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 الثاني عشر | مـارس 2024

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
- مصطفى بن محمد النعماني
- الرسام يوسف بن بهادر البلوشي
- خالد بن محمد المعولي

رقم الترخيص : 2021/98293م

للتواصل : +968 24359547 | +968 24359544 +968 24359540 octm@diwan.gov.om

المحتويات

لقاء مع الأستاذة
مريم المنجية

6

موسيقى المراسم
السلطانية العُمانية
(كونشرتو تارتيني للترومبيت والأرغن
رقم D53 المدون أصلًا للكمان)

13

مئوية سيد درويش
وأوبريت البروكة
(١٨٩٢م-١٩٢٣م)

17

قوالب الموسيقى العربية
التقليدية الآلية والغنائية
وسبل تجديدها

24

الموسيقى العُمانية
في أدب الرحلات

28

وديع الصافي مدرسة
في فن العتابا

34

التفاعل الموسيقي الأنثروبولوجي
لحوض البحر الأبيض المتوسط
في العصور القديمة

40

الاحتفال السنوي بيوم الموسيقى
العربية الدولي في ٢٨ من مارس
من كل عام

46

حفل ختام الأنشطة الثقافية
لمركز عُمان للموسيقى التقليدية
لعام ٢٠٢٣م

48

مشاركة مركز عُمان للموسيقى التقليدية
في معرض مسقط الدولي للكتاب في
نسخته الـ ٢٨

49

من إصدارات المركز

50

آلة الهونجو (قرع)

53

كلمة
المحرر

في بادئ الرأي تبدو البداية مستحيلة تحتاج إلى إرادةٍ وجسارةٍ وشجاعةٍ أدبية، وبعد أن تخطو الخطوةَ الأولى وتتقدم إلى الأمام تبدأ الحكاية. ومشروع إصدار مجلة تُعنى بالثقافة الموسيقية العُمانية كان له حكاية .. وأي حكاية؟ الحكاية بدأت، وها نحن أولاءِ في صدد إطلاق مجلة مختصة بالشأن الموسيقي على غير مثالٍ سابق، جعل الأمر في البداية أكثر صعوبةً، خصوصًا أنه بعد الاطلاع على المجلات التي تصدر في العالم العربي لم نجد بينها مجلةً مختصةً تُعنى بالموسيقى إلا مجلة المُجَمّع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية، ولهذه المجلة الرائعة خصوصيتها، لذلك شَرعنا في ابتكار قالب المجلة الخاص الذي جاء وفق رؤية تواكب مستجداتِ العصر، مبتعدينَ عن النمطية والتقليد. واليوم.. ونحن نقف على أعتاب السنة الخامسة منذ إصدار العدد الأول يرى فريق العمل وبشهادة المختصين، أن المجلة أصبحت علامة مميزة وفارقة في الفضاء الثقافي العربي.

وقد جاء إصدار مجلة الموسيقى العُمانية استكمالًا لمسيرة مركز عُمان للموسيقى التقليدية ودورِهِ الوطني تجاه الموروث الموسيقي العُماني، وتعريف القارئ العام والباحث بأهمية هذا الموروث، ورفع مستوى الوعي الثقافي بالموسيقى العُمانية داخليًا وخارجيًا في محاولةٍ جادة نحو تحبيب العُماني بثقافته وموروثه؛ لذلك، سعى فريقُ عمل المجلة جاهدًا وبعزيمةٍ صادقة إلى أن تكونَ المجلة مرجعًا ثقافيًا وعلميًا لكل باحث ومهتم في الشأن الموسيقي التقليدي وغير التقليدي، حيث احتضنت في زواياها، كُتابًا من ذوي الكفاءة والتخصص، بهدف جعل المجلة مَرجعًا عِلميًا مُتاحًا لكافة القراء، وتُصبح من أهم المصادر للمعلومات ذات الصلة بالفنون الموسيقية.

وبفضل الصبر، وصِدق العزيمة، حَظيت المجلة بكرم الكتّاب العُمانيين وغير العُمانيين، حين شاركونا بجهودِهم ولم يبخلوا بوقتهم وفكرهم في كتابة موضوعاتٍ نوعية لم يُكتب فيها من قبل، فقد غَطتْ موضوعات المجلة حتى الآن أغلب المجالات العلمية؛ فضلًا عن ذلك، استضافت زاوية رواشن شخصيات اعتبارية ذات صلة بالفنون الموسيقية، إذ حاورت مُغنينَ، وشعراءَ، وعازفين، ومسؤولين ذوي علاقة بالموسيقى والفنون.

ووضعت أسرة المجلة نصب أعَيُنَها أهدافًا وطنية سامية تسير على ضوئها، ومن ضمن هذه الأهداف:

1- نشر الثقافة الموسيقية، وتحبيب العُماني إلى موسيقاه التقليدية والاعتزاز بها وتعريف غير العُماني بالموسيقى العُمانية.
2- طرح موضوعاتٍ مفيدة تُثري الساحة الفنية وتجعلها في متناول المهتم، والباحث، والقارئ العام.
3- دراسة الموسيقى العُمانية دراسة علمية من خلال فروع العلم المختلفة (اجتماعيًا، وثقافيًا، واقتصاديًا، وفلسفيًا).
4- تسليط الضوء على موضوعاتٍ ريادية تهدف إلى إمكانية تطوير الفنون العُمانية بما لا يمس جوهرها الأصيل.
5- التعرف إلى تجارب الشعوب الأخرى في خدمة فنونها التقليدية والاستفادة من التجارب الناجحة.
6- نشر أخبار مركز عُمان للموسيقى التقليدية، مثل إصدارات المركز، وأخبار الحفلات الفنية التي اعتاد المركز إقامتها في المناسبات الوطنية، وغيرها من الأخبار والمعلومات التي تَهمُ القارئ والباحث.

إضافةً إلى ذلك، وضع فريق عمل المجلة خريطة طريق واضحةَ المعالم تحمل أهدافًا **مرسومة**، وتضمّنت مبادئَ تُعلي من شأن الجودة والمصداقية، وهذه المبادئ أكسبت فريق العمل الاحترام والتقدير من الكتّاب والقُراء على حدٍ سواء. ومما لا شك فيه أن الأعمال الطَمُوحة وحدها التي تتقدم؛ لهذا، وضع فريق عمل المجلة رؤية مستقبلية طموحة تصبو إلى تحقيق مزيدٍ من النجاح والتقدم، وتتلخص في:

1- رفع سقف موضوعات المجلة من حيث الكم والكيف.
2- رفع كفاءة المجلة من الناحية المِهنية.
3- جعلها مرجعًا علميًا وثقافيًا في الوطن العربي.
4- إيصال أعداد المجلة إلى مراكز البحوث، وإلى مكتبات الجامعات.
5- فتح باب نشر موضوعات أكاديمية مثل البحوث والدراسات التي تصدرها كُليات الفنون.
6- طباعة المجلة ورقيًا في المستقبل.
7- السعي نحو جعل المجلة من ضمن المجلات المُحَكّمة ثم البحث في إمكانية تسجيلها رسميًا في المَجْمعَ العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية للاستفادة من الامتيازات والدعم المقدم منه.
8- جعل المجلة منبرًا علميًا وثقافيًا جاذبًا للكتّاب وذوي الاختصاص.

رَواشِنُ فنية

لقاء مع الأستاذة
مريم المنجية

حوار: عادل المعولي

في عام 1994م، التحقت بالفرقة السلطانية الأولى ودرست فيها

شاركت في فعاليات ومناسبات كثيرة محلية ودولية

- دعينا نعود بك إلى ريعان الشباب، (النشأة، والمدرسة، والدراسة الأكاديمية، والتخصص ثم العمل).

-ولدت في ولاية إبراء، وانتقلت مع أسرتي إلى ولاية العامرات بمحافظة مسقط، ودرست الابتدائية في مدرسة وادي حطاط الابتدائية، وقد بدأت أتذوق الموسيقى مبكرًا، وبدأ اهتمامي بالموسيقى يكبر يومًا بعد يوم.

- ما الأسباب والظروف التي دعتك إلى الاهتمام بالموسيقى في سن مبكرة؟

- كان لموسيقى طابور الصباح المدرسي، وللحفلات الموسيقية التي تقيمها المدرسة دور في ذلك. وبما أنني مهتمة بالمجال الموسيقي شد انتباهي إعلانٌ نشره ديوان البلاط السلطاني في الجريدة يرغب في إلحاق طلاب بالفرقة السلطانية الأولى للموسيقى، ومن فوري تحدثت إلى والدي للموافقة على التحاقي بالفرقة، ولكن والدي رد عليّ قائلًا: إنك ما زلت صغيرة، إذ كنت حينها أبلغ من العمر عشر سنوات.

- هل تذكرين صيغة الإعلان؟

- حرفيًا لا، ولكن فحواه جاء على النحو الآتي: مطلوب دفعة ثانية من المتدربات على العزف للانضمام للفرقة السلطانية الأولى للموسيقى. وذكر الإعلان نوع الآلات الموسيقية التي سوف يتدرب عليها المقبولون، كذلك تضمن الإعلان ألا يقل عمر المتقدم عن عشر سنوات وألا يزيد على ستة عشرة سنة. ومن حسن الحظ أن شروط الإعلان توافقت مع وضعي وظروفي؛ لذلك ذهبت إلى موقع التسجيل، فقد كان المبنى في ولاية السيب بالقرب من مبنى قيادة الحرس السلطاني العُماني. وبعد عشرة أيام من تسجيلي اتُّصل بي للحضور لإجراء مقابلة شخصية أمام لجنة التقييم، وكان مجموع أعضاء هذه اللجنة عشرة مختصين في مجال الموسيقى، كل في مجال اختصاصه. وتمثل الاختبار في تقييم اللياقة البدنية مثل، طول الجسم وعرضه، وطول اليد والأصابع، وذلك لمعرفة الآلة التي تناسب بنيتي الجسمانية، وبعد التقييم خلصت اللجنة إلى أن آلة التشيلو هي الآلة التي تناسب طولي وتقاطيعي الجسمانية، ولا يخفى عليك شعرت بالرهبة من هذه الآلة لكبر حجمها ولصغر بنيتي الجسمانية، فطلبت إليهم ترشيحي، إما لآلة البيانو أو للكمان، ولكنهم أصروا أن تكون آلة التشيلو هي الآلة التي سوف أتدرب عليها.

فـي عـام 2014م كُرمـت من وزارة الإعلام العُمانية على مشـاركتها في الأيـام الإعلامية العُمانية في فرنسا

في عام 2016م نالت لقب العازفة الأولى على مسـتوى سـلطنة عُمان من لدن السـلطان قابوس بن سعيد بن تيمور - طيب الله ثراه

- كيف كان موقف أسرتك من التحاقك بالفرقة وأنت ما زلت في العاشرة من عمرك؟

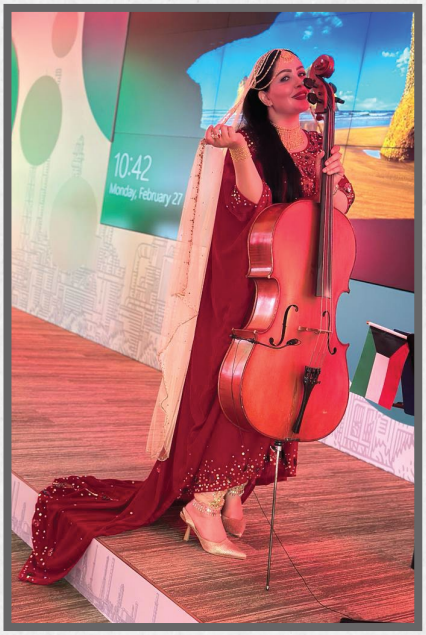
-أسرتي كانت تقدر رغبتي وتفهمت ذلك، والحمد لله.

- أنـت تعزفين على آلة التشـيلو نـوع الحجم الكامل (full-size-cello).

- نعـم صحيـح، حجـم (4/4)، ومن شـروط العـزف على هـذه الآلـة ألا يكون العـازف عليها يقل طولـه عن 160 سـم، وهناك أنواع أخرى أصغر، ولكن آلة التشـيلو نوع الحجم الكامل من أصعب الآلات الوترية عزفًا.

- في أي عام سَجلتِ في الفرقة السلطانية الأولى؟

- سَـجّلت في عام 1993م، وفي 1994/4/1م عينت رسميًا عضوًا متدربًا في الفرقة، وشـعرت بالسـعادة الغامرة بعد قبولي. وبدأت رحلت الدراسـة، وكان قسم التعليم عبـارة عن غرف، وخصصت لي غرفة تليق بحجم ومكانة هـذه الآلـة، وكنـت أتـدرب علـى يدي الأسـتاذ "شـريف حسـن" من جمهورية مصـر العربية، فقـد كان متمكنًا جدًا من آلة التشـيلو، وأسـتاذًا بارعًا في العزف، وتمكن مـن ترغيبي فـي آلة التشـيلو، لذلك كان مـن المقرر أن أقضـي خمـس سـنوات فـي التـدرب علـى هـذه الآلـة، وبفضل من الله، ونظرًا لحبي لهذه الآلة اسـتطعت أن أنهي المقرر التدريبي في سـنة واحدة فقط. وبعد سنة مـن التدريب المسـتمر والمكثف، شُـكلت لجنة لتقييم مهارتـي في العـزف وتحديـد مسـتواي، وبعـد التقييم أقـرت اللجنة بأنني اجتزت فتـرة التدريب بنجاح، وأجازت لـي الالتحاق بالفرقة السـلطانية الأولـى بصفتي عازفة محترفـة. ومن المفارقة الجميلة، والصدفة السـعيدة، أصبحـت وأسـتاذي (شـريف حسـن) زملاء عـزف فـي الفرقـة علـى آلـة التشـيلو من عـام 1996م إلـى 2012م، وكانـت معنـا زميلـة فـي العـزف علـى آلـة التشـيلو (الأستاذة خالصة الشحية)، فلم يكن سوانا في الفرقة مـن الإنـاث من يعـزف على هـذه الآلة، ونظـرًا لظروف خاصة أجبرت العازفة خالصة الشـحية على التوقف عن العزف، بهذا بقيت أنا العازفة الوحيدة على آلة التشيلو من العنصر النسائي. والحمد الله، تمكنت من الوصول إلـى لقـب العازفـة الأولى فـي الوطـن العربـي على آلة التشـيلو (على مسـتوى العازفات). وبهذه المناسـبة أزجـي التحية والشـكر للأسـتاذ نـورس الزدجالـي، قائد الفرقـة آنذاك على دعمه وتشـجيعه المسـتمر لي، وما زلت أتذكر قوله لي: "أنا فعلًا فخور بك جدًا". ومشـواري مع الفرقة السـلطانية الأولى اسـتمر نحو ثلاثين عامًا، وحاليًا متقاعدة، ولي أعمالي الفنية الخاصة.



في عام 2016م كُرمت من ديوان البلاط السلطاني على إجادتها في الأداء الوظيفي

في عام 2017م كُرمت من الجمعية العُمانية لهواة العود

- بعد اجتيازك مرحلة التدرب على آلة التشيلو هل مُنحتِ شهادة دراسية أو إجازة؟

- أعطيت ترقية وظيفية، ويكيفني شرفًا أنني من خريجي أكاديمية الفرقة السلطانية الأولى، ويمكن عدّ خبرتي وحرفيتي معادلًا لشهادة الدبلوم. وإدارة الفرقة السلطانية الأولى تنظر إلى الخبرة أكثر من نظرها إلى الشهادة الأكاديمية.

- ما الفرق بين الفرقة السلطانية الأولى للموسيقى والأوركسترا السيمفونية السلطانية العُمانية؟

- يمكن عدّ الأوركسترا السيمفونية السلطانة العُمانية أكاديمية، أما الفرقة السلطانية فأعضاؤها موظفون، كذلك هناك فرق فني بين الأوركسترا السلطانية والفرقة السلطانية، وعلى سبيل المثال، العازف في الأوركسترا من الصعب عليه العزف ألحانًا شرقية إلا إذا تعلم، ولكن العازف في الفرقة السلطانية من السهل عليه العزف ألحانًا غربية أو كلاسيكية. وبصفتي عازفة شرقية يمكنني عزف كل الألوان اللحنية، الشرقية، والغربية، والكلاسيكية، وحتى الموسيقات الشرقية الأجنبية الأخرى مثل، الهندية، والصينية وغيرها، فالعازف الشرقي أكثر مرونة من الناحية الفنية؛ لأنه يمتلك إمكانية أكثر من الغربي في استخدام الأبعاد المختلفة في الآلات الوترية كونها قابلة إعطاء نصف الأبعاد، وربع الأبعاد، ويتعامل مع "ربع التون" (السيكاه) أكثر من العازف الغربي؛ لأن الغربي غالبًا يتعامل مع السلالم الكبيرة والصغيرة، وغير معتاد على ملامسة "ربع التون".

في عام 2019م، كُرمت من الملتقى العربي الخامس لرواد الأعمال الذي أقيم في صلالة

في عام 2022م، كُرمت من الوفد الدائم لسلطنة عُمان لدى الأمم المتحدة والمنظمات الدولية الأخرى في جنيف، وذلك بمناسبة تمثيلها سلطنة عُمان في الحفل الدولي (البازار) بالأمم المتحدة بتاريخ 22 من نوفمبر 2022م

- عزفت أمام السلطان قابوس ـ طيب الله ثراه ـ في كثير من المناسبات، فهلا حدثتينا عنها؟

- نعم صحيح، فقد تشرفت بالعزف أمام السلطان قابوس ـ طيب الله ثراه ـ وأمام ضيوفه من ملوك، وأمراء، ورؤساء دول، وذلك في كثير من المناسبات الخاصة والعامة. والحمد لله، في عام 2016م نلت لقب العازفة الأولى على مستوى سلطنة عُمان من لدن السلطان قابوس ـ طيب الله ثراه -.

- هل تشعرين بالتوتر أو القلق عندما تعزفين أمام الجمهور؟

- لا أبدًا، بل أجدني جريئة جدًا، وبراعتي في العزف تتبدى أمام الجمهور، فحماسي يظهر أكثر أمامهم، فحضورهم يدفعني إلى تجويد العزف، خصوصًا إن كان متفاعلًا مع العازف.

- حدثينا عن أول حفل لك شاركت فيه.

- كان ذلك في عام 1997م، وعمري حينها خمسة عشر عامًا، وكنت من ضمن أعضاء الفرقة السلطانية، وكان ذلك الحفل في قصر الحصن بمدينة صلالة، وبحضرة السلطان قابوس ـ طيب الله ثراه ـ مباشرة. ولا أخفيك سرًا، كنا جميعًا نشعر بالرهبة والقلق إذ كان كرسي السلطان يبعد عنا بضعة أمتار فقط، وأحس السلطان قابوس أن أعضاء الفرقة ينتابهم شيء من الخوف، فأخذ يكسر حاجز الخوف بحديثه معنا حتى استقرت نفوسنا ثم هدأت.

كُرمت من سفارة سلطنة عُمان بدولة قطر لمشاركتها في فعاليات حفل العيد الوطني (49) لسلطنة عُمان

- هل كانت المقطوعات التي أدتها الفرقة في هذا الحفل من الفلكلور العُماني؟

- نعم كانت هناك مقطوعات عُمانية، وأيضًا، عزفنا مقطوعات لأم كلثوم، ومحمد عبدالوهاب.

- بعد هذا المشوار الطويل مع "التشيلو"، ما الذي تعنيه الآلة لك؟

- تعني لي الكثير، فهي جزء من شخصيتي، فيوميًا بعد إفطار الصباح أعزف وصلة موسيقية، وفي اليوم الذي لا أتمكن فيه من العزف أشعر بالتوتر، فآلة التشيلو في مقام ابنتي الثانية.

- هل تجدين نفسك مع العزف المنفرد أو المجموعة؟

- أجد نفسي عندما أعزف منفردة.

- هل لك تجربة في التلحين؟

- نعم، لدي تجربة تلحين، لكنها ألحان خفيفة وقصيرة (تقاسيم).

- بما أنك عزفت نمط فن النانا التقليدي بآلة التشيلو، فهل لديك تطلع إلى عزف أنماط موسيقية تقليدية أخرى؟ ولماذا اخترت فن النانا على وجه الخصوص؟

- بالتأكيد أنوي عزف أنماط موسيقية تقليدية أخرى، واخترت فن النانا لأني وجدت فيه إحساسًا غير طبيعي إذا عزفت ألحانه بآلة التشيلو، وكذلك وجدت إقبالًا كبيرًا على هذه المعزوفة، كذلك يطلب إليَّ عزفها في كثير من المناسبات. وأرى أن ألحان فن النانا دائمًا ما تكون ألحانًا جديدة، وحاليًا أعمل على تطويرها.

- ما الأنماط الموسيقية التقليدية العُمانية التي تجدينها مطواعة إذا عزفت بآلة التشيلو؟

- مثل: أغنية "حلوة عُمان يا بلادي الغالية"، و"فن الويلية"، وأغنية "يا عُمان يا بلادي، ويا داري". وفي الحقيقة آلة التشيلو التزامها اللحني يكون أكثر في المقطوعات الكلاسيكية. ولكن لكي يتمكن التشيلو من عزف أكثر الأنماط الموسيقية التقليدية العُمانية يجب أن تصاحبه آلة أو أكثر على أقل تقدير.

