

The Islamic University of Gaza  
Deanship of Research and Graduate Studies  
Faculty of Art  
Master of Arabic Language



الجامعة الإسلامية - غزة  
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا  
كلية الآداب  
ماجستير لغة عربية

المَقَامَاتُ الصَّوْتِيَّةُ الْأَسَاسِيَّةُ عِنْدَ الْعَرَبِ فِي ضَوْءِ الدِّرَاسَاتِ  
الصَّوْتِيَّةِ الْحَدِيثَةِ  
(دراسة تاريخية وصفية تحليلية)

**The Basic Melodic Sounds in Arabic A  
study in the Light of Modern Phonetic  
Studies:  
(A Historical Analytical Study)**

إِعْدَادُ الْبَاحِثَةِ  
إِسْرَاءُ أَسْعَدُ أَسْعَدُ  
إِشْرَافُ الْأَسْتَاذِ الدُّكْتُورِ  
مُحَمَّدِ رَمْضَانَ النَّبُوعِ

قُدِّمَ هَذَا الْبَحْثُ اسْتِكْمَالًا لِمُتَطَلِّبَاتِ الْحُصُولِ عَلَى دَرَجَةِ الْمَاجِسْتِيرِ  
فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ بِكُلِّيَّةِ الْآدَابِ فِي الْجَامِعَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ بِغَزَّةِ

مارس/2020م - رجب/1441هـ

## إقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

المَقَامَاتُ الصَّوْتِيَّةُ الْأَسَاسِيَّةُ عِنْدَ الْعَرَبِ فِي ضَوْءِ الدِّرَاسَاتِ  
الصَّوْتِيَّةِ الْحَدِيثَةِ

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:           | ٢٠٢٠/٣/١٩ م     | التاريخ:    |



## 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 2020/04/15م الساعة الثانية عشرة والنصف مساءً، في قاعة اجتماعات كلية الآداب اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

.....  
.....

مشرفاً ورئيساً  
مناقشاً داخلياً

أ.د. محمد رمضان البع  
أ.د. محمود محمد العامودي

.....  
.....

مناقشاً خارجياً

د. عادل حسن أبو عاصي

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



التاريخ: 29/6/2020م الرقم العام للنسخة 237270 اللغة العربية ☒ ماجستير ☐ دكتوراه

الموضوع/ استلام النسخة الإلكترونية لرسالة علمية



قامت إدارة المكتبات بالجامعة الإسلامية باستلام النسخة الإلكترونية من رسالة للطالبة/ أشرف أشرف

رقم جامعي: 220144013 قسم: لغة عربية كلية: الادب

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

والله ولي التوفيق،

توقيع الطالب

إدارة المكتبة المركزية



أشرف أشرف

## ملخص الرسالة

المقامات الصوتية الأساسية عند العرب في ضوء الدراسات الصوتية الحديثة

تأتي هذه الدراسة الموسومة بـ (المَقَامَاتُ الصَّوتِيَّةُ الْأَسَاسِيَّةُ عِنْدَ الْعَرَبِ فِي ضَوْءِ الدِّرَاسَاتِ الصَّوتِيَّةِ الْحَدِيثَةِ) كمحاولةٍ للتعريف بالمقامات الصوتية الأساسية العربية، وتسليط الضوء عليها وعلى أهميتها في الدراسات الموسيقية الحديثة، كما وضحت سرداً تاريخياً طويلاً لها ولجذورها القديمة وإبراز جهود العلماء في تطويرها والرقى بها، كما بينت علاقة الموسيقى باللغة العربية من خلال علم الأصوات والشعر العربي وعروضه، وعرفت المقامات الصوتية وتكوين سلالمتها وأنواعها وفروعها، ثم تطرقت أخيراً إلى مجالات استعمال المقامات الصوتية العربية آلياً وغنائياً. وأبرزت الدراسة جانباً عملياً تمثل 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 التعرف 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 بحثية 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 مقامات 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.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قال تعالى: ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ

الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ ۖ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ﴾

[ الأعراف: ٣٢ ]

الإهداء

إلى لحن سعادتي، وموسيقى نجاحي

أبي وأمي

إلى بلاد نصرناها روحاً، وقلماً، ولحناً

إلى مثلث الجرح في وطننا العربي

القدس، سوريا، غزة

وإلى أرواح الشهداء الذين تُحييهم أناشيئنا

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

صاحب أغنية (يا إمي الحنونة)

وإلى كلِّ من صدحَ بصوته نصرَةً لقضيتنا الخالدة

وإلى كلِّ من عرف للإبداع والتضحية ألفاً ولم يعرف لهما ياءً

إليكم جميعاً، أهدي هذه الرسالة

## شكرٌ وتقديرٌ

في مقام الحمد والشكر، فله الثناء حتّى يرضى، وله الثناء إذا رضى، وله الثناء بعد الرضى، فبه اهتدينا، وببركته تعالى وفقنا لما سرنا إليه في درب العلم، فالشكر لك يا ربي على نعمك وآلائك، ما دامت الأرض قائمة تحت سمائك. أستهلّ شكري بمن ساروا على درب أنبيائهم، فحملوا لنا مشكاة العلم والهداية، أساتذتي ومعلمي في الجامعة، بهم صرنا، ومعهم وصلنا، وأخص بالذكر أساتذتي وملمي الفاضل الأستاذ الدكتور محمد رمضان البع، فبارك الله في علمه وبصيرته، ونفع الله بنا بفضلته وبركته. والشكر أوجهه للأستاذ الدكتور محمود العامودي بتفضله لمناقشة هذه الرسالة، وللدكتور عادل أبو عاصي أيضاً لتفضله بمناقشة هذه الرسالة. كما وأشكر صرح الحب والعطاء، الذي نهلت منه علمي في البكالوريوس والماجستير، جامعتي المعطاءة. وشكري الخاص الذي لا يكفيه سيل الكلمات الجارف أرسله إلى ضلعي الحب في قلبي، أمي وأبي، توأما السعادة وسفيراً قلبي نحو مرفأ الطمأنينة، بفضلهما استطعت أن أكون أقوى وأشجع في مواجهة هذه الحياة، ومعهما صنعتُ فارقاً في دربي ومشواري الأكاديمي، فأبي يذلّ الصعاب من خلفي، ويصنع خارطة الطموح لحياتي، وأمّي تغزل الحب عصفوراً يرشّ حياتي بالسكينة والدعاء، وكل قصاصة في هذه الرسالة تشهد على عطائهما، فلهما أهدي علمي ونجاحي وسعادتي، وأسأل الله أن يوافيهما الجزاء الأوفى. ولطيور المحبة في حياتي، من يرشون ورود الحب في أيامي، ومن شاركوني لحظات انشغالي وتعبني بدعمهم ودعائهم ومحبتهم، إخوتي وزوجاتهم، وأخواتي وأزواجهن، وأطفالهم قطع السكر المتناثرة في حياتي، وكل عائلتي الجميلة، فلهم محبتي وإهدائي القلبّي، وبارك الله لي بهم دوماً.

