بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

بحث بعنوان

الأغنية الشعبية في منطقة غدامس ـ ليبيا : دراسة تحليلية في الموروث الموسيقي

Folk Song in Ghadames Region in Libya: An analytical study in folk music

بحث لنيل درجة الدكتوراه في الموسيقى

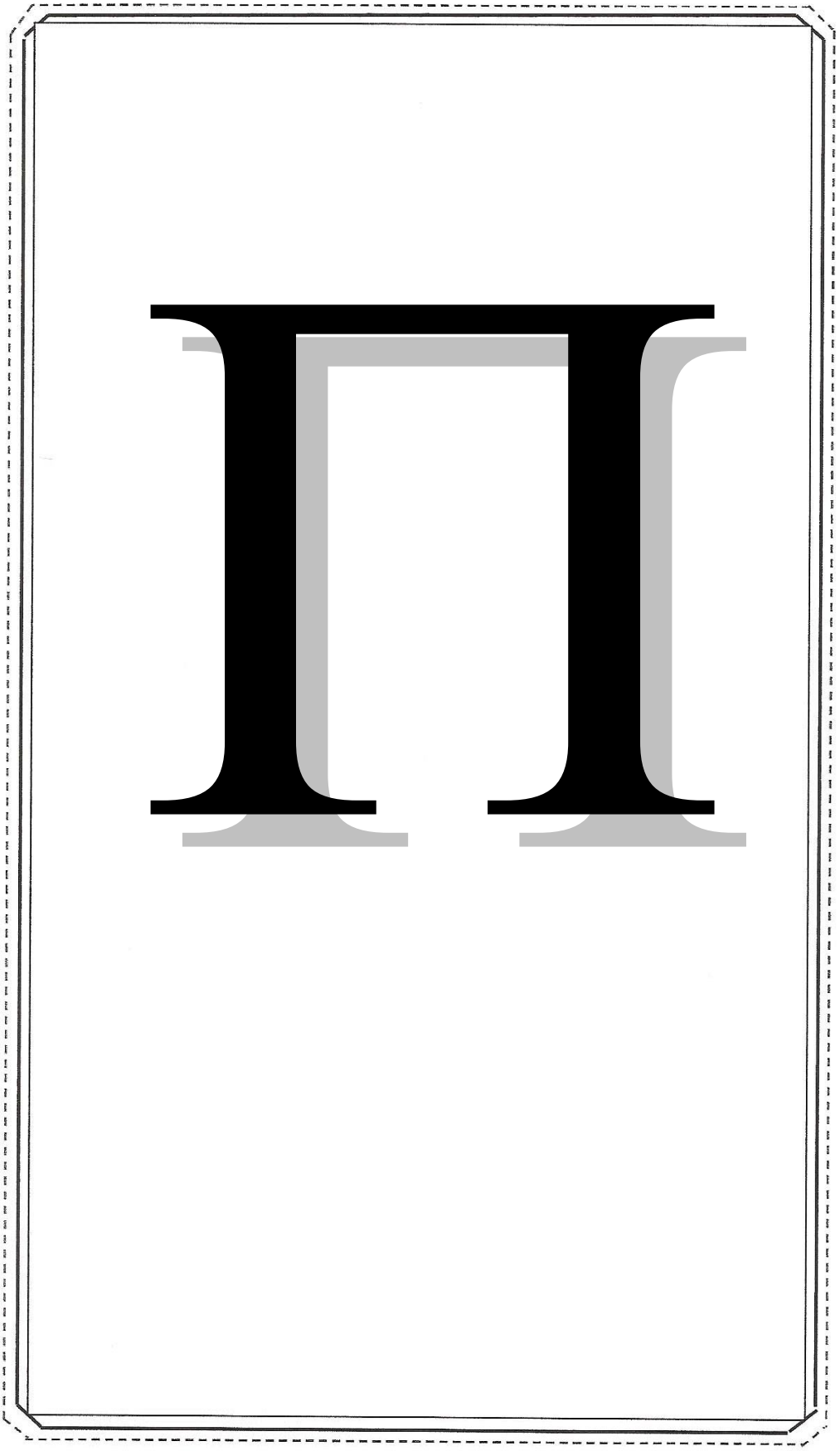
مقدَّم من الباحث

رمضان العجيلي أبودرباله

Ramadan Al ageily Abuderbala

إشراف أ . د : عباس سليمان السباعي

الخرطوم 2009م



شكر وتقدير

يشكر الباحث الله على ما أنعم به عليه ، ووفقه إياه وذلك بإتمام هذا البحث الذي استغرق من عمره قرابة الخمس سنوات ، عايش فيها هذا البحث منذ كان فكرة تلوح في الأفق إلى أن صار مخطوطاً في اليد وإنه مهما كان على درجة من الإتقان فلبد من وجود شيء من القصور لأنَّ الكمال لله وحدة سبحانه وتعالى .

وقال النّبي ε من لا يشكر الناس لا يشكر الله ولذلك وجب عليَّ أن أتقدم بالشكر والتقدير لكليـــة الدراسات العليا بجامعة السودان للعلـــوم والتكنولوجيا ولأسرة كلية الموسيقى والدراما بجامعة السودان لإتاحتهم لي هذه الفرصة كما أتقدم بعظيم شكري وتقديري للبروفسور عباس سليمان السباعي المشرف على هذه الرسالة وتحمّله متابعة مراحل البحث والإشراف عليه ، وأشكر أسرة المكتبة الصوتية والمقروءة بكلية الموسيقى والدراما ، كما أتقدم بالشكر أيضاً إلى كل من تقدم أليَّ بالعون والمساعدة في تذليل الصعاب التي قابلتها وخاصة سكان منطقة الدراسة وأهلهـــا وأخص بالشكـــر الأستاذ محمد ميلود عبدو ، والأستـــاذ محمد الشاذلي ، والأستاذ عمران على عمران .

ولأسرتي الصغيرة كل التقـــدير والاحترام لصبرهم وتحملهم متاعب هذه الرسالة وأخص بالشكر زوجتي وابني فإن وفقت فمن عند الله وإن قصَّرت فمني والله نسأل قصد السبيل .

والشكر أولاً وأخيراً لجمهورية السودان الشقيق حكومة وشعباً على ما قدَّمه ويقدمه لأبناء الأمة العربية من تشجيع في مجالات العلم والمعرفة والبحث والدراسة مما يساعد على كشف ودراسة الجوانـــب الحضارية في أرجاء الوطن العربي ، والله ولي التوفيق .

قائمة المحتويات

المقدمـــة : ..... (1)

الدراسات السابقة : ..... (4)

الدراسة الأولى : ..... (4)

الدراسة الثانية : ..... (5)

الدراسة الثالثة :..... (5)

الدراسة الرابعة : ..... (6)

الدراسة الخامسة :..... (6)

الدراسة السادسة :..... (6)

الدراسة السابعة:..... (7)

مصطلحات البحث :..... (8)

الفصل الأول :

الإطـــار النظري وينقسم إلى ثلاثة مباحث

المبحث الأول : مدينة غدامس وطبيعتها التاريخية والجغرافية ..... (16)

المبحث الثاني : الأغنية الشعبية والأغنية الشعبية الليبية ..... (36)

المبحث الثالث : تصنيف آلات الموسيقى الشعبية في مدينة غدامس ..... (56)

الفصل الثاني :

الدراسة الميدانية وتنقسم إلى مبحثين

المبحث الأول : الجمع الميداني للأغنية الشعبية بمدينة غدامس ..... (82)

المبحث الثاني : تصنيف الأغنية الشعبية بمدينة غدامس ..... (125)

الفصل الثالث :

الدراسة التحليلية وتنقسم إلى مبحثين

المبحث الأول : اختيار عيِّنة البحث المنتقاة ..... (142)

الثاني : تحليل عيِّنة البحث المنتقاة ..... (157)

الخاتمـــــة :

نتائج البحث وتفسيرها

نتائج البحث ..... (312)

توصيات ..... (359)

مراجع باللغة العربية ..... (370)

مراجع باللغة الأجنبية ..... (377)

ملخَّص البحث باللغة العربية ..... (369)

ملخَّص البحث باللغة الإنجليزية ..... (378)

النصوص والمدوَّنات الموسيقية في ملحق منفصل عن الرسالة.....

قائمة الأشكال

رقم الشكل	الموضوع	الصفحة
1	خريطة تبين حدود الجماهيرية	19
2	خريطة تبين موقع غدامس بالنسبة للجماهيرية.....	27
3	خريطة تبين التركيب السكاني لمدينة غدامس القديمة	32
4	مُدوَّنة موسيقية لأغنية يامنايش	90
5	مُدوَّنة موسيقية لأغنية شاللي	91
6	مُدوَّنة موسيقية لأغنية أرورو تندمت	93
7	مُدوَّنة موسيقية لأغنية دادش أيماما	94
8	مُدوَّنة موسيقية لأغنية أرا أرا حنيو	94
9	مُدوَّنة موسيقية لأغنية أكر مود أيا كافر هو.....	95
10	مُدوَّنة موسيقية لأغنية شاندو موسى	96
11	مُدوَّنة موسيقية لأغنية عائشة على عيشة	96
12	مُدوَّنة موسيقية لأغنية نبينا حاضرين	98
13	مُدوَّنة موسيقية كارورة زينيه	99
14	مُدوَّنة موسيقية لأغنية مورينا	100
15	مُدوَّنة موسيقية لأغنية كليسن شيط	101
16	مُدوَّنة موسيقية لأغنية أظار ألالايــو	102
17	مُدوَّنة موسيقية لأغنية صبيان أند وعزنا	103
18	مُدوَّنة موسيقية لأغنية ميدقو ميدقو	104
19	مُدوَّنة موسيقية لأغنية ركبوها فوق الكسا	105
20	مُدوَّنة موسيقية لأغنية يا عائشة نوخي نوخي	106
21	مُدوَّنة موسيقية لأغنية أزضاس أيغف أنَّس	107
22	مُدوَّنة موسيقية لأغنية تقن نالعز	108
23	مُدوَّنة موسيقية لأغنية أغيرو طروة نااللشاهد	109
24	مُدوَّنة موسيقية لأغنية أغيروسة شم مقاما مجادة	110

تابع ــ قائمة الأشكال

رقم الشكل	الموضوع	الصفحة
25	مُدوَّنة موسيقية لأغنية يا يا هـــــوه	112
26	مُدوَّنة موسيقية لأغنية خطوة خطوات النَّبي	113
27	مُدوَّنة موسيقية لأغنية سوقو سوقو ماديلا	114
28	مُدوَّنة موسيقية لأغنية بابا بينو	114
29	مُدوَّنة موسيقية لأغنية يا ربي صلِّي على النَّبي المصطفى ...	115
30	مُدوَّنة موسيقية لأغنية أزكَّا إيضي تبارتين	116
31	مُدوَّنة موسيقية لأغنية يفداد أوير أزكَّا رمضان	116
32	مُدوَّنة موسيقية لأغنية صلي يا ربي هذا الوقت جانا	117
33	مُدوَّنة موسيقية لأغنية بابا ربي عاونيت	117
34	مُدوَّنة موسيقية لأغنية يضحا ألإمامنا.....	118
35	مُدوَّنة موسيقية لأغنية تراكبت إنبابا تبيد الخير.....	118
36	مُدوَّنة موسيقية لأغنية آنوزارْ أينقل	119
37	مُدوَّنة موسيقية لأغنية بيدكْ يا الله	119
38	مُدوَّنة موسيقية لأغنية اللهم صلي وسلم	120
39	مُدوَّنة موسيقية لأغنية هينينا نيننا	121
40	مُدوَّنة موسيقية لأغنية دو هينًي إدْ ليلهْ	122
41	مُدوَّنة موسيقية لأغنية يا لولهاني يا لولها	123

قائمة الجداول

رقم الجدول	الموضوع	الصفحة
الفصل الثاني ــ المبحث الثاني		
1	أغاني مرحلة الولادة	127
2	أغاني ألعاب الأطفال	128
3	أغاني الزواج	129
4	أغاني العمل	134
5	الأغاني العامة عند النساء	135
6	أغاني المناسبات الدينية	137
7	أغاني الظواهر الطبيعية	138
8	أغاني الزواج عند الطوارق	139
الفصل الثالث ــ المبحث الأول		
رقم الجدول	**الموضوع**	**الصفحة**
9	العيِّنة المختارة من أغاني مرحلة الولادة	143
10	العيِّنة المختارة من أغاني ألعاب الأطفال	144
11	العيِّنة المختارة من أغاني الزواج	145
12	العيِّنة المختارة من أغاني العمل	148
13	العيِّنة المختارة من الأغاني العامة عند النساء	149
14	العيِّنة المختارة من أغاني المناسبات الدينية	150
15	العيِّنة المختارة من أغاني الظواهر الطبيعية	151
16	العيِّنة المختارة من أغاني الزواج عند الطوارق	152

تابع ــ قائمة الجداول

رقم الجدول	الموضوع	الصفحة
الخاتمة ــ نتائج البحث وتفسيرها		
17	الجمع الميداني لأغاني الولادة	312
18	الجمع الميداني لأغاني ألعاب الأطفال	313
19	الجمع الميداني لأغاني الزواج	314
20	الجمع الميداني لأغاني العمل	315
21	الجمع الميداني للأغاني العامة عند النساء	315
22	الجمع الميداني لأغاني وقصائد المناسبات الدينية	315
23	الجمع الميداني لأغاني الظواهر الطبيعية	316
24	الجمع الميداني لأغاني الزواج عند الطوارق	316
25	تصنيف أغاني مرحلة الولادة	317
26	تصنيف أغاني ألعاب الأطفال	317
27	تصنيف أغاني الزواج	318
28	تصنيف أغاني العمل	318
29	تصنيف الأغاني العامة عند النساء	319
30	تصنيف أغاني المناسبات الدينية	319
31	تصنيف أغاني الظواهر الطبيعية	319
32	تصنيف أغاني الزواج عند الطوارق	320
33	خصائص أغاني مرحلة الولادة	321
34	الخصائص الفنية من أغاني مرحلة الولادة	322
35	الخصائص الفنية من أغاني مرحلة الولادة ..... (الميزان والسرعة)	323
36	خصائص أغاني ألعاب الأطفال	325
37	الخصائص الفنية من أغاني ألعاب الأطفال.	326

تابع ــ قائمة الجداول

رقم الجدول	الموضوع	الصفحة
38	الخصائص الفنية من أغاني ألعاب الأطفال ..... (الميزان والسرعة)	327
39	خصائص أغاني الزواج	329
40	الخصائص الفنية من أغاني الزواج.....	334
41	الخصائص الفنية من أغاني الزواج ..... (الميزان والسرعة)	336
42	خصائص أغاني العمل	338
43	الخصائص الفنية من أغاني العمل	339
44	الخصائص الفنية من أغاني العمل ..... (الميزان والسرعة)	339
45	خصائص ألأغاني العامة عند النساء	341
46	الخصائص الفنية من الأغاني العامة عند النساء.....	342
47	الخصائص الفنية من الأغاني العامة عند النساء..... (الميزان والسرعة)	343
48	خصائص أغاني القصائد والمناسبات الدينية	345
49	الخصائص الفنية من أغاني المناسبات الدينية	346
50	الخصائص الفنية من المناسبات الدينية ..... (الميزان والسرعة)	347
51	خصائص أغاني الظواهر الطبيعية	349
52	الخصائص الفنية من أغاني الظواهر الطبيعية	350
53	الخصائص الفنية من أغاني الظواهر الطبيعية ..... (الميزان والسرعة)	351

تابع ــ قائمة الجداول

رقم الجدول	الموضوع	الصفحة
54	خصائص أغاني الزواج عند الطوارق	352
55	الخصائص الفنية لعينة البحث المنتقاة من أغاني الزواج عند الطوارق	353
56	الخصائص الفنية من أغاني الزواج عند الطوارق ..... **(الميزان والسرعة) .....**	354
57	المصاحبة وأسلوب الأداء	356

المقـــدمـــة

تتأكد الأغاني الشعبية بين الناس ، وتنتقل بين الأفراد من جيل إلى جيل ويسري عليها ما يسري على الأحياء والأشياء جميعاً ، فهي تتعرض على أيدي المغنين البارعين للنمو والازدهار ، وترفد بروافد ثرية ، كما تتعرض على أيدي غير ذوي الموهبة للتدهور نتيجة السهو والنسيان ، وعدم الاهتمام وتخضع للأذواق الشخصية والإضافات ، أو أشكال الحذف التي تحدث لها أثناء رحلتها في الحياة من مكان إلى آخر[1] .

ومن الأمور المؤكدة أنَّه لابد للأغنية الشعبية من بداية ما ، وأن هذه البداية لابد أن تكون من عمل فرد ما ، وإلا كان علينا أن نؤمن أنَّ من الممكن لجماعة من الناس أن يجلسوا معاً ويقول كل منهم كلمة ، أو يترنَّم بجملة موسيقية ، فتكون النتيجة أن تتكون لدينا أغنية شعبية[2] .

وأنَّ مصطلح الأغنية الشعبية ركن من أركان علم الفولكلور، وهى قصيدة شعرية ملحَّنة ، تعتمد موسيقاها على السماع وليس على النوتة الموسيقية المكتوبة وهي مجهولة النشأة ، وترتبط بالشعب ، وتنتشر وتشيع بين الأميين والعامة من الناس من ساكني الأحياء الشعبية في المدن ، وكذلك العمال في أزمنة ماضية وبقيت متداولة أزمنة طويلة[3] .

إنَّ الأسلوب الذي تبدع به الأغنية الشعبية لا يختلف في جوهره عن الأسلوب الذي يُبدِعُ به فنان قصيدةً من الشعر، وعلى ذلك يمكننا أن نفترض أنَّ فكرة ما جاءت لإنسان ما قام هو باختيارها وتجربتها ، وربما استغرقت منه فترة من الوقت قبل أن يصل إلى شكلها النهائي ، فعلى حين تكون عملية الخلق والتكوين معتمدة على إنسان واحد في الفن الخاص ، فأنَّها في الفن الشعبي مسئولية عدة

---

(1) أحمد على مرسي : الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها ، دار المعارف للنشر، 1119 كورنيش النيل ـ القاهرة ج.م.ع (د . ت) ـ ص89

(2) المرجع السابق ـ ص27 .

(3) عبد الحميد أحمد رشوان : الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع ، المكتب الجامعي الحديث محطة الرمل- الإسكندرية : 1993 م ص 114 .

أجيال ، ولا يمكن أن تصل إلى شكلها النهائي حتى يأتي الجامع ليدوَّن نتائجها بين الناس[1] .

تتأثر الأغنية الشعبية بالتاريخ والمؤثرات الحضارية والفكرية التي يعشيها المجتمع كل يوم ، ومن هنا برزت مشكلة البحث ، فليبيا لها من الحضارة التي تمتد جذورها في أعماق التاريخ ، وهذه الحضارة غنية بتراثها الشعبي بصوره المتعددة والغناء الشعبي أحد هذه الصور .

ونظراً لتعدد أنماط الأغنية الشعبية واختلاف وظائفها الاجتماعية ، وتعدد المساحات الجغرافية والسكانية التي تواجدت فيها فقد أختار الباحث دراسته الميدانية في مدينة غدامس وتعتبر هذه الدراسة الأولي من نوعها في مجال الموسيقى الشعبية ، ولما تمتاز به هذه المنطقة من بيئة صحراوية تمثل خير مثال لمجتمع شعبي بمختلف جوانب الحياة .

لذلك حدد الباحث أهدافه في : ــ

أ- إجراء دراسة للأغنيـــة الشعبية في مدينة غدامس ، وذلك بجمعها وتدوينها ثم تصنيفها .

ب- دراسة وتحليل الأغاني الشعبية في مدينة غدامس وذلك باختيار عيَّنة منتقاة متمثلة مـــن مجتمع الأصل ، بهدف تحديد خصائص الأغنية الشعبية (في منطقة البحث) بشكل عام وأنواع الأغاني الشعبية بشكل خاص .

ولأنَّ الغناء الشعبي يتوارثه الأجيال عن طريق الشفاة ، فلابد لهذه الشفاهة أن يصيبها الحذف أو الإضافة أو التغيير، ومن هنا برزت أهمية هذا البحث حيث أنَّ جمع الغناء الشعبي وتسجيله وتدوينه في غدامس يحافظ عليه من الاندثار أو التغيير أو التعديـــل أو الضياع من جراء تداخل الكثير من الأنماط الحديثـــة على الغناء الشعبي الليبي بصفة عامة ، والغناء الشعبي في منطقة البحث بصفة خاصة ولذلك يجب المحافظـــة على التراث الغنائي الشعبي من الاندثار أو تطمسه الفئات غير المدركة لأهمية التراث الشعبي الغنائي ، وفي سبيل تحقيق أهداف البحث

---

(1) مرجع سابق ـ أحمد على مرسي : الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها ـ ص 72ـ73 .

وإدراكاً لأهميتها فقد سلك الباحث طريــق المنهج الوصفــي ــ للدراسات المسحية (تحليل المحتوى) .

ولأن الدراسات البحثية التي تجرى في مختلف فروع المعرفة لابد وأن ترتكز على تساؤلات يفترضها الباحث بهدف الوصول إلى إجابتهــا التي تتمثل في نتائج الدراسة البحثية ، لذلك يطرح الباحث أسئلته الآتية : ــ

1. ما هي أنواع الغناء الشعبي في مدينة غدامس وكيفية تصنيفها ؟
2. ما هي خصائص الأغنية الشعبية في منطقة البحث ؟
3. ما هي أنواع المصاحبة للغناء الشعبي في منطقة البحث ؟

أ. هل المصاحبة بالأدوات أم بالآلات أم بالاثنين معاً ؟

ب. إذا كانت المصاحبــة بالآلات فما هــي أنواع الآلات المصاحبة للأغانــي الشعبية في منطقة البحث ؟

يتضح بما هو جلي (من عنوان الدراسة) أنَّ الباحث حدد جمعه الميداني للغناء الشعبي في منطقة البحث .

ولتحقيق الهــدف الثاني الذي سيؤدي إلى الإجــابة على السؤال الثاني أيضاً (خصائص الأغاني الشعبية في مدينة غدامس) سيختار الباحث عيَّنة منتقاة من مجتمع الأصل ليجري عليها دراسته التحليلية .

ولإجراء الدراسة الميدانية والتحليلية فقد استند الباحث على أدوات تتمثل في الآتي : ــ

1. **بالنسبة للدراسة الميدانية** :
   - المقابلات الشخصية لأفراد ومجموعات من مجتمع الأصل .
   - التسجيلات الصوتية للأغاني الشعبيــة من مجتمع الأصل .
2. **بالنسبة للدراسة التحليلية** :
   - استمارة بيانات لتحليل العيَّنة المنتقاة .

الدراسات السابقة

يرى دارسوا علم المأثورات الشعبية أنَّ الأغنية الشعبية هي نوع من الغناء الذي شاع وأنتشر في الماضي ولا يزال حياً ومتداولاً ، وأنتقل شفاهة عبر الأجيال المتعاقبة التي تبنَّته وأصبح ملكاً لها بعد أن قام بتأليفه وتلحينه فنانـــون مجهولون وقد تقوم هذه الأجيال بإدخال التعديلات الضرورية عليها سواء بالحـــذف أو الإضافة أو التغيير ليتناسب مع تغيير المفاهيم والاعتبارات الاجتماعية من جيل لآخر ، أو حين انتقالها من مكـــان لآخر وإلى جانب هذه التعديلات والتغيرات الداخلية فإن الأغنية الشعبية قد تتعرض لبعض المؤثرات الخارجية[1] .

إنَّ الأغنية الشعبية هي أحد الميادين الأربعة لعلم الفولكلور ، والتاريخ الثقافي لمجتمع من المجتمعات هو المدخل الأساسي والمقدمة التي لاغناً عنها لفهم الثقافة الحالية والبناء الاجتماعي القائم[2] ، لذلك حظيت الدراسات البحثية بدراسة التراث الشعبي الغنائـــي للمجتمعات بمختلف المناطـــق ، ولذلك راء الباحث لابد من ذكر دراسات سابقة عديدة ومتنوعة ، والتي تناولت التراث الشعبي الغنائي من زوايا مختلفة ، والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بموضوع البحث .

وعدد هذه الدراسات سبعة نوردها بالذكر فيما يلي :

الدراسات السابقة : ـــ

1. **الدراسة الأولي بعنوان** : تراث النوبة الأنَّدلُسية في ليبيا[3]

تناول البحث الدراسة الموسيقية التحليلية لتراث النوبة الأندلُسية في ليبيا وقام الباحث بشرح مفصَّل لتاريخ النوبة الأندلُسية ونشأتهـــا ونزوحهـــا إلى ليبيا .

كما قام الباحث بتدوين مجموعة كبيرة من النوبة الأندلسية في ليبيا واستخلص خصائصها الفنية العامة ، والدراسة السابقة أفادت الباحث فيما يخص

---

(1) مرجع سابق : أحمد على مرسي ، الأغنية الشعبية ـ ص 2 ـ 3 .

(2) محمد الجوهري : علم الفولكلور ، الجزء الأول ، دار المعارف القاهرة : 1975 م ـ ص 9 .

(3) عبد الله مختار السباعي : تراث النوبة الأندلسية في ليبيا ، رسالة دكتوراه (بحث منشور) المعهد العالي للموسيقى العربية أكاديمية الفنون القاهرة : 1995 م .

فكرة الدراسة نضراً لتشابه الهدف وأنَّ الدراسة المذكورة قامت على الدراسة التحليلية أي تحليل المحتوى .

2. **الدراسة الثانية بعنوان :**

البناء اللحني والمقامي لأغاني الأفراح في دلتا النيل[1]

تناول البحث الدراسة الموسيقية التحليلية لأغاني الأفراح الشعبية بأنواعها المختلفة ، ويحتوي هذا البحث على خمسمائة لحن مصري من كل محافظات الدلتا متمثلة في أغاني الحب والزواج بطقوسها المختلفة ابتداءً من الخطبة وحتى الصباحية .

كما تضمن البحث تدوين وتصنيف الأغاني ، مع اختار عيِّنة منتقاة من مجتمع الأصل لاستخلاص الخصائص الفنية العامة والمتمثلة في النتائج من الدراسة التحليلية وهذا البحث مرتبط ارتباطاً مباشر بالدراسة بالرغم من اختلاف منطقة الباحث .

3. **الدراسة الثالثة بعنوان :**

دراسة تحليلية لدور المرأة الكويتية في مجال الأغنية الشعبية[2]

تناول البحث الدراسة التحليلية للأغاني الشعبية الخاصة بالمرأة في الكويت حيث جمع الباحث أغاني المهد وأغاني الزواج وأغاني النذور وأغاني السمر والأغاني الدينية وكلها أغاني تختص بالمرأة الكويتية .

ومن ضمن ما يحتويه البحث تدوين وتصنيف الأغاني ، ثم أُخذت عيِّنة من مجتمع الأصل لاستخلاص الخصائص الفنية العامة ، واستخلص نتائجه من الدراسة التحليلية ، ويعتبر هذا البحث مرتبطاً ارتباطاً مباشراً بموضوع دراسة الباحث .

---

(1) فتحي عبد الهادي الصنفاوي : البناء اللحني والمقامي لأغاني الأفراح في دلتا النيل ، رسالة دكتوراه (بحث غير منشور) كونسير فاتوار كلوج ، رمانيا : 1976 م .

(2) يعقوب يوسف الخبيزي : دراسة تحليلية لدور المرأة الكويتية في مجال الأغنية الشعبية ، رسالة ماجستير (بحث غير منشور) المهد العالي للموسيقى العربية أكاديمية الفنون ، القاهرة : 1993 م .

4- **الدراسة الرابعة بعنوان :**

الأغنية الشعبية في السويس دراسة تحليلية لموسيقاها

تناول البحث الدراسة الموسيقية لأنماط الأغنية الشعبية بأنواعها المختلفة بداية من الطفولة وحتى الكهولة وجمع الباحث أغاني الطفولة ، وأغاني العمل وأغاني الصحبة ، وأغاني الزواج ، وأغاني المناسبات الدينية المختلفة ، وقد أحتوى هذا البحث على تدوين وتصنيف الأغاني ، وأخذت عيِّنة منتقاة لاستخلاص النتائج من الدراسة التحليلية ، ويعد هذا البحث مرتبطاً بموضوع الدراسة مع اختلاف منطقة البحث[1] .

5- **الدراسة الخامسة بعنوان :**

دراسة الخصائص الفنية لأغاني الزواج في الكويت[2]

تناول البحث الدراسة الموسيقية التحليلية لأغاني الزواج في الكويت حيث جمع الباحث أغاني الحنة وأغاني الزفاف وأغاني الصباحية وأغاني التجول وجميعها خاصة بالزواج في الكويت .

وقام الباحث بتدوين الأغاني ، ثم اختار عيِّنه منتقاة من مجتمع الأصل لاستخلاص الخصائص الفنية لأغاني الزواج في الكويت واستخلص نتائجه من الدراسة التحليلية ، وهذا البحث مرتبط ارتباطاً مباشر بأغاني الزواج بالنسبة للباحث رغم اختلاف منطقة البحث .

6- **الدراسة السادسة بعنوان :**

الموسيقى الآلية والغنائية في الصحراء الغربية[3]

تناول البحث دراسة ميدانية عن الموسيقى الآلية والغنائية في واحات الصحراء الغربية المشتركة بين مصر وليبيا ، وتضمَّن الفصل الثاني من الباب

---

(1) فوزيه صالح على : الأغنية الشعبية في السويس ، رسالة دكتوراه (بحث غير منشور) المعهد العالي للموسيقى العربية أكاديمية الفنون القاهرة : 1993 م .

(2) صلاح عبد الرحمن الدوغجي : دراسة الخصائص الفنية لأغاني الزواج في الكويت ، رسالة دكتوراه (بحث غير منشور) المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون القاهرة : 1993 م .

(3) عفاف حسين فؤاد : الموسيقى الآلية والغنائية في الصحراء الغربية ، رسالة دكتوراه (بحث غير منشور) المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون القاهرة : 1988 م

الثاني عرضاً خاصاً لآلات الموسيقى الشعبية وذلك في وصف ملخَّص لكل آلة تختص بموضوع البحث بالنسبة للباحث .

7. **الدراسة السابعة بعنوان :**

الأغنية الشعبية في مركز بركة السبع (محافظة المنوفية)[1]

جمع البحث كل أنواع الغناء الشعبي في قرى مركز بركة السبع متمثلة في مرحلة أغاني الطفولة ، والصبا ، والشباب ، وأغاني العمل وأغاني الزواج والأغاني الدينية .

قام الباحث بتدوين الأغاني ثم اختار عيِّنة منتقاة من مجتمع الأصل لاستخلاص الخصائص الفنية لكل نوع من أنواع الغناء الشعبي ، واستخلاص نتائجها من الدراسة التحليلية ويعتبر هذا البحث مرتبط ارتباطاً مباشر بموضوع الباحث بالرغم من اختلاف في منطقة البحث .

---

(1) زينب صالح على : الأغنية الشعبية في قرى مركز بركة السبع ، رسالة دكتوراه (بحث غير منشور) المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة : 1933 م .

بعض المصطلحات الفنية المتعارف عليها في الآلات الموسيقية والغناء في مدينة غدامس نورد منها ما يلي باللهجة الغدامسية : ــ

اسم المصطلح	: المعنـــــى
غناء الرجال	: تغنون .
الربابة	: الربازة .
وتر الربابة	: آزاك (الشعر) .
أسم قوس الربابة	: آلون .
أسم كرسي الربابة	: أزيط (حمار) .
أسم صندوق الربابة	: توكس .
رق أي آلة مصوتة	: إلم .
عازف الغيطة	: أغياط .
عازف البندير(الدف)	: أم بندير .
عازف الإيقاع	: تيًه .
آلة النوبة	: قانقا .
طبلة (دربوكة)	: كلال .
الشكشكات	: الككًفيه .
نوع من الدفوف	: السواقة .
الصوت الغليظ	: الدرازي .
الصوت الحاد	: الشكاظ .
الزغروطة	: تغريط .
أطفال	: تواجيت .
مولود أنًثى	: أرا .
الغناء	: أزلية (أغنية) .
غناء النساء	: تغنونت .

تابع ــ مصطلحات البحث

أبيك	:	أبابنَّمُو .
الرقص	:	أديار .
يوم حنة العروس	:	ألــن .
يوم المشط للعروس	:	أقضي .
ليلة الدخلة	:	إفض نتتيف .
صباحية العروس	:	الصلا أنتصليت .
ألعاب الأطفال	:	أجرود تدراري .
الرجل	:	أجيد .
المرأة	:	تلتــا .
قوران	:	رجال .
الكــلام	:	أول .
التــراث	:	كن قبل .
غناء يخص الرجال	:	أزبمبــك .
نوع من الغناء الراقص	:	الهـــــد .
لون من الغناء العاطفي	:	المجرورة .
المدح والثناء للعروس	:	أسكورر .
تؤديها الفتيات	:	أغاني مورينا .
تغنى في ليلة الحنة	:	أغاني الهــد .
أصحاب	:	آيـــــتْ .
صورة مصغرة للنوبة	:	الدنقة .
نوع من غناء النساء	:	التجيقلت .

تابع ــ مصطلحات البحث

اسم المصطلح	: المعني
ربي يخليلك أبوك	: يجام ربي بابنمو .
حوش ولد عمك	: أوعميم أندجنَّمو .
أنت بني	: شمَّن بنتي .
يخليك ربي	: أتيج ربي .
يا من يعيش	: يامنايش .
تارك الصلاة	: أكتيموُدْ .
جهنم	: أوفايي .
رجال	: ديوجيدنْ .
أمة النبي	: نالمَتْ النبي .
هبوب الريح	: إكردْ أضوُا .
جاب الخير	: يجلبدْ الخير .
تعالى إلى أمك	: دادشْ إيماما .
بنات	: تيكارورين .
بنات	: تيباراظن .
ولد خالي	: باين خالي .
ذو قيمة	: نا لشاهد .
أبنك	: طرونم .
أنتم	: تزينماس .
أولاد خالي	: آية خالي .
بنت فلأن	: يليس نفلان .
رجليه قوية	: ضارن نالعرسات .
المرأة ظاوية الجبين	: إتزرزرت نماتن .
لمعان الحنة	: يوبص الحنى .

تابع ــ مصطلحات البحث

هذه المصطلحات بلغة الطوارق الذين يقطنون في مدينة غدامس نورد منها ما يلي : ــ

الربابة	:	إمــزاد .
أسم وتر الربابة	:	أمــزاد .
أسم القوس	:	تيجاهي .
أسم الفرس	:	تيزوين نيمزاد .
أسم الفتحتين في الربابة	:	تيطاوين نيمزاد .
أسم الصندوق المصوت	:	اتكلاس .
الرقــص	:	ركوض .
رقص النساء	:	ركوض انتونتاوين .
رقص الرجال	:	ركوض أنْميدًن .
آلة بنديرية الشكل	:	القانــقا .
رقصة السيوف	:	ركوض وان تكوباوين .
رقصة الخناجر	:	ركوض (أمواس) .
المدق أو المهراس	:	التينَّدي .
الطبل	:	تيهجلت .
الرجل	:	ميدن أوآيتدام .
النساء	:	تونتاوين أو تضيضين .
الفتيات	:	تيشاغتين .
للذكور	:	شاغت .
البنــات	:	تيبراضين .
غناء نوم الطفل	:	راسودص .
ترقيد الطفل	:	أسودص أنبراضن .
الغناء الفردي	:	أقاي نيْن توادم .

تابع ــ مصطلحات البحث

اللحـــن	:	تـــازهلت .
الغناء الجماعي	:	أقاي يوهارن .
اسم المولود الصغير	:	أرا .
أسم الذكر	:	آلس .
اسم الأنثى	:	تنونتيْ .
يوم حنة العروس	:	آهل وان أنلًـــة (الحناء) .
اللعب	:	أدلـــن .
لحن غنائي في الأفراح	:	أليـــوان .
الأغنية	:	تســـاويت .
الأغاني	:	تيسيواي .
رجال كبار السن	:	إمغـــارن .
نساء كبار السن	:	تيمغـــــارن .
الحـــب	:	تـــــاري .
الخمار	:	إكرْهي من النيلي .
المغنـــية	:	تمـــاويـــت .
الشـــاعر	:	أغاتيـــس .
الشـــاعرة	:	تـــغاتيست .
المـــــوال	:	أســـاهغ .
اسم الشهر	:	تالـــيت .
اسم السنة	:	أوتـــأي .
اسم الرق لأي آلـــة	:	ألـــــم .
القصائد الدينية	:	الـــزكر.
المغنية (المطربة)	:	تمـــاوايت .
اسم المولود ذكر	:	اسم المولود ذكر

تابع ــ مصطلحات البحث

اسم المولود أنثى	: تابـــراط .
تسريحة خاصة للرأس	: تاهكوط .
فتاة وصلت مرحلة البلوغ	: تشاغوت .
فتى وصل مرحلة البلوغ	: أشاغـــو .
لثام أزرق يلبسه الطوارق	: تجولموست .
قميص يلبسه الرجال	: تيكميست .
تجهيز البيت قبل الولادة	: آمزور .
الختان	: آزمَوهـــد .
جهاز العرس	: الشُهودن .
لحاف المرأة	: تيسغْـــناس .
أغانية نسائية ليلة الدخلة	: تـــــاري .
ملتقى الفنانون والشعر	: آسيهـــار .
بداية العرس	: إمسنـــكرت .
صاحبة الإمزاد	: مساس نيمزاد .
الليلة	: أهضوراغ .
البارحـــة	: أنضيمض .
يشرب	: أسيوغ .
يريد الله هكذا	: يرى يللـــه سولان .
قل للفتيات	: أناس إتشاغتين .
سبع كيلو	: أسا كيلوتن .

الفصل الأول

الإطار النظري

وينقسم إلى المباحث التالية :

ـ المبحث الأول : مدينة غدامس وطبيعتها التاريخية والجغرافية .

ـ المبحث الثاني : الأغنية الشعبية والأغنية الشعبية الليبية .

ـ المبحث الثالث : تصنيف آلات الموسيقى الشعبية المصاحبة للغناء في مدينة غدامس .

ا ƶ£∞ ∫ ®£

مدينة غدامس وطبيعتها التاريخية والجغرافية

التعريف التاريخي والجغرافي بليبيا

تسمى الأقاليم في الماضي بأسماء المجموعات السكانية التي تقيم فيها حيث لم تكن المدلولات الجغرافية لأسماء الأقاليم محدودة أو واضحة كما هي عليه الآن فقد كانت رقعة إي إقليم تتسع وتتقلص تبعاً لانتصار إي مجموعة أو هزيمتها وكانت تلك الحركات لا تتقيد بأي قيود سوى مصالحها وظروفها ، وقد لوحظ ذلك من خلال تحركات القبائل الليبية القديمة نحو الشرق ثم تراجعها نحو الغرب مرة أخرى[1] .

من ذلك نرى أنَّ اشتقاق اسم ليبيا ومدلوله مازال يتسم بالغموض ، وإن قد حاول الباحثون وضع حل لهذه المشكلة من حيث تطورها التاريخي حيث يقول المؤرخون أنَّ أول ظهور لاسم ليبيا ورد عند المصريين القدماء منذ الآلف الثاني قبل الميلاد على شكل(ليبو) أو(ريبو) ويقصد بهذا الاسم أحد المجموعات السكانية الليبية القديمة التي كانت تسكن إلى الغرب من مجرى وادي النيل والتي احتكت بالمصريين القدماء[2] .

وقد أشارت النقوش الفينيقية الحديثة التي عثر عليها في بعض مناطق تونس وطرابلس إلى اسم ليبيا ، حيث ورد على شكل (لوبي) أو(لبيت) والذي كان يقصد به نوعية السكان وليس الإقليم الجغرافي[3] .

يعد الإغريق أول من استخدم اسم ليبيا تعبيراً جغرافياً حيث أنفرد الشاعر (هوميروس) الذي عاش في القرن التاسع قبل الميلاد بالأسبقية في إطلاق هذا الاسم من خلال ملحمته الشهيرة (الإلياذة)[4] .

كثر استعمال كلمة (ليبيا) في زمن المؤرخ اليوناني (هيرودوت) والتي كانت تعني إحدى قارات العالم القديم آنذاك (أوربا وأسيا وليبيا) ، وفي رواية

---

(1) محمد مصطفى بازامه : ليبيا هذا الاسم في جذوره التاريخية ، اللجنة العليا لراعية الفنون والآداب وزارة الأنباء والإرشاد طرابلس ليبيا : 1965 م ـ ص 6 .

(2) المرجع السابق ـ ص 17 .

(3) المرجع السابق ـ ص 18 .

(4) الهادي مصطفى بولقمه ، سعيد خليل القزيري : الجماهيرية دراسة في الجغرافيا ، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان22 سرت عمار، ليبيا للتأمين ، ط1 : 1995 م ـ ص 14 ـ 15 .

أخري أن الإغريق استعار اسم ليبيا من المصريين القدماء حيث كانوا يطلقون اسم ليبو على إحدى المجموعات الليبية التي احتكوا بها ، ولكن نتيجة لتفوق القوة العسكرية الرومانية وسيطرتها على البحر المتوسط ومنطقة شمال القارة ، انتقل هذا الاسم من الإغريق إلى الرومان ، وصار يطلق على برقه والصحراء الواقعة بينها وبين نهر النيل .

كما أطلق الرومان كلمة أفريقيا على ما يحتلونه من أرض في هذا الجزء من القارة (ليبيا سابقاً) ، ويعتبر اسم أفريقيا تحريفاً لكلمة (أفري) وهي عبارة عن قبيلة بربرية كانت تسكن جنوب تونس[1] .