في عام 2024م، شاركت في معرض وملتقى (جماليات عُمانية) بمتحف الاتحاد (دبي)

كُرمت على مشاركتها في مهرجان "ليالي عُمانية" المُقام في بغداد

- مـا الآلات التـي تسـتهويك أو تطربـك غيـر آلـة التشيلو؟

- آلتـا النـاي والعـود. وتبقـى آلـة التشـيلو المحببة إلى قلبي، صوتها الأقرب إلى صوت الإنسـان. وآلة التشيلو فيهـا "دو، صـول، ري، لا"، فأول ما تبـدأ بعزف "الصول ري" تشـعر وكأن إنسـانًا يتحـدث إليـك، ونبـرة "دو" التشـيلو غير نبرة "دو" باقي الوتريات. ولا أذيع سرًا، إن قلت لك: إنني في كثير من الأحيان عندما استرسـل في العزف أشعر برغبة في البكاء.

- هـل تتفقيـن علـى أن الذائقـة العربية غنائيـة أكثر منها ذائقة موسيقية؟

- كانـت نعم، ولكن في السـنوات الأخيـرة بدأت الذائقة العربيـة تتغيـر إلى تـذوق الموسـيقى، والاسـتماع إلى المقطوعات الموسـيقية الصرف، ولمسـت من خلال تجاربـي مع الجمهـور وقربي منـه هذا التغيـر الإيجابي، فقـد شـاركت في كثيـر من الحـفلات في جميـع الدول العربية وشـدني إقبـال الجمهور وتفاعلـه الجميل مع المقطوعات الموسيقية.

- في أغلب مشاركاتك المحلية والدولية ترتدين الزي العُماني التقليدي، فما الرسالة من ذلك؟

- الـزي العُمانـي يُعبّـر عن هويتـي الوطنية ويشـعرني بالفخـر كونـي إمراة عُمانيـة، رغم أن لبـس بدلة العزف الغربيـة أسـهل مـن الناحيـة الحركيـة بكثيـر مـن الزي العُماني ورغم ذلك أُفضّل لبس الزي العُماني.

- مـا الذي تود أن تقوله الأسـتاذة مريم المنجية بعد ثلاثين عامًا مع آلة التشيلو؟

- أولًا أنا سعيدة كوني أول إمراة عُمانية لقبت بالعازفة الأولى على آلة التشـيلو عربيًا. وسعيدة كذلك بوصولي مرحلة تمكنني من عزف جميع الألوان الموسـيقية، ولو طلـب إلـيَّ أداء عـزف ياباني أو تركي لتمكنـت من ذلك بسهولة ويسر.

د. عامر الديدي - لبنان

موسيقى المراسم السلطانية العُمانية

(كونشرتو تارتيني للترومبيت والأرغن رقم D53 المدون أصلًا للكمان)

- تمهيد

بين يدي القارئ الكريم مقال عن الموسيقى المحبّبة إلى قلب السلطان الراحل قابوس بن سعيد - طيّب الله ثراه- والمقطوعة التي نحن بصددها هي "كونشرتو للكمان وضعه المؤلف جيوسيبي تارتيني". وبما أننا في حضرة مجلة موسيقية مرموقة، أحببنا أن نهدي على طريقتنا، الشعب العُماني الكريم هذا المقال، وذلك من خلال تبيان أصول المقطوعة، والتعريف بمؤلفها وعصره، والنوع أو القالب الذي تنتمي إليه، ومن ثم نغوص أكثر مع القراء المتخصّصين، لنحلّل المقطوعة من الناحية الموسيقيّة.

- لمحة سريعة عن عصر الباروك

يمتدّ عصر الباروك الموسيقي من مطلع القرن السابع عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر (1600-1750م) هذا من الناحيّة الزمنيّة. أمّا من الناحية الموسيقيّة، فيمكن تحديد بداية هذا العصر مع ابتكار فن الأوبرا، وتحديد نهايته مع وفاة يوهان سيباستيان باخ (1685-1750م)، ومن أعلام هذا العصر: أنطونيو فيفالدي، وهاندل، وسكارلاتي وكوريللي وغيرهم. أمّا ما يميّز هذا العصر، فهو الأسلوب الزخرفي، والكتابة "الكونترابنتيّة" المعتمدة على تراصف جمل موسيقيّة أفقيًّا، على عكس الهارموني الذي تتراصف الائتلافات فيه عموديًا.

- المؤلف

جيوسيبّي تارتيني، ولد في بيرانو استريا (سلوفينيا) في الثامن من أبريل من عام 1692م، وتوفي في "بادوفا" tفي السادس والعشرين من فبراير من عام 1770م، وبدأ طفولة مضطربة، إلا أنه عاش نضجًا على الصعيد الشخصي، وشيخوخة خصصها للدراسة، والتصوّف، والتأمّل، حيث درس الحقوق في جامعة "بادوفا" بعد أن كان والده يطمح أن يدرس ابنه العلوم اللاهوتيّة. وشغف بالكمان والمبارزة بالسيف، ما دفعه لفتح مدرسة لهاتين الهوايتين. وكان يبهر مستمعيه في "دير الفرنسيسكان الأسيزي" بعزفه الفريد من خلف ستارة ليخفي هويته، وإضافة إلى كونه عازف كمان، ومؤلفًا، ترك "تارتيني" أعمالًا مهمة في النظريات الموسيقيّة، ولكنّ مباحثه النظرية لا تخلو من الأخطاء، كما في نظريّته حول ما أسماه[1](terzi tuoni). وتكاد تنحصر أعمال "تارتيني" في نوعين من المؤلفات، الكونشرتو الأحادي (صولو كونشرتو) للكمان، والمرافَق بوتريات، وسوناتا الكمان. وقد يكون الاستثناء الوحيد هي بعض الثلاثيات (تريو) سوناتا، ورباعيّات، وبعض القطع الغنائيّة القليلة. وباستثناء مقطوعتين للفلوت (كونشرتوات)، فإن كل أعماله العزفيّة هي للوتريات.

[1] Guide de la Musique Baroque, p. 70.

- الكونشرتو بوصفه نوعًا، والكونشرتو بوصفها مقطوعة التي نحن بصددها

في الوقت الذي حظي فيه رصيد معظم الموسيقيين الكلاسيكيّين بإصدارات ومنشورات لأعمالهم، مصنّفة ومبوّبة ضمن أنواع موسيقيّة، ومؤرّخة بدقة أحيانًا، كان من الصعب علينا تحديد تاريخ "للكونشرتو" الذي نحن بصدده، فبعد قليل من البحث تبين لنا أنّه من الصعب وضع تسلسل زمني واضح لمؤلفات "تارتيني"، لأن تارتيني نفسه لم يولِ اهتمامًا بتاريخ مقطوعاته، وحتى يومنا هذا، وبعد عدّة قرون، بقي صعبًا إصدار منشورات لأعمال "تارتيني" بشكل كامل ووافٍ، وحتى المقطوعات التي وصلتنا، هي مما بعد سنة 1728م.

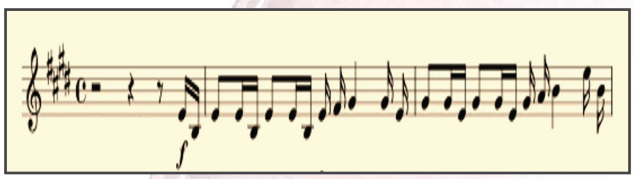
- المدة التقريبيّة للمعزوفة: عشر دقائق وربع دقيقة. ويتكوّن الكونشرتو من ثلاث حركات:
(I Allegro- II Andante- III Allegro assai)

أمّا المقطع الشهير الذي نحن بصدده، فهو الحركة الأولى، ومدتها التقريبيّة أربع دقائق، فيما الحركة الثانية، وهي أبطأ، تمتد لدقيقتين ونصف، فيما تستغرق الحركة الثالثة أربع دقائق.

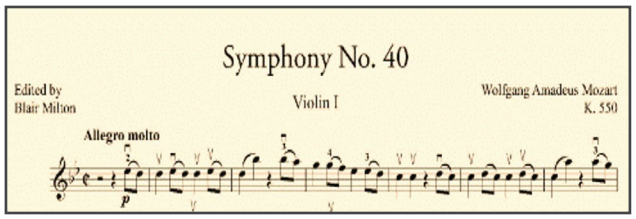
كُتب هذا "الكونشيرتو" لآلة الكمان أساسًا، وأسوة بالعديد من كونشرتوات الموسيقى الغربيّة، دونت (adaptation) لآلة الترومبيت، والنغم الأساس هو (E Major) للكمان، فيما المدوّنة التي للترومبيت هي في نغم (D Major)، لذلك تُسمع بنغمة (C Major) كون آلة "الترومبيت سي بيمول"، هي آلة موسيقيّة تصويريّة (transposing instrument)؛ أي أن العازف يقرأ نغمة "دو"، ويعزف على آلته نغمة "دو"، ولكن يصدر نغمة "سي بيمول".

- تحليل الكونشرتو

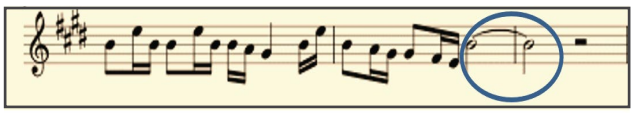
يبدأ الكونشرتو في النغم الأساس "مي ماجور"، بإيقاع حماسي مبني على علامتي ذات السنّين (sixteenth note)، تليهما علامة ذات السنّ (eighth note):



بحركة إيقاعيّة تشبهها لاحقًا الحركة الأولى من سيمفونيّة موتسارت W.A. Mozart رقم 40. (جميع الحقوق محفوظة للناشرين).



تتابع الحركة الأولى من الكونشرتو مسارها من بعد هذا اللحن المبني على ائتلاف الدرجة الأولى على شكل Arpeggio، لتستريح عند خامسة النغم:



نلحظ في الجمل اللاحقة، حضور النمط الإيقاعي الأساس في أكثر من موضع، متّخذًا مساراتٍ مختلفة في الانتقالات العابرة (passing modulations). وفي الصيغة المكتوبة لآلة الترومبيت، والأرغن الكنسي (Church Organ)، يبدأ الأرغن بالافتتاحية الممهّدة على طول 12 مقياس (measures)، ومن ثم تدخل آلة الترومبيت، معيدةً اللحن الأساس قبل الدخول في حواريّات مع آلة الأرغن التي تؤدي دورها المزدوج من مصاحبة ومحاورة. وفي الدقيقة 2 و50 ثانية تقريبًا، ندخل في دائرة الانتقالات النمطيّة لعصر الباروك والمبنيّة على أساس لحن متدرّج، مستند في أساسه إلى دورة الخامسات (cycle of fifths) ليتحوّل من بعدها النغم إلى النغم الصغير، ومن ثم فجأة إلى النغم الكبير، يليه استعراض للمهارات العزفيّة جمل سلميّة سريعة. وعند الدقيقة 3 و48 ثانية تقريبًا؛ أي عند المقياس 75، نجد cadenza، وهي عبارة عن محطة ارتجاليّة يُظهر فيها عازف آلة الصولو براعته، علمًا أن cadenza تحوّلت مع الزمن إلى مقطع مكتوب كليًا، ما سهّل المهمّة على العازف، ولكنه قضى على الناحية الارتجاليّة في فن الكونشرتو. وتنتهي الـ cadenza عند المقياس 84؛ أي في الدقيقة 4 و30 ثانية، حيث تلتئم الآلة المنفردة مع المجموعة قبيل انتهاء الحركة الأولى، عند المقياس 88؛ أي في الدقيقة 4 45 ثانية.

ختامًا:

يمتاز هذا الكونشرتو، خاصة في صيغته لآلة الترومبيت، بإشراقة لحنية معطوفة على فيضٍ من العظمة والحضور البهي، ولا غرو أن ينال شرف اختياره ليكون الموسيقى الرسمية للمراسم السلطانية العُمانية.

Bibliography

- Sadie, Julie Ann, 1995, Guide De La Musique Baroque, Les Indispensables De Le Musique, Fayard, Henry Lemoine.

أ.د شيرين عبد اللطيف أحمد بدر
أستاذ الموسيقى العربية وعميدة كلية التربية الموسيقية
جامعة حلوان - مصر

مئوية سيد درويش وأوبريت البروكة

(١٨٩٢م-١٩٢٣م)

تمهيد:

يعد الشيخ "سيد درويش" أبًا للموسيقي المصرية لما أضافه إلى أساليب التلحين والغناء، فبعد أن كانت الأعمال الغنائية المصرية تهتم بعنصر التطريب واستعراض صوت المطرب أو المؤدي سواء في الغناء أو العزف لإظهار إمكاناته الأدائية مع إلمامه بالمقامات العربية، فإن سيد درويش اهتم بالتعبير عن معنى الكلمة مع توفر عنصر التطريب من دون إسراف. وأعمال سيد درويش الغنائية متنوعة وغزيرة، فقد لحن العديد من الموشحات والأدوار والطقاطيق وقدم الألحان الوطنية الملهبة لحماس المصريين، والجدير بالذكر أن إنتاج سيد درويش يعدُّ الأكبر في المسرحيات الغنائية (الأوبريتات الغنائية) التي بلغت (31) مسرحية غنائية.

- نبذة عن حياة سيد درويش ونشأته

ولد السيد درويش البحر في 17 من مارس من عام 1892م في أسرة من عامة الشعب في عهد الخديوي عباس حلمي الثاني. ألحقه والده بكتّاب "سيدي أحمد الخياش"، وتلقى فيه خلال عامين ما مكنه من حفظ القرآن الكريم ثم انتقل إلى مدرسة "حسن حلاوة"، وكان بها مدرس متمكن في الغناء، وسيد درويش أشد الطلبة إقبالًا على حفظ واستيعاب هذه الأغاني، وبعدما لاحظ المدرس موهبته الغنائية جعله رئيسًا لفرقته، وعهد إليه تدريب زملائه من الطلاب على الغناء، مما أعطى لسيد درويش الثقة بالنفس، ثم حفظ سيد درويش كل أعمال الشيخ سلامة حجازي، وذاعت شهرته بين مشايخ المعهد الديني بالإسكندرية الذي التحق به عام 1905م، وفي عام 1906م توفي والده "الحاج درويش البحر" تاركًا وراءه أسرة ليس لها موارد مالية تعتاش منها وليس لها عائل إلا الابن الوحيد سيد درويش؛ فاضطرته ظروفه العائلية للعمل مغنيًا يؤدي ألحان الشيخ سلامة حجازي في فرقة "جورج دخول" التي تسمى بفرقة "كامل الأصلي"، وبسبب التحاقه بالفرقة ولأسباب أخرى فصل من المعهد الديني الذي كان يدرس فيه، مما دفعته الظروف للعمل في البناء، وأثناء عمله كان يغني محفزًا العمال وحاثًا لهم على الإنتاج، فلاحظ ذلك المقاول، فاختاره ملاحظًا للعمّال.

وأثناء قيام سيد درويش بالغناء في فترة العمل شاءت الأقدار أن يستمع إلى غنائه الأخوان "سليم وأمين عطا الله" فعرضا عليه العمل في فرقتهما التي كانت تستعد للسفر إلى الشام، فقبل العرض وسافر مع الفرقة، وكان ذلك في عام 1909م، وفي عام 1912م سافر إلى الشام للمرة الثانية ومن هذه التجربة اكتسب خبرة الأداء على المسرح. وفي عام 1917م قرر السفر إلى القاهرة حيث الحركة الفنية في أوج مراحلها، فأتقن أصول العزف على العود، وكتابة النوتة الموسيقية، فبدأت موهبته تتفجر، فلحن لكثير من الفرق المسرحية، وألتحق بجوقة "عمر وصفي"، ثم لحن أغاني مسرحية "الشيخ وبنات الكهرباء"، ولحن أغاني مسرحية "فيروز شاه" لفرقة "جورج أبيض المسرحية"، ومسرحية "ولو" لفرقة نجيب الريحاني المسرحية. وذاع صيت الشيخ سيد في الوسط المسرحي، والمسرح الغنائي حيث لحن لجميع الفرق الكبيرة في تلك الحقبة، فعلى سبيل المثال لحن لفرقة "الماجستيك"، وفرقة "منيرة المهدية"، وفرقة "عكاشة"، وفرقة "الكسار".

كانت نهضة المسرح الغنائي في مصر علي يد سيد درويش، وذلك مع بداية ثورة 1919م، حيث واكب بأعماله المسرحية الحركة الثورية بمشاركة كل من نجيب الريحاني، وبديع خيري باجتماع الفنون الثلاثة (التمثيل، والتأليف، والتلحين) فأسهم في تأجيج روح الثورة ضد الاحتلال الإنجليزي. ومن الجدير بالذكر أن حضور سيد درويش الحفلات الأجنبية بدار الأوبرا في القاهرة أثرت في أسلوب صياغته لمؤلفاته حين مزج بين الموسيقى الشرقية والغربية، واستعمل الموازين الثنائية، والرباعية، والسلالم الكبيرة، والصغيرة. كما أدرج آلات موسيقية غربية في مؤلفاته مثل: البيانو، والكمان، وآلات النفخ النحاسية والخشبية، خاصة في الأعمال الوطنية، مثل: إحنا الجنود، وأحسن جيوش، وبلادي بلادي، وقوم يا مصري وغيرها. كما لجأ سيد درويش إلى البوليفونية الموسيقية، وتعدد الأصوات الغنائية محتفظًا بأسلوب شرقي وشعبي في التعامل مع الهارمونيات، وأدخل الثنائيات، والريسيتاتيف المنغم، وأظهر براعة خاصة في ربط الألحان والنص وأجواء المشاهد، كما حرص على تدوين مؤلفاته بالأسلوب الغربي حتى تظل من دون تغيير، في حين أن نظراءه من المؤلفين كانوا يعتمدون على التلقين.

أدخل سيد درويش في الموسيقى للمرة الأولى في مصر الغناء البوليفوني في أوبريت "العشرة الطيبة"، وأوبريت "شهرزاد"، وأوبريت "البروكة"، وبلغ إنتاجه في حياته القصيرة من القوالب المختلفة العشرات من الأدوار، وأربعين موشحًا، ومائة طقطوقة، وواحدًا وثلاثين أوبريتًا غنائيًا. وكان سيد درويش حريصًا على تدوين مؤلفاته للأوبريت موسيقيًا، وسعى إلى طبع ألحانه ونشرها بعد أن يقوم بهرمنتها بأسلوب علمي، لولا أن وافته المنية وحالت دون ذلك.

-تعريف الأوبريت الغنائي

لغويًا تصغير الأوبرا (أوبرا صغيرة)؛ أي أوبرا مصغرة خفيفة تتميز بحوار كلامي وغنائي تتخلله بعض الرقصات، ومسرحية غنائية خفيفة (فكاهية)، وبعض أجزائها غنائية، والبعض الآخر حوار عادي من دون تلحين، يتخللها الرقص والاستعراض، وألحانها خفيفة بسيطة تميل إلى المرح.

السمات الفنية للأوبريت عند سيد درويش:

- دراسة شخصيات الرواية من الناحية الدرامية، واختيار الطبقة الصوتية المناسبة للشخصية.

- الالتزام بأصول التجويد وأحكام اللغة في المد والتقصير للأشعار حتى تطابق اللحن والإيقاع.

- استخدام قالب المونولوج والريسيتاتيف المنغم في مسرحياته.

- ترابط الألحان بالنص والحالة الدرامية.

- استخدام السلالم الموسيقية الغربية في التأليف.

- استخدام البوليفونية وتعدد الأصوات، وكان هذا جديدًا في التأليف الموسيقي المصري في تلك الحقبة.

- البعد عن الرتابة والتكرار التي كانت سائدة في الغناء التقليدي في تلك الحقبة.

- استعمال آلة البيانو، والبيانو المعدل بالنوت الشرقية في أعماله.

- استخدام أغاني الفلكلور الشعبي في مؤلفات الأوبريت.

- إدراج الحوار المنغم، والغناء الثنائي، وغناء المجموعات، والمجموعات الكورالية في مؤلفاته.

- إدراج المقدمة الموسيقية والمشاهد الراقصة في مسرحياته.

