

## الفصل الرابع:

### دعائم الأغنية الشعبية بالوادي الأبيض

المبحث الأول: طرائق الأداء في الأغنية الشعبية

المبحث الثاني: الرقص الشعبي

المبحث الثالث: الآلات الموسيقية الشعبية

## المبحث الأول: طرائق الأداء في الأغنية الشعبية

باللحن الشجي والأداء البارع ، استطاعت الأغنية الشعبية مرافقة الأجيال المتعاقبة دون أن تفقد منزلتها ، لأنها تنقل بصدق كل ما يتعلق بعادات ومعتقدات أفراح وأحزان المجتمعات الإنسانية ، ولعل هذا المضمون الثري الذي يسهم في الحفاظ على التاريخ الثقافي للأمم ، مثلما هو الحال في الأغنية الشعبية بالوادي الأبيض ، هو الذي خلق هذا التنوع والتفنن في الأداء ، مراعاة لطبيعة الأغنية في حد ذاتها ، والمناسبة التي تتعلق بها ، وهذا ما أسفر أداءات رجالية لبعض الأغاني دون سواها ، في حين التزمت النسوة بتريديد أنواع أخرى غير التي يرددنها الرجال، وبين هذا وذاك أنواع أخرى يشترك في أدائها وتريديدها الجنسان.

إن طبيعة الأغنية الشعبية هي التي تفرض نوع الأداء، محددة جنس المؤدي رجلا كان أو امرأة ، ولا يقترن نوع الأداء بنوع الأغنية فحسب - مثلما يظهر - بل يتعداه إلى أسباب وعوامل أخرى خفية تحتاج إلى بحث وتنقيب منها ما هو متعلق بمعتقدات قديمة ، توارثها المجتمع ، وظلت حاضرة رغم البعد الزمني الذي يفصله عنها ؛ حاضرة في الأداء وغائبة في الآن نفسه ، لأن المؤدي(ة) ، لا يعيها بل يمارسها دون وعي منه ، وبأبى تغييرها أو الكف عن ممارستها.

كما سعى مؤدو الأغنية دائما إلى الحفاظ على لحنها المتوارث عن الأجداد والأسلاف ، وإضفاء بعض اللمسات الإبداعية الجديدة التي نشعر بها عند سماع الأغنية ، وهذا مما يقتضيه الحس الفني ، الذي يفرض مراعاة طبيعة العصر ورغبات المتلقي ، ولكن الملاحظ هو أن اللحن الأصلي هو الذي يطبع أداء الأغنية

عموماً. وبين الأصالة والمعاصرة استمرت الأغنية الشعبية بعناصرها المختلفة (الكلمة ، اللحن، والإيقاع) تشهد على عراقية المجتمعات، وتفند مزاعم الواهين أن الأدب الشعبي ، ليس سوى ترهات وخرافات رضعناها عن عجائز.

وقبل أن نتحدث عن الأداء بأنواعه المختلفة - بالوادي الأبيض ودون إفاضة، سنعالج أولاً طبيعة عناصر الأغنية الشعبية (الكلمة، اللحن، الإيقاع) لما لها من أهمية قصوى في تحديد طبيعة الأداء .

## 1- عناصر الأغنية الشعبية :

### أ- الكلمة:

إن الرؤية الفلسفية والتاريخية والاجتماعية والحضارية واللغوية والعلمية والنفسية ، تعين على فهم النص ، ليس من زاوية واحدة فقط ، ولكن من زواياها مجتمعة معلنة اعترافها وتسليمها ، بأن النص يعتمد في المقام الأول على وسيلة أدائه الطبيعية وهي الكلمة ، لأنها في البداية والنهاية هي التي استوقفتنا وأثارت اهتمامنا ، أين يتفق من جرائها عديد من التدايعات والتصورات والأحلام بل والمعلومات.<sup>1</sup>

" فاللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ ، كان نقصاً للشعر ، وهجنة عليه"<sup>2</sup>

<sup>1</sup> أنظر: حلمي بدير- أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث... ص 05 ، ص06

<sup>2</sup> ابن رشيق القيرواني . العمدة . تحقيق : النبوي عبد الواحد شعلان ، ج1، ط1، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 2000م ، ص200 ،

ويقوم التعامل مع الكلمة في مجال التعبير الأدائي على قسمين :

قسم يختص بالكلام parole وقسم آخر بالإنشاء الأدبي littérature ، ونحن لا نعنى إلا بالكلمة من حيث كونها أدبا ، أي تخرج عن طبيعة أدائها المباشر إلى طبيعة أداء غير مباشر ، فتعطي دلالات أكبر وأعمق وأغزر وأثرى مما عليه حالها في المعنى السطحي الظاهر، وهي في الأدب الشعبي بهذا المدلول تنحصر فنونها في مجال: الأمثال والأغاني<sup>1</sup> ولهذا تعد الكلمة أول عنصر من العناصر الأساسية التي تقوم عليها الأغنية الشعبية<sup>2</sup> وهذا لا يعني أنها تلعب دورا رئيسيا، إذا ظلت الكلمة في المرحلة الأولية الممتزجة (خاصة من حيث معناها ودلالاتها) تحتل دورا ثانويا ، بينما كان الإيقاع هو الذي يحتل موقعا مسيطرا، وكانت أصوات الكلام أصلا تقليدا للأصوات ، وإعادة لأصوات العمل والصيحات الانفعالية الموقعة ، ومع مزيد من التطور في الثقافة واللغة ، نما النص الأدبي وأصبح أكثر تعقيدا ، ولكنه بقي لزمنا طويلا في وضع تابع لو قورن بالإيقاع واللحن.<sup>3</sup>

كما أن العبرة في الأغاني الشعبية في لفظ كلماتها كما تغنى ، لا كما تكتب وهي في حقيقة الأمر قضية أساسية ، لأن المغني الشعبي لا يعرف البحور ولا يفكر فيها وإنما يعرف لحن الأغنية القديم المتوارث ، ولهذا فهو يقيس الكلمات التي يتغنى بها على ذلك اللحن ، فيمد الكلمة أو يختصرها لتتفق مع اللحن الذي اعتادت عليه أذنه.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> أنظر : حلمي بدير - أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث... ، ص14

<sup>2</sup> أنظر : مصطفى عائشة - في الأغنية الشعبية الجبلية - دراسة موجزة ..... مجلة التراث الشعبي ، ع10، ص08، ص132

<sup>3</sup> أنظر : عبد الحميد حواس - أغنية العمل والبنية الأولية للشعر - ص08

<sup>4</sup> أنظر : العربي دحو - الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية ... - ص225

ويندر أن تحدث الإحساسات الصوتية للكلمات بمفردها ، إذ تصحبها أشياء ذات علاقة وثيقة بها ، بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة ومن أهم هذه الأشياء: "الصورة السمعية" أي وقع جرس الكلمة على الأذن الباطنية وأذن العقل.<sup>1</sup> وأصبحت الكلمات قادرة على تفسير معنى اللحن ، كما يكشف اللحن عن المعنى الباطني للكلمات ، إذا يتعذر الفصل بين النغمة والكلمات<sup>2</sup> بعدما كان لها دور ثانوي في السابق.

وتختلف الكلمة في النص الغنائي ، باختلاف الأغراض وتباينها ، فثمة الكلمة المرتبطة بدلالة حزينة أو مفرحة ، أو الكلمة الدينية أو الثورية وهكذا، وهذا التنوع هو الذي يحدد درجة تأثيرها على المتلقي ، بحسب وقعها على نفسيته وتمكنها من وجدانه ، ذلك أن الكلمة في الأغنية الثورية قد تترك أثرا بارزا في جيل الاستقلال ، وتقل حدتها عند جيل الحاضر ، والقلة لا تعني انعدام الأثر ، باعتبار أن مثل هذه المواضيع تثير الأحاسيس والعواطف ، ولهذا يرى المتلقي الكلمة تروقه وتؤنس في موضع ، ويراه بعينها تتقل عليه وتوحشه في موضع آخر.<sup>3</sup>

لهذا تنتقى الكلمات لتتناسب واقعا ما ، فرحاً أو حزناً ، ولتناسب كذلك نغمة ما ملائمة للحال ، بل ولتناسب تصفيقا أو ترديدا من جماعة أو من جمهور أو من واحد فقط ، وفقا لطبيعة الأغنية والمناسبة.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> أنظر: مبادئ النقد الأدبي - حولية كلية البنات عين شمس ، ع13، القسم الأدبي ، مطبعة كلية البنات ، 1988م، ص 171

<sup>2</sup> أنظر: هوجولا يختنريت - الموسيقى والحضارة- تر : أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص 240

<sup>3</sup> أنظر : حولية كلية البنات ، ص 172

<sup>4</sup> أنظر: حلمي بدير - أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث- ص 48

## ب- اللّحن:

ليست الأغاني الشعبية إلا نتاجا فنيا وأديبا ، يتكون في آن واحد من تلاحم النص المنظوم باللحن الشعبي ، وهو تلاحم نابع من الوسط الشعبي مباشرة ، يعبر عن خصائصه وأغراضه وطبائعه أصدق تعبير، ومن ثم اتسمت الموسيقى الشعبية لدى سائر الشعوب بكل ما يطبع حياتها من سمات ومزايا.<sup>1</sup>

ويغلب الطابع الغنائي على الموسيقى البربرية ، حيث أنها تعتمد على الإنشاد الصوتي، بمعنى أن "الألحان الموسيقية يوكل أمر إبرازها وبلورتها إلى المغنين أكثر من العازفين ، كما تمتاز الألحان الموسيقية في الغناء الشعبي البربري عموما ، بجنوحها إلى الحدّة والارتفاع ، مما يوحي لدى المستمع الذي لم تتذوق أذناه الموسيقى البربرية شعورا بالرتابة والتكلف ، ولكن هذا الشعور سرعان ما يتلاشى لتخلفه حساسية رقيقة ، تنفذ بالمستمع الواعي إلى إدراك المقومات الجمالية التي تتوفر عليها الموسيقى الشعبية البربرية ، إذ هي عنده لغة حية لها كل الخصائص القادرة على بلورة المواقف والمعاني والعواطف."<sup>2</sup>

ويرى بعض الباحثين أن أهمية الأغاني الشعبية في ألحانها ، أكثر مما تكمن في نصوصها المنظومة ، وذلك لأن الألحان هي التي تضمن لها الحياة، وتيسر أسباب البقاء والاستمرار بتداولها عبر الشفاه والحناجر<sup>3</sup>. كما يرى أهل الاختصاص أن الأغنية الشعبية الأمازيغية ، ظلت تحافظ على نغمتها الأصلية وسلمها الخماسي

<sup>1</sup> أنظر: عبد العزيز بن عبد الجليل - الموسيقى الشعبية المغربية - مجلة التراث الشعبي، ع10/1977م، ص67

<sup>2</sup> المرجع نفسه ، ص 42

<sup>3</sup> أنظر: المرجع نفسه ، ص 68

وأدائها المتنوع والثري<sup>1</sup>، ومما تتميز به الجمل الموسيقية في الأغاني الشعبية قصر الجمل ، والزخرفة اللحنية، ونعني بها الزوائد والتحسينات التي يستعملها ويرتجلها المغني أو العازف ، إضافة إلى التكرار الذي يكون بناؤه الهندسي بسيطاً ، مكوناً من جملة أو جملتين موسيقيتين مكررتين وأحياناً من جملة ثالثة ذات اختلاف بسيط في سبر اللحن.<sup>2</sup>

إن عملية التلحين في الفن الغنائي ببساطة هي التعبير الذي يعكس الواقع في درجة معينة من درجاته ، وأي فشل يصاحب هذه العملية في الحقيقة مرده إلى عجز الملحن عن التعبير والبحث في بناء الألحان ، فيقدم أعمالاً مسطحة هزيلة ، على أن الطريقة التي لا بد من إتباعها في بناء الألحان ، هي تباعد الأصوات التي تتيح لعنصر التنوع أن يمد نفوذه على اللحن ، كما أن للإيقاع سلطة منفصلة لا تتصل باللحن الأساسي للأغنية ، وإن اتصلت بالوزن النغمي ، في حين أن أعلى درجات الإبداع هو أن يكون الإيقاع مندمجاً باللحن ، يستمد سلطته من اللحن ذاته ، فاللحن والتوافق يكشفان عن الإيقاع ، في حين أن ألحاننا تستخدم الإيقاع للكشف عن اللحن، وهذه ظاهرة بدائية في التأليف الموسيقي.<sup>3</sup>

كما أن "مجهولية التأليف والتلحين ، أتاحت لنا جواً نفسياً يهيئ الأحاسيس للدخول في أجواء الأغنية من غير عناء ، مضافاً إلى تلك روعة التلحين وميله إلى العفوية والتلقائية واليسر".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> أنظر: عبد الكريم غزالي . احنا شاوية لا نقولوا دلوا . المسار المغربي ، ع34، نوفمبر ، 1989م ، ص46

<sup>2</sup> أنظر: كمال عبد اللطيف سالم . في الأغنية الشعبية العراقية . مجلة التراث الشعبي ، خريف 1986م ، ص105

<sup>3</sup> أنظر: عادل الهاشمي . فنون الأغنية العربية . مجلة التراث الشعبي ، خريف 1986م ، ص168 ، ص170

<sup>4</sup> همام طه - مؤشرات في الأغنية الفولكلورية العراقية - مجلة التراث الشعبي ، ع1، س8، 1977م ، ص155

## ج- الإيقاع:

للإيقاع في الغناء الشعبي الأمازيغي دور رئيس ، فالإيقاع جانب أنه يرافق الرقصات والراقصين ويؤطرهما فهو في كثير منها يقوم بدور المصاحبة ويغني عن اللحن الموسيقي<sup>1</sup> ، ويرى فؤاد زكريا أن الغناء يؤدي وظيفة مزدوجة في الموسيقى ، فهو من جهة يضيف على الموسيقى الخالصة معنى محددًا مستمدًا من اللغة المعتادة ، ومن جهة أخرى يؤكد عنصر الإيقاع بأن يضيف أوزان الشعر وإيقاع الكلمة إلى دقات النغمة ونبض الأصوات<sup>2</sup> إضافة إلى نقرات الدفوف التي تسهم كثيرا في ضبط إيقاع الأغنية الشعبية.

ويعد الإيقاع "عنصرا من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي، لكنه في الحقيقة ليس عنصرا منفصلا عن العناصر الأخرى بل هو متغلغل في مكونات البيت الشعري جميعا ؛ نجده في الحركات والصوامت والمقاطع بل وفي أجزاء الوزن ، كما يمكن أن يتشكل في النبر ؛ سواء الذي وقع على التفعيلة وهو ما يعرف بالنبر الشعري ، أو ما كمن في الوحدة اللغوية وهو ما يعرف بالنبر اللغوي الذي تحدد مواضعه في مقاطع معينة من الصيغة الصرفية"<sup>3</sup>.

## 2- ضروب الأداء في الأغنية الشعبية :

لا يتسنى لنا الحديث عن الأداء في الأغنية الشعبية ، وتحديد أنواعه المختلفة المنتشرة بالوادي الأبيض ، ما لم نقف أولا عند أهم مقوم للأداء ، وهو الصوت (الحسن) الذي يشجي المؤدي والمتلقي معا.

<sup>1</sup> أنظر : عبد الكريم غزالي - احنا شاوية لا تقولوا ذلوا - ص46

<sup>2</sup> أنظر : مصطفى عائشة - في الأغنية الشعبية الجبلية - مجلة التراث الشعبي ..... ص127

<sup>3</sup> ممدوح عبد الرحمن - المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر - دار المعرفة الجامعية ، 2006م ، ص12



فقد "زعم أهل الطب أنّ الصوت الحسن يجري في الجسم مجرى الدم في العروق فيصفو له الدم ، وتتمو له النفس ، ويرتاح له القلب ، وتهتز له الجوارح وتخف له الحركات ، ولهذا كرهوا للطفل أن ينام على أثر البكاء حتى يرقص ويضطرب. كما زعم الفلاسفة أن النغم فصل بقي من النطق ، لم يقدر اللسان على استخراجة ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع ، فلما ظهر عشقته النفس وحنّت إليه الروح ، ألا ترى إلى أهل الصناعات كلها ، إذا خافوا الملامة والفتور على أبدانهم ، ترنموا بالألحان ، واستراحت إليها أنفسهم ، وليس من أحد كائنا من كان إلا وهو يضطرب من صوت نفسه ، ويعجبه طنين رأسه ولو لم يكن من فضل الصوت الحسن ، إلا أنه ليس في الأرض لذة تكتسب من مأكّل ولا مشرب ولا ملبس ولا صيد ، إلا وفيها معاناة على البدن وتعب على الجوارح ، ما خلا السماع فإنه لا معاناة فيه على البدن ولا تعب على الجوارح."<sup>1</sup>

أما أفلاطون فقد قال "عن فضل الصوت الحسن ، أنه من حزن فليسمع الأصوات الحسنة ، فإن النفس إذا حزنت خمدت نارها ، فإذا سمعت ما يطردها ويسرها ، اشتعل منها ما خمدت وما زالت ملوك فارس ، تلهي المحزون بالسماع وتعلل به المريض ، وتستغله في التفكير."<sup>2</sup> ، كما أنّ للصوت قدرة وفعلا ، ذلك أنّ الصوت يتماهى مع القدرة والإرادة ، بحيث لا يكون المستمع محايدا تجاهه ، فالأصوات توجهنا بالإمساك. "كثافة أعماقنا."<sup>3</sup>

<sup>1</sup> الأبيهي - المستطرف في كل فن مستظرف..... ص 419

<sup>2</sup> المرجع نفسه ..... ص 420

<sup>3</sup> أنظر: حنون مبارك - الأغنية الشعبية الجديدة... ، منشورات عيون ، دار قرطبة للطباعة و النشر، ص 11 نقلا

ومن أهم مقاييس جمال الصوت، في أداء الأغنية الشاوية خمسة وهي:

- صفاء الصوت وخلوه من البحة.

