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 الحادي عشر | ديسمبر 2023

تصدر عن
مركز عُمان للموسيقى التقليدية
Oman Center for Traditional Music

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

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

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

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

رقم الترخيص : 2021/98293م

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

المحتويات

لقاء مع الأستاذ
راشد الهاشمي

5

آلة "البَرغَامْ" أو "البَرغُومْ"
في الموسيقى التقليدية العُمانيّة
(تُراث غنيّ بتعبيراته الاجتماعيّة والفنيّة)

14

(السنباطي، وبليغ، والموجي،
وصادق الشاعر، وعلامات
الترقيم)

21

أحمد المختار، بين الموسيقى والحياة
(عرض وتحليل للكتاب) (2-2)

27

دور الموسيقى في قراءة
الوقائع التاريخية

40

محمد الموجي تمثل
التراث وتيارات التجديد

46

رحلة في دار الأوبرا السلطانية
"عُمان والعالم: رحلة عبر الموسيقى"

49

الموسيقى وفلسفة
المحاكاة

55

شارك مركز عُمان للموسيقى
التقليدية في الأسبوع
الثقافي الذي أقامه مركز السلطان قابوس
العالي للثقافة والعلوم بجلسة
حوارية عن الموسيقى التقليدية العُمانية

60

طابع بريدي أصدره مركز
عُمان للموسيقى التقليدية

61

آلة الشبّورة

62

كلمة
المحرر

الفن مكانه القلب، وروافده الأحاسيس والمشاعر التي تصب في سويداه. والفنان الشاعر يستلهم من جمال الطبيعة وحيه، فمن صور الفن أن يختزل الفنان الصور الجمالية المتفرقة في بؤرة واحدة، فينتج أصواتًا موسيقية شجية أو مشاهد بهيجة، فالذي عجز العلم عن تفسيره عقليًا فسره القلب فنيًا. والفنان الشاعر يرى في الطبيعة كتابًا ملون التصاوير، ذا إيقاعات وأنغام، وكتابًا لا يُفهم إلا بالشعور والحس الشاعر، فالرسام الشاعر يرى وهج القمر وظلاله على الأشجار، ويرى في البحر غير الذي يراه غيره؛ لذلك، قيل: "الفن هو ذلك النشاط الذي يُظهر الجمال"، ولكن هل يصح أن يقال: إن هذه الموسيقى جميلة، وعلى هذه غير جميلة؟ خصوصًا أن الموسيقى تخضع للمزاج والذوق، ولعوامل معنوية ونفسية خاصة، لا تحتكم إلى معايير مادية ثابتة أو واضحة.. والسؤال ما الجمال الفني؟ إن الجمال يتجلى في تناسق الشيء وتناسبه في صورة فنية متجانسة، ما يدفع القلب إلى أن يقول فيه: "حقًا، إنه عمل رائع".

والموسيقى هي الفن الوحيد الذي لا يتجسد أو يتجلى إلا في ظرف الزمان، وهذا خلاف الفنون الأخرى التي تحتاج إلى ظرفي المكان والزمان لكي تتجسد فيهما، ثم لتستمر وتعيش. أما الموسيقى، فالزمان مجالها الوحيد الذي تترعرع فيه وتكمن، فالموسيقى حس كامن يُثار في لحظة الزمان ويعود إلى فانوسه فور توقف المُثير. لحظة الموسيقى لا يمكن حبسها في ظرف المكان وأبعاده مثلما يحبس النحات فنه في الصخر، أو كما يحبس الرسام فنه بين الخطوط والألوان. ظروف المكان والزمان لها عوامل حتمًا سوف تؤثر سلبًا في تمثال النحات، وفي لوحة الرسام؛ لأنها تخضع لشروط المكان وأبعاده، أما مقطوعة الموسيقي فهي عصية على يد التغيير. وآفة الفنون الأخرى التزوير والتقليد، أما الموسيقى فلا يمكن تزويرها أو تقليدها، لأنها ذات توقيعٍ واحد وبصمتها غير قابلة للتزوير.

إنّ العبرة في القيمة الجمالية للفن وعمقه لا في صورته ورسمه وعنوانه، ويقاس الفن بمدى النبل والذوق الحسن الذي يميزه عن سواه. وقبل أن تكون الموسيقى مادة للترفيه والتسلية، كانت وسيلة للتفكر والتأمل. وشأن الموسيقى الصاخبة مثل شأن صوت منبه النوم، نحترمه ولكننا قليلًا ما نحبه. واستحضر هنا مقولة الكاتب إحسان عبدالقدوس، حين قال: "الموسيقى الهادئة تساعدك على التفكير في مشكلة، والموسيقى الصاخبة تساعدك على الهرب من مشكلة".

رَواشِنُ فنية

لقاء مع الأستاذ
راشد الهاشمي

حوار: عادل المعولي

في عام 1998م حصل على بكالوريوس في الفنون الموسيقية تخصص تأليف من المعهد العالي للفنون الموسيقية بدولة الكويت

- دعنا نعود بك إلى ريعان الشباب، وبداية التوجه إلى دراسة الموسيقى (النشأة، والمدرسة، والدراسة الأكاديمية، والتخصص).

- لم أنشأ في أسرة فنية، ولكن كان لدي ميول مبكر تجاه الموسيقى، وترجم هذا الميول عمليًا حين التحقت بمدرسة "قتيبة بن مسلم الإعدادية" بولاية الكامل والوافي، كان ذلك في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، إذ ترأست جماعة الموسيقى في المدرسة.

- حدثنا أكثر عن جماعة الموسيقى المدرسية.

- كانت جماعة الموسيقى ترافق أنشطة طابور الصباح، مثل: عزف مقطوعة السلام السلطاني، ومرافقة حركة دخول الطلاب إلى الصفوف موسيقيًا، وشخصيًا كنت أعزف على آلة "الاكورديون"، و"الاورج"، و"ميلوديكا"، وهذه الآلات هي التي كانت تستخدم في المدارس في تلك الحقبة. بعد انتقالي إلى مدرسة أحمد بن ماجد الثانوية توقفت عن جميع الأنشطة المدرسية بما فيها جماعة الموسيقى، وبعد تخرجي من الثانوية العامة التحقت بالمعهد العالي للفنون الموسيقية بدولة الكويت، ومن حسن الحظ أن المعهد في تلك السنة لأول مرة يقبل طلابًا عُمانيين.

- من الملاحظ أنك توجهت بعد الثانوية مباشرة إلى دارسة الموسيقى.

- كان عندي هذه التوجه؛ أي الالتحاق بدراسة الموسيقى، فلم يكن القرار وليد اللحظة.

- في أي عام التحقت بالمعهد العالي للفنون الموسيقية؟

- التحقت في العام الدراسي (1993-1994م)، واستمرت الدراسة خمس سنوات حتى عام 1998م. كنت أدرس تخصص التأليف والنظريات الموسيقية، وحتم عليَّ التخصص تعلّم العزف على آلة البيانو؛ لأنها آلة رئيسة يستعان بها في التأليف الموسيقي، وإلى جانب آلة البيانو تعلمت العزف على آلة الكمان.

- في عام 1998م، حصلت على بكالوريوس من المعهد العالي للفنون الموسيقية بدولة الكويت في مجال التأليف .. هلا حدثتنا عن هذه المرحلة، وعن المواقف العالقة في الذاكرة؟

- أصعب موقف أذكره تمثل في بداية تسجيلي في مجال التأليف الموسيقي، بمعنى أن هذا التخصص من أصعبها في المعهد؛ لذلك من شروط التسجيل أن يكون الدارس قضى مرحلة الثانوية في المعهد ذاته، أما إن كان الطالب قد درس مرحلة الثانوية خارج المعهد، فكان هناك تحفظ على التحاق الطالب بهذا التخصص، لذلك أدرجت في تخصص **"الآلات الموسيقية"**، وهذا التخصص غير الذي أرغب فيه، مما دفعني الأمر إلى رفض ذلك، خصوصًا أن الذي عارض دخولي قسم التأليف ليس رئيس قسم التأليف الموسيقي، إنما رئيسة قسم في تخصص آخر.

- الذي عارض دخولك قسم التأليف والنظريات الموسيقية على ماذا بنى قراره؟

- ربما لأنني لم أدرس الثانوية في المعهد، أو كان يظن أني لن أستطيع استكمال دراستي في قسم التأليف والنظريات الموسيقية، أو ربما جاء حكمه هذا من خلال تجارب سابقة، وبعد جدال مع العميد وهيئة التدريس اقتنعوا أخيرًا بوجهة نظري، ولكن ربطوا مسألة التحاقي بشرط، إذا رسبت في مادة من مواد قسم التأليف والنظريات الموسيقية في السنة الأولى (التأسيسية)، ألزم بإعادة السنة الدراسية مرة أخرى، ولكن هذه المرة أعيدها في تخصص آخر.

مـن عـام 2000-2005م، رئيسًـا للفنون الموسـيقية في الهيئة العامة لأنشـطة الشـباب الرياضية والثقافية.

من عام 2005-2021م، رئيسًا لقسم الفنون الموسيقية بوزارة التراث والثقافة.

في عام 2008م حصل على الدبلوما العليا في الفنون الموسيقية، تخصص تأليف من المعهد العالي للموسيقى العربية بالقاهرة.

- هذا الشـرط الثقيـل جعلك أمام مسـؤولية كبيرة، مسؤولية إثبات الوجود.

- نعم، -على كل حال- وافقت على هذا الشرط مضطرًا، وسـارت الأمـور على ما يـرام ـ والحمد لله ـ في السـنة الأولى حصلـت علـى درجـة امتيـاز فـي كل المـواد التخصصيـة حينهـا قالـت رئيسـة القسـم التـي كانت معارضـة دخولـي فـي هـذا التخصـص: "بنجاحـك هـذا فتحـت بابًـا كان مغلقًـا أمـام الطلاب الذين يشـبهون حالتـك". هـذا الموقـف الذي ذكرتـه لا أنسـاه، وأتذكره بعمق؛ لأنه كان حدثًا مفصليًا في حياتي الأكاديمية.

- مـن عام 2000 - 2005م كنت رئيسًـا لقسـم الفنون الموسـيقية فـي الهيئـة العامة لأنشـطة الشـباب الرياضيـة والثقافية، حدثنا عن هـذه المرحلة، والدور الـذي كنت تقوم به، وما أفضل الأعمال التي قدمتها تجـاه الفنـون الموسـيقية مـن الناحيتيـن الإداريـة والفنية؟

- كان عمـل الهيئة ينصـب في رعايـة المواهب، وكانت مهمة قسم الفنون الموسـيقية استقطاب المواهب الشـابة فـي مجـال الموسـيقى ثـم صقلهـا وتدريبها، سـواء كانـت في مجال العـزف أو الغنـاء، وبعد تدريب الموهوبين وصقلهم نُشـكل بهم فرقة موسـيقية ثم نقدمهم للمشاركة في بعض المناسبات والحفلات.

- هل تذكر مواهب أبرزها قسم الفنون الموسيقية؟

- أبرز القسـم كثيرًا من المواهب التي أصبحت معروفة علـى السـاحة الفنيـة، مثـل: خالـد الفيصـل، وخولـة السيابية، وغالية السيابية، وباسم الحوسني[1] ، وعاصم الرحيلـي، وسـميرة البلوشـية، وغيرهم، هـذا في مجال الغنـاء، أمـا في مجـال العـزف، فقـد كان أبرزهم عازف العـود والملحن زياد الحربـي، والمدرب على العزف على العـود خالـد التويجـري، وانتسـب بعضهـم فـي فـرق رسمية مختلفة مثل الفرقة السلطانية الخاصة.

- بعد عشـر سـنوات؛ أي في عام 2008م حصلت على الدبلـوم العالـي فـي التأليـف الموسـيقي، وفي عام 2011م، حصلـت علـى درجـة الماجسـتير فـي فنـون الموسـيقى العربية في التأليف الموسيقي. ما الذي اضافتـه الدراسـة الأكاديميـة فـي صقـل موهبتـك الفنية وفي أدائك الإداري؟

- الإضافـة الأكاديميـة كانت في طريقـة صياغة الجمل الموسـيقية والتأليـف وفـق الأسـس والنظريـات العلميـة، وأيضًـا في إعداد المحاضـرات والبحوث وفق الأطر الأكاديمية، وغير ذلك الكثير.

- لك إسـهام في صياغة بعض الأعمال الموسيقية المسـتوحاة مـن الفنـون التقليديـة العُمانيـة فـي المناهـج الدراسـية، حدثنـا عـن هذه الأعمـال، وعن طبيعتها، ونوعها؟

- لـي تجـارب متواضعـة في مجـال التلحيـن في بعض الأغانـي الوطنيـة، وفـي بعـض الأعمـال المتعلـقة بالمناهـج التربوية، فعملي الإداري أخـذ كثيرًا من وقتي وجهـدي، لذلك تجـد أعمالـي قليلة في مجـال التلحين، وأرى أن الثقافـة الموسـيقية العربيـة لا تُعنـى كثيـرًا بجانب الموسـيقى البحتة مثل اعتنائهـا بالغناء، لذلك تجدهـا قليلـة، أضـف إلـى ذلـك أن تنفيـذ الأعمـال الموسيقية فنيًا مُكلف ماديًا.

[1] شارك في مسابقة مهرجان الاغنية العمانية السابع في عام 2006م (المحرر)

شارك عضوًا في لجنة الفرز بمهرجان الأغنية العُمانية ومقررًا في الدورتين، التاسعة (2011م)، والعاشرة (2013م).

من عام 2012 إلى عام 2020م، عضوًا في لجنة تقييم الفرق الإنشادية والمنشدين.

عضوًا في لجنة الفرز للمتقدمين لنيل جائزة السلطان قابوس التقديرية للثقافة والفنون والآداب في دورتها الثانية (2013م)، وفي دورتها الثامنة (2019م).

- شاركت عضوًا في لجنة التحكيم بمهرجان فرق الفنون الشعبية العُمانية في دورتيه الثانية (2012م)، والثالثة (2014م)، بهذا تولدت لديك مشاهدات وملحوظات تجاه المهرجان وتجاه الفرق ... أخبرنا عن ملحوظاتك ومشاهداتك الإيجابية منها والسلبية؟ وما الذي يضيفه هذا المهرجان إلى الفرق الشعبية؟ وكيف ترى واقع ومستقبل فرق الفنون الشعبية العُمانية؟

- الوزارة معنية بالنهوض بالفرق الشعبية العُمانية، وتشجيع الممارسين على الاستمرار والمحافظة على الفنون العُمانية وإبقائها حية، خوفًا من أن يأتي يوم ونقول: كان معنا فنًا ثم اندثر. ومع الأسف هناك فنون خفت وهجها أو اندثرت بسبب ارتباطها ببعض الحرف، فما عادت تلك الحرف تمارس اليوم، وتبع ذلك تعذر ممارسة الفن المرتبط بالحرفة. وأغلب الفنون الشعبية جاءت نتيجة الحاجة إليها بصفتها متنفسًا وتسلية، ولكن اليوم انتفت الحاجة إليها بسبب تنوع وسائل الترفيه، وتبدل طبيعة الحياة. وعلى ضوء هذه الأسباب، وأسباب أخرى، أصبح خطر اندثار الفنون الشعبية كبيرًا، والوزارة المعنية تحاول قدر الإمكان المحافظة على هذه الفنون بتشجيع الفرق على الاستمرار، وتشجيعها على إنشاء فرق جديدة في كل ولاية من ولايات سلطنة عُمان. وإقامة مهرجان لفرق الفنون الشعبية يعد نوعًا من الدعم على المستويين المادي والمعنوي، وهذا يصب في ديمومة الفنون الشعبية واستمرارها، والوزارة المعنية تقوم أيضًا بدور التنسيق بين الفرق الأهلية والهيئات الرسمية في حال هناك طلب لفرق الفنون الشعبية المشاركة في الاحتفالات والمناسبات التي تقام داخل البلد وخارجها.

- ألحظ من خلال حديثك أنك تقر تسمية "الشعبية"، أما مركز عُمان للموسيقى التقليدية فأقر تسمية "التقليدية"، فأيها أصح؟

- كلا المصطلحين من وجهة نظري صحيحان، التقليدي ناشئ مما هو مقلد وأداؤه كان متوارثًا، والشعبي نسبة إلى أن هذه الفنون نتاج الشعوب، بهذا لا مشاحة في الاصطلاح، ولا يضير أيها استخدمت.

- كنت عضوًا في لجنة الفرز للمتقدمين لنيل جائزة السلطان قابوس التقديرية للثقافة والفنون والآداب في دورتها الثانية عام 2013م، ودورتها الثامنة عام 2019م، في مجال الموسيقى، هلا حدثتنا عن هذه التجربة؟

- هذه الجائزة أكبر حافز للمبدع العُماني والعربي؛ لأنها تحمل اسم السلطان قابوس ـ طيب الله ثراه ـ وهذا مكسب مادي ومعنوي، وفخر لكل متسابق أو فائز، وتجربتي في هذه الجائزة كانت ثرية استفدت منها كثيرًا.

- كنت عضوًا في لجنة تحكيم مهرجان الفنون الموسيقية لدول مجلس التعاون الخليجي بدولة قطر، كان ذلك في عام 2013م، أخبرنا عن طبيعة هذا المهرجان وما أهدافه، وما الانطباع الذي خرجت به من هذه التجربة؟

- هذا المهرجان كان تحت مظلة الأمانة العامة لمجلس التعاون الخليجي، ولكن مع الأسف الشديد لم يستمر إلا لدورتين، وهناك حديث يشي بإعادة إقامته مجددًا.

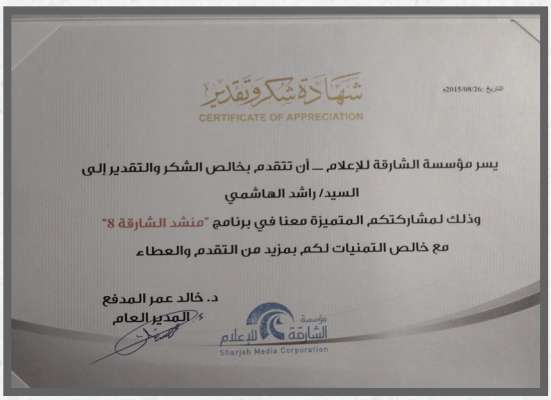
- شاركت أيضًا في ندوة "الأغنية العُمانية في فترة الستينيات" التي نظمها النادي الثقافي بالتعاون مع الجمعية العُمانية لهواة العود. ما نتائج هذه الندوة، وما الذي خلصت إليه؟ وهل الأغنية العُمانية تطورت أو تراجعت بعد فترة الستينيات؟

- تضمنت ورقتي البحثية التي شاركت بها في تلك الندوة، موضوعًا عن طبيعة الفن العُماني في فترة الستينيات، وعن طبيعة ألحان تلك الأغاني، ومتناولًا بعض النماذج البارزة لتكون مدخلًا لفن تلك الفترة مثل: الفنان سالم الصوري، وموزة خميس، وحمدان الوطني، استمعت إلى أعمالهم ثم حللت الجوانب اللحنية، مقاميًا وإيقاعيًا، فمثلًا سالم الصوري يعدّ رائدًا في فن الصوت، وليس متأثرًا فحسب، ومدرسته أثرت في فن الصوت الخليجي، وكان من الفنانين الفاعلين بقوة على الساحة، وبالتحديد في وقت إقامته في البحرين، حيث كان يمتلك استوديو خاصًا لتسجيل وبيع الأسطوانات.

فـي عام 2013م، شـارك عضوًا فـي لجنة تحكيم مهرجان الفنون الموسـيقية لـدول مجلس التعاون الخليجي بدولة قطر.

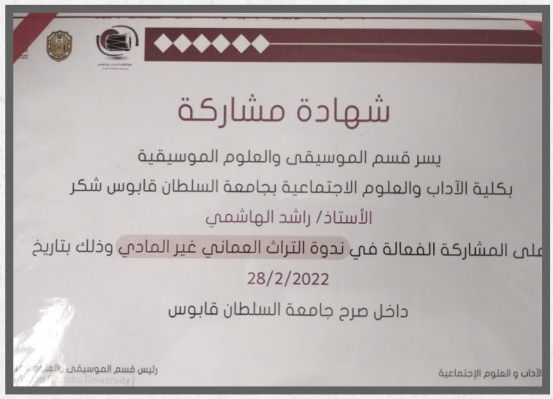
شهادة تقدير
الفاضل/ راشد بن مسلم الهاشمي

شكر وتقدير
يسر النادي الثقافي أن يمنح هذه الشهادة لـ
الأستاذ/ راشد بن مسلم الهاشمي
تقديرا وعرفانا لمشاركته الفاعلة في إنجاح فعاليات النادي
للموسم الثقافي 2018م، متمنين له المزيد من العطاء في
مسيرته العلمية والعملية
د. عائشة بنت حمد الدرمكية
رئيسة مجلس الادارة


شهادة شكر وتقدير
CERTIFICATE OF APPRECIATION
يسر مؤسسة الشارقة للاعلام أن تتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى
السيد/ راشد الهاشمي
وذلك لمشاركتكم المتميزة معنا في برنامج "منشد الشارقة 8"
مع خالص التمنيات لكم بمزيد من التقدم والعطاء
د. خالد عمر المدفع
المدير العام

جمعية هواة العود
The Oud Hobbyists Association
سلطنة عمان
ديوان البلاط السلطاني
شهادة
تشكر جمعية هواة العود الأستاذ راشد بن مسلم الهاشمي على
مشاركته القيمة في ندوة الأغنية العمانية في حقبة الستينيات
والتي أقامتها الجمعية بالتعاون مع النادي الثقافي
خلال يومي 7 و8 يونيو 2015م.
شاكرين ومثمنين لكم عطائكم المثري في مجال الفنون الموسيقية،،
حررت في: 20 شعبان 1436هـ
الموافق: 8 يونيو 2015م
د/ عائشة بنت حمد الدرمكية
رئيسة مجلس إدارة النادي الثقافي
فتحي بن علي البلوشي
مدير جمعية هواة العود

مهرجان مسقط
Muscat Festival
شكر وتقدير
يسر بلدية مسقط أن تمنح هذه الشهادة إلى
الفاضل راشد بن مسلم الهاشمي المحترم
تقديرا وعرفانا بالمشاركة المتميزة في فعاليات مهرجان مسقط
المقام في الفترة من ١٤ يناير إلى ١٣ فبراير ٢٠١٦م
مع خالص الأمنيات بالتوفيق والنجاح
المهندس/ عاصم بن محمد السعيدي
رئيس اللجنة التنفيذية بمهرجان مسقط ٢٠١٦م


شهادة مشاركة
يسر قسم الموسيقى والعلوم الموسيقية
بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة السلطان قابوس شكر
الأستاذ/ راشد الهاشمي
على المشاركة الفعالة في ندوة التراث العماني غير المادي وذلك بتاريخ
28/2/2022
داخل صرح جامعة السلطان قابوس
رئيس قسم الموسيقى والفنون
الآداب و العلوم الاجتماعية

مهرجان الفنون الموسيقية
شهادة مشاركة في لجنة تحكيم المهرجان
يسر اللجنة المنظمة للدورة الثانية لمهرجان الفنون الموسيقية لدول مجلس التعاون
لدول الخليج العربية أن تتقدم بوافر الشكر وعظيم الامتنان إلى
الفاضل/ راشد بن مسلم الهاشمي "سلطنة عمان"
عن مشاركته في عضوية لجنة تحكيم المهرجان.
مع أطيب الأمنيات بدوام التوفيق والنجاح.
د. حمد بن عبد العزيز الكواري
وزير الثقافة والفنون والتراث

سلطنة عمان
وزارة التراث والثقافة
شهادة تقدير
يسر وزارة التراث والثقافة منح
الفاضل/ راشد بن مبارك الهاشمي الحجري
هذه الشهادة تقديراً لمشاركتكم في إنجاح مهرجان فرق الفنون الشعبية الثالث
المقام بولاية صحار خلال الفترة من ٢٧ إلى ٣٠/ أكتوبر ٢٠١٤م
متمنين لكم دوام التوفيق والنجاح
حمد بن هلال المعمري
وكيل الوزارة للشؤون الثقافية
رئيس اللجنة الرئيسية المشرفة على المهرجان

من عام 2013 إلى عام 2020م عضوًا ومقررًا في لجنة تقييم الفنانين العُمانيين.

شارك عضوًا ومقررًا في لجنة التحكيم بمهرجان فرق الفنون الشعبية العُمانية الثاني(2012م)، والثالث (2014م).

- بما أننا نتحدث عن حقبة الستينيات من القرن المنصرم الذي شاعت فيه أغاني فن الصوت، في رأيك متى انتقل الفن الغنائي العُماني من فن الصوت إلى فن الأغنية الحديثة؟

- الذي نقل الأغنية العُمانية في فترة السبعينيات وأخرجها من القالب الخفيف السائد في ذلك العقد هو الفنان سالم علي سعيد، فهو يعد رائد الفنانين العُمانيين في الأغاني الموكبلهة أو متعددة الكوبليهات والمقامات، فقبل ذلك كانت الأغاني أغلبها ذات لحن واحد يعاد ويتكرر. لهذا يعود الفضل في هذه النقلة لسالم علي سعيد الذي أدخل التنوع اللحني والنغمي في الأغنية العُمانية الحديثة، ومن ثم جاء فنانون عُمانيون حذوا حذوه.

- جميل، ولكن إلى ماذا تعزو تمكن الفنان سالم ابن علي سعيد من الخروج على القالب المعتاد؟

- البيئة التي كان يعيش فيها سالم بن علي سعيد بيئة فنية أسهمت إلى حد كبير، أيضًا بحكم اهتمامه وسفره والتماسه لتجارب الآخرين أعطاه فسحة الخروج من الطابع التقليدي، أو من النمط الغنائي السائد، وفعلًا تمكن من الخروج على هذا الإطار ونجح في ذلك. كذلك، فنانو الخليج استطاعوا الخروج من النمط السائد بفضل احتكاكهم بفنانين عرب، خصوصًا فنانو دولة الكويت الذين كانوا رائدين في هذا المجال بفضل استقطاب دولة الكويت فنانين ومواهب عربية بارزة، بهذا كانت الكويت السباقة في هذا المضمار.

- ما رأيك في القول: إن الفنون التقليدية العُمانية، فنون ذات طابع إيقاعي فحسب؟

- في اعتقادي أن الفنون العُمانية التقليدية أو الأغنية العُمانية القديمة كان فيها الإيقاع واللحن، فقلما تجد فنًا تقليديًا عُمانيًا من دون ثيمة لحنية؛ نعم هو محدود المساحة الصوتية والمقامية، لكنه موجود على كل حال. أيضًا، لدينا فنون تقليدية تعتمد اللحن ولا يصاحبها إيقاع. وأنا لست من مناصري الذين يقولون: إن فنوننا ذات لون إيقاعي فحسب، قد يكون الثيم الإيقاعي أكثر ثراءً وتنوعًا، لكن هذا لا يعني بأن الثيم اللحني غير موجود أو ضعيف.

-بالطبع اطلعت على معجم الموسيقى العُمانية التقليدية الذي أصدره مركز عُمان للموسيقى التقليدية في بداية الثمانينيات، فهل ترى أن المعجم يحتاج إلى إعادة قراءة ثم تنقيحه وفق النظريات الموسيقية الحديثة؟ فعلى سبيل المثال بعض من أنماط المأثور التقليدي عدّت من الفنون، مثل المالد والزار، فهل أنت مع هذا التصنيف؟

- أولًا، الجهد الذي بذله المرحوم الدكتور يوسف شوقي (مصنف المعجم) جهد جبار يشكر عليه. ثانيًا، كل عمل بشري مهما كان لا بد أن يعتريه النقص، لكن هذا النقص لا يستنقص أو يقلل من جهود الباذل لذلك، فموضوع إعادة تصنيف بعض الفنون العُمانية تصنيفًا جديدًا أصبح ضرورة. وأنت ذكرت المالد والزار، وأنا أقول لك: إن العازي أيضًا صُنف على أنه فن مستقل بذاته مع أنه جزء من فن الرزحة الذي هو في الأصل يصاحب الرزحة، وليس فنًا قائمًا بذاته، فالعازي مرتبط بفن الرزحة ارتباطًا عضويًا ووجدانيًا، لكن اليوم أصبحت الرزحة تقام من دون عازي، والعازي من دون رزحة. ولا يخفى عليك فقد قدمت مقترح مشروع يعالج هذا الموضوع بعنوان: "موسوعة الموسيقى العُمانية"، يتضمن المشروع إعادة قراءة وتصنيف كل الفنون وفق المعايير والأسس العلمية الحديثة، بالإضافة إلى تحليل الفنون العُمانية تحليلًا فنيًا وحركيًا، وأعتقد أن هذا التطلع وهذا العمل حق مشروع يمكن أن تقوم به الجهات الرسمية المعنية أو يقوم به أفراد من ذوي الاختصاص.

ألف العديد من الأعمال الموسـيقية لآلات التخت الشـرقي، وأخرى للآلات الأوركسـترالية، وبعض الأعمال الغنائية.

في عام 2014م، شارك في ندوة الفنون الشعبية التي نظمها المنتدى الأدبي بالبريمي، بورقة بحثية بعنوان: "البنية الإيقاعية للفنون الشعبية العُمانية".

مـن عـام 2020 إلـى عـام 2021م، قام بأعمال دائرة الموسـيقى والفنون الشـعبية، ومديـرًا للجمعية العُمانية لهواة العود.

من عام 2021 إلى الربع الأول من عام 2023م مثل سلطنة عُمان في المجمع العربي للموسيقى.

- كونـك أكاديميًـا ومختصًـا فـي شـأن الفنـون والموسـيقى، مـا المعيـار الذي تحتكـم إليه في تصنيف وتحديد أنماط المأثور إن كان نمطًا فنيًا أو غير فني؟

- لتحديـد أي نمط من أنماط المأثـور على أنه فن، يجب أن يتوفـر فيـه ما يتوفر فـي الفنون الأخـرى من عناصر، مثـل: طريقـة الأداء، والكلمـة، والثيمـة اللحنيـة والإيقاعية، فإذا توفرت هذه القواسم أو بعضها في أي نمط من أنماط المأثور يمكن عدُّه فنًا.

- علـى ضوء ما تفضلت به، هل تعد نمطي الزار، وصوت المنجور من الفنون؟

- مـن وجهة نظري لا أرى الزار فنًا مستسـاغًا لارتباطه بطقوس معينة. أما صوت المنجور (السـاقية) فليس فنًـا للأسـباب التـي ذكرتها آنفًـا، وهو عبـارة عن صوت صادر من آلة يسـتخرج بها الماء، فهو أقرب إلى الحرفة لا إلى الفن.