كما ورد اسم ليبيا عند بعض الكتَّاب العرب مثل ابن الحكم باسم (لوبيه) ومن خلال تتبع المصادر العربية الإسلامية يتضح أنه لا توجد إي إشارة لليبيا كإقليم من أقاليم المنطقة لأنَّ الاسم اختفى ، وحلت محله أسماء أخرى مثل برقة وطرابلس وإفريقيا ، ورغم اختفاء اسم ليبيا عند نهاية العصور القديمة حتى بداية القرن العشرين من هذا العصر، إلا أن هذا الاسم لا يزال يطلق على إحدى العشائر السنغالية التي تدعو(ليبو)[2] .

ومن المحتمل أن تكون هذه العشيرة قد تكونت من القبيلة الليبية القديمة حيث وصلت إلى تلك المنطقة في فترة سابقة خلال الهجرات القديمة ، ومن خلال ما تقدم ذكره نلاحظ أن الاستعمال الرسمي لكلمة ليبيا بمفهومها الجغرافي كان مع بداية محاولة السيطرة الإيطالية على هذا الإقليم الواقع في شمال إفريقيا وذلك في سنة 1911م وإنهاء الحكم العثماني وأطلق عليه اسم ليبيا[3] .

---

(1) محمد بيومي مهران : المغرب القديم ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية : 1990 م ـ ص 94 .

(2) G . Camps, Les Berberes Memoire et identite, Editions Errance, Paris, 1995, p.65 .

(3) مرجع سابق : الهادى بولقمه ، سعد القزيري ، الجماهيرية دراسة في الجغرافيا ـ ص 13 .

موقع ليبيا الجغرافي والأجناس التي استوطنت فيها

تحتل أرض ليبيا مساحة كبيرة من طرف القارة الأفريقية الشمالي وتمتد حدودها من ساحل البحر الأبيض المتوسط شمالاً وتستمر جنوباً إلى أن تلتقي مع حدود كل من جمهوريتي النيجر وتشاد ، أما شرقاً فتسير الحدود مع حدود مصر والسودان وغربا مع حدود جمهوريتي تونس والجزائر، ومن خلال التحديد الجغرافي السابق فإن امتداد الأراضي الليبية يقع بين خطي ثمانية عشره درجة وخمس وعشرون ثانية جنوباً أما في اتجاه الشمال فيعتبر خط ثلاثة وثلاثين درجة شمالاً هو الحد الأقصى لامتداد البلاد في هذا الاتجاه .

ويبلغ طول الساحل الشمالي التي تطل به البلاد الليبية على البحر المتوسط حوالي 1900 كيلومتر مربع ما بين الرملة شرقاً ورأس أجدير غربا .

وتبلغ مساحة ليبيا أكثر من مليون وسبعمائة وخمسين آلف كيلومتر مربع ونضراً لموقع ليبيا المتميز وطول ساحلها المجاور للبحر المتوسط ، فقد تأثرت بالعديد من الأحداث التاريخية والسياسية الهامة التي تعاقبت على المنطقة خلال عصور التاريخ المختلفة ، فقد كان الاحتكاك الأول بين ليبيا والدول المجاورة لها نظراً لطبيعة البلاد الجافة مما أدى إلى هجرة بعض السكان للبحث عن المناطق التي يتوفر فيها الماء والمراعي وانتقلوا إلى منطقة وادي النيل[1] .

وعلى الرغم من صمود المصريين القدماء لهذه الهجرات إلا أن الكثير من الليبيين استطاعوا الوصول والاستقرار في منطقة غرب نهر النيل ، ومع مرور الزمن تضاعف عددهم واستطاعوا السيطرة على مقاليـــد الأمور بقيادة زعيمهم شيشنق آنذاك ، ونتيجة للتعايش والاحتكاك مع المصريين فقد تأثرت ليبيا بالحضارة المصرية القديمة وظهرت منها عدة حضارات عظيمة أولها الحضارة الفينيقية إذ احتل الفينيقيون سواحل طرابلس وأقاموا عليها ثلاثة مدن رئيسية صبراته واويا (طرابلس) ولبتس الكبرى (لبده)[2] وكلها مدن ساحلية وبحكم نمط حياة الفينيقيين كـــان كل اهتمامهم منصباً على التجارة ولذلك أقاموا المحطات

---

(1) مرجع سابق : الهادى بولقمه ، سعد القزيرى ، الجماهيرية دراسة في الجغرافيا ـ ص 16 ـ 20 .

(2) عبد العزيز طريح شرف : جغرافية ليبيا ، الإسكندرية مطبعة المصري : 1969 م ـ ص 4 .

شكل رقم (1) خريطة تبين حدود الجماهيرية

التجارية عبر البحر ، واستطاعوا حفظ أسرار طرق القوافـــل الصحراوية وبذالك ضمنوا سلامة تدفق السلع الإفريقية إلى محطاتهم الساحلية عن طريق واحة غدامس والتي كانت تشتمل على الذهب والفضة وريش النعام والأحجار الكريمة والتمور[1] .

وفي الوقت نفسه جاء اليونانيون إلى الساحل الشرقي للبلاد حيث سواحل برقة بحثاً عن مكان يهاجر إليه بعض سكان جزيرة (ثير) thera إحدى الجزر اليونانية بسبب تكاثرهم وازدحام الجزيرة بالسكان[2] وأسسوا مدينـــة شيريـــن (cyrene شحات) وكـــان ذلك عـــام 631 ق.م ومن بعدها مـــدن أخـــرى مثـــل (بارشى barce المرج) ، (يوسبريدس euesperides بنغازي) ، (وتوكيرا teuchira توكرة)، (تولميدا tolemaid طلميثة) ، (وابوللونيا apollonia سوسة)[3] .

وتوجّه اهتمامهم إلى إصلاح الأراضي الزراعية وفلاحتها وإدخال بعض المحاصيل الجديدة ، وقاموا بتصدير الشعير والذرة وزيت الزيتون والزعفران إلى الجزيرة اليونانية بالإضافـــة إلى تصدير المواشي والخيول ، وقد تأثر الازدهار الاقتصادي ونمو المدن اليونانية على حساب سكان البلاد الأصليين مما دفعهم إلى محاربة ذلك الاستعمار واستعانوا على ذلك بجيرانهم فراعـــنة مصر وفي عام 331 ق. م بعد أن فتح الاسكندر الأكبر مصر خضعت لـــه المدن التي أسسها اليونانيون على ساحل برقه بالتبعية حتى دخول الحضارة الرومانية .

تمكَّن الرومان بسبب قوتهم العسكرية من تحويل منطقة البحر المتوسط إلى بحيرة رومانية حتى يوفروا لبلادهم روما معظم الغلال الزراعية من حبوب وزيت الزيتون ، وقد ترك الرومان أثارًا واضحة في معالم الحضارة في العديد من الجهات الساحلية والداخلية مثل إقامة الأبنية العامة والمعابد والمسارح والحمامات التي شيدوها من قبل[4] .

---

(1)John Wright, Libya, London: Ernest Been Limted, 1969, p. 36 .

(2) مرجع سابق : عبد العزيز شرف ، جغرافية ليبيا ـ ص377 .

(3) John Wright, Libya, I bid., 40 - 50 .

(4) I bid., p. 51 .

ونتيجة لاستتباب الأمن وانتشار الطرق الرومانية الجديدة عبـــر الصحراء الليبية فقد نشطت تجارة القوافل مع وسط أفريقيا في نقل الذهب والعاج والرقيق وتصديرها عبر الموانـــي الليبية على الساحلين الشرقي والغربي إلى أنحـــاء الإمبراطورية الرومانية[1] .

وبعد انهيار الهيمنة الرومانية على يد قبائل الوندال الجرمانية الذين نزحوا في القرن الرابع الميلادي من مواطنهم الأصلي في ألمانيا واستقروا في أسبانيا فقد هاجمت المدن الرومانية في القسم الغربي من الشمال الإفريقي واحتلتها الواحدة تلو الأخرى بناءً على طلب حاكمة قرطاجنة (بلاليديا)[2] .

وبسبب كثرة الحروب التي خاضها الوندال ضد القبائل المحلية لم يهتم الوندال بالمدن الرومانية الثلاثة التي تطل على الساحل وتركوا سكانها الأصليين يديرون شؤونهم الداخلية طبقاً للنظام القبلي الذي كان سائداً قبل قدوم الرومان[3] .

جاء بعد ذلك البيزنطيون وهزموا الوندال وحاولوا إعادة بناء وتعمير البلاد التي لحق بها الكثير من الخراب والدمار إلا أنَّ ذلك لم يكن أكثر من مظهر يخفي وراءه الانحدار السريع التي كانت تتردى له البلاد [4] ، حتى جاء الفتح الإسلامي الذي يعتبر من أهم الأحداث التاريخية في تاريخ المنطقة فربط تاريخ البلاد السياسي بالحكم العربي في منطقة شمال إفريقيا حتى أصبحت الأراضي الليبية بمثابة جسر يربط بين شمال القارة وغربها[5] .

كان لتلك الفترة أثرها السياسي على المنطقة حيث تدهورت الأوضاع العمرانية والاقتصادية ، ويرجـــع ذلك إلى طبيعة القوم الجـــدد متمثلاً في طبيعتهم البدوية وعزوفهم عن ممارسة العمل الزراعي بسبب قلة الخبرة لديهم وهذا مما يدل على أنَّ العرب ليسوا مسئولين عن تدهور ما وجدوه من حضارة وثراء زراعي .

---

(1) عبد اللطيف البرغوثى : التاريخ الليبي القديم ، ط بيروت دار صادر : 1971 م ـ ص 437 ـ 438 .

(2) الطاهرأحمد الزاوي : تاريخ الفتح العربي في ليبيا ، ط3 (لندن) ، دار الفرجاني : 1985 م ـ ص 16 .

(3) مرجع سابق : عبد اللطيف البرغوثي ، التاريخ الليبي القديم ، ص 445 ـ 446 .

(4) المرجع السابق ـ ص 473 .

(5) مرجع سابق : الهادي بولقمه ، سعد القزيري ، الجماهيرية دراسة في الجغرافيا ـ ص 22 .

أحدث الفتح الإسلامي في ليبيا تغيرات اجتماعية وثقافية بين السكان المحليين فقد اعتنق معظم السكان الدين الإسلامي واندثرت الديانة المسيحية والوثنية ، الأمر الذي جعل شعوب أوربا المسيحية تقوم بحملات صليبية متتالية أهمها الاحتلال التركي والإمبراطورية العثمانية منذ تم ربط مصير ليبيا السياسي بتاريخ تلك الإمبراطورية ابتداءً من عام 155م وحتى بداية العهد العثماني من القرن العشرين باستثناء فترة زمنية محدودة هي فترة حكم الأسرة القره مالية التي كانت مابين عام 1711 ـ 1835م[1] .

وكان اهتمام العثمانيين بليبيا عسكرياّ أكبر منه مدنياً ، إذ اقتصر اهتمامهم بالمدن الساحلية ، وبهذا تأخرت البلاد أثناء حكمهم إلى أن ضعفت الدولة العثمانية إلى حد استئثار الكثيرين بالسلطة المحلية ، مما أدى إلى قيام الأسرة القره مالية بالسيطرة على البلاد[2] .

وفي عهد السلطان العثماني الثاني عام 1835م سيطرت الدولة العثمانية على ليبيا مرة أخرى ، وقد حاول بعض الولاة الأتراك إصلاح ما يمكن إصلاحه ولكن ذلك لم يتم ، وكانت فترة الحكم التركي في ليبيا فترة مظلمة في تاريخها ، فقد عمَّت الفوضى وانتشار الفقر والمرض حيث كان جُـل اهتمام الأتراك جمع الضرائب من السكان الأصليين بالقوة رغم فقرهم وقلة مواردهم ، وكانت تلك الضرائب هي المصدر الوحيد لتغطية مصاريـف الخدمات المدنية والجيش والحكومة العثمانية[3] ، وفي أواخر العهد العثماني الثاني ظهرت إيطاليا كقوة أوربية لها أطماع توسعية استعمارية في ليبيا وخاصة بعد فشلها في السيطرة على بلاد الحبشة ، وتعد إيطاليا من أخر الدول التي دخلت مجال الاستعمار للوطن العربي فكان دخولها إلى ليبيا بالتسلل البطيء عن طريق فتح المدارس الإيطالية في بعض المدن الساحلية وإرسال بعثات تبشيرية دينية ، وفتح فرع لبنك روما لغرض مساعدة الأهالي الذين منحو بإقراضهم أموالاً كثيرة (بشروط يبدو أنها

---

(1) مرجع سابق : الهادي بولقمه ، سعد القيزيري ، الجماهيرية دراسة في الجغرافيا ـ ص 22 ـ 23 .

(2) نقولا زيادة : محاضرات في تاريخ ليبيا ، القاهرة معهد الدراسات العربية العاليةالتابع لجامعة الدول العربية :1958م ـ ص42

(3) john Wright, Libya, i bid., p . 116

سهلة يسيرة ولكنها تبطن لمن يقع تحت طائلة الدين العذاب الأليم ذلك لأن التأخير بعدم السداد كان يؤدى بالاحتواء على الأرض المرهونة لقاء الدفع إلى أن تسجل ملكا للبنك)[1]

وفي عام 1911م شنت إيطاليا حرباً استعمارية شعواء طاغية لا هوادة فيها على الشعب الليبي الذي هبَّ بكل قواه الوطنية للدفاع عن أرضه ، وقد واجه الشعب البطل هذه الحرب بمفرده بعد انسحاب تركيا وهروبها من البلاد بموجب معاهدة عام 1912م التي وقعتها مع إيطاليا لهذا الغرض ولم تتمكن إيطاليا من احتلال كامل البلاد إلا في عام 1931م[2] .

وبعد انتهاء المقاومة واستيلاء إيطاليا على معظم الأراضي الصالحة للزراعة بدأت في جلب آلاف الأسر الإيطالية ليحلوا محل السكن الأصليين في تلك المناطق وزراعتها ، وكانت توزع على كل مناطق الساحل الغربي والجبل الأخضر .

وعند قيام الحرب العالمية الثانية عام 1939م دخلت إيطاليا بقيادة موسوليني إلى جانب ألمانيا في مواجهة قوات الحلفاء وفي يناير عام 1943م انتهت المعارك الحربية في شمال أفريقيا بهزيمة القوات الألمانية والإيطالية ، وبموجب معاهدة السلام التي عقدت في عام 1947م بين الحلفاء ودول المحور تنازلت إيطاليا عن أطماعها في الأراضي الليبية وتم تكليف بريطانيا بإدارة طرابلس وبرقه وتكليف فرنسا بإدارة فزان حتى تجد الأمم المتحدة حل لهذه المشكلة[3] .

وفي عام 1949م قررت الأمم المتحدة أن ينتهي البث في هذه القضية في موعد لا يتجاوز 1.1. 1952م فتكونت الجمعية التأسيسية عام 1950م بعدد ممثلين متساوي من الولايات الثلاث ووضعت الدستور عام 1951م حيث وافقت الأمم المتحدة على الاستقلال التام للبلاد الليبية ، وأصبحت مملكة متحدة عام

---

(1) مرجع سابق : نقولا زيادة ، محاضرات في تاريخ ليبيا ـ ص80 .

(2) المرجع السابق ـ ص 83 ـ 112 .

(3) N . Barbour, and J. D. Farrell ,: Libya, Collier, s Encyclopedia , ed., by William D. Halsey, N . y., Macmillan Educational Co,,vol.1986, 14, p. 612

1963م ثم تم تعديل الدستور والغي النظام الاتحادي واستمر هذا الوضع إلى ما هو عليه حتى قيام ثورة الفاتح من سبتمبر في يوم الاثنين 1.1. 1969م والتي أطاحت بالنظام الملكي وأعلنت النظام الجمهوري في البداية ، ومن أهم ما قامت عليه الثورة تحرير البلاد من القواعد الأجنبية ورفض الهيمنة الخارجية وطرد بقايا الإيطاليين وأنجزت العديد من المشاريع العمرانية لصالح الشعب الليبي وفي يوم الثاني من مارس عام 1977م تم تسليم السلطة للشعب الذي أصبح يحكم نفسه بنفسه عن طريق المؤتمرات الشعبية الأساسية واللجان الشعبية وتغير اسم البلاد من الجمهورية إلى الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى .

ويشيـــر الباحث باختصار إلى تشكيل السكان عرقيـــاً في ليبيا ، فقد دلت الدراسات على مدى تأثر القبائل الليبية القديمة بالشعوب التي احتكت بها سواء المصريين أو الفينيقيين أو الإغريق أو الرومان أو الأتراك وقد أتضح في هذه الدراسة ضآلة درجة التزاوج بينهم بسبب شعور الفخر والعزة عند القبائل الليبية القديمة من جهة ، ونظرة الشعوب الدخيلة على أنها أرفع مستوى[1] وأنها في ذات الوقت من سلالات مختلفة ضمن العوامل التي دفعت بالكثير من الباحثين إلى القول بحتمية ضآلة درجة التزاوج والاختلاط العرقي بينهم وبين الوافدين عليهم وهو ما يؤكد بقاء معظم قبائلهم وبالأخص في المناطق الداخلية حتى نهاية القرن السادس الميلادي بمعزل عن إي احتلال ، ولكنهم تأثروا بذوي السلطة واستمر عزوف الليبيين الأوائل عن اختلاط دمائهم بالقادمين الجدد إلى ما بعد الفتح العربي وتعتبر نقطة البدء في التحول العرقي للسكان في النصف الثاني من القرن الحادي عشر الميلادي حتى وصلت دفعات من قبائل بني هلال وبني سليم وإن كان بطيئاً ولم تظهر أثاره إلا بعد ثلاثة قرون من ذلك التاريخ لأن عملية التحول العرقي في حد ذاتها عملية معقدة تحتاج إلى زمن طويل حتى تظهر آثارها وخاصة أن جُل القبائل الوافدة لم يطيب لها المقام إلا في حالات محدودة ، وبذلك لم يستمر الأساس العرقي محافظاً على أصالته إلا في المناطق التي لم تشجع قدوم العنصر العربي

(1) مرجع سابق : الهادي بولقمه ، سعد القيزيري ، الجماهيرية دراسة في الجغرافيا ـ ص 23 ـ 25 .

إليها وإقامته فيها مثل نالوت ويفرن وجادو وزواره[1] وفي بعض الواحات في إقليم برقة وبعض قرى فزان والطوارق في جنوب البلاد ، وفي نفس الوقت هناك مجموعات صغيرة من الزنوج الذين قدموا من إفريقيا عن طريق تجارة القوافل في العهد الفينيقي واندماجهم مع السكان الأصليين ، وبمجيء الأتراك واستمرار حكمهم لفترة زادت على ثلاثة قرون ونصف استمر الوضع السكاني السالف الذكر كما هو عليه تقريبا باستثناء ظهور فئة عرقية جديدة يمثلها عنصر الكوارغلية المكوَّن من مزيج من تزاوج الجنود الأتراك مع المجموعات السابقة .

أما خلال فترة حكم الإيطاليين فقد ظلت الصورة التي تركها العهد التركي كما كانت عليه باستثناء استحداث الجالية الإيطالية التي ظلت بمعزل يكاد يكون تاما عن مجموعة السكان الوطنيين متمثلة في جميع قوات المحور التي صحب تقهقرها هجرة جزء كبير من المجموعة الإيطالية وخاصة في الجزء الشرقي ، أما في طرابلس فقد كان نزوحهم أقل وضوحاً وأول الأمر حتى قيام الثورة التي عملت على عودة الأراضي الليبية لأبنائها وطرد الإيطاليين .

---

(1) مرجع سابق : الهادي بولقمه ، سعد القيزيري ، الجماهيرية دراسة في الجغرافيا ـ ص 25 : 27 .

الموقع الجغرافي لمدينة غدامس

تقع مدينة غدامس فـــي الجنوب الغربي مـــن مدينة طرابلس على بعد 620 كيلومتر على خط عرض 30 درجة شمالاً وخط طول 64 درجة شرقاً وترتفع عن سطح البحر حوالي 360 متر ، ويحدها جنوباً مدينة غات وشرقاً مدينة درج وغرباً الحدود الجزائرية وشمالاً الحدود التونسية الجزائرية[1] .

تبلغ مساحتها حوالي 160 هكتـــار وعدد سكانها 7750 نسمه حسب أخـــر إحصائية كانت في عام 1988 م وتقـــع المدينة وسط منطقة تربتها رملية مختلطة بالجير ولونها يميل إلى اللون الأبيض ، وتتميز ببعض المظاهر التضاريسية التي تحيط بها ومن أهمهـــا الكثبان الرملية من جهة الشمال وجهة الغرب والتي يبلـــغ ارتفاعها حوالي 100 متر .

وتتصف المدينة شأنها شأن المناطق الصحراوية بارتفاع في درجة الحرارة وقوة الرياح الجنوبية والجنوبية الغربية الجافة التي تكون محملة بالأتربة في فصل الصيف[2] .

أما من حيث معدل سقوط الأمطار فالمنطقة تتميز بقلة الأمطار مما أدى إلى قلة الأرض الخضراء ووجود بعض النباتات الصحراوية الشوكية ، وبذلك يكون النشاط الزراعي محدود ومرتكز في بعض الأودية ولا يعوّل عليه كمجال يمكن أن يساهم في تنمية المنطقة بالرغم ما تتميز به المنطقة من توفير كميات من المياه الجوفية[3] .

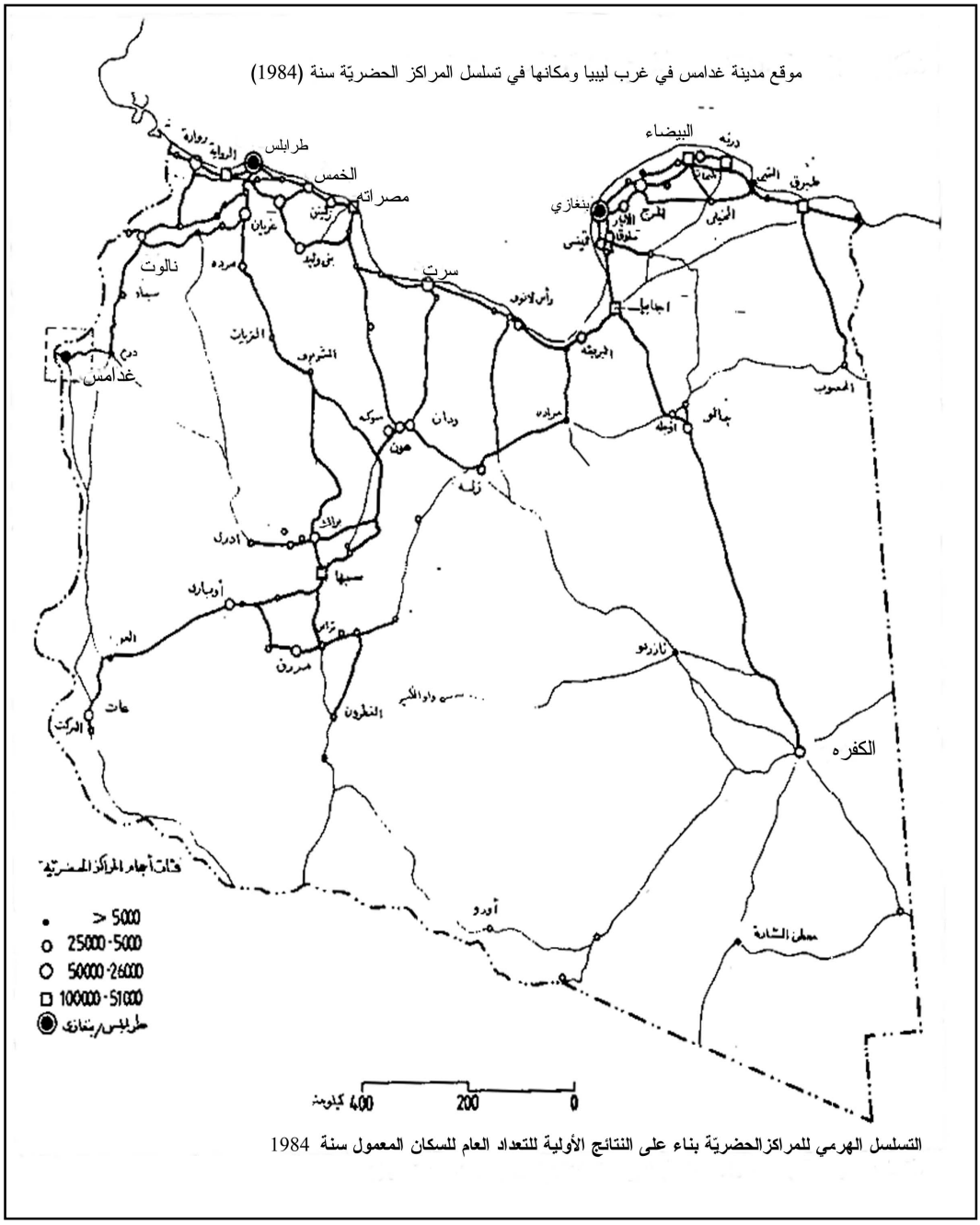
وتتميز المنطقة الزراعية في مدينة غدامس بكثرة الأنـــواع من شجر النخيل والذي يقدر بحوالى 2500 نخلة من شتى الأنواع .

---

(1) منصور محمد البابور : غدامس التحضر والقاعدة الاقتصادية ، منشورات قاريونس ، ط2 : 1995 م ـ ص 9 .

(2) مرجع سابق : محمد عبد العزيز شرف ، جغرافية ليبيا ـ ص 78 .

(3) مرجع سابق : منصور محمد البابور ـ ص 12 .



شكل رقم (2) خريطة تبين موقع مدينة غدامس بالنسبة للجماهيرية

المعالم التاريخية لمدينة غدامس

تعد مدينة غدامس أحدى مناطق الاستقرار الصحراوية والتي حظيت بأسماء وأوصاف لم تحظى بها مدينة في الصحراء فقد ذكرت باسم عروس الصحراء ولؤلؤة وزنبقة الصحراء ، وأطلق عليها قديماً اسم سيداموس (Cydamus) ثم تحول هذا الاسم على لسان العرب فأصبح الاسم غدامس كما هو عليه الآن .

شهدت هذه المنطقة عبر التاريخ عدة حضارات لا يستهان بها ، حيث كانت معاصرة للحضارة المصرية القديمة وكانت دائما عامرة بالسكان ، وقد ذكر بعض المؤرخون أنَّ سكانها في بداية العهد المسيحي كانوا من أصل مصري وأنهم كانوا قد وصلوا إليها قبل ذلك واستقر بعضهم فيها[1] .

وشهدت مدينة غدامس حضارات الجرمنت ، والتي ظهرت معالمها حوالي 2000 سنة قبل الميلاد فيما يعرف بسهل الأصنام والتي يرجع تاريخها إلى ما قبل العهد الروماني ، إذ وجد في الشمال الشرقي للمدينة آثار عليها نقوش يونانية ونقوش أخرى يحتمل أن تكون من أثار الجرامنت[2] .

ومن المتعارف عليه أن كل الحضارات تقام في المناطق التي توجد فيها المياه فهذه المنطقة توجد فيها عين الفرس ، هذه العين التي يروي السلف أن الله قد خلقها في نفس الوقت الذي أوجد فيه البحر القريب من مدينة طرابلس[3] .

ونضراً لموقع المدينة الجغرافي فقد ساعد ذلك في توجيه الأنظار أليها منذ العهود القديمة فهي تقع في مكان متوسط بين مركز الحضارات القديمة كما أنها لا تزال محطة رئيسية على طريق القوافل الممتدة من غات في الجنوب إلى ساحل البحر في الشمال مما أثر على سكانها في انشغالهم بمهنة التجارة ، وكان تجارها من كبار رؤوس الأموال ويتراوح عددهم ما بين 10ـ 12 تاجراً تبادلوا السلع

---

(1) ufficio politico Tripolitania (notzie sul casa di gadames) : 1913 . p . 1 .

(2) I bid., . p. 1

(3) جيمس رتشاردسن (James richardson) ترحال في الصحراء ، ترجمة الهادي مصطفـــى بولقمه ط1 منشورات جامعة قاريونس بنغازي : 1993 م ـ ص 145

التجارية مع سكان المنطقة الجنوبية في جبل تيبستي ومع الفينيقيين على الساحل شمالاً ونتيجة لهذا التبادل التجاري فقد تأكد ثبوت امتزاج بعض الدماء الزنجية مع دماء الفينيقيين الذين يعتقد بأنهم كانوا أوائل من تاجر في الرقيق ، وحدث أيضاً مع الجرامنت فقد أثر ذلك الاختلاط على السلالات وكان واضحاً ، فقد وصلوا في النهاية إلى أن تحولوا إلى شعب سوداني رغم انتمائهم العرقي إلى أسلافهم البربر الذين كانوا في صراع يكاد يكون مستمراً مع الحكم الروماني ، وكثيراً ما تدخَّل الجرامنت لنصرتهم ضد الرومان الدخلاء على المنطقة ، و لعب الجرامنت في تاريخ الصحراء الكبرى الدور الذي لعبه الفينيقيون في تاريخ البحر المتوسط فكان لهم الفضل في تمدن الشعــوب الإفريقية الموجودة إلى الجنوب منهم عن طريق إدخال علوم ومعارف وصناعات العالم المتحضر[1] .

عندما رأى الرومان الذين كانوا في شمال القارة الإفريقية أنَّ في ازدهار جرمه خطراً عليهم فحاربوها وقد بدأت الحرب سنة 19 قبل الميلاد واستطاع الجرامنت أن يقاوموا الحرب لمدة قرن من الزمان ، واستمر العداء بين كل من الرومان والجرامنت مدة طويلة حتى تم استيلاء القوات الرومانية على منطقة غدامس[2] .

وقد ترك الرومان مثلهم مثل كل الحضارات القديمة بعض الآثار المتناثرة التي لم يبقى منها سوى بعض الأعمدة التي لازالت موجودة بمسجدي المديــنة الكبيرين حاليا[3] .

ومما تجدر الإشارة إليه أن كل الحضارات القديمة قد اعتمدت على التجارة وفي مدينة غدامس بالذات على تجارة القوافل وذلك لنقل شتى أنواع البضائع من سلع وعبيد بين الشمال والجنوب ولم تتوقف التجارة عند هذا الحد ، بل نقلت شتى أنواع المعرفة الثقافية من وإلى غدامس .

---

(1) محمد سليمان أيوب : جرمة من تاريخ الحضارة الليبية ، الجامعة الليبية : 1986 م ـ ص 190 .

(2) المرجع السابق ـ ص 136 ـ137 .

(3) محمد الهادي بولقمــه ، محمــد عزيز : (ترجمة) تجار الذهب وسكان المغرب العبي الكبير ، منشورات جامعة قاريونس 1988 م ـ ص 33 .

عرف عن أهل غدامس مهارتهم في فن التجارة ، ونضراً لوقوع المنطقة وسط الصحراء فقد كانت حلقة وصل وتنظيم للقوافل والأشراف عليها وتوجيهها بين طرابلس وتونس والسودان ومصر ، واستمر هذا الحال إلى أن بدأ التدخل الأوربي فتغيرت الطرق التجارية صوب المحيط بسبب قلة النفقات وتحول تجار غدامس إلى مجرد وسطاء بين التجار اليهود في طرابلس وبين تأمين وصول بعض مفردات التجارة من وراء حدود الصحراء جنوباً أو إيصال تلك التي يحتكر اليهود استيرادها من الموانى الأوربية[1] .

ومما تجدر الإشارة إليه أن مدينة غدامس كغيرها من المناطق التي تعرضت للفتح الإسلامي سنة 42 هجري على يد عقبة بن نافع وحل الدين الإسلامي محل الدين المسيحي رغم قوة ومناعة من كانوا يدعون إلى المسيحية ، فقد انتشر الدين الإسلامي انتشارا واسعاً في هذه المنطقة وأصبح سكانها مسلمين على طريقة مذهب الإمام مالك[2] .

(1) محمد عبد الكريم الوافي : الحوليات الليبية ، الكتاب الثاني طرابلس ، بيروت : دار لبنان 1973 م ـ ص 490 ـ 491 .

(2) مرجع سابق : الطاهر الزاوي ، تاريخ الفتح العربي في ليبيا ـ ص 106 ـ 107 .

أصل سكان مدينة غدامس

(إن أول من سكنها بن سام وأول من استوطنها ابن مأني وابن مازيغ وأصلهما من فزراه القبيلة العربية المعروفة وتناسلا ثم انقرض بنو مازيغ وعصبهم بنو مأني وتفرع بنو مأني إلى ثلاث فروع فرع خلف بني ذرار وفرع خلف بني فضل وفرع خلف ورنوغن ووورنوغن خلف واجليدن ، وواجليدن خلف وليد ووازيت)[1] .

انحدر السكان الأوائل في مدينة غدامس من أب وأحد وهو ماني إلى ثلاث فروع متمثلة في ذرار وفضالة وواجليدن كل هذه الفروع من أصل عربي من عرب بني فزارة ، وهي قبيلة عربية معروفة من العرب القدامى التي هاجرت قبل الإسلام إلى شمال أفريقيا مثلهم مثل العرب الذين قدموا من الجزيرة العربية ، ثم أعقبتها هجرات أخرى بعد الإسلام والتي نتج عنها قبيلة أولاد الليل الذين قدموا إلى غدامس من سناون[2] .

يمثل سكـــان غدامس في جملتهم مجموعـــة من البربر ولكنهم ليسوا من الطوارق فهم يختلفون عنهم في الأصل واللغة وفي أسلوب المعيشة ، فبينما يغلب على الطوارق أسلوب البداوة فإن سكان غدامس زرَّاع مستقرون ولهم أيضاً نشاطاً كبير في التجارة ، ويمكن تقسيم السكان إلى ثلاث مجموعات :

أ- **السكان الأصليين** : وهم مكونون من قبيلتين كبيرتين تعيش كل منهما في حي خاص بها هما بني وليد ، وبني وازيت .

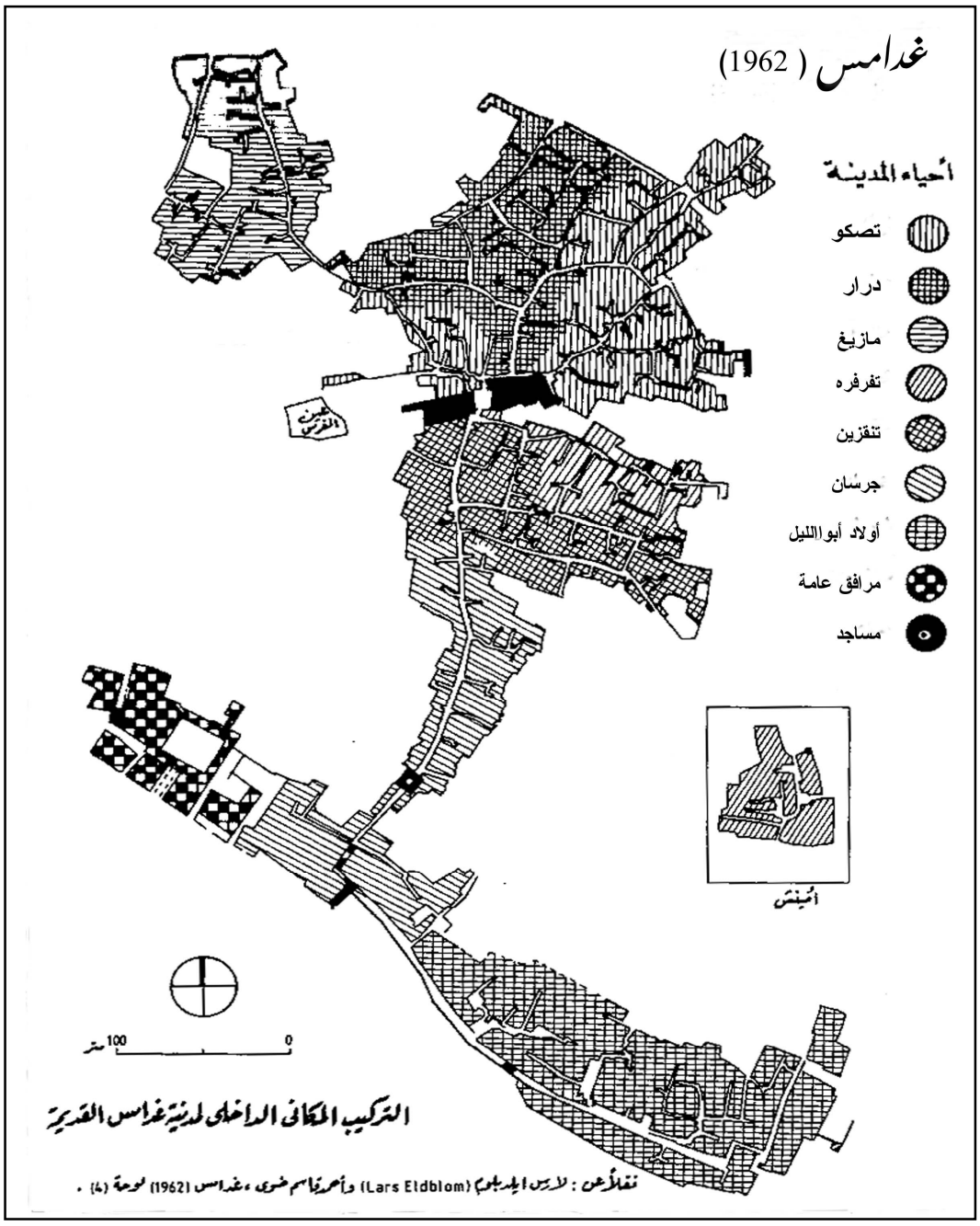
ب- **أولاد الليـــل** : وهـــم عرب وصلوا إلى غدامس من مديـــنة سناون كما سبق ذكره .

ج- **العطـــــارة** : وهم زنوج انحدروا من نسل الرقيق ونشأ بعضهم الآخر نتيجة لتزاوج الغدامسيين أو العرب بنساء زنجيات ، ومن الملاحظ أن الرجال في غدامس يتكلمون عادة أكثر من لغة واحدة مثل اللغة العربية مع العرب ولغة التيميحاق مع الطوارق ، ولغة الهوسا مع العبيد وفضلا عن ذلك يتحدثون بلغتهم

---

(1) بشر قاسم يوشع غدامس ملامح وصور طرابلس ، بيروت ، دار لبنان : 1973 م ـ ص 16 .

(2) أحمد صدقي الدجاني : ليبيا قبل الاحتلال الإيطالي المطبعة الفنية الحديثة : 1971 م ـ ص 220 .



شكل رقم (3) خريطة تبين التركيب السكاني لمدينة غدامس القديمة

البربرية الخاصة بهم ، أما النساء في السابق لا يتكلمون إلا باللغة البربرية وذلك لعدم اختلاطهن بالأغراب[1] .

ويعد الطوارق جزء من القبائل التي تسكن المدينة ، ويسكنون بشارع الظهرة واختلف المؤرخون في أصلهم واستناداً إلى أبن خلدون فإنهم من البربر وأن الفاتحين العرب هم الذين أطلقوا عليهم هذا الاسم ، ويتكلم الطوارق اللغة البربرية (التيفيناغ) ويوجد تشابه بين اللغة التارقية واللغة الفينيقية من حيث الأبجدية وأن الحروف السمارية والتيفيناغية تنحدر من دون شك من الأبجدية العربية والكتابة السامية القديمة[2] ، وما يميز الطوارق عن غيرهم من سائر الأمم لباسهم الملثَّم.

وتتفـــرع كل عشيرة في مدينـــة غدامس إلى عدد من القبـــائل تتوزع على مجموعة من الأحياء والشوارع السكنية منها محلة وليد ، ومحلة وازيت وكل منها ينقسم إلى شوارع .

أ ـ **محلة وليد** : وتنقسم إلى ثلاثة شوارع : ـــ

1ـ **شارع بني ذرار** : اعتماداً على ما ذكره أ. دس . موتولنسكي وأشار إليه بشير قاسم يوشع أن الشوارع ذرار ، تصكو ، تنقزين وتفرفره يرجع نسبهم جميعا إلى بني ماني الفزاريين ، وأن بني ذرار هم من عرب اليمن وجدهم يونس أبن طلحة[3] وأنَّ منازلهم تقع شمال مدينة غدامس ، ومنهم رجال اشتهروا بالعلم والإصلاح ومن بينهم الشيخ محمد يونس الذراري ، ويسكن هذا الشارع بنو يوشع وبني هارون وبنو عبد الحميد وبني ذرار .

2ـ **شارع تصكو** : وهم أيضاً ينحدرون من أصل عربي ومساكنهم تقع شمال المدينة وهذا الحي يعتبر من أكبر الأحياء في المنطقة والدعامة الاقتصادية الأولي فيها قديما وحديثا .

3ـ **شارع مازيغ** : يقع غرب غدامس ويتميز عن باقي الأحياء الأخرى بأنه غير ملاصق لأي حي أخر ، ويوجد بهذا الشارع ميدان تتوسطه شجرة توت كبيرة وبه

---

(1) مرجع سابق : عبد العزيز شرف ، جغرافية ليبيا ـ ص 264 ـ 266 .

(2) مرجع سابق : بشير قاسم يوشع ، غدامس ملامح وصور ـ ص 60 : 80 .

(3) المرجع السابق ـ ص81 .

تقام الأفراح والأعراس ، وتسكنه مجموعة من العائلات تنتمي إلى أصل وأحد من لبنان والكويت[1] .

ب- **محلة وازيت** : وتنقسم إلى أربع شوارع : ــ

1- **شارع تنقزين** : سكانه يرجع نسبهم إلى بني ماني الفزاريين الذين هم من أصل عربي كما أشرت سابقاً ، وتفرعوا إلى عائلات منهم فضالة ، مالك النظيف البوصيري وهناك عدة عائلات أخرى سكنت هذا الشارع ، وولد بهذا الحي العديد من مشاهير العلم والأدب مثل عبد الرحمن البوصيري ، أحمد مالك .

