتها. ولقد فتحت هذه الأطروحة آفاقًا جديدة للبحث في مجال الموسيقى القبائلية وعلم الموسيقى العرقي. إن أعمال إيدير، من خلال دمجها بين التراث والحداثة، تثبت أن التراث الموسيقي القبائلي يمكن الحفاظ عليه وفي نفس الوقت تجديده، مما يضمن استمراريته ونقله للأجيال القادمة.

[1] Gramsci Antonio, Cahiers de prison, Gallimard, Paris, 1978, Cahiers 11- 12.

[2] Stokes Martin, Ethnicity, Identity, and Music : The Musical Construction of Place, Berg, Oxford/Providence, USA, 1994,pp 1-24, accès le septembre 2, 2024, sur https://music.arts.uci.edu/abauer/Cross-Cultural/readings/Stokes_Ethnicity_Identity_Music.pdf

مكتبة البحث

- **مكتبة البحث:**

- **المراجع بالعربية:**

1- سيد احمد سري، الطرب الأندلسي، مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصنعة، ابدا للنشر، الجزائر، 1997.

2- سيد احمد سري، الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية، الطرب الأندلسي، مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصنعة، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2002.

3- عبد العزيز بن عبد الجليل، الموسيقى الأندلسية المغربية، الكويت، 1988.

4- غلام الله عبد القادر، من تراث الموسيقى الجزائرية، الجزء الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، د ت.

5- فيصل بن قلفاط، الموسيقى الكلاسيكية في الدول المغاربية، مقاربة تاريخية، دائرة الثقافة غير المادي والكوريغرافيا، تلمسان عاصمة الثقافة الاسلامية، تلمسان، الجزء الاول، 2011.

6- فيصل بن قلفاط، مختارات من الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية، (د ط)، تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، الجزائر، 2011.

7- محمد الصالح ونيسي، جذور الموسيقى الاوراسية، ط3، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008.

8- محمود قطاط، دراسات في الموسيقى العربية، المكتبة التونسية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، اللاذقية، 1987.

- **المراجع المترجمة الى العربية:**

9- بول هنري لانج، الموسيقى في الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس(النهضة)، ترجمة احمد حمدي محمود، مراجعة حسين فوزي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر،1985.

10- جوليوس بورتنوى، ترجمة دكتور فؤاد زكريا، الفيلسوف وفن الموسيقى، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2004.

11- هنري جورج فارمر، ترجمة حسين نصار، مراجعة عبد العزيز الاهواني، تاريخ الموسيقى العربية، المركز القومي للترجمة، القاهرة ،2010.

12- هوجولا يختنريت، الموسيقى والحضارة، ترجمة احمد محمد محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ب ط، 1982.

- **المراجع باللغة الأجنبية:**

13- A Danhauser, Théorie de la musique, corrigée par Henri Rabaud, Édition Hanry Lemoine, Paris, 1929.
Adorno T, Introduction à la sociologie de la musique, Genève : Contrechamps, 2017.

14- Adorno T & Horkheimer M, La dialectique de la Raison, Paris : Gallimard, 1983.

15- Alilat F, Idir, un Kabyle du monde, Monaco : Rocher, 2022. Brett M & Fentress E, the Berbers, Massachusetts: Blackwell Publishing, 1996.
16- Bohlman Philip V, World Music : A Very Short Introduction, Oxford University Press, 2020
17- Camps G, Berbères, aux marges de l'histoire, Toulouse : Éditions des Hespérides, 1980.
18- Chailley J, Histoire musicale du Moyen Âge, Paris : Presses universitaires de France, 1969, consulté le 27 janvier 2022.
19- Chailley J, La musique grecque antique, Paris : Les Belles Lettres, 1979, consulté le 27 décembre 2021, sur https://dokumen.tips/documents/chailley-j-la-musique-grecque-antique.html?page=1.
20- Daoudi B & Miliani H, L'aventure du raï : Musique et société, Paris : Seuil, 1996.
21- Daumas E & Fabar PD, La grande Kabylie, Paris : L. Hachette et Cie, 1847, récupéré sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1066012/f3.item.
22- De Certeau M, L'écriture de l'histoire, Paris : Gallimard, 1975. Derderian R, North Africans in Contemporary France: Becoming Visible, New York: Palgrave Macmillan, 2004.
23- Durkin Philip, Borrowed Words: A History of Loanwords in English, Oxford University Press, Oxford, 2014.
24- Goodman J, Berber Culture on the World Stage, Bloomington: Indiana University Press, 2005.
25- Gramsci Antonio, Cahiers de prison, Gallimard, Paris, 1978.
26- Guettât Mahmoud, La musique arabo-andalouse, l’empreinte du Maghreb, Édition Fleurs sociales et El Ouns, Paris, Montréal, 2001.
27- Grasshoff M, the Magical Life of Berber Women in Kabylia, Lausanne: Peter Lang Publishing Inc, 2007.
28- Hadj Ali Bachir, El-Anka et la tradition chaâbi, Alger républicain, 2010.
29- Hanoteau A & Letournaux, Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura, Paris, 1867.
30- Khouas Arezki, Révolte et espoir dans la chanson kabyle contemporaine, Éditions Milles-Feuilles, Alger, 2009.
31- Mahfoufi M, Chants kabyles de la guerre d'indépendance, Algérie 1954-1962, Paris : Séguier Éditions, 2002.
32- Mahfoufi M, Chants de femmes en Kabylie, Paris : Ibis Press, 2005.
33- Mahfoufi M, Musiques du monde berbère, Paris : Ibis Press, 2007.
34- Marín M, Al-Andalus y los andalusíes, Barcelone : Icaria Editorial, 2000.

35- Nietzsche F, Le crépuscule des idoles (éd. 7ème), Trad. : H. Albert, Paris : Mercure de France, consulté le 27 janvier 2022.
36- Nietzsche F, Humain, trop humain, 2023, récupéré sur wikisource : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Nietzsche_-_Humain,_trop_humain_(1%C3%A8re_partie).djvu/193.
37- Ould-Braham OD, Musique et instruments de musique du Maghreb, Paris : La Boîte à Documents, 1986.
38- Poché C, Un nouveau regard sur la musique d'al-Andalus "dans" La musique andalou-maghrébine vue d'Espagne, Alger : OPU, 2018.
39- Reynolds D, the Musical Heritage of Al-Andalus, London: Routledge, 2020.
40- Rouanet J, La musique maghrébine "dans" Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, Paris : Delagrave, 1913.
41- Saidani Maya, La musique du Constantinois, contexte, nature, transmission et définition, Casbah, Algérie, 2006.
42- Saidani Maya, Musique et Danses Traditionnelles du Patrimoine Algérien, Ministère de la Culture, 2013.
43- Salah Fethi, La musique andalou-maghrébine vue d'Espagne, Alger : Office des Publications Universitaires, 2018.
44- Salvador-Daniel Francisco, Musique et instruments de musique du Maghreb, La Boîte à Documents, Paris, 1986.
45- Salvador-Daniel Francisco, Notice sur la musique kabyle, dans Hanoteau Adolphe, Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura, Bastide, Librairie Éditeur, Alger, 1867.
46- Silverstein P, Algeria in France: Transpolitics, Race, and Nation, Indiana: Indiana University Press, 2004.
47- Siron J, Dictionnaire des mots de la musique, Paris : Outre Mesure, 2004, récupéré sur Wikipedia.
48- Stokes Martin, Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place, Berg, Oxford/Providence, USA, 1994.
49- Virolle M, La Chanson raï : de l'Algérie profonde à la scène internationale, Paris : Karthala, 1995.
50- Weber W, Music and the Middle Class, New York, USA: Routledge, 2016.
51- Wright O, Music in Muslim Spain "dans" The Legacy of Muslim Spain, New York: E.J. Brill, 1992.

– الرسائل الجامعية بالعربية:

52- بن براهم جمال، مقاربة نقدية لمنهاج التربية الموسيقية لمرحلة التعليم الثانوي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم التربية، الجزائر، 2018.

53- العمري سوادة، معوقات تحقيق اهداف التربية الموسيقية، دراسة ميدانية حول المدرسة الابتدائية الجزائرية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، كلية العلوم الاجتماعية، قسم علوم التربية، 2015.

