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 السابع | يناير 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:
-مركز عمان للموسيقى التقليدية
-المصور هيثم بن خميس الفارسي
-المصور خالد بن محمد المعولي

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

المحتويات

لقاء مع الفنان الأستاذ أحمد فتحي

5

تنغيم الآلات الإيقاعيّة في الفنون الشعبيّة العُمانية

15

فارس الأغنية الدينية (الشاعر عبد الفتاح مصطفى) ١-٢

22

الموسيقى العُمانية التقليدية في التجارب الموسيقية المعاصرة

31

فنون البحر الغنائية في الخليج العربي (النهمة)

35

رحلة حياة محمد زُويِّد الفنية والشخصية (محمد زويد وسبعة عقود من النجاح والتميز ١-٢)

40

إيقاعات هامسة (بداية)

45

طابع بريدي أصدره مركز عُمان للموسيقى التقليدية

52

آلة موسيقية تقليدية عُمانية

53

كلمة المحرر:

النوتة الموسيقية لا تختلف عن القصيدة المكتوبة، فالمؤلف الموسيقي والشاعر كلاهما يغرفان من فرات الأحاسيس والمشاعر، والذائق المُصيخ إلى عزف مقطوعة موسيقية قد يجد في طيها رواية سردية ذات فصول وأبواب، أو تتضمن حوارًا فلسفيًا، أو مشهدًا تراجيديًا، أو تشي بمعنى من المعاني الجميلة، شرط أن تكون المقطوعة الموسيقية قُدحت من معين الإحساس الصادق، وقد حدث أن ترجم (بيتهوفن) قصائد (جوته) إلى مقطوعات موسيقية رائعة، إذ أوحت قصائد (جوته) إلى (بيتهوفن) تأليف مقطوعات موسيقية على غرارها، فإذا كان الأمر كذلك، أمكن ترجمة الموسيقى إلى قصائد أو إلى قصة (ترجمة سيميولوجية)[1]، وهذا ما كان لي حين كنت أستمع إلى مقطوعة: Fire On Ice (Atah Rooye Yakh) من تأليف عازف الكمان الإيراني Bijan Mortazavi، وبينما أنا في منتصف التأمل، وقد أخذت عقلي الواعي سِنة التذوق، تهادى إليَّ على أفق الاستغراق طفل ضرير (صوت الكمان)، ممتلئ الخدين، أخمص الخصرين، غائر العينين، يقتعد حجر أمه (الأوركسترا)، ويناغيها بصوت مبحوح قائلًا لها:

الطفل: أماه؟ ما لون السماء؟

الأم: أماه، يا ولدي، لونها كلون البحر.

الطفل: أماه؟ ما لون البحر؟

الأم: أماه، يا كبدي، لون البحر كطعم المِلح.

الطفل: أماه؟ كيف أبدو؟

الأم: أماه، يا روحي، تبدو كالوردة الحمراء.

الطفل: أماه؟ كيف تبدو الوردة الحمراء؟

الأم: أماه، يا قلبي، ناعمة كوجنتيك.

الطفل: أماه؟ أين أنتِ؟

الأم: أماه، يا ولدي، أنت على حجري.

الطفل: أماه؟ ما لون غطائي، وفراشي، ولعبي؟

الأم: أماه، يا طفلي، ألوانها كطعم الفرح.

الطفل: أماه؟ يا أماه؟ كيف هو لون الماء؟

الأم: أماه، يا ولدي، لونه كطعم العطش.

بهذا، يصح لنا القول: إن في وجدان كل شاعر طفلًا يُثير الموسيقى، وفي وجدان كل موسيقي طفلًا يُثير الشعر.

[1] سيميولوجي (علم العلامات وأنساقها)، نظرية علمية رسم ملامحها عالم اللغة السويسري فرديناند دو سوسور (1857- 1913م)، من خلال كتابه: محاضرات في اللسانيات العامة، ومن ثم تبنتها المدرسة الفرنسية، وكان من روادها، السيميولوجي الفرنسي، رولان بارت (1915-1980م). ويقودنا هذا إلى ظاهرة أخرى يسميها علم النفس الحديث بالحس المرافق (Synesthesia)، وهي ظاهرة إدراكية تربط الصوت بلون أو بمعنى، ويقع العكس. وظاهرة السينيستيزيا عبارة عن إحساس يثير إحساسًا آخر، فعلى سبيل المثال: الصوت (حاسة السمع) قد يثير إحساسًا مشهديًا (بصريًا) أو يثير فكرة، أو مشهدًا، أو رائحة، أو لونًا.

رَواشِنُ فنية

لقاء مع الفنان الأستاذ
أحمد فتحي

حوار: أ. غالية عيسى

عام 1957م، ولد الموسيقار والفنان اليمني، الأستاذ أحمد فتحي بمحافظة الحديدة (مدينة الضحى) باليمن. وفي عام 1998م، سافر في سن الشباب إلى مصر، وحصل على درجة الماجستير، بتقدير ممتاز، من المعهد العالي للموسيقى العربية بمصر (عن دور آلة العود في مصاحبة الغناء اليمني).

- أستاذ أحمد، يقال إن الشاعر ابن بيئته، فهل العازف ابن بيئته أيضًا؟ أو لربما نسأل في هذا السياق، من أين يستلهم العازف مقطوعاته لاسيما تلك التي يؤلفها من خالص مشاعره وأحاسيسه؟

- إذا كنتِ تتحدثين عن الفنان الذي يولد موهوبًا، فما من شك أنه في بداية مشواره الفني يتفاعل مع بيئة ويتأثر بمفرداتها الفنية، وتلك المفردات المكتسبة تمتزج بموهبته لتشكل لونًا فنيًا تحمل هوية الفنان، ففيها من بيئة المحيط شيءٌ، وفيها من سمة الفنان شيءٌ آخر، لذلك نجد في الفنان الموهوب تفردًا يمتاز به عمن سواه، ويأتي بأعمال فنية غير معهودة من قبل. كان ذلك فيما يخص الفنان الموهوب، في المقابل، هناك مواهب بسيطة تتأثر بالبيئة ومحيطها، لكنها تبقى حبيسة محيطها؛ لذا يبقى إنتاجها محليًا لا يتجاوز مكانه الجغرافي الذي عاش فيه.

- هناك أنواع من الموسيقى المستوحاة من الطبيعة والحياة الواقعية، فعلى سبيل المثال: موسيقى المطر، وموسيقى الريح، وموسيقى الحرب، وموسيقى العواصف وغير ذلك. وهناك أنواع أخرى من الموسيقى أيضًا مثل: موسيقى الحب، وموسيقى الحزن، وموسيقى الألم، وموسيقى الاسترخاء والهدوء والسكينة. والسؤال، من أين يستلهم العازف ألحانًا لكل تلك التصنيفات المحسوسة التي بعضها لا تُرى بالعين ولا تسمعها الأذن؟ وهل يمكن القول، إن هناك موسيقى داخلية خفية تكمن في روح الإنسان ووجدانه، يستخرجها الفنان من أحاسيسه المرهفة؟ وهل يختلف استنطاق هذه الموسيقى في دواخلنا بين الفنان الملهم والإنسان العادي؟

- بما أنّ الموسيقى هي أكثر الفنون تجريدًا، فلا يتقنها إلا الفنان الخلّاق المُبدع الذي يمتلك موهبة موسيقية ذائقة، ورؤية واسعة حساسة تجاه مفردات الطبيعة والأحاسيس الإنسانية، ولديه مكنة تَمثُّل تلك الظواهر ثم ترجمتها إبداعيًا على شكل مقطوعات موسيقية معبِّرة على سبيل المثال: ظاهرة المطر، أو الرعد، أو الحزن، أو معبرة عن نوع من أنواع الأحاسيس، كالخوف أو السعادة، إذ ليس من اليسير بمكان ترجمة الظواهر الطبيعية أو المشاعر إلا إذا توفرت في الفنان عدّة عناصر منها، الموهبة، والحساسية الفائقة، وصدق المشاعر، ومهارة التعبير.

- الفن لغة وجدانية عميقة تخاطب المشاعر والأحاسيس وتعزف على أوتار العواطف التي بدورها تعزز الجوانب الإنسانية للبشرية، وتجعل القلوب حية تنبض بالحب والمودَّة والرحمة، ففي ظل واقعنا المادي والتكنولوجي الذي طغى على الكثير من المحسوسات الإنسانية، كيف نحافظ على رسالة الفن وقيمته السامية؟

حصـل على ثـلاث جوائز بصفته أفضل عازف عود من المعهد العالي للموسـيقى العربية، في أثناء الدراسـة الثانوية.

- تمامًـا، مثلمـا قلـتِ في بداية سـؤالك، الفن لغـة وجدانية عميقة تُخاطب المشـاعر والأحاسـيس، وهـذا كلام صحيح، رغم الظروف التي تحيط بنا، ورغم السطحية المتعمدة التي نسـمعها ونراها في كل الوسـائل في هذه الأيـام، وهذا في رأيي اسـتهداف مقصود من أجل تسـطيح الأمـة، ومن أجل إزاحة الأشـياء القيمة عن ذائقة الشـعوب والاسـتبدال بها أشياء مبتذلة لا تمت إلى الفن بصلة، لهذا أقول: على الفنان الحقيقي أن يحمل رسـالة الفن على الوجه الأمثل، بعيدًا عن الإسـفاف، وأن يظـل عطـاؤه عطـاءً إيجابيًـا، متغلبًـا على الظـروف السـلبية التـي تمس رسـالة الفن، ومن ثـم يكون نتاجه الفنـي يحمل الصدق والفن الجميل ليدحض به الزائف مـن الفـن الذي أصبح شـره أكثر مـن نفعه، والقيمـة الفنية الحقيقيـة تظـل جوهرًا في داخل الفنـان الأصيل مهما كانت الظـروف المحيطـة به، ولكل عملٍ أهدافٌ سـامية لا سـيما الفن، فمن ضمن رسـائل الفن الخالدة، رفع ذائقة الإنسـان وترغيبـه فـي حب الجمـال والصـدق، ورفع المشـاعر النبيلة وخفـض مشـاعر الأنانيـة، وكل هـذه الأهـداف لا تتحقـق إلا بواسـطة فنـان واسـع الثقافـة والإدراك وفٍّـق إلـى معرفة ماهية الفن وفحواه.

- تطوّرت الآلات الموسـيقية مـن تقليدية مصنوعة بمواد قديمـة أوليـة إلـى آلات معاصـرة مصنوعـة بمـواد حديثة تواكـب حركـة التكنولوجيا. فهـل هذا التطـور التقني خدم فبالإضافة إلى كونك فنانًا موسقيًا أنت باحث أكاديمي في عالم الموسيقى والفن.

- رغم التطور الذي طرأ على بعض الآلات الموسـيقية بقيت تلـك الآلات تحتفظ بماهيتها الأصلية. فعلى سـبيل المثال، آلتا الكمان والتشيلو منذ مئات السنين بقيتا مثلما عرفناها، والتغييـر الذي طـرأ على الآلات الوترية لا يكاد يُذكـر؛ لأنه لم يمـس جوهر الآلة وإنْ مَسّ جسـدها. لكن، ربما يمكن النظر في التقدم الذي حصل على مستوى بعض الآلات كآلة الأورج وإدخال تقنية الحاسـب الآلي الذي يسـتخدم عاملًا مسـاعدًا في استحداث مؤثرات صوتية وتنسيقها وفق العمل المراد إنتاجـه، وعلـى وجـه الخصـوص الأعمـال السـينمائية أو التلفزيونيـة أو المسـرح. مع هذا، بقيت الآلات الرئيسـة على حالهـا بالتحديد الآلات الوترية. أما التطـور الحقيقي والإبداع الخـلاق فيأتـي مـن قِبـل الفنـان، أكان عازفًـا أم كان مطربًا، وقـدرة ذلـك الفنـان على الاسـتفادة مـن التقنيـات الحديثة وتسخيرها على الوجه الذي يخدم فنه.

- وأنـت تحتضـن العـود عازفًـا لا يخفـى علـى الرائـي والمسـتمع تلـك العلاقة الحميمة بينـك وبينه، فبقدر ما حنـوت عليه، أطاعك راغبًا وانقاد إلى ريشـتك قياد الرفق والليـن، معبـرًا عن أحاسيسـك بصدق، وكأنـه ينطق عن لسـانك، لذلـك هـل هناك لغـة مشـتركة بينك وبيـن آلة العـود؟ وما تلك اللغة السـحرية التي تخاطـب بها العود ليمنحك كل تلك الألحان العذبة؟

- جوابي سـوف يأتي من مضمون سـؤالك، فبما أن السؤال يقـول: "إنه لا يخفى على الرائي والمسـتمع علاقتي الحميمة مـع آلة العـود"، فبكل تأكيد تلك العلاقـة الحميمة التي بيننا نتج عنها ذلك الانسـجام الذي ترينه، فبقدر مشاعري تجاهه، وحنـوي عليه، يغمرني بعطائه العـذب. فإن كُنتُ أمتلك تلك الصفـات التي تفضلت بها، فمن الطبيعي أن نكون كما نحن عليـه روحًـا في جسـدين. ولا غرو فـي ذلـك، إذ صداقتي بآلة العـود بـدأت منـذ كنـت فـي الثامنة مـن العمـر وحتـى هذه اللحظـة لـم تفتـر صداقتـي به، بـل تأصلـت إلى أعمـق مدى ممكـن تخيله. حيث أصبحـت عَلاقتي بآلة العـود عَلاقة فوق الوصـف، يضيـق المنطق عن وصف حدودهـا. وكما قيل في المثـل الدارج: لكل مجتهدٍ نصيب؛ فكل عمل جيد قدمته جاء نظيـر العمل الـدؤوب، والجهد المتواصـل، والعناية الفائقة التـي أوليتها لهذه الآلة الكريمة، أقصـد آلة العود.. الحياة لا تمنـح شـيئًا بالمجان، ولـكل شـيء مقابل، وضريبـة النجاح السـهر والعرق، وكل لحن جميل وصل إلى الناس وأشـادوا به جاء نتيجة العلاقة الحميمة بيني وبين آلة العود.

- هـل مازالـت آلـة العود هي المتسـيدة علـى بقية الآلات الموسـيقية أو أنَّ دخـول الآلات الموسـيقية الأخـرى قد طغى على حضورها؟

- منذ القدم تُعدُّ آلة العود من الآلات الأساس في موسيقانا العربية، وحسـب المعلومات التاريخية المتوفرة، كانت هذه الآلة مزدهرة منذ بواكير العصر العباسـي، وقد اشتهرت بين يـدي إسـحاق الموصلي، وزريـاب وغيرهم مـن المبدعين في تلك الحقب الماضية، فقد كانت وما زالت مزدهرة ومتسيدة ومسـتمرة حتى يوم النـاس هذا. ما زال حضورهـا كبيرًا، وإن كان هناك في بعض الأحيان مشاغبة تأتي من الآلات الغربية مثـل الأورج علـى سـبيل المثـال، وغيـره مـن الآلات التـي لا تتناسـب مع موسـيقانا العربية. ولكن الفنـان العربي يدرك أهمية آلة العود في منظومة الموسيقى العربية، فليس من اليسـير علـى الفنان العربـي التخلي عن هذه الآلة بسـهولة، وسـوف تظـل الآلـة الأولى والأسـاس فـي سـلك التلحين، وسوف تبقى تصاحب الغناء العربي، لأنها متميزة عن سوها ولهـا وظائـف متعـددة ومتنوعـة لا سـيما وقـد أُسسـت النظريـة الموسـيقية العربيـة عليهـا وعلـى أبعادهـا، ولها صوت خلاب لا تسـتطيع آلة أخرى تعويضه؛ لذا، لست قلقًا علـى ضعـف سـلطانها في يـوم من الأيـام، كذلك نـرى بروز عازفيـن جـدد يحيون نشـاطها في كل حين. وحسـب تجاربي المتمثلة في مشـاركتي في إحياء حفلات في أوروبا أجد لهذه الآلة قبولاً حسـنًا، وإعجابًا من قبل المسـتمع الغربي. وأذكر حادثـة تؤيـد مـا تقدم ذكره، إذ سـبق لي أن شـاركت في حفل موسـيقي أقيـم بقاعة الملكـة اليزابيث بالمملكـة المتحدة، وبعد انتهاء الحفل طلب أحد الموسيقيين البريطانيين الذي كان حاضـرًا الحفل من مديرة قاعة الملكة اليزابيث الإذن بأن يجتمـع بي، وفعلاً التقيت به، وأثناء حديثنا أشـار بيده إلى آلة العود وهو يقول: "ما هذا السـحر؟ أشـعر وأنت تعزف، كأنك تعزف على أوتار قلبي وليس على أوتارها".

عام 1988م، حصل على شهادة تقدير من لجنة الإمارات للتكافل العربي. وفي عام 1989م، حصل على شهادة تقدير من المهرجان الدولي لأغنية الطفل لتلحين أغنية (طفل الغد). وشهادة تقدير من سلطنة عُمان على مشاركته في مهرجان الخريف 1991م.

هذا الحديث صدر من شخص غير عربي، فما بالك بالعربي، أقصد أن هذا الرأي صدر من شخص ثقافته وذائقته غير شرقية ومنبت آلة العود شرقي، فما بالنا بالمستمع الشرقي الذي ذائقته بطبيعة الحال تكون متماهية مع ألحان هذه الآلة الشرقية. وعلى غرار ما تقدم، أرى أن هذه الآلة سوف تحافظ على مكانتها، ولن يعتريها الإهمال أو النسيان بحال من الأحوال.

- في استطلاع سابق عن آلة العود أجريته لمجلة الموسيقى العُمانية (لم ينشر بعد) اختلفت آراء بعض النقاد والفنانين العرب والمستشرقين حول المنبع الأول لآلة العود، بعضهم يرى أنها صُنعت أولاً في سوريا، وآخرون يقولون: جاءت بها حضارة الفراعنة، وهناك من يعيد أصله إلى العراق، وبعضهم يؤكدون أنه ظهر أولًا في اليمن، هل يمكنك أستاذنا أن تدلي بدلوك في هذا الشأن، وتخبرنا عن المهد الأول لآلة العود؟ كونك لا تعدُّ فنانًا موسيقيًا فحسب؛ إنما باحث أكاديمي أيضًا في عالم الموسيقى والفن.

- لا أحد يستطيع الجزم حول تاريخ منبت هذه الآلة، نعم هناك نقوش قديمة تشير إليها، كالنقوش الفرعونية والنقوش في الآثار اليمنية والبابلية، مع هذا يصعب الجزم بأن حضارة بعينها صاحبة الفضل في صنع آلة العود. وتاريخيًا هذه الآلة مرت بمراحل حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن، فقد كانت ذات أوتار أربعة ثم خمسة، واليوم أصبحت ذات ستة أوتار. وربما اختلف وضع تطور هذه الآلة في اليمن فقد ظلت حتى عام 1960م تحمل أربعة أوتار مع أنها الآلة الرئيسة التي كانت تصاحب الغناء اليمني، وفي حضرموت كانت تسمى (القمبوس)، أما في صنعاء فتسمى (الطربي).

- لنخرج من العزف لنذهب إلى اللحن ذلك الكائن العبقري الذي يرفع من قيمة الكلمات في القصيدة المغناة، فيكسوها وجهًا آخر تمامًا، لولا اللحن لما خلقت لنا تلك الأغاني الجميلة الخالدة، أحيانًا تكون القصيدة مجرد جسد، واللّحن هو من ينفخ فيها الروح ويجعلها تتحرك وتقفز وتحلق لتصل إلى قلوب الناس لتدغدغ مشاعرهم، والأستاذ أحمد فتحي ملحن بارع ومدهش، فمن أين تستمد الروح والأحاسيس العالية جدًا في ألحانك؟

- أولاً التلحين الجيد يأتي نتيجة الموهبة ومن ثم التحصيل الدراسي والصبر على التعلم ثم هو حصيلة المخزون الشخصي، فكل هذه العوامل وغيرها تسهم في صناعة اللحن الجيد. بهذا، نجد التفاوت واضحًا بين ملحن وآخر، وذلك بسبب تباين المواهب ودرجة الشغف بالموسيقى بين كل ملحن وغيره.

- رائعة شاعرنا الكبير، د. عبد العزيز المقالح، أغنية (إنْ يحرمونا)، التي تخطت الحدود اليمنية، وعبرت المحيطات العربية؛ لتطوف وتتجول في العالم كله. هي قطعة فنية متكاملة من حيث الكلمات واللحن، والعزف، والغناء، وأكاد أجزم أن سبب شهرتها ما تمتعت به من وجدانية عالية في الكلمة واللحن والصوت، ما زلت أترنم بها منذ طفولتي وحتى يومنا هذا، وكنت كلما أسافر للمشاركة في أي مؤتمر دولي ويعرفون أنني يمنية يبتسمون لي ويدندنون مترنمين بأغنية (كلنا أولاد آدم)، كما عُرفت على ألسنة الجماهير. فهل تمتاز هذه الأغنية بمشاعر خاصة لديك كما تميزت بين الناس؟

عام 1993م، حصل على شهادة تقدير من قاعة الملكة إليزابيث في لندن. وفي عام 1994م، حصل على شهادة تقدير من دار الأوبرا المصرية لمشاركته في مهرجان الموسيقى العربية بالقاهرة.

- أشكرك على إطرائك الطيب. أغنية (إن يحرمونا) كما يسميها بعضهم، أو (أولاد آدم) كما يسميها آخرون، كان عنوانها عندما كتبها الدكتور في سبعينيات القرن الماضي (الفقر والحب)، وعنوان القصيدة يشي بموضوع العلاقة الجدلية بين جريمة الفقر وفضيلة الحب، وهذه القضية لن تنتهي حتى قيام الساعة - أقصد ـ قضية أن يكون المُحب فقيرًا والمحبوب غنيًا أو يكون العكس، ولكن النتيجة تبقى واحدة، وهي رفض الأسر تزويج الفقير المُحب من الغنية المحبوبة أو العكس. لا أذيع سرًا إن قلت لك: أنني نشأت في أسرة فقيرة متواضعة وموضوع القصيدة لامس شيئًا في نفسي، وحرك مخزوني العاطفي، لذلك تقمصت الدور، وكأني أنا المخاطب في هذه القصيدة، كذلك الذي ساعد على نجاح الأغنية المذكورة، لحنًا وأداءً هو حسن اطّلاعي على الإرث اليمني الموسيقي، ودراستي الأكاديمية للموسيقى التي جعلتني أسير في الخط الصحيح، فضلاً عن ملازمتي لكثير من الأدباء، والشعراء، والمثقفين، فكل هذه العوامل أدّت إلى أن أضع لهذا النص لحنًا يليق به. والناقد الفاحص إذا تفحص هذا العمل سيجد إيقاعه مقتبسًا من الموروث اليمني، والذي يُسمى في الأغنية الصنعانية (السارع)، وهو إيقاع أصله (يافعي) من ابتكارات الشاعر الكبير، والملحن العظيم، الراحل يحيى عمر. ثانيًا، استخدمت مقامًا اسمه مقام (العجم)، وهذا المقام عالي الشجن، مقام مُعبر، مليء بالشفافية وذو حساسية مفرطة. نظير ذلك كله، جاءت الأغنية متزنة بين العفوية والعمل الأكاديمي. ويبدو هذا هو سر انتشارها بين شرائح كثيرة، ومن مختلف شعوب العالم. الأغنية المذكورة غُنيت بلغات مختلفة، كالفارسية والهندية، وفي باكستان، وفي بعض دول أوروبا، وفي بعض دول أفريقيا. وهنا، ربما يحق لي القول: إن نجاحها كان مستحقًا؛ بسبب توفر عوامل النجاح من حيث إن النص كان يعالج مشكلة إنسانية - الفقر والغنى - تقع في مختلف الثقافات، واللحن كان معبرًا بامتياز، ومترجمًا أمينًا لمعاني الكلمات، زد على ذلك، الأداء الصادق الذي قدمت به الأغنية، إذ كنت أعيش الدور وتفاصيله .. على كلٍ، أحمد الله على هذا النجاح، وعلى توفيقه.

- رائعة أخرى من كلمات الدكتور عبد العزيز المقالح، أغنية (صنعانية)، التي تميزت بلحن مدهش فسّر عبقرية الكلمات، فذابت بداخله وامتزجت مع مقامات متنوعة داخل اللحن الواحد، هل يمكنك أن تتكرم وتخبرنا عن تجربتك أثناء تأليف لحن هذه الأغنية الرائعة؟

- ما من شك، أنَّ أغنية صنعانية من النصوص الشعرية العالية، ذات المستوى الراقي، وذات المعنى الجزيل، وأكاد أجزم أن الشاعر كان صادقًا في معانيها إلى حدٍ كبير، ومن الواضح أنه كان يقصد في مضامين الكلمات أحد المقربين إليه أو أحد معارفه. الجدير بالذكر أنه عندما قرأ عليّ القصيدة الدكتور عبد العزيز المقالح - حفظه الله، وشفاه، وعافاه، وأطال في عمره - كان صوت قراءته يختلف عن كل النصوص التي قرأها سابقًا، كان ذلك واضحًا من أدائه، كان نصًا عزيزًا عليه، وله مناسبة خاصة في نفسه. ولا يخفى عليك، أن قراءته بتلك الطريقة الدافئة جعلتني أنتبه إلى قيمة ومقدار النص عند الدكتور عبد العزيز المقالح. فبعد أن وصلني نص قصيدة صنعانية مكتوبًا في صورته النهائية، أخذت أتمعن فيه تمعنًا فاحصًا لاكتشف أنه نص غير عادي، إنما هو نص ينبض بالمشاعر، ويحمل صورًا فنية معبرة، فلو تناولنا مطلعها الذي يقول: (صنعانية مرت من الشارع غبش، كان الزمان ظمآن والفجر اشتكى نار العطش)، انظري إلى هذه الصورة الشعرية الخلابة: رغم أن الفجر موطن الندى والثرى، أي في العادة الفجر مشبع بالرطوبة المنعشة، أما فجر الشاعر فكان على خلاف ذلك، كان يشتكي نار العطش، فإذا كان الفجر يشتكي نار العطش فكيف هي الحال بعد طلوع الشمس؟ ويأتي الشطر الثاني: ليتدارك ذلك العطش اليابس: "لكنها لما مشت سار الندى والورد فتّح وانتعش". أي، لما هلت على المكان كانت هي الفجر مكان الفجر، فقد أحيا مشيها في ذلك المكان، الندى، وفتح الورد العطش حتى الانتعاش.- يا سلام يا سلام - شيء في غاية الرقي والروعة.

عـام 1994م، حصل على شـهادة تقدير من السـيد بييـر جامبي، مدير المعهـد العالي للتقنيـات المتقدمة في باريـس. وفـي عـام 2000م، حصل على شـهادة تقدير من مهرجان القاهـرة الدولي السـادس للأغنية - جائزة اللحن المميز لأغنية (أحب الورد).

