



الموسليقي العُمانية





ثقافية موسيقية إلكترونية مختصة بالموسيقى العُمانية

العدد الثامن | مارس 2023



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:

octm@diwan.gov.om @

-مركز عُمان للموسيقى التقليدية -المصور هيثم بن خميس الفارسي -المصور خالد بن محمد المعولي - الرسام محمد بن ناصر الناعبي

الموسيقى العُمانية ______

للمحتويات



المقامية في الثّقافة الشّعبية العربية

21



الموشِّح القصيد "الصِّباح الجديد" لأبي القاسم الشَّابِّي

14



لقاء مع الأستاذ الفنان فتحي بن محسن البلوشي

5



الأغنية العربية وثنائية اللغة الفصحى واللهجات الشعبية

48



الحياةُ الثقافية البدوية في سلطنة عُمان(الثقافة الموسيقية المرتبطة بالإبل أنموذجًا)

40



أحمد المختار بين الموسيقى والحياة (عرض وتحليل للكتاب) (۱-۲)

30



آلة موسيقية تقليدية عُمانية

57



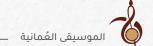
طابع بريدي أصدره مركز عُمان للموسيقى التقليدية

56



البساطة وقمة الإبداع في أغنية (لك يوم)

53



كلمة

نبارك للساحة الفنية صدور كتاب: فتًا الرَّرْحَة والعَازِي في سلطنة عُمان أ، الذي يدرس فنيٍّ الرَّزْحَة والعَازِي في سلطنة عُمان، شارحًا الخصائص الفنيِّة لكل منهما، وتعريف القارئ بأبرز روادهما، وأشهر الفرق الشعبية التي تمارسهما، وذلك بدراسته عينة اشتملت على نماذج متنوعة من هذين الفنين في محافظتي شمال وجنوب الشرقية. وجاءت فكرة الكتاب لسد حاجة المكتبة الفنية من هذين النمطين اللذين لم يحظيا بالدراسة والتحليل والتوثيق الكافي، على الرغم من ثرائهما الفني، وعمق أصالتهما في التراث العُماني، وأهميتهما الشعرية والموسيقية.

تضمن الكتاب أربعة فصول، فكان الفصل الأول في فن الرَّزْحَة، الذي درس كل ما يتعلق بهذا الفن، كأسلوب الأداء، والسنن التي ترافقه، وعن مهام عقيد الرَّزْحَة، ثم تطرق إلى أنواع الرَّزْحَة الفصَّافية، ورَزحَة المتعارف عليها في محافظتي شمال وجنوب الشرقية وأهمها: الرَّزْحَة القصَّافية، ورَزحَة التناويح، وما يتفرع عنهما من رزحات فرعية، مع إيراد نماذج شعرية، ومدونات موسيقية لهذا الفن، وليفية أدائه، الفن، والفصل الثاني كان في فن العَازِي، متضمنًا شرحًا مفصلًا عن هذا الفن، وكيفية أدائه، وشروطه (سننه)، والبناء الهيكلي لقصيدة العَازِي بأنواعها المختلفة: القصيدة الألفية، والقصيدة المُطلقة، وتفريعات كل من هذه القصائد الثنائية، والثلاثية، وتقاليد أدائها، ونماذج شعرية موسّعة لكل نوع من تلك القصائد.

أما الفصل الثالث فيدرس اللغات الرمزية في النصوص الشعرية لفنيٍّ الرَّزْحَة والعَازِي، متناولًا أبرز اللغات التراثية الأصيلة التي يتبادلها الشعراء المحترفون لفنيِّ الرَّزْحَة والعَازِي، ولغة وأشهر هذه اللغات المشتقة من اللغة العربية، وهي: لغة الجُمَّل، ولغة الرِّيحَانِي، ولغة الدَّرْسَعِي. والفصل الرابع، درس شعراء فنيٍّ الرَّزْحَة والعَازِي، وفرقهما الشعبية، والآلات الموسيقية المصاحبة لهما، وسرد سِيَر عدد من أبرز الشعراء المبدعين والمؤدين للرَّزْحَة والعَازِي، مع نماذج من أشعار الفنين، إضافة إلى أشهر الفرق الشعبية فيهما، والمُسجلة رسميًا في المؤسسات الحكومية المختصة، وكذلك عُرض في هذا الفصل أشهر الآلات الموسيقية التي ترافق هذين الفنين مثل آلة: الطبل الرحْمَاني، والطبل الكَاسر، والبرغُوم.

ويعدّ إصدار هذا الكتاب إضافة نوعية، ونواة ينطلق منها كل باحث في مجال الموسيقى التقليدية.

ا الكتاب من تأليف ناصر بن محمد الناعبي. وطبع تحت إشراف وزارة الثقافة والرياضة والشباب. صدر الكتاب في شهر يناير من عام 2023م.





من حُب وفضول إلى احتراف الفن وإتقانه

- مـن واقع مسـيرة الفنـان فتحي محسـن وتجاربه، هـل يرى إمكانية أنْ يقوم الفنان ببناء موهبته ذاتيًا؟ وهـل البيئـة المحيطة لهـا دور أو الدافـع الذاتي هو الأهم؟

- في بدايــة مشــواري الفنــي، عشـــتُ حيــاة متنوعــة المشاعر لا تخلو من قلق مُبهم تجاه مستقبلي الفني الـذى كان مليئًا بالتحديـات، كحـال أي إنسـان يخوض غمـار هذه الحياة، وتزداد التحديات عند صاحب الطموح الـذي يطلـب النجـاح والتفرد، وفـي هذا الخضـم يكون الفنـان تواقًـا لاختصـار المراحـل ليصل باكـرًا إلى حيث يريد، وبسبب هذا الشغف تتشعب اهتمامات الفنان تجـاه الألـوان الفنية التي تناسـبه ثم يعيـش باحثا عن المجال الفني الـذي ينسـجم مـع موهبتـه. والفنـان بفطرتـه يكـون فضوليًـا فـي سـبيل الحصـول علـي المعرفــة للوصول لمســتوي لائق يُرضــي نهمه الفني، وكلمـا زاد هـذا الفضـول والنهم، توسـع إدراك الفنان ومستواه الموسيقي. وبناء الفنان لنفسه ليس صعبًا إذا اكتشف موهبته باكرًا، وعمل على صقلها ثم إطلاق العنــان إطلاقا مدروسًــا. أمــا البيئة المحيطــة بالفنان فتأتى في الدرجـة الثانيـة بعــد موهبتـه ودافعــه الشـخصي، أمـا الظروف المحيطـة فلهـا دور كبير في تكويــن الفنان، فالأســرة، والأصدقاء، وزملاء الدراســة وغيرهم يمكنهم التأثير في الموهبة سلبًا أو إيجابًا.

- هل الدِّراســة الموسيقية هي التي تصقل الفنان أو الشغف والموهبة يكفيان؟

- علينــا الاعتــراف بأنّ الموهبة، والشــغف مع المثابرة، وبــذل الجهــد عوامــل مهمــة لنجــاح الفنــان، وتلــك العوامل هي التي توصله لأفضل المستويات، وبالطبع الدراســة مهمــة للفنــان، وجــزء أســاس يدعــم حياتــه الفنيــة، مــع ذلــك فإن موهبــة الفنــان وشــغفه يعوّل عليهمــا، فالدراســة الأكاديميــة ليســت كفيلــة وحدها بخلــق فنان مبدع ما لم تكــن هناك موهبة ورغبة. لذلك بخلــق فنان مبدع ما لم تكــن هناك موهبة ورغبة. لذلك تجري المؤسسات التعليمية في كل أنحاء العالم قبل الالتحــاق بالدراســة اختبــارًا فنيًا لكل راغب في دراســة الموســيقى للتعــرف إلــى مواهبــه، وبعــد التأكــد مــن إمكانية الطالب الفنية يُســجل فــي دور التعليم، أما إذا لم تتوفر لديــه مواهــب فنيــة حقيقية، فالمؤسســات للتعليمــة المختصــة بالفنون لا تقبلــه طالبًا إذا لم يكن يمتلك ذوقًا موسيقيًا يميز النغمات والحس الإيقاعي.

- هلاّ حدثتنـا عن مرحلتك الدراسـية، وتخصصك في آلة العود، وكيف يجب أنْ يمضيها الفنان؟

- المرحلـة الجامعية من المراحـل المهمة والمفصلية في تكويـن الفنــان، لــذا هي التـي توجهــه إلى المســار المناسب، ويجب ألا يتهاون فيها الشباب الموهوب، وعليـه اختيار الآلـة الموسـيقية المناسـبة لتخصصه؛ لأنها سـتصاحب مسـيرته الفنية. فعلى سبيل المثال، المُغنَـٰي الشــرقي يحتــاج إلــي آلــة العــود، والمُغنَــي الأوبرالي تناســبه آلــة البيانــو أو الجيتـــار، والمــوزع والمؤلـف الموسـيقي يحتـاج إلـى آلـة البيانـو والأورج، كذلـك فهـم طبيعــة وإمكانيــات الآلات الموســيقية الأخرى، وهكذا، كلما اختيار الفنان التخصيص والمواد التي تلائم توجهه، فهو بهذا يسير في المسار الصحيح. أمــا أنــا ففــي الســنة الأولـى مــن الدراســة اختــرت آلة التشــلُو، أو بمعنى أدق، اختارها لى الأســتاذ المخضرم، والموسيقار الكويتي الدكتور، **عبدالقادر الرشيد**، عميد المعهد العالى - آنــذاك- وهو عازف تشــلّو من الطراز الأول، وربما جاء اختياره لتلك الآلة بعدما رأى حماسي الفني، كما أخبرني وكيل المعهد فيما بعــد، ولكن في نهايـة العــام الدراسـي الأول رأيـتُ أنَّ آلة التشــلُّو غير مناسبة لي، فقررت اختيار آلة العود المحببة إلى نفسي، رغم أنَّ الطلب جاء متأخرًا، ومع الأســف قوبل بالرفض في البدايـة، لكـن مـع الإصـرار سُــمح لـي في السـنة الدراسـية الثانية بدراسـة آلـة العود، وعلـم المقامات الشــرقية، والقوالــب الموســيقية للمؤلفيــن العــرب، وإمكانيـة عزف كل ما هو غربي، وأقول كل ما هو غربي كـون الدراســة في المعهد الــذي أدرس فيــه (المعهد العالى للفنــون الموســيقية بدولــة الكويــت) كانــت الدراســة التأسيســية فيــه تعتمد علــى آلات من عائلة الكمان مثل: التشلُّو، والكونتر باص، والفيولا، حيث كان المعهد يعتمد السلالم، والتماريـن، والمقطوعـات الغربيــة، وذلك لا بأس بــه من ناحيــة التثقيف والتعلم المنهجي، لكنـه غيـر مناسـب لمــن أراد التخصـص والتعمــق في الموســيقي العربية. . علمًــا بأنَّ المعهد العالى للفنون الموسـيقية بدولــة الكويت هو المعهد الوحيـد بيـن أكاديميــات دول الخليــج العربيــة لتعليــم الموسيقي بمستوى جامعي، ومستوى تعليمه راق، ومميــز بســبب وجــود كوكبــة مــن خيــرة الأســاتذة منً الوطن العربي والعالم فى إطار التخصصات المختلفة، فعلى سبيل المثال الـذي قام بتدريسـى آلة التشـلّو الدكتــور **فنــوك** مــن بولنــدا، وهــو أحــد العازفيــن المعروفيــن في أوروبــا، وفي تلك الفترة لــم أكن أعرف مكانتـه الفنية بسـبب تواضعه الشـديد فـي التعامل، وعَلمــت لاحقًا مكانة الدكتور **فنوك** بعــد أنْ أخبرني أحد زملائه الأساتذة عن مكانته الفنية.

مُطرب وملحن وعازف عود

وكانت مُدرِّستي في آلة البيانو هي البيانيست أنا سيزار، وفي الحقيقة كنت مستمتعًا بدراستي معها. وفي فترات الفراغ بين الحصص كنت أتحين الفرص للذهاب إلى غرفة البيانو الخاصة بالمُدرِّسة أنا سيزار، مختلسًا السمع رغم أنّ التجمع حول غرفة البيانو كان مختلسًا السمع رغم أنّ التجمع حول غرفة البيانو كان المذكورة، والجلوس بصفتي مستمعًا، وهذه الفرصة لم تتح لغيري مثلما حظيت بها بسبب علاقتي الجيدة مع الأستاذة سيزار. ومن الطريف كان الدكتور رضا شكري (أستاذ آلة العود) كلما رآني ذاهبًا إلى حِصة غرفة التمرين على آلة العود، طبعًا، كان يحدث ذلك غرفة التصرف من الدكتور رضا خارج جدول مواعيد التمارين المقررة، وفي الحقيقة كان خارج جدول مواعيد التمارين المقررة، وفي الحقيقة كان حصص التدريب.

- كونك عازفًا على أكثر من آلة موسـيقية، هل أفادك ذلك؟

- مــن الناحية العملية كان مفيـدًا جدًا حتى وأنا في أثناء الدراســة، إذ إنَّ اســتخدام الأدوات والآلات المتعــددة لتوظيـف القواعــد الموســيقية يجعلــك أكثــر قابليــة وســرعة لفهم وتوثيــق المعلومــات، ومهنيًــا بصفتك ملحنًـا، وموزعًــا موســيقيًا، أو مايســترو، تســتطيع أنْ تبلور اللحن، والقالب الموسيقي الذي تشتغل عليه من خلال فهمــك لمســاحة الآلات الموســيقية، وطريقــة أدائها، وكنت قد اشــتغلت في البدايات عندما عدت من

الدراســة عازفًا وموزعًا، كذلك في معظم الأعمال التي ألفتهـا ولحنتها، ومن جانب آخر، عندما تكون عضوًا في فرقة موسيقية، تستطيع أنْ تخدم تلك الفرقة في أكثر مـن مجـال، أيضًا ذلك يوسـع من أفقك ومـداركك في استيعاب أفكار أكبر وأكثر خصوبة للبناء الموسيقي في القوالـب، سـواءً أكانـت الأعمـال غنائيـة أم كانـت آلية خاصة في حالة كنت ملحنًا، أو مؤلفًا موسـيقيًا. أما في مرحلـة الاحتـراف فيجب أنْ تختـار المجال الأنسـب ثم التعمــق فيه، لكنك في البداية ســوف تحتــاج لكثير من التجارب، ولملمـة الأفـكار، والتعرف إلى الآلات، وتتبع الأساليب والتنـوع، فالمجال الموسـيقي علم واسـع الأفـق، ويحتــاج فـي البداية إلى تأســيس عــام، مثل أي علــم، أو مهنة، لتتعرف إلى التخصص الأقرب الذي تجد نفسـك فيه، وينسجم مع إمكانياتك الفنية، وهذا الذي يفعلـه الناجحـون في هذا المجـال، فالتأسـيس يكون عامًـا ويشـمل أسـس علـوم الموسـيقي، والاحتـراف يحتاج إلى جهد مضاعف وتجارب خاصة، كما أنّ مجالات الموســيقي تتفــرع، كالتلحيــن، والتأليــف، والعــزف، والقيادة، والغناء، ثـم تأتى الأسـتاذية، فليـس مـن الضـرورة، ولا مـن الحرفيـة أنْ تتقـن هــذا كلـه وتقــدم نفسـك موسيقيًا شـاملًا على حسـاب الجودة، وتركت العــزف على آلتي الجيتار، والتشــلّو، واســتمررت مع آلة العـود، كمـا أننـى تركـت أعمـال التوزيـع الموسـيقي، واستمررت ملحنًا ومطربًا بتركيز واهتمام كبيرين.

- دائمًا هناك مُلهم للفنان، فمن الذي ألهمك؟



لديه العديد من الأعمال الغنائية والمؤلفات الموسيقية

- في كل مرحلة من مراحل مشـواري الفني، كان هناك أكثـر من ملهم، وكلهـم أجلهم كثيـرًا وأحترمهم؛ لأنهم كانوا من أسباب زيادة شغفي بالموسيقي، ففي الفترة الحاليـة اسـتمتع بسـماع أعمـال الموسـيقار **هانــز زايمر**، حيث يشــدني أسلوبه، بينما قبل (25) سنة كان **فانجيليـس** هـو المثـال المؤثـر، أمـا مـا يخـص الموسـيقى العربيـة كان وما يزال محمــد عبد الوهاب، وأم كلثــوم. وعلــي المســتوي المحلــي، فــكان ســالم الصــوري، وســالم علـي ســعيد. وإذا عُدنــا إلـي فتــرة الطفولـة ومـا بعدهـا، كنت اســتمع إلـى أغانـى أبوبكر سالم، ومحمد عبده، وسالم محاد، وحكم عايل، وكذلك كنت اسـتمع إلى موسـيقي ميشـيل جـار، وعمر خيرت، ومحمــد منيــر، كل فنان من هــؤلاء تعلمت منه شــيئا. كنت أيضًا أستمع إلى أغاني الفرق، كفرقتي المستقبل والصداقــة العُمانيتيــن، ومــن الفــرق الخليجيــة، فرقة الأخـوة البحرينيــة، وفرقــة المرجانــة الكويتيــة. وكنــت اســتمع أيضًـا إلـى الأغانـي البلوشــية، كأغانـي الفنان حسـين صفر، والفنان عيسـى فقير، والأخير من أقاربي، حيـث كان يعــزف على أكثـر من آلة، ويجيــد الغناء بعدة لغــات (كان ذلك فــى أواخر الســبعينيات إلــى منتصف الثمانينيات)، ولا أخفيـك، كنت أتحين الفرص للجلوس معه بهدف التعلم والتعرف إلى بعض الجوانب الفنية.

- في رأيك كيـف يعرف الفنان في بداية مشــواره ما يناسب مواهبه؟

- ســؤال جميــل.. يحتــاج الفنــان الموســيقي إلــى مُكتشِــفين، وواعيين بالفكر والعمل الموســيقي، وإلى ناقــد متابــع لمواهب الفنان، حيــث إنَّ الناقــد لديه بُعد نظـر، وإمكانيــة التوجيــه الصحيــح الــذي يُفيــد الفنــان المقصـود بذلـك التوجيه، فالإنسـان قـد لا يتمكن من إدراك مواهبـه، أو ليسـت لديـه القـدرة فـي توجيههــا الوجهــة الصحيحة، وهنا يأتي الدور الريادي للمكتشــف حين يقوم بدور المرشــد والموجِّه، فقد يرغب الموهوب فــى أنَّ يكون مطربًــا، أو مؤلفًا موســـيقيًا، ولكن الرغبة وحدها لا تكفي، إذ الناقد الموســيقي يرى خلاف ما يراه الموهوب في نفسـه، والمكتشـف الحقيقـي (الواعي) يســتطيع قراءة مســتقبل الموهبة ثم دعمهــا بالرأي الصائب، والتوجيــه الســديد. وبعد أنْ يُحــدد الموهوب المجال الفني الذي يناسـبه يأتي دور الناقد الواعي الذي سـوف يخبرك عن مكامن النجـاح في أعمالك، ومكامن الإخفاق.





درس الموسيقي وتعلمها ومنها خط طريقه المهني والفني

- حَدَّثنا عن الفنون العُمانية.

- نحـن العُمانيين نحتاج إلى أنْ نتعايش مع موسـيقانا ونفخر بها، ونعطيها من اهتمامنا بما يحقق الرضا عند المتلقى للفنـون العُمانية، ولا يخفي عليـك، قد أصبح توجهى الفنى نحـو التعـرف والبحـث فـى ثـراء تراثنــا الموسـيقي العُمانـي الـذي يزخر بالتنـوع الجميل، حيث أخـذت أبحث فـي الكتـب التراثيـة والمعاصـرة في هذا الشــأن، والذهاب إلى الأماكن التي تقام فيها مناسبات الفنـون الشـعبية، والتراثية العُمانية في شــتي ولايات ســلطنة عُمان، وبدأت العمل مــع التلفزيون العُماني، والإذاعــات المحليــة، وكذلــك هنــاك تعاون بينــى وبين المؤسســـات المعنيــة فــي فتــرة الاحتفــالات، ومــع المؤسسات المهتمة بالأعمال الموسيقية العُمانية. وفي هــذا الصــدد، التقيــت بعــدة فنانيــن عُمانييــن، واجتمعت بالفِرَق الشعبية العُمانية، وتعاملت مع فنانيــن مــن مختلــف التوجهــات الفنية، مــن مطربين، وعازفين، وملحنين، من أمثال الفنان سالم على سعيد، والفنان حكم عايل، والشاعر عبد الله بن صخر العامري، والشاعر جمعة الحديدي، وتشرفتُ بالعمل مع رؤساء الفرقـة السـلطانية، أمثال الأسـتاذة نـورس الزدجالي، والأسـتاذ على الهاشـلي. وهنــاك تعاون مشــترك مع كثيـر مـن الملحنيـن، والموسـيقيين العُمانييـن، وشـخصيًا قد اسـتفدت مـن كل تلـك التجـارب موازنًا أعمالي ما بيـن روح الماضي وأسـلوبي الخـاص، فمن ضمن ذلك التعاون، تعاوني مع الملحن المبدع السيد خالــد البوســعيدي، والملحــن خميــس بــن عبــدالله، والفنــان مبــارك العيســرى، والصديــق العزيــز الســيد شبيب بـن المـرداس البوسـعيدي، والفنــان المتألــق ماجد المرزوقي، والفنان محمد المخيني، والفنان سالم محــاد، والصديــق الفنــان الرائــع أحمــد مبــارك غديّــر، والفنان عوض حليس، والفنان يعقوب نصيب، والفنان صلاح الزدجالي، والفنــان أيمــن الناصر، وتلــك الأعمال المشــتركة التـي قمت بهــا مــع الفنانيــن، والملحنين، والشــعراء، تعلمت منها الكثير، وأضافت إلى مسيرتي الفنيــة الكثيــر. وفــي الحقيقــة ما زلــت مهتمًا بدراســة أعمال الرعيــل الأول من الفنانين العُمانيين من أمثال، ســالم الصــوري، ومحمــد ســلطان المقيمــي، ومــوزة خميـس، والحتروشـي، وحمد السـناني. واليـوم أنا في حالة تتبع دائــم، محاولًا في بعض الأحيان تقديم بعض البحوث والدراســات التعريفية في كل ما يخص الجانب الموسـيقي التقليـدي العُماني، والحديـث عنـه فـي اللقاءات الإعلامية، والمنتديات التي تعنى بهذا الشأن.

- لقـد أتيحـت لـك فرصـة الغنـاء أمـام جلالـة السـلطان قابوس بن سـعيد - طيـب الله ثراه-بحكم أنك موظف في الفرقة السـلطانية الأولى للفنون الشعبية، فهلا حدثتنا عن تلك الفرصة؟

- منــذ عــام 2002م، ومــا تلاه مــن الأعــوام ســمحت لي الفرصـة المشـاركة بصفتـي مطربًا وعازفًـا أمام جلالة السلطان قابوس - رحمـة الله عليـه - وأول ما أبلغت بخبـر وقوفي مغنيًا أمام جلالة الســلطان، اختلطت في نفسى المشاعر بين السـرور والرهبة، مشــمرًا ساعد الجـد، آخـذًا نفسـى نحـو المـران الكثيـف، لأتمكـن من القيـام بـالأداء الجيد الـذي يليق بهذه المناسـبة، حيث عُــرف عن الســلطان قابوس ــ طيب الله ثراه ــ أنه من ذوي الــذوق الرفيــع، ومســتمع راق جــدًا، ولديــه إلمام ممتــاز بالثقافــة الموســيقية، وفــيّ المــرة الأولـى التي وقفت فيها أمام حضرة السلطان قدمت أغنيتين (صولـوا)، الأولـى للفنــان العُمانـى المقيمــى، والثانية للمرحوم الفنــان طلال مداح. وكان الســلطان في هذا اليـوم (يوم الحفل) يقـوم بالتفقـد، والتأكد من سلامة ودقـة تجهيـزات الحفل، وقد كان مـن دقته يصوب كل خلـل يـراه، وذلك حرصًـا منه أنْ يكون الحفـل ناجحًا في جميع نواحيـه، بروتوكوليًا وفنيًا، إذ مثـل هذه الحفلات تحظى بحضور ضيوف السلطان من رؤساء دول، ووزراء، ودبلوماســيين، لذلــك كانــت توجيهاتــه قبيــل الحفـل دقيقة تنشــد الدقــة والرقى إلى أبعــد حد. وفي الحفــل الأول الــذي وقفــت فيه أمــام الســلطان، كنت أتمنى أن أغني شيئا لأم كلثوم، أو لعبد الوهاب لأتمكن من استعراض مهاراتی أكثر، لكن فيما بعد اتضحت لی الصـورة أنَّ الأداء الاسـتعراضي لا يحبــذ فـي مثل هذه المناسـبات، إنما يُطلب إعطاء اللون الغنائي حقه، وأنْ يؤدى المطرب عمله بإحســاس وثقة وإتقان. وفي تلك الحفلة، حصلت على الرضا، والقبول، والتقدير من قبل الحضور، وفيما بعد شاركت في مناسبات أخرى عديدة، فتـَارة تكـون مشـاركتي عازفًا فـي الفرقة السـلطانية، وأخـرى مطربًا. فـى الحقيقة، كانت الفرقة الســلطانية بالنسبة إلىَّ مدرسة حقيقية عشـت فيها أيامًا مهنية مهمة أضافت إلى مسيرتي الفنية الكثير والكثير.





وظَّف فنه وأسهم في الحراك الموسيقي بسلطنة عُمان

- حدثنـا عـن قصـة انتقالك مـن أسـتاذ عود في الفرقة السـلطانية الأولى للفنون الشعبية إلى مديـر للجمعيـة العُمانيـة لهـواة العـود، فربما شـكل الانتقـال فارقًـا فـي حيـاة الفنـان فتحي محسن وتحديًا.

- قـرار تعيينـي فـي الجمعيـة العُمانيـة لهـواة العـود مُفاجِئ، فقد غيّرَ برنامجي الفنـي الذي كنت أعمل عليه، إذ كنت أعمل على انجاز ألبومي الثاني، وكذلك كنت أنوى استكمال دراساتي العليا، إضافة إلى ذلـك، كنـت مرتبطًا بأعمال فنية أخـرى، رغم ذلـك، أوليت التكليف الجديـد أولويـة واهتمامًا، وإنْ كان ذلك على حســاب ما تقدم ذكره، إذ المنصب الجديد (مدير الجمعية) يتطلب منى الحضور الدائم إلى مقر الجمعية في أوقات العمل الرسـمي وغيــر الرسـمي خصوصًــا إنّ إنشــاء جمعيــة معنيـة بهـواة العـود جـاء بأوامـر مـن لدن السـلطان قابـوس - طيـب الله ثـراه - وهــذا مــا زاد مــن حجــم المســـؤولية، لذلــك، مــا كان منــي إلا أنْ أعيــد ترتيــب برامجي وخططي بما يتناسب مع المسؤولية الجديدة. وقـد كان الوضـع الجديـد يمثـل لـى تحديًـا علـى جميع الصعـد، لذلـك أخذت أعمـل جاهـدًا في تطويـر مكنتي الإداريــة من خلال الالتحاق بــدورات تدريبية في المجال الإداري، كذلـك سـعيت إلى تطوير نفسـي مـن الناحية الفنية، سعيًا إلى تحقيق أهداف الجمعية، المتمثلة في تدريب وصقل المواهب الفنيـة العُمانية، لتتمكن تلك المواهب في المستقبل من المشاركة في المحافل الفنيــة، الداخلية منها والخارجيــة، ولا يتأتى تحقيق هذه الأهداف إلا بالعمل الدؤوب المتقن. وبعد وضع النظم واللوائح الإدارية للجمعية، وتجهيــز مقر الجمعية بكل ما يلزم لتصبح جاهزة لاسـتقبال المنتسبين الجدد من فنانيـن، وعازفيـن، وهـواة، للاسـتفادة مـن الـدورات التدريبيــة، والورش التي تقيمهــا الجمعية، فمن ضمن أهداف الجمعيـة تخريـج عـازف عُمانـي محتـرف وفي الوقــت ذاتــه مثقف موســيقيًا، ومن أجــل تحقيق ذلك،

اســتقطبنا مختصين في آلة العود، وتعاونا مع فنانين، وعازفيــن عُمانيين، وغير عُمانيين لإقامة ورش ودورات تدريبيــة فــى تقنيــة العــزف علــى آلــة العود تســتوعب مـدارس العــزف المختلفة، فعلى سـبيل المثــال، أقام الفنـان نصيـر شـمه ورشـة عمـل مَثـلَ فيها مدرسـة العــزف العراقي، والفنان أحمد فتحي أقام ورشــة عمل مَثْلَ فيها المدرســة اليمنية، والفنان حســين سبسبي مَثـلَ فيها المدرسـة السـورية، والفنان شـربل روحانا مَثـلَ فيهـا المدرسـة اللبنانيـة، بهــذا، حاولنـا تنويــع مدارس العزف على آلة العود بهدف إكســاب المتدرب معرفة جيـدة بمدارس العــزف المختلفة. وفي ســياق آخر، كانت الجمعية تقيم عروضًا وحفلات مختلفة، مثل حفلات شــدو المقــام، وحــفلات العيد الوطنــي في كل عام، وعروض سـحر الشــرق، والريســاتيل. إضافة إلى ذلـك، كانت الجمعية تقيم محاضــرات وندوات تثقيفية حــول آلــة العــود بهــدف نشــر الثقافــة الموســيقية الصحيحـة، وتوعيـة العـازف المنتسـب إلى الجمعية، فمــن ضمــن مهــام الجمعيــة، إقامــة دورات تدريبيــة للمبتدئين (دورة تأسيسية)، ودورات أخرى للمستويات المتقدمــة. وهنــا أحب الإشــارة إلــى أنّ حضــور العازف العُماني عربيًــا وعالميًا كان من الأهــداف المهمة لدى الجمعيــة، وقد أرســلنا مجموعــة من خيــرة عازفينا إلى العديد من دول العالم للمشاركة في فعاليات مختلفة، حيث شارك العازف العُماني في فعاليات بالولايات المتحــدة الأمريكيــة، وبريطانيــا، وأســتراليا، ومصــر، والمغرب، وسـوريا، وتونس، وفرنسا، وإيران، والصين، وروسـيا، وفـي كل دول الخليـج، وحصـل الفنانـون العُمانيـون من خلال مشــاركتهم في تلــك الدول، على أوســمة، ومراكــز مشــرفة، ومــن هنــا يشــعر الفنــان العُماني بثقة كبيرة في نفســه جــراء احتكاكه بالفنانين الدوليين، إذ الفنان العُماني بارع كغيره من الفنانين، بل يمتلـك روح المنافسـة والعطاء، ويسـتطيع أن يقدم الفن الراقي بصبغة عُمانية خاصة.





كان رئيسًا للجمعية العُمانية لهواة العود من عام 2006م إلى عام 2017م

- في الكثيـر مـن اللقـاءات الحواريـة التي تدار معك يكون محور حديثك حول أهمية بناء الفنان وتثقيفـه، فـهلا حدثتنـا عـن كيفيـة بنـاء الفنان وآلية تثقيفه؟

- أريـد أنْ أؤكـد أولًا أنّ الفنان الموهوب هو حالة خاصة، لمــا أعطـــاه الله مــن موهبــة، إذ يســتطيع تســخيرها لخدمــة مجتمعــه فــي الجانــب الفنــي إذا أحســن اســتغلالها، فقد يصبح ذلك الموهــوب عازفًا بارعًا، أو مغنيًا، أو ملحنًا، أو منشــدًا، يسعد المجتمع بموهبته. ولا شك، أنَّ الاستثمار الصحيح في الجانب الفني يفتح أبوابًـا واســعة تثــرى الجانــب الثقافــي، والاقتصــادى وغيرها من الجوانب، وقد تصبح الموهبة حالة فريدة تنــال اهتمامًــا عالميًا؛ لذلك من الضــرورة بمكان رعاية الموهوبيــن، وتحســين مهاراتهــم، والســعى نحــو صناعتهم صناعلة علميلة تواكلب مطالب العصلر ومســتجداته، ليكونوا في المســتوي الذي يمكنهم من تقديم أعمالهم على الشـكل اللائق، وعلى المسـتويين المحلى والدولي. ولتحقيق ذلك المسعى يجب أنْ تكون لديه خطة عمل مبنية على أسـس علمية صحيحة، تبدأ الخطــوة الأولــي مــن اكتشــاف المواهب، ثــم تحفيزها والاعتناء بها، ثم توفير البيئة المناسبة التي تمكنها من ممارســة هوايتهــا وتدريبهــا، ثــم وضعهاً علـى مختبر التجربة من خلال إشــراكهم في الحفلات والأمســيات، ثـم متابعــة أدائهــا متابعــة ناقــدة لاكتشــاف مواطــن النجاح، ومواطـن الإخفاق، ومـن ثم توجيههـا الوجهة الصحيحة، وبهذا سـوف يصبح عندنا فنانين، وعازفين، وملحنين بارعين.

