الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان-
كلية العلوم الاجتماعية والعلوم الانسانية
قسم التاريخ

المكونات الثقافية للموسيقى الشعبية بمنطقة تلمسان

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الفنون الشعبية

من إعداد الطالب:
عز الدين تربش

إشراف:
أ.د. عبد الحق زريوح

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. شعيب مقنونيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. عبد الحق زريوح	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د.ة. نصيرة بكوش	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
د. علام حسين	أستاذ محاضر (أ)	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
د. عبد القادر بلي	أستاذ محاضر (أ)	م. ج. عين تموشنت	عضوا مناقشا
د. عبد القادر طالبي	أستاذ محاضر (أ)	م. ج. البيض	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1436 -1437هـ/ 2016 -2017م

الإهداء

إلى الوالدين الكريمين

إلى كل أخواتي وإخوتي وأبنائهم

إلى جميع الأصدقاء

كلمة شكر

من باب الاعتراف بالجميل يسعدني أن أتقدم بجزيل شكري إلى الأستاذ المشرف أ .د . زريوح عبد الحق الذي تولى الإشراف على هذه الأطروحة .

كما أتقدم بالشكر والامتنان إلى الأستاذ الدكتور هاني العريان البصال الذي ساعدني وأمدني بيد العون .

وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد .

شكرا لكم جميعا .

المقدمة:

إن جوهر الفن هو الانتماء إلى الشعب وقضاياه واهتمامه وإبداعه، ولأن التراث الشعبي يمثل ذاكرة الشعب وإبداعه، كان لا بد أن يكون له حضورا في التجربة الفنية عموما والتجربة الموسيقية خصوصا، وبالأخص الموسيقى الشعبية لأن لها انتماءً حقيقيا للمجموعة البشرية، والموسيقى الشعبية أكثر حرصا للاتصال والتواصل مع التراث الشعبي، واستلهام معانيه وموضوعاته ووسائل أدائه الاجتماعية.

أما على صعيد المعتقدات والطقوس والرموز التي تعتبر من الحقول المهمة في التراث الشعبي فهي أيضا تخضع لسياقات التوظيف في إطار الموسيقى الشعبية تحديدا من خلال استلهامها وتفكيك رموزها وشفراتها الحقيقية.

فالموسيقى الشعبية تعتبر معيارا لتحديد عراقة الشعوب لأن عوائدها تترسخ في ثقافة الأجيال، وطول أمدها يصعب عزلها عن ثقافة الشعوب حتى وإن تدهورت وساءت أحوال البلاد وتبقى دائما جزءًا مكونًا لثقافة هذه الشعوب، ولطالما اعتبرت الموسيقى الشعبية ضرورة ملحة يفرضها البحث عن الدراسة الثقافية لهذه الموسيقى، والثقافة الأصلية لشخصية ممارسيها قصد إثبات الفرد لثقافته وحمايتها من كل المؤثرات الخارجية في ظل التغيرات التي تطرأ على العالم.

إن للموسيقى الشعبية أهمية كبرى بالنسبة لحياة الشعوب فهي عامل توازن اجتماعي وثقافي أمام تحديات العصر، ولعل هذه الأهمية لا تنحصر فقط في الاستمتاع بهذه الموسيقى، بل إلى الأهمية التي تخص بها الطبقات الشعبية لهذا النوع الموسيقي، ومدى الإقبال عليها فإذا كان الغناء الشعبي مكونًا من مكونات الموسيقى الشعبية يُقوّي لدى أفراد الجماعات، مشاعر الانتماء إلى تراث ثقافي مشترك، من خلال تكثيفه للعاطفة المشتركة، فإن الغناء والرقص يرفعان هذه المشاعر إلى درجة عالية من خلال الأداء المشترك وتمازجهم مع الغناء في عملية فعل البهجة العامة.

ولا غرابة إذا قلنا أن ما يخيله الزمان والمكان هي الموسيقى الشعبية، فتلك المعزوفات المرفوقة بالكلمات والحركات تكشف لنا على أسرار الماضي بعد المشاهدة والسماع، فالموسيقى الشعبية تجسد اللمحات الفنية إلى جانب تصويرها للحياة الثقافية، كما تومئ إلى طرق توظيف تلك الحياة الثقافية عبر التاريخ بأسلوبيات ودلالات مختلفة باختلاف المنابع الثقافية لهذه الموسيقى أو التي يكون من عناصرها المهمة الأماكن أو المشاهد الإنسانية، أو اللّمحات التاريخية،....

لذا، كانت الموسيقى الشعبية في المنطقة المدروسة مرآة لحياة المجتمعات المحلية الثقافية والترفيهية، ومن هنا تظهر لنا أهمية هذه الدراسة وهي الكشف عن الممارسات والأداءات التي تمارسها الفرق الموسيقية، والتي يشارك معهم الجمهور في أحيائها متمثلة في خلق الفرجة الشعبية، وإظهار دورها داخل الكيان الثقافي في كل جزئياته ومكوناته، وهو ما تحاول دراستنا هذه والموسومة ب "المكونات الثقافية للموسيقى الشعبية بمنطقة تلمسان" الكشف عنه.

ومن هنا، أصبح مدركا بأن هذه الموسيقى الشعبية أدت دورا كبيرا في المحافظة على الذاكرة الشعبية، فالوعاء الذي تحمله من قيم ورموز وسلوكيات جماعية وفردية خلال طول هذه السنين هي ثقافة تميزها عن باقي الثقافات الأخرى، كما تتميز الأمم بخصوصياتها الثقافية، ومن الطبيعي أن التغيير في ملامح الموسيقى الشعبية (بكل مكوناتها من عزف ورقص وغناء وآلات ولباس) أدى إلى اختلاف الرؤى الثقافية وإلى تنوع الأنماط الغنائية في مختلف المناطق.

إن غنى الجزائر بهذا التراث الموسيقي أدى بنا إلى اختيار منطقة معينة، فكان توجه اهتمامنا إلى ولاية تلمسان هذه الولاية التي تتوفر على تنوع ثقافي موسيقي كبير، وهنا نحاول أن نبين الموسيقى الشعبية التي تنتشر في الأرياف والبوادي التي تعتمد على الآلات التقليدية البسيطة التي حافظت على طبيعتها الأصلية.

هذه الموسيقى التي تأثر بها أهل المناطق وتأثرتُ بها أنا شخصيا وتعاملت معها، وشغفي وحبي لكل ما هو شعبي، وماله صلة بالتراث، وما يميزها من أصالة دفعني للولوج إلى هذا العالم الموسيقى، هذا فيما يخص الأسباب الذاتية، أما عن الأسباب الموضوعية فالموسيقى الشعبية تعتبر من أغنى المصادر الشعبية في تجسيد الصورة التاريخية الشفاهية التي تشكل وعْي ووجدان أفراد المجتمع في هذه المناطق ووسيطًا بالغ الأهمية من وسائط المعرفة المعتمدة والموثوق فيها، بل إنها جزء من العلاقات الاجتماعية بين الأفراد التي ترتكز على نتائج هذا التاريخ، وتبرير استمرارها من هذا التاريخ المرتبط بالآتي.

– ارتكاز الموسيقى الشعبية على النقل الشفهي، وبالتالي الارتكاز على التاريخ الشفاهي في الدراسة الذي يعتمد على وقائع تاريخية حقيقية.

– الموسيقى الشعبية هي المشكّل لوجدان الناس وأفكارهم، فلتفسير اعتناق الكثير من العادات والتقاليد واستمراريتها، يتم من خلال فهم المكونات الثقافية للموسيقى الشعبية.

– تفسير الكثير من ديمغرافية السكان في تكوين هذه الثقافة المشتركة هو تحليل لمكونات الموسيقى الشعبية وانتقال هذه الثقافة الموسيقية من منطقة إلى أخرى، هو انتقال السكان من منطقة إلى أخرى، أو عند التلاقي في المناسبات الاحتفالية أو الوطنية.

– الدراسات القليلة التي تتميز بالتعمق في مجالات وموضوعات الموسيقى الشعبية سواء على المستوى المحلي أو المستوى الوطني رغم كل الجهود التي يبذلها بعض الأساتذة والباحثين في هذا الميدان.

ومن بين الدراسات التي اعتمدنا عليها في بحثنا هذا والتي اهتمت بهذا المجال نجد:

– الثقافة الموسيقية في تونس خلال الفترة البونية والرومانية للباحث أنيس المؤدب.

- التثاقف والمثاقفة في التجارب الغنائية الركحية في تونس (1856- 1998) دراسة تحليلية موسيقية منهجية للباحث سمير بشة.

- الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة للدكتور فتحي عبد الهادي الصنفاوي.

ونظرا لقلة الدراسات والأبحاث الشاملة لهذا الموضوع، كان ضروريا أن نعود إلى المجلات والدوريات، التي وجدنا فيها ضالتنا وإن كانت ناقصة، خاصة مجلة الثقافة الشعبية التي تصدر عن دولة البحرين، حتى نستطيع أن نقدم شيئا ولو بسيطًا على أن يكون في صلب هذا الموضوع.

إن التطرق إلى هذا النوع من الدراسة قد يرفع بعض الغموض، وليس كله الذي تشكَّل عبر أزمنة متعاقبة من التاريخ، فالتعامل مع هذا النوع الموسيقي تتجلى صعوباته في التعامل بحذر معها، لأن التعامل يتم مع ما هو شفهي، مما يؤدي في بعض الأحيان إلى عدم التوفق في استقصاء المعاني الحقيقية للموسيقى الشعبية، وخاصة أن بعض الرموز والطقوس في الموسيقى الشعبية تتم وراثتها بدون أن تفهم معناها في بعض الحالات، وإذا كان هناك تحليل فيكون ذا معان مختلفة، لأن المدة الزمنية طويلة وعملية الانتقال كانت مختلفة أو مرت بظروف أدت إلى عدم الفهم الصحيح.

بالإضافة إلى بعض الصعوبات الأخرى التي تتصل بعملية استقصاء المعلومة من أصحابها، حتى إن البعض لا يريد أن يدلي بكل المعلومات التي تتعلق بالموضوع إما جهلا أو عمدا لأسباب لم نتوصل إلى معرفتها الحقيقية، وعلى الرغم من هذا، فقد بادرنا إلى معالجة هذا الموضوع الذي نتمنى أن يقدم إضافة إلى الدراسات والبحوث السابقة. أما عن تحديد المصطلحات والمفاهيم كذلك، فكان هناك نوع من الالتباس في عملية تحديدها لأن هذه الاختلافات في التسميات راجع إلى اختلاف الأداء والمفاهيم المقدمة من أغلب الباحثين رغم أنها تصب في معنى واحد.

ومن بين أهداف هذه الدراسة أنها تعتبر موضوعا يسعى إلى تأسيس لظاهرة الموسيقى الشعبية في المنطقة، وإبراز مساهمتها في تحديد الهوية الثقافية للمجتمعات المحلية وتأسيس البعد التاريخي الذي خدم القضايا الأساسية لهذه المجتمعات.

إن الموسيقى الشعبية شكل من أشكال التواصل اللفظي وغير اللفظي، عرفته المجتمعات منذ فجر التاريخ فارتبطت بطقوسهم وممارستهم اليومية والمناسباتية، كما حرصت في الوقت نفسه على تمتين أواصر التقارب وخلق الفرجة، وهي مميزات كان لها الأثر الواضح في ترسيخ هذا النوع من الإبداع وتناقله، مما يحتويه من خصائص فنية وجمالية وأبت المجتمعات على توارثه وتخليده.

وتحاول هذه الدراسة في هذا الشأن الإجابة على إشكالية مركزية تتعلق بدراسة المكونات الثقافية للموسيقى الشعبية والغرض منه هو الوصول إلى تفسير وتحليل هذا الموضوع مما أدى إلى طرح الإشكالية التالية: إلى أي مدى يمكن ظهور ملامح المكونات الثقافية في الأعمال الموسيقية والغنائية والحركية؟ والمنتشرة بشكل لافت للنظر بولاية تلمسان، وأسباب خلودها كما تتشظى هذه الإشكالية إلى أسئلة فرعية أخرى تتمثل في حقيقة مكونات الأغنية الشعبية، ومكونات الرقصة الشعبية ومرجعياتها، وهل هي وليدة ظرف أم نتاج تراكمات ثقافية كان لها امتداد في الأوساط الشعبية؟ وما علاقة الموسيقى الشعبية بالسياق الديني خاصة أن منطقة تلمسان تتقاطع فيها أنسجة اجتماعية ودينية وثقافية؟ وهل تجنح الموسيقى الشعبية إلى تحقيق الفرجة أم ترمي إلى ترسيخ أبعاد تعبيرية وخطابية؟ لذا تحاول هذه الدراسة إلى التعامل مع الفضاء العام للموسيقى الشعبية وعلاقتها بالاحتفالية، بالإضافة إلى تلك الطقوس والرموز وأثرها في استحضار الصورة العامة للموسيقى الشعبية، كما تحاول الدراسة إلى الكشف عن العوامل البارزة وأبعادها الخفية من خلال رحلة أنثروبولوجية في أزياء الفرق الموسيقية وأدواتهم وتموقعاتهم أثناء عملية الأداء الموسيقى.

إن المنهج هو الأداة المعبر عنها من الناحية الشكلية إلى تأكيد حقيقة علمية، ومن جهة أخرى فهو الوصول إلى تأكيد الترابط بين الظواهر، ولدراسة هذا الموضوع، جنحنا إلى بعض

الاجراءات التحليلية كالوصف والتحليل، كما أفدنا من المنهج التاريخي الذي فرض نفسه في هذه الدراسة، لأنه يلائم هذا النوع من المواضيع، ويرتبط هذا بتتبع مراحل التطور البيئي والتاريخي وأصول الموسيقى الشعبية وتأثير المناطق التي كان لها دون شك أثر كبير في تلوين الفرق الموسيقية، وموضوع هذه الدراسة وتحليلها يتيح لنا الوصول إلى تحديد العلاقة بين متغيراتها، ولعل هذا أيضا يرتبط ارتباطا وثيقا بدراسة هذه الظاهرة كظاهرة تاريخية وذلك لاستحالة وجودها خارج التاريخ.

إن الوصف والتحليل القائمين على الرصد والتصنيف والتفسير لملامح توظيف الغناء والرقص الشعبيين في الموسيقى بقصد تبيان كيفية توظيف عناصره واستلهامها في إنتاج إبداعي، ومدى قدرة هذه الموسيقى على التعبير عن قضايا المجتمع.

أما خطة البحث التي اعتمدناها في تصورنا والمناسبة لطرح الإشكالية أو الإجابة أو محاولة الإجابة عن مختلف التساؤلات التي نعرضها، فتمثلت في تقسيم البحث إلى أربعة فصول مستقلة من ناحية المباحث متصلة من ناحية الأهداف والمحاور باذلين قصارى جهدنا للإحاطة بإشكالية هذا البحث وما ترتب عنه من أسئلة.

ففي الفصل الأول الذي عنوناه بالثقافة والموسيقى بغية تحديد المفاهيم والمصطلحات الأساسية سعيت إلى تعريف مصطلح الثقافة من منظور فني جمالي وأتبعته إلى تمييز بين الثقافة الرسمية والشعبية، ثم عمدت إلى تعريف الثقافة الرمزية لأنها تعتبر من الأساسيات في دراستي هذه. بالإضافة إلى الهوية الثقافية التي تعتبر محددا للهوية الموسيقية، وانتقلنا بعد ذلك إلى تحديد مفهوم الموسيقى بصفة عامة وعلاقتها بالنص الشعري، وبالإنسان لكي نستطيع تحديد الهوية الموسيقية.

إن الموسيقى دائما تحتاج إلى وسائل لكي تستطيع أن تعبر عما بداخلها من صوت ولحن وإيقاع ووزن والعلاقة بين هذه الوسائل التعبيرية، وفي الأخير تعرضنا إلى تحديد مفهوم الموسيقى الشعبية وخصائصها والآلات الموسيقية التي تعتمدها الموسيقى الشعبية في ولاية تلمسان.

أما الفصل الثاني فتناولنا فيه محور الرقص الشعبي والأغنية الشعبية فناقشنا في المهاد الأغنية الشعبية ووظائفها من ضبط اجتماعي وتكييف اجتماعي والوظائف النفسية، وقبل أن أحاول الانتقال إلى التعمق في هذا الموضوع تطرقنا إلى تطور الأغنية الشعبية وخصائصها بالإضافة إلى مكوناتها، وبعد هذه الدراسة للأغنية الشعبية انتقلنا إلى تعريف الرقص الشعبي ونشأته التاريخية. وفي الأخير علاقة الرقص بالجسد، وتضمن ذلك الإشارة إلى دراسة الجذبة في الرقص، وعلاقة الجسد بالرقص الموجه.

ولقد خصصنا الفصل الثالث من الدراسة في قضية توظيف وسائل التعبير الموسيقي وأبعاد الموسيقى الشعبية، فوسائل التعبير تختلف باختلاف اللهجة واللغة وطريقة استخدام الرموز والطقوس في الموسيقى الشعبية، والأدوات المستخدمة في العروض الموسيقية من آلات موسيقية ولباس وخطاب، لأن هذه العناصر تعتبر من الأدوات التي تميز الفرق الموسيقية عن بعضها البعض وتعطيها هوية ثقافية، بالإضافة إلى دراسة الأبعاد الموسيقى الشعبية من أبعاد دينية واجتماعية ونفسية وثقافية وسياسية.

أما الفصل الرابع والأخير من هذه الأطروحة فتناول قضية أشكال التعبير الموسيقي وعلاقته بالتراث، فمهدنا بدراسة أنواع الرقص الشعبي وعلاقته بالتعبير، وإبراز معاني الفرجة في الموسيقى الشعبية التي تمثل الأشكال التراثية للتمسرح الفرجوي في الموسيقى الشعبية، وفي الأخير علاقة التراث بالموسيقى الشعبية من معتقدات وشخصيات تراثية، وكانت خاتمة هذه الدراسة تقديم حصيلة عامة عن النتائج الأساسية التي توصلنا إليها من خلال رصد هذه النتائج عبر الفصول.

وختاما، لا يسعني إلا أن أعترف بالجميل والفضل الكبيرين اللذين غمرني بهما أستاذي، الأستاذ الدكتور عبد الحق زريوح واغتنم هذه الفرصة لأتقدم بامتناني وتقديري العظيم وشكري له، كان لي عظيم الشرف أن أحظى بإشرافه على أطروحتي.

كما لا يفوتني أن أتقدم بعرفاني الجميل إلى أستاذي المشرف المساعد بجامعة "أليكانتي" (بإسبانيا) الدكتور هاني العريان البصال الذي قدم لي الملاحظات والتوجيهات والتشجيع والمساعدات، فشكرا لك أستاذي.

كما أتقدم بالشكر للأساتذة المناقشين وإلى كل الأصدقاء الذين لم يبخلوا علي بالعون والمساعدة.

تربش عز الدين

تلمسان في: 27/ 07/ 2016

الموسيقى قديمة قدم الإنسان عرفتها جميع الشعوب منذ عصور التاريخ الساحقة، وما قبل التاريخ، فهي من مستلزمات الحياة الفردية والاجتماعية، لا يكاد يخلوا منها زمان أو مكان، وقد اجتمعت الدراسات النفسية في كل العصور على أن الموسيقى تلطف المشاعر وترهف الأحاسيس وتسمو بالنفس وتبعث فيها النشوة. فهي لغة الشعوب حتى لو اختلفت أذواق هذه الشعوب، فهي أسلوب من أساليب الحوار الراقي هي الماضي الحاضر المستقبل تحكي معاناة الشعوب أو قصص نجاحهم أو فرحهم، إذا هي ركن أساسي من أركان التواصل، تجمع بين الثقافات ، وتساهم في صنع الحضارة.

الموسيقى هي الميزة الأساسية للتراث الثقافي الغير مادي في المنطقة هي منتشرة في كافة أنحائه، "حيث تحتل الموسيقى قوة أساسية للمجتمع المحلي لأنها منبثقة من مشاعر الناس وتجمعهم وتعايشهم على الرغم من اختلافهم في العمر والجنس والهواية والعمل والخبرة والاختصاص أي تعمل على تكاملهم المعنوي داخل مجتمعهم المحلي ليمسوا متشابهين أو متقاربين في الحس الفني والذوق الجمالي، والاستمتاع في أوقات الفراغ"[1].

فتطورت الموسيقى بتطور الإنسان، حيث استخدم حنجرته لإصدار الأصوات والصراخ ليعبر به عما يريد أو يخالجه، والإيقاع طبولا ليقرعها، وقصبات ليسمع صفيرها، فلهذه الأصوات ميزة في الطرائق التعبيرية، وبالحركات أيضا استطاع أن يتناغم مع هذه الأصوات ويتحداها. "فهذه النظرة للموسيقى ترى أن لغة الموسيقى مثل لغة الكلام تعتمد على عنصري الصوت والإيقاع، فالموسيقى

[1]- حسن نجمي: غناء العيطة، الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، الجزء الثاني، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2007 ص 85.

شفوية كانت أم مكتوبة تتضمن أساسا أبجدية خاصة، ونظرية معنية، يمكن تحليلها على أسس لغوية"[1].

فقبل أن تعرف الشعوب الكلام المهجأ من لهجات ولغات كان الإنسان البدائي يقلد أصوات الطبيعة بطريقة مطابقة عن الصوت والصياح فكان للصراخ دلالة عميقة لا تخلو من التعبير عن صراعه مع الطبيعة، "فتاريخ الحضارات يؤكد أن جل الثقافات والمجتمعات، سواء كانت بدائية أو متطورة لها لغة وبالتالي لها موسيقى خاصة بها، فالموسيقى يتم التعبير بها عن الذات والمجموعة كما أنها وسيلة للتواصل مع الآخرين فهي تظهر في مواقف وأشكال مختلفة، حيث يمكن للموسيقى أن تكون لغة إيمائية"[2].

فهذه الأصوات من الوجهة التعبيرية هي عبارة عن ترانيم وأصوات منظمة تنتج عن الحنجرة واستعمال مجموعة من الآلات الموسيقية المتنوعة وذلك وفق نظام صوتي جمالي تستسيغه الأذن، موسيقى تظل حاضرة باستمرار في ذاكرة ووجدان حياة الجماعات. والموسيقى هي ذلك اللفظ اليوناني يطلق على فنون العزف على آلات الطرب، وعلم الموسيقى علم يحث فيه على أصول النغم من حيث تتألف وتتناثر، وأحوال الأزمنة المتخللة بينها، ليعلم كيف يؤثر اللحن[3]، فالموسيقى في أبسط صورها وحينما كان الإنسان يعبر عن ذاته أو تنبيهه لإنسان آخر ولو بصرخة معينة فإنها مع تكرارها تصبح هذه الصرخة نوعا موسيقيا، "وقد أورد لنا عمار الجماعي تعريف للصوت قائلا:

[1]- عزيز الورتيلاني: الموسيقى العربية بين مفهوم الهوية واللهجة الموسيقية، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 299، سنة 2014، ص 103.

[2]- المرجع نفسه، ص 104.

[3]- العلايلي عبد الله: الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، د.ط، د.س، ص 707.

صات بصوت، أخرج صوتا أو ضوضاء من حنجرة، والصوت بيت وأكثر يقال في عرض ما، وكأنه استحضار لما عرف عند العرب بالصوت غناء، وبالصوت شعرا كما جاء في الشعر النبطي"[1].

إلا أن هناك من يفند هذا الرأي بحيث يذهب إلا أن الأصل هو الكلمات، وأنه بعد ما عرف الإنسان أبسط لغة للتفاهم وجد أنه أثناء التحدث أو التعبير عما يريد أن يعبر بالقول، إذ كان لا بد له أن يوجد ولو أبسط أنواع التنغيم من تغيير في درجة الأصوات، "كما تعرف أنها مجموعة من الصفات اللغوية التي تنتمي إليها بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات، للكل منها خصائصها، ولكنها تشترك جميعا في مجموعة من المظاهر اللغوية، التي تيسر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض، وفهم ما قد يدور بينهم من حديث فهما يتوقف على قدر الرابطة التي تربط بين هذه اللهجات"[2].

إن هذه الأصوات تشكل موسيقى، فهي مادة قابلة للتشكيل كعمل فني لأنها تنتظم وتترابط في تشكيل معين وتقدم لنا صورة معبرة. "فهي التعبير عن الشعور والعاطفة وهي تحيط التعبير عن تمثلات الروح بأصوات العاطفة والشعور اللحنية"[3]، فهذه الأصوات إنتاج إبداعي بالمفهوم الإبداعي الفني، تتكرر على نحو رتيب بحيث تصبح مادة موسيقية، فمن خلال هذه النغمات البسيطة المتكررة ذات الحس الانفعالي والجمالي تقدير لقيمة الصوت والاستمتاع به، باستخدام الوسائل الطبيعية ولدت في الإنسان حس موسيقي، و مع "طبيعة الوسائل الممكنة والضرورية التي بواسطتها تتحول الأصوات التي هي في الأصل محض صيحات طبيعية تفضح عن عاطفة أو انفعال إلى تعبير فني، عن هذه العاطفة أو هذا الانفعال"[4].

[1]– سمير إدريس : بذور الصوت والغناء الشعبي لدى بني يزيد الحمامة، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 20 السنة 6. 2013، ص 112.

[2]– إبراهيم أنس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط9، مصر 1995، ص 16.

[3]– هيجل: فن الموسيقى، ترجمة جورج طربشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت 1980، ص 13.

[4]– هيجل: المرجع نفسه، ص 36.

وعلى هذا الأساس فإن علاقة الصوت بالشكل الجمالي ، هي علاقة ذات صلة وثيقة والنظام الذي يسير عليه، كما أنه يعتبر من العناصر الأكثر تعقيدا، في حين أن الإيقاع واللحن قد انبثقتا من ذلك الحس الجمالي للصوت، الأولى لدى الإنسان، هذا التواتر الصوتي إما أن يكون بطريقة تلقائية أو بصورة طبيعية تتماشى مع ما يريده الفرد فهو نتاج لتصورات عقلية تخصه، كما يعد ابتكار موسيقيا لا يكون له أي مصدر إلا الموسيقى نفسها، ذو دلالة جمالية يستمدها من الوظيفية التي تؤديها هذه الموسيقى، فهذا الجمال يقوم على أبعاد ووظائف نفسية اجتماعية، إذ يعتبر عنصرا من عناصر التعبير، وهو ما يميز ثقافة موسيقية عن غيرها من الثقافات الأخرى، وكما يعرفه مالك بن بني الجمال بأنه " كل ما يتذوقه الإنسان في حياته اليومية من موسيقى وما يرتديه من ألبسة وما يمارسه من عادات وتقاليد"[1].

فالصوت وحده إما كان صوتا صادرا عن العزف الآلي أو حنجرة الإنسان من صراخ إلى غير ذلك ليس مقتصرا على الموسيقى بل يشاركه في ذلك الغناء ، إلا أن الغناء أو الشعر لا يمكن تصوره دون موسيقى متمثلة في الأوزان والإيقاعات، فالشعر هو الذي تتوافر فيه عوامل الانسجام الموسيقي إلى جانب توافر المعاني ذات المضمون الهادف المشبع بالحركة والحيوية، فالمعنى يقول ذلك الشعر وهو حذر في اختيار الألفاظ والكلمات التي يجدها تعبر في رأيه عن الغرض المقصود: سواء كان أَلَمٌ أم فرح فالأغنية تشارك الموسيقى في تكوين هذه الأحاسيس فإذا كانت "القصيدة الشعرية قد تعبر عن حالة خاصة من الألم، لكن الموسيقى تعبر عن الألم بشكل عام، تعبير عن الانفعال الناشئ عن شتى صور الألم، وحتى يكون العمل الموسيقى قادرا على ذلك، فلا بد أن يستولي الموضوع على كيان الفنان تماما. حيث يؤلف كل واحدا على حرية الذات في التفكير والتمثل والحدس، فالشعر الذي يغني

[1]– مالك بن نبي: شروط النهضة، ترجمة عبد الصابور شاهين ، دار الفكر، ط4، دمشق، 1987، ص 180.

بمصاحبة الموسيقى يدخل عليه الفنان تعديلا جوهريا، حتى يقوم بتسهيل إدراك الشعور الداخلي للمضمون، ولذلك يفضل هيجل الموسيقى الغنائية"[1].

للكلمات الشعرية بمفردها قيمة موسيقية، تستقل في المعنى مفردة عن بعضها البعض لكن هذه الكلمات لا تخلق شعرا إلا إذا كانت مجتمعة في أبيات شعرية لتشكل مضمونا، فترابط الكلمات في الشعر يشبه تماما ترابط الأصوات في العزف الآلي، فهذا التشكيل الجمالي للصوت والكلمة، يشكل تشكيلا موسيقيا تستسيغه الأذن، كما يعبر الشعر عن ملامح الشاعر وفي أي ظروف خلقت هذه الأغنية: "فالشعر يهتم بعلاقة الإنسان بالعالم وينشغل بإسناده أسماء إلى الأشياء التي تحيط به، وتتطلب الدقة في الضباب فتركب المجاز، ومن خلال هذا المجاز تتحدد ملامح الشعراء أكثر من ملامح الأشياء في الغالب"[2].

فشخصية الشاعر كل مركب يتداخل في الماضي والحاضر والمستقبل لأن الشاعر دائما يطمح في داخله البحث عن الجمال، حتى ولو كان ألما فيغلّفه بذلك الغلاف الجمالي حتى يعطى له صبغة فنية وينتشر بين الناس، لأن المستمع لا يستطيع أن يتنصل من تلك المؤثرات النفسية والعضوية التي تصله من خلال هذا الشعر، فهو عبارة عن امتداد يعيش فيه ويتعايش معه.

لقد قسم الباحثين والدارسين هذه الأغاني في عصرنا الحديث إلى عدة أصناف وأنواع كل واحدة حسب المقام التي هي تختص بها، وأيضا على حسب النوع الموسيقي التي تتعامل معه، وفي مقامنا هذا نحن حتى نتحدث عن الأغنية الشعبية التي هي مكون أساسي من مكونات الموسيقى الشعبية "فالأغنية الشعبية هي إحدى الفروع الرئيسية في عائلة المأثورات الشعبية مثلما في ذلك مثل الحكاية الشعبية والمثل الشعبي والألغاز، وإن كانت تختلف عنه اختلافا جوهريا، تتلخص في أنها

[1]– سيد شحاتة: علم جمال الموسيقى، نقد المنظور الفلسفي لفن الموسيقى في العصر الحديث عند هيجل وشوبنهدار، رسالة دكتوراه، أكاديمية الفنون، مصر، 2006، ص 136.

[2]– مبروك المناعي: الشعر والسحر، دار المغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 2004، ص 39.

تتكون نتيجة لتزاوج النص الشعبي مع اللحن الموسيقي اللذان ينبعان من المجتمع الشعبي نفسه في أغلب الأحيان"[1].

وفي الموسيقى الشعبية تحتل وتتبوأ الأغنية الشعبية موقعا مثيرا وتثير هوية في الفكر والفن الموسيقي، كما تعتبر عند أعظم الباحثين والدارسين لهذا الموضوع النسبة الأساسية في تشكيل الموسيقى الشعبي، لأنها تندرج ضمن جميع أشكال الموسيقى الشعبية حتى أن البعض لا يجيز الحديث عن الموسيقى الشعبية دون الغناء الشعبي لأن هذا الأخير هو الأساس في تركيب الموسيقى الشعبية، "إنما يقصد بالموسيقى الشعبية الموسيقى والغناء الشعبيان، ولعله من الأنسب التحدث عن الأغنية الشعبية وليس عن الموسيقى الشعبية، نظرا إلى أن الأغنية هي الأساس، وأن دور الموسيقى يقتصر في الغالب على مرافقتها فقط، وأنه يمكن الاستغناء عنها في كثير من الأحيان والاقتصار على الغناء الشعبي فقط"[2].

ومن دون شك فالأغنية الشعبية ارتبطت بالإنسان منذ عهد بعيد لكن لم يتم تدوينها لكونها كانت احتفالية شفهية، وكانت منتشرة في الأواسط الشعبية لكونها ترتبط بفضاءات متعددة داخل هذه المجتمعات، "فحصر الأغنية الشعبية في دائرة الشفاهية، لا يعني أن هذه الأغنية مقصورة على الشعوب البدائية أو الفطرية القديمة، حيث تنعدم أبسط أشكال الوسائل المعرفية، لأنه إذا كان المجتمع الذي انبثقت منه ذا طابع شفهي أولى، فسيغلب عليه هذا الطابع... ولا يعني هذا أيضا أن الأغنية الشعبية لا تتوسل في أدائها بالآلات الموسيقية لكنها في توسلها هذا اتجهت للآلات الموسيقية القريبة

[1]– مرسي أحمد : الأغنية الشعبية، الهيئة العامة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1، القاهرة، 1976، ص 10.

[2]– يونس الشامي : الموسيقى الشعبية المتوسطية، وحدة وتناقص حضارات منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط الموسيقية، ندوة علمية، الدورة الثالثة، جامعة الشريف الإدريسي، الحسيمة، المغرب، 1990، ص 10.

من الروح الفطرية التي تفي باحتياجات الغناء الأساسية كالناي والطبل بعيدا عن "النوته الموسيقية" أو أي مظهر من مظاهر الكتابة"[1].

إن الأغنية الشعبية فضاء مشترك بين أهل القرى والمداشر والأرياف، يعرض من خلالها الفنانون أعمالهم من خلال الاحتفالات التي يقيموها أهل هذه المناطق السكانية، إنها فن يمتزج بالجد والهزل والواقع والخيال والتاريخ، حتى أن هناك أغاني يصعب تحديد تاريخها لأن ليس لها أصلا تاريخ فهي تعبر عن قصص وحكايات أسطورية أي زمن فضائي غير محدود تنسج من خلال القوى الإبداعية للخيال الفردي والجماعي، المهم في هذا هو أن هذه الأغنية تؤدي وظيفتها ودورها داخل المجتمع، "لأن الذوق الشعبي يتعامل مع القالب الصياغي على أنه جزء من تجربة زمنية أدت دورها سابقا بفعالية، وما زالت قادرة على القيام بالدور ذاته وبمستوى التأثير ذاته، وذلك عن طريق استعادتها مختزلة بقوالب صياغية أخرى تتناسج معها"[2].

والأغنية الشعبية مثلها مثل أي أغنية في مجتمع آخر تساير دورة حياة الإنسان وتصاحبه وترتبط بالمناسبات العامة والخاصة، ولقد كان لها انتشار واسع نتيجة ترديد الجمهور لها، لأن من خصوصيتها الفنية نجد أن لها لغة شعرية وأسلوبا متميزا في متناول الجميع لأن هذا الشعر المحفوظ يبقى خالدا في ذاكرتهم، فهم لما يرددونه من حين إلى آخر يثير في أنفسهم انفعالات ومشاعر وأحاسيس لأن الوظيفة الأصلية لها "هي أن تجعل من المحسوس لغة أصلية تحمل طابع الطراز أو الأسلوب الفني التعبيري، والتعبير عند الفنان الشعبي مختلف تماما، وهذا ما يعني إنتاج ابتكاري ينفرد بمقاييس جمالية تميزه عن غيره في الشكل والمضمون"[3].

[1]– إبراهيم أحمد ملحم : النظم الشفوي للأغنية الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد8، 2010، ص 71.

[2]– إبراهيم أحمد ملحم : التراث والشعر، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، بيروت لبنان، 2010، ص 8.

[3]– مصطفى محمد الشوربجي : رؤية حديثة للرموز الشعبية، كلية الفنون، جامعة حلوان، ب ط، مصر، 2002، ص 9.

فالأغنية الشعبية مؤثرة في حياة أفراد المجتمع منذ القدم، فأصبح الغناء يشكل أهمية كبرى في حياته، فهي ترافقه أثناء العمل، وتنظم وحداته، وتعد مصدرا للترفيه في وقت الراحة مما ساعد في تكوين ألوان متنوعة من الغناء والموسيقى تبعا لنوع المناسبات والاحتفاليات، وأيضا من خلال ارتباطه بالبيئة التي تبلورت فيها هذه الأغنية، فهذه الاحتفاليات تساعد في حفظ هذه الأغاني الشعبية، "فالمناسبة الاحتفالية تمثل مناخا مناسبا لانتقال المادة الفنية الغنائية من جيل إلى جيل مشافهة وذلك من خلال المشاركة في الأداء، كما أنها تؤكد على قيم فنية بعينها من خلال الشكل الموسيقي الذي تتبناه، وهو شكل يؤكد على جماعية الأداء وانصهار الجماعة في بوتقة واحدة"[1].

فهذا التفاعل بين الموسيقى والغناء، وهذا الأخير وبين الأفراد والجماعات نجد تعبيرا آخر يمزج بين الارتباط الحسي والوجداني والمعنوي عبر فضاء مفتوح بكل أشكاله وفرجاته المتعددة على ارتجال وبلاغة الجسد والموسيقى.

فالجسد وسيلة ظاهرة في استخدام الإيقاع الحركي كتعبير في موسيقى لدى الإنسان، هذه الإيقاعات الحركية مجتمعة تشكل الرقص الذي يعتبر "من أقدم الفنون التعبيرية التي تعتمد على الحركة إلى جانب المسرح فهو متصل بالأداء والحركة الممتزجة مع الإيقاع، ويعرفه كذلك "ذي ميل" كونه تنظيم حركي في الفراغ، وتنظيم حركي في الزمن، وأنه الفن الزماني المكاني الوحيد"[2].

ومع نشوء اللغات وما تبعها من ظهور الأغنية لم يعد الرقص مجرد حركات للجسد فقط بل صار للرقص ركيزتان لا بد منهما معا أو إحداهما على الأقل فهو يزيد في تذوق واستمتاع الراقص والمشاهد معا، فأغلب أنواع الرقص ترتبط ارتباطا وثيقا بالأغنية والموسيقى، ففي الموسيقى الشعبية يكون استمتاع الجمهور في كامل نشوته عندما ترافق هذه الموسيقى الرقص إلى جانب الغناء وفي بعض الأحيان تغيب الأغنية عن الرقص إلا أن الصيحات والهتافات تعوض الأغنية، هذا ما يجعل

[1]– محمد شبانة : الأغنية الشعبية كنص ثقافي، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد03، 2008، ص 120.

[2]– إبراهيم الحسين: رقصة الكثرة والطقوس والجسد، دار المقام، ط1، مراكش، 2007، ص 27.

الصوت الإنساني دائما حاضرا، "هكذا يؤلف الهتاف نقطة انطلاق الموسيقى للراقص بوصفها هتافا موقعا، تشكل الموسيقى فنا وعندئذ يتوجب أن تتعرض المواد الحسية قبل أن يتهيأ لها التعبير تعبيرا فنيا عن مضمون الروح العلمية تحضير وإعداد أطول زمنا وأبعد مدى"[1].

هكذا فإن الرقص نوع من أنواع التعبير الذي يعد فنا من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، "فالتعبير يقتضي توافر بيئة وموضوعات مقاومة من جهة، ودوافع انفعال باطني من جهة أخرى، ومعنى هذا أن الناتج الفني إنما يعتمد إن صح التعبير من الفنان تحت تأثير الضغط الواقع من قبل المجموعات الخارجية على دوافعه وميوله الطبيعية دون أن يكون هذا الناتج مجرد صدور مباشر أو انبثاق خالص عن تلك الدوافع والميول"[2].

الرقص الشعبي يثري الإحساس بعبق التاريخ، فهو يجسد من خلال حركاته تعبيرا مركبا يجسد به الانفعالات ويعبر عن طقوس ورموز، ويصل من خلاله المشاهد إلى المعنى الذاتي للعرض من خلال قراءة الحركات، "فإذا كانت النغمة أو الزي أو الآلة الموسيقية تعلن عن هويتها كذلك أيضا تعلن الحركة، فالفنون الحركية الشعبية هي مثل بصمة الإنسان لا تتشابه ولا تتطابق فكما أن البصمة تعلن عن صاحبها، كذلك أيضا الفنون الحركية تعلن عن مجتمعاتها"[3].

إن كل من الموسيقى والأغاني الشعبية والرقص الشعبي هم مكونات ثقافية للموسيقى الشعبية، حتى أن الآلة الموسيقى تعبر عن الطريقة الفنية والكيفية التي يتم اعتمادها عند صنعها وإعطائها شكلها بدقة التي تعطي خصوصيتها كآلة تقليدية شعبية مع مراعاة رناتها وإيقاعاتها التي من شأنها أن تحتويها وتحدثها، فهي راسخة في أعماق التقاليد التي تعود إلى العهود الغابرة.

[1]– هيجل : فن الموسيقى، المرجع السابق، ص 26.

[2]– زكرياء إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، د. ط، مصر، د. ت، ص 87.

[3]– سمير جابر : التربلة النسق الحركي لدى العبابدة ، مجلة الثقافة الشعبية ، البحرين ، العدد 9 سنة 2010، ص 117.

تتنوع مصادر الموسيقى الشعبية بولاية تلمسان، مع اختلاف المنبع والثقافة المحلية والتقاليد مع اختلاف في صناعة الآلات الموسيقية خاصة آلة النفخ، هذا التنوع في الأنشطة الموسيقية يوازي التنوع الاجتماعي إذ لكل منهم ثقافة خاصة، إذ يتجسد ذلك في الأغاني والرقص واللباس، إلا أن هذا الاختلاف لم يكن شاملا فأيضا هناك نقاط مشتركة لاشتراك بعض العوامل كالدين واللغة...، حتى أن بعض الرقصات أيضا تجمع بينهم لتتجاوز هذه الموسيقى الوظيفة المجردة إلى الذاكرة الجماعية لهذه المجموعات التي يرتبطون بها.

هذه الموسيقى توصف بالشعبية لأنها تحترم وتستقبل في جميع الأواسط وذلك راجع إلى خلفيات ثقافية تقليدية ضاربة في أعماق ثقافة هذه الشعوب، التي تجعل من الفن ظلال للسلوك النفسي الإنساني، فالثقافة الموسيقية الشعبية تعرف "بأنها مجموعة التقاليد الثقافية المرتبطة بالموسيقى والتي تكون حاضرة عند التقاء ما هو اجتماعي بما هو موسيقي وآلاتها أو يشاركون في العروض الموسيقية... وتتفاعل هذه الثقافة الموسيقية مع بيئتها الاجتماعية والطبيعية كما تتفاعل مع البيئة الواسعة"[1].

ومن بين الثقافة المشتركة عند هذه القبائل الثقافة الدينية فتمثل لديهم عن طريق تلك القصائد والمدائح الدينية لأن مرجعيتها ذات مرجعية ثقافية دينية كما القوة والشجاعة والتي تعني في أغاني الوطن والثورة...إلخ.

تنطبع الموسيقى الشعبية في الولاية بطابع العفوية والبساطة والتركيز على الجانبي الكلامي والإيقاعي، فحركتها عبر التاريخ أثبتت حضورها الفعال وارتباطها بالمجتمع سواء وقت الأفراح أو الأزمات "وبناء عليه فإن الثقافة الموسيقية شيء متحرك وحي، فهي لا تتشكل بالأفكار التي تتبلور في محيطها وبيئتها الاجتماعية فحسب ولكنها تتأثر أيضا بتفاعلات صانعي الموسيقى مع البيئة

[1]– علي إبراهيم الضو: الثقافة الموسيقية الشعبية والثقافة العالمة، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 23، السنة 2013، ص 131.

الواسعة ومع عوالمهم الحقيقية... ورغم أن الثقافة الموسيقية يمكن أن تتفاعل أو تتداخل مع مجالات ثقافية أخرى في بعض المساحات إلا أنها تحتفظ بهوية مميزة، ليس على المستوى الموسيقي فحسب ولكن على المستوى الاجتماعي أيضا"[1].

فتحديد مفهوم الثقافة الموسيقية من المواضيع المهمة لأنه يضم جماعات متنوعة ثقافيا، الأمر الذي يطرح إشكاليات حول مفهوم الموسيقى الشعبية في إطار هذا التنوع الثقافي، ونظرا لأن مفهوم الثقافة الموسيقية يقدم لنا إطارا اجتماعيا وثقافيا للتفاعل الإيجابي بين مواطنين متنوعين ثقافيا فذلك يطرح العلاقة بين دراسة العلاقة بين الموسيقى الشعبية والثقافة الموسيقية تدعيما للتنوع الثقافي في بناء المجتمع من ناحية، ودعما لعلاقة الانتماء المشترك من جهة أخرى: "فمفهوم الثقافة الموسيقية يمكن وصفه ببساطة أنه مجموعة من التقاليد الثقافية المرتبطة بالموسيقى والتي تكون حاضرة عند التقاء ما هو اجتماعي بما هو موسيقي تلك التقاليد التي ينتجها ويمارسها ويعيد صياغتها أفراد المجتمع الذين يصنعون الموسيقى أو آلاتها أو يشاركون في العروض الموسيقية"[2].

فالحديث عن الموسيقى الشعبية يقتضي بالضرورة الحديث عن الثقافة الموسيقية ومكونات هذه الموسيقى من غناء ورقص وعزف، فكل ثقافة موسيقية تختلف عن الأخرى بسبب مسارها التاريخي الخاص ومميزاتها التي تجعل منه فريدة لأن هذه التعددية الثقافية في الموسيقى الشعبية تستخدم من أجل التعبير عن إمكانية التعايش المشترك والحوار الموسيقي الثقافي بين هذه الثقافات الموسيقية على أسس من التفاعل الموسيقي، "فالثقافة الموسيقية تتفاعل وتتداخل مع مجالات الثقافة الأخرى في كثير من جوانبها وعناصرها، وبرغم ذلك فهي تحتفظ بميزات وعناصر وعوامل تجعلها متفردة، على كافة المستويات إذ كان ذلك فيما يتعلق بالنشاط الفني التخصيصي، أو على المستوى الاجتماعي، فعلى سبيل المثال إن للموسيقى بعض الخصائص المرتبطة بالممارسة الفعلية قبل أن توجد في مجال آخر فإذا

[1]– علي إبراهيم الضو : المرأة السودانية والثقافة الموسيقية، رقصة الزار والعروس، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 12، سنة 2010، ص 113.

[2]– علي الضو : الثقافة الموسيقية الشعبية والثقافة العالمة، مرجع سابق، ص 121.

عقدت فعالية احتفالية محددة قوامها الموسيقى والغناء والرقص، فإن التعبير وقتها يكون حرا مكفولا لأي فرد، دون النظر إلى سنه أو نوعه أو ديانته أو انتمائه كما تستطيع الموسيقى مخاطبة الجميع بلغة وجدانية مشتركة"[1].

يظهر في الولاية التعدد والتنوع في كثير من العناصر الثقافية حيث يوجد تنوع في الطبوع الموسيقية مع وجود كثير من السمات الثقافية الجامعة لها، فهذا التنوع والتعدد كاشف عن أهمية التعدد الثقافي في الموسيقى الشعبية، فواقعها يعكس الأهمية التي ينبغي أن تمثلها والدور الذي تلعبه في مراحل تطور المجتمع فهي "وسيلة اتصال جديدة ومبسطة تبناها معظم السكان في المنطقة"[2].

فما يميز الإنسان ويعطيه خصوصيته وجودته هو القدرة التي يمتلكها على عقل الأشياء وإنشاء الرموز وشبكة المعاني فالعيش بالرموز وتوظيفها ، فعالية إنسانية بها يعيش ويؤثث وجوده ويبني عالمه الثقافي، ويرسم نظام الأشياء والعلاقات بينه وبين الآخرين من الناس، ودلالة الأشياء والعلاقات لا تدرك إلا من خلال استعمالها ومما تتضمنه من معاني في حياتهم، ومما تتخذه من دلالة في متخيلهم الجمعي.

فيتجه الفنان إلى الرمز لأسباب عديدة، أن يكون هناك دافع فني يفرض عليه أن يلتزم بالرمز به كأسلوب من أساليب الأداء الفني، فكثير من الشعراء الرمزيون يرون أن الرمز الفني أرقى من التعبير المباشر، وأن الرمز هو الفن الصحيح الراقي... وقد يظهر الرمز أحيانا في الفن عندما يكون موضوع الفن نفسه غامضا مضطربا مما يؤثر على الفنان وعلى طريقة في التعبير[3].

[1]– محمد سيف الدين علي التيجاني : دور الموسيقى في تنمية المجتمع، كلية الموسيقى والدراما، جامعة السودان، 2008، ص7.

[2]- Souhel Dib: Anthologie de la poésie populaire Algérienne, d'expression Arabe, collection critique litteraires, Edition L'harmattan, 1987, P 10.

[3]– الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، مصر، 1981، ص 19.

لقد أخذ هذا الغرض حصة الأسد في الأشعار العربية ومنها الشعر الشعبي والموسيقى الشعبية بصفة عامة، والمديح الديني في هذه الموسيقى فطرقت الفرق الموسيقية هذا النوع من الأغاني تمجيدا لصفات الممدوح وذكر خصاله والمقصود به أن له غاية دينية بحته، ويرجع هذا إلى تمكن الدين من أعماق الشعراء وبيئتهم ومضامينها، إذا كان النص الديني النص الذي لا يختفي عنهم أبدا، فهو يسري في عروقهم في مختلف مراحل حياتهم. فالممارسات الرمزية المنظمة التي ينخرط فيها الناس جميعهم بكثافة وبمختلف فئاتهم التي لا تكاد تخلو منها أفعالهم الجماعية والثقافية ألا وهي الطقوس والممارسات الشعائرية، فالإنسان من زاوية النظر الأنثربولوجية كائن طقوسي بامتياز مثلما هو كائن رمزي فالرموز هي التي تكون هوية شعب من الشعوب أو أمة من الأمم، فالرموز في مجموعها تشكل لنا التراث الشعبي وكما يعرفه عبد الإله عبد العزيز هو "مجموع القيم الرمزية التي تمتلكها جماعة اجتماعية وتشكل جزءا من رصيدها الحي القابل للاستعمال أو التوظيف، إنه ليس الماضي الواقع في زمان منصرم، بل المستمر حضورا وأثرا وفعلا لأننا نعيد إنتاجه فنيا"[1].

وللكشف عنه لا بد أن الوقوف عند هذه الثقافة الشعبية، فهي ظاهرة اجتماعية وثقافية من الطراز المتواتر، حيث تمثل العامل المشترك لثقافة كل المجتمعات بدون استثناء، فالثقافة الشعبية تعبير أساسي ومعقد للمجتمع في وجوده الماضي والآتي وحتى الآني فهي تمثل الممارسة الحاملة لمعنى، كما أنها القاعدة المعقدة للمعايير الاجتماعية والميولات الثقافية والتوترات التعبيرية التي تظهر في الإنتاجات التي يعرف أفراد المجتمع فيها ثقافتهم، ويجدون مباشرة علامات هويتهم.

فالموسيقى الشعبية إذن هي علامة من علامات هذه الثقافة الشعبية المتمثلة في الجماعة الفعلية، وتطلعاتها ورغباتها ومعتقداتها وفي نظرتها للحياة، والتي يعبر عنها شفويا وحركيا من غناء ورقص وعزف.

[1]– عبد الإله عبد العزيز : الموسيقى العربية، أسئلة الأصالة والتجديد، مركز دراسات، الوحدة العربية، الحمراء، ط1، بيروت، 2004، ص 97.

تعد الموسيقى ظاهرة ثقافية واجتماعية ، حيث تمثل العامل المشترك لثقافة كل المجتمعات بلا استثناء ، مع اختلاف مناهجها ومصادرها ومكانتها عند هذه المجتمعات ، فالموسيقى تعبير ثقافي أساسي بسيط في بعض الحيان ومعقد في أحيان أخرى ، فهي موجودة في الماضي والآني وحتى الآتي، فهي تمثل الممارسة الحاملة للمعنى، كما أنها القاعدة المعقدة للمعايير الثقافية، والميولات الاجتماعية، والتواترات التعبيرية التي تظهر في الإنتاجات التي يعرف أفراد المجتمع فيها ثقافتهم ويجدون مباشرة علامات هويتهم.

فالموسيقى تمثل كل التماثلات للجماعة الفعلية منها والموجودة، المتمثلة في تطلعات الجماعة ورغباتها ومعتقداتها وفي نظرتها للحياة.

إن سعى الباحثين في المجال الثقافي لاكتشاف ما في حضارات الشعوب القديمة لم يكن لمعرفة الماضي التاريخي والحضاري والثقافي لتلك الشعوب وإنما كيفية استقراء هذه البحوث، والتي كانت للموسيقى الشعبية دور في كشف الخبايا الثقافية، التي يتكئون عليها في رسم خطط تنمية مجتمعاتهم ثقافيا. وتلك لاقتناعهم بالارتباط بين الموسيقى والثقافة.

لقد تطورت الفنون منذ وجود الإنسان على الأرض، ويتم التغيير والتحويل في كل مرحلة أو حقبة زمنية بما يناسب ويلائم لغة تلك الحقبة المحددة. ومن هنا يبرز دور الموسيقى كعنصر مهم وقوي في إذكاء لغة التفاهم والحوار بين الناس، فالموسيقى من الفنون المهمة التي تلعب دورًا كبيرًا في تنمية وتهذيب نفس الإنسان وترقية إحساسه بالجمال، وبالتالي فتح الآفاق لارتياد مجالات أرحب للوصول إلى أعلى الدرجات في النواحي الثقافية المختلفة.

المبحث الأول: الثقافة

كانت الثقافة من خصوصيات الأنثربولوجيا منذ نشأتها كمصطلح مرتبط بالعلوم الطبيعية وقد اعتبرت أنها الفيصل والمميز بين الإنسان والحيوان، وميزت أمما عن أمم أخرى. وذلك ليس بفعل الوراثة البيولوجية لكن بفضل التعليم والاكتساب. وأن ما يطبع الحضارة ليس العرق بل هي الثقافة التي تشبعت بها كل مجموعة، وإن وجود قواسم مشتركة بين العديد من الحضارات والثقافات هو عائد لطبيعة الإنسان أو ما يمكن الاصطلاح علية بعملية التبادل الثقافي، وعلى المستوى النظري فقد كانت الثقافة سبب لمد جسر مهم بين الأنثروبولوجيا وعلم النفس، حيث يعتقد الأنثروبولوجيين أن هناك علاقة نسبية بين الثقافة والشخصية. بل أن أفراد المجتمع يشتركون في عدة قسمات ثقافية تم التجارب والتنشئة الاجتماعية مما يجعلهم منصهرين في شخصية واحدة.

-قراءة في تنوع المفاهيم الثقافية

لعل الثقافة اليوم من أكثر المواضيع السائدة والشائكة في الفكر العربي والغربي المعاصر. وقد اتخذت عدة مفاهيم وأصبحت ترمز إلى كل شيء مادي أو حسي. وقد تناولتها كل الاختصاصات العلمية والأدبية والفنية. وأصبحنا نتحدث عن ثقافة اجتماعية واقتصادية وبيئية وسياسية وثقافة موسيقية...فتداخل مفهوم الثقافة بمفهوم الحضارة، "كما لم يقتصر هذا الخلط في المفهوم لدى الفرد فحسب بل وصل إلى بعض الباحثين المختصين في مجال الثقافة الذين يعتبرون أن الثقافة هي كل ما ينجزه الإنسان في الكون".[1]

ومفهوم الثقافة من المفاهيم الأساسية التي تشكل النظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية عند أغلب الباحثين وهذا المفهوم لا ينفصل عن مفاهيم أخرى كمفهوم الإنسان والمجتمع والدين والفنون...

[1] -LPRGUECHE ABDLHAmid: les ombres de tunis, pauvres ; marginaux d'minoritaires au XVII et XIX' siècles , Paris , Arantéres . 1999.P. 141.

1-تعريف الثقافة:

يؤكد علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا أن الثقافة ظاهرة اجتماعية مكتسبة، فهي ليست غريزية أو فطرية كما أنها لا تنتقل بيولوجيا، فهي نتاج اجتماعي كما أنها ظاهرة انتقالية، تنتقل من جيل إلى جيل على شكل عادات وتقاليد ونظم وأفكار ومعارف يتوارثها الخلف عن السلف، إما عن طريق التربية والتنشئة الاجتماعية، أو عن طرق الفنون "فتعتبر الثقافة لأي أمة بمثابة الوعاء الذي تحفظ فيه الأمم، خبراتها المتمثلة في تجاربها ولغتها ودينها وتاريخها وتطورها الحضاري. والأحداث التي مرت بها، فهي تعتمد في بنائها على عدة عناصر تتمثل في التراث التاريخي والحضاري والمؤثرات الناتجة عن الاتصال مع الثقافات الأخرى ومدى قبولها أو رفضها"[1]. فيمكن القول إن الثقافة هي حياة الإنسان وهويته، لا وجود لها بدونه، كما لا قيمة بدونها، ويعود التطور الحقيقي لمصطلح الثقافة إلى الفترة الممتدة ما بين أواخر القرن الثامن عشر وأواخر القرن التاسع عشر، نتيجة تطور الفكر الاجتماعي لدى المفكرين الانجليز والألمان، ويعود الفضل إلى علماء الأجناس الذين حددوا معنى الثقافة على ضوء دراستهم وأبحاثهم الميدانية التي استهدفت تطور الجنس البشري والشعوب البدائية من النواحي العرفية والمعتقدات والعادات والتقاليد" فالثقافات تنتقل عبر الحياة اليومية العادية التي تحمل لنا العناصر الأساسية للثقافة والهوية، لأنها تتميز بثراء التواصل الشفوي العادي لحياة كل يوم حيث تتشكل الحياة الاجتماعية والتي تتكون من الحديث الشفوي والتواصل النشيط الذي تتميز به الجماعات السكانية"[2]

ونظرا لأهمية الثقافة وارتباطها بالإنسان والمجتمع، وارتباطها بمجموع العقائد والقيم والقواعد التي يقبلها ويتمثل لها أفراد المجتمع. فهي تتراكم عبر مراحل طويلة من الزمن. لتشكل أسلوب حياة مجتمع من المجتمعات. والمتمثلة في أنماط التفاعل في حياة الناس اليومية العادية، "ويعد مفهوم أسلوب الحياة

[1]- حسام محسب: ماهية الثقافة ودورها في تعريف الرقص الشعبي، مجلة الثقافة الشعبية العدد2- السنة 2008. المؤسسة العربية للطباعة والنشر البحرين ص110.

[2]- فتيحة قارة شنتير: الشعبي (خطاب، طقوس ممارسات) منشورات أبيك، الجزائر. بط. 2007. ص128.

من المفاهيم الأساسية في مجال الأنثروبولوجيا والاجتماع وعلم النفس، إذ يعرفه علماء الاجتماع بأنه مجموعة من التمثلات والتصورات والممارسات التي يكونها أعضاء الجماعة، وتظم طائفة من المعتقدات والقيم والمعارف والخبرات، وتظهر في سلوك الأفراد ونشاطهم اليومي، كما تنعكس على اتجاهاتهم نحو عالمهم الخاص والمحيط الاجتماعي كلل".[1]

والثقافة في مفهومها تعكس مدى معرفة أبناء المجتمع للمنظومة الثقافية والاجتماعية التي يعيشون فيها من عادات وتقاليد ولغة وأعراف ومكتسبات ونظم اجتماعية سائدة تطغى على مكونات الشخصية والسلوك لأفراد المجتمع بالنسبة للمكان الذي يعيشون فيه. حيث تعتمد الانتماءات للأمكنة على ممارسات وإنتاجات ثقافية باعتبارها مرجعا بالنسبة للأفراد."سواءًا اعتبرنا الثقافة تظم مختلف أنواع الإنتاج المادي والروحي ومختلف أنماط السلوك الاجتماعي والثقافي أو حصرنا معناها في الإنتاج النظري وحده، فهناك في جميع الأحوال، معطيات تشكل أو تعبر عن الخصوصية الثقافية لهذا الشعب أو ذاك، لهذه الأمة أو تلك، وهذه خصوصية راجعة إلى المحيط الجغرافي والثقافي والاجتماعي، الذي يتحدد به شعب ما، أو مجموعة من الشعوب، وهذه الخصوصية تزداد أهميتها فيما نحن بصدده إذا نظرنا إليها بوصفها انتاجا تاريخيا يحمل عبر الزمن تصورات وآراء ومعتقدات، وأيضا طرائق في التفكير وأساليب في الاستدلال، قد لا تخلو هي الأخرى من الخصوصية."[2]

فالثقافة تحمل معنيين، الأول ونقصد به أصناف الأدب والفن والفكر والثاني وهو أوسع واشمل وتشير إلى مخططات الحياة التي يكتسبها الفرد بوصفه عضوا في المجتمع، أو الموروث الاجتماعي المتمثل في العادات والتقاليد وطرق الحياة، ولكي نفهم الثقافة لا بد أن نميز بين الثقافة المادية والثقافة اللامادية (المعنوية) فالمادية تشمل كل ما هو ملموس "تظم الثقافة المادية الجانب المادي من الثقافة

[1]–حسن مؤنس: الحضارة دراسة في أصول ومراحل قيامها وتطورها. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت، 1998 ص 376.

[2]–محمد عابد الجابري– تكوين العقل العربي. دار الطليعة، ط1، بيروت، 1984، ص13.

ويتمثل في مجموع الأشياء وأدوات العمل والثمرات التي تخلقها"[1] والمعنوية تشير إلى كل ما يتصل بالرموز والعادات والتقاليد "وتتشكل الثقافة المتكيفة (اللامادية) من العقائد والتقاليد والأفكار والتعليم المنعكس في سلوك الأفراد.... فهي المظهر الأيديولوجي من هذا التفاعل"،[2] فالثقافة تراث متراكم من قيم ومعايير وأنظمة وفنون وصناعات وكل ما أنتجه الإنسان من خبرات مادية ومعنوية وسائر أساليب حفظ البقاء التي اكتشفها أو استعارها من بني الإنسان أو انتجها لنفسه باعتباره كائن اجتماعي يعيش في مجتمع وبين جماعة تؤمن وتحافظ على التراث.

وميز لنتون في أبحاثه الأنثروبولوجية بين الثقافة الظاهرة والعامة "ويعتبر ان الثقافة الظاهرة عاملا أساسيا في انتقال نسق القيم والمعايير بين الأفراد وتتمثل في السلوك والنظم، بينما تتضمن الثقافة الكامنة العمليات السيكولوجية كالاتجاهات والقيم ويركز على السلوك والأفكار ويعتبرها نسقا أو كلا متكاملا تتداخل أجزاءه تداخلا وثيقا".[3]

ويعد الفرد عامة هو الذي ترتكز عليه دراسات لنتون في الثقافة، فحاجات الفرد وإمكاناته اساس كل الظواهر الاجتماعية والثقافية لأن المجتمعات والثقافات في جوهرها وأصلها استجابات منظمة متكررة لأعضاء المجتمع" فحياة المجتمع المادية هي واقع موضوعي ومستقل عن إرادة الناس. أما حياة المجتمع العقلية، أي مجموعة الأفكار الاجتماعية، ونظريات علم الجمال المذاهب الفلسفية (يعني كل ما يحدد الثقافة)، فهي كلها انعكاس هذا الواقع الموضوعي".[4]

وباعتبار الأشخاص أو الأفراد جماعة اجتماعية منتظمة تتشكل تاريخيا في علاقات اجتماعية بين أفراد يتبادلون علاقة التأثير، وتختلف عناصر التفاعل بين هؤلاء الأفراد في الحياة الاجتماعية حسب طبيعة كل مجتمع وحسب خصوصياته التاريخية والاجتماعية والثقافية، ويعرف مالك بن بني الثقافة

[1]- مالك ابن نبي. مشكلة الثقافة. ترجمة عبد الصبور شاهين- دار الفكر، ط2 ، دمشق ، 1969، ص 44.

[2]- المرجع نفسه ص44.

[3]- المرجع نفسه، ص40.

[4]- المرجع نفسه ص41.

بأنها "مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي يتلقاها الفرد منذ ولادته كرأس مال أولي في الوسط الذي ولد فيه، والثقافة على هذا المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخصيته، وهذا التعريف الشامل للثقافة هو الذي يحدد مفهومها، فهي المحيط الذي يعكس حضارة معينة والذي يتحرك في نطاق الإنسان المتحضر. وهكذا نرى أن هذا التعريف يضم بين تقنية فلسفة الإنسان وفلسفة الجماعة".[1]

فالعادات والتقاليد والأفكار التي يشترك فيها أفراد المجتمع هي التي تشكل أبعاد الإطار الثقافي المستمد من تجاربهم المختزنة جيلا بعد جيل ويوما بعد يوم. ويتناقلونها بينهم باعتبارها تراثا لهم جميعا. ولاشك أن كل مجتمع يتميز بثقافته الخاصة التي تفرده عن غيره من المجتمعات.

2-الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية

"إن المحيط الثقافي والاجتماعي الذي يمكن أن تستخدم فيه الكلمة وإذا كان يقصد بسياق الموقف المقام من خلال معطيات اجتماعية فإن للسياق الثقافي دور مستقل، وإن كان يتصل بسياق الموقف وما يوضحه هو انتماء أصناف الناس إلى ثقافات مختلفة وتخصصات متعددة"[2] وبناءًا على ذلك يمكن تحديد عدة عناصر تشترك في بناء الثقافة التي تتمثل في اللغة والفنون بكافة أنواعها والتي منها الفنون الشعبية والأفعال والتجارب الإنسانية. والنظم الاجتماعية والمعتقدات والقيم والرموز إلاّ أن هذه الطبقات الاجتماعية المختلفة لها طرق متمايزة وأساليب مختلفة للحياة، فضلا عن أنهم يشكلون ويتشكلون بمجموعة من العلاقات الاجتماعية اللازمة لتنامي وجودهم الاجتماعي وتكاثره، ومن ثم يبدؤون في بناء وتطوير ثقافاتهم المحددة، التي تشمل على شبكة العلاقات وبناء المعاني والرموز

[1]- مالك بن بني، شروط النهضة، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، ط4، دمشق، 1987، ص 89.

[2] Ramon TRUJILLO: PrinCIPIOS DE SEMAINTICA TeXtual. Arco libros .Madrid. 1996. P189.

والقيم الاجتماعية، والثقافة نوعان: ثقافة رسمية وثقافة شعبية، والتراث الشعبي يكون الجزء الأهم والأكبر من الثقافة الشعبية.

2-1-الثقافة الرسمية

تقسم ثقافة مجتمع من المجتمعات البشرية إلى قسمين. يطلق على القسم الأول الثقافة الرسمية، وقد يشير إليها البعض بمصطلح الثقافة العليا. "وتنتقل الثقافة الرسمية من جيل إلى جيل من خلال المؤسسات والأجهزة الرسمية مثل جهاز التربية والتعليم والجامعات والمعاهد والمؤسسات الدينية الرسمية، والقوانين الرسمية والأدب والفن العالي، وعبر ذلك من المعارف والرموز الثقافية التي ترعاها وتحافظ على استمرارها المؤسسات الرسمية في الدولة والمجتمع"[1]، ويرى البعض أن الثقافة الرسمية هي ثقافة الصفوة، أو بمفهوم الثقافة الراقية التي تضم أشياء من قبيل الموسيقى الكلاسيكية، والشعر والرقص والفن الراقي، وغيرها من المنتجات الثقافية التي لا يتذوقها إلا شريحة قليلة العدد نسبيا.

2-2-الثقافة الشعبية:

يتيح مفهوم الثقافة قدرًا من التفاعل الاجتماعي بين أفرادها وفقا للخليفة القديمة والرمزية لهم، أي أن الثقافة الشعبية تعني ببساطة، أنها الثقافة التي تروق للشعب، أو التي يستوعبها الشعب اكثر من غيرها. وهي "أساليب الحياة الشعبية، فهي النتاج العفوي الجماعي المعبر عن شعور وعواطف وحاجات، وضمير أبناء الشعب بشكل عام، وليس النخبة او المجموعة الخاصة، وتنتقل من جيل إلى جيل. كما تنتشر بين الناس من جماعة إلى اخرى ومن فئة إلى أخرى، بشكل عفوي، مشافهة أو عن طريق التقليد والمحاكاة والملاحظة"[2]، وإضافة إلى ذلك أن الثقافة الشعبية تنتمي إما إلى الإبداعات الفردية، وإما أسلوب المعيشة الخاص بالجماعة، يعني نمط الإبداعات والممارسات، وأشكال التفاهم التي تساعد على تثبيث دعائم الهوية المميزة لهذه الجماعة.

[1]-شريف كنعانة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، ناديا للطباعة والنشر، ب-ط-رام الله. فلسطين، 2011، ص 47.

[2]- المرجع نفسه، ص47.

والثقافة بشكل عام تتسم بالطابع الشفهي في أغلب أدبياتها ومكوناتها المعرفية، والثقافة الشعبية كجزء من هذا المفهوم تشير إلى مجموع العناصر التي تشكل ثقافة المجتمع المسيطرة في أي بلد أو منطقة جغرافية محدودة، غالبا باستخدام طرق إعلام شعبية، وتنتج هذه الثقافة من التفاعلات اليومية بين عناصر المجتمع إضافة لحاجاته ورغباته التي تشكل الحياة اليومية للقطاع العام من المجتمع.

إذن الثقافة الشعبية هي من صنع عامة الشعب نابعة من روح الشعب ومن شعوره وضميره، لها انتشار واسع بين عامة الناس، وهي أسهل على الاستعمال والفهم والحفظ. تعبر عن الشعور الشعبي، وهي لذلك قادرة على إلهاب عواطف عامة الشعب، واستشارة همهم، وهي تنتقل عبر الزمان والمكان من مجموعة أخرى ومن جيل إلى جيل بعفوية وبساطة، عن طريق المشافهة والمحاكاة والتقليد. دون الحاجة على تدخل او تحكم سلطة أو جهاز أو إدارة رسمية.

3-الثقافة الرمزية:

الرمز هو مجموع الإشارات المصطنعة يستخدمها الناس فيما بينهم لتسهيل عملية التواصل. وهي سمة خاصة في الإنسان، فالرمز هنا بمثابة الطاقة الفكرية التي بواسطتها يصبح مضمون معين من الدلالات الفكرية، مرتبط بعلامات حسية وواقعية متطابقة ويعرفه بيرتس (1932/ 1960) "أنها إسناد أو مرجع بناء على تواضع أو إصلاح، والرمز في مصطلحاته نوع من العلامات، أي شيء ما (إيماءة. إشارة، صوت، موضوع، صورة....إلخ) يشير إلى شيء آخر. وتشير بعض العلامات إلى مدلولها عن طريق الترابط أو الاقتران."[1]

والرمز في هذا المجال يعتبر رمزًا تعبيريا خالصا على الرغم من وظيفته المادية.

[1]-روبين دوثبار، كريس ثايت. كاميلاباور: تطور الثقافة (رؤية في ضوء منهج البحوث المتداخلة، ترجمة جلال شوقي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2055، ص55.

ومدلول ذلك الرمز يقع تحت تأثير الظاهرة الثقافية. بعد أن تلونت بالفكر الجماعي، وتوظفت في المعنى المتاح لها، ومعنى ذلك أن الرمز يعتبر في هذه وتجعل الحالة بمثابة الشفرة الخاصة التي تفتح موضوعات حسية من مضمونها رمزا يسمح له بالوجود الدائم. ومن هذا تعتبر "الثقافة من حيث تركيبها ومكانتها في المجتمع بنية فوقية لها، أو إحدى بنياته الفوقية، وهي مع ذلك غير منفصلة عن البنيات التحتية التي تساهم بقوة وفعالية في تكوينها وتزويدها في إخصاب واغناء يطبعانها، ويحددان ملامحها، انطلاقا من تفاعل وتصاهر، تنشأ عنها علاقات جدلية تلقائية تربط الثقافة بمختلف البنيات المكونة لها، وتولد فيها طاقات أو إمكانيات، وقدرات تستطيع بها أن تكون خلاقة وفعالة في إيجاد على الدوام"[1]، وكأن الرمز هو الموصل الجيد النفسي بعيدًا عن الإدراك العقلي، القادر في هذه الحالة على فهم المحسسّات الخارقة، إنها رومانية لفهم ما لا يمكن أن يفصح عنه بطرق مباشرة سواء كان اجتماعيا أو سياسيا أم عاطفيا.

ويبدو أن الرمزية حسبما هي موجودة اليوم (أعني بين الشعوب الحديثة المعاصرة والتاريخية) تتألف في واقعها من ظاهرتين مختلفتين.

–الظاهرة الأولى: هي الإسناد أو المرجعية الرمزية، أي أن تستخدم في اللغة أوفي غيرها علامات تحكمية (أي اصطلاحية) للإشارة إلى أشياء أو مفاهيم.

الظاهرة الثانية: الثقافة الرمزية هي امتداد الرمزية، إلى ما وراء الإسناد، أي خلق بيئة فكرية زاخرة بظواهر تدين بوجودها للرمزية، وحيث كل شيء وكل فعل له دلالته وأهميتة داخل منظومة رمزية شاملة. جامعة، وهاتان الظاهرتان متشابكتان اليوم بحيث لا انفصام بينهما.[2]

[1]– عباس الجراري، أزمة ثقافة ومثقفين، مجلة الثقافة الجديدة العدد 2 السنة 1 المحمدية المغرب. 1975. ص34.

[2]– روبين دونبار، كريس نايت كاميلا باور: تطور الثقافة. مرجع سابق. ص54.

فالأفعال الثابتة لتشكيل بنية من الأدوار من حيث توقعات البشر بعضهم تجاه بعض من المعاني فتكون الرموز، وهذه المعاني حصيلة للتفاعل، فالبشر يستطيعون تعديل المعاني من خلال عمليات التأويل التي يستخدمها الأفراد في تفاعلهم مع الرموز.

"والحديث عن الرموز وهو حديث عن تاريخ ممتد في جذور الإنسانية الأولى حيث كان الإنسان يتأمل الطبيعة، ويحاول فهم ظواهرها المستعصيّة. من خلال ما يبدعه من أشكال فنية وتعبيرية مختلفة. ولذلك جاءت مسيرة الفنون والآداب حافلة بما هو رمزي. استطاع الإنسان من خلالها أن يضمن تصوراته عن الكون والحياة"[1]، فلا نستطيع فهم الممارسات المختلفة للإنسان في أي ثقافة معينة من دون دور التوسط الذي تقوم به الأشكال الرمزية. إنها بمثابة الأدوات التي بها يعرف الإنسان العالم، فالرموز أساسية في المعرفة، من دونها تستحيل المعرفة "ومع هذا فإن الثقافة الرمزية حاوية جامعة دون تفريط لأي من مكوناتها، ويوضح هذه النقطة بايرز، إذ يقرر أن لا شيء نفعله يمكن عزله عن مكانه داخل منظومة الرمز. ذلك لأن هذه المنظومة تحدد الان قواعد ما هو صحيح وما ليس صحيح. أو لأي معنى رمزي نرصد ممارستنا العملية الخالصة خارج الفعل العياني المادي أو المصنوع الفني".[2]

تكون الأشكال الرمزية مجموع الثقافة بوصفها مؤسسة إنسانية خاصة وهذه الأشكال هي اللغة والدين، الأسطورة، الفن، المعرفة...، إنها بمثابة عناصر لنسق الثقافة. "ويلاحظ بين البشر الأحياء الآن، والمعروفين لنا تاريخيا، أن الرمزية تتجاوز نطاق الإسناد، وهذه النقطة أوضحها بجلاء بايبرز (1994) إن الرموز من حيث هي ظاهرة اسنادية خالصة، غنما تدل على أشياء يمكن أن تكون موجودة على أي وضع في غياب الرمزية. إذ ربما تكون عواطف وإحساسات، ويمكن أن تكون أيضا. موضوعات أو ظواهر، بيد أنها في هذه الحالة تكون نوع من المفاهيم والأفكار التي يمكن أن يقترن

[1]- يوسف توفيق: الأبعاد الرمزية في الحكاية الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 02- 2008 مرجع سابق ص27.

[2]- روبين دوبنار، كريس نايت كاسيلا باوز :تطور الثقافة، مرجع سابق، ص57.

وجودها مع الرمزية"[1]، وبالتالي فإن الثقافة هي جملة من الأشكال الرمزية التي يبدعها الإنسان في تاريخه، ومن جهة أخرى فإن الفن يعتبر شكلا من أشكال الرموز فهو ليس إعادة إنتاج للوقائع المعطاة، إنه ليس محاكاة ولكنه اكتشاف للواقع، فالشكل الرمزي هو الذي ينتج الواقع وليس انعكاسا له. أي أن الأشكال الرمزية تتميز بطابعها التكويني وليس بطابعها التكراري، إنها تؤكد على أن الإنسان يملك طاقة رمزية.

4-الهوية الثقافية:

"إن الثقافة من وجهة النظر الأنثربولوجية، هي مجمل التراث الاجتماعي، أو هي أسلوب حياة المجتمع، وعلى ذلك فلكل شعب في الأرض ثقافة، بمعنى أن له أنماط معينة من السلوك والتنظيم الداخلي لحياته، والتفكير والمعاملات التي اصطلحت عليها الجماعة في حياتها، والتي تناقلتها الأجيال المتعاقبة عن طريق الاتصال والتفاعل الاجتماعي. وعن طريق الاتصال اللغوي والخبرة بشؤون الحياة والممارسة لها"[2]، الثقافة إذن هي جماع الأنظمة المادية والروحية التي ابتكرها الإنسان لتحكم سلوكه، فيما هو ذاهب إلى الارتقاء بالهوية. وذاته، ونمط الحياة والاعلاء من شأن وجوده في الحياة عبر الانخراط في صيرورة.

4-1تعريف الهوية:

الهوية مأخوذة من (هوَّ...هوَّ). بمعنى أنها جوهر الشيء، وحقيقته لذا نجد الجرجاني في كتابه (التعريفات ، يقول عنها. بأنها الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق. اشتمال النواة على الشجرة في الغيب.[3]

[1]- روبين دوبنار، كريس نايت كاسيلا باور: تطور الثقافة، مرجع سابق، المرجع السابق، ص56.

[2]- محمد بزيكا: مفهوم الثقافة الشعبية بين المتقف العضوي والتقايدي مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب ع9، 1982. ص13.

[3]-الشريف الجرجاني: التعريفات. دار عالم المكتبات، ط1، بيروت، 1987. ص314.

فالهوية هي الإحساس بالانتماء إلى جماعة أو امة. لها من الخصائص والمميزات الاجتماعية والثقافية والنفسية والتاريخية التي تعبر عن نسيج أو كيان ينصهر ويندمج في بوتقة جماعة بأكملها.

