The Islamic Universityof Gaza

Deanship of Research and Graduate Studies

Faculty of Art

Master of Arabic Language

الجامعـــــــة الإســـلاميــة ـ غـزة
عمادة البحث العلمي والدراســات العليا
كـــليـــــــــــــــة الآداب
مـــــــاجســـتـير لغـــة عـــربـية

المَقَامَاتُ الصَّوتِيَّةُ الأَسَاسِيَّةُ عِنْدَ العَرَبِ فِي ضَوْءِ الدِّرَاسَاتِ الصَّوتِيَّةِ الحَدِيثَةِ

(دراسة تاريخيّة وصفيّة تحليليّة)

The Basic Melodic Sounds in Arabic A study in the Light of Modern Phonetic Studies:

(A Historical Analytical Study)

إِعدَادُ البَاحِثَة

إسراء أسعد أسعد

إِشرَافُ الأستاذ الدكتور

محمد رمضان البُع

قُدمَ هَذا البحثُ اِستِكمَالاً لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الْمَاجِستِيرِ
فِي اللغة العربية بِكُليةِ الآداب فِي الْجَامِعَةِ الإِسلامِيةِ بِغَزة

مارس/2020م – رجب/ 1441هـ

إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

المَقَامَاتُ الصَّوتِيَّةُ الأَسَاسِيَّةُ عِنْدَ العَرَبِ فِي ضَوْءِ الدِّرَاسَاتِ الصَّوتِيَّةِ الحَدِيثَةِ

The Basic Melodic Sounds in Arabic A study in the Light of Modern Phonetic Studies

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	إسراء أسعد أسعد	اسم الطالب:
Signature:		التوقيع:
Date:	١٩/٣/٢٠٢٠م	التاريخ:

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية بغزة
The Islamic University of Gaza
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
هاتف داخلي: 1150

الرقم Ref ...ج.س.غ/35/...
التاريخ Date 2020/04/15م

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ **اسراء اسعد يوسف اسعد** لنيل درجة الماجستير في كلية **الآداب**/ برنامج **اللغة العربية** وموضوعها:

المقامات الصوتية الأساسية عند العرب في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة

Basic Melodic Sounds in Arabic A study in the Light of Modern Phonetic Studies

وبعد المناقشة التي تمت اليوم **الاربعاء 21 شعبان 1441**هـ الموافق **2020/04/15**م الساعة **الثانية عشرة والنصف مساءً**، في **قاعة اجتماعات كلية الآداب** اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ. د. محمد رمضان البع	**مشرفاً ورئيساً**	.....
أ. د. محمود محمد العامودي	**مناقشاً داخلياً**	.....
د. عادل حسن أبو عاصي	**مناقشا خارجيا**	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الماجستير في **كلية الآداب/برنامج اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.

والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ. د. بسام هاشم السقا

التاريخ: 29/6/2020م | الرقم العام للنسخة 237270 | اللغة ع | ☑ ماجستير ☐ دكتوراه

الموضوع/ استلام النسخة الإلكترونية لرسالة علمية

قامت إدارة المكتبات بالجامعة الإسلامية باستلام النسخة الإلكترونية من رسالة

للطالب/ة/ اسراء احمد

رقم جامعي: 220144013 قسم: لغة عربية كلية: الآداب

وتم الاطلاع عليها، ومطابقتها بالنسخة الورقية للرسالة نفسها، ضمن المحددات المبينة أدناه:

- تم إجراء جميع التعديلات التي طلبتها لجنة المناقشة.
- تم توقيع المشرف/المشرفين على النسخة الورقية لاعتمادها كنسخة معدلة ونهائية.
- تم وضع ختم "عمادة الدراسات العليا" على النسخة الورقية لاعتماد توقيع المشرف/المشرفين.
- وجود جميع فصول الرسالة مجمّعة في ملف (WORD) وآخر (PDF).
- وجود فهرس الرسالة، والملخصين باللغتين العربية والإنجليزية بملفات منفصلة (PDF +WORD).
- تطابق النص في كل صفحة ورقية مع النص في كل صفحة تقابلها في الصفحات الإلكترونية.
- تطابق التنسيق في جميع الصفحات (نوع وحجم الخط) بين النسخة الورقية والإلكترونية.

277

ملاحظة: ستقوم إدارة المكتبات بنشر هذه الرسالة كاملة بصيغة (PDF) على موقع المكتبة الإلكتروني.

والله ولي التوفيق،

توقيع الطالب

اسراء .....

إدارة المكتبة المركزية

.....

ملخص الرسالة

المقامات الصوتية الأساسية عند العرب في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة

تأتي هذه الدراسة الموسومة بـــ (المَقَامَاتُ الصَّوتِيَّةُ الأَسَاسِيَّةُ عِندَ العَرَبِ فِي ضَوْءِ الدِّرَاسَاتِ الصَّوتِيَّةِ الحَدِيثَةِ) كمحاولةٍ للتعريف بالمقامات الصوتية الأساسية العربية، وتسليط الضوء عليها وعلى أهميتها في الدراسات الموسيقية الحديثة، كما وضّحت سرداً تاريخياً طويلاً لها ولجذورها القديمة وإبراز جهود العلماء في تطويرها والرقي بها، كما بيّنت علاقة الموسيقى باللغة العربية من خلال علم الأصوات والشعر العربي وعروضه، وعرّفت المقامات الصوتية وتكوين سلالمها وأنواعها وفروعها، ثم تطرّقت أخيرًا إلى مجالات استعمال المقامات الصوتية العربية آلياً وغنائياً. وأبرزت الدراسة جانباً عمليّاً تمثّل في شرح المقامات وعرض بعض الأغاني كنماذج تم تلحينها على هذه المقامات، وكذلك إظهار تحليل السلالم الموسيقية التي منها تتركب المقامات الصوتية وبها تتم صياغة الألحان.

وتهدف هذه الرسالة إلى التعرّف على المقامات الصوتية العربية، تاريخها، والمراحل التي مرت بها، كما تشرح أنواع المقامات الصوتية العربية الأساسية وبعضاً من فروعها، والطبقات الصوتية المختلفة، وتسعى إلى توضيح مجالات استعمال المقامات الصوتية، وبالتالي إثراء المكتبة العربية بإضاءة بحثيّة جديدة.

واعتمدت الباحثة على المنهج التاريخي الوصفي في هذه الدراسة، كما اقتضت الدراسة أن يكون المنهج التحليلي في شرح السلالم الموسيقية للمقامات.

أما نتيجة الدراسة فقد خلصت إلى إبراز الصورة التراثية للموسيقى العربية وما بها من مقاماتٍ وألحان في قالبها الحداثي الجديد، والذي استندت عليه معظم الدراسات الموسيقية الحديثة، كما عرضت ربطاً واضحاً بين اللغة والمعاني عموماً والموسيقى خصوصاً، وأعطت للدارس شرحاً وافياً حول مجالات استعمال المقامات العربية وأهميتها الكبيرة في الموسيقى المعاصرة.

Abstract

The Basic Melodic Sounds in Arabic A study in the Light of Modern Phonetic Studies

This study which is entitled, “The Basic Melodic Sounds in Arabic A study in the Light of Modern Phonetic Studies” is as an attempt to define Arab basic vocal scales, highlighting them and their importance in modern musical studies. The study also presents its history and development. It also shows the relationship between music and Arabic language through the science phonetics and Arabic poetry and its performances. The study also defines the vocal scales, its structures, music ladders, types and branches. The study also touches on the domains using of vocal scales of Arabic voice by instruments and singing. The study highlights a practical aspect represented in explaining the scales and displaying some songs as examples that were composed on these scales. It also shows the analysis of the musical scales from which the vocal scales are composed and through which melodies are formulated.

The objective of this study is to get acquainted with the Arabic vocal scales, its history, and the stages it passed through. It explains the types of basic Arabic vocal scales and some of its branches, and the different sound layers. It seeks to clarify the fields of using vocal scales, and therefore, enriching the Arabic library with new research studies.

The researcher used the descriptive historical approach to conduct this study. The study also required that the analytical approach to be used for explaining the musical scales.

As for the findings of the study, it highlights the traditional image of Arabic music and its scales and melodies in its new modern form, on which most modern music studies were based. It also presented a clear link between language and meanings in general and music in particular, and provided the learner a full explanation about the domains of using Arabic vocal scales and its importance for contemporary music.

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى: ﴿قُلۡ مَنۡ حَرَّمَ زِينَةَ ٱللَّهِ

ٱلَّتِيٓ أَخۡرَجَ لِعِبَادِهِۦ وَٱلطَّيِّبَٰتِ مِنَ ٱلرِّزۡقِۚ﴾

[الأعراف:٣٢]

ألإهدَاْءُ

إلى لحن سعادتي، وموسيقى نجاحي

أبي وأمي

إلى بلادٍ نصرناها روحاً، وقلماً، ولحناً

إلى مثلث الجرح في وطننا العربي

القدس، سوريا، غزة

وإلى أرواح الشهداء الذين تُحييهم أناشيدنا

وإلى روح المنشد الذي ترفُّ ألحانه رايةً في سماء فلسطين (أحمد الزيود)

صاحب أغنية (يا إمي الحنونة)

وإلى كلّ من صدحَ بصوته نصرةً لقضيتنا الخالدة

وإلى كلّ من عرف للإبداع والتضحية ألفاً ولم يعرف لهما ياءً

إليكم جميعاً، أهدي هذه الرسالة

شكرٌ وتقديرٌ

في مقام الحمد والشكر، فله الثناء حتَى يرضى، وله الثناءُ إذا رضيَ، وله الثناء بعد الرضى، فبه اهتدينا، وببركته تعالى وفّقنا لما سرْنا إليه في درب العلم، فالشكر لكَ يا ربي على نعمكَ وآلائك، ما دامت الأرضُ قائمةً تحت سمائك. أستهلّ شكري بمَن ساروا على درب أنبيائهم، فحملوا لنا مشكاةَ العلم والهداية، أساتذتي ومعلميّ في الجامعة، بهم صرنا، ومعهم وصلنا، وأخصّ بالذكر أستاذي وملهمي الفاضل الأستاذ الدكتور محمد رمضان البع، فبارك الله في علمه وبصيرته، ونفعَ الله بنا بفضله وبركته. والشكر أوجهه للأستاذ الدكتور محمود العامودي بتفضله لمناقشة هذه الرسالة، وللدكتور عادل أبو عاصي أيضاً لتفضله بمناقشة هذه الرسالة. كما وأشكر صرح الحبّ والعطاء، الذي نهلتُ منه علمي في البكالوريوس والماجستير، جامعتي المعطاءة. وشكري الخاصّ الذي لا يكفيه سيلُ الكلمات الجارف أرسله إلى ضلعيّ الحب في قلبي، أمي وأبي، توأما السعادة وسفيرا قلبي نحو مرفأ الطمأنينة، بفضلهما استطعتُ أن أكون أقوى وأشجع في مواجهة هذه الحياة، ومعهما صنعتُ فارقاً في دربي ومشواري الأكاديمي، فأبي يذلّل الصعاب من خلفي، ويصنع خارطة الطموح لحياتي، وأمّي تغزل الحب عصفوراً يرشّ حياتي بالسكينة والدعاء، وكل قصاصةٍ في هذه الرسالة تشهد على عطائهما، فلهما أهدي علمي ونجاحي وسعادتي، وأسأل الله أن يوافيَهما الجزاء الأوفى. ولطيور المحبّة في حياتي، من يرشّون ورود الحب في أيامي، ومن شاركوني لحظات انشغالي وتعبي بدعمهم ودعائهم ومحبتهم، إخوتي وزوجاتهم، وأخواتي وأزواجهم، وأطفالهم قطع السكّر المتناثرة في حياتي، وكل عائلتي الجميلة، فلهم محبّتي وإهدائي القلبيّ، وبارك الله لي بهم دوماً.

والشكر أقدّمه هنا على وجه الخصوص للدكتور الموسيقيّ الذي وقف معي خطوةً بخطوة في هذه الرسالة الدكتور مدير معهد إدوارد سعيد للموسيقى بغزة إسماعيل إبراهيم داود، فقد أخلص بعطائه لي ودعمه المستمر بالعلم والكتب والمحاضرات حتى تخرج رسالتي على أتمّ صورة، فله الشكر الجزيل، وكذلك أشكر المهندس الصوتي القدير (عاصِم البِنّي) على ما أفضى إليّ بعلمه من شرحٍ وتوضيحٍ لمعلومات في هذه الرسالة. وأقدّم خالص الشكر والمحبة والامتنان لكّل صوتٍ صدح بالحب لفلسطين وقضيتنا الخالدة، وأخصّ بالذكر: فرقة اليرموك العريقة، شغفي الأول في الغناء، واللحن الذي أمتعنا صغاراً وألهمنا كباراً، فكانت سبباً لدراستي هذا المجال، لها محبتي وإهدائي وأمنياتي أن تدوم نبراساً للفن العذب. وللفنان الفلسطيني القدير عبد الفتاح عوينات، حيث قدم التطبيقَ الصوتي بغنائه على انواع المقامات. وإلى صوت الانتفاضة الفنانة الفلسطينية ميس شلش. وأيضاً للفنّانين الذين تعاونوا معي عمليَّاً لإنجاح رسالتي: أيمن الحلاق، راشد قشّوع، والموزع الموسيقي محمد الغرابلي، وغيرهم من الفنّانين أصحاب الرسالة والقضية الأولى القدس ومقدّساتنا العظيمة. وأخيراً، أشكر كلّ من كانت له يدٌ بيضاء في مشواري العلميّ، وأسأل الله أن يتوّج أيامهم بالسعادة والأمل، ولهم أقول: أنتم حلمٌ في وريد الحياة يسري نحو مرفأ السعادة وتحقيق الأحلام بإذن الله.

فهرس المحتويات

المحتويات

إقـــــرار ٢

ملخص الرسالة ٤

ألإهدَاْءُ ٧

شكرٌ وتقديرٌ ٨

فهرس المحتويات ٩

المقدمة ١١

الفصل الأول: (الإطار العام للدرسة) ١٥

المبحث الأول: الموسيقى واللغة ١٦

المبحث الثاني: الموسيقى وعلاقتها بعلم الأصوات ٢٣

المبحث الثالث: الموسيقى وعلاقتها بالشعر ٣١

المبحث الرابع: الموسيقى وعلاقتها بعلم العروض ٤١

الفصل الثاني: المقامات الصوتية (التعريف والنشأة) ٤٥

المبحث الأول: المَقامُ لغةً واصطلاحاً ٤٦

المبحث الثاني: تكوين المقامات (السلالم الموسيقية) ٥٠

المبحث الثالث: تاريخ المقامات الصوتية ٧١

أولاً: الحضارات القديمة (سومر، بابل وآشور، مصر، الإغريق) ٧٥

ثانياً: العصر الجاهلي ٨٤

ثالثاً: العصر الإسلامي (١- ٤١هـ)، (٦٢٢- ٦٦٢م) ٩٠

رابعاً: العصر الأموي (٤١- ١٣٢هـ)، (٦٦٢- ٧٥٣م) ٩٦

خامساً: العصر العباسي (١٣٢ - ٦٥٦هـ) (٧٥٣ – ١٢٧٧م) ١٠٦

الفصل الثالث: (أنواع المقامات الصوتية العربية) ١٣٣

المبحث الأول: أنواع المقامات الأساسية وبعض فروعها ١٣٥

أولاً: أسماء درجات السلّم العربي..... ١٤٠
ثانياً: أنواع المقامات..... ١٤٤
أولاً: مقامُ الرّاسْت..... ١٤٤
ثانياً: مقام النَّهاوَنْد..... ١٥٥
ثالثاً: مقام البَيَات..... ١٦٣
رابعاً: مقام الحِجاز..... ١٦٩
خامساً: مقام الصَّبَا..... ١٧٥
سادساً: مقام الكرد..... ١٨٠
سابعاً: مقام السِّيكَاه..... ١٨٧
ثامناً: مقام العجم..... ١٩٣
المبحث الثاني: الطبقات الصوتية..... ٢٠١
الفصل الرابع: (مجالات استعمال المقامات الصوتية)..... ٢٠٨
المبحث الأول: تلاوة القرآن الكريم والآذان..... ٢٠٩
المبحث الثاني: مجالات استعمال المقامات غنائيّاً..... ٢١٢
المبحث الثالث: مجالات استعمال المقامات آليّاً..... ٢٢٤
أشهر الآلات الموسيقية التي تعزف المقامات..... ٢٣١
الخاتمة..... ٢٤٧
التوصيات..... ٢٥٠
المصادر والمراجع..... ٢٥١

المقدمة

الحمدُ لله الذي أعطانا من الجمالِ آياتٍ جليلة، وجعل التنعّم في خيراته ونعمه أســـمى فضيلة، وأكرمنا بنصيبنا من دنيانا في ديننا، فمن أوتي حظّه منهما فقد أوتي حظّاً كبيرا، والصلاة والســلامُ على نبيّ الهدى والجمال، وسـيّدِ الخلقِ وأشـرف الرجالِ، وعلى آله وصــحبه الطاهرين الأوفياء، وبعد.

فإن المُمعِن في بحور اللغة العربية يشــهد ما فيها من الجمال الفني بســلامة فطرة الذين ارتجلوها، حيث لاءموا بين اللفظ العربي وبين معناه ملاءمةً موســـيقيةً تامة، ممّا يدلّ على أنّ الموسيقى في حدِّ ذاتها شيءٌ فطريٌّ يسيطرُ على الإنسان حتى في حياته اليومية البسيطة.

كما أن لغتنا الجميلة بألفاظها ومعانيها قد اتّخذت من الموســـيقى متكأً وســـنداً لها، واعتمدت عليها في الدلالة والوضـــوح، مما ينطق بفضـــل الموســـيقى ويدلّلُ على عِظَمِ وُجودها ومعانيها. كما وقسّمت الحروف العربية إلى طوائف، تترجم كل طائفة منها عن معنىً كليٍّ خاص يتفرّع إلى معانٍ أخرى لا تنتهي، فهناك حروف الإطباق، وحروف الصفير، وحروف الحلق، وإنك إذا نطقت بكل حرف من هؤلاء وجدت له صوتاً موسيقياً.

فاللغة العربية وما فيها من ألفاظ ذات جرسٍ موسيقيٍّ خلّاب تدلنا دلالة واضحة على أن الموسيقى قد اتصلت باللغة العربية وتغلغلت فيها مبتدئة من حروفها حتى انتهى بقاموسها الجامع وكتابها الخالد كلام الله الذي هو تنزيلٌ من حكيم حميد.

وتعدُّ الجزيرة العربية مهداً للموســيقى العربية الأصــيلة من عهد الخلفاء الراشــدين الذي ازدهرت فيه مدرســة المدينة المنورة بالعديد من المنشــدين، مروراً بالعصــر العباســي، والعصــر الأندلسي وصولاً إلى يومنا هذا. حيث مرّ الصوت بالعديد من التطورات وتوسع معناه ليدل على التراث الموسـيقي الذي يتسـم بصـبغة ارتجال الغناء والعزف على مختلف السـلالم الموسـيقية. فالموسيقى العربية جزءٌ من التراث الموسيقيّ العالمي، والذي اختلط ببعضـه وتأثّرت كلُّ حضـارةٍ بالأخرى في جانب الموسيقى، إلى أن تبلورت بالصورة الفنية الكاملة لها مع الحفاظ على صبغتها الخاصـة، وقد تمثّلت شـهرة الموسيقى العربية في المقامات الصـوتية بشكل خاص، فما المقامات إلا جزءٌ من الموسيقى العالمية التي كان للمقامات العربية بصمةٌ واضحةٌ في رقيّها وتكوينها.

وقد دخلت كلمة مقام في الاصــطلاح العربي للدلالة على تركيز الجمل الموســيقية على مختلف درجات الســلم الموســيقي حتى تُحدث تأثيراً معيناً على مؤديها ثم على ســامعيه، ولعلّها قِيست في ذلك على معناها الأصلي في اللغة العربية الذي هو موضع الأقدام أو المنزلة.

كما واشـــتهرت الكلمة الأخيرة (المنزلة) في المغرب الإســـلامي، للدلالة على الدرجة الصـوتية ثم تحوّلت كلمة مقام في أغلب البلاد العربية والإسـلامية فصـارت تسـتعمل للدلالة على مجموع السـلالم الموسـيقية التي وضـعت لكل منها أبعاد مخصـوصـة في مختلف درجاتها لتحدث التأثير المطلوب.

وظلت الدراسـات الصـوتية الحديثة بعيدة عن التطرق لمجال الموسـيقي العربية، بما فيها المقام، من هنا جاءت أهمية الدراسة والتي تحمل عنوان "المقامات الصوتية الأساسية عند العرب في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة".

ومن هنا، فإن أهمية هذه الدراســة تتمثّل في التعريف بالمقامات الصــوتية العربية وبيان تكوينها، كما وتلفت انتباه أصــحاب الأصــوات الندية قرّاءِ القرآن الكريم، والمنشــدين بأهمية تعلم المقامات الصوتية، والاستفادة منها، وهي تزوّد الباحثين بدراسةٍ جديدةٍ نوعية في مجال الدراسات الصــوتية الحديثة، وتقدّم دراســة صــوتية تبين أهمية الربط بين الأصــوات والمعاني، كما وتعرض نشأة الموسيقى والمقامات ومجالات الغناء البشري والآلي والآلات الموسيقية القديمة المُحَدّثة.

أمّا عن ســـبب اختياري لهذا الموضـــوع، فبدايةً الشـــغف الكبير في حبّ اللغة العربية عموماً، والتنغيم والتلحين الذي ينبعث من الأداءات الصوتية القرآنية والإنشادية خصوصاً.

أما السـبب البحثي، فهو الرغبة بتوضـيح العلاقة بين اللغة العربية ومقاماتها الصـوتية، وفتح بابٍ جديد من البحوثات يتطرّق إلى العوالم الموسـيقية الخلّابة، خاصـةً وأن جذورها الممتدة في تاريخنا العربي لم تأخذ حقّها بالظهور كما يجب –نوعاً ما–، بل بدت الموســيقى أمام العامّة وبعض القارئين متمثّلةً فقط في الشــعر وبعض الغناء البســيط، والدراســة هنا تقول إن المقامات الصـــوتية العربية أعمق وأثرى ممّا يبدو، وإن الغناء العربي جديرٌ بأن ينصـــبّ الاهتمام به بما يتناسـب مع الدراسـات الموسـيقية الحديثة. كما كان البحث مهتماً بإبراز الجهود القديمة والحديثة في الموسيقى العربية ومقاماتها الصوتية.

وقد استعانت هذه الدراسة بالعديد من المراجع والدراسات السابقة التي ينسب لها الفضل في إيصال وربط بعض المعلومات، كما شكّلت حلقة وصل بين الماضي والحاضر، والإجابة عن بعض الأسئلة التي راودت هذه الدراسة، ومن هذه الدراسات السابقة على سبيل الذكر لا الحصر:

١. مقامات الموسيقى العربية لمفتاح الفرجاني
٢. الموسيقى النظرية لسليم الحلو
٣. الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) لصالح المهدي

لقد واجهت الباحثة صـعوباتٍ عديدة أثناء إعداد هذه الدراسـة، تمثّلت في قلّة المصـادر والمراجع والرسـائل العلمية التي تتحدّث عن المقامات العربية، كما أنّ الخوض في الموسـيقى في دراسـاتنا الجامعية في قطاع غزة هي مغامرةٌ بحدّ ذاتها نظراً للعزوف الواضـح عن تدريسـها ودراستها بشكلٍ مباشر في الجامعات والكليات، وبالتالي كانت المراجع قليلة، والكتب الموسـيقية القديمة شبه غير متوفرة. كذلك كان البحث في الموسيقى يتطلّب دراسة هذا العلم كاملاً والتعمّق فيه، وفهم رموزه وحلّ سلالمه الموسيقية وقراءتها، خاصـةً أن الكتب التي شرحت هذه السلالم لم توضَـح ذلك بالتفصـيل، إضـافةً إلى صـعوبة هذا العلم وتشـعّبه ودقّته، حيث كثرة المقامات ومسـمّياتها المختلفة في الكتب وبين القديم والحديث، ومع كل ذلك فقد حاولت الباحثة أن تسـتقرّ على صورةٍ منظّمة لهذه الدراسة وتوضيح ما تم جمعه متفرّقاً ومتعدّد المسمّيات، وقد شكّلت هذه الدراسة مغامرةً صعبةً وجميلة تطمح الباحثة أن تكون مفتاحاً للدارسين كي يدخلوا لعلم المقامات والموسيقى من منظورات متعددة في اللغة.

إن المنهج العلمي هو "الطريق المؤدّي إلى كشف الحقيقة في العلوم، بواسطة طائفة من القواعد تهيمن على سـير العقل وتحدّد عملياته حتى يصـل إلى نتيجةٍ معلومة"[١]، ومن هنا فقد اعتمدت الباحثة على المنهج الوصـفي التاريخي الذي هو أسـاس المناهج كلها، حيث يقوم بجمع الحقائق والأدلة التي تتناول الموسيقى العربية الحديثة والقديمة، ومن ثم عرضـها لإثبات وجودها، وتدعيم الحقائق الواردة حولها. كما اعتمدت الباحثة أيضـاً المنهج التحليلي وهو أحد أهم ركائز البحث الأدبي، ويقوم على تحليل النصـوص والمعلومات المقترحة وربطها وشـرحها شـرحاً وافياً يفضي إلى النتائج المرجوّة.

أخيراً، فإن هذه الدراسـة في نظر الباحثة تمثّل بوابةً مهمةً للوقوف على أبرز جماليات الموسيقى العربية القديمة، وتضعها في القالب الحداثي المناسب، لتكون حاضرةً أمام الجميع، كما أن الموسـيقى العربية التي تم تناولها في الدراسـة هي موسـيقى غنائية لحنية وكلامية قائمة على إبراز الجانب الأخلاقي والملتزم في عالمنا العربي والإسـلامي، فالمجتمع الإسـلامي عموماً والفلسطيني خصـوصـاً محافظٌ وكلاسيكيٌ بطبعه، ومن هنا فالدراسة تسلّط الضوء على ما يمكن تطويعه من مقاماتٍ تحاكي الصـورة الإسـلامية المشـرقة، وتبرز الوجه الحضـاري الفنّي وتدعم الفكرة الملتزمة التي يجب أن تصـل للعالم حول الإسـلام، فالحكمة ضـالّة المؤمن أنّى وجدها فهو أحقّ الناس بها. وهي دعوةٌ لفتح آفاق المتعلّمين والدارسـين أن يكون الغناء وفق الأسـس الفنّية

---

[١] بدوي، مناهج البحث العلمي (ص٥)

الصحيحة، وأن يظهر الجانب التنظيري للمقامات العربية بصورة أوضح، واللهَ نسألُ التوفيقَ، وأن يتمّ أعمالنا الصالحات بالنية الخالصة.

الفصل الأول

الإطار العام للدرسة

المبحث الأول: الموسيقى واللغة

المبحث الثاني: الموسيقى وعلاقتها بعلم الأصوات

المبحث الثالث: الموسيقى وعلاقتها بالشعر

المبحث الرابع: الموسيقى وعلاقتها بعلم العروض

المبحث الأول: الموسيقى واللغة

كانت اللغة العربية وما تزال الموئل الأول للفنون والجمال بين لغات الكون، والحضن الذي يجمع مختلف الحضارات وأطياف الإبداع حول نسائمها المدهشة، ولطائفها الخلابة الرقيقة، فهي التي آوت العرب والعجم حين اعتنقوا ديناً واحداً، فكانت رابطاً مشتركاً بينهم، وهي اللغة العالمية في ذاك الوقت للفن والعمارة والأدب، ولذلك نجد مكتباتها قد صنّفت بواسع العلوم وأجيالٍ من علماء رأوا منها لغة العلم والأدب. وقد امتازت العربية بقربها الشديد وصلتها المتينة من كل ما هو جميل وماتع للنفس ومهذّب للروح، كالشعر والموسيقى، لذلك نجد أنَّ لها روابط قوية تربط قواعدها ولغتها وسلاسة حروفها بالموسيقى وجمالياتها، والغناء وألحانه، ونحاول في هذا الفصل من الدراسة التعرف على هذه العلاقة التاريخية والحقيقية بين الموسيقى واللغة العربية.

تعدّ الموسيقى شكلاً من أشكال الجمال في الحياة، لا تستقيم الطبيعة ولا المخلوقات إلا بالتناغم الروحي والجسدي مع موجوداتٍ حولها، وهذا التناغم يخلقه حسٌّ إيقاعيٌّ ينتج عن شكلٍ من أشكال الموسيقى، يقول شكسبير: "كل امرئٍ خلت نفسه من الموسيقى ولا يحرّكه وئام العذب من الأنغام خليقٌ بالخيانات والمكائد، والغدر وضروبه، وحركات روحه بليدة كالليل، إياكم والثقة في إنسانٍ كهذا"[1].

١. تعريف الموسيقى

الموسيقى لغةً: كلمة "موسيقى" هي من أشهر الكلمات التي تشترك جميع لغات العالم في اعتمادها لوصف فنون الصوت والسكون والنغمات، وفي البحث عن أصل كلمة (موسيقى) ورد أنها لفظةٌ يونانية أُخذت عن الإغريق، وليس لها أيّ جذرٍ في العربية، فهي كلمة (معرَّبة) دخيلة بوزنها ولفظها، وقد كان الإغريق يطلقونها على كلّ ما له اتصال بالفن.

وكلمة موسيقى أُخذت من اسم المعبودة (موسا) (Mossa) بعد أن اشتقوها من كلمة (موستيه) (Mossthe) التي معناها الاستيحاء أو الاستلهام، وأصل الكلمة (موس) (Moss)، وقد أخذوها وزادوا عليها ألفاً فأصبحت (موسا)، ومعناها الملهمة، ولهم فيها نطقان، إما بالميم المضمومة بضمة عادية كما في مُوس، وإما بميم مفتوحة (مَوْسا) كمثل: قَوْم، وكوْم، وأضافوا

---

[1] الدليس، الموسوعة الموسيقية (ص١٩)

إليها (يقي) للدلالة على النسبة إلى الاسم الملحق بها كقولهم: أريتميطيقي من أريتميط، ومنجانيقي من منجان، وما إلى ذلك، فصارت (موسيقى)، وانفرد فن الغناء وصناعة الألحان فيما بعد باستعمال كلمة (موسيقى)، ثم تسرّبت الكلمة إلى الأمم الأخرى، ونطقت كل أمةٍ بالكلمة حسب اصطلاحها اللغوي[١].

والموسيقى اصطلاحاً: "هي فنٌّ وعلمٌ، وهي ليست لهواً وعبثاً ولغواً سطحياً، بل تكمن وظائفها في الفوائد المعنوية السامية، بهدف التعبير عن الأحاسيس وتهذيب النفوس، فهي تخاطب العقل والوجدان في آنٍ واحد"[٢]. وقد توارثتها الأجيال منذ بدء الفكر الإنساني حتى يومنا هذا، ولا تزال لغةً مألوفة وموحّدة، تجمع الجنس البشري تحت مظلة العذوبة والجمال، وتفرض على الثقافات المختلفة لوناً أخّاذاً من الإحساس والفهم يظهر دفعةً واحدةً عند تناغم الألحان.

أما الموسيقى على اعتبارها فنّاً، فهي فنّ مؤلَّفٌ من الأصوات والسكون عبر فترة زمنية، وهو الجانب التطبيقي الذي يهتمّ بالعزف على الآلات الموسيقية، والغناء بموجب الأوزان الموسيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفاً من عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها ولو اختلفت في أنغامها[٣]. فانتظام الوزن واتّساقه مع درجاته المتفاوتة هو ما يعطي اللحن انسجاماً عذباً، ويكوّن الصوت النديّ للحن الذي نسمعه، وبذلك يكون فن الموسيقى التوزيع الصحيح والراقي لضربات الآلة أو ما يقابلها مع سكناتها، حتى تنتج لنا مقطوعة فنية مريحة للأذن وجاذبة للراحة والسعادة كما تفعل الموسيقى عادةً.

والموسيقى كعلم، هي علمٌ نظريٌّ يبحث في المبادئ النظرية للصوت الموسيقي، وهي من العلوم الطبيعية التي تخضع للأقيسة والنظريات كخضوع الهندسة والحساب والعروض، وترتبط هذه العلوم بنظام يقوم على وحدة الحركة والسكون، فالموسيقى هي: ترتيب وتعاقب للأصوات المختلفة في الدرجات المؤتلفة المتناسبة بحيث يتركب منها ألحان تستسيغها الأذن مبنية على موازين موسيقية مختلفة، فهي صناعة يُبحث فيها عن تنظيم الأنغام والعلاقات فيما بينها، وعن

---

[١] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٢)

[٢] شورة، الموسيقى العربية (ص٨٠)

[٣] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٢)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/٥)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٨)

الإيقاعات وأوزانها[١]. ولا يمكن أن يتملّكها الفنان إلا من خلال الحس الفطري، ومن ثمّ دراستها نظرياً ليكوّن صورةً كاملة لهذا الفن، ويستطيع أن يمسك بزمامه ويبدع فيه، فالملكة الموسيقية عند أذن الإنسان وضربات أصابعه تحتاج جهداً من العلم وخطواتٍ متبعة ومنظمة ليعطي الفنان شيئاً جديداً للموسيقى.

وبناءً على ذلك، "فإن علم الموسيقى مادته الأنغام، والأنغام أصوات موسيقية تأتلف فيما بينها بحكم قوانين مضبوطة لتؤلف ألحاناً مؤتلفة، فإذا اختلّ شرط الائتلاف كانت متنافرة، إضافة إلى عنصر الزمن الذي يعدّ شرطاً أساسياً في تآلف الأنغام، وهو ما يُصطلح عليه بـ الإيقاع"[٢].

وبهذه التعريفات نخلص لفكرةٍ مترابطة بين الموسيقى كعلم وكفن، وهي أنها منظومة يشترك فيها العلم المنظور مع الحسّ والخيال، ويترابط كلٌّ منهما آخذاً دوره في إعطاء الموسيقى قواعدها السليمة الصحيحة وانتظام حركاتها مع سكونها، إضافةً إلى توليد الطاقة والتناغم والتجديد فيها، لتكون أصواتها مطربةً وقريبةً من الفكر والوجدان، ولتقدّم كل معزوفةٍ منها إحساساً ونمطاً مختلفاً عن غيره بما يتناسب مع دوره المنوط به، فالموسيقى رسائل متنوعة، يضبط صاحبها إيقاعها ليحدث الأثر الذي يريده بطريقةٍ جميلة وجذابة.

٢. أهمية الموسيقى

إنّ الموسيقى بألحانها وترانيمها بارعة في إيصال الشعور الإنساني بأنواعه كافة، فمنذ وجد الإنسان على هذه الأرض، وتنامت أحاسيسه، كانت الموسيقى مرفده ليوصل هذه الأحاسيس، "فالموسيقى هي لغة التعبير العالمية التي لا تحتاج إلى ترجمة، وهي لغة الإنسانية ومرآة لحضارات الشعوب، وهي اللغة التي نسمعها في كل شيء، في الحياة وفي المنزل، من التلفاز والحاسوب ورنّات الهاتف المحمول وغيرها. إن الموسيقى دنيا روحية، قوامها هندسة الأصوات في الهواء، بل وهندسة كل ما هو معنوي"[٣]. ولا يمكن أن نتخيّل الحياة بدون موسيقى،

---

[١] انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/٣)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٢)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٨)، زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص١٧)

[٢] زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص١٦)

[٣] انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٥)

فقد قامت عليها الفنون سائرةً بدءاً بالشعر والكلام، ومروراً بالغناء والمسرح، ولا يزال معينها مليئاً بكل ما يشبع روح الإنسان وطاقته المعنوية وإحساسه.

٣. أقسام الموسيقى

الموسيقى في صورها كافة تتكون من عنصرين أساسيين هما: الصوت (النغمات)، والزمن (الإيقاع)، ويتجلّى هذان العنصران بوضوح في موسيقانا العربية، فالموسيقى العربية تستمدّ ألحانها من المقامات، وإيقاعاتها من الضروب[١].وبناءً على ما سبق، فالموسيقى قسمان[٢]:

الأول: هو الموسيقى النظرية، أي علم أصول الموسيقى المبني على قواعد أهمها معرفة تركيب الألحان وصياغة الأوزان وتدوينها.

والتدوين الموسيقى الذي هو لغة الأصوات –لأن الموسيقى تكتب مثل جميع اللغات–، تتمثّل أهميته في إمكانية تحقيق هذه اللغة، وتجسيم الأصوات بأحرف تسمّى (النوتة)، هذه الأحرف التي تستطيع نقل العنصرين الجوهريين لكينونة الموسيقى (الصوت والزمن).

أما القسم الثاني: فهو قراءة النوتة الموسيقية المدوّنة إما غناءً وإما عزفاً بوساطة الآلات الموسيقية.

وهذان القسمان قد غدا كل منهما مجالاً واسعاً له أهله وروّاده الذين يؤلفون فيه، ويبدعون كل يومٍ طرقاً وألحاناً جديدة ومميزة، كما وأن الموسيقى كعلمٍ قائم بذاته أصبح رائجاً عند الناشئين والموهوبين، ولم تعد الموسيقى مرتعاً للهواة فقط، وإنما جزء أصيل من العلوم الراقية التي يسعى لدراستها وتَملُّك أدواتها كل من يحب العلم والفن.

٤. وظيفة الموسيقى

تعدُّ الموسيقى فنًّا له أهميته الخاصة في إنماء حاسة الذوق الجمالي لكلّ فرد، "فالموسيقى هي روحٌ وجسد، وإن الروح هي الفكرة الفنية، أما الجسد فهو الأنغام والأصول التي تلبسها هذه الفكرة التي تراود المؤلف، فيعبر عنها بلحنٍ من الألحان الصامتة أو المغنّاة، لتنتقل من المؤلّف

---

[١] صادق، صبري، طرق تعليم الموسيقى (ص٣٢)

[٢] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٥– ٩)

إلى السامع، فتصوير الفكرة الفنية وإخراجها هو الأسلوب الإنشائي، ويقسم إلى: أساسي وشكلي، فالأساسي يختلف عند كلّ مؤلفٍ غير مقلد على أساس حاسة الذوق الجمالي عنده، كما يختلف في الشعر أسلوب المتنبي عن البحتري مثلاً، أما الشكلي، فيختلف كاختلاف القصيدة عن الموشح (أشكال تأليف غنائي)، أو كالبِشْرُف عن التقسيم (أشكال تأليف موسيقي آلي)"[١]. وبهذا يكون للموسيقى ما يضبط شكلها ويهذّب قواعدها، ويحيلها إلى نمطٍ من الأنماط المتواردة، ولها ما يجدّدها ويخلق فيها روح الابتكار والإبداع، وهو الأسلوب الذي يتلبّس صاحبه، حتى يعرفه منه السامع، ويجعل له كياناً خاصاً به كفنانٍ يرسم بيده المعزوفة وفق ضوابطها وأسسها، وبروحٍ خلّاقة تنشئ معها رسالتها وإحساسها الكامن فيها.

وكغيرها من الفنون التي مارسها روّادها بالسليقة قبل أن ينظّر لها علماؤها، ويؤطروا لها كعلمٍ قائم بذاته، كانت الموسيقى موجودةً قبل أن يظهر مفهومها، "فكما نطق العرب بالشعر وأتقنوه سنين طويلة في الجاهلية والإسلام قبل أن توضع له عروض أوزانه وأبحره وقوافيه، فالأمر كذلك في العلم بالموسيقى على هذا النحو، فقد كان على السليقة أو على الارتجال، فمصدر هذا العلم الصناعة العملية في الألحان المصنوعة على أكمل الوجوه في مناسبات صوتية مؤتلفة بالكمية والكيفية مقترنة بالأقاويل"[٢]. وهذا دأب الفنون عموماً، فهي فطريةٌ تولد مع روح الإنسان ودافعيته للحب والحياة والتأمل، وتنهض حين تستدعي الحاجة الفكرية أو العاطفية لها، ومن ثم تتبلور داخله وتتشكّل كعلمٍ يتم تنظيره وتوارثه بين الحضارات والأمم، والموسيقى هي أم الفنون البشرية التي عهدها الإنسان وألفها مع صوت الطبيعة وتقاذف الأمواج، وحفيف الأشجار وخرير المياه وغيرها من أصوات الطيور والحيوانات الجميلة، حتى تكرار الألحان من حوله، إلى أن قلّد هذا التموّج المنتظم، ومن ثمّ عرفه وأسس نظرياته وأصوله.

ولا يمكن للإنسان في هذا الزمان أن يستغني عن وجود الموسيقى في حياته، سواءً كان شكلها في الشعر أو المعزوفات أو الغناء، أو حتى الأصوات التي يسمعها في الطبيعة حوله، فالأذن تطرب للموسيقى وتنجذب بلا وعيٍ نحوها، كما لو كانت شيئاً تبحث عنه بين الفترة والأخرى، ولعل الموسيقى جزءٌ لا يتجزأ من إنسانية الإنسان، وفطرته السوية التي تميل إلى النسق

---

[١] ويردي، فلسفة الموسيقى الشرقية (ص٨)

[٢] الفارابي، الموسيقى الكبير، (ج١/ ٢٠)

الجميل، والدندنة اللطيفة الرقيقة، وقد عرّف الفارابي الموسيقى فقال: "معناه الألحان، واسم اللحن قد يقع على جماعة نغم مختلفة رتبت ترتيباً محدوداً، وقرنت بها الحروف التي ترتبت منها الألفاظ الدالة المنطوقة على مجرى العادة في الدلالة بها على المعاني"[١].

٥. اللغة وعلاقتها بالموسيقى

تعدّ اللغة الوعاء الصوتي والنغمي للموسيقى بألفاظها وجُملها وبينهما أصولاً مشتركة، حيث إن النواة الأولى للغة هي الصوت والذي يبدأ من الصراخ، وصولاً إلى الأصوات المنسجمة مع طرق مختلفة ومتغيرة لإصدارها وبعثها في الفراغ.

"فقوة الموسيقى، قوة عنصرية تكمن في عنصر (الصوت)، فبفعله تنفعل الذات وتشجى"[٢]، لذلك يتضح أن "الصلة وثيقة بين اللغة العربية والموسيقى عامة وبين الشعر والموسيقى خاصة، وأصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات والمسموعات"[٣].

"وإننا نجد أن التراث العربي بصفة عامة تراث سمعي، ونجد أن طاقة اللغة العربية باعتبارها من اللغات القديمة ترتكز على الميراث السمعي، ثم إنها لغة تعتمد على التنغيم الذي يزدهر عادة في اللغات الاشتقاقية، فتجري أوزانها ومعانيها على قياس موسيقي واحد كلما اطّردت، كما تساعد على ذلك حركات الإعراب وعالم العروض والقوافي، فكلها تجري مجرى الأصوات، وإن كثيراً من قيم البلاغة العربية في البديع تقوم إلى حدٍّ كبير على أساسٍ موسيقيّ كالتصريع والترصيع والتقسيم والجناس وغير ذلك"[٤].

من خلال ما تمّ ذكره، يتضح أن الموسيقى هي أصواتٌ تُترجَم إما آلياً أو غنائياً. وتترجم الموسيقى آلياً من خلال العزف على الآلات الموسيقية، ويتم العزف عليها بناءً على علم المقامات الصوتية. أما غنائياً فيكون بالغناء بالصوت البشري الجميل متبعاً علم المقامات أيضاً،

---

[١] الفارابي، الموسيقى الكبير (ج١/ ٤٧)

[٢] نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري (ص١٨)

[٣] ابن جني، الخصائص (ج١/٤٦)

[٤] عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص١٩)

مع تعدد أشكال الغناء، كالقصيدة والموشح والدور والطقطوقة والأهازيج، وسيتم الحديث عنها كما سنرى في الفصل الرابع من هذه الدراسة.

وما نسمعه اليوم من أغانٍ تطرب لها الآذان هي في أصلها (أبيات شعرية)، لها وزنٌ وإيقاعٌ معين، ولها معانٍ وجماليات ودلالات ورموز خاصة بها، إضافة إلى الإيقاع الداخلي الذي تتّسم به، حيث تخلق الإيقاعات العروضية فيها موسيقى داخلية تنبعث أثناء أداء المقطع الشعري، وهو ما يساعد على التوزيع الموسيقيّ للحن، ويجعل من الشعر أغنيةً عذبةً تتلاحم فيها مكونات النغم، لتتجلى القيمة الجمالية لهذه العوامل مجتمعة.

وبالإضافة لكل ما سبق، فإنه يؤخذ بعين الاعتبار أيضاً معاني الأبيات والعاطفة المسيطرة، حيث يتمّ تطبيق المقامات الصوتية المناسبة لكل نص، فلكلّ مقامٍ من المقامات الصوتية طابعٌ ولون معين، ويتمّ تحديد المقام المناسب حسب معاني الأبيات وإيقاع النص، فيكون التلحين على هذا الأساس، ومن ثم الاستعانة بالصوت البشري الجميل، والإحساس الراقي ثم الغناء باتباع علم المقامات والألحان وإدخال المؤثرات الإيقاعية، وإضفاء الآلات الموسيقية على هذه القطعة الغنائية، لتكتمل بصورة إبداعية تجذب المتلقي وصولاً إلى معانيها وأهدافها.

المبحث الثاني: الموسيقى وعلاقتها بعلم الأصوات

إن من أعظم القضـــايا التي تثار في مجال الدراســات اللغوية هي العلاقة الوطيدة والمتكاملة بين علم الأصــوات والموســيقى، فالصــوت ميزة من الميّزات التي يختصّ بها كلّ كائن بشــري، "فالأصـــوات كلها إذا ألّفت كان عنها نظم الكلام، فالكلام أصـــواتٌ مؤلّفة"[١]، والكلام مؤلّف من أصوات، وهذا الكلام هو الذي يكوّن اللغة[٢].

ولا يمكن للصـــــوت إلا أن يردفه معنىً ما قد يتحقق من خلال النبرة أو الحروف أو حتى الشعور، "فالصوت والمعنى يأتلفان معاً كأنهما مركبٌ عضويٌّ، فإن كان هناك من تأثير للصوت على النفس الإنسانية، فما هذا التأثير إلا لأن الصوت بحدّ ذاته يحمل في طياته معنىً"[٣].

ويشير العلّامة ابن جنّيّ إلى أن "علم الأصوات والحروف له تعلّق ومشاركة للموسيقى، لما فيه من صنعة الأصوات والنغم"[٤]. فكلاهما مصدره آلة صوت، وكلاهما ينتهي به المطاف لكي تسمعه الأذن، وتستسيغه وفق هدفه وفكرته.

ويعدّ الصوت المادة الخام لعلم الموسيقى، فالصوت الموسيقي قبل أن يكتسي بُعداً جمالياً، فإن أساسه الصوت باعتباره مادةً[٥]، فقوة الموسيقى قوة عنصرية تكمن في عنصر الصوت – سواءً الصوت البشري أو الصوت الصادر من الآلة–، وبفعله تنفعل الذات وتشجى[٦].

أي إن الصوت يمثّل اللوح الرخامي الذي يصبّ دفعةً واحدة، أما الموسيقى فقد جاءت لكي تنقش فوقه، وتصنع منه زخرفةً عذبةً مريحة للأذن، وذات نمط خاصٍّ بها.

"ويلتقي علم الأصوات وعلم الموسيقى في كونهما يبحثان في ماهية الصوت، وهما ينتميان إلى العلم الطبيعي الذي يبحث في جوهر الأصـوات"[٧]. "ويمكن الربط بين اللغة والموسـيقى في

---

[١] العروضي، في علم العروض (ص٥٢)
[٢] حسّان، اللغة العربية مبناها ومعناها (ص٣٢)
[٣] نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري (ص١٧)
[٤] ابن جني، سر صناعة الإعراب (ج١/ ٢٢)
[٥] زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص١٧)
[٦] نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري (ص١٨)
[٧] زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص١٦)

إطار علم الأصوات بحاسة السمع، فكلاهما يسمعان، والسمع هو الطريق المباشر الذي يصل بين الأصوات وبين مركز الشعور بها.

فالموسيقى: تُسمع من الآلة، والكلام ينتج بوساطة جهاز النطق الإنساني الذي هو أكمل آلة موسيقية من حيث المرونة والإمكانات، وإنتاج أنواع من الأصوات التي لا حدود لها، والأذن هي نافذة التلقّي والسمع للكلام والموسيقى"[١].

والغناء أو الإنشاد أداءٌ صوتي تصاحبه الموسيقى، وبسرعة الصوت يصل إلى جهاز السمع، لأنها فنٌّ يسير في الزمن، ويتكامل في ذاكرة المستمع[٢].

وإن أجمل ما قيل حول تأثير السماع والنغم على النفس البشرية ما ورد عن الإمام الغزاليّ فهو يرى "أنه لا سبيل إلى استثارة خفايا القلوب إلا بقوادح السماع، ولا منفذ إليها إلا من دهليز الأسماع، فالنغمات الموزونة تخرج ما فيها، وتظهر محاسنها أو مساوئها، فلا يظهر من القلب عند التحريك إلا ما يحويه، كما لا يرشح الإناء إلا بما فيه، فالسماع للقلب محكٌّ صادق، ومعيار ناطق"[٣].

ويتحقّق الإحساس بالطريقة المثلى من خلال السماع، فهو متصلٌ اتصالاً وثيقاً بالقلب، ويحرّك المشاعر كما لو كانت جزءاً منه، ولا يخفى على الكثيرين ما قاله بشّار بن بُرْد حول تأثير الصوت على قلبه ومشاعره[٤]:

يا قَومِ أذني لِبَعضِ الحَيِّ عاشِقَةٌ والأُذنُ تَعشَقُ قَبلَ العَيْنِ أَحيانا[٥]

ويؤكد الغَزالي بقوله أنّ تأثير السماع في القلب محسوس، ومن لم يحرّكه السماع، فهو ناقصٌ ومائلٌ عن الاعتدال، بعيدٌ عن الروحانية، زائد في غلظ الطبع، ويضيف: "لله تعالى سرٌّ في مناسبة النغمات الموزونة للأرواح، حتى إنها لتؤثر فيها تأثيراً عجيباً، فمن الأصوات ما يُفرح،

---

[١] السّعران، علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي (ص٨٤)

[٢] السيسي، دعوة إلى الموسيقى (ص٢١٨)

[٣] الغزالي، إحياء علوم الدين (ج١/ ٣٨١)

[٤] ابن المعتز، طبقات الشعراء (ص٢٨)

[٥] ابن عاشور، ملحقات ديوان بشار بن برد (ص١٩٤)

ومنها ما يُحزن، ومنها ما يُضحك ويُطرب، ومنها ما يستخرج من الأعضاء حركات على وزنها باليد والرجل والرأس، وقيل إنّ من لم يحرّكه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج، ليس له علاج"[١].

إن الغناء والإنشاد –كما أسلفنا– يستوجبان صوتاً جميلاً، كما يستوجبان شروطاً تتعلق بالجهاز الصوتي للمغني أو المنشد، تشبه الشروط التي وضعها الجاحِظ في شروط فصاحة التكلم والكلام[٢]، وهذا يدلل على مكانة وأهمية الصوت في الموسيقى.

"فالجهاز الصوتي للمغني ينبغي أن يكون سالماً مما يتعلّق بفساد اللسان، وبغيره، مثل: التّمْتَمَة[٣] والصّفير، ويجب أن يعنى بإظهار الحروف عامةً، وبحروف الصفير خاصة (السين والزاي والصاد)، فإذا ظهرت وخرجت صافية زادت في بهاء الصوت وحسنه، وكذلك حروف الغنة"[٤].

"وللتمييز بين الصوت اللغوي والصوت الموسيقيّ نجد أنهما يحملان وظيفة تواصلية، إلا أن الصوت الموسيقيّ يمتاز عن الصوت اللغويّ بالوظيفة الجمالية، فالصوت اللغوي لا يعكس تلك الجمالية التي يعكسها الصوت الموسيقيّ، ونحسّ بها عند سماعه"[٥].

"لقد أحس القدماء من علماء ونقاد وشعراء بما يولّده الصوت الموسيقي من أثر، وما يبعثه من متعة وانتباه، فقد أدرك الجاحظ هذه القيمة العظمى للصوت المطرب ومدى تأثيره على النفس البشرية، وذهب به الاعتقاد بتأثير الصوت أنه قد يؤثر في المتلقّي حتى ولو لم يفهم معناه أو المحتوى الفكري له"[٦].

---

[١] الغزالي، إحياء علوم الدين (ج١/ ٣٩١)

[٢] الجاحظ، البيان والتبيين (ج١/ ١٨)

[٣] التمتمة: ثقل التاء على لسان المتكلم، وورد في تاج العروس في باب (تمم): التمتمة في الكلام أن لايبين اللسان، يُخطئ موضع الحرف فيرجع إلى لفظ كأنه التاء أو الميم، وقال المبرد: التمتمة: الترديد في التاء. قلعجي، قنّيبي، معجم لغة الفقهاء (ص١٤٥)، الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس (ج٣/ ٣٣٨)

[٤] زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص١٩)

[٥] المرجع السابق، ص٢٩

[٦] نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري (ص١٩)

ولا يمكن أن نتلقّى الأصـوات إلا بدرجات متفاوتة بين صـوتٍ وآخر، وبين شـخصٍ وآخر، وذلك وفقاً لاسـتعداد وقابلية كل شـخصٍ، وكذلك وفقاً لنوع الصـوت، "ويختلف وقع الصـوت الموسيقي في الأذن، وذلك لاختلاف أنواعه، وأهم الخصائص التي تميز وتحدد الصوت الموسيقي هي طنينه ورنينه، فطنين الصـوت: هو امتداد الصـوت، ورنينه: هو الطبقة الصـوتية التي تميز حدة الصوت أو غلظته"[١]. وهو ما سيتم الحديث عنه في الفصل الثالث من هذا البحث.

"وكما نختلف نحن المتلقّين حول النص الأدبي في رصـدنا الجمالي له، وموقعه في نفوسـنا، نختلف أيضـاً في درجة الاستمتاع بالموسيقى، لأن الموسيقى لا تتمثّل في طبقة صـوتية معينة، ولا كثافة سمعية محددة فحسب، ولكنها تعتمد في وجودها بالنسبة للمستمع على إمكانية تسجيلها في العقل الباطن، والقدر الذي تتمتع به أذن المسـتمع من حسـاسـية عصـبية تجعل منها جهازاً قادراً على الاستماع إلى التنافرات في التركيبات الموسيقية براحة تامة، بينما لا تتمكن أذنٌ أخرى من ذلك، ويصـاب صـاحبها بالضـيق والتشـاؤم عندما يستمع إلى تنافرات موسيقية، أو حتى إلى كثافة صوتية أو قوة في الأداء، أو حتى حدة في الطبقات الصوتية"[٢]. وهو ما يصطلح عليه في علم الموسيقى بـ (الأذن الموسيقية).

فالإنسـان بخبرته الحياتية وتجاربه الخاصـة، يصـير كياناً مسـتقلاً بذاته، وينطبق عليه من التـأثير والتلقي مـا لا ينطبق على غيره، وكـذلـك حـالتـه الشـــعوريـة تختلف من فترةٍ لأخرى، "فالإحساس الجمالي بالموسيقى النغمية المصـحوب بالاستمتاع نجده أيضـاً مجسّداً في استمتاع الإنسـان بالكلمة الموزونة في قالب شـعري، فالأناشـيد القومية توقظ الهمم، فقد كانت تسـتخدم في الحروب كوسيلة لتوحيد المشاعر وشحن الأحاسيس"[٣].

---

[١] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٣)

[٢] عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص١٢، ١٣)

[٣] المرجع السابق، ص١٣

"وإذا كان للصوت دلالته الإيقاعية الهامة في الموسيقى، فإن للسكتة أيضاً دلالتها، ومعناها وإيحاءاتها، فالصمت نفسه يتحدد بالإضافة للكلمات، والسكتة في الموسيقى إنما تأخذ معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان، وظاهرة السكوت التي تعدّ شكلاً إيقاعياً، تكون لحظة الإنشاد ابتغاء التأثير الفني في السامعين وجذبهم"[١].

وهكذا "فإن تكوين الموسيقى -كما ذكر- ينحصر بعنصرين جوهريين، هما: الصوت (النغمة)، والزمن (الإيقاع).

فالصوت في عرف علماء الأصوات: موضوعه دراسة الأصوات عامةً، هذه الظاهرة الطبيعية التي تنشأ من ذرات اهتزاز الأجسام الرنانة، فكل حركةٍ اهتزازية لجسم رنان تُحدث في الهواء ارتجاجاً يولّد صوتاً يُسمع صداه من مسافة.

أما في عرف الموسيقيين، فالصوت: علم تركيب الطبقات الصوتية المتآلفة التي تكوّن لحناً يُتغنّى به، إما بوساطة الصوت الإنساني، أو بوساطة الآلات الموسيقية، ودراسة الأصوات التي تستسيغها الأذن هي الأصوات الموسيقية أو النغمات، فالصوت هو النغمة، والنغمة هي التي تميّز المقام، فالنغمة هي عبارة عن صوت موسيقي ترتاح لسماعه النفس"[٢]، وهي الأصوات المختلفة بالحدة والثقل وطول وقصر الصوت[٣].

ولعل تركيبة الموسيقى تبدأ من النغمة القصيرة وصولاً إلى المعزوفة الكاملة، تماماً كالقصيدة التي نضجت بدءاً من الفكرة والإحساس واللغة، "فعلاقة النغمة بالصوت في علم الموسيقى كعلاقة الحرف بالصوت في علم الأصوات، فكما أنَّ النغمة تشكل موسيقى للصوت، فالحرف تشكل كتابي للصوت، فحرف الميم مثلاً تشكل لصوت الميم. وتبقى دائماًعلاقة النغمة والحرف بالصوت، علاقة عام بخاص، فكل نغمة صوت، وكل حرف صوت، وليس كل صوت نغمة، كذلك ليس كل صوت حرف"[٤].

---

[١] عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص٢٧)

[٢] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٣)

[٣] انظر: زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص٣٦)

[٤] المرجع السابق، ص ٣٥

أما الإيقاع: "الذي موضوعه الأزمنة المتخلّلة بين النغم والنقرات المتنقل بعضها إلى بعض، وينظر في حال وزنها، وعند خروجها عن الوزن، وهو بمنزلة أجزاء العروض الشعري"[١].

فالإيقاع هو "ضبط توقيت النغمات في القطع الموسيقية والأوزان في الأبيات الشعرية، ويعني الإيقاع عند الفارابي، تحديد أزمنة النغم بمقادير معينة ونسب محدودة"[٢].

والضروب الإيقاعية على ثمانية أوزان: (الثقيل الأول وخفيفه، الثقيل الثاني وخفيفه، الرمل وخفيفه، والهزج وخفيفه)[٣].

كما أن كل الحركات التي تتردّد وتعاد بالتساوي ضمن فواصل زمنية متساوية، تدعى بـ "الإيقاعات"، يقول الفيلسوف أفلاطون: "الإيقاع هو تنظيم الحركة"[٤].

فهو تتابع منتظم لمجموعة من العناصر[٥]، وهو الناظم الوزني للأنغام في حركتها المتتابعة، ويغلب عليه "التنظيم المطرد"[٦]، وهو النبرات الإيقاعية التي تلعب دوراً هاماً في تركيب الجملة الموسيقية، فالإيقاع هو العنصر الأساسي الثاني بعد الصوت (النغم)، ووضعت عليه مختلف القوالب الآلية والغنائية حتى لا تختلّ أوزانها[٧].

والغاية منها جميعاً صناعة وتركيب اللحن، وعلى ذلك فإن الصوت الموسيقيّ (النغمات) وحدات تلتئم فيما بينها بزمنٍ وإيقاع معين لتكوّن لحناً موسيقياً.

واللحن في الموسيقى العربية: هو جوهر الفكر فيها ومصدر الإبداع، ويعتبر الواجهة الجمالية الفنية للقطعة الموسيقية أو الغنائية، وهو "مجموع نغم ألّفت تأليفاً محدوداً، وهو ترتيب أصوات من نغمٍ أحدّ، ونغم أثقل[٨]. فاللحن هو "ما يتعلّق بالشعر الصوتي للموسيقى في علاقة الأصوات

---

[١] ابن سينا، رسالة في الموسيقى (ص٢)

[٢] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٣٩)

[٣] الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج١/ ١٣٦)

[٤] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج٣/ ٣٢١)

[٥] يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي (ص١٧)

[٦] اللحام، التعبير بالموسيقى (ص٢٩)

[٧] شورة، الموسيقى العربية (ص٢٢)

[٨] زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص٣٧)

بعضـــها ببعض، من حيث الحدة والغلظة، كما أنه تجميع وتنظيم للأصـــوات الموســـيقية بكل خصائصها"[١].

"والألحان تتكون من أصوات متتابعة تفصل بينها (أبعاد)، هذه الأبعاد هي التي تحدد روابط القرابة بين الأصوات بعضها البعض. وتربط أيضاً بالمقام الأساسي الذي تدور في محوره، مما يبعث في نفس السامع الشعور بالاستقرار، لأن المادة اللحنية لا تكتسب قيمتها ولا يكتمل معناها إلا إذا ارتبطت بنظام مقامي"[٢]، فالمقام هو الأسلوب المستخدم في صناعة الألحان وتركيبها.

والغناء (بوجه خاص) أو العزف، هو الذي يجسّد هذه الألحان، "يقول إسحاق المَوْصِلي: "إن للغناء أجناســـاً، فمنه ما يُشـــجي ويُبكي، ويليّن القلوب ويرقّقها، وهو ما كان في الغزل والبكاء والشوق إلى الوطن والمراثي، ومنها ما يُسرّ ويبهج، وهو ما كان في المديح"[٣].

واختلاف الأجناس راجع إلى اختلاف الألحان، واختلاف الألحان راجع إلى اختلاف ائتلاف النغمات (المقامات)، فلكل حالةٍ شعورية تنظيمها الخاص بها، فالبنية الصوتية للحن المعبّر عن الفرح تختلف عن اللحن المعبّر عن الحزن، أو عن الغضـــب مثلاً، ولكل لحنٍ حالةٌ شـــعورية خاصةٌ به، وبالتالي لكل مقامٍ معنى وطابع خاص به يميّزه عن غيره[٤].

وكما كانت اللغة العربية صالحةً لكل أشكال التعبير الإنساني، فموسيقاها حتماً تنبع من هذا التنوع والثراء، "فالموسيقى العربية غنية بمقاماتها، وتعابيرها الفيّاضة، وإيقاعاتها، وهي صالحةٌ ومعبّرة عن كل لونٍ من ألوان النظم الشعري"[٥].

---

[١] شورة، الموسيقى العربية (ص٨٣)

[٢] المرجع السابق، ص٨٣

[٣] زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص٤٢)

[٤] انظر: المرجع السابق، ص٤٣

[٥] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص١٣)

وتتضمّن الموسيقى العربية عدة مقوّماتٍ أساسية تحدّد بوضوح مفهوم الموسيقى العربية، ومن أهم هذه المقومات[1]:

- اللحن المفرد وسيطرة الصوت البشري (أي صوت الغناء).
- اللغة العربية ولهجاتها المتنوعة على مساحة الوطن العربي في الشعر الغنائي.
- أشكال الغناء العربي وأهمها: القصيدة والموشّح والدور والطقطوقة والنشيد.
- الضروب الإيقاعية المتنوعة.
- المقامات العربية التي تحتوي على أرباع الدرجات الصوتية.
- ارتباط الغناء بالطقوس والتقاليد العربية ذات الجذور الإسلامية والمسيحية في مختلف المناسبات الاجتماعية والقومية.

وبهذا، فإن الموسيقى العربية تتضمن عناصر الأصالة في الحياة والأرض والأصل القومي بشكلٍ واضح. كما أن الموسيقى العربية تمتاز بحلاوة مقاماتها وألحانها، وغرابة تراكيبها، وبكونها غنية بأصوات سلّمها الكثيرة، فمن هذا السلّم الغنيّ بالأصوات كانت المقامات التي لا تحصى، وبهذه الدراسات العميقة في محاولة ربط علم الأصوات بكل ما هو موسيقيّ تتضح معالم اللغة أكثر، وتتجلّى مكنونات الموسيقى العربية حتى تغدو لغة عالمية يصبو الجميع إلى التفيؤ بظلها، والاستمتاع بجمال لحنها وبديع نغماتها ومقاماتها.

[1] شورة، قراءات في الموسيقى العربية (ص٤، ٥)

المبحث الثالث: الموسيقى وعلاقتها بالشعر

هناك صلة وثيقةٌ بين اللغة العربية والموسيقى -كما أسلفنا-، وإنّ إيقاعات الموسيقى تعدّ نتاجاً لغوياً منتظماً، ويعدّ الشعر أصل اللغة العربية والضابط الذي حفظها وأظهر جمالياتها ومكنونات الفصاحة والبلاغة فيها، بعد إعجاز القرآن الكريم، لذلك لا يمكن أن تقوم جمالياتها بدون الشعر، ولا يمكن أن يكون الشعر إلا تلك النغمات الموسيقية التي يضرب من خلالها على العود والكمان وغيرهما. وبهذا يتّضح أن ترابطاً وثيقاً يكمن بين اللغة العربية وبين الموسيقى.

والثقافة الموسيقية عند العرب وأصحاب العربية تنمو كلما نما حسهم الشعري، واهتموا بالجانب الإيقاعي للشعر، يقول أحمد زكي باشا: "وقفت على بحوث قومي في الغناء والموسيقى وعلى أخبارهم ونوادرهم إلى أوائل القرن العاشر للهجرة، مما تركه تاريخهم الذهبي في الأقطار كلها، فما رأيت الفطرة الموسيقية انحطّت وسفلت ولا ضعفت واستكانت إلا منذ فسد الشعر في لغته ومناحيه وأغراضه"[1].

وأصل الشعر كانت دندنة الموسيقى وضربات الحروف بشكل إيقاعيّ، لذلك فـ"إن علاقة الشعر بالموسيقى علاقة قديمة قِدَم الفنيْن مستمرة لا تنقطع، ذلك أن بين الفنيْن من الوشائج والروابط ما يمنع أحدهما من أن يستغني عن الآخر، فإذا كانت الموسيقى تُحيل اللفظ إلى نغم يغذّي الحس والروح، فالشعر خفقة مطربة تعتمد الصوت واللحن في تغذية المشاعر والنفس"[2].

والشعر الذي يحبّب للأذن كالموسيقى التي تطرب لها الآذان، وتنصاع لها الفكرة، فالموسيقى والشعر كلاهما فنٌّ سمعي يستخدم وسيلة حسية واحدة وهي الصوت، وكلاهما يعتمد على الأداء الصوتي، وإن اختلفت لغاتهما وقدرتهما على الأداء فجوهرهما واحد، فالشاعر ينظم والموسيقار يلحّن، وليس الشعر بأكثر من فن التعبير بكلمات غنائية عن الأفكار التي هي من خلق الإحساس، وما العمل الأدبي سوى سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى[3].

---

[1] الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج١/ ١٤١)

[2] نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري (ص٥)

[3] انظر: المرجع السابق، ص١٢- ١٧

ولعل الشـعر قد انفرد عن غيره من الآداب بالموسـيقى الداخلية والخارجية له، كما أضـحت الفارق الوحيد بينه وبين القصة والمسرح والنثر عموماً، "وتعدّ الموسيقى من أبرز عناصر التشكيل الجمالي لبنية القصـيدة الشـعرية، وهي تشـكيل زماني بمعنى أن الوحدات الصـوتية الإيقاعية المنغمة تنتقل إلى الأذن عبر الزمن في أزمنة متسـاوية تقابل التفعيلات العروضـية، إضـافة إلى موسيقى الألفاظ الداخلية التي تنشأ من تناسق أحرف ألفاظ القصيدة"[١].

"ويرى النقاد أن البناء بالموسيقى يتقدم على البناء بالصورة، لأن القصيدة إذا فقدت العنصر النغمي تخرج من دائرة الفن النثري، فأساس الشعر موسيقى، ولا بد لهذه الموسيقى أن تطفو على السطح مؤذنة في أذن السامع"[٢]. ولذلك عرفوا الشعر بأنه: "الكلام الموزون المقفى الذي يقصد به إلى الجمال الفني"[٣].

فأول ما يلفت انتباه السـامع للقصـيدة ما يتخللها من موسـيقى عذبة، يتألف بداخلها الكلام ويصطف ليأخذ رونقاً خاصاً به، ويبعث الجمال من داخل موسيقى الوزن، وموسيقى الحروف، وجمال ورصانة الأسلوب والفكرة، وبذلك تكون الموسيقى الشعرية الوميض الأول للقصيدة حين يكتبها الشاعر، وحين يسمعها المتلقّي.

"وقد تميز الشـعر العربيّ عامةً بازدواجية متفاعلة في بنائه الموسـيقي، وتتمثل في الموسـيقى الخارجية وزناً وتقفيةً، وفي الموسيقى الداخلية المتجلية في الانسجام والتناسق الصوتي والإيقاعي في البنية الداخلية للقصـيدة"[٤]. ولا يكتمل الحسّ الموسـيقي إلا بهما، ومهما حاول البعض أن يظهر جماليات الموسـيقى بدون هذه العناصـر يبقى اللحن قاصـراً عن أن يكون كما لو نبعت الموسيقى من الإيقاع الداخلي والخارجي المألوف للأذن.

و"يبيّن ابن سـينا القيمة الزمانية في التشـكيل الموسـيقي بقوله: إن الشـعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متسـاوية، وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي

---

[١] العف، دراسات في موسيقى الشعر العربي (العروض والقافية) (ص٣)

[٢] عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص١٨)

[٣] عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية (ص٢١)، ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة (ص٢٦٥)

[٤] العف، دراسات في موسيقى الشعر العربي (العروض والقافية) (ص٤)

ثابت، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلفاً من وحدات إيقاعية عدد زمانها مساوٍ لعدد زمان الأخرى"[١].

فالدارس لعلم العروض والذي يجيد صناعة الشعر يدرك أن "الشعر في صياغته الفنية يتكون من عدة تفعيلات تمثّل وحداتٍ موسيقية، تُكسب القصيدة نغماً آسراً مؤثراً، وحين تفقد القصيدة هذا النغم ينقطع ذلك الخيط الفني الدقيق الذي يشدّ المتلقّي إلى سماع الشعر، فالشعر نغم وإنشاد"[٢].

ويرى أرسطو "أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين، أولهما: غريزة المحاكاة والثانية: الموسيقى والإحساس بالنغم"[٣]. وهذا ما يراه أيضاً إبراهيم أَنِيس حيث يقول: "إن الموسيقى والإحساس بالألحان والأنغام يعدّ أحد الدوافع الأساسية لقول الشعر، إضافةً إلى الصور والأخيلة والعاطفة"[٤].

وقد تميزت اللغة العربية بأغراضها الشعرية الغنائية منذ الجاهلية، فكانت معظم أغراض الشعر الجاهلي غنائية، وهذه الأغراض وضعت في قوالب موسيقية، فكانت جاهزة ومألوفة على الأذن يستسيغها ويطرب لها كل من يسمعها، وتبدو له نشيداً مكتمل الإيقاع ووافر اللحن والنغم. "ومما يؤكد الصلة الوثيقة بين الشعر والموسيقى أن الشاعر والناقد المهجري ميخائيل نعيمة وهو يحدد المقاييس الأدبية التي دفعت أدباء المهجر إلى التجديد، جعل من هذه المقاييس التي لا غنى عنها في رصد القيمة الفنية والتأثير للنص، فقال: "الحاجة إلى الموسيقى، ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كُنهه"[٥].

وفي محاولة لتعريف الشاعر في مقالة بعنوان (الشعر والشعراء)، يصف مِيخائيل نُعيْمة الشاعر بأنه: "موسيقي"، ويعلل ذلك الوصف تعليلاً فنياً شاعرياً، فيقول: "العالم كله عنده ليس سوى آلة موسيقية عظيمة تنقر على أوتارها أصابع الجمال، وتنقل ألحانها نسمات الحكمة

---

[١] العف، دراسات في موسيقى الشعر العربي (العروض والقافية) (ص٣)

[٢] عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص١٨)

[٣] العف، دراسات في موسيقى الشعر العربي (العروض والقافية) (ص٥)

[٤] أنيس، موسيقى الشعر (ص١٤)

[٥] نُعيمة، الغربال (ص٨٤، ٨٥)، انظر: عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص٢١، ٢٢)

الأبدية، وهو يسمع الموسيقى في ترنيمة العصفور، وولولة العاصفة، وزئير اللُّجة، وخرير الساقية، فالحياة كلها عنده ليست سوى ترنيمة محزنة أو مطربة يسمعها كيفما انقلب، لذلك يعبر عنها بعبارات موزونة ورنانة"[١].

وبذلك يمكن القول إنّ "الشعر والموسيقى شيئان في النفس الإنسانية لمعنى واحد أو معنيان لشيءٍ واحد، كالزهرة ورائحتها، فإن ضعف أحدهما أو فسد بقي الآخر مقطوعاً وأصبح صورة ضعيفة الفائدة، وكلاهما يرجعان إلى جنسٍ واحد وهو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون، وكلاهما صناعة تنطق بالأجناس الموزونة، والفرق بينهما واضح، وهو أن الشعر يختص بترتيب الكلمات في معانيها على نظمٍ موزون، مع مراعاة قواعد النحو في اللغة، والشعر هو نفسه إنما هو حركات ونغمات موسيقية ينبّه النفس بأصواته ويثير وجدانها بمعانيه. أما الموسيقى، فهي تفعل العكس، حيث تثير بالأصوات وتنبّه بالمعنى، فهي تختصّ بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون، وإرساله أصواتاً على نسبٍ مؤتلفة بالكمية والكيفية في طرائق تتحكم في أسلوبها بالتلحين"[٢].

"ومما يؤكد هذه العلاقة تجربة شعرية للشاعر (محمود حسن إسماعيل)[٣]، فقد تجسّدت تلك الظاهرة في ديوانه بأكمله، وهو ديوان (موسيقى من السر)، فالديوان يحتوي على إحدى وعشرين قصيدة، وكل عناوينها تبدأ بكلمة (موسيقى)، والقصائد نفسها تُعدّ تشكيلات نغمية مؤثرة، تجعل من الإيقاع الشعري حجر الأساس في بناء التجربة الشعرية، ومن عناوين القصائد (موسيقى من

---

[١] نُعيمة، الغربال (ص٧٠، ٧١)، عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص٢٢)

[٢] انظر: الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج١/ ١٤٢)، الفارابي، الموسيقى الكبير (ج١، مقدمة الكتاب)

[٣] الشاعر محمود حسن إسماعيل هو شاعر مصري معاصر ولد ببلدة النخيلة بمحافظة أسيوط عام ١٩١٠م، نبغ في الشعر نبوغاً مبكراً، وأصدر ديوانه الأول (أغاني الكوخ) عام ١٩٣٥م، ونال جائزة الدولة في الشعر عام ١٩٦٥م، وغنّى له الموسيقار محمد عبد الوهاب قصيدة (النهر الخالد) و(دعاء الشرق)، وغنت له أم كُلثوم قصيدة (بغداد يا قلعة الأسود) وقصيدة (نداء الماضي) التي غناها عبد الحليم حافظ. (ويكيبديا: الموسوعة الحرة: محمود حسن إسماعيل)

الله، موسـيقى من الكلمة، موسـيقى من الجمال، موسـيقى من الطبيعة، موسـيقى من الشـهداء، موسيقى من العلم...إلخ)"[١].

"ومن مظاهر المواهب الموسـيقية لدى الشـعراء وجود بعض المحاولات الشـعرية في العصـر الحديث التي تهدف إلى إضـفاء قيمة موسـيقية على الشـعر، ومن ذلك: محاولة الشـاعر العراقي (ياسـين طَه حافِظ)[٢] في قصـيدته (تجربة في الموسـيقى)، حيث حوّل بعض الكلمات في الشـعر إلى مجموعة من الأصـوات الموسـيقية المؤلفة من نغمات السـلم الموسـيقي (دو، ري، مي، فا، صو، لا، سي).

والقصـيدة هي عبارة عن حوار بين مجموعة من الآلات الموسـيقية تتحاور منفردة ومجتمعة، ويبدأ الحوار بصـوت الأوبرا[٣] المنفرد الذي يحول الكلمات إلى أنغام السـلم الموسـيقي، وقد كتب الشاعر البيت في الديوان بطريقة تبرز هذه الأنغام على النحو الآتي:

(**دو** ي الـ **ري** ياح **مي** راثنا الـ **فا** جع في **صو** رة الأوجه الـ **لا** جئات إلى بعضها من **سي** ول تسافر بين الجبال)"[٤].

---

[١] عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص٢٣)

[٢] ياسين طه حافظ، شاعر ومترجم أدبي وصحفي عراقي ولد في مدينة بغداد عام (١٩٣٦م)، له دواوين شعرية عديدة ومؤلفات وترجمات أدبية، منها: (الوحش والذاكرة، الحرب، النشيد، قصائد الأعراف، ليلة من زجاج)، وغيرها العديد. (ويكبيديا: الموسوعة الحرة، ياسين طه حافظ)

[٣] الأوبرا: هي عمل مسـرحي غنائي، مؤلف درامي غنائي متكامل، يعتمد على الموسـيقى والغناء، يؤدى الحوار بالغناء بطبقاته المختلفة، وتشـتمل الأوبرا على الشـعر والموسـيقى والغناء والديكور والفنون التشـكيلية والتمثيل، والغناء يشـــتمل على الفرديات والثنائيات والثلاثيات، والغناء الجماعي (الكورال). (ويكيبديا: الموســـوعة الحرة، الأوبرا)

[٤] زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (ص٤٨، ٤٩)

الغناء وجمال الصوت البشري

"إنّ الغناء من الأمور الأساسية في الموسيقى، والغناء ظاهرة فنية تشترك فيها جميع الأمم، فليست هناك أمة إلا ولها غناء"[١]، والشعر هو صنو الغناء، ولكل بلدٍ في أنحاء المعمورة طابعٌ قوميٌّ يميز فنونها وآدابها عن بقية فنون وآداب البلاد الأخرى، فإذا نظرنا للغناء فقد استخدم الغناء والموسيقى منذ الأزل في ارتقاء الإنسان، ونما الغناء متماشياً مع اللغة والشعر والعقائد، ونجد أن لكل شعبٍ غناءه الخاص به، ولكل غناءٍ طابع خاص مستمدٌّ من روح الشعب وأحاسيسه وظروفه الحياتية والإقليمية والمناخية، فالغناء مرآة تعكس العواطف والمشاعر الإنسانية وفقاً للأنظمة الاجتماعية المرتبطة بتلك العادات والتقاليد، كما أنّ الغناء نبض الشعوب يترجم ما يحدث في المجتمع معبراً عن مختلف شرائحه الاجتماعية على اختلاف مستوياتها، فالعمل الفني يحمل بالضرورة طابع بيئته وعصره وحضارته، والغناء إفراز للعصر، والفن (موسيقى وأدباً) عبارة عن مرايا تعكس ما حولها، فالموسيقى والغناء بأنواعه المختلفة أمورٌ لا يمكن الاستغناء عنها في حياة العرب الاجتماعية[٢].

وقد اعتادت الذائقة البشرية عموماً والعربية على وجه الخصوص أن تتلقّى اللغة والفكرة مصحوبةً بالعزف الإيقاعي، والنغم الصوتيّ الجميل، وهذا هو كمال الفن وذروة الجمال كما يحلو للأذن والوجدان، لذلك أصبح الغناء متصلاً بالموسيقى والشعر، وكانت القصيدة الموزونة مسرحاً ملائماً للألحان والدندنة الصوتية، كي تصل الفكرة للجمهور بقالبٍ هو من أعذب ما يكون، وأكثر إطراباً للأذن والقلب.

"ومن الطبيعي أن يتصل الشعر بالغناء اتصالاً متيناً، فإذا كان الشعر جسم الوردة فإن الموسيقى والغناء رائحتها"[٣]. فالعرب منذ الجاهلية أنشدت الشعر، أي (غنّته)، وقد ارتبطت نشأة الشعر الأولى بالغناء، وبذلك فإن نشأة الشعر العربي كانت مصاحبة للنغم، فقد كان البدو في الجاهلية يغنّون وراء إبلهم، وهو ما يطلق عليه (الحُداء)، فالحُداء مناسبة شعرية تستوحي الغناء،

---

[١] المقدمة: ابن خلدون (ص٤٠٥)

[٢] انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٧٥)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص١)

[٣] الدليس، الموسوعة الموسيقية (ص٩)

فإن لم يكن كل ما نظمته العرب حُداءً يتغنّى به الحُداة فعلاً، فهو وزنٌ لا يخالفه ولا ينفصل عن نغماته وأعاريضه.

وقد شاع في مختلف العصور ارتباط الشعر بالغناء والقيان في مجالس الطرب، وخاصةً في العصر العباسي بعد اختراع علم العروض وبدء قياس الإيقاعات بمقاييس العروض والقافية[١].

فالعلماء والفنانون العرب تعلّموا الموسيقى والغناء، وجعلوا هذا الفن باباً لهم ليوصلهم إلى عامة الناس، وليحقق بهم بغيتهم من الكتابة وجمع القصص والأفكار، "وقد كان الغناء الأداة التي استخدمها أبو الفرج الأصفهاني في كتابه (الأغاني)، لتخليد آداب اللغة العربية، وحفظ طرائف علومها وبدائع فنونها. فكتاب الأغاني يعدّ مصدراً هاماً وأساسياً للموسيقى العربية والغناء العربي، وذلك لما احتواه من مختلف المسائل المتعلقة بالنغم والإيقاع والغناء قديمه وحديثه وأعلامه، والآلات الموسيقية كذلك"[٢].

إن الشعر يحلو أضعافاً مضاعفةً إذا غنّاه الصوت الجميل النديّ، وجعل من ضربات الوزن إيقاعاً ولحناً منفرداً يحقّق الرسالة، ويصنع العذوبة، "ومن المعروف أن أجمل الشعر ما يُغنّى، وأجمل الغناء ما تصاحبه الموسيقى المناسبة له، خاصةً إذا كان الغناء من عيون الشعر العربي، وقد اكتسب الموسيقار محمد عبد الوهاب وسيدة الغناء العربي أم كلثوم وغيرهما من المغنيين المحدثين شهرةً واسعة لاختيارهما غناء قصائد من عيون الشعر العربي، إضافةً إلى الموهبة الصوتية وتلحين هذه القصائد تلحيناً موسيقياً جميلاً ورائعاً"[٣].