والشكر أقدمه هنا على وجه الخصوص للدكتور الموسيقي الذي وقف معي خطوة 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 أتم صورة، فله الشكر الجزيل، وكذلك أشكر المهندس الصوتي القدير (عاصم البني) على ما أفضى إليّ بعلمه من شرح وتوضيح لمعلومات في هذه الرسالة. وأقدم خالص الشكر والمحبة والامتنان لكل صوتٍ صدح بالحب لفلسطين وقضيتنا الخالدة، وأخص بالذكر: فرقة اليرموك العريقة، شغفي الأول في الغناء، واللحن الذي أمتعنا صغارا وألهمنا كباراً، فكانت سبباً لدراستي هذا المجال، لها محبتي وإهدائي وأمنيّاتي أن تدوم نبراساً للفن العذب. وللفنّان الفلسطيني القدير عبد الفتاح عوينات، حيث قدم التطبيق الصوتي بغنائه على أنواع المقامات. وإلى صوت الانتفاضة الفنّانة الفلسطينية ميس شلش. وأيضاً للفنّانين الذين تعاونوا معي عملياً لإنتاج رسالتي: أيمن الحلاق، راشد قشوع، والموزع الموسيقي محمد الغرابلي، وغيرهم من الفنّانين أصحاب الرسالة والقضية الأولى القدس ومقدساتنا العظيمة. وأخيراً، أشكر كلّ من كانت له يدٌ بيضاء في مشواري العلمي، 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

|     |                                                          |
|-----|----------------------------------------------------------|
| ٢   | إقرار                                                    |
| ٤   | ملخص الرسالة                                             |
| ٧   | الإهداء                                                  |
| ٨   | شكر وتقدير                                               |
| ٩   | فهرس المحتويات                                           |
| ١١  | المقدمة                                                  |
| ١٥  | الفصل الأول: (الإطار العام للدرسة)                       |
| ١٦  | المبحث الأول: الموسيقى واللغة                            |
| ٢٣  | المبحث الثاني: الموسيقى وعلاقتها بعلم الأصوات            |
| ٣١  | المبحث الثالث: الموسيقى وعلاقتها بالشعر                  |
| ٤١  | المبحث الرابع: الموسيقى وعلاقتها بعلم العروض             |
| ٤٥  | الفصل الثاني: المقامات الصوتية (التعريف والنشأة)         |
| ٤٦  | المبحث الأول: المقام لغةً واصطلاحاً                      |
| ٥٠  | المبحث الثاني: تكوين المقامات (السلام الموسيقية)         |
| ٧١  | المبحث الثالث: تاريخ المقامات الصوتية                    |
| ٧٥  | أولاً: الحضارات القديمة (سومر، بابل وآشور، مصر، الإغريق) |
| ٨٤  | ثانياً: العصر الجاهلي                                    |
| ٩٠  | ثالثاً: العصر الإسلامي (١ - ٤١ هـ)، (٦٢٢ - ٦٦٢ م)        |
| ٩٦  | رابعاً: العصر الأموي (٤١ - ١٣٢ هـ)، (٦٦٢ - ٧٥٣ م)        |
| ١٠٦ | خامساً: العصر العباسي (١٣٢ - ٦٥٦ هـ) (٧٥٣ - ١٢٧٧ م)      |
| ١٣٣ | الفصل الثالث: (أنواع المقامات الصوتية العربية)           |
| ١٣٥ | المبحث الأول: أنواع المقامات الأساسية وبعض فروعها        |

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| أولاً: أسماء درجات السلم العربي.....                  | ١٤٠ |
| ثانياً: أنواع المقامات .....                          | ١٤٤ |
| أولاً: مقام الرّاست .....                             | ١٤٤ |
| ثانياً: مقام النّهاوند.....                           | ١٥٥ |
| ثالثاً: مقام البّيّات .....                           | ١٦٣ |
| رابعاً: مقام الحجاز .....                             | ١٦٩ |
| خامساً: مقام الصّبا .....                             | ١٧٥ |
| سادساً: مقام الكرد .....                              | ١٨٠ |
| سابعاً: مقام السيّكاه .....                           | 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 غنائياً .....  | ٢١٢ |
| المبحث الثالث: مجالات استعمال المقامات آلياً .....    | ٢٢٤ |
| أشهر الآلات الموسيقية التي تعزف المقامات .....        | ٢٣١ |
| الخاتمة .....                                         | ٢٤٧ |
| التوصيات .....                                        | ٢٥٠ |
| المصادر والمراجع .....                                | ٢٥١ |

## المقدمة

الحمدُ لله الذي أعطانا من الجمالِ آياتٍ جليّة، وجعل التّنعّم في خيراته ونعمه أسمى فضيلة، وأكرمنا بنصيبنا من دنيانا في ديننا، فمن أوتي حظّه منهما فقد أوتي حظّاً كبيراً، والصلاة والسلامُ على نبيّ الهدى والجمال، وسيّد الخلقِ وأشرف الرّجال، وعلى آله وصحبه الطاهرين الأوفياء، وبعد.

فإن المُمعِن في بحور اللغة العربيّة يشهد ما فيها من الجمال الفني بسلامة فطرة الذين ارتجلوها، حيث لاءموا بين اللفظ العربي وبين معناه ملاءمةً موسيقيةً تامة، ممّا يدلّ على أنّ الموسيقى في حدّ ذاتها شيءٌ فطريٌّ يسيطرُ على الإنسان حتى في حياته اليومية البسيطة.

