مركز عُمان للموسيقى التقليدية
Oman Center for Traditional Music

ديوان البلاط السلطاني
مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم

الموسيقى العُمانية

ثقافية موسيقية إلكترونية مختصة بالموسيقى العُمانية
العدد العاشر | سبتمبر 2023

تصدر عن
مركز عُمان للموسيقى التقليدية
Oman Center for Traditional Music

المشرف العام ورئيس هيئة التحرير:
داود بن سليمان الكيومي
مساعد رئيس المركز

مدير التحرير:
ناصر بن محمد الناعبي
المحرر:
عادل بن محمد المعولي
ocftmu@yahoo.com
المصمم:
نوح بن درويش البلوشي

المتابعة والتنسيق:
محمد بن خلفان المشرفي
mkmmushrafi@diwan.gov.om
علي بن راشد العلوي
أحمد بن محمد الزدجالي

المراجعة اللغوية:
إبراهيم بن عامر المحرزي
الصور:
- أرشيف مركز عُمان للموسيقى التقليدية
- الفنان يوسف بن بهادر البلوشي
- المصور خالد بن محمد المعولي

للتواصل : +968 24691096 | +968 24699962 +968 24699070 octm@diwan.gov.om

المحتويات

لقاء مع الأستاذ
سيف المياحي

5

(فن صوت سِيلام في سلطنة عُمان
.. بين خصوبة الأداء وعمق الرّمز)

13

الانتقالات في الموسيقى
المقاميّة العربيّة
(إشكاليّاتها، وإضافات جديدة)

19

مسألة المصطلحات في
الدراسات المتعلقة بالتراث
ذي التقاليد الشفويّة

26

فارس الأغنية الدينية
(الشاعر عبد الفتاح مصطفى)

36

دور الفنون الموسيقية
في تعزيز الاقتصاد
الإبداعي

44

عندما يتجلى الغناء الثنائي
إبداعًا أغنية (يا عين بالله نامي)
مثالًا

47

طابع بريدي أصدره
مركز عُمان للموسيقى
التقليدية

50

آلة موسيقية تقليدية
عُمانية

51

كلمة
المحرر

الفنون التقليدية تاريخ حي، وذو حمولة ثقافية غزيرة .. والإيقاع والأداء الحركي لسان حالها، وزي الفنون التقليدية الذي يرتديه المؤدي، يحمل قسمات الماضي البعيد وملامحه. في مرآة الفنون التقليدية نرى ظلال السنين التي تعاقبت على المجتمع، ونسمع بها صيحات الفرح وعبرة الحزن.. نرى الصناعة في هندسة الآلة وفي رقمة الطبل، ونرى في الأداء فصاحة تختال راقصة لم يستطع المؤرخون تدوينها.

الفنون التقليدية ظاهرة إنسانية بامتياز، جاءت على غير مثال.. جاءت وجهة نظر، أو جاءت تعبيرًا عن حالة نفسية تجاه بعض تفاصيل الحياة وحاجاتها.. جاءت تحت إلحاح الظروف السعيدة وغير السعيدة.. جاءت بصفتها معيّة، رافقت الإنسان من مهده الصغير إلى همومه الكبرى.

وسميت بالفنون التقليدية؛ لأنها صورة مركزة لعادات المجتمع وتقاليده، وتختزل مفردات القرية؛ أصواتها الشجية، وروائحها الزكية، وألوانها البهية، وطفلها المشدوه لليد التي تقرع الطبل وقد كساها شيب السنين.

وها هو ذا طفل الأمس الواقف في صف المشاهدين، يقف اليوم في صف المؤدين وعلى رأسه عمامة قد لاثها من غير إتقان، ينفخ في برغوم الأجداد مقاطع كنَّ بالأمس أحلامًا، وفي إحدى زوايا الميدان، وعلى صفاة صلداء، يجلس شيخ مقعد ذو عينين غائرتين، وذو شفتين يابستين، يرنو إلى أمسه البعيد، وقد غدا بقلبٍ واني النبض، منقبض الخفق، يذكر ريعان الطرب، ورونق الصبا.. يسمع صوت النفير.. صوت قرع طبلي الكاسر والرحماني، وأصوات التكبير والتهليل، فأثار في كوامن نفسه ما أثار حتى اغرورقت عيناه، ووده لو أتاح الزمان لقام، وقال: ..... ولفرط صمته يحسبه الرائي جذلًا نشوانًا، ولكنْ في سريرته حديث مكتوم لو نمّ عنه لقال شعرًا ملحونًا ثم لانقاد لزمام الفن مؤديًا.

إذًا، الفنون التقليدية روح تتألف من أفكار، ومشاعر، وحِرف، وعادات المجتمع وتقاليده، ومن تأمل هذه الفنون وجدها حاضرة في جميع مناسبات المجتمع ومعبرة عن هُويته، وتتجلى فيها وشائج المجتمع في صور متماسكة ومرنة.

رَواشِنُ فنية

لقاء مع الأستاذ

سيف المياحي

قائد الأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية
من عام ١٩٩٦ إلى عام ٢٠١٦م

حوار: عادل المعولي

عمل مدرسًا لآلة الكمان لمدة عشر سنوات

تولى مسؤولية التنسيق بين الأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية والمجلس البريطاني الموحد للمدارس الموسيقية الملكية

- في البدء أشكرك أستاذ سيف على قبول الدعوة.

- الشكر لكم على اهتمامكم.

- تكرمًا، هلا حدثتنا عن بداية توجهك إلى عالم الموسيقى؟

- البداية كانت عام 1982م من مدرسة معولة بن شمس الإعدادية[1]، بالتحديد من طابور الصباح. وأول آلة تعلمتها كانت الطبلة التي يعزف عليها بواسطة زوج من العصي، وبعدها بمدة وجيزة تعلمت العزف على آلة قريبة من البيانو تسمى **"ميلوديكا" أو "البيانيكا"** تعمل بواسطة النفخ، وبها لوحة مفاتيح، ميزاتها أنها خفيفة الوزن وسهلة الحمل، وهذه الآلات المتوفرة في تلك الفترة، بعد ذلك جاءت آلات أخرى للمدارس الحكومية مثل **"الاكورديون"، و"الأورج"**، وبمجموع هذه الآلات كنا نعزف في طابور الصباح السلام السلطاني، ومعزوفات متنوعة تناسب فقرات طابور الصباح المدرسي، وبعد أن تطور مستوانا الأدائي، أصبحنا نشارك في مسابقات موسيقية تقام على مستوى مدارس المنطقة. والجميل أن فرقة مدرسة معولة بن شمس الإعدادية كانت تحصد جوائز متقدمة على مستوى جنوب الباطنة. وفي عام 1984م، حصلت الفرقة التي أنتسب إليها على المركز الثالث على مستوى مدارس محافظة مسقط. والانعطافة الحقيقية في حياتي كانت في عام 1985م، حين بُعث بخطاب رسمي إلى إدارة المدرسة تضمن ترشيح عازفين مميزين لغرض تأهيلهم دراسيًا، ومن ثم إلحاقهم بالأوركسترا المزمع إنشاؤها، وكنت أحد مرشحي المدرسة، ولكن واجهتني عقبة موافقة ولي الأمر، وكما تعلم أن ثقافة المجتمع في تلك الفترة لا تولي أهمية للموسيقى، خصوصًا إن كانت على حساب دراسة الطالب، إذ كان لا يرى أولياء الأمور مستقبلًا في دراسة الموسيقى، وفوق ذلك، كان من المقترح أن تكون الدراسة خارج البلد، والسفر إلى جمهورية النمسا. لهذا، لم توافق أسرتي على هذه الخطوة، ولكن نظرًا لرغبتي وإصراري أقدمت على مجازفة، تمثلت في توقيعي عوضًا عن والدي على ورقة موافقة ولي الأمر لكي أحصل على فرصة الالتحاق، وبعد أخذ ورد بيني وبين الأسرة، تمكنت من التسجيل رسميًا والالتحاق بالدراسة الجديدة. في العام ذاته (1985م)، ذهبت إلى إحدى مدارس ولاية المصنعة لمقابلة اللجنة المشكلة لهذا الغرض؛ لدخول اختبار التقييم الأوّلي، وكان أعضاء اللجنة أفرادًا من قيادة الحرس السلطاني العُماني. كان الاختبار الأول في اللياقة البدنية؛ أي كان يراعى في هذا الاختبار طول الذراعين والأصابع من حيث اللياقة والتناسق، إذ ليس كل إنسان مؤهلًا من الناحية البدنية للعزف على جميع الآلات الموسيقية، فتقاطيع الجسم واللياقة البدنية هي التي تحدد نوع الآلة المناسبة لكل شخص. والاختبار الثاني، كان في إخراج الأصوات، إذ طلب إلينا ترديد مقطوعات صوتية لمعرفة الإمكانيات التي نمتلكها من حيث الأداء، ومخارج الحروف، ومعرفة الذكاء الموسيقي الفطري الذي يتمتع به كل فرد، والمهارات الفنية التي يُتقنها. والحمد لله، اجتزت الاختبارين، وقُبلت رسميًا دارسًا مبتدئًا. بهذا، نقلت من مدرسة معولة بن شمس الإعدادية إلى قيادة الحرس السلطاني العُماني بمعسكر التدريب بمنطقة **"حلبان"**، إذ خُصص مكان في المعسكر معني بتأهيل الطلبة الذين اختيروا للأوركسترا، وكان عددهم آنذاك نحو (200) طالب، لأبدأ رحلة دراسية جديدة تخصصية في مجال الموسيقى. وفي الشهر الأول من الدراسة زار السلطان قابوس - طيب الله ثراه ـ معسكر حلبان، لمتابعة سير عمل الفرقة الوليدة، وكان لهذه الزيارة أثر معنوي في نفوس الطلاب، ومما يجدر ذكره أن السلطان قابوس - طيب الله ثراه - كان يتابع سير عملية تكوين هذه الفرقة مباشرة، وكان يوجه المسؤولين بنصائح وتعليمات خدمت مسيرة الأوركسترا، ولقد لمست اهتمامه وعنايته الكبيرة بالأوركسترا، إذ عِلمت فيما بعد أنه صاحب فكرة إنشائها، فمنذ عام 1983م، كان هناك مقترحان الأول أن يُبعث أعضاء الفرقة العُمانيون للدراسة في جمهورية النمسا، والمقترح الثاني، إنشاء مدرسة في سلطنة عُمان، ويُستقدم إليها مدرسون مختصون، وأقر المقترح الثاني، وفي عام 1985م ترجمت هذه الفكرة واقعًا ملموسًا.

[1] مدرسة حكومية تقع بولاية وادي المعاول بجنوب الباطنة.

شارك بصفته عازفًا مع الأوركسترا الفيلهارمونية الدولية في الجمهورية الفرنسية

شارك في دورة موسيقية بالكلية الملكية الشمالية للموسيقى بمانشستر بالمملكة المتحدة

شارك بصفته قائدًا للأوركسترا بمدرسة كانفورد (Canford School) البريطانية للموسيقى

- حدثنا عن طبيعة الدراسة التي كنتم تتلقونها في معسكر حلبان؟

- في المرحلة الأولى (التأسيسية) كانت الدراسة نظرية؛ أي كنا تقريبًا ندرس منهاج وزارة التربية والتعليم باستثناء بعض المواد، فدرسنا اللغة العربية، والتربية الإسلامية، والتربية الاجتماعية، والرياضيات، والمواد الأساسية كانت اللغة الإنجليزية، والنظريات الموسيقية، والرياضيات.

- عن أي شهر من عام 1985م تتحدث الآن؟

- عن شهر يوليو من عام 1985م، في هذه المرحلة التأسيسية لم نبدأ بعد بدراسة الموسيقى تطبيقيًا، إنما اقتصر التركيز على الدراسة النظرية، وبالتحديد على دراسة اللغة الإنجليزية، والنظريات الموسيقية، والرياضيات. وفي السنة الثانية من الدراسة بدأنا الدراسة التطبيقية؛ أي في عام 1986م حيث جلبت الآلات الموسيقية على مراحل، ولا أخفيك، دهشنا بهذه الآلات الجديدة المتنوعة التي لم يسبق لنا رؤيتها من قبل، فلم يسبق لنا أن رأينا آلة الكمان، والكمنجة، وآلات النفخ المختلفة، والطبول ذات الأحجام والأشكال المتنوعة.

- في السنة الثانية، هل كان الطالب يُدرّس العزف على جميع الآلات أو على آلة واحدة، وهل يحق للطالب اختيار الآلة؟

- ميول الطالب لم يكن يعوّل عليه في اختيار الآلة، فكما ذكرت في بداية حديثي، إن كل آلة تحتاج إلى مواصفات بدنية خاصة من حيث طول الأصابع، والذراع، وطبيعة راحة اليد، وطول العازف، وبنية جسده، فاذا توافق ميول الطالب مع الشروط البدنية المطلوبة كان له الخيار في اختيار الآلة التي يميل إليها، فإن لم يتوفر الشرط البدني يصرف الطالب إلى آلة تناسب بنيته وتقاسيمه الجسمانية، فعلى سبيل المثال: آلات النفخ تحتاج إلى مواصفات خاصة مثل، سعة الصدر، وصحة الرئة، وطول النَفَس. أيضًا، وبعض الآلات لا تصلح إلا لطويل القامة مثل الآلات الوترية الكبيرة. أما أنا، فقد اخترت آلة الكمان، ومن حسن الحظ، توافقت مع الشروط البدنية المطلوبة. في عام 1987م، تبلورت الأوركسترا السلطانية العُمانية، وأصبحت قادرة على العزف بحرفية، وفي العام نفسه، أحيينا حفلًا في فندق قصر البستان أمام المقام السامي، وبحضور جمع غفير من أصحاب المعالي والسعادة، وكبار القادة العسكريين، وسفراء بعض الدول، ولا أخفيك سرًا، شعر أعضاء الفرقة بسعادة غامرة يُداخلها شيء من الخوف، إذ إن هذا الحفل كان التجربة الأولى للأوركسترا في العزف العلني أمام الجمهور؛ خصوصًا أن السلطان قابوس رحمه الله، كان على رأس الحضور. جاء برنامج الحفل متنوعًا، تضمن عزفًا جماعيًا، ورباعيًا، وثنائيًا، ومنفردًا. بدأنا بعزف مقطوعة السلام السلطاني، ومن ثم عزفنا مقطوعات كلاسيكية متنوعة - كان اختبارًا صعبًا - لكن، الحمد لله، مر الحفل بسلام وسعادة، ومن دون أخطاء، بل سمعنا الثناء والإشادة من السلطان رحمه الله، ومن الحضور أيضًا. هذا الحفل كان الانطلاقة الأولى للأوركسترا السلطانية العُمانية نحو التميز والنجاح.

شارك في الأيام الإعلامية العُمانية بمعرض سول الدولي للكتاب (كوريا الجنوبية)

شارك في مهرجان البحرين الرابع عشر للموسيقى

شارك في العزف مع العديد من قادة الأوركسترا الدوليين من مختلف دول العالم

- هلا حدثتنا عن شعورك وأنت تقف على خشبة المسرح لأول مرة، وتعزف أمام جمع غفير من الحضور؟

- كانت تجربة مثيرة للغاية .. كانت مشاعري تتأرجح بين الخوف والفرح، ورغبة شديدة نحو تأدية العزف في أحسن صورة، خصوصًا أن هذا الحفل هو الاختبار الحقيقي الذي يضعنا على محك التجربة.

- كم كان عدد أفراد الفرقة في هذا الحفل؟

- كنا نحو (150) عازفًا.

- كنت قائدًا للأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية من عام 1996م وحتى عام 2016م؛ أي لقرابة (20) عامًا، فكيف وقع الاختيار عليك لحمل هذه المسؤولية، وكيف جاء ترشيحك؟

- هناك نقطة يجب توضيحها، ففي تلك الفترة كان مع الأوركسترا السيمفونية العُمانية، فرقة أصغر منها تسمى (Concert Orchestra) في البدء يكون العازف بعد التخرج الدراسي في هذه الفرقة، وفي حالة إجادته يُرقى بالانتقال إلى الأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية؛ أي أن هذه الفرقة تهيئ العازفين حتى يتمكنوا من الالتحاق بالأوركسترا السيمفونية، فأنا كنت قائدًا لهذه الفرقة (Concert Orchestra)، كان ذلك في عام 1988م، ولا أخفيك، كان طموحي أن أصل ضمن أعضاء فرقة الأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية، وأشعرت مدير الأوركسترا بذلك، ولكن كان رأيه أن أستمر في قيادة فرقة (Concert Orchestra)؛ لأنه كان يرى فيّ الشخصية القيادية، وبقيت في هذه الفرقة (Concert Orchestra) نحو أربع سنوات قائدًا للفرقة، وتخلل هذه السنوات أن أُستدعى إلى الأوركسترا السيمفونية بصفتي عازفًا. في عام 1991م انتقلت رسميًا إلى الأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية عازفًا. وفي عام 1996 م ذهبت في دورة موسيقية بالكلية الملكية الشمالية للموسيقى بمانشستر بالمملكة المتحدة، لدراسة صفات الشخصية القيادية، واستغرقت هذه الدراسة ثلاثة أشهر.

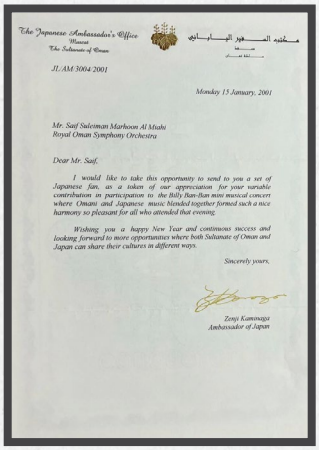
- ما الذي أضافته إليك هذه الدورة؟

- تعلمت الكثير في الناحيتين، الفنية والأكاديمية؛ تعلمت أساسيات وصفات القيادة، ومهارات أخرى، مثل طريقة الجلوس الصحيحة أثناء العزف، والهيئة الصحيحة في إمساك الآلة؛ لأن إمساك الآلة بطريقة غير صحيحة لمدة طويلة يترتب عليه آلام في الكتف، أو في الظهر، أو في الرقبة، أما الجلوس الصحيح أثناء العزف فيجنبك كل هذه الآلام، وإن طال بك مقام الجلوس. هذه الدورة، صقلت شخصيتي القيادية من حيث التعامل مع زملائي العازفين، والطريقة المُثلى في التعامل مع الجمهور، وغيرها من الجوانب الفنية التي ينبغي أن تكون في كل قائد للأوركسترا.

قاد الأوركسترا السلطانية العُمانية في العديد من الحفلات داخل سلطنة عُمان وخارجها

حاصل على درجة البكالوريوس في العزف على آلة الكمان

حاصل على شهادة دبلوم التدريس لآلة الكمان



حاصل على شهادة المستوى السادس للموسيقى النظرية من المجلس البريطاني الموحد للمدارس الموسيقية الملكية

نال وسام "الثناء السلطاني"

- ما الذي يميز الأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية عن غيرها؟

- ميزتها أنها هي الأوركسترا الوحيدة في العالم التي كل عازفيها من أبناء البلد (عُمانيين)، فضلًا عن كونها أسست بطريقة منهجية، مُتبعة أحدث الطرق العلمية في التأهيل، وتحت إشراف أمهر المدربين العالميين وأشهرهم، مما جعلها من أشهر الأوركسترات في العالم، ينافس أداؤها أقدم الفرق الأوركسترالية.

- وصلت الأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية إلى أسماع العالم، فما الأصداء التي تتردد في إطراء السيمفونية العُمانية من الجمهور الغربي؟

- نرى في وجهوه الحضور الانبهار، والإعجاب بأداء الأوركسترا، ونسمع شهادات الثناء والتقدير، والجوائز العالمية التي حصدتها الأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية شاهدة على هذا النجاح. كذلك، أشادت بعض الصحف العالمية الغربية بالمستوى الراقي الذي وصلت إليه.

- حصلت الأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية على كثير من الجوائز المحلية والدولية، فهل يمكن أن تذكر أبرزها؟

- الجوائز وشهادات التقدير التي حصلت عليها الأوركسترا كثيرة. أما أول جائزة وأبرزها كانت من لدن السلطان قابوس - طيب الله ثراه-، حيث كانت الجائزة عبارة عن عصا مؤشر (مايسترو)، مُذهبة ومطعمة بالياقوت، ووسام، ثم توالت الهدايا، والجوائز، وشهادات التقدير الدولية والمحلية. أما على المستوى الشخصي، فحصلت على وسام من السلطان قابوس - طيب الله ثراه- (وسام الثناء السلطاني)، وجائزة من الأوركسترا العالمية الفرنسية، وحظيت بتكريم من مملكة البحرين، وتكريم من الشيخة فاطمة -حرم المغفور له بإذن الله -الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان.

حاصل على تكريم من الشيخة فاطمة حرم الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان

حاصل على تكريم من مملكة البحرين لإنجازاته في قيادة الأوركسترا

- في أكتوبر من عام 2005م، أحيت الأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية حفلًا بمنظمة اليونيسكو، أمام (240) ممثلًا لمختلف دول العالم، فهلا حدثتنا عن هذه المناسبة؟

- هذا الحفل جاء احتفاءً برئاسة سلطنة عُمان للمؤتمر العام الثالث والثلاثين لليونسكو، وبحضور الدبلوماسي العُماني الدكتور موسى بن جعفر بن حسن[2] - رحمه الله- الذي كان مندوب سلطنة عُمان الدائم في منظمة اليونسكو، وشهد الحفل حضورًا جماهيريًا كثيرًا من مختلف دول العالم. وفي هذا الحفل اخترت ضمن أحسن عازفي الكمان في العالم، ومنحت إثر ذلك شهادة تقدير، وخطابًا رسميًا من منظمة اليونسكو إلى جهة عملي تشير إلى هذا الاختيار. كذلك، في 10 من أغسطس 2007م شاركت الأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية في مهرجان الشباب الأوروبي للموسيقى الكلاسيكية الذي أقيم في قاعة الاحتفالات الموسيقية العالمية ببرلين.

- في أكثر من مرة دعيت من مدير الدورة للمشاركة قائدًا للأوركسترا في مدرسة كانفورد الصيفية للموسيقى بالمملكة المتحدة، فهلا حدثتنا عن هذا الموضوع؟

- كان مدير الأوركسترا بمدرسة كانفورد (Canford School) بالمملكة المتحدة يطلبني رسميًا لقيادة الأوركسترا في بعض الحفلات التي يقيمونها هناك. فقد قدت الأوركسترا بمدرسة كانفورد لأربع سنوات على التوالي.

- ما دور قائد الفرقة (المايسترو) إذا كان كل عازف أمامه نوتته الموسيقية؟

- دور قائد الأوركسترا مهم جدًا، من دون قائد الأوركسترا لا يمكن أن يستقيم العزف، ويمكن أن يستغنى عن القائد في الفرق الصغيرة، فالقائد في الأوركسترا تكون أمامه جميع نوتات الآلات الموسيقية المشاركة من خلالها يتابع العازفين، ويؤشر إلى بعض العازفين بالتوقف، وفي الوقت ذاته يؤشر إلى بعض العازفين بالبدء؛ أي يقوم بدور المتابعة والتنسيق، من أجل هذا، يصطف أعضاء الأوركسترا على هيئة نصف دائرة ليتمكن أفرادها من رؤية المؤشر(المايسترو) ومتابعة حركاته، ومتابعة عدّه اللحني، وكذلك ضبط سرعة إيقاع العزف.

- هل ما زال جمهور الأوركسترا نخبويًا في العالم العربي؟

- نعم ما زال، أما في الدول الأوروبية التي شاركت فيها، رأيت إقبالًا جماهيريًا كبيرًا على حفلات الأوركسترا، وقد راعت الجهة المنظمة في تلك الدول الظروف المعيشية للجمهور، لذلك أغلب الحفلات تقام في مساحات مفتوحة، وتذاكر الحضور سعرها رمزي، وذلك لإتاحة الفرصة لجميع شرائح المجتمع للاستمتاع بالعزف.