- كنـت مديـرًا لفعاليـة أعمـال المؤتمـر العـام للمجمع العربي للموسيقى الذي أقيم بمسقط مـن 13 إلـى 2023/3/15م. هـل كان المؤتمر ناجحًا مـن حيـث التنظيـم والأعمـال المقدمـة؟ ومـا التوصيـات التـي خـرج بهـا المؤتمـر؟ ومـا ملحوظاتك العامة على المؤتمر؟

- نعـم، يعد ناجحًا بمعايـر المؤتمر المعتادة، فالمؤتمر ناقـش عددًا مـن قضايـا واهتمامات أعضـاء المجمع العربي للموسـيقى، ولم يكتفِ هذا المؤتمر بمناقشـة قضاياه فحسـب، إنما صاحبه ندوة علمية موسـيقية، وحفـلات موسـيقية، بهـذا كان هـذا المؤتمـر حافـلًا ومتنـوع البرامـج، خصوصًـا أن للمجمـع أطـرًا وثوابت (بروتوكول) لا يسـتطيع المؤتمر تغييرها، ولكن يمكن إضافـة برامج تتسـق مـع الثوابت. وقد وجـه أمين عام المجمـع العربي للموسـيقى في ختام المؤتمر رسـالة أعـرب فيهـا عـن رضـاه عـن جـدول أعمالـه، وإن هـذا المؤتمر سوف يكون المثال للمؤتمرات القادمة.

أسـهم فـي صياغة بعـض الأعمـال الموسـيقية المسـتوحاة مـن الفنـون التقليديـة العُمانية في المناهج الدراسية التابعة لوزارة التربية والتعليم.

- كنت ممثلًا لسلطنة عُمان في المجمع العربي للموسـيقى من عـام 2021م إلى الربـع الأول من عـام 2023م. السـؤال: مـا الشـروط الواجـب توفرهـا لكـي تكـون ممثلًا فـي المجمـع العربي للموسـيقى؟ وما سبب خروجك من العضوية إذ لـم تقضِ فيهـا مدة طويلة خـلاف ممثلي الدول العربية الأخرى؟

- الدولـة العضو هي التي ترشـح الـذي يمثل عضويتها في المجمع، والمجمع لا يستطيع التدخل في اختيارات الدول لمن يمثلها فيه، لذلك على الدولة التي ترشح من يمثلهـا أن تكون أمينة فـي اختيارها، ومن وجهة نظري، عندمـا أكلف بترشـيح عضـو في المجمع، سـوف أحدد المعاييـر التـي تخـدم الهدف من الترشـيح. أما سـبب خروجي من العضوية فجاء بناء على طلبي.

- مـن واقع عضويتك في المجمع واطلاعك على كواليـس العمـل فيـه، لـو كلفـت باختيـار عضو للمجمع ما الآلية التي سوف تتبعها؟

- سوف أختار أولًا: المتخصص الدارس في الموسيقى. ثانيًا: أن يكون فاعلًا نشـطًا، لديـه رغبة، وتجارب، ولديه موهبـة التواصـل المجتمعـي الجيـد، الـذي يتصـف بالدبلوماسية الدمثة في التعامل.

د. علي شمس الدين - تونس

آلة "البَرغَامْ" أو "البَرغُومْ"

في الموسيقى التقليدية العُمانيّة

(تُراث غنيّ بتعبيراته الاجتماعيّة والفنيّة)

المقدمة:

يُعد التراث الموسيقيّ جزءًا مهمًا من التراث الثقافي للشعوب، فهو يَعكسُ هويّتها وتاريخها وقيمها. وفي إطار هذا التراث، تصبح آلة **"البَرغام"** أو **"البَرغوم"** أحد العناصر الموسيقيّة ذات الأهمية الكبيرة في الفنون التقليدية العُمانية، حيث تتميّز هذه الآلة بصوتها العميق والقوي، وتحمل العديد من الرموز والدلالات الثقافيّة التي تنم عن تراث غني وتلاقح ثقافيّ.

نَهدف من هذا البحث إلى استكشاف الأصول التاريخيّة لآلة **"البَرغام"**، ومكانتها في الفنون التقليدية العُمانيّة. كما نهدف أيضًا إلى مُراجعة بعض المفاهيم التي اعترضتنا من خلال مسحنا البيبليوغرافي، والتي يَتطلّب البتُّ فيها وسائل بحثيّة رقميّة أكثر دقّة.

سوف نحقق أهداف هذا البحث من خلال تحليل النُصوص والمراجع المتعلّقة بآلة **"البَرغام"**، ودراسة ما يُشبهها من آلات في الثقافات الإفريقية المجاورة. كما سنسعى إلى التعريف بالآلة من حيث طريقة تصنيعها وطرق العزف عليها. وسنحاول الاهتمام بالخصائص الصوتيّة للآلة النغميّة، معتمدين على التقنيات الحديثة للتحليل الرقميّ للأجراس.

ونرجو أن تسهم نتائج هذا البحث في إضافة المعرفة حول آلة **"البَرغام"** وإثرائها. كما نرجو أن تزيد هذه الدراسة من الرغبة في الحفاظ على هذا التراث الثقافيّ، وتعزيز الوعي بأهميّته بين الجمهور والمجتمع العُماني.

شكل عدد 1: آلة" البَرغام"[1]

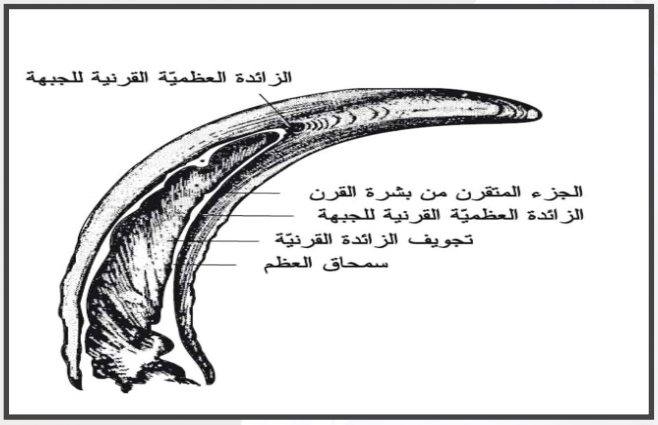
1- تعريف آلة "البرغَام" أو "البرغُوم":

آلة "البَرغام" أو "البَرغوم" هي آلة نفخيّة شعبيّة مشهورة في سلطنة عُمان، تَعتمد هذه الآلة على تمرير تيّار الهواء داخلها عبر شفاه الموسيقيّ المُهتَزّة، إذ يوجه الضغط الهوائيّ من خلال فتحة جانبيّة في الآلة، وبسبب هذه الخاصيّة تُصنّف آلة "البَرغام" ضِمن عائلة البوق المُستعرِض (Transverse Trumpet) بِسبب دُخول الهواء من جانب الآلة بدلًا من الجهة الأماميّة.

وتُصنّف آلة "البَرغام" وفقًا **"لهورنبوستِل وسَاكس"** (Hornbostel and Sachs) تحت الرقم 423.112 (Sadie, 2014)، وتعد آلة ذات مدخل هواء جانبي (Side Mouthpiece).

لآلة "البَرغام" قيمة ثقافيّة عالية لدى المُجتمع العُمانيّ، حيث تُعد تراثًا عائليًا يَفخر الآباء بتمريره لأبنائهم، ولأنها مصنوعة من قرون الحيوانات، فهي لا تتأثر بمرور الزمن، وكذلك تزيين آلة "البَرغام" بالمعادن النبيلة مثل الفضة، وتحفظ في أماكن بارزة في بعض المنازل العُمانيّة لقيمتها الثقافيّة والتقديريّة.

1-1- صناعة آلة "البَرغام" أو "البَرغوم":



(شكل عدد 2: أجزاء قرن الحيوان)

يستخدم صانعو آلة **"البَرغام"** في سلطنة عُمان قُرون المها العُمانية المعروفة محليًّا بـ **"بِنْ سَولَع"** التي تعيش في منطقة الصحراء الغربيّة بسلطنة عُمان، كما يَستخدمون قرون **"الوعل النوبي"** الموجود بكثرة في محافظة الوسطى، وقرن الجاموس الآسيوي المعروف باسم (Bubalus arnee)، الذي يعد الأكبر حجمًا (الموسيقى العُمانيّة، 2022، صفحة 50).

[1] مصدر الصورة: مجلّة الموسيقى العُمانيّة العدد السادس.

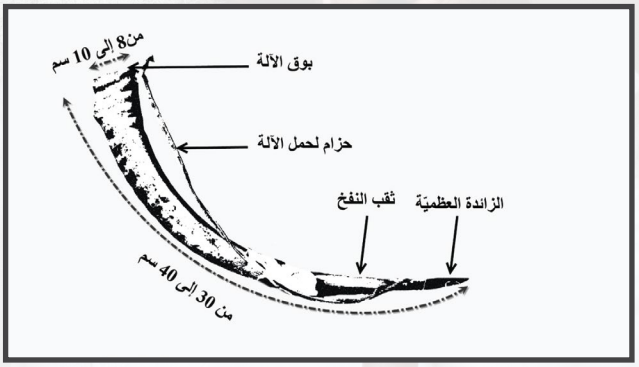
يقـوم صانـع آلـة **"البَرغـام"** بوضـع القـرن في إناء يحتـوي علـى مَـاءٍ يَغلـي لتفريغـه مـن نخـاع العظـم، ويحافظ في الوقت نفسه على التجويف الداخلي للقرن، ويتجنّـب بذلك اسـتخدام أدوات حادّة يمكن أن تسـبب في إتلاف هذه المادّة الحيوانيّة.

بعد إتمام مرحلة التفريغ، يَقوم الحرفيّ بتحديد نهاية الزائـدة العظميّة للقرن ليضع فوهة الثقب أو فم الآلة مـن جهة بطـن حافّة القـرن، التي يُمكن أن تأخذ شـكلًا مسـتطيلًا أو بيضاويًا، مما يُتيح للعازف وضع شـفتيه لتوليد الصوت. (يوسف، 1989، صفحة 51).

2-1-أجزاء آلة "البَرغام" أو "البرَغوم" ومقاييسها:

مهمـا اختلفـت أطـوال آلـة "البَرغـام"، فـإن نسـبها واحـدة، حيث يوضع فم الآلـة (Embouchure) في الرُّبع الأول من القرن بالقرب من الزائدة العظميّة. وكلما زاد طول القرن، زاد عُمـق الصوت، والعكس صحيح، كلما نَقُص طول القرن انخفضت حدّة الصوت.

تتراوح أطوال آلة "البَرغام" بين 30 و40 سم، وتنتهي بفوهـة مفتوحة تُسـمّى فوهـة البُوق، وقُطرهـا يَتراوح بين 8 و10 سـم. أمّا فَـمُ الآلة فله شكل بيضاويّ يَصل طوله إلى نحو 5 سم وعرضه 3م.



شكل عدد 3: أجزاء آلة "البَرغام" ومقاييسها

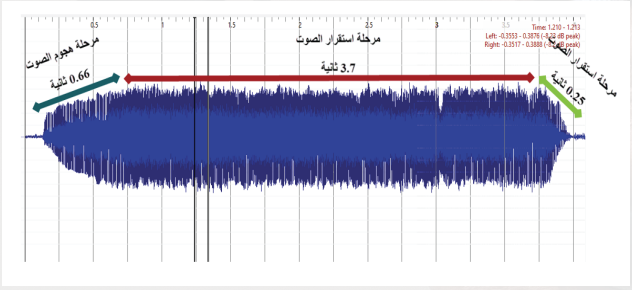
2- تصويـت آلـة "البَرغـام" أو "البرَغوم": دراسـة صوتيّة فيزيائيّة وموسيقيّة

مثـل غيرهـا من عائلـة الأبواق، تُصوّت آلـة "البَرغام" بإحداث ارتعاش للشـفتين فوق الثقب الخاص بالنفخ، ويُمكن للشـفاه أن تهتز بسـهولة عـن طريق التنفّس القـويّ، وضغطهـا برتم متنـوع، الذي بـدوره يمكّن من التحكّم في ارتفاع نغمة الآلة (Herbert, 1997, p. 16).

يتمكّن الموسيقيون العُمانيون المُدرّبون من إصدار الأصوات بهذه الطريقة. فعندما تهتز الشـفاه نَتحقّق مـن أنّ الفتحة بين الشـفتين تَتغيّر دوريًـا، وفي الوقت نفسه تَتحرّك الشفتان إلى الأمام والخلف تحركًا طفيفًا بالـدورة نفسـها، وهـو مـا يُعـرف بالتذَبْـذُبْ الانبِعَاثيّ بشكل منشـاريّ (Sawtooth relaxation oscillation)- (Murray, Joël, & Arnold, 2021, p. 36)، الذي يُغني جرس الآلـة بطبقات هارمونيّة نسـعى لإيضاحها في العنوان الآتي.

2-1- خصائص جرس آلة "البَرغام":

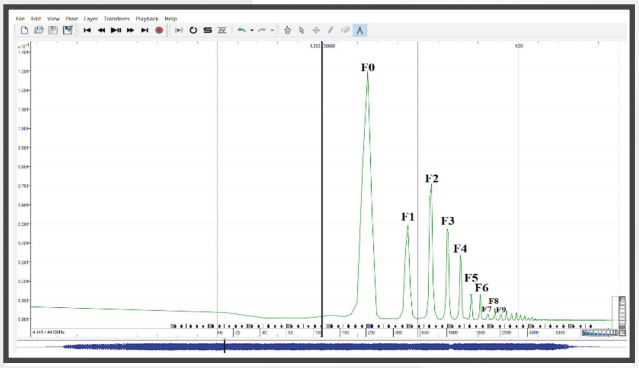
يظهـر صـوت آلـة "البَرغـام" ممتـدًا زمنيًـا بامتـداد الضغط الهوائي المسلّط عليه ومن خصائصه امتلاكه لمرحلتـي هجـوم الصـوت (Attack) وأفولـه (Release) بتـدرّج متّسـع نسـبيًا، حيـث تتصاعـد حركـة الصـوت وتختفي ببطء.



شكل عدد 4: مراحل تصويت آلة "البَرغام"

تُرافـق مراحـل تصويـت آلـة "البَرغـام" حركـة ضغط متدرّجـة في مرحلتي الهجوم والأفول، وهو ما سـيظهر تأثيـره فـي تدرّج مسـتوى النغـم الصادر عـن الآلة عند انطلاق الصوت وانتهائه.

يَتكوّن جرس آلة "البَرغام" من تردّد أسـاس، وتردّدات توافقيّـة وشـبه توافقيّة، وهي خصيصـة من خصائص عائلـة الأبواق، ومن خلال الرسـم الطيفـيّ الآتي نحاول فهم محتوى جرس آلتنا من تردّدات.



شكل عدد 5: رسم طيفي لمكوّنات جرس آلة "البَرغام"

في تحليل لإحدى العيّنات، أظهر الرسم الطيفيّ لجرس آلـة "البَرغام" انتظامًا في تَـمَوقع الترددات ارتكزت على تردّد أساسي (F0) يساوي(Hz285).

كما يحمل الرسم طيفًا لجرس "**غنّي**" بعدد التردّدات المكوّنة له، وبعد تحويل هذا المحتوى الطيفيّ إلى جدول نستنتج ما يأتي:

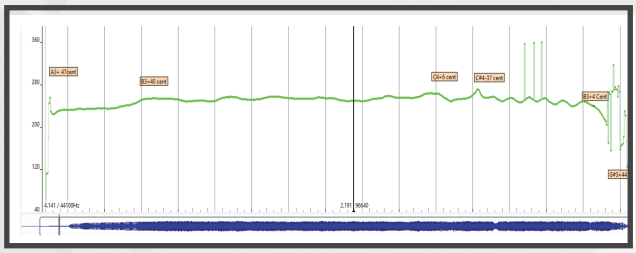
مستوى التوافق	قيمة التردّد (Hz)	نسب التوافق مع التردّد الأساس
F0	258	1
F1	517	2,003875969
F2	776	3,007751938
F3	1007	3,903100775
F4	1263	4,895348837
F5	1554	6,023255814
F6	1787	6,926356589
F7	2029	7,864341085
F8	2288	8,868217054
F9	2545	9,864341085
F11	3047	11,81007752
F12	3301	12,79457364
F13	3822	14,81395349

(شكل عدد 6: جدول مستويات التوافق لجرس آلة "البَرغامْ" ونسبه)

تَضمّن طيف جرس آلة "البَرغام" عددًا من التردّدات ذات تآلف تام مثل التردّدات (F1-F2-F3-F5-F6)، وهي الأهم من ناحية الحضور، بينما ظهرت باقي التردّدات قريبة من التآلف. وهو ما يزيد من تأكيد انتماء هذه الآلة إلى عائلة الأبواق (Murray, Joël, & Arnold, 2021, p. 54).

2-2- أنغام آلة "البَرغام":

أما من الناحية النغميّة، فقد بيّنت آلة "البَرغام" مراحل مُتعدّدة المستويات، ظهرت عند هُجوم الصوت وأفوله، وكذلك عندما أشاعت النغمة الأساس ضعفًا في الاستقرار، فقد تأرجحت على مستوى 9 Hz ±258Hz. وهو ما أعرب عنه التمثيل الرسومي أدناه، والخاص بحركة النغم المرافقة لجرس الآلة:



(شكل عدد 7: تمثيل رسومي لحركة النغم في جرس "البَرغام")

في تحليل لحركة النغم لآلة "البَرغام" نلحظ أن:

- تدرّج الضغط الهوائي المسلّط على الآلة انتقل بسبب نغم مرحلة هجوم الصوت في وضعيّة انزلاق (Glissando) صاعد لمسافة ثنائيّة كبيرة (من درجة A3+47 cent إلى درجة B3+ 40 cent).

- الافتقاد التدريجي للضغط الهوائي المسلّط على الآلة، انتقل بسببه نغم مرحلة أفول الصوت مُنزلقًا لمسافة ثلاثيّة صغيرة (من درجة B3+40 cent إلى درجة G#3+44 cent).

- مرحلة استقرار الصوت تميزت باستقرار نغمي نسبي على درجة C4+6cent التي توسّطت درجتي B3+40cent و C#4 -37cent؛ أي مراوحة في النغم انحصرت صعودًا ونزولًا بمسافة ± 60 cent، وهو ما يدحض التصوّر السائد أنّ آلة "**البَرغامْ**" تُصدر نغمة واحدة، بل للآلة قدرة على إصدار عددٍ من النغمات إذا كان فنّا "**الرزحة**" و"**العازي**" في حاجة للتنوّع في المرافقة اللحنيّة. لكنّ أغلب الظن، أنّ صوت الآلة له اعتبارات رمزيّة بالأساس خلال الممارسة الشعبيّة العُمانيّة، ولا علاقة له بالفعل الفنّي من لحن وإيقاع.

3- الأهميّة التاريخيّة لآلة "البَرغام" أو "البرَغوم" ومكانتها في الفنون التقليدية العُمانيّة:

يَعترفُ جُلّ الباحثين، الذين اعتمدنا مراجعهم في هذا البحث، أنّ "**البَرغامْ**" آلة ضاربة في القِدم ليس في سلطنة عُمان فحسب، بل في مُعظم محيطها الجغرافيّ، وهو ما يظهر جليًا من خلال مكوّنات هذه الآلة وطريقة صنعها البدائيّة والبسيطة، وأساليب تصويتها.

3-1- آلة البَرغام في الثقافات الإنسانيّة:

تُعد آلات النفخ المصنوعة من قرن الحيوان من الآلات البدائيّة، والتي عرفتها البشريّة منذ القدم، فكان لهذا النوع من الآلات العديد من المهام منها الدينيّة، ومنها الطقوسيّة، ومنها الدنيويّة، كلّ بحسب ما توصّلت إليه ثقافة المجموعة البشريّة الممارسة لهذا النوع من الآلات.

في البداية لم يكن الإنسان ينفخ في البوق، بل كان يستعمله لإرسال صوته، وملء الفضاء بتمائمه السحريّة، إلى أن اكتشف إمكانيّة النفخ في هذا النوع من الأبواق (Herbert, 1997, p. 36). وأقرب الآلات شبها بآلة "البَرغامْ" وأقدمها نجدها في قارة أفريقيا لدى قبائل "الأكان" (AKAN) المستقرّة في مناطق غانا، وساحل العاج (Indiana, 1997, p. 190)، وهي إحدى القبائل التي استعملت هذا النوع من الأبواق المُستعرضة لإيصال الرسائل الشفويّة (Akombo, 2017).

(شكل عدد 8: مراسم احتفاليّة لقبائل "الأكان" وهي بصدد استعمال الأبواق المستعرضة)

كانت قرون البقر تُقدّم بصفتها رمزًا للتقدير للزعماء من المحاربين والصيّادين الذين سافروا بعيدًا للمشاركة في الحروب أو اصطياد الحيوانات (Cazeaux, 2004)، فقد تطوّرت رمزيّة البقر لدى هذه الشعوب البدائيّة من رمز للقوة والرجولة إلى رمز للثروة، والخصوبة، والسلطة. ولأهميّة هذه الآلة، كانت القصور الملكيّة تستخدم عازفين مدرّبين للقيام بمهام التشريفات والاحتفالات الخاصّة، وسرد تاريخ الأجداد، ونقل المراسلات الملكيّة (Opoku, 2010).

في الجهة الشرقيّة لإفريقيا، وتحديدًا دولة كينيا، نجد آلة مشابهة تستعملها قبيلة **"مانيني"** (Manene) تُعرف باسم (Opporo)، وهي آلة بسيطة مصنوعة من قرن الظبي الإفريقي، يبلغ طولها نحو 150سم. كما نجد في الجنوب الإفريقي أيضًا آلة شبيهة "بالبَرغام" تُعرف ببوق **"الكودو"** (Kudu Horn) يَستعمله شعب **"بارولونج وباتلهابينج"** (Barolong and Batlhaping) في دول بوتسوانا وجنوب إفريقيا (Otukile S. Phibion & Rabatoko, 2020, p. 42) .

3-2-مكانة آلة "البَرغام" في الموسيقى التقليدية العُمانيّة:

تَرتبط آلة **البَرغام** ارتباطًا وثيقًا بِفني **الرزحَة والعَازي**، حيث تُرافق هذه الآلة النَفخيّة فعاليات هذين الفنّين المنتشرين في سلطنة عُمان، "والعازي فن من فنون الشعر يرتبط بفنّ الرزحة الذي يقترن به العازي دائمًا. وفي بعض المناطق يرتبط بفنّ **العيَّالة**، ويُؤدَّى للفخر، أو للمدح، أو للاعتزاز بالوطن، وبالمجتمع." (الرحبي، 2022، صفحة 32) .

أمّا فنّ **العَازي**، فهو: "من فنون الرجولة، والتي تَتّسم بالشجاعة والإقدام السريع نحو قابليّة النجدة في حالة الطلب." (الناعبي، 2023، صفحة 35). ففنّ العازي عبارة عن نداء للمساندة والنجدة، ويُسمّى مكان النشاط الاجتماعي بـ"العزوَة". وكلمة عُزوةٌ في معجم المعاني الجامع: " عُزْوَة/ عِزْوَة: قومٌ ينتسب إليهم الرَّجُل ويشدّون من أزره" (المعاني، 2023).

ويظهر من خلال خصائص هذين الفنّين دور آلة البَرغام في فنّ الرزحة، والتي تؤدي فيه دور الإعلان عن مراسم التشريفات، وإبراز العظمة والقوّة والحضور لما لصوت هذه الآلة من عُمق وامتداد زمني. أمّا دور آلة "البَرغام" في فنّ **"العازي"** فهو أقرب للإعلان الحربي الذي يُحفّز الاستنفار والاستعداد للوقوف مع صاحب هذا النداء، وهو ما يستثير الهمم والروح القتاليّة لدى منتسبي القبائل.

لذلك نلحظ من خلال التسجيلات السمعيّة[2] ، أنّ عازف **"البَرغام"** لا ينسجم مع الإيقاع، ولا يرافق لحنيًا الأهازيج، بل يُصدر أصواته من دون انقطاع؛ لأنّه لا يعد آلته موسيقيّة أو إيقاعيّة، فصوت "البَرغام" هو صوت رمزيّ، له دور إعلاميّ وإعلانيّ عن الحدث، ولم تكن مرافقته لفنّي الرزحة والعازي فعلا اعتباطيًا. فمضامين هذين الفنّين وأهدافهما جاعلا من آلة **"البَرغام"** أفضل رمز صوتيّ قادر على مساندة الأهداف من هذه الممارسة الفنيّة الشعبيّة.

واصلت آلة "البَرغام" وظيفتها البدائيّة التي مورست لأجلها لدى الشعوب الإفريقيّة في رحاب الثقافة الشعبيّة العُمانيّة. ولا نستغرب هذا التثاقف لما عرفته سلطنة عُمان من انفتاح على محيطها بفضل عاملين أساسيين، وهما: العامل الاقتصادي والعامل السياسي.

في عهد الإمام أحمد بن سعيد سنة 1840 ميلادي (Al-Mukadam, 1990). فكانت نقطة تلاقح ثقافي هام بين الشعبين العُماني، والشرق الافريقيّ ما زالت ملامحه مُتجذّرة إلى اليوم .

[2] نحيلكم على بعض روابط التساجيل لفنّا "الرزحة" و"العازي":
https://www.youtube.com/shorts/zscZi1KCPSk
https://www.youtube.com/shorts/YRhQXAjRk14
https://www.youtube.com/watch?v=31cD_GHglZw
https://www.youtube.com/shorts/2LfTGu-YlWY
https://www.youtube.com/watch?v=4a5BXvQ_OV0&t=28s

الخاتمة:

في حوصلة هذا البحث، يُمكن القول إنّ آلة "البَرغام" أو "البَرغوم" تحظى بقيمة معنويّة كبيرة في سلطنة عُمان، والتي يعود تاريخُها إلى تقاليد موسيقيّة عريقة. وقد تَأكّدنا من خلال هذا البحث أن وجود هذه الآلة كان نتيجة انفتَاح المجتمع العُماني على الثقافات المجاورة، وأهمّها الثقافة الإفريقيّة الشرقيّة.

وتُصوت آلة "البَرغام" بواسطة ارتعاش الشفتين فوق الثقب الخاص بالنفخ، وبإمكان الموسيقيين المدربين من إصدار العديد من المستويات النغميّة، وهو ما لاحظناه جليًا في ممارسات القبائل الإفريقيّة، لكن الجانب الوظيفيّ والتاريخيّ للآلة جعلاها محدودة النغم.

ووضّحت الدراسة الصوتيّة، والتحليل الطيفي للآلة أنها تَمتلك خصائص فريدة تَجعل انتماءها جليًا لعائلة الأبواق المُستعرضة، إذ كَشف التحليل الطيفيّ عن سمات هذه العائلة النفخيّة بوجود تَرددات توافقيّةٍ وشبه توافقيّةٍ إضافة إلى التردد الأساس.

أما من الناحية النغميّة، فإن الآلة تتميز بمراحل متعدّدة لحركة النغم، يتغيّر خلالها مستوى الصوت بمرور الوقت وتأثير التدرّج في الضغط الهوائي. كما أظهر النغم استقرارًا نسبيًا، مما يُعزّز فرضيّة تنوّع الأنغام التي يمكن لآلة "البَرغام" إنتاجها.

وفي السياق العُماني، يرتبط استخدام آلة "البَرغام" بفني "الزَّرحة" و"العازي" اللذين تؤدي فيهما الآلة أدوارًا رمزيّة مثل الإعلان عن المراسم، وإبراز القوّة، والعظمة والفخر، أو الاستنفار وشحذ الهمم ... وتمتاز آلة "البَرغام" بصوتها العميق والمتمدّد زمنيًا، مما يجعلها حاملًا لرمزيّة قويّة في نقل الرسائل والمشاعر في هذه الممارسة الشعبيّة.

يَعكس الاعتماد الشعبي على آلة البَرغام في الثقافة العُمانيّة الروابط التاريخيّة والثقافيّة بين سلطنة عُمان والثقافات الإفريقيّة المجاورة. استنادًا إلى التواصل الاقتصاديّ والسياسيّ، فقد كان وما زال لسلطنة عُمان دور بارز في العلاقات الثقافيّة مع تلك المناطق. وهو ما تعكسه وظائف آلة "البَرغام" من استمراريّة هذا التواصل التاريخيّ، والتلاقح الثقافيّ بين الشعوب والثقافات.

في الختام، أكّد هذا البحث الأهميّة التاريخيّة والفنيّة لآلة "البَرغام" أو "البرَغوم" لما تحمله من أبعاد رمزيّة ودلاليّة صوتيّة، وبما تحظى به من مكانة مرموقة في الفنون التقليدية العُمانيّة من مكانة فنّي "الزَّرحة" و"العازي"، لذا عدّت هذه الآلة جزءًا لا يتجزأ من التراث الثقافي لسلطنة عُمان تشاركتها وشاركتها مع العديد من الثقافات الإنسانيّة.

فهرس الأشكال

شكل عدد 1: آلة " الَبرغام".....2

شكل عدد 2: أجزاء قرن الحيوان.....3

شكل عدد 3: أجزاء آلة "البَرغام" ومقاييسها 4

شكل عدد 4: مراحل تصويت آلة "البَرغام" 5

شكل عدد 5: رسم طيفي لمكوّنات جرس آلة "البَرغام" 6

شكل عدد 6: جدول مستويات التوافق لجرس آلة "البَرغامْ" ونسبه.....7

شكل عدد 7: تمثيل رسومي لحركة النغم في جرس "البَرغام".....7

شكل عدد 8: مراسم احتفاليّة لقبائل "الأكان" وهي بصدد استعمال الأبواق المستعرضة 9

فهرس المراجع

Travaux cités

Akombo, D. N. (2017). African Musical Instruments and Their Symbolism. Paris: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Al-Mukadam, M. (1990). A Survey of Diplomatic and Commercial Relations Between the United States and Oman in Zanzibar, 1828-1856. Portland: Portland State University. Récupéré sur https://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4961&context=open_access_etds

Cazeaux, J. (2004). Le livre de Josué : De la conquête au dernier des Justes. 36(1), pp. 43-62.

Herbert, T. &. (1997). The Cambridge Companion to Brass Instruments. Cambridge: Cambridge University Press.

Indiana. (1997). The Garland Handbook of African Music is comprised of essays from The Garland Encyclopedia of World Music. Bloomington: Ruth M. Stone.

Murray, C., Joël, G., & Arnold, M. (2021). Modern Acoustics and Signal Processing. London: Springer.

Opoku, M. (2010). Musical Instruments of the Akan People: A Historical Perspective. (U. P. America, Ed.) African Music: Traditional and Contemporary, 50-62.

Otukile S. Phibion, & Rabatoko, F. (2020). Revitalising the Traditional Use of the Kudu Horn by the Bakwena of Botswana. MUZIKI: Journal of Music Research in Africa, 17, 40-50.

Sadie, S. (2014). The New Grove Dictionary of Musical Instruments (Vol. 1). Oxford: Oxford University Press.

Schaeffner, A. (1980). Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris: cole des hautes-études en scence sociale.

الموسيقى العُمانيّة. (سبتمبر 2022). آلة موسيقيّة تقليديّة عُمانيّة: آلة البَرغام. (مركز عُمان للموسيقى التقليديّة، المحرر) الموسيقى العُمانيّة(6)، صفحة 50.

شوقي، يوسف. (1989). معجم موسيقى عُمان التقليدية. مركز عُمان للموسيقى التقليدية.