كما أن لغتنا الجميلة بألفاظها ومعانيها قد اتّخذت من الموسيقى متكاً وسنداً لها، واعتمدت عليها في الدلالة والوضوح، مما ينطق بفضل الموسيقى ويدلّل على عِظَم وجودها ومعانيها. كما وقسمت الحروف العربيّة إلى طوائف، تترجم كل طائفة منها عن معنىٍ كليّ 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 العربيّة وما فيها من ألفاظ ذات جرسٍ موسيقيّ خلّاب تدلنا دلالة واضحة على أن الموسيقى قد اتصلت باللغة العربيّة وتغلّغت فيها مبتدئةً من حروفها حتى انتهت بقاموسها الجامع وكتابها الخالد كلام الله الذي هو تنزيلٌ من حكيم حميد.

وتعدّ الجزيرة العربيّة مهداً للموسيقى العربيّة الأصيلة من عهد الخلفاء الراشدين الذي ازدهرت فيه مدرسة المدينة المنورة بالعديد من المنشدين، مروراً بالعصر العباسي، والعصر الأندلسي وصولاً إلى يومنا هذا. حيث مرّ الصوت بالعديد من التطورات وتوسع معناه ليدل على التراث الموسيقي الذي يتسم بصبغة ارتجال الغناء والعزف على مختلف السلالم الموسيقية. فالموسيقى العربيّة جزءٌ من التراث الموسيقيّ العالمي، والذي اختلط ببعضه وتأثرت كلُّ حضارةٍ بالأخرى في جانب الموسيقى، إلى أن تبلورت بالصورة الفنية الكاملة لها مع الحفاظ على صبغتها الخاصة، وقد تمثّلت شهرة الموسيقى العربيّة في المقامات الصوتية بشكل خاص، فما المقامات إلا جزءٌ من الموسيقى العالمية التي كان للمقامات العربيّة بصمةٌ واضحةٌ في رقيّها وتكوينها.

وقد دخلت كلمة مقام في الاصطلاح العربي للدلالة على تركيز الجمل الموسيقية على مختلف درجات السلم الموسيقي حتى تُحدث تأثيراً معيناً على مؤديها ثم على سامعيه، ولعلّها قيست في ذلك على معناها الأصلي في اللغة العربيّة الذي هو موضع الأقدام أو المنزلة.

كما واشتهرت الكلمة الأخيرة (المنزلة) في المغرب الإسلامي، للدلالة على الدرجة الصوتية ثم تحولت كلمة مقام في أغلب البلاد العربية والإسلامية فصارت تستعمل للدلالة على مجموع السلالم الموسيقية التي وضعت لكل منها أبعاد مخصوصة في مختلف درجاتها لتحديث التأثير المطلوب.

وظلت الدراسات الصوتية الحديثة بعيدة عن التطرق لمجال الموسيقى 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 الدراسة تتمثل في التعريف بالمقامات الصوتية العربية وبيان تكوينها، كما وتلفت انتباه أصحاب الأصوات الندية قراء القرآن الكريم، والمنشدين بأهمية تعلم المقامات الصوتية، والاستفادة منها، وهي تزود الباحثين بدراسة جديدة نوعية في مجال الدراسات الصوتية الحديثة، وتقدم دراسة صوتية تبين أهمية الربط بين الأصوات والمعاني، كما وتعرض نشأة الموسيقى والمقامات ومجالات الغناء البشري والآلي والآلات الموسيقية القديمة المحدثّة.

أمّا عن سبب اختياري لهذا الموضوع، فبداية الشغف الكبير في حبّ اللغة العربية عموماً، والتتبع والتلحين الذي ينبعث من الأداءات الصوتية القرآنية والإنشادية خصوصاً.

أما السبب البحثي، فهو الرغبة بتوضيح العلاقة بين اللغة العربية ومقاماتها الصوتية، وفتح باب جديد من البحوثات يتطرق إلى العوالم الموسيقية الخلّابة، خاصة وأن جذورها الممتدة في تاريخنا العربي لم تأخذ حقّها بالظهور كما يجب -نوعاً ما-، بل بدت الموسيقى أمام العامّة وبعض القارئین متملّلة فقط في الشعر وبعض الغناء البسيط، والدراسة هنا تقول إن المقامات الصوتية العربية أعمق وأثري ممّا يبدو، وإن الغناء العربي جدير بأن ينصبّ الاهتمام به بما يتناسب مع الدراسات الموسيقية 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 صعوباتٍ عديدة أثناء إعداد هذه الدراسة، تمثلت في قلة المصادر والمراجع والرسائل العلمية التي تتحدث عن المقامات العربية، كما أنّ الخوض في الموسيقى في دراساتها الجامعية في قطاع غزة هي مغامرةٌ بحدّ ذاتها نظراً للعزوف الواضح عن تدريسها ودراستها بشكلٍ مباشر في الجامعات والكليات، وبالتالي كانت المراجع قليلة، والكتب الموسيقية القديمة شبه غير متوفرة. كذلك كان البحث في الموسيقى يتطلب دراسة هذا العلم كاملاً والتعمق فيه، وفهم رموزه وحلّ سلالمة الموسيقى وقراءتها، خاصةً أن الكتب التي شرحت هذه السلالمة لم توضّح ذلك بالتفصيل، إضافةً إلى صعوبة هذا العلم وتشعبه ودقته، حيث كثرة المقامات ومسمياتها المختلفة في الكتب وبين القديم والحديث، ومع كل ذلك فقد حاولت الباحثة أن تستقرّ على صورةٍ منظّمة لهذه الدراسة وتوضيح ما تم جمعه متفرّقاً ومتعدّد المسميات، 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 تهيم على سير العقل وتحدّد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة"<sup>(١)</sup>، ومن هنا فقد اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التاريخي الذي هو أساس المناهج كلها، حيث يقوم بجمع الحقائق والأدلة التي تتناول الموسيقى العربية الحديثة والقديمة، ومن ثم عرضها لإثبات وجودها، وتدعيم الحقائق الواردة حولها. كما اعتمدت الباحثة أيضاً المنهج التحليلي وهو أحد أهم ركائز البحث الأدبي، ويقوم على تحليل النصوص والمعلومات المقترحة وربطها وشرحها شرحاً وافياً يفضي إلى النتائج المرجوة.