- يُلحـظ أنَّ لـك حضـورًا لافتًا في البرامـج التلفزيونية، والحفلات، وفي فعاليات موسيقية مختلفـة، وذلـك على المسـتويين المحلي والإقليمـي، فهـل تـرى في تلـك المشـاركات كفايـة، وسـقفًا لا مزيـد عليـه؟ كذلـك أيـن يجد الفنان فتحي محسـن نفسه، في التأليف، أو في الغناء، أو في التلحين والعزف؟

- المفترض من الموسيقي أنْ يعمل ولا يتوقف، ويجب عليـه أنْ يُقـدم الأعمال الموسـيقية المختلفة، ويجرب نفسه في عدة جوانب بعدها يركز على الجانب الذي يبرع فيــه ثم يطوره حتى يكون محترفًا، كذلك على الموهوب المحافظـة على موهبتـه وتنميتهـا بالعمـل الدؤوب، والمشاركة في المسابقات والفعاليـات العامــة والخاصـة لتطويـر مَلكاتـه وقدراتـه. وقـد أتحـدث عن تجربتي، إذ كنـت دائـم السـفر للمشـاركة فـي أعمـال موسـيقية مختلفة، ولكن بعد المسؤولية الإدارية التي كُلفت بها قررت حصر نشاطي الفني في حدود البلد، مركزًا على المناشــط التي تقام في سلطنة عُمان. وردًا على شــق ســؤالك الأخير، أقول: في العشــر الســنوات الأولى من بعد تخرجي، كنت تارة مطربًا، وأخرى عازفًا وملحنًــا، أي تنوعــت أعمالـي بيــن الغنــاء، والتأليــف، والعــزف. وفـي عــام 2017م، طَلبت إعفائي مــن العمل الرسـمي، لأتمكـن مـن تحقيـق أعمالـي المؤجلـة على حســاب الوظيفة الرســمية التي تأخذ وافر وقتي، وبعد خروجي من الوظيفة الرسمية تمكنت من إنتاج أعمال موسـيقية متنوعـة تمثلـت: فـي التلحيـن، والغنـاء، والتأليـف الموسـيقى لعدة أعمال دراميـة، وغيرها من المناشط الفنية.







-ما دور التجار والمسـتثمرين المحليين في دعم الموسيقي والفنون؟

- بكل صراحة، عندما تأملت المشهد العام في سلطنة عُمان خُلصتُ إلى أنَّ الموضوع لا يتعلق بالدعم المادي فحسب، إنما هو مرتبط بالاعتقاد السائد عند الكثيرين، بـأنّ النشـاط الموسـيقي غيـر مربح، وليس مـن ورائه مـردود يذكر، لذلـك اعتمد الحـراك الفني والموسـيقي بصـورة خاصة على الدعم الحكومي فحسـب، وهذا قد يكـون مفهومًـا فـى الفتـرات الماضيــة، أي فـى بدايــة النهضة، ولكن أنْ يســتمر الأمــر على هذا الوضع، فهذا هـو الشـيء غيـر المفهـوم. ويبقـي الدعــم الحكومـي مشــروطًا بتقديم أعمال محــددة تراعى القيم الوطنية، ومكانة الـبلاد التاريخية، والابتعاد عن الأعمال التجارية أو السـوقية، وهذا حسن، وكذلك الأعمال التي تدعمها المؤسســات الحكومية، فــى الغالب أعمال موســمية ومحـدودة فـي إطــار محــدد. أمــا دعــم المؤسســات الخاصـة، فيتمحـور حول الفائـدة الماديـة المرجوة من ذلك الدعــم، إذ التاجر لا يمكن المغامرة برأس ماله في أعمال فنية قد لا تعود عليه بالفائدة، وهذا التصور ولَّد خوفًا في نفوس أصحاب رؤوس الأموال. وأرى، أنَّ أفضل اســتثمار هو الاســتثمار في المواهب المتميزة؛ لأن دعم الإنســان الموهوب قد يدر أموالًا على أصحاب رؤوس الأمــوال، ولا يخفي عليكــم أنّ هناك دولًا تعتمد على الفـن، والفنانين، والمشــتغلين في الإطــار الفني، مصـدرًا رئيسًا للدخـل ودعـم اقتصادهـا، وأصبح ذلك محـركًا مهمًا فـى الجانب السـياحي فضلًا عـن الجانب الاقتصــادي، ولكي نحتذي بتلك الــدول الناجحة في هذا المجال علينا تخصيص مبالغ مالية داعمة للمشــروعات الفنية مشــفوعة بدراســات مستفيضة حــول الآلية المناســبة لتحقيق النجاح المنشــود. ففي البداية ســوف تواجهنا تحديــات أو نقع في أخطاء، لكن في النهاية سوف نتجاوزها وقد أكسبتنا خبرة ومعرفة. وإذا تحقـق لنــا هــذا المطلب ســوف يتولــد لدينا حراك ثقافی وفنی یثری البلد.

- هـل يمكن التحدث عن مشــاركتك في مهرجان الأغنيــة العُمانية؟ وما رأيك فــي إقامة مهرجان للأغنية العُمانية؟

- نعم شاركت في مهرجان الأغنية العُمانية مطربًا، وملحنًا، وأكثر من مرة عضوًا في لجان التحكيم والفرز، وذلك في عدة نسخ من المهرجان، وحصلت فيه على عـدة مراكـز، وجوائـز، ومن الجوائـز التي حصلـت عليها: جائـزة أفضـل ألبـوم، وجائـزة أفضـل أغنيـة وطنيـة، وقدمـت علـى السـاحة الفنيـة مطربيـن، مثـل تركـي الشـعيبي، وخالـد الفيصلـي، وعبـد الله السـبع، وأول مشاركة لى في مهرجان الأغنية العُمانية كانت في عام

1999م، وفيهــا حصلــت علــي المركــز الثالــث (البلبــل البرونــزي)، ومــن وجهــة نظــري، فمهرجــان الأغنيــة العُمانية كان نبتة جميلة مميزة على مستوى المنطقة في بداياته، راجيًـا مـن المعنيين فـي المهرجــان فتح برنامجــه لجميع أطياف الأغنية من أجــل إنجاح الحراك الغنائي، وليس تكرار برامج النســخ السابقة. والتجديد الــذي أنشـــده يكمــن فــي تقديــم الفنانيــن المميزيــن والناجحين على الساحة العُمانية، وتثمين جهودهم مع الإبقاء على المسابقة مفتوحة للمحترفين الجدد، ولكن ليس بتكرار برامج النســخ الســابقة، وكذلك يُعلن عن برنامــج المســابقة فـي وســائل الإعلام المختلفة قبلِ شــهر مــن إقامــة المهرجــان، وأن يُبــث المهرجــان بثا تلفزيونيًـا مباشــرًا، وفــي الحقيقــة قــد طرحــت هــذه المقترحـات في عــدة لقـاءات إعلامية، وكذلــك تحدثت حولهـا مــع المســؤولين المعنييــن بالمهرجــان؛ لأن الموســيقي والطرب يحتاجان إلى حــراك دائم، وتفعيل مســتمر، أمــا فعاليات المهرجــان فهما ليلتــان فقط، لذلك فهذا المهرجان يحتاج إلى تجديد آلياته وشروطه ليشمل أكبر عدد من الموسيقيين والعازفين، ولا بد أنَّ يعكـس المهرجـان واقـع الأغنية العُمانية في أحســن صورة ممكنة.

-لقد سبق أنْ أصدرت ألبومًا غنائيًا في عام 2001 م، وهـو الوحيد حتى الآن، فهـل هناك نية إصدار ألبوم ثانٍ؟

- نعـم، هـذا صحيح، لقد جـاء قرار إصـدار ألبومي الأول الـذي يحمــل عنــوان أول عطــر، بعــد مشــاركتي فــي مهرجـان الأغنيــة العُمانيــة، حيـث كانــت لــدى قناعــة بإمكانية تقديمي شــيئا بمجهودي الشــخصي، وهذا ما كان بالفعــل، ولا يخفى عليكِ فقد كان موضوع الإصدار يراودنـي منذ زمن بعيد، ومن ضمن أهدافي، وقد تحقق الهــدف أخيــرًا، وتضمــن هــذا الإصــدار أغانــي متنوعــة، عاطفيــة وتراثيــة وغيرها مــن ألوان الغناء، واســتفدت مـن تجربة هــذا الإصــدار لا ســيما وأنها كانــت التجربة الأولى، وأخذت على نفسي عهدًا بأن أقدم للجمهور فنا راقيًا يحترم ذائقة المســتمع، لذلك استغرق عمل هذا الإصـدار نحـو عـام كامـل، إذ بدأتـه فـي عـام 2000م، وأنهيتـه فـي عـام 2001م، وللـه الحمــد والمنــة، لاقـى الإصــدار الأول رواجًـا علـي المســتويين، المحلـي والخليجي، وفي عــام 2003م، فــاز هــذا الإصــدار فـي مســابقة مهرجــان الأغنيــة العُمانية الســادس بجائزة الألبــوم المميز. ولقد كانت لدى فكــرة إصدار ألبوم ثان، وفعــلا بــدأت العمــل فـى ذلــك بشــكل مبدئـى، ولكن بسبب انشغالي بإدارة الجمعية العُمانية لهواة العود توقفـت عـن إتمام المشــروع. وحاليًا أنــا متقاعد ولدى من الوقت الذي يسعفني من تحقيق أحلامي المؤجلة.





- كيف ترى المشهد العام للموسيقى الآلية في ســلطنة عُمان من خلال عملك في الأوركســترا الســلطانية، وفــي الفــرق الســلطانية، وفي دار الأوبرا، وفي الجمعية العمانية لهواة العود؟

- في ظل وجود مؤسسات كبيرة، مثـل وزارة الثقافة والرياضـة والشـباب، والجمعيـة العُمانيـة للفنـون التابعـة للوزارة، ومؤسسـات تخصصية أخـرى مميزة، مثل دار الأوبرا السـلطانية، والفرقة السلطانية الأولى والثانيـة، والاوركسـترا السـيمفونية السـلطانية الأعمانيـة، بالإضافـة إلـى بـروز مواهـب شـابة مجددة للواقـع الفنـي العُماني، فمن المرجـح أنْ يكون الوضع الفنـي أفضـل بعـد الجمـود الـذي أصيبـت بـه الحركة الموسـيقية العُمانية لأسـباب كثيرة، وفي الحقيقة أنا الموسـيقية العُمانية لأسـباب كثيرة، وفي الحقيقة أنا متفائل بالمسـتقبل، لاسـيما أنَّ هناك مـن الأصدقاء ممـن أعرفهـم، الذيـن كرسـوا إمكانياتهـم وجهودهم لدعم الموسـيقى العُمانية، وإظهارها بالشـكل الراقي الذي يليق باسم سلطنة عُمان وتاريخها.

- كيـف ينظــر اليوم الأســتاذ فتحي محســن إلى الأغنية العُمانية وإلى الفنان العُماني؟

- الأغنيــة العُمانية مرتبطة بالحراك الموســيقي العام في الوطـن العربي، لذلـك لا بـد مـن تفعيـل وتطوير التعاون المشــترك مــا بين مؤسســات الوطن العربي لدعــم الحركــة الموســيقية العربيــة، ولا يتــم ذلــك، إلا بتبـادل الخبـرات والتجـارب، ومن ثم فتح نوافــذ إذاعية وتلفزيونيــة تبــث مــن خلالهــا الأغانــي والموســيقي الخليجيــة في الأوطــان العربية الأخرى كمصــر، ولبنان، والعـراق، والجزائـر، وغيرهـا مـن الأوطـان العربية. أما وضع الفنــان العُمانـي وحركــة إنتاجــه، فمع الأســف، مرتبطــة بالأعمال الموســمية المتمثلة فــي احتفالات ومناسـبات العيــد الوطني، أو مرتبطــة بالبرامج الفنية التي تتضمــن مهرجان مســقط وصلالة، وفــي الغالب تكون تلك الأعمال محدودة وفي إطار معين؛ بهذا تظل حركة الفنان العُماني محدودة، وعلى الفنان الذي يود أنّ يكـون له حضـور ألا يتـكل علـى الفعاليات الموسـمية فحسب، بل عليه المشاركة في المناسبات الإقليمية والدوليـة، ليصبـح معروفـا عنـد الجمهــور العربـي، فالحراك الموسيقي الموسمي لا يصنع فنانا بارزًا. وعلى الفنــان العُمانــى أنْ يعمــل على تطويــر مواهبه، والمثابـرة على ذلك ليتمكن من تقديم أعمال تســتحق التقدير.









د. محمد الدّريدي أستاذ مساعد بكليّة التربية والآداب جامعة صحار - سلطنة عُمان

الموشح القصيد "الصّباح الجديد" لأبي القاسم الشابّي

(مقاربة نغميّة شعريّة، ودراسة موسيقيّة تحليليّة)



بقى العُمانية ______

تعددت الدراسات، والبحوث الأدبية، والأكاديمية التي اتخذت من شـعر أبي القاسم الشابي مبحثًا لها، وقد اعتمدت مختلف هذه الدراسات والبحوث على مقاربات ألسـنية، ولغويـة، وسـيميولوجية، ونقديـة وغيرها من شـأنها إضفاء المزيد من الفهـم والتعمق في مختلف الخصائـص الشـعرية والأسـلوبية، ومختلـف مظاهـر التجديـد التي أتاهـا الشـابي فـي القصائد الـواردة في ديوانه: أغاني الحياة 2.

نحاول متن خلال هذا المبحث دراسة مظهر من مظاهر التجديد في شعر أبي القاسم الشابي، وهو التجديد الحاصل على مستوى التركيبة الشعرية، أو القالب الشعري كما يُعبر عنها بعضهم، وسندرس من خلالها أيضًا علاقة الجانب الموسيقي النغمي بالجانب الشعري، إذ سنعتمد في هذه الدراسة على قصيدة مرجعية اعتبرها النقاد نقطة تحول كبرى في شعر الشابي على المستوى الأسلوبي والدلالي، شعر الشابي على المستوى الأسلوبي والدلالي، ومنعرجًا هامًا في تطور شعره من التقليد إلى التجديد، ومـن إتباع إلى الإبـداع، وكذلـك مـن النظـرة الحياتية القاتمة إلى النظرة الحياتية

مات عهد النواح +°+ وزمان الجنون وأطل الصباح +°+ من وراء القرون

وهـو مـا ذهب إليه صديقه محمد-- الحليوي في الرد على رسالة الشابي التي بعث بها إليه سنة 1933م، حين يقول: "إنـي لأحيـا بهـذا القصيد طـورًا جديـدًا دخل فيه شـعرك، فبعد التشــاؤم القاتـم حلّ المــرح والابتهاج، وبعــد الليــل والظلمة أطــلّ الصباح الجديـد، وأنت في طريقــك إلـى التســامي إلـى قمّة الفــن الســامقة؛ لأن التشــاؤم الصادق ينتهـي في الغالب بالفــرح الصوفي، والبهجة الروحية:."

تُعدّ قصيدة الصباح الجديد لأبي القاسم الشابي من أهـم القصائد التـي حرّكت دوافع التلحيـن لدى عدد من مشـاهير الملحنيـن العـرب، حيث نجدها قـد لُحنت في عـدد من المناسـبات، وقدمت في عدد مـن التظاهرات الموسـيقية الراقية من قبل كثير مـن المطربين، ومن مختلف الأقطار العربية، نذكر منهم، المطربة المصرية بديعة صادق⁴، (لحنها ووزعها زوجها الموسيقار أحمد علي، تـم تقديمها للجمهـور سـنة 1964م) ، والمطرب العراقي إلهـام السـوداني حمـد الريح⁵، والمطـرب العراقي إلهـام التونسـي عبـد الرحمان العيـادي⁵) ، والمطـرب أبو بكر سـنام وقدمها للجمهور سـنة 1961م) ، والفنان قيس سـالم وقدمها للجمهور سـنة 1961م) ، والفنان قيس العربـي، (لحنهـا قيـس العربـي)، كمـا يوجد تسـجيل (محاولـة غنائيـة لمغنيـة وملحنـة شـابة للقصيـدة المذكورة) .

أبو القاسم الشَّابِّي (ولد في: 24 من فبراير عام 1909م. توفي في: 9 من أكتوبر عام 1934م)، لُقب بشاعر الخضراء، وهو شاعر تونسي من العصر الحديث. ولد في قرية الشَّابِّية في ولاية توزر. تلقى تعليمه الابتدائي باللغة العربية دون غيرها في الكتاتيب القرآنية في مدينة قابس. وكانت له ذاكرة قوية مكنته من حفظ القرآن وهو في التاسعة، وبدأ يتعلم أصول العربية والدين على يد والده إلى أن أرسله عام 1920م إلى العاصمة لمتابعة الدراسة الثانوية في جامع الزيتونة. لم يكتف بالدروس التي كانت تُلقى في الجامع. فأكثر من المطالعة لتوسيع معارفه، وكان يرتاد مكتبتي قدماء الصادقية، والخلدونية لينهل من الأدب العربي القديم والحديث، وكذلك الأدب الأوروبي اعتمادًا على بعض الترجمات. حصل الشابي في عام 1927م على شهادة ختم الدروس الثانوية من جامع الزيتونة، وهي أرفع الشهادات الممنوحة في ذلك الأوروبي اعتمادًا على بعض الترجمات. حصل الشابي في عام 1937م على شهادة ختم الدروس الثانوية من جامع الزيتونة، وهي أرفع الشهادات الممنوحة في ذلك الأهروبي عند العرب، مستعرضًا كلّ إنتاج العرب من الشعر في مختلف الأزمنة وفي كلّ البلدان، وقد أصبح بعدها كاتب مجلس جمعية الشبان المسلمين حديثة النشاة. عشق الجلوس بين كبار الأدباء التونسيين لما كان تلميذا في جامع الزيتونة، وارتاد بكثرة النادي الأدبي للاستماع إلى المحاضرات، ومجلس الشعر، ومنتديات الفكر، نادى بتحرير الشعر العربي من كل رواسب القديم، والاقتداء بأعلام الغرب في الفكر والخيال، ووجه نقدًا حادًا خلال محاضرته تجاه عقلية الجمود الراسخة في الفكر، نادى بتحرير الشقافة والسياسة الذين يرفضون الانفتاح، وتطوير الشعر والأدب والإبداع. من أشهر أعماله ديوان أغاني الحياة، والخيال الشعري عند العرب، وقد أنظن مذكراته، وله مقالات أدبية وأشعار متنوعة نشرها في مجلة 'أبولو* المصرية التي كانت باب شهرته إلى العالم العربي.

2 بعض أهم الدراسات ذات الصلة (أنظر):

-بكار (توفيق) وآخرون. ستينية الشاعر أبي القاسم الشابي، مجلة الحياة الثقافية. وزارة الثقافة. عدد مزدوج: 69 - 70، أوت 1995م، ص. 48 - 161.

-الشملي (منجي)، في الثقافة التونسية، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط1، 1985م.

-مجلة الْفكر، عدّد خاصٌ بمناسبة الذكري الخمسين لوفاة الشابي، عدد 2 السنة 30 من نوفمبر 1984م.

-مجلة الفكر. عدد خاص بمناسبة الذكرى الأربعين لوفاة الشابي، عدد 4 السنة 20 من يناير 1975م.

محفوظ (عبد القادر)، تأملات في رسائل الشابي والحليوي، دار صادر للنشر والتوزيع، تونس، ص 135، 2018م.

⁴ بديعة صادق:(ولدت في: 22 منَّ أغسطس عاّم 1923مْ، وتوفيت في 7 من بناير 2010م). مغنية مصرية اشتهرت في فترة الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، ولدت في مدينة ملوى بمحافظة المنيا بصعيد مصر. اسمها الكامل بديعة محمد صادق، كان والدها المدير الفنى لفرقة فوزى منيب.

. حسمرين، وقت في هديب سوى بتنطيب الله المسلم المس

https://www.youtube.com/watch?v=oB3UpZPq5Fo

ً إلهام المدفعي: (ولد سنة 1967م)، مغن، وعازف عراقي، دمج عزف الجيتار الغربي وعزف الأغاني الفولكلورية العراقية. وقد لقب بشارل أزنافور العرب. https://www.youtube.com/watch?v=MdmrnVGK4mY

⁷ أمينة فاخت: (ولدت في 12 من مايو 1968م)، هي إحدى أبرز المغنيات التونسيات. كانت بدايتها في الثمانينيات ثم سافرت في بداية التسعينيات إلى مصر حيث لحن لها بليغ حمدي أغنية «أنا هويت». عادت إلى تونس بعد ثلاث سنوات وغنت على مسرح قرطاج الأثري سنة 1999م، ثم سنة 2004م مع الموسيقار الفرنسي ستيفان ستان:



سيقى العُمانية _____

وقـد اخترنــا أنْ نتناول في التحليل الموســيقي خلال الجــزء الأخيــر من هــذا البحث تحليــل النمــوذج الغنائي الذي لحنه الموسيقار التونسي صالح المهدي¹³ ، والذي اعتمد في تلحين قصيدة **الصباح الجديد** استراتيجيات التلحين نفسها للموشحات العربية.

- لمحة عن مكانة "الصباح الجديد" في شـعر الشابي والشعر العربى الحديث:

تندرج قصيدة الصباح الجديد ضمن المرحلة الثالثة مـن تطـور الكتابة الشـعرية فـي قصائد ديـوان أغاني الحيـاة، حيث إنَّ المرحلـة الأولى هي التي تعرف بمرحلة البدايـات، والتي تمتـد مـن قصيـدة الغـزال الفاتـن المؤرخـة فـي 29 مـن فبراير لعـام 1924م، إلـى قصيدة تونـس الجميلـة المؤرخة في 2 من يونيـو لعام 1927م، وأمــا المرحلة الثانيـة، فهي مرحلـة التحديث والاختلاف وأمــا المرحلة الثانيـة، فهي مرحلـة التحديث والاختلاف التي تميــزت بالرومانســية، وتمتد من قصيــدة تونس لعــام 1930م، أما المرحلـة الثالثة، فهي المرحلة الأخيرة التي تعــرف بمرحلـة التفــرد، وتمتد من قصيــدة النبي المجهـول إلـى قصيــدة النبي المجهـول بالرومانه الأخيرة التي تعــرف بمرحلـة التفــرد، وتمتد من قصيــدة النبي المجمـول إلـى قصيــدة نشــيد الجبــار أو هكــذا غنّـى المجمــول إلـى قصيــدة نشــيد الجبــار أو هكــذا غنّـى برومثيوس التى تعود إلى سنة 1934م.

ومـن أهـم سـمات المرحلة الثالثة مـن تطور الكتابة الشـعرية عنـد الشـابي، والتي تنتمـي إليهـا قصيـدة الصبـاح الجديـد المؤرخة في 9 من أبريـل لعام 1933م، المقبـاس والاسـتفادة مـن التـراث، ومـن الشـعر المهجري، والشـعر الرومنطيقي، والنزوع إلى الاختلاف والتمرد المتمثل خاصة على مسـتوى البنية الشـعرية، والتركيبـة الهيكليـة لبنيـة القصيـدة، فعلـى مسـتوى التنغيـم والدلالة، فإننا نجدُ أنّ هذه القصيدة قريبة جدًا مـن قصيـدة الطمأنينـة لميخائيـل نعيمة التي يقول مطلعها؛

والمتأمـل فـي القصيدتين يلحظ أنّ البحر واحد، وهو المتـدارك الخبـب وتفعيلته (فاعلن)، ونلحـظ أيضًا، أنّ فـي القصيدتين اسـتعمالًا لظاهرة الترجيـع، أو التكرار المقطعي، ومن هنا نلحظ أنّ الشــابي قــد تجاوز البناء التقليدي للقصيدة الكلاسـيكية التي تقــوم بنيتها على

الصـدر والعجـز إلـى بنـاء حديـث يقـوم علـى المقطع، والتشـكيل المقطعي للكتابة الشعرية، كما هو الحال في بنية الموشــحات، وهذا دليل على اسـتفادة الشابي من التراث في عملية النظم الشعري.

ومن هنا نُسـتطيع القول: إنه أمام هذا التحول على مسـتوى البنية الشـعرية، وهيكلة القصيـدة التي أتاها الشـابي لو تواصلت تجربته الشـعرية لدخل في مرحلة رابعـة على مسـتوى الكتابة الشـعرية، ذلـك أنَّ البنية الهيكليـة للقصيدة تحولـت معه من الاهتمـام بالبيت إلـى الاهتمام بالمقطع ثـم بعد رحيله تحـول الاهتمام الشـعري عامـة بالقصيدة التامة المغلقـة التي تتمثل في "الشعر الحر".

بنية القصيدة:

- البنية الهيكلة:

تتكــون قصيــدة **الصبــاح الجديــد** التـي تقــوم علــى التنغيــم التكــراري مــن تســعة مقاطــع (كل مقطــع يسمى بيتًا): أقفال وأدوار منها سبعة أبيات خارج مدار التكرار:

Í	المقطع الأول: قفل
ب	المقطع الثاني: دور
<u>ت</u>	المقطع الثالث: دور
Í	المقطع الرابع: قفل
١	المقطع الخامس: دور
4	المقطع السادس: دور
Í	المقطع السابع: قفل
	المقطع الثامن: دور
j	المقطع التاسع: دور

أمــا هيــكل القصيــدة العــام، فيتكــون مــن ثلاث مجموعــات، كل مجموعة تحتوي على ثلاثة أبيات: قُفْلٍ، ودورين:

³اصالح المهدي: (ولد في: 9 من فبراير عام 1925م, وتوفي: 12 من سبتمبر عام 2014م)، اسمه بالكامل: صالح بن عبد الرحمن بن محمد المهدي الشريف، الملقب بزرياب، من عائلة فنية حيث كان لوالده مجلس من بين من كان يحضره الفنان خميس الترنان، وقام بتدريس المالوف لفرقة الرشيدية، وفي إذاعة تونس، اشتغل قاضيًا ثم أشرف على قطاع الموسيقي منذ أواخر خمسينيات القرن العشرين، له العديد من الألحان المشهورة، ونال الدكتوراه الشرفية في علوم الموسيقى نظير ما قدمه من خدمات جليلة في مختلف المنظمات، والجمعيات الدولية المهتمة بنشر الثقافة الموسيقية العربية، والتقليدية، والشعبية.



ققل	المقطع الأول: أ	
دور	المقطع الثاني: ب	المجموعة الأولى:
دور	المقطع الثالث: ج	
قفل	المقطع الرابع: أ	44
دور	المقطع الخامس: د	المجموعة الثانية:
دور	المقطع السادس: هـ	
ققل	المقطع السابع: أ	
دور	المقطع الثامن: و	المجموعة الثالثة:
دور	المقطع التاسع: ز	

- كل قفل يتكون من ستة أغصان:

- كل دور يتكون من أربعة أسماط:

- بنية القافية:

تتعـدد القوافي في الصبـاح الجديـد في المقطـع نفسه قفلًا كان أو دورًا، وكذلك من دور إلى آخر، ذلك أنّ حرف الرويّ الأخير في كل دور لا يشـبه سـابقيه، ومثال ذلك المقطع الثاني:

وبالإضافة إلى ذلك يمكن أنْ نلحظ أنّ آخر روي في المقطع الأول، والثاني، والثالث، والرابع، والسابع هو حـرف النــون: قــرون/ زمــان/ حنــان، وأمــا آخــر روي فـي المقطع الخامس، والسادس، والثامن، والتاسع، فهو حرف العين: شــموع/ ربيــع/ البقاع/ الــوداع. يحيلنا هذا التنــوع فــي حرف الروي على وجه جديد مــن أوجه الكتابة الشعرية التي تتجاوز التقليد لتعانق التجديد.

ومن ناحيةً أخرى نلحظ أنَّ الشــابي غالبًا ما يميلٍ إلى تســكين الروي حتى أواخر الصدور (جمع صدر) أحيانًا، إذ إضافة إلى تســكين الأضرب (جمع ضرب) نجده يسكّن الأعاريض (جمع عروض)، مثال المقطع الخامس:

ويظهــر التنغيــم أيضًـا علـى مســتوى القافيــة فـي مظهرين:

-الانغلاق: داخل المقطع الواحد/ التماثل. -الانفتاح: اختلاف القافية من مقطع إلى آخر.

مثال ذلك:





عانية ______ قيال

وصف التنغيم:

إنَّ قصيـدة الصباح الجديد هي ثاني قصيدتين وردتا في ديوان الشــابي على بحر المتدارك، على أنِّ القصيدة الأولــى صفحــة مــن كتــاب الدمــوع جــاءت علــى بحــر المتـدارك المحدث، في حين أنّ الصبــاح الجديد جاءت على بحر المتدارك الخبب.

- تفعيلة المتدارك الخبب: فاعلن

- بحر المتدارك الخبب:

- الإيقاع السمعي لبحر المتدارك الخبب:

نلحـظ في الصباح الجديد أنّ التفعيلـة هي واحدة تتكـرر على امتـداد القصيـدة، ومع هذا نـرى خروجًا من بُنية البيت (صدر/عجز) إلى البنية المقطعية، مع الإبقاء على البيت في مسـتوى ثانٍ. كمـا نلحظ أيضًا المزاوجة بيـن التماثل والاخـتلاف: التماثل داخـل المقطع، وبين خواتـم المقاطـع، والاختلاف بين مقطـع وآخر، ونلحظ أيضًا أنَّ الواصل من السـمات النغمية، وتسـمّى هذه السمة بالغنائية:

- مسألة النبرة في "الصباح الجديد":

يمكــن قــراءة قصيدة **الصبــاح الجديد** حســب النبرة¹⁴ ثلاثَ قراءات مختلفة:

- 1- **القراءة الأولى:** بالوقوف عند كل ساكن.
- 2- القراءة الثانية: بالوقوف عند نهاية كل تفعيلة.
- 3- القراءة الثالثة: بالوقوف عند نهاية الصدر وعند نهاية العجز.

والنبرة هنا لا تخرج بنا عن مدار أسلوبي دلالي أساس القصيــدة، خاصــة إذا نبّرنـا القصيــدة حســب التفعيلة (تنبيــر حــزن)، كمــا نلحــظ وفــرة المقاطــع الصوتيــة الطويلــة، والمقاطــع الصوتية المطوّلــة، وهي مواطن امتــداد تُحدُّ عادةً بالســكون (الزمــانْ)، ونلحظ في هذه المقاطــع المطوّلــة، وجهًـا للترجيــع الصوتــي الموحي بالحزن العميق.

إنّ هـذه الجوانـب الشـكلية تجعلنـا أمـام قصيـد - موشـح، فعلى الرغم من وحدة التفعيلـة، والبحر، فإننا نجـد نظامًا معينًا في ترتيب المقاطـع، ونظامًا آخر في تقاطـع حـروف الـروي وتشـابكها. إنـه منهـج ألـزم به الشابي نفسـه في إطار محاولته للتجديد على مستوى الكتابة الشـعرية، فكان ما يكتبه موشـحًا على طريقته الخاصة، ذلك أنه لم يكن موشـحًا تامًا ولا حتى أقرع بل كان موشـحًا اسـتجاب لقريحة الشابي الشـعرية التي صاغت القصيدة على شكل مُحدِّث من الموشحات غير مائـوف، علـى أن هـذا الموشـحَ يُعـدُّ ثامـن ثمانيـة موشـحات في ديوان أغاني الحيـاة، وقد خالف جميعها نظـام الموشـح المعهـود فلا يوجد من بينها موشـحُ واحدٌ ورد تامًا أو أقرعًا.