فهد الرحبي. (2022). فنون موسيقيّة عُمانيّة مدرجة في التراث الثقافي غير المادي لليونيسكو. الموسيقى العُمانيّة، 27-31.

ناصر الناعبي. (2023). فنّا الرزحة والعازي في سلطنة عُمان. مسقط: وزارة الثقافة والرياضة والشباب.

وزارة الخارجيّة العُمانيّة. (2023, 7 19). التاريخ. Récupéré sur وزارة الخارجيّة العُمانيّة: https://fm.gov.om/about-oman-ar/state-ar/history-ar/?lang

أ. عاطف صقر. كاتب وملحن سوري

(السنباطي، وبليغ، والموجي، وصادق الشاعر، وعلامات الترقيم)

أساس الموسيقى السمع، والكتابةُ حول عملٍ موسيقي ما قد تبدو ضربًا من المجازفة ما لم تقترنَ بأمثلة وأدلّة مسموعة من المقطوعة ذاتها، خصوصًا مع القارئ الذي لم يسبق له أن استمعَ إليها، أو رسخت بذهنه تفاصيلها. لكنْ من وجهةِ نظرٍ أخرى قد تكون الكتابة حافزًا لعددٍ لا يستهانُ به من القراء والمهتمّين كي يستمعوا للعمل من جديد، ويطابقوا الأفكار التي وردت في النصّ المكتوب، مع مجريات اللحن أو المقطوعة الموسيقية، فتتحقّق متعة الاستكشاف والاستماع، ومن ثمّ النقد وتكوين رأي شخصي يوافقُ النص أو يخالفه في حالةٍ صحيّةٍ من الحوار.

يتناولُ هذا المقال فكرةً محدَّدة من مجموعةِ أفكارٍ كثيرة تتعلّق بآليةِ عملِ الملحّن، وهي فكرة مراعاةً علامات الترقيم لحنيًا، وعلاماتُ الترقيم هي إشارات ترسم في سياق النصّ المكتوب من دون أن تُلفَظ، بغرض مساعدة القارئ على استيعاب النص، من خلال معرفة مواضع انتهاء المعنى، أو عطف المعاني المتشابهة على بعضها بعضًا، أو التهيّؤ للقول، أو معرفة الجملة المعترضة، أو بداية معنى جديد، أو تمييز الاستفهام والتعجب والمقارنة والارتباط. ومن أشهر علامات الترقيم: الفاصلة، والنقطة، والنقطتان، والشرطة، والخط المائل، وإشارة التعجب، وإشارة الاستفهام. والذي أدخل علامات الترقيم إلى العربية **أحمد زكي باشا** (1867-1934م) بتكليف من وزير المعارف المصري **أحمد حشمت** (1858-1926م)، وقام بنشرها في رسالة سنة 1911م، حملت عنوان: **"الترقيم وعلاماته في اللغة العربية"**، وذلك بعد اطلاعه على ما وضعه علماء الغرب في هذا المجال. وفي العصر الحالي، تحتوي معظمُ لغات العالم على علامات الترقيم، لما لها من فائدة كبيرة في توضيح المعاني، وإزالة الالتباس، ومساعدة القراء، والخطباء، والمذيعين، وقارئي الشعر، وقارئي النصوص الأدبية، والممثلين، والمقرئين على إبراز الحالات الشعورية المتضمَّنة في النص؛ فجملةٌ خبريةٌ مثل: **"جاءَ أحمدُ"** تختلفُ في طريقة قراءاتها، وطريقة التوقّف، ونبرة الصوت، في حال وُضِعَت بعدها إشارة الاستفهام الدالة على السؤال **"جاء أحمد؟"**، وتختلف أيضًا عن قراءتها في حال وضعت بعدها إشارة تعجب الدالة على الدهشة، أو الفرح **"جاء أحمد!"**، كما تختلف فيما وضعنا خلفها الفاصلة الدالة على مجيء أحدٍ آخر، أو على أن المعنى لم يكتمل وهو لا يزال معلّقًا يتطلب تتمة **"جاء أحمد، ..."**

ويبدو من البدهي أنّ على القراء بمختلف أنواعهم، خصوصًا أولئك الذين يقرؤون أمام جمهور أنّ يحضّروا النص جيدًا، ويراعوا الشكل والعلامات الإعرابية، وكذلك علامات الترقيم. فكيف إذا كان النص عبارة عن مقطوعة شعرية أو زجلية ملحنة؟ عندها تقع المسؤولية الأكبر على الملحّن، ومن ثمّ المؤدي ليعطي هذا الجانب أهميته التعبيرية، ويحافظ على الإيحاء الصحيح لمعاني النص، وفي هذا السياق يتطرّق المقال إلى عدة ألحان لكبار الملحنين العرب، كأمثلة يضاء فيها هذا الجانب بالنقد، والتحليل المبسط.

مذهلة - محمد عبده:

تعد أغنية مذهلة للفنان **"محمد عبده"** من أجمل الأغاني العربية، التي كتبَ كلماتها الأمير **عبد الرحمن بن مساعد**، ولحّنها **صادق الشاعر** الملحّن الذي يحرص على إبقاء شخصيته الحقيقيّة مجهولة. هذه الأغنية اجتمعت فيها العناصر الإبداعية الثلاثة، فكانت تحفة فنية؛ فكلماتها غزلية عذبة، مليئة بالنبض والصور الجمالية، تتدفّق مثل ينبوع يحملُ في معانيه سمات الحب البريء النقي الصافي، والعشق المخلص بمفرداتٍ وتراكيب بالغة التعبير. كذلك، فإنّ اللحن جاء غنيًا مفعمًا بالحيوية، ومنسجمًا مع معاني الكلمات، بدأ بمقام **البيات** الدافئ، وتنقل بين عدة مقامات، فيها الكورد، والحجاز، والسيكا، بسلاسة ودونما تكلّف، بما يتناسب مع التغيرات الشعورية الدرامية في النص، كما تألق الفنان **محمد عبده** بأداء الأغنية بصوته ذي الطبيعة المميزة، وبإحساسه العالي. والسؤال المتعلق بموضوعنا، ماذا فعل الملحن حيال علامات الترقيم، في هذا اللحن الكبير؟

في الحقيقة أودّ أن أعترف أن النوتة الأولى للغناء هي التي استوقفتني، وأدهشتني، وجعلتني انتشي طربًا ومتعة باكتشاف ألمعية اللحن، لنتأمل الكلمات مع علامات الترقيم:

مذهلة!

ما هي بس قصة حِسن، رغم أن الحِسن فيها بحد ذاته مشكلة.

مذهلة! كلّ شيء فيها طبيعي، ومو طبيعي أجمل من الأخيلة.

طيبها قسوة جفاها، ضحكها هيبة بكاها، روحها حِدة ذكاها، تملأك بالأسئلة، مذهلة، مذهلة، مذهلة. مذهلة تملأك بالأسئلة، هي حقيقة أو خيال؟ هي ممكنة ولا محال؟ هو سهلها صعب المنال؟ أو صعبها تستسهله؟

مذهلة تملأك بالأسئلة: ليه كلّ معجز مرّ هذا الكون فيها له صلة؟ ليه كل شيء فيها تظن إنك تعرفه تجهله؟ ليه كل لا معقول فيها ورغم هذا تعقله؟

طيبها قسوة جفاها، ضحكها هيبة بكاها، روحها حدة ذكاها، تملأك بالأسئلة،

مذهلة
يـا بدايـات المحبة. يا نهايات الوله. هالحسـن سـبحان ربـه! ظالـم ومـا أعدلـه! أعذب مـن الأمنيـات! عالم من الأغنيات! يا أجمل الشعر البديع! من آخره لين أوله. ليه عمري ما لقى لبرده دفى إلا دفاكي؟ ليه أنا عيني تشوف وما تشـوف إلا بهاكي؟ يا أجمـل من الأخيلة. هذا جواب الأسئلة: كي تكوني، في عيوني، ومن حنيني، وبس فيني، ومو بدوني مذهلة.
مذهلة

إذًا بعـد مقدّمـة موسـيقية تحمـل ثيمـة الأغنيـة، وتضعنا في الجو الرومانسي الفائق، يتخامد الإيقاع، ثم تعـزف الوتريـات جملـة تسـليم المغنـى، ليبـدأ الغناء بكلمـة واحدة هـي مذهلـة! وخلفها إشـارة تعجّب تدل على الدهشة والإعجاب الفائق بتلك المذهلة، كيف عبَّر اللحن عن ذلك؟

لقـد كثّـف واختـزلَ لحـن مفـردة (مذهلـة) مضمونَ الأغنية منذ الثواني الأولى للغناء، فمن حيث التعبير عن معنـى المفردة، أتى لفظ مذهلـة عبر ثلاث نوتات تقابل لفـظ مذهلة (دو-فـا-ري) بقفزة صاعـدة تعادل بعدين صوتيين ونصف (دو-فا)، وقفزة معاكسـة نازلة تعادل بُعـد ونصـف البُعد (فـا-ري)، فأعطت هاتـان القفزتان إحسـاس التعجب للمستمع، لكن الأمر لم يقتصر على ذلـك، بل تعدّاه إلى حالة موسـيقية فريدة عبر ضربتين تؤكدان معنى الدهشـة، هما لازمة موسـيقية (ري-لا)، وهذه الحالة لم تكتفِ بتأكيد معنى الدهشـة، بل انجزت المعادلَ الموسـيقي لرسـم علامة التعجـب؛ فلنتأمل شـكل علامـة التعجـب (!) شـرطة، وتحتهـا نقطـة، ولنسـتمع جيدًا إلى اللازمة التي تأتـي بعد كلمة مذهلة (ري- لا)، شـرطة نقطة. ويستمر الإبداع مع هذا اللحن مـع ملاحظة أنه يراعـي الحالات الدرامية المتنوعة في النـص، فيـورد الجمـل الإخباريـة بطريقـة، والجمـل المترادفـة بطريقة، وجمل التسـاؤل بطريقـة، لنتأمل مثلًا: طيبها قسـوة جفاها، ضحكها هيبة بكاها، روحها حدة ذكاها، تملأك بالأسئلة، ونلحظ إحساس الفاصلة بيـن الجمـل المترادفـة الذي يعادله موسـيقيًا سـكتة قصيـرة؛ طيبها قسـوة جفاها (فاصلـة) ضحكها هيبة بكاهـا (فاصلـة)، وهكـذا. ونلاحـظ فـي موضـع آخـر إحساس التساؤل عبر إطلاق الحرف الأخير: هي حقيقة أو خيـال (إشـارة اسـتفهام)، هـي ممكنـة ولا محـال (إشـارة اسـتفهام)، إلـى أن نصل (هو سـهلها صعب المنـال، أو صعبهـا تستسـهله (إشـارة اسـتفهام). وقبل أن أودّع هذا اللحن الجميل أود أن أشـير أيضًا إلى التعبيـر عن حالة النداء بالاسـتفادة مـن طبقة الجواب (يا بدايات المحبة، يا نهايات الوله).

بعيد عنك-أم كلثوم:

مـن الأغانـي الرائعـة لكوكـب الشـرق **أم كلثـوم** (1898-1975م)، التـي كتـب كلماتها **مأمون الشـناوي** (1914-1994م)، ولحنهـا العبقـري **بليـغ حمـدي** (1931-1993م)، تـدور كلمات الأغنية حـول معاناة البعد عـن الحبيـب، مع الحفـاظ علـى العهود، مع اسـتدعاء الذكريات الجميلة المشتركة بين العاشقين، وربما من السـمات الجميلـة في الكلمات هي فكـرة أن البكاء قد يريح أحيانًا (بيريحني بكايا ساعات)، تقول الكلمات:

نسيت النـوم وأحلامـه

نسيت لياليـه وأيامـه

بعيد عنك .. حياتي عذاب

متبعدنيش بعيد عنـك

مليش غير الدموع أحباب

معاها بعيش بعيد عنك

غلبني الشوق وغلّبنـي

وليـل البعـد دوبنـــي

ومهما البعد حيرنـــي

ومهما السهد سهرني

لاطول بعدك يغيرني

ولا الأيام بتبعدنـــي
بعيد عنك

لا نوم ولا دمع في عينيا .. ما خلاش الفراق فيا

نسيت النوم وأحلامه .. نسيت لياليه وأيامه

وبين الليل وآلامه .. وبين الخوف وأوهامه

بخاف عليك .. وبخاف تنساني

والشوق اليك .. على طول صحاني

غلبني الشوق وغلبني

وليل البعد دوبني

افتكرلي لحظة حلوه عشنا فيها للهوا

افتكرلي مرة غنوه يوم سمعناها سوا

خد من عمري عمري كله إلا ثواني اشوفك فيها

م الشوق آه م الشوق وعمايله ..

ياما باداريها ياما .. ياما باحكيها ياما
بخاف عيك
.....
كنت بشتاقلك وأنا وأنت هنا .. بيني وبينك خطوتين

شوف بقينا ازاي أنا فين .. يا حبيبي وأنت فين

والعمل أيه العمل .. ما تقول لي أعمل أيه

والأمل أنت الأمل .. تحرمني منك ليه

عيون كانت بتحسدني على حبي .. ودلوقتي بتبكي عليا من غلبي

وفين أنت .. يا نور عيني .. يا روح قلبي فين

فين اشكي لك فين .. عندي حاجات وكلام وحاجات

فين دمعك يا عين .. بيريحني بكايا ساعات بخاف عليك

أظن أن اللحن الكبير للأغنية كان من أهم حواملها، بما تضمّنه من تدفق بليغ حمدي، وتنقله الجميل السلس بين المقامات التي بدأت بالبياتي، واستثمرت إمكانيات المقام قبل أن تتنقل إلى مقامات أخرى تناسب الحالة الدرامية. وبالنظر إلى تقطيع الكلمات إلى جمل لحنية، نجد أن بليغ قد نجح في إعطاء انطباعات السرد، والشكوى، والمونولوج الداخلي، منذ البداية بالغناء الفالت: نسيت النوم وأحلامه (فاصلة)، نسيت لياليه وأيامه (نقطة)، ثم الجملة الإخبارية (بعيد عنك حياتي عذاب)، وبعدها الفعل الطلبي (متبعدنيش بعيد عنك)، ثم نلحظ الفاصلة في الجمل: غلبني الشوق (فاصلة)، غلبني (فاصلة)، وليل البعد (فاصلة)، دوبني (فاصلة)، ويستمر الأمر على هذا المنوال لنبلغ المقطع الأخير، ونتأمّل جيدًا في خاتمته الشعرية:

عيون كانت بتحسدني على حبي .. ودلوقتي بتبكي عليا
من غلبي.

وفين إنت؟ .. يا نور عيني؟ .. يا روح قلبي فين؟

فين أشكيلك فين؟ .. عندي حاجات و كلام و حاجات.
فين دمعك يا عين؟ .. بيريحني بكايا ساعات.

بقراءة متأنية سوف نلحظ تمام معنى البيت الأول بتقفية عبارة (على حبي) مع عبارة (من غلبي)، وعند تمام المعنى يجب استخدام علامة الترقيم (النقطة) التي يعادلها موسيقيًا قفلة بشكل ما تشير إلى تمام هذا المعنى، ومن ثم الاستئناف بمعنى جديد (وفين أنت يا نور عيني). فما الذي حدث؟ الذي حدث أن اللحن لم ينتبه لهذه الجزئية، وبدلًا عن أن يقفل مراعيًا وجود النقطة المشيرة لتمام المعنى، تصاعد ووضع عبارة (من غلبي) في نسق لحني واحد مع عبارة (وفين إنت؟ يا نور عيني)، فحدث تداخل بين معنى منتهٍ ومعنى جديد، وكان الأجدر كما أسلفت أن ينزل بعبارة (من غلبي) إلى علامة الاستقرار في القرار مراعيًا وجود النقطة، قبل أن ينتقل إلى طبقة الجواب مبتدئًا معنىً جديدًا بعبارة (وفين أنت)، وتصبح جزئية مثل هذه مدعاة للتساؤل: كيف مرت هذه الحالة على كل من بليغ، وأم كلثوم، والمشاركين بتنفيذ الأغنية؟ وبالمتابعة سوف نلحظ أيضًا أن انخفاض مستوى الجملة الشعرية في البيت الضعيف (فين أشكيلك فين-عندي حاجات وكلام وحاجات)، أدى إلى انخفاض مؤقت في الجملة اللحنية، قبل أن يعود اللحن ليبلغ ذروة رائعة مع عبارة (بيريحني بكايا ساعات). وهنا لا بدّ من التنبيه إلى أن هذه الملحوظة لا تقلل من عظمة اللحن، ولا من سموّ مكانة مبدعه.

الأطلال- أم كلثوم

ننتقل إلى أغنية من أروع أغاني السيدة أم كلثوم هي أغنية **"الأطلال"** التي كتب كلماتها الشاعر **إبراهيم ناجي** (1898- 1953م)، ولحنها العبقري الكبير **رياض السنباطي** (1906- 1981م). تدور كلمات الأغنية حول الحب المفقود الذي أصبح أطلالًا، ثم تستحضر ذكريات ذلك الحبّ بتفاصيله، وبأشواقه، وبإحساس الفقدان، وكذا العتاب على التخلّي، كما تصف الحبيب بعبارات الغزل العذري الرائع، ثم تتمنّى من الزمان أن يجود بصدفة قدرية تجمع العاشقين بإرادة الله تعالى، وقد جاءت الكلمات باللغة الفصحى على بحر الرمل الذي تفعيلاته (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)، وهو ذاته البحر الذي نُظِمَ عليه موشح (بالذي أسكر من عرف اللمى)، ومن مقاطعها نقرأ:

يا فؤادي لا تسل أين الهوى .. كان صرحًا من خيالٍ فهوى

اسقني وأشرب على أطلاله .. وأروِ عني طالما الدمع روى

كيف ذاك الحب أمسى خبرًا .. وحديثًا من أحاديث الجوى

يا حبيبًا زرت يومًا أيكـــــه .. طـائر الشوق أغني ألمـــي

لك إبطاء المدل المنعـم .. وتجني القادر المحتكـــم

وحنيني لك يكوي أضلعي .. والثواني جمرات في دمـي

أعطني حريتي أطلق يديَّ .. إنني أعطيت ما استبقيت شيَّ

آه من قيدك أدمى معصمي .. لم أبقيه وما أبقى عليَّ؟

ما احتفاظي بعهودٍ لم تصنها .. وإلام الأسر والدنيا لـديَّ

أين من عيني حبيبٌ ساحرٌ .. فيه نبل وجـــلال وحياء

واثقُ الخطوة يمشي مَلكًا .. ظالم الحسنِ شهي الكبرياء

عبق السحركأنفاس الربى .. ساهم الطرف كأحلام المساء

هل رأى الحب سكارى مثلنا .. كم بنينا من خيالٍ حولنا؟

ومـشينا في طريـــق مقمرٍ .. تثب الفرحـــة فيـه قبلنا

وضحكنـا ضحك طفلين معًا .. وعـدونا فسبقنا ظلنا

يُعـد الموسـيقار ريـاض السـنباطي فـارس تلحيـن القصيـدة الفصحى، وتُعـد الأطلال تحفة فنيـة ببنائها اللحني الشـاهق، والذي اعتمدَ فيه طريقة الذرا اللحنية المتجاورة البالغة التأثير التي يتخللها هدوء واسـتكانة فـي الرتـم والإيقـاع، ذروة - قاع، وهكـذا. وربما نورد في مناسبة أخرى تحليلًا كاملًا عن هذه التحفة الفريدة.

وبالعـودة إلـى موضـوع علامـات الترقيـم فـي الموسـيقى، سـوف نلحظ منذ البدايـة الحرفية العالية التي تحلّى بها اللحن في تقطيع الجمل وضبط تدفقها، وإبراز الحالات الدرامية النفسية؛ فيبدأ بنجوى ذاتية: **"يا فـؤادي"**، ولأنهـا نجوى نلحظ أن النـداء كان من طبقة القـرار، ثم تأتـي الجمـل الإخبارية السـردية متتالية: **"لا تسـل أيـن الهـوى"** (نقطـة معلّقـة علـى علامـة متصاعـدة، والتعليـق يفيد عـدم تمام المعنـى)، **"كان صرحًا مـن خيال فهوى"** (نقطة) اسـتقرار على ركوز المقـام (الهـزام) تفيـد تمـام المعنـى، ثـم نلحـظ نبرة الاستفهام الصاعدة المعلّقة (كيف ذاك الحلم أمسى خبرًا (إشـارة اسـتفهام)، وهكـذا يمضـي اللحن بجمل مدروسـة، ولوازم موسـيقية مكافئة لعلامات الترقيم، ببراعة لافتة جـدًا؛ لنأخذ مثلًا التصاعد الرائع مع الفعل الطلبي المتمـرد (أعطني حريتي أطلـق يديّا)، والتعليق انتظـارًا لاكتمـال المعنـى (إننـي أعطيت ما اسـتبقيت شيَّ (نقطة). أنتقل إلى المقطع الذي أودّ التوقف عنده الذي تقول كلماته:

أين من عيني حبيبٌ، ساحرٌ، فيه عزٌّ وجلال وحياء،

واثقُ الخطوة، يمشي ملكًا، ظالمُ الحسن، شهيُّ الكبرياء

عبقُ السحركأنفاس الربى .. ساهمُ الطرف كأحلام المساء

يبدأ المقطع بالتسـاؤل عـن الحبيب ثم يورد صفاته بجمـل مترادفة بينها علامة الترقيم الفاصلة، فما الذي جـرى لحنيًـا؟ نلحـظ أن السـنباطي اسـتخدم اللـوازم الموسـيقية للتعبير عـن هذه الفواصل: أيـن من عيني حبيـبٌ (فاصلة) سـاحرٌ (فاصلـة) فيه عزٌّ وجـلالٌ وحياء (فاصلـة) لنصل إلـى الجملة الشـهيرة (واثق الخطوة، يمشـي ملكًا). طالما أن العبارات تعدد صفات الحبيب بجمل مترادفة فتصفه بأنه واثق الخطوة، وبأنه يمشي ملـكًا، إذًا يجـب أن توجـد فاصلة بينهما، لكـن اللحن لم يضـع هـذه الفاصلـة بصفتهـا لازمـة موسـيقية بيـن العبارتيـن، بـل أورد الجملتين لتبدُوَا مثـل جملة واحدة (واثـقِ الخطوة يمشـي ملكًا)، فأعطاهمـا بذلك معنى مختلفًـا عـن السـياق الـذي وردت بـه الكلمـات، ليبـدو للمسـتمع أن (واثـقُ) الخطـوة (مبتدأ) ويمشـي ملكًا (فـي محل خبـر)، ويصبح التركيب بمجملـه جملةً خبرية منفصلة عن سـياق النص الذي سـيعود ليتابع الجمل المترادفـة التي تصف الحبيب؛ ظالمُ الحسـن (فاصل) شـهيُّ الكبريـاء (فاصلة) عبقُ السـحر كأنفـاس الربى (فاصلة) ساهمُ الطرف كأحلام المساء (نقطة). فهل كان إهمـال وضـع المكافـئ الموسـيقي للفاصلة بين عبارتـي (واثـق الخطـوة، يمشـي ملـكًا) سـببه أن السـنباطي أعجب بالمعنى الجديد الـذي نتج عن تجاور صفتـي الحبيـب واتحادهمـا الـذي أنتـج جملـة جديـدة ليصنع معنى مطلقًا مستقلًا مفاده أن كلَّ من يمشي واثـق الخطـوة فهـو يبـدو ملـكًا؟ أو أن الأمـر جـاء بالمصادفة؟

أمّا براوة - نجاة الصغيرة

فـي نقـاش مثـل هذا لا بدّ مـن أن نفرد حيـزًا للأغنية الشـعبية، للتأمـل فـي احتمـالات إيجـاد المعـادل الموسـيقي لعلامات الترقيم، ولنا في أغنية "أما براوة" أوضـح مثـال: الأغنيـة التـي غنتهـا الفنانـة **نجـاة الصغيـرة** فـي فيلـم **"ابنتـي العزيـزة"** (1971م) من كلمـات **مرسـي جميـل عزيـز** (1921-1980م)، وألحان الموسيقار محمد الموجي (1923- 1995م).

عند التطرق للغناء الشعبي سوف نلحظ في النص ثبات الوزن، والتقفية، وقصر الجملة الشعرية الغنائية، لذلك تبدو المهمة أسهل بكثير للملحن من تلحين القصائد، وتبدو أيضًا الأغنية مقطّعة تلقائيًا لفظيًا ومعنويًا، ولكن كلمات الأغنية عذبة سلسة فيها دلع وخفة، وفيها براعةُ الريف المصري، ومفرداتُه اللطيفة، وفيها ذلك الغزلُ العذريّ، والإعجابُ الفائقُ بشقاوة الحبيب ومهارتِه في اجتذابِ القلوب، والأمل بأن يجمعَ اللّهُ الحبيبين، كما قال قيس بن الملوح: وقد يجمع الله الشتيتين بعدما ... يظنان كل الظن ألا تلاقيا!

تقول الكلمات:

أمَّا براوه بـراوه أمَّا براوه
دوار حبيبي طراوة آخر طراوة

قلّة حبيبي ملانه وعطشانه يانا
أروح له ولا أروح أشرب حدانا

أروحله ولا أروّح وبلاش شقاوة
أمَّا براوه براوه على الشقاوة

حبيبي لما لقاني مريت قبالـه
شال طرف شالي وسقاني وطرف شاله

طرف لي عيني يا عيني بس بهداوه
أمَّا بـراوه بـراوه علـى الهداوه

يا ناس لوموني لوموني ما ترحموني
أحب لوم العوازل لما يلوموني

وأنا وحبيبي يا عيني حلوين حلاوة
أمَّا بـراوه بـراوه على الحلاوه

بحلم وغني لحبيبي وفين حبيبـي
ما ليش حبايب يا عيني أنا ونصيبي

يمكن زماني يصالحني بعد العداوة
وأقول يا ليلي يا عيني أمَّا براوه

نلحظ من خلال القراءة أنه فعليًا لا توجد صعوبات تواجه الملحن، فالكلمات كما أسلفنا مقطّعة جاهزة، ومعاني الأبيات وحتى الشطرات مكتملة، وعلامات الترقيم المحتملة في نص مثل هذا هي على الأغلب النقطة، أو الفاصلة، ولكن يوجد مقطع واحد في الأغنية توزَّع فيه المعنى على بيتين وهو:

حبيبي لما لقاني مريت قباله
شال طرف شالي، وسقاني، وطرف شاله

طرف لي عيني، يا عيني، بس بهداوه
أمَّا براوه براوه على الهداوه

انتهى البيت الأول بعبارة (وطرف شاله)، وهي عبارة معلّقة تعادل جملة ابتدائية فيها مبتدأ وتحتاج لإتمام الجملة بالخبر؛ المعنى إذًا: حبيبي أمسك بطرف شالي، وسقاني، لكن طرف شاله .... ماذا؟ الجواب في البيت الثاني: (طرف لي عيني، يا عيني، بس بهداوه). فكيف تمَّ التعامل مع هذه الحالة؟

نلحظ أن السياق - اللحني قد فرض نوعًا من التوقّف يشبه استخدام الفاصلة في مكان لا وجود فيه للفاصلة أصلًا في النص مكتوب، (طرفُ شاله طرفَ لي عيني). في هذه الحالة على الملحن أن يوضِّح ذلك للمؤدي، ويطلب منه الإبقاءَ على تعليق العلامة الموسيقية بانتظار اكتمال المعنى عند غناء الشطر الثاني، والتعليق يكون بالتوقف عند العلامة الموسيقية المعنية والجملة صاعدة متأهّبة، ليرسخ في ذهن المستمع أن هناك تتمَّة للكلام ستقال لاحقًا، أو ربما بمدٍّ بسيط يعطي إحساسَ التعليق الذي يوحي بأن المعنى لم يكتمل. من خلال سماع الأغنية يمكن القول: إن **"نجاة"** نجحت في إيصال هذا الإحساس إلى حدٍّ كبير من خلال المدِّ المعلّق، وربما عندما أدى الأغنية الفنان حسين الجسمي بصوته المميز، فضَّلَ الترنّم بحرف المدّ في نهاية **"طرف شاله"**، على حساب فكرة التعليق، مما قد يعطي إحساسًا لدى المستمع بمعنىً مختلف قد يكون من قبيل: وطار في شاله مثلاً (أي حلق في شاله).

ختامًا: ومن الأمثلة التي استعرضناها نلحظ أن من الجوانب المهمة في عمل الملحن هو الحرص على التقطيع الصحيح للنص الشعري، وإيجاد المكافئ اللحني لعلامات الترقيم، بما لا يجعل المعنى يتداخل أو يلتبس على المستمع، يساعده في ذلك فهم المؤدي للنص أيضًا، وإعطاؤه الحالات النفسية والدرامية المناسبة، وكلّ ذلك يتطلّب بكل تأكيد استشارة الشاعر كاتب النص، والاستيضاح منه حول المعاني والتفاصيل الغامضة، والتفاصيل هي أحد أبرز جماليات الأعمال الموسيقية.

ومن الطرق التي قد يلجأ إليها الملحن في المحافظة على ذلك مثلًا وضع لوازم قصيرة محايدة، أو سكتات بين الجمل ذات المعاني المترادفة، أو الاستقرار على علامة صاعدة عند التساؤل الاستنكاري، أو عند عدم اكتمال المعنى، أو الاستقرار على علامة معلقة صاعدة عند التعبير عن الفاصلة المنقوطة، أو التوقّف المفاجئ في حال التعبير عن الدهشة (علامة التعجب)، أو النزول إلى درجة ركوز المقام في حال التعبير عن تمام المعنى الذي يقابل النقطة، أو حتى استخدام الإيقاع أحيانًا للتعبير عن علامة ترقيم ما.

ومن الواضح أيضًا أنه ينبغي تجنب إيراد معادل موسيقي لعلامة ترقيم غير موجودة في النص الشعري تفاديًا لتشويش المعنى، وكل ذلك قابل للتفاوت وللتغيير بين أسلوب ملحن وآخر، بما يخدم الموسيقى والفن والإبداع.

د. خيرالله سعيد - العراق

أحمد المختار، بين الموسيقى والحياة (عرض وتحليل للكتاب) (2-2)[1]

[1] الحلقة الأولى من المقال تجدونها في العدد السابع.

- التدوين الموسيقي في الحضارة العربية الإسلامية:

يذكر أحمد المختار هذه النقطة بشيء من التفصيل التاريخي، بغية تَتَبُّع هذه الظاهرة الموسيقية المهمة في المُدوّنات التاريخية، فهو يرى أنَّ التدوين الموسيقي في الحضارة العربية - الإسلامية، جاء متطوّرًا عن التدوين في الحضارات السابقة، من حيث الاهتمام بالتفاصيل وتدوينها، حيث شكّل ذلك التطوّر تَقَدُّمًا نوعيًا، شبيهًا بما شكّله التدوين الغربي المعاصر، الذي جاء مُتأخِّرًا، لكنه بُنيَ على ما وصل إليه عُلماء الموسيقى، فأصبح أكثر تطوّرًا، وهو يتميّز بالسهولة والدقّة والوضوح عمّا هو عليه عند العرب المسلمين. فقد ذكر فارمر: "إنَّ **يونس الكاتب** (ت752م)، أحد مُغنّي العصر العباسي، كان **أوّل كاتب ألحان** في الموسيقى العربية، وتبَعَه في ذلك **إسماعيل بن جامع** (ت 808 م)، الذي كتب مجموعات كبيرة من الألحان، وكان من كبار المغنيّن والمُلحنين، ثم جاء بعده **أحمد بن يحيى المكّي** (ت820م) ثم **إسحاق الموصلي** (772 -850م).