[2] في 5 من أكتوبر لعام 2005م، انتخب المؤتمر العام لليونسكو السفير موسى بن جعفر بن حسن المندوب الدائم لسلطنة عُمان لدى اليونسكو، رئيسًا لدورته الثالثة والثلاثين التي افتتحت في باريس.

- لو دعيت للمشاركة في البرنامج السنوي الذي تقيمه دار الأوبرا السلطانية مسقط، فهل يمكن أن تشارك بصفتك عازفًا؟

- نعم بإمكاني ذلك، وأرجو من الدار النظر إلى الكوادر العُمانية، فلدينا موسيقيون متعددو المواهب، وعازفون مهرة على جميع الآلات، فضلًا عن وجود مهرة في التخصصات الموسيقية الأخرى. ولو أتيحت لي الفرصة، لاستطعت أن أنشئ فرقة أوركسترالية عُمانية على أعلى مستوى، إذ معي زملاء متقاعدون من ذوي الخبرة الطويلة في هذا المجال، ولديهم الاستعداد لتقديم خبرتهم لمن يتبناها. وإذا تمكنا من إنشاء فرقة أوركسترالية يسهل علينا المشاركة في دار الأوبرا السلطانية مسقط، بصفتنا فرقة مكتملة الأركان، قادرة على تأدية كل الأعمال الأوركسترالية. وهناك خيار آخر، أن تتبنى دار الأوبرا فكرة إنشاء فرقة أوركسترالية تابعة لها رسميًا من الخبرات العُمانية التي تقاعدت، وأنا على أتم الاستعداد في التعامل مع الدار على جميع الأصعدة، وتسخير خبرتي وعلاقتي نحو ذلك.

أ. ماهر عبّاس الهلالي - تونس

(فن صوت سِيلام في سلطنة عُمان .. بين خصوبة الأداء وعمق الرّمز)

مقدّمة:

إن المتتبع موضوع أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية يلحظ أنها كثيرة، ومتعددة، ومتنوعة، ومختلفة عن بعضها بعض من منطقة إلى أخرى من حيث الأداء، إذ تتميز المناطق والولايات الساحلية بنمط من الأنماط الموسيقيّة والتي عادة ما تسمّى بالفنون البحرية، أو فنون البحارة؛ نظرًا لارتباطها بالممارسين لها، وهم من مرتادي البحر من التجار والصيادين[1]، الذين يتّخذون من البحر في احتفالاتهم الغاية المكانية التي تنشدها ممارساتهم الطقوسيّة إذ هو المتلقي للرّسالة التي تحملها فنونهم، كذلك المناطق والولايات الداخلية تتميز بأنماط وأشكال من الفنون الخاصة بها.

لقد كانت حياة العُمانيين، وهجراتهم، وتجارتهم، وحسن تعاملهم السبب الرئيس في انتشار هذه الأنماط الموسيقية في بعض المناطق وتشابه بعض منها في عدّة ولايات، ممّا يجعل دراستها وتحليلها يحتاج إلى جهد كبير ووقت كثير حتى تكشف حيثيّات ورموز هذه الأنماط؛ لذلك تبقى الدراسة التحليليّة الموسيقية للممارسات الموسيقية الطقوسية منقوصة وغير قادرة على كشف معاني الخطاب إذا ما شفعت بدراسة سيميولوجية؛ لأنه على رأي جاكبسون **(Roman Jakobson)** أنّ "الرّموز تسمح بالتعبير عن شيء ما مجرّد بواسطة شيء ملموس وقابل للإدراك"[2]. لذلك، يمكن أن نؤكّد أنّ الممارسات الفنيّة العُمانية تعبّر عن أشياء من العالم المعنوي تمت الإشارة إليها بسلسلة من العلامات والرموز، ليكتمل لدينا المعنى، وأن البحث في مسألة المعنى في الخطاب الموسيقي هي في واقع الأمر بحث في مقومات الهُوية الثّقافية الاجتماعية التي نبع منها ذلك الخطاب، وأنّ عمليّة صناعة المعنى هي شكل من أشكال صناعة الهُويّة وإثباتها، فيصبح موضوع المعنى للمقاربة السّيميائية الاجتماعية موضوعًا متشعّبًا ومتحرّكًا ما دامت الهويّة الجماعيّة متحركة ومتغيرة بتغير السياقات والممارسات، والأذواق، والأفكار، والأعراف، والإيديولوجيّات. ومن أجل الكشف عن مقومات الهُويّة الثقافيّة والاجتماعية التي نبع منها هذا الخطاب الموسيقي الشّعبي، نورد هذه الورقات للوقوف على خصوبة الأداء وعمق الرّمز في عناصر فنّ **"صوت سِيلام"** في محافظة ظفار بجنوب سلطنة عُمان.

- مصطلح السّيمْيُولُوجِيا:

السّيمْيُولُوجِيا مصطلح غربي يتكوّن من جذرين **(Semio)**، و**(Tique)** فيعني الجذر الأوّل، العلامة أو الإشارة، أمّا الجِذر الثّاني فيعنِي عِلم؛ أي عِلم العلامات، ويعود مصطلح العلامة إلى الأصل اليُوناني **(Semien)**، ولوغُوس **(logos)**، يعني الخِطاب، ومرادِف **(Signe)**، في اللّغة الفرنسية الذي يعني العَلامة، والتي بدأت مع اللّغوي **"فرديناند ديسوسير"** مُمثّل السّيميائية المُعاصرة، وفكرة الدّال والمدلول والعلاقة الاعتباطيّة بينهما[3]، ثمّ وضع **"شارلْ بيرْسْ" (Charles Sanders Peirce)** الأصولَ الفلسفيّة لمصطلح السِّيمْيَاءْ بوصفها علمًا، وحاول تحديد ماهيّة العلامة، ودراسة أركانها، ومكوّناتها، والخطوات المنهجيّة لدراستها، وقد استعملها عند حديثه عن المسرح، وهي عنده وحدة ثلاثيّة المبنى من الموضوع والمفسِّرة؛ أيّ ما سيتقرّر بأنّه التّفسير الحقيقي أو الرّأي النِّهائي، فيصفها بأنّها التّأثير الذي سينتج في العقل بواسطة العلامة، والممثّل، وهي غير قابلة للاختزال في عُنصري الدّال والمدلول كما هي عند "دِيسُوسِيرْ".

إذًا، السّيمْيُولُوجِيا منهجيّة ذات نزعة علميّة شأن الرّياضيّات، والكيمياء، والفيزياء؛ أي إنّها علم له قواعده وقوانينه وأسسه، إذ يقول ديسوسير: «إنّ اللّغة نسق من العلامات تعبّر عن أفكار»؛ لذا فالطقوس الرمزية تدرس حياة العلامات، وتنظر في القوانين التي تسيّرها وعلاقتها بالمجتمع. وعلى حد قول الباحث التّونسي محمد قوجة « إنّ المقاربة السّيمْيُولُوجِية جديرة بأن تخوض مغامرة الكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في عمق الخطاب الموسيقي المقامي، وأن تفتح أبوابًا جديدة في الأبحاث الموسيقية العربية يحتلّ فيها البعد البلاغي وما يرتبط بها من عناصر إنشائية وإدراكية[4]. وهو ما يساعد فيه الأثنوسينيولوجيا، المصطلح الذي ظهر في سنة 1995م، بفرنسا وتبلور مع الباحث الفرنسي المسرحي **"جان ماري برادي"**، ويتكوّن من كلمة أثنو **"Ethno"**، ويحيل إلى العِرق، والأصل، والهُويّة والثّقافة الشّعبيّة، وكلّمة "Scene"، بمعنى المشهد الفرجوي، أو المكان الذي تُعرض فيه الأحداث، وقد نحتاج إليه إذا رمنا دراسة الممارسات في بعدها المشهدي والفرجوي.

- فن صوت سِيلام بمحافظة ظفار بين الأداء والرّمزيّة:

فن الصوت من الأنماط الموسيقية المنتشرة في منطقة الخليج العربي، وقد عرَّف معجم موسيقى عُمان التقليدية فن الصوت بأنه "مصطلح عام يشير إلى مقطوعات غنائية، يسبق هذا المصطلح اسم الفن الذي يغنى فيه، مثل:

---

[1] من مصادر الفنون الشّعبيّة العُمانيّة، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط، الطبعة الأولى،1991م.

[2] جاكبسون، مونان وآخرون، التّواصل (نظريات ومقاربات)، ترجمة عز الدّين الخطابي، وزهور حوتي، منشورات عالم التّربية، الدّار البيضاء، 2007م، ص194.

[3] ديسوسير (فرديناند)، "دروس في علم اللّغة"، دار بايو، ط.3، باريس، 1976م، ص:10.

[4] قوجة، محمّد، الحمل على المعنى وتأويل الخطاب الموسيقي المقامي، المجمع العربي الموسيقي، جامعة الدول العربية، المجلّد العاشر، العدد الأوّل.

- صـوت برعة: غنـاء تؤديه فرقة بيـت توفيق في صلالة محافظة ظفار سلطنة عُمان.

- صـوت شـرح: غناء تؤديه فرقـة بيت توفيق في صلالة مصاحبا للعبة الشرح.

- صـوت هـوج: من أغانـي الأعراس التـي تؤديها فرقة حديد بن شمسة في مرباط.

- صوت سِـيلام: من الاصوات التي تؤديها فرقة حديد بن شمسة في مرباط."[5]

ويعـد فـن الصوت مـن الفنون الخليجيّة المنتشـرة بكثـرة، إذ "ظـل الصوت فـي جميع الظـروف والأماكن محافظًا على عناصره الفنية، والأدبية الأساسـية وهي: القالـب الفنـي التقليدي اللحنـي والإيقاعـي، ونصوصه الحمينية[6] (شِـعْرِ الغِنَاءْ الحَضَرِي)، وآلاته الموسـيقيّة الرئيسة مثل المِزْوَاسْ، والقَنْبُوسْ، والعُودْ[7] "

- عناصر الموسيقى في فن صوت سِيلام:

- لحن فن صوت سِيلام:

نستجلي من خلال المسار اللحني لفن صوت سِيلام، خصوصيّة هذا اللّحن المؤلَّف في مقام الرّاسـت، والذي يكشـف لنا مدى تفاعل الصوت العُماني مع المقامات الشـرقيّة بفضـل العلاقـات الاقتصاديـة، والتّجاريّـة، والاجتماعيّة التي كانت عاملًا مسـاهمًا، ودافعًا إيجابيًا في ازدهار الموسيقى العُمانية وثرائها.

- إيقاع صُوتْ سِيلام:

إيقـاع مركّـب، يتميّـز بخليـة إيقاعيّة ثابتـة، تتغيّر فيه التّفعيلة أفقيًا على مستوى الخط، وتكوينه اثنا عشري (6+6)؛ أي إنه يحتوي على اثنتي عشـرة وحدة، كما يؤكّد ذلـك التّقسـيم، الرّقصـات المصاحبـة بـكل الآلات الإيقاعيّـة المشـاركة وتتكـون من طبل رحمانـي واحد، وطبلي كاسر، مع التّصفيق، ويتجسّد دور طبلي الكاسر هنـا فـي تجزئـة النصـف الأوّل مـن الإيقـاع إلـى ثـلاث مجموعـات ثنائيّـة التّكوين (2+2+2)، أمّـا النّصف الثّاني فيتجزأ إلـى مجموعتين ثلاثيـة التّكوين، هكـذا (3+2+1) علمًـا أنّ دخـول الإيقـاع علـى طبْلـي الكاسـر يكون من الوقـت القـوي الثالـث فـي الإيقـاع، حيث مـع "خصوبة الأداء تصل إلى التعدد الإيقاعي (polyrhythmic)".

- البناء الإيقاعي في أداء فن صوت سِيلام:

تعتمـد التركيبـة الإيقاعيـة علـى مجموعة من الآلات الإيقاعية فـي الثقافة الشـعبيّة العُمانية، وهي طبلان مـن الكاسـر، وطبـل واحد رحمانـي، إلى جانب اشـتراك التصفيـق. ونلاحظ من خـلال عرض صوت سِـيلام، أنّ كلّ آلـة إيقاعيـة تعبّـر عـن فكرة بمـا تقدّمه فـي الخطّ الإيقاعي المناسـب لها من دون التّعـدّي على دور الآلة الموازية لها، وهو ما شـكّل لنا حوارًا يظهر فيه الحدث الفـردي لـكل عنصـر، في هيئـة تعبير إيقاعي مسـتقلّ، وهـو مـا يؤكّد مدى قـدرة المجموعة علـى توفير أرضيّة عمل تحقّـق التّفاعل، والاختلاف، والتّفـاوت في الأدوار بأسـلوب تعدُّدي وفنّي، وسـوف نوضّح أثـر كل آلة على النّحو الآتي:

- إيقاع الرّحماني:

يعزفهـا قائد الفرقة، أو العقيد باسـتخدام كلتا يديه مـن أجـل تحقيـق مسـتويات النّبـر الثلاثة فـي الإيقاع، ويمكـن القـول أنّ دورها هـو تثبيـت الـدورة الإيقاعيّة، وذلك بتقسـيمها إلـى جزأين اثنين باعتمـاده على النبر المتوسـط الذي نرمز له بعبارة (تَكْ) بأسـلوبه الخاص مع مراعات التّصفيق، واتاحـة الفرص للآخرين للتّعبير، وتقديم الإضافة.

جدول تمثيل حدث إيقاع الرّحماني:

إيقاع الرحماني		النبض	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
	3	لين				تك				تك		تك		
	2	متوسط	تك		تك		تك		تك		تك		تك	
	1	غليظ						لم						لم

[5] مصطفى، يوسف شوقي: معجم موسيقى عُمان التقليدية، إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية، وزارة الإعلام 1989م.

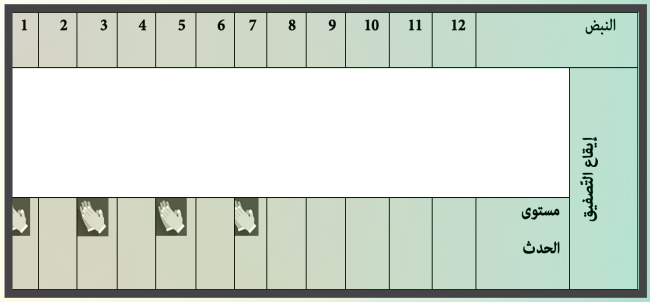
[6] الشّعر الحَمِيني هو الشّعر الشّعبي المُغنّى في اليَمَن ويقابله في سائر أنحاء الجزيرة العربيّة والبَوَادِي المُجَاوِرَة الشّعر النّبَطِي.

[7] الكثيري، مسلم بن أحمد، مكانة الصّوت في التراث الموسيقي العُماني، مجلّة نِزْوَى، 13من مَايو 2019م.

- التّصفيق:

يمكـن عـد التّصفيـق إيقاعًا حياديًا؛ لأنّـه لا يفرّق بين النّبـض الغَليظ أو اللّيّن، فقـد حدد الجُزء الأوّل وأضاف إليـهِ تَقسـيمًا جديدًا (2+2+2) حيث شـارك بأربع نقرات موزّعـة على النّحـو الآتـي حسـب الجـدول: فـي بدايات الوقت الأوّل، والثالث، والخامس، والسّابع:

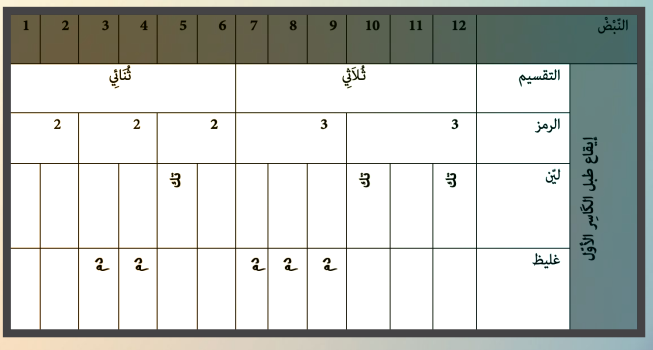
جدول تمثيل حدث التّصفيق:



- إيقاع طبل الكاسر الأوّل:

يعزفه رجل يكون مكانه على يسار العقيد، وقد وافق على تقسـيم طبـل الرّحماني، (6 وحـدات إيقاعيّـة + 6 وحـدات إيقاعيّة)، وقبل تقسـيم حـدث التّصفيق للجزء الأوّل، (وحدتـان + وحدتـان + وحدتـان)، يسـتخدم يـده اليسـرى، ويبدأ متأخرًا من المستوى الثّالث في تجسيد لأسـلوب المحاكاة، ولكنّه يعطي (8) نقرات موزّعة بين غليظـة وليّنة، ثـلاث منها أكّدت المجموعـة الثّانية من الجـزء الأوّل، وبما أنّ الجزء الثّاني بقي فارغًا أضاف إليه خمـس نقـرات تـاركًا تقسـيمًا (3+3) ونوضّحه حسـب الجدول الآتي:

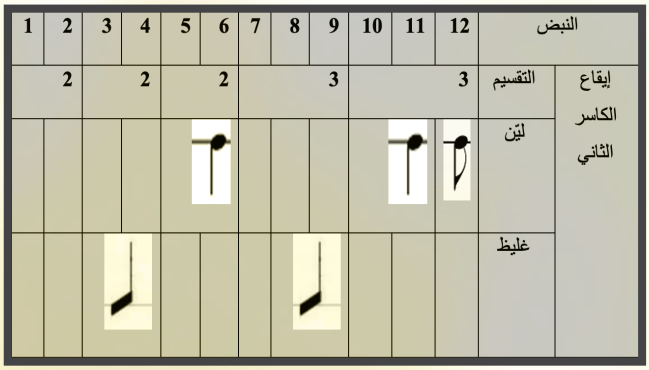
جـدول تمثيـل حـدث إيقاع طبـل الكاسـر الأوّل باستخدام حروف اللّغة:



- إيقاع الكاسر الثّاني:

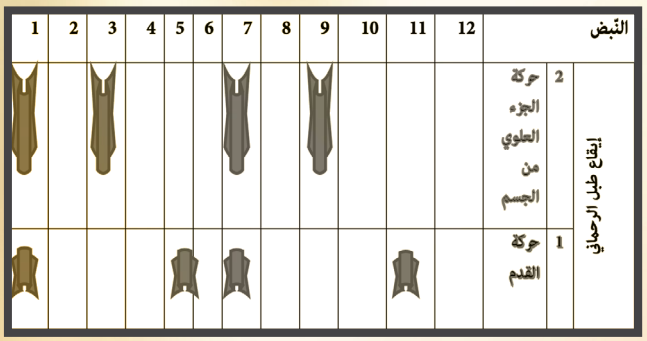
تعزفـه امـرأة بيدهـا اليُمنى، وقد وافقـت على حدث الرحمانـي، وقبلت حدث التّصفيـق، واقتنعت بما قدّمه الكاسر الأوّل، ممّا جعلها تقرّر أن تقوم بتقديم الإضافة فـي المجموعتيـن: الأولـى والثانيـة، مـع الحفـاظ على التقسيم، وإجراء تعديل على طول القيمة الزمنيّة للنبر الغليظ واللّين ليصبح (نوار).

جـدول تمثيـل حـدث إيقاع طبـل الكاسـر الثاني باستخدام العلامات:



- الرّقص أو التّعبير الحركي:

هـو مـن أهم الأحـداث التـي يقـوم عليها عـرض صوت سِـيلام، ويسـمّيها الدكتـور عصـام المـلاح بالإيـقاع المرئـي، إذ تشـارك النسـاء بالحركـة المتناسـبة مـع الإيقاع إضافة إلى الغناء، حيث تقسم النّساء الوحدات الإيقاعيـة علـى الجـزء العلـوي مـن الجسـم والقـدم، ونوضحها حسب الجدول الآتي:



هكـذا كان التّداخـل المتتابع، والاختـلاف المتعدّد الذي يعكـس مـدى الارتبـاط المنطقـي فـي إيقـاع صـوت سِيلام.

إنّ تعـدّد المهـام في الجانب الإيقاعـي هنا، هو الذي أفـرز العمق الفني الواقعي في هـذا العرض الذي يؤكد لنـا أن إيقـاع صوت سِـيلام هو نسـيج إيقاعـي متعدد ومختلـف مـن حيـث المكونـات والأدوار، يفضـي بنـا التفاعل فيمـا بينها إلى لوحة فنيّة متكاملة، أساسـها الإيقـاع لمـا له مـن دور في الرّبـط بين مختلـف عناصر العرض الفرجوي.

ونسـتنتج مـن خلال المثـال الذي حللنـاه ضمن فن "**صـوت سِـيلام**"، أنّـه على الرغـم من تعـدّد العناصر المشـتركة في الإيقاع، وكذلك تعدّد أساليب معالجته، تبقـى هـذه العناصر ثابتـة فـي تقديمها، وتقسـيمها، وتوزيعها الأورْكَسْتْرالي للإيقاع ذي الاثنتي عشرة وحدة طيلـة العـزف والغِنـاء في هذا الفـن، وهو مـا يؤكّد لنا الجديّـة والمهـارة فـي تـوارث هـذا النّمَط الموسـيقي الشّـعبي الـذي ظـل محافظًـا علـى جميـع عناصـره الإيقاعيّة مهما تعدّدت واختلفت.

- رمزيّة العناصر الفنية في فن صوت سيلام:

تعد العناصر الموسـيقية إلـى جانب اللغة التي ربّما تكـون الأبلغ والأشـمل من حيـث الوظيفـة التّواصلية، حيـث تؤدي وظائف أخرى أساسـيّة وثانويّـة تمكّننا من التّعريـف بمحيط الإنسـان ومنحها معنى لتسـتمر، إذ بإمـكان الإنسـان ترسـيخ المعطيـات فـي الذّاكـرة وتخزينهـا، ليقدمهـا فيمـا بعـد مـن خلال مكتسـباته المهاريّة والفنيّة، لينتج ثروته الفكريّة التي يتوارثها عبر الأجيال، والمتمثلة لدينا في مصطلح التّراث الذي يعبّر بدوره عن الذّاكرة الجماعيّة للشّعوب.

ولعـلّ الموضوع والحدث الموسـيقيين نتاج ثقافي، وفكـري، ووجداني، وفلسـفي تولّده ملابسـات متّصلة اتّصالًا وثيقًا بالأطر الاجتماعيّة، والطّبيعيّة، والبيئيّة، لا يمكـن فهمـه من دون الوقـوف عند دراسـة العلامات التـي تحيـل إليـه، وهـي كثيـرة ومتداخلـة مباشـرة بالتّركيبـات الاجتماعية، والطبقيـة، والفئوية، واللّغوية، وبالوسط الطبيعي، والجغرافي (جزر، وصحراء، وجبال، وسـهول...)، وبـكل مـا تفـرزه طبيعـة الوسـط التـي يحتضنهـا مـن حقـول سـيميائية تتّصـل موضوعاتها اتصـالًا عضويًـا"[8] . ويمكـن القـول: إن هـذه العلامـات تختلـف وتتنوع، إذ يمكـن أن تكون من المحيط الخارجي للأثـر ومـا يرتبـط بـه مـن أبعـاد اجتماعيـة، ودينيّـة، وسياسـيّة كالعلامـات التـي تحيـل إلـى المحيـط الاجتماعـي، والطبيعي، والأيكولوجـي. ويمكن أن تكون العلامات من الفضاء الداخلي للأثر وما يتعلق بالشكل، واللحـن، والإيقاع والحركة، كما نجد أيضًا علامات أخرى تحيل إلى رمزيّة أدوات الانجاز الموسـيقي منها: الآلات، والحنجرة البشـرية، وهي أيضًا تعد من خارج الأثر الفني عمومًا والموسيقي خاصة.