"واللغة العربية توصف بأنها لغة غنائية يكثر فيها الإنشاد والتنغيم والنبر وغير ذلك من فنون الأداء الصوتي"[٤]. فالعرب الذين أنصتوا للطبيعة ولحركاتها وسكناتها قبل أن يتكلموا، صنعوا اللغة موسيقيةً جذابة، وحقّقوا في مفرداتها عنصر الإيقاع والسجع والجناس، كما يحلو لهم، ووفق ما رأوا وعاينوا من جمال الطبيعة وأصواتها التي تغلغلت إلى دواخلهم، حتى نضجت وأصبحت

---

[١] انظر: العف، دراسات في موسيقى الشعر العربي (العروض والقافية) (ص٤)، عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص١٦، ١٨)

[٢] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٧٧، ٧٩)

[٣] النجار، العلاقة بين اللغة العربية والموسيقى من خلال عروض الشعر العربي (ص٤)

[٤] المرجع السابق، ص٣

جزءاً لا يتجزأ من كينونتهم اللغوية، لذلك بدت اللغة العربية لنا مصـــنعاً حيوياً للموســـيقى، وأماً عريقةً لها، إذ تبدو بأوزانها وحروفها، وما ورّثه العرب لنا من شـــعر ولحون بحراً موســـيقياً لا ينضب أبداً.

"إن صـــناعة الغناء هي تلحين للأشـــعار الموزونة بتقطيع الأصـــوات على نســـبٍ منتظمة معروفة، يُوقّع على كل صوتٍ منها توقيعاً عند قطعه فيكوّن نغمة، ثم تؤلف تلك النغمات بعضها إلى بعض على نسب متعارفة، فيلذّ سماعها لأجل ذلك التناسب"[١].

ومعروفٌ أن الغناء ليس في متناول الجميع، "فللغناء شـروطٌ صـوتية وقواعد من حيث اللفظ والأداء ومخارج الحروف والجهر والهمس والضـــغط والتلطيف والتقوية والتخفيف، والغناء لا يتمّ إلا بالصوت اللغوي"[٢].

يقول ابن خلدون: "إن الحسن المسموع ويعني (سماع الأغاني) أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة، وذلك أن الأصـوات لها كيفيات من الهمس والجهر والرخاوة والشـدة والقلقلة والضـغط وغير ذلك، والتناسب فيها هو الذي يوجب لها الحسن"[٣]. أي إن الإنسان حين تتحقّق فيه موهبة الصـــوت، عليه أن يدرك كيف يخرج الصـــوت من مخرجه بطريقةٍ تناســـب اللحن والإيقاع، والموضـــوع الذي يتكلم فيه، والفكرة التي يبعثها من خلال غنائه، وأن يتمكّن جيداً من كل جوانب الصوت وفنيات مخارجه.

وإنّ من شـروط ومسـتلزمات الغناء العربي (حسـن الصـوت)، فالصـوت الحسـن سـببٌ من أسـباب لذة الأنغام، وشـرط أسـاسـي في مزاولة هذه الصـنعة، فالصـوت الجميل هو قوام الأداء، ويسـتحيل على المغني العربي أن يؤدي الألحان بصـورةٍ يطرب لها السـامع إذا لم يكن حسـن الصـــوت، ويجب أيضـــاً أن يكون حائزاً مع جمال الصـــوت على ميّزات فنية دقيقة، كالحسّ

---

[١] ابن خلدون، المقدمة (ص٤٠٥)

[٢] زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص١٨)

[٣] ابن خلدون، المقدمة (ص٤٠٧)

المرهف، والشعور الرقيق، والعاطفة الفيّاضة، إضافةً إلى معرفته علم النغمات وطبيعتها وأسرارها، فيتمكّن من التصرّف بها بفنٍّ وذوقٍ ليستأثر بغنائه قلوب سامعيه[١].

"ويشـــترط في المغني حتى يكون مطرباً أن يتمتع بجمال الصـــوت وطول النفس، وحســـن الأداء، والمحافظة على ميّزات المقام الموسيقي، وتجنّب كل ما هو نشاز[٢]"[٣].

والصوت الجميل يتحقّق في الغناء والمواويل والأهازيج، "وإضافة إلى الغناء يتصل به بشكل مباشر ترتيل القرآن الكريم وتجويده، فيُستخدَم الصوت الإنساني الجميل في اجتذاب الأسماع، وتنبيهها إلى كلمات الله ومعانيها، ويذكر الغزالي عن رســـول اللهﷺ قوله: "للهُ أشـــدُّ أذناً للرجل الحسن الصوت بالقرآن الكريم من صاحب القَيْنة لقَيْنَته"[٤]. وقد ورد أيضاً عن النبيﷺ أنه قال لأبي مُوسى الأَشْعَرِيّ[٥] لما أعجبه حسن صوته: "لقد أوتيتَ مزماراً من مزامير آل داود[٦]"[٧].

وكم يبدو الصـــوت العذب مهماً في الفنون الإنســـانية، فهو بحدّ ذاته عرضٌ فنيٌّ متكامل، يحقّق الغرض من الجمال والمتعة، "وقد رأى العرب القدماء أنه لا شـــيء أوقع في القلوب وأشـــد

---

[١] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٤)

[٢] النشاز: هو كل صوت تنفر الأذن من سماعه، ويحدث نتيجة فقدان التناسب بين الأصوات.

[٣] الدليس، الموسوعة الموسيقية (ص١٥)

[٤] الغزالي، إحياء علوم الدين (ج٢/ ٣٨٥)، وأذناً يعني سماعاً، القَيْنة: هي الأَمة المغنية، البيهقي، السنن الكبرى (ج١٠/ ٣٨٩)، باب تحســين الصــوت بالقرآن والذكر)، رقم الحديث (٢١٠٥١)، مســند الإمام أحمد بن حنبل (ج٣٩/ رقم الحديث (٢٣٩٥٦)

[٥] أبو موسى الأَشْعَرِيّ: هو عبد الله بن قيس الأشعري، توفي عام (٤٤هـ)، صحابي روى العديد من الأحاديث عن النبيﷺ، كان من أطيب الناس صوتاً بالقرآن، فوصفه النبي بالوصف المذكور أعلاه. (ويكيبديا، الموسوعة الحرة، أبو موسى الأشعري)

[٦] أي من داود نفسه، وقد أعطاه الله الصوت الحسن، قد كان أبو موسى الأشعري من خطباء النبيﷺ الذين أعطاهم الله صوتاً جميلاً وحسناً، وقد استمع له النبيﷺ ذات ليلة فقال له: لقد أوتيت مزماراً من مزامير آل داود"، فقال: لو علمت أنك تسمعني لحبَّرته لك تحبيراً، أي: (لحسنته لك تحسيناً)، وهذا يدل على أنه ينبغي تحسين الصوت في القرآن الكريم لأن ذلك يكون سبباً للتشويق للاستماع إليه والرغبة في سماعه. العثيمين، شرح صحيح البخاري (ج٤/ ٣٩٧)

[٧] الأندلسي، العقد الفريد (ج٦/ ٥)، أخرجه البخاري: الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول اللهﷺ وسننه وأيامه، (ج٣/ ٣٣٦)، رقم الحديث (٥٠٤٨) كتاب فضائل القرآن)، (باب حسن الصوت بالقراءة)، أخرجه مسلم، المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول اللهﷺ، (ج١/ ٥٤٦)، باب استحباب تحسين الصوت بالقرآن

اختلاساً للعقول من الصوت الحسن، فهو يسري في الجسم، ويجري في العروق، فيصفو له الدم، ويرتاح له القلب، وتنمو له النفس، وتهتز الجوارح، وتخفّ الحركات"[١].

ويذكرنا التاريخ بأصـواتٍ جميلة تركت بصـمتها في تاريخ الموسـيقى العربية، منها: إبراهيم الموصِـلي، وإسـحاق الموصِـلي، ومَعبَد، وغيرهم ممن اهتموا بالموسـيقى في الشـرق والغرب، باعتبارها فناً وعلماً، وفي مقابل هؤلاء نجد من اهتموا بالموسـيقى باعتبارها علماً كالكِنْدِي (ت٢٦٠هـ)، والذي كتب رسـالة في أخبار صـناعة الموسـيقى، والفَارابي (ت٣٣٩هـ) صـاحب كتاب (الموسـيقى الكبير)، وصَـفِيّ الدين الأُرْمَوِي (ت٦٩٣هـ) صـاحب كتاب (الأدوار)، وغيرهم الكثير[٢].

ولم يكن هذا الاهتمام الجليل بالصـوت العذب المصـاحب للكلام الراقي ذي الفكرة النبيلة واللحن الحسن الجيد إلا من تمام الإبداع ومحاسن الجمال، فهذه الأمور الثلاثة مجتمعة هي منبع الفن وكمال السـعادة والطرب أثناء السـماع، ولَكَم كان النغم والشـعر والصـوت الرائع موقع تأثير على الجماهير والأسـماع، فحرّك المشـاعر وجيّش القلوب وأطرب الآذان والقلوب ودفعها نحو الفكرة التي يريدها صاحب الرسالة، والموعظة التي أراد إيصالها.

---

[١] الأندلسي، العقد الفريد (ج٦/ ٥، ٦)

[٢] انظر: زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص١١، ١٢)

المبحث الرابع: الموسيقى وعلاقتها بعلم العروض

يعدّ العروض العلم الخاص بموسيقى الشعر، ولا شك أن هناك صلةٌ وثيقةً بينه وبين الموسيقى، فالمثلث الفني المتمثل في الشعر والموسيقى والعروض يتكئ كلٌّ منها على الآخر لينتج الفنّ القائم بذاته، ويعرّف علم العروض بأنه: "ميزان الشعر، به يعرف صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها والمتكسّر منها"[١].

وقد عرّفه ابن جنّيّ قائلاً: "اعلم أن علم العروض ميزان الشـــعر عند العرب، وبه يعرف صحيحه من مكسوره، فما وافق أشعار العرب في عدة الحروف الساكن والمتحرك سمِّي شعراً، وما خالفه فيما ذكرناه، فليس شـــعراً"[٢]. وبذلك يرى ابن جني أن الشـــعر شـــرطه العروض، وأن حركات وسكنات البحور الشعرية أساسٌ لا يمكن للشعر أن يتخلّى عنه، وإلا لصار من الكلام المنثور الذي لا تتحقّق فيه الموسيقى ولا العذوبة الصوتية.

وعُرِّف أيضاً بأنه "العلم بموسيقى الشعر العربي وميزانه، به يعرف مكسوره من موزونه"[٣]. وقد جاء في رسائل إخوان الصفا (في الموسيقى) تعريف العروض وعلاقته بالموسيقى: "ونحتاج أن نذكر هنا أن أصـــل العروض هو ميزان الشـــعر وقوانينه، إذا كانت قوانين الموســـيقى مماثلةً لقوانين العروض، فنقول: إن العروض هو ميزان الشعر، ويعرف به المستوي والمنزحف"[٤].

وقد ذكرنا ســـابقاً أن الشـــعر كلامٌ موســـيقيٌّ منغّم متوازن، وقد كشـــف لنا علم العروض عن الطبيعة الموسيقية لهذا الشعر[٥]، "والشعر قرين الغناء، وجد مع الغناء، والغناء وجد مع الإنسان، فالأوزان الشـعرية العروضـية ليسـت إلا مقاييس تغنّت بها العرب، وضـبطوها فيما بعد بالمقاطع والحركات والسكنات، فكان بذلك علم العروض، وهو معرفة تلك الأوزان والمقاييس"[٦].

---

[١] بكّار، في العروض والقافية (ص٩)

[٢] ابن جني، العروض (ص٥٥)

[٣] منّاع، الشافي في علم العروض (ص١٣)

[٤] إخوان الصفا، رسائل الصفا وخلّان الوفا (ص٧١)

[٥] النجار، العلاقة بين اللغة العربية والموسيقى من خلال عروض الشعر العربي (ص٣)

[٦] الزّمخشَري، القسطاس المستقيم في علم العروض (ص٧)

ويمكن القول بأن الشـعر قد ولد قبل علم العروض، لكن الموسـيقى الشـعرية كانت منذ تعلم الإنسان العربي فنّ كتابة الشعر، إذ كانت هذه الملكة العروضية في حسه ومنطقه ومسمعه، وقد استلهمها كما نعرف من وحي الطبيعة واتزان الحركة فيها وانتظام الصوت والسكون في الأشياء من حوله، ثم أسقطها على الشعر بما عرف فيما بعد علم العروض، وهو الذي نبع من أساس الموسيقى وتنظيمها المدهش.

فإذا خلا الشعر من الموسيقى والوزن أصبح نثراً، وكما أن الموسيقى ليست إطاراً شكلياً، فكذلك هو الشعر الموزون لا نستطيع أن نفصل بين الشكل والمضمون فيه، ولعل هذا يفسر لنا عدم اختيار الشاعر مسبقاً للوزن الذي سيكتب فيه قصيدته، وبذلك تعددت أوزان الشعر العربي.

وأجمل ما يريح السامع للموسيقى هو ذاك التكرار الحميد الذي يبدو حركةً منتظمة لأصابع الفنان وهو يعزف، فالموسيقى عبارة عن تكرار متناسق ومرتب، يسير بانتظام مع الصوت، حتى يبدو العمل جميلاً، و"إن في الطبيعة تكراراً، وهذا التكرار هو من خصائص الإيقاع، وهذا الإيقاع نجده في الحياة، كما نجده في الشعر والموسيقى، وهو الذي ولد الجملة الموسيقية، وأنشأ التفعيلة في الشعر العربي، وهذا يستدعي تنظيماً وتجانساً في التركيب الشعري، وتسلسلاً محكماً في الألحان، والالتزام بنفس القافية في آخر الأبيات قد مكّن المغنّيين من حسن أداء الوقفات، ومكّن العازفين من حسن النهايات والقفلات، وعازفي الإيقاع من السكوت المحكم، بحيث اكتسب الشعر رنيناً، وازداد موسيقى وجمالاً"[1].

وكما تبدو الموسيقى بتكرار مقاطعها وتراوح حركاتها وسكناتها عملاً مميزاً ينشئ الإيقاع الخاص بها، فإن العروض داخل الشعر بحركاته وسكناته يكوّن مجموعة من الأوزان أو ما يعرف بالبحور الشعرية المتنوعة، والتي تصنع الأنماط المختلفة للإيقاع الشعري، وكلّ منها يحقّق غايته، ويوجد في جوّه الخاص، وإحساسه المناسب له.

---

[1] الدليس، الموسوعة الموسيقية (ص٨)

لقد ضُبط الشعر بالتفعيلات والبحور العروضية بأنواعها: الطويل والبسيط والرجز والمتدارك والمقتضب، وغير ذلك، وقد ضُبط الغناء بالإيقاع بأنواعه: الثقيل الأول، وخفيفه، والهزج وخفيفه، والرّمل وخفيفه...إلخ"[١].

وبذلك يتبيّن أن الإيقاع في اللحن الموسيقي هو ذاته العروض في الشعر العربي، فيقول ابن فارس والسّيوطِي: "إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تَقسِم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسِم الزمان بالحروف المسموعة"[٢]. أي ليست هناك اختلافاتٌ سوى بالمسمّيات، أما الوظيفة للإيقاع والعروض، فهي ذاتها، ألا وهي ضبط النسق الموسيقي، وتحقيق المتعة والانتظام الجمالي، ليظهر العمل الفني/ الأدبي عذباً وخلاباً لا يشوبه الإزعاج أو النشاز.

إن الموسيقى تعتمد الناحية الصوتية التي تقوم على تقسيم الجمل الموسيقية إلى مقاطع صوتية متناسقة تكوّن وحدات صوتية معينة على نسقٍ معين، بصرف النظر عن بداية الكلمات ونهايتها، وكذلك شأن العروض يبنى على الإيقاعات الصوتية، فالبيت من الشعر يقسم إلى وحدات أو مقاطع صوتية معينة تعرف بالتفاعيل، والتفعيلة وحدة صوتية لا تدخل في حساباتها نهاية الكلمات، فالصلة الوثيقة بين العروض والموسيقى إنما هي صلة الفرع المتولّد من الأصل، فالعروض في حقيقة أمره ليس إلا ضرباً من الموسيقى، اختصّ بالشعر على أنه مقوِّم من مقوّماته[٣].

وبذلك، "فإن النصوص الكلامية والبحور الشعرية والزجلية تعدّ منهلاً صافياً، تستمدّ منه الموسيقى العربية إيقاعاتها"[٤]. فالأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة[٥].

---

[١] الدليس، الموسوعة الموسيقية (ص٨)

[٢] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة (ص٢٦٦)، السيوطي، المزهر في علوم اللغة (ج١/ ٤٧٠)

[٣] انظر: عتيق، علم العروض والقافية (ص١٣)

[٤] شورة، الموسيقى العربية (ص٨٣)

[٥] القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (ص٣٨)

وقد ورد في كتاب (الأغاني) للأصْفَهاني أنه سُئِل ابن سُرَيْج[١] عن قول الناس: "فلانٌ يصيب وفلانٌ يخطئ، وفلان يُحسن وفلان يُسيء، فقال: المُصيبُ المحسن من المغنيين هو الذي يُشبع الألحان ويملأ الأنفاس ويُعدِّل الأوزان، ويُفخّم الألفاظ، ويَعرِفُ الصواب ويُقيِّمه، ويستوفي النغم الطِّوال، ويُحسن مقاطع النغم القصار، ويصيب النقرات"[٢].

"وقد دوّن أهل الأدب من الناحية اللفظية ما يُتغنّى ويُنشَد بتلك الأوزان التي وضعوها في قوالب التفعيلات العروضية، ودوّن أيضاً أهل الموسيقى الأغاني والألحان من الناحية الصوتية بـ (النوتة) للغناء والعزف بمقتضاها"[٣].

من خلال ما سبق يتبيّن لنا أن الموسيقى عالمٌ كبيرٌ يصبّ في بحر الشعر، والذي ينهل من نهر العروض أساسياته ورونقه الموسيقي، والعروض جزءٌ من منظومة الموسيقى الإنسانية، فقد قدّمت الموسيقى للعروض أسسه القائمة على الحركة والسكون في حروف اللغة العربية، والتي هي أصواتٌ ساكنة ومتحركة، تماماً كما بدا الإيقاع صوتاً وسكوناً منتظمين، يحقّقان الجمال والتنظيم والدقة. وقد اتصلت الموسيقى بالعروض بشكلٍ مباشرٍ جداً، فكما قامت الموسيقى على أساسٍ من الوحدات الصوتية المختلفة في طولها وقصرها، كذلك كان العروض مقاطع صوتية سمّيت بالمفاعيل، وهذه المقاطع تجزّأت أكثر، إلى أن التقت مع الموسيقى في الوحدة الصوتية، وحركاتها وسكناتها التي تحقّق الإيقاع.

---

[١] ابن سُرَيْج، هو عبد الله بن سريج مولى بني نوفل بن عبد مناف، من أشهر المغنيين وأصحاب هذه الصناعة في صدر الإسلام، وهو من أهل مكة. الزركلي، الأعلام (ج٤/ ١٩٤)

[٢] الأصفهاني، الأغاني (ج١١٤٠٣)

[٣] الزمخشري، القسطاس المستقيم في علم العروض (ص٨)

الفصل الثاني

المقامات الصوتية (التعريف والنشأة)

المبحث الأول: تعريف المقام لغةً واصطلاحاً

المبحث الثاني: تكوين المقامات (السلالم الموسيقية)

المبحث الثالث: تاريخ المقامات الصوتية

المبحث الأول: المَقامُ لغةً واصطلاحاً

إن الفنّ جزءٌ مهم من حياتنا، وخاصـــة الفنون الصـــوتية المتمثلة في تجويد القرآن والغناء، ولا ســـبيل لإتقانها إلا من خلال العلم والموهبة، وبما أن الموهبة ملكةٌ من عند الله، فإن تعلّم الأداء الصـوتي له أصـوله وقواعده الخاصـة، وله بعض المصـطلحات الدارجة التي يجب على الملحِّن تعلّمها، كالمقام والطبقة والدرجات الموسيقية وغيرها.

وكثيراً ما يدور بين أصـحاب الموهبة الصـوتية حوارٌ حول طبقات الصـوت والمقامات، فنسـمع أحدهم يقول: ارفع الطبقة، أو أمســـك المقام، دون أن نعرف ماهية المقام الذي هو جزءٌ لا يتجزأ من أصول هذا الغناء.

وقد يتبادر إلى ذهن القارئ أن المقصـود بالمقام هو المقامة التي تُعرف بالأدب العربي، أمثال مقامات بديع الزمان الهمذاني ومقامات الحريري، ولكنّ هذا ليس هو المقصـود، فالمقام الصـوتي بدون تاء التأنيث مختلفٌ عن المقامة فهي متبوعةٌ بتاء التأنيث، والمقامة كفنٍّ أدبي تختلف عن المقام الذي هو تكوين موســـيقي صـــوتي، وكلمة (مَقام) و(مَقامَة) كلاهما يُجمع على مقامات، والمقامات الأدبية ليست هي المقامات الموسيقية أو (الصوتية)، ولا يوجد أي علاقة تربطهما معاً سوى أنهما مشتركٌ لفظيٌّ لغوي، ومن جذرٍ لغويٍّ واحد.

ومن أجل إزالة اللبس وتوضـــيح ذلك ســـنقوم بتعريف المقام لغةً واصـــطلاحاً، وكذلك تعريف المقامة الأدبية ولمحة من تاريخها.

أولاً: المَقامُ لغةً

وردت كلمـة (المقـام) في المعـاجم اللغويـة انطلاقـاً من مـادة (قَوَمَ): "وهي من قـام يقوم قومـاً وقياماً، وقوْمةً وقامة"، والتي منها أيضاً أُخذت كلمة مَقامةُ[1].

وورد أيضـاً في لسـان العرب أن: "المَقامُ والمَقامةُ: المجلس، ومقامات الناس مجالسـهم، وأنهما أيضاً: الموضع الذي تقوم فيه"[2].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب (ج١١/ ٣٤٥)

[2] المرجع السابق، ج١١/ ٣٦٢

وجاء في معجم الوسيط في باب القاف:

"المقامُ: موضـــع القدمين والمجلس والجماعة من الناس، و(المَقامةُ): الجماعة من الناس والمجلس والخطبة والعظة أو نحوهما، أو قصة قصيرة مسجوعة تشمل على عظة أو ملحمة كان الأدباء يظهرون فيها براعتهم"[١]. وكما ذكرنا أن المَقامُ والمَقامةُ كلاهما يُجمع على مقامات.

ومن خلال هذا التعريف الأخير يتبيّن أن كلمة المقام تحمل معنيين، فقد أُطلقت المقامات على كل ما يُلقى على جماعةٍ من الناس أو ما يُتغنّى به من الألحان.

ويمكن القول بعد هذه التعريفات اللغوية بأن كلمة (مَقام) على وزن (مَفعل)، والذي يدل على اسم المكان، خرجت من هذه الصيغة المكانية إلى وسيلةٍ نغمية صوتية بما يُضاف إليها، فمثلاً: مقام النهاوند لا يمكن تصوّره كمقامٍ مكانيٍّ، فهو ليس شعراً، وإنما إضافة معنوية جديدة على هذا الاشتقاق اللغوي تم الاصطلاح عليها بأنها ما يحسن من خلالها الغناء أو الصوت.

أما كلمة (مقامة) التي على وزن (مَفْعَلة) والتي تدلّ على اسم آلة، قد خرجت عن كونها اسم آلة إلى وسيلةٍ أدبية تتمثل في السرد والحكاية المسجوعة للتعبير عن الواقع الاجتماعي.

وقبل تعريف المقام الموسيقيّ اصطلاحاً، لا بدّ من الوقوف عند المعنى الاصطلاحي للمقامة الأدبية، إذ إن المقامة الأدبية هي عبارة عن: "نصٌّ أدبي مسجوع مرصّع بالمحسنات البديعية، وغير مقيد بطولٍ معين، يتعاطاه الكاتب لإظهار براعته وتفوّقه، أو لإبداء رأيه في قضيةٍ ما، وقد تكون المقامة ستاراً للتعبير عن نزعاته، ويتخّذ النص المقاميّ صورة حكايةٍ أو مأدبةٍ أو عظة"[٢]. وبالتالي فهي جانب من القصّ أو الحكاية ليس لها من الموسيقى إلا السجع، كما أنها فنٌّ مستحدثٌ عند العرب يتمّ صناعته والتكلّف فيه، بخلاف المقام الذي هو ملكةٌ داخلية عندهم وُلد في سليقتهم الفنية، وتم تقعيد أصوله فيما بعد.

أما تعريف المقام من الناحية الموسيقية، فإنه يُطلق على مجموعة من الأصوات مرتبة ترتيباً خاصاً، ذات طابع ولون لحنيٍّ معين[٣]. وقد دخل المقام كمصطلحٍ فنيٍّ للموسيقى العربية، للدلالة

---

[١] المعجم الوسيط (ج٢/ ٧٦٨)

[٢] الدروبي، شرح مقامات جلال الدين السيوطي (ج١/ ٤٢- ٤٤)

[٣] الحلو، الموسيقى النظرية (ص٧٨)

على تركيز الجملة الموسيقية، على مختلف درجات السلم الموسيقيّ، مع إبراز مستقرّات النغم لكل مقام[١].

"فالمقام يعدّ تكويناً نغمياً متسلسلاً يحدّد شكل النغم ودرجة بدايته، ودرجة الارتكاز عليه، وهو الطابع الموسيقيّ الذي يمتاز به صوتٌ معينٌ ويستند إلى علم المقامات، الذي يهتمّ بدراسة أنواع المقامات الصوتية وتحوّلاته النغمية، والتمييز بين المقام وفروعه، وموقع استخدام كل مقام وضروراته"[٢].

ثانياً: المَقام اصطلاحاً

من خلال البحث والقراءة في كتب الموسيقى وجدت الباحثة أن هناك عدة تعريفات للمقام، فمنهم من عرّف المقام على أنه: "مؤلَّفة غنائيةٌ له قواعد محدودة لانتقال المغنى من نغمٍ إلى آخر، ويكون للارتجال الغنائي نصيبٌ فيه"[٣].

ويعرّفه مفتاح الفرجاني بأنه: "يطلق على مجموعة سُلَّمية من النغمات المتتابعة تنحصر بين القرار وجوابه، وتشكّل بما يعرف في حقل الموسيقى (الأوكتاف) octave، وهذه المجموعة من النغمات المرتبة، والتي تقدّر بسبع نغماتٍ والثامنة جواب القرار، ترتَّب بأبعادٍ حسابية مختلفة، وكل طريقة من هذه الطرق يطلق عليها اسم مقام، ومن ثمّ نجد أن لكل مقامٍ موسيقيٍّ أبعاداً حسابيةً تختلف عن بقية المقامات الأخرى"[٤].

ومن هذين التعريفين يتّضح أن المقام الموسيقيّ يتألف من نغماتٍ موسيقيةٍ تفصل بينها أبعاد مختلفة تكوّن السلّم الموسيقيّ، وبذلك نخلص إلى تعريفٍ أمثل وأشمل للمقام، وهو أنه: الأساس الذي تُبنى عليه الألحان، وهو عبارةٌ عن سلّمٍ موسيقيٍّ أساسه ديوانٌ كاملٌ يتألف من ثمانية أصوات، بين أصوات كلِّ مقامٍ أبعادٌ متنوعة من المسافات الصوتية مرتبة ترتيباً خاصاً بحسب طبيعة المقام ولونه اللحنيّ، ويُضاف إليها ديوانٌ ثانٍ يكون جواباً للأول لتوسيع ناطقة المقام

---

[١] شورة، الموسيقى العربية (ص١)

[٢] عبد الله، التعبير الدرامي والتنغيم في ترتيل القرآن الكريم (ص٤)

[٣] خليل، دليل الأنغام لطلاب المقام (ص٧)

[٤] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ج١/ ٣٩)

وحرية التصرّف بالتلحين منه. وبمعنىً أوضح، فإن المقامات تتميّز عن بعضها البعض، وتتغير ألحانها بفعل تغيير المسافات التي بين أصواتها[١].

وهكذا يظهر أن المقامات الصوتية هي مقاماتٌ طبيعية ترتقي بالصنعة النغمية، وهي من علوم الآلة، يغترف منها القارئ والمنشد والمغنّي وتصلح لكل فن يتعلّق بالصوت وتلحينه وتنغيمه، وقد كانت تستخدم في العصور الماضية تطبيقاً وترنّماً وسليقةً، لأنها من الفطرة الإنسانية، ولمّا ازدهرت العلوم ودُوّنت وأصّلت الأصول، وتفتحت الحضارات على بعضها البعض، سُطِّرت قوانينها وضُبطت حسب وقع النغم على الأذن، وأصبحت علماً متطوراً قائماً بذاته، حيث يُلاحظ التغيير فيما بينها، فيسمّى كل مقامٍ باسمٍ يُخالف النغم الآخر، وهكذا.

والمقامات تُماثل بحور الشعر، فقد كان الشعراء الجاهليون ومن جاء بعدهم ينظمون الشعر ويتقنون موسيقاه العروضية دون أن يعرفوا السرّ الكامن في عذوبة نطقه ودندنته، إلى أن جاء الفراهيدي في القرن الثاني الهجري ووضع أسس العروض مما كتبوه من الشعر دون أن يعرفوا عنه شيئاً. فكذلك الحال بالنسبة للمقامات، فهناك من يتقن المقامات أداءً صوتياً ونغمياً ولا يعرف عن أنواعها ونظرياتها شيئاً، وإنما امتلك أدوات الموسيقى سليقةً وموهبة فنية.

وبما أن المقامات تختلف من قصيدة لأخرى حسب المعنى فإن لكل مقام حالاً يعبَّر به المعنى، فالمقامات عبارةٌ عن أحوالٍ وأجواء يُدخل المستخدم فيها نفسه وكلّ من يستمع إليه، فلكل مقامٍ انطباعاتٍ خاصةً به، وقد وضع الفارابي في ذلك دوائر موسيقية يُعرف بها المقام، ثم صار لكل مقامٍ سلّمٌ يختلف عن الآخر[٢].

أما عن تاريخ نشأة المقام، فهو كاللغات واللهجات، لا يمكن تحديد زمنٍ معينٍ لها، كون هذا العلم في أصله علماً فطرياً منطوقاً مسموعاً، فالإنسان بطبيعته يميز بين الطوابع الموسيقية وأشكالها، فالمقامات لم تولد فجأة، وإنما توالدت بين ألسنة وحناجر القرّاء والمغنّيين، وحملت طابعاً خاصاً لها في كل زمانٍ ومكان، حتى تبلورت وظهرت تدريجياً، فهي مكنونٌ أساسي في روح الإنسان أينما كان، وقد جاء علم المقامات ليُهذّب تلك الفطرة والملكة التي وهبها الله للإنسان، فصُنعت القواعد، وأُنشِئت الأسماء، ووُضعت المصطلحات لمفهوم المقامات الصوتية، وهذا ما سنفصله فيما بعد.

---

[١] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص٧١، ٧٨)

[٢] انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٢٣)

المبحث الثاني: تكوين المقامات (السلالم الموسيقية)

عرفنا أنّ الموسيقى لفظٌ شاملٌ عام يشمل المقامات والإيقاعات والآلات الموسيقية، ويشمل العديد من السلالم الموسيقية باختلاف أبعادها وعدد درجاتها، والمقامات الموسيقية تعدّ جزءاً من الموسيقى، وعلاقة المقامات بالموسيقى علاقة الجزء بالكل، وهي علاقة موسيقية صوتية نغمية، والموسيقى العربية المتقنة هي مقامية ونغمية، فالمقام أساس الموسيقى، وهو المصطلح العربي الشرقي للسلم الموسيقي، ويعدّ سلّماً موسيقيّاً من عدة سلالم موسيقية.

ومصطلح (مقام) مهمٌ جداً في علم الآلة والموسيقى، وقد درج بشكلٍ كبيرٍ بين المغنّيين والقرّاء في الصنعة النغمية حتى أصبح جزءاً لا يتجزأ من هذا الفن، وكلمة مقام قد "دخلت في الاصطلاح الموسيقي العربي للدلالة على تركيز الجمل على مختلف درجات السلم الموسيقي حتى تُحدث تأثيراً معيناً على مؤدّيها ثم على سامعيها، ولعلها قد قيست في ذلك على معناها الأصلي في اللغة الذي هو موضع الأقدام"[١].

وقد حدث تطورٌ في معنى هذه المفردة من كونها دالة على موضع الشيء ومكانه لتدخل مجال الموسيقى بشكلٍ بارز، فكلمة (مقام) "قد تحوّلت في أغلب البلاد العربية والإسلامية، فصارت تستعمل للدلالة على مجموع السلالم الموسيقية التي وضعت لكلّ منها أبعاد مخصوصة بين مختلف درجاتها لتُحدث التأثير المطلوب"[٢].

وقد كانت هناك معانٍ عديدة يدلّ عليها لفظ المقام قبل أن يتمحور حول معنى السلالم الموسيقية، "ففي مصر كان الفنانون يطلقون على المقام كلمة (نغمة) التي حوّلها بعضهم فصيّرها تدل على الدرجة الصوتية، أما في الجزيرة العربية بما فيها إمارات الخليج واليمن، فالكلمة المعروفة لهذا المعنى هي (الصوت)، وهذا هو التعبير القديم الوارد في كتبنا التراثية، وفي المغرب العربي تستخدم كلمة (الطبع)، فيُقال مثلاً: "طبع الحسين" وهو البيات، أو "طبع الحجاز"، وغير ذلك"[٣].

وهناك دلالات أخرى قد انسحبت على مصطلح (المقام) في كثيرٍ من الأماكن، مثل العراق وبلاد فارس، "فكلمة مقام توسّع معناها وأصبحت تدلّ على التراث الموسيقيّ الذي يتّسم بصبغة

---

[١] المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص٥)

[٢] المرجع السابق، ص٥

[٣] المرجع نفسه، ص٥

ارتجال الغناء والعزف على مختلف السلالم الموسيقية التقليدية بطرقٍ مضبوطة لدى أهل الصناعة، شأنها في ذلك شأن كلمة (المألوف) بتونس وليبيا، و(الغرناطي) بالجزائر، و(الأندلسي أو الآلة) بالمغرب، وكذلك (الوصلة) في مصر وسوريا ولبنان، و(الفاصل) بتركيا"[١].

فالمقام هو عبارة عن سلّم موسيقي تحكمه أبعاد معينة، هذه الأبعاد هي التي تحدّد نوع المقام، فلكلّ مقامٍ بصمةٌ وروحٌ ومحطات، باختلاف الدرجات، ولكل مقامٍ ترتيبٌ خاصٌّ به يميّزه عن المقامات الأخرى، وذلك من حيث البناء في المسافات الواقعة بين أصوات ديوانه، وكذلك درجة استقراره وشخصيته، والأجناس التي تتكوّن منها، فالمقام يتشكّل من تصاعدٍ سُلّميٍّ من ثماني نغمات، وبالتالي فهو يحصر جنسين موسيقيين يختلفان أو يتّفقان حسب نوع المقام، مشكّلين بذلك المقام العربي بشكله الكامل. وبذلك فإن للمقامات أجناساً وعقوداً، والجنس: هو مجموعة أصوات لا يزيد عددها عن أربعة أصوات (ثلاثة أو أربعة)، والجنس الذي يتكوّن من تتابع أربع نغماتٍ متتالية، ويُحصر بينها ثلاثة أبعاد، هذه النغمات الأربع تُعرف بـ(التتراكورد)، أما (العقد): فهو ما زاد مجموع أصواته عن أربعة أصوات (خمسة أصوات)، فالمقام يتكوّن من جنسين، يسمّى الأول جنس الأصل (الجذع)، والثاني جنس الفرع، وتتعدّد المقامات ومسمّياتها وفقاً لاختلاف أشكال وتراكيب الأجناس بداخلها، وهي التي تكوّن طابع كلّ مقام، إضافةً إلى درجة الأصل (الركوز) أو الاستقرار[٢].

وأما درجة الارتكاز فهي درجة بداية وارتكاز المقام الأساسية، فلكلّ مقام درجة ارتكاز أساسية خاصة به، فيها سمة من سمات المقام، وهي مستقرٌ خاص يُعرف بها المقام وتدلُّ عليه وينتهي في الختام عندها –قاعدة موسيقية–، ولكنْ في الأداء الغنائيّ التطبيقي لكل مغني الحرية بالارتكاز على أي درجة، ويأتي هنا الاختلاف في ارتكاز المقام بناءً على اختلاف الطبقات الصوتية لدى المغنيين.

وبذلك يظهر أن المقام تركيبةٌ من درجاتٍ وأطوار وحالات للسلم الموسيقيّ تعلو وتنخفض مُشكّلَةً إيقاعاً عذباً يلائم الجوّ الشعوري الذي لُحِّن من أجله. وهو تركيبٌ معقدٌ ولكنه منسجمٌ ومتوافق بحيث يؤلّف اللحن ويصنع الصوت الموسيقيّ.

---

[١] المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص٨)

[٢] انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١١٥– ١١٩)، الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج١/ ١٨)

السلم الموسيقي

تعدّ السلالم الموسيقية درجات نغمية تعلو وتهبط لتُحدث التمايز الجميل في الأصوات الآلية والغنائية، وهو اختراعٌ قديمٌ منذ نشأة الموسيقى، بنيت عليه المقامات والألحان والإيقاعات، "فالسلالم الموسيقية أساليب فنية اخترعها الموسيقيّون منذ القدم، وسمّوا درجاتها، لكي يتمكّنوا من كتابة الموسيقى وتسمية أصواتها"[١].

"والسلم هو ترتيبٌ لنغمات متجاورة، خَبَرتها الإنسانية عن تجربةٍ طويلة، عبّرت عنها بألحانٍ كثيرة، مستخدمةً الأصوات المكّونة لها بتنوّعٍ وتنظيماتٍ مختلفة، ثم أتى علماء الموسيقى فرتبوها حسب ارتفاعاتها بشكلٍ متجاور، فنشأ السلّم الموسيقيّ والسلالم الموسيقية متنوعةً حسب النِسب التي تحكم المسافات بين كل نغمة ومجاورتها من النغمات الأخرى"[٢].

كما ويعدّ السلّم الموسيقيّ العربي جزءاً لا يتجزّأ من تراث الموسيقى العالمية عبر العصور، "وهو يتكوّن من سبعة أصوات أساسية، ككلّ سلمٍ من سلالم موسيقيات الأمم، أي من سبع درجات صوتية أساسية متعاقبة بعضها إثر بعض، يُضاف إليها الغطاء المسمّى بـ(الجواب)، فيصبح السلم حينئذٍ مكوناً من ثمانية أصوات يسمّى مجموعها (الديوان)، أو (المرتبة)، أو (الأوكتاف Octave)"[٣].

"فالديوان أو الأوكتاف: هو المسافة الفاصلة بين ما نسمّيه القرار والجواب، وهو عبارة عن درجات صوتية تعلو بعضها بعضاً، فتزداد كل درجة حدةً عن سابقتها، وتختلف في عدد ذبذباتها، أي تردد صوتها في الهواء في الثانية الواحدة من الدقيقة، ومعنى ذلك أن الذبذبات الصادرة عن الصوت تزداد عدداً عند ارتفاعه وتقلّ عند انخفاضه، فالأصوات التي تتكرر صعوداً فتزداد حدةً تسمّى بالجواب أي (الصوت المرتفع)، والتي تتكرّر هبوطاً فتزداد غلظة تسمّى بالقرار، أي (الصوت الغليظ)"[٤].

وبهذه التقسيمات والأجزاء البينة في مفهوم السلم الموسيقيّ والدرجات المتفاوتة بين أعلى صوت وأخفض صوت، نخلُص إلى أن السلم الموسيقي: هو عبارة عن تسلسل لسبع نغمات، هذه

---

[١] ويردي، فلسفة الموسيقى الشرقية (ج٣/ ١٨٣)

[٢] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢٠)

[٣] الحلو، الموسيقى النظرية (ص٦٥)

[٤] انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٧)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص٦٥)

النغمات السبع التي تتألف منها الموسيقى، تبدأ بنغمة الأساس التي تعطي السلم اسمه، وينتهي بالنغمة الثامنة التي هي نغمة (الجواب)، لنغمة الأســـاس الأولى (القرار) التي بدأ بها الســـلم، وتعتبر نغمة القرار والجواب بمنزلةٍ واحدة، لأن الصـــوت الثامن ليس في الحقيقة ســـوى صـــدى الصـــوت الأول وغطائه الحاد، ولكل سـلم أبعاده الخاصـــة التي تعطيه طابعه اللحني الذي يميزه عن غيره باستخدام علامات التحويل المختلفة[1].

أصوات السلم الموسيقي

يتألف السلم الموسيقي العربي من سبع درجات أو أصوات أو علامات أساسية، هذه الأصوات الســـبعة المســـتعملة عند العرب قديماً كان يرمز لها بالأحرف الأبجدية، ولكن عندما تعرّفوا إلى موسـيقى الفرس واختلطت موسـيقاهم بموسـيقى الفرس اتخذوا الأسـماء الفارسـية لتسـمية أصـوات سُلَّمهم، فأصبحت العلامات الموسيقية تسمى بألفاظ فارسية تدل على رتبتها من السلم كما يلي:

فالصـــوت الأول: (يَكَاه)، وهو مركب من لفظين فارســـيين أولهما (يَكْ) ومعناه واحد، والثاني (كاه)، ومعناه الدرجة أو الصوت أو المقام، ومعناهما معاً (الصوت الأول).

والصوت الثاني: (دُوكَاه): (دو) تعني الثاني، (كاه) تعني الصوت.

الصوت الثالث: (سِيكَاه): (سي) تعني الثالث، (كاه) تعني الصوت.

الصوت الرابع: (جَهَاركاه): (جَهَارْ) تعني الرابع، (كاه) تعني الصوت.

الصوت الخامس: (بَنْجَكاه): (بَنْجَ) تعني الخامس، (كاه) تعني الصوت.

الصوت السادس: (شِشْكَاه): (شِشِ) تعني السادس، (كاه) تعني الصوت.

الصوت السابع: (هَفْتَكاه): (هَفْت): تعني السابع، (كاه) تعني الصوت.

وقد احتُفظ بثلاثةٍ من هذه الأصـوات بأسـمائها القديمة، وهي: الدوكاه، والسـيكاه، والجهاركاه، واصـطلح العرب على تسـمية الدرجات الخامسـة والسـادسـة والسـابعة بأسـماء أخرى عُرفت بها، فعوّضت اسم (بنجكاه) بـ(النَّوى)، و(ششكاه) بـ(الحُسيني)، و(الهفتكاه) بـ(الأَوْج)، –ومعناه الحاد أو الأعلى–، واستعاض العرب عن تسمية أولى درجات السلم (يكاه) بكلمة (الرّاسْت) الفارسية،

[1] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص٣٢)

وتعني المستقيم، –وهو اسم السلم العربي الأساسي–، وأطلقوا على جواب الراست الصوت الثامن اسم (الكِرْدان)، فأصبحت العلامات أو الأصوات أو الدرجات السبعة للسلّم العربي تسمّى:

الدرجة الأولى: (راست)، الدرجة الثانية (دوكاه)، الدرجة الثالثة: (سيكاه)، الرابعة: (جهاركاه)، الخامسة: (النوى)، السادسة: (الحسيني)، السابعة: (الأوج)، الثامنة: (الكردان) (جواب الراست)، ولايزال البعض يستخدم هذه المسميات في الموسيقى العربية حتى وقتنا الحاضر[١].

علماً أن هذه الدرجات السبعة هي الدرجات الطبيعية دون إضافة أيٍّ من علامات التحويل الخافضة أو الرافعة، وهذه المسمّيات للمنطقة المتوسطة على السلم، وتختلف هذه المسمّيات باختلاف المنطقة، فتختلف هذه المسمّيات باختلاف منطقة الجواب أو القرار أو المتوسطة، وتختلف المسميات أيضاً عند إضافة العوارض الخافضة والرافعة بربع درجة أو نصف درجة.

"**أما عند الغرب**، فقد جُسّمت الأصوات الموسيقية في أول الأمر في القرن السادس الميلادي بوساطة الحروف الهجائية اللاتينية السبعة الأولى، وهي: (A, B, C, D, E, F, G)"[٢].

وقد طرأت تغييرات عدة على السلّم الموسيقيّ، خاصةً أن الموسيقى قد دخلت في الغناء والتراتيل الروحية، وغيرهما من الطقوس الدينية والاجتماعية، كما ظلت العلامات الموسيقية على حالها حتى زمنٍ طويل، إلا أنه "في أوائل القرن الحادي عشر الميلادي، استعمل القسّ (قِي دَارِيتْزو) المقطع الأول من كل بيت من أبيات النشيد الديني للقدّيس (يوحنّا) (Saint Jean Baptiste) لتجسيم الأصوات الموسيقية الستة الأولى، والأحرف الأولى من اسم القديس يوحنا لتجسيم الصوت السابع، وما يلي نشيد يوحنا بلغته الأصلية (وهي اللغة اللاتينية)، إشارة بالأحرف الكبيرة للمقاطع الأولى المستعملة لتجسيم العلامات الموسيقية:

(UT) queant Laxis

(RE) sonare fibris

(MI) ra gestorum

(FA) mali tuorum

---

[١] انظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٥٩، ٦٠)، الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص٩٠، ٩١)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص٦٦)، الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ص٧، ٨)

[٢] الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص١٢)

(SOL) ve pollute

(LA) bii reatum

(SA) ncte Johannes

وبهذا يتّضح أن المقاطع اللفظية السبعة تجسّم الأصوات الموسيقية بالتدرّج، من الغلظة إلى الحدة، ونختصرها بالآتي:

(UT, RE, MI, FA, SOL, LA, SA)

وبالأحرف العربية نكتبها:

(سا، لا، صول، فا، مي، ري، أوت)"[1].

ثم حدثت تغييرات طفيفة على هذه الدرجات النغمية بطريقة تلقائية دون أسبابٍ معروفة، فقد "وقع بعد ذلك استبدال المقطع الأول (أوت) بالمقطع (دو) من طرف الموسيقيّ الإيطالي (دُوبي)، كما عُوِّض في القرن السادس عشر المقطع الأخير (سا) بالمقطع (سي)، فأصبحت بذلك أسماء الأصوات الموسيقية (الدرجات الموسيقية) المستعملة إلى يومنا هذا من طرف أغلب شعوب العالم كما يلي:

(سي، لا، صول، فا، مي، ري، دو)

(DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI)

وتتكرر هذه المجموعة من العلامات لتؤلّف السلم الموسيقيّ العام المشتمل على جميع الأصوات المتدرجة نحو الحدة اللانهائية من جهة، ونحو الغلظ اللانهائيّ من الجهة الثانية.

(دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي، دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي، دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي، دو، ... إلخ)، ولكن الأذن البشرية لا يمكنها أن تستوعب أكثر من سبع مجموعات (أوكتافات) من أصوات هذا السلم"[2].

---

[1] الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص١٠)

[2] المرجع السابق، ص١١

وهذه العلامات الموسيقية السبعة السابقة (دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي) هي علامات النوتة الإفرنجية، وقد انتشرت وأصبحت متداولة في الشرق والغرب، كما أنها تتكرر صعوداً وهبوطاً، ويتم تدوينها على المدرّج الموسيقي.

وقد اتُّفق على تسمية العلامات الموسيقية للموسيقى العربية بهذه الأسماء في المؤتمر الموسيقيّ الأول المنعقد بالقاهرة عام (١٩٣٢م)، للتسهيل على دارس الموسيقى لحفظ هذه العلامات الموسيقية، عوضاً عن الأسماء العربية التي تشتمل على (٢٤) اسماً للدلالة على (٢٤) صوتاً من الأصوات الطبيعية، عدا عن أسماء الأصوات المضاف إليها علامات التحويل الخافضة والرافعة، فقد شقَّ على دارس الموسيقى حفظ هذه المسمّيات، فاعتُمدت أسماء علامات النوتة الإفرنجية كعلامات للدرجات الموسيقية العربية.

وعلى ذلك، فالعلامات الموسيقية هي سبع علامات، وهي على الترتيب: (دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي)، ويُدعى هذا التسلسل للعلامات سلّماً موسيقياً.

"وفي حال إضافة صوت ثامن على الأصوات السبعة السابقة –كما ذكر سابقاً– فإنه يطلق على مجموعها اسم (ديوان) أو (مرتبة)، ويسمّى بالإفرنجي (أوكتاف Octave)، وهي لفظة لاتينية معناها ثمانية أو الثامن، وبإمكاننا تكوين دواوين عدة مؤلفة من مجموعة أصوات عددها ثمانية، والابتداء بأي صوت منها، وكل أول صوتٍ من المجموعة الثمانية يسمّى (قراراً)، وكل ثامن صوت يسمّى (جواباً)، والقرار والجواب يعتبران بمنزلة واحدة، وكما أسلفنا، فالصوت الثامن هو من نفس طنين ورنين الصوت الأول، لأنه صداه وغطاؤه الحاد"[١].

والموسيقى ظلت لغةً متفقاً عليها عند جميع الشعوب، وكلّ تغييرٍ يطرأ فيها يعمّم تلقائياً في جميع أنحاء العالم، ولا اختلاف في قواعدها، "فمن هذه الأصوات الأساسية تتألف كلّ موسيقى في العالم، لأنها تمثّل جميع الأصوات التي تخرج من الحناجر البشرية والآلات العازفة على اختلاف أنواعها وطبقاتها، وذلك بتكرار الأصوات نفسها صعوداً فتزداد بالتدريج حدةً حتى تصل إلى أعلى صوتٍ يمكن تأديته، وتكرارها هبوطاً متزايدةً غلظاً حتى تصل إلى أغلظ صوت، والأصوات المكررة أو (المضافة) إلى السبعة الأساسية الحادة منها هي أجوبة لها (جوابات)، والغليظة منها هي (قرارات)"[٢].

---

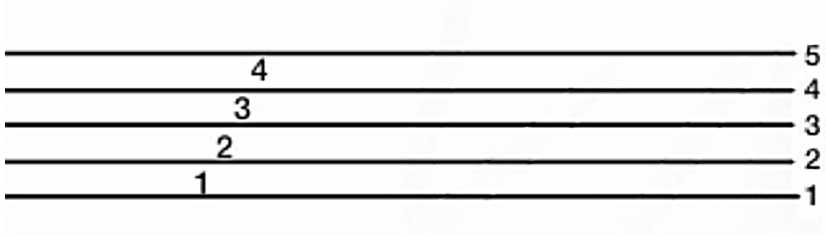
[١] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٨)

[٢] المرجع السابق، ص١٧

وقد تعمّق الموسيقيّون في تفاصيل السلّم الموسيقيّ وأضحت المسمّيات متعددة وملائمة لكل صفةٍ أو نوعٍ فيه أو جزءٍ فيه تعبّر عنه وتصفه بشكلٍ دقيق، "فلكلّ درجةٍ من درجات السلم الثمانية اسمٌ خاصٌّ غير الأسماء الفارسية أو العربية أو الإفرنجية، فالدرجة الأولى التي تُعرف بالأساس تسمّى (القرار)، والدرجة الثانية تسمى (فوق القرار)، والدرجة الثالثة (الأوسط)، والرابعة (تحت الثابتة)، والخامسة (الثابتة أو الغماز)، والسادسة (فوق الثابتة)، والسابعة (الحساسة)، والثامنة (الجواب أو جواب القرار أو الأوكتاف)[١]. ومهما اختلفت صيغة تسمية النغمات الموسيقية فالاسم يدل على نغمٍ ذي ارتفاعٍ محددٍ ولا يمثّل غيره. "كما أن ترتيب الأصوات الأساسية من سبعة فقط هو أمرٌ طبيعيّ وأمرٌ لا بد منه، لأن الصوت الإنسانيّ يمكنه الصعود بطبيعته من القرار تدريجياً إلى الجواب على سبعة أصوات، والهبوط عكساً كذلك، إذ لو كان ترتيب الأصوات هذه أكثر من سبعة أي تسعة أو عشرة مثلاً، فليس بمقدور الصوت الإنساني أن يؤدي هذه الأصوات إلا بعنفٍ تنفر من سماعه الأذن"[٢].

المدرّج الموسيقي

هو مخططٌ لاحتواء الرموز والعلامات والأشكال الموسيقية المستعملة في الصّولْفيج[٣]، فهو عبارة عن خمسة خطوط أفقية متساوية في طولها، تُرسم متوازية، وتحصر خطوط المدرّج بينها أربع مسافات (فراغات)، وتحسب خطوط المدرج الموسيقيّ وفراغاته من أسفل إلى أعلى، فأسفل الخطوط أولها، وأعلاها خامسها، كما تسمّى المسافة السفلى بالمسافة الأولى، والعليا بالرابعة، كما في الشكل.

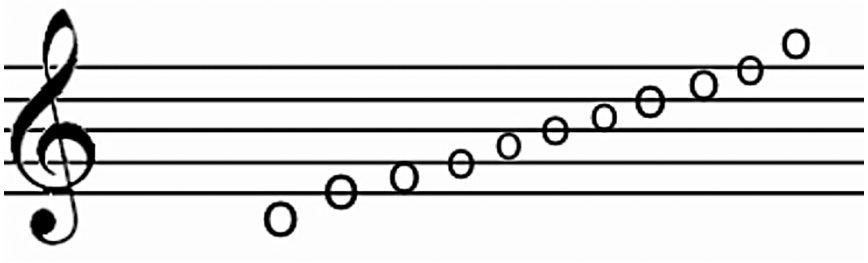


[١] الحلو، الموسيقى النظرية (ص٦٦)، وانظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٧، ١٨)

[٢] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١٤٧)

[٣] الصولفيج: هو دراسة لكل ما يتعلّق بالغناء والعزف والألحان والإيقاع والأصوات الموسيقية والمقامات، وأيضاً طريقة كتابتها وقراءتها وتفسيرها، وتحديد خصائص الأصوات الموسيقية، كالطبقة الصوتية والطابع والجهارة، وتدريس الإملاء الموسيقي لتنمية اللحن الموسيقي، وتقوية مهارات تحديد النغمات والتمييز بينها. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، الصولفيج)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٣٣)

يســـتخدم المدّرج الموســـيقي لتدوين العلامات الموســـيقية (النغمات) عليه فوق الأســـطر والفراغات، "وتتحدّد النغمات على المدرّج الموسيقي حسب موقع رأس الرمز الموسيقي على أسطر أو فراغات المدرّج، ونســتخدم الرمز الموســيقيّ (O) المســتدير لتحديد مواقع النغم على المدرّج، والرمز الموسيقيّ وموقعه على المدرّج يدلّان على نغمٍ معين ذي ترددٍ محدد، ويتبيّن ذلك بارتفاعه بالســـماع المتكرر له"[١]، فتأخذ النغمة مكانها على المدرّج بحســـب غلظتها أو حدّتها، فالغليظة منها تحتلّ الأسطر والفراغات السفلية، والحادة تحتلّ الأسطر والفراغات العلوية[٢]، وتوضـع نغمة على كلّ خطٍ من الخطوط الخمســة، وأيضــاً بين المســافات الأربع توضــع أربع نغمات، وبذلك فالمدرّج الموســـيقي يتســـع لكتابة إحدى عشـــرة نغمة، خمس منها على الخطوط، وأربع في المسافات، وواحدة أسفل الخط الأول، وأخرى أعلى الخط الخامس[٣]، كما في الشكل:



وبهذا يتضح أن "المدرج الموسيقي لا يتسع إلا لكتابة إحدى عشرة علامة، حيث إن الأصوات الموسيقية عديدة، والمدرّج الموسيقيّ يعجز عن قبول جميع هذه الأصوات، لذلك عمد الموسيقيّون إلى إيجاد علامات خاصـــة، ســـمّوها بالمفاتيح، ترســـم في أول المدرج من جهة اليســـار –لأن الموسيقى تكتب من اليسار إلى اليمين–، لتعيين ما يرسم فيه من العلامات الموسيقية"[٤]، ويأخذ السطر في المدرج علامته الموسيقية حسب المفتاح الموسيقيّ الموجود في أول المدرّج.

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٣، ١٤)

[٢] انظر: الرايس، النظريات الموســـيقية الموســـعة (ص١٢)، علي، الموســـيقى من الألف إلى الياء (ص٩)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١١٢)

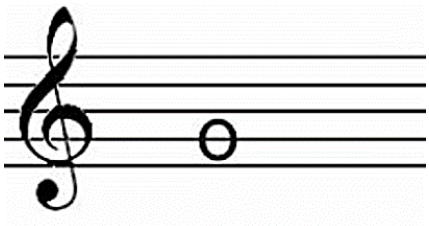
[٣] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص٢٠)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١١٣)

[٤] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١١٣)

المفاتيح الموسيقية

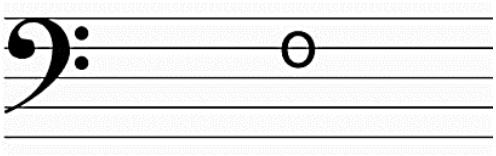
وهي التي يتم من خلالها تحديد مكان العلامات الموسيقية على المدرّج، وتوضع في أول المدرّج من جهة اليسار، لتميز أصوات المدرج الموسيقي، والمفتاح يعطي اسمه للدرجة المكتوبة على سطره، ومن أهم أنواع هذه المفاتيح:

(١) مفتاح صول (مفتاح الكمنجة):



وهو من أهم وأكثر المفاتيح الموسيقية استخداماً، ويستعمل هذا المفتاح في تدوين طبقات الأصوات المتوسطة الحدة، والأصوات الحادة، ويسمّى بمفتاح صول، لأنه يبتدأ في كتابته من الخط الثاني في المدرّج، ويكسب العلامة المرسومة على هذا الخط اسم (صول)، أي باعتبار نغم (صول) هو نغم المبدأ الذي نقيس ارتفاعات النغم الأخرى بالنسبة إليه، ورأس الرمز الموسيقي على المدرّج متوسط الوضع على السطر، أي يخترق وسط السطر تماماً، فالخط الحلزوني كما في الشكل السابق يحيط بالسطر الثاني الذي يستقرّ عليه رمز النغمة (صول)، والسطر الثاني في هذا المفتاح يسمى سطر (صول) تمييزاً له عن غيره من الأسطر، وتتخذ بقية الدرجات مكانها على المدرج، وتأخذ أسماءها متدرّجة فوق الصول أو تحته، بحسب وضعيتها بالنسبة لدرجة (الصول)[١].

(٢) مفتاح فا (مفتاح الباص):



[١] انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٣، ١٤)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١١٣، ١١٤)، الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص١٣)

"ويستعمل هذا المفتاح في تدوين طبقات الأصوات الثقيلة (الغليظة)، وهو يدلّ على صوت (فا) التي تقع أسفل (دو) الوسطى، وسمّي (فا) لأنه يُبتدأ في كتابته من الخطّ الرابع ويُكسب العلامة المرسومة فوق هذا الخط اسم (فا)"[١].

(٣) مفتاح دو

"يستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة فقط، وسمّي بمفتاح (دو) لأنه يكسب العلامة المرسومة على الخط المرموز له بهذا المفتاح اسم (دو)، وهذا المفتاح في الغالب هو خاصٌّ بألحان الغناء في الأوبرا، لأنها تحتاج إلى كثير من المغنّيين والمغنيات، ولكل فرد من النوعين طبقة مخصوصة تلائم طبيعة صوته"[٢].

"ومع استعمال هذه المفاتيح التي تساعد على تدوين أصوات موسيقية عديدة، فإن خطوط المدرج ومسافاته الأربع لا تفي بكتابة الأصوات الموسيقية التي تزيد عن الخمسين صوتاً، لذلك عمد الموسيقيون إلى حيلة أخرى، وهي الخطوط الإضافية"[٣].

"فلكتابة درجات أحد أو أغلظ مما يستوعبه المدرج نضيف أسطراً بحسب الحاجة، وتسمى (الأسطر أو الخطوط الإضافية)، تكتب عليها الدرجات كما تكتب على المدرج.

وتحسب الأسطر الإضافية بحسب موقعها بالنسبة للمدرج، فالسطر الإضافي العلوي الأول يقع مباشرة فوق المدرج، ويليه السطر الإضافي العلوي الثاني، أما السطر الإضافي السفلي الأول يقع مباشرة تحت المدرج، ويليه السطر الإضافي السفلي الثاني"[٤].

---

[١] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١١٤)

[٢] المرجع السابق، ج١/ ١١٤، ١١٥

[٣] المرجع نفسه، ج١/ ١١٦

[٤] الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص١٣)

في الشكل السابق رمز نغمة (مي) يقع على الخط الأول من المدرّج، ورمز نغمة (ري) يقع في الفراغ السـفلي للخط الأول وملامسـه، ولكتابة نغمة (دو) نحتاج إلى خط إضـافي أسـفل المدرج موازياً للخط الأول، وبذلك نحصل على نغمات الأوكتاف الأول للمنطقة المتوسطة.

ولإتمام نغمات الأوكتاف الثاني بعد النغمات التي تعلو نغمة (دو) الأولى –الأوكتاف الأول– فإننا نحتاج أيضـاً إلى خطوط إضـافية علوية أعلى المدرج متوازية مع الخط الخامس، وتوضـيح ذلك في الشكل الآتي.

المسافات الصوتية (الأبعاد)

المسـافة الصـوتية هي المجال الفاصـل بين درجتين من درجات السـلم الموسـيقي، "وهي فرق التردد بين نغمتين، أي: نغمتين مختلفتيّ التردد، وتكون بينهما نسبة محددة، والموسيقيون يميّزون المسافات الصوتية بالأذن بالتدريب المستمرّ على تمييزها بالسماع"[١].

ويمكن للمسافة أن تكون في حالةٍ من الحالات الآتية[٢]:

١. صاعدة: إذا كانت درجتها الأولى أغلظ من درجتها الثانية.
٢. نازلة: إذا كانت درجتها الأولى أحدّ من درجتها الثانية.
٣. لحنية: إذا استمعنا لدرجتها الواحدة تلو الأخرى.
٤. توافقية أو (هارمونية) [٣]: إذا استمعنا لدرجتيها في آنٍ واحد.

"فالمسـافة الصـوتية هي التي تنحصـر بين صـوتين مختلفي الحدة، فهي البعد الصـوتي بين هذين الصـوتين بوضـعهما الموسـيقي، كالفرق بين (دو) و(ري) مثلاً، وهذا البعد يسـمّى بعداً أو مسـافة، ومقداره (واحد) في كل الموسـيقات[٤]". والمسـافات الصـوتية التي يشـتمل عليها الديوان الموسيقي هي سبع مسافات تنحصر بين ثمانية أصوات مختلفة الأبعاد.

"والبعد الكامل تكون فيه نسبة تردد الصوت العلوي إلى تردد الصوت السفلي ٩/ ٨، والبعد هو وحدة قياس المسافة الموسيقية[٥]"، والبعد يحوي وحدات موسيقية تسمى كل وحدة "كومة"، فوحدة قياس البعد هي (كومة)، أي: إن البعد الكامل يساوي (٩كومة)، والبعد الكامل عند العرب يسمّى (البعد الطنيني)، وعند الإفرنج يسمّى تون (Tone)[٦].

"وتمتاز المسافات الموسيقية العربية بأنها قد تكون مسافة كاملة (بعد) أو نصف مسافة (نصف بعد)، أو ثلاثة أرباع المسـافة (ثلاثة أرباع البعد)، وهذا ما يميّز الموسـيقى العربية، حيث إنها تتسم بالثراء اللحني[٧]"، لاحتوائها على مسافة ثلاثة أرباع البعد، فهي خاصة بالموسيقى العربية،

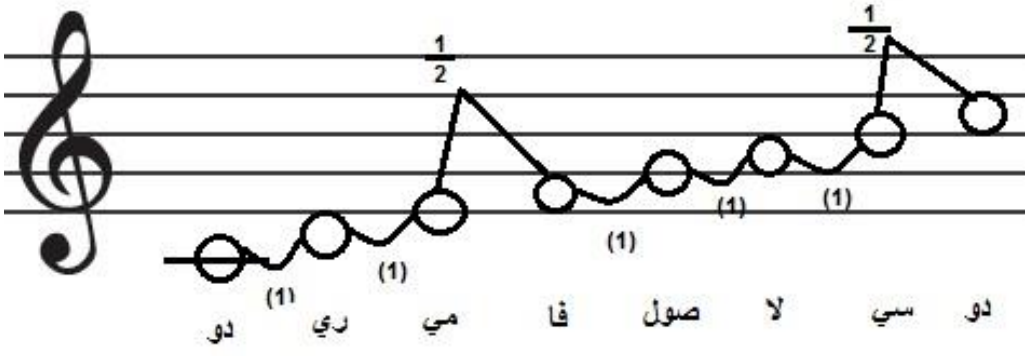
---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٥)
[٢] الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص٣٧)
[٣] الهارموني: هو علم تعدد الأصوات التي تعزف في نفس الوقت.
[٤] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١١٤)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص٣٢)
[٥] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٥)
[٦] انظر: إمام، الموجز في السلالم الموسيقية والمقامات (ص١٧)
[٧] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١١٥)

حيث إن المسافات في الموسيقى الغربية خالية من ثلاثة أرباع البعد، فالمسافات الغربية هي (بعد ونصف البعد)، وهذا ما يميّز مقامات الموسيقى العربية.

وبذلك فإن الأصوات الموسيقية السبعة تختلف في التقسيم عند الشرقيّين والغربيين، فيقسم الشرقيون هذه الأصوات السبعة إلى (بعد كامل) و(نصف البعد) و(ثلاثة أرباع البعد)، أما الغربيون فيقسمون هذه الأصوات السبعة الطبيعية عندهم إلى أصوات كاملة وأنصاف فقط، والسلم المكّون من أنصاف الأبعاد فقط، أُطلق عليه اسم (السلم اللوني)، علماً أنّ مجموع أصوات السلم الموسيقيّ (للأوكتاف الكامل) يساوي (٦) أبعاد[١]، "والأبعاد مرتبة على نسب تجعل بينها ائتلافاً، فإن تعقدت هذه النسب جاءت الدرجات ناشزة، وفُقِدّ التناسب بين الأصوات"[٢].

فالسلم الموسيقى (الطبيعي) الكبير أو (السلم الدَياتوني) بأبعاده وعلاماته موضحٌ بالشكل الآتي، ويسمّى (السلم الفيثاغوري) و(الماجور Major) عند الغرب، ومقام (العجم) عند العرب:



فالمسافات السبع في السلم الطبيعي خمس مسافات (بعد كامل)، ومسافتان (أنصاف أبعاد)، ومن هذه الأبعاد يتكوّن السلم الموسيقيّ، "ولتكوين كلّ سلم –بغض النظر عن طبقته الموسيقية (أي درجة بدايته أو استقراره) – يجب اتباع أبعاد معينة بين درجاته الثمانية، وتتكون هذه الأبعاد من (بعد كامل، نصف بعد، بعد كامل ونصف، ثلاثة أرباع البعد)"[٣].

فالأبعاد الموسيقية هي (بعد كامل، ونصف البعد)، وللحصول على الأبعاد الموسيقية الأخرى (البعد الكامل والنصف) و(ثلاثة أرباع البعد) نستخدم علامات التحويل (العوارض الموسيقية)،

---

[١] انظر: الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج١/ ٧)

[٢] إمام، الموجز في السلالم الموسيقية والمقامات (ص١٧)

[٣] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٢٦)

"وهي عبارة عن رموز توضـــع قبل النغمة المراد تحويلها، وتوضـــع في بداية اللحن وتســـمى (الدليل)، لتدلّ على اسم السلم أو المقام"[١].

أنواع علامات التحويل[٢]

أولاً: البيمول (Bemolle): ويرمز له (♭)، وهو يعمل على خفض النغمة بمقدار (نصف) بعد عن التي قبلها.

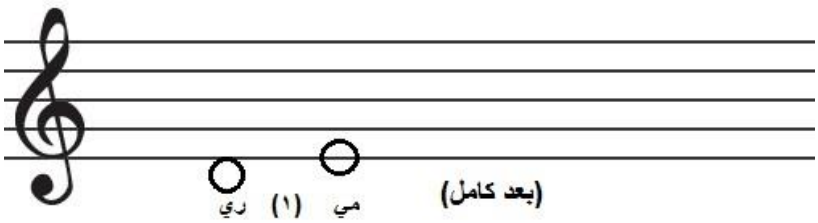
والنصف بيمول يرمز له (𝄳)، وهو يعمل على خفض النغمة (ربع) بعد عن التي قبلها.

ثانياً: الدييز (Dieze): يرمز له (♯) وهو يعمل على رفع أوزيادة النغمة بمقدار (نصـــف) بعد عن التي قبلها.

والنصف دييز يرمز له (𝄲)، وهو يعمل على رفع النغمة (ربع) بعد عن التي قبلها.

ثالثاً: البيكار (Becare): ويرمز له (♮)، وهي تزيل إشـــارات التحويل الســـابقة وتعيد النغم لأصله، أي هي الدرجة الطبيعية دون زيادة أو نقصان[٣].

مثلاً: المسافة بين (ري، مي) في الأصل في السلم الطبيعي هي بعدٌ كامل كما في الشكل:



---

[١] انظر: الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج١/ ١٧٦)

[٢] انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢١، ٢٢)

[٣] عند رفع درجة البيكار نصف درجة تصبح دييز.

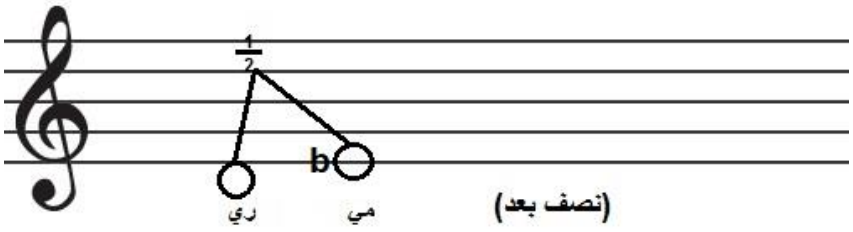
عند رفع درجة البيمول نصف درجة تصبح بيكار.

عند خفض درجة البيكار نصف درجة تصبح بيمول.

عند خفض درجة الدييز نصف درجة تصبح بيكار.

عند رفع درجة الدييز نصـف درجة تصـبح (دبل دييز) ٢دييز، وعند خفض درجة البيمول نصـف درجة تصـبح (دبل بيمول) ٢بيمول.

عند خفض نغمة (مي) نصـف درجة نضـع علامة التحويل الخافضـة البيمول (♭) قبل نغمة (مي) في نفس موقعها على المدرج كما في الشكل التالي:



فالنغمة (مي♭) تختلف عن نغمة (مي)، وتنخفض عنها بمقدار نصـــف بعد، ويتم تمييز ذلك من خلال السماع.

ومن خلال ملاحظة الشكل السابق فإن إشارة التحويل يتم رسمها قبل النغم الذي تؤثر به، وفي نفس موقعه، فمثلاً النغمة (مي) تقع على الســـطر الأول الذي يخترق بطين رمز هذه النغمة، وكذلك يخترق بطين علامة التحويل الخافضـة، فبالتالي ترسـم علامة التحويل بنفس رسـم النغمة التي تؤثر بها[١].

والعلامات الموسـيقية (نصـف البيمول) و(نصـف الدييز) تسـتخدم في المقامات الشـرقية ذات الطابع الطربي، وهي عوارض خاصة بالموسيقى العربية، ولا تستعمل في الموسيقى الغربية، فهذه العوارض هي التي تميّز المقامات الموســـيقية العربية، فقد أدت إلى تعدد المقامات وكثرتها، أما عند الغرب فالأبعاد عندهم (بعد كامل، ونصف البعد)، ولا يوجد عندهم مقامات بل تسمّى سلالم موسيقية، فالمقامات عربية خاصـة بالعرب، ولدى الغرب سلّمان موسيقيّان فقط هما: (الماجور) السلم الكبير الطبيعي، ويقابله عند العرب (مقام العَجم)، وسلم (المِينور) ويقابله عند العرب (مقام النَّهاوَند)، ويظلّان محتفظين بأسمائهما مهما تغيرت نغمة استقرار أو بداية كل منهما.

كما ذكرنا سابقاً أن البعد الكامل يساوي (٩كومات)، أما نصف البعد فهو على نوعين[٢]:

- نصف البعد الطبيعي ويسمّى (دَيَاتونِيك) وهو نصف البعد بين درجتين مختلفتين في الاســم، ويســاوي (٤كومة) مثل: (دو، ري بيمول)، أو (مي، فا)، ويســمى الســلم

---

[١] انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢٢)

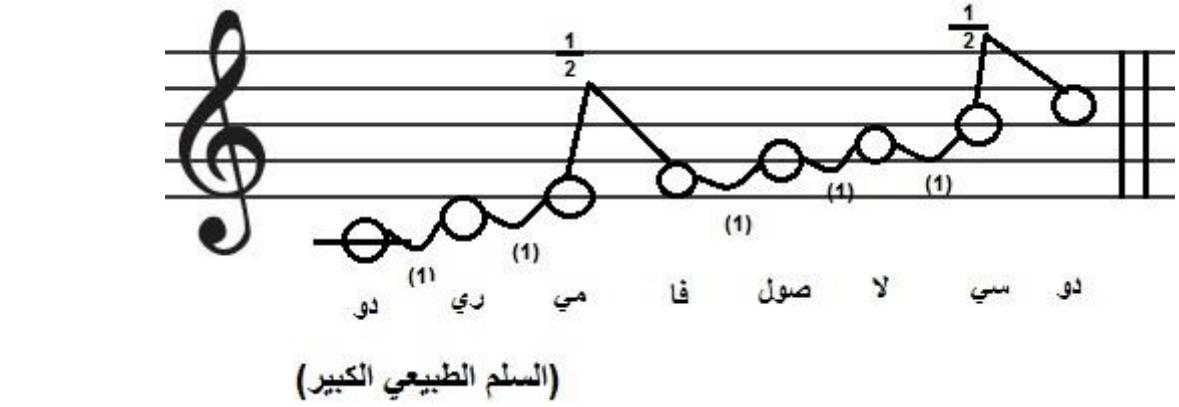
[٢] انظر: الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص٣٤- ٦٦)

الموسيقي (سلماً طبيعياً) أو (سلماً دَياتونياً) إذا كان مؤلفاً من أبعاد كاملة وأنصاف أبعاد طبيعية.

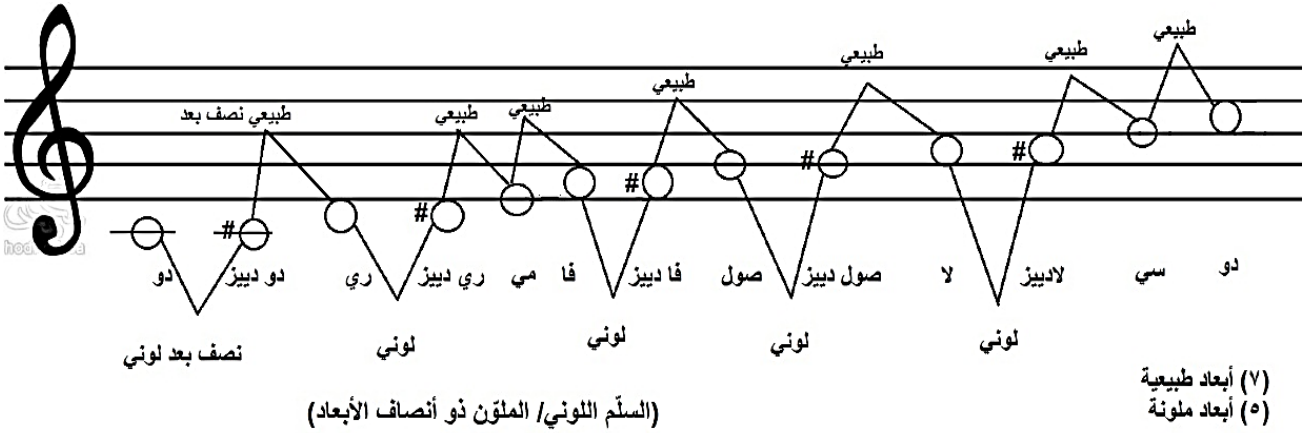
- نصـــف البعد اللوني، ويســـمّى (كروماتِيك)، وهو نصـــف البعد بين درجتين متشابهتين تحملان نفس الاسم تكون إحداها مرفوعة أو مخفوضة، ويساوي (٥ كومة)، مثل: (دو، دو دييز)، (ري، ري بيمول).

والملاحظ أنّ نصف البعد الطبيعي لا يساوي نصف البعد اللوني بفارق بينهما كومة واحدة.

ففي السلم الموسيقي الكبير (الطبيعي) عند تقسيم الأوكتاف ذي الأبعاد الستة إلى أنصاف أبعاد ليُكَوِّن (١٢ نصف بعد) بين (١٣) علامة صوتية، نحصل على السلم اللوني أو الملوّن أو السلم الكروماتيكي، ويكون هذا السلم مكوناً من (٧) أنصاف أبعاد طبيعية، و(٥) أنصاف أبعاد لونية[١]، كما في الرسم الآتي:



(السلم الطبيعي الكبير)



(السلّم اللوني/ الملوّن ذو أنصاف الأبعاد)

(٧) أبعاد طبيعية
(٥) أبعاد ملونة

[١] انظر: الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص٧٢)

التدوين الموسيقي

كان التدوين وما يزال علامةً فارقةً في حياة الشعوب في المجالات العلمية والثقافية كافة، وما منٍ علمٍ إلا ومآله التنظير والتدوين ليظلّ تراثاً وأثراً كبيراً يُحدث الفارق الحضاريّ بين مرحلةٍ ومرحلة، وقد بدأت الموسيقى كغيرها من الفنون الأخرى شفوياً ومن خلال السماع والتداول والتذوق، إلى أن بدأت تأخذ المنحى العلميّ ودخلت مرحلة التدوين والكتابة.

"ويتمثل التدوين في أبجدية الأنغام الموسيقية أو مايمكن تسميته بالتنغيم (solfeg)، وهو الشائع باستعمال النوتة التي تعدّ وسيلة أو أسلوباً لكتابة الموسيقى"[١].

"ولا شك أن وجود التدوين الموسيقي كوسيلة لنقل الأفكار الموسيقية يساعدنا على التعرف على جوانب كثيرة من الموسيقى، فإذا نظرنا للتدوين من الناحية التاريخية نجد أنه وسيلة معرفة للقوالب الموسيقية القديمة، وهو أيضاً يُمكّننا من التعرف على التكوينات الموسيقية للبناء اللحني والإيقاعي عبر العصور، فيمكننا تمييز عصرٍ عن عصر بوساطة التدوين، ويُمكّننا أيضاً من معرفة أسلوب التوافق النغمي الذي يسمّى بـ(الهارموني Harmony) عبر العصور المختلفة"[٢].

والموسيقى من أشد العلوم حاجةً للتدوين والتنظير، لأنها تعتمد على درجاتٍ وأبعاد ورسوماتٍ يتوجّب على متعلّمها أن يراها أمام عينيه، "فقبل اختراع أساليب التسجيلات الصوتية والمرئية كان التدوين هو الوسيلة الوحيدة للتعرف على كل هذه الجوانب الموسيقية لموسيقى الأجيال السابقة"[٣].

وقد استُعملت رموز التدوين الموسيقي قبل الميلاد، وبعد قرونٍ تلتها الرموز بالأبجديةِ العربية (التدوين بالحروف)، وقد ابتكرها المسلمون وكانوا يلجأون في تسجيل النغمات إلى التدوين

---

[١] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٦٥)

[٢] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٢٥)

[٣] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٢٥)

الجدولي القائم على الحروف الأبجدية، أو الإشارة بأسماء أصابع اليد حسب موضعها في العزف على الدساتين[١] في آلة العود، وفق ما جاء في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني[٢].

"وقد لجأ الموسيقيون لاستخدام الحروف الأبجدية في التعبير عن النغمات بأسلوبين:

الأسلوب الأول: اتباع تسلسل هذه الحروف على الشكل الآتي: (أ ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل) وهي طريقة سار عليها الكِنْدي.

الأسلوب الثاني: اتباع قيمة الحروف العددية بالوقوف المبدئي عند الياء وهي تساوي عشرة، ثم الإضافة إليها من الحروف الأولى مايزيد قيمتها على النحو التالي"[٣]:

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	يا	يب	يج	يد	يه
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥

ومن هذه الحروف كانت تتركب سلالم المقامات، وتلك الرموز قد طواها الزمن، حيث حلّت مكانها الرموز والتسميات الفارسية التي لا زالت عالقة بأسماء أنغامنا العربية حتى عصرنا الحالي، أما الأوروبيون فقد استعملوا التدوين الجدولي في مرحلة تعريب موسيقاهم، واستمرت أوروبا باستخدام هذا الأسلوب حتى القرن الثامن عشر، تلك الرموز التي مرّت عبر التاريخ الموسيقيّ، كانت البداية التي أضاءت الطريق أمام أوروبا لاستكمال التدوين وامتداداً لظهور الأبجدية الموسيقية (النوتة) –الرموز الإفرنجية (دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي)– التي حلت مكان هذه التسميات[٤]، "على أنّ هذه المقاطع الموسيقية (دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي) التي يقال أنها من وضع القس (دارِيتْزو) وأنها عبارة عن نشيد القديس (يوحنا)، فالواقع أن هذه

---

[١] الدساتين: (ج: دستان) كلمة فارسية معناها اليدان، واصطلاحاً: موضع عفق أصابع اليد على العود، الأرموي، الأدوار (ص١٩)، وهي علامات توضع على سواعد الآلات الموسيقية ذات الأوتار مثل (العود)، ليستدل بها على مخارج النغم من أجزاء الوتر، وتسمى أيضاً الربطات التي توضع الأصابع عليها، الكندي، رسالة في خبر صناعة التأليف (ص٤٩).