ويُعرَف عن الكِندي أنّه ترك في بعض مخطوطاتهِ **تمرينات للعود**، بالرموز العربية القديمة، وتعدّ أقدم وثيقة موسيقية للحن، وذلك مُدوّن في تاريخ العُود، ويمكن عزفه اليوم، وقد علّق الباحث الموسيقي المعاصر **زكريا يوسف** من العراق قائلًا: نلحظ من هذا التمرين، أنَّ الكِندي يبدأ منذ الدرس الأول في تعويد التلميذ على ضرب **نغمتين في وقتٍ واحد**، كي يُدرّبَ أذنه على تفهّم الاتفاقات، وتعويد أصابع يدهِ على وضعها في الأماكن الصحيحة من الأوتار، لتخرج النغمة من الوتر المزموم بالإصبع، مُتّفقة مع النغمة الثانية في الوتر المُطلق أحيانًا، والمزموم أيضًا، أحيانًا أُخرى، وهذا أحدث ما يُتَّبع في تدريس الضرب على الآلات الموسيقية. ويُعلّق المختار على ذلك بالقول: ومن هذا اللّحن المُدوّن نكتشف ونستنتج أنَّ **الهارموني الغربي** الحديث، الذي يعتمد على **مبدأ التوافقات والإيقاعات الصوتية** كانت بداياته على عهد الكندي، الذي استخدم نغمتين في آنٍ واحدٍ. وكذلك يشير المختار إلى أنَّ التدوين في قرونٍ لاحقة بعد زمن **الكندي**، فقد وجد في **"كتاب الأدوار"**، لصفي الدين الآرموي البغدادي (1216 -1294م) أنّه كان يستخدم حروف اللغة العربية، للدلالة على النغم، ثم يقارنها بالأعداد، لِيَدُلَّ على الزمن الإيقاعي والأوزان، وهذه التجربة في تدوين الموسيقى تعود إلى أواخر حياته؛ أي نهاية القرن الثالث عشر الميلادي.

كما أنَّ إشارات ودلالات **أبو الفرج الأصفهاني** في كتاب **الأغاني**، كانت أقرب إلى طبيعة التدوين الموسيقي في عصره، حيث يُفهم من هذه الرموز التي دوّنها، **مقام اللحن وإيقاعه**، إذ ذكر في هذه الرموز (الإيقاعات)، فيصفها **بالثقيل والخفيف، والرمل، والهزج**، وكان يكتب نغمات الأغاني عن طريق الأصابع، ويصفها بـ(الخنصر) و(البنصر)، ويذكر مجراها ومذهبها على الوتر، فيستدل المؤدّي من خلال ذلك على **مقام الأغنية**. ومن كل هذه الاستنتاجات الموسيقية وإشكالاتها الهامة يُلخِّصها الكندي بقوله: الموسيقار الباهر، يعرف ما يُشاكل كُلَّ ما يلتمس إطرابهُ من صنوف الإيقاع والنغَم، مثل حاجة الطبيب الفيلسوف إلى أنْ يعرف أحوال مَنْ يلتمس عِلاجهُ أو يحفظ صحّته. ويشير المختار إلى أنَّ أهم ما أضافه هذا الفيلسوف، في الجانب الموسيقي هو: **نظريته** التي طبّقها على العود، كون العُود الآلة الرئيسة الأكثر قُدرة على شرح نظريات الموسيقى العربية، فمكّنتهُ من إيجاد **الوتر الخامس**، والذي يعدّ إنجازًا كبيرًا في الموسيقى، حيث غيّر الأبعاد الموسيقية في العُود، ووسّع مجاله الصوتي، وساعد على اكتمال دواوينه.

يتفاعل الموسيقار أحمد المختار مع الآراء الفلسفية التي أطلقها الكندي، بصدد تنظيراته حول الموسيقى، حتى أنّه يكاد يتماثل مع طروحاته التي يطبّقها على العود، بحكم التخصّص للعود ذاته، لذلك يستنتج المختار آراء عن الكندي بقوله: إنَّ أهم ما يُميّز آراء واستنتاجات الكندي في الموسيقى هي **أنّها من بنات أفكارهِ**، رغم أنّه استخدم منهج التحليل اليوناني في **بعض رسائله** عن الموسيقى، لكنه لم يستخدم نظريات اليونانيّين وآراءهم، فمؤلفاته أصدق دليل على **أنَّ الفكر العربي لم تكن قواعده بيزنطية أو فارسية محضة**، كما يزعم بعضهم.

في هذه التتابُعات الفكرية - الموسيقية، ينقلنا **أحمد المختار** إلى دواخلهِ الروحية، وشِدّة إعجابه بفيلسوف العرب (الكِندي) فهو بحُكم تخصُّصهِ في آلة العُود، لم يترك شاردة ولا واردة **عن حياة الكندي الموسيقية** إلاّ وتابعها، وتأثّر بها، وهو أمر حميد، حتى يكاد أنْ يكون **المِرآة العاكسة لآراء الكندي الموسيقية**، فهو يقول على سبيل المثال: كان الكندي مُمارسًا، وأكاديميًا، ونظريًّا، في آنٍ واحدٍ، وكان أعرف بسِر الموسيقى من الحِرفي المحض، أو النظري المحض، وعاصر أصحاب النظرية القديمة في الغِناء العربي، وأخذ منهم، واستخدم المنهج اليوناني حيث عاصر الانفتاح على الترجمة، ونقل الموسيقى بفلسفته وتحليلاته، من مجرّد صنعة إلى عالم كبير لهُ أهميته، ثم ينساق المختار وراء **إنجازات الكندي الموسيقية**، ويذكرها على النحو الآتي:

1- أضاف نظريًا الوتر الخامس للعود لإتمام السُلّم الموسيقي ذي الديوانين.

2- يعتقد أنّه مؤسّس (قالب الموشّح الغنائي) في بداياته.

3- ابتكر بعض المقامات، ومنها: مقام اسمه المشرقي (وجدناه في إحدى مخطوطاته) التي لم تُعرف من قبل - كما يقول المختار - وقد أجرينا بهِ تمارين وتدريبات على مدى ثلاث سنوات.

4- صنّف الموسيقى، ضمن الرياضيّات، واعتبرها جُزءًا من الفلسفة، وبذلك انتقل بالموسيقى من الحِرفة أو الصنعة إلى العمل الأكاديمي العلمي.

5- ربط بين العُود وأوتاره والفَلك، وبين الإيقاعات وصفات النفس.

6- وضع الأسس الأولى للتدوين الموسيقي (النوتة) بالاعتماد على حروف الأبجدية العربية.

7- تعدّ نظريات الكندي ورسائله وآراؤه، ذات أهمية كبرى، وقيمة لا تُقدّر بثمن، من ناحية التاريخ النظري للموسيقى العربية، ولموسيقى العالم المتقدم اليوم.

الفارابي:

الفارابي، هو العالم والفيلسوف الثاني الذي استقطب اهتمام أحمد المختار، وراح يتابع أثره الموسيقي، وكأنه أراد القول بأنَّ الموسيقى العربية وتنظيراتها، ترتبط بهاذين الفيلسوفين: الكندي، والفارابي، وقد اتّخذهما قدوة في التعلّم واتباع الأثر الموسيقي، لذلك ينقل المختار زمنيًا وموسيقيًا بين هذين الفيلسوفين، ليُقدّم لنا آراءهم الموسيقية، وكيف سار عليهما، وكما رأينا كيف نقل آراء الكندي ومذاهبه الفلسفية في الموسيقى، وها هو الآن يلتفت إلى موسيقى الفارابي، ويبدأ معها خُطوة بخطوة.

كان **(أبو نصر الفارابي - 874 - 950م)** عازفًا بارعًا على العُود والقانون، كما عُرف عنه التأليف في الموسيقى، حيث شرح فيه وفصّل المعارف الموسيقية، إضافة إلى كتابه **صناعة عِلم الموسيقى**، كما عُرف عنه أيضًا عُزلته وتأمله الكثير في الموسيقى، والتي سبر أغوارها، وتعمّق كثيرًا في أبعادها الروحية والعقلية، فجاءت آراؤهُ فيها مُتميّزةً، فكلمة **موسيقى** عنده: تشير إلى استعمالاتها في اللّغة العادية، حيث تدُل على الألحان، واللّحن عندهُ مجموعة من النَغم، رُتّبت ترتيبًا مُحددًا، منفردة أو مقترنة بالكلام. أمّا الموسيقى، فتشتمل على الألحان والمبادئ التي بها تلتئم، وبها تصير أكمل وأجود.

ودقّة التفاصيل الموسيقية - النظرية والعملية - عند **الفارابي**، يتابعها المختار بدقّة العارف في علم الموسيقى، وفق الأسس النظرية التي تُبنى عليها جودة الألحان، فالمختار يرى أنّ الفارابي قَسّم صناعة الموسيقى إلى جزأين: **الموسيقى النظرية، والموسيقى العملية**، فالأول هو علم موضوعه الموسيقى، ويأتي بالنظر والتأمُّل العقلي، في المبادئ الأولى التي يقوم عليها الفن، وهي مبادئ مغروسة في الإنسان نفسه. أمّا الجزء الثاني فهو إحداث الألحان بأدائها أو صياغتها. هذه الأفكار النظرية عند الفارابي يوضّحها المختار بروح معرفية تشبّعت بمبادئ الموسيقى والعارف بمخارجها وأصولها، على اعتبار أنَّ ما يتطلّبه إبداع الألحان من موهبة ومعرفة، هو أكثر مما يستلزمه العزف الذي تغلب عليه الاستجابات الآليّة بعد المِران، كما يقول الفارابي. هذه الرؤية النظرية يستوعبها المختار بكل أبعادها، خصوصًا في سياقاتها التاريخية، فكلا الجزأين، **لنظرية الفارابي**، هُما وسيلة لغاية تتمثل في "**مُتعة الإنسان الروحية وسعادته**" كما يراها المختار. وثمّة مسألة مهمة في الموسيقى يؤكّدها الفارابي وهي التذوّق الموسيقي، الذي يتغيّر مع تعاقب الأجيال؛ لذا فإنه لا يتمتّع بخاصية الثبات التي تجعله يخضع للثبات العقلي، وذلك يتّفق مع **نشأة الموسيقى مع فطرة الإنسان**، كما يقول المختار. وهو الأمر الذي يتوافق مع رؤية الفارابي للإحساس بجمال النغم، حيث يرى أنَّ ما هو طبيعي للإنسان يشتقُّ مما هو طبيعي لأغلبية الناس في أكثر الأزمنة، ولا يوجد ما هو طبيعي لإنسانٍ بإطلاق، كما يؤكّد الفارابي.

حين تسيطر الأفكار الفلسفية، في مختلف المعارف على عقل المبدع، فإنها تجعله يتابع كلّ شاردة وواردة في الموضوع الذي يشتغل فيه المبدع، والموسيقى واحدة من تلك العلوم الرياضية التي تشغل بال المبدع في مجالها، فأحمد المختار، أصبح مهتمًا بالموسيقى، ويتقصّى أخبارها من منابعها الفلسفية في التراث العربي الإسلامي، خصوصًا عند الفلاسفة المسلمين، فمن **الكندي والفارابي**، يتوقّف مع **ابن سينا** صاحب المؤلّفات الفلسفية والنظرية والطبيّة، في مختلف العلوم، والتي بلغت **(276) كتابًا**، ورغم شهرته الواسعة في الفلسفة والطب، إلاّ أنّه برع في دراسة الموسيقى أيضًا، فكان من أساطين عُلمائها في زمانه، ومن أوسع معاصريه علمًا بها، وتميّز بالكشف عن علاقتها بعلم الطب، فكان من أوائل الذين كتبوا عن طُرق العلاج بالموسيقى، لا سيما رسالته الموسيقية المعروفة بـ(شفاء نامة)، وهي عبارة عن موسوعة، تنقسم إلى **أربعة أبواب** هي: **المنطق، والطبيعيّات، والرياضيّات، والإلهيّات**، وكل باب تندرج تحته مجموعة من العلوم، سمّاها جميعًا فُنونًا، فجاء علم الموسيقى في باب الرياضيّات، وتحت عنوان: **جوامع عِلم الموسيقى.**

يُديم **أحمد المختار** البحث وراء ما أنتجهُ **ابن سينا** في علوم الموسيقى، لا سيما ما أفردهُ في رسالته المذكورة، خصوصًا **باب جوامع علم الموسيقى** على اعتبار أنَّ ما يصبو إليه المختار في **علم الموسيقى**، سيجدهُ في هذا الباب، لا سيما وأنَّ فيه تركيزًا على العُود، تلك الآلة المثالية المشهورة، والأكثر استعمالًا وتداولًا، إضافة إلى أنَّ **ابن سينا** تخيّرَ العُود لتطبيق النظريات الموسيقية عليه، من حيث تأليف النَغَم واستخراج صوت السُلّم الموسيقي. والتركيز على هذا الباب في رسالة ابن سينا لغاياتٍ يريدها المختار، ليُثبِت فيها ما يُقلق نفسهُ من زاوية البحث حول **"الأنغام الموسيقية"**، إذ ابن سينا يبحث في **أحوال النغم** من حيث التآلف والتنافر، وأحوال الأزمنة المتخلّلة بينها، ليعلمَ كيف يُؤلّف اللّحن، وعلَىٰ حدوث الأنغام الغليظة المُنخفِظة، **القرار**، والأنغام الرفيعة العالية **الجواب**، وكان أوّل من تحدّث عن السُلّم الملّون (كروماتيك)، المُكوّن من **أنصاف النوتات** المُتتالية، وأوّل من تحدّث عن الفواصل الموسيقية المتجانسة، وحدّد لكل وقت من أوقات اللّيل والنهار مقامًا خاصًا بهِ.

حقّق الأستاذ **زكريا يوسف** هذا القسم من **شفاء نامة**، ونشرهُ في كتاب خاص، في خمسينيات القرن الماضي، بينما ترجم **هنري جورج** فارمر الجانب المتعلّق منه بالعود إلى اللغة الإنجليزية، ومن هذه الزاوية راح **المختار** يُمعن النظر في استنتاجات **ابن سينا** الموسيقية في هذا الباب من الرسالة، حيث وجد المختار أنَّ هذا الفيلسوف قد سبق الأوائل والأواخر في **أسرار النغم الموسيقي**، فقد اهتدى؛ أي ابن سينا، إلى أنَّ **الإيقاع** يُقسّم إلى قسمين، أحدهما **المُتّصل**، ويُسمّى **الهزج**، وهو الذي تتوالى نقراته على أزمنة متساوية. والثاني، **المنفصل**، والذي يكون عِدّة نقرات منه منفصلة عن الأُخرى، كما يقول المختار. وعند المتابعة والتقصّي في أفكار ابن سينا الموسيقية، يجد المختار أنَّ هُناك مقارنة فلسفية معرفية في علم الموسيقى وجدت بين **الكِندي وابن سينا**، خصوصًا في مسألة **تدوين النوتة الموسيقية**، حيث كان **ابن سينا مُتأثِّرًا بالكِندي**، وكذلك في وضع بعض الأسس الصحيحة للمزج الموسيقي بين الأصوات والنغمات في آنٍ واحدٍ، وهو ما يُعرف باسم **الهارموني**، كما أنَّ أبحاث المختار أوصلته إلى أن المصادر التي اطّلع عليها تذكر أنَّ ابن سينا كان مثل الكندي يفترض **الوتر الخامس** للعود، رغم أنَّ عُود ابن سينا يتكوّن من **أربعة أوتار**.

لقد جعلت أفكار وممارسات **ابن سينا** الموسيقية، وتطبيقاتها في الحياة المختار يتبع آثاره بدقّةٍ بحثية متناهية، وتَتَبُّع خُطاه الموسيقية في مسألة استخدام **الموسيقى في العلاجات الطبيّة**، وهو الأمر الذي جعل المختار يترسّمَ الخُطى، ويُبرز ما أنتجهُ ابن سينا في هذا الباب، حيث أشار إلى استخدام **العِيدان** لعلاج الأمراض النفسية والعصبية، مثل مرض **الصَرع**، مصنفًا **الأمراض العقلية، اضطرابات عضوية**، مثلها مثل باقي الأمراض التي تعتري الجسم، وهي في هذه الحالة، تطرأ على الدماغ، ويمكن معالجتها بالموسيقى والاسترخاء العضلي والعصبي. يقول ابن سينا: إنّ من مُسكنات الأوجاع المشي الدقيق الطويل الزمان، لما فيه من الارتخاء، **والغِناء الطيّب**، خصوصًا إذا نُوِّمَ بهِ. كما يدرج الموسيقى والغناء في عِداد الأدوية التي تُعالج بها **الحُميّات**. ويبدو أنَّ الحالة الثقافية في العصر العباسي، وتطوّر الحالة الموسيقية فيها، جعلت المختار ينصهر فيها كُليًا، من حيث التعلّم والاستيعاب، ومن ثمّ إعادة إنتاجها معرفيًا، لما وجده فيها من معارف تُؤصّل انتماءه الوطني من جهة، ومن جهةٍ ثانية، تجعل هذا التواصل الحضاري مُمتدًّا حتى اللّحظة الراهنة، ومن جهة ثالثة، أراد المختار أنْ **يُجَذّر الإبداع الموسيقي** في وعيه، وينقله في هيئة **رسالة ثقافية**، يجب المحافظة عليها من قبل كل الأجيال المتعاقبة في العراق، ولذلك نراهُ مُتعمِّقًا جدًا في كشف الموسيقى في العصر العباسي، وتأثيرها في العالم الغربي، ومنها نهلَ الكثير، لذلك يتوقّف المختار في نهاية هذا الفصل من كتابه: **الموسيقى والحياة**، مع مُبدعٍ آخر، جاء من أذربيجان صبيًا ليَتعلّم في بغداد ويَسكنها ويموت فيها، ويأخذ لقبه منها، ويُبدع في موسيقاها، ويكون أحد أعلامها في القرن الثالث عشر الميلادي، هو المبدع الكبير **صفي الدين الآرموي البغدادي**. والآرموي هو: صفي الدين عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر الآرموي، وُلِدَ في أرومية في آذربيجان، في عام 1216م، ومات في بغداد سنة 1294م. وهذا الفتى الأذري، كان إلى جانب معرفتهِ بالموسيقى، يعرف علومًا كثيرة منها اللغة العربية وآدابها، ونظم الشعر والإنشاء، وعلم التاريخ، وعلم الاختلاف، وثُبِتَّ مُحاضرًا في المدرسة المُستنصرية في **علم الاختلاف**، إضافة إلى كونهِ فقيهًا شافعيًا، كان ذلك في عهد الخليفة المستنصر بالله العبّاسي (1226 -1242م).

كما اشتهر بتجويد الخط قبل اشتهاره بالموسيقى، وعلا قَدَمُهُ ونبغ في ضرب العود، فارتفعت مكانته لدى الخليفة **المُستعصم بالله العباسي** (1242 - 1258م)، وكان الخليفة في البدء لم يعرف منه حُسنَ الضرب على العُود، وكان في بغداد جارية مغنية تُعرف **بلُحاظ**، فائقة الحُسنِ والجمال، وتُغنّي جيدًا، فأحبها الخليفة وأجزل لها العطاء، وغَنّت في يوم من الأيام بين يدي الخليفة **بلحن غريب طيّب**، فسألها الخليفة عنه، فقالت: هذا لِمُعلّمي صفيّ الدين الآرموي، فقال: عليَّ بهِ، فأُحضر بين يديه، وعزف أمامه بالعود، فأعجبهُ، وأمره بملازمة مجلسهِ، وأمر له برزقٍ وافرٍ، وأجزل له العطاء. وقد عرف الناس عن براعة الآرموي في الغناء والتلحين وضرب العود، حتى ضُرِبَ بهِ المثل، وكانت له تصنيفات بارعة في علم الموسيقى، فقد كانت له أكثر من (130 نوبة) مُتداولة، حفظها الناس عنه. وحين سقطت بغداد بيد المغول عام 656هـ/1258م، استطاع الآرموي بحكمتهِ وضربه على العود، وجوق مُغنياته أنْ ينال الحضوة لدى **هولاكو**، فخلّص الحي البغدادي الذي كان يسكن فيه من القتل والدمار على يد المغول. **والآرموي**، كان من آخر المبدعين في بغداد مَنْ ألّفوا في الموسيقى في العهد العبّاسي، وكان مؤلّفه المشهور: **كتاب الأدوار في الموسيقى**، حيث كان هذا الكتاب مختصرًا في معرفة النغم، ونُسب أبعاده، وأدوار الإيقاع وأنواعه، على نهج يُفيد العِلم والعمل، وفق ما جاء بهِ في مقدمته لمخطوطة الكتاب.وقد عدّ المحقّق لهذه المخطوطة الأستاذ **محمود أحمد الحفني**، هذا الكتاب من أهم المصنّفات العربية في الموسيقى، وأوفاها في معرفة النغم، والأجناس، وتدوينات الألحان، ممّا لم يكن يعرف قبل ذلك في كتاب، ويُثني الأستاذ **عباس العزّاوي** في كتابهِ: "**الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان**"، على هذا الكتاب ويصفه: بأنّه نال منزلة معتبرة لم يُسبق إليها، وصار عُمدة الكتُب في هذا الفن، وانتشر انتشارًا هائلًا في الأقطار، وصار لا يُعد من رجال الفن مَنْ لم يُتقِنه إتقانًا تامًا. وقد عُرفت للآرموي عِدّة مؤلفات في الموسيقى هي:

1- الرسالة الشرقية في النُسب التأليفية.

2- رسالة الإيقاع.

كذلك اخترع آلتين موسيقيّتين هُما:

1- النُزهة: وهي من عائلة العود.

2- المُغنّي: وهي آلة شبيهة بالقانون، من ناحية الشكل، وبآلة العُود من ناحية مسكِهِ؛ أي أنها تركيب من الآلتين على حَدٍّ وصف المختار.

شكّل **الفصل الأول** من كتاب أحمد المختار (الموسيقى والحياة) نقطة الارتكاز الرئيسة في تسليط الأبعاد النظرية للموسيقى، من الناحية التاريخية والفنيّة، ومنه ينطلق المختار في التوسع والتنظير للناحية الموسيقية في بقية فصول الكتاب. وفي الحقيقة، يعدّ هذا الفصل من الكتاب، **مصدرًا مُهمًا جدًا لفنون الموسيقى التعليمية**، إضافة إلى توثيقه التاريخي لمسارات تطوّر الموسيقى العربية على يدِ أركانها الرئيسيّين مثل: الكندي، والفارابي، وابن سينا، والآرموي. وقد شكّلت آراء وملحوظات المختار، مسارًا تعليميًا، وأهميةً قُصوى في معرفة أسرار الموسيقى العربية، ومداخل معرفتها، لكن ما يؤخذ على هذا الفصل أن مصادره التي اعتمد عليها، ينقصها التوثيق الأكاديمي المطلوب في مثلِ هذه الدراسات الأكاديمية -التاريخية، فكان يُفترض أن يذكر اسم المؤلف، ثم اسم الكتاب، ورقم الصفحة، وتاريخ النشر أو الإصدار، واسم الدار الناشرة ومكانها، ونأمل ذلك في الطبعات القادمة.

في **الفصل الثاني** من الكتاب، ينطلق أحمد المختار، من موضوعاتٍ مهمة جدًا في الموسيقى، ألا وهي، **التأليف الموسيقي** بوصفها الآلية القانونية للمؤلّف والعازف، التي يسير عليها في ميدانه المهني، بمعنى آخر، أن المختار ينتقل في هذا الفصل من **التنظير إلى التطبيق** في العزف الموسيقي، وفي التلحين والإبداع الموسيقي أيضًا. وهُنا تبرز قوّة الإدراك النظري، وقوّة تطبيقها العملي، والمختار جديرٌ بها، وفق كل المعطيات التي يدوّنها في هذا الفصل، فهو يبدأ عنده بسؤال معرفي في أسّ الموسيقى وهو: **كيف يجري التأليف الموسيقي؟** ومن هذا السؤال البدهي في الموسيقى، يشير المختار إلى أنَّ التأليف يوصّف ارتجالًا متمهّلًا، بمعنى آخر أن على عازف العُود أو أيّة آلةٍ أُخرى، أن يبدأ العزف بنفسهِ، ومن دون التدوين المحكم، أو ما يطلق عليه في عرف الموسيقيين بـ(الدندنة)؛ أي إطلاق الحرية لأصابع اليد ومشاعر الموسيقي في تشكيل جمله الموسيقية، وترجمة أفكار العازف في عزفهِ، أو ما يُعرف بـ (هبة العاطي) إلى عمل، وهنا تبرز القدرة الأهم للمؤلّف وهي: استجلاء الشكل الذي ستكون عليه جمله الموسيقية، التي ستكوّن أعماله لاحقًا، كما يقول المختار؛ أي أن الموسيقي يجتهد في تفكيره وعزفه العملي بشكل ذهني مُركّز، بحيث يجعل من عملهِ **مُتعة** أكثر من كونهِ مشقّة، وذلك أمرٌ لا بُدَّ منه؛ كي يكون طبيعيًا لدماغ المُبدع، وفق رؤية المختار، ثُمَّ تأتي مسألة **الإتقان والإيجاز**، وضرورة إدراك عقل المتلقي الذي سوف يكون مستمعًا إلى عزف الموسيقي، وهذا المتلقي يملك ذِهنًا يقظًا، متمكّنًا من الإلمام بتداعي الأفكار، وهُنا يركّز المختار على ضرورة أن ينتبه الموسيقي إلى حالة التفاعل هذه بين **الموسيقي والمتلقي**، وعلى الموسيقي أن يبتعِد عن الحشو والتكرار الذي يُزعج المتلقي، معتمدًا في ذلك **قاعدة الإسماع** لمرّة واحدة، وإن كان المسموع جديدًا. وهذه الملحوظة، كما نرى، أرادها المختار أن تكون من بدهيّات العزف الموسيقي للمبتدئين والمحترفين أيضًا، كي يكون ذهن الموسيقي يسير في الاتجاه الصحيح منذ البداية.

مـن هـذا **الـدرس التطبيقي الأول**، يركّـز المختار على **شخص المـؤلّف الموسـيقي**، كونه يؤدي دورًا كبيـرًا فـي مؤلّفـاته، فهـو يحتاج إلـى التركيز لتـوضيح أسـلوبه، ليكون ضمـن مـدارك مستمِـعيه، وعليه أنْ يلتقـط التدفّـق الداخلي الذي يحدث في نفسـهِ للتعبير عـنها موسيقيًا، وأن يتجاوب مع هذا التدفّق بتلقائية، ومن دون أي معـوّقات، كون قـوّة الإلهام في التأليف الموسيقي تُـبرز القدرة على البناءِ والتشكيل إلى الحد الذي لا يمكن التنبـؤ به مستقبلًا، ويضيف المختار: "إن التطبيقات لـدى المؤلّـف، في معظم الحـالات، تكون نـوعًا من التلقـائية المتميّـزة بِمُـسحةٍ من الإلهام". فالجُهـد الموسـيقي سـيكون مُـصاغًا مـن عناصـر أساسـية كثيـرة أهمُّهـا: **الخصوصيـة الفطـرية**، ومستوى جُهد الموسيقي في صقلها، وفي استيعاب مستوى التطوّر الموسيقي في زمـنه، وتـأثير ذلك فيه، وجميع هذه العناصر، ونتيجـة اتحادهـا وانفعـالاتهـا بعناصر أخرى **يتكـوّن الأسلوب**، الذي يتأثّر أيضًا بما يتبعـه المـؤلّف مـن طـرقٍ مختلفـة تخضع لمسـتوى نضجه الموسيقي.

ومن عناصر التـدريب الموسيقية -الذهنيّة والفنيّة، لا ينسـى المخـتار الوقـوف مـع الموروث الموسـيقي المعاصر، وعلاقته بالتـأليف الموسيقي، حيث اخـتلاف الأسـاليب والطرق الموسـيقية، في مختلف المدارس الموسـيقية، يفـرض على **المؤلّـف الموسـيقي أن يكون مُـلمًّا بكل هـذه الأساليب الحديثة**، مهـما تعـدّدت، لأن أُفق الموسيقى أُفق عالمي، فالموسيقى وحدهـا عـالميًا، تتحـدّث بلغةٍ واحدة. وبغـية الخروج مـن **المبالغـة والتعصّـب** لأسـلوب معاصـر فـي الموسـيقى، يرى المختار: " ليس من الصواب اعتبار كل الموسـيقى الحديثة عقلية وصعبـة، ولا يمكن تصنيف كل الموسيقى الحديثة في زُمـرةٍ واحـدة أيضًا، فهناك موسـيقى تحتاج إلى حُـبٍّ للأسـلوب، وآذانٌ تستسـيغ التـلّون المقامي، والمزاج السريع لتحولاتهـا، وهناك أعمـالٌ أخـرى تحتـاج إلـى ذكاءٍ وإدراك لنضارة الألـوان الموسيقية والتحـولات الهارمونية". وهذا يعني، وفق إشـارة المخـتار، أن يكون سمع الموسيقى بكل دقّـة، بغيـة التميّـيز بيـن مؤلّـفٍ وآخـر، **وفـق أسـلوبه في العـزف**، وذلك من خلال التركيـز على ما يحتويه العمل الموسـيقي وإدراك النغمـات الموسـيقية التـي يُبنى عليها العمل، وعندما يبلغ المُتلقي القدرة على التميّيز للمقامِ أو النغـم عند سماعه، يكون المـتلقي قـد بلغ الحـد الأدنـى مـن مقومات الاسـتماع، وامتلـك مفتاح التذوّق، كما يُريده المختار، وفق رؤيتهِ.

وبغـية **الموازنـة**، بيـن الحـداثة الموسـيقية والموسـيقى التراثيـة، يكـون الأجـدى أن الاسـتماع المتكرّر للموسـيقى المعاصرة، يمكن أن يُحوّل ما هـو مُـستغرب إلى مألوف، هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى، لابُدّ للمؤلّـف الموسيقي المُجدّد، كما يرى المختار، أن يكـون قـد درس تـراثه علـى يـد أسـاتذة، لهـم الـدور الواضـح فـي حفظ ذلك التـراث ونقله للأجيـال، وإن لم تسـنح مثل هـذه الفرصـة، فعلى الموسـيقي أن يبذل جهـودًا شـخصية مضاعفة للاطلاع على مـا أمكن من ذلك التراث.