ومفهوم الهوية نجده متعلقا بمفهوم الثقافة في مجال التعريفات التي تناولته، فهو مفهوم تاريخي ثقافي يتكون لدى الفرد من خلال الثقافة التي يحيا بها. فدور الثقافة بكل ما تحمله من معاني هو تكريس هو بثقافية، "فهوية الإنسان أو الثقافة أو الحضارة هي في جوهرها وحقيقتها. ولما كان في شيء من الأشياء– إنسانا أو ثقافة أو حضارة والثوابت والمتغيرات، فإن هوية الشيء هي ثوابته، التي تتجدد. لا تتغير تتجلى وتفصح عن ذاتها، دون أن تخلي مكانها لنقضيها طالما بقيت الذات على قيد الحياة".[1]

فالهوية هي موضوع سيرورة شأن الوجود، إنها موضوع ينتمي إلى المستقبل بقدر ما ينتمي إلى الماضي، "فهي صورة الفرد عن موقعه على هذه الخارطة. وعلاقاته مع كل أجزاء تلك الخارطة. بحيث يكون لتلك العلاقة قدر الإمكان، استمرارية عبر الزمان والمكان، والفروق في علاقاته مع الأجزاء المختلفة. من تلك الخارطة تكون انتماءاته المختلفة لوحدات أو أجزاء تلك الخارطة، ويكون ضمن الخارطة فهم الفرد لطبيعة أجزائها. وضمن ذلك فهمه لطبيعة الإنسان وطبيعة المجتمع. وطبيعة جميع الوحدات داخل المجتمع"[2] فالتراكم التاريخي ضروري لصنع الهوية الثقافية. لأنها في النهاية هي المستوى الناضج الذي بلغته المجموعات البشرية نتيجة تفاعل لمدة زمنية طويلة. بين أفرادها وبين الظروف الطبيعية التاريخية التي مرت بها والتي نسجت فيها بينها روابط مادية وروحية مشتركة، "فالهوية من أهم السمات المميزة للمجتمع، فهي التي تجسد الطموحات المستقبلية في المجتمع، وتبرز معالم التطور في سلوك الأفراد وانجازاتهم في المجالات المختلفة بل تنطوي على المبادئ والقيم. التي تدفع الانسان إلى تحقيق غايات معينة، وعلى ضوء ذلك فالهوية الثقافية لمجتمع ما، لا بد وأن تستند إلى

[1]– محمد عمارة: مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار النهضة للطباعة والنشر ،ط1، 1999 ص6.

[2]– شريف كنعانة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مرجع سابق ،ص386.

أصول تستمد منها قوتها وإلى معايير قيمية ومبادئ أخلاقية وغايات سامية تجعلها مركز للاستقطاب العالمي والإنساني"[1]

فالهوية هي الثابت الوحيد، وذلك عبر الاحتفاظ بابنية ثقافية تحملها اللغة على الأجيال اللاحقة كي تسكنها وتتولى تعديلها أو إعادة إنتاجها، وفق حاجاتها وشروط تطويرها. ويرى عابد الجابري أنه: "لا تكتمل الهوية الثقافية ولا تبرز خصوصيتها، ولا تغدو هوية ممتلئة قادرة على نشدان العالمية إلا إذا تجسدت مرجعيتها في كيان تتطابق فيه ثلاثة عناصر. الوطن (الجغرافيا والتاريخ) الدولة (التجسيد القانوني لوحدة الوطن والأمة). والأمة (السب الروحي الذي تنسجه الثقافة المشتركة".[2]

أما العلاقة بين الهوية والثقافة فإنها تعني علاقة الذات بالإنتاج الثقافي ولاشك أن أي إنتاج ثقافي لا يتم في غياب ذات مفكرة. دون الحوض في الجدال الذي يذهب إلى أسبقية الذات بالإنتاج الثقافي "حتى لو ارتبط مفهوما الثقافة والهوية بمصير واحد، فليس من السهل خلط أحدهما بالآخر، إذ يمكن للثقافة أن تعمل بدون وعي للهوية. بينما يمكن لاستراتيجيات الهوية أن تعالج الثقافة أو تغيرها".[3]

فالهوية الاجتماعية لا ترتبط بالأفراد فحسب. فكل جماعة تتمتع بهوية تتعلق بتعريفها الاجتماعي وهو تعريف يسمح بتحديد موقعها في المجموع الاجتماعي "فمسألة الهوية الثقافية تحيل منطقيا، وللوصلة الأولى إلى المسألة الأوسع، مسألة الهوية الاجتماعية التي تعد الهوية الثقافية إحدى مكوناتها"[4]. فالفرد داخل الجماعة الواحدة هو عبارة عن هوية متميزة ومستقلة. عبارة عن أنا لها آخر

[1]–عبد الودود مكروم: قيم، هوية، وثقافة المؤتمر العلمي العشرون. مناهج التعليم والهوية والثقافية– جامعة عين الشمس، المجلد الرابع. مصر 2008. ص1375.

[2]– محمد عابد الجابري: العولمة والهوية الثقافية. مجلة المستقبل العربي ع/ 228 بيروت. دراسات الوحدة العربية. فبراير 1998 ص22.

[3]– دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب دمشق. ب.ط. 2002 ص94.

[4]– المرجع نفسه، ص 95.

داخل الجماعة نفسها "فيمكن للهوية أن تحيل بالضرورة إلى المجموعة الأصلية التي ينتمي إليها الفرد والأصل أو الجذور وفقا للتصور العادي هو أساس الهوية الثقافية أي ما يحدد بشكل أكيد وأصيل"[1].

ثم علاقة وثيقة بين المفهوم الذي تتصوره عن الثقافة وبين مفهومنا للهوية الثقافية. أولئك الذين يعرفون الثقافة ب "طبيعة ثانية" تأتينا بالوراثة ولا يمكننا الهروب منها. يرون في الهوية معطى من شأنه أن يحدد الفرد بشكل نهائي. "فالهوية الثقافية هي حجر الزاوية في تكوين الأمم، لأنها نتيجة تراكم تاريخي طويل، فلا يمكن تحقيق الوحدة الثقافية بمجرد قرار حتى لو توفرت الإرادة السياسية".[2]

فالإشكالية المطبقة على الهوية الثقافية يمكن أن تؤدي إلى جعل الأفراد والجماعات عنصرين. وبما أن الهوية محفورة في الإرث الوراثي كما يقول البعض. ففي "الدراسة الثقافوية نحن لا نستند إلى الإرث البيولوجي، الذي لا يعد حاسما، بل على الإرث الثقافي، وعلى هذا فإن النتيجة تكون نفسها تقريبا، لأن الفرد تبعا لهذه المقاربة مضطر إلى استبطان النماذج الثقافية المفروضة عليه، لأنه لا يستطيع إلا التماهي لجماعته الأصلية، وهنا تعرف الهوية. على أنها سابقة في وجودها على وجود الفرد وتبرز الهوية الثقافية ملازمة للثقافة الخاصة"[3]، وبالتالي فإننا نسعى إلى وضع قائمة بالخصائص الثقافية التي يمكن أن تشكل حاملا للهوية الجماعية، أي هويتها الأساسية الثابتة "الهوية الثقافية هي هوية أولية أساسية" لأن الانتماء للمجموعة العرقية هو أول الانتماءات الاجتماعية وأكثرها جوهرية، ففيها تنعقد أكثر الروابط تحديدًا، لأن الأمر يتعلق بروابط قائمة على السلالة المشتركة في كنف الجماعة، يتم تقاسم أعمق المشاعر والتضامنات وأكثرها قدرة على تحديد هيكل الجماعة"[4]، فهي ليست وهما يتعلق بمجرد ذاتية الفاعلين الاجتماعيين، إن تكوين الهوية يتم داخل الأطر الاجتماعية التي تحدد

[1]– دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، المرجع السابق، ص96.

[2]–محمد عابد الجابري: مسألة الهوية العروبة الإسلام والغرب. بيروت. مركز دراسات الوحدة العربية. 1995. ص12.

[3]–دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية: المرجع السابق، ص96.

[4]– نفس المرجع، ص97.

موقع الفاعلين وتوجّه تصوراتهم وخياراتهم، ومن جانب آخر فإن تكون الهوية ليس وهما لأنه يتمتع بفاعلية اجتماعية وله آثار اجتماعية حقيقية.

"ومن خلال هذه التعريف تبدو الهوية الثقافية بمثابة ملكية أساسية لازمة للجماعة. لأن هذه الجماعة تقوم بنقلها عبر أفرادها وإليهم دون الرجوع إلى الجماعات الأخرى، ويكون اكتساب الهوية بمثابة تحصيل حاصل"[1]

المبحث الثاني: الموسيقى

الموسيقى غذاء للروح شفاء للنفس، ملهمة الفنان، مركز الشعور مقوية العزيمة. وهكذا فإن الموسيقى قديمة قدم الإنسان، عرفتها جميع الشعوب منذ عصور التاريخ السحيق وما قبل التاريخ، فهي من مستلزمات الحياة الفردية والجماعية لا يكاد يخلو منها زمان ولا مكان.

ولعبت الموسيقى دورًا هاما في أسرار العرافين ورجال الدين، فهي بطبيعتها ظاهرة بالغة التعقيد من حيث نشأتها وتاريخها، ومن حيث آثارها الاجتماعية والتربوية، ودلائلها الحضارية والقومية، ومن حيث تنوعها وارتباطها بغيرها من الفنون.

إن التنوع الموسيقى لا يرجع فحسب إلى تعدد الأشكال، البنائية، وإنما أيضا إلى تنوع أغراضها. فليست كل موسيقى مدفوعة بأغراض التشكيل الجمالي الخالص بل أن أكثرها تدفعه أغراض علمية اجتماعية ونفسية كالموسيقى الدينية، التي تعبر عن الشعور الديني لدى شعب ما.

1-مفهوم الموسيقى:

الموسيقى في أصلها هي فن سمعي تستقبلها الأذن ومنها تسرى إلى البدن والوجدان. والإحساس ولكنها أيضا يمكن أن ترى بالعين فتسمعها وتعلمها وهي متعة وجمال. يحتاجه الإنسان كثقافة فنية

[1]-دوني كوش: المرجع السابق ، ص97.

لازمة وتقاس حضارة الشعوب بمدى فهمها للموسيقى وحبها وتقديرها "والموسيقى لغة لها كل خصائص اللغات الحية. حروفها سبعة تختلف أشكالها ونطقها والمقدار الزمني لكل منها. ولها سكتات بعدد هذه الأشكال ومقدارها"[1].

فهي لغة عالمية، كما انها لغة لتخاطب الشعور مع الوجدان، وهي حلقة الربط بين الروح والإحساس، وعلى هذا القول فإن البعد الأول الذي ينطلق منه تعريف الموسيقى، "ويعتبرها لغة ويعود الاعتبار إلى التطور الذي شهدته العلوم اللسانية حيث بات واضحا ان الموسيقى، وإن كانت تختلف نسبيا عن لغة الكلام، إلاّ أنها من حيث الجوهر والاستعمال البشري قريبا منها، بل أوسع نطاقا، بالإضافة إلى أن الموسيقى واللغة تشتركان في صفة واحدة كونهما تمثلان ظاهرة اجتماعية ثقافية تشترك فيها جميع الثقافات. فالموسيقى واللغة من أعظم اختراعات الإنسان. وتاريخ الحضارة يؤكد على أن لكل حضارة لغة، وبالتالي موسيقى"[2].

منذ بدأن الإنسان يحس ويدرك ما يدور حوله من الظواهر الطبيعية المختلفة كان طبيعيا أن يكون هو المرأة العاكسة التي تعكس عليها كل هذه الصور. ويصبح مقلدا ومحاكيا لها ومقتبسا منها، ولكن كيف بدأ الإنسان يدرك أنه أصبح يمارس. ما نسميه نحن الآن بالموسيقى.

"إن الموسيقى من الفنون المهمة والتي تلعب دورًا كبيرًا في تنمية وتهذيب نفس الإنسان وترقية إحساسه. وبالتالي فتح الآفاق لا ارتياد ما حالات أرحب للوصول إلى أعلى الدرجات في النواحي الثقافية المختلفة، وذلك لما لها من خصائص ومميزات وأدوات فلما تتوفر في مجالات أخرى، وتتضافر في هذه العناصر والمميزات والخصائص لتجعل من الموسيقى فنا فريدًا في طبيعته واستخدامه وتأثيره على الإنسان. من هنا جاء التعريف الشامل للموسيقى بأنها علم وفن ولغة، واستنادًا على ذلك بنا

[1]–محمد قابيل: مدخل في الموسيقى، الأمل للطباعة والنشر، القاهرة ط1، 2009، ص19.

[2]– عزيز الورتلاني: الموسيقى العربية بين مفهوم الهوية واللهجة الموسيقية، مجلة الحياة الثقافية العدد 249 سنة 2014 تونس، ص103.

العلماء والفلاسفة والباحثون في مجالات التربية، أبحاثهم ودراساتهم على أساس أن الموسيقى والفنون قادرة على تشكيل السلوك الفردي والاجتماعي للإنسان"[1].

ويعتقد علماء الأنثروبولوجيا أن للموسيقى دورًا ما في تشكيل الذوق العام. وهذا بدوره يجب أن لا يقود إلى الاعتقاد والتصور بوجود جميع أشكال الفن عند مجتمع ما دون غيره، لأن هذا التفاوت والتباين في درجة النضج الفني أو مستوى تطوره مرتبط بتطور أدوات الإنتاج، وتطور المجتمع تاريخيا، "ومما لا شك فيه أن الموسيقى لغة، غير أنها ليست لغة عالمية كما يتصور البعض، وإنما هي لغات مختلفة، إذ أن لكل شعب لغته الموسيقية ذات الخصائص المميزة، وإذا كانت الموسيقى من حيث أسسها واحدة في كل مكان، كونها تنسيق الأصوات بطريقة محببة للآذان، وأنها من حيث أصولها مرتبطة بمعتقدات الإنسان، وطباعه، وهي لغة الروح والمشاعر. فلكل لغة موسيقية خصائص تكمن في المادة الموسيقية ذاتها".[2]

فالقلب والروح هما المركز الذي تتولد فيه العواطف، فإن كانت حزينة زادتها الموسيقى حزنا. وإن كانت فرحة زادتها فرحًا، ويتفاوت الناس بالتفاهم بلغة تخاطبهم مع هذه الموسيقى، وذلك حسب إحساساتهم الفطرية وقوة تخيلاتهم "فالموسيقى هي امتداد لرغبة الإنسان الطبيعية والتلقائية في التعبير عن ذاته وعن مشاعره وأحاسيسه، منذ أن أصبح واعيا وقادرًا على إدراك ما حوله. والإحساس بذاته وكيانه على الأرض بين المخلوقات الأخرى متفاعلا مع من حوله ككائن حي مؤثر ومتأثر":[3] ويضيف هربرت سبسر في هذا المنوال ويؤكد أن "أن الموسيقى هي امتداد لرغبة الإنسان البدائي في التواصل. وإعلاء الأحاسيس العاطفية، وترتبط بالمشاعر الإنسانية. وأن الأنساق توصل إليها، وعرفها

[1]– محمد سيف الدين على التيجاني: دور الموسيقى في تنمية المجتمع. كلية الموسيقى والدراما جامعة السودان. 2008 ص10.

[2]– محمد شبانة: الأغنية الشعبية كنص ثقافي، مجلة الثقافة الشعبية العدد 3. البحرين. ديسمبر 2008 ص113.

[3]–فتحي عبد الهادي الصنفادي: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، الهيئة البصرية العامة للكتاب، ب.ط ،القاهرة مصر، 1980، ص5.

من خلال تقليده المباشر للحيوانات وأصوات الطبيعة المحيطة به، لذلك اختلفت الخبرات الموسيقية بين الجماعات والقبائل ثم الشعوب على وجه الأرض".[1]

ولمعرفة مكانة الموسيقى وأثرها على شخصية الفرد لابدّ لنا من الرّجوع إلى الوراء قليلا لكي نعرف دور الموسيقى في حياة الإنسان، فلو ألقنيا نظرة سريعة على أهمية هذا الفن في العصور الماضية واستقرأنا اتجاهاته وشموليته، لوجدنا أن الموسيقى بصفة عامة فن جماعي لا ينعزل عن سائر نواحي حياة الجماعات البشرية. فهي امتداد لرغبة الإنسان الطبيعية للتعبير عن ذاته فهي تعبر عن عواطف ومشاعر قد لا تستطيع ألفاظ اللغة التعبير عنها ويقول جان برتبيمي "إن الموسيقى أشد الفنون تأثيرا في النفوس، وأشدها تمردًا على التحليل فهي في جوهرها لا تدين بشيء لعالم الملموسات، ولا لعالم اللغة...والموسيقى هي فن يهز المشاعر بقوه. وهي اللغة المثلى للعاطفة، وقد ذهب كل من كانط وهيجل وشوبنهاور، كل بوسيلته ويتباين فيما بينهم إلى أن وظيفة الموسيقى هي التعبير عن أعماق الحياة الباطنية، وكذلك لا يعارض الموسيقيون هذا الرأي"[2] وعلى هذا الأساس فتعتبر الموسيقى مجموعة من الدلالات التواصلية المتداخلة ومترابطة فيما بينها.

كل الفنون تعتمد على احد الصفات إما أن تكون ذاتية أو تحمل صفة العمومية إلاّ أن الموسيقى نجدها تتفرد على سائر الفنون بهاتين الصفتين مجتمعة مع بعضها البعض.

"أما العمومية: فتعني أن الموسيقى لا تستطيع أن تقدم وصفا مباشرًا لأي موضوع، وإنما تصور دائما انفعالات وأحاسيس عامة.

أما الذاتية: فترجع إلى ما بين الموسيقى والزمان من ارتباط وثيق، ذلك لأن فنون النحث والتصوير فنون مكانية، أما الموسيقى فهي فن زماني، لأن أداءها يتم خلال التعاقب الزماني، وقد ربط الفلاسفة

[1]- فتحي عبد الهادي الصنفادي: المرجع السابق، ص17.

[2]-أيات ريان: فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون الحميلة، الهيئة العامة لقصور الثقافة. ب ط، القاهرة- مصر 2010- ص158.

منذ عهد غير قريب بين الزمان والذاتية، فالاحساسات التي تصاغ في قالب مكاني ركالمرئيات والملموسات، وهي حساسات ندركها لوصفها خارجة عنا، أما الإحساسات التي تصاغ في قالب زماني كالمسموعات فهي صادرة من أعماقنا...وعلى هذا فالموسيقى هي ألصق الفنون بأعماق الذات الإنسانية"[1]

2-علاقة الموسيقى بالنص الشعري:

يقول ابن رشيق الموسيقى حلة الشعر فإن لم يلبسها طويت، الخوض في علاقة الشعر بالموسيقى يدفع بنا إلى علاقة الشعر بالغناء، فالموسيقى عنصر جوهري في الشعر، لاقوام له بدونها وهي أقوى العناصر الإيحائية فيه، حتى قيل أن الشعر موسيقى ذات أفكار.

فالموسيقى تؤثر تأثير فعالا في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري، حيث تتضافر الأصوات اللغوية. وفق نظام خاص في النسق النصي لتحدث إيقاعا يعبر عن مختزنات الحالة اللاشعورية، حيث تستسيغه النفس الإنسانية، التي تميل إلى كل ما يثير فيها الإحساس، وفي هذا المنوال نجد التعارض بين الموسيقيين والباحثين والفلاسفة فهناك تيار يأخذ على أهمية الشعر بالنسبة للموسيقى والتيار الآخر ينفي هذا الطرح مؤكدًا على استقلالية الموسيقى عن الشعر ويقول هيجل في موسيقى الآلات "إنها لا تعدو أن تكون تعاملا ذاتيا مع صورة مجرة. أي أن موسيقى الآلات الغامضة تكتفي بالإيحاء فحسب. لكن الموسيقى المصاحبة للشعر، حيث إضافة اللغة إلى الحركة الشكلية أو الصورية التي يضيفها الإيقاع على اللحن، تصبح حافلة بالمعنى إذا كانت خيالية، وتغدو محدودة المعالم بعد أن كانت غامضة".[2]

[1]- أيات ريان، المرجع السابق، ص164.

[2]-سيد شحاته: علم جمال الموسيقى، نقد المنظور الفلسفي لفن الموسيقى في العصر الحديث، عند هيجل وشوبنهاور. أكاديمية الفنون. رسالة دكتوراه. مطابع التجارية. تليون. مصر 2006. ص44.

بينما رفض شوبنهاور هذا الرأي إذ "إذ رأى الموسيقى فن قائم بذاته، ومستقل عن الشعر وسائر الفنون الأخرى، فالموسيقى عنده تستطيع أن تعبر عن أهدافها بوسائطها الخاصة. دون الحاجة إلى وسيط آخر، سواء كان كلمات أغنية أو نص أو حدث...، فالكلمات إضافة دخيلة على الموسيقى وليس لها سوى قيمة ثانوية، وتأثير النغمات أقوى وأسرع من الكلمات. فالموسيقى لها المكانة السامية فوق الشعر. وغيره من الفنون".[1]

أي أن الموسيقى تعتبر من وسائل الإيحاء، وأقدرها عن التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، فلا علاقة للصوت المنطوق بالصوت الآلي في إثارة الإحساس، لكن هيجل يرى العكس فيوضح "أن هناك صلة وثيقة بين الموسيقى والشعر، فكليهما سيخدم وسيلة حسية واحدة، هي الصوت، وهما يعتمدان في بنائهما على الوزن أيضا...، فالأصوات في الشعر لا تصدر عن آلات اخترعها الإنسان، وإنما تصدر عن عضو النطق البشري الذي يحول الصوت إلى علامات لفظية"[2]

ويؤكد هذا محمد الفرابي على أن الشعر والموسيقى متحدان يشكلان عنصرا جماليا "فالموسيقى التي تلعب فيها الكلمات دورًا بصوت الإنسان تسمى الغناء، حيث تمتزج موسيقى الآلات بالكلمات المغناة، فينتج منها أعمال جمالية، ذات قيمة فنية رائعة ترتفع أو تنخفض تبعا لقوة التعبير وصدق الإبداع الفني فيها".[3]

وتكون براعة الشعر أو النص الشعري في قدرته على صياغته القالب الشعري، مازجا فيه بين كافة الإمكانيات التصويرية المكانية والزمانية، حيث تشكيل الصورة الموسيقية لا ينفصل عن تشكيل الحير الزماني...متمثلا في التوقيعات النغمية التي تثري الدلالة وتعمقها "وحتى عندما تقترن الموسيقى

[1]- سيد شحاتة: علم جمال الموسيقى، مرجع سابق. ص 44.

[2]- نفس المرجع، ص 130.

[3]- بوزيد عمور: الموسيقى الصراع الحضاري في الجزائر. دار الجاحظية، الجزائر ب.ط 2000. ص28.

بالشعر باعتبارها فنا مصاحبا أو على العكس عندما يقترن الشعر بالموسيقى بوصفه فنا تأويليا تبقى الموسيقى عاجزة عن تطهير أو ترجمة أفكار وتمثلات كما يتصورها الوعي بل تكون ملزمة إذا شاءت أن تؤثر على الشعور والعاطفة بأن تعتبر عن علاقات هي أقرب ما تكون إلى العلاقات التي تقوم في داخل هذا المضمون. بين مختلف عناصره، أو تكون ملزمة بالأخرى بالسعي إلى التعبير بأصواتها المصاحبة للشعر عن الشعور".[1]

غير أن الموسيقى لا تكتفي بهذا الاستقلال عن الشعر والمضمون الروحي، بل كثيرًا ما تقترن بمضمون ناجز يقدمه لها الشعر، ويتألف من تتابع من العواطف والمشاعر والتأملات والأحداث والأفعال "ففي العصر الحديث رأى هيجل أن الموسيقى تعبر عن الجمال، حيث أن الشكل فيها أكثر ملاءمته على المضمون، وأن التوازن بين الجانب الفكري والحسي أشد تحقيقا في هذا الفن".[2]

لكن عند ما يراد إبراز الجانب الموسيقى الصرف وتسليط الضوء عليه، لا يجوز أن يشغل فيه الشعر. غنائيا كان أم تمثيليا...إلخ. مكان أكبر مما ينبغي، "فشوبنهاور رأى أن الموسيقى تعبر عن الإرادة ذاتها التي توجد فينا، وفي الوجود فهي لا تتحدث عن الشيء ذاته ولا تعبر عن صورة معينة، بل عن جوهر هذه الانفعالات وعن حقيقتها الأصلية أي عن الفرح في ذاته أو الحزن في ذاته".[3]

كما ان الموسيقى تعتبر عاملا مساعدًا لها القدرة على تحقيق التواصل والتفاهم بين الإنسان وما يدور من حوله بالشكل الذي لا الكلمات ولا الإشارات تستطيع تحقيقه، مستخدما بذلك كل الوسائل التي تتاح له لكي يدرك ويحقق ما يريد، "فالموسيقى هي تعابير صوتية منغمة على أحاسيس

[1]–هيجل: فن الموسيقى، ترجمة جورج طربشي، دار الطليعة للطباعة والنشر ط1، بيروت 1980، ص 27.

[2]–سيد شحاته: علم جمال الموسيقى، مرجع سابق، ص43.

[3]– المرجع نفسه، ص 43.

يتلقفها الإنسان من الحياة، يتفاعل معها، تحدث فيه جملة من التوترات والعقد، عقدة الهوية والغيرية، عقدة الخير والشر، عقدة المحبة والكراهية، عقدة النجاح والفشل..."[1]

3-الموسيقى والإنسان:

تعتبر الموسيقى اللغة الوحيدة التي تفهم من خلال السمع، بدون تلقين. فلها أهمية في حياة الانسان وصحته. بالإضافة للمتعة التي نحصل عليها وتتركها في النفس جراء سماعها.

لقد عرفها الكثير من الدارسين والباحثين والأدباء، وأجادو في وصفها بما تمنحه للإنسان. فالموسيقى تعبر "في أوقات مختلفة عن الهدوء أو الاندفاع. أو عن الأسى أو الانتصار، أو عن الغضب أو الابتهاج، وهي تعبر عن كل هذه الانفعالات وعن الكثير غيرها في تنوع لا حصر له، من حيث الفروق التقنية في أضوائها وظلالها، وقد تعبر أيضا عن حالة لا يمكن الإشارة إليها بكلمات في أي لغة من اللغات".[2]

الموسيقى تعبر عن عواطف الإنسان التي لا يستطيع التعبير عنها بالكلمات، فهي امتداد لرغبته الطبيعية في التعبير عن ذاته "والموسيقى عند هيجل حينما تعبر عن الألم أو الحزن أو الفرح، فإنها لا ترتبط بحزن أو فرح معين وإنما هي تعبر عن الفرح أو الحزن في ذاته".[3]

وتأثير الموسيقى على الجسم يعتمد إلى حد كبير على طبيعة الموسيقى فبعض ألوان الموسيقى مثلاً يؤثر على الجهاز الدوري للإنسان، كما أن بعض ألوان الموسيقى الأخرى يؤثر على الجهاز العصبي. لهذا يختلف الناس فيما بينهم وتمتعهم بالموسيقى: "فقد تبين أن الموسيقى الأسرع والأعلى تعمل على زيادة معدل ضربات القلب، ومن ثم تحدث إحساسا بالاستشارة. ويمكن للإيقاع المتكرر أن يحدث حالات تشبه الحذر أو الغشية تصل أحيانا إلى درجة النشوة أو الابتهاج الغامر، قد يعزى هذا إلى أن

[1]-سمير بشة: الهوية والأصالة في الموسيقى العربية. منشورات كارم الشريف. ط1. تونس ،2012، ص89.

[2]-آيات ريان: فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون الجميلة ،المرجع السابق، ص 162.

[3]-سيد شحاته: علم جمال الموسيقى: مرجع سابق ص130.

الدوائر العصبية. تعمل على ترديد أو ترجيع أصداد الأصوات بطريقة تجعلها قادرة على إنتاج التغيرات في كيمياء المخ. أو أحداث حالات كهربائية مماثلة للتشنجات الصرعية".[1]

وهناك نوعان من التأثير التي تحدثهما الموسيقى في الإنسان، التأثير الرئيسي: الذي يرفع المعنويات ويشحن طاقة الإنسان نحو الأمور الروحية والتأثير الثانوي: الذي يحمل طاقة وقوة تؤثر في الوضع العاطفي والبدني. بما أن الموسيقى تعبير عن الحضارة فهي تعبير عن الواقع الاجتماعي، فالموسيقى تتغلغل في نفوس سامعيها لتصل إلى عقولهم الباطنية، وهنا يقوم بترتيب أفكارهم التي يشعرون بها. ينعكس هذا على الانسجام بين الجماعات، ويرجع كارل بوشر إلى أن "الموسيقى وظيفتها الأصلية تقتصر على إرضاء حاجات جمالية بحتة في أعماق الإنسان، وأنها نابعة من حوافز اجتماعية هامة، برزت عن طريق العمل الجماعي، الذي وجدت الجماعة الإنسانية أنه لا بد منه ليشير كفة الحياة، ولإنجاز الأعمال التي قد تصعب على الإنسان المفرد، لذلك كان لا بد من وجود منظم"[2]

للموسيقى دور هام في حياة الفرد والمجتمع. ليس فقط لأنها تشارك الأفراد في حالات الترفيه والمرح ولكن تعمل على تهذيب النفس الإنسانية وتزيد من تقوية المشاعر الجماعية. والتعايش مع بعضهم البعض، "فالموسيقى تمثل قوة أساسية للمجتمع المحلي لأنها منبثقة من مشاعر الناس، وتجمعهم وتعايشهم على الرغم من اختلافهم في العمر والجنس والهواية، والعمل والخبرة والاختصاص، أي تعمل على تكاملهم المعنوي. داخل مجتمعهم المحلي، ليمسوا متشابهين أو متقاربين في الحسن الفني والذوق الجمالي والاستمتاع في أوقات الفراغ".[3]

فالموسيقى قادرة أن تخلق جيلاً جديدًا يتسم بعقلانية واسعة ويحلم في آن واحد، وربما يتوافق هذا مع مقولة جان جاك روسو الذي رأى أن الإنسان دأب على الاستماع إلى الإيقاعات الموسيقية

[1]–جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة محمد شاكر، الكويت ط1، 2000، ص276.

[2]– فتحي عبد الهادي الصنفاوي: الموسيقى البدانية وموسيقى الحضارات القديمة، مرجع سابق، ص18.

[3]–حسن نجمي: غناء العيطة الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، دار توبقال للنشر: ط1 ،الدار البيضاء المغرب الجزء II، 2007، ص 85.

السليمة، فإنه يستطيع أن يعيش وفقا للقانون الطبيعي ويتحد بالطبيعة، وباخت صار هي تقوم على "تهذيب النفس والسمو بالروح والإحساس بالجمال، والاستجابة للمشاعر الإنسانية وباختصار يقوم على ما يسمى بالفنون الجميلة التي تمتاز بالوصول إلى ما يفوق قدرة العقل ويجاوز حدود الحواس"[1]

4-الهوية الموسيقية:

عند ما تبدأ الموسيقى في تشكيل هويتها خاصة. فإنها تخطو نحو رسم أسلوب في والأسلوب ليس مجرد هوية فنية بل هو طريقة تعبير وأداء. كما أنها محكومة بأسس كثيرة وتقاليد، لأن الأسلوب في حالة التكرار يصبح تقليدًا. فمفهوم الهوية الثقافية من الجانب الموسيقى "أنه يتعامل مع هذا المصطلح باعتباره منظومة متكاملة. تحتوي على عناصر اللغة الموسيقية المحلية، وعناصر موسيقية دخيلة على الموروث الموسيقى التقليدي من خلالها تضمن الهوية الموسيقية البقاء والاستمرار والتمييز".[2]

إن الموسيقى مرتبطة بالمجتمع المحدد وصارت جزءًا من تقاليده التي يفتخر بها ويمارسها، هذا وفق التصنيف الذي أطلق علماء الاجتماع، أما الموسيقى الشعبية وفق علم موسيقى الشعوب فهي التي يمارسها المجتمع ولها ارتباط بعاداته وتقاليده المتوارثة عبر الأجيال وعبر أزمان غير محددة، " فالأصالة أهم ما يميز الموسيقى التراثية، فهي لا ترجع لفترة تاريخية بعينها بل تنبع أيضا من جذور تاريخية بعيدة متأثرة بثقافات مختلفة، مما يجعلها نتاجا طبيعيا لعناصر بنية متعددة. كما تمتاز أيضا بالتناقل الشفهي. حيث لم يكن التدوين والموسيقى على درجة كبيرة من الانتشار" [3].

[1]-صالح عبدون: الثقافة الموسيقية، العالمية للطباعة والنشر ب.ط. القاهرة. 1956. ص8.

[2]-عزيز الورتيلاني: الموسيقى العربية بين مفهوم الهوية واللهجة الموسيقية مجلة الحياة الثقافية، تونس العدد. 249/ سنة 2014. ص 100.

[3]-رضا صالح مصطفى: التراث الموسيقى التنوع والوحدة في التراث الموسيقى المجلة العربية للثقافة ،ع/ 48، ص24، 2005 ص78.

فتشير معظم الدراسات الحديثة إلى أن الهوية الموسيقية للفرد تبدأ في مرحلة الطفولة، إذ أن الهوية الموسيقية المبكرة مرتبطة بتطور الخطاب والاتصال مع الطفل فالموسيقى "تمثل في جوهرها ظاهرة أساسية لا في تحديد الهوية فحسب بل كذلك في إبراز الذوق والقدرة على الإبداع والابتكار، وكما هو الحال بالنسبة للغة التخاطب فإن الموسيقى تنقسم إلى عدة عائلات (مقامية لحنية بوليفونية...) وبالتالي فالموسيقى على عكس الاعتقاد الشائع، ليست لغة عالمية موحدة وإنما هي مجموعة لغات ولهجات مختلفة"[1].

إن النظر في العلاقة بين الفرد والموسيقى وتأثيرها، أي العلاقة على مفهوم الهوية الموسيقية. قد يتم تحديده من خلال سلوك وانفعالات الفرد تجاه المواضيع المختلفة وإحساسه بها، فنحن هنا أمام كيفية تأثير الموسيقى على الإنسان وعلاقتها بالتغيرات نحو الظروف المحيطة، ولعل هذا البعد يتضمن تأثير معايير ثقافية عدة من ضمنها الموسيقى "على أن الهوية الموسيقية تعطي صفة الانتماء الثقافي والحضاري انطلاقا من العناصر المحلية للخطاب الموسيقى أي الإحساس أو الصفة التي يطلقها الموسيقى على نفسه والوعي الذاتي الذي من خلاله يريد أن يكون أو يؤسس لنفسه كيانا (فرديا أو جماعيا) تكون قيد الخصوصية الموسيقية مميزة له مع الآخرين، كما أن الهوية هي تخيلات فردية تجعل الموسيقى يفكر في ما يريد أن يكون وفي ما يطمح إليه دون أن ينسى الظاهر والباطن ماذا كان، وهي بذلك تطرح الانتماء الثقافي من منطلق موسيقى"[2]

وكمية ونوع المادة الصوتية التي يتعرض لها الإنسان كفيلة بخلق شخصية موسيقية، فالعمل الموسيقى في بعض الأحيان أو غالبها يحمل أكثر من هوية، هوية الناس، وهوية اللحن، ثم هوية الصوت، هذه العناصر تتمازج في بناء جزء مهم من هوية الفرد الموسيقية، وذلك يعكس السلوك

[1]- محمود قطاط: مكانة الموروث الموسيقى في تحديد الهوية (قضايا الموروث والتحديث الموسيقى). المركز الوطني للبحوث في عصر ما قبل التاريخ، علم الأنسان والتاريخ، الجزائر، ع/06، 2008، ص21.

[2]- عزيز الورثيلاني: الموسيقى العربية بين مفهوم الهوية واللهجة الموسيقية، مرجع سابق ص 101.

المهم للموسيقى في بناء المجتمع فهنا، "الهوية هي تخيلات فردية تجعل الموسيقى يفكر ماذا يريد أن يكون، وماذا يطمح أن يكون".[1]

فكلمة هوية في الفلسفة تشير إلى السمات الخاصة التي تميز الإنسان، أو الشيء عن غيره، فالهوية الموسيقية هي مجموعة من الصفات والخصائص المتفردة التي تمتاز بها. ومن هنا يعني البحث في خصائص الهوية الموسيقية هو البحث التي تحقق للموسيقى الانتساب إلى مجموعة ما، "وعليه فإن التشبث بالهوية الثقافية يساعد على التعددية الثقافية بمفهوم الاختلاف في الرؤى الثقافية. وبذلك التنوع على مستوى الموروث الخاص لكل قطر أو جهة،....حيث تعددت العناصر المدمجة في اللغة الموسيقية في الجانب النظري أو التطبيقي، فمن خلال هذا الرسم البياني يمكن تحديد الأنماط الموسيقية المعاصرة. بمختلف توجهاتها وعلاقتها بالهوية الموسيقية العربية".[2]

ويوضح لنا عزيز الورثيلاني أنماط الهوية الموسيقية العربية سواء كانت تقليدية (تراثية) أو عربية كلاسيكية أو مقامية.

[1] -Huntin GTon (Samuel. P) qui Sommes nous ? identité national et choc des Cultures Paris , odile Jacob 2004. P33.

[2] –عزيز الورثيلاني: الموسيقى العربية بين مفهوم الهوية واللهجة الموسيقى، مرجع سابق، ص 101.

رسم بياني: الهوية الموسيقية العربية[1]

[1]– عزيز الورثيلاني: الموسيقى العربية بين مفهوم الهوية واللهجة الموسيقى، مرجع سابق، ص102.

فالهوية الموسيقية تشبه البصمة، فهي خالدة عبر الزمن، وسمة تميز النوع الموسيقى، وأن حدث تغيير فذلك بعد مرور زمن طويل، وهكذا فالسمات الثقافية للموسيقى لها قدرة على الانتقال عبر الزمن، وذلك عن طريق الأجيال التي تتناقل هذا النوع الموسيقى.

إن الهوية الموسيقية تحمل القيم والاتجاهات والأفكار التي هي أساس العمل الفني دون الاهتمام بالحدود الزمانية أو المكانية، لأنها تعبر عن المجموعة في أحقاب زمانية مختلفة، وعن أنماط الحياة الاجتماعية، وعن خصائص هذه الهوية الموسيقية، وذلك إما عن طريق الموسيقى الآلية، أو الغناء أو الرقص، إما يجتمع اثنين مع بعضهما البعض أو مجتمعين كليا عند الفرق الموسيقية.

المبحث الثالث: المعنى الخاص لوسائل التعبير الموسيقى:

الفن الموسيقى استطاع على مر العصور المختلفة أن يعبر عن مختلف الفنون مثل الشعر، او تجسيم بعض الأحداث والتعبير عنها موسيقيا، هذا يعني أن التعبير الموسيقى يعني قدرة الموسيقى على إثارة حالات شعورية متنوعة دون أن تعبر عن أي شيء جزئي أو محد، من قبيل تلك المشاعر التي نمر بها أو نألفها باعتبارها مشاعر جزئية ذات دوافع معينة.

إن الصوت والإيقاع واللّحن والأوزان هي عناصر أو مكونات اللغة الموسيقية كما أنها تعتبر وسائط ثقافية تُسهّل العبور للأجناس البشرية. فمن شانها أحداث تواصل إنساني وثقافي نابض بحياة قادرة على الأخذ والعطاء وتبادل أسباب الاستمرار.

1-الصوت الموسيقى:

الصوت الموسيقى هو أحد العناصر الأساسية في الموسيقى الجميلة التي يستأنس الإنسان لسماعها، ويكون الصوت الموسيقى إما صادرًا عن الإنسان أو الآلة وذلك عن طريق الضرب على الآلات الموسيقية فهذا العلم في عرف الموسيقيين مقصور على "دراسة الأصوات الموسيقية فقط بشرية

كانت أم آلية. بحيث يمكن للأذن البشرية والنفس الإنسانية تقبلها واستساغها، لا إدراكها فحسب".[1]

لأنه يستحيل على المؤدّى لهذا الصوت أن يطرب السامع أو يجلبه إليه إذا لم يكن يتمتع بحسن الصوت.

ابسط تعريف للموسيقى هو أنها فن تجميع النغم هذا التعريف يفيدنا كثيرًا إذا حاولنا أن نفهم طبيعة الصوت أو النغم الموسيقى من حيث هو فن جميل.

الموسيقى هي الصوت الذي تنتجه آلات موسيقية التي تعتبر الوسائط المادية للموسيقى تماما مثل مادة الحوار في النص الغنائي فهي الكلمات والصوت البشري،" وعلى امتداد التاريخ فإن الغناء- في لغة كل أمة- يبدع نوعًا من الموسيقى بالانطباعات التي يوجدها السامع من ناحية المضمون، وفنيات السرد ونجاحه في استخدام عناصر الصوت. ودائما يقرب الشعر اللغة الشعرية من الموسيقى. والاستفادة بشكل كبير من عنصر الموسيقى، فقد كان الشاعر والكاتب الفرنسي الشهير- فاليري- يؤمن بأنه تتقاطع طرق الشعر. والموسيقى، ويدعى بأنه يجب أن تكون المصاريع الشعرية موسيقية قد الإمكان، فالسعر عند الأديب هو قول مفعم بالموسيقى والمضمون"[2].

فالصوت الموسيقى نفسه ليس متصورًا على الموسيقى وحدها. إذ يشاركها فيه الشعر، فهي الموسيقى فإن ترابط الأصوات الموسيقية أو تشكيلها الجمالي يكون كافيا وحده لخلق مقطوعة موسيقية، وفضلا عن ذلك فإن الصوت الموسيقى - من حيث هو مادة للموسيقى- فهو يكون إمّا مستمد من الطبيعة أو غير مستمد منها.

[1]-أحمد نهد الفلا: التربية الموسيقية لإعداد المعلمين. مطبعة الأهرام، ط2، مصر، 1963، ص4.

[2]-ناصر عبد الرحيم حسين: العناصر الموسيقية في أشعار الشاعر الشعبي "كوهري"، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، ع 26/ 2009. مصدر ص 256.

ودراسة الأصوات التي تستسيغها الأذن هي:" الأصوات الموسيقية أو النغمات وهو ما يعبر عنه بالفرنسية بكلمة Son Musical أو Note، أي الأصوات المربوطة بضوابط موسيقية الناشئة من اهتزاز دقائق الجسام الصلبة أو السائلة أو الغازية التي تنتقل إلى الأذن".[1]

فالإنسان مهما كانت طبيعته تلازمه النغمة الموسيقية في كل أعماله، فحنجرة الإنسان تلك الآلة التي حباه بها الله، يحملها أينما يشاء، تتكون من أوتار متفاوتة بالطول والقصر والرفع، فالشخص عند غنائه يجعل بطريقة فطرية لا شعورية أوتار صوته تهتز على مداها الكامل ليعطي اللحن الذي يريد "والصوت الجميل الّذي يعتبر هو الذي يترنم ويتغنى في جميع نغم الصدر والحلق والرأس، ومن فقد جزءًا مما ذكر لا يعتد بصوته ولا يقال فيه رخيم، أو جميل، فيكون ناقصا ولا ينزل صاحبه منزلة المغنيين المطربين، ولذلك كان الصوت هو المعتمد في كل أنواع الغناء وطرق التلحين"[2].

1-1-أنواع الأصوات الموسيقية:

في هذا المجال نميز نوعين من الأصوات: الصوت الآلي الذي يصدر عن الآلات الموسيقية سواء النفخية أو الإيقاعية أو الوترية والتي يكون للإنسان دور فيها، والصوت البشري.

فالمقصود بالصوت الموسيقى هنا هو من حيث السياق الزمني بحيث أنه صوت يتتابع في الزمان ليبلغ هدفا ما فالصوت الموسيقى يتجه أو يتحرك في الزمان ليوحي بحدث أو فعل ما، فالموسيقى تصنع صوت يتحرك في الزمان متجها نحو نقاط فصول معينة، والصوت الموسيقى يلزمه الحركة الموسيقية التي تتعلق بدرجة السرعة في النقلة الموسيقية بين النغمات، فالحركات الموسيقية قد تكون سريعة أو بطيئة أي أنها تتراوح بين السرعة والبطء، ولكنها في كل الحالات تتميز بالانتظام والتواصل.

[1]-سليم الحلو: الموسيقى النظرية، منشورات دار المكتبة الحياة، بيروت، لبنان ط2 1972 ص 13.

[2]-مولاى إدريس بن عبدالعلي: كشف الغطاء عن سر الموسيقى ونتائج الغناء، المطبعة الوطنية، الرباط، المغرب، 1359هـ، ج1، ص 31- 32.

1-1-1-الصوت الآلي:

هي الأصوات التي تخرج من الأوتار والمزاميز والأبواق والطبول والنقارات وما شاكلها. وتكون إمّا منفصلة او متصلة كما يوضحها سليم الحلو: "فالمنفصلة هي التي يتخلل أزمنة نقراتها زمن سكوت محسوس كالنقر على الأوتار والإيقاع بالقضبان، أما المتصلة هي التي تتعاقب بغير انفصال كالنفخ بالمزامير والنايات والصفارات والعزف على الكمنجات وما يشبه هذه الآلات".[1]

إلاّ أن هذه الأصوات يمكن أن تشترك فيما بينها سواء كانت منفصلة أو متصلة من حيث الحدة والغلظة "هذه الأصوات سواءًا كانت منفصلة أم متصلة تنقسم إلى قسمين: حادّة وغليظة فالتي تصدر من النايات أو الصفارات الواسعة التجويف والثقوب تكون اغلظ من الأصوات التي تصدر عن دوات الثقوب والتجويفات الضيقة، وتكون الأصوات التي تخرج من الثقب الأقرب لموضع النفخ أحدّ من التي تخرج بعيدة عنه، كما أن إذا نقر على وتر غليظ خرج الصوت غليظا. وإذا نقر على وتر رفع خرج الصوت رفيعا"[2].

فأما فيما يخص الآلات النفخية يوضح لنا عبد الهادي الصنفاوي كيفية الاختلاف في حدة الأصوات عن طريق وضعية فتحة الآلة ووضعية الرأس، "فكلما ضاقت فتحة الفم مع اعتدال الرأس كان هناك دليلا على أن الدرجة المغناة من النغمات الأولى في الطبقة الصوتية المتاحة. أما ضيق فتحة الفم مع انخفاض الرأس إلى أسفل فهو دليل على الأداء مع درجة غليظة نوعا ما، أو كان الأداء خافتا هامسا، وكلما اتسعت كان ذلك دليلا بلا شك على حدة الدرجة الصوتية وقوة أو شدة الأداء"[3].

[1]-سليم الحلو: الموسيقى النظرية، مرجع سابق ،ص14.

[2]- المرجع نفسه، ص15.

[3]- فتحي عبد الهادي الصنفاوي: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، مرجع سابق، ص10.

1-1-2الصوت البشري:

رغم تعدد أصوات الآلة الموسيقية بقي صوت الإنسان مميزا بعذوبته وجماله، فقوه الصوت تجمع بين جميع ما اخترع الإنسان من آلات موسيقية يتمازج معها بعذوبته ليحدث بدوره زنة ونعمة وإيقاعا وتعبيرًا عن حدث ما أو صورة الحياة المعاشة أو المتخيلة.

وتعد الحنجرة أول آلة موسيقية عرفها الإنسان البدائي ثم كان في جملة ما بدأ به الضرب بالأيدي والأرجل لإشباع الإحساس الإيقاعي عنده:" أما الأداء الموسيقى عند البدائيين فهو لا يخرج عن بعض الصيحات والرقصات البسيطة مع الدق بالأرجل والتصفيق بالأيدي".[1]

فالصوت البشري يختلف باختلاف الجنس والسن. فصوت الرجل ليس هو صوت المرأة. كما أن صوت الرجل البالغ يختلف عن صوت الطفل.

أما مولاي إدريس بن عبد العالي فيرى أن الصوت البشري ينقسم إلى أربعة أصناف هي كالآتي الصدري والحلقي والرأسي والصوت الصادر عن الأنف.

-فالصوت الصدري: هو أن يترنم المغني لغناء منخفض رزين ممزوج بفخامة وترخيم، وسمي بالصدري لأن نغماته تخرج من الصدر.

-الصوت الرأسي: نغماته في غاية العلو والارتفاع. يخرج جلها من الرأس وهي في مقابلة الصدري في الارتفاع.

-الصوت الحلقي: ومكانه بين الصدري والرأسي، لا ينزل إلى الصدر ولا يرتفع للرأس، ولا يخرج عناؤه من الحلق ودائرته العنقية، أي أنه أعلى من نغمات الصدر بكثير، وأدنى من نغمات الرأس.

[1]- فتحي عبد الهادي الصنفاوي: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، مرجع سابق، ص15.

-صوت الأنف: إنه صوت غير مستقل كالأصوات الثلاثة. ولا يمكن التغي لأي صوت من الأصوات إلا به، ولا يصلح هو وحده. فهو للأصوات المذكورة بمثابة الملح للدقيق.[1]

2-الايقاع:

يبقى الايقاع احد العناصر الأساسية في الموسيقى فالمبدع لهذه الموسيقى يختار الايقاع المناسب بدقة متناهية لأنه إذا لم يوفق في الاختيار المناسب سوف ينعكس سلبا على النوع الموسيقى، كما أنه لا ينسى في ذلك اللحن.

لأن اللحن والايقاع يتوافقان في نفس المنحنى المسطر لهما:"الايقاع في الموسيقى معناه تنظيم سير الحركة فيها، وتوزيع اللحن إلى مقاييس ذات ضرب معلوم، فالايقاع وعامة الفنون الجميلة التي منها الشعر، الرقص...، ولكن الموسيقى أكثر الفنون حساسية بالايقاع مهما صغرت جزئياته"[2]، وما يجعل اللحن أكثر تذوقا تلك التحسينات في الايقاع التي يستعملها بل يرتجلها المغني لأن "الايقاع حس لمعانيها (معنى العبارات والأفكار) والايقاع هو الذي يثير فنيا الرغبة في ترديدها مررًا وتكرارًا"[3]

والإنسان يتأثر بالايقاع من أمرين:

الأول: من مقاييس الضروب المختلفة

الثاني: من السرعة أو البطء في تأدية الضروب.

ولكي يظهر الايقاع واضحا وجليا في القطع الموسيقية، يعيد إلى تقسيم أزمنة كل مقياس إلى قسمين: ازمنة قوية الوقع، وأزمنة ضعيفة الوقع. فالزمن القوي هو الذي يجب أن يعتمد في إظهار

[1]-مولاي إدريس بن عبد العلي: كشف الغطاء عن سر الموسيقى ونتائج الغناء،مرجع سابق، ص30- 31.

[2]-أحمد نهد الفلا: التربية الموسيقية، مرجع سابق ص32.

[3]-العربي دحو: دراسات وبحوث في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، ص59.

صوته إلى الشدة أو الضغط، والزمن الضعيف هو الذي يجب أن يعمد في إظهار صوته إلى الضعف واللّين[1]

وتظهر أهمية الايقاع في الموسيقى الشعبية في تعدد آلات النقر التي تحتضنها الأجواق الشعبية كالدربوكة والبندير والطبل، بالإضافة إلى تصفيقات الأيدي، "وتقوم هذه الآلات بدور المصاحبة الآلية لغناء المجموعة. على أن هناك فترات تكف فيما الأصوات عن الإنشاء الشعبي، وتنقطع الآلات الوترية والهوائية عن العزف لتنطلق آلات النقر وحدها في حماة شديدة، تصطحب فيها الايقاعات التي يطبعها العزف والسرعة".[2]

أما الإيقاع لغة: يقال وقع الشيء موقعه، وموقعه الطائر يفتح القاف. الموضع الذي يقع عليه...وميقعه، البازي الموضع الذي يألفه فيقع عليه. والوقع بالتسكين، المكان من الجبل، ووقع الشيء وقوعًا سقط وأوقعه غيره.[3]

أما اصطلاحا فهو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء أو إيقاع اللحن.[4]

فالإيقاع إذن "تواتر الحركة النغيمة، وتكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء، وتدفق الكلام المنظوم والمنشور عن طريق تأليف مختصر. للعناصر الموسيقية...يزيد تساوق الحروف الموسيقية والصفيرية وحروف العلة بنسب مرتبة...ويقع في النثر عن طريق النسج وتوازن التراكيب وتنوع الحركات والتنويع المنتظم للجمل الصوتية".[5]

---

[1]–أحمد فهد الفلا: التربية الموسيقية، مرجع سابق، ص 23.

[2]– عبد العزيز عبد الجليل: الموسيقى الشعبية، مجلة التراث الشعبي، الإمارات العربية، عدد 10، 1997، ص73.

[3]–العلايلي عبد الله: الصحاح في اللغة والعلوم، تجديد صحاح العلامة الجوهري، دار الحضارة العربية، بيروت، دط، بس، ص707.

[4]–الفيروز آبادي ،مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة بيروت ط4، ص 998.

[5]– التونجي محمد: المعجم المفضل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، ص673.

إن اللغة الموسيقية لما يتوفر فيها من أصوات وحركات "تسهم في بلورة الأشكال الإيقاعية وتطورها من خلال تطور وتنوع الممارسة الثقافية التي تتخذ انساقا تترسخ عبر تقاليد موزونة زمنيا وحركيا وصوتيا. فترتبط بالذهن والحس والذاكرة في الممارسة الفردية والجماعية والتلقائية"[1] فمع التواتر والتركيبات الموزونة بواسطة الأشكال القياسية المحددة تتكرر وبنفس الصورة، والتركيب يكون الإيقاع بفعل التواصل الذي يترسخ على قاعدة جمالية. مكونا نمطا فنيا مرتبطا بالبيئة الذي أنتجته "فلغة الصوت والإيقاع في الموسيقى كنوع من التعبير يعد أكثر استساغا لجلّ الشعوب نظرا لشفافيته إذ يخاطب الخواطر والمشاعر الإنسانية على اختلافها".[2]

ولقد بلغ من ولع الجماهير الشعبية بالإيقاع أنهم قلما يتساهلون في ضبط الميزان حتى انهم يعتبرونه شرطا أساسيا لنجاح الأغنية، إذا تتميز وظيفة الإيقاع من كونها وظيفة نمطية وبنائية تتحكم في ضبط الشكل الغنائي زمنيا وحركيا، وهندسيا، "فالإيقاع وحده المهم لأنه يستطيع بفرده ودون مساعدة حليفه الآخر أن يكون نوعا من الميلوديا، مثلا (قرعات الطبول) لكن الكمال الفني يحتاج إلى تضافر هذين الركيزتين الأساسيتين"[3]، كما أن الوظيفة الإيقاعية ترتبط بخاصية تتجلى في دلالتها الثقافية، فالإيقاع بما يحمله من مخزون ثقافي يتجاوز مستوى الوظيفة الفنية إلى حد الدلالة التي ترتبط بالهوية في مجتمع أو في بيئة أو حضارة معينة، والأشكال الإيقاعية تتعدد بتعدد وتنوع الشرائح الاجتماعية حسب أصولها الإثنية ومصادرها الثقافية ومعتقداتها الروحية.

إذا كان الإيقاع في الشعر يتجلى في مجموعة من الأجزاء أو التفاعيل المؤسسة على أسباب وأوتاد وفواصل متجانسة تبنى على حركات وسكنات، وما يندرج فيها من ضروب العلل

[1]- محمد الرايس: الإيقاع بين اللغة والموسيقى في الأغنية الشعبية، ندوة حول الثقافة الشعبية. المحمدية، المغرب، 1989، ص31.

[2]- صابر بوغانم: سوسيولوجيا الأغنية (أغنية جيل جيلالة أنموذجا) مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص51.

[3]-المرجع نفسه، ص 51.

والزخارف...فإن الإيقاع في الموسيقى يتشكل من ضروب تخضع للتقييم الزمني، وأزمنة خالية من النبض وكذلك بين أزمنة قوية وأزمنة ضعيفة، حسب النوع الموسيقى وحسب العصور والأماكن "فيلعب الإيقاع الصاحب والواضح القوي، ذو الضغوط الشديدة التباين بينها وبين الضغوط الخفيفة دورًا هاما وأساسيا في الموسيقى البدائية. بينما المصاحبة بالآلات الإيقاعية وآلات الطرق المتعدد الأشكال والأحجام، وبنوعياتها المختلفة، سواء من الطبول أو الفنون....فلها المقام الأول، حيث لا تتم الممارسة الموسيقية البدائية بدونها، بل قد يقتصر على الأدوات الإيقاعية فقط، حتى تصبح الإيقاعات في حد ذاتها ألحانا وألوانا متمايزة".[1]

وعندما "يصبح الإيقاع وعاءًا جاهزًا، تخضع له المادة الشفاهية. وتتلاءم مع نسقه صوتيا وحركيا ونغميا. وتتألف ضمنه تركيبات موزونة في هندسة متجانسة مع قياسه الزمني وحسه الحركي، وبعده الجمالي، فيمتزج عنصر الصنعة الذهبية مع عنصر الحس الفني الفطري وصولا إلى غاية الخلق الإبداعي".[2]

إن الإيقاعات التراثية بما انها إيقاعات جاهزة متوارثة جيلاً عن جيل فهي لا تخضع للتصرف في بناياتها الأساسية عندما توظف في الممارسة الشعبية، وتظل ثابتة بناءًا وشكلا وأسلوبا وهوية ومضمونا. ومن اجل جعلها تستوعب الأغراض التي تتطابق قوالبها مع هذه البنيات الإيقاعية الثابتة

وبهذا الأسلوب يقوم البناء الإيقاعي على عدة وظائف تتجلى في إضافة مقاطع في مطلع اللحن كحافز. أو من أجل الربط بين صدر البيت والعجز. او من أجل الوصول إلى استكمال البناء اللحني. وتصبح هذه المقاطع اللغوية ضرورية بنائية غنائية تؤدي وظيفة البناء العام للإيقاع.

[1]–عبد الهادي الصنفاوي: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، مرجع سابق ص 74.

[2]–محمد الرايس: الإيقاع بين اللغة والموسيقى الشعبية، مرجع سابق، ص32.

3-الوزن:

إضافة على ما ذكر حول الصوت الموسيقى والإيقاع يوجد هناك عنصرًا آخر جوهري في هذا المجال الغني إنه الوزن، ولكل شيء في الطبيعة خاضع بنظام التوازن إلاّ الوزن في الموسيقى بمثابة الضابط "الأوزان وضعت لكل موسيقى في العالم. وذلك لقياس أجزاء الأضواء وضبط إيقاعا"[1]

إن للشعر عدة أوزان (بحور) تختلف باختلاف نسج القصائد. كابسيط التكامل الوافر...فإن للموسيقى "موازين مختلفة المقادير لضبط حركات الإيقاع وأزمنته المتنوعة. ولهذه الموازين المقام الأول في التركيب الموسيقى وتنسيق الأصوات. وكل موسيقى خلت من اتزان الأوقات واتلاف الأصوات تعتبر فاسدة"[2]. فكل من الوزن والبحر هما بمثابة الركيزة في نسيج أي منها.

إذن فإن يكن الذي يدرك من خلال تعدد الأصوات، والمدد هوية واحدة على الدوام، وهي أنه هو ذاته وأنه هو المصدر الذي يهتدي إليه على الدوام إلى ذاته بفضل الوزن، فلا بد كما يحس بالوحدة المحددة على أنها قاعدة وضابط، من أن يوجد أيضا ما هو غير متناظم وغير مطرد وغير احادي الشكل. وإنما يقدر ما يهيمن الوزن في وضوحه على اللامستاوي ويضبطه ويؤكد ذاته بوصفه وحدة التنوع الاحتمالي وقاعدته لزام عليه أن يستحوذ، وهذا ما يعطي الوزن الموسيقى تعيينه الخاص، بالقياس إلى ذاته وإلى أوزان زمنية أخرى قابلة للتكرار إيقاعيا.

"والحال أن التعدد المردود إلى وزن يخضع لمعيار محدد يضبط تقسيماته وتسلسله، ومن هنا كانت شتى ضروب الوزن. ويجدر بنا في هذا الصدد أن نأتي أولا بذكر تقسيم الأوزان بحسب وتر الأجزاء المتساوية التي تتكرر"[3].

---

[1]- سليم الحلو: الموسيقى النظرية، مرجع سابق. ص 60.

[2]- المرجع نفسه ص60.

[3]- هيجل: فن الموسيقى، مرجع سابق. ص44.

لكن حين تتصاحب الموسيقى مع الغناء تقوم بين إيقاعها والإيقاعات الأخرى علاقة أساسية "وسأقول بهذا الصدد وبصورة بالغة العمومية. أن شدات الوزن الموسيقى لا يجوز أن تتعارض تعارضا مباشرًا مع شدّات البحر الشعري، فحين يكون هناك على سبيل المثال مقطع غير مشدد بحسب عروض الشعر في جزء سليم من الوزن بينما تكون الشدّة أو الوقفة في جزء معتل يقوم تعارض ناشر بين إيقاع الشعر وإيقاع الموسيقى يحسن تداركه وتحاشيه".[1]

فالمفروض بهذه المقاطع بصورة عامة أن تتطابق هي أيضا مع مدة الأصوات بحيث تتقابل المقاطع الأطول مع العلامات الموسيقية الأطول. والمقاطع الأقصر مع العلامات الأقصر بالرغم من أن هذا التفاعل لا يمكن أن يكون على الدوام تاما، لأن الموسيقي كثيرًا ما يحتاج إلى حرية اكبر في مدة المقاطع وتقسيمها الأكثر تنوعًا.

5-اللحن:

أبسط تعريف للحن انه "خط من النغمات على سلم أو مقياس معين يقود الأصوات أو يوجهها أو لحظة ذروة معينة. تكون عادة قرب نهاية المقطوعة الموسيقية، وهذه النغمات ترتفع وتهبط على درجات السلم الموسيقى يتسع مداها أو يضيف. ولكنها في كل الحالات لا بد أن تبلغ بالمقطوعة الموسيقية منتهاها، ولأن اللحن هو أكثر عناصر الصوت الموسيقى قابلية للتذكير"[2] فإن الجمهور العادي من متذوقي الموسيقى لا يتذكرون عادة من العمل الموسيقى سوى اللحن. فهو ما يكون موضوع متعتهم وإعجابهم وتكمن أهمية الموسيقى الشعبية في ألحانها وذلك لأن الألحان هي التي تضمن لها الحياة وتيسر لها أسباب البقاء والاستمرار بتداولها عبر الشفاه والحناجر. وسيكون من الصعب القدرة على تحديد البنيات اللحنية، التي تقوم عليها المقامات في أصناف الموسيقى الشعبية

[1]- هيجل: فن الموسيقى، مرجع سابق، ص 45.

[2]-هوجولا يختنريت: الموسيقى والحضارة، ترجمة احمد محمد محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ،ب ط ،1982، ص52.

المغناة باللهجة العامية، إن تباعد المناطق الجغرافية. وامتداد رقعة التخاطب باللغة العامية وتعاقب الأحداث على الحواضر والبوادي، وما تحمله من مؤثرات فنية خارجية مختلفة. أدى بالموسيقى إلى الحرية في اتخاذ الألحان "ففي اللحن تنعم الموسيقى بقدر من الحرية مساو للقدر الذي ينعم به الشعر، أن حتى أكبر منه فمعلوم أن بدايات الألفاظ ونهايتها في الشعر غير ملزمة وجوبا بالتطابق مع بداية ونهاية كل مقطع في البيت"[1]، وكذلك الحال في الموسيقى فيما يتعلق بالإيقاع والأوزان، فليس من الضروري أن يبدأ مختلف أدواره دوما مع بداية الوزن أو ينتهيا مع نهايته، بل من الممكن له بصورة عامة أن يتحرر إلى حد تتقابل معه الشدة الرئيسية، في هذا اللحن مع جزء الوزن الذي لا يخصه إيقاعه العادي بأي إبراز، "فقد ذهب بعض الباحثين في مجال الموسيقى الشعبية بالقول أن: خصائص النص الشعري خصوصا من حيث بساطة الجملة الموسيقية، وعدم معرفة اللحن الأصلي للأغنية وسرعة تداوله بين الناس شفاهة دون التقيد بترقيم موسيقى"[2]. وبينما هذا يمكن على العكس للصوت الذي يفترض به أن يحضى في الانسياب الطبيعي للحن، باي شدة متميزة فعندما يرتفع الخط اللحني تدريجيا على السلم الموسيقى فإنه قد يوحي بازدياد الطاقة أو تنامي التوتر وعندما يهبط تدريجيا فإنه قد يوحي بالإحساس بالارتياح والاستقرار

ولكن اللحن في الموسيقى الشعبية يختلف عن اللحن في الموسيقى الكلاسيكية وغيرها وهذه أهم الخصائص اللحنية في الموسيقى الشعبية حسب عبد العزيز بن عبد الجليل.

[1]- هيجل: فن الموسيقى، مرجع سابق ص67.

[2]-فاطمة زكري: الأغنية من منظور البحث الأنثروبولوجي، مجلة الثقافة الشعبية العدد 30 السنة الثامنة البحرين، 2015 ص 133.

-تجاوز النعمات التي تكون الجمل اللحنية، فأكثر ما تصاع ألحان الموسيقى الشعبية العامية من أنغام متلاصقة. ينتقل عبرها صوت المنشد في آداء سهل لا يتوجس معه أي إحساس بالخوف من الشرود أو النشوز وبالتالي يتيسر حفظها ورسوخها في الذاكرة.[1]

-قصر الفقرات اللحنية التي تقوم عليها الموسيقى الشعبية على ان الملحن يعوض هذا النقص بالإكثار من توليد النغمات الزخرفية التي تطبع اللحن بضروب من الحيوية. كما يعوض باللجوء إلى إعادة اللحن وتكراره وحتى لا يؤدي هذا التكرار إلى الشعور بالملل والرقابة التي تعتمده المجموعة الصوتية إلى التحاور مع الآلات.

-ونظر للدور الدرامى الذي يضطلع به بعض الأغاني الشعبية فكثيرًا ما يلجأ المغنيون إلى أسلوب الإثارة كالمبالغة في زخرفة اللحن، أو تلوين الأداء ما بين أداء بطئ وآخر سريع، أو اعتماد المصاحبة الإلقائية.

-ملازمة المقام الموسيقى الواحد من بداية القطعة إلى نهايتها ويعم ذلك سائر أنواع الضرب الشعبي العامي باستثناء ضرب الملحون الذي يعتبر فيه التحول من مقام إلى آخر.

وهو ما يعبر عنه بالطبع من دلائل مهارة المغنيين. غير أنه يرفع قرار المقطوعة عند نهايتها بدرجة واحدة. وقد يستمر هذا الارتفاع تدريجيا من درجة إلى أخرى مجاورة.[2]

بالمقابل حين يتيقن اللحن في إيقاعاته في أجزائه جميعا بإيقاع الوزن حين يصيبه فتور ويغدو وعدم التعبير، يبدو وكأنه يعوزه الابتكار وما يمكن لنا أن نطلب به من هذا المنظور هو الامتناع عن التشبث بالوزن أو بهمجيه الإيقاع الأحادي" وهكذا نلاحظ أنه إذا كانت النغمة الثامنة Dominate هي الجواب الأكثر ترددا في الموسيقى العربية- مثلا- فإن النغمة الأكثر ترددًا في

[1]-عبد العزيز عبد الجليل: الموسيقى الشعبية، مرجع سابق، ص68.

[2]- المرجع نفسه، ص69.

الموسيقى الشعبية العربية هي النغمة الرابعة، انطلاقا من طبيعة ما اصطلح على تسميته "الجنس" بل قد ذهب بعض الدارسين المختصين إلى القول بأن الألحان في الموسيقى الشعبية العربية عموما لا تخضع بتاتا لقانون المقام".[1]

وذلك نظرا لكون مداها اللحني لا يخرج عن حدود أربعة أنعام. فلا هي من الديوان الكبير ولا هي من الديوان الصغير، ولكنها بين هذا وذاك، وإلى هذا البعد الثلاثي تضاف نغمة مرافقة أو نغمتان، وبذلك يمتد اللحن إلى رباعي أو خماسي على الأكثر، غير أن هذا البعدين يختلفان انطلاقا من نظام الأجناس المتسلسلة الذي يطبع المقام العربي الكلاسيكي، كما يختلفان عن السلم الخماسي.[2]

والحق أن اللحن هو منابا لكلام من حيث أنه يشكل الجانب الشعري والأسمى من الموسيقى، الجانب الذي يطلق فيه الابتكار الفني العنان لنفسه بأكبر قدر من الحرية باستخدامه العناصر الخاصة التي تقدم الكلام عنها لكن هنا نصطدم بالعقبات التي كان قد تسنى لنا أن نشير إليها، وبالفعل لا بد من جهة أولى لمن ينبغي معالجة هذا الموضوع معالجة دقيقة معمقة، وان يمتلك معرفة لقواعد التأليف وتمرسا بالأعمال الموسيقية من جهة أخرى.

5-العلاقات بين وسائل التعبير الموسيقى:

بعد رسم المعالم العامة لطابع الموسيقى درسنا المظاهر الخاصة التي تتبدى بها الأصوات وديمومتها في الزمن، لكن بما أن اللحن قد أدخلنا إلى مضمار الابتكار الفني الحر والإبداع الموسيقى يحصر المعنى نجد أنفسا في مواجهة مضمون لا بد أن يلقى تعبيره الفني في الإيقاع والتناغم الصوتي، واللحن، ومن دراسة الأشكال العامة لهذا التعبير سنستخلص آخر منظور يمكن لنا منه أن نتأمل مرة أخرى مختلف مضامير الموسيقى. وهذه بعض الاختلافات التي تجدر الإشارة إليها بهذا الصدد.

[1]- سيمون جارجي: مجلة الحداثة، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، العدد 65/ 33، 2006، ص 107.

[2]-عبد العزيز بن عبد الجليل: الموسيقى الشعبية، مرجع سابق، ص70.

يمكن للموسيقى في بعض الأحوال أن تؤدي دور المصاحبة، وهذا على وجه التعيين حين لا يعقل مضمونها الروحي في داخلية مدلولة مجردة وحدها أو بصفته شعورًا ذاتيا فحسب بل حين يكون دخوله إلى الحركة الموسيقية كما هو ستكون في التمثل ومعبر عنه بالكلمات. لأن الأغنية الشعبية تتجلى في مكانتها لدى الجمهور الموجه إليه. فالأغلبية يتخذون السمع أداة الترفيه كوسيلة والتثقيف كغاية[1].

وفي أحيان أخرى تنفصل الموسيقى على العكس عن مثل هذا المضمون الجاهز وتستقل بنفسها عن مضمارها الخاص هنا قد يكون احتمالات. فإما أن يكون ثمة رابط معين لا يزال قائما بين الموسيقى وبين مضمون محدد، فالموسيقى موجودة في كل المجتمعات. ولكن هذا لا يعني أن الموسيقى كانت فنا بحسب المفهوم الحالي. كما لم تكن للترفيه والانشراح بل كانت حاجة ووسيلة، فكان للموسيقى دور إما لمخاطبة الآلهة والمتسلطين أو إرضائهم. وإما من اجل تخفيف عبء مصاعب الحياة اليومية. أو مرافقة المناسبات الاجتماعية خاصة بتلك المجتمعات.[2]

وفي هذه الحالة تطوي الأولى الثانية تحت جناحها إن جاز القول في لحن من الحان مكوناته التناغمية. وإما أن تكتفي الموسيقى بالنغمات والرنات المحصنة وبتشكيلاتها التناغمية اللحنية، والفارق الذي نشير إليه هنا يتمثل في الفن الفعلي بالفارق بين الموسيقى الآلية والموسيقى الصوتية، وهذا "ليس محض فارق خارجي، ولا ينحصر كل شأنه بان الموسيقى الصوتية لا تستخدم سوى أصوات الحنجرة البشرية. بينما تلجأ الموسيقى الآلية إلى شتى صوتيات الآليات الأخرى، بل أكثر من ذلك، فعن الحنجرة تصدر في الوقت نفسه الكلمات التي تعبر عن مضمون محدّد الصوت هاهنا، ما يستلذه السمع وتصير إليه النفس وتطمئن وهو طبيعي أو صداه المنبعث منه المسموع في الآلات وغيرها من الأشياء المطربة المسلية، وقد ذكر العلامة داوود الانطاكي في تذكرته الطبية. كلاما نفسيا يرجع جله لما

[1]-محمد مشاري: الثقافة الشعبية- أضواء على قضايا واهتمامات الأغنية الأمازيغية، القنيطرة- المغرب 1989 ص 35.

[2]- يوسف طنوس: انثروبولوجيا وموسيقى الفولكلور الموسيقى العربي- تاريخ وتراثه- اعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ الجزائر- عدد 3. 2008. ص56.

نحن بصدده، وذلك بعد ما تكلم فيه عن بيان المفرحات التي تفرح النفس وتدخل عليها السرور، وكيفية وصولها إلى النفس عن طريق الحواس الخمس".[1]

بحيث أن الموسيقى بوصفها كلاما مغنى لا يمكن أن يكون من مهمة الصوت، وذلك ما دام هناك قدر –كبير أو صغير– من التطابق الوثيق بين الأصوات والألفاظ سوى أن تعطي تعبيرًا موسيقيا لهذا المضمون الذي يكفي من حيث هو مضمون على أن يكون موضوع شعور مبهم. ليصير موضوع تمثل متسم بقدر أو آخر من الوضوح.

المبحث الرابع: الموسيقى الشعبية

يؤلف تراث الموسيقى الشعبية ثروة وطنية كبيرة لما توافرت فيه من خصائص تعبر أصدق تعبير عن روح الشعب فهو جزء من روح الأمة وثقافتها وتاريخها الحضاري. وقد نشأت الموسيقى الشعبية. هذه اللغة التعبيرية– منذ أقدم العصور– وتطورت ككيان صادقا. يستمد عناصره من البيئة الشعبية بشكل فطري وتلقائي، وكانوا ينظمون الألحان دون أن يستندوا في بادئ الأمر إلى قواعد محددة.

وما نسميه اليوم تراثا موسيقيا لحضارة بعينها هو منظومة من الأصوات تراكمت وتشكلت عبر الزمن. واستقرت تعبيرًا فنيا أنتجته هذه الحضارة وتقبلته اجيالها، إذ وجدته معبرًا عن خواصها المزاجية وحاجاتها النفسية في مرحلة ما، والموسيقى الشعبية هي المنبثقة عن الشعب فلا يعرف لها منتج، وتتميز بالبساطة مع الطرافة.

وما تطور الآلات الموسيقية وطريقة صنعها والعزف عليها هو تطور في طريقة الأداء والعزف والغناء، لأن الموسيقى في بداياتها كانت عبارة عن أصوات غير مهجأة لا غير تعبر عن إشارات، وتواصل، أما الصوت الآلي فكان عبارة عن طرد الأرواح الشريرة أو جلب الخير أو الإعلان عن المخاطر، وأمكنة اللقاء بين الجماعات.

[1]–مولاى إدريس بن عبد العالي الادريسي: كشف الغطاء عن سر الموسيقى ونتائج الغناء، مرجع سابق ،ص28.

1-تعريف الموسيقى الشعبية:

"يطلق مصطلح الموسيقى الشعبية على سائر الممارسات الموسيقية الخاصة لجماعات الثقافات المشتركة. وهذه الجماعات معظمها من أهل القرى التي تتميز بأنها أقدر من غيرها على الاحتفاظ بقدر من الثقافة القديمة. والموسيقى الشعبية الخاصة بهذه الجماعات حصيلة تراث من الألحان والآلات والأدوات"[1]، "هي التعبير الخارجي بالأصوات والكلمات والحركات والإيقاعات لكل ما ينبع من أعماق ضمير الشعب ويخدمه في حياته اليومية. إنها باقتضاب من الشعب وإليه، واعنى هنا بالشعب الجماعة أو المجموعة التي تتمتع بجدور تاريخية مشتركة. ولها أصولها ووحدتها وتراثها ولغتها الحية"[2].

فالموسيقى الشعبية هي بمثابة صورة صوتية صادقة لشخصية تميز أي شعب عن غيره من المجتمعات الإنسانية، وما يميزها أنها إبداع جمعي يعبر عن عقل وروح المجتمع، فهي تحتوي على نوع من حرية التعبير الذي يشارك فيه الحضور المستمع، وتحتوي على عدة أشكال أو قوالب موسيقية. تكون في بعض الأحيان قوالب غنائية ما يعكس طبيعة المجتمع الغنائي، الذي يعتمد في ثقافته على القوالب الآلية للموسيقى الشعبية، "فهي ترتكز قبل كل شيء على التراث أو التداول الشفهي من السلف إلى الخلف. مغزى هذا انه من الشروط الأساسية لهذا التداول أن يبقى حيا وأن لا يجمد عن طريق التدوين الكتابي أو الموسيقى"[3]

الموسيقى الشعبية هي فكر وفن، يذوقها الخاصة كما العامة، ذات الأحاسيس والمشاعر السامية، واعتمدت الموسيقى الشعبية لضمان بقائها على وسائل بدائية وبديهية، تقوم على الحفظ والتداول

[1]- أحمد مرسي: تراث الموسيقى الشعبية الفلسطينية- خصائصه ومقوماته وطرق الحفاظ عليه، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، كلية الفنون الجميلة المجلد 23 نابلس، فلسطين 2009، ص5.

[2]-سيمون جارجي: مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، ندوة التخطيط لجمع وتوثيق الموسيقى والرقص الشعبي ط1. الدوحة، قطر، 1985، ص63.

[3]- المرجع نفسه، ص64.

الشفوي جيلا بعد جيل، بعيدًا عن وسائل التدوين والكتابة، ولذلك ظلت تطبعها العفوية وقابلية الارتجال "فالموسيقى الشعبية ذات الطبيعة التلقائية، فقد كان أهم هدف للمغني في الأنماط هو تطريب المستمعين، وهو ما يطلق عليه التجاوب الوجداني المتبادل بين المغني والمستمع الذي تحقق من خلال التكرار والارتجال واستعراض قدرات المغني ومساحته الصوتية، في الصعود لطبقات حادة والانتقال ببراعة بين المقامات المختلفة".[1]

إذن الموسيقى الشعبية ذاكرة اجتماعية نتعرف من خلالها على الكثير من تاريخنا وتراثنا، تراث غني يصنعه كلام راق جميل، يعيش في ذاكرتنا الجماعية، وفي شكل موسيقى وألحان ذات صبغة وذوق خاص، فهو يخاطب الوجدان البشري ويحرك كوامنه بفضل مضمونه، فيتناول قضايا منطقية أو اجتماعية بألوان عاطفية بالوجدان الشعبي.

ويمكن تصنيف الموسيقى الشعبية إلى أربعة أنواع.

*الموسيقى الغنائية: وهي تلك التي تكون الحنجرة هي مصدرها الوحيد، وتؤديها الفئات الشعبية دون مصاحبات الآلات الموسيقية.

*الموسيقى الآلية: وهي تلك التي تصدر عن الآلات الموسيقية الشعبية دون مرافقة غنائية.

*الموسيقى الغنائية الآلية: وهي تلك الموسيقى التي تؤدي بمشاركة الغناء والآلة معا.

*موسيقى الرقص: وهي الموسيقى التي تصاحب الرقص الشعبي وهي تنقسم إلى قسمين:

أ-موسيقى آلية راقصة.

[1]- محمد عفيفى، فهلة مطر: التاريخ والموسيقى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة. مصر، 2013، ص31.