أخيراً، فإن هذه الدراسة في نظر الباحثة تمثل بوابةً مهمةً للوقوف على أبرز جماليات الموسيقى العربية القديمة، وتضعها في القلب الحداثي المناسب، لتكون حاضرةً أمام الجميع، كما أن الموسيقى العربية التي تم تناولها في الدراسة هي موسيقى غنائية لحنية وكلامية قائمة على إبراز الجانب الأخلاقي والملتزم في عالمة العربي والإسلامي، فالمجتمع الإسلامي عموماً والفلسطيني خصوصاً محافظٌ وكلاسيكيٌّ بطبعه، ومن هنا فالدراسة تسلط الضوء على ما يمكن تطويره من مقامات تحاكي الصورة الإسلامية المشرقة، وتبرز الوجه الحضاري الفني وتدعم الفكرة الملتزمة التي يجب أن تصل للعالم حول الإسلام، فالحكمة ضالة المؤمن أنى وجدها فهو أحقّ الناس بها. وهي دعوةٌ لفتح آفاق المتعلّمين والدارسين أن يكون الغناء وفق الأسس الفنية

---

(١) بدوي، مناهج البحث العلمي (ص ٥)

الصحيحة، وأن يظهر الجانب التنظيري للمقامات العربية بصورة أوضح، والله نسأل التوفيق، وأن  
يتم 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 نسائهما 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 صُنفت بوسع العلوم وأجيال من علماء رَأوا منها لغة العلم والأدب. وقد امتازت العربية بقربها الشديد وصلتها المتينة من كل ما هو جميل وممتع للنفس ومهذب 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 حسُّ إيقاعيٍّ ينتج عن شكلٍ من أشكال الموسيقى، يقول شكسبير: "كل امرئٍ خلت نفسه من الموسيقى ولا يحركه وئام العذب من الأنغام خليقٌ بالخianات والمكائد، والغدر وضروبه، وحركات روحه بليدة كالليل، إياكم والثقة في إنسانٍ كهذا"<sup>(١)</sup>.

### ١. تعريف الموسيقى

الموسيقى لغةٌ: 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 أخذت عن الإغريق، وليس لها أي جذرٍ في العربية، فهي كلمة (معربة) دخيلة بوزنها ولفظها، وقد كان الإغريق يطلقونها على كلِّ ما له اتصال بالفن.

وكلمة موسيقى أُخذت من اسم المعبودة (موسا) (Mossa) بعد أن اشتقوها من كلمة (موسثيه) (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 (مُوسا) كمثّل: قَوْم، وكَوْم، وأضافوا

(١) الدليس، الموسوعة الموسيقية (ص ١٩)

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 أمة بالكلمة حسب اصطلاحها اللغوي<sup>(١)</sup>.

والموسيقى اصطلاحاً: "هي فنٌ 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"<sup>(٢)</sup>. 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 أخاذاً من الإحساس والفهم يظهر دفعةً واحدةً عند تناغم الألحان.

أما الموسيقى على اعتبارها فناً، فهي فنٌ مؤلّف من الأصوات والسكون عبر فترة زمنية، وهو الجانب التطبيقي الذي يهتم بالعزف على الآلات الموسيقية، والغناء بموجب الأوزان الموسيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفاً من عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها ولو اختلفت في أنغامها<sup>(٣)</sup>. 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 سكّنتها، 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 (ص ١٢)

(٢) شورة، الموسيقى العربية (ص ٨٠)

(٣) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٢)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ٥/١)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٨)

الإيقاعات وأوزانها<sup>(١)</sup>. ولا يمكن أن يتملكها الفنان إلا من خلال الحس الفطري، ومن ثمّ دراستها نظرياً ليكون صورةً كاملة لهذا الفن، ويستطيع أن يمسك بزمامه ويبدع فيه، فالملكة الموسيقية عند أذن الإنسان وضربات أصابعه تحتاج جهداً من العلم وخطوات متبعة ومنظمة ليعطي الفنان شيئاً جديداً للموسيقى.

وبناءً على ذلك، "إن علم الموسيقى مادته الأنغام، والأنغام أصوات موسيقية تأتلف فيما بينها بحكم قوانين مضبوطة لتؤلف ألحاناً مؤتلفة، فإذا اختل شرط الائتلاف كانت متنافرة، إضافة إلى عنصر الزمن الذي يعدّ شرطاً أساسياً في تألف الأنغام، وهو ما يُصطلح عليه بـ الإيقاع"<sup>(٢)</sup>.

وبهذه التعريفات نخلص لفكرة مترابطة بين الموسيقى كعلم وكفن، وهي أنها منظومة يشترك فيها العلم المنظور مع الحس والخيال، ويتربط 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 بطريقة 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"<sup>(٣)</sup>. ولا يمكن أن نتخيّل الحياة بدون موسيقى،

---

(١) انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١/٣)، الحلوى، الموسيقى النظرية (ص ١٢)، علي، الموسيقى من الألف

إلى الياء (ص ٨)، زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ١٧)

(٢) زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ١٦)

(٣) انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٥)

فقد قامت عليها الفنون سائرة بدءاً بالشعر والكلام، ومروراً بالغناء والمسرح، ولا يزال معيها 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)، ويتجلى هذان العنصران بوضوح في موسيقانا العربية، فالموسيقى العربية تستمد ألحانها من المقامات، وإيقاعاتها من الضروب<sup>(١)</sup>. وبناءً على ما سبق، فالموسيقى قسمان<sup>(٢)</sup>:

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-، تتمثل أهميته في إمكانية تحقيق هذه اللغة، وتجسيم الأصوات بأحرف تسمى (النوتة)، هذه الأحرف التي تستطيع نقل العنصرين الجوهريين لكيونة الموسيقى (الصوت والزمن).

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

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

### ٤. وظيفة الموسيقى

تعدّ الموسيقى فناً له أهميته الخاصة في إنماء حاسة الذوق الجمالي لكل 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 المغناة، لتنتقل من المؤلف

(١) صادق، صبري، طرق تعليم الموسيقى (ص ٣٢)

(٢) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ٥ - ٩)

إلى السامع، فتصوير الفكرة الفنية وإخراجها هو الأسلوب الإنشائي، ويقسم إلى: أساسي وشكلي، فالأساسي يختلف عند كل مؤلف غير مقلد على أساس حاسة الذوق الجمالي عنده، كما يختلف في الشعر أسلوب المتنبي عن البحتري مثلاً، أما الشكلي، فيختلف باختلاف القصيدة عن الموشح (أشكال تأليف غنائي)، أو كالبشرف عن التقسيم (أشكال تأليف موسيقي آلي)<sup>(١)</sup>. وبهذا يكون للموسيقي ما يضبط شكلها ويهدب قواعدها، ويحيلها إلى نمط من الأنماط المتواردة، ولها ما يجدها ويخلق فيها روح الابتكار والإبداع، وهو الأسلوب الذي يتلبس صاحبه، حتى يعرفه منه السامع، ويجعل له كيانه خاصاً به كفنان يرسم بيده المعزوفة وفق ضوابطها وأسسها، وبروح خلاقة تنشئ معها رسالتها وإحساسها الكامن فيها.