- قوة الصوت.

- طول نفس المغني.

- ملازمة الغناء في النغمات الحادة.

- حسن إخراج الحروف.<sup>1</sup>

ولعل الصوت الحسن ، هو من بين العوامل الأساسية التي تساعد على تحديد

نوع الأداء إن كان احترافيا أم لا.

" إن فن الأداء الغنائي منوط باستناده إلى عناصر الأداء والقواعد الفنية التي

تنظمها مادة أساسية لها ، وكذلك إلى طبيعة المقومات الثقافية التي يقوم عليها الغناء

الشعبي بصيغه و طرق أدائه المختلفة ، والتي مثلت نظرة الأفراد إليه وصاغت

معاييرهم التقييمية لكل شكل ولكل طريقة أداء ، كما أن مراعاة هذه المقومات

الثقافية وإن كانت تمثل القاعدة الأساسية التي صبغت الأداء الشعبي بطبائع مزاجية

متجانسة ، فإنها مع ذلك راحت تشكله في خطين رئيسيين يبرز كل منهما وضعية

خاصة من حيث فنية الأداء وأدواته، ومن حيث العوامل التي تهيئ لحدوثه أو تجعله

ضرورة ملحة في مناسبة ما دون مناسبة أخرى ، أو تجعل أداءه منوطا بأفراد دون

<sup>1</sup> أنظر: عبد العزيز بن عبد الجليل -الموسيقى الشعبية المغربية- مجلة التراث الشعبي، ع10، س8، 1977م،

آخرين ، وهما نوعان من الأداء: الأداء الغنائي عند المحترفين ، والأداء الغنائي عند غير المحترفين".<sup>1</sup>

أما عن أهم أنواع الأداء المعروفة بالوادي الأبيض :

#### أ- الأداء الفردي:

لم يعن الأدب الشعبي كثيرا بالفردي من الغناء والشعر ، وإنما همه الجماعي الذي تصدره الجماعة ، وتعتبر به عن مشاعرها وتحيا به احتفالاتها.<sup>2</sup> ولكن من المهم أن نشير إلى طبيعة الأداء الفردي -على قلته- في الأغنية الشعبية ، حيث نقف أمام نوعين من الأداء: أداء ينبع عن محترفين ، وآخر يقوم به مغنون غير محترفين، وبين هذا وذاك فرق بين متعلق بالطاقات الصوتية والنفس الطويل، والصوت الحسن وغيرها من العوامل التي تظهر وجه الاختلاف بين النوعين.

ويحدثنا علماء الفولكلور أن هذين الشكلين في الرد أي (ترجيع ثابت أو ترديد الشطر الأخير وراء المغني.) هما المرحلة الأخيرة التي انزل فيها دور المغني الفرد عن الكورس ، خارجا من رحم الأداء الجماعي القديم ، وبكمال استقلال دوره وتطور فنه ، يظهر ما نعرفه الآن بالمغني الفرد ، ويضيف هؤلاء الباحثون أنه من تلك المرحلة أيضا ولد الشاعر والموسيقي الفردان.<sup>3</sup> فالأصل في الغناء كان جماعيا، ثم أخذ يتطور بفعل التمدن إلى أن أصبح يؤدي على لسان فرد واحد.<sup>4</sup> وهذا يعني

<sup>1</sup> محمد عمران - في الموسيقى الشعبية المصرية - تأسيس نظري وتطبيقات عملية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، 2006م ، ص 34

<sup>2</sup> أنظر: حسين نصار - الشعر الشعبي العربي ..... ص 05

<sup>3</sup> أنظر: عبد الحميد حواس - أغنية العمل - ..... مجلة التراث الشعبي، ع1 ، س7 ، 1976م ص 22

<sup>4</sup> أنظر: عيسى الجراجرة - الأغنية الشعبية في قطر - مجلة التراث الشعبي - السنة العاشرة ، ع 09، ص 179

أن المغني الفرد انفصل عن الجماعة شيئاً فشيئاً ، ليخلق لنفسه جواً جديداً من الأداء الغنائي ، ومن الذين اهتموا بدراسة الأداء -آلان لوماكس- الذي عني بالقياس الغنائي ، حيث انتقل عن طريقه إلى أسلوب جديد من المقارنة الثقافية ، ويقصد لوماكس - بمصطلح القياس الغنائي طريقة معينة للقياس تهدف إلى تصوير أسلوب الأداء تصويراً حياً دقيقاً من واقع التسجيلات الصوتية ، وقد نشر لوماكس عدداً من المقالات والدراسات التمهيدية حول هذا المشروع الذي كان يقوم به ، كما نشر سنة 1968م كتابه "أسلوب الأغنية والثقافة"\* ، وكان لوماكس يعتقد أنه استطاع عن طريق قياس خصائص الأغنية الشعبية أن يتوصل إلى بعض العلاقات التي تربط بينها وبين أجزاء الثقافة الأخرى ، كالعلاقات بين الجنسين ، وبهذا حاول لوماكس أن يربط بين المحافظة الشديدة والقسوة الهائلة التي يحافظ فيها أحد المجتمعات الإفريقية على عفة البنات ، وبين أسلوب أداء بعض المغنين والمرتلين الذكور للأغاني والأناشيد الدينية ، وهو الأداء الذي فيه تعبير عن الهستيريا الجنسية التي تستشعرها نساء ذات المجتمع .

ويضيف لوماكس أن هذا الأسلوب الموسيقي في الأداء والكبت وتقييد الحرية الجنسية يصاحبان ثقافات الشرق الأقصى المعقدة نسبياً ، والتي تعتمد في حياتها على الري ، بينما المجتمعات التي تعمل فيها المرأة مع الرجل جنباً إلى جنب أين تتميز العلاقات الجنسية بقدر أكبر من الحرية ، يبدو الأسلوب الغنائي في الأصوات العريضة الهادئة المرتخية.<sup>1</sup>

\* تحت إشراف هيئة علمية كبرى هي الاتحاد الاشتراكي الأمريكي لتقدم العلوم

<sup>1</sup> أنظر: محمد الجوهري -علم الفولكلور..... ص 326 - ص 328

وكانت الأغاني الشعبية هي أول المؤشرات التي درسها آلان لوماكس حيث أنّ الشعوب في جميع الثقافات تغني الأغاني الشعبية ، وكذلك لأنها تعكس الثقافات المختلفة ، بسبب ما تضمه من صور الإطناب المختلفة الداخلة في تركيبها.<sup>1</sup>

وثمة صور أخرى للأداء الفردي تتواجد عند العامة في نطاق محدود نسبياً، وهي تلك التي يأتي فيها الأداء دون أية مصاحبة أو مشاركة . والأداء في هذه الحالة لا ينشأ عادة بغرض توجيه الخطاب لمستمع بعينه ، جالس للاستماع لاسيما وأن الأداء يحدث كثيراً أثناء تواجد الفرد (المؤدي) بمفرده دون صحبة أحد ، بل يتحول الأداء - في هذه الحالة- إلى شكل من أشكال الترنم<sup>2</sup>

ومن أشكال الأداء الفردي للأغنية الشعبية بالوادي الأبيض:

#### أ-1 الأداء الفردي غير المحترف:

ويتمثل في ترديد المرأة للأغاني الشعبية التي تحفظها ، أداء فردياً من غير مناسبة ، أين تقوم بالترديد والترجيع في آن واحد ، ولا يشاركها في الأداء شخص آخر ، وغالباً ما يكون هذا الأداء بغرض تنفيس الهموم أو التخفيف من أعباء العمل اليومي ، خاصة وأن المرأة الجبلية مازالت تحبذ الحياة التقليدية من جمع حطب ورعاية المواشي خاصة الأبقار منها ، وورد الماء والحصاد بمنجل اليد. وغيرها من الأعمال الشاقة التي تحتاج فيها المرأة للتخفيف عن نفسها، وغالباً ما ترى المرأة وهي تمخض شكوتها ، أو تنسج زربيتها أو تصنع أدواتها الفخارية ، وهي

<sup>1</sup> أنظر: دورسون - نظريات الفولكلور المعاصرة - تر: محمد الجوهري ، حسن الشامي ، مكتبة التراث الشعبي

3، دار الكتب الجامعية ، ص 141-143

<sup>2</sup> أنظر: محمد عمران - في الموسيقى الشعبية المصرية- تأسيس نظري وتطبيقات عملية، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، مكتبة الأسرة 2006م، ص26

جالسة أو تعمل عملا ، لا تحتاج فيه إلى جهد كبير، تترنم بأعذب الألحان وأرقها ، ويكون أداؤها هادئا ، وصوتها دافئا ومنخفضا إلى حد ما، لا ترافقه أي آلة موسيقية ويقال أنه ثبت عن المرأة الشاوية ، إبداع ألحان أغانيها حيث تستعين بأية وسيلة إيقاعية ، حتى وإن كان بابا أو دلوا أو غيرهما، لتضبط إيقاع كلمات أغنية جديدة ، حين يزورها طيف الإبداع من غير موعد ، وهذا يؤكد أن المرأة لها دور في إنتاج وإبداع تلك الأغاني الشعبية - كلمة ولحنا- ومن أحب الأغاني التي ترددها المرأة ترديدا فرديا:

جَاتِ الْقَهْوَةَ جَاتِ

فِي ابْرِيقِ الْفَضَّةِ يَلَالِي

مَا بَيْنَ الْكَيْسَانِ

يَشْرِبُهَا حُوبًا الْعَالِي

كما نعثر على نوع آخر من الأداء الفردي يسمى:

- الصراوي: الصراوي كلمة أمازيغية مأخوذة من (الصراوات) بمعنى

الجال المرتفعة ، ومنه أشتق اسم هذا النوع من الأداء الذي هو نوع من المواويل التي تسمح للمغني إبراز ملكاته الصوتية<sup>1</sup> ، اختص به الرعاة حيث ينتشر بالسهول والجال.

الصراوي غناء فردي تمتاز به الهضاب العليا ، وهو نوع من المناجاة قريب

من الموالم المعروف ، يحتاج إلى صوت حاد وقوي، وغالبا ما يكون المغني

<sup>1</sup> أنظر: الأمين بشيشي - تنوع التراث الموسيقي في الجزائر - المجلة العربية للثقافة والعلوم - المنظمة العربية

للتربية والثقافة والعلوم ، السنة الرابعة والعشرون، ع 48، ديسمبر 2005م ، ص 153

(الراعي) مرفوقا بعازف القصبة ، فكلما ردد الراعي مقطعا ، رد عليه الصدى المنبعث من الجبال نفس المقطع ، فيعزف على نايه أو قصبته لتسلية نفسه في تلك المراعي ، "والراعي إذا رفع صوته ونفخ في براعته، تُلقتَه الغنم بأذانها ، وَجَدَّتْ في رعيها.. وليس شيء مما يستلذ به أخف مؤونة من السماع."<sup>1</sup> ومن هنا يمكن أن نقول إن لكل بيئة طابعها الخاص وموسيقاها وأغانيها.<sup>2</sup>

## أ-2- الأداء الفردي المحترف:

في الأوراس عموما، ظل الأداء الجماعي هو الأسلوب الوحيد والفردي الذي يطبع أداء الأغنية الشعبية بالمنطقة ، خاصة وأنّ الغناء الفردي ظل إلى زمن ، غير مستحب بل يعد عيبا وانتقاصا من قيمة الفرد وعشيرته.

وفي عام 1885م ظهرت إحدى الأصوات القوية والصادحة ، إنه صوت عيسى الجرמוني الحركاتي (1885م-1946م) ، الذي كسر هذا التابو ، وراح يغني أروع ما حفظه من أغاني شعبية تراثية قديمة ، ونظرا لصوته الجهوري، القوي النبرات ، استطاع أن يؤدي جميع المقامات والأوزان والطبوع ، وحافظ على أغاني شعبية عريقة ، بترديدها وإمتاع المتلقي بها ، وبعدها راح يؤلف ويلحن ويغني بمفرده ، ومن أغانيه الخالدة : "عين الكرمة"، "لبست لرهاف"، وغيرهما.

ومن أهم ما عرف به عيسى الجرמוني الصوت القوي والنفس الطويل الذي يأسر مستمعيه ، إضافة إلى الألحان الجديدة التي أبدعها ، وهي ألحان أمازيغية الأصل والطابع ، ويتميز عن غيره من المطربين بأنه أبدعها وصقلها بمخيلته القوية

<sup>1</sup> الأبشيهي- المستطرف في كل فن مستطرف .... ص 420

<sup>2</sup> أنظر: عبد الرزاق عمر بن الطاهر -الموسيقى العربية وتأثيرها... -المجلة العربية للثقافة والعلوم- ص 54

وروحه الحساسة ، وأصبحت تنافس عباقرة الملحنين المتخرجين من أكبر المدارس الموسيقية.

أدى عيسى الجرْموني كلمات الأغنية الواحدة بعدة ألحان ، وبمهارة منقطعة النظير ، كما أدى أغلب الطبوع المعروفة في الأوراس مثل: الصراوي الجبلي، سعداوي<sup>1</sup> إلا أنه كان يفضل النوع الأول أي الصراوي ، كما أنه تولى ضبط إيقاع أغانيه على آلة البندير ، بينما يتولى الفنان محمد بن الزين العزف على القصبة.<sup>2</sup>

ورغم أن سكان الأوراس لم يرحبوا في بادئ الأمر بالأداء الفردي ، إلا أن قوة وروعة صوت الشيخ عيسى الجرْموني ، الذي أسر نفوسهم وعقولهم، جعلهم يحتضنون هذا الصوت ويعشقون أغانيه ، ومازالوا يضربون الأمثال في الصوت الحسن وطول النفس والقدرة على الارتجال والإبداع ، وإرضاء الأذواق في مختلف المناسبات ، ورغم توالي الأصوات والغناء الفردي بعد هذا الصوت الظاهرة إلا أنه لم يظهر إلى حد الساعة ، من يحتل مكانة عيسى الجرْموني ، حتى وإن قاسمته فيها المغنية "بقار حدة" التي كانت بارعة في طابع "عياش الجبلي" و"الركروكي السهلي".<sup>3</sup>

**ب- الأداء الجماعي:**

**ب-1- الأداء الجماعي عند المحترفين:**

لا شيء يمكنه أن يجذب جماعة ما إلى بعضها أكثر من الغناء الجماعي الذي يستحق كل الاهتمام وكل التفكير والتنظيم ، لأنه يعني الكثير بالنسبة لاتحاد جماعة ،

<sup>1</sup> أنظر : أونيسي محمد الصالح - عيسى الجرْموني - رائد الأغنية الأوراسية- المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، (د.تا) ، ص70

<sup>2</sup> أنظر: الأمين بشيشي - تنوع التراث الموسيقي في الجزائر - المجلة العربية للثقافة والعلوم..... ص 153

<sup>3</sup> أنظر : أونيسي محمد الصالح - عيسى الجرْموني.... ، ص70



كما أنه خبرة مرحة ومجال إشباع للعواطف ونشاط ابتكاري<sup>1</sup> حيث يمتاز الغناء عامة بكونه غناء يؤدي بطريقة تكاملية، تشترك فيه الجماعة مع المطرب الفرد بتريدها مقاطع معينة من كل أغنية<sup>2</sup> ، أو بتقسيم الجماعة إلى مجموعتين وترديد مقاطع الأغنية بالتناوب.

ويرى أهل الاختصاص أن شيوع الغناء الجماعي يرجع إلى عهد بعيد<sup>3</sup> ويعد أسلوب الأداء الجماعي أكمل وأدق تعبير في أغاني "التروبador" في فرنسا وإيطاليا، ويناظر "التروبador" المينزجر في ألمانيا ، وغالبا ما تكون ألحانهم على جانب عظيم من الجاذبية بل والجمال ، كما أنها تفيض سحرا وشاعرية ونضارة وعدوبة.<sup>4</sup>

أما عن أشكال الغناء الجماعي في الأوراس عموما ، فهي كثيرة أشهرها:

أ- **السباحة:** غناء جماعي يؤدي دون عزف ولا إيقاع ، أصله ديني، له ترانيمه العاطفية ، توظفه أحيانا في الغزل ، ويغنى هذا النوع الهادئ جلوسا.

ب- **الذكارة:** نوع من الغناء الجماعي ، يؤدي في الزردة ، تدخل فيه القصبة أو الزرنة أو الشكوة والبنادير والطبول ، حيث أن رتمه السريع وتجانس النغمة والإيقاع والكلمات تدعو الجسد إلى التحرر وتوظيف كل أعضائه، واستثمار كل طاقته النفسية والبيولوجية حتى الإغماء ، إذ تلعب النغمة والإيقاع والكلمة دور المنوم المغناطيسي عند "التهوال"، حيث يستطيع الراقص أن يتحكم في وظائفه البيولوجية ، فيغرس أدوات حادة في جسده (خاصة البطن والخصيتين)، ويعد هدف

<sup>1</sup> أنظر: نادية الدامرداش - مدخل إلى علم الفولكلور - ص 94

<sup>2</sup> أنظر: عيسى الجراجرة - الأغنية الشعبية في قطر - مجلة التراث الشعبي - ع09، ص 180

<sup>3</sup> أنظر: هوجولا يختنترت - الموسيقى والحضارة - تر : أحمد حمدي محمود ، ..... ص 68

<sup>4</sup> أنظر: المرجع نفسه، ص 80 إلى ص 150

الذاكرة علاجيا أكثر مما هو ترفيهي ، ويتمثل ديكور هذا النوع من الغناء في مكان خارج القرية أو المدينة ، يتمتع بنوع من القداسة أو يرمز لبعده وجداني ، وروحي أو أحيانا لا يعرف سبب اختيار مكان ما ، لأن الدوافع تضرب جذورها في الزمن.