بعد هذا، لا ملامة عليّ إن مكثت عاكفًا على النص شهورًا كثيـرة، متأمـلًا المعانـي، مدندنًا علـى العود باحثًـا عن اللحن الـذي يناسـب تلك الصـور والمفـردات الجميلة حتـى وجدت ضالتـي بعد أن اختلط النص في نفسـي وتمازج، وخرج اللحن كما رأيتموه يرقص ضاحكًا. ويجوز لي الزعم: إني ابتكرت موالًا صنعانيًا توكأ على الإرث الصنعاني، ولكنه كان نصًا مبتكرًا لم يسـبق إليـه أحد فـي هـذا المجـال، وهو(المطول) نسـميه (المطول الصنعاني)، في بداية الأغنية. علمًا بأن هذه الأغنية كُتب عنها الكثير، وقُدمت فيها دراسـات بحثية، فعلى سبيل المثال: هناك باحثة تونسـية اسمها الهمامي قدمت رسالة ماجسـتير فـي موضـوع هـذه الأغنيـة، كذلـك، هنـاك باحـث مصـري قـدم رسـالة ماجسـتير في هـذه الأغنيـة؛ لأنها كما تفضلـتِ تركـت انطباعًـا قويًـا عند النـاس، وكان انتشـارها واسعًا.

- الفنان أحمد فتحي الشاب الذي بدأ رحلته الفنية في سن 13 عامًـا - وربمـا أقـل - فـي مجتمع محافـظ، مما اضطره الأمـر إلى الهـروب من الحديدة إلى عـدن فواجه الكثير من التحديـات. ومـن الحديدة مسـقط رأس أحمـد فتحي إلى فضاء العالمية مسـقط رأس الشهرة. فهل أحمد فتحي الشـاب الصغير كان يطمح منـذ البداية الوصول إلى هذه المكانـة وتكريـس حياتـه كلهـا فـي التخصـص العلمـي والفنـي فـي مجـال الأغنية واللحـن والموسـيقى، أم أنها مجرد مصادفة ساقتها الأقدار؟

- النجـاح لا يأتي مصادفة، بل النجـاح حليف الموهبة والجهد والمثابـرة. فـي الحقيقة، موهبتي الفنية ورغبتـي، هما اللذان كانـا يحركاني نحـو تحقيق طموحـي الفني. عندمـا هربت من الحديـدة إلـى عـدن، كان ذلـك بأمـر الموهبـة. صحيـح أن الموسيقار الكبير أحمد القاسم - رحمه الله- وجهني أن أترك شـمال اليمن وأذهب إلى عدن لتوفر المناخ الفني المناسب الذي سوف يدفع بموهبتي إلى الأمام. مع هذا، لولا الموهبة والإلحـاح الداخلـي لمـا غامـرت بالهروب مـن المنـزل، وهذا التصـرف فـي عـرف الأسـرة يُعـد كبيرة لا سـيما فـي الأسر المحافظة. ولكن، كان طموحي أقوى من أن أفكر في عواقب الهـرب. كانـت رحلتي الأولى إلـى عدن، وعدن فـي تلك الفترة تعد منـارة ثقافية، وأدبيـة، وفنية، ومزدهـرة اقتصاديًا، وهي أول مدينـة في الجزيرة العربية في البث الإذاعي والتلفزيوني، ولم يسـبقها في هـذا المضمار إلا جمهوريـة مصر العربية. عدن، دخلت المدنية الحديثة قبل شمال اليمن، فقد رأيت في عـدن الفنانـات اللاتي يقـدن المركبات، أما شـمال اليمن في تلـك الفتـرة فـكان على خـلاف ذلك. فـي عدن كانـت مظاهر المدنيـة منتشـرة، فالفنان في عـدن تبث أغانيـه عبر الإذاعة والتلفزيون، ويغني على خشـبة المسـرح، بل كانت عدن مثل مصـر فـي جزئيـة اسـتقطاب المواهـب الفنيـة، والإذاعـة المصريـة تختبر الفنان، وبعد نجاحـه توفر له العوامل الفنية الأخـرى، النـص الشـعري، والملحـن، واسـتوديوهات للتسـجيل. فـي المقابـل كانت عـدن - تقريبًـا- توفـر للفنان الإمكانات نفسـها. أمـا فيما يخص موضوع توسـعي الفني وانتشـار أعمالـي، فلـم يتم لي ذلـك في يـوم أو ضحاها، على سبيل المثال: بعدما عدت من عدن إلى الحُديدة، كان يلح في داخلـي صـوتٌ، يقـول لـي: لابد لـي مـن الحصول علـى منحة موسـيقية لصقـل موهبتـي. كان همي الحصـول على منحة تعليميـة، وبالتحديـد في مصـر بالمعهد العالي للموسـيقى العربيـة. كنـت حينها طالبًا في إحدى مـدارس الحديدة، ومن محاسـن الصدف التي خدمت تطلعي، أنـه في يوم من الأيام أقيم احتفالٌ بيوم فلسـطين، فاليمن آنذاك كلها تسهم في يوم فلسـطين. وبهذه المناسـبة، أقامت مدرستي احتفالية لإحيـاء هـذا اليـوم، وقد كنـتُ أحد المرشـحين الذين سـوف يشـاركون فيـه، وبالفعـل أخـذت أعمل علـى أغنيـة كلماتها تقول:

بلادي أحييك فلتسلمي

وما عشت يا أمُ لن تظلمي

دمي يا بلادي وما في يدي

فداء يحييك ملئ الفمِ

بلادي ويا قِبلة الثائرين

ويا منبع النور لن تقحمي[1]

وبالفعـل قدمت الأغنية في ذلك اليوم مسـتعينًا بمجموعة مـن زملائي الطلبة، وكانت تلك المجموعة تتكون من أربعين مشـاركًا ـ تقريبًا ـ كانـوا معي بعد أن قمـت بتحفيظهم تلك الأبيات الشـعرية تحفيظًا جيدًا. ومن حسن الحظ، حضر تلك الحفلـة رئيـس الـوزراء اليمني، ووزيـر التربيـة والتعليم. جاء دوري وصعدت على المسـرح وأنا أحمـل عودي، وفور دخولي فـي مذهـب الأغنيـة، وردد ورائـي الكـورال، ضجـت القاعـة بالتصفيـق. بعـد الانتهاء من تأدية الأغنية نالت استحسـان الجمهور، وقد لمسـت ذلك في حـرارة التصفيق، وفي نهاية الحفـل قام رئيس الوزراء، وألقى كلمة في الطلبة والإداريين والأسـاتذة، وفـي نهاية الكلمة قال: "سـوف نمنـح الطالب أحمد فتحي بعثة دراسـية لدراسـة الموسيقى في جمهورية مصـر العربيـة". وكان وقـع هذا الخبر في نفسـي كبيـرًا جدًا. فحصلـت علـى تلك المنحـة الدراسـية، وتوجهت إلـى مصر، وبـدأت الدراسـة الأكاديميـة بمـا تضمنتـه من جهـد وتعب ومعانـاة، وتمارين، بعدهـا توسـعت التجـارب لتشـمل ممارسة فنية عديدة، كالتلحين على سبيل المثال. وفي فترة الإجازات الدراسـية كنت أذهب إلى بعض دول الخليج العربي كـ(الكويت، والإمارات، والبحرين) لتسجيل بعض أعمالي.

[1] القصيدة للباحث والشاعر اليمني: أبو القصب أحمد الشلال (المحرر).

عام 2001م، حصل على شهادة تقدير من مهرجان تكريم نجوم الطرب العربي الأول في بيروت. وفي عام 2003م، حصل على شهادة تقدير من أمير منطقة نجران لمشاركته في مهرجان نجران الأول.

- الموسيقار الأستاذ أحمد فتحي الذي عانى في طفولته من طبيعة المجتمع المحافظ، نجده اليوم يفتح أبواب الفن لابنته الفنانة المبدعة بلقيس أحمد فتحي، بل ويلبسها أجنحة التحليق إلى أبعد مدى، ونراك تقف إلى جانب بلقيس على المسرح، تساندها وتشجعها وتمنحها الثقة وتشد من أزرها.

- ابنتي الفنانة بلقيس من مواليد دولة الإمارات العربية المتحدة، ولم تذهب لليمن إلا مرة واحدة في حياتها بمناسبة زيارة الأهل. والحياة في دولة الإمارات تختلف إلى حدٍ ما عن الحياة في اليمن من حيث مظاهر المدنية الحديثة. ويمكن القول: إنني رأيت بروز موهبة بلقيس في سن مبكرة، أي في سن السادسة تقريبًا. ومن بعض علامات بروز موهبتها، حرصها على الجلوس معي عندما كنت أعزف على العود في غرفتي الخاصة، حيث كانت تترك اللعب مع الأطفال وتأتي إلى غرفتي لتنصت لعزفي. وبين الحين والآخر أقول لها: أذهبي للعب مع الأطفال، فترد عليّ قائلة: لا لن أذهب، أحب أن أستمع إليك، وقد تكرر هذا الموقف أكثر من مرة. بعد حين، علمت أن بلقيس ذات موهبة فنية، وقد كنت أقول لأم بلقيس: إن ابنتك هذه سيصبح لها شأن في عالم الغناء والفن. بعدها كنت أترك لها آلة العزف لتجرب العزف عليها ثم رأيت من المناسب أن أشتري لها آلة خاصة بها، وفعلًا أحضرت لها آلة الجيتار وأصبحت تعزف على هذه الآلة عزفًا لطيفًا. وبعد أن أنهت بلقيس من مرحلة الثانوية العامة اصطحبتها معي إلى القاهرة، حيث كُنت في تلك الفترة أعيش ما بين الإمارات وجمهورية مصر العربية. ولا يخفى عليك، كنت أود أن تكون ابنتي طبيبة، ويكون الفن بالنسبة لها عبارة عن هواية فحسب. وفعلًا، دخلت كلية الطب واستمرت فيها لمدة عام واحد، ولكنني بدأت أرى عليها علامات تعب الدراسة ومشقتها، أيضًا غربتها عن أمها سبب لها معاناة نفسية، بهذا لم يكن في الوسع إلا أن أخيّرها ما بين الاستمرار في كلية الطب بالقاهرة أو العودة إلى دولة الإمارات لتعيش بالقرب من أمها، ففضلت العودة إلى الإمارات لتكمل دراستها في إحدى الجامعات هناك. ولكن موهبتها الفنية كانت تبرز بين الحين والآخر، وكان شرطنا لها لن يكون ذلك إلا بعد الانتهاء من الدراسة الجامعية. أنهت بلقيس دراستها، ونالت درجة الماجستير بتقدير ممتاز جدًا، وبعد الانتهاء من دراستها تلك، أدخلتها معي في المجال الفني، وغنت معي أول دويتو (حالتي حالة)، وبعدها دويتو (يا بوي أنا ما اقدر). وهكذا توالت الأعمال، وقد ضمّنتُ بعض أغانيها ألبوماتي، حتى انتشر صيتها بين الجمهور. بعد مدة وجيزة دخلت إلى عالم الفن رسميًا حين أصدرت لها ألبومًا غنائيًا مستقلًا، فحقق هذا الإصدار حضورًا لافتًا. فيما بعد، شاركتني بلقيس في أكثر من حفل، ومعظم تلك الحفلات التي شاركتني فيها يذهب دخلها للأعمال الخيرية، لجمعيات ذوي الاحتياجات الخاصة في مصر واليمن .. بلقيس اليوم، نجمة ساطعة في سماء الفن، وأصبح لها جمهور كبير على امتداد الوطن العربي.

- إلى أي مدى استفاد الفنان أحمد فتحي من تجربة رموز مصر في الموسيقى الشرقية، أمثال السيد درويش، ومحمد عبدالوهاب، وبليغ حمدي، ورياض السنباطي وغيرهم؟

- قد يحق لي الزعم أن كل الفنانين العرب أو معظمهم تأثروا بالموسيقى المصرية؛ لأن الموسيقى المصرية كان لها حضور، وسُخر لها إعلام داعم، أسهم كثيرًا في وصولها إلى المستمع في الوطن العربي. ومن الموسيقى المصرية، استقى الكثير من الملحنين والشعراء، ليس فقط في المجال الموسيقي، إنما في مجال التلحين والأداء، وفي مجال النص الغنائي والسينما. الموسيقى المصرية أثّرت في الجميع بلا شك. لكن من المفروض على الفنان الموهوب ألا يكون متأثرًا فحسب، إنما تكون له خصوصيته التي يتميز بها. والعالم العربي خصب من حيث المدارس الغنائية، فعلى سبيل المثال: أولى بالفنان اليمني أن يقتبس من فنون بلده ويثريها من خلال أعماله، وليس هناك من مؤاخذة إن استفاد الفنان اليمني أو الخليجي من بعض القوالب المصرية. أما في حالتي الشخصية، فأنا قد درست في المعهد العالي للموسيقى العربية بمصر، وبالتأكيد درست الموسيقى المصرية واستمعت إليها كونها منهجًا دراسيًا، فضلًا عن ذلك أنا عشت في مصر وما زلت أعيش فيها؛ لذا ليس هناك من شك أنني تأثرت بها، ولكن كان هدفي الأساس ولا يزال هو خدمة الأغنية اليمنية، وهي على رأس اهتماماتي.

عـام 2006م، حصـل علـى الدكتـوراه الفخرية من جامعـة الحديدة. وفي عـام 2007م، كرِّم من اتحـاد المبدعين العرب. وفي عام 2008م، كرِّم في مهرجان الإسكندرية الدولي للموسيقى والغناء.

- هـل يطمـح الأسـتاذ أحمد فتحي في إنشـاء مدرسـة أو معهـد أكاديمـي للفنـون والموسـيقى لتعليـم الأطفـال والناشـئة فـي الوطـن العربـي، ومـا أقصـى أحلامـه على الصعيـد الفني الأكاديمـي، وعلى الصعيـد الثقافي، وعلى الصعيد الإنساني؟

- في الحقيقة بعدما تخرجت في عام 1980م، ذهبت إلى اليمن محاولًا بكل الطرق إنشـاء معهد للموسيقى، لكن الظروف كانـت صعبة حيث لم يكن في حسـابات الدولـة اليمنية مثل هذه المشـروعات، وقد بذلت جهدًا كبيرًا لتحقيق ذلك، ولكن مع الأسـف شعرت أن السـنتين اللتين قضيتهما في اليمن محاولًا إنشـاء فكـرة المعهد قـد ضاعتا من عمـري في غير طائل. لقد بذلت كل الوسـائل والطرق لتحقيق ذلك، لكن لم أجد أي تعاون من أي جهة رسـمية أو اجتماعية، فلم يكن في وسـعي إلا مغـادرة اليمن. في عـام 1982م، غادرت اليمن إلى دولـة الإمارات العربيـة المتحدة، وهناك اسـتطعت تحقيق حلـم افتتـاح أول معهد للموسـيقى فـي إمارة الشـارقة ثم تمكنـت من افتتاح فرع آخر فـي إمارة أبوظبي، ثم فرع آخر في إمـارة دبـي بالتعاون مع أحد زملاء الدراسـة. وقد اسـتقبلت تلـك الفروع العديد من الطلاب، واسـتمر الحال لمدة عشـر سـنوات تقريبًـا، وبسـبب حرب الخليـج بدأ الإقبـال على تلك المعاهـد يضعـف شـيئًا فشـيئًا، حينهـا قـررت الالتحـاق بالمعهـد العالـي للموسـيقى العربيـة بالقاهـرة لإتمـام دراسـتي، فتمكنـت مـن اسـتكمال دراسـتي العليـا ومن ثم تعاقد معـي المعهد المذكـور للعمل بصفتي أسـتاذًا خبيرًا في آلة العود، وحاليًا مقيم في القاهرة. وفي الحقيقة، لا يزال طموحـي القديم قائمًا في أن أفتتح معهدًا أكاديميًا كبيرًا في اليمـن، لكن ظروف اليمن الحالية لا تسـمح بذلـك، راجيًا أن تتحسن الأمور هناك، وإن شاء الله سوف يتحقق هذا الحلم.

- نلحظ - أحيانًا - أنك تتبنى أو تنفذ - مشكورًا- حفلات فنية يعود عائدها المادي إلى الأعمال الإنسـانية أو الجمعيات الخيريـة، هـل يمكنـك أن تحدثنـا قليـلًا عـن علاقـة الفـن بالإنسانية؟

- فكـرة دعـم جمعيـات ذوي الاحتياجـات الخاصـة مـن خلال الحفـلات التـي أقيمهـا عمـل واجـب وإنسـاني، ومثـل هذه المشروعات تحتاج إلى مساندة ودعم من كل الأطراف، وقد عرضت هذه الفكرة على ابنتي بلقيس، وبلقيس - مشكورة - رحبت بالمشروع الخيري، وشرعنا في إقامة أول حفل في دار الأوبرا المصرية في القاعة الكبرى مع أوركسـترا سـيمفوني قوامـه نحو (120) عازفًـا، بالإضافة إلى الكـورال. ومثلما ذكر إعـلام دار الأوبـرا كان مـن أنجـح الحفـلات، وقـد تـم تـوزيع المردود المادي على جمعيتين، الأولى كانت مصرية، والثانية جمعية يمنية. ثم أقمنا حفلًا آخر في مسرح الصوت والضوء المصري، وهو مسـرح كبير، وقـد حضر الحفل جمعٌ غفيرٌ من الجماهيـر المتعطشـة للفـن اليمنـي بمصاحبـة أوركسـترا سـيمفوني، وكورال مكون من أكثر من مائة وعشـرين عازفًا. أيضًـا المـردود المادي ذهـب إلـى جمعيتين، الأولـى مصرية والأخـرى يمنيـة. ومشـروعنا لا يـزال قائمًا، وربمـا في الأيام القادمـة نقيـم احتفـالات أخـرى مماثلـة. عملنـا لإنجـاح هذا المشروع كل الوسع من إخلاص في العمل، كذلك من حيث انتقـاء الأعمـال أو من حيـث الاسـتعداد والأداء المتقن، لم نعمل لمجرد إحياء حفلٍ ثم يُنسـى، بل عملنا لكي تبقى أغاني الحفل حية مسـتمرة. وأعمال المشروع الخيري أنزلناها على مواقـع التواصـل الاجتماعـي، وهي تأتـي أُكُلها فـي كل حين، بهـذا يعتبـر المشـروع مسـتمرًا حتـى اللحظة، ولله الشـكر والمنة.

- في خضم الأزمات المتلاحقة التي تعثرت بها بلادنا العربية من حروب وتمزق وانقسامات، ما دور الفنان تجاه وطنه أو دور ضميره الإنساني تجاه ذلك، وكيف يعزز الفنان دور المبادئ والقيم من خلال رسالة الفن من وجهة نظركم؟ وهل سنسمع في المستقبل أوبريتًا موسيقيًا وغنائيًا عربيًا يوحد عازفي أو فناني الوطن العربي تحت سقف دار موسيقى واحدة يترأسها الفنان أحمد فتحي ؟

- نعم، قمت بعمل عدة أوبريتات، وكذلك عملت ملحمة شعرية اسمها (عودة بلقيس) للشاعر الأستاذ إبراهيم صادق. كانت الملحمة غنائية استعراضية، والعرض في مدينة عدن اليمنية على مسرح التواهي، وعلى ما أظن كان ذلك في عام 1984م أو 1985م تقريبًا، ـ مع الأسف لا أذكر السنة بالتحديد - وقد حضر العرض مجموعة غفيرة من رجالات الدولة بالإضافة إلى الجمهور العام. أيضًا، قدمت قبل ذلك مسرحية غنائية اسمها (الفأر في قفص الاتهام)، وكانت في دولة الكويت، بمصاحبة عدد ضخم من الشباب الموهوبين الذين اخترتهم من جامعات اليمن ومدارسها، وبرفقة الموسيقى العسكرية اليمنية وفرقة وزارة الإعلام، كان ذلك ضمن فعاليات الأسبوع الثقافي اليمني الأول في دولة الكويت. وقد كتب الناقد الكبير الأستاذ سعد أردش في مجلة العربي عن تلك المسرحية الغنائية. وفي عام 2013م، قدمت أوبريتًا تحت عنوان (الشباب) على مسرح المركز الثقافي بصنعاء، واخترنا لهذا الأوبريت فئة الشباب من مطربين، وشعراء، ومؤدين، وكورال، كلهم كانوا يمنيين أيضًا، وقدمت أوبريت أطفال العالم بدار الأوبرا المصرية بتكليف منها، وقد اشترك فيه مجموعة من المطربين، وخمسة وعشرون طفلًا (كورال). على العموم، التجارب في هذا المجال كانت كثيرة لا يسع المقام من حصرها. ويحدوني الأمل أن أقدم أوبريتًا قوميًا (عربيًا) كبيرًا، ولكن تحقيق ذلك يحتاج إلى مخلصين، وداعمين مؤمنين بالفكرة؛ لأن مثل هذه الأعمال تصاحبها تكاليف مادية، والفنان وحده لا يستطيع القيام بها، فمثل هذه الأعمال تحتاج إلى مؤسسات تتبناها.

- لمسنا دعمك السخي لبعض المواهب اليمنية، وسمعنا مؤخرًا عملاً مشتركًا بينك وبين الفنان اليمني الشاب حسين محب، والحقيقة أن الساحة اليمنية غنية بالأصوات الغنائية البديعة بمختلف ألوان الغناء اليمني، مثل اللون الصنعاني، واللون الحضرمي، واللون اللحجي، هل لدى الفنان أحمد فتحي مشروعًا فنيًا يساعد هؤلاء الشباب ويأخذ بأيديهم ويجمع ألوان الفن اليمني تحت مظلة واحدة تبدأ بالفن وتنتهي إليه؟

- بالإضافة إلى تلك الأسماء، هناك أسماء موهوبة أخرى من شباب الوطن العربي، وقد كنت أشاركهم بالحضور في أوقات عمل البروفات والتسجيل، وبعض أولئك الفنانين الشباب أهديتهم من ألحاني، وفي المجمل، نُفّذت تلك الأعمال تنفيذًا جيدًا جدًا. بعضهم تمكن من إصدار عمله الفني وبعضهم لم يتمكن حتى الآن من ذلك. والهدف من كل هذا، دعم الشباب الموهوب وصقلهم ليتمكنوا من شق طريقهم نحو النجاح.

- صبغت بعض ألحانك الفنية والقصائد التي تختار غناءها بملامح خليجية من حيث الكلمات والإيقاع، فأصبحت مزيجًا من اللون اليمني والخليجي، فهل تعتبر جغرافية المكان كالجينات الوراثية التي تتدخل في شكل المولود ولونه في الأغنية العربية؟

- الخليج العربي جزء من بيئة الفنان اليمني، لنا عادات وتقاليد وطبائع واحدة، ونشترك في التاريخ والمصير، فنحن أمة واحدة ولا يمكن أن يكون هناك فرق بين أبناء الجزيرة العربية. في الخليج العربي الفرص والإمكانات أفضل حيث يستطيع الفنان أنْ يسجل أعماله، ويقيم حفلات فنية لها مردود مادي ومعنوي على الفنان، وهذا دليل على أن الثقافة الموسيقية ذاتها في الخليج وفي اليمن.

- التراث الفني اليمني واضح المعالم، فقد ترك بصمته في الشرق والغرب وانتشرت ألحانه ومقاماته بانتشار اليمنيين في أصقاع الأرض، فهل أفاد الفن اليمني الفن العربي والعالمي، ومن أي ناحية في وجهة نظرك؟

- الفن في الخليج العربي أساسه اليمن، وهذا ما يقوله أيضًا فنانو ومثقفو الخليج أنفسهم. والفن اليمني انتشر في كل مكان، وتغنى به فنانون من مصر والشام ومن المغرب العربي، وتغنى به فنانو الخليج العربي. وقُدمت دراسات وبحوث تتعلق بأعمالي وبأعمال يمنية أخرى، على سبيل المثال: في تونس ومصر. هذا ما يخص الوطن العربي، أما في أوروبا، فقد كان المستشرقون في الستينيات والسبعينيات الذين يأتون لليمن وخاصة تهامة، يسجلون الأغاني والإيقاعات الشعبية اليمنية من خلال أداء الفنانين الذين يعزفون على الصفيحة (التنكة)، وعلى الجلن (الجالون)، والذين كانوا يعزفون على العود والسمسمية والطمبورة الكبيرة. كان أولئك المستشرقون يقومون بتصوير وتسجيل تلك الأعمال الفنية، وأنا بنفسي كنت أشاهدهم وهم يقومون بذلك، وقد سمعت الكثير من الأعمال الأوروبية مدغومة بإيقاعات وتفاعيل موسيقية يمنية.

- حين تُذكر العلاقات اليمنية العُمانية في أي مجلس يجمعني مع بعض المثقفين أقول دائمًا: إن اليمن وسلطنة عُمان "ذرية بعضها من بعض" يجمعهما تراث واحد تقريبًا، وحضارة مشتركة، وعادات وتقاليد متشابهة إلى حدٍ بعيد، فهل يوجد بينهما فن مشترك أيضا؟

- ما من شك، في أن بين اليمن وسلطنة عُمان ثقافة مشتركة واحدة. فهناك سمات مشتركة كثيرة وكبيرة بينهما، يكفي عندما ننظر إلى رقصة فن البرعة العُمانية، والبرعة في بعض المحافظات اليمنية نجدها واحدة، وحتى طبيعة الناس بين البلدين واحدة، فهناك تجانس في كل شيء بين الشعبين الشقيقين.

عام 2009م، كرِّم من قبل سعادة سفير الجمهورية اليمنية بالقاهرة. وفي عام 2009م، كرِّم من قبل سعادة سفير الجمهورية اليمنية بالولايات المتحدة الأمريكية. وفي عام 2009م، كرِّم من جمعية (ليونز شرق الإسكندرية). وحاليًا عضو في جمعية المؤلفين والملحنين في باريس.