وكغيرها من الفنون التي مارسها روادها بالسليقة قبل أن ينظر لها علماءها، ويؤطروا لها كعلم قائم بذاته، كانت الموسيقى موجودة 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<sup>(٢)</sup>. وهذا دأب الفنون عموماً، فهي فطرية تولد مع روح الإنسان ودافعيتها للحب والحياة والتأمل، وتنهض حين تستدعي الحاجة الفكرية أو العاطفية لها، ومن ثم تتبلور داخله وتتشكل كعلم 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 تكرر الألحان من حوله، إلى أن قلّد هذا التمثّل المنتظم، ومن ثم عرفه وأسس نظرياته وأصوله.

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

(١) ويردي، فلسفة الموسيقى الشرقية (ص ٨)

(٢) الفارابي، الموسيقى الكبير، (ج ١ / 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"<sup>(١)</sup>.

## ٥. اللغة وعلاقتها بالموسيقى

تعدّ اللغة الوعاء الصوتي والنغمي للموسيقى بألفاظها وجُمَلها 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.

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

"وإننا نجد أن التراث العربي بصفة عامة تراث سمعي، ونجد أن طاقة اللغة العربية باعتبارها من اللغات القديمة تركز 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 حدٍ كبير على أساسٍ موسيقيّ كالتصرّيع والترصّيع والتقسيم والجناس وغير ذلك"<sup>(٤)</sup>.

من خلال ما تمّ ذكره، يتضح أن الموسيقى هي أصواتٌ تُترجم 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 (ج ١ / ٤٧)

(٢) نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري (ص ١٨)

(٣) ابن جني، الخصائص (ج ١ / ٤٦)

(٤) عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص ١٩)

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

وما نسمعه اليوم من أغاني تطرب لها الأذان هي في أصلها (أبيات شعرية)، لها وزن وإيقاع معين، ولها معانٍ وجماليات ودلالات ورموز خاصة بها، إضافة إلى الإيقاع الداخلي الذي تتسم به، حيث تخلق الإيقاعات العروضية فيها موسيقى داخلية تتبعث أثناء أداء المقطع الشعري، وهو ما يساعد على التوزيع الموسيقي 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 يتم تطبيق المقامات الصوتية المناسبة لكل نص، فكل مقام من المقامات الصوتية طابع ولون معين، ويتم 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 القضايا التي تثار في مجال الدراسات اللغوية هي العلاقة الوطيدة والمتكاملة بين علم الأصوات والموسيقى، فالصوت ميزة من الميزات التي يختص بها كل كائن بشري، "فالأصوات كلها إذا ألفت كان عنها نظم الكلام، فالكلام أصوات مؤلفة"<sup>(١)</sup>، والكلام مؤلف من أصوات، وهذا الكلام هو الذي يكون اللغة<sup>(٢)</sup>.

ولا يمكن للصوت إلا أن يردفه معنى ما قد يتحقق من خلال النبرة أو الحروف أو حتى الشعور، "فالصوت والمعنى يأتلفان معاً كأنهما مركب عضوي، فإن كان هناك من تأثير للصوت على النفس الإنسانية، فما هذا التأثير إلا لأن الصوت بحد ذاته يحمل في طياته معنى"<sup>(٣)</sup>.

ويشير العلامة ابن جني إلى أن "علم الأصوات والحروف له تعلق ومشاركة للموسيقى، لما فيه من صنعة الأصوات والنغم"<sup>(٤)</sup>. فكلاهما مصدره آلة صوت، وكلاهما ينتهي به المطاف لكي تسمعه الأذن، وتستسيغه وفق هدفه وفكرته.

ويعد الصوت المادة الخام لعلم الموسيقى، فالصوت الموسيقي قبل أن يكتسي بُعداً جمالياً، فإن أساسه الصوت باعتباره مادة<sup>(٥)</sup>، ففوة الموسيقى قوة عنصرية تكمن في عنصر الصوت - سواء الصوت البشري أو الصوت الصادر من الآلة-، وبفعله تتفعل الذات وتشجى<sup>(٦)</sup>.

أي إن الصوت يمثل اللوح الرخامي الذي يصبّ دفعة واحدة، أما الموسيقى فقد جاءت لكي تنقش فوقه، وتصنع منه زخرفة عذبة مريحة للأذن، وذات نمط خاص بها.

"ويلتقي علم الأصوات وعلم الموسيقى في كونهما يبحثان في ماهية الصوت، وهما ينتميان إلى العلم الطبيعي الذي يبحث في جوهر الأصوات"<sup>(٧)</sup>. "ويمكن الربط بين اللغة والموسيقى في

---

(١) العروضي، في علم العروض (ص ٥٢)

(٢) حسّان، اللغة العربية مبناها ومعناها (ص ٣٢)

(٣) نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري (ص ١٧)

(٤) ابن جني، سر صناعة الإعراب (ج ١ / ٢٢)

(٥) زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ١٧)

(٦) نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري (ص ١٨)

(٧) زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ١٦)

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<sup>(١)</sup>.

والغناء أو الإنشاد أداءً صوتي تصاحبه الموسيقى، وبسرعة الصوت يصل إلى جهاز السمع، لأنها فنٌ يسير في الزمن، ويتكامل في ذاكرة المستمع<sup>(٢)</sup>.

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، فالسمع للقلب محكٌ صادق، ومعيّار ناطق"<sup>(٣)</sup>.