**ج- الجدبة:** نوع من الزردة المصغرة ، تجري مشاهدها داخل البيت وغالبا ما تقتصر على النساء ، إلا إذا تمت في إحدى الزوايا أو عند بعض المشايخ (الطلبة) فتكون مختلطة ، وتستند الجدبة إلى الكلمات ذات الموضوع والبعده الديني.<sup>1</sup>

وقد تضاعف تواجد هذه الأشكال الغنائية الجماعية ، شيئا فشيئا بالأوراس، ولم يبق منها سوى الشيء القليل في مناطق معينة ، وهذا راجع لأسباب كثيرة أهمها التطور والتمدن ، الذي يقضي في الغالب على كل شيء قديم.

أما عن أهم وأشهر شكل غنائي جماعي بالوادي الأبيض فهو "الرحابة".

**د- الرحابة:** من أشهر أشكال الغناء الجماعي "الرحابة" أو "آردس" وهو فن يؤدي أصلا في أوساط الفلاحين ، وفي وقت معين وهو الليل حتى بزوغ الفجر، وتتفرد الأوراس بهذا النوع من الغناء دون غيرها من المناطق.

يعرف الرحابة من لباسهم الأبيض ، حيث يرتدون جلابيب وبرانيس بيضاء ، ويلفون رؤوسهم بالعمائم المزخرفة ، كما أنهم يلثمون وجوههم انقاء للبحه.

تكون طريقة الأداء في هذا الفن ، بأن يجتمع المغنون أولا في شكل حلقة لتحضير أنفسهم والاتفاق على نوع الأغاني وطريقة الأداء ، وبعدها تنقسم الحلقة إلى صفتين: صف يقابل صفا آخر، وغالبا ما يكون من الرجال، وقلما يختلط الرجال

<sup>1</sup> أنظر: عبد الكريم غزالي -أحنا الشاوية لا نقولوا ذلوا- ص 47

بالنساء في صفيين متقابلين: رجال / نساء، مثلما نجد ذلك في العائلة الواحدة في مناسبات الأعراس.

يشرح الصف الأول في ترديد المقطع الأول من الأغنية ، ويسمى الصف الأول بالأمازيغية "إِرْرَاعْن" ، بينما يقوم الصف الثاني بترديد المقطع الموالي ، ويطلق عليهم "إِحْمَاسْن" أو بمصطلح آخر لفعل التردد "يُوعَادُ فَلَّاسْ" وهذا يشبه كثيرا ترديد الصدى ، والملاحظ أنّ هذين الشكلين في الرد (ترجيع ثابت أو ترديد الشطر الأخير) ، هما الصيغتان السائدتان في أداء الأغاني الجماعية<sup>1</sup>، ومما يميّز الأداء في المجتمعات التقليدية كالمجتمعات العربية مثلا ، أنها لا تزال تعتمد كثيرا على المشافهة والممارسة في انتقال المعرفة عبر الأجيال بثنائية مؤد ومشارك في الأداء.<sup>2</sup>

واعتقد أن هذه الطريقة في الأداء، مستوحاة من الطبيعة بكل مكوناتها (الجبال والسهول والوديان) أين يسمع المؤدي غناؤه يتردد بقوة (صدى المرتفعات) ذلك أن الوديان والجبال تساعد على زيادة قوة الصوت وسعة انتشاره في ساحات أكبر.<sup>3</sup>

ولما أعجب الفرد أو المؤدي بهذا النوع من الاشتراك في التردد، استلطف هذه الظاهرة الطبيعية واستوحى منها طريقة أدائه في أغانيه الشعبية، كما استوحى ظاهرة التكرار من صدى المرتفعات ، سواء بتكرار المقاطع الكلامية أو اللحنية.

<sup>1</sup> أنظر: عبد الحميد حواس - أغنية العمل و البنية الأولية للشعر - التراث الشعبي . ص 22

<sup>2</sup> أنظر: علي الضو - الموسيقى التراثية: الوجدان العربي وإيقاع العالم - المجلة العربية للثقافة - التراث والموسيقى - ص 123

<sup>3</sup> أنظر: عبد السلام قادربوه - أغنيات من بلادي . دراسة في الأغنية الشعبية ، ص 122

إذن محاكاة الطبيعة هي المصدر الأصلي لهذا النوع من الأداء ، أي التريديد والترجيع، عن طريق تبادل المقاطع الغنائية أثناء الأداء بين المغنين، وتكريرها دون أن نشعر بملل أو استهجان ، ولا شك أن طرائق "الرواية" أو "الحفظ" للموروث الغنائي الشعبي كان وراء تغيير بعض عناصره ، وفقا لطبيعة الجمهور المتلقي كذلك وهو الجمهور المستمع الذي يستحسن موقفا أو أداء، اجتلابا لمزيد من الاستحسان وسعيا وراء مزيد من التجادل مع النص المروي<sup>1</sup>.

أما عن طريقة عرض الإنتاج الغنائي عند الرحابة ، فعادة ما يبدأ الرحابة بالأغاني الدينية ثم الأغاني الحماسية ، وتليها الأغاني الغرامية. ومن أشهر الأغاني الدينية التي يستهل بها:

أَصَلَاةٌ أَعْلِيكَ وَسَلَّمَ

أَلْحَبِيبِ النَّبِيِّ مُحَمَّدًا

أَصَلَاةٌ أَعْلِيكَ وَسَلَّمَ

أَلْحَبِيبِ أَلْحَبِيبِ

أَرْبَحْنَا مُحَمَّدًا

بإيقاع هادئ، وأداء منخفض في البداية ، يرتفع الصوت شيئا فشيئا، بينما يحافظ الإيقاع على نفس الرتم في كامل الأغنية ، حيث يكون الأداء في بداية السهرة، بصوت متوسط نوعا ما لغاية معروفة ، وهي تنشيط الأحبال الصوتية وتهيتها للأغاني الأكثر صعوبة ، والتي يحتاج فيها المغني إلى صوت أقوى وأرفع.

<sup>1</sup> أنظر: حلمي بدير - أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث - .... ص 20

كما تردد أغنية أخرى:

صَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ

وَصَلُّوا عَلَى النَّبِيِّ

النَّبِيِّ مُحَمَّدًا

وهكذا يواصل المغنون أداء الأغاني الدينية ، بإيقاع وأصوات متوسطة، ويزداد الصوت في الارتفاع شيئاً فشيئاً ، إلى أن يصل الرحابة إلى نوع آخر من الأغاني ، ولا يستغل هؤلاء طاقاتهم الصوتية كلها في انطلاق السهرة ، لحاجتهم إليها في أغاني أخرى ، التي تحتاج إلى نفس أطول.

ثم يشرعون في ترديد الأغاني الحماسية التي تنشط المتلقين وتبهجهم ، حيث يتسارع الإيقاع ، كما تتسارع ضربات الدفوف ، وتقوى أصوات المغنيين وتزداد حدتها ، ويتعطش المتلقي لسماع مثل تلك الأغاني أكثر فأكثر، فيطلب إعادة بعضها، ومن الأغاني المشهورة التي تردد في مثل هذه السهرات:

هَذِي اللَّيْلَةَ مَبْرُوكَةَ

أَجْدِي فُدَّامِي

أَرْهْرِي يَكْسَرُ لَحْجَرَ

عَنْدَكَ لَا تَنْسَانِي

ويوصلونها بأغنية أخرى :

وردة ، زهرة الجنان

وَرْدَةٌ هَانَوَّارَتْ لَجْنَانَ

تفوح عطرا

طَائِقَةُ الرِّيحَانَا

أبي الحنون ، ضاق بي الأمر

بَابَا حَنِّي ضَاقَ الْحَالُ

ويردد الرحابة الأغاني الغرامية المحبوبة لدى المتلقين ، خاصة منهم الشباب  
ومن أشهرها وأحبها:

والله لا لوم أعليا

العالي وأطف بينا	وأنت اللطيف
أنت تعلم بالمخفية	سلطان شريف
حمّانك جاني في الكبدة	حمّان الصيف
كيلت الرقبة بيديا	شبري قصيف
بين المنحر والدين	تغني الضعيف

والله لا لوم أعليا

نجيك في ليلة ظلمة	ونجيب سعيّف
مثلك مثل البدعية	حرير وصوف
أنت نعجة بدرية	وأنا لخروف
قولي كلمة بالنية	نحرق مصروف
لو كان ماكيش أنتيا	نخطا لكلاف

والله لا لوم أعليا

ولم يكن هذا الترتيب في أداء الأغاني بهذا الشكل ترتيبا عفويا ، أو صدفة بل هو تقليد متوارث ، حيث كان الشعراء المغنون من قبائل صنهاجة ، إذا ما استقر بهم المقام في قبيلة بدأوا بالقصائد الدينية ، ثم انتقلوا منها إلى القصائد الحماسية فالغرامية ، الأمر الذي يدل على أن هناك نظاما متوارثا درج أولئك المطربون منذ

القديم ، على اتباعه في عرض انتاجهم الموسيقي.<sup>1</sup> وقد لا يعنى الرحابة بمثل هذا الترتيب ، بعد الأغاني الدينية ، حيث يمزجون بين الحماسية والغرامية .

وهذا التقليد لم يقتصر على قبائل صنهاجة فحسب ، بل تجاوزها إلى قبائل زناتة الأمازيغية كالأشواوية مثلا ، كما أن الموسيقى المغربية تعرف نفس الترتيب في أداء الأغاني الشعبية المغربية ، وهي ميزة ثقافية مشتركة بين البلدين ؛ الجزائر والمغرب.

إن الأداء الغنائي الذي يعرفه الناس ، ينحو تجاه ما يعرف بالأداء الجماعي الذي يقوم على توافر شكل من أشكال الاستجابة الجماعية للموسيقى ، وفي أحيان كثيرة قد ينضم من المتلقين شخص أو أكثر لفرقة الرحابة ، إذ يجوز توزيع الأداء على الأفراد بالتناوب أو التداخل أو الرد والتجاوب نزوعا إلى تلبية الرغبة الطبيعية في المشاركة ، وهي الرغبة التي تثري الأداء وتنحو به تجاه التنويع والتجديد ، شريطة أن تظل هذه المشاركة منسقة والمناسبة التي نشأت لها وأن تدور في إطار رغبة الجماعة وقدرتها على استيعابها والتفاعل معها.<sup>2</sup>

كما يتوقف مغنو الرحابة بين حين وآخر، بعد وصلات غنائية طويلة لارتشاف القهوة أو الشاي أو أكل بعض الحلويات التي يقدمها أهل العرس أو الوليمة، ففي منطقة خنشلة يعمد الرحابة إلى أسلوب رمزي لطلب ما يشتهونه من مأكولات ، وبروح فكاهية مرحة يغني الرحابة:

<sup>1</sup> أنظر: عبد العزيز بن عبد الجليل - الموسيقى الشعبية المغربية .مجلة التراث الشعبي .... ص46

<sup>2</sup> أنظر: محمد عمران - في الموسيقى الشعبية المصرية- ..... ص 26

أَوْرَشَانُ أَوْرَشَانُ

أَرَبِي قَدَّاسُ الْحَالُ

الْعُرُوزُ الْعُرُوزُ الْمَلِيحَةَ

نَشْرِي لَكَ صَابُونُ الرِّيْحَةِ

وهم بهذه الأغنية يمدحون أهل الدار الذين أكرمهم ، وعلى رأسهم (العجوز) ،

وفي أحيان أخرى ، قد لا يكرمهم أهل العرس ، فيغنون لهم:

هَالْعُرُوزُ هَالْعُرُوزُ أَفْمُ الْقُرْبِي

نَحْلَفُ لَكَ مَا تَشُوفِي رَبِي

آتَعْلَاوْ مَنْ هُوَ بِيَا

خُفْتُ نَسَمِي عَارَ عَلِيَا<sup>1</sup>

كما أنه لأهل خنشلة تقليد آخر، يتمثل في إعداد قصعة من الكسكس\* للرحابة،

لا يأكل منها أحد غيرهم ، بعد أن يقضوا ليلة كاملة في الغناء ، حيث تقدم لهم صباح

غد ، يأكلونها وينصرفون بعدها.

إن للأداء الغنائي هدفا مقصودا وهو " وضع المتلقي على حالة مزاجية معينة،

وهي الخاصية التي تسمح للأداء الغنائي أن يتخذ أشكالا وأساليب متعددة تتناسب

وكافة المناسبات والأحداث الاجتماعية ، المبهج منها والحزين والجاد والهزلي.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> أنظر : أونيسي محمد الصالح . عيسى الجرْموني ، رائد الأغنية الأوراسية . ص 25

\* يقدم الكسكس بإمسلان:

<sup>2</sup> أنظر: محمد عمران - في الموسيقى الشعبية المصرية .... ص 38



ولا يتوقف حسن الأداء عند المميزات الطبيعية ، كحسن الصوت أو سلامة الأداء ، أو في مقدار ما يحفظونه في ذواكرهم من مآثور غنائي ، وإنما في حضور البديهة الفنية والقدرة على ابتداع النظم والألحان في آن ، هؤلاء الأفراد عرفوا بين أهاليهم بأنهم أصحاب ميزات في هذه الناحية أو تلك ، وأولئك هم الرواة المبدعون المجيدون الذين لم تخل من وجودهم قرية.<sup>1</sup>

وتكون طريقة الأداء عند الرحابة ، تتوافق ونوع الأغاني المرددة من دينية ، حماسية وعاطفية ، لذا يتمثل الأداء في الريتم البطيء ، والصوت الهادئ المنخفض في البداية ، ليرتفع شيئاً فشيئاً وتزداد سرعة الإيقاع إلى أن تصل إلى أوجها في الأغاني الحماسية والغرامية ، بينما تكون أقل حدة في الأغاني الدينية، فهو يضبط موسيقى لحنه معوضاً ما قد يطرأ على القول من كسر، إما بالتطويل للأداء في أماكن أخرى أو التطويح بالنغمة حتى يستقيم له الأداء في أماكن أخرى ، فلا يشعر المستمع بالخلل الموسيقي.<sup>2</sup>

كما نلاحظ في طريقة الأداء الجماعي ، قدرة المرددین على التمييز في إخراج الألفاظ إخراجاً حسناً ، واللجوء إلى التمديد في المقاطع الأخيرة من الأغاني الشعبية، وأحياناً التقصير في مقاطع أخرى ، كما قد يلجأ المرددون إلى تشبيح الحروف النغمية وتأكيدھا ، دون أن ننسى مستوى الضغط الثقيل منه والخفيف.<sup>3</sup> لإبراز مختلف المعاني والدلالات للمقطع الواحد ، إضافة إلى التنغيم الذي يظهر في الانتقال

<sup>1</sup> أنظر: المرجع السابق ، ص 29

<sup>2</sup> أنظر: أحمد توفيق - أغنيات الفراق - تراث الحزن في صعيد مصر . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005م، ص 25

<sup>3</sup> أنظر: محمد عمران - في الموسيقى الشعبية المصرية..... ص 86 - 87

بالمعنى الحقيقي إلى المعاني البلاغية العديدة ، فقد يدل على التهكم أو الزجر أو الموافقة أو الرفض.. والتتغيم هو رفع الصوت وخفضه للدلالة على المعاني المختلفة<sup>1</sup> للمقطع الواحد ، حيث يتصف الأداء الغنائي في المجتمعات التقليدية باعتماده كثيرا على المشافهة والممارسة في انتقال المعرفة عبر الأجيال بثنائية مؤدٍ ومشارك في الأداء ، وقد جعلت تلك الخاصية القدرة على استيعاب المجتمع بأكمله في الفعل الإبداعي عبر هذه المشاركة ، فليس المطلوب من أحد أن يكون مجودا كلية ، لكي يشارك في الفعل الموسيقي ، أين يتسنى للفرد أن يتقمص روح الجماعة وينتابه الإحساس بالوجدان المشترك، ذلك أن الموسيقى التي تمثل النواة في كل فنون الأداء ، هي العنصر الذي يمكن أن يكون قاسما مشتركا ، يرى فيه كل فرد من أفراد المجتمع تلك الكينونة التي ينشدها<sup>2</sup>

## ب-2- الأداء الجماعي عند غير المحترفين:

ونقصد به تلك الجماعات الرجالية أو النسوية والتي تؤدي الأغاني الشعبية عن هواية ، في مناسبات اجتماعية مختلفة كالزواج والختان ، حيث تحيي مثل هذه الجماعات أعراس بعضها البعض بالغناء ، ويشيع عن بعض النسوة أو الرجال أداءهم الحسن للأغاني ، وامتلاكهم لأصوات جميلة ، إضافة إلى كثرة ما يحفظون من مادة غنائية متنوعة ، كما أنهم موهوبون في الأداء الجميل ، لذلك نجدهم يتصدرون مجالس الأداء ، في المناسبات الاجتماعية في إطار ما يعرف " بأداء

<sup>1</sup> أنظر: حسام البهنساوي -علم الأصوات- ص 160 إلى 168

<sup>2</sup> أنظر: علي الضو - الموسيقى التراثية : الوجدان العربي و إيقاع العالم -المجلة العربية للثقافة، ... ص 123

الواجب أو رد الجميل"، فيرددون ما يحفظونه، ويتفاعلون مع ذويهم ، فيتوالى الإبداع ما بين التنويع والتغيير والتجديد.<sup>1</sup>

انطلاقاً من قاعدة "رد الجميل " يقمن النسوة بإحياء أعراس بعضهن البعض ، أين يقبلن خصيصاً للغناء ، وتكون أغلبهن متميزات بالصوت الجميل والأداء الحسن، وأحياناً لا يتعدى عددهن اثنتين أو ثلاث في المجموعة كلها، والباقي ينضم من الحاضرات في العرس.