– الرسائل الجامعية باللغة الأجنبية:

54- Andrews T, Songs of Discontent : The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, 2013, consulté le 10 mai 2022, sur Penn State University Libraries : https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17564.

55- Chebli Hacene, Étude comparative entre le chaâbi et l'andalou, analyse de forme, "refda" et "nouba", thèse de magister, ENS Kouba, Alger, 2017-2018.

56- Elsner E, Urban Music of Algeria "cité dans" Bledi Cockneys : Music, Identity and Mediation in Algerian London, PhD Department of Music School of Arts and Social Sciences, City University London, London, England : City University London, 2002.

57- Ikhlef O, La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires, 2018, consulté le 1er janvier 2022, sur HAL theses : https://theses.hal.science/tel-02013402.

58- JaFran J, North Africa: Overview "cité dans" Bledi Cockneys: Music, Identity and Mediation in Algerian London, PhD Department of Music School of Arts and Social Sciences, City University London, London, England : City University London, 2002.

59- Kitchell LP, Songs of Discontent: The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, 2013, consulté le 10 mai 2022, sur Penn State University Libraries: https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17564.

60- Langlois T, Bledi Cockneys : Music, Identity and Mediation in Algerian London, PhD Department of Music School of Arts and Social Sciences, City University London, London, England : City University London, 2013.

61- Lounis D & Mezouane R, Songs of Discontent: The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, 2013, consulté le 10 mai 2022, sur Penn State University Libraries: https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17564.

62- Lowenthal D, Possessed by the Past: The Heritage Crusade and the Spoils of History, C. United Kingdom at the University Press, Cambridge: University Press, Cambridge, 1996.

63- Maddy-Weitzman B, the Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, Texas: The University of Texas Press, 2011.

64- Morgan A & Nickson C, Algeria, Raï: Rocking the Casbah "cité dans" Bledi Cockneys: Music, Identity and Mediation in Algerian London, PhD Department of Music School of Arts and Social Sciences, City University London, London, England : City University London, 2006.

65- Orr C, Songs of Discontent: The Kabyle Voice in Post-Colonial Algeria, 2013, consulté le 14 mars 2021, sur Penn State University Libraries: https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17564.

- **المجلات العلمية والمؤتمرات والجرائد والمقالات باللغة العربية:**

66- الجريدة الرسمية. (2016, مارس 7). الجريدة الرسمية. ماي 11, 2022, joradp: http://www.joradp.dz/FTP/jo-francais/2016/F2016014.pdf

67- بسدات عبد الصمد، التراث الموسيقي الجزائري، دراسة في الأنواع والطبوع، الموسيقى العالمة نموذجا. مجلة النص. سيدي بلعباس، المجلد 9، العدد 3، 2022.

68- بويعقوب قولنارة، دروس ما بعد التدرج (ماجستير) في طرق التحليل التطبيقية في التربية الموسيقية، وحدة تحليل الموسيقى الصوتية، قسم الموسيقى، المدرسة العليا للأساتذة، القبة، الجزائر، جانفي، 2018.

69- منظمة الامم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، التراث الثقافي غير المادي، النصوص الاساسية، اتفاقية عام 2003، صون التراث الثقافي غير المادي، الطبعة 2018، اليونسكو فرنسا.

70- وزارة التربية الوطنية، اللجنة الوطنية للمناهج، الدليل المنهجي لإعداد المناهج، الجزائر، 2016.

71- وزارة التربية الوطنية، اللجنة الوطنية للمناهج، المناهج والوثائق المرافقة، السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، الجزائر، 2003.

72- وزارة التربية الوطنية، الوحدة التكوينية الثالثة، المناهج التعليمية، الديوان الوطني للتعليم والتكوين عن بعد، الجزائر، 2011.

- **المجلات والجرائد والمقالات باللغة الأجنبية:**

73- Abdelfettah Lalmi. N, Du mythe de l'isolat kabyle, 2004, Consulté le Avril 19, 2019, sur Openedition Journals : https://journals.openedition.org/etudesafricaines/4710?fbclid=IwAR3zFza4ogxocS7S5XOxWddwncdneV1yF3yW91ig9NckaXWTqdhiiJHBRhI&lang=fr

74- Abdelfettah Lalmi N, Du mythe de l'isolat kabyle, 2004, consulté le 19 avril 2019, sur Openedition Journals : https://journals.openedition.org/etudesafricaines/4710?fbclid=IwAR3zFza4ogxocS7S5XOxWddwncdneV1yF3yW91ig9NckaXWTqdhiiJHBRhI&lang=fr

75- Abrika B, La gouvernance locale traditionnelle solidaire, 2012, consulté le 20 mars 2022, sur ccfd-terresolidaire : https://ccfd-terresolidaire.org/wp-content/uploads/2012/02/abrika-la-gouvernance-locale-traditionnelle-solidaire.doc

76- Accaoui Christian, Éléments d'esthétique musicale, C C musique, Éditeur, 2011, consulté le 25 novembre 2023, sur Actes Sud :

https://www.actes-sud.fr/sites/default/files/extraits/9782742796014_extrait.pdf

77- ACB, Le Petit village, réalisé par Idir et chanté par les enfants de Tiddukla, 1996, consulté le 10 décembre 2023, sur lesamisdegeneriques : https://www.lesamisdegeneriques.org/ark:/naan/a011438876813m3BqRz/from/a0114388768133T0oCR

78- Adel F, Insaniyat - Un patrimoine en danger, 2021, consulté le 1er février 2022, sur Openedition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/7894?lang=fr

79- Annuaire de l'Afrique du nord, Centre national de la recherche scientifique, 1973

80- Akerkar A, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition, 2014, consulté le 11 avril 2020, sur ResearchGate : https://www.researchgate.net/publication/262543217_Villages_kabyles_et_gestion_commune_des_ressources_naturelles_entre_modernite_et_tradition

81- Alilat F, Idir chante la France multicolore, Jeune Afrique, 2007, consulté le 25 décembre 2023, sur https://www.jeuneafrique.com/80104/archives-thematique/idir-chante-la-france-multicolore/

82- Ameziane Amar, Idir, la chanson « A vava-inou va » dans le contexte politique de sa parution, La Plume Francophone, 18 mai 2020

83- Aristote, Problèmes musicaux d'Aristote, Revue des Études Grecques, tome 4, fascicule 15, 1891, Paris : ERNEST LEROUX, 1891, consulté le 27 janvier 2022, sur https://www.persee.fr/issue/reg_0035-2039_1891_num_4_15

84- Béatrice D, Le rythme musical dans l'Encyclopédie, Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, volume 5 (numéro 1), 1988, https://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1988_num_5_1_981

85- BE Dahmani M, Kabylie : Géographie, 2004, consulté le 10 mars 2022, sur Openedition Journals : https://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/1395

86- Boumediene Lechlech, La chanson bédouine de l'Oranie, Oran-Ain Témouchent, 2012, consulté le 31 juillet 2022 à 18 :13, sur https://www.socialgerie.net/spip.php?article708

87- Bourdieu Pierre, Les trois états du capital culturel, In : Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 30, 1979, L'institution scolaire, pp. 3-6 ; doi : https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654 ; https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654

88- Basset A, Articles de dialectologie berbère, Paris : Librairie C Klincksieck, 1959, consulté le 20 mars 2022, sur

https://archive.org/details/articlesdedialectologieberberedeandrebassetparislibrairiec.klincksieck1959/page/n9/mode/2up

89- Bastenier A, La fabrique du patrimoine, de Nathalie Heinich, 2010, consulté le 19 mai 2022, sur Revuenouvelle : https://revuenouvelle.be/La-fabrique-du-patrimoine-de-Nathalie-Heinich

90- Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Dix-septième session, 2022, Le rai chant populaire d'Algérie, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture

91- Ben Braham Djamel, Genres et styles musicaux enseignés en Algérie, 2017, consulté le 20 février 2022, sur asjp.cerist : https://www.asjp.cerist.dz/en/article/78710

92- Benbrahan Djamel, La musique kabyle actuelle : entre influences orientales et occidentales, 2012, consulté le 8 mai 2020, sur Sibetrans : https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-2.pdf