- التحليــل العروضـي للقفــل الأول فـي "الصبــاح الجديد":

تجـري قصيـدة الصبـاح الجديـد علـى بحـر المتدارك الخبب المشـطور، وسـنحاول تحليـل القفل الأول من الناحية العروضية والسمعية قبل أن نحلله من الناحية الغنائيـة الموسـيقية حسـب الصياغـة اللحنيـة التي اسـتعملها الموسـيقار صالح المهدي، وسنعتمد في تحليلنا العروضي الرموز الموسيقية الآتية:

>	مقطع قصير
•	مقطع طويل
.	مقطع متناهي الطول



الموسيقى العُمانية

أسكني يا جراح + ⁰ + واسكتي يا شجون	الكتابة العادية
أُسْكُنِي يَا جِرَاحْ +°+ وَسْكُتِي يَا شُجُونْ	الكتابة العروضية
].]]]]] ,]]]]]	الكتابة بطريقة الرموز
فَاعِلُنْ / فَاعِلانْ +°+ فَاعِلُنْ / فَاعِلانْ	التفعيلات
فَاعِلانْ = علَّة بالزيادة	الزحافات والعلل
	الإيقاع السمعي

مات عهد النواح +°+ وزمان الجنون	الكتابة العادية
مَاتَ عَهْدُنْ نُوَاحْ + ⁰ + وَزَمَانُلْ جُنُونْ	الكتابة العروضية
J. Ŋ J , J , Ŋ , , , , J , J , J , J , J	الكتابة بطريقة الرموز
فَاعِلُنْ / فَاعِلانْ +°+ فَعِلُنْ / فَاعِلانْ	التفعيلات
فَاعِلانْ = علَّة بالزيادة / فَعِلُنْ = زحاف	الزحافات والعلل
ומותותותות ב	الإيقاع السمعي

وأطلّ الصباح +°+ من وراء القرون	الكتابة العادية
وَأَ طَلْ لَصْصَبَاحْ +°+ مِنْ وَرَاءِ لْ قُرُونْ	الكتابة العروضية
J. M.J./J. M.J., J. M. M.	الكتابة بطريقة الرموز
فَعِلُنْ / فَاعِلانْ +°+ فَاعِلُنْ / فَاعِلانْ	التفعيلات
فَعِلُنْ = زحاف / فَاعِلانْ = علَّه بالزيادة	الزحافات والعلل
2 JJ JJ JJ JJ	الإيقاع السمعي

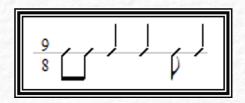
في هـذا القفـل من هـذا القصيد - الموشـح نلحظ تـداول ثلاث تفعـيلات اختلفـت مـن الناحيـة الكميـة العروضية وانسـجمت من الناحية الإيقاعية السمعية الأمـر الـذي جعـل منـه عمـلًا فنيًـا رائعًـا مـن الناحيـة الإيقاعية والموسيقية:

فَاعِلانْ	فَعِلُنْ	فَاعِلُنْ	
J. 1 6 8	J J 1 8	J J 5 8	الكم العروضي للتفعيلة
2 7	2	2 1	الإيقاع السمعي للتفعيلة ووزنما

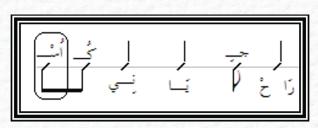
التحليل الموسيقي لقصيدة "الصباح الجديد" ألحان الموسيقار صالح المهدى(التحليل الإيقاعي):

* الإيقاع الخارجي: اعتمد الموسيقار صالح المهدى فَى تَلَحَيْنَـهُ لَلْقَصَيْـدُ الْمُوشَـحُ **الصَبِـاحُ الْجَدِيـدُ** لَأَبَى

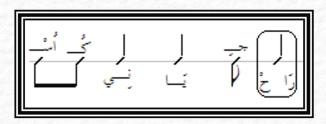
القاســم الشــابي علـى إيقــاع الإقصــاق الــذي يــدون موسيقيًا كالآتى:



وذلك لتناسبه مع الإيقاع اللفظى للقصيدة:



نلحظ هنا تناسـب الكـم اللفظى (سـبب خفيف) مع الشكل الإيقاعي (المشالة).



ونلحـظ هنـا تناسـب الكـم اللفظـي (سـبب خفيـف ممدود) مع الشكل الإيقاعي (السوداء).

* الإيقاع الداخلي: اقتصر الملحن على اسـتعمال ثلاث خلايا إيقاعية على مدار المســار اللحني الخاص بكلمات القصيـدة، وكأننــا بــه يتجــه نحــو التبســيط فــى اللحن ليفســـح المجال للفهم الاصطلاحي والدلالي الذي أتاه الشابي في نظمه، وهذه الخلايا هي:

المشالة: وقـد اسـتعملها الملحــن فـي المقطــع القصيــر (حــرف + حركة قصيرة / كُ)، واســتعملها أيضًا في المقطع الطويل (حرف + حركة طويلة / مات).

الســوداء: وقــد اســتعملها الملحــن فــي الســبب الخفيف، والسبب الخفيف الممدود.

اثنتان من ذات الشيلتين والمشالة: وقد استعملها الملحـن لإضفاء الزخرفة على اللحـن حتى لا يكون رتيبًا، وذلك في آخر المقياس الأول.



- التحليل الغنائي:

لحّـن الموسـيقار صالـح المهـدي هـذا الجـزء مـن القصيـد - الموشـح فـي مقـام الكـردي، وهـو مقـام مشــرقي شــأنه شـأن الإيقـاع، وكأننـا بالملحـن يريـد مســايرة نَفَـسَ تمشـي الشــابي المتأثـر بالتــراث والصياغــة الشــعرية التي أتاهـا بعــض الشــعراء الشـرةيين بالمهجر كميخائيل نعيمة.

ومن الملاحظ أنَّ الملحن قد اعتنى جيدًا بعدم إطالة المقاطع القصيرة باستعمال خلايا إيقاعية لا تتناسب معها من حيث التصويت والتنغيم أثناء الغناء، كذلك اعتنى بتناسب مع المسار اللحني مع دلالـة الصور الشعرية، إذ نلحـظ أنَّ اللحـنِ الـذي أتـاه الموسـيقار صالـح المهدي هو امتـداد للنَفَس الشعري الذي أراد الشابي إبلاغـه للمتلقـي بـكل خصائصـه الجماليـة والإبداعيـة، ويظهـر ذلـك جليًا مـن خلال المقطع الموسـيقي الأخير الذي اعتمـد الآهات على امتداد ثلاثة مقاييـس. وقد اعتنى الملحن أيضًا بمسـألة التصويت أثنـاء الغنـاء، فنجده قد اسـتبدل كلمة الغيـوم بكلمة القـرون، وذلك لتجنب حرف القاف الحلقي الذي غالبًا ما يجـد فيه المنشـدون المبتدئـون صعوبة أثنـاء الغناء على الرغم من أنَّ الكلمة المسـتبدلة أساسـية في بناء القصيدة على مستوى التماثل في قافية القفل.

الصباح الجديد كلمات: أبو القاسم الشابى، ألحان: صالح المهدى



اسكني يا جراح --**-- واسكتي يا شجون مات عهد النواح --**-- وزمان المجنون وأطل الصباح --**-- من وراء الغيوم

المراجع:

- الشـملي (منجي)، في الثقافـة التونسـية، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط. 1، 1985م.
- بـكار (توفيق) وآخرون، سـتينية الشـاعر أبي القاسـم الشـابي، في: مجلة الحيـاة الثقافية، وزارة الثقافة، عدد مزدوج: 69 - 70، أوت 1995م.
- مجلـة الفكـر، عــدد خاص بمناســبة الذكــرى الأربعين لوفاة الشابى، عدد 4 السنة 20، يناير 1975م.
- مجلــة الفكر، عدد خاص بمناســبة الذكرى الخمســين لوفاة الشابي، عدد 2 السنة 30، نوفمبر 1984م.
- محفوظ (عبـد القـادر)، تـأملات في رسـائل الشـابي والحليوي، دار صادر للنشر والتوزيع، تونس، 2018م.
- ملحوظــات حول مســـألة العلاقة بين الكــم والنبر في الشــعر العربي، في: فصول، المجلد الســادس، عدد 3، أبريل - مايو - يونيو 1986م.

المراجع الإلكترونية:

- https://www.aljazeera.net/encyclopedia/icon
- https://www.youtube.com/watch?v=J7JIh55NKaw
- https://www.youtube.com/watch?v=Y9SZ6U61K5
- https://www.youtube.com/watch?v=oB3UpZPq5Fo
- https://www.youtube.com/watch?v=MdmrnVGK4mY
- https://www.youtube.com/watch?v=Ryz1IwKRQE0
- https://www.youtube.com/watch?v=_3UsDII0uw0
- https://www.youtube.com/watch?v=Ra-NItk90Ao
- https://www.youtube.com/watch?v=z_bbK_d_Uhs



أ. ماهر عباس الهلالي - الجمهورية التونسية

المقامية في الثقافة الشعبية العربية

(فن العَازِي من سلطنة عُمَان وفن الطَّرق من الجمهوريَّة التونسيَّة)





مقدمة:

يُ<mark>عـد التّـراث</mark> الغنائي في المجتمـع العربي، أحـد مخرجات الذاكرة الجماعيّة، وجزءًا من تراثه غير المادى؛ لأنه يمثل "سجلًا أمينًا للبيئة التي أنجبته، وعليه ترتسم أكثر خصائصها أصالة وأعمقها تأثيرًا ١"، وتُعبر الأنماط الموسـيقي التقليديّــة عــن "خلــق ثقافــي وفنــي يتجاوز الفرد، وينفلت عن الخطاب الرّسـمي وما يتضمّنه من ثقافة سائدة ومهيمنة، كما أنّها تتجاوز دائرة المحظور الدّيني، وتنصهــر الأغنيــة ضمــن ديــوان التّقاليــد الشعفويّة،- بانتمائهــا، إلــي دائــرة المنقــول والمتوارث شفاهيًا - التي تمكـن جميـع الثقافـات مهمـا كانـت رموزها التي تسـتعملها أو اللّهجــات التي تعبّر بها من <mark>تأكيــ</mark>د ذاتهــا وهويّتهــا"² ، وتعــد أنمــاط الموســيقى التقليدية منذ القدم شــكلًا فنيًا دائم الحضور في ذاكرة كل فرد مـن أفراد المجتمع العربي، وكانت الأوفر حظاً، والأقرب إلى مشاغل الجماعة كونها المعبّرة عن مشاعرهم ومشاغلهم اليوميّة، والمروّحة عن النّفس الكادحة.

1- مفهوم المَقَامِيّة:

قبل البدء في استعراض عناصر هذه المقالة لا بد من التعريف بمصطلح المقاميّة، ووضعه في إطاره، حيث إنّ المقاميّـة تعني "**كل حـدث كلامـي يحـدث في** وضعيّة طبيعيّة يرتبط أساسًا بمقام إنتاجه؛ أي بالإطار الزماني والمكاني الذي تم التلفظ به فيه، بـكل مـا يتضمنـه هـذا الإطار مـن العناصـر الوجوديّة ابتداءً بذات المتكلم وذات المتلقى، فالمقام المُتحَدث عنه في هذا السّياق هو مجال زمني يتحقق فيه الحدث الكلامى ويمتد مكانيًا إلى حدود الوجود نفســـه بــكل محتوياتــه"3 ، هــذا المفهــوم فــى الجانــب الأدبي، ويبقى الباحث في علـم الموسـيقى، دائمًـا في حاجة إليه، ولا يمكنه الاستغناء عنه، وخاصة <mark>عند الكلام</mark> عن المقاميّة من حيث الممارسـة الموسيقية المرتبطـة بالتقاليـد الموسـيقية الحيّـة والتّراثيّـة في المجال الجغرافي التي تعتمد النظام المقامىّ الأحاديّ (المونودي)، والنظام الخماسي الأحاديّ (المونودي)، والـذي تتخــذ نظريــة البحـث في حيثيّاتــه مــن مفهــوم المقام القائم على تتالى نغمات، أو أصوات، أو درجات موسيقية وفـق نظـام معيـن، وقواعـد موضوعـة لتصنيف الألحان، ويمكن اعتباره "طريقة صيرورة النصّ الموسيقيّ في مكوّنه اللّحني"⁴ .

1- المقاميّة في الثّقافة الشّعبية العربية:

وبمـا أنَّ المُقاميَّـة تسـتمد أسسـها مـن الخطـاب المقامى الموسيقي الـذي يقـوم على علاقـة التخاطب

بيـن البـاث (المرسـل) والمتلقـي (المسـتقبل)، والتـي تتطلب حضـور لسـان وأذن موسـيقيّة لـدى البـاث، ولسـان ناقـد وأذن صاغية لدى المتلقـى، إذ إنّ **"المقام** الموسيقي المحدد مقاميًا الذي يمكن التخاطب من خلالـه إذا كان كلامًا أو موسـيقي، كذلك هناك الكلام الذي يسرى عبر نظام محدد لإنسان محدد في لحظة محددة، إذن التخاطب عبير الموسيقي يحدث عبير نظـام موسـيقى، ومـن الأن<mark>سـب أنْ يكـون المخاطِب</mark> والمخاطّب ملميـن بالل<mark>سـان الـذي يتخاطبـان بـه"⁵.</mark> لذلـك يمكـن اعتبـار المقاميّـة أ<mark>حد العناصر المؤسسـة</mark> للثقافة عمومًا، والثقافة الموسيقيّة خاصة كونها لغة تخاطب قوامها العلامات والرموز التي <mark>تؤدي من خلالها</mark> وبواسـطتھا دورًا مھمًـا فـى تقريـب الشـ<mark>ـعوب ثقافيًـا</mark> وفنيًا، وتبقى الوسـيلة التي تتجسـد في مجموعـة <u>الممارسـات التي تعبّر عن العلاقة الثّفاعلية التي تربط</u> الأثر الصوتي بمقام إنجازه ومقام تلقيه، وبذلك تتحول تلك الممارسات الفنيّة الشعبية إلى مواقف وقراءات ومفاهيم يمكن أنْ تختلف فيما بينها، ويمكن أنْ تلتقي حول مفهوم معين أو فكرة معينة في زمن ما، تلك هي المقاميّـة التي يعنيها الباحث في اللّســانيات، وذلك ما نلحظه في اللقاء الحاصل بين الخصوصيات المقاميّة فَى أَداء قَالَـبِ **الطَّـرِقَ** فَى جَمَهُوريَّة تُونَـس، ومَا يتميز بـه أداء قالـب **العَازَى** في سـلطنة عُمـان من خصائص مقاميّـة حول نغمـة الصَّالْحي التي تنقسـم في التراث الموسيقي والغنائي الشعبي في تونس إلى عِدة فروع منها: **الصّالحي سعيدي، والصّالحي مكني**، الذي نجد فيه مثال (عنـدى نخلـة)، **والصّالحى مثلوثى** ً، وهذا ما سنوضَّحه من خلال تحليل أمثلة من أنماط الموسيقي الشعبيّة في يُونـس وسـلطنة عُمـان، وبمـا أنّ، "الموسـيقي الشـعبيّة تعد الأكثر والأسـرع من حيث **الانتشار وكثيرة الصّيغ الغنائيّة** '"، فذلك يسـهم في التقاء وتشابه أنماط الموسيقى الشعبية العربيّة من خلال المقاميّة، ومن خلال دراسـة العلامات التي تحيل إلى المنظومات الثقافيـة المتصلة بالمقام، وهنا يؤكِّد الدكتور التونسي محمّد قوجة أنّ هذه العلامات تؤدّي بنا إلى الهويّـة الثقافيّـة الاجتماعيّـة بمختلـف أنواعهـا المنتشـرة في أقطــار العالــم العربي والإسلامي، بصفتها علامات مميزة لوضعيات ثقافية متنوعـة ومتباينـة ولصياغـات مميـزة ومتنوعـة، نذكر منهـا مثلًا الصّياغـات المقاميـة لا متناهيـة العـدد، لتنوعهـا وتجددهـا المســتمر، سـباعيّة كانــت أو سـداسـيّة أو خماسيّة أو ثلاثيّة.

[ً] حميد عارف (مجيد)، الإثنولوجيا والفلكلور (علم التِّراث الشعبي - النطقي والمادى)، مطابع التّعليم العالى، دار الكتب والوثائق، بغداد، جامعةٌ بغداد، كلّيّةٌ الآداب، 1990م، صَ 11.

تَ خواجة (أحمد). الذاكرة الجماعيّة والتحولات الاجتماعية من مرآة الأغنية الشَّعبيَّة، كلّيّة العلوم الإنسانية والاجتماعية تونس، منشورات البحر الأبيض المتوسّط 1998م، ص 21-22.

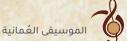
[ُ] قادري (أمين)، المقاميّة في تعليميّة النص - أنموذج مقامات الحريري - ج<mark>امعة</mark> الجزائر.ّ اللّسانيات التّطبيقيّةُ، العدد السّادس، 2019، ّص 14.

⁴عبد الله (ياسر)، مقامات الموسيقي وسيمياء المقامات، <mark>مقابلة مع نداء أبو</mark> مراد مدير كليّة علم الموسيقى في الجامعة الأنطونيّة، مجلة معازفً، فبراي<mark>ر</mark>

⁵عبد الله (ياسر)، المرجع الس<mark>ابق نفسه.</mark>

⁶ حوار مع الفنّان مصطفّى التّليلي في مركز الموسيقى <mark>الشّعبيّة بولاية القصرين</mark> بتاریخ 12 فبرای<mark>ر 2012</mark>م.

[ً] خماَّخم (محمد). الصّيغ الغنائيّة للموسيقي <mark>الشّعبيّة التونسيّة. إصدارات</mark> مجلّة الثُقافة الشّعبيّة، رسّالة التّراث الشعبي من <mark>البحرين إلى العالم، العدد 23.</mark>



وهو ما سوف نوضَحه من خلال عرض الخصائص الشعرية واللحنيّة لنمط العازى بولاية بهلاء بسلطنة <mark>عُمـان، ونمـط الطّرق</mark> في ولاية القصريـن بالجمهوريّة <mark>التونسـيّة، مع التُركيز على خصوصيات مقام **الصّالحي**</mark> بصفته قاسمًا مشتركًا بينهما.

3- فن الطّرق في جمهوريّة تونس:

أ- تعريف فن الطّرق:

نـوع مـن أنـواع الغنـاء أو إحـدى الصّيـغ أو القوالب الغِنائيّــة التي ظهرت في تاريخ الموســيقي التُونســية، ونجـد نصوصـه المُغنـاة تشـير إلِى فتـرات تاريخيّـة، وأماكن جغرافيّة يمكن أنْ نستشـفٌ منها أدلة تاريخية وجغرافيـة لهـذا الأثـر الموسـيقي الذي نجده منتشـرًا حول الجبال التونســيّة من الشّمال إلى الجنوب، والذي أســهم في توثيق قصص، وحكايات، ومواقف مختلفة، ونقـل لنـا مراحـل الحيـاة مـن التّاريـخ المنسـي لأبناء الجبال والقرى.

ب - تسمية الطّرق:

التّســمية ضاربــة فــي القــدم، وقــد اســتنبط مــن مصطلح الطريـق، وجمعهـا طُــرق، ويقول أهــل هذا الفين: "هز فلان الطرق"، أي رفع عقيرته بالغناء متخذِا طريقا معينا في الكلام في مقام محدد يســرد فيه حدثا أو قصــة مــن الواقع، وتطلق هذه التســمية على قالب موســيقي آلــي غِنَائِـي، أو آلِي، أو غِنائي « يســمى باســم الشــخص الذي ابتدعه أو باســم <mark>بط</mark>ل القصة التي يدور حولهـا الغناء، أو باسـم النغمة التـى تغنَّى بها الطرق، فنجـد من يتحـدث عن طـرق العبيدي نسـبة إلى قبيلة أولاد عبيد، وطرق الصَّالْحِي° نســبة إلى نغمة الصال<mark>حي</mark> (مقــَام الصالحــي)، وطّــرق الرّكروكي نســبة <mark>إلــ</mark>ى قبيلة الرِّكَارِكِـة الموجـودة على الحـدود التُّونسـيَّة الجِزائرية، وطرق اللِّمُّوشِي نســبة إلى قبيلة اللَّمَامِشة التي تنحدر أصولهـا مـن القِطـر الجزائـري، وغيرهـا مـن النغمات الشعبية التي يمكن نسبها إلى النَّظام المقامي.

وعادة ما يرتبط الطـرق بحكايـة أو قصـة تاريخيـة، فعلى سبيل المثال: الطـرق العُبيدي، أو ما يسـمونه أولاد سـيدي عبيـد **طـرق طَبّاقـة عِشـَـتَهَا (خيمتِهـا)**10، وهي امرأة من عرش أولاد سيدي عْبيد، قَتَل زوجها في إحدى المعارك في ذلك الوقت فلم يعد لها سند، وبقيت وحيدة تواجه صعوبات الحياة، فرفعت صوتها بالغناء، وما معناه في لهجة الممارسين لهذا النوع مـن الغنـاء هـزت الطـرق؛ أي رفعـت صوتها بالغنـاء1، تعبيرًا عـن حزنهـا العميـق، وهـي تطـوي خيمتهـا

استعدادًا للرحيل.

ويمكــن القول: إنّ الطَّرق قالب موســيقي ظهر لدى أهــل البادية، ويعرف باســم <mark>النغمة التي يــؤدي فيها أو</mark> باسم القصة التاريخية الت<mark>ي يرويها ذلك الأثر، ويؤدي إما</mark> آليًـا بواسـطة آلـة القصبـة فقـط، أو غنائيًا بواسـطة الصـوت البشـري رجالـي أو نسـائي، أو يأتي آليًّـا غنائيًا، وهنـا يعتمـد فـي تنفيـذه ع<mark>لـى آلـِة القصِبـة، وصـوت</mark> المؤدى في طرق **الخَمْسَة إلى لَحْقُو بِالجَّرَّةُ 1**2.

ويمكن أنْ نضيف في ت<mark>عريف الطرق، جمعه أطراق،</mark> وهـو التَّغنَى ببيـت، أو بيتين <mark>من الشـعر بارتفاع تدريجي</mark> للصوت إلى انتهاء مسـاحته م<mark>ع انثناءات وتموجات في</mark> النبـرات ترتفـع وتنخفـض لزيـادة التطريـب، ومــن المستحســن أنْ يســتعين المــؤدي <mark>لهــذا النــوع مــن</mark> الغنـاء بعازف على آلة القصبة، فيكـون <mark>هناك حوار بين</mark> المُغَنيِّ وآلـة القصبـة، فيسـتطيع كل م<mark>نهمـا التوقف</mark> <mark>لنيـل بعـض الراحـة بينمـا يـملأ أحدهمـا زمن السـكوت</mark> بالعـزف أو بالغنـاء"13. ويشـبه **الطّـرق** في موضوعاتـه وكيفيـة التطــرق إليـه بالاســتماع والممارسـة قالــب يكـون موسـيقيًا، وأكثر تعقيـدًا؛ لأنّ **الملوليـة** يمكن أنْ يغنيها الجميع، أما الطَّـرق فلا يتقنـه إلا البارعون في الغناء، لأنه يتطلب نفسًا طويلًا، إضافة إلى اتساع المساحة الصوتية فيه.

ت - طريقة الأداء:

يرفع المُؤدّى(ة) صوته (ها) بالغناء، وقد وضع (ت) إحدى يديه (ها) على أذنه (ها) اليمني، ويختلف أداء الطــرق مــن مؤدِ إلى آخر، وذلك مــن حيث طريقة النطق والعُـرَب، والتقطيع وتموجات الصـوت، وكيفية تطويل الحـروف وتقصيرهـا، والقدرة على الإتقــان الأدائي، وهو مستقيم شعريًا ومتوازن، فنجد فيه صدرًا وعجزًا؛ أي جملتيـن موسـيقيتين أو أربـع حسـب عدد الأبيـات التي يحتويها القالب، وتتحد قافية الصدر بقافية العجز، وله عدة موضوعات لها صلة بالحياة اليومية والقصص التاريخيـة، وفيمـا يأتى نجـد مثـالًا للطـرق، وقـد حاولنـا كتابته بالطريقة التي غنَّته بها المؤدية: عَارِم طالبي.

(طرق أحباب صدروا)

أَحْبَابِي صَدْرُوا أَيْ غَابُوا عَنِ الأَسْــرَةِ (الأَحْبَابُ في الغُرْبة بَعِيدِينْ عَن الوَطَنْ أَو انْتَقَلُوا إلى رَحْمَ<mark>ةِ اللَّهَ)</mark> أَعْطُونِي شَرْبَة نُورِدْهُمْ آهْ (تَطْلُبُ ال<mark>مَاءْ لتَسْقِيهِمْ)</mark>

⁹ نغمة موسيقيّة يطلّق عليها تسمية الصّالحي انتشرت في ربوع البلاد

[&]quot;حوار مع الرّاوي مصطفى التليلي، والمؤدّية عارم طالبي، <mark>والعازف الغضباني</mark> محمدي، بمقر فرقة الفنون الش<mark>ع</mark>بية بالقصرين بتاريخ 1<mark>1 فبراير 2012م.</mark>

¹² تسجيّل طرق الخمسة إلي ل<mark>حقو بالجرّة للمرحوم إسماعيل الحطّاب.</mark> ¹³ اللّطيفي، (محمد الطّاهر)، "الشّعر الشّعبي: شعر وشعراء"، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار تونس، ص 61.

¹⁴ الهلالي (ماهر بن عبّاس)، 'أغاني النّساء بجهة الق<mark>صرين في الثّقافة الشّعبيّة</mark> التونسيَّة". دار الثَّقافيَّة المنستير، 2022م، ص. 83-<mark>100.</mark>

¹⁰ المقصود هنا طيّ الخيمة. كُناية عن قيام المرأة الحزينة على <mark>فقدان</mark> زوجها

⁸ آلى: ويقصد به الأثر الذي يعتمد على العزف دون غيره، أما الآلي غنائي، فهو الذي يعتَّمد على العزف والغنَّاء، في حين إذا كان الأثر يعتمد على صُوت الَّغناء فقطَّ، فهو يسمّى قالب غنائي.

التّونسيّة من الشّمال إلى الجنوب وعلى الحدود الجزّائريّة التونسيّةُ، وكذلَّك على الحدود التونسيّة الليبيّة. ونجدها في أغاني النّجوع والهطّايا، ويوجد منها أنواع مثل: الصالحي مُكني، والصّالحي سعيدي، والصالحي مثلوثي إلى غير ذلك.

بطى خيمتها قبل الرحيل.

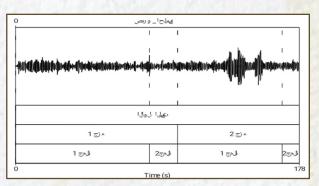


ُ الموسيقى العُمانية ______

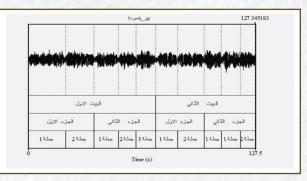
ب - البنية الهيكليّة التي يقوم عليها غناء الطرق:

يتميز قالب الطرق بوجود استفتاح لحني بواسطة آلــة القصبــة، والمــراد مــن ذلك وضــع المــؤدي في جو النغمــة الملحــن منهــا الطــرق، وهــو عبارة عــن فكرة موسيقية تُطور لتتكون جملًا لحنية تكون عادة في هيئة ســؤال وجواب بين المُغني وعازف القصبة الذي يتمثل دوره في مصاحبة المؤدي وملء الفراغات، ومساعدته علــى الأداء، وأخذ قســـطٍ مــن الراحة حتى يكــون الغناء علــى الأخطاء، ويمكن أنْ يكون المُغني والعازف شــخصًا واحدًا لا ســيما عندما يكون عازف القصبة من أصحاب الأصوات الجميلة.

فيما يلى نماذج من التحليل الهيكلي لقالب الطرق:



مثال رقم 1: رســم توضيحي بواســطة برنامج پرات (praat) ¹⁵يبــرز لنا البناء الهيكلي للطّرق)



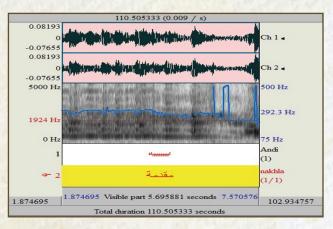
(مثال رقم 2: رسم توضيحي بواسطة برنامج پرات يبرز لنا البناء الهيكلي للغناء في قالب الطّرق)

نلحـظ مـن خلال التحليـل الموسـيقي الهيكلي الذي قمنـا به، أنَّ هذا القالب يعتمد في شـكله على عدد من الأبيـات تُغنـى باللحن نفسـه، فنجـد جملة موسـيقية تحمـل الفكـرة والنغمـة التي تمثـل اللحن الذي تسـير

عليه بقية الأبيات، وبتحليل هذه الجملة، وجدنا تركيبتها ثنائية؛ أي أنَّ هـذه الجملـة تتكـون مـن جملتيـن أساسـيتين، وكل واحـدة من هاتين الجملتين تنقسـم أساسـيتين، وكل واحـدة من هاتين الجملتين تنقسـم ثانويـة مسـتوحاة مـن الفكـرة اللحنيّة الأولـى للطرق، ثانويـة مسـتوحاة مـن الفكـرة اللحنيّة الأولـى للطرق، ونلحـظ أنَّ البنية التي يقوم عليها قالب الطرق لا تتغير مهما تغيرت النغمة أو المقام الملحّن منه. وهذا النوع مـن الغنـاء يخضع أيضًا إلـى البنيـة الثّنائيّـة بكثرة في قالب الطّرق؛ فغالبًا ما ينتهي الجزآن بالقافية نفسها، قالب الطّرق؛ فغالبًا ما ينتهي الجزآن بالقافية نفسها، إضافـة إلـى أنّهما من اللحن نفسـه، ويمكن أنْ تخضع إلـى البنية الثلاثيّة، بحيث يحتوي البيت الواحد على ثلاثة أجزاء يختلف الجزء الأول عن الثاني، ويتشـابه مع الجزء الثالث في اللّحن.

ب- خصوصيــات "الطّرق" مــن خلال التّ<mark>حليل اللّحني</mark> (الطّــرق عَنْــدِي نخْلَة) بصوت: الكامــل بن العيد بن زهاني الهلالي، على سبيل المثال لا الح<mark>ص</mark>ر:

هـذا النـوع مـن الغنـاء يحتـوي على خط لحنـي أكثر تعقيـدًا مـع وجـود الزِّخـارف والحِلْيَـات القصيـرة لكـن بنسـبة أكثـر مقارنة ببعض أنواع الغنـاء في المنطقة، أمـا التركيبـة اللّحنيّـة فهـي ثنائيّـة حيـث يتكـون الخط اللحنـي من جزأين اثنين يكون الجزء الأول في مسـتوى جوابـات المقـام (جـواب البوسـليك) للنّغمـة الملحّن منها الطّرق، وهي هنا في هذا المثال نغمة الصّالحيَّا،

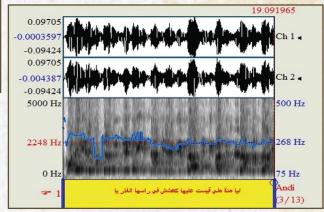


(رسم توضيحي للمسار اللّحني لبداية الغناء في الطّرق)

أبرنامج پرات تُكتب Praat وتُنطق بالهولندية ['Pra:t']. وهي كلمة تعني حرفيًا تَخَلَّمُ) هي برمجية حُرَّة مجَّانية للتحليل الصوتي العلمي، يُطوِّرها پولبويرزما (Polio prizma) وديڤدويننك (David wennk) من جامعة أمستردام تعمل على عدد من أنظمة التشغيل كويندوز. وماك أو إس. وأنظمة تشغيل يونكس. وهذا موقع البرنامج www.praat.org.