تقوم المجموعة باستحضار الأغاني ، وضبط إيقاعها عن طريق تذكير عناصرها بكلماتها ولحنها ، حيث يشكلن حلقة لتقترح المغنية المتميزة أغنية أو أكثر، لتتأكد من أن مرافقاتها يحفظنها ، ثم تغنيها بصوت منخفض ، ليحمل عنها الأخريات كلمات ولحن الأغنية ، وقد تضطر إلى تكرير الكلمات واللحن أكثر من مرة حتى يستوعبها ، وفي أحيانٍ أخرى تغير الأغنية تماماً إذا استعصت على المرددات من حيث الكلمات أو اللحن ، ويقال لمثل هذا الاستحضار باللغة المحلية "أنرفذ تاغنايث بمعنى: "نحفظ الأغنية "

بعد الاتفاق على نوع الأغنية ولحنها ، تشكل النسوة مجموعتين ، ينتضمن في صفتين متقابلين ، متساويين في العدد ، ثلاثة فأكثر في كل صف، ويبدأن في ترديد الأغنية ، ويكون الإيقاع بطيئاً في البداية ، فيتسارع شيئاً فشيئاً، مع ارتفاع الصوت وحدته إلى أن يبلغ أقصاه .

وعلياً أن نشير إلى أن الأداء عند غير المحترفين ، يأخذ شكلاً آخر إذ أنهم لا يولون النص الشعري الأهمية ذاتها التي نجدها عند المحترفين، إذ قد يختلف

<sup>1</sup> أنظر: محمد عمران - في الموسيقى الشعبية المصرية..... ص 29

اللحن وكذا تغيير بعض الكلمات ، فهو تعامل مع النص الشعري (الكلمات) في إطار المعنى العام للنص الذي يبدو أيضا ، أنه توارث على هذا النحو أو تعرض لتغيير أو حذف وزيادة وتحوير، بفعل التواتر الشفوي للنص الغنائي بفعل تقادم النصوص أو بفعل ضعف الذاكرة ، الذي غالبا ما يؤدي إلى تكسر النص.<sup>1</sup> وبهذا يظهر فضل المغنية الهاوية التي غالبا ما تصحح للمرددات الكلمات واللحن معا ، فهي تسهم بشكل أو بآخر في الحفاظ على هذا المورث الغنائي.

لهذه الأسباب يظهر الاختلاف في الأداء بين المغنين، في أداء الأغنية الواحدة، وقد تسأل إحدى المرددات عن لفظة في النص أو معنى مقطع غنائي معين، فنجدها لا تعي معناه ، ويجيب أغلبهن ب : "سمعناه بهذا الشكل" وهذا يعني أن المؤدي غير المحترف ، يهتم باللحن أكثر من النص في حد ذاته وقد يضطر أحيانا إلى تغيير اللفظ مراعاة للإيقاع فحسب.

وتتبادل المؤديات فيما بينهن الأدوار ، كلما تعبت إحداهن عوضتها أخرى، وثمة من يملكن نفسا طويلا وصوتا قويا ، فلا يتوقفن عن الأداء لمدة طويلة ، وهذا راجع للاستعدادات والقدرات الصوتية المختلفة بين المؤديات، حيث تتفاوت الإبداعية من مؤدٍ لآخر ، فالذاكرة هي التي تحتفظ بالنص، وتضيف إليه من الإحساس والمشاعر والخيال الخصب إضافات إيجابية تسهم في استكمال النواقص<sup>2</sup>، كما نلاحظ أن المرددات ، يتتاوين في ترديد مقاطع الأغنية، أين يلتقي التردد عند مقطع غنائي معين ، يتم من خلاله تبادل المقاطع المرددة على النحو التالي:

<sup>1</sup> أنظر: محمد عمران- في الموسيقى الشعبية المصرية - ص 39

<sup>2</sup> أنظر: المرجع نفسه ..... ص 39

المرددات (الصف الأول): آهَا يَا لِي تَابٌ صَغِيرٌ

حَالُو مَشَوَسَا

المرددات (الصف الثاني): يَا شُومِي عَ الْبُوهَالِي

نَاسِكُ رَحَلُوا يَا رَبِّي

المرددات (الصف الأول): يَا شُومِي عَ الْبُوهَالِي

نَاسِكُ رَحَلُوا يَا رَبِّي

المرددات (الصف الثاني): يَا لِي شَابٌ صَغِيرٌ.....

وغالبا ما تضطر المغنيات (المرددات) إلى أكل ملعقة من السكر أو العسل ،

بعد أن تصاب بكحة شديدة ، نظرا للترديدات المتواصلة على مدار ساعات طويلة.

أما انتقال الأغاني الشعبية من منطقة إلى أخرى ، فيتم بفعل الاحتكاك والتواتر

الشفوي ، فيحفظها المرددون ، ويتداولونها في مناسباتهم المختلفة وخير دليل الأغنية

المشار إليها - سلفا - أغنية "أشومي" التي انتقلت من خنشلة، وانتشرت بسرعة البرق

، حيث لقيت استحسانا كبيرا لدى فئة الشباب ، خاصة الشابات اللواتي يكثرن من

ترديدها ، وإعادتها أكثر من مرة ، نظرا لطبيعة اللحن والإيقاع فيها ، حيث يكثر فيها

المد والإطالة خاصة في بدايتها والتوقف بين مقطع وآخر، ومعنى هذا أن إبداع العقل

الإنساني ينتقل من مجتمع لآخر، ومن فرد لآخر، بفعل عوامل كثيرة ومتجددة<sup>1</sup> مثل

الاحتكاك والتواتر الشفوي للنصوص الغنائية.

وعلينا أن نشير إلى أن أغنية "أشومي" ليست حديثة التأليف، بل هي من

تراث المنطقة العريق ، الموغل في القدم ، أحيائها المغنون المحترفون (الرحابة)،

<sup>1</sup> أنظر: مدحت الجبار -الشاعر والتراث- ص 19

فتلقفها الجيل الحاضر بكثير من الإعجاب والحب ، وهذا يفند فكرة تنكر الشباب لكل ما هو أصيل وعريق ، بل بالعكس يعتقدون كل ما يناسب جيلهم ويعبر عن أصالتهم. ختاماً نقول: إن أسلوب الأداء المتبع في الأوراس ، وفي جرجرة وسطاً، وفي الحزام الشمالي من الصحراء جنوباً يكاد يكون واحداً : استخباراً في كل هذه المناطق ، استهلالاً للأغنية ، ولو اختلفت الأسماء: صراوي في الأوراس، أشويق في جرجرة ، أي أي في الحزام الشمالي من الصحراء ، يدخل بعد ذلك الإيقاع ثم الإنشاد<sup>1</sup> وهذا يعكس وحدة الوجدان والعواطف بين أبناء الجزائر، أينما وجدوا ، وتكامل الصرح الثقافي الذي يشكل إرث هذا الوطن.

<sup>1</sup> أنظر: الأمين بشيشي . تنوع التراث الموسيقي في الجزائر . المجلة العربية للثقافة و العلوم .....ص165

## المبحث الثاني: الرقص الشعبي

بعد أن تطرقنا إلى طرائق الأداء في الأغنية الشعبية بالوادي الأبيض ننتقل إلى عنصر آخر مكمل ، لما قد تم عرضه ، وهو الذي يصاحب هذه الأغاني ، ويجسد إيقاعاتها عن طريق حركات دقيقة ومضبوطة .

وقبل أن نتحدث عن الرقص بالوادي الأبيض ، لا بأس من أن نقدم نبذة موجزة عن مفهوم الرقص من خلال مجموعة من التعريفات لأهل الاختصاص، يتسنى لنا من خلالها ، إثبات الأنواع الموجودة بالوادي الأبيض.

إن تاريخ الرقص الشعبي - بالمعنى العام- هو قصة الحياة القومية التي نشأ فيها ، ليعكس لنا أساليب الحياة والعادات والثقافة ، لذلك كانت دراسته تعود بنا إلى الماضي العريق، أين ارتبطت أقدم الرقصات الشعبية بالعمل أو أنها كانت انعكاسا لتطورات الإنسان أو لفكرته عن العالم المحيط به.<sup>1</sup>

كما أنه الظاهرة الوحيدة التي تعم عالم الحيوان الناطق (إنسان) وغير الناطق، فالحركة أكثر تعبيراً عن النشاط ، كما أن انسجامها يعد مظهراً لتوقد العاطفة في الإنسان الأول ، خلال العصور التي سبقت التاريخ ، كنشأته مع الأطفال إلى اليوم ، ولعل في إيماءة الرقص مغزى خاصاً وتعبيراً عن الخوارج النفسية ، تستجيب له النفس طائعة ومن هنا عد الرقص من أقدم الفنون الجميلة.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> أنظر: فوزي العنتيل - الفولكلور ما هو؟ - ط2، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1987م، ص 144

<sup>2</sup> أنظر: نادية الدمرداش - مدخل إلى علم الفولكلور - ص 07

وقد نشأ هذا الفن أو الحركات الجسمانية عن تقليد الإنسان لقفز الحيوان وتصويره له ولحركات كان يقوم بها إبان استعماله الأدوات أو التفاهم مع الآخر أو لأغراض أخرى.<sup>1</sup>

وإذا اعتبرنا الرقص لغة تفاهم وتخاطب ، فهو مثله مثل أي لغة من لغات العالم المتعارف عليها ، له صياغته الفنية ومفرداته ، التي استبدلت الكلمة بالحركة ، حيث نتعرف من خلال دراسته على مظاهر رقي الأمم وحضاراتها دون الانتقال إليها<sup>2</sup> ذلك أن "الرقص حركة موقعة للجسم كله ، في زمن يصاحبه الإيقاع في العادة ، وفي القديم كانت هذه المصاحبة تتم بواسطة آلات القرع Percussion Instruments وكان أكثرها بدائية هو التصفيق بالأيدي".<sup>3</sup>

أما عن أهم التعريفات التي قدمها المختصون في الرقص ، فهي كثيرة منها:  
 أ- تعرفه دائرة المعارف البريطانية بأنه " أقدم من الفن نفسه وأنه يحوي أسس جميع الفنون ، وأن الدراما والديكور والموسيقى كلها بدأت من الرقص".  
 ب- أما قاموس ويستر Webster "فيرى أنه أداء فردي أو مع آخرين لسلسلة خطوات إيقاعية نموذجية بمصاحبة موسيقى عادية".

ج- وتعرف نفيسة الغمراوي الرقص الشعبي "بأنه خطوات وحركات تعبيرية نابعة من البيئة ، تعبر عن عاداتنا وتقاليدنا الشعبية في طابع مميز لها".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> أنظر: مصطفى عائشة - الأغنية الشعبية الجبلية - مجلة التراث الشعبي ، ع10، 1977م، ص 132  
<sup>2</sup> أنظر: نادية الدمرداش - مدخل إلى علم الفولكلور - ص07 نقلا عن: إجلال محمد إبراهيم، نادية محمد درويش - الرقص الإبتكاري الحديث- القاهرة، دار الهنا للطباعة، 1980م.  
<sup>3</sup> فوزي العنتيل - الفولكلور ما هو؟ - ص 155  
<sup>4</sup> أنظر: نادية الدمرداش . مدخل إلى علم الفولكلور . نقلا عن : نفيسة الغمراوي . في أصول الرقص الشعبي و الفرعوني، الناشر محمد الأمين ، القاهرة ، 1991 م ، ص06



د- أما قاموس أكسفورد oxford فيرى أن الرقص " قفز أو نط أو رفع أو تزلزل بخطوات مقاسة وحركات إيقاعية للجسم ، بمصاحبة الموسيقى عادة سواء بواسطة الفرد وحده أو معه شريك أو في مجموعة"

ه- بينما يرى سمير جابر أن الرقص "فن تتعاقب لحظاته كالبرق الخاطف، ولكن في كيان متصل عام ، يتميز بحيوية الوحدة ، ووضوحها في وجدان المؤدي والمشاهد معا ، كما أنه فن يعبر فيه الإنسان بكل إنسانيته وبكل كيانه أي بروحه وجسده.<sup>1</sup>

إن جملة التعاريف المقدمة ، تشير إلى أن الرقص فن من أقدم الفنون وأعرقها ، يؤدي بشكل فردي أم جماعي ، وهو مرتبط بحركات تعبيرية متعلقة، بنوع البيئة التي ظهر فيها.

فالرقص الشعبي بصفة عامة هو إبداع الناس ، وهو أيضا نتاج الحياة نفسها، انبثق من نشاطات الناس ليعكس آمالهم التي يقومون بها ، وأعيادهم واحتفالاتهم وطقوسهم التي يمارسونها.

وفي عصرنا الحاضر ؛ نجد الإفريقيين يرقصون تعبيراً عن حالات الفرح والحزن ، كما يرقصون للحب والبغض ، كما يرقصون لاجتلاب الخصب وإبعاد الكوارث ، ويرقصون لأداء الشعائر الدينية ، وأيضا لإزجاء الفراغ.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> أنظر: نادية الدمرداش - مدخل إلى علم الفولكلور - ص 74

<sup>2</sup> أنظر: فوزي العنتيل - الفولكلور ما هو؟ - ص 143- ص 144

وهذه المناسبات المتنوعة التي يمارس فيها الأفارقة رقصاتهم ، ليست حكرًا عليهم ، بل ثمة مجتمعات تشاركها في ذات المناسبة ، حتى وإن اختلفت شكل الرقصة وبيئتها ، إلا أن ثمة أنواعا موجودة في كل أنحاء العالم.

أما أهم أنواع الرقص التي ذكرها المختصون فهي؛ رقص الصيد الذي يعبر من خلاله الراقص عن مخاطر صيد الحيوانات الآبدة ، وعن الموقف الذي صادفه الصياد ، على أن بعض هذه الرقصات ما هي إلا محاكاة وتقليد لحركات حيوانات بعينها ، إذ يجب أن تؤدي كشيء مرغوب فيه ، من وجهة نظر الصياد البدائي ، من أجل اجتذاب هذه الحيوانات أو اقتناصها بطريقة سهلة<sup>1</sup> وثاني أنواع الرقص ، رقصات الحرب والرقصات الشعائرية الطقوسية التي ظهرت متأخرة عندما بدأ الإنسان يذهب للحرب ، ويعبد الأرباب كما أنها موجودة في كل جزء من أجزاء العالم ، غايتها الأولية إيقاظ الروح القتالية لدى المحاربين ، إضافة إلى غرض آخر وهو تدريب عضلي وتعليم الرجال كيفية التحرك في انسجام.<sup>2</sup>

مورست رقصات الحرب عند المجتمعات البدائية ، سواء قبل زحف الجيوش أو بواسطة النساء أثناء المعركة ، لما لها - في اعتقادهم- من خصائص سحرية كاملة ، كما كانت " تستخدم فيها بعض الأسلحة مثل الخنجر والسيف والبنديقية ، وتقلد بعض رقصات الحرب الدائرة ، ويعطي البعض منها الانطباع برقصة الاستعداد للمعركة."<sup>3</sup>

<sup>1</sup> أنظر: المرجع السابق، ص 145-154

<sup>2</sup> أنظر: المرجع نفسه، ص 145-154

<sup>3</sup> متين آند - الرقص التركي- تر: مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات باليه ورقص (1) ، (دتا) ، ص200

وقد أسفرت الدراسات الحديثة لرقصات الطقوس ، خاصة منها الرقصات الجماعية ، التي تؤدي الآن أو قديما ، بواسطة مجموعات من الرجال أو من النساء، أن أقدمها نوعا هي رقصة "الخصب" التي ظهرت في "Cogul" الشمال الشرقي في إسبانيا ، أين نجد ثلاثة نساء يرقصن حول تمثال لمذكر ، وأيضا فإن واحدا من أقدم التسجيلات لرقصات هذا النوع مذكورة في التوراة (سفر القضاة 21)<sup>1</sup> .

كما استخدم الرقص الشعبي في كثير من المناسبات بعض الرقصات فمنها ما استخدم في العصور الوسطى ، تعبيرا عن بعض الطقوس الخاصة بالخصب والنماء.<sup>2</sup> حيث لم يقتصر ارتباط السحر بالرقص على الإنسان البدائي فحسب، بل تجاوزه إلى مرحلة الزراعة والتي تحولت من اجتذاب الحيوان المرغوب فيه إلى نمو المحاصيل الزراعية ، وهذا ما يفسر الاعتقاد القديم الذي اقترن بأداء بعض الرقصات الشعائرية المعينة في الحقول ، من قبل فتاة عذراء عارية في وقت الربيع خاصة عند الفجر ، حيث تهلك الآفات التي تفتك بالمحاصيل الزراعية ، وهذا يعني أن الفشل في أداء الرقص يؤدي كنتيجة طبيعية إلى نقص المحصول والصيد وكل شيء ، إنه باختصار يؤدي إلى المجاعة والبؤس.<sup>3</sup>

وتذكر "مارجريت مري" أن تلك الحركات التي يقوم بها أطفال أوروبا ما هي في الحقيقة سوى استمرار لرقصات الخصب القديمة ، إذ ما هو إلا استمرار لتعويذة المطر ، وفيه يظهر تقليد العاصفة الرعدية.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> أنظر: فوزي العنتيل - الفولكلور ما هو؟ - ص 146 - ص 147

<sup>2</sup> أنظر: متين آند - الرقص التركي..... ص 46

<sup>3</sup> أنظر: فوزي العنتيل - الفولكلور ما هو؟ - ص 143 نقلا عن: كزاندركراب، علم الفولكلور، 1930 (د.ص)

<sup>4</sup> أنظر: المرجع نفسه ، ص 147

وعن الرقص الجنائري ، رقص ظهر مبكرا في مصر القديمة ، حيث لوحظ أن ثمة فرقا بين رقص الرجال ورقص النساء ، والتي كانت دائما جماعية ، وكانت تقام هذه الرقصات من أجل إدخال السرور على روح الميت، وأيضا طرد الأرواح الشريرة التي قد تؤذيه.<sup>1</sup>

أما رقص الضحية ، فلم يبق منه سوى ما يبرز في ألعاب الأطفال حيث يتجمع الأطفال في رقصة الحلقة والضحية في الوسط ، ومؤدوه كلهم رجال.