93- Bensignor F, Idir, la constance, 1994, consulté le 26 novembre 2023, sur Persee : https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1994_num_1172_1_2158

94- Boulifa S, Le Djurdjura à travers l'histoire, Alger : J Bringaud, Imprimeur-Éditeur, 1925, consulté le 20 mars 2022, sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5608584b#

95- Bourdieu P, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition, 1958, Consulté le 20 avril 2019, sur ResearchGate : https://www.researchgate.net/publication/262543217_Villages_kabyles_et_gestion_commune_des_ressources_naturelles_entre_modernite_et_tradition

96- Brenzinger M, Dwyer A, De Graaf T, Grinevald C, Krauss M, Miyaoka O, Zepeda O, Vitalité et disparition des langues, 2002, Consulté le 19 janvier 2022, sur Archive.wikiwix : https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fich.unesco.org%2Fdoc%2Fsrc%2F00120-FR.pdf%2Findex.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url

97- Broclain E, Haug B, Patrix P, Introduction. Musique : patrimoine immatériel, 2019, Consulté le 11 août 2021, sur OpenEdition Journals : https://journals.openedition.org/transposition/4121

98- Brown LW, Maghrib Historiography: The Unit of Analysis Problem cité dans The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, Texas : The University of Texas Press, 1997

99- Buccellati G, Hurrian music, 2003, Consulté le 27 décembre 2021, sur Urkesh : https://urkesh.org/urkeshpublic/music.htm

100- Buch E, Le duo de la musique savante et la musique populaire, 2013, Consulté le 10 décembre 2020, sur SHS HAL : https://shs.hal.science/halshs-01575821
101- Camps G, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition, 2014, Consulté le 10 avril 2020, sur ResearchGate : https://www.researchgate.net/publication/262543217_Villages_kabyles_et_gestion_commune_des_ressources_naturelles_entre_modernite_et_tradition
102- Carette A, Exploration scientifique de l'Algérie : études sur la Kabylie proprement dite, Paris : Imprimerie de Cosse et J Dumaine, 1849, Consulté le 19 avril 2019, sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1037688.image#
103- Carroll N, Le duo de la musique savante et de la musique populaire, Genres, hypergenres et sens commun, 2013, Consulté le 10 décembre 2020, sur OpenEdition Books : https://books.openedition.org/editionsehess/20846?lang=fr
104- Chabot-Canet C, Ardaillon L, Roebel A, Analyse du style vocal et modélisation pour la synthèse de chant expressif : l'exemple d'Édith Piaf, 2020, Consulté le 25 novembre 2023, sur OpenEdition Journals : https://journals.openedition.org/volume/8268
105- Chaker S, Encyclopédie berbère cité dans The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States, Texas : The University of Texas Press, 1987
106- Daoudi B, Idir, identités à dire, 1999, Consulté le 25 novembre 2023, sur Libération : https://www.liberation.fr/culture/1999/10/08/idir-identites-a-dire_285008/
107- De Lara P, Notes sur la signification musicale, 2006, Consulté le 27 décembre 2021, sur Cairn.info : https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2004-2-page-77.htm
108- De Saussure F, Cours de linguistique générale, Paris : Payot, 1997, Consulté le 27 décembre 2021, sur https://monoskop.org/images/f/f1/Saussure_Ferdinand_de_Cours_de_linguistique_generale_Edition_critique_1997.pdf
109- Deschepper J, Notion en débat, Le patrimoine, 2021, Consulté le 19 mars 2021, sur Géoconfluences : https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/patrimoine
110- Desplat-Roger J, Musique savante / musique populaire ? Réflexions critiques sur une distinction, 2023, Consulté le 16 mars 2023, sur Cairn.info : https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2023-2-page-1.htm

111- Direche-Slimani K, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition, 2014, Consulté le 20 avril 2019, sur ResearchGate : https://www.researchgate.net/publication/262543217_Villages_kabyles_et_gestion_commune_des_ressources_naturelles_entre_modernite_et_tradition

112- Dumézil G, Du mythe à l'histoire cité dans Histoire et diversité des cultures, 1984, Consulté le 20 février 2020, sur Unesdoc UNESCO : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000058850

113- Edmondson J, Wall T, Schmidt-Jones C, 2022 ,موسيقى فنية, Consulté le 30 janvier 2022, sur عريق : https://areq.net/m/%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D9%89_%D9%81%D9%86%D9%8A%D8%A9.html

114-

115- Esteban Valdivieso G, The Music of Al-Andalus, a Shared Heritage, 2000, Consulté le 6 mars 2024, sur El Legado Andalusi : https://www.legadoandalusi.es/magazine/the-music-of-al-andalus-a-shared-heritage/?lang=en

116- Estreicher Z, Une technique de transcription de la musique exotique citée dans Notation, transcription, analyse de Nicolas Meeùs, Communication aux journées d'étude, Musiques orales, leur notation et encodage numérique, Paris, Maison des Sciences Humaines Nord, France : Les Éditions de l'immatériel, 2015, Consulté le 27 décembre 2021, sur http://nicolas.meeus.free.fr/NMTheorie/NTA.pdf

117- Ethnomusicologie, Compte-rendu des rencontres autour des sciences du patrimoine immatériel à Alger, première journée, 2010, Consulté le 10 février 2022, sur Ethnomusicologie1.rssing : https://ethnomusicologie1.rssing.com/chan-7305293/all_p1.html

118- Faouzi A, Un patrimoine en danger, 2000, Consulté le 20 février 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/7894?lang=en

119- Feneyrou L, De la théorie et de l'esthétique musicales, Histoire de la recherche contemporaine, Tome VII-N°1, 2018, Consulté le 2 décembre 2023, sur http://journals.openedition.org/hrc/1831 ; DOI : https://doi.org/10.4000/hrc.1831

120- Francfort D, Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante ?, 2014, Consulté le 10 décembre 2022, sur sites.ffclrp.usp.br : https://sites.ffclrp.usp.br/viencontromusicologia/files/GAND%20Version%20oral%20-%20VIEM.pdf

121- Friedmann J, Musical Aesthetics : An Introduction to Concepts, 2018, Consulté le 2 décembre 2023, sur Cambridge Scholars :

https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-5275-0940-5-sample.pdf

122- Gonzales A, Quelques réflexions sur l'archéologie de l'écriture historique, 2010, Consulté le 20 février 2020, sur Persée : https://www.persee.fr/doc/dha_2108-1433_2010_sup_4_1_3354

123- Guettât M, Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou, 2002, Consulté le 20 mars 2022, sur Persée : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2064

124- Guettât M, L'école musicale d'al-Andalus à travers l'œuvre de Ziryâb, 1995, Consulté le 20 février 2022, sur Zenodo.org : https://zenodo.org/records/4621125

125- Guibbaud C, La Maison Kabyle, s.d, Consulté le 10 mars 2020, sur Lestizis : http://www.lestizis.fr/Maison-Kabyle/La%20Maison%20Kabyle.pdf

126- Hadj Ali B, El Anka et la tradition "chaabi", 1978, Consulté le 20 février 2022, sur Cinumed : https://cinumed.mmsh.univ-aix.fr/collection/item/65461-el-anka-et-la-tradition-chaabi?offset=30

127- Hamers JF, Blanc MK, Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990, 2011, Consulté le 11 mai 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/13093

128- Hannecart C, Des musiciens sur les scènes locales en nord de France : Formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de créations collectives, Thèse de doctorat, Lille, Université de Lille, France : HAL Science, 2014, Consulté le 27 décembre 2021, sur https://theses.hal.science/tel-01529688v1/document

129- Hanoteau A, Letourneux A, La Kabylie et les coutumes kabyles, Paris : L'Imprimerie Nationale, 1893, Consulté le 19 avril 2019, sur https://books.google.dz/books?id=9g9bAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_book_other_versions_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

130- Hennion A, Pour une in-tuition musicale, 2010, Consulté le 4 janvier 2022, sur Cairn : https://www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-55.htm

131- Horizon, la maison kabyle, 2015, Récupéré sur Tighilt-bouksas.over-blog : http://tighilt-bouksas.over-blog.com/2015/12/maison-kabyle.html