ب–موسيقى آلية غنائية راقصه[1]

وتعد الموسيقى الشعبية من أبرز الفنون الشعبية التي كانت وستظل تعبر عن آمال الطبقات الشعبية وآلامها بكل درجاتها ومراتبها. تعبر عن أمانيها وهمومها. عن افراحها وأقراحها. عن رقيها وانحطاطها. إنه باختصار نابع من عمق المجتمع نفسه. فهو خالد خلود المجتمع ويكتسي حالة خاصة وطابعا متميزًا، ولقد أخذت دائرته تتسع بفضل جهود الاختصاص وذوى الكفاءة في هذا الميدان من باحثين ومنظرين وشعراء وقراء على اختلاف مناهجهم ومناهلهم. "هي التي تنتمي إلى الشعب. وهي بمتناوله، ولم تسمى هكذا إلا مع ظهور الموسيقى المتقنة، التي لم تكن لكل الشعب وفي متناوله، وبينما قال البعض بأن الموسيقى الشعبية ليست شكل محرف وفاسد. الموسيقى التقليدية أو نوع من تبسيط عمل متقن لوضعه في متناول الشعب الجاهل أو ظاهرة إقليمية محلية متأخرة للتقاليد الموسيقية الأصلية، زاعمين أن الموسيقى المتقنة، والموسيقى الشعبية ترجعان إلى أصل واحد. افترقتا حسب الطبقة الاجتماعية فبقيت الموسيقى الشعبية وقفا على الفلاحين، واعتمدت الطبقات الراقية الموسيقى المتقنة".[2]

فالموسيقى الشعبية هي التي تعبر عن شعور وطابع قومي. وقد تؤلف الموسيقى لأغراض عملية ونفسية يتباين حظها من الدقة والوضاعة، ومنها ما يجلب الهدوء والترويج عن النفس، مما دفع كثيرًا من المعنيين باستخدامها في مجموعة مجالات الحياة.

2–خصائص الموسيقى الشعبية:

تتعد جوانب تراث الموسيقى الشعبية وتتنوع بحيث تغطي جميع مجالات حياة الشعب، وتقدم صورة صادقة شاملة عن الملامح الرئيسية والأساسية لدورة الحياة في المجتمع. وتراث الموسيقى الشعبية ينتقل مشافهة بطبيعة الحال، ولا يحتاج تعليما خاصا، وآلاته الموسيقية هي آلات بسيطة الصنع

[1]– أحمد مرسي: تراث الموسيقى الشعبية الفلسطينية، مرجع سابق، ص6.

[2]–يوسف طنوس: انثروبولوجيا وموسيقى، الفولكلور الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص55.

مرتبطة مع الشعب.. بقي الشعب بتوارثها جيلا بعد جيل. تاركا لكل جيل بصمته الخاصة عليها، سواء كان ذلك من حيث الشكل أو من حيث إصدار الألحان دون المس ببساطة تركيبها. كانت وما زالت هذه الآلات ترافق أبناء الشعب في أفراحهم فأصبحت رفيق الشعب في أغانيه ومجالسه. وتستهوي الآلات الموسيقية الشعبية كثيرًا من الناس.

إن خصائص الموسيقى الشعبية تنتج عن التركيب العروضي (الشعري والنغمي والإيقاعي والموضوعي والحركات الراقصة.

أ الصفة الجماعية للموسيقى الشعبية: وهي تركز بدورها على التناوب، بين غناء المجموعة والفرد، مع تخصص المجموعات بالردة المتكررة المكونة من شطر أو من مقطع أو حتى من همهمات صوتية غير لغوية.

ب:الصفة الوحدوية للحن. أو توحيد الأصوات التي يرتكز عليها الغناء مع مصاحبة آلات العزف والإيقاعات.

ج:للموسيقى الشعبية نغمات سليمة أو مقامات تختلف عن المقامات التي تركز عليها الموسيقى العربية الكلاسيكية، بمعنى أن الوحدة الوترية الرباعية ليست هي وحدها أساس المقام. فلقد تكون أوسع أو أقل. وهي غالبا ما ثلاثية أو حتى ثنائية.

د:مشكلة ربع الصوت أو ثلاثة أرباع الصوت: فهي تختلف عما هي عليه في سلم المقامات التقليدية.[1]

إذا قارنا هذه الخصائص مع الخصائص التي قدمها عبد الهادي الصنفاوي فنجدها متشابهة إلى حد كبير إذ يوضحها كالتالي:

[1]-سيمون جارجي: ندوة التخطيط لجمع وتوثيق الموسيقى والرقص الشعبي، مرجع سابق، ص 67- 68.

أ:تقوم الألحان على نموذج لحني مكون من عبارة موسيقية واحدة صغيرة تتكرر باستمرار، وبشكل قد يطول أو يقصر نسبيا بقدر طول النص اللغوي، إن وجد، أو لطول الرقصة طالت أو قصرت حتى نهايتها. أو بطول استغراق الطقوس المؤدّاة.

ب:الغالبية العظمى من الألحان ذات الأصل القديم تقوم على درجة واحدة أو درجتين أو ثلاثة، في تركيب إيقاعي بسيط غالبا، وفي سرعة تتفاوت حسب نوع الأداء وحسب المناسبة ووظيفة اللحن الاجتماعية.

د:تبادل الأداء بين مجموعتين أو أكثر من المؤدين.

د:جماعية الأداء، وتنذر فيها الممارسة الفردية البحتة التي قد تتصف بطابع الاستمتاع الشخصي للمؤدي نفسه، فالدرجة الأولى: أو الاستماع الجماعي لفن وأداء الشخص المفرد المتميز. هذا إن جاز اعتباره حينئذ هنا بالمعنى المفهوم لتلك الكلمة[1]

إذ ان الموسيقى الشعبية لها من الغنا والتنوع، ما يجعل كل تحديد أو تصنيف أو تخصيص من المقاربات العلمية القابلة للنقد والمناقشة.

3-الآلات الموسيقية الشعبية:

الآلات الموسيقية الشعبية أدوات بسيطة تعبر عن روح المجتمع ووجدانه، أنغامها انعكاس لفلسفة الناس وما يعتمل في عقولهم من أفكار رافقت أغانيهم، وصاحبت رقصاتهم في مختلف مناسباتهم واحتفالاتهم، وهي على تعدد أنواعها وأشكالها وطرق العزف عليها. تغطي عالما فسيحا من النغمات الموسيقية الساحرة. يفهمها الأفراد وتتذوقها الجماعات. وإن اختلفت بينها المسافات والعادات او تعددت لديها اللغات والثقافات. فهي تنفذ مباشرة عبر الأسماع إلى العقل والقلب والروح دونما عناء.

[1]-فتحي عبد الهادي الصنفاوي: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، مرجع سابق، ص 70- 71.

لقد تنوعت أصناف الآلات الموسيقية الشعبية وتعددت مسمياتها، إلاّ أننا سنقوم بدراسة الآلات الموسيقية الشعبية التي تستعملها الفرق الموسيقية الشعبية بولاية تلمسان وهي آلات بسيطة تتمثل في آلات النفخ وآلات والإيقاع. التي تعتمد على التوقيع لضبط الزمن الموسيقى كالطبل أو البندير أو الدربوكة.

لأهمية الآلات الموسيقية الشعبية وما يرافقها من أغان تراثية باعتبارها تشكل جزءًا ها من ذاكرة الشعب ووجدانه.

3-1-آلات النفخ:

عرف المصريين الأوائل منذ الدولة القديمة آلات النفخ المتعددة البسيطة ذات النفخ المباشر في العمود الهوائي كالنايات، ولكن صنعوا منها النايات القصيرة ذات الصوت الحاد والطويلة ذات الطبقة الصوتية الغليظة وكذلك من أهم آلاتها المزمار المزدوج.[1]

3-1-1-المزمار المزدوج:

تعتبر آلة المزمار المزدوج من اهم الآلات الهوائية التي نجدها مجسدة إذ "يصعب تحديد مرجعية معينة لآلة المزمار المزدوج فقد انبثق تمثيلها الايقنو غرافي، في العديد من المناطق في نفس الفترة. حوالي النصف الثاني من الألفية الثالثة قبل الميلاد. وتتجه بعض الدراسات الأثرية إلى اعتبار أن العراق المهد الأول لنشأة المزمار المزدوج إذ اكتشفت في المقابر الملكية عينات أصلية من الفضة تعود إلى 2450 قبل الميلاد".[2]

[1]- فتحي عبد الهادي الصنفاوي: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، مرجع سابق، ص 102.

[2]-أنيس المؤدب: الثقافة الموسيقية في تونس خلال الفترة الرومانية، مذكرة دكتوراه في علم التراث، جامعة تونس ،تحت إشراف الأستاذ محمد قطاط. 2007/ 2008 ص 182.

إلاّ ان هناك تضارب فيما يخص الحقبة الحقيقية التي استعمل فيها المزمار المزدوج والمكان. إذ يوضح سيمون جارجي بأنه اكتشف بسوريا، وتعتبر من أقدم الآثار التي عثر عليها لحد الآن "تمثل مشاهد الناي المزدوج (المزمار المزدوج) التي يعود تاريخها إلى حوالي سنة (800ق م) في منطقة سنجرلي، مملكة شمال كسورية، وهي عبارة عن منحوتة من حجر البازلت موجودة حاليا في متحف برلين بألمانيا"، إلا أن التاريخين الموقعين أعلاه متباعدين كثيرا.[1]

ويرجع تاريخ الأختام التي تحمل نقوش المزمار إلى سنة 2000ق م. وهذا هو العهد الذي تتشابه فيه آثار الرافدين بآثار ديلون، وهذا التقارب يشير إلى احتمال قوي بأن أصل المزمار من سومر، ومما لا شك فيه أن عازفي ديلون جاؤوا بآلاتهم الموسيقية من سومر في نفس الفترة التاريخية وكان المزمار موجودًا لدى سومر وديلون في تلك الفترة بأنواعه الثلاثة أي حوالي سنة 2000ق م. في دلمون وحوالي 2500. 2350 ق م في سومر[2] والمزمار المزدوج كما هو مفهوم من التسمية عبارة عن انبوبتان من الخشب المجوف متلاصقتان عند الجزء الذي يكون في فم العازف وحيث يلتقيان ثم يفترقان بعد ذلك في انفراج. وتباعد، والمزمار المزدوج لم يكن من العناصر الهامة الرئيسية في الفرقة المصرية في الدولة القديمة، وخصوصا في المعابد بينما كان يستخدم كآلة رئيسة في الحفلات والمناسبات الملكية والدنيوية فقط خاصة باللهو والمسرات.[3]

هذه الآلة الموسيقية موجودة عند فرقة العرفة بمنطقة مسيردة وتعتبر الفرقة الوحيدة التي تستخدم هذا النوع من المزامير في ربوع الوطن الجزائري إلى ان هناك بعض الآلات تتركب من جلد الماعز يساعد في عملية النفخ، إلاّ انها مختلفة عن المزمار المزدوج الأصلي، "ينفخ فيه من طرفه– ملتقما كالمزمار، وعند ابن زيلة (متلقما) وقد مثل له بالناي، ولعله هو ذاته المزمار الذي اشتهر ببغداد في عهد الفرابي، وقد جاء وصفه باسهاب في كتابه، فذكر أنه يحوي عشر ثقوب أولها هو متخلص الهواء

[1]– علي القيم: الأبجدية الموسيقية، نانا للطباعة والنشر، ط1، دمشق ،2008،ص73.

[2]– علي أكبر حبيب بوشهري: ندوة التخطيط بجمع وتوثيق الموسيقى والرقص الشعبي، مرجع سابق، ص118.

[3]– فتحي عبد الهادي الصنفقادي، الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، مرجع سابق، ص 109.

في أسفل المزمار يليه ثقب على ظهر أسفل الآلة ثم ست ثقب على الوجه المقابل، بينهما مسافات متساوية، ثم ثقب واحد يلي الستة على ظهر الآلة ثم ثقب على الوجه المقابل".[1]

ويتم مسك العازفين للمزمار باستخراج الصوت بالنفخ المباشر في ريشتي الآلة المدجلتين في فم العازف، ونلاحظ من خلال انفتاح خدود العازف الجهد المضني الذي تتطلبه الآلة، ومحاولة العازف ضبط ضغط الهواء المنفوخ للتحصل على استمرارية الصوت والمحافظة على جرس موسيقى ثابت بينما تستعمل الأصابع لإغلاق وفتح الثقب الأمامية للتحصيل على الدرجات الموسيقية المطلوبة، وربما تكمن عملية فتح الثقب الخلفي الجانبي على الأنبوبين. من تحويل الدرجات المستخرجة من الثقوب إلى ديوان صاعد.

"ثم استخدام المزمار على نحو خاص مع الأبواق والطبول في كل تشكيل رسمي لفرق الموسيقات العسكرية الإسلامية التي كانت تعرف بفرق الصبلخنات حسب النظام الفارسي، ولا شك أن هذا يشير إلى انتقال هذه الآلة من الفراعنة إلى العرب جاء عبر الفارسين الذين غزو مصر القديمة في أواخر عصرها."[2]

وتعتبر آلة المزمار المزدوج عند العديد من المنظرين الإغريق من الآلات الوضعية وتستند إليها العديد من الصفات الدنيئة. فتلك الآلة التي تسببت في اعوجاج فم مبتكريها الربة" أثينا" والتي تبناها "مرسياس" أحد شياطين الطبيعة بعد أن رفضتها "أثينا" حسب الأسطورة الإغريقية، وبذلك بقيت الآلة في الواقع الإغريقي رهينة تلك الأسطورة، إذ ظلت تنتمي إلى عالم الطبيعة الوحشية الهمجية. النقيض المباشر لعالم الحضارة المنظمة الذي يسعى الفكر الإغريقي لتشيده[3].

[1]– عبد العزيز ابن عبد الجليل: من مظاهر تطور النظرية الموسيقية العربية، أبحاث منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، ب ط،، المغرب، 2013، ص 58.

[2]– حسام محسب: التحطيب، دراسة ميدانية تحليلية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 109، 2010، البحرين، ص 100.

[3]–أنيس المؤدب: الثقافة الموسيقية في تونس خلال الفترة الرومانية، مرجع سابق. ص363.

3-1-2- النايات:

الناي آلة نفخية بسيطة التركيب مصنوعة من القصب تتكون من قصبة مستقيمة جوفاء مفتوحة الطرفين. عليها خمسة أو ستة أو سبعة ثقوب متساوية السعة والأبعاد، وهي آلة بسيطة الصنع عذبة الصوت. تطورت صناعتها عبر الأيام فقد كانت تصنع من القصب الذي في الأودية أو على حواف الأنهار والسيول. "وهو الأكثر شيوعًا في الأقطار العربية، وفي الدول الإسلامية. أما في تركيا فهو الآلة الأشد تفضيلا في موسيقى المولوى الكلاسيكية ورقص صوفية الدراويش".[1]

والناي أو ما يصطلح عليه تسمية "القصبة" في الموسيقى الشعبية الجزائرية ثلاثة أنواع تبعا لعدد "الرَّكَبْ" والثقوب ويطلق على هذه الأنواع الثلاثة اسم "الطوال" وهي.

-1-الخماسية: تستعمل من طرف فرق الغناء البدوي الصحراوي.

-2-السُداسيّة: يستعملها شيوخ الطرب البدوي بغرب ووسط الجزائر.

-3-السباعية: فستعمل في الغناء البدوي بالشرق الجزائري في طبوعه الثلاثة "الركروكي" "النايلي" والسماتي".[2]

ويختلف طول القصبة المستعملة حسب نوع اللحن الذي تؤدي على أنغامه الرقص، فهي تكون في رقصة لعلاوي قصيرة لا يتعدى طولها نصف المتر وذلك لأن هذا النوع يتميز باللحن الخفيف والإيقاع السريع وهو ما تتطلبه هذه الرقصة على اختلاف أشكالها وأنواعها.

لهذا نجد تاريخيا أن هناك نوعين من النايات في الموسيقى البدائية "الناي الطويل: يقرب طوله من قامة العازف وهو واقف، وبالطبع فهو صعب العزف لأن طوله يحتاج إلى قوة نفخ شديدة. كما ان

[1]-سيمون جارجي: مجلة الحداثة، مرجع سابق، ص 158.

[2]- شقرون الغوتي: الأغنية البدوية الثورية بين فترتي الثورة والاستقلال منطقة وادي الشولي- أنموذجا- جمع ودراسة، مذكرة ماجستير قسم الثقافة الشعبية. جامعة تلمسان 2004/ 2005.

الطبقة الصوتية منخفضة جدا، الناي القصير: هو الأكثر استعمالا وشيوعا، وهي تستخدم في زيادة عدد الأصوات المستخرجة من الآلة لتساهم في تشكيل حركة لحنية أكثر أداء"[1].

تستخدم آلة الناي أو القصبة في الموسيقى الشعبية الجزائرية، فهي تستخدم في الأرياف لمرافقة الغناء الشعبي أو الرقصات الشعبية. "وأقدم صورة الناي عثر عليها منقوشة على حجر من الاردواز. في نقوش ما قبل الأسر الفرعونية. كما اكتشفت أيضا صورة للناي الطويل ذي الثقوب الكبيرة في منظر للصيد، يعزف فيه (ابن آوى) بآلة الناي ثم انتقلت من واد النيل إلى الحضارات المختلفة عبر التاريخ إلى بابل وآشور، وكانت أحب آلات النفخ عند الآشوريين".[2]

تعد مؤشرات استعمال آلة القصبة عند الإغريق إلى القرن السادس قبل الميلاد، وتعتبر من الآلات الشعبية. وتحمل صفة الشعبية عند الإغريق رمزية طبيعية بالمجال الرعوي الفطري إذ تنسب الأساطير ابتكارها للآلة "بان" حاسي القطعان ويصنفها أفلاطون في "جمهوريته" ضمن الآلات الرعوية الريفية.[3]

يتم العزف على آلة القصبة (الناي) بنفخ الهواء مباشرة بشكل جانبي، في طرف القصبة العلوي على حافة الفتحة المواجهة لشفتي العازف. مع ميلان الآلة قليلا نحو الأسفل، وتحريك أصابع العازف على الثقوب لفتحها وإغلاقها في نظام معين للحصول على اللحن المطلوب:" رغم تعدد أشكالها كانت في الأصل قصبة مجوفة ثم تغيرت إمكانياتها وأشكالها وتبدلت وظائفها وتنوعت أصواتها

[1]–فتحي عبد الهادي الصنفاوي: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، مرجع سابق، ص 108.

[2]–عاطف امام فهمي: آلة الناي في الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية، مجلة الفنون الشعبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة العدد 72/ 73. سنة 2006/ 2007 ص 91.

[3] -Ioel shmidt: Dictionnaire de la mythologie greaque et romaine. Larousse, Paris 1995. P58.

ونغماتها ودرجاتها تبعا لتعددية الخبرة الإنسانية ومجالات استخدام الآلة في مختلف المناسبات على مر العصور".[1]

ويبقى الدور على العازف والذي يعتبر عازفا شعبيا، فهو شخصية فنية مهمة، تقع على عاتقه مسؤولية إظهار إمكانيات الآلة الموسيقية التي يعزفها بالإضافة إلى إظهاره لقدراته وإمكاناته العزفية على تلك الآلة، وهو شخصية محبوبة لدى المجتمع الشعبي، وله تقدير واحترام يتجلى ويظهر في دعوته للمناسبات والأفراح الشعبية، ومن المميزات التي يجب أن يتصف بها هي:

-المقدرة العزفية على الآلة الموسيقية.

-المعرفة الكافية بأساليب العزف المختلفة.

-المعرفة بأساليب الانتقال اللحني والإيقاعي.

-وأن تكون له شخصية مميزة ومحبوبة لدى الناس.

3-2-آلات الإيقاع:

تشترك الفرق الموسيقية الشعبية من ناحية الآلات الإيقاعية مع جميع الفرق. لأنها مستخدمة تقريبا في جميع المناسبات الشعبية "تؤدي الطنابير دورًا أساسيا ووحيدا سواءًا في الموسيقى الكلاسيكية أو في الموسيقى الشعبية إلاّ أنها متعددة الأدوار برفقة الدربكة والدّف، لأن الموسيقى الشعبية هي في الأساس لهذا الغرض"[2] وهي تنقسم إلى قسمين في الموسيقى الشعبية بولاية تلمسان وهي البندير، القلال.

[1]-محمد محمود فايد: الناي أقدم آلات الموسيقى الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية البحرين، العدد 12 السنة 2010. ص 104.

[2]-على أكبر حبيب بوشهري: مقارنة بين الآلات الموسيقية، مرجع سابق، ص 123.

3-2-1-البندير:

هذه الآلة مشتركة بين جميع الفرق وحتى الفرق النسوية التي تمارس أغنية الصف والمتواجدة خصوصا في مناطق مسيردة وبني سنوس وبني واسين وبعض المناطق من سبدو وصبرة، وهي موسيقى تمارسها النسوة باستعمال آلة البندير فقط، والصف متواجد أيضا عند فرقة العرفة وأولاد نهار لكن أسلوب التأدية بينهم مختلف، وينقسم إلى ثلاثة أنواع طبعا لعلاقته بالحجم: الحجم الصغير والمتوسط والحجم الكبير.

البندير هو نوع من أنواع الطبول التي استعملت منذ تاريخ طويل "للطبول تاريخ طويل تنوّعت خلاله أسماؤها وأشكالها إذ تعدّ آلات النّقر من أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها الإنسان وقد زودتنا المصادر العربية بأسماء كثيرة لها. من حيث الشكل فهناك المستدير الكبير والطّبل الطويل ، والطبل الأسطواني، والنقارات والطّبلة".[1]

وتستغل الطبول "في تشكيل تكوينات إيقاعية على النحو الذي يرضيه، لتصبح الطبول بعد ذلك من أهم آلات الطرق التي عرفتها البشرية عامة، ومن أهم الآلات الموسيقية كلها، يستغلها بعد ذلك في أغراض كثيرة طقوسية، بدائية اجتماعية...، بعد أن صمم منها عشرات الأشكال، ذات الرق أو الرقين، صغيرة، متوسطة، كبيرة."[2]

إن الحضور المكثف للدفوف دليل على رواج استعمالها، وأهميتها كآلات تعبر عن طبيعة الأنماط الموسيقية بشمال إفريقيا الرومانية، والتي يبدو أنها تعتمد تواتر الإيقاع كعنصر أساسي في بنيتها اللحنية، ويبدو أنها من الآلات التي عرفها السكان الأصليون منذ فترة ما قبل التاريخ وتدعم حضورها

[1]- على القيم: الأبجدية الموسيقية، مرجع سابق، ص 76.

[2]- فتحي عبد الهادي الصنفاوي :الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، مرجع سابق، ص45.

بفضل ارتباطها بالطقوس البونية وإحياء المراسيم الخاصة بكل من "عشترة" و "تانيت" والتي تواصلت في الفترة الرومانية بمماثلة هذه الآلهة ب "بونوسلسنا".[1]

رغم وفرة أنواع المجلدات المستعملة في الحضارات القديمة البابلية والأشورية، والمصرية القديمة كالطبول وتعدد أشكالها. فإن الدفوف أو الطبول المستديرة تعد العينة الوحيدة التي تتمظهر، من خلال الوثائق الأثرية. "إذ يصعب تحديد زمني لظهور آلة الدف، وتعود أقدم تشخيصاته "الايقنوغرافية" إلى نهاية الآلفية الثالثة قبل الميلاد. حيث عثر في العراق على ختم نقش عليه شخص ينقران دف إلى جانب مجموعة من الدمى من الطين المحور تمثل ناقرات دفوف"[2].

3-2-2الآلات الإيقاعية ذات العنق الطويل:

هذه الآلات هي عبارة عن آلات شعبية خالصة، وسميت بهذا الاسم نسبة إلى الإطار الطويل الذي تحمله إما يكون خشبي وإما أن يكون من الصلصال.

-القلال:

هو الآلة الموسيقية الرئيسة في الطرب الشعبي، وهو آلة إيقاعية قديمة جدًا. اهتدى إليها الإنسان أثناء استعمال يديه للتصفيق كوسيلة بدائية لضبط أنغام وإيقاع الأغاني.

"يشترط شيوخ الأغنية البدوية أن تكون بداية كل تلميذ الضرب على آلة القلال ولا بد للشيخ من مصاحبة قصابين أو أكثر أثناء الأداء مع برّاح وراقصة. إلا أن هذا العنصر الأخير زال في بعض المناطق من تشكيلة الغناء البدوي نظرا لما فيه من فتن تتنافى مع الدين والعرف"[3].

[1]- أنيس المؤدب: الثقافة الموسيقية في تونس خلال الفترة الرومانية، مرجع سابق، ص 324.

[2]-رشيد صبحي أنور: الألآت الموسيقية في العصور الإسلامية، دار الحرية للطباعة، ط1، بغداد، 1975، ص249.

[3]- شقرون الغوتي: الأغنية البدوية الثورية بين فترتي الثورة والاستقلال، مرجع سابق. ص 123.

تتكون آلة القلال من ساق نبات الصبار. بعد تجويفها، وإفراغها من العصار الداخلي، يوضع على فوهتها الكبرى جلد الماعز الرقيق بعدما يغمر في الماء. ومادتي الملح والشبّ. ثم يثبت الحرفي أو مستعمل هذه الآلة الجلد حول فوهة ساق الصبار بواسطة غراء تقليدي مصنوع من مسحوق الدقيق المعجون بالبيض مع وضع خيط من "الرّقيق" بداخله هو خيط على شكل سوار بمرجان رقيق جدا على طول قطر الفوهة. بعرض إحداث رنين أثناء الضرب على الجلد. والقلال يستخدم عند فرق الشيوخ، العلاوي، وعند أولاد نهار...إلا أن فرقة العرفة لا تستخدمه.

-أقوال:

آلة "أقوال" تشبه إلى حدّ كبير آلة الدربكة، إلاّ أنها تختلف عنها من حيث الشكل فيتخذ "أقوال" شكلا مميزا يطلق عليه أيضا اسم "القلّوز" أمّا من ناحية طريقة الصنع فهي نفسها طريقة صنع الدربكة، "وهي طنبور كأسي على شكل كأس مصنوع من الطين المشوي، او من المعدن، ويشُدَّ الجلد على الفوهة الواسعة للكأس، أما الضربات التي تتعاقب على الجلد في الوسط والأطراف يعكس الأصوات الخفيفة أو الحادة لكلي يضبط الإيقاع القويّ او الضعيف معا وفقا لقواعد عربية صارمة ومعقدة"[1].

إن لأقوال وقع خاصّ على الأذن "ويقدم العون للمزمار في حالة خروج البندير عن الميزان، فبدونه تصعب المهمة فيعتبر ضابطا للميزان والإيقاع".[2]

وتصاحب دقات البندير الأنغام الموسيقية المنبعثة من آلة الزامر وتنسجم مع بعضها البعض، مشكلة نعما موسيقيا ولحنا متميّزًا تطرب السامعين وتبعث في نفوس الرّاقصين الحماس.

[1]-سيمون جارجي: مجلة الحداثة، مرجع سابق، ص 157.

[2]- رحموني لعريف: ضارب على آلة أقوال في فرقة العرفة.

كل هذه الآلات لها دور خاص فآلات النفخ تلعب دور SOL لضبط الميزان، والبندير يلعب دور لباز La Baze لملأ مناطق الفراغ في ضبط الإيقاع، وأقوال يكمّل ما بينهما.

تعد الموسيقى الشعبية تراكما لأنماط متنوعة ومتداخلة فيما بينها إذ هي استمرار للموسيقى التقليدية التي طلت تعيد إنتاج الأشكال التعبيرية القديمة. وهذه الأشكال لم تتغير إلا بقدر ما يفرضه الزمن من أداء متجدد ومتغيرات على الإحساس الفني لدى الأجيال المتعاقبة:" أما في حالة الموسيقى فالتأثير المباشر لها هو الأحاسيس العامة. ومن المحال حين تسمع قطعة تثير فيك معنى الحزن أو الحماسة أن تقول أن هذا حزن شخص معين أو تحمس إلى نوع معين من الأفعال، وإنما الذي نحس به مباشرة هو شعور عام بالحزن أو الحماسة لا يمكن تخصيصه إلا فيما بعد وبطرق ووسائل مختلفة".[1]

وتحظى الموسيقى الشعبية بحظوة كبيرة لدى القواعد الجماهيرية، لأنها أقرب إلى وجدانهم، وتمثل ثقافتهم المكتسبة. ولا يمكن فهم هذه الخطوة دون ربط الفعل الموسيقى بالإطار الاجتماعي.

ولهذا فالموسيقى الشعبية تلبي هذه الحاجة إلى التنفيس عن الذات بحكم استخدامها وسائل هو يستفيد مرتبطة بالحياه الثقافية للمجتمع، وارتباطها مع تقاليد قديمة تعبر عن الأنماط الشعبية المعروفة.

تظل الثقافة والموسيقى الشعبية منها خاصة محتفظة بعلو منزلتها عند أفراد المجتمع لثراء قيمتها، فهي تتعامل مع من يحسن بعثها واستقبالها، فالموسيقى الشعبية تعتبر احد أهم مكونات الثقافة، فهي لغة التخاطب والتواصل، وتشكل جزءًا هاما من توثيق تاريخ المجتمع وذلك من خلال آلاتها الموسيقية. كما أنها تساهم في تشكيل الاتجاهات والسلوكيات الخاصة بأفراد المجتمع.

فالمعاني التي تعبر عنها الموسيقى تعيدها إلى منابعها الاجتماعية، كفيلة بتفسير مساحة كبيرة من هذه المعاني: كما يمكن تفسيرها أيضا بأخذ عين الاعتبار أنها قادرة على التعبير عن التجارب الحياتية من مكونات الموسيقى من صوت ولحن وإيقاع، التي يعيشها المؤلف الموسيقى عن طريق نقل انفعاله بهذه التجارب.

[1]– فؤاد زكرياء: التعبير الموسيقى، دار مصر للطباعة، القاهرة، 2009، ص13.

إن وصف الرقص على تنوعه وتعقد أشكاله بأنه ببساطة حركات الجسم المنتظمة المؤداة على إيقاع الموسيقى وبالإضافة إلى جوانبه المادية كثيرا ما تعبر حركات الرقص الإيقاعية وخطواته وإبداعاته عن شعور أو مزاج معين أو تعرض حدثا محددا أو عملا من الأعمال اليومية ومن هنا فإن الرقص يعمل على نقل ذلك البناء الثقافي حتى يتمكن الأفراد من فهم العالم المحيط بهم ومن ثم يعتمد أعضاء تلك الجماعة على معايير خاصة والتي تمكنهم من تحديد علاقاتهم بالرقص السائد.

فالرقص أنواع متعددة ونحن هنا بصدد دراسة الرقص الشعبي ذلك الرقص الذي يعتبر إبداع الجماهير الشعبية ونتاج الحياة نفسها، يعكس أعمالهم وأعيادهم وتاريخهم واحتفالاتهم، وعاداتهم الخاصة والاجتماعية، والرقص الشعبي يعود بنا إلى الماضي البعيد حيث كان يرتبط هذا الرقص بالمعتقدات الدينية والشعبية والعمل، كما أنه كان انعكاس لأفكار هذا الإنسان:

تعدد الرقصات الشعبية في المناطق وتتنوع من حيث الأداء والمناسبة، فتتيح الرقصات خاصة المؤداة في الحفلات مساحة من حرية التعبير للتخلص من بعض الضغوط التي يفرضها المجتمع على السلوكيات أو الموضوعات التي يحضر الخوض فيها كالرقص بين الذكور والإناث.

إلى جانب الرقص الشعبي غالبا ما نجد مادة بجانبه تؤثر عليه وهي الغناء، وبما أن الرقص شعبي فإن الغناء سيكون من نفس النوع، وهو نغم ينصب على الحواس مباشرة، إذ نشأت هذه الأغاني الشعبية في أحضان المعتقدات الدينية لتهدئة القوة الغامضة التي تتجلى في الأرواح التي يحلم بها أثناء نومه من أرواح الأسلاف، من هنا نشأ هذا الفن للتقرب والعبادة إلى تلك المظاهر التي يشاهدها في الطبيعة. وقد كان لغني هذا التراث الغنائي واتساع أشكاله وألحانه دور مهم في تسجيل الأحداث وأصبح أغنى من كتابة التاريخ الرسمي، فهو الذي يهتم بالكليات كما يهتم بالجزئيات.

وترتبط الأغنية الشعبية بالمناسبات العامة والخاصة ومسايرتها للحياة التي يعيشها أفراد المجتمع، وقد كان لها انتشار واسع نتيجة ترديد الجمهور لها، لأن من خصوصياتها الفنية نجد أن لها لغة شعرية وأسلوبا متميزا في متناول الجميع.

المبحث الأول: الأغنية الشعبية:

إن الأغنية الشعبية وباعتبارها رافدا هاما يعمل من أجل الاستمرار والمحافظة على التراث بشكل عام والذاكرة الشعبية بشكل خاص، فهي بحمولتها المعرفية والوجدانية تعتبر أحد العناصر الهامة في توجيه وتغذية وبناء التصورات الاجتماعية حول مختلف القضايا، فهي تختلف وتتنوع حسب المواضيع يتناقلها الأبناء عن الآباء، وفي طياتها أفكار ومعان يتحلى بها المجتمع فتتمازج مع الآلات الموسيقية الشعبية لتشكل نمطا موسيقيا شعبيا خاصا بالمناطق التي تنتشر فيها.

فالأغنية الشعبية هي شكل فني تتميز بوصفها أداة اتصال في نقل الثقافة، كما تقوم بالحفاظ على القواعد التي يتبناها المجتمع لأنها ملتصقة بمناحي حياته، تعبر عن آلامه وآماله، تتغنى بقيمه الروحية والأخلاقية نابعة من أوساطه تعكس هويته وتعبر عن تقاليده.

1- الغناء:

الغناء لغة: قال صاحب اللسان "الغناء من الصوت". ما طرب به قال حميد بن ثور:

عجبت لها أن يكون غناؤها فصيحا ولم تغفر بمنطقها

وقد غنى بالشعر وتغنى به والأغنية والجمع الأغاني

قال ابن سيدة: وعندي أن الغزل والمدح والهجاء، إنما يقال في كل واحد منها، غنيت وتغنيت بعد أن يلحن فيغنى به[1].

أما الغناء اصطلاحا: صنعة في أداء الألحان المقرونة بالكلمات العذبة الموزونة[2].

فالأغاني والأشعار ولدت مع الإنسان وعرفتها البشرية منذ بداياتها، هي شكل من أشكال التعبيرية الأخرى التي ارتبطت بالسحر والطقوس، وخدمت البشرية في إشباع حاجياتها.

والأغنية لغة عالمية يشترك في فهمها والإحساس بها الناس جميعا دون تمييز لجنس محدد أو مجموعة معينة على اختلاف البيئات واللغات والجذور، وذلك لأنها لغة العواطف وتستخدم الصوت والزمن واللحن عناصر مكونة لها، وبذلك تصبح علما وفنا ولغة الرموز والإشارات، "فيشكل الغناء في هذا المستوى من خاصية إدماج صوت المغني مع صوت الضربات والنقرات الإيقاعية، والمعروف أن التوقيع المصاحب للغناء ينطوي على وظائف فنية تتجاوز في أحوال كثيرة، تلك المبادئ المتعارف عليها كضبط الوزن وتنظيم الضربات"[3].

ومرد ذلك إلى ارتباط وتفاعل الإنسان مع موجودات الطبيعة التي لها علاقة بالغناء التي وجدها أمامه تملأ أرجاء الكون والمتمثلة في الأصوات، فالصوت "لغة هو الجرس، وتعود كلمة صوت إلى فعل صَاتَ يَصُوتُ ويُصَاتُ صوتًا، وأَصَاتَ وصَوَّتَ بِهِ، كلمة نادى: صَوَّتَ يُصَوِّتُ تَصْوِيتًا، فهو مصوت وذلك إذا صوت بإنسان فدعاه، والصَّائِتُ هو الصائح، فيقال: أَصَاتَ الرَّجُلُ بالرَّجُل، إذا أشهره بأمر لا يشتهيه وإنصات الزمان به انصياتا: اشتهر، والصَّيْتُ الذكر يقال ذهب صيته في الناس

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة الغناء، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، د. ت، ص 165.

[2]- التونجي محمد: المعجم المفضل في الأدب، دار الكتب العلمية، ط، بيروت 1993، ص 675.

[3]- محمد أحمد عمران : موسيقى السيرة الهلالية، المجلس الأعلى للثقافة، ب. ط، القاهرة، 1998، 1999، ص 121.

أي ذكره، والأصوات جمع صوت، أي كل ضرب من الغناء، والصيت هو من كان شديد الصوت، فيقال: رجل صَاتَ وصَيَّتَ أي شديد الصوت، والرجل المصوات أي كثير التصويت"[1].

أما اصطلاحا "فيعرف الصوت على أنه أحد الأنماط الغنائية والمقترن أساسا بالأنشطة اليومية والمناسبات الاحتفالية"[2].

فالفرد (المغني) أو الذات الشاعرة، تعبر عن أحاسيسها وخارجاتها عن طريق المفردات الوجدانية الإيقاعية الخاصة والمميزة، وبما أن لكل شعب أو أمة لغة خاصة به، فالأغنية لا توجد لشعب محدد إلى في بعض الأشكال الغنائية بل تفهمها أغلب الشعوب رغم اختلاف اللهجات، فهي إذن لغة التواصل بين النفس المغنية أو الذات الشاعرة والمتلقية، "فالغناء هو نص يصاغ في شكل محبب للناس، تنقسم فيه الأهمية بين الموسيقى والنص على السواء، ومع ذلك فإن الاهتمام بالغناء كان من نصيب النص الشعري، ومن ثم يسار الجانب النغمي في المرتبة الثانية"[3].

نظرا لطابع الأغنية الغنائي المتميز واعتمادها على اللحن والموسيقى، حيث أن أصواتها عند الصدور تكوّن في نسيجها ألحانا مؤتلفة مختلفة، منها السريعة والمعتدلة والبطيئة، والتي يستمتع بها الإنسان عند سماعها، فتترجم عنده رسالتها أين يستجيب لها سواء بالفرح أو الرقص أو السماع والتأمل وغيرها من الأشكال التعبيرية التي يقوم بها الفرد، "وإن مادة هذا الفن هي الإنسان الاجتماعي، الذات الشخصية، إن هذه المعلومات هي عملية اجتماعية وجمالية، وإن جمالية هذا الفن هي الأساس، وهي الجوهر الإنساني التي تدفع الإنسان للإبداع الفني وترتبط من جهة أخرى بالقيمة

[1]- المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، ط 39، بيروت، لبنان، ص 439.

[2]- فاطمة زكري : الأغنية من منظور البحث الأنثروبولوجي، مرجع سابق، ص 133.

[3]- أحمد موسى : تراث الموسيقى الشعبية الفلسطينية، مرجع سابق، ص 11.

الترفيهية التذوقية للفن كمتعة، لأن الفن الصادق هو الذي يستطيع إثارة القلق ويحرك الاستجابة الانفعالية لدى المشاهد والسامع والقارئ والمشترك"[1].

والأغنية قصيدة شعرية تحتوي على أجزاء موسيقية تترافق مع صوت الإنسان، وكلماتها من الشعر الموزون، وتقسم الأغاني إلى أشكال مختلفة تبعا للمعايير المستخدمة: الأغاني الشعبية، التقليدية، الفولكلورية، الدينية... وذلك حسب الغرض، ويمكن تقسيم الأغنية إلى قسمين وذلك على حسب التركيب الغنائي.

"أ- الغناء الذي يمكن تسميته "بالطويل" والذي يرتكز على النغمة الموشحة أو الإيقاع الحر.

ب- الغناء الذي يمكن وصفه بالخفيف أو السريع، والذي يرتكز على بناء عروضي هو الشطر أو البيت بكافة ألوانه، وإيقاع موزون يتميز غالبا بمقاطع متساوية زمانيا"[2].

فالأغنية تتكيف وفق حالات أهلها، فهي صورة حياتهم العادية، "فإن ما يحدث في الشعر الغنائي، أو فيما يسمى بالأغاني، أن الشاعر يدرك فيها بوضوح حالته الخاصة فحسب، ويقوم بوصفها وهكذا فإن قدرا معينا من الذاتية يكون ضروريا بالنسبة لها نوع من الشعر نظرا لطبيعة موضوعه"[3].

إن الأغنية في البداية جاءت بالدرجة الأولى لإشباع الحاجات الاجتماعية والنفسية والروحية للفرد أو المجتمعات في الحضارات الغابرة، فكانت بداياته سحر وتنجيم "فالغناء يستهل في احتفالية

[1]- إبراهيم الحيدري: أنثولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر، ط1، اللاذقية، سوريا، 1984، ص 17.

[2]- علي أكبر حبيب بوشهري : مقارنة بين الآلات الموسيقية، مرجع سابق، ص 67.

[3]- سيد شحاته : علم جمال الموسيقى، مرجع سابق ص 214.

السحر والشعوذة والاحتفالات الروحية عامة، انفراج العقد وزوال الحجب والكوابيس، ويطلق ما كبت... فالمشترك الشفاهي المنغم والذي يسهم في جعل البيان سحرا"[1].

وبقيت الأغنية تتطور شيئا فشيئا مع تطور الحضارات وانتقالها من جيل لجيل، ومن مجتمع إلى مجتمع إلى أن وصلت الحضارة اليونانية، إذ في هذه الفترة بدأت الدراسات الفلسفية لمختلف الفلاسفة في الظهور.

واهتم الفلاسفة بالغناء من الجانب الأخلاقي لها وبالتركيب التجريبي للنغم الموسيقي، "فتتغنى بالجسد إلى حد التناقض بين التقديس والابتدال حسب موقع الحبيب، فهو منبع الجمال المادي والمعنوي، والأمانة والوفاء إلى القبح المادي والمعنوي والخيانة والعذر، فهي إما تعبر عن تفجر غرائز الحب والفرح، أو تثير مكامن الحزن وجراح الأمل،... وتحديدا للجسد من أسر المادة، بالتجاوب بالرقص والاهتزاز وارتفاع الأصوات المعبرة عن الاستحسان في حالة العجز عن الرقص أو الحركة، أو السكون والتألم والتأوه بسبب المعاناة"[2].

وساعد الغناء في تطوره التاريخي على التطور والازدهار، حيث هناك من درس الغناء والموسيقى.

– أساليب تطور الغناء:

الأسلوب الأول:

– كانت البدايات الأولى عبارة عن ترتيل بسيط لمدلولات معينة أو نصوص بسيطة، لها أهميتها الخاصة في حياة الإنسان البدائي وهذا الترتيل هو في الواقع شكل من أشكال الأداء الغنائي القريب

[1]– مبروك المناعي : الشعر والسحر، مرجع سابق ،ص56.

[2]– خالد محمد: أنثروبولوجيا وموسيقى، التغيير والاستمرارية في الموسيقى الريفية البدوية، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ، سلسلة رقم 6، الجزائر، 2008، ص 135– 136.

من أسلوب الكلام الالقائي العادي والمصطلح عليه موسيقيا بالالقاء المرتل[1]. وأيا كانت الأسبقية بين الشعر والغناء، فما ثبت لنا على مر العصور الشعرية هو تلك العلاقة الموضوعية الجدلية بين الفنين، فحضور الثاني هو شرط لوجود الأول، وبعدها بدأ الشعر يستقل كيانه استقلالا نسبيا، لأن الصفة الغنائية للشعر رافقته وأصبحت سمة من سماته. "ومع تطور الإنسان خطوة خطوة إلى ما هو أبعد من البدائية ومع زيادة خبرته الحياتية المكتسبة ومنها خبراته في الممارسة الموسيقية، ومع زيادة المساحة الصوتية التي اكتسبها مع مر الأيام من جيل إلى جيل، وزيادة الحركة اللحنية تسلسلت وتبلورت الأصوات وارتكزت صوتا مع الآخر حول نواة أوسط، هو الصوتين الأصليين الأوليين"[2]، حتى أن الفراعنة كانوا يعلمون أولادهم التمييز بين الأصوات والإيقاعات لما للصوت الغنائي من أهمية، أما صوت الشعر فيرتبط مع صوت الغناء برباط القربى لأن الإنسان أول ما غنى كان غناؤه صوتيا ثم بدأ يضع الكلمات على شفتيه لتتناغم مع اللحن، "لأن اللغة في الغناء تتغنى بطاقتها وقدرتها، وبذلك يوسع الغناء إلى حد كبير من العوائم الممكنة، وفي ذلك إحضار للإيقاع الخالص ومن ثمة رافقت الغناء اتساق دالة إيقاعية أخرى مثل الرقص والموسيقى والآلة"[3].

الأسلوب الثاني:

"وهذا الأسلوب لا يهتم بالكلمة أو بكيفية نطقها أو معناها ومدلولها بقدر الاهتمام بالحالة النفسية للمؤدي التي حتمتها ظروفه البيئية الاجتماعية، وفيها يكون لهذا الأسلوب أهميته في طبيعة المؤدي وشكل الأداء، وهو ما يشكل كذلك الدور الأساسي في تكوين وتركيب الجمل اللحنية مهما كانت بساطتها والأداء في هذه الحالة يكون عبارة عن انطلاقات عنيفة انفعالية، تتفاوت حدتها وتباعد حدي تلك الانطلاقات الصوتية أي (الصرخات) تبعا للحالة وفيها يقفز الصوت لأعلى أو

[1]- فتحي عبد الهادي الصنفاوي: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، مرجع سابق، ص 24.

[2]- المرجع نفسه، ص 37.

[3]- عبد الرحمن سيف إسماعيل، الأغنية الشعبية اليمنية، أبعادها الثقافية والجمالية، الهيئة العامة للكتاب، ط1، صنعاء، اليمن، 2012، ص10.

لأسفل في صيحات وهياجات وصرخات بدأت تتضح معالمها بين الجماعة الواحدة أثناء التنظيم المستمر لتثبت كل حالة على شكل معين من الأداء الصوتي ليعرفه الجميع كمدلول ومصطلح صوتي معين"[1]، فبراءة الأداء لا تنم عن سيطرة العناصر الخارجية فحسب، بل كذلك عن حرية داخلية كاملة، لأنها تتحرك وفق هواها، وكأنها تلعب لعبا وسط صعوبات عصية في الظاهر على الحل، وتجيز لنفسها الانقطاع والتوقف والمزاج والمداعبة المستوحاة من النزوة الآنية، وتجعل حتى ما هو غريب متنافر موضوعا للاستمتاع.

الأسلوب الثالث:

هذا بتداخل التراكيب السابقة مجتمعة فيما بينها وهي كلها مسافات وقفزات، وتبعا لمنطقية وحتمية التطور الطبيعي لخبرة الإنسان الغنائية، والتطور السلسلي والطبيعي للبناء اللحني وزيادة المساحة الصوتية المستخدمة للإنسان كان التوصل إلى أول نظام متكامل في الصياغة الغنائية[2].

2- تعريف الأغنية الشعبية:

تعتبر الأغنية الشعبية لسان الشعب تحكي همومه وأفراحه، تتغنى بكل ما يهم الشعب فهي ناطقة عن جماهير الشعب فهي تلك الأغنية التي ترتبط بمكان وبيئة وجماعة من البشر "أو ما يطلق عليها أغاني دورة الحياة، حيث ترتبط بالحياة الاجتماعية للبسطاء من سكان المناطق البعيدة عن المدن، أو قاطني الأحياء الشعبية الفقيرة في المدن، وهي التي تتميز أنها أغاني بسيطة في تكوينها، مجهولة المؤلف تخضع لعوامل الإضافة والحذف الناتج عن التواتر الشفهي"[3]، فهي تحافظ على العادات والتقاليد والمعتقدات الخاصة بالجماعة الشعبية وذلك لتناقلها شفاهة من جيل إلى آخر

[1]- فتحي عبد الهادي الصنفاوي: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، مرجع سابق، ص 41- 42.

[2]- المرجع نفسه، ص 46.

[3]- محمد عفيفي، نهلة مطر: التاريخ والموسيقى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1 القاهرة، مصر، 2013، ص 31.

حاملة معها الموروث الثقافي الخاص بالجماعة الشعبية عبر الزمن، "فهي تعبر عن حالة اجتماعية خاصة، ولهذا فهي تملك المقومات الأساسية للأغنية الاجتماعية، أو القصيدة الغنائية الشعبية، مثل القدرة على التسجيلية للأحداث والوقائع، والقدرة على اختراق المشاعر الوجدانية، وغيرها من العناصر الأخرى، فالأغنية الشعبية تجسد قوة الحضور والتنوع، وتعدد الخبرات الاجتماعية والثقافية والأدبية والفنية والموسيقية، وهي خصائص تعبر عن قوة النص الشعري المتداول وقوة تأثيرها اجتماعيا"[1].

لكن إبراهيم زكي يرى في الأغنية الشعبية أنها صياغة فردية في نشأتها وتركيبها، يوحي إلى أن أي فرد من أبناء المجتمع تحضنه وحده في البداية ثم تنتقل إلى حضن الجماعة إذ "أقر الناقدون أن الأغنية الشعبية كانت في الأصل من إبداع شخص واحد ثم راحت الجماعة ترددها، وتعدل وتبدل فيها حتى أصبحت ملكا لها تعبر عن مشاعرها وكمالها وأحلامها، فقد تأثر المبدع الأصلي بروح الجماعة، وانطلق يعبر عن أحاسيسها ولذلك يصعب كل الصعوبة أن نرد هذه الأغنية إلى أصولها"[2].

فمن خلال مسيرة الانتقال للأغنية الشعبية من فرد إلى فرد، ومن جماعة إلى جماعة، ومن منطقة إلى منطقة، قد تتعرض إلى تعديلات أو إضافات أو حذف ويرجع ذلك في معظم الأحيان إلى اختلاف اللغة المتعامل بها ونعني هنا باللغة إلى (اللهجة المتداولة)، "فتنوعت الأغاني وتباينت لهجيا بين مختلف أقطار الوطن العربي بل واختلفت في القطر العربي الواحد من شماله إلى جنوبه، وارتبطت الأغاني الشعبية بمختلف التقاليد الممهدة للزواج وكل الطقوس التي يفوح منها عمق التراث، وقيم

[1]- عبد الرحمن سيف إسماعيل : الأغنية الشعبية اليمنية، أبعادها الثقافية والجمالية، الهيئة العامة للكتاب، ط1، صنعاء، اليمن، 2012 ص15.

[2]- إبراهيم زكي حورشيد: الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ب.ط، القاهرة، 1985 ص 8.

الأجداد الأصيلة التي تعمق أواصر المحبة والتكاثف والتكافل، والقربي بين الجميع في مجتمعاتنا العربية"[1].

إذن فالحديث عن الأغنية الشعبية إنما نعني بها تلك المقطوعات الشعرية التي تغنى بمصاحبة الموسيقى في أغلب الأحيان والتي توجد في المجتمعات التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفوية من غير حاجة إلى تدوين أو طباعة، وهذه المجتمعات في حقيقة أمرها ريفية، تتميز بالقدرة على المحافظة على تراثها الثقافي القومي عن غيرها من المجتمعات[2].

الأغنية الشعبية عند الأمم تنبثق من أصل قديم ذي موضوع مشترك يعكس الحالة النفسية والعادات الملازمة لتلك الشعوب "فالغناء القديم كالوشي العتيق الذي يعرف فضله ويتبين جنسه بتكرار النظر فيه والتأمل له، فكلما ازددت له تأملا ظهرت لك محاسنه"[3].

اختلفت التعريفات حول الأغنية الشعبية إلا أن كل هذه التعريفات تتفق حول أن مردها هو الشعب وتنطق بلسان الجماعة رغم أن مؤلفها الأول فردي، ارتجلها فرد من أفراد الشعب بطريقة بدائية لا كلفة فيها، وتتضمن صورا واضحة من العادات والتقاليد والمعتقدات التي يتحلى بها شعب من شعوب هذه المعمورة، فهي تتشابه في كيفية النظم والانتشار.

تعرف الأغنية الشعبية على أنها الأغنية التي يرددها الشعب ويستوعبها، ويتناقلها وتصدر عن وجدانه، وتعبر عن آماله وليس شرطا أن يكون الشعب هو مؤلفها بل يتبناها من مؤلفها الأصلي المجهول فأصبحت ملكا للشعب[4]، وتعبر عن رواسب لتجارب طويلة عاناها الأجداد نتاجا لتفاعلهم

[1]– عادل البطوسي : الأغاني الشعبية في الأعراس العربية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 12، سنة 2010، ص 18.

[2]– تيريزا باركلي : الأغنية الشعبية خصائصها ووظائفها، مجلة الفنون الشعبية الزمالك، العدد الثاني سنة 1965، ص 62.

[3]– حسن بن أحمد علي: كمال أدب الغناء، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة محمود أحمد حنفي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ب.ط، القاهرة، 1975، ص 136.

[4]– لطفي الخوري، مجلة التراث الشعبي، دار الحرية للطباعة، بغداد العراق، العدد 12، السنة 8، 1977 ص 271.

مع بيئتهم الجغرافية والطبيعية وحصائل ظروفهم التاريخية[1]، فهي متفجرة من أعماق الشعب معبرة عن مشاغله وطموحاته المختلفة، مواكبة له في كل مراحل حياته واحتفالاته الخاصة والعامة والدينية والدنيوية[2]، وفي المجمل حول الأغنية الشعبية فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بحياة الإنسان في كامل مراحلها لذلك نجدها ثرية ومتنوعة في أساليبها وأغراضها بتنوع المناسبات الاحتفالية الدينية منها والدنيوية[3].

وبعد التطرق لهذه التعريفات للأغنية الشعبية فالتعريف المقترح الذي يمكن أن يجمع في معنى التعريفات السابقة هو أن "الأغنية الشعبية هي التي تتواتر شفهيا بين أفراد الجماعة مكتسبة صفة الاستمرارية لأزمنة طويلة، وليست بالضرورة أن تكون مجهولة المؤلف، كما أن في رحلتها الطويلة عبر الأجيال قد يتناولها التعديل والتغيير بالزيادة والنقصان أي إنها إبداع جمعي وفني مأثور، وتتوسل بالكلمة واللحن والإيقاع"[4].

وبديهي أن يكون لكل مجموعة من المجموعات السكانية تراث غنائي خاص بها، فهو الذي يعبر عن إبداعاتها الفنية الذي يبرز لنا طريقة العيش ويعبر عن ظروف الحياة المعاشة ويصور لنا الأحداث خلال مسيرة حياتهم، فهو يعتبر نتاج الخبرات الإنسانية.

3- اللغة في الأغنية الشعبية:

اللغة في الأغنية الشعبية تختلف إلى حد ما عن اللغة الأدبية، ذلك أن هذه الأخيرة تخضع لنظام لفظي محدد، أي أن الأصوات المستخدمة مقيدة بعدد من الحروف الساكنة والمتحركة وهي بذلك تغاير الاستعمال الشعبي للغة الذي يعكس الاحتياجات العلمية للمجتمع الشعبي، وقدرتها على التكيف مع حاجات الأفراد.

[1]- الحشبة علي: الموسيقى الشعبية التونسية، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 5 سنة 1978، ص 70.

[2]- محمود قطاط: التراث الثقافي الجزائري، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 33 سنة 1984، ص 147.

[3]- فاطمة زكري: الأغنية من منظور البحث الأنثروبولوجي، مرجع سابق، ص 132.

[4]- عبد القادر نظور: الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق الجزائري نموذجا، رسالة دكتوراه تحت إشراف محمد العيد تاورتة، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة الجزائر، 2008/ 2009، ص 25.

فاللغة الشعبية تحتفل بتوازي العبارات الصغيرة أي الجمل ويبدوا ذلك واضحا في النمط التعبيري للأغنية، واللغة الشعبية تتسم بالتعبيرات المختزلة، وبذلك فإن اللغة بطريقة الاستعمال الخاصة التي يستعملها الشعب في أدائه الغنائي تقوم بربط الفرد بالجماعة والجماعة بالفرد فهي: "من الفنون التي إعرابها لحن، وفصاحتها لكن، وقوة لفظها وهن، حلال الإعراب بها حرام، وصحة اللفظ بها سقام، يتجدد حسنها إذا زادت خلاعة، وتضعف صنعتها إذا أودعت من النحو صناعة، فهي السهل الممتنع والأدنى المرتفع طالما أعيت بها العوام والخواص، وأصبح سهلها على البلغاء يعتاض، فإن كلف البليغ منها فما تراه يريعه، ولا يتجرعه ولا يكاد يسيغه"[1].

فاللغة ظاهرة اجتماعية تنشأ كغيرها من الظواهر الاجتماعية فتخلقها في صور تلقائية طبيعية، وتنبعث عن الحياة الجمعية، وما تقضيه هذه الحياة من شؤون والمعروف عن الأغنية أن الأغنية الشعبية متحررة من القيود النحوية، وهذه حقيقة لا مراء فيها غير أننا نجد أمورا كثيرة قد استوطنت الأغنية الشعبية، مخفية وراءها تاريخا حافلا بالتطورات والتغيرات اللغوية واللهجية.

فاللغة من أهم الأنساق الثقافية لأنها تعتبر الوعاء الذي يحتوي جميع الأنماط الثقافية وسماتها من ناحية، فكل ما يكتسبه الفرد ويتعلمه من هذه الأنماط يصل عقله ووجدانه من خلال اللغة، فالإنسان لم يعرف الثقافة إلا عندما عرف كيف يشير إلى الأشياء والعلاقات... واللغة تمثل الوسيط بين الأفراد والثقافة، فدور اللغة في المجتمع لم يقتصر على اعتبارها أداة للاتصال بين أفراده بل أنها أصبحت تمثل عنصرا من عناصر الثقافة، وأنه لا يمكن تحديد مفردات اللغة ودلالاتها تحديدا دقيقا إلا بمعرفة البنية الثقافية لهذه المفردات[2].

[1]- صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصار، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ب.ط، القاهرة، 1971، ص 01.

[2]- أحمد أبو زيد: حضارة اللغة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث العدد الأول، القاهرة، 1971، ص 25.

اللغة هي القانون الأول الذي يفرض نفسه على كل فرد خلال التنشئة الاجتماعية التي تقوده من الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة، إنها قانون بمعنى الكلمة، أي أنها ترغم الفرد على تمرير عالم الرغبات والتمثلات من مصفاة مقولاته الاختزالية، لكنه يحصل مقابل ذلك الاعتراف على قدرة تسمية الأشياء، ويندمج في المجتمع ويحصل على هوية ثقافية، وبعد ذلك ستعترف به الجماعة باعتباره عضوا كاملا فيها عبر اللغة والثقافة "فاللغة الواضحة بين اللغة والمحتوى الثقافي لا تعني شيئا أكثر من أن اللغة أساسيا ثقافيا، وأنها نظام يلتزم به أفراد المجتمع، كما أنها نوع من السلوك الاجتماعي، مثل أي ظاهرة اجتماعية أخرى، تتكون ضمن إطار ثقافة ما، فلا يمكن تحديد مفردات اللغة ودلالاتها تحديدا دقيقا، إلا بمعرفة البنية الثقافية للناطقين بها، وبدراسة ثقافة المجتمع اللغوية، فدراستها تحتاج للتعرف على العلاقة الوثيقة بين نظام اللغة وأنماط الثقافة، وهناك ظواهر ثقافية متظافرة لتشكيل المفهوم العام للثقافة لأن كل إنسان يعيش في مجتمعه ويمارس حياته من خلال ثلاثة دوائر دينية واقتصادية وسياسية"[1].

ولهذا فمحاولة الفصل بين اللغة والثقافة يعد عملا منافيا لطبيعة كل منهما لأن اللغة تعتبر مظهرا من مظاهر ثقافة أي مجتمع، ولهذا يمكن أن نصنف الثقافة بنفس الطريقة التي نصنف بها اللغة، فاللغة تظهر بشكل علامات أو كلمات مكونة من أصوات تحمل دلالات معينة والثانية تظهر في شكل صور مادية لها قيمة دلالية أو استجابة من قبل الجماعات فالثقافة اللغوية هنا "هي مجموعة من نماذج التصرف التي تعلمها الإنسان والتي أنشئت ونمت عن طريق استخدام الرموز اللغوية، وتستمد وجودها منها منذ أن أصبح الإنسان قادرا على الترميز، وبعد أن أصبح قادرا على إعطاء معان ودلالات معينة للظواهر التي تحيط به"[2].

[1]– عبد الرحمن عبد الدايم: النسق الثقافي في الكتابة، مذكرة ماجيستر، تحت إشراف بوجمعة شتوان، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة تيزي وزو، 2010/ 2011،ل ص 17.

[2]– عبد الحميد لطفي: الأنتروبولوجيا الاجتماعية، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1978، ص 115.

وتتلخص الوظيفة الأساسية لأي لغة في التعبير عما يجيش في الصدور، فهي واسطة العقدة وأداة التواصل، وكذلك مزيج متناسق من اللهجات، كما ترفع اللغة شأن من يستخدمها إذا أتقن وأبدع فيها، "فتعتبر اللغة بجماليتها الفنية والصوتية والدلالية مادة أساسية في بناء الشعر، فهي وسيلة تعبيرية يفصح من خلالها الإنسان عما يختلج في أحاسيسه وعواطفه، لهذا أخذت اللغة اهتمام النقد الأدبي بصورة خاصة إذا اعتبرها الدارسون جوهر الخطاب الشعبي لتميزها عن لغة الاستعمال اليومي، فنحن نعلم أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث جميع الناس بل يجعل من اللغة صهوته الأولى التي يرتكز عليها اهتمامه"[1].

والواقع اللغوي في الأغنية الشعبية يعرف تعدد المستويات فلا يقتصر على تلك الثنائية المتمثلة في الفصحى واللهجات فقط، بل هناك عدة مستويات أخرى عرفتها عدة بيئات، منها عامية الحواضر والمدن، ومستويات اللغة للأغاني الشعبية. "ولقد توصل النقاد إلى بعض القواعد النظرية التي يتم عن تبصر في التحليل وفهم للغة الخطاب الشعري، هذه القواعد تتقارب وتتباعد ثم تنبثق أخرى فتتجدد، ويحدث هذا نتيجة الأدوات المستعملة والوسائل المنتهجة، والمناهج المعتمدة، وتبقى اللغة هي التجسيد الحقيقي لكل انطلاق ينطلق منها أصحاب الاتجاهات، حيث راح كل اتجاه يحاول أن يستنطق كل شكل من أشكال اللغة، من حيث غنى الأشعار بالتراكيب والألفاظ والأسلوب والصور والإيقاع والمستويات النحوية والصرفية، وكل ما ارتبط باللغة والبلاغة والجمال"[2].

4- وظائف الأغنية الشعبية:

تقوم الأغنية الشعبية بوظائف اجتماعية متعددة للحفاظ على أنماط السلوك والمعتقدات الشعبية وأشكال العلاقات التي استقرت في المجتمع، وارتضاها أفراده، وتعمل الأغنية على خلق حالة

[1]- قماش وسيلة: البعد السوسيولساني في ترجمة قصائد الملحون، رسالة ماجيستر، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010/ 2011، تحت إشراف يحي الطاهر، ص 40.

[2]- المرجع نفسه، ص 41.

من القبول لدى أفراد المجتمع، وهذه الوظيفة التعليمية، لا تقوم بنشر أنماط السلوك فقط ولكنها تقدم مسوغات ومبررات وجود واستمرار هذه الأنماط والممارسات السلوكية والأفعال الاجتماعية، وتحقق الأغنية الشعبية العديد من الغايات الأخلاقية والسلوكية والتعليمية، وتؤدي وظيفة تدريبية لاستيعاب العادة أو التقليد أو لاكتساب قدرة ذهنية أو جسمية، وهي تحقق متعة فنية لمن يؤديها"[1].

والأغنية الشعبية مثلها مثل أي أغنية في أي مجتمع تساير دورة حياة الإنسان وتصاحب أغلب نشاطات الفرد منذ الولادة وحتى الوفاة، فهي ضرورة حياته، يمارسها الإنسان منذ طفولته المبكرة وأثناء لعبه ومرحه وفي أوقات السهر، وفي ساعات الفرح والحزن، فهي ترافقه أثناء العمل وتنظم وحداته الحركية "وتقوم الأغنية الشعبية كذلك بتحقيق قدر من الضبط الاجتماعي على الأفراد، وللأغنية دورها التعليمي في ترسيخ الثقافة وتعميقها في نفوس أعضاء المجتمع ليخلق شكلا من أشكال التكيف والتناغم مع البناء الاجتماعي شكلا ومضمونا، وتقوم أيضا بوظيفة نفسية مهمة وهي التنفيس عن أفراد المجتمع ومختلف مشاعرهم لتحقيق فرص النمو السوي للإنسان"[2]، كما تعد مصدرا للترفيه في وقت الراحة، فالأغنية الشعبية مؤثرة في حياة أفراد المجتمع منذ القدم، وأصبح الغناء يشكل أهمية كبرى في حياة الناس وذلك لارتباطه بالذكر الصوفي.

وللأغنية الشعبية وظائف اجتماعية مهمة تقوم بها لأداء أدوار مهمة في المجتمع، كما أن هذه الوظيفة هي التي تكفل استمرار الأغنية وانتشارها في المجتمع الذي أنتجها، بحيث تنقسم إلى ثلاث وظائف أساسية:

[1]- محمد أمين عبد الصمد: وظائف الأغنية الشعبية في مجتمع درنة الليبية، (أغاني الأعراس أنموذجا)، الأمل للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2010، ص 187.

[2]- المرجع نفسه، ص 188.

أ- الضبط الاجتماعي:

الضبط الاجتماعي هو تلك الوسائل والنظم والأساليب التي تتبع في المجتمع لحفظ النظام وتحقيق تماسك المجتمع، وتطابق سلوك أفراده مع مجموعة من القواعد من أجل تحقيق الأهداف العامة للمجتمع، والحفاظ على قيمه الأساسية، وإذا خرج الفرد عما يرسمه المجتمع من حدوده فإنه يواجه مقاومة عنيفة تلزمه أو تجبره على أن ينحني لضغوط هذه الظواهر وسلطاته[1]، كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعي، تحقق تماسك المجتمع، وتطابق سلوك أفراده مع مجموعة من القواعد من أجل تحقيق الأهداف العامة للمجتمع والحفاظ على قيمه الأساسية[2]، ذلك لأن نظرية الإلزام والرفض عملية مدركة في الواقع، وهي تعبر بدورها عن حالة الوعي الاجتماعي والسياسي، والمواقف الإيجابية اتجاه القضايا التي تهم المجتمع والتي تعتبر خطوط حمراء لا يمكن تجاوزها.

والأغنية الشعبية الناتجة عن ذوي صوت الضمير الجمعي والفردي، والحضور الوجداني، فهو صوت الكلمات وفعلها الواعي المؤثر المجسد لهذه الحقيقة الموضوعية، "والأغنية الشعبية هنا ذات خاصية ديناميكية، ومترابطة مع غيرها من عناصر الثقافة الشعبية، وهي دائمة التفاعل معها، ويؤدي هذا إلى تطور الأغنية الشعبية من حيث الشكل والمضمون، نتيجة لخاصية الحركة المستمرة، والتفاعل الدائم مع مجتمعها"[3].

تجسيد ثقافة الإلزام والرفض في ذات الفنان أولا ثم المجتمع مستمد من الواقع من القناعات الاجتماعية القائمة، من تجذر المفاهيم التقليدية "فالفنون القولية تتعدد في مجتمع ما نتيجة تهذيب

[1]- نبيل صبحي حنا: الاتجاهات التقليدية في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، دار المعرفة الجامعية، ط1، الاسكندرية، 2000، ص 110.

[2]- محمد أمين عبد الصمد: وظائف الأغنية الشعبية في مجتمع درنة الليبية، مرجع سابق، ص 188.

[3]- المرجع نفسه، ص 189.

اتجاهاته النفسية، ونهضة اللغة، وسمو أساليبها ورقة معاني المفردات القديمة، وإدخال مفردات أخرى عن طريق الوضع والاشتقاق والاقتباس، وذلك للتعبير عن المسميات والأفكار الجديدة"[1].

ب- التكيف الاجتماعي:

يقصد بالتكيف الاجتماعي "العملية الواعية التي يحاول بها الأفراد والجماعات أن يتلاءموا مع الأوضاع المختلفة التي يوجدون فيها وأن يتمكنوا من تغيير سلوكهم، أو تطويره طبقا للظروف المحيطة وهذا الأمر يتم بالتدريج على نحو يتلون باختلاف الأفراد والجماعات بصورة يتجلى فيها نمط السلوك الملائم للبيئة التي يعيش فيها الفرد أو تتفاعل معها الجماعة[2].

والتفسير السيكولوجي لمفهوم التكيف الاجتماعي أو أسلوب الحياة كما حدده عالم النفس أدلر "هو المبدأ الأساسي الفردي الذي يفسر لنا تفرد الشخص، ذلك أن الشخص من أجل أن يبلغ السيطرة على مشاعر القصور عنده يتخذ أسلوبا محددا في حياته، وهذا الأسلوب المحدد المعين هو ما يطلق عليه أدلر أسلوب الحياة"[3]، وهوة أحد العناصر الأساسية التي تشكل ملامح الفرد والمجتمع، وتحدد هويته الثقافية، فهي جزء هام من التراث، حيث تمد أفراده بالتميز الخاص الذي يعمل على تماسكه واستقراره وبلورة شخصيته، وذلك من منطلق أن هذا الفن ومكوناته جزء من مكونات الشخصية الفردية والجماعية حيث "يرتكز على فكرة أساسية هي أن الإنسان طبيعته الاجتماعية التي بمقتضاها لا يستطيع أن يعيش إلا في مجتمع يتكون من العلاقات الاجتماعية المتبادلة التي تنشأ من معيشة الناس في جماعات، لذلك يقوم الإنسان بالعديد من العمليات الاجتماعية المعقدة التي تتطلبها المواقف المتغيرة تتكيف مع مجتمعه، وتواؤما مع الجماعات التي يعيش فيها"[4].

[1]- حسين الحاج حسن: علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1983 ص 103.

[2]- محمد أمين عبد الصمد: مرجع سابق، ص 209.

[3]- سامية حسن السعاتي: الثقافة والشخصية، مرجع سابق، ص 167.

[4]- محمد أمين عبد الصمد: مرجع سابق، ص 209.

فالأغنية الشعبية هاهنا تعبر عن حالة اجتماعية خاصة، وهي صورة لشخصية الفرد التي تلتزم بكثافة التعبير وقوة التركيز والإدراك الاجتماعي الواعي بالنسبة للفرد اتجاه الجماعة، فالهدف منها هو صياغة مفهوم أسلوب الحياة إلى أكثر واقعية ومفهومية، حتى يكون هناك تفاعل بين الأفراد ويمكن التعارف والتعامل بين العادات والتقاليد، وهو تعبير عن مقومات الشخصية الجماعية ذي أصول ثقافية تبرز سمات حياتها الممتدة عبر التاريخ "ومن خلال هذا التفاعل والتواصل الاجتماعي تنشأ القواعد والنظم والمعايير والتقاليد والأعراف...إلخ، ومن ثم تصبح هذه الثقافة ملزمة للأفراد، وتطبع سلوكهم لأنها ليست نتاجا للحظة الحاضرة، وإنما هي نتاج للتفاعل الاجتماعي في الماضي والحاضر والمستقبل"[1].

ج- الوظيفة النفسية للأغنية:

إن النفس ما هي إلا تعبير آخر عن الروح، كما لا تعني بالروح قدر عنايتها بإفرازات واستجابات الفرد البشري للمؤثرات الخارجية، أما الحقل الفلسفي الذي يعنى بدراسة وتحليل معنى النفس وأدلة وجودها، وتنوع قواها وطبيعة أنشطتها، وهذا ما تمثله أبحاث علم النفس الفلسفي، أما أخلاقيا فتعني تربية النفس وكيفية تطويرها في جانب الفضيلة، وكيفية تخليصها من الرذائل والسلوكيات السيئة، وهذا ما تمثله أبحاث التصوف، أما بالنسبة للأغنية الشعبية فتمثل نوعا من الترفيه "فهي شكل من أشكال الترفيه الذي يعتبر وسيلة لتفريغ الانفعالات بطريقة معينة بحيث لا تتداخل مع مهام الحياة العملية، "ويرى روبين جورج كولنجود، أن أي مجتمع يعمل على تفريغ الانفعال بغير تأثر الحياة العلمية له، فمن الواجب خلق موقف وهمي ليفرغ فيه هذا الانفعال، وسوف يكون هذا الموقف بالطبع موقفا يمثل الموقف الحقيقي يفرغ فيه الانفعال نفسه من الناحية العملية"[2].

[1]- محي الدين صابر: التغيير الحضاري وتنمية المجتمع، مركز تنمية المجتمع في العالم العربي، القاهرة، سنة 1962، ص 14.

[2]- روبين جورج كولنجود: مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ب. ط، القاهرة، 2001 ص147.

صاحبت الأغنية الشعبية الجماعة فترجمت أحاسيسها المتباينة إزاء مظاهر الكون الذي يعيشوا فيه، بما في تلك الأحاسيس من سرور وغضب، تفاؤل وتشاؤم، نواح ومناجاة، حب وكراهية، فصاغت من خلال هذه الأحاسيس أفكار وعواطف، ونظمت أغاني في شكل بسيط مباشر يسهل حفظه في الذاكرة، ويمكن استعادتها في أوقات تمدهم بالأمل وحب الحياة، فتزيل عنهم الهموم وتجدد نشاطهم.

الأغنية الشعبية تقوم بتهيئة نفسية في تنشئة أعضاء المجتمع وأفراده منذ البداية إلى النهاية، فمنذ الميلاد وسنوات الطفولة المبكرة تعمل التنشئة على تقبل الفرد لقوانين المجتمع والعمل بمقتضياتها، "وتقوم الأغنية الشعبية عن طريق الفكاهة باستخدام تكنيك الضحك لخفض التوتر والتخلص من المشاعر السلبية، والفكاهة والضحك نشاط اجتماعي ولا يوجد إنسان ولا جماعة إنسانية من دون حس خاص بالفكاهة مميز لها، ما عدا ما يحدث بشكل مؤقت من اضطرابات شخصية أو قومية عنيفة، وذلك لأن الفكاهة تضرب بجذورها في أعماق الطبيعة الإنسانية، والنشاط الإنساني، وأنها ليست مجرد سلوكيات متعلمة، بل إنها تشمل على جانب وراثي كبير"[1].

تمثل هذه الوظيفة في تعبير الجماعة عن حالتها النفسية والعاطفية بشكل سار مفرح في الأحداث السارة، وبشكل حزين كئيب في الأحداث الحزينة، فحينما تحتفل الجماعة بحدث كالزواج أو الولادة... تعبر عن سعادتها من خلال التراث، وحين تشعر الجماعة أو يمسها الحزن، فإنها تلجأ إليه أيضا، "فتقوم الأغنية الشعبية بتفريغ المشاعر السلبية في شكل يسمح به المجتمع، وفي شكل ينفس عن مشاعر الإحباط، أما طبيعة الاحتفال تعمل على حدوث تطهير جماعي للانفعالات السلبية المتراكمة بفعل أحداث الحياة"[2].

[1]- محمد أمين عبد الصمد: مرجع سابق، ص 229.

[2]- نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، القاهرة، 1996، ص 204.

إذا الأغنية الشعبية الموجودة في حياة الأفراد والمجتمع بصفة عامة، تؤدي الإنسان إلى إدراكها والإحساس بها والتفاعل معها، فهي قادرة على التوازن مع تغيير نمط السلوك نتيجة أسباب بيئية تحيط بالفرد، أو أسباب شخصية تخصه، كالحب والعاطفة، أو مشكلات يعاني منها الفرد حيث تسمح بإطلاق الخيال، وتصريف ما ينبعث في النفس من خواطر وإلهامات، لأنها تساعد في توجيه السلوك واتخاذ القرار بشكل أفضل مما هو الحال لو لم يتعرض المرء لسماعها، لأنها نوع من أنواع الحكمة في الأصل.

المبحث الثاني :تطور الأغنية الشعبية وخصائصها

1- تطور الأغنية الشعبية:

إن ما يميز الأغنية الشعبية هو جذورها الضاربة في عمق المكان وشهادتها على العلاقة الوثيقة بين الشعب والمكان، وخصوصياته التاريخية والثقافية والديمغرافية، فكثافة التعبير الغنائي المصاحب بالموسيقى والرقص في كثير من تفاصيل الحياة الاجتماعية لدى الجماعة السكانية، دلالة على الارتباط الوثيق بين هذا العنصر الثقافي والمجتمع.

إن الظروف التاريخية التي مر بها المجتمع والتي فرضت عليه قهرا من حروب واحتلال خاصة إبان الاحتلال الفرنسي، خيمت بظلاله على ثقافته، وبالتالي على الأغنية كونها جزءا من هذه الثقافة، حيث كان لهذه الظروف المليئة بالأحداث والمتغيرات الأثر الكبير على الأغنية الشعبية الجزائرية وبتلمسان كذلك، فأضفت عليها خصائص واضحة وطابعا مميزا. وبالتالي ساهمت في صياغة شخصية الأغنية الشعبية بمنطقة تلمسان، وإن كان لها خصائص كثيرة مشتركة بينها وبين باقي الأغاني الشعبية الجزائرية والعربية.

"الأغنية الشعبية من الفنون التي تطورت مع تطور الرقص والطقوس، والتي ارتبطت منذ البداية بعالم العقائد والطقوس والتي خدمت بالدرجة الأولى إشباع الحاجات الاجتماعية والنفسية

والروحية... ولا تتوقف على المواضيع الروحية فحسب بل تمتد إلى المواضيع الدنيوية والمحرمة"[1]، محرمة عند بعض الفقهاء لأنهم اعتبروها من أصول السحر نظرا لقوة تأثيرها على نفسية الفرد، "فالشعر نداء سحري يصوغ المطالب الجماعية التي يتقدم بها الإنسان إلى الأشياء، ويثيرها فتظهر وتكون وتنحبس بفعل الكلمة والجملة الشعرية تلفظ في صيغة الأمر، والشاعر يتحكم في الزمن ويتحدث عن المستقبل بصيغة الماضي، وما يلفت انتباه الباحث في هذا المجال هو الألفاظ في كثافتها"[2].

ولقد تحدث البعض بطرح فرضيات وأسئلة عن تأريخ الأغنية الشعبية في الجزائر لكن ذلك يبقى غائبا في بعض الحالات والأخرى لا، لأنه لا يمكن أن نتأكد من صحة أي قصيدة إذا لم تلجأ إلى مقارنة النصوص بواقع لغوي لا نعرف الكثير عنه غير أنه ما يمكن قوله "أنه مما لا يسعنا ذكره هو أن الشعر العربي المكتوب باللهجة تطور في إفريقيا الشمالية عقب قدوم المسلمين من شبه الجزيرة العربية، إذ تجدر عروض البلد شيئا فشيئا في المدن المغاربية"، والأغنية الشعبية صادقة المرمى لأنها انبعثت من نفس جربت الحوادث بصدق وكثير ما تنبعث من الأغاني نوازع ونجوى ووجود.