وآخر نوع الرقصات الدينية ، وظل هناك نمط لا يزال يؤدي كفعل من أفعال العبادة من غير باعث آخر من البواعث المادية ، وهذا النوع غايته رغبة العابد في أن يبلغ حالة "الاتصال" الإلهي عن طريق "الوجد" الفكري ، الذي يؤدي به إلى الشعور ، بأنه قد بلغ درجة من سمو ، تصل به إلى حد الحديث من فوق حدود النفس أو خارج الجسد<sup>2</sup> أين يتم تعطيل الفكر والرغبة ، من أجل تحقيق الإنجذاب الروحي الذي تؤدي إليه السيماء وهي حالة من اللاوعي نتيجة النشوة المتزايدة ، حيث يصبح الدرويش الغارق في الحب الإلهي والذكر بلا وعي ، ويحرك أطرافه وفقا لإيقاع الموسيقى.

ويدعي الصوفيون أن الرقص عمل إلهي، يظهر نفسه من خلال أجسادهم<sup>3</sup> وقد يفقد الرقص الوظيفة الأصلية والدلالة السحرية الدينية له، وتصبح في طي النسيان، بينما يبرز مظهرها الجديد.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> أنظر: المرجع السابق، ص 148

<sup>2</sup> أنظر: المرجع نفسه ، ص 155

<sup>3</sup> أنظر: متين آند - الرقص التركي..... ص 64

<sup>4</sup> أنظر: المرجع نفسه، ص 23

ومن الرقصات السابقة الذكر ، ما يؤديه الرجال أو النساء ، أو كلاهما، كرقصة الحرب مثلا الخاصة بالرجال ، غير أنه في فلسطين والأردن، نجد أن الذي يتولى قيادة الرجال في هذه الرقصة دائما امرأة ، ويمكن ذكر ثلاثة أنواع من الرقص كانت مقصورة على الرجال في الأصل وهي: رقصات الضحية، ورقصة الحرب ، والرقصات الدينية ، أما النساء فاختصن في رقصتين هما: رقصة الخصب والنصر ، بينما الرقص الجنائزي ، فكان لكل جنس نمط خاص به.<sup>1</sup>

وقد استمد الإنسان مثل هذه الرقصات من الطبيعة البشرية والتكوينية لكل من الرجل والمرأة ، فنسب رقص الحروب للرجل مثلا بحكم تكوينه البيولوجي الذي يمكنه من خوض الحروب ، واختار للمرأة بحسب طبيعتها البيولوجية وقدراتها رقصة الخصب التي تتماشى معها.

ويؤدي الرقص الفولكلوري بغية تحرير الكبت العاطفي عند الفرد بوصفه وسيلة ترفيه ، خلافا للرقص الديني الذي يصاب فيه الفرد بحالة من الوجد ، وتؤدي معظم هذه الرقصات جماعية ، كي تجمع الناس معا ، وتقوي أواصر المحبة والتضامن بينهم ، من خلال الشعور الطيب بالتواجد مع الأقران.<sup>2</sup>

أما عن أهم قيم الرقص الشعبي وفوائده ، فنذكر أهمها : وهي القيمة البدنية أولا المتمثلة في رفع مستوى اللياقة البدنية عن طريق تحسين وتنمية كل من القوة والرشاقة والمرونة والتوافق ، كما ينمي الإحساس بالإيقاع والعلاقة بين المسافات ،

<sup>1</sup> أنظر: فوزي العنتيل - الفولكلور ماهو؟ - ص 154 - ص 162

<sup>2</sup> أنظر: متين آند - الرقص التركي..... ص 195

ويوضح كود "Kod" ذلك ، حيث يرى أن الهدف من الرقص الشعبي وممارسته إكساب الجسم الصحة والقوة والسرعة في الحركة والجمال في الأداء المهاري.<sup>1</sup>

أما القيمة الثانية فهي اجتماعية ، حيث يوجد الرقص بين الأفراد من الجنسين ومن كافة المستويات الاجتماعية ، مما يقوي علاقات المحبة وروابط الألفة والصدقة بين أفراد المجتمع ، كما يكرس لثقافة التعاون والتوحد ، ويساعد على الانطلاق العاطفي ، وتكوين الشخصية وزيادة الإحساس بالبيئة المحيطة به وبذلك يسهم في اكتساب الفرد الصحة العقلية والنفسية .

وثالث هذه القيم " الثقافية: حيث تذكر ماري شامبو Mary Shambonjk أن دراسة الرقص قد يكون في نظر بعض الأفراد مجرد دراسة للحركة ، بينما يرى البعض الآخر أنه قد يكون صورة معبرة عن الحياة القومية ، بألوانها وخلفيتها الرائعة من خلال زي الرقص ، والعادات والفن والموسيقى والقصص الشعبي.<sup>2</sup>

ويسهم الرقص في فهم ثقافات الشعوب ، وأهم الفترات التاريخية لها، وتعميم النظرة الإنسانية ، كما يرتبط بدراسة الموسيقى واللغات للشعوب الأخرى،<sup>3</sup> ويساعد على تحديد نقاط التشابه والالتقاء بين ثقافات الشعوب المختلفة أو نقاط الاختلاف بينها ، وهذا يكرس لمبدأ التأثير والتأثر وتبادل التجارب بينها في مختلف المجالات.

وأخيرا القيم الترويحية ، وهي متعلقة بالجانب النفسي للفرد الذي يمارس الرقص ، حيث غالبا ما يتخلص الإنسان من أرقه وتعبه ويشعر بالارتياح والانتعاش، وفي معظم المجتمعات الكبيرة يجد الفرد نفسه وسط مجموعة يتمكن من

<sup>1</sup> أنظر : نادية الدمرداش - مدخل إلى علم الفولكلور - ص 91

<sup>2</sup> المرجع نفسه ، ص 91

<sup>3</sup> أنظر: المرجع نفسه ، ص 91

الرقص معهم ، ومن ثم يجد السعادة معهم ، فقد كان الناس منذ أقدم العصور وفي فترات منتظمة يعبرون تعبيراً حركياً في جميع مناسباتهم ؛ سواء أكانت مناسبات دينية أو استعداداً للحرب أو إحدى المناسبات السارة ، واحتفظ الرقص الشعبي عبر التاريخ بشواهد تبرز معيشة الشعوب وعاداتهم وتقاليدهم.<sup>1</sup>

ولهذا كان الهدف من تأدية أي نوع من أنواع الرقص مشاهدته من قبل الجمهور، أو لضرورة الإمتاع البصري ، وعلى هذا الأساس لابد أن يصنف على أنه رقص مشهدي Spectacular ، وهي الحالة نفسها بالنسبة للرقص الشعبي Folk. Dancing.<sup>2</sup>

أما عن أهم خصائص الرقص الشعبي، فيمكن أن نقول أنه ابتكار لمجهول ، حيث ليس لدينا معلومات تفيد عن أول إنسان مارس الرقص ، وبالتالي يبقى إبداعاً إنسانياً ، كما أن هذا الفن ينتقل إلى الأفراد عن طريق التراث الشعبي ، جيلاً بعد جيل وخاصة عن طريق الأغنية الشعبية التي حافظ مردودها على اللحن والإيقاع ، ومنه على الحركات الجسمانية التي ترافق مثل ذلك اللحن ، ولهذا فهو يتغير بفعل عوامل كثيرة ، مثله مثل مختلف الأشكال الأدبية الشعبية الأخرى (المادية منها والمعنوية) والتي يحذف منها ويضاف استجابة لنوع المتلقي الجديد ورغباته والبيئة التي يعيش فيها.

كما أن الرقص إنتاج جماعي ، لأن الجماعة تشترك في خلقه وممارسته وتشكيله بشكله الخاص ، وينتقل عن طريق المشاهدة والتقليد ، فكل جيل ينقله للجيل

<sup>1</sup> أنظر: المرجع السابق ، ص 92 ، ص 93

<sup>2</sup> أنظر: متين آند - الرقص التركي..... ص 167

الذي بعده ، ويعكس لنا الرقص العلاقة القائمة بين الشعب والأرض والظروف الجغرافية والحيوية المحلية ، لأنه يتأثر بالمعتقدات والخرافات المتصلة بالعناصر الخارقة للطبيعة (الأرواح) والدين ، لهذا نجد لكل شعب من الشعوب حركات وإيقاعات مميزة<sup>1</sup>.

ويظهر جليا من خصائص الرقص الشعبي أنه يشترك مع أشكال أخرى من الأدب الشعبي في نفس الخصائص منها: مجهولية المؤلف والتواتر أو الانتقال من جيل إلى جيل ، وكذلك خضوعه لبعض التغييرات سواء بإضافة بعض الحركات أو حذفها ، زد على ذلك قدرة هذه الأشكال الأدبية والفنية على الحفاظ على الموروث الثقافي للشعوب عبر العصور.

أما عن الرقص في الجزائر عموما والأوراس خصوصا، فنجد من أهم الباحثين الذين اهتموا بهذا الجانب " بارتوك" الذي تحدث عن أنواع الرقص والغناء عند شاوية الأوراس وموسيقى الأعراس ، ورقص هز البطن، كما تحدث عن نوبة سيدي عبد القادر (القادرية) في بسكرة ، وكذلك الرقص الشائع في ورقلة وتقرت ، والرقص عند الزوج وعند بني ميزاب ورقصات الفروسية، ومنه أيضا الرقص القبائلي في بعض النواحي وأخيرا تحدث عن النوبة التركية<sup>2</sup>

<sup>1</sup> أنظر : نادية الدمرداش . مدخل إلى علم الفولكلور . ص88، ص89

<sup>2</sup> أنظر: أبو القاسم سعد الله - تاريخ الجزائر الثقافي - ج5 ، ص 455 نقلا عن: بيلا بارتوك - الموسيقى العربية في بسكرة ونواحيها- حوليات معهد الدراسات الشرقية، تر: ليو-لويس، باريس، الجزائر 1960م - 1961م، ص



كما ألف الفنان "ريمون بيريس" مجموعة خاصة بالموسيقى العربية التقليدية وأغانيها في قسنطينة ، كما اهتم بدراسة موسيقى الأوراس ميدانيا، ونعثر بالمقابل على فرنسيين آخرين ، اهتموا بالموسيقى العربية أمثال: دير منغام، سان سانس<sup>1</sup> وحتى نتعرف أكثر على طبيعة المجتمع - بالوادي الأبيض- سنحاول دراسة الرقص الشعبي بهذه المنطقة ، منتهجين وسيلة الوصف والتحليل والاستنتاج ؛ عن طريق دراسة الإشارات والإيماءات والحركات التي يصدرها الراقصون والراقصات قصد تفسيرها.

ولما كان للرقص الشعبي إمكانية الجمع بين الإشارة والحركة ، إلى جانب الصورة الحية في أسلوب مشوق وجذاب ، سهل ذلك كثيرا من تحقيق التأثير في المشاهد ، وقد اكتسب الرقص الشعبي الأصالة من صدق العاطفة والتعبير والعراقة، فهو أقرب إلى القلوب وأقدر على اقتحام المشاعر، لما يحمله من روح البيئة التي تميزه عن سائر الفنون الأخرى ، وتجعل منه ثقافة شعبية تنمو بصورة ذاتية تلقائية، تلازم تاريخ الشعوب.<sup>2</sup>

وكذلك الحال في الأوراس عموما ، والوادي الأبيض تحديدا الذي يعد من المجتمعات العريقة التي تشهد مختلف أشكال الفولكلور، المادي منه والمعنوي على عراقتة ، كالأدب الشفوي (الأغنية الشعبية) مثلا ، وكل ما يرافقها من لحن وكلمات ورقص شعبي عريق ، مثلما يظهر ذلك من أنواع الرقصات المعروفة بالمنطقة ، فنجد رقصات نسوية وأخرى رجالية ، ومنها رقصات مشتركة بينهما.

<sup>1</sup> أنظر: المرجع السابق، ص458

<sup>2</sup> أنظر: نادية الدمرداش - مدخل إلى علم الفولكلور..... ص 96-97

## 1- رقصة بلبل:

تتطق بترقيق حرفي الباء واللام ، لأن نطقها بالتفخيم يكسبها معنى آخر.\* أما عن كلمة "بلبل": بالترقيق، فلم أعثر لها على معنى في القاموس اللغوي المحلي (الشاوية) ، وقد يعود ذلك إلى تطور اللغة وخضوعها للتغيير والتجديد على المستوى اللفظي ، ولعلها تدل على الأصوات التي يحدثها الفم أثناء أداء الرقصة.

إنّ رقصة "بلبل" من أقدم الرقصات الشعبية التي كانت معروفة بالوادي الأبيض ، وهي رقصة نسوية تؤديها إحدى النساء المتميزات ، برشاقة وخفة كبيرتين ، حيث لا يتسنى لجميع النسوة تأديتها مثل باقي الأنواع ، لحركاتها الصعبة التي تتطلب خفة وتركيزا ، حيث تقوم الراقصة بدورين معا: دور الرقص ودور ضبط الإيقاع أو بالأحرى دور الموسيقى ، وهذا أمر يحتاج إلى قدر كبير من الموهبة والحس الفني.

تؤدي رقصة "بلبل" في المناسبات الاجتماعية ، في حلقات نسوية ، أين تتفنن الراقصة في الأداء ، وهي واقفة على أطراف أصابع قدميها ، وتشرع في الدوران في حلقة الرقص ، برشاقة ومهارة فائقة للغاية ، وهي تميل بين الحين والآخر ، بالنصف العلوي من جسدها إلى الخلف ، ليلامس الأرض وترتفع به مرة أخرى ، وهي محافظة على توازن جسدها ، ودون اختلال تظل واقفة على أصابع قدميها ، وهكذا تبقى الراقصة تؤدي رقصها ببراعة وبشكل دائري ، وهي تبسط ذراعيها معا، وتحدث صوت طقطقة بواسطة الإبهام والسبابة ، وهي في ذات الوقت تتولى بنفسها ضبط موسيقى الرقصة عن طريق ملء فمها بالهواء ، فتبدأ في إطباق

\* بلبل: بالتفخيم، يدل على الصوت الذي يصدره التيس في فترة التزاوج

حنكيها ونفخهما ، ليسفر هذا الفعل عن موسيقى طبيعية تتماشى وحركات الرقص التي تؤديها ، وهذا يعني أن هذه المرأة لا ترقص فحسب ، بل توظف جميع حواسها وأعضاء جسدها ، لتؤدي هذا النوع من الرقص ، فهي تستعين بفتحها ويديها ورجليها و باختصار بجميع أعضائها، وتركز بعينيها حتى لا تفقد توازنها ، فهي تبدع بكل معاني الإبداع.

وتتباهى المرأة - قديما- بنفسها وتفتخر، لأنها قادرة على أداء مثل هذه الحركات الفنية دون أن تدرس فن الرقص أو تتعلم قواعده.

وأرى أن رقصة "بلبل" ما هي في الحقيقة سوى رقصة وجدانية ، تحمل جملة من المشاعر والأحاسيس التي تنتاب المرأة ، فهي رقصة تشعر فيها المرأة بالثقة والتميز عن غيرها من النساء ، لأنها تجيد مالا يجيده غيرها، وتبهر قريناتها بتلك الحركات الرشيقة ، كما تشعرها بالتححرر من كل ما يقيدنها في حياتها العامة وكأن الراقصة تعيش للحظات في عالم الأحلام والأمان.

ولقلة مؤديات هذا النوع من الرقص ، اندثر شيئا فشيئا إلى أن اختفى تماما ، ولم يبق منه سوى شهادات وروايات شفوية عن هذه الرقصة الشعبية.

## 2- رقصة آسوييري: أو "رقصة الافتتاح"

إن كلمة "آسوييري" كلمة أمازيغية ، مركبة (س+أويير) بمعنى (اجعله يمشي) وقد استلهم سكان الوادي الأبيض هذه التسمية من طريقة أداء هذه الرقصة ، حيث تقوم امرأة من أهل العرس وغالبا ما تكون الجدة أو الأم أو إحدى القريبات ، وهي

تضع لباساً تقليدياً على كتفها يسمى باللهجة المحلية "هالأمث" \* كما تنتقب في أحيان أخرى ، إذا شعرت بالحر أو الاستحياء من الحضور ، وقد لا تضطر إلى ذلك .  
تشرع المرأة في الرقص وهي تحرك قدميها معاً وكأنها تمشي ، فاردة ذراعيها ، محدثة صوت طقطقة باحتكاك إصبعي الإبهام والوسطى ، وتظل ترقص في الحلقة ، إيذاناً منها بافتتاح سهرة العرس ويتسارع الأهل والأقارب إليها ويرشقونها بالأوراق المالية ، وهذا يختلف عن الرشق الذي ترشق به الراقصة لأن المرأة تؤدي دوراً رمزياً لا أكثر ، وتعد رقصة "أسوييري" رقصة عريقة جداً ، يؤديها أهل الوادي الأبيض في مناسباتهم ، وما زالوا يحافظون عليها إلى اليوم.