132- Ibn Khaldoun, Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique Septentrionale, Alger, Imprimerie du Gouvernement, 1852, Consulté le 20 mars 2022, sur https://menadoc.bibliothek.uni-halle.de/publicdomain/content/titleinfo/436492

133- Journal officiel, Organisation du territoire du pays, Algérie, 2019, Consulté le 13 décembre 2022, sur https://www.joradp.dz/FTP/jo-francais/2019/F2019078.pdf

134- Kenny A, Tensions between the "serious" and the "popular" in music : Josephine Lang's compositional environment, 2009, Consulté le 21 janvier 2022, sur Mural Maynooth University : https://mural.maynoothuniversity.ie/9472/1/Musicology%202%20Kenny.pdf
135- Khouas A, Cherbi M, Chanson Kabyle Et Identité Berbère : L'œuvre de Lounis Aït Menguellet cité dans La chanson algérienne contemporaine : Variations sociolinguistiques et littéraires Paris : Paris-Méditerranée, 1999, consulté le 10 février 2022
136- Kloss J, Songs & Their History 2012, consulté le 10 décembre 2023, sur Just Another Tune : http://www.justanothertune.com/html/cambricshirt.html
137- Kosmicki G, Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ? 2006, consulté le 30 janvier 2022, sur Guillaume Kosmicki : https://guillaume-kosmicki.org/pdf/musiquespopulaires&musiquessavantes.pdf
138- Lacoste-Dujardin C, Géographie culturelle et géopolitique en Kabylie La révolte de la jeunesse kabyle pour une Algérie démocratique 2001, consulté le 10 mars 2022, sur Cairn.info : https://www.cairn.info/revue-herodote-2001-4-page-57.htm
139- Le Govic T, Folklorique ou traditionnel ? 2013, consulté le 15 février 2022, sur Tristan Le Govic : https://www.tristanlegovic.eu/blog.php?pennad=folklorique-ou-traditionnel&yezh=fr
140- Leost S, Folklore ou tradition, faut-il choisir ? 2022, consulté le 2 décembre 2022, sur Projet Canto : https://projet-canto.fr/folklore-ou-tradition-faut-il-choisir/
141- Leterrier S-A, Musique populaire et musique savante au XIXe siècle, Du "peuple" au "public" 1999, consulté le 10 décembre 2020, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/rh19/157
142- Levinson J, Music, aesthetics of 2000, consulté le 25 novembre 2023, sur Routledge Encyclopedia of Philosophy : https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/music-aesthetics-of/v-1
143- Lledo E, Nouar RIMITTI (Cheikha) 2022, consulté le 10 février 2022, sur Universalis : https://www.universalis.fr/encyclopedie/nouar-rimitti-cheikha/
144- Mahfoufi M, La chanson kabyle en immigration : une rétrospective 1994, consulté le 20 février 2022, sur Persée : https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1994_num_1179_1_2281
145- Mahfoufi M, Musiques de Kabylie 2010, consulté le 10 mai 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/3234

146- Meeùs N, Notation, transcription, analyse 2016, consulté le 27 décembre 2021, sur HAL : https://hal.science/hal-02894129/document
147- Mernissi F-W, Islam and Democracy: Fear of the Modern World cité dans The Berber Identity Movement and the Challenge to North African States Texas : The University of Texas Press, 1992
148- Metref A, IDIR EN 3 INTERVIEWS 2007, consulté le 26 novembre 2023, sur ACBParis : https://www.acbparis.org/?p=6047
149- Miliani Hadj, Culture planétaire et identités frontalières : À propos du rap en Algérie 2002, consulté le 20 février 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/etudesafricaines/165
150- Miliani Hadj, Variations linguistiques et formulations thématiques dans la chanson algérienne au cours du XXe siècle 2004, consulté le 20 février 2022, sur Open Edition Books : https://books.openedition.org/irmc/1487?lang=fr
151- Miliani Hadj, Christian Poché et Jean Lambert, Musiques du monde arabe et musulman 2012, consulté le 25 septembre 2020, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/7937
152- Miliani Hadj, De la nostalgie du local aux mythologies de l'exil : chanteurs et chansons dans l'émigration algérienne en France (des années 1920 au début des années 80) 2012, consulté le 20 février 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/7849
153- Miliani Hadj, Sur la chanson oranaise : une synthèse historique 2016, consulté le 20 février 2022, sur Ouvrages CRASC : https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2016_productions%20_et_receptions_culturelles_musique_cinema_hadj_miliani2.pdf
154- Miliani Hadj, Déplorations, polémiques et stratégies patrimoniales. À propos des musiques citadines en Algérie en régime colonial 2018, consulté le 20 février 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/18462?lang=en
155- Milo D, Le musical et le social : variations sur quatre textes de William Weber 1987, consulté le 10 décembre 2020, sur Persée : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1987_num_42_1_283366
156- Mouats H, Mode, tabaâ (طبع) ou maqam 2012 (مقام), consulté le 20 mars 2022, sur New Diapason Deskikda : http://newdiapasondeskikda.over-blog.fr/article-mode-tabaa-ou-maqam-par-mouats-hafid-109745115.html
157- Nettl B, Heartland Excursions : Ethnomusicological Reflections on Schools of Music 1995, consulté le 10 décembre 2020, sur Books.google : https://books.google.dz/books?id=wZZ1_pQJnKEC&pg=PA3&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

158- Nietzsche F, Humain, trop humain Paris : Société du Mercure de France, 1906, récupéré sur https://upload.wikimedia.org/wikisource/fr/1/15/Nietzsche_-_Humain%2C_trop_humain_%281%C3%A8re_partie%29.pdf
159- Parent M-C, La notion de patrimoine culturel vivant : Une contribution ethnomusicologique 2006, consulté le 8 novembre 2021, sur Wordpress : https://mariechristineparent.wordpress.com/recherche/articles-et-travaux/la-notion-de-patrimoine-culturel-vivant-une-contribution-ethnomusicologique/
160- Parent M-C, Patrimonialisation des traditions musicales : l'exemple de deux processus distincts au Brésil 2010, consulté le 11 novembre 2021, sur Academia : https://www.academia.edu/2419256/Patrimonialisation_des_traditions_musicales_lexemple_de_deux_processus_distincts_au_Br%C3%A9sil
161- Parret H, De Baumgarten à Kant : sur la beauté 1992, consulté le 2 décembre 2023, sur Persée : https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1992_num_90_87_6745
162- Penella J, La musique du constantinois : contexte, nature, transmission et définition 2005, consulté le 10 février 2022, sur Academia.edu : https://www.academia.edu/27298159/la_musique_du_constantinois_contexte_nature_transmission_et_d%C3%A9finition
163- Perret Cécile, Paranque B, Villages kabyles et gestion commune des ressources naturelles : entre modernité et tradition 2014, consulté le 20 mars 2019, sur Researchgate : https://www.researchgate.net/publication/262543217_Villages_kabyles_et_gestion_commune_des_ressources_naturelles_entre_modernite_et_tradition
164- Perrier C, ecouter/chanter. Stage avec catherine perrier 1999, consulté le 1 septembre 2023, sur Cmatra : https://cmtra.org/Nos_actions/Ressources/956_Ecouter_Chanter_Stage_avec_Catherine_Perrier.html
165- Perrier C, Notions d'interprétation dans le chant traditionnel en Haute Auvergne Limoges, France, 2008, consulté le 26 novembre 2023, sur https://amta.fr/wp-content/uploads/2009/08/Notions-dinterpr%C3%A9tation.pdf
166- Poché C, Lambert J, L’ethnomusicologie face à l’industrie du spectacle 2018, consulté le 20 février 2022, sur Open Edition Journals : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2595
167- Pomian K, Musée et patrimoine 2015, consulté le 19 mars 2021, sur OpenEdition : http://books.openedition.org/editionsmsh/3795. ISBN : 978-2-7351-1960-8. DOI : https://doi.org/10.4000/books.editionsmsh.3795

168- Potop Lazea A, Pour une approche anthropologique des monuments historiques et de la patrimonialisation. Le cas de la Roumanie après 1989 Bodeaux, Université « Victor Segalen » BORDEAUX II, France, 2010, consulté le 19 mai 2023