2- **شارع تفرفره** : يقع جنوب غدامس وملاصق لشارع تنقزين الذي هو الآخر ملاصق لحي جرسان فأصبحوا يكوِّنون وحدة متراصة كأنهم شارع واحد ويوجد بهذا الحي شخصيات كبيرة لها دور في العلم والدين نذكر منهم الشيخ عز الدين وقد نزلت عائلات أخري وفدت من درج ودرنه .

3- **شارع جرسان** : يطلق على هذا الشارع حي العلم والبركة وذلك لخروج مجموعة من العلماء والأولياء الصالحين منهم الفقيه عبد الله أبو بكر الشريف الذي له مؤلفات في الفقه والتفسير .

4- **شارع أولاد الليل** : ويتكون من عائلات سكنت هذا الحي الذين و فدوا من سناون إلى غدامس من زمن قديم وبنوا منازلهم بالجنوب الشرقي ، وهم يتكلمون اللغة العربية الدارجة وأنَّ مساكنهم تخالف المعمار الذي بنيت به مدينة غدامس وقد ذكرهم احمد صدقي الدجاني واعتبرهم من العرب المحدثين[2] .

---

(1) مرجع سابق : بشير قاسم يوشع ، غدامس ملامح وصور ـ ص 81 .

(2) المرجع السابق ـ ص 75 ـ 76 .

ý ˘§£∞ ∫ ®§£

الأغنية الشعبية والأغنية الشعبية الليبية

الأغنية الشعبية

لكي يتناول الباحث موضوع الأغنية الشعبية يقتضي الأمر تسليط الضوء على نشأة الأغنية الشعبية بالرغم من تعدد الآراء حول هذا الموضوع ولاشك أن محاولات الباحثين معرفة نشأة الأغنية الشعبية وهو أمر تجاوزه البحث المعاصر ولكن من الثابت أن الأغنية الشعبية لم تكن من المواضيع الهامة التي تلفت أنظار الباحثين في القرون الماضية لارتباطها بالطبقات البسيطة من الشعب ولم ينضر إليها من حيث أهميتها ووظيفتها الثقافية والاجتماعية وما تقوم به من دور فعَّال في المجتمعات .

ولظروف قد تكون اقتصادية أو سياسية بدأ الاهتمام بالأغنية الشعبية وأخذ الباحثون وعلماء الفولكلور يتخيلون ويتصورون نشأتها فتعددت آراؤهم حيث يرى بعضهم أن الأغنية الشعبية نشأة جماعية أو مجهولة المؤلف ، أو أنها شاعت منذ زمن بعيد بين الناس ، وبعضهم الآخر يرى أن نقطة البداية للأغنية الشعبية كانت مصحوبة بالأصوات البشرية و لكن لم يحدد التاريخ والنشأة .

كان للأوربيين السبق الأول في الاهتمام بالأغاني الشعبية وجمعها ودراستها وتحليلها إذ ظهرت في منتصف القرن الثامن محاولات عدة في هذا الشأن وأدى ذلك إلى ظهـــور كثير من الدراسات والبحوث العلمية حتـــى كان القرن العشرين حافلا بازدهـــار العلماء والرواد الذين أرسوا دعائـــم علـــم الفولكلور ومن هذه المحاولات نذكر الأتي :

1ـ إلياس لونرت (Elias Lonnrot) : ويعد إلياس أب الفولكلور الفلندي وله الفضل في تجميع شتات الأغاني الشعبية ، وكوَّن من هذه الأجزاء المتناثرة والممزَّقة الملحمة القومية الفلندية الشهيرة الكاليفالا (kalevala) والتي صدرت لأول مرة عام 1835 م وأطلق عليها في التاريخ مرحلة اكتشاف الذات الوطنية وموجة التأثير الأجنبي التي عانت منه فلندا طوال تاريخها حتى العشرينات من هذا القـــرن[1] .

---

(1) احمد على مرسى : مقدمة في الفولكلور ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة : 1995 م ـ ص 32 ـ 33 .

2ـ كارل كرون (kaarle krohn) : وهو أيضاً من أعلام الدراسات الفلندية الذي أصدر الجزء الأول من موسوعة الحكـــايات الشعبية وذلك عام 1883 م ، ثم أصدر الجزء الثاني royal tales وذلك عام 1886 م ويعد هذا العمل من الأعمال العلمية ، لأنه اعتمد على المادة التي أخذت من الجمهور مباشرة دون إي تعديل أو إضافـــة وبذلك أرسى أسس العمـــل الميداني العلـــمي في ميـــدان الدراسات الفولكلورية[1] .

3ـ أنتي ارني (Antti arni) :الذي قام بإكمال جهود كرون حيث كان معاصراً له فقد عمل على تصنيف الحكـــايات الشعبية المعروفة في التراث الأوربي وتوج دراسته في كتابه فهرس أنماط الحكايات الشعبية وقام بنشره لأول مرة باللغة الفلندية عام 1910 م[2] .

4ـ مبادرة الشاعر الألماني (Herdd) : في كتابه المعروف أصوات الشعوب في أغانيها وهي أحدى المحاولات الهامة التي تعكس صورة العب الألماني ونادى في الجزء الثاني من الكتاب بالحياة لتلك الأغاني[3] .

أما في الوطن العربي وخاصة في مصر، فقد حضر العلماء والمستشرقون منذ حوالي النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى أوائل القرن العشرين وقاموا بجمع جوانب عدة من التراث الشعبي وخاصة الأغاني الشعبية ، وكانت الجهود التي بذلت من جانبهم أثرها البالغ في تنبيه الباحثين العرب لخطورة الموقف والعمل على جمع ودراسة تراثنا الشعبي حتى لا نفاجئ بأن غيرنا يقوم بجمعه ودراسته وربما ينسبه لنفسه أو يقوم بتشويه صورته[4] ونظراً لأهمية الموضوع فقد عقد مؤتمراً للموسيقي العربية هو الأول من نوعه في القاهرة عام 1932 م وكان موضوع المؤتمر البحث في مشكلات الموسيقى العربية وحلها وكان الباحثون مجموعة من العلماء والموسيقيين العرب والأجانب ، وكان هذا المؤتمر غنياً بنتائجه إلى درجة أنه لا يزال حتى الآن بعد نصف قرن أهم مرجع

---

(1) مرجع سابق : احمد على مرسي ، مقدمة في الفولكلور ـ ص 34 .

(2) المرجع السابق ـ ص 34 : 35 .

(3) عبد الأمير جعفر : الأغنية الفولكلورية في العراق ، مطبعة العبايجي ، بغداد : 1975 م ـ ص 9 .

(4) أحمد على مرسي : دراسة الأغنية الشعبية ، بغداد ، 1979 م مجلة التراث الشعبي ، العدد (16) ـ ص 233 .

علمي عصري يعود إليه الموسيقيون العرب كلما توقفوا أمام مشكلة ، وقد أعطى عناية خاصة للتراث وذلك بتسجيل عدد كبير من الأغاني والألحان الشعبية العربية وقد شارك في هذا المؤتمر العالـــم الموسيقي بلا بارتوك (Bella bartok) الذي استخدم الألحان الشعبية في أعماله الموسيقية الحديثة[1] .

ويرى الباحث ضرورة إلقاء الضوء على بعض جهود المستشرقين التي بذلت والنواة الأولى لمثل هذه الدراسات .

1ـ هنري جورج فارمر : قدم لمؤتمر الموسيقي العربية دراسة عنوانها (تاريخ مختصر للسلم الموسيقي العربي) مؤكداً فيها أن الموسيقى العربية والفارسية ترجعان في أصلهما إلى أصل سامي قديم له أثر عظيم في الموسيقى اليونانية[2] .

2ـ روبرت لاخمان (robert lachmann) قام بمجهود كبير في رحلته إلى جهات مختلفة من مصر لدراسة الأغاني الشعبية المصرية وآلاتها الموسيقية[3] .

3ـ الباحثة الانجليزية بلاكمان : واختصت في دراستها منطقة الصعيد فكانت الدراسة دقيقة وركزت فيها على عادات وتقاليد مجتمع الفلاحين بالصعيد ومواكبة للأغاني الشعبية .

ومن خلال ما تقدم ذكره باختصار عن نشأة الأغنية الشعبية فإن كثيراً من الجهود التي لا تزال تبذل للاهتمام بالأغنية الشعبية لم يتطرق لها الباحث ولعل ما ذكر منها هو إشارة سريعة إلى بعضها .

---

(1) فكتور سحَّاب : مؤتمر الموسيقى العربية الأول ، ط 1 (لبنان) ، لشركة العامة للكتاب ، القاهرة : 1932 م ـ ص 208 : 220 .

(2) المرجع السابق ـ ص 60 .

(3) إبراهيم زكي خورشيد : الأغنية الشعبية والمسرح العالمي ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة :1985 م ـ ص 33 .

تعريف الأغنية الشعبية

لاشك في وجود جدل كثير حول أراء المتخصصين والباحثين حول تعريف الأغنية الشعبية ولكل منهم وجهة نظر فيما يتعلق بالتعريف لها من حيث نسبتها إلى الشعب والشعبية ، وما إلى ذلك من المشاكل التي وردت بالتفصيل في كتب التراث الشعبي ، وتتوالى عدة تعاريف لمصطلح الأغنية الشعبية حيث تناول كل منها جانب معين أو عدة جوانب .

وقبل الحديث عن ذكـــر مختلف التعاريف والتي نحن بصددها لابـــد من ملاحظة الفرق بين الأغاني الشعبية بمعناها العام الشائع ، والأغاني بمعناها الخاص وهو المعنى المقصود به استخدام لفظة شعبية صفة لها إي انتمائها للشعب وهي التي توصف بأنها فولكلورية مرتبطة بالتراث الشعبي ، والتي تندرج تحت مصطلح المأثورات الشعبية ، فالفرق بينهما هو الفرق بين ما هو متوارث وشائع لا يعرف صاحبـــه وبين ما هو مألوف في فترة زمنيـــة ومعروف صاحبه أو صانعه[1] .

وتوجد ثلاثة أنواع من الأغاني يمكن التمييز بينها لما يطلـــق علـــيها صفة الشعبية طبقاً لآراء الدارسين .

النوع الأول :

أغاني ذات صبغة شعبية مؤلَّفة وملحَّنة حديثاً بواسطة فنانين محترفين يؤديها مطربون ومطربات يرتبط اللحن بأسمائهم عبر وسائل الأعلام ، وقد يكون هذا النـــوع محبوب من الناس وينتشر لفترة زمنية محدودة طالت أو قصرت لذلك نجد أنه من النادر أن تصمد هذه الأغنية أمام سيل الإبداع المتجدد ، ولهذا لا تعتبر من الناحية العلمية أغنية شعبية حقيقية أو فولكلورية .

النوع الثاني :

الأغاني التي يؤديها مغني شعبي محترف نابع من البيئة الشعبية معتمد على موهبته وإمكانياته الصوتية والقدرة على الارتجـــال والتلوين مثل الموَّال والقصة

---

(1) صفوت كمال : مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي ، (ط3) وزارة الأعلام الكويتي : 1986 م ـ ص 126 .

والملحمة والطقطوقة ، وهذه الألوان من الأغانـــي في الحقيقة لا يكمن اعتبارها كلها تراثاً شعبياً موروثاً سوى في الشكـــل أو الإطار لكـــل نوع ، وإذا كانت نصوصها مؤلفة خصيصاً للمؤدي فيعتبر لوناً شعبيا فقط[1] .

النوع الثالث :

الأغاني الشعبية المتوارثة التي انتقلت شفـــاهه عبر الذاكرة الشعبية والتي لا ترتبط بمؤد معين ، بل يؤديها كل أفراد المجتمع على مدى سنين والكل ساهم فيها بكلمة أو جملة أو تعديل أو استحداث جديد يواكب الحالـــة أو المناسبة التي يراد بها التعبير عنها أو ربما على لحن جديد على نفس النص وبذلك يتشعب اللحن الواحد إلى عدة ألحان وأشكال جديدة وهذه من خصائص ومميزات الأغنية التراثية[2] .

وتعد الأغنية الشعبية فناً هاماً بارزاً ورئيسي من بين فنون الكلمة المنطوقة في الإبداع الشعبي ، وترجع الأهمية إلى أن هذه الأغاني هي التي تساير دورة حياة الإنسان من الميلاد وحتى الوفاة .

فالأغاني الشعبية ترتبط بمراحل عمر الإنسان ، فهنـــاك أغاني الأطفـــال وأغاني العمل مثل الزراعة والصيد والبناء ، وأغاني مرتبطة بالجانب الديني مثل المدائح النبوية ، كما أن للشعائر والطقوس والمناسبات الاجتماعية أغاني خاصة مثل أغاني الخطبة والزواج[3] .

وتحديداً للفترة التي دخل فيها مصطلح الأغنية الشعبية إلى اللغة العربية يذكر بأن مصطلح الأغنية الشعبية أحد المصطلحات التي دخلت إلى اللغة العربية كترجمة للمصطلحين الألماني(volkied) والانجليزي (folk Song) بعد أن استقر مفهومها لدى الدارسين الأوربيين منذ أن وضع هردر (herder) في كتابه المعروف المكون من جزأين أصوات الشعب من أغانيها(stimen derin Liedern)

---

(1) فتحي الصنفاوي : حول مفهوم الأغنية الشعبية ، المجلة الموسيقية العدد (36) القاهرة : 1967 م ـ ص 8 ـ 21 .

(2) المرجع السابق ـ ص 31 .

(3) عبد الحميد يونس : دفاع عن الفولكلور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة : 1973 م ـ ص 15 .

الذي جمع فيه أغاني شعبية ألمانية حرص على أن تعكس صورة الشعب الألماني وفقاً لمفاهيم ذلك العصر عام (1778 ـ 1779) م[1] .

فلقد دار نقاش طويل منذ أن صيغ المصطلح حول تعريف(الأغنية الشعبية) وأصلها وطبيعتها ، وتحديد منتجها وشخصية متلقيها ، ويحمل كل يوم جديد حول هذا الموضوع تبعاً للتطور الذي يحدث للمجتمعات الإنسانية والظروف الحضارية التي يمر بها المجتمع ، فقد كانت النظرة السائدة بين الكتَّاب الجرمان الأوائل في المرحلة الرومانسية أن الأغنية الشعبية نوع من الإنتاج الفني العفوي الذي تنتجه الجماعات الشعبية وهو ما عبر عنه فيلهم جريم قائلاً (أن الأغنية الشعبية تؤلف نفسها) وأن (الشعر الشعبي يصنع نفسه) وقد تمسكا الأخوين جريم بهذه النظرية[2] فظهرت مدرستان ألمانيتان متعارضتان .

المدرسة الأولى : ترى أن الشعب هو المنتج الحقيقي لأغانيه ولا يمكن اعتبار تلك الأغاني شعبية ما لم توجد في وجدان الشعب وتصدر عنه مباشرة وهذا ما تعنيه المدرسة بنظرية الإنتاج production theory .

المدرسة الثانية : وهي مخالفة للرأي السابق وتنفي عن الشعب مقدرته للخلق والإبداع ويقتصر دوره على تبني مؤلفات موجودة فعلاً ولكنه يحورها عن طريق التغيير و التطوير وهذا ما تقصده تلك المدرسة بنظرية الاستقبال receptio theory وإذا ما أخذ برأي إحدى المدرستين يكون الابتعاد عن الصواب ونكون قد وضعنا فاصلاً أو حاجزاً مصطنعاً بين وجدان الجماعة وإبداعها الفني وهما في الأصل وحدة لا تنقسم .

ويمكن الإشارة إلى أن الأغنية الشعبية لا تنسب إلى مؤلف بعينه وأن صفة الشعبية تسقط عن الأغنية الشعبية طالما نسبت إلى مؤلف معروف وهو ما أكده كثيراً من دارسي الأغنية الشعبية ، والبعض الأخر يرى أن الجهل بالمؤلف عامل أساسي وجوهري في الأغنية الشعبية ، ويرى البعض الأخر أن ذلك غير ضروري وإنما هو أمر عارض نتيجة لظروف خاصة ومراحل معينة مرت بها

---

(1) مرجع سابق : أحمد على مرسي ، الأغنية الشعبية ـ ص 28 .

(2) مرجع سابق : أحمد على مرسي ، الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها ـ ص 25 ـ 26 .

المجتمعات الإنسانية خلال فترة تطورها الطبيعي وما كان صحيحاً في تلك الظروف يجب إعادة النظر في مدى صحته الآن ، وإذا أردنا في الحقيقة أن نضع تعريف للأغنية الشعبية يميزها عن غيرها من الأغاني الشائعة[1] فلابد أن نضع في الاعتبار ما يلي .

أولاً : أن الأغنية الشعبية يجب أن تكون شائعة وهي كذلك بالفعل ، ولكننا يجب أن نحترس هنا بأنه ليست كل أغنية شائعة يجب أن تكون بالضرورة شعبية.

ثانيا : انتقال الأغنية الشعبية عن طريق الرواية الشفهية قد أوجدت عدة نصوص للأغنية ذاتها في إطار المجتمع الواحد ومن ثم فهي تتميز بأن لها أكثر من شكل وأنها واسعة الانتشار واللحن يدخل كعامل لتذليل كثير من العقبات وإزالة الكثير من الحواجز التي تصادف الأغنية الشعبية أثناء انتشارها .

ثالثاً : الأغنية الشعبية تتسم بالمرونة مما يساعد على أن تظل محفورة في ذاكرة كل الناس وتكون قابلة للتعديل باستمرار لموجهة الأنماط الجديدة في الحياة.

رابعاً : الأغنيـــة الشعبية تكون أكثر محافظة على الأسلوب الموسيقي الذي تستخدمه بالقياس إلى غيرها من الأغاني .

خامساً : أسماء مؤلفي الأغاني الشعبية مجهولة تماما عند المغنين المحترفين منهم الذين يكتب لهم مؤلفون معروفون بالنسبة إليهم أغاني ومواويل خاصة بهم .

سادساً : على الرغم من الانتقال ألشفاهي والجهل بالمؤلف اللذان تتصف بهما الأغنية الشعبية عامة إلا أنه لا يمكن الجزم من وجود مؤلف معين أو نص مدون لبعض الأغاني الشعبية .

سابعاً : يمكن إضفاء صفة الشعبية على الأغاني التي أبدعها فرد من الأفراد ثم ذابت في التراث الشعبي الشفهي للمجتمع فقد دلت الدراسات الحديثة على أن دور الجماعة ليس إبداع الأغنية بقدر ما هو إعادة لهذا الإبداع فالشعب لا يستطيع على الإطلاق أن يخلق شيئاً ، وإنما يأتي الخلق والإبداع من شخص فرد ثم يتبنى الشعب إبداعه ويكون قابل للتغيير أو التعديل ومن ثم ينسب إلى الشعب وينسى

---

(1) مرجع سابق : احمد على مرسي ، الأغنية الشعبية ـ ص 12 ـ 14 .

المؤلف أو المبدع الأصلي وهذه الملاحظات توضح الإطار العام للمشاكل التي تثار حول الأغنية الشعبية[1] .

ويرى الباحث وجود أنماط أخرى من الأغاني تختلط بالأغاني الشعبية التراثية وذلك بتأثير مجموعة من الدوافع والعوامل ، وإن اختلطت وتنوعت الأسماء والمصطلحات ، وتعددت أراء الباحثين في تعريفهم للأغنية الشعبية ورسم حدودها ولا تزال هذه التعريفات تعدل يوماً بعد يوم وذلك حسب أنماط الحياة وظهور أشكال جديدة من التغيير ، فمنهم من يرى أن الأغنية الشعبية هي الانبثاق الفني الجماعي الذي يرتكز فيه الإحساس الموسيقي الخاص وتشترك فيه جميع الشعوب مهما اختلفت درجة حضارتها[2] .

ويرى الباحث كذلك أن معظم تعريفات الباحثين للأغنية الشعبية يشتمل على الخصائص التي تميزها وتحدد مضمونها وشكلها ، ومجمل هذه الخصائص تتمثل في الآتي :

أنها بسيطة اللحن والكلمات وهذا بالطبع يسهّل تداولها بين الناس .

اعتماداً على التكرار ؛ وذلك لتحقيق قدر ممكن من التماسك الفني سواء تكرار اللحن أو الأجزاء من النص أو الشعر .

ليست ذاتية فهي تعبر عن الجماعة وليس عن الفرد .

سريعة الانتشار وصادقة إلى حد كبير ، تعتمد على السماع الذي يعد أفضل معيار لتحديدها .

مرتبطة بوظائف متعددة ، ولها قيمة تاريخية ، ومجهولة النشأة وموسيقاها غير مدونة .

قادرة على تخطّي الحواجز اللغوية والجغرافية ؛ لأنَّها تعبر عن نفسية الشعوب لما فيها من عموميات .

ويرى الباحث أن يعرِّف الأغنية الشعبية بتعريف مختصر فهي : عبارة عن كلمات مقفَّاة تندرج تحت مصطلح الشعر الشعبي ، أو الزجل حيث لا تنطبق على

---

(1) مرجع سابق : أحمد على مرسي الأغنية الشعبية ـ ص 13 ـ 14 .

(2) سمْحة الخولي : الشعبية والقومية في الموسيقى والآداب ، دار المعارف القاهرة : 1956 م ـ ص 62 .

معظمها تفاعيل البحور الشعرية المعروفة ، وكلماتها تغنى بألحان وإيقاعات سهلة الأداء بسيطة التراكيب والميزان .

ومن خلال الدراسة التي قام بها الباحثون لتعريف الأغنية الشعبية فقد أجمعوا على ثلاثة مقومات أساسية وهي :

1ـ الجهل بالمؤلف : يرى البعض أن الجهل بالمؤلف من أهم مقومات الأغنية الشعبية فهي أغنية مجهولة المؤلف وأن العلم به ليس شرطا جازماً في شعبية الأغنية فهناك الكثير من الأغاني التي آلفها ولحنها أفراد ، وهؤلاء الأفراد تذوب شخصيتهم في وجدلن المجتمع أو الشعب .

2ـ العراقـــة : تعتبر الأغنية الشعبية من نتاج أجيال متعاقبة من الناس ولكن مع مرور الزمن أصبحت العراقة تخالف التطور حيث أن الأغاني الشعبية حية فعَّالة في البيئة والمجتمع ، وتخضع للتغيير والتعديل ، وتتأثر بتطور البيئة نفسها .

3ـ اللهجة العامية : أثبتت الدراسات العلمية أن كلمات الأغاني الشعبية منها ما هو فصيح ، ومنها ما هو عامي ، إذ يلاحظ ذلك في القصائد الخاصة بالمناسبات الدينية وعلى سبيل المثال المدائح النبوية .

ويشير الباحث إلى وجـــود رأي يكاد يشمل معظـــم أراء الباحثين ، وهو أن للأغنية الشعبية كفاءات وصفات متعددة ، فهي ليست مجرد شيء قديم له قيمة تاريخية أو شائعة أو صادقة ، أو تراث منقول مشفاهه ، أو أنَّها من الحياة التقليدية أو أنَّها من صنع الأجداد أو أصيلة ، أو حتى طبيعية وشعبية بل مع كل هذا وذاك فهي امتداد حي لخصائص الشعب بما هو حقيقي وصادق[1] .

---

(1) مرجع سابق : عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفولكلور ـ ص 104 ـ 106 .

الأغنية الشعبية الليبية

للأغاني الشعبية أهمية كبيرة لـــدى شعوب العالـــم وخاصة الشعوب ذات الحضارات القديمة التي تمتلك من التراث ما تفخر به لما لها من إسهامات سواء في إبداعاتها أو تطورها أو الحفاظ عليها ، والدول العربية لها الحظ الأكبر في هذا المجال لما تملكه من حضارات وما تبعه من تراث عظيم مما جعل لها الصدارة في هذا المضمار .

والتراث الشعبي بشكل عام لون من ألوان التعبير الفني الذي يعبر به المجتمع عن أحاسيسه وأفكاره وآماله ومعتقداته ، فهو يعبر عن تلك الصلة التي تشد حلقات الزمن الثلاثة الماضي والحاضر و المستقبل .

والغناء الشعبي بشكل خاص يعد أحد الفروع الرئيسية في عائلة المأثورات الشعبية ، فهو نتاج تزاوج النص الشعري مع اللحن الموسيقي اللذان ينبعا من المجتمع الشعبي نفسه في أغلب الأحيان[1] .

الأغنية الشعبية نتاج المجتمع ككل من خلال أفراده المبدعين الذين يعبرون عنه وهي تعكس شعور الجماعة وذوقها أكثر مما تعكس شعـــور المغني وذوقه وقد تتعرض الأغنية الشعبية إلى الحذف أو الزيادة أو التبديل أو التغيير وتعكس بكلماتها مختلف أنشطة الحياة التي يمارسها الإنسان من المولد وحتى الوفاة[2] .

وقـــد تتعرض الأغنية الشعبية نتيجة لانتقالها من مكان نشأتها إلى مكان آخر لبعض التغيرات في النص والوزن واللحن ، كما تتعرض لبعض المؤثـــرات الفنية الخارجية وذلك نتيجة لاحتكاكها بتراث الشعوب المجاورة .

والأغنية الشعبية في ليبيا مثلها مثل أي أغنية في أي مجتمع آخر فهي تساير دورة حياة الإنسان وتصاحب أغلب نشاطات الفـــرد منذ ولادته إلى وفاتـــه ، فهي ضرورة حياتية يمارسها الإنسان منذ الطفولة وذلك أثناء اللعب والمرح ، وفي أوقات السمر، وفي ساعات الفرح والحزن ، وهي ترافق العمل وتنظم وحداته الحركية ، وتعد مصدراً للترفيه أثناء العمل وفي وقت الراحة .

---

(1) مرجع سابق : أحمد على مرسي ، الأغنية الشعبية ـ ص 8 .

(2) المرجع السابق ـ ص 76 .

تشكل الأغنية الشعبية في ليبيا أهمية كبيرة في حياة الناس وذلك لارتباطها بالبيئة فهي تمثل جزءاً من الحياة اليومية للإنسان الليبي حيث نجدها في كل الأنحاء من الساحل إلى الجبل إلى أعماق الصحراء والسهول الزراعية متمثلة في المناسبات الدينية والوطنية وفي حفلات الزواج والأفراح بمختلف أنواعها وفي مواقع العمل والإنتاج وفي ألعاب الأطفال .

إن فنون الموسيقى والغناء السائـــدة عبارة عن فنون تراثيـــة تناقلتها الأجيال المتعاقبة عبر العصور عن طريق النقل الشفهي والتلقين المباشر بما احتوته هذه الفنون من نصوص أدبية وألحان غنائية وأوزان وضروب إيقاعية وما استعمل فيها من الآلات الموسيقية التقليدية ، وكان ذلك أثنـــاء الحقبة الزمنية المظلمـــة التي عايشتها البلاد ولمدة قرون متتالية وآخرها الاستعمار التركي والإيطالي والإدارة العسكرية البريطانية إذ لم تكن هناك مدارس ومعاهد متخصصة لتعليم هذه الفنون بأنماطها المختلفة ، وكان التعليم أثناء الفتح الإسلامي تقليدياً متمثلاً في المساجد والكتاتيب والزوايا وتحفيظ القرآن وعلم الفقه ، فلم يعرف النظام التعليمي الحديث ويطبق إلا في أواخر القرن التاسع عشر بالتحديد ابتداءً من عام 1835 م حيث قام عدد من الولاة الأتراك الذين حكموا البلاد في أواخر العهد العثماني بافتتاح المدارس الابتدائية والثانوية الحربية المهنية في عدد من المدن الساحلية والمناهج التي كانت تدرس في تلك المدارس تنحصر في اللغات والرياضيات والتاريخ والجغرافيا بالإضافة إلى المواد الحربية في المدارس العسكرية وتعليم المهـــن اليدوية في مدرسة الفنون والصنائع التي أسسها نامق باشا وكان ذلك عـــام 1898 م[1] .

يتضح مما تقدم أن الموسيقى لم تكن تدرَّس ضمن المناهج المقررة على تلاميذ المدارس والمعاهد في ليبيا في تلك الفترة .

---

(1) فرانشيسكو كورو (Francesco Coro) : ليبيا أثناء العهد العثماني الثاني ، ط2 ، تعريب خليفه التليسي : المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس : 1984 م ـ ص 99 ـ 101 .

يرى الباحث أن تراث الغناء الشعبي في ليبيا والمتداول الآن في العديد من المناسبات داخل مناطق البلاد يمثِّل صورة من صور التراث الذي كـــان معروفاً ومتداولاً خلال الفترة التي امتدت من عام 1835 م إلى 1911 م .

ويتأثـــر الغناء الشعبي الذي هو جـــزء من التراث بالعـــديد من العـــادات والمعتقدات والتقاليد الشعبية ، والتراث المستعمل في الأفراح والأعراس في مدينة طرابلس قد لا يختلف عن ذلك التراث الذي استعمل في هذه المدينة منذ قرون من الزمان فنجد على سبيل المثال (الزمزامات) أو النساء المغنيات في ليالي الأفراح بنفس الصورة التي ذكرتهـــا المؤرخة مابل تـــود (todd mable) التي عاشت في مدينة طرابلس في العهد القره مالي[1] .

ولازال فنانـــو مرزق يؤدون التراث الغنائي مثلما وصفه كـــل من فريدرك هورنمان (horneman , F) في منتصف القرن الثامن عشر[2] ، وجون ليون في القرن التاسع عشر[3] ، ولا يزال الطوارق يؤدون نفس التراث الغنائي الراقص الذي شاهده ووصفه عبد القادر جامي في أواخر القرن التاسع عشر[4] .

ويـــود الباحث أن يشير إلى بعض المؤثرات الخارجية وما نتـــج عنهـــا في الأغنية الشعبية بصفة عامة والتي من أهمها : ــ

مؤثرات دول الجوار : ــ

تتضح هذه المؤثرات في تراث الأغنية في استعمال الآلات الموسيقية لتؤكـــد بدورها مدى عمق التفاعل والتواصل بين آلات الموسيقى الليبية وآلات الموسيقى الأفريقية فقد كانت دون منازع في مقدمة ما تبادله ممارسو الغناء ثم تناولوا الآلات بالتعـــديل والتحويل وكيفية الصنع وكيفية تركيب أجزائها وطبيعة موادها وطريقة تعديلها ونخص بالذكر بعض الآلات التي هي من أصل أفريقي مثل القمبري الرباب والدبدحة والدنقة و الشكشاكات والغيطة .

---

(1) مابل لومس تود : الناشر الفرجاني ص . ب 132 طرابلس ليبيا : 1968 م ـ ص 125 .

(2) فريدريك هورنمان : من القاهرة إلى مرزق ، نقله إلى العربية ، دار الفرجاني ـ ط1 : 1974 م ـ ص 140 .

(3) جون ليون : من طرابلس إلى فزان ، ترجمة مصطفى جوده ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـ تونس : 1976 م ـ ص 136 .

(4) عبد القادر جامي : من طرابلس الغرب إلى الصحراء الكبرى ، ترجمة محمد الاسطى ، ط1 ـ طرابلس : 1974 م ـ ص 150 158 .

ويود الباحث أن يشير إلى تلك الآلات المذكورة بشرح مبسط لكـــل منها

القمبري (العود البدائي) : ــ

تعتبر آلة القمبري من الآلات الوترية ، وهي من الآلات ذات منشأ أفريقي وتتكون مـــن صندوق مصوت صغير الحجم يصنع غالبـــاُ من حر جذع شجرة ويركب عليه رق من جلد حيوان ومركب عليه أيضا وتران أو ثلاثة مصنوعة من أمعاء الحيوان وتستعمل عصا طويلة تضاف للجسم لتقوية الزند ، وللعزف علـــى هذه الآلة يكون العفق على الأوتار باليد اليسرى لاستخراج النغمات ، واليد اليمني تقوم بالنبر على الأوتار وهذه الآلة شبيهة بالإمزاد ولم تعد تستعمل في الموسيقـــى الشعبية وذلك بسبب انقراضها ، بينما لا زالت تستعمل في المغرب حتى الوقت الحاضر وتسمى بالكمبري(*)

الرباب (العود الفارسي) : ــ

وهي من الآلات الوترية وتتكون من صندوق صغير رنان مركب عليه ذراع خشبية مشدود فوقـــه وتر واحد أو وتران ، ويعزف على الآلة بقوس مصنوع من فرع شجرة معقوف على شكل دائري مشدود عليه من حديه مجموعة من شعر ذيل الفرس ، والربابة التي استعملت في الموسيقى الشعبية الليبية عرفت باسم إمزاد .

الدبدحـــة : ــ

وهي من الآلات الرقية (المجلدات) وتتكون من قطعة مأخوذة من جذع شجرة اللوز طولها يتراوح ما بين 50 ـ 55 سم ، ويتم الحفر داخل هذا الجزء من الجذع ثم يركب عليه قطعتان من جلد الماعز ملتصقتان على إطار مشدود بالحبال حيث تكون مهمة هذه الحبال شد الرق المركب عليها قبل استعمالها في كل مـــرة ويعلق العازف الدبدحة على الكتف الأيسر بقطعة مستطيلة ليتمكن من حملها والرقص بها في العديد من المناسبات خاصة مع مجموعة الزكارة

(*) الملحق شكل (21) .

الدنقـــــة : ــ

وهي من الآلات الإيقاعية من فصيلة الآلات الرقية (المجلدات) وتتكون من نفس المكونات التي تتكون منها النوبة إلا أنها أصغر منهـــا بحوالي الثلث تقريباً بالنسبة للعمق والقطر ، وطريقة العزف عليها تضرب بالمضرب الخشبي وهي عبارة عن عصا معكوفة من الأمام ممسوكة باليد اليمنـــى وذلك لاستخراج الدُّم أمَّا أصابع اليد اليسرة فلاستخراج ألتك وتُحْمل الآلة على الكتف في حالة العزف.

الشكشكات : ــ

تعد من الآلات المصوتة بذاتها وتتكون من أربع قطـــع نحاسية أو معدنيـــة مستطيلة تنتهي أطرافها باستدارة على هيئة نصف قوس ، وتمسك كل قطعتين في يد عن طريق سير جلدي يركب داخل الآلة ويتم طرق كـــل قطعتين معا لإصدار أصواتها الرنانة ويصاحب هذه الآلة العديد من الإيقاعات .

الغيطـــــة : ــ

وهي من آلات النفخ التي تنتج أصواتها بتذبذب عمود هوائي داخل جسم الآلة ، وغالباً ما يكون مصنوع على هيئة أنابيب من الخشب أو المعدن وتختلف أنواع هذه الآلات باختلاف الطرق التي يتم بها اهتزاز عمـــود الهواء فمنها آلات ذات مبسم وأخرى ذات ريشة وتتكون آلة الغيطة من قطعتين .

أولاً : القصبة الأساسية التي تحتوي على الثقوب من الأمـــام وثقب من الخلـــف

ثانياً : قطعة صغيرة أقـــل سمكاً مـــن القصبة الأساسية ويحتوي على الريشة التي تتذبذب لإصدار الصوت .

يشير الباحث إلى ما ذكرته المؤرخة مابل تـــود (todd mabel) مدة إقامتها في مدينة طرابلس أنها شاهدت سكان الجنوب يعزفون بعض ألحانهم على بعض هذه الآلات في شتى المناسبات[1] ، وأن مجموعة الزكار المتكونة في الغالب من عازف على الزكرة وعازف أو أثنين على الدبدحة كانوا ولا يزالون

(1) مرجع سابق : مابل لومِس تود ص 125 .

يساهمون في حفلات الزواج في الساحل الواقـــع بين الخمس ومصراته ، وكذلك بعض مناطق الجبل الغربي مع ملاحظة استبدال الدنقة بدل الدبدحة .

ويعتبر فنانـــو الطوارق جيران مرزق لهم بعض التأثير في هذه الواحة فقـــد استعملوا السلـــم الخماسي المعروف والمستعمل في كثير مـــن الدول الإفريقيـــة المجاورة مثل السودان التي تتميز أغانيها عن باقي أغاني الدول العربية بهذا السلم واستطاع الطوارق أن يمزجوا أغانيهم الخاصة بالرجال بين السلم الخماسي وبين درجة السيكاه العربية حيث تبدأ الأغنية بالإيقاع البطيء في السلم الخماسي ثم تدخل درجة السيكاه العربية على هذا السلم مـــع المصاحبة بالتصفيق وهو ما يسمى في تراث الأغنية الليبية البرول ، كما استعمل الطوارق أيضاً آلة إمزاد والتي تسمى في النيجر إنزاد وهي تشبه آلة الربابة إلى جانب استعمال الغيطة والتي تسمى في قبائـــل الهوسه بنفس الاسم ، وكثـــر استعمالها في المناطق الإسلامية فـــي جنوب الصحراء ، وترتبط الغيطة في توزيعها ارتباطاً وثيقاً بانتشار الحضارة الإسلامية فأين ما وجد الإسلام وجدة الغيطة ، وتتوزع بصورة رئيسية في المناطق المحيطة بحـــوض البحر المتوسط وتدخل في أعماق القارة الإفريقية حيث وجد التأثير الإسلامي عبر بحيرة تشاد ونيجريا وإلى جزر مدغشقر وجمهوريات أسيا الوسطي وجورجينا حتى الهند والتبت والصين وجزر الملايو وأند ونسيا[1] .

المؤثرات التركية : ــ

لم يكن تأثير الموسيقى التركية على الموسيقى الشعبية الليبية بتلك الدرجة التي أثرت فيها المؤثرات الإفريقية حسبما ذكر بعض الرحالـــة والكتاب الغربيين وذلك لعدة أسباب : ــ

أ- الأتراك الذين جـــاءوا إلى البلاد منذ أن أصبحت ولاية عثمانية عام 1511 م كانت أغلبيتهم من الجنود والعسكر ، وتتمثل مهمتهم في العمل على استتباب الأمن

(1) Curt Sachs the history of Musical instruments, w. w, Norton, New York : 1940, p . 248 .

بالدرجة الأولى للوالي التركي في طرابلس ومطاردة الثائرين الخارجين عن القانون التركي .

ب- المعاملة القاسية التي عامل بها هؤلاء الولاة وجنودهم سكان البلاد ، مما جعلهم يعيشون في رعب دائم وفقر مدقع نتيجة الضرائب التي كانت تفرض عليهم وكان سكان الدواخل يقاومون الأتراك مقاومة عنيفة ، وقد أخذ الليبيون بعض الحرف عن الأتراك وخاصة سكان المـــدن الساحلية مثل التطريز والزخرفة والصناعات الجلدية والخشبية إلا أنه لا توجد صناعة للآلات الموسيقية كما هو الحال في بعض الدول العربية الأخرى[1] .

ج- الآلات الموسيقية وخاصة الشعبية منها التي استعملها الفنانون الشعبيون في كل من ليبيا وتركيا ترجع في أصولها إلى حضارات الشرق القديم ومن بعض هذه الآلات أنها استعملت قبل القرن السادس عشر أي قبل مجيء الأتراك وهذه الآلات هي : الربابة ، الغيطة ، النوبة ، الدربوكة والزكرة .

وقد ذكرت السيدة مابل تود (todd mabel) أن العديد من كبار ضباط الأتراك المعارضين للسلطان العثماني كانوا ينفون إلى الجنوب الليبي وخاصة في مرزق ليقضوا العديد من السنوات في سجنهم بقلعة مرزق آخذين معهم بعض الآلات الموسيقية وذلك لغرض التسلية[2] .

يتضح مما تقدم ذكره أن التراث الغنائي الشعبي في ليبيا لا توجد به مؤثرات واضحة من الموسيقى التركية بالرغم من طول المدة التي قضاها الأتراك في البلاد بعكس ما حدث في الدول العربية الأخـــرى مثل بلاد الشام في أسلوب الغناء وفي استعمال بعض الآلات الموسيقية التركية وانتشارها مثل آ لة الساز أو البزق واستعمال كلمة أوف ... آمان في الغناء .

ويؤد الباحث أن يشير إلى ضرورة إلقاء نظرة سريعة لأنواع وتعدد الأنماط والقوالب الغنائية في التراث الشعبي الليبي :

---

(1) مرجع سابق : جيمس رتشاردسن ، ترحال في الصحراء ، ترجمة الهادي بولقمه ص 37 .

(2) مرجع سابق : مابل لومس تود ص 169 .

1 ـ **أغاني الأطفال** : ــ

تعرف المجتمعات الشعبية على اختلافها العاب خاصة لا يلعبها إلا الأطفال في سني حياتهم ، وتتميز هذه الأغاني بأنها على درجة كبيرة من بساطة التركيب وسذاجة التعبير ، فقد نشأت أساسا لتلائم الحركات التي يقوم بها الأطفال أثناء لعبهم من جري وقفز ، ويخضع إيقاع هذه الأغاني للحركات التي يؤديها الأطفال أثناء اللعب[1]

2 ـ **أغاني الجهاد** : ــ

تعرف هذه الأغاني بالمهاجاة وهـــي تعتمد على نص من التعبير الشعبي في قالب ارتجالي شبيه بالموال في الموسيقى العربية الشرقية ، ولكنه يختلف عنه في طريقة الأداء وفي النغمات اللحنية غير المصحوبة بآلة موسيقية وتزيد من الحماس والتضحية في سبيل الوطن وذلك أثناء المعارك كما حدث في الغزو الإيطالي[2].

3 ـ **أغاني المناسبات الاجتماعية** : ــ

عملت الليبيات منذ القدم على الاحتفاظ بهذه الأغاني بصورة كبيرة ، وذلك بمشاركة جماعية تطوعية وتؤدى هذه الأغاني وظيفة الترفيه أو إظهار عادات وتقاليد اجتماعية معينة وتكون باللهجة العامية ، وتتميز ألحان وأوزان هذه النغمات بالبساطة مما جعل حفظها وترديدها من قبل جميع الحاضرين في المناسبة أمراً سهلاً ، وتختلف من مكان إلى أخر في طابعها وشكلها العام ففي مدينة غدامس ومرزق وما حوليهما يغلب على طابعها اللحني السلم الخماسي مع مصاحبة الآلات مثل إمزاد والغيطة والطبل والقانقا والبندير، وفي واحات الجنوب والوسط تعتمد ألحانها على مصاحبة الزكرة والدبدحة والطبل والدربوكة والبندير، أما في مدن الساحل فتكون الألحان مصاحبة بآلة الدربوكة والبندير والتصفيق بالأيدي في أغاني النساء والرجال وتكون مصحوبة بآلة القانون أوآلة العود ، وأما بالنسبة

---

(1) مرجع سابق : احمد على مرسي ص 85 .