ومن المهم جداً أن نعرف أن لفظة "أسوييري" كانت ترتبط في الأصل بعالم الزراعة وطقوسها ، حيث تطلق على افتتاح موسم الحرث بالمنطقة.  
فقدما كان أهل الوادي الأبيض يحيون موسم الحرث ، بممارسة مجموعة من الطقوس ، حيث يتكفل الأفراد جماعات جماعات ، حاملين معهم مختلف الفواكه الموسمية (تفاح ، إجاص ، جوز،...) مع أكلة شعبية تدعى ( الرفيس ) ، إضافة إلى حبة بطيخ كبيرة تقسم على سكة المحراث ، ويتم بعدها نثر بعض ما أحضره على كل شبر من الأرض ، وتقوم امرأة ذات شعر طويل مسدول، ترتدي وشاحاً تقليدياً ، بجر زوج البغال بشكل رمزي دلالة على افتتاح موسم الحرث.

وارتباط الرقص بالزراعة ، ليس مقصوراً على سكان الوادي الأبيض فحسب، بل إن هذا الفن أصلاً وصف "لما يبدعه الناس من أشكال الرقص المتعارف عليها بين الشعوب المختلفة ، والتي تكون ذات أصول متشابهة ثم تناقلها من جيل

\* أو هاسفلأبث: مصنوعة من خيوط الحرير و الصوف ، وهي لباس تقليدي خاص بالأعراس

لآخر لفترة طويلة . والرقصات الشعبية هي نتاج الحياة نفسها، تستقى من نشاطات الناس لتعكس أعمالهم التي يقومون بها مثل: الزراعة والحرب والمواقف الرومانسية، وكذلك أعيادهم واحتفالاتهم وطقوسهم التي يمارسونها وعاداتهم ومعتقداتهم وأفكارهم <sup>1</sup>.

لذا يمكن أن نقول إن رقصة " آسوييري" أو " الافتتاح" ما هي إلا انعكاس لما كان يمارسه سكان الوادي الأبيض في زراعتهم ، حيث استقوا من عالم الزراعة طريقة أداء الرقصة وحتى اسمها ، ومادامت المرأة هي التي تفتتح دائما موسم الحرث أو الأعراس ، فهذا يعني أنها ظلت دائما ترمز للخصب والنماء والخير في كل الأحوال ، كما أن حركات الجسم كانت تمثل أحداث صيد الحيوانات الأبدية أو حرث التربة .<sup>2</sup> وهذه الدلالة الأخيرة هي التي ارتبطت بها رقصة "آسوييري" .

### 3- رقصة هز البطن (الزنداري):

وهي رقصة نسوية ، تؤديها " العزريات" أو اللواتي يمتهن الرقص في فرق "الرحابة" لغاية تكسبية ، لهذا يظهرن في الأعراس ، ويكون عددهن اثنتين أو ثلاثا؛ يغنين ويرقصن في نفس الوقت.

أما عن رقصهن فيكون أحيانا رقصا جماعيا مع الرحابة " رقصة آردس". وأحيانا يرقصن رقصا فرديا "رقصة هز البطن" برفع البطن وخفضها وهن يتحركن بسرعة ورشاقة في وسط الحلقة ، أين يوجد بعض المتفرجين بقدر من المال تعبيرا منهم عن إعجابهم بأداء الراقصة ، ولهذا نرى تنافسا بين الراقصات وتفننا في

<sup>1</sup> حسين عبد الحميد أحمد رشوان - الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع - المكتبة الجامعية

الحديثة، الإسكندرية ، 1993م ، ص127

<sup>2</sup> أنظر: فوزي العنتيل - الفولكلور ما هو؟ - ص144

الأداء، من أجل كسب جمهور أوسع ومال أوفر ، كما قد يدخل أحد من الجمهور إلى حلقة الرقص ، من أجل وضع مبلغ من المال للراقصة ويعبر عن هذا باللهجة المحلية ( آرشاق أو الرشم ) .

ويزداد حماس المتفرجين بتفنن تلك الراقصات في أداء رقصة هز البطن، فتعلو الأصوات ، مما يسهم كثيرا في التأثير في المغنين والراقصات معا، في إبداء مهاراتهم بكل ثقة.

وأرى أن طبيعة هذا النوع من الرقص -في حقيقة الأمر- رقص جنسي فيه نوع من الإثارة والاستهواء.

#### 4- رقصة طريق الخيل:

نسبت الحركات والرقصات والموسيقى إلى مناطقها أحيانا ، حتى شاع لفظ العبادوي (أولاد عبدي بالأوراس) والناثلي والسعداوي (بوسعادة) والقبائلي والقصراوي (قصر البخاري)<sup>1</sup> وغيرها.

كما سمي أهل الأوراس الرقصات الشعبية المرافقة للأغاني الشعبية بمسمياتها، حيث تنسب إلى ما استلهمت منه حركاتها ، مثلما نعثر على رقصة طريق الخيل ؛ وهي رقصة نسوية تتفنن المرأة فيها بتقليد الخيل ، حيث تقوم الراقصة باستعمال الرجل اليمنى - تارة- برفعها وخفضها ، وتارة أخرى باستخدام الرجل اليسرى ، مقلدة بذلك الخيل في تحركاتها ورقصاتها .

<sup>1</sup> أنظر: أبو القاسم سعد الله- تاريخ الجزائر الثقافي (1830م-1954م) - ج5 ، ط1 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان، 1998م ، ص 445

فالمشاهد حتى وإن لم يكن يعرف اسم الرقصة ، فهو يلاحظ تماما أنها رقصة مستمدة من رقصات الخيول الأصيلة ، حيث اشتهرت حياة الأوراسيين بتربية الخيول والاعتناء بها ، إلى حد التقديس لأنهم كانوا قوم فروسية ، ولم يبق من تربية الخيول سوى النزر القليل لأسباب كثيرة أهمها الاستعمار الفرنسي الذي أسهم بشكل أو بآخر في القضاء على هذه الثروة الثمينة ، إضافة إلى أسباب أخرى.

وبالمقابل ظلت "رقصة طريق الخيل" شاهدة على هذه المرحلة المتميزة، التي مرت بها حياة الأوراسيين.

## 5- رقصة التحريية:

إن لفظ "التحريية" مأخوذ من الفعل "تَحْرَبُ" الذي يستعمل بمعنيين: "التدرب" أو "الاستعراض".

تعد رقصة "التحريية" رقصة حربية تشتهر بها قبيلة "آيث مُلُول" بقلب الأوراس وتؤدي كالتالي: تنتظم جماعة من حاملي البنادق في صف طويل من عشرين إلى ثلاثين فردا ، يتقدمهم عازف على -أجواق- حيث يؤدي ألحاناً ذات نغمة خاصة ، تشعر السامع بالرهبة والحماس ، ويمشي الجميع بخطوات متزنة محسوبة ، وعندما تنغلق الدائرة تعطى الإشارة بإطلاق البارود ، فيضغط الجميع على الزناد دفعة واحدة وينطلق دوي هائل.<sup>1</sup>

ورغم أن رقصة التحريية لا تمارس من قبل سكان الوادي الأبيض ، إلا أننا نعثر على ملامح من ملامحها ، حيث لا يخلو عرس من ضرب البارود ، أين يتقدم أحدهم ، ويطلق البارود عند رأس راقصة (الرحابة) تعبيراً عن الإعجاب، وقد تحمل

<sup>1</sup> أنظر: أونيسي عبد الصالح- عيسى الجرْموني- راند الأغنية الأوراسية- ص 26

هذه الطلقة دلالات أخرى ؛ كالمهارة في التسديد والفروسية وهذا يعني أن في جميع الرقصات الأخرى ، نجد ما يدل على أن أهل الأوراس هم أهل فروسية وممن أتقنوا فن الحرب وضرب البارود تقليد راسخ لديهم ، يمارسونه في مختلف المناسبات .

## 6- رقصة آردس:

رقصة "آردس" رقصة جماعية ، ليست خاصة بجنس دون آخر، حيث تؤديها النسوة في أعراسهن كما يؤديها الرجال في سهرات الرحابة.

وكلمة "آردس" مأخوذة من الفعل " إتردس " بمعنى (يدك الأرض برجليه دكاً)، ثم استعمل هذا المعنى للدلالة على هذا النوع من الرقص الذي يعتمد ذات المعنى ، ورقصة "آردس" قديمة جدا مازال سكان الأوراس يؤديونها ويشتهرون بها إلى اليوم.

أما عن كيفية أداء هذه الرقصة . عند الرجال- يكون بتشكيل صفيين متقابلين، أين تتشابك أيدي الراقصين بطريقة علامة (x) أي اليد اليمنى مع اليمنى ، واليسرى مع اليسرى ، ثم يشرعون في الرقص جماعة عن طريق دك الأرض بالأرجل، ونقصد هنا الرجل اليمنى التي تستخدم لضرب الأرض ، والملاحظ في هذا النوع من الأداء ، أن الرقصة تتعلق بالجزء السفلي من الجسم، أين يبدأ الراقصون بالتقدم نحو بعضهم البعض ، وبين إقبال وإدبار تزداد هذه الضربات وتقوى بتسارع الإيقاع وشعور الراقصين بالحماس ، حيث تتكامل وينسجم إيقاع ولحن الأغنية وأداء الراقصين لترسم لوحة فنية رائعة ، فيدور الصف الأول على الثاني أو العكس مشكلين دائرة ، ليأخذ من خلالها كل صف مكان الآخر، ويقوى دك الأرض إلى درجة تطاير الغبار.



إن هذه الحركات - في الحقيقة - تتويع في طريقة الرقص ، ولعلني أجد في هذه الرقصة إشارات وإيماءات مهمة ، حيث يظهر من طريقة الأداء أنّ رقصة "آرْدَس" رقصة حربية في الأصل ، إذ يمثل تشابك الأيدي واصطفاف الراقصين أمام بعضهم بعضا ، بمثابة تعبير عن توحدهم وتكاتفهم استعدادا للحرب ، أما دك الأرض دكا قويا إلى درجة تطاير الغبار، فيوحي بجو الحرب وضراوتها ، بينما يمكن تفسير الإقبال والإدبار بالطريقة أو الأسلوب المستخدم في الحرب أو بالأحرى تقابل الخصمين ، كما قد يدل على نهاية المعركة بانتصار أو هزيمة.

ويمكن أن نفسر عدم استخدام الأسلحة أو ما شابه في رقصة "آرْدَس" إلى كونها تصور شكل الحرب وكيف تتم ، أما الدوران فهو دوران الخصمين على بعضهم بعضا أثناء المعركة ، وهناك من يفسر دك الأرجل بطرد الأرواح الشريرة، كما أن الدوران يعني دوران الفصول الأربعة أو نمو الشتاء إلى الربيع.<sup>1</sup>

إلا أنني في رقصة "آرْدَس" أرجح التفسير الأول ، لأنه أقرب إلى طبيعة الحركات التي يجسدها الراقصون ، كما أنّ زمن إقامة هذه الرقصة ارتبط بالليالي المقمرة ، إذ لا تؤدي في غير هذا الوقت ، أين ينتظر الراقصون هذه الفترة ويفتتحون سهراتهم ، وهذا يؤكد أكثر أن تكون رقصة "آرْدَس" رقصة حربية متعلقة بتدريبات حربية ، ذلك أن الليل يوحي بسرية هذه التدريبات ، حتى لا يتمكن الخصم من العلم بها ، وهذا يعني أنّ المجتمع الأوراسي مجتمع عريق ، تشهد ثقافته بكل أبعادها وأشكالها ، أنه ضارب بجذوره في عمق التاريخ الإنساني.

<sup>1</sup> أنظر : متين آند - الرقص التركي..... ص 18

أما رقصة " آرْدَس " عند النساء فهي تختلف نوعا ما من حيث الأداء ، حيث تصطف النسوة صفين متقابلين ، ويبدأن بضرب الأرجل أرضا ، مع تشابك الأيدي أحيانا ، وأحيائين أخرى يستغنين عن ذلك ، وهذا عكس ما نجد في أداء الراقصين ، حيث تختلف طريقة اشتباك الأيدي عند الرجال ، عنها عند النساء ، وهذا يعني أن هذه الرقصة رجالية في الأصل ، وانتقلت إلى النساء بفعل عوامل التأثير والتأثر ، كما أن حركة الإقبال والإدبار عند النساء تكون بطريقة هادئة ، لا تتميز بالشدة والحماس والقوة ، مثلما نجدها عند الرجال.

إذن فتحقيق النسوة يتضمن ثلاث تقنيات جسدية ؛ الرقص والدوران والقفز ، وأن كل حركة تعد رمزًا لحقيقة روحية ، ويعتبر الرقص في حد ذاته إشارة إلى دوران الروح حول عجلة وجود الأشياء.<sup>1</sup>

كما نجد أهمية كبيرة لحركة الأرجل عند الشاوية أثناء الغناء الجماعي المزدوج "ربعة صحاح" أو الرحابة" ، والذي يشبه "الدبكة" في المشرق العربي، ونعثر على حركة الأرجل عند الطوارق أيضا ولكن بشكل آخر.<sup>2</sup>

## 7- الرقصات الدينية:

ارتبط الرقص الشعبي - قديما - بتصوير البعد الديني لجميع شعوب العالم ، التي كانت تمارسه إرضاءً لآلهتها ، ويطلق اسم "الرقص الديني" على تلك الحركات نصف الدورانية أو الكاملة والتمايلات والهزات العنيفة ، التي تمارسها الجماعات الدينية الصوفية والمصاحبة بالإنشاد الديني الذي يؤدي في بعض الطرق ، حيث

<sup>1</sup> أنظر: المرجع السابق ، ص 18

<sup>2</sup> أنظر: بوزيد عمور - الموسيقى والصراع الحضاري في الجزائر..... ص35، ص36

يُصاحب الموسيقى تردد ألحانها ترديدا خاصا ، ويتميز بإيقاع يساعد على التواجد والخروج نسبيا إلى حس جديد غير الحس الجسدي.<sup>1</sup>

أما عن الرقص الديني في الوادي الأبيض ، فنجد تلك الرقصات المرافقة للجِدْبَة ، وهي رقصات غالبا ما تختص بها النساء ، حيث يختار المغنون أغاني دينية ، أين يبدأ القسم العلوي لجسد الراقص أو الراقصة في الترنح مع تحرر أكثر للرأس والشعر ، وتتسارع الحركات شيئا فشيئا ، حتى يستقيم الجسد ثم يصبح رخوا، ليساعده شخص آخر على الوقوف مدة قصيرة قبل الإغماء ، ويمارس هذا النوع من الرقص من قبل الناس المرضى ، لذلك كانت وظيفته اجتماعية وعلاجية نفسية ، ويتسع هذا الرقص ليشمل كلا الجنسين: رجالا ونساء ، إذا أقيم في إحدى الزوايا أو بيوت المشايخ (الطّلبة).

أما الرقص الذي يرافق الذكر ؛ فهو كذلك رقص ديني حيث تلعب فيه القصبّة أو الزرنة أو البنادير والطبول ، دورا مهما في تسارع الإيقاع ، مما يدعو الجسد إلى التحرر، وتوظيف كل أعضاء الراقص ، واستثماره لكل الطاقات النفسية والبيولوجية حتى الإغماء ، أين تلعب النغمة والإيقاع والكلمة دور المنوم المغناطيسي عند "التهوال" وهو الدخول في حالة هستيرية تصيب الراقص ، فيزداد حركة وقفزا وتوظيفا لكل الجسد ، فيغرز أدوات حادة في جسده (خاصة البطن والخصدين)<sup>2</sup> ويأكل الجمر ويمشي على النار، كنوع من التفرغ للمشاكل والهموم ، وتحرير النفس من العقد النفسية ، وهدف هذا الرقص كسابقه علاجي.

<sup>1</sup> أنظر: نادية الدمرداش - مدخل إلى علم الفولكلور.... ص 116

<sup>2</sup> أنظر: عبد الكريم غزالي - احنا الشاوية لا تقولو ذلوا- مجلة المسار المغربي، ص 47

وهكذا كان الفن بما فيه الرقص الشعبي ، يسعى دائماً للسيطرة على الحياة المعنوية وإعادة تنظيمها ، مما يشعرنا بارتياح نفسي ورضا عميق ، وإن الإحساس بالجمال في الفنون إنما يرجع إلى أنها تحدث في دوافعنا النفسية وما يطوى فيها من مشاعر وذكريات ونوازع ، ضرباً من النظام والتوازن والانسجام.<sup>1</sup> وبالمقابل تعكس لنا حضارة الشعوب وأهم العوامل التي تأثرت بها.

---

<sup>1</sup> أنظر: نادية الدمرداش- مدخل إلى علم الفولكلور . . . ص 07

## المبحث الثالث : الآلات الموسيقية الشعبية

تتكامل دعائم الأغنية الشعبية من لحن وإيقاع وأداء ورقص وموسيقى شعبية، تعزفها تلك الآلات الموسيقية الشعبية ، التي مازال الناس يعشقون أنغامها ويتهافتون على سماع معزوفتها ، رغم بساطة شكلها وطبيعة المواد المصنوعة منها ، والتي استمدوها من الطبيعة ، هذه الأخيرة التي علمت الإنسان تذوق كل جميل .