169- Pouivet R, Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante ? 2008, consulté le 10 décembre 2020, sur Academia.edu : https://www.academia.edu/6697670/_La_musique_savante_manque_%C3%A0_notre_d%C3%A9sir_Rimbaud_Illuminations_M%C3%BAsicas_populares_e_m%C3%BAsicas_eruditas_uma_distin%C3%A7%C3%A3o_inoperante_By_Didier_Francfort

170- Pouivet R, Le duo de la musique savante et la musique populaire 2013, consulté le 10 février 2022, sur Hal Open Science : https://shs.hal.science/halshs-01575821

171- Rumeau D, Pour une in-tuition musicale 2009, consulté le 2 février 2020, sur Cairn.info : https://www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-55.htm

172- Saad S S, Interpreting Ethnic Quiescence : A Brief History of the Berbers cité dans Royal Interest in Local Culture : The Politics and Potential of Morocco's Imazighen Montreal : McGill-Queen's University Press, 2005, consulté le 10 mars 2022, sur http://www.faculty.fairfield.edu/dcrawford/crawford_royal_interest.pdf

173- Saidani M, La musique du constantinois : contexte, nature, transmission et définition 2005, consulté le 10 février 2022, sur Academia.edu : https://www.academia.edu/27298159/la_musique_du_constantinois_contexte_nature_transmission_et_d%C3%A9finition

174- Saidani M, Musiques et danses traditionnelles du patrimoine algérien 2013, consulté le 20 février 2022, sur Academia.edu : https://www.academia.edu/27299284/MUSIQUES_ET_DANSES_TRADITIONNELLES_DU_PATRIMOINE_ALG%C3%89RIEN

175- Saidani M, L’ethnomusicologie face à l’industrie du spectacle en Algérie 2016, consulté le 15 février 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2595#ftn1

176- Saidani M, La notation musicale à l'épreuve de la recherche dans l'étude et la sauvegarde des musiques traditionnelles dans le Maghreb 2018, consulté le 27 décembre 2021, sur Hypotheses : https://phonotheque.hypotheses.org/tag/maya-saidani

177- Saladin M, La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée 2006, consulté le 27 décembre 2021, sur OpenEdition Journals : https://journals.openedition.org/volume/2048

178- Sargent G, Estimation de la structure de morceaux de musique par analyse multi-critères et contrainte de régularité Rennes, Université de Rennes, France, 2013

179- Schmidt-Jones C, Special Subjects in Music Theory 2013, consulté le 30 janvier 2022, sur Citeseerx : https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=1d59ec8888a8f32301b6258f911a42b744533615

180- Scott D, Le duo de la musique savante et de la musique populaire. Genres, hypergenres et sens commun 2017, consulté le 30 janvier 2022, sur OpenEdition Books : https://books.openedition.org/editionsehess/20846?lang=fr#ftn1

181- Slade P, IDIR la culture kabyle, 2019, consulté le 28 décembre 2023, sur Le Bloc Note : https://ledeblocnot.blogspot.com/2019/06/idir-la-culture-kabyle-par-pat-slade.html

182- Tabti-Kouidri F, Identité et altérité dans la chanson kabyle engagée des années 1990 2011, consulté le 11 mai 2022, sur Open Edition Journals : https://journals.openedition.org/insaniyat/13093

183- Tagg P, Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice 2009, consulté le 30 janvier 2022, sur Amherst.edu : https://www.amherst.edu/system/files/media/1080/Tagg%252520-%252520Analysing%252520Popular%252520Music-%252520Theory%25252C%252520Method%252520and%252520Practice%252520.pdf

184- Tournès L, Du phonographe au MP3 2008, consulté le 27 décembre 2021, sur SHS.Hal.Science : https://shs.hal.science/halshs-00651573

185- Tricaud P-M, Conservation et transformation du patrimoine vivant. Etude des conditions de préservation des valeurs des patrimoines évolutifs Paris, France, 2022, consulté le 31 décembre 2022, sur https://hal.science/tel-03698794/document

186- Turp R, Art song: a definition through history La Scena Musicale, 2018, récupéré sur https://myscena.org/pdf-files/sm24-1.pdf

187- Unesco, Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire 1989, consulté le 10 février 2022, sur Unesco : https://www.unesco.org/fr/legal-affairs/recommendation-safeguarding-traditional-culture-and-folklore#:~:text=La%20culture%20traditionnelle%20et%20populaire%20est%20l'ensemble%20des%20cr%C3%A9ations,ci%2C%20les%20normes%20et%20les

188- Unesco, Notre patrimoine mondial 2022, consulté le 19 janvier 2022, sur WHC.Unesco : https://whc.unesco.org/fr/apropos/

189- Virolle M, La Chanson Raï : De l'Algérie Profonde à la Scène Internationale cité dans Bledi Cockneys : Music, Identity and Mediation in Algerian London PhD Department of Music School of Arts and Social Sciences City University London. London, England : City University London, 1995

190- Wildridge J, Characteristics of Folk Music: An Introduction 2020, consulté le 15 février 2022, sur Cmuse: https://www.cmuse.org/characteristics-of-folk-musicAbrika. B, la gouvernance locale traditionnelle solidaire, 2012, Consulté le mars 20, 2022, sur ccfd-terresolidaire : https://ccfd-terresolidaire.org/wp-content/uploads/2012/02/abrika-la-gouvernance-locale-traditionnelle-solidaire.doc

- **التسجيلات والوثائقيات:**

191- إيدير، ريم راحة البال، مقابلة مع، 1992.

192- جرود. ك، فركون طارق، مقابلة مع، ترميم وأرشفة التسجيلات الصوتية، 2022.

193- خليل، عن الموسوعة الموسيقية المختصرة، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1992

194- سهلاوي.م، فركون طارق، مقابلة مع، التكوين الموسيقي، 2021.

195- مصاصري. ح، فركون طارق، مقابلة مع، تصنيف المواد الصوتية، 2021.

196- مصامري. ح، فركون طارق، مقابلة مع، الآلات الموسيقية والأغنية عند القبائل، 2022.

197- وابادي. ر و بوعزارة. ع، فركون طارق، مقابلة مع، التكوين الموسيقي ،2021.

198- يوتوب، Archives Numériques du Cinéma Algérien، Décembre 10, 2023, sur youtube: https://www.youtube.com/watch?v=EFgOrPGQYaU

199- يوتوب، Film algérien، Décembre 10, 2023, youtube: https://www.youtube.com/watch?v=S3ej52sYcHw

200- Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2018

201- Bouyakoub G, T Ferkoune, Intervieweur, 2023

202- Guenoun A, Algérie : la Kabylie, histoire d'une région pas comme les autres T Monde, Intervieweur, 2021, 29 avril, consulté le 13 décembre 2022, sur https://information.tv5monde.com/afrique/algerie-la-kabylie-histoire-dune-region-pas-comme-les-autres-12465

203- Hakem T, Idir et "A Vava Inouva", l'histoire de la berceuse kabyle qui a fait le tour du monde 3 mai 2020, consulté le 23 mai 2022, sur Radio France : https://www.radiofrance.fr/franceculture/idir-et-a-vava-inouva-l-histoire-de-la-berceuse-kabyle-qui-a-fait-le-tour-du-monde-5286064

204- Poché C, Trois questions à Christian Poché (F. 24, Intervieweur) 2009, consulté le 20 février 2022, sur https://www.france24.com/fr/20090427-trois-questions-a-christian-poche-

205- Tobisch L, Le pouvoir expressif et affectif des tonalités 2020, consulté le 3 décembre 2023, sur Radiofrance.fr : https://www.radiofrance.fr/francemusique/le-pouvoir-expressif-et-

affectif-des-tonalites-6936595Bouyakoub. G, T. Ferkoune, Intervieweur, 2023.

- **المعاجم والقواميس باللغة العربية:**

206- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم، معجم، لسان العرب، ج8، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت.

207- بن فارس بن زكريا، أبو الحسين أحمد، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام، محمد هارون، ج6 ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (د.ت).

208- الرازي محمد بن ابي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1967.