[٢] انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٨)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٦٥)

[٣] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٦٦)

[٤] انظر: الآلوسي، التراث الموسيقي العربي وأثره في أوروبا (ص٢٠)، جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٨)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٦٦)

المقاطع إنما اقتُبســـت من المقاطع النغمية للحروف العربية(دال، راء، ميم، فاء، صـــاد، لام، سين) وهذه الحروف العربية كثيراً ما نجدها في مصنّفات موسيقية لاتينية مشتملة على كثير من المصطلحات العربية وهذه المصنّفات اللاتينية ترجع إلى القرن الحادي عشر، وقد عُثِر عليها في جبل (كاسينو) الذي كان يقيم فيه العرب"[١]. "وقد تم استعمال النوتة الإفرنجية في الوطن العربي في منتصف القرن التاسع عشر، وبعد استعمال تلك الأبجدية لتدوين موسيقانا العربية، أصبح لا حاجة لاستعمال التسميات الفارسية التي تغلغلت وتأصلت في الموسيقى العربية"[٢].

والتدوين له مزايا كثيرة أثرت في تطوّر الموســـيقى وحفظها للأجيال اللاحقة، وتداولها بشـــكلٍ جيد، فقد ساعد على ملاحظة التغييرات والتفاعل معها، وشهرة الجميل منها، كما وقرّب المتعلمين من هذا الفن الجميل، "ومن مزايا التدوين الموســـيقي أيضـــاً، أن له القدرة على حفظ القطع الموســـيقية بغض النظر عن قبولها أو رفضـــها في المجتمع، وهذا لم يكن موجوداً قبل اختراع التدوين الموسيقي، فكانت الأغنية تعيش كلما ردّدها المجتمع، وتندثر عند عدم ممارسة المجتمع لها، والتدوين يمكن الاستفادة منه في الموسيقى التي لم تعتمد على التدوين لا في نشأتها ولا في أسـلوب ممارسـتها، ولا حتى في أسـلوب توارثها، وذلك مثل معظم موسـيقى الشـعوب التقليدية (الشعبية). ويرتبط التدوين اللحني بالسلامة الموسيقية للثقافة المعنية"[٣].

والموســـيقى قديمةٌ قدم الإنســـان، والذي دلّ على ذلك التدوين الذي وصـــلنا من الحضـــارات القديمة، "فقد بدأت الحضارة الموسيقية في مصر القديمة –كما نعرفها حتى الآن–، منذ ما يقرب من ٤٠٠٠ ق.م، فالمنبع الأصـــلي الثري للموســـيقى والمقامات العربية هو ميراث الحضـــارات القديمة التي كان الشرق بوجه عام ومصر القديمة بوجهٍ خاص مصدراً رئيساً كبيراً لها.

"وعندما نتتبّع العصـور الموسـيقية الرئيسـة، نجد بوضـوح أن الموسـيقى كوسـيلة فكرية للتعبير تتجسّد في مبادئ وقوالب موسيقية متعارف عليها، وتكون جديدة في كل من هذه العصور ومميزة لها، فالعمل الموسيقي يتطبّع بالثقافة والمميزات الفكرية السائدة في المجتمع حسب كل عصر"[٤].

---

[١] الآلوســي، التراث الموســيقى العربي وأثره في أوروبا (ص٢٠)، وانظر: شــورة، قراءات في تاريخ الموســيقى العربية (ص٦٦)، وانظر: شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٦٤)

[٢] جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٩)

[٣] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٢٦)

[٤] السيسي، دعوة إلى الموسيقى (ص١١)

ونخلص من ذلك إلى أن الموســـيقى جزءٌ من روح العصـــر والمكان الذي وُجدت فيه، وهي بصـمةٌ مشـتركةٌ بين جميع الشـعوب قديمها وحديثها، وما جرى عليها من تغييراتٍ وتطوّرات هي حالةٌ طبيعيةٌ تلامس الذوق الفني الإنســـاني وترقى به للأفضـــل، كما أن الآثار التي دلت على وجودها في الحضارات القديمة كالتدوين والرسومات وغيرهما تعبيرٌ جليٌّ عن أهمية الموسيقى في حياة الشعوب وبقائها فناً يوحّد الإنسانية ويحمل رسالتها الخالدة.

المبحث الثالث: تاريخ المقامات الصوتية

تمهيد

إنّ الخَوْض في تاريخ الموسيقى –كما هو الحال في التكلّم عن أيّ تاريخ– ليس بالأمر السهل، وهنا تزداد الدراسة صعوبةً، حيث إنه كثيراً ما شُوِّهت حقائق هذا التاريخ بالذات، وأصبحت الموسيقى التي يمكن وصفها بأنها أشبه ما تكون بالوحي السماوي المتجدّد، أو اللغة الروحانية الراقية التي تسمو بالقلب والفكر، قد أصبحت سلعةً يحتكرها كثيرٌ من المتفلسفين، ويعتبرونها خارجة من أصلابهم، أو أنها من صنع أيديهم.

كما أن عدم وجود مراجع تاريخية أو أدلة أثرية واضحة تدلّ على أصل الموسيقى والعصر الذي بدأت فيه، وبداية اكتشاف السلم الموسيقي الأول قد أكّدَ الاقتناع السائد بأنه من غير الممكن تحديد الوقت الذي ولدت فيه الموسيقى، ونشأ فيه السلم الموسيقيّ الأول.

ولعل ظاهرة الفن عموماً، والموسيقى خاصةً لا تنبت من منبتٍ واحد، وليس لها معين خاصٌّ تستقي منه، ذلك أن عوامل كثيرة تتضافر لتشكّل هذه الظاهرة الفنية أو غيرها، كما أن التأثّر بالثقافة في المكان الواحد أو ممن حوله يجعل منها مجالاً غير مقتصرٍ على أحد، ولا يمكن لحضارةٍ أن تحتكره إلا بقدر ما أضافت إليه من إضافاتٍ بعد أن نما وبرز على السطح.

فلذلك من الصعب جداً معرفة أصل الموسيقى وتاريخ بدايتها عند الشعوب –كما ذكرنا–، وقد أثارت مسألة الأصول هذه اهتمام العديد من الباحثين، متى ولدت الموسيقى؟ ومن أين انطلقت؟ وكيف بدأت المقامات؟ وكيف وصلت إلى ما هي عليه الآن؟

إنَّ الموسيقى ليست حكراً على أحد، بل هي إرثٌ ثمين مشترك لجميع البشر، وليس لنا أن نحدّد عهداً معيناً يمكن أن يقال إنّ الموسيقى والمقامات قد ولدت ونشأت فيه، أو أن شخصاً بعينه قد اكتشف هذا المقام أو ذاك، فلم يرد أن عالماً قد أوجد مقاماً ونُسِب إليه، لكنّ الثابت أنه قد برزت بعض العقول والشخصيات التي أبدعت في صناعة الموسيقى، وأنتجت قسماً كبيراً منها، ووضعت نظرياتٍ لهذا العلم الجميل، ودخلت التاريخ الموسيقى بكل رحابته، كما وثبت أيضاً أن الآلات الموسيقية قد اخترعها الإنسان منذ أمدٍ بعيد، ثم توسّع في صناعتها، وقام بتهذيبها لتكون أطوَعَ في تناول النغم منها، وأكثر مطابقةً للأصوات الطبيعية في الألحان[1].

---

[1] انظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ مقدمة الكتاب، ص١٧، ١٨)، وانظر: الفارابي، الموسيقى الكبير (ص١٥)

ونحاول في هذا المبحث أن نسلّط الضوء على أهم الصور التاريخية التي ازدهرت وتطوّرت فيها الموسيقى والعزف والغناء، وأبرز الموسيقيين والمنظّرين لهذا العلم في تلك العصور، فلكل عصرٍ من العصور قوالبه المميزة له التي ترتبط بالفكر والمجتمع والتقاليد والسياسة ونظام الحكم والدين السائد في تلك الفترة.

مدخل إلى تاريخ الموسيقى

تعدّ الموسيقى إضافةً لكونها مظهراً حضارياً للأمم والشعوب، يعبّر عن رقيّها وتفرّدها، فهي فطرةٌ طبيعيةٌ غُرِست في تكوينة الإنسان منذ القدم، "فالموسيقى كالشعر، وُجدت مع وجود الإنسان في العصور القديمة، كما أنها لم تكن فنّاً مهذّباً أو علماً قائماً بذاته، بل كانت عشوائية لا تخضع لأي قاعدة أو قانون، كما أنها تطوّرت وارتقت مع الإنسان كغيرها من العلوم والاكتشافات"[١].

فالإنسان قديماً قد أنصت لأصوات الطبيعة والحيوانات والغابات من حوله على أنها معزوفةٌ تنعش روحه، وتبعث فيها الإيحاءات الشعورية المختلفة، وقد كانت الموسيقى موجودة في خرافات الشعوب البدائية، إضافةً إلى أنها مرتبطة منذ القدم بالشعائر الدينية، وكانت تحت رعاية الكهنة، إذ كانوا يغنون لآلهتهم التي اعتقدوا أنها تُسيّر الظواهر والأحداث الطبيعية بحسب اعتقاداتهم الباطلة، وبجانب هذه الموسيقى نشأت الموسيقى الدنيوية، والتي كان يؤديها الرجال والنساء، خاصةً في أوقات حفلات الغداء والعشاء، وقد تعددت استخدامات الموسيقى ومجالاتها، ومن ذلك أنه قد استخدمها الآشوريون في تشجيع الجنود على القتال وشحذ الهمم، والعديد من الأشياءالأخرى[٢].

ولدراسة تاريخ موسيقى الشعوب وتتبّع تطوّر المقامات ينبغي الرجوع إلى أولى الآلات الموسيقية التي كانوا يستعملونها وإمكانياتها للوصول إلى اكتشاف السلالم الموسيقية الخاصة بها، لأنه من المستحيل دراسة المقامات والموسيقى لأي شعبٍ من الشعوب إلا من خلال سلّمه الموسيقيّ، لأنه هو السبيل الوحيد لمعرفة المقامات ودراستها، وتمييز موسيقى أمةٍ ما عن الأخرى، وهو السبيل لتدوين وكتابة الموسيقى، فكما أن الحروف الهجائية هي الطريقة الوحيدة التي تُكتب بها اللغة، كذلك فإن السلّم الموسيقيّ هو السبيل الوحيد لكتابة الموسيقى ودراستها، وإن مدى تطوّر المقامات والموسيقى عند أيّ شعب يظهر في تطوّر سُلّمه الموسيقيّ، والذي على أساسه تُبنى المقامات والموسيقى الخاصة بكل شعب.

---

[١] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١٥)

[٢] انظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٢٥)

ومن المؤكّد أن السلالم الموسيقية تختلف في التركيب والتكوين، شأنها شأن اللغة واللهجة، وذلك نظراً لما بين الشعوب من اختلافٍ في الذوق والعادات والإقليم والطبيعة.

وتُعرف السلالم التي تُظهر درجة الرقيّ التي وصلت إليها الموسيقى عند كلِّ شعب من خلال الآلات الموسيقية لديهم[١].

ومن المعروف أن الآلات الموسيقية قد توصّل إليها الإنسان من خلال البحث والتجريب، والوصول للأصوات الملائمة بشكلٍ عشوائي أو عن طريق الصدفة، "والآلات الموسيقية التي ساعدت الإنسان على أداء الموسيقى قد تمّ اكتشافها تدريجياً، فلا شكّ بأن حنجرة الإنسان كانت ولا تزال أول آلةٍ أخرجت إنشاداً و غناءً، فهي الآلة الأولى التي أطلقت الصوت الأول، وذلك لاختلاف طبقاتها الصوتية، ولا شك بأن ضبط هذا النغم الصادر عن حنجرة الإنسان بزمنٍ معين قد تمّ بواسطة أولى الآلات الإيقاعية، وهي يد الإنسان (الأكف)، فكانت أول آلةٍ دقّت ونقرت، ثم بعد ذلك تم اكتشاف الآلات السهلة والبسيطة التركيب، وهي الآلات البدائية، كقوس النبل، والقصبة (الشبابة)"[٢].

وهناك اختلافاتٌ حول بداية اكتشاف السلّم الموسيقيّ، والوقت المحدد لظهوره، ولكن يوجد إجماع من المؤرّخين على "أن السلّم الموسيقيّ قد تمّ اكتشافه عن طريق القصبة، وذلك بصورةٍ تدريجية، فكانت ثقوبها هي التي دلّت الإنسان خلال أجيالٍ طويلة على أقسام الديوان الموسيقيّ الكامل، فالقصبة الفارغة وغير المثقوبة تُخرج صوتاً واحداً نتيجة مرور الهواء بداخلها، أما إذا ثُقِب وسطها فإنها تخرج صوتاً آخر أثناء مرور الهواء فيها، وكلما زاد عدد الثقوب ازداد عدد الأصوات التي من الممكن إحداثها. إلا أن هذه الأصوات كانت غير مهذّبةٍ حتى تغيّرت مواضع الثقوب، وهكذا راح الإنسان يُركّز ثقوبه ويدرسها وينظّمها، ليُخرج منها أصواتاً أجمل وأدقّ، ومن ثمّ بدأ الذوق لديه ينمو ويطّرد، فتحسّنت الثقوب وتطوّرت، وقد استغرق ذلك مدة طويلة من الزمن، إلى أن أصبحت متناسبة لتخرج أصواتاً متآلفة ومنسجمة، إذ أصبح بإمكان القصبة إعطاء أصوات السلّم الموسيقيّ بأكملها من القرار إلى الجواب (octave)، وما يؤكّد أن القصبة الهوائية هي من أقدم الآلات التي عرفها الإنسان القديم هو وجودها على نقوش الآثار المصرية القديمة منذ حوالي ستة آلاف سنة ق.م"[٣].

---

[١] انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١٦- ١٨)

[٢] انظر: ويردي، فلسفة الموسيقى الشرقية (ج١/ ١٩)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١٦)

[٣] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١٦)

"ومن المعروف في التاريخ أن قدماء المصريين هم أسبق الأمم عهداً بالموسيقى، وأما القدماء من اليونانيين هم أول من وضـــعوا قواعد العلم والمعرفة والنظريات لهذه الصـــناعة، وإلى هؤلاء يرجع الفضـــل في تعريف أصـــول ومبادئ هذا العلم"[1]. ولا عجب أن تكون بدايات الموســـيقى منهما، فقد كانت هاتان الحضـــارتان المنشـــأ الأول لمعظم الفنون الإنســـانية، حيث تكاملت هذه الفنون لتتوالد من بعضها، وتنشئ لنا الجانب الفني في الحضارات المعروفة قديماً وإلى الآن.

[1] الفارابي، الموسيقى الكبير (ص١٥)

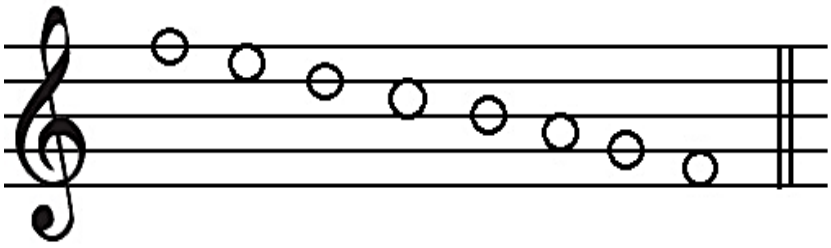
أولاً: الحضارات القديمة (سومر، بابل وآشور، مصر، الإغريق)

حضارة سومر

إن المادة النظرية لهذا العصر قد اقتصرت على ما يتعلّق بالنغمات وترتيبها وتسوية الآلات الموسيقية حسب ذلك، وإن أهم الآلات التي كان يُعتمد عليها في تطوّر الموسيقى لهذا العصر الآلة الوترية (الجنك)، وكانت تتكوّن من ثلاثة أوتار، واستخدامها تمثّل في تحديد الطبقة الصوتية للمغنّي وليس لمرافقته لحنياً، فبالنقر على أحد الأوتار يتحدّد القرار الذي سيقف اللحن المُغنّى عليه ويستقرّ عنده، وبتغيّر الوتر المصوّت يتغير القرار إلى طبقة أخرى، ولذلك لم تكن السلالم الموسيقية معروفة في هذه المرحلة، لكن عندما زاد عدد أوتار الآلات الموسيقية الوترية ليصبح (٥– ٧) أوتار، أصبح بذلك العزف للمصاحبة اللحنية للمغنّي بدلاً من تحديد الطبقة، وبذلك بدأ ظهور ومعرفة السلالم الموسيقية، وفي هذه المرحلة قد عرفت الشعوب القديمة السلّم الخماسيّ المكوّن من خمس نغمات فقط، لا يوجد بينهما مسافة قيمتها نصف بعد. وقد تطوّرت الآلات الموسيقية الوترية وزاد عدد أوتار الآلات ليصبح (١١– ١٥) وتراً، وفي نهاية العصر السومريّ قد بدأ معرفة السلّم السباعي، واشتُهر باستخدام السلالم السباعية العصر البابلي القديم[١].

حضارة بابل وآشور

تعدّ هاتان الحضارتان من أرقى الحضارات وأهمها في التاريخ الإنساني، وهما الحضارتان اللتان بزغ نجمهما في بلاد العراق وما حولها، و"يُعدُّ عصر بابل وآشور امتداداً للعصر السومريّ، وإنّ أهم الإحداثات التي بدأت في العصر البابلي هو ظهور السلالم السباعية، حيث أثبتت هذه السلالم مكانتها في هذا العصر، لأنها تحتوي على أنصاف الأبعاد المفقودة في السلّم الخماسي، ولكن هذه السلالم كانت عبارة عن سلالم هابطة (أي تتابع أصوات نازلة) كما في الشكل التالي:



وقد استخدم الموسيقيون في هذا العصر أربعة مقامات أساسية كانت تسمّى لديهم (الإيشارتو، إمبوبو، نيدكابلي، قبليتو)، وبناءً على هذه المقامات المستعملة لديهم فقد أثبت العلماء معرفة

---

[١] انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٦٧)

البابليين ومن بعدهم الآشوريين للأجناس التي تكوّن المقامات، كما وتطوّرت عند البابليين المقدرة على إيجاد نسب النغمات إلى بعضها حسب طول الوتر المهتزّ وكانت نتيجة ظهور آلة الطّنْبور الوترية الذي تُعفق أوتاره، فتقصر وتطول بنسبٍ محددة للحصول على النغم"[١].

حضارة مصر

إنّ حضارة مصر تعدّ من أكثر الحضارات رقيًّا وتنوعاً وشمولاً لمختلف الفنون والآداب والعلوم، وقد حرصت حضارة مصر على الموسيقى، وكان لهم الريادة والسبق في هذا المجال، ففي مصر وتحديداً في عهد الأسر القديمة، وكمِثل كل شعوب الحضارات القديمة "استخدم المصريون السلّم الخماسي فقط وحافظوا عليه، وقد كانت لديهم طريقةٌ صورية للكتابة الموسيقية، فمن حركات يد المؤشر استنبط العلماء دلالاتها النغمية، ومن حركات الراقصين والراقصات دلالاتها الزمنية والإيقاعية"[٢]، فبذلك كان المصريون هم أول من استعمل حركة اليد في الغناء، وهي تعدّ من أهم مبادئ التدوين الموسيقيّ.

وبالتالي، فإن "النقل الشفهيّ كان الوسيلة الوحيدة أمام الموسيقيين في الثقافات البدائية والحضارات القديمة، فكانت الموسيقى تُنقل شفهياً إلى جانب الكلمات المُغنّاة"[٣].

وبناءً على ما سبق، فإن الأصوات الموسيقية عند تلك الحضارات كانت أقرب إلى سُلَّمٍ شبه تام، وكانت هي البداية التي مهّدت الطريق للنظريات الموسيقيّة الإغريقية. ولتحديد نسب الأنغام بعضها لبعض، فقد نشأت الموسيقى في مصر وبلاد فارس وبابل وآشور ومن ثم بعدها انتقلت إلى اليونان، فنظّروا لها ورتّبوا نغماتها، ومن ثمّ انتقلت إلى بقية الأمم والشعوب وانتشرت فيما بعد بشكلٍ طبيعيٍّ كغيرها من العلوم.

الحضارة الإغريقية (اليونانية)

تعدّ الحضارة اليونانية من أهم حضارات الشعوب القديمة، كما أن أسماء علمائهم ومبدعيهم لا تزال لامعةً إلى يومنا، وهم السبّاقون في معظم مجالات العلم والفن، كما أن جهودهم لا يزال يُبنى عليها الكثير في شتى الميادين، وعلى صعيد الموسيقى، "فقد اهتمّ اليونانيون القدماء بالموسيقى ومجّدوها، فكانوا أول من تعامل مع الموسيقى على أنها علمٌ له نِسبه ونظرياته

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٦٩)

[٢] المرجع السابق، ص١٧٤

[٣] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٤٣)

وتركيبه"[١]. "فقد تميّز العصـــر الإغريقي ببداية ظهور النظريات والمقامات الموســـيقية، ونظم وضبط وتحديد الذبذبات الصوتية الخاصة بكل صوتٍ موسيقيّ"[٢].

وقد طرأ تغييرٌ على مدلول كلمة الموسـيقى، حيث إنها "لم تكن تعني بالنسـبة لليونانيين نفس المعنى الذي اكتســبته فيما بعد والذي نعرفه اليوم، فقد كان هذا اللفظ يشــتمل على الموســيقى والشـعر والرقص مجتمعةً معاً، وهي عناصـر ثقافية كانت سـائدة شـفوياً، حيث تتحدّ فيها الأغنية بالصـــوت والكلمة والحركة، أما الوجه البارز في الموســـيقى الإغريقية فهو الغناء الذي كان إما جماعياً (جُوقَة)، وإما فردياً، ثم أصبح يُستخدم فقط في المراسم الدينية والاحتفالية"[٣].

ومما يجدر ذكره أنّ الحضـــارات القديمة قد انفتحت على بعضـــها بشـــكلٍ كبير، فلقد أخذ اليونانيون كثيراً من علومهم وفنونهم عن شـعوب العراق وسـوريا ومصـر، واسـتعاروا في البداية آلات تلك الحضـارات وعلومها الموسيقية وكتابتها الموسيقية، وفي بادئ الأمر استخدم اليونانيون الأحرف الأبجدية للرموز الموسـيقية كما هي، من قبل أن يضـعوا رموزهم الخاصـة بهم فيما بعد، ثم أضـــافوا ودوّنوا أفكارهم ومكتشـــفاتهم بالأبجدية اليونانية، وبذلك تعدّ مصـــر وســـوريا مركزين للحضـــارة اليونانية المعتمدة على الإرث الحضـــاري لتلك البلاد، فلذلك نجد تشـــابهاً كبيراً بين الموسـيقى اليونانية وموسـيقى تلك الشـعوب[٤]. فقد نهلت منها الكثير، وأخذت من سـابقيها كما ستقدّم هذه الحضارة المميزة لمن يخلفها فيما بعد بعضاً من إرثها الكبير.

ومن أبرز مظاهر التشابه والتأثر بين هاتين الحضـارتين القصـبة، فكما كانت القصـبة موجودة عند المصـريين، فقد وُجدت أيضـاً قديماً عند اليونان، واسـتخدموها في موسـيقاهم، وكان سـلّمهم الموسيقيّ مؤلفاً من أربعة أصوات، عُرفت هذه الأصوات عن طريق القصبة[٥].

وقد كان شـكل السـلّم الموسـيقي العام يعتمد على الرياضـيات، فالفيلسـوف وعالم الرياضـيات (فيثاغورس) مؤسس النظرية الإغريقية قد ابتكر أداةً سمّاها (ذات الوتر الحاد) لتقيس نسبة النغم،

---

[١] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٣٠)

[٢] السيسي، دعوة إلى الموسيقى (ص١٣٣)

[٣] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٣٥)

[٤] انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٧٩)

[٥] انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١٧)

فقد قام مع علماء الإغريق الرياضيين بقياس نسبة النغم لبعضها، وأيضاً قد حدّد فيثاغورس علوّ الأصوات التي تشكّل السلم الدياتونية (السلّم الفيثاغوري)[١].

ومن الإضافات المميزة التي قدّمتها الحضارة اليونانية إلى فنّ الموسيقى قديماً أنها كانت أول مَن ورّثت فكرة أن الجنس يتكوّن من أربع نغمات متتالية (التتراكورد Tetracorde)، فقد اعتمدت النظريات الموسيقية اليونانية على الجنس المكوّن من أربع نغمات، وأنه في حالة جمع جنسين من هذه الأجناس من نفس النوع تنتج المقامات الموسيقية، وقد عرفوا المقامات المخفضة (منطقة القرار)، والمقامات المرفوعة (منطقة الجواب)[٢]، وجعلوا لكلٍّ منهما أبعادها الخاصة وسماتها المميزة لها، ومجالها الذي توظَّف فيه. "وقد كان لليونانيين أيضاً دورٌ مهم في معرفة تأثير المقامات على النفس البشرية والطبائع، وأوجدوا بين موسيقى الأرض وموسيقى الكون المتمثّلة في حركة الكواكب علاقةً عُرِفَت بنظرية التأثير (Ethos)"[٣].

وما نتج عن النظريات الموسيقية وقياسات النغم بين بعضها أن السلم اليوناني القديم (السلم الفيثاغوري أوالسلم الدياتوني) يتكون من سبعة أبعاد موسيقية، خمسة منها مسافة صوتية كاملة تساوي (٩ كومة)، واثنان منها نصف مسافة وتسمى (ليتما)، وهي تساوي (٤ كومة)، وهذا السلم هو أكمل السلالم الموسيقية القديمة وأقربها إلى السلالم الحديثة، فهو يشبه السلم الكبير (دو ماجور) باختلاف نسب وحسابات دقيقة بين الأنغام[٤].

أما أنواع **المقامات الإغريقية** ومسمّياتها التي ظهرت في الموسيقى اليونانية واستخدموها، هي:[٥]

- مقام (اللّيدي): وهو مقام (دو)، وأبعاده –من اليسار– (١، ١، ٢١١) ويتكوّن مقام الليدي من جنسين من نفس النوع كما في السلم الآتي:

(ملاحظة: الرسم للسلم الموسيقي بالرسم المعاصر، وليس كما كان قديماً حيث كان عبارة عن سلالم هابطة).

---

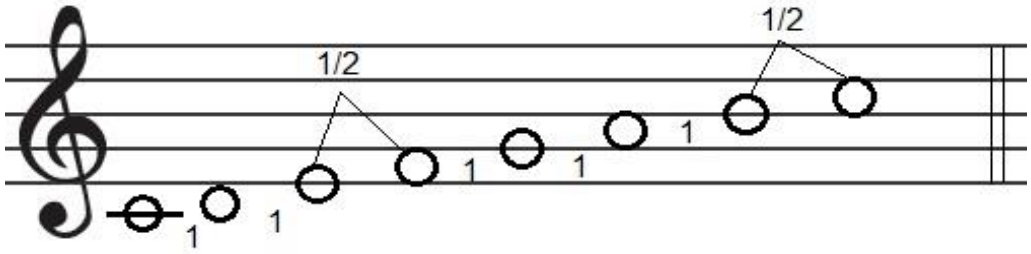
[١] انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٨١)، حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج٣/ ٣٣٢)

[٢] انظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٣٨)، حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٨٠)

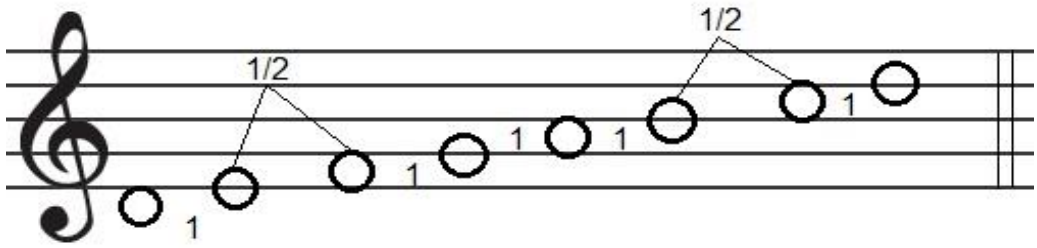
[٣] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٨١)

[٤] انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٣٢)

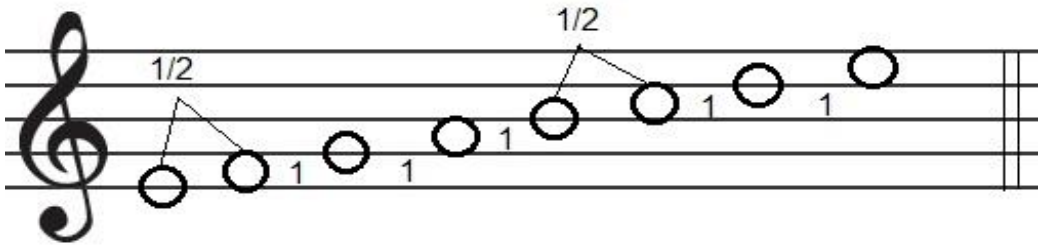
[٥] الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص٨٣– ٨٥)



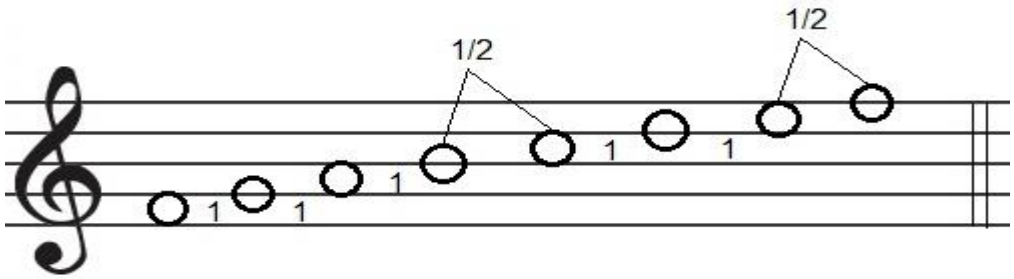
- مقام (الفرِيجي): وهو مقام (ري)، وتتوزّع أبعاده بين درجات السلم (١، ٢١١، ١) كما في السلّم التالي:



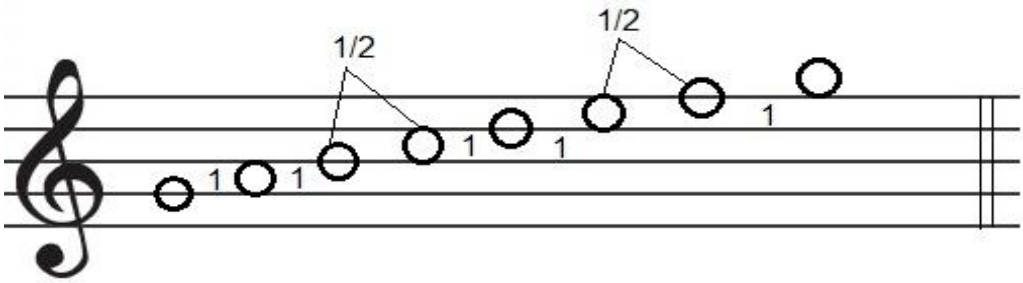
- المقام (الدُّوري): وهو مقام (مي)، وتتوزّع الأبعاد بين درجات سلّمه كالتالي:



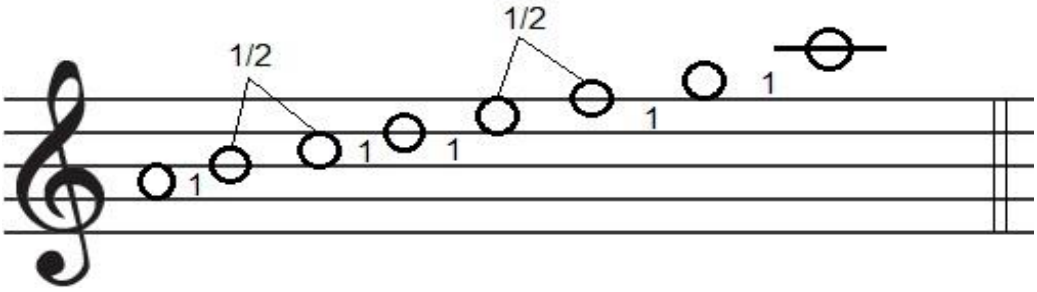
- مقام (الهيبوليدي): وهو مقام (فا)، وتتوزّع الأبعاد بين درجات سلّمه كالتالي:



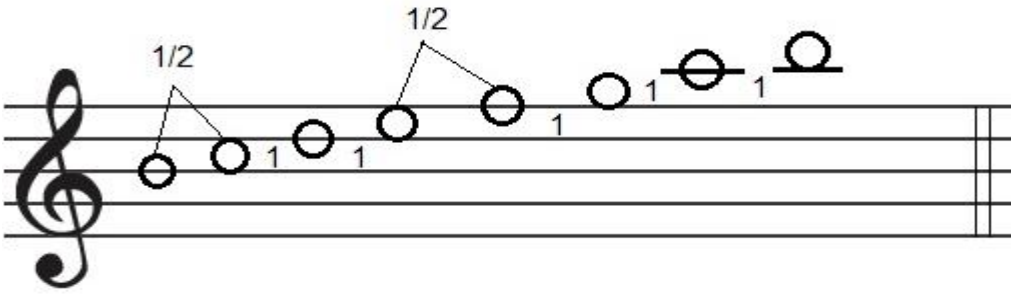
- مقام (الهيبوفريجي): وهو مقام (صـــول)، وتتوزّع الأبعاد بين درجات ســـلّمه كالتالي:



- مقام (الهيبودوري): وهو مقام (لا)، وتتوزّع الأبعاد بين درجات سلّمه كالتالي:



- مقام (الميكسوليدي): وهو مقام (سي)، وتتوزّع الأبعاد بين درجات سلّمه كالتالي:



ويُلاحَظ أن الســلّميْن المســتعمليْن في الموســيقى الغربية والمذكوريْن أعلاه هم: مقام (اللّيدي) وهو مقام (دو)، هو سـلم (الماجور) الكبير بالتسـمية المعاصـرة، ويقابله بالموسـيقى العربية مقام

(العجم)، والسلم الآخر هو مقام (الهيبودوري)، وهو سلم (المينور) السلم الصغير، ويقابله بالموسيقى العربية مقام (النهاوند).

وكانت هذه المقامات الإغريقية قد ساهمت بشكلٍ كبير في تكوين المقامات العربية، فقد كانت هذه السلالم للموسيقى اليونانية تُبنى على أساس الجنس، وكانوا يبتدؤون الأجناس والنغمات من الأعلى إلى الأسفل (سلالم هابطة)، وإنّ الموسيقى العربية في عصرنا الحالي تُبنى على مبدأ الجنس، وهو الأساس في بناء المقامات العربية، فما وصلت إليه الموسيقى اليونانية من ابتكاراتٍ من حيث الأجناس والسلالم والتدوين قد ساهم بشكلٍ كبيرٍ في تطوّر الموسيقى، وهو دليل على فضل موسيقى الإغريق على موسيقات العالم، وتأثر الموسيقى العربية بالموسيقى اليونانية، هذا التأثر الذي أغنى كل الموسيقى في العالم[١]. وبهذا يكون الفضل في فتح آفاق القواعد الموسيقية بهذا الشكل الذي هي عليه الآن إلى البدايات التي كانت في اليونان، وما أسّست له من بناءٍ للمقامات والسلالم التي تبدو عليها الموسيقى في هذا العصر.

أما الموسيقى العربية، فقد بُنيت على أكتاف البدايات التي ظهرت في مجال الموسيقى عند غيرها من الحضارات القديمة، وموسيقات العالم، "وكأيّ فنٍ في أيّ مجتمع قد تأثّرت بالنظريات الموسيقية التي سبقتها، وبدأت طريقها على خطى أئمةٍ من المتخصّصين ممّن أخذت عنهم"[٢].

ومعلومٌ أنّ البناء الحضاري يعتمد على تواصل الأجيال، وأنّ من سنن التطوّر في كلّ العلوم والفنون أن تعتمد إبداعات عصرٍ ما وتُبنى على ما قبلها من علومٍ ونظريّات، كشأن الموسيقى، فقد اعتمد كلّ عصرٍ في تطوّر سلّمه ونظرياته الموسيقية وآلاته على ما جاء قبله، فكما ذكرنا أن أقدم الأمم عهداً بالموسيقى هي مصر، فقد بدأت النظريات اليونانية على خطى موسيقى مصر والشام، وعلى ذلك فقد طوّرت النظريات الإغريقية من الموسيقى وارتقت بها، لما أضافته من نظريات علمية ساهمت في تطوّر ورقيّ السلّم، وتحديد قياسات النغم بين أبعاده والجمع بين الأجناس لتكوين المقامات.

ومعلومٌ أن الذائقة الفنية عند جنس البشر تتفّق في جانبٍ محدد، وتختلف تبعاً لطبيعة الحياة والظروف لهم، وبذلك فإن "نسب الأنغام وقواعد الموسيقى تختلف عند كلّ أمة، فألحان الفرس والروم وغيرهم من الشعوب تختلف عن ألحان العرب، فمن البديهيّ أن يتمّ تمييز تلك الأنغام عن بعضها البعض بسهولةٍ كما نُميّز اليوم نغم (الراست) مثلاً من نغم (النهاوند)، أو نغم (الماجور)

---

[١] انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٣٥، ٣٦)

[٢] شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٢٤)

من نغم (المينور)، وهذا يعني استقلال كلّ أمة بنسب أنغامها، ولكن العرب انتبهوا للأمر، فذهبوا في الفن إلى أبعد غاياته، واعتقدوا أن الأنغام والألحان وسيلةٌ لتآلف الشعوب وتقارب أذواقها، فقبلوا كل نسبةٍ موسيقية صحيحة عرفتها الأمم الأخرى، وبذلك أثبتوا أنّ الأصوات حرةٌ كالهواء الطلق، يحقّ لكل فردٍ أن يتمتّع بها، وهكذا بدأ العرب بنقل بعض الأنغام عن الأمم المجاورة، وكانوا يضعون لها دساتين على الآلات قد استُعملت في وقتها، ولكثرتها زالت مع مرور الوقت، فكان عملهم هذا إقراراً بالموسيقى العالمية، وبأنّ الفنّ الموسيقيّ لا يعرف جنسيةً ولا وطناً، بل هو رابطةٌ روحيةٌ بين أبنائه، وعلى هذا الأساس انطوت جميع نسب الأنغام الشرقية تحت لواء الفن العربي، الذي يستهدف إنشاء عالمٍ واحد بقبوله الأذواق السليمة كلها، وجمعه الآراء المتعددة في نظامٍ شامل"[١].

وهناك اقتباساتٌ مختلفةٌ من حضاراتٍ قديمةٍ قد نقلها العرب إلى علم الموسيقى الذي تشكّل فيما بعد عندهم بطريقتهم الخاصة، فقد أخذ العرب الموسيقى عن الفرس، وعن المؤلّفات اليونانية التي نقلوها، ولم يكتفوا بالأخذ فقط، بل طوّروا ماحصلوا عليه من علوم ونظريات، حتى تكاملت وفاقت أصلها، فقد أدخلوا عليها ما تستقيم به صناعة الألحان باللغة العربية، فترنّموا بالشعر، وربطوا الأصوات على ضروب الإيقاع، وولّدوا ألحاناً شجيةً لم يأتِ بها أحدٌ من قبل، وظهر منهم مؤلّفون اشتهروا بأصالة الرأي وقوة الإدراك، والتعمّق في دراسة هذه الصناعة، وتوصلوا إلى وضع المناهج العلمية للموسيقى، وبها تجاوزوا المحاكاة والنقل والتقليد، ووصلوا إلى مرحلة الإبداع والابتكار والتجديد[٢].

ومن خلال ما سبق، وغيره من الدراسات والكتب التي تمّ الرجوع إليها، ظهر "أن الباحثين في أصل السلم العربيّ وفي تاريخ الموسيقى العربية قد أجمعوا أنه لا يوجد دليلٌ قاطعٌ يؤمّن لنا معرفة بداية هذه الموسيقى وكيفية نشوء سلّمها، بسبب عدم توافر المراجع والمؤلّفات الخاصة بذلك. إلّا أنه من الممكن القول إن هذه الموسيقى قد وصلت من الأقدمين إلى مَن أتى بعدهم بوساطة الحفظ والسماع، كما وصلت الأشعار القديمة من خلال الحفظ والرواة، إلا أن أكثر هذه الألحان قد ضاع مع الزمن وتبعثر، ولم يصل إلا القليل منها مع ما في ذلك من تغيير وتعديل بسبب عدم وجود تدوينٍ موسيقيٍّ في الأيام الغابرة"[٣].

---

[١] ويردي، فلسفة الموسيقى الشرقية (ج٣/١٧٠)

[٢] انظر: الفارابي، الموسيقى الكبير (ص١٦)، خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص١٠٩)

[٣] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٤٨)

وهذا جعل الموروث التاريخي في المجال الموسيقي ناقص الصورة بالنسبة إلينا، وجعل التأويل والاستكشاف أكثر صعوبةً ومشقةً على المؤرخين وعلى مَن واصلوا الجهود الموسيقية. كما أن عوامل تكوّن ونشأة الموسيقى جاءت من مشارب عدة في ذات الوقت، جعلت من تحديد اللحظة المفصلية لنشأتها أمراً مستحيلاً، كما في كلّ فنٍّ أو علمٍ ينشأ تتضافر عدة جوانب تكون سبباً في ظهوره.

ومن ذلك يتضح أن "أصول الموسيقى العربية تمتزج بمعطياتٍ أسطوريةٍ وتاريخية ودينية ونظرية، تجعل من الوهم القيام بمحاولة عرضٍ تاريخي متماسك وأمين"[1]، ولكننا سنحاول في هذا المبحث المرور على أهم العصور التاريخية العربية، وأبرز التطوّرات الموسيقية والنظرية لكل عصر. وهي وفق الترتيب الآتي: العصر الجاهلي، العصر الإسلامي، العصر الأموي، العصر العباسي، العصر الأندلسي.

[1] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٤٥)

ثانياً: العصر الجاهلي

يعد العصـــر الجاهلي باكورة الإنتاج الفني العربي، والذي اتّضـــحت فيه البصـــمات الأولى للموسيقى عند العرب، وقد صعدت الموسيقى العربية على أكتاف الحضارات السابقة التي فرشت البسـاط أمامها لتنفرد فيما بعد وتسـتقلّ بطابعها الخاص والمميز، "فالموسـيقى العربية تنتمي إلى مجموعةٍ من الحضـارات غير المدوّنة، تستمرّ بفضـل التقاليد الشفهيّة (التلقين الشفاهي) من جيلٍ إلى جيل عبر مختلف العصـور، معتمدةً في صـياغتها على الارتجال النغمي وتمازجه، والإيقاع وتناسقه، وتمثّل الكلمة فيها ركناً أساسياً يعتبر منبعاً ومنهلاً للإبداع، ومصدراً للوحي الذي يستلهم منه الملحن أجمل وأرقّ الألحان"[١].

وكما هو معروفٌ عند الموســـيقيين "يتفق علماء التاريخ على أن الرعيل الأول من العرب المهـاجرين من بلاد العرب الجنوبيـة بـدأ يتحرّك في حوالي القرن الثـامن الميلادي، لـذا بـدأت الموسيقى العربية تزدهر وتنمو في مناطق ثلاث: (سوريا، العراق، غرب الجزيرة العربية)"[٢].

وقد كان العرب في تلك الأوقات متأثرين بموسـيقى الحضـارات الأخرى، فقد كانوا "يسـتمعون إلى أغاني الآراميين والآشـوريين، ولذلك كان لتلاقي موسـيقى الشـعوب العربية القديمة بموسـيقى وأغاني الشـعوب المجاورة للجزيرة العربية أثرٌ كبيرٌ في وفرة الأنغام والمقامات والإيقاعات وتطوير الغناء والموســـيقى، إلى جانب التأثر بالحضـــارات البابلية والفرعونية والفينيقية، ومن هذا التأثر والاسـتماع والاختلاف، تشـكلت عند العرب أنواع مختلفة من الإيقاعات والألحان، وكذلك الآلات الموسيقية"[٣].

وكذلك اسـتخدام الموسـيقى في مجالات الحياة كان واضـحاً وشـائعاً عندهم، "فقد اسـتعمل الجاهليون الموسـيقى في شـتى مراحل حياتهم، فقد خاض العرب في الجاهلية حروبهم على أنغام الموسيقى، كما أنهم سجلوا انتصاراتهم على الرومان بالأغاني"[٤]، فقد ظهر النشيد الذي يُردد في الحروب والغزوات، وألحان المآتم وألحان الغزل، ولكنهم لم يستخدموا الموسيقى في عباداتهم كما

---

[١] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٤)

[٢] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٣٣٧)، شورة، قراءات في الموسيقى العربية (ص٩)

[٣] خالد، الموســيقى العربية والإفريقية (ص١٩)، وانظر: شــعبان، الموســيقى العربية وموقعها من الموســيقى العالمية (ص١٣٧، ١٣٨)

[٤] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٦١)

فعل الغرب. خصوصاً أنهم قبل الإسلام لم يكن لديهم دينٌ واحدٌ يجمعهم. لذا فإن الموسيقى الدينية قبل الإسلام تكاد تكون مهملة، وكانت الموسيقى الدنيوية أكثر أهمية"[١].

ولا يوجد للعصر الجاهلي أي وثائق توضّح لنا تطوّر الموسيقى، أو تدل على تكوين سلالم العرب الموسيقية، ولكنها كانت مشابهة لما كانت في حضارة بابل وآشور وبلاد الشام، نظراً لالتقائها وتأثّرها بتلك الحضارات[٢]. فالموسيقى العربية كانت تتمثل في إيقاعات وأصوات ظهرت لديهم في الشعر، فموسيقى العصر الجاهلي لا تعدو الترنّم في الشعر، حيث اهتمّ العرب في هذا العصر بالشعر وطربوا لإلقائه، فالموسيقى وليدة الشعر، والواقع أن هذا الشعر بإيقاعاته ونبراته وذبذباته الطويلة والقصيرة يمثّل نوعاً من الموسيقى، "فكانت الأنغام ما هي إلا حليةٌ للشعر، أما الإيقاعات، فالموسيقى العربية أغنى بكثير من أي موسيقى في العالم، ومصدر هذا الثراء هو عروض الشعر العربي وأوزانه"[٣].

فكلّ الشعر العربي كان يُنشَد، ولذلك استعملوا لفظة: "أنشد الشعر"، أو "الشعر الغنائي"، للتعبير عن قراءة هذا الشعر، فقد ارتبط الشعر بالغناء في هذا العصر، ومن أجل ذلك عبروا عن نظمه وإلقائه بالإنشاد[٤]. "فقد نشأ الإنشاد في هذا العصر وتأثر في البداية بأشكال اللغة العربية الإيقاعية من نثرٍ مسجّع وشعرٍ موزون، وكذلك بحركات مصبوغة بأسس الموسيقى ذاتها، وهي إيقاعات القوافل في الصحراء وأوزانها، وقد غنّى البدويّ بعفويةٍ لتحديد تمايُل الجمل المنتظم في مشيه الطويل عبر الصحراء، وهذا ما عُرّف بـ (حُداء الإبل)[٥]"[٦].

---

[١] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٣٣٨)

[٢] انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٩٢)

[٣] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص٢٨)

[٤] انظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٤٨)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص١١)

[٥] الحُداء: نوعٌ من الغناء الشجيّ، تُحَثُّ بواسطته الإبل على المشي. الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب (ج٢/ ١١٤)، وكان أول أنواع الغناء الحداء، وجاء على (إيقاع الرجز)، قياس قيل إنه يتّسق مع رفع أقدام الجمل ووقعها، والحُداء غناءٌ موزون يتمّ بالتفاعيل العروضية للبيت، وهو إنشاد منغم على شكل لحن بدائي له تنغيمٌ محدود من ثلاث إلى أربع درجات صوتية تتكاثر على إيقاع الرجز. شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص١٣)

[٦] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٤٨)

"وقد زعم بعض مؤرخّي العرب أن أول غناء العرب كان (الحُداء)، وهو غناء القافلة الذي بدأ مع (مُضَـــر بن مَعْد) [١]"[٢]، "وكان غناءً شـــعبياً عاماً، ويقترن هذا الغناء عندهم بذكر أدوات (آلات) موسيقية مختلفة كالمِزْهَر والدّف، وكانا مصنوعين من الجلد، وكالصَّـنْج أيضـاً وهو نفسه الآلة الفارسية المعروفة باسم (الجُنك)"[٣].

وهكذا، فلا يكاد يخلو عصرٌ من الموسيقيين والمغنّيين والآلات الموسيقية كمثل كل الحضارات القديمة، من حيث اقتناء الملوك والأمراء والسادة في قصورهم للموسيقيين والمغنّيين، للترفيه عنهم ولإقامة الاحتفالات والمناســبات الاجتماعية والخاصـــة بالحكم، ولعلّ غناء (القيان)[٤] كان أكثر غناء العرب قبل الإســـلام، فقد كانت القيان تتناقل حرفتهن بالتلقين، ويتعلمن العزف والغناء، ولم يقتصر الغناء على القيان، بل كان للرجال نصيبٌ من ذلك[٥].

واتّضــحت معالم للغناء عند العرب كانت منتظمةً ولها أصــولٌ وقواعد تدرّجت حتى أصــبحت ظاهرةً في مناسـباتهم الاجتماعية والحربية، "فالغناء في هذا العصـر لم يكن سـاذجاً حينذاك، فقد عرفوا منه ضــروباً مختلفة، يقول إســحاق المَوْصِــلِي: "غناء العرب قديماً كان على ثلاثة أوجه: النصــب والسـناد والهزج[٦]، فأما النصــب فغناء الركبان والقينات، وهو الذي يسـتعمل في المراثي،

---

[١] هو مُضَر بن نزار بن مَعْد بن عدنان، أبو إلياس، من ذرية قيذار بن إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام، وهو الجد السابع عشر للرسول عليه الصلاة والسلام، وسبب شهرته لأنه أول من حدا الإبل، ويكبيديا: (الموسوعة الحرة، مُضَر بن مَعْد)

[٢] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٦١)

[٣] ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي (ص١٩١)

[٤] القيان أو القينات: مفردها قينة، وهنّ الفتيات المغنيات اللاتي لم يكن يُعدَم وجودهن في أيّ بيت رفيع المستوى من بيوت العرب، كان الشعر يُعطى لجاريةٍ من صاحبات الأصوات الجميلة فتعطيه بدورها لملحنٍ يلحّنه ثم يلقّنه لها، ويدرّبها على عزفه على العود، وبعد حفظه، تغنّيه في مجالس الطرب واللهو. شـــورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص١٦)

[٥] انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٩٠)

[٦] النصـــب: هو حُداء محسّـــن متقن، كان يطلق عليه (الرُّكباني)، وقد اقترن بالمراثي، وهذا يدل على أنه كان غناءً دينياً، فهم يتغنّون به في الموت، أما الســـناد: الغناء الثقيل ذو الترجيح كثير النغمات والنبرات، يعتمد على القافية المطلقة حتى يستطيع مدّ الصـوت وترجيعه، وهو على ستّ طرائق من الإيقاعات: الثقيل الأول وخفيفه، الثقيل الثاني وخفيفه، والرمل وخفيفه، أما الهزج: فهو الغناء الخفيف يُرقَص عليه بالدف والمزمار، والهزج في الأغاني يعني الترنّم والطرب، وصـوتٌ فيه بحٌّ دقيق مع ارتفاع، ولحنه قصـير سـريع. شـورة، قراءات في تاريخ الموسـيقى العربية (ص١٣)، انظر: ضـيف، تاريخ الأدب العربي في العصـر الجاهلي (ص١٩٣)، القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه (ج٢/ ٣١٤)

وكله يخرج من أصـــل الطويل من العروض، وأما الســـناد فالثقيل ذو الترجيح كثير النغمات والنبرات، وأما الهزج فالخفيف الذي يُرقص عليه بالدفّ والمزمار"[١].

وكما هو واضـــحٌ أن الشـــعر العربي قد نما من منابع غنائية موســـيقية، "فقد كان الشـــعراء الجاهليون يلحّنون أشعارهم ويلقونها بمصاحبة الموسيقى، إذ يبدو أن الشاعر كان يُلحّن شعره أو يعهد به إلى الملحّنين والمغنيّين، ومن المعتقد أن تسمية الأَعْشَى[٢] (صَنّاجة العرب)، ترجع إلى أنه كان يُغني أشـــعاره وهو يعزف على الصَّـــنج، بينما كان يطوف في جزيرة العرب، كما أن الخنساء[٣] أيضاً شاعرة المراثي المشهورة، كانت تغنّي مراثيها بمصاحبة الموسيقى"[٤].

"وهكذا فقد نظم شـــعراء الجاهلية شـــعرهم في جوٍّ غنائيٍّ مشـــابهٍ للجو الذي نظم فيه اليونان شـــعرهم الغنائي[٥]، فقد كان الشـــاعر يغنّي شـــعره، وقد يوقّع عليه هذا الغناء بعض الآلات الموسيقية، وقد يقوم بالغناء له في شعره (القيان)، حيث ترقص وتعزف في أثناء أدائه"[٦].

وثمة امتزاجٌ شديدٌ بين الشاعر والموسيقيّ والملحّن والمغنّي، فكلها اعتمد على الذائقة السمعية والحس المباشر باللحن والإيقاع، "فقد كان الموسيقيُّ شاعراً، والشاعر مغنّياً، فإذا لمس الشاعر في نفسه ضعفاً في مستوى صوته لجأ إلى مغنٍّ ليردّد عنه أشعاره"[٧].

---

[١] ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي (ص١٩٣)، وانظر: القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه (ج٢/ ٣١٣، ٣١٤)، وانظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٤٩)

[٢] الأعشى: ميمون بن قيس بن جندل، من قبيلة بكر بن وائل، وهو الأعشى الكبير من شعراء الطبقة الأولى في الجاهلية، وأحد أصحاب المعلّقات، كان يغني شعره، فسمّي (صنّاجة العرب)، نسبةً للآلة الموسيقية (الصّنج). الزركلي، الأعلام (ج٧/ ٢٤١)

[٣] الخنساء: تُماضر بنت عمرو بن الحارث، أشهر شواعر العرب من أهل نجد، عاشت أكثر عمرها في العصر الجاهلي، وأدركت الإسلام فأسلمت، كانت تنشد شعرها. الزركلي، الأعلام (ج٢/ ٨٦)

[٤] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٥١)

[٥] لقد وُجد الشعر الغنائي من القديم عند اليونان، إذ عرفوا المدح والهجاء والغزل ووصف الطبيعة والرثاء، وكان يُصحب عندهم بآلة موسيقية يعزف عليها تسمّى (Lyre)، وهي القيثارة. ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي (ص١٩٠)

[٦] ضـــيف، تاريخ الأدب العربي في العصـــر الجاهلي (ص١٩٤)، ضـــيف، الفن ومذاهبه في الشـــعر العربي (ص٤٨)

[٧] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص٢٣)

وهناك النساء اللواتي كنّ يغنين ويعزفن بطريقةٍ رائعة، وهنّ القيان، "فقد كان للقيان في العصر الجاهلي الدور البارز في نشـــر الغناء والآلات الموســـيقية من معازف وعيدان ومزاهر وطنابير ودفوف ومزامير وطبول وصنّاجات"[١].

أما عن انتشـار النشـاط الموسـيقيّ وأماكن ذيوع الموسـيقى والموسـيقيين، فقد "برز في غرب الجزيرة العربية في مركزين مهمّين هما: الحجاز ومكة المكرمة، وكان ســوق عكاظ ميداناً يتبارى فيه الموســـيقيّون والمغنّون والشـــعراء من أجل التفوّق والتميّز في فنونهم، فأنشـــدت المعلّقات المشهورة أشهر القيان، ولقي الموسيقيّون من أشهر أبناء الحجاز الإعجاب والتقدير"[٢].

وقد كانت الحيرة (الأنبار) قد أثّرت في حضـــارة الجزيرة العربية تأثيراً كبيراً، كونها تعدّ المركز الثقافي والأدبي والفنّي الذي ينطلق منه الشـــعر إلى كل الأقطار العربية، فقد حافظوا على قدرٍ كبيرٍ من الثقافة الســـامية القديمة، مع التأثّر بالثقافة الإغريقية، وقد أخذ أهل الحجاز من أهل الحيرة أجناســـاً من الغناء كانت أرقى فنّاً، كما أنهم انتقلوا من اســـتعمال المِزهر (آلة العود) ذي التجويف الجلدي إلى اســـتعمال المِزهر ذي التجويف الخشـــبي، وكانت الحيرة أول مدينة ظهرت فيها آلة (الصَّنج) أو (الجُنك الفارسي)، والطنبور، ومنها انتقلت إلى البلدان الأخرى[٣].

لا شكّ أن للغناء العربيّ أثره الواضح في استعمال الآلات الموسيقية، ولكن هذه الآلات لم يكن لها الأثر البارز في تطوّر الموســـيقى ونظرياتها، لأنّ مهمتها كانت مرافقة الغناء الصـــوتي، والتمهيد له، وقد عرف الجاهليون من الآلات الوترية المزهر (العود) ذو البطن من الجلد، والمزهر (العود) ذو البطن من الخشـب، وكان العود هو الآلة التي يُعتمد عليها في التلحين والغناء، وكان للعود عدة أسماء مختلفة بناءً على صنعته.

المِزهر: وهو العود الأول، وهو ذو بطن من الرِّق (الجلد).

البَرْبَط: وهو العود الفارسي.

المُوَتَّر: من الوتر، ومعناه (آلة من الأوتار)، وهو أقرب إلى المزهر، لأن بطنه من الجلد.

---

[١] شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٤٣)

[٢] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٣٣٨)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص١٠)

[٣] انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١١ ٥٩)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص١٠)، فارمر، تاريخ الموسيقى العربية (ص٤١)

الكِران أو الكيران: وهو (كالجيتار الحديث)، كان العازفون يضـربون عليه بإصـبع الإبهام، وقد أجمع أهل المعجمات العرب على تسميته بالعود، لأنه يصنع من الخشب[١].

"وعلى الرغم من اهتمام العرب بالآلات الموســـيقية، فإنهم يعطون الأهمية الأكبر للصـــوت البشري، ويعتمدون عليه في الأداء، وهذا ينتج من العلاقة الوطيدة بين الموسيقى والشعر"[٢].

[١] انظر: الحلو، الموسـيقى النظرية (ص١٦٤)، ويكيبيديا: الموسـوعة الحرة، (الموسـيقى العربية)، فارمر، تاريخ الموسيقى العربية (ص٤٣)

[٢] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٦٤)

ثالثاً: العصر الإسلامي (١- ٤١هـ)، (٦٢٢- ٦٦٢م)

لم تشهد الموسيقى في هذه الفترة تطوراً وازدهاراً ملحوظاً، فمع انتشار الإسلام لم يعد الاهتمام بالغناء والموسيقى كما كان سابقاً، وذلك بسبب الحروب والغزوات والفتوحات الإسلامية، إضافةً إلى أنّ الموسيقى قبل الإسلام كانت قد ارتبطت بالملاهي والرقص والخمور والنساء، وغير ذلك من عادات الجاهلية المخالفة للإسلام، والتي نبذها الإسلام وحرّمها، فظهر المعارضون للموسيقى، وضعُف الاهتمام بالموسيقى والمغنّيين، حيث كان الانشغال الأكبر بنشر تعاليم الدين الإسلامي وتركيز دعائم الإسلام.

فعندما بدأ الإسلام وأبطل من عادات الجاهلية ما يتعارض مع تعاليم الدين، وأبقى على ما لا يؤثّر عليه ولا يتعارض مع أحكامه، هكذا اصطبغ الغناء بصبغة دينية. "فقد قام بعض الشعراء بإنشاد أشعار تذُبُّ عن المسلمين هجاء الجاهلية، وتمدح رسول اللهﷺ، وتشجّع المشركين على الدخول في الإسلام، وقد كان الترتيل والأذان من أوّل ما ابتكره المسلمون من الترنيم والتنغيم اللذين يدخلان في إطار الموسيقى علمياً"[١]. فأصبحت تلاوة القرآن الكريم تلاوةً منغّمةً ومجالاً للتنافس بين أصحاب الأصوات الجميلة، كما أن الرسولﷺ كان يدرك قيمة الصوت الجميل، فقد شبّه قراءة أبي موسى الأشعريّ بصوت مزمارٍ من مزامير آل داود[٢]. وانتشرت إلى جوار تلاوة القرآن الكريم الشعائر الأخرى مثل: التمجيد والذكر والمدائح[٣].

وإذا تناولنا الحج فإننا سنجد التهليل والتلبية، وهما يُؤدَّيان غناءً، "كذلك الدعوة إلى الصلاة (الأذان)، فعندما أمر الرسولﷺ بالأذان كان بصوت بلال بن رَباح الحَبشيّ، والذي تميّز بجمال صوته وحسنه، وقد كانت أول أغنيةٍ جماعيةٍ في عصر صدر الإسلام هي ما تغنّى به المسلمون عند وصول النبيﷺ إلى المدينة مهاجراً:

طلعَ البدرُ علينا من ثَنيّات الوداعِ

وجبَ الشُّكرُ علينا ما دَعا لله داعِ

أيها المبعوثُ فينا جئتَ بالأمرِ المطاعِ

جئتَ شرّفتَ المدينة مرحباً يا خيرَ داعِ

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٨٣، ١٩٤)

[٢] انظر: (ص٣٨) من هذا البحث

[٣] انظر: خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص٢٨)

هذا اللحن الذي لا يزال يتردّد إلى الآن، وسيستمرّ إلى الأبد، وهو مؤشرٌ قويٌّ على جمال الموسيقى والإيقاع ومشاركته للمسلمين في أجمل لحظات حياتهم في تلك الأيام.

أما الآلات الموسيقية، فقد استخدم العرب في هذا العصر كل الآلات التي ظهرت، واستُخدمت في العصر الجاهلي"[١].

حيث يقول حسّان بن ثابت الصحابي الكريم وشاعر الرسولﷺ:

تَغَنَّ بالشعرِ إمّا كنتَ قائلَه إنَّ الغناءَ لهذا الشعرِ مِضمارُ[٢]

ولم تكن الموسيقى ذات أهمية في عصر الفتوحات، وخاصةً في زمن الخلافة الإسلامية، وبالتحديد في عهد الخلفاء أبي بكر الصديق، وعُمر بن الخطاب رضي الله عنهما، ذلك لأنها كانا في مرحلةٍ انتقالية هامةٍ للمسلمين جعلت الحياة جادةً ومفصلية في تلك المرحلة، "فلم يكن لهما اهتماماتٌ خاصة بالموسيقى والغناء، حيث شغلتهما الحروب وأبعدتهما عن الاستقرار والرخاء، وهو المناخ والبيئة الطبيعية التي تتقدّم وتُزهر فيها فنون الموسيقى"[٣]. كما أن الجانب الديني كان المسيطر تماماً على حياة المسلمين وقتها، من جمعٍ ونسخٍ للقرآن والحديث واهتمامٍ بشؤون الدين، إلا أن الموسيقى بقي لها روّادها البعيدين عن الأضواء قليلاً، "فقد ظلّ أهل الطرب والموسيقى يحتفظون بما عُرِف من الغناء العربيّ المُتوارَث والشائع، مثل: الحُداء والنَّصب والسناد"[٤].

أما عهد الخلفاء عُثمان بن عَفّان وعليّ بن أبي طالب رضي الله عنهما، فعلى إثر اتّساع الفتوحات الإسلامية، ونتيجةً للرفاهية التي عمّت الدولة الإسلامية، والاستقرار النسبي بعد الفتوحات والانتصارات التي شهدها زمانهما مقارنةً بأبي بكر وعمر، فقد بدأ الاهتمام بفنون الموسيقى والغناء، وبدأت فنون الموسيقى ترتقي، ويرجع ذلك إلى ظهور طبقةٍ من الموسيقيين المحترفين، وتشجيع الأشراف للفن والفنّانين، فقد ظهر الاحترام لمحترفي الغناء من قبل الأمراء والأشراف، وسُمح لهم بالدخول إلى الدور والقصور، وحفلت بيوتهم بأهل الغناء ومحترفي الموسيقى، مما جعل الموسيقى تكسب احترام الناس، وقد نقل أسرى الحروب ألحانهم للعرب،

---

[١] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص١٨)

[٢] ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي (ص٤١)

[٣] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص١٩)

[٤] شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٥٦)

ومعهم فنون ومدنيّات حضـارة فارس واليونان التي اسـتفاد العرب من طرقها وأسـاليبها، وظهور تقاليد للاستماع من خلال الحفلات التي كانت تُقيمها المغنّية المشهورة (عزَّة المَيْلاء)[١].

ومن أهم مظـاهر الغنـاء وقتهـا (الارتجـال)، وهو معروفٌ في الفنّ والعلم في تلـك الآونـة، "فالارتجال أحد سمات الموسيقى العربية الإسلامية؛ لأنها كانت تعتمد على التداول الشفويّ عبر أصوات المؤدّين الذين كانوا يحاولون إظهار براعتهم ومهارتهم في الأداء الحر"[٢].

أما عن أماكن انتشار الموسيقى في زمن الخلفاء الراشدين، فكانت المدينة المنورة مركز السيادة في هذا الأمر، "فقد كان مجتمع المدينة محبّاً للموسـيقى والغناء وشـغوفاً بهما، ولذلك نشـطت الحركة الموسيقية فيها، ثم تبعتها مكة. وقد كان موسيقيّو هذه المرحلة يجتمعون في بيت رُعاتهم أو في بيت عزَّة المَيْلاء أو غيرها من زملائهم، ويتناشـدون جديدهم من الأغاني، وكانت هذه المجالس تعتبر مدرستهم التي يتعلّمون فيها من بعضهم البعض"[٣].

ومن أشهر روّاد الغناء في العصر الإسلامي:

١. سائِبْ خاثِر (ت ٦٣هـ)

"سائِب بن يسار الليثي بالولاء، أبو جعفر، أحد أئمة الغناء والتلحين، فارسيّ الأصل، نشأ في المدينة، وكان حسن الصوت وكان أول من غنّى الإيقاع العربي المعروف بالثقيل الأول، ولذلك سُـمّي خاثِر، لأنه غنّى صـوتاً ثقيلاً، وكان يغنّي مرتجلاً، وهو أول من عمل بالعود في المدينة وغنى به. وهو أستاذ مَعبد وابن سُريْج وعزة الميْلاء وآخرين. وأول صـوتٍ غُنِّي به في الإسـلام من الغناء العربي المتقن هو الأبيات التي أولها: (لِمَن الدِّيارُ، رُسُـومها قَفرُ)، وهو من صـنعة سائب"[٤]، للشاعر عُمَر بن أبي ربيعة[٥].

---

[١] انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص١٩)، شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٥٦)

[٢] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٦٤)

[٣] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٩٦)

[٤] الزركلي، الأعلام (ج٣/ ٦٨)، انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٢١)

[٥] عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة (ت٩٣هـ)، أبو الخطاب، ابن المغيرة بن عبد الله بن مخزوم القرشـي الشـاعر المشهور، لم يكن في قريش أشعر منه، كثير الغزل والنوادر والوقائع، لقب بالعاشق، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان (ج٣/ ٤٣٦)

٢. طُوَيْس (ت ٩٢هـ)

عيسى بن عبد الله، أبو عبد المنعم، مولى بني مخزوم، وُلد في المدينة ونشأ في دار أم الخليفة عثمان، وهو أول مغنٍّ محترف في الإسلام، كان أحسن من غنّى في عصره، وأول من غنّى في المدينة غناءً يدخل في الإيقاع، ولم يكن طُوَيْس يضـــرب بالعود، بل كان ينقر بالدفّ. وقد تأثّر في بداية حياته بموســيقى الفُرس، يقال فيه المثل: "أشــأمُ من طويس"، لما يقال من أنه وُلد يوم وفاة النبيﷺ، وفُطم يوم مات أبو بكر الصديق، وخُتن يوم قتل عمر بن الخطاب، وتزوّج يوم قُتل عثمان، وولد له ولدٌ يوم قُتل عليّ بن أبي طالبﷺ، فتشاءموا به[١].

٣. حُنَيْن الحِيري (ت١١٠هـ)

أبو كعب، حنين بن بَلْوَع، وُلد في الحيرة، بدأ حياته الفنية في عهد عثمان، من أبرع المغنّيين والملحّنين، عاش مائة وسبع سنوات، اشتهر بالغناء وولع به، وبالضرب على العود، وكان من أوائل العازفين على العود، أخذ عنه علماؤه، وانفرد بصناعته في العراق فهو المغنّي الوحيد الذي اشتهر خارج محيط مكة والمدينة[٢].

٤. عَزَّة المَيْلاء (ت ١١٥هـ)

هي أقدم من غنّى غناءً موقّعاً في الحجاز، إقامتها بالمدينة، وهي مولاة الأنصار، اشتهرت في عهد عثمان، عزفت بالعيدان والمعازف، وضـــربت على العود، تعلّمت على يد مغنّيةٍ عجوز، وحفظت أغاني المغنّية (سيرين)، تعلّمت الألحان الفارسية عن سائِب خاثِر ونشيط، وكانت تُقيم حفلات أسبوعية يسودها تقاليد استماعٍ، حيث يعمّ السكون التام عند الغناء، ومن يبدو منه أي شيءٍ، يلقى عقاباً[٣]. قال طُوَيس: "هي سيدةُ من غنّى من النساء، مع جمالٍ بارع وخلقٍ كريم، وإسلام لا يشوبه دنس، تأمر بالخير وتنهى عن السوء، وهي مجانبةٌ له"[٤].

---

[١] انظر: الزركلي، الأعلام (ج٥/ ١٠٥)، الأصفهاني، الأغاني (ج٣/ ٢٨)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٢٠)

[٢] انظر: الزركلي، الأعلام (ج٢/ ٢٨٨)، الأصفهاني، الأغاني (ج٢/ ٣٣٨- ٣٩٦)

[٣] انظر: الزركلي، الأعلام (ج٤/ ٢٢٩)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٢١)

[٤] الزركلي، الأعلام (ج٤/ ٢٣٠)

٥. نَشِيط

"فارسيّ الأصل، كان يعمل في خدمة عبد الله بن جعفر ثم أعتقه، كان يؤدي الألحان الفارسية، أخذ عنه الكثيرون الغناء الفارسي، وتلقّى هو عن سائب خاثِر بعض الألحان العربية. من تلاميذه: عزَّة الميلاء ومعبَد المُغنّي"[١].

٦. سِيرين

"أو "شيرين" بنت شمعون، صحابية قبطية، روت للنبي محمدﷺ عدة أحاديث، وهي جارية أهداها النبي ﷺ إلى شاعره حسان بن ثابت[٢] وأنجب منها عبد الرحمن[٣]"، "وهي أول قَيْنة في فجر الدعوة الإسلامية، وهي مغنّية مصرية مُجيدة، أخذت عنها عزّة الميلاء، سيدة المدرسة الغنائية التي أوجدت الطريق المعبَّد لمن عاصرها أو جاء بعدها، وقد كانت عزة الميلاء تُغنّي أغاني سيرين، وسيرين تمثّل الموسيقى المصرية القديمة، مما جعل لعزة الميلاء شخصيةً جديدةً إلى جانب الطابع الشعبي في الغناء العربي التقليدي القديم"[٤].

يمكن القول من خلال ما تم ذكره بأن "الحضارة الإسلامية والفتوحات الإسلامية قد شكّلتا محوراً أساسياً في تاريخ الموسيقى العربية، حيث تأثّرت الموسيقى العربية بأساليب الأمم والمدنيّات نتيجةً لاحتكاك العرب بهم عن طريق الحروب والغزوات والاحتلال والهجرة، مما جعل تيار هذه الموسيقى يمتدّ ويزداد نتيجةً لأخذ الدول منه بعضها من بعض، فقد أخذ العرب من موسيقى الفرس والروم واليونان قواعد العلم والمعرفة في هذه الصناعة، ومزجوها بموسيقاهم وطبعوها بطابعهم الخاص فترنّموا بالشعر، وربطوا الأصوات بضروب الإيقاع، حتى تبلورت وباتت كالأصل، وصار لهم أسلوباً خاصاً يدلّ عليهم، وأدخلوا عليها ما تستقيم به الألحان، وظهر منهم نوابغ ومؤلّفون اشتهروا بقوة الإدراك ودراسة فنون هذه الصناعة ووضع أصولٍ لها"[٥].

والموسيقى العربية التي بدت مدينةً لغيرها من الحضارات في بادئ الأمر، نمت بشكلٍ مطّردٍ وخرجت من عباءة تلك الحضارات بسرعةٍ، وأخذت الشكل الملائم لعادات وتقاليد وحضارة العرب،

---

[١] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٢٢)

[٢] حسان بن ثابت الأنصاري شاعر عربي وصحابي (توفي بين عامي ٣٥_٤٠)، ينتمي إلى قبيلة الخزرج، كان شاعراً معتبراً، وعندما أسلم أصبح شاعر الرسولﷺ بعد الهجرة، (ويكبيديا: الموسوعة الحرة، حسان بن ثابت)

[٣] ويكبيديا: الموسوعة الحرة، (سيرين بنت شمعون)

[٤] شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٥٦)

[٥] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٣)

كما وارتقت أكثر بما يتلاءم مع المورثات الدينية التي هذّبت جوانبها، وضـــبطت أصـــولها ومجالسـها، وكما سـيتضـح أكثر مدى التطوّر الذي سـتشـهده الموسـيقى في العصـور الإسـلامية الآتية، ومدى جمالها وإحكامها والإضافة المميزة لها على الموسيقى العالمية.

رابعاً: العصر الأموي (٤١- ١٣٢هـ)، (٦٦٢- ٧٥٣م)

يشهد العصر الأمويّ انفتاحاً مدهشاً على الفنون والآداب، وهو البوابة الكبرى للعالم الإسلامي نحو التطوّر الفنّي، "فلقد واصلت قافلة الحضارة سيرها في العصر الأموي، فدخلت الشعوب في عهدٍ زاهر، فانتقال الخلافة من المدنية إلى دمشق زاد اتصال العرب بالمدنيّات المصرية والفارسية واليونانية، ونقل من غنائها إلى غناء العرب، ومن آلاتها إلى آلات العرب، فكان التأثير الواسع الذي أحدثه في الحياة الفكرية للاحتكاك المباشر بالروم والفرس حتى أصبح العرب هم باعثو الثقافة والعلوم، وأصبح للموسيقى في الدولة الأموية حظّ العلوم والفنون الأخرى"[١].

وقد كان موقف الخلفاء الأمويين من الموسيقى موقفاً مشجّعاً ومحبّاً لها، فكانوا يشجّعون المغنّيين ويشجعون الحركة الموسيقية في مكة والمدينة، وكانوا يجمعون المغنّيين في قصورهم ويكرمونهم ويغدقون عليهم الأموال، كما أن الخليفة معاوية[٢] كثيراً ما كان يستمع إلى المغنّي سائب خاثر[٣].

كما أن التأثير الفارسي على الحضارة العربية في العهد الأموي بدا واضحاً، وخاصةً في استعارة آلات الطرب، فقد استعمل الموسيقيّون في هذا العصر العود الفارسي، وكانوا يسمّون مواضع الأصابع في العزف على العود بأسمائها الفارسية، وهكذا كان التأثير الفارسي والرومي واضحاً، حيث جاء المغنّون الفرس والروم إلى الحجاز، وصاروا موالي للعرب وغنّوا جميعاً بالعيدان والمزامير والطنابير والمعازف، فقد أعجب أهل المدينة ومغنّيها بالألحان الفارسية التي كان يتغنّى بها العبيد الفرس، فبعدما سمع العرب تلحينهم للأصوات قاموا بتلحين أشعارهم على ألحانهم الفارسية واستعاروها[٤].

"وبالرغم من التأثير الفارسي على الموسيقى العربية في هذه الفترة، إلا أن الموسيقى العربية لم تفقد هويتها الوطنية، ومقوّماتها الأساسية"[٥]. بل كانت مجرد أرضيةٍ لها ترتكز عليها، لتنعشها فيما بعد بمقوّمات حضارتها، وأفكارها وأساليبها الخاصة، والإشارات الفنية الملائمة لحضارةٍ

---

[١] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٢٣- ٢٥)

[٢] معاوية بن أبي سفيان (ت٦٠هـ) صخر بن حرب بن أمية بن عبد شمس بن عبد مناف، القُرشيّ الأمويّ، مؤسس الدولة الأموية في الشام، وأحد دهاة العرب المتميزين الكبار، كان فصيحاً حليماً وقوراً. الزركلي، الأعلام (ج٧/ ٢٦١)

[٣] انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٩٦)

[٤] انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٢٩)

[٥] المرجع السابق، ص٢٧

إســـلامية عربية، توازن بين متطلبات الروح، وبين أفكارها الدينية والروحانية المنبثقة من ثقافة إسلامية ودينٍ مشبع بالأخلاق والقيم الضابطة.

وغالباً ما يكون في كل عصـــرٍ من العصـــور ابتكارٌ لآلات موســـيقية جديدة، وتطورٌ ورقيٌّ للآلات القديمة، فتزداد بذلك الآلات المرافقة للغناء، وتصـــبح الآلات القديمة أكثر دقة وإتقاناً، ويُســاهم في ذلك تطوّر الموسـيقى ونظرياتها في كلّ عصـر، وإن من أشـهر الآلات الموسـيقية المســتخدمة وأهمها في تحديد النظريات الموســيقية وتحديد المقامات هي آلة العود. وهي الآلة الرئيســة والأشـهر عند العرب، فهي من إبداع وصـنع العرب، وقد اتّخذها النظريّون كافة وسـيلةً لشـــرح نظريات الموســـيقى، ومن خلالها كان يتمّ تحديد المقامات الصـــوتية واختلاف النغمات والألحان.

وفي هذا العصـر بدأت النظريات الموسيقية تتكوّن وتتشكّل مصـطلحاتها العربية، كما ودخلت بعض المصـطلحات الفارسـية إليها، وكان الصـوت أي (الأغنية أو اللحن) الذي يُبنى عادةً على ضـــرب (إيقاع موســـيقى) يُوَقَّع بآلة إيقاعية، وغالباً ما كانت آلة الدفّ تضـــربه، وقد تعدّدت الإيقاعات الموســـيقية، "حيث ظهر في هذا العصـــر ســـتةُ إيقاعات وهي: الثقيل الأول، الثقيل الثاني، الخفيف الأول، خفيف الثقيل، الهزج، الطّنبوري، الرَّمل"[١]، وقد كانت أغلب النظريات الموسـيقية تُبنى على آلة العود التي هي من أشـهر الآلات العربية، والتي كانت تسـمّى المقامات الصـــوتية وتحدّد وفقاً للعفق على الأوتار في العود، وكانت المقامات تتطوّر بحســـب تطوّر آلة العود وأوتارها، ففي هذا العصر أصبح عدد أوتار العود أربعة أوتار، وهي (البَمّ، المَثْلَثْ، المَثْنى، الزِّير[٢]) [٣]، "كما وقد تم تسـوية أوتار العود في هذا العصـر على الطريقة الفارسـية الموجودة، للآن، وهي وجود الأوتار الغليظة من أعلى والحادة من أسـفل، وكان ابن مِسْـجَح أول من طبّقها وأخذ بها في العزف"[٤].

---

[١] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٢٧)

[٢] البَمّ: اسم الوتر الأول من الأعلى في العود، وهي كلمة فارسية معناها (الغليظ)، أي: القرار
المَثْلث: اسم الوتر الثاني من الأعلى في العود (من ناحية الغلظة)، والثالث من الأسفل (من ناحية الحدة)
المَثْنى: اسم الوتر الثالث من الأعلى في العود (من ناحية الغلظة)، والثاني من الأسفل (من ناحية الحدة)
الزِّير: اسم الوتر الرابع من الأعلى في العود والأول من الأسفل، وهي كلمة فارسية معناها (أسفل)، وهو الوتر الحاد في العود أي(الجواب). الأرموي، الأدوار (ص٢١)

[٣] انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٩٨)

[٤] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص٣١)

وكان للعزف عليه مجريان: "مجرى الوسطى، ومجرى البنصر، كما أن لكل إصبعٍ[١] موضعه على رقبة العود، وعددها أربعة بعدد أصابع اليد ما عدا الإبهام.

والمجرى[٢] هو النغمات التي تصـــدر عن العود، ومن كل مجرى اشـــتُقت أربع مقامات تبدأ بالمُطْلَق[٣]، ثم السبابة ثم الوسطى أو البنصر –أحدهما–، ثم الخنصر، فعندما نقول سبابة في مجرى الوســطى، فمعنى ذلك مقامٌ يبدأ بالســبابة وينتهي بجوابها ثامنتها ماراً بكل نغمات مجرى الوسطى التالية لها"[٤].

وهكذا عُرفت المقامات في هذا العصـــر، وكانت ثماني مقامات من كل مجرى أربع مقامات، وكانت تسـمَّى بحسـب العفق بأصـابع اليد على الدسـاتين في العود والعزف على مجاريه، وهي كالآتي:[٥]

مطلق في مجرى الوسطى	مطلق في مجرى البنصر
سبابة في مجرى الوسطى	سبابة في مجرى البنصر
وسطى في مجرى الوسطى	خنصر في مجرى البنصر
خنصر في مجرى الوسطى	بنصر في مجرى البنصر

"وهكذا نرى أن أصول الموسيقى العربية الإسلامية نشأت في هذه المرحلة المبكرة، وكان الغناء المتقن وآلة العود أساسها، وأهم ما يميّز الغناء المتقن أنه غناءٌ يعتمد الإيقاع الموسيقيّ المتكرر،

---

[١] الإصبع: (المقام) ابتداءً من العصر الأموي أطلقت عليه هذه التسمية، لتدلّ على بداية المقام ونوعه الذي يبدأ بالسبابة على وتر المثنى ويحتوي على نغمات مجرى الوسطى

[٢] المجرى: هي النغمات التي تصـــدر عن وتري المثنى والزير، ابتداءً من مطلق المثنى على وتري المثنى والزير، باستخدام مجرى الوسطى أو البنصر، ولا يجتمع الوسطى والبنصر في مجرى واحد حسب نظام العرب الموسيقي القديم. حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢٣٤)

[٣] المطلق: العزف على الوتر بدون عفق للأصابع (أي بدون حبس)، أو لمس بأي من أصابع اليد اليسرى أثناء النقر عليه باليد اليمنى

[٤] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٩٩)

[٥] انظر: إمام، الموجز في السلالم الموسيقية (ص٤٧)

أي (الضـرب)، بحيث يمكن تعديل أطوال المقاطع اللفظية بما يتناسـب معه، خروجاً من الإيقاع الشعري القديم"[١].

