مركز عُمان للموسيقى التقليدية
Oman Center for Traditional Music

سلطنة عُمان
وزارة الثقافة والرياضة والشباب

الموسيقى العُمانية

المجلة الإلكترونية العُمانية للموسيقى
العدد الثالث عشر | يونيو 2024

تصدر عن
مركز عُمان للموسيقى التقليدية
Oman Center for Traditional Music

الإشراف العام :
سعادة السيد سعيد بن سلطان البوسعيدي
وكيل وزارة الثقافة والرياضة والشباب للثقافة

رئيس التحرير:
ناصر بن محمد الناعبي
مدير التحرير:
عادل بن محمد المعولي
منسق التحرير:
محمد بن خلفان المشرفي

المصمم:
نوح بن درويش البلوشي
المتابعة والتنسيق:
علي بن راشد العلوي
أحمد بن محمد الزدجالي
المراجعة اللغوية:
إبراهيم بن عامر المحرزي

الصور:
- أرشيف مركز عُمان للموسيقى التقليدية
- خالد بن محمد المعولي
- نوح بن درويش البلوشي

رقم الترخيص : 2021/98293م

للتواصل : +968 92789439 | +968 97555272 +968 24359544 ocftmu@yahoo.com

المحتويات

لقاء مع الأستاذ
فاروق هلال

6

تعريف المقام في بعض
المراجع القديمة والحديثة

13

أغاني الحج في
الثقافة المصرية

22

المدّ في التلحين
الغنائي

30

مقاربة سيميائية للموسيقى
في المسرح

35

من الماء إلى الموسيقى..
(الزمط) يعيد إحياء الزاجرة

38

غناء الفجري في
الخليج العربي

42

الآلات الإيقاعية
التقليدية في ليبيا

47

خصائص نمط (الرزحة)

54

تغطية الاحتفالات بيوم
الموسيقى العربية
٢٨ من مارس ٢٠٢٤م

62

زيارة سعادة السيد سعيد بن سلطان البوسعيدي
وكيل وزارة الثقافة والرياضة والشباب للثقافة
لمركز عُمان للموسيقى التقليدية

69

آلة المزمار (أبو مقرون)

71

كلمة
رئيس التحرير

مما لا شك فيه، أن فنون عُمان التقليدية تحمل هوية العُماني وتاريخه العريق الحافل بالأمجاد، لهذا اعتنت حكومة سلطنة عُمان بهذا الإرث منذ بزوغ فجر النهضة المباركة وترجمته شاهدًا بإنشاء مركز عُمان للموسيقى التقليدية الذي كُلف بجمع هذا الإرث وصونه ودراسته. ومنذ أنشاء المركز في عام 1984م حظي بدعم سخي من الحكومة لأهميته القومية وبعده الوطني، وذلك لما يحتويه من وثائق تاريخية متنوعة تعد اليوم الأندر في العالم.

والمركز اليوم من الصروح الحضارية المهمة في سلطنة عُمان لما يضمه من مصنفات فنية متنوعة وبيانات نصية حُفظت بطرق علمية، وبآلية منظمة تضمن سلامتها من التلف أو الضياع، وقد بلغ ما حُفظ في أرشيفه نحو أكثر من خمسين ألف مصنف ووثيقة، وتعد تلك المحفوظات والوثائق كنزًا وطنيًا لا يقدر بثمن.

وجاء المرسوم السلطاني رقم 2024/27 الصادر في 28 من مايو 2024 الذي نص بنقل مركز عُمان للموسيقى التقليدية إلى وزارة الثقافة والرياضة والشباب تتويجًا لجهود الحكومة الرامية إلى ديمومة المركز ورفع كفاءته المهنية، والارتقاء به إلى مستوى يلبي ما تتطلبه المرحلة، وهي نقلة تحفز إلى بذل المزيد؛ لإبراز دور المركز محليًا وإقليمًا ودوليًا.

وبهذه المناسبة تبدي أسرة تحرير مجلة الموسيقى العُمانية فخرها بشرف تسمية سعادة السيد سعيد بن سلطان البوسعيدي، وكيل وزارة الثقافة والرياضة والشباب للثقافة مشرفًا عامًا، موقنة بفضل توجيهه السديد الرقي بالمجلة نحو آفاق أرحب.

كلمة
مدير التحرير

تبارك أسرة تحرير مجلة الموسيقى العُمانية فوز الفنان العُماني أمير بن عوض بن بشير بيت مبروك في المسابقة الدولية في التأليف الموسيقي العربي لعام 2023م التي أقامها المجمع العربي للموسيقى (جامعة الدول العربية)، والعمل الفائز كان بعنوان (اشتياق)، وهي معزوفة في مقام الحجاز قالبها "الشرح"، موضوعة خصيصًا لآلة القانون، وذلك التزامًا بشروط المسابقة، إلا أن مؤلفها على ما يبدو أصر أن تصاحب آلة القانون آلة المزمار (بو مقرون) وآلتا الكاسر والرحماني القرعيتان، مما أضفى على العمل خاصية موسيقى الخليج العربي. ولم يكتف أمير بن عوض بذلك، بل عمد أيضًا إلى خص كل جزء من أجزاء مقطوعته بإيقاع محدد، فجاء الجزء الأول ثنائي الميزان مركب (8/6)، إيقاعه "القصبة" بطيء، والجزء الثاني رباعي الميزان، مركب هو أيضًا (8/12) إيقاعه "السيلام" أو "السياري"، وهو أسرع من إيقاع الجزء الأول. أما الجزء الثالث والأخير، فجاء رباعي الميزان بسيط (4/4) إيقاعه "الهوج"[1] .

وقد نوهت الهيئة المشرفة على تحكيم المسابقة التي ضمت كبار الاختصاصيين في الموسيقى العربية، بأن العمل الفائز (اشتياق) حقق أهداف المسابقة من حيث الإبداع والتأليف المبتكر، مستمدة عناصرها الفنية من داخل التراث وفي الوقت ذاته مواكبة للعصر.

الجدير بالذكر أن أمير بن عوض من مواليد محافظة ظفار (مدينة صلالة)، ومنذ صغره أحب الموسيقى متأثرًا بوالده الذي كان شاعرًا ومطربًا. وأمير متعدد المواهب فقد استطاع الجمع بين العزف على القانون والتلحين والتأليف والتوزيع الموسيقي. وهو من خريجي جامعة السلطان قابوس، وحاليًا باحث ماجستير في قسم تاريخ الموسيقى العربية بجامعة حلوان (كلية التربية الموسيقية) بجمهورية مصر العربية.

[1] مصدر الخبر: موقع مجلة الموسيقى العربية الإلكترونية (المجمع العربي للموسيقى) عدد شهر أبريل 2024م.

رَواشِنُ فنية

لقاء مع الأستاذ
فاروق هلال

حوار: هشام أزكيض

فاروق هلال المالكي (مطرب وملحن عراقي) من مواليد بغداد عام 1935م

يعد من أهم الملحنين في تاريخ الأغنية العراقية

تخرج في معهد الفنون الجميلة (قسم الموسيقى) ببغداد عام 1957م

- سأعود بك إلى مرحلة الطفولة، هل لأسرتك صلة بالموسيقى والفن، وهل كان لها دور في تشكيل وعيك الفني، أو أن هناك عوامل أخرى أثرت في شخصيتك؟

- طبعًا لا يوجد من سبقني من أفراد عائلتي إلى مجال الموسيقى، لكن منذ مرحلة الطفولة عزمت اتباع أسلوب جديد في التعامل مع اللحنية العربية؛ لذلك تأثرت بأروع الأسماء مثل: موزارت، وبتهوفن، ومحمد عبد الوهاب، ورياض السنباطي، ومن وحي هؤلاء العمالقة كنت أريد أن أنهج نهجًا آخر من دون أن أكون متأثرًا بهم تأثرًا مباشرًا.

- ما علاقة أبنائك بالموسيقى، وهل أثّرت فيهم موسيقيًا؟

- لم أؤثر في أحد من أبنائي عدا الأخير الذي دخل المعهد الموسيقي.. لكنني أثرت في أخي خالد، فقد كان يملك صوتًا جميلًا، فضلًا عن ذلك يملك ثقافة ممتازة ويمتلك قدرة الحديث عن التراث الموسيقي.

- تخرجت في معهد الفنون الجميلة، فما أهم المواد التي تلقيتها، ومن أبرز الأساتذة الذين تعلمت على أيديهم؟

- درست في معهد الفنون الجميلة الآلات الآتية: البيانو، والقيثار؛ لأن نهجي الغنائي والتلحيني مرتبط بالغناء المعاصر. أما أساتذتي الكبار فمن بينهم الموسيقار الكبير منير بشير، وغانم حداد، وجاد جبير، وهؤلاء الأساتذة كانوا نموذجًا يمثل اتجاهي الغنائي.

- في نظرك ما السر في نجاح "عالبال" أول أغانيك؟

- لم أسعَ إلى تحقيق النجاح عن طريق أغنيتي "عالبال" بقدر ما كان طموحي وضع أسس جديدة من ناحية الألحان، إذ سعيت إلى البحث عن لحن معاصر، أو بتعبير آخر، كنت أبحث عن الحداثة في اللحنية العراقية.

- حدثنا عن أبعاد برنامجك "أصوات شابة" الذي أشرفت عليه خلال فترة الثمانينيات؟

- برنامج أصوات شابة لم يكن برنامجًا بل كان ثورة موسيقية ترتبط بأفكار المجتمع، والهدف كان، تطوير الأفكار المجتمعية إلى فكرية وفلسفية، بحيث نضع مكانة الفنان في الموقع المتقدم في المجتمع.

- وماذا عن فريق العمل الذي أعد معك برنامج "أصوات شابة"؟

- كان فريق عمل مؤهلًا وعلى رأسه الأستاذ المايسترو "علاء مجيد"، وهو اليوم الموسيقار العراقي الذي يمثل النهضة الموسيقية العراقية الحديثة، وتشكيل أجيال جديدة من الفنانين، هذا بالإضافة إلى أساتذة آخرين كانوا ضمن الفريق.

- كيف تلقت الأوساط الفنية فقرات برنامج "أصوات شابة"؟

- كان برنامج "أصوات شابة" منطلقًا للأصوات الجديدة في العراق؛ لذلك ظهرت أسماء براقة ولامعة، وعلى رأس تلك الأصوات "علاء مجيد" المايسترو العبقري.

- ألهذا يُلقبونك بمكتشف المواهب وصانع النجوم؟

- نعم؛ لأنني كنت مؤمنًا بأن دوري لا يقتصر على أداء الأغاني والتلحين بل كان عملي اجتماعيًا ووطنيًا. كنت أريد أن تنهض الأجيال الجديدة بطريقة أكاديمية، فالأصوات المبدعة تعد نموذجًا لمستقبل الغناء في العراق؛ لذلك ظهرت أسماء مشهورة مثل: كاظم الساهر، ومحمود أنور، ومهند محسن، وهيثم يوسف وغيرهم.

فـي أوائل الســتينيات التحـق بالإذاعة والتلفزيـون بصفته مطربًا وملحنًا، واسـتطاع تسـجيل أول أغانيه في برنامج "ركن الهواة"، وأول أغانيه كانت بعنوان: "عالبال"

تفرغ للتلحين بعد تركه الغناء، وكانت حصيلته الإبداعية أكثر من خمسين أغنية عاطفية، ومن أشهر ألحانه أغنية "يا صيّاد السمج"

- من أبرز المطربين الذين تخرجوا في برنامجك ولقي نجاحهم صدى على مستوى الغناء العربي؟

- أشـهرهم، "كاظـم السـاهر" الذي تمكـن البرنامج من إبـرازه، أيضًـا عندمـا كنـت مديـرًا عامًـا لدائـرة الفنـون الموسـيقية ابتعثت كاظم إلى جمهورية مصر العربية، وكان ذلـك فـي 1993م. علـى كل حـال، أصبـح كاظـم السـاهر يحتل المكانة الجيدة، أو المرتبة الأولى بعد عبد الحليـم حافـظ فـي الغنـاء العربـي. أمـا الاسـم الثاني المشـهور فـ"ماجد المهندس" (الشـاب المقتدر)، فقد أرسـلته إلى خارج العراق للدراسـة، موجهًـا إليه وصية مفادهـا "ضرورة فرض نفسـه والقتال من أجل تحقيق النجـاح"؛ لأنـه يمتلـك صوتًا عراقيًـا وعربيًـا على خلاف كاظـم السـاهر الذي يملـك صوتًـا عربيًا فقـط، وفعلًا حقـق رؤيتي وما تنبأته، فهو اليوم من الأصوات الكبيرة فـي الوطن العربي. هـذا، بالإضافة إلى أسـماء عراقية شـهيرة مثـل: محمـود أنـور، ومهنـد محسـن، وهيثم يوسـف، وعلي جودة، وأحمد نعمـة، وفريدة محمد علي وغيرهـم. أمـا المايسـترو "علاء مجيـد"، فإنـه يقـود النهضـة الموسـيقية فـي العـراق، ويؤسـس الفـرق الموسـيقية الغنائية لإعادة التـراث العراقي في صورة مبهـرة، فقـد أدهـش المنظمـات الفنيـة فـي الوطـن العربـي، والآن يصـول ويجول في غناء التـراث العراقي ويطوف دول العالم مثل باريس، ودول أوروبية أخرى.

- انتشـر فـي الوطن العربي الغناء العربي بواسـطة مطربيـن كبـار مثل، ناظـم الغزالي، وسـعدون جابر، وياس خضر، وكاظم الساهر.

- الغنـاء الـذي أداه ناظـم الغزالـي، ومحمـد القبانجي، وسـعدون جابر، ويـاس خضر، يعد مـن الغناء العراقي الأصيـل الـذي يرتبـط "بنهـري" الغنـاء في العـراق؛ أي المقـام والأطـوار الريفيـة. أمـا كاظـم السـاهر فاتبـع الطريقـة العربية التي اتبعتها ونجح في تأسـيس لونه الخـاص، وهـذا اللون هو الأول في العـراق وفي الوطن العربـي. والأغاني التي قدمها ناظم الغزالي -رحمه الله- أغـانٍ تراثيه، ولم تكن أغاني حديثة تعبر عن حالة عراقية محدثًة. بمعنى آخر، القصيدة المغناة يجب أن تستخدم أسـلوب الحداثـة فـي التلحيـن، مثـل الـذي اسـتخدمه محمـد عبـد الوهاب، وبرز الأسـلوب المذكـور في أغنية "أيظن" لـ"نـزار قباني". وهنا، يجـب أن نفرق بين اللحنية التراثيـة العراقيـة، واللحنيـة العراقيـة المعاصـرة، فاللحنيـة العراقية الأولى تعتمد التـراث؛ أي الملحنون يعتمدون المقام والأطوار بصفة أساسـية، معتمدين علـى السـلم والمقـام. أمـا كاظـم السـاهر فاعتمـد القصائد المُغناة التي تتصف بالحداثة، واللغة العلمية فـي عملية التلحيـن التي ابتدأتها من عـام 1965م وحتى يومنا هذا.

لحنَّ لمطربين عراقيين مثل: مائدة نزهت في أغنية "سألت عنك"، و"ياس خضر" في أغنية " كالولي راح ومشى"، ولحن أيضًا لمطربين عرب كالمطرب الكويتي عبد الله رويشد الذي لحن له أغنية "علمني عليك" في منتصف ثمانينيات القرن الماضي

- هل يعد كاظم الساهر آخر عنقود من العمالقة؟

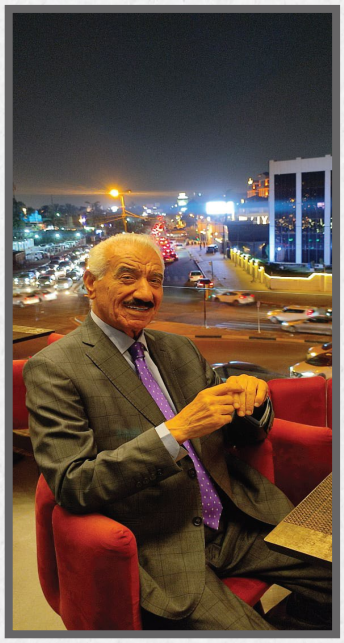
- في الحقيقة تعاملت مع كل تلامذتي بنفس واحد، ولا أفضل أحدًا على آخر، فقد أعطيتهم كل ما أملك بالتساوي، وتبقى اجتهاداتهم هي التي تحقق لهم النجاحات، ولذا فإن كاظم الساهر واحد من الأسماء وليس العنقود الأخير من العمالقة.. كاظم الساهر اجتهد لذلك تمكن من تحقيق شهرة واسعة، وأعتبره الاسم الخامس في الغناء العربي بعد أم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب، وفريد الأطرش، وعبد الحليم حافظ.

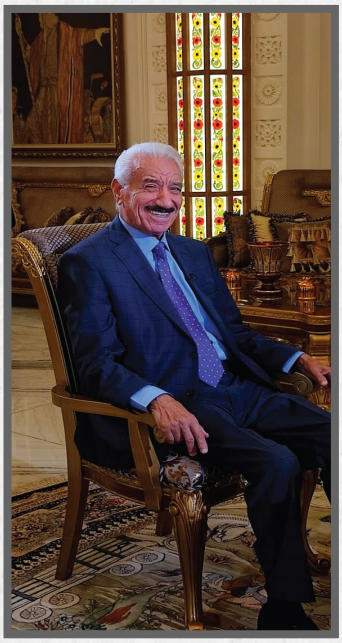
- لم تكن ألحانك مقتصرة على الفنانين العراقيين، بل لحنت لكثيرين، فهل بإمكانك أن تذكر لنا أشهر المطربين الذين قدمت لهم ألحانك؟

- من أشهر الأغاني العربية في الوطن العربي أغنية "علمني عليك" التي غناها المطرب الكويتي "عبد الله الرويشد"، وقد حازت على صدى واسع، وأداها في كثير من المحافل الموسيقية في الوطن العربي. كما أعطيت بعض الألحان الأخرى لمطربين مغاربة مثل: "رجاء بالمليح" -رحمها الله-.

- هل انتقالك من الغناء إلى التلحين يدل على أن التلحين أهم من الغناء؟

- سؤال فخم ورائع، وسؤال عميق المعنى .. في التلحين جسدت شيئًا أمتلكه في داخلي، وعندما أضع ترنيمة أو جملة لحنية، فأنا عندي كل الثقة، ومن الصعب جدًا أن يؤديها أي صوت، ولكن عندما أجد الصوت الذي يؤديها في صورة أفضل، أقول إنني اتخذت الجانب الناجح والمميز في حياتي. وفضلت التلحين على الأداء؛ لأن الأداء يقع في عمق لا يصله إلا الذي يحمل في داخله نبرة روحية ترتبط بروحي، لذلك ترى الأسماء الذين ذكرتهم، "عبد الله رويشد"، و"ياس خضر"، و"مائدة نزهت"، هم فقط من لهم القدرة على الوصول إلى أعماق روحي، لذا يعد التلحين العمق الذي لا يصله إلا الذي يمتلك امتيازًا في الأداء.





في عام 1975م أصبح رئيسًا لجمعية الموسيقيين العراقيين، ولقي برنامجه "أصوات شابة" الذي قدمه في الثمانينيات على شاشة التلفزيون العراقي نجاحًا؛ حيث تخرج فيه عشرات المطربين العراقيين؛ لهذا لقب بصانع النجوم، وعلى رأسهم كاظم الساهر، ومهند محسن، وهيثم يوسف، ومحمود أنور، ووحيد علي، وكريم محمد، ومحمد الشامي، والراحل رياض كريم، وأحمد نعمة، وعلي جودة وغيرهم.

- ما الاختلاف الذي قدمته في ألحانك عن الطريقة التي كانت سائدة في الألحان العراقية؟

- الاختلاف الذي قدمته تحدث عنه النقاد كثيرًا في الصحافة، فأنا أول من أدخل المعاصرة في الأغنية العراقية وأوجد الأساليب المختلفة، إذ قبل هذا، كان الملحنون العرب يستخدمون المقام أو السلم بصفته أساسًا في بداية الانطلاق في عملية التلحين، أما أنا فبدأت بالدرجة، فالدرجة تعطي الحالة التعبيرية، وسار على هذا النهج في مصر محمد الموجي، وبليغ حمدي في فترة ظهور عبد الحليم حافظ، وللعلم بدأت قبلهما في هذا المسار؛ أي التلحين بواسطة الدرجة وليس بواسطة المقام. أضف إلى ذلك، أوجدت بعض الابتكارات من وحي تكوين آلة العود (التشيلو) التي تعتمد في التلحين على ثلاث طبقات وليس على طبقة واحدة، فالتلحين في الوطن العربي كله جواب وقرار لطبقه واحدة، أما ألحاني فجاءت على ثلاث طبقات؛ أي ما يقارب (21) درجة. والسؤال لماذا أتبع هذا الأسلوب؟ لأنني أحتاج أن أعبر عن المضمون بين مفردة ومفردة، وليس بين كوبليه وكوبليه. أيضًا، استخدمت المقامات التي فيها النصف درجة أكثر من المقامات التي فيها ثلاثة أرباع الدرجة، لأنني كنت أريد أن أحاكي المدارس التأليفية الأوروبية، والمدارس العربية التي كان على رأسها الأستاذ محمد عبد الوهاب؛ لذلك أعد أول ملحن عراقي يدخل معهد الفنون الجميلة، فكل الملحنين السابقين جاؤوا من مهن متعددة مثل خياط وغيرها من المهن المختلفة، فعلى سبيل المثال الملحن "رضا علي" لم يدرس الموسيقى بل درس التمثيل؛ لذا استفدت من خبرتي العلمية (الأكاديمية) في عملية التلحين، ولم تكن ألحاني اجتهادات ارتجالية، وإنما اجتهادات فكرية. ومع الأسف، كثير من الملحنين لم يستخدم الفكر العلمي في صياغة الألحان، والحمد لله استطعت أن أستمر على هذا النهج الفريد في التلحين نحو سبعة عقود، بداية من تلحيني أغنية "صياد السمج"، و"علمني عليك"؛ أي من سبعينيات القرن الماضي وحتى يومنا هذا. إذًا فأنا اختلف عن كل الملحنين العرب وليس العراقيين فحسب باستثناء محمد الموجي، وبليغ حمدي، فنحن سويًا اقتربنا من المدرسة التعبيرية، وذلك حين استخدمنا الدرجة عوضًا عن السلم، وهذه الطريقة تعطيك متسعًا كبيرًا لترجمة المفردات خلاف طريقة التلحين التي تترجم البيت. إذ كان الملحن يترجم بيتًا من الشعر، أما طريقتي فتترجم المفردة من الشعر. وللعلم، الغناء العراقي بدأ بالمقام ثم بالريفي ثم الغناء الشعبي الذي أسس جزءًا منه "رضا علي" ثم الغناء البيئي الذي تأسس في سبعينيات القرن الماضي. أما أنا، فكنت أقدم الأسلوب المعاصر الذي لا يعتمد المذهب والكوبليه بقدر اعتماده على التعبير في الجمل الموسيقية، وفي اختيار الأصوات التي تتسم بالحداثة. إذًا، هذا هو الفارق بيني والملحنين العراقيين والعرب، فمن أسهم في المدرسة العربية وبناء المدرسة التعبيرية في التلحين هم ثلاثة فقط، ففي مصر محمد الموجي، وبليغ حمدي، وأنا في العراق. فمثلًا، الأستاذ محمد عبد الوهاب تعبيري طربي، ورياض السنباطي طربي، بمعنى أن أغلب الملحنين طربيون يعتمدون المقام والقفلة وغيرها، بينما نحن الثلاثة نعتمد الدرجة أولًا ثم على تعبير المفردة بعيدًا عن سجن المقام أو السلم الذي يحصر المُلحن في بوتقة ضيقة، وفي درجات صغيرة.

في عام 1993م أصبح نقيبًا للفنانين وعاد بعدها للغناء، وقدم أغنية للمنتخب الوطني العراقي، واشتهر فيما بعد بأغانيه الوطنية والرياضية

- لديك تجربة في العمل السينمائي منذ الستينيات، حدثنا باقتضاب عن موقعك في هذا الفن وما أضفته إليه؟

- كان في العراق النهج السينمائي يأخذ طريقًا دراميًا، فأنا أدخلت إليه الحالة الاستعراضية الغنائية، فظهرت "مديحة وجدي" التي كانت تتعاطى الإيقاع بطريقة رشيقة جدًا.

- هل أنت راضٍ عن ما قدمته للسينما العربية؟

- بكل فخر نعم، فالسينما جزء من توجهاتي، وسعيت أن تكون هناك أفلام غنائية يقوم بها المطرب بوصفه بطلًا في الأفلام التي قدمتها، وبهذا كنت أول عراقي يقوم بهذه المهمة.

- الآن ننتقل للحديث عن الموسيقى العُمانية، فهل وصل صدى إبداعاتك إلى سلطنة عُمان؟

-لا أعلم هل وصلت أو لم تصل، ولكنني أعلم جيدًا أن ألحاني المتعلقة بالأغنية العربية بإمكانها أن تحدث تلاقحًا مع الموسيقى العُمانية.

- كيف تنظر إلى الموسيقى العُمانية من خلال تاريخها وروادها؟

- تاريخ أي موسيقى في العالم وفي الوطن العربي يرتبط بحضارتها، لذا يجب أن تكون كل الأعمال المتعلقة بالألحان حضارية، فالموسيقى العُمانية مرتبطة بالدولة العُمانية التي تملك حضارة وتاريخًا، وبحكم كونها معروفة فلا بد أن يكون لروادها الموسيقيين قدرة على الإبداع والتألق... وأنا واثق في أن يومًا من الأيام سيظهر ملحنون رواد، وعازفون رواد، ومبدعون رواد.

- هل مجلة "الموسيقى العُمانية" قادرة على خدمة الموسيقى العُمانية والعربية؟

- طبعًا، ما دامت تبحر المجلة في هذه الثقافة الموسيقية وفي القضايا الفنية، ففي النهاية لا بد أن تضع أو تعطي الشيء المطلوب لكي يكون لها دور كبير بقصد إثراء الغناء واللحن العربي.

- ما دواعي هجرتك إلى مصر، وما الأهداف التي تتوخاها من وراء ذلك؟

- بعد احتلال العراق لم أتمكن من البقاء فيه للظروف التي يعلمها الجميع، لذلك رحلت مغتربًا إلى القاهرة، وبقيت فيها 20 عامًا، وقد حظيت بتقدير الجهات الفنية هناك وكرمت من قبلها.

في عام 2003م هاجر إلى مصر وأقام فيها، وهناك تمكن من تأسيس ما يسمى بـ "جماعة الخيمة العراقية"

أطلق اسم "نفق الأسماء" على كتاب مذكراته الذي يحتوي على لقاءات مع زعماء العراق، ومع أشهر الفنانين مثل، محمد عبد الوهاب، ومحمد الموجي، وناظم الغزالي، وصدّيقة الملاية، وخضيري أبو عزيز.

- أثناء فترة جائحة كورونا، وعبر تطبيق "سكايب" استطعت جمع عشرات المطربين والموسيقيين من كل أنحاء العالم، لتقديم عمل غنائي وطني يتغنى بحب العراق تحت عنوان "قل عراقي" فلماذا هذا الاختيار، وكيف تلقاه المشاركون والمستمعون؟

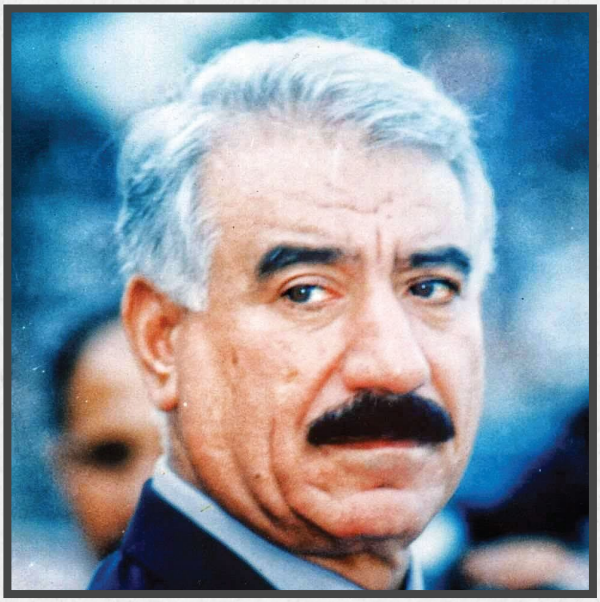
- حبي للعراق يتصدر كل حب.. والحمد لله ظهر جيل جديد في العراق ينبذ الطائفية، وهذا الجيل كما لا يخفى على أحد ينتمي للعراق قلبًا وقالبًا، لذلك قررت أن أحييهم التحية المُثلى بواسطة هذا الأوبريت، لأنني واثق أن هذا التوجه هو الصورة المثلى لدعم الوحدة بين أبناء جيل العراق الجديد، وفي هذا الصدد تمثلت قصيدة الشاعر العراقي "رعد بندر" التي تعبر عن الهاجس الموجود في داخلي، وأنا أعد أنشودة "قل عراقي" التي أدتها الأصوات العراقية المنتشرة في كل أنحاء العالم صورة جديدة لانطلاق الغناء الهادف الذي يربط العراقي بوطنه. وأنا ممتن كثيرًا لكل من شارك في هذا الأوبريت.

- هلا حدثتنا عن أبرز ما جاء في كتاب مذكراتك الذي أسميته "نفق الأسماء"؟

- لقد التقيت بكثير من قادة وزعماء العراق، وكانت تربطني علاقة طيبة مع الزعيمين الراحلين عبد الكريم قاسم، وصدام حسين، وقد أتيح لي أن أعطي الآراء الفنية المستقبلية أمامهما من دون تحفظ، وكانا من المشجعين لي والداعمين لبرامجي الفنية، وما زلت أذكر ما قاله لي الرئيس الراحل صدام حسين: " إن الفنان مثل السياسي كلاهما يصنعان الحياة في صيغ متقدمة" وهذه المقولة جاءت على ضوء الأفكار التي طرحتها أمامه.