- الآن وقد شرفتنا بحضورك الرائع على صفحات مجلة الموسيقى العُمانية، فهل لك أنْ تُحدثنا عن مشاركاتك وزياراتك الفنية إلى سلطنة عُمان، وكيف تنظر للموسيقى في سلطنة عُمان، وإلى أي مدى قد أثرت النهضة العُمانية في تقدم حركة الموسيقى العُمانية منذ بداية بزوغ فجر النهضة عام 1970م حتى يومنا هذا؟ ومن هم أبرز الفنانين العُمانيين في نظرك، وهل لديك أي أحلام أو طموحات تود أن تشاركنا بها مستقبلًا على أرضنا التي ترحب بكم دائمًا؟

- موضوع الموسيقى في سلطنة عُمان، وبالتحديد موضوع النهضة الموسيقية الكلاسيكية يُعد موضوعًا كبيرًا يستحق الاسترسال فيه. فسلطنة عُمان لها حق الريادة والأسبقية في مجال الاهتمام بالموسيقى الكلاسيكية، كذلك، اهتمت سلطنة عُمان ممثلة في وزارة التراث والثقافة آنذاك بالأغنية العُمانية، وذلك من خلال إقامة مهرجان للأغنية العُمانية، علمًا أنني في عام 2015م، شاركت في مهرجان الأغنية العُمانية عضوًا في لجنة التحكيم. كانت لجنة مهرجان الأغنية العُمانية تعمل بكل ما أوتيت من جهد وقوة ومال من أجل الدفع بالمطرب العُماني إلى آفاق أرحب وأوسع. وفي الحقيقة، لا أعلم ما سبب عدم اكتساح المطرب العُماني الساحة العربية أو على أقل تقدير الساحة الخليجية مع أنَّ لجنة الأغنية العُمانية كانت متعاقدة مع كبار الملحنين، والشعراء، والموسيقيين. إذ إن الحكومة تصرف في جانب دعم الغناء العُماني مبالغ ضخمة. في الجانب الآخر، لي أعمال مشتركة في الساحة العُمانية على سبيل المثال: عملت مع الفنان العُماني أحمد الحارثي في أغنية (بلادي تَغَنى بها الملهمون)، وكذلك عملت مع الفنان العُماني سالم بن علي سعيد - رحمه الله - وقدمت كثيرًا من الأعمال الفنية تحت مظلة وزارة التراث والثقافة العُمانية آنذاك . أما في سياق الموسيقى الكلاسيكية، فعُمان تملك الريادة المطلقة، أعني حين أتت بما لا يستطيعه الآخرون. فالذي يبعث على الدهشة، ترى الفتاة العُمانية في عمر يتراوح ما بين الثالثة عشرة والرابعة عشرة، وهي في زيها التقليدي الجميل تضع أمامها نوت موتسارت أو بيتهوفن، وتمسك آلتها، وتعزف عزفًا متقنًا. كل هذا يدل على الاهتمام التعليمي الملحوظ الذي يتلقاه طلاب المدارس. وحسب علمي أن الحكومة العُمانية تستقدم خبراء من أوروبا لاكتشاف المواهب الفنية بدءًا من رياض الأطفال وحتى المراحل التعليمية الأخرى، أي يجري الاهتمام بهم في سن مبكرة، بحيث ما إن يصل الطفل إلى سن الثانية عشرة أو الثالثة عشرة إلا تمكن من إتقان العزف على آلة من الآلات، واستطاع من قراءة النوتة الموسيقية، ومعرفة العلوم الموسيقية اللازمة، مثله مثل أي طفل أوروبي. هذه ريادة مطلقة، وهنا لا يسعني إلا أن أبارك من الأعماق قلبي لعُمان، متمنيًا لها الازدهار، والسعادة، والسؤدد، والتقدم - إن شاء الله - هذا، وتقبلوا مني خالص التقدير والاحترام.

[2] حاليًا: وزارة الثقافة والرياضة والشباب.
[3] مصدر صور هذا اللقاء:
- وزارة الثقافة والرياضة والشباب العُمانية.
- مكتب تنسيق أعمال الفنان أحمد فتحي.

د. علي شمس الدين
أستاذ باحث في العلوم الثقافيّة بجامعة قابس
الجمهوريّة التونسيّة

تنغيم الآلات الإيقاعيّة في الفنون الشعبيّة العُمانية

يلحظ كلّ متابع للفنون الشّعبيّة العُمانيّة العدد الهام من الآلات الإيقاعيّة الّتي تتداولها المجموعات الموسيقيّة بالمقارنة مع مثيلتها اللّحنيّة، فلفن **الرّزحة** آلاتها الّتي تُعبّر عن خصوصيّاتها **وللمديما والعيالة** مثيلاتها. وقد شمل هذا التنوّع الآلي الجوانب الكميّة والنّوعيّة ليضع هذه الممارسات الفنيّة تحت دائرة البحث والتّمحيص، وهو ما أثرى المكتبة الموسيقيّة بعديد من الأبحاث في الموسيقى والإيقاع وعلم الآلات[1] الّتي بقيت وفيّة للرّوابط الاجتماعيّة لهذه الفنون.

ومواصلة لما تقدّم من جُهود جادّة وثريّة سوف نسعى في هذه الورقات للبحث عن بعض الجوانب الخفيّة من جمالية هذه الفنون العُمانيّة الّتي طالما تعلّقت بأجراس الآلات الإيقاعيّة الشّعبيّة. ويُرافق بعض الآلات الإيقاعيّة الغشائيّة، إذا توفّرت الظّروف الملائمة لذلك، "نَغمٌ" محدودٌ في الزّمن وضعيف في استقراره، لكنّ أثره واضح من خلال الرسوم الطيفيّة، وهو ما دعانا لاختيار مُصطلح "تنغيم" لهذه الظاهرة وجعلها مبحثًا من اهتماماتنا العلميّة، ومع تطور صناعة الآلات الإيقاعيّة، وحرفيّة العازفين أصبح "التنغيم" أكثر وضوحًا وهو ما دعانا للبحث عن أثره في الفنون التراثيّة العُمانيّة عبر انتقاء أمثلة من الاحتفالات العامّة وإدراجها للتدوين الموسيقي والتحليل باعتماد ما توفر لدينا من عيّنات صوتيّة وبرمجيّات إعلاميّة.

وسنحاول التعريف بظاهرة "التنغيم" من جوانبه اللغويّة والموسيقيّة والفيزيائيّة الصوتيّة، لننتقل في مرحلة ثانية إلى التعريف بخصوصيات تصويت الآلات الإيقاعيّة الجلديّة وهو ما سيمكّننا من تحديد أثر هذه الظاهرة في عدد من الآلات الإيقاعيّة العُمانيّة العريقة. وهي مدخل ضروريّ للوقوف على أثر "التنغيم" من خلال التنفيذ الإيقاعي الجماعي وربط علاقته بالأثر الفنّي في جميع جوانبه.

1- تعريف التنغيم:

"للتنغيم" تعاريف مُختلفة تتعدد بتعدّد مجالات استغلال هذا المصطلح، وتظهر في علوم اللغة، والنطق، وعلم الأصوات، والترتيل، واللسانيات وغيرها، وهي تحمل مجموعة من التصوّرات تتماهى مع مقاربات حصرتها هذه العلوم لتتقاطع فيما بينها أحيانًا وتفترق أحيانًا أخرى.

1-2- تعريف التنغيم لغويّا ومن خلال علوم اللّسانيات:

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادّة "نغم" تعريف دقيق للتّنغيم وهو " جرس الكلمة وحسن الصوت في القراءة وغيرها، والنغم الكلام الخفي والنغمة الكلام الحسن، وسكت فلان فما نغم بحرف وما تنغم بمثله "(ابن منظور، 1956، صفحة 590). وبهذا المعنى فإنّ تعريف ابن منظور للنغم قد ارتبط بالجانب الموسيقي واللحني للصوت وهو مُستلذ ومُستحسن في الأداء الصوتي.

ومن التعريفات لمصطلح "التنغيم" نُدرج تعريفًا من كتاب: **المختصر في أصوات اللغة العربيّة** الذي يُقدّم الطرح الآتي: "ويُقصد بالتنغيم التنويع في أداء الكلام بحسب المقام المقول فيه، فكما لكل مقام مقال كذلك لكل مقال طريقة في أدائه تناسب المقام الذي اقتضاه، فالتهنئة غير الرثاء، والأمر غير النهي، والتساؤل والاستفهام غير النفي وهكذا."(جبل، 2006، صفحة 177). ويَرتبط تعريف التنغيم هنا بلحنيّة صوتيّة مُقتضبة في الزمن ومتغيّرة في مستوى النغم كما هو الحال في التعبير عن التساؤل أو النهي.

يُعد إبراهيم أنيس أول من اعتمد مصطلح **التنغيم** في الدراسات اللغويّة العربيّة المعاصرة، وقد عبّر عنه بمصطلح **موسيقى الكلام** قائلًا: " إنّ الإنسان حين ينطق بلغته لا يتّبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد، تختلف في درجة الصوت وكذلك الكلمات قد تختلف فيها ... ويمكن أنْ نُسمّيَ نظام توالي درجات الصوت بالنغمة الموسيقيّة "(أنيس، 2010، صفحة 6).

وفي تعريف آخر من كتاب: **مدخل في اللغة واللسانيات** لكلمة **نغم**، نجد في طياته توضيحًا لعلاقة هذا المصطلح بمكوّنين من مكوّنات الخطاب ألا وهي من مُستوى النَغم (Pitch)، والنَبر (Intonation)، حيثُ يشير إليهما قائلًا: "مصطلحا النغم والنبر يُحيلانا إلى الاستخدامات اللغوية لمستوى النغم، إذ تُشير النغمة إلى استخدام درجة الصوت لنقل المعنى على مستوى الكلمة، ويُشير النبر إلى استخدام النغمة لنقل المعنى في الجملة أو مستوى الخطاب" . (RALPH &[2] JEFF, 2013, p. 29)

نلحظُ ممّا تقدّم من تعاريف، التنوّع في تحديد مفاهيم النغم والتنغيم حيث تتميّز أحيانًا وتختلط أحيانًا أخرى تاركة المجال للتأويل والاجتهاد، وهو ما دعانا مبدئيًا لاختيار مصطلح "تنغيم" للتعبير عن النغم المُحدث من الأجراس الإيقاعيّة التي سنجدها ذات خصائص زمنيّة ولحنيّة مُتقاربة فيزيائيًا مع الخطاب اللغوي.

2-2- تعريف التنغيم من خلال الحدث الإيقاعي:

يتميّز الخطاب الموسيقيّ بإشعاع نغمي وهارموني في بعض الأنماط والأساليب، ويُعد هذا المستوى من الأسس الخطابيّة للموسيقى. كذلك مثّل التنغيم شكلاً لحنيًا بسيطًا يُرافق الخطاب اللغوي، وهو مُكوّنٌ مهمّ يبثُّ العديد من المعطيات منها ما يهمّ خصائص اللّغة واللّهجة واللكنة، ومنها ما يهمّ الأحاسيس، فلحنيّة الكلمة نفسها يُمكن أن تتغيّر أحاسيسها بِتغيُّر تنغيمها من الفرح إلى الغضب فالحزن؛ لذلك يتّسم التنغيم بلحنيّة محدودة وغير مُستقرة في الزمن على مستوى **الفونيم** (Phoneme) الموجودة في[3] الخطاب اللغوي.

وفي السياق نفسه، يُمكن للأجراس الإيقاعيّة أنْ تتضمّن تنغيمًا إذا توفّرت الظروف الملائمة لذلك، فتستمع في بعض الأحيان، بالإضافة إلى النقرات الإيقاعيّة، إلى مُستويات تنغيم تنسجم مع التعابير الفنّية أو إلى ارتكاز على نغمٍ للإنشاد المرافق للإيقاع. ويُعدُّ التنغيم من العناصر الخطابيّة الخفيّة التي لم يتطرّق إليها الكثير من المنظّرين العرب الأوائل والمحدثين بيد أنّ هذا الحدث يتفاعل بالتوازي مع الجوانب اللحنيّة العامّة.

ويعدُّ إثارة التنغيم في الآلات الإيقاعيّة حدثًا يقتصر على توفّر عناصر مُتعلّقة بالآلة، وبتقنيات تصويتها وتسويتها، وهو ما دعانا في هذا المبحث إلى التعمّق في تحليل هذه الظاهرة الموسيقيّة لتحديدها وفهمها لما لها من دور خطابي في تصنيف الآلات الإيقاعيّة والمجموعات التي تستعملها وعلاقة هذا المستوى بالحدث اللحني للأثر الموسيقيّ عمومًا.

---

[1] علم الآلات أو علم الأورغانولوجيا يهتمّ بدراسة الآلات الموسيقيّة وبتصنيفاتها ورمزيتها.

[3] الفونيم:هو أصغر وحدة صوتية بواسطتها يمكن التفريق بين المعاني.

[2]"The terms tone and intonation refer to linguistic uses ofpitch. Tone refers to the use of pitch to convey meaning at the word level ;intonation refers to the use of pitch to convey meaning at the sentence ordiscourse level."

1- تصويت الآلات الإيقاعيّة في المنظومة الموسيقيّة الشعبيّة العُمانيّة:

يَغلُبُ على المنظومة الآليّة الإيقاعيّة، في موسيقانا العربيّة الشعبيّة عمومًا، والموسيقى العُمانيّة بالخصوص، الآلات الغشائيّة بمختلف أشكالها. فتكون إمّا مصنّفة ذات وجه واحد، وإمّا ذات وجهين، وإمّا مُدمجة مع نظام اهتزاز ثانوي (نواقيس، وأوتار، وصنوج، ومخشخشات ...)، وتَعتمد الآلات الإيقاعيّة الشعبيّة العُمانيّة في تصويتها على نقر الغشاء الذي يكون من الجلود الحيوانيّة المشدودة على إطار صَلب من مادّة الخشب أو غير ذلك من المواد، ويُنقَرُ على الآلات الإيقاعيّة ذات الغشاء إمّا مباشرة بالأيدي، وإمّا باستعمال أدوات مثل العصيّ (Sticks) في مواضع مُحدّدة من الآلة فتُحدثُ "فونيمات" إيقاعيّة.

وتنقسم الآلات الغشائيّة إلى صنفين، حسب التنغيم المحدث، لتكون في هذه الحالة إمّا آلة ذات تنغيم واضح (Definite Pitch)، وإمّا آلة ذات تنغيم غير واضح (Indefinite Pitch)، ويعود تحديد التنغيم إلى أساليب الاهتزاز في علاقتها بتركيبة الآلة، فالحركة الاهتزازية للغشاء لا تحمل خصائص خطيّة (Linear) كما هو الحال بالنسبة إلى الوتر، الذي عبّر عنه الباحث في تصويت الآلات الإيقاعيّة "Rossing" قائلًا: " يُمكن فهم حركة الغشاء على أنّها حركة وترين ثنائيّ الأبعاد"(ROSSING, 2000, p. 6). ففي انتشار الاهتزاز داخل الرقعة المُصوّتة، تتحكّم قُوّةُ الشدِّ الممارَسَة على حافة الغشاء والملتصقة بوجه الآلة، في إعادته إلى وضعيّة التوازن. كما أنّه عند تغيير قوّة الشدّ تتغيّر تسوية الغشاء، كما هو الحال بالنسبة للوتر، فنتحكّم بفضله في تنغيم الآلة الغشائيّة.

وبما أنّ حركة الغشاء تقارب حركة وترين ثنائيي الأبعاد فإنّ الأجراس المُستخرجة لن تكون في أغلبها مُكتملة التآلف، وبذلك سوف نحصل على أساليب اهتزاز مضاعفة لأعداد غير صحيحة للتردّد الأساسيّ (Fundamental frequency) وخاصّة الأساليب ذات التردّدات المُرتفعة.(ROSSING, 2000, p. 8).

ولا ينتهي التعبير الفنّي عند مرحلة إنتاجه، بل يكتمل عند إدراكه، وهي عمليّة أكثر تعقيدًا لا يسعها مجال مقالنا، لذا نحيلكم للغرض لأعمال "ليفنتين" (LEVITIN, 2006)، و"بوشون" (BEAUCHAMP, 2006)، في تحديد تنغيم الجرس الإيقاعي وإدراكه لدى الإنسان.

2- مظاهر التنغيم في عدد من الآلات الإيقاعيّة الشعبيّة العُمانيّة وأساليب تصويتها:

3-1- آلتا "الرحماني" و"الكاسر"[4] :

وهي أكثر الآلات الإيقاعيّة شيوعًا في التراث الشعبي العُمَاني، وتتكوّن كلتاهما من وجهين مصوّتين، وتأخذان عديد الأشكال منها شكل البرميل، وشكل الساعة الرمليّة. ويمكن التحكّم في تسويتهما بجذب القطع الجلديّة التي تضغط على الحبل الرابط بين وجهي الآلة، والمعروف بـ "العراقي" (انظر الصورة عدد1، المنطقة المشار إليها بدائرة باللون الأحمر). وهنا يتمكّن العازف من اختيار الجرس الذي يرغب في إصداره، إمّا في مستوى التردّدات المنخفضة أو المرتفعة. وتتميّز آلة "الرحماني" بحجمها الكبير بالمقارنة مع "الكاسر"، وبذلك سوف تصدر الآلة الكبيرة أجراسًا ذات مساحة تردّدات مُنخفضة عن مثيلتها الصغيرة.

صورة عدد 1: آلة "الرحماني" وآلة "الكاسر" الإيقاعيان

3-2- آلة "المسندو"[5] :

وهي آلة إيقاعيّة ذات وجه واحد من أصول إفريقيّة، وتشبه طريقة العزف عليها تقنية العزف على آلة "الدجَانبِي" (djem-be)، ولها جسم خشبي طويل مخروطي الشكل، تختلف أطوالها وتسمياتها بحسب وظيفتها في الفنّ الشعبي العُماني، فنجد "مسندو الوقّافي"، و"مسندو الليوا"، و"مسندو الصوت"، و"مسندو أبو سحة"، و"الميقعة". (الكثيري، 2016). وإضافة إلى ميزة الشكل، تتميّز آلة "المسندو" بوجود عجينة "السُحّة" على وجهها المصوّت (عُمان، 1998)، وهو عبارة عن خليط من التمر المعجون والدهن الساخن يُضاف إليه رماد الخشب حيث توضع هذه العجينة على الجلد مباشرة. ويُعرف هذا النوع من العجينة باسم "شياهي" (shyahi) في الهند (MALU & Siddharth S, 2000)، أمّا في ليبيا فيُعرف بالتمر (مادي، 1990).

صورة عدد 2: آلة "المسندو" الإيقاعيّة

[4]الصور مأخوذة من مجلّة الموسيقى العُمانيّة، العدد الرابع. https://sqhccs.gov.om/affiliates/page/14/169?scrollto=start?scrollto=start

[5]الصور مأخوذة من مجلّة الموسيقى العُمانيّة، العدد الخامس. https://sqhccs.gov.om/affiliates/page/14/169?scrollto=start?scrollto=start

وتظهـر أهميّة هـذه التقنية في قدرتها على عزل التردّدات غيـر المتآلفـة، التـي يمكـن أن يثيرهـا النقـر علـى الغشـاء، للحصـول على تنغيم أكثر وضوحًا وجـرس ذي مكوّنات أقرب إلى التآلف. (شـمس الدين، تسـوية الآلات الإيقاعيّة الجلديّة بالبـلاد التّونسـيّة بيـن عفويّـة الفِعـلِ وعُمـقِ الإدراك الموسيقيّ، 2017).

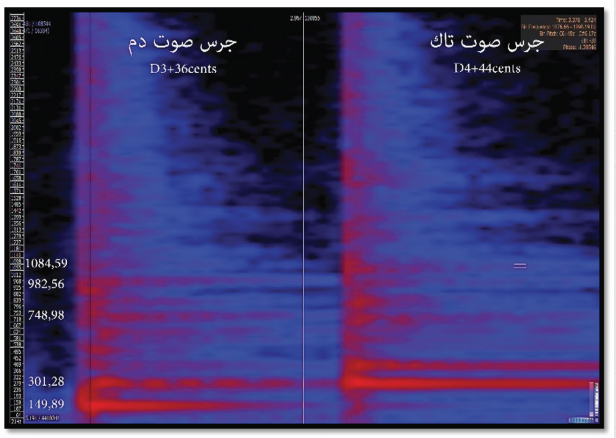
4-تنغيـم الآلات الإيقاعيّـة كحـدثٍ لحنـيٍّ مرافـقٍ لـلأغنية الشعبيّة العُمانيّة.

4-1-أثـر التنغيـم فـي بعـض الآلات الإيقاعيّـة الشـعبيّة العُمانيّة.

4-1-1- تنغيم آلة "الرحماني":

تتنوّع وظيفة هذه الآلة وتسـوياتها بتنوّع الفنّ الشـعبي الـذي تُنفّذه، فتجدها في فـنّ "الرزحة" متحكّمة في التلوين أو الزخـرف الإيقاعي، بينما نراها في فن "المديما" محافظة على دورة الإيقاع الأساسي.

يُظهر الرسم الطيفي لجرس آلة "الرحماني" (من الشمال إلى اليميـن) نقرتي "دم"، و" تـاك" إضافة إلى التردّدات القريبة من التآلف:



صورة عدد 1: آلة "الرحماني" وآلة "الكاسر" الإيقاعيان

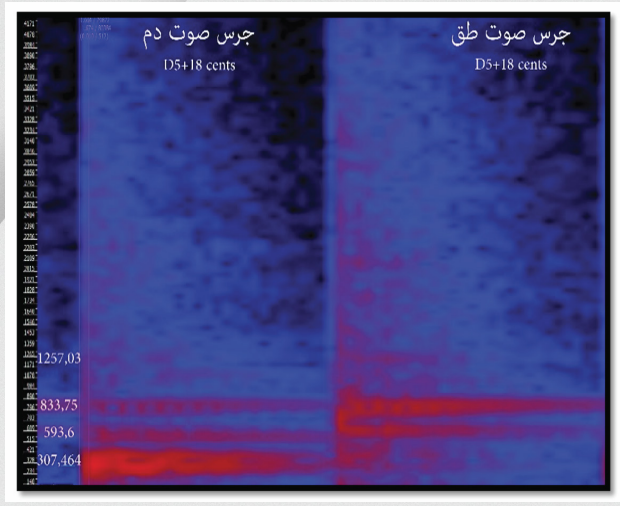
ويمتـاز جـرس صـوت (دم) بحضـور هام للتردّد الأساسـي (Hz149,89) رفقة تردّدات قريبة من التآلف الأوّل (Hz301,28)، والثالـث (Hz748,98)، والخامـس (Hz 1084,59)، وهو ما أنتج تنغيمًـا إيقاعيًا واضحًا، يقابل درجـة "ري" على الديوان الثالث (D3+32cents).

وفـي المقابـل انطلقت تردّدات جرس صوت "تاك" القريبة مـن التآلـف مـن تـردّد أساسـي (Hz301,28) ليُصـدر تنغيمًـا إيقاعيًـا واضحًـا يقابـل درجـة "ري" علـى الديـوان الرابـع (D4+44cents). فنحصل على تنغيمين من تداول نقرتي "دم" و"تاك" بمسـتوى تباعد يصل إلى مسافة ديوان بحسب هذه العيّنة الصوتيّة التي تحكّمت بها تسوية الآلة.

5-1-2- تنغيم آلة "الكاسر":

تأخـذ آلـة "الكاسـر"، مـن خـلال تنفيذهـا، دور المرافقـة الإيقاعيّـة لآلـة "الرحماني"؛ لذلـك تجدها بصدد تكـرار الدورة الإيقاعيّـة نفسـها، وتقتصـر فيهـا أحيانًـا علـى النقـرات الأساسيّة لنبض الأغنية.

ويُظهـر الرسـم الطيفـي لجـرس آلة "الكاسـر" نقرتي "دم" و"طق" (Slap) بالإضافة إلى التردّدات القريبة من التآلف:



رسم طيفي عدد 2: جرس عيّنة لآلة "الكاسر"

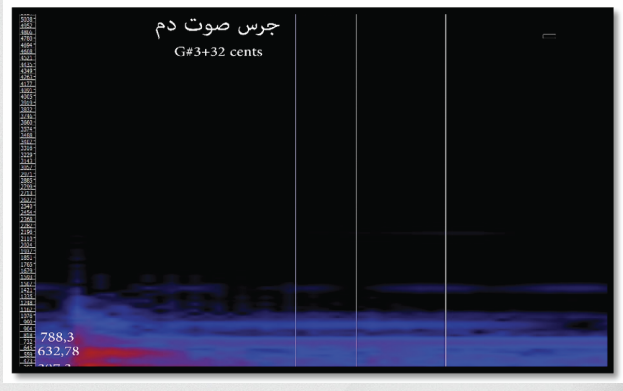
يتميّـز جـرس صـوت (دم) بهيمنـة التـردّد الأساسـي (Hz307,46) رفقـة تردّدات قريبة من التآلف الأوّل (Hz593,6)، والثالث (Hz1257,03)، وهو ما نتج عنه تنغيمًا إيقاعيًا واضحًا، يقابـل درجـة "ري" مرفوعـة علـى الديـوان الرابـع (D#4+20cents).

وفي المقابل انطلقت تردّدات جرس صوت "طق" القريبة مـن التآلـف مـن تـردّد أساسـي يسـاوي (Hz593,6) ليصـدر تنغيمًـا إيقاعيًا واضحًا يقابل درجة "ري" مرفوعة على الديوان الخامـس (D#5+18cents). فنحصل على تنغيمين من تداول نقرتي "دم"، و "طق" بمستوى تباعد يصل إلى مسافة الديوان بحسب هذه العيّنة الصوتيّة لآلة "الكاسر".

4-1-3- تنغيم آلة "المسندو":

تُظهِر آلة "المسـندو"، من خلال تنفيذها الإيقاعي، تنغيمًا واحدًا، يُصدره العازف تفاعليًا مع الأثر الفنّي، والذي نُعبّر عنه بالارتجـال الإيقاعيّ باعتماد التنغيم نفسـه؛ لذلك تجد عازف "المسـندو" بصدد الاعتناء بعجينة "السُحّة" الملتصقة بوجه الآلـة المصـوّت، ويرنو بذلك إلـى الحصول على تسـوية ذات نغم قريب من التآلف.

ويُظهـر الرسـم الطيفـي لجـرس آلـة "المسـندو" تنغيمًا واحدًا بالرغم من استعمال كلتا اليدين:



رسم طيفي عدد 3: جرس عيّنة لآلة "المسندو"

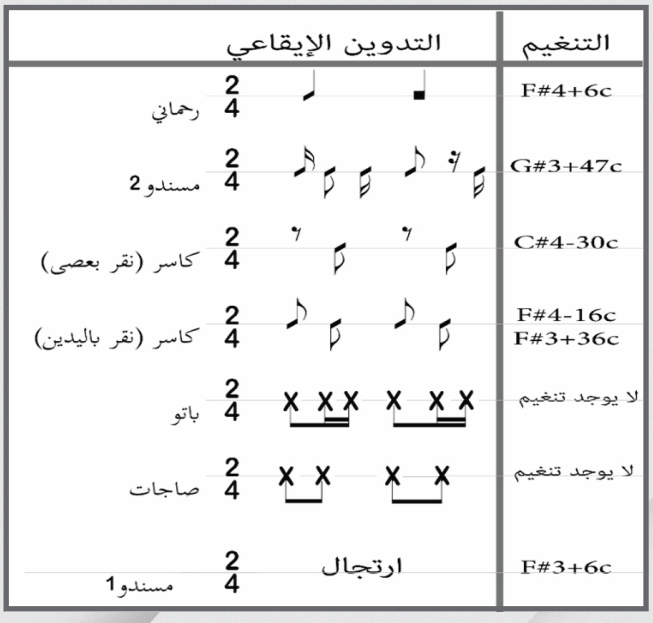
يتميّز جرس آلة "المسيندو" بسيطرة التردّد الأساسي (Hz211,55) رفقة تردّدات قريبة من التآلف الأوّل (Hz397,3)، والثاني (Hz632,78)، وهو ما أنتج تنغيمًا إيقاعيًا واضحًا، يقابل درجة "صول" مرفوعة على الديوان الثالث (G#3+32 cents).