(2) عبد السلام قادر بوه : أغنيات من بلادي دراسة في الأغنية الشعبية ، دار الكتب الوطنية بنغازي ، ليبيا ، ط1 : 2004 م ص 113 .

للمنطقة الشرقية الممتدة من الخليج حتى الساحل الشمالي مروراً بالجبل الأخضر وحتى واحة البطنان فتسود أغني الأفراح وتقاليد التراث الغنائي البدوي الذي يعـــود في جذوره إلى التقاليد العربية القديمة ويشمل هذا التراث المجرودة والكشك والشتاوه وهي ألوان غنائية تخص الرجال وتعتمد على الترديد الجماعي وتكون مصحوبة بالتصفيق بالأيدي ، ويصاحب رقصة الكشك رقصة فردية تسمى الحجالة وتقوم بها إحدى النساء مرتدية لباس يخفي وجهها ، وتوجد أغنية تسمى أغنية العلم وهي أغنية فردية تعتمد على غناء بيت واحد موزون يحمل في معناه ما تحمله قصيدة كاملة من الأغراض الشعرية المعروفة وتؤدى أغنية العلم بدون مصاحبة موسيقية أو إيقاع وتغلب على أغاني الأفراح في معظم المناطق المساهمة الجماعية من الرجال والنساء في إحيائها وقد تقوم بمهمة الغناء في هذه المناسبات فرق متخصصة من النساء والرجال مثل الزمزامات .

ومن أهمها الأغاني التي تقام في الأفراح أو الأعراس والتي حرس الليبيون من النساء والرجال على إحيائها والقيام بمهامها المتعددة مثل (الزمزامات) في طرابلس ، (الطائفة) في الجبل الغربي ، (الحدادة) في مرزق وفي الساحل في كل من الخمس وزليطن ومصراته (الزكار) .

4 ـ **أغاني العمل والإنتاج** : ــ

وهي أغانـــي من نوعين من الأداء الفردي والجماعي وهي مصاغة باللغة العامية الدارجة وألحانها شعبية تتميز بالبساطة والتكرار بحيث تكون سهلة الحفظ تعتمد بالدرجة الأولى على الإيقاع الذي يتمشى مع طبيعة العمل والاستمرار فيه لمدة طويلة ولا تكون مصحوبة بآلة موسيقية وإنما تعتمد على حركة اليدين والقدمين في تنظيم الإيقاع إلى جانب الأدوات المستعملة في العمل وتساعد هذه الأغاني على تحمل مشاق العمل والاستمرار فيه لمدة طويلة ومن بين الأعمال الجماعية درس الحبوب في (المندرة) بالطريقة البدائية(*) ، أغاني الرحى وغالبا ما تكون جماعية من أثنين فما فوق عند طحن الحبوب .

(*) المندرة المكان الذي تجمع فيه الحبوب ليتم درسها .

5 ـ **الأغاني العامة عند النساء** : ــ

وهي أغاني فردية تؤديها النساء أثناء العمل ، وظيفتها التسلية فهي تعين على العمل ، وترغّب فيــه وتضفي عليه البهجــة ، وهي حرة الإيقاع ومضمون نصوصها يعبر عن الشجن والعتاب والفراق والفرح تجاه الحبيب أو الزوج .

6 ـ **أغاني وقصائد المناسبات الدينية** : ــ

وهي الأغاني والقصائد التي تقال في الموالــد وفي حفلات الزواج الخاصة بالرجال ، وفي المناسبات الدينية المختلفــة كالاحتفال بشهر رمضان وعاشوراء والأعياد .

∞ ₭§£∞ ∫ ®£

تصنيف آلات الموسيقى الشعبية المصاحبة للغناء في مدينة غدامس

تصنيف الآلات

μ :

تشكل آلات الموسيقى الشعبية في ليبيا جزءاً كبيراً من التراث الليبي الذي يجسد الحياة اليومية لمختلف فئات المجتمع ، وتعد الآلات الموسيقية بصفة عامة وسيلة من وسائل الترفيه وفي نفس الوقت أداة للتعبير عما يجيش في الصدور من العواطف والأحاسيس المختلفة ، ومن جهة أخرى نجد أن لهـذه الآلات وظائف اجتماعية وثقافية وقيم اجتماعية دنيوية كانت أو دينية ولابد من أن هذه القيم التي تخدمها تلك الآلات كتعبير عـن ثقافات واعتقادات لهـا أهمية كبيرة في حيات المجتمعات الشعبية .

يعـد التراث الشعبي تعبيراً عن شخصية هذا الشعب ، لأن دراسة هذا التراث بشكل عام تلقي الضوء على المراحل التاريخية السابقة من حياة المجتمع وثقافته[1].

وآلات الموسيقى المصاحبة للغنـاء الشعبي هي آلات تقليدية استعملت فـي مختلف المجتمعات البشرية من قبل فنانين شعبيين مصاحبة لغنائهـم ورقصاتهم وطقوسهم الدينية بمرور الحقب والعصور السابقة ، ولازال الكثير منها مستعملاً حتى يومنا هذا .

انتقلت طرق وقواعد وأصول صناعة هذه الآلات واستعمالاتها بمر الأجيال عن طريق التوارث والتقليد والنقل الشفوي غير المكتوب ، ومما يميز هذه الآلات الشعبية أنها تصنع بيد الإنسان من خامات ومواد أولية متوفرة في الطبيعة والبيئة المحيطة به .

ويهتم علـم الآلات الموسيقية بدراسة وبحـث هذه الآلات من حيـث مواصفاتها وأشكالها وأنواعها الصوتية وطرق صناعتها إلى جانب البحث في نشأتها وظهورها عبر العصور التاريخية الطويلة ، وعن مدى ما طرأ عليها ولحق

---

(1) محمد الجوهري : علم الفولكلور ـ الجزء الأول ـ دار المعارف ، القاهرة : 1975 م ـ ص 9 .

بها من تغيير أثنـــاء نزوحها وهجرتها إلى مناطـــق بعيدة عن مركز نشاطها وظهورها[1] .

عند الاستماع إلى أنواع الغناء الشعبي أو الموسيقى الشعبية يجب علينا أن نتعرف بصورة أعمق وأشمل إلى كـــل ما يتعلق بهذا العمل ، وأن نتعـــرف على الآلات الموسيقية التي تصاحب الغناء ، لذلك يرى الباحث ضرورة إلقاء نظرة على آلات الموسيقى التي تصاحب الغناء الشعبي في منطقة البحث .

إنَّ أقدم ما عرفه الإنسان من الآلات الموسيقية هي أعضاء جسمه فالحنجرة البشرية هي الآلـــة الموسيقية الأولى التي استخدمها في إصدار الصوت فقـــد بدأ بالصراخ ثـــم بالكلام وأخيراً النغم وهذه الطريقة تمت عبر آلاف السنين كذلك اليدين هي الآلة الأخرى التي تقوم بدورها في التصفيق والضرب بهما على البطن والفخذ لإصدار الإيقاعات المختلفة ، ثـــم الأرجل وذلك بالدق بهما على الأرض لإصدار الإيقاع ، ونستطيع القـــول أنَّ أعضاء جسم الإنسان (الحنجرة ، اليدين الأرجل) أقدم ما عرفه الإنسان من الآلات الموسيقية .

بعـــد هذه المرحلة وعلى مر الأزمنـــة اكتشف الإنسان آلات موسيقية بدائية مشابهة لأعضاء جسمه استحضرها من الطبيعة المحيطة به فاهتـــدى إلى صنع المصفقات والمقارع والشخاليل ثم تقدم مع مرور الزمن في صناعة تلك الآلات الإيقاعية وطورها شيئاً فشيئاً حتى صنع الطبول والدفوف والصنوج على اختلاف أنواعها وأحجامها ، واستمر اكتشاف الإنسان للآلات الهوائية المشابهة لحنجرته التي تصدر أصواتها عن طريق الهواء فصنع آلات النفـــخ فكان أقدم تلك الآلات من قصب الغاب والعظام المجوفة والقواقع المائية[2] .

وقد تناول الباحث في هذا الفصل الحصر الكامل لجميع ألآت الموسيقى التي تستخدم فـــي الأغاني الشعبية في منطقة البحث وتعريف كامـــل يشمل كل آلـــة

---

(1) عبد الله مختار السباعي : آلات الموسيقى الشعبية الليبية ، 1990 م مجلة تراث الشعب ، مسلسل 22 العدد (1) المجلد (1) ص76 .

(2) فهد محمد الشعبي : ألآت الموسيقية الشعبية واستخداماتها في اليمن ، رسالة ماجستير (بحث غير منشور) المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة : 1995 م ـ ص 33 .

واستخدامها ووظيفتها في المجتمع من خلال الدراسة الميدانية التي قام بها الباحث في كل أنحاء غدامس (منطق البحث) .

فقــد راء الباحث أنَّ من الضروري قبــل أن يتعرض لذكر وتصنيف آلات الموسيقى الشعبية في مدينة غدامس أن يلقي الضوء على نظريات التصنيف بالنسبة لآلات الموسيقى الشعبية .

ودراسة وتصنيف آلات الموسيقى الشعبية علم له نظرياته ومناهجه في طريقة جمع المعلومات والتدوين وقد بذل فيه العلماء جهداً عظيماً ، وقد قام الباحث بجمع معلومات التصنيف المختلفة ، ثم النظرية التي أتبعها والتي وجد أنها أكثر ملائمة لموضوع البحث .

ومن بين الاتجاهات التي ظهرت حول نظريات تصنيف الآلات الموسيقية :

1ـ التصنيف عند الصين : ــ

يعتبر الصينيون القدماء أول من قام بتصنيف آلات الموسيقى وذلك من عشر مواد فقط ، فقــد اعتمدوا في تصنيفهم على المادة المصنَّعة منها الآلة وعلى هــذا الأساس صنفوا آلات الموسيقى إلى آلات من حجر ومن خشب وآلات من فصيلة الرق وآلات وترية[1] .

2ـ التصنيف عند العرب : ــ

أعتمد التصنيف عند العرب في العراق على المادة المصنعة منها الآلات وهو نفس التصنيف عند الصين ، وفي الحضارة الإسلامية إي في العصر العباسي فقــد اجمع العلماء والفلاسفة ورجال الموسيقى أن يكون تصنيف آلات الموسيقى من مبدأ كيفية إحداث وخروج الصوت من الآلة ونظراً لهذه القفزة النوعية فقد صنفوا العدد الكبير من آلاتهم الموسيقية إلى ثلاثة أصناف :

أ ـ آلات وترية .

ب ـ آلات إيقاعية .

ج ـ آلات هوائية (نفخ) .

---

(1) صبحي أنور رشيد : الموسيقى في العراق القديم ـ وزارة الثقافة والأعلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد : 1988 م ـ ص 126 .

من خلال هذا التصنيف نجد أن علماء العصر العباسي قد ميزوا بين الآلات الوترية من حيث طريقة العزف عليها فمنها ما يعزف بطريقـــة القوس ومنها ما يعزف بطريقة النبر أو الضرب ومن هـــذا التقسيم أخذ الأوربيون في العصور الوسطي التقسيم الذي وصفه الفرابي وهـــو لا يختلف عن التصنيف فـــي الوقت الحاضر في العالم من حيث الجوهر والذي وصفه كورت ساكس بالتعاون مع هورن بوستيل 1914 م[1] .

3ـ التصنيف عند هود (Hood) : ــ

أضاف هود للتصنيف العلمي الآلات الإليكترونية[2] .

4ـ التصنيف عند شيفنر(Schaeffner) : ــ

تميز تصنيفه في اعتماده الرئيسي على فصلين وهما :

أ ـ اهتزاز المواد الثابتة .

ب ـ اهتزاز الهواء .

الفصل الأول قسم فيه المواد الثابتة إلى

1ـ الغير قابلة (التمدد) .

2ـ القابلة للجذب (المرونة) .

وكان الغريب في هذا التصنيف ظهور الوتريات والجلديات مجتمعة مع بعض في مجموعـــات متساوية لأنها قابلة للجـــذب ، ويعتبـــر النظـــام نادر الاستعمال[3] .

5ـ التصنيف عند ساكس وهورن بوستيل .

(the classifiction system at hoern postel and sachs) .

حيث صنفا الآلات الموسيقية إلى فصائل :

أ ـ الآلات المصوتة بذاتها (I dio phones) .

ب ـ الآلات الإيقاعية (ذات الرق) (membrano phones) .

---

(1) مرجع سابق : صبحي أنور رشيد ، الموسيقى في العراق القديم ـ ص127 .

(2) Curt Sachs : the history of musical instruments, I bid., p . 240 .

(3) I bid., p . 240 .

ج. الآلات الوترية (chardo phones) .

د ـ آلات النفخ (aero phones) .

أ ـ الآلات المصوتة بذاتها (I dio phones)وهي الآلات التي ينتج عنها صوت من ذبذبة الكتلة أو الجسم المكوَّن لها ، وذلك عن طريق الطرق أو العزف أو بأداة أخرى خارجية مما يجعل هذا الجسم يهتز بكامله لمدة قصيرة أو طويلة تبعاً لقوة الضرب عليه ، وعلى ذلك فإن هذه الآلات لا يوجد بها وتر أو عمود هواء مثل الصنوج والمصفقات المعدنية والأجراس .

ب ـ الآلات الإيقاعية (membrano phone) وهي التي تعتمد على اهتزاز المواد المطاطية التي تنتج أصواتها من تذبذب واهتزاز رق مشدود على صندوق مصوت مصنوع من الفخار أو الخشب أو المعدن وذلك بالطرق عليها بأصابع اليد ، أو بمضارب خشبية أو جلدية ، وتتنوع الأصوات الصادرة منها عن طريق اختلاف صناعتها وأحجامها مثل الطبول .

ج ـ الآلات الوترية (chardo phones) وهي التي تنتج أصواتها بتذبذب وتر مشدود على صندوق رنان يصنع غالباً من الخشب .

د ـ آلات النفخ (aero phones)وهي الآلات التي تصدر أصواتها بتذبذب عمود هوائي داخل جسم الآلة وقد تكون هذه الآلة مصنوعة من الخشب ، أو على هيئة أنابيب من المعدن ، وتختلف هذه الأنابيب باختلاف الطرق التي يتم بها اهتزاز عمود الهواء فمنها آلات ذات المبسم مثل الأبوا أو الغيطة وأخرى مثل الكلارنيت.

أعتمد الباحث في تصنيفه للآلات الموسيقى في منطقة البحث على تصنيف كورت ساكس وهورن بوستيل بفصائله الأربع للآلات المصوتة ، الإيقاعية الوترية ، وآلات النفخ بنفس التسلسل ، وبعد الحصر والجمع وجـد الباحث أن في مدينة غدامس مجموعة من ألآت الموسيقى الشعبية متنوعة الأشكال والأحجام وطريقة إصدارها للصوت ويمكن تصنيف هذه الآلات على النحو التالي:

1ـ الآلة مصوتة بذاتها : وهي التي تعتمد على اهتزاز المواد الصلبة فيكون الصوت خارج من اهتزاز المادة ذاتها دون اللجوء إلى ذو الأوتار ، وقد قسمها الباحث كالتالي : ـــ

أ- آلات مصوتة نتيجة التصادم أو الاحتكاك .

ب- آلات مصوتة بواسطة الدق أو الضرب .

ج - آلات مصوتة عن طريق الاهتزاز أو اصطدام أجزائها ببعض .

2- الآلات الإيقاعية : ويكون ذلك في الآلات الجلدية التي تعتمد على شد مواد مطاطية تضرب بواسطة الأيــدي أو المضارب أو بواسطة كرات ساقطة وقسمها الباحث إلى الأتي : ــ

أ- الآلات التي تستخدم عن طريق الضرب المباشر .

ب- جسم الآلة على شكل إطار دائري .

ج- الطبول التي يشد فيها الجلد مباشرة على الصندوق .

3- الآلات الوترية : ويكــون ذلك في الآلات المثبتة بين طــرفين ثابتين والتي تعمد على شد أوتارها وتضرب بواسطة الريشة أو النبر بالأصابع أو الحك ويمكن أنَّ تقسم كالأتي : ــ

أ- آلات نبر وتعزف بواسطة الريشة أو اليد .

ب- آلات تعزف بواسطة القوس .

4- آلات النفخ : وهي التي تعتمــد على الهواء لكونــه المادة الأساسية المسببة للاهتزاز والتي تكمن في الهواء نفسه ، فيهتز العمود في الآلة بواسطة النفخ على حافة القصبة كالناي أو بواسطة الريشة المزدوجــة كما في الغيطة ، وقــد راء الباحث تقسيمها كالأتي : ــ

أ- مصنوعة من الخشب .

ب- مصنوعة من المعدن .

ج- مصنوعة من العاج .

د- مصنوعة من قرون الحيوان ومن الأصداف البحرية .

الآلات المصوتة عن طريق الاحتكاك أو التصادم : ــ

آلة الككفية (الشكشكات أو الشخاليل في الدول العربية) .

وهذه الآلة شبيهة بآلة الشكشكات إلى حد كبير إلا أنها تختلف عنها من حيث المادة المصنوعة ، وتسمية الآلة بهذا الاسم بربري ، وهي مــن الآلات المصوتة بذاتها وهي موجودة في غدامس وقد شاهدها الباحث في المغرب .

تاريخ ظهور آلة الككفيه : ــ

من المصفقات بأنواعها أدوات طرق إيقاعية بسيطة صنعها الإنسان منذ آلاف السنين وذلك للتعويض عند الطرق سواء بقدميه أو بيديه على أي أداة أخري أوعلى جسمه أوعلى الأرض ، ومن العجيب أن بعض المصفقات التي بــرع الفراعنة في صناعتها وتنوعها لم تعد تستعمل الآن إلا بعض القليل منها[1] .

شكل آلة الككفيه : ــ

تتكون الآلة من مضربين فرديين مصنوعين من مادة الحديد وكل مضرب له تجويفان كــل منهما يمثل شكل 8 وبكل منهما ثقبان يتخللهما سير جلــدي بحيث توضع أصابع اليد اليمني الأربع في أحداهما ويوضع إبهــام نفس اليــد في سير الطرف الأخر .

طريقة صناعة آلة الككفيه : ــ

تصنع آلة الككفيه محلياً بمدينة غدامس من الحديد المطاوع ويقوم بصناعتها حرفيون مهره ، وتتم صناعتها بالطريقة الآتية يؤخذ زوجين من القطــع على هيئة دائرة قطر كل منهما حوالي 7 سم تقريباً ولكل مضرب وتجوف كل منهما من الداخل ثم تؤخذ قطعة من الحديد مستقيمة طولها حوالي 12 سم تقريباً وتلصق بالدائرتين ، ثم تثقب بثقب في منتصف القطعة المستقيمة وثقب أخر في بداية الدائرة من القطعة المستقيمة لكل منها بحيث يتخللهما سير جلدي توضع فيه أصابع اليد وثقبين آخرين في المنطقة الأخرى في نهاية الدائرتين وذلك بوضع سير جلدي لربطهما مع بعض .

---

(1) فتحي الصنفاوي : تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية ـ الهيئة العامة للكتاب فرع الصحافة : 2000 م ـ ص 40 ـ 41 .

طريقة الأداء على آلة الككفية : ــ

يضع العازف مضربين في اليد اليمني ، ومضربين في اليد اليسرى ، ثم يطرق كــل زوجين على بعضهما فتصدر أصوات إيقاعية حسب نوع الإيقاع المطلوب وهذا يتوقف على إمكانية العازف وتكون مصحوبة بآلة القمبرى .

إمكانية آلة الككفيه واستخدامها : ــ

هذه الآلة لها إمكانيات في إبراز النبرات الصوتية القوية والضعيفة والسريعة والبطيئة في الأداء ، وتستخدم كآلة إيقاعية في المدائح والأذكار ، كما تستعمل في بعــض الرقصات الشعبية ، ويرى الباحث أن لاستخدام هذه الآلة أهمية في الموسيقى الشعبية الليبية وخاصة موسيقى الأطفال .

الرَّحـــــــى : ــ

وهي من الآلات التي تصدر صوتاً عن طريق الاحتكاك .

المعنى اللغوي للرَّحـــى : ــ

وهي الأداة التي يطحن بها ، وهي عبارة عن قطعتين مستديرتين من الحجر توضع إحداهما على الأخرى وتدور القطعة العليا على القطب السفلي وجمعها أرحٍ وأرحاءُ ، ورُحىُ ، وأرحيه[1] .

تاريخ ظهور آلة الرَّحـــى : ــ

تعد الرحى من أقدم أشكال الطواحين التي كانت ولا تزال تدار باليد لهــرش الحبوب والتي ترجع إلى العصر الحجري ، وتستعمل من قبل النساء عادة .

شكل آلة الرَّحـــى : ــ

تتكون آلة الرَّحى من قطعتين مستديرتين متساويتين من حجر الجرانيت تشبه الإطار من حيث الشكل وتوضع الواحدة فوق الأخرى .

---

(1) المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربيــة ، الجزء الأول ، ط3 ، مطابع الأوفست بشركة الإعلانات الشرقية ، القاهرة : 1960 م ـ ص 348 .

طريقة صناعة آلة الرَّحـــى : ــ

تصنع آلة الرَّحى من قطعتين اسطوانيتين من الحجر ، يبلغ قطر الواحـــدة حوالي 50 سنتيمتراً وارتفاعها 9 سنتيمترات تقريباً ويثبت في الحجر السفلي مسمار قطره 2 سنتيمتراً في نصف القطر تماماً وارتفاعه مابين 15ـ 20 سنتيمتراً ويسمى قلب الرَّحـــى ، أما الجز الأعلى فقـــد نحـــت في وسطه دائرة قطـــرها حوالـــي 9 سنتيمترات ومثبت عليها عودان أفقياً عادة ما يؤخذ من جريد النخيل ، وذلك ليخرج من بينهما المسمار ، وتسمح الفجوات الأخرى بدخول القمح أو الشعير والجز السفلي من يدور الرَّحى ثابت ، والجز العلوي حول نفسه ، وذلك بصنع ثقب فيه إلى منتصف سمكه تقريباً ، وتوضع فيه عصا قوية من خشب الزان طولها 20ـ25 سنتيمتراً ويسمى هذا الجزء من الرحى الشياظ أو الشظ .

طريقة الأداء على آلة الرَّحـــى : ــ

وتستعمل هذه الآلة من قبـــل النساء في طحن الحبوب وخاصة في مناسبات الأعراس ، وتنقسم أغاني الرَّحى إلى أنواع أربعة :

النوع الأول : حوار بين امرأتين ، بين الأم وابنتها وهذا النوع من الأغاني يعرف بالثنائي (الديالوج) .

النوع الثاني : أغنيـــة قصيرة تتكون من بيتين من الشعر تشبـــه إلى حـــد كبير الرباعية أو الدبيت في الشعر الفارسي .

النوع الثالث : أغنية علم ، قد يكون موضوعهـــا رمزياً أو مباشر، وأغاني العلم الرمزية من أكثر أغاني العلم التي تغنى أثناء الطحن

النوع الرابع : يشبه شكل القصيدة الشعبية العادية المعروفة .

آلة التنْيـــــــدي(المـــــدق) : ــ

المعني اللغوي للآلة التنْيدي : ــ

تسمى هذه الآلة في بعض البلدان العربية بأسماء مختلفة منها الهون ، وهاوُن والمهباش وفي اليمن الملْكد وفي ليبيا المهراس ، أما التسمية العربية فهي هاون

وهي عبارة عن وعاء مجوف يصنع من الحديد أو النحاس أو الخشب يدق فيه[1] ويسمى عند الطوارق بالتنَّيدي .

تاريخ ظهور آلة التنْيدي : ــ

ظهرت هذه الآلة في الشمال الإفريقي ، وتسمى باسم (دربوكه) وهي عبارة عن هاون يربط فمه بجلد ماعز أو جلد غزال ويسميه عرب الصحراء(داغمَّة) .

شكل آلة التنْيدي : ــ

تصنع الآلة من قطعـــة من الخشب تكون منحوتة ومجوفة من الداخل ، لها أحجام مختلفة منها الكبير ، ومنها الصغير والمتوسط وهى أسطوانية الشكل قطرها متسع من أعلى ثم تأخذ شكلاُ أضيق من أسفل .

طريقة صناعة آلة التنْيدي : ــ

يصنع التنْيدي (المدق) من قطعة من الخشب تنحت من الداخل وذلك لعمل تجويف بها ، ولها أحجام مختلفة ويتراوح طولها ما بين 30ـ50 سنتيمتراً تقريباً وقطر الفوهة العليا المفتوح ما بين 15ـ20 سنتيمتراً ، ويثبت علـــى جدار المدق طوق رفيع من الحديد مثبت بمسامير صغيرة لتقوية الجزء السفلي ، ويصنع مضرب المدق من نفس الخشب الذي يصنـــع منه المدق ، ويتراوح طوله ما بين 50ـ70 سنتيمتراً وتتم صناعة المدق محلياً من خامات محلية موجودة في البيئة المحيطة .

طريقة الأداء على آلة التنْيدي : ــ

يستعمل قضيبان من الخشب ويلف كـــل قضيب بجزء من الجلد الموجود في فوهة التندَّي وتجلس عليهما امرأتان وتؤدي الإيقاع وفق حركات متقنة لآلة التندَّي ويشارك الرجال والنساء في الرقص على نغمات وقصائد مغناة تمثل فرصة للتلاقي والتعارف بينهم .

---

(1) المعجم الوجيز : مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة : 1993 م ـ ص 655 .

إمكانية آلة التنْيدي واستخدامها : ــ

لآلة للتندَّي إمكانية كبيرة في استخراج الدم القــوية والسريعة والبطيــئة التي تتمشى مع الرقص والغنـــاء ، وله أوجه عدة في طريقة الاستخدام لدي الطوارق

أ- التنْيدي العادي : ويجلس فيه الرجال والنساء في مكان واحد بصورة مختلطة

ب- تنْيدي إلوجان : تغنى فيه النساء منفردات ، والرجـــال يمتطون إبلهم التي ترقص بحركات عجيبة على نغمات التنَّيدي .

ج- تنْيدي أجلوي : تتغنى النساء بالقصائد الملحنة في الوقت الذي يدور الرجال فوق إبلهم بلباسهم التقليدي حول التندَّي وهم يودون حركاتهم المعهودة .

د- تنْيدي إكراهي : يتميز بانتقاء أجمل النساء في الحفل ويوضع فــوق رأسها لحاف أسود كالخمار يدعى (إكرهي) وتدور حركات درامية بين اختطاف اللحاف وبين من يُرجعه من الفرسان إلى صاحبته فيكون لـــه الشرف أنَّ يكون فارسها المفضل[1] .

الآلات المصوتة عن طريق الاهتزاز أو اصطدام بعض أجزائها ببعض

التـــــــــصفيق : ــ

التصفيق باليدين عادة متبعة لدى الإنسان في أغراض كثيرة ومختلفة ويأتي كبديل أو مصاحب لآلات الإيقاع وهو فن له أسلوبه وإيقاعه ، ويستخدم في الغناء الشعبي الليبي والرقصات الشعبية المختلفة ، وله قواعده الخاصة في بداية الدخول في الرقص أو الغناء من حيث الزخرفة والسرعة النهاية .

ويعد التصفيق من أهم العناصر الإيقاعية المستخدمة في الفنون الغنائية الليبية ونذكر على سبيل المثال لا الحصر في المنطقة الشرقية من ليبيا الشتاوة المجرودة والكشك والمجرورة في منطقة البحث وهى ألوان غنائية خاصة بالرجال .

طريقة استخدام التصفيق : ــ

هناك عدة طرق متبعة للتصفيق إما عن طريق شخص يقوم بقيادة المجموعة وذلك بتحديد إشارات البدء في الدخول ، أو يكون مصاحب للإيقاع بعد الدخول

---

(1) عبد السلام بوشارب : الهُقّار أمجاد وأنجاد ، نشر المتحــف الوطني للمجاهد ، الجزائر : 1995 م ـ ص 66 .

وقد ينتهي التصفيق والإيقاع مستمر وقد يكون الانتهاء في بعض الأحيـــان بانتهاء المجموعة الراقصة أو الإيقاع الغنائي .

الآلات الإيقاعية التي تستخدم عن طريق الضرب المباشر : ــ

هي أنواع من الطبول ذات الغشاء الجلـــدي مفتوح إحـــدى جانبيها بأشكال مختلفة مصنوعة من الطين أو الخشب منحوتة من الداخل ومثبت غشاؤها الجلدي إما بالصمغ أو بخيوط أو بأوتاد خشبية .

آلة آكـــــلال (الدربوكة) : ــ

المعني اللغوي لآلة آكلال : ــ

وهي من فصيلة الآلات الرقية ذات الرق الواحد المشدود (المجلدات) وهي تشبه الدربوكة والدلوكة السودانية ، وتسمى الواحدة آكلال والمجموعة يطلق عليها إندكلال .

تاريخ ظهور آلة آكلال : ــ

اشتق اسم الدربوكة من صوت الآلة نفسها ، وذلك من الأصوات التي تصدر عنها والتي هي قريبة من الدربكة وهذه الآلة من أقدم آلات النقر عرفها الإنسان ولها مكانة بين الآلات المستعملة في الموسيقى العربية وتعرف ي بعض الأقطار العربية باسم (الدربوكة) كما في ليبيا ، أما في العراق فتسمى الدنمك[1] وتعتبر آلة آكلال من الآلات الإفريقية ويطلق عليها في مدينة غدامس بالبربرية آكلال للمفرد والمجموعة إندكلال .

طريقة صناعة آلة آكلال : ــ

تصنع آلة آكلال من الفخار وهي أقل حجماً من الدربوكة مفتوحة من الطرفين متسعة نحو الرق الذي يصنع من جلد الماعز ويلصق على حافة الآلة ويشد بواسطة خيوط على الجزء الأوسط من الآلة ، وعنـــد العزف على الآلة تحتاج إلى التسخين ويوجد للآلة ثلاثة أحجام الحجم الكبير والحجم المتوسط

---

(1) صبحي أنور رشيد : الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية ـ سلسلة الكتب الفنية (29) ـ منشورات وزارة الأعلام الجمهورية العراقية (بغداد) : 1975 م ـ ص 270 .

والحجم الصغير ، ويوضع داخل الحجم الأكبر أربعة أوتار مصنوعة من السلك أو القطــن أو الكتان لزيادة الرنين عند العزف .

طريقة الأداء على آلة آكلال : ــ

يتم العزف على هذه الآلة من قبل النسوة والمغنيات في الأفراح حيث تمسك العازفة آلة آكلال باليد اليسرى من العنق والعزف على الرق باليد اليمنى ، ويكون العزف على شكل جوق نسائي يسمى تاج (القلت) يتكون في بعض الأحيان من عازف على آلة الغيطة ومجموعة من آلة إندكلال .

إمكانية آلة آكلال واستخدامها : ــ

للآلة إمكانية كبيرة في إبراز النبرات الضعيفة والسريعة والقوية في الأداء وتستخدم كآلة إيقاعية في المناسبات والأفراح وتصحب عادة بآلة الغيطة .

ويود الباحث أن يشير إلى أن آلة آكلال تستعمل فقط في مدينة غدامس وتسمى في ليبيا بالدربوكة الغدامسية ، والإيقاعات التي تصدر من آلة إندكلال متداخلة ومركبة وكُل واحدة من العازفات تقوم بالدور المطلوب منها في الإيقاع .

آلـــــة البنـــــــــدير : ــ

المعني اللغوي لآلة البندير : ــ

الأسماء العربية التي تطلق على الآلات الإيقاعية الرَّقية في فصيلة الدفوف هي الدف والبندير والمربع والغربال والمزهر وهى من فصيلة المجلدات ، وغالباً ما يصنع البندير من الخشب وهو من فصيلة الدفوف .

تاريخ ظهور آلة البندير : ــ

البندير من الآلات الموسيقية الشعبية القديمة النشأة الواسعة الانتشار إذ يرجع أول ظهور لها إلى 3000 ق. م في الشرق الأدنى القديم ، وأن هذه الآلة انتشرت بشكل كبير ، فقد استعملت في بلاد الاسكيمو وفي الشرق الأقصى حيث ظهر نوع على هيئة مربع خشبي مشــدود عليه رق ، ويعزف عليه بعصا مربوطة وقد

استعمل في حضارة اليونان والرومان كما استعمل العرب القدامى هذه الآلة وسموها بالدائرة بسبب شكلها الدائري)[1] .

شكل آلة البندير : ــ

البندير عبارة عن إطـــار خشبي مستدير ذو أحجام مختلفة منها ما يسمى في ليبيا بالبندير العيساوي ومنها ما يسمى بالبندير الإسلامي .

طريقة صناعة آلة البندير : ــ

يتكون البندير من دائرة كبيرة من الخشب يصل قطرها إلى حوالي40 سنتيمتراً ويشد عليها رق من جلد الماعز من أحد الجهتين ويركب بداخله وتران من الجلد لإضفاء أصوات مرفقة من الرنين عند ملامسة الوترين للرق خلال التذبذب والبندير العيساوي أكبر من البندير الإسلامي ومركب على إطاره الخشبي مجموعة من أزواج قطع معدنية أو نحاسية من خلال ثقوب في الإطار وذلك لإضفـــاء رنين على الصوت الصادر منها ، ويوجد منها نوع يسمى الدف وهو متوسط الحجم بدون أوتار أو صنوج وهو موجود بمنطقة البحث (غدامس) .

طريقة الأداء على آلة البندير : ــ

يمسك عازف البندير الآلة بيده اليسرى ويدخل إبهامه في المساحة التي تقع وسط الجزء السفلي في الإطار بينما تستند السبابة عادة على الغشاء الجلدي وأحيانا على الأصبع الأوسط ثم يكون الطرق براحة اليد اليمنى في وسط طبقة الرق لإظهار النبرات القوية .

إمكانية آلة البندير واستخدامها : ــ

لآلة للبندير إمكانيات واسعـــة في إبراز النبرات القوية والضعيفة والسريعة والبطيئة في الأداء ، وتستعمل آلة البندير في مصاحبة الأغاني والرقصات الشعبية وفي الطرق الصوفية ، وفي منطقة البحث وجـــد الباحث أن لآلة البندير طـــرق خاصة في طريقة مسك الآلة والعزف عليها تختلف عنها في جميع مناطق ليبيا .

---

(1) S. Marcuse, A Survey of Musical instruments. New York, Harper and Row, Publishers, Inc1975, p . 130 .

يصف الباحث الطريقة التي شاهدها في منطقة البحث بأن تجلس مجموعة العازفين لآلة البندير على شكل دائرة تتكون من ستة عازفين وعازف على آلة الغيطة ، يقوم أربعة منهم بالعزف على الأكبر حجماً ، وتصدر أصوات إيقاعية غليظة (الدم) أما الأصغر حجماً فتصدر عنها أصوات حادة (التيك) ويكون إيقاع المجموعة مركب ومتداخل ، وقد وجه الباحث سؤال إلى أحد العازفين على آلة البندير في طريقة مسك الآلة والعزف عليها وكانت الإجابة كالأتي : ــ

1. توضع يد العازف اليمنى أسفل الآلة ليكون مكتوم ، وتكون الفتحة الجانبية لآلة البندير من أعلى ووضع الآلة يميل على العازف بزاوية وتكون يده اليُسرى على حافة الطرف العلوي بجانب الفتحة مباشرة .

2. السواقة : يختلف الوضع بالنسبة لآلة البندير عن الطريقة السابقة حيث يتم العزف بكلتا اليدين على الآلة على هيئة تكات على الجزء الأعلى للآلة .

3. التفريد : في هذا الوضع تستخدم الآلة المتوسطة الحجم ، ويقوم العازف على الآلة بوضع إبهام اليد اليسرى في الفتحة الجانبية للآلة والعزف بيده اليمنى لإخراج الدم ، وآلة التفريد هي التي تقود المجموعة في الإيقاع الذي يكون في بداية العزف بطيئاً ثم تزداد السرعة .

آلـــة القانـــقا :ـــ

المعنى اللغوي لآلة القانـــقا : ــ

آلة القانقا من فصيلة المجلدات وهي آلة بنديرية الشكل في إطار واحد تشبه آلة الشتم الموجودة في السودان إلا أنها أكبر منها حجماً .

تاريخ ظهور آلة القانـــقا : ــ

لم يتمكن الباحث من تحديد تاريخ ظهور هذه الآلة .

شكل آلة القانـــقا : ــ

تتكون آلة القانقا من إطار عرضه 7 سنتيمترات تقريباً دائري الشكل مصنوع من جلد الجمل وقطر كل من فتحتيه حوالي 40 سنتيمتراً تقريباً .

طريقة صناعة آلة القانقا : ــ

تؤخذ قطعة من لحم الجمل تسمى عضلة ويطلق عليها في ليبيا باللهجة العامية (العَلْبَة) وتلف على هيئة دائرة وتوضع في الشمس حتى يتم تجفيفها وتأخذ الشكل الدائري ثم يثبت على كل من فتحتيه جلد ماعز مشدود على سطح أحداهما وتر واحد غليظ .

طريقة الأداء على آلة القانــقا : ــ

يمسك العازف الآلة بيده اليسرى ويتم العزف على الوجه الذي لا يوجد فيه الوتر المشدود باليد اليمنى بواسطة مضرب مصنوع من الخشب منحني في إحدى نهايتيه ، وطريقــة العزف على هذه الآلة تشبه طريقــة العزف على آلــة الشتم الموجودة في السودان ولا زالت هذه الآلة تستعمل في الموسيقى الشعبية ورقصات الطوارق في الجنوب الليبي في منطقة غات .

إمكانية آلة القانقا واستخدامها : ــ

يرى الباحث أن آلة القانقا من الآلات الإيقاعية التي يمكن الاستفادة منها أثناء العزف في إظهار النبــر القــوي المتمثل في الدم ، وهذه الآلة تستخدم من قبــل الطوارق في ليبيا عموماً .

آلة الطبــل (طبل القصعة) : ــ

المعنى اللغوي لآلــــــة الطبــل : ــ

آلة الطبــل من الآلات الإيقاعية ذات الرق والتي تعــرف في ليبيا بالعامية (بالطبل) كما تسمى أيضاً بطبل القصعة لأنها تشبه قصعة الأكــل المصنوعة من الخشب ، وجاءت التسمية لكلمة طبل بكثرة ما يطبل عليه ، وتسمى آلة الطبل عند الطوارق (تيهجالْ) .

تاريخ ظهور آلة الطــبل : ــ

الطبــول من الآلات الإيقاعية ذات الانتشار الواسع في العالم القديــم والتي عرفتها البشرية منذ آلاف السنين ، ومنها نوعيات بدائية تصنع بشكلها البسيط من

خامات البيئة حتى الآن في مناطق متعددة من العالم[1] وقــد أشار العالم كورت ساكس إلى أن الموسوعة الإسلامية (رسائل إخوان الصفا) التي ترجع إلى القرن العاشر الميلادي قد أشارت إلى استعمال هذه الآلة في تلك الفترة باسم القصعة .

شكل آلة الطــبل : ــ

هي عبارة عن شكل مخروطي من الخشب أو المعدن ، يشبه القصعة مفتوح من جهة ومركب عليه رق مشدود بواسطة شبكة من الحبال إلى القاعدة .

طريقة صناعة آلة الطــبل : ــ

تؤخذ قطعة من الخشب وتنحت وتحفر من الداخل بحيث تكون شبيهة بالقصعة وأحيانا تصنع من المعــدن ، وتغطى الفتحة برق من جلــد الجمل وتشد بشبكة من الحبال المصنوعة من نفس الرق ، وتوجد مجموعة من النتوءات ذات الحجم الصغير توضع تحت الجلد بحيث يشد بها الجلد .

يتم صناعة آلة الطبل كغيرها من الآلات الشعبية الأخرى من مواد وخامات محلية متوفرة بكثرة فــي البيئة المحيطة بالمنطقة ومن خلال اللقــاء الذي أجراه الباحث مع مجوعة من الطوارق ذكر احدهم أن آلة الطبل يوجد بداخلها عدد من الأحجار الصغيرة التي كتب عليها مشاهير عازفي آلة الطبل في السابق والحاضر.

طريقة الأداء على آلة الطــبل : ــ

من المعلوم **أن** طبل القصعة قد استعمل ولازال يستعمل في الموسيقى الشعبية الليبية ، ويتم العزف عليه من قبل عازف واحد أو مجموعة من العازفين للآلة بكلتا راحتي اليدين وهناك إيقاعات خاصة بالرجال ، وأخرى خاصة بالنساء ويستعمل الطبل من قبل نساء ورجال الطوارق في منطقة البحث .

---

(1) مرجع سابق : فتحي الصنفاوي ، تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية ص 44 .

آلـــــة الدنـــــقة (القانـــــقا) : ــ

المعني اللغوي لآلة الدنقـــة :

آلة الدنقة صورة مصغرة من آلة النوبة وهي من الآلات الإيقاعية من فصيلة المجلدات ويطلق عليها اسم الدنقة في جميع أنحاء ليبيا بينما تسمى في مدينة غدامس باللهجة البربرية القانـــقا .