- الأوبريت عند سيد درويش

تميز إنتاجه الفني بالغزارة، وهذه قائمة بإنتاجه:

م	اسم الأوبريت	المؤلف	الفرقة	السنة
1	الشيخ وبنات الكهرباء	--	فرقة عمر وصفي	1917م
2	خد بالك يا أستاذ	--	فرقة عمر وصفي	1917م
3	فيروز شاه	عبد الحليم دولار المصري	فرقة جورج أبيض	1918م
4	كله من دا	بديع خيري	فرقة نجيب الريحاني	1918م
5	الهواري	إبراهيم رمزي	فرقة جورج أبيض	1918م
6	ولو	بديع خيري	فرقة نجيب الريحاني	1918م
7	أش	بديع خيري	فرقة نجيب الريحاني	1919م
8	ولسة	أمين صدقي	فرقة علي الكسار	1919م
9	عقبال عندكم	أمين صدقي	فرقة علي الكسار	1919م
10	قولوله	بديع خيري	فرقة نجيب الريحاني	1919م
11	أحلاهم	أمين صدقي	فرقة علي الكسار	1919م
12	قلناله	أمين صدقي	فرقة أمين صدقي وعلي الكسار	1919م
13	رن	بديع خيري	فرقة نجيب الريحاني	1919م
14	مرحب	أمين صدقي	فرقة علي الكسار	1919م
15	كلها يومين	محمد يونس القاضي	فرقة منيرة المهدية	1920م
16	العشرة الطيبة	محمد تيمور وبديع خيري	فرقة سيد درويش وعمر وصفي	1920م
17	فشر	بديع خيري	فرقة نجيب الريحاني	1920م
18	راحت عليك	أمين صدقي	فرقة علي الكسار	1920م
19	هدى	عمر عارف	شركة ترقية التمثيل العربي	1921م
20	عبد الرحمن الناصر	أغاني مصطفى ممتاز	شركة ترقية التمثيل العربي	1921م
21	اللي فيهم	أمين صدقي	فرقة علي الكسار	1921م
22	شهرزاد	عزيز عيد	أغاني بيرم التونسي – فرقة سيد درويش وعمر وصفى	1921م
23	البروكة	ترجمة يوسف حلمي	فرقة سيد درويش وعمر وصفي	1921م
24	العبرة	--	فرقة سيد درويش وعمر وصفي	1922م
25	أم 44	أمين صدقي	فرقة علي الكسار	1922م
26	الطاحونة الحمراء	بديع خيري	مسرح البوسفور	1922م
27	كليوبترا ومارك أنطونيو	سليم نخلة ومحمد يونس القاضي	فرقة منيرة المهدية	1923م
28	البربري في الجيش	أمين صدقي	فرقة علي الكسار	1923م
29	الهلال	عبد الحميد كامل	فرقة علي الكسار	1923م
30	الدرة اليتيمة	إبراهيم رمزي	شركة ترقية التمثيل العربي	1923م
31	الانتخابات	أمين صدقي	فرقة علي الكسار	1923م

-أوبريت البروكة

قدمت فرقة سيد درويش وعمر وصفي في عام 1921م لأول مـرة أوبريت البروكة، والعمل مقتبس من أوبريت "لاملسكوت" للمؤلف الفرنسي "إدموند أودران"، وترجم النص من الفرنسية إلى العربية "محمود مراد ويوسف حلمـي". والأوبريت من ثلاثة فصـول، ومدته 90 دقيقة، وترتكز فكرة الأوبريت على فتاة ريفية مبروكة (البروكة)، كلماحلت في مكان جلبت معها السعد والرخاء لأهل البيت.

بسم الله الرحمن الرحيم

أوبريت

البـــــروكة

٢٥ نوفمبر سنه ١٩٢١

أوبرا كوميك فى ثلاث فصول
ترجمت عن الفرنسية

La
Mascotta
Opera Comica in tre atti
Di
DURU et CHIVOT
Musica di
Ed AUDRAN

وضع موسيقاها للمسرح الفرنسى سنه ١٨٨٢
ادمون اودران

وضع موسيقاها للمسرح المصرى سنة ١٩٢١
فنـــان الشعـــب
سيد درويـــــش

في هذا الأوبريت احتفظ سـيد درويش بشـخصيات العمـل الأصلـي مـن دون اللجـوء إلـى تمصيـر الحبكة الدرامية، والشـيء الوحيـد الذي قام بتعريبه هو اسـم الأوبريت (البروكة)؛ أي تصغير لكلمة "البركة"، والترجمة الحرفية للأوبريت الأصلـي هو "التميمة". واقتصر عمل سـيد درويـش فـي هـذا الأوبريـت علـى الشـخصيات المحورية التي لها دور أسـاس في السياق الدرامي من دون المسـاس بنسـق الأحـداث وتسلسـلها، وبرؤية فنية موسـيقية ذات طابع وهوية مصرية أصيلة، وتعد القصـة قريبـة إلـى الواقـع الإنسـاني البسـيط، وإلـى الصفـات الإنسـانية التـي تتناسـب فـي كل العصـور، وأيضًـا القصـة اتصفت بحبكـة دراميـة كوميدية مليئة بالمثـل والقيـم الحميـدة، مثـل: البـراءة، والحـب، والإخلاص، والقناعة.

ورغـم أن سـيد درويش مصَّر أوبريـت البروكة، لكنه احتفظ بأسـماء شـخصياتها الأوروبية، ويقع الأوبريت فـي ثلاثة فصـول، ويحتوي على ثلاثة عشـر لحنًـا مرتبًا بحسب ظهورها في مشاهد الأوبريت:

م	اسم الأغنية	التكوين	المشهد
.1	انس الهموم أنسك يدوم	صولو، وكورال	لحن ضم الكروم
.2	كان الشيطان بيعزم يوم	مونولوج	لحن الشيطان والبروكة
.3	صوت النفير جه الأمير	صولو، وكورال	استقبال الأمير
.4	لما أشوف وش الحبيب	دويتو	المغازلة
.5	دق الجرس، وقلقنا	تريو، وكورال	الاغتصاب
.6	البدر ده إزاي نزل	تريو، وكورال	جواب الغرام
.7	إيه مضايقك في السراية	تريو، وكورال	المباغتة
.8	يا حبيبي يا حياتي	دويتو	لقاء الحبيبين
.9	الأنس ده، والفرح ده	كوارتيت، وكورال	اختطاف البروكة
.10	إملاء الكاسات من المدام	كورال	الاحتفال بالانتصار
.11	يا عسكر الأمير (فرتيلي)	تريو، وكورال	حكاية أورنج تانج
.12	ليه يا عقلي، ليه يا قلبي	كوارتيت	بين عاطفتين
.13	افتحوه يالا حالًا اكسروه	كوارتيت، وكورال	لحن الختام

- إحياء أوبريت "البروكة" لسيد درويش وإعادة تقديمه بمناسبة الذكرى المئوية لوفاته

في مقابلة شخصية مع الأستاذ الدكتور "محمد عبد القادر سيد أحمد" أستاذ الغناء العالمي بكلية التربية الموسيقية (جامعة حلوان)، والذي عمل على مدى ثلاث سنوات بالتعاون مع عائلة سيد درويش على مشروع إحياء هذا الأوبريت الذي يعد سابقة في الإنتاج الفريد لأحد أعمال سيد درويش برؤية وتوزيع أوركسترالي حديث، وذلك كما كان يتمنى سيد درويش نفسه مع الحفاظ على الألحان والطابع الشرقي الأصيل للمؤلفة. ويهدف هذا إلى تكوين رابط عملي مجتمعي بين الخبرات المتخصصة في المجالات المختلفة المتصلة بإنتاج الأوبريت الغنائي، والطاقة الشبابية الواعدة لدارسي وخريجي كليات جامعة حلوان المختلفة من موسيقى، وغناء، وتوزيع موسيقي، وديكور، وجرافيك، وإضاءة، ورقص، وحركة مسرحية، وهندسة صوت، وفيديو، وإخراج، للوصول إلى منتج فني عالي الجودة وهادف لنشر الوعي الثقافي مع إتاحة الفرصة لطلاب كلية التربية الموسيقية وخريجيها الموهوبين لإظهار قدراتهم الفنية والعملية في منتج ملموس، وربط شباب الجامعات بالمؤسسات التنموية المجتمعية المختلفة الذي يساعد في بناء هيكل مجتمعي صحي قائم على التراحم، ونقل الخبرات.

وفي يوم الاثنين الموافق 18 من ديسمبر 2023م، قدم كورال صوت العاصمة بكلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان بمناسبة مئوية فنان الشعب سيد درويش أوبريت "البروكة"، وذلك بالتعاون مع دار الأوبرا المصرية وذلك ضمن برنامج مهرجان الموسيقى العربية الـ32.

- آلية تنفيذ العمل:

1- إعادة كتابة الحوار الدرامي؛ إذ إن العمل الأصلي مفقود، وقد عمل الطاقم على ترجمة الحوار الأصلي من الفرنسية مع الاحتفاظ بطابع التعبير وأسلوبه المستخدم في حقبة سيد درويش.

2- تدوين التوزيع الأوركسترالي من التسجيلات، وكتابة المدونة بطريقة حديثة متخصصة كما في المدونات الموسيقية للأوبرات، وذلك مثلما كان يحلم به سيد درويش نفسه، وعمل تصميم الديكور والفيديو (بروجكتور) على يد مختصين في هذا المجال.

3- تدريب كورال "صوت العاصمة" المكون من أكثر من خمسة وخمسين طالبًا وخريجًا من كلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان.

4- تدريب مغنين صوليست وهم ثمانية أشخاص من فريق الكورال نفسه.

5-تصميم الإضاءة، وهندسة الصوت، والملابس بواسطة مختصين.

6- تنفيذ العمل بواسطة فرقة موسيقية كبيرة (الأوركسترا) وهيكلها خليط من الآلات العربية والأوركسترالية

- الآلات الوترية: 10 كمان أول، و8 كمان ثاني، و6فيولا، و 4 تشيللو، و2 كونترباص.

- آلات النفخ الخشبية: 2 فلوت، و1 اوبوا، و2 كلارينت، و 1 باصون.

- آلات النفخ النحاسية: 2 هورن فرنسي، و2 ترومبيت، و1 ترومبون، و1 توبا.

- الآلات الإيقاعية: 1 تمباني، و1 مالتس، و1 آت إيقاعية أوركسترالية، و1 بيانو.

الخلاصة:

صنعت البيئة الفنان "سيد درويش"، فأحكمته صنعًا وإتقانًا حتى أصبح قادرًا على فهم ما يريد إخراجه من ألحان خلدت عبر الزمن، تجلت فيها موهبته الصادقة، ورؤيته الفنية. ورغم أن سيد درويش رحل عن عمر واحد وثلاثين عامًا إلا إنه ترك لنا أعمالًا غنائية تعد علامة في تاريخ الموسيقى العربية نظرًا لأسلوبه المتميز في صياغة الألحان الغنائية. ويعد أوبريت "البروكة" من أبرز أعماله الذي يستحق إحياءه مجددًا في صورة تليق بتاريخ موسيقار الشعب (سيد درويش) في مناسبة ذكرى مرور مائة عام على وفاته، لتذكير الأمة العربية بعراقة هذا الفنان.

المراجع:

- أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، وزارة الثقافة المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، القاهرة 1959م.

- إيزيس فتح الله، وحسن درويش، ومحمود كامل: موسوعة أعلام الموسيقى العربية (سيد درويش، الجزء الأول)، دار الشروق للنشر 2003م.

- تيمور أباشيدزى: المسرح الموسيقي، ترجمة سامية توفيق، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.

- رتيبة الحفني: السلطانة منيرة المهدية، والغناء في مصر قبلها وفي زمانها، دار الشروق، القاهرة 2001م.

- زين نصار: موسوعة الموسيقى والغناء في مصر في القرن العشرين، الجزء الاول "الملحنون"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م.

-سيد علي إسماعيل: مسيرة المسرح في مصر من 1900م إلى 1935م فرق المسرح الغنائي، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2018م.

- محمد عبد القادر سيد: المسرح الغنائي وتأثره بفن الأوبريت العالمي، دراسة مقارنة بين "أوبريت "البروكة" لسيد درويش، وأوبريت "لا ماسكوت" لأدموند أودران، بحث منشور بمجلة دراسات وبحوث في التربية النوعية، المجلد السابع، العدد الثاني، كلية التربية النوعية، جامعة الزقازيق، يوليو 2021م.

- محمد محمود سامي حافظ: الموسيقى المصرية الحديثة وعلاقتها بالغرب، دار نشر الأنجلو المصرية، القاهرة، 1982م.

- محمود أحمد الحفني: أعلام العرب، سيد درويش حياته وآثار عبقريته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.

أ. سامي نسيم عداي- العراق

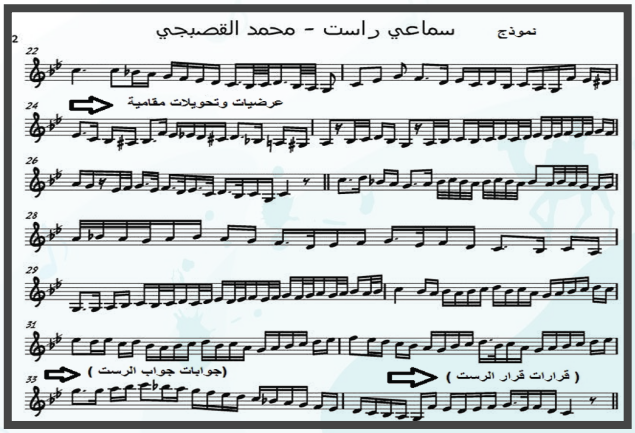
قوالب الموسيقى العربية التقليدية الآلية والغنائية وسبل تجديدها

مقدمة:

تفـردت الموسـيقى العربيـة الشـعبية بخصوصيـة محليـة وبقوالـب آليـة وغنائيـة تقليديـة تميزهـا عـن سـواها، وهـي تنـدرج ضمـن التـراث الموسـيقي الذي ترسخت أشكاله منذ قرون وتأثرت بالمحيط وأثرت فيه خلال الحقب الزمنية والتاريخية المختلفة، حيث شكلت هـذه القوالـب حضورًا في نسـيجها وبنيتهـا التكوينية، وكذلـك صـدر عنهـا سـمات مؤثـرة ذات أشـكال ومضامـين لحنية وأدائية موسـيقية واضحـة المعالم، وقد كان لبعض القوالب الموسـيقية التركية التقليدية من سماعيات، وبشـارف، ولونجات، وتحميلات حضورًا في الذاكرة السمعية الشعبية العربية، وتعاطى معها كبار الموسيقيين بصفتها واقعًا سمعيًا محليًا لا حياد عنـه ثـم حاولـوا التجديـد فيـه، واتسـمت مؤلفاتهـم الموسـيقية الجديـدة بالصبغـة العربيـة مـن حيـث التركيب اللحني والإيقاعي وفي طابعها العام.

- القالب الموسيقي التقليدي (السماعي) والتحديث العربي

يتكـون قالـب (السـماعي) من أربع خانات وتسـليم يعـاد بعـد كل خانـة، منهـا ثلاث مبنيـة علـى إيقـاع (السـماعي) الثقيل حصريًـا، وخانة رابعة فـي إيقاعات سـريعة مختلفـة منهـا السـربند، والفالـس، والـدور الهنـدي وغيرها، ويحمل السـماعي عادة تسـميته من مقام الخانة الأولى والتسـليم، فيطلق عليه على سبيل المثـال "سـماعي رسـت"، أو "سـماعي بيـات"، وهكذا. وتتغيـر المقامـات فـي بعـض الخانـات حسـب براعـة المُلحن، وسـرعان ما ترجـع لمقام السـماعي الأصلي، وعـدد حقول الخانـات أربعة على الأغلب، وكذلك سـتة وثمانيـة، وذلـك حسـب رؤية مؤلفهـا، وقـد ظهر قبل ذلك؛ أي في القرن السابع عشر قالب "السماعي دارج" نسـبة إلى إيقـاع "السـماعي دارج ذي الـثلاث ضربات"، ولكنه لم يسـتمر مثل "السماعي ذي العشرة ضروب"، وهـو علـى إيقاع "السـماعي الثقيـل"، وكتب لـه مؤلفو الموسـيقى من الأتراك والعرب الكثير من السماعيات الشـهيرة، ولسـنا هنا في صـدد الخوض فـي تفاصيل السـماعي بل نذهب إلى التحديث العربي فيه من خلال التجديد ضمنيًـا، وليس تغييره جذريًا، ونبدأ مع المجدد المبتكر الموسـيقار محمـد القصبجـي (1892-1966م)، حيث تجلى ذلك بسـماعي شهير له هو "سماعي رست" الـذي كان فيه باكـورة التحديث بقالب (السـماعي) من تراكيب جديدة مبتكرة لم تألفها الأسماع من قبل، ومن خلال اتسـاع لحنيتهـا ودقـة إيقـاع ضروبهـا المغايرة، فـكان ذلـك إيذانًـا بظهـور روح التجديـد فـي التأليـف الموسـيقي العربـي الآلي من خلال كسـر رتابـة الكتابة بالقوالـب التقليديـة، والذهاب لفضاء موسـيقي أرحب يسـتنهض طاقـات الآلات الموسـيقية العربيـة وإمكانياتها واسـتثمارها استثمارًا جيدًا، وقد ظهر ذلك مـن خلال "العود السـبعاوي" الذي عُـزف عليه بتصنيع خاص من صُناع العود ذي السبعة أوتار، وبمساحة أكثر للقـرارات والجوابات، وتجلى ذلك فـي الخانة الثالثة من "سـماعيه الخالـد" حيـث أنهـى الخانـة باسـتثمار ثلاثة دواويـن مـن منطقـة "جـواب الجـواب لدرجة الكـردان، والديـوان الثاني الاعتيـادي"، وكذلك "الديوان الثالث من درجة الرسـت إلى درجة قرار القرار للرست"، مضاف إلى ذلك العرضيات الموسيقية المبتكرة وتنويع المقامات العربية وصولًا إلى الخانة الرابعة التي تضمنت إيقاعين مختلفيـن منفصلين عن بعضهما، وهـذا التحديث غير مسـبوق مـن خلال نهايـة غيـر تقليديـة للخانـة، وهـذا التحديث يسمى في الموسيقى الأوروبية[1] (Arpeggiation)، ولكـن على "مقام الرسـت"، وهـي بحد ذاتها تعـد تمردًا علـى المتعـارف عليـه مـن تقليديـة فـي الموسـيقى العربية.



(نموذج من التحديث بقالب السماعي عربيًا)

[1] Arpeggiation : مصطلح موسيقي يستخدم في الموسيقى الأوروبية للأكورد بتعاقب ثلاثي للسلالم يختزل بأربعة درجات صوتية مثل (دو - مي - صول - دو).

ولم يقتصر التحديث بقالب السماعي على المجدد الموسيقار محمد القصبجي، بل كان مثل ذلك على يد الموسيقار جميل بشير(1920-1977م) بـ"سماعي النهاوند" الذي سبقه فيه الموسيقار التركي مسعود جميل (1902-1963م) بسماعي على المقام ذاته، ولكن سماعي بشير جاء بتراكيب أصعب، ولم تعزفه فرقة أو تخت موسيقي عربي حتى الآن، وقد سجله بنفسه على العود، على العكس منه عزفت فرق تركية سماعي مسعود جميل، وقد وضعت جائزة نقدية لمن يؤدي عمله آنذاك، وحصل عليها جميل بشير ببراعة أداء مشهودة له، وتوالت التحديثات بقالب السماعي على يد الفنانين، أمثال الموسيقار عطية شرارة (1922-2014م) بـ"سماعيه النهاوند"، والموسيقار روحي الخماش (1923- 1998م) بـ"سماعيه الحجاز كار كرد والعجم"، والموسيقار عبدو داغر(1936- 2021م)، وحذا حذوهم في التحديث كل من سالم عبدالكريم، وخالد محمد علي، ومارسيل خليفة، وممدوح الجبالي، ونصير شمة، وسامي نسيم، وحسين سبسبي، وطارق الجندي، بسماعيات فيها تغيير بعناوين وجمل محلية وإيقاعات وتراكيب مختلفة وجديدة بشرت بمعالجات مغايرة للقالب المتعارف عليه من قبل، وبذلك منحت هذه التحديثات العربية القالب السماعي روحًا جديدة مكنته من الاستمرار في عصر آخر غير عصره، وقد حظي برغبة المتتبعين وتطلعات الموسيقيين الشباب بفكرة التغيير فيه.