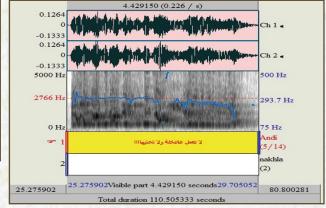


أمــا الجــزء الثانــي، فينطلق في مســتوى الدَّرجة التي ينتقل إليها المغنِّي بمســافة لحنيَّة تتراوح من الثنائية إلــي الخماســيّة، وتصــل أحيانًــا إلــي الدّرجة السّادســة ومســافة الديوان، ليســتمر في عرض الحليات اللحنية، ومــن ثمَّ يقــف وقوفًا وقتيًــا على درجة العجــم، وهو ما يعبر عن عدم نهاية الفكرة اللّحنيّة.



ر<mark>رسم توضي</mark>حي للمسار اللّحني للجزء الثاني بواسطة برمجيّة برات للتحليل الصّوتي)

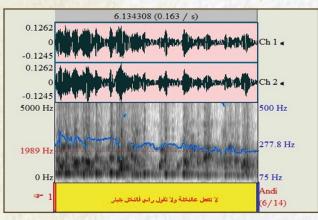
الجـزء (النـوع) الثالـث: وهـو بمثابـة فكـرة لحنيـة جديـدة معلنـة في شـكل ثلاث جمل لحنيّـة متتالية نوضحها كالآتي:



(رسم توضيحي للمسار اللّحني للجملة الأولى من الجزء الثالث)

في هـذا الجـزء طرحـت فكـرة لحنيّـة تتبلـور في لحـن ينطلـق مـن جوابـات المقـام ليعلـن النّصـح مـن خلال معنـى النـص الشـعري "**لا تعمـل على النّخلـة ولا** تحذيها"؛ أي لا ترسم أمانيك، وأملك على النخلة.

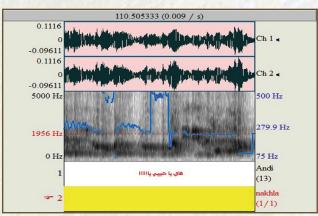
ثم يعيد المقطع الصوتي، وقد أضاف إليه بقية الجملة حتى يكتمل معنى النصح "وُلاً تُقُولُ رَانِي فِي الجملة حتى يكتمل معنى النصح "وُلاً تُقُولُ رَانِي فِي اللَّخُلْ جَبَّارٌ" أي، لا تدعي المعرفة في شأن لا تعلم منه شيئاً، وذلك يظهر من خلال الرسم التوضيحي الآتي:



(رسم توضيحي للمسار اللّحني لجملة لا <mark>تعمل على النخلة)</mark>

في الجملة الثالثة من الجزء الثالث، يُعلن ال<mark>شاعر هنا</mark> إنهاءه للنصح بتقديم الحكمة كاملة من خلال عبارة "<mark>آه</mark> **يا حبيبي**"، وهو تعبير ننهي به <mark>عادة نصحنا لمن تربطنا</mark> بهم صلة رحم أو معرفة.

إعلان المغني نهايـة البيـت بوصولـه إلى أســاس مقام الصّالحي من خلال الرسم التوضيحي الآتي:



(رسم توضيحي للمسار اللّحني لجملة، هَايْ يَا حُبيبي يَا)

ويعاد اللحن مع بقية الأبيات الواردة في شكل (حِكم) حتى نهاية الأثر، بهذا يعدُّ الطَّـرق القالب الأكثر إتقانًا مـن حيث التَّركيبـة اللَّحنيـة، فمسافته الصَّوتية تمتـدّ إلى حـدود الدِّيـوان، كمـا يعتمـد التَّـدرِّج في حركة صعوده ونزوله.



ّ عَزْيًا، فهو عـاز، والمفعول مَعزيّ، **عزَى** الخبرَ إليه/**عزَى**

الخبرَ له: عزَاه، نُسبه إليه، أسنده إليه^{"8}.

- **اصطلاحًا**: يُطلق على أحد أنماط الفنون الشعبيّة الموسيقيَّة العُمانيَّـة وهـو **"فـن موسـيقى يجمع بين** الإلقاء والغِناء، يؤدّيه شـخص يمتلـك صوتًا جميلًا، وأداءً مؤثرًا، يـؤدّي مصاحبًا للرّزحـة، في مناسـبات الأعـراس والختـان وغيرها"19 ، وهو من فنون سـلطنة عُمـان التقليدية، يعتمـد على ال<mark>صـوت فقـط، وترديـد</mark> الأشعار الحماسيّة من <mark>دون مصاحبة آلات موسيقية</mark> أو إيقاعيـة، وبعـض "**قصائـد هـذا الفـن ذات الطابـع** الملحمي تنقل الوقائع الت<mark>َّاريخيَّة المهمَّة، في شِـكل</mark> روايـة شـعـريّة متعـدّدة الأبيـات <mark>قـد تصـل أحيانًا إلى</mark> سبعين بيتًا تحمـل في طيهـا سـردًا مفصّـلًا عـن الحادثة تخليدًا لها، وكذلك لنقـل عبـرة الحادثـة وملابسياتها إلى الأجيال"²⁰ ، ويعبر عن روح الفخر<mark>،</mark> والـولاء، والاعتزاز بالقيم الوطنية، ويسـتخدم للترحيب، والمدح، وسـرد الإنجـازات، وهو فن خـاص بالرجال دون النساء"21 . وينتشــر نمــط العــازى فـي أغلـب ولايــات سلطنة عُمان، وأدرج عام 2012م، في القائمة التَّمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للإنسانية في منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو).

"وفـن العـازي يجمـع بيـن الإلقـاء والغنـاء، ويؤدّيه شخص يمتلـك صوتًا جميـلًا، وأداءً مؤثّرًا، ويؤدّيه مصاحبًا للرِّزْحَة في مناسبات الأعراس والختان وغيرها، ومفرداته الشـعرية خليط بين الفصحى والعامّيّة، كما يؤديه شـخص (المُعَرِّبُ) من المجموعة المسـتضافة، نوعًـا من الـسّلام والتّحيّة للمجموعة المُضيفة، ويجب أنْ تبـدأ حركته مـن أمـام مجموعته أوّلًا، مـارًا أمـام فن العازي قال الشـاعر جمعة بـن خميس المويتي: إنّ فن العازي قال الشـاعر جمعة بـن خميس المويتي: إنّ السـم: جائحـة السـبعين قبـل مائتي عـام حيـن نزلـت باسـم: جائحـة السـبعين قبـل مائتي عـام حيـن نزلـت أمطـار غزيـرة، وسـيول جارفـة فـي ذلـك الزمـن مات بسببها الكثير، وتنادى الناس لاستغاثة بعضهم" ٤٠٠.

ب- البناء الشُّعري وغرضه في قصيدة العازي:

تكون قصيدة العازي عادة في أغراض الفخر والمدح، وتتألف من أبيات كثيرة، تصل إلى سبعين بيتًا، ومفرداتها مزيج بين الفصحى والعاميّة، ولها نماذج أساسيّة على مستوى الشّكل، وكلماته عبارة عن قصيدة تؤلف أبياتها على تسلسل الحروف الهجائيّة، ولهذا تعـرف بعـزوة الألفيّة، أو على تسلسـل الأرقام، فتسمى بعـزوة العدديّة أو الموصولة 24.

ت- التّحليل الموسـيقي لقالـب العازي: <mark>مثال عازي</mark> بهلاء أداء محمد سعيد السّبع الشكيلي:

أصبــح هــذا النــوع مــن الغنــاّء يصاحــبُّ بم<mark>ؤثــرات</mark> موسيقيّة بعد أنْ كان غناء فقط من دون م<mark>صاحبة آلة.</mark>

²¹ فن العازى العُماني، موسوعة المحيط الإلكترونية لنش<mark>ر الملفات الرقمية</mark>

أمّا من النَّاحية المقاميّة فنجد أنَّ لحن الطَّرق يمكن أَنْ يكون في عدّة نغمات أو أصوات، لكن المتعارف عليه هو أنَّ النغمـة المتداولـة بنسـبة أكثـر هي نغمـة الصالحي، وهو طبع مـن الطّبوع التقليدية التّونسـيّة يمكن أنْ يرتكز على درجة الحسـيني (لا)، ثـم أنّ لهجته <mark>محليّة، إضافة إلى أنّه يناسب مقام البياتي المشـرقي،</mark> وهـو مقـام أصيل تشـترك فيـه كل الأقطـار العربية، إذ نجده يشابه مقام الدّشت في العراق، 17 ويبدأ فيه بأداء سلم البياتي من درجة الجهاركاه (فـا)، وكثرة التَّوقف على <mark>درجة الحسيني مع استعمال درجة العجم (سي</mark> <mark>مخفوظـة)، في حالتي</mark> الصعود والنزول بالسّــلّم ليختم بعقـد بياتي، وهـو في ذلك خاص بالعـراق" ، وغيرها من الأماكـن، وهـو يتركّب من عَقِدْ صالحي على درجة الدوكا رى (D) يشتمل على¾ البعد بين الدرجة الأولى والثانية (رى - مَـى)، 3⁄4 البعــد بيــن الدرجـة الثانيـة والثالثـة (مى -فا)، وبُعـد كامـل بيـن الدرجـة الثالثـة، والرابعـة (فـا-

أصل هذا المقام شعبي، تطور عبر العصور ليصبح أبرز المقامات العربية والشرقية، ونجده في الموسيقى الشعبية التونسية والغناء، وكما هو معروف من قبل الصالحي، ك(طَرقْ الخَمْسَة إلِّي لَحْقُو بِالجَرِّهْ)، للفنّان إسماعيل الحطاب، كما نجده في بالجرّهْ)، للفنّان إسماعيل الحطاب، كما نجده في أنماط الموسيقى الشعبيّة العُمانيّة في قالب العازي العُماني. ونجد قالب الطّرق في عـدّة مقامات أخرى، ويسمّى باسم النّغمة التي يغنّى فيها، كأن نجد طرق ويسمّى باسم النّغمة التي يغنّى فيها، كأن نجد طرق أخره. وترد الجمل الموسيقية في بداية الطّرق بغناء آخره. وترد الجمل الموسيقية في بداية الطّرق بغناء حر؛ أي مـن دون مصاحبة إيقاعية، وفي هيئة سـؤال حر؛ أي مـن دون مصاحبة إيقاعية، وفي هيئة سـؤال في عقد، والجواب في عقد في الطّبقة الحادّة، وهذا نوع من الارتجال على حدّ تعبير أحد عازفي آلة القصبة.

كمـا نلحظ مـن خلال الأداء الآلي لعازفي القصبة، أو المزمـار اسـتعمال تقنيـة الزّخرفـة اللّحنيّـة، ويكـون العـازف هنـا فـي مصاحبـة الغنـاء ملتزمًـا بمـا يؤدّيـه المغنّـي من الخانات والزخارف التي يتميّز بها هذا النوع مـن الغناء، وأحيانًا يتخـذ حيزًا زمنيًا للتعبيـر عن براعته في العزف من خلال استخبار أي عزف ارتجالي بواسطة الآلة الموسيقية (القصبة أو المزمار)، يجوب فيه جميع درجات السّلم.

إنَّ الـذي يهمنــا في هــذا الحيز الزمانـي والمكاني هو تشــابه نغمــة الطّــرق ونغمــة العــازي، وهو القاســم المشــترك بينهمــا؛ فالتواتر النغمي في الســـــــّم اللّـحني الذي نعبر عنــه بمقام الصّالحي في التّراث الموســيقي الشّــعبي في تونس والوطــن العربي، وهــو المتّبع في كل من فن الطرق، وفن العازي.

فن العازي في سلطنة عُمان: أ- **تعريفه:** (عازي) في اللّغة من "فعل **عزَى يَعزِي، اعْزِ،**

¹⁷المهدي (صالح)، الموسيقى العربيّة مقامات ودراسات، دار الغرب الإسلامي. بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ص54، 1993م.

¹⁸ تعريف ومعنى العازي في معجم المعاني الجامع.

الموسوعة العُمانيَّة. المُجَلد السَّابع، عَـَّغ، وزارةٌ النِّراث والثَقافة، مسقط. سلطنة عُمان،2007، ص 2349.

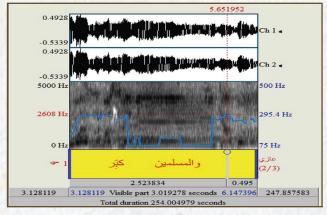
²⁰ النّاعبي (ناصر بن محمد)، فنّا الرّزحة والغازي في سلطنة <mark>عُمان، رسالة</mark> الماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، 2018-2019م، <mark>ص 60</mark>.

والمقالات الموسوعية، بالتعاون مع المستخدمين. 2 من فبراير 2020م. ²²راجع النّاعبي (ناصر بن محمد). فنا الرّزحة والعَازي في سلطنة عُمان، رسالة الماجستير. كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك الأردن، 2018-2019م. ص 62. ²³ فن العازي العُماني، موسوعة المحيط الالكترونية لن<mark>شر الملفات الرقمية</mark>

قل العاري العساي. تتوسوعة الشخيط الاستروبية فسر الشهال الم والمقالات الموسوعية، بالتعاون مع المستخدمين، 2 من فبراير 2020م. 24 الموسوعة العُمانية المجلد السابع ص2499، المرجع نفسه.

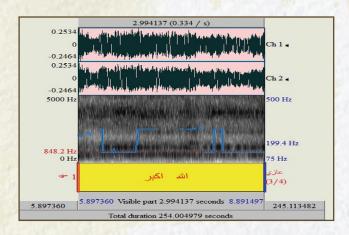


- يتكوّن البيـت الشـعرى من شـطرين لهمـا القافية
 - <mark>وجود إيقاع لحني تغنّى به كل الأبيات.</mark>
- -يختلف لحـن الجملة "أ" عـن لحن الجملـة "ب" اختلافًا ىسىطا.
- وجـود زخـارف قليلـة وبسـيطة مـن حيـث الحليـات الصّوتية.
- تشابه الخلايا اللَّحنيـة بين البيـت والبيت الـذي يليه مباشرة.
- غيـا<mark>ب ال</mark>زخرفة التي تعتمد المـدة الز<mark>م</mark>نية الطويلة في <mark>أغل</mark>ب التّسـجيلات، وهو ما يؤكد بســاطة هذا النوع من الغناء وشعبيته.
- نلحظ من خلال التّحليل الشكْلي للتّسجيلات الموجودة في هذا النُّوع أنَّها تحتوى على جملـة لحنية واحدة ترتبط عادة بعدد الأبيات التي تحتويها القصيدة، وتحتوى كل جملة على عدد من الأجزاء وتغنى في نغمة الصالحي أغلب قصائد العَازي حسب ما لاحظناه من خلال التسجيلات، وتتخذ هذه الأبيات مقطعًا لحنيًا واحدًا من دون مصاحبة إيقاعية، يعاد في كل بيت، وينقسم هذا المقطع لعدّة جُمل لحنية تختلف فيما بينها، وقد قمنا بتحليل جملة واحدة مثالًا على بقية الأبيات، وهي كالآتي: الجـزء الأول: (والمسـلمين كبّر)، يهتف بها القائد عند بداية العَازي من دون نغم، وقد وقف أمام المجموعة المصاحبة له.



(رسم توضيحي يبين المسار اللّحني للمقطع الأول من الجزء الأول)

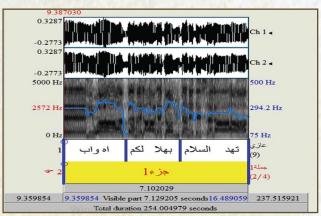
تجيب مجموعـة العـازي بعبـارة (الله أكبـر) بصـوت منغم بطريقة مميزة ومطولة مشابهة للعبارة التي سبقت من العازى من حيث اللحن.



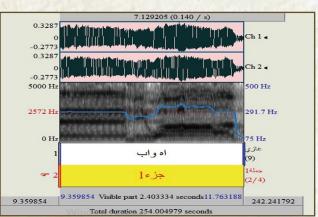
(رسم توضيحي يبين المسار اللّحني للمقطع الثاني الله أك<mark>بر من الجزء الأول)</mark>

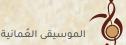
يتضح لنا جواب المجموعة الصوتية بالتَّكبير ردًّا على القائد (العقيد) المغنى.

المقطع: "آهِ وَا بَـهْلاَ لَكُـمْ تُهْـدِي الـسَّلاَمْ يأهـل الوَفَاءُ والاحترام" من الجزء الأول:



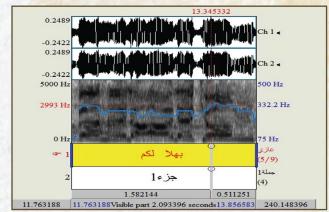
- رســم توضيحي يبين المقطع اللحني (آهِ وَابْ) من الجزء الأول في الجملة الأولى:

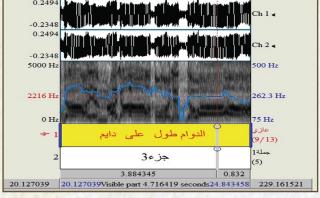




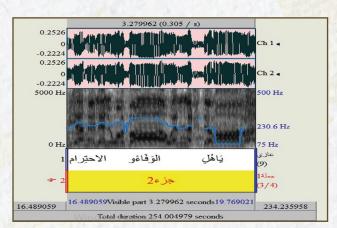
28

- رســم توضيحي يبيــن المقطع اللّحني (بَهـُـلْاً لَكُمْ) - رسم توضيحي للمقطع "دَايمْ عَلى طُول الدَّوَامْ": من الجزء الأول:



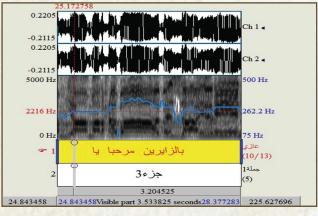


- رسم توضيحي يبين المقطع اللَّحني للجزء الثَّاني: (يا أَهْلُ الوَفَاءُ والاحْتِرَامُ):



– رســم توضيحي يبين المســار اللحني لل<mark>مقطع "يا</mark> مرحبا بالزايرين":

- ترد المجموعة بصوت واحد وقوى بلفظ "ااا<mark>ى"</mark>

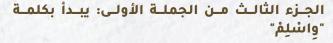


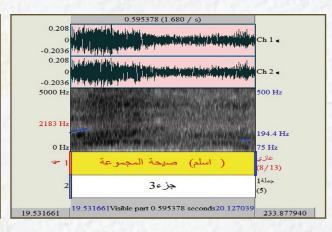
ترد على لسان المجموعة إشارة إلى نهاية المغنى مـن الجزء الثاني بصـوت موحد وقوي، يعلن بداية الجزء الثالث، ويظهر اللحن في الرسم التوضيحي الآتي:

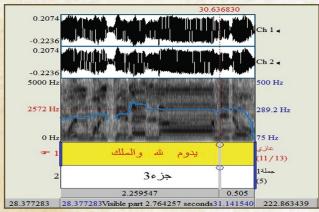
- رسم توضيحي للمسار اللحني لمقطع "المُلْكُ لله يْدُومْ":

الرئيس ويعاد اللحن مع كل بيت.

ويتواصل الأداء مع تطوير الفكرة اللحنية للحن









البيت الثّاني: "وَا بْحِيثُ الطّبيعَــة والجَمَال، وأوْصَاف <u>ْفَاقِـت ْعَالَخْيَـالْ. يا زاير (زائر)</u> لبهلاء تعال شــرِّف، ولك قدر ثميـن، والملـك لله يـدوم". ويتواصل صـوت غناء الأبيات حتى الانتهاء منها، وهي عبارات ترددها المجموعــة الصوتية بصوت موحد قــوى عند نهاية كل <mark>جملـة، وبداية الجملة التـي تليه</mark>ا. وتختلـف عن الجملة اللحنيـة فـي الجـزء (ب) مـن حيـث الطـول، والزخـارف والحليات التي تتخلل عبارة الله أكبر.

استنتاج:

إنّ هــذه القوالــب الموســيقيّة الشــعبية (الطــرق، والعــازى) قــد تتشــابه في أشــكالها، وطريقــة غنائها، <mark>وف</mark>ى أسـلوب الأداء، لكن نجد الطرق فـى تونس يتميز بشيء من التعقيد في مستوى الخلايــا اللحنية، بينما يتميــز العــازي ببســاطة اللحــن المستســاغ لــدى المســـتمع، وربمــا يفســر ذلــك فــي اخــتلاف البيئــة، <mark>والعوا</mark>مل الجغرافيّة والفيزيولوجية والسوسيولوجية، <mark>وغير</mark>هــا من العوامــل المؤثرة، ولكن ذلــك لم يمنع من وجود نقاط اتفاق، حيث يتشابه الطرق مع عازفي الأداء الغِنائي الحر (غير المصاحب بإيقاع)، والغناء المصاحب بالغناء الفردي، والمقام الموسيقي الـذي كان فيــه الغنـاء وهـو مقـام الصّالحـي، وهنـا يمكـ<mark>ن</mark> رصــد دور المقاميّــة فــى إقــرار التَّىثـــابه بيــن العديد مــن الفنون الشعبيّة العربيّــة مــن خلال النظــام اللّحنــي، كمــا هو

الشــأن في المثالين اللذين قم<mark>ت باختيارهما للدِّراســة،</mark> وهمًـا فَنْ العَازَى في سـلطنة عُمان، وفـنْ الطرق في الجمهورية التونسـية، حيث كان الغناء في سـلم مقام الصّالحي، هذا المقام الذي <mark>ينتشــر في كثير من الأقطار</mark> العربيّــة بتســميات مختلفــة علــى غــرار تســميته فــى العراق بـ(الدشت)، وفي تونس بالصالحي، ويتفرع منه: الصالحي سـعيدي، <mark>والصالحي مكنـي، والصالحـي</mark> مثلوتي.

ونجـد النظـام المقامـي <mark>فـي مثــل هــذه الأنماط من</mark> خلال مجموعــة علامات تتمث<mark>ل فــى صياغات متعددة و</mark> متنوعة تستعمل لتمييز ا<mark>لصياغات المقامية، وتأكيدها</mark> في مختلف إجراءاتهـا ومواضعهـا تعكـس منطقــا خطابيًــا متنوعًــا ومتجــددًا منها على <mark>سـبيل المثال، ما</mark> يتعلق بتحديد هوية المقام وما ي<mark>ضب</mark>ط <mark>إجراءات (البداية</mark> والنهاية)، وما يتعلق بالو<mark>ضعيات النفسية مثل (الحن،</mark> والحنيـن، والفرح، والتأمّل، والخشوع<mark>، والفزع، والخوف،</mark> والرّهبة)، وهي تعكس ف<mark>ي مضمونها مؤهلات خطابية</mark> وبلاغيّة واسعة للتعبير المقامى؛ لذلك نبقى دائمًا في حاجـة إلـي التنويع من الأعمال المسـتلهمة من أصالة هــذه الفنون من أجــل إحيائها وجعلهــا تواكب العصور شريطة عدم الحاق الضرر بالتسجيلات الأصلية، وعدم تحريـف نصوصهـا، وعـدم تغييـر جملهـا اللحنيّـة الأساسـية، وتجنـب إدخـال الآلات الموسـيقيّة والمؤثـرات الصوتيّــة التـي تعمل علـى طمس الأصل الذي يمثل الهويّة الثقافية للأثر الموسيقي.

المراجع:

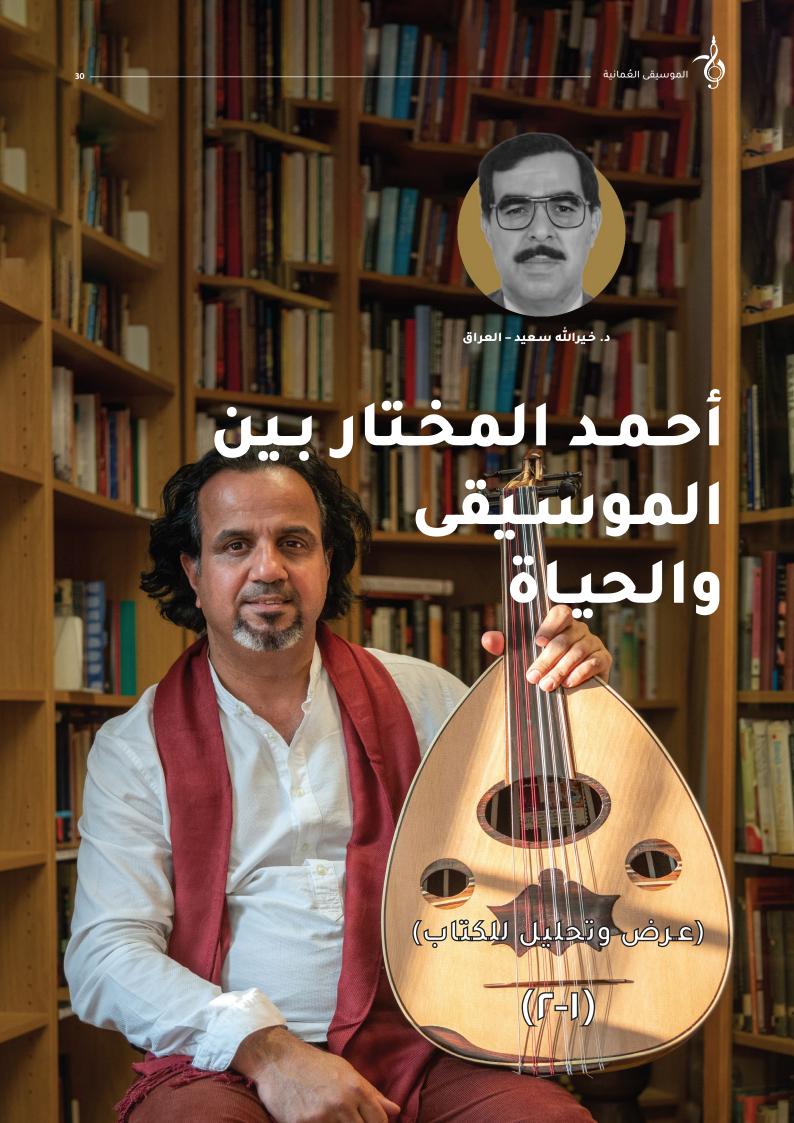
- الموسـوعة العُمانيّة، المجلد السابع، ع-غ، وزارة التّراث والثّقافة، مسقط، سلطنة عُمان،2007م.
- من النماذج الموروثة للفنون الشُّـعبيّة العُمانيّة، سلسلة الفنون الشُّعبيّة العُمانيّة، الجزء الثّاني، الطبعة الأولى مايو 1991م.
- المهـدى (صالـح)، الموسـيقى العربيّــة مقامــات ودراســات، <mark>دار</mark> الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1،1993، ص54.
- النَّاعبي (ناصر بن محمد)، فنَّا الرِّزحة والعَازي في سـلطنة عُمان، رسالة الماجسـتير، كليـة الفنـون الجميلـة، جامعـة اليرمـوك، 2019-2018، ص: 59-61-60-59.
- حميد عارف (مجيد)، الإثنولوجيا والفلكلور (علم التّراث الشعبي -النطقي والمـادي)، مطابـع التّعليــم العالـي، دار الكتـب والوثائ<mark>ق،</mark> بغداد، 1990م، جامعة بغداد، كلّيّة الآداب، ص 11.
- خواجــة (أحمد)، الذاكرة الجماعيّة والتحــولات الاجتماعية من مرآة الأغنيـة الشِّـعبيّة، كلّيّـة العلـوم الإنسـانية والاجتماعيـة تونـس، منشورات البحر الأبيض المتوسّط 1998، ص 21-22.
- قوجـة (محمـد)، الحمـل على المعنى وتأويـل الخطـاب المقاربة السيميولوجيّة، ص1.
- خماخم (محمد)، الصّيغ الغنائيّة للموسـيقى الشّعبيّة التونسيّة، إصـدارات مجلّــة الثقافــة الشّــعبيّة، رســالة التّــراث الشــعبى مــن البحرين إلى العالم، العدد 23.
- الهلالي (ماهربن عبّاس)، أغاني النّساء بجهة القصرين في الثقافة الشعبيّة التونسيّة، دار الثقافيّة للنشر، المنستير تونس<mark>، 20</mark>22م.

الحوارات المسجلة والفيديو:

- تسـجيل: طـرق الخمسـة إلـي لحقو بالجـرّة، المرحوم إسـماعيل
- حــوار مع الفنَّان مصطفى التَّليلي في مركز الموســيقى الشَّــعبيّة بولاية القصرين بتاريخ 12 من فبراير 20<mark>1</mark>2م.
- عازى بهلاء على قناة اليوتيوب: https://youtu.be/fL2yWnkd3As?t=2 شرح موسيقى لمقام الصالحي من إعداد الملحن التونسي <mark>محرز</mark> العبيدي: www.youtube.com/watch?v=AVFJygkYkUk

المواقع الالكترونيّة:

- 1. http://al3inmoon.com/vb/showthread.php?t=283532.
- 2. http://www.gulfcollege.edu.om/forum/showthread.php?t=447.
- 3.http://mycommunity123000.blogspot.com/2014_04_01_archive.html.
- 4. http://www.alsultanah.com/vb/showthread.php?t=14721
- 5.https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8 %B9%D8%A7%D8%B2
- 6. http://www.eyoonsohar.com/vb/showthread.php?t=1242.





حين غادرت العــراق عام 1979م، كان **أحمد المخــتار** طفــلا صغيرًا يلعب مع أبناء إخــوتي، فـي حارات مدينة الثورة - قطاع 39 في منطقة الجــوادر، وحين التقيت به في دمشق عام 1990م، عَــرفني هــو، وســـلّم عليّ قائلًا: مرحبا (خالـو)، أنـا أحمـد المختـار ابـن أخـت صديقـك محســن أبو تحرير- صاحــب مكوى التحريــر. تتداعى أيام الثورة أمامي، وذلك التجمــع الثقافي الذي كان يجمعنا عند دكان مكوى التحرير، وصاحبه الصديق محسن عبد الكاظم (أبو تحرير) حيث كان أغلب المثقفين يجتمعون في محلِّه، وكان شاعرًا شعبيًا معروفًا في مدينـة الثـورة. حيـن عَــزف **أحمــد المخــتار** إحــدى القِــطع الموسيقية في إحدى القاعات الثقافية بدمشق، بحفل خــاص، كَنْـا قــد أقمنــاه لــه، كانت أســماعُنا وحواســناً مشــدودة إليه، لقد أبهر الجميع بعزفه، وكانت تأثيرات عازف العود العراقي المعروف **منير بشـير** ظاهرة على عزفه.

بدمشــق، كان يتــدرّب علـى العــزف يوميًــا ســاعات طويلـة، إذ أولـع، منذ طفولته بموسـيقي **العـود**، حتى تحـوّل هذا الولع إلـى نزوع فطرى، صَاحب حــياته كلّها، حتى إنـه كان دون بقيـة الأطفـال - ونحـن فـى الثورة -يستمع إلى معــزوفات الفنان الموسيقي جميل بشير، والتي كانـت تَبـث يوميًا، عنـد بدايـة البـث التليفزيوني مساءً في بغداد.

استطّاع أحمـد المختار أنْ يكسـر القيد الاجتماعي الـذي كانت تفرضه عليه العائلـة، ومحيطه وبيئته، فقد كان إصراره حازمًا على أنْ يبلغ الحلم الذي راود طفولته، واســتقرُّ في مخيلتــه، وكان أوَّل طفل فــي الحي يمتلكُ عــودًا، اشــتراه مــن مصروفــه اليومــي، حيــث كانــت أحاسيسه وأمانيه تدفعه لأن يمتلك عودًا، مهما كانت النتائج.