تاريخ ظهور آلة الدنقـــة : ــ

استعملت هذه الآلة في السابق من قبل أبو سعديه أو (الرجل المقنع) يرجع في جذوره إلى التقاليد الإفريقية القديمة ، وكـــان يقوم بالعزف على هذه الآلة وكان وجود هذه الآلة بعد ظهور الطبل الكبير وآلة النوبة وتسمى في العصور الإسلامية بالطبل وكان العازف يعلقها على كتفه الأيســـر كما ثبت ذلك في مخطوطة (كتاب الحيل الهندسية من القرن الرابع عشر الميلادي ، واستعملت أوربا هذا النوع من الطبول حيث أنها اقتبسته من الشرق)[1] .

شكل آلة الدنقـــة : ــ

آلة الدنقة هي صورة مصغرة من آلة النوبة وهي أسطوانية الشكل مفتوحة من الطرفين يبلغ قطر كل فتحة 27 سنتيمتراً وعرضها 23 سنتمتراً تقريباً ومثبت على كل فتحة قطعة من الرق .

طريقة صناعة آلة الدنقة : ــ

تصنع آلة الدنقة من الخشب أو المعدن على هيئة نصف برميل مع تغطية كل من الفتحتين برق يؤخذ من جلد الغنم بحبال تربط على مسافات متساوية من أطرافها لشد بعضها البعض ، وتتم صناعة الآلة من خامات محلية في جميع المناطق التي تستعمل فيها من ليبيا .

طريقة الأداء على آلة الدنقـــة : ــ

تحمل آلة الدنقة على الكتف الأيسر للعازف ويتم العزف باليد اليمني بواسطة عصا منحية في إحدى نهايتيها لإخراج النبر القـــوي (الدم) على الوجه الأمامي

---

(1) مرجع سابق ـ صبحي أنور رشيد : الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية ـ ص 269 .

للآلة كما تقوم أصابع اليد الأخرى باستخراج (التكات) والزخارف الإيقاعية على الوجه الأمامي للآلة نفسها إيقاعات هذه الآلة متعددة ومركبه .

إمكانية آلة الدنقـــة واستخدامها : ــ

تختص آلة الدنقة بتقوية الإيقاع والتي تكون مصحوبة بالآلات الأخرى مثل الغيطة أو المقرونة فتؤدي النبرات القوية والضعيفة والسريعة والبطيئة ، وتستخدم في الأفراح وبعض المناسبات الاجتماعية الأخرى .

آلـــة القمـــــبرى :ـــ

المعنى اللغوي لآلة القمبرى : ــ

تعتبر آلة القمبرى من فصيلة الآلات الرقية (المجلدات) ومن فصيلة الآلات الوترية ومن الآلات المصوتة بذاتها وهي آلة إفريقية .

تاريخ ظهور آلة القمـــبرى : ــ

أجرى الباحث لقاء مع أحد العازفين على آلة القمبرى ومن خلال الحديث معه ذكر بأن هذه الآلة أتت من دول إفريقية مجاورة مثل نيجريا إلى مدينة غدامس ولا يعرف على وجه التحديد متي ظهرت هذه الآلة .

شكل آلة القمـــبرى : ــ

تتكون آلة القمبرى من صندوق من الخشب مستطيل الشكل يغطى أحد وجهيه برق مصنوع من جلد البقر ، ويوجد بداخله ذراع طويل تحت الرق يوجد في أعلاه جرسان ، ويوجد بالآلة أيضاً وتر مشدود في نهاية الذراع من أعلى ومشدود من أسفل في نهاية الصندوق .

طريقة صناعة آلة القمبرى ومكوناتها : ــ

تتكون آلة القمبرى من صندوق من الخشب على شكل مستطيل طوله تقريباً 60 سنتيمتراً وعرضه 30 سنتيمتراً وارتفاع جميع حوافه الخارجية 15 سنتيمتراً ويغطى الوجه المفتوح برق مصنوع من جلد البقر ويشد على الوجه الأخر بواسطة حبال تربط على مسافات متساوية تشد بعضها البعض ، ويوجد بداخل الآلة ذراع طويل مصنوع من شجر الزيتون متصل بالصندوق من أسفل عن

طريق فتحة يمثل زند الآلة وفي نهاية الذراع من أعلى جرسين وذلك لإصدار الصوت أثناء العزف كما توجد فرس مركب عليها وتر مشدود من أعلى بنهاية الذراع ومشدود من أسفل بنهاية الصندوق .

طريقة العزف على آلة القمبرى : ــ

تتم طريقة العزف على آلة القمبرى بجلوس العازف على الكرسي مع وضع الآلة على الأرض بحيث تكون ملاصقة له ، ويتم العزف من قبــل العازف بكلتا اليدين فيحدث الصوت مصحوباً إما بالدم أوالتك ، وهذا يتوقــف على إمكانية العازف ، وقد ذكر أحد العازفين على الآلة من خلال المقابلة التي أجــراها معه الباحث أن الآلة كانت تتكون من خمسة أوتار وأن طريقة العزف تشبه تماماً طريقة العزف على آلة الكنترباص .

إمكانية آلة القمــبرى واستخدامها : ــ

تستعمل آلة القمبرى في الطرق الصوفية في المدائح والأذكار مع مصاحبة آلة الككفيه التي سبق ذكرها ، تجلس المجموعة من منشدي الذكر على شكل دائرة لكل منها لباس فضفاض يسمى الشابة مع وجود راقصتين من النساء سابقاً ويكون الذكر والدعاء بالهوسا مع إصدار لصوت الآلة متمثل في الدم والتك ومن أمثلة ذلك : ــ

سلالة يا الله دى النَّبي سلالة يا كريم

ومعناه نطلب من الله العون والتوفيق ونذكره بقلوب خاشعة ونصلي على محمد رسول الله ε وهو دعاء وابتهال وذكر[1] .

الآلات الوتــرية (chardo phones)

آلـــــــة إمـــــــزاد : ــ

المعني اللغوي لآلـــــة إمـــــزاد : ــ

كلمة إمزاد تارقية الأصل وهي تعني الوتر والآلة تشبه آلة الرباب في شكلها وتسمى آلة إمزاد في النيجر بآلة إنزاد .

---

(1) أحمد محمد مصطفى عز الدين : تاريخ غدامس القديم والحديث ، مطحابع مدكور بالقاهرة : 1975 م ـ ص 136 .

تاريخ ظهور آلة إمــزاد : ــ

ورد ذكر كلمة الربابة في المصنفات العربية المختلفة حيث ذكرها أحمد الفراهيدي (أن العرب كانوا ينشدون أشعارهم على صوت الربابة) وتنوعت أشكال الربابة وعرفت بأسماء مختلفة حسب الأقطار المستعملة فيها فعرف في مصر والشرق العربي (رباب الشاعر) وتسمى في العراق (ربابة) ، وهناك الرباب المغربي[1] .

شكل آلة إمزاد ومكوناتها : ــ

تشبه آلة إمزاد آلة الربابة إلى حد كبير ، وتتكون من نصف قرعة مجفف ومركب عليها غشاء به فتحتان لإخراج الصوت ، ويوجد بها وتر مشدود مركب على الفرس المكون من تقاطع قطعتين من الخشب ، ويصنع القوس من الخشب على شكل نصف دائرة ، ولازالت الآلة محتفظة بشكلها القديم كما وصفها فريدريك هونرمان الذي زار واحة مرزق في القرن السابع عشر وقال عنها أنها تصنع من شجرة اليقطين[2] .

طريقة صناعة آلة إمزاد : ــ

يؤخذ نصف قرعة كبير مجفف ومجوف من الداخل ويركب عليه جلد ماعز أو جلد غزال به فتحتان وذلك لخروج الصوت ، ويمثل الجلد الصدر أو الوجه بالنسبة للآلة ، ويركب على جسم الآلة ذراع خشبي يميل إلى الانحناء وهو بمثابة زند الآلة وموضع الأصابع أثناء العزف ، ويشد وتر واحد على الآلة يصنع من مجموعة سبيب ذيل الحصان ، ويمر الوتر على القوس الموجود على الآلة فوق الرق والمكوَّن من تقاطع قطعتين من الخشب ، ولا توجد بالآلة إي مفاتيح لشد الوتر ولكن توضع قطعة من الجلد أعلى الزند تتحرك إلى أعلى أو أسفل لتقوم مقام المفتاح عند تحريكها إلى حدة الصوت أو غلظته ، وتتم صناعتها محلياً من الخامات المتوفرة في البيئة المحيطة بالمنطقة .

---

(1) صبحي أنور رشيد : تاريخ الموسيقى العربية ، السلم ، الإيقاع ، الآلات ، الجزء الأول ، مؤسسة بفاريا للنشر والأعلام ، ألمانيا الاتحادية ، ط 1 : 2000 م ـ ص 224 .

(2) مرجع سابق : فريدريك هورنمان من القاهرة إلى مرزق ، مكتبة الفرجاني ـ ص 141 .

طريقة العزف على آلة إمزاد : ــ

يمسك العازف القوس باليد اليمنى ويشمع بشمع يسمى (الجاوي) نوع من البخور ويستعمــل أصابع اليد اليسرى لتغيير النغمات الصادرة من الآلة والتي تتراوح ما بين ثلاثة إلى أربع نغمات ، وطريقة تغيير النغمات بطريقة اللمس وليس بطريقة العفق وذلك لارتفاع الوتر على ذراع الآلة مما يجعل من المستحيل ضغط الوتر على السطح الخارجي للذراع المشدود عليه الوتر .

إمكانية آلة إمــزاد واستخدامها : ــ

تعتبر آلة إمزاد من أجود الآلات الموسيقية عند الطوارق وهي شديدة التأثير على الرجال ، وهي آلة نسائية لا يعزف عليها من قبل الرجال في تقاليد وعادات الطوارق وقد تكون في بعض الأحيان مصحوبة بآلة الطبل وصوتها يشبه الفحيح أو الهمس وتستعمل في الطرب والغناء (ويقال أن نغمات آلة إمزاد تدخل القلوب بصورة عجيبة للغاية إلى درجة أن قيل : حينما يتكلم إمزاد يقل الكلام ولما للآلة من أهمية في نفوس الطوارق فقد حمل ذلك الشاعر التارقي على أن يرتجز بهذه الأبيات قائلاً : (اليوم الذي أموت فيه لا بد أن تدفنوني في قطعة بيضاء إلى أن يقول وصدقوا عني ـ ثلاث أغنيات من غناء إمزاد)[1] .

آلات النفخ (aero phones) : ــ

غالباً ما تكون مصنوعة على هيئة أنابيب من الخشب أو المعدن وبها عدد من الثقوب المفتوحة على جوانب هذه الأنابيب وتختلف أنواع هذه الآلات باختلاف الطرق التي يتم بها اهتزاز عمود الهواء ، فمنها آلات مبسمية وأخرى ريشية أو قمعية وهى الآلات التي تصدر أصواتها بتذبذب عمود هوائي داخل جسم الآلة .

---

(1) مرجع سابق : عبد السلام بوشارب ، الهُجار أمجاد وأنجاد ـ ص 66 .

آلـــــــة الغيـــطة : ــ

المعني اللغوي لآلـــة الغيــطة : ــ

الغيطة من آلات النفخ الخشبية التي تعتمد في استخراج أصواتها على ريشة مزدوجة والعرب قديماً يسمونها السرناي وهي كلمة فاريسية معربة تقابلها في اللغة العربية كلمة (اليراع) وتسمى في المغرب العربي الغيطة .

تاريخ ظهور آلـــــة الغيــطة : ــ

تدل الآثار الموسيقية في المتحف العراقي على وجود آلة السرناى زورنه في عصور ما قبل الإسلام ، وأن هذه الآلة انتشرت انتشارا واسعاً حتى وصلت أوربا في العصور الوسطي التي تطورت منها آلة (الأبوا) وأن وجود هذه الآلة كان منذ القرن الثاني عشر الميلادي وأمتد انتشارها إلى الشمال الإفريقي وجمهوريات أسيا الوسطي والهند والتبت وجزر الملايو[1] .

طريقة صناعة آلـــــة الغيــطة : ــ

تصنع آلة الغيطة من خشب الزيتون بعد أن يسقي بزيت الزيتون وتمثل القصبة جسم الغيطة السفلي الذي على شكل أُنبوبة طولها 20 سنتيمتراً والجــزء الأعلى المسمى الجحيل مفرغ من الهواء وبه ريشتان تمتدا حتى تلاصق الجزء السفلي من الداخل ولهما وظيفتان من حيث الطول أو القصر لزيادة حدة أو غلظة الصوت وترددة ، ويوجد المبسم في الجزء العلوي المركَّب على قطعة مستديرة يضع عليها العازف فمه ، وتوضع فيه الريشة المزدوجة التي تصنع من قصب الغاب ، ويوجد بالآلة سبعة ثقوب من الأمام وثقب من الخلف .

طريقة العزف على آلـــــة الغيــطة : ــ

يتم مسك الآلة من قبل العازف باليد اليمنى مستخدماً إبهام نفس اليد في الثقب الخلفي للآلة ثم يستخدم السبابة والوسطي والبنصر لنفس اليد لسد الثقوب الثلاثة الأمامية من أعلى الآلــة ويستخدم أيضاً سبابة ووسطي وبنصر اليد اليسرى لسد الثقوب الأمامية من أسفل الآلة ، ثم يقوم العازف بوضع الريشة المزدوجة داخل

---

(1) مرجع سابق : صبحي أنور رشيد ، السلم ــ الإيقاع ــ الآلات ــ ص 259 .

الفم بحيث تكون في وضع رأسي ويأخذ العازف الهواء عن طريق الأنف ويصرفه في الآلـــة عن طريق الفم فيحدث تذبذب وعند ذلك يصدر الصوت .

إمكانية آلـــة الغـــــيطة واستخدامها : ــ

لهذه الآلة إمكانية في استخراج بعض المقامات الموسيقية العربية وكذلك السلم الخماسي فهي تتميز بحدة وغلظة الصوت حسب إمكانية العازف ، ويكون العزف عليها في منطقة البحث مصحوباً بمجموعة من البنادير ، وتستعمل الآلة فرق الفنون الشعبية في الغناء والرقص كما تستعمل الغيطة بمصاحبة آلة النوبة في الأفراح في مدينة طرابلس وفي مصاحبة نوبة المألوف .

الفصل الثانـي

الدراسة الميدانية

وتنقسم إلى المباحث التالية :

ـ المبحث الأول : الجمع الميداني للأغنية الشعبية بمدينة غدامس .

ـ المبحث الثاني : تصنيف الأغنية الشعبية بمدية غدامس .

ا ƶ£∞ ∫ ®£

الجمع الميداني للأغنية الشعبية بمدينة غدامس

الجمع الميداني للأغنية الشعبية بمدينة غدامس

من خلال زيارات الباحث المتعددة لمنطقة البحث كأن من الضروري أن يقوم بوصف هذه المدينة بحيث يضع الصورة واضحة المعالم كما شاهدها وقد كان اعتماده بشكل اكبر على المواجهة الواقعية لبينة موقع الدراسة .

تنقسم مدينة غدامس إلى قسمين من حيـــث اللهجة والفولكـــلور ولسنا بصدد التقسيم الإداري لمنطقة البحث .

1 ـ **طوارق غدامس**

يشكل الطوارق جزء من القبائل التي تسكن مدينة غدامس ويسكنون بشارع الظهره وقد أشار الباحث إلى ذلك عندما تكلم عن أصل السكان ، واللهجة البربرية التي يتكلم بها الطوارق تعد في الحقيقة امتداد للغة العربية في تركيبها وقواعدها الصرفية والنحوية والاشتقاقية ، وما تواجد فئات من البربر إلى اليوم بالوطن العربي من اليمن وحتى المحيط الأطلسي مروراً بصحراء مصر إلا دليل قاطع على أن تلك الفئات عربية الأصل[1] .

ومن خلال المقابلة التي أجراها الباحث مع ماني الشاوي في منطقة البحث يتضح أن حروف الطوارق لها قواعد وأصول ترتكز عليها ، وتتكون من أربعة وعشرون حرفاً هجائياً وقد ذكر أن خمسة حروف لا ينطق بها الطوارق الحاء الذال والعين والصاد والطوارق لهم عادتهم وتقاليدهم وتراثهم الغنائي الخاص بهم

2 ـ **سكان مدينة غدامس :**

تنفرد غدامس بلهجة محلية بربرية لها أرقام حسابية معروفة قديماً وهذه اللهجة لا يتكلم بها إلا أهالي غدامس فقط وتوارثوها جيل بعد جيل ، وتختلف عادتهم وتقاليدهم وتراثهم الغنائي عن الطوارق ، وتوجد بعض الأغاني التي تتغنى في منطقة البحث بلغة الهوسا وقد التقى الباحث بعدد من الأخوة الذين يتكلمون الهوسا .

---

(1) مرجع سابق : عبد السلام بوشارب ص 21 .

وقد أجرى الباحث لقاءً شفوياً مع الأستاذ محمد الشاذلي مستفهماً فيه عن عدد اللهجات المستعملة في مدينة غدامس فكانت الإجابة أن غدامس تتكون من سبعة شوارع ولكل شارع من شوارعها لهجة تختلف عن لهجة الشوارع الأخــرى وذلك لوجود اختلاف بسيط من حيث نطق الكلمات وأيضاً من حيث المعنى .

المقابلات الشخصية لبعض الفنانين

والمهتمين بالتراث الغدامسي

من ضمن أدواة البحث المقترحة في الرسالـــة تنفيذ عـــدد من المقابلات الشخصية مع بعض المهتمين والمغنيين الشعبيين من كبار السن وذلك لتمكين الباحث من الحصول على المعلومات والبيانات المتعلقة بالجانب الفني والموسيقي والتاريخي للأغنية الشعبية بمنطقة البحث وذلك لندرة المصادر المكتوبة في هذا المجال وتم اختيار عـــدد من هؤلاء المهتمين لإجـــراء المقابلات الشخصية معهم فكانت ذلك للأسباب الآتية :

1. لما عُرف عنهم من الاهتمام والعناية بالتراث .
2. لما لديهم من خبرة طويلة في حفظ وإنشاد القصائد والأغاني .
3. لمساهمتهم المستمرة في هذا المجال خلال السنوات الماضية في إحياء كثيراً من الحفلات .

تم تنفيذ هـــذه المقابلات الشخصية عن طريق القرص المضغوط المرئي المسموع وقد أجابوا على مجموعة من الأسئلة التي أُعدت مسبقاً وذلك لإعطاء الفرصة للمستقصي بأن يجيب بكل يسر وسهولة حسب معلوماته وخبرته في هذا المجال .

يورد الباحث بطاقات بعض الرواة الذين قاموا بإعطاء شروح وافية في كل ما يخص التراث وعلى وجه التحديد الأغانـــي الشعبية المتنوعة ومناسبتها المختلفة وطقوسها فـــي أواسط المجتمع الشعبي بمدينة غدامس ، وبعض العادات والتقاليد المرتبطة بكل مناسبة بالإضافة إلى وصف دقيق لمراسم هذه الاحتفالات وما يصاحبها من فنون أخرى مع توضيح بعض المفردات اللغـــوية واستخدامها وذلك لما تتميز به مدينة غدامس من لهجة بربرية وعامية تفردت بها .

إن المعلومات التي استقاها الباحث من الرواة والمهتمين بالتـــراث الشعبي وكبار السن والمشتغلين في مجال الموسيقى والغناء الشعبي وبعض المنشدين والمنشدات من مختلف الأعمار ، قدمت ترجمة صادقة وحقيقية لمجمل فنون غدامس الغنائية والمتنوعة .

بطاقات الفنانين والمهتمين بتراث غدامس

بطاقة رقم (1)

الاسم : محمد مولود عبدو . المنطقة غدامس .
السن : 42 سنـــــة . الحالة الاجتماعية متزوج .
المهنة : مدرس موسيقى .
الصفة : منشد في النشاط المدرسي منذُ الطفولة .
عمل في مجال الإنشاد المدرسي وفي المناسبات الاجتماعية وقد شارك في عدد من المهرجانات المحلية والدولية ومن المهتمين بالتراث وقد ساعد الباحث في كثير من المقابلات الشخصية .

بطاقة رقم (2)

الاسم : محمد إبراهيم موري . المنطقة غدامس .
السن : 57 سنـــــة . الحالة الاجتماعية متزوج .
المهنة : مدرس لغة عربية .
الصفة : ملم بالتراث وبلغة الهوسا .
يعمل في الحركة الكشفية من مدة طويلة وشارك في العديد من المهرجانات المحلية والدولية ويتكلم لغة الهوسا بطلاقة وترجم للباحث بعض الأغاني التي تتغنى بالهوسا .

تابع ــ بطاقات الفنانين والمهتمين بتراث غدامس

بطاقة رقم (3)

الاسم : عمران علي عمران . المنطقة طوارق غدامس .
السن : 53 سنـــــة . الحالة الاجتماعية متزوج .
المهنة : متقاعــد .
الصفة : جامع للتراث التارقي .
شارك في العديد من المناسبات القومية والدولية ، وهو من المغرمين بالتراث ساعد الباحث في كثير من المقابلات مع الطوارق وقد ترجم له بعض أغاني الطوارق .

بطاقة رقم (4)

الاسم : عبد السلام الطيب . المنطقة غدامس .
السن : 74 سنـــــة . الحالة الاجتماعية متزوج .
المهنة : الحرف التقليدية .
الصفة : عازف غيطه وبندير .
عازف ومنشد في الطرق الصوفية وملم بالطرق الصوفية ويتكلم بلغة الهوسا .

الغناء الشعبي الليبي وأنواعه

إن أنماط التعبير الشعبي الذي يُعبر به المجتمع عن أسلوبه في الحياة يستمد وجوده من الإطار الثقافي الذي يعيشه الناس ، وكل مجتمع له ثقافته الخاصة التي تميزه عن غيره من المجتمعات .

يرى الدارسون أن للثقافة جانبين أساسين يكمّل كل منهما الآخر ، الجانب الأول : مادي ويظهر في أسلوب المعيشة والأدوات التي يستخدمها الناس في قضاء حاجاتهم المختلفة التي تخص البيئة وتلائم ظروف حياتهم ، والذي يظهر مجموعة العادات والتقاليد التي يحتفل بها المجتمع والتي يتوارثها الناس ، والعرف الذي يحكم حياتهم والقواعد الأخلاقية التي تحدد علاقة كل منهم بالآخر من ناحية والمجتمع من ناحية أخرى ، كما يضم أيضاً أساليب التعبير الفنية للجوانب الحياتية المختلفة في حياة المجتمع[1] .

وتعد الطفولة أهم مرحلة في عمر الإنسان التي تبنى عليها شخصية المرء فإن الموسيقى تمثل لغة الروح لهذه المرحلة التي تتشكل فيها ملكات الإنسان بكل حواسه .

أعتمد علماء النفس التربية الموسيقية هدفاً لتغذية المشاعر الإنسانية ولهذا وجَّه العلماء أكثر الاهتمام نحو دراسة تأثير الأغنية الشعبية في تنمية شخصية الطفل وتكوين مداركه وخياله الفكري ومشاعره الإنسانية .

والمجتمع الليبي شأنه شان غيره من المجتمعات فقد شكلت الأغنية الشعبية أحد عناصر ثقافته الإنسانية وتراثه وعاداته الاجتماعية التي تكونت خلال تفاعله مع البيئة المحيطة ومفردات حياته .

وفي مدينة غدامس الليبية لازالت المرأة الغدامسية تختزن في ذاكرتها مجموعة كبيرة من الأغانـــي المتعددة التي ترددها أثناء نـــوم الطفل ، أو عنـــد تعليمه الجلوس ، أو المشي ، أو عند مداعبته ، وفي ممارسة الأعمال المنزلية مثل طحن الحبوب ، أو بعض المحاصيل الزراعية على الرحى ، أو أثناء العمل

---

(1) أحمد على مرسي : الفولكلور وثقافة المجتمع ، القاهرة (د. ت) ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد (13) .

بالزراعة مـــع أفراد العائلة أو عند مشاركتها في المناسبات الاجتماعية والدينية المختلفة مع باقية أفراد مجتمعها .

والجدير بالذكر أنَّ المرأة في كل مكان وزمان تعتبر حجر الأساس لكل أمة ومجتمع ، نظراً لما تقوم به من دور كبير في تربية الطفل ورعايته منذُ الولادة وحتى سن النضج واعتماده على نفسه .

تمثل الأم الغدامسية أحد الركائز الأساسية في بناء الأسرة عموماً ، وتربية الأبناء خصوصاً ولها دورها الهام والفعال في ذلك متحدية كافة الصعوبات والظروف الاجتماعية والاقتصادية وطبيعة المنطقة بكل ما فيها من صعوبات ومعاناة أثرت بشكل مباشر على التكوين السيكولوجي للإنسان في المنطقة وتفاعله مع البيئة التي تحيط به ، وتشكل عاطفة الأمومة أهم السمات الإنسانية التي تتميز بها المرأة وذلك في عنايتها بتربية أبنائها وتنشئتهم منذُ ولادتهم .

ولما كانت أغنية الأم لمولدها جزء من حنانها له حيث اتسمت أغانيها لطفلها بمكون تربوي وعاطفي هادف اتخذت منها متنفساً لمشاعرها ومفردات حياتها اليومية ، فهي تردد لوليدها الأغاني العديدة حسب المراحل العمرية والتي من خلالها تغرس في نفسيته روح الحب والأمومة والعادات الحسنة والصفات الحميدة من خلال القصص والحكايات والنصائح والتمني له بالخير والعافية وذلك في سياق غنائي بسيط الأداء .

ومن هنا كان للمرأة الغدامسية دورها الهام في ذلك ، فقد مكنت طبيعة المرأة من القيام بدور فعَّال في بناء المجتمع جيلاً بعد جيل تمثل ذلك في أمومتها وحنانها واتسمت أغانيها لطفلها بالصياغة الهادفة إلى مضمون تربوي يُساهم في نشأة الطفل وتربيته ورعايته إلى جانب ذلك كان متنفساً لها بعيداً عن مشاغل الحياة اليومية والأعباء التي تقع على عاتقها والظروف الاجتماعية المحيطة بها .

وبهـــذا الخصوص يلقـــي الباحث الضوء على الأغانـــي الشعبية المتنوعة المصاحبة لدورة حياة الإنسان مـــن الولادة وحتى الممات (بمنطقة البحث) مصحوبة بشرح مفصَّل لكل نوع من تلك الأغاني الشعبية وبعض العادات والتقاليد المرتبطة بهذه المناسبات المختلفة .

أولا : مرحلة الولادة : –

يعد مولد طفل جديد من الأحداث الهامة في تاريخ الأسرة ، إذ يحاط بمظاهر البهجة والفرح ويبدأ الاستعداد له قبل الولادة .

ويرتبط هذا الحدث بكثير من الظواهر الاجتماعية مثل التعاون والتلاحم بين أبناء المجتمع ، ويتضح ذلك من خلال تعاون الأهل والجيران في تنظيم المنزل وطلاء الأبواب بالدهان وزخرفة الجدران ، وكذلك إعداد فراش جديد للمولود كما يجب إعداد اللباس للمولود كالقمصان والجلابيب والطواقي والمحارم الحريرية وعندما يولد المولود يغسل بالماء الفاتر ويلف في خرقة بيضاء من الصوف الخفيف ويلف رأسه بقماش من الصوف ، ثم يؤخذ قليل من زيت الزيتون ويخلط مع الماء والسكر ويعطى للمولود أربع أو خمس ملاعق صغيرة فيكون بذلك أول ما يدخل جوف المولود .

أما تسمية المولود فكانت في الماضي لا دخل للوالدين فيها ، فكبير العائلة وحده الذي له الحق في تسمية الطفل ، أما الآن فقد أصبح الأب هو الذي يختار اسم ابنه أو ابنته وبعد التسمية تشرع النساء في توزيع نوع من المخلوط يسمَّى السماط ويستغرق ذلك يومين أو ثلاثة أيام .

يحلق رأس المولود بعد غسله بالحليب الطازج في يوم الأربعين إن كان ذكراً يخضب كفه اليمنى بالحناء وإن كانت أنثى يجري تخضيب يديها ورجليها بالحناء.

والختان هو العرس الأصغر في منطقة البحث فبعد الاحتفال بالولادة ليس هناك احتفال آخر قبل الختان وله عاداته وتقاليده الأصيلة التي لا يعرف لها تاريخ ويكون الختان في السنة الأولي أو الثانية أو في الأشهر الأولي حسب ظروف الأسرة وأول ما يجب القيام به عند الختان أن تقوم الأسرة بتبييض وطلا الأبواب وزخرفة الجدران ، ثم الشروع في إعلان الخبر بواسطة غناء خـــاص وترانيم معروفة وأهازيج تطلقها النساء في الأسطح وعند سماع الناس للأغنية يفهمون من أن هناك من ينوي أن يقوم بختان ابنه[1] .

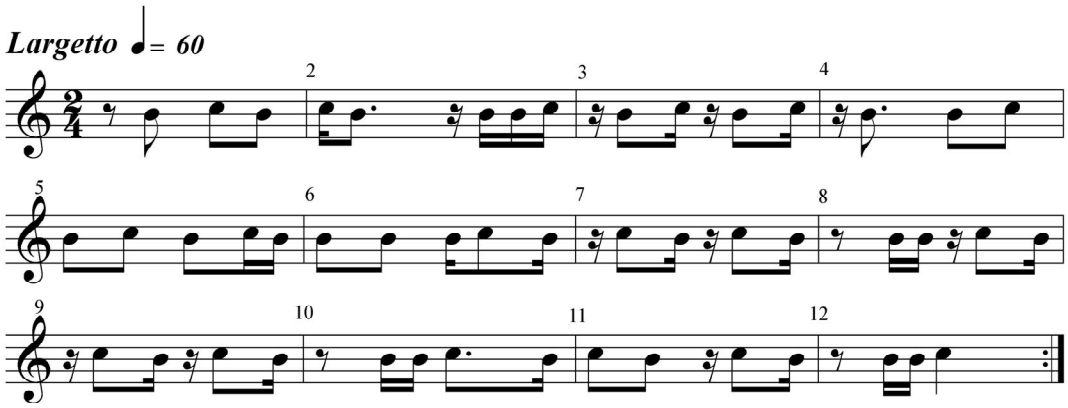
---

(1) مرجع سابق : بشير قاسم يوشع ، غدامس ملامح وصور ـ ص 209 : 216 .

الصيحات

وهي طريقة إعلان الخبر عن مولود جديد بواسطة النساء فيطلعن فوق أسطح المنازل ، ويطلقن ترنيمات بأغنية خاصة معروفة لدى الأهالي وهى أشبه بالدعاء منه بالأغنية ، وتختلف الأغنية باختلاف المولود إن كان ذكراً أو أنثى وإذا ما سمعت هذه الترانيم يسأل الناس لمن هذا المولود فينتشر الخبر بسرعة ، ومما يقال في أغنية الذكر (مولى القرآن يا من يعيش مولى المسجد يا من يعيش) ويقال هذا الدعاء باللهجة الغدامسية .

عندما يكون المولود ذكر :

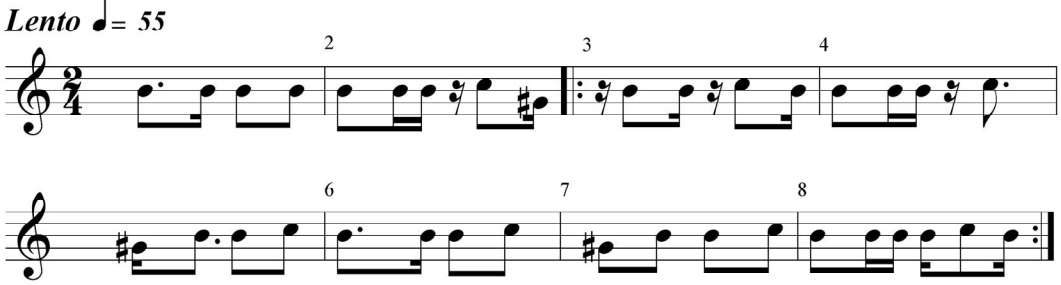
بـــــاب نـــــالمودو يامنـــــايشْ أتْيحفـــــضْ ربـــــي يامنـــــايشْ
بـــــاب نالزويـــــة يامنـــــايشْ أتتصْـــــلح ربـــــي يامنـــــايشْ
بـــــاب نـــــالقرءان يـــــا منـــــايشْ أتيـــــج ربـــــي يامنـــــايشْ

شكل رقـــم (4)

عندما يكون المولود أنَثى :

مما يقال في أغنية الأنثى (أنت ولية شاي لله أنت صالحة شاي لله يحفظك الله شاي لله) ويقال هذا الدعاء أيضاً باللهجة الغدامسية .

شاللـــــــــــي شاللـــــــــــى حتيصـــــــلح ربـــــــي شـــــــاللي

تمرابـــــــــــط شاللـــــــــــي حتحفيـــــــض ربـــــــي شـــــــاللي

شاللـــــــــــي شاللـــــــــــي شاللـــــــــــي شاللـــــــــــي

شكل رقـــم (5)

أغاني لنوم الطفل :

هذا النوع من الأغاني له أشكال متعددة ومختلفة في جميع أنحاء العالم تعرفها معظم المجتمعات الشعبية فهي ترتبط بوظيفة هامة في التربية النفسية للطفل[1] .

وما يميز هذه الأغاني بأنها قصيرة ، وأنها تتكون من مقطوعة صغيرة تكررها الأم عدَّة مرات حتى ينام الطفل ، وتتميز بهدؤ الأداء ، وهذه الأغاني ليست جماعية في أدائها[2] ، وتتميز أيضاً بتكرار الجملة الموسيقية وطول النص الشعري حتى تتناسب مع طبيعة ووظيفة هذا النوع من الغناء .

ويكون المؤدي لهذا النوع من الأغاني الأم أو الجدة أومن ينوب عنهما ويكون المتلقي أو المستمع هو الطفل وتغنَّى هذه الأغاني لمداعبة الطفل أو ترقيصه أو لينام أو ليكف عن البكاء[3] .

يعد هذا اللون من الغناء الشعبي أحد ألوان الغناء التي تتميز به منطقة البحث على وجه الخصوص ، وأنَّ ما يميزه عن غيره من ألوان الغناء الأخرى طريقة الأداء وتركيبة النص الشعري ، وأنَّ هذا الغناء ليس له وقت معين أو مناسبة معينة وإنما هو راجع إلى حالة الطفل .

وأنَّ معظم أغاني نوم الأطفال في منطقة البحث نصوصها الشعرية مبنية على هيئة قصص من الخيال يكون البطل فيها هو الطفل أو على هيئة دعاء للطفل بدوام الخير والصحة وتحقيق أمانيه في المستقبل .

---

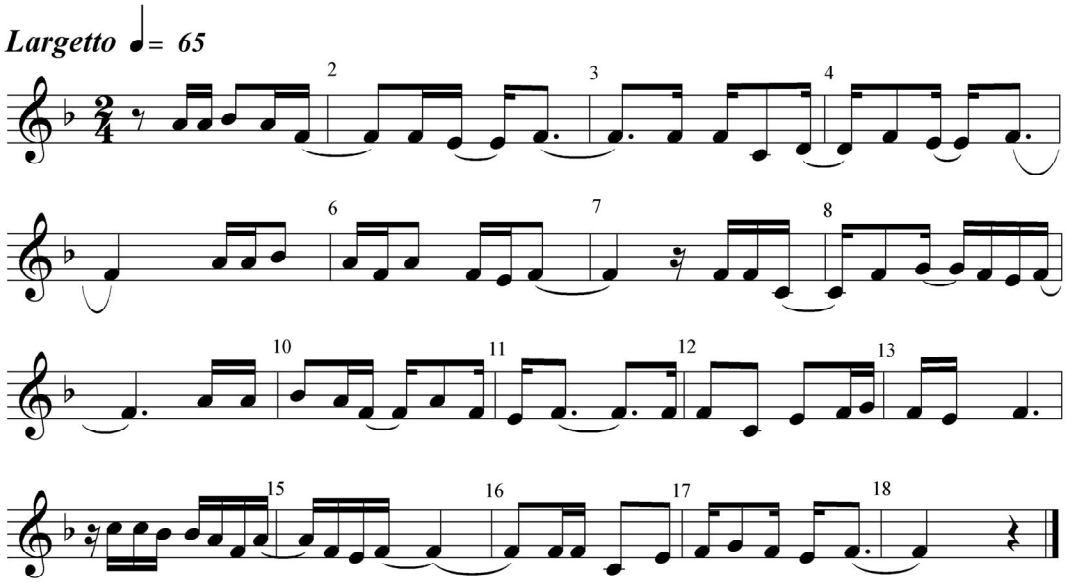
(1) فتحي عبد الهادي الصنفاوي : التراث الغنائي المصري الفولكلوري ، سلسلة كتابك العدد (161) دار المعارف ، القاهرة 1987: م ـ ص 57 : 85 .

(2) مرجع سابق : أحمد علي مرسي ، الأغنية الشعبية ـ ص 50 .

(3) رتيبة محمود الحفني : أغنية الطفل ، القاهرة ، 1977 م المجلة الموسيقية العدد (14) ـص 23 .

ومن أمثلة تلك الأغاني :

أروِّروً تنـــــــــــــــــــــــدمت أرُورُو أصـــــــــــلح حالـــــــــــك
أرُورِّو كيـــــــــــو لياســـــــــــر أرورُوُ شـــــــــــقْ أوليـــــــــــدي

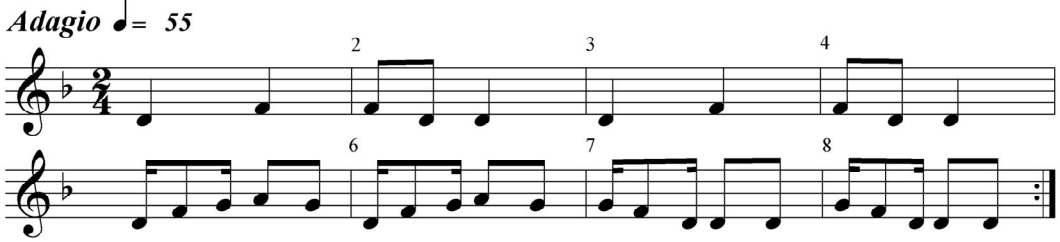
أرُورُو شـــــــــــــــــمِّن بنـــــــــــــــتي

شكل رقـــم (6)

الأغاني المصاحبة لتعلم الطفل المشي :

هذه الأغاني تمثل لون من ألوان الأغاني الشعبية التي تغنيها الأم وبقية أفراد الأسرة ، وذلك بغرض تشجيع الطفل على المشي والتصفيق باليـــدين وتتميز هذه الأغاني أنها قصيرة في محتوى الكلمات واللحن الذي لا يتعدى على بعض الحقول وعادة ما يكون الإيقاع فيها مفتوح أي بدون وزن ويدور مضمون هذه الأغاني على ما تتمناه الأم لطفلها من مستقبل زاهر وحياة سعيدة .

ومن الأمثلة على ذلك :

دادش إيمـــــامـــــــــــــــا دادش أيـــــــــا أوليـــــــــدي
دادش إيمـــــامـــــــــــــــا دادش أيـــــــــا أوليـــــــــدي
أرا دزنـــــــــــــــــــــس أرادزنْـــــــــــــــــــس
يـــــــــــدر دزنْـــــــــــسْ ينصـــــــــــر دزنْـــــــــسْ

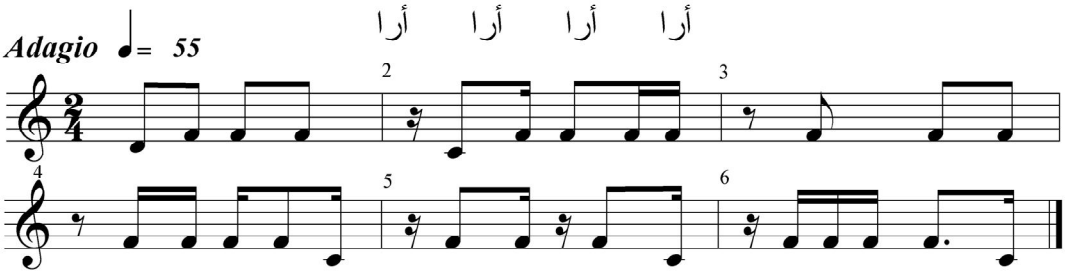


شكل رقـــم (7)

وهناك أغاني أخري ترددها الأم لطفلها أثناء مداعبتها له ويكون مضمون الأغنية هو ما تتمناه الأم لطفلها من أن يكون حنون وأن يكون مثل الباشا وأن يرى الشيء الجميل في حياته متمنية له مستقبل زاهر وحياة سعيدة .

ومن أمثلة ذلك :

أرا أرا أرا حنِّيُـــــــــــــــــو أرا أرا باشـــــــــــــــــايو
أرا أرا أرا حنِّيُـــــــــــــــــو أرا أرا أزينـــــــــــــــــو

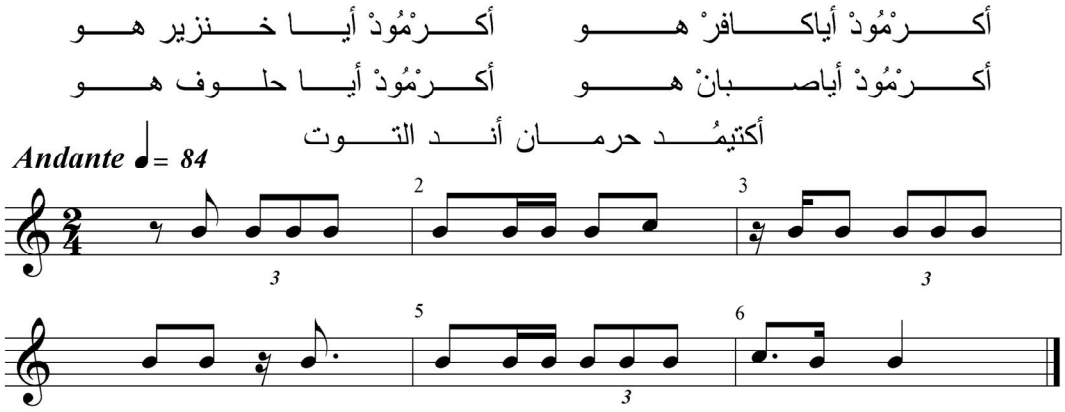
أرا أرا أرا أرا

شكل رقـــم (8)

ثانيا : أغاني ألعاب الأطفال :

تعرف المجتمعات الشعبية ألعاباً خاصة لا يلعبها إلا الأطفال في مرحلة حياتهم الأولى قبل بلوغ سن الشباب ، وأن هذه الأغاني على درجة كبيرة من بساطة التركيب والتعبير ، فقد نشأت أساساً لتلائم الحركات التي يقوم بها الأطفال أثناء اللعب من جري وقفز وما إلى ذلك وإيقاع هذه الأغاني خاضع للحركات التي يؤديها الأطفال في أثناء اللعب[1] .