- رمزيّة الإيقاع:

من خلال التّحليل الإيقاعي الذي أجريناه، نلحظ أنه لا يمكن فهم الإيقاع إلا من خلال التكوين الرأسي الكامل للإيقـاع؛ أي إذا أخذنا مثـلًا الإيقاع من آلة واحدة، أو حتى آلتيـن، نجـده لا يعطـي شـخصيّة الإيقاع الـذي يعتمد عليه الصوت، فلا بد من سماع هذه الآلات مع بعضها فـي آن واحـد، شـأنها شـان التآلـف الهارمونـي فـي الموسـيقى الغربيّـة، والـذي لا يحقـق الانسـجام المطلوب إلا بعزف جميع درجاته في آن واحد، لتتشكّل في تفكيـر المسـتمع، أو الدارس لهذا النّمـط الصّورة الصّوتيـة الصـادرة عـن مجموعـة الآلات الإيقاعـيّة المشاركة في الأثر، وهي التي تعبر عن شخصيّة الإيقاع وهويتـه، وهـي التـي تمكنا مـن معرفة اسـم الفن؛ لأن مجموعـة هـذه الآلات، تكـوّن شـبكة إيقاعيّـة لا يمكن التعـرّف إليها إلا بسـماعها تُعزف فـي آن واحد، مهما كانـت أدوارهـا المختلفـة، حيث يبـدأ هذا الفـن بصوت إيقاعـات الطبول، وكأنها تعبر عن الإيقاع في كل مكان في الحيـاة (نبضات القلب مثلًا)، والإيقاع في الطبيعة، فنتجـول من خلال اللّوحـات الإيقاعيّة التي رصدناها في الذاكـرة الجماعيّـة العُمانيّـة، فبالإيقـاع تحدثـوا عـن اختـلاف اللـون، والفكر، واختـلاف الأدوار، وأكدوا أنه في ذلك الاختلاف والتّنوع في الأدوار، وحدة شعب، ورسالة تعايش وتكافل بين الجميع.

- رمزيّة التصفيق والضّرب باليد على البساط:

تظهـر أمامنـا في فن صوت سِـيلام حركات الجسـد التي تصدر عن النسـوة تعبيرًا صادقًا على مشـاركتهن فـي الفنـون إلى جانـب الرّجال، وإن دل ذلك على شـيء، إنمـا يـدل على وظيفـة المـرأة، ودورهـا المكمـل لدور الرّجل فـي المجتمع العُماني. وحـركات التّصفيق أيضًا (انظـر جـداول تمثيـل اشـتراك التصفيـق على سـبيل المثال بقسـم التّحليل الإيقاعي)، وفي مختلف الأنماط التـي تعرضنا لها بالتحليـل والمكملـة لوظيفة الإيقاع والمشـاركة فـي جميع صـوره الصّوتيّـة، وظهور صف الرجـال بالضـرب علـى الأرضيّـة في فـن الـدّان، وحركة الأقـدام واللّهجات كلها صنعـت الصّوت، وعبرت بذلك عـن الاختـلاف والتّنـوع، وأكّدت علـى عنصـر المثاقفة، ومبدأ التّعايش في المجتمع.

[8] Eco (Umberto), La structure absente : introduction à la recherche sémiotique, éd. Mercure de France - Paris, 1972, p.131 Transmis par le chercheur tunisien Mohamed Gouja.

جـدول عـدد1: جـدول تمثيـل التّصفيـق فـي فن صوت سِيلام[9].

وللتّصفيـق عـدّة دلالات تتحقّـق من خـلال وظائفها باعتبار أنّ النّشـاط الإنسـاني نشاط سِـيمْيُولُوجِي في مختلـف مظاهـره وتجلّياتـه، فاعتمـاد المشـاركين المؤدّيـن علـى التّصفيـق خاصّيّـة مـن خصوصيّـات الموسـيقى البدائيّـة، إذ يظهـر التّصفيـق فـي أداء فن المَدِيمَا، والشُّـوبَانِي، ويظهـر التّصفيق كرمز في أغلب الفنـون ذات المنابـت الإفريقيّـة، ويتجلـى لنـا ذلك من خلال مشاركة مجموعة من الرّجال والنساء في الإيقاع بتصفيـق متداخـل ومتنوّع يعطي مزيـدًا من الحماس، والحركيّة، والجماليّة.

- سيميائيّة حركة الجسد:

إنَّ السِّـيمْيائيّة تُعْنَى بدراسـة العلامات بأشـكالها المتعدِّدة حسـب **مَارسيل دانيزي** (Danesi Marcel)، فإنَّهـا تهتـمّ بمـا ينتجـه الإنسـان مـن خـلال جسـده، ومحيطـه، وبيئتـه مـن علامـات ذات معـانٍ ودلالات تحتمل التّأويل؛ لذلك نرى أنه لا بد من البحث في رمزيّة الحـركات، والسّـكنات، والأصـوات التـي تمثّـل مصـدر العلامات فـي التعبيـر الحركي الصّادر عن المشـاركين فـي فـن **"صـوت سِـيلام"**، فبأجسـادهم يصنعـون فنونهـم، حيث يُظهر المشـاركون في هذا الفن التعبير عـن الحيـاة بلغـة الجسـد، وهـي تعبيـرات حركيّـة (رقصات)، تعكس مدى ارتباط المجموعة، وتفصح عن الذات والمجموعة، وهو ما نستجلي منه كيف يتعايش أفراد المجتمع مع الآخرين، ويحافظون على خصوصيّة فنونهـم فـي آنٍ واحـد، فيكـون وجودهـم إضافـة فنيّة وجماليّـة، كمـا أن وحـدة أزيـاء المشـاركين وحركاتهم المتناسـقة كانـت امتـدادًا لتعايـش جميـع مكونـات المجتمع.

المراجع:

1- من مصادر الفنون الشّعبيّة العُمانيّة، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط، الطبعة الأولى، 1991م.

2- مصطفـى، يوسـف شـوقي: معجم موسـيقى عُمان التقليديـة، إصدار مركز عُمـان للموسـيقى التقليدية، وزارة الإعلام 1989م.

3- الكثيري، مسلم بن أحمد، مكانة الصوت في التراث الموسيقي العُماني، مجلة نزوى، 13مايو 2019.

4- جاكبسـون، مونـان وآخـرون، التّواصل (نظريات ومقاربات)، ترجمـة عز الدّين الخطابي، وزهور حوتي. منشـورات عالم التّربية، الدّار البيضاء، 2007م، ص194.

5- الهلالي (ماهر بن عبّاس) الرّواسب الافريقيّة في الثّقافة الشّعبيّة العُمانيّة، ص 299، 2023م.

6- موكارفسـكي (جـان)، "الفـن باعتبـاره حقيقـة سـيميولوجيّة، L'Arts comme fait Sémiologique Actes de huitieme Congrés internationale de phylosofie, p. (2-7), September 1934, editer par Emanuel Radi.

7- Eco (Umberto), La structure absente : introduction à la recherche sémiotique, éd. Mercure de France .- Paris, 1972, p.131 Transmis par le chercheur tunisien Mohamed Gouja

[9] قارن، فيديو فن صوت سِيلام، فنون منطقة ظفار، تسجيلات الفيديو، أرشيف مركز عُمان للموسيقى التّقليدية.

د. عامر الديدي - لبنان

الانتقالات في الموسيقى المقاميّة العربيّة

(إشكاليّاتها، وإضافات جديدة)

نعالج في هذا المقال، موضوع الانتقالات في الموسيقى المقاميّة العربيّة، لكن قبل أن نتطرّق للانتقالات، لابد من تناول مكوّنات المقام، لكونها متّصلة بنيويًّا بعملية الانتقالات.

- مقدّمة: مكوّنات المقام وإشكاليّاتها

لطالما شكّل المقام ظاهرة، كانت وماتزال، محطَّ اهتمام التنظير ومِراس الموسيقيين على حدٍّ سواء. ويمكن أن نحدّد مكوّنات المقام وفق رؤية، "تران فان كيه":

1.سلّم نغمي وأبعاد تفصل بين درجاته على نسب معلومة،

2.درجات ارتكاز، وأجناس وعقود يتركّب منها،

3.صيغ مرجعيّة (ضرورة وجود نماذج حيّة، وإلّا تحوّل المقام إلى سلّم نظري بحت)،

4.تأثير ينجم عن سماعه[1].

على أنّ هذه المكوّنات الأربع، لطالما أحاطت بها نظريّات هي أقرب إلى الاستنسابيّة والاعتباطيّة، منها إلى الخطاب العلمي، والحديث هنا عن نظريّات الموسيقى العربيّة. وسنعالج سريعًا المكونَين الأساسيَّين والإشكاليات ذات الصلة، لما لذلك من صلة بموضوع هذا المقال، ألا وهو الانتقالات.

نبدأ أولًا بالسلّم الموسيقي العربي، وما واكبه من تنظيرات تحاول تحديد نسبه بأرقام محدّدة؛ فمنهم من ذهب بالقول إلى أنّه سلّم الفارابي، ومنهم من أخذ بسلّم الأرموي، وآخر بالتعديل المتساوي، وآخر، بقسمة الطنين إلى ثلاثة أثلاث. وذهب قسم آخر في المغالاة في تقسيم هذا السلّم، فكان منهم من قسّمه إلى جزيئات متناهية الصغر، إلى 54 أو 72 جزءًا [2]. نذكر كذلك في القرن التاسع عشر، تنظيرات **"ميخائيل مشاقة"** المليئة بالمغالطات، والتي تفاخر من دون أساس علمي بصحّة السلم البيزنطي على حساب السلم العربي، ومغالطات **"الأب كولانجيت"** الذي خلط حابل سلّم الفارابي بنابل سلّم الأرموي. والطريف في أمر الكثيرين من المنظّرين في القرن العشرين، أنّهم من جهة يتباهون بحركيّة السلّم الموسيقي العربي؛ أي مرونة درجاته بالتحرّك صعودًا وهبوطًا بقليل حول درجات مفترض أنها محوريّة أو مرجعيّة، ومن جهة أخرى، يرجعونك إلى سلّم، سواء فارابي، أو أرموي، أو متساوٍ، هو في الواقع ذو نغمات ثابتة! ببساطة، المرونة النغميّة المنشودة، هي أن تتحرّك بنسب ضئيلة حول نغمة محوريّة، حيث إنّه في غياب مرجعيّة نغميّة معلومة، تنتفي المرونة، ونسقط في الاستنسابيّة. بمعنى آخر، حين يتباهى الموسيقي بأن درجة **"السيكاه"** في إقليمه هي أخفض بقليل، أو أعلى بقليل، فيما هي أعلى بقليل في إقليم آخر، يستتبع ذلك السؤال البدهي، أعلى بقليل من ماذا؟ طالما أن النغمة الأخرى هي بذاتها متحرّكة بحسب هذا المنطق. على أنّ الخائضين في غمار هذا النقاش المشروع فاتهم أمرٌ في غاية البساطة، ألا وهو أنّ الفوارق السُلميّة هي أشبه بلهجات محلية، بينما السلّم الأساس المنشود هو أشبه باللغة الفصحى، والمفهومة من الناطقين بكل هذه اللهجات المحلية. كما فاتهم أن اللغة الفصحى غالبًا ما تأتي بصفتها مرجعيّة موحِّدة للهجات محلية سابقة لها؛ فاللهجات هي الأنهر والسواقي التي تصبّ في بحر اللغة الفصحى الأعم، ومن دونها جفّت اللغة الفصحى.

بالمختصر، ولكي نعطي جوابًا عن هذه الإشكاليّة الأولى نقول ببساطة: إنّ الأبعاد المتوسطة (المعروفة بأرباع الطنين)، هي أبعاد تقسم الثالثة الصغيرة؛ أي طنين ونصف الطنين، إلى قسمين متقاربين. وهذا التقارب يمكن أن يبلغ درجة التساوي، كما في التعديل المتساوي، ويمكن أن يكون قسم أكبر على حساب الآخر، على ألا يبلغ هذا القسم حدود بُعد مستعمل، أكبر أو أصغر. بمعنى آخر، إذا افترضنا أن بُعد ثلاثة أرباع الطنين هو 150 سنتًا، ونصف الطنين هو 100 سنت، والطنين 200 سنت، فيكون لثلاثة أرباع الطنين الحرية بالتأرجح ما بين 100، و200. وهذا الحاصل على أرض الواقع، إذ إن الفارابي نفسه لم يحصر هذا البُعد بنسبة مطلقة، بل أورد أكثر من نسبة، وكذلك فعل ابن سينا. وجلّ ما كان يهمّهم، هو مقاربة بُعد "متوسّط"؛ أي، يا للبداهة، **متوسّط** لبُعدَين صغير وكبير؛ أي وسط بين ثالثة كبيرة، وثالثة صغيرة (كما بين ثانية كبيرة، وثانية صغيرة)، بين شعور بالانبساط، وشعور بالانقباض، بين نهار وليل؛ أي بالمحصّلة، بُعد معتدل التأثير، رصين بانطباعه، كما هو بُعد الثالثة المتوسطة. إذًا، فالمسألة فيما يخص البُعد المتوسّط، يمكن تشبيهها باللون الرمادي، إن قورن بالأسود (نصف الطنين) كان فاتحًا أكثر، وإن قورن بالأبيض (الطنين) كان داكنًا أكثر. أما شدّة الرمادية في هذا اللون الرمادي، فهي عالمٌ بحدّ ذاته، وترجع إلى عوامل عدّة، منها الإقليم، ومنها، التعبير الفردي، ومنها سياق الجملة اللحنية، ومنها طبيعة الآلة نفسها، وغيرها من العوامل. حاولنا في هذه القراءة السريعة أن نوضح عبثيّة النقاشات التي تحشد للثالثة المتوسطة الفارابية (151 سنتًا) بوجه الثالثة المتوسطة المعدلة المتساوية (150 سنتًا)، وتقع في تعديل متساوٍ من نوع آخر، من دون أن تدري.

---

[1] Khe, 1968, p. 148-153.

[2] توضيح حول الموسيقى الميكروطونالية: هناك خطأ شائع، يسهل الوقوع فيه، وهو أن موسيقانا المقاميّة هي موسيقى ميكروطونالية، وهذا غير صحيح. فالموسيقى المقاميّة العربيّة تعتمد نصف الطنين كأصغر بُعد (وأحيانًا يتم تلوين هذا النصف طنين لينخفض لحدود الثلث). أمّا الموسيقى الميكروطونالية في الموسيقى الغربية، فهي موسيقى تتوسّل أبعادًا أصغر من نصف الطنين، من صنف ربع الطنين، وخمسه، وسدسه، وسبعه، وثمنه، في إطار أكثر منه لا- طونالي (atonal)). يمكن الرجوع إلى موسيقى "فيشنغرادسكي ووو" ليتبيّن المستمع الفارق الشاسع بين عالمَي المقام والميكروطونالية.

من هذه النظرة المرنة للأمور، والمبنيّة على واقعيّة، ننتقل إلى الإشكالية الثانية، (وهي كلّها إشكاليّات ستعيدنا إلى موضوعنا الأساس ألا وهو الانتقالات النغميّة في المقام)، وهي الأجناس، مرحلة أكثر تركيبًا من السلّم بطبيعة الحال. ولطالما حدّدت كتب النظريّات الموسيقيّة في القرن العشرين **"مسارات"** لكل مقام. فهنا منظّر يتلو علينا أصول الانتقال في هذا المقام منه إلى مقام آخر، فيقول على سبيل المثال: تبدأ من الجنس الأدنى لهذا المقام، ومن ثم تداعب درجته الخامسة، ومنها تؤدي جنس كذا، ومنه تصعد إلى رابعته، فتبني جنس كذا. وفي كل هذا - وحده العليم القدير- يعلم من أين أتى مؤلفنا بخريطة الطريق هذه، وأن يفهمنا مسارات المقام حسب منظّرنا الكريم. وبينما يمكن تحديد الأجناس الأساسيّة لكل مقام، لا يمكن، -نقول لا يجوز-، حصر الانتقالات بمسارات محدّدة، وإلا فالنتيجة هي ألحان ذات انتقالات مكرّرة، وجمل مُعلّبة. يمكن لغُلاة التنظير أن يعيبوا علينا المساس بحرمة هذه النصوص، ولكن وجب عليهم قبل ذلك أن يقدموا بحثًا علميًا مستندًا إلى واقع مدروس يثبت صحّة خرائط الطريق هذه. هنا يتلاقى موضوع المسار مع موضوعنا الأساس، ففي الوقت الذي تفخر الموسيقى العربيّة بمقاماتها وأجناسها، ويفخر عازف التقاسيم، أو مغني الليالي بنقلاته المميّزة، نجد الموسيقى العربيّة تتهيّب الخروج من قوقعة الانتقالات التقليديّة، وتتخلّف عن مهمّة توسيع الإطار الانتقالي النغمي للمقام.

عليه، نقدّم في هذا البحث، عرضًا سريعًا للكتابات النظريّة التي تطرّقت لهذا الموضوع، نشهد من خلاله على جرأة الأقدمين في هذا المضمار، يليه استشراف لما يمكن للمقام أن يَستثمر، في ما سنطلق عليه القدرة الانتقالية الكامنة (modulatory potential)؛ أي في قدرته البنيوية على الانتقال إلى عوالم نغميّة جديدة.

إن ترتيب توصيف **"تران فان كيه"** للمقام المذكور سلفًا، يكاد يتوازى بترتيبه مع ترتيب درجة الاهتمام التي أولاها المنظّرون لمقاربة مكوّنات المقام، ونجد جلّ اهتمامهم منصبًّا بادئًا ذي بدء على السلّم وأبعاده، ومن ثم الأجناس، وبدرجة أقل. ونجد الحديث عن النماذج اللحنية بدرجة أقل، وأقل في كتب النظريات القديمة، وهذا مردّه ربما لاعتماد الموسيقى العربية على التناقل بالسمع، أو لاعتبارات تتصّل بحلّية أو تحريم الموسيقى، أو لاعتبارات أخرى. أما ناحية التأثير، فهي لا تقلّ أهميّة عن المكونين الأول والثاني؛ أي السلّم والأجناس. رغم ذلك، فإن تأثير النغمات، ومع أنه كان يحتل أحيانًا فصلًا في آخر الكتاب عند المنظّرين الأقدمين، لكنّه بقي في حدود وريقة لا أكثر. ومع حلول القرن العشرين، صارت كتب النظريات تتلافى هذا المنحى، وتذهب إلى اعتباره إيحاءات ذاتيّة، لا تستأهل أن يُفرد لها فصل خاص يتناولها بإسهاب. إن إهمال هذا المكوّن للمقام، بنظرنا، هو خلف التخبّط الذي أصاب تبويب المقام خلال القرن العشرين. ولو عدنا إلى جوهر تعلّم الموسيقى وسألنا الطالب ما الغاية من تعلّمك الموسيقى؟ لكان الجواب البدهي: كي أعبّر عن نفسي بطريقة فنّية. وهنا، بدل أن تنطلق كتب النظريّات من القدرة التعبيرية للموسيقى، وكيف تترجم إلى مقامات مبنية على أجناس، ونغمات، ومدوّنة في نوتات، نجد السياق التعليمي معكوسًا: اقرأ نوتات، واعزف نغمات، ولاحقًا تفهم الأجناس والمقامات.

- في التعريف الطونالي (الغربي) للانتقال:

لنقدّم بداية تعريفًا مختصرًا للانتقال، قبل أن نرجع في التاريخ لأمات المخطوطات التي تناولت هذا المكوّن. يُعْرَف الانتقال النغمي في الموسيقى الغربيّة الطونالية بـ (modulation)؛ أي تغيير النغم(mode))، أو (tonique). وفي هذا السياق، يفضّل **"جاك شاييه"** أن يميّز بين (modulation)، و(tonulation)، حيث يكون الأول انتقالًا ذا تغيير في النغم (المقام)، والثاني ذا تغيير في القرار. فعلى سبيل المثال، الانتقال من **"دو ماجور"** إلى **"صول ماجور"** هو modulation)) حسب أغلب المراجع، لكنّه (tonulation) حسب **"جاك شاييه"**. نعتمد في بحثنا هنا مصطلحًا واحدًا للتعبير عن الحالتين وهو (modulation) سواء تغيّر القرار، أو النغم والقرار، لا فرق. ومن المعلوم أن من أبرز الالتباسات عند طلاب الموسيقى هو التمييز بين الانتقال الدائم أو العابر، ونحن نتناول هذا الأمر لارتباطه بالموسيقى العربيّة. فلو مرّت نغمة **"فا دييز"** في سياق **"دو ماجور"**، هل نكون قد انتقلنا إلى **"صول ماجور"**، أو هي فقط **"تلوين"**؟ هنا يستند الجواب إلى عنصر التثبيت للنغم الجديد، ففي الموسيقى الغربية **"الطونالية"**، لا يكفي عبور نغمة محوّلة (دييز أو بيمول)، كي نحكم مباشرة أن هناك انتقالًا، بل يستدعي الأمر صيغة طونالية هارمونية مع محطّات نغميّة تؤكّد النغم tournure cadentielle et affirmation du ton nouveau).،cadence(s)

نعطي مثالًا من المقام، إن ورود نغمة **"سي بيمول"** في مقام **"بياتي حسيني"**، لا تعني أننا انتقلنا إلى مقام **"بياتي"**، بل إن ورود هذه النغمة وتثبيت جنس **"نهوند"** على درجة **"الصول"** هو ما سيؤكد أننا انتقلنا إلى **"البياتي"**. يمكننا تبسيط فكرة الانتقال للقارئ بالقول: إن التقارب بين كلمة (modulation)، وكلمة (mood)؛ أي مزاج، هو مفتاحيّ في فهم الفكرة. فببساطة، حين يشعر المستمع أن مزاجه قد تغيّر، نكون قد انتقلنا إلى نغم جديد. إن هذه الفكرة وردت عند **"الأربلي"** في القرن الرابع عشر[3]، حين تحدّث عن **"الأوازات، والشواذات"**، وهي مقامات تحوي درجات تحويل، ولا يجب تقديمها إلا حين يكون المستمع قد أصبح جاهزًا لذلك.

[3] Didi, 2015, p. 370.

وصيَّةُ الأستاذِ المصنّف

فلتكُ ذا عنايةٍ فـي العملِ بلذّةِ السامـعِ بالمعجّـلِ
وحسِّن الأمزاجَ في الشدودِ واحذرْ من التنفيرِ والتبعيدِ
وإن رأيتَ طَرَبًا فاعمدْ إلـى زيادةِ الوجْـدِ عليـهِ وانقـلا
إلـى أواز مـا استلـذَّ ثُمَّـا إلـى شـوازِهِ وكـل ممـا
يلـذُّ أولًا إلـى الحصـارِ وغيـر ذا موْجِبُ الانحصـار
وربمـا مـاتَ بهِ ذو وجـدِ إن كـان الانتقـل نحـو الضـدِ

حتى في معظم الموسيقات وصولًا لبدايات القرن العشرين، ظلّ هذا المبدأ قائمًا في البدء بنغمات أقل تعقيدًا، ومن ثم يأخذ اللحن منحى أكثر تعقيدًا وتركيبًا. وبالحديث عن التركيب، فإن العرب كانوا سبّاقين في نحت هذا المصطلح الذي استعملوه للدلالة على المقامات الأكثر تعقيدًا. كما نجد عندهم مصطلح (الشُعب)، وهو أيضًا صالح للتعبير عن الانتقالات، فيمكن القول **"تشعيب"**؛ أي الانتقال من أصل المقام - والذي طالما شُبّه بأصل الشجرة-، إلى فروع وشعب تُشتق من الأصل.