ثمّـة نقطه مهمة، يعرّج عليها المخـتار في مسألة معرفـة موهـبة الموسـيقي وإبـداعه، ألا وهـي **الجغرافيـة وتـأثير المنـاخ** على الموسـيقى، وهـي نقطة مهمة، كان الفيلسوف **أبو نصر الفـارابي** قـد تطرّق إليهـا في نظريتـه الموسيقية، ولكن الدراسات والممارسات الموسيقية العالمية، **قـد تجاوزت هذه المسألة**، رغـم أن موسيقيّي الشرق يتأثّرون بمسألة المكان، حيث تبقى صورة المكان في عقلية الموسيقي تـزداد أهمية في كثير من الأحيان، وتنعكس في أعماله؛ **لأن المكان** يُـقرّب السامع من الفكرة التجريدية التي رسمهـا الموسيقي، لذلك حظت أمكنة مثل: **بغـداد، والقاهرة، ودمشق، وإشبيلية** وغيرها من الأماكن، بوضـح في عقليـة المتلقـي، وتفاعلت مع الموسـيقى بطريقة أكثر إيجابية.

من التـأليف الموسيقي، ضمن هـذا الفصل، يتناول المختـار جزئيـة مهمـة فـي هـذا الموضـوع اسمهـا مُفـردات **التـأليف الموسيقي**، وهي تُعـزّز توجهات المؤلّف التطبيقية في الموسـيقى، ويشـتق من هـذه المفـردات مُفـردة واحـدة اسـمها **الارتجـال والتقـاسيم** كـون **الارتجـال** هـو التعبيـر الآنـي عن مشـاعر العـازف وأحاسيسـه، بحيـث ينتـج ذلـك خلق الجُـمل الموسـيقية الآنية، والانتقال من مقامٍ إلى آخر، ضمن المشاعر التي يمر بهـا الموسيقي أثناء العـزف، وهـذه المسـألة يدركـها العـازف لحظة العزف، أو ما يسـبق العـزف، ويرى المختـار أن هذه الحالة تتشكّـل بفعل ما يثيره الجمهـور وطبيعة المناسـبة التي تقام لها الأمسية الموسيقية، والمكان الذي تجري فيه؛ لأن هـذه العـوامل، تؤدي دورًا كبيرًا في التشـكل والخـلق الأساسـي فـي الارتجال. أمّـا **التقـاسيم**، فهي عبارة عـن تحضيـر مُـسبق للجُـمل الموسـيقية، ويختصـر المختـار التـعريف على النحو الآتي: إن الارتجـال، هو قـدرة العـازف على سرعة الاستحضار، وما يتمتّـع بهِ من بـديهة موسـيقية، أمّـا التقـاسيم، فهـي: تجريب وصياغـة وتعـديل، ولكـنَّ **الاثنيـن يقومـانِ عـلى الإلهام**.

-لِكُلِّ نغمةٍ مقام:

هـذه النقطـة الـثالثة، مـن مفـردات التـأليف الموسيقي، وكان **الكـندي**، أوّل من ذكر **كلمة مقـام**، واستعملهـا فـي الموسـيقى العربيـة، أمّـا فـي الموسـيقى الفارسـية، فكان **قُـطب بـن محمود بن مسعود الشيرازي** (1236 -1311م)، هو من استعمل هذا المُـصطلح في كـتابه: **دُرّة التاج لِغُرّة الديباج**، حيـث كانـت الأنغـام تُـسمى بالأصابـع والدسـاتين والتجانسـات بينهـما. أمّـا المُتأخّـرون، فاقتصـروا تسمية تلك الأنغام **"مقـام"**، ويُغنّى بهـا على النوتة في العِـراق، وهذه الكلمة- كما يقول المختـار: هي التي كانـت تُـستخدم قبـل حلـول كلمـة **"جالغـي"** التركية محلهـا، والتـي تعنـي **جماعـة المـلاهي**. وقـد ذكـر الملحّـن اللُّبناني **سليم الحِـلو** (ت 1979م)، في كتابه: **"الموسـيقى النظريـة"**، بـأن **المقـام** عبـارة عـن مجموعة من النغمات؛ أي أصوات مُرتّبة، بعضها فوق بعـض بالترقـي، درجة فـوق درجة. أمّـا أحمد المختـار، فعـرّف المقـام علميًا: هـو مجموعـة مـن الدرجـات الموسيقية، تتـوالى بينها المسافات النغمية، بشكل غير متساوٍ، وهي **سبع مسافات بالضرورة**، على أنّ يكـون مجمـوع تلـك المسافـات **سِـتة تونـات، والتون،** هو أكبر وحدة قياس للنغمة الصوتية.

أمّـا **المقـام** في اصطلاح الموسيقيّين العراقيين، فيعَـرّفه الفنان **شعّـوبي إبراهيم**: "مؤلّـفة غنائية، لهـا قواعـد محـدّدة لانتقـال المغنّـي من نغـمٍ لآخر، فيكون للارتجال الغنائي نصيبٌ فيها"، ويُعلّق **المختار** على تلـك التعريفـات بالقـول: بالإضافـة إلـى اعتمـاد المقـام العراقـي على قاعـدة بنـاء مسـافات المقام نفسـها فـي الموسـيقى العربيـة، فهو أيضًا، فـنٌّ لـه أصولـه، ولـون من ألـوان التعبيـر الموسـيقي الغنائي، وقالب له قواعده الأدائية، ويتكوّن من عِـدّة أركان هي:

1- التحرير أو البدوة.
2- الجلسة.
3- الميانة.
5- القرار.
6-القطع والأوصال.
7- التسلوم أو التسليم.

وقـد ركّـز أحمـد المختـار على الخصوصيّـة التـي يتعاطى بها العراقيّـون **مفهـوم المقـام**، وشـكل التعاطي بهِ، موسيقيًا وغنائيًا: "حيث إنهم يميّزون بين المقام ذي المسـافات، والقائـم على الأصول والأركان، فسمّـوهُ مقامًـا، وفـي حالـة اعتماده على المسـافات فقـط سمّوهُ **نغـمًا**". ومن جانبٍ آخر، فإن لكل طبقة صوتيـة، فـي الموسـيقى العربيـة اسـمًا خاصًـا بهـا. ويضيـف المختـار: "وهـناك تسـميات قـديمة مرادفة للطبقـات الصوتية المتعارف عليهـا اليـوم، **(أي، دو، ري، مـي، فـا، صول، لا، سي)**، وهي حسب الترتيب: **رسـت، دوكـاه، بوسـليك، جهـاركاه، نـوى، حسيني، نـيم ماهـور**". وفي خطوة لافتـة تعليمية مـن الناحيـة الأكاديميـة، للعازفيـن المحترفيـن والمبتدئين كذلك، وضع المختار في ص (58) من كتابه: الموسـيقى والحيـاة، مُخطّطًـا للسُـلم الموسـيقي للأجنـاس المتداخلـة فـي مقـام الرسـت، حيـث يمكـن للعـازف أن يؤلّفهـا مع مشـاعره عـن طريق **المـزج** بينهـا فـي السُـلّم الموسـيقي، كمـا هـو موضّـح في الرسم الذي وضعه بيده.

وعلـى ضوء هـذا التداخل الموسـيقي في الأجناس، يوضّـح المختـار هـذا الإشـكال الموسـيقي بالقـول: "يمكن التقسـيم على المقـام، من دون تغيـير علاماته الموسـيقية، كمـا يمكـن المحافظـة علـى **الـروح المقـامية**، وأحاسيس المقام، في حـالة تغيـير تـلك العلامات، ففي هذه الحـالة يكون التنوّع أكثر، وعندما نقول **التغيّـير في المقام** لا يعني هنا أن يبقى المقام على درجة بنائه الأساسيّـة نفسـها، بل يمكن أن يكون **مُصَـوّرًا** (Trans Position) مثـل حـالة **مقام الحجاز** علـى دو، حيـث يمكن أخـذهُ على درجة **ري أسـاس**، أو على درجـة **صول - مصوّر**. وهـذا واحـدٌ مـن الدروس الموسيقية المهمة التي يضعها المختار في كتابه.

فـي كل تنظيراته الموسـيقية وتطبيقاتـها، ينطلق المختـار من موروثـهِ الموسـيقي العراقي في التأليف للعزف المنفـرد، على اعتبار أنّه يريد تقريب حالة الفهم الموسـيقية العامـة، وربطهـا بمفهـوم **المقـام العـراقي** كونـه غامضًا لدى الكثير من الناس، إذ يـندر خـوض الموسـيقيّين فـي بحـرهِ والتـأليف بـه، نظـرًا لصعوبـة تـأديته، وتعـدُّد شُـعبهِ وقطعـه وأوصالهِ، فيجب في المؤلّـف الموسيقي أن يكون مُـلمًا إلمـامًا تـامًا بجميع المقامات وأركانهـا وشُعبهـا، بالإضافة إلى معرفته العامة في الموسيقى وأصولها، وأن يكون عازفًا على آلةٍ موسيقية واحدة على الأقل.

القلق في شأن المقام العراقي يبدو واضحًا على غالبية الموسيقيّين العراقيين، بما فيهم أحمد المختار؛ لأن مثل تلك المواصفات التي ذكرناها سالفًا، يصعب توفّرها حتى بين قُرّاء المقام العراقي؛ لذلك انتقل المقام العراقي من جيلٍ إلى جيل شفهيًا، كما يراها المختار، ويضيف إليها سيادة الجهل والأميّة في الفترة العثمانية، التي انتشر فيها المقام العراقي، ممّا أدّى إلى غياب الثقافة الموسيقية، وغياب الدراسات المقامية، عدا بعض المحاولات التي أسهمت في سَردِ تاريخ المقام العراقي.

وثمّة إشكالاتٍ حول تاريخ المقام العراقي لمَنْ كتبوا في هذا الموضوع، لا سيما الدكتور **هاشم محمد الرجب**، في كتابه: **المقام العراقي**، المنشور في عام 1961م، حيث يشير إلى: "أن تاريخ المقام العراقي - الحالي - ليس له علاقة بالعصر العبّاسي، بل يرتقي زمنها إلى 300 - 400 سنة من الآن". مُخالفًا بذلك ما يدّعيه الأستاذ **شعّوبي إبراهيم** في كتابه: **دليل الأنغام لطلّاب المقام**، الصادر في عام 1963م، حيث يُنسب وجود المقام العراقي إلى زمن الدولة العبّاسية. ويعلّق المختار على هذين الرأيين بالقول:" إن خلو الوثائق والمصادر التاريخية، من أي موسيقى مدوّنة **نوتة** توضّح طريق أداء المقام العراقي، كان سببًا آخر، أسهم بفاعلية في توسيع نقاط الخلاف، وأدّى إلى هذا الانقسام، الذي **أوجد أسلوبين** في المقام العراقي، مثّل الأول: **شعّوبي إبراهيم، ومحمد القُبنجي، ويوسف عُمر**، وصار يُدرّس في **معهد الدراسات النغمية في بغداد**، والأسلوب الآخر، تمثّل في أداء الدكتور **هاشم محمد الرجب**، وبعض قُرّاء المقام، وصار يُدرّس في معهد الفنون الجميلة، قسم الموسيقى الشرقية، وله نافذة على الجمهور، من خلال برنامج **"سهرة مع المقام العراقي"** الذي كان يعدّه ويسهم في تقديمه الدكتور **هاشم محمد الرجب.**

ونظرًا لعدم وجود **التدوين الموسيقي** سابقًا، وحتى اختراع تقنيات التسجيل الصوتية، في بداية القرن الماضي، لم نعثر على تسجيلٍ يذكر للمغني العراقي الكبير **مُلّا عثمان الموصلي** (1840 - 1920 م)، فقد كان المطربون والموسيقيّون، يسيرون على السَماع فقط في تلك الفترة؛ لذا يرى المختار أن المقامات العراقية تنقسم إلى ثلاثة أنواع:

الأول: مقامات لها مسافاتها الخاصة (intervals)، والتي تختلف عن جميع المقامات الشرقية والعربية، إضافة إلى أدائها وروحيّتها العراقية الخاصة، مثال ذلك: **مقام اللاّمي، ومقام المخالف.**

الثاني: مقامات لا تختلف في المسافات عن المقامات العربية والشرقية، لكنها تختلف في **درجة الاستقرار**، والذي يجب أن يكون على الدرجة الأولى، في جميع المقامات الموسيقية العربية والشرقيّة.

الثالث: لا يختلف عن المقامات في الموسيقى العربية والشرقية، لا في المسافات (الأنترفال)، ولا في درجة الاستقرار، ولكن اختلافه يكمن في الأمور الآتية:

1- الأجناس (القطع والأوصال) الداخلة فيه، فهي تختلف عنها في المقامات الشرقية والعربية، ويكون القارئ مجبرًا على أدائها بإحكام وعدم الخروج عن قواعدها.

2- يحتوي هذا الصنف من المقامات على **جُمل مؤلّفة سابقًا**، ومحفوظة عن ظهر قلب، يؤدّيها القارئ للمقام كما عُرفت، وتُسمّى **التحرير**، أي **الغناء بطبقةٍ منخفضة، كما يحتوي على الميانة؛ أي الغناء بالطبقة العالية**، ويُصطلح على هذا النوع من الجُمل الموسيقية بـ**per Composed**، وبعضها مرفق بالإيقاع، ويُقرأ بالشعر الفصيح، بينما بعضها الآخر يقرأ بالشعر العامي.

في نقطة **التقاسيم** في العزف الموسيقي، يقدّم أحمد المختار درسًا تطبيقيًا لهذه التقاسيم، من دون تغيّير درجات المقام الموسيقية، فيضع المختار سُلّمًا موسيقيًّا لتقاسيم **مقام الرست**، ويبدأ التطبيقات الموسيقية عليه، إذ يرى أن تبدأ التقاسيم بعزفِ جُمَلٍ موسيقية تمهيدية، يكون مركزها على **درجة الاستقرار**، مثل **درجة دو** في حالة **(رست) من (دو)**، وتكون مساحة الجُمل الموسيقية المؤلّفة بين: **(صول لا سي دو ري مي)**، ويجب الاستقرار على **درجة الأساس دو** دائمًا. ومن هذه العلامات يمكن تكوين الكثير من الجُمل الموسيقية، وذلك من خلال استخدام أشكال إيقاعية متنوّعة وإعادة ترتيب العلامات.

ومن **التقاسيم** ينتقل المختار إلى مسألة أخرى هي: **دور الارتجال**، بوصفهِ أوّل خطوة في التأليف الموسيقي، تنعقد أواصرها ارتجالًا أيضًا مع **التقاسيم**، والتأليف، هو العمل الجاهز في الموسيقى، أمّا **التقاسيم**، فيمكن وصفها **بالعمل المُفكّك** الذي يُركّبه الموسيقي على خشبة المسرح، أمام مرأى ومسمع الجمهور.

وتبقى **مسألة الارتجال**، في قوالب الغناء والموسيقى العربية، واحدة من أهم الإشكالات في الموسيقى، خصوصًا في الغناء المُنفرد، حيث تكون فسحة الارتجال والتقاسيم، أكبر ممّا هي عليه في العزف؛ لأنهما يعتمدان على إمكانية المغنّي الفردية، فهو يؤدّي الغناء من دون مشاركة أحد، وهذا يتطلّب من المغني أن يكون عارفًا معرفة جيدة بالمقامات، والتي هي ثمانية رئيسة، وخمسة وعشرون فرعية أو ثانوية، كما لا بُدّ له من أن يعرف ما لها من علامات مختلفة، ففي الغناء هُناك **الموّال، واللّيلي، والآهات**، وهي ارتجالات بحتة، يختبر فيها المؤلف المقام فقط من قبل المؤلّف، والباقي يؤدّيه المطرب. أمّا الموشّح، والأغنية الطويلة، والقصيدة، فغالبًا تتضمن ارتجالات، وللتأليف حصّة أساسية في كلّ منها، أمّا الغناء الجماعي، وهو في قالبي الموشّح والقصيدة، فيكون الأداء فيه جماعيًا، متناسقًا ومتوافقًا من دون اختلاف من مُغنٍّ إلى آخر. ويبدو أن الارتجال، هو أحد الثوابت الأساسية في الموسيقى العربية، وهو يدخل في غالبية القوالب الموسيقية المؤلّفة، ولكن بدرجات متفاوتة، حيث إن **مبدأ التأمُّل والخلق** هو الأساس في الارتجال، بعد أن تكتمل المعرفة بالموسيقى ونظرياتها، وعدم تمييز المتلقي بين الجملة الغنائية والجملة الموسيقية الصرف، يُعد مشكلة في التأليف الموسيقي العربي؛ لأنها تنعكس أيضًا على المؤلّف الموسيقي.

-الشكل والمضمون في التأليف الموسيقي:

ظلّت مسألة **الشكل والمضمون** التاريخية، في مختلف الفنون، الإشكالية التي شغلت أصحاب هذه الفنون، ومنها الموسيقى، دهورًا عديدة، وهي تشغل بال المهتمين في هذه الأجناس الفنيّة، وبهذا الصدد يميل الباحث والموسيقي أحمد المختار إلى مقاربة هذه الحالة في **الموسيقى مع الشعر**، سواءٌ كان هذا الشعر منثورًا، أم منظومًا على القافية والوزن، يرى فيه: أن الصورة الشعرية وما تتركه في ذهن المتلقي هو الأهم، ولو وضعنا - والحديث للمختار- بالمقابل مؤلّفًا موسيقيًا من **القالب السماعي** يعود تاريخه إلى **1200 سنة**، لكن بمضمون تعبيري معاصر، تُصوّر من خلاله المشاعر بحريّة كاملة، على الرغم من قدم القالب، فإن الانعكاسات التي يتركها العمل، من الناحية الجمالية والروحية، ستتغلّب على **مسألة الشكل** عند المتلقي، وهنا نرى أن **المضمون المعاصر**، المعبّر عن روح العصر قد تحقّق، بينما بقي الشكل القديم قديمًا، مع أنّه وجد وظيفة جديدة معاصرة". بهذا المعنى، فإن الموسيقى عند المختار، تكون خاضعة إلى **شكل التعبير الفني** في الموسيقى، حيث تستجيب إلى الحالة المعاصرة، وتحافظ على الأشكال الموروثة موسيقيًا، لتعطي الفنان الحريّة في مسألة اختيار النغم، وتفتح أمامه أبواب الإبداع في التأليف، رغم ما يحدث أحيانًا، عند بعض الموسيقيّين من حالة اللبس بين الارتجال والقطعة الموسيقية المؤلّفة. **وهذه الحالة** أعمق من **الارتجال**، كما هي فضاء أسمى من فضائه، تعتلي وتتّسع بكسر القوالب، والعمل بحرية خارج الأشكال أو داخلها، للتعبير عن جوهر المضمون، والحفاظ على عفويّته، كما يقول المختار. وتشكّل حالة الارتجال، نقطة مهمة في الأعمال الموسيقية، كما أسلفنا، وهي التي تُمهّد للمؤلّف فيما بعد لأن يتخذ عنوانًا لقطعته الموسيقية، وهو اتضاح يشبه تمامًا اتضاح بناء الجملة الموسيقية، فيبدأ العنوان بالتشكّل منذ اللّحظات الأولى، وعلى ضوئها ترتسم الإيحاءات في ذهن المؤلّف على شكل **كلمات أو نصٍّ**، غير أنّه محسوس في ذات الفنان، وهو الذي يلتقط هذه الإيحاءات مع مسار العمل، ومنه يختار المؤلّف - في سياق العمل- عِنوان مؤلّفهِ الموسيقي، إن كان قطعة موسيقية أو عملًا أوبراليًّا كبيرًا. وأحيانًا تنطلق **فكرة التأليف** من فكرة جنينيّة يُبنى عليها العمل موسيقيًّا، قطعة قطعة، حتى يكتمل البناء ويصبح في أعلى مستوياته من الإتقان، وليظهر في ما بعد **عنوان القطعة الموسيقية** مع روح الفكرة نفسها، وهذا النمط في التأليف الموسيقي يُسمّى: **الفكرة المُسبقة في البناء التأليفي**. والقلق في روح الموسيقي، هو الذي يدفعه لأن يوغل في أعماق ذاته، ليكتشف أعماقه اللّامتناهية في الموسيقى، حيث إن الموسيقى تملك داخل الروح عمقًا، تحتاج من روح المبدع إلى تكثيف طاقاته التعبيرية، بغية الانبعاث العالي في داخل الروح؛ كي يكشف هذا الموسيقي ما يريد أن يقوله بعملهِ الموسيقي هذا.

- العزف المُنفرد:

إنَّ القدرة الموسيقية عند العازف، تجعله يميل إلى اكتشاف قدرتهِ الذاتية في العزف المنفرد، وقراره النفسي يدفعه للاستقلال بموسيقاه الخاصة، وعزفه المُميّز على الآلة التي يستخدمها، وقد برز العُود من بين تلك الآلات الموسيقية على التفرّد في العزف، فقد جعل الرُّواد من العازفين على العود يحتلّون الرصيد الأول من حيث الإنتاج ونوعيته، وأهميته التقنية، وكان لجميع مؤلّفي تلك المرحلة وعازفيها (الربع الأول من القرن العشرين) القدرة الروحية، مُضافًا إليها ما ابتكره من نمط تقني جديد متطوّر، معتمدين على الإرث الموسيقي الممتد عبر العصور، فشكّلوا بذلك كُتلةً متّحدة بين التأليف الروحي وبين تقنية الأداء، ومهدوا الطريق للّذين جاؤوا بعدهم للبحث في تجانس المقامات وتداخلها، وطريقة تهيئة الأصابع والريشة، والمراحل التفاعلية في العمل، إذ برز من هؤلاء الروّاد، العازف العراقي **جميل بشير**، الذي كتب موسيقى غاية في الجمال والتعقيد الأدائي.

- الفصل الثالث: الموسيقى والفنون الأخرى

يميل الموسيقار أحمد المختار- في هذا الفصل من الكتاب - إلى خلق روحٍ فنيّةٍ متجانسة بين الشعر والموسيقى، وشعورٍ متبادل بين الموسيقيّين والشعراء، في مجال الإبداع، معتمدًا في تجربتهِ الشخصية على العزف المنفرد الذي يؤديه، بمصاحبة شعراء كِبار، مثل **مظفر النوّاب**، **وأدونيس**. ويعتمد في هذه التجربة، على المشترك بين **الموسيقى والشعر**، ألا وهو **الإيقاع، والوزن، والنغمة، فالإيقاع** - في كِلا الفنّين- يولّد الإحساس الزمني عند المتلقّي، ويجعله يدرك التأثير الفعلي للموسيقى والشعر، وأمام هذه الحالة المشتركة في السماع عند المتلقي يقول المختار: "بغية أن ندرك جوهر هذه العلاقة، لا بُدَّ من معرفة بسيطة بالتكوين الإيقاعي، وستكون الرؤية أكثر عمقًا، إذا استطعنا **أن نُفرّق بين الوزن والإيقاع**، وذلك عن طريق تحليلها أو تفكيكها". ويضيف:" لو قطّعنا بيتًا من الشعر، معتمدين على **التفعيلة الخليلية في العَروض**، سوف نقيس وحداته الزمنية فقط، ونجعلها في **وحداتٍ متساوية**(الحقل/Bar)، ففي الحالين نحصل على **حُسن التقطيع فقط**؛ أي الوزن، ولكن إذا قرأنا البيت الشعري، واضعين في الحسبان **الإحساس بالمعنى**، من دون التوقّف لما تتطلّبه التفعيلة العروضية، سوف **يتحقّق الإيقاع**، ويتحقّق ذلك في الموسيقى أيضًا، إذا شددنا (النبرة/Accent) على العلامات الموسيقية، طبقًا للإحساس بجملتها، وهذه النقطة **جوهرية** في العلاقة العملية بين الشعر والموسيقى.

وبهذا الإدراك المعرفي، يدخل المختار إلى العلاقة التواشجية الأخرى بين الشعر والموسيقى، ألا وهي (النغمة/Tun)، التي يتكوّن منها (اللّحن/Melody) بمعنى أنَّ الإحساس الفني العالي في الموسيقى عند المختار، جعلهُ يتأمَّل **خاصية الإيقاع في الشعر**، وتماهيهِ في الموسيقى، وهي **التِفاتةٌ ذكيّة جدًا**، تشير إلى مدى حساسيّة الأذن الموسيقية عنده، فدفعتهُ لأن **يقيس إيقاع الشعر من خلال إيقاع الموسيقى**، ومن خلال السماع. وكلّنا يعرف أن أحمد المختار ليس شاعرًا، والموسيقى هي شاغله الأول، إلاّ أنَّ علاقته الاجتماعية بالشعر والشعراء والأدباء، دفعته إلى أن يجعل من **التفاعل الموسيقي، وموسيقى الشعر**، وحدة متفاعلة ومقبولة، بخصوصيّتهِ هو، بمعنى (تجربة المختار وحده) دون سواه؛ لذلك أتقنها في الإصغاء والعزف مع **الشعراء مظفر النوّاب، وأدونيس**، في تجربةٍ فردية متميّزة، حيث (شكّلت النغمة الموسيقية/Tune) منطلقًا أساسيًّا لهذا الترابط الفنّي بين الشعر والموسيقى، إذ إن هذه **النغمة** ترتبط بالانفعال الروحي، المنبعث من اللّحن/Melody، فالشيء الأهم في هذا اللّحن هو خاصيّته التجريدية، التي توقظ الاستجابة العاطفية لدى المستمع، فالنغمة تشبه إلى حدٍّ بعيد عملية الإلقاء في الشعر الذي يعتمد على الانخفاض والارتفاع في الطبقة الصوتية، وطريقة أداء المفردة، كذلك فإنَّ النغمة تتكوّن من الديناميكية؛ أي الأداء والطبقة الصوتية Pitch، والأخيرة هي شكل وعدد الذَبذبات المنتظمة الصادرة من الآلات أو الصوت البشري، ويضيف المختار تعليقًا مهمًا على ذلك: نجد أنَّ الشعراء الذين لديهم خامة صوتية مميّزة، ويستطيعون الغناء البسيط، هُم الأكثر قدرة على الإلقاء الشعري، وهذه النقطة تجعلنا نتّفق على أنَّ هُناك شعرًا للإلقاء أكثر منه للقراءة.

إنَّ المُتأمّل في عالم الموسيقى يدرك أنها **فلسفة عملية** تعتمد على الإدراك العقلي، والحِس الموسيقي العالي، مضاف إليها التكنيك العضلي، زائد إشراك عوامل أخرى، تساعد في توسيع الأفق الثقافي والمعرفي، منها **قراءة الأدب، والشعر، والرواية**، وعلى ضوءِ ذلك، يؤكّد المختار: "لا بُدَّ أنْ تكون العلاقة بين الموسيقى والقصيدة مُحاكاة من خلال العلاقة بين الصورة الشعرية، والصورة الموسيقية؛ أي هي محاكاةٌ وليست مرافقة؛ لأنها تعتمد على عناصر مثل: **الإيقاع، والنغمة، والأداء في الموسيقى والشعر**؛ لذا فإن القصائد التي لا تحمل موسيقاها الداخلية يصعب التعامل معها في الإلقاء".

ومن خلال تجربته الموسيقية في العزف مع الشاعر الكبير مظفر النوّاب، واختمارها ونضوجها، أكّد المختار خصوصية هذه التجربة بالقول: "أستطيع أنْ أُكرّر واثقًا، أن أسلوب المحاكاة يمكن أنْ ينجح مع شعراء محدّدين، ولا ينجح مع كثيرين، أمّا مع النوّاب فقد حقّق نجاحًا باهرًا ومتميّزًا، بل صار المقياس لحدود النجاح، وأصبحت المحاكاة، بفعل التجربة معه أسلوبًا راسخًا".

- الإيقاع في الموسيقى:

ثمّة **فرضية** يُدلي بها عالم الأحياء الأمريكي **جورج تاون** تقول: "نستطيع أنْ نجد الإيقاع في كُلِّ شيء". وهذا الأمر يترافق ويتّفق مع رؤية الفنان - **ليوناردو دافنشي** - التي يقول فيها: "كل صور الطبيعة إيقاعيّة متموّجة، وإنْ الطبيعة الحق لكل كائن، إنما تتمثّل في هذا الارتفاع والانخفاض الدوري الذي يقدّمه لنا نموذجه المتموّج".

وعلى ضوء هذه الفرضيات المعرفية الخاصة بالإيقاع، ينطلق المختار بتأصيل رؤاه النظرية في الموسيقى **بشأن الإيقاع**، بوصفهِ أساسيًا وضروريًا في تكوين بُنية الفنون، وهناك شواهد أخرى - كما يراها المختار- **كالشعر، والرسم، والمسرح**، بالإضافة إلى الربط بين حركة الأجسام والإيقاعات الأساسية. وأضيف إلى ذلك أن **الخط العربي** بصفته فنًا جماليًا في الكتابة، له إيقاعه الخاص في رسم الحرف في بُنية الكلمة العربية، ويمكن التحقّق من ذلك من عِدّة أساليب فنيّة في الخط العربي، منها: **خط الثلث، والخط الديواني، والجلي ديواني** وغيرها من أساليب الكتابة والخط، حيث تحمل معادلة الكُتلة والفراغ بُعدًا جماليًا رائعًا في إيقاعية الخط العربي.

ويعتقد المختار أنَّ الإيقاع وجد غريزيًا وفطريًا وبدائيًا، مُتمثِّلًا **بضربات القلب وحركة الدم**، وأكثر عُلماء الموسيقى يتّفقون أن الموسيقى بدأت مع **ضربات الإيقاع وآلات القرع**؛ أي إيقاعية غير نغمية، ويتخذ المختار **موسيقى القبائل البدائية** مُنطَلَقًا للتأكيد على دور الإيقاع الأوّلي في الحياة والموسيقى.

والإيقاع كلمة مشتقّة من اللّغات الأوروبية من مفردة Rhythmus أو Rhythm، وقد جاءت من اليونانية القديمة، ومعناها **التدفّق أو الانسياب**، أمّا في اللّغة العربية، فهي مصدر الفعل أوقعَ، وإيقاع الأصوات يعني اتفاقها وتوقيعها على مواقعها وميزانها. وعلى ضوءِ هذه التعريفات، يشتق المختار تعريفًا للإيقاع، مؤدّاهُ: "إن الحركة تكون جوهر العمل الإيقاعي وبُنيتهِ، فالانسياب والمشي هما حركة بلا شك، وهذه الحركة الإيقاعية، هي ضرورة روحية، وعنصر نشعرُ بهِ جميعًا، وندرك أنّه أوّل مظهر من مظاهر الحياة في الموسيقى".

يؤدي الزمن دورًا مهمًا في معرفة معنى الإيقاع الموسيقي، لتميز الموسيقى **بالعنصر الزماني**، وهي الفن الزماني بالمعنى الصحيح، وفق رؤية **الفارابي**، كما أن الإيقاع: هو الزمن بين عناصر تتكوّن من **النقرة الساكنة والنقرة المتحرّكة والسكون** حسب تعريفات الفلاسفة، **فالكندي** يقول: إنَّ الإيقاع هو النِسب الزمانية، أمّا **صفي الدين الآرموي**، فيذكر في **الرسالة الشرفية**، بأن الإيقاع نقراتٌ تتخلّلها أزمنة محدّدة المقادير على نسبٍ وأوضاع مخصوصة، وأدوارٍ متساويات، وإننّا ندركُ تساوي تلك الأدوار والأزمنة بميزان الطبع السليم.