من خلال ما سـبق بيانه، يتضـح أن الغناء العربي في هذا العصـر قد اكتسـب "بداية نظامٍ صـوتيٍّ مقامي أُخذ عن الفرس والإغريق، وكانت تُقام مباريات غنائية بين المُغنّيين وتُوزَّع فيها الجوائز، وكان تناقُل الغناء بأسلوب التلقين بطريقة الاستماع، وقد ابتعد الملحّنون عن وزن النشيد والقصـيدة القديمة، وأحدثوا إيقاعاً لحنيّاً مسـتقلّاً عن الوزن الشـعري، ممّا أدّى إلى إحداث نمطٍ شعريٍّ موسيقيٍّ جديد مبتكر (الرباعية) التي شاعت من بعد ذلك في الأندلس"[٢].

وبالتوازي مع النموّ في الموسـيقى والذائقة العربية، يبرز اهتمامٌ بالغناء والمغنّيين أيضـاً، "ففي هذه الحقبة من تاريخ العرب المسـلمين ظهر عددٌ من المغنّيين والمغنّيات الذين على يدهم نمت بذور الحركة الموسـيقية التي تمثّلت في الحفاظ على الإرث الموسـيقيّ لقدماء أهل شـبه الجزيرة العربية من جهة، ومن الأخرى اقتباس ما ناسـب الذوق العربي من تراث شـبه الجزيرة العربية، وكما يقول الأصْـفَهاني عن ابن مِسْـجَح المغنّي الملكي "أنه رحل إلى الشـام وأخذ ألحان الروم، وانقلب إلى فارس، فأخذ بها غناءً كثيراً وتعلّم الضرب، ومن ثمّ قدِم إلى الحجاز، وقد أخذ محاسن النغم، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم وغنّى على هذا المذهب"[٣].

وقد ظهر الغناء الجيد والمتقن في هذا العصـر، ووُضـعت مواصـفاتٌ للمطرب الجيد قام بصياغتها ابن سُرَيْج، وهي[٤]:

- أن يُشبع الألحان بالزوائد (الزخارف الموسيقية).
- أن يملأ الأنفاس.
- أن يعدل الأوزان.
- أن يُفخِّم الألفاظ.
- أن يستوفي النَّغم الطوال.
- أن يعرف الصواب ويقيّم الإعراب.
- أن يحسِّن مقاطع النغم القِصار.

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢٠٠)

[٢] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٢٨، ٢٩، ٣٠)

[٣] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٩٥)، انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٢٧)

[٤] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٢٨)، وانظر (ص٤٤) من هذا البحث.

- أن يصيب أجناس الإيقاع.
- أن يختلس مواقع النبرات، ويستوفي ما يُشاكلها في الضرب من الفقرات.

ومن يتمتّع بمثل هذه الصفات الفريدة ينال شهرةً واسعةً في تلك المجالس التي يُقيمها روّاد الموسيقى من خلفاء وولاة، وعلماء، وكذلك هواة يشكّلون حلقاتٍ وأمسياتٍ خاصةٍ بالمغنّيين، "فبالنسبة لمجالس المغنّيين والمغنيّات التي تعتبر مدرسةً موسيقية، فقد كان الحضور من أشرافٍ وشعراء إلى جانب المغنّيين أنفسهم يُعطي هذه المجالس صبغةً ثقافية شبيهةً بالمنتديات الثقافية، وكان من أهم هذه المجالس تلك التي كانت تُقام في بيت كلٍّ من عَزَّة المَيْلاء، وجميلة المغنّية، وكانت جميلة إذا غنّت فكأنّ على رؤوس الحضور الطير، فقد كان التركيز من الحضور على الغناء له حقّ الأولوية، والذي يعطينا فكرة آداب الاستماع للموسيقى"[١].

وفي العصر الأموي ظهرت لأول مرة التصانيف التاريخية، فسابقاً "لم يكن العرب ليدوّنوا موسيقاهم تدويناً يساعد الباحثين على معرفة ألحانهم وألوان غنائهم، وذلك لأن الموسيقى كعلمٍ لم تكن تجذب عناية الناس واهتمامهم، وإنما ما كان يعنيهم ويهمّهم من الأمر هو الغناء والطرب والتسلية لا غير"[٢].

وقد كان أول من دوّن الغناء في هذا العصر، وكان أول أديب عند العرب يجمع السِّيَر ويُدوّن المواد التاريخية المتعلِّقة بالغناء العربي هو **يونُس الكاتِب (ت ١٣٥هـ)**، وهو يونس بن سليمان بن كرد، مولى عمر بن الزبير، كاتب وشاعر، بارع في صناعة الغناء، فارسيُّ الأصل، تعلّم في المدينة، وأصبح كاتباً في الديوان، ومنه لقبه (الكاتب)، أخذ الغناء عن مَعْبَد وابن مُحْرِز وابن سُرَيْج والغَرِيض، شهرته في الناحية الأدبية من الموسيقى أكثر من الغناء، فقد كان مؤلفاً من خيرة المؤلفين وشاعراً مُجيداً، وهو أول من دوّن الغناء في العرب. كتب أول تصانيف في الموسيقى كتابين هما (النغم) و(الإيقاع)، وكان الكتابان أول محاولةٍ بُذلت لجمع أغاني العرب مع معلومات مفصّلة عن أنغامهم وأصابعهم، وعن سِيَر المؤلفين والشعراء، وكانا أساساً لما تلاهما من الكتب التي أُلِّفت في آداب الموسيقى، قال فيه الأصْفَهاني: "إنه هو الأصل الذي يُعمل عليه، ويُرجع إليه"[٣].

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٩٧)

[٢] إمام، الموجز في السلالم الموسيقية (ص٣١)

[٣] انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٢٩، ٣٣)، الزركلي، الأعلام (ج٨/ ٢٦٠/ ٢٦١)

ومن أشهر روّاد الغناء في العصر الأموي:

١. ابن مِسْجَح (ت ٨٥هـ)

هو أبو عثمان سعيد بن مِسجَح، أول وأعظم مغنٍّ في عصر بني أمية، من فحول المغنّيين وأكابرهم، ولد في مكة، كان يغنّي أشعاراً عربيةً بألحان فارسية، فهو يعدّ أول من حاول تعريب الأغنية عن الفارسية والرومية، فقد نقل الغناء الفارسيّ إلى الغناء العربيّ، أعتقه سيده فخرج طالباً للعلم في أصول الموسيقى والغناء، وعاد معبّأً بالموسيقى والألحان وقواعد فنّ الغناء. سافر إلى الشام، وأخذ ألحان الروم والبَربَطيّة[١]، وانقلب إلى فارس، فأخذ عنها غناءً كثيراً، وتعلّم الضرب ثم قدِم إلى الحجاز، وقد أخذ محاسن تلك النغم، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم الموجودة في نغم الفرس والروم الخارجة عن غناء العرب، وغنّى على هذا المذهب، فقد جعل لنفسه مذهباً في التلحين، وتبعه فيه الناس من بعد، من تلاميذه: ابن سُرَيج، والغَريض[٢].

ويلقّب ابن مِسْجَح "بأبي الموسيقى العربية، في وضع قواعد للعزف والأدوار والتلحين، وقد وضع هذه القواعد بعد أن درس بعمق السُلمَيْن اليوناني والفارسي، واختار من بين درجاتهما النبرات والأصوات التي تتلاءم مع الذوق العربي، لذلك سمّي الغناء العربي في ذلك الوقت (بالغناء المتقن)، فهو قد وضع نظام اقتباس الألحان الأجنبية وتطبيقها على قصائد عربية، ويعود الفضل له في تسوية أوتار العود من حيث ترتيب الأوتار، فصار الوتر الغليظ من الأعلى والوتر الحاد من الأسفل (البَمّ، المَثلَث، المَثنى، الزِّير)"[٣].

٢. الغَرِيض (ت٩٥هـ)

هو عبد الله أبو يزيد أو (أبو مروان)، مولى (العبلات)، لقِّب بالغَرِيض لجماله ونضارة وجهه، ينتمي إلى أسرة من العبيد، كان من أشهر المغنيين وأحذقهم في صناعة الغناء، فكان أحذق أهل زمانه بمكة بعد ابن سُرَيج، فقد أخذ الغناء أول أمره عن ابن سُرَيْج، وكان يُغنّي في بلاط الخليفة بدمشق، وقد كان يضرب بالدفّ، ويُوقع بالقضيب، ويعزف على العود[٤].

---

[١] البَرْبَطية: هم قوم من البيزنطيين أو الروم الشرقيين، عُرفوا بمهارتهم في فنون الغناء والطرب

[٢] انظر: الأصفهاني، الأغاني (ج٣/ ٢٧٣)، الزركلي، الأعلام (ج٣/ ١٠١)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص١٤٦)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٧٧)

[٣] فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص١٠)

[٤] انظر: الزركلي، الأعلام (ج٤/ ١٥٦)، الأصفهاني، الأغاني (ج٢/ ٣٥٤)

٣. ابن سُرَيْج (ت٩٨هـ)

هو عبد الله بن سُـــرَيج (أبو يحيى)، مولى بني نوفل بن عبد مناف، كان يغنّي مرتجلاً، فيأتي باللحن المبتكر، وهو من أهل مكة، وأول من ضـــرب بها على العود بالغناء العربي، قال إبراهيم المَوْصِلي: "ما كان ابن سُريج إلا كأنه خلق من كل قلبٍ فهو يغنّي له ما يشتهي"[١].

"وقد أخذ ابن سُـريج الموسـيقى والفن عن ابن مِسـجَح وطُوَيس وعزَّة المَيْلاء، عُرِف بالنائح، احترف الغناء حتى اعتُبر أعظم الملحّنين في ضـرب (الرَّمل) من الإيقاعات، كما اشـتُهر بسـبعة أصـوات نافسـت أصـوات مَعبَد"[٢]. "ولم يكتفِ بعرض ألحانه بواسطة العود العربي، فقد اتّبع ابن سُرَيج ابن مِسْجَح في نقله للغناء الفارسي والرومي إلى العربية"[٣].

وقد قيل فيه: "ما خلق الله تعالى بعد داود عليه السلام أحسن صـوتاً من ابن سُرَيج، ولا صـاغ الله عز وجل أحداً أحذَق منه بالغناء"، ومما يدلل على ذلك أن معبداً كان إذا أعجبه غناؤه قال: "أنا اليومَ سُرَيْجيّ"[٤].

وممّا ورد في (الأغاني) لمدح جرير[٥] لغناء ابن سُـــريج: "أنَّ جريرا قدِم إلى المدينة أو مكة، فجلس مع قومٍ، فجعلوا يعرضـــون عليه غناء رجلٍ رجلٍ من المغنّيين حتى غنّوه لابن سُـــرَيْج، فطرب وقال: هذا أحسن ما أسمعتموني من الغناء كله، قالوا: وكيف قلتَ ذلك يا أبا حَرْزة؟ قال: مَخرجُ كل ما أســمعتموني من الغناء من الرأس، ومخرج هذا من الصــدر[٦]"[٧]. وهذا يدل على علم جرير بالطبقات الصوتية (منطقة الجواب والقرار والمتوسطة).

---

[١] الزركلي، الأعلام (ج٤/ ١٩٤)

[٢] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٣٢)

[٣] شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٥٢)

[٤] الأصفهاني، الأغاني (ج١/ ٢٤٦)

[٥] جرير: أبو حَرْزة، جرير بن عطية الكلبيّ، من بني كليب بن يربوع، من أشـهر شـعراء العرب في فن الهجاء، وكان بارعاً في المدح أيضـاً، عاش عمره كله يناضـل شـعراء زمنه ويسـاجلهم، وبدأ حياته الشـعرية بنقائض ضـد شعراء محليين في عصره. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، جرير)

[٦] الغناء من الرأس: هو غناء الطبقة الحادة (الجواب)، والغناء من الصدر: هو غناء الطبقة المتوسطة

[٧] الأصفهاني، الأغاني (ج١/ ٣٠١)

٤. سَلَّامَة القِسّ (ت١٠٥هـ)

هي مغنيةٌ شاعرة من مولّدات المدينة، نشأت بها، أخذت الغناء عن مَعبَد وطبّقته فمهرت فيه، وحذقت بالضرب على الأوتار، وقالت الشعر الكثير، وشغف بها عبد الرحمن بن أبي عمّار الجَشْمِيّ (من قرّاء مكة)، الملقّب بالقِسّ لكثرة عبادته، فنُسِبت إليه، وغلب عليها لقبه[١].

٥. حَبَابَة (ت١٠٥هـ)

جارية الخليفة يزيد بن عبد الملك[٢]، مغنّية من ألحن من رؤي في عصرها، قرأت القرآن وروت الشعر، وتعلّمت العربية، وأخذت الغناء عن ابن سُرَيْج وابن مُحرِز وطبّقتهما[٣].

٦. جَميلة المُغنّية (ت١٢٥هـ)

جميلة السُلمية موسيقية ملحنة، "مولاة لبني سُليم، جاورت سائِب خاثِر عندما كان مولى هذه القبيلة، وأخذت من أغانيه، فبنت عليها غناءها، وبرعت في الموسيقى والغناء حتى أنها كانت تقوم بتعليم الجواري، وبعد أن أُعتقت تزوّجت، فكان منزلها ملتقى المغنيين والموسيقيين وهواة الفن من أهل المدينة ومكة، وكان من حاضري مجالسها الفنية ابن مِسْجَح، ابن مُحْرِز، ابن سُرَيْج، ومَعبَد، وقال مَعبَد عن جميلة: أصل الغناء جميلة، وفروعه نحن، ولولا جميلة لم نكن مغنّيين"[٤]. وصنعت ألحاناً تهافت الناس على سماعها، وأحسنت الضرب على العود أيّما إحسان، فكانت نابغة في الغناء والتلحين والموسيقى في عصرها[٥].

٧. مَعْبَد المُغنِّي (ت١٢٦هـ)

معبد بن وهب، أبو عبّاد المدني، نابغة الغناء في العصر الأموي، وقد كان معبد أحسن الناس غناءً، وأجودهم صنعةً، وأحسنهم خلقاً، نشأ في المدينة يرعى الغنم لمواليه، ولمّا ظهر نبوغه في الغناء أقبل عليه كبراء المدينة، فكان إمام أهل المدينة في الغناء، رحل إلى الشام واتصل بأمرائها وارتفع شأنه، وتعلّم الغناء عن سائِبْ خاثِر ونشيط الفارسيّ وجميلة حتى اشتُهر بالحذق وحسن

---

[١] الزركلي، الأعلام (ج٣/ ١٠٧)

[٢] يزيد بن عبد الملك بن مروان، أبو خالد، من ملوك الدولة الأموية، توفي بعد وفاة (حَبابة)، ومات عاشقاً، توفي (١٠٥هـ). الزركلي، الأعلام (ج٨/ ١٨٥)

[٣] الزركلي، الأعلام (ج٢/ ١٦٣)

[٤] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٣٥)

[٥] انظر: الزركلي، الأعلام (ج٢/ ١٣٩)، شيخاني، أشهر المغنيين عند العرب ونوادرهم (ص٢٥)

الغناء وطيب الصوت، وصَنع الألحان فأجاد واعتُرِف له بالتقدُّم على أهل عصره، عاش طويلاً إلى أن انقطع صوته. من تلاميذه: مالك، حَبابَة، سَلّامة القِسّ[١].

"لقد اشتهر كلٌّ من طُوَيْس مبتكر إيقاع الهزج، وسائِب خاثِر مبتكر إيقاع الثقيل الأول أو السّناد، وابن مُحْرِز مبتكر إيقاع الرمل، كما اشتُهر كلٌّ من ابن سُرَيْج والغريض ويونس الكاتب، أما كبير مؤدّي العصر الأموي، فهو مَعبد بن وهب، ولقد سمعه ابن سُرَيْج وهو غلام، فقال فيه: لو عاش لكان مغنّيَ بلاده، فقد كان معبد يؤدّي أصوات زملائه المغنّيين بأحسن من أدائهم، وكان يعرف أصول التنفس والغناء، فهو يقول إنه صنع أصواتاً لا يستطيع متكئٌ غناءها حتى يقعد مستوفياً، وأصواتاً أخرى لا يستطيع سقّاءٌ يحمل قِربة ماءٍ غناءها حتى يضعها، وبعضها لا يمكن غناؤه إلا وقوفاً[٢]، كما أنه صنع أصواتاً سُمّيت (حُصون مَعْبَد) لصعوبة أدائها، وكان معبد إذا أراد التلحين امتطى بعيره، وردّد الشعر بما يوقع بالقضيب على رحل دابته حتى يستقيم اللحن، وقال به إسحاق المَوْصِلِي: كان مَعْبَد من أحسن الناس غناءً، وأجودهم صنعةً، وهو فحل المغنّيين"[٣].

٨. ابن مُحْرِز (ت١٤٠هـ)

مُسلم بن مُحرِز، أبو الخطّاب، فارسيّ الأصل، نشأ في مكة، أحد المقدمين في صناعة الألحان والغناء، كان ينتقل من بلدٍ إلى آخر، وكان يتعلّم في المدينة الضرب من عزّة المَيْلاء، شَخص إلى إيران فتعلّم ألحان الفرس، رحل إلى الشام وتعلّم غناء الروم وألحانهم، فأخذ محاسن نغم الفريقين، ومزجهما وألّف منهما الأغاني التي صنعها في أشعار العرب، فصنع ما لم يُسمع مثله، وكان يُقال له (صَنّاج العرب)، ويُنسب إليه ابتكار الضرب الإيقاعي المسمَّى (الرمل)، فهو أول من غنّى به، وما غُنِّيَ قبله، وابتكر أيضاً الغناء المزدوج، وأول ما أخذ ابن مُحْرِز الغناء أخذه عن ابن مِسْجَح[٤].

---

[١] انظر: الزركلي، الأعلام (ج٧/ ٢٦٤)، الأصفهاني، الأغاني (ج١/ ٤٦، ٤٧)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٣٣)

[٢] انظر: شيخاني، أشهر المغنيين عند العرب ونوادرهم (ص١٠)

[٣] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص١٩٨)

[٤] انظر: الأصفهاني، الأغاني (ج١/ ٣٦٣)، الزركلي، الأعلام (ج٧/ ٢٢٣)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٣٢)

٩. مَالِك الطَّائِي (ت١٤٠هـ)

أبو الوليد مالك بن أبي السَّمْح، ابن جابر بن ثعلبة الطائي، أمه قريشية من بني مخزوم، أحد المغنّيين المقدمين في العصر الأموي، أخذ صناعة الغناء عن مَعبَد، فكان يُلقِّنه أغانيه ويحفظها له، حتى أجاد صناعة الغناء، وأصبح من طبقة المغنّيين العليا[١].

ومما ورد عن إسحاق المَوْصلي قوله عن المغنّيين الأربعة المعدودين أصولاً للغناء العربي، "وأصل الغناء أربعة نفر، مكيّان ومدنيّان، فالمكيّان هما: ابن سُرَيْج، وابن مُحْرِز، والمدنيّان: مَعْبَد، ومالِك"[٢]، وفي رواية أخرى، "الغَريض ومالك"[٣].

---

[١] انظر: الزركلي، الأعلام (ج٥\٢٥٨)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٣٤)

[٢] الأصفهاني، الأغاني (ج١١\٢٤٦)

[٣] المرجع السابق، ج١١\٣٦٥

خامساً: العصر العباسي (١٣٢ - ٦٥٦هـ) (٧٥٣ – ١٢٧٧م)

وهو العصر الذهبي –كما يشاع عنه–، في كل مضامير الحياة، وهو الواحةُ الخلّابة للعمران والعلوم والترجمة والفنون والآداب، ووصولاً إلى الموسيقى. "فلقد أينعت مقامات الموسيقى العربية بسبب توسع رقعة البلاد الإسلامية والاستفادة من تراث الشعوب التي اعتنقت الإسلام، وكوّن في مجموعها الحضارة الإسلامية التي تعدّ وحدة صمّاء تبرز من خلال الفنون على مختلف أصنافها"[١].

وكما هو معروفٌ لدى الجميع بأن العصر العباسي كان وجه الحضارة والسيادة والرقيّ في جميع الأصعدة عند المسلمين، وبذلك نرى أن الموسيقى قد وجدت بيئةً خصبةً لها لتتشكّل وتنمو بطريقةٍ خلّابة، ويكون لها روّادُها ومبتكروها ومطوّروها، "فبعد انتهاء الخلافة الأموية وانتقال مراكز الخلافة الإسلامية من دمشق إلى بغداد مع الخلفاء العباسيين بدأ عهد عظمة سياسية وازدهار اقتصادي ورفاهية وحضارية فتَحت في وجه الفن الموسيقيّ مجالات واسعة جداً مكّنته من الوصول إلى درجةٍ كبيرة من الإتقان، وقد رعى هذا الازدهار الفنّي الخلفاء أنفسهم والأمراء والحكّام والأعيان، فظهرت الكثير من المواهب من مُلحّنين ومُغنّيين وعازفين، ولم يكن فقط في سبيل إحياء مجالس الخلفاء، أو للترويح أو للتسلية، بل كان لها دورٌ تربويٌّ وفنيٌّ"[٢].

وكما ذكرنا سابقاً بأن تطوّر الموسيقى يحتاج استقراراً وهدوءاً، "فقد مثّل الاستقرار العربي في هذا العصر منطلقاً مهماً للفنون التي بدأت تتغذّى بروافد فارسية ويونانية، وغيرها من الحضارات، فقد انفتحت الشعوب على بعضها واندمجت وتقاربت الحضارات، ولم يكتفِ الخلفاء بالتشجيع بل راحوا يكرمون وفادة العلماء من كل ناحية أتوا"[٣]. وبذلك أبدعوا وتمكّنوا وأجادوا صنع موروثٍ موسيقيٍّ ملائمٍ ومنافس بين الحضارات، ويستحقّ أن يدوّن ويمثّل انطلاقةً فريدة للموسيقى العربية المتجددة.

ولم يتوقف الأمر على العرب وحدهم، بل كانت رافدةً للأذواق الأخرى، كي تنهل من موسيقى العرب، وكي يضيفوا إليها الشيء الكثير، "فنجد في هذه الفترة تدفّق البشر من جميع أنحاء الإمبراطورية العربية الإسلامية إلى بغداد، التي صهرت ثقافات متعددة في بوتقتها، فانتقلت لها معهم فنونهم وعلومهم، وفكرهم، ولقد ساعد في نمو الثقافة والفن والموسيقى تشجيع التأليف والترجمة، فتعرّف موسيقيّو العصر العباسي على كتابات اليونانيين والفرس. ونجد في هذا العصر

---

[١] المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص١٠٧)

[٢] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٥٤)

[٣] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٧٨)

تنوّعاً وازدهاراً في الموسيقى لم نعهده في العصر الأموي، ونجد تشجيعاً للموسيقى المحلية، فقد شجّع الحكّام والخلفاء موسيقيّيهم ومغنّييهم المحليين، وفي هذا العصر قد وصلتنا أهم كتب الموسيقى العربية، منها: كتاب الموسيقى الكبير للفارابي، وكتاب الأدوار، والرسالة الشرفية لصفيّ الدين الأرموي، وغير ذلك"[١].

"كما وظهر في هذا العصر الخليل بن أحمد الفراهيدي[٢]، وهو من أشهر العلماء العرب في الموسيقى، وقد نشر أبحاثه في علم الموسيقى في كتابين (كتاب النغم)، وكتاب (الإيقاع)، إضافة إلى وضعه علم العروض –كما هو معروف–"[٣].

ولقد امتدّت الإمبراطورية العباسية شرقاً وغرباً، وكانت بغداد عاصمة للإمبراطورية المترامية الأطراف، وكانت مركزاً بارزاً للعلوم والآداب، ومقرًّا لتدفّق الخيرات، فقد أصبحت هذه الإمبراطورية قوية الاقتصاد، فالترف المادي والعظمة السياسية يسيران جنباً إلى جنب مع الازدهار الفكري والتقدّم الثقافي والفنّي، فقد ازدهرت العلوم والفنون والآداب، خاصة في عصر الخليفة هارون الرشيد[٤]، فكان الخلفاء يشجّعون الأدب والعلم ومن فروعه علم الموسيقى والنظرية الموسيقية، فدخلت الموسيقى عصرها الذهبيّ آنذاك، حيث زادت النغمات وتنوّعت وشاع استعمالها، وقد زخرت قصور الخلفاء بالموسيقيين والمحترفين والمغنّيات، وأصبحوا موضع رعايتهم، بل وتسابقوا في دعوتهم إلى قصورهم[٥].

ومن الملاحظ في هذا العصر أن الموسيقى تجاوزت الخاصة وبعض المهتمّين الذين تناثروا هنا وهناك، حيث وجدت الموسيقى نفسها حاضرةً في مجالس الخلفاء والولاة والقادة، "فعناية الخلفاء العباسيين بالموسيقى والغناء فاقت من سبقهم بدرجة كبيرة، فكانت تقام حفلات الموسيقيين

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢٠١)

[٢] الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي الأزديّ، أبو عبد الرحمن، من أئمة اللغة والأدب، واضع علم العروض، أخذه من الموسيقى وكان عارفاً وعالماً بها، ولد في البصرة وعاش فقيراً صابراً، توفي (١٧٠هـ). الزركلي، الأعلام (ج٢\٣١٤)

[٣] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١\٥٧)

[٤] هارون الرشيد بن محمد (المهدي)، ابن المنصور العباسي أبو جعفر، خامس خلفاء الدولة العباسية في العراق وأشهرهم، نشأ في دار الخلافة، كان عالماً بالأدب وأخبار العرب والحديث والفقه، يعد فصيحاً، شجاعاً كثير الغزوات، توفي (١٩٣هـ). الزركلي، الأعلام (ج٨/ ٦٢)

[٥] انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٣٨– ٤٢)

في مجالس الخليفة، وكان الخلفاء يُغدقون عليهم بالعطايا والهبات بعشـــرات الآلاف من الدراهم، غير أن الخليفة الواثق[١] نفسه كان موسيقيًّا"[٢].

والأجمل من ذلك أن بعض الخلفاء العباســيين كانوا يتعلّمون من الأصـــول والقواعد ويعزفون ويصاحبون الموسيقيين كي ينهلوا منهم ويقرّبونهم من مجالسهم ليأخذوا منهم علم الموسيقى، ومن ذلك أن "الخليفة الواثق كان أعلم الخلفاء بفنِّ الموســـيقى والغناء، ومن أبرع العازفين على العود، وقد تحوّلت دار الخلافة في عهده إلى معهدٍ كبيرٍ للموســـيقى والغناء"[٣]،" كما وقام الخليفة المأمون[٤] بتأسيس أول جامعة عربية لدراسة العلوم والفنون في بغداد أسماها (دار الحكمة)، كما تجمّع في هذا العصـر العباقرة من العلماء الموسـيقيين، كما سـبق ذكرهم، كما وبرز أيضـاً نخبة من أعلام الموسيقى والغناء، منهم: إبراهيم المَوْصِلِي، وإسْحاق المَوْصِلِي، وزَلْزَل"[٥].

ويتّضـح أن عوامل كثيرة سـاهمت في تطوّر الموسـيقى والاهتمام بها بهذا الشـكل الكبير، "فمن أسباب تقدّم الموسيقى والغناء في هذا العصر الرخاء الاقتصـادي، والاسـتقرار السياسـي والهيمنة الكاملة للثقافة العلمية اليونانية على الحياة العامة من خلال ترجمة النظرية اليونانية إلى العربية، مما أدّى إلى التقدّم النظريّ في الموسـيقى إضـــافةً إلى التأثير الفارســـي الملموس الذي أدّى إلى تقدّم وتفوّق الموسيقى والغناء في هذه الفترة، وإن كان الفرس تأثّروا أيضـاً بالنغم والإيقاع العربي، حيث استخدم الفرس كلّ الإيقاعات العربية"[٦].

"وفي العصـــر الذهبي للدولة العباســـية قد ازداد عدد المقامات والأوزان، وتنوّعت الآلات الموســـيقية حتى كان العود قد وصـــل إلى ثمانية أنواع، وهي: (المِزْهِر، الكِران، البَرْبَط، المُوَتَّر، المغنى، الشبّوطي، المَدْرسي، الكامِل). وقد شاع استعمالاً ودراسة العزف عليها من عامة الناس

---

[١] الواثق بالله: (ت٢٣٢هـ) هارون (الواثق بالله) ابن محمد (المعتصـم بالله) ابن هارون الرشـيد العباسـي (أبو جعفر) من خلفاء الدولة العباســية بالعراق، ولد ببغداد، تولى الخلافة بعد أبيه، كان عارفاً بالآداب والأنســاب، طروباً يميل إلى السـماع، عالماً بالموسـيقى، قال فيه أبو الفرج الأصـفهاني: "صـنع الواثق مائة صـوت ما فيها صوت ساقط". الزركلي، الأعلام (ج٨/ ٦٢، ٦٣)

[٢] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢٠١)

[٣] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٣٨)

[٤] المأمون العباسـي: (ت٢١٨هـ) عبد الله بن هارون الرشـيد بن محمد المهدي بن أبي جعفر المنصـور (أبو العباس) سـابع الخلفاء العباسـيين، أحد أعاظم الملوك في سـيرته وسـعة ملكه، كان فصـيحاً مُفوّهاً، واسـع العلم، قامت دولة الحكمة في عهده. الزركلي، الأعلام (ج٤/ ١٤٢)

[٥] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٣٦)

[٦] المرجع السابق، ص٤٣، ٤٤

لأنَّ الفن والغناء صـــارت له مكانةٌ جديرة بالاحترام"[١]. وما كان ذلك إلا لأنّ الرقيّ الســياســيّ والعلميّ قد صـــبّا أثرهما على هذا الفن، فارتقى مراحل كبيرةً جعلت منه متطوّراً وعالياً يصـــل لمقاماتٍ راقية، وجعل روّاده يبدعون في صقله وتطويره.

وإن من أهم التطورات النظرية الموسيقية في أوج العصر الذهبي العباسي هي "ابتكار وُسطى زَلزَل[٢] واستحداث موضع إصبعٍ لها على رقبة العود، فقد كان زَلْزَل من أهم ضاربي العود في العصر الذهبي العباسي، كما تم استحداث موضع إصبع جديد بين الأنف والسبابة على العود، وهو ما أطلق عليه اسم (مُجَنَّب السَّبابة)، وسُمِّيت الرَّبْطات التي تحدد مواضع الأصابع على رقبة العود دساتينَ (جمع دُسْتَان الفارسية)، وكان دُستان وسطى زَلْزَل يُربط بين الوسطى والبنصر، وقد ظهر المجرى الثالث مجرى (وسطى زَلْزَل) متأخراً في دراسات العصر العباسي الموسيقية النظرية، ولكنه استخدم في الموسيقى العملية دون الاختلاط بالمجريين السابقين"[٣].

"ولم تكن المقامات بالكثرة التي نعيشـــها اليوم، إذ كانت الدســـاتين على زند العود بمثابة حبل المشنقة بالنسبة للمقامات وتنوعها وكثرتها. ولم يكن لدى الموسيقيين القدماء علامات موسيقية كما هي معروفة اليوم تُحدِّد شكل الزمن ومدته واسم وزمن صمته، وغيره من الأمور التي سهّلت الموسيقى بشكلٍ كبير وزادت من مقاماتها، من أجل هذا وضع الأقدمون للمقامات دلالاتٍ وأبعاداً حددت بها الدســاتين مسـارها، كما أردفت الموسـيقى بمقامات جديدة، فقد اضـطروا إلى إدخال دساتين جديدة على الدساتين القديمة"[٤].

ومن مظاهر التطوّر في هذا العصـر "ظهور المعاهد الموسـيقية مثل معهد إبراهيم المَوصـليّ في بغداد، وأيضـاً إهمال الأصـول القديمة للفن الموسـيقي الغنائي، واختفاء الغناء الصـحراوي البدوي، إضـافةً إلى تواجد المناظرات الغنائية"[٥]. يقول ابن خلدون: "ما زال فن الغناء يتدرّج عند العرب حتى اكتمل أيام بني العباس"[٦].

---

[١] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص٣٤)

[٢] وُسطى زلزل: موقع إصبع الوسطى على ما بين الوسطى القديمة والبنصر، ابتكرها زلزل.

[٣] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢٠٣)

[٤] إمام، الموجز في السلالم الموسيقية والمقامات (ص٤٦)

[٥] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٣٦)

[٦] ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون (ص٥٤٠)

كما وظهر أيضاً في هذا العصر (العود الكامل)، وهو "عودٌ ابتكره زّلزَل (العود الشّبّوط)، الذي احتلّ مكان العود الفارسي"[١].

ومن أشهر روّاد الغناء في العصر العباسي:

١. سِيَاط (ت١٦٩هـ)

عبد الله بن وهب، أبو وهب، مكّي من خزاعة، أحد المقدمين في صناعة الغناء والعزف، أتقن الغناء وضرب فأجاد العزف على العود، حفظ الألحان من عَزَّة المَيْلاء وابن مُحْرِز ومَعْبَد وابن سُرَيْج وجميلة، اشتهر بتأليف الأصوات، ومن أبرز تلاميذه: إبراهيم الموصلي[٢]. "سمع إسحاق بن إبراهيم الموصلي ذات يومٍ أباه يغنّي صوتاً، فسأله عن صاحبه، فقال: إنه لسِياط، يا بنيّ، إنه للرجل الذي لو مدَّ الله في أجله، لحرمني لقمة العيش"[٣].

٢. زَلْزَل (١٧٦هـ)

منصور زّلْزَل، صناعي حاذق، وفنان وعالم ومبتكر، يعدّ من أهم الموسيقيين في العصر العباسي، كان من أمهر العازفين على العود، وكان مصاحباً بعزفه لغناء إبراهيم الموصلي، ولم يكن دور زلزل في تطوّر الموسيقى العربية مقصوراً على البراعة في الضرب والتعليم، بل كان له فضلٌ كبيرٌ في وضع أحد دساتين العود في دراسة الأبعاد الموسيقية التي لعبت دوراً في حياة الموسيقى في العالم. فقد أدخل على العود البعد الثالث الأوسط، وسُمّي ذلك الوتر الذي يحبس الإصبع عند الدستان الذي أوجده زلزل باسمه، والإصبع هي الوسطى، فالتسمية الفنّية له (وُسطى زلزل)، وبذلك فقد اختلف العود العربي عن العود الفارسي، فبإدخال زلزل لهذا البعد قد أضاف في ميدان بحوثه ودراساته عملاً جديداً سُجِّل له في تاريخ الموسيقى[٤].

---

[١] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٤٧)

[٢] انظر: الزركلي، الأعلام (ج١٤٣\٤)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٤٧)، شيخاني، أشهر المغنيين عند العرب ونوادرهم (ص٩٧)

[٣] شيخاني، أشهر المغنيين عند العرب ونوادرهم (ص٩٧)

[٤] انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٤٩)، شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٥٣)

٣. حَكَم الوادِي (ت١٨٠هـ)

حكم بن يحيى بن ميمون، فارسي الأصل، مغنٍّ من الطبقة الأولى في عصره، أصله من الموالي، أتته الشهرة متأخرةً في الخمسين من عمره، أُولع بصناعة الغناء[١]، "فكان ينقر بالدفّ ويغنّي مرتجلاً، كان يصنع ويُحسِّن حتى قيل فيه: ليس أحدٌ يسمع غناءً ثم يُغنّيه بعد ذلك إلا وهو يغيّره ويزيد فيه وينقص إلا حكماً"[٢].

"ووصف إسحاق الموْصلي غناء حكم الوادي فقال: ليس بين المغنّيين المعروفين الذين يصنعون الغناء ويحسنون أداءه، كما يحسنون أداء أصوات غيرهم، أطبع من حكم". وقد مات حكم في خلافة الرشيد بعد أن عمّر طويلاً"[٣].

٤. إبراهيم المَوْصلي (ت١٨٨هـ)

"(النَّديم الموصلي)، إبراهيم بن ماهان (أو ميمون) بن بهمن الموصلي التميمي بالولاء، أبو إسحاق النديم، أوحد زمانه في الغناء واختراع الألحان، شاعر كان ينظم الأبيات ويلحّنها ويغنّيها، من ندماء الخلفاء، فارسيّ الأصل، أجاد الغناء الفارسيّ والعربيّ"[٤]، تتلمذ على يد سِياط حتى أصبح من كبار الموسيقيين. من تلاميذه: ابنه إسحاق وزلزل، كان عازفاً ماهراً وملحناً ومغنّياً مجيداً، نُسب إليه ما لا يقلّ عن تسعمائة لحنٍ، يتميز بحسّه الموسيقيّ الكامل وإلمامه بالغناء والآلات الموسيقية، ويعتبر من المحافظين على الغناء القديم[٥]، "فهو يعدّ أب الموسيقى العربية التقليدية الحقيقي، وقد أتقن الغناء والعزف على العود معاً، كان الرفيق الدائم لهارون الرشيد، وقد حوّل إبراهيم بيته إلى مدرسةٍ تُعَلِّم الموسيقي والغناء، وكانت أول مدرسة في العصر العباسي، فقد أسس مدرسته الموسيقية على شكل معهدٍ يعطي تدريباً كاملاً للغناء والشعر والعزف على العود، وقد اشتُهر إبراهيم بطريقته في الغناء، فقد كان يبدأ غالباً بأصواتٍ حادة، فيُبقي اللحن فترةً ثم يبدأ بالتخفيف تدريجياً حتى يصل إلى الصوت الرخيم ثم القرار، وبعد ذلك يرتفع من جديد نحو الأصوات الحادة، وينتقل مرة أخرى من القويّ إلى البسيط، وهكذا حتى ينتهي. وقد حسّن إبراهيم

---

[١] انظر: الزركلي، الأعلام (ج٢/ ٢٦٧)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٤٧)

[٢] الأصفهاني، الأغاني (ج٦/ ٢٩٩)

[٣] شيخاني، أشهر المغنيين عند العرب ونوادرهم (ص١٠١)

[٤] الزركلي، الأعلام (ج١١ ٥٨)

[٥] انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٤٨)، فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص٦)

المَوْصـلي نظام المقامات والإيقاع بإيجاد فوارق بين الأنواع، وإدخال إيقاعٍ جديد وضـعه بنفسـه، وهو إيقاع "الماخوري"، وهو غناءٌ طويل يؤدَّى في إيقاعٍ تقليدي"[١].

٥. زِرْيَاب (ت٢٣٠هـ)

علي بن نافع، أبو الحسن، عبد معتق من أصل فارسي، يُلقَّب بـ (الطائر الغَرِد)، "وزرياب لقب غلب عليه من أجل سواد لونه مع فصاحة لسانه وحلاوة شمائله، كان شاعراً مطبوعاً،[٢] عالماً ببعض الفنون، عارفاً بأحوال الملوك وسـير الخلفاء ونوادر العلماء، كان حسـن الصـوت، أخذ الغناء ببغداد وتتلمذ على يد إسحاق الموصلي، وغنّى في صباه بين يدي هارون الرشيد، رحل إلى الأندلس وقد سبقته إليها شهرته، وبها اخترع مضراب العود من قوادم النسر بعد أن كانوا يصنعونه من الخشب، قام بنشر عادات مدرسة إبراهيم الموصلي، مدرسة بغداد الموسيقية على أرض الأندلس مضيفاً إليها فنه الخاص[٣].

"وهجرة زرياب إلى الأندلس أحدثت في مجتمعها تغييراً كبيراً بما أدخله من عاداتٍ جديدة، وبما أشاعه من تقاليد راقية، وبما بعثه في المجتمع الأندلسي من روح التأنُّق والتجمّل، بالإضافة إلى إشاعة الموسيقى والغناء، وتأسيس أول مدرسة أندلسية لهذين الفنّيْن"[٤]. "وقد استقرّ زِرْياب في قرطبة التي كانت مركز حضارة رائعة في ذلك الوقت، وقد أضاف إليها إشعاعاً فنيّاً، وقد فرض على الموسيقى دوراً نفسيّاً وعلاجيّاً له اتصال بصور البروج الفلكية والأمزجة الموافقة للمقامات المختلفة"[٥].

ومن خلال ما سبق ذكره نخلص إلى أن الموسيقى العربية في العصر العباسي قد وصلت إلى ذروة جمالها وإحكامها، حيث كانت محطّ عناية ورعاية الخلفاء، الأمر الذي جعل من الموهوبين والمعلّمين لها، والمتعلّمين أيضـاً في مأمنٍ، بل في جوٍّ من التفاعل والإبداع والابتكار، وهو ما طوّر من المقامات، والآلات الموسـيقية، والذائقة العربية أيضـاً، وأخيراً أفسـح المجال للمغنّيين والملحّنين والعازفين كي يبتكروا ويدلوا بدلوهم في هذا المجال.

---

[١] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٥٥)

[٢] المقري، نفح الطيب من غصون الأندلس الرطيب (ج٣/ ١٢٢)

[٣] انظر: الزركلي، الأعلام (ج٥/ ٢٨)، حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٥٦)

[٤] السامرائي، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس (ص٤٢٥)

[٥] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٥٦، ٥٧)

٦. إسْحَاق المَوْصِليّ (ت٢٣٥هـ)

ابن النّديم الموصـــلي، إســـحاق بن إبراهيم بن ميمون التميمي الموصِـــلي، أبو محمد النديم، فارسيّ الأصل، مولده ووفاته في بغداد، لّقِب بـــ (بحر المُغنّيين)، ومن أشهر ندماء الخليفة، تفرّد بصـناعة الغناء، فكان من أعظم موسـيقيّي عصـره، اسـتعاد فنّ أبيه وأمجاده، حتى تقدّمت شـهرة الابن على الوالد، حيث اشتهر بقدرته على الغناء بعد أن تتلمذ في مدرسة أبيه، كان عالماً باللغة والموسيقى والتاريخ وعلوم الدين وعلم الكلام، راوياً للشعر حافظاً للأخبار، شاعراً وأديباً وفقيهاً، له تصـــانيف عديدة فقد رُويَ أنَ مكتبته من أضـــخم مكتبات بغداد، ومن هذه التصـــنيفات (كتاب أغانيه) التي غنّى به إسـحاق، كتاب أخبار عَزّة المَيْلاء، كتاب أخبار طُوَيس، كتاب أغاني مَعبَد، وكتاب (النغم والإيقاع). كان عميداً لموســـيقى بلاط هارون الرشـــيد، وتميز بأنه واســـع الثقافة الموسـيقية، قام بجمع النظريات الفنية التي جرى اسـتعمالها في زمنه، وصـبّها في نظامٍ موسـيقيٍّ واضـــح الحدود، وكان عازفاً لمختلف آلات الطرب، فقد أتقن العزف على العود بعد أن تعلّم ذلك على يد خاله (منصور زَلْزَل) الذي يعتبر أستاذ عصره في العزف على الوتر في العود[١].

"وقد اشـتهر إسـحاق ببراعته الخارقة في التلحين، وقام بتحسـين النظامين الصـوتي والنغمي اللذين رسمهما والده، حيث استعاد نظرية إقليدس في السلم الموسيقية، وعدّل أسلوب اللحن الذي ظلّ يتبع طريقاً تقليدية"[٢]. "وكان لإســـحاق مدرســـته الموســـيقية لتدريب القيان ليس في مجال الموسـيقى فحسـب، بل في ميادين الأدب والثقافة والليالقات العامة، وقد ثبّت إسـحاق المَوصـلي النظرية الموســـيقية القومية، وحافظ على التقاليد العربية الموســـيقية من خلال تمييزه الأجناس وطرائق الإيقاعات بعد أن كانت مختلفةً غير واضحة"[٣].

وعلى ذلك، فإن "إســـحاق الموصـــلي كوالده من أنصـــار الغناء القديم، ومن المحافظين على طرائق (معبَد)، وقواعد مدرسـته التقليدية في فنّ الغناء، فقد كان إسـحاق في صـناعة ألحانه يبدأ بالطبقات العالية الحادة، ثمّ يهبط تدريجياً إلى درجات القرار، وهكذا حتى يختم نشـــيده بالأزجال والأهزاج. وقد قام إســـحاق بوضـــع القواعد وضـــبط الأوزان والأجناس والمقامات بفضـــل إلمامه العميق بالموسيقى وآلاتها"[٤].

---

[١] انظر: الأعلام: الزركي، (ج١/ ٢٩٢)، حلاوة، تاريخ الموســـيقى (ج١/ ٥٦)، شـــورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٥٠)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٨٥)

[٢] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٦٥)

[٣] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٤٣)، انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٨٢)

[٤] فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص٢٣)

لقد زخرت قصـور الخلفاء بالموسـيقيين المحترفين والمغنيات، وأمطرت على رؤوسـهم الأموال والعطـايا، "ففي مجـالس الغنـاء يبعث الخلفاء روح التنـافس بين المغنيين لاقتنـاص الجوائز التي يقدمونها لأفضل أداءٍ أو تلحين في تلك الجلسة، فيشحذ بذلك همم الموسيقيين للإبداع والابتكار، وكان من نتائج ذلك هَرّب العالم الموسـيقيّ زِرْياب من بغداد إلى الأندلس خوفاً من غيرة أسـتاذه إسحاق المَوْصلي لأنه فاقه في مجلس هارون الرشيد أداءً وغناءً لأنه رفض استخدام عود أستاذه الذي لا يرقى لميّزات عوده الذي أجرى عليه تحسـينات، أهمها: زيادة الوتر الخامس، وتلوين الأوتار بألوان الطبائع، وخفة الوزن، واستخدام ريشة من قوادم النسر للضرب على العود بعد أن كانت الأوتار تنقر بقطعةٍ من الخشب صغيرة ورقيقة، وقد حظيَ زِرْياب بتأسيس مدرسةٍ موسيقية في الأندلس، التي يصبح لها شأنٌ كبيرٌ فيما بعد"[١].

٧. زِرْيَاب وموسيقى الأندلس

انتقل الازدهار والبروز للعصـر الأندلسـي في الأصـعدة كافة، فقد كانت الأندلس هي الوجه الثاني للمشـرق العربي، وهي الحضـارة المطابقة تماماً لحضـارة شـبه الجزيرة العربية في بلاد المغرب، ومن ذلك التأثّر اهتمامهم بالموسيقى العربية وتطويرها، واستقطاب المبدعين المشرقيين إليهم، ومن أهمهم (زِرياب)، حيث "يُجمع الباحثون كافة على أن قدوم زرياب إلى الأندلس يشكّل نقطة تحوّل حاسمة في تاريخ الموسيقى العربية في غرب العالم الإسلامي، وذلك لما أحدثه فيها من تغيير وتجديد"[٢]. "فالموسـيقى التي حملها زرياب ورفاقه كانت المنطلق الأول للموسـيقى العربية، فقد أثّر الغناء العربي في الأذواق غير العربية، فالمغنّون الأندلسيون كانوا يردّدون بعض الألحان الشرقية الشهيرة، وتشير الألحان إلى أن الموسيقى الشعبية في إسبانيا في القرن الثالث عشر الميلادي وما بعده مشتقةٌ من منبعٍ أندلسـيٍّ انبثق في نشأته من مصـادر عربية وفارسية ويونانية"[٣].

ويبدو أن بلاد الأندلس أعطت دافعاً كبيراً لهذا الموسـيقار الكبير كي يقدم إليها بكل رحابةٍ وثقة، "فقد كانت البادرة التي ظهرت باسـتقبال الأمير لزرياب في الأندلس ومجالسـته وإكرامه له غايةً في الكرم، قد شـجّعت زرياب وبعثت في نفسـه الأمل، فراح زرياب ينفّذ مخططاته في نشـر الموسـيقى الشـرقية، والعادات الاجتماعية العربية، حيث عمّت البلاد وتجاوزت الحدود، وانتقلت

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢٠٢)

[٢] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٥٤)

[٣] المرجع السابق، ص٥٢

إلى العالم الأوروبي قاطبةً، وكان أن أُسِّس أول معهدٍ موسيقيٍّ واستُدعيَ المغنّون من المدينة المنورة لنشر الأصول الموسيقية العربية المشرقية القديمة"[١].

وكم كان أثر زرياب واضحاً على صعيد الموسيقى في الأندلس، "فقد بدأ زرياب نشاطه في الأندلس بنشر الموسيقى الشرقية والعادات الاجتماعية العربية، حتى عمّت الأندلس والعالم الأوروبي كله، فقد كان لزرياب تأثيرٌ كبيرٌ في نقل كثيرٍ من العادات الشرقية السائدة في بلاط بني العباس إلى بلاد الأندلس"[٢].

كما "وقام بنقل جميع الآلات الموسيقية المعروفة في بلاد المشرق العربي، وعالج فيها وابتكر حتى توافر للأندلس ثروة من تلك الآلات لم تعرفه البلاد من قبل"[٣]. والدافع الذي جعله يؤسّس بهذا الإتقان هو النهم الكبير الذي بدا واضحاً لدى الأندلسيين تجاه استقاء الثقافة والموسيقى الشرقية، وكل ما يمتّ لها بصلة من غناء ومقامات وألحان.

وعلى ذلك فإن "شخصية زرياب تعتبر أعظم شخصيةٍ في عصره بالأندلس، فقد كان لها الأثر الكبير في التقدُّم الحضاري الذي وصلت إليه الأندلس، وارتفعت مكانة زرياب أكثر عندما بدأ تلامذته يتحوّلون إلى مدرسين ومدرّسات، فقد أقبل الناس على دراسة العلوم الموسيقية وانتشرت المعاهد، وظهرت أنواعٌ جديدةٌ في الغناء هي الموشّحات والأزجال، واشتهرت إشبيليا بصناعة الآلات الموسيقية وتصديرها للخارج، وكان ذلك كله بفضل العربيّ زرياب، وهذا من فضل العرب على أوروبا في الثقافة والفنون"[٤].

وقد وصلت شهرة زِرياب وتأثيره في المجتمع الأندلسي كل أرجاء أوروبا، فازداد عدد الوافدين إلى الأندلس لتلقّي الموسيقى من إيطاليا وألمانيا وفرنسا وغير ذلك [٥].

ويتضح من خلال ما سبق أن تسارعاً كبيراً ظهر في نموّ الموسيقى والغناء في الأندلس، حيث وصل إلى أماكن عالية وبسرعةٍ كبيرة، نتيجة لاستقائهم لها من مناهلها الخاصة، ومن روّادها العظماء أمثال زرياب. و"لقد أتيح لفنّ الموسيقى والغناء في الأندلس أن يشهد تطوّراً كبيراً واكب التحوّل الحضاريّ والثقافي الذي عاشته هذه البلاد في ظلّ الدولة الإسلامية، وهو تطوّرٌ يُعزّى

---

[١] شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٦٨)

[٢] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص٤١)

[٣] شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٧١)

[٤] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص٤٦)

[٥] انظر: المرجع السابق، ص٤٦

إلى عدة عوامل، أهمها: استمرار التأثير المشرقي متمثّلاً في المغنّيين وعلماء الموسيقى الوافدين، والعناية بالموسيقى وإبراز العلماء الأندلسيين فيها تأليفاً وصناعةً، وتتمثّل في انتشار المؤلَّفات الموسيقية المشرقية بالأندلس، كرسائل الكنديّ، وكتاب الموسيقى الكبير للفارابي، والشفاء والنجاة لابن سينا، ورسائل إخوان الصفا وغيرها الكثير من المؤلَّفات"[١].

ومن المعروف أيضاً أن الموسيقى في الأندلس أخذت الطابع العربي القديم الذي نهلوه من الكتب القديمة، كما أن "ألوان الغناء في الأندلس ظلّت في البداية منحصرةً ما بين أسلوب غناء النصارى، وحُداة الإبل (العرب)، ولم يكن عندهم قانون يعتمدون عليه، إلى أن وَفِد زِرياب فوضع مع تلاميذه أصول التلحين والغناء، ومن أهمّ ألوان الغناء الموشّحات والإنشادات"[٢].

"ولقد أنشأ زِرياب معهده الموسيقيّ في الأندلس، وهو أول معهدٍ لتدريس فنون الموسيقى بالأندلس، وكان أولَ طلاب معهد زِرياب أبناؤه الثمانية وابنتاه"[٣]، وقد أصبح هناك وللمرة الأولى أصولٌ وقواعد يعتمد عليها أسلوب الغناء العربي، فقد نظّم زِرياب الغناء، فكان المتّبع قبل زرياب في تلقين الألحان أن يكرّر المعلّم لطلابه حتى يحفظوه، ولكنَ زِرياب وضع ثلاث مراحل يتمّ من خلالها حفظ الموشّح الغنائي، وذلك على النحو الآتي:[٤]

المرحلة الأولى: يقرأ الطالب الشعر وينقر إيقاعه على الدفّ حتى ينضبط الإيقاع الشعري.

المرحلة الثانية: غناء اللحن في شكله البدائي الساذج بدون حلياتٍ أو زخارف.

المرحلة الثالثة: التعرّف على حليات اللحن وزخارفه ليكسو بها اللحن الذي غنّاه.

وبذلك فقد تطوّر فن الغناء في الاندلس على يدي زِرياب، فامتاز أسلوب تعليمه للغناء بنواحٍ عدة، أهمها:[٥]

١. أن يقرأ التلميذ الشعر ويتعلّم موازينه.
٢. أن يتعلّم التلميذ القواعد الموسيقية الأساسية.

---

[١] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٥٩)

[٢] المرجع السابق، ص٦٢- ٦٤

[٣] شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٦٨)

[٤] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٨٨)

[٥] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٩٩)

٣. التعمّق في أصـــول الغناء وقواعد العزف، ولا يكون ذلك إلا مع ذوي الأصـــوات الجميلة بعد اختيارهم وتجربتهم.

"وكان زرياب يُعِدّ اختباراً للاســتعداد الغنائي لاختيار الموهوبين، بأن يجلس الطالب، ويصــيح بأعلى صـــوته بكلمة (يا حَجّام) ليتبيّن مخارج الحروف لديه، وترديد (آه) ويمدّ بها صـــوته على مختلف درجات السلّم الموسـيقيّ، فإذا ثبتت صـلاحية الطالب في ذلك الاختبار وضـعه ضـمن الموهوبين، ويبدأ بتلقينه الغناء، وكان يقسمهم إلى مجموعاتٍ تبعاً لطبيعة أصواتهم"[١].

لقد كان زِرياب شـاعراً وعالماً فلكيّاً بارعاً، ترك تراثاً فنّيّاً للأندلس يضـمّ عشـرة آلاف لحن[٢]، وقد أوجد طريقةً لتطبيق الإيقاع الغنائي على الإيقاع الشـعري، كما وغذّى الموسـيقى الأندلسـية بمقامات وسـلالم عديدة كانت مجهولةً قبل زمنه[٣]، وفي مدرسـة زِرياب وُلدت الأغنية الأندلسـية المستقلّة الحرة ذات الطابع العلمي، وارتكزت على مقوّماتٍ موسيقيةٍ واضـحة الأسلوب، فأصـبح للأغنية طابعٌ جديدٌ (لحناً وموضوعاً)[٤].

ومن أشـــهر علماء الأندلس **أحمد بن عَبْد رَبّه (مليح الأندلس)، (ت٣٢٨هـ)**، "وهو أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه بن حبيب بن حُدّير بن سالم، المعروف بابن عبد ربه الأندلسـي، ولد في قرطبة، وهو الأديب الإمام صـــحاب (العقد الفريد)"[٥]، "ويعد عالماً كبيراً وأديباً وشـــاعراً وموسـيقيّاً، ومؤرّخاً للغناء وأخبار المغنّيين، وكتابه (العقد الفريد) من أشـهر كتب الأدب العربي، ويعدّ مرجعاً مهماً بما حواه من الموضـــوعات المهمة. وفي أحد فصـــوله ذكر الياقوتة الثانية للألحان واختلاف الناس فيها، وتناول تحريم السماع، وأصل الغناء وأخبار المغنّيين"[٦].

وبهذا يبدو أن الأندلس قد استظلت طويلاً بظلال الثقافة العربية في كافة الأصـعدة، وخاصـة الجانب الموسـيقي، "فقد ظلّت أوروبا تحت غزو الموسـيقى العربية وآلاتها وفنونها وعلومها عدة قرون طويلة، وقد ظلّ استعمال العود العربي حتى القرن السـابع عشـر، كما وازدهرت معزوفات العود في أوروبا على المسـتوى الخاص والعام، وهكذا، فإن للعرب مسـاهمةً بنّاءةً في الموسـيقى

---

[١] شـورة، قراءات في تاريخ الموسـيقى العربية (ص٨٨)، وانظر: الموسـوعة الموسـيقية الشـاملة (ج١/ ١٠٠)، المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب (ج٣/ ١٩٩)

[٢] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٥٥)

[٣] شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٧٨)

[٤] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١٠٠)

[٥] الزركلي، الأعلام (ج١/ ١٠٧)

[٦] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٥٦)

العالمية، وفيما بعد قد ظهرت آلة البيانو وغطّت على آلة العود لمناسبتها للموسيقى الأوروبية الحديثة وسلالمها، ويرجع الفضل في ذلك إلى الموسيقيّ زِرْياب ومدرسته وتلاميذه"[1].

ومن خلال ما تمّ ذكره نلاحظ "أن الفنّ الموسيقيّ قد وصل إلى أعلى مرحلةٍ عند منتصف القرن التاسع، وكانت الموسيقى تتمتّع بجميع خصائصها القديمة، وتبرز فيها الشخصية العربية وضاحةً، وقد وضع الكِنْدي في القرن التاسع الميلادي، وكذلك الفارابي في القرن العاشر الميلادي كثيراً من الكتب والرسائل في علم الموسيقى، وقد ظهر في القرن العاشر جماعةٌ من الفلاسفة والعلماء الموسيقيين المعروفين باسم (إخوان الصفا)"[2].

ونخلص إلى أن الأندلس مثّلت صورةً موازيةً للحضارة الشرقية في شبه الجزيرة العربية، وكان الفضل في ذلك يعود للشغف الروحي والعلمي الذي تمتعت به هذه الحضارة الخلّابة لكل ما في المشرق العربي، ورغبتها في أن تنهل من علوم الموسيقى لدى المشرق، والسبب الآخر تمثّل في دعوتها للطاقات والمواهب أمثال زرياب وغيره، الذين قلبوا المعادلة في تلك البلاد، وأسّسوا في الجانب الموسيقيّ العربي هناك ما وصل إلى مراتب عالية تكاد تفوق ما وصل إليه العرب في بلادهم ذاتها. وهو أمرٌ أدّى لشهرةٍ عربية واسعة، وإن كان قد أقصى مثل زرياب الفنّان العظيم عن الساحة المشرقية التي –وإن كانت تزخر بغيره من المبدعين –إلا أنها تحتاج إلى مثله ممّن يضيفون وأضافوا للموسيقى العربية وتطوّرها الشيء الكثير.

أعلام العرب المنظّرين لعلم الموسيقى

يعدّ الجانب التنظيري للموسيقى هو الركيزة الأساسية التي بنى عليها الموسيقيّون أداءهم وابتكاراتهم، حيث تعدّ النظريات الموسيقية القاعدة الأساسية لهم، وبالتالي فإن هذا الرقيّ الذي وصلوا إليه ما هو إلا ثمرةُ جهود علماءَ ومنظّرين وباحثين في مجال الموسيقى، استطاعوا أن يقعّدوا القواعد، ويكتبوا الأصول، ويبثّوا نظرياتهم النقدية في هذا المجال، حتى بدا هذا العلم متكامل الأطراف بدءاً من المفكّرين الذين دوّنوا علومهم في هذا المجال، ووصولاً للموسيقيين الذين طبّقوها، وأتمّوا إبداعهم على أكمل وجه.

ومن أبرز أعلام وفلاسفة العرب الذين تناولوا في مؤلَّفاتهم العلوم الموسيقية، ووضعوا نظريات هذا العلم بشكلٍ متكامل:

---

[1] انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٣٤)، حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢٠٩)

[2] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ص٥٧)

١. الكِنْدِيّ (ت ٢٦٠هـ)

هو أبو يوسف، يعقوب بن إسحاق، فيلسوف العرب والإسلام في عصره، أحد أبناء الملوك، والده أمير الكوفة، نشأ في البصرة، انتقل إلى بغداد، فتعلّم واشتهر بالطب والفلسفة والموسيقى والهندسة والفلك، ألَّف وترجم كتباً كثيرةً يزيد عددها على ثلاثمائة[١]. وكان الكِندي رائد مدرسة شُرَّاح الإغريقية وأستاذها الأول بلا مُنازع[٢].

ساهم هذا العالم في وضع بصماته الأولى في مجالاتٍ عدة تتعلق بالموسيقى العربية، حيث "يعدّ الكندي أول من ذكر في مخطوطاته السلَّم الموسيقي، ووصفه بأنه يشتمل على اثني عشر نغمة، وهو بذلك يشبه ما نعرفه في العصر الحديث (بالسلم الكروماتيكي) (اللوني)، "وقد توصّل الغرب بعد عصر الكندي بعدة قرون إلى السلَّم المُعدَّل، وهو لا يختلف كثيراً عن السلم الذي أتى به الكندي في الأصل"[٣].

وقد استخدم الكندي في طريقة تدوينه للسلم الحروف الأبجدية (أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، ي، ك، ل) مع إعادتها حتى إكمال الجمع التام، واعتمد في شرحه للسلم الموسيقي على آلة العود، مضيفاً إليه الوتر الخامس (الزير الثاني) الذي ابتكره زرياب، فقد جعل النغمات تقع في ديوانين (سلّمين موسيقيين)، فالمقامات عنده سبعة والإيقاعات ثمانية، وقد بنى الكندي سلّمه الموسيقيّ على أساس أطوال الأوتار وأبعاده مطابقةً لأبعاد السلّم الفيثاغوري القديم"[٤].

وفي رسالته (في خبر صناعة التأليف) "تناول النغمات والأبعاد والأجناس والجموع وتأليف اللحن، وأنواع البناء اللحني، معتمداً على آلة العود، التي اتخذها كافة الباحثين النظريّين وسيلةً لشرح النظريات الموسيقية معتمدين على دساتينها في تحديد درجة النغمات"[٥].

"وقد احتوت هذه الرسالة على تمرين لتعليم عزف آلة العود بأسلوب تعدّد التصويت، فبذلك يُعدّ الكندي أول من تحدّث في علم الهارموني"[٦]. وهذا يمثّل براعةً لم يسبق لها نظيرٌ في الموسيقى العربية والتجديد الذي أضافته على الموسيقى العالمية.

---

[١] الزركلي، الأعلام (ج٨/ ١٩٥)

[٢] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص٣٥)

[٣] المرجع السابق، ص٣٦

[٤] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٦٩، ٧٠)

[٥] يوسف، موسيقى الكندي (ص٧)

[٦] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٦٨)

وإضافةً لهذا التحديث المهم والأسبقية الكبرى "فقد كان الكندي أول من استعار نظرية (التأثير Ethos) اليونانية، وطوّرها لتناسب الفكر الإسلامي، ولقد استفاد ابن سينا منها في وضع مبدأ العلاج بالموسيقى"[١].

وكم كانت شهرة هذا العالم واسعةً ومهمة، فقد اهتموا بمنجزاته، وتتبعوا آثاره الجليلة في خدمة الموسيقى، "فلقد عرف العرب قديماً نظريات الكندي، كما وانتقلت نظرياته إلى الأندلس ثم انتشرت في أوروبا بعد ذلك، ومنها نظام التدوين، ونسب مواقع عفق النغم بالأصابع، وقد تعدّى الكندي بالموسيقى مجال السمع، فهو يخرج من الألحان إلى الألوان، ويشرح طبيعة كلّ لون، وتأثيره على النفس، ويناظر بينها وبين المقامات"[٢]. وهذا التوجّه الفلسفي العميق الذي وصل إليه جعل منه رائداً ومجدّداً، إذ أعطى لكل مقامٍ معناه ومقامه الذي يقال فيه، حتى غدا أيقونةً تربط الإحساس بالموسيقى، وتخلق لكل نغمٍ جوّاً خاصاً بها.

وإسهامات هذا العالم واسعةٌ في عدة مجالات وأشهرها الفلسفة، "فللكندي كتابٌ في فلسفة الفنون الموسيقية، وله دراساتٌ في العلاقة بين الأبراج السماوية وتركيب أجزاء العود، ودراساتٌ في أوتار الآلات الموسيقية وطبائع الكون، وربط أنغام الموسيقى ومقاماتها بالكواكب وأيام الأسبوع"[٣].

ومن أشهر مؤلفات الكندي: "كتاب رسالة في خبر صناعة التأليف، ورسالة في ترتيب النغم الدالة على طبائع الأشخاص العالية وتشابه التأليف، وكتاب رسالة في المدخل إلى صناعة الموسيقى، وكتاب رسالة في الإيقاع"[٤].

كل هذه الإسهامات وغيرها تضع دليلاً بارزاً على أن الكندي هو من أهم علماء الموسيقى منذ ذلك الزمن وإلى الآن، فهو المنظِّر المؤرّخ، والملحّن المغنّي، والذي يفلسف الموسيقى ويجعل منها نظام حياةٍ متكامل ما بين متعةٍ روحية وحاجة فكرية، وفكرة حضارية تحيا بها الشعوب وترقى بها الأمم.

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢٠٥)

[٢] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص٣٦)

[٣] المرجع السابق، ص٣٦

[٤] ابن النديم، الفهرست (ص٣١٧)

٢. الفَارَابِيّ وكتابه (الموسيقى الكبير) (ت٣٣٩هـ)

محمد بن محمد بن طرخان، أبو نصر الفارابي، لقِّب بالفارابي لمولده في مدينة (فاراب)، تركي الأصـــل، يعدّ أكبر فلاســـفة المســـلمين، هاجر إلى بغداد ونبغ فيها، ألّف بها أكثر كتبه، تأثّر بأســـتاذه الكنديّ من حيث الأبحاث الإغريقية واليونانية، أجاد التركية والفارســـية بجانب العربية، فاستطاع ترجمة الكثير منها إلى اللاتينية[١].

ويعدّ الفارابي من أعظم العلماء النظريين في صـناعة الموسـيقى، وهو الأسـتاذ الثاني لمدرسـة شـرّاح الإغريقية، مارس فنون الموسـيقى والغناء منذ صـباه، وأتقن العزف على العود، من أشـهر مؤلفاته في الموســـيقى: كتاب كلام في الموســـيقى، وكتاب في إحصـــاء الإيقاع، وكتابه العظيم الموسيقى الكبير[٢]. "فهو يعدّ أعظم مؤلَّفٍ في الموسيقى العربية وضعه العرب منذ فجر الإسلام وحتى يومنا هذا، وقد تُرجمَ هذا الكتاب إلى اللغة الفرنســـية، فجاء هذا الكتاب في هذا العلم من شـــوامخ الكتب التي لم يســـبقه إليها أحدٌ قبله، ولم يزد عليها أحدٌ بعده، وله شـــهرةٌ عظيمةٌ في الأوسـاط العلمية التي تهتم بشـؤون الموسـيقى العربية، نظراً لغزارة مادته، وقوة أسـلوبه، وشـموله جميع أنحاء هذه الصناعة"[٣].

وقد تناول فيه كلّ ما يخصّ الموسيقى من نغمٍ وإيقاع وآلات موسيقية، "وعرض فيه الكثير من المقارنات بين الأبعاد الفيثاغورية والأبعاد العربية، فكانت مواهب الفارابي في الموســـيقى بارزةً علماً وفنّاً في هذا الكتاب"[٤].

وكتاب الموســـيقى الكبير له كتابٌ ثانٍ ملحق به، فالأول (الموســـيقى الكبير)، "يتناول فيه الفارابي جميع أجزاء صناعة الموسيقى بوجهيها العملية والنظرية، وقسّمه إلى جزأين، أحدهما (في المدخل إلى صـــناعة الموســـيقى)، والآخر في أصـــول الصـــناعة وفي ذكر الآلات المشـــهورة والإيقاعات وفي تأليف الألحان. أما الكتاب الثاني فهو مفقود ويبحث فيه الفارابي آراء الناظرين من القدماء في هذه الصناعة وتصحيح الخلل على من وقع في رأيه منهم"[٥].

---

[١] انظر: الزركلي، الأعلام (ج٧/ ٢٠)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٧٢)

[٢] انظر: فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص١٣)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٧٣)

[٣] فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص١٤، ١٥)

[٤] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص٣٦)

[٥] فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص١٥، ١٦)

وهذا الكتاب متعدد الموضـــوعات الموســـيقية، "فقد ذكر الفارابي فيه المســـافات والجموع المستخدمة في عصره، والجموع تعني جمع الجنسين مع بعضهما وهي مشابهةٌ لطريقة اليونانيين النظرية في الأجناس وجمعها، وقد وضـــع الفارابي نظريّته في الإيقاع التي اعتمدت على قياس الزمن بدقة، ووضـــع فصـــولاً في التزيينات اللحنية والإيقاعية المعمول بها، كما وابتكر آلة (الشاهرود)، وهي (القانون) في العصر الحالي"[١].

"وقد ذكر الفارابي أيضـاً في كتابه السلم العربي القديم وشـرحه شـرحاً كافياً وافياً، كما أنه تكلّم على جميع الآلات الموســـيقية القديمـة عنـد العرب، وأهمهـا العود والطنْبور والرّبـاب، وذكر الأصـــوات التي يمكن أن تؤدّيها مع أبعادها ومســـافاتها الصـــوتية، كما وتحدّث عن النظريات الموسيقية التي كانت معتمَدةً في تلك الأيام في الموسيقى العربية، وقد تكلّم عن الأمم التي كانت رائدةً في اكتشـاف واسـتعمال وتطوير الموسـيقى، وذكر بأن العرب قد تأثّروا بالموسـيقى اليونانية والفارسـية، وقد اعتبر الفارابي أن علم الموسـيقى من أصـعب العلوم، لأن مادته غير مرئية وغير ملموسة، بل هي محسوسة ولا طريقةً لدراستها والتعاطي معها إلا بوساطة السمع والتذوّق"[٢].

ومن هنا، فإنه قد أرّخ للموســـيقى العربية القديمة، وحفظ إرثها المهم، وذكر أبعادها ومجالاتها والنظريات الموســـيقية التي كانت شـــائعةً وقتها، وما أضـــافوه إليها، وما نهلوه من ثقافات أخرى مجاورة لها، وأضـــاف أيضـــاً بعض النظريات الحديثة التي تتعلق بالمقامات والســـلالم الموسـيقية والإيقاعات والآلات الموسـيقية. كل هذا يحفظ التراث الموسـيقى ويبقيه مرجعيةً مهمة للموسـيقى العربية في أبهى أشكالها، وأجمل رونقٍ لها.

"وقد تكلّم أيضـاً عن الصـوت ومصـادره، فقد تناول الصـوت بصـورةٍ علمية واضـحة، وقال إنه ينتج من حركة مادةٍ واهتزازها كاهتزازات الحنجرة أو الأجراس، وعلى هذه الحقيقة العلمية اعتمد في صـناعة الآلات الموسيقية الهوائية والوترية والإيقاعية، وبذلك يعدّ كتاب الموسيقى الكبير من أهم المراجع الموسيقية التي يمكن الاعتماد عليها في دراسة تاريخ وسلّم وأصول الموسيقى العربية القديمة في عهد الفارابي"[٣].

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢٠٤)

[٢] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٥٠)

[٣] المرجع السابق، ج١/ ٥٠، ٥١

٣. الأَصْفَهانِيّ وكتابه (الأغاني) (ت٣٥٦هـ)

هو عليّ بن الحسين بن الهيثم القُرشيّ الأمويّ، من ولد هشام بن عبد الملك، كان شاعراً مصنّفاً وأديباً، وُلد في أصفهان أو أصبهان، كان أمويّاً شيعيّاً، نشأ في بغداد[١]، ودوّن في كتابه الشهير (الأغاني) تاريخ الموسيقى العربية من أيام الجاهلية وحتى القرن العاشر، فيعتبر الأغاني كنزاً عظيماً في حياة العرب الاجتماعية والأدبية، ونشرت هذه المجموعة في ثلاثةٍ وعشرين مجلداً[٢].

ويعدّ كتاب الأغاني موسوعة أدبية ثمينة، "فهو يعتبر من أوسع كتب الأدب العربي شهرةً، وأوفرها حظّاً، وأكثرها تداولاً على ألسنة المتأدّبين لضخامته مبنىً وحجماً، ونفاسته قيمةً ومحتوىً، وكانت المدة التي استغرقها الأصفهاني في تأليف كتابه خمسين عاماً"[٣].

إن كتاب الأغاني يعدّ كتاب موسيقى وغناءٍ وطربٍ، "فقد التزم الأصفهاني في كتابه ألا يترجم لشاعرٍ أو يؤرّخ لخليفةٍ أو يسجّل واقعة إلا إذا كان الغناء أصلاً لهذا كله"[٤]. "فقد ترجم الأصفهاني لأكثر المغنّيين المشهورين في صدر الإسلام والدولتين الأموية والعباسية، وترجم أيضاً للمغنيين والمهتمين بالغناء والموسيقى من الخلفاء"[٥].

وكتاب الأغاني نال شهرةً واسعةً وشمل مناحٍ عدةً في مجاله، "فهو كتابٌ فريدٌ في بابه، من حيث كونه أكبر مرجع عربي في ذكر الغناء وتاريخه وقواعده والمغنّيين والمغنّيات وفنونهم وأخبارهم وألحانهم، وكذلك الآلات الموسيقية التي كانت في عصره أو سابقةً عليه، ولا يتعارض ذلك مع كتاب (الموسيقى الكبير) للفارابي فإنه أكبر وأعظم عمل موسيقيٍّ عربيّ، فهناك فرقٌ كبيرٌ بين طبيعة الكتابين، بحيث لا يجمل الخلط أو المقارنة بينهما"[٦].

"وقد بنى أبو الفرج الأصفهاني كتابه على مائة صوتٍ، كان هارون الرشيد قد أمر إبراهيم الموصِليّ مغنّيه أن يختارها له، وزاد عليها بعض أصوات أخرى، فكان يذكر الصوت وتوقيعه،

---

[١] ابن النديم، الفهرست (ص١٤٤)

[٢] فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص١٠)

[٣] الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص٢٦٣)

[٤] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٧٧)

[٥] الأصفهاني، الأغاني (ج١/ مقدمة الكتاب)

[٦] الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص٢٦٦)

ويذكر قائله ويترجم له ويستطرد من ذلك إلى غيره من الشعراء والأدباء والمغنّيين والمغنّيات"[١]، وقد بلغ عدد الأصوات المذكورة في كتاب الأغاني ثلاثة آلاف وأربعة وخمسين صوتاً (٣٠٥٤)، وتبلغ فيها الأصوات المختارة مائةً وأحد عشر صوتاً (١١١)[٢].

فقد قام الأصفهاني بجمع للأغاني المتميزة (ما يسمّيها أصوات) حديثها وقديمها، وذكر لطرائق الغناء فيها، "فكلمة (صوت) عند أبي الفرج تعني ما يختاره المغنّي من شعر خاصٍّ مناسب، بجانب ما يلازم ذلك الشعر من لحنٍ وإيقاعٍ يتناسب مع صيغة ذلك الشعر، فأبو الفرج الأصفهاني يضع كلمة (صوت) بأعلى الشعر، ويلحقه بآخر القصيدة بكلمة (لحن)، "ووقّع على أوّل كلّ شعرٍ فيه غناءٌ صوتاً ليكون علامةً ودلالةً عليه يتبيّن بها ما فيه صنعةٌ من غيره"[٣]. والصنعة هي صناعة اللحن والغناء"[٤].

وقد جمع أبو الفرج أيضاً في كتابه من أشعار العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، وما حضره وأمكنه جمْعُه من الأغاني العربية قديمها وحديثها، وذلك عن طريق الرواية وحشد الأخبار، كما كان ينسب كلّ ما يذكره إلى قائل شعره وصانع لحنه وبيان طريقته من الإيقاع والإصبع الذي نُسب إليه (أي مقامه)، وما يتصل بذلك كله من اشتراك المغنّيين في اللحن الواحد[٥].

وقد ذكر الأصفهاني (في الأغاني) المجاري اللحنية (المقامات) على آلة العود للأصوات المختارة:

- في مجرى الوسطى (الوسطى في مجراها، المطلق في مجرى الوسطى، الخنصر في مجرى الوسطى، السبابة في مجرى الوسطى).
- وفي مجرى البنصر (البنصر في مجراها، المطلق في مجرى البنصر، الخنصر في مجرى البنصر، السبابة في مجرى البنصر).

ومعنى ذلك أنه عندما نقول مثلاً (مطلق في مجرى البنصر)، فإننا نعني بذلك جمعاً أو مقاماً درجة أساسه نغمة مطلق الوتر الثاني على العود[٦].

---

[١] الأصفهاني، الأغاني (ج١/ مقدمة الكتاب)

[٢] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٧٩)

[٣] الأصفهاني، الأغاني (ج١/ ٣)

[٤] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٤٥)

[٥] انظر: الأصفهاني، الأغاني (ج١/ ١)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٧٨)

[٦] انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٨٠)

استطاع أبو الفرج الأصفهاني من خلال كتابة تكوين صورةٍ كاملة متكاملة عن الفنّ والغناء في عصره وما قبله، وأجاد في التحليق والطواف حول ابتكارات وإضافات المغنّيين والملحّنين، ورسم الصورة الحقيقية لهم بطريقة إبداعية، "فما كتبه من أخبار للمغنّيين وصناعة الغناء يدلّ على دقةٍ وعمقٍ ودرايةٍ وتكوينٍ فنّيٍّ جديد، فالثقافة الغنائية لأبي الفرج الأصفهاني واضحة من اهتمامه بهذا اللون وتأليفه فيه أكثر من كتاب، فله كتاب (مجرد الأغاني)، إضافة لكتابه (الأغاني)، كما أن له رسائل عديدة في النغم وأصول الموسيقى، ولا شك أن اهتمام أبي الفرج بالغناء إنما يرجع أساساً إلى اهتمام البيئة العراقية في ذلك الوقت، فقد كان الخلفاء والأمراء والولاة من أوائل الذين تعلّموا الغناء والموسيقى"[١].

٤. إخوان الصفا

هي "مجموعة تألّفت في القرن الرابع الهجري، موطنها العراق، ولم يُعرَف من أشخاصها إلا خمسة، كتبوا عن الموسيقى وبحثوا في صياغتها وأصلها، وامتزاج الأصوات وتنافرها، وأصول الألحان وقوانينها في (الرسالة الخامسة) من رسائلهم –رسالة في الموسيقى– التي بلغت اثنتين وخمسين رسالة في شتّى العلوم"[٢].

٥. ابن سينا (ت٤٢٨هـ)

"هو الشيخ الرئيس الوزير الطبيب الفيلسوف الموسيقيّ أبو علي، الحسين بن عبد الله بن سينا، نشأ وتعلّم في بخارى، درس علوم الرياضة والمنطق وعلم الكلام والفلسفة والطب، برع في الموسيقى حتى أصبحت كتبه مع كتب الفارابي أساس العلوم الموسيقية العربية في الأندلس"[٣].

"ويعدّ أحد أساتذة مدرسة شُرّاح الإغريقية للموسيقى، وقد ألّف ابن سينا ثلاثة كتب في الموسيقى، اثنان منها باللغة العربية، والثالث بالفارسية"[٤].

"فقد جاءت معظم كتبه في الطب والموسيقى، ومن أشهر رسائله في الموسيقى (جوامع علم الموسيقى)، وقد احتوت على خمس مقالات هي: (النغمات، الأبعاد، الأوزان، الاتّفاقات، الأجناس)، وقد تناول ابن سينا علم تعدّد الأصوات (الهارموني)، أي علم توافق الأصوات،

---

[١] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٧٩)

[٢] المرجع السابق، ص٧٤

[٣] المرجع نفسه، ص٧٤، انظر: الزركلي، الأعلام (ج٢/ ٢٤١)

[٤] فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص٨)

وأخذته عنه أوروبا. فقد تحدّث ابن سينا عن علم الهارموني ومزج الأصوات بعضها ببعض واتفاقها بقوله: يمكن مزج صوتين بأدائهما معاً في انسجامٍ توافقيّ، وأحسن ما ينتهي إليه في ذلك الجمع بين الأساس وجوابه، وبين البعد الرابع والبعد الخامس"[١].

"غير أن هذا العلم قد سبقه إليه أبو يوسف يعقوب الكندي في القرن الثاني الهجري في كتابه (الرسالة العظمى في التأليف)، وقد عرف الغرب هذا العلم في القرن العاشر على يد العالم الإيطالي (هوكبالد) الذي يلقبّه الغربيّون بـ(والد الهارموني)، ولكن العرب في هذا العلم كانوا هم السبّاقين إلى اكتشافه كما هو واضحٌ في آثار الكندي ومؤلَّفاته"[٢].

"وقد خَصَّص أيضاً ابن سينا في موسوعته (الشفاء والنجاة) فصلاً خاصاً عن الإيقاع شرح فيه أنواعه المختلفة، ووصل إلى أنه بمقدور الموسيقيّ أن يستخدم من الإيقاع ما لا حصر له، ثم مزج بين الموسيقى والشعر من حيث الإيقاع، وتناول الحديث عن التفاعل والأوزان، كما خصّص فصلاً للآلات الموسيقية بأنواعها الثلاثة (الآلات النفخية، والوترية، والإيقاعية)، وخصّص للعود بحثاً مطوّلاً على اعتباره الآلة المثالية الأكثر استعمالاً، فكان لإنتاج ابن سينا الفكري الأثر الكبير في الشرق والغرب، وقد كان متميزاً بالدقة والابتكار في كلّ مؤلفاته"[٣].