فَى عَـامِ 1982م، كَانَ أَوَّلَ عُـودَ اشْـتَرَاه، مَـنَ صُـنَع العَــوّاد العراقي **أحمــد العــبدلي**، الــذي كان معروضا للبيع في محل الأسطة نجم العبّود، وحين امتلك هذا العــود، راح يخفيــه عــن ناظر أبيــه، ولمدة ســنتين، قرّر بعدها الدخول إلى **معهد الفنون الجميلة في بغـداد** عـام 1984م، وهنــاك التقــى بكبــار المعلميــن الأوائــل العازفيــن علــى آلِــة العــود، مثــل الأخوين جميــل ومنير بشير، وسلمان شكر، وغانم حَدّاد، وغيرهم، وكان الإرث الموسيقي لـبلاد الرافديــن يتسَــــلّل إلــي روحــه شــيئًا فشـيئا، وكانت الأسـماء التاريخية لموسيقيي العراق، أمثـال إبراهــيم الموصلـي، وابنــه إســحاق الموصلـي، وتلميذهــم زريـاب، تُحيط بذاكرة المختــار في كُلِّ وقت، وهــو يستمع إلى كبار الموسيقيّين المعاصرين أمثال: ســالم عبد الكريم، وروحي الخمّاش، وفرقة خماسي الفنون الجميلة 1.

لقد شكَّل معهد الفنون الجميلة في بغداد إبداعات

المختــار، وكانــت روحــه الموســيقية تدفعــه لاقتنــاء **التسـجيلات الموسـيقية التراثية**، وتَرسّــخ في روحه، وذاكرته ضرورة السـير وفق الأسـس التاريخية لخُطي الموسيقي في العراق، وعدم تجاوز المراحل التاريخية، مُضافًا إليها ضرورة أخرى اسمها السّماع الموسيقي، بأوقاتٍ مُحدِّدة يخلدُ إليها لسـماع الموسـيقي وحدها، وهــذه المســألة أخذت منه جلّ اهــتمامه ووقته، حيث كان يشعر بأنه بحاجة ماسة إلى مزيدٍ من السماع للموســيقي، بغيــة تكوين خزيــن موســيقي- ثقافي في ذاكرتـه وفي كيانه، حتى غدت هذه المسـألة حالة روحية موسـيقية تهيمـن علـي كل حواسـه، حتـي إنـه يقـول: "عندمــا أتــدرّب الآن علِــى العـــزف الموســيقي، لبعض الجُمــل الموســيقية، ألاحظ أنّي قد ســمعت إحداها أو بعضهـا سابقًا". وتسبقه الأسئلة الداخلية في وعيه "أين ســمعت هــذه الجُملــة؟"، وعنــد التأمَّل يــدرك أنه سـمعها من منير پشــير، أو جميل بشير، أو غانم حدّاد، بمعنى أن حالة التذكّر الموسيقى لديه أصبحت متفاعلة في الوعي وفي الذاكرة، وفي اللاوعي، أثنياء العزف، فانسياب تلك الجُمل الموسيقية في روحه، تجعله في حالة تماثل موسـيقية، بين ما سـمع وما عزف، وهــذه حالـة مثاليـة لعُــشاق الموسـيقي مــن العازفيــن المُحترفيـن، وكذلـك هـي حالـة ثقافيـة متوهِّجـة عنــد التلاميذ والمبتدئين في ميدان الموســيقي، لذلك يقول المختــار: "أدمنــت على ســماع الموســيقى المُحبّبة إلى روحي، حتى أنَّى أســتطيع القــول بثقــةِ كبيــرة، إن الاســتماع المتواصــل هــو الــذي كوّننــي". (ص115، من كتابه الموسيقي والحياة).

إن الدافع الوطني عند المُبدع يُشــكَّل وازعًا ثقافيًا؛ لأن يجـد هـذا المبدع نفسـه منخرطًـا في هـذا التوجُّه، ضمن الاختصاص الذي يمارسهُ، والموسيقى العراقية رافعــة قويّــة جــدًا، لِمَــنْ ينشــدون الانخــراط فــى هذا الدافع، فعلى صعيد الحضارة السومرية والبابلية في العراق القديم، كانت الموسيقي تُشكِّل أحد الأركان الأساسـيّة للثقافـة العراقيـة فـي العصــور البابليــة القديمة، لا سيما في عهد **سلالة أور الثالثة**، حيث تميّز أحد ملوكها المعروف باسم **(شولكــى - ابن أور نمو -2095 - 2048 ق.م**)، ويكتب الاسم على هذا النحو (Shul Gi -)، والــذي حكم لمدة 48 ســنة، وكان هذا الملك يُعد مـن ملوك الإبداع، والكتابة، والموسـيقي، حيث وصلت إلينــا **أكثر مــن ثلاثين ترتيلــة دينية في رثائــه**، ويُعتقد أنهـا كانـت مـن تأليفـه، كما عُـرف عنـه أنـه " **كان أوّل** موســيقار فــي مملكــة أور الثالثة"، ويعــزف على ما لا يقل عن ثماني آلات موسيقية، من بينها القيثارة، والتي وصفـت بأنهـا **ذات ثلاثين وترًا**، وآلة موسـيقية أخرى سُمّيت باسم أحد ملوك كيش القَدامي هو (أور -زيايا).

[&]quot; تأسست الفرقة في عام 1975م، من مجموعة أساتذة الموسيقي بمعهد الفنون الجميلة، كالأستاذ غانم حداد، والأستاذ روحي الخماش، والأستاذ سالم حسن. والأستاذ حسين قدوّري، والأستاذ حسين عبدالله، والأستاذ إبراهيم الخليل.



32

كمــا أنّ **كبــار الكهنة** كانــوا يخصِّصون مجموعة من الأفـراد ذوى المهـارة في الغناء والعــزف لرثاء الموتي، حيث اشــتهرت طبقــة من الكهنــة الموســيقيّين، كان يطلق عليها اســم (كالا مـاخ)، كان هؤلاء يختصّون في رثاء الملـوك، فيمـا كانـت هنـاك طبقـة ثانية تُسـمى (كالو)، وهم من المنشــدين في المراثي الجنائزية، أثناء مراســم دفن الموتى. وهذا التراث الموســيقي العريق فـى التاريخ العراقى، يجد صداه فى وعى وحافظة **أحمد** المختار، وينعكس في إبداعه الموسيقي، خصوصًا بعد خروجه من العراق عام 1985م، وانتقاله إلى أكثر من بلد، حتَّى اسـتقرّ فـي العاصمة البريطانية لندن في عام 1996م، حيـث امتـزج الحنيـن لديـه، ولوعـة الفـراق، فيُستودع في ترسانة الإبداع الموسيقي، ليخرج لنا عِدّة دراسات في اللُّغة الإنجليزية، بعد أن أتقنها، حيث كانت دراســته للموسيقي في كُلية لندن بعد أنْ تجاوز دراسة البكلوريا (A Level) في الموسيقي، وذلك في (City and Islington College) ثـم التحـق بكليّة لندن للموسـيقي (London College of Music) في كليّـة الدراسيات الشـرقية والأفريقية، حتى حصوله على (دبلوم عال) في تلـك الكليّة، ثم حصـل بعدها على (درجة الماجسـَـتير)، وخلالهـا عُيّــن مُدرِّسًــا لنظريــات الموســيقى العربية، والعزف على آلة العود، في الكليّة ذاتها. وكانت دراسته للماجستير في العلوم الموسيقية، تتألُّف من قسمين، الأول: (Ethnomusico logy)؛ أي موســيقي الشــعوب -دراسـة وتحليل، والقسـم الثاني: (Performance)؛ أي (عرضًا وتأليفًا)، وهذا يعنى أنَّ المختار اخــتارَ التخصَّص الـذي يهـواه وتَريـده نفسـه؛ ولذلـك كانـت أطروحتـه للماجستير تحملُ عنوان: منهج تدريس العود للعزف المنفرد، والتي أصبحت فيما بعد هي الأساس لتأليف سـتَّة كُتـب باللَّغة الإنجليزيـة، صدرت في عـام 2014م، وهي بعنوان "منهج المختار لتعلم العود":

- 1- المبتدئين Beginners
- 2- فوق المبتدئين Upper Beginners
 - 3- المتوسطين Intermediate
- 4- فوق المتوسطين- Upper Intermediate
 - 5- المتقــدمين Advanced
 - 6- فوق المتقدمين Upper Advanced

ثم راحت الجامعــات والكليّـات في لندن، تدعوه لإلقاء المحاضرات في الموســيقى، والعـــزف على العـــود من خلال (بحــوث الموســيقى- الفارســية والتركيــة)، ومقارنتهــا بالموســيقى العربيــة، وكان ذلــك ضمــن برنامــج تتّبعه الجامعات البريطانية، التي تضم كُليّـــات لــــتدريس الموسيقى، وعـددها 200 جامعة، وفيها 100 أستاذ مؤهّــل ومتخصّــص بموسيقى الشعوب، ومن مختلف بلدان العالم، وكلّـهــم يُــدرّسون المنهاج الذي وضعـه أحمـد المختار.

إنّ التمـرّس في الإبـداع الموسـيقي، جعـل أحمـد المختار يتجاوز قطريّــتهُ، ويدخل العالمية بامتـياز، بعـد أنْ راحت الكثير من الفضائيات العالمية، والمهرجانات، والمؤتمــرات الموســيقية الدوليــة، تـدعـــوهُ إليهــا للمشاركة والحضور، وكان إبداعه حاضـرًا في كل تلك المؤتمـرات، وكانـت جهـوده الموسـيقية فـي العـزف والإبداع تــدفعه لدراسة الموسيقي العالمية، فدرس موسـيقي البــاروك الأوروبيــة، والتي تعود إلى القــرنين الرابع عشـر، والخامس عشـر الميلاديين، فشـرع في إتقانهـا وتقديـم أمسـيات مشــتركة بيــن (العــود واللَّــوت)، وهــي إحــدي الآلات الموســيقية الغربيــة المهمّــة، وهــو يضع نصب عــينيه الدخول في (أســرار الموسيقي الأندلسية) حيث طرح مشروعًا مشتركًا مع فرقــة أجنبية تعتمــد في نشاطاتها موسيقي الباروك لتقديمهــا فــى نشــاطاته ومؤلّــفاته الموســيقية، المعتمــدة على التــراث الموســيقي العربـي، حتى إنه استطاع أنْ يُقدم عملًا مشتركًا مع العازف الأرجنتيني (أكـناسيو لو ساردي منتي فــاردي)، وهو من العازفين المتمسّــكين والعاشــقين للتجريــب والتجديــد فــي الموســيقي، تمكَّنــا معًــا مــن تــأليف أعــمال للجـــيتار والعـود معًا، وظهـر هـذا العمـل فـي الأسـطوانة السادسة التي تحمل اسم (إسبانيّــات - حدائق بابلية -رقصة الغجري - سماعي حجاز- رومانسي)، وبعــد هذه التجربة الناجحة في الموسـيقي العالمية، راح المخــتار يـندفع أكثر في إطـار التجارب التفاعلية في الموسيقي الغربية، فوضع أعـمالًا للعود الربـاعي، والوتر الغربي، والعـود والأوكسـترا مثل عمـل (الطـائر - وحلـم ليلة صيف) ثم وضع عــملًا للِبيــانو والعــود، سمّـــاه (بلــوز عــراقي) كمـا وضع عمــلًا آخر للسَـكسفــون والعــود، سمَّاه (جاز عراقي). خلقت هذه الأعمال تفاعلًا إيجابيًّا عنــد المتلقــى الغربي، الأمر الذي سهّــل معه التعريف بالموسـيقي العربيــة من قبــل المتلقى الغربي، وهــو يستمع إلى العـود.



أ-الأعمال الموسيقية لأحمد المختار:

1- في عام 1997م، أصدر أول إســطوانة موسيقية كانت بعنــوان (تجــوال)، وقــد حــوت عشــر مقطوعــاتٍ موسيقية.

2- في عام 1999م، أصدرت لــه شركــة (People Sound) إســطوانة (كــلمات)، وكانــت تحتوي ســبع مقطوعات موسيقية.

6- في عام 2002م, طلبت منه شركــة (A.P.C) العالمية، أن تنتــج له (إسطوانة - إيقاعات بغـــدادية)، وأصدرتها في عــام 2003م، وقــد احتــوت علــى ثــلاث عشــرة مقطوعـــة، وحقّـقــت هذه الأســطوانة مبيعــات كبيرة، الأمر الذي دفع بالشركة نفسها، أنْ تنتــج له أسطوانة أخرى، كانت بعـنوان: الطريق إلى بغداد، وقد صدرت في عــام 2005م، وضمّــت ستــت عشــرة مقطوعــة موسيقية.

- في عام 2015م، أصدرت له الشركة ذاتها أسطوانــة
 بعنــوان: أصــابع بابليــة، تحتــوي ثــلاث عشــرة قطعة
 موسيقية.

6- في عام 2019م، صدرت لــه أســطوانة بعــنوان: رؤى من العِـراق، وتحوى اثنتى عشرة مقطوعة موسيقية.

- الجوائز العالمية:

1- جائزة أفضل عمــل موسيقي- غير غربي في بريطانيا، والتي يمنحهــا اتحــاد الموسيقيّين البريطانيّين، وذلك في عـام 1999م.

2- عــام 2001م، تــم اختيــاره مــع مجموعــة مــن (16) موســيقيةًا في العـــالم لإصدار (إســطوانة موســيقية) لحســاب المؤسّســة الطبيّــة للمتضررين مــن الحرب والإرهـــاب، التابعــة لهيئــة الأمــم المتحـــدة، وحملــت عــنوان: (المــادة 114) المتضمّــنة الإعـــلان العـــالمي لحقوق الإنسان.

3- عام 2009م، حصل على (جائزة الحمراء الإبداعية في الفـنون) مـن هيئـة الإبـداع الإسلاميـة، وذلـك عــن إسـطوانته (الطريـق إلـى بغــداد)، وعــن بقيـة أعماله الموسيقية.

4- عــام 2015م، مُـــنح جائــزة (TOP TEN) مــن راديــو -كلاسيك أف أم - على أسطوانة (أصابع بابلية).

 5- عام 2014م، حصل على جائزة (بابـل العالميـة للإبـداع)، وهذه الجـائزة تُـمنح للفـنانين الذين رفعوا اسم العراق في المحافل الدولية.

أصدر المختار كتاب: الموسيقى والحياة، وهي أوّل دراسـة نقــدية عــن الموســيقى العراقية، وقامت (دار المحدى) بإصدار الطبعة الأولى، ببغداد في العام 2022م، ضمــن حقــل (الــدراسات)، ويقــع الكــتاب فـي (142) صفحة من القطع المتوسط. وهــذا الكتاب يكاد يكون الأول مــن نوعــه مــن ناحيــة الدراســات التاريخيــة للموســيقى العراقيــة، إضافــة إلـى كونــه (الكتــاب التعليمي-الأكاديمي) لعازفي العُـود، كما يمكن اعتباره (كتابًا نقديـًـا لدارسي الموســيقى) يمكن الاعتماد عليه في دراسات طلبة معهــد الفنون الجميلة، والمعاهد الموســيقية، نظــرًا لمــا يحويه من معلومــات ودروس تطبيقيــة دقيقة لموســيقى العُــود، تــصدر من عــازفٍ محترف، سكب خبرته في هذا الكتاب.

- * الكتاب: متوسّـط الحجم، يشتمل على أربعة فصول رئيسة، تتفرّع منهـا عِـدّة نقاط فرعية مهمة، بصفتها نقاط ارتكاز فكرية ثقافية، تؤطّــر موضوعات الكتاب، وتُــضفي عليه المــسحة الأكاديمية الرصينة، من ناحية التأليف والتطبيق الموسيقي، والفصول هي:
- الفصــل الأول: وموضوعــه عــن تاريــخ العــود -ويشتمل على النقاط الآتية:
 - * العـود والأسطورة.
 - * العود والقيثارة.
 - * العـود في الآثار والرُقَم الطينيّة.
 - * العود والحضارة الفارسية.
 - * العود في الحضارة الإسلامية.
 - * أوتار العُـود والإضافات التي طرأت عليه.
 - * الوتر الخامس.
 - * أوّل مدرسة للعزف والغناء العربي.
 - * العَرْف بالريشة.
- * التدوين الموسيقي في الحضارة العربية الإسلامية.
- * أهــم علماء الموسيقى والعُـود في الحضارة العربية -الإسلامية.
- * الكــندي الفــارابي ابن ســينا صفي الدين الآرموي البغـدادي.
 - * نتائج واستخلاصات في العود والموسيقي.
 - **الفصل الثانى:** واشتمل على النقاط الآتية:
 - * كيف يجرى التأليف الموسيقي؟
 - * الموروث المعاصر في التأليف.
 - * البناء الموسيقي والروائي في التأليف.
 - * تأثير المكان في التأليف الموسيقي.
 - * مُـفـردات التأليف الموسيقي.
 - * الارتجال والتقاسيم.
 - * لكلِّ نغمةِ مقام.
 - * المقام.
- * دور الموروث الموسيقي العراقي في التــأليف للعـزف المنفـرد.
 - * التقاسيم.
- * التقــاسيم من دون تغــيير درجات المقام الأساسية -الرست مثالًا.



- * الارتجال والتقاسيم في العرض الموسيقي العربي.
- * الــتأليف والارتجــال فـي قوالــب الموســيقى الصــرف العربية.
 - * الارتجال في قوالب الغناء الموسيقي العربي.
 - * المــوّال.
 - * الموشح والقصيدة الطويلة.
 - * قبل موعد العرض.
 - * خلاصات.
 - * الجمهور في العرض الموسيقي الغربي.
 - * في التأليف الموسيقي، الشكل أم المضمون؟
 - * كيف نختار عنوان المُـؤلَّف الموسيقي؟
 - * العُـمق والتـأليف الموسيقي.
 - * العَـزف المنفرد.

3- الفصل الثالث: واشتمل على النقاط الآتية:

- * الموسيقى والشعر.
- * تجربة العـزف مع الشاعر الراحل مظفر النوّاب.
 - * الإيقاع في الموسيقي.
 - * الموسيقى التصورية.
- * الموســيقى اللَّــونية، والصِـــلات الجماليــة بالفــن التشكيلي.

4- الفصل الرابع: واشتمل على النقاط الآتية:

- * أنا والموسيقي، سيرة لا تنفصل.
 - * الولع الأول في الموسيقي.
 - * اقتناء أوّل آلة عود.
 - * المعلمون الأوائل في العراق.
 - * الدراسة في مراحلها الأولى.
- * الخروج من بغداد والإقامة في كردستان.
 - * الانتقال إلى إيران.
 - * الانتقال إلى سـوريا.
 - * الانتقال إلى بريطانيا.
 - * الدراسة والتدريس في لندن.
 - * العمل في الفضائيّات.
- * تجارب العـزف المشترك مع الأوروبّيين.
 - * تفاعل المتلقى الغربى مع العود.
 - * نشر الأعمال الموسيقية.
 - * الجوائز والتكريمات.
 - * تأسيس مدرسة تقاسيم في لندن.

- تحليل موضوعات الكتاب:

إنَّ إلقــاء نظــرة متأمّــلة على هــذه الموضوعــات المطروقــة فـي البحــث، داخــل هــذا الكتــاب، تجعلــك تُــدهش إلـى أهميتهــا وموضوعاتهــا، مــن الناحيــة التاريخيــة، والفنيّــة، والمهنيــة، التــي ينطلــق منهــا الموســيقار أحمــد المختــار، ليعالجهــا بحكمــة ودرايــة وروح مسؤولــة أخلاقيًـا ومعرفيًـا، كي يضع بين أيــدي

الدارسين، والنُقّاد، وطلبة المعاهد الموسيقية مادةً علميةً، يقف بها الدارس على مسارات البحث التاريخي للموسـيقى العراقيـة، كي يكـوّن نظـرة ثاقبـة لـدور الموسـيقى العراقيـة، كي يكـوّن نظـرة ثاقبـة لـدور الموسـيقى في حيـاة العراقييـن خصوصًا، ولدارسي الموسـيقى العالميـة والعربيـة - الإسلاميـة على وجه العموم، وهــذا الأمر يفرض على المتلقي أنْ يقــرأ هذه الدراسة بعقــلٍ منفــتح، ونظرةٍ مُتأمّــلة لهــذا المنجز الثقافي الـذي درســه أحمــد المختــار، بغيــة أن يقــدّم للدارس المختص والطالب المُبتــدئ في الموســيقى، وللقــارئ المهتم هذه المعلومات الدقيقة، التي ربما لا يمكــن العـــثور عليها في مصدرٍ واحــد، ســوى في هــذا الكتاب.

* في الفصل الأول: يتحــدّث المؤلف عن تاريخ العود، والمراحـل التـى رافقت صنــاعته، ووجــود هــذه الآلــة الموسيقية الفريدة، كونها من أهم الآلات الموسيقية المثيــرة للجــدل التاريخــي والفنــي، حيث كان وجودهـــا الساحر في العصور التاريخية قبل الميلاد، ما زالت تثير الناس، وتطرب سماعهم، فقــد كانت الأساطير تشير إلى أنَّ هـناك أقـوالًا عِـدّة، اختـلف فيهـا المؤرّخـون، وتباعـــدت وتباينت آراؤهـــم واستدلالاتهم، فمنهم من قال: "إنَّ أوَّل مخترع للعــود هو - لَمَـك بن متشولخ بن أخنون بن يــرد بن مهــليل بن فينن بن يانش بن شــيت بــن آدم عليــه الــسلام". "وفي هــذه الأســطورة، تذهب بعـض فصولهـا إلى أنّ لـمك كان لـه ولـد اختطفـه المــوت، وكان يحبّــه حُــبًّا شــديدًا، فعــلَّق جثتــه علــي شجرةٍ، وبمرور الأيام تقطّعت أوصال الجثة، ولم يبقى منهـا ألاّ الفخــذ والســاق مع القــدم والأصابع، ولمّــا كانت تمــرُّ بهــا الريح، كانت تصدرُ صوتًا، جعلتهُ يعتقد أنَّ ابنهُ مازال حيًّا، فأخذ فيما بعد قطعة من الخشب، وصنع منها شـكلًا يشـبه تلـك البقايـا، محـاولًا إنتاج الأصوات نفسها التي كانت تصدرها، حتى صارت قطعة الخشـب آلـة موسـيقية، تشـبه شكل العــود الحالي".

فيما تشير رواية ابن الأثير - في تاريخه - إلى أنَّ " أول من صنع العُـود هـو - نُـوح عليه السلام، وفُقـد هـذا العـود في أحـداث الطوفـان". فيمـا تشـير الـروايات الفارسية إلى أنَّ "ملك الفُـرس جمشيد، هو الذي صنع العـود وسمّـاه البُربـط، وجعل أوتاره تشـبه حشـايا الإنسان، فالزير هو وتر الدو، يُحرّك الصفراء، والمُثنى هــو الصــول، يحـرّك الــدم، والبُـم هــو وتــر لا، يحــرّك السوداء، وإذا اعتدلت أوتـاره، ورُتَّبت ترتيبًا آخرَ؛ أي تغيّر دوزانهـا، جـانست طبائـع الإنسـان أكثـر، وأنتجـت الطـرب".



ويعــتقد الموسـيقار أحمد المختار، بأنَّ العــود هــو الصيغــة المتطورة عــن آلــة القيثــارة القـديمــة، حيث يتميّــز عنهــا بوجــود (الـــذراع) أو (الزنــد)، ويســتطيع إصدار العــديد من النغــمات في الوتــر الواحـد، وهو ما كانت تفتقــر إليه القيثارة. وبمـرور الزمن، اضمحلّ دور القيثــارة تدريجيـًـا ليــأخذ العــود مكانهــا، ويصبح أكثر أهــمية منهــا، حيــث صــار ممكنًــا، تنــوّع النغمــات في العود، بســبب وجود الذراع، الأمر الذي أعطاه الإمكانية والمدى الأبعــد في عــزفِ مقاماتٍ وسلالم موســيقية أكثر، مضافًا إلى ذلك سهولة حمل العــود أثناء السير، والطقوس الموسيقية.

والعـود لـم يكـن على شـكله الحـالي، بل كان زنـده أطـول، وصندوقـه الصوتي أصغـر، مصنوعًـا مـن الخشب، بينما وجهـهُ الأمامي من الجلد، وكـان العود في العصر البابلي القديم، يحتوي على وتــرين، ثم تطوّر وأصبـح بثلاثة أوتــار، ولم يعــرف من أصناف هــذا الوتر الثالث. وكان العُــود البابلي يحتــوي على ثلاثة مفاتيح - ملاوي تُــربط بها الأوتــار، ولكن لكلّ وتر مفتاحان، كما هــو حــاليًا، وكانــت تلــك الأوتــار تصنــع من المعــادن، كـالنحاس، والبرونز، وكان العــود يحتوي على الـعَـتب، أي الدساتين.

وطريقــة العــزف على العــود تجري باليــد اليُــسرى لجَــسُّ الأوتــار، مــن ناحيــة الزنــد، أمّــا اليــد اليُــمنى، فتســتعمل للضرب على الأوتــار في نقطــة بالقرب من مقدمــة الصنــدوق الصوتي، ولــم تــكن الريشــة مُــستخدمة، وقتــذاك، فالعــزف كان بواسطة الضرب بإصبعي الإبهام والسبّابة، كما يعتقد أحمد المختار. وأظهــرت البحوث التاريخيــة والآركيولوجية المُـقدَّمــة إلى المؤتمر الدولي الســابع لعــلم آثــار الشــرق الأدنى الموسيقية، والذي انعـقــد في لــندن عام 2014م، الذي كان مُخصّــصًا للعــود. وقــدم الباحث ريتشــارد دمبرل كان مُخصّــصًا للعــود. وقــدم الباحث ريتشــارد دمبرل للعـود، وُجد على ختم أسطواني، يرجع إلى الطـور الأخير مــن حضــارة مــدينة أوروك في جنــوب العــراق (3100-

فيمـا يشـير الباحـث الألمانـي (فيلهـلم شـتاودرفيمـا يشـير الباحـث الألمانـي (فيلهـلم شـتاودر(Willhelm Stauder)، والباحثة البريطانية (فــان بــورن في العــراق القــديم، وتحــديدًا فـي - العصر الأكــدي في العــراق القــديم، وقحــديدًا فـي - العصر الأكــدي المتحف البريطاني في لندن، تحت الرقميـن (89096 M،
و 28806 BM) يرتقــي زمنهما إلى العصر الأكــدي. وقــد
نشرت الباحثة البريطانية فان بورن هذين الختمين في
عـام 1933م، وأعــاد نشرهــما الدكتــور بـومـــر، وذكرهــا
الباحـث العراقي الدكتور صبحي أنــور رشــيد فـي كتابه:

تاريـخ الآلات الموسـيقية في العراق القـديم. وإضافة إلى هـذين الخـتمين، رغم كونهما من أقـدم الآثار التي تشير إلى وجـود العُـود، فهناك أيضًا عِدّة قطع أثرية، تحمـلُ مشهـد العـزف على العـود، يرتقـي زمنها إلى العصر البابلي القـديم (1950 - 1530 ق.م)، وقد وُجِـدت رُقَم طينية أخرى لعازفٍ للعود، بعضهـا موجود في المتحف العراقي، وبعضهـا الآخر في متاحف اللوفـر، والمتحف البريطـاني. ومن المُـدن في متاحف اللهـود، والمتحف البريطـاني. ومن المُـدن تشير إلى وُجـودهِ في تـل خفـاجي، وتـل أسمر، وبابل، ونُفّر، ولارسا، وتلّو.

ومــن الناحيــة التاريخيــة لأســبقية وجــود العُــود في الحضارتيــن الرافديــة والفرعــونية، فهــناك رأيــان، أو اعتقادان حــول موطن العــود الأول، فالرأي الأول يرى أنَّ العــود ذا العــنق الطويــل مصــري، وُجِــد فـي مصر الفرعونية، قبل أن يوجــد في العـراق، وتبنّى هذا الرأي الفرعونية، قبل أن يوجــد في العـراق، وتبنّى هذا الرأي الباحث الآثاري البريطاني (بِن زنــُــر - Ben Zinger)، حيث كتب في عام 1927م بأنَّ العـود مصري. أمّـا الرأي الثاني فيرى أنَّ العـُــود المصري هــو امـــّــداد للعـود العراقي. فيرى أنَّ العـود العراقي. ويعـــنّق الباحـث أحمــد المخــتار: إنَّ المتوفّــر الآن مــن مكتشــفات أثريــة، فــنحنُ نميل إلـى الرأي الثــاني، حتى ظهـور ما يدحض صحّـته، وذلك للأسباب الآتية:

- " إنَّ الأوربيِّـين، قد نقَّبوا عن الآثار المصرية واطّلعوا عليها قبل أنْ يطّــلعوا على الآثار العراقية، وأنَّ الرُقــم الطينيــة، والتي أثبَــّــت أنَّ العــود العراقي كان موجودًا في الحضارة الأكديــة، وقد عُــثر عليه ضمــن التنقيبات الأثريــة التي اكتـــشِفت فــي عــام 1933م؛ أي أنَّ رأي (بن زنكـر) كان قبـل اكتشـاف الأثـر الجــديد"، ويُــضيف المخــتار: " إنّ أقــدم الآثــار المصريــة التــى تشــير إلــى اســتخدام قــدامي المصرييــن للعــود، يرجع إلى عهــد الأســـرة الثامنــة عشـــرة (1580 - 1290 ق.م)، وهـــى معروضـة حاليًـا فـي متحـف القاهــرة، وتضـم عــيدانًا أصلية، ونقوشا تصوّر شكل الآلة، بينما الرُقم الطينية تُـدلَّل على وجـود العـود العراقي في العصر الأكـدي (2350 - 2150 ق.م)، كمـا أنّ " الرســائل المتبادلــة بيــن الفرعون المصرى أخناتون(1367 - 1350 ق.م)، والملك الكيشــي (بورنــا بوريــاش الثانــي، 1375 - 1347 ق.م) في وادی الرافدیــن، والتــی اکتشــفت ضمــن رســائل تــل العمارنــة تَشير إلى أنَّ العِـلاقــة بين البلدين - في ذلك الوقـت - كانـت تتّـسم بالصداقة والحـياد، والتعــاون والمصاهــرة، ممّــا يجعل إمكانية الاقتباس الحضاري واردة وسهلة بالاتجاهين، وكانت رسائل تــل العـمارنة جـرى كتابتهــا بالخــط المســماري، والذي تغلـب عليه اللُّغــة الأكــدية والبابلية، الأمر الذي يشــير إلى الغــلبة الحضارية لبلاد الرافدين.

أشارت الرسائل الـدُبلوماسية المتبادلة بين ملوك الحضارتين إلى وجـود مصاهـرات جرت بينهـم، وهـذا يعني انتقال أمـيرات يحملن بعض مُقتنياتهـن، ومن بين تلـك المقتنيات، كانـت الآلات الموسـيقية، وخصوصًا آلـة العـود، والتي كانـت تعـد مـن الآلات المُقـدّسة، وتستخدم في طقوس العبادة، مما يعني إمكانيـة انتقـال العـود إلـى مصر بهـذه الطريقـة. إن شكل العُـود المستعمل في وادي النيل، لا يختلف عن شكل العـود العراقي المستخـدم في العصر الكيشي شكل العـود العراقي المستخـدم في العصر الكيشي را 1602 - 1162 ق.م)، والمعاصر للأسـرة الثامنة عشـرة، وعلـى عـدد الأوتـار، وطريقـة الإمسـاك بالآلـة أثنـاء العـراقـية التي كانت سائدة في ذلك العصر.