ويتحقّق الإحساس بالطريقة المثلى من خلال السماع، فهو متصلّ اتصالاً وثيقاً بالقلب، ويحرّك المشاعر كما لو كانت جزءاً منه، ولا يخفى على الكثيرين ما قاله بشار بن برد حول تأثير الصوت على قلبه ومشاعره<sup>(٤)</sup>:

يا قوم أذني لِبَعْضِ الْحَيِّ عَاشِقَةٌ      والأذنُ تَعَشِّقُ قَبْلَ الْعَيْنِ أحياناً<sup>(٥)</sup>

ويؤكد الغزالي بقوله أنّ تأثير السماع في القلب محسوس، ومن لم يحركه 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: مقدّمة للقارئ العربي (ص ٨٤)

(٢) السيسي، دعوة إلى الموسيقى (ص ٢١٨)

(٣) الغزالي، إحياء علوم الدين (ج ١ / ٣٨١)

(٤) ابن المعتز، طبقات الشعراء (ص ٢٨)

(٥) ابن عاشور، ملحقات ديوان بشار بن برد (ص ١٩٤)

ومنها ما يُحزن، ومنها ما يُضحك ويُطرب، ومنها ما يستخرج من الأعضاء حركات على وزنها باليد والرجل والرأس، وقيل إنّ من لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج، ليس له علاج<sup>(١)</sup>.

إن الغناء والإنشاد -كما أسلفنا- يستوجبان صوتاً جميلاً، كما يستوجبان شروطاً تتعلق بالجهاز الصوتي للمغني أو المنشد، تشبه الشروط التي وضعها الجاحظ في شروط فصاحة التكلم والكلام<sup>(٢)</sup>، وهذا يدل على مكانة وأهمية الصوت في الموسيقى.

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

"وللتمييز بين الصوت اللغوي والصوت الموسيقي نجد أنهما يحملان وظيفة تواصلية، إلا أن الصوت الموسيقي يمتاز عن الصوت اللغوي بالوظيفة الجمالية، فالصوت اللغوي لا يعكس تلك الجمالية التي يعكسها الصوت الموسيقي، ونحسّ بها عند سماعه"<sup>(٥)</sup>.

"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"<sup>(٦)</sup>.

---

(١) الغزالي، إحياء علوم الدين (ج ١ / ٣٩١)

(٢) الجاحظ، البيان والتبيين (ج ١ / ١٨)

(٣) التمتمة: ثقل التاء على لسان المتكلم، وورد في تاج العروس في باب (تمم): التمتمة في الكلام أن لا يبين اللسان، يُخطئ موضع الحرف فيرجع إلى لفظ كأنه التاء أو الميم، وقال المبرد: التمتمة: التردد في التاء. قلنجي، قنّبي، معجم لغة الفقهاء (ص ١٤٥)، الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس (ج ٣ / ٣٣٨)

(٤) زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ١٩)

(٥) المرجع السابق، ص ٢٩

(٦) نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري (ص ١٩)

ولا يمكن أن نتلقّى الأصوات إلا بدرجات متفاوتة بين صوتٍ وآخر، وبين شخصٍ وآخر، وذلك وفقاً لاستعداد وقابلية كل شخصٍ، وكذلك وفقاً لنوع الصوت، "ويختلف وقع الصوت الموسيقي في الأذن، وذلك لاختلاف أنواعه، وأهم الخصائص التي تميز وتحدد الصوت الموسيقي هي طنينه ورنينه، فطنين الصوت: هو امتداد الصوت، ورنينه: هو الطبقة الصوتية التي تميز حدة الصوت أو غلظته"<sup>(١)</sup>. وهو ما سيتم الحديث عنه في الفصل الثالث من هذا البحث.

"وكما نختلف نحن المتلقّين حول النص الأدبي في رصدنا الجمالي له، وموقعه في نفوسنا، نختلف أيضاً في درجة الاستمتاع بالموسيقى، لأن الموسيقى لا تتمثّل في طبقة صوتية معينة، ولا كثافة سمعية محددة فحسب، ولكنها تعتمد في وجودها بالنسبة للمستمع على إمكانية تسجيلها في العقل الباطن، والقدر الذي تتمتع به أذن المستمع من حساسية عصبية تجعل منها جهازاً قادراً على الاستماع إلى التنافرات في التركيبات الموسيقية براحة تامة، بينما لا تتمكن أذنٌ أخرى من ذلك، ويصاب صاحبها بالضيق والتشاؤم عندما يستمع إلى تنافرات موسيقية، أو حتى إلى كثافة صوتية أو قوة في الأداء، أو حتى حدة في الطبقات الصوتية"<sup>(٢)</sup>. وهو ما يصطلح عليه في علم الموسيقى بـ (الأذن الموسيقية).

فالإنسان بخبرته الحياتية وتجاربه الخاصة، يصير كياناً مستقلاً بذاته، وينطبق عليه من التأثير والتلقي ما لا ينطبق على غيره، وكذلك حالته الشعورية تختلف من فترةٍ لأخرى، "فالإحساس الجمالي بالموسيقى النغمية المصحوب بالاستمتاع نجده أيضاً مجسّداً في استمتاع الإنسان بالكلمة الموزونة في قالب شعري، فالأناشيد القومية توقظ الهمم، فقد كانت تستخدم في الحروب كوسيلة لتوحيد المشاعر وشنح الأحاسيس"<sup>(٣)</sup>.

---

(١) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٣)

(٢) عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص ١٢، ١٣)

(٣) المرجع السابق، ص ١٣

"وإذا كان للصوت دلالاته الإيقاعية الهامة في الموسيقى، فإن للسكته أيضاً دلالتها، ومعناها وإيحائها، فالصمت نفسه يتحدد بالإضافة للكلمات، والسكته 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"<sup>(١)</sup>.

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 حركة اهتزازية لجسم رنان تحدث في الهواء ارتجاجاً يولّد صوتاً يُسمع صده من مسافة.

أما في عرف الموسيقيين، فالصوت: علم تركيب الطبقات الصوتية المتألّفة 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"<sup>(٢)</sup>، وهي الأصوات المختلفة بالحدة والثقل وطول وقصر الصوت"<sup>(٣)</sup>.

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 أنّ النغمة تشكل موسيقى للصوت، فالحرف تشكل كتابي للصوت، فحرف الميم مثلاً تشكل لصوت الميم. وتبقى دائماً علاقة النغمة والحرف بالصوت، علاقة عام بخاص، فكل نغمة صوت، وكل حرف صوت، وليس كل صوت نغمة، كذلك ليس كل صوت حرف"<sup>(٤)</sup>.

---

(١) عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص ٢٧)

(٢) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٣)

(٣) انظر: زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ٣٦)

(٤) المرجع السابق، ص ٣٥

أما الإيقاع: "الذي موضوعه الأزمنة المتخلّلة بين النغم والنقرات المتتقل بعضها إلى بعض، وينظر في حال وزنها، وعند خروجها عن الوزن، وهو بمنزلة أجزاء العروض الشعري" <sup>(١)</sup>.