لقد أظهرت الرسوم الطيفيّة قدرة الآلات الإيقاعيّة الشعبيّة العُمانيّة على التنغيم، وذلك بإصدارها لأجراس قريبة من التآلف يأخذ فيها التردّد الأساسي الاتّساع الأهم تُمكّن الآلة الإيقاعيّة من فرض درجة موسيقيّة بخصائص زمنيّة محدودة.

- أثر تنغيم الآلات الإيقاعيّة في الفنون الشعبيّة العُمانيّة:

في محاولة لإظهار المشهد الخفي للتنغيم في الفنون التراثيّة الشعبيّة العُمانيّة، عملنا على استخراج مستويات هذه الحركة من تردّدات أصدرتها آلات إيقاعيّة مختلفة. وقد انتُقي للغرض تسجيل صوتي من حدث اجتماعي تُنشّطه فرقة موسيقيّة شعبيّة ، قُدّم فيه عددٌ من الأغاني[6] رفقة آلة "الهبّان"، وهي الآلة اللحنيّة الوحيدة، صحبة طاقم إيقاعي مُتكوّن من آلات "الرحماني"، و"الكاسر"، و"المسندو"، و"الباتو"، و"الصاجات". (الداودي، 2021).

بمشاركة هذه الآلات الجلديّة نتوقّع أن نحصل على عدد من مستويات التنغيم، وهو ما أظهرته التحاليل الصوتيّة من خلال دراسة عينات من التسجيل، سندرجها رفقة هذا التدوين للإيقاع الأساس ضمن الرسم التوضيحي الموالي، وذلك دون تدوين ارتجال آلة "المسندو1" لتنوّع تنفيذها الإيقاعي:



(رسم توضيحي عدد 1: تدوين للإيقاع الأساسي للمثال والتنغيم المرافق له)

من خصائص المجموعات الإيقاعيّة الخليجيّة التكامل فيما بينها لبناء وحدة إيقاعيّة يظهر معناها خلال التنفيذ الجماعيّ. وهي خصوصيّة حاملة لأبعاد اجتماعيّة وثقافيّة عميقة عمق التاريخ. أمّا موسيقيًا فإنّ تكامل البناء الإيقاعي لا يقف في حدود تنفيذ عدد من الخلايا الإيقاعيّة تستغلّها كلّ آلة بمفردها، بل تتعدّى ذلك لتمسّ من الجوانب الصوتيّة، والخيارات الأورغانولوجيّة، ومستويات التسوية وتقنيات التصويت وغيرها.

وقد أظهرت مستويات التنغيم بين الآلات الإيقاعيّة في التراث الشعبي العُماني مسافات صوتيّة تُميّز كلّ آلة مشاركة، وكذلك تتمايَزُ فيما بينها، فبالعودة إلى التحاليل الخاصّة بالأجراس الإيقاعيّة[7] ، لاحظنا أنّ مسافة الديوان قد ميّزت بين النقرات لعدد من الآلات الإيقاعيّة على غرار التحليل الطيفي لآلتي "الرحماني"، و"الكاسر". وخلال تحليلنا للمثال الصوتي للعزف الجماعي[8] ، اكتشفنا مسافات صوتيّة تُقارب الخماسيّة والرباعيّة تُمايز بين الآلات الإيقاعيّة فيما بينها وتتقاسم الأدوار في تنفيذها.

أمّا إذا وضعنا المثال في إطاره العام وأقمنا مقارنة بين ارتكاز الآلة اللحنيّة، أي آلة "الهَبّان" (C#4+6cents)، وبين تنغيم بقيّة الآلات الإيقاعية فستتضح لنا جمالية أخرى من جماليات الفنون الشعبيّة العُمانيّة، إذ أظهرت نتائج التحاليل الصوتيّة تقاربًا بين تنغيم الآلات الإيقاعيّة ومثيلتها الآلة اللحنيّة،

إذ تباعد تَنغيم الطاقم الإيقاعي بمسافات قاربت بين الرباعيّة، والخماسيّة، والديوان في علاقتها بارتكاز آلة "الهَبّان"، لتكون عمليّة تسوية الآلات الغشائيّة وتقنيات النقر عليها مرتبطة بإدراك فطري للعازف وخيارات تحمل ذوقًا فنّيًا مُتطوّرًا. فقد أنتج هذا الحسّ الفنّي انسجامًا نغميًا بنسب متفاوتة، والأهمّ من ذلك أنّ أثرها واضح في هذا الحدث الموسيقيّ.

5- الاستنتاجات:

نَستنتج ممّا تقدّم من تعريف لظاهرة تنغيم الآلات الإيقاعيّة في الموسيقى الشعبيّة العُمانيّة وتحليلها أنّها ظاهرة نغميّة مرافقة للحدث الإيقاعيّ، يتطلّب حدوثها توفُّر عدد من العناصر نَذكرُ منها:

- بُنية الآلة الإيقاعيّة الشعبيّة: من حجم، ومواد، وأنظمة اهتزاز.

- تسوية الآلة الإيقاعيّة: وذلك برفع الضغط المُسلّط على الغشاء، فيُولّد أجراسًا بتردّدات شبه مُنسجمة مع مُكوّنات الآلة، وهو ما ينتج تنغيمًا واضح المعالم. (شمس الدين، تسوية الآلات الإيقاعيّة الجلديّة بالبلاد التّونسيّة بين عفويّة الفِعلِ وعُمقِ الإدراك الموسيقيّ، 2017، صفحة 142).

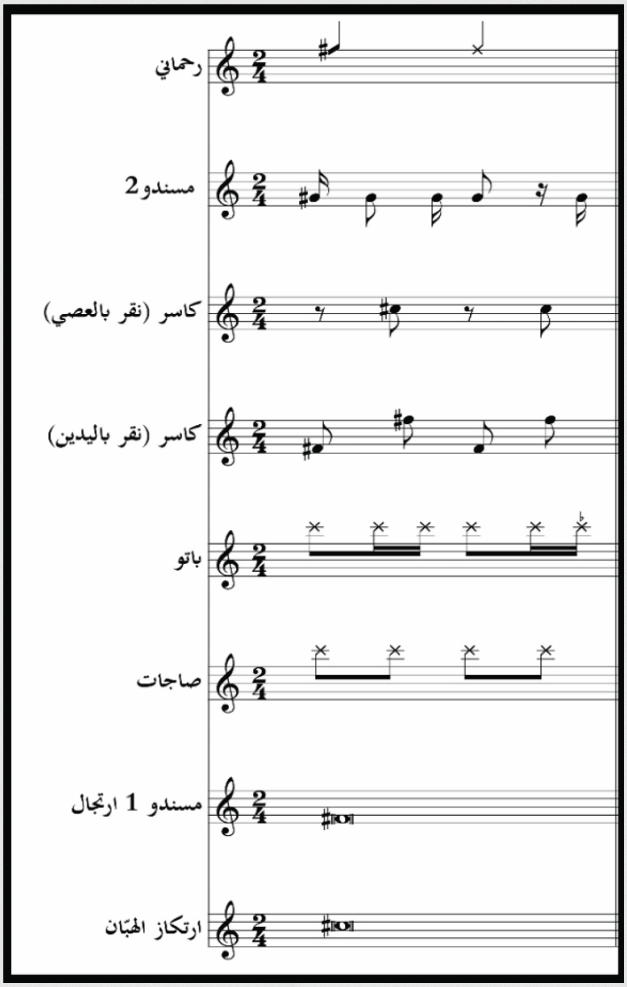
- تقنيات التصويت: تتدخّل في استثارة مناطق معيّنة من الآلة الإيقاعيّة لإصدار تنغيم.

[6] رابط الفيديو: https://www.youtube.com/watch?v=9txlrHlP1wc&t=220s

[7] انظر العنوان : 5-1- أثر التنغيم في بعض الآلات الإيقاعيّة الشعبيّة العُمانيّة.

[8] انظر العنوان : 5-2- أثر تنغيم الآلات الإيقاعيّة في الفنون الشعبيّة العُمانيّة.

برز من خلال دراسة مُستويات التنغيم للدورة الإيقاعيّة تأثير هذه الظاهرة وذلك بخلق مرافقة متواصلة بالتوازي مع لحنيّة الأغنية الشعبيّة، وقد ظهر على شكل صيغ إيقاعيّة/لحنيّة مُستقرّة التنغيم على مدى الأثر الفنّي، وهو نَسقٌ نغميّ مُتكرّرٌ يرافق مُختلف أجراس آلات الطاقم الإيقاعيّ، وهي تنسجمُ حين يتقارب التنغيم المُحدث مع المكوّنات اللحنيّة للأغنية من ارتكاز ودرجات محوريّة (رباعيّة، وخماسيّة، وديوان). في تنزيل للنشاط التنغيميّ وتحويله إلى تدوين تقريبيّ، يظهر من خلال النص الموسيقي انسجام النقرات إيقاعيًا و"نغميًا" على مدى الدورة الإيقاعيّة الأساسيّة مما يخلق مرافقة للأثر الفنّي.



6- الخاتمة:

أفضت أعمال الباحث "Rossing" (ROSSING, 2000)، وطلبته إلى إدراك أثر هذا التنغيم في عدد من الآلات الإيقاعيّة الّتي تتمايز بخصائص اهتزاز مشابهة لآلاتنا الإيقاعيّة الشّعبيّة. ولخلق تقاطع مع الجانب النظري اعتمدنا التحاليل الطيفيّة الذي أثبتت وجود هذا الحدث خلال التنفيذ الموسيقي لهذه الطواقم الإيقاعيّة. ولم يكن أثر التّنغيم سلبيًا، بل ظهر في المثال المدروس حاملًا لمنطق موسيقيّ خلال مُرافقته للحدث اللحني زمنيًا وصوتيًا، فقد أحدث التنغيم مرافقة لحنيّة-إيقاعيّة امتدّت على كامل مساحة الأغنية، وهي ظاهرة أكّدت مكانتها في ظلّ تطوّر الفكر الموسيقي العربي المعاصر بتطوّر تكنولوجيات التنفيذ الموسيقي وصناعة الإيقاع وآلاته الشعبيّة. ويبقى التنغيم إحدى الظواهر الموسيقيّة التي ينبغي اكتشافها لفهم الأسس الخطابيّة للفنون الشعبيّة العُمانيّة وغيرها من الفنون في فضائنا العربيّ.

المراجع:

إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 2010م.

- أبو منصور ابن زيلة، كتاب الكافي في الموسيقى، (زكريّا يوسف، المترجمون)، دار القلم، القاهرة، 1964م.

- أبو نصر الفرابي، كتاب الموسيقى الكبير، (غطاس عبد الملك خشبة، المترجمون)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1967م.

- باسم الداودي (المخرج)(2021م)، مديما أفراح عيال النوبي2 [فيلم سينمائي] تاريخ الاسترداد 03 08, 2022، من:-ww w.youtube.com/watch?v=9txlrHIP1wc

- تلفزيون سلطنة عُمان (المنتج)، و فوزي الغماري (المخرج)، (1998م)، الموسيقى العُمانية التقليدية نظرة علمية حلقة 7 [فيلم سينمائي]. تم الاسترداد من: https://w-ww.youtube.com/watch?v=zVLeSkm6e1c

- دورني, ب.(Réalisateur) (2016).أبداع بورايش انت معلم احنا منك نتعلم [Film]. Consulté le 8 21, 2022, sur https://www.youtube.com/watch?v=wqioV5vFmw8

- سامي عوض، و عادل علي نعامة، (2006م)، دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، 28(1)، 87-109.

- صفي الدين الأرموي، (بلا تاريخ)، الرسالة الشرفية في النسب التأليفية.

- علي شمس الدين، المقاربة اللفظيّة في المنظومة الإيقاعيّة العربيّة بين رؤى التنظير وواقع التطبيق. وحدة البحث الجماليات والفن والتناسق البيئي والبحث، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، 2016م، 42-73.

- علي شمس الدين، تسوية الآلات الإيقاعيّة الجلديّة بالبلاد التّونسيّة بين عفويّة الفِعلِ وعُمقِ الإدراك الموسيقيّ، المجمع العربي للموسيقى، 2017م، ص 129-140.

- قناة بلقيس(المنتج)، و يوسف الحسني (المخرج)، أسرار المهن: الآلات الموسيقيّة [فيلم سينمائي]. سلطنة عُمان، 2020م.

- كمال بشر، علم الأصوات، القاهرة: دار الغريب للنشر،2000م.

- محمد ابن منظور، لسان العرب (المجلد 12)، بيروت: دار صادر، 1956م.

- محمد حسن جبل، المختصر في أصوات اللغة العربيّة، القاهرة: مكتبة الآداب، 2006م.

- محمود السعران، علم اللّغة: مقدّمة للقارئ العربي، بيروت: دار النهضة العربيّة، 2013م.

- مدغيس، مادي، آلات الموسيقى الشعبيّة الليبيّة، تراث الشعب، 1990م، ص 257-269.

- مركز عُمان للموسيقى التقليديّة (المنتج)، و ابراهيم اليحمدي (المخرج) (2019). إيقاعات [فيلم سينمائي] تاريخ الاسترداد 21- 8-2022م، من: https://www.you-tube.com/watch?v=-Y9ukPvsIYw

- مسلم بن أحمد الكثيري (2016م)، الآلات الإيقاعية روح التراث الموسيقي التقليدي في عُمان. تم الاسترداد من https://alarab.co.uk/: https://alarab.co.uk/sites/de-fault/files/s3/pdf/2016/04/11-04/p1000.pdf

- مسلم بن احمد الكثيري (01 مايو, 2022م)، آلة موسيقيّة تقليديّة: طبل الرحماني. (مركز عُمان للموسيقى التقليديّة، المحرر) الموسيقى العُمانيّة، صفحة 48.

Références:

- BEAUCHAMP, J. W. (2006). Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds,. Urbana: University of Illinois.

- DELORME, A., & FLUCKIGER, M. (2003). Perception et réalité: Introduction à la psychologie des perceptions.De Boeck Supérieur.

- GUNTHER, L. (2012). The Physics of Music and Color. London: Springer.

- Lambert, J. (2002). Music in the Arabian Peninsula. An Overview. The Garland Encyclopaedia of World Music, 649-661.

- LEIPP, E. (1996). Acoustique et Musique : Données Physiques et Technologiques, Problèmes de l'Audition des Sons Musicaux, Principes de Fonctionnement et Signification Acoustique, des Principaux Archétype d'Instruments de Musique, Les Musiques Expérimentales (éd. 3). Paris: Masson.

- LEVITIN, D. J. (2006). This is Your Brain On Music: The Science of a Human Obsession. NewYork.

- MALU, S. S., & SIDDHARTHAN, A. (2000, Janvier 20). Acoustics of the Indian Drum. Retrieved from https://arxiv.org/abs/math-ph/0001030v1

- MALU, S., & Siddharth S, A. (2000, Janvier). Acoustics of the Indian Drum,. Retrieved from arxiv.org: https://arxiv.org/abs/math-ph/0001030v1

- RALPH, F., & JEFF, C.-L. (2013). An Introduction to Language and Linguistics. Cambridge: Cambridge University Press.

- ROSSING, T. D. (2000). Science of Percussion Instruments. New Jersey: World Scientific.

- Siedenburg, K., Saitis, C., McAdam, S., Popper, A. N., & Fay, R. R. (2019). Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition. Springer.

- Urkevich, i. (2011). Drummers of the Najd: musical practices from Wādī al-Dawāsir, Saudi Arabia. (Archaeopress, Ed.) Proceedings of the Seminar for Arabian Studies , 41, 401-409.

أ.د محمد شبانه
أكاديمية الفنون بالقاهرة - جمهورية مصر العربية

فارس الأغنية الدينية
(الشاعر عبد الفتاح مصطفى)
١-٢

أدى الشعراء دورًا مهمًا في الارتقاء بالموسيقى والغناء في عالمنا العربي، ولم لا؟ فالأغنية طائرٌ بجناحين هما الكلمة واللحن، والمتابع المدقق لمسيرة الغناء في مصر يستطيع أنْ يرى أثر الشعراء في ارتقائها، وخصوصًا في العقد الثاني من القرن العشرين، وكيف أثّر شعراء مثل: بديع خيري، وبيرم التونسي، في مسيرة فنان الشعب سيد درويش، فكانت أشعارهم القاطرة التي شحذت همته وألهبت خياله، فقدم ألحانًا جديدة مختلفة مثلت تطورًا مهمًا في حقل الإبداع الموسيقى العربي عمومًا، والمسرح الغنائي خصوصًا.

كذلك لا يُنكر فضل أمير الشعراء أحمد شوقي على الموسيقار محمد عبد الوهاب، إذ قدم له قصائد بالفصحى، وأغنيات بالعامية، شكلت مرحلة مهمة في مسيرته الفنية، كذلك كان أحمد رامي شخصية مؤثرة في حياة أم كلثوم، فتح لها آفاقًا رحبة من الثقافة الأدبية في مجال الشعر خصوصًا فقرأ معها عيون دواوين الشعر العربي، وأسهم إسهامًا كبيرًا في مسيرتها الفنية بما قدمه لها من قصائد بالفصحى، وأغنيات بالعامية المصرية كانت ملهمة لملحنيها، مثل محمد القصبجي، ورياض السنباطي .

وفى حديقة الشعر الغنائي العربي برزت أسماء مهمة قدمت للمستمع العربي أعمالاً خالدة أثّرت في ذائقته الجمالية، وأثْرت وجدانه، وألهبت مشاعره، وكوّنت مساحة كبيرة من أفكاره .ومن الزهور اليانعة والنجوم الزاهرة في سماء الشعر الغنائي المصري والعربي نجد اسمًا كبيرًا ومبدعًا متميزًا تأخذنا أشعاره وأغانيه في رحلة بديعة مع ملحنين كبار وأصوات شجية رائعة، إنّه **الشاعر الكبير عبد الفتاح مصطفى .**

المولد والنشأة ومصادر التكوين:

ولد الشاعر عبد الفتاح مصطفى في مدينة القاهرة العامرة، في حي الجمّالية العريق، حيث مازالت نكهة المراحل التاريخية الفاطمية، والأيوبية، والعلوية حاضرة بآثارها، ومساجدها، وأبوابها، وأسبلتها، ووكالاتها، وورش الحرف، والصناعات التقليدية، على مقربة من مسجدي الأزهر والحسين بما يحملان من معانٍ وما يمثلان من قيم دينية وعلمية ألقت بظلالها وأنوارها على العالم الإسلامى على مدار قرون عديدة.

تتسم البيئة التي ولد ونشأ بها شاعرنا بامتلاكها لتراث ثري يتنوع بين الشعبي، والأثري الديني والدنيوي.. منطقة تفيض بالبهجة وتزخر بالحياة، كيف لا، وهي تحمل عبق القاهرة التاريخية، وحيوية الواقع الراهن. ويتمتع حي الجمالية بشهرة تاريخية وعالمية؛ لأنه يعد مجمع تراث القاهرة منذ بنائها، ففيه الأزهر، ومسجد الإمام الحسين، وجامع الحاكم بأمر الله، والجامع الأقمر وغيرها، وفيه أسوار القاهرة، وبواباتها، والمدارس الأيوبية والمملوكية، وخان الخليلي، والصاغة، والنّحاسين.

هذه المنطقة مثلت رحمًا رحبًا خرجت منه أسماء مهمة فى حقل الإبداع المصرى بمجالاته المختلفة، وشخصيات مؤثرة ومبدعة حرصت على أنْ تتنفس عبق هذا الفضاء الخلّاق والفريد، فاتخذت فيه بيوتًا وسكنًا لها نذكر منهم الشيخ محمد متولي الشعراوي، ومشاهير الأدباء مثل: جمال الغيطاني، وعباس محمود العقاد، ونجيب محفوظ، وطه حسين، والشاعر كامل الشناوي، والاقتصادي الكبير طلعت حرب، ورهط من الفنانين منهم عبد الفتاح القصري، ومحمود المليجي، وعبد الوارث عسر، ورسام الكاريكاتير مصطفى حسين، وغيرهم كثر، وغير بعيد عنها حي باب الشعرية حيث ولد وترعرع الموسيقار محمد عبد الوهاب.

في هذه الأجواء الثرية والملهمة وُلِدَ عبد الفتاح مصطفى فى 23 من يناير العام 1924م، ووالده الشيخ مصطفى الغمراوي العالم الأزهري المرموق الذي رحل وهو في سن مبكرة، وتولت والدته تربية ابنها تربية دينية وثقافية.

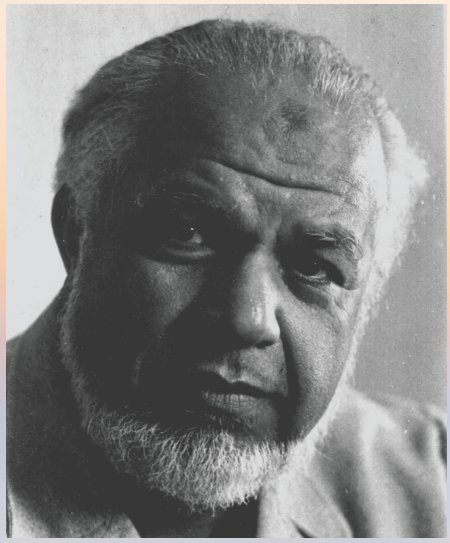
تخرج عبد الفتاح مصطفى في كلية الحقوق عام 1952م، ونال دبلومًا في الشريعة الإسلامية عام 1954م، وعمل في بداية حياته رئيسًا لمأمورية الشهر العقاري بالقاهرة والجيزة ثم انتقل بعد ذلك للعمل في المؤسسة المصرية العامة للإسكان مستشارًا قانونيًا في بداية الستينيات، كما شغل كذلك مهنة التدريس بالجامعة عندما عين أستاذًا زائرًا في كلية الإعلام بجامعة القاهرة.

أشعار عبد الفتاح مصطفى مصدر إلهام للملحنين:

مثلت أشعار عبد الفتاح مصطفى مصدر إلهام لدى عديد الملحنين الذين تصدوا لمعالجتها لحنيًا، حيث بات عليهم أنْ يبلغوا قدرًا رفيعًا من الرفعة والسمو الوجداني الذي يضمن لهم تفاعلًا فريدًا يتناص مع المعاني العميقة والصادقة التى تتضمنها نصوص هذا الشاعر المُلهَم والمُلهِم.

ويمكننا القول من دون مزايدة أو ادعاء، إنّ قصائد هذا الشاعر الكبير كانت موحية بقدر كبير سمح لهؤلاء الملحنين أنْ يصيغوا ألحانها بنوع من الاختلاف عما تواضع عليه أبناء صنعتهم، فقد أملت طبيعة الأشعار الدينية الحافلة بمعان تبعث إلى الخشوع والتفكر على الملحن أنْ يجتهد لكي يوظف الآلات بما يتوافق ويعبر عن المعاني الكامنة في تلك الأغنيات، وكذلك اختيار المقامات الموسيقية الحاملة لمعاني الخشوع والقريبة كذلك من وجدان المستمع، ويلحظ المتأمل كيف وظف معظم ملحني أشعار عبد الفتاح مصطفى مجاميع الغناء (الكورال) توظيفًا موفقًا يبرز المعنى الدرامي الذي تحمله النصوص الشعرية، كذلك كان استخدام الإيقاعات المصاحبة والمتضمنة في النسيج اللحني فارقًا ومعبرًا عن سمت الكلمات والأنغام .

إنَّ إعمال الذهن في جل الأعمال ذات الصبغة الدينية التي أبدعتها قريحة هذا الشاعر الكبير تضعنا في مواجهة التحديات التي تفرضها هذه الأشعار على من يتصدى لمعالجتها لحنيًا، فليست القضية مجرد كسوة نغمية لأبيات من الشعر، ولكنها سياحة فكرية ووجدانية تنطلق من ضرورة الفهم العميق، والإحساس المرهف اللذين يمهدان لصياغة لحنية مبتكرة وجديدة تحاول النفاذ إلى المعاني والأفكار الكامنة في عمق الكلمات التى يصوغها الشاعر بلا تكلف أو تصنّع .



نحاول في هذه الرحلة أنْ نضع أيدينا وآذاننا بل وقلوبنا في مهب ريح زكية انبعث من كيان إنسانى استشعر ما يعتمل فى النفس الإنسانية من صراع بين الخير والشر، محاولًا أنْ يجعل من محبة الله ورسوله سبيلًا للصفاء والإنعتاق من أدران الذات البشرية بكل ماتحمله من صراعات وتناقضات . على مدى رحلة إبداعه الطويلة التي قاربت الأربعين عامًا نسج عبد الفتاح مصطفى خلالها عديدًا من الأعمال التي اتخذت من قناعاته الإنسانية والدينية والوطنية منطلقًا لهذه الإبداعات التي أضاءت فضاءات الإبداع الغنائي المصري في مرحلة مزدهرة وعامرة بملَحنين ومُطْربين كبار أثروا وجدان المستمع العربى بأعمالهم الخالدة التي شكَّلت أشعار عبد الفتاح مصطفى جزءًا أصيلًا منها .

إرهاصات الإبداع الشعري وبداية المشوار:

تُجمع معظم الدراسات والمقالات التي تناولت سيرة ومسيرة الشاعر عبد الفتاح مصطفى على أنه كتب أول أعماله الإبداعية وهو في سن الخامسة عشرة، وفي الأربعينيات من القرن الماضى بدأ مشواره في كتابة الأغاني، وفي بداية هذا المشوار كتب الشعر الفصيح، ونشر إحدى قصائده في الصحف في عام 1947م، وهو لا يزال طالبًا في المرحلة الثانوية، وكانت سبيله للتعامل مع الإذاعة من خلال المطربين والملحنين، فقصيدته الطويلة التي نشرها وقرأها أحد المسؤولين بالإذاعة الذي اقترح عليه أن يبعثها إلى المسؤولين، وعندما وصلت الرسالة إلى المسؤولين في الإذاعة استدعوه، وطلبوا إليه كتابة مجموعة من القصائد، واختير إحداها ليلحنها الموسيقار محمد عبد الوهاب، وكانت بعنوان (عروس النيل)، ولم يكتف عبد الفتاح مصطفى آنذاك بكتابة هذه النوعية من القصائد، بل كتب للإذاعة العديد من الصور الغنائية المشهورة مثل: أوبريت عوف الأصيل، وعذراء الربيع، وفي تسجيل إذاعي نادر بصوت عبد الفتاح مصطفى أشار إلى أنه وجد في أوراقه الخاصة أول أغنية كتبها خصيصًا للإذاعة في عام 1939م، جاء نصها كالآتي :

احرث واعزق واتعب واعرق
مين أحسن م الكادح بأديه
فلاح سادة فيها سيادة
أكتر من باشا ومن بيه
من فيض خيره عايش غيره
ولاحدش أبدًا خيره عليه
هتعيش أرضنا بينا ولينا
بادينا وبادين اهالينا
لايوم هيخترعوا لنا وابور يعمل غله
ولا شجر يعمل جميز بالمانفلة
لا بد من ايدنا في الطين
هوه السند من بعد الله
منه اتخلقنا وفيه عايشين لحد ما نرتاح جواه
احرث واعزق واتعب واعرق

والنص على بساطته يحمل توجهات الشاعر الفكرية المبكرة في إعلاء قيمة الفلاح، وتثمين دوره في إنتاج الغذاء، وينم عن شجاعة في مواجهة الأفكار السائدة آنذاك، حيث سيادة الإقطاع **والبشوات** .