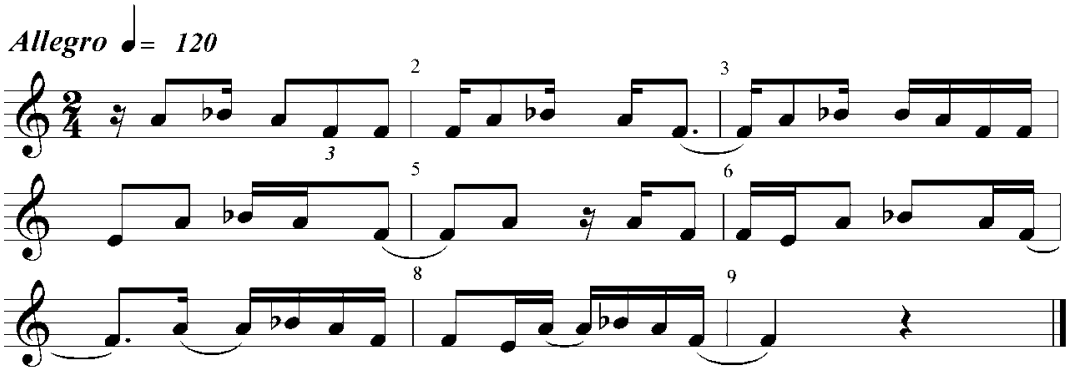
وفي منطقة البحث لا تزال أغاني ألعاب الأطفال من الأغاني الهامة ؛ لأنها مرتبطة بمرحلة هامة من مراحل حياة الإنسان ونظراً لطبيعة المنطقة وتركيبة المجتمع الشعبية وطبيعة الحياة ، تأخذ الأغنية الشعبية مكاناً بارزاً بين جميع الأغاني مع الاحتفاظ بالعادات والتقاليد .

وأغاني ألعاب الأطفـــال لها دور مهـــم في إحياء كثير من الألعاب المرتبطة بالأطفال ، وأحياء كثير من المظاهر الخاصة التي ترتبط بالمناسبات المختلفة والتي يحيها المجتمع الشعبي مثل الاحتفال بيوم العيد وفي مناسبة عاشوراء وعند نزول المطر وتدعوا هذه الأغاني إلى البهجة والسرور مع التسلية أثناء اللعب .

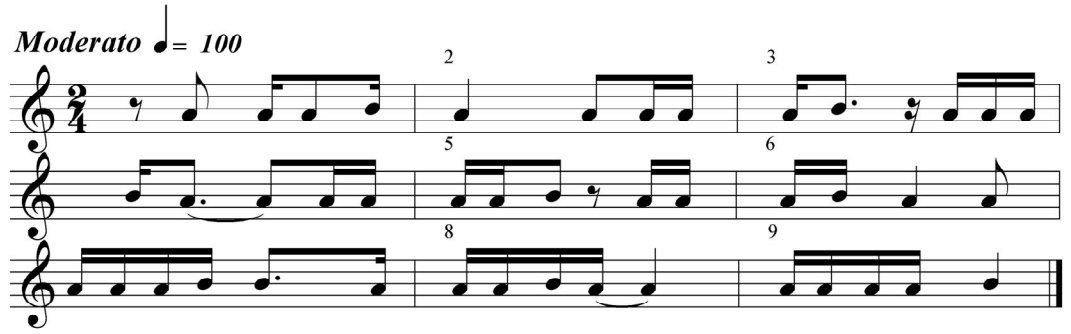
ومن أمثلة أغاني الأطفال الخاصة بالذكور والتي تلقى أثناء لعبهم يوم الجمعة:

شكل رقـــم (9)

(1) مرجع سابق : أحمد على مرسي ، الأغنية الشعبية ـ ص 85 .

وهناك بعض الأغاني التي تؤدى من قبل الأطفال على إيقاع منتظم عن طريق التصفيق أو دق الأرجل على الأرض أثناء اللعب .

شـــــاندو موســـــى إيتوكـــــرن بشـــــلين شـــــاندو موســـــى إيتوكـــــرن بغـــــاينْ
شـــــاندو موســـــى إيتوكـــــرن بشـــــلين شـــــاندو موســـــى إيتوكـــــرن بغـــــاين

شكل رقـــم (10)

ومن أمثلة أغاني الأطفال في يوم الجمعة الخاصة بالإناث :

عائشـــــــــةعلى عيشـــــــــةكربزْالجنيتْ ممـــــــــــاعلى عيشـــــــــــةكربزالجنيت
عائشـــــــــةعلى عيشـــــــــةكربزْالجنيتْ ممـــــــــــاعلى عيشـــــــــــةكربزالجنيت

شكل رقـــم (11)

ثالثا : أغاني الزواج : ــ

يعد الزواج الأصل في تكوين أسرة جديدة ، وتقارب بين العائلات وكأي منطقة من مناطق العالم تتميز مدينة غدامس عن غيرها بعادات وتقاليد خاصة بها لإتمام عملية الزواج ، ففي هذه المناسبة تقال أغاني شعبية لكل مرحلة من مراحل أيام العرس ، فمنها ما هو خاص بالرجال ، ومنهـــا ما هو خاص بالنساء ويصحب هذه الأغاني بعض الآلات الشعبية الإيقاعية في أكثر الأحيان .

وتتميز الأغاني في منطقة البحث بأنها تراث شعبي يحمـــل كثيراً من المعاني الطيبة ، وهذه الأغاني تعد من أكثر الأغاني الشعبية عدداً ويرددهـــا الجميع نظراً لسهولة ألفاضها وبساطة كلماتها وارتباطها بالمجتمع .

والأغاني الشعبية التي تتغنى في مناسبة الزواج تمثل جانبا ثرياً في بناء الأغنية الشعبية في كل مجتمعات الإنسانية عموماً ، ويرجع ذلك إلى أن أغاني الحب من أقدم ألوان الغناء الشعبي منذ أن عرف الإنسان هذه العاطفة السامية ومن ثم فإن التعبير عن هذه العاطفة ومسارها الطبيعي من أهم وظائف هذا النوع من الأغاني الشعبية[1] .

وتعد أغاني الزواج تراثاً شعبيا زاخراً بالمعاني والألفـــاظ والعادات والتقاليد ويتضح ذلك في تركيباتها ومدى عراقتها وقدمها، ونظراً لما للزواج من أهمية كبيرة في جميع المجتمعات ومنها مجتمع منطقة البحث فكل مرحلة من مراحله لها تراث خاص بها تتميز به عن باقية الأيام الأخرى من مراحل أيام الاحتفال ويحاول الباحث استعراض بعض مراسم هذا الاحتفال .

أغاني أسكورْ : ــ

أسكورْ هو إعلان عن بداية الفرح وغالباً ما يكون يوم الجمعة حيث تذهبن النساء بكامل زينتهن وثيابهن الجميلة وهي عبارة عن رداء أبيض (السفساري) للمباركة ويحيين حفلاً بإنشاد أسكورْ ومعناه (المدح والثناء وذكر محاسن العروس والإشادة بأهلها وأسرتها) ويكون ذلك بالطواف على الأسطح العلوية

(1) مرجع سابق : أحمد على مرسي ، الأغنية الشعبية ـ ص 65 .

حيث ممرات النساء التي اشتهرت بها المدينة القديمة ، ويكون الموكب منطلق من بيت العريس حتى بيت العروسة ويرددن النساء بعض الأغاني الخاصة بهذا اليوم وهي تحمل كلمات التهاني المباركة والدعاء بحياة سعيدة وعمر مديد في كنف الزوج الراعي الحنون وفي ظل حياة الأب والأم والأقارب ويتخلل هذه الأغاني عبارات الحمد والثناء والشكر لله على ما أنعم وأعطى من محاسن الجمال وأناقة الذوق الرفيع والأخلاق الحسنة للعروس مع الصلاة والسلام على رسول الله .

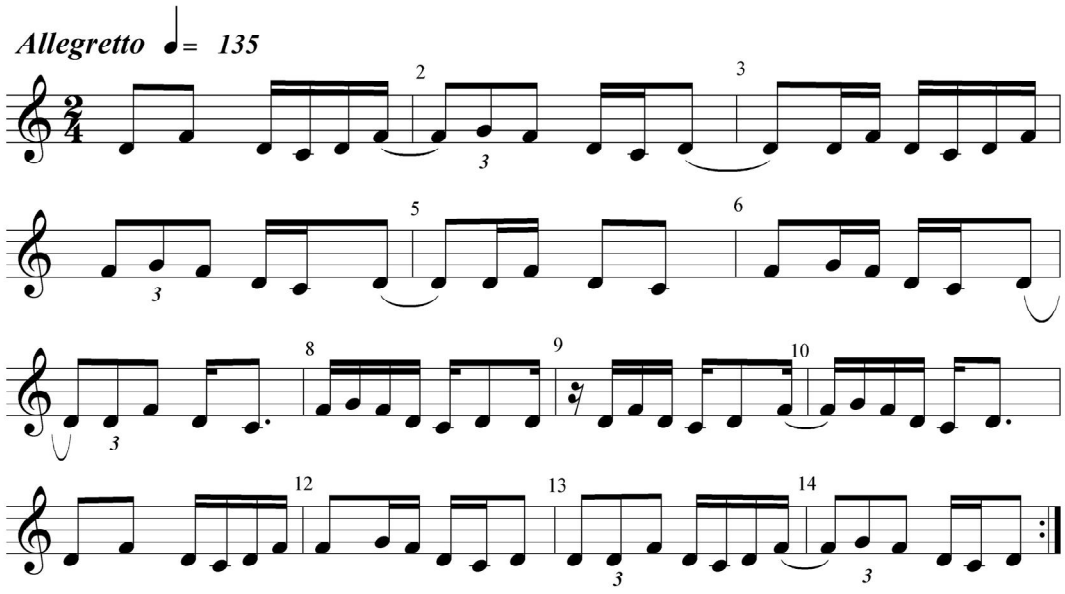
ومن أمثلة ذلك رقم ـ 1

نبينـــا حاضـــرين صـــلى الله عليـــه نبينـــا ســـعدنا صـــلى الله عليـــه

نبينـــا ســـيد البشـــر صـــلى الله عليـــه صـــلى الله عليـــه صـــلى الله عليـــه

ســـيدنا أبوبكـــر صـــلى الله عليـــه ســـيدنا محمـــد صـــلى الله عليـــه

ســـيدناجبريل صـــلى الله عليـــه ســـيدنا الهـــادي صـــلى الله عليـــه



شكل رقـــم (12)

رقم – 2

كـــاروره زينيـــة كـــاروره زينيـــة كـــاروره زينيـــة كـــاروره زينيـــة

كـــاروره زينيـــة تـــزيري نويـــرو كـــاروره زينيـــة كـــاروره زينيـــة

أمـــــزين ربـــــي وصـــــفان أســـــتمدورت أنبـــــابنًمو

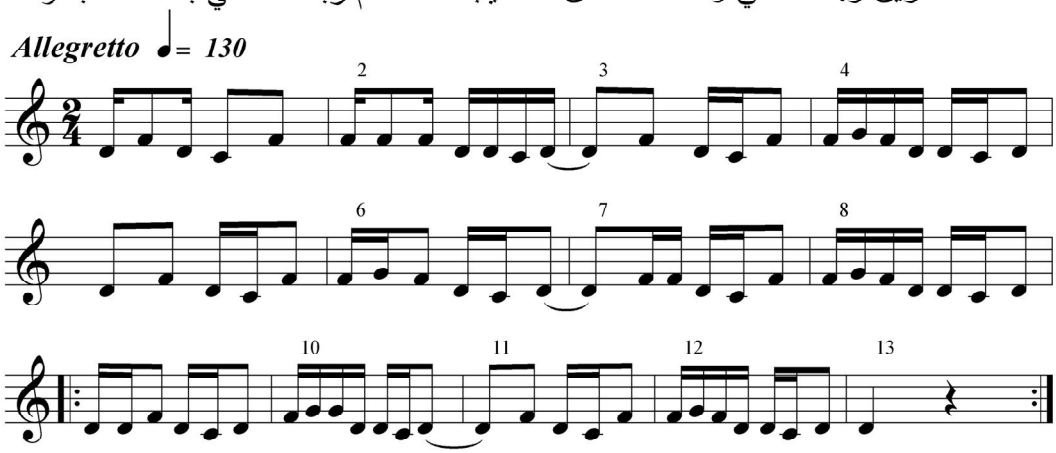
أوعميـــــم نـــــالخير أنمـــــو يجـــــام ربـــــي بـــــابنًمو

يجـــام ربـــي أســـعد انمـــو أوعميـــم نـــالفرح أنمـــو

يجـــام ربـــي أســـعد انمـــو تمســـولا خـــير أنـــس

تواجـــــت ولينجيمـــــن كـــاروره زينيـــة تـــزيري نويـــرو

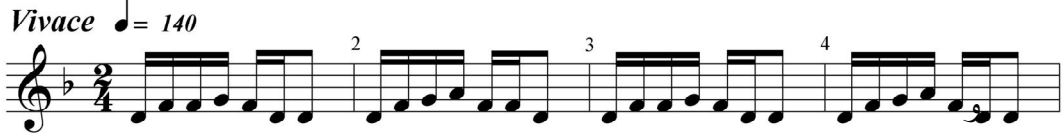
كـــاروره زينيـــة كـــاروره زينيـــة ســـلمخازن آنبابـــاربي

أمـــــزين ربـــــي وصـــــفان يجـــــام ربـــــي بـــــابنمو

شكل رقـــم (13)

أغاني ليلة مورينا : ــ

يقال أن مورينا هي ملكة أتت من الرومان بالذات وكانت ترتدي لباس مميز وحضرت معهم ليلة من ليالي حفلة العرس ونضراً لما لهذه الليلة من ميزة خاصة عند الغدامسيين سميت هــذه الليلة باسمها وتكون الألبسة خاصة ، وفي هذه الليلة تؤدي الفتيات الأغاني التي تشيد بلقب العروس وجمالها وبأنها شامخة بارقة كمنارة الإسكندرية ، ويتخلل أغاني مورينة بعض الألعاب التي تقوم بها الفتيات بحرية وطلاقة .

ومن أمثلة أغاني مورينا :

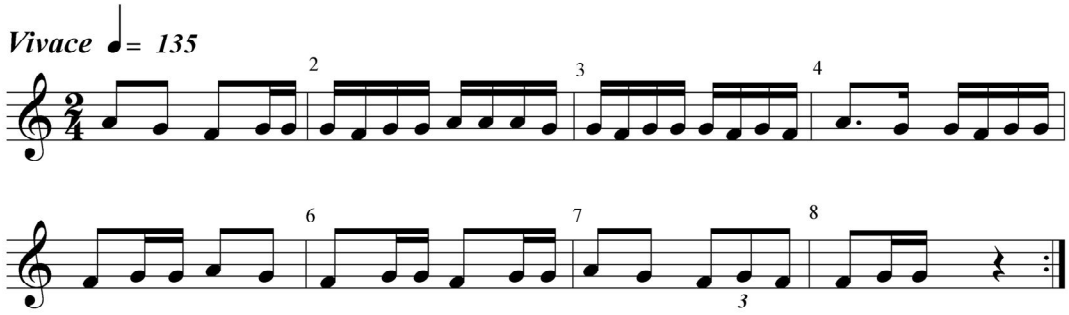
مورينـــــــا مورينـــــــا	مقـــــــــامة مورينـــــــــا
مورينـــــــا مورينـــــــا	ماجـــــــــادة مورينـــــــــا
مورينـــــــا مورينـــــــا	غنـــــــــدورة مورينـــــــــا
مورينـــــــا مورينـــــــا	شـــــــــريهة مورينـــــــــا
مورينـــــــا مورينـــــــا	كـــــــــارورة مورينـــــــــا
مورينـــــــا مورينـــــــا	مفـــــــــلوحة مورينـــــــــا
مورينـــــــا مورينـــــــا	تيـــــــــولتيت الـــــــــولا
مورينـــــــا مورينـــــــا	تيولتوتيـــــــــف تجنوتـــــــــي
مورينـــــــا مورينـــــــا	شـــــــــم تـــــــــزيري نويـــــــــرو
مورينـــــــا مورينـــــــا	شـــــــــم قـــــــــرة عينيـــــــــة

شكل رقــم (14)

ومن مظاهر الاحتفال في ليلة مورينا يقوم النساء بدق (التافندة) وهي عبارة عن خليط من الورد اليابس والقرنفل والجمَّام وقشور البرتقال اليابسة وزهر الليمون

اليابس وتفاح مجفف مع التافنْدة (بلح غير ناضج) بعد تجفيفه ثم يطبخ طبخاً جيد ثم يجفف مرة أخرى[1] ، وإذا دق وخلط مع المقادير السابقة يعطي رائحة ذكية وأثناء عملية الدق تتغنى النساء بأغاني خاصة لا تغنى إلا في هذه المناسبة .

ومن أمثلة ذلك :

تامشـــــط تمششـــط كليســـن تامشـــــط تمششـــط كليســـن
تامشـــــط تمششـــط كليســـن تامشـــــط تمششـــط كليســـن
تامشـــــط تمششـــط كليســـن تامشـــــط تمششـــط كليســـن
كليســـــــن كليســـــــن شيـــــــط شيـــــــط
كليســـــــن كليســـــــن شيـــــــط شيـــــــط



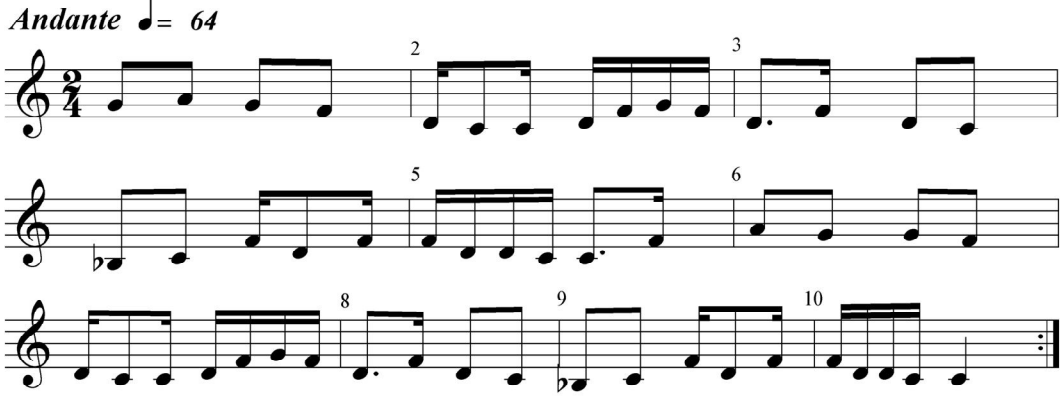
شكل رقـــم (15)

(1) مرجع سابق : بشير قاسم يوشع ، غدامس ملامح وصور ـ ص 235 .

أغاني الحِنَّاء : ــ

تعتبر الحِنَّاء من أساسيات الزينة في المجتمع الغدامسي حيث يخصص لها يوم خاص من أيام حفلة العرس تأتين فيه النسوة وهن يرتدين اللباس الغدامسي ثم تقوم المحنية بتحنية العروس بصحبة بعض الأغاني التي يرددها النساء .

ومن أمثلة ذلك :

أظـــــــار ألالايـــــــو يـــــــوبص الحـــــــنى
يقـــــــن شـــــــبيلية يـــــــولغن نـــــــدتكليت
يـــــــدرام أبـــــــويم تســـــــكر رام الـــــــدنت
أبشـــــــر ألالايـــــــو المـــــــنى يمـــــــدادايام
يـــــــدرام خـــــــويم تســـــــكر رام الـــــــدنت
شـــــــم ألالايـــــــو المـــــــنى يمـــــــدايام
يـــــــدرام واليـــــــم تســـــــكر رام الـــــــدنت
أكـــــــامكفيع أزينـــــــة الخيـــــــار ديـــــــد مـــــــدين
أحســـــــن أوعميـــــــم وي يجـــــــون آميـــــــن ددنـــــــم
أظـــــــار ألالايـــــــو يـــــــوبص الحـــــــنى

شكل رقـــم (16)

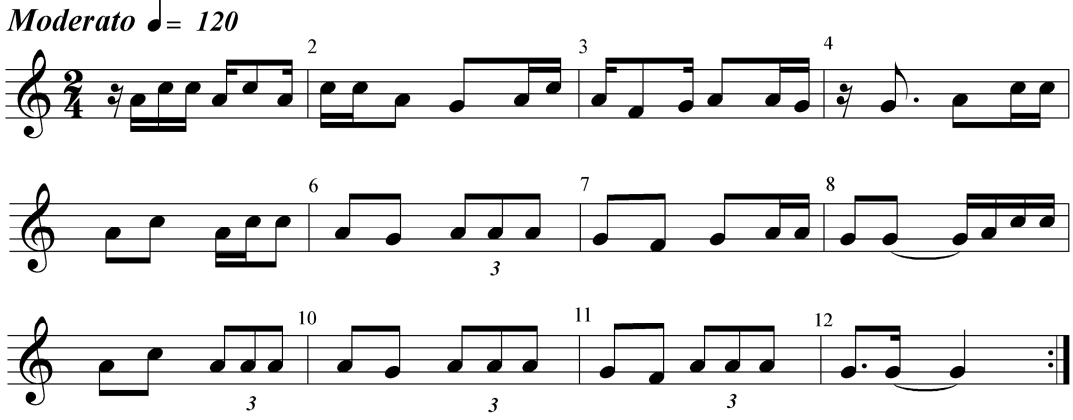
وفي نفس اليوم يقوم الرجال بالاستعداد بتحنية العريس حيث تأتي مجموعة من النساء تغني غناء خاص وتحني له واحد من أصابعه أو يده .

ومن أمثلة الأغاني التي ترددها النساء :

صـــــبيان أندوعزنابركـــــة الله فيهـــــم صـــــبيان أنـــــدوعزنايرحم والـــــديهم

صـــــبيان أنـــــدوعزنايجازيهم بـــــالخير صـــــبيان أنـــــدوعزناكثر خـــــيرهم

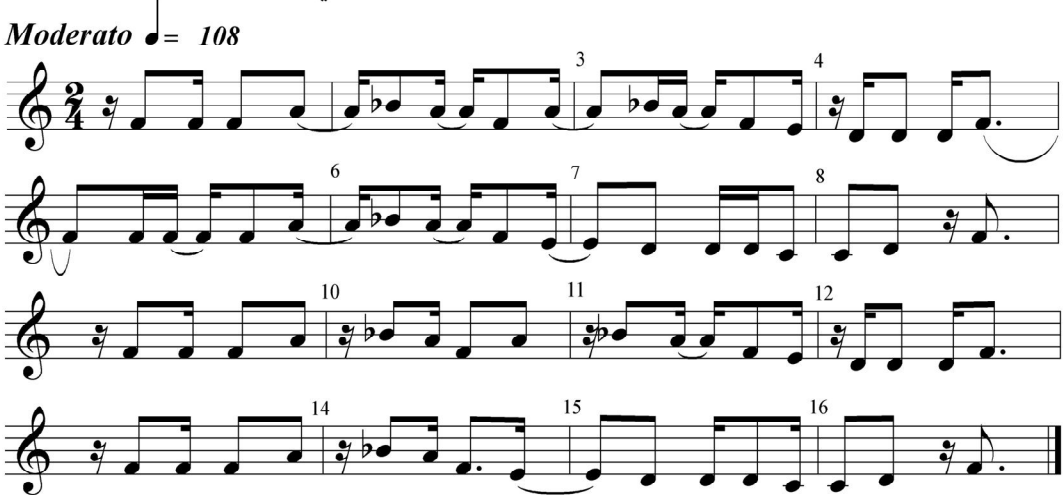
صـــــبيان أندوعزنايصـــــلحهم ربـــــي صـــــبيان أنـــــدوعزنايحفظهم ربـــــي

صـــــبيان أندوعزناماشـــــاءالله عليهـــــم صـــــبيان أندوعزناينصـــــرهم مولانـــــا

شكل رقـــم (17)

أغاني غسيل العروسة : ــ

يتم غسيل العروسة في مدينة غدامس في الحمام الموجود بالمسجد حيث تذهب العروس في موكب بهيج معظمه من النساء ولا يسمح للرجال بالمشاركة في هذا الموكب وأثناء سير الموكب يرددن النساء بعض الأغاني الخاصة بهذه المناسبة .

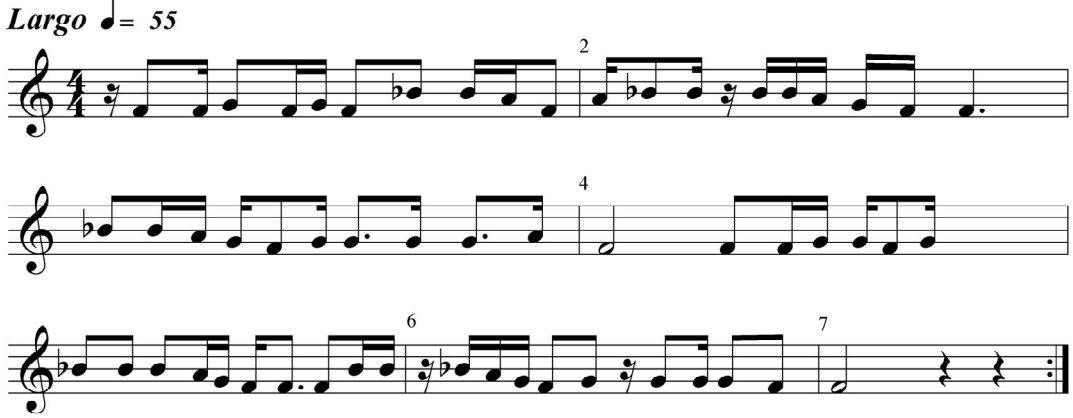
ومن أمثلة ذلك :

ميـــــدقـــــــو ياميدقـــــــــو ميـــــــــدقو ياميـــــــــــدقو
ميـــــــــدقو ياميـــــــــدقو الشـــــاغت انـــــم نالرحبتـــــو
الـــــورد يفـــــــوحن جارســـــنو والنـــــور يشـــــيع جارســـــانو
الشـــــاغت نـــــامي نـــــالرحبتو أنصـــــارن نـــــامي نـــــالرحبتو
الرحبـــــة تســـــكو ســـــلعنبرو الرحبـــــة تـــــرغم ســـــاربرتو
لرحبـــــة تلقـــــز ســـــلمرجانو الرحبـــــة تملـــــل ســـــلعطارو
الرحبـــــة تفـــــرش ســـــاكمويرور تـــــدفارنس ساراســـــا تســـــنتيوين
دينـــــــدا أقيمـــــــــون دينـــــــــدا أجمعـــــــــن
أســـــــجمعن الشـــــــاغت نـــــــامي الـــــــرحبتو

شكل رقـــم (18)

أغاني المشط : ــ

بعد رجوع العروس من المسجد وفي حجرة خاصة تقوم الماشطة (المزينة) بمشط شعر العروس بمصاحبة بعض الأغاني .

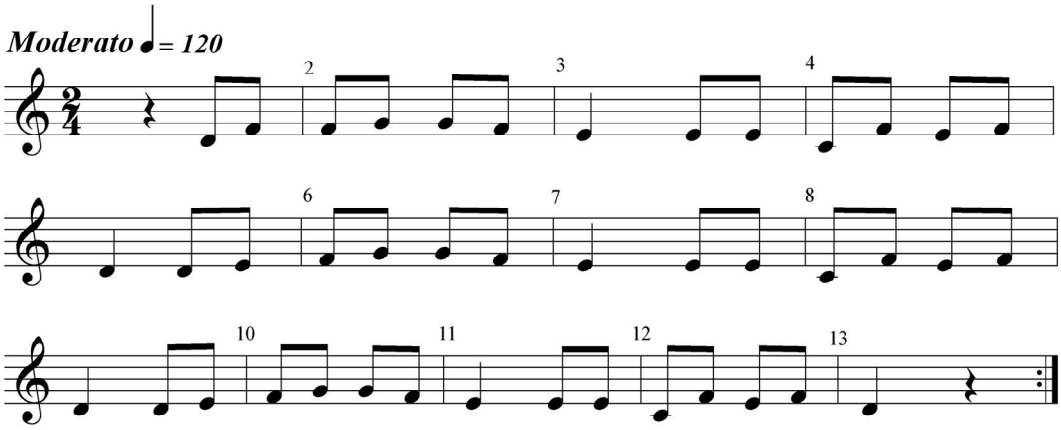
ومن أمثلة ذلك :

ركبوها فــوق الكســا وتقــول غرســة ويابنيـــــة تلقـــــي الخـــــير
أول مانبـــدا ونقـــول ونشـــرها القـــول الصـــــلاة علـــــى محمـــــد
ركبوها فــوق الكســا وتقــول غرســة يابنيـــــة تلقـــــي الخـــــير
أول ما نبدا ونقـــول ونشـــرها نـــادي الصـــــلاة علـــــى محمـــــد
ركبوها فــوق الكســا وتقــول غرســة يابنيـــــة تلقـــــي الخـــــير
منيـــن ظهـــرت مشـــت للغابـــة لبســـت حديـــدة وشـــرابة
ركبوها فــوق الكســا وتقــول غرســة يابنيـــــة تلقـــــي الخـــــير
عــلاش تبكــي ياخوهــا ياولــد أبوهــا أختـــك بالـــدراهم باعوهـــا
ركبوها فــوق الكســا وتقــول غرســة يابنيـــــة تلقـــــي الخـــــير
قالــت أمــك يــابنتي مســرع مشــيتي فـــي الحـــوش منـــو خليـــتي

شكل رقــم (19)

أغاني الهد : ــ

من العادات المتبعة في منطقة البحث قديماً أن الأم تهتم بشعر ابنتها ولا يراه أحد حتى يكون مفاجأة أثناء أيام العرس وتقوم العروس بمصاحبة مجموعة من صديقاتها بما يسمى بعملية الهد (النخيخ) حتى يرى الجميع محاسن شعرها والنساء يرددن بعض الأغاني لهذه المناسبة .

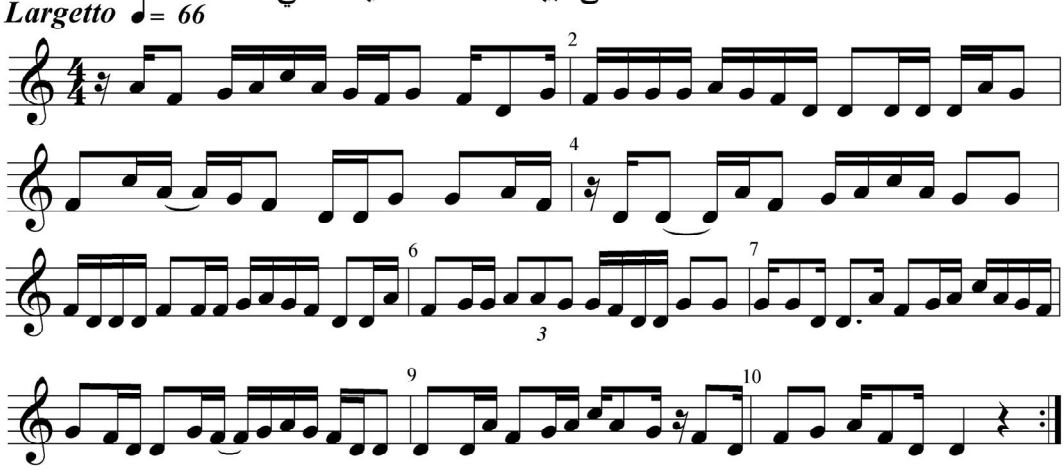
ومن أمثلة ذلك :

ياعائشـــة نوخـــــي نوخـــــي مـــا عنـــــدك كـــان الليلـــــة
نغـــــني نغـــــني يازينـــــه فـــي فرحـــك طـــول الليلـــة
ياعائشـــة نوخـــــي نوخـــــي ماعنـــــدك كـــــان الليلـــــة
ياعائشـــــة غـــــني غـــــني فـــي فرحـــك طـــول الليلـــة

شكل رقـــم (20)

أغاني ظفير العروسة : ــ

يعد يوم ظفير العروس من أجمل أيام الفرح وهو يوم الزينة الذي يسبق زفة العروس إلى بيت العريس ويحضر هذا الحفل المزينة وعدد من النساء وهنَّ يرددن الأنغام العذبة بمصاحبة العزف على الدرابيك الغدامسية وهذه الأغاني تصف شعر العروس بأنه الشعر اللامع الرقيق الجميل الذي يمتد طوله إلى أصابع القدم .

ومن أمثلة ذلك :

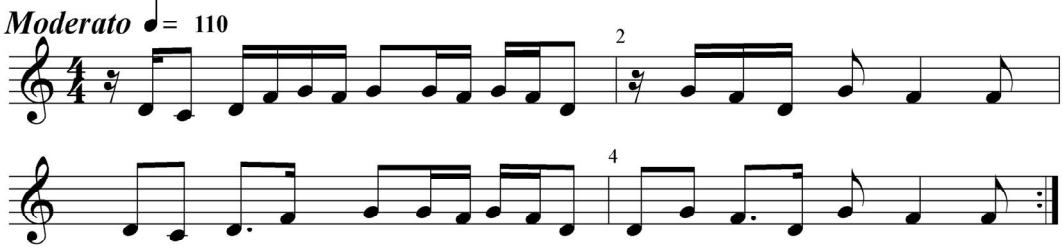
أزضـــــــاس إيغـــف أنـــــــس إيمقامـــــــــة أنمجـــــــــادة
أزضـــــاس إيغـــــف أنـــــس إيـــــــتزززرت نمـــــــاتن
الصـــــلاة علـــى نبينـــا محمـــد يـــاعلي
أزضـــــاس إيغـــــف أنـــــس إيـــــــتزززرت نمـــــــاتن
أزضـــــاس إيغـــــف أنـــــس إيمقامـــــــــة أنمجـــــــــادة
الصـــــلاة علـــى نبينـــا محمـــد يـــاعلي
أزضـــــاس إيغـــــف أنـــــس إيـــــــتزززرت نمـــــــاتن
أزضـــــاس إيغـــــف أنـــــس إيـــــــتزززرت نـــــــالراين
الصـــــلاة علـــى نبينـــا محمـــد يـــاعلي

شكل رقـــم (21)

أغاني لبس العروسة : ــ

في هذا اليوم ترتدي العروسة ملابس جديدة خاصة وترتدي النساء أيضاً ملابس خاصة بهذه المناسبة وتؤدين النساء أغاني خاصة .

ومن أمثلة ذلك :

تقـــن ســـا أنخلالـــن نـــالعز دومـــــــــــسن أربـــــــــي
تلســـو ســـا أنشـــرابه نـــالعز دومـــــــــــسن أربـــــــــي
تخلـــل ســـا نالرديـــان نـــالعز دومـــــــــــسن أربـــــــــي
تقـــن ســـا أنـــتزريراوين نـــالعز دومـــــــــــسن أربـــــــــي
تقـــن ســـا نالمرجـــان نـــالعز دومـــــــــــسن أربـــــــــي
تقـــن ســـا أنتظفـــو نـــالعز دومـــــــــــسن أربـــــــــي
تقـــن ســـا نالجمـــام نـــالعز دومـــــــــــسن أربـــــــــي
تقـــن ســـا أنسداســـن نـــالعز دومـــــــــــسن أربـــــــــي
تقـــن ســـا أنسيســـي نـــالعز دومـــــــــــسن أربـــــــــي
تقـــن ســـا نالمكلـــل نـــالعز دومـــــــــــسن أربـــــــــي
تقـــن ســـا نـــيزران نـــالعز دومـــــــــــسن أربـــــــــي
تقـــن ســـا نالقنـــادل نـــالعز دومـــــــــــسن أربـــــــــي

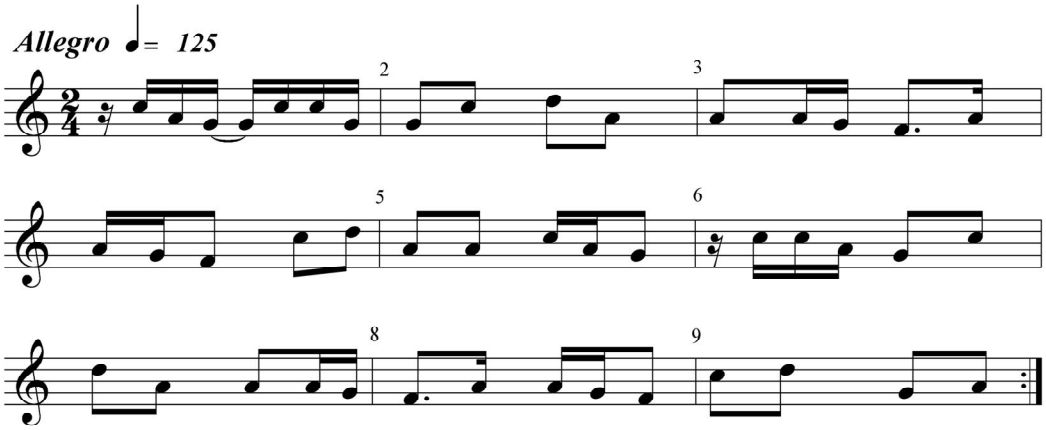


شكل رقـــم (22)

أغاني يوم الصداق (عقد القران) : ــ

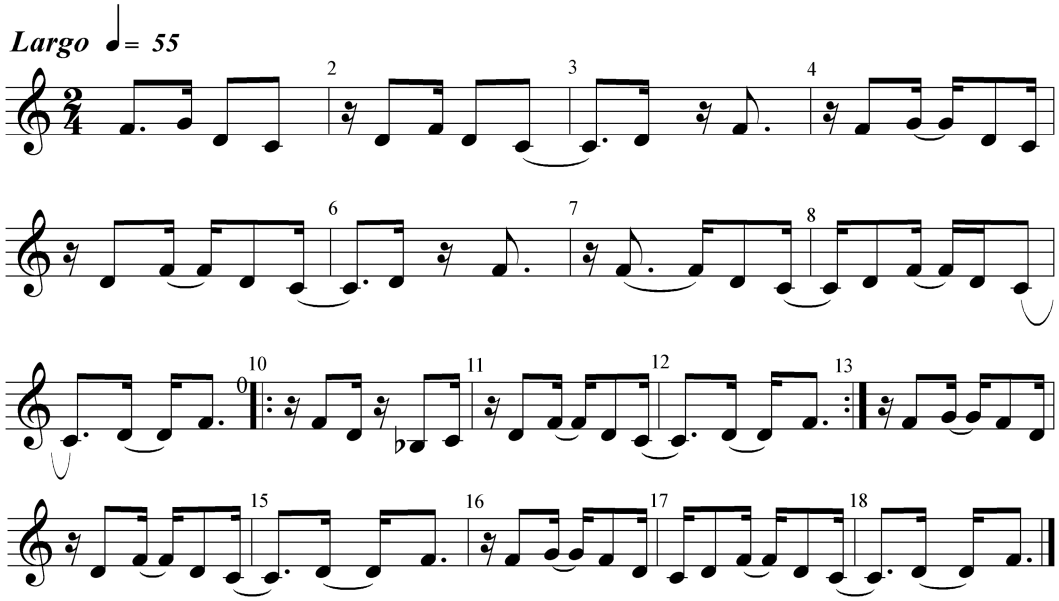
تتم في هذا اليوم كتابة عقد الصداق على العروس فتأتين النساء إلى بيت العروس وهن يرتدين لباس خاص بذلك اليوم وتلبس العروسة لباس العرس الجديد والمتعارف عليه في مدينة غدامس ويرددن النساء أغاني خاصة بهذه المناسبة .

ومن أمثلة ذلك :

أغـــيرو طـــروة نالشـــاهد مـــؤمن	أغيرو طـــروة نالقاضـــي للإســـلام
أغيروادرنـــــــاس تـــــــردارس	أغـــيرو أوســـارناس توســـرداس
أغـــيرو طـــــرونم أشـــــريف	أغـــيرو طـــــرونم أحســـــينية
أغـــيرو ايـــرارن نـــالفرحنس	أغـــــيروأدرن يالســـــــعدونس
أغـــيرو ايـــرارن نـــالفرحنس	أغـــيرو تزينمـــاس يالســـعدونس
أغـــيرو تفرحمـــاس يلفـــرحنس	أغـــيرو تزينمـــاس يالســـعدونس
أغـــيرو أدرنـــاس أيـــت عميـــس	أغـــيرو أدرنـــاس أيـــت خـــاليس
أغـــيرو أنصـــرنهيد يـــالعزنس	أغـــيرو أدرنـــاس يالســـعدنس

شكل رقـــم (23)

وعندما تزف العروسة إلى بيت العريس تتغنى النساء بأغنية خاصة تصف فيها جمال العروسة .