- القوالب الآلية في الموسيقى العربية

لا شك أن القرن التاسع عشر الذي دخلت فيه قوالب الموسيقى العثمانية التي شكلت حضورًا واسعًا لها في الموسيقى العربية، ومنها "البشرف، والسماعي، واللونجا، وفن التقاسيم، والارتجال"، ولكل منها ميزة وخصوصية لحنية، حيث تميزت اللونجا بأنها تؤدى على إيقاع الفوكس وتسليمها على إيقاع الملفوف في الغالب، وقد كتب الموسيقيون العرب على هذا القالب ومنها "لونجا من مقام الفرحفزا" التي اشتهرت بعنوان "لونجا رياض" بين طلبة الموسيقى للموسيقار رياض السنباطي، وكذلك عازف العود والملحن جورج ميشيل (1915-1998م)، وعبدو داغر، وعبدالمنعم عرفة، وعبدالفتاح صبري وغيرهم. وانحسر التأليف على "قالب البشرف" عربيًا، وهو أحد القوالب الموسيقية العثمانية، يتكون من أربع خانات وتسليم من الإيقاع ذاته (4/4)، وأصل كلمة "بشرف" فارسي ومعناها "الذهاب إلى أمام"، واستخدمت بعض البشارف التركية لدى طلبة المعاهد الموسيقية العربية لتطوير مهارات الأداء بآلاتهم العربية، في حين هناك قالب يمهد للارتجال سواء كان غنائيًا بشكل موال، أو على آلة موسيقية تنفرد بالأداء والتطريب اسمه (الدولاب)، وهو جملة موسيقية بسيطة تظهر المقام، وسميت دولاب لكثرة إعادة تكرارها، وهي تمهيد لتقاسيم على آلة موسيقية مثل ما قلنا، أو مقدمة لموشح، أو دور، وقالب آخر مماثل هو التحميلة، وهي قطعة آلية تتكرر فيها جملة موسيقية أساسية بعضها مؤلف وآخر مرتجل من كل عازف في التخت[2] الموسيقي العربي، وأشهرها "تحميلة السوزناك"، و"تحميلة الصبا"، وتجدر الإشارة هنا إلى أن أغلب هذه القوالب بدأ في الانحسار في العصر الحالي لأسباب عديدة منها سطوة الحداثة على الأغاني العربية، وتأثرها بالموسيقى الوافدة، ومعالجات جديدة مختلفة عن ما هو تراثي لم يعد يشتغل عليه الملحنون من باب مواكبة العصر، واختصار الجمل الموسيقية سواء كانت غنائية أو آلية، وكذلك هناك تأثر واضح بنوع معين من الآلات الغربية والأوروبية من هوائيات وإيقاعات وغيرها، وابتعاد واضح عن تخت الموسيقى العربية التقليدي، وأصبح ذلك ظاهرة عامة لدى الملحنين وأيضًا تخلت الفرق الموسيقية عن اللحن الواحد وافقيته التي هي السمة الأبرز للموسيقى والغناء العربي، وذهب الملحنون المعاصرون إلى التوزيع الموسيقي الحديث بكافة أشكاله، ولم يعد للطابع التقليدي مكان فيها بل أصبح لدينا ألوان لا تحمل الهوية العربية وجماليات لحنيتها المعهودة.

- القوالب الغنائية العربية التقليدية والتأثيرات الحداثوية

1.الموشح: أحد القوالب الغنائية المركبة من الشعر الفصيح، بدأ في الأندلس ثم ازدهر في مصر، وسوريا والعراق على يد ملحنين كبار لهذا القالب الذي يبنى على مقامات وإيقاعات متعددة، وبضروب صعبة على المؤدين من مطربين منفردين أو بشكل جماعي لفرق تخصصت فيه، ولم يكن الموشح أحسن حالًا من القوالب الآلية، فقد هجره كذلك المتخصصون للأسباب ذاتها المتمثلة في تأثيرات الفن الغنائي الوافد على الأسماع.

[2] التخت الموسيقي العربي: مجموعة العازفين للآلات التقليدية العربية المعروفة (القانون، والعود، والناي، والكمان، والرق).

2. القد: أحد القوالب الغنائية البسيطة اشتهرت به مدينة حلب، ويغنى باللهجة الشعبية، وكذلك باللهجة المصرية، وتتميز القدود بالخفة وسهولة حفظها، وما زال يؤدى في المناسبات والأفراح بصفته تراثًا تقليديًا.

3. الدور: قالب مصري صرف اشتهر أواخر القرن التاسع عشر إلى أواخر القرن العشرين ويؤدى شعرًا باللهجة المصرية، يبدأ بدولاب، وآهات، وسؤال، وجواب بين البطانة والمطرب، وكذلك انحسر استخدام هذا القالب الغنائي وأصبح تراثًا بسبب سطوة الأغنية المعاصرة، فلم يعد له وجود سوى في المعاهد الموسيقية المتخصصة بالتراث وبعض المتابعين المختصين بالموسيقى العربية وقوالبها التقليدية الأصيلة.

4. الطقطوقة: أغنية يبلغ طولها ثلاث إلى أربع دقائق تتكرر فيها عدة مقاطع وفيها بطانة أيضًا، وشعرها ولحنها من النوع سهل الحفظ بواسطة الغناء.

5. الأغنية: تطور قالب الأغنية الطويلة في أواسط القرن العشرين وبعضها يبلغ ساعة كاملة، وهي ذات مقامات وإيقاعات متنوعة ومتعددة تؤدى من كبار المطربين تصاحبها فرق كبيرة، ولكن تراجعت الأغنية المعاصرة من ناحية طول وقتها، واقتصرت على المقام الواحد والإيقاع السريع في الغالب.

- انحسار القوالب الآلية والغنائية في الموسيقى العربية

مثلما تأثرت سائر الفنون بسطوة التحديث، وتقليد الوافد من الثقافات، كان للقوالب الموسيقية العربية حصتها من ذلك مما شكل تراجعًا في بنيتها وتداولها من الملحنين والمؤدين على حد سواء، وتعددت طرق المعالجات من حيث صيغ التأليف الموسيقي الحديث من تنوع آلات، وتوزيع موسيقي معاصر مختلف في كثير من التفاصيل من نوع الإيقاعات والمقامات، ولم يعد لقوالب الموسيقى العربية التقليدية مكان فيها، وبعض تلك الموسيقى خصصت للدراما والسينما، ومن الأمثلة على ذلك، موسيقى عمار الشريعي، وعمر خيرت، وياسر عبدالرحمن التي أحبها جمهور واسع رغم بعدها عن القالب التقليدي للموسيقى العربية، وتستحق مثل هذه الأعمال دراسة مستفيضة من حيث توظيف ملحنيها الآلة الموسيقية التقليدية العربية في بنيتها، ولأن الإقبال على هذا النوع من الموسيقى يحظى برغبة الجمهور، ويُتابع بشغف كبير من قبل الشباب في حين تراجعت القوالب التقليدية القديمة إلى أروقة المعاهد والمدارس الموسيقية، واقتصرت على المناهج الدراسية ونشاط الطلبة، وقد كانت هناك معالجات موسيقية للقوالب التقليدية العربية من خلال توزيع موسيقي معاصر، ودمج الآلات الموسيقية التقليدية العربية بآلات موسيقية غربية في كثير من الفرق ذات الطابع الأوركسترالي، وتعد هذه تجارب نوعية بدأت مع أساطين الموسيقى العربية الكبار من أمثال: محمد عبدالوهاب، وفريد الأطرش، ومحمد القصبجي، وصلحي الوادي، ومارسيل خليفة، وجميل بشير، وسالم عبدالكريم، وتوزعت أعمالهم بين مؤلفات جديدة، أو إعداد للحن شعبي معروف، وكان للعود العربي حضورًا كبيرًا من الآلات الأخرى، وفي وقت آخر كان هناك كونشرتو للناي للفنان محمود عفت، أخذ صداه وقيمته الفنية الرفيعة، ولم تشهد الآلات العربية التقليدية نهضة واضحة كبيرة بصفتها موسيقى آلية بقوالبها وآلاتها مثل نظيراتها في الشعوب الأخرى، وذلك لأسباب من ضمنها تبعيتها للغناء بصورة تامة، واستحواذ ذلك على الجمهور الواسع المتذوق للشعر وقوالب الغناء بجميع أشكاله.

المراجع:

- كامل، محمود (محمد القصبجي حياته وأعماله)، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1971م.
- ابن الطحان، أبو الحسن محمد (حاوي الفنون وسلوة المحزون) تحقيق زكريا يوسف، بغداد، المجمع العربي للموسيقى،1971م.
- اللو، نبيل (عود على عود)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، 2016م.
- جميل بشير، (العود وطريقة تدريسه) إعداد حبيب ظاهر العباس، دار الشؤون الثقافية ببغداد.
- الخولي، سمحه، (الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية) مجلة عالم الفكر، 1975م.
- جاسم، فراس ياسين، سلسلة بحوث موسيقية الجزء الأول، مكتبة الفتح، بغداد، 2017م.
- خلعي، محمود كامل (الموسيقى الشرقية) مطبعة مدبولي، القاهرة، 2000م.
- العامري، ثامر الحسن (المغنون الريفيون وأطوار الأبوذية العراقية) دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد.

أ. وليد بن سعيد النبهاني - سلطنة عُمان

الموسيقى العُمانية في أدب الرحلات

- مقدمة

في زمنٍ ما عاش الإنسانُ محدود الحاجات والرغبات، ولم تكن قَدماه تذهبان به إلى أبعد من حاجاته ورغباته تلك، لكنّ الزمان يجري و"يغير العادات" بتعبير الشاعر محمود درويش، فها هو يستأنس ما شاء من الحيوان، ويتخذها رَكوبةً له، وهكذا عرف مسافات أبعد، رأى فيها شجرًا ودواب لم يكن يراها في بقعته.

ثم ركب البحر لتجارة، أو حرب، أو نشر دين، وزادت المسافات عن بلده، وشاهد ما لم يكن يخطر في باله أن يشاهده. وإن كان لديه شغف الكتابة أو كانت الكتابة أربًا من آرابه الأخرى في أسفاره تلك فكان يدوّن ما يشاهده، فيكتسي اسمه وصفًا جديدًا هو **"الرحالة"**، ويكتسي كتابه ذاك اسم "الرحلة".

يكتب الرحالة لزمنه، لكن كتابه يصبح وثيقة لتاريخ شعب بأكمله قد لا نجد له الآن ذكرًا في نشرات الأخبار والتقارير الصحفية، أو ملمحًا اقتصاديًا، أو اجتماعيًا، أو ثقافيًا ما زال ممتدًا إلى زمننا هذا. ولكننا لا نجد ما يشير إلى ذلك العمق التاريخي رغم إحساسنا بأن سلوكنا لم نرثه من جدنا الأقرب فحسب.

يقول الباحث جمعة بن خميس الشيدي في كتابة (أنماط المأثور الموسيقي العماني) متحدثًا عن فن الرزحة إنه " فن من فنون الأداء الحركي في سلطنة عُمان، وهو قديم قدم الإنسان على أرضها"[1] . فعن أي إنسان نتحدث هنا؟ هل الإنسان الذي يقدر وجوده في عُمان بعشرة آلاف سنة على الأقل؟ وهل كان هذا الإنسان يتحدث العربية التي هي أساس نصوص فن الرزحة؟

لا شك أن فن الرزحة فن واسع الانتشار في سلطنة عُمان، ولكننا لا نجد له تاريخًا دقيقًا حتى في أقدم الإشارات الفقهية العُمانية التي تعود إلى القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي على سبيل المثال.

وإن سلّمنا حقًا بأن الرزحة وسواها من فنون الموسيقى عند أهل عُمان قديمةٌ؛ فعلينا أن نضع حدًا تقريبيًا لتاريخها؛ بالاستناد إلى شواهد نصية تعود إلى زمن بعينه، وهذا بحد ذاته إشكال كبير، إذ لا يتوفر حتى الآن فيما بين أيدينا من المصادر رسالة متكاملة في الموسيقى عند أهل عُمان، وأنا هنا لا أقصد رسالة في تنظير الموسيقى أو في صناعة بعض آلاتها فحسب؛ بل حتى تلك الرسائل التي يكتبها بعض فقهاء المسلمين في ذم الموسيقى بصفتها لهوًا من الملاهي.

ومن جانب آخر فإن مؤلفات علماء المسلمين التي تناولت الموسيقى بشكل أو بآخر في بقاع مختلفة من بلدان العالم الإسلامي خلت من أي إشارة صريحة إلى عُمان، بحيث يمكننا أن نعد الموسيقى ظاهرة لها وجودها وانتشارها في عُمان. وعلى سبيل المثال، لا نجد في موسوعة أبي الفرج الأصفهاني (كتاب الأغاني) أي ذكر لنشاط موسيقي في عُمان، سوى إشارة واحدة إلى نفي الخليفة الواثق بالله للمغني الذي عرف بلقب **"المسدود"** إلى عُمان، وهي إشارة لم أجد لها أي ذكر في مصادر أخرى[2] .

كما أن قائمة المستشرق المختص في تراث العرب الموسيقي **"هنري جورج فارمر"** في كتابه (مصادر الموسيقى العربية) خلت من أي نص يشير إلى عُمان. ومع ذلك فإن إشارته إلى ضرورة الأخذ بكل ما يمكن أن يشكل تأريخًا للموسيقى العربية حتى من المصادر الفقهية التي يحرِّم أكثرها الموسيقى ويعدها لهوًا من الملاهي؛ كانت منطلقًا لي في كتابي (من تاريخ الموسيقى في عُمان). واستخلصتُ فيه جملةً من مظاهر التراث الموسيقي عند العُمانيين من مسائلهم الفقهية، من دون أن أدخل في نقاش الحلال والحرام.

على أن الكِتاب نفسه تجنّب الإشارات التي وجدُتها في أدب الرحلات، وقد ألمحتُ في الخاتمة إلى أن كتب الرحلات من ضمن المراجع الأجنبية التي خصص كثيرٌ منها فصولًا عن عُمان بها "قدرٌ غير يسير من الإشارات المحتملة إلى النشاط الموسيقي عند العُمانيين"[3] . ومن هنا تأتي هذه الورقة لتعرِّج على الموسيقى العُمانية في أدب الرحلات العربية والغربية، وأدب الرحلات الغربية على وجه الخصوص، لما فيها من موضوعات ربما - بحسب الباحث هلال الحجري - "تجوهلت في المصادر العربية عن عُمان، بل إن بعضًا منها عدّ محظورًا الكلام فيه من قبل بعض المؤرخين العُمانيين، فأحجموا عن التحدث"[4] فيها، كموضوع الموسيقى تحديدًا.

وستعرض هذه الورقة بعض الشواهد التي وردت في أدب الرحلات إلى عُمان، مقدمة نموذجين من أدب الرحلات العربية متمثلة في رحلة **"المسعودي"** ورحلة **"ابن بطوطة"**، وثلاثة نماذج من أدب الرحلات الغربية إلى عُمان متمثلة في رحلة **"بالجريف"**، ورحلة **"الشيخ منصور"**، و**"رحلة ويلستد"**.

وسوف نحاول أن نقارن هذه الشواهد من أدب الرحلات بالفنون المتعارف عليها حاليًا في سلطنة عُمان، في سبيل وضع مقاربة زمنية تحاول الوصول إلى تأريخ تقريبي للفنون الموسيقية التقليدية العُمانية وآلاتها المختلفة.

---

[1] الشيدي، جمعة بن خميس. أنماط المأثور الموسيقي العُماني: دراسة توثيقية وصفية. مسقط: مركز عُمان للموسيقى التقليدية؛ وزارة الإعلام، 2008م. ص 119.

[2] لتفاصيل أوفى ينظر: النبهاني، وليد. من تاريخ الموسيقى في عُمان: إشكاليات ونصوص. مسقط: مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، 2016. (كتاب نزوى: 30). ص 35.

[3] المرجع السابق. ص 56.

[4] الحجري، هلال. غواية المجهول: عُمان في الأدب الإنجليزي. مسقط: بيروت: النادي الثقافي؛ مؤسسة الانتشار العربي، 2010. ص 34.

أولًا: الرحلات العربية

1.رحلة المسعودي (حوالي القرن العاشر الميلادي)

عُرف المسعودي (ت: 956 م) بأنه " كان كثير الأسفار، وقد زار منذ سنة 915م حتى وفاته بلدانًا كثيرة في الشرق"5 . والمسعودي كذلك مؤرخ وفيلسوف، وقد وصفه ابن خلكان بأبي المؤرخين، وقد اشتهر كتابه (مروج الذهب ومعادن الجوهر) شهرةً عالمية، وحظي بعناية المستشرقين منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي[6] .

وفي كتابه هذا وصف جغرافي وتاريخي وثقافي للبلدان التي ارتحل إليها، ومن المدن العُمانية التي ذكرها صحار - التي يسميها سنجار- ومسقط وأرض الشحر (ظفار). وقد سجل المسعودي من ضمن مشاهداته في البحر الحبشي - ويقصد به المحيط الهندي- ما كان يفعله البحارة العُمانيون وهم يركبون وسط هذا البحر الذي يرتفع موجه العظيم "كارتفاع الجبال وينخفض كأخفض ما يكون من الأودية"[7] ، وهم يصفونه بأنه موج مجنون، كما في رجزهم الذي يقول:

" بربـرى وجفوني وموجــك المجنون
جفوني وبربــرى وموجها كمـا تــرى"

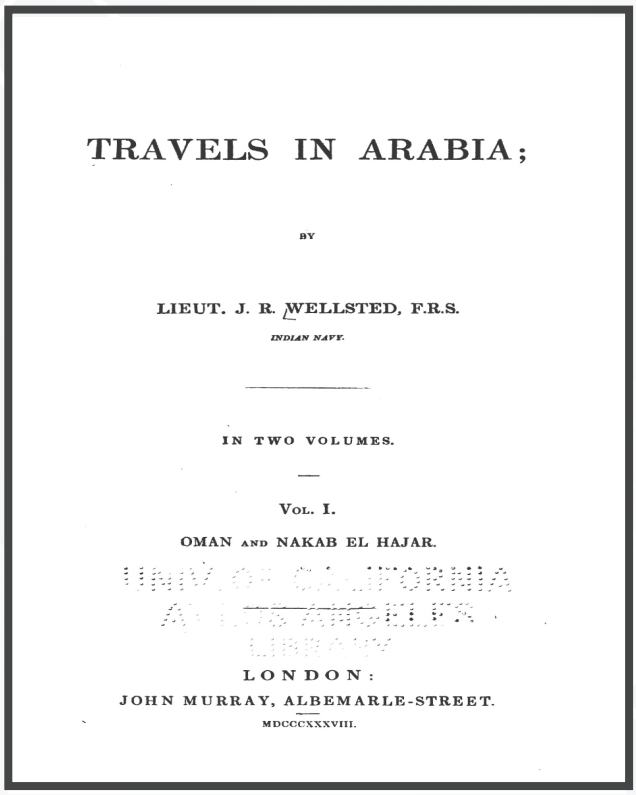
وهو كما يظهر نوع من غناء البحارة الذين ينشدونه أثناء عملهم في المراكب.

2. رحلة ابن بطوطة (1331م)

زار ابن بطوطة ظفار في زمن حكم الرسوليين لها، والإشارات الموسيقية قليلة جدًا في هذه الرحلة، لكنها تعطي مؤشرات على الاهتمام بالموسيقى من الحكام في ظفار آنذاك، فقد رأى ابن بطوطة عادة من عادات أهل ظفار؛ فإذا "وصل مركب من بلاد الهند أو غيره خرج عبيد السلطان إلى الساحل وصعدوا في صنبوق إلى المركب ومعهم الكسوة الكاملة لصاحب المركب أو وكيله، وللربان وهو الرئيس، وللكرّاني وهو كاتب المركب، ويؤتى إليهم بثلاثة أفراس فيركبونها وتضرب أمامهم الأطبال والأبواق من ساحل البحر إلى دار السلطان"[8] .

ومن المستغرب حقًا أن ابن بطوطة لا يشير إلى فنون موسيقية بعينها، حتى أن هذه العادة لم يذكر أنها مصحوبة بالأهازيج، بل هي على ما يبدو عزف على آلتي الطبل والبوق. ويؤكد ابن بطوطة ذلك في موضع آخر عند ذكره سلطان ظفار **"الملك المغيث ابن الملك الفائز"** الذي كانت له أبهة الملك، وكان له قصر عظيم فسيح، وله عادة يومية بعد كل صلاة عصر، إذ تضرب الطبول والبوقات، والأنفار، والصرنايات على بابه[9] . ومرة أخرى لا يشير ابن بطوطة إلى غناء يصاحب هذه الآلات. ولا شك بأننا بحاجة إلى عمل مقارنات مع الفنون اليمنية التي كانت سائدة آنذاك، وعادات ملوكها، فقد كانت ظفار آنذاك مرتبطة إداريًا بحكم الرسوليين الذين كانوا أيضًا ملوكًا في اليمن، بالإضافة إلى القرب الجغرافي والتقارب الثقافي الكبير بين الإقليمين.

وعلى النقيض من سلطان ظفار، فقد كان سلطان عُمان أبو محمد ابن نبهان الذي زاره ابن بطوطة في نزوى بسيطًا بلا حاجب أو وزير حسب وصف ابن بطوطة، بل إنه كان "لا يمنع أحدًا من الدخول عليه من غريب أو غيره"[10] . رغم هذه البساطة التي تبدت لابن بطوطة في سلطان عُمان لكننا نقرأ في قصة الفتاة التي وقفت بين يديه بحضور ابن بطوطة تلميحًا إلى تجبر هذا السلطان؛ بل وتساهله في مسائل الأعراف الاجتماعية الأسرية.


TRAVELS IN ARABIA;

BY

LIEUT. J. R. WELLSTED, F.R.S.
INDIAN NAVY.

IN TWO VOLUMES.

VOL. I.

OMAN AND NAKAB EL HAJAR.

LONDON:
JOHN MURRAY, ALBEMARLE-STREET.
MDCCCXXXVIII.