٦. صَفِيّ الدِّين الأُرْمَويّ وكتابه (الأدوار) (ت٦٩٣هـ)

عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر الأُرمَويّ البغدادي، صفيّ الدين، الموسيقار، الشاعر، الأديب، الخطّاط، كان الأُرموي كثير الفضائل لديه معرفة كبيرة بسائر العلوم، نظْم الشعر وعِلم الإنشاد وعلم التاريخ وعلم الموسيقى، كان إمام عصره في ضرب العود والموسيقى، فقد ظهر نبوغه في ضرب العود، فارتفعت مكانته، واشتهر ولمع في أواخر الدولة العباسية[٤]. وقد قال الأُرْمويّ عن نفسه: "اشتغلتُ بالمحاضرات والآداب العربية وتجويد الخط، فبلغت فيه الغاية ثم اشتغلتُ بضرب العود، فكانت قابليتي فيه أعظم من الخط"[٥]. "فيعدُّ صفيّ الدين من أمهر وأحسن علماء الموسيقى خلال الفترة الأخيرة من العصر العباسي وما بعده من حيث الدقة والضبط، ويعد كذلك نقطة تحوّل في هذا العلم بالنظر إلى التجديدات التي أضافها، ومن أشهرها تصانيفه في

---

[١] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٧٥)

[٢] المرجع السابق، ص٧٥

[٣] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص٣٨)

[٤] انظر: الزركلي، الأعلام (ج٤/ ١٧٠)، الأرموي، الأدوار (ص٧)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٨٤)

[٥] الأرموي، الأدوار (ص٧)

الموسيقى كتابه (الأدوار)، و(الرسالة الشرفية في النسب التأليفية)، وهما من أجلّ وأنفس الكتب الموسيقية"[١].

"فكتابه الأدوار أي (المقامات الأساسية) وهي اثنا عشر دوراً (مقاماً)، كما ورد عن الأُرمَوي وهي (العشّاق، النوى، البوسليك، الراست، العراق، الأصبهان، الزير افكند، البزرك، الزنكولة، الرهاوى، الحسيني، الحجازي)، وقد اشتمل الكتاب على خمسة عشر فصلاً، في الأنغام وتسوية أوتار العود، والدساتين، والأدوار (المقامات) والأنغام وتأثيرها على النفس، وطريقة تسجيل اللحن وضبطه بالحروف"[٢].

"أما كتاب الرسالة الشرفية في النسب التأليفية، فقد اشتمل على خمس مقالات في علم الصوت وأوتار الآلات، وشرح الإيقاع وأزمنته، وعلاقته بالميزان الشعري، والربط بين تفصيلات العروض ونقرات الإيقاع، والإيقاع تناول فيه الإيقاع بجوانبه المختلفة باللغة الفارسية"[٣].

"ولقد استطاع الأُرموي أن يطوّر نظريته في تحليل المقامات المستخدمة في عصره ووضعها في قالبٍ متكامل اعتماداً على الأجناس التي كانت معروفة في عصره، والتي كوّنت مقامات عصره، وأصبح بالإمكان جمع جنسين أو أكثر من مجاري مختلفة لتكوين مقام ما، كما أنّ الأُرمويّ قد ابتكر آلة (النزهة)، من المعازف"[٤].

"أما فيما يتعلّق بالكتابة الموسيقية، فقد بدأها الكندي باستخدام الأحرف للدلالة على مواضع الأصابع على رقبة العود، وبذلك دلّ على المسافات الموسيقية بالأحرف، وتبعه الفارابي بذلك، ولكنّ صفيّ الدين طوّرها إلى كتابة موسيقية متكاملة بأن وضع الأحرف تحت الأشعار الملحّنة بعد ذكر اسم المقام وضربه في البداية، كما استخدم الأرقام للدلالة على أزمنة النغمات"[٥].

---

[١] الأرموي، الأدوار (ص٧)

[٢] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٨٥)، وانظر: خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص٣٩)

[٣] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٨٥)

[٤] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٢٠٤)

[٥] المرجع السابق، ص٢٠٤

ومن أهم التجديدات التي أضافها الأُرمَويّ للموسيقى العربية[١]:

١. أوجد سلّماً موسيقيّاً جديداً ذا (١٨) نغمة محصورة بينها (١٧) بعداً غير متساوياً، يختلف عن السلالم الموسيقية التي سبقت سلّمه بنسب أبعاده ودساتينه، وبقي معمولاً بسلمه، ولم يطرأ عليه فيما بعد سوى تغيير بسيط.

٢. كتب الأُرمَويّ الألحان بطريقةٍ ذات ضوابط وقياسات فنية، فقد استعمل الحروف الأبجدية المفردة والمركبة، وسمّى بها نغمات السلم الموسيقي، وهو أول من استعملها، حيث أنه استعمل الحروف الأبجدية العشرة الأولى (أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، ي)، ثم إضافة الحروف التسعة الأولى إلى حرف الياء الذي رقمه عشرة، فـ(يا) يعني أحد عشر باعتبار حرف الألف رقمه واحد، و(يب) اثنا عشر باعتبار حرف الباء رقم اثنين، وهكذا (يا، يب، يج، يد، يه)، ثم يضيفها إلى حرف الكاف (كا، كب، كج،...) إلخ.

٣. أول من ذكر أسماء للأدوار والأوازات[٢]، وكانت تسمّى قبله بأسماء الأصابع والدساتين.

٤. أول من صوّر الأدوار (المقامات) على عدد نغمات السلم الموسيقي، إذ صوّر كل دور على سبع عشرة درجة، أي على عدد نغمات سلمه الموسيقي، والتصوير هو استخراج الأنغام من غير مواضعها وطبقاتها.

٥. أول من وزّع أبيات الشعر على النوتة الموسيقية، مع وضع الضربات تحت كلّ نغمة بالأرقام الهندية.

٦. أول من حدّد وحصر عدد أنواع أبعاد الرباعية (التتراكورد[٣])، وكذلك أنواع أبعاد الخماسية (النيتراكورد[٤]).

٧. أول من وضع دوائر موسيقية، وكل دائرة موسيقية هي سلم موسيقي، وعدد الدوائر التي وضعها (٨٤) دائرةً.

٨. أول من ثبّت النوتة الموسيقية من اليسار إلى اليمين.

٩. تناول الناحية التأثيرية للمقامات.

كل هذا وغيره كان له الأثر الواضح في تنمية الموسيقى العربية والتجديد عليها، وإضافة ما يتناسب مع ذوق وفكر العصر آنذاك، وإن دلّ هذا على شيءٍ، فهو يدلّ على الحرفية العالية

---

[١] الأرموي، الأدوار (ص١٥، ١٦)، وانظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٨٤)

[٢] (أواز) أصل الكلمة (أوازة)، وهو لفظ فارسي معناه الصوت أو جماعة نغم محدودة، واصطلاحاً: هو ما يتفرّع من نغمتين.

[٣] التتراكورد: هي أربع نغمات ينحصر بينها (٣) أبعاد.

[٤] النيتراكورد: هي خمس نغمات محصورة بينها أربعة أبعاد، ويطلق عليها (العقد).

التي تمتّع بها العلماء الموسيقيّون، وأنهم لم يكونوا مجرّد ناقلين أو شارحين، وإنما مجدّدين ومبتكرين صنعوا للحضارة الإسلامية أبعاداً خاصةً، تُضاف إلى سجل الإنجازات العديدة الأخرى التي قدّمتها للحضارة الإنسانية.

كما أن الموسيقى العربية تراوحت في بداية أمرها ما بين التأثّر والتأثير، وخلصت في نهاية الأمر إلى الاستقلال بذوقها الخاص، بعد أن نهلت من منابع حضارات وأفكار أخرى، "فلقد ازدهرت الموسيقى العربية خلال عظمة الثقافة الإسلامية، وارتبط مصيرها بمصير العصور والخلافات الإسلامية التي توالت عليها. غير أنّ للتأثيرات التركية كان بعض الآثار بدرجاتٍ متفاوتة على الموسيقى العربية، ومن بعدها كانت التأثيرات الأوروبية، فالموسيقى تنتمي لأسرةٍ لغويةٍ واحدة، ورغم أن الشعوب العربية في مشرق الوطن العربي ومغربه تتحدث اللغة العربية، إلا أن هناك لهجةً خاصة لكلّ شعب، فلكل لغةٍ من اللغات ولهجةٍ من اللهجات سماتٌ خاصة في البنية الصوتية لمفرداتها، والاختلاف في اللهجات الموسيقية العربية هو ثراءٌ بحدِّ ذاته. فالموسيقى العربية هي خلاصةٌ فنيةٌ تنتمي إلى مختلف البلاد التي كانت جزءاً من رقعة الحضارة في الإسلام، وهي التعبير التاريخي لحضارة عظيمة شكّلت فيها اللغة العربية لغة القرآن الكريم، مع الحضارة الإسلامية محورين أساسيين"[1].

"وبالتفكير العلميّ فقد سبق العرب عصرهم، وكانوا الأقدر على الإبداع بين كل شعوب العالم، التي اتجهت إلى أخذ العلوم والآداب والفنون عن العرب، وأوروبا كانت أولى القارات التي استيقظت على نور الفكر والعلم العربي فأخذته وبنت عليه وأوصلها إلى ماهي عليه الآن.

وفي الموسيقى فقد كان العرب أول من عرفها ووضع لها القواعد والأصول والنظريات، وكانوا أول من وضع الحروف الموسيقية (النوتة)، وأول من وضع التوزيع الموسيقي، توافق الأصوات (الهارموني)، وأول من عرف الآلات الموسيقية وصنعها، وأول من وضع فن الزخرفة الموسيقية الغنائية"[2].

أما **الموسيقى الغربية** "فسلالمها الموسيقية تتنوّع حسب الشعوب والحضارات والعصور، فنرى أن الموسيقى الغربية ابتداءً بالفترة الإغريقية مروراً بالعصور الوسطى، ووصولاً إلى أيامنا هذه، كانت ولا تزال قائمةً على سلالم من نوع دياتونية، وهي المتكوّنة من ستة أصوات (أبعاد) التي

---

[1] شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٣)

[2] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص١٠٩- ١١١)

تقسم بدورها الستة أبعاد بين الثمانية نغمات مع الاوكتاف إلى خمسة أصوات (أبعاد)، واثنين من نصف الصوت (نصف البعد).

وعبر أكثر من خمسة وعشرين قرناً من الزمان من وجودها تعرّضت السلم الدياتونية، وفي فترات محددة إلى تعديلات جزئية، تلك التي أثرت وبشكلٍ خفيف على تعديل مساحة بعض الأبعاد، مثل هذه التصحيحات حوّلت السلم الدياتونية والتي تُدعى بـ (الفيثاغورية) –نسبة إلى عالم الرياضيات فيثاغورس– إلى سلم طبيعية أو سلم (زارلينو)[١]، وتدريجياً إلى سلّم معدّلة"[٢].

والسلم المعدّلة هي ناتجة عن تقسيم الستة أبعاد بين الثمانية نغمات إلى (١٢) جزءاً متساوية، وهو السلم المكوّن من أنصاف الأبعاد فقط، ولكن هذا السلم المعدّل يختلف عن السلم اللوني في أنّ أنصاف أبعاد السلم اللوني تكون غير متساوية، ففيه نصف البعد اللوني يساوي (٥ كومة)، وهو أكبر من نصف البعد الطبيعي بفارق كومة واحدة، ويساوي (٤ كومة)، أما في السلم المعدّل فيتساوى جميع أنصاف أبعاده ونسبتها تساوي (٤.٥) كومة، ولذلك أُطلق عليه السلم المعدّل[٣].

يقول العالم الغربي (ريامان) في كتابه تاريخ الموسيقى: "إنّ سلم صفي الدين الأُرموي أعطى اتفاقاً أنقى وأصفى مما يستطيعه سلم الإفرنج (المعدل)، المأخوذ أصلاً عن السلم العربي"[٤].

"وقد اعترف العالم الإيطالي (جوزيف زارلينو) في آخر أيامه بأفضلية ما وضعه العرب من الدواوين والسلالم قبله بما يقرُب من أربعمائة سنة"[٥].

وقال المستشرق الموسيقي هنري فارمر: " إن الموسيقى العربية هي من أصلٍ ساميّ أثرت تأثيراً كبيراً في الموسيقى اليونانية، إن لم نقل إنها كانت ركنها الأساسي"[٦].

---

[١] زارلينو: نسبةً للعالم الموسيقي جوزيف زارلينو، وسلم زارلينو هو سلم طبيعي حدد فيه زارلينو علوّ الأصوات في السلم الطبيعية متتبعاً نظرية الأصوات الهارمونية، فقد قام باختراع سلم دياتونية قائمةً على أساسات مختلفة، حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج٣/ ٣٣٣)

[٢] المرجع السابق، ج٣/ ٣٣٢

[٣] انظر: الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص٧٢)، وانظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص١٦)

[٤] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص١١٦)

[٥] الحلو، تاريخ الموسيقى الشرقية (ص٢٣٦)

[٦] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص١١٥)

وهذا اعترافٌ صـريحٌ من علماء الموسـيقى الغربيين بفضـل الموسـيقى العربية وعلمائها على موسـيقاهم وعلى تطور الموسـيقى في العالم ككل، على الرغم من التنكر لدور العرب في تطور الموسيقى العالمية. ومن شواهد ذلك أيضاً "قول العالم الغربي (باري) في كتابه فن الموسيقى: بأنّ نظرية صـفي الدين الأُرموي في تقسـيمه للديوان العربي أفضـل نظرية وأكمل سـلم موسـيقي في تقسيمه.

وقول أيضـاً العلّامة (هلمهوتس) في كتابه (تأثير الأنغام)، وهو أعظم خبير في العالم في كل ما يختص بالسمع والصوت واهتزازاته: "إن نظرية هؤلاء النظاميين العرب لها قيمة عظيمة وفائدة عميمة في تاريخ تقدم الموسيقى"[1].

وبذلك فقد كان فضـل السـبق للعلماء العرب في الابتكار والإبداع والتجديد في علم الموسـيقى عامةً، وفي علم (الهارموني) بشكلٍ خاص الذي تنفرد به الموسيقى الغربية.

أخيراً، نخلص إلى أن هذه الكتب _للعلماء المنظرين العرب_ التي أوجدت نظرياتٍ متكاملةً في علم الموسـيقى تمثّل شـاهداً كبيراً على موروثٍ موسـيقيٍّ هائل للعرب، بدت بذرته منذ العصـر الجاهلي، وتنامت حتى وصـلت ذروته إلى العصـر العباسـي وما يوازيه في الأندلس، حيث كان هناك سبقٌ وتميّزٌ واضحٌ لدى العلماء العرب، والموسيقيين الأفذاذ، الذين أوجدوا الموسيقى العربية بشـكلٍ فريدٍ بعد أن كانت بداياتها مجرّد امتدادٍ لما سـبقها من حضـاراتٍ كالآشـورية والمصـرية والبابلية. وها هي بعد عقودٍ من الزمن اسـتطاعت أن تصـقل نفسـها، بفضـل الكثير من العوامل، من أهمها: الاهتمام الكبير بالموسيقى من قبل الخلفاء والأمراء، وتخصّص بعض العلماء، وكذلك تطوير الآلات الموسيقية، والعمل على صـقلها وتنمية أوتارها وتعديلها، وتشـجيع الصـوت العربي على الغناء، والاهتمام بالمقامات العربية والتحديث المسـتمر لها، وأخيراً الاهتمام بالتنظير وكتابة الكتب الخاصـة بالموسـيقى لتظلّ مرجعاً مهماً لها. كل هذا شـكّل واجهةً حضـاريةً مشـرقةً للأمة الإسـلامية والعربية يثبت للعالم أن الموسـيقى العربية ليسـت إلا وليدة الذائقة العربية الفنية، وأنها نشـأت في حضـن الإمارة الإسـلامية بطابعها المهذّب وحسّـها الراقي، لتكون الجزء الرقيق الذي تُجمع الإنسانية على حبّها له، واهتمامها به، فهو الرابط المشترك الذي يجمع كل من كان له قلبٌ أو ألقى السمع وهو شهيد.

---

[1] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص١١٦)

كما أن الإبداع الموسيقيّ العربي اشتمل مناحي هذا العلم كافة، بدءاً من التنظير والكتابة حول الموسيقى وأبعادها وقيمتها وفحواها، ومروراً بالموسيقى العملية التي أبدع فيها الملحّنون والمغنّون والعازفون وصـــانعو الآلات الموســـيقية، وما أحدثوه وأوجدوه على الآلات والأوتار والمقامات والألحان، ووصـــولاً إلى الموســـيقى الشـــعرية والغنائية التي ألّفوا من خلالها الأغاني والأوزان والإيقاعات المتنوعة التي طافت مشـــارق الأرض ومغاربها، فكان الشـــاعر مغنياً وملحّناً وعازفاً وعالماً بالموســـيقى ومقاماتها. وبهذه الموســـوعية أجاد وأبدع من الألحان أمتعها ومن الكلمات أروعها لتشكّل ذاك النسيج الباهر الذي لا يزال محفوظاً إلى الآن.

الفصل الثالث

(أنواع المقامات الصوتية العربية)

المبحث الأول: أنواع المقامات الأساسية وبعض فروعها.

المبحث الثاني: الطبقات الصوتية.

مـقـام الرست والعجم جميلُ

كـذا السيـكا بـه فنٌّ أصـيلُ

وبعدهم الصبا إحساسُ حزنٍ

به يـا صاحبي دمعي يسـيلُ

وبـالنـهـاونـد والـكرد ستـلقى

لـمـعنى الودّ والعطفِ دليـلُ

وإن رمـت الأذان فـذا حجازٌ

يُـداوي النـفـسَ للهمِّ يُـزيـلُ

ولحنٌ بالبيـاتِ نشـيـدُ وجـدٍ

تدورُ بـــه الرؤوسُ وتستميلُ[1]

[1]علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٤٢)

المبحث الأول: أنواع المقامات الأساسية وبعض فروعها

لا يخفى على ناظرٍ أن الموسيقى الشرقية قد غزت العالم بثرائها وتنوّعها وتعدّد أنغامها، فهي حيويةٌ متجدّدة ولها أشكالٌ كلاسيكية وعصرية ومناسبة لكل مقامٍ شعوري، "وهي أغنى موسيقات العالم، فهي تحتوي على مئات الأنغام (المقامات)، وتركيب كلٍّ منها يختلف عن الآخر، وذلك بفضل مسافة الربع تون (بُعد) الذي تتميّز به عن الموسيقى الغربية، فتنفرد المقامات العربية بسحر ألحانها، وجمال تعبيراتها، واقتراب أنغامها من النفس البشرية، وهذا ناتجٌ عن تراكيبها وكثرة أصوات سلّمها الموسيقيّ، وتعدّد هذه المقامات وكثرة إيقاعاتها وتنوّعها"[١].

وما يميّز الموسيقى الشرقية تعدّد مقاماتها وتنوّعها، "فالمقامات في موسيقانا الشرقية العربية كثيرةٌ جداً، لا يُعرف عددها بالضبط، فالبعض يقول إنها تبلغ المئات، والبعض يحصرها بخمسة وتسعين مقاماً، وقد جاء في بعض الكتب أنها تبلغ الألف، والفارابي استخرج ما يقارب الألف وأربعمائة مقام. والواقع أنه يوجد في الموسيقى العربية مقاماتٌ استُعملت زماناً طويلاً في البلدان العربية، كانت تعدّ على أنها مقاماتٌ أساسية وتبلغ من الثلاثين إلى الأربعين مقاماً.

أما المقامات الفرعية فقد تبلغ الألف والألفين، وابتكرها العرب يوم أن اتّسعت دائرة معارفهم، ولا ريب أن الكثير من هذه المقامات قد اندثر باندثار تلك العصور الذهبية للموسيقى العربية"[٢].

وقد بقي عددٌ كبيرٌ منها أيضاً، توارثتها الأجيال، وأبدع بها الموسيقيّون واحترفوا بها، فهي كثيرةٌ ومتنوعةٌ، وكلّ قطرٍ أو دولةٍ تتبنّى أنواعاً وأشكالاً من هذه المقامات، ولكن مع كثرة هذه المقامات وكثرة مسمّياتها في الموسيقى العربية قد تشتّت دارسو الموسيقى، وأصبح من الصعب الإحاطة بكل هذه المقامات. "فقد شغل موضوع المقامات المتنوّع والمُتشابك عدداً كبيراً من علماء النظرية، والموسيقيين العرب في الفترة المعاصرة، وقد قامت عدة محاولات تدوين وتبسيط وتعميم منذ مؤتمر الموسيقى العربية الأول المنعقد في القاهرة عام ١٩٣٢م، حتى آخر مؤتمرٍ عام ١٩٦٩م، وقد اقترحت هذه المؤتمرات تصنيف المقامات وتقليل عددها، وتحديد المقامات الأساسية منها إلى ثماني مقاماتٍ، وغير ذلك عُدَّ فروعاً لهذه المقامات، وتمّ تعميم ذلك على العالم العربيّ بأسره"[٣].

---

[١] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص١١٣)

[٢] الحلو، الموسيقى النظرية (ص٧٢)

[٣] حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٦١)

والمقامات الفرعية على كثرتها تتشابه في تراكيبها وألحانها، والفرق بينها ضئيلٌ جداً، فكثيرةٌ منها تتشابه لحناً وتركيباً وتختلف اسماً، وقد حلّل العلماء الكثير من هذه المقامات المتشابهة فوجدوا أنّ بعضها من فصيلةٍ واحدة وتركيبٍ واحد، ولا فرق بينها إلا بمسافةٍ بين أصواتها، وتختلف قليلاً عن بعضها أو باستقرارها على طبقاتٍ غير التي تستقرّ عليها في الأصل.

وبالنظر إلى مسمّيات المقامات الفرعية، فيُلاحظ أن معظمَها ليست عربية، بل هي من أصلٍ فارسيٍّ أو تركيّ، نظراً للتأثّر الكبير للموسيقى العربية بالموسيقى الفارسية والتركية، فبقيت هذه المسمّيات مستخدَمةً حتى وقتنا الحالي، ومثال ذلك مقام: (سُوزْناك، دِلْنِشين، بَستَه نِكار، الشَّهِناز، طَرْزِ نُوِين، وغيرها..). فهذه المقامات في ألوانها ومسافات أصواتها مطابقة لما يوجد من المسافات في السلّم العربي، فسمِّيت بها[١].

"أما الموسيقى الغربية، فالمقامات عندهم تسمّى سلالم موسيقية، ولا يوجد فيها إلا نغمتان فقط، وهاتان النغمتان موجودتان في الموسيقى العربية –كما ذكرنا سابقاً– وهما (الماجور) ويقابله (العجم) في العربية، و(المينور) ويقابله (النهاوند). ويتفرّع عنهما عدة سلالم، وتنفرد الموسيقى الغربية بـ(الهارموني) الذي كان للعلماء العرب فضل السّبق في ابتكار هذا العلم، والذي هو كل الموسيقى الغربية، فإذا ما ألغينا عن ألحانها الهارموني فسنجدها موسيقى ضعيفة مهلهلة خالية من أي إبداع، حيث إن أساس وجود الموسيقى الغربية هو (الهارموني)"[٢].

ومن المعروف أنّ كلّ إنسان ينطق بلحنٍ كالترتيل والترنّم يكون لهذا اللحن مقامٌ معينٌ يُؤدّى به، وإن لكل مقام طبيعته وشخصيته وأبعاده التي تميّزه عن غيره من المقامات، أي إن لكل مقامٍ إحساساً خاصّاً في تمَشّيه المقامي، وهو نابعٌ من درجاته ومساره اللحني، "فلكلّ مقامٍ أسلوبٌ خاصٌّ وشخصيةٌ خاصة يمثّلان سير العمل فيه، ويُستعملان في حدوده، وبهذا الأسلوب وتلك الشخصية تتميّز المقامات بعضها عن بعض خصوصاً تلك التي تتشابه في تكوينها ومستقرّها"[٣].

فالاختلاف بين هذه المقامات يقع في مساحة المقام ومرونته ومدى استطاعتك التجوال بين أبعاده، فالمقام تحكمه أبعادٌ معينة بين درجاته، هذه الأبعاد هي التي تحدّد نوع المقام، فباختلاف

---

[١] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص٧٢، ٧٦)

[٢] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص١١٣)

[٣] الحلو، الموسيقى النظرية (ص٧٩)

هذه الأبعاد بين الدرجات يتغيّر نوع المقام، فكلّ مقامٍ له ترتيبٌ خاصٌّ بالمسافات الواقعة بين أصواته تتطلّب طبيعته ولونه اللحني، وهي تختلف في كل مقامٍ عنها في غيره. فاختلاف المقامات ناشئٌ عن اختلاف الأبعاد الصوتية بين الدرجات الموسيقية، ولكل مقامٍ بصمةٌ وروحٌ ومحطّاتٌ وأبعادٌ معينة، فبذلك يختصّ بتركيبةٍ نغمية خاصة.

والمقامات بتنوعها الكبير تعطي مساحات مختلفة من الإحساس، فهي تولّد مشاعر متراوحة، تجعل لكل مقامٍ مقاماً خاصّاً به، "فلكلّ مقامٍ رسالةً شعوريةً، فمنها ما يعبّر عن مشاعر محدّدة من الفرح والحزن والشوق، ومواقف اجتماعية عاطفية وغزلية، أو مواقف بطولية وثورية ووطنية[١].

كما أن المقام يسير بتناغم دقيق لا يمكن الانحراف عنه، ويشغل حيزاً خاصاً به لا يستطيع تجاوزه، فالمقام "نظامٌ متحرّكٌ من حيث البناء، تكون فيه النغمات بشكلٍ متسلسلٍ أو غير متسلسل، وأي تغيير يحصل في تكوين محتوى هذا النظام ينتج عنه مقامٌ آخر، فيعتمد المقام على طريقة عملٍ خاصة، وخطة سير معينة نتيجة العلاقة بين نغماته وأجناسه المختلفة"[٢].

"يقوم بناء المقامات العربية على أساس الجنس، ويعتبر أساساً في تكوينها، فلكلّ مقامٍ في الموسيقى العربية جنسٌ خاصٌّ به، ومسافاته الصوتية الخاصة التي تختلف عن غيرها من المقامات، وكلّ جنسٍ يُسمّى باسم المقام الخاص به، مثل: جنس راست، جنس حجاز، جنس بيات... إلخ"[٣]. ويُضاف إلى هذا الجنس جنسٌ آخر وبعدٌ طنينيٌّ، ويسمّى ذلك كله جمعاً، وهذا الجمع يُكوّن (المقام).

إن مسمّيات المقامات تختلف وفقاً للتركيبة المتكوّنة من دمجِ جنسيّ الأصل والفرع، هذه الأجناس[٤] هي العناصر الأساسية في تركيب الألحان، فالمقام يحتوي على نغمتين (جنسين) وفاصل طنينيّ، وتسمّى النغمة الأولى (جنس الأصل) أو (الجذع)، والنغمة الثانية (جنس الفرع)، فجنس الأصل (الجذع) هو الجنس الذي يبدأ من النغمة الأولى (درجة الارتكاز) للمقام، ويسمّى المقام باسم جنس الأصل، وهو ما يسمّى (الجنس الأول)، أو (العقد الأول)، والجنس هو

---

[١] انظر: ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية في سماعي (حجاز كاركردي) (ص٩٢)

[٢] المرجع السابق، ص٩٢

[٣] الحلو، الموسيقى النظرية (ص٨١)

[٤] السلّم الغربي ليس له أجناس، لأن السلم لا يرتبط بأجناس، المقام فقط هو الذي يرتبط بأجناس، والمقامات عربية.

مجموعة أصوات لا يزيد عددها عن أربعة أصوات، فيتألّف من ثلاثة مسافات محصورة بين أربع درجات، وهو ما يسمّيه العرب (بعدٌ بالأربع)، وما يسمّيه الغرب بـــ(التتراكورد)، وعدد كوماته يساوي (٢٢ كومة)، أي بعدين ونصف البعد، أما العقد فهو يتألّف من أربع مسافاتٍ محصورة بين خمس درجاتٍ، وتكون عدد كوماته (٣١ كومة)، أي ثلاثة أبعاد ونصف البعد وبذلك يكون العقد (خماسية تامة). وجنس الفرع هو الجنس الذي يبدأ غالباً من الدرجة الرابعة أو الخامسة للمقام، ويطلق عليه اسم الجنس الثاني أو العقد الثاني حسب عدد درجاته[١].

إن جنس الأصل (الجذع) هو الجنس المؤسّس للمقام، ونتمكن من خلاله معرفة نوع المقام، أي هو الذي يتحكّم بالنغمة، ويتفرّع منه عدة أجناس فرعية، فمثلاً يكون جنس الأصل (جنس الراست) والفرع قد يكون حجازاً أو بياتاً أو صباً أو عجماً، وغير ذلك.. وجنس الفرع يغيّر اسم المقام ولكن يبقى تابعاً لنفس عائلة جنس الأصل، فمثلاً في عائلة الراست جنس الأصل (راست)، والفرع يتغيّر، فراست مع حجاز يسمّى مقام (سوزناك)، وراست مع بيات يسمّى مقام (النيروز)، وغير ذلك.. فهذه المقامات بذلك تكون مقاماتٍ فرعية للمقام الأساسي (الراست).

إن الجمع بين الأجناس في المقامات العربية يتمّ بثلاث طرق[٢]:

١. الجمع المتّصل: (أجناس متصلة)، وتكون فيه الدرجة الأخيرة في جنس الأصل (الجذع) هي بداية الدرجة الأولى لجنس الفرع.

٢. الجمع المنفصل: (أجناس منفصلة)، ينحصر بين الجنسين أو العقدين بعد فاصل، يسمى البعد الطنيني أو الفاصل الطنيني.

٣. الجمع المتداخل: (أجناس متداخلة)، يبدأ جنس الفرع الثاني المتداخل من الدرجة قبل الأخيرة للجنس الأول (جنس الأصل).

"أما الفاصل الطنيني، فهو نقطة الانطلاق والفصل والوصل بين مقامات رئيسة مختلفة لتوالد فروعٍ متعددة"[٣]، وهو يعادل بعداً كاملاً، "والفاصل الطنيني يلعب دوراً هاماً في اشتقاق العديد من الأنغام، فهو الحدّ الفاصل بين نغمتين (جنسين) منفصلتين عن بعضهما بدرجةٍ طنينية، وإذا

---

[١] انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٢٣)، الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص٩٣)، الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج١\١٨)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٢٠)

[٢] شورة، الموسيقى العربية (ص٢)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص٩٢)، الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج١/١٨)

[٣] جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٣٣)

كانت الأجناس متصلةً ببعضها عندئذٍ يكون الفاصل الطنيني إما في أول السلّم أو في آخره، وهناك مقاماتٌ خالية من الفواصل الطنينية، نظراً لكونها أجناساً متداخلةً كما في مقام (الصبا)"[١].

إن لكلّ مقامٍ من المقامات (غماز)، والغماز غالباً هو الدرجة الخامسة، وهو النغمة المسيطرة بعد الصوت الأول (درجة الارتكاز)، فهو يعتبر نقطة التحويل والانطلاق للأجناس الفرعية الأخرى، وغالباً ما يكون النغمة التي يبدأ منها جنس الفرع[٢].

وإن كل مقامٍ له درجة ارتكاز أساسية خاصة به، هذه الدرجة فيها سمةٌ من سمات المقام، ولكن بالإمكان تأدية المقام في أي منطقة صوتية[٣]، بمعنى يمكن للمقام أن يرتكز على أي درجة صوتية، ولكن بعض المقامات تتغير أسماؤها بتغيّر درجة ارتكازها، فمثلاً مقام (الراست) درجة ارتكازه الأساسية على (دو)، فإذا ارتكز المقام على درجة أخرى (ري) مثلاً، يتغير اسم المقام إلى فرع الراست ويسمّى (النِّيشابورِك)، مع احتفاظه بنفس الأجناس وترتيب الأبعاد لمقام الراست الأساسي، وهذا ما يطلق عليه (تصوير المقامات). "فتصوير المقام هو نقل مقامٍ معينٍ من درجة ارتكازه الأساسية (الأصلية) إلى درجةٍ أخرى –أخفض أو أعلى منها–، على أن يحتفظ بنفس الأبعاد الأساسية التي توجد بين درجات ذلك المقام المراد تصويره"[٤].

وسيفصِّل هذا المبحث من هذا الفصل تفصيلاً واضحاً لأسماء درجات السلّم العربي، فعلى الرغم من اعتماد أسماء النوتة الإفرنجية –دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي– للموسيقى العالمية عامةً والعربية خاصة، إلا أن هذه الأسماء لازالت متداولة حتى يومنا هذا وكثير من الموسيقيين يعتمدون في تسمية الدرجات عليها، وكثيراً ماترد في الكتب الموسيقية، فللتعريف بها أوردنا تفصيلاً لهذه المسميات، وذلك ليتم بوضوحٍ شرح أنواع المقامات، وتحديد أماكن رسم هذه الدرجات على السلم الموسيقي.

---

[١] جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٣٧)

[٢] انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٢١)، ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية في سماعي (حجاز كاركردي) (ص٩٤)

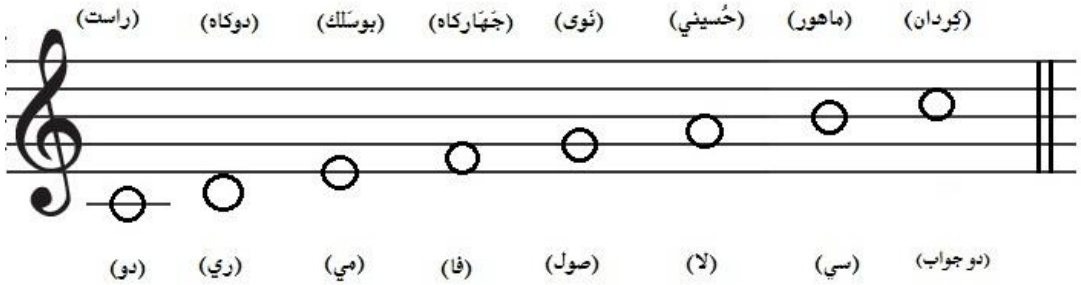
[٣] المناطق الصوتية للمقام ثلاثة مناطق: منطقة القرار، المنطقة الوسطى، منطقة الجواب

[٤] ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية في سماعي (حجاز كاركردي) (ص٩٣)

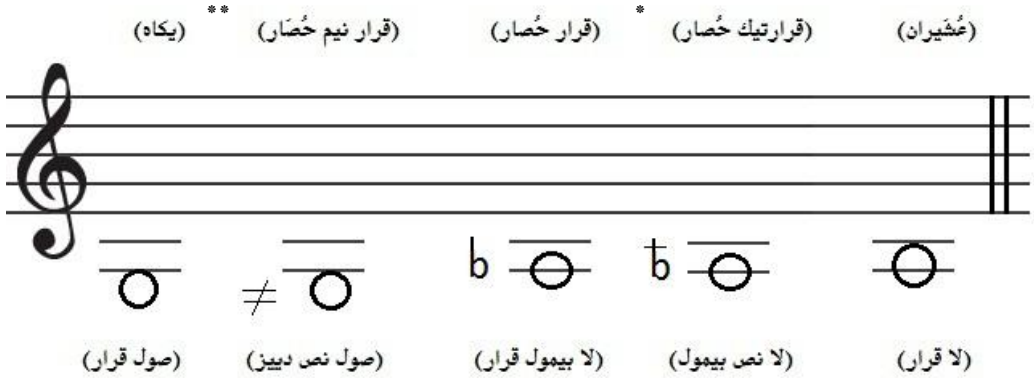
أولاً: أسماء درجات السلّم العربي

نورد فيما يلي أسماء درجات السلم الموسيقي العربي[1]، الطبيعية منها والمحوّلة بنصف البعد وبربعه، وهي أسماء فارسية وبعضها تركية، ولا تزال متداولة إلى اليوم، وبعض المقامات تُسمّى بأسمائها.

- أسماء درجات السلم الطبيعية (البيكار) –أي بدون علامات التحويل الخافضة والرافعة– في الطبقة المتوسطة.



- **طبقة القرار**

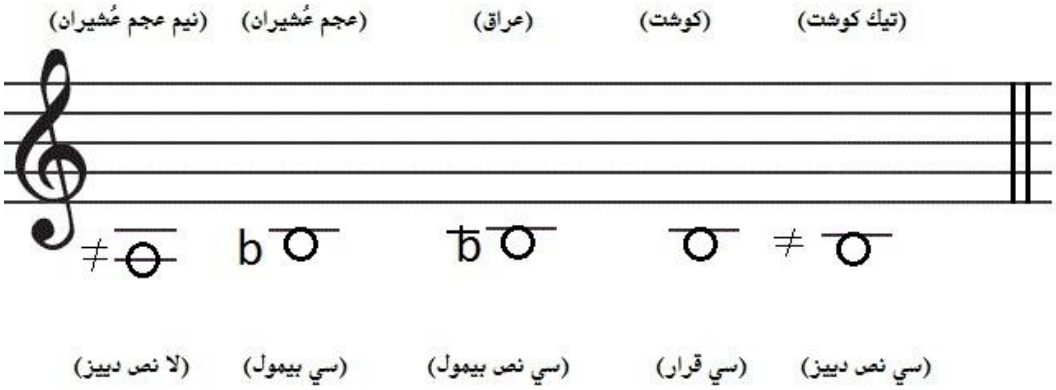


---

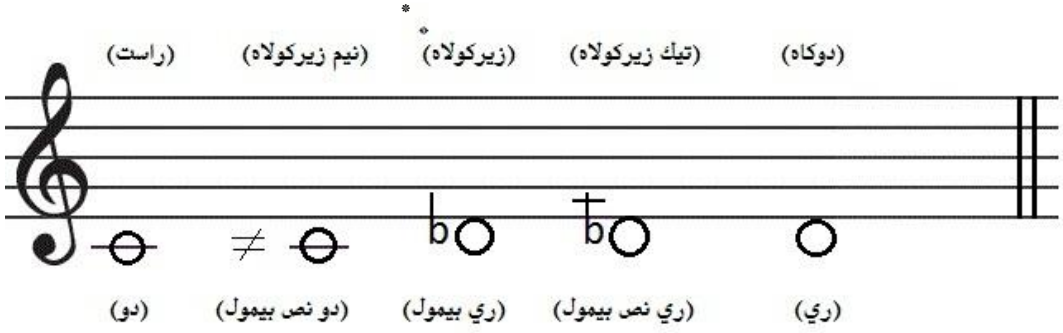
[1] جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٢٢)

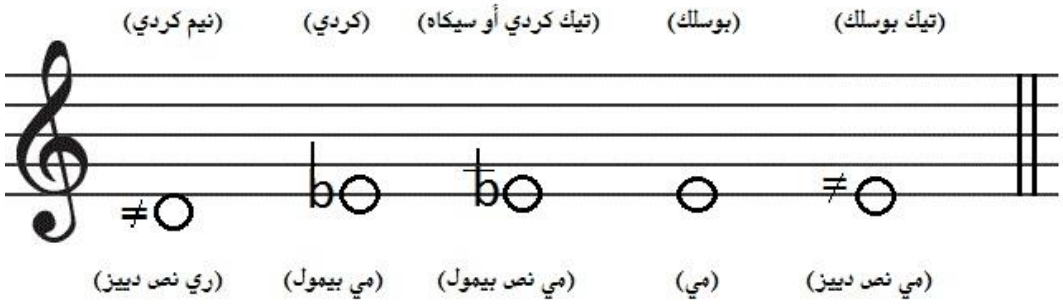
* النيم: (– ¼) أي خفض الدرجة الموسيقية ربع درجة.

** التيك: (+ ¼) أي رفع الدرجة الموسيقية ربع درجة.



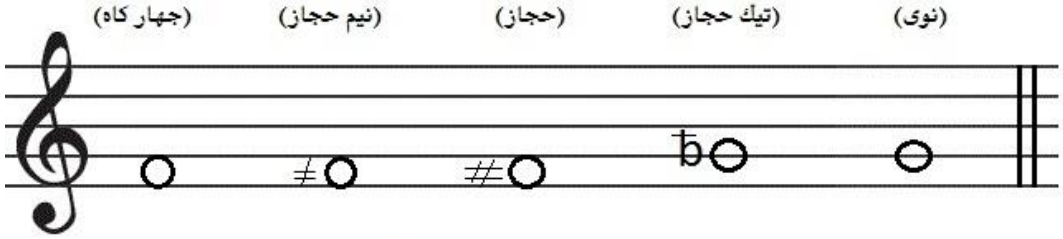
- **الطبقة المتوسطة**





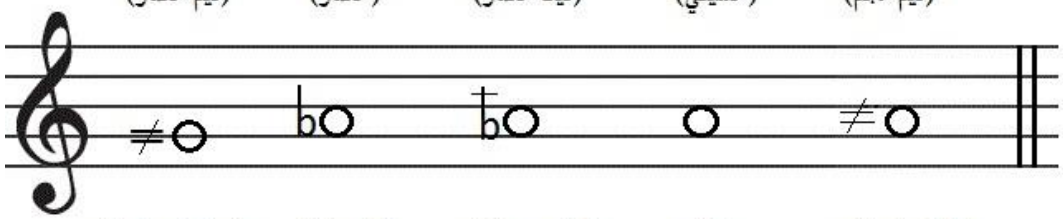
* لتسهيل فهم أسماء الدرجات نستعين بالآلة الموسيقية الغربية (البيانو)، فكل علامة سوداء على آلة البيانو لها اسمان (بيمول ودييز)، مثلاً: (دو دييز)، وهي (زيركولاه)، هي نفسها (ري بيمول)، وهي (زيركولاه) أيضاً، وهكذا.

(جهار كاه) (نيم حجاز) (حجاز) (تيك حجاز) (نوى)



(فا) (فا نص دييز) (فا دييز) (صول نص بيمول) (صول)

(نيم حُصَار) (حُصَار) (تيك حُصار) (حُسيني) (نيم عجم)

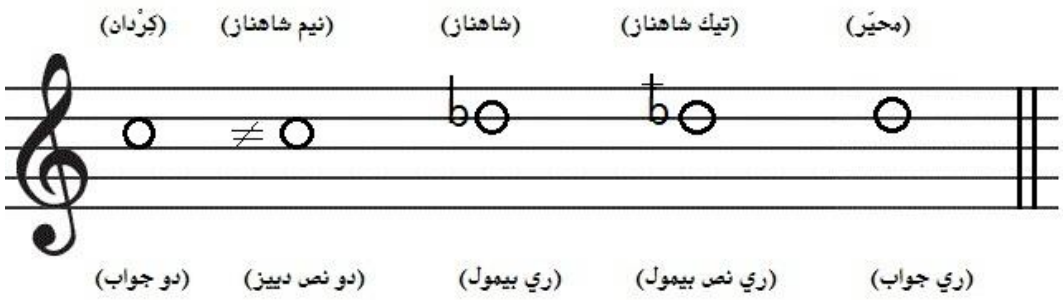


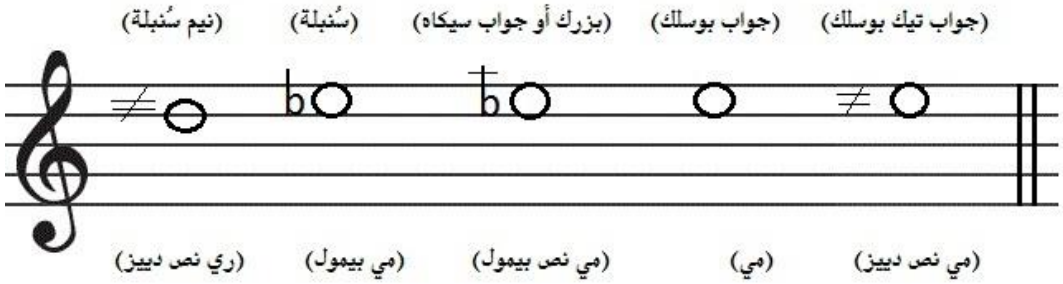
(صول نص دييز) (لا بيمول) (لا نص بيمول) (لا) (لا نص دييز)

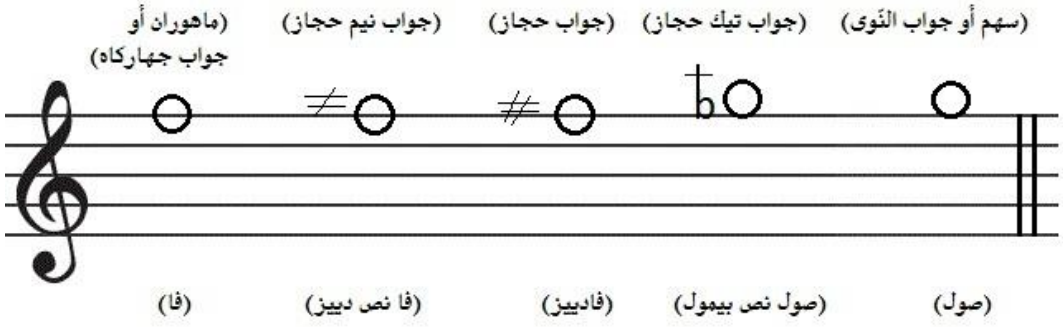
(عجم) (أوج) (ماهور) (تيك ماهور)

(سي بيمول) (سي نص بيمول) (سي) (سي نص دييز)

- **طبقة الجواب**


(محيّر)
(تيك شاهناز)
(شاهناز)
(نيم شاهناز)
(كِرْدان)
(ري جواب)
(ري نص بيمول)
(ري بيمول)
(دو نص دييز)
(دو جواب)


(جواب تيك بوسلك)
(جواب بوسلك)
(بزرك أو جواب سيكاه)
(سُنبلة)
(نيم سُنبلة)
(مي نص دييز)
(مي)
(مي نص بيمول)
(مي بيمول)
(ري نص دييز)


(سهم أو جواب النَوى)
(جواب تيك حجاز)
(جواب حجاز)
(جواب نيم حجاز)
(ماهوران أو
جواب جهاركاه)
(صول)
(صول نص بيمول)
(فادييز)
(فا نص دييز)
(فا)

ثانياً: أنواع المقامات

المقامات الأساسية ثماني مقامات، جُمعت في كلمة (صُنِع بِسحرِك)، وهي: الصَّبَا، النَّهاوَنْد، العَجَم، البَيات، السِّيكاه، الحِجاز، الرّاسْت، الكُرْد.

أولاً: مقامُ الرّاسْت

هو سيّد وقاعدة المقامات في الموسيقى العربية، وهو المقام الأصلي والأصيل، والراست كلمة فارسية معناها (المستقيم)، وهو من أبرز وأعرق المقامات العربية وأكثرها مرونة واستعراضاً، بل هو المقام الأساسي لها، فهو أكثر المقامات وضوحاً في الشخصية والطابع، وكثيراً ما نسمعه في ترانيم لحن الآذان، فهو من المقامات المفضّلة لتلاوة الآذان ومن أشهرها في قراءة القرآن، فهو يتناسب مع مبدأ ترتيل القرآن، ويعطي الفرصة لتدبّر الآيات، ويساعد على التركيز، فألحانه فيها جدّيةٌ ووقار[١].

"ويفضَّل استخدام الراست عند تلاوة الآيات ذات الطابع القصصي أو التشريعي، وكان هذا المقام من الأصوات التي تعرّض لها الأصفهاني في كتابه الأغاني، وقد بيّن سلَّمه بكونه يبتدئ من الخنصر في مجرى البنصر في آلة العود"[٢].

تحليل سلّم مقام الراست[٣]

يرتكز مقام الراست على درجة (دو) وهي درجة الأساس له، ويتكوّن سلّم الراست من جنسين منفصلين بفاصلٍ طنينيّ، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس راست) يبدأ من (دو) إلى (فا)، وتترتّب أبعاده –من اليسار– (¾، ٠، ¾، ا)، ثم فاصل طنيني (بعد كامل) من (فا) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس راست)، يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب) أبعاده (¾، ¾، ا). ورسم السلم كالآتي[٤]:

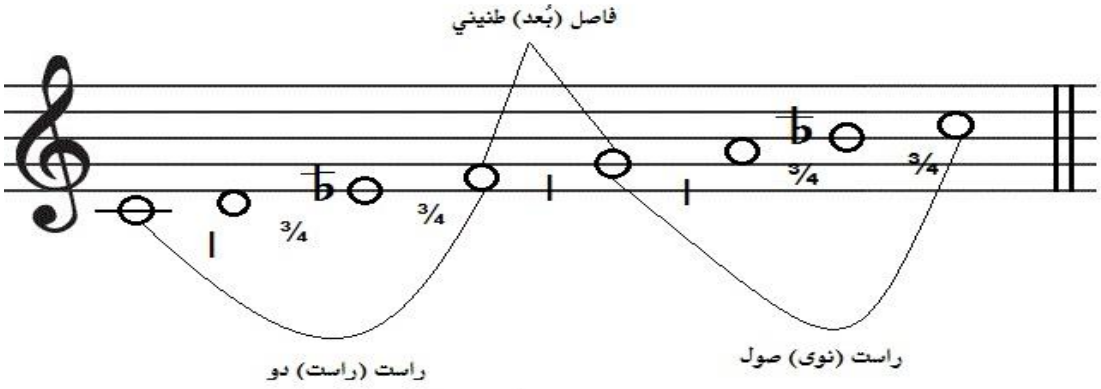
---

[١] انظر: شورة، علّام، موسيقى الكلام (ص٨٧)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٢٤)

[٢] المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص٢٣)

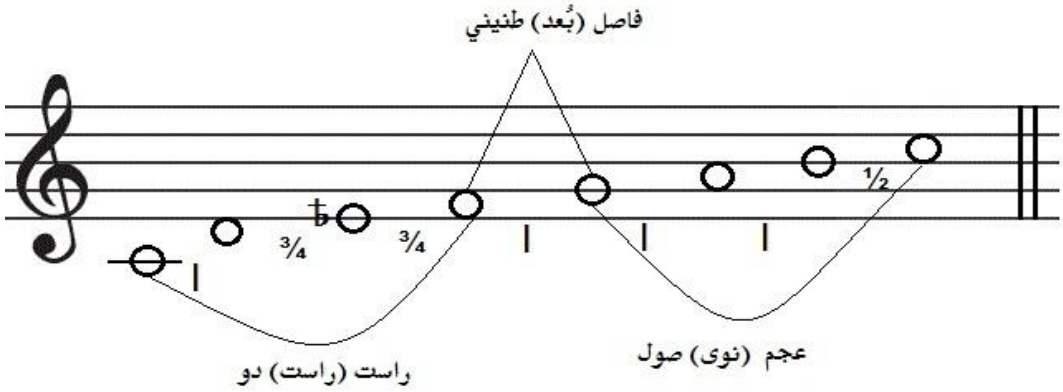
[٣] تم الاعتماد في رسم السلالم الموسيقية وتحليل أجناسها على ما يُجمِع عليه الموسيقيون في الوقت المعاصر.

[٤] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٤٧)، جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٢٨)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٢٠)



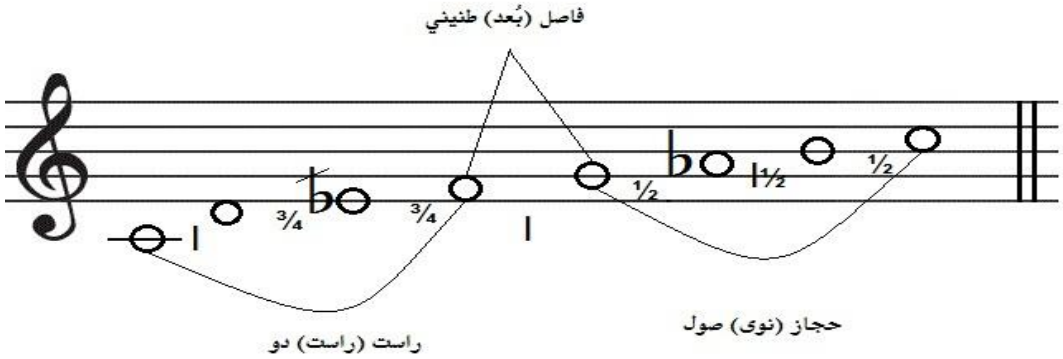
عائلة مقام الراست (فروع المقام)

- **مقام المَاهُور**: وقد ورد عند البعض في الكتب القديمة باســم (مقام الماخوري)، يرتكز مقام الماهور على درجة (دو)، ويتكوّن سـلّمه من جنسـين منفصـلين بفاصـلٍ طنيني، الجنس الأول (جنس الأصـل) له (جنس راسـت)، يبدأ من (دو) إلى (فا)، تترتّب أبعاده ((¾، ¾، ا)، ثم فاصـل طنيني (بُعد كامل)، من (فا) إلى (صـول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس عجم)، يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (½، ا، ا). ورسم السلم كالآتي[1]:

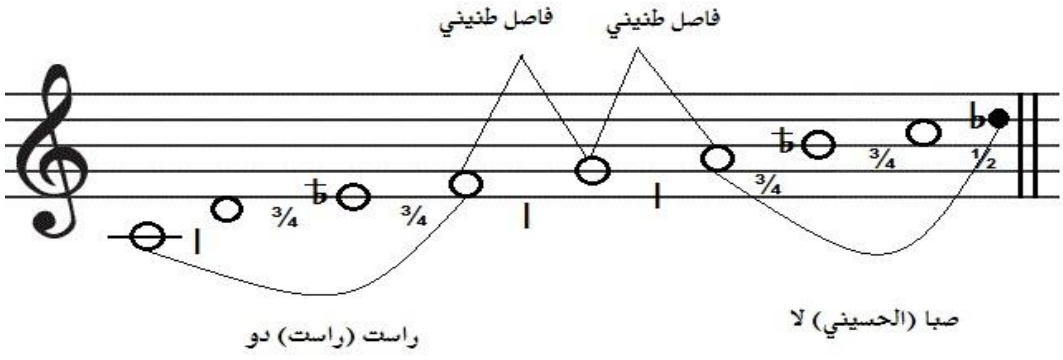


[1] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٥٦)، انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٣٥)

- مقام السُـوزْنَاك: يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سـلّمه من جنسـين منفصـلين بفاصـل طنيني، الجنس الأول (جنس الأصـل)، له (جنس راسـت)، يبدأ من (دو) إلى (فا)، أبعاده (¾، ¾، ا)، ثم فاصـل طنيني (بعد كامل)، من (فا) إلى (صـول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (صـول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (½، ١½، ½). ورسم السلم كالآتي[١]:



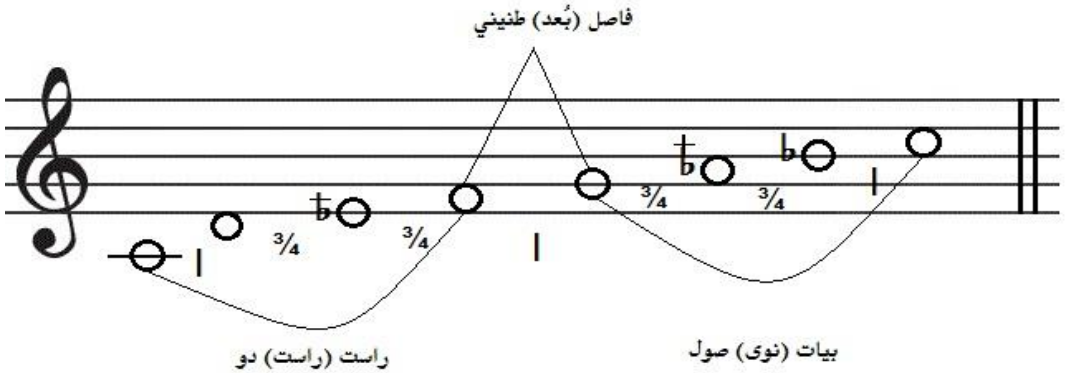
- مقام الدِّلْنِشِـين: يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سـلّمه من جنسـين منفصـلين بفاصـلين طنينيين، الجنس الأول (جنس الأصـل) له (جنس راسـت)، يبدأ من (دو) إلى (فا)، تترتب أبعاده (¾، ¾، ا)، ثم بعدين فاصـلين من (فا) إلى (صـول) ومن (صـول) إلى (لا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس صـبا)، يبدأ من (لا) إلى (ري بيمول الجواب)، أبعاده (½، ¾، ¾). ورسم السلم كالآتي[٢]:



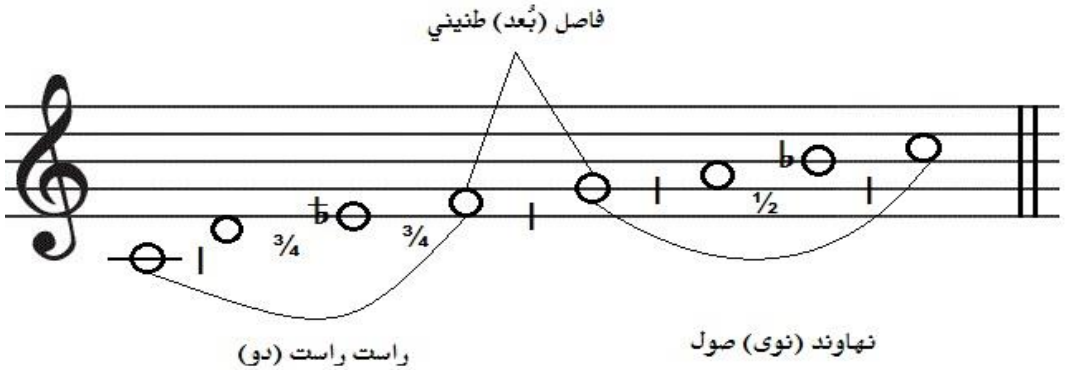
[١] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٥٠)، انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٩)

[٢] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٦١)، انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٩)

• مقام النَّيْروز: يرتكز على درجة (دو)، ويتكوّن سلّمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس راست) يبدأ من (دو) إلى (فا)، أبعاده (¾، ¾، أ)، ثم فاصل طنيني من (فا) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس بيات) من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده تترتّب (أ، ¾، ¾). ورسم السلم كالآتي[1]:



• مقام السّازْكار: يرتكز على درجة (دو)، ويتكوّن سلّمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس راست)، يبدأ من (دو) إلى (فا)، أبعاده (¾، ¾، أ)، ثم فاصل طنيني من (فا) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (أ، ½، أ). ورسم السلم[2]:

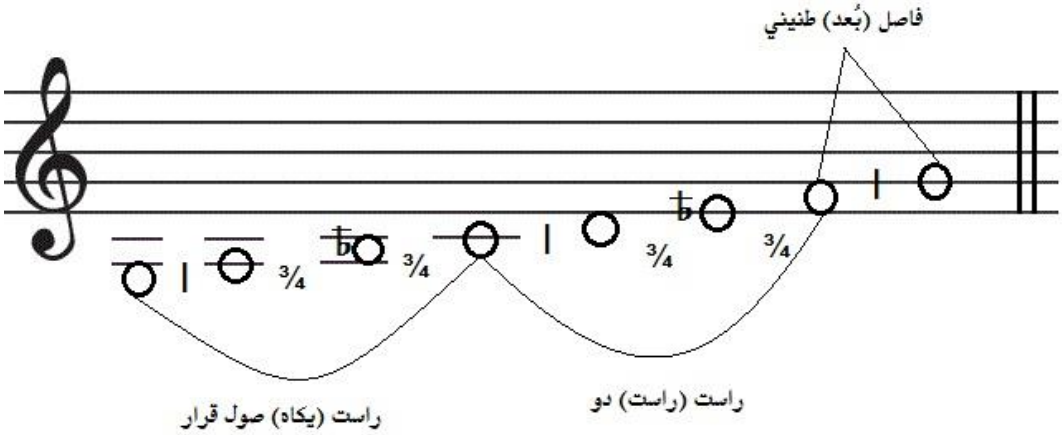


[1] المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص٢٥)

[2] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٥٤)

إن فروع مقام الراست السابقة جميعها ترتكز على درجته الأساسية (دو)، ولكن يمكن تصوير نغمات الراست على أية درجة في السلم الموسيقى، وذلك حسب الإمكانيات الصوتية (الطبقة الصوتية) للمغني، وكما ذكرنا أن بعض الدرجات تغيّر اسم المقام، فعند تصوير مقام الراست على درجة (صول القرار) "اليكاه" يسمّى المقام مقام اليكاه، ويعدّ من فروع الراست.

• مقام اليَكاه: يرتكز على درجة (صول القرار)، ويتكوّن سلّمه من جنسين متصلين، والفاصل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين في آخر السلم، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس راست) يبدأ من (صول القرار) إلى (دو)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس راست)، يبدأ من (دو) إلى (فا)، والأبعاد (¾، ¾، أ)، ثم البعد الطنيني من (فا) إلى (صول). ورسم السلم كالآتي[١]:

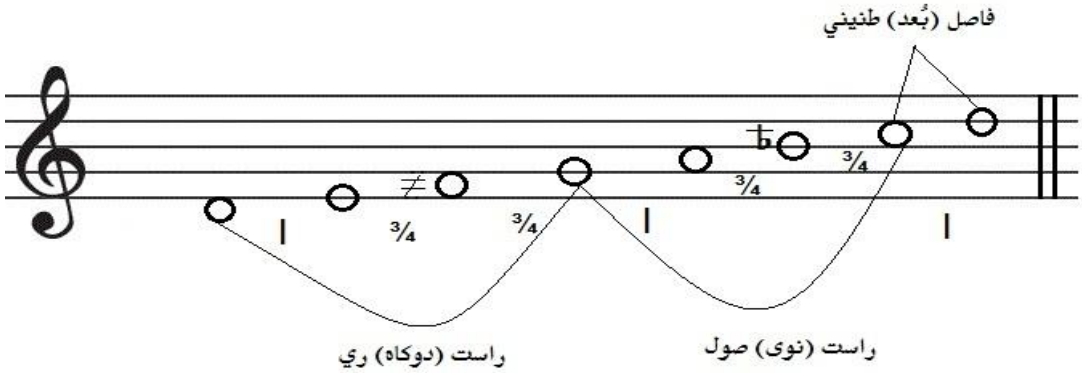


• مقام النِّيشابُورِك: هو تصويرٌ لمقام الراست على (الدوكاه)، فيرتكز على درجة (ري) الدوكاه، ويتكوّن سلّمه من جنسين متّصلين، والفاصل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين (في آخر السلم)، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس راست) يبدأ من (ري) إلى (صول)، أبعاده (¾، ¾، أ)، والجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس راست) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، وأبعاده (¾، ¾، أ)، ثم الفاصل الطنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب). ورسم السلم كالآتي[٢]:

---

[١] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٦٥)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص٩٤)

[٢] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٧٢)



ومع كثرة المقامات الفرعية ومسـمّياتها التي يصـعب الإحاطة بها، فإن هذه المقامات تسـمّى باسـم العائلة التي تتبع لها دون الغوص في هذه المسـمّيات، فالسّـوزناك والنيروز والنِّيشـابورك وغيرها، جميعها (مقام راست)، وهكذا باقي المقامات.

- من الأغاني التي لُحِّنت على مقام الراست:

– أغنية قصيدة (أخي جاوز الظالمون المدى)[١]، وقد قام بغنائها المُطرب والموسيقار مُحَمَّد عَبد الوَهّاب[٢]، وكلماتها أبياتٌ من قصـيدة (نداء الفِداء)[٣]، للشـاعر عَلي محمود طَه[٤]، يستصرخ فيها العرب لنجدة فلسطين، وكلمات الأغنية تقول:

---

[١] أخي جاوز الظالمون المدى (DVD)، اليوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=h_IyKL708lU

[٢] محمد عبد الوهّاب (ت١٩٩١م)، موسـيقار ومغنّي مصـري، ولد في قرية بني عياص، عام ١٩١٠م، بدأ مشواره من خلال حلقات الذكر وحفظه للقرآن الكريم وترتيله وتجويده، ومن خلال سهرات المنشدين، حفظ التراث الغنائي القديم، وتعامل مع الأغنية العربية من حيث معناها مسـتعرضـاً المشـاعر والأحاسـيس الإنسـانية ككل، والمفهوم والإحساس الذي تعبر عنه، إضـافةً إلى الطرب، وقد مثّل الموسيقار عبد الوهاب بألحانه وغنائه عصـراً مزدهراً في الموسـيقى العربية، فقد حفظ وغنّى كل ألوان الغناء العربي. درس الموسـيقى العربية، ودرس العلوم الموسيقية الأوروبية (الهارموني) على يد أساتذتها في مصر، إضافةً إلى دراسته للأدب والشعر على يد روّاد هذا الفن في مصر، وهكذا اكتسب رصيداً فنيّاً وثقافياً متنوعاً شاملاً لكل جوانب الفن والأدب، مما جعله ظاهرة غنائية وموسيقية جمعت بين الأصالة والمعاصرة، حتى أصبح مدرسة كبرى للموسيقى والغناء. انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص٢٧٣– ٢٧٥)

[٣] ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، (أخي جاوز الظالمون المدى)

[٤] علي محمود طه المهندس (ت١٩٤٩م)، أديب وناثر وشـاعر مصـري، كثير النظم، ولد بالمنصـورة بمصـر، وتخرّج بمدرسة الهندسة التطبيقية لذلك لقِّب بالمهندس، له دواوين شعرية عديدة منها: أرواح شاردة، زهر وخمر، الشـوق العائد، أرواح وأشـباح، وله قصـيدة (الجندول) التي قام بغنائها محمد عبد الوهاب، والتي كانت سـبباً في شهرته. الزركلي، الأعلام (ج٥/ ٢١)

أَخِي ، جَـاوَزَ الظَّـالِمُونَ المَـــــدَى ... فَحَقَّ الجِهَـــــادُ، وَحَقَّ الفِـــــدَا

أَنَتْرُكُهُمْ يَغْصِبُونَ العُرُوبَـــــــــــــــ ... ـــــــــــــةَ مَجْدَ الأُبُوَّةِ وَالسُّـــــؤْدَدَا؟

وَلَيْسُـــوا بِغَيْرِ صَـــلِيلِ السُّـــيُـــــوفِ ... يُجِيبُونَ صَـــوْتَـاً لَنَـا أَوْ صَـــدَى

فَجَرِّدْ حُسَـــامَكَ مِنْ غِمْـــــــــدِهِ ... فَلَيْسَ لَـــــهُ، بَعْدُ ، أَنْ يُغْمَـــــدَا

أَخِي، أَيُّهَـــــــــــا العَرَبِيُّ الأَبِيُّ ... أَرَى اليَـوْمَ مَـوْعِـدَنَـا لاَ الـغَـــــدَا

أَخِي، أَقْبَلَ الشَّـــرْقُ فِي أُمَّـــــــةٍ ... تَرُدُّ الضَّـــلالَ وَتُحْيِي الهُـــــدَى

صَـــبَرْنَـا عَلَى غَـدْرِهِمْ قَـادِرِيـــــنَ ... وَكُنَّـا لَهُمْ قَـدَراً مُرْصَـــــــــــدَا

طَلَعْنَـا عَلَيْهِمْ طُلُوعَ المَنُـــــــونِ ... فَطَـارُوا هَبَـاءً ، وَصَـــارُوا سُـــدَى

أَخِي، قُمْ إِلِى قِبْلَـةِ المَشْـــرِقَيْـــــن ... لِنَحْمِي الكَنِيسَـــةَ وَالمَسْـــجِـــــدَا

يســـوعُ الشـــهيـد علـى أرضـــهـا ... يـعـانـق، فـي جـيشـــه ، احـمـدا

أَخِـي، إِنْ جَـرَى فِـي ثَـرَاهَـا دَمِـي ... وأَطـبَـقـتُ فـوق حَصَـــاهـا اليَـدَا

فَفَتِّشْ عَلَى مُهْجَـــــــــةٍ حُرَّةٍ ... أَبَـتْ أَنْ يَمُرَّ عَلَيْهَـا العِـــــــدَا

وَقَبِّلْ شَـــهِيداً عَلَى أَرْضِـــهَـــــــا ... دَعَا بِاسْـــمِهَا اللهَ وَاسْـــتَشْـــهَـــدَا

فِلَسْـــطِينُ يَفْـدِي حِمَـاكِ الشَّـــبَـابُ ... وَجَـلَّ الفِـدَائِيُّ وَالمُفْتَـــــــــدَى

فِلَسْطِـيـنُ تَـحْمِـيـــكِ مِـنَّـــا الصُّدُورُ ... فَـإِمَّـا الـــحَـيَـــــاةُ وَإِمَّـا الـــرَّدَى

- أغنية (خلف أسوار الهوى)[١]، وقد قام بغنائها المنشد الفلسطيني (أَيْمَن الحلاق) [٢]، وكلماتها أبياتٌ من قصيدة (خلف أسوار الهوى)[٣] للشاعر الفلسطيني ياسِر عَلي[٤]، وكلمات الأغنية تقول:

يا قَلْبُ مالَكَ كُلَّما ذُكِرَتْ دِماؤُكَ تَنْحَبِسْ

يَسْري شُرودُ العَيْنِ نَحْوَ النُّورِ يَسْتَجْدي القَبَسْ

أَتُراكَ تَسْري لِلحَبيبةِ خَلْفَ أَسْوارِ الْهَوى

أَمْ تَبْتَغي لَمَّ الْأَحِبَّةِ كُلِّهِمْ، بِرَحابِ ساحاتِ الْقُدْسِ

****

أَلا تَدْري؟ شَغافُكَ سالَ بَيْنَ البَحْرِ وَالنَّهْرِ

وَروحُ الرُّوحِ تَطيرُ بِخِفَّةِ الطَّيْرِ

وَما تَعِبَتْ مِنَ الذِّكْرى، وَقَدْ تَعِبَتْ مِنَ الْهَجْرِ

فَذِكْراها تَزيدُ النَّارَ في قَلْبي وَفي صَدْري

****

---

[١] خلف أسوار الهوى (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=NMVbWGeFOfM

[٢] أيمن الحلاق: مواليد عام ١٩٧٢م، نشأ في الأردن، منشد وملحن وموزع موسيقي فلسطيني، من مدينة المجدل المحتلة، له العديد من الألبومات والأعمال المختلفة، من ألبوماته (فتنت روحي، خلف أسوار الهوى، أحنّ شوقاً، وَكِّلْها لله) وغيرها العديد من الأناشيد، قام بتأليف موسيقي وتوزيع وتنفيذ مجموعة كبيرة من الشارات التلفزيونية والموسيقى التصويرية لقنوات تلفزيونية متعددة، إضافة إلى التدريس الأكاديمي للعديد من الدورات الفنية الموسيقية في أكثر من دولة، ويعمل حالياً كمدير عام لمؤسسة أوج للإنتاج الفني والإعلامي في الأردن (أيمن الحلاق، قابله: إسراء أسعد، بتاريخ ١١ فبراير ٢٠٢٠)

[٣] شبكة فلسطين للحوار: (قصيدة خلف أسوار الهوى)، ياسر علي: https://www.paldf.net/forum/showthread.php?t=826512

[٤] ياسر أحمد علي: مواليد عام ١٩٦٩م، في مخيم تل الزعتر بلبنان، كاتب صحفي وشاعر فلسطيني، من اللاجئين الفلسطينيين في لبنان، صدر له ديوان (خلف أسوار الهوى) عام ٢٠١١م عن بيت فلسطين للشعر، وقصيدة خلف أسوار الهوى هي أبرز قصيدة فيه. ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، (ياسر علي)

وَذِكْراها؟

أَتَذْكُرُ يا فُؤَادي مَنْ نَظَمْتَ لَها هَوى الشِّعْرِ؟

مِنْ روحٍ ومِنْ قَلْبٍ، وَمِنْ دَمْعٍ لها يَسْري؟

وَمِنْ شَوْقٍ عَلَى البُعْدِ

وَفي قُرْبٍ مِنَ الوَجْدِ

أَتَذْكُرُها؟

أَتَذْكُرُ مَنْ وَهَبْتَ لَها بَقايانا

بَنَيْتَ لَها لِسُكْناها حَنايانا؟

تَذَكَّرْها.. وَلا تَنْسَ

لِيَعْشَقَ قَلْبُكَ الْقُدْسَ

دُموعُ الْعَيْنِ إِنْ تاهَتْ فَفي مِينائِها تَرْسو

تَذَكَّرْها.. سَتَبْقى مَنْ نُسَمّيها بِإِجْلالٍ لَها "قُدْسُ"

أَهانوها وَما هانَتْ

هَدَموها وَما لانَتْ

وَخانُوها وَما خانَتْ

أَضاعُوها وَما ضاعَتْ

أَذَلُّوها وَما انْصاعَتْ

وَباعوها وَما باعَتْ

وَما باعَتْ

ومن الأغاني على مقام الراست أيضاً أغنية (ولد الهدى)[١]، وقد قامت بغنائها الفنانة المصرية (أُم كُلثوم) [٢]، وهي أبياتٌ من قصيدة (الهَمَزِيّة النَّبويّة)[٣] لأمير الشعراء أَحْمد شَوَقي[٤]، ونورد مقطعاً من كلماتها:

وُلِدَ الهُدى فَالكائِناتُ ضِياءُ	وَفَمُ الزَمانِ تَبَسُّمٌ وَثَناءُ
الروحُ وَالمَلَأُ المَلائِكُ حَولَهُ	لِلدينِ وَالدُنيا بِهِ بُشَراءُ
وَالعَرشُ يَزهو وَالحَظيرَةُ تَزدَهي	وَالمُنتَهى وَالسِدرَةُ العَصماءُ
وَالوَحيُ يَقطُرُ سَلسَلاً مِن سَلسَلٍ	وَاللَوحُ وَالقَلَمُ البَديعُ رُواءُ
بِكَ بَشَّرَ اللَهُ السَماءَ فَزُيِّنَت	وَتَضَوَّعَت مِسكاً بِكَ الغَبراءُ
يَومٌ يَتيهُ عَلى الزَمانِ صَباحُهُ	وَمَساؤُهُ بِمُحَمَّدٍ وَضّاءُ

---

[١] ولد الهدى (DVD)، ولد الهدى لأم كلثوم: اليوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=xjpuTZu33qE

[٢] أم كلثوم (ت١٩٧٥م): مطربة مصرية، وهي فاطمة ابنة الشيخ المؤذن إبراهيم البلتاجي، وهو مؤذن ومرتل ومنشد القصائد الدينية والسيرة المحمدية، كان والدها أستاذاً لها، ولدت أم كلثوم في عام ١٩٠٤م، في (الدقهلية) بمصر، وتُعرَف بعدة ألقاب منها (شمس الأصيل، سيدة الغناء العربي، كوكب الشرق، قيثارة الشرق)، وتعدّ من أبرز مغنّي القرن العشرين، اشتهرت في الوطن العربي عموماً، وهي المثل الأعلى للمرأة العربية العريقة في فنّها ومظهرها ووقارها، وقد جسّدت بالكلمة والألحان التي تغنّت بها تطوّر المجتمع المصري. حفظت القرآن الكريم وجوّدته، وأنشدت القصائد الدينية والسيرة النبوية بمصاحبة والدها، تعلّمت العزف على العود، ودرست المقامات الموسيقية ومساراتها اللحنية، وانتقالاتها النغمية، وتعلّمت العروض الشعري واللغة العربية وآدابها، وقرأت دواوين الشعر العربي. كان غناؤها امتدادً لجذور الغناء العربي منذ العصر الجاهلي، وحافظت على الملامح الشرقية والزخرف المميز للحضارة الإسلامية في الغناء، ويمثّل صوت أم كلثوم ظاهرة فنية فريدة، حيث إنها تملك من المساحة الصوتية ما يزيد على الديوانين، كما أنها تؤدي بسهولة الجملة الغنائية الصعبة المملوءة بالزخارف، وغنّت ما يزيد على الأربع ساعات متواصلة ولمدة نصف قرنٍ أو يزيد، كان لصوتها فضلٌ في جريان الشعر العربي على ألسنة العامة والخاصة. ومن أبرز القصائد التي قامت بغنائها: (نهج البردة، ولد الهدى، سلوا قلبي، وقف الخلق، القلب يعشق كل جميل، أبا الزهراء قد جاوزت قدري). (انظر: ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، أم كلثوم)، قراءات في تاريخ الشعر العربي: نبيل شورة، (ص٢٦٣– ٢٦٥)

[٣] مختارات من أجمل الشعر في مدح الرسول: محمد البوطي، (ص٢٨)

[٤] أحمد شوقي بن علي بن أحمد شوقي (ت١٩٣٢م)، كاتب وشاعر مصري من أعظم وأشهر شعراء العصر الحديث، يلقّب بأمير الشعراء، مولده ووفاته بالقاهرة، أصله كردي، وكانت حياته كلها للشعر، حيث يستوحيه من المشاهدات والحوادث، فقد أوتي شاعريةً فياضة ومخيّلة قوية، فشعره جرى على كل لسان. الزركلي، الأعلام (ج١/ ١٣٦، ١٣٧)

ويتضح من خلال الأغنيات التي لحّنت على مقام الراست أنه مقامٌ واسع متنوع وحيوي، وفروعه كثيرة، فهو أساس المقامات، كما أنه يعدُّ مقاماً جدّيّاً وهو أكثرها وضوحا في الشخصية، والمعبر عنها، ويعتبر من المقامات المفضلة لتلاوة الأذان وكثيراً مايعتمد عليه القرّاء في تلاوة القرآن لما فيه من وقار.

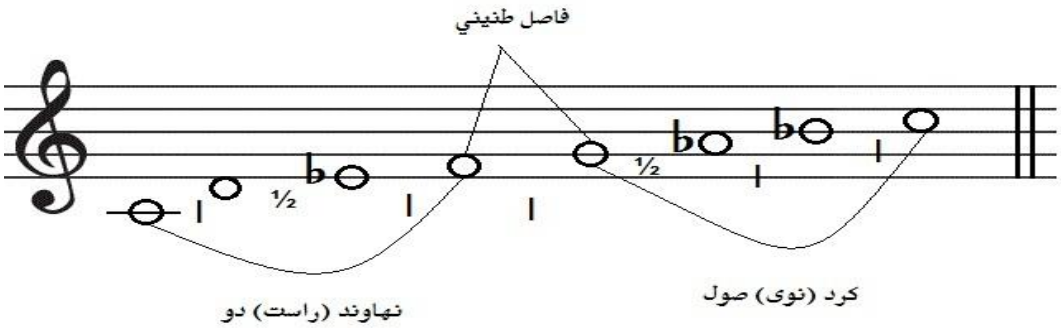
ثانياً: مقام النَّهاوَنْد

(نهاوند) سُـمّيَ بهذا الإسـم نسـبةً إلى مدينة نهاوند الفارسـية، التي وقعت فيها معركة نهاوند الشهيرة[١]، ولمقام النهاوند عدة مسمّيات، فعند الفرس يسمّى مقام أصفهان، وفي الجزائر (رهاوي) أو (ساحلي)، وفي تونس (محيّر سيكاه)، وفي تركيا (بوسلِك) أو (سلطاني يكاه)، أما عند الغرب فهو سلم (المينور)، ومقام النهاوند من المقامات القوية في التعبير، صيغت منه العديد من أشكال التأليف الغنائي والآلي، فله طابعٌ رقيقٌ وعذب، وأيضـاً طابع طربي فَرِح، فيصـلح للموسـيقى الحزينة والسعيدة، فهو من أجمل المقامات وأكثرها عاطفة وفرحاً وحزناً معاً[٢].

تحليل سلم مقام النهاوند

يرتكز مقام النهاوند على درجة (دو)، وهي درجة الأسـاس له، ويتكون سـلم النهاوند من جنسـين منفصلين يفصل بينهما فاصل (بُعد) طنيني، (الجنس الأول) له (جنس نهاوند) يبدأ من (دو) إلى (فا)، تترتب أبعاده (ا، ½، ا)، ثم فاصـل طنيني (بعد كامل) من (فا) إلى (صـول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس كرد) أو (جنس حجاز).

وجنس الكرد يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب) وأبعاده (ا، ا، ½). ويكون السلم كالتالي[٣]:



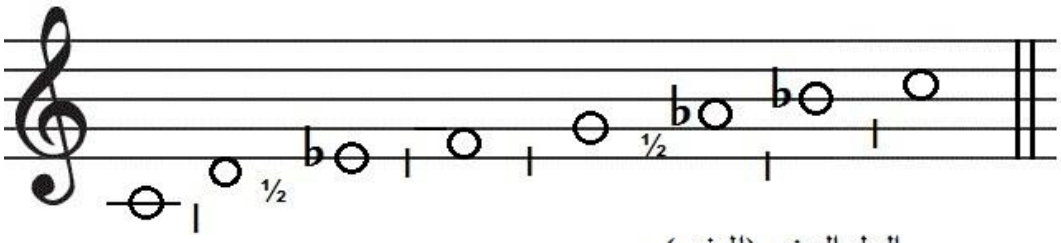
---

[١] معركة نهاوند من المعارك الفاصلة في الفتح الإسلامي لبلاد فارس، وكانت من أشد المعارك بين المسلمين والفرس، وقعت في خلافة عمر بن الخطاب، عام(١٩هـ)، وانتصر فيها المسلمون انتصاراً كبيراً وحاسماً بقيادة النعمان بن مقرن المزني على الفرس الساسانيين، وقد قتل في نهاية هذه المعركة. (ويكبيديا: الموسوعة الحرة، معركة نهاوند)

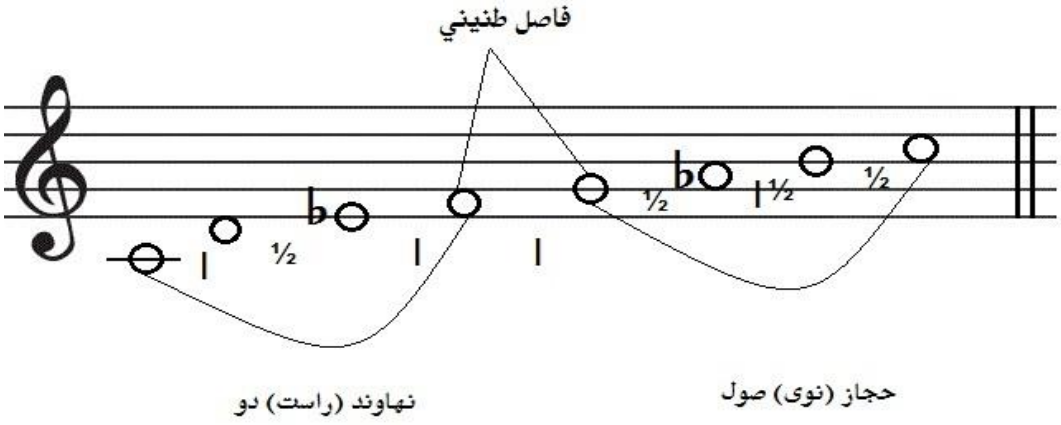
[٢] انظر: المهدي، الموسـيقى العربية (مقامات ودراسـات) (ص٢٧)، علي، الموسـيقى من الألف إلى الياء (ص١٢٦)

[٣] انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٢٨)

إن مقام النهاوند يقابل سلم (المينور) الصغير الغربي، والذي يطلق عليه السلم الصغير النازل، والسلالم الغربية غير مرتبطة بأجناس، فأبعاده تترتب (ا، ا، ½، ا، ا، ½، ا)، وسلمه كالتالي[١]:



وقد يكون (جنس الفرع) للنهاوند (جنس حجاز) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، وأبعاده (½، ½ا، ½) فيكون سلم مقام النهاوند كالتالي[٢]:



ومقام النهاوند الذي جنسه الفرعي حجاز يقابل السلم الصغير الهارموني (الغربي)، وأبعاده تترتب على التوالي: (½،½ا، ½، ا، ا، ½، ا)[٣].