- عقبة أساسيّة في الانتقالات عامّة، الفارق في عدد علامات التحويل:

من أبرز العقبات التي تعترض الانتقالات عامّة، وفي الموسيقى المقاميّة على وجه الخصوص، وتحديدًا المقامات ذات ثلاثة أرباع الطنين، هي كثرة علامات التحويل من مقام لآخر. لنأخذ على سبيل المثال، الانتقال من نغم **"دو كبير"** إلى نغم "صول كبير". الفارق بين النغمين على الصعيد السلّمي هو بدرجة "الفا ديز". في المقابل، في الانتقال من **"راست دو"** إلى **"راست صول"**، يجب أن نُعدّل درجتين: **"المي نصف بيمول" تصبح "مي"**، و**"الفا" تصبح "فا نصف ديز"**، بينما تبقى **"السي نصف بيمول"** على حالها. ماذا يعني هذا؟ يعني أن الانتقال بين مقامات الموسيقى العربيّة يتطلّب تحضيرات أكثر لناحية حضور النغمات الجديدة، فبينما يمكن الانتقال من **"دو كبير"** إلى **"لا كبير"** بتعديل ثلاث درجات (فا، دو، صول تصبح ثلاثتها ديز)، لنا أن نتخيّل الانتقال من **"راست دو"** إلى **"راست لا"**، وهو ما يستدعي تعديل الآتي: **"دو"**، تصبح **"دو ديز"**، **"مي نصف بيمول" تصبح "مي"**، **"فا" تصبح "فا ديز"**، **"صول" تصبح "صول نصف ديز"**، و**"سي نصف بيمول" تصبح "سي"**. وخمس درجات تحتاج للتعديل، في مقابل ثلاث في حالة النغم الكبير (ماجور). هذا إن دلّ على شيء إضافي، فهو أن الانتقال بتقنيته الطونالية الغربيّة ليس أفضل السبل للانتقال في الموسيقى المقاميّة العربيّة. وبدل أن نحلّ العقدة على طريقة السيف القاطع؛ أي بدل أن نلجأ إلى المقامات التي تحاكي أبعادًا طونالية بحتة (أي طنين ونصف طنين، وطنين ونصف الطنين)، لابد لنا من البحث عن حلول أخرى، نستقيها من تراثنا، سواء المكتوب (المنظّرين، والقدماء تحديدًا)، أو من المراس الموسيقي لأساطين قراءة القرآن الكريم، والمغنّين، والعازفين المبدعين في إطار الانتقالات المبتكرة، وغير المطروقة سابقًا.

قدمنا في مقال سابق[4] تصنيفًا جديدًا للانتقالات، نوجزه على النحو الآتي:

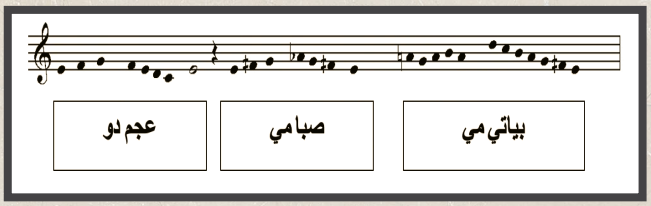
تُقسم الأجناس إلى مجموعتين رئيستين: مجموعة تبدأ بطنين، وأخرى لا تبدأ بطنين. عليه، ينتمي (العجم، والراست، والنهوند، والنكريز، والنوا أثر) إلى المجموعة نفسها، فيما ينتمي (الكرد، والحجاز، والصبا، والبياتي) إلى مجموعة أخرى. يبقى جنس (السيكاه) الذي يشكّل حالة خاصّة كونه يرتكز على درجة متوسّطة[5] . وهذه الخصوصية هي التي تشكّل أحد مفاتيح الانتقالات المميّزة كما سيرد أدناه.

[4] Didi, 2021.

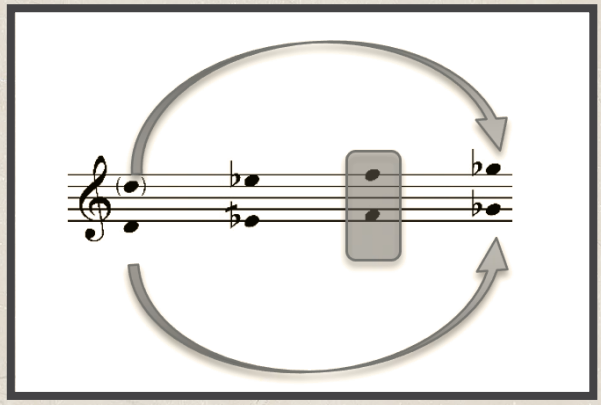
[5] نطلق هنا مصطلح درجة متوسطة على نغمات مثل السيكاه والعراق وسائر النيمات والتيكات؛ أي الدرجات: نصف البيمول، ونصف الديز. هذا المصطلح لا علاقة له بالتفكير الذي يبدّي النغمات المسماة غربية (دو ري مي فا صول لا سي، وتلك الأعلى أو أخفض بنصف صوت) على النغمات المسمّاة شرقيّة (سيكاه، وعراق، ودرجات + نيم، أو تيك)، بل هو مصطلح يدل على توسّط هذه النغمات الأخيرة للنغمات الأولى.

- مقاربات جديدة للانتقالات:

1. الإفادة من بُعد الثالثة الصغيرة

إن بُعد الثالثة الصغيرة له أن يحمل في طيّاته ثانيتين متوسطتين. وعليه، يمكن الإفادة من أي بُعد ثالثة في سياق المقام، لتركيب أجناس جديدة. فعلى غرار الانتقال من **"راست صول"** إلى **"بيات صول"** إلى **"صبا صول"**، **يمكن الانتقال من "ثالثة العجم" إلى "جنس صبا"، أو "بياتي"** على هذه الدرجة.

2. الإفادة من بُعد الرابعة الناقصة:

يمكن الانتقال من **"سابعة النهوند"**، لتركيب **"جنس صبا"**. فمعلوم أن درجات **"صبا ري"**، هي **"ري مي نصف بيمول فا صول بيمول"**. وإذا ما قارنّاها مع "نهوند مي بيمول": "(ري) مي بيمول فا صول بيمول"، نلحظ أن الفارق هو في درجة "المي بيمول" التي يكفي رفعها ربع صوت.



3. الإفادة من جنس الحجاز:

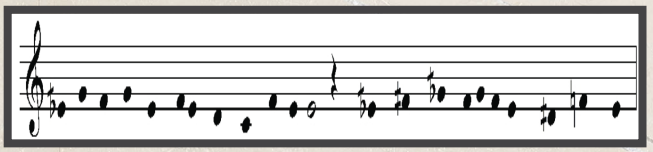
يعدّ جنس الحجاز أحد أكثر الأجناس شعبيّة، ليس فقط على صعيد المستمعين، بل حتى على صعيد التركيب، فهو قادر أن يُضاف **"للعجم، والنهوند، والبياتي"**، وهو أساس في **"الصبا، وراحة الأرواح، والنوا أثر"**، إضافة لتشكيله **"مقام الحجاز"** بحد ذاته، مع تفريعاته من **"حجاز كار، وزنجران"** وغيرها. يكفي أن ننتقل من **"جنس حجاز"** إلى **"جنس سيكاه تحته أو صبا"**. مثال أنه لو انطلقنا من **"جنس حجاز ري"**، يمكن بناء **"راحة الأرواح"** على **"سي نصف بيمول"**، أو **"صبا على السي"** كما في المثال أدناه. ولكم أن تتخيلوا لو استفدنا من وجود **"الحجاز المضاعف"** في مقام مثل **"الشاهناز"** (حجاز كار عامّة)، الكم الهائل من الانتقالات التي يمكن تحقيقها، مثال على ذلك: ننطلق من الجنس الثاني **"لحجاز الري"**، وهو **"حجاز ال لا"**، ومنه نهبط إلى **"صبا"** على درجة **"الفا دييز"**، أو **"هزام"** على **"الفا نصف دييز"**.

رب مثالًا على مقامي **"الصبا والهزام"**، إذ فيهما من الشبه على الصعيد السلّمي، ما هو كثير. لنقابل كليهما:

المقام		الجنس الأدنى			الجنس الأعلى				
		صبا على درجة ال سي			حجاز على درجة ال ري				
المقام	صبا سي	سي	دو نصف دييز	ري	ري	مي نصف بيمول	فا دييز	صول	لا
	هزام سي نصف بيمول	سيكاه على درجة ال سي نصف بيمول							
		سي نصف بيمول	دو	ري					

4. التحرّر من نمطيّة الانتقالات التقليديّة على درجة قرار واحدة، جنسا السيكاه والسيكاه البلدي نموذجًا:

أسلفنا الحديث بالقول: إن جنس **"السيكاه"** يتمتّع بخصوصية تبقيه خارج التصنيف الذي اقترحناه لمجموعتي الانتقالات، ففي حين تتجمّع المقامات على صعيد الانتقالات ضمن مجموعات محدّدة (مثل الانتقال من **"نهوند"** إلى **"عجم"** على القرار نفسه، أو الانتقال من **"حجاز"**، أو **"كرد"** إلى **"صبا"** على القرار نفسه)، يمكن توسيع فكرة الانتقال الشهير عند المقرئين والمجوّدين حيث ينتقلون من **"سيكاه"** إلى **"نهوند"** على القرار نفسه، ومن ثم العودة الى **"سيكاه"**:



إن هـذا الانتقـال غيـر المألـوف لـدى العامّـة مـن الموسـيقيّين مصدر إلهـام لانتقالات تعتمـد "الجرأة" نفسـها. يكمن سـرّ يُسـر هذا الانتقال في التقارب بين الثالثـة الصغيـرة، والثالثة المتوسـطة، بيـن الدرجتين الأولى والثالثة في كلا المقامين.

كمـا يمكن تصنيف الانتقال الشـهير من **"راسـت"** إلـى **"سـيكاه"** بلـدي على القرار نفسـه، ضمـن الخانة نفسها من الانتقالات غير النمطيّة:

راست على درجة الكردان >>> سيكاه بلدي على درجة الكردان

وسـرّ استسـاغة الأذن لهذا النوع من الانتقالات في التضاد بين جنس قراره درجة متوسطة (كما في جنس السيكاه)، وجنس قراره درجة غير متوسّطة (راست أو نهوند).

5. التلاعب بأبعاد نصف الصوت وما دون:

وهـو ما يُعرف بالإفسـاد سـواء بالرفـع أو الخفض، وهـو مـا يُعـرف فـي الحالـة الثانيـة بـ**"التخسـيس"**. بالتالـي، يمكـن رفع أو خفـض درجة من درجـات المقام بمقدار نصف صوت أو ما دون. مثال على ذلك:

- خفـض الدرجـة الثالثة في مقـام "النهونـد"، أو الدرجة السـابعة فـي "الشـورك". وعمومًـا، خفـض الثالثـة الصغيـرة الواقعـة بيـن الدرجتيـن الأولـى والثالثـة في جنس "نهوند".

- رفـع الدرجـة الثانية من جنس "الحجـاز" بمقدار لا يزيد على ربع صوت، أو خفض درجته الثالثة بالمقدار نفسه، أو ما دون.

- رفـع الدرجـة الثانية من جنس "البياتـي" بمقدار لا يزيد على ربع صوت.

- خفـض الدرجـة الرابعة من مقام "الراسـت" (راسـت بلدي) بمقدار لا يزيد على ربع صوت.

- خفض الدرجة الرابعة من مقامي "العجم"، و"النهوند" بمقدار لا يزيد على ربع صوت.

6. تسوية أوتار الآلة على أسس مختلفة:

أورد الفارابي عددًا كبيرًا من التسويات (الدوزان) لآلة العـود، لا يقتصـر فقـط على التسـوية المعهـودة من خـلال رابعات تامّـات. عليه، يمكن تعديل تسـوية أوتار العـود، لما يخلق من إمكانيات جديـدة لرنين المقامات بطابع مختلف.

7. ابتكار تعديلات جديدة:

يمكـن تعديـل الآلات بالاسـتعانة بالـ(tuner) لخلق تعديلات جديدة، مثال سلّم "راست" ذي القيم السنتيّة: 200 سـنت، 160 سنتًا، 140 سـنتًا ...، أو سلّم "حجاز" ذو القيم: 140 سنتًا، 280 سنتًا، 80 سنتًا....

Bibliography

- Abromont, Claude, Montalembert Eugène, 2001, Guide De La Théorie De La Musique, Les Indispensables De La Musique, Fayard, Henry Lemoine.

-Collangettes, Maurice, 1906, Etude Sur La Musique Arabe, Journal Asiatique, X/VIII, Paris.

-Didi, Amer, 2015, Système modal arabe levantin du XIVe au XVIIIe siècle (Étude historique, systémique et sémiotique, éditions critiques et traductions des manuscrits), PhD Dissertation (unpublished), Paris-Sorbonne.

-Didi, Amer, 2019, Influence of Maqāms and Maqām classification theories revisited, Integral Music Theory. Academic Forum, Bulgaria.

-Didi, Amer, 2021, Modulation in Maqām Music: A Historical Survey. Integral Music Theory. Academic Forum, Bulgaria.

-Erlanger (D'), Rodolphe, 1930, La musique arabe, tome 1, Al-Fārābī, Paris, Paul Geuthner.

-Erlanger (D'), Rodolphe, 1935, La musique arabe, tome 2, Al-Fārābī, (suite : livre 3), Avicenne, Mathématiques, Kitāb Aš-Šifā', Paris, Paul Geuthner.

-Erlanger (D'), Rodolphe, 1938, La musique arabe, tome 3, afiy Ad-Dīn Al-'Urmawī Epître à Šaraf-Ad-Dīn, Aš-Šarafiyya, Livre des cycles musicaux, Kitāb Al-Adwār, Paris, Paul Geuthner.

-Erlanger (D'), Rodolphe, 1939, La musique arabe, tome 4, Traité anonyme dédié au Sultan Osmānlī Mu ammad II (XVe s.), Al-Lā iqī Traité Al-Fat i-yya, Paris, Paul Geuthner.

-Khe, Tran Van, 1968, "modes musicaux", Encyclopedia Universalis, Paris, vol. XI, p. 148-153.

-Yousef, Zakariyya, 1956, Risālat Aššifā', Al-Amiriyyah, Cairo.

د. علياء العربي
جامعة صفاقس- تونس

مسألة المصطلحات في الدراسات المتعلقة بالتراث ذي التقاليد الشفويّة

ملخّص:

تعد هذه الدراسة مدخلًا نقديًا تنظر في استعمالات بعض المصطلحات المتداولة في الدراسات المهتمّة بالتراث غير المادي التي أضحت بفعل التراكم الدراسيّ والبحثيّ تشغل مساحة معجميّة اتّسعت إلى مجالاتٍ معرفيّةٍ مختلفة، ومدلولاتٍ متنوّعة منها: الأمثال الشعبية، والأهازيج، والأغاني، والشعر الملحون، والسير وغيرها كثير. ولقد أدّى هذا التراكم إلى جعلها مصطلحات زئبقيّة قابلة للتوظيف في أكثر من سياق وأحيانًا بصفة متناقضة في السياق ذاته - خاصّة في ما يتعلّق بالممارسات الموسيقية، أو الشعر الملحون-، ممّا أوقع الباحثين المستعملين لها كثيرًا من الأحيان في التضارب أو الخلط الناتج حسب تقديرنا عن عدم التحرّي في اختيار المصطلح أو التأثر المطلق بمعايير التفكير الغربي في ضبط المصطلحات الفنية. ولقد اخترنا للاستدلال على هذا الطرح بالأنموذج التونسي.

تمهيد:

إنّ العمل على ضبط المصطلحات الخاصّة بكلّ مجال معرفي مسألة في غاية من الأهمية لتحديد منهجية البحث وتثبيت لغته بما يجعله مقنعًا ورصينًا؛ غير إنّ المصطلحات التقنيّة الخاصّة بمجال التّراث غير المادي أو ما يُنعت كذلك بالتراث ذي التقاليد الشفهية مثل: الألغاز، والحكايات الشعبية، والأمثال الشعبية، والأهازيج، والأغاني، والشعر الملحون، والسّير وغير ذلك، تتعلّق بها بعض الصّعوبات في تثبيتها والاتفاق عليها، بل قد يصل الأمر إلى الاختلاف الجوهري بين الباحثين أو اعتماد مصطلحات تسقطهم أحيانًا كثيرة في التناقض نظرًا لعدم التحرّي في اختيار المصطلح أو التأثّر المطلق بمعايير التفكير الغربي في ضبط المصطلحات الخاصّة بكلّ مجال معرفي.

من أمثلة ذلك، ما يتعلّق بالجانب الجغرافي في ما يتصل بالإطار المكاني للممارسة الموسيقية (حضري-ريفي)، إذ إنّ المجال الحضري كان مرتبطًا بالبادية بشكل أو بآخر، ويشير الباحث التونسي **"محمّد حسن"** إلى ذلك من خلال عدّة قرائن تعود إلى فترتي الحكم الموحّدي والحفصي(9) ولقد بقي ذلك قائمًا حتّى على المستوى الثقافي إلى وقت غير بعيد ولعلّه ما زال متجسّدًا إلى اليوم. أمّا **"الصادق الرزقي"** (1874-1939 م) فإنّه أكّد من جهته من خلال مثال موسيقيّ حضور **"الأدّبة"** (وهم الغناية **رجال من البدو** الذي يكون غناؤهم غير مصاحب بالآلات الموسيقية)(10) في **مدينة تونس** في بدايات القرن العشرين.

وبهذا، فإنّ دراسة **"فنّ الأدّبة"**- في هذا السّياق - لا يمكن أن تقتصر على الغناء البدوي في الأرياف والبوادي فحسب بل كذلك في المناطق الساحليّة القريبة من المدن، حيث يكون حاضرًا بكثافة، غير أنّنا نلحظ أنّ التبويب أو التصنيف يكون في خانة الغناء البدوي في أغلب البحوث. والسؤال هنا: هل ننعت الرّصيد الغنائي البدوي الذي أنتج في المدن باعتماد معيار النمط الموسيقي أو باعتماد معيار الانتماء الجغرافي؟

(الصادق الرزقي (1874-1939م)

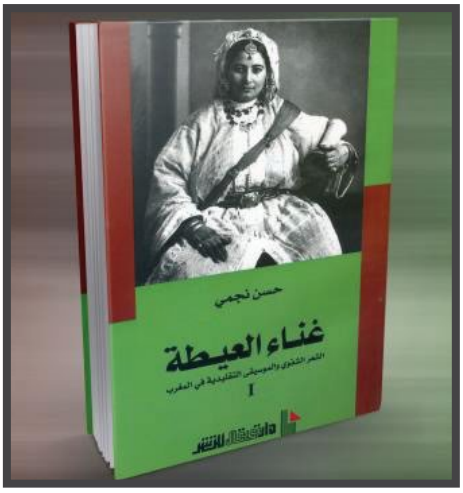
وقد تعود ظهور بوادر انتقاء المصطلحات إلى سيطرة المشهد السياسي على المشهد الثقافي، وما يفرضه من **"إملاءاتٍ"** على المعجم الاصطلاحي **"الرّسمي"** في كلّ المجالات بما يقتضيه السياق التاريخي للعصر. ولقد أثّر ذلك في مصطلحات كثيرة أخرى كانت ولا تزال تتصارع في إطار **"ثنائيّاتٍ"** متناقضة، أو ربما هي تفصح عن صراع **"ثقافي"** دفين بين فئات فكريّة واجتماعيّة بعينها، نذكر من بينها: **" التقليدي "** ، **و الشعبي "** ، أو **" الكلاسيكي "** ، **و"التقليدي"**، و**"الرّسمي"**، أو كما في سياق الشعر ما تطرحه ثنائيّة **"الشعر الشعبي"** و**"الشعر الملحون"**.

فمثلما يتدخّل علم المصطلح بما يتصل به من معارف في نحت المفاهيم والمصطلحات المتأقلمة مع كل مجال فكري أو ثقافي، فإنّ إفرازات العامل السياسي ليست عاملًا ثانويًا في إنتاج جملة تلك المصطلحات التي يعبّر بها الباحثون والمفكّرون عن واقعهم، وأيديولوجياتهم، وتاريخهم، وثقافتهم.

ومن أمثلة ذلك أنّ العديد من المناطق الإدارية التي سعت الدّولة التونسية إلى تحديدها وتقسيمها ضمن منظومة الولايات - بعد خروج الاحتلال- لا تعبّر بالمرّة عن مدى ترابط العديد من الأقاليم الإدارية والولايات، إذ يطفو العامل القبلي من جديد ليحرّك طبيعة النشاط الثقافي وخصوصيّة المعاش اليومي والرؤية الجمالية لتلك التجمّعات البشرية لتبرهن الأهداف الرئيسة من وراء التقسيمات الإدارية، وهي إضعاف التماسك الثقافي والاجتماعي بين القبائل حتّى تمسك الدولة بزمام المسائل السّياسية وحدها في إطار مدينة تترأس القرارات الرسمية، وتتحكّم في الثروات، وفي المشهد الثقافي العام. وهو ما أحدث ربكة لدى الباحثين في انتقاء مصطلحاتهم عندما يتعلّق الأمر ببحث حول نمط غنائيّ أو جزء من تراث شفوي مشترك بين سكّان المدن وسكّان البوادي.

1- بين الشعبي والتقليدي

سنستأنس في موضوع هذه الثنائية بما ذهب إليه الباحث المغربي **"حسن نجمي"** في كتابه الهامّ **"غناء العيطة"**، الذي حاول بدوره تشريح مسألة الحسم في توظيف مصطلحي **"شعبي"**، و**"تقليدي"** بالاستشهاد بآراء بعض المستشرقين، وتجارب بعض المختصين في العلوم الموسيقية من العرب. وخلاصة القول في هذا الموضوع: إنّه لا يجب أن نتوانى في توظيف العبارات التي تنتمي للحقل العلمي إذ "إنّ صفة الشعبي، في ظنّنا، توقّفت عن أن تفي بالغرض علميًّا ونظريًّا، ولم تعد لها الشحنة والدّقّة اللازمتان عند كلّ صياغة مفاهيميّة"(01). فلا يمكن أن يختلف اثنان في أنّ هذا المصطلح استُعمل منذ البداية، وحتّى لدى الأوروبيين والأمريكيين، بالطريقة التي تنأى «"بكلّ ما هو شعبي عن كلّ ما هو جدّي، ويجعل من كلّ ما هو شعبي مقترنًا بما هو **"عامّيّ"** أو **"بدائيّ"** أو **"متخلّف"**»(02).



كتاب "غناء العيطة"، دار توبقال، المغرب، تأليف "حسن نجمي"

فكأنّ **"مصطلح شعبي"** بهذا المعنى أصبح **"وجهة نظر"**، وليس مجرّد تصنيف لأنماط موسيقيّة معيّنة. هذا مع العلم أنّه منذ سنين قليلة وقع التخلّي عن هذا المصطلح في المعاجم والموسوعات الخاصة بالأنثروبولوجيا في أوروبا وأمريكا بعد ما خلَص العلماء إلى أنّ مصطلح **"شعبي"** يكرّس **«النبرة القوميّة أو نبرة التعصّب السّلالي»**(03). غير أنّ مصطلح **"شعبي"** أصبح بفعل التراكم الدّراسي والبحثي يشغل مساحة معجميّة اتسعت إلى مجالات عدّة(04)، ومدلولات متنوّعة منها ما أشار إليها الباحث **"حسن نجمي"** - كما ذكرنا - ومنها ما يرتبط برواج العمل الفني بين عامّة الناس (فيقال: أغنية ذات شعبية كبيرة) أو بالحالة الاجتماعية (أحياء شعبية).

بناء على ذلك، فإنّ اعتمادنا على مصطلح **"الشعبي"** يجب أن يكون في سياق دال على:

- الثقافة الشفهية.

- التراث الشفهي.

-الأغاني التقليدية البدوية والريفية التي تعتمد على الذاكرة الجماعية والتواتر الشفوي من دون أن يكون مشحونًا بأيّ مدلول طبقي أو تعصّبي، على أن يكون ذلك منطلقًا في السّعي نحو التّقليص من اعتماد هذا المصطلح المثير للنّقاش وتعويضه نهائيًا :
"التقليدي"، أو "ذات التقاليد الشفهية" (الأغاني/الثّقافة...).