- هل بلدك العراق يمكن أن ينتج أسماء أخرى مبدعة قادرة على صناعة الأغنية العربية؟

- أرجو أن تظهر أسماء جديدة مبدعة، وأرى أن العراق معطاء في كل المجالات، خصوصًا في المجال الفني، والواقع الفني العراقي يؤكد أن هناك أصواتًا شابة قادرة على المنافسة في هذا المجال، والحصول على مستويات متقدمة.



أ.د. محمد الأسعد قريعة - أستاذ بجامعة تونس

تعريف المقام في بعض المراجع القديمة والحديثة (١)

هذه سلسلة من المقالات التي نعتزم نشرها تباعًا بإذن الله في مجلة الموسيقى العمانية، ونخصصها للتعريف بمقامات الموسيقى العربية وطبوعِها، بطريقة نحاول أن نجمع فيها بين المسائل النظرية والجوانب التطبيقية، آملين أن يجد فيها القارئ الفائدة المرجوة، ونستهلها ببسطة حول تعريف المقام في بعض المراجع القديمة والحديثة.

1. مراحل تطور المقام بوصفه مصطلحًا فنيًا

تنتظم الألحان من مسافات وأبعاد تترتب في تراكيب وأنماط مختلفة، وعُرفت الحاجة منذ القديم إلى إيجاد اسم يُطلق على هذه التركيبات والأنماط، « فعُرف مصطلح "راڤا" لدى الهنود ومعناه التلوين أو اللون» (الحفني، 1972: 46)، وعرف مصطلح موديس (Modus) لدى الإغريق ومعناه الطريقة.

وأول معرفتنا بما كان يُطلق على هذه التراكيب والأنماط عند العرب من أبي يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي (796-874 م) الذي سمّاها لحونًا وطنينات، ومفردها لحن وطنين (الكندي، 1962: 54)، ثم انفرد كل واحد من المؤلفين الموسيقيين باصطلاح خاص به، يتّخذه من بعده تلاميذه وتابعوه: فعُرف مصطلح الأصابع من خلال كتاب الأغاني، (الأصفهاني، 1927: ج1، ص 41)[1]؛ وسمّى أبو نصر الفارابي (950م) هذه الأنماط والتراكيب النغميّة الطرائقَ ومفردها الطريقة (الفارابي، 1967: 880)، وسمّاها الرئيس ابن سينا (1037م) الجماعات اللّحنية، ومفردها الجمع اللّحني (ابن سينا، 1984: 63)، وتبعه في ذلك تلميذه أبو منصور الحسين بن زيلة (1048م) (ابن زيلة، 1964: 19)، وسماها معاصره ابن الطحان المصري (ت. بعد 1057م) الأنواع، ومفرده النّوع (ابن الطحان، 1976: 59)، وسماها أحمد بن يوسف التيفاشي القفصي (1258م) بَرْدَوات ومفردها بَرْدَاه (التيفاشي، 2019، ص 140). أمّا صفي الدّين الأرموي (1294م)، فقد سمّاها أدوارًا، وذكر أن المشتغلين بالصناعة العمليّة في عصره يسمّونها شُدودًا، ومفردها شَدٌّ (الأرموي،1980:95)، ويسمّون المتفرّعَ من كل شدّين منها أوازًا (الأرموي، 1980: 99).

وفي المغرب العربي عُرف مصطلح الطَّبْع، ويُجمع على طُبوع (اطْبَعْ واطْبوعْ في النّطق المحلي) للدّلالة على هذه التراكيب والأنماط، كما عُرف مصطلح النّغمة الذي يُطلق في الأصل على الصوت الموسيقي المفرد،[2] وكذلك مصطلح النّغم، وجمعها أنغام، للدلالة على هذا المعنى نفسه (الرزقي، 1989: 192-191). وهذه التسمية الأخيرة معروفة أيضًا في المشرق العربي (الصبّاغ، 1950: 36). وقد تحدثت الرسائل المغربية القديمة بكثرة عن الصلة الوثيقة بين الطبوع الموسيقية وطبائع الإنسان الأربع: الدم، والبلغم، والصفراء، والسوداء، وما يقابلها من صفات مثل الفرح، والحزن، والحِلم، والغضب. وقد يكون لهذه الصلة دور من جهة ما في اعتماد هذا المصطلح.

ولسنا نعلم بالضبط تاريخ دخول كلمة "مقام" في الاصطلاح الموسيقي العربي. فقد أرجع فارمر هذا التاريخ إلى عصر صفي الدين الأرموي من دون أن يوجد أثرٌ لهذه التسمية في أيٍّ من مؤلَّفيْه: "كتاب الأدوار"، و" الرسالة الشرفية في النسب التأليفية"، «لكن الذي نعلمه هو أن مصطلح مقام شاع بداية من القرن الرابع عشر مع من جاء بعد صفي الدين كالشيخ صلاح الدين الصفدي (1363م)، وعبد القادر بن غيبي 1435م» (GUETTAT, M., 1976: 140, n.1)، واللاذقي (كان حيًا سنة 1483م) (اللاذقي، 1986: 136).

والمقام بالفتح، ويجمع على مقامات، بمعنى موضع القدمين «وقيل المقام من قام يقوم، بمعنى الإقامة، وقد يكون بمعنى موضع القيام« (ابن منظور، مادة " قَوَمَ"). ويجدر بنا التوقف قليلًا هنا لإزالة بعض الغموض والارتباك الذي كثيرًا ما رافق التعريف اللغوي لكلمة مقام عند بعض المشتغلين بالبحوث الموسيقية. فكثيرًا ما يخلط هؤلاء بين معنى المَقام ومعنى المَقامة وتُجمع على مقامات أيضًا. أما المقام فقد عرفناه، وأما المَقامة فهي المجلس والجماعة من الناس، أو الخطبة أو العِظة التي تُلقى في جمع من الناس (القاموس الجديد للطلاب)، ثم توسع معناها وأصبحت تُطلق على أحد الأشكال الأدبية المستحدثة التي اشتهر فيها بديع الزمان الهمذاني (1008م)، والحريري (1122م).

ولكلمة مَقام مدلول خاص عند المتصوفة: فالمقامات عندهم هي المراحل والمراتب التي يتدرج فيها المتصوف ويرتقي في سُلمها حتى يصل إلى الحال، ومنه إلى الاتحاد بالله.

---

[1] يقول أبو الفرج في كتاب الأغاني: "وكل ما ذكرناه فيه من نسب الأغاني إلى أجناسها، فعلى مذهب إسحاق بن إبراهيم الموصلي". ويقول يوسف شوقي مُعقبًا: "ليس لدينا في المراجع العربية القديمة والمخطوطات ما يؤكد أن الموصلي كان يسمي تلك التكاوين النغمية التي كان يرمُز إلى أبعادها بأسماء النغمات العشر، باسم الأصابع سوى ما جاء في كتاب الأغاني، وهو إشارة ضمنية إلى ذلك دون أن يرد بالكتاب نص صريح بأن هذا هو ما كان إسحاق الموصلي يستعمله اصطلاحا يشير به إلى أنماط الغناء وتراكيبه" (شوقي، 1976 : 752).

[2] يُعرّف الفارابي النغمةَ بأنها: "صوت واحد لابث زمانًا ذا قدر محسوس في الجسم الذي فيه يوجد" (الفارابي، 1967: 214)؛ ويعرفها ابن زيلة فيقول: "الصوت من حيث يبقى زمانًا محسوسًا يسمى نغمة" (ابن زيلة، 1964: 19) ؛ ويعرفها الأرموي: بأنها "صوت يمكن إدراك الكمية من ثقله أو حدته بالنسبة إلى آخر" (الأرموي، 1982: 35).

ولعلّ معنى الإقامة، الذي يفيد الاستقرار، هو أقربها إلى مفهوم المقام في الاصطلاح الموسيقي الشائع الاستعمال اليوم، سواء عند العرب أو الأتراك. ومردُّ ذلك يعود في رأينا إلى أهمية النغمة التي ينتهي بها العمل في المقام ويستقر عندها، حتى إنها تحظى بمكان الصدارة في ترتيب النغمات من حيث أهميتُها.

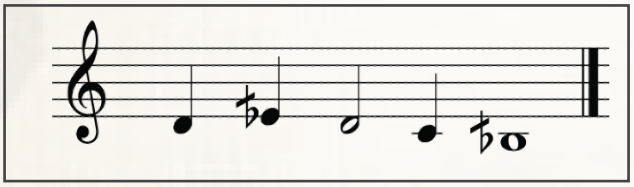
والمَقام بمعناه الموسيقي يطلق أيضًا في العراق على « مؤلفة غنائية ذات قواعد محدودة لانتقال المغني من نغم إلى آخر، ويكون للارتجال الغنائي نصيب فيه »(خليل،1982:7). وقد يطلق أيضًا على النغمة الموسيقية الواحدة، فيُقال لنغمة "الدوكاه" مقام الدوكاه، ولنغمة "السيكاه" مقام السيكاه، إلخ (شهاب الدين، 1864: 11 وما بعدها). وقد أوقع استعمالُ هذا المدلول المخصوص لمصطلح "المقام" الباحثَ المصري فتحي الخميسي في خلط واضح عندما ظن أن شهاب الدين تصدى في الصفحة الحادية عشرة من سفينته لإحصاء المقامات المستعملة بمصر في عصره، وعِدتُها ثمانية وعشرون مقامًا (الخميسي، 1998:182)، في حين أن المُدقّق في السياق يقف على أن المراد بالمقامات الثمانية والعشرين إنما هو الدرجات التي يشتمل عليها الديوان الموسيقي، وهي سبعة أصول: اليكاه، وتسمّيه الفرس الراست، والدوكاه والسيكاه والجهاركاه والبنجكاه، وتسميه العرب النوى، والششكاه تسميه العرب الحسيني، والهفتكاه تسميه العرب الأوج أو العراقي، ويتخلل هذه الأصول واحد وعشرون فرعًا، هي : العَرَبات، والنّيمات، والتّيكات (شهاب الدين، 1864: 19-11)[3].

وفي بعض الحالات النادرة، يُطلق اسم المقام أيضًا على الأبعاد المؤلّفة لمقام الراست، وهي: المقام التام (البعد الطنيني) لاحتوائه على أربعة تيكات(أي أربعة أرباع الطنينيّ بالتقريب)، والمقام الناقص (البعد المُجنَّب) الذي يقابل ثلاثة أرباع البعد الطنينيّ بالتقريب (الخلعي، 1904: 30 وما بعدها).

2. تعريف المقام في بعض المراجع العربية

لا شك أن الوصول إلى تعريف المقام تعريفًا علميًا شاملًا، رغم صعوبته، يُعد خطوة ضرورية ولازمة لفهمه الفهم الصحيح، ومن ثمة يكون العمل على تقنينه وضبط خصائصه مرتكزًا على أسس متينة، وموجهًا توجيهًا سليمًا. ومن المؤسف أن يُهمل جلُّ من اهتموا بمسألة المقامات من العرب المحدَثين تعريف المقام وتحديد مفهومه التحديد الضافي والكامل، حتى يقع استنباط الوسائل الكفيلة بالمحافظة عليه، كالتدوين السليم وإيجاد الطرق الأنجع لتدريسه، فجاءت كتاباتهم في هذا الباب متضاربة ومضطربة بين آراء المتقدمين، وتأثير النظريات الغربية، وبين واقع الممارسة العملية.

ولم يكن للمتقدّمين فضل على المتأخرين في هذا المضمار: فقد اكتفى جلهم بالبحث في المسائل النظرية البحتة كحساب النِّسب العددية للأبعاد المستعملة وغير المستعملة، وتحديد تركيبة الأجناس والجموع اللحنية ثم تصويرها على مختلف النغمات، إلى غير ذلك من المباحث التي لا تساعد على تكوين صورة واضحة المعالم عن الواقع الفعلي لصناعة الموسيقى في العصور السابقة. وغاية ما فعلوا في هذا الشأن أن تحدثوا عن بعض العموميات كمُناسَبَة المقامات لأوقات الليل والنهار، أو وصف الانفعالات التي يحدثها في النفس سماعُ هذا المقام أو ذاك. ولعل من الاستثناءات القليلة التي يحسن بنا أن نتعرض لها ولو ببعض الإيجاز، رسالة مجهولة المؤلف بعنوان "الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام" يعود تاريخها إلى القرن الثامن عشر للميلاد، سعى فيها صاحبها إلى إيجاد وسيلة تطبيقية تُمكِّن من تحديد الخَواصّ اللحنية الأساسية لمختلف المقامات، أو الأنغام كما يسميها، وفروعها. لننظر كيف وصف المؤلّف مقام العراق على سبيل المثال: يقول:

«وأما العراق فصفة استخراجه هو أن تبدأ من بُردة أصل الدوكاه، ثم تصعد إلى بردة السيكاه، ثم تهبط إلى بردة الدوكاه وتمُد فيها، ثم إلى بردة أصل الرّاست، ثم تحت المقلوب [نغمة العراق الحالية] وهو المحَطّ، فيكُون بهذا القانون مركبًا من أربع بردات مطلقة ومن خمس نغمات» (مجهول، 1983: 53).

(الشكل 1. صفة استخراج العراق بحسب رسالة "الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام")

[3] قد يكون من المفيد الإشارة هنا إلى أن شهاب الدين نفسَه وقع في الخطأ عندما قسّم الديوان الموسيقي إلى ثمان وعشرين درجة، على اعتبار أن الديوان الأساس لمقام الراست يضم سبعة أبعاد طنينية كاملة، في حين أنه يشتمل على ثلاثة أبعاد طنينية وأربعة أبعاد بمقدار ثلاثة أرباع الطنيني بالتقريب. فيكون المجموع ستة أبعاد طنينيّة بالتقريب، وعددُ الدرجات أربعًا وعشرين.

فيُحدد المؤلف بهذه الرّسم مُجمَلَ النغمات التي يتألّف منها الجِنس، ونغمةَ المبدأ أو الدخول في المقام، والنغمةَ التي يجب إبرازها بمدها بعض الشيء ، ثم نغمةَ النهاية، وهي المَحَطّ. ولو سار المنظّرون اللاحقون على هذا النهج، فاتخذوه مبدأ لأعمالهم في وصف مقامات الموسيقى العربية انطلاقًا من واقع الصناعة، لأمكننا اليوم الوقوف على خصائص الكثير مما ضاع منها واندثر.

ولم يمض وقت طويل حتى صدرت لمحمد بن اسماعيل شهاب الدين بالقاهرة "سفينة الملك ونفيسة الفلك"، وهو كتاب جمع فيه صاحبه كمًا هائلًا من الموشحات والقصائد الغنائية، وصدّره بمقدمة مهمة تُحَوصل أهم المعارف النظرية الشائعة في عصره. يقول في تعريف المقام:

«والحاصل أن المقامات -جمع مقام- هو ما رُكّب من نغمات ورُتّب ترتيبًا مخصوصًا» (شهاب الدين، 1864: 11). ولكنه لم يُفدنا مع الأسف بما كانت عليه المقامات في واقع الصناعة في عصره.

ولنتأمل الآن تعريف المقام كما جاء في بعض المؤلفات العربية الحديثة. يقول سليم الحلو البَيْروتي: «المقامات أو النغمات والمعنى واحد، هي عبارة عن سلم موسيقي أساسه ديوان واحد ذو ثمانية أصوات، أضيف إليه ديوان آخر مثله» (الحلو، 1972: 71). ويضيف في موضع آخر: «المقام أو اللحن أو السلم اسم لمُسَمًّى واحد، وهو عبارة عن مجموعة نغمات؛ أي أصوات مرتبة بعضها فوق بعض بالترقي درجةً درجةً، ويقابلها عند الإفرنج gamme أو tonalité » (الحلو، 1972: 71).

ويُعرفه الأستاذ صالح المهدي فيقول: « إن كلمة مقام دخلت في الاصطلاح الموسيقي العربي للدلالة على تركيز الجمل الموسيقية على مختلف درجات السلّم الموسيقي حتى تُحدث تأثيرًا معيّنًا على مؤديها ثم على سامعيه (...). ثم تحولت كلمة مقام في أغلب البلاد العربية والإسلامية، فصارت تستعمل للدلالة على مجموع السلالم الموسيقية التي وُضعت لكل منها أبعاد مخصوصة بين مختلف درجاتها لتُحدث التأثير المطلوب» (المهدي، 1982: 7).

إن ما يلحظ من خلال هذين التعريفين، هو إيلاء السلم الموسيقي أهمية كبرى في تعريف المقام، حتى بدوَا وكأنهما تسميتان مختلفتان للشيء الواحد، غير أن الواقع العملي يثبت غير هذا: فليس لترتيب النغمات تصاعديًا أو تنازليًا داخل الديوان أو الديوانين أية قيمة عملية يمكن من خلالها التعرف إلى المقامات والطبوع بسهولة، وتحديد خصوصياتها. ولنضرب لذلك مثالًا: فلو أخذنا سلمًا نغميًا سباعيًا يبتدئ بنغمة الراست وينتهي عند الكردان، لوجدناه مشتركًا بين طبع المزموم التونسي، ومقامي العجم والجهاركاه المصورين على الراست، وكذلك الماهور الفارسي والتركي، والماجور الغربي.

ثم إن تعريف المقام بأنه سلّم موسيقي أساسه ديوان كامل أضيف إليه ديوان آخر مثله يتنافى مع التركيبة النغمية لبعض المقامات كمقامي البسته نكار، والدنلشين مثلًا: فمن المعلوم أن كليهما لا يمكن حصر نغماته الأساسيّة في ديوان تامّ، وإنما في أقل من ذلك أو أكثر منه.

وتعريف المقام بهذا الشكل يتعارض أيضًا مع ما جاءت به المؤلفات العربية القديمة: فابن زيلة مثلًا يعرف الجمعَ؛ أي سلم المقام بأنه: «جملة أبعاد لحنية أكثر من جنس واحد، تُفرَض في النفس، وتُعَد في آلات لتُستعمل ويُتصرف عليها في تأليف اللحون، وتورد نغمها متكررة ومتعاقبة» (ابن زيلة، 1964: 36). ويتضح من هذا التعريف أن الخلية الأساس في البنية المقامية لدى ابن زيلة هي الجنس الذي يقول في تعريفه: «ومن اجتماعات الأبعاد اجتماعات مختلفة يُسمّى كل واحد منها جنسًا» (ابن زيلة، 1964: 19).

وقد يكون من المفيد ونحن نتحدث عن المقام في المراجع الحديثة أن نعرج على الفصل الذي خصصه حبيب حسن توما لما سماه بـ"ظاهرة المقام" (le phénomène du maqâm) ، وذلك ضمن دراسة باللغة الألمانية عن الموسيقى العربية تُرجمت فيما بعد إلى الفرنسية. يقول المؤلف: «المقام هو شكل من أشكال الارتجال الغنائي أو الآلي الذي يعتمد على متواليات مختلفة من النغمات التي تتشكل بحسب عاملين أساسيين: الفضاء أو الحيِّز(l'espace)، والزمن (le temps) ؛ وبعبارة أخرى عامل الحيز النغمي (le facteur tonal-spatial)، وعامل الإيقاع الزمني (le facteur rythmico-temporel)». ويؤكد الكاتب أن الحيز النغمي يُضبط مسبقًا، فيما لا يخضع العامل الإيقاعي-الزمني لأي نظام محدد سلفًا (TOUMA, H. H 1977: 51) .

وينطبق هذا التعريف في رأينا على أداء تقسيمٍ آليّ أو ارتجال صوتي في مقام معين، أكثر من انطباقه على المقام نفسه، خاصّة وأنّ الكاتب يقول صراحةً في تعريفه أن المقام هو شكل من أشكال الارتجال الغنائي أو الآلي. وقد وجدنا في مواضع أخرى من الكتاب ما يؤكد هذا الخلط الذي وقع فيه المؤلف بين المقام من جهة، وبين أداء مختلف ضروب الارتجال في المقام من جهة أخرى. فها هو مثلًا يستخدم في تعريفه للتقسيم العبارات نفسها التي استخدمها في تعريف المقام فيقول: «التقسيم هو الأداء الآلي للمقام، وهو بعبارة أخرى نموذج لِحَيِّزٍ نغمي لا تخضع التركيبة الإيقاعية فيه لأي نظام مسبق» (TOUMA, H. H., 1977: 85).

ويتأكد هذا الخلط بصورة جلية عندما يقرر أنه لا يوجد مقامان متماثلان تمامًا، قاصدًا بذلك عدم وجود ارتجالين متماثلين في المقام نفسه. ثم اكتفى حبيب حسن توما برسم السلالم الصاعدة والنازلة للمقامات، من دون أية إيضاحات أخرى (TOUMA, H. H., 1977: 41-49).

3. تعريف "رؤوف يكتا باي" للمقام

وضع رؤوف يكتا باي تعريفًا للمقام في الموسيقى التركية باللغة الفرنسية ضمن مقالته عن الموسيقى التركية في موسوعة لافينياك الموسيقية (YEKTA, V/2995 :1922)، وهذا أهم ما جاء فيه. يقول: « المقام هيئة معينة وشكل خاص للسلم، يتميّز بترتيب مخصوص للأبعاد المختلفة النسب التي يتألّف منها». وهو تقريبًا التعريف نفسه الذي وضعه محمد بن إسماعيل شهاب الدين.

ثم حدّد رؤوف يكتا بعد ذلك الشروط الستّة الأساسية الواجب توفرها في المقام حتى يكتمل مفهومه، وهي روح المقام وحياته على حد تعبيره:

1.3. العناصر المكوّنة

يتألف المقام التركي عادة من اجتماع بعديْ ذي الأربع وذي الخمس. ولما كانت الأبعاد اللحنية المختلفة النسب تتوزّع بطرق مختلفة على هذين البعدين، فإنه من الواضح أن إمكانيات الجمع بين بعدي ذي الأربع وذي الخمس تمكّن من الحصول على مقامات متعددة. ويُسمَّى بعدُ ذي الأربع المترتّب في الجانب الأثقل الطبقة الأولى، وبعد ذي الخمس المضاف في الجانب الأحد الطبقة الثانية. والغالب في المقامات أن يترتب بعدُ ذي الأربع في الجانب الأثقل، وبعدُ ذي الخمس في الجانب الأحد، على أن العكس موجود في بعض المقامات.

2.3. المجال/الامتداد الصّوتيّ L'ambitus

يتحدد المجال الصوتي في الموسيقى الأوروبية بديوان واحد. أما في مقامات الموسيقى التركية، فقد يتحدد بديوان واحد وقد يتجاوزه، وقد لا يبلغه. وفي صورة إضافة نغمات إلى الديوان الأساس، فلا يكون ذلك إلا بقصد تحسين اللحن وإثرائه وفق قواعد اتفق عليها أهل الصناعة.

3.3 المبدأ/المدخل Le commencement

اهتم الأوروبيون بمسألة نهايات ألحانهم، ولكن من غير المعقول أن يتناسوا ضبط نقطة البداية في كل مقام. وقد دفعت التركيبات اللحنية للمقامات التركية المنظّرين الأتراك إلى دراسة هذه المسألة، واستنباط قواعد خاصة بالمبدأ تحكم كلَّ مقام على حدة.

4.3.الغمّاز La dominante

غمازُ المقامات التركية هو في العادة الدرجة الخامسة لأساس المقام، ولكن هذا لا يحدث دائمًا. فمن المقامات ما يكون غمازه الدرجة الرابعة، ومنها ما يكون الدرجة الثالثة بالنسبة لأساس المقام.

5.3. الأساس/درجة الارتكاز La tonique

لكل واحد من المقامات التركية درجة ارتكاز محددة، ولايمكن أن يكون للمقام سوى درجة ارتكاز واحدة. وقد يكون لدرجة الارتكاز في بعض المقامات من جانب الثقل نغمة يلمسها اللحن قبل أن يستقر على الأساس تُسمى تتمّة، ويمكن مقارنتها بالحساس الأوروبي sensible، ولكنّها ليست دائمًا على مسافة نصف البعد من الأساس.

6.3. الحركة اللحنيّة والقرار Mouvement et repos

تقوم الحركة اللحنية والقرار بدور مهم في تشكيل المقامات التركية، فالمقام الذي يفتقد هذين العنصرين الأساسيين لا يمكن أن يكون مقامًا، وإنما هو جسم بلا روح، وعبارة عن خلايا لحنية لا رابط يصل بينها ولا نظام يحكمها. فبهذين العنصرين يمكن التعرف إلى هوية كل مقام.

وتبدأ الحركة اللحنيّة بدرجة الارتكاز، وقد تبدأ من درجة أخرى. وفي كلتا الحالتين، يوجد إحساس بجاذبية كبرى نحو الغماز الذي يقع الانتقال منه إلى جواب الأساس أو أبعد من ذلك. ويمكن وصف الغماز بأنّه محور الحركة اللحنية، وحوله تتركز مختلف إمكانيات الصوت في الأداء صعودًا ونزولًا، قبل الرجوع الطبيعي إلى نقطة الانطلاق الطبيعية وهي درجة الارتكاز أو الأساس. إذًا، يجب أن يكون لكل مقام تركي بالضرورة حركة لحنية مميزة، وقرار ينتهي عنده.

وينهي رؤوف يكتا هذا العرض بالتأكيد على أن الاكتفاء برسم سلم للمقام لا يمكن أن يكون إلا هيكلًا للمقام وجسمًا له فاقدًا لكل روح، وأن عرض الخاصيات النظرية لمقام ما لا يمكن أن يُكوِّن فكرة صحيحة عنه، إلا إذا رافق ذلك وسيلة تطبيقية ما.

هكذا كان إذًا تعريف رؤوف يكتا باي للمقام، وهو تعريف برغم ما اعتراه من نقائص سيأتي ذكرها، مهم جدًا لأنه ينطبق في جزء كبير منه على مقامات الموسيقى العربية، خصوصًا التقليدية منها (غير الشعبيّة).

4. تعريف "البارون ديرلانجي" للمقام

ومن بين الأعمال المهمة التي تناولت مسألة المقامات العربية دراسة مضمّنة في الجزء الخامس من كتاب "الموسيقى العربية" للبارون ديرلانجي[4] الذي عنوانه "رسالة في تقنين القواعد المتبعة في الموسيقى العربية الحديثة" (ديرلانجي، 2018، ص. 111-121).

يتحدد المقام لديه[5] بالسّتّة العناصر الآتية:

1.4. المجال/الامتداد الصّوتيّ L'ambitus

تنحصر عادة الدرجات الأساس للّحن العربي ما بين درجة ارتكاز المقام (القرار) وجوابها، على أن الكثير من المقامات يتجاوز امتداده الصوتي الديوان الأساس من جهة الثقل، أو من جهة الحدة، أو من الجهتين معًا. وعلى الرغم من أن الأصوات المضافة إلى الديوان الأساس لا تشكّل قسمًا رئيسًا من السلم المقامي، فقد تُحدد أحيانًا الخاصية المميزة لبعض المقامات.

2.4. الأجناس Les genres

لو نظرنا إلى السلالم الغنائية العربية من حيث إنها تتكون من أجناس، لوجدنا أن منها البسيط ومنها المركب. فالبسيط منها ما يتركب من جنسين متماثلين، والمركب من أجناس مختلفة...

3.4. المبدأ أو المدخل Le point de départ du mouvement mélodique

تُعد نقطة انطلاق الحركة اللحنية عنصرًا مهمًا في سير المقامات العربية، وتكاد تكون محدّدة سلفًا لكل مقام. ويمكن للملحن أحيانًا الاختيار بين نغمتين مختلفتين. ويُعد الخروج عن هذه القاعدة خطأً فنّيًا يجلب لصاحبه انتقاد المحترفين؛ لأنه إن فعل، فقد يُفقد المقامَ إحدى خصائصه الرئيسة. وهذا من الأسباب التي جعلت الموسيقيين العرب يفضلون أداء جملة لحنية مميزة على أداء الأصوات المكوِّنة للمقام بطريقة صاعدة أو نازلة، وذلك لإعطاء صورة واضحة للمقام. وقد يكون المدخل نغمة الارتكاز، وقد يكون نغمةً أخرى.

4. 4. الغمّاز La dominante

يكُون الغمازُ عادة الدرجةَ الخامسة لدرجة الارتكاز، ولكنه يوجد أحيانًا على مسافة الرابعة أو الثالثة للأساس. وفي هذه الحالة، لا يُعد مبدأ السلم النغمي من الأساس، ولكن من درجة أو درجتين تحته[هكذا].

5.4. الركوز النهائي: القرار و الظهير Le repos final: la tonique, la sensible

قرارُ المقام هو النغمة الأولى في ديوانه الأساس، ويقع إسماعه باستمرار خلال أداء اللحن، وهو له بمقام عنصر التوازن. وعند القرار يقع الاستقرار نهائيًا باللحن أو بأقسامه الرئيسة. ويمكن القول إنه عندما يُلحّن في مقام ما، فإنّ كل الأصوات توجد على صلة وثيقة بدرجة الارتكاز.

وكثيرًا ما تلي القرارَ من جهة الثِقل نغمةٌ تذكرنا بالحساس sensible في الموسيقى الأوروبية، غير أنها ليست بالضرورة على نصف البعد الطنينيّ منه. وقد تُضاف إلى هذه النغمة نغمة أخرى من جهة الثِقل وأحيانًا نغمتان. وفي هذه الحالة، تُكوِّن هذه النغمات الإضافية جنسًا يمثل قرارُ المقام طرَفَه الأحد. ويُسمى هذا الجنس الظَّهير أو الجنس المكمل genre auxiliaire.

ويتحدد الحساس بحسب قرار المقام، فيُؤلِّف معه نصفَ بعدٍ إذا كان القرار درجةً طبيعية من دون علامة تحويل، ويؤلِّف معه بعدًا طنينيًا كاملًا أو ثلاثةَ أرباعه في الحالات الأخرى [هكذا]. ومع ذلك، فإن استعمال الحساس والنغمات الإضافية الأخرى يتحدد أساسًا بذوق الملحن.