---

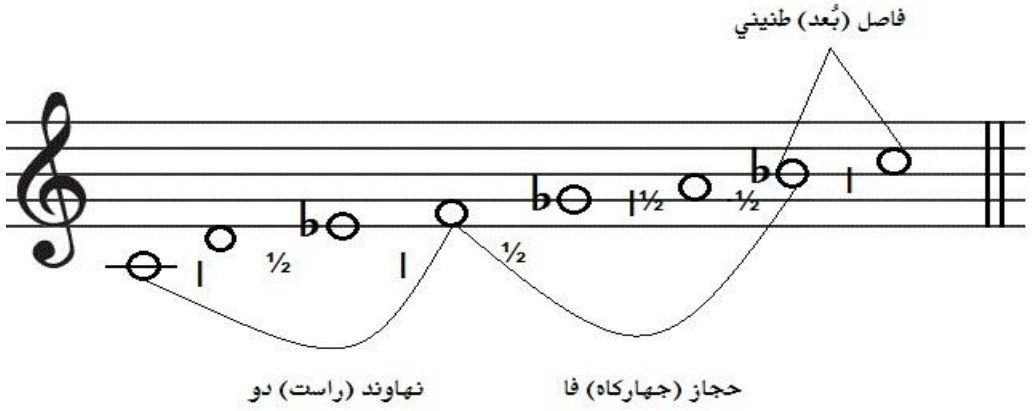
[١] انظر: ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، (سلّم دو الصغير)

[٢] انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٢٦)

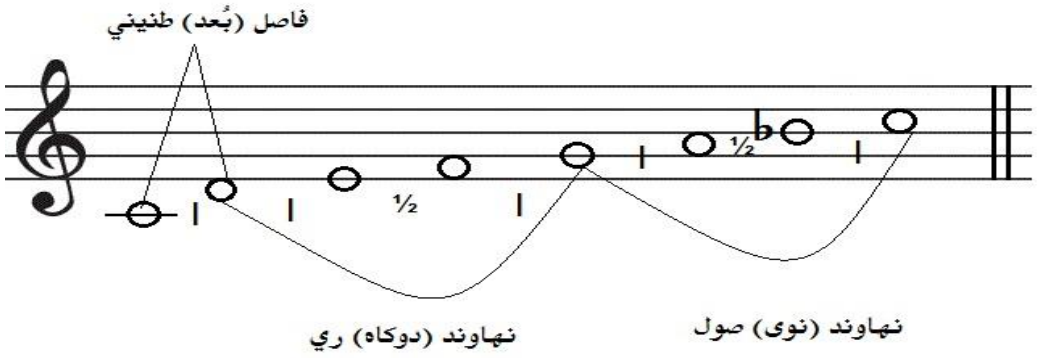
[٣] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص٤٨)

عائلة مقام النهاوند (فروع المقام):

- **مقام النهاوند المُرَصَّـع:** يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلمه من جنسين متصلين والفاصل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس نهاوند) يبدأ من (دو) إلى (فا)، تترتب أبعاده (ا، ½، ا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (فا) إلى (سيb)، أبعاده (½، ½ا، ½)، ثم فاصل طنيني من (سيb) إلى (دو الجواب). ورسم السلم كالآتي[١]:



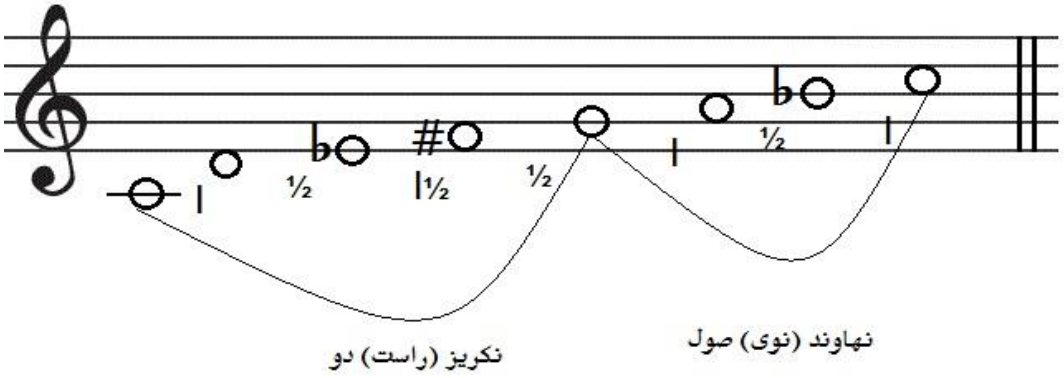
- **مقام النهاوندين:** يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلمه من جنسين متصلين، والفاصل الطنيني يأتي قبل الجنسين من (دو) إلى (ري)، ثم الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس نهاوند)، يبدأ من (ري) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، الأبعاد (ا، ½، ا). ورسمه كالآتي[٢]:



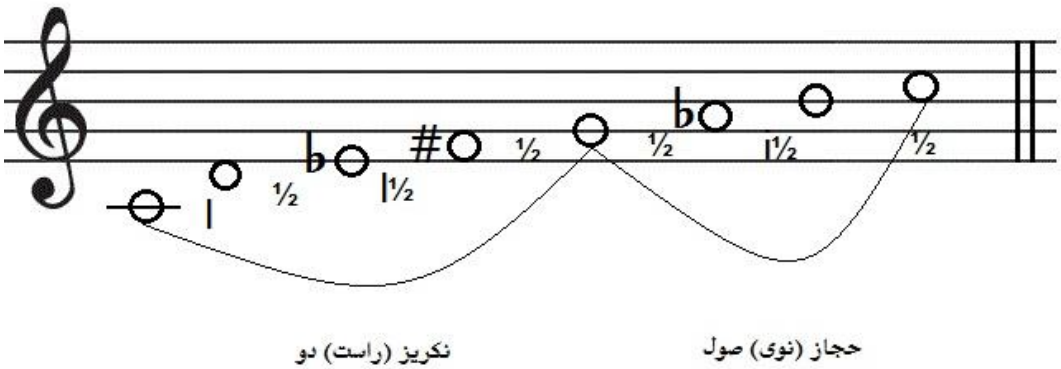
[١] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٩٤)، انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٣٦)

[٢] جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٣٤)

- **مقام النَّكْريز:** يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلمه من (عقد) و(جنس) متصلين، فيخلو من الفاصل الطنيني، العقد الأول (عقد الأصل) له (عقد نَكريز) يبدأ من (دو) إلى (صول)، تترتب أبعاده (½، 1½، ½، 1)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (1، ½، 1). ورسم السلم كالآتي[1]:



- **مقام النَّوا آثَر:** يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلمه من (عقد) و(جنس) متصلين، فيخلو من الفاصل الطنيني، العقد الأول (عقد الأصل) له (عقد نكريز) يبدأ من (دو) إلى (صول)، تترتب أبعاده (½، 1½، ½، 1)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس الحجاز)، يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (½، 1½، ½، 1)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (½، 1½، ½). ورسم السلم كالآتي[2]:

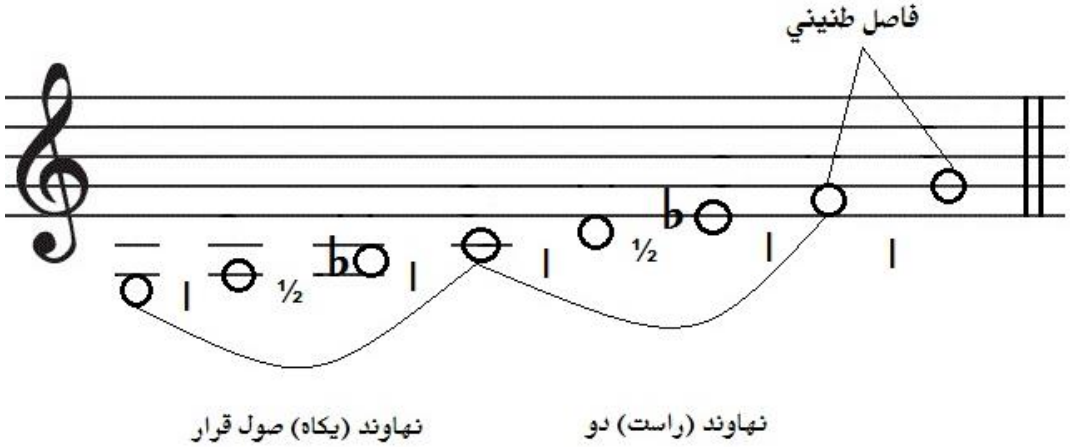


---

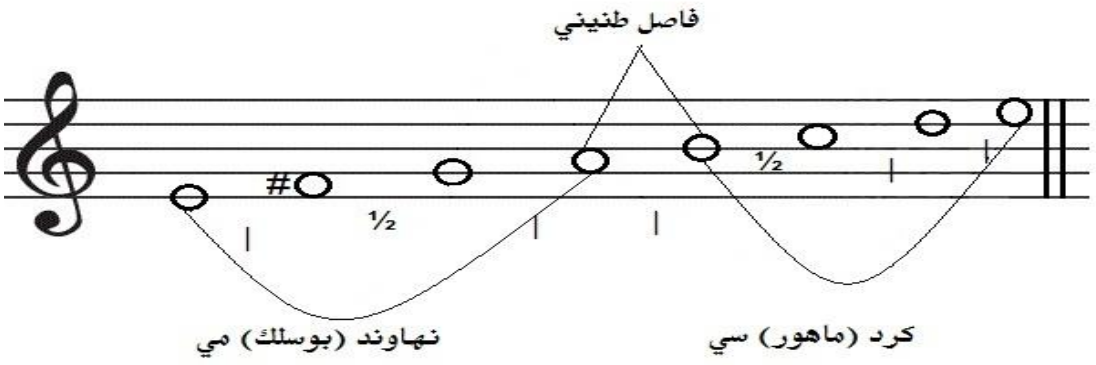
[1] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١١١)، جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٢٨)

[2] انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٨٤)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٤١)

- **مقام فَرَحْفَزا:** يرتكز على درجة (صـول القرار)، ويتكون سـلمه من جنسـين متصـلين، والفاصـل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسـين، الجنس الأول (جنس الأصـل) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صـــول قرار) إلى (دو)، أبعاده (ا، ½، ا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) لـه (جنس نهاوند) يبدأ من (دو) إلى (فا)، ثم الفاصـــل الطنيني من (فا) إلى (صول). ورسم السلم كالآتي[1]:



- **مقام البُوسَلِك:** وهو تصويرٌ لمقام النهاوند على درجة البوسلِك (مي)، فيرتكز على درجة (مي)، ويتكون سـلمه من جنسـين منفصـلين بفاصـل طنيني، الجنس الأول (جنس الأصل)، له (جنس نهاوند) يبدأ من (مي) إلى (لا)، أبعاده (ا، ½، ا)، ثم فاصل طنيني من (لا) إلى (سـي)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس كرد) يبدأ من (سـي) إلى (مي الجواب)، أبعاد (ا، ا، ½). ورسم السلم كالآتي[2]:

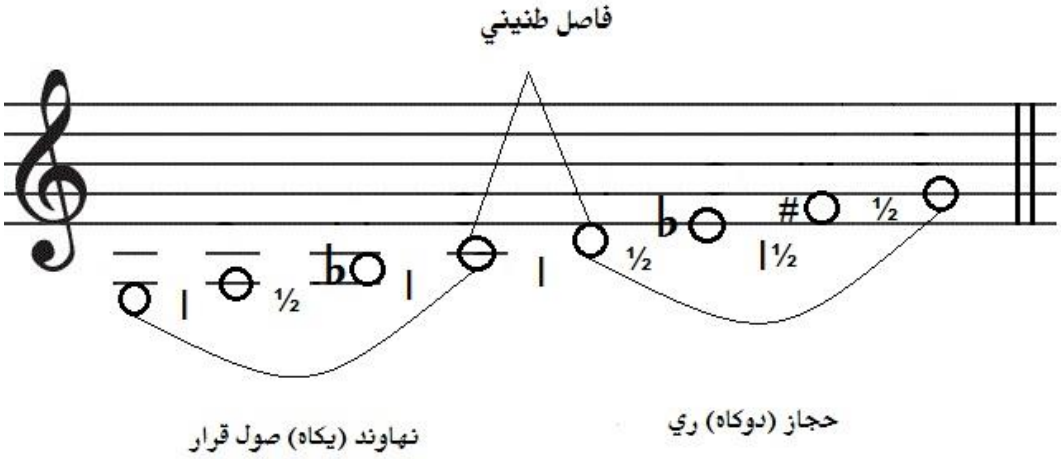


---

[1] انظر: الفرجاني، مقامات الموسـيقى العربية (ص٩٦)، الشـوا، القواعد الفنية في الموسـيقى الشـرقية والغربية (ج١/ ١٤٦)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص٩٥)

[2] انظر: الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص١٠٠)

- **مقام سُـلطاني يَكاه:** هو تصـويرٌ لمقام النهاوند على درجة اليكاه (صـول قرار)، فيرتكز على درجة (صـول قرار)، ويتكون سلّمه من جنسين منفصـلين بفاصـلٍ طنيني، الجنس الأول (جنس الأصـل) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صـول قرار) إلى (دو)، تترتب أبعاده (ا، ½، ا)، ، ثم فاصـــل طنيني من (دو) إلى (ري)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (ري) إلى (صـول)، أبعاده تترتب (½، ½ا، ½). ورسـم السـلم كالآتي[١]:



- ومن الأغاني التي لحّنت على مقام النهاوند:

- نشـــيد (لبيْكِ جامعتي)[٢]، وهي النشـــيد الرَّســـمي الخاص ببروتوكول التخرج لخريجي الجامعة الإسـلامية بغزة، وقد كتب كلماتها الشـاعر الدكتور (عبد الخالق العَف) [٣]، وقد قامت بغنائها فرقة إنشادية بغزة، وكلمات الأنشودة:

---

[١] انظر: الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص١٠٧)

[٢] لبيك جامعتي (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=XRou7dl_n9U

[٣] عبد الخالق محمد العف: من مواليد مدينة غزة لعام ١٩٦١م، أسـتاذ في الأدب والنقد في الجامعة الإسـلامية بغزة، شـــاعر وناقد وأديب، وهو علم من أعلام الشـــعر والنقد في فلســـطين، له مؤلَّفات عديدة في الأدب والنقد والدراســـات النقدية والتحليلية، أشـــرف وناقش العديد من الأبحاث والأطروحات العلمية، له ديوان شـــعر (شـــدوُ الجراح). أ.د. عبد الخالق العف، رابط صفحة الفيس بوك:
https://www.facebook.com/aelaff/about?section=bio&lst=100002942254385%3A100000598894293%3A1581807342

لَبَّيْـــــــكِ جامِعَـــــــةً لِلْحَـــــــقِّ فَانْتَسِـــــــبي

لَبَّيْـــــــكِ شـــــــامِخَةً مَرْفوعَـــــــةَ الْعَلَـــــــمِ

لَبَّيْـــــــكِ رائِـــــــدَةً فـــــــي دَرْبِ عِزَّتِنـــــــا

لَبَّيْـــــــكِ ســـــــاطِعَةً كَالْبَـــــدْرِ فـــــي الظُّلَـــــمِ

أُغْـــــرودَةَ الْأَطْهـــــار فَلْتَسْـــــلَمي دَوْمـــــا

أُنْشـــــودَةَ الْأَبْـــــرارِ لَحْنًـــــا بِكُـــــلِّ فَـــــمِ

مِـــــنْ واحَـــــةِ الإيمـــــانِ تَسْـــــمو عَزائِمُنـــــا

إِنْ تَطْلُبـــــي دَمَنـــــا نَفْـــــديكِ بِالنَّسَـــــمِ

لَبَّيْـــــــكِ، لَبَّيْـــــــكِ لِلْحَـــــــقِّ فَانْتَسِـــــــبي

يَـــــا رَبِّ فَاحْفَظْهـــــا فـــــي الْعَـــــيْنِ جامِعَـــــةً

زَيِّـــــنْ شَـــــمائِلَها بِـــــــــــالْعِلْمِ وَالأَدَبِ

وَاجْعَـــــلْ تَوَحُّـــــدَنا رَمْـــــزًا لِقُوَّتِنـــــا

حَتّـــــى نُوَجِّهَهـــــا لِلْقُـــــدْسِ وَالْحَـــــرَمِ

لَبَّيْـــــكِ جـــــامِعَتي لَـبَّـــيْكِ جـامِـعَـــتـــي

- وأغنية (رُحماك يا ربَّ العِباد)[١]، وقد قام بغنائها المنشد السوري (البّراء العُوَيّد)[٢]، وكلماتها هي قصيدة كتبها المنشد والشاعر السوري محمّد مُنذِر سِرْميني (أبو الجود)[٣]، وكلمات الأغنية:

رُحْماكَ – يا رَبَّ الْعِبادِ – رَجائي ... وَرِضاكَ قَصْدي فَاسْتَجِبْ لِدُعائِي
وَحِماكَ أَبْغي – يا إلهي – راجِياً ... مِنْكَ الرِّضا فَجُدْ بِوَلائي
نادَيْتُ بِاسْمِكَ – يا إلَهي – ضارِعاً ... إنْ لَمْ تُجرْني فَمَنْ يُجِيرُ بُكائِي
أَنْتَ الكَريمُ فَلا تَدَعْني تَائِهاً ... فَلَقَدْ عَيِيْتُ مِنَ البِعادِ النَّائي
ما لِي سِوى أَعْتابِ جُودِكَ مَوئِلٌ ... فَلَئِنْ رُدِدْتُ فمَنْ سِواكَ دَوائِي؟
وَلَقَدْ رَجَوْتُكَ –يا إلهي– ضارِعاً ... مُتَذَلِلاً أَلَّا يَخيبَ رَجائي

وهذا المقام من خلال الأغاني الخاصة به يظهر أنه مقامٌ كلاسيكيّ قديم حديث، وهو روحاني وعميق ومباشر، كما أن له طابعاً رقيقاً وشعورياً يحمل أحاسيس تصل للقلب مباشرة، ويصلح للأغاني الحزينة والسعيدة، لذلك يعدّ مقاماً متداولاً ومعروفاً لدى الجميع.

---

[١] رحماك يا رب العباد (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=Dy1Psv6uTN8

[٢] البراء محمد رشيد العويّد: من مواليد الكويت عام ١٩٨٢م، منشد سوري الأصل من مدينة حلب، يطلق عليه لقب (أمير الشام)، انضمّ إلى فريق قناة طيور الجنة الفضائية، وله العديد من الأعمال داخل القناة وخارجها، إلى جانب الإنشاد كتب ولحّن العديد من الأناشيد، ومن أشهر أعماله: (طلع البدر علينا، بلدي يا شام، ركب الموج، حنايا القلب، عالعين يا شامنا، بنحبا فلسطين). (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، البراء العويّد)

[٣] محمد منذر سِرْميني الملقَّب بـــ (أبي الجود)، مهندس وشاعر ملحّن ومنشد، من روّاد النشيد الإسلامي المعاصر في سوريا، ولد في مدينة حلب بسوريا عام ١٩٥٣م، كتب الكثير من القصائد ومنها ما كان يلحّنها ويؤدّيها، وقد قام بغناء (رحماك يا رب العباد)، وله عدة دواوين، منها: (ديوان سلوا أيامي، بوارق الأمل، وإليك العربية والأجنبية. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، محمد منذر سِرميني)

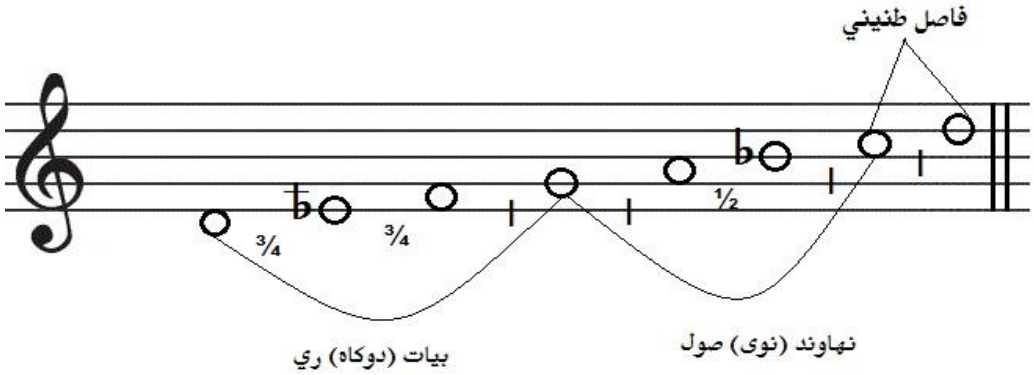
ثالثاً: مقام البَيَات

أو (البياتي)، وهو نفســه مقام (عشّــاق التركي)، وهو مقام ســهلٌ ممتنع، يعتمد على الطرب والسلطنة الغنائية، وهو مقام واسعٌ وقابلٌ للتشكيل، يعطي الملحّن فرصاً كثيرةً للتلحين والإنتاج، فهو مقامٌ متقلّب يجمع بين الألحان الغنائية المتقلّبة التي تكون هادئة ثم تعلو في المنتصــف، وهو في أصــله مقام فرحٍ وأنس، فمقام البيات هو مقام الشــوق والحب والعتب، ويحمل إحســاس النداء والانتظار واللهفة، ويبدو بوضـوحٍ في أكثر الألحان المصـرية الشـعبية، فهو مقامٌ شـعبيّ، وكثيراً ما نسمعه في أغاني الزفاف ويطلق عليه في أقطار المغرب العربي (مقام الحُسَين)[١].

"وقد نشاهد هذا المقام في العراق، ويُنسب إلى عائلة (البياتي)، وذلك لأنهم أفضل من كان يجيده في منطقتهم، فسُمّي بهم"[٢].

تحليل سلّم مقام البيات:

يرتكز مقام البيات على درجة (ري)، وهي درجة الأسـاس له، يتكون سـلمه من جنسـين متصـلين، والفاصــل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسـين (في آخر السـلم)، الجنس الأول (جنس الأصــل) له (جنس بيات)، يبدأ من (ري) إلى (صـــول)، تترتب أبعاده (ا، ¾، ¾)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صــول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (ا، ½، ا)، ثم فاصــل (بعد) طنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب). ورسم السلم كالآتي[٣]:



---

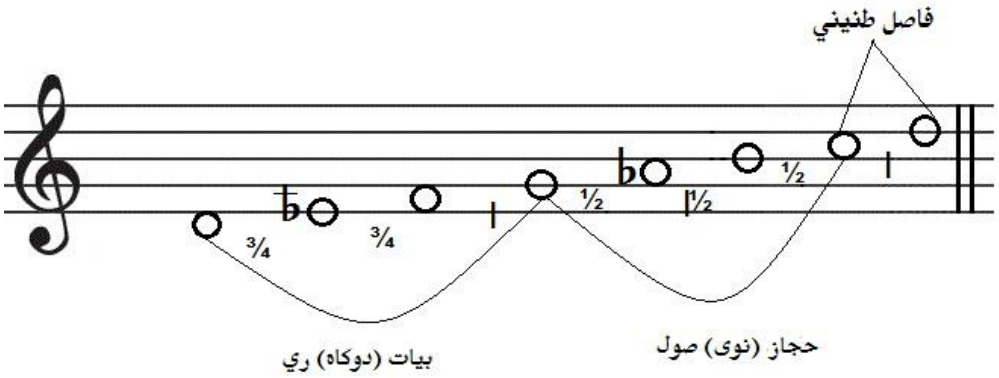
[١] انظر: شورة، علّام، موسيقى الكلام (ص٨٨)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٣٢)

[٢] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٣١)

[٣] الفرجاني، مقامات الموسـيقى العربية (ص٧٣)، انظر: الموسـوعة الموسـيقية الشـاملة، (ج١/ ٢٠٤)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص١١٨)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٣٢)

عائلة مقام البيات (فروع البيات):

- **مقام بَيات شُوري:** يرتكز على درجة (ري)، ويتكون سلمه من جنسين متصلين، والفاصل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس بيات) يبدأ من (ري) إلى (صـــول)، تترتب أبعاده (أ، ¾، ¾)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (صــول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (½، ½أ، ½)، ثم فاصـــل طنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب). ورسم السلم كالآتي[١]:

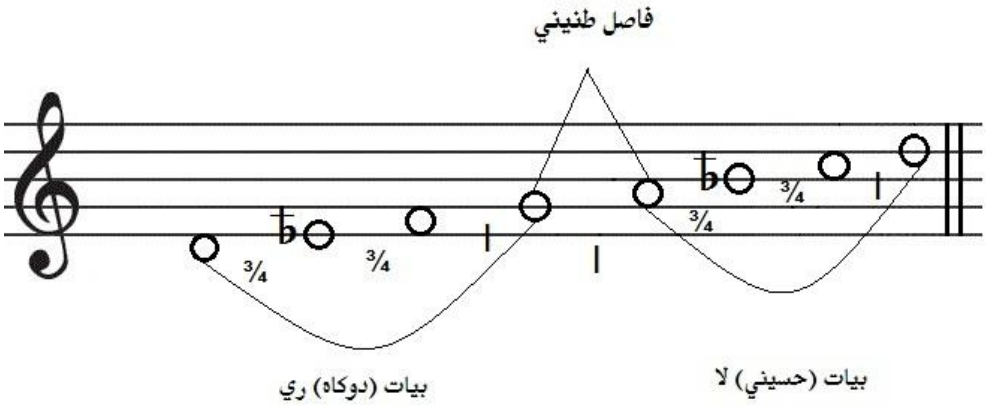


- **مقام الحُسَـيني:** ويسـمّيه البعض مقام (المُحيَّر)، ويرتكز على درجة (ري)، ويتكوّن سـلمه من جنسين منفصـلين بفاصـل طنيني، الجنس الأول (جنس الأصـل) له (جنس بيات) يبدأ من (ري) إلى (صــول)، أبعاده (أ، ¾، ¾)، ثم فاصــل طنيني من (صــول) إلى (لا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) لـه (جنس بيات) من (لا) إلى (ري الجواب)، أبعـاده (أ، ¾، ¾). ورسم السلم كالآتي[٢]:

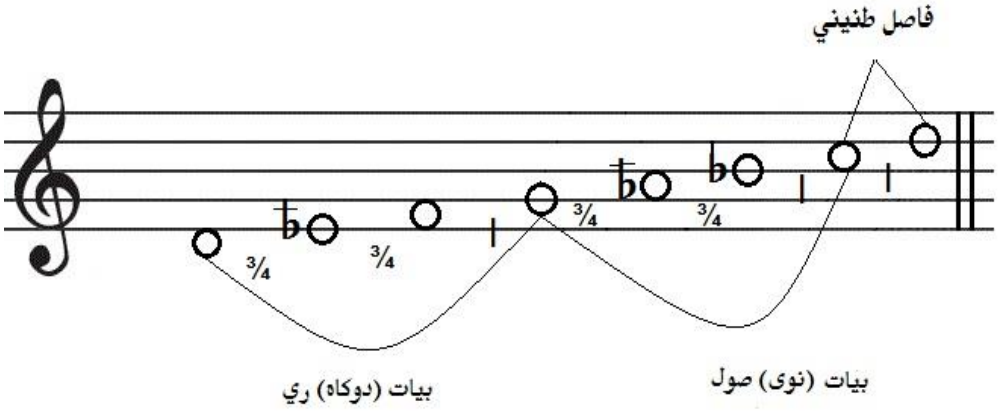
---

[١] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٨٥)، انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٣٦)

[٢] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٧٥)، انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٣٤)



- **مقام البياتيين:** يرتكز على درجة (ري)، ويتكون سلمه من جنسين متصلين، ويأتي الفاصل الطنيني بعد اكتمال الجنسين، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس بيات) يبدأ من (ري) إلى (صول)، أبعاده (أ، ¾، ¾)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس بيات) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، والفاصل الطنيني من (دو جواب) إلى (ري الجواب). ورسم السلم كالآتي[1]:

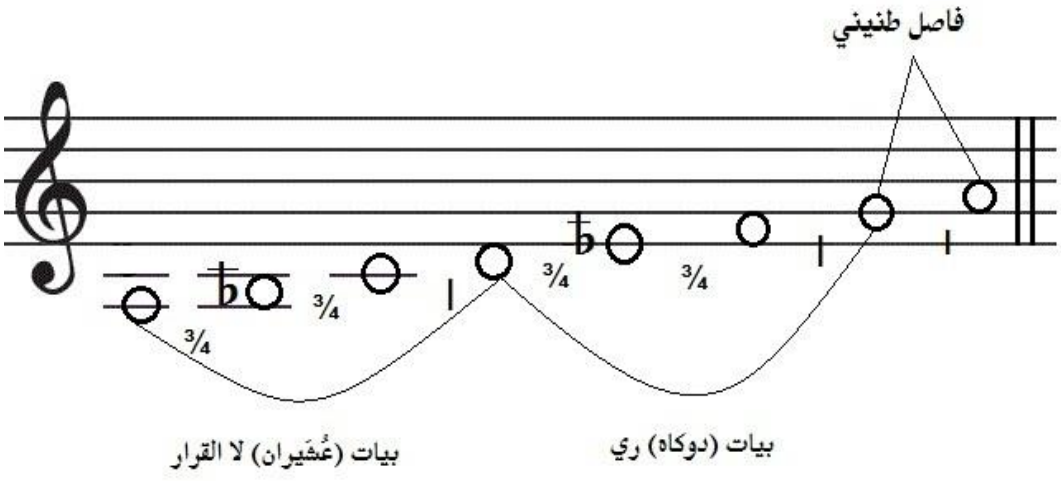


- **مقام حُسيني عُشَيْران:** وهو تصوير لمقام البياتيين على درجة (العُشَيْران)، فيرتكز على درجة (لا قرار)، ويتكوّن سلمه من جنسين متصلين، ويأتي الفاصل الطنيني بعد اكتمال الجنسين، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس بيات)، يبدأ من (لا القرار) إلى (ري)، وأبعاده (أ، ¾، ¾)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس بيات)، ويبدأ من (ري) إلى (صول)، ثم الفاصل الطنيني من (صول) إلى (لا) الحسيني. ورسم السلم كالآتي[2]:

---

[1] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٨١)

[2] المرجع السابق، ص٨٣



- **من الأغاني التي لحّنت على مقام البيات**

- أغنية (رقّتْ عَيْنايَ شـــوقًا)[١]، للفنّان اللبناني (ماهِر زَيْن) [٢]، وهي أبياتٌ في حبّ الرسول ﷺ[٣]، وكلماتها كالآتي:

رَقَّتْ عَيْنايَ شَوْقاً

وَلِطَيْبَةَ ذَرَفَتْ عِشْقاً

---

[١] رقّت عيناي شوقا (DVD)، اليوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=1yeuLjrpZl0

[٢] ماهر مصطفى ماهر زين، مواليد عام ١٩٨١م، ولد في لبنان، وهو لبناني الأصل سويدي الجنسية، كان ملهمه الأول في الموسيقى هو والده، كان والده يغني في مدينة بيروت – لبنان. فنشأ على الموسيقى، وحصل على أول آلة موسيقية وعمره عشر سنوات، ومنذ ذلك الوقت أصبحت الموسيقى جزءاً مهماً في حياته. استمرّ في دراستها وتعلّمها بعد انتقاله إلى السويد، وشقّ طريق الغناء الديني الإسلامي، ومع بداية عام (٢٠١٦م) جذبت موسيقاه عدداً هائلاً من مستخدمي الإنترنت في الدول العربية والإسلامية، وأيضاً الشباب المسلم في الدول الغربية. يغنّي ماهر زين بشكلٍ أساسيٍ باللغة الإنجليزية، لكنه قدّم بعض الأغاني بلغات أخرى، مثل أغنية (ما شاء الله)، والتي قد غنّاها باللغة الإنجليزية والتركية والفرنسية والماليزية والأندونيسية، ومن أشهر أغانيه باللغة العربية: يا نبي سلام عليك، إن شاء الله، رضيتُ بالله رباً، واحشنا يا رسول الله، رمضان، مولاي. وقد وصل عدد المتابعين له على صفحة الفيس بوك إلى أكثر من (٢٦) مليون متابع، والرقم في ازدياد، وهذا رقمٌ قياسيٌّ وجديد على الساحة الفنية الإسلامية والعربية. (ويكيبديا: الموسوعة الحرة، ماهر زين)

[٣] لم تعثر الباحثة على كاتب القصيدة

فَأَتَيْتُ إِلى حَبيبي

فاهْدَأْ يا قَلْبُ وَرِفْقاً

صَلِّ عَلى مُحمَّدْ

السَّلامُ عليكَ يا

يا رسولَ اللهْ

السَّلامُ عَلَيْكَ يا حَبيبي

يا نَبِيَّ اللهْ

يا رَسولَ اللهْ

قَلْبٌ بِالحَقِّ تَعَلَّقْ

وَبِغارِ حِراءَ تَأَلَّقْ

يَبْكي يَسأَلُ خالِقَهُ

فَأَتاهُ الْوَحْيُ فَأَشرَقْ

اقرأْ اقرأْ يا مُحَمَّدْ

السَّلامُ عليكَ يا

يا رسولَ اللهْ

السَّلامُ عَلَيْكَ يا حَبيبي

يا نَبِيَّ اللهْ

يا رَسولَ اللهْ

- وأيضاً أغنية (لستُ أرْضى الجاهِليّة)[١]، وقد قام بغنائها المنشد أيمن الحلّاق، وهو نشيدٌ تراثيٌّ قديم[٢]، ولها عدة تسجيلات فنية للعديد من المنشدين، وأول من قام بإنشادها المنشد السوريّ القدير (أبو دُجانَة) [٣]، وكلماتها تقول:

كلما أبصرتُ خوضاتِ البشر ... في متاهاتٍ تَنوءُ بالفِكَر
كلما طالعتُ مُبتَدَع الصور ... قلتُ في عزةِ من أَوَعى العِبَر
لَسْتُ أَرْضى الجَاهِلِيَّة ... لَسْتُ أَرْضى الجَاهِلِيَّة

كلما أبصرتُ خَبْطَ التائهينْ ... في اعتزالٍ عن هُدى ربي المُبينْ
كلما عاينتُ تِيهَ المُلحدينْ ... في فسادِ الخُلقِ والفنِّ المُهينْ
قُلْتُ في عِزّةِ أَرْبابِ اليَقينْ ... لَسْتُ أَرْضى الجَاهِلِيَّة

هَدّمتْ كلَّ المكارمِ والقِيمْ ... أفسدتْ طُهْرَ الضمائرِ والذِّممْ
واستباحتْ هتْكَ أستارِ الحُرَمْ ... نافستْ إبليسَ في بثِّ النّقمْ
ومَضَتْ تُعْلي بِدُنْيانا الصَّنَمْ ... لَسْتُ أَرْضى الجَاهِلِيَّة

كلُّ مَنْ قَدْ شَذَّ عَنْ دينِ الإلهْ ... في شَقاءٍ دائمٍ طولَ الحياة
يَنشُدُ الأمنَ على دَرْبِ المَتاه ... كلما سارَ بعيداً في سُراه
عادَ مَفْتوناً بِتَأْليهِ سِواه ... لَسْتُ أَرْضى الجَاهِلِيَّة

---

[١] لستُ أرضى الجاهلية (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=Z-zyrAj5S1I

[٢] لم تعثر الباحثة على كاتب أبيات القصيدة

[٣] أبو دُجانة: محمد أبو أحمد، المكنّى بأبي دُجانة، من مواليد عام ١٩٥٩م، بمدينة حلب بسوريا، من عمالقة النشيد الإسلامي، اتّسمت كلمات أناشيده بالميول إلى السياسة، فقد أنشد حول فساد الحكم في الدولة الإسلامية، وعن مخابراتهم، وأنشد حول الانحلال الأخلاقي، كما أنشد حول حبّ الله وحب رسوله وعن الأخوة في أسمى معانيها، لكن الغالب على أناشيده هو موضوع الجهاد والشهادة، وقد أبدع في الإنشاد والتلحين. http://abodojana.weebly.com/

رابعاً: مقام الحِجاز

من أعرق المقامات العربية، اســـمه يدل على أصـــالته العربية، وهو كما يطلق عليه البعض (صـحراويّ النغم)، فهو نُسب إلى بلاد الحجاز العربية، وهو مقام الهيبة والاحترام والحزن والوقار في نفس الوقت، فألحانه تتميز بأن فيها أصـالةً وعذوبة ورقةً لا متناهية، فيمتاز بغزارة الشـعور، ويعدّ المقام الثاني بعد الصّـبا بالنسـبة للحزن، فالتلاوات الحزينة تكون بهذين المقامين (الحجاز والصـبا)، فهو من أكثر المقامات روحانيةً وخشـوعاً في القرآن، ويسـتحبّ به قراءة الآيات التي تتعلّق بمشـــاهد يوم القيامة، وآيات العذاب والوعيد التي فيها طابع ترهيب وتخويف وتأنيب، ويستخدمه القراء بكثرة، ويبدعون فيه، وأجمل من يتلوه بحزن الشيخ عبد الباسط عبد الصمد[١] رحمه الله[٢].

تحليل سلّم مقام الحجاز

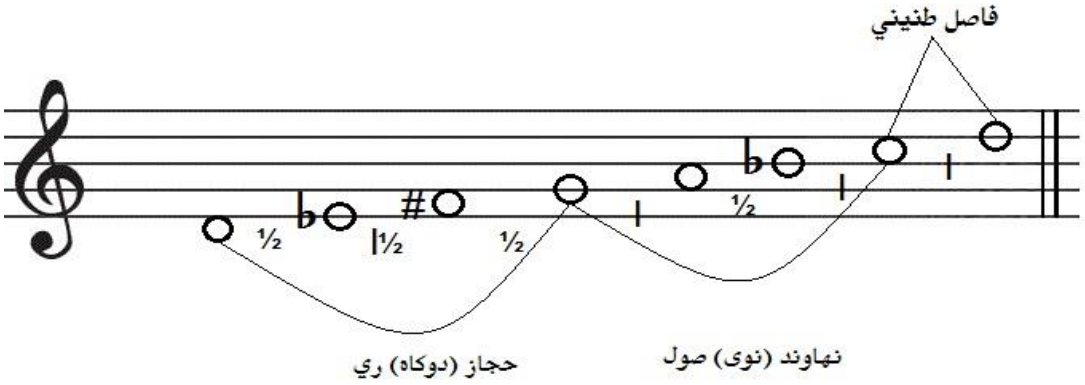
يرتكز مقام الحجاز على درجة (ري)، وهي درجة الأساس له، ويتكون سلمه من جنسين متصلين، والفاصـل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين، فالجنس الأول (جنس الأصـل) له (جنس حجاز)، يبدأ من (ري) إلى (صـــول)، وتترتب أبعاده (½، ½ا، ½)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند)، من (صـــول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (ا، ½، ا)، ثم فاصـــل طنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب). ورسم السلم كالآتي[٣]:

---

[١] الشيخ عبد الباسط محمد عبد الصمد، (ت: ٣٠ نوفمبر ١٩٨٨م)، مصري الأصل، أحد أعلام قراءة القرآن، تميز بجمال صوته وأسلوبه الفريد، وقد لقِّب بالحنجرة الذهبية، وصوت مكة، ترك ثروةً من التسجيلات إلى جانب المصـحفين المرتّل والمجوّد، ومصـاحف مرتّلة لبلدان عربية وإسـلامية، جاب بلاد العالم سـفيراً لكتاب الله، وكان أول نقيبٍ لقرّاء مصر عام ١٩٨٤م. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، عبد الباسط عبد الصمد)

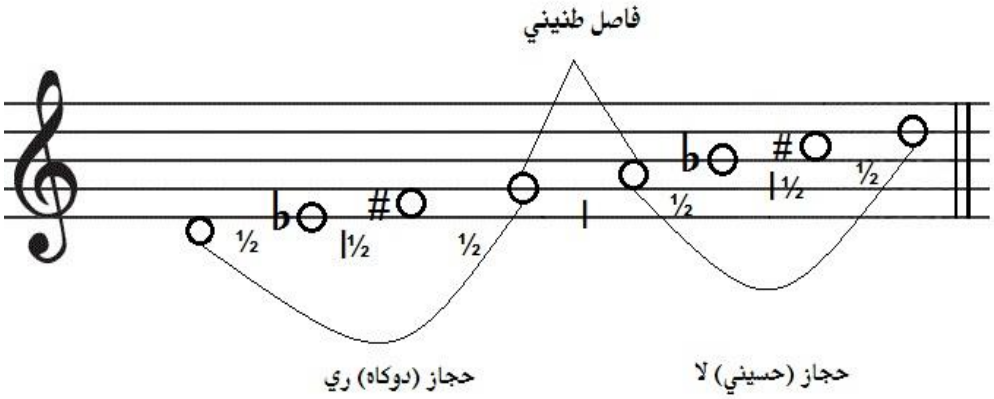
[٢] انظر: شورة، علّام، موسيقى الكلام (ص٩١)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٢٨)

[٣] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٢٠)، الموسوعة الموسيقية الشاملة، (ج١/ ٢٠٦)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٢٨)



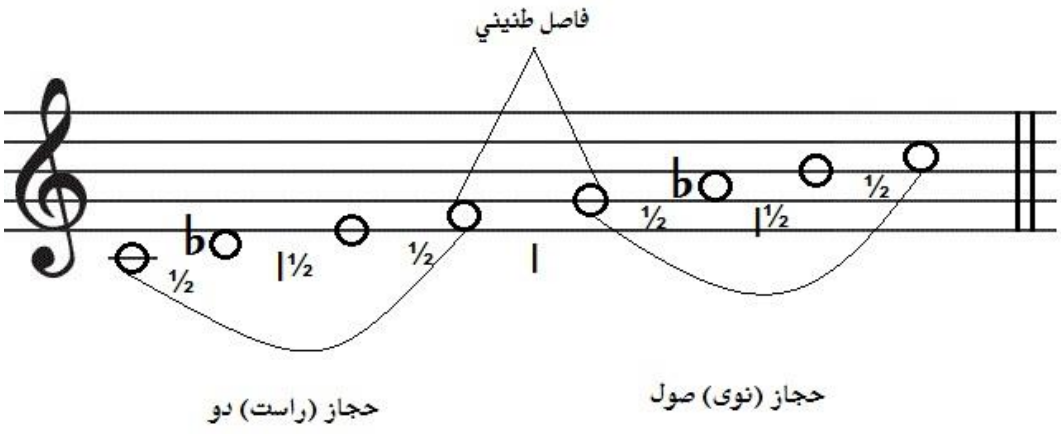
عائلة مقام الحجاز (فروع المقام):

- **مقام الشَّـهِناز:** يرتكز على درجة (ري)، ويتكون سلمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس حجاز) يبدأ من (ري) إلى (صول)، تترتّب أبعاده (½، ½ا، ½)، ثم فاصل طنيني من (صول) إلى (لا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (لا) إلى (ري الجواب) أبعاده (½، ½ا، ½). ورسم السلم كالآتي[1]:



[1] انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص١٢)، ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية (ص٩٥)

- **مقام الحِجاز كَار**[١]: وهو تصـويرٌ لمقام الشـهناز على (دو)، ويرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس حجاز) يبدأ من (دو) إلى (فا)، أبعاده (½، ½ا، ½)، ثم فاصل طنيني من (فا) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (½، ½ا، ½). ورسم السلم كالآتي[٢]:



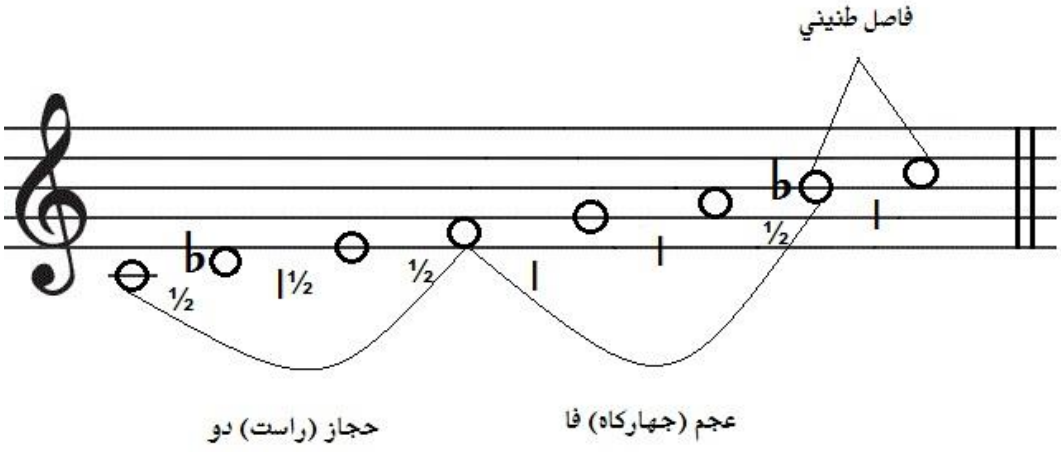
- **مقام الزَّنْجِران:** يرتكز على درجة (دو)، ويتكوّن سـلّمه من جنسـين متصـلين، ويأتي الفاصل الطنيني بعد اكتمال الجنسين، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس حجاز) يبدأ من (دو) إلى (فا)، أبعاده (½، ½ا، ½)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس عجم) يبدأ من (فا) إلى (سي b)، تترتب أبعاده (½، ا،ا)، ثم فاصل طنيني من (سيb) إلى (دو). ورسم السلم كالآتي[٣]:

---

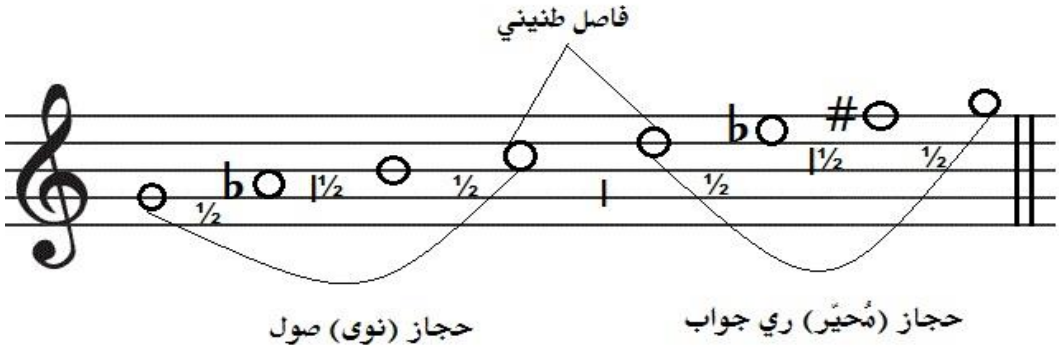
[١] حجاز كار: لفظ فارسي وتركي مركب من كلمتين (حجاز) أي مقام الحجاز، و(كار) بمعنى (صنعة) فيصبح (صناعة الحجاز)، وتنسب إلى أهل الحجاز، ولها عند العرب والفرس والأتراك اعتبار كبير وصفة مميزة، وهي من أقدم النغمات الشرقية، وترتكز في أصلها على (الدوكاه)، ولكن الأتراك أو الفرس صوروها على درجة (الراست)، فاكتسبت بذلك بذلك لوناً خاصاً واتسعت ناطقتها وأصبح سير العمل في هذا المقام يختلف عن نغمة الحجاز الأصلية. الحلو، الموسيقى النظرية (ص١١٢)

[٢] انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٣٠)، جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص١٢) الحلو، الموسيقى النظرية (ص١١٢)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ٢١٤)

[٣] انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٣٦)



- **مقام شَـدْ عَرَبان: هو** تصـويرٌ لمقام الشّـهناز على درجة (النوى)، فيرتكز على درجة (صـول)، ويتكوّن سـلّمه من جنسـين منفصـلين بفاصـل طنيني، فالجنس الأول (جنس الأصـل) له (جنس حجاز) يبدأ من (صـول) إلى (دو جواب)، أبعاده (½، ½|، ½)، ثم فاصـــل طنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) لـه (جنس حجاز) يبدأ من (ري الجواب) إلى (صـول الجواب)، أبعاده (½، ½|، ½). ورسم السلم كالآتي[1]:



[1] انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص١٢)

- ومن الأغاني التي لحِّنت على مقام الحجاز:

- أغنية (الحّقُّ سِـــلاحي)[١]، وقد قامت بغنائها الفنانة اللبنانية جُولْيا بُطرس[٢]، وقد كتب أبيات القصـيدة الشـاعر اللبناني نبيل أبو عبدو[٣]، وهي أغنيةٌ مهداةٌ للشـعب الفلسـطيني لدعم فكرة الصـمود والمقاومة ضـدّ الاحتلال، ومسـاندةً لهم في غزة في حرب ٢٠١٤م، وكلمات الأغنية هي كالآتي:

الْحَقُّ سِلاحي وَأُقاوِمْ

أَنا فَوْقَ جِراحِي سَأُقَاوِمْ

أَنا لَنْ أَسْتَسْلِمَ لَنْ أَرْضَخْ

وَعَلَيْكِ بِلادِي لا أُساوِمْ

بَيْتي هُنا.. أَرْضي هُنا

الْبَحْرُ السَّهْلُ النَّهْرُ لَنا

وَكَيْفَ بِوَجْهِ النَّارِ أُسالِمْ؟

سَأُقاوِمْ

عَدُوُّكَ يا وَطَني انْدَحَرَ

عَلَيْكَ الْكَوْنُ ما قَدِرَ

قَاوَمَ شَعْبي جُنونَ الرِّيحِ

---

[١] الحق سلاحي (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=fq-vBd4GCx8

[٢] جوليا بطرس: مغنية لبنانية من مواليد بيروت لعام ١٩٦٨م، غنّت الكثير من الأغاني الوطنية التي كانت داعماً لها في أقطار العالم العربي عامةً، وفي فلسـطين ولبنان خاصـة، فأصـبحت لها قاعدة جماهيرية واسـعة، وأول أغنية كانت لها الأغنية الوطنية (غابت شـمس الحق)، وقد غنّتها في عمر السـابعة عشـر، ولاقت نجاحاً واسعاً، فكانت السبب في شهرتها، ومن أشهر أغانيها أيضاً (وين الملايين) والتي تحكي معاناة الشعب الفلسطيني مع الاحتلال الإسرائيلي. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، جوليا بطرس)

[٣] لم تعثر الباحثة على ترجمة للشـاعر نبيل أبو عبدو، سـوى أنه كاتب للعديد من الأغاني لأشـهر المغنّيين اللبنانيين مثل جوليا بطرس، وكارول سامحة وغيرهم

تَحَدَّى الْخَوْفَ وَالخَطَرَ

يَرْحلونَ وَنَبْقى

وَالْأَرْضُ لنا سَتَبْقى

ها نَحْنُ اليَوْمَ أَقْوى

أَقْوى فِي كُلِّ الْمَلاحِمْ

بَيْتي هُنا أَرْضي هُنا

الْبَحْرُ السَّهْلُ النَّهْرُ لَنا

وَكَيْفَ بِوَجْهِ النَّارِ أُسالِمْ؟

سَأُقاوِمْ

- وأغنية (أنا بتنفّس حريّة)[1]، قامت بغنائها الفنانة (جوليا بطرس)، وكتب أبياتها الشاعر (نبيل أبو عبدو)، وهي باللهجة العامية اللبنانية، وكلماتها تقول:

أنا بتنفس حرية ... ما تقطع عني الهوا
ولا تزيدا كتير عليي ... أحسن ما نوقع سوا
ما بتقدر أبدا تلغيني ... بدك تسمعني وتحكيني
وإذا فكرك عم بتداويني ... مش هيدا هو الدوا
يا ريتك مني بتسمع ... بيكفي كل اللي صار
القوة هي اللي بتوقع ... إن وقفت بوجه الأفكار
هالدنيي بتساع الكل ... وحدا الحقيقة بتضل
وإذا بدك بنلاقي ... الحل لو لا بنفكر سوا
صوت الحرية بيبقى أعلى ... من كل الأصوات
مهما تعصف ريح الظلم ... يغطي الليل المسافات
مافيك تلوّن هالكون ... عبعضو بذات اللون
وتبدّل نظام الأرض ... وتغير مجرى الهوى

[1] أنا بتنفّس حرية (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=jMhHM70Vlng

خامساً: مقام الصَّبَا

يُسمّى في العراق (المنصوري)، وينسب إلى العالم الموسيقي (منصور زلزل)، وهو مقامٌ شرقيٌّ أصيل عربي بحت، رقيق الطبع، فيه شجو ولين، مشوب بعاطفة حزينة، ولا ينافسه أي مقام آخر في الحزن، فعند عزفه تشعر وكأنّ الآلات الموسيقية تبكي، فألحان الصبا تعبّر بصدقٍ عن الإحساسات العاطفية، فهو أكثر المقامات على الإطلاق عاطفةً وحزناً وروحانية، يغوص بالمستمع إلى عالم آخر من المشاعر الجياشة، فله وقعٌ جميلٌ على الأذن، يتأثّر به المستمع ويطرب منه[١].

"والصَّبا مقام فريدٌ جداً من نوعه على الناحية الموسيقية، فكل سلم يبدأ و ينتهي بنفس الدرجة التي بدأ منها، لكن مقام الصبا يبدأ بدرجة (ري) الدوكاه، وينتهي بدرجة (الري بيمول) الشهناز، فقراره لا يماثل جوابه"[٢]، وعلى ذلك فمقام الصَّبا عائلته صغيرة وفريدة، وفروعه قليلة جداً بل ونادرة، ويندر ذكرها.

تحليل سلّم مقام الصَّبا

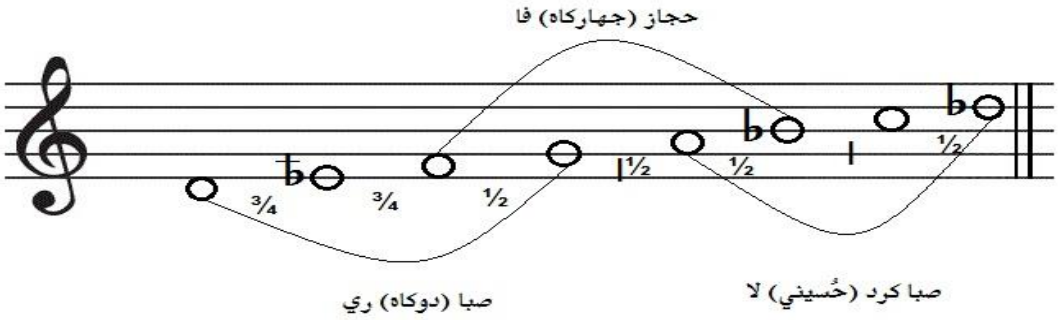
يرتكز مقام الصّبا على درجة (ري)، وهي درجة الأساس له، ويتكون سلّمه من ثلاثة أجناس متداخلة، فهذا المقام يخلو من الفاصل الطنيني، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس صَّبا)، يبدأ من (ري) إلى (صول بيمول)، وتترتب أبعاده (½، ¾، ¾)، والجنس الثاني (جنس الفرع الأول) له (جنس حجاز)، يبدأ من الدرجة قبل الأخيرة للجنس الأول من (فا) إلى (سي بيمول)، أبعاده (½، 1½، ½)، ثم الجنس الثالث (جنس الفرع الثاني) له (جنس صبا كرد أو صبا زَمْزَمَة)، يبدأ من الدرجة قبل الأخيرة للجنس الثاني (لا) إلى (ري بيمول الجواب)، وأبعاده (½،1، ½). ورسم السلم كالآتي[٣]:

---

[١] انظر: شورة، علّام، موسيقى الكلام (ص٨٨)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٣٥)

[٢] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٣٥)

[٣] انظر: المرجع السابق، ص١٣٥، الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٢٢)، جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٢٨)



- **ومن الأغاني التي تم غناؤها وتلحينها على مقام الصَّبا**

– أغنية (سَجَنوكَ وكَانَتْ أعْيُنُهم)[١]، قام بغنائها المنشد (سَمِيح زريقات) [٢]، وهي أغنية تتكلّم عن الشهيد الشيخ (أحمد ياسين) [٣]، عندما كان في السجن، وقد كتب أبيات القصيدة الشاعر الدكتور (فَرِيد سَرْسَك) [٤]، وكلماتها تقول:

---

[١] سجنوك وكانت أعينهم (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=l6AyoOPfZLo

[٢] سميح زريقات، مواليد عام ١٩٧٠م، نشأ في عمّان (الأردن)، منشد وملحّن وموزّع موسيقي، أنشد العديد من الأناشيد الثورية والوطنية، وبعد فترةٍ انقطع عن الإنشاد واقتصر على التلحين والتوزيع الموسيقيّ، ويعدّ أحد مؤسسي فرقة اليرموك الفنية الأردنية، ويعمل كمدير عام لمؤسسة الصوت الجديد للإنتاج الفني. سميح زريقات: فيس بوك، الرابط:
https://www.facebook.com/samih.zriqat/about?section=education&lst=1244142519%3A100000768993875%3A1582482886

[٣] الشيخ أحمد إسماعيل ياسين، (ت٢٠٠٤م)، داعية ومجاهد، من أعلام الدعوة الإسلامية في فلسطين، مؤسس ورئيس لأكبر جماعة إسلامية بها، المجمّع الإسلامي بغزة، مؤسّس حركة المقاومة الإسلامية (حماس)، وزعيمها حتى استشهاده. وُلد في قرية (الجورة) التابعة لقضاء المجدل جنوبي قطاع غزة، لجأ مع أسرته إلى قطاع غزة بعد حرب (١٩٤٨م)، أصابه حادثٌ في شبابه أثناء ممارسته الرياضة نتج عنه شللٌ تامٌّ في جميع أطرافه، عمل مدرساً للغة العربية والتربية الإسلامية، ثم عمل خطيباً ومدرساً في مساجد غزة، أصبح في ظل حكم إسرائيل أشهر خطيب عرفه قطاع غزة، لقوة حجته وجسارته في الحق. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، أحمد ياسين)

[٤] فريد سَرْسَك، مواليد عام ١٩٦٦م، نشأ في عمّان (الأردن)، شاعر ومنشد وملحّن حاصل على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد، متخصّص في لغة الدراما، له كتاب (المشهد الدرامي في القرآن الكريم)، وكتاب (الملامح الدرامية في شعر أيام العرب)، له ديوان شعريّ (أرضٌ وزنابق)، كتب ولحّن وأنشد العديد من الأناشيد، من أشهرها: النصر قادم، إلى القدس هيّا نشدّ الرحال، ترتسم الملامح، مجاهدون، وغيرها. شارك في العديد من المهرجانات الإنشادية في الأردن وخارجها. د. فريد سرسك: فيس بوك، الرابط، https://www.facebook.com/farid.sarsak/about?section=bio&%lst=100002942254385%3A699747433%3A1582522678

سَـــجَنوكَ وَكـانَـتْ أَعْيُنُهُمْ ... تَمْشـــي لِجَنـازَتِهـا قُـدُمَـا
نَظَراتُـكَ كـانَـتْ تَـهْزِمُـهُمْ ... وَشـــموخُ عُيونِـكَ مَـا هُزِمَـا
وَطَنٌ بِعُروقِـكَ قَـدْ طـابَـا ... واختـالَ نُجودًا وَهِضَـــــابَـا
زادوكَ جِــراحــاً وعَــذابــا ... وَمُـحَـيّـاكَ ازْدَادَ شَـــبـابَـا
لِـعُـيـونِ الْـبَـحْـرِ مَـلامِـحُـهُ ... ومَــآذنُ غَــزَّةَ تَــعْــرِفُــهُ
مَشْـــــلـولٌ فـي زِنْـزانَـتِـهِ ... وَهُـمُـومُ الْأُمَّـةِ تُـبْـرِحُـهُ
قُمْ فَوْقَ جِراحِـكَ مُنْتَصِـــبـا ... مَنْ كـانَ بِعزْمِـكَ مـا غُلِبـا
وَامْـدُدْ قَـامَـتَـكَ وَلا تَـحْـزَنْ ... في الغارِ حَمـامٌ قَدْ نُصِـــبا
أَوَتُبْصِـــرُ يا قَلْبُ وَتَسْـــمَعْ ... وطــنٌ فــي جُــدْرانٍ أَرْبَــعْ
كُرْسِـــــيٌّ يَحْمِـــل قَـامَتَـــهُ ... وَيَسيـــرُ إلـــى أُفْـقٍ أَوْسَـعْ

- وأغنية (من جوّا الزنزانة)[١] للفنانة الفلسطينية (مَيْس شَـلَش) [٢]، وأبياتها من كلمات الشاعر (سُعود شَلش) [٣]، وهي باللهجة العاميّة الفلسطينيّة[٤]، وكلماتها تقول:

مِنْ جُوّا الزنزانة سمِعْتكْ يا إمّي تناديني

يا مُهجةْ فُؤادي يمّا هي يا حبة عِيني

قالولي إنّك عَطشانْ

بردان يمَا وجوعانْ

قالوا عن صبر أيوبْ زيّ الفَلَسْطيني

اسمعْ شو قالوا كمان رغم العتمة والسجان

إِنَّكْ كاتِبْ عَ الحيطانْ تِكْرَمْ فَلَسْطينِ

اكتب يمّا اكتب كمانْ.. وارسم ع كل الجدرانْ

أَجملْ اسمْ بِهالزمان اسمك فلسطينِ ...اسمك فلسطينِ

---

[١] من جوا الزنزانة (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=8-R5CJgXbW4

[٢] ميس سعود مصطفى شلش، من مواليد الكويت لعام ١٩٨٩م، منشدة فلسطينية من رام الله، تربّت على حب الوطن رغم أنها لم تعشْ بوطنها الذي تغنّت به وأنشـــدت له أرقى وأعذب الألحان بصـــوتها، أغلب أناشيدها تدور حول قضية فلسطين والانتفاضة، بدأت حياة الفن والإنشاد في سنٍّ مبكرة وعمرها عشر سنوات، وبدايتها كانت باقتراح والدها عليها بإصدار شريط وطني لدعم الانتفاضة، فكان أول ألبوم لها (صوت الحرية)، وبدأ صيت الفنانة ميس يذيع في كل أقطار العالم العربي والإسلامي، حتى أصبحت لها قاعدة جماهيرية واسعة. وشاركت في العديد من المهرجانات الإنشادية، وفازت بعدة جوائز في مهرجانات عالمية كبيرة، صدر لها العديد من الألبومات منها: صوت الحرية، عرس الوطن، عرس الحرية، أسطورة جنين، وترجّل البطل، حقّ العودة، وغيرها). ومن أشهر أناشيدها المنفردة: (أنا النشمية، مكتوب ع جبينك بطل، يما السجن مهما علي، وين العرب، بابا وعدني، وغيرها). (ميس شلش، قابلها: إسراء أسعد، ١٣ فبراير ٢٠١٠م)

[٣] سُعود مصطفى شلش، ت (٢٠٠٨م)، فلسطيني من مدينة رام الله، شاعر وملحّن موسيقي، درس الإعلام في الكويت، كتب ما يقارب ٩٠٪ من أعمال ابنته المنشدة ميس شلش، كان مؤسس فرقة نداء الجذور في الكويت. (ميس شلش تتحدث عن والدها، قابلها: إسراء أسعد، بتاريخ ١٣ فبراير ٢٠٢٠م)

[٤] الأغاني باللهجة العامية شائعة جداً، وقد أوردت الباحثة ثلاثة نماذج تطبيقية عليها لمقامات مختلفة.

هي دمي يا إمي وارسمها لأطفالِ اللّاجْئينْ

من رفح حتى الناقورة لَوّنْ فَلَسْطين

وإن جاك الخبر بالموتْ إوعي تعيش حزين

هيْ روحِي مَعْ روحَكْ يمّا تِكْرَمْ فَلَسْطينِ

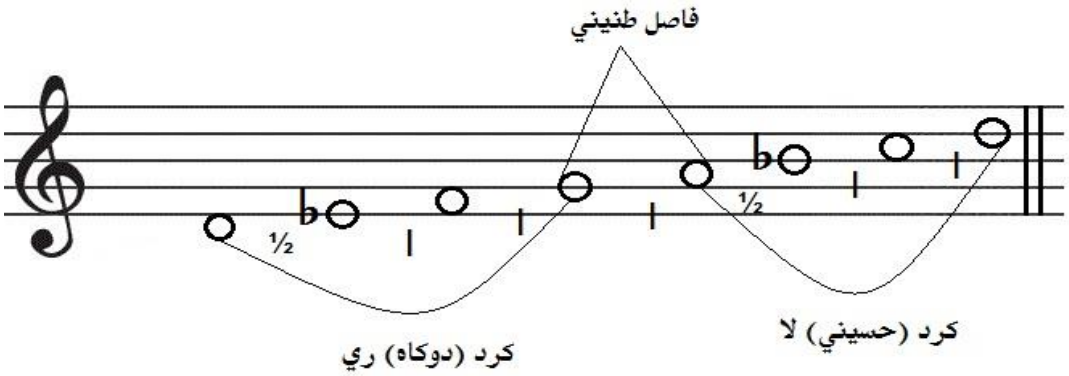
تِكْرَمْ فَلَسْطينِ

سادساً: مقام الكرد

"مقامٌ رقيقٌ وناعم، ألحانه تظهر فيها العذوبة، يتأثّر بها السـامع إلى درجة الطرب، وهو من أكثر المقامات اسـتهلاكاً، ومن أسـهلها عزفاً وإنشـاداً، وعلى المغنّي عند أدائه أن يعطيه ما يسـتحقه، فلا ينفعل بالكلمات ولا يندفع باللحن، فيسـير وفق ما يتطلّبه هذا المقام"[١]، ومقام الكرد جيّاشٌ بالمشـاعر والأحاسـيس، وله انفعالاتٌ تبدو بمجرّد أدائه بأبسـط الكلمات، فهو "مقام العاطفة الأنسب الذي يعبّر عن العاطفة، كما يمكن أن يعبّر عن الكثير من الأحاسيس الداخلية، فهو يصلح لأغاني الحب والغزل، وفي القرآن مناسبٌ لآيات التبشير والهداية"[٢].

تحليل سلم مقام الكرد

يرتكز مقام الكرد على درجة (ري)، وهي درجة الأساس له، يتكوّن سلمه من جنسين متصلين والفاصـل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين، فالجنس الأول (جنس الأصـل) له (جنس كرد) يبدأ من (ري) إلى (صـــول)، تترتب أبعاده (ا، ا، ½)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب) وأبعاده (ا، ½، ا)، ثم الفاصل الطنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب). ورسم السلم كالآتي[٣]:

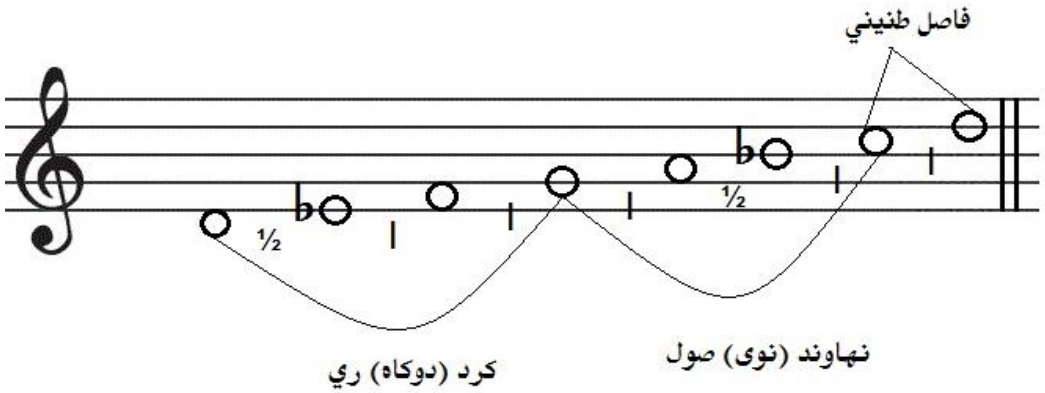


[١] شورة، علّام، موسيقى الكلام (ص٩٠)

[٢] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٢٩)

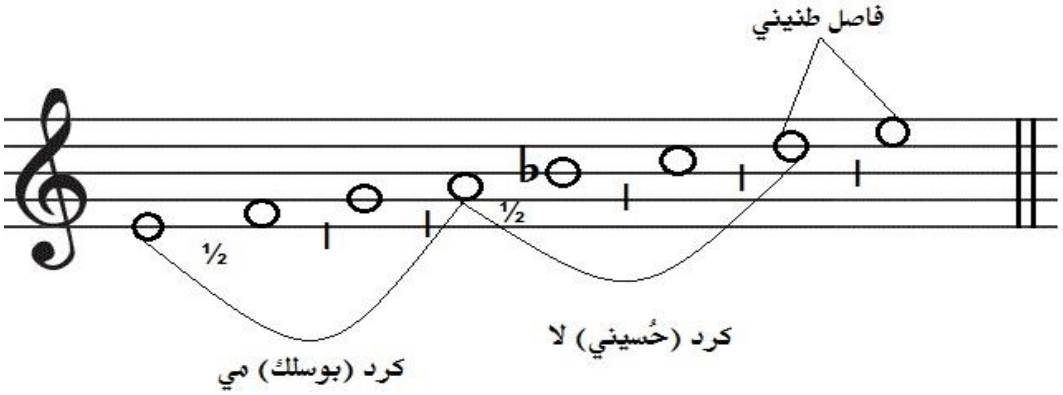
[٣] المهدي، الموسـيقى العربية (مقامات ودراسـات) (ص٣٤)، انظر: الموسـوعة الموسـيقية الشـاملة، (ج١/ ٢١٦)، الحلو، الموســيقى النظرية (ص١٢٣)، جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٦١)، تيســير، تركيبة مقامية مبتكرة غير مألوفة من فصيلة الكرد (ص٢٤٩٣)

وقد يكون الجنس الثاني (جنس الفرع) لمقام الكرد (جنس كرد)، فبالتالي تكون الأجناس منفصلة بفاصل طنيني، فيكون تقسيم الأجناس على سلّم مقام الكرد كالتالي[1]:



عائلة مقام الكرد (فروع المقام):

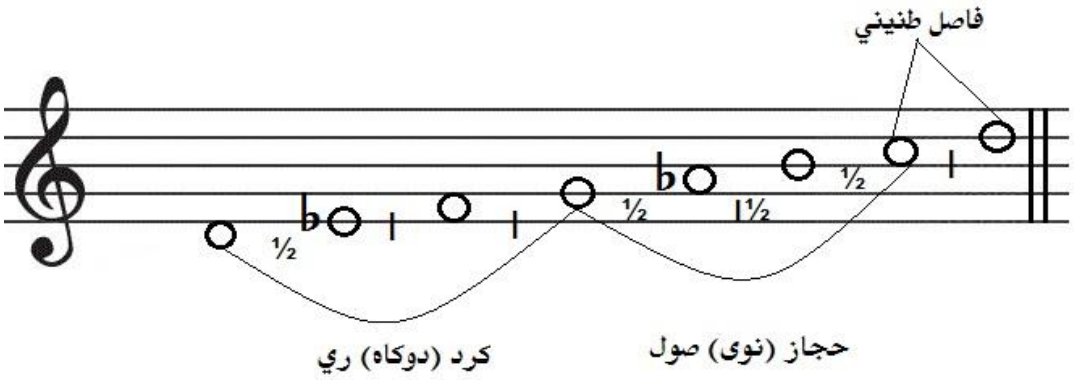
- **مقام اللّامي:** ذو طبيعة رومانسية حزينة، يرتكز على درجة (مي) البوسلِك، يتكون سلمه من جنسين متصلين، ويأتي الفاصل الطنيني بعد اكتمال الجنسين، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس كرد) يبدأ من (مي) إلى (لا)، وأبعاده (أ، أ، ½)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس كرد)، يبدأ من (لا) إلى (ري جواب)، أبعاده (أ، أ، ½)، ثم الفاصل الطنيني من (ري جواب) إلى (مي جواب). ورسم السلم كالآتي[2]:



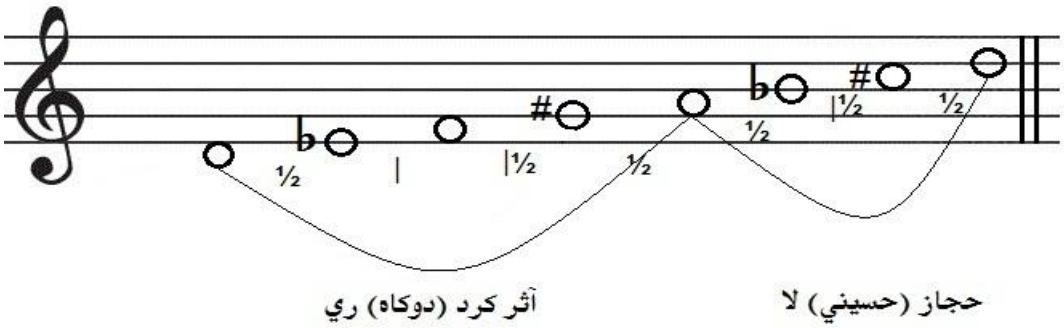
[1] تيسير، تركيبة مقامية مبتكرة غير مألوفة من فصيلة الكرد (ص٢٤٩٣)، انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٣٩)، ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية (ص٩٨)

[2] المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص٤٠)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٤٠)

- **مقام طَرْزِنُوِين:** يرتكز على درجة (ري)، يتكون سلمه من جنسين متصلين، والفاصل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس كرد) يبدأ من (ري) إلى (صول)، أبعاده (ا، ا، ½)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (صول) إلى (دو جواب)، أبعاده (½، ½ا، ½)، ثم الفاصل الطنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب). ورسم السلم كالآتي[1]:



- **مقام آثر كُرد:** يرتكز على درجة (ري)، يتكون سلمه من عقد وجنس متصلين، فيخلو سلمه من الفاصل الطنيني، العقد الأول (عقد الأصل) له (جنس آثر كرد)، يبدأ من (ري) إلى (لا)، تترتب أبعاده (½، ½ا، ا، ½)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (لا) إلى (ري الجواب)، وأبعاده (½، ½ا، ½). ورسم السلم كالآتي[2]:

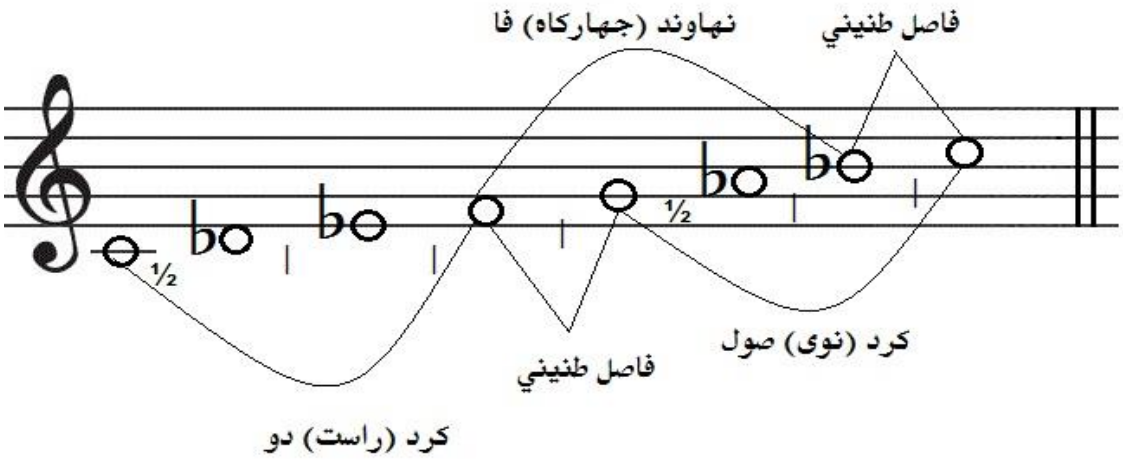


---

[1] جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٦٢)، انظر: ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية (ص١٠٢)

[2] انظر: المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص٣١)

- **مقام حِجاز كَار كُرد:** وهو تصـويرٌ لمقام الكرد على درجة الراسـت، فهو يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، جنسه الأول (جنس الأصـــل) له (جنس كرد)، يبدأ من (دو) إلى (فا)، أبعاده (ا، ا، ½)، ثم الفاصـــل الطنيني من (فا) إلى (صـــول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس كرد) يبدأ من (صـول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (ا، ا، ½)، ويكون فيه الجنسـان متصـلين إذا كان الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (فا) إلى (ســـي بيمول) أبعاده (ا، ½، ا)، والفاصـل الطنيني بعد اكتمال الجنسين من (سـي بيمول) إلى (دو جواب). ورسم السلم كالآتي[1]:



[1] تيســير، تركيبة مقامية مبتكرة غير مألوفة من فصــيلة الكرد (ص٢٤٩٤)، انظر: علي، الموســيقى من الألف إلى الياء (ص١٢٩)

- من الأغاني التي لُحِّنت على مقام الكرد:

- أغنية (التَّغْريبة الفلسطينية)[١]، وهي أغنية شارة البداية للمسلسل التلفزيوني التغريبة الفلسطينية[٢]، وكلمات الأغنية أبياتٌ من قصيدة (الفدائي)[٣] للشاعر الفلسطيني (إبراهيم طوقان)[٤]، وكلمات الأغنية كالآتي:

لا تَسْلْ عن سلامتِهْ ... روحُهُ فوقَ راحتِهْ
بدَّلَتْهُ همومُهُ ... كفناً مِنْ وِسادتِهْ
هُوَ بالبابِ وَاقِفُ ... والرَّدى مِنْهُ خائفُ
فاهدئِي يا عَواصِفُ ... خَجَلاً مِنْ جَراءتِهْ
صامتٌ لوْ تكلَّما ... لَفَظَ النَّارَ وَالدِّما
قُلْ لِمَنْ عابَ صَمْتَهُ ... خُلِقَ الحَزْمُ أَبْكما
لا تَلوموه قَدْ رَأى ... منْهجَ الحَقِّ مُظْلِما
وَبِلاداً أحبَّها ... رُكْنُها قَدْ تَهَدَّما

- ومن أغاني مقام الكرد أيضاً أغنية (فَتَتَ روحي يا شَهيد)[٥]، وقد قام بغنائها المنشد أيمن الحلاق، وكلمات الأغنية جزءٌ من أبياتها للشاعر والصحفي الفلسطيني (ماهِر عَبْد

---

[١] التغريبة الفلسطينية (DVD)، اليوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=AUbhKCbMr9Y

[٢] التغريبة الفلسطينية مسلسل تليفزيوني سوري يعتبر أهم عمل درامي عالج القضية الفلسطينية، وهو عبارة عن ملحمة درامية تدور احداثها حول معاناة أسرة فلسطينية فقيرة في زمن الاحتلال البريطاني ثم مذابح عصابات الاستيطان الصهيوني ما بين ثلاثينيات وستينيات القرن الماضي، وقد أبدع الفنانون السوريون في تجسيد الشخصيات وتوثيق معاناة الفلسطينيين، وكان العمل من إنتاج شركة سورية الدولية وتم تصوير المسلسل بالكامل في سوريا. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، التغريبة الفلسطينية).

[٣] الأعمال الشعرية الكاملة: إبراهيم طوقان، (ص١٢٧)

[٤] إبراهيم عبد الفتاح طوقان: (ت١٩٤١م)، شاعر فلسطيني من نابلس، برع في الأدبين العربي والإنجليزي، له ديوان شعر نُشر بعد وفاته، وهو الأخ الشقيق للشاعرة فدوى طوقان، تأثّر بالثورة الفلسطينية الكبرى، ومن أبرز أعماله: (قصيدة موطني، الفدائي، يا شهيد الوطن)، ويعتبر أحد الشعراء المنادين بالقومية العربية، والمقاومة ضد الاستعمار الأجنبي للأرض العربية وخاصةً الإنجليزي. (الزركلي، الأعلام (ج١/ ٤٧)، (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، إبراهيم طوقان).

[٥] فتتَ روحي يا شهيد (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=lX6ry-St2Ao

الله) [1]، وجزءٌ منها كتبها المنشـــد أيمن الحلاق، وجزءٌ ثالثٌ هو أبياتٌ من قصـــيدة (الشهيد)[2]، للشاعر الفلسطيني (عَبْد الرَّحيم مَحمود) [3]، وكلمات الأغنية هي:

فَوْقَ المَدى كانَتِ الشَّمْسُ تَرْقُبُ أَقْمارَ عَيْنَيْكَ حَتّى تَعودْ

تُحَنّي ابْتَسامَتَها بابْتِسامَتِكَ النّاحلةْ

وَأَنْفاسُ عِطْرِكَ في بَسْمةِ الزَّعْفَرانِ أَراها

وفي شَهْقَةِ الياسَمينِ المُرَوّى بِحُزنِ الخليلْ

وَدَقّاتُ قَلْبِكَ أَلْمَحُها في النَّخيلْ

وَفي مَوْجَةِ البَحْرِ تُرْخي ضَفائِرَها فَوْقَ جُرْحِ الجَليلْ

وَأَسْمَعُها أسمعها عَلى ضِفَّةِ النَّهْرِ تَرْنو إلى المُسْتَحيلْ

فَتَنْتَ روحي يا شـــهيدْ عَلَّمْتَها مَعنى الخُلودْ
شَوَّقْتَها إلى الرَّحيـــلْ عَلَّمْتَها معنى الصُّمودْ

أَسَرْتَني يا شهيدْ

وَنَفسُ الشَّـــريفِ لها غايتانِ وُرودُ المَنايا وَنَيْلُ المُنى
وَما العَيْشُ لا عِشْـــتُ إنْ لَمْ أَكُنْ مَخوفَ الجَنابِ حَرامَ الحِمى
بِقَلْبي سَـــأَرْمي وُجوهَ العُداةِ وَقَلْبي حَديدٌ وَناري لَظى
وَأَحْمي بِلادي بِحَدِّ الحُسامِ فَيَعْلَمَ قَوْمي بِأَنّي الْفتى

---

[1] ماهر عبد الله (ت٢٠٠٤م)، شاعر وصحفي فلسطيني، ولد في محافظة جنين بالضفة الغربية، كان يعمل مذيعاً في قناة الجزيرة القطرية، ومقدّمٌ سابق لبرنامج الشريعة والحياة، عمل بالإعلام بدايةً في الصحافة المكتوبة، ثم انتقل للعمل في قناة الجزيرة، عُرف بولَعه بالقراءة منذ نعومة أظفاره، وكان يقرض الشعر، ولم يتمكّن من نشر ديوانه الأول، توفّي في حادثٍ مروري بالدوحة في قطر. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، ماهر عبد الله)

[2] الشحود، بحوث ومقالات حول الثورة السورية(ص٤٩٠)

[3] عبد الرحيم محمود عبد الرحيم (أبو الطيب)، (ت١٩٤٨م)، شاعر ثوري فلسطيني، ولد ونشأ في بلدة (عَنَبْتا) قضاء طولكرم، استُشهد في معركة (الشجرة) بالناصرة، وكان قد دخل الجيش وخاض حروباً، واستشهد مدافعاً عن وطنه، لقِّب بالشهيد قبل أن ينال الشهادة، وذلك بسبب قصيدته (الشهيد)، وألّف العديد من القصائد، وقد جُمعت بعد استشهاده. (الزركلي، الأعلام (ج٣/ ٣٤٨)، ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، عبد الرحيم محمود)

يَقولونَ ماتْ،

فَكَيْفَ سَنُوْقِفُ حُزْنَ العَصافيرِ

حينَ تَمرُّ عَلى صَفْحَةِ الشَّمسِ كَيْما تَراهْ؟

وَكَيْفَ سَنُوقِفُ حُزنَ الْحُقولِ..