2 - بين التقليدي والكلاسيكي والرّسمي:

إنّ هـذه التّسـميات الثلاث تمثّل أحيانًـا عائقًا كبيرًا أمام عمليّة تصنيف عيّنـاتٍ من التّراث غير المادي مثل الممارسـات الموسـيقيّة المتعلّقـة خاصّـة بالحواضر والمـدن، إذ نجدهـا حاضـرة للاسـتدلال على الأنـماط الموسـيقية نفسـها، وذلك يعـود للمرجعيّـة الفكرية التـي يعتمدهـا الباحـث فـي تصنيفـه للممارسـات الموسيقيّة في بيئتها ومن خلال آلاتها وأطر انتشارها.

ولقد غلب استعمال هذه المصطلحات الثلاثة على الأنمـاط الموسـيقية التي ترعرعت فـي المدن وتخضع للتّدويـن؛ نظرًا لوضـوح أنظمتها الموسـيقية، ووجود تراكـم توثيقـي (شـفهي أو كتابي) ضمـن تواصلها عبر الزمن وتكفّلت الجهات الرسميّة برعايتها وحرصت على أن تكون مُمثّلة لها(05).

ويمكـن فـي هـذا الإطـار أن نصنّـف **منظومـة "الطّبـوع"** مثلًا نظامًا مقاميًا مرجعيًا في الموسـيقى التونسـية، وكذلـك **"المالـوف"** نمطًـا غنائيًـا مرجعيًا **"تقليديًا"** أو **"كلاسـيكيًا"** - كما يحلو للباحث **محمود قطـاط** أن ينعتـه - كونهم ممثّليـن رئيسـيّين للتّراث الموسـيقي **"التقليدي"** في تونـس (من خلال طبيعة الغناء وطبيعة الآلات الموسـيقية المسـتعملة) رغم وجـود بعـض المقاربـات التـي أصبحـت تستحسـن اسـتعمال مصطلـح **"تقليـدي"** لا لتوصيـف الأنماط الموسـيقية التراثيّـة الخاصّـة بالمدينـة فحسـب بـل أدخلته فـي منظومة الموسـيقات **"الشّـعبيّة"** (نذكّر هنـا مقاربة الباحث المغربي حسـن نجمـي في العنصر السـابق)، وهـو مـا نميـل إلـى اعتمـاده في متـن هذه الدّراسة.

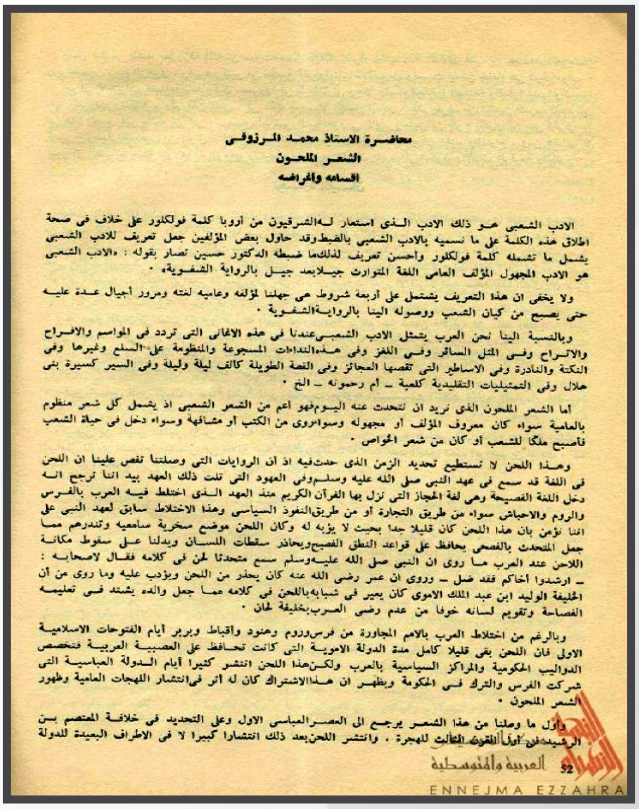
ومـن بيـن العناصـر المهمّـة فـي هـذه المنظومـة الموسـيقيّة -التي تنعت بالشعبيّة - هي **"الكلمة"** التي تتجسّـد في تعبيرات شـعرية متنوّعـة الأوزان، ويطلق عليهـا عبـارات مختلفة من الشـرق العربـي إلى مغربه مثـل: **"الشـعر النّبطـي"**، و**"الشـعر الـمَلْحُون"**، و**"الشّعر الشّعبي"**.

3- بين الشعر المَلْحُون والشعر الشعبي:

اعتمـد مـن سـبقنا مـن الباحثين في مجـال التّراث الشـفوي على مصطلحـاتٍ عديدةٍ للتّمييز بين الشّـعر الفصيـح الخاضـع لتفعيـلات محدّدة من خـلال البحور الشعريّة التي وضعها **الخليل بن أحمد الفراهيدي**، والشـعر المتداول شـفهيًا بلهجات عربيّة متحرّرة من قواعـد النحـو فـي اللّغـة العربيّـة. «ومـن هـذه المصطلحـات **"الشـعر الشـعبي"**، و**"الشـعر الملحون"**، و**"الشـعر النبطي"**، و**"شعر الأعراب"**، ونـرى أنّ كلهـا تندرج ضمـن المصطلح العام: الشّـعر الشـفهي» (06). وعـرّف الباحـث التونسـي محمّـد المرزوقـي (1916-1981م) **"شـعر الأعـراب"**، بقولـه: «وشـعر أعراب هلال وسـليم لا يختلف فـي الواقع عن الشعر الفصيح، فلغته عربية فصيحة اختلطت بشيء قليـل من اللهجة الدارجة التـي لا تعدو التحريف الجزئي للكلمـة الفصيحة في النطق وفـي الإعراب، أما موازين الشعر فبقيت هي نفسها الموازين المعروفة »(07).

أمّا تسـمية **"الشّـعر النّبطي"**، فنجدها في بعض البلدان العربيّة إذ إنّ: « في الخليج العربي ينعت الشعر الشّـعبي **"بالنبطـي"**، وكلمـة **"النبط"** تطلق حسـب القامـوس علـى أقـوام مـن العجـم كانـوا ينزلـون بين العراقيين ثم اسـتعملت في أخـلاط الناس وعامتهم، ومنه يقـال **"نبطية"**؛ أي عامية - والنبطة في اللغة هو ما يظهر من ماء البئر» (08). واللافت للنظر أن كتابات المـؤرّخ والشـاعر **"محمّـد المرزوقـي"** فـي هـذه المسـألة كان فيها نـوع من التداخل، فتارة يسـتعمل فـي بحوثـه مصطلـح **"الـمَلحُونْ"**، وأخرى **" الشـعر الشـعبي"** للدّلالة على الشّعر الـمَلْحُون، كما يزيد من حيرتنا العنوان الذي وضعه لكتابه **"الأدب الشّـعبي"** ليتحـدّث فيـه عـن فروع ما سـمّاه بالشّـعر الشـعبي، وموازينه وأغراضه، في حين أنّ الشّـعر لا يمثّل إلاّ جزءًا من الأدب الشّـعبي، بينما كانت جلّ مقالاته ودراسـاته في **"مجلة الفكر"** التونسية أو محاضراته في **"أسبوع الفـن"**)09) في مجال الشـعر حاملة لعبارة **"الشـعر المَلْحُونْ"** في العنوان.

إذ يذكر محمّد المرزوقي أنّ الفرق شاسع بين **"الشّعر الشّعبي"**، و**"الشّعر المَلْحُون"**؛ لأنّ "وصف الشعر بالشعبي، يحدّد الموضوع ويقصره على هذا الشعر المجهول المؤلف الذي توارثته الأجيال بالرواية الشفويّة؛ أي الذي تغنى به النّاس طويلًا وتناولته الروايات بالتبديل، والتغيير، والتهذيب بما يناسب روح الشعب وفنه، ويدخل في هذا الباب هذه الأغاني التي نسمعها أحيانًا يرددها النّاس، مثل الأغاني التي ترددها الأمهات لأطفالهنّ، ومثل بعض (تعليلات) الأعراس والختان"(10).



محاضرة الاستاذ محمد المرزوقي
الشعر الملحون
اقسامه واغراضه

الادب الشعبي هو ذلك الادب الذي استعار له الشرقيون من اوربا كلمة فولكلور على خلاف في صحة اطلاق هذه الكلمة على ما نسميه بالادب الشعبي بالضبط وقد حاول بعض المؤلفين جعل تعريف للادب الشعبي يشمل ما تشمله كلمة فولكلور واحسن تعريف لذلك ما ضبطه الدكتور حسين نصار بقوله : «الادب الشعبي هو الادب المجهول المؤلف العامي اللغة المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية» .

ولا يخفى ان هذا التعريف يشتمل على اربعة شروط هي جهلنا لمؤلفه وعاميه لغته ومرور أجيال عدة عليه حتى يصبح من كيان الشعب ووصوله الينا بالرواية الشفوية .

وبالنسبة الينا نحن العرب يتمثل الادب الشعبي عندنا في هذه الاغاني التي تردد في المواسم والافراح والاتراح وفي المثل السائر وفي اللغز وفي هذه النداءات المسجوعة والمنظومة على السلع وغيرها وفي النكتة والنادرة وفي الاساطير التي تقصها العجائز وفي القصة الطويلة كالف ليلة وليلة وفي السير كسيرة بني هلال وفي التمثيليات التقليدية كلعبة ـ أم رحمونه ـ الخ .

أما الشعر الملحون الذي نريد ان نتحدث عنه اليوم فهو اعم من الشعر الشعبي اذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله وسواء روى من الكتب أو مشافهة وسواء دخل في حياة الشعب فاصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص .

وهذا اللحن لا تستطيع تحديد الزمن الذي حدث فيه اذ ان الروايات التي وصلتنا تقص علينا ان اللحن في اللغة قد سمع في عهد النبي صلى الله عليه وسلم وفي العهود التي تلت ذلك العهد بيد اننا نرجح انه دخل اللغة الفصيحة وهي لغة الحجاز التي نزل بها القرآن الكريم منذ العهد الذي اختلط فيه العرب بالفرس والروم والاحباش سواء من طريق التجارة أو من طريق النفوذ السياسي وهذا الاختلاط سابق لعهد النبي على اننا نؤمن بان هذا اللحن كان قليلا جدا بحيث لا يؤبه له وكان اللحن موضع سخرية سامعيه وتندرهم مما جعل المتحدث بالفصحى يحافظ على قواعد النطق الفصيح ويحاذر سقطات اللسان ويدلنا على سقوط مكانة اللاحن عند العرب ما روى ان النبي صلى الله عليه وسلم سمع متحدثا لحن في كلامه فقال لاصحابه : ـ ارشدوا أخاكم فقد ضل ـ وروى ان عمر رضي الله عنه كان يحذر من اللحن ويؤدب عليه وما روى من أن الخليفة الوليد ابن عبد الملك الاموي كان يعير في شبابه باللحن في كلامه مما جعل والده يشتد في تعليمه الفصاحة وتقويم لسانه خوفا من عدم رضى العرب بخليفة لحان .

وبالرغم من اختلاط العرب بالامم المجاورة من فرس وروم وهنود واقباط وبربر أيام الفتوحات الاسلامية الاولى فان اللحن بقي قليلا كامل مدة الدولة الاموية التي كانت تحافظ على العصبية العربية فتخصص المواليد الحكومية والمراكز السياسية بالعرب ولكن هذا اللحن انتشر كثيرا أيام الدولة العباسية التي شركت الفرس والترك في الحكومة ويظهر ان هذا الاشتراك كان له أثر في انتشار اللهجات العامية وظهور الشعر الملحون .

وأول ما وصلنا من هذا الشعر يرجع الى العصر العباسي الاول وعلى التحديد في خلافة المعتصم بن الرشيد في أول القرن الثالث للهجرة . وانتشر اللحن بعد ذلك انتشارا كبيرا لا في الاطراف البعيدة للدولة

العربية والمتوسطية 52

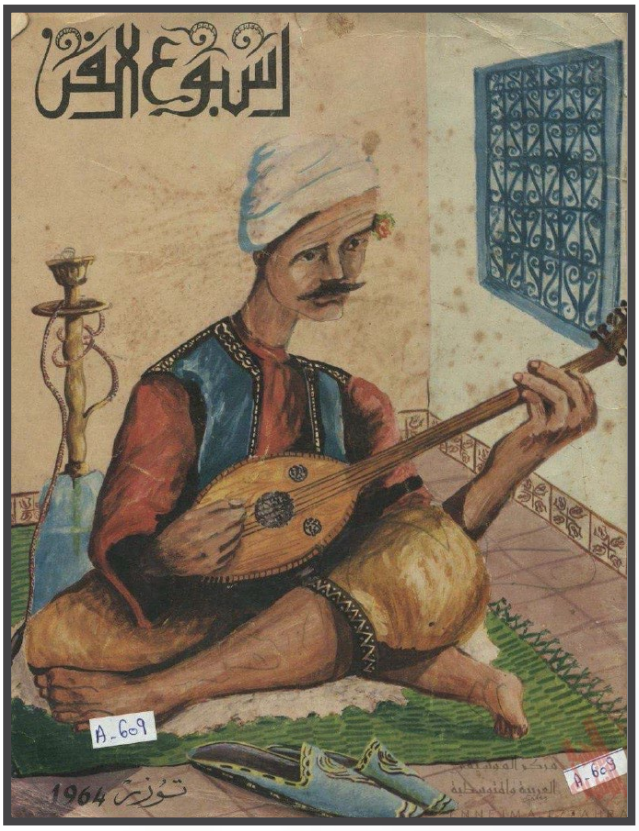
ENNEJMA EZZAHRA

(الصفحة الأولى من محاضرة محمّد المرزوقي في كتاب أسبوع الفن-1964م)

وهو ما يؤكّد أمرين اثنين على الأقلّ:

- إنّ نصوص الشعر الشعبي هي في الأساس نصوص تراثية قديمة متوارثة بالتواتر الشفوي ومجهولة المؤلّف.

- إنّ الشعر الشعبي لا يكون بالضّرورة منظومًا باعتماد قواعد وضوابط تتحدّد باعتماد الموازين الشعرية الأساسية وما يتفرّع عنها.



(نشرة أسبوع الفن 1964م)

وقد وُسم الشعر غير الخاضع لقواعد الإعراب الخاصّة باللغة العربية بـ **"الشّعر الشّعبي"** في البلاد التونسيّة خلال القرن العشرين، وتعد هذه التسمية من مخلّفات الدراسات الاستشرافية، إذ إننا نجد أثرًا لمصطلح **"المَلحُونْ"** في شعر **"أحمد ملاّك"** (ت 1860م)، وعندما ذكره **"المَلحُونْ"** بوضوح في مَلْزُومَة أكمل تأليفها، وهي في الأصل لـ**"غومة المحمودي"** بحيث يقول:

ربي الكريم العالي
يفرّج على المبسوط(11) والزَّوَّالي(12)

الدّنيا غرورة كل يوم لْتالي
أبيات في **المَلْحُون** نظّمناهم

اصغ نْقُول لك وانتبه لمقالي
احفظ لسانك والحيَلْ أخطاهم(13)

وفي هذا السّياق نجد محمّد المرزوقي يفسّر مصطلح "لحن" في الشّعر المَلْحُونْ حيث يقول: «واللّحن الذي نريد التحدّث عنه هو النطق باللّغة العربيّة الفصيحة بلهجة غير معرّبة أعني مخالفة قواعد الإعراب المعروفة في العربية الفصحى.»(14).

وإنّ في استقرائنا للفقرات المتتالية التي كتبها محمّد المرزوقي، وجدنا بعض التضارب المتعلّق بتعريفه لـ"الشعر الشعبي"، و"الشعر المَلْحُونْ" وهو ما نوضّحه في الجدول الآتي:

(غلاف ديوان أحمد ملاك في الشعر الشعبي)

(جدول 01: تعريف الشعر الشعبي والشعر المَلْحُونْ حسب محمّد المرزوقي)

التسمية	التعريف	وجه التضارب في كتابات محمّد المرزوقي
الشعر الشعبي	- مجهول المؤلّف. - متواتر شفويًا. - تطرأ عليه تغييرات بما يُناسب روح الشعب. - الأغاني الملتصقة به هي أغاني المناسبات مثل الختان وأغاني الهدهدة. شعر فلكلوري.	1-أن يعتمد تعريفين مختلفين مفرّقًا بين **الشعر الشعبي**، و**الشعر المَلْحُون** بينما يعتمد العبارَتَيْن في سياقات مشتركة في أغلب مؤلفاته ما يدل على التباس واضح، وعلى انصهار المفاهيم بعضها في بعضٍ. وأمثلة ذلك كثيرة نذكر من بينها الآتي: * يتّخذ المرزوقي في كتابه **"الأدب الشعبي"** عنوانًا لأحد فصوله: **"فروع الشعر الشعبي وموازينه"**(ص.83)، ويذكر بكلّ وضوح أنّ عدد فروع الشّعر الشعبي الأصليّة أربعة: 1-القسيم.2-الموقف.3-المسدّس.4-الملزومة. ثمّ وفي الفصل نفسه يكتب عنوانًا فرعيًا بعنوان **"موازين الشعر الملحون"**(ص.112) ويقول: "سأقتصر هنا على ذلك أشهر هذه الأوزان التي ترجع في الأصل إلى الأصول الأربعة عندهم: القسيم، والمسدّس، والملزومة، والموقف" (ص.113) والمواضع كثيرة حيث نجد عنوان الفصل أو القسم مقترنًا بعبارة **"الشعر الشعبي"** بينما لا نجدها في متن العنصر أو القسم لتأخذ مكانها عبارة **"الشعر الملحون"**: (أنظر ص.125). فكيف يكون لـ**"الشعر الشعبي"**، أو **"الفلكلوريّ"**، أو **"مجهول المؤلّف"** والذي لا يتردّد إلاّ في أغاني الهدهدة، والمناسبات، والأفراح من طرف النّساء الموازين والفروع ذاتها في **"الشعر الملحون"** ويرصد لهم القوالب نفسها (القسيم، والملزومة، والمسدّس، والموقف) بينما لا نعثر في المدوّنة الغنائية البدوية مثل أغاني الهدهدة والنّساء ما يُصنّف ضمن هذه القوالب الشعرية العريقة؟ 2- لمسنا بعض اللّبس في كلامه عن لغة الشّعر الملحون في عبارتين متقابلتين تمامًا: * هو كل شعر بالعامّيّة. * النّطق باللّغة العربيّة الفصيحة بلهجة غير معرّبة.
الشعر المَلْحُونْ	- هو كل شعر بالعامّيّة سواء كان معروف المؤلّف أو مجهول. - يكون مُدوّنًا على الكتب أو متواترًا شفويًا. - يمكن أن يدخل حياة عامّة النّاس أو يبقى خاصًا في مدوّنة الشعراء. - يُنطق بلغة عامّيّة غير معرّبة - لا يمكن وصفه بالعامّي	
اللّحن	النّطق باللّغة العربيّة الفصيحة بلهجة غير معرّبة أعني مخالفة قواعد الإعراب المعروفة في العربية الفصحى.	

ومـع اطلاعنا على دراسـات حديثـة ومتعدّدة في هذا النّـوع مـن الشـعر لاحظنـا أنّـه بالإضافـة إلـى الباحث محمّد المرزوقي الّذي يعد مرجعًا مهمًا في تونس؛ لأنه أوّل مـن خـاض فـي محاولة توضيـح هذا المجـال، فإنّ مجموعـة مـن الباحثين الأكاديميين الذين سـبقونا من خارج القطر التّونسـي في هذا المبحث آثروا اسـتعمال مصطلـح **"الشـعر الـمَلْحُونْ"**(15)، وهو اسـتعمال رائـج بكثرة في **"الجزائـر"**، وكذلك في **"المغرب"**، لكنّ دراسـاتهم ركّـزت علـى الجانـب الشّـعري، ولـم تهتـمّ بالجانـب اللّحني إلا فـي دراسـات أكاديميـة مختصّـة قليلة.

وأمر طبيعي أن نجد **"الشّعر المَلْحُون"** في بوادي الجزائـر، فالحـدود الجغرافيّـة بيـن الدولتيـن ضبطهـا المحتـل الفرنسـي، وهي لا تصـوّر حقيقـة الخصوصية الثقافيـة لهـذا المجـال الجغرافـي الممتـدّ، ومن جهة أخـرى فـإنّ التركيبـة المجتمعيّة للسـكان فـي مختلف المناطـق التـي تحـد الجزائـر تتكـوّن فـي الأصـل مـن مجموعـة من القبائل المتفرّعة في مناطق مختلفة من الفضاء المغاربيّ.

كمـا أنّـه باطلاعنـا على بعـض البحـوث الحديثة ذات العلاقـة بدراسـتنا، وجدنـا أنّ مـن الباحثين فـي مجال العلوم الموسيقيّة من اعتمد مصطلح "المَلْحُونْ"(16) للدّلالـة على هـذا النّمط الشّـعري الغنائي الذي يعتمد أساسًـا على الذاكرة الجماعية والتواتر الشفوي. ويبدو أنّ انتقـاء المصطلحـات الدقيقـة للتعبيـر عـن نمـط **"الشّـعر الشـعبيّ"** أصبـح يمثـل عائقًـا منهجيًا في الدراسـات الأكاديميّة، ولقد أكّد ذلك الباحث التونسـي **"الطّاهر لبيب"** عندما أشـار إلى أنّ **"شعبيّة"** الشعر الشـعبي ملتبسـة «ولهـذا فضّـل بعضهـم نعـت الملحـون، أو العامّي، أو الدّارج(17)، أو حتّى الزّجل، ولكلّ فـي ذلـك، مسـوغاته؛ فهذه النعوت مختلفـة الدّلالات، ولكنّها غالبًا ما تُستعمل مترادفات»(18).

غيـر أنّ مصطلـح **"شـعبي"** بقـي مسـيطرًا علـى المعجـم الاصطلاحـيّ والدّلالـيّ للكتابات فـي موضوع الأنثروبولوجيا ومخرجات الثقافة الاجتماعية العامّة بما فـي ذلـك الشـعر، والموسـيقى، والأدب، مشـحونًا «بمواقـف أيديولوجيـة متعاليـة وبالخلـط والغموض والالتبـاس»(19)، تأثّـرًا بـ«قـراءات إيديولوجيـة، تصنّف القيـم تصنيفًـا يُحاكـي التّصنيـف الاسـتعماري لنفوذ الحضارات، والثقافات، والطبقات السّـائدة في العالم، وبيـن الحضـارات، وداخـل المجتمعـات التـي تنتمـي إليهـا»(20) إذ ما معنى أن يكون الشّـعر شـعبيًا أو أن تكون الموسيقى شعبيّة؟ أمّا عن شعبيّة الشّعر فإنّه: «إذا كان المقصود أن يكون أوسـع شعبيّة من الشعر الفصيح، فهذا فيه نظر؛ لأنّه قد ينتشـر ويُسـتَمْلَح في أوسـاط ومناطق مـن دون غيرها، ولا يجـد، مهما علت قيمته، تلك المسالك التي يجدها الفصيح، بدءًا ببرامج التعليم والإعـلام. وإذا كان المقصود ما تختزنه الذاكرة الجماعيّـة مجهـول مؤلّفـه، كما هـو الحال في السّـير والأمثال الشـعبية، ففي هذا نظر أيضًا؛ لأنّ للشـعراء الشـعبيّين اليوم، من الوسـائل التقنيّـة ومن الدواوين المنشورة ما يحفظ أسماءهم. أمّا إذا كان **"الشعبي"** - كما في الأسـواق - نعتًا لما هو أقلّ قيمة فهذا ليس تعريفًا دقيقًا»(21).