6.4. المراكز Les points d'arrêt momentanés

تحتوي سلالم المقامات العربية، إضافةً إلى درجة الارتكاز، على نقاط توقّف أخرى تُسمّى المراكز، ويتحتّم على الملحن الوقوف والاستقرار عندها بصفة مؤقتة. وهذه المراكز هي النغمات التي تستقر عندها الأجناس المكونة للسلم النغمي، وهي بهذا الرسم يمكن أن يقال عنها إنها قرارت ثانوية، يجب أن يكون إبرازها بدرجة أقل من قرار المقام؛ أي النغمة الغليظة في جنسه الأساس. وعندما يستقر اللحن على نغمة الجنس الأساس الحادة، يقال لهذا الجنس إنه مُعلّق suspendu. ولا يعطي هذا الارتكاز إحساسًا بالاستقرار. ولكل واحد من القرارات الثانوية، التي هي قرارات الأجناس المكونة للسلم، غمّاز وحساس وظهير، وعادةً ما تكون هذه النغمات من بين نغمات السلم الأساس للمقام، فيبدو كل جنس وكأنه مقام مستقل بذاته.

---

[4] اطلب الترجمة العربية لهذا الجزء الخامس في: ديرلانجي، البارون رودولف، الموسيقى العربية، ترجمة: محمد الأسعد قريعة، ومراجعة وتصدير: نداء أبو مراد. تونس، مركز الموسيقى العربية والمتوسطية -منشورات سوتيميديا، 2018، 590 ص.

[5] لا بد من الإشارة هنا إلى أن كتاب البارون المؤلف من ستة أجزاء هو ثمرة جهود فريق كامل من المترجمين التونسيين والموسيقيين والمستشرقين ، وكان هو من يقود هذا الفريق ويوجهه ويموله، إلى حين وفاته في سنة 1932، ثم اضطلع بهذه المهمة كاتبه الخاص المنوبي السنوسي الذي أشرف على إنجاز وصدور الأجزاء الخمسة الأخيرة من الكتاب بين 1935 و1959. وفي الخصوص المسائل الموسيقية البحتة، كان تعويل البارون ديرلانجي على إسكندر شلفون في مرحلة أولى، ثم على الشيخ علي الدرويش الحلبي في مرحلة ثانية.

5. تعريف "تران فان خي" للمقام

وضع عالم الموسيقى الفيتنامي تران فن خي، الأستاذ السابق للعلوم الموسيقية بجامعة السربون، تعريفًا مهمًا للمقام، قسّمَ فيه صفات أو خصائص المقامات إلى أساسية وثانوية (TRAN VAN KHÈ, 1979: XI/143-148).

أما الخصائص الرئيسة فأربعة، يشترك فيها المقام العربي-التركي، والراجا الهندية، والدشتكاه الإيراني، وهي:

- أولًا: وجود سلم نغمي محدّد، يتميز بتركيبة خاصة: يحتوي السلم النغمي وجوبًا على سبع نغمات عندما يتعلق الأمر بالموسيقى التقليدية العربية، وكذلك التركية والإيرانية، إلا أنه لا يحتوي في الغالب إلا على خمس نغمات في الموسيقى الشعبية الخاصة بهذه الأقوام.

- ثانيًا: تفاوت درجات السلالم من حيث القيمة والأهمية، فالدرجة الأهم للمقامات العربية والتركية هي محطّ المقام؛ أي درجة ارتكازه، وتمثل في الآن نفسه درجة الوقوف المؤقت والارتكاز النهائي، وقد تمثل أحيانًا المدخل إلى المقام.

- ثالثًا: وجود جملة لحنية مميزة لكل مقام: لم يُعط "تران فن خي" موقفه من هذه النقطة نظرًا لعدم دقة المراجع والاختلاف بينها.

- رابعًا: ارتباط المقام بالظاهرة الكونية: (L'éthos) ارتباطه بأوقات الليل والنهار، وبالحالات النفسية و الانفعالات .

هذا عن الخصائص الأربعة الأساس. أما الخصائص الثانوية، فتختلف من مقام لآخر، وقد توجد في بعض المقامات دون الأخرى، وهي أساسًا:

- الزخارف اللحنية، ومنها الإجباري، ومنها الاختياري؛

- إبراز درجات وإطالة الوقوف عندها دون أخرى. وقد يؤدي إهمال هذا العنصر إلى فقدان الإحساس السليم بالمقام؛

- نوعية الطبقة اللحنية المستعملة؛

- فترات الصمت بين الجمل عند الارتجال التي تتغير من مقام لآخر، وتتحدّد بحسب ذوق المؤدي، وكذلك وِفق التقاليد المتوارثة.

المراجع:

- ابـن زيلـة، أبـو منصـور الحسـين، الكافـي فـي الموسـيقى، تحقيق زكريا يوسـف. القاهـرة: دار القلم، 1964، 80 ص.

- ابن سـينا، أبو علي الحسـين بن عبـد الله، جوامع علم الموسـيقى من كتـاب الشـفاء "الفن الثاني عشـر من الرياضيات"، تحقيق زكريا يوسـف. القاهـرة: دار الكتب، 1956.

- بـن منظـور، جمـال الدين أبـو الفضل محمد، لسـان العرب المحيط. القاهرة: دار المعارف،1981.

- الأُرموي، صفيّ الدّين، كتاب الأدوار في معرفة الأنغام والأدوار، ط 1، تحقيـق هاشـم محمد الرجـب. بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980.

- لأُرمـوي، صفيّ الدّين، الرسـالة الشـرفيّة في النسـب التأليفيّة، تحقيق وشرح محمد الأسعد قريعة، مراجعة وتصديـر محمـود قطـاط. تونـس: مركـز الموسـيقى العربية والمتوسطية، 2009.

- الأصفهانـي، أبو الفرج، كتاب الأغانـي الكبير. القاهرة: دار الكتب، ج1، 1927.

- الحلو، سـليم، الموسـيقى النظريـة، ط. 2. بيروت: دار مكتبة الحياة، 1972.

- الخُلَعي، محمد كامل، كتاب الموسيقي الشرقي، ط. 2 مصـوّرة عن طبعة 1904. القاهـرة: مكتبة الدار العربية للكتاب/أوراق شرقية، 1993.

- خليل، شـعّوبي إبراهيم، دليل الأنغام لطلاب المقام. بغداد: منشـورات المركز الدولي لدراسـات الموسيقى التقليدية، 1982.

- الخميسـي، فتحـي، "سـقوط المفـردات الموسـيقية العربيـة"، عالـم الفكر [الكويتيـة]، المجلـد 27، العدد 2 (أكتوبر- ديسمبر 1998)، ص. 177-200.

- ديرلانجي، البارون رودولف، الموسيقى العربية (الجزء الخامـس: رسـالة فـي تقنيـن القواعـد المتبعـة فـي الموسـيقى العربية الحديثة: السـلم العامّ للأصوات - النظـام المقامـي)، ترجمـة محمـد الأسـعد قريعـة، مراجعة وتصدير نداء أبو مراد، تونس، مركز الموسيقى العربية والمتوسطية-منشورات سوتيميديا، 2018.

- الرزقي، الصادق، الأغاني التونسية، ط 2. تونس: الدار التونسية للنشر، 1989.

- شـهاب الديـن، محمد بن إسـماعيل، سـفينة الملك ونفيسة الفلك. القاهرة: مطبعة حجر الشرقية، 1892.

- شـوقي، يوسـف، رسـالة ابن المنجم في الموسـيقى وفـكّ رموز كتاب الأغانـي للأصفهاني. القاهـرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1976.

- الصبـاغ، توفيق، الدليل الموسـيقي العـام في أطرب الأنغـام. حلـب: مطبعـة الإحسـان لميتـم الـرّوم الكاثوليك،1950 .

- الفارابـي، أبـو نصر محمد بن محمد بـن طرخان، كتاب الموسـيقى الكبير، تحقيق وشـرح غطـاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967.

- الكنـدي، أبـو يوسـف يعقوب بن إسـحاق، موسـيقى الكندي، تحقيق زكريـا يوسـف. بغداد: مطبعة شفيق، 1962. يضم الكتاب الخمس الرسائل الآتية:

1- رسالة في خُبر صناعة التأليف، ص: 45-66.

2- كتـاب المصوتـات الوتريـة من ذات الوتـر الواحد إلى ذات العشرة الأوتار، ص: 67-92.

3- رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى، ص: 93- 110.

4- مختصـر الموسـيقى فـي تأليـف الأنغـام وصناعـة العود، ص: 111-120.

5- الرسالة الكبرى في التأليف، ص: 121-142.

- الكنـدي، أبو يوسـف يعقوب بن إسـحاق، رسـالة في اللّحـون والنغم، تحقيق زكريا يوسـف. بغـداد: مطبعة شفيق، 1965.

- اللّاذقـي، محمـد بن عبد الحميد، الرسـالة الفَتْحية في الموسـيقا، تحقيـق الحـاج هاشـم محمد الرجـب، ط 1. الكويـت: المجلس الوطنـي للثقافة والفنـون والآداب، قسم التراث العربي، السلسلة التراثية 16، 1986.

- مؤلـف مجهـول (القرن XI هـ/XVII م)، الشـجرة ذات الأكمـام الحاوية لأصـول الأنغام، تحقيـق غطاس عبد الملـك خشـبة وإيزيـس فتـح الله. القاهـرة: الهيئـة المصرية العامة للكتاب، 1983.

- المهدي، صالح، مقامات الموسـيقى العربية. تونس: المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية،1982 .

- ERLANGER, Le Baron Rodolphe d', La musique arabe, Paris, Paul Geuthner, 1930-1959, 6 vol.; notamment: t. V, Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne, 1949.

- GUETTAT, Mahmoud, La musique andalouse et ses prolongements contemporains au Maghreb, Thèse de 3e cycle. Paris IV-Sorbonne, 1977.

- TOUMA, Habib Hassan, La musique arabe, Paris, Buchet/Chastel, 1977, 165 p.

- TRAN VAN KHÉ, '' Modes musicaux '', Encyclopædia Universalis. France, Editeur à Paris, 1989, XV, pp. 562-566.

- YEKTA, Raouf, ''La Musique turque'', Encyclopédie de Lavignac. Paris, Delagrave, 1922, V, pp. 2945-3064.

أ. د محمد شبانة
أستاذ الموسيقى الشعبية
أكاديمية الفنون - القاهرة

أغاني الحج في الثقافة المصرية

تمثل رحلة الحج إلى الأراضي الحجازية واحدة من أهم المناسبات في حياة المصريين، ويعدّها الحاج رحلة مقدسة يغتسل فيها من ذنوبه ليعود مثل الثوب الأبيض، إذ بالحج المبرور تغفر الذنوب، ورحلة الحج رحلة الشوق والحب للأراضي المقدّسة، حيث بيت الله المعمور في مكة المكرمة، وروضة الرسول الكريم - محمد صلى الله عليه وسلم- في المدينة المنورة.

تشغل رحلة الحج جانبًا مهمًا من اهتمام المصريين حين يتخذ الحاج وأهله وجيرانه الكثير من الترتيبات والتجهيزات التي ترتبط بهذه الرحلة المقدّسة، بدءًا من التفكير في أداء الفريضة، مرورًا بتدبير المال اللازم، وما يلي ذلك من إجراءات رسمية لاستخراج تأشيرة السفر، وتجهيز ملابس الإحرام، واستقبال المهنئين والمودعين، ثم إعداد بيت الحاج بتزيينه برسوم الحج التي تُعبر عن الرحلة المقدّسة، وانتظارًا لعودة الحاج الذى يذهب محملًا بأمنيات الأهل، والأقارب، والجيران، والمعارف، والأصدقاء بتذكرهم والدعاء لهم في رحاب الكعبة المشرفة.

ويحتفي المصريون بالحج والحجيج موسيقيًا وغنائيًا فيما يعرف بأغاني تحنين الحجاج، أو حنون الحجاج، فيردد الأهل للحاج أغاني تعبر عن الشوق والحنين لزيارة بيت الله المعمور، والمسجد النبوي الشريف، كما تعقد حلقات الذكر، والإنشاد الديني في بيت الحاج أو الحاجة. وتحتل الأغاني المعبّرة عن الحج مكانة متميزة وثرية، إذ يمكن رصد اهتمام المغنّين المصريين بمناسبة الحج، وهو ما ظهر في إبداعات الكثير منهم على سبيل المثال لا الحصر: أم كلثوم في قصيدة "إلى عرفات الله"، شعر أحمد شوقي، وألحان رياض السنباطي، والأغنية الشهيرة للمطربة أسمهان من كلمات بيرم التونسي، وألحان فريد الأطرش "عليك صلاة الله وسلامه"، هذا إضافة إلى العشرات من أغاني الحج التي أنتجت في فترات زمنية مختلفة.

الغناء الديني في الثقافة المصرية:

يشغل الغناء الديني حيزًا متميزًا في الإبداع المصري الشعري والموسيقي، وذلك على الصعيدين، الشعبي والرسمي، ويحظى النبي محمد - صلى الله عليه وسلم- في نفوس المصريين بتقدير كبير واحترام عظيم، ويبدو ذلك جليًا في سلوكهم الاجتماعي، فالصلاة على النبي هي المفتاح الذهبي لفتح الحديث، وفي قضاء الحوائج، وفض النزاعات، وتصفية النفوس، وكذلك في فنونهم المحكية، إذ يتضح في كل حكاية تُحكى أو تُروى من أم لأطفالها، أو جدة لأحفادها، إلا وتبدأ بالصلاة على النبي (كان ياما كان، يا سادة يا كرام، ولا يحلى الكلام، إلا بذكر النبي عليه الصلاة والسلام)، ويمتد هذا التقليد عند أداء السير الشعبية، حين نجد شاعر السيرة يبدأ بقوله: (أول ما نبدي القول، نصلي على نبينا طه الأمين.. نمدح نبينا الزين، ونصلي على نبينا شفيع المرسلين)، كذلك في احتفالات "الضمة" التي تعقد في منطقة قناة السويس بمدنها الثلاث السويس، والإسماعيلية، وبورسعيد[1]، حيث نجد ما يعرف بالجواب، وهو استهلال بالصلاة على النبي في بداية الاحتفالية، وهو ما يتحقق كذلك في جل الممارسات الفنية في مناطق مصرية متعددة. ويتخذ الغناء الديني في الثقافة المصرية أشكالًا مختلفة، وسياقات متنوعة، ومن المهم الإشارة إلى أنّ هناك اختلافات كثيرة من الناحية الفنية بين الإنشاد الديني التقليدي، متمثلًا في التواشيح، والابتهالات، وبين الأغنية الدينية في إطار الإبداع الفردي، وبين الغناء الديني الشعبي، متمثلًا في المدائح النبوية، والغناء القصصي الديني الذي يقدمه الصييتة والمدّاحون.

ومن المهم الإشارة إلى التأثير المتبادل بين هذه الأنواع كلها، وهو ما يتمثل في حضور بعض المقدمات الموسيقية لأغاني مشاهير المطربين مثل "أم كلثوم" في إطار هذه الأعمال الدينية ذات الطابع الشعبي، وهناك أيضًا ما يصطلح تسميته بالأغاني المقلوبة، وهي طريقة يستخدم فيها ألحان بعض الأغاني الشائعة وتركب عليها كلمات جديدة تُعبر عن موضوع آخر يختلف عن الأغنية الأصلية، كتركيب كلمات عن رحلة الحج على لحن أغنية أم كلثوم "على بلد المحبوب وديني"، وهي في الأساس أغنية عاطفية حوّلت إلى أغنية تعبر عن الشوق لزيارة الحبيب - محمد صلى الله عليه وسلم -.

وهناك أمثلة كثيرة تسير على هذا المنوال، وقد تُستعمل الآلية نفسها استعمالًا آخر، حين تركب كلمات ذات موضوع ديني على ألحان فولكلورية كانت تُؤدى في سياقات العمل، أو الزواج، أو السَمَر، وغيرها.

صورة رقم (1) فرقة النيل للإنشاد الديني

[1] "الضمة: هي احتفالية للسمر تحوى فنونًا غنائية وحركية وتشخيصية، والضمة كاصطلاح لغوي تعني: الجماعة من الناس وغيرهم ينضم بعضهم إلى بعض ليس أصلهم واحد ".

للمزيد أنظر: محمد شبانه : " أغانى الضمة فى بور سعيد " ، دراسات فى الفنون الشعبية، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ،القاهرة ، 2006م.

الإنشاد الديني:

مصطلح يطلق على أغاني المدائح النبوية والابتهالات والتسابيح، وما شابه من منظومات جرى إبداعها في الشعر الفصيح، وينبغي للمنشد اختيار الواضح من الأشعار من حيث اللفظ، والصحيح في المعنى، مشتملًا على مدح سيدنا - محمد صلى الله عليه وسلم -، وتعرف مادة الإنشاد بمؤديه، وبحملته من الرواة، وهؤلاء يعرفون بـ "الصييتة"، و"المشايخ"، و"الفقهاء"، و"الموالدية"[2]. ويحتل الإنشاد الديني، والمنشدون المشايخ موقعًا بارزًا في الحياة الشعبية، وذلك لاعتبارات متعددة منها أهمية العقيدة الدينية لدى المصريين عمومًا، وتداخلها في جميع المجالات الحياتية مثل: الختان، والزواج، والعمل، والحج، والاحتفال بنجاح، والوفاء بالنذر. ويحظى المنشد الديني المحترف، والمتخصص بمكانة مرموقة في المجتمع المصري، مرجعها امتلاكه لإمكانات واسعة في التجويد، والإبداع الفردي في إطار التقاليد المأثورة. ومن الأصوات التي برعت في أداء الإنشاد الديني التقليدي الشيخ "محمد الطوخي"، والشيخ "طه الفشني"، والشيخ "سيد النقشبندي"، والشيخ "نصر الدين طوبار"، والشيخ "محمد عمّار"، والشيخ "سعيد حافظ" وغيرهم كثير. ومن الجدير ذكره، أنه نشأ إلى جوار فرق الموسيقى العربية التي تقدم تراث الموسيقى المصرية التقليدية من أدوار وموشحات، وفرق "الإنشاد الديني"، التي تقدم تراث التواشيح، والأغاني الدينية بأشكال وقوالب مختلفة. وهناك فن "الغناء الديني القصصي" أيضًا، الذي يعتمد على دراما القصة في قالب غنائي يشبه الملحمة، يحكي فيها المنشد قصص الأبطال التاريخيين أو يمدح رسول الله - صلى الله عليه وسلم - أو يحكي حياته وسيرته، وهذا اللون جُذب إليه كثير من الناس، وتقام له الليالي، والموالد، والأفراح، ومن أبرز من أدى هذا اللون الدرامي، الشيخ "محمد عبد الهادي"، والشيخ "عبد الرحيم دويدار"، والشيخة "هنيَّات شعبان"، والشيخة "سعيدة عبدالرحيم". وهناك الغناء الصوفي، وتكمن شعبيته في متلقيه ومستمعيه، حيث يتسم هذا اللون في صعوبة رمزية نصوصه الشعرية وعمقها؛ لذا، في الغالب تكون قصائده لكبار شعراء الصوفية مثل "ابن عربي"، و"الحلاج"، ومن على شاكلتهم، ويأتي في مقدمة المشايخ الذين تخصصوا في الغناء الصوفي الشيخ "ياسين التهامي"، وله شرائط يقتنيها المعجبون والعشاق الذين يجدون لهذا الفن صدى طيبًا في نفوسهم.

الأغنية الدينية:

ويُقصد بها الأغاني والقصائد الدينية التي لحنها وأداها مغنّون ومغنّيات مشاهير في حقل الغناء التقليدي والدارج، ولكنها تعبر عن موضوع ديني، وتُعد قصائد أمير الشعراء أحمد شوقي التي غنتها السيدة أم كلثوم مثل "ولد الهدى"، و"إلى عرفات الله" مثالًا على ذلك، والأغاني التي نُظمت باللهجة العامية القاهرية أيضًا، ومنها ما يتصل بموضوعنا مثل أغنية "القلب يعشق كل جميل"، وهي من نظم بيرم التونسي، وألحان رياض السنباطي، وغناء السيدة أم كلثوم، وأغنية "يا ريحين للنبي الغالي" من نظم أبو السعود الإبياري، وألحان رياض السنباطي، وغناء السيدة ليلى مراد. وكذلك الأغنية المعروفة لأسمهان من نظم بيرم التونسي، وألحان فريد الأطرش "عليك صلاة الله وسلامه"، وهناك من المغنّين من يحرص على أن يكون ضمنَ إنتاجه أغانٍ دينية، وخصوصًا فيما يتعلق بفريضة الحج، ومن هؤلاء نذكر أغنية "يا مسعد الحجاج يا هناهم" للمطرب أحمد سامي، وهناك أغنية معروفة للفنان سيد إسماعيل وعنوانها "بشاير للحبيب". وهناك من المغنّين من اشتهر بالغناء الديني، وخصوصًا فيما يتعلق بحب الرسول - محمد صلى الله عليه وسلم- مثل الفنان محمد الكحلاوي، ومن أغانيه "حب الرسول يابه دوبني دوب" و"عليك سلام الله ياحبيب الله "، و" لجل النبي"، وكلها أغانٍ ذائعة الصيت راسخة في وجدان المستمع المصري. وتجدر الإشارة إلى لون أكثر حداثة وهو "الدعاء الديني"، وكان الدعاء الديني يُغنَّى بالفصحى، أو بالعامية، ولا يزيد على خمس دقائق، ليكون جرعة روحية مكثفة ذات موضوع واحد، ولعل أدعية الفنان عبد الحليم حافظ التي كتبها الشاعر عبد الفتاح مصطفى، ولحنها محمد الموجي نموذج لهذا اللون، وتبعه في هذا كثيرون. وهذه نصوص بعض من الأغاني التي تواكب أداء فريضة الحج، ويحرص المصريون على سماعها، وتجد لديهم قبولًا واستحسانًا:

(1)

" يا رايحين للنبي الغالي"

نظم: أبو السعود الإبياري
غناء: ليلى مراد
لحن: رياض السنباطي

يا رايحين للنبي الغالي هنيالكم وعبقالي

يا ريتني كنت وياكو وأروح للهادي وأزوره

وأبوس من شوقي شباكه وقلبي يتملى بنوره

وأحج وأطوف سبع مرات وألبي وأشوف منى وعرفات

وأقول ربي كتبها لي يا رايحين للنبي الغالي

[2] للمزيد، أنظر: محمد عمران، دراسات في الموسيقى الشعبية المصرية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة،2005م.

أمانة الفاتحة يا مسافر لمكة تأدي فرض الله

هترجع والإله غافر ذنوبك لما نلت رضاه

يا ريتني معاك في بيت الله وأزور وياك حبيب الله

هنيالك وعقبالي يارايحين للنبي الغالي

****

(2)

"القلب يعشق كل جميل"

نظم: بيرم التونسي غناء: أم كلثوم

لحن: رياض السنباطي

القلب يعشق كل جميل ويا ما شفت جمال يا عين

واللي صدق في الحب قليل وإن دام يدوم يوم ولا يومين

واللي هويته اليوم دايم وصاله دوم

لا يعاتب اللي يتوب ولا في طبعه اللوم

واحد مافيش غيره ملا الوجود نوره

دعاني لبيته لحد باب بيته

واما تجلى لي بالدمع ناجيته

****

كنت ابتعد عنه وكان ينادينـي

ويقول مصيرك يوم تخضع لي وتجيني

طاوعني يا عبدي طاوعني انا وحدي

ما لك حبيب غيري قبلي ولا بعدي

أنا اللي أعطيتك من غير ما تتكلم

وانا اللي علمتك من غير ما تتعلم

واللي هديته إليك لو تحسبه بإديك

تشوف جمايلي عليك من كل شي أعظم

سلم لنا تسلم

مكة وفيها جبال النور طلة على البيت المعمور

دخلنا باب السلام غمر قلوبنا السلام

بعفو رب غفور

الحج في الثقافة الشعبية المصرية:

يحتفي المصريون بفريضة الحج، ويعدونها تاج العبادات، ويعد لقب "حاج" من الألقاب المحببة عند المصريين، فيمنحونه لكبار السن من النساء والرجال، وهو لقب ينم عن الطيبة والاحترام، بل يستخدمون لقب "الحاج" و"الحاجة" كناية عن الأب أو الأم، وفي هذا دلالة على قيمة هذه الفريضة، ويُعبّر المصريون عن حبهم وحرصهم على أداء هذه الفريضة، وتُعد فرصة مواتية ليس فقط لأداء الركن الخامس من أركان الإسلام، ولكن حبًا في النبي محمد- صلى الله عليه وسلم- وتعد زيارة روضة النبي الكريم هدفًا يحرص عليه المصريون، ومن ثم تجدهم يستحلفون الحاج بالنبي الذي وضع يده على شباك الروضة، ويحرص كل أقارب، ومعارف الحاج، أو الحاجة على زيارتهم وتهنئتهم، ويحملونهم أمانة الدعاء لهم عند النبي -صلى الله عليه وسلم-. وتزخر الثقافة الشعبية المصرية بالكثير من الإبداعات الأدبية، والموسيقية، والتشكيلية التي تُعبّر عن احتفاء المصريين، واحتفالهم بالحج والحجيج، وهو ما يمكن رصده على النحو الآتي:

تحنين الحجاج:

التحنين هو الغناء الحزين الذي يفيض بالشوق والحنين إلى الديار الحجازية، والكعبة المشرفة، وروضة الرسول -صلى الله عليه وسلم- ويُنشد في لحظات الوداع؛ أي وداع أهل المسافر إلى الحج، بإيقاع بطيء وشجي يتناسب مع جلال المناسبة ومهابتها، وتنقسم أغاني التحنين إلى قسمين:

القسم الأول، تحنين الذهاب:

ويكون مشوبًا بالحزن والحنين إلى الكعبة المشرفة، وقبر الرسول -صلى الله عليه وآله وسلم- وزيارة الديار الحجازية، ومصدر الحزن هنا هو الوداع. ويمكن رصد نصوص الأغاني التي تُعبّر عن الشوق لزيارة البيت الحرام، حتى إنّ الأغنية تشير إلى أنّ الحاج ترن في أذنيه طبول الدعوة إلى الحج، إضافة إلى موضوعات أخرى ترد في النصوص الآتية:

الدعوة إلى الحج:

وتصف أغاني الحج، النبي عليه الصلاة والسلام، وكأنه يوجه الدعوة إلى محبيه وعشاقه لزيارته، وما إن يرى المحب رؤية في منامه تشير إلى ذلك فإنه يبيع ما يملكه تلبية لهذه الدعوة، تقول الأغنية:

دق طبل النبي بودني سمعته

بعت مالي رخيص وبيتي ودعته

حتى ولدى العزيز من حجري نترته

****

دق طبل النبي بعيني رأيته

بعت مالي رخيص وبيتي رهنته

حتى ولدي العزيز من حجري نترته

صورة رقم (2) طبل الجمّال

وإذا كانت الأغنية تشير إلى "طبل النبي"، فلعله من المهم الإشارة إلى أنّ هناك أنواعًا بعينها من الآلات الإيقاعية تصاحب مواكب الحجيج، ومنها هذه الطبول الكبيرة المعروفة بطبل الجمّال، حيث تحمل هذه الطبول الكبيرة على ظهور الجمال، ويعزف عليها باستخدام زوج من العصى تسمى "الزقلة"، ومن الآلات الإيقاعية أيضًا طبل النقارة، وطبلة الباز التي يستخدمها المسحراتي لإيقاظ الصائمين للسحور في شهر رمضان.