إذاعة صوت العرب وأثرها في مسيرة عبد الفتاح مصطفى:

كانت إذاعة صوت العرب التي انطلقت من القاهرة في 4 من يوليو عام 1953م أول الإذاعات المصرية التي تبث لجميع أقطار العالم العربي باللغة العربية، فهي المنبر الذي انطلق منه عبد الفتاح مصطفى، حيث كتب الشاعر الأغنية الشهيرة (أمجاد ياعرب أمجاد .. في بلادنا كرام أسياد) لحنها الموسيقار أحمد صدقي، وغناها المطرب كارم محمود، وكانت إذاعة صوت العرب تذيع تلك الأغنية مع بدء إرسالها، وكذلك عند انتهاء الإرسال.

أمجاد ياعرب أمجاد فى بلادنا كرام أسياد
أمجاد ياعرب أمجاد

***

إيش تروي الجبال الشم من سيرة رجال أبطال
تكتبها السيوف بالدم مسطورة على لرمال
أجدادنا فخر الأجداد أولادنا يا زين الأولاد
أمجاد يا عرب أمجاد

كان عبد الفتاح مصطفى شاعرًا عروبيًا بامتياز عبر عن هذا التوجه الذي كان شعار مرحلة الستينيات من القرن الماضى، حيث كانت تتسرب هذه المعاني بتلقائية في أعماله وهو ما يبدو جليًا في أغنية **يا صوت بلدنا** من ألحان محمد الموجي، وغناء أم كلثوم، التي قدمتها تحية للإذاعة المصرية في عيدها عام 1964م، وسوف نعرض لها في سياق حديثنا عن أعماله مع أم كلثوم.

مصادر ومحركات الإبداع عند عبد الفتاح مصطفى:

تؤشر نصوص الأغنيات السابقة (أمجاد يا عرب أمجاد) و(يا صوت بلدنا) إضافة لأعمال أخرى لمصادر ومحركات الإبداع لدى شاعرنا، وهي المتمثلة في الدين، والعروبة، والوحدة، والوطن، والعاطفة، إضافة إلى المؤثرات البيئية المتمثلة في حي الجمالية، وما يحمله من سمات ثقافية أصيلة، ومتنوعة، وثرية تضم في ثناياها العادات والتقاليد والمعتقدات واللهجات والأمثال، وما كان يقدم في المقاهي الشعبية آنذاك من أداءات لشعراء السير الشعبية المكتنزة بقصص البطولة، بمصاحبة الآلات الموسيقية الشعبية مثل الربابة والأرغول، وما يجرى على ألسنة نساء وبنات المنطقة من أغانٍ شعبية تؤدى في مناسبات الزواج الشعبية، وكذلك ما يعتمل في حلقات الذكر والإنشاد الديني حال انعقاد مولد الإمام الحسين .

هذه البيئة الغنية ثقافيًا أزكت الروح الدينية والطابع التصوفي في إبداعات عبد الفتاح مصطفى الشعري، فتجد لديه قاموسًا عامرًا بالمفردات الثرية، والدالة، والمعبِّرة، إضافة إلى حرصه على الدراسة الأكاديمية وثيقة الصلة بالجانب الديني حيث نال دبلومًا في الشريعة الإسلامية عام 1954م، ما أهله التدريس بالجامعة عندما عين أستاذًا زائرًا في كلية الإعلام بجامعة القاهرة، كما أشرنا سلفًا، وتوفى عبد الفتاح مصطفى - رحمه الله - بعد رحلة عطاء زاخرة في 13 من يوليو من عام 1984م.

إبداع عبد الفتاح مصطفى الشعري بين الفصحى والعامية القاهرية:

تنوع إبداع عبد الفتاح مصطفى الشعري بين العامي والفصيح، وبالقدر نفسه من الجودة والإتقان، وهو ما تشهد عليه قصائده المغناة مثل ابتهال **مولاي** التي لحنها بليغ حمدي على مقام البياتي، وغنّاها المنشد الديني **الشيخ سيد النقشبندي**، وهي درة فريدة في عقد الإبداع الغنائي العربي، جاءت في تناول لحني وأداء غنائي معجز - لِمَ لا - والنص الشعري غاية في الصدق والشعور الديني المتقد، والمناجاة الملهمة، إنَّ هذا المزيج اللحني الذي صنعه بليغ حمدي وجمع فيه أوجهًا مختلفة تعبر عن مجمل ألوان الصياغة اللحنية فى مجال الإنشاد الديني حيث نجد المنشد، والبطانة، والمبتهل، والنسيج اللحني العامر بالشجن، والرصانة، والأداء المعجز للشيخ النقشبندي، مُطلقًا العنان لطبقات صوته المجلجلة، والخاشعة في آنٍ واحد، ربما يمكننا القول: إنَّ هذا العمل يضع أقطابه الثلاثة - عبد الفتاح مصطفى شاعرًا، وبليغ حمدي ملحنًا، والشيخ سيد النقشبندي منشدًا - في مصاف الكبار كل في مجاله، تقول كلمات القصيدة:

مَوْلاي إنّي ببابكَ قَد بَسطتُ يَدي
مَن لي ألوذُ به إلاك يا سَندي؟
أقُومُ بالليّل والأسْحارُ سَاجيةٌ
أدّعُو وهَمّسُ دعائي بالدُموُع نَدي
بنُورِ وَجهِكَ إني عَائذٌ وجلُ
ومن يعُذ بك لن يَشّقى إلى الأبدِ
مَهما لَقيتُ من الدُنيا وعَارِضها فَأنّتَ لي شغلٌ عمّا يَرى جَسدي
تَحّلو مرارةِ عيشٍ في رضاك ومَا أُطيقُ سُخطًا على عيشٍ من الرَغَدِ
مَنْ لي سِواك؟ ومَنْ سِواك يَرى قلبي ويسمَعُه؟
كُلُ الخَلائِق ظِلٌ في يَدِ الصَمدِ
أدّعوكَ يَاربّ فاغّفر ذلّتي كَرمًا
واجّعَل شَفيعَ دُعائي حُسنَ مُعْتَقدّي
وانّظُرْ لحالي في خَوفٍ وفي طَمعٍ
هَل يَرحمُ العَبّد بَعْدَ الله من أحدِ؟
مَوّلاي إنّي ببابكَ قَد بَسطتُ يَدي مَن لي ألوذُ به إلاك يا سَندي؟

عبد الفتاح مصطفى والصور الغنائية:

كما أشرنا أنفًا، كانت الإذاعة محركًا لإبداع الكثيرين من الشعراء والملحنين والمغنين، وقد لا نجانب الصواب حين نقول: إنّ الإذاعة شكلت متنفسًا وبديلًا للمسرح الغنائي الذي كان قد تراجع وانحسر بعد فترة رواجه في العقود الثلاثةَ الأولى من القرن العشرين، وذلك لأسباب عديدة منها: انتشار السينما، وإنشاء الإذاعة المصرية في العام 1934م، وربما لأسباب اقتصادية ترتبط بكلفة الإنتاج العالية للأعمال المسرحية الغنائية.

وقد كتب عبد الفتاح مصطفى في الخمسينيات من القرن المنصرم، عددًا وفيرًا من الصور الإذاعية الغنائية والبرامج الغنائية المشهورة مثل: عوف الأصيل، وعذراء الربيع، و قسم وأرزاق، والعروس والملاح، وقد كانت من ألحان محمد الموجي.

إنَّ الصور الغنائية التي أنتجتها وقدمتها الإذاعة المصرية مثلت حالة فريدة جديرة بالدراسة الفنية الجادة في مجمل عناصرها الأدبية، والموسيقية، والدرامية، فقد أتاحت الفرصة لحراك إبداعي واسع لجيل كامل من الشباب لتقديم فنه، وقدمت عددًا كبيرًا من الأصوات الغنائية التى أضاءت الساحة الغنائية والموسيقية فى خمسينيات وستينيات القرن الماضي، وقد كان عبد الفتاح مصطفى أحد أبناء هذا الجيل المبدع .

عبد الفتاح مصطفى وأم كلثوم:

كتب عبد الفتاح مصطفى لأم كلثوم أحد عشر عملًا تنوعت بين الوطني، والديني، والعاطفي، تتمثل في قصيدة دينية، وقصيدة وطنية، وست أغنيات وطنية، وثلاث أغنيات عاطفية من الأغنيات التي شَدَت بها أم كلثوم، ولحنها عدد من المشهورين على رأسهم الموسيقار رياض السنباطي الذي نال نصيب الأسد من هذه الأغنيات، في حين قام بليغ حمدي بتلحين قصيدة وحيدة هي **إنّا فدائيون**، ولحن محمد الموجي أغنيتين وطنيتين هما: **يا صوت بلادنا، وصوت الأمة**، وسوف نستعرض بعض هذه الأعمال، غير أنه من المهم أنْ نشير إلى ضرورة القيام بدراسات أخرى تتصدى لأعمال هذا الشاعر الكبير في مسارات توثيقية وموسيقية، وأدبية، وأدائية .

أولاً الأغاني الوطنية:

كتب الشاعر عددًا من الأغنيات الوطنية لأم كلثوم، كان نصيب الملحن محمد الموجي منها عملين هما: أغنية **صوت بلدنا**، والتي صاغها في مقام **الحجاز كار**، حيث قدمها تحية للإذاعة المصرية في عيدها 31 مايو 1964م، وفى هذه الأغنية يقدم الشاعر التهنئة ويصفها بأنها صوت بلدنا، وأنها منبر ومئذنة عالية للدين، وأنها تقرب الدنيا، وتجمع السمار، وتوحد الأفكار إلى آخر ما ورد في الأغنية، يقول عبدالفتاح مصطفى :

يا صوت بلدنا ياصوت جهادنا
يا أعلى منبر للدين ومئذنة
وللمعاني وللأغاني وللعروبة ولاتحادنا
اعلا ودوي يا صوت بلدنا
الشعر والأنغام، والعلم والإعلام، بيرفعوا لك وسام
بتحية الملايين

تحية طول الطريق من كل عربي شقيق
وألف مليون صديق من كل جنس ودين
يا مسهرة السامر يا مجمعة السمار
يا مقربة الدنيا يا موحدة الافكار
وللمعاني وللأغاني وللعروبة ولاتحادنا
اعلا ودوّي يا صوت بلدنا

أمّـا العمـل الثاني والأخير الذي لحنه الموجي لأم كلثوم من كلمـات عبـد الفتاح مصطفى، فهو أغنية **يا سـلام ع الأمة**، وقـد غنتهـا أم كلثوم فـي الخامس والعشـرين مـن مارس 1965م، بمناسـبة أداء الرئيـس عبدالناصـر للقسـم، وتتنـوع الأوزان التـي نسـج منهـا الشـاعر قصيدتـه، وهو مـا أعطى الفرصة للملحن للتألق والإبداع، وهو ما أكدناه سـلفًا، ولعل مـن المهـم أنْ نشـير إلى هـذه الأغنية كونها تعبـر عن توجه مرحلـة وهى أغنية داعمة للقيادة السياسـية بشـكل مفرط وربما مبالغ .
يقول عبدالفتاح مصطفى في **صوت الأمة**:

يا سلام على الأمة في وحدة الكلمة
الكل بالإجماع إرادة تسند إرادة
من الصفوف للقيادة بالشورى والاقناع
والشعب حسن اختياره أكد طريق انتصاره
بالحب والتأييد من بور سعيد للصعيد
يا سلام يا سلام يا سلام يا سلام
العروبة قلب وانت النبض في القلب الكبير
وانت في تاريخ حياتها عودة الروح والضمير
وانت في عروقها التحدي باسم معركة المصير
انت فيها معجزة... والمعجزات مالهاش نظير
ماشيين على نور هدايتك ونصرنا تحت رايتك
ياللي كرامة العروبة هي رسالتك وغايتك
عناية ربنا بكلمة شعبنا اختارت اللي يرعى أمانة عهدنا
عهدك بقلبه الشعب ع المسؤولية صعب والصعب كله يهون
طول م انت جنبنا على خطاك شفنا معالم الطريق
وبالمبادئ بان لنا واضح مضيئ
ومشينا عارفين العدو من الصديق

أمّـا العمـل الوطنـي الثالـث لشـاعرنا فهـو قصيـدة: **إنا فدائيون**، وهو من ألحان بليغ حمدي، وهو اللحن الوحيد الذي اجتمعـا فيـه علـى صـوت أم كلثـوم، وتكمـن أهميـة هـذه القصيدة في كونها كانت صرخة فى وجه اليأس بعد نكسة 5 من يونيو 1967م، وقد غنتها أم كلثوم يوم 23 من يوليو 1967م في حملتها لدعم المجهود الحربي، وقد صاغ بليغ حمدي هذا اللحـن في سـلم **ماجيـر** مقتربًا من قالب النشـيد، مسـتهلًا اللحن بأداء جماعي للكورال في روح حماسـية للأبيات الثلاثة الأولـى، وكانـت أم كلثـوم تنهي غنـاء المقاطـع بالبيت الذي يقول: **إنـا فدائيون**، ليسـتلم منها الكـورال مؤديًا المذهب/ الاستهلال كاملًا، مؤكدًا أنَّ هذا البيت هو بيت القصيد، ويعدّ عبد الفتاح مصطفى أول من أوحى باسـتخدام سلاح البترول ضد ظهراء العدو، تقول كلمات القصيدة:

سقط القناعُ عن الوجوه الغادرة
وحقيقة الشيطان باتت سافرة
إنا فدائيون نفنى ولا نخون إنا لمنتصرون
***
سقط القناعُ عن الوجوه الغادرة
فلنضربن بكل كف قادرة
ولنرمين بكل روح هادرة
إنا فدائيون نفنى ولا نخون إنا لمنتصرون
***
لا لا تفاهم ، لا هوادة فى القتال
لالا ، ولا بترول بعد ولا قنال
تسعون مليونًا زحفنا للنضال
إنا فدائيون نفنى ولا نخون إنا لمنتصرون
***
لا يا عدوي يا ظهيرًا لعدوي
لا لن ترى بحري ولا أرضي وجوي
لا بل سأمضي وانتصاراتي تدوي
إنا فدائيون نفنى ولا نخون إنا لمنتصرون

ثانيًا الأغاني الدينية:

غنـت أم كلثـوم قصيدة دينية وحيدة مـن نظم عبد الفتاح مصطفـى، وهـي قصيدة توبة، وتسـمى كذلـك **تائب تجري دموعي**، وقد غنتها أم كلثوم في شهر ديسمبر من عام 1962 م، وتُعـدُّ هـذه القصيـدة مـن الـدُرر المكنونـة فـي الإبـداع الموسيقي المصري، وكانت من تلحين قطب التلحين رياض السـنباطي، وأيضًا، غنتها أم كلثوم فـي فيلم رابعة العدوية عـام 1963م، وقد عبر الشـاعر عبد الفتـاح مصطفى في هذه القصيدة عن الصراع الذي يحتدم في نفسه بين الخير والشر، وبين الشيطان والملاك الذي يسكنه، حالة من الخشوع عبّر عنهـا لحنيًا الموسـيقار رياض السـنباطي، وفـق مقتضيات الحال التي أملاها النص الشـعري، باسـتخدام مقام الحجاز، وبدأ اللحن بتقسـيمة خاشـعة وخجلى على آلـة العود، تلاها بآهات لمجوعة الرجال في جو من الخشـوع، وتغني أم كلثوم فـي خشـوع وأمل ، وقـد حظي الناي بحضور لافـت في الجزء الثاني من القصيدة، وتظل آهات مجموعة الرجال هي اللازمة المفصليـة بين أقسـام الغناء، بل وتكون كذلـك هي القفلة في نهاية القصيدة، سـيطر جو الحياء والخشوع على مجمل اللحن، والأداء، والتزم السـنباطي إيقاعًا داخليًا فلم يستخدم آلات الإيقـاع، واسـتخدم آليـة الترعيـد للتعبير عن الخشـوع والحياء من الله سبحانه وتعالى.

القصيـدة لوحـة متكاملة العناصر الجمالية شـعرًا ولحنًا، وأداءً، ورؤيـة تنفيذيـة بالغة النضج، تؤشـر لفهم عميق لدى السـنباطي ملحنًـا ومفكـرًا، أمّا عـن غناء السـيدة أم كلثوم فحدث ولا حرج، ويظل بيت القصيد في هذا العمل هو (ليتني ذبت حياءً كلما جدد العفو عطاء المنعمِ)، تقول القصيدة :

تائبٌ تجري دموعي ندمًا يا لقلبي من دموع الندم
ليتني ذبت حياءً كلما جدد العفو عطاء المنعم
عانق الشيطان في صدري الملاك وتحيرت بهذا وبذاك
ثم صاح الوهم كن طوع هواك جمح الإثم بأمسي فارتمى
حاضري يمسح جرح الألم
ليتني ذبت حياءً كلما جدد العفو عطاء المنعم
قـد زهـدت الإثـم شـوقًا للسـلام .. أيـن ظـل الله مـن زيف الحطام؟
أين نور الحق من وهم الظلام؟ أشرقت روحي فذابت نغمًا
وصفا قلبي صفاء الملهم
ليتني ذبت حياءً كلما جدد العفو عطاء المنعم

***

يا إلهي شاقني هذا الوجود تلك دنياك فما بال الخلود؟
عز قدرى بك في ذل السجود
أنت إنْ ترضَ كفاني مغنمًا
ليس بعد الله لي من مغنم
ليتني ذبت حياء كلما جدد العفو عطاء المنعم

ربمـا كان لهـذه القصيـدة معـادل موضوعـي فـي الغنـاء المصـري، ولكـن بالعامية المصرية وهـي للملحـن نفسـه (رياض السنباطي)، لكن من كلمات الشاعر حسين السيد في أغنية: **إله الكون سامحني أنا حيران**، وقد أجاد غناءها رياض السنباطي، وأعاد غناءها عدد من المغنّين والمغنيات .

ثالثًا الأغاني العاطفية:

قدم عبد الفتاح مصطفى لأم كلثوم ثلاث أغنيات عاطفية، أولى هذه الأغنيات: **لسـه فاكر** من ألحان الموسـيقار رياض السنباطي، وقد صاغ موسيقاها في مقام **العجم**، وهو مقام ندر أنْ تغنت به أم كلثوم، كما ندر أنْ يجعله السنباطي مقامًا أساسـيًا لأحد ألحانـه، ولعل هذا يؤكد ما ذهبنـا إليه في ثنايا بحثنـا هـذا من تأثيـر أشـعار عبد الفتـاح مصطفـى في رؤى ملحني أشعاره .

وقد غَنَّتْ أم كلثوم أغنية **لسه فاكر** للمرة الأولى في حفل الخميـس الموافـق السـابع مـن يناير 1960م، "وتمثل هذه الأغنية بداية لسلسـلة من أغاني الرفض التي ميزت المرحلة الأخيـرة فـي مشـوار أم كلثـوم" مع أغنيـات أخرى لشـعراء آخرين مثل عبد الوهاب محمد في أغنية: **حب إيه، وحسـيبك للزمن، واسـأل روحك** أو لدى مرسـى جميل عزيز في أغنيته: **فـات المعـاد**، حيـث مثلـت هـذه الأغنيات فـي تلـك الحقبة الزمنية اتجاهًا قيميًا مغايرًا للتعبير عن حالة الحب في الغناء المصـري فـي حقـب زمنية سـابقة كان الشـاعر أحمـد رامي عرابها .

تقول الأغنية:

لسه فاكر قلبي يديلك أمان
ولا فاكر كلمة عتعيد اللي كان
ولا نظرة توصل الشوق والحنان
لسه فاكر؟ كان زمان

لقـد طاشـت كل سـهام وأدوات المحب فـي إيقاظ جذوة الحـب التـي انطفأت بفعـل القسـوة وعدم الفهـم العميق للمعنى الحقيقي لمشاعر الحب .كانت **لسه فاكر** نصًا يتسم بالسـهولة والبسـاطة، وحمل قيمًا عاطفيـة مختلفة عبرت عـن خيبـة أمـل العاشـق تجـاه محبوبـه الـذي مـارس عليه القسـوة مـن دون اعتبار لمـرور الليالي والسـنين، لقد أدرك المحب كنه العلاقة المؤلمة وهو يتسـاءل بعد أنْ وصل إلى النهاية.

قلي أيه قصدك معايا؟ بعد ما عرفنا النهاية
انت جيت مشتاق لحبي ولا لدموعي وأسايا

وها هي النهاية المؤلمة تحط الستار:

النهاردة بعد ما فات الأوان
مهما تحلف لي أقولك كان زمان
لسه فاكر؟ كان زمان

كان تفاعـل الجمهـور مع هذه الأغنية كبيرًا، وخصوصًا مع التأكيـد اللحنـي الـذي قصـده رياض السـنباطي فـي القفلة الموسيقية التي كان تذيّل كل مقطع :

لما تسألني أقولك كان زمان .. كان زمان
لسه فاكر. كان زمان . كان زمان

وهو ما يردده الجمهور مع أم كلثوم، **لسه فاكر** استفهام اسـتنكاري، **وكان زمان**، إجابة قاطعة بانتهاء الأجل لعشـق شـابته الجراح والآلام وقسوة المحبوب، تلك سُنةٌ قد خَلتْ، ولـم تعد مقولات **رامي** من قبيل "**عـزة جمالك فين من غير ذليل يهواك** " حاضرة ، لما تسألني أقولك: **كان زمان .**

كان لحن السـنباطي مغايـرًا ومختلفًا، ربما كانت المعاني المغايرة في النص الشـعري قاطـرة لهذا الاختلاف، لكن بلا شـك كان اللحـن موفقًـا، وأداء أم كلثـوم كالعـادة بديعًـا ومعبرًا، وقبول الجمهور شـهادة معتمدة لنجاح عبد الفتاح مصطفى شاعرًا عاطفيًا، تقول كلمات الأغنية :

لسه فاكر قلبى يديلك أمان .. ولا فاكر كلمه هتعيد اللي كان
ولا نظره توصل الشوق والحنان .. لسه فاكر كان زمان كان زمان

***

كانت الأيام في قلبي دموع بتجري..وانت تحلالك دموعي وهي عمري
يا ما هانت لك وكانت كل مرة .. تمحي كلمة من أمالي فيك وصبري
كلمة كلمة لما راح الهوا ويا الجراح
واللي آسيته في ليلي اتنسى ويا الصباح

***

انهارده الحب والشوق والحنان .. لما تسألني أقولك كان زمان
لسه فاكر كان زمان كان زمان

***

يا ما حليت لك آهات قلبي وهي من قساوتك انت والأيام عليا
كنت تسمعها نغم واسمع صداها نار تدوب حبنا شويه شويه
النغم رجعت حلاوته لقلبي وفضلك قساوته
والهوا اللي بان عليا ابتديت تعرف غلاوته
انهارده الحب سيره كان وكان .. لما تسألني أقولك كان زمان
لسه فاكر كان زمان كان زمان

***

والليالي كنت بتسمي الليالي .. لعبة الخالي وهي عمر غالي
كنت أبات أسأل عليك ظني ودموعي .. وأنت متهني بحيرتي وانشغالي
قولي ايه قصدك معايا بعد ماعرفنا النهاية
انت جيت مشتاق لحبي ولا لدموعي وأسايا؟
انهارده الحب سيرة كان وكان .. لما تسألني أقولك كان زمان
لسه فاكر كان زمان !!