فالإيقاع هو "ضبط توقيت النغمات في القطع الموسيقية والأوزان في الأبيات الشعرية، ويعني الإيقاع عند الفارابي، تحديد أزمنة النغم بمقادير معينة ونسب محدودة" <sup>(٢)</sup>.

والضروب الإيقاعية على ثمانية أوزان: (الثقيل الأول وخفيفه، الثقيل الثاني وخفيفه، الرمل وخفيفه، والهزج وخفيفه) <sup>(٣)</sup>.

كما أن كل الحركات التي تتردّد وتعاد بالتساوي ضمن فواصل زمنية متساوية، تدعى بـ "الإيقاعات"، يقول الفيلسوف أفلاطون: "الإيقاع هو تنظيم الحركة" <sup>(٤)</sup>.

فهو تتابع منتظم لمجموعة من العناصر <sup>(٥)</sup>، وهو الناظم الوزني للأنغام في حركتها المتتابعة، ويغلب عليه "التنظيم المطرد" <sup>(٦)</sup>، 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 <sup>(٧)</sup>.

والغاية منها جميعاً صناعة وتركيب اللحن، وعلى ذلك فإن الصوت الموسيقيّ (النغمات) وحدات تلتئم فيما بينها بزمن 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 ألفت تأليفاً محدوداً، وهو ترتيب أصوات من نغمٍ أحدّ، ونغم أثقل <sup>(٨)</sup>. فاللحن هو "ما يتعلّق بالشعر الصوتي للموسيقى في علاقة الأصوات

---

(١) ابن سينا، رسالة في الموسيقى (ص ٢)

(٢) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٣٩)

(٣) الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج ١ / ١٣٦)

(٤) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ٣ / ٣٢١)

(٥) يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي (ص ١٧)

(٦) اللحام، التعبير بالموسيقى (ص ٢٩)

(٧) شورة، الموسيقى العربية (ص ٢٢)

(٨) زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ٣٧)

بعضها ببعض، من حيث الحدة والغلظة، كما أنه تجميع وتنظيم للأصوات الموسيقية بكل خصائصها"<sup>(١)</sup>.

"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"<sup>(٢)</sup>، فالمقام هو الأسلوب المستخدم في صناعة الألحان وتركيبها.

والغناء (بوجه خاص) أو العزف، هو الذي يجسد هذه الألحان، "يقول إسحاق الموصلي: "إن للغناء أجناساً، فمنه ما يُشجى ويُبكي، ويلين القلوب ويرققها، وهو ما كان في الغزل والبكاء والشوق إلى الوطن والمراثي، ومنها ما يُسرّ ويبهج، وهو ما كان في المديح"<sup>(٣)</sup>.

واختلاف الأجناس راجع إلى اختلاف الألحان، واختلاف الألحان راجع إلى اختلاف ائتلاف النغمات (المقامات)، فلكل حالة شعورية تنظيمها الخاص بها، فالبنية الصوتية للحن المعبر عن الفرح تختلف عن اللحن المعبر عن الحزن، أو عن الغضب مثلاً، ولكل لحن حالة شعورية خاصة به، وبالتالي لكل مقام معنى وطابع خاص به يميزه عن غيره"<sup>(٤)</sup>.

وكما كانت اللغة العربية صالحة لكل أشكال التعبير الإنساني، فموسيقاها حتماً تنبع من هذا التنوع والثراء، "فالموسيقى العربية غنية بمقاماتها، وتعابيرها الفياضة، وإيقاعاتها، وهي صالحة ومعبّرة عن كل لونٍ من ألوان النظم الشعري"<sup>(٥)</sup>.

---

(١) شورة، الموسيقى العربية (ص ٨٣)

(٢) المرجع السابق، ص ٨٣

(٣) زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ٤٢)

(٤) انظر: المرجع السابق، ص ٤٣

(٥) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ١٣)

وتتضمّن الموسيقى العربية عدة مقوماتٍ أساسية تحدّد بوضوح مفهوم الموسيقى العربية، ومن أهم هذه المقومات<sup>(١)</sup>:

- اللحن المفرد وسيطرة الصوت البشري (أي صوت الغناء).
- اللغة العربية ولهجاتها المتنوعة على مساحة الوطن العربي في الشعر الغنائي.
- أشكال الغناء العربي وأهمها: القصيدة والموشح 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 التقيؤ بظللها، والاستمتاع بجمال لحنها وبديع نغماتها ومقاماتها.

---

(١) شورة، قراءات في الموسيقى العربية (ص ٤، ٥)

### المبحث الثالث: الموسيقى وعلاقتها بالشعر

هناك صلة وثيقة بين اللغة العربية والموسيقى -كما أسلفنا-، وإن إيقاعات الموسيقى تعدّ نتاجاً لغوياً منتظماً، ويعدّ الشعر أصل اللغة العربية والضابط الذي حفظها وأظهر جمالياتها ومكونات 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 ونواذرهم 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"<sup>(١)</sup>.

وأصل الشعر كانت دندنة الموسيقى وضربات الحروف بشكل إيقاعي، لذلك فـ"إن علاقة الشعر بالموسيقى علاقة قديمة قديم الفنون مستمرة لا تنقطع، ذلك أن بين الفنون من الوشائج والروابط ما يمنع أحدهما من أن يستغني عن الآخر، فإذا كانت الموسيقى تُحيل اللفظ إلى نغم يغذي الحس والروح، فالشعر خفقة مطربة تعتمد الصوت واللحن في تغذية المشاعر والنفس"<sup>(٢)</sup>.

والشعر الذي يحبّ للأذن كالموسيقى التي تطرب لها الآذان، وتتصاع لها الفكرة، فالموسيقى والشعر كلاهما فنٌّ سمعي يستخدم وسيلة حسية واحدة وهي الصوت، وكلاهما يعتمد على الأداء الصوتي، وإن اختلفت لغاتهما وقدرتهما على الأداء فجوههما واحد، فالشاعر ينظم والموسيقار يلحن، 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"<sup>(٣)</sup>.