فاطمة الزهراء في أغاني التحنين:

وإذا كان الحاج قد لبى الدعوة، فالأغنية تشير إلى أنه يجب على ابنته السيدة فاطمة أنْ تقوم بواجب الضيافة للحجيج؛ لأن أباها النبي الكريم -صلى الله عليه وسلم- هو من دعاهم لزيارته، وهو ما يبدو في الأغنية الآتية:

فاطمة يا فاطمة يا بنت نبينا
افتحي البوابة يا فاطمة دا أبوكي داعينا

****

فاطمة يا فاطمة يا بنت التهامي
افتحي البوابة يا فاطمة دا أبوكي داعاني

****

خشوا من باب النبي قعدنا جماعة
افتحي البوابة يا فاطمة طالبين الشفاعة

****

خشوا من باب النبي عجنا العجينة
افتحي البوابة يا فاطمة دا أبوكي داعينا

****

خشوا من باب النبي قعدنا شوية
افتحي البوابة يا فاطمة طالبين الهدية

****

وتصف الأغنية الشعبية الذي لا يحج إلى البيت رغم ثرائه وصحته الجيدة بالبخيل، وتذكر الأغنية ما يسوقه هذا البخيل من حجج واهية لعدم حجه بيت الله، فتقول الأغنية:

خاطري أزور النبي وأروح ع الجريدة
والبخيل يقولي دي بلاده بعيدة

****

خاطري أزور النبي وأروح له بزفة
والبخيل يقولي دي بلاده ملفة

****

إن شاء الله مال البخيل يروح في جهنم
لا عطاه مسكين ولا زار محمد

****

إن شاء الله مال البخيل يروح في جريمة
لا عطاه مسكين ولا زار نبينا

ماء زمزم:

ويحرص المصريون على الاحتفاء بماء زمزم ويعتقدون بقدرتها على شفاء الأمراض والأسقام بإذن الله؛ لذا يحرص الحاج على زمزمة (يبلل) ثيابه وأشيائه كما تحرص الحاجة على أنْ تزمزم شعرها وحليها، وكل أغراضها، وهو ما يرد في الأغنية الشعبية كالآتي:

يا بير زمزم سلبك حديدي .. والشربة منك دوا للمريض

***

يا بير زمزم سلبك سلاسل .. والشربة منك دوا للمسافر

***

يا بير زمزم سلبك حديدي .. والشربة منك دوا للعليلِ

***

وثمة مشهد يجب الوقوف عليه، وهو يمثل قيمة كبيرة في الثقافة الشعبية المصرية، حيث يتباهى الآباء والأمهات بأبنائهم الذين أعانوهم على الحج، سواء بالمال، أو بالمساعدة والمرافقة أثناء تأدية المناسك، وهو ما تذكره هذه الأغنية:

حاجة يا حاجة حججها ولدها

فوق جبل عرفات سقاها وسندها

***

حاجة يا حاجة ما تداري شليلك

إن اتلفتي كده ابنك في طولك

ولعل من الأمور المهمة والراسخة في الوجدان المصري، الاعتقاد في استجابة دعوة الحاج وهو في الأراضي المقدسة؛ لذا يجب عليه أن يدعو لكل الأهل والأحبة، ويحمّله الجميع أمانة الدعاء لهم عند روضة الرسول -صلى الله عليه وسلم- وفي الكعبة المشرفة، وعلى جبل عرفات، وتقول الأغنية:

ادعي لي يا حاجة يا للي ع العتبى

وادعيت لك ياواد أمي يالولى الرقيبى

ادعي لي يا أختي يا للي بتصلي

وادعيت لك يا خوي يا للى في العلالي

وادعيت لك كتير يا لولى الزمامى[3]

****

ومن الأغاني التي تصف الحاج وزيه، والشوق إلى الرجوع إلى أهله سالمًا، هذا النص:

طرف شال الحجيج أبيض من العلامة

وأبيض من لبن الحليب يا حاج يوم السلامة

طرف شال الحجيج أبيض من القلوع

وأبيض من لبن الحليب يا حاج يوم الرجوع

القسم الثاني، تحنين الإياب (العودة):

ويتميز تحنين الإياب بالإيقاع السريع، ويخلو لحنه من الحزن، إذ تغمر البهجة والفرح كل الوجوه عند سماع أخبار عودة الحجيج، وتعقد الزينات، وتقام احتفالات الذكر والإنشاد. وتبدو في النوع الثاني من التحنين (تحنين الإياب)، مشاعر البهجة بعودة الحاج وقد تطهر من الذنوب، وتغلب على نصوصه الفرحة والبهجة بتلبيته نداء الله بزيارة مكة والمدينة، وروضة الرسول، ويُستقبل الحاج من أهله بالأناشيد، معبرين عن فرحتهم وتهنئتهم له بالحج، وبعودته سالمًا، ومن هذه الأناشيد:

ألفين مبروك يا حاجينا زرت التهامي وجيت لينا

ألفين مبروك يا حاج البيت زرت الكعبة وهناك صليت

بين الصفا والمروة سعيت وبالسلامة جيت لينا

ألفين مبروك مبروك يا حاجينا ألفين مبروك حج الرسول

زرت المراما[4] وجيت مسرور وأنا قلبي بالنبي مشغول

---

[3] يا لولي الزمامي: المقصود حلية من اللؤلؤ توضع في الأنف أو الأذن.

[4] المرام تعني المطلب، وترد هذه الكلمة في جل المعاجم العربية بهذا المعنى. ففي لسان العرب رام الشيء يرومه رومًا ومرامًا: أي طلبه، وكذلك في معجم المعاني الجامع - المرام تعنى: المطلب.

عقبال الباقي منينا ألفين مبروك يا حاجينا

زرت التهامي وجيت لينا ألفين مبروك حجة هنية

حجة ألفين مبروك يا حاجينا حجة مبرورة ومرضية

ألفين مبروك يا حاجينا وشربت من زمزم

ميا تروي العطاشا ملينا ألفين مبروك مبروك يا حاجينا

وبعد ذلك المقطع ينشد قائلًا:

سالمة يا سلامة والحاج جاي بالسلامة

سالمة يا فول أخضر والحاج جاي بيتمختر

سالمة يا سلامة والحاج جاي بالسلامة

سالمة يا عود حنة والحاج راح واتهنا

سالمة يا سلامة والحاج جاي بالسلامة

سالمة يا عود بخور والحاج جاي من الرسول

سالمة يا سلامة والحاج جاي بالسلامة

ومن العادات الراسخة في المجتمع المصري "هدايا الحج"، وهو ملمح عبرت عنه الأغنية الشعبية المرتبطة بالحج، وخصوصًا في ما يرتبط بأغاني الإياب، ومن هذه الأغاني:

حاجنا في الجامع يصلي
سبحته من اليسر وأبريقه تملي

انصبوا للحاج من الورد ساحة

يا كبير بيت أبوك يا شيخ الجماعة

راح زار النبي ولا باع طينه

حجته من جيبه وعرق جبينه

راح زار النبي ولا باع ماله

حجته من جبينه وعرق جماله

التحنين (فن نسائي):

وكما ارتبط الإنشاد الديني بالمنشدين الرجال، فقد ارتبط التحنين منذ بداياته بالنساء، سواءً كان الأداء من جانب السيدات المحترفات أو غير المحترفات، ويمكن القول إنّ النساء المصريات هنّ من بدأن هذه العادة، وهذا اللون من المديح، فقد كانت لحظة توديع الحاج، وتجهيز حقائبه، وتتبع مسيرته، لحظة ممتدة ومشهودة ومشحونة بالمشاعر والأشواق للزيارة، حيث كانت زوجة المسافر عادة تردد عبارات منغمة بين قريباتها من النساء تظهر الفرحة، وتبين حالة الصفاء التي يكون عليها "الحاج".

وهناك مدّاحات ارتبط اسمهن بهذا اللون من المديح، وظهرت أسماء عديدة في تاريخ الصعيد المصري، نذكر منهن "أم عبود"، وهو اسم انتشر في ستينيات القرن الماضي، وكانت أم عبود من أوائل السيدات اللاتي قمن بإحياء ليلة مديح كاملة، ومن بعد أم عبود، جاءت "الحاجة نورا صبحي"، وهي من أكثر السيدات اللاتي صدرت لهن شرائط سمعية للمديح، وكانت كلها مخصصة لتوديع الحجيج، وهناك الحاجة "أم نعمة القناوية"، التي تنتمي لمحافظة قنا، حيث انتشر صيتها في كل قرى صعيد مصر، وهناك أجيال كثيرة ترى أنّ الإحساس بيوم الحج لا يكتمل من دون سماع صوت "الحاجة نعمة القناوية" تصدح بحب النبي. ومع الأصوات النسائية التي ارتبطت بهذا الفن، ظهرت أهم أنشودة في تحنين الحجيج، ومن اللافت للنظر أنّ المخاطب فيها حاجة، وليس حاجًا تقول الأنشودة:

رايحة فين يا حاجة وشاقة البحوري

رايحة أزور النبي محمد وأزمزم شعوري

رايحة فين يا حاجة يا أم شال قطيفة

رايحة أزور النبي محمد والكعبة الشريفة

رايحة فين يا حاجة يا أم شال سماوي

رايحة أزور النبي محمد وأرجع ع القناوي

ومن الأصوات النسائية التي كنّ يقدمن هذا اللون من الغناء الفنانة "خضرة محمد خضر"، والفنانة "فاطمة سرحان"، وكذلك الفنانة "فاطمة عيد" التي قدمت أكثر من شريط سمعي يتناول تحنين الحجاج، ومما غنته:

بعيدة بعيدة ياطريج[5] النبي بعيدة بعيدة

وإن عطاني ربي لأروحلك بعيدة

ولا مال معايا يا كريم يربي يا رب العطايا

ولا مال بيدي خاطري النبي
ولامال في يدي ياكريم ياحنون

بعيدة بنفسي وإن عطاني ربي لأروحلك بنفسي

صلوا على النبي وزيدوا صلاته

كان يلاغي الجمر (القمر) ويفهم لغاته

آه يا نخل مكة ياطويل ياعالي والتمر منك دوا للمبالي

صلوا على النبي وزيدوا صلاته

كان يلاغي الجمر (القمر) ويفهم لغاته

يابير زمزم سلبك حريرى والشربة منك دوا للعليل

يابير زمزم سلبك حراير والشربة منك داوا للمسافر

رايحة فين ياحاجة ياأم شال جطيفة

رايحة أزور النبي محمد والكعبة الشريفة

وادعي ياما من فوق المنابر

ودعيتلك يابني تيجي بالسلامة

صلوا على النبي وزيدوا صلاته

كان يلاغي الجمر محمد ويفهم لغاته

ورغم سيطرة الأصوات النسائية، والجو النسائي على أغاني الحجيج، فإن هناك أصواتًا رجالية كان لها باع في عالم أغاني الحجيج، ومن هؤلاء الفنان "شوقي القناوي"، الذي قدم كل أشكال المديح إضافة إسهاماته في تحنين الحجيج، ومن الأصوات التي تميزت بأغاني الحجيج الشيخ "أمين الدشناوي"، الذي يعده الكثيرون من الجمهور واحدًا من أشد المتعلقين بحب النبي، والشيخ "العربي فرحان البلبيسي" الذى يُعدّ واحدًا من فرسان أغاني الحجيج، واشتهر بإنشاده لتفاصيل الحج، بل ذكر المشاعر تجاه الرحلة والرسول، فيذكر زمزم، والصفا والمروة، ومنى، وعرفات في عبارات بسيطة تصف ما يحدث في هذه الرحلة.

ولم تتوقف أغاني الحجيج عند المداحين القدامي، فظهرت أغانٍ حديثة عند أبناء الجيل الجديد، ومنهم "جابر العزب"، وجابر هو ابن "العزب الإسناوي" الذي كان واحدًا من المعدودين في فن الكف الصعيدي، وورث عنه ابنه جابر مواهبه في هذا الفن، وأصدر ألبومًا حقق نجاحًا كبيرًا، قبل أنْ يغير اتجاهه ويتخصص في أغاني الحجيج، كما ظهرت أصوات أخرى أكثر شبابًا، منهم مدّاح يدعى" "ربيع البركة " الذى يعد أشهر مطربى الفن الشعبى في صعيد مصر، حيث أنشد المدائح النبوية، وغنى أكثر من أغنية شعبية تعبر عن الاشتياق لزيارة الروضة الشريفة، ومن أشهر هذه الأغاني (زمزم) و(زفة الحجاج)"[6].

[5] يلحظ أن القاف تقلب جيمًا عند نطقها (القمر تصير" الجمر"، والطريق تنطق "الطريج "، وهكذا).
[6] أنظر: www .m.youm7.com.

أ. عاطف صقر
كاتب وملحن سوري

المدّ في التلحين الغنائي

مقدمة:

كان النابغة الذبياني من كبار شعراء العصر الجاهلي، ولفرط مكانته يُنتخب ليحكم بين الشعراء الذين يعرضون قصائدهم في سوق عكاظ، وله مع الخنساء، وحسان بن ثابت قصة شهيرة. وكان قد قال قصيدته الشهيرة التي مطلعها (من آلِ ميّة رائحٌ أو مغتد) في وصف المتجردة زوج النعمان بن المنذر، ومنها بيته الشهير: سقط النصيف ولم ترد إسقاطه، فتناولته واتقتنا باليدِ.

نلحظ أن رويّ القصيدة هو الدال المكسورة، لكن البيت الآتي كان: بمخضّبٍ رخصٍ كأنّ بنانه، عَنَمٌ يكاد من اللطافة يعقدُ، فكانَ رويّ هذا البيت هو الدال المضمومة بما عرف بـ(الإقواء في الشعر)، لكن القرشيين لم يستسيغوا ذلك، فجاؤوا بجارية غنّت القصيدة في مجلس النابغة، فجعلت تمدّ الكسرة في نهاية البيت، (باليدِ د ي ي ي) ثمّ تمدُّ الضمّة في نهاية بيت الإقواء (يعقدُ ووووووو)، فانتبه النابغة للخلل، وعدّل رويّ البيت ليصبح دالًا مكسورة بما يستقيم مع انتظام القافية، فقال:

بمخضّبٍ رخْصٍ كأنَّ بنانه

عَنَمٌ على أغصانه لم يعقدِ

المدّ، حروفه وأحكامه:

تتسم اللغة العربية بخصائص جمالية فاتنة، منها مثلًا: عدم جواز التقاء الساكِنَين، أو عدم الوقوف على متحرّك، هذا مراعاة للذائقة وجرس اللغة في الأذن، والحرص على موسيقى الكلمة (الجملة)، ومن جمالياتها أيضًا مراعاة مواضع المد أثناء القراءة عمومًا، وأثناء الترتيل أو الإنشاد على وجه الخصوص، وفي هذا عدة فوائد منها: عدم التباس المعنى، حيث لا يصحّ المدّ في غير موضعه أو بالحروف غير المناسبة، وكذلك الحرص على انسيابية اللفظ وجماليته وموسيقاه.

والمدُّ في اللغة: الْمَطْلُ، وهو الإطالة والزيادة، تقول: مدَّ الحرف مدًّا، بمعنى طَوَّلَه، ومنه قوله تعالى: "أَنْ يُمِدَّكُمْ رَبُّكُمْ" (آل عمران الآية 124)؛ أي يزدكم. والمدّ في الاصطلاح: عبارة عن إطالة الصوت بحرف من حروف المدِّ الثلاثة بزيادات مختلفة على المدِّ الطبيعي، ويقصد به طول زمان صوت الحرف، فليس هو بحرف ولا حركة ولا سكون، بل هو شكلٌ دال على صورةِ غيره كالغنّة في الأغنّ. وحروف المدِّ ثلاثة هي:

1- الألف الساكنة المفتوح ما قبلها، نحو: البَاطل، وقَال، والإنْسَان، وأمثالها.

2- الواو الساكنة المضموم ما قبلها، نحو: قالُوْا، ويقُوْل، وتَكُونُ، وأمثالها.

3- الياء الساكنة المكسور ما قبلها، نحو: الذِي، وقِيْل، ودِينَهُم، وأمثالها. ويُطال الصوت أيضًا بحرفي اللين وهما:

- الواو الساكنة المفتوح ما قبلها، نحو: خَوْفٍ، وسَوْء، وأمثالها.

- الياء الساكنة المفتوح ما قبلها، نحو: وَالصَّيْف، والْبَيْتِ، وقُرَيش، وأمثالها.

وورد عن رسول الله -صلى الله عليه وسلم- أن قِراءَتَه كانت مدًّا، فعن قتادة رضي الله عنه قال: سألت أَنَسًا رضي الله عنه عن قراءة النبي (صلى الله عليه وسلم)، فقال: (كان يمدُّ مدًّا)، وفي رواية النسائي (كان يمدُّ صوته مدًّا).

ويعد المدّ أحد فروع علم التجويد في تلاوة القرآن الكريم، وكذلك في الإنشاد الديني، وله أنواع وقواعد كثيرة، تضبُطُ مواضعَه، وحروفه وزمنه وجوازاته، وهو بحث طويل لكنه يخدم بالنتيجة إحدى الميزات المهمة للغة العربية، والحرص على جمال اللفظ وانسيابيته، إضافة إلى عدم التباس المعنى الذي قد ينتج عن مدٍّ في غير موضعه الصحيح، ومن هذا المنظورِ يمكن فهم وملاحظة أن أكثر المؤدّين براعة وإتقانًا في الأغلب هم مَن تشرّبوا قواعد التجويد في التلاوة، ومنها قواعد المدّ.

المدّ في التلحين الغنائي:

تعد مراعاة قواعد اللفظ والنطق السليم، وقواعد النحو والشكل، ومخارج الحروف ومواضع العرب الصوتية، وكذلك مواضع المدّ من عمل الملحّن أساسيًا، ويتحمل المؤدي جزءًا من المسؤولية في حال الغناء الفالت (من دون إيقاع)، حيث يكون له الحرّية في التنويع اللحني- المقامي ضمن القواعد الأساس للغناء، بما يبرز ثقافته الموسيقية، ومهارته في الأداء، وإمكانيات صوته، وكذلك معرفته بالمواضع الصحيحة للمد، وأن يبتعد عن المدّ الخاطئ الذي في غير مواضعه، وإذا كانت حروف المد الأساس هي الألف والواو والياء، فعلى المؤدي أن يتجنب المدّ خصوصًا في الكلمات ذات الأحرف المصمَتة، مثل: قمر، وأحبك، وقدر، وطفل، ونسمة، وسهم، وخد، وشفة، وعشق، ومطر، ودمع، وبرق، ورعد، ووجد ... .

لماذا المد؟

قد يلجأ الملحن أو المؤدّي إلى المدّ لعدّة أسباب منها:

- **إكمال المازورة** الموسيقية بما يتوافق مع إيقاع الأغنية، كأن يمدّ مثلًا وسَط الكلمة التي تحتوي على أحد حروف المدّ ليصل إلى الضربة الإيقاعية الدقيقة (الدُّم) وفق ضرب الأغنية، ونجد هذه الحالة كثيرًا في الألحان ذات الأوزان المركبة الثقيلة.

- **التطريب:** خصوصًا في القفلات (الحرّاقة) التي تتضمن تدرُّجًا صوتيًا صاعدًا أو هابطًا، وأحيانًا في وسط المقطع مما يثير إعجاب المستمعين ويخدم الغرض الدرامي التعبيري للمقطع الغنائي.

- **الاستعراض الصوتي:** هو إبراز مقدرة المؤدي الصوتية وجماليات صوته وقدرته على الأداء العالي مع التنقل البارع بين المقامات، وهذا يخدم الحالة الطربية أكثر من الحالة الدرامية، لكنه بالتأكيد يخلق تفاعلًا كبيرًا مع جمهور المستمعين، ونجد هذا النوع على الأغلب في الأداء الفالت (غير الإيقاعي)، والليالي، والمواويل.

- **الآهات:** وهي في أكثر الأحيان آهات تخدم الهارموني متعدّد المزيج الصوتي، ونجدُه كثيرًا في الأغاني التعبيرية ذات الطابع الغربي والمقامات الغربية التي تقبل الهارموني وغناءَ أكثر من نوتة في وقت واحد.

إن أهمية المحافظة على قواعد المدّ تبرز أكثر ما تبرز في الحان القصائد باللغة الفصحى، والأدوار، والموشحات، لكن أيضًا على الملحن مراعاة ذلك في الأغاني المكتوبة باللهجات العامية، على الرغم من أن العاميّة (واللهجات المختلفة) تتخلّلها أحيانًا تجاوزات كثيرة خصوصًا في الأغاني ذات الألحان البسيطة (الغناء الشعبي)، ولا يعني ذلك التساهل فيها. ولكي لا يبقى الموضوع نظريًا بحتًا، فسوف نورد بعض الأمثلة الغنائية لملحنين ومغنين من مشارب مختلفة:

- (آه منك يا جارحني): ظهرت الأغنية في عام1945م من ألحان وغناء الموسيقار محمد عبد الوهاب(1902م-1991م)، وكلمات الشاعر صالح جودت (1912م-1976م)،وكلماتها تحمل الشكوى والاعتذار من الحبيب الذي جَرَح حبيبه بالهجر، يقول مطلعها:

آه منك يا جارحني .. مش راضي تصارحني

لا أمـــل بيفـرحني .. ولا يـــأس يريحنـــــــي
آآآآآآه ... آه منك

ولقد لحنها عبد الوهاب لحنًا رقيقًا على مقام "الكورد" الحساس، وبالنظر إلى موضوعنا (المد) لنتأمل الطريقة التي لُحنت بها كلمة "يا جارحني"، إذ لجأ الملحن إلى مدّ حرف النون فيما يشبه التوقّف، ربما على اعتبار أنّ النون من حروف الغنّة، لكنّ هذا الحرف جاء بعد حاء ساكنة، فأصبح من غير المناسب مدّه، وتكرر الأمر مع كلمة تصارحني في المذهب ذاته بصفته لحنًا متكررًا بكلمات مختلفة، وبمدّ حرف النون في الكلمتين أكمل الملحن المازورة الإيقاعية، على حساب اختيار الموضع الصحيح للمد، ربما - في تقديري- كان من المناسب إيجاد طريقة أخرى لإكمال المازورة كأن يقول: أه منك يا جارحني آه.

- (تعلّق قلبي): تنسب كلمات الأغنية لكبير شعراء العربية امرئ القيس (500م-540م)، وأبياتها مختارات من قصيدته (لمن طلل بين الجدية والجبل) التي نظمت على البحر الطويل، (فعولن مفاعلين فعولن مفاعل)، وفيها يتغزّل بالفتاة العربية، ويدعم ذلك بألفاظ وبراعة لغوية مموسَقَة مثيرة للدهشة. لحّن هذه الأغنية الموسيقار السعودي طارق عبد الحكيم (1918م-2012م)، وهو الذي لحّن السلام الوطني السعودي، وتعامل مع كبار الفنانين، وله أغان اشتهرت كثيرًا مثل (يا ريم وادي ثقيف، وأسمر عبر، وأشقر وشعره دهب). وأدّى أغنية (تعلق قلبي) كل من: الفنانة هيام يونس (من مواليد 1948م)، والفنان طلال مداح (1940م-2000م). ويقول مطلع الأغنية:

تعلّق قلبي طفلـة عربيـــــــة

تنعّم بالديباج والحلي والحلل

لنتأمل كيف لحنت كلمة طفلة، ولنركز على فكرة المدّ، نلحظ أن كلمة طفلة لا تحتوي أيَّ حرف مد، وليس فيها أي مطابقة لشروطه، لكن اللحن جعل الكسرة التي على حرف الطاء مدًّا طويلًا، بطريقة تثير الالتباس عند المستمع، حتى ليكاد يظن أن الكلمة ليست (طفلة) التي لفظت (طيييييفلة)، وربما يعتقد أنه توجد كلمتان في هذا المد الطويل الذي جاء أيضًا لإتمام المازورة الإيقاعية، والذي كان من أسبابه أيضًا أن كلمات مجمل هذا الشطر الشعري مصمتة تقريبًا، حيث لا يمكن المد لا في كلمة تعلّق، ولا في كلمة قلبي (رغم وجود الياء)، ولا في كلمة عربية، ومن أشطر شعرية كهذا الشطر تنبع صعوبة تلحين القصائد الفصيحة التي تأتي على أوزان كاملة غير مجزوءه ومن بحور طويلة الشطر الشعري.

- (أضنيتني بالهجر): كتب الأغنية الشاعر بشارة الخوري (1885م-1968م) الملقب بالأخطل الصغير، وهو من كبار شعراء العربية، وغنيَّت الكثير من قصائده، مثل: "جفنه عَلّم الغزل"، و"الهوى الشباب"، و"يا ورد مين يشتريك". وفي قصيدة "أضنيتني بالهجر" التي نظمت على البحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) يتحدث عن هجران الحبيب، والحب العميق الباقي ليبلغ الحب أشده بالتضحية بالنفس. ولحن الأغنية وغناها الموسيقار فريد الأطرش (1917م-1974م)، ولفريد الأطرش تجارب مهمة في تلحين القصائد الفصيحة مثل (ختم الصبر بعدنا بالتلاقي، وعش أنت، وردة من دمنا ..)، وقد لحن الأغنية على مقام البيات الدافئ، بلحن بالغ العذوبة، والتعبير، والروعة، مع ملاحظة اللوازم الموسيقية المتقنة، وفي الإشارة إلى موضوع المد أرى أن الملحن كان حريصًا على ذلك في معظم مراحل اللحن، لكن بالنظر إلى الشطر الثاني وتحديدًا القفلة في بيت:

لَوْ مَرَّ سَيْفٌ بَيْنَنَا لَمْ نَكُـــنْ

نَعْلَمُ هَلْ أَجْرَى دَمِي أَمْ دَمَكْ

سوف نلحظ أن ضرورات القفلة اضطرت الملحن إلى مدّ الفتحة على حرف الدال في كلمة دمك، ليلفظها هكذا (دااااااامك). ربما كان من الأنسب الاستمرار في مد الياء في كلمة دمي، ثم القفلة مع كلمة دمك من دون أي مد، أو إيجاد حل آخر.

- (أحلى ظهور): كتب الأغنية الشاعر اللبناني نزار فرنسيس (مواليد 1965م)، وهو شاعر غزير الإنتاج غنى له أشهر المطربين والمطربات (ماجدة الرومي، ووائل كفوري، ونجوى كرم، وعاصي الحلاني ...)، ولحنها وغناها الموسيقار ملحم بركات (1942م-2016م) فنان اشتهر بوصفة مطربًا وملحنًا، وعمل مع "الرحابنة" في بداية طريقه ثم شقّ لنفسه أسلوبًا مميزًا تميز بالأصالة والجمع بين الشعبي والتطريب، وخفة الدم، ومحاولات التجديد على أكثر من مستوى.

تتحدث كلمات الأغنية عن تشبيه الحبيب بالقمر وأجواء السهر، والمرح والحب الفياض بالمشاعر بين الطرفين، وقد لُحِّنت لحنًا طربيًا جميلًا على مقام البيات الدافئ مع قلبات مقامية أخرى في سياق الكوبليهات، إضافة إلى إغناء اللحن بحركات إيقاعية ملفتة. أما ما يخص المدّ فسوف نلحظ أن الملحن لم يولِ هذا الأمر القدر الكافي من الاهتمام، مفضِّلًا الإبقاء على الزخم التطريبي والإيقاعي، فلنستمع إلى المطلع مباشرة:

أحلى ظهور ظهور القمـــــر

وأحلى عيون عيونك يا قمر

نلحظ المد في المطلع في الفتحة الموجودة على حرف القاف في كلمة (القمر) في موضع لا يوجد به أي فرصة للمد، ليلفظها هكذا (القاااااامر)! هل كان من الأنسب مد حرف الواو في كلمة ظهور مثلًا، ثم لفظ كلمة القمر كما هي من دون أي مد؟

- (صيف يا صيف): كتب الأغنية الأخوان رحباني (عاصي 1923م-1986م)، ومنصور 1925م-2009م)، أصحاب مدرسة متكاملة في التجديد الموسيقي- الغنائي، ولحنها الموسيقار "فيلمون وهبه" الملحن المتدفق صاحب الروائع، وفي معرض الحديث عن المد أتطرق هنا إلى الغناء الفالت (الموال) الذي أدته الفنانة السيدة فيروز (من مواليد 1935م) قبل الدخول في الأغنية؛ تقول كلماته:

وكرومكُن عَ كلّ مدّ تزيـــد
تغزل محبّة وشهد وعناقيد

والعنب يعصر عوافي وعمر
ويقطّر السكّر ليوم العيد

لنستمع جيدًا إلى أداء كلمة عمر، في شطر (والعنب يعصر عوافي وعمر) سوف نلحظ مدًّا وترنّمًا في حرف الراء؛ حيث جاءت هكذا (وعمرررررر)، ربما من حالة الانسجام الغنائي التي تتمتع بها السيدة فيروز، وقد مر هذا المد الغريب على الجميع.

- (كادني الهوى): دور من أداء عبده الحامولي (1836 م-1901م) فنّان مغنٍ وملحن من الرواد، وألحان محمد عثمان (1855م-1900م) من كبار الملحنين في الموسيقى العربية، اشتهرت له ألحان كثيرة منها (أصل الغرام نظرة، وأتاني زماني، وكلا الكاسات)، وقد لحن دور "كادني الهوى" على مقام النهوند، وسأنتقل مباشرة إلى لفظ كلمة (قمر) في شطر (حبّي قمر) من المطلع:

نلحظ مدّ الفتحة على حرف القاف في كلمة (قمر) لتصبح باللفظ (قاااامر)، وفي موضع لا يجوز فيه المد، ربما كان السبب هو إيقاع الدور المركب (مصمودي كبير)، واضطرار الملحن لإكمال المازورة الإيقاعية مع القفلة.

خاتمة:

يمكن إيراد أمثلة كثيرة على حالات المدّ في الغناء العربي (مناسبة أو غير مناسبة)، وهذا لا يعني أبدًا التقليل من شأن مبدعي تلك الأعمال، ونلحظ أن الدائرة تكبر خصوصًا إذا وسعنا مجال البحث ودخلنا في اللهجات القطرية، واللهجات المتأثرة بلغات أخرى كما في دول المغرب العربي، أو بلكنات خاصة كما في اللهجة العراقية، أو المصرية، أو اللبنانية، أو الخليجية، أو السودانية وغير ذلك، ويبقى على مبدعي الأعمال الموسيقية أن يحاولوا تجويد عملهم إلى أقصى حد ممكن بأخذ الاعتبارات الموسيقية واللغوية والأدائية بعين الاعتبار، ويمكن من باب الرأي الفني لا أكثر طرح بعض الحلول التي قد تساعد على التعامل مع المد بطريقة مناسبة مثل:

- تجنّب مد الحروف غير القابلة للمد، وإيجاد البدائل في الجملة ذاتها، كما فعل الموسيقار رياض السنباطي على سبيل المثال في أغنية "حسيبك للزمن"، عندما لحظ أن المد في الكلمة الأخيرة (عليك) في جملة (دارت الأيام عليك) غير قابلة للمد فاستفاد من حرف المد (الألف) في الكلمة السابقة (الأيام) في ذروة لحنية رائعة، ثم قفل بكلمة "عليك" من دون أي مد.

- في حال ورود عدة كلمات مصمتة متتالية ليس فيها حروف مد ربما من المفيد استخدام اللوازم الموسيقية لملء الفراغ الإيقاعي.

- من المفيد أيضًا استخدام الآهات، أو الكلمات المساعدة (ياليل، آه) أو إعادة الكلمة أحيانًا بطريقة مدروسة.

- في حال تعذر كل ذلك: على الملحن البحث عن تركيبة لحنية أخرى أو بنية إيقاعية أخرى وعدم الركون إلى أن الجملة الموسيقية أعجبته.

- التأكيد على الحفظ الجيد من قبل المؤدين وإنجاز البروفات اللازمة لإتقان العمل، والملاحظة الدقيقة لغناء الفالت بما يصوّب أداء المؤدي.

لاحظنا خلال هذه المقالة أن المدّ إذا ما أُجيد استخدامه فإنه يعد من الحالات الجمالية اللغوية المميزة، وكذلك في الأداء الموسيقي الغنائي، وهو كفيل بإيصال الحس الطربيّ، أو الغرض الدرامي، أو الذروة الموسيقية المتمثّلة بالقفلات الحرّاقة، أو إبراز المقدرة الصوتية، وغير ذلك، وهو عنصر أساس من عناصر نجاح اللحن أو العمل الموسيقي، وهذا ما يجب أن يولى عناية خاصة من المشتغلين في هذا المجال، ومن جمهور المستمعين بصفتها ثقافة موسيقية - سمعية ترتقي بالذائقة وبالمعنى الجمالي الأسمى للفن.