بدأت الموسيقى . تقول أدولف ساتزر . في الوقت الذي اكتشف فيه الإنسان ذاته كآلة موسيقية ، وحين تعلم كيف يصدر بطرق مختلفة أصواتاً فسيولوجية يغير من حدتها وتتغميها وحتى من حجمها ، ثم اهتدى إلى إحداث أصوات بكل ما يصل إلى يده من أدوات ، فظهرت الآلة لخدمة التكنيك بعدما كان الإنسان آلة لنفسه ، ومن ثم نشأ نوعان من الموسيقى: الموسيقى التي يصدرها الصوت الإنساني وهي الموسيقى الغنائية ، والموسيقى التي تعزفها على آلة أو مجموعة آلات وهي الموسيقى الآلية.<sup>1</sup>

وقد انتهجت الموسيقى الشعبية لضمان استمرارها وسائل بدائية وبديهية، تعتمد الحفظ والتداول الشفوي جيلا بعد جيل ، بعيدا عن وسائل التدوين والكتابة، لذلك خيم عليها طابع العفوية وقابلية الارتجال ، كما ظلت تغذيها عبر الأجيال والعصور ، انتاجات وإبداعات تستمد أصولها من المعطيات الفنية المتوارثة وفي ذات الوقت تبيح التصرف البديهي ، ولا تجد فيه ما يمس بأصالة الفن الشعبي، لهذا تجمع الموسيقى الشعبية- كغيرها من الفنون الشعبية- بين ظاهرتين هما: التقليد والمحاكاة من جهة والإبداع والارتجال من جهة أخرى ، فهي فن حي متحرك

<sup>1</sup> أنظر: مصطفى عائشة - في الأغنية الشعبية الجبلية - مجلة التراث الشعبي ، ع10، 1977م، ص127

ومتجدد ، يؤكد أصالته في أشكاله وقوابله التقليدية ومعاصرته في الاستفادة من الأحداث والوقائع كعوامل مثيرة للإبداع والإنتاج.<sup>1</sup>

وعلى هذا الأساس فإن الموسيقى في جوهرها نشاط ملازم للإنسان ، تشكل عنصرا أساسيا ذا مظاهر متنوعة من عناصر ثقافته ، لذا ستظل حاضرة في مختلف الميادين لتميز مجموعة عن أخرى<sup>2</sup> ولا شك أن النجاحات التي حققها علم الموسيقى بعد أن تطور ارتباطه الضيق بالعلوم التاريخية ، لیتسع ويشمل العلوم الإنسانية والاجتماعية قبل أن يشمل غيرها من العلوم ، هي تلاحق مثمر أسفر عن بروز اختصاصات متنوعة في علم الموسيقى: علم موسيقى الشعوب Ethnomusicologie ، علم الاجتماع الموسيقي Sociologie de la musique ، وعلم السلالات والاجتماع الموسيقي Ethnosociomusicologie ، تبلور في رحابها كم هائل من البحوث والدراسات.<sup>3</sup>

وقد كان للموسيقى الشعبية تأثير ملحوظ على الموسيقى الفنية أو الموسيقى الشعبية ، حيث استعار كبار المؤلفين الموسيقيين الروس أنغاما من الموسيقى الشعبية لبعض المناطق الروسية في أوبراتهم وسيمفونياتهم ، كما تركت الموسيقى الشعبية الألمانية في جميع العصور بصماتها على الموسيقى الراقية هناك.<sup>4</sup>

وكذلك الموسيقى في جميع أنحاء العالم ، استطاعت أن تفرض وجودها بقوة وتستهوي اهتمام المبدعين والمؤلفين الموسيقيين ليقتبسوا منها أهم الأسس الموسيقية.

<sup>1</sup> أنظر: عبد العزيز عبد الجليل- الموسيقى الشعبية المغربية- مجلة التراث الشعبي ، ص 35

<sup>2</sup> أنظر: محمود قطاط- واقع الموسيقى العربية وتحديات العصر- المجلة العربية للثقافة- ص 09

<sup>3</sup> أنظر: المرجع نفسه ، ص 11

<sup>4</sup> أنظر: محمد الجوهري- علم الفولكلور- ص 520

وتعد الموسيقى الشعبية الجزائرية جزءا من التراث الموسيقي العالمي، فهي أصلية ومتنوعة ، مستوحاة من التراث المشترك الذي أنتجته العبقورية الشعبية ، أين تمتد جذور هذا التراث إلى عهود قديمة ، ويكمن تنوعها في اختلاف مناطقها وبيئاتها من ناحية والتأثيرات الخارجية من ناحية أخرى.

كما كان لاتساع الرقعة الجغرافية للجزائر وصعوبة المواصلات وتنوع الخارطة المناخية ، دور في جعل الموسيقى متنوعة النغمات والأداء والأسماء.<sup>1</sup>

والموسيقى الشعبية بالمفهوم العلمي المتعارف عليه ؛ تشمل الموسيقى البدوية والموسيقى في اللهجات المحلية عند القبائل والشوابة والشاوية والميزاب والطوارق والزناتة والمحارزة في الجنوب الغربي من الوطن ، والموسيقى الشعبية الحضرية : الزنداني والمحجوز والزجول والعروبي والقادريات و"الشعبي العاصمي" والحوزي والقصيدة والبقال.<sup>2</sup>

أما عن أهم الذين أبدوا اهتماما بهذا المجال ؛ فنذكر منهم: أحمد توفيق المدني الذي قدم وصفا موجزا سنة 1931م، لوضع الموسيقى وآلاتها وأناسها وجمعياتها وأنواعها ، وفي نفس العام نشر السيد لوسيان داروي Darrouy بحثا عن (الموسيقى الإسلامية في شمال إفريقيا)، وكان للموسيقى الجزائرية نصيب منه ، خاصة منها موسيقى العاصمة وتلمسان .

أما سالفادور فقد تحدث عن الآلات الموسيقية ، فذكر أنها واحدة عند العرب والإغريق ، وعند يهود الأندلس وعند الإسبان ومنها: القصبة والجواق (أربع ثقب)

<sup>1</sup> أنظر: أبو القاسم سعد الله -تاريخ الجزائر الثقافي- ج5... ص430

<sup>2</sup> أنظر: عمور بوزيد - الموسيقى والصراع الحضاري في الجزائر- منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الدراسات ، الجزائر، 2000م، ص31

ومزمار داود والطار والدف ، ثم الغيطة والطبل والديوكة والكمنجة والرياب والقيثارة (الكويترة) <sup>1</sup>.

أما الآلات الوترية فذكر منها : العود وله سبعة أوتار مزدوجة والقيثارة ولها خمسة أوتار ، والكمنجة الأوروبية ولها أربعة أوتار ، والكمنجة العربية ولها وتران فقط والطنبور وله ثمانية أوتار واعتبره من أسهل الآلات وأكملها، ثم القانون وهو ذو أبراج ، حيث يتكون كل برج من ثلاثة أوتار مركبة وبالتالي مجموع ما فيها أربعة وعشرون وترًا.<sup>2</sup> وذكر بالمقابل نجيب الماضي من الآلات النافخة : الناي والمزمار والأرغن والكرفت والسرناي والجناح ، وكلها ذات ثقب إلا الأخير.<sup>3</sup>

بينما ذكر سفنجة رواني مجموعة من الآلات الموسيقية ، من بينها نماذج قديمة جدا ، ترجع إلى العصور الإسلامية الزاهرة : الطار أو الطبل أو الدف، وهي آلات متشابهة ولكنها مختلفة في إيقاعاتها ، الجواق أو الناي Flute ، وآلة القنبري والقيثارة الصغيرة ، ثم الغيطة المستوردة إلى الجزائر من بلاد الترك.<sup>4</sup>

أما المستشرق المجري "بارتوك" فركز على إنتاج الآلات الصحراوية (الموسيقى البدوية) حيث حل بالجزائر سنة 1913م ، وانتقل إلى بسكرة ، فدرس فيها نماذج من الموسيقى الأوراسية والميزابية والورقلية والزنجية، في حين أن السيد محمود قطاط صنف الموسيقى الجزائرية على أنها من أسرة الموسيقى الواحدة

<sup>1</sup> أنظر: أبو القاسم سعد الله - تاريخ الجزائر الثقافي - ج5، ص 444

<sup>2</sup> أنظر: المرجع نفسه ، ص 444-445

<sup>3</sup> أنظر: المرجع نفسه ، ص 444-445 نقلا عن : نجيب ماضي، الموسيقى العربية - مجلة (المقتطف)، فبراير 1895م، ص112، ص 115.

<sup>4</sup> أنظر : المرجع نفسه ، ص441



في المغرب العربي ، والتي تعتمد المقامات أو الطبوع ذات التوصيل الشفوي ، وتتبع النظام السباعي أو الخماسي أو المزج بينهما.<sup>1</sup>

وقد اختصر الحديث "عن الموسيقى البربرية والبدوية ، مقسما الموسيقى الشعبية إلى ثلاثة أقسام حسب المنتجين لها ودرجة التطور في المدن والأرياف والبوادي ، كما اختار أن يجعل الموسيقى البربرية قسما ثانيا ، حيث ذكر أن الموسيقى الشعبية الحضرية ، تولدت عن تمازج الموسيقى العربية القديمة والموسيقى الشعبية وهي بربرية وبدوية عربية ودرس منها غناء زواوة (بالقبائل)."<sup>2</sup>

وعلينا أن لا نغفل عن تأثير الموسيقى الأندلسية في سكان شمال إفريقيا ، حيث أصبحت هذه البلدان وارثة للفنون الأندلسية كالموشحات بإيقاعاتها المختلفة والنوبات الكثيرة وهو ما يعرف بالشمال الإفريقي المألوف.<sup>3</sup>

إضافة إلى الموسيقى الأمازيغية المتنوعة الطبوع والأشكال ، والتي تعتمد لهجاتها الموسيقية على بعض الخصائص المحلية كبعض الإيقاعات ، ونوع القفلات في الجمل الموسيقية وبعض الأبعاد الموسيقية في التأليف والتلحين.<sup>4</sup> وعلى هذا الأساس فإن الموسيقى ظاهرة أساسية في تحديد الهوية ، وإبراز الذوق والقدرة على الإبداع والابتكار، فهي لا تمثل لغة عالمية موحدة ، بل عدة لغات<sup>5</sup> تعكس خصوصية المجتمعات.

<sup>1</sup> أنظر: المرجع السابق، ص 453

<sup>2</sup> أبو القاسم سعد الله -تاريخ الجزائر الثقافي - ج5، ص450 ، ص462

<sup>3</sup> أنظر: عبد الرزاق عمر بن الطاهر -الموسيقى العربية وتأثيرها ، المجلة العربية للثقافة (التراث والموسيقى)... ص51

<sup>4</sup> أنظر: عمور بوزيد - الموسيقى والصراع الحضاري في الجزائر .. ، ص14

<sup>5</sup> أنظر: محمود قطاط- واقع الموسيقى العربية وتحديات العصر- المجلة العربية للثقافة - ص15

أما عن تأثير الموسيقى في النفس الإنسانية ، فتساوي تأثير الرقى والتعاويذ السحرية ، حيث تتوغل بصورة فعالة في أعماق الفرد ومدركاته ، على نحو لا تقوى أية لغة إنسانية أن تصفه ، كما تعد الأغنية والصوت الإنساني المقام الأول في التعابير الموسيقية ، بينما تؤدي الآلات دورا ثانويا مساعدا<sup>1</sup> إلا أن تكاملا وانسجاما رائعين ينتج عنهما .

وللموسيقى قدرة عجيبة على تصوير انفعالات وخلجات البشر في لحظات مختلفة من حياتهم ، إنها تغمر الناس بالفرح عندما تصب سحرها في أنغام الموسيقى الاحتفالية السارة ، فهي ترافق الإنسان منذ نعومة أظافره وهو يستمع لترنيمته أمه له في المهد.<sup>2</sup>

تعتمد الموسيقى الشعبية على آلات موسيقية بسيطة التركيب ، مصنوعة من خامات البيئة وهي سهلة في العزف عليها.<sup>3</sup>

وقد نشأت هذه الآلات الموسيقية وتطورت بفعل عامل مدني بحت ، حيث يصنعها الإنسان المتأثر بتيارات الخصائص البشرية ، والذي تنقل من بلد إلى آخر ، باعتبار الآلات جزءا لا يتجزأ من الحضارات العامة، بواسطتها يمكن تنظيم وترتيب حلقات تطورها ، فيما ظهر منها قبل التاريخ ، حيث لم يترك الإنسان له أثرا إلا ما كان متصلا بالأصوات وهو هذه الآلات.

<sup>1</sup> أنظر: سيمون جارجي -الموسيقى العربية والموسيقى الغربية- تر: جمال الخياط ، مجلة التراث الشعبي ، خريف 1986، ص131

<sup>2</sup> أنظر: اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي -القصص وحكايات الطفولة- (دراسة علمية وتحليلية ونقدية) ، مركز الإسكندرية للكتاب ، 2003م ، 2004م ، ص 105

<sup>3</sup> أنظر: حسين عبد الحميد أحمد رشوان- الفولكلور والفنون الشعبية- ص 126

تعيش هذه الآلات الكثيرة الأنواع ، المتعددة العصور ، مبعثرة في كل مكان بغير ترتيب ، وكانت أحدث نظرية عالجت موضوع انتقال الآلات النظرية، التي قدمها العالم الألماني "فون هورنبوشل" "Fone Hornboustel" الذي يقول: "تنتقل الآلات الموسيقية من النقطة التي تعتبر مركزا أصليا إلى الجهات المحيطة بها بإحدى طريقتين: إما بطريق الانتقال الفعلي للناس ، وإما على شكل تموجات مدنية تنتقل من شعب إلى شعب دون انتقال الأفراد أنفسهم ، وهذا أشبه شيء بانتقال التموجات الصوتية في الهواء ، تلك التي تنتقل من مصدر الصوت فتستقبلها حاسة السمع دون أن تنتقل أجزاء الهواء الموصلة لها، لذلك سمي هذا النوع من الانتقال المدني (التموجات المدنية)".<sup>1</sup>

ومما لا شك فيه أن نشأة الغناء قد سبقت نشأة الآلات ، حيث مثلت الأصوات وسيلة الإنسان الأول في التواصل ، وكذا في التغلب على ما حوله من الظواهر الطبيعية ، وكل ما يحيط به من أمور لا يعي كنهها ، فاستخدم في ذلك الأصوات البشرية ، ثم الضوضاء التي يحدثها بالتصويت في القواقع المائية أو العظام المجوفة وغيرهما من الأدوات التي يمكن أن نعتبرها مجازا بداية الآلات الموسيقية.<sup>2</sup>

ويمكن حصر جميع الآلات الموسيقية في ثلاثة أنواع بحسب ظهورها:

أ- آلات النقر أو الآلات الإيقاعية.

<sup>1</sup> أنظر : محمود أحمد الحفني- علم الآلات الموسيقية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د.تا)، ص 19

<sup>2</sup> أنظر: المرجع نفسه ، ص 20.

ب . آلات النفخ.

ج- الآلات الوترية.<sup>1</sup>

أما عن أنواع الآلات المصاحبة للغناء الشعبي بالوادي الأبيض فنوعان :

أ- الآلات الإيقاعية: 1. البندير (الذّف)

2. الطبل (أطبال)

ب . الآلات النفخية: 1. الناي (أجواق)

2. القصبة (هامجا أو هاقصبث)

3. الغيطة (الزرنة)

وقبل أن نفصل الحديث عن كل آلة ، نشير إلى أن أهم هذه الآلات وأكثرها

استعمالا: البندير المناسب لضبط الإيقاع، والقصبة ذات الأنغام الهادئة.

### 1- الآلات الإيقاعية (آلات النقر) :

كانت الآلات الإيقاعية في نشأتها ، "أدوات يستخدمها الإنسان الفطري للوقاية

من بعض الظواهر التي يخشاها كطرد الأرواح الشريرة ودفع الأمراض، واستعجال ما

يرجى كنزول الأمطار ووفرة المحصول ، كما استعان للتغلب على ما يحيط به بالغناء

والتصفيق والرقص والتصويت في الأدوات المجوفة، قابضا عليها بيديه أو بتعليقها في

وسطه أو قدميه".<sup>2</sup>

وعلى هذا الأساس " اعتبرت أعضاء الجسم أقدم تلك الآلات ، حيث وظف

الأيدي في التصفيق ، والأرجل للدق قبل أن يهتدي إلى أداة أخرى ، فهو

<sup>1</sup> أنظر: المرجع السابق ، ص24

<sup>2</sup> المرجع نفسه ، ص19

ولا ريب قد يستخدم العصا ، وبالتالي فالإنسان الأول وجد في اليدين والقدمين ما يحدث أصواتا فسخرها ، وهي أصوات متوافقة الحركة ، فانتفع بها في ضبط الإيقاع وتقويته بطريقة تلقائية غير واعية<sup>1</sup>، ومنه كان التصفيق بالأيدي والضرب بها على الفخذ والبطن ، والدق على الأرض بالقدمين أقدم ما عرفه الإنسان من الآلات الموسيقية ، وهي ظاهرة تكاد تكون ملازمة في قدمها للغناء، تعرفها الشعوب الفطرية قبل اهتدائها لأية آلات خارجية.<sup>2</sup> وشيئا فشيئا استطاع الإنسان أن يتقن في صنع آلات موسيقية كثيرة ، بدءا من الآلات الإيقاعية ، حتى صنع الطبول والدفوف.