إِذا غافَلَتْنا بِدَعْوتِهِ لافْتِتاحِ الرَّبيعْ؟

وَكَيْفَ سَنُوقفُ حُزْنَ المَآذِنِ،

حِينَ تُنادي صَباحًا عَليهْ، وَلا يَسْتجيبْ؟

فَلا تَرْتَحِلْ مِنْ هُنا يا حَبيبْ..

وَأَرْواحُنا الصّامِتاتُ امْتَشِقْها

عَلِّقْ جَدائِلها بِالسَّحابْ،

فَما جُرْحُ هَذا الزَّمانِ احتِضَارْ

وَلا صَوْتُ هَذا المَدى بِالنَّحيبْ

وَأَنْتَ احْتِقانُ العَواصِفِ فِينا،

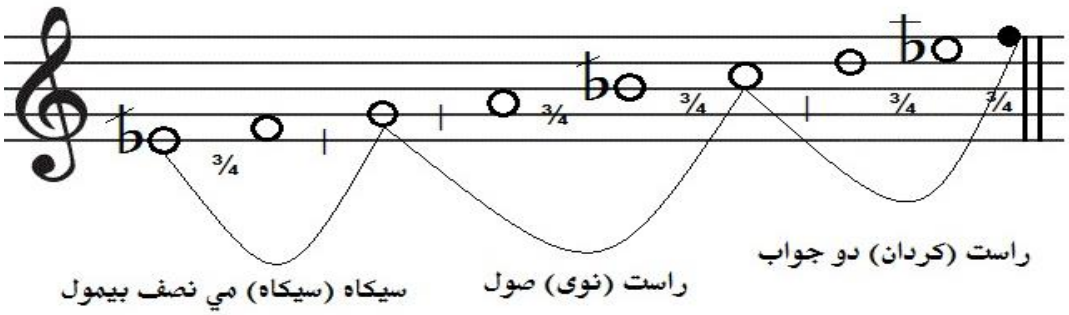
إِذا غابَ صَوْتُكَ ماتَ اللَّهيبْ!

سابعاً: مقام السِّيكَاه[١]

مقام العشّاق، مقام يتميز بالبطء والترسّل، شخصيته شعبية وشرقية أصيلة، ويسهل على الآذان إدراكه، وفي القرآن الكريم يستخدم بشكلٍ أكبر مع آيات الشجون والبشارة، ويساعد على التأمل والهدوء، ويبدو بوضوحٍ في كثير من الألحان المصرية الشعبية[٢]، "وقد استعمل الفارابي هذا المقام، ولكنه لم يذكر اسمه، لأن اسمه لم يكن معروفاً في عصره، واستعمله أيضًا صفيّ الدين الأرمويّ ولم يذكر اسمه لنفس السبب"[٣].

تحليل سلّم مقام السِّيكاه

يرتكز مقام السيكاه على درجة (مي نصف بيمول)، وهي درجة الأساس له، ويتكوّن سلمه من أجناسٍ متصلة، ويخلو من الفاصل الطنيني، وفي هذا المقام تزداد الأبعاد فيتعدّى إلى منطقة الجواب لاكتمال الجنس الثالث، وبالتالي يكون الجنس الثالث جنساً مكمّلاً للمقام، وهكذا الحال في فروع المقام، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس سيكاه) يبدأ من (مي نصف بيمول) إلى (صول)، تترتب أبعاده (أ، ¾)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس راست) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (¾، ¾، أ)، ثم الجنس الثالث الجنس المُكَمِّل للمقام (جنس راست) يبدأ من (دو الجواب) إلى (فا)، أبعاده (¾، ¾، أ). وورسم السلم كالآتي[٤]:



---

[١] السيكاه: كلمة فارسية مركبة من كلمتين (سا) بمعنى ثلاثة، و(كاه) بمعنى الدرجة أو الصوت، أي (الدرجة الصوتية الثالثة) من السلم الموسيقي العربي، وقد حُرِّفت هذه الكلمة فأصبحت (سيكاه) تمثّل جنساً ثلاثياً يرتكز على درجة (مي المخفوضة بنصف البيمول) والتي تسمّى (السيكاه)، وسمّي المقام باسمها. المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص١٩)

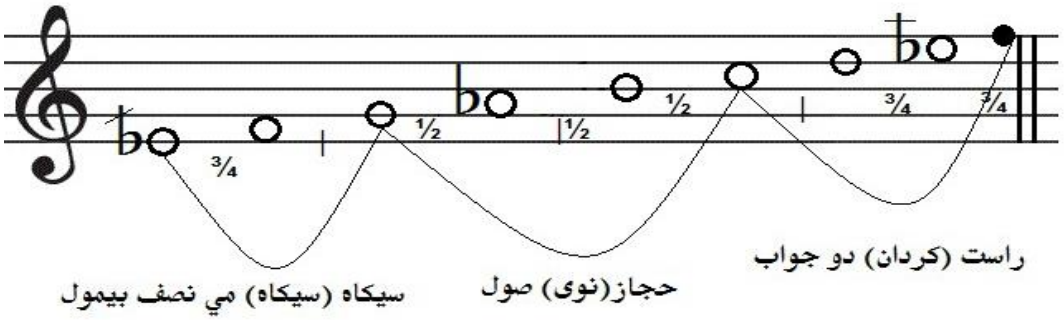
[٢] انظر: شورة، علّام، موسيقى الكلام (ص٨٩)

[٣] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٣٤)

[٤] المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص٣٧)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٣١)، جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٢٨)

عائلة مقام السِّيكاه (فروع المقام):

- **مقام الهُزام:** "هو مقام عربي أصـيل يُسـمّى في تونس (طبع السـيكاه) أو (طبع انقلاب السيكاه)"[١]، ويرتكز على درجة (مي نصف بيمول)، ويتكون سلمه من أجناس متصلة، ويخلو من الفاصـــل الطنيني، وتزداد أبعاده فيتعدى إلى منطقة الجواب لاكتمال الجنس الثالث، فالجنس الأول (جنس الأصـل) له (جنس سـيكاه)، يبدأ من (مي نصـف بيمول) إلى (صـــول) أبعاده (أ، ¾)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز)، يبدأ من (صـــول) إلى (دو جواب) أبعاده (½، ½أ، ½)، ثم الجنس الثالث المُكَمِّل للمقام (جنس راست)، يبدأ من (دو الجواب) إلى (فا)، أبعاده (¾، ¾، أ). ورسم السلم كالآتي[٢]:



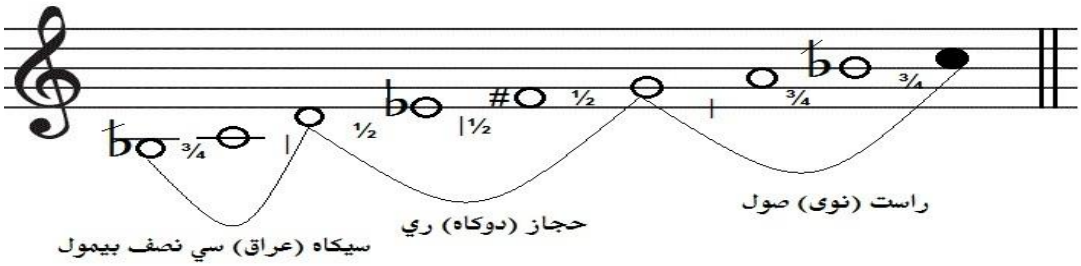
- **مقام راحَة الأرواح:** وهو تصـويرٌ لمقام الهزام على درجة (العراق) (سـي نصـف بيمول) التي يرتكز عليها، ويتكون سلمه من أجناس متصلة، ويخلو من الفاصل الطنيني، وتزداد أبعاده فيتعدى إلى منطقة الجواب لاكتمال الجنس الثالث للمقام، فالجنس الأول (جنس الأصـل) له (جنس سـيكاه) يبدأ من (سـي نصـف بيمول) إلى (ري)، أبعاده (أ، ¾)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (ري) إلى (صـــول)، أبعاده (½، ½أ، ½)، ثم الجنس الثالث المكمل للمقام (جنس راســـت) يبدأ من (صـــول) إلى (دو جواب)، أبعاده (¾، ¾، أ). ورسم السلم كالآتي[٣]:

---

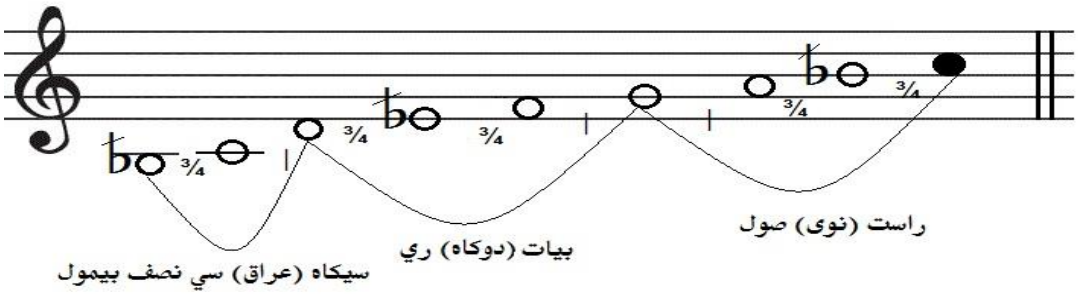
[١] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٣٢)

[٢] المهدي، الموســيقى العربية (مقامات ودراســات) (ص٣٧)، انظر: الحلو، الموســيقى النظرية (ص١٣٢)، جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص٣٠)، ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية (ص٩٥)

[٣] المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص٣٨، ٣٩)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٠٣)



مقام العِراق: يرتكز على درجة (سي نصف بيمول)، يتكون سلّمه من أجناس متصلة، ويخلو من الفاصل الطنيني، وتزداد أبعاده فيتعدى إلى منطقة الجواب لاكتمال الجنس الثالث للمقام، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس سيكاه) يبدأ من (سي نصف بيمول) إلى (ري)، أبعاده (ا، ¾)، ثم الجنس الثاني (جنس بيات) يبدأ من (ري) إلى (صول)، أبعاده (ا، ¾، ¾)، ثم الجنس الثالث المكمل للمقام (جنس راست) يبدأ من (صول) إلى (دو جواب)، أبعاده (¾، ¾، ا). ورسم السلم كالآتي[1]:

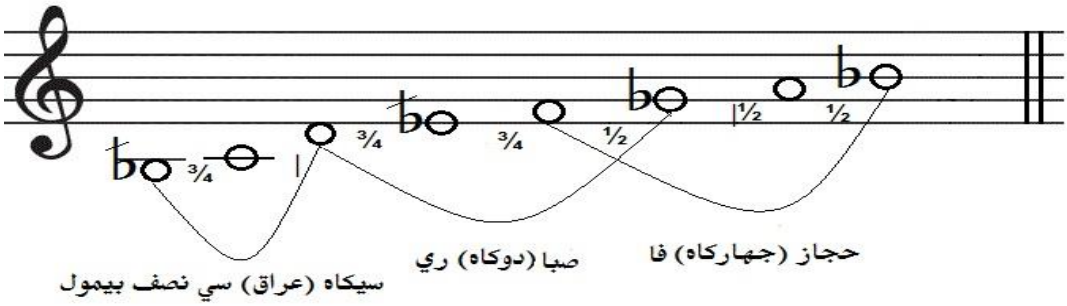


مقام البَسْتَه نِكار: يرتكز على درجة (سي نصف بيمول)، ويتكوّن سلمه من جنسين متصلين وجنس ثالث متداخل مع الجنس الثاني، ويخلو من الفاصل الطنيني، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس سيكاه)، يبدأ من (سي نصف بيمول) إلى (ري) أبعاده (ا، ¾)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع الأول) له (جنس صبا) يبدأ من (ري) إلى (صول بيمول)، أبعاده (½، ¾، ¾)، ثم الجنس الثالث (جنس الفرع الثاني) له (جنس حجاز) وهو متداخل مع الجنس الثاني، يبدأ من الدرجة قبل الأخيرة للجنس الثاني من (فا) إلى (سي بيمول)، أبعاده (½، ½ا، ½). ورسم السلم كالآتي[2]:

---

[1] المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٣٩)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٠٢)

[2] المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص٣٨، ٣٩)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٠٤)



- **من الأغاني التي لحِّنت على مقام السّيكاه**

– أغنية (يا إمي الحَنونة)[١]، وقد قام بغنائها المنشـد الأردني (أحمَد الزِّيود)[٢]، وأبياتها من كلمات الموزّع الموسيقي الفلسطيني (مُحمّد الغَرابْلِي)[٣]، وهي باللهجة العامية الفلسطينية، وكلمات الأغنية هي:

---

[١] يا إمي الحنونة (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=G1xu5E66bmg

[٢] أحمد سليمان الزيّود، ت (٢٠١٤)، أردني الأصل من مدينة الزرقاء، نشأ على حب فلسطين والقدس، وأنشد طيلة حياته لفلسطين، كما وأنشد لعمان والزرقاء، وكان منشداً في فرقة اليرموك الفنية، وغنّى بمشاركة الفرقة (يا إمي الحنونة) وأبدع فيها حتى أصبحت هذه الأغنية من أشهر أناشيد الانتفاضة الفلسطينية، وله العديد من الأعمال التي تغنّى بها لفلسطين منها (لا شيء يهم، لانزع صمام القنبلة، كلما حاربتُ من أجلك، اجبر عالكسر، ومرّ العام، راياتنا فوق ترف، جرحي وجرحك ياأخي، وغيرها الكثير. (أحمد الزيود نموذجاً للوحدة الوطنية: زيد خضر، صحيفة السوسنة، الرابط:
https://www.assawsana.com/portal/pages.php?newsid=193510

[٣] محمد حسام عبد السلام الغرابلي، مواليد عام ١٩٦٣م، نشأ في الأردن، فلسطيني الأصل من مدينة الرملة المحتلة، يعدّ أحد مؤسسي فرقة اليرموك الفنية الأردنية، بدأت موهبته كملحّن وشاعر غنائي، حفظ العديد من الأعمال الشعرية للعديد من الشعراء، فكوّنت لديه مخزون ثقافي فكان ذلك باعثاً له في كتابة الكثير من كلمات الأغاني، خاصة الأغاني الخاصة بفرقة اليرموك، من أشهر الأغاني التي كتبها: يا إمي الحنونة، أنا ابن القدس، أشعلناها بإيدينا، ومن الأغاني التي قام بتلحينها: أنا النشمية، يا أقصى ما انت وحيد، يا محمد يا زر الورد، بتجنّن، وعيوني تشتاقلّو. ويغلب عليه لقب صانع النجوم، فقد كتب ولحّن وألّف موسيقى لأعمال عددٍ من المنشدين كانت سبباً في شهرتهم، وتوجّهت أعماله تجاه القضية الفلسطينية، وقام بعمل استديو خاص به في بيته، وقد تميّز بالتوزيع الموسيقي والهندسة الصوتية ثم توسّع بعد ذلك بإنشاء مؤسسة إنتاجٍ فني وإعلامي سمّاها مؤسسة محمد الغرابلي في الأردن. (محمد الغرابلي قابله: إسراء أسعد، بتاريخ ٢٢ فبراير ٢٠٢٠م)

يـا إمي الحنونـه يـا إمي ... لا تـبـكـي عـلـيـنـا
لازم نـتـحـمـل يـا إمـي ... الله بـــالـــعـــونـــا
مـهـمـا طـال الـزمـن ودار ... وعني قـالوا غريـب الـدار
شـــدة ولازم بـكـرة تـزول ... وبـعـده بيطلع ألف نـهـار
لا بـد الـغـايـب مـا يعود ... والأرض تـــزهـــر نُـــوار
بـالـدم نضـــحي وبنجود ... ومـا نفرط بترابـه يـا إمي
مع الريح الطـاير نمشـــي ... نمشـــي ونتســـابق عالموت
وللشـــهـادة نظـل نـغـني ... وبـالبـارود نـدبّ الصـــوت
يـا وطـن فـيـك تـولـعـنـا ... وتشـــهـد الحجـارة و البيوت
وبـتـرابـك والله انـزرعـنـا ... ومين اللي يفرقنـا يـا إمي
يـا إمي اشـــتـدي ولا تهوني ... هـذا هـو قـدر الأحـرار
مـن لـحـمـي ومـن دم ولادي ... ومن عظمي بتشـــبّ النـار
لا بـد تـذوب الـزنـزانـة ... ويكبر فيهـا شـــجر الغـار
والأرض تـزغرد فـرحـانـــة ... تـتـلاقى بعشّـاقـــها يا إمي

- ومن الأغاني التي لحّنت أيضاً على مقام السيكاه نشيد (طَلَعَ البَدْرُ عَلَيْنا)[١]، للمنشد (البراء العُوَيَّد)، وهذا النشيد له عدة تسجيلات فنية للعديد من الفرق الإنشادية والعديد من المنشدين، وهو نشيد إسلاميّ تراثي أنشده أهل المدينة عند وصول النبيﷺ إلى المدينة مهاجراً إلى مكة، وأبيات القصيدة المضافة للنشيد المألوف هي من كلمات الشاعر والموزّع الموسيقي (عَبْد القادِر زَيْنِ الدِّين)[٢]، وكلمات النشيد تقول:

طَلَعَ الْبَدْرُ عَلَيْنا ... مِنْ ثَنِيّات الوَداعْ
وَجَبَ الشُّكْرُ عَلَيْنا ... ما دَعا للهِ داعْ
وَطَوَيْنا بِيَدَيْنا ... صَفْحةً طَالَتْ عَلَيْنا
وَبِأَنْوارٍ مَضَيْنا ... بشُموخٍ في الْبِقاعْ
وَغَدا بَدْرُ الحَبيبْ ... لِلْوَرى خَيْرَ طَبيبْ
بَدْرُ حُبٍّ لا يَغيبْ ... بَلْ سَناهُ في اتِّساعْ
فصلاةٌ وَسَلامٌ ... لَكَ يا بَدْرَ التَّمامْ
كُلَّ دَهْرٍ كُلَّ عامٍ ... كُلَّ حينٍ كُلَّ ساعْ

---

[١] طلع البدر علينا (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=Q7dLzxHrLgk

[٢] عبد القادر زين الدين، شاعر غنائي ملحّن ومهندس صوت، من مواليد الرياض عام ١٩٨٤م، نشأ في الأردن، وهو من أصل فلسطيني، شارك في فرقة البشائر الفنية الأردنية، تفرّغ للعمل الفني وأصدر عدة ألبومات أهمها سلسلة (طالت الغيبة)، ثم أنتج ألبوم (لا تبالي يا غزة)، وأنتج العديد من ألبومات الأفراح للمناسبات. عمل في مجال البحث والإعداد التلفزيوني، كما قام بتنفيذ شارات موسيقية لبرامج عديدة إذاعية وتلفزيونية، كتب ولحّن العديد من الأغاني للمنشدين في قناة طيور الجنة الفضائية، وانضم بعد ذلك للعمل في القناة. (عبد القادر زين الدين: فيس بوك، الرابط: https://www.facebook.com/notes/abdulqader-zeniddeen/

ثامناً: مقام العجم

مقام الرجولة والصـــــخب، وهو مقام الملوك والعظماء والأطفال أيضـــــاً، فهو من المقامات ذات الطابع الذي تتميز ألحانه بالقوة والجدية، فهو نغمة تدلّ على التعظيم والقوة والرفع من قدر الشـــيء، فيلبس الألحان القوية في التعبير، ويُســـتخدم هذا المقام في أناشـــيد الأطفال للرفع من شأنهم وتقويتهم وتحفيزهم وتشجيعهم، فيبعث فيهم النشاط والقوة، وهذا المقام أيضاً يناسب الأناشيد الوطنية والجهادية، فيستخدم في الاستعراضات العسكرية للجيوش، فهو يوحي بالحرية والنصر[١].

"ونظراً لتسـميته بالعجم، وهي عبارةٌ يشـار بها إلى ما ليس عربياً، فقد ظنّ البعض أن هذا المقام دخيلٌ على الموسـيقى العربية، ولكننا نجده من المقامات التي تعرّض لها الأصـفهاني في كتابه (الأغاني)، ورمز له بالابتداء من الدرجة الوسطى من وتر المثنى ويجري سلّمه على مجراها"[٢].

ومقام العجم عند الغربيين هو ســـلّم (الماجور) الكبير، ولكن يرتكز لديهم على درجة (دو)، أما عند العرب فيرتكز على درجة (ســـي بيمول)، وهي درجة (العجم عُشَـــيْران)، لذلك يُطْلِق عليه البعض مقام (العجم عُشَيْران).

تحليل سلّم مقام العَجَم

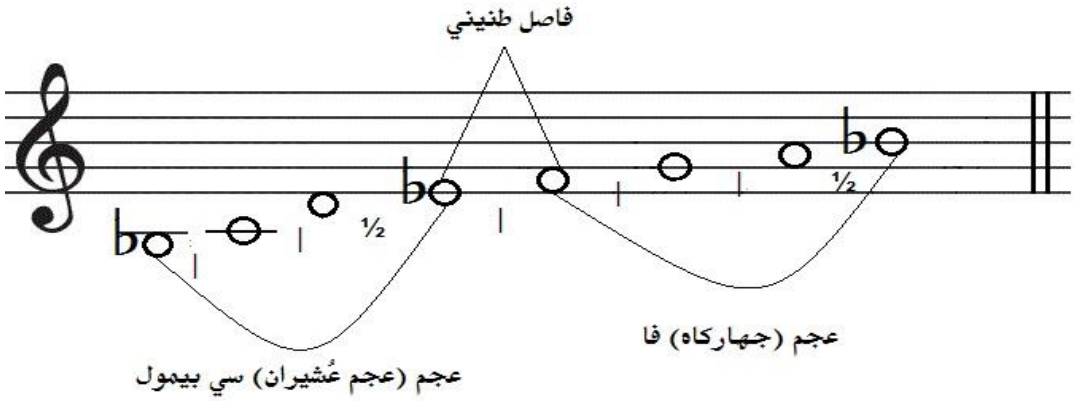
يرتكز مقام العجم على درجة (العجم عُشَيران) (سي بيمول)، ويتكون سلّمه من جنسين منفصلين بفاصـلٍ طنيني، فالجنس الأول (جنس الأصـل) له (جنس عجم) يبدأ من (سـي بيمول) إلى (مي بيمول)، تترتب أبعاده (½،ا، ا)، ثم فاصـــــل طنيني من (بي بيمول) إلى (فا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس عجم) يبدأ من (فا) إلى (ســـي بيمول)، أبعاده (½،ا، ا). ورســـم الســـلم كالآتي[٣]:

---

[١] انظر: شورة، علّام، موسيقى الكلام (ص٨٩)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٣٧)

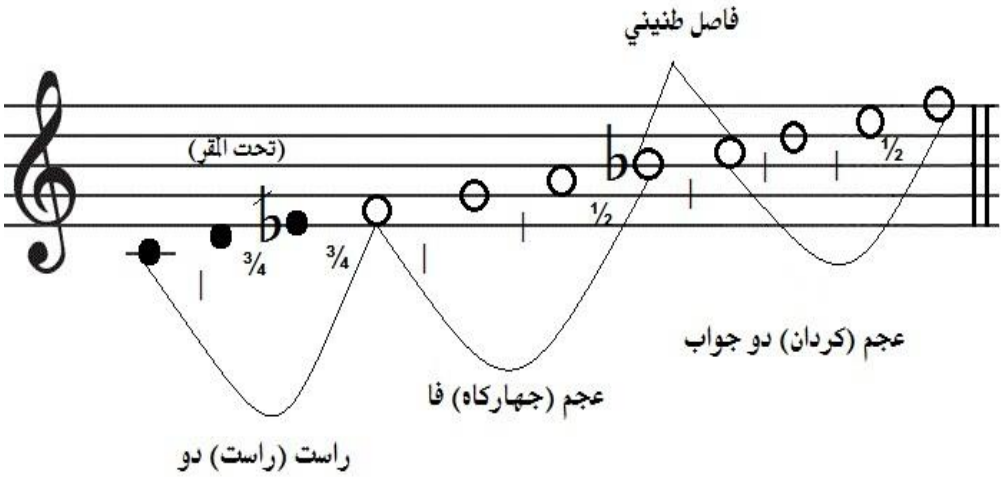
[٢] المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص٤١)

[٣] الفرجاني، مقامات الموســيقى العربية (ص١٠٦)، انظر: الحلو، الموســيقى النظرية (ص١٠٠)، الموســوعة الموسيقية الشاملة، (ج١/ ٢٠١)



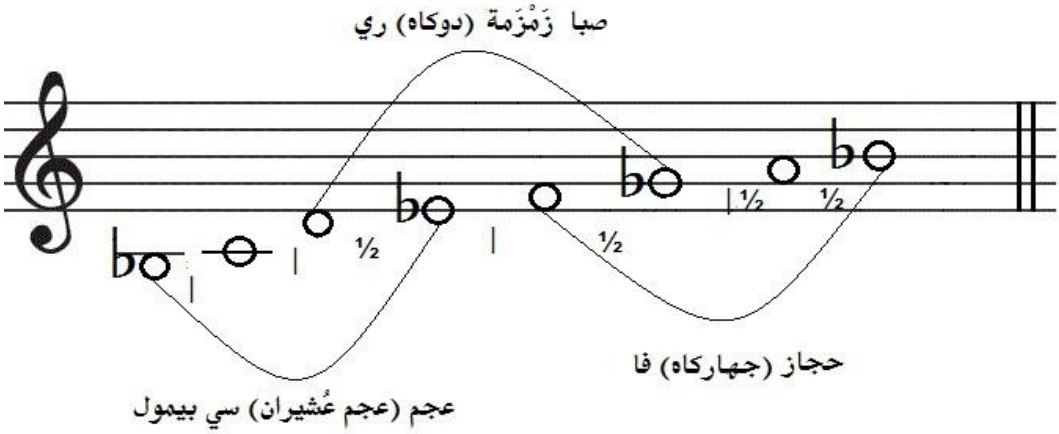
عائلة مقام العجم (فروع المقام):

- **مقام الجَهَارْ كَاه:** يرتكز على درجة (الجَهَاركاه) (فا)، ويتكوّن سلمه من جنسين منفصلين بفاصلٍ طنيني، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس عجم) يبدأ من (فا) إلى (سي بيمول)، أبعاده (½،ا، ا)، ثم فاصل طنيني من (سي بيمول) إلى (دو جواب)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس عجم) يبدأ من (دو جواب) إلى (فا)، أبعاده (½،ا، ا)، والجهاركاه هو تصويرٌ لمقام العجم على درجة الجهاركاه، ولكن أثناء الأداء ننزل تحت مقرّ المقام (جنس راست). ورسم السلم كالآتي[1]:



[1] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٣٣)

- **مقام شَوْق أَفْزَا:** وهو مقامٌ طابعه يميل إلى الأسى والبكاء، وإظهار الألم والحزن، ويظهر ذلك على درجة الدوكاه (ري) مع بداية جنس صبا زمزمة مع جنس الحجاز. ويرتكز هذا المقام على درجة (العجم عُشـيران) (سـي بيمول)، ويتكون سـلّمه من أجناس متداخلة، فيخلو من الفاصـل الطنيني، الجنس الأول (جنس الأصـل) له (جنس عجم) يبدأ من (سـي بيمول) إلى (مي بيمول)، أبعاده (½، ا، ا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع الأول) له (جنس صـبا زمزمة)، وهو جنس متداخل يبدأ من الدرجة قبل الأخيرة للجنس الأول، فيبدأ من (ري) إلى (صـول بيمول)، أبعاده (½،ا، ½)، ثم الجنس الثالث (جنس الفرع الثاني) له (جنس حجاز)، وهو جنس متداخل يبدأ من الدرجة قبل الأخيرة للجنس الثاني، فيبدأ من (فا) إلى (سي بيمول)، أبعاده (½،½ا، ½). ورسم السلم كالآتي[1]:



[1] انظر: الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج١٤٨١١)، منتدى ليلاس، المقامات العربية (مقام شوق أفزا): أسامة مانع:
https://www.liilas.com/vb3/t201478.html?fbclid=IwAR3TYSyGivllFLTU0R4u9MaKFNCpU6U2mmjunpZ479rsSkozgGaMZh_NrxA

- ومن الأغاني التي لُحِّنت على مقام العجم:

- أغنية (كلّما حارَبْتُ منْ أجْلِكِ أحبَبْتُكِ أكثر)[١]، وقد قام بغنائها المنشـــد (أحمد الزّيود)، وكلماتها أبياتٌ من قصيدة (أحببتُك أكثر)[٢]، للشاعر الفلسطيني (عبد الكَريم الكَرْمِي)[٣]، وكلمات الأغنية هي:

كُلَّما حارَبْتُ مِنْ أَجْلِكِ أَحْبَبْتُكِ أَكْثَرْ

كُلَّما دافَعْتُ عَن أرضكِ عودُ العُمرِ يَخْضَرْ

أيُّ تُربٍ غيرِ هذا التُّربِ مِن مِسْكٍ وعَنبرْ؟

أيُّ أفقٍ غيرِ هذا الْأُفْقِ في الدُّنيا مُعَطَّرْ؟

وَسَتَبْقى أُغْنِياتي في سَماءِ القُدْسِ تُنشَرْ

مِنْ بَقايا دَمْعِنا نَبتَ الليمونُ وأَزهَرْ

لَم تَعُد تَعتَنِقُ السَّفحَ عصافيرُ صَنَوبرْ

ونُجومُ الليلِ ما عادَتْ عَلى الكَرْمِلِ تَسْهَرْ

وَقُطوفُ العِنَبِ الخَمْرِيِّ شَقَّتْ ألفَ مِئزَرْ

يا فِلَسطينُ وَلا أَغْلى وَلا أَحْلى وَأَطْهَرْ

كُلَّما حاربتُ مِن أجلكِ أحببتكِ أكثرْ

---

[١] أحببتك أكثر (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=QA31jvx_YbA

[٢] الكرمي، ديوان أبي سلمى، (ص٢٩٩)

[٣] عبد الكريم الكرمي: (ت١٩٨٠م)، عُرف بكنيته (أبو سلمى)، شاعر فلسطيني ولد في مدينة طولكرم، من أبرز الشعراء العرب المعاصرين، وهو من جيل الشعراء الذين سجّلوا بأمانة وصدق أحداث وطنهم وأمتهم، وقد أراد أبو سلمى أن يكون الشعر فنًّا جماهيريًا شعبيًا يصوّر إحساسات الشعب ومعاناته، وما يجري حوله من أحداث، فشعره يكاد يكون سجلاً للنكبة الفلسطينية بكل أبعادها. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، عبد الكريم الكرمي).

- وأغنية (اســـلمي يا قدس)[١]، وقامت بغنائها العديد من الفرق الإنشـــادية، وكلمات هذه الأغنية بحدّ ذاتها هي أبيات من قصيدة (اسلمي يا مصر)[٢]، وقد كانت للنشيد الوطني المصـري، وقام بنظمها الشـاعر والأديب (مُصـطفى صـادِق الرَّافِعي)[٣]، وقد تمّ تحويرها إلى (اسلمي يا قدس) بتغيير طفيف على بعض الكلمات لتناسب القدس، والكلمات تقول:

اسْـــلَمي يـا قُـدْسُ إنّني الفِـدا ... ذي يَـدي إنْ مَـدَّتِ الـدُّنيـا يَـدا
أَبَـداً لَـنْ تَسْـــتَـكِـيـنـي أَبَـدا ... إنَّـنـي أَرْجـو مَـعَ الْـيَـوْمِ غَـداً
وَمَـعـي قَـلْـبـي وَعَـزْمـي لِـلْـجِـهـاد ... لا أَمـيـلُ لا أَمَـلُّ لا أَلِـيـنْ
لَـكِ يـا قُـدْسُ السَّـــلامَـةْ ... وَسَـــلامـاً يـا بِـلادي
إنْ رَمـى الْـبَـغْـيُ سِـهـامَـهْ ... أَتَّـــقـيـهـا بِـفُـــؤادي

وَاسْلَمي فِي كُلِّ حينْ

مُسْـــلِمٌ أَنـا بَـنـانـي مَـنْ بَـنـى ... المَسْـجِدَ الْأَقْصـى الَّذي أَعْيا الْفَنا
وَقْفَـةُ الصَّـــخْرَةِ فِيمـا بَيْنَنـا ... لِـوُقـوفِ الـدَّهْـرِ وَقْـفَـتـي أَنـا
جـانِبـي الْأَيْسَـــرُ قَـلْـبُـهُ الفُؤَادْ ... وَبِلادي هِيَ في الْجَنْـبِ اليَمينِ
لَـكِ يـا قُـدْسُ السَّـــلامَـةْ ... وَسَـــلامـاً يـا بِـلادي
إنْ رَمـى الْـبَـغْـيُ سِـهـامَـهْ ... أَتَّـــقـيـهـا بِـفُـــؤادي

وَاسْلَمي فِي كُلِّ حينْ

---

[١] اسلمي يا قدس (DVD)، اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=Mvt65SBLpSI

[٢] ويكيبديا: الموسوعة الحرة، (اسلمي يا مصر)

[٣] مصطفى صادق بن عبد الرازق بن سعيد بن أحمد بن عبد القادر الرافعي العمري: (ت١٩٣٧م)، ولد في قرية (بهتيم) بمحافظة القليوبية بمصر، أصله من طرابلس الشام (لبنان)، وتوفي في مصر، عالمٌ بالأدب وشاعرٌ من كبار الكتّاب، وينتمي إلى مدرسة المحافظين، وهي مدرسة شعرية تابعة للشعر الكلاسيكي، لقّب الرافعي بـ (معجزة الأدب العربي)، وله ديوان شـــعر وعدة مؤلفات، منها: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، وحي القلم، تاريخ آداب العرب، تحت راية الإسلام. (انظر: الأعلام: الزركي، (ج٧/ ٢٣٥، ٢٣٦)، ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، مصطفى صادق الرافعي)

لِـلْـعُـلا أَبْـنـاءَ قُـدْسٍ لـلْـعُـلا ... وَبِـقُـدْسٍ شَـرِّفوا الْمُسْـتَقْبَـلَ
وَفِـداً لِـقُـدْسِـنـا الـدُّنْـيـا فَـلا ... تَضَـعـوا الإسـلامَ إلّا أوّلا
جـانِبـي الْأَيْسَـرُ قَـلْبُـهُ الـفُؤَادْ ... وَبِـلادي هِيَ فـي الْجَنْـبِ اليَمينِ
لَـكِ يـا قُـدْسُ السَّـلامَـةْ ... وَسَـلامـاً يـا بِـلادي
إِنْ رَمـى الْـبَـغْـيُ سِـهـامَـهْ ... أَتَّـقـيـهـا بِـفُـؤادي

وَاسْلَمي فِي كُلِّ حينْ

- وأيضـاً من الأمثلة على مقام العجم (السـلام الوطني الفلسـطيني)[1] المعروف بنشـيد (فدائي):

فِـدَائِي يَـا أَرْضِـي يَـا أَرْض الجُـدُود ... فِـدَائِي يَـا شَـعْبِي يَـا شَـعْـب الخُلُود
بِـعَـزْمِـي وَنَـارِي وَبُـرْكَـانِ ثَـأرِي ... وَأَشْـوَاقِ دَمِـي لِأَرْضِـي وَدَارِي
صَـعَدْتُ الجِبَالَ وَخُضْـتُ النِّضَـالَ ... قَـهَـرْتُ الـمُـحَـالَ حَـطَـمْـتُ الـقـيُـود
بِـعَصْـفِ الـرِّيَـاح وَنَـارِ السِّـلَاح ... وَإِصْـرَارِ شَـعْبِي لِخَوْضِ الكِفَـاح
فِلَسْـطِينُ دَارِي وَدَرْبُ انتِصـارِي ... فِلَسْـطِينُ ثَـارِي وَأَرْضُ الصُّـمُود
بِـحَـقِّ الـقَسَـم تَـحْـتَ ظِـلِّ الـعَـلَـم ... بِـأَرْضِـي وشَـعْـبِـي وَنَـارِ الأَلَـم
سَـأَحْيَا فِـدَائِـي وَأَمْـضِـي فِـدَائِـي ... وَأَقْضِـي فِـدَائِـي إِلَـى أَن تَـعُود

[1] فدائي السلام الوطني الفلسطيني (DVD)، رابط اليوتيوب:
https://www.youtube.com/watch?v=TkHMpttMdvM

نخلص من كل ما سبق إلى أن لكل مقام رسالةً شعوريةً محددة، فكل مقام يعبر عن مشاعر خاصة، من الحزن والفرح والشوق، وقد أجاد الشرقيّون في التعبير عن انفعالاتهم بالغناء، وجعلوا من الموسيقى والمقامات عالماً متنوّعاً متجدّداً، فاختلاف المقامات ناشئٌ عن اختلاف الأبعاد (المسافات الصوتية) بين الدرجات الموسيقية، وكلّما أجاد الملحّن استخدام الفواصل بدقةٍ وعناية استطاع خلق روحٍ من النغم واللحن تبعث شعوراً خاصاً لا يمكن لمقامٍ آخر أن يبعثه.

كما أن المغنّيين استطاعوا أن يغنّوا كلماتهم الفريدة وفق مقاماتٍ ملائمة جعلت منها تحفةً فنيةً تصل الأذهان والقلوب، مما أدى لشيوعها وشيوع المقام الذي لحِّنت به، كما أعطاها الإيحاءات الكاملة التي يريد أن ينقلها المغنّي.

وفي نهاية هذا المبحث أورد ترجمةً لبعض المصطلحات الفارسية والتركية التي وردت فيه[1].

الكلمة	معناها بالعربية
الرَّاست	المستقيم
الماهور	الهلال
سُوزْناك	المؤلم
الدِّلْنِشِين	ساكن القلب
النَّيروز	عيد الربيع
السَّازْكار	عمل الآلات (حرفة العزف)
النَّكْريز	لا تهرب
النَّهاوند	اسم مدينة فارسية
النَّوا آثَر	أثر البعد
فَرَحْفَزَا	مزيداً من الفرح
بُزُرْك	كبير
بَسْتَه نِكار	عمل المحبوب
جَهَار كاه	المقام الرابع
حِجاز كار	صنعة الحجاز
حُصار	سور، قلعة

[1] انظر: جبقجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص١٧٠، ١٧١)، الخلعي، الموسيقي الشرقي (ص٤٦، ٤٧)، إمام، الموجز في السلالم الموسيقية (ص١٩٠– ١٩٢)

زَمْزَمة	صدى الصوت
شَهِنَاز	دلال السلطان
شَوْق أَفْزا	مزيد من الشوق
طَرْز نوين	الطرز الجديد
نِيشَابُورِك	تصغير لنيشابور وهي اسم مدينة فارسية
نَوَى	صوت أو غناء
كِرْدان	العقد
زِيركولاه	حمل الذهب
أَوْج	الأعلى
زَنْجِران	مثير للبكاء
شَدْ عَرَبان	تصوير عربان
نِيم	نصف
راحة الأرواح	استراحة الروح

المبحث الثاني: الطبقات الصوتية

إنَّ الفنَّ حاجةٌ روحيةٌ خلقها الله ليكتمل بها جمال الحياة، وطبقة الصـــوت مَلكةٌ ربّانية وهبها للإنسـان كي يُحسـن اسـتخدامها وتكون ملائمةً لمكانها الصـحيح، ومن المعروف عند الجميع أن لكلِّ إنســان طبقةٌ صــوتيةٌ خاصــةٌ به، هذه الطبقة هي مقدار الذبذبات والحركات التي تحدثها الأوتار الصـوتية في الحلق مما يعطي الصـوتَ ويُظهره عالياً أو هادئاً أو منخفضـاً أو رنّاناً كما يتناقل الناس فيما بينهم حكمهم على الأصوات.

والطبقات الصـــوتية هي "درجات الصـــوت البشـــري عند الكلام والغناء"[١]، والصـــوت هو عبارة عن حركة تذبذبية تصـدر عن جسـمٍ مُصـوّت، فتنتقل هذه الذبذبات عبر وسـط سـائل أو غازي أو صلب ليصل إلى الجهاز السمعي"[٢].

وبما أن مصـــادر الصـــوت يمكن أن تكون حيوانية أو غير حيوانية، فإن الصـــوت يتكوّن من نوعين[٣]:

١. الأصوات غير الحيوانية: وتنقسم إلى نوعين:

أ. طبيعية: وهي ما يخرج من الطبيعة، كصوت الرعد، والريح، وهدير الموج والنهر والخشب والحديد والحجر.

ب. آلية: وهي التي تخرج من الآلات الموســـيقية من الأوتار والمزامير والأبواق والطبول والنقّارات وما شاكلها.

٢. الأصوات غير الحيوانية: وهي على نوعين:

أ. ناطقة: وهي أصوات الإنسان.

ب. غير ناطقة: وهي أصوات الحيوانات.

وصوت الإنسان ينقسم إلى نوعين:

- أصـــوات غير دالة: وهي الأصـــوات التي لا تهجئة كلامية لها، كالضـــحك والبكاء والصياح.

---

[١] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٤٦)

[٢] زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص٢١)

[٣] الحلو، الموسيقى النظرية (ص٤١)، انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة، (ج١/ ١٠)، زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص٢١)

- أصـــوات دالة: وهي الأصـــوات التي لها تهجئة كلامية، أي التي ينتج عنها الكلام والأقاويل المهجّأة.

إن الأصوات البشرية متنوعة ومختلفة، وكل صوتٍ يتميّز عن الآخر بنواحٍ أساسية يمكننا بها تحديد اختلاف كل صوت عن الصوت الآخر، وهي: الطبقة الصوتية، والمجال الصوتي، الطابع الصوتي، حدود الشدة، ومقدار مدّ الصوت، إضافة للكفاءات التقنية المكتسبة. وسنورد بالتفصيل شرحاً لكلٍّ منها ومفهوماً يوضّحها.

١) الطبقة الصوتية

"وتعني المنطقة الصـوتية التي يمكن لصـوتٍ ما أن يتحرّك ضـمنها، والتي يختلف مجالها من شـخصٍ لآخر، أي هي التي نميّز من خلالها الأصـوات حسـب مختلف الحدة والثقل فيها، والتي تعتمد على تردد الذبذبات"[١].

"فالحدة والثقل صـفتان من صـفات الصـوت الإنسـاني، وهما مرتبطتان بالحبلين الصـوتيين المسؤولين عن التردد الأساسي، أي عدد ذبذبات الحبلين الصوتيين في الثانية الواحدة، فكلما كان تردّد الحبلين الصـوتيين أكثر، كان الصـوت حادّاً، وكلما كان تردُّدُهما أقلّ، كان الصـوت ثقيلاً (غليظاً)، أما الصـوت الموسيقي (صـوت الآلة) فلا يختلف كثيراً عن الصـوت الإنسـاني، فالحدة والثقل تتحدّد نسـبةً لطول الأوتار أو قصـرها، فكلما زاد طول الوتر كان الصـوت ثقيلاً، أما إذا قصُر الوتر يكون الصوت حادّاً"[٢].

وبيولوجياً معروفٌ أن الأوتار أو الأحبال الصوتية لها أبعادها الخاصـة، فمنها ما هو سميكٌ أو رفيع أو طويلٌ أو قصـير، وموسـيقيّاً يتّضـح أن "القوانين التي تحكم الحدة والثقل في الصـوت الإنساني هي: قانون الطول والسُمك والوزن، فكلما كان الحبل الصوتيّ قصيراً ورقيقاً وخفيفاً، كان تردده أكبر، فيترتب عنه صـوتٌ حاد، وكلما كان الحبل الصـوتي طويلاً وغليظاً كان تردّده أقل، فينتج عنه صوتٌ ثقيل، وهذا هو السبب في حدة صوت المرأة والطفل، وسُمْك صوت الرجل"[٣].

"وبالتالي فإن ارتفاع الصـوت وطبقته يعتمد على مدى مرونة الوترين الصـوتيين اللذين يكونان عند الرجال أغلظ وأبطأ حركةً عند النســاء، مما يؤدي إلى انخفاض طبقة أصــوات الرجال عن

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٩١)، حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١\٣٢٦)

[٢] زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص٥٣)

[٣] المرجع السابق، ص٥٣

طبقة أصـوات النسـاء والأطفال"[١]، وعلى ذلك فالطبقة الصـوتية تعتمد على العمر، حيث تكون لدى الأطفال ذكوراً و إناثاً مرتفعة حادة، أي ذات تردّدٍ عالٍ إذا ما قورنت بأصـــوات الرجال، ويتغير الصـوت لديهم في سن الثانية عشرة حتى الرابعة عشرة سنة، أي عند سن البلوغ، وذلك لأن الصـوت يساير نموّ الجسم، فتنمو الأحبال الصـوتية والعضـلات الصـوتية والحنجرة نفسـها، فيتضخّم الصوت الصادر عنها، وينخفض مجاله الصوتي بشكلٍ عامٍ، إلا أن الهبوط في أصوات النسـاء لا يتغير كثيراً عن أصـوات الأطفال مقارنةً بأصـوات الرجال التي يكون الصـوت في هذه المرحلة قد وصـل إلى أهم مرحلةٍ في نمائه، وبذلك يصـبح التباين الصـوتي بين الذكور والإناث واضحاً، وبالتالي ينفرد كلّ جنسٍ بصفات وطبقات صوته الخاصة به[٢].

أسماء الطبقات الصوتية حسب موقعها

"إن أعلى طبقة صوتية حسب التصنيف هي السوبرانو، ثم يليها الميزوسوبرانو، ثم الألتو أقل حدّة، ثم التينور صـوت الرجال، ثم الباريتون ثم الباص وهو الأقل طبقة، وبين هذه الطبقات تجد أسماء طبقاتٍ فرعية"[٣].

طبقة الأصوات البشرية قسمان[٤]:

طبقات أصوات النساء والأطفال

١. السـوبرانو (Soprano): وهي كلمة إيطالية، وتعني (الصـوت العلوي)، أي الحاد، وهو الصوت ذو طبقة الأوكتاف الأعلى بين أصوات النساء والأطفال.

٢. الميزوسوبرانو (mezzo- soprano): وهي كلمة إيطالية وتعني (الصوت المتوسط)، ويقع مجاله بين صوت سوبرانو وكونترألتو.

٣. كاونترألتو (contralto): وهي كلمة لاتينية، وتعني (الصـــوت المنخفض)، أي الغليظ، وهو نوعٌ من طبقات الأصوات الغنائية، ويعتبر أكثر الأصوات النسائية عمقًا وندرةً، ويقع مجاله

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٩١)

[٢] انظر: المرجع السابق، ص٩٠

[٣] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٤٦)

[٤] انظر: حمام، الموسـيقى والأناشـيد (ص٩١)، علي، الموسـيقى من الألف إلى الياء (ص٤٦- ٤٩)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص٢٦)

بين الميزوســوبرانو والتينور، والكاونترألتو اســم يطلق فقط على طبقات المغنيات النســاء، أما الرجال الذين يغنون قريباً من هذه الطبقة فيطلق عليهم اسم (كاونترتينور).

طبقات أصوات الرجال

١. كاونترتينور (Counter Tenor): صــوتٌ رجولي يعتبر أعلى من المجال الوســطي، تصنَّف هذه الطبقة بأنها تحتلّ مجالاً يشبه صوت (الكاونترألتو) أو (الميزوسوبرانو).

٢. تينور (Tenor): وهي كلمة لاتينية تعني (المقتني أو الحامل)، وهو يعتبر أعلى الطبقات الصوتية عند الرجال.

٣. الباريتون (Baritone): وهي كلمة يونانية وتعني (الصــوت المنخفض)، وتحتل المجال الصوتي بين طبقة الباص والتينور، أي الطبقة المتوسطة للرجال.

٤. الباص باريتون (Bass– Baritone): وهي تعتبر طبقة منخفضة في طبقات الصوت، فهي أعلى من الباص وأخفض من الباريتون، وتعتبر هذه الطبقة من الطبقات الهامة في الغناء الأوبرالي.

٥. الباص (Bass): وهي كلمة لاتينية، وتعني (الصوت العميق)، وتحتل هذه الطبقة المدى الصوتي الأدنى بين كل الطبقات الصوتية الأخرى.

٢) مجال الصوت البشري

إن من الواضــح للإنســان المتكلّم أن الصــوتَ له ســقفٌ لا يمكن الخروج عنه حين يرتفع أو ينخفض هذا الصــوت، فبالتالي يكون له بعدٌ خاصٌّ به يختلف من شــخصٍ لآخر، "فإنّ كلّ شخصٍ يمتلك حدّاً علويّاً وآخر سفليّاً يمكن لصوته أن يرتفع أو ينخفض إليه ولا يمكن تجاوزها، ونسمّي المنطقة الواقعة بين الحدّين (المجال الصوتي)، ويختلف المجال الصوتي من شخصٍ لآخر حتى لو كانا من الطبقة الصوتية نفسها، ولكن يمكن بالتدريب أن يزيد المغنّي مجال صوته درجاتٍ قليلة"[١].

٣) الطابع الصوتي

ومن خصائص الصوت البشريّ أيضاً هيئة الصوت وصورته، فإن لكل آلةٍ موسيقية أو صوت بشري طابعه الصوتي الذي يميزه عن الأصوات الأخرى، والطابع الصوتي يعتمد على شكل الذبذبات، وهي مرتبطة بشكلٍ مباشر بظاهرة الأصوات الهارمونية، التي تنتج عن جسمٍ متذبذب،

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٩٢)

وتتكون من خليطٍ تندمج فيه أصواتٌ أخرى مع الصوت الرئيس، فبالتالي يتحدّد الطابع الصوتي بالموجة الأساسية، وعدد وقوة الموجات المرافقة له[1].

ويمكن للإنسان العاميّ عموماً الذي يتذوّق الموسيقى والنغم أن يعطي انطباعاً عاماً على الصوت الذي يسمعه دون دراسةٍ وعمق، فهذه من المظاهر العامة للصوت، والتي تبدو للجميع بعيداً عن التفاصيل التي يعرفها المختصّون.

والطوابع الصوتية هي أوصاف قد وضعها العرب للأصوات البشرية الحسنة والقبيحة، وهي على أنواعٍ كثيرة مختلفة، ولكل نوعٍ منها أسماء، نذكر منها[2]:

الصوت الشجيّ: أحسن الأصوات وأحلاها وأصفاها وأكثرها نغماً.

المخلخل: الصوت العالي الحادّ النغم بحلاوة وجهارة.

الجهير: ما تسمّيه العامة الصوت (الجهوري)، وهو الغليظ الذاهب في الأسماع.

الأجشّ: الجهير ببحّة مليحة ونغمة مفخمة.

الناعم: الصوت المليح الصافي النغم.

الأبحّ: وهو على ثلاثة أوجه: قد يكون أبحّ خِلقةَ، أو من علة أو من تعب، وهو خلقة أحسن.

الكرواني: الذي يشبه صوت الكروانات دقةً وصفاءً وتسلسلاً.

الأغنّ: الذي فيه الغنّة والحلاوة والنغم.

الأملس: المعتدل الخالي من النغم والترجيع.

المبلبل: الذي تختلف فيه النغم وتزول عن أماكنها.

المغتصّ: الذي يمتنع بلع ريقه ويتغير فيه الغناء أو يتقطّع.

الأخنّ: الذي كأنّ أنف صاحبه مسدود.

المختنق: الذي كأنّ صاحبه يختنق.

---

[1] انظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج٣/ ٣٢٧)

[2] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٥، ١٦)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١١، ١٢)

اللقمي: الذي كأنّ في فم صاحبه لقمةٌ من الطعام.

الصَّيّاحي: الذي ينفر عن الوتر إلى زيادة أو نقصان.

الرطب: ما كان كالماء الجاري بلا كلفة وفيه حلاوة.

٤) حدود الشدة:

من خصائص الأصوات البشرية شدة الصوت، أي قوّته والقدرة على الضغط على المخارج والحروف بطريقةٍ جيدة تحسّن من الأداء وتعطي التعبير بصورةٍ أقوى، "وتتعلق شدة الصوت بقوة اهتزاز الأوتار الصوتية للحنجرة، سعة التجاويف الطنينية في الجسم وحسن استخدامها، وقوة اهتزاز الأوتار تتطلّب نفساً عميقاً وزفيراً قوياً، فبالتالي يتطلّب جسماً قوياً وسعةً صدرية رئوية، ولذلك فإن حدود الشدة أيضاً تتفاوت من شخصٍ لآخر وعلى الخصوص في حدِّها الأشدّ، لأن الهمس والخفوت لا يحتاجان لمقدرةٍ استثنائية"[١].

٥) حدود مدّ الصوت:

كثيراً من نتحدّث عن طول نفس القرّاء والمغنّيين، وهذه خاصـــيةٌ مميزة لمن يمتلكها، فمدّ الصوت يعني الراحة والثقة أثناء الغناء أو النشيد، كما أنها تعطي قوةً في التعبير وتفاعلاً أقوى، "والمدة التي يمكن أن يستمرّ بها المغنّي في الغناء دون أخذ نفس جديد تتفاوت من مغنٍّ لآخر، وذلك حسب سعة الرئتين، فمن الناس هناك من يوصفون بالنفس القصير، فيحتاجون لشهيق متكرر، وتكون مقاطع الغناء عندهم قصيرة بين كلّ شهقتين، أما من يوصفون بالنفس الطويل فيمكنهم الغناء لمقاطع طويلة بين شهقتين، وقد عُرِف القارئ عبد الباسط عبد الصمد –رحمه الله– بطول نفسه، فقد كان يرتّل عدة سورٍ قصيرة من القرآن دفعةً واحدة دون أخذ نفس، مما يميّزه عن غيره من القرّاء، ويمكن مع التدريب إطالة النفس شيئاً ما"[٢]. بالإضافة إلى أن المرض قد يؤثّر على طول نفس الإنسان، والعمر كذلك، وكلّما كان النفس أطول كانت جودة الغناء أرقى، وتعامل المغنّي مع اللحن بأريحيةٍ وإتقان، حيث إن مدّ الصوت وطوله يقيّد المغنّي في أدائه وقد يُخرجه عن اللحن ويُعطي نشازاً.

---

[١] حمام، الموسيقى والأناشيد (ص٩٣)

[٢] المرجع السابق، ص٩٣

وتخلص الباحثة ممّا سبق ذكره حول الصوت البشريّ وخصائصه العامة وطبقات الصوت عند الإنسان إلى أن لكلّ صوتٍ جمالياته الخاصة وطريقته في الأداء والتعبير، كما أن لكل صوتٍ بشريٍّ حدودا معينةً في نزوله وصعوده، وكل نوع يختلف عن الآخر من ناحية القوة والضعف ومن ناحية تأثيره في السامع بالمقام المناسب. كما أنه يمكن من خلال طبقة الصوت أن تميّز عمر الإنسان وشخصيته وأسلوبه، فالطبقة الصوتية تعبيرٌ كاملٌ عمّا يعتري الإنسان من عوامل جسمية ونفسية، فهي تؤثّر وتتأثر بصاحبها، وتعطي انطباعاً تامّاً حول مشاعره وإحساسه، ولكل طبقةٍ صوتيةٍ ما يلائمها من الغناء والكلام. إضافةً لذلك، فإن العموم حول ما يتعلّق بالصوت البشري يُظهر أن صوت الرجال غليظٌ مقارنةً بصوت النساء، أما الأطفال فأصواتهم حادة بغضّ النظر عن الجنس. وأخيراً فإن للطبقات في الصوت البشري حدوداً وكيفية خاصة فلكلِّ صوتٍ من الأصوات درجةٌ يبدأ بها تسمّى القرار (طبقة الصوت المنخفض)، وهناك درجاتٌ وسطى (طبقة الصوت المتوسط)، وصولاً إلى الدرجة الأعلى والأحد وهي الجواب (طبقة الصوت الحاد المرتفع).

وإن كلّ ما تمّ ذكره يفيد المغنّي في كيفية استخدام خواصّ صوته والقدرة على التعبير والإجادة في اللحن والغناء بصورةٍ أفضل وأقوى.

الفصل الرابع

(مجالات استعمال المقامات الصوتية)

المبحث الأول: تلاوة القرآن الكريم والآذان

المبحث الثاني: مجالات استعمال المقامات غنائيًّا

المبحث الثالث: مجالات استعمال المقامات آليًّا

المبحث الأول: تلاوة القرآن الكريم والآذان[١]

يعدّ القرآن أجمل كلامٍ يتســـلّل إلى الروح والوجدان من نغمٍ ولحنٍ يثير فيها إحســـاســـاً بالروحانية والعرفانية المتجددة، وقد قُرِئ القرآن مجوَّداً مرتَّلاً بما يدفعنا إلى البحث عن سـرّ هذه الموسـيقى التي تُولّد في الإنسـان ذاك الشـعور الإيماني، حتى إن كبار المشـركين قد وقعوا في حبّ هذا النغم وجعلهم ينقادون إلى جماليّاته.

"إن الموســـيقى اللفظية في القرآن الكريم هي موقع الســـحر بلا شـــك، فمخارج الحروف وصـفاتها تجري على تنسـيقٍ من الإعجاز يفوق مدى التفكير، ويعلو مسـتوى الطاقة البشـرية، فمراعاة صفات الحروف من الهمس والجهر والشدة واللين والصفير والقلقلة، كلُّ ذلك يضع أيدينا على أوتار الفن الروحي في كلمات القرآن الكريم، فهي عواطف سماويةٌ لحّنت نفسَها بنفسها"[٢].

والمعروف عند العامة والخاصـة أن علم المقامات علمٌ واسـعٌ وكبير، سـواءً ارتبط بالثقافة الغنائية أو بالترتيل القرآني، فالمقامات لم تقتصـر فقط على الأغاني والأناشـيد، بل امتدّت إلى قراءة القرآن الكريم وأداء الآذان أيضـــاً، والتطبيق هنا يكون على طريقة الأداء ولحن القارئ أو المؤذّن، ولا علاقة للآلة الموسيقية به.

فهناك فرقٌ مهمٌ بين المقامات في الغناء والمقامات في القرآن الكريم، فقراءة القرآن تعتمد على عدة قواعد أخرى غير المقام، مثل معرفة أحكام التجويد وصحة النطق وسلامة اللفظ، فعند قراءة القرآن بالمقامات الصـــوتية يجب التركيز على أحكام التجويد والمحافظة على ســـلامتها بتطبيقها وضبطها وعدم الخروج عنها.

كما أن التنغيم وقراءة القرآن بالمقامات يُسـهِّل فهم معاني الآيات، ويقوّي العلاقة بين اللفظ ومعناه، ويساعد المتلقّي على التدبّر والخشوع، ويجدر بنا الإشارة إلى أن قراءة القرآن بالمقامات ما هو إلا لتحســـين وتجميل الصـــوت الباعث على تدبّر القرآن الكريم وتفهّمه، وجذب انتباه الســـامعين وتنبيههم إلى كلمات الله ومعانيها، والخشـــوع والخضـــوع والانقياد للطاعة، وذلك مع مراعاة معاني الآيات وســـلامة أحكام التلاوة والتجويد، وأن يأخذ القارئ من الألحان قدر حاجته

---

[١] تلاوة سورة الفاتحة والآذان بالمقامات الثمانية الأساسية (DVD)

[٢] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص١٢٨)

إلى تحسين صوته وتزيين ترنّمه بالقرآن، أو قدر حاجته لزيادة هذا التحسين والترنُّم دون أن يخرج إلى التكلّف والتعسّف ممّا يؤول به إلى الانزلاق والإخلال بأحكام التجويد.

فتطبيق المقامات على القرآن ما هو إلا قراءةٌ بنغمات (أصوات) لحنية لها دلائل معينة، وإن كلّ لحنٍ أو ترنيم ينطق به الإنسان يكون له مقامٌ معين، فلا يوجد أي تلاوة من التلاوات – مهما تغيّرت– إلا وتكون على مقامٍ معيّن، وكذلك الأمر في أداء الآذان، فالترتيل والتغنّي بالقرآن هو قراءةٌ فطريةٌ للمقامات، وقد كان النبيُّ ﷺ يتغنّى بالقرآن ويترنّم به، وما سُمع أحسنُ من صوته، فحسن الصوت والتغنّي بالقرآن مطلوبان، وإن لم يكن حَسَن الصوت فليحسنْه ما استطاع لذلك سبيلا.

ومن ناحيةٍ أخرى، فلا بد من توظيف المقامات توظيفاً جيداً، بما يناسب دلالتها مع معاني الآيات الكريمة، فأساس استخدام هذه المقامات هو المعنى، وعلى ذلك يتم اختيار المقام المناسب، فليست كل المقامات تناسب آيات القرآن الكريم ومعانيه، ويتم الانتقال من مقامٍ إلى آخر حسب ما تتطلّبه معاني الآيات، فمثلاً مقام النهاوند يناسب الآيات التي تتحدّث عن الجنة والنعيم والسرور، أما مقام الصَّبا، فهو المقام الحزين الذي يغلب القراءة به لأن قراءة القرآن تميل إلى التأمل والخضوع والتحزين، وهو يناسب الآيات التي تتحدّث عن أهوال يوم القيامة وآيات العذاب والوعيد، ومقام السيكاه يناسب آيات التنبيه والإنذار، وما إلى ذلك من استخداماتٍ للمقامات الأساسية ومعاني الآيات الملائمة للأجواء التي يخلقها هذا المقام –كما تمّ التوضيح في التعريف الخاص بكلّ مقامٍ من المقامات الأساسية–، وهذا التناسق بين معاني الآيات والمقامات لا يعرف صياغته والربط بينه إلا أصحاب الخبرة والاختصاص، أي القرّاء الكبار الأكارم، ومن أشهر القرّاء الذين كانوا يقرأون القرآن بالمقامات الشيخ عبد الباسط عبد الصمد – رحمه الله–، وغيره.

أما الآذان فيغلب عليه أن يُرفع لكلّ صلاةٍ بمقامٍ مختلف، فهناك رابطٌ بين التوقيت ونوع المقام، فالمؤذّن يُحاكي أوقات الصلوات الخمس التي يمرّ بها المصلون خلال يومهم، فمثلاً آذان الفجر يغلب عليه أن يرفع على مقام الصَّبا، والظهر على مقام البيات والعصر على مقام الراست، والمغرب على مقام السيكاه، والعشاء على مقام الحجاز.

ولا يخفى وجود الارتجال بصـــورةٍ واضـــحة في الترتيل المنغّم لآيات القرآن الكريم، "فهناك حريةٌ لخيال المرتِّل من خلال ما توحيه معاني الآيات الكريمة، لذلك نســـمع الآية الواحدة من أكثر من مقرئٍ، فنجد اختلافاً في الأداء مع وحدة الإطار العام المتَّسِم بالوقار والاحترام المناسب لكتاب الله العزيز، فلا يجوز المبالغة في التنغيم، أو الزيادة والإفراط في الزخرف اللحنيّ، ولا بد أيضـــاً من مراعاة قدســـيّة الآيات الكريمة، وكذلك الآذان، وســـيرة رســـول اللهﷺ في المدائح والأذكار"[1].

ومن ذلك يتّضح أن المقامات لها استعمالاتها ومجالاتها، إضافة إلى مقتضى الحال الذي تناســـبه، فالقرآن الكريم هو أحد أهم مجالات ترديد المقامات، ففي حضـــرته تتوالد الموســـيقى الخارجية للآيات إضافةً إلى الموسيقى الداخلية المنبعثة من المحسّنات اللفظية والتراكيب اللغوية المعجزة فيه، فالمقرِئ عليه أن يتقن استخدام المقام ومن ثم تنبعث الآيات من روحه وكأنه مطرٌ ســـماويٌ يهطل على الســـامعين فيولّد فيهم الســـكينة والحياة، وقد أبدع الكثير من المقرئين في توظيف المقامات في القرآن الكريم والآذان، فكانت أشبه بلوحاتٍ فنية بديعة الصنع.

[1] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص١٢٨)

المبحث الثاني: مجالات استعمال المقامات غنائيّاً
(أشكال التأليف الغنائي)

تعدّ المقامات أشبه بالروح التي تسري في جسد القالب اللغوي، ولذلك فإنها قد شاعت في الكثير من أشكال الأدب والشعر، بل وإن هناك قوالب شعرية قد صنعت خصّيصاً من أجل استعمال المقامات وتلحينها وغنائها.

للغناء العربي أنواعٌ أو أشكالٌ أو صيغٌ معينة، ولكلِّ شكلٍ من هذه الأشكال سماتٌ معينة وإطارٌ خاص، سواءً من حيث النظم أو التأليف اللفظي أو البناء اللحني، ويلتزم به كلٌّ من المؤلِّف والملحّن، وهذه الأشكال هي:

١. القصيدة

إن القصيدة واحدةٌ من أهم الفنون الموسيقية القديمة، وتعدّ من أرقى أشكال الغناء العربي، وأقدمها على الإطلاق، وأكثرها إتقاناً، "إذ كانت بداية الشعر العربي هي مادة الغناء في جميع العصور، والقصيدة هي مجموعةٌ منتقاةٌ من الأبيات الشعرية الموزونة المقفّاة على قافية واحدة، ذات البحر الشعري الواحد"[١]. بل إن القصيدة قد بدأت من توالد الموسيقى وتكرار الأصوات حول الناس، مما أعطاهم إلهاماً ليصبّوا الكلمات داخل تلك القوالب الموسيقية التي أصبحت فيما بعد الوزن والقافية.

وللقصيدة خصائص فنّية وإيقاعية في تركيبتها وبنيتها، فالقصيدة "تلتزم بالأوزان والقوافي وترتيب المعاني، وتقريبها إلى الأذهان والوجدان، وتنويع الخيال والميل الظاهر إلى العناية بجزالة الألفاظ وفخامتها، وحسن جرسه ونغمته وتناسقه"[٢]. فلذلك يهتم بها الملحّنون والمغنّون اهتماماً خاصّاً ويميّزونها عن سواها من الأغاني لرقيّها وعلوّ شأنها، فهي تمتاز بظاهرتين: حسن اختيار الشعر، والتفنّن في تلحينها، أما في أدائها غناءً، فينفرد المطرب بالأداء دون أن يصاحبه أحدٌ من جماعة المنشدين، وقد كانت قديماً تلحَّن بلحنٍ مُرتجَلٍ منذ عصر الجاهلية، ثم

---

[١] كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص٣٠)

[٢] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (٢٦)

تطوّرت وأصـــبحت تغنّى ملحّنةً مع تعاظم دور الملحِّن وإبداعه فيها[١]. ولا شـــكّ أن موســـيقى الشـــعر والقصـــائد قد ســـهّلت على المغنّيين أن يبدعوا ألحانهم ويجيدوا اختيار النغم والمقام بما يتناسب مع موسيقى القصيدة.

٢. النشيد

يُعرف النشيد منذ القدم، ويجري على ألسنة الكبار والصغار، ويعرَّف بأنه "قطعةٌ موسيقية غنائية منظومة شعراً وملحَّنةٌ تلحيناً خاصّاً بلونٍ خاص وطابعٍ خاص يُعرف به، وغالباً ما يُنظم باللغة العربية الفصـحى، ويخضـع للأوزان الشـعرية[٢]، ويفضَّـل أن تكون كلمات النشـيد سـهلة الفهم، بعيدةً عن التعقيد حتى يســـتطيع الفرد العادي فهم معانيه والتفاعل معه، فالنشـــيد من القوالب الغنائية المحبَّبة إلى القلوب، يحرّك مشـــاعر الناس ويخلق الحماس الذي يولّد الانفعال لاتخاذ موقفٍ معين، ولذلك يفضَّـل تلحينه على مقامات معينة، فغالباً ما يلحّن على مقام العجم، وينشـــد النشـــيد فردياً وجماعياً. ومن المقامات التي يلحَّن عليها أيضـــاً مقام الراســـت والنهاوند والحجاز، ويتم اختيار المقام بحسب ما يناسب معاني الكلمات، فإذا كان المعني حماسيّاً –وهو على الأغلب– فيتمّ اختيار مقامٍ حماســـيٍّ كالعجم أو الراســـت، فلهذه المقامات طابعٌ لحنيٌّ يثير الحماس ويلهبه، ومن أمثلة النشيد: الأناشيد الوطنية وأناشيد المدارس وفرق الكشافة[٣].

٣. الموشَّح

ويقال التوشـــيح، "وهو ضـــربٌ من الكلام المنظوم، تتعدّد أوزانه، وتتنوّع قوافيه تبعاً لرغبة قائله وقدرته على التصـــرف في أفانين الكلام"[٤]، وهو يختلف عن القصـــيدة بخروجه عن مبدأ القافية الواحدة، وباحتواء بعض أجزائه على الألفاظ العامية، فهو لا يتقيّد بوحدة القافية ولا يرتبط بميزانٍ شعري واحد، وليس له شكلٌ ثابت، مما يكسبه نوعاً من التلوين، "ويمتاز الموشّح بعذوبة

---

[١] انظر: الحلو، الموسـيقى النظرية (ص١٨٩)، الموسـوعة الموسـيقية الشـاملة (ج٢/ ١٨٥)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص٣٠)

[٢] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٨٦)

[٣] انظر: الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٢٩، ٣٠)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٨٦)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١/ ١٨٠)

[٤] يوسف، موسيقى الكندي (ص١٧)

اللفظ ورشاقة الحركة الموسيقية وحيويتها وتنوّعها، بالإضافة إلى التحرّر من القيود التي فرضتها القصيدة، وتكييف الشعر للنغم وتعدّد أوزانه"[١].

والموشّـــحات فنٌّ حديثٌ هجينٌ مبتكرٌ في فترةٍ من فترات الحكم الإســـلامي المزدهر، فقد كانت عصـــور الفتوحات الإســـلامية المســـتقرة باعثاً للشـــعراء والمغنّيين أن يبتكروا ويجدّدوا في أغانيهم وإيقاعاتهم الشـــعرية، وأن يدمجوا ما بين الفنون بأكملها، "فالموشّـــح فنٌّ شـــعريٌّ موســـيقيٌّ غنائيّ جاء نتاجاً لازدهار الحضـــارة العربية وبلوغها غاية النضـــج والجمال، إضـــافةً لاتصـــالها بحضـارات الشـعوب الأخرى"[٢]، "وهو لونٌ من ألوان الغناء شذَّ عن قاعدة القصـائد المعروفة من حيث الوزن والقافية، فهذا القالب الغنائي لا ينفع للخطابة والإلقاء، إنما نُظِم من أجل الغناء، لذا وجب اقترانه بالجملة اللحنية"[٣].

وقد تطوّر الشعر إلى شكل الموشّح الذي لاقى إعجاباً وقبولاً واستحساناً من أذواق العامة، "ولعلّ السبب الرئيس في اختراع الموشحات وغيرها من ضروب المنظومات الخارجة عن الشعر التقليدي ما هو إلا تطوّر الغناء، وبعبارةٍ أخرى إن اختراع الموشّـــح كان ضـــرورةً موســـيقيةً أكثر منها ضـــرورةً أدبية، لأن الأغنية في عُرف الفنّ ما هي إلا "جســـمٌ من الشـــعر يرتدي ثوباً من اللحن"، فتقاطيع الجســـم الذي يصـــوغه الشـــاعر هي التي تحدد تقاطيع الثوب الذي يصـــنعه الملحّن"[٤].

والشـعر مجاله واسـعٌ ممتد، وهو يتيح للشـاعر أن يبحث عن الجديد فيه دائماً على صـعيد اللغة والإيقاع، "فبإمكان الشـــاعر أن ينظم مائة قصـــيدة من بحرٍ واحد دون أن يعيقه هذا عن الابتكار والإبداع في أدبه، بينما لا يسـتطيع الموسـيقار أن يلحّن هذه القصـائد المائة المصـبوبة كأنها في قالبٍ واحد، بألحانٍ وإيقاعات متنوعة، والملحّن كمصـــمّم الأزياء يريد أن يبتكر أزياء جديدة دائماً، فبناءً على ذلك قد أخذ الموسـيقار يتحكّم في الأوزان الشـعرية التي يريدها لتنسـجمَ

---

[١] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٢٢)

[٢] قلعه جي، التواشيح والأغاني الدينية في حلب (ص١٣)

[٣] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٢٢)

[٤] يوسف، موسيقى الكندي (ص١٨)

في أوزانه الموسيقية، وصار هو الذي يصنع الثوب أولاً، ويعين التقاطيع التي تروقه فيه، وعلى الشاعر أن يصوغ جسماً لذلك الثوب وتلك التقاطيع، ومن هنا نشأ الموشَّح في الأدب"[١].

"فكان الهدف من ابتكار الموشّح أن تكون الموسيقى حرةً طليقة لا تتقيّد بالأوزان الشعرية المعروفة التي تسير على نمطٍ واحد، وأيضاً إخضاع الشعر للنغم وليس إخضاع النغم للشعر. فالموشحات على الرغم من قدمها فلا تزال ذات صفة متينة وقيمة رفيعة، وألحانها جامعة لشتّى ضروب المقامات والأوزان الموسيقية العربية وروح الطرب الصحيح"[٢].

والموشّحات في الأدب العربي لم يتذوّقها الناس إلا في مقام الغناء والتلحين، "يقول الدكتور إحسان عباس: إن الموشح لا يمكن أن يُدرَس منفصلاً عن القاعدة الموسيقية التي أُلِّف لها أساساً، وكما قيل إنه لا عروض للموشّح إلا التلحين"[٣].

"فقد كانت الموشحات ولا تزال من أرقى وأطرب أنواع الغناء العربي، وستظلّ محافظةً على قيمتها الفنية باعتبارها الرفيع، وتركيبها الفنيّ البديع، وبوصفها المحكّ الذي تُعرف به مقدرة الحاذق من الدخيل، والموشَّحات لا ترتبط بزمن، وستبقى ميزاناً تقاس به مقدرة الموسيقيّ وقوته الفنية، وستبقى منفصلةً عن سائر أنواع الغناء العربي"[٤].

وإنّ ما يجب مراعاته في الصياغة اللحنية للموشّح:[٥]

١. اختيار الميزان الإيقاعي الملائم للميزان الشعري.
٢. اختيار المقام الأكثر ملاءمةً لمعاني كلمات الشعر.
٣. مراعاة التناسق والانسجام بين أجزاء اللحن.
٤. مراعاة الحروف وملاءمتها للحركات التي يحتويها الميزان الموسيقيّ الزمني، ومراعاة النبر للكلمات والميزان.

---

[١] يوسف، موسيقى الكندي (ص١٩)
[٢] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٩٢)
[٣] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٢١)
[٤] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٩٣)، انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ١٨٩)
[٥] شورة، الموسيقى العربية (ص٥٩)

لقد اتفق الكثير من الباحثين على أن الموشـــحات من إبداع أهل الأندلس، إلا أنّ الخلاف يكمن فيمن هو البادئ بها؟! "ولا شـــك أن زرياب الذي هاجر من بغداد إلى الأندلس قد نقل التقاليد الموسيقية العربية، ونشر في مدرسته الموسيقى العراقية هناك، ونقل إليها الألحان، ومن ضمنها اللحن العراقيّ المُسمّى بالضَّفير، والذي قد يكون امتدادًا للموشّح وهو الأساس له"[١].

وقد كانت بداية ظهور الموشَّـــحات غير مخطَّط ولا مرســـومٍ لها عند المختصّـــين وكبار المهتمين بالشـعر في الأدب العربي، وإنما تسـلّلت إلى أذواق الناس عامة، "فبدهيٌّ أن الموشـح الذي يعتبر خروجاً عن التقاليد الشـــعرية لا يمكن أن يظهر وينتشـــر في بادئ الأمر إلا في المجالات الشعبية، فلم يكن ليرضاه المؤرّخون والأدباء فيدوّنونه في كتبهم، ولكنهم بعد أن تذوّقوا حلاوته وأحسّـوا بجماله من جهةٍ، وخفّت حدّة التقاليد العربية في زمن الطوائف من جهةٍ أخرى، تناوله كبار الشعراء فأضافوا إليه فصاحتهم وبلاغتهم، ما جعله يصبح من فنون الخاصّة بعد أن كان من فنون العامة، فكانوا أول من دوّنه، وصـــار يُنســـب إلى الأندلس، وعُرفت منظوماته بالموشّحات الأندلسية"[٢].

أما أبرز مواضيع الموشّحات، فهي المديح النبوي، وقد انتشر انتشاراً عظيماً، وخاصةً في مدينة حلب، فقد انتشرت في مجالس الاحتفالات الدينية التي أصبح من لوازمها قيام المنشدين بالترنّم بقصائد دينية ومدائح نبوية.

"والموشّح في الأصل أغنيةٌ جماعية (تؤدّى جماعيّاً)، ثمّ أتيح لصاحب الصوت المميز بقوته وحلاوته التغريد بشكلٍ مغايرٍ للحن، ولكن بطريقةٍ توافقية، ومن أشهر الموشّحات التي لا تزال تُنشد حتى اليوم موشّحة (السَّهْرُوَرْدي)[٣]، في القرن السادس الهجري[٤].

---

[١] يوسف، موسيقى الكندي (ص٢٠)

[٢] المرجع السابق، ص٢٠

[٣] السَّهْرُوردي: أبو الفتوح يحيى بن حبش بن أميرك السهروردي، ويلقّب شهاب الدين، واشتهر باسم السهروردي المقتول، توفي ١١٩١م، ولد في سهرورد بإيران، وهو فيلسوفٌ إشراقي عالم وكاتب شافعي المذهب، قرأ كتب الدين والحكمة، وسافر إلى حلب، وكان من المتصوّفة في زمانه، ومن فقهاء عصره في الدين والفلسفة والمنطق والحكمة، وله كتاب (حكمة الإشراق) وكتاب (رسائل في اعتقادات الحكماء) وكتاب (هياكل النور)، وقد قتل بأمرٍ من صلاح الدين بعد أن نَسب إليه البعض فساد المعتقد. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، السهروردي)

[٤] قلعة جي، التواشيح والأغاني الدينية في حلب (ص١٣، ١٨)

عَلى العَقيقِ اجْتمعْنا نحنُ وسودُ العيونِ
أظنَّ مجنونُ لَيْلى ما جُنَّ بعضُ جنوني
إن متُّ وَجداً عليهم بِأدمعي غَسَلوني
نوحوا عليَّ وَقولوا هَذا قتيلُ العيونِ
أَيا عُيوني عَيوني ويا جُفوني جَفوني
فَيا فُؤَادي تَصَبَّرْ عَلى الذي فارقوني

٤. الأُهزوجة (الطَقْطوقة) والأغاني الشعبية

الأهزوجة، وجمعها أهازيج، والمصريون يسمّونها (طقطوقة)، لكونها أغنيةً خاصةً خفيفة، فهي أغنية شعبية بسيطة رشيقة اللحن، والأهزوجة كالأغاني الشعبية تمتاز بسهولة الأداء وبساطة اللحن، فلا يُعنى تمام العناية بتلحينها تلحيناً فنيّاً متقناً كغيرها من أنواع الغناء، لتبقى بسيطة قريبة من العامة، فهي أغانٍ زجلية جميلة سهلة الحفظ والإنشاد، تُصاغ باللهجة العامية مع بعض التهذيب في الألفاظ، وهذا اللون هو الأكثر شيوعاً عند العامة والأكثر استخداماً في المناسبات العامة والخاصة، فهي أغانٍ محبَّبة إلى القلوب لبساطة لحنها الذي قلّما يكون فيه انتقالٌ أو تصرُّف، فهي غالباً تلحَّن على مقامٍ واحد، وقد تُلحَّن على جنسٍ واحد من أربع أو خمس درجات موسيقية، وقد كان الملحّنون قديماً يتوخّون البساطة في تلحين هذا النوع من الأغاني ليتسنّى للعامة حفظُها وإنشادها بسهولة، وبمجرد سماعها مرةً أو مرتين، وفي أدائها تشترك مجموعةٌ من المنشدين مع المطرب[١].

وقد توالدت ونمت هذه الأغاني في أحضان العامة والبسطاء من الناس، وفي مضامير حيويةٍ كالأسواق والمجالس البسيطة، "والأغاني الشعبية تطابق الأهزوجةَ تماماً من حيث نظمها وشروط تلحينها ولونها وطابعها، ولا تختلف إلا في بعض المعاني التي تنحصر في الأغاني الشعبية وفي مواضيع خاصة، كالحثِّ على العمل، والتغنّي بحب الأوطان، وتمجيد الأبطال والشهداء، أو بثّ روح النشاط في العمل، أو بثّ خلقٍ من الأخلاق العالية فيهم، أو توجيههم سياسيّاً واجتماعيّاً وأخلاقيّاً"[٢].

وقد تمثَّل مبتكروها وجمهورها في الناس العاديين الذين تنصبّ مصلحتهم من هذا الفن على الإمتاع وتسلية الوقت وحسب، "فهذه الأغاني هي فنٌّ جماهيريٌّ يحتوي على معايير تصوّر بصدقٍ وأمانة حياتنا الاجتماعية والفكرية، فلها تأثيرٌ كبيرٌ في التوجيه والإرشاد"[٣].