د. محمد إسماعيل بصل
أستاذ اللسانيات في جامعة نزوى
سلطنة عُمان

مقاربة سيميائية للموسيقى في المسرح

ينتمي المسرح إلى مجموعة الفنون الجميلة أكثر من انتمـــائه إلى مجمـــوعة الأجنـــاس الأدبية النمطية المعروفـة فـي المناهـج الدراسـية، وبعـض المباحث النقديـة، ولعـل الموضوعيـة تقتضـي مـن دارسـي المسـرح أن يلمـوا إلمامًـا دقيقًـا ومعمقًـا بجملة من العناصـر الفنيـة التـي تتواشـج وتتناغـم وتتموسـق بعضها بعضًا من أجل تقديم لوحة مسـرحية، أو عرض مسـرحي تتموقع الموسـيقى في صدارة العناصر التي تشـكل بنيته، ولا نقصد بالموسـيقى ها هنا ذاك الأداء الملحن الذي عرفه المسـرح الغنائي، أو تلك التنويعات اللحنيـة التي وسـمت الأوبريـت أو ذيَّاك الشـكل الذي يجمع بين الغناء والحوار والتمثيل والرقص، ولا نقصد بطبيعـة الحال مـا كانت تحملـه العروض المسـرحية الموسـيقية فـي نهايـة القرن التاسـع عشـر، ومطلع القرن العشـرين على يد كل من "جيلبرت" و"سـوليفان" فـي بريطانيا، و"هارت" في أمريكا، ولاقت تلك العروض إقبـالًا جماهيريًا منقطـع النظير ردة فعل على ما كانت تعانيـه تلـك الجماهير من ظـروف قاسـية قبيل وإبان وبعيد الحرب العالمية الأولى.

إن مـا نقصـده من صدارة العنصر الموسـيقي على قائمة العناصر الفنية الضرورية والأساسية والمبدئية لكل عرض مسـرحي، هو ما يبثه المؤلف المسرحي من علامات في ثنايا نصـه المكتوب، ويأتي بمقام فعل أمر كلامي موجه بالدرجة الأولى إلى المُخرج الذي سيتصدى إلـى إخراج هذا النص، وخلق نصـه الآخر (العرض)، وكل مسـرحية لا تحمل مقومات العرض في ثنايا لغتها غير جديرة بهذا الاسـم، ولا تعدو كونها نصًا مكتوبًا لا يمت إلى المسـرح بأية صلة؛ لأن المسـرحية لم تكتب إلا من أجل أن تقدم على خشبة المسرح، والمسرح في الأصل هـو المـكان الـذي يُـرى ويُسـمع منـه، ويقـوم النـص المسـرحي على دعامتيـن أساسـيتين لا يمكن الفصل بينهمـا البتة، الدعامة الأولى هي الحوار، وهنا لا نجد أثرًا للموسـيقى البتـة، والدعامـة الثانيـة هـي الموضحـات الإخراجيـة وفيهـا يكتـب المؤلف بين قوسـين أو بخط غامـق أو مائـل كل مـا يريـده مـن المخـرج ويتمظهـر العنصر الموسيقي ها هنا بوصفه عنصرًا حيويًا وفعالًا وأساسًا مكينًا لتحضير العرض المسرحي.

يضـع الكاتب المسـرحي في هـذا الفضاء من النص كل ما يمكن أن يضعه من علامات موسيقية ليوظفها بعدئذ المخرج مع الأنساق اللغوية الأخرى كي تتواشج الأنسـاق مجتمعـة، وتشـكل بلاغًـا لغويًـا مرسـلًا إلى متلق (المتفرج) الذي سـيجد نفسـه أمام مجموعة من البلاغـات اللغويـة المتداخلـة وكل مـا كان مكتوبًا على الورق سيتحول سيميائيًا إلى بلاغات مسموعة ومرئية، فالمسـرح هـو نص مكتـوب ومنطوق ومرئـي في الآن نفسـه، ولا يمكن أن يكون نصًـا مكتوبًا موجهًا للقراءة وحسـب، وعلى المتفرج أن يحلـل التنويعات المندمجة مـع الحـوار، والفواصـل، والوقفات، ويشـعر كأنه أمام بلاغ واحـد متعـدد الأنسـاق، وتأتـي الموسـيقى ها هنا بوصفها نسـقًا لغويًا يحمل في بنيتـه العلامات ذاتها التي يحملها البلاغ اللغوي الطبيعي، وهنا تكمن أهمية علم السـيمياء بوصفـه علمًا يهتم بدراسـة العلامات اللغويـة الطبيعيـة والعلامـات اللغويـة الاصطناعية، وفي مضمـار العلامات اللغويـة الاصطناعية يتمظهر العنصـر الموسـيقي، ويحتـل مكانـة مرموقـة فـي كل عـرض مسـرحي، بـل إنـه لا يمكـن لعرض مسـرحي أن ينفلت من شرط توفر العنصر الموسيقي فيه.

إن الموسيقى المرافقة للعرض المسرحي معروفة منذ انطلاقة شرارة فن المسرح عند الإغريق في القرن الخامـس قبل المـيلاد، وعرفه المسـرح الصيني أيضًا كمـا عرفـه مسـرح "النـاو" الياباني فـي ما بعـد، وتطور تطورًا مذهلًا في العصر الحديث على يد "برتولد بريخت" عندمـا أدخـل الجوقة في المسـرح الملحمي الذي عرف به، فالجوقة تمسـك بإيقاع العرض المسرحي بجملته وإذا ما اختل هذا الإيقاع ولو لبرهة من الزمن، فإن إيقاع المسـرحية برمتـه مختـل لا محالـة، ولـم تكـن محاولة "بريخت" في تشييد مسرح ملحمي سوى تطور حداثوي لمـا كان معروفًـا فـي المسـرح الإغريقـي، ونظـر إليـه أرسـطو في (فن الشعر) إلا أن المسرح الملحمي الذي كان يحلـم به "بريخت" هو المسـرح الـذي يخاطب عقل المتفـرج ويطالبـه باتخـاذ موقـف إزاء ما يتفـرج عليه؛ لذلـك فإن الأداء اللحني الذي كانت الجوقة المسـرحية متكفلة به يحمل الأبعاد العاطفية والأخلاقية للحكاية، وفـي الأغلـب الأعـم كانـت تلـك الجوقـة بتوقيعاتهـا وإيقاعاتهـا تتصـدر اللوحـات المسـرحية وتحـل محـل اللغة الطبيعية التي يحملها الممثلون في حواراتهم.

لقـد تطـور العنصـر الموسـيقي فـي مـا بعـد، وكثرت الملاحظـات والإرشـادات حوله في فضـاء الموضحات الإخراجيـة، فحينما يكتب كاتب في موضحاته الإخراجية: تُسـلط حزمـة ضوئيـة خافتة علـى كتـب متراكمة فوق الطاولـة، وكتـب أخـرى مرميـة علـى جوانبهـا وأوراق مبعثرة في كل اتجاه، موسيقى ناعمة تنبعث من جهاز راديـو عتيق مرمي على الطاولة، وتحيطه الكتب .... فإن المتفـرج لـن يقـرأ مـا كتبـه الكاتـب، بـل إنـه سـيرى المشـهدية وسيسـمع هذه الموسـيقى التي سيكون لها دلالة على محتوى اللوحة برمتها، وبناء على ما سبق يمكـن أن نقول: إن الموسـيقى في العرض المسـرحي ليسـت كباقـي العناصـر التـي تشـكله مثـل الديكـور والمكياج والملابس والأكسسوارات الأخرى، وإنما هي عنصر جوهري وأسُـي مثلها مثل الممثل الذي لا يمكن الاسـتغناء عنه، ويمكن الذهاب أبعد من ذلك، والقول إن ثمـة مسـرحيات تتخللها مشـاهد ولوحـات لا وجود للمثـل فيهـا، وتأتـي الطرائـق اللحنيـة الأدائيـة لتقوم مقامـه، فالهارمونيـات المتنافـرة تحـل محـل اللغـة الطبيعيـة وحاملهـا، وتكـون مصـدر إثـارة لا نهاية لها كتنويعـات الباص على سـبيل المثال لا الحصر، فليس مـن قبيـل المصادفـة أن تكـون الأدوات الإيقاعيـة قد عُرفت يوم عُرفت الموسيقى.

الإيقاع في العرض المسرحي:

كثيرًا ما يذكر النقاد والصحفيون الذين يتابعون العروض المسرحية مصطلح الإيقاع، ولطالما تتردد على ألسنتهم عبارات من مثل إيقاع المسرحية كان "مونوتونيًا"، أو أن الإيقاع كان هابطًا، أو كان بطيئًا، أو سريعًا...إلخ. ما الإيقاع في المسرح؟ هل هو النص، والكلمات، والجمل، والحوارات، والمونولوجات، والممثل، والسينوغرافيا، والميزانسين بجملته؟

لنتفق على أن الإيقاع مصطلح موسيقي في المقام الأول، ويقوم أساسًا على مفهوم فلسفي يتصل اتصالًا وثيقًا بالعالم المادي واللامادي للإنسان، ولا ينفلت في الوقت نفسه من مفهوم الزمن، ولعلنا لا نجافي الحقيقة إذا ذهبنا إلى القول: إن الزمن والإيقاع ونبضات القلب يتشاطرون جميعًا ومعًا الدلالة ذاتها، فالإيقاع هو نبض منظم يقاس به الزمن، وانطلاقًا من كون المسرح حياة، وكون الحياة مسرحًا كما كان المخرج "بيتر بروك" يرى، وكما رأى قبله عباقرة الفن المسرحي مثل "موليير" و "أرتو" و"شكسبير" ولاحقًا "ستانسلافسكي" و "بريخت"، فإن مفهوم الإيقاع هو في صميم الحياة، وفي صميم المسرح في الوقت ذاته.

تكمن خصوصية المسرح في ثنائياته، ومن هذه الثنائيات ثنائية الزمن، فللمسرح زمانان متباينان، زمان العرض أو الزمان الذي يعيشه المتفرج، وزمان الحدث الذي تعيشه الشخصيات، وهو زمان مختلف عن زمان الممثلين، إذ يعيش الممثلون الزمان الذي يعيشه المتفرجون، ولا يُفهم الزمان المسرحي إلا من خلال العلاقات القائمة بين الزمانين المذكورين، ولا ترتبط هذه العلاقات مع بعضها عبر المدة المراعاة للحدث المعروض وحسب، بل ترتبط أيضًا بنموذج العرض ذاته.

يقودنا هذا الكلام إلى النظر في الفكرة التي يجب أن تسبق كل بحث في المسرح، والتي تركز على رؤية العلامات في علاقات، فالعلامة الواحدة لا تحمل دلالة في ذاتها، بل من خلال اندراجها في علاقات مع مجمل العلامات الأخرى، وهكذا فإن العلامة الزمانية لا يمكن إدراكها إلا من خلال اندماج الأنساق اللغوية بعضها مع بعض؛ لذلك فإن الحدث المسرحي متضمن ومبثوث في إيقاع هذه الأنساق مجتمعة، ويبقى الإيقاع هو نبض قلب كل حياة مسرحية، واللغة المسرحية صعبة ومعقدة؛ لأنها متشكلة من موسيقى ورقص وإيماء وحركة ونبر وتنغيم وهندسة، وليس العرض المسرحي سوى إسقاط حالات إنسانية بصور مخفية في عالم محسوس، ويجب على المسرح أن يكون قادرًا على خلق فضاء يلتقي فيه العالم الظاهر مع العالم الباطن، كي يتلامسا ويتصادما خارج قوانين اللغة وقوالبها الجاهزة، التي قد تحبس المشاعر والأحاسيس في حروف مطبوعة، أو حتى منطوقة على لسان ممثل قد يعاني من بعض أمراض الكلام، ولكن الموسيقى هي لغة عالمية (غذاء الروح) يفهمها القاصي والداني كل حسب ثقافته، وحسب مقدرته وكفاءته المعرفيتين، "فالموسيقى تعبر عن المجهول و اللامرئي من خلال طريقة وتنسيق الأصوات حيث تشكل جمالًا يفوق الوصف، فالأحداث لا تنقل المرئي لكنها تصوره وتقدم للجمهور تجربة جمالية عما يقع وراء عالمهم المادي"، وليس من المصادفة أن تطلق وزارة الثقافة في بعض البلدان على المديرية التي ترعى العروض المسرحية اسم مديرية المسارح و الموسيقى.

إن الموسيقى عنصر قار في المسرح، والكاتب المسرحي يعرف تمامًا أن نصه لا يمكن أن يُتلقى من دون مساعدة المخرج الذي يحتاج هو أيضًا إلى مساعدة الممثلين الذين يدركون بدورهم أن عملهم لا يتم من دون ضابط وناظم لعرضهم، وهذا الضابط والناظم ليس سوى الإيقاع الذي يعد العمود الفقري للمشهدية المسرحية.

المراجع:

-ينظر: نحو نظرية لسانية مسرحية، محمد إسماعيل بصل، دار الينابيع، دمشق، 1996م، ص: 54-65.
- معجم الموسيقى، مجموعة من المؤلفين، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 2000م، ص: 76-80.
- علامات الأداء المسرحي، كولين كونسل، ترجمة: حسين أمين، الرباط، 1998م.

د. أمل عبدالله الحرملية
باحثه عُمانية في العلوم الاجتماعية

من الماء إلى الموسيقى.. (الزمط) يعيد إحياء الزاجرة

عـرف الإنسـان العُمانـي قديمًـا الكثيـر مـن الحيـل البارعة للتكيـف مع الطبيعة الجغرافية القاسـية التي وجد نفسـه مضطـرًا للتعامل معها وتذليـل عوائقها، فحـارب للحصول على لقمة عيشـه، وابتكر في سـبيل ذلـك العديـد مـن التقنيـات المدهشـة التـي سـجّلها التاريخ ووثقتها عدسـة المؤرخين، فبقيت شاهدة على عظمـة الإنسـان العُمانـي وقدرته على تطويع الأرض وتسـخيرها لتؤمن له السـعة والرخـاء، أو أقلّـه البقاء على قيد الحياة.

وتعـد "الزاجـرة" واحـدة مـن تلك الإبداعـات الخلّاقة للإنسـان العُماني، فباستخدام حبل ملفوف على حلقة خشـبية مثبـت في طرفه دلـو، وفي الطـرف الآخر تُربط بالحيـوان الذي سـيقوم بعملية تحريـك الزاجرة، ورفع الدلو من البئر، مستخدمًا موادَّ من بيئته، استطاع شق الآبـار واسـتخراج الميـاه منهـا مـن دون أدنـى مجهود عضلي لاسـتخراج ذلك الماء، وانتشر استخدام الزاجرة في الكثير من الولايات العُمانية - خصوصًا السـاحلية - إلى أن غزت الآلات الحديثة سـلطنة عُمان في منتصف القرن العشـرين، إذ اندثـرت الكثير مـن الحرف والآلات التقليدية واسُتبدل بها الآلات والمضخات الحديثة التي تستهلك وقتًا وجهدًا أقل.

إن الانسـحاب التدريجي نحو توظيف الآلات الحديثة، لـم يكـن سـببًا مقنعًـا لهجـر الزاجـرة رفيقة الإنسـان العُمانـي ووسـيلة ريـه وري مزروعاته لمئات السـنين، واكتشـف أن الصوت الذي تصـدره الزاجرة يبدو كنغمة موسـيقية يعزفها فنّان ماهر بأصابع سـاحرة، فاختلق فنًّـا موسـيقيًا قائمًـا علـى المبـارزة بأصـوات الزاجرة، سمّاه فن "الزمط".

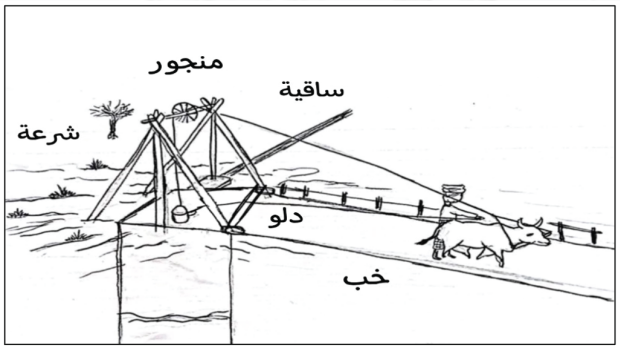
وقـد قـرأت عـن ممارسـة فن الزمط فـي إحدى قرى ولاية السـويق، فدفعني الفضول إلى البحث في تاريخ هـذا الفـن ونشـأته، وماهيته، وأسـس عملـه وقواعد تقييمـه، وتوصلت الكاتبة ابتداءً إلى أن الزاجرة بصفتها وسـيلة قديمـة للـري كانـت معروفـة فـي البحريـن، والسـعودية، والكويـت، وقطـر، وبعـض أجـزاء إيـران (لوريمير،1967)، وقد اختلفت مسمياتها أو الأجزاء التي تكونـت منهـا الزاجـرة بيـن هـذه البلـدان، لكـن كانـت جميعهـا تقوم على فكرة الاسـتعانة بحيوان - مثل ثور أو حمـار - في سـحب دلاء الماء من الآبار لسـكبها في مـكان مخصـص بعـد إخراجـه، وقـد أشـارت بعـض المؤلفـات المنشـورة مـن سـبعينيات هذا القـرن إلى اكتشـاف مجموعـة من بقايـا الآبـار أثنـاء التنقيب في حقول النفط، بدا بعضها مطابقًا لوصف الزاجرة، بينما لـم يبـدُ علـى الآخـر أنـه اسـتخدام الحيـوان فيهـا. (البلوشية، 2022).

كمـا ذُكـرت الزاجرة بوصفها وسـيلة للري في بعض المقـالات القديمة الأخرى، إلا أن اسـتخدامها بصفتها أداة فنية موسـيقية ذُكـر في مراجع شـحيحة جدًا مثل (العجمي، 2008)، الذي كتب في أحد منشـورات شـركة تنمية نفط عُمان عن اسـتخدام سكان السيب للزاجرة فـي سـياق الفنون التقليديـة، وأن الفائـز بالمركز الأول يحصـل على جائزة ماليـة تصل إلى 3000 ريـال عُماني. كمـا ذكـرت الموسـوعة العُمانية (2013) هـذه التركيبة بلهجـة محليـة أخرى اسـمها "الزيجرة". ولكـن كان من الجلـي أن معظـم المؤلفـات التـي تناولـت الزاجرة هي مؤلفات أجنبية وليست محلية.

ويُظهر الشكل الآتي تركيبة الزاجرة:

(من أجزاء الزاجرة)

إن تكـوُّن المنجـور مـن عـدد مـن القطـع - كمـا في الشـكل السـابق - يجعله أكثر صلابة؛ الأمر الذي يطيل أمـد اسـتخدامه. ويوضـح الشـكل الآتـي طريقة عمل الزاجرة:



رسم تخطيطي لطريقة عمل الزاجرة (البلوشية، 2022)

جاءت تسـمية فن "الزّمْط" بهذا الاسم اشتقاقًا من كلمـة "زَمْطَـة"، وهـي كلمـة دارجـة تعنـي مبـاراة أو منافسـة، وفي كل مبـارزة يتبـارى فريقان فـي الزّمط، والنتيجـة تكـون الفـوز أو التعـادل أو الخسـارة، ويوجد لهذا الفن حكم يسـمى "فصّيل" يقوم بعملية التحكيم بينهـم، وتسـتقطب ممارسـة هـذا الفن فئـات عمرية مختلفة من الذكور.

وقد انتشر فن الزّمط في ولايات الباطنة الساحلية بدايةً من ولاية بركاء في الشرق إلى ولاية الخابورة في الغرب؛ بسبب اعتمادها على الآبار، وهذا يفسر غياب الزمط عن ولايات الداخل العُماني.

وفن الزّمط هو منافسة بين فريقين: يسمى الفريق الأول "خيمة"، والثاني "عريش"، وتشارك الفرق التي تمتلك مناجير، ويقوم عدد من رجال كل فريق بسَحب الحبل الذي يكون على المنجور فيدور، بينما ينصت الحَكم لأصوات المناجير وهو على مسافة متوسطة بينهما ليحدد الفائز، ويطلق عليها البعض اسم "الآبار المُغَنّية" بسبب الصوت الصادر من المنجور أثناء إخراج الماء من البئر، وعند إعادة الدلو للبئر يقوم أعضاء الفريق بترديد كلمات في صورة أهازيج معينة يُطْلَق عليها اسم "مهوبل"؛ وترمي إلى لفت انتباه الحَكم، بحيث يردد شخص من الفريق كلامًا معينًا ويردد باقي أعضاء الفريق وراءه، مثل:

أوّل بديني وبالرحمن سميني

والثانية على الرحمن صليني

ويتضح من خلال التتبع التاريخي للزاجرة واستخداماتها أنه قد تناقلها جيل بعد جيل، فأصبحت معروفة لدى كل جيل وتمارس بالطريقة ذاتها التي مارسها الجيل السابق، وقد أسهمت هذه العملية في استمرار طقوس الزاجرة حتى يومنا هذا، مع إدراج تغييرات طفيفة فيها تساعد على مواكبة كل زمن على حدة، مع بقاء التفاصيل والجزئيات العامة ثابتة.

أما عن ممارسة فن الزّمط، فتقام في مناطق بعيدة عن السّكن نوعًا ما؛ لتجنب إزعاج قاطني المناطق السكنية، إذ يتجمّع فيها عدد كبير من ممارسي فن الزمط ومشجعيهم وهواة الفن، كما يجب ممارسة فن الزّمط في مكانٍ هادئ؛ ليتمكن الحكم من سماع نغمات المنجور منً دون مشتتات، والتحكيم بين الفريقين بعدالة، كما يغلب على هذه التجمعات أن تمتد من المغرب إلى فجر اليوم التالي.

وتوجد منجرة واحدة فقط في محافظة شمال الباطنة بأكملها متخصصة في صناعة المناجير، وهذا دليل على:

1. ضعف الإقبال على المناجير.

2. صناعة المنجور صناعة دقيقة، وتلزم أدوات متخصصة.

3. وجود منجرة تحمل سجلًا تجاريًا لصناعة المناجير دليل على انتشار فن الزمط

إن تحوُّل ممارسي الزاجرة من كونهم مزارعين إلى متلذذين بالموسيقى ومستمتعين بأنغامها، لهو برهان على أنه يمكن سماع الموسيقى في كل شيء حولنا، في حفيف الهواء وخرير الماء وتغاريد الطير، وكما يقول نيتشه "إن لغة الموسيقى ليست عالمية، ولا هي منعزلة عن كل عصر، بل هي لغة تستمد قوانينها الداخلية من ثقافة منطقتها وعصرها".

وعليه، فإن فن الزمط هو موسيقي تنطبق عليه أحكام وقوانين الموسيقى، إذ ينبغي البحث عن شخص لديه خبرة في نغمات المنجور وتدرجاتها المختلفة، وتنطبق عليه مواصفات لجان التحكيم في مسابقات الموسيقى المتنوعة، من خبرة ونزاهة وموضوعية وعدل، وعادةً ما يقع الاختيار عليه بإجماع من أعضاء الفريقين، حيث يقترحون عدّة أسماء حتى يقع الاختيار على أحدهم، وعندها يجري التّواصل معه، ويحصل الحكم عادةً على مبلغ مادّي مقابل ذلك، حيث يبلغ 13 ريالًا عمانيًا من كل فريق؛ أي ما مجموعه 26 ريالًا عمانيًا (البلوشية،2022).

واصطلح على تسمية النغمات التي تصدرها الزاجرة بأسماء مختلفة؛ حسب طريقة خروجها، وقوتها، وطولها، وقصرها، وتكراراتها. ومن المصطلحات المستخدمة: "النّقل، والنّهمة، والسّومة، والكسرة، والرّدّة"، وهي تتكرّر أثناء خروج الصوت من المنجور ولا تخرج مرّة واحدة فقط، فقد تخرج منه إحدى النّغمات مرّتين، والأُخرى ثلاث مرّات وهكذا، كما أن طول كل نغمة يختلف في المنجور الواحد، ومن منجور لآخر، وهو ما يسمى "قصور".

ويمكن تمييز ذلك بوضوح من خلال مقاطع اليويتوب الآتية:

1- https://youtu.be/Speymj2p93A?si=sISNttC61Od5iqI3

2- https://youtu.be/pyKbtzX8K8Y?si=9pPKAueT99cLJQzM

3- https://youtu.be/v8gQTEWDQSg?si=2apbKvBrVwduTiA8

4- https://youtu.be/brM2fMU1JvY?si=_YniONqgb1FOu8KE

إذ يلحظ أن ممارسي المهنة لديهم مهارة واحترافية في التحكم بنغمات المنجور والأصوات الصادرة منه.

وتكون تسمية المنجور حسب النغمات التي تخرج منه، فهناك خمسة أنواع للمنجور، فقد تخرج النّغمات بسرعة وهذا ما يسمى "منجور ماشي"، بينما المنجور الذي يُخرِج نغماته على الطريقة العادية يسمى "منجور جالس"، وبالطّبع يُفَضّل "المنجور الجالس"، كما أن هناك "منجور رطب" الذي يُخرج كل النّغمات من دون مشاكل، و"منجور يابس"، وهو الذي تخرج منه النّغمات بمشاكل مثل "الزّحرة"؛ أي اختلال النّغمة أثناء خروجها فلا تخرج كاملة، وكلّما تكرّرت زاد ضعف المنجور؛ لذلك يعد "المنجور الرطب" أفضل من "المنجور اليابس". وهناك ما يسمى بـ "المنجور الذي يَنهم"؛ أي أنه إن كانت قوّة صوت النغمات الخارجة منه أكبر وتصل لمسافات بعيدة فيُقال إنه "يَشْرَع"؛ أي إن نغماته تصل لمسافات أبعد من المنجور المنافس، وهذا يكون أفضل من منافسه حتّى وإن كان المنجور الآخر يصدر نغمات، ولكنها لا تصل لمسافات بعيدة، فيُقال أنه "يرد"، ويصبح أداؤه ضعيفًا في تقييم الحكم. وهناك أيضًا أخطاء تؤثر في تحديد فوز المنجور أو خسارته وهي "الزّحرة"، و"السّحكة"، و"الغدفة"، ويمكن أن يتغاضى الحَكم عن الأولى والثانية إذا حدثت مرة واحدة ولم تتكرّر، أما "الغدفة" فتؤدي إلى خسارة المنجور إذا حدثت مباشرة.

إضافةً إلى ذلك فإن الحكم ينصت لكل منجور فترة لا تتجاوز ثلاث دقائق، ويجدر بالذّكر أن الفصّيل يقوم بالموازنة والمقارنة بين منجوري الفريقين، فأحيانًا تكون هناك نقاط ضعف في فريقٍ ما تقابلها نقاط قوة، بينما تكون العملية معكوسة في الفريق الثاني، فيعلن الحكم النتيجة بأنّها تعادل وهو ما يُسمى "دوس" (البلوشية، 2022).

وقد تبين من خلال دراسة البلوشية (2022) والدراسات الأخرى، قديمها وحديثها، مع ندرتها والتباعد الزمني الواضح بين كل دراسة وأخرى، في موضوع فن الزمط أو تحوّل الزاجرة من أداة زراعية إلى أداة موسيقية، أنه وعلى الرغم من غزو العالم بالتكنولوجيا وتقنياتها وآلاتها، واستبدال الكثير من الإرث البشري الماضي بالمدنية المعاصرة، فإن الإنسان العُماني مرتبطٌ بجذوره أيّما ارتباط، شغوفٌ بماضيه، عازم على صونه، متكيفٌ مع مستحدثات كل زمن بما يحفظ أصالته وثوابته، وقد نالت الزاجرة نصيبها من هذه الآصرة الراسخة والارتباط العميق، ومع ذلك فإن الحقبة القادمة من عصر الروبوتات وتقنيات الذكاء الاصطناعي بما تجيشه من تغييرات وتجلبه من تأثيرات، كفيلة بتهديد الكثير من التراث الصامد حتى اللحظة، والمخاوف إزاء انقراض هذا النوع من الفنون قائمة، وعليه فإن الجهات الراعية للتراث البشري والمهتمين به، وعشاق الموسيقى بكل ضروبها وصنوفها، مدعوون إلى محاولة إنعاش فن الزمط وإحيائه على نطاقات أوسع، وتوثيقه بصفته فنًا موسيقيًا عُمانيًا أصيلًا، وتسليط الضوء عليه إعلاميًا لنقله إلى الجيل القادم، معرفةً وممارسة، حتى لا ينتهي به الأمر مجرد فنٍ آخر انزوى جانبًا في هامش صفحة التاريخ ليفسح المجال لعالمٍ لم يختبر جماله.

المراجع:

- البلوشية، بهية بنت سعيد بن علي (2022)، الزاجرة وسيلة ري تقليدية تراثية في سلطنة عُمان: دراسة توثيقية، (دراسة ماجستير غير منشورة)، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس.

- العجمي، عبد الأمير (2008)، عُمان الإنسان والمكان، شركة تنمية نفط عُمان، مسقط.

- الموسوعة العُمانية (2013)، وزارة التراث والثقافة، مسقط.

- لوريمير، جوردون (1967)، دليل الخليج العربي وعُمان ووسط الجزيرة العربية ، المجلّد 16.