خاتمة:

يبدو أنّ الذاكرة تؤدي دورًا مهمًا أحيانًا في إنتاج مدوّنة المصطلحـات التقنيّـة والعلميّة على ضوء ما يعيشـه المفكّـرون، والمؤرّخـون، والكُتّاب مـن تأثيرات حضارية تكـون فـي الغالـب مؤثّـرة فـي نسـق التفكيـر والـرّؤى الجماليّـة حتّـى وإن حاولـوا التحلّي بالموضوعيّـة كثيرًا؛ لذلك فإنّ الغاية من هذه الدّراسـة في مداها الشاسع هـو القطع مـع منطق التصنيـف الثقافـي المبني على نزعـة مـن التعالـي الحضـاري والعمرانـي بيـن البادية والحاضـرة (المدينـة)، ومـا أفـرزه مـن مصطلحات قد تفقـد أهمّيتهـا بالتراكـم التاريخـي والتقـادم. هـذا التّصنيـف الذي يذوب أمام ما يمكن أن يَعْترض الباحث فـي الأنثروبولوجيـا، أو في العلوم التـي يمكن أن تقترن بهـا (مثل العلـوم الموسـيقية)، مـن مظاهـر إبداعيّة نابعـة من أطرها الاجتماعية، وما تفرزه من ممارسـات فنية ذات بعد نفسي وثقافي عميق، فلا معنى في هذه الحالة لثقافة مسـيطرة ومتعلّمـة أمام ثقافات تُنعت بشـيء من التّعميم على أنّها **"شعبية"**، مادامت هذه الأخيـرة تمتلك ديناميكية تحرّكها وتضمن تواصلها في الزمـان والمـكان. ولا سـبيل لتجـاوز مشـكلة **"المصطلـح"** لـدى الباحثيـن فـي التـراث ذي التقاليد الشـفوية إلاّ بالعمـل الـدؤوب علـى قـراءة "المدوّنـات"((corpus من الداخل مهما كانت طبيعتها (موسيقية-شـعرية-حكايات-أهازيج-أمثلة سـائرة..)، والمقصـود هنـا: وضع اسـتراتيجيّات لتحليـل محتوى هذه المدوّنات (موسـيقيًا، أو أنثروبولوجيًا، أو صوتيًا أو شـعريًا...) وتتبّع نقاط الاختلاف أو الاشتراك بينها، أو البحـث عـن صداهـا الثقافـي والحضاري لدى شـعوب العالـم الأخـرى؛ لأنّ المـدى الكونـي للإنسـان وثقافته أشـمل وأعمق من أن نحصره فـي عدد من التصنيفات والتقسـيمات التـي تضبطهـا مصطلحـات تعجـز في الغالب عن وصفه، وضبط خصوصيته.

بهذا، فـإنّ قيمة المصطلح الذي يختاره الباحث لا ينبع مـن قدرتـه علـى اسـتثارة التناقـض فـي التعبيـر عـن الممارسـة الثقافيـة نفسـها بمصطلحـات مختلفـة متباينـة، وإنّما على قـدرة هذا المصطلح أو **"مجموعة المصطلحـات"** علـى الوصـف الدّقيق لهـا، وهي التي تكـون في تقديرنا نابعَةً من فهـم عميق وإلمامٍ حقيقيٍّ بأسرار الألوان الثقافية التي يتناولها الباحث.

الهوامش والإحالات:

01 نجمي، (حسن)، غناء العيطة، ج.1، ط.1، الدّار البيضاء، دار توبقال للنشر، 2007م، ص.23.

02 نجمي، (حسن)، المرجع نفسه، ص.23.

03 سميور سميث، (شارلوت)، **موسوعة علم الإنسان**، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، بإشراف محمّد الجوهري، القاهرة، المركز القومي للتّرجمة، الهيئة العامة لشؤون الطباعة الأميرية، 2009م، ص.350.

04 وليس أدلّ على ذلك من أن نراه يوظّف لدى بعض المؤرخين الحديثين في سياق يكرّس نظرة التعالي التي أحدثها علم الموسيقى المقارن في نشأته الأولى في فصله بين الموسيقى المُتقنة (الحضرية)، والموسيقى الشعبية (التي لم تخضع للتقنين والتدوين)، فهذا أحدهم يكتب: «وعمومًا ينقسم التراث الموسيقي المغاربي إلى **متقن، وشعبي، أو فلكلوري**. وتسيطر على الجانب الأول **"النوبة"** المرتكزة على المقامات، بينما لا تلتزم الموسيقى الشعبية الترتيبات نفسها، لذلك أصابها الإهمال ولم يتعامل معها بوصفها عنصرًا تراثيًا حريًا بالاهتمام والحفظ».

أنظر: النفاتي، (عادل)، المجتمع والجغرافية الثقافية لبلاد المغارب (حفريات في أدب الرحلة-القرن16)، المغرب، أفريقيا الشّرق، 2015م، ص21-22.

05 رغم أنّ الأنماط الموسيقية والغنائية التي تُنعت بالشعبيّة كانت ومازالت تحظى من حين إلى آخر بالعناية في التمثيل، وهذا ما يتأكّد من خلال نشاط فرقة الفنون الشعبية في عهد الرئيس الأسبق "الحبيب بورقيبة"، غير أنّ الأمر حسب تقديرنا يدخل ضمن استراتيجية حكومية تندمج فيها جلّ الأنماط الموسيقية التراثية وغيرها ضمن فضائها الرّمزي والأيديولوجي تستغلّها في إبراز المشهد الثقافي بالبلاد أو زوايا منه:

• راجع: الطرابلسي، فراس، "الموسيقى الشعبية والموسيقى الرّسميّة بالبلاد التونسية: صراعُ الهُويّة في المفاهيم والممارسة والتّمثيل"، كتاب المؤتمر الدّولي الأوّل الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة، 10-12-11 من أبريل 2013م، جامعة صفاقس، المعهد العالي للموسيقى، مطبعة التسفير الفني، 2013م، ص.176-178.

06 زغب، أحمد، جماليّة الشّعر الشّفاهي نحو مقاربة أسلوبيّة سيميائيّة للنص الشّعري الشّفاهي، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب الشّعبي، إشراف: أ.د. عبد الحميد بورايو، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة بن يوسف بن خدة الجزائر، الجمهورية الجزائرية، السنة الجامعية 2006م/2007م، ص52.

07 المرزوقي، محمّد، "الأدب الشعبي في تونس"، تونس، الدّر التونسية للنشر، 1967م، ص54.

08 المهدي، صالح، "الزّجل والشّعر الشّعبي"، مجلّة الحياة الثّقافيّة، عدد21، مايو 1982م، تونس، ص52.

09 أنظر: المرزوقي، (محمّد)، "الشعر الملحون: أقسامه وأغراضه، مجلّة أسبوع الفنّ، مصلحة الموسيقى والفنون الشعبية، توزر، 1964م.

10 المرزوقي، محمّد، "الأدب الشعبي في تونس"، تونس، الدّر التونسية للنشر، 1967م، ص51.
ومن جهة أخرى يكتب "محمّد المرزوقي" حول الشّعر الملحون فيقول:
«أمّا الشّعر الملحون، الذي نريد أن نتحدّث عنه اليوم فهو أعمّ من الشّعر الشّعبي، إذ يشمل كلّ شعر منظوم بالعاميّة سواء كان معروف المؤلّف أو مجهول، وسواء روي من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل في حياة الشّعب فأصبح ملكا للشّعب أو كان من شعر الخواص. وعليه فوصف الشّعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لَحَنَ يَلْحُنُ في كلامه أي أنّه نطق بلغة عاميّة غير معرّبة. أمّا وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عاميّة لغته، وقد ينصرف إلى نسبته للعاميّة، فكان وصفه بالملحون مبعدا له من هذه الاحتمالات.»
أنظر: المرزوقي، محمّد، "الأدب الشعبي في تونس"، تونس، الدّر التونسية للنشر، 1967م، ص51.

11 ميسُور الحال.

12 الفقير.

13 ابتعد عنهم.

14 المرزوقي، (محمّد)، "الشعر الملحون: نشأته، وتطوّره، ومكانته، ومصطلحاته، وأوزانه"، مجلّة الفكر، تونس، العدد 08، مايو 1963م، ص 36-37.

15 راجع:
√ زغـب، أحمـد، "جماليّة الشـعر الشـفاهي نحو مقاربة أسلوبيّة سيمائية للنص الشّعري الشّفاهي"، أطروحة مقدّمـة لنيـل شـهادة الدكتوراه فـي الأدب الشّـعبي، إشـراف: أ.د عبد الحميـد بورايو، الجمهوريّـة الجزائريّة الديمقراطيّة الشـعبيّة، وزارة التعليـم العالي والبحث العلمي، جامعة بن يوسف بن خدّة الجزائر، 2007/2006.

√ قماش، وسـيلة، البعد السوسـيو لساني في ترجمة قصائد الملحون، بحث مقدّم لنيل شـهادة الماجستير، إشـراف: د. بلحيـا الطّاهـر، الجمهوريّـة الجزائريّـة الدّيمقراطيّة الشّـعبيّة، وزارة التعليـم العالي والبحث العلمي، كليّـة آداب اللّغات والفنون، السـنة الجامعيّة 2010م-2011م.

√ مسـاعد، نـوال، البنيـة الفنيّـة للشّـعر الملحـون في منطقـة سـيدي عامر الشـاعر «أحمـد وليد بـن القبّي» أنموذجًـا، مذكـرة مقدمـة لنيـل شـهادة الماجسـتير، جامعـة المسـيلة، كليـة الآداب والعلـوم الاجتماعيـة، السنة الجامعية 2009م-2010م.

16 أحدثُها بحث:
المصمودي، (محمـد)، أنثروبولوجيا الإيقاع في المجال الواحـي (واحات الجريد التونسـي نموذجًا)، تونس، مركز تونس للمنشـورات الجامعيّة في العلوم الموسيقيّة، مخبـر البحـوث فـي الثقافـة والتكنولوجيـات الحديثـة والتنمية، منشـورات سـوتيميديا، المغاربيّـة للطباعة وإشـهار الكتـاب، أكتوبـر 2016م، لكن مـن الباحثين من اعتمد تسـمية "الشـعر الشـعبي المغنّى" للدّلالة على هذا النوع من الموروث الجماعي من بينهم:

* فيصـل القسّـيس: وذلك في أطروحته الموسـومة بـ "الطريـق مـن خـلال المـوروث الشّـعبي فـي الذّاكـرة الجماعيّة لـ المثاليث (دراسة ميدانيّة تحليليّة)"، 2012م.

17 وهـو مـا بدا واضحًـا مثلًا فـي بحث للشـاعر الغنائي الجليـدي العويني حول الفنانة صليحة حيث لاحظنا فيه اسـتعماله لعبـارة "شـعر اللهجـة" بينما يضـع عبارة (شعر شعبي) بين قوسين:
أنظـر: العويني، (الجليـدي)، "نُصـوص أغانـي صليحة: المنطلقـات، المضامين، الموازيـن، مقـالات حـول صليحـة، تونـس، فعاليّـات اليـوم الدّراسـي بمناسـبة اختتـام مئويـة صليحـة، مركـز الموسـيقى العربيـة والمتوسّـطيّة، إصـدار النجمـة الزهـراء، 2014م، ص 34-49.

18 الكثيـري، (محمّـد الغـزال)، الشـاهد (ديـوان شـعر شـعبي للشـاعر الشّـاهد لبيـض): جمع ورقن وشـرح وتقديـم، تصدير طاهر لبيب، الطبعة الأولى، تونس، دار الاتحاد للنشر والتّوزيع، 2017م، ص:5.

19 قوجـة، (محمّـد)، المغاربيّـة الموسـيقيّة، الطبعـة الأولـى، قابـس، منشـورات المعهـد العالـي للفنـون والحـرف بقابـس، وحـدة البحـث "الجماليّـات والفـنّ والتناسـق البيئي والبحـث (easyer)، مطبعـة Inédite (صفاقس)، 2016م، ص:177.

20 قوجة، (محمّد)، المرجع نفسه، ص.178.
21 الطاهـر لبيب فـي تصديره لكتـاب الكثيـري، (محمّد الغزال)، الشّاهد، مرجع مذكور(بتصرف).

المراجع:

* زغب، أحمد، جماليّة الشعر الشّفاهي نحو مقاربة أسلوبيّة سيميائيّة للنص الشّعري الشّفاهي، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب الشّعبي، إشراف: أ.د. عبد الحميد بورايو، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة بن يوسف بن خدة الجزائر، الجمهورية الجزائرية، السنة الجامعية 2007/2006م.

* سميور سميث، (شارلوت)، موسوعة علم الإنسان، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمّد الجوهري، القاهرة، المركز القومي للتّرجمة، الهيئة العامة لشؤون الطباعة الأميرية، 2009م.

* الطرابلسي، فراس، "الموسيقى الشعبية والموسيقى الرّسميّة بالبلاد التونسية: صراعُ الهُويّة في المفاهيم والممارسة والتّمثيل"، كتاب المؤتمر الدّولي الأوّل الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة، 10-11-12 أبريل 2013م، جامعة صفاقس، المعهد العالي للموسيقى، مطبعة التسفير الفني، 2013م.

* عبد الوهّاب، (حسن حسنبي)، ورقات عن الحضارة العربية بإفريقيّة التّونسيّة، القسم الثاني، الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة، جمع وإشراف محمّد العروسي المطوي، تونس، مكتبة المنار، 1972م.

* قوجة، (محمّد)، المغاربيّة الموسيقيّة، الطبعة الأولى، قابس، منشورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، وحدة البحث "الجماليّات والفنّ والتناسق البيئي والبحث(easyer)، مطبعة Inédite(صفاقس)، 2016م.

* الكثيري، (محمّد الغزال)، الشاهد (ديوان شعر شعبي للشاعر الشّاهد لبيض): جمع ورقن وشرح وتقديم، تصدير طاهر لبيب، الطبعة الأولى، تونس، دار الاتحاد للنشر والتّوزيع، 2017م.

* المرزوقي، محمّد، "الأدب الشعبي في تونس"، تونس، الدّر التونسية للنشر، 1967م.

* المرزوقي، (محمّد)، "الشّعر الملحون: نشأته، وتطوّره، ومكانته، ومصطلحاته، وأوزانه"، مجلّة الفكر، تونس، العدد08، مايو 1963م.

*المصمودي، (محمد)، أنثروبولوجيا الإيقاع في المجال الواحي(واحات الجريد التونسي نموذجًا)،تونس، مركز تونس للمنشورات الجامعيّة في العلوم الموسيقيّة، مختبر البحوث في الثّقافة والتّكنولوجيات الحديثة والتّنمية، منشورات سوتيميديا، المغاربيّة للطباعة وإشهار الكتاب، أكتوبر 2016م.

* المهدي، صالح، "الزجل والشعر الشعبي"، مجلّة الحياة الثقافيّة، تونس، عدد21، مايو 1982م.

* نجمي، (حسن)، غناء العيطة، ج.1،ط.1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 2007م.

* النفاتي، (عادل)، المجتمع والجغرافية الثقافية لبلاد المغارب (حفريات في أدب الرحلة- القرن16)، المغرب، أفريقيا الشّرق، 2015م.

أ.د محمد شبانة
أكاديمية الفنون بالقاهرة
جمهورية مصر العربية

فارس الأغنية الدينية
(الشاعر عبد الفتاح مصطفى)
٢-٢

عبد الفتاح مصطفى والفنان محمد فوزي :

تَنـوّع التعـاون بيـن عبـد الفتـاح مصطفـى، والفنان محمـد فوزي بين الغنـاء الديني والعاطفـي، فقد غنت فايـزة أحمـد **"كريم المعاني يا شـهر الصيـام"**، من كلمات عبد الفتاح مصطفى، وألحان محمد فوزي، ومن الأغاني العاطفية التـي لحَّنها وغنَّاها فوزي من كلمات عبـد الفتاح مصطفـى أغنية **"عوَّام"**، وأغنية **"تملي في قلبـي يا حبيبي"**، وهي مـن الأغنيات التـي نالت حضورًا لدى المسـتمعين، وكانت شـديدة العذوبـة والصدق، وعامـرة بمعانٍ - ربما - كانت جديـدة ومبتكرة مثل: **(لا فيه ماضي أقولك كان ولا فاكره ولا نسيته ولا مرة جمعنا مكان عشـان يجرى اللي قاسيته)** إنّه الحب المكنـون في قلب محب لجار لا يدري مشـاعر من أحبه، وحكايـة الأغنية طريفة فكما تشـير الروايات أنها أُلّفت ولُحّنـت في القطار حين كان الشـاعر والملحن في رحلة مع بعـض الفنانين، وألفها عبدالفتاح مصطفى خروجًا مـن الملل، وطلـب من محمد فـوزي تلحينهـا فجاءت علـى هـذه الشـاكلة الجميلـة والآسـرة، ويتسـم لحـن الأغنيـة بالشـجن والوقـار الشـديدين، والحـزن الـذي يعتـري العاشـق مـن طرف واحـد، واللحـن على **مقام الحجـاز**، ويعـرج الملحن فـي الكوبليهات علـى مقامي **الكرد والهزام**، والأغنية مصاغة في قالب الطقطوقة. تقول كلماتها:

تملي ف قلبي يا حبيبي .. وأنا عايش غريب عنك

تملي ولا أنت داري بي .. وأنا بشكي إليك منك

أنا بشكي اليك منك

يا حبيبي

***

يا ساكن في الهوى قلبي .. وساكن في الديار جاري

جمالك كل يوم جنبي .. آسرني وأنت مش داري

معاك بعينيا وكفاية تنور ليا دنيايا

أنا بشكي إليك منك

يا حبيبي

***

لا في ماضي أقولك كان .. ولا فاكره ولا نسيته

ولا مرة جمعنا مكان .. عشان تدري اللي قاسيته

بقلبي لك أنا كلي .. وشاغلك عني إيه قولي

أنا بشكي إليك منك

يا حبيبي

***

ياريت أخطر في أحلامك .. وأشاغلك وأشغلك مرة

ياريت تلمحني أيامك .. واعيش فيها ولو نظرة

ياريت أخطر على قلبك .. ولو تكرهني وأحبك

أنا بشكي اليك منك

يا حبيبي

"سَحب رمشه" حالة فريدة في الغناء المصري :

بين الشـعبية والرومانسـية تضعنا هذه الأغنية في دهشـة مفرطة، كيف استطاع هذا الشاعر أنْ يستلهم ثقافته الشـعبية بهذا العمـق والثراء ليعبر من خلالها عن حالة شـعرية فريدة تجمـع بين الأصالة والتجديد .. أغنيـة حافلـة بالتعبير عـن عناصر شـعبية ذات صبغة اعتقادية تتمثل في عمل حجاب درءًا للحسد الذي يؤمن بـه غالبيـة المصريين، وجلبًـا للحبيـب الذي أغلـق بابه برمشه **كحيل الأهداب** .

يرى الموسـيقار الراحل الكبير **عمار الشـريعي** في برنامجـه الإذاعـي **"غواص فـي بحر النغـم"**، أنَّ هناك حالـة من الفتح الموسـيقي والغنائي قد انتابت **محمد قنديـل** عندما شـدا بتلك الرائعـة الموسـيقية لتحفر ذاتهـا ضمـن أشـهر الأغاني الشـعبية فـي وجـدان المصريين.

وجديـر بالذكر، أنَّ هذه الأغنية **"سـحب رمشه"** التي كتـب كلماتهـا عبد الفتـاح مصطفـى، وأبدعهـا تلحينًا الموسـيقار الفنان **عبد العظيم عبـد الحق** في مقام الصبا، وتنقل بين مقامـات أخرى منها البياتي والحجاز، وكان لهـا نسـخة سـابقة بصـوت **محمـد قنديل** مع إضافـة بعـض الكلمـات، لكنها من تلحين الموسـيقار حسين جنيد، قائد فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية. النسـخة الأولـى مـن أغنيـة **"سـحب رمشـه"** كانـت بعنوان: **غزال شـارد**، وقد جعلها الموسيقار **حسين جنيد** في صورة أقرب ما تكون إلى الموشـح أو الصورة الغنائيـة منهـا إلـى الأغنيـة، علـى عكـس اللحـن الذي وضعه الموسـيقار **عبد العظيم عبد الحق** من مقام البياتـي المُحبـب لـدى غالبيـة المصرييـن، ليضفي إلى الأغنيـة مزيدًا من الشـعبية التي تنسـجم مع الكلمات التـي اسـتمدها **عبـد الفتـاح مصطفـى** مـن تجليات الحارة المصرية.

وهـذه الحالـة فريـدة مـن نوعها فـي تاريخ موسـيقانا العربيـة، فقـد جـرت العـادة أنْ يـؤدي مطربـان أغنيـة واحـدة، فيفاضـل الجمهـور بيـن الصوتيـن فـي أداء الأغنيـة، لكـن أنْ يـؤدي المطـرب ذاته الأغنيـة الواحدة بلحنيـن مختلفين، فهذا أمر يسـترعي الانتباه، واللافت فـي حالـة أغنيـة **سـحب رمشـه** لمحمـد قنديـل أنها أطلعتنـا علـى نمطيـن مختلفين مـن التلحيـن، تطرب لهما آذان المسـتمعين، وهي بلا شـك تؤكـد القدرات الصوتيـة التي كان يمتلكها قنديل؛ بفضل المسـاحات الصوتية التـي كان يجيد الانتقال بينها؛ ليؤكد وبحق أنه **صـوت مصر** كمـا كانـت تقول عنـه أم كلثـوم. وتقول كلمات الأغنية:

سحب رمشه ورد الباب كحيل الأهداب

نسيت أعمل لقلبي حجاب وقلبي داب

***

رموشه تميل على خده جناح رفرف على ورده

ولو طلب القمر وده أمل كداب

نسيت أعمل لقلبي حجاب وقلبي داب

سحب رمشه ورد الباب

***

نسيم العصر ع القصة بيحكي للهوى قصة

وبين البصة والبصة تدوب أحباب

نسيت أعمل لقلبي حجاب وقلبي داب

سحب رمشه ورد الباب

***

كحيل والكحل من بابل وإمتى عيونّا تتقابل

ياريت نظرة وأنا قابل ولو بعتاب

نسيت أعمل لقلبي حجاب وقلبي داب

سحب رمشه ورد الباب

***

غزال أنفاسه تتنسم عبير والخطوة تتقسم

نغم وشفايفه تتبسم ولا العناب

نسيت أعمل لقلبي حجاب وقلبي داب

سحب رمشه ورد الباب

تحمـل هـذه الأغنية تعبيرًا متفردًا، وصادقًا، وواقعيًا عن البيئة الشـعبية القاهرية، وهو ما تشـي به مفردات مثل: **رد الباب، كحيل الأهداب، أعمل لقلبي حجاب، البصـه** (النظـرة)، **العنـاب** (مشـروب شـعبي لزهرة الكركديـه). قـدرة فريدة علـى الغوص في بحـر الثقافة الشـعبية القاهريـة واسـتخراج لؤلؤهـا مـن أعمـاق المفـردات الشـعبية ذات الخصوصيـة فـي التعبيـر والدلالـة، بالإضافـة إلـى جماليات النص الشـعري بما يحمله من صور ومعانٍ تنبئ عن قدرته وامتلاكه لناصية الشعر في أرقى درجاته، ولك أنْ تتأمل :

- **"سـحب رمشـه"**، وكأنـه اسـتل سـيفًا مـن غمـده، وأغلق به بابًا في وجه عاشـق فقد الأمل في وصال من أحب.

- وهـذا الـذي ذاب قلبـه، ولم يتذكـر أن يصنع لـه حجابًا يجلب حبيبه ويستعين به على دلاله وعصيانه .

- **"كحيل والكحل من بابل"**، إنـه التكامل بين الثقافة الشـعبية والثقافة العالميـة، فالكحل عنصر حاضر في الثقافـة الشـعبية المصريـة يسـتخدم للزينـة، وكـذا للتداوي، لكنه يضيف أنـه بابلي المصدر، وتبلغ المهارة مداهـا بالتوظيـف الموفق للقافيـة **"من بابل، وامتى عيونـا تتقابل، ياريت نظرة وأنا قابـل"** (تعني الرضا والموافقة).