إن الأغنية الشعبية لم تحظى بالاهتمام في الجزائر إلا بعد الاستقلال وخاصة في نهاية السبعينات من القرن الماضي وظلت الدراسات ناقصة، إلا بعض الدراسات التي قدمها في هذه الفترة الدكتور عبد المالك مرتاض، والدكتور العربي دحو، إذ كان التأريخ والاهتمام منصب على الغناء الكلاسيكي على اعتقاد منهم بأن الأغنية الشعبية لا تستحق منهم أي اهتمام، لا في مادتها الغنائية ولا بشعريتها ولأنها لا تمثل المستوى الأدبي والفني[3]، إلا أن هناك بعض الأبحاث والدراسات تؤكد على أن الشعر الشعبي بصفة عامة وما ينضوي تحته من أغاني شعبية يعود إلى القرن 16، "إن هذا النوع من الشعر الشعبي يعود أصله إلى القرن 16، وقد يكون سابقا لهذا العصر إذا ما رجعنا لابن

[1]- عبد القادر نظور: مرجع سابق، ص 30.

[2]- مبروك المناعي: الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت لبنان، 2004، ص 39.

[3]- أحمد الظاهر: الشعر الملحون الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975، ص 3.

خلدون... وتجدر عروض البلد شيئا فشيئا، وبالموازاة مع انسحاب الشعوب المسلمة من إشبيليا إلى تونس (من القرن 10 إلى القرن 12)، ومن قرطبة إلى تلمسان"[1].

فالأغنية الشعبية عرفت بمراحل متصاعدة مرت بها فالأغنية هي أهم وأشهر الأنماط الشعبية السائدة في المنطقة منذ القرنين الماضيين، خاصة مع الاحتلال الفرنسي للجزائر فكانت المتنفس الوحيد للشعب الجزائر، وما لعبته من أدوار في تلك المرحلة من التاريخ الجزائري، لأنها كانت تستجيب بقوة واكتمال لتطورات الوضع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي في بلادنا، حيث كانت هذه المؤشرات أثرها الكبير في انعكاسه على تطور الأغنية الشعبية في بلادنا.

فهذا النوع من الأغاني نشأ في بلادنا في المناطق النائية كالقرى والأرياف، وهي أكثر المناطق التي عاشت فيها الجماهير الشعبية، خلافا للمدينة التي كانت تسكنها نسبة قليلة، وقد تجدرت في قلوب أهلها، نظرا لملائمة المناخ من الناحيتين الطبيعية والثقافية، "ولقد خلد الشعب حياته في أغانيه، فلم تكن هذه الأغنية مجرد مبدعات فنية وإنما لوحات تصور مختلف أوجه الحياة فهي تعبير مشترك لما يخطر في قلوب النفوس"[2].

هناك تداخل بين الأغنية الشعبية والمعتقدات الدينية القديمة، فالأغنية لا تتم إلا بالغناء والرقص، إن الأغنية الشعبية مرتبطة شكلا ومضمونا بقضايا الشعب، فالخروج عن المألوف ما هو إلا عجز عن تحقيق الرغبات والانشغالات، يؤدي بالمبدع إلى اللجوء إلى الخيال، فالرموز والسحر في الأغنية الشعبية، والخيال والغرابة ما هو إلا تعبير عن حرمان اجتماعي يهدف إلى إعادة النظام إلى أصله والتوازن في الإنسان، لأن أصل هذه الأغاني قديما هو ترتيل غير ديني قديم "ففي أوربا منذ عام 799 م كان الشعب يشارك في ترتيل "الكير أليصون" خاصة في الجنازات والاحتفالات وكان ذلك

[1]- Mohammed-habib Samrakandi : Geagres corantino, Manger au Maghreb, Numéro 59 de horizon maghrébins , le droit de mémoire partie 2, Press Univ du Mirail Toulouse, France, 2009, P 101 .

[2]- عبد القادر نطور: مرجع سابق، ص 31.

يتم خارج الكنيسة باستعمال اللغة العامية التي لا علاقة لها بالنص الديني، ويمكن تقسيم الأغنية الشعبية في القرون الوسطى حسب مضمونها الشعري إلى السير البالاد، الفجر، السهرة، الغزل، آلام البعاد، الهجاء...، أما الموضوعات فتكاد تكون واحدة في مختلف دول أوروبا، وإن احتضنت انجلترا بالبالاد، وإسبانيا بالسير الملحمية، وروسيا بالبلين أي القصص الملحمية"[1].

إن الأغنية الشعبية هي نتاج كل المجموعات السكانية فضلا عن تأثير وتداخل بعض الأنماط المختلفة من هذا التنوع الفني فيما بينها، فالأغنية قديمة قدم الإنسان نفسه، لقد ابتدع الإنسان أغنيته الأولى وطور ألحانه التي كانت مزيجا من الأصوات تعبر عن دلالات معينة، ومع مرور الزمن ضبطت هذه الأصوات على شكل مقاطع لحنية، ومع ظهور الحضارات في بلادنا كان الإنسان قد اجتاز هذه المراحل للوصول إلى ما هي عليه، سواء كانت باللغة الفصحى والمنتشرة في المدن والحواضر أو العامية المنتشرة في القرى والأرياف.

الأغاني الشعبية إذن تصلنا بعد أن تجتاز طريقا طويلا يعطيها صفة الخلود التي قد لا تتوفر لغيرها من أنواع الموسيقى، وهذا الإنتاج القديم رغم البساطة التي يقوم عليها، يشابه إلى حد ما إنتاج عصور أزهار الفنون في قيامه على شيء من مبادئ الصياغة والتوازن، الشيء الذي يكون يتبع بطريقة غير إرادية، ولم تخل الألحان نسبيا من عمق الإحساس كما لم تخلو فكرة الموضوع الذي يتغنى به من الأهمية من وجهة نظر العامة، ويمكن القول بأن مدى إمكانيات عصر من العصور في التعبير عن أفكاره ومختلف نواحي حياته بوسائل من الرقص والغناء الشعبي يجعل من الرقصات المتوارثة والأغاني الشعبية مرآة لطباع الشعوب المختلفة وثقافة مشاعرها المتأصلة وأذواقها وأساسا تقوم عليه وترتقي وسائل تعبيرها[2].

[1]- محمد قايل: مدخل في الموسيقى، الأمل للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2009، ص 16.

[2]- إبراهيم أحمد ملحم: التراث والشعر، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص 147.

2- خصائص الأغنية الشعبية:

تمتاز الأغنية الشعبية بمجموعة من الخصائص التي أكسبتها طابعا خاصا بها وميزتها عن غيرها من ألوان الغناء، نظرا لارتباطها بدورة الحياة، وتستوعب قطاعات كبيرة من الناس ولدى مختلف الشعوب.

ومن هذه الخصائص:

أ- أن الأغنية الشعبية يجب أن تكون شائعة:

ولكن هنا يجب الاحتراز من أنه ليست كل أغنية شائعة يجب أن تكون شعبية بالضرورة، "وحتى تكتسب الأغنية شهرتها فإن على المغني أن يذيعها بين الناس في مناسبات جماهيرية مختلفة، ويحرص على علوقها في أذهانهم، متيحا لذاته الفرصة للتبجح بقدراته على تحقيق إضافات نوعية على الأغنية القديمة، وتخضع الشهرة عادة في المجتمعات الشفاهية لرقابة كبار السن، كما أن الإبداع لا يأخذ مكانته المرموقة إلا من خلال الإطار العام للتقاليد والأعراف، ومنظومة القيم الخلفية"[1].

فتتعدد جوانب تراث الأغنية الشعبية وتتنوع بحيث تغطي جميع مجالات حياة الشعب مرتبطة معه، إذ بقيت تتناقل بين أفراد الشعب عن طريق سماعها في الاحتفالات والمناسبات والتي تعتبر من أهم الوسائل لشهرة هذه الأغاني.

ب- أن الأغنية الشعبية تنتقل عن طريق الرواية الشفوية:

وهذا قد أوجد لها نصوصا عديدة للأغنية ذاتها في إطار المجتمع الواحد، "فحصر الأغنية الشعبية في دائرة الشفاهة الأولية، لا يعني أن هذه الأغنية مقصورة على الشعوب البدائية أو الفطرية القديمة، حيث تنعدم أبسط أشكال الوسائط المعرفية، فالأغنية المعاصرة قد تحمل سمة "الشعبية" إذا

[1]- إبراهيم ملحد: التراث والشعر، مرجع سابق، ص 22.

كان المجتمع الذي انبثقت منه ذات طابع شفاهي أولي"[1]، فهي تشترك في هذه الخاصية مع ألوان أخرى من الفنون الشعبية "القولية والمحكية في انتقالها عن طريق الرواية الشفوية وقد أوجد لها نصوص عدة للأغنية ذاتها في مجتمع واحد، وأن سمة المرونة التي تتسم بها الأغنية الشعبية هي التي تساعدها أن تظل محفورة في ذاكرة الناس، وتبلغ أوج ازدهارها في المجتمعات الشعبية"[2]، "فتتميز بجزالة المعنى ورقة اللفظ، واكتنازها بالحكم والأمثال، وغالبا ما يكون هذا النص أبياتا من الشعر النابع من عامة الشعب والذي يرتكز على اللهجة العامية"[3].

ج- الصفة الشعبوية للأغنية:

إن هذا النوع من الأغاني يكتسي شعبية جماهيرية خاصة، لأنه قريب من إيقاعات الحياة اليومية، ومناهجها المختلفة، يسمعها المجتمع عبر مراحل حياتهم المختلفة، ولا سيما الذين يعيشون في مجتمعات تقليدية، أو في مجتمعات الأرياف والقرى. "ومعنى هذا أن النص يصبح ملكية عامة بين أفراد المجتمع، ويغدو معلما أدبيا دالا عليها، وتراثا ثقافيا يعتز به الأفراد بحفظه ولا يملون من ترداده، لأنهم يحسون أن فيه من المميزات والمضامين، ما يعبر عن أحاسيسهم وحاجاتهم وأشواقهم إنهم يجدون فيه أنفسهم التي أحسن المغني التعبير عنها"[4].

وحتى إن كانت الجماعية للأغنية الشعبية ليست متوافرة دائما فيما يتعلق بالمصدر، فهذا لا يعني أنها ليست جماعية فصفة الجماعة حاضرة شكلا أو مضمونا، فيكون اتجاها جماعيا حتى وإن عبر الفرد بنفسه وحيدا، فهي تمثل الثقافة الجماعية للسكان، تتقارب من حيث الأهمية والفرد ينصهر في

[1]- إبراهيم ملحد: التراث والشعر ،مرجع سابق، ص 17.

[2]- سيمون جارجي: الموسيقى العربية، ترجمة جمال خياط، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1989، ص 85.

[3]- البلقوطي الناصر: التراث الشعبي، مفاهيمه، وموارده، سلسلة الفنون والتقاليد الشعبية، المعهد الوطني للتراث، تونس، عدد 12، 1998، ص 18.

[4]- أحمد قنشوبة: البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية، منطقة شمال الصحراء نموذجا 1850- 1950، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية تحت إشراف العربي دحو، جامعة باتنة 2007/ 2008، ص 24.

هذه الثقافة الجماعية "وتتميز الأغنية الشعبية أيضا بجماعيتها، فإن الفرد يستطيع داخل المجموعة أن يشترك في أداء الأغنية أكثر مما يستطيع ذلك في الأساليب الغنائية الأخرى، إذ أن كل فرد في المجموعة يعرف بعض الأغاني التي يستطيع أن يؤديها مع غيره، وفي هذه الحالة فإن المغنيين الذين لا يتمتعون بصوت رخيم يستطيعون المساهمة في الغناء الجماعي، حيث لا تحتل حلاوة الصوت في هذه الحالة مكانا بارزا في أداء الأغنية، ولكن المهارة والصوت الرخيم مع ذلك عاملان لهما اعتبارهما الكبير على أية حال"[1].

فيعني هذا أن تكون الأغنية الشعبية قادرة على التعبير الوجداني الجماعي المشترك حتى ولو كان الصوت منفردا، "فالحوادث التي تعبر عنها الأغنية في زمن ما، قد تسقط من الذاكرة الجماعية، على الرغم من ذيوعها آنذاك، بمجرد انتهاء الأداء الوظيفي من إنشائها، ومع ذلك قد تعاود الظهور إذا مرت الجماعة بمواقف مشابهة"[2]، ويتجلى هذا التماثل في الطابع العقلي للإبداع في عدم وجود دعامة تثبت عملية الانتقال لإثرائها، فإن عملية إسنادها لفرد معين يدخل في إطار الافتراض والتخمين وهذا لا يعني أن مؤلف الأغنية الشعبية هو فرد واحد.

د- مجهولة المؤلف:

يكاد يكون الإجماع على أن الأغنية الشعبية مجهولة المؤلف والملحن، إن الجهل بالمؤلف هو جهل بأصل الأغنية فتباعد الزمن يؤدي إلى نسيان المؤلف الحقيقي حتى وإن كان في بعض الأحيان تتذكر الجماعة صاحب الأغنية عند ما تكون المدة الزمنية قصيرة، أو ألفت في حادث ما، تكون الجماعة على دراية بها، لأن المتعارف عليه في الأواسط الشعبية هو سقوط الملكية الفردية إلى الملكية الجماعية، "وإن وصف الغناء بالشعبية لا يعني بالضرورة أن مبتكر هذا الغناء هو الشعب بأكمله، أو فرد من الوسط الشعبي، ويفترض أن هناك أبياتا وصلت إلى الوسط الشعبي من تأليف أحدهم، ثم أن

[1]- تيريزا باركاس: مرجع سابق، ص 64.

[2]- إبراهيم ملحم: التراث والشعر، مرجع سابق، ص 23.

هذه الأبيات وجدت هوى في نفس الجماعة، ووافقت مزاجها، فأخذت تردد هذه الأغاني، وصارت الأجيال تتوارثها ضمن عملية تغيير وحذف وإضافة مستمرة، ومع الزمن فإن هذه الأغاني تنصهر في بوثقة الوجدان الشعبي حتى تفقد أصلها الفردي، وتتسم بطابعها الجماعي"[1].

فالجهل بأصل الأغنية مرده إلى سبب عدم التدوين، وعدم التدوين راجع إلى أن الكتابة لم تكن منتشرة عند هذه الجماعات أو اعتمادهم على الحفظ أكثر من الكتابة، "ومن هنا يتضح لنا أن الأغنية الشعبية نتاج المهارة الفنية الفردية، ثم من خلال عمل عدد غير محدد من المغنيين الشعبيين، أسهموا في تشكيلها حتى بلغت صورتها التي نعرفها، فهي ألفت أول مرة بواسطة فرد واحد قد يكون في بعض الأحيان شخصية أدبية معروفة، وقد يكون واحدا من الناس ظل اسمه مغمورا، وقد يعود تأليفها إلى الارتجال"[2].

هـ- اللهجة العامية:

لا يعرف عن الأغنية الشعبية في ولاية تلمسان أنها قد غنيت بالعربية الفصحى، وإنما استخدمت اللهجة العامية في كافة الأشكال الغنائية التي نظمت فيها هذه الأغاني "واللهجة في الاصطلاح العلمي الحديث هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات لكل منها خصائصها ولكنها تشترك جميعا في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تيسر اتصال أفراد هذه البيئات ببعضهم البعض"[3].

وتتضمن الأغنية الشعبية أوزان عروضية خاصة بتلك الأشكال الغنائية التي تدركها الجماعة وتلتزم بها التزاما تاما، مع التأكيد على أن ما تتضمنه تلك الأغاني من صور فنية ومعان ثرية لا تقل

[1]- سرحان نمر: موسوعة الفولكلور الفلسطيني، الجزء الأول، نابلس فلسطين 1976، ص 68.

[2]- فوزي العنتيل: بين الفولكلور والثقافة الشعبية، مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط1، مصر، 1978، ص 284.

[3]- إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، المكتبة الأنجلو مصرية، ط3، مصر 1965، ص 16.

أهمية بما هي عليه في الشعر الفصيح، ومما تجدر الإشارة إليه أن هناك عدة لهجات في الولاية، فلكل منطقة لهجتها الخاصة الغنائية ولكن "البيئة الشاملة التي تتألف من لهجات متعددة هي التي يصطلح عليها باللغة، فالعلاقة بين اللغة واللهجة هي العلاقة بين العام والخاص، وبين الأصل والفرع، واللغة تشتمل على عدة لهجات لكل منها ما يميزها، وجميع هذه اللهجات تشترك في مجموعة من الصفات اللغوية والعادات الكلاسيكية التي تؤلف لغة مستقلة من غيرها من اللغات"[1].

وهذا لا يمنع من أن تستخدم نوع من الأغاني خاصة الأغاني الدينية بعض الكلمات أو المفردات من العربية الفصحى وهذا أن دل على شيء إنما يدل على الثقافة الإسلامية التي يتمتع بها المغنيين وحفظهم لأجزاء من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، وينبغي الإشارة إلى أن اللغة أو اللهجة في الأشعار العامية تنقسم إلى ثلاثة مستويات "مستوى فصيح، ومستوى عامي أو دارج، ومستوى دخيل، وفي هذا المجال ينبغي الإشارة إلى أن شعراء العامية لم يأخذوا من لغة الحياة اليومية فقط، بل أخذوا كذلك من لغة المعاجم ولغة الشعراء الذين سبقوهم"[2]، علاوة على ذلك تنبثق الأغنية الشعبية عن جماعة شعبية تعبر عن أفكارها وأهدافها ومواقفها بلغة شعبية، وتختلف عن الشعر الرسمي الفصيح الذي ينبثق من الشعور الفردي، ويرى عبد المالك مرتاص "إن الهيكل اللغوي العام للأغنية الشعبية يتمثل في هذه اللهجات الإقليمية التي تختلف من جهة إلى جهة، بل أحيانا من قرية إلى قرية مجاورة لها، وهذه اللهجات تخضع لعوامل لغوية كثيرة منها ما ينشأ عن الوراثة والطبيعة، ومنها ما ينشأ عن البيئة والجوار، وهو يعني بذلك أن اللغة تتأثر وتؤثر كما يتأثر ويؤثر الناطقون بها، كونها ظاهرة اجتماعية"[3].

اللهجة في الأغنية تعتبر من الأساسيات التي يحافظ من خلالها المجتمع على طابعه الثقافي، ويمارس أرقى درجات الانفتاح بما أبدعه الآخر من إيقاعات "وتعتمد اللغة والذاكرة اللغوية وتقنياتها

[1]- إبراهيم أنس: في اللهجات العربية، المرجع السابق، ص 17.

[2]- عبد العزيز المقالع: شعر العامية في اليمن، دراسة تاريخية ونقدية، دار العودة، ط1، بيروت 1978، ص 218.

[3]- مرتاض عبد المالك: العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر 1981، ص 7.

ووسائلها في البيان أداة رئيسية في إنجاز التعبير وتحقيق التوصيل والتواصل في ما بين أفرادها وجماعاتها الاجتماعية"[1].

و- غنائية:

بمعنى أنها ذاتية تتناول موضوعاتها بطريقة جديدة، وألوانها كثيرة تشبه ألوان الصناعة الشعبية الريفية، فحرص المغنيين على أن يغنوا كلمات أغانيها غناءا ملحنا، وذلك في كل الأشعار الغنائية التي استخدموها "وما يصدق عن نص الأغنية الشعبية يكاد ينطبق على ألحانها، إذ أن ملحنها في الغالب هو مؤلفها نفسه ذلك الإنسان الشعبي البسيط الذي يندفع بالغناء المنبعث من تأثره بحالته الاجتماعية التي يعيش فيها والظروف أو المناسبات التي وجد فيها"[2].

فالألحان هي التي تسيطر على الوزن في الفرق الموسيقية الشعبية، وعلى الأغاني التي تؤديها، فلكل قالب غنائي لديه لحن، مع ضرورة استمرار اللحن منذ بداية الأغنية حتى نهايتها، ويكون ذلك اللحن دون زيادة أو نقصان، "والعنصرين الرئيسيين في الأغنية الشعبية هما الشكل واللحن كي يجتذب المعني المتلقي إلى الأضغاء، أو المشاركة في ترديد عبارات الأغنية المحورية وفق الأسلوب التكراري، ومهما عظمت قدرة المنشئ على الإبداع، فلا بد أن يحظى النص بعنايته الفنية لضمان سيرورة عمله على الألسن، والحق أن الإبداع النهائي لا يتحقق لأن هذا النص ذو ملكية عامة"[3]. أي ثمة ارتباط عضوي قوي بين نص الأغنية الشعبية ولحنها، مع الحرص في بعض الأحيان على أن تكون الأغنية مرتجلة موافقة للمنحنى العام للأغنية الأصلية تتناسب وطبيعة المقام، "فالارتجال قرين الأمية والطبع، وتدفق الشعر بغزارة يؤكد اقتدار الشاعر وتميزه من غيره، إن الارتجال بهذه الرؤية ينفتح على البطولة، أو ينفتح على التمازج مع صوت الجماعة لمواجهة مستجدات الحياة، دون حجاب يفصل الشاعر

[1]- عبد الصمد بلكبير: في الأدب الشعبي- مهاد نظري تاريخي- المطبعة الوطنية الداوويات، ط9، مراكش، المغرب، 210، ص159.

[2]- لطفي الخوري: مرجع سابق، ص 272.

[3]- إبراهيم أحمد ملحم: التراث والشعر، مرجع سابق، ص 71.

عن هذا الصوت، ويؤكد من زاوية أخرى، فاعلية القوى الغيبية في مد البطل بالشعر بوصفه امتدادا بصوتها البطولي الذي لا يتعلم أو يرتج عليه"[1].

إن اعتماد مؤلف الأغنية الشعبية على نظم أشعار غنائية بشكل رئيسي يؤدي استقامة تلك الأشعار لأنها تخضع كلمات الأغاني من أجل الوصول إلى استقامة الألحان وسلاستها لدى السامعين.

3- مكونات الأغنية الشعبية:

أ- الكلمة: تعتمد الأغنية الشعبية على وحدة المقطع فعند عنائها أو سماعها نحس أن كل مقطع من مقاطعها يكون وحدة مستقلة، بحيث لا تتغير الأغنية الشعبية إذا قدمنا مقطعا على مقطع آخر، إلا في بعض الحالات الإنشائية كبعض القصائد الدينية التي توارثوها وبقيت محافظة على وحدة أبياتها ولا يكون تقديم بيت على آخر لأن المعنى سيختل.

الأغنية الشعبية هي ذات هدف ووظيفة، نتاج جماعي واسع المكان والزمان، "ولتفعيل وجودها عمد مؤدوها إلى توظيف لغة مبسطة وأثيرة إلى القلب، تحقق التجاوب الانفعالي المصحوب عادة بالرقص والتصفيق وعمدوا إلى عدم الإطالة، ذلك أن قصر الأغنية أكثر علوقا في الذاكرة، وأكثر سيرورة بين الناس"[2]، إنها وسيلة اتصال ناجحة، والأفراد قادرون على استيعاب كلماتها وفهمها دون عناء، وبكل كفاءة، لا تعتمد الإعراب وتقريبا كل الناظمون يميلون إلى تسكين آخر الكلمة، "فالأهمية السوسيولوجية للأغاني الشعبية في طابعها الاجتماعي والتلقائي، فالأغنية لا يمكن أن تصبح شعبية إلا إذا تبنتها مجموعة ما، وحفظتها ذاكرتهم، فالأثر الثقافي يصبح أثرا جماعيا فولكلوريا، إلا

[1]- إبراهيم أحمد ملحم: التراث والشعر، مرجع سابق، ص 37.

[2]- المرجع نفسه، ص 40.

عندما تتبناه مجموعة كما تعدل فيه أو تغيره، وفق حاجياتها الاجتماعية ومتطلباتها النفسية والاجتماعية"[1].

فالكلمة تتناول مختلف النشاطات اليومية وهي تعكس الوضع الاجتماعي للمجتمع لذلك نجد كلماتها الملحنة المنغمة تعني بجوانب الحياة "نعني بالأغنية الشعبية الإيقاع والنغم المصحوب بكلمات يغنيها الشعب، ويرثها شفويا جيل عن جيل إنها تعبير اجتماعي طبيعي لشعب معين، وإن كون الأغنية الشعبية مجهول صاحبها، هذا لا يعني أن الشعب كله هو الذي أنتجها، والسبب في ذلك يرجع إلى أن الشعب لم يحتفظ باسم المؤلف، وأن نفس الأغنية نتيجة استمراريتها شفويا تخضع لتغيرات مع الزمن، تفقد فيها الصبغة الفردية وتتحول تدريجيا إلى إنتاج جماعي"[2].

ب– اللحن:

تتميز الأغاني الشعبية في ولاية تلمسان خاصة وفي الجزائر عموما بقصر في الجمل اللحنية، كما أنها لا تلتزم بعدد معين من الحقول الموسيقية، "ولكل أغنية شعبية لحنها الخاص، وإيقاعها المتميز، وهي وإن تغيرت من منطقة إلى أخرى، واختلفت في شكلها، وصوتها وموسيقاها طبقا لخصوصية هذه المنطقة، إلا أنها متشابهة في جوهرها وفي قدرتها على التأثير والبقاء والاستمرارية، وهي في الغالب أغنية جماعية تحمل ثقافات وتراث هذه المجتمعات المحلية"[3].

ومن المعتاد أن تتكرر الجملة الموسيقية في لحن هذه الأغاني بكلمات غنائية أخرى، ورغم رتابة التكرار إلا أنها لا تخلو من حلاوة وجاذبية في ألحانها "إلا أن التكرار المعجمي أو التركيبي أساسا أنتروبولوجيا يتمثل في استعادة مواعيد ذات صلة بالأساطير والطقوس التي يضطر فيها الإنسان إلى

[1]– فاطمة زكري: مرجع سابق، ص 127.

[2]– محمد توالي: الأغنية الشعبية وأغنية الشعب، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 12، السنة 3، المحمدية، المغرب، 1979، ص164.

[3]– عبد الرحمن سيف إسماعيل: مرجع سابق، ص 14.

إعادة فعل ما عددا من المرات يكرر في نطاقها ذلك الفعل بشكل دوري ما كان قد وقع ويعبر عن دلالة ذاته مباشرة بواسطة أغان أو صيغ معادة"[1]، فغالبا ما يكون بواسطة هذا التكرار انسجام وتوافق كبير بين كلمات الأغنية ولحنها.

الأغنية الشعبية تتصف بالتسلسلية سواء ما كان منها لحنا صاعدا أو هابطا، كما أن ألحانها بصفة عامة تخلو من القفزات اللحنية الكبيرة، "ومن حيث تركيبها تشتمل الأغاني الشعبية في مجملها على ردة وأدوار كثيرة ما يتحد جميعها في اللحن في مقام شعبي بسيط وعلى وزن شعبي حفيف"[2]. فكل الألحان للأغاني الشعبية المستعملة هي المتداولة على ألسنة عامة الشعب الذي يحفظها ويرددها عن ظهر قلب، فمن خلال سماعنا للألحان المؤدات نلاحظ أنها لم تخضع إلى أي قاعدة موسيقية مؤدات. فالأغنية الشعبية تعتمد لحنا شعبيا قديما، وتمتاز باستخدام اللهجة العامية، والوصول بمضمونها الشعبي إلى أعماق الناس وانتشارها بينهم.

ج- الإيقاع:

تتميز الأغاني الشعبية بولاية تلمسان بتعدد الأوزان والإيقاعات التراثية، وذلك ما ساعد المؤلفين والملحنين على تنظيم الأغاني ببساطة وبما يتلاءم ومتطلبات الخفة والرشاقة، "ويخضع النص للتغيير والتطوير، وتتحكم في ذلك أمور متعددة منها: ثقافة المؤلف وفهمه للإيقاع، وقدرته على المواءمة بين الإيقاع والحركة"[3].

ولهذا اختيرت القوافي الخفيفة الظل عذبة الرنين فجاءت أوزانها وإيقاعاتها جميلة الصياغة، رقيقة البناء، متنوعة القوافي لأن الأداء الغنائي "يغلب عليه أيضا التشكيل والطابع الإيقاعي الإلقائي،

[1]- مبروك المناعي: مرجع سابق، ص 47.

[2]- محمد خماخم: مجلة الثقافة الشعبية، الصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التونسية، تونس، العدد 23، السنة 6- 2013، ص144.

[3]- إبراهيم أحمد ملحم: مرجع سابق، ص 21.

أكثر من كونه لحنا ميلوديا فضفاضا، ولعل خاصية الأداء الجماعي تلك هي التي تفرض هذه النوعية، حيث يصعب الأداء الدقيق المتزامن بين الجماعة التي تتجاوب فيها بالطبع القدرة والخبرة الموسيقية والصوتية بين المؤدين كما تفرضها عوامل اختلاف السن والنوع بينهم"[1].

وبالرغم من تعدد الألحان والأوزان الموسيقية، فإن المؤدين يعرفون وزن كل لحن دون عناء، وذلك راجع إلى الحفظ والتكرار المستمر لهذه الأوزان، مع استخدام الكلمات التي تتوافق مع الوزن والنغم، "فالإيقاع يشكل عنصرا رئيسيا من العناصر الفنية التي تقوم عليها الأغنية الشعبية، سواء في شكل إيقاعها الداخلي المتمثل في العلاقة الزمنية بين مختلف نغماتها داخل اللحن الواحد، أو في إيقاعها الخارجي المتمثل في الضرب الإيقاعي الثابت المصاحب لكل أغنية، والمرتبط بميزانها ووحداتها المحددة"[2]، وهذا تأكيد على أن الغناء الشعبي بشكل عام يعتمد على موسيقى الإيقاع واللحن.

وإيقاع الأغنية الشعبية واضح بين، فهو تكرار منتظم ذو زخرفة لحنية جميلة، فهي تستخدم في فنونها أوزانا شتى، ولا يراعى فيها إلا الانسجام مع الموسيقى والغناء فهو ألف ليغنى، كما أن الشاعر لا يغفل ملائمة تلك الأوزان لمعانيه وأفكاره التي يضمنها هذا الفن المغنى.

د– الأداء:

إن الأغنية الشعبية تتخذ من عناصر الأداء والقواعد الفنية التي تنظمها مادة أساسية لها، فإنها تستمد بالضرورة إلى المقومات الثقافية التي يقوم عليها الغناء الشعبي بصيغته وأساليبه المختلفة والتي شكلت في الوقت نفسه نظرة الأفراد إليه وصاغت معاييرهم التقييمية لكل شكل ولكل أسلوب،

[1]– فتحي عبد الهادي الصنفاوي: مرجع سابق، ص 75.

[2]– أحمد موسى: مرجع سابق، ص 13.

وثانيها مراعاة أن هذه المقومات الثقافية، وإن كانت تمثل القاعدة الأساسية التي صبغت الأداء الغنائي الشعبي بطبائع شعبية متجانسة[1].

ومن المتعارف عليه في الأغنية الشعبية بالولاية أن مؤديها إذا فرحوا غنّوا وإذا حزنوا غنّوا يبقى الاختلاف في الأداء الصوتي بين حالة الفرح وحالة الحزن، "والمقصود هو وضع المتلقي على حالة مزاجية معينة، وهي الخاصية التي تسمح للأداء الغنائي أن يتخذ أشكالا وأساليبا متعددة تتناسب وكافة المناسبات والأحداث الاجتماعية المبهج منها والحزين والجاد والهزلي"[2].

هـ- المصاحبة الموسيقية:

لقد رافقت الآلات الموسيقية الإنسان منذ فطرته، وتطورت بعد ذلك بتطور الإنسان وانتقاله من بدائيته إلى حضارته، "فالموسيقى تعبير رمزي عن تمثلات الإنسان وتصوراته لذاته وللعالم من حوله، وهي أكثر الظواهر الثقافية قدما ورسوخا في المجتمعات الإنسانية، اقترنت في شكلها ومضمونها وتطورها بمختلف الرؤى الثقافية والروحية، والسياقات الاجتماعية في أشكال المعيشي اليومي للمجتمعات التي شهدت ولادتها ونموها"[3].

ومن المؤكد أن الأغنية الشعبية اعتمدت كثيرا على الآلات الموسيقية، ولم تغفل عنها، مع وجود بعض الأغاني أو المقاطع الغنائية التي لا تؤدى بالآلات الموسيقية، وتسمى الافتتاحيات، "واتجهت للآلات الموسيقية القريبة من الروح الفطرية التي تفي باحتياجات الغناء الأساسية كالناي، الطبل بعيدا عن النوتة الموسيقية أو أي مظهر آخر من مظاهر الكتابة"[4]، فهي تعبر عن مدى التصاقها بالآلات الموسيقية، ولذلك فالعزف يساعد في استظهار المهارات والقدرات للمغني، "وفي

[1]- محمد أحمد عمران: موسيقى السيرة الهلالية، المجلس الأعلى للثقافة، ب.ط، القاهرة، 1998، 1999، ص 22.

[2]- المرجع نفسه، ص 24.

[3]- محمود قطاط، مكانة الموروث الموسيقي في تحديد الهوية، مرجع سابق، ص 23.

[4]- إبراهيم أحمد ملحم: مرجع سابق، ص 17.

حالة الأداء الغنائي سيترسل المغني ويظهر مهارات في الأداء الموسيقي، تثير وتشجي، ويطول الأداء ليصل في زمنه أضعاف الزمن الذي يستغرق في حالة ما إذا اكتفى بسرد هذه الشطرات الشعرية القصيرة"[1].

و- الرقص:

الرقص هو تعبير حركي للجسم يصاحب الأغاني الشعبية، وذلك هو الأصل فيه: فلا تكاد تخلو أي أغنية من الرقصة حتى أن هناك بعض الرقصات لا تستخدم إلا الصيحات، أو تقريبا تكون الرقصات جماعية أيضا نادرا ما نجد أن هناك رقصات فردية، فالجماعية دائما توحي إلى التوحد بين أهل المنطقة سواء كان غناءا أو رقصا أو مزجا بينهما "والأداء الغنائي والرقص يؤديان بصورة جماعية، والكلمة والغناء هي الأصل والألحان نفسها تدور في ساحة لحنية ضيقة، وهي ألحان هادئة، تتسم بالجمل الموسيقية القصيرة والمتكررة"[2].

وللمعرفة أكثر بهذا المكون الذي يعتبر عنصر رئيسي في الأغنية الشعبية وبالتالي الموسيقى الشعبية سوف نتطرق له في المبحث الموالي.

[1]- محمد أحمد عمران: مرجع سابق، ص 23.

[2]- فتحي عبد الهادي الصنفاوي: التراث الغنائي المصري (الفولكلور)، دار المعارف، ط1، القاهرة 1978 ص 47.

المبحث الثالث: الرقص الشعبي:

نشأ الرقص في بداياته كشكل فني للتعبير عن الشعائر الدينية والطقوس المختلفة وأغلب حركات الرقص بنيت على المعتقدات الخرافية، وأكبر دليل على استخدام الإنسان للرقص منذ القدم هو تلك الرسوم على الجدران والكهوف والتي تمثل الرقصات الشعبية لتلك المجتمعات في العصور القديمة.

فأغلب المجتمعات القديمة غربية كانت أم عربية مارست الرقص بمختلف أشكاله وكل شكل له مناسبته الخاصة.

1- تعريف الرقص:

يعد الرقص أعرق الأشكال التعبيرية التي مارسها الإنسان منذ نشأته، فهو يأتي في طليعة الفنون الأدائية التي ميزت الحضارة الإنسانية عبر التاريخ، وأكثرها حركة وديناميكية، إلى جانب كونه مثل وسيلة من وسائل التنفيس والتعبير الفردي والجماعي، "فالرقص عند المجتمعات القديمة تعبير عن نشاط الإنسان في حياته العملية والعقائدية، ومظهر لطبيعة الفرح والمرح، ورمز للنمو والازدهار، وهو كفن يعتمد على الحركة، والإشارة، لا شك أنه ارتبط بطقوس قديمة كما لا شك أنه ارتبط بالأرض حيث توسل الناس به إلى الآلهة لإبعاد الكوارث وسائر قوى الشر، ولإنزال المطر، وإنبات الزرع، وعبروا به عن فرحهم بجودة الإنتاج، ولجأوا إليه في الاحتفال بتقديم بواكير هذا الإنتاج إلى الآلهة"[1] ومن هذا المنطلق يمكن تعريف الرقص على أنه: "الفضاء والرمز النهائي المشكل من اللانهائي، الرقص هو اللغة التي تركت في الإنسان، المولودة أيضا بطريقة ناقصة"[2].

[1]- عباس الجرادي: من وحي التراث، مطبعة الأمنية، ب.ط، الرباط، 1971، ص 98.

[2]- Jacque line Robinson : éléments du langage chorégraphique ; édition vigot ; Paris ; 1981 p 47.

إن الرقص لغة بلا كلام، ولغة دون كلام، ولغة ما بعد الكلام، وتفجير لغريزة الحياة التواقة إلى التخلص من الازدواجية عرفته الحضارة الغابرة على مر العصور، وهو ذاكرة تاريخية مهمة جدا، يعد من بين أقدم الأشكال التي لجأ إليها الإنسان للتفريج عن انفعالاته[1].

ولقد جاء في معجم لسان العرب لمحمد بن منظور التعريف التالي: "رقص: الرّقْصُ والرَّقْصَان الجنب، وفي التهذيب ضرب من الجنب، وهو مصدر رَقَصَ، يَرْقُصَ رَقَصًا، عن سبويه وأرقصه، ورجل مرقص كثير الجنب، قال أبو بكر، والرقص في اللغة الارتفاع والانخفاض، وقد أرقص القوم في سيرهم، إذ كانوا يرتفعون وينخفضون"[2].

فالرقص تعبير جثماني يرافق ما يؤديه الصوت سواء كان ذلك الصوت إنسانيا أو آليا، وهو يساعد في فهم الإيقاع الذي يصاحب الصوت بترجمته بطريقة مرئية ما كان سمعيا فقط، "فالرقص يأتي في مقدمة الفنون التي استعملها الإنسان منذ أقدم الحضارات الإنسانية التي قدمت له فرصة متميزة للتنفيس عن التوتر الداخلي والروحي والنفسي عن العواطف والرغبات المكبوتة من فرح ومرح وألم واكتئاب، وذلك من خلال انشغال الإنسان بالأداة الأولية التي يملكها وهي الجسم الإنساني"[3].

فهو حركات يدوية وخطوات واهتزازات للخصر والأكتاف يقوم بها الراقص على الإيقاع المصاحب للموسيقى، ويمكن القول بأنها ظاهرة جمالية على المتلقي العودة لها بعد أن يفيق وعيه من الفروض المسبقة يبتدئ مما هو معطى لخبرته مباشرة، ذلك أنه سيجد فيه الماهية الجوهرية للرقص لما كان فعل القصر قد اتجه إليها، "فهو كفن يهدف قبل كل شيء إلى عرض وتوضيح فكرة معينة

[1]- الجيلالي الغرابي: في الرقص الشعبي المغربي، المجلة الثقافية، الكويت، العدد 24، السنة السابعة 2014، ص 123.

[2]- محمد بن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المجلد التاسع، 1990م، ص 42/ 43.

[3]- إبراهيم الحيدري: مرجع سابق، ص 83.

والوصول إلى غاية معينة"[1] والرقص في المجتمع ليس للمتعة فقط كما تكنه الغالبية هو خلق وإبداع يقوم به الفرد أو الجماعة للتعبير عن عواطفها وأحاسيسها ومتطلباته.

فالرقص إذن فن كباقي الفنون يعطي الإنسان فرصة الإفصاح عما بداخله من مشاعر وأحاسيس "وعليه، فإن الرقص كلغة صامتة قد يتحقق أو يغيب في جانبه مبدأ التواصل القائم على مجموعة متتالية خطية، مرسل متلقي التي تقلب بصفة مستمرة، فالمتلقي لرسالة ما يصبح مرسلا لرسالة أخرى، إذ أن أي رسالة تؤدي إلى خلق رسالة جديدة، وذلك وفق قاعدة الخطية الكلاسيكية، مثير ⟵ استجابة / فعل ⟵ رد فعل"[2]، ومصطلح الرقص يطلق على جميع أنواع الأداء المتصل بالحركة مع الإيقاع، ويقول عنه ذي ميل إنه تنظيم حركي في الفراغ، وتنظيم حركي في الزمان إنه الفن الزماني المكاني الوحيد.

يعد الرقص من أقدم اللغات التعبيرية التي مارسها الإنسان عبر لغة الجسد للإفصاح عن مشاعره من حب وفرح وحزن...، وعلى الرغم من تطور أدوات التعبير المختلفة من نطق وكتابة وغناء، فقد ظل الرقص، إضافة إلى الموسيقى اللغة الفنية للشعوب تجسد فيه الموروث الشعبي لهذا الفن الأزلي، ومن الصعب الفصل في النشأة بين ثلاثة أنواع التعبير الجمالي لدى الإنسان مثل الموسيقى والغناء والرقص، إذ أنها جميعا مرتبطة عضويا بعضها مع بعض، "فهو لا ينحصر في عملية التعبير عن الذات وكأن كل مهمته هي أن ينقل إلينا بعض مشاعر معينة عاناها في حياته الوجدانية الخاصة، وإنما تنحصر المهمة في التعبير عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لا تتأتى لأي وسيلة أخرى من وسائل التعبير"[3].

[1]- إبراهيم الحيدري: مرجع سابق، ص 84.

[2]- عبد القادر محمدي: أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري- بحث في الهوية والامتداد، مطبعة فاس بريس، ب.ط، المغرب، 2013، ص44.

[3]- زكرياء إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ب.ط، القاهرة، ب.س، ص 318.

يجسد الرقص عامة، طاقة الحياة ويبرزها في جماليات الحركة، فيؤدي الرقص في تشكيلات حركية جمالية يؤديها الراقص بسرد قصص أو مغامرات أو تعابير "فهو تعبير للجسد اليومي عما يعيشه من أحداث صغيرة، وتجارب مما ينتقل به من حالته اليومية المعتادة إلى حالة الجسد الخارج يومي"[1].

الرقص من أقدم الوسائل التي كان الإنسان ينفس بها عن انفعالاته بسبب بدايات اللغة المنطوقة وقصورها حيث كانت الوسيلة الشائعة في التعبير عن أعمق مشاعره، الحركة الرتيبة الموزونة، وفي هذا تقول روث سانت دينس: "إن الرسالة الكبرى للراقص هي أن يسهم في الارتقاء بالإنسان، كما أن أرفع وظيفة للرقص هي أن يسمو الإنسان بفكرته عن نفسه، ولا يمكن أن يتحقق هذا إلا إذا شعر الفنان الخلاق أنه مواطن عالمي، وأن عليه مسؤولية أن يكون رائدا لا تابعا أن يكتشف لا يكرر وأن يصل بتحقيق الذات إلى ذروة التعبير، وقد نسب إلى أحد الحكماء أنه قال إن فنان اليوم هو نبي الغد، ولكن لكي نصل من خلال الرقص إلى أقصى درجات تحقيق الذات علينا أن ندرك جميع الفنون- وليس الرقص فحسب- هي رمز وتجسيد ولغة لتوصيل الحقائق الروحية المجردة"[2].

وهو عملية إبهار الجسد وليس حس الجسد فقط، وهو وسيلة ربط الجسد بالروح والتعبير عن المشاعر النابعة منها باستخدام لغة الجسد، فالرقص هو تحريك أعضاء الجسد بأسلوب متناغم مع الموسيقى يأتي من أعماق الروح ليوحي إلى ما يريد.

2- مفهوم الرقص الشعبي:

الرقص الشعبي هو الشكل التقليدي للرقص لدى شعب ما، أو مجموعة عرقية فعلى مر التاريخ تكاد تكون معظم الحضارات قد اتخذت لها رقصات خاصة بها، وانتقلت هذه الرقصات من جيل إلى جيل، وألفت هذه الشعوب أغاني راقصة، وهي ضرب من الموسيقى الشعبية لمصاحبة كثير من

[1]- حسن نجمي: غناء العيطة- الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية بالمغرب، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 86.

[2]- إبراهيم حسن: رقصة الكثدرة، الطقوس والجسد، دار المقام، ط1، مراكش، 2007 ص 32.

الرقصات "فالرقص ليس مجرد حركات متناسقة تنساب على إيقاعات متباينة، بل هو شكل تعبيري تكون فيه للإيماءة والزي ولونه وطبيعة ارتدائه دلالة موغلة في الذاكرة الجماعية، ويكون للإيقاع هو الآخر حمولة بين طبقات تاريخ أجيال وشعوب تصل الماضي بالراهن، وتمنح للذاكرة الجماعية حرية الإبداع والإضافة على الأشكال التعبيرية التي لا تعترف بحق الإبداع الفردي لكونها تعكس رغبة الجماعة في الزمان والمكان"[1].

إن بداية الرقص كغيره من الفنون ظهرت للتعبير عن عقل الإنسان وعواطفه وأحاسيسه لحماية نفسه من الأخطار والتحديات البيئية والبشرية، وتطور إلى أن يكون رمزا أو لغة للتفاهم مع الآخر أو تحديد هوية الراقص، "إن الرقص إذا كإنجاز حركي يكون منطلقا لحالة أهوائية يستحضر من خلالها صورا ظلت متسربة في عمق الذاكرة الشيء الذي يجعل من الجسد الراقص علامة أنثروبولوجية متورطة في الكشف والإعلان على الجانب المتوارى للذات الراقصة عبر حالة المعاناة والحنين"[2]، "والهدف من الرقص في أغلب المجتمعات التقليدية ليس ترفا ومتعة فحسب، بقدر ما هو خلق علاقة صادقة مع العالم والآخرين، فحين يرقص الإنسان ويغني ويطرب يعبر بذلك عن حاجاته ورغباته وأمانيه، وبذلك فهو يخلق نموذجا من الفن يعكس الانقطاع عن المصالح الذاتية الخاصة ويبرز بشكل عفوي كممثل لأعضاء جماعته"[3] .

الرقص الشعبي والمقصود به هو ما تعارف على أدائه الناس في المنطقة أو القرية أو البادية، وهو ليس خاصا بفرقة أو مجموعة صغيرة تدعي إنتاج أو ملكية هذا الشكل من هذا أو ذاك الرقص، فالرقص الشعبي شأنه شأن كل أشكال التراث الشعبي له ملكية عامة ويتصف بالتوارث من جيل إلى جيل، وبالعفوية والانتشار والجماعية وسائر صفات التراث الشعبي، "ويطلق مصطلح الرقص الشعبي بصفة عامة على جميع أشكال الرقص التي تمارسها أجناس وسلالات جميع شعوب العالم سواء

[1]- لحسن موهو: الرقص الشعبي... ذاكرة الفولكور المغربية، مجلة الفنون الكويتية، العدد 46، السنة 4، أكتوبر 2004، ص24.

[2]- عبد القادر محمدي: مرجع سابق، ص 47.

[3]- إبراهيم الحيدري: مرجع سابق، ص 84.

البدائية منها أو المتطورة، وهو فن استطاع أن يفسر دلالات حركة الأجسام البشرية، وسيكولوجية الإنسان وروح قدرة جسده على التعبير، لما يجيش بنفسه من مخاوف وأفراح وآلام وآمال، ثم التنفيس عنها، فالرقص ليس مجرد تحريك لأعضاء الجسد في اتجاهات معينة، بل هو لغة الأحاسيس والعواطف والمشاعر بل الأفكار أيضا"[1].

ولا يمكن أن نفهم الرقص الشعبي إلا إذا كنا نعلم ونفهم خطواته والإيقاع الخاص به وموسيقاه، والسياق الاجتماعي الذي يؤدي به وأزيائه، فيجب أن نفهم الثقافة الشعبية بشكل كلي في سياق واحد حتى نستطيع أن نلم بالاختلاف بين الرقصة الشعبية المتعلمة بالفطرة، من داخل سياق العادات الشعبية لقرية، وبين رقصة شعبية معلمة من خلال مدرس رقص شعبي وهو في هذه الحالة لا يمكن اعتباره رقصا تقليديا ولكنه يتحول إلى رقص مسرحي[2].

فكان الرقص الشعبي على تلك الأشكال والألوان التي احتضنها الناس وتعاملوا معها وتناقلوها جيلا عن جيل وربما أضافوا عليها بعض الإطراءات من حيث الأداء وذلك تماشيا مع متطلبات وحاجيات الناس إليها مع الحفاظ على الجمالية الذوقية التي استمت به، "ومصطلح الرقص الشعبي يستخدم بصفة عامة لوصف أشكال الرقص المتعارف عليها بين الشعوب المختلفة، والتي تكون ذات أصول متشابهة تتوارثه من جيل إلى جيل... ولذلك يعتبر الرقص الشعبي بصفة عامة وسيلة مهمة لترجمة أحاسيس ومعتقدات الشعوب، نكتشف فيها ذواتنا الأصلية... ولأننا نرى فيها نقطة البدء لتاريخنا، وتراثنا البشري... فهي تنقل لنا صورة حية نابضة لواقع ثقافتنا الشعبية"[3].

والراقص الشعبي باعتباره فنانا شعبيا ممارسا لهذا الفن أو مبدعا له، فإنه يتفاعل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ذوقيا وجماليا مع أفراد المجتمع سواءا المشاركين في الرقص أو المشاهدين، حيث أن ذوقه وجماليات رقصه هي نتيجة نظرتهم للجمال وتذوقهم للفن، وهنا "الراقص يحتاج إلى أشياء في طباعه،

[1]- إبراهيم الحسن: مرجع سابق، ص 30.

[2]- حسام محسب: الرقص الشعبي المصري وثقافته ما بين الواقع والمأمول، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 7، السنة 2، 2009، ص131.

[3]- حسام محسب: نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبي العربي، مجلة الثقافة الشعبية العدد 1، سنة 2008، ص 66.

وأشياء في خلقته، وأشياء في عمله، فأما ما يحتاج إليه في طباعه فخفة الروح، وحسن الطبع على الإيقاع أي حسن التوقيع، وأن يكون طالبه مرحا محسنا للتدبير والتصرف في رقصة"[1].

ومن هذا المنطلق تتجلى ظاهرة أخرى في الرقص الشعبي بحيث تعتبر عامل مشترك مع الموسيقى الشعبية والأغنية الشعبية، من حيث كونه فنا اجتماعيا بالدرجة الأولى، فكل موضوعاته لا تخرج عن احتياجات أفراد المجتمع ومختلف أذواقهم وعلاقتهم بطرق العيش، "فسوسيولوجيا تتكشف وظيفة الفن الاجتماعية في سير أغوار النفس الإنسانية، وتصوير كل ما هو عام وشامل، فالفنان المبدع حيث يخلق نموذجا فنيا يكشف فيه عالمه الداخلي، يحلل محتواه الواقعي، ويفرز ما هو اجتماعي، ويحدد خصائصه، وبين علاقاته وتفاعلاته يجزئها ليصل إلى الذات إلى الأنا الفردية بارتباطاتها بكل الدوافع الاجتماعية ليكشفها من جديد"[2] ، وهذا أمر طبيعي ما دام هذا الفن كغيره من الفنون الشعبية يتطلع لتلبية أذواق الجماهير، لأن أولا وأخيرا أنشئ من أجلها ليعبر عن أحاسيس الفرد والجماعة.

كان الإنسان يمارس عدد من الرقصات لغرض السيطرة على مصاعب الحياة، وكان يعدها الوسيلة الصحيحة لتذليل الصعاب فكانت مجرد حركات لم يفهم مدلولاتها، وأصبحت فيما بعد لغة متفق عليها تطورت تدريجيا لتستثمر في الاحتفالات وتنظيم الحياة الاجتماعية عن طريق الإيقاع، فالرقص الشعبي "يحدد صورة المجتمع الآنية والمستقبلية، وصورة الذات لنفسها ولموقعها في المجتمع وفي الكون، والوظيفة الوجودية للفرد والمجتمع معا في اتساق، ومن ثم يحدد طبيعة التنظيم الاجتماعي على نحو يتفق مع خطوات مرسومة وصولا إلى الهدف"[3] .

والرقص الشعبي يعبر عن العمل من أجل الجماعة، والاستمتاع بثمرة العمل الجماعي والتمثل الاجتماعي والاتحاد فيما بين أفراد المجتمع، "يعبر عن تطلعات أفراد الجماعة ورغباتهم، وبذلك فهو

[1]- حسام محسب: نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبي العربي، المرجع السابق، ص 67.

[2]- إبراهيم الحيدري: مرجع سابق، ص 15.

[3]- شوقي جلال: التراث والتاريخ، نسبيا للنشر، ط1، القاهرة، 1995، ص 80.

يخلق نموذجا من الفن الذي يعكس الانقطاع عن المصالح الذاتية الخاصة، ويبرز بشكل عفوي كممثل لأعضاء جماعته، وحسب رأي الباحث غروموف، فإن الراقصين يتعلمون هذه النماذج أثناء عملية الرقص والتي تعبر عن العلاقة الصادقة والخاصة مع العالم"[1] .

ومع نشوء اللغات وما تبعها من ظهور الأغنية لم يعد الرقص مجرد حركات الجسد فقط، بل صار للرقص ركيزتان لا بد منهما معا أو إحداهما على الأقل فيزيد في تذوق واستمتاع الراقص والمشاهد معا، إن أغلب أنواع الرقص الشعبي ترتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى، "فالرقصة الشعبية ضمن كونها عنصرا ثقافيا مركب إنما هي أيضا أداء فني نابع من موقف درامي يعكس انفعالا عاطفيا، وهي تعبير عن مضامين لما توارثه المجتمع من عادات وتقاليد ومعتقدات وأعراف وبصفة عامة موروثات ثقافية"[2] .

والرقص الشعبي يتخذ طابعا جماعيا في أشكال هندسية متقاطعة أو متقابلة أو متوازية أو دائرية أو أنصاف دائرية، وأنماط حركية حسب المداشر والقرى والمناطق التي يسكن فيها، فالرقص "أحد مظاهر الأشكال التعبيرية التي تشكل جزءا هاما في المنظومة الفكرية للإنسان كغيرها من الأشكال الأخرى (الشعر، الأمثال، الغناء، المعتقدات...) التي تحدد الأسس العقائدية والمعرفية الثقافية والتاريخية والأيديولوجية التي راهن عليها الإنسان، وتشكل المجتمع في أي منطقة ثم تطورت بتطور هذا الإنسان حتى اكتملت في صورتها المعروفة اليوم"[3] .

الرقص الشعبي أداء يتناسب مع لون العروض الموسيقية التي تقدم وتناسبها وتعبر عن ثقافتها، فمعظم المجتمعات القديمة الكبرى كانت تعرف هوية الإنسان من خلال الأشكال الفنية التعبيرية ويأتي الرقص في المرتبة الأولى خاصة عند المجتمعات الإفريقية، فكان الرقص يعبر أن سير أجدادهم وأساطيرهم حول الخلق، أو عبارة عن مواعظ ودروس تثقيفية، فالرقص الشعبي "يتعلم من قبل الأفراد

[1]- إبراهيم الحيدري: مرجع سابق، ص 84.

[2]- سمير جابر: من الرقصات التقليدية لبدو سيناء، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، عدد 14، السنة 4 2012، ص 26.

[3]- بركة بوشية: ممارسات فولكلورية، رقصة هوبي الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 11، السنة 2010، ص130.

كلما يكبرون في المجتمع بالتوارث، وهو عنصر مكمل لنشاطات الجماعة، وكل رقصة هي شكل حي تتفاعل مع متطلبات الجماعة الشعبية، وهو يرتبط أحيانا بمناسبات محددة وبالتالي يحتمل أن يرتبط بمجموعات محددة من الناس"[1] .

للرقص الشعبي ارتباط وثيق بحياة الإنسان كونه يمثل علاقة وظيفية متلازمة مع مختلف مظاهر وصور الحياة، خاصة عند الإنسان الإفريقي، وتعبر الكاتبة الأمريكية عن هذا "إن الرقص عند الإفريقي هو حياة، إذ بين الرقص والحياة تزاوج وتجاذب مغناطيسي وتقول أنها حين تكتب عن الناس والحياة في إفريقيا لا تجد أمامها مصدرا أصدق من الرقص"[2] .

إن الرقص الشعبي أغلبه يتسم بالطابع الارتجالي وخاصة فيما يتعلق بالرقصات الفردية، أما الجماعي فيكون منظم لأنه يكون تحت إشراف قائد إما أن يكون مثبتا أو تختاره الجماعة، فهو حركات يرتجلها على أنغام الموسيقى الشعبية، إذن الرقصات الشعبية نلحظها ونتعرف إليها "لا من خلال كونها فنون جلية فحسب بل من خلال ربطها بالجماعات الشعبية التي أبدعتها وربطها بعادات وتقاليد تلك الجماعات، فالرقص الشعبي يدرس إذن فنيا ووظيفيا، فهو يدرس فنيا من حيث هو نمط الإبداع الحركي، وهو يدرس وظيفتها من حيث علاقة كل رقصة على حده بالوظيفة التي تؤديها في حياة الجماعة"[3] .

3- نشأة الرقص الشعبي:

نشأ الرقص في بداياته كشكل فني للتعبير عن الشعائر الدينية والطقوس المختلفة، وأغلب حركات الرقص بنيت على المعتقدات الخرافية، فمثلا في بعض الثقافات كانت تعقد في دوائر لاعتقادهم الكبير بأن هذه الحركة الدائرية تجلب الحظ السعيد أو تبعد السوء عن ذاك المجتمع بأكمله،

[1]- حسام محسب: ماهية الثقافة ودورها في تعريف الرقص الشعبي، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 2، سنة 2008، ص112.

[2]- محمد السويدي: محاضرات في الثقافة والمجتمع، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1985، ص 73.

[3]- محمد عبد الحميد فايد: أسرار الرقصة التنورة الشعبية، الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 16، سنة 2012، ص 126.

فمنذ القديم والمجتمعات الإنسانية تمارس الرقص تبعا لتقليد حركات الحيوانات، "وإذا رجعنا إلى تاريخ الرقص في المجتمعات الإنسانية فنجد أن أقدم أشكال الرقص يرتبط بالمحيط الطقوسي، وإن أقدم رقصات الإنسان القديم كانت تعرض تقليدا ومحاكاة لحركات وإمكانيات الحيوانات الجسدية، كما تعرض تقليدا لأصواتهم، وإلى جانب ذلك يعرض الرقص محاكاة للجن والشياطين والآلهة والأشخاص الذين يمثلونهم وكل ما يتعلق بالطقوس الدينية والسحرية"[1] .

وتؤكد الرسومات القديمة سواءا في الحضارة الفرعونية أو البابلية أو الآشورية، أن الرقص كان من ضروب العبادة مارسته الأمم القديمة كوسيلة للتقرب من الآلهة، عبرت عن هذا التقرب بواسطة عملية الرقص والطقوس التي تستخدم فيه سواءا كانت إشارات أو تعابير، جعلته من خلالها يعايش الحيوانات التي جعلت من الصياد يقلد الحيوانات، "ففي القديم كانت الشعوب البدائية وثيقة بحياة الحيوانات، إذ كانت تصطاد الوحشي منها وتعاشر وتعايش أليفها"[2] ، إذ كان يجد صعوبة في هذه المعايشة في مراحله الأولى حيث كان يلجأ في أغلب الأحيان إلى الاختباء وإخفاء الوجه عن طريق الأقنعة، وفي بعض الأحيان كان يقلد أصوات الحيوانات، ومن ثم تعلم الغناء والرقص كما ذكرنا سالفا أن أكبر دليل على استخدام الإنسان للرقص منذ القدم هو تلك الرسوم على الجدران والكهوف التي تمثل الرقصات الشعبية لتلك المجتمعات في العصور القديمة، وخاصة في العصور الحجرية القديمة، هذه الرسوم توضح كيفية احتكاك الإنسان بالطبيعة وتعامله معها "فلقد شعر الإنسان الأول بروعة الطبيعة من حوله، وما أوحته إليه من أصوات متباينة النغمات، كما أحس بالخوف والرهبة مما يتهدده من الكائنات التي تعيش حوله، ومن قسوة الطبيعة نفسها أحيانا، ومن القوى الخفية والشريرة التي لا يجد لها تفسيرا، ولا يملك لها حولا ولا قوة، لذلك فقد اتخذ من القفزات والحركات والصرخات الساذجة ما يدفع به عن نفسه تلك المخاوف، أو يستغيث بقوى طيبة وخيرة، تكون عونا له ولمساعدته"[3] .

---

[1]- إبراهيم الحيدري: مرجع سابق، ص 84.

[2]- إبراهيم بحلول: فن الرقص الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج1، 1986، ص 4.

[3]- فتحي عبد الهادي الصنفاوي: مرجع سابق، ص 29.

إن الرقص ذاكرة تاريخية مهمة جدا، إذ يعد من أقدم الأشكال التي لجأ إليها الإنسان للتفريج عن انفعالاته ويعتبر اللبنة الأولى في بناء صرح الفنون إذا أرجعه اليونانيون إلى بداية نشأة الكون، إذ اعتمد الإنسان الأول تناغم الكواكب في رقصاته، "وقد أرجعه اليونانيون إلى بداية نشأة الكون، فكان تعبيرا طبيعيا عن الشعور بالفرح وشكرا للآلهة، وتعبدا لها، ثم تطور بتطور الحياة الاجتماعية، وتنوع بتنوع مناسباتها ليصير إيقاعا مع إيقاعات الصنوج، والتصفيقات، ومحاكاتيا يحاكي مظاهر الحياة العلمية ودينيا وغيره"[1] .

كان الرقص يمارس ضمن طقوس استرضاء القوى الروحية، استدعاء المطر، كما ارتبط بطقوس الخصوبة، حيث كان يتم كطقس ديني، "إذا كان الرقص يعد منذ القدم كظاهرة مقدسة سحرية، فإنه أخذ أبعادا خاصة حسب كل حضارة ينتمي إليها، إلا أن غايته الأساسية هي البحث عن المقدس والسير نحو الأفق الذي تلتقي فيه السماء بالأرض، ووسيلة الاتحاد مع الراقصين ومع الوحدة الميتافيزيقية العليا"[2] .

ويشكل الرقص لمن يتمعن فيه ترجمة للجسد، وهو هنا لا يترجم سوى قدراته الكامنة والمخبأة فيه، إنه يحاول أن يؤصل له أن يثبته في أرض الواقع، فالرقص هو الصيرورة الكفاحية لعمليات التراكيب عبر تاريخ نشأته "فهو فن تركيبي أو تأليفي اصطناعي يمتد إلى العصر القديم، حينما كان الإنسان البدائي يرقص مع الموسيقى أو الأغاني، لأن هناك بعض الآراء العلمية التي ترجع الرقص إلى فترات أسبق، حيث تفرده- وبدون الموسيقى أو الألحان أو الأغاني- في المناسبات الجماعية وحلقات السحر"[3] .

تعتبر الممارسات الرقصية الاجتماعية والاحتفالات أنشطة اعتيادية تتهيكل حولها حياة الجماعات والمجموعات، ويشارك فيها كثير من أعضاؤها ويعتبرونها ذات صلة بواقعهم، وتستند أهمية

[1]- الجيلالي الغرابي: في الرقص الشعبي المغربي، مرجع سابق، ص 123.

[2]- إبراهيم الحسن، مرجع سابق، ص 99.

[3]- مرجع نفسه، ص 28.

الرقص الشعبي، إلى أنها تؤكد لممارسيها هوية الجماعة أو المجتمع، وهو يرتبط بمناسبات هامة أو حتى بدون مناسبات في الزمن الماضي، التي تمارس سواءا على المستوى العام أو الخاص "فهي ليست ذاتية، وإنما جماهيرية غير مغلقة ومحدودة في تركيبها، إنها تعكس وعيا جماعيا لأنها غير مقصودة لجمالها، وإنما لفائدتها الاجتماعية، لأنها تمارس بشكل أو آخر تأثيرا فكريا وروحيا وأخلاقيا كبيرا، إضافة إلى قيمتها العلمية"[1] .

وكان الرقص الشعبي قديما ساعد في تحديد فصول السنة أو مجريات التقويم الزراعي أو مراحل حياة الإنسان والفرد، وهو —الرقص الشعبي– يتصل اتصالا وثيقا بتصور المجتمع عن العالم وفهمها لتاريخيها وذكرياتها، والتباين في الممارسات الرقصية لهذه المجتمعات مردة إلى التأثير "الواضح في تقاليد الجماعة والقبائل وأعرافها الاجتماعية، وعلاقاتها بالتنظيم الاجتماعي، وارتباط ذلك بالمواسم والفصول السنوية"[2] ، وكثيرا ما يمارس الرقص الشعبي في أوقات وأماكن محددة، إذ يقتصر في بعض الأحيان على استحضار الطقوس على أفراد معينين في المجتمع لأن الرقص "يرتبط بالتعامل الديني والسحري ويلعب دورا أساسيا ومهما في العقائد والطقوس، وليس من العجب أن نجد الرقص ومنذ البداية في ترابط وثيق مع الطقوس والمعتقدات"[3] .

على أن بعض الرقصات الشعبية تشكل جزءا هاما وأساسيا من الحياة العامة، وهي مفتوحة أمام جميع أعضاء المجتمع، "فالرقص وأداء الحركات الراقصة من طقوس ومراسيم الشعوب في الاحتفالات الدينية الرسمية القديمة، ومنذ أقدم العصور، ومن خلالها وعن طريقها يتم التعبير عن الحالات النفسية من فرح وحزن أو التهيؤ للقتال، وغيرها. وكان أهمها ما يؤدي خلال الاحتفالات الدينية، من رقصات تعبيرية رمزية للتقرب بها من الآلهة أو للحصول على مباركتها"[4].

---

[1]– إبراهيم الحيدري: مرجع سابق، ص 51.

[2]– المرجع نفسه: ص 59.

[3]– المرجع نفسه: ص 83.

[4]– عامر محمد حسين: الرقص الصوفي، ورمزية الحركات الراقصة (المولوية أنموذجا)، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، الكوفة، العراق، المجلد 4، ع 3، 2004، ص 2.

الرقص الشعبي هو الطريقة المهمة لإظهار الشعوب مشاعر المحبة والتقديس للطقوس التي ورثوها، ومشاعر الحماس، أو طرد الأرواح الشريرة، فالإنسان رقص وطور رقصه هذا ليفرغ انفعالاته، ويجسد بطولاته، ورقص أيضا ليسيطر على قوى الطبيعة، إذ كانوا "يذهبون إلى أن تحريك الجسم بما عليه من حلى وثياب يحكى صوت الرياح، وأن الضرب بالأقدام على الأرض يحكى صوت الرعد، وأن التصفيق يحكى صوت المطر، وأن الصياح إعلام ببشرى نزول الغيث"[1] .

ويشكل الرقص الشعبي نظرا لارتباطه ببنية المجتمع التقليدي الشعبي، وممارسة الفرد للرقص، واعتماده عليه في صناعة أو ترجمة أحاسيسه "مؤسسة اجتماعية" لها قوانينها ونظمها وعاداتها وتقاليدها، فهي أساليب إيقاعية اعتمدها في حياته وفي رقصه، "فقد أحسن الإنسان بفطرته إلى أهمية الحركة والإيقاع المنظم وما لها من أثر بين في هز مشاعره ووجدانه، وذلك قبل أن يعرف لغة التخاطب، لذلك تستخدمه كل القبائل والشعوب الفطرية والمدنيات القديمة كأداة ووسيلة للتواصل والتفاهم والتعبير"[2] .

كان الإنسان يمارس عدد من الرقصات لغرض السيطرة على مصاعب الحياة، وكان يعدها الوسيلة الصحيحة لتذليل الصعاب، فكانت مجرد حركات لم يفهم مدلولاتها، وأصبحت فيما بعد لغة متفق عليها، إذ كانت هذه الرقصات مصحوبة بالغناء والإيقاع هذا الأخير الذي لم يكن له قدر من الأهمية في بداية الأمر، "وعلى أقل تقدير فإن أشكال الرقص وأساليبه المختلفة، كانت قد تطورت حسب الضربات الموسيقية، وإيقاعات الراقصين التي تحدث نوعا من الأصوات من خلال حركات الأجسام أو الضربات على أعضاء الجسم، أو إطلاق أصوات معينة، أو الضرب على بعض الآلات الموسيقية، وكانت هذه الإيقاعات هي بدايات تطور الألحان الموسيقية، وكذلك الآلات الموسيقية التي تطورت من خلال مصاحبة الراقصين"[3] .

[1]- عباس الجزائري: من وحي التراث، مرجع سابق، ص 99.

[2]- فتحي عبد الهادي الصنفاوي: مرجع سابق، ص 115.

[3]- إبراهيم الحيدري: مرجع سابق، ص 86.

واللافت للانتباه أن الرقص الشعبي لم يستطع أن يخلص نفسه من تركة الرقابة الدينية أو الالتصاق الديني له، التي اتخذ له رقابة اجتماعية وأخلاقية، فهذا نوع من السلوك الاجتماعي والثقافي وحاجته إلى الوازع الديني، فالرقص الشعبي وراء الانشراح والبهجة والخروج إلى العالم الخارجي في أقصى درجات الاندماج، فهو يحفظ التواصل مع الذات والجماعة، فإنه في جميع الأحوال "يرتبط الرقص الشعبي بمجموعة من العناصر المتنوعة المستمدة من الأدب والثقافة الشفويتين، من قبيل الغناء والشعر والموسيقى، والحركات والطقوس، والعادات وغير ذلك مما يصدر عن الذاكرة الجماعية، ولذا فإنها تدخل في عداد الممارسات الجماعية العريقة في القدم، والمتشبعة في عمقها بما تراكم من طقوس ثقافية واجتماعية"[1] .

ومن هنا فإن الرقص الشعبي كثيرا ما كان يعبر عن حضارات الشعوب، وهو وسيلة مهمة للتعرف إلى تراث هاته الحضارات وفنها كما ظهر الرقص عند بعض الشعوب كوسيلة للتعبير عن الاضطهاد، على الرغم من أن هذا التعبير الجسدي يمثل رؤية إنسانية لحالات الحزن والفرح، ويمثل ثقافتنا من جهة أخرى، فمن خلال الرقص نستطيع استعمال الثقافة والتعبير عنها جسديا بشغف وإحساس كبير، لذلك فالرقص لغة عالمية، "وكنوع متميز بخصائصه الجوهرية والشكلية من المعالم والمؤشرات التي يمكن أن يقوم عليها تصنيف ثقافة أو مجموعة بشرية، وتمكن من التعرف على انتمائها الجغرافي واللغوي والثقافي، والحاصل من كل هذا أن الرقصة في حد ذاتها واجهة ظاهرية للثقافة المحلية التي تنتمي إليها والتي أنتجتها وتمارسها"[2] .

فهو لغة تجمع الشعوب، يلعب دورا هاما في تأصيل الثقافة ونشرها في العالم، كما يساعد في خلق الوحدة الشعبية بين الجماعة، وذلك ما يمثله الرقص الجماعي، لأن معظم المجتمعات القديمة التقليدية الكبرى كان الإنسان يعرف هويته من خلال الرقصة التي يقدمها، فهي تدل على الرمزية

[1]- فاطمة بوخريص: رقصة حيدوس بين المحلية وديناميكية التحول، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، عدد 4/ 5، سنة 2010، ص 58.

[2]- مرجع نفسه، ص 57.

الجماعية، والذي يدل على قبيلته أو عشيرته، وما يصدرها من مجموعات طقسية في ظل النظام الإيقاعي الذي تعتمده الجماعة في الرقص، والذي يكون هدفه السيطرة على مظهر من مظاهر الطبيعة أو عملية التواصل.

المبحث الرابع: تعابير الجسد بين الرقص الموجه والجذبة:

1- الرقص وخطاب الجسد:

اتخذ الرقص أهم أشكال ومظاهر التواصل الحضاري والثقافي، سواء كان هذا الرقص شعبي بدوي أو حضري، فهو ممارسة لحضور اجتماعي ثقافي، بل ممارسة وجودية كاملة، والجسد يكون هو أداة توصيل وبعث هذه المعلومات، "فيرمز الشخص عبر جسده (إشاراته الحركية والإيمائية ...إلخ) إلى طبيعة علاقته مع العالم، بهذا المعنى يعتبر الجسد مهما كانت المجتمعات البشرية حاضرة دائما وبشكل بليغ، ومع ذلك فإن المجتمعات يمكن أن تختار بين وضعه في ظل أو ضوء الحالة الاجتماعية"[1].

فالهدف من هذا هو إظهار الروابط التاريخية والتواصل الثقافي، والحضاري لمختلف الشعوب على مرور الأزمنة وما تبعتها من علاقات جعلتها تعيش في مظاهر التعددية الثقافية عاشتها الشعوب انطلاقا من حاجياتها الحياتية، فالجسد الراقص هو النواة الصلبة لوجود بيئات متعددة التعبير والدلالات والأبعاد، "فالجسد هو مساحة للعرض توضع فيه ثانية أجزاء شعور الهوية الشخصية الذي قطعته الوتائر الاجتماعية، فعبر وضع النظام والحس في الذات ومن خلال وساطة جسد يفصله ويحوله إلى شاشته، يؤثر الفرد رمزيا على العالم الذي يحيط به، إنه يبحث عن وحدته كشخص في تنظيمه للإشارات، التي يبحث فيها عن إنتاج هويته، وتحقيق الاعتراف به جماعيا"[2].

إن التوظيف الجسدي يتجلى منذ بداية العرض لأنه يخضع لنسقية الفضاء والزمن، وهو موجه لخطاب عنصر متفرج، فالجسد يحاكي حركة الرياح واهتزاز الشجر، ويهدف إلى تفريغ مكبوتات ذاتية

[1]- دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عراب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993، ص 122.

[2]- المرجع نفسه، ص 172.

وجماعية تخلصه من أحاسيس القلق، والحيرة والشك التي تنتابه كلما تأمل ما حوله، وينطلق جاك كوراز في تحديده للخصائص العامة للتواصلات غير اللفظية "بإقصاء النسق اللساني البشري اللفظي إذ يعني بالتواصلات غير اللفظية مجموع وسائل التواصل الموجودة بين أفراد متعايشين لا يستعملون لغة بشرية أو إحدى مشتقاتها غير الصوتية، وعلى هذا الأساس يطبق هذا المفهوم على الإشارات وعلى الوضعيات، وعلى اتجاهات الجسد، وعلى خصوصيات بدنية طبيعية أو اصطناعية، وحسب تنظيمات الأشياء، وعلى روابط ذات مسافة بين الأفراد حيث بفضلها يتم بث خبر ما"[1].

أدى الرقص دورا مهما في الثقافات البدائية، فقد كان معيار الشعائر والطقوس، وارتبطت وظيفته بتطور المجتمع، ونتج عن ذلك ما يسمى بالاحتفالات لأن، "الرقص هو الذي يجعل فرجة الجسد ممكنة، والرقص هو الجسد ولا شيء آخر، كما أن كل مقاربة للرقص هي مقاربة للجسد بالأساس"[2]، فكل هذه الممارسات هي وليدة الإنسان وحاجته إلى التنفيس والتفريغ والتوصيل، وهنا لا فرق بين قبيلة وأخرى، إلا بخصوصيات الرقص وما يعبر عنه الجسد.

إن للجسد باعثا هاما في الطقوس، التي صارت حاملة لهموم الجماعة، لكن التطور في الطقوس تحول إلى خطاب طقسي، وهذا الخطاب يؤدي بواسطة الجسد، لأن كل هذه الطقوس تحولت إلى احتفاليات فيما بعد وكان الرقص أهم ميزة لها، فهو "احتفالي قبل كل شيء، وإن الاحتفال هو بالأساس لقاء، وإن اللقاء هو خروج الذات من عزلتها، لتشكل الجماعة والمجتمع، وإن وجود الجماعة يفرض وجود حوار للتواصل والتفاهم، وإن لغة الحوار الاحتفالي هي لغة أكبر من لغة اللفظ، إنها لغة الجسد ككل"[3].

يحضى الرقص الشعبي بأهمية مزدوجة فهو من ناحية يشكل الإطار العام للنشاط الحركي التعبيري ومن ناحية أخرى فهو نظام لغوي متكامل مركب من كمية لا بأس بها من الحركات

[1]– Jacques corrage : Les communication nom ver boules, Pur, Paris , 1980 , P15 .

[2]– حسين نجمي: غناء العيطة، ج II، مرجع سابق، ص 90.

[3]– يوسف حسن: المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة، كتاب جماعي، الدار البيضاء، سنة 2000، ص 85/ 86.

والإشارات المعقدة والصعبة، ولكنها مفهومة بالنسبة لجمهورها تماما، وهي لغة تتطلب استخداما مختلفا لا اعتياديا لأعضاء الجسد، وهو الأمر الذي يتطلب أن يكون المؤدي في حالة شبيهة بحالة العيساوي أو الصوفي، وتتمثل الإيماءات في الحركة الدقيقة التي تصدر من رأس المؤدي، وتوازن الأعضاء، وتحريكهم إلى الأعلى والأسفل، وغير ذلك من قواعد الحركة والجمال، فيبدأ مفهوم الحركة والإشارة والتعبير الجسدي بمرحلة الفهم والتحليل والتفضيلات والجزئيات المتفرعة من الدور ويشير عبد الحميد يونس إلى أن "الرقص يعد سلوكا اجتماعيا أو لغة جسدية، ورمزا للشعور، ووسيلة أكثر فاعلية مقارنة باللغة في الكشف عن الحاجيات أو الرغبات، فالحركات الراقصة تصبح رموزا مقننة، كما أن بعض أعضاء المجتمع الواحد قد يفهمون أن هذه الرموز مقصودة بها تمثيل للخبرات في العالم الخارجي، ويضيف أن الحركة والإيقاع الذين يستهدفان غايات دينية أو سحرية ونفعية هما أسبق تاريخيا من اللغة"[1].

ما من شك أن جسد الراقص وهو يرقص في فضاء مفتوح، يندرج في فضاء ثقافي يفترض أنه مراقب من جميع النواحي، لذلك فهو جسد يوجد ضمن عمق التوترات المحتملة بوصفه بؤرة لتقاطع الأفكار، لذلك تجد الحاضرين في تركيز مع الجسد في حالة الرقص فهو عندما يتحول إلى النقطة المركزية في الاحتفال، إلى بؤرة الجلسة المفعمة بالابتهاج، ذلك الجسد الذي تنحته الحركة وترافقه الموسيقى، ويعطي شكلا، وربما معنى للفضاء الاحتفالي "فالإنسان حين يرقص يستعمل جسده الخاص لتنظيم الفضاء، ولإعطاء إيقاع للزمن، لذلك تراه يطيع صوتا داخليا يقول له قف وأرقص، إلى أن تنبثق قوة سحرية تنفث فيه الحياة والعافية والانتصار"[2].

إن الجسد هو مكان تجربة بالأساس في كل نشاط فني راقص، وعليه فإن الراقص يكون في مرحلة تخيلات متعددة، حتى أنه في هذه اللحظة يصبح الجسد حقلا من حقول الثقافة مفتوحا على الأبعاد الجمالية، أي أنه الجسد يوفر إمكانيات للتخيل والإلهام أكثر من مراحل أخرى، ففي هذا

[1]- حسام محسب: الأداء الحركي في طقس الزار، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 13، سنة 2011، ص 169.