[5] الموسوعة العمانية. مج 7. ص 2154.
[6] المرجع السابق. نفسه.
[7] المرجع السابق، ص 2515.
[8] الطنجي، شمس الدين أبو عبدالله محمد بن عبدالله اللواتي. رحلة ابن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار. تحقيق عبدالهادي التازي. الرباط: أكاديمية المملكة المغربية. 1997. مج 2. ص 124.
[9] المصدر السابق. ص 129.
[10] المصدر السابق. ص 140.

ثانيًا: أدب الرحلات الغربية

2. رحلة "ماوريتسي فينزنزو" الملقب بالشيخ منصور (1809-1811م):

زار الرحالة الإيطالي "**فينزنزو**" عُمان في فترة حكم السيد سعيد بن سلطان، وقد ألف كتابًا تحت عنوان (تاريخ السيد سعيد سلطان عُمان)، ورغم ما قيل عن هذا الرحالة من غرابة أطواره وتعديه الصدق فيما يقول؛ إلا أننا نجد في كتابه هذا إشارات بسيطة عن الموسيقى، فهو يصف العربي (في عُمان) بأنه "يقضي أوقاته في الضرب على الدف والرباب، أو العزف على الناي"[11] . ويصف هذه الآلات بأنها بسيطة وبدائية، رغم تأثيرها في العرب.

ويظهر أنه كان يحضر بعض الأعراس في عُمان التي ذكر بأنها تتميز "بدق الطبول وعزف الأبواق التي تصدر أصواتًا لا نغم لها ولا وفاق بينها"[12]. وهو في إشاراته تلك يعقد مقارنات بين العرب الذين لم يعرفوا "وسائل التسلية التي تشغل القسم الأعظم من أوقات الأوروبيين"[13]. وبين هؤلاء الذين كانوا يحتشدون في دور الأوبرا، والموسيقى، والمسارح، وموائد القمار؛ مرجعًا أسباب ذلك إلى دين العرب الذي "يحرم كل وسائل اللهو"[14]. كما أنه يرى العرب شعبًا لا يتصف بالمرح، وإن اتخذوا ألعابًا يؤنسون بها أنفسهم فهي في نظره سطحية وبدائية، لدرجة أنها "لا يمكن أن تعجب أحدًا غير الأطفال"[15] لو كانت موجودة في أوروبا.

وفي الوقت نفسه نجد الشيخ منصور معجبًا إعجابًا خفيًا بتلاوة المسلمين للقرآن في صلاتهم، وهو لا ينفي عمومًا أن العرب مغرمون بالغناء. ويبدو أن أصوات "الهواوين المعدنية الثقيلة" التي يدقون فيها البن كانت تفتنه وربما تذكره بوطنه؛ حتى أنه شبهها بقرع النواقيس وهي " تتردد في دقات رتيبة"[16] .

3.رحلة بالجريف (1863م)

على النقيض من الرحالة الإيطالي؛ فإن بالجريف يجد أن عُمان "في المقام الأول بلاد للتسلية، واللهو، والرقص، والغناء، والحياة الحلوة"[17]. لكننا عندما نطالع رحلته تلك التي ترجمت باسم (وسط الجزيرة العربية وشرقها) نجد أنها خلو مما يؤكد هذا الاستنتاج، ولا نجد سوى وصف واحد لأحد الفنون البحرية التي شاهدها في "**شعم**" - التي تتبع إداريًا الآن إمارة رأس الخيمة- التي وصفها بالقرية الضخمة. وقد شبّه هذا الفن الذي سمعه هناك بالرقصة الإيطالية الشعبية المسماة "**ترانتيلا**"، ويصفها بأنها أغنية هجائية عربية مرتجلة". ومع ذلك نجده يمدح هؤلاء البحارة الذين رافقهم، فهم "يضارعون النظامين الغربيين من حيث الخيال والألمعية"، فقد كان إيقاعهم "متوافقًا مع ضرب المجاديف، وكان كل بيت يردد كورسًا يقول: " **يا صباح الخير يا دائم**". ويبدو أن هذا الفن البحري يقوم على السخرية كما يراه بالجريف. إذ يصف كل من في السفينة بدءًا من الربان، والبحارة، والمسافرين، وانتهاء بالرحالة الأوروبي نفسه بصور كاريكاتورية للتسلية ولا يقصد بها الإساءة إلى أحد [18].

ويؤكد "**بالجريف**" أن هذا الغناء شاهد مثله في صحار وغيرها من نواحي الباطنة بل وفي كل أنحاء عُمان بحسب كلامه. وهو لم يشاهد مثلها في أي بلد عربي زاره، ويعتقد أن أهل عُمان يختصون بهذا الغناء وحدهم.

William Palgrave

وفي صحار شاهد بالجريف ما يسميه بالحفلات المسائية التي يوزع فيها الكعك والمكسرات، ويزيد أنس الحديث فيها "عن طريق الغناء الذي يندر أن يغيب عن الحفلات المسائية" ثم يصف الأصوات العربية بأنها "جيدة عمومًا رغم أن مساحتها ليست كبيرة"[19] .

ويقارن ما يسميه الوزن النبطي الذي سمعه في صحار، والذي يؤكد أنه كان سائدًا فيها، بالموسيقى العُمانية عمومًا، التي لا تتصف بالتنويع بعكس هذا الوزن النبطي. ويبدو أنه يشير إلى نوع من الإنشاد الذي يصاحب السمر في المساء، وهو إنشاد بالشعر الشعبي يختلف عن ذاك الذي يلقى فيه الشعر العربي بحسب تعبيره[20] . ومن خلال مشاهدات بالجريف في عُمان، وذكره لبعض الفنون الموسيقية؛ فهو قد ركز على الفنون التي لا تصاحبها آلات موسيقية، إذ لم يرد ذكر آلة موسيقية بعينها في تلك المشاهدات.

---

[11] فينزنزو الملقب بالشيخ منصور. تاريخ السيد سعيد سلطان عمان: ومعه تاريخ الشعوب والأقطار على سواحل الخليج العربي. ترجمة محمود فاضل. بيروت: الدار العربية للموسوعات. ص 134.
[12] المصدر السابق. ص 134.
[13] المصدر السابق. ص 129.
[14] المصدر السابق. ص 129.
[15] المصدر السابق. ص 132.
[16] المصدر السابق. ص 131.
[17] بالجريف، وليام جيفورد. وسط الجزيرة العربية وشرقها. ترجمة صبري محمد حسن. القاهرة: المشروع القومي للثقافة. 2001. مج 2. ص 313.
[18] المصدر السابق. ص 368.
[19] المصدر السابق. ص 392.
[20] المصدر السابق. ص 392.

4. رحلة ويلستد (1835م)

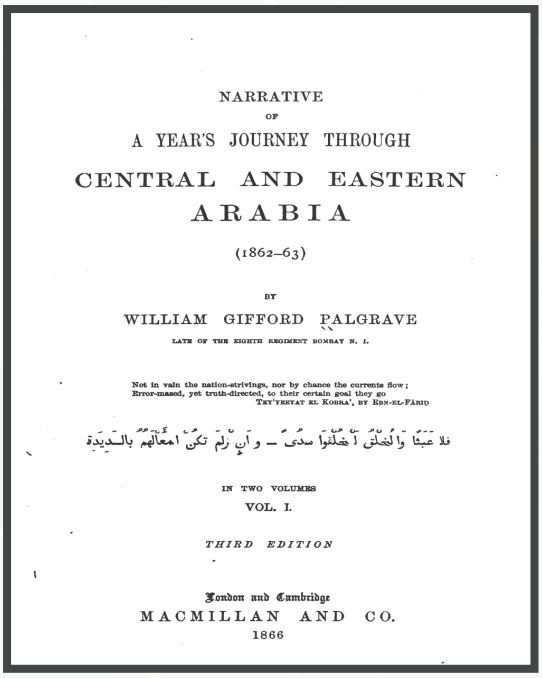
في مطرح وبينما كان الرحالة "**ويلستد**" على ظهر قارب يتسع لما يقارب 150 شخصًا، كان "الزنوج الأفارقة الذين لا يرتدون سوى قطعة قماش ممزقة يلفون بها وسطهم"[21] يشكلون الجزء الأكبر من ركاب القارب. وكانوا يشجعون أنفسهم بالغناء. إذ يقوم صبي ذو صوت حاد بالغناء، فيردون عليه بغناء وصفه الرحالة بأنه ذو جرس عميق، تصحبهم آلة الطبلة الهندية الصغيرة ويسميها (tom-tom) وآلة أخرى تشبه الدف الأوروبي (tambourine)، وفي وقت لا يكون لديهم هذه الآلات فإنهم يستخدمون أواني الطبخ النحاسية. وكانت هذه الأصوات التي ينشدها البحارة في القارب ذات أثر هائل فيهم؛ من الأمارات التي ترتسم على وجوههم والتواءات أطرافهم وأجسادهم و"الزعيق الذي يصاحب رقصاتهم والوقت الطويل الذي يستغرقه "ذلك الغناء حتى ينتهي" بسقوطهم أرضًا من شدة التعب"[22] .

وفي جعلان بني بوعلي شاهد حشدًا كبيرًا قوامه 250 رجلًا تجمعوا لأداء "**رقصة الحرب**" وفي هذه الرقصة تشكل حلقة داخلها 5 أو 6 رجال ثم يسيرون إلى الأمام قليلًا، وتبدأ مبارزة بينهم في "**معركة وهمية**" بالسيف، الذي لا يتفادى الخصمان ضرباته سوى بالقفز أو التراجع إلى وراء. ويصف طول هذا السيف الذي يصل إلى ثلاثة أقدام بأنه سيف مستقيم ورفيع ذو حافتين مزدوجتين وحاد كالموسى. ويصف الأثر البليغ الذي تحدثه اهتزازات السيف بحركة مدهشة من رسغهم. وهم يطلقون البنادق، ولا يصاحب ذلك الغناء في رقصهم سوى آلة طبل صغيرة يضرب عليها أحد العبيد[23].

كما شاهد في جعلان الغناء البدوي الذي يكون موضوعه الحب أو الحرب، فالبدوي يتميز بحب جياش للغناء، ويصاحبه في غنائه ذاك آلة الربابة. ويصف الموسيقى البدوية بأنها تجمع بين ما هو خشن وفظ في حين أن حركات البدو وهم يغنون بطيئة ورزينة، وفي أحيان أخرى مفعمة بالنشاط والحيوية. وهو ما يراه تعبيرًا دقيقًا عن الطبيعة الغريبة التي تتميز بها أذهانهم. وتارة ما يظهرون الوقار والحزن في غنائهم، ويتقافزون ويشكلون جوقة تصدح بأعلى الأصوات تارة أخرى[24].

وفي "**السويق**" شاهد **ويلستد** سباق الخيول والإبل بالإضافة إلى رقصة الحرب التي شاهد مثلها في "**جعلان**". كما شاهد رقصة أخرى يقول بأنه لم يشاهد مثلها في مكان آخر: "حيث تقف مجموعة من الرجال في خطين على بعد 10 أو 15 ياردة ويقترب هؤلاء من بعضهم بعضًا على قرع الطبول الذي يقوم به اثنان من العبيد يتخذان موقعهما وسط الجماعتين. ويقترب هؤلاء بخطوات بطيئة ومحسوبة وما إن يصبحا على بعد ياردتين حتى ينسحبان إلى مكانهما السابق بعد أن يحني كل واحد رأسه. وظل الفريقان يقتربان وينحنيان ويعودان أدراجهما إلى الوراء طيلة مدة بقائي هناك".

ونلحظ بأن هذه الرقصة تنطبق على فن العيالة أكثر في سلطنة عُمان الذي ينتشر في ولايات شمال الباطنة والظاهرة والبريمي. وتنطبق أكثر على ما يعرف بحركة (الزحام) التي تؤدى في بعض ولايات شمال الباطنة [25].


NARRATIVE
OF
A YEAR'S JOURNEY THROUGH
CENTRAL AND EASTERN
ARABIA
(1862–63)
BY
WILLIAM GIFFORD PALGRAVE
LATE OF THE EIGHTH REGIMENT BOMBAY N. I.
Not in vain the nation-strivings, nor by chance the currents flow;
Error-maced, yet truth-directed, to their certain goal they go
TEY'YERYAT EL KOBRA', BY EBN-EL-FÂRID
فلا عَبَثًا وَالْخَلْقُ اَخْلَقُوا صُدًى — وَاِنْ لَمْ تَكُنْ اَمْعَالُهُمْ بِالسَّدِيدَةِ
IN TWO VOLUMES
VOL. I.
THIRD EDITION
London and Cambridge
MACMILLAN AND CO.
1866

ووصف "ويلستد" غناء النساء الذي يصاحب عملهن في طحن الحبوب بالرحى بأنه غناء عذب. ويستغرب ويلستد من أن العرب يعدون من الأمم المحبة للغناء، لكنهم لا يملكون آلات موسيقية خاصة بهم، فهم يعتبرون احتفاظهم بالآلات في بيوتهم أمرًا مشينًا، لكنهم يستمعون إلى غناء الإماء وهن يعزفن على آلات موسيقية تستورد من إفريقيا[26] .

ومن الآلات الموسيقية التي وصفها "**ويلستد**" في رحلته إلى عُمان:

• **آلة تشبه الجيتار**، لكنها بستة أوتار مثبتة فوق رق منشور على طاس خشبي. والوصف هنا يشير إلى **آلة الطنبورة** التي ما زالت تستعمل في سلطنة عُمان لأداء فن يحمل اسم الآلة نفسها[27].

---

[21] ويلستد، جي. آر. رحلات في الجزيرة العربية. ترجمة محمد درويش. أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث؛ المجمع الثقافي. 2009. ج 2. ص 24.
[22] المصدر السابق. ص 24.
[23] المصدر السابق. ص 44.
[24] المصدر السابق. ص 46 (هامش رقم 1).
[25] ينظر: الشيدي، جمعة بن خميس. المرجع السابق. ص 219.
[26] ويلستد. المصدر السابق. ص 180.
[27] ينظر وصف هذه الآلة تفصيلًا في: الملاح، عصام. الموسيقى العُمانية التقليدية وعلم الموسيقى. ج 1. مسقط: مركز عُمان للموسيقى التقليدية. 1997. ص 55-57.

• **الطبل:** وهو يستخدم من قبل العبيد، ويصف أجزاءه بأنه جرة من الطين تستخدم بدلًا من بطن الآلة، وغالبًا ما يستخدم في الدعوة إلى الحرب[28] .

• آلة من قرن طويل مقوس إلى أعلى يستخدم في الحرب كذلك. ولا شك هنا أنه يقصد آلة البرغوم (البرغام)[29].

خاتمة:

إن الرحلات العربية والغربية مصادر لا غنى عنها للباحث في التطور الثقافي للمجتمع العُماني، ومنه الفنون الموسيقية بلا شك. ويلحظ من النماذج السابقة أن رحالة الغرب كانوا أكثر دقةً في أوصافهم لما شاهدوه في عُمان، بينما اكتفى الرحالة العرب بالوصف العام، وذلك قد يعود إلى تشابه الثقافات في البلدان العربية، فلذلك تمر الأشياء المألوفة على الرحالة العربي مرور الكرام في البلدان العربية، وقد لا يسجلها في متون رحلته إلا إن واكبت حدثًا طريفًا، بينما تجده يسجل المشاهدات الغريبة في البلدان المختلفة ثقافيًا عن البلدان العربية.

أما الرحالة الأجانب فهم حريصون على تسجيل كل ما يرونه؛ لأنه طريف بل نادر في أعينهم. وتجد رحلاتهم أقرب إلى دراسات أنثروبولوجية متكاملة لذلك؛ كما هو الحال في الرحلات العربية إلى البلدان غير العربية.

وتبعًا للاستنتاج أعلاه؛ قلّت الإشارات الموسيقية في الرحلات العربية إلى عُمان، بينما كثرت في نظيراتها الغربية، لكن ذلك لا يعني أن الرحلات العربية الأخرى لا تحتمل وجود إشارات أكثر، مع أن (رحلة ابن بطوطة) مثلًا تعد من أشهر الرحلات العربية قاطبةً، وإذا ذكرت الرحلة العربية ذكر ابن بطوطة لزامًا لما لرحلته من ذيوع وشهرة كبيرين.

إننا بحاجة إلى تتبع الرحلات العربية والغربية تتبعًا دقيقًا كي تكون الحصيلة أكبر؛ وقد شرعت في وضع قائمة ببليوجرافية بمصادر دراسة الموسيقى العُمانية، وتشمل التراث العُماني مطبوعة ومخطوطة، بالإضافة إلى المصادر الأخرى التي يشكل أدب الرحلات فيها نصيبًا وافرًا، آملًا أن ترى النور في القريب العاجل، ليفيد منها الباحثون في دراسة الموسيقى العُمانية [30].

---

[28] لم أتبين هذه الآلة؛ إذ إن براميل الطبول تصنع من الخشب المجوف لا الطين (الباحث).

[29] ينظر: الملاح، عصام. المرجع السابق. ص 82.

[30] أدرجتُ بعض المصادر في دراستي (من تاريخ الموسيقى في عُمان: إشكاليات ونصوص)، وهي مصادر محتملة تعين الباحثين حتى صدور الببليوجرافيا المذكورة بإذن الله (الباحث).

أ. عبد الله مريش - سوريا

وديع الصافي مدرسة في فن العتابا

نشأ وديع فرنسيس الملقب بالصّافي في بيئة قرويّة بجبل لبنان الذي كان ينتشر فيه الغناء الزجلي، حيث تعلّم من جده يوسف فرنسيس الملقّب بقوّال الجبل، أداء الميجنا، والعتابا، وأبو الزّلف، وكذلك أنماط غنائية زجلية أخرى. وبعد مروره بمحطات عديدة في حياته الفنية، اشتهر وديع بأدائه المتميز وبصوته الصافي، وكان له الفضل بنشر الأغنية الشعبية اللبنانية في جميع أنحاء البلاد العربية، وبلدان المهجر وخاصة العتابا التي وضعها في مجمل أغانيه وبالمسرحيات الغنائية التي شارك بها، فقد كان أسلوب أداء وديع الصافي للعتابا مدرسة غنائية يحتذي بها كل من مارس هذا اللون الغنائي.

- لمحة في أهم مراحل حياة وديع الصافي

ولد وديع الصّافي في 1921/11/1م بقرية "نيحا الشوف" في محافظة جبل لبنان، وهو الابن الثاني في ترتيب العائلة المكوّنة من تسعة أولاد، كان والده بشارة فرنسيس رَقيبًا في الدرك اللبناني. وتعلّم وديع من جده الغناء، وكان يستند في مشواره إلى خاله "نمر العُجيْل" الذي علّمه مبادئ العزف على العود، أيضًا كان يصطحبه إلى السّهرات الغنائية. وأوّل محطّة مهمة في حياته كانت وهو في الثامنة من عمره عندما غنّى بدار السيّدة "نظيرة جمبلاط" بمناسبة شفائها، مؤديًا أغنية كان قد تعلّمها من أستاذ المدرسة آنذاك "يوسف أبو عجرم". وانتشر صيته في القرية، فقد كان يتنقل بين دورها يغنّي ويُطرب المجتمعين في أعراسها. وانتقلت عائلته إلى بيروت، وواصل وديع دراسة العزف على العود على يد "ألكسي اللاّذقاني" حينها كان طالبًا في مدرسة "دير المُخلّص"، ومُرتّلًا في جوقتها. وفي عمر الرابعة عشرة، اضطر لترك المدرسة بسبب الظروف الماديّة، فعمل بمحلّ لبيع القبعات (البرانيط)، وأعمال أخرى لإعالة أسرته.

وفي عام 1938م أعلنت إذاعة الشرق الأدنى عن مسابقة للأصوات، فتقدم بتشجيع من شقيقه الأكبر توفيق، وقدّم أغنية من ألحانه "يا مرسل النغم الحنون" من كلمات الأب "نعمة الله حبيقة"، وحاز في هذه المسابقة على المركز الأول من بين أربعين متسابقًا، فقد نال إعجاب اللجنة التي كانت مكونة من: ميشال خياط، وسليم الحلو، وألبير ديب، ومحيي الدين سلام (والد الفنانة نجاح سلام)، الّذين تبنّوه فنيًا وأطلقوا عليه لقب الصافي نظرًا لصفاء صوته.

وبدأ وديع الاحتراف في بعض المقاهي الشعبية بمنطقة الدورة في بيروت. وفي عام 1941م، تعاقدت معه الإذاعة اللبنانية، وأصبح يغنّي ثلاث وصلات على البث المباشر في الشهر، وبقي فيها حتى سنة 1944م، وفي السنة نفسها، سافر مع المطربة "نور الهدى" إلى مصر للمشاركة في فيلم من إخراج "يوسف وهبي" غير أنّ مشروع هذا الفيلم لم يكتمل، وبقي وديع عامًا في مصر حيث التقى بالموسيقار محمد عبد الوهاب، وبالناقد كمال النجمي، ثم عاد إلى لبنان وعمل في ملهى "لنجيب عطيّة" وسط بيروت، وكان يرافقه عاصي ومنصور الرحباني.