- الموسيقى التصويريّة:

من تتدرّب أحاسيسهُ بعوالم الموسيقى، يظل تفكيرهُ دائم التأمُّل بكلّ ما يشغل الحياة، والمسرح، والسينما، وأعمال الدراما. وتُشكّل الموسيقى إحدى الرافعات الأساسية لإكمال العرض وإتمامه. الجدير بالذكر، إن في نهاية القرن التاسع عشر (1880م) بدأت الموسيقى ترافق الأفلام الصامتة بصورة متواضعة، حيث اقتصرت على **آلة البيانو** في أول الأمر، وكانت مرتجلة، وبقيت كذلك لسنواتٍ عِدّة، ثم راحت تؤدي دورًا مهمًا عندما دخل **الحوار** على الأفلام السينمائية، حيث أصبح لها أيضًا موسيقى مُسجّلة خصّيصًا. وفي بداية عام 1900م، طُلبَ من أحد المؤلفين أن يضع موسيقى خاصة للسينما، فوضع موسيقى مسبقة التأليف **لمشهد الشروق، وآخر للبحر، ولحالات التوتّر والفرح والقلق**، وكانت هذه هي المرة الأولى التي توضع فيها موسيقى خاصة للمشاهد، ومن ثم بدأ **المخرجون السينمائيّون** يطلبون **موسيقى تصويرية** لكل فيلم.

في بادئ الأمر، كانت هذه الموسيقى تُعزف مباشرة أثناء عرض الفيلم بواسطة آلة واحدة، ثم بواسطة مجموعة من الآلات، حتى وصل الأمر إلى استخدام **أوركسترا مصغّرة**، وبعد ذلك استخدم **الفونوغراف**. وتتنوّع الموسيقى، حسب طبيعة المُنتج السينمائي(الفيلمي)، فهناك موسيقى للفيلم الروائي، وآخر للفيلم الوثائقي أو التسجيلي، وهناك الموسيقى الخاصة بالمُسلسلات الدرامية، ويؤدي التصنيف الدرامي أو الكوميدي دورًا في تحديد طبيعة هذه الموسيقى، كما أنّ هُناك موسيقى للبرامج التليفزيونية، وكذلك للأخبار. وتوضع موسيقى الأفلام غالبًا، بعد رؤية الفيلم مُنتهيًا، وإذا كانت هناك أُغنية أو رقصة كُتبت في **السيناريو**، فإن الموسيقى تولّف وتُسجّل قبل تصوير المشهد، وعلى المُمثّل أن يتبع الموسيقى بدقّة، ويترتّب على الموسيقي أنْ يُعايش المخرج أو المؤلّف، لمدّةٍ محدودة، بغية تحديد وقت الموسيقى المطلوبة، وتحديد موضعها في كلّ مشهد؛ لأن موسيقى الفيلم تتكوّن من عدّة لقطات منفصلة، مُدّة كلٍّ منها تتراوح بين بضع لحظات وبضعِ دقائق، بعد ذلك يباشر المخرج والمؤلّف بوضع التصوير اللّحني، ويجب أن يكون اللّحن منسجمًا مع مشاهد الفيلم، ومن المفضّل أن تقتصر الموسيقى التصويرية على اللّقطات الرئيسة والمهمّة فقط، وتكون هناك موضوعات رئيسة ترتكز عليها **صورٌ موسيقية "Motives"**، ومن خلال ذلك يتكوّن التقطيع الموسيقي للفيلم الذي يرتكز على اللّقطات المتعاقبة.

في هذا المجال للموسيقى التصويرية، يحيلنا المختار إلى ملحوظة مهمة ودقيقة، يجب الانتباه لها من المُخرج، ومن واضع الموسيقى التصويرية، حيث يجب على الموسيقي ألا يلجأ إلى الصيغ المُعدّة سلفًا، بل يضع جُمله الموسيقية وفقًا لقياس تقطيع الفيلم، ويجب الاستماع لكل ملحوظات المخرج بدقّة، ولابُدّ لمؤلّف الموسيقى أنْ يعرف أمام أيّ نوعٍ من الأفلام يقف، وهل عناصر الفيلم الأخرى تحمل نجاحها معها، فالموسيقى مهما بلغت من الجودة لا تنقذ الفيلم الرديء، **والموسيقى لا يمكن أن تحلّ محل الصورة**، بل من الممكن أن توازيها؛ **لأن السينما وسيلة بصرية وليست سمعية**.

وفي مجال الموسيقى اللّونية، وصلاتها الجمالية بالفن التشكيلي، يأخذنا المختار إلى **عوالم الفن التشكيلي**، حيث إمكانية الوصول إلى **الموسيقى اللّونية** حين تتوفّر إمكانية الاستماع المُدرك للأبعاد التي يمكن أن نُسميّها **"ميتا موسيقية"**، وذلك لا يتم إلاّ بإدراك اللحظة الموضوعية، والتي يجري على أساسها التأليف الموسيقي بفهم وتذوّق البناء الموسيقي من جهة، والبناء التشكيلي اللّوني من جهة أخرى. ويرى المختار أيضًا أن الموسيقى اللونية تقتضي قدرة من جانب المتلقّي على توجيه نفسه عن طريق الغريزة، أو التدريب نحو إدراكها أو تذوّقها، وفي المقابل، فإن اللّون هو صوت، والأصوات مجتمعة، يمكن تركيبها طباقيًا (Polyphony)، والاستماع إليها في آن واحد برؤية لونيّة، يمكن للناظر المتفحّص أنْ يرى العمل بمقامات متعدّدة، تجمعها وحدة الأجناس المتداخلة، وهارمونية الانتقال من اللّون، عبر تلك الأجناس المقامية، **فمن خلال لون النحاس العتيق المخضوضر** نستطيع أن نصل **لمقام الحجاز**، ومن خلال التدرّج من **هذا اللّون إلى الأخضر اللاّمع، يمكن أن نتذوّق مقام النهاوند**، وفق رؤية المختار. وأن سلوك الأصوات في تركيبها ربما لا يختلف كليًّا عن سلوك الألوان عند تركيبها أيضًا، فالتماثل الحقيقي بين الصوت واللّون هو أن كليهما يحملان صفة التجريد، ولكن بعد ذلك يتابع كلّ طريقه، تحت شروطٍ خاصة في منطقتين مختلفتين، كما يراها المختار.

- الفصل الرابع: حمل عنوان (أنا والموسيقى) سيرة لا تنفصل

هذا الفصل من الكتاب يوثق المراحل الحياتية والفنية التي مرَّ بها الموسيقار أحمد المختار، منذ طفولته وأحلامه الأولى في الموسيقى، حتى وصوله وإقامته في العاصمة البريطانية لندن، حيث قام فيها بتأسيس **مدرسة تقاسيم**، لتعليم العزف على العُود الشرقي ونظرياته الموسيقية، الأمر الذي جعله يحتكّ بالعازفين الغربيّين، وأن يُتَلمِذ على يديه نخبة من الطلبة الأجانب، ومن ثم أصبحت هذه المدرسة **مؤسّسة تقاسيم** في عام 2018م، فقد أصبح فيها **طاقم** يُدير شؤونها المالية، والإدارية، والإعلامية وغيرها.

وكان هدفها من التعليم **تعزيز التقاليد الموسيقية الشرق أوسطية في سياق معاصر**، وكل ما يخلق إدراكًا أوسع للجوانبً المتعدّدة للموسيقى العربية، وتسعى للإسهام الثقافي في نسيج حضاري دائم النمو والتطوّر في المملكة المتحدة. رغم أن الفصل الرابع من الكتاب يُسلط الضوء على حياة الموسيقار أحمد المختار، وكنتُ أودّ أن تختصر السيرة الذاتية لهذا الفنان، في بضع صفحات، تضاف إلى نهاية الكتاب، حتى يبقى هذا العمل دراسة أكاديمية بحتة تخص شؤون الموسيقى بامتياز، نظرًا لما له من أهمية فائقة في الدراسات الأكاديمية النقدية، التي عالجت الموسيقى العربية تاريخيًا، وآمل أن يكون ذلك في الطبعات القادمة.

الإحالات والهوامش:

1- راجع بهذا الخصوص، د. طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات، الجزء الأول، ص387، منشورات دار البيان، بغداد، ودار الثقافة، بيروت، ط1، 1393هـ، 1973م.
2- د. طه باقر، مقدمة في أدب العراق القديم، ص 64، منشورات دار الورّاق، بغداد 2010م .
3- أحمد المختار، الموسيقى والحياة، ص6، منشورات دار المدى ط1، 2022م، وسوف تكون إحالاتنا على هذا المصدر بعبارة (المختار ..) لذا يجب الإشارة إلى ذلك.
4- المختار: ص6، ص7، ص8، ص9، ص10.
13- المختار: ص12، وراجع كذلك (قاموس أكسفورد للآلات الموسيقية، وكذلك راجع د. صبحي أنور رشيد) تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم - طبعة بغداد عام 1970م. وانظر أيضًا د. أحمد الحفني، موسيقى قدماء المصريين، طبعة القاهرة 1936م.
14- راجع: سيريل ألدريد: كتاب إخناتون- الفصل11- ص 163- 171، ترجمة د. أحمد زهير أمين، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب.
15- المختار:ص 14.
16- راجع د. حسن كريم الجاف، موسوعة تاريخ إيران السياسي، الفصل الأول، منشورات الدار العربية للموسوعات، لبنان 1428هـ /2008 م، وراجع كذلك آراء بعض المستشرقين الذي مالو إلى هذا الرأي عند أحمد المختار ص 14.
18- ابن خرداذبة: المختار من كتاب اللّهو والملاهي - ص 3 - فضل "القيان عند العرب، منشورات المكتبة الشاملة الحديثة" نسخة إلكترونية على النت" وراجع كذلك - المختار - ص 15.
22- د. شوقي ضيف - العصر العبّاسي الأول - ص 59 ، منشورات دار المعارف بمصر ، ط6، من دون تاريخ.
23- خيرالله سعيد - مغنيات بغداد في عصر الرشيد وأولاده، ص 40، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 1991م.
24- خيرالله سعيد - المصدر السابق - ص50.
25- خيرالله سعيد - المصدر السابق ص 74.
27- خيرالله سعيد - المصدر السابق - ص 110 - 111 .
28- المختار - ص 18 - 19 .
29- قام الأستاذ زكريا يوسف بتحقيق هذه الرسالة ونشرها في العام 1965م في بغداد.
31- المختار - ص20، وراجع كذلك، زكريا يوسف: موسيقى الكندي - ص 10 ، طبعة بغداد، 1962م.
32- المختار - ص 21.
34- المختار - ص 22 - 23.
35- كتاب: الموصوّتلت الوترية.
36- مختصر الموسيقى في التأليف والنغم وصنعة العود.
37- الرسالة الكبرى في التأليف.
38- رسالة الإيقاع.
39- رسالة في ترتيب النغم. وللاستزادة حول هذه المؤلفات الموسيقية للكندي، راجع المختار - ص24 .
40- راجع د. خيرالله سعيد (موسوعة الوراقة والورّاقين في الحضارة العربية - الإسلامية) الجزء الرابع - الباب الثالث، مدرسة بغداد في الخط العربي . 272/4 وما بعدها، منشورات دار الانتشار العربي، بيروت ط1 - 2011م.
41- معجم اللّغة العربية المعاصر، بعناية د. أحمد مختار عمر وآخرين، ص 2482، منشورات عالم الكتب، ط1، القاهرة 2008م.
42- راجع د. خيرالله سعيد (موسوعة الوراقة والوراقين) مصدر سبقت الإشارة إليه 2/ 272 - 307.

د. أحلام حامد ــ المعهد العالي للفنون والحرف
(جامعة قابس - تونس)

دور الموسيقى في قراءة الوقائع التاريخية

مقدمة:

يمكن توسيع أفق فهمنا لتاريخنا الإنساني وتجاربنا الثقافية من خلال استكشاف تطور الموسيقى عبر الزمن، إذ تعد الموسيقى عنصرًا أساسيًا ومركبًا للغاية في الحضارة الإنسانية، حيث تعكف على تجسيد تفاعلات جوانب متعددة ومتنوعة من الحياة الاجتماعية والثقافية للشعوب عبر مراحل التاريخ.

تجسّد الموسيقى قوة تعيد تصوّر التاريخ وتجديد التأمل فيه بمنظور علمي وفني، حيث يمكننا استخلاص الأحداث واللحظات التي شكّلت العالم الحالي من خلال النظر إلى التاريخ. كما تؤدي الموسيقى دورًا مهمًا في هذا السياق، إذ تعد أداة قوية تمكننا من سرد القصص التاريخية وفهم أساس المدد الزمنية المختلفة.[1] (NATTIEZ, 2011).

تتجاوز الموسيقى دورها الترفيهي لتتحوّل إلى وسيلة فعالة تمكّننا من زيارة التاريخ وتفسيره، كما يثير استخدامها في هذا السياق جدلًا مستمرًا بين المؤيدين والمعارضين، فيرى بعض الباحثين في مجال الموسيقى أن استخدام الموسيقى في إعادة تخيل التاريخ قد يؤدي إلى تحريف الحقائق التاريخية من جهة، بينما ينظر إليها آخرون بصفتها فرصة لإحياء الذكريات المنسية وتعزيز فهمنا الشامل للتاريخ من جهة أخرى.

من الضروري أن نجد التوازن بين الإبداع الفني والدقة التاريخية عند استخدام الموسيقى في إعادة تخيل التاريخ، ويتطلب ذلك من الفنانين والموسيقيين أن يكونوا على دراية عميقة بالسياق التاريخي والأحداث، مع الحفاظ على حرية الإبداع في تفسيرها وتجسيدها من خلال العناصر الموسيقية، لأنه عند تحقيق هذا التوازن، نتمكن من الحفاظ على الدقة التاريخية وفتح الأبواب أمام التفكير النقدي، وإلقاء الضوء على جوانب مختلفة ومستترة من التاريخ.

من خلال استخدام الموسيقى بصفتها أداة لإعادة تخيل التاريخ، نفتح أمامنا آفاقًا تتجاوز التصورات المألوفة للزمن والمكان، وتمكننا من الغوص في رحلة زمنية تعيد إحياء الأحداث والتجارب التاريخية، إذ تمنحنا الموسيقى القدرة على خلق تجارب فريدة تتخطى القيود المادية، وتعزز التواصل العاطفي، والتفاعل مع الأحداث والشخصيات التاريخية. وتتمثل هذه الآثار في استخدام عناصر موسيقية متنوعة، مثل: الألحان، والإيقاعات، والتراكيب الموسيقية، التي تسهم في إنشاء أجواء موسيقية تستحوذ على اهتمام المستمعين، وتنقلهم إلى أحداث الماضي المنسية. وبهذه الطريقة، نحقق التوازن المثالي بين الجانب العلمي والفني، مستفيدين من قوة الموسيقى والإبداع التاريخي لإثراء فهمنا وتواصلنا مع التاريخ والثقافة. ويسمح لنا هذا النهج العلمي اكتشاف أعمال فنية تجمع بين الموسيقى والإبداع التاريخي، ممّا يسهم في توسيع فهمنا للأحداث والتجارب السابقة وتحليلها والتفاعل معها ثقافيًا واجتماعيًا.

. استكشاف الحدود الزمنية للموسيقى:

تؤدي الموسيقى دورًا حيويًا في التواصل مع التاريخ والثقافة نظرًا لقدرتها الفريدة على إحياء الذكريات، وتمكين الأفراد من تجاوز الزمن، وتكوين روابط عميقة مع مدد تاريخية محددة. "حيث تقدم الأصوات والإيقاعات في الموسيقى تجارب عاطفية تعبر عن أحاسيس غير محدودة في وقت معيّن، ممّا يمكّن المستمعين من العيش والتفاعل مع المشاعر والتجارب المتصلة بالقطع الموسيقية".(MULDMA, 2009)[2]. بالإضافة إلى ذلك، تعمل الموسيقى بصفتها وسيلة لنقلنا عبر الزمن، حيث تكشف لنا عن فترات وثقافات متنوعة، وتسهم في فهم تطور البشرية على مر العصور.

تتميز الموسيقى بدورها الفعال والحيوي في تجسيد الماضي، إذ تتيح لنا فرصة إثراء تجربتنا الموسيقية من خلال اعتمادها على الإرث الموسيقي السابق، وتجديدها باستخدام أساليب ومفاهيم معاصرة، كما تتمتع الموسيقى بقدرات فريدة ومميزات متعددة، لتبقى فنًا جماليًا لا حدود له، يتواصل ويتأثر بتغيرات الزمن، ويستمر في إلهام البشر عبر العصور المختلفة.

---

[1] NATTIEZ, (Jean-Jacques) , «La Narrativisation de la musique :La musique récit ou proto-récit ? », Rencontres de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale, Cahiers de narratologie : Analyse et théorie narratives, n°21/2011.
https://doi.org/10.4000/narratologie.6467

[2] MULDMA, (Maia), «La musique comme langue de communication dans le dialogue des cultures», Synergies, n°6 - 2009, Pays Riverains de la Baltique, pp. 249-262
https://gerflint.fr/Base/Baltique6/muldma.pdf

"ومـن الجديـر بالذكـر أن التفاعـل بيـن التـراث والاسـتحداث فـي الموسـيقى ليـس تنافسـيًا بـل متعـاون، ففـي كل عملية اسـتحداث في الموسـيقى، وفـي كل مجـالات الابتـكار يكـون للزمـن الحـاضر مساهمته في إضافة عناصر جديدة لبنية التراث، وذلك باعتماد مرجعيات ثقافية وحضارية تندرج ضمن الإطار التراثي العام للثقافة. بواسـطة هذا المنهج الشـامل يتسـنى لنا استكشاف الأعمال الموسيقية التي تجمع بين الموسـيقى والابتكار التاريخي، وتسهم في توسيع وتحليـل فهمنا للأحـداث والتجارب الماضيـة والتفاعل الثقافي والاجتماعي. (قوجة، 2015)"[3].

وتؤثر التوجّهات الفنية تأثيرًا ملحوظًا في الموسيقى وتترك بصماتها في الأعمال الموسـيقية، مما يوفر لنا فهمًـا صوتيًـا للمـدد الزمنيـة السـابقة. بالإضافة إلى ذلـك، يمكـن للمؤلفيـن الموسـيقيين المعاصرين أن يسـتوحوا مـن الموسـيقى القديمـة لإنشـاء تكوينات جديـدة. "ومـع ذلـك، فـإن فهـم آليـة تواصـل الروابط الفنيـة يعد أمرًا صعبًـا، نظرًا لتداخـل العناصر الواعية وغيـر الواعية من التـراث، وتجربة الفنان فـي الحياة. إذ يتحقـق ذلك من خلال الخيال الإبداعي، فتخضع عناصر التراث لعمليات مختلفة من التشـكيل والتحوير. ويعد العمـل الفني متكاملًا من خـلال تضمنه لعناصر تراثية غيـر واضحـة داخليًـا، ومـن الصعـب العثـور عليهـا أو تمييزهـا؛ لأن العناصـر القديمـة ليسـت مجـرد إضافة سـطحية وشـكلية للعناصر الجديدة، بـل هي كائن حي يتفاعل مع الجديد ويتلاشى فيه." (جمعة، 1983)[4] .

تمثّل الموسـيقى التقليديـة تراثًا ثقافيًا فريدًا يترتب عليـه قـدرة اسـتثنائية لتمكيـن الأفـراد مـن التواصل بعمـق مع ماضيهم وتاريخهم الثقافـي، إذ تنبثق منها قـوى تحفيزية تُحْـدِث تأثيرات مميزة والتي تتجسـد في إثارة العواطف وإشـعال الذكريات المرتبطة بالفترات الزمنيـة السـابقة، ممّـا يُسْـهِم فـي اسـتحضارها في الوعـي الحاضر بطريقةٍ متفاعلة. ويقوم الموسـيقيون بفن تجسـيد الأجواء التاريخيـة المتعددة، وإعادة إحياء المدد الزمنية المحددة عبر الإدماج المُتَقَن للموسـيقى فـي أعمـال السـينما والمسـرح. وبالإضافة إلـى ذلك، يسـهم تنـوع الموسـيقى مـن حيـث النمط والمنشـأ المتعددان في إرسـاء قنوات اتصـال فعَّالة تمكننا من التواصـل مـع الماضـي وفهـم تطـوُّر المجتمـع عبـر العصـور الزمنيـة. يتحقـق ذلـك مـن خـلال اسـتدامة الأسـاليب والأصوات الكلاسـيكية المتجـذّرة في تاريخ الموسـيقى في إطـار الأعمال الموسـيقية المعاصرة، ممـا يثيـر شـعورًا عميقًـا بالحنيـن يخـول الفنانيـن المعاصريـن تفسـير الأغانـي الكلاسـيكية وتكييفـها وتعزيزها لملاءمة روح العصر.

يظل للموسيقى السابقة أثر قوي يمتد إلى الفنانين والمسـتمعين فـي الوقـت الحاضر، حيث تكشـف عن فتـرة إبداعهـا وتُسَـهِم فـي فهـم السـياق التاريخـي والتحولات الثقافية التي شـهدتها تلك الفترة. وبذلك، تبـرز الموسـيقى بصفتهـا وسـيلة فاعلـة ومؤثـرة لاسـتحضار التـراث الثقافي والتواصل مـع الماضي، إذ تحمل بيـن نغماتهـا وإيقاعاتها الذكريـات والعواطف المرتبطـة بلحظـات قـد مضت، ممـا يعطينـا الفرصة لإعـادة تجربـة تلـك المشـاعر والأحـداث فـي الحـاضر بشكل حقيقي وملموس.

وفـي العالـم العربـي لاحظنـا تطـورًا مميّـزًا حيـن اسـتثمرت الموسـيقى من الفنانين المتميّزين لتقديم رؤى جديدة وتفسـيرات غير تقليدية للأحداث التاريخية، والقضايـا الاجتماعية، والسياسـية المعاصـرة. ويعد هـذا الاتجـاه نموذجًـا مثاليًـا للتفاعـل الديناميكـي بين الموسـيقى والثقافـة، والتحـولات الاجتماعيـة في المجتمع العربي. ومـن بين الفنانين العرب الذين تبنوا هذه المنهجيّة:

• **فيـروز:** تجسـد رمـزًا ثقافيًـا وفنيًـا راقيًـا فـي الوعي العربـي، فبواسـطة موسـيقاها الخالـدة، اسـتطاعت معالجة مجموعة متنوعة من الموضوعات مثل أحداث الحـرب الأهليـة اللبنانية حيـن تمكنت من تقديـم أغانٍ تعبّـر عن تلـك الحقبـة العصيبـة (1975-1990م). فضلًا عـن ذلـك، قدمت أعمـالًا عديـدة تنوعـت موضوعاتها، فغنت للوطن (أغنية وطني، ولبيروت من قلبي سلام)، وللبطولـة (خبطة قدم)، وللقضية الفلسـطينية (زهرة المدائـن، والغضب الساطع)، وغيرها من الأغاني التي خلـدت وقائـع وأحداثًا أصبحـت اليوم من كلاسـيكيات التاريخ.

• **مرسـيل خليفـة:** يعـدّ فـردًا متميـزًا فـي صناعـة الموسـيقى؛ لأنه جمـع بين صوته المميـز ومهارته في التلحين والتوزيع. ويتمتع بسمعة فنية متميزة تجعله أحد الفنانين الملتزمين الذين يسـتخدمون الموسـيقى بصفتهـا وسـيلة فنيـة قويـة للتعبيـر عـن القضايـا الاجتماعيـة والسياسـية والثقافيـة. وقـد لحـن وكيَّف العديـد من القصائد الشـعرية لأبرز الشـعراء العرب. ويعـد هـذا التوظيف، إنجـازًا فنيًا يعكس قـدرة الفنان على نقـل الأحاسـيس الجماعيـة، وتجـارب التاريـخ، والنضـالات السياسـية من خـلال أغانيـه المؤثرة. كما يتجلـى اهتمامه الفنـي بالمحتوى الاجتماعـي والثقافي فـي كلماته القوية، وألحانه الملهمـة، مما يجعله فنانًا اسـتثنائيًا ترك بصمة فنية فريدة في عالم الموسـيقى العربية.

---

[3] قوجة، (محمد شفيق)، «من أجل قراءة نقدية لمفهوم التراث الموسيقي في علاقته بجدلية المحافظة والاستحداث»، الموسيقى والفنون التونسية في مجالها العربي الإسلامي والإفريقي والمتوسطي، ملتقى البصمة المغاربية، 4 جامعة قابس، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، الدورة الثانية، أيام 13-14-15-16-17-18-19 أبريل 2015م، ص:21.

[4] جمعة، (حسين)، قضايا الإبداع الفني، منشورات دار الآداب، بيروت، ط.1، فبراير 1983، ص:52.

• **ريم بنا:** المغنية الفلسطينية الراحلة، إحدى الشخصيات الفنية المهمة التي استخدمت الموسيقى لإلقاء الضوء على قضية الشعب الفلسطيني ونضاله. امتدت أغانيها لتشمل موضوعات عميقة ومعقدة، مثل الاحتلال، والمقاومة، والأمل في مستقبل أفضل للفلسطينيين. علاوة على ذلك، قدمت تكييفًا مميزًا لقصائد فلسطينية مشهورة في أعمالها الموسيقية، مما أدى إلى إقامة رابطة راسخة بين الموسيقى المعاصرة، والتراث الثقافي الفلسطيني؛ بتوظيفها للموسيقى بوصفها وسيلة للتعبير، استطاعت "ريم بنا" إلقاء الضوء على القضايا الحساسة، وتمكين جمهورها من التفاعل مع المحتوى الفني العميق الذي يعبر عن الواقع الفلسطيني.

• **نصير شمة:** عازف ماهر على آلة العود، يعدّ أحد الشخصيات الفنية المهمة، يتميز بموسيقاه التي تحاكي تاريخ العراق، وعبق الثقافة العربية، وقد قدّم مؤلفات موسيقية تستمد إلهامها من الشعر العربي الكلاسيكي، وتراث الموسيقى للمنطقة، مما يمثل رابطًا قويًا بين الماضي التاريخي، والتقاليد العريقة. ومن خلال استدامة هذه الروح الفنية، يعمل "نصير شمة" على توثيق التراث وتقديمه بطريقة فنية معاصرة، مما ينقل تجارب الأجيال السابقة، ويواصل إثراء المشهد الموسيقي بمفهوم جديد وعميق للتقاليد الموسيقية العربية.

• **سعاد ماسي:** الفنانة والملحنة الجزائرية المتألقة، تتميز برؤيتها العميقة والمعقدة للموسيقى، حيث تستخدمها بوصفها وسيلة لاستكشاف مفاهيم تتعلق بالهوية، والذاكرة الجماعية حين وجدت في تاريخ الجزائر مصدر إلهام لها، مستحضرة معاناة شعبها خلال فترة حرب الاستقلال، والصراعات التي تلتها. كما تعبر أغانيها عن روح الصمود والقوة الداخلية للشعب الجزائري، وترسم صورة للأمل في بناء مستقبل أفضل، وتحقيق التغيير الإيجابي، بتعبيرها الموسيقي العاطفي والمعبّر. وتركت "سعاد ماسي" أثرًا عميقًا في نفوس المستمعين، وعززت الوعي الجماعي، والروح الثقافية للجزائر والمنطقة بأسرها.

• **الشيخ إمام:** أحد أعمدة الفن والثقافة في العالم العربي، فقد خلّد أسلوبه الفني الفريد في أعماله الرائعة، فقدم فنونًا غنائية استثنائية من حيث الشعر، والألحان والأداء العاطفي، وتعددت نطاقات أعماله بين الأغاني الرومانسية، والاجتماعية، والسياسية، وقد تجلى إبداعه في رؤية فنية مبتكرة للأحداث التاريخية والقضايا المجتمعية.

وعلى ضوء ما تقدم، يعتمد بعض الفنانين والمغنين على الموسيقى بصفتها وسيلة فنية وثقافية قوية للتعبير عن القضايا الاجتماعية، والسياسية، والثقافية حتى أصبحت أغانيهم شاهدًا على الأحداث التاريخية، "فالفنان حين ينتج عمله يختزل فيه رؤيته للواقع بهذا الشكل أو ذاك، تلك الرؤية العميقة التي تجذرت في انطباعاته وتصوراته التي تراكمت عبر مشاعره، ومعايشاته الحياتية ثم عكسها بأشكال وصور مختلفة، مفيدة وممتعة." (الحيدري، 1984)[5]، وبذلك، تصبح الموسيقى جسرًا يربط بين الماضي والحاضر، حيث تعيد تفسير أحداث التاريخ وفق معطيات الحاضر، إنها وسيلة فنية قوية تسهم في تعزيز الوعي الجماعي، وتحفيز التغيير الاجتماعي والثقافي في المجتمعات العربية. وتساعد في إعطاء المستمعين فهمًا أعمق لتأثير الماضي على الحاضر، وتتيح لهم النظر بشمولية للتحولات التاريخية التي مر بها العالم العربي.

2. موسيقى الحاضر والماضي: "تراث ثقافي يعيش في الرصيد الموسيقي المعاصر":

تعد العناصر الموسيقية التقليدية التي تدمج في الرصيد الموسيقي المعاصر، أداة فعالة لترسيخ الهوية الثقافية للأجيال الشابة، وتعزز الانتماء، والفخر بالهوية الثقافية، وهذا الدمج فرصة للاستمتاع بالتراث الثقافي، والاندماج في ثقافة الأصل، وتعميق الارتباط بها، (DEREZE, 2005)[6].ويمكن للفنانين المعاصرين أن يستلهموا من العناصر الموسيقية التقليدية ومعالجتها بأساليب حديثة، وتقنيات مبتكرة لإنشاء تجارب موسيقية فريدة باستخدام الآلات الموسيقية التقليدية، وتقنيات العزف القديمة بطرق جديدة ومبتكرة، مما يعطي الموسيقى طابعًا معاصرًا، وتجربة إبداعية جديدة. ونجد-على سبيل المثال- العروض الفنية المستلهمة من الموروث الموسيقي الصوفي في تونس، "الحضرة"[7]، و"الزيارة"[8].

-الموسيقى رحلة خيالية في التاريخ:

تشكّل الموسيقى تقاطعًا بين التراث والإبداع والتعبير الفني، ممّا يسهم في تجديد الموروث الموسيقي وتأكيد وجوده في الحاضر. وبالإضافة إلى ذلك، يستجيب تطبيق العناصر الموسيقية المعاصرة للتحديات والتغيرات الثقافية والاجتماعية في العصور المختلفة. ويُسهم المجال الموسيقي في إثراء الممارسات الفنية التقليدية وتحفيز الابتكار والتجديد، ليعزز التجربة الموسيقية بأبعاد جديدة من خلال التفاعل المستمر بين الفنان والمستمع.