[2]- إبراهيم الحسين: مرجع سابق، ص 89.

النوع من الأداء الفني، يعطي صورة ثقافية مجتمعية، "فالجسد في الرقصة الشعبية يتخذ صورا متعددة تبعا لوظائفه الأنثروبولوجية والثقافية، فهو لا يأخذ معناه لا من خلال تأثيراته الرمزية والجمالية التي يمارسها المتفرج إنه هو من يعبر عن هوية الراقص، وموضوع الرقص في آن واحد"[1]. فالجسد هنا يوضح كل العناصر التي تحيط به وفق نسق اجتماعي، كما يشير إلى مختلف التجارب التي مر بها، بوصفه كذلك "خزانا للدلالات، فهو يدل من خلال حركته ويدل على سكونه"[2].

إن بعض الحركات التي لها معنى مشترك بين كل الشعوب كالامتداد في الجسم، يتجسد في انتصاب الرأس والصدر، وبذلك تكون حركة الجسم أثناء الرقص عبارة عن لغة منها ذات شكل غريزي ومنها ذات شكل مكتسب عن طريق مرجعية ثقافية متعلمة عن طريق الممارسة، لأن "الرغبة في إيصال حالة الجسد إلى حالة من التسامي والتقرب إلى القوة الإلهية خصوصا عند بلوغه حد الغثيان ومفارقة الواقع المادي الملموس، أي حين ينقطع الجسد عن ذاته ليدخل في غيبوبة مؤقتة أو غشية"[3].

لا شك أن الاختلاف في الثقافات بين الشعوب يجعل من الحركات الراقصة للأجساد مقاصد مغايره وبحكم اختلاف التحاليل لها، أي اختلاف المرجعيات الثقافية، "فتخصص التصورات الاجتماعية للجسد وضعا محددا في داخل الرمزية العامة للمجتمع، فهي تسمي الأجزاء المختلفة التي تؤلفه الوظائف التي يقوم بها، كما توضح علاقاتها، وتنفذ إلى الداخل غير المرئي للجسد لتودع فيه صورا دقيقة، وتحدد موقعه وسط الكون أو بيئة الجماعة البشرية، إذن هذه المعرفة المطبقة على الجسد هي على الفور معرفة ثقافية"[4]، وقد يتم التعبير في الرقص بالحركة أو ما يسمى بالكوريغرافيا، وهي وسيلة من وسائل التعبير الجسدي الذي غالبا ما يكون هادفا ويعالج موضوعات اجتماعية تخص

[1]- إبراهيم الحسين: مرجع سابق، ص 101.

[2]- سعاد بن كيراد: اللغة وسلطة الأشكال، مجلة علامات، مكناس، العدد 4، 1995، ص 58.

[3]- إبراهيم الحسين: مرجع سابق، ص 114.

[4]- دافيد لوبرقون: مرجع سابق ص 11.

مجتمعه وأخرى تاريخية تبحث في عمق الذاكرة الجمعية وتعبر عن أحداث تجسد ملحمات وتذكر ببطولات ومواقف تاريخية.

فالرقص هو "موسيقى وتشكيل، وليس كافيا أن نعثر فيه على القوانين التي يخضع لها هذين الفنين، لأن توحدهما سابق الوجود، عن فارقيتهما الواعية والمقصودة يلقي فالرفض داخل إبداع بلا وقت، لا يولد أبدا إلا من أجل اللحظة، ولا يحدث أبدا إلا من أجل الاختفاء في الحال هذا هو الرقص"[1].

واللافت لموضوع الجسد أن الرقابة التي يهيئها المجتمع هو نفسه الذي يهيء الجسد جماليا، فثقافة الجسد متجدرة في المخيال مسبقا، وإن كان الجسد لا يخلو من ابتكارات مرتجلة في بعض الأحيان أثناء عملية الأداء، فهو يعتبر تحفيز، سواء بالنسبة للراقص أو لفت الانتباه للجمهور المتفرج، لكن الجسد في الأخير يتشكل وفق حاجيات اجتماعية معلنة أو متكتمة، "فالأمر الرمزي الذي يطبع الجسد بطابعه يعطي للشخص سبل الإخفاء القصوى لهذه الحقيقة المبهمة، التي ارتبط بها، إن الجسد هو الحاضر الغائب في آن واحد، محور إدراج الإنسان في نسيج العالم، والمرتكز الذي لا بد منه لكل الممارسات الاجتماعية، إنه يوجد في وعي الشخص إلا في اللحظات التي يكف فيها عن القيام بوظائفه المعتادة عندما يختفي روتين الحياة اليومية"[2].

إذن فالرقص هو تعبير عن مختلف مظاهر الحياة، فالجسد عندما يؤدي رقصة ما فإنه يرقص للتعبير عن إحساسه، فيترجم ذلك بالحركة الجسدية ويكون بلغة تختلف عن لغة الكلام، إذن الرقص عمل وتعبير عن مختلف أنواع الحياة.

[1] - Jeane Cuisinier ; la dance sacrée en Indochine et en Indonésie , presse universitaires de France, 1er edition, 1951 , P 2.

[2] – دافيد لوبرتون: المرجع السابق ص 123.

2- الجذبة:

إن الحديث حول تعابير الجسد في طقوس الجذبة هو حديث طويل ومعبأ بالممارسات السلوكية، والرسائل التي تبث من خلال الروح وجسدها الراقص، إن الحديث عنها هو الحديث عن نظام بأكمله، نظام الإشارات والتعابير والدلالات الباطنية في الذات الراقصة وإبرازها عن طريق الجسد، ولا يمكن فهمها إلا من خلال الممارسات الأنثروبولوجية الطقوسية.

إن الرقص من أقدم الفنون إن لم نقل أولها، فهو أسبق من اللغة ذاتها إنه جسر من الطقوس التي تبث رسائلها وإشاراتها عن طريق الجسد الراقص، تلك الرسائل التي تنظم في مجملها نظاما معقدا من الإشارات والإيماءات التي تفهم من طرف المنظومة الأنثروبولوجية الفرجوية التي نراها عبارة عن سرد قصصي، والجذبة "عبارة عن سلوك طقوسي معقد تعيش تفاصيله الصامتة والغامضة كينونة الجسد، إنها شكل تعبيري يخفي داخل تمظهرات كوريغرافية خاصة حالات أهوائية ومواقف إنسانية كانت مهيأة للتمثيل، والظهور في مناسبات مختلفة فحالت دون إكراهات الواقع"[1].

وفي القديم في الحضارة الإغريقية مثلا كانت تقام مثل هذه الطقوس وذلك من أجل محاولة تطهير الأشخاص من الأفعال المكروهة والآثام التي قاموا بها، وذلك باستخدام الرقص والموسيقى، "إن جسد الجذبة ينتظم في حركته بنظام الطقس مع كل حركة يدفع بها هذا النظام نحو تخوم غرابة، وذلك عبر النزول به داخل ألوان، باتجاه الرغبات الدفينة (فردية أو جماعية) العاجزة عن الصمت والغير قادرة عن الكلام"[2]، وهي في هذه الحالة أقرب إلى الأشكال الطقوسية للجسد الراقص في تحريره من الشر والحقد.

الجذبة في حقيقتها تحول الجسد الراقص من عالمه الحقيقي إلى عالم روحاني مجردا من كل الأهواء والعواطف، إنها تأخذه من الشعور إلى اللاشعور، وتحوله إلى جسد استهامي متحرر من كل الأحاسيس والعواطف. "فمع الجذبة وحدوثها، يفقد الجسد واختباره، على اعتبار أن الجذبة كما

[1]- عبد القادر محمدي: مرجع سابق، ص 125.

[2]- نور الدين الزاهي: المقدس الإسلامي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005 ص 75.

يدرك ذلك المهتمون بعوالمها ليست اختبارا بل عنفا ينال الجسد من جراء الإشارة التي يحرص عليها الطقس ومكوناته، عنف يتم تبديده بعنف مضاد، يحول وينقل المس من حدث حادث إلى حدث سيحدث، وما الذي سيحدث هو الذي سيضع الفوارة والفواصل بارزة بين جسد الخشبة وجسد الجذبة، هو نفس الأمر الذي يصل ويفصل الطقس، بما هو نظام وترتيب وتهيء، وإثارة ومراقبة واستباق وتوقع عن الجذبة بما هي تهديد مستمر بوقوع اللاموقع وحدوث ما يفاجئ نظام الطقس بأكمله"[1].

وعليه فإن الجذبة هي ترحال انتقالي طقوسي تعود بالجسد إلى الماضي البعيد، الذي يسترجع في الذاكرة الطقوسية الفردية أو الجماعية، من خلال التعبيرات التي تستدرج آنذاك أمام الفئة الفرجوية، "فمن شأنه يساعد على تحصيل وإيجاد حالات نفسانية ينصهر بموجبها الفرد في (المطلق)، ويصطلح على ذلك في اللهجة المتداولة بـ"الجذبة" وفي هذه التسمية استعارة مجازية بمعنى أن صاحب هذا الحال يصيبه طور من الاختمار، والإنشاء النفسي، فيكون مثله كمثل المخمور، غير أن هذا السكر الروحي، والخمرة كلمة ينجذب من خلالها إلى عالم مفارق"[2].

فالجذبة هنا تصف حالة روحية تعترض الإنسان، وهي حالة وجدانية تحصل نتيجة إفراط الإنسان في علاقته مع العالم الخارجي، فمعها يغيب العقل وأيضا الحس المألوف، فيفقد المجذوب إحساسه بالزمن ويخرج عن المألوف، من خلال ظهور أشكال سلوكية غير سوية، "فالجذبة كظرف مكاني تكسوه حركة رقصية عنيفة وغير مألوفة بشدة مهمة تمثيل الموضوعات الأسطورية التي تجسدها ذوات خفية، وهو نفس الظرف الذي يعبر من خلاله الشخص الراقص، ويترجم في سيرورته الانتقالية

[1]- إبراهيم الحسن: مرجع سابق، ص 110.

[2]- محمد الكحلاوي: مدخل إلى فنون السماع الصوفي بالغرب الإسلامي، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 6 السنة الثانية، 2009، ص 144.

عملية تجانس بين جسمين على مستوى المعتقدات يؤدي هذا التحول إلى بناء الرابطة التي توحده بذكر الجماعة وتقربه في تكرارها من الزمن الأولي الذي هو تاريخ مقدس"[1].

والجذبة في حقيقة الأمر طقوس تعبيرية تهدف قبل كل شيء إلى التطهير الروحي من كل الخبائث والآثام وغايتها تحقيق علامة صداقة مع العالم الآخر، أو هي تقريب العبد بمقتضى العناية الإلاهية المهنية له كل ما يحتاج إليه في طي المنازل الدنيوية والانتقال إلى المنازل الربانية، لأن الفرد يحس بأنه يحتاج إلى عناية إلاهية.

وقد اختلفت الفرق الصوفية في كيفية تفسير الجذبة، هل يحدث هذا الأمر الرباني بناءا على مجاهدة العبد أولا ثم يأتي التوفيق الإلاهي أم أن الأمر مرتبط بالمشيئة الإلاهية، "فالكثير من رجال التصوف والمدارس الصوفية، ومنهم الشيخ جلال الدين الرومي وطريقته المولوية التي ترى في الرقص الصوفي تجاوزا للذات الإنسانية في العبور إلى المعشوق ألأوحد الأزلي فلا يجد سوى الرقص سبيلا لتحقيق الهدف الأساسي والأسمى وهو الغناء والاتحاد معه"[2].

فالجذب عند الصوفية هي مرحلة يتخلص العارف فيها من عمله، ويعود إلى العبودية الصوفية مع الذكر العالي لأنه أسرع في الوصول إلى عملية الجذبة.

3- الرقص الموجه:

تمر طقوس وتعابير الرقصات الموجه بمرحلتين أساسيين : مرحلة الفرجة الدنيوية، ومرحلة الشطحات الروحانية ذات الطابع الامتلاكي، وهنا يمر الجسد الراقص بإيقاعات حركية موجهة وأخرى ارتجالية غير موجهة، حيث تكون هذه الأخيرة أقرب إلى الشطحات الصوفية أو الجذبة[3]، ولكي نفهم هذا المعنى نقدم مثال عن الرقص عند فرقة العرفة بمنطقة مسيردة –تلمسان– وفرقة أولاد نهار بسبدو.

[1]– سليم خياط: أنثروبولوجيا وموسيقى، طبول الجلالة وأوتار الأصول في موسيقى فئة الور، مرجع سابق، ص 147.

[2]– عامر محمد حسين: مرجع سابق، ص 3.

[3]– عبد القادر محمدي: مرجع سابق، ص 118.

فالرقصات الموجهة في طقوس الرقص مجسدة على الواقع المرئي، وتبدأ بالصياح، وتنتهي في أغلب الأحيان بالركوع والانحناء للفرقة العازفة أو الجمهور، "مما يجعل الجسد يظهر في أشكال كوريغرافية جميلة ورقصات شعبية متحررة من كافة أشكال الأسر والرقابة إلى حد الجذبة فقط وحدها أجواء طقوس الغربة، وقدسيتها التي تحرك رغائب الجسد الطامح إلى التحليق في الأعالي التي تحولت إلى جسد آخر"[1].

إن فضاءات الرقص الموجه هي نتاج جمعي أساسا، والاحتفال به يكون جماعي جماهيري، حتى وإن كان الرقص فردي إلا أن المشاركة الجماهيرية ضرورة أساسية لأن الرقص يكون موجه إليهم، حيث يمكن للجميع إمكانية الهروب من ثقل الحياة اليومية، حيث إن الرقص الموجه يعيد تشكيل الجسد ويشحنه بقدرات جديدة، فيتحول الراقص من إنسان عادي في حركاته إلى حركات راقصة موجهة سواءا للجمهور المتفرج أو إلى العالم الآخر، "فالرقص لغة متعددة المعاني والدلالات وخطاب جسدي مرئي يقول ما لا يمكن أن ينطق به اللسان، وإضافة إلى ذلك هو لغة كوريغرافية فصيحة ومعبرة تتكلمها كل أعضاء الجسم"[2].

الرقص الموجه هو الحالة الأكثر تشنجا، وأن يرقص الراقص في لحظة احتفال معناه أن يلامس تخوم ما فوق الدنيوي، إذ في غفلة منه وفي لحظة تهيج الجسم، تظهر حالة التمثل والانفعال والتفاعل، فيكون الجسد في هذه الحالة ينطق من خلال حركات الكتفين واليدين والرجلين والمتمثلة في ضرب الأقدام، ودوران الجسد هو دوران حول العالم، هو خروج عن العالم الداخلي، ليلتصق بعمليات الصياح والابتهال وهي حركات مستوحاة من العالم القديم، حيث كان الرقص من المكونات الأساسية للسحر والعبادة "فالرقص في كل أنحاء العالم من أكثر مظاهر العبادة التصاقا بفترة الإنسان، وقد تجلى

[1]- عبد القادر محمدي: مرجع سابق، ص 19.

[2]- إبراهيم الحسن: مرجع سابق، ص 77.

اليوم ولآلاف السنين خلت في قارة آسيا ارتباطه بالسحر والابتهال إلى الآلهة، وتهدئة الاضطرابات النفسية حتى أصبح شيئا عسيرا على الناس أن يستبعدوه من حياتهم كبعض الخرافات"[1].

فالرقص الموجه له دور في توفير الراحة الروحية للفرد والاطمئنان النفسي، فأثناء التأدية يحاول التملص ولو للحظات من العالم المادي، ومن كل الشواغل الدينية بالاحتشاد النفسي والعصبي عن طريق التعلق بالعالم الآخر، فهي تأتي لتنشيط الجسم، وتقوية عزيمته وتجديدها، "مع إعادة تشكيل المتخيل الجمعي على صورة تبدو متناغمة على مخزون الذاكرة الجمعية، وتغدو حية في بنيان هذه الذاكرة، لكونها تساهم في إيجاد صلات وروابط متينة بين أفراد الجماعة، رغبة في تحقيق الاندماج والانصهار في كل حضاري ثقافي ديني، وروحي يصل الدنيوي المقدس، ويمنح للتجربة الروحية معقولية ما تكون عناصرها مستقاة من بنية المقدس ذاته ومن منطق الثقافة السائدة"[2].

فالرقص الموجه هو عنصر هوية، ولغة جسدية ثقافية، تعكس ما يصدر عن الجماعات البشرية، والتأثيرات الدينية والتاريخية، وعوامل التنظيم الاجتماعي، ويبقى الارتجال مؤكدا في الرقص، كما يمنح من الإيماءات الشخصية للرقص، قد تكون في بعض الأحيان عنيفة خشنة تعبر عن الرقص لذلك الواقع.

4- تعابير الجسد بين الجذبة والرقص الموجه:

إن الشيء الذي يجذب المتفرج أو المشاهد لمثل هذه الرقصات "الجذبة" هو ذلك السر الذي تتركهم في قلوبهم، فهي تنشر أسرار فوق تلك الحركات اللاإرادية، "فالجذبة هي تجاوز الإنسان لحدوده، إنه حقا ليس بالإبداع إنه سحر رباني يجعل الفرد يسترجع الذاكرة والماضي، عن طريق

[1]- فوبيون باروز: المسرح في الشرق، ترجمة أحمد رضا، مستورات دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1986، ص 25.

[2]- محمد الكحلاوي: مرجع سابق، ص 144.

اللاشعور، هذا الآخر الذي يولد في نفسه الشعور بالحركة وإخراج المكبوتات النفسية، إنه يحرر النفس في ذاتها بتلك الحركات الراقصة النشطة والقوية"[1].

تنجذب الروح للتخلص من الشرور والألم، يحضر الجسد عبر رقصات تموجات، فيعتبر انفجار لكل الطاقات الجسدية والروحية، يرفع المقام صوته بأغاني تذكر بالماضي البعيد، "إن الإنسان الذي يدخل في الجذبة يجد نفسه عبر الوصلة الاحتفالية في حضرة قوة مقلقة، تفلت منه إلا أنه لا يستطيع أن يتخلص منها قوة مخيفة خطيرة يحاول أن يحمي نفسه منها وأن يبتعد عنها، لكنها قوة جذابة أيضا لا تقاوم، فيريد أن يستخدمها أو على الأقل أن يحتمي بها، إن حلقة الجذبة باعتبارها تظاهرة خارجية تكون احتفالا طقوسيا، فهي كل طريقة لأداء عبادة"[2].

وإذا كان للرقص وثيق الصلة بالدين والسحر، فإن من المعروف أن الراقص يصور تلك الصلة، وهو يتصل بالشعور والتنبؤ، على أن الأمر قد يكون له ارتباط أبعد غورا في طبيعة العمل الرقصي من صبغة عجائبية وإعجازية، أصفاها الخيال الجمعي عليه، وربط الإنسان بعملية الرقص يجعل التعبير خارجا عن دائرة الراقص بل يحوله إلى مخاطب، قناة أو معبر للكلام، فيرسل بذلك صورة إلى ذهن المتلقي ليستطيع أن يتجاوب معه، "فالرقصة يمكن أن تكون فنا طقسيا، أو استجماميا يذهب إلى ما بعد الأغراض الوظيفية للحركات التي استعملت في العمل كما أنها تظهر العواطف، الحالة المزاجية، أو أفكار أو حالة اقتصادية أو سياسية أو دينية أو اجتماعية، أو تكون موضحة لخبرات بسيطة كما لدى الشعوب البدائية في إفريقيا"[3].

إذا اشتدت حالة الجذبة فيفقد الراقص الشعور بكل ما هو محسوس، فيكون في هذه الحالة في مرحلة إدراك المضمون الفكري، فهي حالة صوفية روحانية مصحوبة بالإحساس في محيطه، "فالفضاء يجسد ويرمز العالم الذي يحيط به، بالنسبة لنا كما بالنسبة للإنسان البدائي في الفضاء تهيمن قواه

[1]- عبد الحي الدويري: عن الجذبة والتصدع، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، العدد 9، يناير 1982 ص 99.

[2]- المرجع نفسه، ص 22.

[3]- حسام محسب: ماهية الثقافة ودورها في تعريف الرقص الشعبي، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 2، سنة 2008، ص 111.

الخارجية عنا، وفي الفضاء توجد وتوحي هذه الخارجيات أشياء وكائنات قريبة أو بعيدة حيث نرغب أو نظن، أو التي نحارب ضدها، يصمد إشراق الراقص حينما يشعر أنه سيد هذا العالم الذي غير، حينما يكون خلق لقوى مستدعاة لحضور اللامرئيات، لكن بالنسبة له محسوسة حينما يلعب على جذب وتوسيع الآفاق"[1].

إن كثيرا من الشعوب البدائية تأخذ الدين على أنماط مختلفة، ولقد اعتبر الرقص في بعض الديانات هذا النوع من الطقوس التي فيها تجاوز على قوى الطبيعة. "والرقص أنواع وصنوف كثيرة تتعدد بحسب وظائفه، والغاية من ممارسته، وأبرزها الرقص الشعبي الذي يعتبر إبداعا شعبيا من إنتاج البيئة، أتى ليظهر ما تقوم به الشعوب من أعمال وأعياد واحتفالات وطقوس دينية"[2].

فكان للرقص سمة سحرية عند الشعوب البدائية، فكانت الطقوس التي تقام مرتبطة بالرقص، بالالتفاف حول رمز مقدس أو شخص مقدس للاقتباس منه سحريا أو دينيا، فهي تجعل الوجود الإنساني مترابط مع بعضه البعض في الظاهر والباطن، يجذب تلك الكتلة الخلوية نحوه ويملؤها بالطاقة التي تولد الجذبة، بفضل التعبير الجسدي يستطيع كل واحد أن يكشف القيمة الحقيقية وقدره الواقعي، وأن يحصل عليها، فإنه بإمكانه أن يهيء ذلك القدر المشترك بينه وبين الناس الذي يمتد كحبل، يربط الناس به فالراقصون الذين كانت حياتهم تحت حكم الجذبة كانت موجودة بحضور الرقص، كما هو موجود أيضا عند الصوفية، "الجذبة كما يقول محمد جوماني، هي ربما أهم عنصر من عناصر التجربة الصوفية، وتعني حالة الغثيان التي تنتاب الممارس لطقسه الصوفي، ورغم أن دلالة الجذبة قد تتغير حسب التجارب الصوفية إلا أنها تبقى تعبيرا عن ثابت قداسي معلن أو مستر خلف الممارسة"[3].

[1] - Jacqueline Robinson : optic. P 47 . 48.

[2] – عبد الله صالح حداد: الرقصة الشعبية –العدة– مجلة التراث الشعبي، العدد 7، السنة 9، بغداد 1978، ص 83.

[3] – إبراهيم الحسين: رقصة الكدرة، مرجع سابق، ص 115.

فكل جسد راقص يدخل في عالمه لوحده، ويعرض هنا استعراضاته الراقصة التي تكون لغة الأنثروبولوجي الذي يحولها إلى ماضي وحاضر الجسد الراقص، ومن خلال هذه الرقصات الصوفية نرى العلامات الصامتة للجسد الراقص، إنها علامات الهوية والتاريخ والثقافة، فهذه العناصر تعتبر ثقافة معرفة من خلال الجسد، "فالصوفية الذين يتمركزون في شكل حلقات دينية روحية في بداية القرن الحادي عشر وإلى عصورنا هذه يتبنون الموسيقى إلى جانب الرقص باعتبارهم وسيلة التأمل والصفاء الروحي، تساعدهم على الوصول إلى حالات الانتشاء والمحبة، لتغذي الروح وتوقظ الجسم والقلب الغائب أو الغافل..." [1].

ومن هنا فإن الجسد الراقص بين الرقص الموجه والجذبة يبدع لغة جسدية جديدة خاصة به، فهو يدخل العالم الميتافيزيقي وينمحي تارة ويختفي تارة أخرى، ويتحلى بألوان رامزة، ومع تلك الإيقاعات الصاخبة يفقد الوعي، ويصبح جسدا آخر تحركه الحركات المسيطرة عليه والتي تساعده على تطهير وعلاج نفسه من الحقد والشر.

إن التراث الشعبي الغنائي يعتبر أحد مكونات الهوية الثقافية الوطنية وسمة من سمات أصالتها فتتشكل في هذه الأغنية الشعبية في ضوء هذه الثقافة السائدة وخطابها الفكري وموضوعها هو تراكم خبرة هذا الإنسان، في حواره مع الطبيعة، إذ تعني التجربة المتبادلة بين الإنسان ومحيطه، وهي أيضا تعني بتاريخ الإنسان في تجارب ماضيه وحاضره ومستقبله.

الأغنية الشعبية تبعث فيها الإحساس بالذات والانتماء، ولها دور مهم في التأريخ الشفاهي والتوثيق، لأنها تعبير صادق عن الذات في أقصى درجات انتشائها واحتفالها، كما هي أيضا ترتكز على شعور غريزي بالانتماء والمخيلة، فتقوم هذه المخيلة الجماعية الشعبية بإعادة إنتاج هذه الأغاني في كل أداء تقوم به لذات الأغنية وإعادة الإنتاج بالأداء هو تشكيل جديد داخل السياق الثقافي

[1] - Alexandre Popovice et Gilles Veinstein: les voices d'allah Sous la direction, librairie Arthème Fayard, during musique et rites de samaa, Paris 1996, P 157.

العام، وتظهر ملازمة للثقافة الخاصة في حدود ملامحها الأصلية والأهلية التي تشكل حاملا للهوية الثقافية، إذ تحمل الكثير من الموجهات القيمية التي يلتزم بها أعضاء المجتمع.

إلى جانب الغناء فالرقص له أهمية ودور أيضا في تحديد هذه الهوية، والكيان الثقافي وإبراز علاقة الشعوب ببعضها البعض التي ينتج من خلال انتقال هذه الرقصات وتأديتها من قبل فرق أخرى، ودور الجذبة في عملية التعبير الرقصي، إذ يتدعم هذا الرقص بكيفية واضحة لعلاقته بالروحانيات، فيتمثل في كونه وسيلة التفاعل مع الحدث الطقسي، من خلال هذا الرقص الذي يتحول فيما بعد إلى عملية الجذب لعلاقته بالموسيقى الروحية، فبهذا يعرض أمام جمهور يشترك جميعه أو أغلبيته في تخيل خرافي للذاكرة الجمعية التي تمكنهم من صنع هذه الفرجة والذي يكون الجسد فيها أداة الفرجة.

التعبير عموما هو ترجمة فكرة وتبليغها باستعمال لغة ما بحيث تصبح هذه اللغة محملة بالدلالات والأبعاد ودقة التعبير استوجب انتقاء جيد للعبارة.

ويمكن أن تتجاوز وسائل التعبير لغة الكلام لتمد إلى كل ما يمكن أن نستعمله من رموز، إلى كل ما فيه دال ومدلول، دون أن يتغير معنى هذا المصطلح بحيث يستطيع أن يُبلغ رسالة وتعبر عن مشاعر وإحساس وأفكار.

والتعبير الموسيقى يقوم على عناصر عديدة تتشارك وتتكامل مع بعضها. فالعبارة الموسيقية تصل إلى الأعماق بالتأثير الحسي والإيحاء، إنها بلا مدلول محدد كالكلمة، ولكنها تترك للمتلقي مجالا واسعا للتأمل والتحليل، والتأويل علاوة على أنها لغة عامة يحس لها الإنسان أينما وجد، فهو تعبير عن الجانب الشعوري.

فإلى جانب التعبير بدون استعمال اللغة الكلامية تتكون الموسيقى الشعبية من تعبيرات أخرى تتمثل في الكلمة والرقص، فالرقص ذلك التعبير الجسدي الحركي. ويُعَبّر الرقص الشعبي بوحدات حركية عن رد فعل جماعي، لضرورات الحياة الهامة، إلى جانب الترويح الذي يعتبر عامل من عوامل السعادة. وهي مشاركة إما بالغناء أو الرقص.

هذا الرقص الذي يعبر كذلك برموز أو طقوس متمثلة في اختلاف هذه الحركات التي تنتج عن تموج الجَسدْ.

حركات تعبر عن الرموز معقدة لا يستطيع أن يفك شفراتها إلاّ من لديه علم بالثقافة المحلية للفرق الموسيقية.

ويمكن للموسيقى ان توجد في سياقات شديدة التنوع، تتراوح بين الآلات الموسيقية والرقص الشعر الغنائي، بل إلى أبعد من ذلك فهي تشمل العديد من أشكال التعبير الثقافي التي تنعكس فيها روح الإبداع البشري. حيث ترتبط بالسلوك الاجتماعي الذي ينبني عليه استواء الإنسان.

المبحث الأول: وسائل التعبير في الموسيقى الشعبية

1-التعبير في الموسيقى الشعبية:

التعبير في الموسيقى هو ذلك الفعل الذي يحتوي على أسرار ومكونات موضوع الموسيقى الشعبية، فقد يراد لهذا الايضاح أن يكون مؤثرا فيقدم على شكل لغة تخاطب أو خطاب يوجه فردا بمجموعة أو مجموعة إلى مجموعة أو مجموعة لفرد، فهي علاقة مترابطة متشابكة بين هؤلاء، ويمتلك التعبير دلالات عديدة. يكون من بينها انه الدلالة التي تظفي ذلك البعد الجمالي في العمل الموسيقى والذي يفصح عن العلاقة بين الموضوع الموسيقى والفرقة المؤدية، هو مظهر من مظاهر تحكم الفرقة الموسيقية بمجموعة من الوسائط، وان يتعامل معه وجدانيا.

وتتكون هذه الوسائط من:

1-1-اللهجة:

تمثل اللهجة بالنسبة للموسيقى أحد أهم العناصر التي تميزها عن غيرها من الأنواع الموسيقية، باعتبارها تنوعات غير نمطية على المستويات الجهوية أو المحلية أو الاجتماعية،... فاللهجة في اللغة تعني:" هي طرق اللسان أو جرس الكلام، ويقال فلان فصيح اللهجة. التي جبل عليها، واعتادها ونشأ عليها. أما اصطلاحا فتعني اللهجة العادات الكلامية لمجموعة قليلة من مجموعة أكبر من الناس تتكلم لغة واحدة"[1] وبصفة عامة يفهم من معنى اللهجة في المعاجم العربية أنها اللغة أو الطريقة أو النطق أو الكلام ونغمته.

واللهجة إما تعبر عن قصائد غنائية بلغة أهل المنطقة أو العزف الموسيقى الذي يحمل في طياته قيم الشعب. كما تعد مقياسا من مقاييس ووصف عادات المجتمع وتقاليده، والتعرف على ذوق أمته.

[1]-فاطمة زكري: اللهجة الموسيقية في الأغنية الشعبية الصوت نموذجا مجلة الثقافة الشعبية الصوة نموذجا. مجلة الثقافة الشعبية، البحرين العدد 26 السنة 2014. ص131.

حيث تمثل هذه اللهجة رمزًا ثقافيا. "إن الموسيقى لغة رمزية لا تخلو من معان أو دلالات، وليس معنى هذا أن لا صلة على الإطلاق بين فن الموسيقى من جهة. وبين حياتنا الوجدانية من جهة أخرى. وإنما ما هنالك أن الموسيقى هي بمثابة التعبير المنطقي عن تلك الاستجابات الوجدانية، أو عن هذه الحياة العاطفية".[1]

واللهجة ليست من الأمور التي يصنعها فرد معين أو أفراد معنيون وإنما تختلف طبيعة الصنع وتنبعث عن الحياة الجمعية وما تقتضيه الحياة تعبير عن الخواطر. وتباين واختلاف في الأفكار حتى وأن تشابهت بعض الحيان. وهذا راجع إلى اختلاف عمليات النطق فاللهجة "تشير إلى الاختلافات في استعمال المتحدث للمعجم والقواعد إضافة إلى النطق".[2] فيجد الشعب بين يديه نظاما موسيقيا يسير عليه مجتمعه. فيتلقاه عنه عن طريق التعليم والمحاكاة، ويصب أصواته في قوالبه، لأن "اللهجة الموسيقية تختص بشعب معين. فلكل أمة موسيقاها ولكل شعب من شعوب تلك الأمة لهجة موسيقية ونلاحظ انه لا يمكن فرض لغة موسيقية لمجموعة ما على مجموعة أخرى".[3]

وهذا ما ينطبق على الفرق الموسيقية الشعبية بولاية تلمسان فحينما تسمع مثلا فرقة أولاد انهار فتميز ذلك لأن آلة الناي تكون قوية وتعطي ميزتها، أما فرقة العرفة بمنطقة مسيردة فما يميزها هو آلة المزمار المزدوج، وحتى عندما تسمعها دون أن تراها فإن ذلك سهل لتمييزها عن بقية الفرق الموسيقية، لأنّها الفرقة الوحيدة التي تستخدم آلة المزمار المزدوج في الوطن، لكن العكس يحدث إن تداخلت مع الفرق المغربية المتمركزة في الجهة الشرقية للملكة المغربية فإن العزف يتشابه، لكن هنا لا نستطيع أن نميز اللهجة عن طريق العزف، وإنما عن طريق الأغنية، لأن اللهجة لسكان هذه المناطق ولهجة فرقة لا العرفة تختلف. أي هنا انتقال من لهجة العزف إلى لهجة الكلام.

---

[1]-زكرياء ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ب ط، القاهرة 1966 ص 221.

[2] -Hamida Lena : Subtithing sloung and dialects in Mutra, lsp translation scranorios conference proceding, 2007 ; p 2

[3]-بوزيد عمور: الموسيقى والصراع الحضاري في الجزائر، الحاحظية، الجزائر، ب ط، 200 ص15/ 16.

واللهجة من الأمور التي يخضع إليها الفرد بما ترسمه تلك القطع الموسيقية أو أي خروج عن النظام اللهجي، ولو كان عن طريق الخطأ أو الجهل، يلقى مقاومة تكفل رد الأمور إلى نصابها، ويعتقد ايرهارت أنه "الموسيقى تتضمن آثارًا مستمدة من تجارب تقع خارج تجربة موسيقية كتجربة سمعية، فحينئذ لن تكون الوظيفة التعبيرية للموسيقى وهمية تماما. ولن تكون ضد ما هو موسيقى، غير أنه يرى أن الموسيقى لا توجد على نحو أساسي وجوهري في تلك الوظيفة وأن دلالة قطعة موسيقية أو تأثيرها علينا مشروط بالوظيفة التعبيرية للموسيقى".[1]

وينبغي الإشارة إلى إن اللهجة الموسيقية تتأثر بمجموعة من العوامل الاجتماعية، والجغرافية، والتاريخية والدينية...وهذه العوامل كلها تخلق هجنتها للهجة الموسيقية، ولكي نتحدث عن اللهجة الموسيقية يجب أن نوضح ما معنى اللغة الموسيقية أو بالأحرى أن نبين بأن الموسيقى لغة، فحسب التعريف العام الذي يقدمه محمود قطاط "فإن الموسيقى، تجتمع في أربعة نقاط أساسية، فهي تمثل لغة، وفناء وعلما، وصناعة، وهي من أقدم الظواهر الثقافية رسوخًا لدى الإنسان".[2]

ومن المعلوم أن اللغة عبارة عن لهجة، وقد تحولت إلى لغة بامتلاكها للسلطة، أيضا نفس الحال بالنسبة للموسيقى هناك لغات موسيقية عالمية كالسمفونيات والتي نشأت في الأصل من لهجات موسيقية مختلفة، تتمثل في لهجات الآلات الموسيقية والتقليدية والحديثة منها، ونجد اللهجات الموسيقية والتي تتواجد في المناطق الشعبية والأرياف والقرى والمداشر، لكن نجد في بعض الأحيان تشابه في طريقة العزف بالنسبة للآلات الموسيقية، ويؤدي هذا إلى تشابه في اللهجات الموسيقية، خاصة إذا قارنا موسيقى الصف عند النساء وما يقابلها من غناء ورقص بالنسبة لهذه الفرق والمتواجدة خصوصا في المناطق ذات الأصل الأمازيغي. كمنطقة مسيردة، وبني سنوس وصبرة، فنلاحظ أن العزف أو الإيقاع متشابه وحتى كلمات الغنائية متشابهة، وهنا نعود إلى الهوية في تمييز اللهجة عن

[1]-آيات ريان: مرجع سابق، ص 160 .

[2]- قطاط محمود، الموسيقى في سياقاتها الاجتماعية والحضارية. مجلة البحث الموسيقى المجلة 5 العدد الأول، الأردن المجمع العربي للموسيقى 2006. ص38.

اللغة الموسيقية. "ومهما تشابهت اللغات الموسيقية فإن الهوية تمثل دائما مقياس التميز، لأن مبدأ الهوية يكمن في إبراز عنصري التميز والاختلاف، إذ أن التعبير الفني عموما يكون من خلال أشكال فردية محلية تتفرد بها مجموعة تكون شديدة الخصوصية عن أي هوية ثقافية أخرى".[1]

وبهذا يكون هدف اللهجات الموسيقية هو دراسة التبدلات والتغيرات الموسيقية للغة الموسيقية أو اللهجة الموسيقية، بربط هذه اللهجة في سياقها التواصلي والتفاعلي، أي ربطها بالمجتمع. ومن ثم يكون الهدف هو وصف مختلف التغيرات والتبدلات الموسيقية والمقارنة بينها والبحث عما هو مشترك وعما هو مختلف:"فاللهجة تمثل الخصوصية المنبثقة عن الهوية، والهوية تساعد على معرفة الانتماء، وبما أن حل ثقافات العالم وعلى وجه الخصوص الثقافة العربية، توضح في مواجهة مستمرة مع ثقافات وحضارات أخرى، فإن الإنتاج الموسيقى العربي المعاصر، يضعنا امام مجموعة من الهويات واللهجات الموسيقية"[2]، إن العوامل الاجتماعية التي تتمثل في الثقافة، من نظم وعادات وتقاليد وأعراف، وأنشطة...واتجاهات فكرية وعقلية، ووجدانية، يعني هذا أن اللغة تتطور بتطور هذا المجتمع، كأن تنتقل من مرحلة البداوة إلى مرحلة الحضارة. يترتب على ذلك تغيير في اللغة على جميع المستويات، الصوتية، والتركيبية، والدلالية، والتداولية، لكن بالنسبة للموسيقى الشعبية فهي من تعمل على الحفاظ الموروث التقليدي وبالتالي تحاول جاهدة الحفاظ على لهجتها الموسيقية، لأنه يعني الحفاظ على النص التراثي الموسيقى، فالحديث عن اللهجة الموسيقية بمختلف أنواعها يحيلنا دائما إلى ربطها بمفهوم اللغة، وبالتالي فإن اللهجة الموسيقية المحددة لخصوصيات اللغة الموسيقية يمكن إدراكها وتعلقها من خلال خمسة مستويات هي.

-المستوى الأول: مقاربة للأمثلة النموذجية، النص التراثي.

-المستوى الثاني: الفكر العقلاني، التنظيم الموسيقى.

[1] -عزيز الورثيلاني: مرجع سابق، ص101.

[2] - مرجع نفسه، ص99.

–المستوى الثالث: المعنى النفسي. أي إدراك الأحوال التي يتم التعبير عنها من خلال اللغة الموسيقية.

–المستوى الرابع: التناسل– طريقة انتقال ملكات اللغة الموسيقية من فرد أو جيل إلى آخر.

–المستوى الخامس: الروحي: طريقة تكوين نتاج جديد على أساس قوالب موسيقية ذات خطاب موزون[1]

إذن جاءت على هذا الأساس الموسيقى الشعبية في ولاية تلمسان منظومة على الشكل العامي المتداول في المناطق الشعبوية الريفية أو القرى. فكانت موسيقاه ذات النصوص التراثية، وشعره المنظوم واللغة العامية. الذي فقد قواعد الصرف والنحو، والانتقال يتم عن طريق الشفاهة، أو التعليم عن طريق الشيوخ...، ويبقى النظر للأغاني يعتمد على اللهجة المحلية المتعامل بها، وإن كانت تختلف من منطقة إلى أخرى إلاّ انها تكون في الغالب مفهومة لدى سكان الولاية إلا بعض المصطلحات الأمازيغية وهذا يوحي بأصل الفرقة الموسيقية الأمازيغي، كفرقة العرفة بمسيردة، أو فرقة الصف النسوية لبني سنوس، ولقد كان العلامة ابن خلدون هو أو من تعامل مع هذه الظاهرة حين قال" والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد. وخصوصا علم اللسان. سيتنكر هذه الفنون في نظمها، ويعتقد أن ذوقه إنما ناب عنها لاستهجانها وفقدان الإعراب منها، وهذا إنما أتى من فقدان الملكة في لغتهم، فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم، لشهد له طبعه ذوقه ببلاغتها، إن كان سليما من الآفات في فطرته ونظره، وإلا فالإعراب لا مدخل له في البلاغة"[2].

إن لانتقال الألفاظ الموسيقية والأغاني الشعبية والرقص، ما هو إلا دلالة على فعل التقارب والاحتكاك والتواصل فإذا نظرنا إلى رقصة العلاوي بموسيقاها وصيحاتها وتنظيمها نجدها رقصة مشتركة لجميع الفرق حتى الشعب الممارس لهذه الرقصة مع بعض الاختلاف في تنظيم الإيقاعات،

[1]– عزيز الورثيلاني: مرجع سابق، ص104.

[2]–صويان سعد عبد الله: الشعر النبطي، ذائقة الشعب وسلطة النص. دار الساقي، ط1، بيروت، 2000، ص93.

وذلك راجع إلى الاختلاف في مرجعيات الرقص الشعبي، واختلاف المرجعية التاريخية للهجة الموسيقية."كأن يكون ناطق بالأحاسيس والمشاعر الجماعية للشعب، ومفصحا عن الحقائق الاجتماعية والثقافية. وسجلا للمبادئ والقيم الخاصة بهذا المجتمع أو ذاك"[1].

وعلى أساس هذا الاحتكاك يتولد نوع من الصراع اللهجي خاصة في المواسم وبعض الحفلات والمناسبات عند التقاء الفرق الموسيقية، فتكون اللهجة الموسيقية الأقوى هي التي تستطيع أن تجذب إليها عدد اكبر من المتفرجين ذلك راجع لاستطاعهم فك هذه الرموز للهجة الموسيقية.

3-الرمز في الموسيقى الشعبية:

إن الموسيقى الشعبية توظف عددًا كبير من الأحداث التاريخية والدينية. كما يستعملها الانسان للإشارة على نوع معين من الموسيقى أو الحركة أو اللفظ.

فالرمز في اللغة هو "الإشارة أو الإماءة". وفي الاصطلاح هو "دلالة المعنى المجردة كدلالة العداد على الأشياء، أو دلالة الأمور الحسية على المعاني المجردة أو المتصورة"[2]. مثل دلالة الأرض على العطاء والبيضة على الحياة واللون الأبيض على السلام. واللون الحمر على السلم. أو الوقار حسب توضيفه.

إن هذين التعريفين يدلان على ان الرمز وصف أو صياغة أو تعبير أو نشاط استعابي يصدر عن الإنسان. ويحل محل شيء آخر غيره.

ويصبح بديلا ممثلا له، وهذه أفعال مقنّعة لأمور ولها دلالاتها الثابتة التي منحها إياها الإنسان.

---

[1] -SAAD ABD ALLAH , Sow AyAN NABATI: POETRY The Oral POETRY OF ARABIA. The Arab GuLE. FolKlore centre. DOHA (CPATAR) 1985. P.18.

[2] -المنجد الأبجدي، دار المشرق، ط1. بيروت 1967. ص499.

Jeun Chevalier , Alain Gheerbant : Dictionnaire des Symboles, LAFTON. Paris, 198 P09.

وفعل الترميز فعل إنساني. لأنه هو الوحيد الذي يستطيع أن يرمزّ الإنشاء ويستطيع أن يفك شفرات هذه الرموز، عبر الإشارات ومعنى هذا أن الرمز يقوم على المعنى فمن خلال تعييناته المختلفة نجده يعبر عن رغبة الإنسان في إدراك الحقيقة والواقع، ومن هذا سمي الرمز بأنه "شكل من أشكال المعرفة، وأنه يخص جوهر الحياة الروحية"[1] وهي حياة روحية تضم كل التلميحات الدالة على واقع الإنسان المشخص، ولها التأثير القوي عليه والرمز عند هاني جابر "هو تعبير عن الأبعاد التاريخية التي يحملها الإبداع الشعبي، وأن الرمز يقبل التراكم الثقافي، وينمو على مر العصور إلى جانب أن الرمز في طبيعته الجمالية يقبل التفاعل مع التطور. الحضاري والثقافي، لذلك فإن ابتداع رمز جديد لا يفضي على ما كان قبله. ولا يصبح الرمز القديم مهجورًا، وإنما يحتفظ بقيمته، باعتباره دالة تشكيلة عبرت عن فكرة محورية. تدور حول الدوافع الانفعالية والثقافية والاجتماعية".[2]

فهي تمثل القوة العالقة فيه تحركه وتوجهه وتحدد له كيفية ردوده تجاه ما يحصل، وتأثير الحياة الروحية على الإنسان يجعله لا يتوقف عن الإبداع والإصلاح والتجاوز، والرمز في الفنون الشعبية عامة والموسيقى الشعبية خاصته تظهر من حيث بنيتها. حيث تجعل لكل صوت أو إشارة أو حركة معنى رمزي فهي تشمل "التعبيرات الروحية كفنون الأدب الشعبي والموسيقى والرقص، وتشمل تعبيرات ووصفها محمد الجوهري، بأنها مثل الموسيقى والرقص، والألعاب الشعبية وفنون التشكيل....وغيرها"[3]

وعندما يكتشف المعنى في الرمز يجب على الفرد تعلمه حتى يكتسب صفة الجماعة بأتم معنى، فالغريب عن الرمز والجماعة التي تمارسه وعن قيمها وطقوسها، سيتجه حتما إلى الاغتراب داخل الجماعة، والرموز بها دلالات تاريخية، فالرمز في الرقص مثلاً في تواصله التاريخي فهو يحاكي الطبيعة والطيور، التي قادها عن طريق المحاكاة، "لقد أكد العلماء والباحثون النظرية التي مفادها أن بعض حركات الحيوانات والطيور هي مصدر الرقص وبوادره، لأن الإنسان البدائي كان يراقبها ويقلد

[1]–مرسيا إيلياد: صور ورموز، ترجمة حسيب كاسوفة. منشورات وزارة الثقافة. دمشق سوريا، 1998، ص10.

[2]–مصطفى محمد الشوركي: رؤية حديثة للرموز الشعبية، كلية الفنون جامعة حلوان، ب.ط. مصر، 2002 ص03.

[3]– المرجع نفسه: ص06.

حركاتها، وهو شكل يتم فيه خلق الصورة الفنية عن طريق الحركات والإيماءات أو الإشارة من لدن الراقصين بواسطة أو ضاع أجسادهم".[1]

ويتجاوز الرمز الفرد إلى الجماعة، فبدون الجماعة يتعذر تطبيق أوفك شفرات الرموز، وينعدم كل تفاعل وتفاهم واتصال، فهي نوع من أدوات التضامن الجماعي لمواجهة الطبيعة، كما يوضحه الرقص الجماعي عند الفرق الموسيقية، فهو يحمل دلالات ورموزًا معينة "فالرقص الجماعي عند بعض الدارسين يمثل العاطفة بما يصاحبها من ريح ورعد ومطر، إذ أن تحريك الجسم بما عليه من حلي وثياب يحكى صوت الريح، فيحكى الضرب بالأقدام على الأرض صوت الرعد، أما التصفيق فيقلد صوت المطر في حال نزوله، ثم يأتي الصباح إعلاما ببشرى نزول الغيث"[2] وهذا ما نلاحظه في الرقص الجماعي عند الفرق الموسيقية، فتكون أجمل الرقصات المعبرة هي الرقصات الجماعية التي يتفاعل معها الجمهور المتفرج إما المشاركة بالتصفيق أو الصياح الذي يكون بين فواصل الرقصات.

فالرمز في الثقافة الشعبة يتكرر بكثرة، لأنه متفق عليه في المجتمع المحلي، والتي تمثل التجارب، والقيم المشتركة التي تربط بين أفراد المجتمع، "فلا ينبغي أن ننسى ان استخدام الرمز ذاته أمر له دلالته العميقة، وأن تعبيرهم عن كل الاختلافات والتنوعات الكيفية الهائلة في الكون. يدل على مدى إتباع مدلول الأنعام عندهم. ومدى ارتباطهم بالطبيعة العامة للكون".[3]

كان الرمز يمثل الحياة عند الإنسان القديم، لأن كل شيء محيط به هو عبارة رموز، وكانت هذه الحياة بحسبه تتمثل في الإنسان الذي يحيا معها، في الموسيقى منتجه تلك الموجودات المرتبطة بالرموز. التي هي نابعة من حدس وانفعال خاص، مما جعل لكل صوت موسيقى دلالة على رمز معين، إذ يعبر عن الوحدات الفنية،"التي يختارها، الفنان الشعبي من بيئته لكن يحمل بها إنتاجه الفني،

[1]–الجيلالي الغرابي: في الرقص الشعبي المغربي: مرجع سابق، ص124.

[2]– عباس الجراري: في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة، ط1. الرباط، 1998، ص115.

[3]–فؤاد زكرياء: التعبير الموسيقى، دار مصر للطباعة. ب.ط. القاهرة، 2009، ص 15.

ويكسبه طابعا خاصا فريدًا في نوعه على أن يكون محملا بالقيم الثقافية والاجتماعية لبيئته. معبرًا عن أحاسيس الفنان ومشاعره مخلصا لعقائده وأفكاره."[1]

إن الرمز له علاقة وثيقة بالحياة الدينية والسحرية، أو يبدو ضربا من الرؤى السحرية، لأن الشيء الذي كان يواجهه كان يخلق فيه دهشة، فهذا السلوك الصادر عنه قصدي وله معنى ومغزى، يمثل تهيء نفسي للتلاؤم مع الوضع، وهذا ما نجده في الرقص الصوفي أو حتى عند الفرق الموسيقية الشعبية، لأن من مرجعياتها الأساسية الحياة الدينية. والطرق الصوفية التي كانت تسود الولاية في فترة الاستعمار وما قبلها، وفي التطور التاريخي:" تمثل هذه الظاهرات الثقافية الدينية الروحية التي استوجبت انفتاحا ضروريا على الفضاء الاجتماعي. وذلك خاصة عند إقامة الاحتفالات ببعض المناسبات الدينية، فتم إدخال نمط المديح الديني للأنبياء والأولياء الصالحين، واعتمد في ذلك على الآلات الموسيقية"[2]، إذن هذا التأثير المحتوى للرمز يهدف إلى التأثير على الأشياء، الخارجية بوسائل معينة، بهدف إضفاء كيفيات معينة متوقعة على ما تمنحه إياها الذات الإنسانية.

4-الطقوس في الموسيقى الشعبية:

لقد تعددت مفاهيم الطقس إذ يصعب تحديد مفهوم الطقس لأنه يرتبط بالجانب الديني الروحي أكثر ما يرتبط بمواضيع أخرى، فهي متنوعة ومعقدة، فيتمثل أيضا في العادات والممارسات والتقاليد. فيعرفه Jaune Mais onneave في كتابه السلوكات الطقسية "الطقس يحمل عموما معنيين احدها خاص يدل على الممارسة أو الحفل الديني، والآخر عام يدل على العادة أو التقليد".[3]

[1]- حسين علي الشريف: الرمز في الفن التشكيلي الشعبي، مجلة الفنون الشعبية، العدد 2 سنة 1965، ص 94.

[2]- محمد الكحلادي: مدخل إلى فنون السماع الصوني بالغرب الإسلامي، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 6. 2009. ص 139.

[3]-Jean Maisonneve : Les conduites rituelles , Pu FParis 2éme edition, 1995. P3.

أما من الناحية اللغوية يشير القاموس الجديد للطلاب أن الطقس:"هو طريقة وغلب على الطريقة الدينية، بمعنى النظام والترتيب وإقامة الشعائر"[1]

وبهذا يصبح الطقس الأسلوب الذي ترتب به السلوكات الدينية، والتي عادة ما تكون احتفالية يتخللها ممارسات يسيطر عليها الطابع التنظيمي، دون أن نغفل الجانب الجسدي للطقوس، كما يمكن أن يتسع معناها ليشمل السحر والشعوذة.

أما التعريف الشامل للطقس فنجده عند كل من Michel Perrin وآخرون فيقدم لنا تعريف وافي لمعنى الطقس ويعرقونه كالتالي: "هو مجموعة من الأفعال والحركات والأقوال والأشياء المقننة والتي تمثل مجموعة من التمثلات التي تتكرر كل مرة عندما تحدث بشكل عرضي، أو عادي، أحداث أو ظروف في مجتمع ما".[2]

إلاّ أن جون ميزوناف قدم تعريفا أشمل ومخصص في نفس الوقت فهو يربط بين الرمز والطقس والجسد. فهذه العناصر لا بد أن تتوفر ليحدث الطقس إذ يقول "إنه عبارة عن نسق مرمز للممارسات تحت شروط محددة للمكان والزمان ذي معنى معيش وقيمة رمزية بالنسبة للفاعلين والمشاهدين، والذي يتطلب وجود الجسد، إضافة إلى نوع من العلاقة مع المقدس"[3]

فما يجلب الانتباه بالنسبة لهذا التعريف هو ضرورة حضور الجسد، والطابع الرمزي للطقس، والكيفية التي يتم بها أداء الأنشطة المقدسة وتنظيمها في إطار احتفالي، مؤشرا آخر بالنسبة للتعريفات المقدمة التي تشير إلى مجموعة من القواعد التي تنتظم بها الجماعة، "وإذ كانت هذه الجماعة رمزية،

[1]–على بن هادية، بلحسن بليش الجيلالي بن الحاج يحي، القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي مدار، ألف بائي، ط7، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991، ص

[2] -François Gresle, Michel panoff, Michel Perrin. Pierre Tripier : Dictionnaire des siences humaines, Anthropologie, Sociologie. Fd Nathan paris 1994 p326.

[3]–زازوي موفق: الطقوس الجنائزية في منطقة تلمسان، رسالة ماجستير. تحت إشراف شايف عكاشة، قسم الثقافة الشعبية. جامعة تلمسان 2001/ 2002 ص36.

فإن الذي تعكسه هو استمرارية الحقائق الاجتماعية البسيطة كالانسجام والتضامن والروح الاجتماعية"[1].

ويبقى الطقس حدث اجتماعي علني له معاني ورموز ثقافية يتألف من سلسلة من النشاطات والطقوس، وهو طرق تابثة يواجه الفرد والمجتمع من خلالها الوجودية، وللطقس وظائف ظاهرة للعيان وهي المعروفة للمشاركين في نشاط اجتماعي محدد، وهي الأهداف الواضحة التي يتم من اجلها الطقس. وتوجد وظائف خفية غير علنية لا يعرفها إلاّ المشاركون ذات معنى معين، يتمثل ذلك في المظاهر الاحتفالية التي تعتمد على الموسيقى كأحد الوسائل الأساسية في تشكيل هذه المظاهر "وفي إطار الاحتفال هناك تغير في مظاهر الثقافة الشعائرية، وفي المضامين الاجتماعية، ذلك أن قياس الزمن حسب "Hubert" في دراسته للطقوس يرى أنه يمكن استخدام المقدس، والاتزان حيث قيلا زمان جاء صاحبها في أي احتمال ذلك "Marsel Mauss" يبين الزمن في الدين والسحر، ويبرز الأصل الاجتماعي لمقولة الزمن، على أساس الموجبات الاجتماعية".[2]

فالمجتمع مسرح يومي تؤدي فيه الأدوار منتظمة وفق طقوس تفاعلية. محافظين على أساسيات قواعد التفاعل البشري، والحياة الجماعية، تنهض على ضروب من الموسيقى الشعبية، التي تؤدي وفقها التفاعلات التي تَخْضع تلك الممارسات الطقوسية إلى ترجمة حياتية عن طريق الرقص والغناء والعزف، فهي تخضعها على جملة من الشعائر سواء كانت دنيوية او مقدسة، فالأول يكون خارج العتبة للإعلان عن بداية الاحتفال، أما الثاني يكون داخل الفضاء الطقوسي، حيث يكون متهيأ للرقص والغناء والعزف، التي ترمز إلى التقاليد الطقوسية "ذلك الارتباط المتين منذ البداية بعالم العقائد والطقوس التي هدفت بالدرجة الأولى إلى إشباع الحاجات الاجتماعية، والنفسية والروحية، فظهرت

[1]– نسيب يوسف: الثقافة الشفوية ومهرجان الجزائر، ملتقى الجزائر، الجزائر. ب ط، 1966 ص 32.

[2]– البشير العربي: أنثروبولوجيا التراث، المغربية للطباعة والنشر والإشهار ط1. تونس 2008. ص197.

هناك علاقة وثيقة بين الشعر الغنائي الذي ارتبط دوره بالرقص والموسيقى والطقوس ترتبط أكثر من غيرها ارتباطًا وثيقا بالعالم الروحي والطقوسي والسحري"[1].

وتخضع ممارسة الطقوس إلى جملة من الشعائر والمراسم المعقدة تترجمها رموز الجماعة القولية منها والحركية، بحيث تخضع الموسيقى الشعبية لقواعد طقسية منتظمة متعارف عليها لدى أفراد الجماعة، مما يعطى الممارسة فعاليتها سواء كانت نغمية لحنية أو جسدية حركية. وكما أسلفنا الذكر أن الرقص من الممارسات الذي يعتبر من أكثر المكونات الموسيقية الذي يعتمد على الطقوس، "فالرقص يرتبط بالتعامل الديني والسحري، ويلعب دورًا أساسيا ومهما في العقائد والطقوس والمعتقدات. ونحن نجد هذه الممارسة الدينية والسحرية، في الصلوات والعبادة، وعند تقديم الأضحية...وخلال الطقوس السحرية، والاحتفالات. الولادة والختان والتأهيل ومراسيم الوفاة والدفن".[2]

ونعتقد بان فعل الطقس هو المنطلق الذي ساهم في التطور الدلالي لرمز الموسيقى الشعبية، ومن هذا يمكننا التمييز من خلال الوظائف الدلالية التي تؤديها المكونات الثقافية للموسيقى الشعبية من عزف وغناء ورقص إضافة إلى اللبس وطريقة الفرجة ويتجلى في إحالة المشاهدين إلى معنى المشاركة الطقسية سواء بالرقص أو التصفيق أو إطلاق بعض الأصوات التي تكون لها صلة بعض الأمور الغيبية، أما الغناء فهو يعتبر شعرا لكن هذا الشعر هو "نداء سحري يصوغ المطالب الجماعية التي يتقدم بها الإنسان إلى الأشياء، ويثيرها فتظهر، وتكون وتنحس بفعل الكلمة. والجملة الشعرية تلفظ في صيغة الأمر، والشاعر يتحكم في الزمن. ويتحدث عن المستقبل بصيغة الماضي وما يلفت انتباه الباحث في هذا المجال هو الألفاظ في كثافتها".[3] ووظيفته الدلالية هنا ترمز بصفة عامة إلى

[1]- محد الكحلاوي: مرجع سابق، ص 147.

[2]- إبراهيم الحسن: مرجع سابق. ص61.

[3]- مبروك المناعي: مرجع سابق ص 54.

الاقتراب من كيان ما، أي أن الهدف المقصود أصبح قريبًا من خلا عملية التكرار. لأن التكرار هنا هو عملية توكيد لبلوغ الذات أهدافها.

5-التكرار في الموسيقى الشعبية:

يعتبر التكرار من بين الوسائل الموسيقية البارزة التني تضفي على النص الشعري إيقاعيا مميزًا.

فالشاعر يتفاعل دائما مع الأصوات والكلمات مدفوعًا بذلك إلى الإيقاع كما يقول عبد المنعم تليمة "إن نزوع الإيقاع إلى التشكيل يبين ويتضح بشكل الكلمات له، وهو الذي يكسبها مواضعها في أنظمة لغوية تحقق بنية القصيدة ودلالتها الرمزية".[1]

وبالنسبة للموسيقى الشعبية نلاحظ تكرار بعض النعمات بعينها وفي أنماط محددة كالسبايسية، التعريشه...كذلك في الغناء تتكرر بعض الأصوات في مواقع يعنها المغني، وهذا من أجل تحقيق النظام البنائي للأبيات الشعرية. وللتكرار وظيفتين أساسيتين، "إحداهما وظيفة تأكيد والحاح، ربّما تكفل بتجسيمها في تقديرنا شعر الغزل خاصة. ولا سيما ما كان ناجما عن الخيبة في الحب واليأس، بالمرارة، كما يهدف التكرار إلى الاستعطاف والاستمالة بواسطة الإلحاح في التظلم. أما الوظيفة الثانية للتكرار فهي وظيفة التعزيم أو الرقية اللفظية، وهي وظيفة يصطلح التكرار الشعري في نطاقها، بإشارة الأشياء والأشخاص والظواهر بغية حملها على الانصياع. للعزم الذاتي المغلق على الشعر".[2]

والمراد بهذا القول أن التكرار عامل ضروري فهو وسيلة من الوسائل الشعرية التي قوامها تأثير الكلمة والنغم. والإشارات سواء كانت حركية أو صوتية، "فهو تكرير منتظم أو يكاد لوحدات لسانية

[1]- عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة، ط1 القاهرة، 1798. ص112.

[2]- مبروك المناعي: مرجع سابق، ص52.

يدركها الزمن. ويظبطها القيس، يتنزل البعض منها في مواضع مرسومة، يصاحب الوزن حرياتها، وهي الوحدات المقيدة المشروطة. ويتنزل بعضها الآخر في مواضع حرة وهي الوحدات الاختيارية".[1]

فالتكرار أحد علامات الجمال البارزة، وهو مصدر دال على المبالغة، ويراد به التكثير في الأفعال، بالمعنى العام الإعادة. ظاهرة تنظيم الكون والوجود والطبيعة وجسم الإنسان قبل أن تكون ظاهرة في الفنون المختلفة.

فالتكرار في الموسيقى الشعبية متمثل بشكل ثنائي بين الشعر والموسيقى ثنائية (غناء/ موسيقى) أو (رقص/ موسيقى) وفي بعض الأحيان عند بعض الفرق الموسيقية خاصة فرقة العرفة فإنها تمارس عند التكرار لكن بثلاثية (موسيقى/ غناء/ رقص) وتجسد في كثير من الرقصات وأهمها رقصة أحيدوس. التي تعتمد على تكرار إيقاعي موسيقى خاص.

وفي بعض النصوص نلاحظ أنهم يلجؤون إلى التكرار لاستعماله بصيغة فنية في النص الشعري، لدوافع قد تكون نفسية أو قد تكون فنية. "فالإيقاع الموسيقى هو الخاصية الأساسية التي تقارب بين الشعر وفن الموسيقى، بعينها، فهذا أمر بالغ الصعوبة، لأن الشعر لا يقدر على منافسة فن الموسيقى الحقيقي بغناه الصوتي وانتظامه ووضوحه، إن المقصود من الموسيقى في الشعر. هو الانسجام والتناسب أي الإيقاع الموجود في عالم المعنى للكلمة. والانسجام أو التناسب هو شرط ضروري لتحقيق وحدة، الموضوع الذي هو واحد من الخصائص الأساسية للفن فبدون الانسجام بخفت الجمال ويتبدى مكانه قبح الكلام"[2].

إن التكرار يحمل من الخفة والجمال ما يترك له أثرًا جميلا في النفس، حيث أخذت الموسيقى الشعبية هذه وسائل لتحقيق الأداء، ومن هذه الوسائل كما ذكرنا سالفا استخدام التكرار أو تضمين

[1]–ناصر عبد الرحيم حسين: العناصر الموسيقية في أشعار الشعبي "كجوهر" مجلة كلية الآداب، جامعة جلوان، العدد 26 سنة 2009، ص 245.

[2]– المرجع نفسه ص3.

القصيدة أحدى الأغاني أو الأهازيج الشعبية، خاصة القصائد الدينية التي نمس فيها نوع من التكرار المذغّم لكثرة تعدد الألفاظ عن طريق التكرار والجناسات مردّة الرغبة في أن تستنفذ من اللفظ كامل القوة السحرية التي تكمن فيه وكامل شحنة النجاعة المرجوّة منها".[1]

لقد جعل المستغلين على هذا الضرب للتكرار معاني متنوعة وذلك حسب الغرض الذي يطرقه الشاعر، فمثلا التكرار في الغزل العزاب والشوق، والمديح الديني، عذاب وجراء. جنة ونار، وللتكرار مكانة خاصية في المسيح حيث "يطبع الغناء والرقص كما يؤثر بقوته وشخصيته على الرصيد وتحتل بعض الإيقاعات موقعا متميزًا داخل صيد الزاوية لدرجة لا يمكن معها إعقال تلك الإيقاعات، دون أن يسقط البناء الموسيقى والنفسي الرصيد بكامله."[2]

ولا يخفى ما للتكرار من مزايا فنية سواء من حيث تأثيره في المعنى أم من حيث تأثيره في الموسيقى. فضلا عن الدلالة النفسية، إلى جانب أثره في تقوية النغم. فالإيقاع الصوتي الذي يخلفه تكرار جرس الحروف والكلمات. تظهر القيمة النفسية التي يعبر عنها من خلال العناية بتكرار لفظة معنية أو مقطع معين.

[1]– مبروك المناعي: مرجع سابق، ص 43.

[2]– أحمد عبدون: البعد الصوتي في الممارسة الموسيقية الشعبية بالمغرب، الموسيقى الشعبية المتوسطية، جامعة الشريف الإدريس، ب ط، الحسمية، 1990، ص 27.

المبحث الثاني: الأدوات المستخدمة في العروض الموسيقية وأهميتها.

1-الآلات الموسيقية:

إن الموسيقى كيفما كان نوعها وأسلوبها فإنها لا تتم دون آلات موسيقية يؤدي بها صاحبها الأنغام الموسيقية بل إن العزف الموسيقى هو الذي يحرك الراقص. ويبعث فيه الحماس ويدفعه للتفاعل والانسجام والتناسق مع تلك الأنغام المنبعثة من مختلف الوسائل التي يختص بها الغناء والرقص. إذ يلعب "الميزان" دور الإيقاع في الموسيقى الشعبية "بحيث يعمل على التوفيق بين مختلف الآلات الموسيقية المستعملة ويضمن انسجام الإيقاع فأدنى هفوة أو خلل قد يحدث السقوط، فالمسؤولية الكبرى تقع على عاتق "الدرابكي" الذي له مهمة شد الميزان بمعنى التحكم في الإيقاع"[1] وصفة الدرابكي في فرقة العرفة هو الضارب على آلة "أقوال" أو ما يسمى "بالقلوز" أما عند الفرق الأخرى ما يطلق عليه "القلال" إذ أن بعض الفرق تستغني عليه مكتفية بآلة البندير.

والآلات الموسيقية تختلف من فرقة إلى أخرى حسب نوع الغناء والرقص الذي تؤديه وكذلك حسب اختلاف المناطق " حيث تعتمد الانتماءات للأمكنة على ممارسات وإنتاجات ثقافية، تبدو كما أنها المرجع الأساسي في تصور جمهور موسيقى الشعبية وتصبح بالتالي المنطقة صورة، فالممارسات تعمل على التعريف بالمكان الذي ينتمي إليه الممارسون ونموذج للانتماء والاندماج الاجتماعيين المؤسس على المكان وطريقة العيش فيه والذي تغذيه الذاكرة الجماعية التي تواصل مفعولها رغم الصعوبات التي تواجهها".[2]

وكان لعلم الآثار أهمية بالغة في تحديد المسار التاريخي للآلات الموسيقية والكشف عن المخلفات المادية واستنطاقها. والكشف عن تلك الآلات التي لها علاقة بالنشاط الموسيقى. ومعانيه

[1]- فتيحة قارة شنتير: الشعبي (خطاب، طقوس، ممارسات)، منشورات أبيك ب.ط. الجزائر. 2007، ص 43.

[2]- المرجع نفسه، ص 154.

المواقع الأثرية التي استخرجت منها القطع لربطها ذهنيا بمحيطها. وإيجاد علاقة ترابطية وتصورية بين استعمال الآلات الموسيقية أو الموضوع الموسيقى والواقع القائم "فقد شهدت بلادنا العربية مجموعة كبيرة وواسعة من الأعمال والحفريات الأثرية التي أسفرت نتائجها عن نتائج باهرة كانت منها مجموعات نادرة من القطع الأثرية والكتابات المسمارية المتنوعة. والمنحوتات التي تقدم الدليل الساطع على وجود الآلات الموسيقية، وتبين تطورها وأشكالها المختلفة"[1]، والآلات الموسيقية عند الفرق الموسيقية الشعبية بولاية تلمسان تنقسم إلى قسمين آلات هوائية وتتمثل في المزمار المزدوج والناي والآلات نقرية وتتمثل في البندير، أقوال، القلال.

وتبرز أهم الإشكاليات في هذا الموضوع هو تعقب الآلات الموسيقية الشعبية بولاية تلمسان إذ من الصعب تحديد أصل تلك الآلات إذ أنها تنتمي إلى التراث البشري، ومدى أهميها في الأساليب الموسيقية إذ يقول الفرابي في مؤلفه كتاب الموسيقى الكبير "إنه جرى اختراع الآلات لتصاحب وتعني الموسيقى الصوتية التي كانت قد مرت من قبل في عملية طويلة من التطور وفي التسلسل الذي وضعه الفرابي، تقف الآلات الوترية وآلات النفخ في المستوى الأعلى، تتبعها الطبول وآلات النقر. ويأتي الرقص في أسفل القائمة ومن بين الآلات اللحنية أعطيت الأولوية للرباب وآلات النفخ على كل الآلات الأخرى سبب قدرتها على تحديد الأصوات، مما يشير إلى أنها الأقرب إلى الصوت".[2]

فبعدما عرف الانسان كيف يستخدم صوته في ترتيب وتنظيم عبارات أو جمل موسيقية ولو بأبسط صورة يمكن تخيلها، أي عرف كيف يغني مترنما في صياغة موسيقية لمقاطع لفظية بحروف، كون منها عبارات وكلمات، ..فكان من الضروري بعد ذلك البحث عن وسائل وادوات أخرى مصوتة كذلك، يمكن ان تصبح مساعدة للأداء الغنائي، حين يعجز الصوت البشري عن تحقيق الكفاية،

[1]– علي القيم: مرجع سابق. ص73.

[2] -Erlanyer .R:de la musique Arabe. Parie. Bvols, 1930. P59.

والكفاءة التي يرجوها، وتساهم في تضخيم الصوت لكي يملأ الفراغات والمساحات وأيضا لكي يستطيع أن ينقل أحاسيسه إذا عجزت الكلمة عن ذلك، لذلك صنف الفرابي الصوت في المرتبة الأولى، وجعله أهم وسيلة عرض موسيقية، لأنه وكما يوضح صالح عبدون في كتابه الثقافة والموسيقى عن أهمية الصوت البشري وتسبيقه عن الصوت الآلي لأنه يرتكز في هذا على أن الموسيقى الغنائية هي من سبقت بالظهور :"سبقت الموسيقى الغنائية الموسيقى الآلية في ازدهارها بزمن طويل. بل يمكن القول أن ازدهار الثانية لم يأتي إلا ليفي باحتياجات الأولى فالملحن إنما يجد لديه كلامًا منظومًا فيختار طريقة تصلح لأن يصوغ موسيقاه فيها بما يلائم هذا النظم. وتتوقف نتيجة مجهوده، هذا بجانب كفاءته من الناحية الموسيقية على مدى ما يصيب من فهم للألفاظ الواردة في الموضوع وروح مؤلفها".[1]

والموسيقى ليست مجرد صوت في حركة وإنما تشمل أيضا الأفكار وانفعالات وحتى فلسفات الحياة، ولا شك أن ارتباط الموسيقى الوثيق بمجال الشعور والانفعالات هو من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى برهان لأنه ارتباط يظهر حتى في الانفعالات الأولية التي تثيرها الآلات الموسيقية في المتلقي على نحو مباشر، فالتعبير بالآلات الموسيقية يعني القدرة على إثارة حالات شعورية متنوعة دون أن تعبر عن أي شيء جزئي أو محدد.

من قبل تلك المشاعر التي نمر بها أو نؤلفها. باعتبارها مشاعر جزئية ذات دوافع معينة. أي أنها ببساطة تعبر عن صورة الشعور، "فتشكل الآلات الموسيقية احد عناصر التراث الثقافي للمجتمعات الإنسانية. ولا تحصر وظيفتها في إنتاج الأصوات فقط بل أيضا في تبادل الخبرات ونشر القيم الفنية والثقافية"[2]

[1]– صالح عبدون: الثقافة الموسيقية، العالمية للطباعة والنشر ب. ط، القاهرة، 1956 ص101.

[2]–أنس المؤدب: الثقافة الموسيقية في تونس خلال الفترة البونية والرومانية، رسالة دكتوره في علم التراث– تحت إشراف محمد قطاط، جامعة تونس، 2007– 2008 ص27.

وتمثل الآلات الموسيقية أيضا "التمظهر المادي الملموس للتراث اللامادي، وهي وثيقة وشاهد عيان على الثقافات والتعابير الموسيقية التي تمر عبرها وتستخرج من لدنها وتتجدد بفضلها"[1]، وتعد في نفس الوقت قطعة فنية تحمل عدة مضامين، لأن فن صناعة الآلات الموسيقية يهتم أيضا بالبعد الجمالي للآلة الموسيقية لأن ذلك له أثر بالغ على المظهر الخارجي الجمالي للفرق الموسيقية.

يرى الباحث "اندري شافنار" أن الآلات الموسيقية مادة أساسية لفهم تاريخ الموسيقى على كونها محملا للصوت الفيزيائي فهي تتضمن الثقافة المكيفة لاستخراجه وتنفيذه كما لا تتبلور وظيفتها الفعلية إلا سيطرة الموسيقى عليها وإخضاعها لإرادته الفنية أي التحكم في صفتها الرئيسية. وتنفيذ حاجياته اليومية تبعا لمجال نسقه الثقافي الموسيقى.[2]

تمكن دراسة الآلات الموسيقية من تقييم المستوى المعرفي الذي بلغته هذه المناطق السكانية التي استعملها، فمعرفة كل هذه المواد المصنوعة منها تحيلنا إلى فهم المكون الطبيعي والثقافي، لأن الآلة الموسيقية إحدى أهم مميزات الفرق الموسيقية، وبمعرفتها ومعرفة كيفية العزف عليها، تحيلنا إلى الثقافة المتوارثة لأهل هذه المنطقة. ومن جهة أخرى هي تعبر عن رابط الانتماء بين أفراد الشعب أو الجماعة الواحدة، ونقلها وإظهارها للشعوب الأخرى، للتعرف على ثقافتها وأصالتها العريقة، وذلك لترسيخ وتعريف الأمم الأخرى بالنغمات التي تعتبر بالمفاتيح السرية للنوع الموسيقى. لأنه من الطبيعي أن تكون الآلة الموسيقية متاحة للإنسان في المكان الذي يستوطنه. لأن الموسيقى الآلية ترتبط بالدرجة الأولى. بوظائف اجتماعية ودينية ومناسبات وطقوس محددة، أما الفرد ففي العادة يقتصر دوره على الغناء وتنظيم الأداء. وضبط الإيقاع:"وفي هذه الحالة يصبح شخصا له أهميته الخاصة ومقدرته غير العادية التي نؤهله لأن يصبح مميزًا هو الآخر، ويصبح دون أفراد جماعته متفرغا لأداء دوره، وتجويدا

[1] -Geneviève DOURNON et autres: Guides des musique et des instrumentes traditionnelles , Unesco Puf, 2éme édition, 1996, p 5.

[2] -André SCHAEFFNER : origine des instruments de musique. Mouton Éditeur, Maison de sciences l'homme, 3éme édition , Paris 1980. P.305.

مكاناته بشكل مستمر، لذلك خرج في هذه الحالة عن خاصية الأداء التلقائي الفطري وأصبح بذلك محترفا"[1].

تعبر الآلات الموسيقية على جمل من الألحان والإيقاعات التي لا تخضع إلى أي قاعدة علمية موسيقية فهي لا تعطى مفهوما هارمونيا ولا نقاطيا، فهي جملة من الألحان الموسيقية الحرة. المتوارثة عن طريق عملية السماع. ولكن مع ذلك فهي تشكل مظهرًا فنيا ناتجا عن قدرة الحضور الذهني في عملية ارتجال، من قبل مختلف العازفين، "فإنها بالنظر إلى شكلها تنقسم إلى عدة أنظمة متباينة من حيث نوعية أصواتها وإيقاعاتها وتقنياتها الفنية. ومن حيث أدواتها وقواعدها الفيلولوجية، ووسائلها التطبيقية والتعبيرية، وأبعادها ومفاهيمها الجمالية ووظائفها الاجتماعية....وذلك بما يتماشى مع عبقرية وخصوصية الشعوب والمجتمعات، ومع ما يتناسب مع حاجياتها الحقيقية"[2].

ويبدو واضحا أن الآلات الموسيقية ضرورة ملحة للموسيقى الشعبية وللدارس أيضا فمن خلال فهما يمكن أن يتحصل على فهم أعمق للتراث الموسيقى من غناء ورقص، الذي ترعرع في مناطق لها تاريخ عريق، فهي تعمل بمثابة تجميع للمعلومات، وطرحها في فضاء ثقافي اجتماعي له صلة بالجانب التعبيري عن هذه المجموعات .

2)الملابس:

هي تلك الملابس التي تعبر عن هوية جماعة محلية من الناس. وتعبر عن علاقات الفرد مع باقي أفراد المجتمع. وعن موقعه ضمن تلك الجماعة. وإذا شبهنا نظام الملابس باللغة جَاز لنا أن نقول أن الملابس الشعبية هي "اللهجة" المحلية الدارجة للملابس، ذلك أن اللهجة والملابس الشعبية تتصفان كلتاهما بالمحلية: "فاللباس يقدم الجسد في الصورة المثلى لتذوقه لأنه يشكل مادة خام لتحليل البنية

[1]– فتحي عبد الهادي الصنفاوي: مرجع سابق ص73.

[2]– محمود قطاط: مكانة الموروث الموسيقى في تحديد الهوية (قضايا الموروث والتحديث الموسيقى: انثروبولوجيا وموسيقى، مرجع سابق ص22.

الثقافية. من خلال لونه وشكله، وطرازه المجدد، وقدرته على الإثارة بحسب الجودة والأصالة وهو لا يخفى حقيقة الجسد الفعلية فقط بل يعيد تركيبها، من خلال التواصل مع لونه وشكله المميز، وتأكيد الانتماء إلى المجتمع الذي يضمنه، والتاريخ الذي لا ينفصل عنه ثقافيا"[1].

ولكن لكل منها انتماء ثقافي وتكون مميزات اللباس عند الفرق الموسيقية عادة ظاهرة بارزة بحيث تعرف الآخرين سهولة على الحماسة الشعبية التي ينتمي إليها. وتعرف أفراد الجماعة نفسها أنها مرتديها ينتمي إليهم، وما يسمى أساسا شعبيا لا يكون بالضرورة مصنوعًا من قبل الشخص نفسه، أو من قبل أفراد الجماعة نفسها بل قد يكون من تصميم أجنبي وإنتاج موحد لأنه إنتاج للجماعة.