209- شوقي ضيف، معجم الموسيقى، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، مصر، 2000.

210- المعاني، (2022). كلمات قريبة. فبراير 1, 2022، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%BA%D9%86%D9%8A%D8%A9/%2027%2001%202022

211- المعاني، تعريف ومعنى تراث في معجم المعاني الجامع –معجم عربي عربي. (2022). جانفي 19, 2022، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-/ar/%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AB

212- معجم المنجد، (2001)، عن وائل عبد الله محمد، ريم احمد، عبد العظيم، تصميم المنهج المدرسي، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، (2011).

213- كارليل، ت. (2023، نوفمبر 5). حكم وأقوال الكاتب الأسكتلندي توماس كارليل. Consulté le 27, جانفي ,2022 sur fawry.news: https://www.fawry.news/351014/%D8%AD%D9%83%D9%85-%D9%88%D8%A3%D9%82%D9%88%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%AA%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B3%D9%83%D8%AA%D9%84%D9%86%D8%AF%D9%8A-%D8%AA%D9%88%D9%85%D8%A7%D8%B3-%D9%83%D8%A7

214- المعجم الوسيط، ط1، ج2، دار المعارف، مصر، (1973).

- **المعاجم والقواميس باللغة الأجنبية:**

215- Aesthetics of music, 2024, Récupéré sur https://www.m5music.hk/en/dictionary/aesthetics-of-music/

216- Arnold D, Art music, 1983, Consulté le décembre 10, 2020, sur en-academic : https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/158922
217- Arraud H, Citations sur la musique, 2012, Consulté le novembre 12, 2023, sur Edmu : https://www.edmu.fr/2012/10/citations-sur-la-musique.html
218- Azoulay É, RIMITTI CHEIKHA, 2022, Consulté le février 10, 2022, sur Universalis : https://www.universalis.fr/encyclopedie/cheikha-rimitti/
219- Bartok B, Citations sur la musique, Citations de compositeurs, 2024, Consulté le novembre 25, 2023, sur Edmu.fr : https://www.edmu.fr/2012/10/citations-sur-la-musique.html
220- Beethoven L v, Brain, 2013, Consulté le janvier 25, 2022, sur Oxford Academic : https://academic.oup.com/brain/article/136/5/1671/284630
221- Bencheikh J, Diény J-P, Maulpoix J-M, Monteil V, Seifert R, Lyrisme, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur Universalis : https://www.universalis.fr/encyclopedie/lyrisme/1-le-lyrisme-arabe/
222- Britanica, Madrigal, 2022, Consulté le janvier 29, 2022, sur Britannica : https://www.britannica.com/art/madrigal-vocal-music
223- Cambridge Dictionary (2022), Song. Consulté le 27 janvier 2022, sur dictionary.cambridge : https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/song
224- Castil-Blaze F HJ, Dictionnaire de musique moderne. Tome 2 (éd. 2eme). Paris : Au magasin de musique de la lyre moderne, 1821, Consulté le janvier 27, 2022
225- Collins, Definition of 'song', 2022, Consulté le février 1, 2022, sur Collins dictionary : https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/song
226- Collinsdictionary, Art song, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur Collins dictionary : https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/art-song
227- Collinsdictionary, Canzone, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur Collins dictionary : https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/canzone
228- Collinsdictionary, Lied, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur Collins dictionary : https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/lied
229- Dictionary, Song, 2022, Consulté le janvier 27, 2022, sur dictionary : https://www.dictionary.com/browse/song
230- Duvelle C, Musique d'Afrique noire, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur Universalis : https://www.universalis.fr/encyclopedie/musicales-traditions-musique-d-afrique-noire/2-tradition-orale/
231- Grove SG, A Dictionary of Music and Musicians (Vol. 3), London: Macmillan, 1890

232- HarperCollins (Éd.), Definition of 'heritage', 2022, Consulté le janvier 19, 2022, sur Collins dictionary : https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/heritage

233- Honegger M, Le dictionnaire de la musique : sciences de la musique (éd. 1), Bourdas, France, 1976

234- INA, Idir "A Vava Inouva", 1986, Consulté le décembre 10, 2023, sur INA : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i16250837/idir-a-vava-inouva

235- Kodaly Z, Citations sur la musique, Citations de compositeurs, 2024, Consulté le novembre 25, 2023, sur Edmu.fr : https://www.edmu.fr/2012/10/citations-sur-la-musique.html

236- Lacoste-Dujardin C, Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie, Paris : La Découverte, 2005

237- Lalanguefrancaise, Chanson, 2022, Consulté le janvier 27, 2022, sur La langue francaise : https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/chanson

238- Larousse (Éd.), patrimoine, 2022, Consulté le janvier 19, 2022, sur Larousse : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patrimoine/58700

239- LeRobert, Canzone, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur LeRobert Dico en ligne : https://dictionnaire.lerobert.com/definition/canzone

240- LeRobert, Définition de lied, 2022, Consulté le janvier 30, 2022, sur LeRobert Dico en ligne : https://dictionnaire.lerobert.com/definition/lied

241- Manzano RF, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana "dans" la musique 'andalou-Maghrébine' vue d'Espagne, Alger: OPU, 2018

242- Nettl B, folk music, 2022, Consulté le février 10, 2022, sur Britannica : https://www.britannica.com/art/folk-music/additional-info#history

243- Oxford University P, heritage, 2022, Consulté le janvier 19, 2022, sur Oxfordlearnersdictionaries : https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/heritage?q=+heritage

244- Rouanet Jules, La musique arabe dans le Maghreb, encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, Lavignac v, Paris, vol. 1, 1922

245- Rousseau J-J, Dictionnaire de musique, Paris : Chez Veuve Duchesne, 1768, Consulté le janvier 25, 2022, sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b

246- Stravinski I, Citations sur la musique, Citations sur un thème donné, 2024, Consulté le novembre 25, 2023, sur Edmu.fr : https://www.edmu.fr/2012/10/citations-sur-la-musique.html

247- Universalis, Madrigal, 2022, Consulté le janvier 29, 2022, sur Universalis : https://www.universalis.fr/encyclopedie/madrigal/
248- Universalis, troubadours et trouvers, 2022, Consulté le janvier 1, 2022, sur Universalis : https://www.universalis.fr/encyclopedie/troubadours-et-trouveres/
249- Universalis, Chanson, 2023, Récupéré sur Universalis : https://www.universalis.fr/encyclopedie/chanson/
250- Vignal M, Dictionnaire de la musique, Larousse-Bordas, Éd, Paris : Larousse, 1996. Consulté le décembre 27, 2021, sur Larousse.

– أغلفة الألبومات والديكورات الداخلية ومواقع مختلفة تم الاطلاع عليها لاحتياجات الرسالة:

251- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/2471644-Idir-A-Vava-Inou-Va
252- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/4470646-Idir-Ay-Arrac-Nne%C9%A3
253- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/7761428-Idir-Ctedduyi
254- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/9173495-Idir-A-Vava-Inouva
255- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/4979036-Idir-Les-Chasseurs-De-Lumi%C3%A8res-
256- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/1564695-Idir-Identit%C3%A9s
257- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/2106199-Idir-Deux-Rives-Un-R%C3%AAve
258- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/4254898-Idir-La-France-Des-Couleurs
259- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/9898145-Idir-%CE%A0%E2%B5%89%E2%B4%B7%E2%B5%89%E2%B5%94-
260- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/10204358-Idir-Ici-Et-Ailleurs
261- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/12451217-Ali-Tiddukla-Avec-Idir-Mliyi

262- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/5486368-Idir-Les-Enfants-De-Tiddukla-Le-Petit-Village
263- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/12134539-Idir-Enregistrement-Public-A-LOlympia
264- Discogs (S.d.), Consulté le novembre 25, 2023, sur https://www.discogs.com/fr/release/13122957-Idir-Tazdayt
265- Discogs (S.d.), Récupéré sur https://www.discogs.com/fr/release/8143817-Idir-Entre-Sc%C3%A8nes-Et-Terres
266- Music-fan2006, Idir – Lefhama (Tiɣri n ugdud), lyrics translate, 2023