- العُـود في الحضارة الفارسية:

هـي نقطــة مهمة في هـــذا الفصل، أراد من خلالهـــا الباحث أحمد المختار ربط التفاعل الثقافي الموسيقي بين حضارة وادى الرافدين، والمحيط الإقليمي المُتأثر بهِ، وأقرب البلدان في هـــذا التـــأثير هــي بلاد فارس التي ترتبط مع أهل العراق برباط التاريخ والجغرافيا، والمؤثــر الثقافـي، وكانت الموســيقى واحــدة من هذه المؤثــرات، لذلك، ولكون تاريخ الفَـــرس الحقيقي يبـــدأ مـع الدولة الإخمينيـة بقيادة (كــورش) التي قامت عام 550 ق.م.، حيث استطاع القـائد كورش أنْ يخضع بابل لسيطرته في العـام 539 ق.م، وبهــذا التاريخ الفاصل، فــإن رحلة العود العراقي سبقت هذا الحَدَث بأكثر من 1500 سـنة على الأقــل. وهــذا يُــسقط كل النظريات والآراء التي تقول: إنَّ العــرب أخــذوا العود من الفَرس على اعتبار أنَّ النضر بن الحارث تعلم العزف في الحيرة على يــد خســرو برويز ومــن ثم قــام بنقله إلـى الجزيرة العربية، كما ينقل حسن كريم الجاف.

فيما يذكر المستشرق المعروف (هنري جورج فارمر المستشرقة الإيرلندية (كاثلين سيليزنكر المستشرقة الإيرلندية (كاثلين سيليزنكر- Kathleen المستشرقة الإيرلندية (كاثلين سيليزنكر- Schlesinger)، صاحبة الحرأي القائل بأنَّ النضر بـن الحارث تعلم العـزف في الحيرة على يـد خسرو برويـز، فيـرد فارمـر بالقول: إن ابن خـرداذبة، لم يذكر أن النضر بن فارسـيًا قـد أُدخـل إلى مكّـة، ولـم يذكـر أن النضر بن الحارث قـد تعلّم العـود من الفُـرس. ثم يؤكّـد فارمر، اللهـو والملاهي، أنَّ النضر بن الحـارث قد تعلّم العود من الكـارث قد تعلّم العود في بلاط المنـاذرة في الحيـرة، ومعنـى ذلك أنَّـه نقل العود من العراق إلى الجزيرة العربية، وليس من إيران، كما يرى (المختار - ص-15). كما أنَّ ابن خرداذبة يؤكّـد في كتابه المذكور آنفًا، بأن قريش لم تكن تعرف من الغناء كتابه المذكور آنفًا، بأن قريش لم تكن تعرف من الغناء كالله النصـب حتـى قـدم النضـر بـن الحـارث بن كلـدة بن

علقمـة بـن عبد منـاف بن عبد الـدار بن قصي العِــراقَ، فتعلّم في الحيرة ضرب العود وغناء العبادين، ومن ثم قدم مكة فعلّم أهلها، فاتخذوا القيان.

كُما أنَّ المختار، يؤكّد ذلك ويضيف إليه تعليقًا مهمًا يقـول فيـه: "بالإضافة إلى ردِّ فارمــر، فــانَّ هــناك نصًا يدحـض آراء المستشــرقة (سيليزنــًــر) يذكــره الدكتور صبحي رشــيد فــي كتابه: تاريــخ الآلات الموســيقية في العــراق القديـم، إذ يقــول: إنَّ إحــدى مــسلاّت القبــور السبئيّــة، المنحوتــة بالنحــت البــارز، والتــي تعــود إلى القــرن الثالث أو الرابع بعــد الميلاد، تحملُ نحتًا لامـرأة بيدهــا اليســرى عــود، رأســه إلــي الأعــلي، وصندوقــه الصوتــي إلى الأســفل، ويحتــوي علــى ثقبين مُــدوّرين، التقويــة وتضخيـم الصــوت". ويضيــف الدكتــور صبحــي رشــيد: "شــكل العــود، فــي هـــذه المنحوتــة، لا يختلف تقريبًا عـن شكل العــود الحديث".

- العُـود في الحضارة الإسلامية:

كانـت الحِـيرة، فـي عـهــد المــناذرة مــن المراكــز الحضاريـة المهمّــة، إذ إنهــا كانت تقــع بين العــراق، وبلاد الشام، وبين أهــل مكَّة والجزيرة، وكان لموقعها هــذا أثــرٌ فعـّــال في التلاقح الحضاري والثقافي لأهـــل هذه الثقافات، وكانت فنون الشعر والموسيقي وجدت لهــا مرتعًا في بلاط المناذرة، لا سيما أنّ أغلب شعراء الجاهلية قـــد مرّوا بها، ومدحوا ملوك المناذرة، حتى أنّ بعض الشعراء كانوا يغنون ويعزفون الموسيقي على الصلصال أو الصنَّــاجات. وفي الحيرة تعلَّم النضر بـن الحــارث العــزف على العــود، ومنها نقله إلى مــكّة، قبل الدعوة الإسلامية، وحين دخلت الدعوة الإسلامية أرض الجزيـرة العربية، وبـدأت مرحلة الفتوحات، وكانت الموسيقي والعزف قــد انحصرت بفــئة المـوالي، وكان العرب، في عهد الخلافة الراشدة، وفي العصر الأموى، يجدون غضاضة في احتراف الموسيقي، إذ كان بعض الفقهــاء يُحرّمــون ذلــك. بينمــا فــى بدايــة العصــر العبّاسي الأول، وتحديدًا في زمن الخليفة المهدي(775 - 785م) دخــل الــبلاط العبّـــاسي المغنــي الشهــير (إبراهيم الموصلي 742-804م)، والمغنَّى القرشي (ابن جامع - ت 808م)، وصار هـذان المغـنيان يُجـالسان ولــدى الخليفة هــارون حتى بــدآ يؤثـران فيهــما، فأمـر المهدى بإبعادهما ومعاقبتهما. وحين وصل هارون الرشـيد إلـي الخلافـة (686 -809م) كانـت الموسـيقي والفنون وصلت إلى قمّــتها في التطوِّر، وأصبح الغناء فِي العصر العباسي الأول، ذا أثــر بالغ في الناس، فقد شَغِلُوا بِـهِ أَيَّ شَغَلَ، وكَأَنَهُ نَعِيمُهُمْ فَي دَنْيَاهُمْ، كَمَا يقــول الدكتور شوقــي ضيف. وقــد تطوّر فــن الغــناء والموسـيقي تطــورًا عجــيبًا فــي أيــام الرشــيد، نظــرًا للمكانة التي كان يحظى بها المغنون، وبرز تخصّص موسيقي في كل آلةٍ.



الموسيقى العُمانية

وأدى الموسيقيّون دورًا بارزًا في عملية إبراز وتطوير ظاهــرة الغــناء، تجــاريًا وفــنيًا، حيــث تشــير المصادر التاريخيــة إلى أنّ إبراهــيم الموصلي، فــتح أوّل معهــد موسيقي لتعليم القــيان البيض فن الغناء، فبلغ بهنّ كل مبلغ، ورفع من أقــدارهــنّ، وشاركــه في ذلك زميله المغــني يزيــد حوراء، وشكَــل تعليم الجــواري الغناء طفرة ملحوظة في الحياة الثقافية العباسية.

أصبح الغـناء والموسيقى ظاهـرة شعبيّة واضحة المعالم، وأصبحت كل طبقات المجتمع العراقي تتــعاطاه، من دون حــرج أو تكلّــف. وزاد في تقوية هـذه الظاهـرة الثقافيــة ظهـًــور التيارات الثقافيــة والفكرية الجديــدة، كالمعــتزلة وغيرهــا مــن التيــارات الفكريــة، فأصبحــت مكانــة الموســيقي، والمغـــنّي، والشـــاعر تُـضاهى مكانة الفيلسوف، وقــد برز من أبناء العــائلة العباســية الحاكمــة مُـغــنون وموسيقيّـــون، فــكان إبراهــيم بن المهــدي(أخو الرشــيد)، مُغنيًا مشهــورًا، وكذلك كانت أختــهُ عُـليــة بنت المهـدي، كما أنَّ الخليفة الـــواثق (842 - 847م) كان من ذوى المذهب المعـــتزلي، ومن أوائل الخلفاء الموسـيقيّين، ويشهــد له في ذلك حمَّــاد الموصلي، وكان من أبــرع العـــازفين على العـود. ومن هُــنا نفهم أن ظاهرة الغناء والموسيقي أصبحت جُــزءًا من حيــاة الناس في بغــداد وغيرهـــا من المُـــدن العراقية، وقد اشتهــرت أربع حانات في بغداد للغناء والموسيقي، وتناقل ذكرها الشعراء، ومدحوا سُقاتها وخمّـــاريها، ووردت فــى أشـــعار أبــى نـــواس وغيره من الشعراء ذكروها في أشعارهم، ومنها:

1- حانة طيزناباذ.

2- حانة قَطربّل.

3- حانة الشط.

4- حانــة بُــزيع (وهذه الأخيرة كانت حانــة للسُــراةِ من الناس).

فيمـا كانـت فـي بـلاد الشـام حانتـان هــما: عــزاز، وهُشيمة.

- العُـود والتطورات التي طرأت عليه:

يُعــالج الموســيقى أحمــد المخــتار هــذه النقطــة المهمــة، مــن منطلــق العمـــق الروحــي لهـــذه الآلــة الموسـيقية، المُحبّــبة إلى روحــه، فينطلق معهــا من البــدايات، وما عُــثر عليه في الرُقــم الطينية، وما تركتهُ الآثــار الآركيولوجيــة مــن لُـقــــتُ وآثــار ســـومرية وبابلية وآشــورية، وصولًا إلى العهــد العباسي، الذي كان فــيه العُــود ســيّد آلات الطرب، والآلات الموسيقية الأخرى، فقــد كان العُــود في بداية العصر الجاهلي يحتوي على ثلاثــة أوتـــار حتى بداية العصر الإسلامــى (زمن الخلفاء الراشدين- وفي العصر الأمــوي)، وأصبح للعـود أربعـة أوتــار، وعندما سادت ثقافة العصر العباسي، وتطوّرت

فيه الفنون والآداب، وانتــبه المبدعــون إلى هــذه الآلـة، فهــا هو الفيلسوف أبو يوسف يعـقوب الكندي (189 -260هــ/ 803 - 873م)، نظَــر إلـى ضرورة أنْ يكون الــوتر الخامس مضافًا إلى العـود، ثم أعاد الكندى المقامات إلى درجاتها العربية، وسمّاها في مؤلَّفاتهِ الموسيقية بالأعــداد الترتيبيّــة العربيــة؛ أي المقــام الأول، والثاني، والثالث، وصولًا إلى السابع، ثم لحقه الكثير من المؤلِّـفين العرب في عصور مختلفة، فأعادوا الأسماء العربيـة، كـعلامة الحُـسينَى، بـدلًا مـن الشيشكـاه، والأوج بــدلًا من الهفتــكاه، وأطلقوا على مقام الرست دور الانتقـالات، ومـن الجديـر ذكـره - قول المخــتار: إنّ تسمية الرست، تعـود جذورهـا إلى كلمة رصد العربية، ولصعوبة لفظ الصاد، لغير الناطقين بالعربية، تحوّلت إلى راسد ثم إلى رست، التي تعني مستقيم بالفارسية، وهــو الأمــر الذي جعــل الكثير من الناس يعــتقدون أنّ التسمية فارسية.

ثمّــة إضافة مهمة، فيما يخص الأوتــار، أشار إليهــا الكندي في رسالــة في اللّــحن والنغـــم - قسم معرفة الأوتـــار، يقول الكــندى: أمـــا الأوتــــار، فهي أربعــة، أولهــا البُــم، وبعــدهُ المثلّــث، وبعده المثــنّي، وبعــده الزير، وتلـك هـي المُسميــات القديمــة لأوتـــار العُـــود، ومن اطّلع على كتاب الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، سوف يعثر على هــذه المُــسمّيات بكثرة. أما ما هو شائع في الاعتقاد من أنَّ المُغــني زريــاب هــو الــذي أضاف الوتر الخامس فليس دقيقًا، حيث إنّ الكــندي هو الذي أشار بذلـك، لكن زريــاب قام بتطبيق ذلك عمــليًا على أوتـــار العــود، فــأصبحت خمــسة. ومــن المعــروفِ أيضًا، أنَّ الطبيب الفيلسوف ابن سينا (370 - 428هـ/980 - 1037م) كان يشدُّ على العـود وترًا خامسًا. ويضيف صفى الدين اِلآرمــوي في الرسالة الشرقيّــة، أنَّ الوتر الخامس، قـد أعيـدت إضافتـه فـي القـرن السـابع الهجـري (13) الميلادي، فيما يرى أحــمد المخــتار، بأنّ الوتر الخامس لم يُـستخدم قبل ذلك في المشرق، إلاّ لبضعة عقـود، بين القــرن الرابع الهجرى(العاشر الميلادي)، مُعتمدًا في هــذا الاســتنتاج على ما أورده الأستاذ زكريا يوسف، الذي حقِّـق ونشــر رســالة الكندي في اللَّــحن والنغــم، والـذى أفـاد بأنّ ذلك لم يجـر إلاّ بنطاق محـدود، وذلك لعــدم تقــدّم صناعــة الأوتار آنــذاك، وَعــدم كفاية هذا الوتر من الناحية العملية.

بينمــا فــي القــرن الرابــع عشــر المــيلادي، يمــكن ملاحــظة الــوتر الســادس، وهــذه الملحوظة يُبديهــا الدكتور صبحي رشــيد على مخطوطة: كشــف الهــموم والكرب في شــرح آلــة الطرب، لمؤلف مجهــول، والذي صنف العود إلى أنــواع، بحسب عدد أوتاره، فمنه عُـود ذو اثنى عشر وترًا، ومُعشر، ومُثمّن.

وفي القــرن الخامــس عشــر المــيلادي، كان العُــود يُصنَّف إلى عـود قـديم - ذي أربعـة أوتار، وعُـود كامـل ذي ستّــة أوتار. أمَّا في القرن التاسع عشر الميلادي، فقد ظهـر العــود ذو السـبعة أوتــار، وفق ما ذكــرهُ صاحب الرسالة الشهابيــة الأستاذ ميخائيل مشاقّــة (1800 -1888م)، وقال أحمــد المخــتار: إننا لم نجد للوتر الثامن أى ذكـر فـى التاريــخ، لا فـى الكتــب العربيــة القــديمة المُحقَّقَــة، ولا فـي تلــك التـي مازالــت علـي شــكل مخطوطــات. ويضيــف المخــتار: إنّ هُــناك إدّعــاءات بشأن الوتــر الثامـن، يعـود أقـدمهـا إلى بـداية ثمانينيات القــرن الماضي، تَــشير إلى أنّ هُــناك موسيقيًا مصريًا اسـمه العشــماوي، إضافـة إلـى أنّ الفــنان العراقــى الفريــد جــورج. ويلفــت المختــار الانتباه إلى أنّ إضافة أوتـــار جـــديدة، تتــطلّب توسّـــعًا فــى مســـاحة الـزنـــد، والصندوق الصوتي، كي يستوعِــبا الأوتار الجديدة، من ناحية الصوت وطريقة العــزف، ممــا يؤدّى إلى تغيّر في الصوت الصادر عن العود، وينتج آلة جديدة، هي ليست العُــود نفسه، وهــذا ما حصل في آلة اللُّوت الأوروبية، التي تحتوي على اثني عشر وتــرًا، وهــي جاءت من العُـود

إنّ مسألــة إضافة الأوتــار الجديدة على العُـود، كانت وما زالت تشــغل بال غالبية العازفين، والموسـيقيّين على هذه الآلــة، وفق كل واحــدِ منهــم، وضمن مقــدار القلق الفني الذي يعيشه مع آلته، أثناء العزف وبعده، فلحظات التأمَّل في الأوتار، وفي الأصوات التي يُدندن بهــا العــازف، قــد يــأخذه الخيال إلى مســافاتٍ أبعــد، ولقــد كان مثل هــذا التفكير يجــد لهــا صــديّ في كتب التـراث العربـي، فنظريـة الأجــناس المُـتــداخلة التـي تعتمــد على الربط المنسـجم للمقــامات في التــأليف والتقاسيم عن طريق جنس المقام المتكوّن من أربع علامات موسيقية، وهذه النظرية، تحتاج إلى تطبيقات عمليــة معاصــرة، يمكــن الإبــداع فيهـــا، وهــى بمثابــة الهــارموني الأفــقي، والذي يوازي الهـارموني العمودي في الموسـيقي الغـربيّــة، كما يقول المخــتار، ويضيف إليهــا: "وكذلــك يمكــن التفكيــر بتطويــر طُـــرق العـلاج بالعود لبعض الأمراض النفسية، التي وضع أساسها الكندي، وطوّرها ابن سينا".

والــزير، والــزير الثانــى أو الحــاد، وهــو الــوتر الخامس، والذي لم يكتفِ الكــندي بذكرهِ، بــل راح يشرح أبعــادهِ، وكـان يُــدوزن بــهِ أو يضبطــه على درجــة الفــا ليصبح البُعد الفاصل بيـنهُ وبين الوتر اثنين ونصف تون، كما يقول المخــتار، والذي علّــق بالقول: "ولم يحدث أن ذُكِر الوتر الخامس في أيِّ رواية أو أيّ مؤلف قبل الكندي". إنّ التنظيــرات الموســيقية فــي تاريــخ الموســيقي العربية، كانت وما زالت، تــشغل بال الكثير من عُـشـاق الموسيقي على مَــرِّ التــاريخ، لذلــك كانــت المــدارس الموسيقية الأولى قد نشأت في بغداد، كما ألمحنا إلى ذلك سابقاً، وقد كانت مدرسة بغداد للموسيقي، التي أرسى قواعــدها المُغنَى المشهــور إبراهيم الموصلي (742 - 804 م)، وهــو والــد المُغنَّى المشهــور إســحاق الموصلي (مُعلِم زرياب)، وحيـن وصـل زرياب إلى الأندلـس، كان قلق الموسـيقي يشــغل قلبــه وعقله؛ لذلـك وضـع طريقة بسـيطة في الغناء والموسـيقي، قسّمها إلى مراحل دراسية ثلاث:

الأولى: وتُعــنى بالإيقــاع والعَــروض، وهي عبارة عــن تمرينــات للنطقِ والصــوت، يتعلّــمها التلميذ بمرافقة آلة موسيقية.

الثــانية: تُعـنى بضبط اللّــحن، بأبسطِ أشكاله، أي من دون زخارف موسيقية.

الثالثـة: تُعـلِّم التلميذ إتقان الــزوائد الموسيقية، أي الزخارف الموسيقية التي تُــضاف إلى اللَّـحن الأساسي، بواسطة المطرب أو المُـلحِّن.

ثم أضاف زريــاب لفتــةً فنيّــة مهمة للموســيقى، وذلك حين أبدل العــزف الموســيقي بالخشب بريشــة قــوادم النسر، وهــو الأمر الذي قــاد إلى تطــور العـزف تقنتًا.



الإحالات والهوامش:

- طــه باقــر: مقدمــة فـي أدب العـــراق القديــم، ص 64، منشورات دار الورّاق، بغداد، 2010م.
- أحمد المخــتار: الموسيقى والحــياة، ص6، منشورات دار المدى، ط1، 2022م، وســوف تكــون إحالاتنا على هذا المصدر بعبارة (المختار) لذا يجب الإشارة إلى ذلك.
- المخــتار: ص12، وراجــع كذلــك (قامــوس أكســفورد للآلات الموســيقية، وكذلك راجع د. صبحي أنور رشــيد) تاريــخ الآلات الموســيقية فــي العــراق القـــديم، طبعة بغــداد عــام 1970م. وانظــر أيضًــا د. أحمــد الحفنــي، موسيقى قـدماء المصريين، طبعة القاهرة 1936م.
- راجع: سيريل ألدريد: كتاب إخناتون-الفصل11، ص163-171، ترجمــة د. أحمــد زهيــر أميــن، منشــورات الهيئــة المصرية العامة للكتاب.
- راجـع د. حسـن كريـم الجـاف، موســوعة تاريــخ إيران السياسـي الفصــل الأول، منشــورات الــدار العربيــة للموســوعات، لبنان 1428هــ/2008م، وراجع كذلك آراء بعــض المستشــرقين الذين مالوا إلى هـــذا الرأي عــند أحمد المختار ص 14.
- ابن خرداذبة: المختار من كتاب اللّهو والملاهي، ص3، فضل القيان عند العرب، منشــورات المكتبة الشــاملة الحديثة" نسخة الكترونية على النت.
- شــوقي ضيــف، العصــر العبّــاسي الأول، ص 59. منشورات دار المعارف بمصر، ط6، من دون تاريخ.
- خيــرالله ســعيد، مغنيــات بغــداد فـي عصــر الرشــيد وأولاده، ص 40، منشــورات وزارة الثقافــة الســـورية، دمشق 1991م.
 - خيرالله سعيد، المصدر السابق، ص50.
 - خيرالله سعيد، المصدر السابق ص 74.
 - خيرالله سعيد، المصدر السابق ص 110 111.
- المختـار: ص20، وراجـع كذلـك إلـى: زكريـا يوسـف،

موسيقى الكندي، ص10، طبعة بغداد، 1962م.

- كتاب: الموصوِّتات الوترية.
- مختصــر الموســيقى فــي التــأليف والنغــم وصنعــة العـود.
 - الرسالة الكبرى في التأليف.
 - رسالة الإيقاع.
- رســالة فــي ترتيــب النغـــم. وللاســتزادة حــول هــذه المؤلفات الموسيقية للكندي، راجع المختار - ص24.
- خيـرالله سـعيد (موسـوعة الوراقـة والورّاقيـن فـي الحضـارة العربيـة الإسلاميـة) الجـزء الرابـع، البـاب الثالث، مدرسة بغــداد في الخط العربي. منشورات دار الانتشار العربي، بيروت ط1، 2011م.





أ. ناصر بن محمد الناعبي - سلطنة عُمان

الحياة الثقافية البدوية في سلطنة عُمان

(الثقافة الموسيقية المرتبطة بالإبل أنموذجًا)





الموسيقى العُمانية

يرمى هذا البحث إلى توضيح بعض من ملامح الحياة الثقافية الموسـيقية لــدى المجتمع البدوى، وأعنى بها تلـك الأنمــاط الموســيقية التــي يُمارســها البــدوي، والمرتبطـة بالإبـل علـي وجـه الخصـوص. كمـا نعلـم جميعنا بأنّ هناك ثقافات موسـيقية بدوية تمارس في الكثيـر مـن المناسـبات الاجتماعية من كلا الجنسـين، وأنمياط موسيقية أخيري مرتبطية بالحيياة العمليية والحِرفية في المجتمع البدوي، وسـيبقى حديثنا هُنا عن الأنماط الموسيقية التقليدية البدوية المرتبطة بالإبل، والتي يختص بها الرجال فقط.

يتميــز المســرح الغنائـى فــى المجتمــع البــدوي في سـلطنة عُمـان على وجه الخصــوص، والجزيرة العربية بصفة عامة بالصيرورة، والاستمرارية، والمحافظة على قوالبه الفنية المتوارثة بيـن الأجيال كما هي، ومن طبيعــة هــذه الأنمــاط أنهــا مرنــة الاكتســـاب، ويمكن القــول إنّ مجتمــع الباديــة هــو المجتمــع الوحيــد فــى التركيبة السكانية الذي ظل محافظًا نسبيًا على ثقافته الموسـيقية بصفـة خاصـة والاجتماعية بصفـة عامة، بـخلاف المجتمعـات الأخـرى التى انصهـرت في خضم الحداثة.

لا شــك أنّ هنــاك تغيــرات طبوغرافيــة فــى المجتمعــات العربيــة عامة؛ ولكــن الفرد البــدوي تبقى ملامـح شـخصيته العامـة، كالسـلوك، واللهجـة، والتعامل الشـخصى شاهدة ومُدَللة عليه بصفته فردًا بدويًـا ينتمـى إلـى تلـك البقعــة الجغرافيــة، وأعنى بها الصحــراء، وذلك المجتمع العفوى البســيط، وأعنى به المجتمــع البــدوي، وكذلــك أنماطــه الموســيقية ذات القوالـب اللحنيـة البسـيطة الخاليـة مـن التركيبــات المركبة والمعقدة ســواء النغمى أو الإيقاعي، وطبيعة الصحـراء لا تحتمل سـوى نـوع الهزج مـن الغناء الذي يتميــز ببحة الصــوت، والترنيــم الخفيف المُطْــربُ الذي يســتفز القلــوب. وكما يعلم جميعنــا أن هناك بحرًا من الشعر يُسمى ببحر الهَزجْ¹.

"بـدأ الغناء العربـي بالنصب، والسـناد²، والهزج3 ، وفي هذا الشـأن قـال ابن رشـيق: وغناء العـرب قديمًا على ثلاثـة أوجـه: النصـب، والسـناد، والهزج، فأمـا النصب، فغناء الركبان والفتيان، وقال: إسحاق بـن إبراهيم الموصلي، وهـو الـذي يُقـال لـه المرائيـن، وهـو غنـاء الجنابي، اشـتقه رجلٌ من كلب يُقال له جناب بن عبدالله بن هبل، فنسـب إليه، ومنه كان أصل الحداء كله، وكله يخـرج من أطل الطويل⁴ فـي العَروض" (زاهيد، ص64، 2017م).

لقــد وجــدَ الحِدَاءُ⁵ عنــد العرب منذ قديم الزمن، وهو إشــارة إلى الصوت الحســن، والفاعل يُسمى "حادى" أو

الحادي. "قال بعض أهل التفسير في قوله تعالى (يزيد في الخلق ما يشـاء) هــو الصِوت الحســن، "وعن النبي -صلى الله عليـه وسـلم - أنَّـه قـال: أتـدرون متـي كان الحِدَاء؟ قالوا: لا، بأبينا أنت وأمنا يا رسول الله. قال: إنَّ أباكـم مضـر خرج فـى طلب مال لـه فوجد غلامًـا له قد تَفَرَّقَـتَ إِبِلَهُ فَضَرِبِهُ عَلَى يَـدَهُ بِالْعَصَا، فَعَدَا الْغُلَامُ فَي الـوادي، وهـو يصيـح وايـداه، فسـمعت الإبـل صوته، فعطفـت عليه. فقال مضر: لو اشــتقٌ مــن الكلام مثل هــذا، لــكان كلامًا تجتمــع عليه الإبل، فاشــتق الحداء ً. " وكما يعلم أهـل البادية ذوو العلاقة المباشـرة بالإبل، أنهــا؛ أي الإبل تســتمتع بالحــداء، وتزداد في نشــاطها وقوة حركتهــا، وقال عليه أفضل الــصلاة والسلام في أحد أســفاره لغلام أسود اســمه أنجشة وكان يحدو: يا أنجشــة رويــدك ســوقك بالقواريــر. وهذا كمــا جاء في كتاب المثل السـائر لابن الأثير(ج2، ص205، الذي حققه محيى الدين 1939م).



- خصائـص الثقافة الموسـيقية في بادية سـلطنة عُمان (الأنماط الموسيقية المرتبطة بالإبل):

هنــاك عدّة خصائص تتميز بها الأنماط الموســيقية التقليديــة فِــي باديــة ســلطنة عُمــان، إذ تتســم هــذه الأنمـاط بأنَّهـا محاكيـة للعـادات، والقيـم، والمبـادئ الاجتماعيــة التي وجدت نتيجة التفــاعلات بين المجتمع والبيئـة المحيطـة بـه. "وتُعـدّ العـادات والتقاليـد الاجتماعيــة مــن الدعامــات الأساســية التي يقــوم بها التــراث الثقافــي لأِي أمة، أو شــعب، لأنّ الحيــاة في أي جماعة بشرية تُحتَّم نشوء مجموعة من الممارسات والإجــراءات التــى يُمارســها ويزاولهــا الأفــراد لتنظيم أمورهــم والتعبيــر عــن أفكارهــم ومشــاعرهم" ، ومــن خصائص ذلك النوع من الأنماط الموسيقية:

¹أحد بحور العَروض الذي يقوم وزنه على ست تفعيلات متكررة في كل شطر ثلاث تفعيلات: مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن - مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن. ² الىسناد الثقيل ذو الترجيع، الكثير النغمات والنبرات.

³ الهزج: الخفيف الذي يرقص عليه، ويمشى بالدف والمزمار فيطرب.

⁴ تفعيلات البحر الطُّويل: فعولن مفاعيلن ُّفعولن مفاعيلن، فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، وهو قريب من بحر الهزج، ولو انضافت عليه فعولن واشترك البحران بالتفعيلة: مفاعيلن

⁵ حداء الإبل، وبها حداء: ساقها وحثها على السير بالحداء. الحادي الذي يسوق الإبل بالحداء. (المعجم الوسيط، الجزء الأول والثاني، مُجمَع اللغَّة العَّربية.

الإدارة العامة للمُعجمات إحياء التراث، باب الحاء).

⁵ شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، الباب: الثامن والستون في الأصوات والأُلحان، وذكر الغناء واختلاف الناس فيه ومن كرهه ومن استحسنه. (منشورات مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، لبنان، جـ1، طـ2، ص538، 2004م).

⁷ الحداد، فتحى عبد العزيز، ملامح التراث الثقافي العُماني، الكتاب الثاني: التراث الثقافي غير المادي، دار النشر العلمي والتواصل، جامعة السلطان قابوس، ط 1. ص111، 2015م.



- طويلــة النفــس غيــر ملتزمــة بمــكان أو زمــان معين، تُمــارس متى توفــرت لها البيئة الخاصــة بها والحاضنة لها مع المناسبات الملازمة لأدائها.
- خاليـة مـن الآلات الموسـيقية؛ فتعـد المناسـبة، والمـكان، والحضــور، والحنجــرة، والشــجن، والأداء الحركــي التعبيــري البســيط والمتواضــع جــدًا عناصــر محفزة للمؤدين.
- تمــارس يوميًــا ســـواء بصـــورة فرديــة، أم ثنائيــة، أم جماعيــة، لأنهــا مرتبطــة بالحيــاة العمليــة اليوميــة، والحركــة الدائمــة عنــد البـــدو؛ أي أنهــا قرينــة الســفر، والتحــركات، والتنقــل بيــن أحضــان الصحــراء لغــرض البحث عــن الماء والكلأ، ومن جانب آخر الســفر لقضاء أغــراض التبضــع مــن الحواضــر القريبــة لمضاربهــم، وأيضًا ملازمة للسمر، والاســـتقرار النفسي الذي تتميز وأيضًا ملازمة للسمر، والاســـتقرار النفسي الذي تتميز بــه الحياة في المجتمع البــدوي، تلك الحياة الخالية من التكلــف، وحتمًــا تكــون حاضــرة فـي المناســبات الاجتماعية، والأفراح، ومؤنسة للضيوف كذلك.
- تتســم بالحشــمة والرجولة من حيث الأداء، والمفردة الشعرية في القصائد المغناة.
- متنوعة المسرح الأدائي، فعلى سبيل المثال، منها ما يــؤدى راجــلًا، أو راكبًــا علــى ظهــر الناقــة فــي الصحراء المفتوحة، وفي بعض الأحيان جالسًـا عندما يحتاج ذلك الفرد، أو تلك المجوعة لقضاء اســتراحة المســافر من العناء، ومنها كذلك ما يؤدى داخل الخيمة في مجالس الرجال.
- الطاقة الصوتية بخشونتها تارةً، ونعومتها تارة أخرى التي تُعبِّر عن الظـروف البيئية والاجتماعيـة التي يتميز بهـا المجتمع البدوي، وأضف إلى ذلك اللكنة اللســانية (اللهجــة البدويــة) التي أســهمت بفطرتهــا في صناعة الحُلية الموسيقية اللحنية النغمية.
- القصيدة الشـعرية المُغناة في الأنماط الموسـيقية مقتضبـة، وقصيـرة، ومتعددة الأغـراض، يغلب عليها طابـع الشــجن والحنيـن المنعكـس من تلــك النفس البدويـة المرهفـة البسـيطة، وهــذا يعكـس لنــا الســلوكيات الفطرية العفوية التي يتمتع بها الفرد في الســلوكيات الفطرية العفوية التي يتمتع بها الفرد في المجتمع البدوي، ومن هنا نســتطيع القول إنّ الطابع الثقافـي للحيــاة اليوميــة فـي الباديــة تغــّـب علــى المنظومــة الشــعرية للشــاعر البــدوي؛ ليخلــق لذلــك المجتمـع منظومــة، أو مدرســة شـعرية مســتقلة إذا صح القــول، ومتحــررة، وكذلــك متميزة عــن المدارس الشــعرية النبطيــة فـي المجتمعات البشــرية الأخرى؛ ســيما أنَّ المجتمـع البــدوي يتميــز بالمعرفــة البدهية ســيما أنَّ المجتمـع البــدوي يتميــز بالمعرفــة البدهية

الذاتية التي اكتسـبها عـن طريق السـلوكيات الحياتية اليوميـة، وتلـك السـلوكيات المنبثقـة مـن الأحـداث الملمة بذلك الفرد مثلت له المعرفة الاستبدادية إذا ما تناولناهـا مـن الجانـب الفلسـفي الأنثروبولوجي، أو الأبسـتمولوجي؛ أي الـذي أريـد الإشـارة إليـه، بـأن المشـافهة، والذاكرة تمثل مكتبة أدبيـة علمية للتراث غير المادى في المجتمع البدوى.