---

[١] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٨٥، ١٨٦)، الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٢٨)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص٣٥)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ١٧٥، ١٧٦)

[٢] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٨٦)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ١٧٦)

[٣] شورة، الموسيقى العربية (ص٥٧)

كما أن هذه الأغاني ارتجالية عفوية توجّه من الناس وإليهم لتفريغ طاقتهم وتمضية وقتهم، وكلماتها سهلة بسيطة يفهمها الجميع، "وهذه الأغاني هي قديمة، وقد تناقلها الخلف عن السلف، وحفظها بوساطة السماع، فظلّت على مدى العصور محتفظةً بلهجتها اللحنية وطابعها العربي المحبَّب إلى القلوب، والمستساغ في الأسماع والأذواق، وهي رغم قدمها إلا أنها تتماشى مع كلّ عصر"[١]. ففيها من البساطة والعمق ما يقرّبها إلى أذهان المستمعين وقلوبهم.

"ولكلّ أمةٍ أغانٍ شعبية خاصة بها، أساسها البساطة وميزتها الخفّة والرشاقة، ويصوّرون بمعاني كلماتها وألحانها عاداتهم وتقاليدهم، ويمثّلون بألحانها أذواقهم ولهجاتهم. وعند الإفرنج تسمّى هذه الأغاني (الفولكلور)، ولها عندهم منزلة رفيعة، ويحيطونها بالعناية الفائقة، وينشدونها في أفراحهم وأعيادهم وسائر أعمالهم، ويبذلون في سبيل تحسينها وجمعها جهوداً كبيرة"[٢].

والجميل في هذه الأغاني أنها تحفظ ويتم تناقلها عبر الأجيال إلى أن تغدو موروثاً ثقافياً لهذه الأمة، فالبساطة والعمق من أهم خصائص الفن لكي يصبح تراثاً خالداً للناس.

٥. المَوّال

الموال هو لونٌ من فنون الغناء الشعبي، وهو غناءٌ فرديّ حرّ، يقوم أداؤه على الارتجال في التلحين، فهو ليس من الأمور السهلة، حيث يعتمد على براعة المغنّي وقدرته الفنية وإمكانياته الصوتية، ويحتاج إلى الإلمام الكامل بأسرار النغم، وحسن التصرف أثناء الانتقال بين المقامات والانتهاء إلى المقام الأصلي عند القفلة.

والموال قد يكون موزوناً أو غير موزون، أي بمصاحبة الإيقاع من عدمه، ولكنه غالباً لا يتقيّد بأزمنة وإيقاعات. ويتفرّع عنه عدة ألوانٍ خاصة بمناطق عربية معنية، مثل العتابا والميجنا وظريف الطول الخاصة ببلاد الشام[٣].

---

[١] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٨٦)

[٢] المرجع السابق، ص١٨٦، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ١٧٦)

[٣] انظر: الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٢٨)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص٣٣، ٣٤)

والموّال من أمتع فنون الغناء وأكثرها تأثيراً وجذباً للمتلقّي، فهو يُلقى بطريقةٍ بطيئة الإيقاع ذات أجواء وانفعالات مؤثرة، كما "أن فن الموال يترك أثراً بعيداً في أعماق السامعين، وذلك لطريقة نظمه ورقة أسلوبه وحنان كلماته العذبة، إلى جانب الأوزان التي يخضع لها الموال، ويحتفظ الموال دائماً بتقليدٍ في الابتداء، فأحياناً يبدأ بـ (يا ليل يا عين)، وأحياناً بـ (أوف يابا)"[١].

"والموال يقابل التقاسيم في التأليف الآلي، وغالباً تُصاغ كلمات الموال باللهجة العامية، ويعتمد على دقة الصنعة في الكلمة واللحن والأداء، وكلما كان مضمون الموال من واقع الحياة وجد طريقه إلى نفسية المتلقّي. وللموّال عدة أنواع نذكر منها[٢]:

المربّع: ويتركب من أربع شطرات.

المخمّس: ويتكون من خمس شطرات.

المرصّع: ويتكوّن من ستّ شطرات.

النعماني: ويتكوّن من سبع شطرات.

٦. المُونولوج

"هو كلمة يونانية تتكوّن من لفظتين، (مونو) بمعنى فرد، و(لوج) بمعنى أداء أو إلقاء، أي (أداء فردي)، فهو نوعٌ من الغناء ينفرد المطرب بأدائه، ويكتب بالزجل في أغلب الأحيان، وأحياناً أخرى باللغة العربية الفصحى، وهو متعدد الأوزان الشعرية، وهو من القوالب التي تجد لها مكاناً عند العامة بكل سهولة ويسر، والمونولوج يروي قصةً ذات بداية ونهاية، وقد ارتبط هذا القالب بظهور المسرح الغنائي وازدهاره، وقد تطور المونولوج فيما بعد وأصبح له مقدمة موسيقية خاصة"[٣].

---

[١] شورة، الموسيقى العربية (ص٦٠)

[٢] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٢٧)

[٣] كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص٣٥)، انظر: شورة، الموسيقى العربية (ص٥٧)

والمونولوج فنٌّ متطورٌ قائم بذاته بعد أن كان جزءاً من الدراما والمسرح، "فالمونولوج في وقتنا الحاضر هو عبارة عن أغنية فكاهية تعالج قضية اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، ويعتمد على رشاقة الحركة، وقوة الكلمة، وجمال معانيها وسلاسة اللحن وأسلوب الأداء، ولا يشترط فيها التطريب، بينما كان في الماضي يأخذ القالب الجاد الغزير في معانيه والمتقن في ألحانه، وأسلوب أدائه"[١].

"وهو في الأصل تأليفٌ غنائيّ أساسه غربيّ، وهو عند الغربيين يصوّر حالةً من الحالات أو غرض معين، وأول من اقتبسه المصريون حديثاً على أثر النهضة الموسيقية الحديثة، وقد انتشر وشاع كثيراً في هذا العصر"[٢].

٧. الدَيالوج

وهو عبارة عن أغنية في شكل حوار بين مغنّيَيْن أو أكثر وهو كالمونولوج، ويكون إما شعراً منظوماً أو غزلاً، ولكن يغلب عليه أن يُصاغ باللهجة العامية، وهو يحكي قصةً لها بداية ونهاية، وقد ظهر في بادئ الأمر على المسرح في الروايات الغنائية[٣].

٨. الدّور

"يجمع على أدوار، وهو في اللغة: القطعة المركّبة من بيتين أو أكثر، والدور كمصطلح فني: نوعٌ من الزجل الغنائي، يُنظَم متحرّراً من فصاحة اللغة والأوزان العروضية الشائعة الاستعمال، ويخضع في تأليفه لقواعد فنية خاصة وقالب معين، يتمّ نظمه في معانٍ غالباً ما تتناول الغزل الرقيق والمعاني اللطيفة والألفاظ الرشيقة"[٤].

"وهو نوعٌ من الزجل المصري، ويشبه الموشّح بتركيبه اللفظي ووزنه الشعري إلا أنه تغلُبُ عليه اللهجة العامة"[٥]. كما أنه يعدّ من الألوان الغنائية المحبّبة إلى القلوب، يعتمد على إخراج

---

[١] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٢٩)

[٢] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٨٧)

[٣] انظر: الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٢٩)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص٣٦)

[٤] شورة، الموسيقى العربية (ص٦١)

[٥] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٩٠)

المعاني والتركيز على الكلمات وخلق لذة الطرب لدى المتلقّي والتصرّف في النغم بأسلوبٍ فنيٍّ جميل، فهو يعدّ من أرفع وأطرب الألوان الغنائية العربية، وهو من الألوان الغنائية الصعبة في التلحين والأداء، لأنه يحتاج إلى دقةٍ في اختيار الجمل اللحنية وفهمٍ متعمّقٍ في أصول النغم، وقدرة التطريب لدى المؤدّي، وهو يمتاز بتلحين الكلمة واستخدام الكثير من الجمل الموسيقية للكلمة الواحدة، أي يعتمد على تكرار الكلمات بألحانٍ عديدةٍ متنوعة ومختلفة[١].

"ولذلك فإنه يستغرق وقتاً طويلاً، وخاصةً عندما يكون المطرب ذا خبرةٍ في أداء هذا اللون من الغناء، فعلى الرغم من الألوان المقامية المختلفة في تلحين الدور، وتعدّد الأوزان، وكثرة الانتقالات اللحنية، فإن المطرب يتصرّف في الأداء تبعاً لخبرته ورسوخ قدمه وغزارة مادته، وإمكانياته الصوتية، وقدرته على الارتجال"[٢].

٩. المُغنَّاة أو الأُوبرا

"الأوبرا لفظة إفرنجية معناها (مُغنّاة)، وهي عبارة عن رواية تمثيلية غنائية منظومة شعراً فصيحاً كلها مغنّاة، موضوعها في الغالب غزلي، وموسيقاها من أرقى أنواع الفن، يُراعى في وضعها وتلحينها ذوق وعادات العصر الذي وضعت فيه القصة، لا العصر الذي تمثَّل فيه.

والمغنّاة تشتمل في ألحانها على فرديات غنائية وثنائية وغناء جماعي (كورال)، وكل ذلك بمصاحبة فرقةٍ موسيقية كاملة، ولكل مغنّاة ملابس ومظاهر خاصة بموضوعها"[٣].

وللمغنّاة نمطها الخاص الذي تعرف به، ولها انفعالاتها وتعبيراتها التي تنفرد بها ولا تخرج عنها، كما أنها ضربٌ موسيقيٌّ موحَّد لم تختلف عنه كثيراً منذ نشأتها، بل بقيت على هيئتها تقريباً دون أن يتمّ التعديل عليها إلا بما يقتضيه الجو العام. "والمغنّاة تكون جميعها ملحّنة تلحيناً خاصّاً ذا طابع خاصّ بها، وكلها غناءٌ وموسيقى، أي لا محل لإلقاء الكلام فيها بدون غناء، وذلك بخلاف الأوبريت الذي يكون مزيجاً من الغناء والكلام المُلقى بدون غناء –أي إن

---

[١] انظر: الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٢٧)

[٢] شورة، الموسيقى العربية (ص٦٤)

[٣] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٨٨)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ١٨٣)

الإلقاء لا يكون فيه لحنٌ ولا موسـيقى-. وجميع القطع الغنائية التي في المغنّاة يجب أن تكون تصـويرية تلائم الموضـوع والمعنى، وتظهرهما بارزين وتقّربهما للأفهام. والغناء يجب أن تصاحبه الموسيقى بشرط ألا تطغى على الغناء، بل تكون معينةً ومترجمةً له"[1]. وتعدّ المغناة من أصـعب أنواع التأليف الغنائي لحاجته إلى التعبير الموسـيقي الدقيق لمضـمون الكلام، أو الموسـيقى المعبّرة عن المشـهد التمثيلي بانفعالاته المختلفة، وقد أخذ العرب هذا القالب الغنائي عن الغرب[2].

[1] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٨٨)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ١٨٤)

[2] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٨٩)

المبحث الثالث: مجالات استعمال المقامات آليّاً

(أشكال التأليف الآلي)

للتأليف الموسيقي العربي عدة أشكالٍ آلية كما الغناء، والتأليف الآلي الموسيقي هو الذي عماده العزف على الآلات الموسيقية بدون غناء أوما قبل الغناء، ومن هذه الأشكال ما انحدر إلينا من تركيا كالبِشْــرُف والسّــماعي واللونجا، ومنها ما ابتكره الموســيقيون العرب كالتقاســيم والتحميلة، وهذه الأشكال هي:

١. التقاسيم

"جمع تقسيم، ويقال في المفرد أيضاً تقسيمة، والتقسيمة الواحدة هي لحن لجملةٍ موسيقية على نحوٍ ما من نواحي التفكير وترجمة الإحســاس يُراعى فيها شــخصــية المقام الموســيقيّ المختار"[١].

والتقاسيم أجمل وأرقى وأفضل أنواع العزف الآلي في الموسيقى العربية، وأطربه وأحبه إلى النفوس، وهي عبارة عن مجموعة من الجمل اللحنية التي تُؤدّى مرتَجلةً دون تحضــــير، من خلال التعبير عن الذات بوســاطة أوتار الآلة الموســيقية التي تســبح بالعازف في بحور النغم، فهي ثمرةُ ومُخَيّلَةُ وذوق العازف، فيها تظهر مقدرته واتســـاع خياله، أي هي من إبداع وابتكار العازف الذي يقوم بالانتقال بين المقامات بتحويلاتٍ مباشـــرة وغير مباشـــرة بطريقة علمية، وتُصـــاغ التقاســـيم في مقامٍ معين يبدأ وينتهي به العزف، وتعزف على أيّ آلة من الآلات الموســيقية عزفاً انفراديّاً، ومن أي مقام مختار بشــرط اتّباع القاعدة الموســيقية بالانتهاء عند القفلة بالمقام الذي يُبدأ به، ومن أهم الآلات الموسـيقية الصـالحة لعزف التقاسـيم: الناي والعود والقانون والكمان[٢].

---

[١] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ٧٨)

[٢] انظر: الحلو، الموســـيقى النظرية (ص١٧٩)، شـــورة، الموســـيقى العربية (ص٧٧)، الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٣٦)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ٧٨)

إن التقاسيم ليست من القوالب الآلية السهلة، فهي تعدّ اختباراً لبراعة العازف في الأداء، ففيها يعرض معارفه الفنية، وقدرته على الابتكار ومهارته في الانتقال من مقامٍ لآخر، والاطلاع على الألحان الكثيرة، وخبرته بها وحسن تصرفه في طرائقها وأحوالها، فهي تحتاج إلى الإلمام بعلم المقامات وأسرار النغم والتحليل والتأليف والموهبة الفطرية والإحساس المرهف، فالتقاسيم ليس لها قاعدةٌ معينة يمكن اتّباعها، لأنها نابعة من الذات، ويتقن كل هذا ويجيده ذلك العازف الماهر الذي تمكّن من فنّه وتمرّس في العزف وقضى مدةً طويلةً في معالجة الموسيقى وعمله الدائم فيها، فهي تعدّ إبداعاً فنيّاً يعتمد على الخزين السمعي المتراكم عبر التجارب الفنية للمؤدّي التي تنطلق أثناء ارتجالها في التقاسيم، وهي تدخل في جميع الأشكال الغنائية والآلية، والتقاسيم غير ثابتة، أي أنه لو طُلِب من العازف أن يعيدها، فسوف تُعاد بشكلٍ مغاير عما سبق[1].

والتقاسيم على نوعين[2]:

١) مطلقة (حرة): وهي التي لا يتقيّد فيها العازف بإيقاعٍ معين، وهي النوع الشائع، وتسمّى أيضاً تقاسيم (سائبة).

٢) موزونة (مقيدة): وهي التي يتقيّد فيها العازف بإيقاع (ميزان).

وقد شاع عند العرب والمشرق عموماً أن تجري الألحان والأداء الموسيقي على السليقة، وهو ما عُرف بفنّ الارتجال، وقد كان من أعمق وأصدق ما غنّاه العرب، ويعدّ من جماليات الموسيقى العربية، ويعرَّف بأنه "اتخاذ الشكل البدائي في الأداء الموسيقي دون إعدادٍ او تفكير في شكلٍ خاص، وبذلك يمكن تعريف الارتجال بأنه (التفكير والأداء في آنٍ واحد). وقد يكون الارتجال في لحنٍ موضوعٍ ومعروف، وهنا تتميز الموسيقى العربية بفتح المجال للإضافة من العازف والمؤدّي، أي إن التعبير الموسيقيّ الموضوع ليس نهائيّاً، بل إنه يترك المجال لأيّ إضافة تلقائية مبتكرة من طرف العازف أو المطرب، طالما أنها تضيف جمالاً إلى اللحن

---

[1] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٧٩، ١٨٠)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص٤٦)، شورة، الموسيقى العربية (ص٧٧)، الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٣٦)

[2] كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص٤٦)

الأصـــلي، فالمبتكر (الملحّن) والمؤدّي (العازف أو المطرب) يكملان بعضـــهما البعض في الموسيقى العربية، فالملحّن يخلق الإطار العام، ويتولّى المؤدّي عملية إضافة التفاصيل وإعطاء العمل الفنّي روحه الفنية المطلوبة التي تطرب وتفيد المتلقّي. فالعازف يرتجل في التقاســـيم المصـحوبة بإيقاعات أو غير المصـحوبة بإيقاع، والمطرب نجده يرتجل في الأداء بالإضـافات اللحنية الزخرفية أو بالمواويل التي تضـــفي على الأداء في كل مرةٍ روحاً متجددة حية. وقد توارثت الأجيال هذا الأســـلوب في أداء فنِّ الارتجال، ولعله ســـر بقاء الألحان العربية خالدةً، تتجدّد روحها وروعتها مع كل جيل، وكأنها وضـــعت في زمانه"[١]. وهذا الســـرّ هو ما يبعث الموسيقى حيةً ويبقيها خالدةً محفوظة البصمة في عقول وأذهان أهلها وأصحابها.

٢. البِشْرُف

يعدّ أكبر أنواع التأليف الموسيقي، وكلمة بِشرف هي كلمة فارسية أصلها (بيشرو)، وهي كلمة مركبة من (بيش) ومعناها أمام، و(رو) ومعناها ذهاب، وقد حرّفها الأتراك فصـــارت (بيشروي)، وحرّفها العرب فصـارت (بشـرف)، ومعناها الذهاب إلى الأمام، أي بمعنى دليل أو مقدمة أو مطلع، فعزفُ البشرف يكون في مقدمة أو بداية العمل الموسيقيّ، أي إنه يُستَهلُّ به، فبه يفتتح العمل الموسيقيّ[٢].

والبشـــرف يعزف بدون مصـــاحبة الغناء، وهو قطعةٌ موســـيقية طويلة نســـبيّاً، ذو طابعٍ خاص، طريقة عزفه تكون عادةً ببطءٍ أكثر من بقية الصـــيغ الآلية الأخرى، ويلحّن من مقامٍ وإيقاع معين، ويمكن عزفه بآلةٍ موســـيقية واحدة (أي انفرادي)، أو على عدة آلاتٍ متنوعة أي (من فرقة موسـيقية كاملة)، وقد عرف العرب هذا القالب عن الأتراك مبتكريه، وهو يشـبه قالب السّماعي من ناحية تركيبه، فهو مشتقٌّ من البشرف، ويختلف عنه في ميزانه[٣].

---

[١] خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص١٢٧، ١٢٨)

[٢] انظر: شـورة، الموسـيقى العربية (ص٧١)، الحلو، الموسـيقى النظرية (ص١٨١)، كامل، تذوق الموسـيقى العربية (ص٤٥)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١٢ ٩٣)

[٣] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٨١)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١٢ ٩٣)

"وموسيقى البشرف تسيطر على المقام الذي سيجري العزف عليه، أو الغناء فيما بعد، وتمهّد لما سيأتي من ألحانٍ سواءً آلية أو غنائية، فتعمل على تركيز اللحن الأساسي في الأذهان، والذي سيزيد في التأثير والتطريب"[١].

"وهذا النوع من التأليف ليس من القطع الوصفية أو التعبيرية أو ذات موضوع معين، بل يعتمد على البراعة الفكرية لصياغة جملٍ لحنية واضحة التركيب سهلة المنال، متقابلة ومترابطة مع بعضها، مع مراعاة شخصية المقام وطابعه، ومعانيها الحسية تكون كامنةً في سير اللحن ومتانة تكوينه وحسن الصياغة"[٢].

٣. السّماعي

هو صورة مصغَّرة عن البشرف[٣]، ويعدّ من الأشكال الشائعة الاستعمال، فهو بمثابة مقدمةٍ لها بناءٌ موسيقيٌّ متكامل ومتماسك، "فهو قطعة موسيقية آلية غير مصاحبة للغناء، وقد جرت العادة أن تفتتح الوصلة الغنائية بالسماعيات لتهيئة المقام"[٤].

"ويؤلف السماعي من أي مقام من المقامات المعروفة سواءً أساسية أو فرعية، ولكنه يتقيّد بإيقاعات محدّدة، والأتراك يعزفون السماعي إما بعد عزف البشرف مباشرةً، أو بعد الوصلة الغنائية، أما العرب فإنهم يستهلّون وصلتهم الغنائية بإحدى هاتين الصيغتين"[٥].

٤. التّحميلة

"قطعة موسيقية ابتكرها الأتراك أيضاً، تؤلّف عادةً من عدة جمل موسيقية، وكل جملة من هذه الجمل يكرّر عزفها مرتين (أي يتكرر عزف مقام معين)، وتحمل التحميلة اسم المقام الذي تعزف عليه، مثلاً: تحميلة راست، تحميلة نهاوند، تحميلة بيات... إلخ. ويتخللها تقاسيم موزونة

---

[١] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١٢ ١٠٢)

[٢] المرجع السابق، ج١٢ ٩٦

[٣] يتم التمييز بين الأشكال الآلية الموسيقية المتشابهة عن طريق الألحان والإيقاعات والموازين المستخدمة لكل شكل، فهي تختلف من شكلٍ لآخر.

[٤] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٣٠)

[٥] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج١٢ ١٣٢)، شورة، الموسيقى العربية (ص٦٩)

من وزن التحميلة، ويجوز أن يختلف لحن كلّ تقسيمة عن الأخرى، وترتيب ذلك يرجع إلى ذوق الملحّن وإرادته في تطبيق هذه التقاسيم على المعنى اللحني المشتملة عليه جمل وعبارات التحميلة. أما التصرّف في مقام التحميلة فهو تابعٌ للقواعد الموسيقية العامة، التي تطبّق على جميع الأشكال الآلية من حيث الانتقال من لحن إلى آخر، ثم العودة في النهاية إلى المقام الأساسي الملحّنة منه التحميلة"[١].

"وتضبط التحميلة على الإيقاعات الخفيفة، وتشكّل حواراً بين الآلات الموسيقية، بحيث تقوم الآلات مجتمعةً أو منفردة بعزف جملها الموسيقية، فينفرد عازفٌ معين ببعض الجمل الموسيقية، وتردّ عليه بقية الآلات الأخرى، وتجتمع كل الآلات في بعض المقاطع، وتنفرد في بعضها، وهكذا"[٢].

٥. اللونْجَا

تُلفظ بالجيم المصرية، وهي لفظةٌ تركية اصطلاحية لقطعة موسيقية آلية من ابتكار الأتراك، تقوم عندهم مقام المقدمة أحياناً، وهي لونٌ خفيف من أشكال التأليف الآلي، لها تأليفٌ خاصٌّ يشبه تأليف البشرف في تكوينه، لكنها بصورةٍ مصغرة ومختصرة، فاللونجا تمتاز بجملها القصيرة، وطابعها النشيط الرشيق الجذّاب في تركيبه اللحني، وبالقفزات اللحنية والسرعة في الأداء، فهي أصلاً كانت من أنواع الرقصات الشعبية في تركيا. ومن خصائص هذا اللون أنه يُبرز مهارة العازف ومقدرته في الأداء، وتمكّنه من السيطرة على آلته الموسيقية[٣].

٦. الدّولاب

كلمة عربية وتركية وفارسية، وهو عبارة عن قطعة موسيقية صغيرة قصيرة استهلالية، يبدأ بها المطرب وصلته الغنائية، وتمهِّد لتقديم أي شكلٍ من الأشكال الغنائية كالأدوار والمونولوجات

---

[١] الحلو، الموسيقى النظرية (١٨٣)، انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ١٦٣، ١٦٤)، الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٣١)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص٤٧)

[٢] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٣١)، انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢، ٩٧، ٩٨)

[٣] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٨٣)، شورة، الموسيقى العربية (ص٧٥)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص٤٦)

والأهازيج والقصـائد، وغيرها من الأشـكال الغنائية. وتكون في نفس المقام الملحّن فيه الشـكل الغنائي، أي إن المقصود من هذا الشكل الموسيقيّ تهيئة الجو العام للغناء والطرب والاستمتاع مع السماع في مقام معين، ويطلق الدولاب أيضاً على النغم المتصاعد تدريجيّاً الذي يدور على نفسه بتكرار وإعادة[١].

"ونظراً لقصـــر مدة الدولاب، فعادةً لا تجد دولاباً يُصـــاغ لحنه من أكثر من مقام واحد، وبالتالي لا يكون فيه تحويلاتٌ نغمية، ومقامه الأساسي الذي يلحّن منه يسمّى باسمه كقولك: دولاب راســـت، دولاب نهاوند، دولاب حجاز... إلخ. فالانتقال من مقامٍ لآخر والرجوع عند الانتهاء إلى المقام الأساسي غير ميسور ولا بمستحسنٍ سمعاً وذوقاً[٢].

٧. المُقدمة الموسيقية

المقدمة أو الافتتاحية، وهي عبارة عن جمل موسيقية لحنية تستهل بها الأغنية المصنوعة لســـلطنة المقام، وتهيئة المطرب للدخول في العمل الغنائي، ومن ســـمات الألحان القديمة أن المســتمع يســتطيع التعرف على المطرب من خلال الاســتماع إلى المقدمة الموســيقية، وذلك بســبب دقة اختيار الدرجات المناســبة من الســلم الموســيقى التي تتمشّــى مع القدرة الصــوتية للمطرب، وصياغة اللحن عليها"[٣].

"والمقدمة الموسيقية ليس لها قاعدةٌ ثابتة لتلحينها، وهي على أنواع، فقد تكون موزونةً تشبه الدولاب من حيث صـــغر حجمه ووزنه وتركيبه، وباقي شـــروطه وأوصـــافه، وقد تكون قطعة موسيقية آلية غير موزونة"[٤].

"وفي الحالتين إذا كانت موزونة أو غير موزونة يجب أن تتماشــى هذه المقدمة في حجمها مع الأغنية، ويجب أن تُراعى الدقة في اختيار الجمل الموسيقية للمقدمة بما يتماشى مع طبيعة

---

[١] انظر: الحلو، الموسـيقى النظرية (ص١٧٧)، شـورة، الموسـيقى العربية (ص٦٨)، كامل، تذوق الموسـيقى العربية (ص٤٧)

[٢] انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٧٧)، الفرجاني، مقامات الموسيقى العربي (ص٣٢)

[٣] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (٣٢)

[٤] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٧٨)

كلمات الأغنية، بحيث تُهيّئ المطرب والمتلقّي لاستيعاب مضمون العمل الغنائي الذي يعقبها مباشرةً، أي أنه من غير المقبول أن تعدَّ مقدّمة موسيقية راقصة فرحة لكلمات حزينة، وأن تعدّ المقدمة من مقام وتستهلّ الأغنية من مقامٍ آخر، فيجب أن تكون المقدمة من نفس مقام الأغنية، وهذا لا يمنع الخروج إلى مقام آخر، لكن بشرط اتباع القاعدة الموسيقية بالعودة إلى المقام الأصلي الذي تنطلق منه عند القفلة"[١].

"وتستعمل المقدمة أيضاً في المسارح، وهي تطول وتقصر حسب موضوع الفصل الغنائي التمثيلي الذي يليها، ويمكن أن تلحَّن على موازين مختلفة أو تكون مركّبة من استهلالٍ بغير وزن ثم تتبع ميزان قطعتها الغنائية"[٢].

٨. الموسيقى التصويرية

"هي عبارة عن جمل موسيقية متوافقة ومنسجمة، وتكون غالباً آلية بدون أن يصحبها غناء، وتوضع في قالبٍ تلحيني خاصّ لتمثّل أو تصوّر حالة من الحالات المعنية وفقاً لمقتضى الحدث، ولا يخفى على أحد أهمية الموسيقى في الأعمال الإذاعية المسموعة منها والمرئية والمسرح، وإن الاختيار الجيد للجمل الموسيقية المعبرة عن أحداث العمل الفني يترتب عنه الانسجام الكامل للمتلقّي، لذا يجب أن يقوم الملحِّن بدراسة النص دراسةً متعمّقة، وأن يتفهّم كل مشهد، وعلاقته بالمشاهد الأخرى، والانفعالات التي يتطلّبها كل مشهد، واختيار المقام والإيقاع الذي يتماشى مع روحه وسرعة الحدث، من أجل خلق جملٍ موسيقية منسجمة مع طبيعة الحدث ومكمّلة له"[٣].

---

[١] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٣٣)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٧٨)

[٢] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٧٨)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ٧٠)

[٣] الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٣٣، ٣٤)

أشهر الآلات الموسيقية التي تعزف المقامات

"الآلة الموسيقية هي أداةٌ تم تصنيعها أو تعديلها لغرض صنع الموسيقى، ومن ناحية المبدأ فإن أية أداة تصدر صوتاً ويمكن التحكّم بها من قبل عازف يمكن اعتبارها آلة موسيقية، والآلات الموسيقية تعدّ جزءاً من الحضارات العامة، وقد تطوّرت صناعتها بتطوّر الإنسان الحضاري حتى تمكّن من صنع عددٍ من الآلات متنوعة الأشكال والأحجام، وبعد أن توفّرت لدى الإنسان الآلات الموسيقية المتنوعة أصبح يدرك قيمة الأصوات الموسيقية التي لها تأثيرٌ خاصٌّ في نفسه، وقد أصبح للآلات دورٌ ثانويٌّ بمرافقتها للغناء بكل صيغه وأشكاله"[١].

ونورد في هذا المبحث أهم وأشهر الآلات الموسيقية[٢] المستعملة في وقتنا الحالي (عربية وغربية)، وهذه الآلات معظمها اكتشف قديماً وتطوّرت ومرّت بمراحل عديدة حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن، وهذه الآلات على أربعة أنواع، وهي[٣].

١. الآلات الوترية: وهي التي تصدر الصوت عن طريق الأوتار الموجودة على الآلة، مثل: العود والقانون والكمان والجيتار.
٢. الآلات الهوائية (آلات النفخ): وهي التي تصدر الصوت نتيجة اهتزاز عمود الهواء داخلها بالنفخ فيها، وهناك نوعان: خشبية مثل الناي، ونحاسية مثل البوق.
٣. الآلات الإيقاعية (آلات النقر): وهي الآلات التي تصدر الصوت عن طريق الطرق أو الضرب، ومثال عليها: الطبول والدُّفّ (الرّق).

---

[١] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٤٤، ١٤٥)

[٢] الآلات الموسيقية التي يرد ذكرها في هذا المبحث هي على صنعها الحديث، واستعمالها في الوقت الحاضر، وأغلب هذه الآلات قد تم اكتشافها قديماً وقد تطوّرت وأجريت عليها عدة تجارب وتعدّدت صناعتها ومرّت بمراحل عديدة ما لا يمكن حصرها هنا، حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن، وتورد الباحثة أشهر الآلات الموسيقية التي يُعتمد عليها في العزف بشكلٍ أساسي في عصرنا الحالي، والتي تُستخدم في التخت العربي، والآلات الموسيقية كثيرة جداً، ومنها عربية وغربية، ولا يتسع المقام لذكرها، فكل آلة من الآلات الشهيرة تولّد عنها آلات عديدة بأشكالٍ مغايرة والآلة الواحدة قد يكون لها عدة أنواع، ولكن اقتصرنا في هذا المبحث على الآلات المشهورة لدى العامة في الموسيقى الحديثة مع تعريفٍ مختصر لها.

[٣] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٤٦)

٤. آلات المفاتيح: وهي الآلات التي تصـــدر الصـــوت عن طريق الضـــغط أو الطرق على لوحة مفاتيح موســـيقية موجودة على الآلة، حيث يكون لكل مفتاح صـــوتٌ معين ومختلف، مثل: البيانو، والأورج.

أولاً: الآلات الوترية

١. آلة العود: إن العود عند العرب سلطان الآلات وجالب المسرّات، وغذاء الروح، وهو أهم الآلات الموســـيقية على الإطلاق، وشـــعار الموســـيقى العربية المتقنة القديمة والحديثة، فهو من أقدم الآلات الموسيقية العربية، حيث عرفه العرب قديماً وعزفوا عليه منذ عصورٍ موغلة في القدم – كما تم توضيح ذلك سابقاً–، "فقد وجد العود عبر العصور بأشكالٍ وأحجامٍ مختلفة حسب البلد والعصر اللذين دخل في مجتمعهما، وتبعاً للمستوى الحضاري والاجتماعي والفنّي في ذلك البلد والعصـر الذي لعب دوراً فيه، وقد كان العود أسـاسـاً للكثير من الآلات الموسـيقية التي ظهرت بأشكالٍ متعدّدة وأحجام مختلفة" [١].

وتعدّ آلة العود من الآلات الرئيسـة في التخت الشـرقي[٢]، وهو آلةٌ كمَّثرية الشـكل، "يتكون من صـندوق كبير مصـنوع من الخشـب، يطلق عليه اسـم طاسـة العود أو ظهر العود، وهي التي تميّز العود عن غيره من الآلات الوترية الأخرى، وهي مغطّاة بما يســـمّى الوجه أو الصـــدر، وعليه فتحاتٌ تسـمّى القمرية أو الشـمسـية لتسـاعد على زيادة رنين الصـوت وقوته، أما أوتار العود فهي مكوّنة من أوتار ثنائية وعددها خمســة، وترتّب هذه الأوتار حســب غلظتها ورقّتها، وتتدرّج من أعلى إلى أســفل، بحيث تبدأ بأرقّ الأصــوات، ويليه الصــوت الأغلظ منه وهكذا، وهناك مفتاحان إضـــافيان يُتركان في العود لإضـــافة وترٍ مزدوجٍ ســـادس عند الحاجة إليه"[٣].

---

[١] شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص١٩٥)

[٢] التخت الشرقي: التخت كلمة فارسية بمعنى منصة، وهو عبارة عن فرقة موسيقية تتكون من موسيقيين وعازفين يرافقون المطرب أداءً بالعزف على آلات موسيقية معينة وهي: العود والقانون والكمان والدفّ والطبلة والربابة، ويجلسون على منصة مرتفعة، إضافة إلى الكورال الغنائي، والمايسترو (قائد الفرقة) الذي يقوم بالتوزيع الموسيقيّ والغنائي، ويعمل على التوفيق بين العدد الكبير من الموسيقيين في الفرقة، وهم يؤدّون عملاً موسيقياً واحداً في ذات الوقت. (انظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، التخت الشرقي)

[٣] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٢٢٢)

ويمكن أن يُضـــاف وترٌ ســـابعٌ أيضـــاً، والمجال الصـــوتي في العود يغطّي حوالي الأوكتافين ونصف الأوكتاف[1].

شكل (٤,١): آلة العود

[1] انظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، (العود)

٢. آلة القانون: وهي من الآلات الشـرقية البحتة، وأهمها بعد العود، وهي آلةٌ قديمة وقد عاصـرها التخت العربي منذ زمن بعيد، وعليها يعتمد المغني في ترجمة ما يردده من أغانٍ، "فهي أغنى الآلات الموسـيقية أنغاماً وأطربها صـوتاً، حيث أخذت مكاناً مرموقاً بما تتميّز به من مسـاحةٍ صوتية واسعة، فهي تشتمل على حوالي ثلاثة دواوين (أوكتافات) ونصف الديوان تقريباً، وبذلك فإنها تعطي كافة مقامات الموسيقى العربية، ولذلك تعتبر آلة القانون بمثابة القانون أو الدستور لكافة آلات الموسـيقى العربية"[١]، "ويسـتلزم تعلّمها حسـاسـية فائقة وأذناً موسـيقيةً ممتازة، لأنّ طريقة ضـبطها صـعبةٌ وعقيمة، لكثرة أوتارها، وتقتضـي وقتاً طويلاً، لذا فإن عازفي هذه الآلة قليلون جداً إذا ما قورنوا بعازفي العود والكمان"[٢].

"وقد كان الفضل في اختراع آلة البيانو الغربية لهذه الآلة التي مصدرها الشرق، وفيه نشأت ودرجت وتطوّرت"[٣].

"والقانون عبارة عن صـندوق للصـوت كبير الحجم، بشكلٍ شـبه منحرف قائم الزاوية، طوله حوالي نصـف متر، وتشـدّ عليه أوتار موازية للصـندوق تربط في ثقوب من الجهة اليمنى، ولها مفـاتيح من الجهـة اليسـرى، وبجوار المفـاتيح قطعٌ صـغيرةٌ من المعـدن، وتفتح وتقفـل (كالمفصلات) لتغيير المقامات والأنغام تسمّى (العُرَب)، إذ ليس من السهل تغيير المقامات في القانون بسـبب كثرة أوتاره التي لا يعفق عليها كما في الآلات الوترية الأخرى إلا في حالاتٍ نادرة"[٤].

"ويتكوّن القانون من ثمانية وسـبعين مفتاحاً وترياً مصـنوعةً من الخشـب الملمّع، وكل نغمة أي كل وترٍ مجموعة من ثلاثة أوتار متسـاوية بالطبقة الصـوتية تكون أغلظ ممّا فوقه وأحدّ أي (أعلى) مما تحته، فأول وترٍ فيه هو أحدّ صـوت، والمجاميع الثلاثة من الأوتار تسـمّى (مقام)،

---

[١] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٢٠٢)

[٢] عرفة، أستاذ الموسيقى العربية (ص٥٩)

[٣] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٦٩)

[٤] عرفة، أستاذ الموسيقى العربية (ص٥٩)

والقانون مزوّدٌ بمفاتيح لأداء ثلاثة أرباع الصوت، ويُعزف عليه بريشتين ضمن محبسين من فضة يلبسهما العازف في سبابتيه اليمنى واليسرى، وينقر بهما على الأوتار"[١].

"وتستعمل الأوتار في القانون مطلقةً، فيجعل لكل صوتٍ من الأصوات الموسيقية وترٌ خاصٌّ، والسامع لصوت القانون يظنّ بأنه يسمع آلتين تشتغلان معاً، لأن العمل على القانون يكون باليد اليمنى على جوابات الأصوات، وباليسرى على القرارات، فيكون المسموع من الآلة صوتين قراراً وجواباً معاً"[٢].

شكل (٤,٢): آلة القانون

[١] الموسوعة الموسيقية الشامة (ج٢/ ٣١، ٣٣)

[٢] المرجع السابق، ج٢/ ٣١

٣. آلة الكَمان: أو (الكَمَنجة)، "وهي من الآلات الإفرنجية التي دخلت على التخت الشـرقي حديثاً، قبل ما يقارب الخمسـين عاماً، وأطلق عليها العرب اسـم (الكمان)، وتعتبر عند الإفرنج من أهم وأدق الآلات الوترية، فقد وضـــعها الأوروبيون في الصـــف الأول في ترتيب الآلات، ولقّبوها بسـلطانة آلاتهم كما العود عند العرب، فهم يعتبرونها الآلة الوحيدة التي يمكن لها أن تعبّر عن موسـيقاهم بجدارةٍ واسـتحقاق، وتمثّل لهم ما يطلبونه من الأصـوات، وفي كل زمان ومكان لها عندهم السيادة والأفضلية"[١].

"ويعد الكمان من أهم الآلات الوترية ذات القوس، أي التي يتم العزف عليها باسـتخدام قوس يمرّر على الأوتار فيؤدي تمرير القوس على الوتر إلى حدوث اهتزازات تولّد الصـوت من الآلة الموسيقية"[٢].

كما أن الكمان له جذورٌ عربيةٌ نشأت قديماً كما يقول بعض المؤرخين حول الموسيقى، "فإن أسـاس آلة الكمان هي آلة الربابة العربية التي انتقلت مع العرب إلى الأندلس، وقد تقدّمت هذه الآلة بفضل العرب، ومنها بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات القوس"[٣].

"والكمان يصنع من تسعة وسبعين قطعة منفصلة على الأقل، ويُشدُّ عليها عندما يمرِّر العازف القوس على أوتارها، وآلة الكمان هي من أكثر الآلات المحبّبة إلى كل نفس، لاقترابها من طبيعة الصوت البشري"[٤].

ويوصـف صـوتها بأحنّ أصـوات الآلات الموسـيقية، وتتوقف جودة الكمان على جودة خشب الصندوق المصوّت، وإتقان الصنعة ومراعاة دقة مقاييس النسب بين القطع المكوَّن منها. "فهي تُصنع من خشب الصنوبر، حيث يخزَّن الخشب قبل صناعته حتى يجفَّ تماماً، وحتى لا

---

[١] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ٦١)

[٢] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٧٥)

[٣] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٦٦)

[٤] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٧٦)

تتغيَّر نسب الأبعاد التي صنعت عليها القطع المختلفة المكوَّن منها الصندوق المصوَّت وتبقى ثابتةً دائماً، وبذلك تتوافق الاهتزازات الصوتية الناشئة من الصندوق الكلي المصوَّت"[١].

ومن الآلات المشـــابهة لآلة الكمان في عزفها وصـــنعها، آلة (الفيولا)، غير أنها أكبر قليلاً من الكمان في الحجم وأطول، حيث يبلغ طولها (٤٣ســـم) تقريباً، فبالتالي هي أغلظ في الصوت، وأيضاً آلة (التشيلّو) وهي من ذوات الأصوات الغليظة مقارنةً بآلة الكمان، فهي أكبر منها بكثير، وأكبر من الفيولا، وقوس التشـــيلو أقصـــر وأكثر ســـمكاً من الكمان والفيولا، وهذه الآلات هي آلات غربية وحديثة الاستخدام، وأصبحت تستخدم في الموسيقى الشرقية عموماً[٢].

شكل (٤,٣): الكمان

[١] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ٦٤)، انظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، (آلة الكمان)

[٢] انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٧٧، ١٧٨)

٤. آلة الجِيتار أو القيثارة: "وتعدُّ من أقدم الآلات التي عرفها الإنسان، فقد جاء وصفها في الكثير من الوثائق والمخطوطات التي تعود للتاريخ الفارسي والرومي، وفي الوقت الحالي تعد آلة الجيتار مع آلة البيانو من أشهر الآلات المستخدمة، وتتمتع بشعبيةٍ كبيرة، وهي آلة وترية بأوتار مدقوقة، تعزف باستعمال الأصابع، أو باستعمال قطعة بلاستيكية صغيرة تسمّى الريشة، والجيتار عبارة عن صندوق بفتحة في أعلاه وجسم رقيق بدلاً من الصندوق، وكلاهما يمتد منه ذراع طويل ينتهي بستة مفاتيح، ثلاثة على كل جانب من أعلى الذراع، وهي مخصصة لشدّ وضبط الاوتار التي تكون من المعدن أو النايلون، ويبلغ المجال الصوتي للجيتار حوالي ثلاثة أوكتافات، وممكن أن يكون صوت الجيتار عالياً أو صاخباً، وممكنٌ أن يكون منخفضاً ورقيقاً، ويحتوي الجيتار على ستة أوتار، ثلاثة منها مغلّفة بالنحاس، ويعتمد العزف على الجيتار على مبدأ اهتزاز الأوتار وتغيير أطوالها، مما يؤدي إلى اختلاف طول الموجة الصوتية الصادرة، وبالتالي تغيير النغمة الناتجة، وتحدث اهتزازات الأوتار عبر ضرب الوتر برؤوس أصابع اليد اليمنى عادةً أو باستخدام ريشة العزف"[١].

شكل (٤,٤): الجيتار

[١] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٨٦- ١٩٠)

ثانياً: الآلات الهوائية (آلات النفخ)

١. آلة النّاي: (الناي أو الشبابة أو القصبة أو الغابة أو المنجيرة) هي أسماء لآلةٍ واحدة، وكلمة ناي هي كلمة فارسية الأصل معناها (المزمار)، وتعتبر آلة الناي من أقدم الآلات الموسيقية التي عُرفت في الموسيقى، وقد تهذّبت هذه الآلة كثيراً في عصرنا وتفنّن صانعوها لتحسينها وضبط أصواتها، كما أنه قد تولّد عنها آلة أخرى تدعى لدى الفرس (سرناي)، ولدى الأتراك (زورونا)[١]. "وهي الآلة الوحيدة من آلات النفخ في التخت الشرقي، كما أنها آلة رقيقة النغم، تحمل في طياتها حناناً قويّاً وشجىً محبوباً يبعث العجب والإعجاب"[٢].

أما عن تركيبها ومكوناتها، فالناي "عبارة عن قصبة جوفاء تصنع من نبات القصب البري، تشبه الأنبوبة مفتوحة الطرفين ذات ثقوب، تختلف طولاً، ولكنها لا تزيد عن (٦٠سم)، وتتكون من تسع عُقل، ولها ستة ثقوب أمامية تكون ممتدة بالتوالي على بطن القصبة أي على سطحها المبروم، وثقبٌ في الخلف في أعلى القصبة، وكلّ ثقبٍ يبعد عن الآخر بعداً معيّناً، وكل ثقبٍ أعلى من الثقب الذي قبله بمسافة محدودة، فالبعد بين الثقب والذي يليه متفاوتٌ، وذلك بحسب أبعاد المسافات الصوتية للديوان الموسيقيّ بموجب ترتيب أهل الصناعة الموسيقية، وهذه الثقوب توضع عليها أصابع اليدين لسدِّها، وعند النفخ عليها يرفع العازف بالناي عن بعض هذه الثقوب الإصبع الذي يريده وقت العمل عليها ليخرج منها بالنفخ الصوت المطلوب، والثقب الذي في الخلف يُسَدُّ بالإبهام ويفتح عند الحاجة لإخراج أعلى الأصوات من الديوان الأول وهو (الصوت السابع)"[٣].

"وأصوات هذه الآلة هي أصواتٌ طبيعية ذات الديوان الواحد ذو السبعة أصوات، ولكن العازف البارع يمكنه أن يغير صوت الآلة بقوة النفخ، فيخرج أصواتاً حادة تكون أجوبةً

---

[١] انظر: المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص٩٩)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٧٤)

[٢] عرفة، أستاذ الموسيقى العربية (ص٧٨)

[٣] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٧٤)، انظر: عرفة، أستاذ الموسيقى العربية (ص٥٨)، حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ ٦٥)

للأصـوات الأسـاسـية، وضـعف النفخ يعطي أصـواتاً غليظة، ويقتضـي العزف على الناي أن يكون العازف قويَّ الصدر طويل النفس"[١].

شكل (٤,٥): الناي

٢. آلة البُوق: "البوق كلمة لاتينية معناها (الفم)، وهي آلة نفخٍ نحاسـية، تصـدر صـوتاً حادّاً، يتكون الجزء الرئيس للبوق من أنبوبٍ على شـكلٍ مخروطي، ولها ثلاث صـمامات للحصـور على عدد متغيرٍ من النغمات، والضـغط على صـمامٍ واحد يعطي أحد عشـر نغمة، وأهم ما يميّزها عن سواها من آلات النفخ النحاسية أنها ذات أنابيب مستقيمة متوازية أسطوانية الشكل في الأغلب، وهذه الآلة هي آلة قديمة جداً، واستخدمت في العصور الإسلامية، واقتبست أوروبا هذه الآلة من الشرق وطوّرت في شكلها"[٢].

[١] الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٧٤)

[٢] ويكيبيديا، الموسوعة الحرة (آلة البوق)

شكل (٤,٦): البوق

ثالثاً: الآلات الإيقاعية (آلات النقر)

كانت آلات النقر (الدفوف والطبول وفصيلتهما) هي أول ما اهتدى إليه الإنسان الأول (البدائي) من آلات موسيقية، وكان قدماء المصريين قد جعلوا من آلات النقر ركناً هاماً في الفرقة الموسيقية، وقد تناول التغيير والتبديل تلك الآلات كغيرها وتبعًا لسنة التطور، حتى وصلت إلى أرقى مداها.

١. آلة الدُّف (الرِّق): وهي "آلة موسيقية مهمة في الموسيقى الشعبية الكلاسيكية في الوطن العربي، فهي آلة إيقاعية عربية قديمة، تصاحب إيقاعاتها الألحان والأنغام، وهو عبارة عن إطار من الخشب أو المعدن مستدير يُشدُّ عليه غطاء من جلد السمك، وبه عدة فتحات يثبّت فيها عشرة أزواج من الصنوج النحاسية الصغيرة المتحركة لإحداث رنينٍ خفيف، ويوجد كل زوجٍ منها داخل فتحة مستطيلة الشكل الموجودة في الإطار وفي وسطها مسمارٌ يخترق كل قطر الصنج، ويتم مسكه باليد اليسرى والنقر عليه باليد اليمنى، ويمكن ضبط درجة الصوت في الدفوف حسب غلظة وحدَّة صوتها، ويتوقف ذلك على قوة وشدّ الجلد ونوعه وحجمه وسمكه، ونوع الآلة، وكلما صغر حجم الآلة وزادت قوة شدّ الدف زادت حدة صوتها"[١]. "والدفّ يعطي أصواتاً خفيفة وحادة بحسب ما يُضرب على وسطه أو جوانبه في وضعٍ عاموديّ،

[١] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص١٥١)

ويطلق عليه تسـمية (ضـابط الإيقاع)، فهو يضـبط الأوزان المختلفة، فيوحّد الآلات ويربطها ببعضـها البعض، حتى تكون متّحدة الخطوات، ويكون ما يصـدر عنها من الأنغام كأنه نغمٌ واحد"[١].

شكل (٤،٧): الدُف

٢. الطبلة: "الطبول أنواع، وهي ذات إطار يختلف شـكله وحجمه ومادة صـنع من نوعٍ لآخر، ويعتبر الطبل من الآلات القديمة جداً، فهو معروفٌ منذ حوالي ٦٠٠٠ سـنة قبل الميلاد، فالطبلة آلة إيقاعية قديمة العهد وعالمية، تصـنع من الفخار ومشـدودٌ عليه قطعةٌ من الجلد المحضَّـر بعناية، وتكون على شـكل إناءٍ ضـيق الوسـط عند أحد طرفيه ومتَّسـعٌ عند الطرف الآخر الذي يُشـدّ عليه الجلد الرقيق، وتتمتّع الطبلة بأصـواتٍ إيقاعية رائعة ونغمات مختلفة، وتعدّ من أهم الآلات الإيقاعية، ويعتمد عليها في توجيه باقي الآلات الموسيقية"[٢].

---

[١] عرفة، أستاذ الموسيقى العربية (ص٥٧)

[٢] انظر: علي، الموسيقي من الألف إلى الياء (١٦٧)، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة (الطبلة)

شكل (٤,٨): الطبلة

رابعاً: آلات المفاتيح

"رغم اختلاف هذه الآلات عن بعضـها إلا أن كلاً منها يمتلك لوحة مفاتيح تسـمح بعدة نغمات تعزف معاً في نفس الوقت بسرعةٍ وسهولة"[١]. ومنها:

١. آلة البيانو: وهي من أشـهر الآلات الموسـيقية الغربية، "وقد انتشـرت إلى حدٍّ لم يسـبق لآلة موسـيقية بلوغها في العالم، واسـتعمالها في الموسـيقى الغربية يكاد يكون عاماً، والبيانو آلةٌ حديثة العهد بين الآلات الموسـيقية، ويندُر بين نتاج صـناعة البشـر الأشـياء التي شـغلت أفكار وأقطاب الصـــناعة وعقول المخترعين في ترقيتها وتهذيبها بالمجهود والاهتمام الذي بُذل في ترقية آلة البيانو، وأندرُ الأشـــياء التي أتقنت وبهذه الســـرعة التي ارتقت بها آلة

[١] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٢٥٨)

البيانو، فقد أصبحت آلة البيانو في عصرنا الحالي أكثر الآلات ذيوعاً، وهي مستعملة عند جميع الأمم"[١].

"وكلمة بيانو كلمة إيطالية، وتعني ليّن أو رقيق، والبيانو تشـــبه آلة القانون من حيث أن كل علامة موســـيقية ناتجة عن اهتزاز ثلاثة أوتار مشـــدودة على نفس التردد، فيما يرى بعض الموســيقيين أن البيانو هو تطوّرٌ عن شــكل القانون، ولها يرجع الفضــل في صــناعة البيانو. والبيانو آلةٌ ذات مفاتيح يتم إصــدار الصــوت فيها من خلال المفاتيح التي تطرق على الأوتار المعدنية، ولها (٨٨) مفتاحاً، هذه المفاتيح متصــلةٌ بمطارق، وعند الضــغط على المفتاح يدفع المطرقة التي تقوم بدورها بضرب الأوتار، وهذا ما يُحدث الصوت"[٢].

"والبيانو كانت ولا تزال عاجزةً عن تأدية بعض الألحان العربية هي وأمثالها من الآلات الغربية الثابتة، لخلوّها من (ثلاثة أرباع الصــوت) الذي هو عماد الموســيقى الشــرقية ومصــدر قوتها وتفرّدها وتميّزها. لكن آلة البيانو قد استطاعت بقوة الهارموني التي تشتمل عليها أن تحصر فيها جميع مقومات الفنّ الموســيقي، ففي الســبعة دواوين التي تحتويها ما يُغني عن مجموعة آلات فرقةٍ موسيقية، وإن الأصابع العشرة كافيةٌ أن تخرج على البيانو من الهارموني ما يُخرجه مجموع فرقٍ بها مائة آلة، ولهذا تفضَّل البيانو على جميع الآلات الغربية لسهولة استعمالها، وبما تحتويه من تعدد الأصوات والدواوين بما لا يمكن لآلةٍ أخرى أن تجاريها فيها"[٣].

---

[١] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ٥٧)

[٢] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٢٥٩، ٢٦٠)

[٣] الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ٦٠)

شكل (٤,٩): البيانو

٢. آلة الأورج: "وهي آلةٌ موسيقية ذات مفاتيح شبيهة بالبيانو، وهي إلكترونية، وهذه الآلة هي آلة غربية حديثة الصنع، ويمكن لآلة الأورج أن تصدر أصواتاً تشابه مختلف الآلات الموسيقية، كما أنها تتمتع بإمكانية التقاط الأصوات الطبيعية وتخزينها ليمكن استخدامها فيما بعد، وبعض أنواع الأورغ يحتوي على مقطوعات جاهزة للاستخدام، ويمكن ضبط سرعتها للاستخدامات المختلفة"[١].

[١] علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص٢٦٤، ٢٦٥)

شكل (٤،١): الأورج

هذه الآلات وغيرها الكثير الكثير تمثِّل الوجه الأمثل للرقيّ والتطور الإنساني في مجال الموسيقى، فهي الشاهد الكبير على وصول الغناء لأعلى قممه، كما أنها بمعاييرها الخاصة وقوانينها وأجوائها المختلفة من آلةٍ إلى أخرى تعطي رونقاً مميزاً لكل شعبٍ وكل حالةٍ شعورية يحتاج فيها الإنسان إلى الإبداع الموسيقيّ، والألحان التي تصدرها كلُّ آلةٍ وتختلف عن غيرها من الآلات تجعل من الأداء الصوتي أكثر عمقاً وبراعة.

كما أن الغناء الصوتي والغناء اللحنيّ باستخدام الآلات ما هما إلا صورتان متقاربتان في الشكل، فقد أصبح صوت الإنسان قريباً جداً من صوت الآلات، بل وبدأ يقلّدها على اعتبار أنها محاكاةٌ لصوته، وقد غدت الآلات الموسيقية ترنيماً وتلحيناً متوافقاً مع صوت الإنسان البشري، ومتحداً مع مقاماته الصوتية العالية والمنخفضة، وكذلك الحادة والغليظة، وبذلك يتّضح حجم الاتفاق والانسجام بين صوت الإنسان وصوت الآلة.

إضافةً لذلك، نختم المبحث بالقول إن هذه الآلات قد حاكت طبيعة عمل الأوتار الصوتية للإنسان، وكيف أن المغنّي في أبدع حالاته يمكن لصوته أن يكون أشبه بالآلة الموسيقية حين يتمكّن من التحكّم بأحباله الصوتية، ويعطي النغم والصوت قوّته، ويجيد التعبير بصوته كما تجيد الآلة الغنائية.

وبهذا الموجز الذي تم ذكره حول أشهر الآلات الموسيقية وتاريخها القديم والحديث، ينتهي الفصل الرابع والأخير من هذه الدراسة، وإلى الله قصد السبيل.

الخاتمة

في نهاية هذه الدراسة يتّضح فيها أن الباحثة قد تناولت فيها وصفاً وتوصيفاً للمقامات الصوتية العربية والدراسات الحديثة حولها، كما تناولت بعض النصوص الأدبية الملحّنة على مختلف أنواع المقامات الصوتية، واحتوت أيضاً على مجالات استعمال المقامات في العصر الحديث والقديم وكيف كانت حاضرةً في الفن والحياة عموماً.

وقد خلصت الدراسة إلى بعض النتائج والتوصيات، من أهمها:

- إن الدراسة قد عرضت شريطاً تاريخيّاً كاملاً للموسيقى العربية، بدءاً من العصر الجاهلي، ومروراً بالعصور التاريخية حتى وقتنا الحاضر، والتأثير الذي أحدثته وتأثّرت به في مجال الصوتيات والموسيقى مع الأمم والحضارات الأخرى. هذا العرض التاريخيّ كان واضحاً متسلسلاً مما لا يدع مجالاً للشك بأن الموسيقى العربية لها امتدادٌ عريقٌ عبر العصور، كما أنها تدرّجت من تلقاء ذاتها، وأحدث التطوّر في الحياة العربية وما حولها بعض التحسينات فيها إلى أن تبلورت علماً مطلقاً له أصوله وقواعده.
- ترتبط اللغة ارتباطاً وثقياً بعلم الموسيقى، فاللغة هي الوعاء الكامل الذي يحوي الصوتيات بداخله ومن ضمنها الموسيقى. كما أن الموسيقى ترتبط بموسيقى الشعر، فهي التي تصنع الوزن وتُحدث الفارق بينه وبين النثر غير الموزون، كما أن للشعر موسيقاه الخاصة الداخلية والخارجية، فالداخلية تتمثّل في اللغة والألفاظ المتجانسة، أما الخارجية فهي الضرب والإيقاع والعروض الذي هو موسيقى لحنية منتظمة تقترب من النسق العام للموسيقى والمقامات.
- تُعدّ المقامات الموسيقيُّة صناعةً عربية بدأت منذ نشأة الحضارة العربية، وقد تأثّرت بالسلّم الموسيقيّ الفارسيّ ومسمّياتهم، فأصبحت العلامات الموسيقية تسمى بألفاظ فارسية تدل على رتبتها من السلم، كما لكلّ حضارةٍ موسيقاها الخاصة إلا أنّ الحسّ الإنسانيّ والذوقَ البشريَ الواحد قد تكامل حتى صنع الموسيقى العالمية المعروفة، والتي اصطلحت عليها جميع الحضارات، وأصبحت لغةً عالمية موحّدة.
- كان الغناء والموسيقى العربية متراوحةً بين التطوّر والثبات وفقاً للظروف الدينية والسياسية التي يتحوّل الفن على إثرها، وقد شهدت العصور التاريخية عامةً وجود مغنّيين وملحّنين علّموا الموسيقى، إلا أن عصر التدوين الأمثل للموسيقى تمثّل في

العصـــر العباســـي والأندلســـي، حيث كان الرخاء والثبات عنصـــرين مهمّين في إبراز الجانب الفنّي للمسلمين وتعميق الإحساس بالموسيقى ودراستها وتعليمها. وثمة الكثير من الكتب حول دراسة الموسيقى وفلسفة الغناء والتلحين تم إنتاجها لتكون شاهداً على الإبداع الفنّي عند العرب والمسلمين.

- تعدّ المقامات صناعةً عربية، توازي ما يسمّى في الحضارة الغربية (السلالم الموسيقية)، وقد شاعت بمسمّيات تركية أو فارسية نظراً لشيوعها، وهي ثماني مقامات: الراست، النهاوند، البيات، الحجاز، الصبا، الكرد، السيكاه، العجم. ولهذه المقامات تفرّعات عدة، وكلها تنتج من اختلاف الأبعاد على السـلّم الموسـيقي، ووجود الفاصـل الطنيني بين الجنسين الأول والثاني، ممّا يُحدث الفارق اللحنيّ الذي يميّز كل مقامٍ عن الآخر.
- لقد برع المغنّون والموسيقيّون في العصر الحديث في إبراز الصبغة العربية للموسيقى الشـرقية، وأضـحت معالمها مميزة ومعروفة عند الجميع، فالغناء العربيّ له أصـوله الخاصة، كما أن الأغاني العربية متنوعة على جميع المقامات وفق المضمون والكلمات والمعاني، وهذا من مظاهر الإبداع العربي التي صـنعت للموسـيقى العربية وجوداً في العصر الحديث.
- إن مجالات الموسـيقى في القديم والحديث واسـتخداماتها متنوّعة ومتعددة، وهي على شكليها الآلي والغنائي مهمةٌ وضرورية، كما أنها دخلت في الكثير من الفنون والوظائف الحياتية، ومن أبرزها تلاوة القرآن الكريم والآذان والشـعارات الرسـمية في المحافل والمؤسّسات، وقد حضرت الموسيقى بشكلٍ كبير في الذوق العام، حيث إن العامة يطربون للغناء، ويتحقّق بداخلهم الإحسـاس بالمتعة والشـعور، ويتم من خلال ذلك توظيفها في تعبئة النفوس وتحميس الأرواح، وإيصـال الرسـائل الدينية والوطنية والوجدانية التي يريد المغنّي أن يقدّمها للمتلقّي.
- كانت ولا تزال الآلات الموسيقية تمثّل الصورة الحضرية للإنسان الفنان، حيث إنها من أهم مقومات الرقيّ الفني، وقد سـارت بالتوازي مع الجانب الموسـيقيّ والغناء والتلحين، حيث بدأت بسـيطة وارتقت مع رقيّه، وكانت هي الأسـاس الذي يُعتمد عليه في تطور السلالم الموسيقية والمقامات.

بقي أن يُقال إن الغناء العربي والموسيقى اللحنية والآلية تبدو الآن بأشكالها النهائية حاضرةً جداً في وجدان الناس وأســـماعهم، كما هي علمٌ وفنٌّ قائمٌ بذاته يدرّس في المعاهد والجامعات الخاصــة به، وهناك الكثير من الموسـيقيين العرب قد وصــلوا للعالمية ونقلوا المقامات الشـرقية للحضـارات الأخرى لكي تبقى حاضـرةً بين الثقافات، وقد تمّ الترحيب بها بشكلٍ كبير، وصـنعت صبغتها الفنية الخاصة بها.

إلا أننا في فلســـطين، وتحديداً في قطاع غزة، قد نعاني بعض الشـــيء من تأخّر التطوّر الموسيقي كعلمٍ مدروس، فالظروف السياسية القاسية والحصـار والأوضـاع التي تستجدّ كل يوم تجعل الاهتمامات مختلفةً نسبياً، لكنّ الغناء والضـرب على بعض الآلات لصـنع حالةٍ من الفرح والصـمود والصـبر أمام الظلم الواقع موجودٌ إلى حدٍّ ما، وهو شكلٌ من أشكال المقاومة والتحدي التي يبدعها الموسـيقيّون ويخلقون بها حالةً من القوة ليثبتوا للعالم ولأنفسـهم أنهم شـعبٌ يسـتحقّ الحياة، ولا يثنيه عن الفرح والإبداع شيءٌ مهما كان.

في الختام، آمل أن تكون الدراسة موفّقةً في تقديم صورةٍ للموسيقى العربية القديمة، وأشكالها في الدراســات الحديثة، وعرض النماذج الفنيّة التي شــاعت بالمقامات الموسـيقية المختلفة، وما كان من توفيقٍ فهو من الله، وما كان من تقصيرٍ فمن أنفسنا، والله نسألُ القبولَ والسداد والسير فيما يحبّه ويرضاه

إسراء أسعد أسعد

التوصيات

بناءً على ما تمّت دراسته والتوصّل إليه من أفكار ونتائج حول قضية المقامات الصوتية، فإن الباحثة توصي الدراسين والمهتمّين في مجال الموسيقى العربية بالتوصيات والاقتراحات الآتية:

١. ضرورة أن يتعمّق الباحثون أكثر في علم المقامات العربية، وذلك لإثبات تواصلها العميق مع الثقافات الأخرى عبر التاريخ والجغرافيا.
٢. دراسة المقامات الصوتية العربية في ضوء الفن الإسلامي الملتزم، وذلك ليظهر الإتقان والإبداع فيه، ومدى انسجامه مع قوانين الموسيقي العالمية، وأنه فنٌّ منافسٌ لا يقلّ شأناً عن غيره من الفنون العالمية.
٣. أن يسعى الباحثون بإيجاد صلات ربطٍ بين المقامات العربية والقراءات القرآنية بشكلٍ أوسع وأعمق.
٤. توصي الباحثة أخيراً بالولوج في الجانب الصوتي ودلالاته في المقامات العربية، وأن يتم دراسة أبعادها في إطار الدراسات الصوتية الحديثة.

المصادر والمراجع

١. إخوان الصفا. (د.ت). رسائل إخوان الصفا وخلال الوفا. رسالة في الموسيقى. (د.ط). (د.ن).

٢. الأُرْموي البغدادي، صـــفي الدين عبد المؤمن. (١٩٨٠م). الأدوار. تحقيق: هاشـــم الرحب. (د.ط). بيروت: المركز العربي للطباعة والنشر. توزيع: الدار الوطنية (بغداد).

٣. الأصـفهاني، أبو الفرج. (١٩٩٢م). الأغاني. (شرح: علي مهنا، سمير جابر). ط٢. بيروت: دار الكتب العلمية.

٤. الألوســـي. عادل كامل. (٢٠٠١م). التراث الموســـيقي العربي وأثره في أوروبا. ط١. القاهرة: مكتبة مدبولي.

٥. إمام، محمد ظافر. (د.ت). الموجز في السلالم الموسيقية والمقامات. (د.ط). (د.ن).

٦. الأندلسـي، ابن عبد ربه شـهاب الدين أحمد. (١٩٩٠). العقد الفريد. ط٢. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

٧. أنيس، إبراهيم. (١٩٨١م). موسيقى الشعر. ط٥. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

٨. البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل. (٢٠٠١م). صحيح البخاري الجامع السند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه. ط١. بيروت: دار الفكر.

٩. بدوي. عبد الرحمن. (١٩٩٧م). مناهج البحث العلمي. ط٣. الكويت: وكالة المطبوعات.

١٠. بكار، يوسف. (١٩٩٠م). في العروض والقافية. ط٢. بيروت: دار المناهل.

١١. البوطي، محمد. (١٤٠٨هـ). مختارات من أجمل الشعر في مدح الرسول. ط١. دمشق: دار المعرفة.

١٢. البيهقي، أبو بكر. (٢٠٠٣م). الســـنن الكبرى تحقيق: محمد عبد القادر عطا. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

١٣. التلمساني، شـهاب الدين أحمد بن محمد المقري. (١٩٩٧م). نفح الطيب من غصـن الأندلس الرطيب. تحقيق: إحسان عباس. ط١. بيروت: دار صادر.

١٤. تيســير، أيمن. (٢٠١٥م). تركيبة مقامية مبتكرة غير مألوفة من فصــيلة الكرد. مجلة جامعة النجاح لأبحاث العلوم الإنسانية. ٢٩ (١٢).

١٥. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (١٩٦٨م). البيان والتبيين. (د.ط). دار الفكر للجميع.

١٦.جبقجي، عبد الرحمن. (د.ت). تحليل الأنغام في علم المقام. (د.ط). حلب (ســـوريا): دار التراث الموسيقي.

١٧. ابن جني، أبو الفتح عثمان. (١٩٩٠م). الخصـــائص. تحقيق: محمد علي النجار. ط٢. بيروت: دار الهدى.
١٨. ابن جني، أبو الفتح عثمان. (٢٠٠٠م). ســـر صـــناعة الإعراب. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.
١٩. ابن جني، أبو الفتح عثمـان. (١٩٨٧م). العروض. (تحقيق: أحمـد فوزي الهيـب). ط١. الكويت: دار القلم.
٢٠. حسّان، تمام. (٢٠٠٦م). اللغة العربية معناها ومبناها. ط٥. القاهرة: علاة الكتب.
٢١. حلاوة، الأب عزيز. (٢٠٠٦م). تاريخ الموسيقى من أصول الموسيقى حتى عصر النهضة. (د.ط). القدس: معهد مانيفكات لتعليم الموسيقى.
٢٢. الحلو، سليم. (١٩٧٤م). تاريخ الموسيقى الشرقية. (د.ط). بيروت: دار مكتبة الحياة.
٢٣. الحلو، سليم. (١٩٧٢م). الموسيقى النظرية. ط٢. بيروت: دار مكتبة الحياة.
٢٤. حمام، عبد الحميد. (١٩٩٨م). الموسيقى والأناشيد وطرائق تدريسها. ط١. عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة.
٢٥. الحموي، ابن حجة تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله. (د.ت). خزانة الأدب وغاية الأرب. تحقيق: عصام شقيو. (د.ط). بيروت: دار ومكتبة الهلال، دار البحار.
٢٦. ابن حنبل، أبو عبد الله أحمد. (د.ت). مسند الإمام أحمد بن حنبل. تحقيق: شعيب الأرنؤوط وآخرون. ط١: مؤسسة الرسالة.
٢٧. خالد، عبد الجليل. (٢٠٠٣م). الموســـيقى العربية والإفريقية. ط١: دار الكتب الوطنية، منشورات تنمية الإبداع الثقافي.
٢٨. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. (١٩٨٨م). تاريخ ابن خلدون. تحقيق: خليل شـــحادة. ط٢. بيروت: دار الفكر.
٢٩. ابن خلدون، عبد الرحمن. (١٩٩٨م). المقدمة. تحقيق: خليل شـــحادة. ط١. بيروت: دار الفكر.
٣٠. الخلعي، محمد كامل. (٢٠٠٠م). الموسيقى الشرقي. ط٢. دمشق: مكتبة مدبولي.
٣١. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين. (١٩٩٠م). وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. (تحقيق إحسان عباس). ط٣. بيروت: دار صادر.

٣٢. خليل، شـــعوري إبراهيم. (١٩٨٥م). دليل الأنغام لطلال المقام. (د.ط). بغداد: دار الحرية للطباعة، توزيع: الدار الوطنية للإعلان.
٣٣. الدروبي، سمير. (١٩٨٩م). شرح مقامات جلال الدين السيوطي. ط١: مؤسسة الرسالة.
٣٤. الدليس، عبد الكريم. (٢٠٠٦م). الموسوعة الموسيقية. ط١. بيروت: دار ومكتبة الهلال.
٣٥. الرايس، الحبيب. (١٩٩٦م). النظريات الموسيقية الموسعة. ط١. تونس: الشركة التونسية للنشر.
٣٦. زاهيد: عبد الحميد. (٢٠١٠م). علم الأصوات وعلم الموسيقى. ط١. عمّان: دار يافا للنشر والتوزيع.
٣٧. زايد، علي عشـري. (٢٠٠٢م). عن بناء القصـيدة العربية الحديثة. ط٤. القاهرة: مكتبة ابن سينا.
٣٨. الزركلي، خير الدين. (١٩٨٠م). الأعلام. ط٥. بيروت: دار العلم للملايين.
٣٩. الزركلي. خير الدين. (٢٠٠٢م). الأعلام. ط١٥. بيروت: دار العلم للملايين.
٤٠. الزمخشـري، جار الله. (١٩٧٠م). القسـطاس المسـتقيم في علم العروض. (تحقيق: بهجة الحسيني). (د.ط). العراق: مطبعة النعمان، مكتبة الأندلس.
٤١. السـامرائي خليل وآخرون. (٢٠٠٠م). تاريخ العرب وحضـارتهم في الأندلس. ط١. بيروت: دار الكتاب الجديد.
٤٢. السَّـــعران، محمود. (١٩٩٧م). علم اللغة مقدمة للقارئ العربي. ط٢. القاهرة: دار الفكر العربي.
٤٣. سيخاني: سمير. (١٩٩٢م). أشهر المغنين عند العرب ونوادرهم. ط١: دار الجيل.
٤٤. السيسي، يوسف. (١٩٨١م). دعوة إلى الموسيقى. (د.ط). الكويت: عالم المعرفة.
٤٥. ابن سـينا، أبو علي الحسـين بن عبد الله. (١٣٥٣هـ). رسـالة في الموسـيقى. ط١: دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد.
٤٦. السـيوطي، عبد الرحمن جلال الدين. (د.ت). المُزهر في علوم اللغة. (شـرح: محمد جاد المولى وآخرون). (د.ط). بيروت: دار الجيل ودار الفكر.
٤٧. الشحود، علي بن نايف. (٢٠١٢م). بحوث ومقامات حول الثورة السوية (نصائح وتوجيهات على الطريق). ط١: (د.ن).

٤٨. شـعبان، عبد الغني. (د.ت). الموسـيقى العربية وموقعها من الموسـيقى العالمية. مجلة عالم الفكر. ٦(١).
٤٩. الشكعة، مصطفى. (٢٠٠٤م). مناهج التأليف عند العلماء العرب. ط١٥. بيروت: دار العلم للملايين.
٥٠. الشوا، سامي. (د.ت). القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية. (د.ط). مصر: مطبعة جبرائيل.
٥١. شورة، نبيل. (د.ت). قراءات في الموسيقى العربية. (د.ط). مصر: دار نعمة للطباعة.
٥٢. شورة، نبيل. (د.ت). الموسيقى العربية. (د.ط). مصر: (د.ن).
٥٣. شورة، نبيل. (١٩٩٩م). موسيقى الكلام. (د.ط). القاهرة. جامعة حلوان.
٥٤. صـبري، صـادق. عائشـة، آمال. (١٩٧٣م). طرق تعلم الموسـيقى. (د.ط). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
٥٥. ضـيف، شـوقي. (د.ت). تاريخ الأدب العربي في العصـر الجاهلي. (د.ط). مصـر: دار المعارف.
٥٦. ضيف، شوقي. (١٤٣٦هـ). الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط١٢. مصر: دار المعارف.
٥٧. طوقان، إبراهيم. (٢٠١٢م). الأعمال الشعرية الكاملة. (د.ط). القاهرة: مؤسسة هنداوي.
٥٨. عاشور، محمد الظاهر. (٢٠٠٧م). ملحقات ديوان بشار بن برد. الجزائر: وزارة الثقافة.
٥٩. عبد الجليل، عبد القادر. (٢٠١٠م). هندسـة المقاطع الصـوتية (موسـيقى الشـعر العربي). ط١. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.
٦٠. عبد الدايم، صـابر. (١٩٩٣م). موسـيقى الشـعر العربي بين الثبات والتطور. ط٢. مصـر: مكتبة الخانجي.
٦١. عبد الله، علي. (٢٠١٣م). التعبير الدرامي والتنغيم في ترتيل القرآن الكريم. المجلة الأردنية للفنون، ٦(١).
٦٢. عتيق، عبد العزيز. (١٩٨٥م). علم العروض والقافية. (د.ط). بيروت: دار النهضة العربية.
٦٣. العثيمين، محمد بن صالح. (٢٠٠٨م). شرح صحيح البخاري. ط٢. القاهرة: مكتبة الطبري.
٦٤. عرفة، عبد المنعم. (١٩٤٤م). أستاذ الموسيقى العربي. ط١: (د.ن).
٦٥. العروضـي، أبو الحسـن. (١٩٩٥م). في علم العروض. (تحقيق جعفر ماجد). ط١. دار الغرب الإسلامي.

٦٦. العف، عبد الخالق. (٢٠٠٤م). دراسات في موسيقى الشعر العربي (العروض والقافية). ط١. غزة: الجامعة الإسلامية.

٦٧. علي، أوس. (٢٠١٦م). الموسيقى من الألف إلى الياء). (متابعة: هيثم شعوبي). ط١. العراق: عالم المعرفة للطباعة والنشر.

٦٨. الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد. (١٩٩٦م). إحياء علوم الدين. تحقيق: عبد الله المنشاوي وآخرون. ط١. المنصورة (مصر): مكتبة الإيمان.

٦٩. الفارابي، أبو نصر محمد بن طرخان. (د.ت). الموسيقى الكبير. تحقيق: غطّاس عبد الملك خشبة. (د.ط). مصر: دار الكتاب العربي.

٧٠. ابن فارس، أبو الحسن أحمد. (١٩٩٣م). الصاحبي في فقه اللغة العربية. (تحقيق: عمر فاروق الطبّاع). ط١. بيروت: مكتبة المعارف.

٧١. فارمر. هنري. (د.ت). تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث العشر. (ترجمة: جرجيس فتح الله المحامي). (د.ط). بيروت: دار مكتبة الحياة.

٧٢. الفرجاني، مفتاح. (د.ت). مقامات الموسيقى العربية. ط١. طرابلس (لبنان): مطابع الثورة العربية.

٧٣. فياض، ليلى. (١٩٩٢م). موسوعة أعلام الموسيقى العربية والأجانب. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

٧٤. قلعجي، عبد الفتاح. التواشيح والأغاني الدينية في حلب. (٢٠٠٦م). (د,ط). الكويت: مكتبة الكويت الوطنية.

٧٥. قلعجي، قُنَيبي، محمد، حامد. (١٩٨٨م). معجم لغة الفقهاء. ط٢. عمّان: دار النفائس.

٧٦. القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. (١٩٩٦م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. (شرح: صلاح الهواري، هدى عودة). ط١. لبنان: دار ومكتبة الهلال.

٧٧. القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. (١٩٨١م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. ط٥. بيروت: دار الجيل.

٧٨. كامل، محمود. (١٩٧٥م). تذوق الموسيقى العربية. اللجنة الموسيقية العليا. ط١. مصر: مطبعة السنة.

٧٩. الكرمي، عبد الكريم. (١٩٧٨م). ديوان أبي سلمى. ط١. بيروت: دار العودة.

٨٠. الكندي، يعقوب بن إسحاق. (١٩٦٩م). رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف. (تحقيق: يوسف شوقي). ط١. القاهرة: مطبوعات دار القاهرة.

٨١. اللحام، سعيد. (١٩٩٦م). التعبير بالموسيقى. ط١. منشورات دار ومكتبة الحياة ومؤسسة الخليل.

٨٢. مانع، أسامة. المقامة العربية (مقام شوق أفزا). قسم الهندسة الصوتية والأورغات. منتدى ليلاس. تاريخ الاطلاع: ٢٢ شباط ٢٠٢٠م.

٨٣.مجمع اللغة العربية. (١٩٧٢م). المعجم الوسيط. ط٢. تركيا: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر.

٨٤. المرتضي الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني. (د.ت). تاج العروس وجواهر القاموس. (د.ط): دار الهداية.

٨٥.ابن المعتز، عبد الله بن محمد. (د.ت). طبقات الشعراء. تحقيق: عبد الستار فراج. ط٣. القاهرة: دار المعارف.

٨٦. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي. (١٩٩٩م). ط٣. بيروت: دار إحياء التراث.

٨٧.منّاع، هاشم صالح. (١٩٨٩م). الشافي في علم العروض. ط٢. بيروت: دار الفكر العربي.

٨٨. المهدي، صالح. (١٩٩٣م). الموسيقى العربية مقامات ودراسات. ط١. بيروت: دار الغرب الإسلامي.

٨٩.موسوعات الوافي بالمعلومات. الموسوعة الموسيقية الشاملة. (١٩٩٤م). ط١. بيروت: دار الفكر اللبناني.

٩٠.ناصر، علاء. (٢٠١٧م). التحويلات المقامية والمسارات اللحنية في سماعي (حجاز كار كردي). مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية). ٣١ (١).

٩١. نافع، عبد الفتاح. (١٩٨٥م). عضوية الموسيقى في النص الشعري. ط١. الزرقاء (الأردن): مكتبة المنار.

٩٢. النجار، فكري. (٢٠١٣م). العلاقة بين اللغة العربية والموسيقى من خلال عروض الشعر العربي. (بحث مقدّم للمؤتمر الدولي الثاني للغة العربية المنعقد في دبي).

٩٣. ابن النديم، محمد بن إسحاق البغدادي. (١٩٩٧م). الفهرست. تحقيق: إبراهيم رمضان. ط٢. بيروت: دار المعرفة.

٩٤. نعيمة، ميخائيل. (١٩٩١م). الغربال. ط٥. بيروت: مطبعة نوفل.

٩٥. النيسابوري، مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري. (د.ت). المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم. تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي. (د.ط). بيروت: دار إحياء التراث العربي.

٩٦. ويردي، ميخائيل ميشيل خليل الله. (د.ت). فلسفة الموسيقى الشرقية في أسرار الفن العربي. ط٢. دمشق: مطبعة ابن زيدون.

٩٧. يوسف. زكريا. (١٩٦٢م). موسيقى الكندي. (د.ط). بغداد: مطبعة شفيق.

٩٨. يونس، علي. (١٩٩٣م). نظرية جديدة في موسيقى الشعر العربي. ط١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المواقع الإلكترونية

١. خضر، زيد. (٢٠١٤م). أحمد الزيود نموذجاً للوحدة الوطنية. صحيفة السوسة. تاريخ الاطلاع: ١٥ فبراير ٢٠٢٠م.
الموقع: https://www.assawsana.com/portal/pages.php?newsid=193510

٢. أبو دجانة. الموقع الرسمي للفنان أبي دجانة. تاريخ الاطلاع: ١٧ فبراير ٢٠٢٠م.
الموقع:
http://abodojana.weebly.com/?fbclid=IwAR0to843q4CxKElHSgx8oGg9LbNUzXrF-BOA4UsAvz7JxvUKiRr3Y2onB68

٣. زريقات، سميح. موقع التواصل الاجتماعي الفيس بوك. تاريخ الاطلاع: ١١ فبراير ٢٠٢٠م.
الموقع: https://www.facebook.com/samih.zriqat

٤. زين الدين، عبد القادر. موقع التواصل الاجتماعي الفيس بوك. تاريخ الاطلاع: ٤ فبراير ٢٠٢٠م.
الموقع: https://www.facebook.com/notes/abdulqader-zeniddeen

٥. سرسك، فريد. موقع التواصل الاجتماعي الفيس بوك. تاريخ الاطلاع: ٥ فبراير ٢٠٢٠م.
الموقع: https://www.facebook.com/farid.sarsak

٦. العف. عبد الخالق. موقع التواصل الاجتماعي الفيس بوك. تاريخ الاطلاع: ٥ فبراير ٢٠٢٠م.

الموقع:

https://www.facebook.com/aelaff/about?section=bio&lst=100002942254385%3A100000598894293%3A1581807342

٧. علي، ياسر، قصيدة خلف أسوار الهوى، شبكة فلسطين للحوار. تاريخ الاطلاع: ٢٥ فبراير ٢٠٢٠م.

الموقع: https://www.paldf.net/forum/showthread.php?t=826512

٨. موقع ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki

٩. موقع اليوتيوب: https://www.youtube.com/?hl=ar