فهرس الموضوعات

- فهرس الموضوعات:

مقدمة		أ-ح
	الفصل الأول: مدخل الى التراث الموسيقي الجزائري	**12**
مقاربة حول التراث الثقافي (المفاهيم والتعاريف)		**13**
ماهية التراث والتراث الموسيقي		13
ماهية التراث		13
التراث الموسيقي		18
المحافظة على التراث الموسيقي ونقله		20
الموسيقى والأغنية		27
الموسيقى العالمة والموسيقى الشعبي		36
الموسيقى الفلكلورية أو التقليدية		45
ماهية التراث الموسيقي الجزائري (المكونات الرئيسية)		**48**
واقع التراث الموسيقي الجزائري		49
الأغنية الجزائرية		52
لمحة عامة حول الموسيقى الأندلسية		52
الموسيقى الأندلسية في التراث الموسيقي الجزائري		58
الموسيقى الاندلسية في تلمسان (الغرناطي)		61
الموسيقى الاندلسية في الجزائر العاصمة (الصنعة)		62
الموسيقى الاندلسية في قسنطينة (المالوف)		63
تطور شكل النوبة		64
الأغنية الجزائرية ذات التقاليد الشفوية		68
الأغنية الجزائرية المعاصرة.		71
تحولات المشهد الموسيقي الجزائري		77
	الفصل الثاني: الأغنية القبائلية	**85**

الخلفية التاريخية والاجتماعية والثقافية لمنطقة القبائل		**81**
لمحة عن الخلفيات العامة التي تحوم حول المنطقة		81
المجتمع القبائلي		88
أصل مصطلح القبائل		92
أصول القبائل: بين الأساطير والتحقيقات التاريخية.		93
صمود التقاليد القبائلية وتكيفها مع التغيرات الاجتماعية الحديثة		94
المنزل القبائلي		96
معالم تطور ثقافة ومجتمع القبائل (بين الاصالة والتحولات الاجتماعية)		98
واقع الثقافة القبائلية في المهجر (بين الحفاظ على الهوية والتكيف مع البيئة الجديدة)		98
الأغنية القبائلية التقليدية		**102**
الاغنية كتعبير عن الهوية الثقافية في مواجهة التحديات الاجتماعية		102
تناغم الأنواع الموسيقية التقليدية والهاوية والمحترفة		104
الزوايا القبائلية: : فضاء ثقافي وموسيقي في قلب الحياة القروية		107
الدراسات السابقة حول الموسيقى القبائلية		109
التسجيلات		111
لمحة عامة حول التعابير الموسيقية وثراء الهوية الثقافية القبائلية		112
نظرة عامة حول الأنماط وتقنيات الغناء القبائلي		113
توافق وانسجام الاصطلاحات المحلية مع المناسبات الشعبية		115
الغناء القبائلي (بين العالمي والروحي الديني)		117
الألات الموسيقية		118
السلالم والمقامات الموسيقية		119
تطور الأغنية القبائلية، بين المقاومة الهوياتية والثراء الثقافي		**119**
الموسيقى المغاربية والتطور التاريخي للأغنية القبائلية		120
أثر موسيقى الشعبي على الموسيقى القبائلية في القرن العشرين		125

دور الاغنية القبائلية الحديثة في سياق المواجهة الثقافية بعد الاستقلال		127
رحلة الالتزام الهوياتي إلى التكيف الثقافي		131
نجاح وشهرة بعض أعلام الموسيقى ورواج أغانيهم		133
	الفصل الثالث: إيدير: المسار، اللغة الفنية وتحليل الأعمال	137
حميد شريط (من النشاة ونمو الموهبة الموسيقية الى الرواج والشهرة)		137
نبذة حول نشأته ونبوغه في كنف العائلة والتراث القبائلي		137
واقع حياة القرى القبائلية خلال الأربعينيات		138
تطور ونبوغ مواهبه في الطفولة والتعليم المبكر		139
القدرة على التوفيق بين الشغف الموسيقي والدراسة		141
تطور المسار الموسيقي ونضال الهوية والنجاح والاعتراف العالمي		142
بداية الملحمة الموسيقية والنجاح والاعتراف العالمي		142
تطوير أغنية (À Vava Inouva) وأبطالها		144
النجاح المستمر رغم تواضع قناعاته		145
بداية الإصدارات (الألبوم الإفتتاحي)		147
النجاح والرواج في الجزائر والشهرة والاعتراف العالمي		148
المسار الفني وتطور مختلف مراحل ابداعاته		**154**
الاصدارات والجداول الوصفية لمختلف الألبومات والعناوين		154
الألبوم الأول: (أَفَافَا إِينُوفَا) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين)		154
الألبوم الثاني: آيْ أَرَّاشْ نَّاغْ (Ay Arrac Nneɣ) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين)		156
أسطوانة 45 د/ثا (Cteduyi / Izumal) (الورقة التقنية، العناوين)		157
الألبوم الثالث: (A vava inouva) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين)		158

الألبوم الرابع (Les Chasseurs De Lumières) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين)		160
الألبوم الخامس: (Identités) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين)		162
الألبوم السادس: (Deux Rives, Un Rêve) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين)		165
الألبوم السابع: (La France Des Couleurs) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين)		166
الألبوم الثامن (Idir – ⵊⵄⴰⵄⵓ) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين)		171
الألبوم التاسع: (Ici Et Ailleurs) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين)		173
مختلف مشاركات إيدير في الاصدارات والمشاريع والتسجيلات على الهواء امام الجمهور		175
المشاركة في ألبوم مع علي تدوكلا: (Mliyi) (الورقة التقنية، العناوين)		175
المشاركة في ألبوم مع آيت منقلات: (Awkni Xdaɛ Rabbi): (الورقة التقنية، العناوين)		176
مشروع القرية الصغيرة: (Le Petit Village -Tagribt Iw) (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين)		177
تسجيلات على الهواء أمام الجمهور في الاولمبيا واسطوانة (T45) وألبوم بين السماء والارض: (الورقة التقنية، العناوين، الموسيقين المشاركين)		179
تحليل هذه الإعادة		183
مراحل تطوّر الابداع الفني والموسيقي للمطرب "إيدير"		185
المرحلة الأولى: البدايات البارزة (من 1975 إلى 1980)		185
المرحلة الثانية: (1991-1998): التجديد الفني والالتزام الهوياتي		188
المرحلة الثالثة: (1999-2012)		189

المرحلة الرابعة: (2013-2022)		190
أدوات التعبير الموسيقي عند المطرب "إيدير"		**192**
تفاعلات الفنان مع مستجدات عصره وجماليات منهجه الموسيقي		192
الجماليات الموسيقية في مؤلفاته		194
المنهج الموسيقي في بناء أعماله		199
المعجم الصوتي الحلقي والآلي -الأصوات (بين التقليدي والحديث)		202
الطبوع والايقاعات والآلات الموسيقية وفن الأداء والتواصل العاطفي في مؤلفاته		204
الطبوع الموسيقية المستخدمة في أعماله		204
الإيقاعات والمقاييس المستعملة في أغانيه		206
جدول إستخلاصي للطبوع والمقاييس المستخدمة في أعمال الفنان "إيدير"		207
الآلات الموسيقية المستخدمة في مؤلفاته		212
فن الأداء والتواصل النفسي والعاطفي في مؤلفاته		213
تحليل بعض المؤلفات المتنوعة من ذخيرة الفنان "إيدير"		**214**
تنظيم وتمازج الإبتكار في المؤلفات والموسيقى الآلية مع الاصالة والتقاليد الغنائية		214
تنظيم الأعمال الموسيقية		214
عصرنة الأغنية القبائلية والموسيقى الآلية في أعماله المبتكرة		216
تناغم وتمازج الأصالة والابتكار في مؤلفاته		217
تحليل بعض نماذج من أعمال إيدير والعناصر المتغيرة والمتكررة في آدائها		218
العناصر المتكررة والمتغيرة في الأداء		219
تحليل التركيبة الموسيقية للمقدمة الآلية لآلة الفلوت الموسومة بـ: (ⵎⵍⵉⵢⵢ)		220
تحليل التركيبة الموسيقية للأغنية الموسومة بـ: "أَيَا الخير إِينُو"		225
تحليل النص الأدبي والموسيقي للمؤلفة الموسومة بـ:"ⵜⵉⵖⵖⵔⵉ ⴱⵓⵇⵇⵓⵔⵓ"		228