- حركـة الإبـل أثنـاء السـفر والتنقل تكشـف لنـا مدى التأثيـر الفيزيولوجي لتلـك الجِمَــال، مـن خلال حركـة أعضائهـا وتفاعلها النفسـي التي تظهــر لذلك البدوي أنّها تُشــاركه المشقة وتُقاســمه الأنس النغمي الذي يصدره مــن خلال تلك الطروق النغميــة التي تمتطيها حنجرتـه، والتــي كانــت أحــد عوامــل التحفيــز لتحمــل المشقة وتعب السفر.

مـن خلال مـا أوجـزت مـن خصائـص نسـتنتج بـأنّ الأنماط الموسـيقية المرتبطة بالإبـل لها طابع عملي مرتبـط بالأعمـال اليوميـة، وطابـع اجتماعـي مرتبـط بالحياة، والمناسـبات الاجتماعية، وكذلك طابع نفسي مرتبـط بالتسـلية، والسـمر، والأنـس، وكسـر الملـل، والمقاومـة ضـد التعـب والمشـقة. وهـذه مجتمعـة انبثقـت نتـاج أسـاليب الحيـاة فـي الباديـة علـى وجـه الخصوص والصحراء بوجه عام. وجميعنا متفقون على أنَّ الطبيعة عامل قوي جدير أنْ يؤثر في الحياة الثقافية لمجتمع ما أو فرد ما.

- بعـض الأنماط الموسـيقية التقليديـة المرتبطة بالإبل في بادية سلطنة عُمان:

- هَمْبَلْ البوش:

غنـاء بـدوي تقليـدي يـؤدى على ظهور الجِمَـال أثناء المسيرة والسـفر، وجاء تعريفه أو توصيفه في معجم موسـيقى عُمـان التقليديـة (بـاب الهـاء)، هو مسـيرة الجمال غادية أو آتية، وهو الغناء على ظهور الإبل وهي تسير الهويني.





43

ومــن المناســبات التــي يــؤدى فيهــا هــذا النمــط الموسيقي، استقبال العائديـن علـى ظهـور الجمّال، وتهنئتهـم بسلامـة الوصـول، وفـي هذه الحالـة يكون الركَّاب سائرين بجوار الجمَّال راجلين يقودوها بواسطة الحبال.

يكون الغناء في بيتين من الشعر بأربعة أشطر،

وتكون عرجـاء غيـر متوازيـة القافيـة، أو بالأحـرى غيـر مقفاة، وينقسم المشاركون فيه إلى مجموعتين. والجديــر بالذكــر أنّ لهــذا النمــط الموســيقي عــدّة مسـميات، ففي ولاية عبري بمحافظة الظاهرة يُسمى برزفــة البــوش أو الجمّال، وفي ولاية صحــم بمحافظة شمال الباطنة يُسمى بشلة الركاب.

مثال شعري:⁸

يوم اللقاء يوم العوايد الزين يظهريا صديقي اللہ پنجی کے صایے يصبر ولو قلبه في ضيق

مثال آخر:⁹

حَيَّ بالركاب إلى مطاويع العصا إن سمعت البارود والبندج لضا

لن جبضوها للخلا ما عودت ربع يشلون الجريح وعودوا

- تغرود البوش:

مـن الأنمـاط الموسـيقية البَدَويـة التـى تَؤدى على ظهور الجمَّال وهي تهرول، وهذا النوع من الفن يُساعد الراكب على التحكم في حركة الجمَّـال، وذلك من خلال سـرعة أداء الفن وبطئه، وكذلك رفع مسـتوى الصوت وخفضـه، وأيضًا يلعب الـدور النفسـي والتفاعلي لدي الجمَال والجَمّالين، وهو يشـبه كثيرًا فن الحِدَاء، ويُؤدى هــذا الفــن بشــكل جماعــى أثنــاء ســير القافلــة؛ حيــث المُغرد الأســاس يتغنـى بالقصيدة، وتُــردد المجموعة المصاحبـة البيتين الأولين مـن القصيدة، ولهذا النمط الموسيقي أسماء تنصَبُ في المعنى نفسه، بمفردات تـدور حـول اســم الفــن (تغــرود)، وأرجــعُ ذلــك التنــوع اللفظي إلى اختلاف البقــع الجغرافية، التي بدورها أدّتْ إلى اختلاف طفيف في اللكنات، ومن هــذه التنويعات

اللفظيــة فــى نطــق اســم الفــن: الغيــرود ــ الغــارود ــ التغريـدة ـ التغريد ـ الغرّدة ـ الغارودة. ونلحظ أن جميع الألفاظ تُشـير إلى النغمـة الأسـاس مـن غـرَّد يُغـردُّ تغريدًا، واسم الفاعل منها المُغرد. ونستنتج من خلال هـذه الألفـاظ، أنّ الآلـة الأساسـية لهـذا النمـط هـي الحنجـرة التـى يَعُدُّهـا علمـاء البحـث والدراسـات فـى الفلسـفة الموسـيقية، بأنها أول آلة موسيقية عرفها الإنسان والتي استوحاها من الطبيعة المحيطة به.

"فــن مــن فنون البــدو. وهو غناء راكبــي البوش وهي تُهـرول (تخـب)، وكان فيمـا مضـي يـؤدي والرجـال متجهـون إلـى غزوة أو عائـدون منهــا منتصرين، أو هم مسافرون في رحلـة تجـارة. كمـا كان يـؤدي للسـمر، والترويح، والبدو جلوسًا أمام خيامهم"10.





⁸ مصطفى، يوسف شوقي، معجم موسيقى عُمان التقليدية، مركز عُمان للموسيقى التقليدية، باب ُحرف: الشين، ص:280، 1989م.

^و الشيدي، جمعة بن خميس، أنماط المأثور الموسيقي العُماني دراسة توثيقية وصفية، مركز عُمان للموسيقي التقليدية'ص:320، 8002م.

¹⁰ مصطفى، يوسف شوقي، معجم موسيقى عُمان التقليدية، مركز عُمان للموسيقي التقليدية، باب حرف: التاء، ص:79، 1989م.

القصائد المغناة في هذا النمط، تكون قصائد نبطية طويلـة نسـبيًا، متزنـة ملتزمـة القافيـة؛ أي أنّ أشـطر الصــدر مــن القصيــدة موحــدة القافية، وكذلك أشــطر العجــز منها، أمًّا عن الأغراض الشــعرية فهي متنوعة، وإذا مــا تحدثنــا عــن المســرح الحقيقي، والفعّــال لهذا النمط الموسيقي، فمن وجهة نظري، هناك مسرحان لهــذا النمــط الموســيقي: مســرح متحــرك متمثل في الجَمَـل، ومسـرح ثابـت ومتغيـر فـي الوقـت نفسـه، المتمثـل فـي الصحراء الشاسـعة، ويتميـز بمتغيرات المشاهد الطبيعيــة، مــن جبــال، وســهول، وأشــجار، وأحجــار، وأوديــة وغيرهــا، وأضيــف إلــي ذلــك التقلبات المناخيــة التــى قــد تطــرأ أثنــاء تلــك الرحلــة، وكذلــك أســتطيع أنْ أقــول مــن خلال تحليلــى لهــذا المســرح

الربانى العظيم إنَّه متغير الإضاءة والإنارة عندمًا نتحـدث عن بدايـة الفجر ثم الصبح، مـرورًا بالضحى، ثم الظهـر، ثـم العصـر وصـولًا إلى الأصيـل، ثـم الـزوال، وانتهاء بالليـل، وفـي الليـل تكـون هنـاك الإضـاءة المنبعثـة من نور القمر، وذلك حسـب مراحله العمرية، وهنــاك الليل الدامس أيضـــا. والذي أريد قوله: إنّ هذه المتغيــرات الطبيعية الربانية تســهم في إثارة النفس المُغــردة، وكأنَّها تنقل لنا مشــاهد أوبراليــة، وبانوراما خيالية، وهناك المســرح الثابت المُتنقل حسب ظروف ومتطلبات العَيشُ، المتمثل في الخيمة البدوية أو كما يُســمي فــي بعــض الــدول بيــت الشــعر، وجــلَّ هــذه المسارح، طبيعيـة الإخـراج، فطريـة الأداء، نشـطة الحركة بطلها ابن الصحراء.

مثال شعری:۱۱

یا طارشی سلّـم علی العربان خصّ بسلامي الحضـر والبدوان وقـــول لهـم إنّى دائمًا ولهــان ذاکــر زمــان مـر مــا نسيـان يومِ أنا في ظليل وفي بستــان والماء يجرى والنخل ريــان والزرع قايم داخل البستيان واليوم كله صارفي النقصان یا لیت یرجع لی زمــانی ثـانِی یا الله دهـری روّحـــوا خلانــی وأنا بعدهم صرت فــى أحــزان ياالله تسكنهم فسيح جنان تمت وصلوا على النبى العدنان

مـــن حيث أنك للمنازل عانـى اللــي بهــم نعتز في الأوطـــان لَـنْ هَـب ريح من الجنوب أبكاني وقتِ مضى لى أذكره يا فــلان والثمـــر متحــدر على الأغصــان وعندى من أصناف الرطب ألـوان وغثًى الحمـــام الراعبي بألحـــان وبقيـــت أنا متحســر ندمــان دمعى جرى فوق الوجن غـــدران وامسيت في طول الدُّجي سهران ونــاس بقلبي دايمًا سكَّــان كلْ مـا مضى واحــد تلاه الثــاني حتــی الکــری والزاد مـا أهنـــانی مع قاصــرات الطـــرف والولدان محمد شفيع الخلق إنس وجان

الونَّة، والونين مرادفتان ليئن وأنين من الأنَّة، وجميع المفـردات كناية عن ألم الاشــتياق، والحنيــن لحبيب أو لوطن، والعودة لماضي الذكريات.

وهــذا النــوع مــن النمــط الموســيقي البــدوي، يُؤدي بشــكل فردى؛ بحيث يكون المؤدى علــى ظهر ناقته، أو جالسًا متكثًا على عصاه، وإحدى راحتيـه على خـده مغمض العينين، وقد يتلقف كلامه أحد الجالسين، أمَّا عـن الأغـراض الشـعرية السـائدة على قصيـدة الونّة، الغــزل، وســرد الذكريــات، والوقــوف علــي الأطلال والمضــارب البدوية، وتكون قصائد الونَّة مقفاة في كلا الشـطرين؛ بحيـث يأخذ كل شـطر حرف قافيـة معين، وقــد يتشــابه حرفــا القافيــة لــكلا الشــطرين الصــدر والعجز.





"فن الونة نمط غنائي بدوي، يُسمى في بعض المواقع باســم (بنت العرب) أو (ولد العرب) إشــارة إلى انتمائه إلى الأصالــة العربية، وقد يُســمى (النوحة) وغيرها من التســميات فـي مواقــع أخــرى" وهذا الفــن قريب في قالبه الموسيقي إلى الموّال الذي غالبًا يُستهل به قبل المذهــب الأول للأغنيــة، وهذا اللون ُمتعــارف عليه في أخـاراء الوطن العربي.

"غنــاء الونَــة يشــبه غناء الموال فـي الكثير من البلاد العربيــة، وكذلــك غنــاء العتابــة اللبنانيــة، والفلامنكــو العربى الإسبانى، وهو عادة من مقام البيات"1.

مثال شعری:۱۱

یا قلب یا متعـــوبِ لا تزیدنــي بـس شــوج تریّض وسـیـــر بـــدوبِ لا تــخــّـنـــي مشــنـــوج خذنی الهــوی بالسلوب ودعـــا القـلـب محـــروج



- الطَّارَقْ:

ويُنطَـق بالطارج، حيث يُلفـظ القاف جيمًا عند البدو، وحسب رأيي الشخصي جاء الطّارَقْ من تطريق الشيء، وحسب رأيي الشخصي جاء الطّارَقْ من تطريق الشيء، وبمـا أنـه يؤدى على ظهور الإبل أثناء السـير، وكأنه، أي المـؤدي للفن، يُطرقها أو يُنظم سـيرها، وفن الطّارَق من الأنمـاط التي تؤدى ليلًا، أو أثناء السـري، وبطبيعة الحـال تسـير الجِمَـال وهي فـي حالة الهوينـى لطبيعة الحال تسـير الجِمَـال وهي فـي حالة الهوينـى لطبيعة الوقـت، أو الظـرف الزمني، وخاصة عندما يكسـو الليل الـظلام الدامـس، إذ يتوجـب علـى المسـافر، أو المسـافر، أو المسـافر، أو السـافرين أخـذ الحيطـة والحـذر، ويـؤدى أيضًـا أثناء الاستراحة والسمر.

ويُـؤدى هـذا النمط الموسـيقي فرديًا، ويـرد عليه من يرافقـه، أو أحـد أفـراد المجموعـة المرافقـة، وبالحالة نفسـها، أثنـاء السـمر والاسـتراحة، تكـون قصائـده مقفـاة الشـطرين متعـددة الأغراض الشـعرية، ومن الأسـماء الشـائعة الأخرى لفن الطّارَق، اسم (الرَدَّحَة) في ولاية لوى، وفي محافظة ظفار له عدّة أسماء منها: طوريـق، وتُنطـق (طوريـج). "ونغم الغناء في الطّارَق ثابـت مـن أول القصيدة إلى آخرها، ويـكاد لا يتغير من مُعنِ إلى آخر، أو من ولاية إلى ولاية، أو من محافظة إلى محافظة أخرى من مناطق سلطنة عُمان".

^{&#}x27;'الشيدي، جمعة بن خميس، أنماط المأثور الموسيقي العُماني دراسة توثيقية وصفية. مركز عُمان للموسيقى التقليدية'ص:328، 2008م.

مثال شعری:11

سميت باسمك يا خالق الكونْ نيــران وسط القلـب تضــرمْ غـــض الصـدر واللغــز يُفهـــــڤ

يــا خـالـق الإنســـان مـــن دمْ واكتـــب حروف إنْ كـان تقــرونْ حـــرفِ مـــن طــه ومكـنـــونْ خـطـف علينـا يَهُفْ صالـونْ لى راكبنّــه ســـود لعيـــونْ یا طار قلبی یــوم یمـــرّونْ ويـــن الدخـاتر اللــى يـداوونْ

46

- التوصيات والآراء حـول مسـتقبل الأنمـاط الموسـيقية التقليدية المرتبطة بالإبل في الجزيرة العربية:

- * تأسـيس مجلـة ثقافية علمية تَعنـى بجميع الظواهر الثقافيــة الماديــة وغيــر الماديــة المرتبطــة بالإبــل في الجزيرة العربية.
- * الاشــتغال على تأليـف معجم شــامل للمصطلحات المســموعة والمرئيــة المعنيــة بالإبــل فــي الجزيــرة العربية.
- * الاشــتغال على صياغة دراســة فعليــة تُعنى بالترويج الثقافي، والاقتصادى، والسياحي لجميع الأنشطة والفعاليـات المرتبطة بالإبل في الجزيرة العربية بحيث تتوسع رقعته إلى الوطن العربي ومن ثم إلى العالمية، وهذه؛ أي الدارســة بطبيعة الحال ســتنعكس نتائجها الاقتصادية على مستوى الدول والأفراد.
- * الاشــتغال علـى تضميــن أهميــة الإبــل والظواهــر الثقافيــة المرتبطة بها في دروس تعليمية ضمن مادة التربيــة الاجتماعيــة، أو أي مــادة أخــري تُعنــي بعلــم الاجتمــاع، وذلك لتســهم فــي غرس هــذه الثقافة لدى الناشئة ليُضْمَن لها الاستمرارية والصيرورة.

المراجع:

- ابن الأثير، أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الموصلي. المثل السَّــائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيـق: محمــد محيـي الديــن عبــد الحميـد، ج2، شـركة مكتبـة ومطبعة مصطفـي البابي الحلبي وأولاده، جمهورية مصر العربية،1939م.

- زاهيـد، عبـد الحميد وآخـرون، علم الأصـوات وتكامل المعارف التكامل المعرفي بين علم الأصوات وعلم الموسـيقي، ط1، عالم الكتب الحديثة للنشــر والتوزيع، أربد، المملكة الأردنية الهاشمية.
- مصطفى، يوسـف شـوقى، معجم موسـيقى عُمان التقليديــة، مركــز عُمــان للموســيقي التقليديــة، وزارة الإعلام، مسقط، سلطنة عُمان، 1989م.
- آدم كوبــر، الثقافة (التفســير الأنثروبولوجــي)، ترجمة: صدّيـق الدملوجـي، المنظمة العربيـة للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2012م.
- الكثيـري، مسـلم بن أحمـد، الدليل المصـور (الأنماط الموسيقية التقليديـة العُمانيـة ومناسـبات أدائهـا)، مركــز عُمــان للموســيقي التقليديــة، مركــز الســلطان قابـوس العالـي للثقافـة والعلـوم، ديـوان الـبلاط السلطاني، مسـقط، سـلطنة عُمان، الطبعة الأولى، 2015م.
- الشـيدي، جمعـة بـن خميـس، أنمـاط المأثـور الموســيقي العُمانــي (دراســة توثيقية وصفيــة)، مركز عُمـان للموسـيقي التقليديـة، وزارة الأعلام، مسـقط، سلطنة عُمان، 2008م.
- الحداد، فتحى عبـد العزيـز، ملامـح التـراث الثقافـي العُماني في خمســة آلاف عام، الكتاب الثاني في التراث الثقافي غيـر المادي، دائرة النشــر العلمــي والتواصل، جامعة السلطان قابوس، مسقط، سلطنة عُمان، ط 1، 2015م.
- أرشيف مركــز عُمــان للموســيقي التقليديــة، وثائــق سـمعية ومرئيـة، الجـولات البحثيـة الأوليــة والاســتكمالية، فـي عــدد مــن المحافظــات، ســلطنة عُمان.



د. سامي نسيم - العراق

الأغنية العربية وثنائية اللغة الفصحى واللهجات الشعبية



. الموسيقى العُمانية _______ ور

> كانـت اللغة الفصحى بقواعدها النحوية الثابتة مادة الأغنيــة العربيــة، واللهجــة الدارجــة (العاميــة) أيضــا، ويبقى الجامــع الأســاس بينهمــا الصــورة، والتعبيــر الروحي، والتكنيـك الفني في مهـارات المبدعيـن من شـعراء، وملحنيـن، ومؤديـن ليسـلكوا أقصـر، وأقرب الطرق إلى المتلقى الذي يقف معهم على أرض واحدة غير بعيــد عن رؤاهم، وخيالهــم، وأدوات تعبيرهم، وهنا يتفـق من يتفق، ويتبرم من يتبرم حسـب سِـعة إدراكه، وثقافتــه، وميوله ومنهجه، ويظل القاســم المشــترك بيـن مفـردة اللغـة الفصحـى والشـعبية هـو الإبـداع، والتأثيـر الفنـي بصفته معيارًا جماليًـا، ومن دون ذلك لا ينفع كل تنظير وتسـويغ؛ لأن الموسيقي والشعر هما أدوات تعبير روحية إنسانية بحتة تنتمى لزمنها وتحاكيه بممكناته، وتذهب إلى أبعد بكثيـر مما توصلـت إليه اللغــة بــكل تعبيراتهــا، حيــث تقــوم الألحــان بــدور آخر يسـمو بالمشـاعر الإنسـانية إلى مكامن الإحسـاس المجــرد، مــن ثوابت، وأشــكال رســمتها حــدود التعبير اللغــوى مجازهــا وأصولهــا، ويذكــر هنري جــورج فارمر: "وربمــا وصلــت موســيقي الأصــوات المتشــابهة إلــي أســمى صــور التنظيــم علـى أيــدى العرب فــى العصور الوســطي، وليس من البعيد أنْ يأتي التَّرقي نحو توليف الأنغـام المختلفـة Harmony عنــد أوروبــا الغربيــة من العــرب" ، كذلــك للمقامــات العربية دور كبيــر في حفظ التـراث الأدبي العربـي فصيحه وشــعبيه، والديني منه، وذلـك عبر الـتلاوات، والتواشـيح، والأذكار. كذلك بعث المقــام العربي، الــروح والحياة في مفــردات اللغة التي حملتهـا الأنغـام، والأوزان، والألحـان إلـي زمــن آخر عبر الذاكـرة الشـعبية، أو بالتوثيـق التقنـي للقريـب منهــا لعصـر التقنيـات والتسـجيل الصوتي، وبذلك سـاندت لغة الموسيقى ثنائية اللغة المحكية بشقيها الفصيح والشــعبي، ورفدتها بالديمومة، والمتعــة الفنية، ولقد شـهدت الأغنية العربية عدَّة مراحل زمنية عكست من خلالهـا صــور تلــك الحِقــب، ومــا تضمنته مــن تقلبات سياسية، واجتماعية متأثرة تارة بالوافد بدراية ومعرفة إيجابيــة، وأخرى في تناول ســلبي للوافــد، ولكن تصدّى لذلك، كبار الملحنين، والشـعراء الذين رسخوا الثوابت للقصائـد المُغنــاة، وأخــذ آخــرون يتطاولــون علــى تلك الثوابت من أشــباه الشــعراء، والملحنيــن الذين قاموا بـدور العابـث بمسـيرة الأغنيـة العربيـة عبـر تغريبها، وتعجيم نطقها بربطها بلغة وألحان لا تمتُ بصلة إلى روح الموســيقي العربيــة، وتفاقمــت الحالــة أكثــر فــي العصــر الحديث مع تطور التقنيــات الرقمية، وأصبحت حالـة التغريـب فـى الأغنيـة العربيـة حالة غيـر موائمة للذائقــة الســمعية المبنية على أســس نغميــة عربية

حقيقية، حيث أكلت من جرف التراث الموسيقي الغنائي العربي، وحولته إلى هجين غير واضح المعالم، وبعيد عن الموهبة الشـعرية والموسيقية المعبرة عن الروح العربيــة، وســحر أنغامهــا وصياغتهــا من لحــن وإيقاع بجمل مفيدة شــعرًا، وتقطيع موائــم لأدائها وتعبيرها الفنـى المعروف، وبذلك دقت الأغنيــة العربية ناقوس الخطير مبكرًا بسبب موجيات التحديث والتغريب التي أتت على ما تبقـى من قيم الأصالة في الأغنية، وأبعدته عن جادة صوابه ورســالته الراقية المتمثلة في الحفاظ على هويـة الموسـيقي والغناء العربي، فـي حين وقف النقد الموســيقي مصدومًا أمام موجات تشتيت مسار الذائقــة، وعجــز عــن المعالجــة، وتذليــل التهافــت، والنكوص أمام قوة العاصفة الوافدة عبر تنوع وسائل الاتصــال الحديثة, ونســتثنى من ذلك التجديد مدرســة الرحابنة في لبنــان، والقصبجي، ومحمد عبدالوهاب في مصــر، الذين طوّعوا بعض الجمــل والقوالب الأوروبية في ألحانهم بقصد فني جمالي يهدف إثراء الموسـيقي العربية، بأفق جمالي مغايـر للمتداول من دون مغادرة تامة للتراث الموسيقي العربي.

- الصراع بين المفردة الفصيحة والشعبية:

يمكــن أنْ تعدّ الموســيقى المجردة لغة أخرى قائمة بذاتها، ولديها قدرة التعامـل مع المفـردة الفصيحة والشعبية على حدِ سـواء. والشـعر فصيحـه وعاميه ليـس كله كُتـب لكي يُغني، بـل هو فن وتعبير إنســاني قائــم بذاتــه له أغراضــه وغاياته، وينطبــق ذلك على كل الفنـون، وفـي مقدمتها المسـرح، والسـينما على وجه الخصــوص. وقــد أســهمت كل الفنــون الســمعية والمرئية بترسيخ وشهرة لهجة دون سواها، وخير مثال على ذلـك، المفـردة الشـعبية المصريـة التـي وجدت شـهرتها حتى حفظتها الأذن العربية مـن المحيط إلى الخليـج، بفضــل الأعمــال الغنائيــة، والســينمائية، والدراما التلفزيونية. فـي المقابل، هناك لهجات عربية أخـرى لــم تحــظُ بالشــهرة والانتشــار، ولســنا هنــا في موضــع التنكــر، أو النقد لها، بل نحن في معرض شــرح الواقع.بهــذا، قــد تســهم الأغنية في ترســيخ اللهجات ونشرها، وهذا الأمر لا يخص اللغة العربية فحسب، بل يسرى على لغات الشعوب الأخرى.



وهنــاك عيــون مــن الشــعر الفصيح أدّاهــا مطربون عـرب مـن دون عجمـة لغوية، وبحـركات إعرابيـة، ونحو دقيــق، وكذلــك فــى المســرح والســينما، وتحديــدًا فيَ الأفلام التاريخيــة، وكــذا فــى الموســيقى العربيــة، وســمتها الأبــرز الغنــاء العربــى مــن قصائــد مغنــاة وموشــحات، وقد كانت الريادة لمصر، ويتبعها في ذلك المقامات العراقية، والقدود الحلبية في الشام، وكذلك في المغرب العربي والخليج بنسب أقل ومتفاوتة، وقد دأب الملحـن العربـى، وشــعراء الأغنية الكتابـة باللغة العربية الفصحي، وباللهجة المحلية، أمثال أحمد رامي، وبيـرم التونسـي، وصلاح جاهين، وأحمد شــفيق، وعبد الرحمــن الأبنــودي، وعبــد الوهــاب محمــد، ومأمــون الشــناوي، ونزار قباني، ومرسى جميل عزيز، وعبدالفتاح مصطفى، والشـعر العربي القديم برموزه الكبار في كل الحقـب التاريخيـة. ومـن الملحنيـن، والمطربين سـيد دروپـش، ومحمــد عبدالوهــاب، وأم كلثــوم، ورپــاض الســنباطي، والشــيخ زكريــا أحمــد وغيرهــم أمثــال العراقيين محمد القبانجي، وناظم الغزالي، ومن الشام فريد الأطــرش، وصباح فخرى، وفيروز، ووديع الصافي، حيـث كان للفصحـى وللهجـة الشـعبية حضورهما في المنجز الفني ذائع الصيت، والمعروف لكل الأسـماع، حيـن تجدهـم محافظيـن علـى سلامـة النطـق باللغة العربيــة الفصحــى، ومــن تلــك الأغانــي ما هــو خالد في الذاكرة السمعية شعرًا ولحنًا.

مجمل القول، الأعمال الإبداعية هي التي تبرز جمالية الكلمــات؛ أي إن الصياغــة اللحنيــة الجميلــة تحيــي المفـردات وتبعث فيها الروح وتجعلها تتنفس ســواء أكانـت تلـك المفـردات فصيحـة أم كانت لهجـة دارجة، وذلك من خلال الموسيقي العذبة، والأداء الجيد للحن المرافـق لتلك المفردات. بذلـك كان لثنائية اللغة الأم، واللهجـة العاميـة حضور فـى الأغنية العربيـة من دون تفضيل إحداهما على الأخرى من ناحية نقدية فنية، بل وجدت لهما الموسـيقي مسـوعًا وجدوي، كون الفنون تعبيرًا خالصًا عن ذات ووجدان الشعوب بصفتها عملًا فنيًا، وليسـت دراسـات علمية تتصف بالجمود والرتابة في طريقــة توصيلهــا، ويقــول ابــن خلــدون عــن الموشــحات: "وأمــا أهــل الأندلــس لما كثر الشــعر في قطرهـم، وتهذبـت مناحيه وفنونـه، وبلـغ التنميق فيه الغايــة، اســتحدث منــه المتأخــرون منهــم فنًا اســمه الموشــح، ينظمونــه أســماطًا أســماطًا، وأغصانــا أغصانــا، يكثــرون من أعاريضهــا المختلفة، ويســمون المتعــدد منهــا بيتــا واحــدًا، ويلتزمون عنــد قوافي تلك الأغصــان وأوزانها متتاليًــا فيما بعد إلــى آخر القطعة، وأكثرها تنتهي بسبعة أبيات، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسـب الأغــراض والمواهب". ولم يكن للقصائد المُغناة فصيحها وشعبيها مثل هذا الترتيب

والشــكل الخاص، بـل كان يعتمد المُلحــن على مطلع القصيــدة وثيمتها الأصلية ليعيد بيت القصيد بعد كل مجموعـة ومذاهـب، وبتصويـر مقامـات مغايـرة، وإيقاعــات مختلفــة، وبصنعــة ملحــن محتــرف يُتقــن الخروج من الأنغام والعودة إليها، وكما هو حاصل مع جل من لحن لسيدة الغناء العربي أم كلثوم، وحدث هذا حتى مـع الأدوار والقصائـد التي أدتها في شـكل غنائي عربي، شعرًا ولحنًا، وكذلك سائر المطربيـن العرب اتبعـوا الشـكل الغنائي في القصائـد مـع اجتهـادات مغايـرة بيـن الحيـن والآخر، ولكـن ظلت تدور فـى إطار معيـن صـان قيمتهـا الفنيـة، وصياغتهـا اللحنيـة المتوارثـة، ولا يشـمل هـذا الـكلام الأغنيـة المعاصرة القصيرة، حيث ذهبت لمناهــل أخرى، ولم تلتزم بقاعدة مــا، ومن جميــع النواحي، شــعرًا، ولحنَــا، وأداءً، فدخلت المفردات الأجنبية على نصوصها الشـعرية، والأنغام الغربية كثيمات لحنية بتوزيع هارموني مختلف، وكذلك بإيقاعات ليســت عربية، وفرض علــي المطرب المؤدي نوعًـا مختلفًـا مــن الأداء يقتــرب كثيــرًا مــن الفنــون السـمعية الوافـدة مـن خارج المنـاخ العربـي للألحان، وبذلـك نقـف أمـام هشـيم غنائـي مـن نسـيج هجين، وشـعر مُبتدع لا هو فصيح ولا شـعبي، ولا تعرف بُنيته وأصولهً، ولا يُفســر ســوى أنــه تقليد أعمى لموســيقى الأغاني الغربية، والهنديــة، والتركية، حتى يصاب الناقد الموســيقي بالذهــول أمام قوة موجــة التغريب وإقبال الشــباب العربي عليها، وكأنها جزء من هويته الجديدة، رغم أنها لا تمت إليه بصلة، لا شكلًا أو مضمونا.

لقــد هدمــت التقنيــات الحديثــة الأســوار العاليــة لخصوصيــات الشــعوب وتراثهــا وفنونهــا الأصيلــة، لتَقَذَفَ إنســانها فـي اغتراب جديد، وعَزلتــه عن واقعه، حتى ما عـادت تنفع معه المضـادات الحيويـة للثقافة الرصينة، واتسـعت الفجوة بيـن الأصيل والدخيل، حتى الفــن المتعلــق بالمقــدس الدينــي والتــراث القومــي طالهمـا مـا طـال الفنون الأخـرى، فقد سـرت النار في الهشـيم، وبقيت المؤسسـات الراعية للتراث الأصيل تجابه الموجات العبثية بدعم محدود من جمهور يحاول الحفـاظ علـي ذائقتـه وهويتـه، أو محاولـة بعــض الحكومــات المحافظــة على الفــن الموســيقي الغنائي العربـى الرصين عبر مدارس أكاديمية، وقنوات فضائية تبـث النوعـي، والأصيـل مـن عيـون الفـن الغنائـي والموسيقي العربي، وكذلك انحســر النقد الموسيقي أمــام هــول الهجمــة واتســاعها، إذ ســاعدت معــاول محليــة مــن أشــباه الفنانيــن بانتشــارها عبــر قنــوات فضائية ساندتها بقصد ربحي، وآخر تخريبي، وراءه من وراءه.