---

[5] الحيدري، (ابراهيم)، إثنولوجية الفنون التقليدية: دراسة سوسيولوجية لفنون وصناعات وفولكلور المجتمعات التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط.1، 1984، سوريا، ص.12.

[6] DEREZE, (Gérard), « De la culture populaire au patrimoine immatériel», La Revue Hermès, n° 42, 2005/2, p.49.
https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-2-page-47.htm

[7] https://www.youtube.com/watch?v=x4Oxn7E5dtc

[8] https://www.youtube.com/watch?v=b6qcSrVtnsA&t=2257s&pp=y-gUV2LnYsdi2INin2YTYstmK2KfYsdip

"وعليه، يُلحَظ هنا، أنَّ الإبداع يفهم في هذا السياق على أنه اتجاه لإنتاج شيء جديد، وفي الوقت ذاته يرتبط بالثقافة التي يظهر فيها. إذ تُعَدّ الثقافة شبكة من المعاني، ونظامًا مترابطًا من الرموز التي تتحدَّى مرور الزمن، فإنَّ التثقيف الموسيقي يُعَدّ عملية تشمل تطوير الإدراك للهياكل الصوتية المتعلقة بنظام الموسيقى الخاص بالثقافة، وفهم المعايير الجمالية والتعبيرية، وتعلّم الاستخدامات العملية للموسيقى في مختلف السياقات. وينظر إلى الأفراد في هذا السياق على أنهم ليسوا مجرد قطع أو ضحايا لثقافاتهم، بل هم أعضاء نشطون يسهمون في تكوين وتطوير الثقافة الموسيقية. (ROBICHAUD, FREIMAN, & DE CHAMPLAIN, 2019)[9]".

وهناك العديد من الأمثلة التي تعكس مفهوم استخدام الخيال والإبداع لإعادة صياغة القصص التاريخية، وتوسيع فهمنا للماضي، نذكر على سبيل المثال:

• معزوفة **"العرافة والعطور الساحرة"** للموسيقار عمر خيرت.[10]

• معزوفة **"رقصة الفرس"** لعازف العود العراقي نصير شمة.[11]

وعليه، يظل الخيال أداة فاعلة في المجال الفني، إذ يمكن تجسيد الخيال من خلال العمل الموسيقي الذي يسهم في إنشاء سرديات تاريخية خيالية، ويُعزى هذا الأمر إلى استخدام الرموز والاستعارات في الموسيقى، لتجسيد الأحداث التاريخية على نحو تمثيلي، ممّا يدفع المتلقي إلى الاستكشاف والتخيل. إلى جانب ذلك، تستعمل العناصر الموسيقية في سرد قصص تاريخية بهدف تعميق فهمنا للماضي، وتحفيز الجمهور لاستكشاف المزيد من المعرفة التاريخية. ومن خلال قدرة الموسيقى على إثارة التواصل العاطفي، تُسهم في بناء روابط عاطفية بين الجمهور والشخصيات التاريخية، وتعزز فهمهم العميق لتجاربهم ومعاناتهم.

وتستخدم الموسيقى أيضًا لإثارة اهتمام الجمهور بالأحداث التاريخية المعروفة، أو غير المعروفة، وذلك لتشجيعهم على مزيد من الاستكشاف، واكتشاف معلومات جديدة عبر تحفيز التفكير النقدي والاستخدام الإبداعي للموسيقى في استكشاف رؤى بديلة، والتشكيك في السرديات التقليدية. وبذلك، يكمن في قوة الخيال والإبداع القدرة على إعادة صياغة قصص تاريخية وتوسيع فهمنا للماضي.

4- التقنيات الموسيقية الحديثة في خدمة التاريخ:

يتجسد الإبداع في الأسلوب الفني المبتكر من خلال تبني تقنيات متقدمة ومنهجية لإنشاء أعمال فنية تاريخية متميزة تدمج المقتطفات التاريخية مع العناصر المعاصرة بواسطة استخدام تقنيات متطورة لعينات الصوت وعمليات المزج. هذه العملية الإبداعية تعكس تجاوبًا، واستجابة للتحديات الفنية، والتطورات الثقافية والاجتماعية في العصور المختلفة. ولتوضيح ذلك، يمكن استعراض بعض الأمثلة التي توضح الاستخدام الفعال لهذه التقنيات المبتكرة:

• تنفيذ مشروع الفيلم الوثائقي الفني عن طريق دمج شهادات شهود العصر ومقابلاتهم مع اللقطات المرئية الحديثة، وينتج عن هذا الجمع بين التقنيات الحديثة والمقتطفات التاريخية إبداعًا مبتكرًا في إنشاء أعمال وثائقية تروي الأحداث التاريخية بطريقة مشوقة ومبتكرة.

• تُعد تجربة الاستكشاف السمعي أيضًا مثالًا للأسلوب الفني الثوري، حيث يستخدم الفنانون التقنيات الرقمية لخلق مناظر صوتية متميزة تأخذ الجمهور في رحلة زمنية، باستخدام تقنيات متقدمة لتجسيد أصوات المعارك التاريخية، أو إعادة إحياء أصوات الحياة اليومية في مدد زمنية محددة.

تُظهر هذه الأمثلة استخدام التقنيات الحديثة بأسلوب منهجي وعلمي دقيق، حيث تسهم في تعزيز تجارب الجمهور، وفي إنشاء أعمال تاريخية مبتكرة. ويمكن استخدام هذه التقنيات لإحياء الروايات التاريخية من خلال دمج الأداء الجسدي، وإعادة استخدام الأعمال الفنية والقصص التاريخية لتجديد النظر في التاريخ. كما يمكن استخدام التقنيات الرقمية الجديدة والوسائط المختلطة في إنشاء تجارب فنية تفاعلية تعمل على خدمة التاريخ، وإعادة تفسيره.

مع تقدم الزمن، يشهد تطور التقنيات والمفاهيم الموسيقية المبتكرة ازديادًا في تعقيدها وتنوعها، مما يتطلب من الفنانين التعامل معها بحذر ومرونة، ليتسنى لهم استغلال المستجدات التكنولوجية والتحولات الإلكترونية في مجال الموسيقى. كما يوفر التقدم التكنولوجي إمكانيات واسعة لتجميع الأصوات، مما يمكّن الفنانين من إعادة فتح آفاق جديدة للتعبير الفني، وخوض تجربة موسيقية فريدة تعزز تفاعل الجمهور وترفعه إلى مستوى جديد من الإبداع الموسيقي. وتستغل التكنولوجيا المتقدمة في المجال الموسيقي وسائط متعددة وأدوات تفاعلية لنقل رسالتها بفاعلية. كما يمكن للفنانين استثمار تقنيات الصوت والصورة والتصميم، لخلق تجارب موسيقية ملهمة ومغامرة. وبتجاوزها للتصنيفات الموسيقية التقليدية، تفتح الموسيقى الباب أمام تجارب موسيقية جديدة تجمع بين الأصالة والتطوير.

---

[9] ROBICHAUD, (Xavier), FREIMAN, (Viktor), DE CHAMPLAIN, (Yves), «Créativité musicale à l'ère numérique : émergence d'une nouvelle culture ?», The Canadian Music Educator, Edmonton, Vol. 60, N° 2, Winter 2019. https://www.proquest.com/openview/b864-da034e7313d322455099189e96b7/1?pq-origsite=gscholar&cbl=45770

[10] https://www.youtube.com/watch?v=MZhFPAv_vYc

[11] https://www.youtube.com/watch?v=PaTRJSzKzo8

- خاتمة:

في المجمل، تمثّل الموسيقى قوة ثقافية قادرة على إعادة صياغة التاريخ وتجديد الأفكار، فهي تعمل على استلهام الجوانب الثقافية والاجتماعية الفريدة، ونقل القصص التاريخية بوصفها جسرًا يربط بين الماضي، والحاضر، والمستقبل. بالإضافة إلى ذلك، فإن الموسيقى تسهم في إعادة اكتشاف الماضي وإعادة تفسير التاريخ بروح جديدة، وتكمن قوة الموسيقى في قدرتها على نقل الرسائل والمشاعر بأساليب متعددة ومتنوعة، مما يجعلها تعبيرًا فنيًا يتجاوز حدود الزمن والثقافات، كما تعد أيضًا منبرًا للحوار الثقافي العابر للحدود، فهي تعبّر عن تنوعنا الثقافي، وتعزّز التفاهم بين الثقافات المختلفة، وبفضل تسليط الضوء على القضايا الاجتماعية والثقافية المهمة، تلهم الموسيقى الأجيال الحالية والمستقبلية وتثري المشهد الثقافي بأعمال فنية متنوعة.

Bibliographie

• DEREZE, G. (2005). De la culture populaire au patrimoine immatériel. La Revue Hermès (42), 49. https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-2-page-47.htm

• MULDMA, M. (2009). La musique comme langue de communication dans le dialogue des cultures. Synergies (6), 249-262.
https://gerflint.fr/Base/Baltique6/muldma.pdf

• NATTIEZ, J.-J. (2011). La narrativisation de la musique: La musique récit ou proto-récit! Cahiers de narratologie: Analyse et théorie narratives, Rencontres de narrativités: perpectives sur l'intrigue musicale (21).
https://doi.org/10.4000/narratologie.6467

• ROBICHAUD, X., FREIMAN, V., & DE CHAMPLAIN, Y. (2019). Créativité musicale à l'ère numérique : émergence d'une nouvelle culture ? The Canadian Music Educator , 60 (2).
https://www.proquest.com/openview/b864-da034e7313d322455099189e96b7/1?pq-origsite=gscholar&cbl=45770

المراجع:

• إبراهيم الحيدري . (1984).إثنولوجية الفنون التقليدية: دراسة سوسيولوجية لفنون وصناعات وفولكلور المجتمعات التقليدية(ط.1.) سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.

• حسين جمعة. (1983). قضايا الإبداع الفني (الإصدار ط.1). بيروت: منشورات دار الآداب.

• محمد شفيق قوجة. (13-14-15-16-17-18-19 افريل, 2015). من أجل قراءة نقدية لمفهوم التراث الموسيقي في علاقته بجدلية المحافظة والاستحداث. الموسيقى والفنون التونسية في مجالها العربي الإسلامي والإفريقي والمتوسطي، ملتقى البصمة المغاربية.

المواقع الإلكترونية:

• https://www.youtube.com/watch?v=x4Oxn7E5dtc

• https://www.youtube.com/watch?v=b6qcSrVtnsA&t=2257s&pp=ygUV2LnYsdi2INin2YTYstmK2KfYsdip

• https://www.youtube.com/watch?v=MZhFPAv_vYc

• https://www.youtube.com/watch?v=PaTRJSzKzo8

د. إيناس جلال الدين - مصر

محمد الموجي تمثل التراث وتيارات التجديد

مـا بين عامي ١٩٩٢ و١٩٩٥م كنـت أخطو خطواتي الأولى في العمل الإذاعي بالإدارة المسـؤولة عن إنتاج الأغاني الإذاعية وحفلات أضـواء المدينة، وحينما بدأت لم يجل فـي خاطـري أو أحلـم بـأن أقابـل عمالقـة الموسـيقي والغناء آنذاك، وكان على رأس هؤلاء العظماء الملحن محمـد الموجـي. عنـد رؤيـة محمـد الموجي يستشـعر المـرء مـدى رقيـه وتواضعـه وطيبتـه، يلقـي أوامـر التسـجيل بهدوء شـديد، ثم يبدأ في إرشاد المطرب أو المطربة ببـدء الغناء، وقد رأيت طريقة تعامله الراقية مـع الفنانين أمثال: محرم فؤاد، أصالة نصري، سـميرة سـعيد، والعديـد من الأصـوات الشـابة التـي قدمتها الإذاعة المصرية في تسـعينيات القـرن الماضي، كنت أرقبـه عـن قـرب وفي نفسـي يدور تسـاؤل كبيـر: كيف اسـتطاع الفنـان محمـد الموجـي صاحـب الصـوت الخافـت، والحضـور الهـادئ، أن يجـدد فـي موسـيقانا العربية، مع الحفاظ على كل قواعد الموسيقى العربية وموروثها القيم؟

نعـم كان محمـد الموجـي قـادرًا علـى التجديـد وفي الوقـت ذاتـه حافظ على التـراث العظيم لسـابقيه من المبدعيـن الكبار أمثـال: زكريا أحمد، محمـد القصبجي، رياض السنباطي، محمد عبد الوهاب. ومن هنا اعتراني شـغف كبير في تأمل رحلـة هذا الفنـان الكبير، والبحث في تاريخه الفني المتميز.

- من محمد الموجي؟

لكـي نعـرف مـن هو الموجـي، وكيف تشـكل وجدانه وتبلـور، الـذي أخرج لنـا نحو (١٥٠٠) لحن بديـع، لا بد لنا أن نعـود إلى السـنوات الأولى فـي رحلته الحياتيـة والفنية المتفـردة. ولـد محمـد الموجـي فـي ٤ من مـارس عام ١٩٢٣م، ببلدة في محافظة كفر الشيخ، وعاش في أسرة تعشـق الغناء والموسـيقى، فكان والـده يجيد العزف على آلة العود، فـي حين كان عمه يمتلـك مكتبة مليئة بالأسـطوانات لأسـاطين الطرب، أسـطوانات تحتوي على أهـم قوالـب الموسـيقي العربيـة: مـن أدوار، وموشـحات، وقصائـد نهايـات القـرن التاسـع عشـر وبداية القرن العشـرين، كانـت هذه المكتبة هي البوابة الأولـى لعالم الإبداع الذي دخله الفنـان محمد الموجي. وقد ظهـر ميل محمد الموجي إلى الموسـيقى والغناء منـذ الصغـر، واسـتطاع وهـو فـي سـن السادسـة أن يمسـك بالعـود -الخـاص بوالـده-، ويتحسـس أوتـاره ونغماتـه، ومـن آيات تميـزه الفني والعقلي المبكر أنه كان يخطـط بقلـم على الأماكن الصحيحـة لضبط أوتار العود ليحفظها ويعود إليها عند الحاجة.

وإذا كان محمد الموجي قد شـغف بالموسـيقى منذ صبـاه، فـإن والـده كان يأمـل أن يشـغل ابنـه وظيفة حكومية، لذا التحق محمد الموجي بمدرسة الزراعة حتى يضمـن والـده أن يصبـح (خولـي) بعـد التخـرج، إلا أن الموجـي كان علـى موعد مع الفن الذي عشـقه، والقدر الـذي رتب له مسـيرة مختلفة سـوف تسـهم في نقل الموسـيقى والغنـاء فـي مصـر إلـى آفاق جديـدة، فقد بـدأت بـوادر التميـز والفـن تظهر على الشـاب محمد الموجي شـيئًا فشـيئًا، فقد وهبه الله - سبحانه وتعالى- موهبـة فطرية متميزة، بـدأت تعبر عن نفسـها مبكرًا، حيـث بدأ الموجـي بتلحين بعض من القصائـد المقررة عليه في المناهج الدراسـية. بهذا، جذبت موهبة محمد الموجـي وألحانـه المبكـرة انتبـاه مـدرس الموسـيقى **"إبراهيم الشـال"** (الذي تجمعه صلة قرابة بالملحن رياض السـنباطي)، فتعهده بالرعاية والتشـجيع، وبدأ الموجي يشـق طريقه في الفن متمثـلًا اتجاهه الخاص الـذي اسـتقاه مـن العملاقيـن الكبيريـن: محمـد القصبجـي، وريـاض السـنباطي، ومعهمـا بالطبـع موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب. وشيئًا فشيئًا ذاع صيت محمد الموجي، فأشـير عليه بأن يمثل أمام لجنة الاسـتماع بالإذاعـة المصريـة، وبالفعـل تقـدم محمد الموجي للاختبار أمام هذه اللجنة إلا أن **"مصطفي بك رضا"** رئيس اللجنة بادر إلى رفضه، بدعوى أن ما يقدمه محمـد الموجي من الموسـيقى هو نهـج (متفرنج) مع هذا لم يصب الموجي الإحباط، بل عاد إلى ممارسة فنه، وتقديـم أعمالـه للأصدقـاء، والمشـاركة فـي بعـض الاحتفـالات الخاصـة، مؤمنا بـأن اليوم الذي سـيعتمد بصفتـه ملحنًـا لا بـد أن يأتـي قريبـا. ومرة أخـرى يعود محمـد الموجـي ليقـف مجـددًا أمـام لجنـة الاسـتماع بالإذاعـة المصريـة التـي كان يرأسـها الأسـتاذ "محمد حسـن الشجاعي"، وتحقق له ما أراد، فقد أجازته اللجنة بصفته ملحنًا، إلا أنها لم تجزه مطربًا.

- الدراسة الموسيقية عند محمد الموجي

ثمـة صداقـة كبيـرة كانت تجمـع بين الفنـان محمد الموجـي، والملحـن فـؤاد حلمـي، وكان حلمـي مـن أكبر المشـجعين لمحمد الموجي، بل هو الذي أقنع الموجي بالمثول أمام اللجنة في المرة الثانية، ومن ناحية أخرى، اقتـرح عليـه ضـرورة دراسـة الموسـيقي دراسـة تخصصيـة للتعـرف علـى قواعدهـا ومقاماتهـا، لكـن الموجي رفض مقترح الدراسة.

كان عام ١٩٤٩م عامًا حاسمًا في مسيرة الموجي حين قـرر الذهاب إلى القاهـرة ليبدأ رحلته فـي احتراف الفن، بعد أن اسـتقال من العمل في ميدان الزراعة، وبدأ في التلحيـن مـن خـلال ركـن الألحـان الشـعبية بـالإذاعة المصريـة، ولحـن العديد مـن الأغاني للفنانيـن: فتحية أحمد، وعبد الغني السيد، ومحمد قنديل.

- محمد الموجي وعبد الحليم حافظ

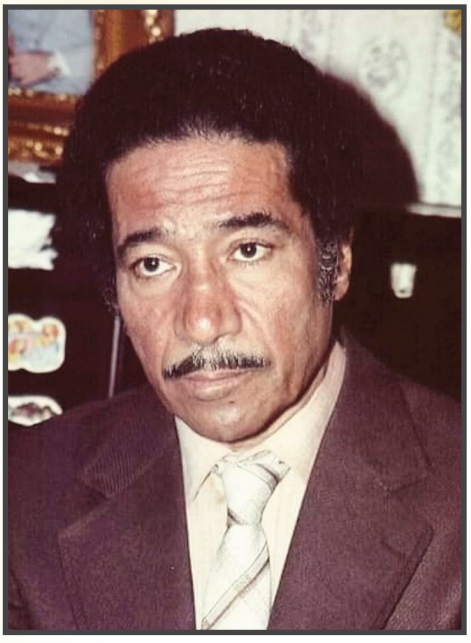
كانت نقطة التحول الكبرى في حياة محمد الموجي عندما استمع إلى صوت عبد الحليم حافظ يغني قصيدة (لقاء) من ألحان الفنان كمال الطويل، بعدها توجه إلى الإذاعة، وطلب من الأستاذ حافظ عبد الوهاب أن يتعرف على عبد الحليم حافظ ليقدما معًا أغنية (يا مواعدني بكرة) ثم تلتها عشرات الأعمال التي شكلت ملمحًا مهمًا من ملامح الموسيقى والغناء في مصر والعالم العربي. كذلك، تعاونا مع أبرز شعراء الأغنية في تلك المرحلة، فعلى سبيل المثال الشاعر **سمير محجوب** الذي كتب أغنية: **"صافيني مرة"**، و**"بتقوللي بكرة"**، و**"يا حلو يا سمر"**، و**"يا مواعدني بكرة"**. ومع الشاعر **مرسي جميل عزيز** الذي كتب أغنية: **"مالك ومالي"**، و**"اسبقني يا قلبي"**، و**"يا قلبي خبّي"**، و**"ليه تشغل بالك"**، و**"الليالي"**، و**"حبّك نار"**، و**"أحبّك"**. كما قدما مع الشاعر حسين السيد واحدة من أجمل أغانيهما وهي **"جبار"**. وتعاونا أيضًا مع الشاعر عبد الفتاح مصطفى، وصلاح جاهين، ومحمد حلاوة، وعبد الرحمن الأبنودي، ومأمون الشناوي، ومجدي نجيب، وغيرهم. كما لحّن الموجي لعبد الحليم قصيدتين من تأليف نزار قباني هم : "رسالة من تحت الماء"، و"قارئة الفنجان"، وكذلك لحن له **"يا مالكًا قلبي"** من كلمات الشاعر أحمد مخيمر، وغيرها من الأعمال الجميلة.

- أهم القوالب الغنائية التي لحنها محمد الموجي

قدم الموجي كل أنواع القوالب الغنائية من موشح إلى مونولوج إلى قصيدة إلى أغنية. وأهم مايميز أسلوب الموجي هو التعبيرية الشديدة، وحرصه الدائم على الحفاظ على البحور الشعرية للشعر المغنى، سواء أكان باللغة الفصحى أم باللغة العامية. وقد استطاع أن ينقل لكل مطرب أو مطربة ما يريده من كل عمل من خلال غنائه لمعظم تلك الأعمال بصوته.

أما عن الإيقاع نستطيع القول: إن محمد الموجي احتفظ بمعظم الضروب العربية إلى جانب تعاطيه مع بعض الإيقاعات الغربية مثل **السامبا، والرومبا، والفالس**، وهي الإيقاعات التي استلهمها من خلال استماعه إلى كل ما يقدم في الغرب من موسيقى. كذلك قدم مقدمات موسيقية امتازت بالفخامة والثراء، كان متأثرًا فيها بثقافته الموسيقية المكتسبة من الموسيقى العربية والغربية، فضلًا عن الموهبة الفطرية التي حباه الله إياها. وقدم ألحانًا لمعظم نجوم الغناء، وأسهم في الوصول بهم إلى مكانة رفيعة، حيث قدم أعمالًا مهمة في مسيرة كل من: فايزة أحمد، ونجاة، وشادية، ووردة، وصباح، ومحرم فؤاد، وعزيزة جلال، وعفاف راضي، وميادة الحناوي، ومحمد قنديل، وكمال حسني، وطلال مداح، وماهر العطار، وهاني شاكر، وسميرة سعيد، وغيرهم.

ولا يمكن بالطبع أن ننسى لقاءه بسيدة الغناء العربي أم كلثوم، حيث قدم لها أعمالًا مميزة من بينها: "للصبر حدود"، و"اسأل روحك"، و"حانة الأقدار"، و"أوقدوا الشموس"، و"يا صوت بلدنا"، و"يا سلام على الأمة"، و"أنشودة الجلاء"، و"محلاك يا مصري". وهكذا كانت مسيرة محمد الموجي نموذجًا فريدًا للقدرة على المزاوجة بين تمثل التراث من ناحية، وتجديد الاتجاهات الموسيقية من ناحية أخرى.



د. غالية عيسى الزبيدي - سلطنة عُمان

رحلة في دار الأوبرا السلطانية

"عُمان والعالم: رحلة عبر الموسيقى"

منذ بزوغ فجر النهضة المباركة وسلطنة عُمان تمضي قُدمًا للحاق بالتنمية العالمية في شتى مجالات الحياة السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والعلمية، والثقافية، والفنية حتى أصبحت دولة عصرية، تمتلك أحدث الصروح الحضارية؛ لمواكبة التقدم، والتطور، والنماء، وانطلاقًا من تلك الرؤية العصرية جاءت الرعاية السامية من لدن السلطان قابوس بن سعيد -طيّب الله ثراه-؛ لإنشاء دار الأوبرا السلطانية مسقط، التي افتتحت في 12من أكتوبر عام 2011م؛ وذلك استكمالًا للمنجزات التي جسدت الدور الحضاري للعُمانيين على مر العصور في ترسيخ القيم الإنسانية، وتعزيز التآلف والتفاهم بين الدول حتى أصبحت مركزًا متميزًا لتلاقي الفنون والثقافات من كافة أنحاء العالم، وتمكنت دار الأوبرا السلطانية مسقط إلى جانب دار الفنون الموسيقية التي افتتحت في 15 من يناير عام 2019م ، تحت رعاية صاحب السمو السيد فهد بن محمود آل سعيد، رئيس اللجنة العُليا لدار الأوبرا السلطانية مسقط، من تقديم الأعمال الموسيقية الأوبرالية المحلية والعالمية، بالإضافة إلى استضافة المعارض والمناسبات الفنية محليًا ودوليًا، مما مكنها من النجاح في مد جسور التفاهم والتآلف بين مختلف دول العالم حتى يومنا هذا.

ولأن سلطنة عُمان تؤمن بأن الفن هو المُكَوّن الحضاري الذي تتشارك فيه جميع الأمم؛ فإنها كانت وما زالت رائدة في الاهتمام بشتى الفنون تعزيزًا للتقارب والتآلف بين الشعوب. ومن هنا جاء افتتاح دار الأوبرا السلطانية مسقط، ودار الفنون الموسيقية، معرض الفنون الموسيقية "**عُمان والعالم: رحلة عبر الموسيقى**" إلى جانب المكتبة الموسيقية؛ من أجل التعريف بالفنون الموسيقية من مختلف أنحاء العالم، ويتناول المعرض حكاية الموسيقى بعيون عُمانية، مع استخدام أحدث التقنيات الرقمية في هذا المجال، إذ أصبح بمقدور زوار المعرض أن يتعرفوا النظريات العلمية للموسيقى، وإبداعات الصناعة الموسيقية، ويطلعون على عالم الموسيقى الواسع من منظور عُماني من خلال تزويد المكتبة بعدد كبير من المراجع التي تحكي تاريخ الموسيقى، الأمر الذي أتاح للطلاب والباحثين الاطلاع على مختلف مجالات الفنون.

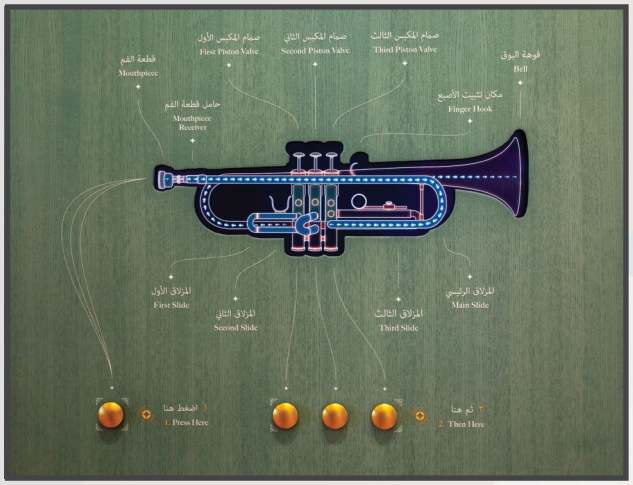
- معرض الفنون الموسيقية (عُمان والعالم - رحلة عبر الموسيقى):

يقع المعرض في الطابق العلوي من مبنى دار الفنون الموسيقية، حيث يتنقل الزوار بين جنباته المختلفة بدءًا من سلطنة عُمان في رحلة استكشافية تفاعلية لدول العالم، يتعرفون خلالها الأصوات، والأنغام، والآلات الموسيقية لكبار الموسيقيين، كما تتاح لهم فرصة مصاحبة قيادة الفرق الموسيقية.

أيقونات الفصول: يمثل كل قسم من أقسام المعرض أيقونة مستوحاة من تشكيلات الفنون الإسلامية العديدة المنتشرة في أرجاء دار الأوبرا السلطانية.

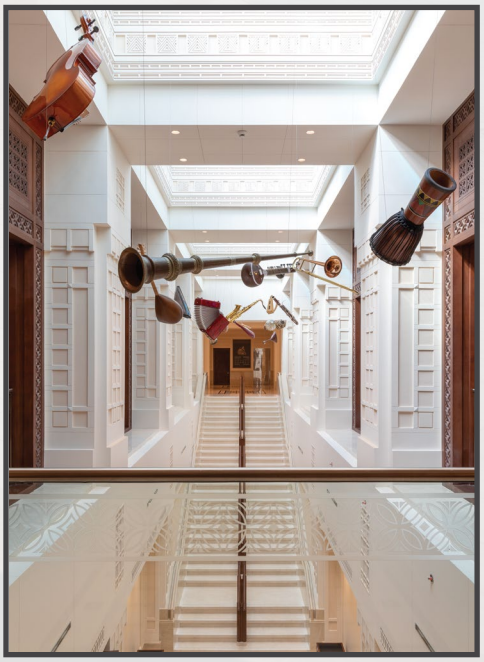
الطبيعة: يجد الزائر في القسم الأول من المعرض نفسه محاطًا بعالم متميز من الأصوات الطبيعية، المنشأ الأول للموسيقى، حيث يدرك أن العالم كان وما زال في حالة تواصل وانسجام دائمين من خلال الموسيقى، وقد جُهزت جدران هذا القسم وسقفه بتقنيات صوتية غير مرئية ينبعث منها مزيج من الأصوات الموسيقية، حيث تَعْبُر الرحلة بالزائر سريعًا بين بحار سلطنة عُمان، وأراضيها في جولة عامرة بالمشاعر.. تحلق به من قمم جبال الحجر إلى أعماق بحر عُمان، مرورًا بالشواطئ، وجميع أرجاء أرض سلطنة عُمان.

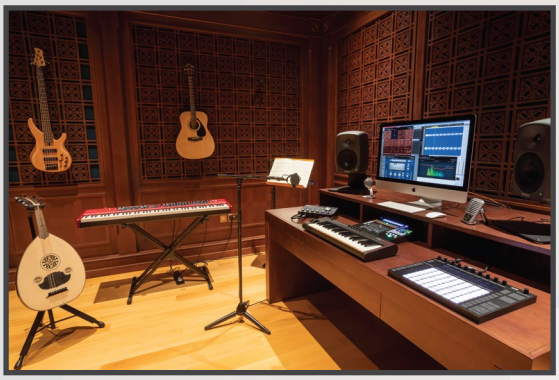
العلـوم: يتعـرف الزائـر فـي هـذا القسـم خصائـص الصـوت، وكيـف ينتقل عبـر الهواء إلى مسـامعنا، كما يتعـرف عناصـر الموسـيقى الأساسـية: الإيقـاع، والسلالم الموسـيقية، ويضم القسم أيضًا معلومات عـن بعـض العلمـاء فـي الطبيعـة أمثـال الفارابـي، وفيثاغورس.

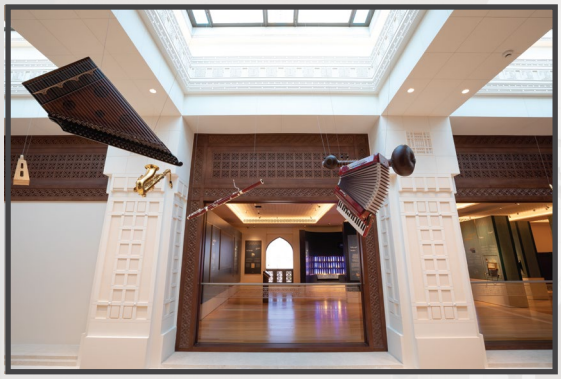


المحطات الرقمية: عند نهاية كل قسـم من أقسام المعـرض توجد مجموعـة من المحطـات الرقمية التي تتيـح للزائر الدخـول في غرفة مـزودة بأحـدث التقنيات للتعـرف إلـى المزيـد مـن الفنـون، والفنانيـن، والموسـيقيين، والنظريات الموسـيقية، وقد صممت هذه المحطات على هيئة أبراج بيضاوية الشكل مماثلة لما هو موجود في بعض مناطق سلطنة عُمان وخاصة في ولاية فنجاء بمحافظة الداخلية.