ومن أمثلة تلك الأغاني :

أغيروســـــــة شـــم مقامـــه ألالا أغيروســـــة شـــم مجـــــادة ألالا
أغيروســـــة شـــم غنـــدورة ألالا أغيروســـــة شـــم مفلوحـــــة ألالا
أغيروســـة شـــم قـــرة عينيـــة ألالا أغيروســـة شـــم تـــزيري نويـــرو
أغيروســـــة تفلـــــح تنجـــم ألالا أغيروســـــة دن مجـــــادة ألالا
أغيروســـــة دن مفلوحـــــه ألالا أغيروســـــة شـــــم مقامـــــه ألالا

شكل رقـــم (24)

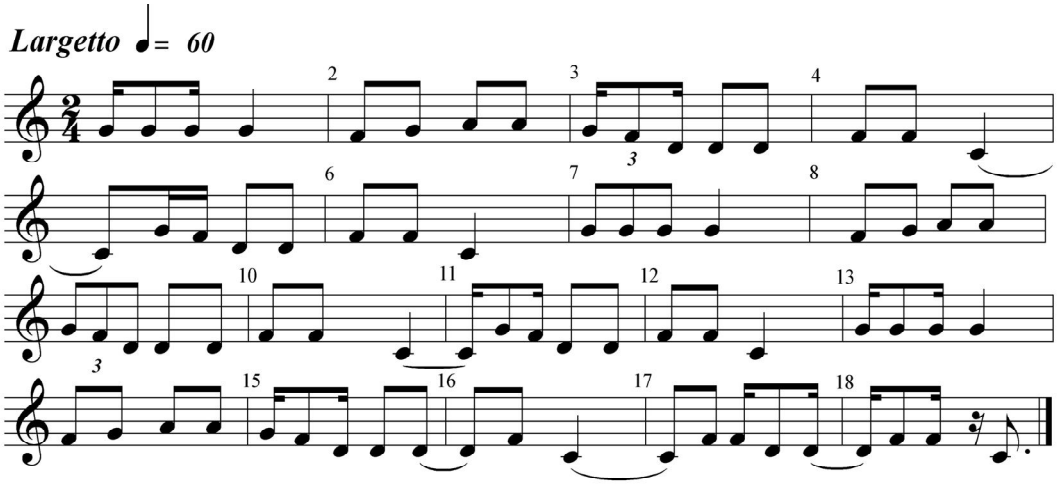
رابعاً : أغاني العمل : ــ

تعد أغاني العمل أكثر أنواع الأغنية الشعبية من وجهة نظر بعض الدارسين الذين يذهبون إلى أن العمل هو أساس كل الفنون ، ومنها الأغنية الشعبية وهم يعتبرون أن وظيفة الفن هي إعادة الوحدة بين الناس والجماعة ، وأن أغنية العمل لها دورها الفعال في هذا الشأن[1] .

ما يميز مدينة غدامس أنها مدينة صحراوية فالعمل فيها يعتمد على زرع بعض الحبوب المعتمدة على الري وأهم ما يميز هذا النوع من الأعمال أنَّه عمل جماعي منظَّم ويصاحب هذا العمل الغناء الشعبي الذي يجمع بين اللهجة الغدامسية ولغة الهوسة واللغة العربية والذي يشجع على الحماس وحشد الهمم والصبر وهذا الغناء منطلق عادة من الرجال والشباب والمدعم بتصفيق الأطفال الصغار المشاركين في العمل وزغاريد النسوة ، وعادة ما يستفتح المغني (بسم الله) ويكررها عدة مرات تيمنا بالبركة وحسن الخاتمة ويردد المشاركون معه هذه الأغاني بدعوة أكبر عدد من الشباب للمشاركة في العمل .

ومن أمثلة ذلك :

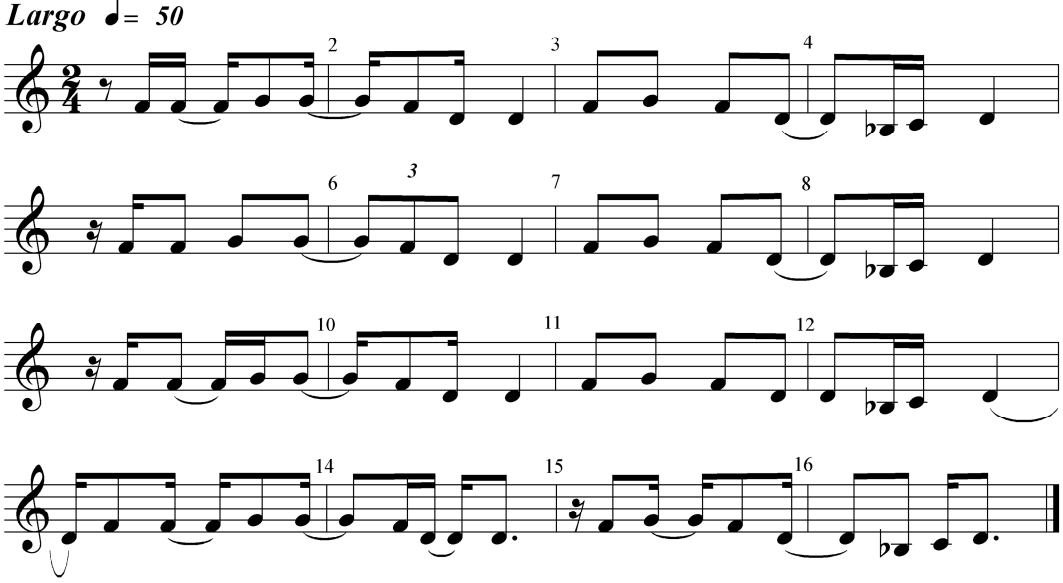
(1) مرجع سابق : أحمد على مرسي ، الأغنية الشعبية ـ ص 78 .

بســـــــــــــــــــــــــم الله يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
أنـــــــــــــو يفُـــــــــــــودن يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
أمـــــــــــــن يســـــــــــــقعنين يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
أنـــــــــــــو يلُـــــــــــــوزنْ يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
البـــــــــــــازين نُـــــــــــــدي يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
فقـــــــــــــنَّ وانيـــــــــــــني يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
ينْـــــــــــــزُوا منْفَـــــــــــــارا يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
فقـــــــــــــنْ نالبركـــــــــــــه يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
ســـــــــــــماري بابـــــــــــــا يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
نـــــــــــــي بانـــــــــــــا قنْكُـــــــــــــو يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
دكـــــــــــــه دكـــــــــــــن راكْمـــــــــــــه يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
كُباشـــــــــــــي قيـــــــــــــوه يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
ينزومكـــــــــــــاري يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
يـــــــــــــنزُو مُأونـــــــــــــا يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه
ينْـــــــــــــزُوكيكلَّو يـــــــا يـــــــا هـــــــــوه

شكل رقـــم (25)

أغاني الرحى : ــ

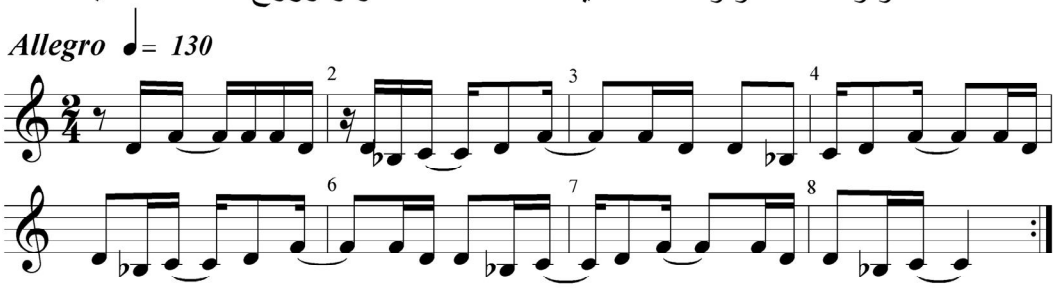
بالإضافة إلى ما تقوم به المرأة الغدامسية من أعمال البيت وتربية الأطفال وإعداد الطعام الذي يتطلَّب منها طحن بعض الحبوب وتجهيزها لإعداد وجبة الطعام ويزداد عمل المرأة في الرحى بقرب حلول شهر رمضان حيث تقوم بطحن بعض الغلال الخاصة بالشهر الكريم ويصاحب عملية الرحى بعض الأغاني التي ترددها المرأة والتي تحمل بعض المضامين التي تعبر فيها عمَّا يجيش بخاطرها .

ومن أمثلة ذلك :

خُطْـــوةْ خُطـــواتْ النَّـــبي سالْســـنتْ عـــاف النَّـــبي
أحمومـــــتْ آيـــــتْ درْزا يُوســـد الشـــهر نالْمَّـــتْ
أحمومـــــتْ آيـــــتْ درْزا يُوســـدْ غفَـــارْ الـــذنُوبْ
جانـــا شـــفيع نالْمَّـــتْ نالْمَّـــتْ نـــالنبي
اللَّهُـــمَّ صـــلي عليـــه علـــى ســـيدْنا علـــى

شكل رقـــم (26)

خامساً : الأغاني العامة عند النساء : ــ

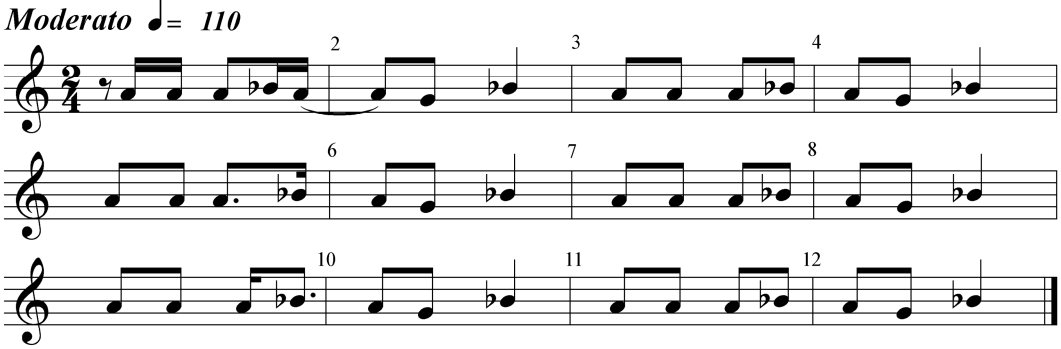
وهي أغاني فردية تؤدى أثناء العمل وظيفتها التسلية فهي تعين على العمل وترغِّب فيه وتضفي عليه البهجة ، وهذه الأغاني حرة الإيقاع ومن أمثلة دلك .

سُـــوقُو سُـــوقُو ماديـــــلا سُـــوقُو سُـــوقُو مـــا ديـــلا
ســـــوقو وروح مـــــاديلا بابـــا إدْيسُـــون مـــــاديلا
بابـــا إديبـــون مـــــاديلا ســـلّفرح إنْبابـــا مـــــاديلا
سيســـعْد إنْبابـــا مـــــاديلا ســـلّخير إنْبابـــا مـــــاديلا
ســـوقو ســـوقو مـــــاديلا ســـوقو وروح مـــــاديلا

شكل رقـــم (27)

سادساً : بعض من أغاني وقصائد المناسبات الدينية : ــ

أغنية يوم بينُو يرددها الغدامسيون يوم 9 محرم لحث الناس على الصدقات وفعل الخير في يوم عاشوراء .

بابـــا بينُـــو بينُـــو أجـــثْ ربـــي بينُـــو
بابـــا بينُـــو بينُـــو أصْـــلحتْ أربـــي بينُـــو
بابـــا بينُـــو بينُـــو أرا نـــارنّس بيـــنُ



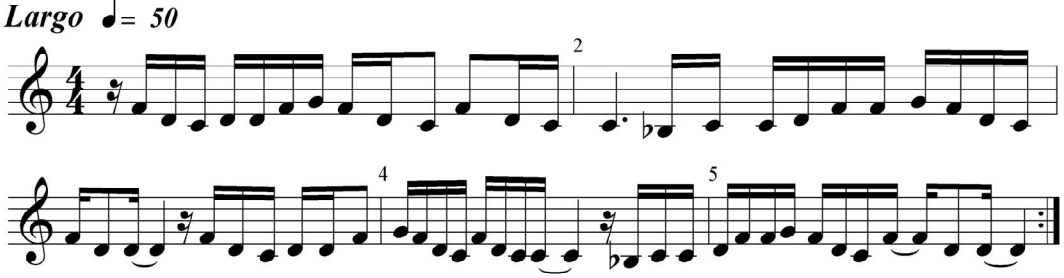
شكل رقـــم (28)

بعض أذكار المولد النبوي : ــ

في بداية شهر ربيع الأول وهو الشهر الذي ولد فيه الرسول الكريم ε يبدأ الغدامسيون في كل ليلة بعد صلاة المغرب بمدح الرسول المصطفى في أذكار يرددها الشيوخ والشباب والأطفال في المساجد لمدة أسبوع ويتخللها بعض الطرق الصوفية وقصة المولد وحفل فلكلوري شعبي .

ومن الأذكار التي تقال في هذه المناسبة[1] .

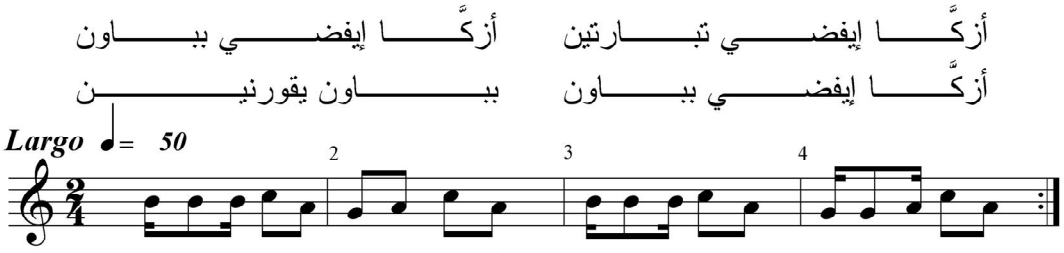
يـــارب صـــلى علـــى النـــبي المصـــطفى أَكْـــــرمْ بطَيْبَتِـــــه لِمـــــنْ أَوَهـــــا
ياعَشِـــــــقاً للمُصْـــــطفى أَوَّهـــــا سِـــــــــرْ عزْمـــــــــةًمحْمودةًعُقْبَها
وعلـــــى التُّقـــــاء أَسَسُـــــها وبِناهـــــا دَارَ الْحبيْـــــبِ أَحَـــــقٌّ اَنْ تراهـــــا
وتَحـــــنُّ مِـــــنْ طَـــــربِ إِلـــــى ذكْراهـــــا
ياعَـــــاقلاَ اَنْظُـــــرْ بِعيْـــــنِ بَصِـــــيرةٍ ودعِ التَّبَـــاطي وقُـــمْ وجِـــدَّ بِســـرعةٍ
واقصـــدْ إِلـــى قـــبر الْحبيـــبِ بروضـــةٍ وعلـــى الْجُفُـــونِ مَتَـــى همَمْـــت بـــزورْةٍ
يَـــــاابْن الْكـــــرَامِ أَحـــــقٌ أَنْ تهْواهـــــا
بُلُوغُهـــــا يفـــــوقُ كـــــلَّ محبَـــــةٍ وأَلـــــذَّ مـــــنْ كُـــــلِّ الْمُنـــــاء بشـــــهْوةٍ
تهْـــــتزُّ أَكْـــــوارُ الْمطايَـــــا بفرْحـــــةٍ وَلأَنْـــــتَ أَنْـــــت إذا حللْـــــتَ بطيبـــــةٍ



شكل رقـــم (29)

(1) السنوسي بالقاسم رشيد : تحقيق من مخطوطات جامع العتيق بغدامس ، مطابع الزاوية رقم الإيداع 3688 الجزء الأول(د. ت) ص 30 .

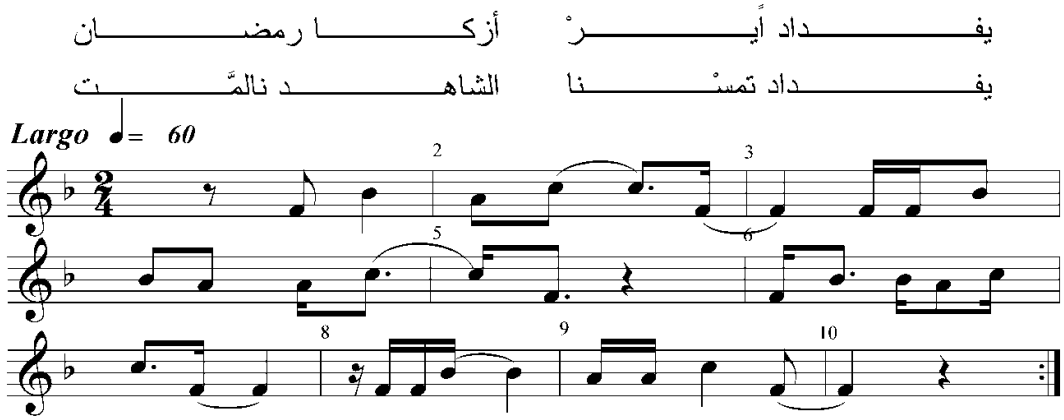
أغنية يوم تبارت : ــ

تبارت(هي خبز مفتت يمزج بالسمن والسكر ويوضع في صحن كبير ويغطى بالسكر ألمرحي وفي وسط الصحن يضعون قالب من السكر ويغطى كامل الصحن بأنواع الحلويات والبيض المسلوق المزين)[1] ، وتقدم هذه الوجبة للأطفال ليلة الخامس عشر من شعبان وهم يتغنون بأغنية خاصة بهذه المناسبة[*] .

شكل رقـــم (30)

أغاني شهر رمضان المبارك : ــ

يعتبر شهر رمضان من الأشهر المهمة عند أهالي غدامس لما فيه من تقرَّب إلى الله تعالى ويبدأ في ترقبه في أواخر شهر شعبان حتى إذا رأى أحدهم هلال الشهر يردد النساء صيحة إذانا بثبوت هلال شهر رمضان .

ومن أمثلة ذلك :



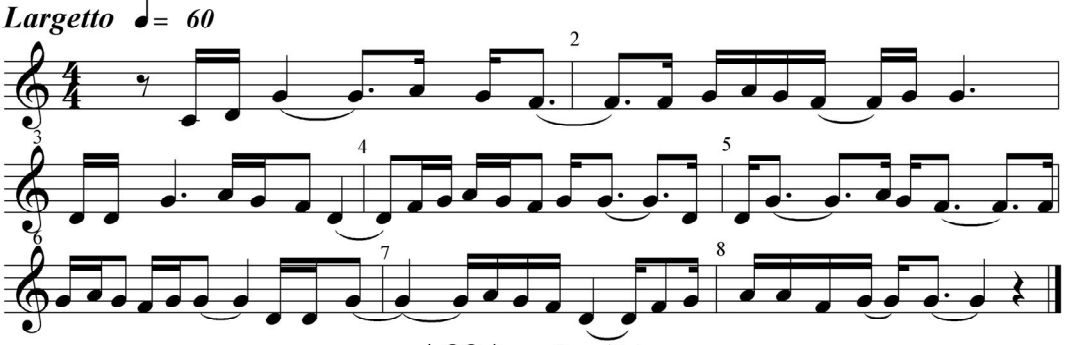
شكل رقـــم (31)

(1) مرجع سابق : بشير قاسم يوشع ، غدامس ملامح وصور ـ ص 308 .

(*) أنظر الملحق شكل (21) .

أغنية المسحراتي : ــ

وكأي مدينة من المدن الإسلامية لوجبة السُحور أهمية خاصة عند الصائمين فيقوم شخص معين بإيقاظ الناس للسُحور مردداً .

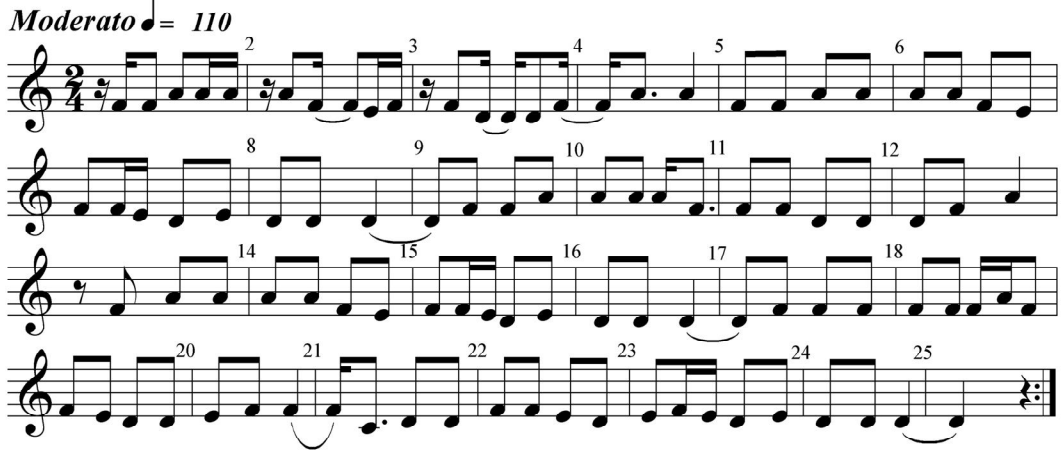
صـــــــــــلِّي يـــــــــــاربي هـــــــذا الوقـــــــت جانـــــــا
صـــــــــــلي ياعبـــــــــاد الله هـــــــــذا الشَّـــــــــــهرْنَالمَّتْ
نالمَّـــــــتْ النَّـــــــبيِّ مُحمْـــــــد صـــــــــــلوا عليـــــــــه

شكل رقـــم (32)

أغاني المناسبات الدينية في شهر ذي الحجة : ــ

يتميز شهر ذي الحجة عن غيره من أشهر السنة بليلة الوقوف بعرفه وهي منسك من مناسك الحج ففي منطقة البحث تقام الاحتفالات في بيت الشخص الذاهب إلى الحج وتحيي النساء تلك الليلة بحفل بهيج ويرددن أغاني هي أشبه بالدعوات .

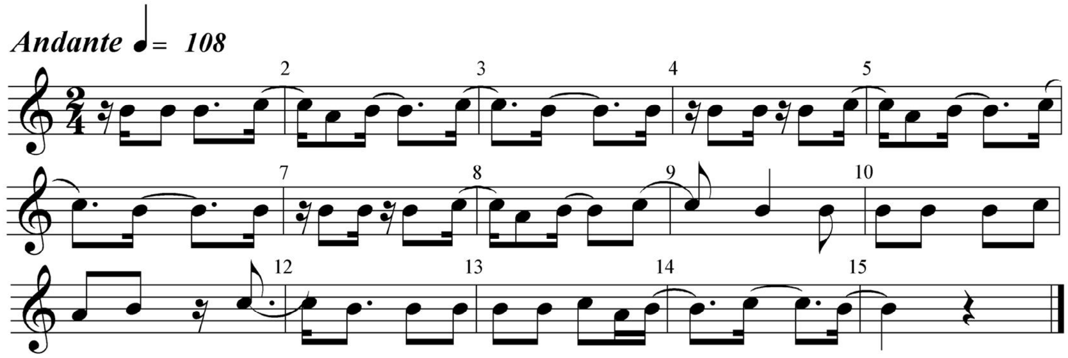
ومن أمثلة ذلك :

بابـــــا ربـــــــي عاونيـــــــت بابـــــــا ربـــــــي ســـــــلاميت
بابـــــا فـــــي بيـــــت النـــــبي محمـــــــد صـــــــلوا عليـــــــه



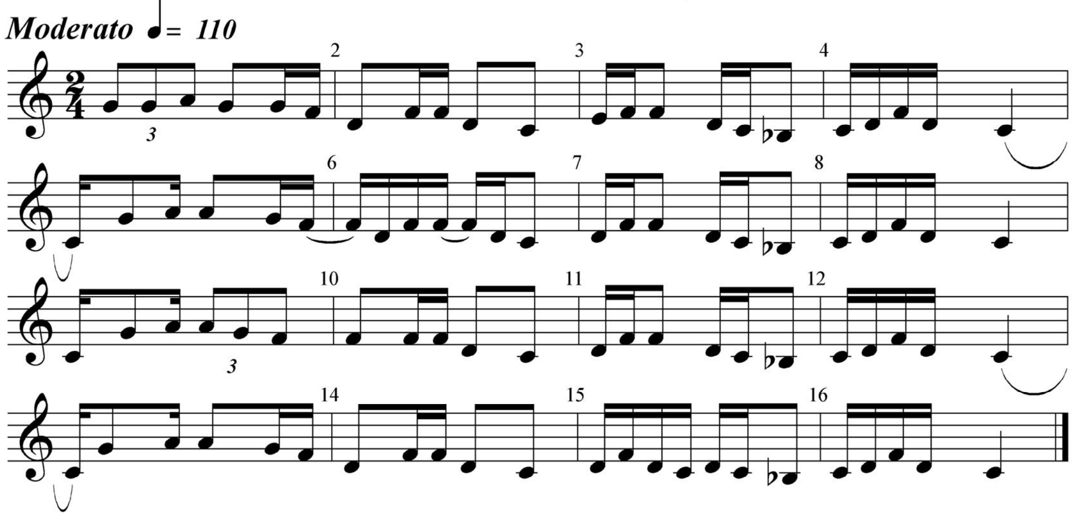
شكل رقـــم (33)

وفي اليوم التالي للوقوف بعرفه عيد الأضحى المبارك ومن الصيحات التي تؤدى في ذلك اليوم .

يضـــــــحى الإمامنـــــــا   أوْهـــــــــــــــــــــو
تـــــابص أنَّـــــسْ داوينـــــا   أوْهـــــــــــــــــــــو
تكشَّـــــرْتْ أنَّـــــسْ داوينـــــا   وْهـــــــــــــــــــــو
تكـــــرفزْتْ أنَّـــــسْ داوينـــــا   وْهـــــــــــــــــــــو

شكل رقـــم (34)

ومن الأغاني التي تؤدى عند عودة الحاج من الأماكن المقدسة .

تَراكبْـــتْ إنبابـــا تبيـــدْ الخـــير   تســـلم تـــربح تبيـــدْ العـــزْ
تراكبـــت إنْبابـــا بـــارك الله فيهـــا   تســـلم تـــربحْ تبيـــدْ الخـــير
تراكبـــت إنبابـــا إجـــازيْهم بـــالخيرْ   تســـلم تـــربح تبيـــد السَّـــعدْ



شكل رقـــم (35)

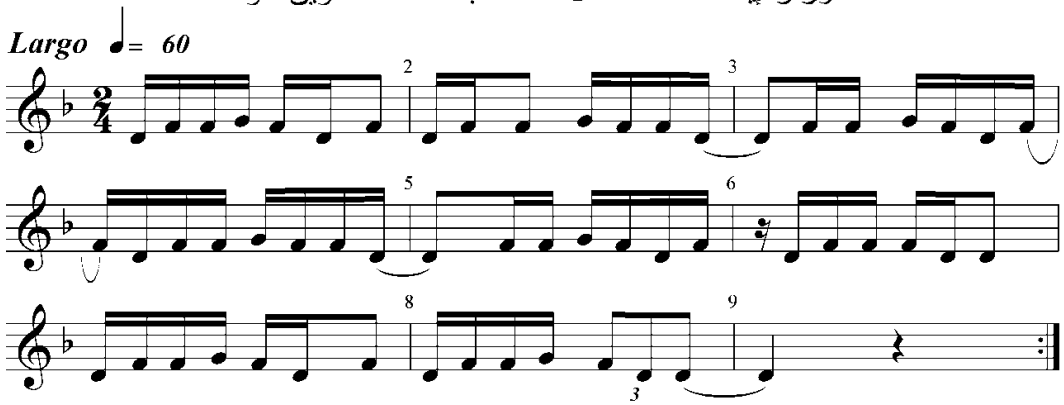
سابعاً : بعض الصيحات التي ترافق بعض الظواهر الطبيعية :

لارتباط الإنسان بالطبيعة وعند مشاهدة أي ظاهرة سواء كانت طبيعية أو غير طبيعية فإن لأهل غدامس صيحات خاصة ملازمة لتلك الظاهرة وحسب الظاهرة إما للشكر وزيادة الخير أو بالتشاؤم والدعـــاء إلى الله بإبعـــاد الشر ومن أمثلـــة تلك الصيحات .

صيحة أثناء سقوط المطر ـ 1

أنـــــــــوزار إينقـــــــــل تـــــــــبرْوًرًو تتقـــــــــل

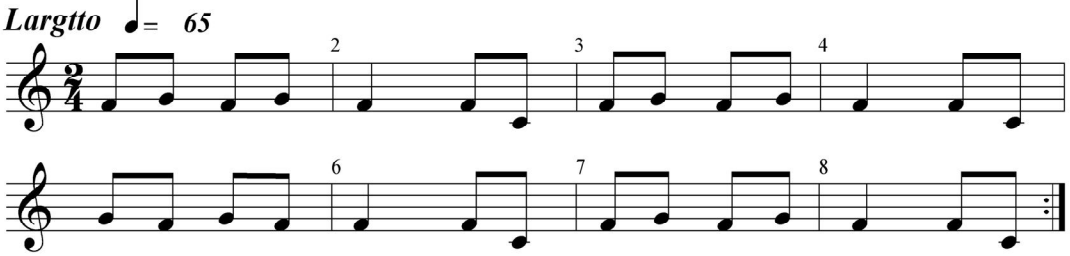
البركـــــــــت نالصـــــــــلاح ولـــــــــد يلـــــــــنْ إيفضًـــــــــوً

أنـــــــــوزار إينقـــــــــل تتجـــــــــاوين أفوًدنـــــــــتْ

شكل رقـــم (36)

صيحة يوما الخسوف والكسوف ـ 2

بيـــــــدك بيـــــــدك يـــــــاالله الســـــــخفة عنـــــــدك يـــــــاالله

بيـــــــدك بيـــــــدك يـــــــاالله الرحمـــــــة عنـــــــدك يـــــــاالله



شكل رقـــم (37)

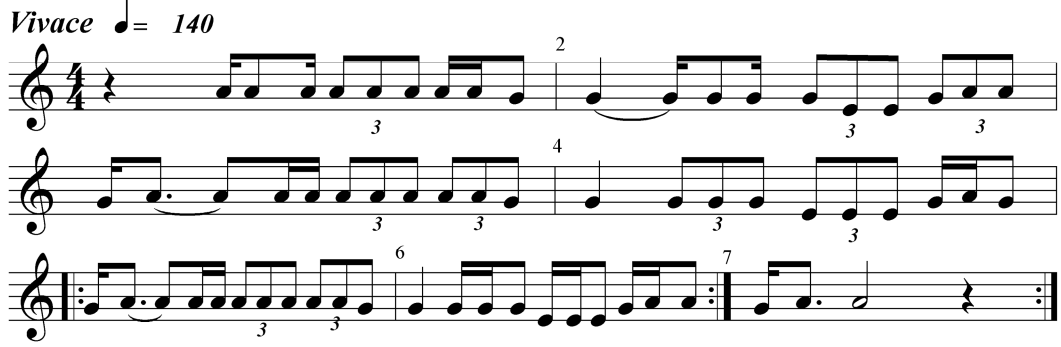
ثامناً : أغاني الطوارق :

بعد أن أعطى الباحث نبذة مختصرة عن مدينة غدامس وبعض عادات وتقاليد أهلها في الزواج وكما بين في السابق أن قبائل الطوارق تشكل جزءاً كبيراً من هذه المدينة فيرى إنه من الضروري إعطاء نبذة ولو مختصرة عن بعض الأغاني التي يتغنى بها الطوارق في مراسم الزواج .

للطوارق ألحان عديدة تسمى عندهم (تازهلت) ومن أمثلة ذلك آليون وهذا اللحن يستعمل في بداية الفرح وكذلك أثناء الفرح ، ويهدف هذا اللون من الغناء إلى تمتين روابط العلاقات بين الزوجين كاحترام المرأة التي هي عند الطوارق شريكة الحياة ورفيقة العمر .

ومن أمثلة ذلك :

آلـــيون : ــ

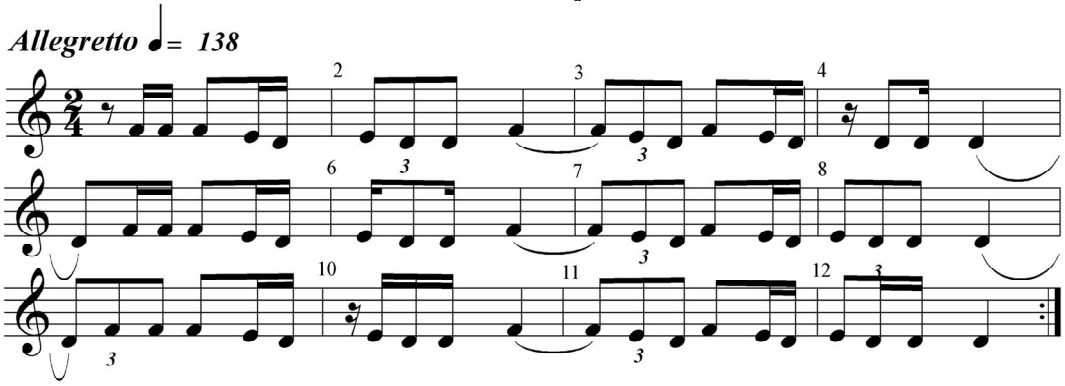
اللَّهْـــمَّ صـــلي وســـلم علـــى ســـيِّدْنا محمـــد عليـــه الســـلام
إهـــضْ واغْ آديويـــغْ أُهِـــي تَنْقضـــي تامَضْـــرايتين ترمسْـــد رُوريـــسْ نـــالنَّبي
الظَّوابيـــعْ يســـيْكَلْ واديجَـــنْ ســـري إهـــضْ واغْ آديويـــغْ أُهِـــي تَنْقضـــي
جيغَاكْمـــت تِيوتـــي أنســـيْدنا علـــي تـــدْومَّت دغْ جيـــدان تبركـــد إسَـــلي
إهغـــامْ إتـــارغ تَلِيـــل إتَـــري إنيـــن أنْهـــي إنيـــن إراظْ إسَـــلي
إدنْســـنْكر آميـــس تيقـــانَنْ تريـــكْ أتنْسُـــوك طـــرابلس يـــواي تيـــدَويت
إدنْســـنْكر آميـــس أتنْسُـــوك كنُـــو إدْياويـــد إلشـــان إنَّجـــروا ســـرهُو
إدنْســـنْكر آميـــس إديَّـــك إقلتـــن إدْياويـــد تيفتـــاغ ســـيمْغاروا نمجـــارن

شكل رقـــم (38)

إلــوجان : ــ

يخص هذا اللحن عند الطوارق اليوم الأول في فترة المساء حيث تقوم الإبل (المهارى) بالسباق (اللهيد) على ذلك اللحن .

ومن أمثلة ذلك :

هينينـــــا نينـــــا نينـــــا نينـــــا هينينـــــا نينـــــا نينـــــا نينـــــا
هينينـــــا نينـــــا نينـــــا نينـــــا هينينـــــا نينـــــا نينـــــا نينـــــا
إهضْـــوارغْ يـــرى ياللّـــه ســـولان إهضْـــوارغْ يـــرى ياللّـــه ســـولان
إهضْـــوارغْ يـــرى ياللّـــه ســـولان إهضْـــوارغْ يـــرى ياللّـــه ســـولان
إهضْـــوارغْ يـــرى ياللّـــه ســـولان أدبســـم الله أيْجـــا آريجْـــرانْ
تِيميـــض أنْقـــلْ هـــو الله نيغـــران أنًـــاس إتْشـــاغتين تيمضـــروينين
آلســـواغ أجيـــس إجًـــه تيكمســـين آجَّـــريغْرادنْ آيكفـــا إمِنيـــت
يسْـــدكل فُـــول أدَّيـــن تُوقـــدَانيت يسْـــنفْرن تـــايرى دغ تايَّوانيـــت
تينْـــدغْ يهَّـــون إريـــت أُولنيـــت أنـــاس إتشـــاغتين تيمضْـــرونين
أنًـــاس إتشـــاغتين تيمضْـــرُونين كيْـــل تنْغـــرت أُغرنْـــد ويُوننيـــني
كيـــل تينغـــرت أُغرنـــد ويُوننيـــني أضـــكلْمت تيغلْـــلا تيجُـــوتتين

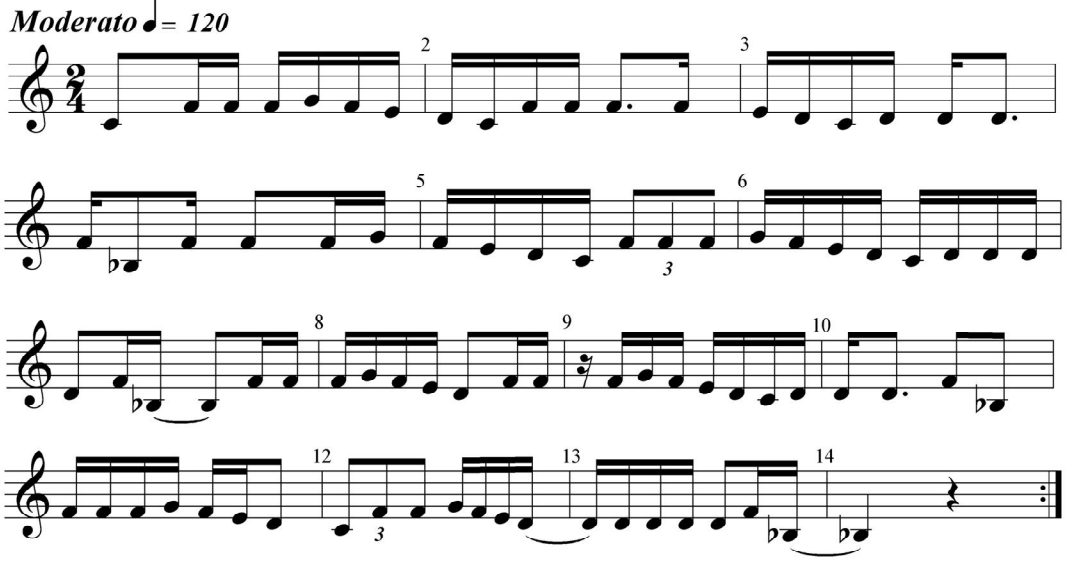


شكل رقـــم (39)

تينـــدي : ــ

هذا اللحن عنـــد الطوارق من الألحان النشطة والسريعة جداً من الناحية الإيقاعية والأداء الغنائي وخاصة عنـــدما يكون مصاحب بالتصفيق والزغاريد ويستعمل هـــذا اللحن في داخل طقوس وحفلات آسيهار التي تقام في ربوع الصحراء مصاحب له الإيقاع إما الطبل المعرف أو الطبل الخاص والذي يسمى بالتينَدي .

ومن أمثلة ذلك :

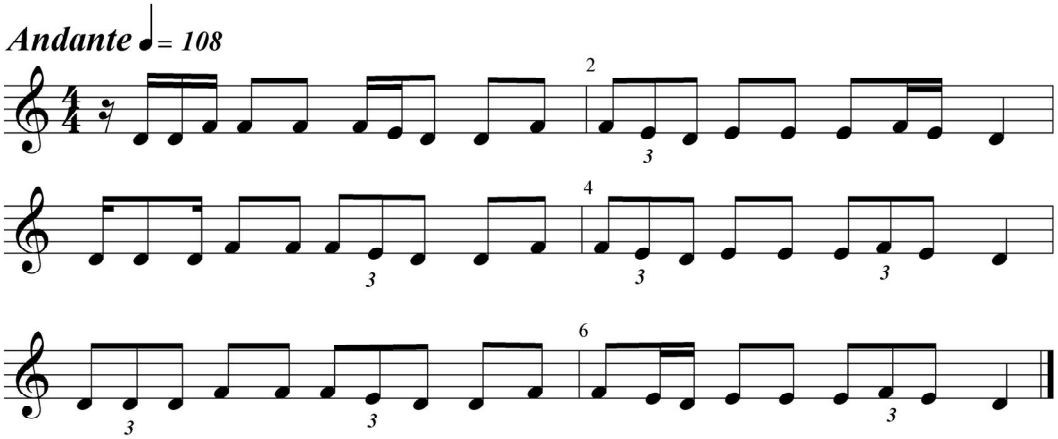
دهَويـــــــــــني الليـــــــــــلات دِهويـــــــــني أيشـــــــا دهويـــــــني
دهَويـــــــــــني الليـــــــــــلات دِهويـــــــــني أيشـــــــا دهويـــــــني
دهِويـــــــــــني إدليلـــــــــــة دِهويـــــــــني أيشـــــــا دهويـــــــني
تامقَّـــــــــــارْتينْ دهويـــــــــــني كُوديـــــد ريـــــدي دهويـــــني أيشـــــا
سسْـــــــــــويلايا دِهوِيَـــــــــــني دغ ســـــلُومن وينلْبـــــوردة دهويـــــني
وِيـــــــــــدكتبْنين دِهِويـــــــــــني غُـــــــور الْغُولمـــــــة دهويـــــــني

شكل رقـــم (40)

أغاني الإمزاد (الربابة) : ــ

تعتبر آلة إمزاد من أجود الآلات الموسيقية عند الطوارق ويسميها العرب الليبيون (القمبري) وهي شديدة التأثير على الطوارق ولاسيما الرجال منهم وتستعمل في الطرب والغناء الذي يؤثر في النفوس والعواطف وقد أشار الباحث إلى وصف هذه الآلة عندما تكلم عن آلات الموسيقي الشعبية في منطقة البحث .