- الأغنيـة العربيـة وإشـكالية الشـعر الفصيـح والشعبى:

منــذ بدايــات القــرن العشــرين كانــت المفردتــان الشعبية والفصيحة وإشـكالياتها تشغلان النصوص الغنائية العربية بلهجاتها المتعددة في جميع البلدان، بـل تتبايـن فـى البلـد الواحـد، بين مــدن وأريـاف، وبحر، وصحراء، ومن ذلك الإرث الكبير لرائد الأغنية الشــعبية المصريــة ســيد درويـش، وسلامــة حجــازي، وعبــده الحامولي، وكذلك عند الـمُلا عثمان الموصلي، والقدود الحلبيــة وغيرهــا من ألحــان نُســبت للتــراث والفلكلور، وأيضــا كانــت هنــاك فنــون وأغانــي الجزيــرة العربيــة، والموشــحات والمقامــات العراقيــة، وأدوار، وقــدود، ومنولوجــات كُتبــت باللغة الفصحــى وباللهجة الدارجة، ويـرى الباحثون في هذا المجال أنه لا موانع ولا خطوط حمــراء للقيمــة الفنية الموســيقية واللغوية من ألحان مميـزة لكلا الحالين تؤشــر إلـى حالة تغريب أو إســاءة للذائقة لدى الجمهور، بل كانت معبرة عن روح عصرها، وهادفــة، ومرســخة لقيــم مجتمعيــة مثاليــة راقيــة، وأصبحــت فيمــا بعــد أشــكالًا موســيقية إبداعيــة، ومدارس فنية لها قيمتها الاعتبارية الراســخة، وتوالت تلـك النماذج بأصوات غنائيـة خالدة في مقدمتها الإرث الهائـل لسـيدة الغنـاء العربـي أم كلثـوم، فـي قصائد غنائيـة فصيحـة لعيـون الشـعر العربـي القديـم والمعاصر، وكذلك بالشـعر الشعبي المصري تحديدًا، وأرسـت المدرسـة الغنائيـة الكلثومية قواعــد جمالية، أوصلتهــا للمتلقــي ورســختها فــي ذاكرتــه، وشــنّفت سـمعه، مُؤسسة لذائقة سـمعية للمفردة الفصيحة والشعبية من خلال المقامـات العربية الأصيلة، وعلى أيدى أســاطين أمثــال محمد القصبجي، والشــيخ زكريا أحمـد، ورياض السـنباطي، ومحمد عبدالوهـاب، وبليغ حمـدی، ومثـل ذلـك كان لفنانيـن عرب أمثـال، مطربی المقــام العراقــي محمــد القبانجــي، وناظــم الغزالــي، ومطربي القـدود الحلبيـة فـي الشــام مثــل، المطرب صباح فخرى، والسـيدة فيروز، ووديع الصافي وغيرهم. وأيضــا كان هناك فريد الأطرش، وأســمهان، وســعاد محمــد، ونجــاة الصغيــرة، وعبدالحليم حافــظ وآخرون، وهنا لا نشير إلى وجود أزمة فنية لغوية بين أسلوبين أو بيــن تحديــث وأصالــة، بــل نشــير إلــى مضاميــن أدبيــة متميــزة وفلســفية، وأغراض إنســانية، وحــدت الذائقة السـمعية العربية، ولم تعمل على تشتيتها وتهجينها بالوافد الغريب، ولعل التجربة الرائدة لرباعيات الخيام،

والترجمـة العربيـة والصياغـة الشـعرية المتميـزة للشـاعر أحمد رامي، كانت إضافة نوعية للغناء العربي، وليس العكس، وخلودها بلحن رياض السنباطي، وأداء أم كلثوم، لقد حوت الأغاني العربية الشعبية المفردات على ذات الســمات الفنية أدبًا ولحنا، كونها صيغت بيد أســاطين الشعر واللحن على حدٍ سواء، وهناك عوامل وحوافز مساندة شكلت أسسًا لها، وأهم ذلك، وجود الرقيـب، والناقد بين المتلقين، وهـم الجمهور المثقف الــذي يرصد بأذن، وروح فنية مميزة، يأتي في مقدمتهم مرتلــو القرآن الكريــم ومجودوه، الذين هــم في مصاف كبـار المتخصصيــن فــي سلالــم المقامــات العربيــة، وعلـوم اللغة العربية، فكان شـاعر الأغنيــة، والملحن، والمؤدي يحسـب لهؤلاء النبلاء كل حساب، والعكس صحيــح أيضًــا، مــن حيــث البراعــة والتميــز فــي أداء المقامــات وتصويرهــا، وتحويلاتها بأصــوات المرتلين، كل ذلــك كان الحافــز لتقويم منجــز الملحنين والمؤدين مـن حيث القيمة الفنية واللغويـة؛ لهذا لم يكن الرقيب رســميًا أو مؤسســاتيًا، لكنه كان بدافع ذاتي من أولئك لما يملكونه من حاســة فنية ناقدة. ويعدّ هذا الأمر من أجمــل وأنبــل غايــات النقــد الفنــى الــذى يشــترك فيــه المتلقى أيضًا كونه غاية كل فن ولغة.

- الجدليــة في الأغنية العربية بين الشـعر الفصيح والشعبى:

يلتقي الشعر فصيحه والشعبي ولهجاته المتعددة بالتعريف العـام للشـعر عنـد العـرب (كلام مـوزون مقفـی)، وكذلـك ببحـوره السـتة عشـرة التـي وثقهـا الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي، مضافًا إليه الصورة، والتعبيـر، والمعنـی، والأغـراض الشـعرية، كالغـزل، والمديح، والرثاء، وسوى ذلك لا يسمى شعرًا بل نثرًا أو سجعًا، وكذلك رسخت أجناسه الأدبية المعروفة:

- 1. الشعر الغنائي.
- 2. الشعر التمثيلي.
- 3. الشعر القصصى أو الملحمي.
 - 4. الشعر التعليمي.



والكفة رجِّحَت الشـعر الشـعبي فـي الأغنية العربية المعاصــرة مــن حيــث الكــم والانتشـــار، وقــد كُتب جل الشـعر الفصيح والشـعبي ليس بغرض الغناء، ولكن تــرك الرأى لحرية اختيار الملحن والمؤدى، رغم تخصص بعض الشعراء في كتابة الشعر الغنائي، من أمثال: أحمد رامي، وبيرم التونسـي، ومأمون الشناوي، وصلاح جاهيــن، وفــؤاد حــداد، وحســين الســيد، عبدالفتــاح مصطفى وغيرهـم، وبعض هـؤلاء كتب فـى النوعين، الشعبي والفصيح، وهناك شعراء كتبوا نوعًــا واحدًا عرفوا به. والقصائـد الكبيرة من عيون الشــعر العربي بعصـوره المختلفـة تناولهـا الملحـن العربـي، وأداهـا مطربون كبار وحظيـت بمكانة لدى المتلقـي، وحققت حضــورًا ومواكبة عبر كل الأزمنــة، وبعض الأغاني كانت تحتــوى علــي المفــردات الشــعبية والفصيحــة مثل ما يحدث في العراق والشــام، كاســتهلال مطربي المقام العراقي، أو مطربي القـدود الحلبيـة، بليالـي، ومـوال الشـعر الفصيح، الذين ينهون وصلتهم بأغنية (بستة) أو (موشــح) بمفردة شــعبية متفقة مــع الموال فقط في النغم (المقـام)، وهذا ينســجم طبعًا مــع الذائقة العامــة للمتلقيــن والمتخصصيــن، ويحقــق عنصــري المتعة (السَلطنة)، والهدف الإبداعي للمؤدي، وقد برع في هــذا المجال الفنــان صباح فخرى، ووديــع الصافي، ومحمــد القبانجـي، وناظــم الغزالـي، ومطربــو الجزيرة

العربيـة، والمغــرب العربي، والســودان. والمقارنة هنا لغوية وليسـت لحنية، كـون اللحن وضع مصطلحًا بين اللونيــن والجمهــور المســتمتع بالمنجز الفنــي الذي لا يكترث كثيرًا، أكان الشعر فصيحًا، أو شعبيًا، أو اشتمل على كليهمــا. وســعي بعــض الشــعراء الكتابــة بمــا يســمي (لغة ثالثة)، وهي ليست فصيحة كاملة، وأيضا ليست شعبية صرفة، بل فيها من هذا وذاك مع تجنب المفردات غير المفهومة بمرادف لها معروف، والغاية مـن ذلك الوصول لأكبر عدد من المتلقين، فنجح أولئك فَى ابتعادهـم عـن غريب اللغـة، وحققـوا نجاحًـا بهذا التطويــر والمعالجــة، ولجــأ آخــرون للغنــاء باللهجــة المصريــة مغادريــن لهجاتهــم المحليــة لمــا للهجــة المصرية من حضور واسع في الذاكرة السمعية عربيًا، ولهــذا الأمــر أســبابه، التــى فــي مقدمتهــا النجاحــات المتراكمــة للموســيقي العربية المصرية بأســاطينها الكبــار. وتأتــي بعدهــا لهجــة أهــل الشـــام، والعــراق والجزيرة العربية بنســبة أقل، وأيضا بفضل المطربين الذيــن عبــرت شــهرتهم حــدود بلدانهــم، وأصبــح لهم جمهــور يتابــع نتاجهــم بــكل ألوانــه وأشــكاله، ويميــز أصالتــه وقيمته الفنية بــأذن ناقدة، لحنا، ولغــة، وأداءً. والشـعر سواء أكان باللهجة الدارجة أم كان بالفصحي، له من يدرك معانيه ومراميه، وما تنطوى عليه من قيم جمالية، تراثية، وفنية، وثقافية.

المراجع:

- سعيدة، خالدة، حركة الإبداع، دار العودة، بيروت 1982م.
 - اليافي، نعيم، الشعر العربي الحديث، دمشق 1981م.
- نافع، عبدالفتاح صالح، عضوية الموسيقي في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن 1984م.
 - نجيب، زكي، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة 1971م.
 - هنري، جورج فارمر، مصادر الموسيقي العربية، ترجمة د. حسين نصار، مكتبة مصر 1989م.
 - الرميض، يوسف عطية، رموز الشعر الشعبي والغنائي في العراق، دار الفرات 2019م.



أ. تحسين عباس الكعبي – شاعر وناقد عراقي

البساطة وقمة الإبداع في أغنية (لك يوم)



الموسيقى العُمانية

54

افتقـرت المكتبــة النغميــة العربيــة منــذ أكثــر مــن عشرين عامًا إلى الأغنية المتزنة في معانيها وأنغامها إلا مــا نــدر منهــا، فالأغنيــة المتزنة هــى التــي تدخل إلى البيــت العربــي مــن دون اســتئذان، لذلــك نحــد أنّ المســتمعَ يلتجــئ الـي الأغانــي القديمــة التــي تمتــازَ بالأصالـة الشـعرية من حيث الموضوعـات المطروحة في النص، فلهذا وجدَ المتلقى نفســهُ واثِبًا في الذاكرة النغميــة إلى الغناء العربي الأصيل الذي يتســم بجمال الكلمـة وهيبتهـا مـن حيـث المعنـي والمغــزي الأدبي، فهــذا اللونُ الغنائي خصوصًا، إما أنْ يكونَ محتواه غزلًا واصفًا لائقًا في بوحهِ أو غزلًا وجدانيًا يتطرقَ إلى صور المعانـــاة مـــن الحـــزن، والعـــذاب، والعتـــاب، وشـــدة الشــوق، وحرقتــه، ومــن الأغانــي التــي لا تغــادر الذاكرة بجمــال الكلمــة وعذوبة تنغيمهــا هي أغنيــة (لك يوم) لسالم على سعيد، وتنغيم خالد بـن حمـد، وكلمات الشاعر عوض بخيت، فما يميّزُ هذه الأغنية، أنَّها كَتِبت بمــا تُســمي اللغة الثالثــة، والتــي تكــون مفهومة لدي الشعوب العربيــة لاحتوائها على المفــردات الفصيحة المســتخدمة ما بيــن اللغة الفصحي واللهجــة الدارجة الشـعبية؛ فضـلًا عـن تنغيمهـا وانتقالاتهـا النغميــة المتعددة.

فكرة العمل:

تـدور الفكـرة الأولية للعمل في عدة موضوعات، كان منهـا في المقطع الأول: الجفاء وعدم الوفاء، اختزلتها مفردة (أضعـتَ) الحـبُّ، والإخلاص، والعمـر، والأحلام مـن دون جـدوى، وفـي المقطـع الثانـي دارت حـول مـا يقدمُــهُ المحبُّ لحبيبــه من عطاء غير متنــاهِ وإيثار على النفس من أجل إسـعاد الآخر ورضاه، اختزلتها مفردات ك(غرسـت، وسـقيت، ورويت). أما فـي المقطع الثالث فَكُرِّسـتْ فيـه معانـي اللـوم، والتأنيـب، والعتـاب فـي مفردات وجمـل ک(مـا عـدت تتحمـل تراعی، ومـا عدت تتحمــل تقاســمني، وأشــوفك آناني). أما فــي المقطع الرابع فيأتي الاعتزاز بالنفس، وإبراز قوة القرار الصارم في الابتعاد والنسيان، في كلمات وجُمل مثل (عاقبت العقاب، وسـأعيش عمري في هنا، وسأنساك). نلحظ أنَّ الفكرة العامـة لهـذه المقاطع الشـعرية هي ثباتُ شـخصية المحب، وعـدم اكتراثهِ في النهايــة لما قدّمَهُ مـن تضحيـات وإيثـار، وعـدم اسـتجابة الآخـر لـه، فهو الاعتزاز بالنفيس رغم المعاناة من جفاء الحبيب، لذلك كان اخْتيارُ مقامِ البيات أساسًــا لبناء الأغنية مُوفْقًا مع جملةِ متكررةِ لمقامِ حزيـن، وهو مقـامُ الصبا في (لك يوم تذكرني، وتندم حيث لا ينفع ندم)، والذي كانت تتكرر تعبيرًا عن الحزن على الآخر لا منه.

التنغيم:

يبدأ بِناء الأغنيـة الموسـيقي بفالت موسـيقي من مقـام البيـات من درجة الـ(مـي) ثم يدخلُ إيقـاع الرومبا

بـوزن 4/2 مـع أمـواج البيات السـابحة في بحـر التعبير الجميـل، لكي تهيـئ ما يرومُ إليه معنـى المقطع الأول من (الجفاء وعدم الوفاء)، والتصريح عن الخسـارة في كلمة (أضعت) تتخللها لازمات عارضة للتحلية.

المقطع الأول:

بانستيابية جميلة ينحدر الغناء من مقام البيات على درجـة الـ(مي) ليرسـم لنا بدايـة الأحـداث الوجدانية التي تخيلها شـاعر الأغنية، أو أتث مـن الواقع، وفي العموم أنّهـا فـي الحالتيـن متكـررة فـي وجودهـا فـي سـاحة الحـدوث، فـكان كمـا أسـلفنا أنّ المقطـع يـدور حـول الجفـاء، وعدم الوفاء، أو اللامبالاة لكنَّ التنغيم لم يأخذ هـذه الصفـة، وإنّمـا انـزاحَ إلـى حـال ثبـات المُخاطِـب المحبّ- وشرح ما بهِ للآخرين:

" أضعت فيك الحب والإخلاص وعشقَ الشباب أضعت فيك سنين عمري وأملي آلَ إلى السراب أضعت فيك أيامي وأحلامي ولم ألقَ جواب"

ثمَّ ينعطف التنغيم بترجمةٍ للغناء ليعبَّر عن مَسْحَةِ الحــزنِ التي أتت في جملة مقام الصبــا "لك يوم تذكرني وتنــدم حيث لا ينفع ندم" كما جــاءت هذه الجملة لتلقي الدهشــة إلى ذهن المستمع من أثر التحوّل من الثبات، والمكابــرة في الحزن بســياق مقــام البيات إلــى إظهار الوجع بمقام الصبا الحزين.

المقطع الثاني:

تبـدأ موسـيقى قصيـرة للمقطـع الثاني التـي تممّد للغنـاء في هذا المقطع مع اسـتمرار وزن الرومبا 4/2، ومقام البيات من الدرجة نفسها (مي) مع جملة لرست الــ(ري) فتأخذنا الأمــواجُ النغمية إلى شــواطئ التأمل، وروعة الإحساس لنشــاركُ المُغنيَ في إحساسهِ رغمًا عنـا، حتى وإن لم نكن نمرُّ بهــذه القصة الوجدانية، وهنا يكمن سرُّ الإبداع في التنغيم وأداء الغناء الساحر:

" غرست في قلبك معاني الود حدًا للعتاب سقيت أزهارك أنين الشوق من نهر العذاب"

ويسـتمر الألق حتى ينعطف النغم إلى مقام الرست مـن درجة الري (دوكاه) في: "رويت قلبك من ضنى قلبي وأحسـبه ثـواب"، فالمُنغّم هنـا أراد أن يوصلَ لنا معنى البيـت بأنَّ المتكلـمَ كان فرحًـا بهــذا الإرواء بالرغم من المعاناة، لذلك اختار جملةً من مقام الرسـت الذي غالبًا مـا يُســتخدم فـي تعبيــرهِ عـن الســعادة والفــرح، ثـمَّ يُدهشُنا التنغيمُ مرة أخرى عائدًا إلى مقام البيات ليختمَ بجملة مقـام الصبا الحزين "لك يوم تذكرني وتندم حيث لا ينفع ندم".

المقطع الثالث:

تبدأ موســيقى قصيرة موحية بما ســيحتويه التنغيم في هذا المقطع من مقام البيات على الدرجة نفســها، وهــي الــ (مي) مع لازمــة عارضة للتحليــة النغمية، وعلى الــوزن نفسِــه مــن إيقــاع الرومبــا 4/2، ليبــدأ الغنــاءُ المُحمّلُ بالعتابِ والأســفِ علــى تصرفات الطرف الآخر في نكران المعشــر، وعــدم الاكتراث لكلِّ مــا هو جميلُ في ذكرياتِـه! وقــد كانــت رؤيــة المُنغّــم هــي الثبــات والمكابرة في الأسى، لذلك استمرَّ اختيارُ مقام البيات:

"ما عُدتَ تتجمل تراعي زمان عشناه سوى ما عدت تتحمل تقاسمني الهنا كلما استوى أشوفك أناني في السعادة تعيش وغيرك في جوى"

ثـمَّ تأتي جملـة مقـام الصبـا الحزيــن التي يُختــمُ كلُّ مقطــعٍ بهـا، والتـي كما أشــرنا إليها ســابقًا أنَّها تعني الحزن على الحبيب لما سوف يمرُّ به من ندمِ مؤذٍ:

" لك يوم تذكرني وتندم حيث لا ينفع ندم"

المقطع الرابع:

تبدأ موسـيقى قصيرة تمهد لغناء هذا المقطع من مقــام البيات على الدرجة نفســها لكن، بجُمــل مختلفة مخصصــة للتعبيــر عــن معنـى هــذا المقطـع مــن الإيقاعات، وهــو إيقاع الأيوبي، أو مقلوب الرومبا، وعلى الوزن نفسه 4/2، فهو المقطع الذي اجتمعت فيه رؤية الثبات، وإمكانية العيش بعيدًا عن الألم والمعاناة التي جاءت من جــرّاء هذه الأحداث المؤلمــة بكلِّ تفاصيلها، لذلك يأتي قرارُ الاســتغناء مُصيبًا ومُناسبًا بعدما قلّت الحِيّل! فيُختتمُ هذا المقطع كما هو المعتاد بجملة من مقــام الصبــا تعبيــرًا عــن الحــزن علــى الآخــر الــذي كان متمردًا على المحب.

" تهنئ بظنك إنني من يوم عني رحت عاقبت العقاب ســأعيش عمــري في هَنــا ما أحســب لآلامــي لأوهامي حساب

> سأنساك واخليك فيما تعتقد أنه صواب لك يوم تذكرني وتندم حيث لا ينفع ندم"

الغناء:

إنَّ ما يميّز المطرب الجيّد عن غيرهِ هو إصابتُهُ لعمق النغمـة، وارتـكاز أدائهِ مـن دون تقيّدٍ كأنه فـي باحة من السـموِ والرفعـة، وهذا مـا وجدنـاه عند الفنـان المائز سـالم بن علي فضلًا عن إجادتِهِ في توصيل الإحساس، وجلب المسـتمع إلى أحداث النـص المكتوب، حتى وإن لم يكن المستمعُ عاشقًا.

التوزيع الموسيقي:

كان لطريقـة التوزيـع الدور المهم في إيصال العمل الفني إلى ذهن المسـتمع حين أضافـت المحاكاة بين الآلات الموسـيقية رونقًـا جماليًـا ترتـوي منـه النفس متعـة في التعبير، والمعنى المـراد إيصاله، إذ كانت آلة القانـون هي المحور بين الآلات بعد مجموعة الكمانات، كمـا تكتحل هـذه الصورة بدخـول آلة الناي بيـن الحين والآخر، فتضيف عمقًا آخر للعمل الفني.

ن الله يسور •

اضعت فيك الحب والإخصصلاص وعِشْق الشبصاب اضعصت فيك سنين عمري، وأملي آل إلى السراب اضعت فيك ايصامي وأحسلامي ولم الق جصواب لك يصوم .. تصذك رني وتنصدم حيث لا ينفع نصدم

غـــرست في قلبك معـاني الـــود حَــداً للعتـــاب سقيت أزهـــارك أنين الشـــوق من نهر العــــداب رويت قلبك من ضـــنى قلبي واحســـبه ثـــواب لك يــوم ... تــذكـرني وتنـُـدم حيث لا ينفــع نــدم

مساعدت تتحمل تسراعي زمسان عشسناه سسوىٰ مساعدت تتحمل تقساسمني الهنسا كلما استسوىٰ أشوفك أنساني في السعسادة تعيش وغيسرك في جسوىٰ لك يسوم تسذكسرني .. وتنسدم حيث لا ينفع نسدم

تَهنَّ بظن انني من يوم عنى رحت عاقبت العقاب ساعيش عمري في هنا ما أحسب الآلامي ، لأوهامي حساب سانساك وخليك فيصما تعتقد إنَّ مصواب ولك يسوم . . . تذكرني وتندم حيث لا ينفع ندم

طابع بريدي

أُصــدر طابــع (آلتي الرحماني والكاســر) في عــام ٢٠١٨م بالتعاون بين مركز الســلطان قابوس العالي للثقافــة والعلوم، ممثلًا بمركز عُمان للموسيقى التقليدية، وبريد عُمان





آلة موسيقية تقليدية عُمانية

طبل الكاسر:

وصف هذا الطبل بالكاسر دلالة على وظيفته الإيقاعية، ودوره في الموسـيقى التقليدية العُمانية، وهو يشكل مع طبـل الرحماني ثنائي الطبـول العُمانية الأساسـية، ويسـتعمل في أغلبية الأنماط الموسيقية التقليدية التي تُودى بمصاحبة آلات إيقاعيـة، وهو أصغر حجمًا من طبل الرحماني، والأحـد صوتًا منه، ويُكسـى برقمتيـن من جلد الغنـم أو الماعز، وتُشـد بحبـال تُصنع من أليـاف النخيل وأحيانًا من الجلد.

الصنف:

جلدي ذو رقمتين.

الشكل:

له شُكلان، برميلي وشكل ساعة رملية.

طريقة استعماله:

يُضَّـرب على طبـل الكاسـر بالكف أو بالعصـا، ويحمل معلقًـا بحبـل على كتـف العـازف أو بوضعه علـى الأرض، وفي الحالة الأخيرة يستعمل الكف في إخراج الصوت.

الوظيفة:

يُسـتعمل طبل الكاسـر في معظم أنماط الموسيقى التقليديـة التي تُـؤدى بمصاحبـة آلات إيقاعيـة، وعــازف الكاسـر يتمتـع بحريـة الأداء الارتجالـي خلافًـا لعــازف الرحماني الذي يلتزم بأداء التفعيلة الإيقاعية الأساس.





مصادر ومراجع العدد الثامن وفق تسلسل المقالات والموضوعات:

- الشملي (منجي)، في الثقافة التونسية، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط. 1، 1985م.
- بكار (توفيق) وآخرون، ستينية الشاعر أبي القاسم الشابي، في: مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، عدد مزدوج: 69 -70، أوت 1995م.
- مجلة الفكر، عدد خاص بمناسبة الذكرى الأربعين لوفاة الشابى، عدد 4 السنة 20، يناير 1975م.
- مجلة الفكر، عدد خاص بمناسبة الذكرى الخمسين لوفاة الشابي، عدد 2 السنة 30، نوفمبر 1984م.
- محفوظ (عبد القادر)، تأملات في رسائل الشابي والحليوى، دار صادر للنشر والتوزيع، تونس، 2018م.
- ملحوظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي، في: فصول، المجلد السادس، عدد 3، أبريل - مايو -بونيو 1986م.
- الموسوعة العُمانيّة، المجلد السابع، ع-غ، وزارة التّراث والثّقافة، مسقط، سلطنة عُمان،2007م.
- من النماذج الموروثة للفنون الشَّعبيَّة العُمانيَّة، سلسلة الفنون الشَّعبيَّة العُمانيَّة، الجزء الثَّاني، الطبعة الأولى مايو 1991م.
- المهدي (صالح)، الموسيقى العربيّة مقامات ودراسات، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1,1993، ص54.
- النّاعبي (ناصر بن محمد)، فنّا الرّزحة والعَازي في سلطنة عُمان، رسالة الماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، 2018-2019، ص: 59-60-61.
- حميد عارف (مجيد)، الإثنولوجيا والفلكلور (علم التَّراث الشعبي - النطقي والمادي)، مطابع التَّعليم العالي، دار الكتب والوثائق، بغداد، 1990م، جامعة بغداد، كلِّيّة الآداب، ص 11.
- خواجة (أحمد)، الذاكرة الجماعيّة والتحولات الاجتماعية من مرآة الأغنية الشّعبيّة، كلّيّة العلوم الإنسانية والاجتماعية تونس، منشورات البحر الأبيض المتوسّط 1998، ص 21-22.
- قوجة (محمد)، الحمل على المعنى وتأويل الخطاب المقاربة السيميولوجيّة، ص1.
- خماخم (محمد)، الصّيغ الغنائيّة للموسيقى الشّعبيّة

- التونسيَّة، إصدارات مجلّة الثقافة الشَّعبيَّة، رسالة التَّراث الشعبي من البحرين إلى العالم، العدد 23.
- الهلالي (ماهر بن عبّاس)، أغاني النّساء بجهة القصرين في الثقافة الشعبيّة التونسيّة، دار الثقافيّة للنشر، المنستير تونس، 2022م.
- طـه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات، الجزء الأول، ص 387، منشورات دار البيان - بغداد، ودار الثقافة، بيروت، ط1، 1393هـ/ 1973م.
- طـه باقر: مقدمة في أدب العراق القديم، ص 64، منشورات دار الورّاق، بغداد، 2010م.
- أحمد المختار: الموسيقى والحياة، ص6، منشورات دار المدى، ط1، 2022م، وسوف تكون إحالاتنا على هذا المصدر بعبارة (المختار) لذا يجب الإشارة إلى ذلك.
- المختار: ص12، وراجع كذلك (قاموس أكسفورد للآلات الموسيقية، وكذلك راجع د. صبحي أنور رشيد) تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم، طبعة بغداد عام 1970م. وانظر أيضًا د. أحمد الحفني، موسيقى قدماء المصريين، طبعة القاهرة 1936م.
- راجع: سيريل ألدريد: كتاب إخناتون-الفصل11، ص163-171، ترجمة د. أحمد زهير أمين، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- راجع حسن كريم الجاف، موسوعة تاريخ إيران السياسي الفصل الأول، منشورات الدار العربية للموسوعات، لبنان 1428هـ/2008م، وراجع كذلك آراء بعض المستشرقين الذين مالوا إلى هذا الرأي عند أحمد المختار ص 14.
- ابن خرداذبة: المختار من كتاب اللَّهو والملاهي، ص3، فضل القيان عند العرب، منشورات المكتبة الشاملة الحديثة" نسخة إلكترونية على النت.
- شوقي ضيف، العصر العبّاسي الأول، ص 59، منشورات دار المعارف بمصر، ط6، من دون تاريخ.
- خيرالله سعيد، مغنيات بغداد في عصر الرشيد وأولاده، ص 40، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 1991م.



الموسيقى العُمانية _______ و

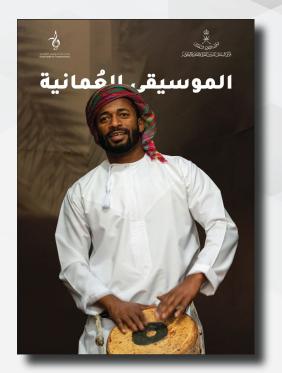
- المختار: ص20، وراجع كذلك إلى: زكريا يوسف، موسيقى الكندى، ص10، طبعة بغـداد، 1962م.
- رسالة في ترتيب النغم. وللاستزادة حول هذه المؤلفات الموسيقية للكندى، راجع المختار -ص24.
- خيرالله سعيد (موسوعة الوراقة والورّاقين في الحضارة العربية -الإسلامية) الجزء الرابع، الباب الثالث، مدرسة بغداد في الخط العربي. منشورات دار الانتشار العربي، بيروت ط1، 2011م.
- ابن الأثير، أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الموصلي. المثل السّائِر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج 2، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، جمهورية مصر العربية،1939م.
- زاهيد، عبد الحميد وآخرون، علم الأصوات وتكامل المعارف التكامل المعرفي بين علم الأصوات وعلم الموسيقى، ط1، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، أربد، المملكة الأردنية الهاشمية.
- مصطفى، يوسف شوقي، معجم موسيقى عُمان التقليدية، مركز عُمان للموسيقى التقليدية، وزارة الإعلام، مسقط، سلطنة عُمان، 1989م.
- آدم كوبر، الثقافة (التفسير الأنثروبولوجي)، ترجمة: صدّيق الدملوجي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2012م.
- الكثيري، مسلم بن أحمد، الدليل المصور (الأنماط الموسيقية التقليدية العُمانية ومناسبات أدائها)، مركز عُمان للموسيقى التقليدية، مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم، ديوان البلاط السلطاني، مسقط، سلطنة عُمان، الطبعة الأولى، 2015م.
- الشيدي، جمعة بن خميس، أنماط المأثور الموسيقي العُماني (دراسة توثيقية وصفية)، مركز عُمان للموسيقى التقليدية، وزارة الأعلام، مسقط، سلطنة عُمان، 2008م.
- الحداد، فتحي عبد العزيز، ملامح التراث الثقافي العُماني في خمسة آلاف عام، الكتاب الثاني في التراث الثقافي غير المادي، دائرة النشر العلمي والتواصل، جامعة السلطان قابوس، مسقط، سلطنة عُمان، ط1، 2015م.

- أرشيف مركز عُمان للموسيقى التقليدية، وثائق سمعية ومرئية، الجولات البحثية الأولية والاستكمالية، في عدد من المحافظات، سلطنة عُمان.
 - سعيدة، خالدة، حركة الإبداع، دار العودة، بيروت 1982م.
 - اليافي، نعيم، الشعر العربي الحديث، دمشق 1981م.
- نافع، عبدالفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعرى، مكتبة المنار، الأردن 1984م.
- نجيب، زكي، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة 1971م.
- هنري، جورج فارمر، مصادر الموسيقى العربية، ترجمة د. حسين نصار، مكتبة مصر 1989م.
- الرميض، يوسف عطية، رموز الشعر الشعبي والغنائي في العراق، دار الفرات 2019م.





* العدد الخامس



* العدد الرابع



* العدد السابع



* العدد السادس