أما الأغنية العاطفية الثانية في مشوار تعاون عبد الفتاح مصطفى وأم كلثوم فقد كانت " **ليلي ونهاري**، وتسمى أيضًا **لا يا حبيبي**، وهي من ألحان الموسيقار **رياض السنباطي** الذي صاغ موسيقاها في مقام **النهاوند**، "وتمثل هذه الأغنية بما حملته من معان، غارة مفاجئة على سلسلة الأعمال الكبرى التي غنتها أم كلثوم من أشعار رامي"، والتي مثلت قاموسًا للخضوع والذل والانبطاح العاطفي، وفي هذه الأغنية يؤكد عبد الفتاح مصطفى قيمة الحب في ذاته من دون الوقوع في دوائر رامي السابقة، وتحفل هذه الأغنية بمعان سامية تؤكد حضور القلب والعقل معًا، وتنأى بمشاعر الحب الصادقة عن وشاية الواشين والحاسدين، ومن المعاني الأخرى المؤثرة، والجديدة قوله في هذه الأغنية :

الهجر أهون من عذابي في قربك
ولا أشوفش يوم أندم عليه وأنا جنبك
وكفاية أعيش بالذكريات في بعادك
دأنا عشت أكثر من حياتي في حبك

النص الكامل للأغنية:

ليلي ونهاري فكري بيك مشغول
وحياتي لك وحدك ولك على طول
ولسه بتصدق حسود وعزول؟
قالوا لك الغيرة تزوّد حبي وبالدموع والحيرة تُملك قلبي
لا لا
بالحب وحده انت غالي عليا بالحب وحده أنت ضي عنيا
بالحب وحده وهو وحده شوية؟
لا يا حبيبي

***

أنا لما حبيتك خطر على بالي .. اللي جرالي واللي راح يجرى لي
صورت أفراحي ونعيمي في قربك وسهدي في بعدك ونار عزالي
عمري ما قلت ازاي وليه حبيتك
ولا عمري قلت يا ريتني يوم ويا ريتك
وبكل قلبي وبكل عقلي هويتك
بالحب وحده انت غالي عليا بالحب وحده وهو وحده شوية
لا يا حبيبي

***

الحب هو الود والحنية
عمره ما كان غيره وظنون وأسيه
الحب هو اللي بأمره هويتك
وأمره لا بايدك ولا بإيديه
مين اللي قال عزك في ذل خضوعي
والا غلاوتك في الهوى بدموعي
لو كنت أرضى بالهوان فين قلبي؟
وازاي تطوله وتحكمه في ضلوعي؟
بالحب وحده انت غالي عليا بالحب وحده انت ضي عنيا
بالحب وحده وهو وحده شوية؟
لا يا حبيبي

***

بالحب انا سلمت قلبي إليك
بالحب وحده مش بغيرتي عليك
فين الحنان فين؟
فين الأمان يا حبيبي لو حيرت فكري الظنون حواليك؟
الهجر أهون من عذابي في قربك
ولا اشوفشي يوم أندم عليه وأنا جنبك
وكفاية اعيش بالذكريات في بعادك

وأنا عشت اكثر من حياتي في حبك
بالحب وحده انت غالي علي
بالحب وحده انت ضي عني
بالحب وحده وهو وحده شوية؟
لا يا حبيبي

أمـا العمـل العاطفـي الثالـث الـذي قدمتـه أم كلثوم من أشـعار **عبـد الفتـاح مصطفى**، فهـي أغنية: **أقولـك ايه عن الشـوق يا حبيبي**، وقد صاغ ألحانها **رياض السـنباطي في مقـام البياتـى** بشـكل أسـاس، وقُدّمـت للمـرة الأولـى فى ديسـمبر 1963م، وقـد أُثيـرَ حولهـا جـدلٌ كثيـر عمّـا إذا كانت عاطفيـة أم صوفية تناجي الله - عز وجـل -، ويمكننا القول إنَّ معاني العشـق الإنساني، والعشـق الإلهي تتماهى في هذه الأغنية، وهو ما تؤشر له كلمات الأغنية التي جاءت على النحو الآتي :

أقولك ايه عن الشوق يا حبيبي
أقولك ايه ومين غيرك داري بي
ليالي في هواك أسهر وافكر
ومهما قلت لك في القلب أكتر
شوية إنى أقول لك ياحبيبي
ياريت فيه كلمة أكتر من حبيبي
***
أقولك ايه وايه يوصف هوايا وانا ف قلبي كلام مالوش نهاية
دي أجمـل كلمـة فـي الدنيـا حبيبـي بقولها لـك وبرضه مش كفاية
ما أقولش مناي كان حبك ده أكثر من اللي بتمناه
وم الفرحة وانا جنبك باعيش في كل لحظة حياة
وقلبي نعيمه فى قربك وأنت فرحته ودنياه
وأقول لك ايه
شوية اني اقولك يا حبيبي
يا ريت فيه كلمة أكثر من حبيبي
***
هـواك هـوه اللـي خـلا العمـر غالـي وبالثانيـة أحسـبه مش بالليالي
وأخـاف أسـرح تفوتنـي لمحة منـك وم الدنيا اللـي أجمل من خيالي
هواك نسى الزمان طبعه وخذ منه الأمان لينا
وداري عننا دمعة وخلاه ما دري بينا
ونور للأمل شمعه وطمن بيه لياليا
وأقول لك ايه
شويه إني اقول لك يا حبيبي
يا ريت فيه كلمة أكتر من حبيبي
***
وعودك في الخيال غالية عليّ
وأجمل من حقيقة بين ايديّ
واصدق كل كلمة قلتهالي
وأكذب في هواك ظني وعينيّ
يا ريت فيه كلمة أوصف بها حبك
واقولها لك ما بين قلبي وقلبك
ما يقدرش الكلام يوصف غرامي
ولا أشواقي في بعدك وقربك
واقولك إيه
شويه إني أقول لك يا حبيبي
يا ريت فيه كلمة أكتر من حبيبي

الغناء العاطفي عند عبد الفتاح مصطفى:

مثلـت هـذه الأغنيـات العاطفيـة الثلاث السـابقة مجمل التعـاون بيـن الثلاثـي عبـد الفتـاح مصطفـى، ورياض السنباطي، وأم كلثوم في الإطار العاطفي، وهي بلا شك درٌ فنيـة أثْرت الوجدان الجمعي العربي وعبّرت عن مرحلة مهمة مـن مراحل إبـداع أم كلثوم وحملت قيمًا جديـدة، وعبرت عن معـانٍ مغايـرة لمـا كان سـائدًا فـي فتـرة الثلاثينيـات والأربعينات من القرن الماضي .

وجديـر بالذكر، أن عبد الفتاح مصطفى كتب أغاني عاطفية أخرى كثيرة شـدت بهـا حناجر كثيرٍ مـن المُغنِّين والمغنيات، ونسـجَ ألحانهـا عددٌ مـن الملحنيـن، ومنهم ليلى مـراد: **راح الهـوى**، وكارم محمـود: **يـا حلـو نـادي لـي**، ومحمـد قنديل: **سـحب رمشـه**، ومحمـد فـوزي: **عـوام، وتملي فـي قلبي يا حبيبـي**، ومحمـد عبدالمطلب: **وردك يا جـار الهوى فتح على عوده**، وسـوف نعرض لبعض هذه الأغنيات في سياق بحثنا هذا .

فإلـى جانب التجربة الثريـة والمؤثرة التي تمثلـت في الأدعية الدينيـة التي قدمها عبد الفتاح مصطفى لعبد الحليم حافظ، ولحنهـا محمـد الموجـي، هنـاك أغنيـة عاطفيـة غنّاهـا عبد الحليم حافظ من كلمات عبد الفتاح مصطفى، والحان محمد الموجـي فـي مقام **البياتـي**، وهي أغنية **روحـي حياتي - الحب بيسـأل**، مـن فيلم **فتى أحـلامي** من إنتاج عـام 1957م، تقول كلماتها :

روحي .. حياتي
الحب بيسأل ويسلم والشوق هو اللي بيتكلم أنا وحدي
الشوق والحب أنا مين غيري يحب ويتألم
راح أقول لك ايه أجمل م الكلمة اللي في بالي
الكلمة اللي أنت مسيرك يوم ح تقوليها لي
أحبك
***
روحي .. حياتي

من امتى غرامك باحلم بيه؟ .. من امتى معادك مستنيه؟
ياللـي مافيـش قبلـك .. ولا بعدك .. أدي قلبـي وأنت لوحدك فيه
راح أقول لك ايه أجمل م الكلمة اللي في بالي
الكلمة اللي أنت مسيرك يوم ح تقوليها لي
أحبك

***

روحي .. حياتي
أنا عايش لسه في أنغامك .. من ساعة ما سمعت كلامك
أنا عايش بيكي في حلم جميل .. خليني معاكي في أحلامك
راح أقول لك ايه أجمل م الكلمة اللي في بالي
الكلمة اللي أنت مسيرك يوم ح تقوليها لي
أحبك

المراجع:

- تسجلات صوتية ومرئية متوفرة على شبكة الإنترنت.
- بشير عياد: " شعراء أم كلثوم "، كتاب غير منشور.
- سـعد الأغـا القلعـة: "عندمـا قدم عبـد الحليـم 11 دعاء فى رمضان " ، http;//www.agha-alkalaa.net.

د. علياء العربي
الجمهورية التونسية

الموسيقى العُمانية التقليدية في التجارب الموسيقية المعاصرة

تعدّ الموسيقى التقليدية العُمانية في رصيديها الغنائي والآلاتي من الأرصدة الموسيقية العربية القليلة التي حافظت على خصوصيّة التنفيذ الموسيقي والأداء (الجماعي والفردي)، وذلك رغم تنوّع مكوّنات عناصر المجتمع العُماني (خليجي عربي- بلوشي - إفريقي)، إذ إنّ هذا التنوّع زاد في ثراء الموروث الشفوي الغنائي والتعبير الجسدي (رقصات)، ولقد أسهمت سياسة السلطان قابوس - رحمه الله - في بلورة هذا التنوّع منذ فترة الثمانينيات من خلال تجميع الأرصدة الموسيقية التقليدية العُمانية وتبويبها وتصنيفها في خزينة (أرشيف) مركز عُمان للموسيقى التقليدية للتسجيلات الصوتية والمرئية، وكذلك من خلال التشجيع على دراسة هذه الأرصدة في شكل مؤلفات علمية. ويبدو أنّ مجلة الموسيقى العُمانية الإلكترونية التي نكتب فيها هذه الصفحات هي إحدى ثمرات هذا التوجه، كما تجدر الإشارة إلى أنّ الموسيقى العُمانية التقليدية دائمة الحضور في الاحتفالات الوطنية، وهو ما يضفي على حضورها بُعدًا رسميًا يشجّع ويحفّز على مواصلة ممارستها والحفاظ عليها لدى مختلف فئات المجتمع العُماني. من جهة أخرى، أسهمت سياسة الدّولة في دعم هذا التوجّه من خلال إنشاء برامج تلفزية وثائقية تشرح وتوضّح خصوصيات مختلف الممارسات الموسيقية التقليدية العُمانية، نذكر منها على سبيل المثال:

- برنامج سهرة الفن الشعبي العُماني، لسالم بن عوض النجار.
- برنامج الموسيقى التقليدية العُمانية: نظرة علمية، إعداد وتقديم الدكتور عصام الملاح، إنتاج تلفزيون سلطنة عُمان سنة 1998م.
- برنامج أنغام من التراث، إعداد جمعة بن خميس الشيدي، وتقديم محمد بن علي المرجبي، إنتاج تلفزيون سلطنة عُمان.
- برنامج أماسي الرمضاني الذي بُث لخمسة مواسم تضمن (28) حلقة في كل موسم، إنتاج تلفزيون سلطنة عُمان (البرنامج من إعداد مركز عُمان للموسيقى التقليدية).

وتوجد عدّة برامج أخرى لا يمكن حصرها في هذه الورقة، بل إنّ الاهتمام بمحتويات كل حلقة من هذه البرامج كافٍ لصياغة كتاب في العلوم الموسيقية يجمع بين التحليل الموسيقي، والتحليل الأنثروبولوجي. غير أنّ البحث في مسألة علاقة الثقافة بالتنمية المستدامة أصبح أمرًا مُلحًا في سلطنة عُمان، بل إنّ كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة السلطان قابوس قد نظّمت في شهر فبراير من عام 2022م، مؤتمرًا في هذا الشّأن وجعلت من الموسيقى مدخلًا ممكنًا للحديث عن التنمية المستدامة في المجال الثقافي. ويعني ذلك أنّ المشهد الموسيقي العُماني يجب أن ينخرط ضمن خطّة تنمويّة شاملة تشرف عليها الدولة ليصبح مصدرًا من مصادر الترويج للثقافة العُمانية، ومصدرًا من مصادر توفير المال لخزينة الدولة باستراتيجيات معاصرة تتماشى والثقافة المحلّية العُمانية، ولكن بانفتاح كبير على العالم بما توصّلت إليه التكنولوجيا من تقدّم في المجال الاقتصادي.

وقبل الخوض في بعض مخرجات هذا المؤتمر وتوصياته في مستوى الموسيقى، حاولنا من جهتنا الاطّلاع على بعض التجارب الموسيقية المعاصرة التي جعلت من الموسيقى التقليدية العُمانية محورًا للإبداع والتّجديد، فلم نعثر على تجارب كثيرة تروّج لها، وربّما يمكن أن نذكر بعضها، وهي على النحو الآتي:

- تجربة إدخال فنّ الليوا (من نوع السباتا) من خلال أجزاء لحنية للأغنية الشهيرة: أعطيني بسرة خنيزي، وكذلك بعض آلات الإيقاع العُمانية في متتالية سيمفونية تُسمّى (عُمانيّة) ضمن أوركسترا لندن السيمفوني.

- تجربة مجموعة(Classical Band) من خلال إعادة صياغة موسيقى بلوشية شعبية آلاتية بآلات موسيقية تقليدية، وأخرى حديثة متنوّعة برؤية معاصرة[1] .

- تجربة فن الويلية من خلال أغنية يو عُمان أداء نوال البوسعيدية[2] (توزيع موسيقي حديث، لكنّه وفيّ لمكوّنات رصيد الموسيقى العُمانية التقليدية).
- تجربة الفنان حمزة نمرة الجديدة (مايو 2022م) من خلال إعادة توزيع أغنية تقليدية عُمانية بعنوان: يا صانع اصنعلي طيارة[3] .

[1] يجدها القارئ ضمن هذا الرابط الإلكتروني:
https://www.youtube.com/watch?v=8-f0cf_YEFs
[2] يمكن الرّجوع إلى الرابط الإلكتروني الآتي للاستماع:
https://www.youtube.com/watch?v=WFS87wwWGbQ
[3] العودة للتسجيل من خلال الرابط التالي:
https://www.youtube.com/watch?v=p3Sf4kCnAB8

وهي تجارب كتبناها على سبيل الذكر لا الحصر، غير أنّه ما يجدر ملاحظته أو طرح سؤال حوله، هو: هل مثل هذه التجارب قادرة على الدخول ضمن خطة تراهن على تحقيق معادلة بين التنموي، وبين الموسيقي أو أنّ هذه التجارب الموسيقية مجرّد تجارب فردية معزولة يستفيد منها أصحابها أكثر من كونها تمثّل أمرًا إيجابيًا للسياسة الثقافية العُمانية ضمن رؤية تحتلّ فيها الموسيقى إحدى الركائز الأساسية؟

للإجابة عن هذا السؤال، وجب العودة للمؤتمر الدولي الرابع للعلوم الاجتماعية والتنمية المستدامة الذي تحدّثنا عنه آنفا للإشادة بتجربة أحد الباحثين في الموسيقى والعلوم الموسيقية ممّن شاركوا بمداخلة علمية طريفة ضمن هذا المؤتمر: مداخلة جمعت بين الجانب البحثي العلمي النظري والتاريخي، وبين مقترح موسيقي تطبيقي حاول فيه الباحث التونسي الدكتور فراس الطرابلسي جمع الموسيقى التقليدية العُمانية من خلال نمطين غنائيين هما: الدبرارت، والشوباني، وبين عناصر كثيرة من أدوات الموسيقى الالكترونية المعاصرة .

حاول الباحث والملحّن التونسي أنْ يحافظ على أصل الغناء في النمطين من دون المساس باللحن أو بالكلمات، بل جعل من التسجيلات الأصلية منطلقًا لتوزيع موسيقي معاصر يزاوج بين نمطين غنائيين من فضاءين جغرافيين مختلفين في سلطنة عُمان أحدهما جبلي ريفي، والثاني بحري. ولسنا في هذه الورقة معنيين بنقد التجربة من حيث إيجابيّاتها وسلبياتها أو وضع رأينا الشخصي فيها، ولكن من باب الموضوعية أشدنا بالمجهود الذي قام به الباحث من أجل تقريب الصورة من المشهد الموسيقي العُماني إلى فضاء التنمية المستدامة برؤية فنية معاصرة لبعض الممارسات الغنائية العُمانية. ويمكن الاستئناس بهذه التجربة والبناء عليها خاصّة أنّ الرؤية الموسيقية للملحّن والباحث التونسي الدكتور فراس الطرابلسي لم تكتفِ بإنجاز عمل موسيقي معزول، بل ضمّه إلى مشروع ثانٍ، قوامه المقطع المصوّر الذي يروّج لمظاهر عديدة من الحياة اليومية، والشواهد المعمارية العُمانية المهمّة التي تسمح بأن يكون هذا العمل الموسيقي خير مروّج للسياحة بسلطنة عُمان لو يُعتمد أو يُتبنى بصفته مقطعًا ترويجيًا في الفضاءات العامة والخاصة، وفي بعض المؤسسات الرسمية المعنية بالسياحة في سلطنة عُمان.

يقول الدكتور فراس الطرابلسي في حوار أُجري معه في مجلة اقرأ (نشرة إعلامية تصدرها دائرة التواصل والإعلام في جامعة السلطان قابوس): "أعتبر المقترح السمعي البصري الذي أنجزته رؤية فنّيّة جديدة - إنْ صحّ التعبير- تطمح للتعايش مع مقتضيات العصر، وتطرح نفسها كإمكانيّة وجيهة لبقاء عناصر الماضي لا في الذاكرة الجماعية فقط، بل لاستمرارها حاضرًا ومستقبلًا، إذ حاولت من خلالها أنْ أنظر لبعض أنماط الموسيقى التقليدية العُمانية من زاوية مختلفة عمّا هي عليه في الأصل، أقصد (الدّبرارت، والشّوباني)، والاختلاف حاصل في المقاربة التي بها أظهرتُ هذه الأنماط، إذ حافظتُ على الخطّ اللحني الأصلي وطريقة أدائه (تناوبيّ بين المردّد الرئيس، والترديد الجماعي بالنسبة لأغنية الدبرارت، وغناء جماعي مع الإيقاع بالنسبة للشوباني)، ولكنّ غيّرت الثوب الخارجيّ، إذ ألبست النّمطين الغنائيّين المذكورين حلّة الموسيقى الإلكترونية التي اكتسحت العالم وأصبح لها مهرجانات دوليّة لافتة، وأضفت لها الفيديو المصوّر حتى يكبر حظّ ترويجها على المنصات العالمية (اليوتيوب، والانستغرام، والفايسبوك، والتيكتوك، والبنتراست، واللينكدإن)" . مع العلم أنّ عددًا من اللقطات في الفيديو سعى الدكتور فراس لأن تكون مرتبطة بالحركة اللحنية والإيقاعية للموسيقى، ولكم كان رائعًا لو تمّ التصوير بصفة شخصيّة لمشاهد ولقطات تتماشى مع الموسيقى والأنماط التي اختار الاشتغال عليها، حتى يكون المقطع أكثر طرافة وأصالة.

[4] يمكن مشاهدة العمل من خلال الرابط التالي:
https://www.youtube.com/watch?v=KeFgz1CYTNA

[5] مجلة اقرأ، باب اتصال لاسلكي، حوار مع الدكتور فراس الطرابلسي، حاوره سعيد بن عبد الله العزري، العدد40 - 26 من مايو 2022م، ص19.

لذلك، يفترض أنْ ينتبه من يهمّهم شأن التنمية المستدامة في علاقتها بالموسيقى التقليدية العُمانية إلى هذه المقاربة الموسيقية المرتبطة بالصّورة؛ لأنّها قد تكون واحدة من ضمن مقاربات أخرى تشتغل على جعل الموسيقى العُمانية التقليدية منبعًا للإبداع المعاصر لا تقليدًا واجترارًا، بل أساسًا للتنمية الثقافية انطلاقًا من تزاوج الموسيقى بالصورة.

خاتمة:

لا يخفى أنّ للموسيقى العُمانية التقليدية سحرها الذي ألهم بعض الفنانين والمبدعين جعلها منطلقًا لأعمالهم ورؤاهم الموسيقية المعاصرة، وليس ذلك من باب المصادفة، بل لأنّ هناك عناصر مقامية ولحنية وإيقاعية تستحق أن يُلتفت إليها وسط هذا الزخم الكبير في الوسائط التكنولوجية الترويجية المعاصرة التي تسعى جاهدة لابتلاع الخصوصية لجعلها في ثوب منمّط لا طعم له.

لذلك يفترض أن ينتبه من يهمّهم شأن التنمية المستدامة في علاقتها بالموسيقى التقليدية العُمانية إلى المقاربة الموسيقية المرتبطة بالصّورة؛ لأنّها قد تكون واحدة من ضمن مقاربات أخرى تشتغل على جعل الموسيقى العُمانية التقليدية منبعا للإبداع المعاصر لا تقليدًا واجترارًا، بل أساسًا للتنمية الثقافية انطلاقًا من تزاوج الموسيقى بالصورة. بل لعلّي أقترح على الجهات الثقافية في سلطنة عُمان بعث مهرجان للموسيقى المعاصرة التي تتبنّى التراث الموسيقي التقليدي العُماني ركيزة للعمل الإبداعي، لتشجيع الشباب العُماني والعربي على خوض تجارب موسيقية فريدة تكون الأولى من نوعها من حيث فكرة الانطلاق من المحلّي الثقافي إلى كونية الإبداع، وأظنها ستفرز حتمًا تراكمًا إبداعيًا استثنائيًا لو جرى الاشتغال بتروٍّ على فكرة هذا المهرجان.

أ.د أحمد إبراهيم محمد الحسن
(قسم الفنون الموسيقية - جامعة البصرة)
العراق

فنون البحر الغِنائية في الخليج العربي (النَّهمة)

إنَّ من أروع ما تركه الأجداد في الخليج العربي هو الفولكلور الحي المتجدد غناء البحر (النهمة)[1] ، إذ لا يمكن تحديد هذا الفن بنظرية ثابتة؛ لأنه فن متوارث، وينتقل فطريًا من الفم إلى السمع، ومن جيل إلى آخر، وما من قاعدة مستقرة فيه، فكل شيء مُعرّض للتغيير والارتجال من قبل البحارة والنَّهامة، وفي الارتجال العفوي يولد الابتكار والخلق، ولكل إنسان طريقته في الأداء، ولكل نهّام أسلوبه في الغناء، ولكل بحار ذكرياته.

تتخذ أغاني البحر أسماءها وتتميز مثلها مثل جميع أغاني الخليج تقريبًا بحسب إيقاعاتها أو استعمالاتها الاجتماعية (وقت العمل مثلًا) أو (وقت الراحة)، وإنَّ أسماء القطع الغنائية تُحدد بحسب الإيقاعات التي تصحبها، إذ تنقسم أغاني البحر إلى نوعين مختلفين:

- أغاني العمل على السفينة أو على اليابسة، كعمليات الترميم ودِهَان السفينة .

- أغاني التسلية والترفيه في أوقات الفراغ: وهذه الأنواع من الغناء تتطلب مهارات فنية وموسيقية ذات مستوى عالٍ من الحس لمن يؤديها، وخصوصًا من الناحية الإيقاعية [2] .

"فأغاني العمل يُقصد به العمل على السفينة ابتداءً من الاستعداد للرحيل لغرض الصيد، إذ يبدأ النَّهام بغناء (اليا هي)، أو الموال بنغمات منخفضة، **واليا هي** أسلوب أداء يتميز بانعدام الإيقاع، وبمقاطع طويلة وبطيئة، وله موضوع واحد، الذكر أو الصلاة، وفي البحرين يُسمى (السورية)، بعدها يستعد البحارة للانطلاق على غناء ورقصة (السنكني)، وهو نوع من الغناء الأكثر جاذبية وسحرًا، وأنَّ كلمة (سنكين) تَعني الثقيل، لذلك فإنَّ هذا النوع من الغناء يتميز بإيقاعاته الثقيلة والطويلة جدًا بحيث يمنحونه بعض الموسيقيين ضربة في المازورة[3] .

وينتهي (السنكني) دائمًا بنوع آخر من الغناء مرتبط به يسمى (الشبيثي) "، وهو ذو إيقاع أبسط 8/8 ، ويمكن اعتباره خاتمة للسنكني الطويل الثقيل"[4] . وعندما يأمر **النوخذة**، وهو ربان السفينة، وقائدها برفع المرساة، وانطلاق السفينة يبدأ البحارة بأداء نغمات قوية مع حركات أداء العمل (هو يالله، هو يالله، هو يالله) مع التجديف حتى بلوغ عرض البحر، ثم يأمر النوخذة النَّهام قائلًا: صلّ:

النَّهام: يا أمة محمد يا أصحاب الدين .. عليه الصلاة والسلام يا رسول الله.

البحارة بصوت جماعي: يالله

النَّهام: يالله ياكريم.

البحارة: يالله.

النَّهام: يارحمن يارحيم، يا الله مسافرين في أمان الله، ثم يقوى صوت النَّهام بقوله: يامالي ياسلام، وهي عبارة غنائية تُحشر وسط الترديد في الوقت الذي يخرج البحارة الشراع المطوي لتثبيته على الصاري، بعد ذلك تأتي عملية (الخطفة) أي خطف الشراع حيث تبدأ أغنية: **يالله يالله**، باستعمال الطبل، والطوس والكف، وتشمل تسمية **الخطفة** جميع الأغاني التي تصاحب عملية رفع الشراع، وهناك أنواع كثيرة مختلفة من الخطفات، "فهناك (المخموس)، وهي أغنية رائجة في البحرين، وقطر تؤدى عند إنزال السفينة إلى الماء، وهناك أيضًا غناء (السورية خطفة)، فهي تختلف من مكان إلى آخر، ففي البحرين من دون إيقاع، وفي قطر يصحبها الضرب على الطبل، والطوس، والكف، وتختلف عما هو موجود في الإمارات، إذ إنَّ السورية افريقية"[5] .

"وما زالت هذه الأغاني والرقصات التي كانت ترافق صناعة الغوص منذ زمن تحظى باهتمام كبير، وشعبية واسعة، وفي هذه الأغاني كالسنكني، والحدادي، والعدساني، والمخالف، والفجري، والشبيثي، واليامال، والياهي، وأغاني الصوت نَحسُ فيها بأثر الحرقة وألم الفراق، وذكريات الأيام العصيبة التي عاشها الغواصون والعاملون على ظهر السفن في الخليج، ولوعة الانتظار الذي عانت منه عوائلهم[6]". هذه الأغاني بإيقاعاتها، وألحانها، ورقصاتها تسمى أغاني البحر لكنها تؤدى على اليابسة أيضًا، وخلال مجالس البحارة في الدور والديوانيات، وفي الواقع فإن هذه الفنون لا تعني البحارة فحسب، بل أصبحت تعني جميع فئات المجتمع الخليجي.

أما أغاني الترفيه لدى البحارة فهي أساسًا أرق، وأكثر ترتيبًا، وأطول من أغاني العمل؛ لأنها تقارن بالطرب، بمعنى وجوب الاستماع إليها بانتباه لكي يتذوقها السامع، ونهَّام السفينة هو الذي يؤدي الدور الرئيس في الأداء الانفرادي، وتستخدم آلات أكثر صلابة، وعشرة طيران في لوني (البحري والعدساني فقط)، وخمسة مراويس أو جحال (بستوكه) يُدقُّ عليها براحة اليد فتؤدي صوتًا مكبوتًا، وزوج من الطوس، والضرب بالكف[7] .

يدخل غناء التسلية والترفيه لدى البحارة (الحدادي مسروق، والمخلوفي دان، والحساوي زوميه، والحساوي ناريـن، والحساوي صفراني)، وينقسم إلى عدَّة أقسام: كالموال غير الإجباري (التنزيلة) التي تأتي بعد الموال، وكذلك يستخدم في غنائهم (الحدادي) (8/12) يُغنى في الأعياد والأفراح، و(المخولفي) (8/16) هو على وزن البحري والعدساني نفسه (8/16). كذلك الحساوي وهو أكثر الأنواع مرحًا، وأكثرها جاذبية[8] .

---

[1] النهمة: تعني الناهم، وهو الصارخ، والمصوت، والنهمة نوع من غناء البحر في الخليج العربي.

[2] علي، أحمد، الموسيقى والغناء في الكويت، الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1987م، ص15 .

[3] مطر، بولس أنطوان، خليج الأغاني، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت ، 1987 م، ص81 .

[4] يعقوب، باسم يوسف، الإيقاع في الموسيقى العربية، ج1، دار الشؤون الثقافية بغداد، 2004م، ص73 .

[5] مطر، بولس أنطوان، خليج الأغاني، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت ، 1987 م، ص83 .

[6] جعفر، عبد الأمير، الفن الغنائي في الخليج العربي، دار الجاحظ، بغداد، 1979م ، ص58 .