الآلات: الآلات الموسيقية هي الأدوات التي تستخدم في صنع الموسيقى، فمن خلالها يمكن إصدار عدد لا يُحصى من الأصوات، وعند دمجها تنتج ألحانًا وإيقاعات، وهو ما يسمى اصطلاحًا بالموسيقى، وتتوزع في أرجاء هذا القسم من المعرض لوحات توضح أنواع الآلات الموسيقية: "الصوتية، والوترية، وآلات النفخ، والآلات النحاسية، وآلات الإيقاع، ثم الآلات التي تُعزف بالمفاتيح"، وفي مجموعة آلات المفاتيح يمكن للزائر أن يُجَرّب العزف على مجسم "الأورغن" من صنع (كلايس أورجيلباو) في بون بألمانيا، أو "بيانو" يعمل بآلية المطرقة من صنع شركة (ستاينوي) الشهيرة.







الصناعة: صنع الإنسان منذ آلاف السنين الآلات الموسيقية من مواد طبيعية، فشَكّل الخشب ونحته، وصَنَع منه آلات تعزف أروع الألحان، وفي أحد أركان المعرض توجد غرفة يتعرف من خلالها الزائر كيفية تحويل الأدوات الجامدة إلى آلات موسيقية، حيث يتمكن الزائر من اصطحاب أحد صناع آلة العود المَهَرة في رحلته التي يُحَوّل خلالها الخشب إلى آلة عود ناطقة بأعذب الألحان، كما يتمكن أيضًا من تفحص واحد من أجود أنواع الأعواد، وهو من صناعة التركي (فاروز تورونز).

المجتمع: الموسيقى تصاحب الإنسان في حياته، حيث تَمَكّن من صُنْع آلات تصدر أصواتًا تحاكي أصوات الطبيعة من دون كلام، ويستطيع الإنسان من خلال الموسيقى التعبير عن كل مشاعره، كما أنه من خلال الموسيقى تتوحد المجتمعات في التعبير عن تجاربها الإنسانية، وفي هذا القسم من المعرض يتمكن الزوار من المشاركة معًا في صناعة الموسيقى، ويكتشفون قدرة الموسيقى على التقريب بين البشر.

التواصل: للموسيقى قدرة على التعبير عن مختلف المشاعر من دون الحاجة إلى الكلام، ويوظف المؤلفون الموسيقيون والعازفون مهاراتهم في الألحان لتجسيد هذه المشاعر، وإن أهم ما يوثق صلتنا بالموسيقى هو الإبداع في الأداء، وفي هذا القسم من المعرض يتمكن الزوار من تعلم آليات صنع الموسيقى من خلال "طاولة المؤلف" حيث يُمْكِن لأي فرد تأليف مقطوعات موسيقية، وبواسطة آلة رقمية متطورة يتمكن الزوار من عرض الإنتاجات والإبداعات الموسيقية الشخصية.

الأداء: في القسم الأخير من المعرض يتعرف الزائر عن قرب ما يتطلبه الأداء الموسيقي الحي من تناغم فريد بين أفراد الفرقة الموسيقية، إذ يتنقل بين الآلات الموسيقية بحضور كبار صُنّاع الموسيقى عبر التاريخ من خلال ألحانهم الموجودة حتى الآن والتي مر عليها عشرات السنين، حيث توجد في أول القاعة منصة يمكن للزائر أن يعتليها ليتقمص دور قائد الأوركسترا، ويتمكن بواسطة استعمال تقنية متطورة من قيادة أوركسترا تخيليًا.

الأرضية: ترتسم على أرضية المعرض الخشبية الجميلة خمسة خطوط، ترمز إلى خطوط النوتة الموسيقية الخمسة.

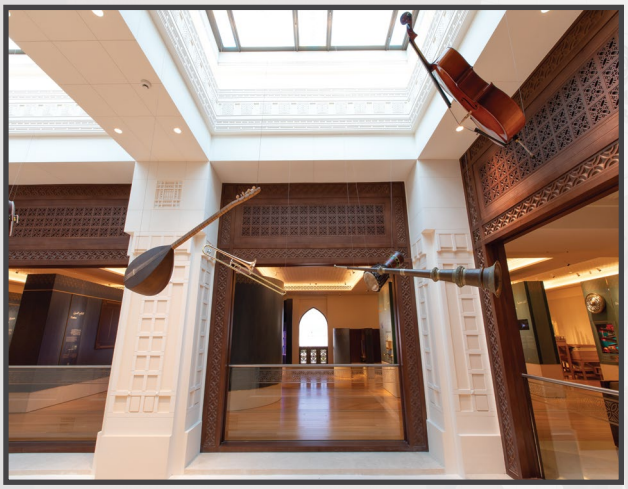
صالة العرض في دار الأوبرا السلطانية: في الدور الأول لمبنى دار الفنون الموسيقية، توجد قاعتا عرض منفصلتان، القاعة الأولى تضم شاشات عرض متطورة، خُصّصت للتطواف بالزوار في جولات تعليمية وتثقيفية يتعرفون من خلالها معالم دار الأوبرا السلطانية مسقط وتجهيزاتها، أما القاعة الكبيرة الثانية، فخصصت لاستضافة المعارض الزائرة، وعدد من الفعاليات، وقد افتتحت قاعة العرض في يناير 2019م، حيث استضافت حينها معرض **"الأوبرا: 400 عام من الإبداع"** الذي نظمه متحف (فيكتوريا وألبرت) بلندن.

المكتبة الموسيقية: تضم عددًا كبيرًا من النوتات والمراجع الموسيقية من شتى أنحاء العالم، باللغتين العربية والإنجليزية، حيث تتعدد المواد بين النوتات الموسيقية، والدوريات المتخصصة، وفنون الموسيقى العربية والمراجع الموسيقية المتنوعة، كما يوجد بها ركن لكتب الأطفال، ويمكن القول: إن هذه المكتبة في الأوبرا السلطانية مسقط فريدة من نوعها، لما تتميز به من تنوع كبير في محتوياتها من المراجع، والكتب الموسيقية، وغيرها من الفنون.

غرفة القراءة: توجد في المكتبة غرفة مخصصة لمن يرغب من الزوار في القراءة والاطلاع، حيث يوجد بها عدد من المقاعد المريحة، لتمكين الزوار والباحثين من تصفح محتويات المكتبة التي تضم عددًا متنوعًا من الدوريات والمواد الرقمية.

استوديو الموسيقى: تقوم فكرة استوديو الموسيقى على توفير الخصوصية المكانية للتعلم والتدريب، مما يفتح المجال لاكتشاف المواهب ورعايتها وتنميتها، فالأستوديو مجهز بأحدث تقنيات الإنتاج الموسيقي، والوسائل متعددة الأغراض، التي تُمَكّن الشباب من توظيف قدراتهم في اكتشاف طرق جديدة رقمية لإنتاج الموسيقى.

البهو الداخلي والجسر الموسيقي: يتوسط المبنى بهوٌّ داخلي يعرض فيه "20 آلة موسيقية"، كما يتصل مبنى دار الأوبرا السلطانية مسقط بمبنى دار الفنون الموسيقية عبر الجسر الموسيقي البديع في تصميمه المعماري الذي يمر فوق شارع الخارجية، فقد ثبتت أجهزة موسيقية على جدرانه تنبعث منها الأنغام البديعة التي تمثل جميع دول العالم، كما زود الجسر بمكبرات صوت تُحوّل خطوات الزائرين إلى نغمات ومقطوعات موسيقية تختلف وتتعدد بتعدد الزوار وزياراتهم، فلا تتشابه النغمات، ويتحول كل زائر إلى مؤلف موسيقي متفرد في مقطوعاته.



الخاتمة:

إن معرض الفنون الموسيقية "عُمان والعالم: رحلة عبر الموسيقى" بكل محطاته شكل إضافة جديدة، ومبتكرة لمكنونات دار الأوبرا السلطانية مسقط التي تدهش الزائر، وتستدعي حواسه، وترتقي بذائقته، وثقافته المعرفية، والإبداعية، إذ تنمي مهاراته العقلية واليدوية بالمزج بين الرؤية والتطبيق، والجمع بين الملموس والمحسوس من خلال قراءة المعارف وتجربتها في الوقت ذاته مثل: الأداء على الآلات الموسيقية، والجلوس على طاولة المؤلف، أو تقمص دور قائد الأوركسترا، الأمر الذي يغرس الفن في روح الزائر وتعزفه يداه واقعًا جماليًا حيًا .

أ. بدر العبري - سلطنة عُمان

الموسيقى وفلسفة المحاكاة

منذ القدم ارتبط الإنسان بالطبيعة حين سعى لاكتشاف أسرارها، فعن طريق البرق مثلًا اكتشف النّار، ومنها تطوّر في صنع طعامه ومأكله، وحتّى الإنسان العاقل حاول كشف سنن الطبيعة، ومحاكاة ما يلامس حواسّه الجارحة، ليتطوّر في ذلك، حتّى وصل إلى عالم اليوم، حيث استطاع الإنسان عن طريق امتدادات الحواس الخمس كشف سنن الطّبيعة ومحاكاتها لخدمته. والموسيقى ارتبطت بالإنسان منذ القدم؛ لأنّها ارتبطت بالنّغم المرتبط بجماليّات حاسّة السمع، وهو يشقّ هذه الطبيعة، ليتعايش معها من جهة، ويتحدّ مع سننها ونواميسها وجمالها، ويسّخرها في عمارة الأرض وإصلاحها من جهة أخرى، فكانت أوتار حنجرته آلته الأولى في النّغم، "فالنّغم شيء غريزي فطري عريق للإنسان، خُلق معه يوم خلقه الله تعالى، ووُجد معه يوم ظهر على هذه الأرض، ويرى أنّ أصله يعود إلى أصوات الطّبيعة، مثل: أصوات الرعد، والمطر، وأصوات الحيوانات، ثمّ أعجب الإنسان ببعض الأصوات، وأنكر أصواتًا أخرى، فحاول تقليد ما أعجب به، ثمّ آخى بين بعضها، وزاوج بعضها الآخر، فأنتج أصواتًا جديدة مثل الحزن والفرح، ثمّ اخترع الأدوات الصوتيّة، والآلات الموسيقيّة؛ ليريح نفسه من عناء التقليد والتصويت، ثمّ شارك بين صوته وصوت الآلات"[1]، فأصبح "مجال الاشتغال بالصّوت يندرج فيما سمّاه القدماء بالعلم الطبيعي الذي ينظر في الأشياء الطّبيعيّة مثل الضّوء، والصّورة، والحرارة، والماء وغير ذلك، وأقدم ما تشتمل عليه هذه الصّناعة هو العلم الطّبيعيّ الّذي ينظر في الأصوات والنّغم وكيّفيّة حدوثها في الأجسام"[2].

لهذا، ممكن أن نفهم فلسفة المحاكاة في الموسيقى، وما تتمثله في جوانب أربعة: المحاكاة الطّبيعيّة، والمحاكاة الصّوتيّة، والمحاكاة الشّعوريّة، والمحاكاة الجماليّة، وأمّا المحاكاة الطّبيعيّة فكما أسلفنا ابتدأت من محاكة أوتار حنجرته، "وتعد أوتار حنجرة الإنسان الآلة الطبيعيّة الأولى وجودًا، فهي الآلة الموسيقيّة العجيبة في تركيبها"[3]، كما أنّ "آلة الصّوت الإنسانيّ هي الحلوق كما عبّر عن ذلك القدماء، فعند صعود الهواء من الرئة يصدم مقعرات الحلق فتنتج الأصوات، أمّا إذا دفع الهواء بترفق كان زفيرًا"[4]، وقام بمحاكاة ذلك في الآلة مثل المزمار على سبيل المثال، حتّى قيل: "الحلق كأنّه مزمار مخلوق، والمزمار كأنّه حلق مصنوع"[5]، "والثّقب في المزمار أشبه بالمخارج في الجهاز المصوّت"[6]، وهكذا تطوّر الإنسان في محاكاته للطّبيعة بمحاكاة ما يضرب فكانت الآلات الإيقاعية، أو ما ينقر فكانت الآلات الوترية، أو ما ينفخ فكانت آلات النّفخ.

وبعيدًا عن نشأة الصّوت، وهل ابتدأ بمحاكاة أصوات ما في الطّبيعة، لهذا ابتدأت الكتابة بمحاكاة صور الطّبيعة مثل الحيوانات، ولهذا أصبح "يفهم بالأصوات ما يفهم بالقول، إذ كان لكلّ صنف من القول صنف من الأصوات خاص به إذا صوّت به فهم عند الطّرب وعند الخوف أو الأمن"[7]، وفي الأدبيّات العُمانيّة **يذكر أبو زكريا يحيى بن سعيد** (ت 427هـ) عن القصبة الكبيرة - أي المزمار، فإنّ المسلمين أجازوا استماعها لمزيد قربها من الآخرة، أخبرني زياد بن الوضاح (ت ق 3هـ) أنّه رأى أباه (ت ق 3هـ) يستمعها وهو يبكي[8]؛ لأنّ القصبة الكبيرة تحاكي صوتًا له تأثير في الطّبيعة والنّفس الإنسانيّة وهو الحزن، كما أنّ الطّبل والدّف بإيقاعه يتناسب مع الفرح، كما في رواية البخاريّ (ت 256هـ) من طريق عائشة (ت 57هـ) أنّها زفّت امرأة إلى رجل من الأنصار، فقال نبيّ الله - صلّى الله عليه وسلّم -: يا عائشة، ما كان معكم لهو؟ فإنّ الأنصار يعجبهم اللّهو[9]، أي الدّف، وهو يتناسب مع الفرح.

---

[1] الشّاذليّ: محمد، "فرح الأسماع برخص السّماع": تحقيق محمد الشّريف الرّحمونيّ، ط الدّار العربيّة للكتاب، 1985م، والنّصّ للمحقّق من المقدّمة.

[2] زاهيد: عبد الحميد، "علم الأصوات وعلم الموسيقى: دراسة صوتيّة مقارنة": ط دار بافا العلميّة للنّشر والتّوزيع، الأردن - عمّان، الطّبعة الأولى، 2010م، ص: 22.

[3] عيد: يوسف وعكاري: أنطوان، الموسوعة الموسيقيّة الشّاملة: ط دار الفكر اللّبنانيّ، لبنان/ بيروت، الطّبعة الأولى، 1994م، القسم النّطبيقيّ العمليّ (2)، ص: 4.

[4] زاهيد: عبد الحميد، علم الأصوات وعلم الموسيقى: دراسة صوتيّة مقارنة: سابق، ص: 25.

[5] المرجع السابق نفسه، ص: 50.

[6] المرجع السابق نفسه، ص: 50.

[7] المرجع السابق نفسه، ص: 28.

[8] العقريّ النّزويّ: أبو زكريا يحيى بن سعيد، الإيضاح في الأحكام، ط وزارة التّراث القوميّ والثّقافة - سلطنة عُمان، الطّبعة الأولى، 1404هـ/ 1984م، ج:4، ص: 74.

[9] رواه البخاريّ باللّفظ والطّريق نفسه. (ينظر: البخاريّ: محمّد بن إسماعيل، الجامع الصّحيح: ط دار الفكر، بيروت/ لبنان، ط 1420هـ/ 2000م، ج: 2، ص: 352، و ج: 9، ص: 166 - 167).

وأمّا المحاكاة الشعوريّة فهي مرتبطة باللّذة، فكما يرى محمود شلتوت (ت 1963م) أنّ "الله خلق الإنسان بغريزة يميل بها إلى المستلذات والطّيبات الّتي يجد لها أثرًا طيّبًا في نفسه، به يهدأ، وبه يرتاح، وبه ينشط، وبه تسكن جوارحه، فتراه ينشرح صدره بالمناظر الجميلة، مثل الخضرة المنسقة، والماء الصّافي الذي تلعب أمواجه، والوجه الحسن الذي تنبسط أساريره، وينشرح صدره بالرّوائح الزّكيّة الّتي تحدث خفّة في الجسم والرّوح، وينشرح صدره بلمس النّعومة التي لا خشونة فيها، وينشرح صدره بلذة المعرفة في الكشف عن مجهول مخبوء، وتراه بعد هذا مطبوعًا على غريزة الحبّ لمشتهيات الحياة وزينتها من النّساء والبنين،والقناطير المقنطرة من الذّهب والفضّة، والخيل المسومة والأنعام والحرث"[10] ، وهذا ينطبق كليًا على لغة الموسيقى المرتبطة وجدانيًا بالشعور، فهي "تعبير يترجم عن حالات نفسيّة لا يقصد بها أن تكون لغة عامّة أو خاصة، ولكنّها لغة عامّة بغير قصد من الهاتفين بها والسّامعين ... والعلم بأنّ الموسيقى تعبير، وأنّ الأصوات لا تطرب بذاتها، ولكنّها تطرب بالشّعور الّذي توحيه، والخاطر الّذي تمثله في الطّبائع والأذهان، يفسح للنّفس دائرة الطرب، ويقيم لها الكون كلّه، وكأنّه فرقة غناء تفتأ تصدح لمن يسمعها وهي ناطقة وصامتة، وتدأب على الإيقاع وهي معبرة، وغير محتاجة إلى التّعبير"[11] ، هذا الجانب الشّعوريّ لا ينفصل عن الطّبيعة والوجود، وفي القرآن ما يلمس شعوريًا ووجدانيًا من خلال تناغم الوجود مع الإنسان في قوله تعالى: {وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ} [سبأ: 10]، وفي الرّواية عن النّبيّ - صلّى الله عليه وسلّم - أنّه قال لأبي موسى الأشعريّ (ت 44هـ): "إنّه أعطي مزمارًا من مزامير آل داود"[12] ، وهو كناية عن الحسّ الشعوريّ المخبوء في الطّبيعة، والّتي تحاكيه الآلة، وتقربه صوتيًا للإنسان.

وأمّا المحاكاة الجماليّة فهي مرتبطة بالمحاكاة الشعوريّة على الوجه الأخصّ، إلّا أنّها تظهر بصورة كبيرة في المحاكاة الطّبيعيّة والصّوتيّة، والمحاكاة الجماليّة مرتبطة إمّا بالجمال المطلق، أو بالجمال الطبيعيّ المنعكس من الوجود، وإمّا من خلال جمال الذات وشعوريّتها، فالجمال المطلق كما يرى بعض فلاسفة المسلمين "أنّ منشأ الجمال هو الجمال المطلق؛ أي الله تعالى، فجميع أنواع الجمال في العالم انعكاس لجمال الحقّ سبحانه وتعالى"[13] ، وأمّا مع الوجود، فكما يرى ابن خلدون (ت 808هـ) "إن كان ما سواك إذا نظرته وتأملته رأيت بينك وبينه اتّحادًا في البداءة، يشهد لك له اتّحادكما في الكون، ومعناه من وجه آخر أنّ الوجود يشرك بين الموجودات كما تقوله الحكماء، فتودّ أن تمتزج بما شاهدت فيه الكمال لتتحدّ به، بل تروم النّفس حينئذ الخروج عن الوهم إلى الحقيقة التي هي اتّحاد المبدأ والكون، ولمّا كان أنسب الأشياء إلى الإنسان، وأقربها إلى مدرك الكمال في تناسب موضوعها هو شكله الإنسانيّ، فكان إدراكه للجمال والحسن في تخاطيطه وأصواته من المدارك الّتي هي أقرب إلى فطرته، فيلهم كلّ إنسان بالحسن في المرئيّ أو المسموع بمقتضى الفطرة" [14]، وهذا كلّه ينعكس على جمال الذّات وشعوريّتها، وعلى هذا حاول الإنسان قديمًا تقريب هذه الصّورة من خلال صوته وحنجرته، ثمّ عبّر عنها من خلال نظمه وشاعريّته، ليحاكي ويختصر ذلك في آلات صنعها بدقة متناهية، تتماهى مع الذّات والوجود، وتتناغم مع جمال الطّبيعة والجمال المطلق.

---

[10] شلتوت: محمود، الفتاوى: دراسة لمشكلات المسلم المعاصر في حياته اليوميّة والعامّة: ط دار الشّروق، القاهرة - مصر، الطّبعة السّادسة عشرة ، 1411هـ/ 1991م، ص: 410.

[11] العقاد: عباس محمود، المجموعة الكاملة، قسم الأدب والنّقد: ط دار الكتاب اللّبنانيّ، لبنان/ بيروت، ج: 3، ص: 135 - 140.

[12] أخرجه مسلم بلفظ قريب من طريق أبي عبد الله بن بريدة، والثّاني من طريق أبي موسى الأشعريّ، كتاب الصّلاة، باب استحباب تحسين الصّوت بالقرآن.

ينظر مثلًا: النّيسابوريّ: أبو الحسين مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم بشرح النّوويّ: ط دار الفكر، بيروت/ لبنان، ط 1401هـ/ 1981م، ج: 5، ص: 80.

[13] نجّار: حسين هاشم، مدخل إلى فلسفة الفنّ من وجهة نظر الفلاسفة المسلمين: ترجمة عن الفارسيّة: وسيم حيدر، بحث منشور في مجلّة نصوص معاصرة، عدد: 41، 1437هـ/ 2016م، ص: 229.

[14] ابن خلدون: عبد الرّحمن، مقدّمة ابن خلدون: ط مكتبة الصّفا للنّشر والتّوزيع، القاهرة - الأزهر، الطّبعة الأولى، 1437هـ/ 2016م، ص: 412.

من ٨ إلى ١٢ من أكتوبر ٢٠٢٣م، أقام مركز عُمان للموسيقى التقليدية ورشة تدريبية بعنوان:"الإيقاع في الموسيقى العُمانية التقليدية"

من ١٥ إلى ١٩ من أكتوبر ٢٠٢٣م، أقام مركز عُمان للموسيقى التقليدية ورشة تدريبيةبعنوان: "فنون محافظة جنوب الشرقية : (المولد، والشرح، والشوباني، والمديما، وبن عبادي)"

في يوم الثلاثاء ٢٠٢٣/١١/٢٨م، شارك مركز عُمان للموسيقى التقليدية في الأسبوع الثقافي الذي أقامه مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم بجلسة حوارية عن الموسيقى التقليدية العُمانية

طابع بريدي

أُصـدر طابـع (بعـض من آلات الميدان الموسـيقية) في عـام 2020م، بالتعاون بين مركز السـلطان قابـوس العالي للثقافة والعلوم، ممثلًا بمركز عُمان للموسيقى التقليدية، وبريد عُمان

آلة الشبّورة

الصنف:

تتكـون آلـة الشـبّورة مـن أنبـوب صلـب مـن نبـات الخيـزران، يُحفر عليه حزّات تحك أو تكشـط بأداة صلبة (خشبية).

طريقة الاستعمال:

الشبّورة آلة إيقاعية لها صوت متميز بسبب طبيعة مادتهـا، وتقنيـة العزف عليها تتم بالحك بأداة خشـبية علـى الحزّات صعودًا ونزولًا، وتُسـتعمل هـذه الآلة في نمط المحوكة الذي يؤدى بمحافظة شمال الباطنة.

مصادر ومراجع العدد الحادي عشر وفق تسلسل المقالات والموضوعات:

- الموسيقى العُمانيّة. (سبتمبر 2022). آلة موسيقيّة تقليديّة عُمانيّة: آلة البَرغام. (مركز عُمان للموسيقى التقليديّة، المحرر) الموسيقى العُمانيّة(6)، صفحة 50.

- شوقي، يوسف. (1989). معجم موسيقى عُمان التقليدية. مركز عُمان للموسيقى التقليدية.

- فهد الرحبي. (2022). فنون موسيقيّة عُمانيّة مدرجة في التراث الثقافي غير المادي لليونيسكو. الموسيقى العُمانيّة، 27-31.

- ناصر الناعبي. (2023). فنّا الرزحة والعازي في سلطنة عُمان. مسقط: وزارة الثقافة والرياضة والشباب.

- راجع بهذا الخصوص، د. طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات، الجزء الأول، ص387، منشورات دار البيان، بغداد، ودار الثقافة، بيروت، ط1، 1393هـ، 1973م.

- د. طه باقر، مقدمة في أدب العراق القديم، ص 64، منشورات دار الورّاق، بغداد 2010م .

- أحمد المختار، الموسيقى والحياة، ص6، منشورات دار المدى ط1، 2022م، وسوف تكون إحالاتنا على هذا المصدر بعبارة (المختار ..) لذا يجب الإشارة إلى ذلك.

- المختار: ص6، ص7، ص8، ص9، ص10.

- المختار: ص12، وراجع كذلك (قاموس أكسفورد للآلات الموسيقية، وكذلك راجع د. صبحي أنور رشيد) تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم - طبعة بغداد عام 1970م.

- وانظر أيضًا د. أحمد الحفني، موسيقى قدماء المصريين، طبعة القاهرة 1936م.

- راجع: سيريل ألدريد: كتاب إخناتون- الفصل11- ص163-171، ترجمة د. أحمد زهير أمين، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- راجع د. حسن كريم الجاف، موسوعة تاريخ إيران السياسي، الفصل الأول، منشورات الدار العربية للموسوعات، لبنان 1428هـ /2008 م، وراجع كذلك آراء بعض المستشرقين الذي مالو إلى هذا الرأي عند أحمد المختار ص 14.

- ابن خرداذبة: المختار من كتاب اللّهو والملاهي - ص 3 - فضل "القيان عند العرب، منشورات المكتبة الشاملة الحديثة" نسخة إلكترونية على النت" وراجع كذلك - المختار - ص 15.

- د. شوقي ضيف - العصر العبّاسي الأول - ص 59 ، منشورات دار المعارف بمصر، ط6، من دون تاريخ.

- خيرالله سعيد - مغنيات بغداد في عصر الرشيد وأولاده، ص 40، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 1991م.

- رسالة في ترتيب النغم. وللاستزادة حول هذه المؤلفات الموسيقية للكندي، راجع المختار - ص24 .

- راجع د. خيرالله سعيد (موسوعة الوراقة والورّاقين في الحضارة العربية -الإسلامية) الجزء الرابع - الباب الثالث، مدرسة بغداد في الخط العربي . 272/4 وما بعدها، منشورات دار الانتشار العربي، بيروت ط1 - 2011م.

- معجم اللّغة العربية المعاصر، بعناية د. أحمد مختار عمر وآخرين، ص 2482، منشورات عالم الكتب، ط1، القاهرة 2008م.
- راجع د. خيرالله سعيد (موسوعة الوراقة والوراقين) مصدر سبقت الإشارة إليه 2/ 272 - 307.

- الشّاذليّ: محمد، "فرح الأسماع برخص السّماع"؛ تحقيق محمد الشّريف الرّحمونيّ، ط الدّار العربيّة للكتاب، 1985م، والنّصّ للمحقّق من المقدّمة.

- زاهيد: عبد الحميد، "علم الأصوات وعلم الموسيقى: دراسة صوتيّة مقارنة"؛ ط دار يافا العلميّة للنّشر والتّوزيع، الأردن - عمّان، الطّبعة الأولى، 2010م، ص: 22

-عيد: يوسف وعكاري: أنطوان، الموسوعة الموسيقيّة الشّاملة؛ ط دار الفكر اللّبنانيّ، لبنان/ بيروت، الطّبعة الأولى، 1994م، القسم التّطبيقيّ العمليّ (2)، ص: 4.

- العقريّ النّزويّ: أبو زكريا يحيى بن سعيد، الإيضاح في الأحكام، ط وزارة التّراث القوميّ والثّقافة - سلطنة عُمان، الطّبعة الأولى، 1404هـ/ 1984م، ج:4، ص: 74.

- شلتوت: محمود، الفتاوى: دراسة لمشكلات المسلم المعاصر في حياته اليوميّة والعامّة؛ ط دار الشّروق، القاهرة - مصر، الطّبعة السّادسة عشرة ، 1411هـ/ 1991م، ص: 410.

- العقاد: عباس محمود، المجموعة الكاملة، قسم الأدب والنّقد؛ ط دار الكتاب اللّبنانيّ، لبنان/ بيروت، ج: 3، ص: 135 - 140.

- نجاد: حسين هاشم، مدخل إلى فلسفة الفنّ من وجهة نظر الفلاسفة المسلمين؛ ترجمة عن الفارسيّة: وسيم حيدر، بحث منشور في مجلّة نصوص معاصرة، عدد: 41، 1437هـ/ 2016م، ص: 229.

-Akombo, D. N. (2017). African Musical Instruments and Their Symbolism. Paris: CreateSpace Independent Publishing Platform.

-Al-Mukadam, M. (1990). A Survey of Diplomatic and Commercial Relations Between the United States and Oman in Zanzibar, 1828-1856. Portland: Portland State University. Récupéré sur https://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4961&context=open_access_etds

-Cazeaux, J. (2004). Le livre de Josué : De la conquête au dernier des Justes. 36(1), pp. 43-62.

-Herbert, T. &. (1997). The Cambridge Companion to Brass Instruments. Cambridge: Cambridge University Press.

-Indiana. (1997). The Garland Handbook of African Music is comprised of essays from The Garland Encyclopedia of World Music. Bloomington: Ruth M. Stone.

-Murray, C., Joël, G., & Arnold, M. (2021). Modern Acoustics and Signal Processing. London: Springer.

-Opoku, M. (2010). Musical Instruments of the Akan People: A Historical Perspective. (U. P. America, Ed.) African Music: Traditional and Contemporary, 50-62.

-Otukile S. Phibion, & Rabatoko, F. (2020). Revitalising the Traditional Use of the Kudu Horn by the Bakwena of Botswana. MUZIKI: Journal of Music Research in Africa, 17, 40-50.

-Sadie, S. (2014). The New Grove Dictionary of Musical Instruments (Vol. 1). Oxford: Oxford University Press.

-Schaeffner, A. (1980). Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris: cole des hautes-études en scence sociale.

-DEREZE, G. (2005). De la culture populaire au patrimoine immatériel. La Revue Hermès (42), 49. https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-2-page-47.htm

-MULDMA, M. (2009). La musique comme langue de communication dans le dialogue des cultures. Synergies (6), 249-262. https://gerflint.fr/Base/Baltique6/muldma.pdf

-NATTIEZ, J.-J. (2011). La narrativisation de la musique: La musique récit ou proto-récit! Cahiers de narratologie: Analyse et théorie narratives, Rencontres de narrativités: perpectives sur l'intrigue musicale (21). https://doi.org/10.4000/narratologie.6467

-ROBICHAUD, X., FREIMAN, V., & DE CHAMPLAIN, Y. (2019). Créativité musicale à l'ère numérique : émergence d'une nouvelle culture ? The Canadian Music Educator , 60 (2). https://www.proquest.com/openview/b864da034e7313d322455099189e96b7/1?pq-origsite=gscholar&cbl=45770

العدد السابع

العدد الثامن

العدد التاسع

العدد العاشر