فإذا كانت الملابس لا تستجيب لمتطلبات البيئة الطبيعية فقط بل كذلك لمتطلبات وقيم وقوانين وتوقعات المجتمع أو الثقافة التي تستعمل فيها فإنها (أي الملابس) تحتوي أو "تجسد" الكثير من المعاني الثقافية، ويمكنها أن تتحدث أي يمكن ترجمتها، وهذه الألبسة تمتاز بتعدد الألوان من أبيض وأصفر، واحمر، " وهي ألوان يحبذها أصحاب الغناء الشعبي"[2].

إن فهم وترجمة الملابس يتم عن طريق معارف خاصة بتلك الثقافة، وتتحول هذه الاستجابات بالتدريج إلى رموز اعتباطية تقليدية كما هو الحال مع اللغة المنطوقة أو المحكية وبذلك تكون الملابس نظام اتصال أو تبادل أو معان أو وسائل على مستوى الجماعات ذات الثقافة المشتركة وليس على مستوى الفرد أو على مستوى بني الإنسان ككل، "الألبسة من الأمور الجوهرية، ويجب أن يكون اختيارها مناسبا حتى يتمتع الراقص والعازف بمطلق الحرية في الحركات"[3].

[1]- بركة بوشيبة: ممارسات فولكلورية. رقصة موبي الشعبية، مرجع سابق، ص133.

[2]- سمير بشة: التثاقف والمثاقفة في التجارب الغنائية الركعية في تونس (1856- 1998) أطروحة دكتوراه. تحت إشراف محمد زين العابدين، جامعة تونس- توني. 2007/ 2008.

[3]- المرجع نفسه: ص278.

وما يجعل اللباس شعبيا لائق بالموقف الموسيقى ويتماشى مع تقاليد المجتمع، هو أن الفرد يكون قد أجرى عليه تغيرات وإضافات ولبسه مع ملابس أخرى وبطريقة أخرى أو مختلفة، بحيث يظهر هذه التغيّرات وضوح انتماء الشخص إلى جماعة شعبية، معينة، وتكون هذه التغييرات والإضافات وطرق الاستعمال التقليدية والمتوارثة شفويا، ومميزة بمجموعها لتلك الجماعة الشعبية.

والملابس المحلية التقليدية التي كان يرتديها سكان المنطقة سواءًا في واد الشولي أو أولاد أنهار أو مسيردة فهي تمثل نموذجا واضحا للعلاقة التقليدية بين القبائل الأمازيغية والعربية ويتكون هذا اللباس من البرنوس، والسروال، الفضفاض والقبعة، والعامة بالنسبة للرجل و "البلُوزة" بالنسبة للمرأة وكذلك إلى المنديل والفوطا- وغيرها من الألبسة.

ومن الملاحظ أن هناك تغيرات في طرأت على اللباس خاصة عند فرقة العرفة التي كانوا يرتدون الحايك ما يشبه كثيرًا السلهام وهو عبارة عن قطعة قماش ذات اللون الأبيض المخطط الطّويل. يلتحفون بها أما العازف على آلة المزمار فكان يتميز عن باقى أعضاء الفرقة بارتدائه للقرفطان ذو اللّون الأخضر. وذلك لمنحه إشارة القائد. بالإضافة إلى القشابة (العباءة أو القندورة) وهي أسماء متداولة بين أهالي المنطقة.

كما كانت الفرقة ترتدي السروال العربي العريض والبلغة والعمامة. لكن هذا اللّبس تغير بمرور الزمن. كما نجد عدة ألبسة متشابهة بين الفرق. والتي تشير إلى التقاء الثقافات. "باعتبار اللباس صورة عاكسة لتطور وازدهار المجتمعات عبر الزمن مع المحافظة على الأصالة والعراقة يسعى سكان المنطقة إلى إحاطته بعناية خاصة لماله من أهمية بالغة في ترسيخ الهوية".[1]

فالملابس والأدوات المصممة تساعد على شكل الفرق الموسيقية من خلال التفصيل واللون، والملابس ترتبط عادة عند تكوين الشخصية بالعصر وبطريقة التفصيل والمجتمع، وهي من أهم وسائل

[1]- مبخوت نصيرة: فن القول في منطقة النعامة. دراسة في الأداء والإيقاع، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تحت إشراف، مغنونيف شعيب، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2009، 2010، ص118.

تنفيذ العرض "حتى أبسط الوسائل تتساوى في تحقيق هدف فني بحيث تجند نفسها للتعبير من خلال تلك الوسائل".[1]

الملابس والأدوات في العرض الموسيقى هي شركة للفرقة أو امتدادلها، فالفرقة عند ارتدائها لهذه الأزياء تعطيها نوعا من الحياة، تبرز صفاته وماهيته، كما تدعم بقوة حركته الأدائية، ومن بين مكونات اللباس نجد:

أ–العباءة (القندورة): هذه أسماء استخدامها أهالي المناطق والاختلاف في التسمية يختلف لاختلاف اللهجة الثقافية، فمثلا نجد المصطلح الشائع عند فرقة العرفة "القشابّية" وهو رداء من القماش ذو اللون الأبيض الناصع، كما يتميز بذراعين ضيقتين، وكمّا متين طويلتين. أما عند فرقة أولاد انهار فهو "رداء" واسع من القماش الرفيع فضفاض طويل يصل إلى حد الكعبين مفتوح من الأمام إلى غاية الصدر يتميز بذراعين واسعتين لهما كمان قصيران".[2]

هذا النوع من اللباس كان ولا يزال متداولا لدى سكان المناطق باختلاف أنواعه حيث يمتلك اغلبهم هذا الرداء، لأنه يلبس في المناسبات الدينية بمختلف أنواعها، ويرتديه البعض حتى في غير هذه المناسبات، "ويمكن القول بأن العباءة هي ثوب مغاربي"[3]، حيث أنه يوجد في كل بلدان المغرب العربي مع بعض الاختلافات في التسمية والتفصيل والخياطة، وليس الفرق وحدها من تردي هذا النوع من اللباس بل حتى الراقصين يفضّل أن يرتديها. إذا لم نقل أنها إجبارية. وذلك لأن حركات الراقص وجماله ومميزاته وخاصية قد لا تظهر وتتجلى للمشاهد أو المتفرج بين دون لباس، الألوان هي اللغة الثانية في طقوس اللبس، فالألوان في الجسد الراقص تكون معبرة أكثر منه. تلك الألوان التي لها دور

[1]– بيرى براد: حرفية المسرح، ترجمة، رأفت أخنوخ الريوري، مركز كتب الشرق الأوسط، ب ط، القاهرة، 1962. ص15.

[2]– محمد بوترفاس: الرقص الشعبي خصائصه وأنواعه. منطقة أولاد نهار نموذجا. رسالة ماجستير، تحت إشراف شايف عكاشة، قسم الثقافة الشعبية جامعة تلمسان. 2006/ 2007 ص 104.

[3] - Benechenhou A :Connaissance du Maghreb Notion d’ ethnographie d’histoire et de sociologie , FP de l’armée populaire. 1971. P287.

هي الآخر في طقوس هذه الليلة. دورها في جلب واستحضار تلك القوى الخفية، "هناك ارتباط بين الألوان واللاشعور الخاص بالمتلقى وأيضا التكوين المزاجي لكل شخص وهذه القيم الترابطية من اللاشعور والمزاج الشخصي لها تأثير قوي على استجابة فرد معين لعمل فني معين دون غيره بالرغم من هذه القيم الترابطية من القيم الجمالية للون كقيمة مجردة مطلقة فكما انه يمكننا أن نؤلف من الدرجات الصوتية انسجاما وفقا لقوانين معينة فكذلك يمكن ان تؤلف مجموعة من ألوان الطيف إما انسجامًا لونيا أو عدم انسجام"[1] عبرها يجول الفرد في عالمه الخاص. وكل شخص له لونه المعبر عنه، المعبر عن ثقافته.

-العمامة:

هي قطعة من القماش الخفيف لا يتعدى عرضها المتر الواحد، بينما يبلغ طولها حوالي ثلاثة أمتار، وأحيانا أكثر أو أقل. يستعملها سكان المغرب العربي منذ القديم لغطاء الرأس لا سيما البدو منهم، كما ان لونها يختلف من منطقة إلى أخرى. غير أن المستعمل والشائع عند أهل المنطقة عموما هو اللون الأبيض الذي يتميز ببياض ناصع، أو عند بعض الفرق اللون الأصفر وتضع الفرق العمامة على رأس كل فرد لكونه لا يمكنه أن يؤدي وظيفته في الفرق إلاّ بها. لاعتبارها من أهم اجزاء بدلته، فاللون الأبيض كما نعرفه هو لون الصفاء والنقاء كما عبرت عنه رولان بازت هو "ضمان القوة، قوة غير محمولة. وغير احتقانية، وغنما قوة هادئة بيضاء. واعية"[2] أما اللون الأبيض فهو لون الشمس. الإشراق، وأيضا يعطى إشارة للفرق ذات الأصل الأمازيغي والألوان والأصفر ذات الأصل العربي.

[1]- عاطف محمد السعيد زرمية: أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة. ط1، حلوان، مصر، 2000م. ص85.

[2]- رولان بارت: شيولوجيا، ترجمة مصطفى كمال، بين الحكمة، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص48.

ج–الحمائل:

إذا كانت للعباءة والعامة أهمية في تركيبة لباس الفرق. من حيث كونهما تشكلان أهم الأجزاء، فإن للحمائل دور هام هي الأخرى، حيث أنها تعطي للبدلة شكله المتميز، ويضفى عليها جمالا خاصا، ويتجلى ذلك في تمايلها على أكتاف أفراد الفرقة، وهو يحركها ويهزّها في حركات معبرة وفق إيقاعات معينة.

والحمائل هي عبارة عن خيوط حمراء مفتولة بالحرير موشاة و باللون الأسود يضعها أفراد الفرقة على الأكتاف وتكون فوق العباءة، وتتدلى على جانبيه. ويحمل الجانب الأيمن منها الزعبولة وهي عبارة عن حقيبة صغيرة نوعا ما تكاد تكون مربعة الشكل ذات اللون الأحمر مصنوعة من الجلد المزين ببعض الرموز المعبرة عن أشكال مختلفة تستعمل لحفظ الوثائق والنقود، أما في الجهة اليسرى من الحمائل نجد التهليل. فهو أصغر من الزعبولة ووضعيته أعلى منه ولونه أيضا احمر ومصنوع من الجلد، ويتجلى دوره في حمل كتاب القرآن الكريم، وهذه دلالة واضحة على أن للفرقة الموسيقية علاقة بالدين، وللون الأحمر تتعد دلالاته الخفية له حضور، ويرمز إلى رفع الشخص من العالم الملموس إلى العالم الروحي المقدس.

إلى جانب هذه الألبسة نجد الحزّام، والسروال، والحذاء والجوارب، وفي بعض الفرق الأخرى البرنوص والسلهام.

3–الخطاب في الموسيقى الشعبية:

انتشر مصطلح الخطاب في كثير من الدراسات نتيجة لانتشار العديد من البحوث نظرا لأهمية هذا المصطلح فهو يتمثل في القول والحديث والسرد والنص...

والخطاب نسيج من الألفاظ والنسج مظهر من النظام الكلامي يتضمن– بكل تفرعاته المضامينية وتجلياته الشكلية، مكونات وأفكار والمذاهب التي من شأنها أن تبرز الخصائص.

والخطاب في الموسيقى الشعبية يتضمن ثلاثة أنواع. نوع خطابي يصدر عن الآلات الموسيقية عن طريق عملية العزف، والنوع الثاني عن الأغنية. وهو عبارة عن كلمات وجمل يتحدّد بها نوع الخطاب الذي يريد أن يؤديه الفرقة سواء تعلق بمشهد تاريخي، أو اقتصادي أو غزلي...وخطاب يصدر عن الرقص على شكل صيحات، تمثل مؤشرات وتوجيهات من الراقص إلى الفرقة العازفة. ويطرح سوليفان رأيه في هذا النوع من الخطاب وفي رأيه هي قضية هامة تتمثل في :" علاقة الموسيقى بالانفعالات فيذكر أن الموسيقى كفن تعبيري تثير حالات شعورية في المستمع أشبه بحالات أخرى تثير وسائل أخرى خارج مجال الموسيقى. ومن المعتاد أن توصف هذه الحالات بانها انفعالات. ولكن هذه الكلمة إذا لم تحدد بدقة فستكون مظللة"[1] . يعني هذا أن خصوصية الخطاب تتحدد بالمقابلة إلى مصطلح النص ضمن الجنس الموسيقى، والذي يعني مساحة من التعبير، ولهذا فإن إطلاق مصطلح الخطاب الموسيقى ينبثق من العلاقة بين النص والموسيقى والموضوع. بين السياق ومرجعياته التركيبة أما مضمون الخطاب الموسيقى وفحواه فهي العلاقة التفاعلية بين المرسل أو المستقبل في دوائر التفاعل الاجتماعي. فهو إذن الخطاب الموسيقى "يفرض التوازن بين النظام المقاس والبنية الإيقاعية والأجراس المعتمدة. أي الجمع بين العناصر التراثية من خلال توظيف عناصر موسيقية متأصلة تكرس مبدأ الانتماء وبالتالي المحافظة على الهوية واللهجة الموسيقية المحلية، والعناصر الموسيقية الجديدة التي تساهم أيضا في الحفاظ على الهوية الموسيقية".[2]

ولهذا فالتعامل مع الخطاب الموسيقى لابد الأخذ بعض الاعتبار محمل الظروف والممارسات التي يتم فيها، يعني أن الخطاب الموسيقي لا يمكن أن ينتج بمعزل عن التطورات الاجتماعية والثقافية والتراثية، لأن الموسيقى ما هي إلى خطاب سرد الوقائع والحياة الثقافية والماضي للمجموعة السكانية وما يسمى "بالخطاب حول الماضي، هو أيضا خطاب حول التغيير وخطاب المجموعة حول نفسها، وخطاب حول الهوية، حيث يتوضح من خلال المعطيات الخطاب حول الماضي تصور الماضي ووقائع

[1]- آيات ريان: مرجع سابق، ص 167.

[2]- عزير الورثيلالي: مرجع سابق، ص101.

التعاطف مع هذا الماضي فتصبح "البلدة" مكان المجموعة واقعا تاريخيا، لا يرتبط بشكل أو بآخر، بالتطور الاقتصادي والاجتماعي بقدر ما ترتبط أكثر بالممارسات الثقافية والقيم الثقافية والاجتماعية".[1]

باعتبار الخطاب الموسيقى للماضي يساهم في بناء التراث الجزائري وفي الحفاظ على مقوماته. لذا يُصبح من المستحيل على الفرق الموسيقية أن تبني موسيقى أصلية بدون الرجوع إلى الخطاب الماضي، ذلك أن هذا الأخير ارتبط ولا يزال بحياة الإنسان عبر العصور وتطوره، فكان "بمثابة الوعاء الفني الصادق المعبر عن أصالة الشعوب وهويتها. والشاهد على سيرة حضارتها القديمة والحديثة، والمترجم لآمالها وآلامها ماضيا وحاضرًا ومستقبلا".[2]

وعليه فالحديث عن الخطاب في الموسيقى الشعبية يحيلنا إلى فهم أنماط التفكير والثقافة الشعبيين، والتي تحدد من خلالهما ملامح الفرق الموسيقية في عملية ذوقهم وإنتاجهم لهذه الموسيقى، وعمقها النفسي والاجتماعي وبعدها الفني كما يعتبر المتخصصون أن الخطاب الموسيقى هو الماضي هو:" خطاب حول الذات بمعنى خطاب الحاضر أيضا، لأن الانسان يعيد بناء الماضي دائما بالمقارنة مع ما يعرفه من حاضره...ويظهر الحاضر عن طريق الماضي وذلك بواسطة الذاكرة التي تبين معنى جديد له والذي يظهر في خطاب مغلق عادي الاستعمال، فمن طبيعة الخطابات أنها تُبْنَى في إطار مغلق ومتجانس".[3]

وشهد هذا التعبير الفني تطورًا كبيرًا بالاعتماد على هياكل موسيقية بسيطة تارت ومعقدة تارة أخرى. فعبر تاريخ الموسيقى كان النص الشفاهي المتداول يشكل المادة الأساسية تتألف من الخطابات، فالنص الموسيقى هو رسالة يتوارثها الأجيال تتألف من رموز وأعراف وعلى أساسها

[1]- فتيحة قارة شنتير: مرجع سابق ص 161.

[2]- محمد سعيدي: الآداب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، د.ت، ص 121.

[3]- فتيحة قارة شنتير: مرجع سابق، ص 58.

يتكون هذا الخطاب، وفق هذا "يندرج الخطاب في الموسيقى ضمن فكر موسيقى يقوم أساسا على حملة من الرموز والإشارات والإيماءات، وغير ذلك من الأشكال التعبيرية. يختلف باختلاف المجتمع من حيث بيئته وثقافته وعاداته وتقاليده، وغيرها، في الأغاني الشعبية لمختلف انماطها، قد تمكننا من تحديد الهوية الفنية للمجتمع المبدع لهذه الأغاني".[1]

وانطلاقا من مفهوم الرموز لتحليل الخطاب الموسيقى، المتضمن اللغة الموسيقية والغناء والرقص، مشكلين بذلك آلية خطاب للتواصل المتبادل بين البشر، وهذا النص الموسيقى الخطابي تعتبر رموزًا سماعية تظل في أغلب الأحيان إلى تجسيد حركي، وإلاّ يبقى الخطاب محصورًا في السماع. وحين يخضع هذا الحوار إلى التجسيد الحركي، تطرأ عليه بعض التغيرات في التنغيم إلى جانب الإحساس والتلوين والقوة الشعورية التي يتمتع بها المؤدي، كي يوائم هذه الحالة والمواقف التي تسعى إليها الشخصية الراقصة، "وتصبح الصورة هكذا معكوسة من حيث الأسلوب المتبع في إخفاء ما في داخل الجسد إلى قلب الجسد، وجعله ظاهرًا، ثم معرفة الخطاب الذي يمرره الراقص عبر مختلف الألوان المستعملة في العرض".[2]

إن الخطاب الموسيقى محكوم بالتعددية نظرا لتعدد المواضيع الموسيقية،/ وخلال عملية التقديم الموسيقى. يتشكل الخطاب وفق آليات ضبط جديدة لشفراته، وكيفية انتظامها وتوزيعها في بنية الخطاب.

وذلك حسب المناسبة التي يتواجد فيها، وحسب العرض المؤدي، فالخطاب الموسيقى يجب أن يكون معدّ للإنجاز الاحتفالي، ولهذا فهو في حالة تشغيل مستمرة يكون فيها خاضعا للتبديل والإحلال. والانزياح، حسب غرض الخطاب الموسيقي، كونه خطاب عرض للعناصر الناشئة فيه أو المكونة له.

[1]- فاطمة زكري: مرجع سابق، ص130.

[2]- بركة بوشيشة: مرجع سابق، ص133.

دون أن تنسى أهمية الجمهور في وسائل العرض لأنه بدون جمهور لا يكون هناك عرض موسيقى. خاصة عندما يتعلق الأمر بالخطاب الرقصي، " فالجمهور في الرقص الشعبي عموما. يعلن عن نفسه، وعن هويته. فالجمهور يعلن عن قيمة وقدرة الانتصار وتحدي الموت. وتأكيد الذات وهنا يمارس الجمهور رقابة صارمة ولحظية بغير تسلط أو تعسف على الراقصين، وهذه الرقابة لا تضايق الراقص المبدع الشعبي، إن تحول تداخل لاوعية إلى رقابة داخلية فهو يبدأ بنفسه"[1]

فهنا يتحول الخطاب إلى خطاب مضاد، أو يصبح حوار بين الجمهور والفرقة الموسيقية.

فمفهوم التواصل كعنصر أساسي محور الموضوع في الخطاب الموسيقى، يتطلب تحديده ما يثار أساسا في تحديد دلالة المفهوم، هو المعنى الضمني له. المستمد من وظيفته المؤشرة على المشاركة التي تستدعي، وجود طرفين أساسين تربط بينهما علاقة جدلية، تتمثل في الأخذ والعطاء. وفي حالتين الأغنية والمتلقين بالسماع. إذن لا يمكن الحديث عن الموسيقى الشعبية بمعزل عن متلقيها بمعنى وجود تواصل بينها وبين الجماهير الشعبية المعنية.[2]

4-الارتجال الموسيقى الشعبية:

الارتجال الموسيقى هو إنجاز عفوي مباشر لفكرة موسيقية من غير تصميم أو تدوين موسيقى سابقين. ويؤديه المغني غناءًا والموسيقى في أثناء العزف على آلية الموسيقية.

ظهر الارتجال في الموسيقى في الكثير من البلاد العربية والغربية على حد سواء. خاصة في الموسيقى الشعبية. وكان له أثر عميق على الموسيقى. لعب دور هام خلال القرون الماضية لما له من دور عظيم في إثراء المؤلفات الموسيقية. وتنمية الخيال لدى الفنان.

[1]- حسام محسب: التحطيب دراسة ميدانية تحليلية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين العدد 9، سنة 2010. ص103.

[2]- المصطفى لمباشري: إشراقات مغتالة كتاب في قضايا الأغنية الحادة بالمغرب. مطبعة فضالة، ط1، المغرب. 2001. ص42.

إذ أن الارتجال عموما هو من أصل الموسيقى الشعبية، وكان أكثر المغنيين العرب يرتجلون الشعر مع لحنه أثناء الغناء. وبقيت هذه الظاهرة واضحة في كثير من الغناء الشعبي، "والارتجال في الغناء عامة، على الرغم من الجانب النغمي فيه ينتج الفرصة لخيال المرتجل كي يصوغ معاني الكلمات في قوالب لحنية يبتكرها. فستسيغها الأذان، ويدرك جوهرها العقل، وهذا ضرب من ضروب الطرب الذي يختص له التراث الموسيقى العربي".[1]

ويكون الارتجال في الموسيقى الشعبية إما كلاما أو لحنا أو كليهما "فعملية التغيير في الأصل عملية لا مناص منها. لانتزاع بعض الزوائد التي لم تعد لها حيوية بالنسبة لهذا العصر وبالتالي تطويعها بتأليف موسيقى جديد يتخذ بالطبع شكلا مميزا تضفي على الأغنية طلاوة وعُذوبة تشوق لها المستمعين، إذ تنتج لهم عنصر الاستمرار لايطال الحاضر بالماضي محافظين على العناصر الوضاءة في ذلك العمل الفني".[2]

وفي الاحتفاليات عند إلتقاء هذه الفرق يتبارون فيما بينهم فيرتجلون أشطرًا شعرية ذات أوزان بسيطة وألحان قصيرة سهلة ورتيبة ترافقها إيقاعات موسيقية معينة كأدوات الفرع كالدفوف أو الدربكات، "لهذا فإن معنى الموسيقى. وهو غالبا ما يختلط مع دورها أو وظيفتها قد يرتبط احيانا بالنصوص الموسيقية، وأحيانا أخرى بالسياق الذي تؤدي فيه الموسيقى. فالمعاني المرتبطة بالسياق توجد بالقطعة الموسيقية عندما يكون الباعث أو شبه الجملة الموسيقية أو القاعدة اللعنية، أو النموذج داخل العمل الموسيقى له مرجعية غير مسبوقة كالأصوات التي يصدرها الحضور".[3]

الارتجال الموسيقى هو أداء تلقائي وفقا لخيال العازف أو المغني لعبارات لحنية مرتجلة، أو إجراء ارتجالات على لحن معزوف دون إعداد مسبق، ويعتمد الارتجال الموسيقى على نسب الإطلاع

[1]- احمد موسى: مرجع سابق، ص12.

[2]- صابر بوغانم: مرجع سابق. ص50.

[3]- رضا صالح رضا مصطفى: التنوع والوحدة في الموسيقى الشعبية. المجلة العربية للثقافة. تونس. العدد 08 السنة 20- 2005 ص 121.

والمعرفة العلمية الموسيقية. والمخزون السمعي في الذاكرة، لأن كل تلك الأمور تكون أساسا متينا لبناء هذا النسيج الموسيقى في الخيال أثناء الأداء وهناك من يرتجل دون علوم دارية، فهو يقوم بذلك بالفطرة وخاصة فيما يتعلق بموسيقى الشعوب "إن الموسيقى بوصفها تعابير صوتية نغمية، من منطلق أنثروبولوجيا الموسيقى تخلق نوعًا من التوازن السمعي لدى الإنسان، مثله مثل التّوازن البيولوجي والتوازن البيئي والتوازن البشري والتوازن الثقافي، والتوازن النفسي. فهي تنطلق- أي الموسيقى- من الإنسان وتعود إليه لتؤسس توازنا وتكاملا"[1].

ويعتبر الارتجال من أهم أشكال الحرية الموسيقية، في التعاطي مع الأفكار والأبعاد ورسم الصور بعيدًا عن هذا القالب وأساسيات التداول الموسيقى"ويعتبر الارتجال الآلي مادة لتقديم فهم العمق الموسيقى. وتقديم جميع وأوسع الشكليات التي يملكها على آلته، "فالموسيقى تمثل عالما رمزيا خاصا. له استقلاله التام عن عالم المعاني اللغوية العادية، وكما أن الألفاظ قد تصف لنا أحداثا لم نشهدها. وأماكن وأشياء لم تتح لنا الفرصة لرؤيتها، فإن الموسيقى أيضا تقدم لنا انفعالات لا عهد لنا بها وحالات وجدانية لم تسبق لنا معاناتها"[2].

أما الارتجال في الغناء فغالبا ما يكون للتطريب، لايجاد زخارف لونية وصوتية أبعد مما تقدمه الأغنية بحد ذاتها، ولا يصل المستمع لنشوة النغم " إن الناس ينتظرون من الشاعر مثلاً، أن يجدد وأن يبدع في كل مرة شيئًا جديدًا ولكننا إذا طالبنا المجتمع الشعبي باعتباره أبا لكل ما يصدر عنه من فنون شعبية. والأغنية الشعبية تتطور عن طريقة إعادة تحديد مواد موجودة بالفعل في المجتمع قبل ذلك".[3]

[1]- سمير شبه: الهوية والصالة في الموسيقى العربية، منشورات كارم الشريف. ط1. تونس 2012،ص89.

[2]- إبراهيم زكرياء: مرجع سابق، ص 221.

[3]- تريزا باركلى: مرجع سابق، ص65.

فالموسيقى الشعبية قطعت رحلة طويلة في مسيرتها من مراحل تطور وعلى الرغم من ذلك مازالت أغاني التراث وإيقاعاتها وارتجالاتها هي الرافد الأساسي الذي يثري الحياة الموسيقية والغنائية بإبداع متواصل.

المبحث الثالث: أبعاد الموسيقى الشعبية:

الموسيقى الشعبية نوع من الموسيقى تتكون من الأغاني والأنغام التقليدية الشائعة التي تستعمل في الرقص الشعبي وتتكون هذه الأنغام الشعبية خلال فترات زمنية طويلة قد توارثها الأجيال وتصبح طابعا مميزا للمنطقة، وتعالج أغاني هذا النوع الموسيقى القضايا الإنسانية المتعلقة بالحب والغيرة والأحداث التاريخية وأبعاد رمزية دينية وتراثية، وهي في الأساس بسيطة التكوين سريعة النغمة، تستعمل كذلك عند الرقص لانتظام إيقاعها.

ولا شك أن ارتباط الموسيقى الوثيق بمجال الشعور والانفعالات هو واضح، لأنه ارتباط يظهر حتى في الانفعالات الأولية التي تثيرها الموسيقى فهي تعبير عن موضوع ما يترجم مباشرة عند سماعه. فالإحساس والمشاعر والوجدان والخيال عندما تتموضع في العمل التي يتحول إلى رمز لوجدان الفنان، لأن رموز العمل الموسيقى تنحصر مهمته في التعبير عنها سواء بالقول أو الحركة والإشارة.

تمثل الموسيقى الشعبية تراثا شعبيا جزائريا فرض نفسه كثقافة وكفن. فهي موسيقى متميزة لمالها من صفات خاصة أنها تجمع بين العزف والغناء. ومن خلال تتبع أغاني الموسيقى الشعبية ومراحلها التاريخية التي مرّت بها. نجد "الكلمات عندما تتكيف وفق لحن منغم تشكل واحد من الأشكال الشعرية التي هي أكثر أصالة فيما عرفناه، لأنها تكون ملزمة على إتباع نظام محدود. وتصطلع بوظيفة مختلفة كل الاختلال عما هو دارج من الكلام."[1]

[1]– على القيم: مرجع سابق، ص27.

تحتل الموسيقى الشعبية الاهتمام الأكبر في المناسبات المختلفة. وأوسع ميدان للموسيقى الشعبية. لأن الاحتفال في طيّاته يحمل أبعادًا دينية اجتماعية وأخلاقية واقتصادية، إذن فالموسيقى الشعبية هي فن يتردد على ألسنة العامة، التي تستلزم وجود الجماعة، التي تعبر "عن رغبات مكبوته في الواقع وعن تطلعات الجماعة، ولهذا تبرز أهميته وشفافتيه الفنية، وقيمته الجمالية في كونه نتاجا جماعيا لا فرديا، يعبر عن مصالح الجماعة، لا عن مصالح الأفراد، عن هموم وتطلعات الجماعة لا عن الهم الذاتي أو الأنا الفردية...ولهذا فهو فنا إنسانيا وأخلاقيا يعبر عن أصالة القيم وأصالة الضمير الخلاق الإنساني".[1]

كما أن البعض يعتبرها حلقة أساسية من حلقات الثقافة الشعبية فهي "مرتبطة بحياة الإنسان في مراحلها الكاملة، كما أنها ترتبط بمعتقداته وبعمله. وبأوقات لهوه. ومساعدة في إنجاز عمل صعب ومتنفس لعاطفة الإنسان الشعبي".[2]

إن الموسيقى الشعبية بولاية تلمسان وكغيرها من باقي مناطق الوطن تعبر عن حياتهم الخاصة من تعلق بالوطن والتغني به وانتمائه للدين الإسلامي ووصف حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية...، لذا تعتبر الموسيقى الشعبية بمقطوعاتها الموسيقية وغنائها تحمل أكثر الأبعاد الثقافية، وسنعرّج على بعض الأغاني المتداولة حتى نستطيع تحليل مضمون أبعاد هذه الموسيقى الشعبية.

1-الأبعاد الدينية:

يشكل البعد الديني –العقائدي- في الموسيقى الشعبية أبعاد مكانية، لأن الموسيقى الشعبية وليدة ظروف تاريخية دينية، وكل نص ديني إلاّ وله ارتباط بجدور الماضي والارتكاز على الحاضر، فتاريخ الموسيقى الشعبية هو تاريخ المكان. "فالظاهرة الموسيقية ظاهرة بالغة التعقيد من حيث تاريخها أو نشأتها أو من حيث آثارها الاجتماعية والتربوية، ودلائلها الحضارية والقومية، ومن تنوعها وارتباطها

[1]- عبد الرحمن سيف إسماعيل: مرجع سابق ،ص10.

[2]- لطفي الخوري: في علم التراث الشعبي: وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد العدد 07 سنة 1979. ص27.

بغيرها من الفنون، فالموسيقى لم تنشأ كفن مستقل بذاته كالشعر مثلاً. ومع ذلك أصبحت أكثر الفنون استقلالا. فقد كانت الموسيقى فنا تابعا نشأ مصاحبا للغناء أو الرقص الذي كان القدماء يمارسونه في احتفالاتهم الدنيوية وطقوسهم الدينية".[1] فتاريخ الشعر هو تاريخ الموسيقى والمكان ومرجعية النص الغنائي تكون في الغالب معبرة عن مراحل تاريخية في حياة الإنسان.

والمغنى الشعبي يدرك تماما أنه من المستحيل العودة إلى الماضي، ويسترجع ذلك التاريخ باسترجاع القصائد التراثية القديمة فهو بذلك يسافر في الماضي البعيد عبر المكان. ومن خلال استعراضه لتلك الأغاني وتجاوب المتفرحين معها فهو بذلك "يقدم بناء فنيا للمكان الزماني. ويعتمد على التشكيل المركب الذي يتم وفق قوانين تفاعلاته الخاصة، يؤدي إلى الخروج من دائرة الزمن المغلق إلى نهايات مفتوحة. تدفع الحركة مع القصيدة كي تتنامى وتستمر وتنتقل من مرحلة إلى مرحلة تالية، ويتم هذا البناء بواسطة اللغة التي يعمل الشعراء على تخصيبها، وبث حركية الإبداع في تراكيبها".[2]

إن الإنسان لا يستطيع أن يرث المكان الماضي ولكنه يرث هذا المكان في التاريخ الذي يغلفه، فلكل منطقة لها حمولتها وارثها التاريخي والديني. وذاكرة جماعية مرتبطة بفكر وعقيدة الشعوب، والموسيقى الشعبية هي التي تفسر لنا هذا الارتباط الديني التاريخي فهي- الموسيقى- "تمثل منظومة معرفية وجدانية حركية للجمال الصوتي سواء أكان غنائيا أو آليا. فباختلاف خصوصياتها من ثقافة إلى أخرى، فإن الموسيقى لا تفرض الترجمة أو التفسير، إذ يمكن أن تكون لها عدة قراءات وتأويلات حسب المرجعيات، مع ضرورة وضعها في إطارها الاجتماعي والثقافي".[3]

فالموسيقى الشعبية عند أدائها فهي تتذكر الماضي، لكن الماضي يبدو حاضرًا، وهو يتحدث عن ذلك الماضي من خلال أغانيه. ليرسم صورة حول ذلك المكان، في حين يتلقى المستمع ذلك

[1]- بركات محمد مراد: الموسيقية العربية- روية تراثية وفلسفية- مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العددة سنة 2010. ص122.

[2]- اعتدال عثمان: إضاءة النص. دار الحداثة، ط1، لبنان، 1988، ص 72.

[3]- عزير الورتيلاني: مرجع سابق، ص 104.

التراث الشفوي عبر رسائل محمولة من النص لأن "التراث الشفوي باختلاف أنواعه وأشكاله، هو نسيج الذاكرة ووعاء المخيلة الذي يسعى، من خلال سريان الصوت إلى ربط علاقات تواصل مع الآخر وتقبل خاصية. إن التراث المقول رغم بساطة تركيبة اللغوي وإيجازه. ثروة فكرية تفرز حكمة بالغة وتعبّر عن مضمون إنساني عميق وهو بمثابة ذاكرة حية وجماعية للشعوب. تحمل في طياتها ما يشكل حكمة وموعظة، تحدد للإنسان سلوكه، الاجتماعي وتمكنه بالتالي من اكتساب دراية. ما كان له أن يحصل عليها لولا ممارسته الفعلية لمسؤولياته الاجتماعية طبقا للموروث".[1]

إن الارتباط بين الغناء عند الفرق الموسيقية والدين هو ارتباط بالتاريخ. فالمكان مرتبط بالزمن والزمن مرتبط بالدين عند هؤلاء بكل تجربة موسيقية شعرية تتكئ عليه، تستلهم الزمن وتتشكل عبره. فبقاء المكان عبر الزمن دليل على الاستمرار لأنه عنوان هذا الإنسان، وفيه تظهر ثقافته، لذلك لا غرابة في الاعتماد على الخلفية الدينية أو العقائدية في تشكيل الأمكنة، يسافر من خلالها إلى المكان اللانهائي والحامل لبعده الديني المختزل لحضارة الأمة ودينها وقيمها. وهذا كله إلى انعكاس الحياة الاجتماعية والثقافية للشعوب، ينعكس "على حياة الناس في هذا المجتمع. وعلى فيمهم، ومثلهم وعاداتهم، التي يحتفلون بها وتقاليدهم التي يحرصون عليها ومن ثم انعكس أيضا على أسلوب تعبيرهم الفني".[2]

ومن تلك العلاقة انبثق المكان المقدس، المفتوح على فضاءات الخير المطلق حيث القداسة تتعدى الحدود الرمزية للأمكنة مشكلة صورة عن قابلية الاستمرارية والتطور. ومواكبة الحياة. "الموسيقى دائما فن إنساني قبل كل شيء، أعني أنها مرتبطة بحياة الإنسان الواقعية، وبصراعه خلال

[1]- الحاج بن مومن: التراث الشفهي وإعادة بناء الهوية والتراث اللغوي الشفاهي، هواية وتواصل- منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس. رقم 125، مطبعة النجاح، ط1، المغرب 2005، ص15.

[2]- أحمد مرسي: المأثورات الشعبية في الفيوم. مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 16، السنة 1971، ص32.

الحياة فمن المحال أن تفهم موسيقى أي فترة من الفترات إلاّ إذا عرفنا كيف كان الناس يعيشون فيها. وماذا كانت نظرتهم إلى الحياة والمجتمع".[1]

والنظرة هنا تمثل الجانب الديني الذي لم يفارق سكان أهل هذه المناطق، وسبب المرجعيات الدينية لأهالي المناطق والفرق الموسيقية ونظرًا لاعتمادهم على الشعراء المتصوفيين في مشاوريهم الفنية أصبح لهم رصيد ثقافي ديني في أغانيهم التي تؤدي في المناسبات والاحتفالات.

إن التحولات التي تطرأ على حياة الناس تكون دائما محصورة بالبساطة بعيدة عن التكلف تحتل فيها الأبعاد الدينية مكانة عالية فأي حفل أو مناسبة وطنية أو دينية إلاّ وكانت الافتتاحيات دينية وهذا ما يدل أيضا على علاقتهم بالمذاهب الصوتية "عادة ما يبدأ الذكر الصوفي بترديد اسم الجلالة، والتهليل مع مصاحبة الإيقاع وأصوات المنشدين في مدح الرسول "ص". وكرامات شيوخ الطرق الصوفية...فيها النشوة الروحية الحية التي تتكرر في بعض الأحيان منها كلة الجلالة".[2]

وهذه بين القصائد التي تؤدي في بنية الاحتفالات فنظمها هو بنية نظم البردة. أما يطلق عليها "بردة العرفة" وهذا هو مطلعها

كَلاَمْ اللَهْ حَقًّا عَلينَا

مُولاَيْ محمَّدْ هوَّ نَبينَا

كَلاَمْ اللهْ حَقًّا يَقُول

مُولاَيْ مُحَمَّدْ هُوَ الرَّسُولْ

تَرْحَمْنَا يا اللهْ وتَرْحَمْ والِدِيَّ

[1]- فؤاد زكرياء: مرجع سابق، ص 17.

[2]- عباس سليمان حامد السباعي: جماليات الموسيقى الروحية الدينية والدنيوي في السودان- أنثروبولوجيا وموسيقى- مركز البحوث في ما قبل التاريخ، مرجع سابق ،ص 77.

لِيِّ ربَّاوْنِ ورْضارْ عليَّ

يَاربّ مَيَّتْنَا على الخاتمة بْجَاهْ النَّبي بُو فَاطْمة

صَلَيو ياسَا مْعين عَلمُصطفَى مُولاَيْ مَحَمْد جدًّا الشُّرَفَا

ويظهر هنا المؤدين في هذا النوع من الشعر الديني في كامل الانغماس في الروح الدينية:" من خلال ترديد التسبيحات الإلاهية والتصلية على رسول الله "ص" والاستغفار والدعاء طالبا الرحمة والغفران، ورغبة في دفع الشر والذى وتحصيل البركة...، ولكن وفي سياق التطور التاريخي لمثل هذه الظاهرات الثقافية الدينية الروحية، استوجب الأمر ايضاحا ضروريا على الفضاء الاجتماعي، وذلك خاصة إقامة به الحفلات ببعض المناسبات الدينية. فتم إدخال نمط من المديح الديني والأولياء الصالحين".[1]

عملت الطرق الصوفية على تثبيت القيم الدينية في المديح الشعبي. إضافة إلى ترسيخ المثل الأخلاقية التي أقرها الإسلام. فَوجدت الفرق الشعبية في شخصية الرسول (ص) متنفسا لطاقة المديح واستمراره في الأغاني الشعبية. حتى وإن لم يكن في منحاه الديني فعلى الأقل في بنائه الفني للقصائد، وتعرف المدائح النبوية كما يقول الدكتور زكي مبارك بأنها "فن من فنون الشعر الذي أذاعها التصوف فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من الأدب الرفيع، لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص".[2]

لأن من أبرز السمَات لشعر المديح الديني النبوي هو الصدق في العاطفة صدق تدفعه المحبة الخالصة للنبي "ص"، فالحب عاطفة كريمة وشعور راق نبيل، وأعلى أنواعه محبة الله تعالى، وإنما تنشأ هذه المحبة من عمق النظر في ملكوت السموات والأرض "فكان المديح بابا كبيرًا من أبواب الشعر

[1]- محمد الكحلاوي: مرجع سابق. ص139.

[2]- زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتسبة العصرية مبدأ ط1. بيروت. 1935 ص17.

الصوفي. وقد قال فيه الشعراء على مختلف العصور الكثير وأجادوا إجادة بارعة، وإمامهم في ذلك هو البويصري، صاحب البردة والهمزية، وقد عارضها كثير من الشعراء".[1]

القصيدة التي ذُكرت سالفا تصور لنا الإيمان بالله ورسوله (ص) وأفكارهم عن الحياة والموت، وهي قصيدة دينية، كما أنها تعتبر من القصائد الافتتاحية، التي تفتح بها حفلات الأعراس والمولد النبوي الشريف، لإثارة ذهن الإنسان، وقلبه بكريم المعاني والمثل والخلاق، وانتهار الفرصة لتردّد ما أثر عن النبي الكريم من سنة، فتعتبر في هذا النمط، "احتفالية سماع. ذات مقاصد روحانية متعالية يكون مدارها مناجاة الله واستعادة التاريخ الروحي للعقيدة مع إعادة تشكيله في المتخيل الجمعي على صورة تبدو متناغمة مع مخزون الذاكرة الجمعية، وتغدو حية في بنيان هذه الذاكرة. لكونها تساهم في إيجاد صلات وروابط متينة بين أفراد الجماعة".[2]

والصلاة على النبي استهلال شائع في الأغاني الشعبية، وهي كالأطلال في القصائد العربية القديمة، لا بدّ من ذكرها، مع اختلاف الصّيغ والمدلول، وهذين البيتين مأخوذان من قصيدة (وزيادة النبي) المشهورة عند فرقة العرفة بمنطقة مبردة.

إذ تقول في مطلعها:

صلّيو على النبي المخْتَارْ هوَ المكتوب في لَسْطَارْ

صلّيوْ على النبي الأمين والسّامْعِينَ قولو أمين

فالصلاة على الرسول "ص" يشكل خليفة مهمة في المديح في الأغنية الشعبية، وما يحمله من أبعاد دينية، وعند توظيفهم لمديح الرسول "ص" كرمز شعري لا يكتفي بالذكر الحرفي لها، أو تزيين

[1]- خالد أمين: دراسات الفرقة، مجلة الفرحة (مجلة إلكترونية) العدد 37، ص14، على الموقع التالي WWW.Alfurja-com، 2016/04/26،على الساعة 16:00مساءا.

[2]- محمد العملاوي: مرجع سابق، ص144.

النص الغنائي ومن يرافقه من لحن وإيقاع. لترسم في خيال المتلقي أن المغني مرتبط برموز الأمة. متسلح بثقافة دينية، بل لإبراز قيمته الدينية في مجتمعه. وليربط المتلقي والسامع بالحياة الدينية.

وكما هو ملاحظ في البيتين السابقين جاء البيت الأول في صفة التذكير والتوكيد على عموم الرسالة وثباتها، والبيت الثاني فهو رجاء للسامعين للمشاركة في هذه الروحانيات بالاشتراك معهم في التصلية على النبي الكريم. وترديد كلمة "أمين" حتى تظفى كذلك لحنا على الأغنية. "وهي الزاوية التي تكشف عن نظرة المتلقي لعملية الأداء من الناحية الفنية، وهي النظرة التي تظهر في شكلين، الأول شكل الاستجابة الآنية عند المتلقي لعملية الأداء الغنائي من ناحية والتي تظهر مدى وعيه أو الهامة بالعناصر الفنية وغير الفنية التي تقوم عليها عملية الغناء او التي ترتبط بها ارتباطًا مباشرًا".[1]

فالمديح الديني في الأغنية الشعبية تحول إلى رمز ديني يتمرز به الإنسان الذي يعيش في المناطق الريفية للولاية، كما بلورت هذه الرؤا حقيقة عن هوية السكان، وتعتبر الموسيقى الشعبية في هذا المنحى أنها تؤدي وظيفة أخلاقية خاصة ما دعى إليها شرف الفضائل وجميل الخصال والسنن الحميدة.

فبعد الإيمان بالله ورسوله الكريم تذهب الفرقة بأغانيها إلى أبعد من ذلك، فهي تعرض الرسالة السماوية، من صلاة وصوم وحج وهي أركان الإسلام ودلالات "المفردة أن تأتي بمعنى الحضور حال قلبية يستشعرها السالك ومعاني الخشوع واستحضار القلب وقت الذكر، لنوال الإخلاص وكل هذه المعاني يمكن لأي إنسان صادق أن يحصلها في جميع العبادات الموجودة في شريعة الإسلام. مثل الصلاة والصيام والحج، وذكر الله بصفة عامة، أو تأتي بمعنى نوع معين. من حلقات الذكر المشهورة

[1]– محمد أحمد اعمران: موسيقى السيرة العلالية، مرجع سابق ص 31.

عند المتصوفة، وباتت لصيقة بالتصوف من غيره، هذه الحلقات الذكر تضمن قراءة القرآن، وإنشاء المدائح التي يصاحبها اهتزاز وحركة"[1].

والحج مبلغ قصائدهم وأمانيهم أن يذهبوا للكعبة بدون عودة، وذلك تعبيرًا على غلاوة الكعبة وتشريفها والبيت التالي يوضح ما قيل.

نْصَلّي وَنْصُوم مَا نَكْذَبْشِي نَمْشِي لمكَّة وما نْوَليشِي

2-الأبعاد الاجتماعية والنفسية والثقافية:

عند استقراء الأغاني الشعبية للفرق الموسيقية يؤكد أن الإنسان يرتبط دائما بالمكان الذي ولد فيه وتربي به. حيث ترتسم شخصيته وأفكاره الأولى والتي تبقى معه حتى إن رحل أو ارتحل فهذا يسمى التأثر بالبيئة المكانية "فتمثل الأغنية الشعبية منتوجا ثقافيا محضا. فهي إلى جانب ذلك ظاهرة فنية تحمل بصمات التاريخ الثقافي وتحمل في جوهرها الروح الإقليمية لمنطقة معينة بذاتها، هذا النوع من الشعر له مدى في مختلف أنحاء البلدان المغاربية، وحتى بين المهاجرين المغاربة في أوربا، تعتبر الأغنية إذن ظاهرة ثقافية تجدرت في المجتمع المغاربي، وأصبحت تمثل ملمحًا من ملامح هويته. وتبرز حقبة من تاريخه الفني والثقافي".[2]

فالأغنية الشعبية تحمل في طياتها مجموعة من المعايير الاجتماعية والثقافية، كما أنها دائما تحرص على بثها ونشرها بين أفراد المجتمع. ولا توجد أحسن مناسبة من مناسبة الزواج لبت هذه الأبعاد. وتحمل الأغنية الشعبية في هذه المناسبات عدة مميزات نستطيع من خلالها نشر ثقافتها وتتمثل هذه المميزات في :

[1]- محمد عبد الله التوهامي: الحضرة- مجلة الثقافة الشعبية البحرين، العدد 31. أثر سنة 2015، ص100.

[2]- فتيحة قارة شنقير: مرجع سابق، ص3.

1–الأغنية الشعبية هي وسيلة بالغة الأهمية في التعبير عن انفعالات الفرد بالإضافة إلى كونها تمكن الإنسان من ان يعبر عن أفكاره ويجسدها.

2–تعد الأغنية الشعبية إحدى وسائل الترفية والتسلية والمتعة لدى العديد من المجتمعات التقليدية.

3–تحمل الأغاني الشعبية بعض التعبيرات الرمزية في نصوصها المكتوبة وبعضها في ألحانها وبعضها الآخر في تلك الرمزية. العميقة المرتبطة بالخبرة الإنسانية.

4–يمكن أن تكون الأغنية الشعبية وسيلة من اجل مصاحبة بعض الأنشطة المهنية خاصة منها الفلاحة.

5–تحمل الأغنية الشعبية جملة من المعايير الاجتماعية فتثبتها في المجتمع لتأكيدها والعمل بها.

6– تساهم الأغنية الشعبية في تكامل المجتمع بمعنى أنها تمكن من تجميع الأفراد من اجل تحقيق هدف اجتماعي أو ثقافي معين.[1]

والأغنية الشعبية كظاهرة هي جزء من نسق اجتماعي، لها عدة أدوار وظائف تقوم بها، كعملية تنشئة المجتمع، وتعمل على تهيئة الفرد، حتى يستطيع أن يكون عضوا في الجماعة، مع عملية التكيف الاجتماعي التي تمده بالعناصر الثقافية لهذا المجتمع.

ولذلك لا غرو أن تذكر الأغنية الشعبية لهذا في متنها الشعري، ليعبر عن حقيقة مشاعره وذاته، لأن المواجهة عندما تكون فهي مواجهة المحيط الثقافي. فالأفكار والمعتقدات داخل المجتمع تلعب دورًا مهما في الدفع للتعاطي مع هذه الأغاني الشعبية واحتوائها لأنه ورغم "التنوع الذي نجده في الأغاني الشعبية على مستوى الأصناف والخصائص، إلا أنها مثلت للإنسان وسيلة يجمع بواسطتها حصيلة ثقافية على مر الأجيال، واختلاف البيئات فهي تصدر عن وجدان جماعي قبليا كان أم

[1]– فاطمة زكري: مرجع سابق، ص127.

قوميا. بصورة تلقائية، وتنهض بدور كبير في تحقيق غايات أو وظائف متعددة تحافظ على تراث المجتمع، من ناحية، وتسعى إلى إرساء قيم أخلاقية وتعليمية وفنية".[1]

فالتنميط الثقافي له دورة في عملية التعاطي مع الموسيقى الشعبية فالفرد يتعلم لأنه يستجيب لثقافته التقليدية، وفي طرق تراها الثقافة مناسبة ومقبولة. وبالتالي يكون هذا السماع التقليدي تلقائيا. يأتي دون ضغط أو إلحاح. وهناك الكثير من الأفراد يقبلون على هذا النوع من الأغاني بدافع حب الاستطلاع.

فالبناء الاجتماعي للأغنية وما يحويه من ممارسات تأثر على الفرد، وتدفع به في نهاية المطاف على العمل بها. لأننا عندما نقول هذه الموسيقية الشعبية للمنطقة يعني أنها أغنية نابعة من الشعب، تصور حياته، ويتفاعل معها بطريقة عفوية، والتي تمثل الجماعة كأهم عنصر "فيتفاعلون مع هذا النص كتعبير شخصي يخصهم، ويعبر عنهم هم تحديدًا، وعن قبيلتهم وواقعهم، ومجتمعهم لا عن غيرهم. ولذلك ما أكثر ما يقومون بإسقاطات جاهزة على هذا الشعر وعلى أمكنته ووقائعه ومن حكاياته الغامضة."[2]

فتنهل الأغنية الشعبية من نبع الحياة البسيطة، فلا تعقيد في الكلمة ولا غرابة في اللفظ، فهي مستمدة من العاطفة، لأن الطموح عملية مشتركة بين الفرقة والجمهور، فيكون دفعه إلى الاتخاذ من الفن أداة ربط بين ذاتية الشاعر المغني وذاتية المتلقي وبذلك تصل الفردية إلى الجماعية، وقدرة غير محدودة للالتقاء بالآخرين.

إن الأغنية الشعبية حينما تندرج بالحياة الاجتماعية والثقافية تندرج تلقائيا في وعي الشعب. محققة بذلك القيمة الجمالية في عمق الوعي الإنساني، هذا الوعي الذي يفجره الإبداع، إذ صوّرت لنا

[1]- فاطمة زكري: مرجع سابق، ص 125.

[2]- حسن نجمي: مرجع سابق، ص95.

جلّ أغاني الولاية خاصة قبل الاستقلال الظروف المزرية التي كانوا يعيشوها أفراد المجتمع الجزائري، وحياة والبؤس والحرمان التي تفشّت في الأوساط.

إن السلوك الذي انتهجه المحتل جعل الجزائريين يعيشون في حالة اللااستقرار. إذ صار سببا رئيسا في هجرة بعض الجزائريين إلى خارج الوطن كالمغرب وتونس أو الأراضي الفرنسية وهاذا ما كانت تطمح إليه فرنسا الاستعمارية.

وتشير بعض النصوص إلى أن الهجرة كانت من جميع مناحي الوطن وولاية تلمسان كان لها نصيبا من الهجرة، ففي هذا يوضح Muracciole المناطق التي كان يهجّر منها السكانها "إن حاولنا أن نرتب المناطق حسب أقدمية الهجرة تأتي في المقدمة مراكز تيقرزت وآزفون وبجاية، وهي مراكز عرفت الهجرة منذ أواخر القرن 19م. وتأتي في الدرجة الثانية مناطق مغنية وندرومة ومازونة، ومناطق في بلاد القبائل وأخرى في الصحراء كبسكرة وتوقرت وتأتي في الأخير منطقة النّجود"[1]

لقد سبقت الإشارة إلى أن دوافع الهجرة كثيرة ومتنوعة وأن أسبابها الرئيسية هي القهر والحرمان، كما تعدّ من أحد الأسباب الاقتصادية للهجرة. والبيت التالي يوضح الأثر النفسي الذي تخلّفه الهجرة لأحد أفراد العائلة إذ يقول:

مَا نَبْكي مَا نْجَرّحْ قلبي خُويَا مْشَى لَفْرَنْسَا ويْجِي

إلا أنّه قد يخيب أمل الأهل في المهاجر، فيزداد ألمهم ويقوى حزنهم وأساهم على ابنهم الذي لا يملك حتى ثمن العودة وما يرَدّد حالته المزرية بقوله:

تْقعْدِ يا لِيّام مَالَكْ عَوْجَ الغُرْبة طوّلَتْ والزّهَرْ امْشَى

[1] – L.Muracciole: L'émigration Algérienne, Aspects économique sociaux et juridique. Libraire terrarai ; 1956. P 31.

كما تدل الأغاني أن المواطن الجزائري كان محرومًا من أدنى ملذات الحياة الثقافية والاجتماعية.

فالأغنية غالبًا ما تحمل خصوصية جماعية مشتركة وفي بعض الأحيان خصوصية فردية فتشترك مع النصوص الأخرى في المورد الشعري والموروث الثقافي، فالعلاقة دائمًا مبنية على مبدأ التأثر والتأثير، والحدود المكانية والصيرورة التاريخية والتجربة المعاشة، "فحصر الأغنية الشعبية في دائرة الشفافية الأولية، لا يعني أن هذه الأغنية مقصورة على الشعوب البدائية أو النظرة القديمة، حيث تنعدم أبسط أشكال الوسائط المعرفية، في الأغنية الحديثة، إذا كان المجتمع الذي انبثقت منه ذا طابع شفاهي أولي"[1].

فهنا تناولت الأغنية الشعبية القضايا الاجتماعية سواء تلك التي تخص الأمور الاقتصادية أو الثقافية وحتى العقائدية، ولذلك نجد أن المعتقدات الشعبية تخبئ صورة في صدور الأفراد وأفكار الجماعات، يلعب فيها الخيال دوره الفعال ليكسبها التأثير وسيطرة على النفوس، وهيمنة الأفكار حتى تتمكن في الأعماق وتفرض وجودها في كل مكان وزمان.

فزيارة الأولياء كان يعتقدها جميع الناس في المنطقة، ولا يجد من يخالفها ويعارضها، لكن اليوم بدأت نظرة التقدير إليها تضعف ولم يبق على ملازمتها إلاّ القليل، ومن أشهر هذه العادات في المنطقة الزيارة، فالزيارة عند سكانها متنوعة تكون للأحياء والأموات[2].

[1]- إبراهيم ملحم: مرجع سابق. ص69.

[2]- إبراهيم الحسين: المرجع السابق. ص69.

لكن أكثر ما تكون لقبور الأولياء "فتلعب الأغنية الشعبية دورًا هامًا في تدعيم ثقافة المجتمع وتبرير أنماط السلوك التي يحتفي بها أو يستنكرها وتدعو إلى احترام تقاليده ومعتقداته وبنائه الاجتماعي بصفة عامة"[1].

وأمر الزيارة وداعيها واضح أساسها، الاستعانة بالرجل الصالح على كسب نفع او دفع ضر عجز عنه الزّائر. فهي في أصلها استعانة من ضعيف لقويّ على أمرها، وتبقى الأغنية الشعبية شاهدة على ذلك، فنجد المعني يشيد بذلك.

سِيدي يَحْيَ بالشْمَعْ نْضَوّيكْ لاَ جَاتْ يَمِينة لْعَارْ عْلِيك.

فهي تصوّر حالة الولي الدعاء والتضرع وهم يستنجدون بما أضاؤوا مكانه أن يضيئ حياتهم التي كانت ظلاما، "فالأغاني تقوم داخل المجتمع على ضمان أنساق الأفراد وتناغمهم مع البناء الثقافي وضمان استمرار المحافظة على هذا البناء جيل بعد جيل من خلال الدور الذي تقوم به في التعلم والتوجيه والمقدرة عل تقديم صورة حقيقية لهذا البناء الثقافي"[2].

فإلى جانب هذه المواضيع هناك الحب الغزل الذي طغى على أغنية الصف خاصة وموضوع الحب ليس غريبا ما دام أن هذا الغرض هو الأصلح والأنسب للغناء، فهي قاعدة عرفت في الموسيقى العربية.

وأغنية الصف في هذا تذكرنا بالموشحات التي كانت أكثر الموضوعات اتصالا بالترنيم، وكان الغزل في بادئ الأمر هو الموضوع الرئيسي الذي من خلاله يصوغ الوشاحون الأوائل توشيحاتهم"[3]

[1]– محمد شبانة: الأغنية الشعبية كنص ثقافي، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 3 سنة 2008، ص120.

[2]– المرجع السابق. ص 120..

[3]– مصطفى الشحكة: الأدب الأندلسي، دار المعلمين. ط1، بيروت، 1979، ص 405.

أغاني موجهة لوصف المحبوبة والمعشوقة، ومنها ما يصف حبًّا شريفا، القصد منه الزّواج، إلاّ أن مجملها تعبّر عن حب نشأ في مجتمع ينبذ هذه الصفات وعادات وتقاليد لا تسمح لهذه العلاقات أن تكون ظاهرة للعيان حتى ولو كانت خفية ومنها:

يَا لَحْبيبْ عَوّجوكْ عْليَّا تْفُوتِي عْلِيَّا وما تْنَابينيشْ.

يَا لْمَحْنة قديمة مَا جبـــــــــــرتلها دْوا.

غالبا ما يتطور ذلك الحب إلى رغبة جامحة في الزواج فما بقي إلاّ أن ينذر عائلته بذلك فيطلب من والدته أن تعلم أباه برغبته في الزواج، لأنه يعلم ليس له الحق أن يتقدّم لخطبتها وحده، وإن فعل ذلك يحرم منها، لكن يبقى يتغنى بها ويصفها من بعيد.

آندّيك المجَرْدة نذّيكْ آنطْلَبْ ربّي يْعَاونّي فيكْ

وبعد مراسيم الخطوبة وما إلى غير من ذلك تأتي ليلة الزّواج، ففي هذه الليلة ترفع بعض الحواجز كالرقص الجماعي بين أفراد العائلة نوع من الاختلاط، إلا أنه تبقى الأغنية تصوّر الوضع الجنسي الذي يفوح منها سواء في أغنية الصف عند النساء أو الرجال، وهذين البيتين يوصفان ما قيل:

رَابَحْ يَاوَلْد عَمِّي رابحْ وِلاَ ساحْ دَمّي أنَا مْسامحتك فيه.

فهذا البيت يرمز إلى معنيين أي أن لا علاقة شرعية خارج نطاق الزّواج. وأن المغنية موافقة على طلب الزّواج من ابن عمها أما البيت الثاني لفرقة العرفة يقول:

اللّه لله يا شين الحالا رَاك فالسّرير تَتْرامى

"ومن اللافت أن أغاني مناسبة الدخلة تفوح برائحة جنسية نقادة، وتتخطى حدود العرف الأخلاقي، وتعزف في لاهتمام بالناحية الجنسية، ومظاهر الاشتهاء الجنسي العارم، فلا يكاد يكون ثمة مجال

الإنكار الحقيقة الواقعة وهي أن الزواج في المفهوم الشعبي استغراق في اللذة على الأقل في فترته الأولى."[1]

فما بقي للشاعر إلاّ أن يراقب من بعيد ولوعة الحب تحرق قلبه، فهذه الأغاني في مدلولها تبيّن أبعاد مختلفة معبرة عن المجتمع الريفي بما فيه من ظواهر وإن لبعض الكلمات من الأغاني، فهي ألفاظ تعطي إيحاء وتمتدّ ظلاّ على الجو الذي تلقى فيه، "فتتردد في مضمون الأغنية الشعبية غزليات الشعر الشعبي، الذي من خلاله يصف الشاعر المرأة ويعبّر لها عن أشواقه، كما يصف لها فرحة اللقاء وقرحة الفراق، ويحاورها ويخاطبها بصور تعتلج فيها جوانب من العواطف الجياشة بإيقاع موسيقي يتفاعل معه الجسد الراقص وحوار إيمائي يعبر عن الاحتفالية في أبعد حدودها."[2]

3- البعد الوطني والسياسي:

يكاد يكون فنّ الموسيقى الشعبية في المنطقة رابطا قوميا يجمع شعب المنطقة برمته. إذ يمتاز الفن عند السكان بحب وشغف كبيرين له، فهو فن يمارس من قبل جميع العاملين عليه، دون أدنى تميّز أو تفرقة فهو يجمع طبقات الشعب وطوائفه ونوعياته جميعا. فالكل شارك في هذا الإبداع والأداء.

والموسيقى الشعبية هي من أدوات التعبير المميزة للمجتمعات التقليدية، فهي تعتبر أكثر من فن إذ تقوم بدور اجتماعي، وطقوسي يكون لها المعنى إذا استمدته من الواقع المعاش، إذ تنبثق هذه العلاقة بين الفنان والمستمع، أو المشارك إذن هي علاقة اجتماعية بين اثنين.

لقد كان التلازم ولا يزال قويا بين الإيديولوجية والموسيقى الشعبية وذلك منذ القدم، فالشعر العربي القديم معظمه تميز بالانتماء القبلي للشاعر. "والأيديولوجيا هي ذلك النظام أو المنظومة (Le

[1]- محمد شبانة: مرجع سابق. ص119.

[2]- سمير بشة: التثاقف والمثاقفة في التجارب الغنائية الحركية في تونس، مرجع سابق، ص: 388.

système) المنهجية للأفكار، تتمثل عادة بالسيادة أو المجتمع، أو سلوك طبقة أو جماعة يمكن اعتبارها تبريرًا للقيام بأعمال فنية."[1]

ساهمت الموسيقى الشعبية في إشعال نار الثورة التي كانت أكبر قضية للشعب الجزائري، إذ تجدرت الروح الجماعية لدى لمواطنين رجلا ونساءًا، قاوموا العدو الفرنسي رجلاً واحدًا منذ أن وطئت قدماه أرض الجزائر، وكان الجميع يتمنى نيل الشهادة عن طريق الجهاد، فكانت التضحية جماعية.

إن الثورة الجزائرية أعرف من أن تعرف. كانت أكبر قضية تحرر ذاق الجميع عذابها وتذوّق الأحياء ثمارها ونال شهداؤها الجنّة، كل شخص ساهم فيها بالمال والعمل، باليد والفكر، تغنّى فيها بصبره، إذ يباهي بتحمّله ويتفاخر بحبّه لوطنه.

نتيجة لهذه الأعراض كانت الموسيقى والنظم الشعري الغنائي جنبا إلى جنب مع العمل المسلح والسياسي فكان نظم شعرهم، "في الحنين إلى الوطن والديار، مختلطة بالحب والعواطف"[2] وبرزت للوجود أغاني الوطن، فأصبح الوطن وقضية التحرر هو محور النص الغنائي، البداية والنهاية، بل إن الفرق الموسيقية في الوطن، تعبر عن لسان الحال، وما يحلم به، كما كان يؤسس هذا وفق رؤية سياسية وفكرية. وكانت غايته في هذا" استقطاب الجماهير الشعبية حول الثورة وفق التوجيه السياسي المتلقف من خطب السياسيين والعسكريين الملقية على الجماهير الريفية." [3]

الوطن يشكل ظاهرة عامة في الشعر الشعبي، وقد زادت حدة الاهتمام به أثناء الاحتلال الفرنسي للجزائر و"الوطن فكرة غافية لا يوقظها سوى الشعراء بالتحنان والغناء، وإذا كان الإنسان يرتبط شعوريا بالمكان الذي ينبت فيه، وتمتد فيه جذوره فإن توسيع دائرته ليشمل رقعة عريضة تتمثل فيها خواصه للطبيعة والبشرية، وتعمق وعيه الفطري به، يعد نموذجا لصياغة المثال والتعلق به، وهي

[1]– حبيبة محمدي: القصيدة السياسية في شعر نزار قباني، موفم للنشر والتوزيع، ب ط، الجزائر، 2001، ص 22.

[2]– فريد جحا: الحنين إلى الوطن في شعر المهجر، المطبعة العربية، ط1، حلب، سوريا، د ت، ص 08.

[3]– العربي دحو: الشعر الشعبي في الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، الجزائر، 1983، ص 45.

صناعة شعرية في صميمها حيث يوسع الإنسان عند ممارستها، أن يرى ذاته وينشد أحلامه، ويتشكل انتمائه للعالم الصغير، وهو لا يفعل كل ذلك إلا إذا تلبّس بحالة شعرية كأن يصبوا إلى مرابع لهوه وطفولته، أو يتوجّع بتذكر ماضيه ومعالمه... وفي كل ذلك ينشدون توليد صورة مثالية للوطن بالتوافق معه أو الخلاف فيه، وهي التي تحفز قسماته في ذاكرة الأجيال.[1]

تعددت مفاهيم وأبعاد الوطن في الأغنية الشعبية، وهذا التعدد ناتج عن اختلاف في التوجهات الفكرية والسياسية للقبائل لكن تحت مفهوم واحد وهو الاستقلال والحرية، وعلى هذا فلا عجب أن نرى وطن الأغنية لا حدود له، في علاقة حب لا متناهية، فبالتالي تعددت مضامين الأغنية، حيث كلٌّ قدم وصفه للمجاهد والشهيد والمسبّل والفدائي، مع ذكر الأمكنة والأزمة، فهي بذلك أغنية وثائقية تاريخية.

ومعظم الأفكار والألفاظ السياسية. كانت تشكل في قالب شعبي غير منسق، ولكن في أسلوب جذاب ومميز وهادف مما جعل الجماهير الشعبية تحس بالمسؤولية الوطنية اتجاه الوطن، "إذ تعبّر الأغنية بوعي عن خصوصية الفن الثوري، الذي يساعد في تغيير المشاعر والأحاسيس، وتغيير الوعي الجماعي، وإعادة انتاجه ليكون وعيا ثوريا رافضا لجميع أشكال الظلم والاضطهاد والقهر الجماعي"[2].

كما أن الاستعمار يعني في الاعتقاد الشعبي "غزو الإسلام بالدرجة الأولى وذلك لأن الإسلام في مفهوم الطبقات الشعبية هو المقياس الذي يحد هوية الإنسان الجزائري وليس مجرّد الانتماء إلى الوطن، ومن هنا كان الجهاد في سبيل الله والدفاع عن الإسلام هو الهدف الأسمى للنضال"[3].

---

[1]- صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، لبنان، 2002، ص 55.

[2]- عبد الرحمان سيف اسماعيل: مرجع سابق. ص11.

[3]- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة – 1830- 1945، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983، ص 98.

وفي عرض الأغاني الشعبية توضح لنا اعتزال رجالها للحياة المدنية، والتحاقهم بصفوف الجيش، وتبيان موقفهم من أعدائه سواء كانوا من بني جنسه أو من المحتلّين. هذه الثورة الشعبية في تكوينها وعملياتها ونتائجها ضمت جميع شرائح الشعب، "إن فرنسا لا تقاتل 120 ألف فدائي من جنود جيش التحرير، وإنما تقاتل العشرة ملايين جزائري... تقاتل الشعب بأكمله...الشعب الذي يحتضن الثورة ويؤمن بها ويعمل لها." [1] ومن بين الأبيات الشعرية لهذا الغرض عن فرقة العرفة تتمثل في:

الطْرِيقْ طويلاَ شَلاّ ويدَانْ الزّيش بلاَ اتّيصالْ

طَاحْ عَلَى رَكّبتُو جْبَدْ القرّاص جابْهَا للقاوري فالرّاس

هُوَ غَادِي والدّم يْسيلْ آحليلُو الجُندي مَسْكينْ

الرّاية خضْرَا وجيت عزيزَا شْحال مَاتُو عليكْ شُبّان

اللّه يرحم الشهدا هُمّ لّي جابو الحُرية

أما من بعض أبيات منطقة واد الشولي:

مَنْ صَابْنِي كالحْمَامْ انْورّدْ وانْشُوفْ قَبْرَك آبنْ عَلاّلْ

وادْ الشُّولي والجْهادْ لّي فيه يا ربّْ تَنصَرْ مَّاليهْ

يَا بْلادْ الكَرّوشْ كي همية تَلْغَى بْرَبّ والسْبَاعية

ومن بعض الأبيات من مختلف مناطق الولاية:

سَبعْ طيّارات في سْما يضربُو هذا نهارك يا عُكَاشَ

[1]– سعد زغلول فؤاد: عشت مع ثوار الجزائر، دار المعلّم للملايين، ط1، بيروت، 1960، ص 165.

أيبسيّا لا دّريش العيبْ هَدْري انتايا بيني مُولاك

عطوني ميترايا وسَروالْ طويلْ ونَمْشِي معاكم يا طيور اللّيل

فالكفاح والوطن نصوص متنوعة ولكن غرضها واحد لأن الوطن هو الهوية، وشهادة الميلاد لا تكتفي بالانتساب إليه وحبل الودّ والتضحية، والذات المتجدرة فيه "وربما نعرفه الآن من أغاني شعبية ومأثورات خضعت أثناء عملية الثورات للحذف والتعديل والإضافة، وذلك لعدم تحديد مصادرها لإشراك الفئات الاجتماعية في صياغة تلك الشعار الغنائية الشعبية"[1]

وهذا التداخل والحميمة الموجودة بين الشاعر والوطن ناتج عن معركة أكبر بالمكان والمعاناة الحقيقية كثيرة هي أغاني الوطن والمجاهدين ووصف حالاتهم سواء في الفوز أو الإصابة، والاستشهاد أو الحرية هو مبلغ أمانيهم. وفي كل مرّة تذكرنا الأغاني أن الحرية ليست هبة من المحتل وإنما كانت التضحية من أجلها، كما تعتبر الشهادة مرجعية دينية لتبقى النتيجة الحتمية لكلّ مستعمر في العودة من حيث أتى ولكن تبقى الشواهد قائمة وشواهد الجزائر كثيرة أعظمها الشهداء.

من خلال الأبعاد الموسيقية والآلات واللباس المستعمل للفرق الموسيقية فإنها تعكس خلفية تاريخية والواقع الذي يعيشه أهل الفن من حيث التعبير عن أفراحهم، كما أنها تتميز بالخصوصية التاريخية. فهي تشكل جزء من هذه الثقافة السائدة، إذ تعكس جوانب العادات والتقاليد المتعامل بها في هذه المناطق.

فالمنطقة معروفة بولائها للطرق الصوفية والزوايا وهو ولاء يثبت التواصل الروحي والذي يتجسد في الأغاني. في صور المديح النبوي في المناسبات، على اعتبار أنها ذات مرجعيات صوفية دينية.

[1]– الريديني عبد الله: الأبعاد الموضوعية والاتجاهات الفكرية في الأغنية التراثية باليمن، مجلة الغد، اليمن، ع 10، سنة 1978، ص 93.

إن هذه المرجعيات الدينية أدت إلى علاقة الموسيقى الشعبية بالرموز والطقوس وهي تقريبا نفسها تستخدم عند الفرق الصوفية، فاهتمام الموسيقى بها يدخل ضمن خصوصياتها والتي تعمل على تعميقها قصد التواصل مع الجمهور بما يحقق النتائج.

والآلات الموسيقية الشعبية عامة تؤدي دورًا هاما في حياة الأفراد والجماعات، فهي ترافق احتفالاته منذ الصبى، حتى أنها أصبحت معلما وهوية للفرق الموسيقية والمجتمعات المحلية.

إن الفرجة تتكون في الغالب من مكونات التراث اللامادي من رقص وغناء وعزف على الآلات الموسيقية، فهي تستنسخ بشكل من الأشكال، إشباع رغبات المتفرج ومساعدته على التنفيس والتفريغ لأعباء الحياة اليومية، فالفرجة عمل تشاركي بين هذا الجمهور والفرق الموسيقية، إلا أن لكل مجتمع فرجته الخاصة وطرق وآليات التعامل معها، لأن النزوع إليها يعتبر شكلا طبيعيا وترسم علاقته مع الطبيعة، فلا يمكن أن نتخيل وجود إنسان إلا بامتلاكه جسدا قادر على خلق مجموعة من السلوكات يعبر عنها بلغة فنية كالرقص أو الغناء تفصح عما يختزل بذاته إذ يحل الغناء كأداء كلامي والرقص كأداء حركي، ينتهي بعروض مشهدية قائمة على التمثيل وتشخيص الحالات التي تهم السكان إما في علاقتها بالطبيعة أو السلطة أو القبائل المجاورة.

والآلات الموسيقية والألبسة لها دورها في تأدية هذه الفرجة فهي دائما بطبيعتها وأصالتها وألوانها تمثل علاقات طبيعية اجتماعية ثقافية كلٌّ يرمز إلى دلالة معينة، فالفرجة تلك العلامات التي تظهر للعلن في لوحات يؤديها الجسد، لأن الاشتغال على الجسد يعني صناعة الفرجة لأن الجسد يبقى الوسيلة الأساسية لتحقيق هذه الفرجة.

المبحث الأول: أنواع الرقص الشعبي:

إن الرقص وأداء الحركات الراقصة من طقوس ومراسيم الشعوب في الاحتفالات سواء كانت رسمية أو غير رسمية، ومن خلالها وعن طريقها يتم التعبير عن الحالات النفسية والاجتماعية والثقافية، فكثيرا من الشعوب تأخذ الرقص على أنماط مختلفة، فالرقص ممارسات طقسية تدخل في العالم اللاروحاني في بعض الأحيان، فالرقص كثيرا ما يعبر عن حضارات الشعوب، وهو وسيلة للتعرف إلى تراثها وفنها، مع أن التعبير بالجسد يمثل رؤية إنسانية لحالات الفرح والحزن، وهو الجانب الآخر من الحياة التي نعيشها، فالرقص ثقافة تعبيرية يمثلها الجسد بإحساس.

إن المناطق الريفية والقروية للولاية غنية بالرقصات الشعبية، وهناك من هي ذات أصل عربي، وأخرى ذات أصل أمازيغي والأخرى يصعب تحديد أصلها نظرا لاختلاط وتمازج الثقافات، وقد ارتبط هذا الرقص في معظمه بالأغاني والآلات الموسيقية الشعبية، وهناك من الرقصات من يشارك فيها الرجل والمرأة، وهناك ما هي مخصصة للرجل، وما هي فردية أو جماعية، إذ تقترن هذه الرقصات الشعبية بالحفلات والمناسبات، وأيضا ترتبط بفترة المقاومة والنضال ضد الغزاة.

ويلاحظ غالبا ما يتخذ الرقص الشعبي في المناطق المدروسة الطابع الجماعي في أشكال هندسية إما خطوط متوازية كرقصة الصف أو دائرية كرقصة حيدوس وغيرها من الأشكال.

لكل مجتمع بشري رقصات ذات خصوصيات تتعلق ببيئته وظروفها يمارسها الكبار والصغار تعبر عن ضرر وألم، وتفرغ طاقات، وتنافس في بعض الأحيان، ويقوي هذا التنافس الروابط الاجتماعية، ولكون هذا الرقص نتاج محلي ونابع من تراث وقيم السكان فله اتصال روحي وبعد وجداني يجعل أهل المناطق لهم ارتباط كبير بتراثهم الشعبي ولد لديهم عملية التمسك به والحفاظ عليه "باعتبار الفنان إنسانا يعرض عمله لإشباع الحاجات الجمالية عند الآخرين استجابة لداع خارج عن

ذاته، وهكذا فإن ممارسة الفن هو نشاط روحي قبل كل شيء، ومن هنا يبدو موقف الفنان، من بعض الوجود، وكأنه أقرب ما يكون إلى المفاهيم البدائية التي تجعل الفن عملا من أعمال السحر"[1].

لقد تعددت فرق الرقص الشعبي في المنطقة، إلا أنها ما يميز رقصات هذه الفرق أنها تتشابه كثيرا في بعض الحالات، أي أنها تتميز بالوحدة الشكلية، مع مصاحبة الموسيقى التي تتناسب مع كل رقصة، والمناسبة الاجتماعية التي أقيم من أجلها الاحتفال، حيث "كان الاتصال الموسيقى بالرقص وثيقا، ولم تكن آلات الطرق إلا وسيلة لتنظيم حركات الرقص الإيقاعية وتقويتها، حيث ظلت تلك الآلات ملازمة الرقص منذ اكتشافها وحتى أيامنا هذه إلى جانب الشعوب البدائية والفطرية والمدنيات القديمة، لم يعرف الغناء إلا مقرونا بالإيقاع ثم الرقص، لذلك كانت الموسيقى بعنصريها الأساسيين الإيقاع والنغم في خدمة الرقص إلى أبعد مدى إن لم تكن وقفا عليه في البداية"[2].

إن الرقص عنوان وعنوانه التحدي لرتابة إيقاع الوجود، الرقص تنويع على إيقاع الوجود الإنساني، فهو تعبير عن قوة الإرادة، بأسمى معاني الرموز حيث تتجلى حياته، فالتعبير الجسدي الراقص هو الذي يرمز بحركاته عن مسرات نفسه، والتعبير هو غريزة موجودة لدى البشر بشكل فطري وغير إرادي، ويظهر إلى حيز الوجود من الذات الإنسانية، وتعد هذه الرقصات شاهدا من شواهد التعبير الإنساني ليعبر عن احتياجاته، حاجة ماسة لإخراج أحاسيسه المكبوتة داخل النفس، لتجد متنفسا لها في هذا التعبير وقد أحس الناس في مختلف العصور بجمال الرقص وعبروا عنه أجمل تعبير.