أ. خلف أحمد محمود أبوزيد
باحث مصري في مجال الموسيقى
والتراث الغنائي

غناء الفجري في الخليج العربي

يعـدّ غنـاء "الفجـري" من فنون السـمر الجماعية في البيئة البحرية للخليج العربي والجزيرة العربية، فهو من أكثـر الفنـون الشـعبية انتشـارًا وتوحـدًا فـي الوجـدان الخليجي، نشأ وتطور مع بداية أعمال الغوص بحثًا عن اللؤلـؤ منـذ آلاف السـنين، حيـث ينتشـر فـي مملكـة البحريـن، ودولـة الكويـت، ودولـة الأمـارات العربيـة المتحـدة، ودولـة قطـر، وشـرق المملكـة العربيـة السعودية، وسلطنة عُمان. فهو فن عريق تميز بطابع تعبيري عجيب، يشعر المستمع بمعاناة البحر وأهواله وبمكابدة الإنسـان الخليجـي في صراعه مـع الطبيعة لانتـزاع قـوت يومـه، مـن خلال ارتباطـه بعمـال البحر، الذيـن يجيدون أداءه ويمارسـون فنونه وغناءه، سـواءً في أوقات الفراغ على اليابسة خارج موسم الغوص، أم في أوقات الراحة خلال الموسم في مكان مناسب، متى تهيأ لهم ذلك.

أصل غناء "الفجري":

مـا زالـت الصورة تنطوي علـى الكثير من الغموض والإبهـام، حـول قصـة ظهـور غنـاء الفجـري، فجميـع القصـص تدخـل فـي عالـم الخيـال، وتخرج مـن بواعث الأسـطورة والسحر والجان، إلا أن هناك تصورًا واقعيًا ينسـب هذا الغناء إلـى الفجر، وذلك أنـه كان يؤدى من بعـد صلاة العشـاء حتى طلـوع الفجـر، ويطلـق عليه أحيانًا "لفجري"، أو "إفجـري" وكان لندرة حصول البحارة علـى أعمال فـي فصل الصيف أثـر كبير فـي ازدهار هذا الفـن، حيـث يجتمعـون فـي كل ليلـة لتبـادل الحديـث والسـمر، ويمارسون الغناء حتى وقت متأخر من الليل، كما كانت اسـتحالة الغوص بسبب الرياح الشديدة في فصل الشـتاء سـببًا آخـر لظهور هذا الغنـاء، فقد كان يترك المركب "الهيـر" متجهًا لمنطقة ضحلة قريبة من السـاحل، بانتظـار طقس أفضـل، وكانت هـذه الأمور تتكرر كثيرًا، وبهذا فتحت إمكانيات جيدة وفرصًا للغناء، حيث يشارك الملاحون من طاقم السفينة بصورة أكثر مـن قبل في هذا النوع مـن الغناء، وذلك لعدم ارتباطه بالعمـل، فتمنحهـم الحريـة فـي المشـاركة سـواءً بالتصفيـق، أم باسـتعمال آلات موسـيقية أكثـر ممـا تمكنه ظروف العمل.

خصائص غناء الفجري:

لقـد تفرد غنـاء الفجري بعدة خصائص أدائية وفنية، لا يدانيهـا أو يماثلهـا أي فـن آخر من فنـون البحر، فهو يتصدر كافة فنون السـمر الأخرى لدى مجتمع البحارة، إن لـم يكن هو الفن الطاغي الوحيـد بضروبه المختلفة في جلسـات السـمر، ويمكن لنا أن نبـرز أهم خصائص غناء الفجري:

أولًا: يتميـز بالطابـع الكورالـي الجماعـي، مـن النـوع الاسـتجابي المعروف منذ القدم، ففيه إيقاعات مميزة وصعبـة إلى أبعد الحـدود، إذ إن إيقاعات الفجري دائمة التغير والتلون، بسـبب أنواع التشكيلات الإيقاعية التي ترافـق الـوزن الإيقاعي الأسـاس الطويل، حيـث تتميز إيقاعاته بكونها أبعد أنواع التراكيب طرافة وجاذبية.

ثانيًا: يتميز بكثرة مقاماته الشرقية، التي أمكن لعلماء الموسـيقى من الغربييـن رصدها، الأمر الـذي أصابهم بالذهـول من إحـكام الانتقالات المقاميـة العديدة، من أغنية فجري واحدة، حيث تمكنوا من رصد ثمانية عشـر مقامًـا موسـيقيًا، ينتقـل منهـا المنشـدون بصـورة عفوية، لكنها محكمة في تناسقها ومنطقها.

ثالثًـا: يعتمـد ثلاثة أشـكال فنية أصيلـة وعريقة، من نصـوص الأغنيـة الشـعبية فـي الخليـج العربـي، التي تشـكل أغانـي البحـر معلمًـا بارزًا مـن معالمهـا، حيث تتنـاول موضوعاتها، الأمور الحياتية المعاشـة، وعمق الشـعور الإنسـاني فـي تفاعلـه مـع الأحـداث، وردود أفعالـه حيالهـا، ومنطلقاتـه المعرفيـة والدينيـة والطبقيـة وتطلعاتـه، فهـي بصفـة عامـة تمثلـه فـي اليـأس والأمـل واللقـاء والهجـران، وفي الصبـر وقوة الاحتمال، وفي نفاد القدرة على الاحتمال، والاستسلام إلـى الأقـدار، ومنطـق الزمـن فـي الذكـرى والتمنـي والتشـوق والتـودد، ومناجـاة الحبيـب، وغيـر ذلـك من خليط المشاعر الإنسانية المتناقضة.

رابعًـا: القـول الإنشـادي المصاحـب لغنـاء الفجري، نوعان: الأول على لسـان "النَّهام" أو "الحداي"، ونادرًا ما يخـرج عـن فنيـن مـن فنـون الشـعر الشـعبي همـا: "المـوال"، وهـو الأسـاس والغالـب في هـذا اللون من الغناء، و"المويلي"، وهو شـكل مبسط للموال، وأحيانًا تشـترك المجموعـة "الكـورس" فـي أدائـه مـع النَّهام، ويكـون دائمًـا علـى شـكل همهمـات ونحيـب وأهـات مكبوتـة، مما لا يمكن تحديد معناه سـوى بالدلالة على الجو النفسي العام للمنشدين.

خامسًـا: "التنزيلة"، كلمة مشـتقة من إنزال أو تنزيل، تـدل علـى بدء نـزول اللحـن الأسـاس، وهي عبـارة عن منتخبـات من "المويلـي"، أو مما هو على شـكله ووزنه، إلى جانب مجتـازات من القصائد النبطية ونصوص من الشـعر الشـعبي يؤديها طرفان: النهـام، أو الحداي، أو المجموعة "الكورس" بمصاحبة الآلات الإيقاعية، وتعد التنزيلة أهم جزء من الفصل الغنائي، بل هي الأسـاس ويكون لكل فصل غنائي تنزيلة خاصة به.

دور النَّهام في غناء الفجري:

وللنَّهام أو الحدّاي دور محوري، فهو يتولى بصورة أو بأخرى قيادة الأداء وضبط الإيقاع اللحني، وتحديد أوقات الدخول أو الخروج منه، بإعطاء جوقة المنشدين التي هي في الوقت ذاته جوقة العازفين دورهم المفترض في الأداء المنتظم في إحداث الأصوات أثناء العمل الفردي والجماعي، ومن أشهر أدوار النَّهام "إجرحان"، وهو موال حزين يؤديه النهام في البداية، إذ يستعرض قدرته الصوتية في الأداء، حيث يصل إلى مرحلة من التجلي والإبداع والارتجال الحر، ومن هنا يتعرف الإمكانيات الصوتية التي تميز نهامًا عن آخر، وقد اختلفت الآراء حول تسمية "إجرحان"، فهناك من يرى أن هذا النوع من الغناء حزين إلى درجة تعبر عن مشاعر النهام الجريحة، أو بمعنى أن غناءه صعب لدرجة أنه يجرح صوت النهام، وقد تكون التسمية اشتقت من فعل الجروح التي يحدثها معنى النص في نفس المغني أولًا، الذي يؤديه بمنتهى اللوعة، أو في نفس السامع الذي يكون وقع المعنى عليه في تلك الظروف المعيشية الصعبة، وهذا أشبه بنبش الجرح أو وضع الملح عليه، ويقال إن التسمية أيضًا تحريف لكلمة "شرحان" وهي مشتقة من كلمة شرح؛ أي أن الموال الغنائي ما هو إلا مقدمة لشرح معنى النص الكامل لفصل الفجري، كما يتخلل غناء النَّهام بين كل بيتين تقريبًا دخول المجموعة لغناء لحن قصير يشبه اللازمة الموسيقية حتى ينتهي النَّهام من غنائه.

أنواع غناء الفجري:

حصر غناء الفجري في عدة ألوان غنائية:

- البحري: يعد أحد الأنواع الرئيسة لغناء الفجري، واشتقت تسميته من البحر، وعادة ما يبدأ النهامون لقاءاتهم في الدور الشعبية، بأداء الفن البحري، حيث تتمايل المجموعة الإيقاعية المصاحبة للبحري مع المجموعات المصاحبة لكل أغاني الفجري.

- العدساني: يأتي بعد البحري مباشرة، ويعتمد على آلة التنظيم الإيقاعي الذي يتبعه فن البحري، المكوّن من 32 ضربة والمرافق بالتصفيق كما في البحري، وتعد الضربة الإيقاعية (17) ضربة خالية يشير الكورس إليها بانحناءة جسدية وإيماءة كبيرة بالذراع الأيمن، وبالمقارنة نجد أن هناك تشابهًا بين هذين الفنين في نواح عديدة.

- حدادي: مرتبط بمهنة الحدادة، حيث كان للحداد دور مهم في بناء سفن الغوص، وصيد اللؤلؤ، ولا يرتبط الحدادي بموال في المقدمة، بل يبدأ بتنزيلة، وقد تتباين التنزيلات في هذا النوع، وتختلف فيها الواحدة عن الأخرى وذلك بصورة أوسع من تنزيلات الفن البحري.

- لمخولفي: ترتبط الكلمة بمفهوم المخالفة والتشعب، ولربما يشير لنوع التصفيق الخاص الذي تنتهجه أغاني لمخولفي من خلال مجموعتين من الرجال يصفقون بالتناوب على درجة عالية من السرعة، خالقين تأثيرًا مثيرًا في التوصيل لما يليه؛ أي الضربة الأولى التي تتلوه في الدورة الإيقاعية الداخلية لهذا الفن، حيث تتكون الدورة الإيقاعية لمخولفي من (8: 16) ضربة سريعة، يبدأ لمخولفي بتنزيلة، كما الحدادي أيضًا، وقد تتخذ مقاطع التنزيلة الموسيقية أشكالًا مختلفة الصيغ، وقد تغنى التنزيلة من الكورس عدة مرات تصل إلى سبع مرات في بعض الأحيان، قبل أن يبدأ دخول النهام الرئيس بأداء الجرحان.

-حساوي: ويطلق على نوع من أغاني الفجري، إشارة لانتمائها إلى منطقة الأحساء بالمملكة العربية السعودية، وهو فن يتفاوت بين السرعة والاعتدال ويميل إيقاعه السداسي في بعض الحالات إلى أن يتحول إلى ثلاثي، ولا بد الإشارة إلى أن إيقاع الحساوي يعد أبسط إيقاعات الفجري، ويحتوي دائمًا على تنزيلة ابتدائية مكونة من 2: 5 مقاطع موسيقية، أما الصيغة اللحنية فتتبع مقام الروست.

-سنكني: يعد حالة خاصة، فهو النوع الوحيد الذي لا يُغنى على متن المركب بل يُغنى على الشاطئ، كما لا يتطلب إلا آلات قليلة مثل الطبل والطاس، كما يمكن أن يُغنى السنكني عند رجوع المراكب من الغوص بعد انتهاء الموسم.

نصوص من غناء الفجري:

ونسـوق هنا بعـض النصـوص لغناء الفجـري، وهذه النصـوص تتـراوح بيـن القصـر والطـول، فهنـاك مقطوعـات شـعرية ذات شـكل مغايـر للمـوال، وهي عبـارة عـن أزاهيـر تتألـف مـن أربعة أشـطر مجـزوءة، تسـمى "مويلي" تصغيـرًا لكلمـة "مـوال" تسـتخدم للاسـتهلال قبـل الدخـول إلى المـوال، وهـي عبارة عن أدعيـة، وابتهـالات، وتوسلات إلى الله مـع صلوات على النبي صلى الله عليه وسلم:

"صلوا على خير الأبرار

اللي زهت منه الأنوار

طه نبي ومختار

عليه أفضل صلاتي"

.....

"ربي عليك اتكالي

كريم تعلم بحالي

عزيت يا من له الملك

علمك بسود الليالي"

.....

"ألوذ بك يا محمد

يوم الحشر يا سنادي

ذخري وغاية مرادي

يا غايتي يا هل الدين"

.....

"حنا ضعوف ومساكين

مولاي نظرتك بالعين

توفي ديون علينا

مسكين قالوا مسيكين"

.....

"عطشان والقلب ظامى

من شافني قال: حول

أهل المروات راحلوا

ظلوا قليل المروة "

أما الموال، فأطول ويستحوذ على أغلب الخصائص التـي يتضمنها المعنـى العام لغناء الفجري، ونسـوق بعـض الأمثلـة لذلـك، فمنها ما جـاء ليؤكد علـى ثبات المعتقد الديني، مثل هذا الموال:

"أجلي ورزقي على اللي ما أشارك به أحد

أنزل تبارك وسورة قل هو الله أحد

اسواك يا خالق الأمة فلا لي من أحد

ما همني دين دنيا أو عسر مال

مالي سوى رحمتك يا خالقي مالي

يا رازق الدود في صم الصخر مالي

خسران من عاف ضفه والتجا بغيره أحد"

ومنهـا مـا يعبـر عـن الوحـدة والانكسـار والضيـق بالعذال واللوم، مثل:

"وحدي أقاسي هضايم ها الوقت وحدي

وارابع الفاخته حين اسجعت وحدي

يا عاذلي كف لومك خلني وحدي

آشوف هاذي هموم الدار ها ضن علي

والبين لملم جيوشه واستغارن علي

يلومني من ولم شراعه وترس علي

وأنا شراعي صفيق بالدقل وحدي"

ومنها ما يعبر عن الصبر وتحمل أذى الأيام، مثل:

"مر سقاني وأكواني الدهر وشعاد

وهموم سلمى تسطرني واقول اشعاد

حمل نقلته على هذي المتون اشعاد

ما هي مروات يا دنيا تخونيني

خنتي العهد وانتقض غدرًا تخونيني

عظم الجبر لي برا كسره تخونيني

دوبي أسواق الزمان أصبر واقول اشعاد"

ومنها في تقديم الحكمة والنصيحة:

" يا قلب ود اليودك واترك الخلوك

دافوا بريحك صبر بعد الصبر خلوك

من لذة العيش واطياب الوسن خلوك

دوك التجاريب شوف أهل الوفا منهم

إترك هواهم ولا تحمل بعد منهم

جازوا يا مسكين منك، ما جزت منهم

ما صدقت حين بديار السقم خلوك "

وفي فراق الأحبة:

" دمعي تحدر على وجناة خدي هل

من عقبهم ما يسلوني رفاقه واهل

سلم على الخل يفدونه الجماعة واهل

قل له سلبت العقل حتى الحشا والروح

بالله يا طارشي جد بالمسير وروح

صوب الذي ذكرهم بحيي العظام والروح

شهر فرقته عسى ما عاد مثله وهل "

غناء الفجري والرقص:

يوجد ارتباط أشبه بالعرف بين الرقص وغناء الفجري، وهو رقص لا يتقيد في الأساس بحركات معينة، أو بخطوات محسوبة كأنواع الرقص المعروفة، فهو رقص يقوم به رجال من الكورس، وهو أشبه بنوع من الأداء الإيحائي الراقص، حيث يقوم الراقص بعمل قفزات قوية، وفي حركة هابطة بطيئة يثني ركبتيه منحدرًا إلى الأرض، ويطلق على هذا النوع من الرقص (اللعب)، وأحيانًا ينطلق في رقصه معبرًا عن لوحة إيحائية معينة، كأنه في عرض البحر يصارع الأمواج، كما نراه أحيانًا يمثل السفينة وهي تمخر عباب البحر بمكابدة وإصرار، وأحيانًا أخرى يعبر عن الأمواج وصراع الإنسان مع وحوش البحر والبر، ومع البحر ذاته في كل مظاهره وتقلباته العجيبة، فهي رقصات وإن بدت عفوية في مظاهرها، فإنها تمثل لوحات صامتة، لما يجتازه الإنسان الخليجي من أهوال مع البحر والطبيعة.

أخيرًا:

إن غناء الفجري من الفنون الشعبية المهمة في الخليج العربي، فهو جزء مهم ومكون فريد من الوجدان الشعبي الخليجي الراسخ الجذور الذي يحتاج إلى التوثيق والتعريف به، وتقديمه للأجيال الجديدة التي تحتاج إلى معرفة حقيقية وجوهرية بهذا الموروث الذي بعد عن حاضرنا الموسيقي، وبات منزويًا في ثنايا الماضي الذي نحن إليه كثيرًا.

المراجع:

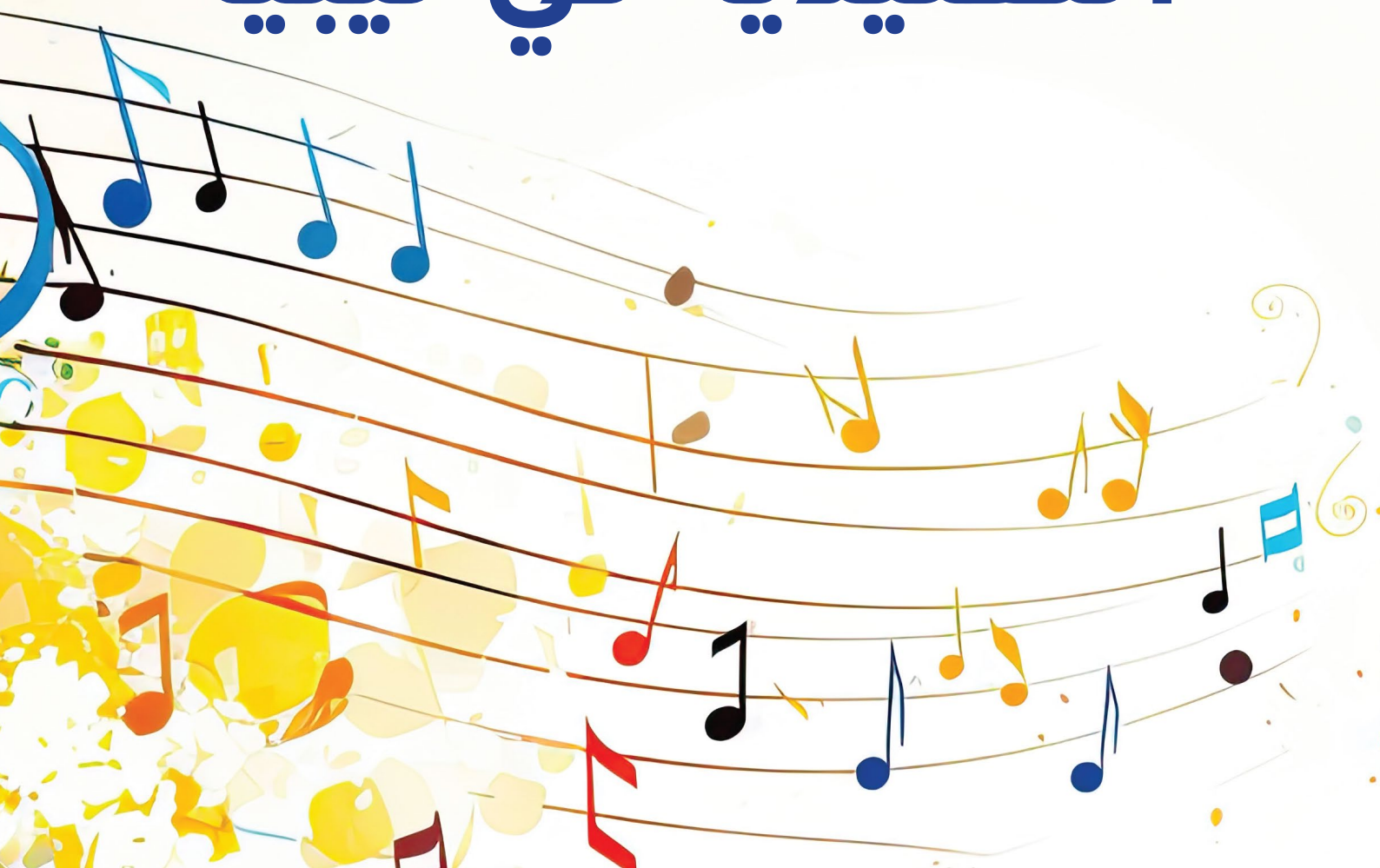
(1) الموسيقى الشعبية في الخليج العربي، مجيد مرهون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، 2016م.

(2) النصوص الشعرية المغناة في فن الفجري، على عبدالله خليفة، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد (6).

(3) الفنون الشعبية الغنائية، خالد عبدالله خليفه، مجلة الثقافة الشعبية، العدد (24).

(4) الفن البحري، مجلة الموسيقى العربية، عدد إبريل، 2018م، المجمع العربي الموسيقي لجامعة الدول العربية.

د. مسعودة محمد القرش
ملحنة وباحثة ليبية

الآلات الإيقاعية التقليدية في ليبيا

تعد آلات الموسيقى الشعبية من أهم وسائل التعبير الفني في التراث الشعبي عند الشعوب، وذلك لأن هذه الآلات تجمع في تكوينها بين الشكل المادي وبين كونها وسيلة للتعبير عن مشاعر الإنسان بالعزف عليها، وآلات الموسيقي الشعبية بدائية استعملت في مختلف المجتمعات البشرية من فنانين شعبيين مصاحبة لأغانيهم، ورقصاتهم وطقوسهم الدينية عبر الحقب والعصور الزمنية السابقة وما زال الكثير منها مستعملًا حتى يومنا هذا، وقد انتقلت طرق وقواعد وأصول صناعة هذه الآلات واستعمالاتها عبر الأجيال عن طريق التوارث والنقل الشفهي غير المكتوب. وما يميز هذه الآلات الشعبية أنها تصنع بيد الإنسان من خامات ومواد أولية متوفرة في الطبيعة والبيئة المحيطة، ونجدها بسيطة في مظهرها، وأما مضمونها فلها مكانة كبيرة ودور فعال ومهم في التخت العربي التقليدي، والفرق الموسيقية الشعبية، والفرق الموسيقية الأوركسترالية.

الطبل (آلة إيقاعية يقرع أو (ينقر) عليها بالأيدي):

عُرف الطبل عند العرب من قديم الزمان، واستُعمل في الأفراح، والحروب، والمناسبات الاجتماعية المختلفة. والطبل آلة موسيقية إيقاعية شعبية يتكون عادة من قصعة كبيرة من العود (الخشب، أو الفخار، أو المعدن) مشدود عليها جلد (الماعز، أو الإبل، أو البقر، أو السمك)، وقد توجد قطعة أخرى من الجلد في الجهة المقابلة كما في "النوبة، والطبل، والدنقة، والرق البندير، والدربوكة، وقانقا، والدف"، ويشد الجلد عادة بحبال أو يثبت بمادة لاصقة، يقرع أو ينقر على الطبل بالأيدي، أو قد يقرع أو (ينقر) بعصا خاصة تصنع من عود شجر الزيتون أو من خشب الخيزران. وتستعمل هذه الآلة من الجنسين (الرجال والنساء)، وعادة تشترك الطبول بجميع أنواعها مع آلة "الزكرة، والغيطة"، كما هو في عزف (النوبة).

أحجام الطبول:

تتعدد أحجامها بين الصغير، والمتوسط، والكبير، ويتوقف ذلك على حجم القصعة، ولها أشكال مختلفة.

طريقة صنع الطبول في ليبيا:

تعرف عملية صنع الطبل باسم (كبس الطبل)، وهذه الحرفة تمارس حتى الآن في هيئة حفل، وخاصة في "غات، وهون، والطوارق" بجنوب ليبيا. حيث يقوم بهذا العمل شيخ القبيلة، أو شيخ الشباب، والمعروف في المجتمع الليبي باسم شيخ "العيان" الذي يحدد موعدًا لهذه المناسبة، وغالبًا ما يكون مساء يوم الجمعة كونه يوم راحة أسبوعية، حيث توجّه دعوة للشباب المهتمين وممن لديهم خبرة، ويكون مكان الحفل في منزل الشيخ بعد إحضار الجلد الذي جهز قبل مدة كافية مع إحضار جميع لوازم كبس الطبل، وفي هذه الأثناء تقوم النساء بتجهيز الأكلات الشعبية مساهمة منهن في إنجاح هذا الحفل الشعبي، وبعد إتمام كبس الطبل تُزال بقايا الوبر والشعر الموجود على سطح الطبل، ويعمل وسط سطحه فتحة صغيرة كي تساعد على صدى الصوت عند النقر (القرع) ثم تترك مدة من الزمن حتى تصبح جاهزة للاستعمال كما في الدنقة، والدبدحة، الطبل الدائري (التارقي).

من مميزات عازف الدفوف:

• يكون ذا أذن حساسة وذاكرة قوية.

•ملم بضروب (الإيقاعات) الموسيقية العربية والمحلية.

طبل البندير:

من الآلات الإيقاعية التقليدية المحلية، ويعرف أيضًا باسم الدف. يتكون من إطار خشبي دائري الشكل يصنع غالبًا من الخشب مشدود عليه رق من جلد الماعز بعد أن ينزع عنه الشعر حتى يصبح قابلًا للاستعمال. ويعد "البندير" من الآلات الموسيقية الشعبية قديمة النشأة، وواسعة الانتشار. ويقول الباحث سيبل ماركوس: " إن أول ظهور لهذه الآلة كان منذ 3000 ق. م، واستعملها العرب القدامى، وسموها الدائرة نسبة لشكلها الدائري، ويعزف على آلة البندير بكلتا اليدين بعد أن يمسك بإبهام اليد اليسرى في ثقب خاص بذلك يفتح على الإطار الخشبي، وتقوم أصابع اليد اليمنى بالعزف وسط الآلة لاستخراج الضرب القوي، بينما تستخرج الضروب الأضعف والزخارف الإضافية بواسطة أصابع اليد اليمنى وبقية أصابع اليد اليسرى بتوقيعها على حافة أطار الآلة. ويستعمل من هذه الآلة في الموسيقي الشعبية الليبية الأنواع الخمسة الآتية:

- البندير السلامي: يتكون من دائرة كبيرة من الخشب يصل قطرها إلى نحو 40 سم، مشدود عليها رق من جلد الماعز ويُركب على السطح الداخلي للرق وتران من الأمعاء بغرض إضفاء أصوات مرافقة من (الرنين) عند ملامسة الوترين للرق عند تذبذبه.

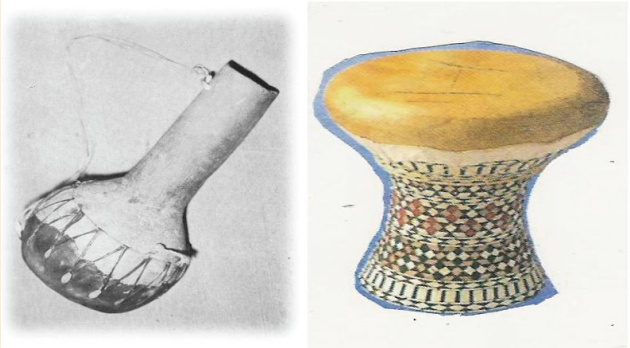
- البندير العيساوي: بندير كبير مركب على إطاره الخشبي ثقوب مستطيلة مجموعة من أزواج من قطع نحاسية (جلاجل) لإضفاء الرنين على الإيقاعات الصادرة من الرق المشدود على هذه الآلة، ويستعمل هذا النوع في الطرق الصوفية، ويستعمل حاليًا في الفرق الموسيقية الشعبية، وفرق الفنون الشعبية، وفرق المدائح والأذكار.

دف بندير: متوسط الحجم من دون أوتار أو قطع معدنية، ويستعمل في منطقة مرزق، وغدامس، وغات، من مناطق الجنوب الليبي.

الرق: أشبه بصورة مصغرة للبندير العيساوي، ويستعمل في الفرق الموسيقية العربية التقليدية.

القانقا: من الآلات الإيقاعية الشعبية الخشبية في ليبيا. تستعمل في موسيقى الطوارق فقط، وهي عبارة عن إطار خشبي عريض مشدود عليه وجهان من الرق، مشدود على سطح أحدهما من الخارج وتر واحد غليظ، ويُعزف على هذه الآلة بواسطة عصا قصيرة مصنوعة من عود الأشجار معقوفة تقع على الوجه الذي لا يوجد عليه الوتر المشدود.

الدربوكة: آلة من الآلات الإيقاعية ذات أصل عربي تصدر عنها نقرات جميلة، وهي من أشهر الجلديات ذات الغشاء الواحد، وتختلف أسماء هذه الآلة طبقًا للمادة المصنوع منها جسمها المصوت، وتعد "الدربوكة الفخارية" من الآلات المصاحبة للأفراح والمناسبات في المناطق الساحلية، وتعرف أيضًا "بدربوكة الثمر"، وفي "غدامس" يوجد نوع مختلف الحجم من الدربوكة الفخارية يسمى (اندكل)، و(دربوكة غدامسية) تستعمل في مناسبات الأفراح، وتعزف من المغنيات، وهي على ثلاثة أحجام: منها الصغير، والمتوسط، والكبير. وتحمل باليد اليسرى ويُعزف عليها باليد اليمنى، وتغني النساء جالسات أثناء عزفهن على هذه الآلة، وهذه الطريقة تختلف عن طريقة استعمال الدربوكة والدبدحة، حيث يقوم العازف باستخراج أصواتها بكلتا اليدين، وبينما تصنع الدربوكة من الفخار نجد أن الذبذبة، أو الدبدحة تصنع بقطع جزء من جذع شجرة لوز يتراوح طوله من 50سم إلى60سم ومن ثم يحفر فراغ طولي في الجذع، ويركب عليه قطعتان من جلد الماعز ملصقتان على إطار مشدود بالحبال حيث تكون مهمة هذه الحبال شد الرق المركب عليها قبل استعمالها في كل مرة، ويضاف إلى ذلك في بعض المناطق قطعة من الثمر لزيادة الشد بفعل الحرارة المتولدة منه على غشاء الرق لإضفاء رنين محبب على صوت هذه الآلة، ويقوم عازف الدبدبة أو الدبدحة بتعليقها على الكتف الأيسر بقطعة مستطيلة من الجلد ليتمكن من حملها والرقص بها في العديد من المناسبات خاصة مع المجموعة الفنية التي تعرف "بالزكارة".