[7] مطر، بولس انطوان، مصدر سابق، ص90 .

[8] دوخي، يوسف فرحان، الأغاني الكويتية، المطبعة الأهلية، قطر، 1984م، ص 299 .

أنواع غناء النَّهمة:

النهمة في أبسط صورها تنقسم إلى ثلاثة أنواع: اليامال، الخطفة، الحدادي.

1 - اليامال: نوع من الغناء يختص بالسرد الإلقائي (ريستاتيف[9]) على ظهر السفينة وخارجها.
2 - الخطفة: نوع من الغناء يختص برفع أشرعة السفينة لإبحارها باتجاهات مغايرة .
3 - الحدادي: النوع الآخر من غناء النَّهمة يحتاج إليه البحارة لاستعادة نشاطهم.

وهذه الأنواع الثلاثة يقوم كل منها بوظيفة معينة من الضرب والغناء في حين أن كل واحد منها ينقسم إلى عدة فروع ، أهمها: (اليا مال)، و(يامال بدينة)، و(ياهي يامال)، و(يامال محرقي)، و(يامال راكد). وكلمة (يامال) هي نوع من التعبير الجماعي عما يجيش في صدور البحارة من الوجد والألم والفراق، كتعبير أصحاب اللغة قولهم (ياهي مالي)، و(ياشي مالي) معناها الأسف والتلهف والحزن، وهذه تكون بواسطة السرد الإلقائي، فكلٌّ بطريقة سرده إذ يختلف هذا السرد من نَّهام إلى آخر[10] .

الخطفة:

تنقسم الخطفة إلى عدة فروع مختلفة في الضرب والغناء أهمها: خطفة العود، وخطفة دواري القلمي، وخطفة الجيب، وخطفة الكابية، وخطفة البومية، وخطفة الشومندي، وهذه التسميات تطلق على نوعية الأشرعة حسب مقاييسها من (العود)، وهو الشراع الأكبر لتنتهي إلى (الشومندي)، وهو أصغر الأشرعة حجمًا، وجميع هذه الأشرعة ترتفع على دقل السفينة (قاعدة الأشرعة) ويكون مكانها في وسط متن السفينة، وأيضًا الدقل أنواع، كالدقل العود (الكبير)، والدقل القلمي (الصغير).

الحدادي:

ينقسم الحدادي إلى عدة ضروب مختلفة في الأدوار والإيقاع أهمها: الشبيثي، واليالملي، والسيملي، وجفت الشراع، والحدادي، والحدادي الحساوي، والحدادي الحجازي، والحدادي المسروق، والسنكني، والفجري، ولمة المجيب. والحداد كما يقول العرب (البحر) قولهم في ذلك:

ولو يكون على الحداد يملكه

لم يسق ذا غلة من مائه الجاري

---

[9] ريستاتيف: إلقاء منغم حر من الناحية الإيقاعية لغرض الحوار والسرد (محمد عنانا، معجم الموسيقى العربية، وزارة الثقافة، دمشق، 2008م، ص 248).
[10] ينظر: دوخي ، يوسف فرحان ، مصدر سابق ، ص 296 .

وهـذا النـوع من الغنـاء وإن اختلفت فيـه بعض الضروب وتباينت فيه الأسـماء إلا أنه يشكّل وحدة فنية قائمة بذاتها تندرج تحت قائمة ما أسميناه الفنون البحرية الخفيفة، لذلك قـام الباحـث بوضـع كل ما يتصـل بهذه الفنون تحت اسـم: الحـدادي. وهـذا الضرب من الغناء يؤديه البحـارة بعد الفراغ مـن عمل معين لاتخاذه وسـيلة من وسـائل اللهـو والمرح وينقسم إلى قسمين:

الأول: يكون بعد الانتهاء من العمل مباشرة لمواصلة عمل آخر، مثل: السيملي، واليا ملي، وجفت الشراع، ولمة المجيب .

الثاني: يـؤدى للترويـح عن النفس بعـد فترة العمـل، مثل: الفجري، والشـبيثي، والسنكني، وجميع أنواع الحدادي، وربما أضافـوا إلـى ذلـك أنواعًا مـن الغناء مثـل أغانـي (الصوت)، والأغانـي الشـعبية الخفيفة، وهـذه كلها تُعتبر مـن الأغاني الترويحيـة، إذ ليس لها أي ارتباط بالعمل ذاته، إنما يتم فيها الضـرب والغناء حسـب الظروف المواتيـة للأنس والطرب، كمـا أنَّ الارتباط بين بعضها أقرب ما يكون إلى التشـابه عن طريـق ما يُعـرف (بالتنزيلات)، والتي هي عبارة عن اسـتهلال يقـوم بها النّهامة بمصاحبـة (النحب، والهمهمـة) في ردود مختلفـة بجانـب الضـرب المتعـدد الأوزان علـى إيقاعـات الطيـران، والطبـول، والجحال ، والهاون ، والغشـمرة ، وفي اللعـب والتصفيق المزخرف. هـذا في الوقت الذي يرتبط فيه (الحـدادي) خاصة بناحيـة الضرب الموقع في الفن النسـائي مـع ارتباطه بالنهمة والاسـتهلال في غنـاء (الفجري)، وفي الوقـت الـذي ينعكـس فيـه (الفجـري) علـى غناء الشـبيثي باختلاف بعض الضغوط الإيقاعية لارتباطه بما يعرف بغناء السنكني الذي ذُكر سلفًا.

إنَّ غنـاء البحـر في الخليج العربـي عمومًا لا يختلف كثيرًا بيـن منطقـة وأخـرى، أو بين دولـة وأخـرى، ونحـن نعلم بأن الخليج العربي يشـمل كلًا من (السعودية، وقطر، وسلطنة عُمـان، والإمارات، والبحريـن، والكويت، واليمـن) إضافة إلى جنـوب العراق، وتحديدًا مدينة البصـرة والفاو، المطلان على الخليـج، أمـا الاختـلاف الـذي يحـدث أحيانًـا فـي إطـلاق المسـميات علـى الأشـياء كالإيقاعات، والرقصـات، والآلات المسـتخدمة في الفنـون البحريـة، فعلى سـبيل المثال في سـلطنة عُمـان " نجـد أنواعًـا كثيـرة مـن الفنـون التراثيـة والفولكلوريـة الغنائيـة، فهنالك فنون السـهول، والأرياف، والجبـال، والصحـاري، وغنـاء البحـر بشـكل خـاص الـذي له طابعـه المميـز فـي الأداء، والرقـص، والعـادات، والتقاليـد، والحكايـات، ولوعـات الفراق والألم" ، فبحارة سـلطنة عُمان اسـتخدموا المراحـل نفسـها التـي عمـل بها بحـارة الخليج ابتـداءً من التهيـؤ للعمل على اليابسـة، والصعود على متن السفينة، والإبحار مع صرخات النهام، وممارسة الفنون على ظهـر السـفينة كالفن الذي يرافـق رفع الشـراع وإنزاله. أما أهـم الإيقاعات التي اسـتخدمها البحـارة العُمانيـون،" إيقاع شـلة عرامي، والعرامة هي عملية تنظيف السـفينة ودهانها على السـاحل، وهذا الإيقاع من فصيلة الأعرج (4/3)، ولديهم إيقاعـات أخـرى كثيـرة نذكر منهـا على سـبيل المثـال: رزحة المسيرة، ورزحة القصافي من فصيلة البسيط، ورزحة اللال العود من فصيلة الأعرج، وإيقاع السحبة، والسارح، والشرح الأول، والريـوا، والصادر، والعسـير، والكواسـة، وأخرى كثيرة تضـرب علـى الطبـول الصغيـرة، والكبيـرة والمراويـس، والدفوف ذو الجلاجل، والدمام. وأما أهم الآلات الإيقاعية في سـلطنة عُمـان، المـراوس بأنواعها وطبـل الأغبـر، وطبل إبليس، وامكابي، وطبل الحرسوسي، والخرخاشة المعدنية، وطبـل دمـدام وطبل الدنـان بأنواعـه الثلاثة، وطبـل الدنبق القصيـر أفريقـي الأصـل، والصاجـات النحاسـية (سـحال)، وطبل المسندو الإفريقي، والكاسر بأنواعه " .

إذًا، تبقـى فنـون البحر في الخليج العربي من الكنوز الثمينة التـي ورثتهـا الأجيـال لمـا فيها مـن إبـداع، وأصالـة، وروعة، وابتـكار، وحكايـات، وذكريـات الألـم والمـوت، والصعـاب، بالإضافـة كونهـا موروثًا، وتراثًـا عالميًا لن يُنسـى على مدى التاريخ، والعصور، والأجيال القادمة.

---

[9] ريستاتيف: إلقاء منغم حر من الناحية الإيقاعية لغرض الحوار والسرد (محمد عنانا، معجم الموسيقى الغربية، وزارة الثقافة، دمشق، 2008م، ص 248).

[10] ينظر: دوخي ، يوسف فرحان ، مصدر سابق ، ص 296

[11] الجحال: جمع جحلة تصنع من الفخار، وهي زير الماء يضرب على فوهته كنوع من الإيقاع المزخرف.

[12] الهاون: يستعمل البحارة (الهاون) للضرب عليه كنوع من الإيقاع المزخرف في غناء الحدادي .

[13] الغشمرة : حركات أصوات يقوم بها البحارة بحسب نوعية الضرب .

السنكني: عبارة عن أغان من الاستهلالات الغنائية المرتبطة بالياميل الياهي مع وجود ضربات إيقاعية موقعة. (دوخي ، يوسف فرحان)، مصدر سابق، ص 300 .

جعفر عبد الأمير، الفن الغنائي في الخليج العربي، دار الجاحظ، بغداد، 1979م ، ص79 0

المراجع:

1 - أحمد علي، الموسيقى والغناء في الكويت، الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1987م .

2 - باسم يوسف يعقوب، الإيقاع في الموسيقى العربية، ج 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004م.

3 - البكري، أبو عبيد، سمط اللآلي، تحقيق عبد العزيز الميمني، مطبعة الترجمة والنشر، مصر.

4- بولس أنطوان مطر، خليج الأغاني، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت ، 1987م .

5 - عبد الأمير جعفر، الفن الغنائي في الخليج العربي، دار الجاحظ، بغداد، 1979م.

6- محمد عنانا، معجم الموسيقى الغربية، وزارة الثقافة، دمشق، 2008م.

7- يوسف فرحان دوخي، الأغاني الكويتية، المطبعة الأهلية، قطر، 1984م .

أ. إبراهيم حبيب
مملكة البحرين

رحلة حياة محمد زُويِّد الفنية والشخصية

(محمد زويد وسبعة عقود من النجاح والتميز)
١ - ٢

– المقدمة:

لم يحظَ فنان شعبي بالنجاح والتوفيق في مسيرته الفنية الطويلة مثلما حَظي الفنان محمد زويد، وظل نجاحه مستمرًا من أول تسجيل له في عام 1929م حتى وفاته في الثمانينيات - رحمه الله - وقد أسعدتني الأيام بمعرفة زويد منذ أول دخولي مجال الفن، وفي فترة السبعينيات بدأت علاقتي به تأخذ طابع الزمالة حين تشرفتُ بمشاركته الحفلات داخل البحرين وخارجها، وفي طي حلقات هذا المقال سوف أطلع القارئ بتفاصيل علاقتي به وبأبنائه حيث استطعت معرفة الكثير عن جوانب حياته الفنية والشخصية.

بطاقة تعريفية	
الاســـــم	محمد جاسم عبدالله زويد
اسم الشهرة	محمد زويد
مكان الميلاد	حلة أبو ماهر، المحرق، البحرين
الموهبـــة	عازف، وملحن، ومطرب
تاريخ الميلاد	1900م
تاريخ الوفاة	1982م

– نشأته:

نشأ في أسرة متدينة، فقد كان والده وجده من الملتزمين دينيًا، وتعلم في طفولته عند أحد المشايخ يُدعى **سيد علي**، تعلم على يديه القرآن الكريم وأحكامه، وقد استفاد كثيرًا من دروس قراءة القرآن التي تعتمد على علم أحكام التجويد الذي يساعد على نطق الكلمات نطقًا صحيحًا بعيدًا عن اللحن، ومعرفة معاني الكلمات، وهذا ما ساعده فيما بعد في حسن اختيار النصوص الشعرية التي غناها عبر مسيرته الفنية.

– حياته العملية:

في الماضي كان البحر مصدر رزق أهل الخليج، ومن أجل طلب الرزق عمل محمد زُويِّد تبابًا (في خدمة الغواصين)، وكان عمره آنذاك لا يتجاوز الخامسة عشرة، وعلى ظهر السفينة تفتحت مداركه على غناء الغواصين، ولفت انتباهه **نهام** السفينة والمكانة التي يحظى بها عند النواخذة والبحارة، لهذا طمح أن يكون نهامًا، حيث كان يمتلك إمكانيات صوتية تؤهله للقيام بهذه الحرفة الفنية الجميلة، وبعد فترة وجيزة أصبح نهامًا، لكن طموحه لم يقف عند هذا الحد، ولم يطل به المقام طويلًا حتى تطلّع إلى الغناء متأثرًا بالمطرب الكبير محمد فارس[1]، فقد افتتن به وبطريقة غنائه، وعزفه على العود، وفي فترة وجيزة أصبح محمد زُويِّد مصاحبًا للفنان محمد فارس في نشاطه الفني ليعمل معه مُروسًا (ضارب إيقاع)، ونظرًا للطموح الجامح الذي كان يعتريه تمكن من صقل مواهبه الفنية، حيث تعلم العزف على العود حتى برع فيه ثم انتقل إلى تأدية أغاني أستاذه محمد فارس الذي تَوَسَّمَ فيه الخير وتنبأ بنجاحه، وقد اكتسب زُويِّد من عشرته بمحمد فارس كثيرًا من الخبرة، وكان التلميذ النجيب الحافظ لتراث أستاذه الغنائي، حيث قام بتقديم ذلك التراث على الإذاعة وتسجيله على إسطوانات.

– فرصة التسجيل:

في العشرينيات من القرن الماضي، أقامت شركة تُسمى (حكاك) فرعًا لها في بغداد تحت اسم (بيضافون) لصاحبيها اللبنانيين **بطرس وجبران بيضا**، وكانا مقيمين في القاهرة، وقد بدأت شركة بيضافون في مصر ورأت التوسع بإنشاء فرع آخر في بغداد بعد نجاحها في القاهرة، وقد عُيّن العراقي **عزرا هارون** الملقب بعزوري مسؤولاً فنيًا، ونيقولا كافوري وكيلًا عامًا، أما وكيلها في البصرة فكان **حسن إبراهيم درسه** من أصل سوري. أما البعثة التي وصلت إلى البحرين فكان يرأسها **سعيد ابراهيم درسه** شقيق وكيلها في البصرة. عندما وصلت البعثة الفنية إلى البحرين كان في استقبالها مندوب شركة **بيضافون** في البحرين **محمود إسماعيل الساعاتي** المنتج البحريني الشهير، بعد ذلك أخذهم مباشرة إلى محمد فارس في (دار لخضاري)، واسمه **سالم مبارك لخضاري** ليستمعوا إليه وانبهروا بطريقة غنائه، وما لديه من أعمال فنيه مختلفة تمامًا عمّا قدمه المطربون الكويتيون الذين سجلوا للشركة عام 1927م، وهم **عبد اللطيف الكويتي، ومحمود الكويتي** وغيرهم، لكنهم تفاجؤوا باعتذار محمد فارس عن التسجيل، وذلك بسبب أن التسجيل سيكون في ألمانيا، وهي بعيدة، وهو لا يستطيع احتمال جوها البارد، وهنا جاء اقتراح محمد فارس للبعثة أن يتعرفوا على محمد زويد، فهو يملك صوتًا جميلاً، وهو من تلاميذه ويتوسم فيه كل أسباب النجاح، وهكذا تم الاتفاق مع محمد زويد على التسجيل في ألمانيا وبدء الاستعداد لهذه الرحلة الشاقة والبعيدة بتفصيل الملابس الشتوية الثقيلة تحسبًا لبرد ألمانيا الشديد.

محمد بن فارس

[1] ولد الفنان محمد فارس (1895- 1947م) في مدينة المحرق، واسمه الكامل محمد بن فارس بن محمد بن خليفة بن سلمان الخليفة، وكان جده لأبيه حاكم البحرين الشيخ محمد بن خليفة الذي حكم البحرين من 1843م إلى 1868م، ووالدته الشيخة خديجة بنت الشيخ علي بن خليفة بن سلمان حاكم البحرين المتوفى عام 1869م، ولمحمد فارس ستة أشقاء، أخوان وأربع أخوات، فقد كان عبداللطيف أخوه الكبير عازفًا للعود ومطربًا، وأخوه الصغير صقر تعلم العزف والغناء من أخيه محمد فارس حيث كان مصاحبًا له في جلساته الفنية، ورافقه في رحلة التسجيل إلى بغداد. نشأ محمد فارس في عائلة تحب الطرب، وسماع الكثير من الأغاني التي سجلت على أسطوانات مثل الأغاني المصرية، والعراقية. قام محمد فارس بصياغة الكثير من الألحان وسجلها بصوته، وقام تلاميذه من بعده بتسجيل بعض ألحانه.

-الاستعداد للسفر:

قبل أيام من التوجه إلى برلين جاءهم خبر عن طريق **محمود إسماعيل الساعاتي** (وكيل بيضافون) بأن التسجيل سيكون في بغداد وليس في ألمانيا، وذهب محمد زويد، ومعه وكيل بيضافون، وعازف كمنجة يدعى سعد **أبو سيول** (كويتي الجنسية) إلى البصرة، ومن البصرة إلى بغداد، وفوجئوا بأن آلة التسجيل لما تصل إلى بغداد بعد، ليطل مكوثهم إلى ما يقارب ثلاثة شهور.

-المشكلة الفنية:

واجهت الشركة مشكله فنية أثناء التسجيل، وهي عدم إمكانية التقاط مكبر الصوت (الميكروفون) التسجيل لكل العازفين، أي أن مكبر الصوت (الميكروفون) لم يكن حساسًا، فقط يلتقط الصوت من الجهة المقابلة له، لذلك لا يمكن أنْ يُغني المطرب مباشرة ويعزف على العود في الوقت نفسه، فقاموا بعملية تبادل الأدوار حيث قام داود **الكويتي**، بالعزف على العود، وقام **صالح الكويتي** (شقيق داود) بالعزف على الكمنجة، وقام **سعد أبو سيول الكويتي** بالضرب على المرواس، ويلحظ في هذا التسجيل بُعد صوت المطرب إلى حدٍ ما، وكذلك صوت الإيقاع والعود. أما الكمنجة فصوتها كان معقولًا، وهذا يعود لطبيعتها؛ لأنها آلة حساسة يمكن أن يلتقطها مكبر الصوت من بعد.

-الأسطوانات الأولى التي سُجلت:

1- (صوت) سلام يا زين.
2- (ختم) تسمعوا يا أهل الهوى.
3- (فن زبيري) يا حمود ما شفت الخضر.
4- (صوت) نعيش بذكراكم
5- (صوت) سلخت عني الليالي.
6- مر ظبي سباني.
7- مال ريم الفلا.
8-(صوت) الحمد لله.
9- بالهوى قلبي تعلق.

- تجربة التسجيل الأولى (مالها وما عليها):

دائمًا ما تكون التجربة الغنائية الأولى لها إيجابياتها وسلبياتها، وكل فنان يمر بهذه التجربة الصعبة، فالفنان محمد زُويِّد سجل عام 1929م، نحو (10) إسطوانات لحساب شركة بيضافون، وسوف نتوقف عند خمسٍ منها، وهي:

1- (صوت) سلام يا زين.
2- (ختم) تسمعوا يا أهل الهوى.
3- (فن زبيري) يا حمود ما شفت الخضر.
4- (صوت) نعيش بذكراكم.
5- (صوت) سلخت عني الليالي.

يُلحظ أن محمد زُويِّد أكثر من غنَّا الصوت على الطريقة الكويتية، وتحديدًا الألحان الكويتية مثل صوت **(نعيش بذكراكم، وسلخت عني الليالي)**، فهذه المرة الأولى التي يستمع فيها صالح الكويتي، وداود الكويتي إلى الأصوات البحرينية من محمد زُويِّد، فقبل ذلك لم يكن هناك اتصال بين مطربي البحرين، ومطربي الكويت، فكل دولة لها طريقة أداء، لكن الألحان الكويتية وصلت إلينا من **عبد اللطيف الكويتي** عندما سجل عام 1927م في بغداد، وهي أصوات كويتية صِرف، وقد انتشرت بعد ذلك، ومن المؤكد أن الفنان محمد زُويِّد قد تعرَّف إليها؛ لذلك غنَّى هذين اللحنين بكلمات مختلفة، ومن وجهة نظري أن أغلب الأغاني التي سجلها زُويِّد كانت بتأثير من صالح الكويتي، وإقناعه بغناء هذه الألحان لمعرفته بها، لسهولتها ولكونها مألوفة له ولشقيقه، فالوقت مهم لهما لإنجاز أكبر عدد من التسجيلات في أقصر وقت ممكن، وهذه النوعية من الأصوات لم تُسجل من قبل لا من محمد فارس، ولا من ضاحي بن وليد، فمحمد زويد هو أول من قدّم هذه الأصوات في تسجيلاته الأولى ثم امتنع، ثم عاد وسجل في الثلاثينيات من القرن المنصرم صوت (شحري لحاك الله)، وهي من الألحان الكويتية، وقد غناها على طريقة ضاحي بن وليد، الذي يقال بأنه كان يغني صوت (لحاك الله) في جلساته الخاصة.

-صوت (سلام يا زين):

وهـو أحـد الأصـوات البحرينية الصرفة، وقـد غناها محمد زُويِّـد بطريقة ضاحي بن وليد في صوت (يا باهي الخد)، وتأثير ضاحي كان واضحًا على تجربة زُويِّد الأولى، ربما للصداقة التي كانـت تجمعهمـا، أو ربما لتقارب السـن أو لتقـارب طبقات الصوت بينهما، وتقليد ضاحي لم يسـتمر مع محمد زُويِّد، بل هناك ثلاثة أو أربعة أصوات سجلها على طريقة غناء ضاحي، وذلك قبل أن تتبلور شخصية زُويِّد الغنائية المعروفة، والتي أفـرزت مدرسـته الخاصة التي تأثر بها أغلـب مطربي منطقة الخليج.

-ختم (تسمعوا يا أهل الهوى)

يُحسـب لمحمد زويد أنه أول مطرب بحريني يسـجل (فن الختم) على إسطوانة، وهذه جراءة منه، ودليل على استقلال توجهه الفني، وقد سجل هذا اللحن أكثر من مرة. وفن الختم جاء من اليمن، والنص الغنائي في هذا اللون يأتي على شكل قصة أو على شـكل حِكم وأمثـال، لكن محمد فارس، وضعه فـي قالـب آخر، حيـن أضاف عليـه العديد من الحليـات وأبطأ اللحـن، وجعلـه لحنًـا ذا شـجن وطـرب، وأغلب مـن غنى هذا اللون سـرّع اللحن لإخفاء بعض العيـوب الصوتية، وضعف الأداء.

-ألا يا حمود ما شفت الخضر (فن زبيري):

ويحسب للفنان محمد زُويِّد، أنّه أول مطرب بحريني سجل فنًا على إسطوانة، حيث لم يسبق أن سجل قبله من مطربي البحريـن الكبار مثل محمد فارس، وضاحي بن وليد؛ لإيمانهم بمدرسة الصوت البحرينية فحسب.

-صوت سلخت عني الليالي:

وهذا الصوت غناه محمد زُويِّد على طريقة فن أهل الكويت مثل لحن (إن وجدي) الذي سجله عبداللطيف الكويتي، وغيره من المطربين الكويتيين، وهذا النوع من الأصوات خاص بفن أهل الكويت، ولم يسجل هذا النوع بأصوات المطربين الكبار كمحمد فارس، وضاحي بن وليد، بل سُجِّل بصوت زُويِّد، وهذا دليل دامغ أن صاحب هذه الفكرة هو الفنان صالح الكويتي.

-صوت نعيش بذكراكم:

وهـذا الصـوت أيضًـا يُعدُّ من ضمن الأصـوات ذات التأثير الكويتـي، وهو صوت عربي غناه علـى طريقة أهل الكويت في غناء الصـوت العربي، وهو مختلف تمامًا عن الصوت العربي البحرينـي الـذي حـدد شـكله تمامًا محمـد فارس. أمـا باقي الأصوات فهي (مر ظبي سباني - مال ريم الفلا - بالهوى قلبي تعلق) هي أصوات كويتية صِرف، وسُـجلت بأصوات مطربين كويتييـن قبل محمد زُويِّد. أما صوت (الحمد لله)، فهو صوت مشـترك بيـن أهـل البحرين والكويـت. وهكذا انتهـت مرحلة التسجيل الأولى لمحمد زُويِّد، والتي تعد مرحلة مهمة للغناء البحرينـي حيـث دفعـت هـذه التجربـة بباقـي المطربيـن إلى خـوض التجربـة نفسـها، فمن خـلال تلك التسـجيلات، فتح زُويِّـد البـاب علـى مصراعيـه لدخـول كبـار مطربـي الأصوات البحرينية، والتسـابق في تسـجيل فنونهم من خلال شركات الإنتاج التي كانت في بغداد، وحلب، والهند.

-محمد زُويِّد في فترة الثلاثينيات:

بعـد تسـجيل 1929م، أخبرنـي المطـرب البحرينـي محمـد عيسـى علايـة - رحمه الله - الـذي رافق محمد زُويِّـد كثيرًا في رحلات التسـجيل، وكان ذلك بحضور الشـيخ أحمد محمد آل خليفـة - رحمـه الله-، وعلاية يُعـدّ مصدرًا موثوقًـا كونه رافق حيـاة محمـد زُويِّد الفنية، حيـث يقول: " ذهبنا إلـى بغداد عام 1935م، وذهبنـا مـرة أخـرى بعدهـا بسـنة، أي ذهبنـا مرتيـن لبغـداد، وقـد تم التسـجيل في أحـد الاسـتوديوهات التابعة لشـركة إنتاج عراقية تدعى شـركة نعيم، وكانت هذه الشركة تقوم بتوزيع الإسـطوانات، ثم قـرر صاحبها عام 1934م فتح أسـتوديو صغير، ولكن التسـجيل يكون لحساب شركة أولاد تقـي (وكلاء شـركة صودوا الوطنية)، ويضيـف علاية بأنه في تلك الفترة، وبتشـجيع من محمد زُويِّد سـجل لهذه الشركة إسـطوانتين منهـا (هـب الغريبـي)، وفي عام 1935م سـجل لشـركة أوديون وكنت أنا برفقته أعمل مرواسًا، وأيضًا سافر معنـا عبـد الحسـين السـاعاتي بعـد انفصالـه عـن والـده، وتحويـل توكيـل شـركة أوديـون لحسـابه الخـاص، وسـجل محمد زُويِّد في تلك الرحلة عشر إسطوانات، منها:

1- ومهفهف عبث السقام بجفنه[2] .
2- حسين زايد يقول القلب حن.
3- ألفين أهلًا وسهلًا.
4- استماع باسم الله (سجلها لشركة كولومبيا).
5- لان الصخر.
6- طاب وقت الصفا.
7- يا ملعب الحي[3] .
8- لحاك الله.
9- ولي من هوى مي.
10- على جيد هذا الظبي.