وفي عام 1947م، سافر إلى البرازيل آخذًا معه من أوائل أعماله موّال "طلّ الصباح، وتكتك العصفور" ليغنّي للمغتربين اللبنانيّين والعرب، وكانت تلك التجربة ناجحة لذلك امتدت لثلاث سنوات. وفي عام 1950م عاد إلى لبنان، وكانت باكورة أعماله أغنية "ع اللومة اللومة" من ألحانه، وكلمات الشاعر "عبد الجليل وهبة" التي سجّلها في إذاعة دمشق، ولاقت انتشارًا كبيرًا في سوريا ولبنان، حيث كانت انطلاقته إلى النجومية والانتشار في الدول العربية.

تعامل وديع الصافي مع عدد من الشعراء، ومن أشهرهم: أسعد السبعلي، وأسعد سابا، وعبد الجليل وهبة، ومارون كرم. وغنّى لكبار الملحّنين، أمثال: زكي ناصيف، وفيلمون وهبة، والأخوين رحباني، وفريد الأطرش وغيرهم، **لكنّه كان يفضّل أن يلحّن أغانيه بنفسه.**

وشكّل وديع الصافي مدرسة غنائية لبنانيّة وعربيّة، حيث وصفه الموسيقار محمد عبد الوهاب "بجبل لبنان". تقول المطربة اللبنانيّة نجاح سلام في برنامج "خلّيك بالبيت" على تلفزيون المستقبل "بأنّها تأثّرت بأسلوب وديع الصّافي في أدائه للموّال وللعتابا التي غيّر من شكلها التقليدي، وجعلها أكثر تطريبًا". ويقول الباحث فيكتور سحّاب في الحلقة نفسها: "وديع الصّافي نقل الميجنا والعتابا إلى المهرجانات الدوليّة، وكان المبشّر بهذا اللون الغنائي في الوطن العربي والعالم".

- صوت وديع الصّافي

تصنّف الأصوات الرجالية على ثلاثة أنواع:

1-الصوت الرجالي (تينور)، وينقسم إلى تينور الحاد خفيف، وتينور عريض.

2-الصوت الرجالي المتوسط باريتون.

3-الصوت الرجالي الغليظ ويعرف بالباص.

وعلى ضوء التصنيف الغربي للأصوات الغنائيّة نستطيع القول: إن صوت وديع الصافي تينور عريض، ونقصد بذلك أنه يمتلك مساحة التينور العالي والباريتون وصولًا إلى درجات الباص. ويقول الموسيقار إلياس الرحباني في فيلم وثائقي عن صوت وديع الصافي: "بأنّه مكتمل في طبقات القرار والوسط والجواب، ولا تتبدّل نوعيّته بل يبقى بالجمال والقدرة التعبيرية الفريدة نفسها"، وإنّ طاقة صوت وديع الصافي النادرة، والتقنيّات الكبيرة تجعله قادرًا على أداء أصعب الجمل الموسيقية تعقيدًا، خصوصًا في أدائه للمواويل والعتابا.

- ما العتابا؟

ورد في معاجم اللغة العربية، بأنّ كلمة "**عتابا**" تعني الملامة واللّوم ومصدرها العتاب. وعَتَبَ على فلان؛ أي لامَه برفق على إساءة تسبّب بها، سواء بفعل أو بقول. ومثل هذه المصطلحات كانت من أهمّ مواضيع الشعر العربي التقليدي وخاصّة أشعار الحبّ العذري. وانتقل المصدر "العتاب" إلى اللّهجة العربية المتداولة لينطق "العَتَابَا"، ليصبح نوعًا من أنواع الشعر المنتشر في بلاد الشام.

- نشأة العتابا

اختلف الباحثون حول نشأة العتابا وأصلها، فهناك من يرى أنّها من التراث المتناقل شفهيًا التي وصلتنا عبر قبائل شبه الجزيرة العربية التي توطنت أرض العراق والشام، وهذا الرأي يتبناه الكاتب والناقد السوري "عاطف صقر". وهناك من يرى أنها امتداد للنّظم السرياني القديم الذي ما تزال أوزانه وأشكاله مستخدمة بالكنيسة، وترتّل في الصلوات المنظومة، وهذا ما قاله الأب الدكتور "إلياس كسرواني" ونحن نرى أنّ العتابا فنّ قديم قد تكون جذوره الأولى فنونًا أخرى سابقة للحضارة العربية التي تواترت على منطقة الهلال الخصيب، ومهما قيل في نشأة هذا الفنّ، فلا يوجد من الوثائق المدوّنة ما يثبت ذلك بصورة قاطعة.

- خصائص العتابا الشعرية

يعتمد شعر العتابا على ضرب من ضروب البلاغة يندرج تحت علم البديع، وهو الجناس. والجناس في اللغة: تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى. وبيت العتابا يتركب من بيتين، تكون الأشطر الثلاثة الأولى على قافية مجنسة، وينتهي الشطر الرابع بالباء الساكنة المسبوقة بالألف أو بالفتحة.

وتنظم العتابا على البحر الوافر (وسمّي بالوافر لوفور أجزائه وَتَدًا بِوَتَد):

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ	مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

ويجب أن يشكّل بيت العتابا وحدة معنوية متكاملة، وإلاّ عُدّ بيتًا ضعيف الصياغة، فلا يجوز البدء بفكرة ما في الشطرة الأولى والانتقال إلى فكرة غير مرتبطة بها في الأشطر اللاحقة، بل يجب أن يكون هناك ترابط واضح في المعنى والبناء، وأن يشكل بيت العتابا وحدة معنوية كاملة ذات إيجاز بليغ، ومثال على ذلك:

" يا هالدار ما بدعس عِتابا مهما تزيد في لومها وعِتابا
وانا لو جيت تا غني عَتابا لخلّي الأرض تضرب بالسحابْ"

وتستعمل في العتابا نداءات كاستهلال تطريبي خارج عن البحر الشعري الذي ينظم عليه بيت العتابا مثل: أوف، ماماي، يا بوي، يا ناهي

- العتابا: أشكالها

للعتابا أشكال عديدة، نذكر منها:

✓ **شكل الربابة:** هي الطريقة المنتشرة في بادية الشام، تُغنى على نغمات مشرقية مثل البيات، والصبا، والسيكاه، وتكون بمرافقة الربابة.

✓ **شكل المنبر الزجلي:** يكون محاورة بين شاعرين، ويمتاز غالبًا بالارتجال والتحدي، ويكون على نغمة البيات وهو المنتشر في لبنان، وسوريا، وفلسطين.

✓ **شكل الأغنية:** تأتي في صورة موّال ضمن الأغنية، وهي الطريقة التي اعتمدها وديع الصافي، حيث نلحظ أنه وضع بيت العتابا في معظم أغانيه، نذكر منها: "ع اللومة اللومة"، و"الله معك يا بيت صامد بالجنوب"، و"عندك بحرية يا ريّس"، و"ع الله تعود"، و"رمشة عينك". كما قدّم وديع الصافي العتابا ضمن لوحات استعراضية غنائية على خشبة المسرح مع الأخوين رحباني، ووضعها في الترانيم المسيحية التي لحنها، مثال: "يا سنين إلنا سنين"، و"شربل".

- وديع الصافي مرجعية علمية ومدرسة في أداء العتابا

بعد الاطّلاع على بعض المراجع المتّصلة بفن العتابا وهي قليلة، وجدنا أنّ جلّها يتناول البعد الشعري من حيث اللّغة، والوزن، والشكل على غرار كتاب "الزّجل في أصله وفصله" للشاعر أسعد سعيد، وكتاب "دراسات ونصوص في الشعر الشعبي الغنائي" لعبد الفتّاح رواس قلعجي، وكذلك كتاب "الزّجل تاريخه، أدبه، أعلامه قديمًا وحديثًا" للكاتب منير إلياس وهيبة الخازني الغساني. ولتحليل هذا النمط الغنائي موسيقيًا، ولتعريف قالبها الموسيقي منهجيًا على غرار القوالب الغنائية الأخرى مثل الموشّح، والدّور، والسماعي، ولا يوجد أفضل من المطرب وديع الصافي بصفته أحد أبرز أعلام الغناء العربي الحديث والمعاصر، ومرجعًا فنيًا للعتابا، حيث وفّر لنا العشرات من التسجيلات التي تعدّ الأقدم نسبيًا في هذا الفنّ.

وطريقة أداء وديع الصافي للعتابا يرسم لنا مسارًا لحنيًا واضح المعالم موسيقيًا، وله صنعة غنائية خاصة تميزه عن بقية قوالين العتابا من الذين سبقوه أو عاصروه. وينطلق فن العتابا عند وديع الصافي من ثوابت محددة ترتكز على قاعدتين أساسيتين: قاعدة ثابتة، وقاعدة متغيرة، ويعتمد وديع الصافي في القاعدة الثابتة على مقام البيات في أغلب "عتاباته" مستهلًا بكلمة أوف، تمهيدًا لغناء البيت ثم يبدأ في غنائها من الدرجة الرابعة من المقام ذاته مع مراعاة أولوية السرد الشعري، وتفخيم الصوت مع تقنية المد، والترعيد، وتكرار القفلة المعلقة عند نهاية الشطر الثاني والرابع. ونقصد من القفلة المعلقة؛ أي الاستقرار على الدرجة الثانية من مقام البيات لتشويق المستمع.

ولاحظنا بعد تحليل وإحصاء المسافات لأمثلة من عتابات وديع الصافي مثل:" الضنى عن لوعتي مخبر ونابي"، و"على الله تعود" أنه استخدم في جلها المسافة الثنائية بكثرة، والصوت الموحد بالدرجة الثانية، وهذا دليل علمي على طريقة السرد الشعري التي تتسم به العتابا، والغاية منه تبليغ القصة، وتوضيح الحكاية التي تدور حولها أحداث معاني النص الشعري، ليُختم بيت العتابا بنداءات مثل أوف، أو عيني، أو يابوي، أو ماماي .. ثم الرجوع إلى درجة مقام البيات الأساسية.

إن اعتماد مقام البيات في أداء العتابا لم يكن من قبيل الصدفة عند وديع الصافي وغيره من قَوَّالين هذا النمط الغنائي، بل لأن هذا المقام يجسد حالات العتابا مثل، الحزن، والهجران، والملامة، كما أنه يدعم أسلوب قراءة التحقيق الأدائي النابع من مدرسة التجويد القرآني. وأما القاعدة المتغيرة، فنجدها في أداء وديع الصافي لبعض أبيات العتابا مثل: "أحبابي وين ما راحوا يحلون"، و"يا قلبي كتير وصيتك"، و"أيا بَدْر السَما" معتمدًا فيها على مقامات مشرقية مثل: الرست، والهزام، والصبا. ونجدها أيضًا في أدائه لكلمة "أوف" التي يستهل بها معظم عتاباته، ففي عتابة "على الله تعود" أدى وديع كلمة "أوف" في شكل مختلف لحنيًا عن الطريقة التقليدية المتوارثة، حيث أدّاها بأسلوب يحتوي على مزيج من الألحان الكنسيّة التراثية، ومما تأثر به من مدارس مشرقية أخرى، ففي أول أدائه لها أخذت المسار اللّحني نفسه لترتيلة "كيريااليسون" المستنبطة من الألحان الكنسية القديمة، أما النصف الثاني منها فنجد مسارها اللحني في أغنية "أهون عليك" للموسيقار محمد عبد الوهاب، وتحديدًا جملة "وان لاح البدر يواسيني". ولو أردنا التعمّق في الجانب الإيقاعي لهذه الجملة لوجدنا أنّ خلاياها الإيقاعية مستخدمة في الموسيقى الاسبانية، وهذا يدلّ على انفتاح وديع لفنون غنائية أخرى، وفي المقابل نلحظ أداءه لكلمة "أوف" بعتابات أخرى مثل: "سوى هالقلب يا حلوة ما عنا" التي أداها بطريقة السرد من دون إضافات لحنية أخرى. أما بعتابة "جَبلنا بدمنا ترابو جبلنا" كان أداؤه على الطريقة القروية بتصرف صوتي مدروس خاص به.

من أشهر أبيات عتابا لوديع الصافي:

يا ربّي ترجع الغايب ع بيتو
قبل ما نبتدي بأوف وعتابا
هلك ركبوا مهاريهم والفلاي
عساهم يبعثوا للغرب شي اعلان
سقى الله يوم بتصيروا لنا قراب
قطعتوا اخباركم عنّا والاعلام
أنا لولاك طلعت والشمالي
نسيم الشوق من عنّا ما مرّوا
حبيبي يا قمر نوّر ولالي
ندانا الأرز ردّينا نعم له
جبلنا بدمنا ترابو جبلنا
ربيع السهل من خدّك بكي وغار
معنا بعدك وبضلّ معنا
جبل لبنان يا مصوّر بعيني
احباب القلب في قلبي محلّهن
يا قلبي كل ما جفني بكي
سوى هالقلب يا حلوه ما عنا
نسيم الشوق من عنا ممرو

وفي الختام: "رحم الله فقيد الفن، أبي الروحي، الوديع، وديع الصافي".

قائمـــــة المـراجــع

الكتب:

- ابـن منظـور، أبـو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسـان العـرب المحيط، مصر، دار المعـارف، 1984م، ص: 5006.
- إشـتي، شـوكت، الستّ نظيرة جمبلاط من حدود العائلة إلى ربوع الوطن، بيروت، لبنان، دار النهار للنشر، 2015م، ص:286.
- الرازي، محمد ابن أبي بكر بن عبد القادر، معجم الصحاح، لبنان، مكتبة لبنان، 1989م، ص:326.
- إلياس وهيبة الخازني الغساني، منير، الزجل (تاريخه-أدبه-أعلامه قديمًا وحديثًا)، لبنان، المطبعة البوليسية: 1952م.
- الرايس، الحبيب، النظريات الموسيقية الموسعة، ط1، تونس، مطبعة فنّ الطباعة، ص: 2010، 283.
- بوذينة، محمد،الموّال في الغناء العربي، ط.1، تونس، منشورات محمد بوذينة، 1999م، ص: 157.
- الحلّي، صفـيّ الدّيـن، العاطـل الحالـي والمرخّص الغالي، تحقيق حسـين نصـار، ط.2، مصر، دار الكتـب والوثائق القومية، ص: 2003، 161.
- رواس، عبد الفتاح، دراسات ونصوص في الشعر الغنائي، دمشق، وزارة الثقافة، 2009م، ص: 118.
- زيادنة، صالح، الغناء والموسيقى عند البدو، فلسطين الخليل، مطبعة الرابطة، 2011م، ص: 98.
- سحاب، سليم، أعلام الموسيقى، القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، 2014م، ص: 460.
- سعيد، أسعد، الزجل في أصله وفصله، ط.1، لبنان، مؤسسة المجد الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 2009 م، ص: 224.
- الشيبي، كامل مصطفى، ديوان الدوبيت في الشعر العربي في عشرة قرون، بيروت، منشورات الجامعة اللّيبية، طبع دار الثقافة ببيروت، 1972م.
- عمر، أحمد مختار، معجم اللّغة العربية المعاصرة، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، 2008م، ص:3367.
- عوّاد، فؤاد، نظريات الموسيقى الغربية والعربية المشرقية، ط.1، لبنان، وزارة الاقتصاد والتجارة اللبنانية، 2011م.
- لميحة فيّاض، ليلى، موسوعة أعلام الموسيقى العرب والأجانب، بيروت، دار الكتب العلمية، 2007م، ص: 644.
- مقلاتي، إبراهيم، شرح مثلثات قطرب، الجزائر، مطبعة هومه، 1998م، ص: 96.
- موسى، أحمد محمد عبد ربه، الفلكلور الموسيقي الفلسطيني، نابلس، منشورات جامعة النجاح الوطنية، قسم العلوم الموسيقية، 2006م، ص: 123.

رسائل جامعية:

- بوصحيح، نزار، مقارنة لاختلاف التقنيات الصوتية المستعملة بالأداء بين الموال المرتجل والموال المؤلف، أداء وديـع الصافـي نموذجًـا، تونس، المعهد العالي للموسـيقى، رسـالة الماجسـتير فـي العلوم الثقافيـة اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، السنة الجامعية 2015/2014م، ص: 133.

المراجع الرقمية:

- موقـع صحيفـة الحوار المتمدن مقال بعنوان: العتابا وأخواتها للكاتب حسـيب شـحادة، العدد 3968، 10من يناير 2013م. المحور: الأدب والفن. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=340444
- صحيفة الخليج الإلكترونية، مقال بعنوان «الأغنية اللبنانية تراث وأصالة تغنيها الشاشات من الأجيال الحديثة» بتاريخ 16من يناير 2013م، ألبير خوري، ملحق: الأغنية-اللبنانية-تراث-وأصالة.
- من موقع الثقافة الشـعبية مقال بعنوان: العتابا مقاربات نقدية وملامح دلالية للكاتب محمد السـموري العدد 9، أدب شعبي عام. https://www.folkculturebh.org/ar/?issue=9&page=showarticle&id=103
- من موقع نادي كفربو والعالم، الفئة الأولى أدب وشـعر، مقال بعنوان: فن العتابا في سـوريا، للأسـتاذ سـلوم درغام، بتاريخ 19 من مارس 2010م. https://kfarboefun.yoo7.com/t26-topic

البرامج المتلفزة:

- "**موسيقى الشعوب**" الذي بثّ على قناة الميادين تقديم الفنانة عبير نعمة تاريخ 5 من إبريل 2013م. لقاء مع الفنان علي حليحل بعلبك، حوار عن العتابا.

https://youtu.be/3IgRMtcQecY?list=PLRVOTfIHAxZi5Yf1IAG3H4bGbxqBodXB6&t=6

- "**حاضرة الزجل** "على قناة الجزيرة الوثائقية بتاريخ 1 من سبتمبر 2017م.

https://www.youtube.com/watch?v=14UwCAcBFzE&t=845s

- علي حليحل من برنامج "**خوابي الكلام**" الذي بثّ على قناة تلفزيون لبنان عام 2015م، تقديم الإعلامية عبير شرارة.

https://www.youtube.com/watch?v=E23k3aujsr0

- حلقة بعنوان "**وديع الصافي - لبنان**"، على قناة الجزيرة الوثائقية 2014م

https://www.youtube.com/watch?v=HPw2ap-srHo

- حلقة على قناة المستقبل برنامج "**خلّيك بالبيت**"، تقديم الإعلامي والشاعر زاهي وهبة، تكريم الفنان وديع الصافي سنة 1996.

https://www.youtube.com/watch?v=pnw0jT9lBuM

✓ فيلم وثائقي عن الأستاذ الكبير وديع الصافي إعداد مرسيل جبّور، في أجزائه الثلاثة.

https://www.youtube.com/watch?v=hEYIq2E0_aU

✓ حلقة على تلفزيون لبنان بعنوان المذهل وديع الصافي مع جهاد أيوب،2019م.

https://www.youtube.com/watch?v=ApqM4RSk6do

✓ وثائقي يكرم الفنان الكبير وديع الصافي إعداد الشاعر أدهم الدمشقي

https://www.youtube.com/watch?v=weqLNSFOoqI&t=137s

- حوارات عبر الهاتف مع أهل الاختصاص حول فنّ العتابا في سوريا ولبنان

✓ مع الأب إلياس كسرواني (16 من يوليو 2021م).

✓ مع أنطوان وديع الصافي (2021م).

✓ مع عاطف صقر (2021).

أ. هبه محمد معين ترجمان - سوريا

التفاعل الموسيقي الأنثروبولوجي لحوض البحر الأبيض المتوسط في العصور القديمة (2-1)

- الخصوصية الفنية لمنطقة حوض البحر الأبيض المتوسط وميزاتها

عندما نتحدث عن الخصوصية الفنية في منطقة ما يجب أن نفهم البعد المكاني والزماني والمرحلي لهذه الخصوصية، ونحن هنا نعمل على هذا التمايز وإظهاره، وعلى الرغم من وجود تنوع في ثقافتنا العربية لكن هذا لا يعد اختلافًا؛ لأننا نتفق على القواسم المشتركة في جميع الدول العربية، وهي معروفة والبحث العلمي دائمًا يزيد في إثباتها.

وعندما يكون المطلوب معرفة أين يبدأ التمايز؟ هنا علينا الحديث عن أكثر من سبب، فهناك القول بالاختلاف الجغرافي، واختلاف الأمزجة وغيره من تباين الآراء، وهذا كله يشكل نوعًا من الاختلاف لا الخلاف، فليس من الممكن أن نعيش ونكون جميعًا في صورة أو في هيئة واحدة. أما ما يخص موضوع أنثروبولوجيا منطقة حوض البحر الأبيض فتكمن أهميتها، في كون المنطقة مُلتقى لكثير من الحضارات التي قامت على أرضها منذ القديم، بدءًا من الحضارة الكنعانية الفينيقية في الألف الثالث قبل الميلاد، مرورًا بالحضارة اليونانية واللاتينية، انتهاءً بالحضارة بالعربية الإسلامية.