"يعتبر الرقص أبرز الفنون ابتكارا وطرافة، وهو ملكة طبيعية يمتاز بها الإنسان مع غيره من الكائنات الحية، فكل إحساس مجسد في حركات يتحرك التعبير فيها من خلال استلهامات واندفاعات

[1]– حسن يوسفي: المسرح والأنثروبولوجيا، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 96.

[2]– فتحي عبد الهادي الصنفاوي: مرجع سابق، ص 116.

الجسد، فيبرز نظم حركي يتحول في دائرة إحساسات ذات شكل إيقاعي، يشكلها أو يحدد قالبها الإيقاعي"[1].

فكان الرقص الشعبي على تلك الألوان والأشكال التي احتضنها الناس وتعاملوا معها وتناقلوها جيلا عن جيل، وربما أضافوا عليها بعض الإطراءات من حيث الأداء، وذلك تماشيا مع متطلبات وحاجيات الناس إليها مع الحفاظ على الجمالية والذوقية التي اتسمت بها، إذ "لا يمثل الرقص لغة الجسد فحسب بل للروح أيضا، إذ تقول الراقصة والمصممة روث سانت دينس: إن الرقص هو أداة للإنسان كي يصبح جزءا من إيقاع الكون، ولذلك اكتشفه قبل أن يعرف كيف يتكلم ويخاطب الآخرين، فهو يشعر كأنه طليق في عالم لامتناهي العمق والجمال، من خلال حركة فاخرة بالإيحاء والمعنى والبهجة والحيوية"[2].

ومن هنا تبرز ظاهرة أخرى في الرقص الشعبي يشترك فيها مع بعض الفنون الشعبية من حيث كونه اجتماعيا بالدرجة الأولى، إذن فموضوعاته لا تخرج عن احتياجات أفراد المجتمع ومختلف أذواقهم، وظروف حياتهم، وذلك أمر طبيعي، مادام هذا الفن كغيره من الفنون الشعبية الأخرى، فنا شعبيا قد يلبي مختلف أذواق وتطلعات الجماهير، حيث أنه وجد وأنشئ من أجلها، يعبر عن معاناتها وآلامها، فتمكن وظيفته على إجلاء الأحزان والمآسي وإدخال الفرحة والترفيه مع اختلاف هذه الرقصات من مكان إلى مكان، "إن أسلوب الرقص يختلف من سلالة إلى أخرى، فأسلوب الرقص يتكيف وفقا لعوامل الجلوس والتحية والانحناء والعبادة، فالرقصات الشعبية وكأن أساليبها هي من نتاج البيئة المحيطة بكل تعداداتها، وهي في الوقت نفسه صيرورة للتعبير العاطفي والنفسي والروحي لمجتمعاتها وممارسيها"[3].

[1]- إبراهيم بهلول : مرجع سابق، ص 514.

[2]- إبراهيم الحسن : مرجع سابق ص 30.

[3]- سمير جابر: التربلة النسق الحركي لدى العبابدة، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 09 سنة 2010 ص 115.

وباعتبار الرقص فن الحركة والإيقاع، فالراقصون عموما يعبرون عن انفعالاتهم وأحاسيسهم بحركات جسمانية منظمة تعبيرا عن تضامن الجماعة، ودليلا على تشارك أفرادها في الفرح والحزن، فهي سمة يتميز بها الرقص الشعبي عادة.

وأهم أنواع الرقص الشعبي في ولاية تلمسان هي: رقصة لعلاوي، أحيدوس، الصف، الدَّارة، هذه الرقصات هي عامل مشترك بين جميع الفرق الموسيقية، وإن كان فيها اختلاف فيكون طفيفا، حتى أنك لا تستطيع أن تلحظه إذا لم تكن تتمتع بأذن موسيقية لتستطيع أن تفرق بين الألحان المعروفة وعن أي آلة عزف هذا اللحن أو ذاك.

وبالإضافة إلى هذه الرقصات هناك رقصات أخرى مميزة لكل فرق من فرقة الولاية:

1- رقصة لعلاوي:

تعد رقصة لعلاوي من أكثر الرقصات الممارسة وأوسعها انتشارا حيث أنها تؤدى من قبل أغلب أفراد المناطق المحبين لهذا الفن، فهي أشهر رقصة في الغرب الجزائري.

لعلاوي هي رقصة عربية لفرسان محاربين يؤذونها عقب الانتصارات التي كانوا يحرزونها على العدو "وتختلف الآراء حول نشأة هذه الرقصة وأصلها، فهناك من يرى بأن نشأتها تعود إلى عهد الحاج محي الدين والد الأمير عبد القادر، ويعتقد آخرون بأنها تكون قد انحدرت من سلالة علوية تكون قد قدمت من المغرب الأقصى إثر قيام الدولة الإدريسية"[1].

وتظهر ملامح هذه القصة في هيأة ممارسيها وحركاتها التي يبدو فيها الراقصون وكأنهم في ميدان حرب أو جبهة قتال فزيهم الموحَّد والمتميز يشبه إلى حد بعيد البذلة العسكرية وحركاتهم الخاصة، وتنقلاتهم في ساحة الرقص لا تختلف عن تلك التي يقومون بها المقاتلون في ميدان الحرب والتي تمثل

[1]- عمار يزلي: صدى الثورة الجزائرية في الأهازيج السنوية لولاية، رسالة ماجيستر، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1990- 1991، ص 25.

الإقدام والتراجع (الهجوم والدفاع) والتنقل بخفة وفق خطة مدروسة "وقد أكد الأستاذ أحمد عيدون هذه الملاحظة في كتابه موسيقى المغرب، محددا خصائصها العسكرية المتمثلة في اعتمادها على الصيحات فقط دون القرض الشعري، وعدم ممارسة المرأة لها، ثم في استعمالها للبندقية صراحة أو تعويضها أحيانا بالعصي، زيادة على الضرب بالأرجل على الأرض وتحريك الكتفين بقوة"[1]، فهي بذلك ذات طابع حربي، تعبر عن الاستعداد الدائم للحرب، والدفاع عن الأرض، وقد تكون أيضا تعبيرا عن استراحة المحارب وعن الفرح والسرور بعد الفوز بالمعركة، "وأحيانا أخرى يعبر الرقص عن الاحتفال بالانتصار في أحد الحروب أو النجاح في رحلة صيد، كما أن هناك من الرقصات ما يعتمد على الحركات التجريدية للتعبير عن مغزى ديني"[2].

تؤدي الرقصة في ثقة بالنفس، حيث يقوم الراقصون بحركات أساسية في عملية الإحماء التي تسبق الدخول المباشر في الرقصة، وكل ذلك يتم بطريقة عفوية نظرا للتجربة والخبرة المكتسبة، كما يعرفها الزبير مهداد بأنها "رقصة تتكون من مجموعة من الخطوات والحركات الرشيقة والضربات بالقدم على الأرض تتميز باعتمادها على حركات الأرجل السريعة والقوية التي تجمع بين رشاقة الحركات الراقصة والقوة التي تجسدها الرجولة"[3].

يظهر الراقصون على الساحة في صف مستقيم حاملين أسلحة متمثلة في البندقية أو الفردية وإن لم توجد الأسلحة فتستبدل بالعصي، يتقدمهم القائد، فالفرقة الموسيقية تجلس الأرض وهي تعزف ألحانا موسيقية استخباراتية، "والمتمثل في ذلك الجلوس الجماعي من أجل هدف واحد وهو السماع المتمعن تتحكم فيه الأعضاء الفيزيولوجية، والتي تتأثر بالمحتوى الثقافي والذي يعبر عنه بالأذن الموسيقية

[1]– مجموعة أوسمان: الموسيقى الأمازيغية وارادة التجديد، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ط1، المغرب، 2002، ص 73.

[2]– سالزمان زدينيك: –الأنثروبولوجيا– الطبعة المفتوحة، هاركوت بوفانوفيش الشركة المحدودة، نيويورك، 1973، ص 16.

[3]– الزبير مهداد: رقصة لعلاوي، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 26 السنة السابعة، صيف 2014، ص 119.

لموسيقى ما، والتي تجعلنا مختلفين في عملية السماع، فالسماع ينضمه المضمون السوسيوثقافي الذي ينتمي إليه المستمعون، يفدى السماع الخطاب الذي يحمله المستمعون"[1].

بعدها يذهب القائد إلى الفرقة فيأمرها بنوع اللحن والإيقاع الذي يشترطه، وبعد الاستماع إلى اللحن المطلوب تؤدى التحية بضربة واحدة بالرجل اليمنى تسمى البونت تليها وثبة إلى الأعلى، ثم انحناء الجسم بأكمله، مع وضع الركبة اليسرى على الأرض، هذه بداية فرقة العرفة.

أما البداية عند فرقة أولاد نهار فقبل الشروع في الرقص يستمع الفريق إلى لحن القصبة وهو الذي يميز في الواقع نوع الرقصة التي ستؤديها الفرقة، وعادة ما يكون من اختيار القائد، وإذا عزفت الفرقة الموسيقية لحنا لا يروق القائد أو لا يكون من اختصاصه، فإنه يأمر باستبداله بلحن آخر يقترحه هو وقد يشترطه، ولا يبدأ القائد الرقص ويأمر أعضاء فرقته باللعب كما يقولون إلا إذا عزف الفريق الموسيقي اللحن المطلوب، "وأمور الجد هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى...، إن الغاية القصوى ليست هي اللعب، وإن أصناف اللعب إنما يقصد بها تكميل الراحة، والراحة إنما يقصد بها استرداد ما ينبعث به الإنسان، نحو أفعال الجد، فأصناف اللعب إنما يقصد بها أمور الجد، فليس يطلب إذن لذاته، وإنما يطلب لينال به بعض الأشياء التي توصل إلى السعادة القصوى، فبهذه الجهة يمكن أن نجعل أصناف اللعب مدخلا في الإنسانية"[2]، ويستغرق الاستماع إلى اللحن المعزوف مدة من الزمن قد تطول نسبيا في بعض الأحيان ثم تنطلق بعد ذلك الفرقة في الرقص أو اللعب كما يذكر في المنطقة.

بعد ذلك يقومون ليعودوا إلى وسط الميدان أو الملعب ليسكنوا هنيهة في شكل خط أو دائرة، وبعد استحسانهم إلى اللحن المطلوب وتجاوبهم معه في الرقص تحت إمرة قائدهم الذي يصدر أوامره من حين إلى آخر، لأن الرقص حربي والأوامر دائما تكون موجودة وضرورة الانصياع لهذه الأوامر

[1]- فتيحة قارة شنتير: مرجع سابق، ص 51.

[2]- بوزيد عمور: مرجع سابق، ص 13.

واجب وإلا قد فسدت الرقصة، مع إطلاق بعض الصيحات "صرخات شخصية أو أصوات من خلال الإيقاعات الحرة بصورة عامة، أو الأصوات المتذبذبة أو الحركات الصامتة التي تعكس جذور الأناشيد الدينية"[1].

وتجدر الإشارة إلى أن أهل المناطق لم يستخدموا قديما كلمة الرقص وإنما كانوا يستخدمون كلمة "اللعب" كقولهم لعب العلاوي أو لعب أحيدوس أو ... و "أصناف اللعب إنما يمكن أن ينال المقصود بها على الحقيقة متى كانت مقدرة وإنما يمكن تقديرها بمقادير المراتب الإنسانية محصلة، وإن لكل إنسان مرتبة يصدر بها عنه في العالم فعل ما إنساني"[2].

ومن ثم فإن كلمة "لعب" وردت للدلالة على هذه الأشكال من فن الرقص الذي كان لا يؤدى في بداية الأمر، أي بعد نشأته إلا عقب قهر العدو وإحراز النصر عليه، لذا فإنه ينوع من الحركات والسكنات، والتنقل والوقوف، ومن الضرب بالأرجل بمختلف الوصلات، ويكتفي الأعضاء بالاستماع للأوامر والانصياع لها وتنفيذها، "ورقصة لعلاوي كسائر الرقصات في كل البلدان تعتمد الحركة الخفيفة الرشيقة المضبوطة، والضربات بالقدم على الأرض بوتيرة سريعة ودقاتها متعددة، منها السباسية* الخفيفة السريعة والعرايشية** الثقيلة إلى جانب الخوية، وهي وثبة منفردة تهيء الراقص للحركات الموالية، ومنها البونت أي النقطة، وهي دقة واحدة سريعة ثم الصقلة أي "الصفعة" ضربة مفخخة بالقدم على الأرض، كأن الراقص يصفعها، وحين تتعدد الضربات وتتسلسل تكون

[1]- إبراهيم الحيدري: مرجع سابق، ص 87.

[2]- بوزيد عمور: مرجع سابق، ص 14.

* ينسب باحثون الاسم لفرقة السبايس وهي فرقة تشكلت من المغاربة والجزائريين، ضمن اللفيف الأجنبي للجيش الفرنسي خلال الاحتلال الفرنسي للمنطقة.

** لا يوجد تفسير للفظة لكن هناك اعتقاديين أوله أنه انتقل إلى المنطقة من مصر فالتعريشية موجودة في الدبكة المصرية. ويقال أنها سميت على قرية العريشة –مقر الحاكم الفرنسي بالمنطقة– خلال الاستعمار الفرنسي، وهي الآن بلدية تقع جنوب مدينة سبدو.

(الشيبانية) أي العجوز، يقوم الراقص باقتراح ما شاء من نقرات على ضارب البندير، وتسمى العملية بالرشيم أي الوشم"[1].

تظهر الفرقة الراقصة المؤلفة للعلاوي عادة من 7 إلى 11 عضو في الميدان وهذا الرقم غير ثابت، يختلف باختلاف المنطقة في ميدان مكان الفرجة أمام الجمهور على شكل خط مستقيم، وبعد التفاعل مع الفرق يقوم القائد بحركة معينة ويحدث صوتا خاصا إيذانا منه ببدء عملية الرقص، وهذا الصوت أو الصرخات تعتبر إشارة أو تنبيه من الراقص إلى العازفين "نرى أن الإنسان البدائي في تعامله مع الآخرين كان يحاول أن يسرد نداءاته وتنبيهاته واستغاثاته على شكل صرخات معينة تتشكل حسب الحالة النفسية والانفعالية، وحسب الظروف، وهذه الصوتيات تخرج في البداية تلقائيا وبشكل عفوي، وليس لها صورة محددة للأداء، ولكن مع تكرارها تصبح هذه الصرخات (الإشارات الصوتية مدلولا متعارفا عليه نغميا وإيقاعيا بين الجماعة، أو بين القبيلة الواحدة"[2].

وما تجدر الإشارة إليه ذلك الانسجام الملاحظ بين أعضاء الفرقة والتفاهم في الأداء والاحترام والتقدير الذين يكنهما أعضاء الفرقة للقائد، وكذا الانضباط والطاعة الذين يتسمون بهما اتجاهه، "وليس الهدف من الرقص هو خلق أجواء المتعة والترفيه فحسب بل إنه يتجاوز ذلك، إذ يساهم في خلق علاقات صادقة مع العالم والمحيط، فحين يرقص الإنسان ويغني ويطرب، فإنه يعبر بذلك عن حاجاته ورغباته وأمانيه، وهو في كل هذا يبدو كما لو أخضع الطبيعة لنفسه مسبقا"[3].

2- رقصة الصف:

اعتمد الإنسان منذ انتقاله إلى الحياة الاجتماعية على الصف لضبط أموره وتنظيمها، وذلك بعد تخليه عن ذاته ليندمج في الحياة الاجتماعية، التي شكلها أو كان فردا من عناصرها انصهر وذهب

[1]- الزبير مهداد: مرجع سابق، ص 124.

[2]- فتحي عبد الهادي الصنفاوي: مرجع سابق، ص 20.

[3]- إبراهيم الحسن: مرجع سابق، ص 28.

فيها، "ويتميز الصف ممثلا في الجماعة والذي التحق به الفرد بالانضباط، واحترام القوانين التي أوجدها لتنظيم العلاقات بين أفراده وتسيير كل شؤون الحياة الاجتماعية والمهنية"[1]، وهناك ارتباط وثيق بين كلمة الصف والرقص والغناء الذي يعتبر أحد أشكال التعبير التي يشترك فيها أفراد أي مجتمع كان، كما أن الصف يوحي لنا بالجماعة، فلا يستطيع أحد أن يشكل الصف لوحده "ونادرا ما نجد الرقص يؤدى بطريقة فردية، فهو يؤدى بصفة جماعية، في مواسم الأفراح والأعياد وكل المظاهر الاحتفالية"[2].

ورقصة الصف أهزوجة غنائية بالدرجة الأولى يؤديها الرجال كما النساء، تؤدى في صفين متوازيين، وتتحكم فيهما الحركة في الاقتراب والتباعد. "ويتناوب الصفان الاقتراب والهجوم من بعضهما في شكل موجات متعاقبة ومنتظمة، فإذا تقدم صفا يتابعه الصف الآخر بالارتداد إلى الخلف والعكس وتدريجيا تتحول الرقصة إلى ما يشبه المنازلة"[3]، لذلك من يرى الأداء من بعيد يلاحظ تموجا يبعث على الفرجة، فهي إذن شكل غنائي متميز بإيقاعه.

من خلال هذين الصفين المتقابلين، وكل صف يقف أفراده متلاصقين، حتى يبدو الصف الواحد متلاحما كبنيان مرصوص دلالة على التمسك والتآزر القبلي ممسكا كل عضو آلته الموسيقية مع تقديم اللحن والإيقاع المناسب فالفرقة "لا تكتفي بتنظيم ضربات الموسيقى تبعا لشدتها أو خفوتها، وإنما يضيف إلى الإيقاع عنصرا جديدا، هو عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفاضها "[4].

والرقصة عبارة عن حوار رمزي بين الفرقة، مع تبادل الأدوار في الغناء، كما تتميز الرقصة بالعزف والغناء معا، فالمهتم برقصة الصف يلاحظ تلك القيمة الجمالية التي يستطيع العرض على اختلاف أشكاله أن يقدمها، ويبدو ذلك جليا من خلال تلك القدرة على توظيف الكلمة والإشارة

[1]- محمد بوترفاس: الرقص الشعبي أنواعه وخصائصه –منطقة أولاد نهار نموذجا- رسالة ماجيستر تحت إشراف شايف عكاشة، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان 2006/ 2007.

[2]- محمد تحريشي: رقصة الصف بين الفرجة والمرجع الثقافي، مجلة التراث، CRASC، وهران، عدد 04، 2002، ص 10.

[3]- سمير جابر: مرجع سابق، ص 129.

[4]- فؤاد زكرياء: مرجع سابق، ص 23.

والحركة والتعبير والتبادل الصوتي، "فهذا التبادل في الأداء يصطلح عليه بالأتيفونية، ليساعد على تلوين وتنويع المسموع الصوتي والكتل الصوتية، بدلا من لون صوتي واحد طوال الوقت وهو ما يخفف بالتالي من حدة التكرار بالنسبة للمستمع والمؤدي على السواء"[1]، فتلك الوحدة في الإحساس والذوق والإبداع وفي التلقي على الرغم من وجود بعض الاختلاف في العرض والالتقاء.

إذن رقصة الصف خطاب بين الإنسان وإنسان آخر على شكل مناضرة، ذلك الإنسان الذي عانى التجاهل، وقد وجد في هذا الشكل التعبيري وسيلة يمكن من خلالها إبراز الذات المنسية وإظهارها، وجلب الانتباه عن طريق الكلمة المسجوعة والحركة الإيقاعية، خاصة مع اتحاد عنصرين وأكثر في هذه العملية عنصر العزف وعنصر الغناء والرقص، ليخرج عن النمط الموجه له فلقد توصل "الإنسان بفطرته إلى وسيلة أخرى ساهمت بدورها في إثراء كل من الحركة اللحنية والعبارة الموسيقية حين عمد إلى اتحاد عبارتين أو أكثر لتكون معا جملة واحدة بعد عمل تعديل بسيط في نهاية العبارة الأولى ليجعلها غير مفيدة، أي لتنتهي على درجة صوتية لا تشكل قفلة للعبارة التي تنتهي على ما يسمى قفلة نصفية، أو قفلة مؤقتة، تجعل من الضرورة المتابعة بالعبارة الثانية... وهذا الأسلوب من الإثراء اللحني يعرف بصيغة السؤال والجواب"[2].

وقد واكب هذا الفن مختلف الأحداث والتطورات والتحولات التي عاشها المجتمع الجزائري وعرفتها البلاد بمرحلة الاستقلال وما يسمى بمرحلة البناء والتشييد.

3- رقصة أحيدوس:

هي شكل من أشكال فن الرقص الشعبي مستوحاة من التراث الشعبي المغاربي، وتنتشر في جنوب غرب البلاد وخاصة في منطقة بشار ونواحيها، وكذلك المغرب الأقصى أما في ولاية تلمسان فنجدها عند فرقة العرفة، وهي رقصة جد مهمة لهم، ولا تكاد تخلو مناسبة أو احتفالية بدون هذه

[1] فتحي عبد الهادي الصنفاوي: مرجع سابق، ص 70.

[2] - المرجع نفسه، ص 71.

الرقصة، "وتتميز رقصة أحيدوس بالإيقاع الموسيقي القوي الذي يعزفه الراقصون أنفسهم مستعملين في ذلك آلة البندير وغيرها، وعادة ما تؤدى الرقصة بأهازيج غنائية"[1].

فرقصة أحيدوس تعني الرقصة الجماعية المتميزة بالخفة وحركة السرعة، حيث تكتمل العناصر الأساسية لرقص أحيدوس، وهي الشعر والغناء والإيقاع والرقص، وتعتمد هذه الرقصة الجماعية على خفة الحركة والدوران السريع والثقيل بسرعة فائقة، وتعتمد بالأساس على النداء والإيقاع، ومحور دوران الرقصة، هو نفس محور دوران الكرة الأرضية، أي من جهة الشرق حيث تنبعث الشمس من موطن غروبها.[2]

وتتم الرقصة باللباس التقليدي المخصص للفرقة، كما أنها رقصة خاصة للفرقة دون الجمهور لأنها رقصة جد معقدة أما الجمهور فيتمتع بالفرجة فقط التي تشيرها هذه الرقصة، وتكون بالدوران كما ذكرنا سالفا، "وشكل الحركة لديهم يعتمد على الحركات الدائرية المتواصلة، حيث أن فلسفة الشكل الدائري ينبع من قانون الحركة الدائرية للكون، فهو يبدأ من نقطة معينة وينتهي عند نفس النقطة، والمقصود بهذا الدوران المتصل وهو الإيحاء بالانطلاق إلى السماء وتحرره من ارتباطه بالأرض"[3].

ويوحي هذا الدوران في الرقص عند الفرقة علاقتها بالنهج الصوفي، فالوسط المستعمل للتعبير عن العواطف أو الأفكار عن طريق الرقص هو حركات جسمانية والتي تعتمد بكثرة على عنصر الرمزية المتفق عليها في المجتمع المحلي، والتي تمثل التجارب والقيم المشتركة التي تربط بين أفراد المجتمع. فهي في

[1]- BENE CHENHOU. A: Connaissance du Maghreb Notion d'ethnographie d'histoire. P : 23.

[2]– أحمد علوة: رقصة أحيدوس، طقوس جماعية لإعادة الشمس من موطن غروبها، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 25، السنة السابعة، سنهة 2014، ص 149.

[3]– حسام محسب: نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبي العربي، مرجع سابق، ص 69.

هذه المرحلة أيضا تعبر عن الذاتية التي ترجع إلى مابين الموسيقى والزمان من ارتباط وثيق، فهي فن زماني بالمعنى الصحيح، أي تتم خلال التعاقب الزماني.

وتكون في هذه الرقصة البداية الأولى لقائد الفرقة وهو العازف على آلة المزمار، وبمجرد بداية العزف يتعرف الجمهور على نوعية الرقصة ويستعد للمشاهدة، لأنها تمثل نوع من الرقص الذي يتعلق بالحركات الصوفية، في المنطقة لأن الأنغام التي يصدرها المزمار من المستحيل لا يتم سماعها، لأن السمع في هذا يمثل أهم الحواس بسبب ما يؤديه من معلومات، ويضيف إخوان الصفا أن "حاسة السمع بأنها لا تكذب، وقلما تخطئ، وذلك لأن بينها وبين محسوساتها واسطة واحدة وهي الهواء"[1]، إذ يعتبر المزمار أكثر الآلات الموسيقية قربا من أذن العازف والجمهور ومن ثم أكثرها تأثيرا على سمعه.

إن الحركات الراقصة التي تقوم بها الفرقة هي واحدة من أهم مظاهر بعض المناهج الدينية، والتي أصبحت سمة من سماتها التي تعبر من خلالها عن حالة الوجد والصراع بين الذات الإنسانية ومكونات العالم المادي، نعيش فيه وهذه الحركات الراقصة التي يقوم بها، "مضت تستبطن ما استقر في أذهانها، وتتمثل ما بدا لها أنه من جوهر هذا المقدس، وفق مناح ذوقية، وممارسات طقسية احتفالية، ترتقي إلى مستوى من الجمال الفني في الكلمة وطرائق الأداء الصوتي أو المسار اللحني"[2].

هذا الدوران الذي يصاحب الرقصة يكون بهز الأكتاف، ثم يذهب القائد إلى مكان محدد داخل الساحة فيجلس على ركبتيه، مثله من الشيخ المريد، في حين تصطف باقي الفرقة في صف واحد مقابلة للقائد، وهنا يتحتم على كل الفرقة أن تشارك بأكبر عدد من أعضائها، لأنه كلما كثر العدد كلما كانت الرقصة أجمل بمفهومها الفني إذ تقوم على مفهوم الجماعة، "فالأداء الجماعي يمثل قاعدة أساسية لكثير من الأشكال التعبيرية الشعبية، ومظاهر الاحتفال عند الأمم والشعوب لتشكل

[1]- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، الجزء الثالث، دار بيروت للنشر، لبنان، 1957، ص 107.

[2]- محمد الكحلاوي: مرجع سابق، ص 138.

طابعا خاصا...، فذلك الإطار التنظيمي الذي يخضعون له بدافع التوازن والانسجام، والمتعة والجمال والأداء الجيد"[1].

وتتميز رقصة أحيدوس بالإيقاع الموسيقي القوي الذي يعزفونه الراقصون أنفسهم، مع أهازيج غنائية، بعدما يقوم كل فرد من المجموعة بالعزف والرقص متجها نحو القائد بخط مستقيم ليقوم بآخر ضربة على الآلة ثم تليها التحية ممثلة بوضع اليد على الجبهة وضرب الرجل على الأرض، وتليها هكذا مع بقية أفراد المجموعة، باختلاف الفرد الأخير الذي يتجه برقصة خاصة، بحركات بهلوانية، كثير الضحك، وهو ما يطلق عليه بالفرجة أو التمسرح، (وهذا سنتطرق إليه في المبحث الموالي)، وعند النهاية يتجهون إلى عند من طلب هذه الرقصة بالسبايسية والتعريشة، كما أن الغناء المردد في هذه الرقصة هو ديني بالدرجة الأولى.

بالإضافة إلى هذه الرقصات المنتشرة هناك رقصات أخرى، كرقصة الدارة، الخيل، الحميمة، الحايطي... دلالة على التنوع الثقافي الذي تعيشه الولاية.

وعلى هذا يعتبر الرقص الشعبي عملا فنيا قادرا على أن يعبر عن أصالة التراث الشعبي، بحركاته وبذلك فهو يعبر عن هويته الثقافية الموسيقية، فهو يؤسس أبعادا في توظيفه للرمزية والطقوسية بشكل كبير في عملية التعبير، كما أنه يعبر عن الحالات المعنوية والروحية

وعلى هذا يعتبر الرقص الشعبي عملا فنيا قادرا على أن يعبر عن أصالة التراث الشعبي، بحركاته وبذلك فهو يعبر عن هويته الثقافية الموسيقية، فهو يؤسس أبعادا في توظيفه للرمزية والطقوسية بشكل كبير في عملية التعبير، كما أنه يعبر عن الحالات المعنوية والروحية

وعلى هذا يعتبر الرقص الشعبي عملا فنيا قادرا على أن يعبر عن أصالة التراث الشعبي، بحركاته وبذلك فهو يعبر عن هويته الثقافية الموسيقية، فهو يؤسس أبعادا في توظيفه للرمزية والطقوسية بشكل

[1]- بركة بوشيبة: مرجع سابق، ص 131.

كبير في عملية التعبير، كما أنه يعبر عن الحالات المعنوية والروحية لدى الإنسان بصورة تعبيرية عن واقع الحياة، إذ تتجسد هذه الرموز لتحكي تاريخ القبائل، بمعان مختلفة، وبقصص متنوعة، فهي تعبر عن الأوضاع الإنسانية المتنوعة، من مزاج وتفاعل مع الطبيعة، وعن إرادة شعب وصلابة في مكافحة مختلف مصادر التعاملات، سواء مع الطبيعة أو مع الأعداء.

المبحث الثاني: الفرجة في الموسيقى الشعبية:

إن لكل شعب أسلوبه في الفرجة وطبيعته في المشاركة ولكل شعب في تراثه ما يحرك ويثير كوامن نفسه، وله أيضا ما يريده أو يرفضه، وأشكال الفرجة مختلفة من بيئة إلى أخرى لأن لكل بيئة أدواتها ومعطياتها وظروفها، ليس هذا فحسب، فقد يكون المنظور مختلف ما بين متلق ومتلق آخر عند تلقي العرض الواحد نفسه، مما يؤدي إلى الاختلاف في أسلوب التعبير والتوصيل والفرجة في التأثر والتأثير والنقل وفي الوصول إلى المتعة والمعرفة، مما يسهم في تعدد دلالات المتلقي ما بين فرد وفرد آخر، ومن ثم يسهم في إثراء عملية الفرجة ويسهم في تفعيل الوهج الإبداعي للمبدعين على اختلاف فنونهم.

إن المشاركة في العرض هو تحديد للطاقة، وعلى هذا الأساس اختلفت مفاهيم الفرجة من فرجة مسرحية إلى فرجة استعراضية...إلخ، "فالفرجة هي أشمل من الآداء والمسرح، ذلك لكونها تستوعب الاثنين معا، بل تتجاوزها لتشمل الشعائر والاحتفالات والمراسيم... والسلوكات الفرجوية الشعبية"[1].

إن النزوع إلى الاحتفالات يعتبر شكلا طبيعيا، إذ ترسم هذه الأخيرة علاقة الإنسان بالمحيط والطبيعة، فلا يمكن أن نتخيل وجودا للإنسان إلا بامتلاكه لجسد قادر على خلق مجموعة من

[1]- خالد أمين: مرجع سابق، ص 4.

السلوكيات الطبيعية يعبر عنه، بمشاعر وأحاديث تظهر ما بداخله، والزمان والمكان متلاصقتان لوجود هذا الإنسان والاحتفال، وينتج عن هذا الاحتفال تحقيق ما يسمى بالفرجة.

1- تعريف الفرجة:

كلمة فرجة اكتسبت بالتدريج في اللسان العربي فالمعنى الذي تشير إليه كلمة فرجة SPECTACLE والمتفرج SPECTATEUR وإذا ما تتبعنا المسارات الإيتمولوجية لكلمة "فرجة" في مختلف المعاجم العربية سنجد أنها تطورت من الشق بين الشيئين، وكذلك تعني انكشاف الغم، ومشاهدة ما يتسلى به والخلوص من الشدة والهم[1].

والفرجة تكون في كل ما هو غريب، فكل غريب مثير للفرجة لأنه يجذب المتلقي له ويستوقفه عما عداه ولو للحظة. فالفكر مرتبط بالمضمون أو المحتوى، أما الفرجة فهي نتاج الشكل ويهدف الفكر إلى تحقيق الإقناع، في حين يكون على الفرجة مهمة الإمتاع بالفكرة والشخصية، وبالفعل لكي تتحقق الفرجة يستخدم المبدع عناصر متشابهة في الفنون جميعا ولكنها بالطبع لا تستخدم مجتمعة في عمل فني واحد[2].

إذن فالفرجة نوع من أنواع الخروج بالمتلقي من حالة شعورية إلى حالة شعورية أخرى، كأن يكون المتلقي في حالته الطبيعية المنطقية المعتادة متفاعلا مع حالة المؤدي في تعبيره عن موقف، فيحلق مع الشخصية التي تغيرت حالتها، ويحدث هذا الخروج أو الانتقال بالمتلقي من حالة إلى حالة نفسية مغايرة عبر عناصر التعبير المرئية والمسموعة.

فالفرجة تحمل معنيين مختلفين بين العرب والغرب.

[1]- خالد أمين: مرجع سابق، ص 15.

[2]- أمال الجندي: الفرجة الشعبية والطفل، مجلة الحداثة بيروت، العدد 155/ 156 سنة 2013.

أ- عند العرب:

من بين المعاني التي تحملها كلمة (فرجة) هي:

الفَرَجْ: الخلل بين الشيئين، والفُرْجَةُ كالفَرَجُ.

وقيل الفُرْجَةُ: الخصاصة بين الشيئين.

والفُرْجَةُ بالضم: فرجة الحائط وما أشبهه، يقال بينهما فرجة أي انفراج.

والفُرْجُ: انكشاف الكرب وذهاب الغم.

والفريج: الظاهر البارز المنكشف[1].

ب- عند الغرب:

تنحدر كلمة فرجة spectacle من الفعل اللاتيني spectar بمعنى نظر وشاهد، أي أنها مرتبطة بما هو مرئي.[2]

ويتضح من خلال التعريفيين السابقين أن المفهوم العربي للفرجة ارتكز بالدرجة الأولى على زوال الهم وانكشاف الغم، وهذا ما يتطابق مع تعريف خالد الأمين السابق، في حين أن المفهوم عند الغرب ارتكز على المشاهدة، وإن كانت الفرجة في مفهومها تجمع بين المعنيين فهي من جهة تنفيس عن الهموم، وتفريج لكل المكبوتات، ومن جهة أخرى ترتكز على عنصر المشاهدة والإدهاش لشد انتباه مشاهديها، ولجعلهم ينغمسون في العرض المقدم.

أما كلمة الفرجوي بمعنى ما يعرض أو يقدم للمشاهدة بكيفية مثيرة، وغير عادية، ولهذا استغل في المدونة اليومية، حيث غالبا ما أسندت صفة فرجوي لحادثة أو عملية تحقيق، فالفرجوي هو ما يثير

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1997، ص 32.

[2]- المرجع نفسه، ص 33.

الحواس، وما يثير اهتمام الذي يشاهد الحدث أو يسمعه بسبب خاصية غير عادية، ومظهر فارق للعادة، ينتج عنه صدمة بصرية أو سمعية أو عاطفية تأخذ بالمتفرج وتمص انتباهه[1].

هكذا يبدو أن الفعل الاجتماعي هو الخلية التي تتفاعل عناصرها لتشكل في نهاية المطاف لحمة الاحتفال، والنزوع إلى الفرجة والاحتفال أمر طبيعي وضروري بالنسبة للإنسان الذي لا يتحقق وجوده إلا بهما، مادام يملك جسدا يخلق به هذا السلوك الطبيعي، "إذ يتميز الفرجوي ببعده التاريخي، وله علاقة بالواقع المعيشي وبالسياق السياسي والاجتماعي... فالفرجوي في غالب الأحيان يكون مسموعا ومرئيا"[2].

ولعل ما يميز الفرجة هي تلك الخصائص الطقوسية والجمالية التي تستعملها في إيقاف الزمن الذي نحي فيه لارتياد زمن الفرجة، وقد تتضمن الفرجة لغة شعرية أو حركات تعبيرية رفيعة المستوى، أو عناصر فنية أخرى كما أنها تعرض أمام جمهور يتكون من أغلبية لها ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة، "فإلى جانب هدفها التعبيري والتواصلي وقدرتها على إعادة صياغة حدث قديم لا يزال مشعا في ذاكرة الجماهير، فإن الفرجوي له أغراض أخرى تمثلت في كونه وسيلة التفاعل مع التجربة الثقافية والاجتماعية، وتتضمن لغة شعرية وحركات تعبيرية راقصة، وتعرض أمام جمهور يتشكل من أغلبية لها ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة"[3].

والفرجة ضرورة حيوية ذات قيمة كبيرة في حفظ الحياة الفرد والجماعة وقد تطورت الفرجة من عارضة إلى مقصودة معدة من قبل لها، كما نجدها في الكوميديا التي أعدت خصيصا لهذا الغرض، ومصدر الحاجة إلى الفرجة هو امتلاء الحياة بالمشاق لذلك كانت الفرجة ضرورية، والتي تعتبر المتنفس الذي يخفف ضغط الحياة، ويحرر من القيود ولو للحظة قصيرة يستتر فيها الإنسان أنفاسه، "والفرجة

[1]- سمير بشه: مرجع سابق، ص 337.

[2]- المرجع نفسه، ص 336.

[3]- المرجع نفسه، ص 338.

دائما تبني على عنصر التناقض أي الفصل والوصل بين الماضي والحاضر، فالفصل معناه اللفظي واللغوي الشامل الاتصال بالشيء وعدم الابتعاد عنه، أما الوصل عند المتصوفة فهو إدراك الفائت"[1].

2- الفرجة الشعبية:

الفرجة الشعبية تشكل تراثا شعبيا شفهيا فنيا متوارثا أبا عن جد، وهي في جوهرها تحمل ملامح فرجات تمثيلية هزلية قريبة المأخذ من القالب المسرحي وطقوس الطوائف الدينية، التي تعد طقوسا بدائية وغريبة الأطوار كالحضرة والتحير والسقوط أرضا والمشي حفاة وترتبط جميع طقوسها بطابع المقدس[2] ، فالتراث الإنساني يفيض بشتى الأشكال الفرجوية، التي تعتمد الرقص والغناء والموسيقى والإيماءة، وخطاب الجسد، خصوصا منها ما يرتبط بالمناسبات الدينية والاجتماعية أو احتفالية تمارس فيها الطقوس والمعتقدات الخرافية على نطاق شعبي واسع[3] ، والفرجة الشعبية بمعناها التقليدي تخضع الجسد لاستعمالات، حتى يشعر الجمهور أن هذا الجسد هو للرقص، إلا أن هذا الطرح يبقى غير وارد، لأن الفرجة الشعبية تعطى للمشاهد إحساس بأن هذا الجسد الذي يرقص وفق نظام معين وألحان يستسيغها الجميع، إذ يقتسم معه الفرح.

والفرجة من خلال الموسيقى الشعبية التي تقدم في الاحتفال تساعد من حفظ التوتر والملل الذي يصيب المتفرجين في بعض الأحيان وتفصح الفرجة عن الذات بشكل مباشر وسريع، "فتستدرج أغلب الفرجات الشعبية، جمهورها للمشاركة في صناعة الفرجة عوضا عن الاكتفاء بالتلقي السلبي،

[1]- سمير بشة: مرجع سابق، ص 240.

[2]- موسى فقير: جدلية المقدس والمدنس في الأشكال الفرجوية بالمغرب، منطقة الغرب أنموذجا، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 21، السنة 6- 2013، ص 44.

[3]- الحسن إبراهيم: مرجع سابق، ص 32.

وهذا يعني أن جمهور الفرجة، سرعان ما يتحول إلى صانعها... ذلك ما يجعلها تراوح بين القدسي والدنيوي، العام والخاص"[1] .

فالفرجة توجد من حيث هي فعل ورد فعل، وعلاقة بين طرفين، تتمثل في الوجود الجسدي بين المؤدين والجمهور، كشرط مسبق لإنجاز فرحة ما، ولكي يتحقق يشترط التواصل ويكون هذا التواصل إما عن العزف الآلي أو الرقص الجسدي، أو الغناء، فهذه العناصر الثلاثة تؤدي كلها إلى عملية التواصل، لكنها مجتمعة فذلك يكون أعلى عمليات التواصل في الفرجة الشعبية، "فمفهوم التواصل كعنصر أساسي، محور الموضوع يتطلب تحديده، ما يثار أساسا في تحديد دلالة المفهوم، هو المعنى الضمني له، المستمد من وظيفته المؤشرة على المشاركة التي تستدعي وجود طرفين أساسيين، تربط بينهما علاقة جدلية، تتمثل في الأخذ والعطاء، وفي حالنا بين الأغنية والمتلقين بالسماع، إذن لا يمكن الحديث عن الأغنية بمعزل عن متلقيها، بمعنى وجود تواصل بينها وبين الجماهير الشعبية المعنية، وفيما يخص الأغنية الجادة، فمن شروط جدتها احتضانها واعتناقها لأمال هذه الجماهير، ومحاولة ترجمتها فنيا حتى تتلقاها هي الأخرى بدورها لتعيد تمثلها، وبلورتها على أرض الواقع إما مسلكيا أو ثقافيا أو اجتماعيا عبر وجهات الصراع المؤطر لخصوصية أي مجتمع"[2] ، فهذا يعني أن الفرجة الناتجة عن الأغنية الشعبية توازن بين العناصر المادية للثقافة والعناصر المعنوية، ويعالجان حدة التعقيدات الاجتماعية.

فالاهتمام بالموروث الشعبي في الفرجة الشعبية يعبر عن البنية الأساسية لثقافة الشعب أو المجتمع، فالوعي بالموروث لا يكون له فاعلية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع.

وإذا كانت الفرجة تبدأ بحضور المتفرج فإن الفرجوي لا يهتم فقط بذلك الحضور، بقدر ما يعطي الأهمية للعلاقة الحقيقية بين الفرجة والمتفرج، فالفرجوي يتطلب بأن يكون المتفرج تلقائيا وفاعلا

[1]- خالد أمين: مرجع سابق، ص 6.

[2]- المصطفى المباشري: إشراقات مغتالة، كتاب في قضايا الأغنية الحادة بالمغرب، مطبعة فضالة، ط1، المغرب، 2001، ص42.

ومساهما من حيث الحركة والغناء التي من خلالها يتمكن من إثبات وجوده وشخصيته، ويتحرر من القيود الاجتماعية والسياسية المسلطة عليه، وهذا يتوقف على معرفته ودراسته بتلوينات الفرجة وتركيباتها وطقوسها التي تسهل عليه بأن يكون إيجابيا وفاعلا ومندمجا في العملية كلها"[1] .

فالفرجة الشعبية في ثقافتنا هي استلهام من الطبيعة، تلك الطبيعة التي تتميز بالحميمية، والدفء القبلي وروح التضامن بين عناصر الشعب، والحميمية هنا تتمثل في العرض الذي تقدمه الفرقة الموسيقية بالنسبة للجمهور، فالحميمية هي مشاركة هذه الفرقة لأفراح هذه العائلة أو المجتمع، هذه العناصر للفرجة تمثل لغتها تتعامل بها "فالاشتغال على العمل الفرجوي يبني على لغة يؤطرها إخراج وأداء معين للمثلين، وعلى مفاهيم الحضور والطاقة والاشتراك والالتحام، وهي مفاهيم يتطلب استخدامها تموقعا آخر للمقاربة، ونقلة من الحقل الاجتماعي إلى الحقل الاثنوسيسيولوجي الذي يتعامل مع الظواهر الفرجوية في مختلف الثقافات"[2].

تعتبر الفرجة من حيث التنظيم بأنها تعتمد على أساليب مختلفة وذلك راجع لخصوصية المنطقة التي تنتمي إليها الفرقة الموسيقية وتتم فيها بعض الإضافات في نوعية أصول انتمائهم البدوي، لأن أسلوب الأداء ومحتوى العزف والغناء والرقص، يستمد من العادات والتقاليد التي مازالت راسخة في المنطقة، إذ يتطلب "الفرجوي في السهرة بأن يكون المتفرج تلقائيا ومساهما من حيث الحركة والغناء اللذين من خلالهما يتمكن من إثبات وجوده وشخصيته ويتحرر من القيود الاجتماعية، وهذا يتوقف على معرفته بمكونات هذه الفرجة، وتركيباتها وطقوسها التي تسهل عليه بأن يكون إيجابيا وفعالا ومندمجا في العملية كلها، فيلتحم مع صانعي الفرجة متجاوزا الفروقات الاجتماعية داخل الفضاء

[1] – سمير بشة: التثاقف والمثاقفة في التجارب الغنائية الركمية بتونس، مرجع سابق، ص 335.

[2] – الهنافي إبراهيم: صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء، كتاب جماعي يحمل عنوان الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطورات المغرب 2002، ص 124.

التقليدي المتمثل في الزاوية أو المنزل المسكون، هذا الفضاء الذي يمنحه فرصة المشاركة في الاحتفال والاندماج في الاحتفالية"[1] .

والفرجة هي مناسبة لإعادة إنتاج القيم الجماعية، كما أن نوعية الجمهور الذي يحضرها ويتلقاها والمشارك في بناء معناها يسعى إلى ذلك من أجل المساهمة في إعادة إنتاج هذه القيم، بما أنها قيم كامنة لكي تحدث توازن لدى الجمهور، وبالتالي إعادة نسق النظام الثقافي للمجتمع "إن أول انطباع نطلقه عند استماعنا إلى عمل موسيقي، هو التساؤل حول خصوصية ومرجعية الثقافية الموسيقية، أي نطرح مباشرة قضية الهوية والانتماء استنادا إلى المكونات الموسيقية وكثافة استعمالها في العمل"[2] .

3- الفرجة عند فرقة العرفة:

كما ذكرنا سالفا إن فرقة العرفة فرقة موسيقية شعبية تعتمد في تأديتها للعروض الفنية على المكونات الثلاثة للعرض من عزف موسيقي (آداء آلي) والغناء والرقص، هذه العناصر الثلاثة تكمل بعضها البعض لتشكل لنا فرجة يستمتع بها الجمهور، حيث تكون هذه الفرجة بمثابة صيغة توافقية من هذه التمظهرات الفنية والاستعراضية، "إذ يكمن جوهر الفرجة الأدائية بين المؤدين والجمهور كشرط مسبق لإنجاز فرجة ما، فالتفاعل المتساوي بين الفاعلين يصبح علامة كل الأحداث الفرجوية، فالفرجة تنجر داخل ومن خلال الحضور الجسدي لكل من المؤدين والجمهور، ذلك كل فرجة تستدعي مجموعتين من الناس، فتنبعث الفرجة من لقائهم وتفاعلهم"[3] .

[1]- سمير بشة: الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص 148.

[2]- المرجع السابق، ص 114.

[3] - Erika Fisher Lichte : the emergence of new theatrical Communities, how cultures inter weawe in per fromance, cultur critiquing poste, lonicelisun edition, 2010, P 10.

إن رقصة أحيدوس تمثل فرجة شعبية حقيقية لما تحمله من هذه الخصائص المذكورة سالفا، إذ يبدأ العازف على آلة المزمار منفردا للحظات وكأنه يحكي لنا قصة بمعزوفاته وفي نفس الوقت يعطي إشارات منبهة للجمهور وأعضاء الفرقة لبداية رقصة أحيدوس، فبالنسبة للجمهور يأخذون أماكنهم ذلك الفضاء الفرجوي الذي يكون عبارة عن شكل دائرة أو حلقة، لأن الرقصة تكون دائرية الشكل، "فوضعية الجلوس تعد من الطقوس الهامة والمبدئية لسماع هذه الموسيقى التي تسمع، فهي عبارات عن ميراث شعبي سمعي، فالسماع حسب ما يتصوره الذواقون لا يتم وقوفا، فمن المستحسن الجلوس المنظم والهادئ، وهي الصفات الإيجابية المرتبطة بهذه الموسيقى، فالجلوس هي حالة ووضعية جسدية ويرافق الجلوس كحالة جسدية أفكار روحية وأدبية أخرى، حيث يرمز الجلوس إلى معاني الهدوء والانضباط والجدية التي تعطي الطابع الطقسي والروحاني"[1] .

أما بالنسبة لباقي أعضاء الفرقة فيمثل تنبيه واستعداد لبداية الرقص، فيندمج الجميع في التصلية على الرسول "ص" وبعض الأغاني الدينية ذات المرجعية الصوفية والمديح الديني فهو استعداد لدخول عالم موسيقي روحاني، "فتلك القوالب الشعرية الشعبية، ومن خلال أشكال الإنشاد المصطلح عليها بسلسلة الفزوع و"التصلية"، الصلاة على النبي والتهليلة تؤسس المجموعة الاحتفالية سماع ذات مقاصد روحانية متعالية يكون مدارها مناجاة الله، واستعادة التاريخ الروحي للعقيدة"[2].

عند إنشاد تلك القصائد في بداية الرقصة يحس المشاهد وكأنه أما فرقة الحضرة، خاصة أن أعضاء الفرقة بثوبهم الأبيض الناصع وعمائهم البيضاء وتراصهم على شكل دائري حول قائد الفرقة وهو العازف على آلة المزمار، في جو روحاني "والحضرة نوع من أنواع الذكر ومجلس من مجالسه وهو

[1]– فتيحة قارة شنتير: مرجع سابق، ص 51.

[2]– فتحي زغندة: الطريقة السلامية، أشعارها وألحانها، منشورات بيت الحكمة ط1، تونس، 1991، ص 89.

الذكر مصطلح يطلق على جميع العبادات بل إنه أساس الشعائر في الطرق الصوفية المنتشرة في أغلب أنحاء الوطن العربي، ومنه الذكر باللسان وذكر القلب والذكر الحركي"[1].

في المرحلة الثانية تبدأ الدوران مع الرقص وتكون هذه الحركات بهز الأكتف والضرب بالأرجل، "فهي حركات مقصورة على أجزاء معينة من الجسم... وهذه الأجزاء التي عادة ما يتم اختيارها واستخدامها بشكل واع من أجل توصيل رسالة معينة إلى الآخرين، أما الأوضاع الجسمية فتتميز بأنها تظهر اتساقا في المعنى عبر الجسد كله... ومن ثم فإن الأوضاع الجسمية هي التي تعمل على تسريب الاتجاه الحقيقي الأساسي، أو الشعور الموجود خلف المظهر الخارجي للشخص"[2].

ذلك الرقص يكون بحركية سريعة ورسم خطوات إيقاعها نظما وغناؤها لحنا، بمعنى أن الرقص يكون متاع الفرجة الأدائية، ليجعلها في خطوات دائرية وكأنها مشدودة بحبل ويزداد تسارعها كلما زاد الإيقاع، حيث يكون الجسد حاضرا بقوة إذ "يعبر عن اندماجه الثقافي في الفضاء والزمن فيرمز إلى الأبدية والخلود... وحركات الرأس تحيل إلى عالم الذكريات والعودة إلى الماضي"[3].

هذا التسارع في عملية الرقص يترك المشاهد وكأنه لا يرى إلا التشكيل الدائري، مع التعبير الجسدي، الذي يؤديه باقي أعضاء الفرقة، لاستكمال معنى الكلام في حركات تعيد للدائرة الكبرى وسط الفضاء المكاني فالدائرة "بشكلها المستدير تظل محملة بالعديد من الرموز والأدلة ذات المنحى الصوفي، ففكرة الدائرة كصورة لرمزية الخلود وكشكل هندسي تام لا بداية ولا نهاية له، يحيل على الحركة والحياة البشرية التي يعبر عنها الراقصون"[4].

---

[1]- محمد الجوهري: موسوعة التراث الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الجزء 5، القاهرة 2012، ص 266.

[2]- ويلسون جيلين: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة محمد عناني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 258، 2000، ص 186.

[3]- الحيسن إبراهيم: مرجع سابق، ص 65.

[4]- المرجع نفسه، ص 55.

تليها مرحلة التمركز ففي هذه المرحلة ينجذب أعضاء الفرقة إلى مركز الدائرة بحركات رشيقة وبأكثر سرعة ويشير هنا المركز إلى قوة الجاذبية التي تعمل على لم الشمل في نقطة واحدة، ثم العودة إلى السيرة الأولى مع عملية الدوران حول المركز، ودائما تكون عملية الرقص جد منظمة لأن الرقص عنصر أساسي من عناصر الفرجة التي حددها باتريس بافيس في تعريفه لهذا المصطلح بقوله "الفرجة هي كل ما يعرض للبصر،... هذا المصطلح الشامل يطلق على الجزء المرئي من العرض، وكل الأشكال الفنية للعرض (الرقص، الأوبرا، السيرك...) وعلى الأنشطة الأخرى التي تفترض مشاركة الجمهور من تفاعلات اجتماعية"[1] ، مصحوبا بالغناء العالي الصوت ويتخلل هذا الغناء إطلاق صيحات، بالمقابل يرد عليه الجمهور بصيحات أخرى كسؤال وجواب "ومن الدليل البين للصوت له تأثير في النفوس، كون الناس يستعملونها تارة عند الفرح واللذة والأعراس والولائم، وأخرى عند الحزن والغم والمصائب والمآتم، وطورا في بيوت العبادة والأعياد وآونة في الأسواق والمنازل وفي الأسفار، والحضر..." [2] .

وهذا يعطي المزيد من الحماس الذي يدفع بالمتلقين في إطلاق أصوات أخرى، تخترق إصغاء السمع، في حركية وحيوية لإدارة الإفصاح عن المنطوق الصادر لأن الصوت في تراثنا الغنائي العربي فقد كان يرمز للأشعار المغناة والمكونة عادة من بيتين شعريين وذكر ذلك في "كتاب الأغاني الذي بدأه كاتبه بذكر المائة صوت المختارة لأمير المؤمنين الرشيد رحمه الله تعالى، وهي التي كان أمر إبراهيم الموصلي وإسماعيل بن جامع وفليح من العوراء، باختيارها له من الغناء كله"[3] .

غالبا ما ينظر إلى الفرجة في الموسيقى الشعبية كحدث ملموس ومحدد في الزمان والمكان ويتضمن عرض فعل ما، والحال أن الفرجة هي أيضا مفهوم وطريقة لفهم الظواهر في شتى تمظهراتها ويمكن اعتبار الفرجة في الموسيقى الشعبية إذن "طريقة يحي بها الناس ثقافتهم في ذلك الوقت، هي

[1]- Patrice Pavis : sictonnaire de théâtre, Ed socules, Paris 1987, P369.

[2]– محمد كامل الخليعي: كتاب الموسيقى الشرقي، هنداوي للتعليم والثقافة، ب.ط، القاهرة، مصر، 2012، ص 13.

[3]– أبو فرج الأصفهاني علي بن الحسين: كتاب الأغاني، المجلد الأول، تحقيق إحسان عباس إبراهيم، دار صادر، ط1، بيروت، 1428هـ، ص 23.

وسيلة لإنتاج وعي معين حول الثقافة ذاتها، فلها قابلية القدرة على احتواء قضايا متعددة وشائكة من قبيل السلطة التاريخ، الأصالة، الذاكرة... المقدس، ويمكن اعتبار الفرجة في الموسيقى الشعبية إذن كنبع لانبعاث الثقافة ووسيط يعكس الثقافة"[1] .

في الكثير من الأوضاع عند الفرقة المتلقي هو صانع الفرجة ومن ثم فوجودها رهين بوجوده ومشاركته، وبهذه المشاركة يتحقق اللقاء الإنساني الذي يصبح الحضور بمقتضاه مبدعا ومشاركا في إحياء الاحتفال الذي يصبح ذو طابع شمولي موضعا فيه كل رسائل التعبير، ويتم إحياؤه بلغة شاملة قريبة من إدرام المتلقي، وهذا ما يمنح الظاهرة الاحتفالية خصوصيتها الفرجوية "فالعروض الموسيقية هاته هي الشيء الذي ينقل قوة تلك الموسيقى إلى الناس، وكلمة عرض تشتمل على عدة أشياء، فهي أولا تشمل الناس المشاركين في ذلك العرض، مؤدين أو مشاركين في الأداء، وتشمل ثانيا كل غرض أقيم العرض من أجله، وكل وظيفة ذلك يؤديها ذلك العرض، تعليمة كانت أو ترفيهية، وتشمل ثالثا النقد الذي يوجه المؤدون والمشاركون للعرض كالانفعالات عند حدوث الخطأ أو عبارات الإعجاب والطرب عند الأداء الجيد"[2] .

لأن المشاهد المجسمة بالحركة أو الإشارة أو الإيماء عند الفرقة الموسيقية، أي أنها تستخدم كل وسائل الاتصال اللفظية والغير لفظية، فالغير لفظية متمثلة في الرقص والموسيقى، أما اللفظية متمثلة في الغناء، ما يشكل حواراً مونولوجيا، ومن جهة أخرى ينبغي أن تعكس العادة والعرف والمعتقد ونمط السلوك والمعيشة، ضمن رؤية شاملة كمادة لتجسم المشاهد فالذي يستمتع بالفرجة، هو يستمتع بالموسيقى والرقص والغناء الذي يستثير نفس المشاهد، ويحرك فيها الانفعالات التي تختلف عن تلك التي يحركها الفعل الحركي، "فإن هذه الشروط تتحقق في تراثنا الشعبي تعمل مجتمعة على خلق فرجة

[1]- خالد أمين: مرجع سابق، ص 8.

[2]- صالح رضا صالح مصطفي: مرجع سابق، ص 124.

شعبية مليئة بعناصر مشهدية تقوم في الأساس على فنون الحكي والرقص والموسيقى والغناء والإنشاد، كما أنها تعني بالحركة والارتجال في القول"[1] .

في المرحلة الموالية تقوم الفرقة بالانقسام إذ تصطف الفرقة الموسيقية في صف مستقيم يقابلهم العازف على آلة المزمار الواثب على ركبته فيبدأ كل فرد بالعزف الرقص متجها إلى القائد حتى يصل إليه بالتحية والجلوس إلى جانبه بدءا بالجهة اليمنى، (كما شرحنا ذلك في رقصة أحيدوس)، مشكلين فضاءا فرجويا ممتعا، لأن للفضاء أهمية كبيرة في الفرجة بالنسبة للفرقة الموسيقية الذي يتميز ببعده الرمزي فهو لا يقيم القطيعة بين عوالم العام والخاص عبر فصل المؤدين للفرقة الموسيقية عن الجمهور بل أكثر من هذا تستدرج أغلب الفرجات الشعبية جمهورها للمشاركة في صناعة هذه الفرجة عوض الاكتفاء بالتلقي السلبي، فالمشاركة من الجمهور تكون على شكل التصفيق وإطلاق بعض الصيحات لتشجيع الراقصين للوصول إلى القائد، وتكون على شكل ساعة رملية تنتقل حبيباتها الواحدة تلو الأخرى حتى تكتمل الساعة.

وهذا ما يعني أن المشاهد أو المتفرج من جمهور الفرقة سرعان ما يتحول إلى صانعها لإضفاء روح المتعة فيسمح بالحديث "عن الفرجة سواء في شكلها البسيط أم في شكل آخر أكثر تطورا واستفادة من تقنياتها، ذلك بأن الاشتغال على الجسد يعني صناعة فرجة تملأ الركح وتهيء آليات المشاهدة الذكية، وتضفي ببلاغتها أنساق تختزل من الكلمات الكثيرة"[2] .

ومن هذا المنطلق يتضح أن الفرجة عند فرقة العرفة تتحقق من خلال إبراز مجموعة من المظاهر المرتبطة بأشكال الاحتفال بحيث تتحقق حين اجتماعها الجانب الفرجوي الذي يسهم في فعله المرسل بوصفه صانع الاحتفال والمحتفل بوصفة مستقبل الاحتفال وصانع الفرجة معا، لأن استغلال الفرقة

[1]– حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، ط2، المغرب، 2001، ص 26.

[2]– عبد المطلب عبد الهادي: عن المسرح وأساليب صناعة الفرجة، مجلة الاتحاد الاشتراكي، ع 49، 1996، ص 6.

الموسيقية لهذا النوع من الفرجة له ما يبرره ذلك بأنها من الأدوات التعبيرية التي من شأنها تحقيق تواصل حي مع الجمهور وضمان استقطاب كل الشرائح الاجتماعية.

ويسمح لنا هذا بالرجوع إلى الذاكرة الشعبية والكشف عما تختزنه من مادة تراثية بأن تكتشف كثيرا من ملامح الفرجة التي تقف شاخصة بكل ثقلها، وتفصح عن نفسها عبر مجموعة من الطقوس والأشكال الاحتفالية التعبيرية من عزف وغناء ورقص، ولعل هذا النزوع الإنساني إلى الاحتفال أمر طبيعي، وشبه غريزي، تزيد المعطيات الثقافية من الحاجة كما ثبت ذلك في تجمعات بشرية عديد لم يكن بينهما رابط أو علاقة تواصل وتبادل التأثير.

ويكون آخر الراقصين الذي يتوجه نحو القائد هو الضارب على آلة "أقوال" وهذا الفرد يكون يحمل لما يسمى بالشخصية البهلوانية ويطلق عليه اسم "Papa de NoNo" إذ يتوجه نحو الفرقة باستخدام رقصات بهلوانية تثير الضحك وهذا ما يطلق عليه اسم التمسرح في الموسيقى الشعبية.

إن أنواع هذه الفرجات الشعبية في الموسيقى الشعبية يجعلها تتواصل مع المجتمع المحلي وحتى الغير المحلي عن طريق الانتشار التي أصبحت تشكل وجدانا شعبيا، كما أن إنتاج وإعادة إنتاج هذه الفرجات الشعبية في الثقافة الموسيقية يعزز لنا رؤية علاقة الإنسان بمجتمعه وثقافته من جهة وامتلاك الدين الشعبي من جهة ثانية في ذهنيات الإنسان القروي، إذن هي نتاج بيئة ثقافية صيغت في قوالب تناسب حياة المجتمع، إذ ترتبط به في نشاطه واحتفالاته، وتمثل لغة متعددة المعاني والدلالات.

المبحث الثالث: التمسرح في الموسيقى الشعبية:

في احتفالية لا تخلو من الموضوعات التي تحقق المتعة والأثارة. تحمل لنا الموسيقى الشعبية قضايا غاية في المتعة والتشويق.

تجعل من تلك العروض الموسيقية مسرحا بلا حدود، كما تنطلق في تلك الموضوعات المطروحة والأشكال الفنية الموجودة في للموسيقى الشعبية، فلذلك حملت بعض الفرق الموسيقية على

عاتقها خلق فرجة يستطيع من خلالها الجمهور المشاهد أن يكون مشاركًا فيها، والخروج من دائرة المتفرج السلبي. لذا فإن الموسيقى الشعبية- سعت إلى الكشف عن التي التحديات تواجه المؤدين لهذا النوع الموسيقى أو تجعلهم يتمسرحون ويلتفون حول مواضيعهم الحقيقية في أداء يستغل طاقات الراقص التعبيرية في كل لحظة على الركح "أما الأشكال المسرحية فهي موجودة في حياة كل شعب ولا بد أن تكون موجودة وحية سرت، ولا تزال سارية وستبقى سارية إلى الأبد، هذه الأشكال ممكن. جمعها تحت ظاهرة واحدة ظاهرة بيولوجية حيوية تدفع الناس بعد انتهاء العمل واكتفاء غريزتي الوجود النوع أو حتى من أجل اكتفائها إلى غريزة التجمع بلا سبب، فردي أو ذاتي وإنما بتأثير الغريزة الجماعية في كل إنسان وتلبية لها."[1]

إذ دراسة الظواهر التمسرحية في الموسيقى الشعبية تؤدى إلى دراسة التراث لأنه سيطلعنا على العدد من الملامح النسبة التي تتصل بهذه الحركات الفنية.

إنّ دراسة هذه الظواهر تؤكد دون شك أن المسرح في الموسيقى الشعبية قديم بقدمها، هذا المسرح الذي كان عبارة عن تمسرح سواء بالنسبة للفرقة العارفة أو مشاركة الجمهور في هذا إمّا المشاركة بالغناء والتصفيق أو الرقص في حدّ ذاته، لأن الجمهور في هذه العناصر الأساسية بل هو العنصر الذي يَرتكز عليه التمسرح "فلا عرض بدون جمهور، وهذا الجمهور يمثل وحدة الأدوات المؤقتة، وفي كلمة واحدة يمثل وحدة التجاوب الجماعي الذي يميز الدراما (الفرجة) عن غيرها من الفن الأخرى، ومن هنا يجب أن لا تعتبر الجمهور مجرد مشاهد سلبي ينبغي اعتباره عنصرًا إيجابيا خلاقا في الفرجة."[2]

وإن كانت الموسيقى هي إحدى عناصر التمسرح المهمة فإنها هنا موسيقى حية يعرفها الراقصون بأنفسهم، والآلات الموسيقية في هذه الرقصات هي جزء من الجزئيات بجانب أنها مصدر

[1]-اعتدال عثمان: يوسف إدرين (1927- 1999) مطابع الهيئة المصرية للكتاب. ب.ط. القاهرة. 1991. ص310.

[2]- حسام محسب: التحطيب دراسة ميدانية تحليلية، مرجع سابق، ص 103.

المصنوعات والموسيقى في هذه الممارسة لا تستخدم كعامل مساعد لخلق الجو العام للعرض أو كعنصر تسيري أو إيقاعي يواكب الرقص فقط، لكنها عنصر أساسي في بناء العرض نفسه وبدونه لا يكون العرض موجودًا. وهذا يذكرنا بالعمل الجماعي في الموسيقى الشعبية "فالعلاقة بين الموسيقى وأهم النشاطات الإنسانية، وهي العمل، ولكي يتم تحقيق العمل الجماعي بشكل مرضي متقن لا بد له من منظم. وهو الإيقاع الموحد لحركة العمل نفسه علاوة على النص الإلقائي الذي لا بد أن يكون بالضرورة موزونا، حيث يحتوي في العادة على كلمات ليس لها بالضرورة معنى مفهوم واضح، ولكنها تحافظ على القافية، وإيقاع التفعيلات المقاطع المنتظمة للنص الشعري المقفى، وبذلك لا يمكن الفصل بين الموسيقى والعمل الجماعي المنظم"[1]

لقد وجدت ارهاصات الأداء التمسرحي في تلك الممارسات التي كان يقوم بها الإنسان الأول ضمن نظام القبائل. وبالنظام القبلي من طقوس. مرتبط بممارسات الحياة اليومية، إذ أن هذه الطقوس تسود المجموعة وترتبط بأسا طير كل قبيلة، وتؤدي الطقوس من آداءات إيمانية رمزية ويرقص بشكل جماعي هدفه السيطرة على مظهر من مظاهر الطبيعة "وتصبح الصورة هكذا معكوسة من حيث الأسلوب المتبع في إخفاء ما في داخل الجسد إلى قلب الجسد وجعله ظاهرًا، ثم معرفة الخطاب الذي يمرره الراقص عبد مختلف الألوان المستعملة في الرقص. ومدى ارتباط هذه الألوان بالجذور البدائية لفن الرقص".[2]

ورقصة احيدوس هي في ذاتها عبارة عن طقوس مكونة من عدد من الرقصات تؤديها الفرقة أثناء قيام حفلات الأعراس خصوصا فهذه الرقصة تمثل ممارسات يغلب عليها الطابع التعبيري، ويبدو فيها الصراع واضع ما بين الطبيعة والإنسان. فالرفرفة تُريد أن تجعلها عنقاد له، بينما الطبيعة تحاول

[1]- فتحي عبد الهادي الصنفاوي: مرجع سابق ،ص 72.

[2]- بركة بوشيبة: ممارسات فولكلورية، رقصة الهوبي، مرجع سابق ص 133.

السيطرة عليه فهنا يمثل الطقس "أساسا دراسيا، لأنه بباسطة يجمع بين المشهد موضوعًا يرى وسمع، وجمهور يشاهد لذلك النظر إلى الطقس كحدث دراسي ويمكن النظر إلى الدارما أيضا كطقس".[1]

-التمسرح في الرقص الشعبي:

إن الرقص يأخذ صور تتمثل في مواضيع قائمة على الضرورية الجسدية، فهي جالبة للمتعة، فيمثل هذا الرقص في الصورة المتنوعة المحدودة بالطبيعة العرقية والتراثية، فتمثل هذه الصورة القائمة على التباهي بالجسد، وفيها يميل التعبير نحو لغة الجسد على حساب لغة الكلام، وهو جمالي في الأساس، فيتمثل في عروض شاملة حيث تتعدد الفنون الأدائية وتتداخل بتعدد المتعبيرات الموجودة أصلا داخل أن الراقص، من خلال شخصيته المسرحية نفسها. فتتداخل لتكشف لنا عن دلالات ذات المعنى التام التي يقدما العرض المسرحي "يمكن لنا أن نصف العريف بالممثل الذي يعتبر العمود الفقهري لتجسيد المشاهد فقد لاحظنا وجود اتفاق مسبق يحدد العلاقة التواصلية بينه وبين الفرقة الموسيقية وبعض الأطراف المشتغلة معه في بناء فواصل الفعل الدرامي من بدايته إلى نهايته".[2]

فالجمهور هنا مشارك بشكل أو بآخر. ولكل فرد موقفا يساهم به لتصعيد حرارة الرقصة. كما ذكرنا سالفا إما بالصوت ويتمثل ذلك في الصباح كتشجيع الراقص أو بالتصفيق. أما بقية الفرقة العازفة تتكفل بالتصعيد في وتيرة الإيقاع المناسب حتى يتناسب مع شكل الرقصة لأنها رقصة بهلوانية تقوم على الارتجال وكل شخص مشاهدا ومشارك لا يعرف كيف تنتهي. لأنها في كل مرة تأخذ شكل مغاير، فالموسيقى السريعة دائما تتكفل بتحريك الجمهور الحاضر وتحفزهم على المشاركة في اللعب والرقص الذي يصبح في الأخير رقص جماعي. لكن هذا الرقص في هذه المرحلة يكون في أماكن جلوس الأفراد لأن القاعة أو الفضاء مخصص للفرقة فقط. في هذه اللحظات ولا يمكن لأي

[1]- ابن يساسر عبد الواحد: حدود أشكال الفرجة التقليدية مقاربة انتروبولوجية كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، 2002، ص211.

[2]- سمير حشية: الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، مرجع سابق. ص151.

فرد أن يتخطى الحدود حتى لا يُفسد طقوس الرقصة، بل من مكان جلوسه فقط له الحرية التامة في اختيار الطريقة المناسبة التي يشارك عملية رقص عضو الفرقة بتلك الطريقة البهلوانية "والأفعال الإنسانية كثيرة متفاضلة وكل إنسان كان في مرتبة يصدر بها فعل إنساني. فإنه يخلق بالضرورة مقدار ما من كلام وبالحملة، يتحرى في الراحات أن يتناول منها ما يسترد بها القوة على الفعل الذي شأنه أن يصدر من رتب تلك المرتبة. وكذلك أصناف اللعب والأشياء الهزلية"[1] الرقص هو عصب هذه الممارسة فعن طريقها تتم حكاية قصة بسيطة يستخدم فيها الإيماءات الموقعة على إيقاعات الموسيقى المصاحبة. وهي موسيقى حية عازفوها هم في ذات الوقت راقصون، كما تتخذ الرقصة بعض الأشكال الحيوانية مثل الرّكل بالرجل من الخلف وعدة مشاهد أخرى "وهو تقليد لحركات بعض الحيوانات المفترسة كالأسد الحيوان حتى يسهل اصطياده، وهي بما يصاحبها من انفعال يقضي إلى بعض الأعمال الوحشية تذكر بما كان معروفا عند غير قليل من الشعوب الوثنية خاصة عند الإغريق والرقص بهذه الوظيفة متصل بالتمثيل أو الدراما الشعبية التي كانت بدورها تخدم المعتقدات".[2]

إن الرقص حركة تعبيرية تحمل دلالات جمالية، كثير إلى عملية الترابط من عملية التعبير الجسمي والخبرة النفسية، أي ما بين تراكيب الحركة والمعنى على الراقص العودة إليها ليقوم بفعل تأسيس ينتهي إلى أفعال من نسيج الوعي ذاته الذي يصبح موضوع العرض الرئيسي، إذ ظلت العلاقة بين الرقص والتمسرح موجودة. وكان عنصر الالتصاق بالأصول الطقسية عاملا محددًا في هذه العلاقة "فالرقص بهذه الوظيفة كان متصلاً بالتمثيل أو الدراما الشعبية التي كانت بدورها تخدم المعتقدات، فإننا نضيف اليوم. أن الرقص بحركاته التعبيرية كان النواة الأولى للمسرحية فالمسرحية قصة

[1]- بوزيد عمور: مرجع سابق، ص14.

[2]- عباس الجراري: من وحي التراث، مرجع سابق، ص99.

تحكيها شخصيات في حوار وحركة. والحركة أهم خصائصها، وهي التي نميزها من الألوان الفنية بل هي محور كل الخصائص الأخرى".[1]

إن الفضاء يتسع للجسد، حتى يستطيع الجسد أن يمارس حريته لأن هذه الرقصة تعتمد على مساحة واسعة لمضاربة تلك الحركات التي تعتمد على الطبيعة. حيث لا ستار ولا حجاب يحجب الفضاء المسرحي. بدوره الراقص هنا يؤدي هذا العرض بطريقة أدائية رائعة، فأنت ترى أمامك راقصا وممثلا محترفا ماهرًا عارفا بأسرار الرقص ومهنته، متباه في ملبسه وبوضعياته الجسدية، وإيماءاته ووقعاته وحركاته التكوينية وتعبيرات وجهه. مادة إبداعية "فهي تسلية الجماهيرية العريضة باستعراضات وألعاب...تشد انتباههم وتصرفاتهم ولو مؤقتا عن هموم الحياة ومتاعب العيش التي تعاني منها الطبقات الفقيرة في المجتمع دون أن يتحملوا كثيرًا من التكاليف التي لا يقدرون عليها في الأغلب وإن كان لا يمنع بقية الشرائح الاجتماعية من المشاركة. أما الوظيفة الكامنة فهي تتمثل في آخر الأمر في تقوية الأوامر بين أفراد المجتمع وتوفير نوع من الثقافة التلقائية المشتركة بينهم".[2]

إن الرمز هو جزء من الرقصة الفنية التي يؤديها الراقص ضمن ذلك المجتمع الكبير حيث اتفق الجميع على تفسير الرموز الكبرى ضمنيا أما الرموز الصغرى فتبقى حكرًا على الفرقة فلا احد يستطيع تفسيرها إلا إذا انتهت الرقصة لأن كما قيل سابقا لا أحد يتوقع كيف ستنتهي، لذلك فالأحاسيس المشتركة بين المتفرج والراقص تجدها تتناقض من حيث الصعود والهبوط السرعة والبطئ...فهي تمتزج بإيقاعات الحركة. فالعلاقة التفاعلية هنا تشبه العلاقة التفاعلية الحياتية بين ما تفصح عنه وما لا تفصح عنه، وفي الحالتين فإن مضمون الفكر والحركات الدراسية هي من تحرك الوجود والوجدان لذلك وظيفة الرقص عند الراقص لا تقتصر فقط على الحركات أو استباق الحالة النفسية أو تعميقها بل على خلق شخصيات وأبعاد معنوية وحالات مسرحية متكاملة العناصر، "والرقص عن ذلك فرجة

[1]- عباس الجراري: من وحي التراث، مرجع سابق، ص 122.

[2]- أماني الجندي: مرجع سابق، ص 233.

تتجاور داخله أجساد الراقصين والمتفرجين وترسم عبرها في الجسد الحساس منعرجات جسدية تسجل في داخلها أهواء ومشاعر وأحوال وأحاسيس الناس، تعبر بواسطة إشارات ومستويات وحركات متشابهة لتلك الأفعال الجسدية".[1]

ولا يخلو العرض أيضا من الأداء السافر من تحديات الحياة ومفارقاتها الغريبة التي تجعل الجمهور يضحك في بعض المواقف ولكن يمكن القول أن الراقص في أغلب الأحوال كان يتمسرح ولا يندمج في الدور وهذا ما نلاحظه أثناء خروج الراقص في بعض الحالات من الفرق ونهاية اتجاه الأشخاص لكسر إناء ماء، ويعتبر هذا المفهوم دائما العلاقة بين الموسيقى والمعتقدات الشعبية، فكسر الإيناء هو كسر الشر وأبعاد الحسد عن اهل الحفل، ورش الماء هو ذر للخير والبركة لأن للماء علاقة بالمطر والزراعة والفلاحة، وتتمثل كل هذه الحركات على شكل عروض مسرحية،" الذي لا ينفصل بدوره عن انتظام في الحضور الركحي، يتجلّى في مشاهدة فرجوية بمثابة العمل المسرحي."[2]

تأتي المرحلة الأخيرة وهي إعادة تشكيل الدائرة حيث تجتمع مرة أخرى الفرقة في شكل دائرة مع الدوران السريع وزيادة في الإيقاع الموسيقى، غناءًا ورقصًا وعزفًا، أين يشترك الجمهور كليا بالتصفيق أو المشاركة الغنائية لأنّ الرقصة على مشارف الانتهاء ويجب على الجميع أن يبتهج ويفرح لأنه "مسرح تتوحد فيه المجموعة المشاركة من أجل تحقيق احتفال يقصد من ورائه دحر الأحزان والأتعاب والضغوطات الاجتماعية المسلطة عليها، أما العلاقة التي تجمع بين هؤلاء فهي المشافعة واللغة الجسدية"[3].

فهذه المشاركة الجماعية هي مشاركة حية مرتبطة بالتمسرح الأدائي، ليس للراقص فحسب بل ذلك الجمع الاجتماعي الواسع بكافة فئاته ومراتبه ومشاريه يتقبل الاستطراد ويمثل الحالات:" ومن ثم

[1]–عبد القادر محمدي: مرجع سابق، ص40.

[2]– محمد العملاوي: مرجع سابق، ص158.

[3]– سمير شبه: الهوية والأصالة في الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص 150.

فهي بمثابة تعبير جماعي عن الفرح، والتضامن المشترك من الآمال لمناسبة حدث ذي شأن جماعي. وفي تلك الخاصة التشاركية الجماعية يمكن ستر وحدتها بالرغم مما يظهر على تجلياتها. من تغيرات وتنوعات جانبية وانتظامها الشكلي على نحو دائرة أو نصف دائرة أو صفين متقابلين. إلا مؤشر على وحدتها العميقة و أسسها المشتركة".[1]

ومن المعروف إن الرقص يستخدم هذا الفن من التمسرح في عروضه للتعبير عن حالة ما يتطلبها العرض. وفي مستوى معين من الأداء تعمق الرقصة الإحساس بالحنين الغامض، فلا يستغرب عندما نرى احد المتفرجين وجسده يتراقص مع الراقص فهو شعور بالجذب نحوه. "يعني الانتقال من الإحساس الفرداني إلى الانصهار في المزاج الجماعي، وتقريبا لا يظل لدى المتفرج وعيه الخاص، وإنما يصبح عنصرًا في وعي الجماعة. وأحيانا يذوب في وعي الجسد".[2]

فرقصة أحديوس بجميع فصولها ذات طبيعة فرجوية، يشكل التمسرح جزءًا كبيرًا منها، لأن الأمر يتعلق بمشاهدين يعتبرونه عنصر ومكوّن أساسي لهذه الرقصة. فبذلك يساهمون في إيجادها واستمرارها، فيتحول الإحساس إلى صراخ أو ردّ فعل انفعالي، كأن يتولد للمتفرج حالة من الرعشة وتشاهده يشارك هذه الرقصة من مكان جلوسه وهو يقوم بهز كتفية. فهذا مجال لتنشيط الحفل ولو رمزيا، ولا يتحسن التملص من هذه المشاركة، أو الاستعلاء عليها، ذلك بموجب التضامن مع صاحب الحفل. "فضلا عن الوظيفة الترفيهية الاحتفالية فإن لرقصة أحيدوس وظائف أخرى تتمثل أولا في طابعها الاجتماعي الذي يجعل منها تقليدًا وممارسة تؤمن التضامن والتلاحم والتعبير التلقائي عن الانتماء إلى المجموعة الثقافية المحلية، كما ان لها وظيفة تواصلية ووظيفة جمالية وإبداعية. حيث أن

[1]- فاطمة بوخريص: مرجع سابق، ص58.