[2] قصيدة هذه الأغنية للشاعر العراقي حسام الدين الحاجري (582-632هـ). (المحرر)
[3] قصيدة هذه الأغنية للشاعر العراقي حسام الدين الحاجري (582-632هـ). (المحرر)

أمـا فـي عـام 1936م، فسـجل (10) إسـطوانات لشـركة صـودوا الوطنيـة لوكلائها (أولاد تقي)، وهذه بعض أسـماء الإسطوانات:

1- لك البشارة.
2- علي وعندي ما تريد من الرضى.
3- قلبي من الوجد.
4- في مثل حبكم لا يحسن العذل.

واسـتمر زُويِّد في التسـجيل، والتنقل بين الشـركات حتى بوادر سـحب الحرب العالمية الثانية عام 1939م، فقد توقفت رحلة السفر خارج البحرين بسبب مخاطر الحرب.

-محمد زُويِّد وإذاعة الحلفاء في البحرين:

أثنـاء الحـرب العالميـة الثانية برزت قوة الإعـلام الألماني الموجـه إلـى العرب حيـث تأثر الشـارع العربي بهـذه الدعاية الموجهـة باللغـة العربيـة[4] ، فسـارعت بريطانيـا بفتـح عدة إذاعات في فلسـطين، والهند، وأفريقيـا والبحرين. وفي عام 1939م، اتفقـت إذاعة الحلفاء فـي البحرين أو ما يطلق عليها فـي البحريـن (إذاعة السـيم)، التي كان موقعهـا في منطقة الحـورة (مكان مدرسـة البنـات الثانوية الآن) مـع المطربين البحرينييـن، ومنهم محمد زُويِّد الـذي حدد له أجر وقدره (40) روبيـة، وكان هـذا المبلـغ كبيـرًا فـي ذلـك الوقـت. إذ حددت لمحمـد زُويِّـد ليلة من كل أسـبوع يقدم فيها وصلـة غنائيه، تبـث عبر إذاعة الحلفاء، وقد سـاعدت تلـك الوصلة الإذاعية من انتشـار صوته حيث كانت تلك الوصلات التي كان يقدمها فـي كل أسـبوع متنوعـة، فبعضهـا كان فـي فـن الصـوت وبعضهـا الآخر كانـت أغاني مقامية، واسـتمر هـذا البرنامج حتـى عـام 1945م (نهاية الحرب العالميـة الثانية). ومن خلال إذاعـة الحلفـاء، حقق المطربـون البحرينيـون نجاحًا وحضورًا قويًـا علـى مسـتوى الخليـج، ممـا دفـع بعـض المطربيـن الخليجيين إلى الغناء في هذه الإذاعة، وكان على رأس أولئك الفنانيـن، المطـرب الكويتـي **عبـدالله فـضالة**، الذي شـارك زملاءه البحرينيين في حصص الوصلات الغنائية، والمعروف أن عبـدالله فضالة مرتبط وجدانيًا بالبحرين، وعاش فيها جل عمـره منذ طفولته المبكرة رغم اسـتقراره في الكويت إلا أن البحرين كانت المكان المفضل له منذ بداية الثلاثينيات وحتى وفاتـه فيها. وغنّى كذلك المطرب الكويتي **سـعود الراشـد** فـي إذاعة الحلفاء، ولكن كان ذلك على فترات متباعدة، وكان المرحوم **يوسـف قاسـم** هو الـذي تولى ترتيب غناء سـعود الراشد في إذاعة الحلفاء.

[4] في تلك الحقبة اشتهر المذيع العراقي يونس صالح بحري الجبوري، الذي كان يعمل في إذاعة برلين العربية الموجهة إلى العالم العربي. (المحرر).

إيقاعات هامسة

(بداية)

أ.عبد السلام جاد الله
شاعر وإعلامي أردني

على الرغم من صعوبة أية بداية، إلا أنني أتغلب على تهيبي منها وأطرق بابها كما طرقتُ باب الحياة جنينًا بقدمي المخلوقة حديثًا عدة طرقات هامسة أحسّت بوقعها أمي، من وقتها لكل بداية عندي وقع خاص، نوع من الإيقاع الهامس الذي يحفز في داخلي شيئًا يشبه بداية الأسطورة، أو بداية العزف السيمفوني حين يطرق المايسترو بعصاه الصولجانية على خاصرة حامل النوتة، ليبدأ العزف وتنساب الموسيقى انسياب الجداول المولودة حديثًا بعد سكوت المطر، وارتحال الغيوم مع شقاوات الريح فوق القرى الغافية على جبال التحدي.

توقفتُ عن الكتابة للصحافة ما يزيد على أعوام خمسة، وذات انتباهة مني إلى وميض الهاتف جاءني رقم الأستاذ ناصر الناعبي ثم تلاه رقم الأستاذ عادل المعولي، طالبين مني الكتابة لمجلة عُمانية فصلية تهتم بالموسيقى العُمانية على وجه الخصوص وبالموسيقى العربية عمومًا، هنا طرقت بداية جديدة أسوار تعبي لتستحثني على الكتابة من جديد، لم أتردد كثيرًا فالدعوة عُمانية، وهو أمر يدفعني إلى الكتابة دفعًا؛ لأن لعُمان حضورًا ثلاثي الأبعاد في وجداني، بُعد صحراوي، حين تستفز الصحراء بغموضها إصرار ساكنيها على الحياة، وبُعد جبلي فيه شموخ العلو، ووعورة الدروب، وصعوبة الوصول، مما يجعل التحدي حاضرًا مرة أخرى، ثم بُعد بحري يخفي أسرار اللون في عتمة القاع، ويعيد أصوات البحارة العُمانيين وهم يمارسون لعبة الصمود أمام مستحيلات تتجدد جعلتهم وجوهًا معروفة في المعارك، والقوافل، وأهازيج الانتصار، لكنَّ بُعدًا رابعًا يظهر في ملامح الأبعاد الثلاثة، فكان لها عمقًا، ومعنى، وروحًا، وهو الإنسان العُماني بسمرته الموشاة بشمس التواريخ وعطرية الأمكنة، وببساطته التي تلون حديثه المهذب، وسخاءه الفطري، وصبره المجدول من حكايات البحر، واعترافات المسافة لإنصات الصحراء، وبوح الأخضر لجبال عُمان بعشق يفسر الوقت الغافي على خشب السفن.

سبب آخر جعلني أقدم ثانية على الكتابة، وهو أن الموسيقى هاجس تلك المجلة، ولا أدّعي هنا بأنني ضليع في عالم الموسيقى الذي يعج بعمالقة المبدعين في كل لون من ألوانها، وبأساطين البحوث والدراسات في هذا المجال، لكن للموسيقى فهمًا خاصًا بي، كنتُ أخفيه عن والدي - رحمه الله - وأنا أفرغ علبة الهندسة من محتوياتها من مسطرة، ومثلث، وفرجار، وقلم رصاص، لأشد عليها بسرية تامة بعض خيوط المطاط كي أسمع صوتًا بدائيًا أمارس معه غناء خافتًا على إيقاعات حفظتها من الرعاة، ومن حلقات الذِكر في بيت جدي؛ لأن والدي كان يؤمن بأن أي انشغال مني عن كتابي المدرسي أمر لن يسمح به إطلاقًا، والعقاب ستظهر نتائجه على وجهي في اليوم التالي، لذلك بقيت الموسيقى بعوالمها الساحرة عشقًا أخفيه عن الجميع إلا عن جدي الذي كان يشجعني سرًا ولكن بتحفظ، وحين سنحت لي الفرصة بعد سنوات طويلة لتعلم الموسيقى في معهد قطري سارعت البداية إلى حلمي النائم لتوقظه، ليقول لي صوت كان معي حين لعبت على سرير طفولتي بسروالي المقلوب وأحلامي المتناثرة حول بوابة البيت، أخيرًا أمتلك آلة عود، وأعيش بداية جديدة مع عشق قديم كاد الزمن أن يمحوه كما اعتاد أن يمحو أسماء الراحلين.

للموسيقى وجود لا يُرى غالبًا لكنه يُحس، وأقول لا يُرى (غالبًا) بسبب اتفاقي الكامل مع الموسيقي الكفيف الذي لا يَرى وفي الوقت ذاته أخبرنا بأننا من الممكن أن نرى الموسيقى، إنه المبدع الأنيق عمار الشريعي الذي يتأنق في كل حالاته، وهو يعزف، وهو يتكلم، وهو يشرح ما قام به عبد الوهاب في لحنه الفلاني أو حين يأتي على ذكر فريد الأطرش، أو محمد فوزي، أو فيروز، أو أي موسيقي آخر سواء دخل عوالم الموسيقى من خلال الغناء، أو التلحين، أو التأليف، أو التوزيع، فالموسيقى ليس لها باب واحد.. أبوابها متعددة تعدد ملامح الطبيعة لأنها منها، ما هي دقات المطر على زجاج النوافذ في المدن أو على سطوح الأكواخ في قرى التعب والمواويل اليابسة، أليست نوعًا من الإيقاعات التي تتآلف مع دقات الرعد المدوية على أبواب السماء لكي تستحث الغيوم في سكب مائها على أعشاب الحقول، بل ما هي دقات الساعة التي تسجل مرور الزمن الدنيوي في مواعيد أفراحنا وأتراحنا، وما هي دقات القلب التي تؤكد لنا وللطبيب المعالج بأننا ما زلنا على قيد الحياة، أليست إيقاعات تعطي للحياة معان، بل ما هي أصوات خطواتنا على طرق العبور إلى المدرسة، أو المحكمة، أو قاعة الأفراح، أو الشارع، أو مقهى الرصيف، أليست نوعًا من الإيقاع الذي يفسر حزننا عند تباطؤ خطواتنا كما يفسر سعادتنا عند تسارعها، ولكي لا أبتعد بكم كثيرًا أقول: أليست حنجرة الإنسان أول آلة موسيقية في الوجود؟ لها وتران هما الحبلان الصوتيان اللذان يشتدان ويرتخيان حسب متطلبات المقام في صوت المؤذن، وقارئ القرآن، أليس الكلام نوعًا من الموسيقى حين ننادي، أو نبوح أن نهمس أو ندعو؟ أليست اللغة نوعًا من الموسيقى، لكل حرفٍ فيها إيقاعه ومخرجه الصوتي المسموع؟ الموسيقى فيك من دون أن تدري أيها الإنسان، إنك تتكلم بها، وتمشي بها، وتقفز فرحًا عند تسجيل هدف لفريقك بها، كما أنها في ركض اللاعب بجنون بعد تسجيل ذلك الهدف.

ما جعل الموسيقى حكرًا على فهمٍ معين عند العامة، فهمٍ لا يتعدى الطبلة، والدف، وأوتار العود، ورقصة الحسناء، وأجواء المجون، هو عدم القدرة على النظر بعمق أكثر إلى مدلولات الأصوات ومعانيها، والاكتفاء بالسطح من دون محاولة الذهاب أكثر ناحية العمق، وما يخفيه من أسرار يطول شرحها، إنها سبعة أحرف تطلب منا أن ننظر إليها بعين الباحث الذي لا يمل ولا ييأس، وهو يبحث في هذه الحياة عن الحياة، والموسيقى إحدى أهم الوسائل في تفسير الحياة.

الآن تجيء بداية أخرى، فيها كتابة، وموسيقى، وبوح، لا أعرف إن كان ما سأكتبه سيصل إلى المتلقي كما أتمنى أن يصل، لكنها محاولة أخرى للتعبير عن فهمي الخاص للموسيقى، ومنظوري الخاص لعالمها الذي يجمع بين نقيضين ظاهريًا لكنهما يلتقيان في ثنايا الموازير، وبسط، ومقام إيقاعات الحنين، وهما الرياضيات والأحاسيس، وهو عالم يصعب شرحه في أحيان كثيرة؛ لأنه يلامس في داخلي ما أجهله عني مثل الروح، وما لا أعرفه بداخلي وهي النفس، وما سأكتبه لن يأتي للأسئلة بأجوبة قاطعة؛ لأن الموسيقى كالحياة نحبها من دون أن نفهمها، وشرحها يشبه شرح الحب.. يحتاج إلى تأمل صامت وقراءة أخرى غير تلك التي تعج بها المناهج الرسمية، واقتراب ودود من وعي يحتاج إلى إيقاظ هادئ، وإنصات طفولي إلى دواخلنا المليئة .. بإيقاعات هامسة.

من أنشطة وفعاليات
مركز عُمان للموسيقى التقليدية

في يوم الأربعاء 2 من نوفمبر 2022م، تشرف المركز بزيارة الدكتور كفاح فاخوري (أمين عام المجمع العربي للموسيقى)، والدكتور هشام شرف (مدير المجمع العربي للموسيقى)

في يوم الأربعاء 5 من أكتوبر 2022م أقام المركز محاضرة حول فن المالد

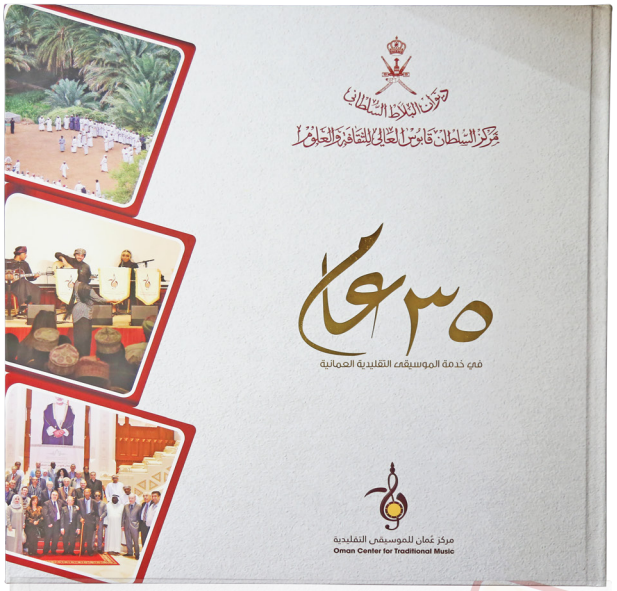
يوم الخميس 10 من نوفمبر 2022م زار المركز طلاب قسم الموسيقى بجامعة صحار

مشاركة فرقة مركز عُمان للموسيقى التقليدية بمناسبة الإحتفال بالعيد الوطني (52)في الحفل الذي أقامه مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم بتاريخ ٢١ من نوفمبر ٢٠٢٢ م

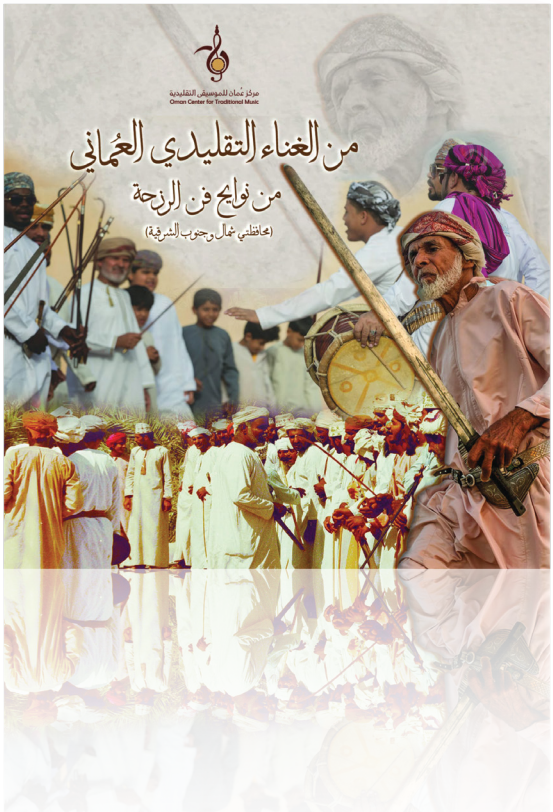
ورشة تدريبة حول بعض الإيقاعات العُمانية أقامها مركز عُمان للموسيقى في الفترة ٢٣-٢٧ / ١٠ / ٢٠٢٢م

مشـاركة فرقة مركز عُمان للموسـيقى التقليدية في حفل تسـليم جائزة السـلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب في دورتها التاسعة ٢١ / ١٢ / ٢٠٢٢م

إصدار كتاب بمناسبة مرور ٣٥ عامًا على تأسيس مركز عُمان للموسيقى التقليدية



أصدر مركز عُمان للموسيقى التقليدية مادة سمعية (CD) عام ٢٠٢٢م



طابع بريدي

أُصـدر طابـع (فن الميدان) فـي عام ٢٠٢٠م بالتعاون بين مركز السـلطان قابوس العالي للثقافة والعلـوم، ممثلًا بمركز عُمان للموسيقى التقليدية، وبريد عُمان

آلة موسيقية تقليدية عُمانية

الآلة:
مسـندو أبو سـحة (مسـندو الشـوباني)، طبل مخروطي من عائلة المسندو، يُكسـى برقعة من جلد البقر، تُثبّت بأوتاد خشـبية تُعـرف بأسـماء مثل: الجرادي، أو البـرادي، القرون، والشـواري، وهناك العديد من طبول المسـندو لها أحجام مختلفة تُسـتعمل في فن الشـوباني، والمديمة أو المكوارة التي تأخذ فيها أسـماء أخرى لها علاقة ببعض المعتقدات الغيبية، وهي طبول طويلة مفتوحة من الجهة المقابلة التي تُثبت عليها الكسوة، وتُصنع من قطعة خشبية واحدة[1].

الصنف:
جلدي برقمة واحدة.

الشكل:
مخروطي.

طريقة الاستعمال:
يُستعمل عادة بين اثنين أو أربعة طبول مـن هذا النوع معًا، وحتى يتمكن العازف من السـير أثناء الأداء، أو تيسير عملية العزف، يركب ضارب طبل المسندو فوقه، ويربطه بحبـل إلى وسـطه، ولغـرض ضبط صوت المسـندو تُوضـع على رقمتـه مدلـوك (كسـرة) تمـر مخلـوط برمـاد الخشـب الساخن.

الوظيفة:
الآلة الأساسية في غناء ولعب الشوباني، والمديمة، والمكوارة.

[1] آلات الموسيقى التقليدية العُمانية، إعداد: مسلم بن أحمد الكثيري، الإشراف والمراجعة: أ.د محمود قطاط، إصدار: مركز عُمان للموسيقى التقليدية، 2004م.

مصادر ومراجع العدد السابع وفق تسلسل المقالات والموضوعات:

- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 2010م.

- أبو منصور ابن زيلة، كتاب الكافي في الموسيقى، (زكريّا يوسف، المترجمون)، دار القلم، القاهرة، 1964م.

- أبو نصر الفرابي، كتاب الموسيقى الكبير، (غطاس عبد الملك خشبة، المترجمون)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1967م.

- باسم الداودي (المخرج)(2021م)، مديما أفراح عيال النوبي 2 [فيلم سينمائي] تاريخ الاسترداد 03 08, 2022، من: www.youtube.com/watch?v=9txlrHIP1wc

-تلفزيون سلطنة عُمان(المنتج)، وفوزي الغماري(المخرج)، (1998م)، الموسيقى العُمانية التقليدية نظرة علمية حلقة 7 [فيلم سينمائي] تم الاسترداد من: https://www.youtube.com/watch?v=zVLeSkm6e1c

- دورني, ب (Réalisateur) (2016) أبداع بورايش انت معلم احنا منك نتعلم [Film]. Consulté le 8 21, 2022, sur https://www.youtube.com/watch?v=wqioV5vFmw8

- سامي عوض، وعادل علي نعامة، (2006م)، دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، 28(1)، 87-109.

- صفي الدين الأرموي، (بلا تاريخ)، الرسالة الشرفية في النسب التأليفية.

- علي شمس الدين، المقاربة اللفظيّة في المنظومة الإيقاعيّة العربيّة بين رؤى التنظير وواقع التطبيق. وحدة البحث الجماليات والفن والتناسق البيئي والبحث، المعهد العالي للفنون والحرف بقابس، 2016م، 42-73.

- علي شمس الدين، تسوية الآلات الإيقاعيّة الجلديّة بالبلاد التّونسيّة بين عفويّة الفِعلِ وعُمقِ الإدراك الموسيقيّ، المجمع العربي للموسيقى، 2017م، ص 129-140.

- قناة بلقيس(المنتج)، و يوسف الحسني (المخرج)، أسرار المهن: الآلات الموسيقيّة [فيلم سينمائي] سلطنة عُمان، 2020م.

- كمال بشر، علم الأصوات، القاهرة: دار الغريب للنشر،2000م.

- محمد ابن منظور، لسان العرب (المجلد 12)، بيروت: دار صادر، 1956م.

- محمد حسن جبل، المختصر في أصوات اللغة العربيّة، القاهرة: مكتبة الآداب، 2006م.

- محمود السعران، علم اللّغة: مقدّمة للقارئ العربي، بيروت: دار النهضة العربيّة، 2013م.

- مدغيس، مادي، آلات الموسيقى الشعبيّة الليبيّة، تراث الشعب، 1990م، ص 257-269.

- مركز عُمان للموسيقى التقليديّة(المنتج)، وإبراهيم اليحمدي(المخرج) (2019). إيقاعات [فيلم سينمائي] تاريخ الاسترداد 21- 8-2022م، من: https://www.youtube.com/watch?v=-Y9ukPvslYw

- مسلم بن أحمد الكثيري (2016م)، الآلات الإيقاعية روح التراث الموسيقي التقليدي في عُمان. تم الاسترداد من: https://alarab.co.uk/sites/default/files/s3/pdf/2016/04/11-04/p1000.pdf

- مسلم بن احمد الكثيري (01 مايو, 2022م)، آلة موسيقيّة تقليديّة: طبل الرحماني(مركز عُمان للموسيقى التقليديّة، المحرر) الموسيقى العُمانيّة، صفحة 48.

- أحمد علي، الموسيقى والغناء في الكويت، الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1987م.

- باسم يوسف يعقوب، الإيقاع في الموسيقى العربية، ج 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004م.

- البكري، أبو عبيد، سمط اللآلي، تحقيق عبد العزيز الميمني، مطبعة الترجمة والنشر، مصر.

- بولس أنطوان مطر، خليج الأغاني، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت ، 1987م .

- عبد الأمير جعفر، الفن الغنائي في الخليج العربي، دار الجاحظ، بغداد، 1979م.

- محمد عنانا، معجم الموسيقى الغربية، وزارة الثقافة، دمشق، 2008م.

- يوسف فرحان دوخي، الأغاني الكويتية، المطبعة الأهلية، قطر، 1984م.

- القرآن الكريم.

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

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

- الرابط الإلكتروني:
https://www.youtube.com/watch?v=8-f0cf_YEFs

- الرابط الإلكتروني:
https://www.youtube.com/watch?v=8-f0cf_YEFs

- الرابط الإلكتروني:
https://www.youtube.com/watch?v=WFS87wwWGbQ

- العودة للتسجيل من خلال الرابط التالي:
https://www.youtube.com/watch?v=p3Sf4kCnAB8

- مجلة اقرأ، باب اتصال لاسلكي، حوار مع الدكتور فراس الطرابلسي، حاوره سعيد بن عبد الله العزري، العدد40، 26 من مايو 2022م، ص19.

- BEAUCHAMP, J. W. (2006). Analysis, Synthesis, and Perception of Musical Sounds,. Urbana: University of Illinois.

- DELORME, A., & FLUCKIGER, M. (2003). Perception et réalité: Introduction à la psychologie des perceptions.De Boeck Supérieur.

- GUNTHER, L. (2012). The Physics of Music and Color. London: Springer.

- Lambert, J. (2002). Music in the Arabian Peninsula. An Overview. The Garland Encyclopaedia of World Music, 649-661.

- LEIPP, E. (1996). Acoustique et Musique: Données Physiques et Technologiques, Problèmes de l'Audition des Sons Musicaux, Principes de Fonctionnement et Signification Acoustique, des Principaux Archétype d'Instruments de Musique, Les Musiques Expérimentales (éd. 3). Paris: Masson.

- LEVITIN, D. J. (2006). This is Your Brain On Music: The Science of a Human Obsession. NewYork.

- MALU, S. S., & SIDDHARTHAN, A. (2000, Janvier 20). Acoustics of the Indian Drum. Retrieved from https://arxiv.org/abs/math-ph/0001030v1

- MALU, S., & Siddharth S, A. (2000, Janvier). Acoustics of the Indian Drum,. Retrieved from arxiv.org: https://arxiv.org/abs/math-ph/0001030v1

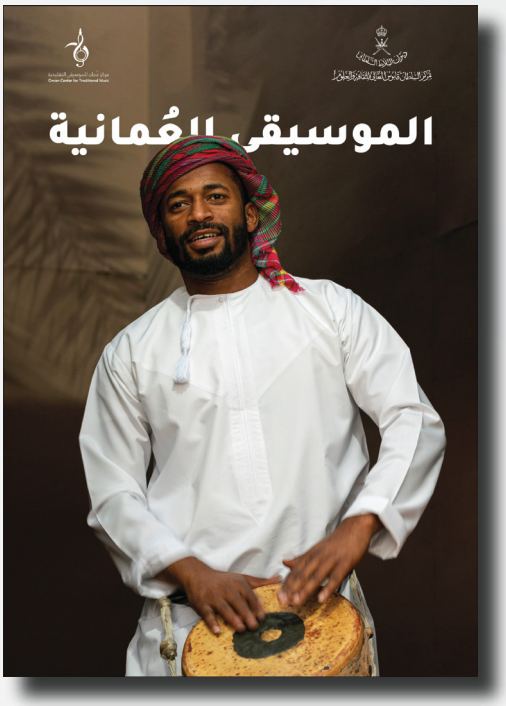
- RALPH, F., & JEFF, C.-L. (2013). An Introduction to Language and Linguistics. Cambridge: Cambridge University Press.

- ROSSING, T. D. (2000). Science of Percussion Instruments. New Jersey: World Scientific.

- Siedenburg, K., Saitis, C., McAdam, S., Popper, A. N., & Fay, R. R. (2019). Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition. Springer.

- Urkevich, i. (2011). Drummers of the Najd: musical practices from Wādī al-Dawāsir, Saudi Arabia. (Archaeopress, Ed.) Proceedings of the Seminar for Arabian Studies , 41, 401-409.

« العدد الثالث



« العدد الرابع

« العدد الخامس

« العدد السادس