النص الأدبي والشعري باللغة الأمازيغية وترجمته الى اللغة العربية الفصحى		229
تحليل النص الأدبي والشعري (الأفكار والمقاصد والكلمات الرئيسية والعبارات البارزة)		231
تحليل نص المدونة الموسيقية (التنغيم، والطبوع، وشكل الأغنية، والإيقاع)		232
الخاتمة		**247**
مكتبة البحث		**251**
فهرس الموضوعات		**277**
ملخص البحث		**284**

ملخص البحث

ملخص البحث

ملخص البحث

تقدم هذه الأطروحة تحليلاً معمقًا للتراث الموسيقي الجزائري، مع التركيز بشكل خاص على الموسيقى القبائلية والفنان "إيدير". حيث تبدأ الدراسة بتعريف وتوضيح مفهوم التراث الثقافي، من خلال استكشاف كيفية تصنيف وفهم التراث الموسيقي عبر أطر إقليمية ووطنية متنوعة. ويسلط الجزء الأول الضوء على المعايير والأطراف الفاعلة المشاركة في تصنيف التراث الموسيقي، بالاستناد إلى الأدبيات الموجودة لتوضيح العمليات المعقدة التي تشكل هذه التصنيفات.

تركز الدراسة بعد ذلك على الموسيقى القبائلية، مستعرضة دورها الحاسم في التراث الثقافي الجزائري. وتحلل كيف تعبر الأغاني القبائلية، المتجذرة بعمق في السياقات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية للمنطقة، عن الهوية والقيم الثقافية. وتكشف التحليلات كيف تمكنت الموسيقى القبائلية من التكيف مع التحديات المعاصرة بينما حافظت على عناصرها التقليدية، مما يوضح مرونتها وقدرتها على التكيف مع الحداثة.

تناول البحث دراسة مفصلة لبعض اعمال الفنان "إيدير"، الشخصية البارزة في الموسيقى القبائلية. حيث تعود التحليلات إلى مسيرته الفنية، منذ بداياته وتصل إلى غاية إسهاماته البارزة، مستكشفة كيفية تأثير الدمج المبتكر للعناصر التقليدية والحديثة على الموسيقى القبائلية. وتفحص دور إيدير في عولمة الموسيقى القبائلية وتأثيره في الحفاظ على هذه التقليد الموسيقي وتحويله.

تبرز نتائج البحث أن عمل المطرب "إيدير" كان حاسمًا في الحفاظ على أصالة الموسيقى القبائلية بينما كانت تتكيف مع جمهور أوسع. من خلال دمج التأثيرات المعاصرة مع الممارسات التقليدية، ونجح في إحياء الموسيقى القبائلية وتوسيع حضورها الدولي. واعتمد البحث على أطر نظرية كالهيمنة الثقافية لبير بورديو ونظرية العولمة في الموسيقى التقليدية لمارتن ستوكيس لتحليل إسهامات إيدير وآثارها على التراث الموسيقي الجزائري.

وفي الأخير فان البحث يعزز الفهم حول كيفية تفاعل الموسيقى التقليدية مع تعقيدات الحداثة مع الحفاظ على دلالتها الثقافية. ويوفر رؤى حول التفاعل الدينامي بين التراث والعولمة، مقدما نظرة قيمة على تطور وتأثير الموسيقى الجزائرية والقبائلية عالميًا.

الكلمات المفتاحية: التراث الموسيقي الجزائري، الأغنية القبائلية، إيدير، الهوية الثقافية، تطور الموسيقى.

Abstract of the research

This doctoral thesis offers a comprehensive analysis of Algerian musical heritage, with a particular focus on Kabyle music and the renowned artist Idir. It begins by defining and contextualizing the concept of cultural heritage, exploring how musical heritage is classified and understood through various regional and national frameworks. This initial section highlights the criteria and stakeholders involved in the classification of musical heritage, drawing on existing literature to illuminate the complex processes that shape these classifications.

The study then focuses on Kabyle music, examining its crucial role in Algerian cultural heritage. It analyzes how Kabyle songs, deeply rooted in the region's geographical, historical, and social contexts, serve as expressions of identity and cultural values. The analysis reveals how Kabyle music has evolved to meet contemporary challenges while retaining its traditional elements, thereby illustrating its resilience and adaptability in the face of modernity.

At the heart of the thesis is a detailed study of Idir, a prominent figure in Kabyle music. The analysis traces his artistic journey from his beginnings to his notable contributions, exploring how Idir’s innovative fusion of traditional and modern elements has influenced Kabyle music. The thesis also examines Idir’s role in the globalization of Kabyle music and his impact on the preservation and transformation of this musical tradition.

The findings of this research show that Idir’s work has been pivotal in maintaining the authenticity of Kabyle music while adapting it to a broader audience. By integrating contemporary influences with traditional practices, Idir has revitalized Kabyle music and expanded its international presence. The research employs theoretical frameworks such as Pierre Bourdieu’s cultural hegemony and Martin Stokes’s theory of globalization in traditional music to analyze Idir’s contributions and their implications for Algerian musical heritage.

In conclusion, this thesis enriches the understanding of how traditional music can navigate the complexities of modernization while retaining its cultural significance. It provides insights into the dynamic interaction between heritage and globalization, offering a valuable perspective on the evolution and global impact of Algerian and Kabyle music.

Keywords: Algerian musical heritage, Kabyle song, Idir, Cultural identity, Musical evolution

Résumé de la these

Cette thèse de doctorat propose une analyse approfondie du patrimoine musical algérien, en mettant particulièrement l'accent sur la musique kabyle et l'artiste renommé Idir. Elle débute par une définition et une contextualisation du concept de patrimoine culturel, en explorant comment le patrimoine musical est classé et compris à travers divers cadres régionaux et nationaux. Cette première partie met en lumière les critères et les acteurs impliqués dans la classification du patrimoine musical, en s'appuyant sur la littérature existante pour éclairer les processus complexes qui façonnent ces classifications.

L'étude se concentre ensuite sur la chanson kabyle, en examinant son rôle crucial dans le patrimoine culturel algérien. Elle analyse comment les chansons kabyles, profondément enracinées dans les contextes géographiques, historique et social de la région, servent d'expressions de l'identité et des valeurs culturelles. L'analyse révèle comment la musique kabyle a su évoluer pour répondre aux défis contemporains tout en conservant ses éléments traditionnels, illustrant ainsi sa résilience et son adaptabilité face à la modernité.

Au cœur de la thèse se trouve une étude détaillée d'Idir, figure emblématique de la musique kabyle. L'analyse retrace son parcours artistique, depuis ses débuts jusqu'à ses contributions notables, en explorant comment la fusion innovante des éléments traditionnels et modernes par Idir a influencé la musique kabyle. La thèse examine également le rôle d'Idir dans la mondialisation de la musique kabyle et son impact sur la préservation et la transformation de cette tradition musicale.

Les résultats de cette recherche montrent que le travail d'Idir a été déterminant pour maintenir l'authenticité de la musique kabyle tout en l'adaptant à un public plus large. En intégrant des influences contemporaines avec des pratiques traditionnelles, Idir a revitalisé la musique kabyle et a élargi sa présence internationale. La recherche utilise des cadres théoriques tels que l'hégémonie culturelle de Pierre Bourdieu et la théorie de la mondialisation dans la musique traditionnelle de Martin Stokes pour analyser les contributions d'Idir et leurs implications pour le patrimoine musical algérien.

En conclusion, cette thèse enrichit la compréhension de la manière dont la musique traditionnelle peut naviguer dans les complexités de la modernisation tout en conservant sa signification culturelle. Elle offre des perspectives sur l'interaction dynamique entre le patrimoine et la mondialisation, fournissant ainsi

une vue précieuse sur l'évolution et l'impact mondial de la musique algérienne et kabyle.

Mots-clés : patrimoine musical algérien, chanson kabyle, Idir, identité culturelle, évolution musicale