[2]- حسن نجمي: غناء العيطة، الجزء II، مرجع سابق، ص 77.

ما ينشد خلالها من أغان، نابع من انشغالات وهموم وأفراح المجموعة وتعبير عن خصوصيتها الاجتماعية والثقافية".[1]

إن الرقص الشعبي وبمشاركته الاحتفالية، هو طقس ثقافي مسرحي وظاهر احتفالية قائمة يمارسها المجتمع، باعتباره أحد انواع التقليد والعادات والمناسبات، ترتبط بطبيعة السلوك الاجتماعي والثقافي وبدرجات متفاوته أي أن هذه المشاركة الجماهيرية ليس بالضرورة أن تكون مشاركة متساوية وإنما هي مشاركة بدرجات متفاوتة، "وقد تكون أغنت عنه لا استجابتها لحاجة تذوق فنون الفرجة المسرحية في ارتباطها بين المقدس، واندراجها ضمن دائرته الكبرى التي مثلت وجها من وجوه تجلية في التاريخ وهو ما كان عاملا حاسما في التأثير وذلك التمظهر الجمالي الفاتن الخلاب".[2]

ومع ذلك فإن مباهج التمسرح في هذا العرض مباهج مضاعفة ومتعددة لتبعد متفرجي العرض، طول فترة استمراره. حيث تتصل البهجة بوعي كل متفرج من المتفرجين بالقدر الذي يمكن من فك شفرات العرض، فثمة أمور كثيرة في المجتمع تهيء الفرد لمثل هذه المشاركة كالأوضاع الاجتماعية التي يعيشها أو الارتباط الثقافي الذي يجمعه بهذا النوع من التراث الشعبي.

فهذا الاحتفال ظاهرة لها أصولها الاجتماعية. فهي تظاهرة حسية تعبر من خلالها الحياة عن وجودها واستمرارتيها وتجددها، وهي بذلك تظاهرة محركها الأساسي هو الإنسان الحي. هذا الإنسان الذي يعقل الأشياء ويحسها ويغضب ويقلق ويحزن ويفرج. فالاحتفال مرتبط بالحياة والإنسان فلا يمكن أن نتصور احتفالا بدونهما.

[1]- فاطمة بوخريصْ : مرجع سابق، ص59.

[2]- محمد الكحلادي : مرجع سابق، ص139.

المبحث الرابع: التراث الشعبي في الموسيقى الشعبية

تعد إشكالية استلهام التراث في الموسيقى الشعبية من القضايا التي تشغل فكر الباحثين. فمنهم من وظفه نصا، ومنهم من وظفه رمزيا واجتماعيا ومنه من اعتبره ارثا مقدسا لا يجوز المساس به، فالتراث الجزائري عموما وتراث المنطقة خصوصا غني بالمادة النصية الشفاهية التُراثية من شعر وغناء ورقص وموسيقى... فالتراث هو "كل ما وصل إلينا من الماضي من فكر أو علم أو أحداث، ومواقف مشرقة أو حاضرة، وهو يشير إلى جذور الأمة القوية في التاريخ، ويؤكد وجودها وأصالتها، ويشحن نفوس أبنائنا بقوى جديدة، ويبعث فيهم الثقة ومسيرتها"[1].

فالتراث يعني الاتصال بين الأجيال ووجود الماضي في الحاضر ولذلك اتجه أغلبية المبدعين، إلى التراث في العصر الحديث ليعبّروا عن واقعهم المعاصر، فلطالما كان تراث الأمم ركيزة أساسية من ركائز هويتها الثقافية وعنوان اعتزازها بذاتيتها الحضارية في تاريخها وحاضرها.

ولطالما كان التراث الثقافي للأمم منبعا للإلهام ومصدرًا حيويا للإبداع المعاصر ينهل منه فنانوها وآباؤها وشعراؤها. إذن التراث هو "ما خلفته قرائح الأقدمين وصفوة الأسلاف من فكر وعلم وفن ونمط عيش وفنون وحَضارة. ويعتبر هذا المصطلح واحدًا من المصطلحات الشاملة، التي تضم عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية القولية والتي بقيت متراكمة عبر الأزمنة والعصور وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان"[2] إنه كل ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والأخلاقي ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغناؤه.[3]

---

[1]- محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي انموذجا طوب باريس للنشر، ط1 ،الرباط 2010. ص30.

[2]- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق القاهرة، ط1، 1992، ص12.

[3]- صبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين ط1، بيروت، 1979، ص 63.

فالتراث هو الدعامة الأساسية والركيزة التي تميز ملامح الأمة عن سواها. والعودة إليه لا يعني ضعفا أو جهلا. لكن الجهل هو تبيان الماضي وتراث الأجداد بحيث لا يمكن عيش الحاضر أو التأسيس للمستقبل دون الرجوع إلى الماضي والتراث روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي يتخلى عن تراثها يتخلى عن روحها. ومن مميزات أشكال التراث أن لا يقتصر على مظهر واحد بعينه، وكثير منها يتضمن مجالات عديدة. مثلاً الموسيقى تشمل الغناء والرقص والعزف. والملابس والأشياء المقدسة كالصلاة على الرسول (ص) وهذا ما يوجد في تراث الفرق الموسيقية الشعبية بالمنطقة.

ومن بين أنواع هذا التراث، التراث الموسيقى الذي يشمل على الموسيقى والعزف والأغاني والألحان والآلات الموسيقية....وهذا التراث يتمثل مجموعة أنظمة صوتية، تراكمت وتشكلت عبر الزمن، وبعدها أصبحت تعبيرًا فنيا، انتجه هذه الحضارة وتقبله المجتمع بل وأكثر صاروا يتغنوا به لأنه كان عامل تنفيس ومعتبرًا عن الخواص المزاجية وحاجاتها النفسية في مرحلة ما من مراحل تطورها إذن "فالتراث الموسيقى هو المخزون الثقافي للشعب وهو يعكس بصورة صادقة أحواله من خلال الفترات التاريخية المختلفة التي مر بها، كما يعكس تأثيره في الأمم التي ارتبط بها بعلاقات متنوعة".[1]

إلا أن هناك فروقا هامة بين الموروث والتراث، فالتراث يتميز بالثبات النسبي وانه العام والكلي في حين أن الموروث كل متحول ومتغير، وهو مفهوم أشمل من التراث بل يحتويه، ما دام يضم كل ما أنجزه الأسلاف وكل ما فكرو فيه[2]، فمنه ما اضمحل وتلاشى مع مرور الوقت كتلك الطقوس التعبدية، ومنه ما بقي يصنع الواقع ضاما الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية وهو ما يشكل التراث.

وكلمة التراث طبعا تعني التراث الشعبي الذي "يحوي جميع المخلفات الشعبية مثل القصص. الشعر الموسيقى الأهازيج... أضحى اليوم مجالا واسعًا لمعرفة الماضي، وتفسير الكثير من ظواهر الحياة.

[1]– صالح رضا صالح مصطفى: مرجع سابق، ص71.

[2]– محمد راتب الحلاق: نحن والآخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ب ط، دمشق، 1997، ص 46.

كما أن التراث الشعبي تحول إلى منهل للفضاءات الإبداعية العربية. رواية موسيقى...."[1] إن التراث الموسيقى الشعبي يعتمد على الذاكرة في انتقاله، غنيّ في تراثه مادّة خصبة في توظيفه والاستفادة من خصائص مضامينية على مستوى الشكل والمضمون.

إن محاولة توظيف التراث الشعبي في الموسيقى الشعبية ظاهرة لها جذورها "فهو حصيلة الممارسة التلقائية للعزف والغناء والرقص التي يؤديها أبناء الشعب البسطاء، وليس لهذا التراث تعليم خاص، وترتبط الموسيقى الشعبية بعادات وتقاليد ومعتقدات، فهي تواكب دورة الحياة. من الميلاد حتى الموت، وترتبط بالمواسم والأعياد الدينية وغير الدينية والعمل. حسب طبيعة المنطقة، ويتم تناقله شفاهة وآلاته الموسيقية بسيطة الصنع".[2]

والموسيقى الشعبية هي من الفنون النفعية التي يحتاج إليها الإنسان في حياته، فجميع القيم التي تميز هذا الفن. كان يسير جنبا إلى جنب مع مسيرة الإنسان. إذ كان يمارس بشكل دائم في المناسبات وحتى في غير المناسبات. فن جماعي لا يعرف الفردية يتصل بجمع مناحي الحياة، ويمتد رابطا لماضي الشعوب بحاضرها. وثيقة ارتباط بالسلوك البشري، وبكل مالها صلة بوجود الإنسان الحي على سطح الأرض. ولقد أصبح توظيفه التراث علامة مميزة في الموسيقى الشعبية. وعندما نتحدث عنه فإننا نتحدث عن ذاكرة حية في نفوسنا، توقظ فنيا الأصالة، وفي المغنيين الإبداع ليحافظوا على هذا الإرث ويوقظوا الحاضر في جدوته فهو إذا محافظة على الفكر والهوية والثقافة.

1-تراث المعتقد في الموسيقى الشعبية:

إن المعتقدات هي تلك التصورات والأفكار التي أنتجتها المخيلة الشعبية والتي لها صلة بالجانب الروحي للإنسان لها بقايا ورواسب إلى يومنا هذا ليس استمرارية ممارستها، وتغليفها بغلاف

[1]- فتيحة بوزادي: التراث والمسرح في المغرب العربي، رسالة ماستير، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1991/ 1992. ص 44.

[2]- صالح رضا صالح مصطفى: مرجع سابق، ص 108.

الدين، إذ كان في الحجج في الجاهلية طقوس خاصة لهذا الشهر إذ كان طواف الرقص جزء من العبادة فيقومون بالطواف وذبح الأضاحي للآلهة، وهذا التنوع في الحركة يرافقه تطور في الغناء والإيقاع والتشكيل، ولم يكن الرقص في الجاهلية للاحتفال الديني فحسب بل "كان أهل مكة والحجاز حين يحتفلون في مناسبة يحضرون الحبش للرقص والغناء وفي مناسبات مثل استقبال كبار الوافدين يقدمون أصناف من اللهو يخرج المفلسون بالسيوف والريحان وبالدفوف والغناء"[1].

فالمعتقد من هذه الناحية ظاهرة حضارية تعبر عن تكيف الإنسان مع محيطه في حدود ثقافته ووعيه وهي بالإضافة إلى ذلك تكشف عن جوانب مختلفة، من حياة الشعوب إذ تحمل في طياتها مراحل تطورها، لأنها وبكل بساطة تحمل إرثا ثقافيا صنعه الأجيال في تواصل مستمر مع بعضهم البعض عبر القول والفعل في لحظة إلتقاء الماضي بالحاضر. عبر المقدس "لأن المستوى الثقافي للجماعة لا يمكن قبوله كأساس منفرد لعملية التقسيم لأن ثقافة أي جماعة هي التعبير عن وجود تلك الجماعة وصياغة لها، وتبدو صور هذا التعبير في الدين والاتجاهات العقائدية المتصلة به، وفي القيم والمثل وأنماط السلوك العملية، وفي النظرة الفلسفية إلى الكون وفي التقنين والسياسة وتياراتها، ويواكب كل هذا صياغة هذا التعبير عن الجماعة وفي أشكال فنية ذات قوالب ومضامين تشف عن أحوال الجماعة وفكرها".[2]

إن توظيف التراث العقائدي في الموسيقى الشعبية يضفى عليه نوع من العراقه والأصالة. ويمثل نوعا من امتداد الماضي، كما يمنح الرؤية الموسيقية نوعًا من الشمول، فهي ترتكز على منظومة كاملة من الرّؤى والأشكال عن طريق الذاكرة حينا وعن طريق مشخصات البيئة الشعبية حينا آخر. فهذه الممارسات العقائدية في الموسيقى الشعبية تكون عبارة عن طقوس في الرقصات أو خطابات في الأغنية والخطاب كثير في الأغنية الشعبية فهي المعتقد الشعبي أو الدين الشعبي " فالخطاب الغنائي

[1]– سولين داكاش: عاشوراء كظاهرة من الظواهر المسرحية عند العرب، مجلة تحولات، اليمن. العدد 09، 2007، ص36.

[2]– شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، دار العودة ط1، بيروت، لبنان 1982 ص100.

الذي يستخدم بصورة خاصة من قبل السحرة ورجال الدين، إن هذا اللون الغنائي يعرض في شكله الجانب الروحي- السحري- وبمعنى آخر يعرض الغناء الخطابي الطقوس التي تهدف إلى غايات دينية والتي تختلف بحسب الظروف"[1].

هناك من يزعم من رجال الدين أن لهم قوية خفية يؤثرون بها على الناس بالنفع والضّرر، وهم فئة المشعوذين ذلك إن الشعر عند هؤلاء متمثّل في تمثلات وتقليب أوراد النرد واستنطاق رسومها بما يراه الساحر ويعطيها أوصافا توهم الإنسان البسيط بأنّها تعبر عن قصده ومراده. وهؤلاء المشعوذون هم أكثر معرفة بعادات الناس وما يجول بخواطرهم بل يعرفون ظالم القوم وقاهرهم. ويعرفون رغبات الناس وطموحاتهم. فيعبرون للفرد الشعبي عن هذه الرغبات، وتتجلى خاصة في السّحر بين الرجل والمرأة، وهذه الأغنية توضح لنا قهر الزّوج لزوجته ولا يجد تبريرًا لذلك إلا بالسّحر. فتردّد الأغنية على لسان قائليها:

وَرْدُولي لكتوب وسْحرُوبي لاَلاَّ مَاكُنْتيشْ في بَّالي

فهنا الإقرار والاعتراف بالخطأ واضح في حق المرأة لكن التبرير والاعتذار بالمقابل، فالتبرير إن كان غائب عن الوعي لتأثير السحر عليه.

تعتمد المعتقدات على قدرات تشخيصية وتجسيدية لمجموعة من الرموز والدلالات، تحقق بشكل أو بآخر الشعيرة أو الخبرة الطقسية. بما يستطيعون الاندماج الكلي في الأدوار التي يستطيعون تأديتها، فإن الموسيقى الشعبية في أصولها هو نفسه بدايات الشعر ومكوناته، فالشعر نشأ نشأة دينية من خلال الطقوس والشعائر التعبدية " ذلك أن السحر ضربان، سحر الحركة وسحر الكلمة"[2]. فالممارسة الكلامية تستهدف أغراضا سحرية مباشرة.

[1]- ابراهيم حيدر: مرجع سابق. ص86.

[2]- مبروك المناعي: مرجع سابق. ص39.

ولقد رافق الشعر والغناء والرقص والتمثيل دومًا المراسيم الدينية والاحتفالات الفولكلورية، وكانت الألفاظ هي الرابط بين المراسيم الدينية والإنسان لما للكلمة من تأثير لفظي "فاعتقد الإنسان في قوى سحرية تمتلكها الألفاظ اللغوية. وهي بذلك قادرة على إحداث ما يشاء متملكها في أحداث التغيرات في الواقع الطبيعي أو الاجتماعي أو النفسي. ولا بد لذلك الاعتقاد، قبل أن يسمى محض شعوذة وخرافات، أساسا ماديا وعلميا كان يعطيه مصدوقيته عصرئذ. ما دام الصوت وهو حدث مادي قادرًا منطقيا على أحداث أفعال ونتائج مادية في الطبيعة".[1]

فارتبطت تأصيل إشكالية المعتقد بالموسيقى بوصفهما تحققان انفتاحا على الحياة الدينية للشعوب. وهنا نبرر قراءة وتحليل الأغنية الشعبية تحليلا يسهم في تأسيس رؤيتنا لمشكلات المعتقد في الموسيقى الشعبية، إذ "تتحدد ملامح الشعراء كلّ بفضل الأسماء التي يسندها إلى الأشياء والنداءات التي يوجهها إليه. ذلك أن أسلوب البناء هو أثر من آثار الخطاب السحري، والسحري/ الديني، يصلح لإضفاء حيوية تعكسها القصيدة على مصدر الخيال مبعثها الشاعر إطارها الزمني زمن النص الشعري"[2].

إن الحديث يطول بضرب الأمثلة عن علاقة السحر والمعتقد بالموسيقى الشعبية. إذ ظلت هذه الأخيرة تعتمد السحر بواسطة عبقرية وإبداع الغناء والمعزوفات الموسيقية، وعلاقة الغناء والموسيقى بالمعتقد علاقة قديمة جدًا كما وسبق أشرنا إلى ذلك. إما من جهة النشأة والارتباط العضوي بينهما أم من حيث الناحية الوظيفية واعتمادهم على لغة الرمز.

إذ ترتبط مكانة الموسيقى من ناحية أولى بمكانة الالتزام بالشعائر الدينية، وهو التزام قوي في المنطقة. كما ترتبط مكانة الرقص والموسيقى من ناحية ثانية بمكانة الشعر الشعبي. نظرا لتلازم الموردين في العقيدة.

[1]– عبد الصمد للكبير: في الأدب الشعبي، مها نظري تاريخي، مطبعة الداوديات ط1 مراكش، 2010. ص112.

[2]– مبروك المناعي: مرجع سابق، ص61.

2-الشخصيات التراثية في الموسيقى الشعبية:

تجدر الإشارة إلى أن التراث الشعبي يختلف من أمة إلى أخرى، وذلك حسب معطياتها وظروفها الحضارية فالتراث الشعبي قد امتزج وتلاقح مع عدة حضارات من بربرية وعربية إسلامية.... مساهمة بذلك تكوين الوجدان الجمعي ولشعوب المناطق.

يهتم هذا العنصر بالشخصية التراثية في الموسيقى الشعبية فهي أهم عنصر في العمل الموسيقى التي تبنى عليه الأحداث والمواقع والسير. فالشخصية التراثية تبين لنا أحداث الأغنية للوصول إلى الهدف الأسمى إلى مقاصد الموسيقى الشعبية فكل النماذج الإنسانية تكون ممثلة في الموسيقى: الرجل الشاب، المرأة، العجوز، المصاب، المريض، القوي... فالشخصيات مهما كانت وظيفتها في الحياة ومهما كان جنسها تحدد مواضع الموسيقى الشعبية، وهذا لا يتحقق إلا بوجود عوائق أمام هذه الشخصيات أمامها. يتكون هناك صراع، وفي الأخير تكون هناك نهاية لهذه الشخصية إما نهاية سعيدة أو محزنة.

إن توظيف الشخصيات التراثية هي إشارة جلية عمق القراءات التراثية وقدرة الموسيقى الشعبية على استغلال عناصر ومعطيات التي من شأنها أن تمنح الأغاني فضاءًا شعريا واسعا غنيا بالإشارات "فالطموح نحو هدف تفعيل التراث الشعبي هو عملية نجد مبرراتها في أهمية هذا التراث نفسه انطلاقا من كونه عاكس لروح الشعب وقضاياه وضميره وشخصيته الوطنية القومية بتعبير توفيق الحكيم"[1].

فمن هنا التراث يشكل أحد معالم الثقافة المحلية أو القومية والتي استطاعت بالأمس أن تكون حصنا منيعا في مقاومة الاستعمار. بوصفها أداة وروح، فوجود الإنسان في مجتمع ما لا بد أن يتأثر بالأنماط الثقافية والقيم الاجتماعية التي تسود المجتمع، ولاسيما أن التراث الثقافي ذو طبيعة تراكمية وديناميكية بمعنى أنه سريع الانتشار والانتقال عبر ثقافات مختلفة ومتعددة وليس الإنسان بمعزل عنها.

[1]- النجار محمد رجب: توفيق الحكيم والأدب الشعبي (أنماط من التناص الفولكلوري) منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1 مصر 2001، ص5.

فلا بد أن يتفاعل معها، ومع جميع الظروف التي تؤثر فيها بطريقة غير مباشرة مثل البنية الطبيعة والبيئة الثقافية والرموز فالتراث هو "مجموع القيم الرمزية التي تملكها جماعة الاجتماعية وتشكل جزءًا من رصيدها الحي القابل للاستعمال أو التوظيف ليس الماضي الواقع في زمان انصرم. بل المستمر حضورًا وأثرا وفعلاً. لأننا نعيد إنتاجه فنيا".[1]

ولقد كان لغنى هذا التراث واتساع أشكاله وألحانه، دور مهم في تسجيل الأحداث الوطنية وأصبح أغنى من كتابة التاريخ الرسمي بكثير فهو الذي يهتم بالكليات كما يهتم بالجزئيات فجاء سجلا خالدًا حافلاً لكل معاني النظال والصبر والكرامة.

فالموسيقى الشعبية عند استلهامها الشخصيات التراثية، لقد راعت الجوانب النفسية والاجتماعية والسياسية، كما ركزت على دراسة الطبيعة البشرية وصراعها ضد القوى الأخرى، والموسيقى الشعبية هنا عن طريق الأغاني تعمل على أحياء هذه الشخصيات فترى:" أن أحداث التاريخ أو شخصية من شخصيات متشابهة بين أحداث شخصيات معاصرة...فتحاول أن تربط بين التاريخ والحاضر، وأن يعبر من خلال الماضي عن بعض القضايا في العصر أو المجتمع الذي يعيش فيه أي يسقط الحاضر على الماضي واستشراف المستقبل".[2]

ومن بين الشخصيات التراثية التي جسدتها الموسيقى الشعبية سواء عند الفرق الموسيقية الرجالية أو عند فرق الصّف النسوية شخصية بن علال...، فبعدما تخطت الثورة عتبة السرية بتقوية الصفوف والانتشار السريع عبر القطر الوطني ثم التصريح بأسماء أبطالها، وبذلك كانت الموسيقى الشعبية من بين الوسائل التي أشادت بهذه الشخصيات ونشرت مواقف هؤلاء الأبطال. والبطل

[1]- عبد الإله عبد القزيز: الموسيقى العربية أسئلة الأصالة والتجديد، مركز دراسات الوحدة العربية الحمراء ط1، بيروت، نوفمبر، 2004، ص97.

[2]- سعد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر دار قباء للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2000، ص 101.

الرايس بن علال لطالما تغنت به الموسيقى الشعبية. متمثلة في أغانيها والأبيات التالية توضح مدى تأثر الموسيقى بهذه الشخصية.

آديرو مَّادَّارْ بَنْ علال احْرَق لفوارم وعاودْ لَبْغَال

آبنْ عَلاّل آصَندوق المالْ نْرفدك ونجاهدْ بك العامْ

صَبْر وزهية أعلَى بَنْ عَلاَّلْ الجهاد قليل مَنْ يدّيه

آمر بَنْ عَلاَلْ غير صغيرْ فالجيَال يحرَّرْ لَوْطن.

وعند فرقة موسيقية نسوية وفي منطقة مختلفة إلا أننا نجد شخصية بن علال حاضره، لقد اختلفت في الكلمات لكنها لم تختلف في الموضوع، ذلك أن الشخصية التراثية شخصية مشتركة بين أهالي هذه المنطقة والأغنية تقول:

صبرو زَهيَّ على بن علاَّلْ شق الجبال يحارب الوَطَنْ

الدّسية شق الجبال تصَادي عَط قراطك بابْنْ عَلاَلْ

صَبرُوا زهيَّ على بن علاّلْ شَقّْ الجبال يحارب الوَطنْ

جيش بلَّحْسنْ راه فَاتْ عشيَّ دَار لمبَاتْ شوار مغْنِيَّ

صَبْرو زَهيَّ على بن عَلاَّلْ شَّقْ الجبال يحارب الوطن.

إن الأغاني تبدع بكل ما أوتيت من طاقة في تنشيط هذه الشخصية التراثية والتعريف بها، ومدحها وكذا الكيفية التي يسير بها الحرب ضد الاحتلال، إنها حكاية شعب مكافح وناقل أخباره وسارد حياته وحافظا أمجاده وبطولاته وانكساراته وآلامه فإن هذه الشخصية تحظى بسمعة رائدة في المجتمع، ولم تكن هذه الشخصية ضعيفة، بل بالعكس، تعززت تاريخيا من خلال هذه الأغاني وبفضل

مقومات هذه الشخصية "فتدخّله القوي والمؤثر في الحياة اليومية ومواجهته العنيدة والباسلة للمحتل وصفاء قريحته وعمق موهبته"[1].

ولذلك كان الالتفاف حول الأغاني لسماع أخباره والتمتع بها في نفس الوقت والتي هي بصدد عرض بطولات هذا الرجل التي صنعت التاريخ وحتى إن لم تكن هناك أسماء فتتجه الموسيقى الشعبية إلى اختراع شخصيته "وقد أظهر التاريخ القديم وكذا الحديث منه على تنوع حقبه وتشعبها الحاجة الماسة لدى المجتمعات بشكل عام للرجال الأفذاذ لهؤلاء القادرين على تحرير المجتمع من متاعبه وأعدائه، فإذا لم يوحد رجل فذ – فعال- داخل صفوف المجتمع فإن هذا المجتمع يميل إلى اختراعه"[2]. حتى يتأثر الجمهور بهذه الشخصية للاقتداد بها واتخاذ قرار من واقعه المعاش لدراسة السلبيات والإيجابيات لما تحمله الشخصيات من أفكار وسلوك قد يطابق الواقع المعاش.

3-دور الإعلام في تطور الموسيقى الشعبية:

كان لانتشار الإعلام أثر على الموسيقى الشعبية وطرق أدائها، وقد تبينت أنواعا مختلفة من النوع الموسيقى الواحد. وكان لكل شكل من تلك الأشكال قوة ظهرت فيها تحديدًا من المنطقة الجغرافية التي بدأت بها الظاهرة، كما أن ثقافة الموسيقى الشعبية قد تحولت نوعا ما عندما نقلتها تلك الوسائل الإعلامية الحديثة. فقد أصبحت المنقولة عبر وسائل الإعلام قوة اجتماعية، تنقل من خلالها ثقافات الشعوب فيحدث هناك تبادل ثقافي معرفة أساليب وأنماط عيش هذه المجتمعات ومع أن هذه الظاهرة عالمية إلاّ أنه وفي نظرنا مازلنا لم نصل إلى المستوى المطلوب الذي وصلت إليه البلدان الأوربية.

إلاّ أن هذا لا يستثنى الأعمال والجهود التي بذلتها الفرق الموسيقية للخروج من دائرة المنطقة فقد عملت من خلالها على تنظيم جمعيات حتى يكون لها نشاطات قانونية خارج الاحتفالات

[1]- عبد الكريم سكار: القوال شخصية تحدد في اللفظ والأثر، مجلة الوحدة، الجزائر، عدد 337، 1987، ص 25.

[2]- حلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء ترجمة شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة الكويت، العدد 258، 2001، ص74.

المحلية. فهذه الجهود استطاعت أن تشارك في مهرجانات محلية ثم وطنية. فبعد ذلك دولية ولا يخفى مساعدة الدولة والمصالح المعنية بهذه الفرق حتى تستطيع أن تبعث نشاطها إلى أبعد الحدود لكن يبقى هذا ضمن إيطار محدود.

فمع نهاية القرن الماضي ظهرت على السطح متغيرات كثيرة في علوم الاتصال. وظهرت تحولات كثيرة على أثر التطور التكنولوجي، أثر ذلك بدوره على العلاقات الاجتماعية والثقافية وعلاقات العمل والمفاهيم وتقاليد الشعوب.

إذ تعد وسائل الاتصال الجماهيري أحد الفروع التي تعمل على نقل هذه الثقافات، فمثلا انتقلت إلينا الثقافات القديمة نتيجة الرسوم والنقوش التي استطاع من خلالها الباحثين فك أسرار الحياة الثقافية لهذه الشعوب. واليوم وبسبب التحولات الكبرى وتطور وسائل الاتصال الجماهيرية كالمذياع والتلفزة وشبكة المعلومات تشكل ما يشبه حرب استباقية في استعمالها لنشر ثقافة هذه الشعوب، فأحدث ذلك تغيرات جذرية في تصورات المواطنين في جمع أنحاء العالم.

إلاّ أن المهارات الإعلامية المملوكة لبعض الدول المتطورة جعل الثقافات الأخرى تصارع من أجل نشر ثقافتها على اكمل وجه، ومحاولة بعثها في أحلى صورة، إلاّ أن الصدام بين الثقافات يبقى موجودًا "التي تنشأ عندما يحدث اتصال مباشر مستمر بين جماعات من الأفراد ويكون من نتيجة ذلك حدوث تغير في الأنماط الثقافية الأصلية عند إحدى الثقافتين أو كليهما".[1]

إن الأدوات التي استحدث في الاتصال مع الجماهير والمتضمنة الوسائل الفنية التي استطاعت الموسيقى الشعبية من خلالها نشر ثقافتها في أعراض متباينة الاتجاهات والمستويات. فهي تتكامل فيما بينها. في تقديم هذه الثقافة الإعلامية – إن صح التعبير– إلاّ أن المشكل المطروح يبقى في عملية التأثير بين الفرقة والجمهور الذي يشاهد هذه العروض، هذا التبادل في الأدوار بين بعض الفرق

[1]– محمد الجوهري: علم الفولكلور –دراسة في الأنتروبولوجيا الثقافية دار المعارف، الجزء الأول، القاهرة 1978، ص 179.

والجماهير أدى بها إلى تغيير في نوعية الآلات الموسيقية أو ادخال آلات جديدة، إلاّ أن الفرق التي تطرقنا إليها ما زالت محافظة على آلاتها القديمة دون التغير فيها أو المساس بشكلها الخارجي ممّا أدى بها إلى نوع من الركود من حيث الانتشار، هذا لا يعني أن الفرق لم تستطع أن تحقق أهدافها في نشر ثقافتها لكن يبقى محصورًا في حيز ضيق. فنحن هنا نتحدث عن الاتصال الفعال، أيضا هناك عامل آخر تتدخل في الحدّ من استمرار هذه الموسيقى الشعبية داخل الأواسط المحلية وهو إدخال آلة "الديسكجوكي" خاصة فيما يخص حفلات الأعراس. ما يؤشر على أن تغير في السلوك العلنى أو الفعلي لدى المتلقي. فأصبح من السهل على المستمع ان يسمع إلى الموسيقى الشعبية من خلال الاتصال والآلات السمعية، وحدّ من الالتقاء والاندماج مع هذه الفرق.

رغم التطور الذي لحق بالفرق عن طريق التظاهرات والمسابقات إلا أنه غير نوعا ما في تراكيب الرقص وذلك عندما تتعامل هذه الفرق مع خشبة المسرح فبعد أن كانت لبعض الرقصات على شكل دائرة أصبحت عبارة عن نصف دائرة أو خط مستقيم حتى يستطيع المشاهد أن يلاحظ الرقصة، هذا التغير نشأ عن تغير فضاء الفرجة.

وتبقى الإذاعات الحكومية والغير الحكومية تعمل جاهدة على توصيل هذه الثقافات والحفاظ على أصالتها وهويتها الثقافية الموسيقية. لأنها تعد من أهم أشكال التعبير الشفهي والثقافة الغير المادية التي تعبر عن أحلام المجتمع ومشكلاته. فمند القدم عرف الإنسان كيف يستخدم صوته في أداء كلمات وعبارات موسيقية في صورها كانت وقتها كافية للتعبير عن احتياجات اليومية بمختلف أغراضها، فأصبح الإعلام مؤخرًا توأم مع الموسيقى لما له دور كبير في نشر هذه الثقافة الموسيقية. لأن العمل الموسيقى دائما متعرض للنقد والمتابعة.

تلعب ثقافة الترفيه السائدة في الموسيقى الشعبية أو ما يطلق عليها بالفرجة الشعبية دورًا كبيرًا في تحديد ملامح الموسيقى السائدة في المجتمع. بحيث تؤثر هذه الثقافة الترفيهية بشكل ما على الموسيقى والغناء والرقص عن بروز مظاهر في الموسيقى الشعبية، هذه المظاهرة متمثلة في عروض

تمسرحية ممّا يؤدي إلى تغيير في نوع الموسيقى، لأنه هنا يصبح الإيقاع مسيطرًا على الموسيقى والغناء. فالإيقاع يصبح رهينة هذه العروض. ومن مظاهر التأثير أيضا للفرجة الشعبية على الموسيقى فعن طريقها تسهل وتسّرع من انتشار هذه الموسيقى على المستوى المحلي وتروّج لها على نطاق واسع. وعن طرق مختلفة الأشكال الانتشارية وتكنولوجيا المعلومات الذي أفرزها عنصر العولمة وكذا المهرجانات الموسيقية التي تتميز بالطابع الترفيهي.

إن صناعة الفرجة في التراث الشعبي الموسيقى، هو انعكاس للتنوع الثقافي لتعدد هذه الفرجات بالمناطق، فهو مستمر ومتواصل بشكل جماعي. وبشكل ممزوج مع الموسيقى، والرقص وحضوره القوي ما هو إلا دلالة على انه مكون وعنصر أساسي في الموسيقى الشعبية في المنطقة. وفي ثقافتها. فهي ذاكرة وخزان هذه الموسيقى التي يعيد صياغتها وإفرازها عن طريق الغناء والرقص والعزف.

إن الفرجة الشعبية تتواصل في هذه المناطق باعتماد آلية إدماجها في الاحتفاليات والمناسبات. لأن إعادة إنتاجها تشكل ذلك الوجدان الشعبي. فالاحتفالية تكتسي طابعها بمشاركة الجماعة المفتوحة، فبهذه المشاركة يتحقق اللقاء والمبتغى المرجو منه، لأن هذا الحضور المشارك في هذا الاحتفال يصبح ذو طابع شمولي موظفا فيه كل وسائل التعبير. لأن الفضاء الاحتفالي مفتوح للجميع من أجل المشاركة.

بتوظيف هذه الموسيقى للفرجة المستنبطة من المخزون الثقافي لتلك الظواهر التراثية هو دعم لتشكيل حسن جمالي، ووقع على مظاهر التلقي للجمهور المشارك، لأن الفرجة هنا تقدم وتساند الموسيقى التي تعبر بسلاسة وعمق عن فكرة النص الموسيقى.

الخاتمة:

من خلال هذه الأطروحة، حاولنا دراسة موضوع المكونات الثقافية للموسيقى الشعبية بولاية تلمسان، والتي تمثلت في العزف الموسيقي والأغنية الشعبية والرقص الشعبي إلى جانب الألبسة والآلات الموسيقية، والفرجة الشعبية التي يحققها هذا النوع الموسيقي. وقد انتهت دراستنا هذه إلى النتائج التالية:

– إن الموسيقى الشعبية بطبيعتها هي فن المجتمعات، والثقافة تشكل مصدرا من مصادر الهوية للأمة، إذ تحتفظ الثقافة والموسيقى الشعبية منها خاصة بعلو منزلتها عند أفراد المجتمع لثراء قيمتها فهي تتعامل مع من يحسن بعث هذه الموسيقى واستقبالها.

فالموسيقى الشعبية تعتبر أحد أهم مكونات الثقافة، لأنها لغة التخاطب والتواصل فهي جزء مهم من توثيق تاريخ المجتمع الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والديني، هذا التوثيق الذي يتواصل مع تواصل البحث في تاريخ وأصول الآلات الموسيقية لأنه يساهم في تشكيل الاتجاهات والسلوكيات الخاصة بأفراح المجتمعات المحلية.

إن المعاني التي تعبر عنها الموسيقى من خلال الصوت واللحن والإيقاع تعيدها إلى المنابع الأصلية لهذه المجتمعات كفيلة بتفسير مساحات كبيرة من هذه المعاني، كما يمكن تفسيرها أيضا بأخذ عين الاعتبار على أنها قادرة على التعبير عن التجارب الحياتية من مكونات الموسيقى من صوت ولحن وإيقاع يعيشها المؤلف الموسيقي، وذلك عن نقل هذه الانفعالات المتمثلة في التجارب الحياتية التي تمد لها هذه المكونات الموسيقية.

هذه المكونات الموسيقية تؤدي بنا إلى فهم ذلك التعبير الموسيقي، وهو أن نفهم ما تعبر عنه الموسيقى وتعنيه، والذي يدخل ضمن صميم النسيج التركيبي، الذي يعني دعم إمكانية شرح المعنى في الموسيقى، وهو إدراك العلاقة بين المضمون التعبيري وكيفية تجسيده على المستوى الموسيقي.

فالموسيقى الشعبية بوصفها عنصرا من عناصراً الثقافة تأخذ أبعادًا متعددة نفسية واجتماعية وتاريخية، ودينية...، مما يدل على الارتفاع بهذا العنصر الثقافي من شيء مجرد إلى حيز ينبض بالحركة والحياة، تحمل ثقافة مجتمعه ورؤيته التي تختلف باختلاف تشكيل الآلات الموسيقية التي تعبر في الوقت نفسه عن تشكيل هذه المجتمعات.

والأغنية الشعبية تعتبر من المكونات الأساسية للموسيقى الشعبية، فهي تعمل بشكل كبير على فهم الموسيقى الشعبية عند تحليلها، إذ تعبر عن لسان حال الفرق الموسيقية لأنها موجودة في حياة المجتمع بصفة عامة وتتعامل معه بصفة دائمة، لما تحمله من وظائف اجتماعية وثقافية، إذ أن دورها يقوم على تأكيد الأفكار المجردة ومنظومة القيم والعمل على تدعيمها، كما أن التراث الغنائي هو من مكونات الهوية الثقافية وسمة من سمات أصالتها، فتتشكل هذه الأغنية الشعبية في ضوء الثقافة السائدة، وخطابها الفكري وموضوعاتها هو تراكم لخبرة الإنسان.

تتعدد أشكال الأغنية التي تقدم في المجتمع ولكل من هذه الأغاني مناسبات للأداء من دينية ومناسباتية، إلا أن الأغاني الدينية غالبا ما تكون حاضرة في جميع هذه المناسبات، وذلك راجع إلى الخلفية الدينية لهذه المجتمعات، كما أنها تحمل القيم الثقافية الممثلة للمجتمع لأن أسماء هذه الأشكال الغنائية برمزيتها ترتبط بالثقافة السائدة في المجتمع. ارتباط المجتمع المحلي بالمجتمع ككل وتداخل العلاقات التي تظهر بين المستوى المحلي للمناطق بحيث أننا نجد بعض الأغاني تتكرر عند كل الفرق، ومتداولة بينهم حتى وإن اختلفت على مستوى بعض الألفاظ لكنها لا تختلف في المضمون.

إن الأغنية الشعبية تهتم بالسلوك الاجتماعي، فهي ترتبط بآلام وأفراح الشعب لذلك، نجدها تتلّون وتتشكّل حسب ظروف تلك الأغنية والظروف البيئية التي تحيط بها، فهذا السلوك يتأثر بوجود الآخرين والذي ينظمه المجتمع. لذا، فالأغنية الشعبية تقوم بالحث على ذلك السلوك المعين.

تعبر الأغنية الشعبية عن مختلف مراحل الإنسان، فتهتم بالعملية الواعية التي يحاول بها الأفراد والجماعات أن تتلاءم مع الأوضاع المختلفة التي يوجد فيها المجتمع لأنها جزء من هذه الثقافة السائدة في هذا المجتمع فهي دائما تعمل على الربط بين السلوك الفردي والجماعي للمجتمع للظروف المحيطة به.

إن الأغنية الشعبية تبعث فينا الإحساس بالذات والانتماء بالارتكاز على الشعور الغريزي والمخيلة الجماعية التي تقوم بإعادة إنتاج هذه الأغاني في كل أداء تقوم به مشكلة بذلك ثقافة خاصة في حدود الملامح الأصلية التي تعتبر من الشواهد إذ تحمل العديد من الدلالات وأهمها:

– الدين الإسلامي هو الدين الرسمي لهذه المجتمعات، فمن خلال الأغاني فإنها تشرح العلاقة بين الإسلام والمجتمع وكيفية التعامل معه وممارسته.

– الأغنية الشعبية تعبر عن معاناة الشعب أيام الثورة التحريرية والتي أدت دور المحفز والمحمس للمجاهد، فكانت تحاول بعث روح المقاومة والدعوة إلى محاربة الاستعمار والمحافظة على الثوابت والقيم الوطنية.

– الممارسات العقائدية حاضرة في حياة أهالي المناطق وذلك من خلال ممارسة بعض الطقوس كالسحر الذي يعود بدايات استخدامه إلى بداية ممارسة الموسيقى والغناء، وزيارة الأولياء تعتبر من الطقوس التي مارسها الإنسان اعتقادا منه للتبرك أو الشفاء أو أمور أخرى لها صلة بحياته وثقافته.

إن الاحتكاك بين الشعوب وسكان المناطق ولد لديهم تأثيرا وتأثرا تمثل هذا التأثير في كيفية استخدام لأقوام بعض الرقصات أو تأدية بعض الأغاني، فيما تولد عنه ثقافة جامعة لتلك الثقافات الخاصة للمجتمعات.

إلى جانب الغناء، نجد الرقص الذي يعمل أيضا على تحديد الهوية الثقافية والكيان الثقافي، وإبراز علاقة الشعوب ببعضها البعض والذي ينتج من خلال انتقال هذه الرقصات وتأديتها من قبل فرق أخرى.

كما أن لكل جذبة دوراً في عملية التعبير الرقصي إذ يتدعم هذا الرقص بكيفية واضحة لعلاقته بالروحانيات، فيتمثل في كونه وسيلة التفاعل مع الحدث الطقسي الذي تميز بالتنوع والاختلاف، ولا سيما من حيث الشكل أو النوع والأداء.

ومن خلال هذا الرقص الذي يتحول فيما بعد في بعض الرقصات إلى عملية جذب لكونه يتعلق بنوع من الموسيقى الروحية، وعند عرضه على الجمهور الذي يشترك معه في بعض الأشكال من إضافات وإطراءات، تتطور مع الذاكرة الجمعية التي تمكنهم من صنع هذه الفرجة والذي يكون الجسد فيها أداة الفرجة.

ويمكن الإشارة إلى التأكيد على ديمومة واستمرارية انتقال وانتشار الغناء والرقص الشعبيين على الرغم من وجود بعض العوائق التي تعكس انتقال هذا التراث الشعبي من جيل إلى جيل، والذي يتم في بعض الأحيان بالحذف والإضافة الذي ينتج عن الإبداع والتجدد، لمرافقة التطور الحاصل والذي يعكس تحول بعض الطقوس والرموز المستعملة في الموسيقى الشعبية، كما يتصل أيضا الجذب في الرقص أو الغناء الديني بإعادة بعث الإسلام التقليدي لما له من علاقة بالطرقية والزوايا التي أضحت لا تخلو من أي منطقة من المناطق، والتدين الشعبي في هذا المجال الأساسي الذي ترتكز عليه الموسيقى في تدعيمه، ولهذا فإن الفرق الموسيقية تحرص على احتوائه سواء تعلق ذلك في عملية الرقص أو الغناء أو الموسيقى في حد ذاتها، وديمومته والمحافظة عليه مع محاولة إيجاد التوافق مع القيم الدينية الشعبية.

كل هذه المكونات لا يمكن أن تتفاعل إذا لم تجد البيئة الخصبة والمهيأة لانتشار هذه الموسيقى الشعبية، والمتمثلة أساسا في اللغة لأن اللغة أو اللهجة المستعملة تعتبر من أهم أدوات التواصل الاجتماعي والثقافي، فملامح اللهجات المنتشرة والمتميزة بالثراء والتباين، فهي تمثل إجابة عن مدى إسهام العناصر الموسيقية في تحديد ملامح وهوية الموسيقى الشعبية.

أما من جانب الأبعاد الثقافية للموسيقى ومكوناتها من لباس وآلات وغيرها فهي تعكس الخلفية التاريخية، والواقع الذي يعيشه أهل هذا الفن من حيث التعبير عن أفراحهم وأحزانهم، فالمناطق المعروفة بولائها للطرق الصوفية والزوايا، هو ولاء يثبت التواصل الروحي الذي يتجسد في الأغاني، فحضور المدائح النبوية اعتبارا على أنها ذات مرجعيات صوفية دينية.

هذه المرجعيات أدت إلى علاقة الموسيقى الشعبية في ولاية تلمسان بالرموز والطقوس، وهي نفسها التي تستخدم عند الفرق الصوفية فهذا الاهتمام الذي توليه الموسيقى لها يدخل ضمن الخصوصيات التي تعمل على تعميقها قصد التواصل مع الجمهور.

هذا التواصل يؤدي إلى صناعة الفرجة الشعبية في الموسيقى، وهو يعتبر انعكاسا للتنوع الثقافي، نظرا لتعدد هذه الفرجات بالمناطق، فهو مستمر ومتواصل بشكل جماعي وبشكل ممزوج مع الموسيقى.

الفرجة الشعبية تتواصل في هذه المناطق باعتماد آلية الإدماج في الاحتفاليات والمناسبات، فالاحتفاليات تكتسي نوعا من طابع المشاركاتية ذات الجماعة المفتوحة، مما تتيح هذه المشاركة إلى تحقيق اللقاء والحضور المشارك يصبح ذا طابع شمولي يعتمد على توظيف كل وسائل التعبير لأن الفضاء المفتوح هو الذي يحقق لنا الفرجة.

ومن البديهي أن يكون الوصول إلى تحقيق الفرجة الشعبية عبر كل المكونات الثقافية للموسيقى الشعبية، دون إهمال أي عنصر من العناصر أو تفضيل عنصر على الآخر، لأن الرؤية لا بد أن تكون شاملة معتمدة على جميع السياقات.

وختاما فإن الموسيقى الشعبية هي ذاكرة ثمينة وصورة عميقة من عادات الشعوب ومعتقداتها، ومعاملاتها التي تنبع من عمق مصادر الحياة، وتعكس تاريخ وثقافة وحضارة أهلها، مما يضفي عليها طابع الأصالة، كما أنها تحقق وظيفة المحافظة على الثقافة وثباتها واستقرارها، وتعميقها في نفس الأفراد، فالموسيقى الشعبية بكل ما تحمله من مخزون ثقافي تتجاوز الوظائف الفنية إلى الوظائف الثقافية التي ترتبط بالهوية الثقافية للمجتمعات.

ومهما بذلنا من جهد في سبيل إخراج هذه الأطروحة على هذه الصورة، فإننا لا ندّعي الكمال في عرضها، فلا يزال فيها من النقائص ما غفلنا عنه أو سهونا، ما يجعل أبوابها مفتوحة لكل مجتهد يحاول استدراك ما فاتنا .

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: قائمة المصادر:

1) أبو فرج الأصفهاني علي بن الحسين: كتاب الأغاني، المجلد الأول، تحقيق إحسان عباس إبراهيم، دار صادر، ط1، بيروت، 1428هـ.

2) إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، الجزء الثالث، دار بيروت للنشر، لبنان، 1957.

3) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصار، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ب.ط، القاهرة، 1971.

4) العلايلي عبد الله: الصحاح في اللغة والعلوم، تجديد صحاح العلامة الجوهري، دار الحضارة العربية، بيروت، دط، ب س.

ثانيا: قائمة المراجع:

1) إبراهيم أحمد ملحم : التراث والشعر، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، بيروت لبنان، 2010.

2) إبراهيم الحسن: رقصة الكدرة والطقوس والجسد، دار المقام، ط1، مراكش، 2007.

3) إبراهيم الحيدري: أثنوولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر، ط1، اللاذقية، سوريا، 1984.

4) إبراهيم أنس: في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط9، مصر 1995.

5) إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، المكتبة الأنجلو مصرية، ط3، مصر 1965.

6) إبراهيم بهلول: فن الرقص الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج1، 1986.

7) إبراهيم زكي رشيد: الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ب.ط، القاهرة، 1985.

8) ابن يسار عبد الواحد: حدود أشكال الفرجة التقليدية مقاربة انثروبولوجية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، 2002.

9) أحمد الظاهر: الشعر الملحون الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975.

10) أحمد عبدون: البعد الصوتي في الممارسة الموسيقية الشعبية بالمغرب، الموسيقى الشعبية المتوسطية، جامعة الشريف الإدريس، ب ط، الحسمية، 1990.

11) أحمد نهد الفلا: التربية الموسيقية لإعداد المعلمين. مطبعة الأهرام، ط2، مصر، 1963.

12) اعتدال عثمان: إضاءة النص، دار الحداثة، ط1، لبنان، 1988.

13) اعتدال عثمان: يوسف إدرين (1927- 1999) ،مطابع الهيئة المصرية للكتاب. ب.ط. القاهرة. 1991.

14) أيات ريان: فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون الحميلة: الهيئة العامة لقصور الثقافة. ب ط، القاهرة- مصر 2010.

15) البشير العربي: أنثروبولوجيا التراث، المغربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 2008.

16) بوزيد عمور: الموسيقى والصراع الحضاري في الجزائر. دار الجاحظية، الجزائر ب.ط 2000.

17) بيرى براد: حرفية المسرح، ترجمة، رأفت أخنوخالريوري، مركز كتب الشرق الأوسط، ب ط، القاهرة، 1962.

18) التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة – 1830- 1945، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983.

19) الحاج بن مومن: التراث الشفهي وإعادة بناء الهوية والتراث اللغوي الشفاهي، هواية وتواصل- منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس. رقم 125، مطبعة النجاح، ط1، المغرب 2005.

20) حبيبة محمدي: القصيدة السياسية في شعر نزار قباني، موفم للنشر والتوزيع، ب ط، الجزائر، 2001.

21) حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، ط2، المغرب، 2001.

22) حسن بن أحمد علي: كمال أدب الغناء، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة محمود أحمد حنفي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ب.ط، القاهرة، 1975.

23) حسن مؤنس: الحضارة دراسة في أصول ومراحل قيامها وتطورها. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت، 1998.

24) حسن نجمي: غناء العيطة- الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية بالمغرب-، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء،الجزءI، المغرب، 2007.

25) حسن نجمي: غناء العيطة -الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب-، دار توبقال للنشر: ط1 الدار البيضاء المغرب الجزء II، 2007.

26) حسن يوسفي: المسرح والأنثروبولوجيا، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

27) حسين الحاج حسن: علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1983.

28) دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عراب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993.

29) دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية. ترجمة قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب دمشق. ب.ط. 2002.

30) رشيد صبحي أنور: الألآت الموسيقية في العصور الإسلامية، دار الحرية للطباعة، ط1، بغداد، 1975.

31) روبين جورج كولنجود: مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ب. ط، القاهرة، 2001.

32) روبين دوثبار، كريس ثايت. كاميلاباور: تطور الثقافة (رؤية في ضوء منهج البحوث المتداخلة، ترجمة جلال شوقي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2005.

33) رولان بارت: مثيولوجيا، ترجمة مصطفى كمال، بين الحكمة، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1998.

34) زكرياء ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، د ط، القاهرة 1966.

35) زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبة المصرية، ط1. بيروت. 1935.

36) الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، مصر، 1981.

37) سالزمان زدينيك: الأنثروبولوجيا، الطبعة المفتوحة، هاركوت بوفانوفيش، الشركة المحدودة، نيويورك، 1973.

38) سعد زغلول فؤاد: عشت مع ثوار الجزائر، دار المعلّم للملايين، ط1، بيروت، 1960.

39) سعد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2000.

40) سليم الحلو: الموسيقى النظرية، منشورات دار المكتبة الحياة، بيروت، لبنان ط2 1972.

41) سمير بشة: الهوية والأصالة في الموسيقى العربية،منشورات كارم الشريف، ط1 ،تونس، 2012.

42) سيمون جارجي: الموسيقى العربية، ترجمة جمال خياط، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1989.

43) الشريف الجرجاني: التعريفات، دار عالم المكتبات، ط1، بيروت، 1987.

44) شريف كنعانة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، ناديا للطباعة والنشر، ب.ط،رام الله، فلسطين، 2011.

45) شوقي جلال: التراث والتاريخ، نسبيا للنشر، ط1، القاهرة، 1995.

46) صابر بوغانم: سوسيولوجيا الأغنية (أغنية جيل جيلالةأنموذجا)، مطبعة النجاح،ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

47) صالح عبدون: الثقافة الموسيقية: العالمية للطباعة والنشر، ب.ط، القاهرة، 1956.

48) صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، لبنان، 2002.

49) صويان سعد عبد الله: الشعر النبطي، ذائقة الشعب وسلطة النص. دار الساقي، ط1، بيروت، 2000.

50) عاطف محمد السعيد زرمية: أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة، ط1، حلوان، مصر، 2000م.

51) عباس الجراري: في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة، ط1. الرباط، 1998.

52) عباس الجراري: من وحي التراث، مطبعة الأمنية، ب.ط، الرباط، 1971.

53) عباس سليمان حامد السباعي: جماليات الموسيقى الروحية الدينية والدنيوي في السودان، أنثروبولوجيا وموسيقى مركز البحوث في ما قبل التاريخ.

54) عبد الإله عبد العزيز : الموسيقى العربية، أسئلة الأصالة والتجديد، مركز دراسات، الوحدة العربية، الحمراء، ط1، بيروت، 2004.

55) عبد الحميد لطفي: الأنثروبولوجيا الاجتماعية، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1978.

56) عبد الرحمن سيف إسماعيل : الأغنية الشعبية اليمنية، أبعادها الثقافية والجمالية، الهيئة العامة للكتاب، ط1، صنعاء، اليمن، 2012.

57) عبد الصمد بلكبير: في الأدب الشعبي- مهاد نظري تاريخي- المطبعة الوطنية الداوديات، ط9، مراكش، المغرب، 210.

58) عبد العزيز ابن عبد الجليل: من مظاهر تطور النظرية الموسيقية العربية، أبحاث منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل، ب ط،، المغرب، 2013.

59) عبد العزيز المقالع: شعر العامية في اليمن، دراسة تاريخية ونقدية، دار العودة، ط1، بيروت 1978.

60) عبد القادر محمدي: أنثروبولوجيا الجسد الأسطوري- بحث في الهوية والامتداد، مطبعة فاس بريس، ب.ط، المغرب، 2013.

61) عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة، ط1 القاهرة، 1798.

62) عبد الودود مكروم: قيم هوية وثقافة، المؤتمر العلمي العشرون، مناهج التعليم والهوية والثقافية- جامعة عين الشمس، المجلد الرابع. مصر 2008.

63) العربي دحو: دراسات وبحوث في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.

64) العربي دحو، الشعر الشعبي في الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط1، الجزائر، 1983.

65) علي القيم: الأبجدية الموسيقية، نانا للطباعة والنشر ،ط1، دمشق 2008.

66) فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق ،ط1،القاهرة، 1992.

67) فتحي زغندة: الطريقة السلامية أشعارها وألحانها، منشورات بيت الحكمة ط1، تونس، 1991.

68) فتحي عبد الهادي الصنفاوي: الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة، الهيئة البصرية العامة للكتاب. ب.ط القاهرة مصر 1980.

69) فتيحة قارة شنتير: الشعبي (خطاب، طقوس، ممارسات)، منشورات أبيك ، ب.ط. الجزائر. 2007.

70) فريد جحا: الحنين إلى الوطن في شعر المهجر، المطبعة العربية، ط1، حلب، سوريا، د ت.

71) فؤاد زكرياء: التعبير الموسيقى، دار مصر للطباعة، ب ط، القاهرة، 2009.

72) فوبيونباروز: المسرح في الشرق، ترجمة أحمد رضا، منشورات دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1986.

73) فوزي العنتيل: بين الفولكلور والثقافة الشعبية، مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط1، مصر، 1978.

74) مالك ابن نبي: مشكلة الثقافة، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، ط2 ، دمشق، 1969.

75) مالك بن بني: شروط النهضة، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، ط4، دمشق، 1987.

76) مبروك المناعي: الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت لبنان، 2004.

77) مجموعة أوسمان: الموسيقى الأمازيغية وارادة التجديد، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ط1، المغرب، 2002.

78) محمد أحمد عمران : موسيقى السيرة الهلالية، المجلس الأعلى للثقافة، ب ط، القاهرة، 1998، 1999.

79) محمد الجوهري: علم الفولكلور –دراسة في الأنتروبولوجيا الثقافية دار المعارف، الجزء الأول، القاهرة 1978.

80) محمد الجوهري: موسوعة التراث الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الجزء 5، القاهرة 2012.

81) محمد الرايس: الإيقاع بين اللغة والموسيقى في الأغنية الشعبية، ندوة حول الثقافة الشعبية. المحمدية، المغرب، 1989.

82) محمد السويدي: محاضرات في الثقافة والمجتمع، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1985.

83) محمد أمين عبد الصمد: وظائف الأغنية الشعبية في مجتمع درنة الليبية، (أغاني الأعراس أنموذجا)، الأمل للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2010.

84) محمد راتب الحلاق: نحن والآخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ب ط، دمشق، 1997.

85) محمد سعيدي: الآداب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، د.ت.

86) محمد سيف الدين علي التيجاني : دور الموسيقى في تنمية المجتمع، كلية الموسيقى والدراما، جامعة السودان، 2008.

87) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1984.

88) محمد عابد الجابري: مسألة الهوية العروبة الإسلام والغرب، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1995.

89) محمد عفيفي، نهلة مطر: التاريخ والموسيقى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، مصر، 2013.

90) محمد عمارة :مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار النهضة للطباعة والنشر ،ط1، 1999.

91) محمد قابيل: مدخل في الموسيقى الأمل للطباعة والنشر،ط1، القاهرة، 2009.

92) محمد كامل الخليعي: كتاب الموسيقى الشرقي، هنداوي للتعليم والثقافة، ب.ط، القاهرة، مصر، 2012.

93) محمد مشاري: الثقافة الشعبية- أضواء على قضايا واهتمامات الأغنية الأمازيغية، القنيطرة، المغرب ،1989.

94) محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي انموذجا ،طول باريس ناشر ط1، الرباط، 2010.

95) محي الدين صابر: التغيير الحضاري وتنمية المجتمع، مركز تنمية المجتمع في العالم العربي، القاهرة، سنة 1962.

96) مرتاض عبد المالك: العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر 1981.

97) مرسي أحمد : الأغنية الشعبية، الهيئة العامة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1، القاهرة، 1976.

98) مرسيا إيلياد: صور ورموز، ترجمة حسيب كاسوفة، منشورات وزارة الثقافة، ب ط، دمشق ، سوريا، 1998.

99) مصطفى الشحكة: الأدب الأندلسي، دار المعلمين، ط1، بيروت، 1979.

100) المصطفى لمباشري: إشراقات مغتالة في قضايا الأغنية الجادة بالمغرب. مطبعة فضالة، ط1، المغرب. 2001.

101) مصطفى محمد الشوربجي : رؤية حديثة للرموز الشعبية، كلية الفنون، جامعة حلوان، ب ط، مصر، 2002.

102) مولاى إدريس بن عبد الله: كشف الغطاء عن سر الموسيقى ونتائج الغناء، المطبعة الوطنية، ج1الرباط، المغرب، 1359هـ.

103) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، القاهرة، 1996.

104) نبيل صبحي حنا: الاتجاهات التقليدية في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، دار المعرفة الجامعية، ط1، الاسكندرية، 2000.

105) النجار محمد رجب: توفيق الحكيم والأدب الشعبي(أنماط من التناص الفولكلوري) ،منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، مصر 2001.

106) نسيب يوسف: الثقافة الشفوية ومهرجان الجزائر، ملتقى الجزائر، الجزائر. ب ط، 1966.

107) نور الدين الزاهي: المقدس الإسلامي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

108) الهنافي إبراهيم: صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء، كتاب جماعي يحمل عنوان الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، المغرب 2002.

109) هوجولا يختنريت: الموسيقى والحضارة، الترجمة احمد محمد محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ب ط 1982.

110) هيجل: فن الموسيقى، ترجمة جورج طربشي، دار الطليعة للطباعة والنشر،ط1، بيروت 1980.

111) ويلسون جيلين: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة محمد عناني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 258، 2000.

112) يوسف حسن: المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة، كتاب جماعي، الدار البيضاء، سنة 2000.

113) يوسف طنوس: انثروبولوجيا وموسيقى الفولكلور الموسيقى العربي، تاريخ وتراثه، اعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ الجزائر- عدد 3. 2008.

المراجع والمصادر باللغة الأجنبية :

1) Alexandre Popovice et Gilles Veinstein: les voix d'allah ,Sous la direction librairie Arthème Fayard, during musique et bute de sannaa, Paris 1996.

2) André SCHAE FF NER: origine des instruments de musique. Maison d'edition, Maison de Aeinces l'homme, 3éme réedition , Paris 1980.

3) BenecheNHon A: Connaissance du Maghreb. Notion ethnographie d'histoire et de sociologie , FP de l'armée populaire. 1971.

4) Erika Fisher Lichte : the emergence of new theatrical Communities, how cultures inter verve in per fromance, culturcritiquing poste, lonicelisunedition, 2010.

5) Erlanyer .h:de la musique Arabe. Paris. B. vols, 1930.

6) Francois Gresle, Michel panoff, Michel Perrin. Pierre Tripier : Dictionnaire des sciences humaines, Anthropologie, Sociologie. Fd Nathan paris 1994.

7) Geneviève Dou RNON et autres: Guides des musique et des instruments traditionnels , Unesco Puf , 2éme édition, 1996.

8) Hamida Lena : Subtithingsloung and diabet in Mutra, lsp translation scranorios bconferen ceproceding 2007 .

9) HuntinGTon (Sa,uel. P): c fui Sommes nous ? identité international et choc des Cultures. Paris , odile Jacob 2004.

10) Joël Smith: Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine Larousse, Paris 1995.

11) Jacques line Robinson ; éléments du langage chorégraphique ; édition Vigo ; Paris ; 1981.

12) Jacques corrage : Les communication nom ver boules, Pur, Paris , 1980 .

13) Jean Maisonneuve : Les conduites Mutuelles , PuF Paris 2éme edition, 1995.

14) Jeanne Cuisinier ; la dance sacrée en Indochine et en Indonésie, presse universitaires de France, 1er edition, 1951 .

15) Jean Chevalier , AluinGheerbabant : Dictionnaire des Symboles LAFTON. Paris, 1998.

16) LPRGUECHE ABD ELHAmid: les ombres de Tunis, pauvres ; marginaux d'minoritaires au XVII et XIX siècles , Paris , Arant éres . 1999.

17) Mohammed habib Samrakandi : Georges corantino, Manger au Maghreb, Numéro 59 de hoigons maghrébins : le droit de mémoire partie 2, Presse Univ du Mirail Toulouse, France, 2009 .

18) Murracciole : L'émigration Algérienne, Aspect économique sociaux et juridique. Libraire terrarai ; 1956.

19) Patrice Pavis : dictionnaire de théâtre, Ed socules, Paris 1987.

20) Ramon TRUJILCO: Prin CIPIOS DE SEMAINTICA Tevtual. Arco libros Madrid. 1996.

21) SAAO ABD ALLAH : Sow Ayan NABATI POETRY The Oral POETRY OF ARAEIA. The Arab GuLf. Folklore centre. DOHA (CPATAR) 1985.

22) Souhil Dib: Anthologie de la poésie populaire Algérienne, d'expression Arabe, collection critique littéraires, Edition L'harmattan, 1987.

المجلات والدوريات:

1) إبراهيم أحمد ملحم : النظم الشفوي للأغنية الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد8، 2010.

2) أحمد أبو زيد: حضارة اللغة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، القاهرة، 1971.

3) أحمد علوة: رقصة أحيدوس، طقوس جماعية لإعادة الشمس من موطن غروبها، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 25، السنة السابعة، سنهة 2014.

4) أحمد مرسي: المأثورات الشعبية في الفيوم. مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 16، السنة 1971.

5) أحمد مرسي: تراث الموسيقى الشعبية الفلسطينية- خصائصه ومقوماته وطرق الحفاظ عليه، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، كلية الفنون الجميلة المجلد 23 نابلس، فلسطين 2009.

6) أمال الجندي: الفرجة الشعبية والطفل، مجلة الحداثة بيروت، العدد 155/ 156 سنة 2013.

7) بركات محمد مراد: الموسيقية العربية- روية تراثية وفلسفية- مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد، سنة 2010.

8) بركة بوشيبة: ممارسات فولكلورية، رقصة هوبي الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 11، السنة 2010.

9) البلقوطي الناصر: التراث الشعبي، مفاهيمه، وموارده، سلسلة الفنون والتقاليد الشعبية، المعهد الوطني للتراث، تونس، عدد 12، 1998.

10) تيريزا باركلي : الأغنية الشعبية خصائصها ووظائفها، مجلة الفنون الشعبية الزمالك، العدد الثاني ،سنة 1965.

11) جلين ولسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 258، 2001.

12) الجيلالي الغرابي: في الرقص الشعبي المغربي، المجلة الثقافية، الكويت، العدد 24، السنة السابعة، 2014.

13) حسام محسب: الأداء الحركي في طقس الزار، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 13، سنة 2011.

14) حسام محسب: التحطيب دراسة ميدانية تحليلية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين العدد 9، سنة 2010.

15) حسام محسب: الرقص الشعبي المصري وثقافته ما بين الواقع والمأمول، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 7، السنة 2، 2009.

16) حسام محسب: ماهية الثقافة ودورها في تعريف الرقص الشعبي، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 2، سنة 2008.

17) حسام محسب: نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبي العربي، مجلة الثقافة الشعبية العدد 1، سنة 2008.

18) حسين علي الشريف: الرمز في الفن التشكيلي الشعبي، مجلة الفنون الشعبية، العدد 2 سنة 1965.

19) الحشبة علي: الموسيقى الشعبية التونسية، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 5 سنة 1978.

20) خالد محمد : أنثروبولوجيا وموسيقى، التغيير والاستمرارية في الموسيقى الريفية البدوية، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ، سلسلة رقم 6، الجزائر، 2008.

21) رضا صالح رضا مصطفى: التنوع والوحدة في الموسيقى الشعبية، المجلة العربية للثقافة، تونس،العدد 08 السنة 20، 2005.

22) رضا صالح مصطفى: التراث الموسيقى التنوع والوحدة في التراث الموسيقى المجلة العربية للثقافة ع/ 48، ص24، 2005.

23) الريديني عبد الله: الأبعاد الموضوعية والاتجاهات الفكرية في الأغنية التراثية باليمن، مجلة الغد، اليمن، ع 10، سنة 1978.

24) الزبير مهداد: رقصة لعلاوي، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 26 السنة السابعة، صيف 2014.

25) سعاد بن كيراد: اللغة وسلطة الأشكال، مجلة علامات، مكناس، العدد 4، 1995.

26) سمير إدريس : بذور الصوت والغناء الشعبي لدى بني يزيد الحمامة، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 20، السنة 6، 2013.

27) سمير جابر : التربية والنسق الحركي لدى العبابدة، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 9 سنة 2010.

28) سمير جابر: من الرقصات التقليدية لبدو سيناء، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، عدد 14، السنة 2012.

29) سوليندا كاش: عاشوراء كظاهرة من الظواهر المسرحية عند العرب، مجلة تحولات، العدد 09، 2007.

30) سيمون جارجي: مجلة الحداثة، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، العدد 65/، 2006.

31) سيمون جارجي: مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، ندوة التخطيط لجمع وتوثيق الموسيقى والرقص الشعبي ط1. الدوحة، قطر، 1985.

32) عادل البطوسي : الأغاني الشعبية في الأعراس العربية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 12، سنة 2010.

33) عاطف همام فهمي: آلة الناي في الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة العدد 72/ 73، سنة 2006/ 2007.

34) عامر محمد حسين: الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة (المولوية أنموذجا)، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، الكوفة، العراق، المجلد 4، ع 3، 2004.

35) عباس الجراري: أزمة ثقافة ومثقفين، مجلة الثقافة الجديدة العدد 2، السنة 1 ،المحمدية المغرب. 1975.

36) عبد الحي الدويري: عن الجذبة والتصدع، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، العدد 9، يناير 1982.

37) عبد العزيز عبد الجليل: الموسيقى الشعبية، مجلة التراث الشعبي، الإمارات العربية، عدد 10، 1997.

38) عبد الكريم سكان: القوال شخصية تحدد في اللفظ والأثر، مجلة الوحدة، الجزائر، عدد 337، 1987.

39) عبد الله صالح حداد: الرقصة الشعبية ،العدة، مجلة التراث الشعبي، العدد 7، السنة 9، بغداد 1978.

40) عبد المطلب عبد الهادي: عن المسرح وأساليب صناعة الفرجة، مجلة الاتحاد الاشتراكي، ع 49، 1996.

41) عزيز الورتيلاني: الموسيقى العربية بين مفهوم الهوية واللهجة الموسيقية، مجلة الحياة الثقافية، تونس ،العدد، 249، سنة 2014.

42) علي إبراهيم الضو : المرأة السودانية والثقافة الموسيقية، رقصة الزار والعروس، مجلة الثقافة، الشعبية، البحرين، العدد 12، سنة 2010.

43) علي إبراهيم الضو: الثقافة الموسيقية الشعبية والثقافة العالمة، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 23، السنة 2013.

44) فاطمة بوخريص: رقصة أحيدوس بين المحلية وديناميةالتحول، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، عدد 4/ 5، سنة 2010.

45) فاطمة زكري: الأغنية من منظور البحث الأنثروبولوجي، مجلة الثقافة الشعبية ،العدد 30، السنة الثامنة البحرين، 2015.

46) فاطمة زكري: اللهجة الموسيقية في الأغنية الشعبية الصوت نموذجا، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 26، السنة 2014.

47) قطاط محمود: الموسيقى في سياقاتها الاجتماعية والحضارية، مجلة البحث الموسيقى، العدد الأول، الأردن، 2006.

48) لحسن موهو: الرقص الشعبي... ذاكرة الفولكور المغربية، مجلة الفنون الكويتية، العدد 46، السنة 4، أكتوبر 2004.

49) لطفي الخوري: في علم التراث الشعبي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، العدد 07 بغداد،سنة 1979.

50) محمد الكحلاوي: مدخل إلى فنون السماع الصوفي بالغرب الإسلامي، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 6 السنة الثانية، 2009.

51) محمد بزيكا: مفهوم الثقافة الشعبية بين المتقف العضوي والتقليدي، مجلة آفاق، اتحاد كتاب، المغرب، ع9، 1982.

52) محمد تحريشي: رقصة الصف بين الفرجة والمرجع الثقافي، مجلة التراث، CRASC، وهران، عدد 04، 2002.

53) محمد توالي: الأغنية الشعبية وأغنية الشعب، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 12، السنة 3، المحمدية، المغرب، 1979.

54) محمد خماخم: مجلة الثقافة الشعبية، الصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التونسية، تونس، العدد 23، السنة 6- 2013.

55) محمد شبانة : الأغنية الشعبية كنص ثقافي، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد03، 2008.

56) محمد عابد الجابري: العولمة والهوية الثقافية، مجلة المستقبل العربي، ع/ 228 بيروت، دراسات الوحدة العربية، فبراير 1998.

57) محمد عبد الحميد فايد: أسرار رقصة التنورة الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 16، سنة 2012.

58) محمد عبد الله التوهامي: الحضرة، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 31. سنة 2015.

59) محمد محمود فايد: الناي أقدم آلات الموسيقى الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية البحرين، العدد 12 السنة 2010.

60) محمود قطاط: التراث الثقافي الجزائري، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 33 سنة 1984.

61) محمود قطاط: مكانة الموروث الموسيقى في تحديد الهوية (قضايا الموروث والتحديث الموسيقى). المركز الوطني للبحوث في عصر ما قبل التاريخ، علم الأنان والتاريخ، الجزائر، ع/06، 2008.

62) موسى فقير: جدلية المقدس والمدنس في الأشكال الفرجوية بالمغرب، منطقة الغرب أنموذجا، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 21، السنة 6- 2013.

63) ناصر عبد الرحيم حسين: العناصر الموسيقية في أشعار الشعبي "كجوهر" مجلة كلية الآداب، جامعة جلوان، العدد 26 سنة 2009.

المذكرات والأطروحات :

1) أحمد قنشوبة: البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية، منطقة شمال الصحراء نموذجا 1850- 1950، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية تحت إشراف العربي دحو، جامعة باتنة 2007/ 2008.

2) أنس المؤدب: الثقافة الموسيقية في تونس خلال الفترة البونية والرومانية، رسالة دكتوره في علم التراث- تحت إشراف محمد قطاط، جامعة تونس، 2007- 2008.

3) سمير بشة:التثاقف والمثاقفة في التجارب الغنائية الركعية في تونس (1856- 1998) أطروحة دكتوراه، تحت إشراف محمد زين العابدين، جامعة تونس، 2007/ 2008.

4) سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى، نقد المنظور الفلسفي لفن الموسيقى في العصر الحديث عند هيجل وشوبنهاور، رسالة دكتوراه، أكاديمية الفنون، مصر، 2006.

5) عبد القادر نظُور: الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق الجزائري نموذجا، رسالة دكتوراه تحت إشراف محمد العيد تاورتة، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة الجزائر، 2008/ 2009.

6) زازوي موفق: الطقوس الحنائزية في منطقة تلمسان، رسالة ماجستير. تحت إشراف شايف عكاشة، قسم الثقافة الشعبية. جامعة تلمسان 2001/ 2002.

7) شقرون الغوتي: الأغنية البدوية الثورية بين فترتي الثورة والاستقلال منقة وادي الشولي- أنموذجا- جمع ودراسة، مذكرة ماجستير قسم الثقافة الشعبية. جامعة تلمسان 2004/ 2005.

8) عبد الرحمن عبد الدايم: النسق الثقافي في الكتابة، مذكرة ماجيستر، تحت إشراف بوجمعة شتوان، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة تيزي وزو، 2010/ 2011.

9) عمار يزلي: صدى الثورة الجزائرية في الأهازيج السنوية لولاية، رسالة ماجيستر، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1990- 1991.

10) فتيحة بوزادي: التراث والمسرح في المغرب العربي، رسالة ماجستير، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1991/ 1992.

11) قماش وسيلة: البعد السوسيولساني في ترجمة قصائد الملحون، رسالة ماجيستر، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010/ 2011، تحت إشراف يحي الطاهر.

12) مبخوت نصيرة: فن القول في منطقة النعامة. دراسة في الأداء والإيقاع، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تحت إشراف، مغنونيف شعيب، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2009، 2010.

13) محمد بوترفاس: الرقص الشعبي أنواعه وخصائصه –منطقة أولاد نهار نموذجا- رسالة ماجيستر تحت إشراف شايف عكاشة، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان 2006/ 2007.

المعاجم والقواميس:

1) ابن منظور: لسان العرب، مادة الغناء، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، د. ت.

2) التونجي محمد: المعجم المفضل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993.

3) سرحان نمر: موسوعة الفولكلور الفلسطيني، الجزء الأول، نابلس فلسطين 1976.

4) شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، دار العودة ط1، بيروت، لبنان 1982.

5) صبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين ط1، بيروت، 1979.

6) على بن هادية، بلحسن بليش الجيلالي، بن الحاج يحي: القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي مدار، ألف بائي، ط7، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991.

7) الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة بيروت ط4.

8) ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1997.

9) محمد بن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المجلد التاسع، 1990م.

10) المنجد الأبجدي، دار المشرق، ط1. بيروت 1967.

11) المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، ط 39، بيروت، لبنان.

الندوات :

1) يونس الشامي : الموسيقى الشعبية المتوسطية، وحدة وتناقص حضارات منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط الموسيقية، ندوة علمية، الدورة الثالثة، جامعة الشريف الإدريسي، الحسيمة، المغرب، 1990.

المواقع الإلكترونية :

1) خالد أمين: دراسات الفرقة، مجلة الفرحة (مجلة إلكترونية) العدد 37، ص14، على الموقع التالي:يوم 2016/04/26 على الساعة 16:00

WWW.Alfurja.com

فهرس الموضوعات

الإهداء

كلمة شكر

المقدمة ..... أ

مدخل :بين الموسيقى والرقص الشعبي..... 01

الفصل الأول: الثقافة والموسيقى 15

المبحث الأول: الثقافة 17

المبحث الثاني: الموسيقى 30

المبحث الثالث: المعنى الخاص لوسائل التعبير الموسيقي 43

المبحث الرابع: الموسيقى الشعبية 58

الفصل الثاني: الأغنية والرقص الشعبيان 74

المبحث الأول: الأغنية الشعبية 76

المبحث الثاني: تطور الأغنية الشعبية وخصائصها 94

المبحث الثالث: الرقص الشعبي 110

المبحث الرابع: تعابير الجسد بين الرقص الموجه والجذبة 124

الفصل الثالث: وسائل التعبير في الموسيقى الشعبية 138

المبحث الأول: وسائل التعبير في الموسيقى الشعبية 140

المبحث الثاني: الأدوات المستخدمة في العروض الموسيقية وأهميتها 155

المبحث الثالث: أبعاد الموسيقى الشعبية 171

الفصل الرابع: تراث الفرجة في الموسيقى الشعبية 192

المبحث الأول: أنواع الرقص الشعبي 194

المبحث الثاني: الفرجة في الموسيقى الشعبية 207
المبحث الثالث: التمسرح في الموسيقى الشعبية 220
المبحث الرابع: التراث الشعبي في الموسيقى الشعبية 229
الخاتمة 242
قائمة المصادر والمراجع 249
فهرس الموضوعات 276

الملخص باللغة العربية:

تبرز لنا هذه الدراسة المكونات الثقافية التى تتألف منها الموسيقى الشعبية بمنطقة تلمسان،من عزف وغناء ورقص، ذات الصلة الوثيقة بالتراث الشعبي العريق ، كما تطرقنا إلى دراسة وسائل قيام هذه الموسيقى وعلاقتها بالجمهور ، وما هي علاقة التأثر والتأثير بينهما.وما قدمته الموسيقى الشعبية في حفظ التاريخ والهوية الثقافية للمجتمعات.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى، الثقافة الموسيقية، الموسيقى الشعبية، الثقافة الموسيقية، المكونات الثقافية.

Résumé en Français:

Cette étude nous dévoile les composantes culturelles de la musique populaire ,de la région de Tlemcen chants ,danses ,instruments et leur relation avec les patrimoine populaire ancien.

Comme nous avons étudié les moyens d'accomplissement de cette musique, avec sa relation avec le public, et quelle était le rapport influent, influé entre eux, et qu'a présenté la musique populaire en matière d'histoire et de l'identité culturelle des sociétés.

Mots clés: La musique. Culture. Populaire. La musique populaire. La culture musicale. Les composantes culturelles.

Summury In English:

The following study reveals the curtains on the cultural contents of traditional music of Tlemcen :dance ,songs ,music , and its relation to the old traditional in her it age.

We also studied the means of this music and its relation to the audience, and whether there is a relation of in flounce bet ween theme, and also whether it plays a role in preserving history and the social , cultural identity.

Key Words: Music. Popular culture . Popular music. Musical culture. Cultural composents .