- **"نسيم العصر ع القصة"**، هذا النسيم الذي يداعب خصـلات الشـعر التي تزين جبين هـذه الغيداء، ويمعن فـي مهارتـه فيسـتلهم آليـة كامنـة في قالب شـعري شـعبي هو الموال، حيث تتخذ المفردات معاني تختلف بسـياقات ورودهـا فـي النـص، فهنـا قصـة (خصلات شـعرية مصفوفـة علـى جبيـن الحبيـب)، وهـذه قصة (حكايـة يرويها نسـيم الهواء العليـل)، ويضيف مفردة شـعبية تحمـل دلالة عميقة وهـي البّصـة (وهي نظرة سريعة يسرقها الشخص حتى لا ينكشف أمره)، لكنها هنـا نظـرة تذيـب المحبيـن كمـا يقـول: (وبيـن البصة والبصة تدوب أحباب) .

- **"ولـو طلـب القمـر ودّه أمـل كـذّاب"** (إنه العشـق المسـتحيل)، فنحـن هنا بصدد أمـل كاذب، ووصال لن يتحقق .

ولا يمـل شـاعرنا حشـد المعاني المعبـرة عن صورة مفرطـة في الجمال لهـذه الغادة الهيفـاء، فهي غزال تتنسم أنفاسها العبير، وخطواتها تقسيمة من النغم الموقع، وابتسامة شفاهه تفوق العنّاب لونًا وطعمًا.. معـانٍ مكتنـزة فـي مفـردات حبلى بالـدلالات والأفكار والمشـاعر، فنحن هنا بصدد شـاعر يمتلك قدرة فريدة علـى التعبير عن حالة عشـق فـي حارة مصريـة عميقة الثقافة تحدوها قيم جمالية واجتماعية تحدد هوية هذه الثقافة .

هذه الحالة ليسـت فريدة عند شـاعرنا، فهي حاضرة أيضًـا فـي أغنية: **"يـا حلو نادي لي وشـوف مناديلي"** غناء **كارم محمود**، وقد صاغها لحنًا **أحمد صدقي** في مقـام **البياتي**، وهـو مقام قريب من وجدان المسـتمع المصري ويتوافق مع الروح الشعبية للنص الشعري .

يـا حلو نادي لي وشـوف مناديلي

يا حلو نادي لي

***

عندي حرير هندي والتوب على قدّك

لونه جميل وردي زاهي بلون خدك

والشال ده أنا مخليه ليلة الفرح أهديه

واشـعل قناديلي ياحلو نادي لي

***

ودي طرحة بالترتر على حرير قلاب

فوق الجبين تسـحر وتجنن الخطّاب

منسـوجة يا طرحة للعز والفرحة

ولـيل مـواويلي ياحلو نادي لي

***

يا راكبة تختروان بين الملاح صفين

عندي الحرير ألوان تحتار في حسنه العين

يرخص لك الغالي يا ام المقام عالي

وراضي بقليلي يا حلو نادي لي

أغاني شهر رمضان المبارك :

كان شـهر رمضان وما يحمله من روحانيات، وما له من عـادات يحـرص عليهـا المصريـون - ربمـا - دافعًا لعبد الفتـاح مصطفى لكي يقدم عددًا من الأغنيات التي تعبر عـن هـذا الشـهر الفضيل، ولعـل أشـهرها أغنية: **"تم البـدر بدري"**، التـي كتبها عبـد الفتاح مصطفـى لوداع شـهر رمضان، وتعد الأغنيـة الوحيدة التي قُدِّمت لوداع الشـهر الفضيـل، قـد صاغهـا لحنًـا الموسـيقار **عبـد العظيم محمـد** في مقام **الهـزام**، وغنتهـا المطربة **شريفة فاضل** عام 1960م، وتقول كلماتها :

تم البدر بدري والأيام بتجري

والله لسه بدري والله يا شهر الصيام

***

حيانا هلالك ردينا التحية

سهانا جمالك بالطلعة البهية

دي فرحة سلامك ولا وداع صيامك

والله لسه بدري والله يا شهر الصيام

***

يا ضيف وقته غالي وخطوة عزيزة

حبك حب عالي في الروح والغريزة

أيامك قليلة والشوق مش قليل

والغيبة طويلة ع الصبر الجميل

لسه بدري حبة يتملى الأحبة

والله لسه بدري والله يا شهر الصيام

والأغنيـة عامـرة بالمعاني الجميلـة والصادقة، تأمل هذا المعنى الرائع **"وتسيب يوم وداعك فوق الأرض عيـد، ياهالل بفرحة ومفـارق بفرحة"**، وهـذا التعبير الـذي يجـرى على ألسـنة المصريين حال فـراق أو وداع حبيـب **"لسـه بـدري"**، عندمـا تذاع هـذه الأغنيـة فهي إعـلان عـن قـرب انتهـاء شـهر رمضـان الفضيـل والاسـتعداد لعيـد الفطـر المبـارك بكل مـا يحويه من بهجة وما يلزمه من تجهيزات.

وكتب الشاعر **عبد الفتاح مصطفى** صورة غنائية بعنوان: "رمضان أبو المواكب"، لحنها شوقي إسماعيل، وغناها المطرب إسماعيل شبانة، وهو الشقيق الأكبر للفنان عبد الحليم حافظ، ويقول مطلعها:

رمضان أبو المواكب صفحات أمجاد ونصر
أبطال ذي الكواكب سيرتها تهز مصر

أدعية عبد الفتاح مصطفى الدينية:

في السبعينيات من القرن الماضي اتخذ الشاعر اتجاهًا صوفيًا في قصائده، فنظم مجموعة من الأدعية الدينية غنّاها **عبد الحليم حافظ**، لحنها **محمد الموجي** في رمضان عام 1384هـ، الموافق 1965م، وقُدمت من خلال الإذاعة المصرية.

" قدم عبد الفتاح مصطفى لعبد الحليم حافظ من ألحان محمد الموجي أحد عشر دعاءً مثلت فتحًا جديدًا في الغناء الديني، فقد جاءت على منوال جديد لم يُقدّم من قبل، حيث وضع الموجي بناءً محددًا للألحان، وذلك بأن يبدأ بجملة موسيقية على مقام **الهزام**، مع كلمة "يارب" يؤديها عبد الحليم حافظ، ثم يأتي تمهيد من آلة الناي لمحمود عفت، يبني على مقام الهزام، أو يمهد لمقام موسيقي آخر حسب اللحن الموضوع لذلك الدعاء، وفرع من فروعه، وجاءت ألحان الأدعية في أحد عشر مقامًا موسيقيًا هي الهزام، والحجاز، والحجاز كار، والصبا، والعجم، والبياتي، والسيكاه، والنهاوند، والصبا زمزمة، والكرد[2] . "

أتاحت أشعار **عبد الفتاح مصطفى** لمحمد الموجي وعبد الحليم حافظ، فتحًا جديدًا ونسجًا فريدًا في مجال الغناء الديني، وذلك في معالجة لحنية مغايرة لما اعتاده الملحنون والمغنون في تلك الفترة، وذلك خروجًا على مألوف النسج في مجال الغناء الديني، وأظن أنَّ ذلك مرجعه إلى الطابع الخاص لما نظمه عبدالفتاح مصطفى سواء في الشكل أو المضمون، ويمكن لنا أنْ نتبين هذا التميز والاختلاف في أسلوب أداء عبد الحليم المتماهي مع الابتهالات الدينية في إطار الإنشاد الديني التقليدي، ولكن بنكهة مغايرة تمثلت في المصاحبة الآلية شديدة الحذر في استخدام الآلات الإيقاعية، وذلك في نظم شعري عاميّ مختلف عما اعتدناه في الابتهالات التقليدية المعتمدة على نظم شعري فصيح ومن دون مصاحبة آلية، إضافة إلى اقتصارها على ذكر الله وتمجيد ذاته - سبحانه وتعالى - ومدح النبي - محمد صلى الله عليه وسلم-، فالمتأمل للموضوعات التي تناولتها هذه الأدعية، يلحظ تنوعًا ثريًا يُعبر عن موقف الإنسان إزاء تجربة الحياة والكون، وتفكرًا في كينونته الضعيفة المتمثلة في كونه خُلقَ من تراب نفخ الله فيه من روحه، وأضاءه بقدرته ورحمته، إضافة إلى تفكره في خلق الله من طيور وزهور وأشجار، وكيف يسّرَ الله لمخلوقاته سُبل الرزق، ويمكننا القول: إنَّ هذه الأدعية مثّلت فتحًا جديدًا نسج على منواله عدد من الشعراء، والملحنين، والمغنّين، ويقول مطلعها:

يا رب سبحانك يا رب

نفضت عنيا المنام وقمت والناس نيام

وقفت أرتل كلامك أغلى وأحلى الكلام

اهديني يا رب بالقرآن لما يرضيك

خليني أحبك وأحبب كل خلقك فيك

نور طريقي بنورك وبإيماني بيك

يا رب

أغاني فيلم "الشيماء":

كتب **عبدالفتاح مصطفى** سيناريو "**فيلم الشيماء**" وحواره وأغانيه الذي أُنتج في عام 1973م، وغنّت المطربة **سعاد محمد** أغنياته، حيث لحن أربعة منها **عبد العظيم محمد**، إضافة إلى أغنيتين أخريين قام **محمد الموجي** بتلحين إحداها، والأخرى لحنها **بليغ حمدي**، ويمثل هذا الفيلم درة تاج الأعمال الدرامية الدينية، وما زالت أغانيه حاضرة في وجدان المستمع العربي، وقد وضعت أغنياته ناظمها وملحنيها ومغنيتها **سعاد محمد** في مكانة كبيرة تليق بهم جميعًا، ونورد هنا نصوص الأغاني التي وردت في الفيلم.

(1)
"طلع البدر علينا"
لحن عبد العظيم محمد

طلع البدر علينا .. من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا .. ما دعا لله داع
أيها المبعوث فينا .. جئت بالأمر المطاع

طلع البدر نبيًا .. ورسولًا عربيًا
ينشر القرآن نورًا .. وضياءً قدسيًا
ولكم بتنا حيارى .. وارتقبناه مليًا
فبدا اليوم جليًا .. من ثنيات الوداع
طلع البدر علينا ومن النور ارتوينا
برسول الله قري يا رُبا يثرب عينا
هبة الله إلينا من يفي لله دينا

[2] سعد الله الأغا : "عندما قدم عبد الحليم حافظ 11 دعاء في رمضان" ، https://www.agha-alkalaa.net.

(2)
"رويدكم رويدكم"
لحن عبد العظيم محمد

رويدكم رويدكم
لا تنظروا لما تقول أذاك وقت للغناء؟
لا، بل خطابٌ للعقول
تمهلوا تمهلوا
بل ارحلوا هيا ارحلوا
***
رويدكم لا تعجلوا، بربكم تمهلوا
وحاذروا أن تخدعوا، في أمركم فتفشلوا
يحز في نفسي غدًا أن تَقتلوا أو تُقتلوا
وما لكم عند قريش ناقة أو جمل
إنا حسمنا أمرنا حذارِ أن تُضللوا
لقد نشدت نصحكم
تدبروا ... تعقلوا ...
وإن أبيتم فاحملوا سلاحكم ثم ارحلوا، ثم ارحلوا
بل اسمعوا لما تقول، وحكِّموا فيه العقول

(3)
"يا محمد"
صلى الله عليه وسلم
لحن عبد العظيم محمد

كم شاق الدنيا مولده .. حتى وافاها موعده
كانت في الغيب تناشده .. حمدًا لله تردده
والأفق ضياءٌ يَتبسّم .. والملأ الأعلى يترنم
لقدوم محمدنا الأكرم .. صلى الله عليه وسلَّم
أعظم برسولٍ آواه .. رب الرحمات ورباه
بأمينٍ علّمه الله .. لم يرق نبي مرقاه
أكرم من جادٍ ومن أنعم .. أفصح من قال ومن علَّم
أصدق من كبَّر أو عظَّم .. صلى الله عليه وسلَّم
يا ليت بني سعد تسعد .. بضياءٍ من نور محمد
قد جاء وليدًا يتهدهد .. واسترضع فينا وترشد
واليوم لئن نُسلم نَسلم .. يا ليت بني سعد تعلم
بمقام محمدنا الأكرم .. صلى الله عليه وسلَّم

(4)
كلمات أغنية حسبه الله معه
لحن بليغ حمدي
*

حسبه الله معه حسبه الله معه
يا داعيًا ما أشجعه يا هاديًا ما أروعه
دعا قريشًا للهدى فاستكبرت أن تتبعه
تعاهدت لقتله بضربة مجمعة
زعمته فردًا أعزلًا وحسبه الله معه
تسللوا تحت الدجى وبيتوا للموقعة
والوحي جاء أطلعه ثبته وشجعه
"يس" كانت حصنه ودرعه الممنعة
فغشيت أبصارهم وظل كل موضعه
ومر بين جمعهم وحسبه الله معه
قوموا ودوروا
واقلبوا صمت الليالي هرجا
أنتم أردتم قتله والله أعلى مدرجا
أعثرتموه بينكم كيف ترى قد خرجا
أنى نجى؟ كيف نجى؟
متى نجى؟ ترى نجى؟
يا عصبة الشر ارجعي إن الصباح انبلجا
وهو بِقيد خطوة بغار ثور قد لجا
والعنكبوت نسجا فضللتهم همجا
وعششت حمامتان ترقبان الفرجا
لقد نجا ... لقد نجا... لقد نجا... لقد نجا

(5)
" واجريحاه"
لحن محمد الموجى

واجريحاه وما يدري جراح
كم قتيل في الهوى دون سلاح
كنت لي زادًا وريًا وغرامًا
يحتويني في مساء وصباح
قد غدى وصلك لي غير مباح
ليت قلبي يطلق اليوم سراحي
في صبانا كم غفونا حالمين
وصحونا فغدونا عاشقين
ومضينا بالهوى نلهو ونشدو
وانتبهنا والليالي قد مضين
يا حبيبي منذ كم ذاك وأين
كل شيء راح في غمضة عين

(6)
"كم ناشد المختار ربه"
لحن عبد العظيم محمد

كم ناشد المختار ربه
في هدي إنسان أحبه
لكن وحي الله جاء
إنك لا تهدي الأحبة
والله يهدي من يشاء

والكلمات على قلتها تمثل الذروة الدرامية في نهاية المسلسل، وهي مستوحاة من مضمون الآية القرآنية الكريمة رقم (55) من سورة القصص، **"إنك لا تهدي من أحببت ولكن الله يهدي من يشاء، وهو أعلم بالمهتدين"**، وهو ما يؤشر إلى تأثر عبد الفتاح مصطفى بالقرآن الكريم، واستلهام معانيه .

وجدير بالذكر، أنَّ المطربة **سعاد محمد** قد غنت أيضًا قصيدة **بلبل الورد بكى** أو **(غردا)** من أشعار عبد الفتاح مصطفى، وألحان الموسيقار رياض السنباطي، وذلك ضمن البرنامج الإذاعي (شهريار) وكلماتها:

"بلبل الورد بكى"

بلبل الورد بكى أم غردا

ذوب العشاق في بحر الدموع

طائر العمر قليلًا ما شدا

فإذا طار فهيهات الرجوع

من كتاب الكون ضاعت صفحتان

صفحتا مبدئه والمنتهى

من ترى يعلم مكنون الزمان

ولمن تبدي الليالي سرها

يا طبيبي راحتي في راحتيك

إنما أهرب من نفسي إليك

يا حبيبي واسني قل لا عليك

قل أنا الدنيا هنا أين يديك؟

عبد الفتاح مصطفى والملحن جمال سلامة:

وقد ظل إسهام عبد الفتاح مصطفى مستمرًا، وعطاؤه متقدًا، فكتب أغاني المسلسل الديني **"محمد رسول الله"**، الذي أنتجه التليفزيون المصري عام 1980م، وحصل عبد الفتاح مصطفى على جائزة أحسن سيناريو وحوار، وأغانٍ عن هذه المسلسل الذي أخرجه **أحمد توفيق**، وأشهر أغنياته **"محمد يا رسول الله"** التي لحنها الدكتور **جمال سلامة**، وغنتها **ياسمين الخيام**، وتعد الصياغة اللحنية التي قام بها جمال سلامة لهذه الأغنية تناولًا جديدًا ومغايرًا للصياغات اللحنية التي قدمها الملحنون في أعمال عبد الفتاح مصطفى الدينية السابقة، فقد استفاد من الأوركسترا، ووظف آلة البيانو، وآلات الإيقاع، والكورال بطريقة أضافت إلى العمل أبعادًا جديدة، إضافة إلى الأداء المتميز للفنانة **ياسمين الخيام**، وهذه الأغنية دائمة الحضور في المناسبات الدينية المختلفة وخصوصًا المولد النبوي الشريف، ورأس السنة الهجرية، ونصها:

"محمد يا رسول"

دعوة إبراهيم .. ونبوءة موسى

ترنيمة داود .. وبشارة عيسى

صلى الله عليه وسلم .. محمد رسول الله

محمد يا رسول الله .. يا حبيب الله

يا أمين الله .. يا نبي الله

يا محمد .. يا رسول الله

محمد في الغيوب .. في لوحها المكتوب

بشرى تهز القلوب .. يا الله

بالرحمة المهداة .. يا الله

والرسل والأنبياء

صرح عظيم البناء .. بناه رب السماء

محمد منتهاه

صلى الله على محمد .. صلى الله عليه وسلم

محمد يا رسول الله .. يا حبيب الله

يا أمين الله .. يا نبي الله

يا محمد .. يا رسول الله

ومـن الإبداعات الرائعة أغنية "**إلـى رحاب يثرب**"، التي قدمهـا في فيلم "**فجر الإسـلام**" في صياغة شـعرية فصحـى، ولكنهـا غاية في البسـاطة والعمـق، هي من ألحـان الموسـيقار **محمود الشريف** الذي صاغها في مقـام **الراسـت**، وأدتهـا **المجموعـة** بروح حماسـية معبرة. ويقول مطلعها:

إلى رحاب اليثرب إلى ضياء الموكب

إلى الزكي الطيب

إلى النبي ... إلى النبي

هيا بنا إلى النبي .... هيا بنا إلى النبي

عبد الفتاح مصطفى مبدع متنوع العطاء :

كان الشـاعر عبـد الفتاح مصطفى إلـى جوار موهبته الشـعرية، يمتلـك أدوات أدبيـة أخـرى، فهـو مجيد في كتابة السـيناريو، والحـوار للأفلام السـينمائية، وكاتب للمسلسـلات الدينية الإذاعيـة والتلفزيونية، ونذكر هنا علـى سـبيل المثال لا الحصـر بعضًا من هـذه الأعمال وهي:

- فيلـم "**رابعة العدوية**"، سـيناريو وحـوار عبد الفتاح مصطفى، في عام 1964م.

- فيلـم "**أيـام ضائعـة**"، قصـة وسـيناريو وحـوار عبد الفتاح مصطفى، في عام 1965م.

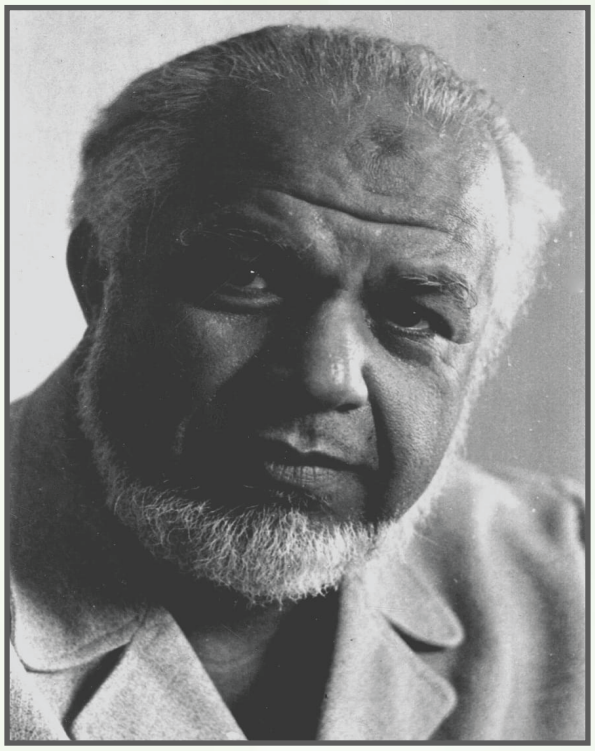
- فيلم **نوارة**، تأليف عبد الفتاح مصطفى، في عام 1974م.

- مسلسـل تليفزيونـي" **محمد رسول الله**"، سيناريو وحوار وأغاني عبدالفتاح مصطفى، في عام1981م.

- مسلسل إذاعي ديني "**النبي هاهنا**"، في عام 1984م.

-"**قمر الدين**" مسلسل إذاعي.

كمـا قـدَّم العديد من الصـور الغائية الإذاعية التي ما زال يعـرض بعضها بنجاح مثل (عوف الأصيل - مرزوق - الشاطر حسن - شمس الأصيل- عذراء الربيع- البيرق النبوي).
هذه إطلالة سـريعة على مشـروع إبداعي لشـاعر كبير التـزم فيه بقيم الخيـر والحق والجمـال، وعبّر من خلاله عن المشاعر الإنسانية سواء في علاقة الإنسان بأخيه الإنسـان أو في علاقته بخالقـه أو في تأملاته في الكون والحياة.



المراجع:

- بشير عياد: " شعراء أم كلثوم "، كتاب غير منشور.

- سعد الأغا القلعة: "عندما قدم عبد الحليم 11 دعاء في رمضان " http://www.agha-alkalaa.net.

د. محمد بن حمد العامري - سلطنة عُمان

دور الفنون الموسيقية في تعزيز الاقتصاد الإبداعي

أدركت دول العالم أهمية الاقتصاد الإبداعي ومساهمته الفاعلة في التنويع الاقتصادي، فسعت نحو تطويره والنهوض به؛ لأنه أصبح قطاعًا حيويًا مهمًا، وأحد محركات النمو الاقتصادي فيها. ومصطلح **"الاقتصاد الإبداعي"** أطلقه الباحث البريطاني **"جون هوكنز"** الذي جمع **"الإبداع، والملكية الفكرية، والإدارة، ورأس المال، والثروة"** بصفتها مكونات للاقتصاد الابداعي، وحدد في كتابه **"اقتصاد الإبداع"**، خمسة عشر نشاطًا تشمل مجالات متنوعة، مثل: الفنون الإبداعية، والتعليم، والتكنولوجيا، ويرى **"جون هوكنز"** أن الاقتصاد الإبداعي هو ذلك النمط من النشاط الاقتصادي الذي يقوم على استغلال الأصول الإبداعية التي يمكن أن تولّد النمو الاقتصادي، وتقود إلى التنمية، وقد قدرت الأمم المتحدة حجمه بنحو (2,2) تريليون دولار عالميًا، ويمثل (3) بالمائة من إجمالي الناتج العالمي، كما يسميه بعضهم "بالاقتصاد البرتقالي"، وهو رمز للون الذي استخدمه المصريون القدماء للثقافة والإبداع.

ومن بين المجالات المذكورة آنفًا التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالاقتصاد الإبداعي، مجال الفنون الإبداعية، ويشمل **(الموسيقى، والمسرح، والأوبرا، والسيرك)**، إذ تتنافس دول العالم على تنمية قطاع الفنون وتطويره، للنهوض به كي تأخذ طريقها نحو التنمية الاقتصادية، وتعد الموسيقي أبرز فن إبداعي يمكن من خلاله قراءة المشهد الثقافي للدول، وهي وسيلة راقية من وسائل التواصل مع الآخر تساعد في التعريف بثقافة الشعوب وفنونهم، خصوصًا أن الموسيقى أصبحت في متناول المستمع في كل زمان ومكان، ويمكن الاستمتاع بها، أثناء القيادة، أو التعلم، أو السفر، أو الاسترخاء، أو تأدية أي نشاط معتاد.