فالمؤثرات الموسيقية التي جرت قديمًا بين المشرق والمغرب في إطار التبادل الحضاري كانت عاملًا مهمًا أعطى صفة العالمية للموسيقى لكنها بقيت مثل غيرها من الثقافات الأخرى تخضع لتأثيرات عديدة، منها الأذواق، والأمزجة، والمناخ، ومسيرة الحوادث في تاريخ الأمم التي نمت من خلال مؤثرات خاصة، فكان لكل أمة ألحان ونغمات يستلذونها ويفرحون بها قد لا يستلذها غيرهم ولا يفرح بها سواهم مثل: غناء الروم، والفرس، والعرب، والأكراد، والأرمن، والسوريين، والزنوج وغيرها من الأمم المختلفة الألسن، والطِباع، والأخلاق، والعادات إلا بالتعود على سماعها أو معرفة مواقع الطرب في أي لحن منها، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالاختلافات[1]. وليست هذه التصنيفات الخاصة صهرًا لمجموعات موسيقية تشترك فيما بينها بعناصر، لكن الموضوع هنا يعطينا فكرة مهمة عن تفاعل البعد الزماني والمكاني والمرحلي وأثره في الموسيقى العربية بمنطقة حوض البحر الأبيض المتوسط منذ القدم التي تميزت بتاريخ خاص.

- بعض ميزات موسيقى حوض المتوسط

قبل الحديث عن التفاعل الحضاري في المنطقة لا بد أن نقف عند بعض السمات أو العناصر التي تكونت منها لغة الموسيقى منذ اكتشاف الإنسان القديم أثر استخدام الصوت والأنغام ثم بدأ بصناعة الآلات من الجماجم والقصب لتتطور الأمور فتصبح الموسيقى من مستلزمات الحياة اليومية، وتبرز أهميتها واضحة في الدين والسحر، واستخدامها في المآتم والأفراح المختلفة بما فيها الوطنية، وانتصارات الحروب، ومن هذه الحاجات ظهرت الجوقات الأوركسترالية، وهذا الأمر تشارك فيه سكان المتوسط من العرب وجيرانهم وأهالي الشرق[2].

إن العناصر التي ميزت موسيقى هذه المنطقة عن سواها هي استعمال التراكيب الخماسية قليلة الانتشار، والسلالم السباعية التي تعتمد في مجملها على موسيقى "دياتونية"، وهي قسمة البعد والنصف بعد، بنوعيه المقامي والمتقارب للإيقاعات الثنائية أو الثلاثية، وهذا يتجلى واضحًا في موسيقى الرقص، وهذه الإيقاعات تكون مركبة منتظمة أو غير منتظمة؛ أي من نوع **"أقصاق"**[3] أو **"عائب"**، خاصة في القسم الشرقي من المتوسط، وهناك الإيقاع المقطعي المرتبط بالشعر الغنائي الذي يوجد في أغلب الأغاني الروائية، ولو تحدثنا عن الأشكال الغنائية نجد هناك ثلاثة أساليب شاعت في المنطقة:

1- **الأسلوب الإنشادي:** المستخدم في الأغاني الطقسية الدينية، والأغاني الحماسية، وأغاني العمل.

2- **الأسلوب المقطعي:** الغناء الذي يعتمد على التكرار للمقاطع الموسيقية والغنائية، مثل أغاني التراث.

3- **الأسلوب المزوق الحر:** الغناء الذي يمكن الارتجال فيه، ويقسم إلى قسمين: الأول مع كلمة **"يا ليل"**، حيث يكون للمؤدي حرية التأليف الآني على المسرح أثناء الغناء أو الإطالة، أو تنميق اللفظ. أما الثاني فيكون باستخدام الغناء القصائدي أو الملحمي القديم، أو حتى بالعامية التي تكون طريقة غنائها أقرب للفصحى.

---

[1] صمـــيم الشريف (مقالة) المزج الموسيقي في موسيقى الشعوب، مجلة الحياة الموسيقية، العدد(12946) لعام 2006م.

[2] سليم الحلو، الموسيقى الشرقية، بيروت مكتبة الحياة، صفحة 17

[3] أقصاص: إيقاع يستخدم في كثير من الموشحات الغنائية.

ولقد تعامل سكان المتوسط إلى جانب اللحن المنفرد الذي يتطور إلى أصوات مع الغناء ذي الجمل المتتالية واللحن متعدد الحركات. وهذه الأساليب والأشكال الموسيقية الحالية من الأصوات تعود لجذور قديمة نلحظ آثارها في موسيقى **"سيسيليا"**[4]، و**"سردينيا"**[5]. واستعمل بعض الغربيين في تجسيد ترنيمات مثل **"لا لا لا ي لاي لالالاي"**، وفسر البعض هذه الترنيمات في أن هذه الألفاظ قد أهملتها المعاجم في الغرب لعدم دلالتها على معنى في سائر لغاتهم الأوروبية، وأنها مأخوذة من كلمة **"يا ليلي"** العربية، وشاع استعمالها عندهم في الأغاني الإسبانية القديمة والحديثة وهي من نتاج الحضارة الأندلسية.

- التفاعل الموسيقي في حوض البحر الأبيض المتوسط في العصور القديمة

كانت أبرز المؤثرات القديمة في التفاعل الموسيقي بحوض المتوسط هي التأثيرات الحضارية التي غرسها الكنعانيون (الفينيقيون) كونهم أكبر المراكز الحضارية في الألف الثالث قبل الميلاد، وهم أول من صنع من المتوسط محورًا للعالم القديم، فسواء كان تحركهم تجاريًا أو هجرة فإنهم حملوا معهم أثناء ترحالهم إلى مختلف شواطئ الحوض العديد من الأمور الثقافية والعلمية ثم غرسوها في المدن التي أسسوها على طول الساحل، فكانت صيدا وصور عواصم للبحر المتوسط قبل الميلاد في الفترة التي سميت باسم ملوك البحر التجارية، وبدأت مع **"الملك مينوس"** ملك كريت وليبيا الذي انتهى مع قرطاجة[6]، وقد امتد عصر ملوك البحر في الفترة من عام 2000 قبل الميلاد حتى 400 قبل الميلاد. ويمكن الحديث عن حالة موسيقية خاصة لمدن الكنعانيين التي امتدت على طول الشريط الساحلي السوري، وفي الداخل امتدت حتى وادي العاصي، ووادي الأردن، وضفتي الميت حتى سيناء، وقد تعدّوا في امتداداهم الحدود السورية، وأسسوا حضارات ومدنًا كثيرة لتبلغ نحو (72) مدينة، وغدا موقعهم نقطة متوسطة على طريق التجارة العالمية -آنذاك- فكانت هذه الحضارة ملتقى القارات الثلاث مما أعطاها صفةً مهمة هي التفاعل العجيب بين الثقافات القديمة؛ أي تقاربها وتمازجها[7]. ومن هنا نستطيع الحديث عن التمازج الموسيقي الذي حدث في هذه المنطقة من الحوض وعلينا أن لا نغفل عن ذكر أقدم قطعة موسيقية في العالم وهي فينيقية اكتشفت على الشاطئ الغربي السوري قرب **"أوغاريت رأس شمرا"**[8]، وهي تدوين لأغنية قديمة تعود إلى 4600 قبل الميلاد على ألواح من الطين وتعد غاية في النضج الفني حيث كتبت باللغة الحوارية وبالحروف المسمارية[9] ودونت بالسلم السباعي الدياتوني، وهو السلم نفسه الذي كان يستعمله السومريون[10].

وقد وصف الباحثون ذلك السلم الموسيقي لتلك الأغنية بأنه صعب ودقيق في قياسه وحساباته الرياضية وتكوينه. بهذا الاكتشاف أثبت العلماء أن هذا السلم يتطابق مع السلم الغربي الحالي، لذلك يكون التراث الغربي قد تلقى تراثه من الحضارة السورية القديمة، فاليونان القدماء أخذوا السلم الطبيعي (الماجور) عن موسيقى الشرق.

إن امتداد الفينيقيين نحو مصر حتى مضيق جبل طارق من خلال المدن التي تجاوزت بينها المسافات نوع من الوحدة التفاعلية، ومن خلال مدينة قرطاجة على مدخل الحوض الغربي للمتوسط عام 814م تمكن الكنعانيون من الهيمنة على كامل الحوض الجنوبي الغربي من البحر الداخلي، فأصبح المتوسط بحيرة فينيقية من شواطئ أفريقيا حتى أعمدة هرقل (مضيق جبل طارق) جنوبي إسبانيا وجزر البليار، إضافة إلى جنوب سردينيا وصقلية ولم يقف الأمر إلى هذا الحد بل توسعوا نحو المحيط الأطلسي، ووصلوا إلى خليج غينيا وربما أبعد من ذلك، حيث وجدت آثار فينيقية في عدد من المواقع الأسترالية، وكذلك مواقع أمريكية[11].

---

[4]سيسليا وسردينيا: جزر في البحر الأبيض المتوسط (بعد صقلية وقبل قبرص).

[5]محمود قطاط، الموسيقى والرقص (الموسيقى العربية والتركية) اللاذقية - سورية 1987 صفحة 66

[6]قرطاجة: الإمبراطورية القرطاجية أو قرطاج (قرطاجة بالعربية) هي الحضارة القرطاجية التي حكمت غرب المتوسط في العصور القديمة، كانت أراضي قرطاجة تشمل مناطق المستعمرات الفينيقية الأسبق منها وقامت ببناء مستعمرات جديدة، وفي كثير من الحالات أعادت استعمار المستعمرات الفينيقية وقد جعلت تلك المستعمرات في طرابلس، وتونس، والجزائر، والمغرب، وجنوب إسبانيا من قرطاجة القائد والحامي الرسمي لفينيقي الغرب. فقامت قرطاجة ببناء مستعمرة لها في "إيبيزا" في جزر البليار عام654 ق.م وقامت كذلك بتحويل الأسواق التجارية المؤقتة في مدن طرابلس الفينيقية (لبدة، أويا، وصبراتة) إلى أسواق دائمة طول العام مما أنعش هذه المدن وزاد من استقرارها الاقتصادي. وقد وصلت مستعمرات القرطاجيين التجارية حتى جنوب البرتغال بقيادة "هملكون" كما قاموا ببناء المستعمرات على شواطئ الأطلسي للمغرب الأقصى، وتدل رحلة "حانون" الملاح على النشاط الاستعماري للقرطاجيين، حيث قام بزرع العديد من المستعمرات القرطاجية على ساحل المغرب الأطلسي بهدف توطين الكثير من الفينيقيين هناك. وكانت قرطاجة تحكم 300 مدينة في الشمال الأفريقي وحده قبل اندلاع الحروب البونيقية (264-146ق.م).

[7]المرجع السابق نفسه، صفحة 203 .

[8]أوغاريت "رأس شمرا" هي مملكة قديمة في سوريا كشفت أنقاضها في تل أثري يدعى رأس شمرا وكذلك في رأس ابن هاني تتبع محافظة اللاذقية وتقع على مسافة 12 كم إلى الشمال من مدينة اللاذقية على ساحل البحر الأبيض المتوسط.

[9]الحوارية والمسمارية: هي من اللغات القديمة.

[10]السومريون: أصحاب الحضارة السومرية في العراق.

[11]بورهار بميتنتس - المرجع نفسه - صفحة 89.

لقد كان حضور قوم كنعان في المنطقة ملحوظًا، إذ سبق اليونانيين وأثر وتأثر بالحضارات المجاورة واللاحقة فكان أكبر الأثر لهم موسيقيًا لأنها من أهم الفنون التي برزوا فيها، وحسب وصف الوثائق التاريخية والشواهد الأثرية أنهم كانوا يعشقون الموسيقى بطبعهم، يغنون ويعزفون على الآلات ويرقصون ببراعة، واتسمت أصواتهم بالدفء، والقوة، والتلون إضافة إلى ما كان لديهم من تميز ودقة في الإيقاع كما برعوا في الارتجال، وهي سِمة سكان السواحل خاصة سواحل المتوسط، وأثناء تنقلهم وتجارتهم حملوا آلاتهم ومعارفهم الفنية فاستطاعوا بهذا طبع موسيقاهم في منطقة المتوسط وغيرها، وذلك من أصوات وآلات مصوتة ورنانة مثل الزكرة (الغيطة)، والمزود، والزورنة، والطبول بأنواعها[12].

وبما أن الكنعانيين ليسوا بناة مدن فحسب، بل كان ترحالهم جزءًا من عملهم في التجارة، فهم الوسطاء في نشر الحضارات على شواطئ المتوسط ونشروا موسيقاهم مع تجارتهم، واحتكت سفنهم بكثير من الأمم الأخرى وكان لشراء وبيع البضائع الفضل لتصبح موسيقى وآلات الكنعانيين مثالًا اقتبست منه الأمم والدول التي احتكوا بها، فوزعوا آلات طربهم في تلك البلدان مع أغانيهم الدينية التي كانت ترافقها موسيقاهم الخاصة. وهناك دور آخر أداه الفينيقيون هو صهر فنون جيرانهم الموسيقية في بوتقة سكبوا فيها الكثير من روحهم فأبرزوا معالم الفن لكل أمة جاورتهم.

أما أهم ما أتقنه الفينيقيون موسيقيًا فكان عزف العود والناي والدربكة، حيث عثر المنقبون في سوريا على صور ولوحات تعود إلى عام 2500 قبل الميلاد في الأراضي التي استوطنها الكنعانيون على آلات مثل: الجنك (الصنج)، والشاهرود (الآلة التي تطور عنها القانون)، وآلة السنطور (تشبه القانون يضرب عليها بمطارق مثل البيانو) يحملونها في تجوالهم، وهذه الآلات من آلات العرب في الأوركسترا القديمة ثم دخلت هذه الآلات في الأوركسترا الأوروبية في العصور الوسطى مما يدل على عراقة الآلات الفينيقية.

كما نقلوا للمنطقة السلم السباعي (1500) قبل الميلاد، فهذا كله أعطى التراث الموسيقي لبلاد المغرب غنى ومقومات جديدة من خلال العديد من المستعمرات التي أنشؤوها في المغرب مما جعل منطقة شرق المتوسط تماثل غربه[13]. وحتى اليوم ما تزال هذه الأشياء مؤثرة بعمق في موسيقى البلغار، وصقلية، ونجدها بين موسيقى البربر في المغرب والجزائر ومنطقة آسيا الوسطى[14].

وهنا علينا الحديث عن آلية اندماج موسيقى الكنعانيين مع الموسيقى في الحضارة المصرية؛ لأن التقاءهما أثّر في زيادة التفاعل والاندماج الموسيقي بمنطقة المتوسط على اعتبار أن المصريين كوّنوا أقدم وأعرق الحضارات في المنطقة، فهي تعود للألف الثامنة قبل الميلاد. وبلغ حبهم للموسيقى حدَّ استخدامهم ما يزيد على 50 آلة منذ عهد "مينا" مؤسس الأسرة الأولى 3400 قبل الميلاد وكان لهم آلات موسيقية خاصة. أما الموسيقى المصرية القديمة، فهي موسيقى راقية ويشهد على ذلك صور ومنقوشات، مثل الناي الطويل ذي الثقوب، وهذا يعني أنهم عرفوا التحسين. ومن ضمن الآلات آلة من نوع خاص متعددة التصويت وما زال ذلك حتى اليوم في بعض الآلات العربية، وهي الخطوة التمهيدية التي بنت عليها أوروبا علم الهارموني أساس موسيقاهم. وقد كان المصريون يستعملون حركة اليد في غنائهم وهي أصل التدوين الموسيقي (النوتة) حسب رأي إحدى المجلات الألمانية التي تُعنى بالبحوث الفنية، فحركة اليد في الغناء المصري القديم هي أصل التدوين وكتابة الموسيقى فاستعملوا طريقة نويمن؛ أي التدوين بالعلامات التي تبين فقط اتجاه اللحن ومقدار ما بين النغمات من المسافات الصوتية وهي الطريقة المصرية القديمة مع الفارق أن مصر رسمت باليد في الهواء وأوروبا على الورق، ولكن بعد مرور عدة قرون على بدء المسيحية فكر الأوروبيون لأول مرة في تدوين النوتة. أما آلة الكنارة المصرية (كنر) وهي وترية من الخشب، ومستوى أوتارها مساو لصندوقها المصوت وأوتارها مثبتة في إطار خشبي منتظم الأضلاع ظهرت في عهد الدول الوسطى، وانتقلت لليونان والرومان والقوط ثم إلى جميع الممالك الأوروبية.

وبسبب العلاقات الوطيدة بين الحضارة المصرية والكنعانيين (1800 ق.م)، لوحظ الاندماج والتأثر في مختلف الأمور الثقافية، ومنها الأمور الفنية فقد أظهرت الآثار المصرية ذلك على الرغم من النزاعات التي كانت تقوم حول بعض المدن الكنعانية إلا أنها كانت تزيد من التفاعل الموسيقي وتطويره، ففي متحف ليدن، ورسوم المدافن في بني حسن، نجد مشهد آلة الليرا والقيثارة في مقبرة **"خنو محوتيب"** يمسكها بدوي كنعاني بيده اليسرى، ويعزف عليها بريشة طويلة، فهذه الآلة شبيهة بالعود وعرفت في سوريا وسميت قيثارة، فأخذها اليونان عنهم وسموها **"باندورا"** (الطنبور أو البزق)؛ لأن الفينيقيين حملوها للمصريين وكان للعازفين الفينيقيين دور كبير، كما استعملوا الآلات التي ادخلوها معهم في المعابد المصرية كما استعمل المصريون السلم الخماسي الذي له الدرجات الكاملة في الدولتين القديمتين والوسطى 3200 - 1500 قبل الميلاد، لكنهم تخلوا عن استعمالها تدريجيًا بعد هجوم سكان كنعان (قبائل العمو والهكسوس) على مصر مثل غزاة أواخر عصر الدولة القديمة، وأصبحوا يستعملون السلم السباعي مع ظهور الدولة الحديثة، وفي عهد الأسرة الثامنة عشرة (1700) قبل الميلاد أدخل الفينيقيون آلاتهم الحديثة والقادمة من سومر وأشور فكانوا سببًا لاطلاع المصريين على فن الموسيقى المتطور في سوريا، وأصبح لآلاتهم في مصر .

[12] محمود قطاط، المرجع نفسه، صفحة 72.
[13] عبد العزيز بن عبد الجليل، مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية (عالم المعرفة، الكويت 1983م، صفحة 16).
[14] محمود قطاط، المرجع نفسه، صفحة 61 - 62.

مكانة كبيرة، حيث قدمت على هيئة هدايا وهبات ملكية لرقي صناعتها، مثل: الأبواق المستقيمة التي اشتهرت سوريا بصناعتها[15].

وعلى الرغم من فضل بعض الأسماء اللامعة في سماء اليونان مثل إقليدس، وفيثاغورث على موسيقى العالم، إلا أن الفلاسفة اليونان كانوا مولعين بموسيقى مصر القديمة متأثرين بها، حيث أثبت مؤرخو اليونان وفلاسفتهم أن نظام هذه الموسيقى وقواعدها وتطور آلاتها من أرقى وأقدم أنواع الموسيقى في العالم، وقد طالب بها أفلاطون في جمهوريته الفاضلة؛ لأنه فضلها على موسيقى بلاده. ويذكر هيرودوت: "لم يكن المصريون ليبدعوا في الغناء إلا بما هو وطني لا أثر للأجنبي فيه". وقد أكد أنه سمع من أغاني مصر أغنيات صارت فيما بعد أغنيات شعبية في بلاد اليونان ينشدها الناس في كل مكان. ويقول أفلاطون : "لم تكن الموسيقى عند قدماء المصريين حرة بل قيدتها قوانين حتى تحتم على الأطفال مزاولتها في سن معينة، كما أنه ليس للشباب أن يتغنوا بغير الموسيقى الجيدة التي تطهر النفس، والأغاني الحاثة على الفضيلة ومكارم الأخلاق". وهناك في صحراء البحيرة في القاهرة في منطقة التلال الأثرية شاهد قبر حجري من الجير بجوار رسم الموسيقار اليوناني المعروف **"ديمرتيز"** وهو يعزف بعض الألحان المصرية، وكشف داخل المقبرة عن أسماء هذه المقطوعات المصرية التي أولع بها اليونانيون.

كذلك تأثروا كثيرًا بالأمور الفنية للفينيقيين؛ لأن العلاقات الفينيقية اليونانية قديمة جدًا، وفيثاغورث الذي ابتكر قواعد وأنظمة تدوين الموسيقى بالأحرف الهجائية اللاتينية، وتحديده الأزمنة، وعلامات التحويل، عدّه بعضهم واضع السلم السباعي العربي سنة 500 قبل الميلاد، ولكن لم يخترع ولم يضع تلك القواعد إلا بعد تجواله وتلقيه العلوم عن بلدان العرب، ومنها سوريا ومصر وبابل [16]. والموسيقى الفينيقية ظهرت في عهد الحضارة الهلنستية لتصبح ركنًا أساسيًا من أركان الثقافة التي ميزت المنطقة بوحدة فنية قبل وبعد دخول الإسكندر إلى سوريا، كذلك انتقل عدد من آلاتهم لليونانيين مثل الجينكراس (النبلة) ذات الاثني عشر وترًا، والمزمار الفينيقي. وفي عدد من البحوث أرجع البعض الأصل للموسيقى الأوروبية الدينية بأنها مشتقة من العبرية التي يعود أصلها للكنعانيين أساسًا الذين كان هم المغنون الأوائل، وجاء تدريبهم خاصة في أداة العبادة والطقوس، فاستمدها العبرانيون من كنعان ويرجع بعضهم أن النبي داوود استمد ألحان مزاميره منهم وأدخل الغناء إلى العبادة، وعندما دخل الرومان قام العبرانيون بالدخول في الدين المسيحي واستعملوا الأناشيد في الكنيسة المستسقاة من أسفار التوراة، ومزامير داوود، وكان أثرهم في الألحان مشبعًا بتأثير الموسيقى الفينيقية.