أما عن طبيعة الآلات الإيقاعية ؛ فهي التي تحدث أصواتا بواسطة الضرب عليها وهي نوعان:

#### أ- الآلات ذات الرق:

وهي النوع الأول والتي يشد عليها غشاء رقيق من جلد ، إما بشده على أسطوانة (كالدريكة) ، أو إطار (كالدفوف) وتكون من الفخار أو الخشب أو المعدن ، أو على صندوق مصوت يشبه الإناء، ويكون النقر عليها باليد أو المضارب وهذه الآلات ذات الرق نوعان أيضا: نوع نستطيع تمييز درجة الصوت الصادر منه من حيث الغلظة أو الحدة ، ونوع آخر تكون أصواتها مجرد دوي لا يمكن تحديد درجة حدتها ؛ وتتحصر مهمته على تقوية الإيقاع وتنظيمه ، وهذا يتوقف على قوة شد الجلد ونوعه وسمكه ونوع الآلة.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> المرجع السابق ، ص 21

<sup>2</sup> أنظر: محمود أحمد الحفني - علم الآلات الموسيقية - ص 21

<sup>3</sup> أنظر: المرجع نفسه ، ص 27

أما الصوت الناشئ من الضرب على الآلات ذات الرق ، سرعان ما يتلاشى ، ويكون أسرع إلى التلاشي كلما صغر حجم الآلة ، لذلك يستمر تكراره ضربا متلاحقا.<sup>1</sup>

### 1- البندير (الدف):

هو آلة الإيقاع المشهورة التي تصاحب إيقاعاتها الألحان والأنغام ، وهو مستدير الشكل غالبا ، يصنع على هيئة إطار من خشب خفيف ، مشدود عليه جلد رقيق.<sup>2</sup> وهو شبيه بالرق الذي يستعمل لضبط النغمات في تخوت الموسيقى والغناء، ولكنه يخالفه باتساع إطاره ، وليس في جوانبه فتحات بها جلاجل أو صاجات ، مثلما هو الحال في الرق ، ومن ثم كان الدف أصم الصوت وليس بذي أثر كبير في الطرب ، الغاية منه ضبط التوقيع وتمثيل المعاني في الأداء.<sup>3</sup>

عند النقر على وسط الدف نقرة تامة ، ينتج صوت يسمى "دم" أو "تم"، أما الصوت الخفيف فينتج من النقر على طرف الدف ويسمى هذا الصوت "تك".

أما بالنسبة لتاريخ ظهور هذه الآلة ، فهي آلة قديمة جدا استنادا إلى المكتشفات الأثرية ، فهو معروف في حضارتنا منذ الألف الثالث قبل الميلاد وأقدم الآثار عنه جاءت من بلاد ما بين النهرين ويعود تاريخها إلى عام 2650 قبل الميلاد ، حيث جاء هذا المشهد مرسوما على جرة فخارية ، ملونة باللون القرمزي ويمثل الرسم ثلاث نسوة ينقرن على دف دائري بواسطة العصا.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> أنظر : المرجع السابق ، ص 27

<sup>2</sup> أنظر : الموقع الإلكتروني: شبكة الموسيقى - الآلات الموسيقية - دف

<sup>3</sup> أنظر: محمد فهمي عبد اللطيف - ألوان من الفن الشعبي..... ص 14

<sup>4</sup> أنظر: الموقع الإلكتروني: شبكة الموسيقى - الآلات الموسيقية - دف

وقد استعمل العرب الدف في إذاعة المحامد والمآثر ، كما شاع استخدامه بين النادات في البكاء على الموتى وتعيد محامدهم ، كما اتخذته بعض الطوائف الصوفية لضبط حركات السير في مواكبها، وحركات الذكر في محافلها.<sup>1</sup>

أما عن أهمية هذه الآلة في الأغاني الشعبية بالوادي الأبيض ، فهي عظيمة ، حيث لا يمكن في الغالب الأعم خلو الأداء منها ، ولعل ما يثبت مكانة هذه الآلة وأهميتها عند سكان الوادي الأبيض ، نظمهم لأغنية شعبية تخلد هذه الآلة وتبين مكانتها عندهم ، والتي ما زالت تردد إلى اليوم ، تقول الأغنية:

أَتَكَلِّمُ يَا لَبْنَدِيرُ

أَخْدَمْتَكُ بِيَدِيَا

نُرُوحُو لَ . لِيَا بُوسُ

بِلَادُ الشَاوِيَّةِ.

ومما يدل عليه هذا النص ، أن الأغنية شكل أدبي ينقل بصدق واقع المجتمعات الإنسانية ، ويصور كل ما يتعلق بحياتهم ويفنونهم ، كما ترشدنا هذه الأغنية إلى طبيعة هذه الآلة (البندير) المصنوعة يدويا ، ومرافقتها لصاحبها أينما حل وارتحل ، حيث يمسكها الناقر ويوقع عليها بأصابعه أو بكامل كف يده ويعتبر البندير الآلة الإيقاعية الرئيسية لضبط الإيقاع ، وإحياء أعراس الشاوية، وقد يمد على عرض البندير من الخلف وتران لإحداث اهتزازات صوتية ، تحدث رعشة في

<sup>1</sup> أنظر: محمد فهمي عبد اللطيف -ألوان من الفن الشعبي..... ص 14

أداء الإيقاع<sup>1</sup> ، إلا أننا لا نعثر على هذا النوع الأخير من الدفوف في الوادي الأبيض.

أما عن إيقاع "البندير" في الأغنية الشعبية بالوادي الأبيض، فيختلف باختلاف الأغنية وحتى الرقصة ، حيث نجد إيقاع طريق الخيل الذي تكون نقراته سريعة أو بطيئة ، بحسب ما يناسب إيقاع الأغنية المؤداة ، كما أنه يولي اهتماما كبيرا لاختيار الناقر أو ضارب(ة) الدف ، الذي يتجاوز عدده اثنين فما فوق ، سواء عند النساء أو الرجال الذين يتفننون في الضرب وإطراب السامعين والراقصين معا.

## 2- الطبل:

أو يطلق عليه باللهجة المحلية اسم (أطبال)، والطبل أقدم الآلات الموسيقية ، ينتمي إلى عائلة آلات النقر، التي تشتمل على الآلات التي يعزف عليها ضربا باليد أو العصا أو أي مضرب آخر، إضافة إلى وظيفتها الموسيقية. استخدمت الطبول لأغراض أخرى متنوعة ، كاستخدامها لأغراض الاتصال عبر المسافات البعيدة.<sup>2</sup>

وللطبل تاريخ قديم ، فهو معروف منذ عام 6000 قبل الميلاد وكان للطبل أو بعض أنواعه منزلة كبرى عند قدماء السومريين والبابليين في بيوت الحكمة وفي الهياكل الدينية ، وكان صوت الطبل الكبير "بالاق" يعني دعوة الآلهة لأن تقرض هيبته على سكان الأرض ، لكي يسمعوأ صوته ويخشعوا لسماعه، لأنه الملهم لسائر أعمال الخير، وكانوا يخصصون للطبل الكبير المقدس الذي لا يفارق الهيكل حارسا برتبة كاهن عظيم ، حتى أن لقب حارس الطبل المقدس، كان يعتبر من أهم الألقاب.

<sup>1</sup> أنظر: عبد العزيز بن عبد الجليل -الموسيقى الشعبية المغربية . مجلة التراث الشعبي، ج10، 1977م، ص48

<sup>2</sup> أنظر: الموقع الإلكتروني: شبكة الموسيقى \_ الآلات الموسيقية \_ الطبل



أما اسم الطبل العادي فهو في اللغة السومرية القديمة "أب" وفي اللغة الأكادية السامية "أويو" وإذا أضيفت للاسم لفظة "تور" وتعني في اللغة السومرية (صغير) ، أصبحت كلمة "أوب تور" أي الطبل الصغير أو الدريكة.<sup>1</sup>

وكان للطبل الكبير أهمية كبرى في الموسيقى المدنية والعسكرية على السواء، حيث يصنع أحيانا من خشب الأرز الثمين تقديرا لقيمته. أما أكبر الطبول القديمة فهو ما كان يسميه السومريون "آلا" وقد يصل قطره أحيانا إلى مترين، حيث يعلق بعمود أو يوضع على منصة ويقرعه باليدين أو بالعصا ، وأحيانا يحمله رجل مختص، بينما يحمله رجلان واحد من كل جهة ويرافقهما عازف البوق أو الناي.<sup>2</sup>

وأكثر أنواع الطبول شعبية ؛ الطبل المطوق والطبلة الكبرى وهي طبل مطوق كبير، وتسمى الجلدة التي يطرق عليها جلدة الضرب، والجلدة المقابلة "الجلدة الرنانة".<sup>3</sup>

أما الطبل المعروف عند سكان الوادي الأبيض ، فيتكون من جسم أسطواني ، ومن سطحين من الجلد ، مشدود على طرفي الجسم ، وتستمد جلدة الطبل عادة من جلد البقر ، ويستخدم بالنقر على السطحين بعصاوين ؛ واحدة غليظة والأخرى رقيقة، بطريقة متعاقبة ويستعان به لافتتاح الأعراس ، وكذا مرافقة العروس إلى بيت الزوجية ، ويكون دائما مرفوقا بنغمات الغيطة .

<sup>1</sup> أنظر: الموقع الإلكتروني: شبكة الموسيقى \_ الآلات الموسيقية \_ طبل

<sup>2</sup> أنظر: الموقع الإلكتروني: شبكة الموسيقى \_ الآلات الموسيقية \_ طبل

<sup>3</sup> أنظر: الموقع الإلكتروني: شبكة الموسيقى \_ الآلات الموسيقية \_ الطبل

## 2- الآلات النفخية:

بعد أن اكتشف الإنسان الآلات الإيقاعية ، اهتدى تدريجيا إلى نوع آخر من الآلات وهي الآلات النفخية ، وأقدمها القصبات والعظام المجوفة والقواقع المائية ، ولم تكن الثقوب على جوانبها لاستخراج أصوات مختلفة ، بل كان يخرج منها صوت واحد مفزع مخيف ، حيث كان أغلبها لا ينفخ فيه ، إنما يصوت فيه صراخا وصياحا ، كالتصويت في قصبات العظام لإبعاد الأرواح الشريرة والوقاية من المرض والموت ، أو التصويت في القواقع المائية لاستعجال سقوط الأمطار ، حيث لم يكن لهذه الآلات أية قيمة فنية من الناحية الموسيقية.<sup>1</sup>

أما عن أهم أنواع هذه الآلات في الموسيقى العربية فنجد:

1-آلات يقع فيها النفخ على حافة القصبه مباشرة، ونجد في الموسيقى العربية:

الناي وفصيلتها بأنواعها الكثيرة التي تختلف في أطوالها وغلظ قصبها، وتصنع هذه الآلات غالبا من قصب الغاب، وفي النادر من الخشب أو المعدن.

2-آلات ذات فم يتسرب فيها الهواء ، فيصدره من فتحة ضيقة بحيث يقع على

حافة مواجهة يتكسر عليها ، فينتج عنه تعاقب من التضاضط والتخلخل في

العمود الهوائي المحبوس في القصبه: مثل: الصفارة.

3-آلات ذات الريشة أو نحوها مثل: الزمارة أو الأوبوا.<sup>2</sup> ومن آلات النفخ قسمان

حسب المادة المصنوعة منها ، آلات نفخ خشبية وأخرى نحاسية.

<sup>1</sup> أنظر: محمود أحمد الحفني -علم الآلات الموسيقية...ص22

<sup>2</sup> أنظر: المرجع نفسه ، ص 92، ص93 وكذا ص 177-ص178

أما عن أهم أنواع الآلات النفخية في الوادي الأبيض ، فهي ليست بالكثيرة، تتحدد

فيها يلي:

1- القصبه (هاقصبث.)

2- الناي ( أجواق )

3- الغيطة (الزرنة)

تعتبر من فصيلة آلات الناي ، كل آلة يقع النفخ فيها على حافة قصبته مباشرة ؛ سواء في ذلك أصنعت من قصب الغاب أو من الخشب أو المعادن . فمن الناحية العلمية تعد هذه الآلات من فصيلة واحدة ، أما الاختلاف فيكمين في ألوان أصواتها ، تبعا لاختلاف أطوال قصبته وسعة مقاطعها ، والمواد التي تصنع منها ، وغالبية استعمالها في الموسيقى الشعبية والدينية .<sup>1</sup> لهذا تعتبر القصبه و( أجواق ) من فصيلة آلات الناي .

1- القصبه: ويطلق عليها باللغة المحلية(هاقصبث.) وهو اسم حديث مأخوذ عن

المصطلح العربي (القصبه) ، أما الاسم الأصلي والقديم فهو (هامجا.) ولكنه

أصبح مع مرور الزمن غير مستعمل ، و عوض بالمصطلح المشار إليه -

سلفا- والقصبه آلة نفخ ، تصنع من القصب أو النحاس على شكل أنبوب

مجوف ، فيها عشرة ثقوب متقاربة ، ويتراوح طولها ما بين 60سم و65سم،

وتقوم مقام الناي ، فتصدر أصواتا حزينة أو راقصة على السواء ، توضع

<sup>1</sup> أنظر : محمود أحمد الحفني . علم الآلات الموسيقية . ص96

في الفم بشكل مائل قليلا ، فيتسرب بعض الهواء أثناء النفخ للخارج مرتطما بحافة الأنبوب ، ليصدر صوتا كالأنين الدائم.<sup>1</sup>

2- **أَجَوَاقُ** : من الآلات الموسيقية الشعبية المحلية ، مثله مثل القصبه من فصيلة الناي ، يصنع من قصب الغاب ويكون طوله ما بين 25سم إلى 30سم، أما حافته فمائلة بحوالي 45° نحو الأسفل ، وتسد هذه الحافة جزئيا ليتسرب الهواء بشكل مضغوط ، فيها ستة ثقوب وثقب سابع أوسع فوق الجزء المسدود مباشرة ، يوضع في الفم بشكل مستقيم وغالبا ما تكون أنغامه حزينة ، وهو قليل الاستعمال.

### 3- الزرنة: (الغيطة)

تصنف آلة " الزرنة " ضمن آلات النفخ الخشبية ، ذات الريشة المزدوجة، وتعرف باسم آخر بالوادي الأبيض وهو "الغايسا" أو "الغيطة".  
أما الشكل والاسم الذي اكتسبته هذه الآلة حديثا في أوروبا خاصة فرنسا، فهو اسم "الأوبوا" وهي قديمة المنشأ عرفت سائر البلدان العربية بأسماء مختلفة ، فقبل الميلاد عرفت مصر وسائر الممالك القديمة ، بأسماء مختلفة منها: المزمار المزدوج ، المزمار، الأولوس، وفي العصور الوسطى عرفها العرب باسم المزمار والسُرنا، والسُرناي، والدُوناي ، وهي ذات الآلة التي تعرف في مصر باسم "المزمار البلدي" ، ويعرفه أهل الفن باسم "الجوري" للمزمار الكبير، و"السبس" للمزمار الصغير، بينما يطلق عليه الآن في بعض البلدان العربية اسم "الزرنا"<sup>2</sup> وهو

<sup>1</sup> أنظر : عطية مرجان أبو زر - الآلات الموسيقية الشعبية في ليبيا - مجلة التراث الشعبي ، ع2، السنة الثامنة،

المركز الفولكلوري في وزارة الإعلام ، 1977م، ص73

<sup>2</sup> أنظر: أحمد محمود الحفني - علم الآلات الموسيقية - ص110

تحريف للاسم القديم "سرنا" وتشيع هذه التسمية في الجزائر، كما تنتشر هذه الآلة في سائر البلدان العربية وتركيا.

انتقلت هذه الآلة إلى أوروبا في أوائل العصور الوسطى ، حيث طورت فرنسا صناعتها منذ القرن السابع عشر، بإضافة أجهزة الغمازات عليها، وصنعت منها فصيلة متعددة الأنواع ، وتسمى هذه الآلة -حديثاً- بالفرنسية hautbois وهي تسمية مؤلفة من مقطعين ، معناهما: "الخشب الحاد"، فيما اشتقت التسميات الأخرى\* لنفس الآلة من التسمية الأصلية (الفرنسية) باعتبار أن فرنسا ، هي من تولت تطوير هذه الآلة.<sup>1</sup> والزرنة آلة نفخية تتألف من قصبتين وجسمها خشبي ، يتم النفخ فيها بواسطة الفم ، طولها ستة وثلاثون سنتيمتر (36سم) ، ومجالها الصوتي أوكتافين.<sup>2</sup>

وفي الوادي الأبيض يستهل العرس الشاوي بنغمات الزرنة ، إعلانا عن إنطلاقه حيث تزف العروس إلى بيت زوجها ، على لحن خاص يسمى "النوبة" أو "الثوبث" ، كما يعلن كذلك بأنغامها عن ختام العرس بلحن آخر يسمى "الفرح دايم".

أما عن شكل آلة الزرنة " فهي مصنوعة يدويا من قصب الغاب ، تتوفر على المزمار الذي يلصق في أولها ويسمى "أصيّاح" ، بينما يلصق في آخرها شكل أسطواني مخروطي ، وبالتالي فهي تتكون من جزأين ، تتكون من أنبوبة مجوفة ذات فتحة ضيقة عند الفم وفيها ثقب على الجانب ، تقفلها وتفتحها أصابع العازف ؛ البنصر والأوسط والسبابة لليد اليمنى ، والبنصر والأوسط والسبابة أيضا من اليسار للثلاثة العليا حسب الحاجة ، وينفتح فيها الهواء من فتحة ضيقة عند الفم

\* بالإيطالية والألمانية والإنجليزية: "OBOE"

<sup>1</sup> أنظر: المرجع السابق، ص110- ص 111

<sup>2</sup> أنظر: الموقع الإلكتروني: شبكة الموسيقى \_ الآلات الموسيقية \_ زرنة

محاطة بدائرة عاجية ، ترتكز عليها الشفتان وتؤدي هذه الآلة ما يزيد عن إحدى عشرة  
نغمة مختلفة.<sup>1</sup>

أما صوتها فهو عال جدا ، لذلك لا يعزف عليها في الأماكن المغلقة ، بل في  
الهواء الطلق وغالبا ما يرافق هذه الآلة ، آلة أخرى إيقاعية وهي "الطبل" .  
وعلينا أن نؤكد أن سكان الوادي الأبيض ، مازالوا محافظين على هذه الآلات  
الشعبية ، يطربون عند سماع أنغامها وألحانها ، ولا يستغنون عنها في إحياء مناسباتهم  
الاجتماعية خاصة منها البندير .

---

<sup>1</sup> أنظر : عطية مرجان أبو زر - الآلات الموسيقية الشعبية ..... - ص 71 إلى 73