النقارة: من الآلات الموسيقية الإيقاعية الجلدية من فصيلة الطبل، تصنع من إناء معدني مجوف يشبه القدح، مشدود عليه رق من جلد الماعز بواسطة شبكة من الحبال، وتتكون من قطعتين إحداهما أكبر من الأخرى، ويستعمل العازف عصوين لاستخراج أصواتها بواسطة الضرب الضعيف، وتستعمل مع آلات النوبة والبنادر، وتكون مهمتها إضفاء كثير من الحليات والزخارف على الإيقاعات الأساس في نوبات المألوف. وتنقر، أو تضرب، أو تقرع بالمضربين على أن تكون إحداهما مشدودة أقل من الأخرى، لتعطى صوتين مختلفين (صوت حاد، والآخر غليظ) ويكون العازف في أغلب الأحيان جالسًا، وقد يعزف بها أثناء السير معلقًا الصندوق بحزام جلدي حول رقبته.

ألباز(طبلة المسحراتي): آلة إيقاعية معدنية شعبية عبارة عن صحن معدني صغير(صينيه) مركب عليه وجه واحد من الرق بواسطة الحبال، ويمسك العازف الآلة باليد اليسرى ويطرقها باليد اليمنى بقطعة جلدية لاستخراج الضرب القوي مع بقية الآلات الإيقاعية المستعملة في الحضرة العيساوية، وقد يزيد عدد العازفين إلى أكثر من خمسة عشر عازفًا وخاصة في احتفالات المولد النبوي الشريف بمرافقة آلة الزل، وتستعمل أيضًا هذه الآلة في شهر رمضان المبارك بواسطة المسحراتي.

طبل النوبة (الطبل الكبير): من الآلات الإيقاعية الخشبية التي تمتاز بقوة الصوت. ويستعمل طبل النوبة في الموسيقي الشعبية الليبية في حلقات فن الحضرة في الطريقة العيساوية مع آلة الزكرة (الغيطة)، وتستعمل في الأفراح مع فرق الفنون الشعبية ومصاحبة للرقص الشعبي، كما تستعمل في المناسبات الدينية بمصاحبة مجموعة من البندير. ولم تحدد بعد نشأة هذه الآلة نظرًا لاتساع مناطق استعمالها وانتشارها في مناطق واسعة من العالم، ويضاف إلى ذلك أن العديد من الشعوب ما زالت تستعملها، وتعزفها بعصابتين، الأولى على الوجه الأمامي لاستخراج الضرب القوي، والثانية وهي أصغر على الوجه الخلفي لاستخراج الضروب الضعيفة والزخارف، وتعزف معلقة على الجانب الأيسر للعازف الذي غالبًا ما يكون واقفًا أو ماشيًا أحيانًا. والبندر عبارة عن أسطوانة خشبية يتراوح قطرها ما بين (40) إلى (50) سم، يشد عليها وجهان من الرق، ويركبان على إطار خشبي منفصل، ويشدان بواسطة شبكة من الحبال. وطريقة صنعه تبدأ بتجفيف الجلد بعد تنظيفه ثم يصنع الإطار الدائري من الخشب، ويربط الجلد حول الإطار بواسطة سلك أو وتر من الجلد، ويثقب الجلد من الأطراف، ويربط من هذه الثقوب بواسطة الوتر أو السلك من أجل تثبيت الجلد حول الإطار من الناحيتين، ويعد البرميل الصندوق المصوت لهذه الآلة، وكان يصنع منذ قرن ونصف من النحاس الأصفر، ويعد الطبل، أو ما يعرف بالنوبة، أو الطبل الباص من أضخم الآلات الإيقاعية.

-الدنقة: من الآلات الإيقاعية وهي مثل النوبة إلا أنها تصغرها بنحو الثلث فيما يخص العمق، والقطر أصغر بعض الشيء، وتمتاز الدنقة بقوة الصوت.

-أجزاء آلة الدنقة: تصنع من جلد ماعز يتميز بالمتانة، ويتحمل الحرارة والرطوبة، وعمره الزمني أطول، وإطار من الخشب على شكل دائرة، وحبل ليفي لمسك الجلد وشده، وثقوب لتثبيت الحبال. وتوضع الآلة على الكتف بواسطة الحزام، ويصدر الصوت منها عن طريق النقر عليها بعصا مصنوعة من شجر الزيتون، أو الزان، وشكل العصا مقوس، وتنقر الدُم باليد اليمين بعصا ويكون العازف واقفًا أو جالسًا. وتستعمل هذه الآلة في المناسبات الدينية والأفراح والأعراس تصاحبها آلة الزكرة أو الغيطة.

الطبـل الدائـري: مـن الآلات الإيقاعيـة الشـعبية، ويصنـع من جـذع النخلة علـى هيئة أسـطوانية، ويبلغ طوله نحو 20سـم تقريبًا، وقطره 8سم، به ثقب صغير فـي الوسـط لإظهار الصـوت بصورة جيدة، ويشـد رق الإبـل علـى وجهيه ثم تثبـت بحبال، ويعـزف على وجهه العلـوي فقـط، أمـا الجزء السـفلي ويسـتعمل قاعدة يرتكز عليها الطبل.

وتسـتعمل هـذه الآلـة فـي الأفـراح أثنـاء الغنـاء والرقص، وهي من الآلات العربية القديمة، وتنتشـر في المناطـق الجنوبية لليبيـا (غدامس -الجفـرة- أوباري - غـات - مرزق)، وتعزف بواسـطة النقر بهـدوء وتأنٍ من أجـل توحيـد النقرات أثنـاء الأداء، والصـوت الذي يصدر منها صوت "قوي وجهوري".

الشكشـكات(الكبكب): مـن الآلات النحاسـية، وتقتصـر مهمتها علـى تقوية الإيقاع وتنشـيطه، وهي مـن الآلات الموسـيقية المصوتـة بذاتهـا. وتعـزف بواسـطة مضربيـن مزدوجين، كل مضـرب به تجويفان وحزام جلدي لتثبيت أصبعي الإبهام في كل يد من جهة، والأصابـع الأربع الأخرى لكل يد فـي الجهة الثانية حيث يثبـت كل مضربيـن مـن الأربعة فـي كل يد ثم تبسـط اليـدان وتطبق فتحـدث الأصوات المميـزة لهذه الآلة. وتسـتعمل مـع الرقصـات الشـعبية بمصاحبـة الإيقاعـات وتشـكل مجموعـة رائعـة عندمـا تضم مع الخشخاشات (القرعة والدنقة).

الـــزل: آلة مـن الآلات الإيقاعية النحاسـية المصوتة بذاتهـا غيـر اللحنية. يمسـك من المقبضيـن الجلديين ويقرعـان بعضهمـا بضربات متناسـقة، وأجـزاء الآلة تتكون من أسـطوانتين نحاسـيتين ومقبض من الجلد تستعمل بمصاحبة "ألباز" أثناء حلقات الذكر في الطرق الصوفية.

الخشخاشات (الشخايل): آلة إيقاعية تتكون من قرعـة جافة ثم يوضـع بداخلها بعض الخـرز أو الحصى لإحـداث الصـوت الخـاص بها، ويثبـت فـي مؤخرتها يد تمسـك منهـا. تمسـك العازفـة أو العـازف "الخشخاشـات" كل واحدة في يـد، وتهز كل يد بطريقة مخالفة للأخرى اقترابًا وابتعادًا عن الصدر. وتسـتعمل بمصاحبـة "الشكشـكات" فـي مختلـف المناسـبات وتسـتعمل مـع الرقـص الشـعبي وفـي المناسـبات الدينية والطرق الصوفية.

أ. ربيع بن ملاح بن المر الهديفي
سلطنة عُمان

خصائص نمط "الرزحة"

مقدمة:

ما يميز فن الرزحة عن بعض الفنون التقليدية العُمانية هو شعره، فيقال لهذا النوع من الشعر بالشلّة للمفرد أو شلاّت للجمع، ومقصب أو مقاصب عندما تكون هناك محاورة أو مساجلة أو مراسلة بين شاعرين أو حتى وإن كان الشعر من شاعرٍ واحد. وأيضًا من خصائص أشعار فن الرزحة بمختلفٍ نوائحها، أنه يمكن عدّها أو إلقاؤها أمام الحضور والتغنّي بها في المحافل، وهناك شلاّت ومقاصب قيلت منذ عشرات السنين، وبعض منها منذ مئات السنين، وما زال صداها يتردد ويُتغنى بها إلى وقتنا الحاضر؛ نظرًا لصدق مضمونها، وغزارة معانيها، وحسن صياغتها، وندرة مفرداتها. كذلك من ضمن خصائص شعر فن الرزحة أنّه يوثق الأحداث المهمة والمناسبات الوطنية. وهناك مقاصب قديمة متنوعة الأغراض قيلت خارج الوطن في القرون الماضية، وذلك في مرحلة وجود العُمانيين للعمل والتجارة في زنجبار ودول الخليج والهند.

كيفية بناء شلاّت (مقاصب) فن الرزحة:

في البداية وجب التوضيح أن فن الرزحة يؤدى في البيئة الحضرية، والبدوية، والساحلية، والشاويّة (سكان الجبال والأودية)، وفي تسع محافظات من أصل إحدى عشرة محافظة من محافظات سلطنة عُمان. وللرزحة شروط متعارف عليها، حيث يقدَّم الشاعر الزائر على الشعراء الآخرين إذا كان من كبار السن أو له مكانه شعرية متميزة، وعندما يبدأ الشاعر شلته الأولى فإن عليه حسب القاعدة المتفق عليها أن يسمي بالله، وفي الشلة الثانية يُسلّم على أهل البلد والضيوف، وعلى الشاعر المقابل الذي يجاوبه، الصلاة على النبي في الشلة الأولى، وفي الشلة الثانية يرد السلام مرحبًا بالضيوف.

ولفن الرزحة خمس نوائح: الأولى نائحة القصافي، وتأتي على نوعين: قصافي مشي (الدرب)، وتعرف أيضًا بالهبّية والهمبل، والنوع الثاني قصافي دائري. ولكل نائحة من هذه النوائح طريقتها الخاصة في كتابة شلاّتها وأدائها، وهذه بعض الأمثلة:

شلّة قصافي درب (همبل):

لي من دعى الداعي نثيب — نسبق بروقٍ لامعة

نشوف البعد شيء قريب — داخل وطيس المعمعة

شلة من القصافي الدائري:

عاش سلطاننا هيثم وعاشت عُمان
ما تغيّر ولاءنا ولا اختلف عزمنا

يوم حل النوائب كاسبين الرهان
لأجل عزّ الوطن ما تنثني عزومنا

النائحة القصيرة، (وتعرف بنائحة المطوع نسبة للشاعر عامر بن سليمان الشعيبي المعروف بالمطوع من ولاية وادي بني خالد):

فن الشعر موروث بعُمان — وتمارسه دائم رجاله
يضيء بنوره طول لزمان — منها مسندم إلى صلاله

نائحة (اللال العود):

الشاعر الأول:

سميت باسمه ربي فالق الإصباح
الواحد المعبود ما مثله أحد

وبنثر سلام مخصص لوجوه الصلاح
أهل المعاني والمروّة والسند

الشاعر المجاوب:

صلوا على من نوره أشرق م الصباح
اليثربي محمد أدّى وأجتهد

ويا مرحبا باللي تقدم ف المراح
صدق الحكي دائم ف نطقه يعتمد

النائحة المربوعة:

صلوا يا جمع الصداقة ع النبي وأهله ورفاقه
محمد هو خير البرية كرّمه ربه وعطاه
مكنونة الطرب أوراقه وبنصوغه المثل ع الفاقة
يبغى له فِطنة قريّة شاعرٍ دارس مداه
أسرى في صهوة براقه وتعثر دونه سراقة
لو كان الوقت قمرية تتخاذل دونه الطغاة
حافظ للطرب ميثاقه وفي قلبي مهل وشفاقه
وأملك خبرات ودرية والعلم أتبع ثراه

النائحة البوشرية:

بعلي الطرب دوم في كل ميداني
وأجاوب الطير لن قلّب ألحونه

واعزي دوم بالعز يعزاني
وموروثنا بعز كل وقت بنصونه

ولنائحة "البوشرية" قصافي خاص بها على سبيل المثال:

بصمات لمخوة تزهو بلمروة
في كل ميداني يوضح بعنوانه
كلٍ له سموه ولا جات بالقوة
تبقى بلمعاني والساس بأركانه

لهذا، كل نائحة تختلف ألحانها وإيقاعها عن الأخرى. أما عن أنواع الآلات الموسيقية المستخدمة في نوائح فن الرزحة، فهما طبلا الكاسر والرحماني، ولهذين الطبلين مضارب خاصة مصنوعة من زور النخيل، أو من أشجار السمر والسَّلَمْ والعُتُم، وتضرب في طرف دائرة الطبل، وفي بعض الولايات يرافق الطبلان البرغوم (آلة نفخ). ومما تُجدر الإشارة إليه، أن نوائح "رزحة القصافي" تؤدى بطرق كثيرة ومتنوعة نظرًا لسرعة إيقاعاتها، وسرعة حركة مؤديها، وقُصر وسهولة بناء كلماتها، ومن ضمن ما استُحدِث فيها الزّفين بالسيف في بعض ولايات سلطنة عُمان. وبناءً على ما تقدم ذكره فإن لفن الرزحة عدة مسميات من النوائح وترتكز على خمس قواعد أو أسس شعرية، إلا أن هناك ألحانًا أو تنغيمات تندرج تحت كل نائحة.

نائحة القصافي: تنقسم إلى قسمين هما، قصافي الدرب وقصافي دائري

فقصافي الدرب يؤدى حركيًا، ويسمى كذلك "الهبية والهمبل" وحركتها تؤدى مشيًا في صفوف استعراضية متتالية بعضها خلف بعض، وذلك أثناء الذهاب إلى مكان المناسبة. وكذلك أثناء المهرجانات، وتُشكل صفوف المؤدين حسب الأعمار.

أما القصافي الدائري، فنوائحه كثيرة، وكل مُعرب حسب قدراته اللحنية، ويؤدى بحركة دائرية في مكان إقامة الرزحة قبل النوائح الرئيسة. في حين أن النائحة القصيرة تأتي على عدة ألحان. أما اللال العود، فله عدة مسميات، مثل: نائحة المغيّب، والحطاطية، والركاكية، والفنسية، والشاوية، والونة، والندابية، والساحلية، والعويدي، والدعّابي، والخبابي، وأم سيحي. وأما نائحة المربوعة، فتندرج تحتها ألحان وتنغيمات ومسميات متنوعة، مثل: نائحة بن ساعد، والخالدية، والراشدية، والطويلة، وأبو كوع (تسمى في الباطنة بقصافي جعلاني). وتأتي النائحة البوشرية على لحن واحد ولها قصافي خاص بها.

والجدير بالذكر أن كلمات الرزحة تكتب على نظام المقاصب بين شاعرين، بحيث يدخل شاعران للرزحة وتبدأ بينهما المساجلة الشعرية في أي موضوع يختاره المبتدئ، وعلى المقابل (المجاوب) الالتزام بالقافية والموضوع الذي بدأ به الشاعر الأول من أجل أن تنسجم الشلاّت مع بعضها، وتطرب المستمع.

وعلى الشعراء الذين ينزلون ميدان الرزحة أن يكونوا متمكنين من معرفة جميع نوائح الرزحة، ويمتلكون خبرة في بحورها الشعرية، وعادة تطول المساجلة إلى ساعات بل وإلى أيام، وذلك عندما يلتقي شعراء متمكنون لديهم حصيلة ثقافية ومفردات شعرية خصبة تمكنهم من المواصلة لوقت طويل، خصوصًا إذا كان هناك تحدٍ بين الشعراء أو بين الصفوف (الردّيدة)، فأقل فترة زمنية للشلّة الواحدة بين سبع إلى اثنتي عشرة دقيقة تقريبًا، ويكون الإلقاء في كل حالات المساجلات أو المحاورات ارتجالًا؛ أي وليدة اللحظة، وعندما لا يتوفر شاعر رزحة يقوم أحد الحفّاظ بتلقين الصفين شلاّت من مساجلات قديمة أو مقصب لأحد الشعراء المتقدمين، وعلى المُلقن أن يختار الكلام الذي يتماشى مع المناسبة، وهذه الطريقة عادةً ما تكون عند إقامة الرزحة للترويح عن النفس.

المناسبات التي تؤدى فيها الرزحة:

تؤدى الرزحة في الأفراح، مثل: الأعياد الدينية والوطنية، والأعراس، وعند استقبال الضيوف، وللترويح عن النفوس. وعادة فن الرزحة تؤديه مجموعة تتراوح بين ٢٤ إلى ٣٠ شخصًا، موزعين على صفين متساويين، ويمكن أن يكون العدد فوق ذلك.

زي فن الرزحة:

يشترط لأداء فن الرزحة لبس الزي العُماني الرسمي مثل الدشداشة، والمصر، والخنجر، وحمل العصى، والسيف مع التروس للزّفِين، ويستحسن توحيد لون زي المؤدين. ويعدّ المحزم (حزام يحمل طلقات نارية)، والجدائل، والسلاسل الصغيرة المتدلية من المحزم، والمناقيش، والتلاحيق الفضية اكسسوارات يتمنطق بها المؤدي، ولبسها غير إلزامي.

التعريب:

لحن يؤديه شخص من كل صف يمتاز بصوت جميل وقدرة على التلحين، بحيث يتقاسمان أحد شطريّ الشلّة الواحدة في الصف الواحد، فيعرب المُعرب الأول شطر "النقل"، ويعرب الثاني شطر "الهزع" ثم ينتقل التعريب إلى الصف المقابل بالطريقة نفسها، وأيضًا من شخصين يتصفان بالسمات ذاتها إلى أن تحفظ كلمات الشلّة واللحن من المرددين. وهناك حركة يقوم بها المُعرب ومعه عدد من المؤدين تتمثل في التقدم تجاه الصف المقابل في هيئة استعراضية تعرف بالمزاور (الهدق)، لإثارة حماس وتفاعل الصف المقابل حينها يقوم عدد مماثل من الصف المقابل التقدم نحوهم في ردة فعل مشابهة، ثم تعود كل مجموعة إلى الصف الذي خرجت منه، وهي ترجع إلى الخلف على وقع الإيقاع مع مواصلة التعريب، وبعدها يقوم ضاربو الكاسر والرحماني بتناول طبولهم ليبدأ ضربها أمام الصف الذي بدأت منه الشلّة، وتبدأ في اللحظة ذاتها حركة الصف ويكون الصف المقابل في حالة ثبات لكنهم يتمايلون مع الصف المتحرك إلى أن يصل بداية الصف المتحرك إلى الصف الثابت أو المقابل، وبمجرد قربهم من بعض يتحرك الصفان معًا في صورة دائرية بحركة واحدة ومضبوطة على نغمات إيقاع طبل الكاسر، سواءً في نقل الأقدام أو في حركة الأيادي والتلويح بالعصى والتمايل في دورة واحدة كاملة إلى أن يعود كل صف إلى مكانه السابق، وقبل أن تأخذ الصفوف أماكنها السابقة وتقريبًا في منتصف حركة دوران الصفين يقوم إيقاعيا طبليّ الكاسر والرحماني بقصر خطواتهم عن الصف الأول الذي كانوا معه ليسايروا حركة الصف المقابل (الثاني)؛ لأنه بعد أخذ الصفين أماكنهم تنتهي الشلّة الأولى وفورًا تبدأ الشلّة الآتية من الصف المقابل الذي انتقلت إليه الطبول من الشاعر المقابل؛ لأن المقصب أو الرمسة أو المساجلة على الميدان لا بُد لها من شاعرين في البداية وحتى الختام، وذلك بواقع شاعر لكل صف، فإذا كانت دائرة الرزحة كبيرة والأعداد كثيرة يتحرك نصف الصف، والبقية تبقى ثابتة، لكن بتفاعل ونشوة وانسجام، وفي بعض الولايات تبقى الصفوف ثابتة وفي حالة نشوة وتفاعل مع الإيقاع وهي تتحرك في طرف الدائرة من الداخل ومن جهة اليمين حتى تصل إلى الصف المقابل، حينها يردد الصف الذي وقفت عنده الطبول الشلّة نفسها التي يتغنى بها الصف الأول، وهي إشارة إلى انتهاء الشلة.

ومن مميزات التعريب أنه يعطي شيئًا من الراحة من بعد الحركة، وكذلك يوزّن الشلّة ويتيح فرصة كافية لتغيير أي كلمة قد تكون غير مناسبة قبل أن ينتهي التعريب، وتُضرب الطبول، وتبدأ الشلة، وفي بعض الولايات إذا تحرك المُعرب أثناء التعريب بالشلة نحو الصف المقابل، فهذا يعني إعلان تحدٍ، وهنا يأخذ معرب الصف المقابل الحماس متقدمًا باتجاه الصف الآخر ترافقه أصوات الجمهور.

طريقة الزّفين في الرزحة:

في الغالب يصاحب الرزحة الزّفين (فن المبارزة بالسيف)، ولا تكون المبارزة بالسيف إلا أثناء الرزحة، لكن ليس في جميع الأوقات، ولا يكون الزّفين إلا في نائحة اللال العود، والنائحة المربوعة، والنائحة القصيرة، والنائحة البوشرية، أما نائحة القصافي فلا يصاحبها فن الزفين، وذلك للأسباب الآتية:

أولًا: نائحة القصافي ألحانها مخصصة للحركة من مكان إلى مكان.

ثانيًا: إيقاعها سريع لا يناسب الزفين.

ثالثًا: جميع شروط ومبادئ ومرتكزات فن الزفين لا تنسجم مع نائحة القصافي في جميع ألحانها بما فيها القصافي الدائري.

خصائص أنماط فن الزفيّن:

فن استعراضي يصاحب فن الرزحة ولا يمكن أن يؤدى من دون إيقاع، ويعتمد على التناوش، والكر والفر، وسرعة الحركة وخفّتها، واللياقة البدنية، وحدة البصر والذهن. وعادة ما تكون السيوف والتروس من عتاد الفرقة، وعلى عقيد الفرقة أو نائبه وضعها في وسط ساحة الميدان، وكل من يجد في نفسه المهارة والتمكن من الزّفين، فعليه تناول السيف والترس من وسط الساحة. ونود الإشارة إلى أنه من النادر جدًا أن يحمل السيف والترس أحد مرددي الرزحة في الصف إلا إن كان يحمل سيفًا وترسًا قديمًا موروثًا ولهما قيمة مادية ومعنوية.

بعد اكتمال دخول الزفينين يستمر صفّا الرزحة في حالة دوران وهم يرددون الشلة، وكذلك يدور المتزافنون داخل الحلقة بنقل أقدامهم على إيقاع صوت الطبول، وينظر كل زفّين إلى الآخر لبدء المبارزة، فيقفز أحدهم إلى الأعلى ثلاثًا، فإن رأى القافز الأول أن ندّه غير منتبه له يصرخ على صاحبه ناطقًا كلمة (أس) بمعنى انتبه، وهي كلمة متعارف عليها في فن الزّفين، وذلك إعلانًا ببدء المبارزة، ويستمر التناوش بينهما إلى أن ينهي أحدهما هذا اللقاء، أو يأتي أحد الموجودين، سواءً من صفوف الرزحة أو من المتفرجين، ويمغط (يمد) بعصاه بينهما، وهذه الحركة تُعرف "بقطع الهواء"، ويجب على الزفينين تقدير واحترام هذا الإجراء، فيفترقان ويبقيان في حركة منسجمة مع الإيقاع، ثم يعودان من جديد فيؤديان الحركات نفسها التي قاموا بها في اللقاء المنتهي، وهكذا حتى تعود الصفوف إلى مكانها وتنتهي الشلة. ثم يقوم كل واحدٍ منهم بالقفز إلى الأعلى ثلاثًا، ويضربان الترس بالسيف إعلانًا عن انتهاء المبارزة، وذلك تزامنًا مع انتهاء الشلة، ثم تستمر شلّات الرزحة حتى نهايتها ويستمر معها الزفين من شخصين آخرين ما دام هناك من يجيد الزّفين سواءً من المتفرجين أو من مؤدّي الرزحة، فالمجال مسموح ومتاح للجميع.

مباحات الزّفين:

- فعل أي حركة فنية ذات علاقة بالفن في الميدان لإبراز مهارته.

- نزع نصل خنجر الشخص المقابل له.

- قطع حزام الجلد الموصل بالخنجر (البناو) من طرف البزيم.

- جرح خنصر يد مبارزه التي يحمل بها الترس جرحًا خفيفًا إشارة ودلالة على مهارته، وهذه الحركة تعدّ من الحركات الفنية الصعبة وتحتاج إلى مهارة فائقة للغاية لنجاحها وكل ما ذكر أعلاه يحتاج إلى مهارة وحذاقة وتمرّس وإتقان وخفّة حركة وحدة بصر.

محظورات الزفين:

- تجنب إيذاء الشخص المقابل بأي أذى بقصد أو من غير قصد.

- حفظ السيف عن ملامسة أي شخص في المكان.

- يحظر ضرب الترس بحد السيف.

- يحظر الضرب بالسيف في وسط الترس لكي لا يُثلم حدّه.

- عدم اختيار زاوية مغلقة أو غير متّسعة لممارسة الزّفين حتى لا يتأثر أحد الحضور عند القفز والمبارزة.
وهناك في بعض ولايات محافظتي شمال وجنوب الشرقية زفين يعرف بزفين الخطف أو "الهيوس" وهو عبارة عن شخصين يقومان بتأدية هذا الفن أثناء أداء العازي بحركة موحدة في نقل الأرجل داخل حلقة الصفوف، وهم يحملون سيوفهم أو بنادقهم أو عصيهم.

خصائص وأنماط فن العازي:

العازي فن رجالي رديف لفن الرزحة، إذ لا يمكن أن يؤدى من دون وجود فن الرزحة، وفي الوقت نفسه من الممكن أن تؤدى الرزحة من دون عازي. والعازي فن جميل في طريقة أدائه وكلماته الحماسية الملهبة للمشاعر، والملفتة للأسماع، وموضوعاته متعددة، فيقال في مدح الشخصيات القيادية والاجتماعية، والمواقف المشرفة، والبطولية، والفوز، والثناء، وفي توثيق الأحداث الوطنية والتاريخية، وفي الهجاء، ولا يكتب شعر العازي في الأمور الهزلية أو في الغزل، فإذا وافق الموقف أو السبب الذي من أجله كتبت أبيات العازي مؤدٍ يمتاز بلحن جميل كان ذلك سببًا في الإثارة والحماس، وفي حفظ الناس لأبياته وتخليدها. ويتصف العازي البارع بالحفظ والصوت الشجي والجهوري، وصاحب نفس طويل، ويحسن قبض الترس والسيف.

- ينقسم العازي إلى أربعة أنماط

أ. العازي الألفي: الذي يبدأ بالحروف الهجائية من الألف إلى الياء وعلى قافية واحدة

الألف ألفت السطور	من معجمٍ يضيء بنور
باقي على طور الدهور	ما زعزعه عصف الرياح
والباء بإرادة ربنا	هيثم صبح سلطاننا
واصل مسير أمجادنا	ويمشي على نهج الصلاح
والتاء تواريخ السنين	واضح وكل يومٍ يزين
هيثم جعل صفه مكين	من حكمته سار ف نجاح

ب. العـازي الموصـول: الـذي يتصل الشـطر من الشلة الأولى بالشطر الأول من الثانية، وهكذا إلى ختام أبيـات العـازي، وذلـك وفـق رغبـة مؤلفه، ويكـون على قافية واحدة:

سميت وابدعـت الكـلام حرفٍ على حسب النظام

في وصف سيدنا الهمام
لأجل الوطن خِطة رسـم

لأجل الوطن يعطي المزيد
يمشي برسمة بن سعيـد

مدروس بالرأي السديـد
وكل شيء سيره منتظـم

كل شيء ينطق بالفعـل
ف أرضِ الوطن وبين الدول

إنجـاز خطّـه متصـل مرسوم في قصر العلـم

ج. العـازي المطلـق: الـذي لا يتصل البيـت الأول بالثاني بـل يكون مطلق الحرية في اختيار الكلام شـرط أن يكون على قافية واحدة:

أبـدي باسمك يا غفـور عـالـم بأسـرار الحيـاة

بيديك تصريف الأمـور وكل شيء بأمرك مقتضاه

تهدي إلى الحق المبين ويا سعد من نال النجـاة

ويـأخذ كتابـه باليميـن ويرتاح من ساعة قـراه

في موقفٍ فيها الصفوف ما حد لي ينفع خـواه

مذعور وكل واحد ف خوف طامع ف غفـران الإلـه

د. العـازي العددي: الـذي تكون شلاّتـه مبنية على الأعداد من الأولى حتى العاشرة في أغلب الأحوال، وهو نوع قليل الاستخدام وغير شائع

الأولة أعزي برجال يلي لهم صدق الفعال

ما همّهم يوم النـزال وتلقى البواتر لاظيات

الثانية عهدي بهـم لن صادموا عدوانهم

كثر العدد ما يردهم ويلهم نوايا صالحات

والثالثة قولي يقيـن وعُمان ربتهم سنين

يعيشوا الزمن متكاتفين صف حسب للعاقبات

والـرابعة بـان البيـان في عهد سلطان الزمان

زاد الـوطن عزٍ وشأن وخّلا المبـدئ ثابتـات

طريقة أدائه:

هنـاك كلمـات تقـال قبـل أداء العـازي تسـمى (التعييطـة أو التعيوطة) يتلفظ بهـا الرجل الذي يؤدي العـازي شـريطة أن يكون أداؤها بنبـرة واضحة ومتزنة ومن دون تأتـأة أو تردد، وفي صورة متتابعة ومحفوظة جيـدًا. وهـذه الكلمـات تبـث الحمـاس لـدى الحضـور والمسـتمعين علـى حد سـواء، وتكون في مقـام تنبيه الحضـور إلى ما سـوف يأتي مـن أبيات من فـن العازي وتجعلهـم فـي حالة ترقّب وإنصات لما سـيلقى عليهم من كلام، وهم بلا شك بين ناقدٍ ومتفحصٍ ومؤيدٍ لتلك الأبيـات؛ لأن أغلـب الحضور في فن الرزحة من شـعراء الفنون الشعبية التقليدية وبعضهم هواة ومتذوقون. وهذه بعض الكلمات التي يرددها المؤدي والحضور من ورائه يرددون كلمة "أسود".