أما فضل اليونان فكان في الحفاظ على تراث المدن القديمة وصياغة علومها التي نسقوها ودونوها بواسطة النوتة، مستخدمين الأحرف الهجائية الفينيقية، كذلك ومساهمتهم في نشر الموسيقى ذات البعد العربي (الفينيقي، والمصري، والسومري، والبابلي، والشرقي) والسلم **"الدياتوني الفينيقي"**. أما شعراء اليونان فأدوا دورًا مهمًا في نشر الموسيقى التي احترفوها ببعدها الفينيقي المصري خلال جولاتهم في البلاد وغنائهم الشعر على أنغام الرباب، كما هو حال الشاعر هوميروس؛ أي أن الموسيقى كانت عندهم تابعة للشعر وهو ما كانت عليه موسيقى العرب قبل استنباطهم فن الموشحات، فالأشعار تغنى بطريقة الأناشيد وبقيت الحال هكذا حتى عهد الرومان.

إن دراسة العهود القديمة للمدن الساحلية في منطقة المتوسط يظهر لنا أهميتها بصفتها مراكز للثقافة الموسيقية في مدنها مثل الإسكندرية التي كان أغلب سكانها تقريبًا مطلعين على فن العزف على بعض الآلات الموسيقية، ويستطيعون إدراك أبسط خطأ موسيقي يصدر من عازف ما على حسب قول "اتيناوس النقراطيسي"، بل بلغ شغف آخر ملوك البطالمة بالمزمار ما جعله يلقب باسم "بطليموس الثاني عشر الزمار"، فهذه البيئة الراقية شجعت ظهور الموسيقيين والآلات الموسيقية التي ما زال بعضها متداولًا في المسارح الأوربية والعربية[17]. وهنا يكفينا أن نستشهد بأقوال الموسيقيين المستشرقين أمثال "برودوان بريفوست"، و"هنري فارمر": فقد ذكر الأول أن قدماء اليونان أخذوا السلم الطبيعي عن الشرق العربي، والثاني ذكر بأن الموسيقى العربية أثرت تأثيرًا جوهريًا في الموسيقى اليونانية بل كانت ركنها الأساس[18].

---

[15] سليم الحلو، المرجع نفسه، صفحة 27-73-74. (بتصرف)

[16] هنري فارمر، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي، صفحة 228-230.

[17] المرجع نفسه صفحة: 101-104.

[18] هنري فارمر، المرجع نفسه، صفحة 9.

ورغم وقوع منطقة المتوسط تحت ظل الإمبراطورية الرومانية لم يؤثر ذلك في وحدة وتلاحم الصلات الحضارية الثقافية لحوض المتوسط بل زاد ذلك في تعميقها عندما تمت الهيمنة الرومانية على سواحل البحر الداخلية، فاستمرت علاقات التفاعل بين السكان[19] ، فقد كان الإمبراطور **"لوخيوس"** عام 161م يمضي أوقات طربه وسروره في اللاذقية، ويستمع إلى الغناء والطرب السوري وعندما وصل روما العاصمة اصطحب معه عددًا كبيرًا من الفنانين والموسيقيين الذين اثروا في المجتمع الروماني في ذلك العصر، وتحدث الرومان دائمًا عن الموسيقيين والموسيقيات السوريات خصوصًا العازفات على آلة الناي، كما يتحدث معاصرونا عن المرأة الأنيقة المعاصرة، ويظهر في الأدب اللاتيني ذكر العازفين على الناي من منبج، والموسيقيين من غزة، مما حدا ببعض الأدباء القول، وهو "جوفنال"[20] عبارته المشهورة : لقد أخذ نهر العاصي منذ مدة طويلة يصب مياهه في نهر التيبر حاملًا معه رطانته وعاداته وقيثاراته وأوتار عوده[21].

وبعدما استقر الرومان في الشمال الأفريقي أسسوا المدارس الموسيقية في الجزائر، وقرطاج، ومراكز السماع في المدن، مما أعطى الموسيقى في المغرب غنىً، وساعد في استمرارها في التطور بالتزامن مع تطور الموسيقى العربية.

أما الموسيقى التي نشرها الرومان فكانت الموسيقى نفسها عند اليونان سواء في النظريات الموسيقية أو السلم، وبلغت أوجها في القرن السادس الميلادي مع بعض التعديلات البسيطة غير اللغة، فقد أضافوا صوتًا ثانيًا للصوت المفرد يغني معه في وقت واحد على يد راهبهم "كبالد سانتامند" على أن هذا لم يكن بالتجديد لأنه كان حال الموسيقى عند الفينيقيين والمصريين لكن الرومان واليونان اهتموا بهذا الموضوع أكثر وظلت الموسيقى عندهم كذلك تابعة للشعر [22].

وفي نهاية هذا العرض نستطيع القول: إن المدرسة الموسيقية لمنطقة حوض البحر الأبيض المتوسط القديمة كانت مدرسة فنية خاصة طبعت المنطقة بشكل فني متنوع يمكن دراستها أنثروبولوجيًا؛ لأن الموسيقى جسدت فيها حضارات ثقافية ذات بعد فني أسس لتطور لاحق، وكانت امتدادًا لأحقاب، وهذا التفاعل ظل مستمرًا ليظهر في العصور التي تلتها.

---

[19] نعيم فرح، المرجع نفسه، صفحة: 335.

[20] جوفينال (باللاتينية: Decimus Iunius Iuvenalis) اسمه الكامل ديسيموس يونيوس يوفينياليوس (باللاتينية: Decimus Iūnius Iuvenālis) شاعر روماني عاش في القرن الأول والثاني الميلادي، المعلومات عنه غير واضحة حيث يرجح غالبًا أنه عاش في أواخر القرن الأول وبدايات القرن الثاني الميلادي في أكينو. عرف بأشعاره الهزلية، وأسلوبه كان شبيهًا بأسلوب غايوس لوكيلوس الذي عاش قبل 200 سنة منه.

[21] مجدي العقيلي، السماع عند العرب، الجزء الرابع، مطبعة دمشق 1976 - صفحة 14.

[22] سليم الحلو، المرجع نفسه، صفحة 101.

المجمع العربي للموسيقى

الاحتفال السنوي بيوم الموسيقى العربية الدولي في ٢٨ من مارس من كل عام

بادر المجمع العربي للموسيقى بجامعة الدول العربية منذ سنوات إلى الدفع بالترويج للاحتفال السنوي بيوم الموسيقى العربية الدولي في 28 من مارس من كل عام بغية إبقاء النوعية الرفيعة من الموسيقى العربية حية في ذاكرة الذواقة والمثقفين عمومًا والأجيال الشابة خصوصًا، وبما يسلط الضوء على ضرورة الاهتمام بهذه المناسبة ثقافيًّا وتربويًّا واجتماعيًّا.

وتجدر الإشارة إلى أن مجلس جامعة الدول العربية، على المستوى الوزاري، وافق في قراره (8372) بتاريخ 6 من مارس 2019م على توصية المجمع اعتبار يوم 28 من مارس من كل عام يومًا للاحتفال بالموسيقى العربية. وللعلم فإن اختيار يوم 28 من شهر مارس يصادف ذكرى افتتاح أول مؤتمر موسيقي عربي قبل 92 عامًا، وتحديدًا في الثامن والعشرين من سنة 1932م.

ويوصي المجمع بإدراج الشعار المرفق والمصمم خصيصًا للمناسبة على جميع المنشورات والملصقات المرتبطة بالفعاليات والاحتفالات التي تقام في هذه المناسبة.

أنشطة مقترحة للاحتفال بيوم الموسيقى العربية الدولي:

- الاستفادة مما توفره وسائل التواصل الاجتماعي من إمكانات ومنصات على مختلف الأنواع والمستويات للترويج لهذا اليوم وإقامة فعالياته.

- نشر مقالات في الصحافة وغيرها من وسائل الإعلام لجذب انتباه الجمهور إلى هذا اليوم وأهميته.

- تخصيص فقرات وندوات ولقاءات وأمسيات إذاعية وتلفزيونية محورها يوم الموسيقى العربية تروج له وتعرف به وبأهميته.

- دعوة كبار المفكرين من الموسيقيين والعلماء لإلقاء المحاضرات التي تتناول أهمية الموسيقى العربية ودورها في التراث الثقافي القديم والمعاصر وسبل الحفاظ عليها حية في ذاكرة الأجيال القادمة.

- تنظيم اللقاءات والمسابقات الموسيقية المختلفة التي يكون محورها الموسيقى العربية ماضيها، وحاضرها، ومستقبلها.

- تنظيم المعارض الخاصة بالموسيقى العربية التقليدية والشعبية (آلات، وتسجيلات، ومخطوطات، ومحفوظات، ومنشورات، ومطبوعات، وملصقات، ولوحات، ورسوم، وصور ...).

- تكريم الموسيقيين (المحترفين والهواة، أفرادًا ومجموعات) الذين اهتموا بالموسيقى العربية وبذلوا جهودهم في الترويج لها ونشرها، أكان ذلك على المستوى المحلي أم على المستويين الإقليمي والدولي.

- إقامة حفلات الموسيقى العربية وإحياء عروضها متى كان ذلك ممكنًا، ومنها الحفلات المجانية التي يحييها الهواة والمحترفون في المدن والقرى والأرياف، وكذلك في المتنزهات العامة والشوارع والساحات والمتاحف والمستشفيات.

- حث المجتمع المدني بجميع أطيافه على المشاركة الفاعلة بهذا اليوم (البلديات، والجمعيات الموسيقية، وشركات الإنتاج، وجمعيات الهواة، والمراكز الثقافية، والجامعات، والمدارس، ومراكز التسوق، والمجمعات التجارية ...).

- بث حفلات الموسيقى العربية، وكذلك تشغيل أشهر المقطوعات الموسيقية في الأماكن العامة لبعض الوقت وضمن المسموح به والمتاح.

- التعريف بالموسيقى العربية في المدارس، ويمكن أن يسند هذا النشاط إلى طلبة كليّات ومعاهد الموسيقى في البلدان العربيّة.

- إصدار طابع بريدي تذكاري خاص بالمناسبة.

- اغتنام فرصة إقامة الاحتفالات في المدينة التي تعلن "عاصمة للثقافة العربية"، وخصها بسلسلة من الفعاليات الكبرى احتفاءً بهذا اليوم.

ويذكّر المجمع العربي للموسيقى بوجوب عدم اقتصار تعريف الموسيقى العربية بنسق محدد أو بزمان عَبَرَ (وربما وصفَ قصدًا أو عفوًا بالزمن الجميل)، فحتى الشعبي من موسيقى البيئات التي عاشت وترعرعت فوق الأراضي العربية يشملها الاحتفال، لأنها جزء من كنز التراث العربي الغني.

حفل ختام الأنشطة الثقافية لمركز عُمان للموسيقى التقليدية لعام ٢٠٢٣م

شارك مركز عُمان للموسيقى التقليدية في معرض مسقط الدولي للكتاب في نسخته الـ 28

من إصدارات المركز

قام مركز عُمان للموسيقى التقليدية بجولة ميدانية تزامنًا مع مهرجان صور البحري

طابع بريدي

أُصـدر طابـع (العازي) في عـام 2019م، بالتعاون بين مركز السـلطان قابوس العالـي للثقافة والعلوم، ممثلًا بمركز عُمان للموسيقى التقليدية، وبريد عُمان

آلة الهونجو (قرع)

تتكـون مـن ثلاثـة أجزاء رئيسـة: وتـد وقوس (من خشـب) مربوطان ببعضهمـا، وصندوق مصوّت مـن ثمرة القرع يمرر بداخله الوتد الذي يمسـك العازف بطرفه العلوي، ويضع طرفه السفلي على الأرض، وهو في حالة وقوف. أمـا القـوس الخشـبي فيحفر على جسـمه العلوي حـزّات تُحك أو تُكشـط بأداة صلبة (خشبية).

طريقة الاستعمال:

الهونجـو آلـة إيقاعية لها صوت متميز بسـبب طبيعة مادتها، والعزف يؤدى بطريقة الحك بأداة خشبية على الحزّات صعودًا ونزولًا.

الوظيفة:

تُسـتعمل هـذه الآلة فـي أداء فن المحوكـة التقليدي بمنطقة الباطنة، وخاصة في ولاية السويق.

مصادر ومراجع العدد الثاني عشر وفق تسلسل المقالات والموضوعات:

- أحمد بيومي (القاموس الموسيقي)، وزارة الثقافة المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية، القاهرة 1959م.

- إيزيس فتح الله، وحسن درويش، ومحمود كامل (موسوعة أعلام الموسيقى العربية- سيد درويش، الجزء الأول)، دار الشروق للنشر، 2003م.

- تيمور أباشيدزى (المسرح الموسيقي) ترجمة سامية توفيق، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.

- رتيبة الحفني (السلطانة منيرة المهدية، والغناء في مصر قبلها وفي زمانها) دار الشروق، القاهرة 2001م.

- زين نصار (موسوعة الموسيقى والغناء في مصر في القرن العشرين) الجزء الاول "الملحنون"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م.

- سيد علي إسماعيل (مسيرة المسرح في مصر من 1900م إلى 1935م فرق المسرح الغنائي)، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2018م.

- محمد عبد القادر سيد (المسرح الغنائي وتأثره بفن الأوبريت العالمي) دراسة مقارنة بين "أوبريت "البروكة" لسيد درويش، وأوبريت "لا ماسكوت" لأدموند أودران، بحث منشور بمجلة دراسات وبحوث في التربية النوعية، المجلد السابع، العدد الثاني، كلية التربية النوعية، جامعة الزقازيق، يوليو 2021م.

- محمد محمود سامي حافظ (الموسيقى المصرية الحديثة وعلاقتها بالغرب)، دار نشر الأنجلو المصرية، القاهرة، 1982م.

- محمود أحمد الحفني (أعلام العرب، سيد درويش حياته وآثار عبقريته)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.

- كامل، محمود (محمد القصبجي حياته وأعماله)، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1971م.

- ابن الطحان، أبو الحسن محمد (حاوي الفنون وسلوة المحزون) تحقيق زكريا يوسف، بغداد، المجمع العربي للموسيقى،1971م.

- اللو، نبيل (عود على عود)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، 2016م.

- جميل بشير (العود وطريقة تدريسه)، إعداد حبيب ظاهر العباس، دار الشؤون الثقافية ببغداد.

- الخولي، سمحه، (الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية) مجلة عالم الفكر، 1975م.

- جاسم، فراس ياسين، سلسلة بحوث موسيقية الجزء الأول، مكتبة الفتح، بغداد، 2017م.

- خلعي، محمود كامل (الموسيقى الشرقية) مطبعة مدبولي، القاهرة، 2000م.

- العامري، ثامر الحسن (المغنون الريفيون وأطوار الأبوذية العراقية) دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد.

- الشيدي، جمعة بن خميس (أنماط المأثور الموسيقي العُماني: دراسة توثيقية وصفية) مسقط: مركز عُمان للموسيقى التقليدية؛ وزارة الإعلام، 2008م. ص 119.

- النبهاني، وليد. (من تاريخ الموسيقى في عُمان: إشكاليات ونصوص) مسقط: مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان. 2016. (كتاب نزوى؛ 30). ص 35.

-الحجري، هلال (غواية المجهول: عُمان في الأدب الإنجليزي) مسقط؛ بيروت: النادي الثقافي؛ مؤسسة الانتشار العربي.2010. ص 34.

الموسوعة العمانية. مج 7. ص 2154.

- الطنجي، شمس الدين أبو عبدالله محمد بن عبدالله اللواتي. (رحلة ابن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار) تحقيق عبدالهادي التازي. الرباط: أكاديمية المملكة المغربية. 1997. مج 2. ص 124.

- فينزنزو الملقب بالشيخ منصور (تاريخ السيد سعيد سلطان عمان: ومعه تاريخ الشعوب والأقطار على سواحل الخليج العربي) ترجمة محمود فاضل. بيروت: الدار العربية للموسوعات. ص 134.

- بالجريف، وليام جيفورد (وسط الجزيرة العربية وشرقها) ترجمة صبري محمد حسن. القاهرة: المشروع القومي للثقافة. 2001. مج 2. ص 313.

- ويلستد، جي. آر. (رحلات في الجزيرة العربية) ترجمة محمد درويش. أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث؛ المجمع الثقافي. 2009. ج 2. ص 24.

- الملاح، عصام (الموسيقى العُمانية التقليدية وعلم الموسيقى) ج 1. مسقط: مركز عُمان للموسيقى التقليدية. 1997. ص 55-57.

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (لسان العرب المحيط) مصر، دار المعارف، 1984م، ص: 5006.

- إشتي، شوكت (الستّ نظيرة جمبلاط من حدود العائلة إلى ربوع الوطن) بيروت، لبنان، دار النهار للنشر، 2015م، ص:286.

- الرازي، محمد ابن أبي بكر بن عبد القادر (معجم الصحاح) لبنان، مكتبة لبنان، 1989م، ص:326.

- إلياس وهيبة الخازني الغساني، منير، الزجل (تاريخه-أدبه-أعلامه قديمًا وحديثًا)، لبنان، المطبعة البوليسية: 1952م.

- الرايس، الحبيب (النظريات الموسيقية الموسعة) ط1، تونس، مطبعة فنّ الطباعة، ص: 2010، 283.

- بوذينة، محمد (الموّال في الغناء العربي) ط.1، تونس، منشورات محمد بوذينة، 1999م، ص: 157.

- الحلّي، صفيّ الدّين (العاطل الحالي والمرخّص الغالي) تحقيق حسين نصار، ط.2، مصر، دار الكتب والوثائق القومية، ص: 2003، 161.

- رواس، عبد الفتاح (دراسات ونصوص في الشعر الغنائي، دمشق، وزارة الثقافة، 2009م، ص: 118.

- زيادنة، صالح (الغناء والموسيقى عند البدو، فلسطين الخليل) مطبعة الرابطة، 2011م، ص: 98.

- سحاب، سليم (أعلام الموسيقى) القاهرة، دار الكتب والوثائق القومية، 2014م، ص: 460.

- سعيد، أسعد (الزجل في أصله وفصله) ط.1، لبنان، مؤسسة المجد الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 2009م، ص: 224.

- الشيبي، كامل مصطفى (ديوان الدوبيت في الشعر العربي في عشرة قرون) بيروت، منشورات الجامعة اللّيبية، طبع دار الثقافة ببيروت، 1972م.

- عمر، أحمد مختار (معجم اللّغة العربية المعاصرة) القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، 2008م، ص:3367.

- عوّاد، فؤاد (نظريات الموسيقى الغربية والعربية المشرقية) ط.1، لبنان، وزارة الاقتصاد والتجارة اللبنانية، 2011م.

- لميحة فيّاض، ليلى (موسوعة أعلام الموسيقى العرب والأجانب) بيروت، دار الكتب العلمية، 2007م، ص: 644.

- مقلاتي، إبراهيم (شرح مثلثات قطرب) الجزائر، مطبعة هومه، 1998م، ص: 96.

- موسى، أحمد محمد عبد ربه (الفلكلور الموسيقي الفلسطيني) نابلس، منشورات جامعة النجاح الوطنية، قسم العلوم الموسيقية، 2006م، ص: 123.

- بوصحيح، نزار (مقارنة لاختلاف التقنيات الصوتية المستعملة بالأداء بين الموال المرتجل والموال المؤلف، أداء وديع الصافي نموذجًا) تونس، المعهد العالي للموسيقى، رسالة الماجستير في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، (رسالة جامعية) السنة الجامعية 2015/2014م، ص: 133.

- صمـــيم الشريف (مقالة) المزج الموسيقي في موسيقى الشعوب، مجلة الحياة الموسيقية، العدد(12946) لعام 2006م.

- سليم الحلو (الموسيقى الشرقية) بيروت مكتبة الحياة، صفحة 17.

- محمود قطاط، الموسيقى والرقص (الموسيقى العربية والتركية) اللاذقية - سورية 1987 صفحة 66.

- عبد العزيز بن عبد الجليل (مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، عالم المعرفة) الكويت 1983م، صفحة 16).

- هنري فارمر (تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي) صفحة 228-230.

- مجدي العقيلي (السماع عند العرب) الجزء الرابع، مطبعة دمشق م1976م صفحة 14.

العدد الثامن

العدد التاسع

العدد العاشر

العدد الحادي عشر