ومن أمثلة ذلك :

أغنية يالوهاني : ــ

يالُولهـــــــــاني يالُولهـــــــــا	يالُولهـــــــــاني يالُولهـــــــــا
ديْـــــديمَتْ إهـــــنْ نالشُـــــورفا	ديْـــــديمَت إهـــــن نالشُـــــورفا
إنْشـــــا الله تـــــيروا نالغُولمـــــة	إنْشـــــاالله تـــــيروا نالعُولمـــــة
آويمـــــد اســـــودادن تـــــادوي	آويمـــــد اســـــودادن تـــــادوي
أمقـــــال يقهـــــال إديقـــــدي	أمقـــــال يقهـــــال إديقـــــدي
أبيـــــنْ نبامـــــاسْ أبيـــــن نبـــــا	أبيـــــنْ نبامـــــاسْ أبيـــــنْ نبـــــا
آسْدُنوســـــد آمْغـــــار وتنْســـــيد	أسْدنوســـــد آمْغـــــار وتنْســـــيد
وتيهـــــي أميضْـــــران أويقْلنيـــــنْ	وتيهـــــي اميضْـــــران أويقْلنيـــــن

شكل رقـــم (41)

ý ˘§£∞ ∫ ®£

تصنيف الأغنية الشعبية
بمدينة غدامس

تصنيف الأغنية الشعبية بمدينة غدامس

μ :

تمكن الباحث من جـــمع حصيلة من الأغاني الشعبية من منطقـــة البحث حوالي (109) أغنية تمثل هذه المجموعة من الأغاني مجتمع الأصل والتي شملت تقريباً علي جميع أنواع الغناء الشعبي والتي تصاحب دورة حياة الإنسان والمتمثلة في جميع المناسبات الاجتماعية والدينية بحيث تشكلت في التصنيف كالآتي :

(6) أغاني منها أغنيتان تؤدى بعد الولادة مباشرة ، وتسمى في مدينة غدامس بالصيحات ، والأغاني الأخرى تتعلق بنوم الطفل وتعلمه الجلوس والمشي .

(8) أغاني للأطفال ، وجميعها تعتبر من أغاني العاب الأطفال .

(51) أغنية للزواج تشكلت من أغاني أسكورْ وليلة مورينا ، وأغاني الحنة والغسيل وأغاني الهد (النخيخ) تشمل الأغاني الغدامسية فقط ثمَّ جمع الباحث أيضاً في هذا الإطار (11) أغنية من أغاني الزواج عند الطوارق .

(2) أغاني تمثل أغاني العمل في الزراعة وشغل النساء .

(14) أغنية تمثل الغناء الشعبي بشكل عام وكلها أغاني تؤدى من قبل النساء .

(15) أغنية للمناسبات الدينية بحيث شملت على القصائد الصوفية وأغاني الحج ومرتبطة أيضاً ببعض المناسبات الدينية الأخرى مثل الأعياد وشهر رمضان .

(5) أغان مرتبطة بالظواهر الطبيعية وتقوم النساء بالغناء في هذه المناسبات على شكل صيحات .

وباستعراض النصوص الأدبية للأغاني الشعبية التي قام الباحث بجمعها خلال رحلاته المتعددة لمدينة غدامس (منطقة البحث) نجد أن هذه الأغاني تمثل المراحل العُمرية التي تمثل دورة حياة الإنسان .

قام الباحث بتدوين جميع الأغاني الشعبية التي جمعها من مجتمع الأصل في منطقة البحث وباستعراض ألحانها المتنوعة تمكن من أن يضع تصنيفاً مقترحاً لكل نوع من أنواع الغناء الشعبي بمنطقة البحث معتمداً في ذلك على النقاط التالية :

1 ـ أنواع الغناء الشعبي .

2 ـ المناسبات التي تؤدى فيها الأغاني .

3 ـ نوع الأداء سواء كان فردي أو جماعي أو مشترك .

4 ـ المقام أو الجنس الذي بني عليه لحن الأغنية .

5 ـ الميزان (الضرب الإيقاعي) الذي بني عليه لحن الأغنية .

6 ـ المساحة الصوتية وهي المسافة التي ينحصر فيها لحن الأغنية .

7 ـ المصاحبة الإيقاعية إن وجدت .

8 ـ منطقة الجمع .

الجداول الآتية توضح ذلك :

أولاً : خصائص أغاني مرحلة الولادة

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج (1) يا منايش	بعد الولادة مباشرة صيحة للذكر	فردي	درجتان	$\frac{2}{4}$	سي : دو ماهور: راست ثانية صغير	التصفيق
نموذج (2) شاللي	بعد الولادة مباشرة صيحة للأنثى	فردي	ثلاث درجات	$\frac{2}{4}$	صول# : ماهور نيم حصار: سي ثالثة كبيرة	التصفيق
نموذج (7) أرورو تندمت	لنوم الطفل	فردي	جنس عجم علي درجة الراست	$\frac{2}{4}$	دو : سيb راست: عجم سابعة صغيرة	بدون مصاحبة
نموذج (8) أرا أرا حنيو	لمداعبة الأم للطفل	فردي	درجتان	$\frac{2}{4}$	فا : سيb جهركاه : عجم رابعة تامة	التصفيق
نموذج (9) دادش إيماما	أثناء تعلم الطفل المشي	فردي	سلم(رى) الصغير الخماسي	$\frac{2}{4}$	رى : لا دوكاه : حسيني خامسة تامة	بدون مصاحبة
نموذج (26) الشاهد أيا العالم	أثناء ختان الطفل	جماعي	جنس عجم على النوا	$\frac{2}{4}$	نوا : كردان صول : دو رابعة تامة	إندكلال

جدول رقم (1)

ثانياً : خصائص أغاني ألعاب الأطفال

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج (10) أكرمود أيا كافر هو	ألعاب الأطفال بنين	جماعي	درجتان	$\frac{2}{4}$	ماهور : كردان سي : دو ثانية صعيرة	التصفيق بالأيدي والدق بالأقدام
نموذج (11) شاندو موسى	ألعاب الأطفال	جماعي	جنس كرد على البوسليك	$\frac{2}{4}$	البوسليك : العجم مي : سيb خامسة ناقصة	التصفيق بالأيدي والدق بالأقدام
نموذج (12) عائشة على عائشة	ألعاب الأطفال بنات	جماعي	درجتان	$\frac{2}{4}$	الحسني : الماهور لا : سي ثانية كبيرة	التصفيق بالأيدي والدق بالأقدام
نموذج (13) ياحو يوسد زومارن	ألعاب الأطفال بنات	جماعي	جنس نهاوند على الدوكاه	$\frac{2}{4}$	دوكاه : حسيني رى : لا خامسة تامة	التصفيق بالأيدي والدق بالأقدام
نموذج (87) شيش باني	ألعاب الأطفال يوم عاشوراء	جماعي	طبع جنس كرد على الماهور	$\frac{2}{4}$	ماهور : الدوكاه سي : رى ثالثة صغيرة	التصفيق بالأيدي والدق بالأقدام
نموذج (90) يضحا الإمامنا	ألعاب الأطفال يوم العيد	جماعي	طبع جنس نهاوند على الحسيني	$\frac{2}{4}$	حسيني : راست لا : دو ثالثة صغيرة	بدون مصاحبة
نموذج (95) أزكًا تبارتين	ألعاب الأطفال يوم تبارت	جماعي	جنس عجم على النوا	$\frac{2}{4}$	نوا : كردان صول : دو رابعة تامة	بدون مصاحبة
نموذج (80) بابا بينو	ألعاب الأطفال يوم 9 محرم	جماعي	طبع جنس نهاوند على النوا	$\frac{2}{4}$	نوا : عجم صول : سيb ثالثة صغيرة	التصفيق بالأيدي

جدول رقم (2)

ثالثاً : خصائص أغاني الزواج

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج (14) نبينا حاضرين	أغاني أسكورڤ بداية العرس	جماعي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	إندكلال
نموذج (15) كارورة زينيه	أغاني أسكورڤ بداية العرس	جماعي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	الدرازي والشكاظ
نموذج (16) صلى الله عليه	أغاني أسكورڤ بداية العرس	جماعي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	إندكلال
نموذج (17) كناوية	أغاني أسكورڤ بداية العرس	جماعي	نهاوند على الدوكاه	2/4	الدوكاه : الحسيني رى : لا خامسة تامة	الدربيك الغدامسية
نموذج (18) مورينا	أغاني ليلة مورينا	جماعي	سلم رى الخماسي	2/4	الدوكاه : النوا رى : صول رابعة تامة	إندكلال
نموذج (19) هي هي أهيو	أغاني ليلة مورينا	جماعي	سلم فا الخماسي	2/4	النوا : الحسيني صول : لا ثانية كبيرة	الدرازي والشكاظ
نموذج (20) نكنين نرنا أهمي	أغاني ليلة مورينا	جماعي	درجتان	2/4	الجهركاه : النوا فا : صول ثانية كبيرة	الدرازي والشكاظ
نموذج (21) طوبا جنَّبا	أغاني ليلة مورينا	جماعي	درجتان	2/4	الجهركاه : النوا فا : صول ثانية كبيرة	الدرازي والشكاظ
نموذج (22) نكنين نرنا	أغاني ليلة مورينا	جماعي	جنس عجم على الجهركاه	2/4	الجهركاه : عجم فا : سيb رابعة تامة	الدرابيك الغدامسية
نموذج (23) كليسن شيط	أغاني ليلة مورينا	جماعي	ثلاثة درجات	2/4	الجهركاه : النو: االحسيني فا : صول : لا ثالثة كبيرة	الدرازي والشكاظ
نموذج (24) صبيان أند وعزنا	حنة يد العرس	جماعي	سلم فا الخماسي ذو النغمة السداسية	2/4	الجهركاه : الراست فا : دو خامسة تامة	الطبل

جدول رقم (3)

تابع ــ خصائص أغاني الزواج

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج (25) أظار ألالايو	حفلة العرس ليلة الحناء	جماعي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	2/4	عجم العشران : الحسيني سيb : لا سابعة كبيرة	الطبل
نموذج (27) ميدقو ياميدقو	حفلة العرس غسل العروسة	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : العجم دو : سيb سابعة صغيرة	الدرابيك الغدامسية
نموذج (28) ركبوها فوق الكسا	حفلة العرس ليلة المشط	جماعي	عجم على الجهركاه	4/4	الجهركاه : العجم فا : سيb رابعة تامة	بدون مصاحبة
نموذج (29) أزضاس أيغف أنس	حفلة العرس ظفر العروس	جماعي	سلم رى الخماسي	4/4	الدوكاه : الكردان رى : دو سابعة صغيرة	الطبل
نموذج (30) تقن نالعز	حفلة العرس لبس العروسة	جماعي	سلم دو الخماسي	4/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	الطبل
نموذج (31) أغيروطروة نالشاهد	حفلة العرس عقد القران	جماعي	سلم فا الخماسي	2/4	الجهركاه : المحير فا : رى سادسة كبيرة	الطبل
نموذج (32) زينك يا ماما زينة	حفلة العرس أغاني الهد	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : الماهور دو : سي سابعة كبيرة	إندكلال
نموذج (33) يا عائشة نوخي	حفلة العرس أغاني الهد	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	إندكلال
نموذج (34) أغيروسة شم مجادة	حفلة العرس زفة العروسة	جماعي	سلم سيb الخماسي	2/4	العجم عشيران : النوا سيb : صول سادسة كبيرة	إندكلال
نموذج (35) أغيروسة شم ألالا	حفلة العرس ليلة الحنة	جماعي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : الحسيني دو : لا سادسة كبيرة	الطبل

جدول رقم (3)

تابع ــ خصائص أغاني الزواج

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج (36) بري وحدك	داخل طقوس حفلة العرس (الهد)	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : الجهركاه دو : فا رابعة تامة	إندكلال
نموذج (37) صالح بن ميلود	داخل طقوس حفلة العرس (الهد)	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	إندكلال
نموذج (38) تهادنين يالاله	داخل طقوس حفلة العرس (الهد)	جماعي	سلم رى الخماسي	2/4	الدوكاه : الحسيني رى : لا خامسة تامة	إندكلال
نموذج (39) يا دادا سالمه	داخل طقوس حفلة العرس (الهد)	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : الجهركاه دو : فا رابعة تامة	إندكلال
نموذج (40) غرياني	داخل طقوس حفلة العرس (الهد)	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	إندكلال
نموذج (41) بالله يا بناويت	داخل طقوس حفلة العرس (الهد)	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	إندكلال
نموذج (42) تشو مقرونه	داخل طقوس حفلة العرس (الهد)	جماعي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	إندكلال
نموذج (43) مما أدري	داخل طقوس حفلة العرس (الهد)	جماعي	سلم رى الخماسي	2/4	الدوكاه : الكردان رى : دو سابعة صغيرة	إندكلال
نموذج (44) مرادي	داخل طقوس حفلة العرس (الهد)	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	إندكلال
نموذج (45) يا لندروفر يا زينة	داخل طقوس حفلة العرس (الهد)	جماعي	جنس كورد على البوسليك	2/4	الراست : الحسيني دو : لا سادسة كبيرة	إندكلال
نموذج (46) سيد البيت سرحْني	داخل طقوس حفلة العرس (الهد)	جماعي	جنس كورد على البوسليك	2/4	الراست : الحسيني دو : لا سادسة كبيرة	أندكلال

جدول رقم (3)

تابع ــ خصائص أغاني الزواج

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج (47) حابا حابا	داخل طقوس حفلة العرس (السراع)	جماعي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	2/4	عجم العشيران : الحسيني سيb : لا سابعة كبيرة	إندكلال
نموذج (48) ساليكو	داخل طقوس حفلة العرس (السراع)	جماعي	سلم رى الخماسي	2/4	الدوكاه : الحسيني رى : لا خامسة تامة	الدرازي والشكاظ
نموذج (49) كي نا لخير	داخل طقوس حفلة العرس (السراع)	جماعي	سلم سيb الخماسي	2/4	عجم العشيران : الجهركاه سيb : فا خامسة تامة	الدرازي والشكاظ
نموذج (50) كلما نيدي	داخل طقوس حفلة العرس (السراع)	جماعي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : الحسيني دو : لا سادسة كبيرة	الدرابيك الغدامسية
نموذج (51) دي دي ديهما	داخل طقوس حفلة العرس (السراع)	جماعي	سلم رى الخماسي	2/4	الدوكاه : الحسيني رى : لا خامسة تامة	الدرازي والشكاظ
نموذج (52) أيا دبير أيا الغالي	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : عجم دو : سيb سابعة صغيرة	الدرازي والشكاظ
نموذج (53) أيتْ المال أيت الرجال	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	4/4	عجم العشيران : الحسيني سيb : لا سابعة كبيرة	الطبل
نموذج (54) العمار أيبابا ألعماري	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	2/4	عجم العشيران: الحسيني سيb : لا سابعة كبيرة	الطبل
نموذج (55) أيادبير بابايو	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : الحسيني دو : لا سادسة كبيرة	الدرابيك الغدامسية
نموذج (56) أيادبير أراب نيلو	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : الجهركاه دو : فا رابعة تامة	الدرازي والشكاظ
نموذج (57) يرانا يرا	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : الحسيني دو : لا سادسة كبيرة	إندكلال

جدول رقم (3)

تابع ــ خصائص أغاني الزواج

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج (58) داوي الحبيب	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : العجم دو : سيb سابعة صغيرة	إندكلال
نموذج (59) تجَّرد البركة	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : العجم دو : سيb سابعة صغيرة	الدرازي والشكاظ
نموذج (60) جولا كلا ولا جولا	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	جنس نهاوند على الدوكاه	2/4	الدوكاه : الحسيني رى : لا خامسة تامة	الدربيك الغدامسية
نموذج (61) كود أسليلع	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	2/4	عجم العشيران : الحسيني سيb : لا سابعة كبيرة	إندكلال
نموذج (62) بالـــهناء	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	سلم سيb الخماسي	2/4	عجم العشيران : النوا سيb : صول سادسة كبيرة	الدرازي والشكاظ
نموذج (63) آستزَّمانو	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	جنس عجم على على الراست	2/4	الراست : العجم دو : سيb سابعة صغيرة	الدرابيك الغدامسية
نموذج (64) أرابن ناهي	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	2/4	عجم العشيران : الحسيني سيb : لا سابعة كبيرة	الدرازي والشكاظ
نموذج (65) ننَّو تيلون يا غزالي	داخل طقوس حفلة العرس أغاني عامة	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : العجم دو : سيb سابعة صغيرة	إندكلال

جدول رقم (3)

رابعاً : خصائص أغاني العمل

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج (97) يا يا هوه	درس المحصول	جماعي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : الحسيني دو : لا سادسة كبيرة	التصفيق بالأيدي والدق بالأقدام
نموذج (95) خطوات النَّبي	طحن الحبوب	جماعي أو فردي	سلم سيb الخماسي	2/4	عجم العشيران : النوا سيb : صول سادسة كبيرة	بدون مصاحبة

جدول رقم (4)

خامساً : خصائص الأغاني العامة عند النساء

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج(66) تكارورين تييارظين	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	سلم سيb الخماسي	2/4	عجم العشيران : النوا سيb : صول سادسة كبيرة	لا توجد
نموذج (67) سقو ماديلا	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	سلم سيb الخماسي	2/4	عجم العشيران : الجهركاه سيb : فا خامسة تامة	لا توجد
نموذج (68) يامورأجنا يضوا	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	جنس نهاوند على الدوكاه	2/4	الدوكاه : الكردان رى : (جواب)دو سابعة صغيرة	لا توجد
نموذج (69) الورد ألإله	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	2/4	عجم العشيران : الحسيني سيb : لا سابعة كبيرة	لا توجد
نموذج (70) هنية والله	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	2/4	عجم العشيران : الحسيني سيb : لا سابعة كبيرة	لا توجد
نموذج (71) بابا إد بابا داينانيع	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	جنس نهاوند على الدوكاه	2/4	الدوكاه : العجم رى : سيb سادسة صغيرة	لا توجد
نموذج (72) يا ربي دومه	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : الحسيني دو : لا سادسة كبيرة	لا توجد
نموذج (73) أو سمَّيـــح	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	سلم رى الخماسي	2/4	الدوكاه : الحسيني رى : لا خامسة تامة	لا توجد
نموذج (74) أرابن أرابنو همي	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : العجم دو : سيb سابعة صغيرة	لا توجد
نموذج (75) يا قومنـــا	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : العجم دو : سيb سابعة صغيرة	لا توجد

جدول رقم (5)

تابع ــ خصائص الأغاني العامة عند النساء

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج (76) يا لا يا لا	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : الحسيني دو : لا سادسة كبيرة	لا توجد
نموذج (77) أهي هي أهيو	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	سلم سيb الخماسي	2/4	عجم العشيران : النوا سيb : صول سادسة كبيرة	لا توجد
نموذج (78) أو جاريـــو	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	سلم سيb الخماسي	2/4	عجم العشيران : االنوا سيb : صول سادسة كبيرة	لا توجد
نموذج (79) تيبارظين أيوخا	في أوقات الفراغ للتسلية	فردي	جنس نهاوند على الدوكاه	2/4	الدوكاه : الكردان رى : (جواب) دو سابعة صغيرة	لا توجد
نموذج (97) على خير بابا	عند سفر الزوج	جماعي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	3/4	عجم العشيران : الحسيني سيb : لا سابعة كبيرة	آلتي إندكلال والبدير

جدول رقم (5)

سادساً : خصائص أغاني المناسبات الدينية

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج (81) الصلاة عليك يا قمر	المولد النبوي الشريف	جماعي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	4/4	عجم العشيران: الحسيني سيb : لا سابعة كبيرة	لا توجد
نموذج (82) عليك صلاة ربي كل حين	المولد النبوي الشريف	جماعي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	4/4	عجم العشيران : الكردان سيb : (جواب) دو بعد ثاني مضاعف أوكتاف	لا توجد
نموذج (83) يا ربي صلي على النبي	المولد النبوي الشريف	جماعي	سلم سيb الخماسي	4/4	عجم العشيران : النوا سيb : صول سادسة كبيرة	لا توجد
نموذج (84) اللهمَّ صلى وسلم	المولد النبوي الشريف	جماعي	سلم دو الخماسي ذو النغمة السداسية	4/4	الراست : الماهور دو : سي سابعة كبيرة	لا توجد
نموذج (85) اللهمَّ صلى على محمد	المولد النبوي الشريف	جماعي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	4/4	عجم العشيران: الحسيني سيb : لا سابعة كبيرة	لا توجد
نموذج (88) ليلة منى	الحج	جماعي	سلم رى الخماسي	2/4	الدوكاه : الحسيني رى : لا خامسة تامة	إندكلال
نموذج (89) بابا ربي عاونيت	الحج	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : الحسيني دو : لا سادسة كبيرة	إندكلال
نموذج (91) ولاس أعْكرين	الحج	جماعي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : الحسيني دو : لا سادسة كبيرة	إندكلال
نموذج (92) تراكبت أنبابا	الحج	جماعي	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	2/4	عجم العشيران: الحسيني سيb : لا سابعة كبيرة	إندكلال
نموذج (93) يا لطيف ألطف بنا	دعاء	فردي أو جماعي	جنس عجم على الجهركاه	2/4	الجهلركاه : الكردان فا : (جواب) دو خامسة تامة	لا توجد
نموذج (86) صلي يا ربي هذا الوقت جانا	المسحراتي في شهر رمضان	فردي	سلم دو الخماسي	4/4	الراست : الحسيني دو : لا سادسة كبيرة	آلة البندير

جدول رقم (6)

سابعاً : خصائص أغاني الظواهر الطبيعية

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج (3) بيدك يا الله	صيحة الكسوف والخسوف	جماعي	ثلاثة درجات	2/4	الراست : والنوا دو : صول خامسة تامة	لا توجد
نموذج (4) أكرد أضوا	صيحة عند حدوث العواصف	جماعي	سلم رى الخماسي	2/4	الدوكاه : الحسيني رى : لا خامسة تامة	لا توجد
نموذج (5) أنو زار ينقل	صيحة عند نزول المطر	جماعي	سلم رى الخماسي	2/4	الدوكاه : النوا رى : صول رابعة تامة	لا توجد
نموذج (6) يفداد أوير	صيحة عند ثبوت هلال شهر رمضان	جماعي	سلم فا الخماسي	2/4	الجهركاه : الكردان فا : (جواب) دو خامسة تامة	لا توجد
نموذج (109) ياعيً	صيحة عند وفاة إي شخص	جماعي	درجتان	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	لا توجد

جدول رقم (7)

ثامناً : خصائص أغاني الزواج عند الطوارق

رقم النموذج واسم الأغنية	المناسبـــة	نوع الأداء	المقام أو الجنس	الميزان الإيقاعي	المساحة الصوتية	المصاحبة
نموذج (98) اللهمَّ صلي وسلم	بداية حفل العرس	جماعي	جنس كورد على البوسليك	4/4	البوسليك : الحسيني مي : لا رابعة تامة	الطبل التارقي
نموذج (99) هينينا نينا نينا	بداية حفل العرس عند سباق المهري	جماعي	طبع جنس نهاوند على الدوكاه	2/4	الدوكاه : الجهركاه رى : فا ثالثة صغيرة	الطبل التارقي
نموذج (100) دُوهيني الليلات	من ضمن طقوس العرس	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	الطبل التارقي
نموذج (101) دُوهيْني يلَّله	من ضمن طقوس العرس	جماعي	سلم صول الكبير الخماسي	2/4	النوا : جواب البوسليك صول : مي سادسة كبيرة	الطبل التارقي
نموذج (102) إينينا هينينا أريلي	من ضمن طقوس العرس	جماعي	سلم رى الخماسي	3/4	النوا : الحسيني صول : لا خامسة تامة	الطبل التارقي
نموذج (103) يا لولهاني يا لولها	من ضمن طقوس العرس	جماعي	طبع جنس نهاوند على الدوكاه	4/4	الدوكاه : الجهركاه رى : فا ثالثة صغيرة	الطبل التارقي
نموذج (104) أنيننا هنيننا أوهي يلي	من ضمن طقوس العرس (هلي هلي)	جماعي	سلم رى الخماسي	3/4	الدوكاه : الحسيني رى : لا خامسة تامة	الطبل التارقي
نموذج (105) تانانناً أهيا	من ضمن طقوس العرس	جماعي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	الطبل التارقي
نموذج (106) بسم الله تانا أرسا	عند زفة العروس	جماعي	جنس عجم على الراست	2/4	الراست : الجهركاه دو : فا رابعة تامة	الطبل التارقي
نموذج (107) الوهما أنَّي ونَّا	من ضمن طقوس العرس	جماعي	سلم دو الخماسي	2/4	الراست : النوا دو : صول خامسة تامة	الطبل التارقي
نموذج (108) إهما ميلولي	من ضمن طقوس العرس	جماعي	جنس نهاوند على الدوكاه	2/4	الدوكاه : الحسيني رى : لا خامسة تامة	الطبل التارقي

جدول رقم (8)

الفصل الثالث

الدراسة التحليلية

وتنقسم إلى المباحث التالية :

ـ المبحث الأول : اختيار عيِّنة البحث .

ـ المبحث الثاني : الدراسة التحليليَّة لعيَّنة البحث .

ı ž£∞ ∫ ®£

اختيار عيِّنة البحث

اختيار عيِّنة البحث

قام الباحث في الفصـــل السابق بالجمـــع الميداني للأغنية الشعبية في مدينة غدامس (منطقة البحث) والذي أدرج في المبحث الأول منه ، وأعد تصنيفاً للأغاني الشعبية التي جمعها نتج عن هذا التصنيف أن مجتمع الأصل شمل على ثمانية بنود من الغناء الشعبي الليبي في منطقة البحث .

ومن هذا التصنيف الذي يمثل (مجتمع الأصل) اختار الباحث عيِّنة منتقاة ستخضع هذه العينة للدراسة التحليلية للوصول إلى هدف البحث الثاني المتمثل في إبراز السمات التي يتشكَّل منها الغناء الشعبي في مدينة غدامس .

لذلك سوف يركز الباحث في اختيار العيِّنة على عدة محاور :

* تتضمن العيِّنة الأنواع الثمانية للتصنيف الذي قام به الباحث .
* تتضمن العيِّنة التوزيع في التصنيف الواحد .
* تتضمن العيِّنة تنوع الجنس والمقام بحيث تشمل مجتمع الأصل .
* تتضمن العيِّنة تنوع الموازين التي تشكلت منها الأغاني في مجموعها الأصلي

وعلى ضوء المحاور الأربعة السابقة وقع اختيار الباحث على عيِّنة البحث التي تمثلت في الأتي :

أولاً أغاني مرحلة الولادة

شملت أغاني مرحلة الولادة التي جمعها الباحث من مجتمع الأصل على(6) أغاني تنوعت في عدة مناسبات أغنيتان بعد الولادة مباشرة ، أغنية واحدة لنوم الطفل أغنية لمداعبة الطفل ، أغنية لمساعدة الطفل على المشي ، أغنية واحدة للختان .

لذلك اختار الباحث جميع هذه الأغاني كعيَّنة منتقاة وذلك لندرة الأغاني التي حصل عليها في منطقة البحث .

الجدول الآتي يوضح العيِّنة المختارة من أغاني مرحلة الولادة

نموذج	اسم الأغنية	المناسبة	الجنس أو المقام	الميزان
(1)	يا منايش	بعد الولادة	درجتان	$\frac{2}{4}$
(2)	شاللي	بعد الولادة	ثلاثة درجات	$\frac{2}{4}$
(7)	أرورو تندمت	لنوم الطفل	جنس عجم على درجة الراست	$\frac{2}{4}$
(8)	أرا أرا حنيو	لمداعبة الطفل	درجتان	$\frac{2}{4}$
(9)	دادش إيماما	عند مشي الطفل	سلم رى الصغير الخماسي	$\frac{2}{4}$
(26)	أيا الشاهد أيا العالم	عند ختان الطفل	جنس عجم على درجة النوا	$\frac{2}{4}$

جدول رقم (9)

ثانياً : أغاني ألعاب الأطفال

أغاني ألعاب الأطفال والتي اشتملت على (8) أغاني جميعها تؤدى أثناء اللعب فقد اختار الباحث (6) أغاني تشمل جميع الأجناس والإيقاعات التي بني عليها هذا النوع من الغناء الشعبي .

الجدول الآتي يوضح العيِّنة المختارة من أغاني ألعاب الأطفال

نموذج	اسم الأغنية	المناسبة	الجنس أو المقام	الميزان
(10)	أكر مود أيا كافر	أثناء اللعب	درجتان	2/4
(13)	ياحو يوسد	أثناء اللعب بنات	جنس نهاوند على درجة الدوكاه	2/4
(80)	بابا بينو	أثناء اللعب	طبع جنس نهاوند على درجة النوا	2/4
(87)	شيش باني	أثناء اللعب	طبع جنس كرد على درجة الماهور	2/4
(90)	يضحى الإمامنا	أثناء اللعب	طبع جنس نهاوند على درجة الحسيني	2/4
(95)	أزكَّا تبارتين	أثناء اللعب	جنس عجم على درجة النوا	2/4

جدول رقم (10)

ثالثاً : أغاني الزواج

شملت أغاني الزواج التي جمعها الباحث من مجتمع الأصل على (51) أغنية تنوعت في عدة مناسبات فقد حصل الباحث على أربع أغاني أسكورر اختار منها أغنيتين نموذج (14 ، 17) كما حصل على خمسة أغاني تسمى مورينا وهي من ضمن طقوس حفلة العرس أختار منها ثلاثة نماذج (18 22 ، 23) كما حصل الباحث أيضاً على خمسة أغاني تسمى(السراع) اختار منها ثلاثة نماذج إلى جانب أغاني الحنَّاء والغسيل وأغاني الظفير وأغاني الزفاف .

لذلك اختار الباحث (29) أغنية تشتمل على الأجناس والإيقاعات التي تمثلت في هذا النوع من الغناء بالإضافة إلى تنوع المناسبة .

الجدول الآتي يوضِّح العيِّنة المختارة من أغاني الزواج

نموذج	اسم الأغنية	المناسبة	الجنس أو المقام	الميزان
(14)	نبينا حاضرين	بداية حفلة العرس	سلم دو الخماسي	2 4
(17)	كناوية	بداية حفلة العرس	جنس نهاوند على درجة الدوكاه	2 4
(18)	مورينا	ضمن حفلة العرس	سلم رى الخماسي	2 4
(22)	نكنين نرنا	ضمن حفلة العرس	جنس عجم على درجة الجهركاه	2 4
(23)	كلسين شيط	ضمن حفلة العرس	ثلاث دراجات	2 4
(24)	صبيان أندوعزنا	حنة يد العريس	سلم فا الخماسي ذو النغمة السداسية	2 4

جدول رقم (11)

تابع ــ أغاني الزواج

نموذج	اسم الأغنية	المناسبة	الجنس أو المقام	الميزان
(27)	ميدقو ياميدقو	غسل العروسة	جنس عجم على درجة الراست	2/4
(28)	ركبوها فوق الكسا	ليلة المشط	عجم على درجة الجهركاه	4/4
(33)	ياعائشة نوخي	الهد (النخيخ)	جنس عجم على الراست	2/4
(35)	أغيروسة شم ألالا	ليلة الحِنَّة	سلم دو الخماسي	2/4
(31)	أغيروطروة نالشاهد	عقد القران	سلم فا الخماسي	2/4
(29)	أزضاس أيغف أنَّس	ظفر العروسة	سلم رى الخماسي	4/4
(30)	تقن نالعز	لبس العروسة	سلم دو الخماسي	4/4
(34)	أغيروسة شم مجادة	زفة العروسة	سلم سيb الخماسي	2/4
(47)	حابا حابا	أغاني السراع ضمن طقوس العرس	سلم سيb الخماسي ذو النغمة السداسية	2/4
(48)	ساليكـــو	أغاني السراع	سلم رى الخماسي	2/4

جدول رقم (11)

تابع ــ أغاني الزواج

نموذج	اسم الأغنية	المناسبة	الجنس أو المقام	الميزان
(50)	كلما نيدي	أغاني السراع	سلم دو الخماسي	2/4
(39)	يا داده سالمه	أغاني الهد(النخيخ)	جنس عجم على درجة الراست	2/4
(41)	بالله يا بناويت	أغاني الهد(النخيخ)	جنس عجم على درجة الراست	2/4
(43)	مما أندري	أغاني الهد(النخيخ)	سلم رى الخماسي	2/4
(45)	يالندروفر يازينة	أغاني الهد(النخيخ)	جنس كرد على درجة البوسليك	2/4
(46)	سيد البيت	أغاني الهد(النخيخ)	سلم دو الخماسي	2/4
(52)	أيادبيرأيا لولود	ضمن طقوس حفلة العرس	جنس عجم على درجة الراست	2/4
(53)	أيتْ المال أيتْ الرجال	ضمن طقوس حفلة العرس	سلم سيb ذو النغمة السداسية	4/4
(55)	أيا دبير بابايو	ضمن طقوس حفلة العرس	سلم دو الخماسي	2/4
(56)	أيا دبير أراب نيلو	ضمن طقوس حفلة العرس	جنس عجم على درجة الراست	2/4

جدول رقم (11)

تابع ــ أغاني الزواج

نموذج	اسم الأغنية	المناسبة	الجنس أو المقام	الميزان
(58)	داوي الحبيب	ضمن طقوس حفلة العرس	جنس عجم على درجة الراست	2 4
(60)	جولا كلا ولا	ضمن طقوس حفلة العرس	جنس نهاوند على درجة الدوكاه	2 4
(62)	بالهنـــــاء	ضمن طقوس حفلة العرس	سلم سيb الخماسي	2 4

جدول رقم (11)

رابعاً : أغاني العمل

بلغ عدد الأغاني التي جمعها الباحث من مجتمع الأصل أغنيتين عدد أغانـــي الزراعة واحدة وأغاني شغل النساء واحدة .

والجدول الآتي يوضح العيِّنة المنتقاة من أغاني العمل

نموذج	اسم الأغنية	المناسبة	الجنس أو المقام	الميزان
(94)	خطوات النَّبي	أغاني شغل النســاء	سلم سيb الخماسي	2 4
(97)	يا يا هـــــوه	درس الحبوب	سلم دو الخماسي	2 4

جدول رقم (12)

خامساً : الأغاني العامة عند النساء

شملت أغاني النساء العامة على (15) أغنية من مجتمع الأصل وهذا الغناء لا يمثل أي مناسبة معينة بقدر ما يمثل شغل أوقات الفراغ أو التسلية ، لذلك حرص الباحث على أن تكون العيِّنة المنتقاة متمثلة في تنوع الأجناس والمقامات مع تنوع في الإيقاعات وكان اختياره على ستة أغاني .

والجدول الآتي يوضح العيِّنة المنتقاة من أغاني العمل

نموذج	اسم الأغنية	المناسبة	الجنس أو المقام	الميزان
(68)	يامورأجنا يضوا	أوقات الفراغ	جنس نهاوند على درجة الدوكاه	2/4
(70)	هنية والله هنية	أوقات الفراغ	سلم سيb ذو النغمة السداسية	2/4
(72)	يا ربي دوُمة	أوقات الفراغ	سلم دو الخماسي	2/4
(73)	أو سمَّيــحْ	أوقات الفراغ	سلم رى الصغير الخماسي	2/4
(76)	يالا يالا	أوقات الفراغ	عجم على درجة الراست	2/4
(96)	على خير بابا	أوقات الفراغ	سلم سيb ذو النغمة السداسية	3/4

جدول رقم (13)

سادساً : أغاني المناسبات الدينية

جمع الباحث منها (11) نموذج ما بين أغاني وقصائد منها خمس قصائد في مـــدح الرسول ، وأربع أغاني في مناسبة الحج ، وواحدة على شكل دعاء وأغنية المسحراتي في شهر رمضان .

اختار الباحث عيِّنة منتقاة من هذا النوع لتمثل تنوع المناسبة والجـــنس ، أو المقام مع التركيز على تنوع الميزان .

الجدول الأتي يوضح العيِّنة المختارة من أغاني وقصائد المناسبات الدينية

نموذج	اسم الأغنية	المناسبة	الجنس أو المقام	الميزان
(81)	الصلاة عليك يا قمرُ	المولد النبوي	سلم سيb ذو النغمة السداسية	4/4
(84)	اللهمَّ صلي على	المولد النبوي	سلم دو الخماسي ذو النغم السداسية	4/4
(88)	ليلة منى	الحج	سلم رى الصغير الخماسي	2/4
(89)	بابا ريب عاونيت	الحج	جنس عجم على درجة الراست	2/4
(91)	أعكرين بردان	عودة الحجاج	سلم دو الخماسي	2/4
(93)	يا لطيف ألطف بنا	دعاء	جنس عجم على الجهركاه	2/4
(86)	صلي يا ربِّي	المسحراتي	سلم دو الخماسي	4/4

جدول رقم (14)

سابعاً : أغاني الظواهر الطبيعية

شملت أغاني الظواهر الطبيعية التي جمعها الباحث من مجتمع الأصل على خمس أغاني كانت جميعها في مناسبة معينة تنوعت حسب الظواهر الطبيعية اختار الباحث منها ثلاثة نماذج (3 ، 4 ، 6) .

الجدول الآتي يوضح العيِّنة المختارة من أغلني الظواهر الطبيعية

نموذج	اسم الأغنية	المناسبة	الجنس أو المقام	الميزان
(3)	بيدك يا الله	صيحة الكسوف والخسوف	ثلاث درجات	2/4
(4)	أكرد أضوا	صيحة العواصف	سلم رى الخماسي	2/4
(6)	يفداد أزكًا	صيحة ثبوت هلال رمضان	سلم فا الخماسي	2/4

جدول رقم (15)

ثامناً : أغاني الزواج عند الطوارق

شملت أغاني الزواج عند الطوارق التي جمعها الباحث من مجتمع الأصل على (11) أغنية أختار منها خمسة أغلني ، كان اختياره على أساس تنوع الميزان حيث أن أغلب الأغاني الشعبية في ميزان ثنائي بسيط وأيضاً تنوع المقام أو الجنس وكانت الأغنية الأولي والرابعة في ميزان $\frac{4}{4}$ والثالثة في ميزان $\frac{34}{}$ والأغنية الثانية والخامسة كانتا في ميزان $\frac{2}{4}$.

الجدول الآتي يوضح العيِّنة المختارة من أغاني الزواج عند الطوارق

نموذج	اسم الأغنية	المناسبة	الجنس أو المقام	الميزان
(98)	اللهمَّ صلي وسلم	بداية حفلة العرس	جنس كرد على درجة البوسليك	4/4
(99)	هينينا نيننا نينا	سابق المهاري	طبع جنس نهاوند على درجة الدوكاه	2/4
(102)	إينينا هينينا إريلي	حفلة العرس	سلم رى الخماسي	3/4
(103)	يالولهاني يالولها	حفلة العرس	طبع جنس نهاوند على درجة الدوكاه	4/4
(106)	بسم الله تانا أرسا	زفة العروس	جنس عجم على درجة الراست	2/4

جدول رقم (16)

ýkš£∞ ΠK£

الدراسة التحليلية لعيِّنة البحث

تحليل عيِّنة البحث

بعد الانتهاء من عملية جمع وتسجيل وتدوين وتصنيف الأغاني الشعبية بمنطقة البحث ، قام الباحث بتحليل عيِّنة البحث المنتقاة من الأغاني الشعبية التي تنوعت في مختلف المناسبات وطبقاً للمنهـــج الذي أختاره البـــاحث في بحثه المسحي والتحليلي (تحليل المحتوى) .

ولتحديد سمات الغنـــاء الشعبي في مديـــنة غدامس المتمثل في عيِّنة البحث المنتقاة وضع الباحث عدة نقاط تكون العناصر الأساسية في تحليله للعيَّنة المنتقاة وهي كالأتي :

1 ـ **المقام أو الجنس :** الذي بني عليه لحن الأغنية .

2 ـ **المساحة الصوتية :**

وهي المسافة اللحنية التي يمتد فيها اللـــحن من أغـــلظ الأصوات إلى إحدِّها ودرجة الركوز فيها .

3 ـ **الميزان (الضرب الإيقاعي) :**

تدوين الميزان (الضرب الإيقاعي) الملحن فيه المقطع موضع التحليل من حيث السرعة وأداء اللحن على وحدة النوار(θ) .

اللحـــن : من حيث عدد ما يحتويه من حقول (measures) موسيقية .

أ ـ الحقل بدلاً من (measure) .

ب ـ استعمال درجات السلم الموسيقي الفارسي المعرَّب : عشيران ، راست ودوكاه ، بوسليك ، جهركاه ، نوا ، حسيني مع ما يقابلها من درجات السلم الموسيقي سي ، دو ، رى ، مي ، فا ، صول ، لا ... ألخ ...

4 ـ **الأشكال الإيقاعية المستخدمة :**

وهي الأشكـــال الإيقاعية التي تستخدم في كل لحن من ألحان أغاني (العيِّنة المنتقاة) .

5 ـ **الصيغة البنائية** :

هي الشكل البنائي اللحني الذي قـــام عليه لحن الأغنية وهي ما يشبه البنـــاء الهيكلي للعمل .

6 ـ **التحليل التفصيلي :**

هو شرح مفصل بداً من الفكرة البنائية للحن وتقسيمه إلى جمل أو عبارات لحنية والفكرة البنائية للحن ، والمسار اللحني الذي يشمل درجة البداية والنهاية والتحويلات اللحنية إلى أجناس إن وجدت ، والقفلات .

7 ـ **أسلوب الأداء :**

وهو الأسلوب الذي أتبع في الغناء إذا ما كان فردي أو جماعـــي ، ومعرفة المؤدي رجلاً كان أو امرأةً أو طفلاً .

8 ـ **المصاحبة :**

نوع المصاحبة الآلية أو الإيقاعية التي تصاحب الغناء وقد أستخدم الباحث في تحليل عيِّنة البحث المنتقاة بعض المصطلحات المعرَّبة بدلاً من المصطلحات الأجنبية .

وفيما يلي يعرض الباحث تحليلاً كاملاً لعيِّنة البحث المنتقاة التي قام بتصنيفها حسب المراحل التي يمر بها الإنسان في دورة حياته من الميلاد وحتى الوفاة .

1ـ أغاني مرحلة الولادة .
2ـ أغاني ألعاب الأطفال .
3ـ أغاني الـــزواج .
4ـ أغاني العمـــــــل .
5ـ الأغاني العامة عند النساء .
6ـ أغاني وقصائد المناسبات الدينية .
7ـ الأغاني الخاصة بالظواهر الطبيعية .
8ـ أغاني الزواج عنـــد الطوارق .