أسود ولاد العم

أسود بحرٍ طم

أسود سيلٍ عمّ

أسود المشهورين

أسود المخبورين

أسود أهل السيف

أسود كرام الضيف

أسود أهل العهود

أسود حامين الحدود

أسود أهل العدل

أسود قول وفعل

وبعد أن ينتهي المؤدي من ذلك، يصيح بعبارة والمسلمين "تكبر"، فيرد عليه الحضور "الله أكبر" ثم يستهل المؤدي أبيات العازي بعبارة (أييه جواب) ثم يبدأ بأبيات العازي حتى آخر شلّة. كذلك هناك ثلاث لزمات أو أنماط متعارف عليها في فن العازي على امتداد ربوع سلطنة عُمان وهي: (الملك لله يدوم، والعز بالله يدوم، وصبيان أكبار الشّيم)، ففي محافظة مسقط، ومحافظة جنوب الباطنة، ومحافظة الداخلية تُردد لزمة (الملك لله يدوم). أما في محافظة شمال الباطنة، ومحافظة الظاهرة، ومحافظة البريمي، ومحافظة مسندم، فتُردد لزمة (صبيان أكبار الشيم)، وفي محافظتي شمال وجنوب الشرقية، ومحافظة الوسطى فتُردد لزمة (العز بالله يدوم).

ومما تُجدر الإشارة إليه أيضًا (لزمة أو ترديدة) أخرى ترددها صفوف الرزحة وهي (وسْلمْتْ) بطريقتين: الطريقة الأولى بعد السطر أو الشطر الثاني من كل شلّة من شلاّت أبيات العازي، وهذا مستخدم في محافظة مسقط، ومحافظتي جنوب وشمال الباطنة، ومحافظة الداخلية، ومحافظة الظاهرة، ومحافظة البريمي، ومحافظة مسندم. أما في محافظات شمال وجنوب الشرقية، والوسطى فيرددون الكلمة ذاتها، لكن بعد السطر أو الشطر الثالث من كل شلّة من شلاّت العازي، والهدف من ذلك تشجيع مؤدي العازي، ورفع حماسه وروحه المعنوية، وهذه بعض الأمثلة:

يتقدم مؤدي العازي مجموعة من الرجال غير محدد عددهم، وهم داخل حلقة صفي الرزحة ويتلخص دورهم في ترديد بعض الكلمات التشجيعية التي توحد الأداء في كل مرة، فمنهم من يحمل السيوف ومنهم من يحمل الطبول، ويكون المؤدي قابضًا سيفه وترسه بإحكام ولا يوضع الترس خلال الأداء عند الصدر، أو بالقرب من الخنجر، أو متقدمًا إلى الأمام، بل يجب أن يكون في الأعلى عند رأس المؤدي بزاوية منحنية على الأذن وحاجب العين قليلًا، منصوب القامة، ومرفوع الهامة، ومستقيم الجسم، وهو يناظر الحضور بعين مثل عين الصقر في بشاشة وعنفوان متمكنًا من هز السيف هزًا متقنًا، فيبدأ من طرف أحد صفي الرزحة والمكان الذي سيبدأ منه سينتهي إليه، وذلك في دورة واحدة فقط، فإن كانت كلمات العازي طويلة فعلى المؤدي أن يقصر خطواته حتى تتوافق مع طول الكلمات ليكون وصوله من حيث ابتدأ مع نهاية الكلمات، وإن كانت كلمات العازي قصيرة، فعلى المؤدي أن تسريع خطواته، وذلك للسبب نفسه الذي أشرنا إليه. وهذه الطريقة تكون في ثلاثة أنواع: العازي الألفي، والعازي الموصول، والعازي المطلق.

ونود التنبيه إلى أن توقيت أداء العازي يبدأ بعد وصول مجموعة الرزحة إلى الساحة أو إلى المكان الذي تؤدى فيه الرزحة، وهذه الخطوة تمثل سلامًا وتحية لأهل المناسبة، أو للبلد، ولإظهار صورة جيدة للحضور عن المجموعة التي حضرت للمشاركة.

وخلال الاحتفالات بالعيد الوطني في عهد المغفور له بإذن الله السلطان قابوس بن سعيد -طيب الله ثراه-أدخل فن الرزحة، والعازي والهبوت وفنون أخرى ضمن فقرات برامج الاحتفالات، وكان العازي حاضرًا، لكنّ اللجنة العليا المنظمة للاحتفالات الوطنية جعلته في ختام فقرات البرنامج، حيث تشق مجموعة العازي طريقها في وسط الميدان بين جموع المشاركين باتجاه المنصة الرئيسة إلى نقطة محددة تحت صيحات وهتاف قوي من المشاركين الواقفين في ساحة الميدان ومن الحضور الجالسين في المدرجات، وتعد هذه الطريقة استثنائية، فالمتعارف عليه منذ أمدٍ بعيد أن يكون العازي في بداية الرزحة وفور وصول الفرقة أو مجموعة الرزحة إلى مكان الحفل.

وهناك نوع آخر للعازي يسمى العددي لا ينطبق عليه شرط الدوران داخل حلقة الصفوف؛ لأن طريقة أدائه تكون في حركة جميع الصفوف والحاضرين من موضع إلى موضع آخر، لكن ليس بمكانٍ بعيد ولا تتجاوز أبياته عشرة أبيات، وتؤدى بخطوات متسارعة، وفي الوقت الراهن قلّ استخدامه.

تغطية الاحتفالات بيوم الموسيقى العربية ٢٨ من مارس ٢٠٢٤م

الأنشـطة والفعاليـات التـي أقيمـت بمناسـبة يوم الموسـيقى العربية الذي صادف يـوم الخميس 28 من مـارس2024م، على مسـتوى الوطـن العربي بـدءًا من جامعـة الـدول العربيـة مـرورًا بالـدول التـي شـهدت أنشـطة للمناسـبة وهـي مدرجـة وفـق التسلسـل الألفبائي.

1. جامعة الدول العربية

قالـت السـفيرة الدكتـورة هيفـاء أبو غزالـة، الأمين العـام المسـاعد (رئيـس قطـاع الشـؤون الاجتماعية بجامعـة الـدول العربيـة) في بيـان بمناسـبة الاحتفاء بيـوم الموسـيقى العربيـة الـذي يصـادف الثامـن والعشرين من مارس من كل عام:

إن الاحتفـاء بهـذا اليـوم يأتـي اعتـزازًا بالموسـيقى العربيـة وتراثها الغني ولإبراز جمالها، لافتة إلى أن هذا اليـوم يعيـد إلـى الأذهان صـدى الأوتار والنغمـات التي تنبض بالحياة والتاريخ، ويعدّ فرصة للتأمل في مسيرة الموسـيقى العربيـة، والاحتفـال بتراثهـا العريـق وإسـهاماتها المسـتمرة فـي إثـراء الثقافـة العربيـة والعالمية.

وأوضحـت أن الغنـاء العربـي يتميـز بالمرونـة فـي اسـتخدام الصوت والقدرة على أداء مجموعة واسـعة مـن طبقات الصوت ومـن التعابير العاطفية، مشـيرة فـي هذا الصدد إلى الاختلافات بين الموسـيقى العربية والغربيـة، بمـا يعكـس التنـوع الثقافـي والتاريخي بين الـدول المختلفـة ويسـهم في ثـراء التراث الإنسـاني، مؤكدة أن الأمانة العامة لجامعة الدول العربية تسعى دائمًا لدعم ومؤازرة الموسـيقى والموسـيقيين، وتعد الموسـيقى نقطة التقاء وعامـلًا مؤثرًا في التقارب بين الـدول العربيـة، لما تمثله مـن بعد أصيل فـي الثقافة والوجدان العربي.

وأشارت إلى أن تأسيس المجمع العربي للموسيقى فـي عـام 1971م جـاء اسـتجابة للحاجـة إلى وجـود هيئة تُعنـى بالموسـيقى العربيـة، حيـث تعد إحـدى الهيئات المتخصصـة التابعـة لجامعة الـدول العربيـة، وتعنى بشـؤون الموسـيقى علـى مسـتوى العالـم العربـي بمختلـف دوله، كما تختص بالعمل على تطوير التعليم الموسـيقي في العالم العربي وتعميمه ونشر الثقافة الموسـيقية، إلى جانب جمع التراث الموسـيقي العربي والحفـاظ عليـه والعنايـة بالإنتـاج الموسـيقي الآلـي والغنائي العربي والنهوض به".

2. الأردن

في 30 من مارس 2024م نظّمت مدرسة "راهبات الوردية" في منطقة "مرج الحمام" بعمّان حفلًا موسيقيًا، أحياه الطلبة والمعلمون في المدرسة، كما تضمنت المناسبة معرضًا فنيًا حمل العنوان "الموسيقى العربية"، واشتمل على لوحات فنية من رسم الطلبة.

ورعى الحفل مدير المجمع العربي للموسيقى الدكتور "هشام شرف"، وكان من بين أبرز حاضري الحفل الأستاذ الدكتور "محمد غوانمة" العميد الأسبق لكلية الفنون في جامعة اليرموك، وممثل الأردن في المجمع العربي للموسيقى من عام 1993م إلى عام 2008م[1].

3. البحرين

قدم الموسيقي البحريني "أحمد الغانم" معزوفة بعنوان "وحشة" من تأليفه وأدائه على آلة الفلوت بمصاحبة "ناديا لوبشينيسكا" على آلة البيانو، و"هاني يوسف" على آلة الكاخون القرعية[2].

وكذلك شاركت الطفلة البحرينية "هيا عبد الله الحمد" (14 عامًا)، وهي طالبة بيانو في "معهد الحياة في الموسيقى" البحريني بيوم الموسيقى العربية بعزفها "الكونشيرتو الشرقي"، تأليف "آنا كودينوفا" التي كانت تقيم في البحرين، وأعدت هذا العمل المبني على قصيدة "أنت عمري" (لأم كلثوم)، وأغنية "قديش كان في ناس" (لفيروز). وقد أدت "هيا" هذا العمل في مسابقة الإمارات العربية المتحدة لموسيقى السلام في دبي في فبراير من عام 2024م[3].

وبدورها غنت الفنانة البحرينية "هند ديتو"، "زهرة المدائن" لفيروز[4].

---

[1] في الرابط أدناه فيديو قصير من إعداد "أكاديمية طارق الجندي للموسيقى العربية" بمناسبة يوم الموسيقى العربية:
https://www.youtube.com/shorts/OF7sZHqz7AM

[2] لمتابعة العمل عبر الرابط :https://www.youtube.com/watch?v=VxVIVLOoMig

[3] لمتابعة العمل عبر الرابط : https://www.instagram.com/reel/C5DQSEzskbd/?igsh=NzE2YzY4MXQydHk%3D

[4] لمتابعة العمل عبر الرابط : https://www.instagram.com/reel/C5ELjeUsWKa/?igsh=cGNubmNzdWx3cGJ4

4. تونس

نظم المعهد العالي للموسيقى بصفاقس يومًا دراسيًا حول "السمع والسّماع والإدراك في الموسيقى العربية"، وذلك في 28 من مارس 2024م بحضور رئيس جامعة صفاقس الأستاذ الدكتور "عبد الواحد المكني"، ونائب رئيس الجامعة الأستاذ الدكتور "علي البقلوطي"، ومدير المعهد العالي للموسيقى بصفاقس الدكتور "مهدي كمون"، ومدير مدرسة الدكتوراه (آداب وفنون وإنسانيات) الأستاذ الدكتور "مصطفى الطرابلسي"، ورئيس لجنة الدكتوراه الأستاذ الدكتور "الأسعد الزواري"، كما شارك عن بعد كل من ممثل تونس بالمجمع العربي للموسيقى الأستاذ الدكتور "محمد الأسعد قريعة"، ومدير المجمع العربي للموسيقى الدكتور "هشام شرف".

5. العراق

نظّم قسم الفنون الموسيقية في كلية الفنون الجميلة بجامعة البصرة يوم الأربعاء 6 من مارس 2024م ندوة بعنوان "عراقة الموسيقى العراقية بين الأصالة والأبداع" حضر فيها الدكتور "علي مشاري" وأدارها الأستاذ "علي قاسم فاضل". وشاء قسم الفنون في الجامعة مشكورًا إدراج هذه الفعالية في إطار يوم الموسيقى العربية 2024م.

6. سلطنة عُمان

وبمناسبة يوم الموسيقى العربية قدمت وزارة الثقافة والرياضة والشباب في سلطنة عُمان التهنئة لجميع الموسيقيين، والفنانين، والباحثين، والمهتمين في مجال الفنون الموسيقية.

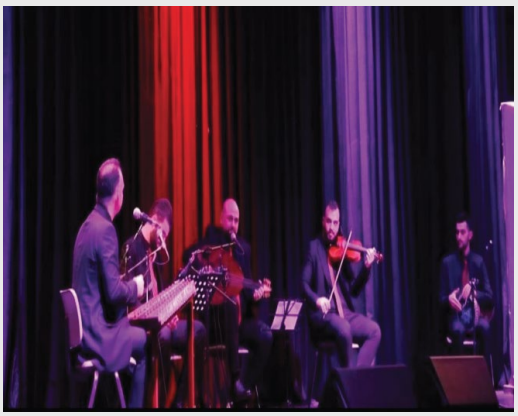
وقدمت "فرقة البلد الموسيقية" موشح "يا نسيم الريح" (من شعر الحلاج)، ولحن الفنان "مسلم الكثيري"، والأستاذ مسلم كان ممثلًا لسلطنة عُمان في المجمع العربي للموسيقى لفترتين: الأولى من 1993م إلى 2004م، والثانية من 2006م إلى 2020م[5] .

من جانبها، نظّمت "كلية الآداب والعلوم الاجتماعية" بجامعة السلطان قابوس، ورشتين تدريبيتين يومي 5 و 6 من مارس 2024م. الورشة الأولى كانت بعنوان "المهارات الأساسية لتعليم آلة البيانو"، تقديم الأستاذة الدكتورة "هايدي يوسف". والورشة الثانية كانت بعنوان "اكتشف وطور إمكاناتك الصوتية"، تقديم الدكتور نهيل سلوم.

7. لبنان

وبمناسبة يوم الموسيقى العربية، رعى وزير الثقافة اللبناني القاضي "محمد وسام المرتضى" الأمسية الموسيقية المشرقية العربية التي أحيتها فرقة "التراث الموسيقي العربي" بقيادة الدكتور "هياف ياسين". والأمسية أقيمت ضمن فعاليات طرابلس عاصمة للثقافة العربية - 2024م، وأسهم في تنظيمها ممثلة لبنان في المجمع العربي للموسيقى السيدة "منى زريق الصائغ" بالتعاون مع الرابطة الثقافية، وبيت الموسيقى في النجدة الشعبية اللبنانية.

وقدمت الفرقة فاصلين مقاميّين، الأوّل من مقام "حجاز الدوكاه"، تضمّن "سماعي دارج حجاز" من تراث عصر النهضة الموسيقيّة العربيّة، وتوشيح "رمضان أهلًا"، وموشّح "يا غصين البان". وكذلك موشّح "يا فاتن الغزلان"، وتخللها تقاسيم مرسلة وموقّعة دوريًّا من المقام المذكور؛ والثاني من مقام "بيّاتيّ النوى" تضمّن "دولاب" من تراث عصر النهضة الموسيقيّة العربيّة (قصيدة مرسلة)، "قدّ آه يا حلو، قدّ زمان زمان، قدّ القراصيّة، قدّ تحت هودجها"، تخلّلها التقاسيم المرسلة والموقّعة دوريًّا من المقام المذكور. وتألّفت الفرقة من ستّة عناصر موسيقيّة شابة: هيّاف ياسين (قيادة وعزف على آلة السنطور)، وكريستو العلماويّ (عزفًا على آلة العود وغناء)، وجميل العلي (غناءً)، وستيفن الحكيم (عزفًا على آلة الكمان)، وآندريس الترس (عزفًا على آلة الدربكة)، وناجي العريضي (عزفًا على آلة الرق).



واحتفل معهد دار التربية والتعليم التقني في مدينة طرابلس اللبنانية بيوم الموسيقى العربية، مخصصًا يومًا تربويًا لعرض أبحاث طالبات المعهد التي تناولت جوانب من الموسيقى العربية (تاريخ، وإيقاعات، وأعلام طرب، وتلحين، وآلات). وحضر المناسبة مدير المعهد الأستاذ "حميد طبال"، والسيدة "فدى الكردي"، وممثلة لبنان في المجمع العربي للموسيقى السيدة "منى زريق الصائغ".

8. مصر

في ٢٥ من مارس ٢٠٢٤م، أقامت "كلية التربية الموسيقية" بجامعة حلوان على خشبة مسرح الكلية الجديد حفلًا موسيقيًا أحيته "فرقة التخت العربي" التي ضمت نخبة من طلبة الكلية. ورعى الحفل الأستاذ الدكتور "السيد قنديل"، رئيس جامعة حلوان، وأشرفت على تنظيمه وإدارته الأستاذة الدكتورة "شيرين عبد اللطيف" عميدة كلية التربية الموسيقية.

9. المغرب

نظـم "مركز تطاون أسـمير للدراسـات الموسـيقية والمحافظة على التراث" في المغرب يوم 28 من مارس 2022م نـدوة علميـة بعنـوان "الموسـيقى الأندلسـية، أسـئلة وأجوبـة"، شـارك فيهـا الأسـاتذة: أميـن الشعشـوع، والمهـدي الشعشـوع، وعبـد الفتـاح بنموسى.

[5]https://www.youtube.com/watch?v=X2dydAuAwOM

زيارة سعادة السيد سعيد بن سلطان البوسعيدي وكيل وزارة الثقافة والرياضة والشباب للثقافة لمركز عُمان للموسيقى التقليدية

مشاركة مركز عُمان للموسيقى التقليدية في جائزة كتارا لفن النهمة (نهام الخليج) في نسختها الرابعة التي أقيمت في دولة قطر من ٢٦ إلى ٣٠ من أبريل لعام ٢٠٢٤

آلة
مزمار (أبو مقرون)

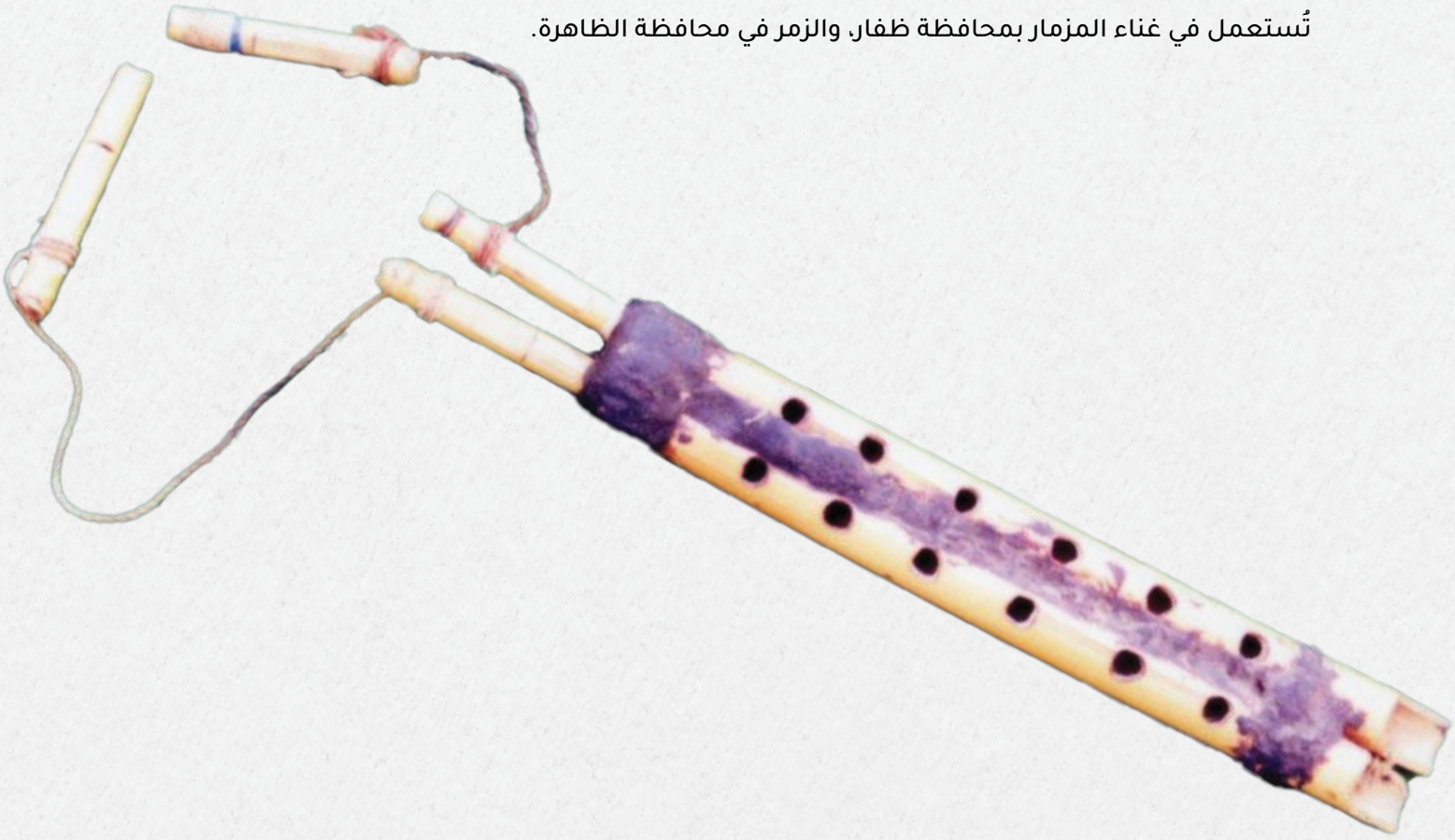
آلة نفخ تصنع من قصبتين مزدوجتين متساويتين في الطول والعرض، وتستعمل في أغلب مناطق سلطنة عُمان، ولها عدة تسميات، منها: المزمار وأبو مجرون (أبو مقرون)، وتحمل كل قصبة خمس فتحات مستديرة، ولكل منها ريشة.

طريقة الاستعمال:

تصدر الآلة الصوت عند النفخ في القصبتين من خلال الريشتين المثبتتين في طرفي القصبتين، ونوع النغمة الصادرة متوقف على قرب الفتحة وبعدها من الريشتين، والمسافات بينها متساوية. ويستعمل العازف خمسا من أصابعه لإصدار النغمات.

الوظيفة:

تُستعمل في غناء المزمار بمحافظة ظفار، والزمر في محافظة الظاهرة.



مصادر ومراجع العدد الثالث عشر وفق تسلسل المقالات والموضوعات:

- ابـن زيلـة، أبـو منصـور الحسـين، الكافي في الموسـيقى، تحقيق زكريا يوسف. القاهرة: دار القلم، 1964.

- ابـن سـينا، أبـو علـي الحسـين بـن عبـد الله، جوامـع علم الموسـيقى مـن كتـاب الشـفاء "الفـن الثاني عشـر مـن الرياضيات"، تحقيق زكريا يوسف. القاهرة: دار الكتب، 1956.

- ابـن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد، لسـان العرب المحيط. القاهرة: دار المعارف،1981.

- الأُرمـوي، صفـيّ الدّيـن، كتـاب الأدوار فـي معرفـة الأنغام والأدوار، ط 1، تحقيق هاشم محمد الرجب. بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980.

- لأُرمـوي، صفـيّ الدّيـن، الرسـالة الشـرفيّة فـي النسـب التأليفيّـة، تحقيـق وشـرح محمد الأسـعد قريعـة، مراجعة وتصديـر محمـود قطاط. تونـس: مركز الموسـيقى العربية والمتوسطية، 2009.

- الأصفهانـي، أبـو الفرج، كتـاب الأغاني الكبيـر. القاهرة: دار الكتب، ج1، 1927.

- الحلو، سـليم، الموسيقى النظرية، ط. 2. بيروت: دار مكتبة الحياة، 1972.

- الخُلَعـي، محمـد كامـل، كتاب الموسـيقي الشـرقي، ط. 2 مصـوّرة عـن طبعـة 1904. القاهـرة: مكتبـة الـدار العربيـة للكتاب/أوراق شرقية، 1993.

- خليـل، شـعّوبي إبراهيـم، دليـل الأنغـام لـطلاب المقـام. بغـداد: منشـورات المركـز الدولـي لدراسـات الموسـيقى التقليدية، 1982.

- الخميسي، فتحي، "سقوط المفردات الموسيقية العربية"، عالـم الفكر [الكويتية]، المجلد 27، العدد 2 (أكتوبر- ديسـمبر 1998)، ص. 177-200.

- ديرلانجـي، البـارون رودولـف، الموسـيقى العربيـة (الجـزء الخامس: رسالة في تقنين القواعد المتبعة في الموسيقى العربية الحديثة: السلم العامّ للأصوات - النظام المقامي)، ترجمة محمد الأسعد قريعة، مراجعة وتصدير نداء أبو مراد، تونس، مركز الموسـيقى العربية والمتوسطية-منشـورات سوتيميديا، 2018.

- الرزقـي، الصـادق، الأغانـي التونسـية، ط 2. تونـس: الـدار التونسية للنشر، 1989.

- شـهاب الديـن، محمـد بـن إسـماعيل، سـفينة الملـك ونفيسة الفلك. القاهرة: مطبعة حجر الشرقية، 1892.

- شـوقي، يوسـف، رسـالة ابن المنجم في الموسيقى وفكّ رمـوز كتاب الأغانـي للأصفهانـي. القاهرة: الهيئـة المصريّة العامّة للكتاب، 1976.

- الصبـاغ، توفيـق، الدليـل الموسـيقي العـام فـي أطـرب الأنغـام. حلـب: مطبعـة الإحسـان لميتـم الـرّوم الكاثوليك،1950 .

- الفارابـي، أبـو نصـر محمـد بـن محمـد بـن طرخـان، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، مراجعـة وتصدير محمود أحمد الحفني. القاهـرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967.

- الكندي، أبو يوسـف يعقوب بن إسحاق، موسيقى الكندي، تحقيق زكريـا يوسـف. بغـداد: مطبعة شـفيق، 1962. يضم الكتاب الخمس الرسائل الآتية:

1- رسالة في خُبر صناعة التأليف، ص: 45-66.

2- كتـاب المصوتـات الوترية مـن ذات الوتر الواحـد إلى ذات العشرة الأوتار، ص: 67-92.

3- رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى، ص: 93- 110.

4- مختصر الموسـيقى فـي تأليف الأنغـام وصناعة العود، ص: 111-120.

5- الرسالة الكبرى في التأليف، ص: 121-142.

- الكندي، أبو يوسـف يعقوب بن إسحاق، رسالة في اللّحون والنغم، تحقيق زكريا يوسف. بغداد: مطبعة شفيق، 1965.

- اللّاذقـي، محمـد بـن عبـد الحميـد، الرسـالة الفَتْحيـة فـي الموسيقا، تحقيق الحاج هاشم محمد الرجب، ط 1. الكويت: المجلـس الوطني للثقافـة والفنون والآداب، قسـم التراث العربي، السلسلة التراثية 16، 1986.

- مؤلف مجهول (القرن XI هـ/XVII م)، الشـجرة ذات الأكمام الحاويـة لأصول الأنغام، تحقيق غطاس عبد الملك خشـبة وإيزيـس فتـح الله. القاهـرة: الهيئـة المصريـة العامـة للكتاب،1983.

- المهـدي، صالـح، مقامـات الموسـيقى العربيـة. تونـس: المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية،1982.

- جريدة اليوم السابع، "وفاة المطرب الشعبي ربيع البركة "، الثلاثاء 2015.

- نحو نظرية لسانية مسرحية، محمد إسماعيل بصل، دار الينابيع، دمشق، 1996، ص: 54-65.

- معجم الموسيقى، مجموعة من المؤلفين، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 2000، ص: 76-80.

- علامات الأداء المسرحي، كولين كونسل، ترجمة: حسين أمين، الرباط، 1998.

- البلوشية، بهية بنت سعيد بن علي (2022)، الزاجرة وسيلة ري تقليدية تراثية في سلطنة عُمان: دراسة توثيقية، (دراسة ماجستير غير منشورة)، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس.

- العجمي، عبد الأمير (2008)، عُمان الإنسان والمكان، شركة تنمية نفط عُمان، مسقط.

- الموسوعة العُمانية (2013)، وزارة التراث والثقافة، مسقط.

- لوريمير، جوردون (1967)، دليل الخليج العربي وعُمان ووسط الجزيرة العربية (ترجمة حكومة قطر)، المجلّد 16.

- الموسيقى الشعبية في الخليج العربي، مجيد مرهون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، 2016.

- النصوص الشعرية المغناة في فن الفجري، على عبدالله خليفة، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد (6).

- الفنون الشعبية الغنائية، خالد عبدالله خليفه، مجلة الثقافة الشعبية، العدد (24).

- الفن البحري، مجلة الموسيقى العربية، عدد إبريل، 2018، المجمع العربي الموسيقي لجامعة الدول العربية.

العدد التاسع

العدد العاشر

العدد الحادي عشر

العدد الثاني عشر