بهذا وغيره، يمكن أن يؤثر المجال الموسيقي بشتى فروعه إيجابيًا في رفد اقتصاد الدول والارتقاء بها مدنيًا، ويظهر أثر ذلك جليًا في صناعة الترفيه، بصفتها صناعة تخضع للشروط العلمية المهنية، حتى أصبحت تؤدي دورًا رئيسًا في رفد اقتصاد الدول المتقدمة والنامية على حدٍ سواء، وتدر أرباحًا كبيرة لأصحاب الشركات، وعلى الأفراد. فضلًا عن أن مجال الموسيقي يدعم السياحة بصورة مباشرة بمليارات الدولارات في الدول التي أحسنت استغلال هذا المجال، فالمهرجانات الموسيقية تستقطب أعدادًا كبيرة من السياح، ويسافر الكثير من الناس لمشاهدة الفنانين، والاستماع إلى الفرق الموسيقية المفضلة لديهم في الدول التي تحيي حفلات حية.

وأيضًا، وتُمكن المهرجانات الموسيقية رواد الأعمال، والفنانين الشباب من إطلاق طاقاتهم الموسيقية. وينفق الحاضرون في هذه العروض الأموال داخل أماكن الحدث وخارجها، وهذا كله يدعم اقتصاد الدول. فعلى سبيل المثال، في عام 2019م، قدمت فرقة **"دافيد غيتا، وبوست مالون، وبرونو مارس"** في مهرجان **"ميدل بيست ساوند ستورم"** الموسيقي بالمملكة العربية السعودية، مهرجانًا حضره نحو (730) ألف شخص، وتراوحت أسعار تذاكر دخول المهرجان بين (40) دولارًا لليوم الواحد، و(1800) دولار لثلاثة أيام، حتى عدّ هذا المهرجان من أكبر المهرجانات الموسيقية في منطقة الخليج والشرق الأوسط.

لهذا، اعتمدت صناعة الترفيه الموسيقي محركًا أساسًا للاقتصاد الإبداعي للدول، فهي تخلق فرص عمل، وتطور القطاع السياحي، وتشكل موردًا اقتصاديًا للأفراد المبدعين، أو ممن يعملون في الوظائف الإدارية المساندة؛ وحققت قيمة مضافة في الناتج المحلي في كثير من الدول. كما أنها ساعدت العديد من المدن لامتلاكها استراتيجيات سياحة موسيقية شاملة تتضمن العلامات التجارية القائمة على الموسيقى، والحملات الترويجية، واستراتيجيات وسائل التواصل الاجتماعي، والاستثمار في البنية الأساسية للموسيقى، واللافتات، والبرمجة. أما على المستوى المعنوي، فقد رسخّت الفنون الموسيقية القيم الحضارية في بعض المجتمعات، ورفعت مستوى الثقافة الموسيقية فيها، وساهمت في تحصين الذوق الموسيقي العام بموسيقى رصينة، خصوصًا تلك التي أستلهمت مادتها من الفنون الموسيقية التقليدية.

في المجمل، الأعمال الموسيقية تخلق العديد من فرص العمل للأفراد؛ لأن هذه الأعمال تتطلب الكثير من الأنشطة والموظفين لمواكبة عملية الإنتاج، ممثلة في شركات التسجيل، والاستوديوهات التي تحتاج إلى منتجين، ومهندسين، وشعراء، وموسيقيين، وملحنين، ومؤدين، فضلًا عن الوظائف الأخرى التي يخلقها مجال التسويق، مثل الدعاية والإعلان، وتطوير برامج (تطبيقات) موسيقية عبر الشبكة الدولية (الإنترنت) تسهل عملية بيع المنتج الموسيقي وشرائه.

إذًا، الحِراك الثقافي الموسيقي في أي مجتمع من المجتمعات يخلق فرصًا للعمل، ويصقل المواهب المبدعة، ويرفد الاقتصاد الوطني. وقد جاء في تقرير الاتحاد الدولي لصناعة التسجيلات الصوتية Interna-tional Federation of the Phonographic Industry (IFPI))، الصادر في عام 2014م: إن صناعة الموسيقى ساهمت بمبلغ (5.5) مليار دولار أمريكي في الاقتصاد المحلي بالولايات المتحدة الامريكية، أما في اليابان، فقد ساهمت بمبلغ قدره (2.5) مليار بالناتج المحلي، في حين قدرت(UK Music) أنه في عام 2022م، ساهمت الموسيقى مساهمة مباشرة بمبلغ (1.3) مليار جنيه إسترليني في اقتصاد المملكة المتحدة، بمعدل (5%) زيادة سنوية.

كما أن تنظيم المهرجانات الموسيقية ساهم في نمو ايرادات البلدان المستضيفة لها من خلال رسوم التسجيل، والضرائب، ومساحات العرض، ومبيعات الهدايا، ومبيعات حقوق الطبع والنشر في وسائل الإعلام.

مقترحات:

1- وضع خطط تنموية طموحة، وعلى قدر عالٍ من المسؤولية، بحيث يصبح الاقتصاد الإبداعي قطاعًا رئيسًا لتحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية المنشودة.

2- توظيف الفنون الإبداعية بصفتها وسيلة لتنمية الاقتصاد سياحيًا.

3- تحديد نوعية وفئات السلع الفنية ثم إخراجها في قوالب إبداعية تناسب ثقافة العصر الحديث.

4- وضع إطار تشريعي وقانوني ينظم الأعمال والعمل بالفنون الإبداعية.

5- دعم صناعة الفنون الموسيقية، بواسطة إقامة المهرجانات، والفعاليات الموسيقية.

6- حث الملحنين، والمؤلفين الموسيقيين على صناعة الفنون الراقية المدروسة ودعمهم بما يحتاجونه.

المراجع:

- الشرمان، وعلي سالم، (2006)، ثقافة الترفيه وأثرها في الموسيقى والغناء العربي
(Dirasat: Human & Social Sciences, 33(3).

- محمد يوسف، وعبد العزيز همت، (2017)، الصناعات الإبداعية وعائداتها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية على المجتمع (رؤية مستقبلية /
(Sciences de l'Homme et de la Société, (25)

- ماجد بن نصيب (2021) ، دور الفنون في دعم الاقتصاد الوطني العُماني
AmeSea International Journal, 6(26).

- de-Miguel-Molina, B., Santamarina-Campos, V., de-Miguel-Molina, M., & Boix-Doménech, R. (2021). Music as Intangible Cultural Heritage: Economic, Cultural and Social Identity (p. 144). Springer Nature.

- Brouillette, S. (2014). Literature and the creative economy. Stanford University Press.

- Sung, T. K. (2015). The creative economy in global competition. Technological Forecasting and Social Change, 96, 89-91.

أ. تحسين عباس - العراق

عندما يتجلى الغناء الثنائي إبداعًا أغنية (يا عين بالله نامي) مثالًا

دائمًا ما تخبئ المكتبة العمانية الموسيقية لنا الكثير من الدهشة والمفاجآت التي تشارك الإنسان همومه العاطفية، ويستمتع المتلقي من جهة أخرى بأحداث القصة المُغناة سواءً كانت من الخيال أو من الواقع، فالفن العُماني يرتكز على البساطة والعفوية في صياغته للكلمات والأنغام، وهذه بحد ذاته هي من مقوِّمات الفن الصادق النابع من جوهر الإحساس الشفيف الذي يصوّرُ الواقعَ العاطفي بأسمى صورة، يمكن للمتلقي أن يتعايش معها من دونَ خجلٍ أو تحفظ لكونها تخلو من المُعيبات العُرفية والشرعية التي تمنع المستمع من إعادة غنائها ولو على معزلٍ عن الناس، وعليه قد تناولت إحدى الأغاني الجميلة في قراءتنا هذه، والتي هي من أسلوب الغناء الثنائي المسمى بالإنكليزية (دويتو) بين سفير الأغنية العُمانية (سالم بن علي سعيد)، والمطربة العراقية **"أصيل هميم"**، فقد لاحظت حوارية نغمية بين الاثنين تنشدُ المعاناة الوجدانية بأحلى تصرفٍ غنائي، وأبهى تمثيلٍ في الإحساس، حيث تجعل المستمع مجبرًا على التعايش مع موضوع الأغنية، وإن لم تكن من واقعهِ! فكان كلُّ هذا الإبداع من كلمات: علي الصومالي، وتنغيم: سالم علي سعيد، وغناء: **"أصيل هميم"**، و**"سالم علي"** في أغنية: **"يا عين بالله نامي"**.

فكرة العمل:

ارتكزت فكرة العمل من ناحية الكلمات على المناجاة مع العين، فرمزية العينِ تتصدرُ القائمة الأهم في أعضاء الجسم، فهي نافذة الروح، ومرآة الصدق التي لا يستطيع صاحبها أن يتلاعب بما تحملُ من حقيقة وتنوير روحي، لذلك ترمزُ تغطية العين في بعض الثقافات إلى الغش وأنصاف الحقائق. أما في ثقافات الشرق الأوسط، فإنّ غطاء العين هو علامة على الاحترام والتواضع، وخاصة عند النساء في مجتمعاتنا العربية، فغطاؤها حصانة للنفس لكونها بوابة الروح الوحيدة التي تخرج منها المشاعر، وتدخل إليها، فضلًا على أن هناك دراساتٍ نفسية حول لون العين في تحديد صفات الشخصية التي تمتلكها.

أما في كلمات أغنية (يا عين نامي)، فكانت العين تحمل معظم هذه المعاني المذكورة أعلاه، ما خلا اللون، فقد ناجاها الشاعر على أنّها الموطن الذي تصبُّ فيه آلام الفراق، ولهفة الاشتياق، فهي تبقى موجوعة إن تداعت الأحاسيس والمشاعر بالعشق والجوى، فوجع العين المادي الجسدي، أو المعنوي الحسّي ألمٌ لا يحتملُ كما هو في الموروث القديم على لسان أحد الحكماء حين قال: **"الهمُّ همُّ الدين، والوجع وجعُ العين"**، وعلى هذا نرى اختيار فكرة التنغيم من **"مقام البيات"** ذات المسحة الحزينة كان ملائمًا لفكرة القصيدة الغنائية.

التنغيم:

يبتدئ العملُ بفالتٍ موسيقي قصير من مقام البيات على درجة الـ (فا) حتى تدخلَ مقدمةُ الأغنية الموسيقية من الدرجة نفسها، لتأخذ خيالاتنا على **"إيقاع الرومبا"** (4/2(إلى عالم النجوم المتساقطة على وسائد العاشقين، والوالهين، والعيون المتناثرة على درب المسافرين والغائبين، فيتأوه من السهر **"سالم بن علي"**، ويطلبُ إلى عينه أن تنام كما هي سُنّة الخلق في الليل، وألا تسهر ساكبة الدموع:

" أوه يا عين بالله نامي دام كل خلق الله

يا عين نامت وانتِ مالك ساهره تسكبين دموع "

وعلى مضمون الكلمات نفسها يتحدُ صوتُ **"أصيل هميم"** مع **"سالم علي"**، فتكررُ البيت الشعري لتظهرَ أن المعاناة واحدة بين الطرفين.

المقطع الثاني:

تشتكي حكايات الليل، بصوت **"أصيل هميم"** من عدم وجود الطرف الآخر التي كانت تستمتع بوجوده حتى أن الليل أخذ بها الى ناحية عيون الحبيب وكأن الوصف إسراء وجداني نحو كونٍ آخر حيث وُصِفت العين بالبحر عندما أخذ الليل هذه الحكايات الى بحر عيون الحبيب، فهو تعبير مجازي عن الاتساع والغرابة التي يحتويها البحر، ثمَّ يحاورها سالم علي بمناجاته للعين (نامي يا عيني نامي دام الناس نامت) فتردُّ عليه أصيل (أوه يا عين بالله نامي دام كل خلق الله نامت) ليؤكد سالم علي هذه المعاناة بتكرار الشطر نفسه. كلُّ هذا الوصف جاء غناءً بعد تمهيد المقدمة الموسيقية وبقاء المقام نفسه ودرجته :

"سوالف ليل تشتكي من دونك

خذاها الليل صوب بحر عيونك

نامي ياعيني نامي دام الناس نامت

أوه يا عين بالله نامي دام كل خلق الله

يا عين نامت وأنتِ مالك ساهره تسكبين دموع "

المقطع الثالث:

تتكرَّر المقدمة الموسيقية تمهيدًا للغناء الذي هو الآخر دوّارٌ على الجمل النغمية نفسها، ليُعبِّر عن عطش الأشواق التي تحتدمُ، وهي ساهرةٌ مع النجمة بصوت سالم علي، ثمَّ يعودُ ليتغزل بالحبيبة ويصفها بأنّها أحلى الناس وأحلى نسمة فتحاوره أصيل هميم (نامي يا عيني نامي دام الناس نامت) فيرجع لها سالم علي (اوه يا عين بالله نامي دام كل خلق الله يا عين نامت وأنت مالك ساهره تسكبين دموع) ثمَّ يتحد الصوتان معًا في إعادة ما سبق:

" ظمى الاشواق ساهره والنجمة

وأحلى الناس أنتِ وأحلى نسمه

نامي عيني نامي دام الناس نامت

اوه يا عين بالله نامي دام كل خلق الله

يا عين نامت وأنت مالك ساهره تسكبين دموع "

المقطع الرابع:

يتقاسم **"الهزاران"** - سالم وأصيل- في هذا المقطع، فيأخذ كلٌّ منهما شطرًا من البيت الأول للدلالة على تقاسم التعب بالسهر طول الليل مع وحشة الوِحدة، فكلا الشطرين مكملٌ للآخر؛ فهي تشتكي منَ التعب والسهر وهو يؤيدها ويقول بأنّه أكثر تعبًا وارهاقًا لكن الأمر ليس طوع إرادتِهِ ، ثمَّ يختتمان النص الغنائي برجائهما ومناجاتهما للعين أن تنام ليحصلوا على الراحة والطمأنينة ، وهذا المقطع كسابقهِ جاء على الأسلوب النغمي نفسه، فهو دوّار على جميع المقاطع لأنّ الموضوع واحد وهو معاناة المحب من العين على اختلاف الأوصاف:

" تعبت أسهر طول ليلي وحدي

وأنا أكثر بس ما هو بيدي

نامي عيني نامي دام الناس نامت

اوه يا عين بالله نامي دام كل خلق الله

يا عين نامت وأنت مالك ساهره تسكبين دموع"

الغناء:

يكفي أن أقول إن الحيرة التي جعلها الغناء الثنائي في قلب المستمع، دليل نجاح أداء الأغنية، فكلما استمعتُ إلى صوت **"سالم علي"**، قلت: ماذا ستغني **"أصيل هميم"**؟ كي توازي إحساسه المترف، وروحه الهائمة في عالم الرقة، وعلى العكس عندما تغني **"أصيل"** يتراءى لي أنَّ هزارًا على هيأة بشر يغني، فالحقيقة أنّ جمال الأداءِ وضعني أنا المتلقي في حيرة من المتعة والانبهار، بالإضافة إلى أسلوب الغناء الثنائي وما يؤديه من رسالة متكاملة لكونِه ينقل للمستمع الحوار الكوني بين الرجل والمرأة بما يشعرُكَ كأنّها لوحة رسمها صوتاهما بأجمل ريشةٍ، إذ تلاءمت طبقة (الألتو) النسائية مع طبقة (الباريتون) الرجالية حتى أقنعتا المتلقي بأنهما روح واحدة في جسدين.

التوزيع:

عملت الكمانات دورًا مهمًا في تصدر المشهد الموسيقي في التوزيع في الفالت الموسيقي، والمقدمة الموسيقية كذلك أخذت دورها في المحاكاة بينها وبين العود، وبينها وبين الناي عند تكرار المقدمة الموسيقية بين المقاطع الغنائية، كما حاكى الناي الكمانات في توزيع الموسيقى للمقطع الثالث بأسلوب المصاحبة، فأعطى صورة أخرى لهذه المعاناة التي تآلفت بين الكلمات والتنغيم.

طابع بريدي

أُصـدر طابـع (الميدان) في عـام 2020م، بالتعاون بين مركز السـلطان قابوس العالـي للثقافة والعلوم، ممثـلًا بمركز عُمان للموسيقى التقليدية، وبريد عُمان

آلة الشاروت

الصنف:

آلـة وتريـة ذات وتـر واحـد. كانـت تُصنع من سـعف النخيـل، وفـي الوقـت الحاضر أدخلـوا عليها شـيئًا من التحديـث، حيث تمثل قطعة الخشـب الأفقية الطويلة قاعدة ثابتة لها، ممدود عليها سلك معدني (الوتر)، أما صندوقهـا المصوت فيكون ثمرة جافـة من ثمار القرع الكبيرة.

طريقة الاستعمال:

يُعـزف عليهـا عـن طريـق الضـرب بعـود رفيـع من الخشـب، ويُنغّم عليهـا عن طريق الضغـط والتحريك بقطعة من كرب النخيل[1] .

[1] الكرب: قطعة خشبية تكون في أول سعف النخلة ومتصلة بجذعها.

مصادر ومراجع العدد العاشر وفق تسلسل المقالات والموضوعات:

- من مصادر الفنون الشّعبيّة العُمانيّة، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط، الطبعة الأولى، 1991م.

- مصطفى، (يوسف شوقي)، معجم موسيقى عُمان التقليدية، إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية، وزارة الإعلام 1989م.

- الكثيري، (مسلم بن أحمد)، مكانة الصوت في التراث الموسيقي العُماني، مجلة نزوى،13من مايو 2019م.

- جاكبسون، مونان وآخرون، التّواصل (نظريات ومقاربات)، ترجمة عز الدّين الخطابي، وزهور حوتي، منشورات عالم التّربية، الدّار البيضاء، ص194، 2007م.

- الهلالي (ماهر بن عبّاس) الرّواسب الافريقيّة في الثّقافة الشعبيّة العُمانيّة، ص 299، 2023م.

- موكارفسكي (جان)، "الفن باعتباره حقيقة سيميولوجيّة L'Arts comme fait Sémiologique Actes de huitieme" Congrés internationale de phylosofie, p. (2-7)، Septem-ber 1934, editer par Emanuel Radi.

- زغب، أحمد، جماليّة الشعر الشّفاهي نحو مقاربة أسلوبيّة سيميائيّة للنص الشّعري الشّفاهي، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب الشّعبي، إشراف: أ.د. عبد الحميد بورايو، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة بن يوسف بن خدة الجزائر، الجمهورية الجزائرية، السنة الجامعية 2007/2006م.

- سميور سميث، (شارلوت)، موسوعة علم الإنسان، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمّد الجوهري، القاهرة، المركز القومي للتّرجمة، الهيئة العامة لشؤون الطباعة الأميرية، 2009م.

- الطرابلسي، فراس، "الموسيقى الشعبية والموسيقى الرّسميّة بالبلاد التونسية: صراعُ الهُويّة في المفاهيم والممارسة والتّمثيل"، كتاب المؤتمر الدّولي الأوّل الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة، 10-11-12من أبريل 2013م، جامعة صفاقس، المعهد العالي للموسيقى، مطبعة التسفير الفني، 2013م.

- عبد الوهّاب، (حسن حسنبي)، ورقات عن الحضارة العربية بإفريقيّة التّونسيّة، القسم الثاني، الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة، جمع وإشراف محمّد العروسي المطوي، تونس، مكتبة المنار، 1972م.

- قوجة، (محمّد)، المغاربيّة الموسيقيّة، الطبعة الأولى، قابس، منشورات المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، وحدة البحث "الجماليّات والفنّ والتناسق البيئي والبحث(easyer)، مطبعة Inédite(صفاقس)، 2016م.

- الكثيري، (محمّد الغزال)، الشاهد (ديوان شعر شعبي للشاعر الشّاهد لبيض): جمع ورقن وشرح وتقديم، تصدير طاهر لبيب، الطبعة الأولى، تونس، دار الاتحاد للنشر والتّوزيع، 2017م.

- المرزوقي، محمّد، "الأدب الشعبي في تونس"، تونس، الدّر التونسية للنشر، 1967م.

- المرزوقي، (محمّد)، "الشّعر الملحون: نشأته، وتطوّره، ومكانته، ومصطلحاته، وأوزانه"، مجلّة الفكر، تونس، العدد 08، مايو 1963م.

- المصمودي، (محمد)، أنثروبولوجيا الإيقاع في المجال الواحي (واحات الجريد التونسي نموذجًا)، تونس، مركز تونس للمنشورات الجامعيّة في العلوم الموسيقيّة، مختبر البحوث في الثّقافة والتّكنولوجيات الحديثة والتّنمية، منشورات سوتيميديا، المغاربيّة للطباعة وإشهار الكتاب، أكتوبر 2016م.

- المهدي، صالح، "الزجل والشعر الشعبي"، مجلّة الحياة الثقافيّة، تونس، عدد21، مايو 1982م.

- نجمي، (حسن)، غناء العيطة، ج.1، ط.1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 2007م.

- النفاتي، (عادل)، المجتمع والجغرافية الثقافية لبلاد المغارب (حفريات في أدب الرحلة- القرن16)، المغرب، أفريقيا الشّرق، 2015م.

- بشير عياد: " شعراء أم كلثوم "، كتاب غير منشور.

- سعد الأغا القلعة: "عندما قدم عبد الحليم 11 دعاء في رمضان "http;//www.agha-alkalaa.net.

- الشرمان، وعلي سالم، (2006)، ثقافة الترفيه وأثرها في الموسيقى والغناء العربي
(.Dirasat: Human & Social Sciences, 33(3)

- محمد يوسف، وعبد العزيز همت، (2017)، الصناعات الإبداعية وعائداتها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية على المجتمع (رؤية مستقبليةSciences de l'Homme et de la Société, (25) /)

- ماجد بن نصيب(2021) ، دور الفنون في دعم الاقتصاد الوطني العُماني
.AmeSea International Journal, 6(26)

- de-Miguel-Molina, B., Santamarina-Campos, V., de-Miguel-Molina, M., & Boix-Doménech, R. (2021). Music as Intangible Cultural Heritage: Economic, Cultural and Social Identity (p. 144). Springer Nature.

- Collangettes, Maurice, 1906, Etude Sur La Musique Arabe, Journal Asiatique, X/VIII, Paris.

- Didi, Amer, 2015, Système modal arabe levantin du XIVe au XVIIIe siècle (Étude historique, systémique et sémiotique, éditions critiques et traductions des manuscrits), PhD Dissertation (unpublished), Paris-Sorbonne.

- Didi, Amer, 2019, Influence of Maqāms and Maqām classification theories revisited, Integral Music Theory. Academic Forum, Bulgaria.

- Didi, Amer, 2021, Modulation in Maqām Music: A Historical Survey. Integral Music Theory. Academic Forum, Bulgaria.

- Erlanger (D'), Rodolphe, 1930, La musique arabe, tome 1, Al-Fārābī, Paris, Paul Geuthner.

- Erlanger (D'), Rodolphe, 1935, La musique arabe, tome 2, Al-Fārābī, (suite : livre 3), Avicenne, Mathématiques, Kitāb Aš-Šifā', Paris, Paul Geuthner.

- Erlanger (D'), Rodolphe, 1938, La musique arabe, tome 3, afiy Ad-Dīn Al-'Urmawī Epître à Šaraf-Ad-Dīn, Aš-Šarafiyya, Livre des cycles musicaux, Kitāb Al-Adwār, Paris, Paul Geuthner.

- Erlanger (D'), Rodolphe, 1939, La musique arabe, tome 4, Traité anonyme dédié au Sultan Osmānlī Mu ammad II (XVe s.), Al-Lā iqī Traité Al-Fat iyya, Paris, Paul Geuthner.

- Khe, Tran Van, 1968, "modes musicaux", Encyclopedia Universalis, Paris, vol. XI, p. 148-153.

- Yousef, Zakariyya, 1956, Risālat Aššifā', Al-Amiriyyah, Cairo.

- Sung, T. K. (2015). The creative economy in global competition. Technological Forecasting and Social Change, 96, 89-91.

« العدد السادس

« العدد السابع

« العدد الثامن

« العدد التاسع