(١) الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج ١ / ١٤١)

(٢) نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري (ص ٥)

(٣) انظر: المرجع السابق، ص ١٢ - ١٧

ولعل الشعر قد انفرد عن غيره من الآداب بالموسيقى الداخلية والخارجية له، كما أضحت الفارق الوحيد بينه وبين القصة والمسرح والنثر عموماً، "وتعدّ الموسيقى من أبرز عناصر التشكيل الجمالي لبنية القصيدة الشعرية، وهي تشكيل زمني بمعنى أن الوحدات الصوتية الإيقاعية المنعمة تنتقل إلى الأذن عبر الزمن في أزمنة متساوية تقابل التفعيلات العروضية، إضافة إلى موسيقى الألفاظ الداخلية التي تنشأ من تناسق أحرف ألفاظ القصيدة"<sup>(١)</sup>.

"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"<sup>(٢)</sup>. ولذلك عرفوا الشعر بأنه: "الكلام الموزون المقفى الذي يقصد به إلى الجمال الفني"<sup>(٣)</sup>.

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

"وقد تميز الشعر العربي عامةً بازدواجية متفاعلة في بنائه الموسيقي، وتتمثل في الموسيقى الخارجية وزناً وتقنيةً، وفي الموسيقى الداخلية المتجلية في الانسجام والتناسق الصوتي والإيقاعي في البنية الداخلية للقصيدة"<sup>(٤)</sup>. ولا يكتمل الحسن الموسيقي إلا بهما، ومهما حاول البعض أن يظهر جماليات الموسيقى بدون هذه العناصر يبقى اللحن قاصراً عن أن يكون كما لو نبعت الموسيقى من الإيقاع الداخلي والخارجي المألوف للأذن.

"ويبين ابن سينا القيمة الزمانية في التشكيل الموسيقي بقوله: إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفأة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي

---

(١) العف، دراسات في موسيقى الشعر العربي (العروض والقافية) (ص ٣)

(٢) عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص ١٨)

(٣) عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية (ص ٢١)، ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة (ص ٢٦٥)

(٤) العف، دراسات في موسيقى الشعر العربي (العروض والقافية) (ص ٤)

ثابت، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلفاً من وحدات إيقاعية عدد زमानها مساوٍ لعدد زمان الأخرى" (١).

فالدارس لعلم العروض والذي يجيد صناعة الشعر يدرك أن "الشعر في صياغته الفنية يتكون من عدة تفعيلات تمثل وحدات موسيقية، تُكسب القصيدة نغماً أسراً مؤثراً، وحين تفقد القصيدة هذا النغم ينقطع ذلك الخيط الفني الدقيق الذي يشد المتلقي 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 أنيس 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 ويضطرب 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 كُنْهه" (٥).

وفي محاولة لتعريف الشاعر في مقالة بعنوان (الشعر والشعراء)، يصف ميخائيل نعيمة 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 نسيمات الحكمة

---

(١) العف، دراسات في موسيقى الشعر العربي (العروض والقافية) (ص ٣)

(٢) عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص ١٨)

(٣) العف، دراسات في موسيقى الشعر العربي (العروض والقافية) (ص ٥)

(٤) أنيس، موسيقى الشعر (ص ١٤)

(٥) نعيمة، الغرّال (ص ٨٤، ٨٥)، انظر: عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص ٢١، ٢٢)

الأبدية، وهو يسمع الموسيقى في ترنيمة العصفور، وولولة العاصفة، وزئير اللجة، وخرير الساقية، فالحياة كلها عنده ليست سوى ترنيمة حزنة أو مطربة يسمعها كيفما انقلب، لذلك يعبر عنها بعبارات موزونة ورنانة"<sup>(١)</sup>.

وبذلك يمكن القول إنّ "الشعر والموسيقى شيئان في النفس الإنسانية لمعنى واحد أو معنيان لشيء واحد، كالزهرة ورائحتها، فإن ضعف أحدهما أو فسد بقي الآخر مقطوعاً وأصبح صورة ضعيفة الفائدة، وكلاهما يرجعان إلى جنس 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 نظم 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 تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون، وإرساله أصواتاً على نسبٍ مؤتلفة بالكمية والكيفية في طرائق تتحكم في أسلوبها بالتلحين"<sup>(٢)</sup>.

"ومما يؤكد هذه العلاقة تجربة شعرية للشاعر (محمود حسن إسماعيل)<sup>(٣)</sup>، 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 (ص ٧٠، ٧١)، عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص ٢٢)

(٢) انظر: الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج ١ / ١٤٢)، الفارابي، الموسيقى الكبير (ج ١، 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 كلثوم قصيدة (بغداد يا قلعة الأسود) وقصيدة (نداء الماضي) التي غناها عبد الحليم حافظ. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة: محمود حسن إسماعيل)

الله، موسيقى من الكلمة، موسيقى من الجمال، موسيقى من الطبيعة، موسيقى من الشهداء، موسيقى من العلم... إلخ)"<sup>(١)</sup>.

"ومن مظاهر المواهب الموسيقية لدى الشعراء وجود بعض المحاولات الشعرية في العصر الحديث التي تهدف إلى إضفاء قيمة موسيقية على الشعر، ومن ذلك: محاولة الشاعر العراقي (ياسين طه حافظ)<sup>(٢)</sup> في قصيدته (تجربة في الموسيقى)، حيث حوّل بعض الكلمات في الشعر إلى مجموعة من الأصوات الموسيقية المؤلفة من نغمات السلم الموسيقي (دو، ري، مي، فا، صو، لا، سي).

والقصيدة هي عبارة عن حوار بين مجموعة من الآلات الموسيقية تتحاور منفردة ومجموعة، ويبدأ الحوار بصوت الأوبرا<sup>(٣)</sup> المنفرد الذي يحول الكلمات إلى أنغام السلم الموسيقي، وقد كتب الشاعر البيت في الديوان بطريقة تبرز هذه الأنغام على النحو الآتي:

(دوي ال ري ياح مي راثا الفاجع في صورة الأوجه ال لا جنات إلى بعضها من سي ول تسافر بين الجبال)"<sup>(٤)</sup>.

---

(١) عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص ٢٣)

(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. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، ياسين طه حافظ)

(٣) الأوبرا: هي عمل مسرحي غنائي، مؤلف درامي غنائي متكامل، يعتمد على الموسيقى والغناء، يؤدي الحوار بالغناء بطبقاته المختلفة، وتشتمل الأوبرا على الشعر والموسيقى والغناء والديكور والفنون التشكيلية والتمثيل، والغناء يشتمل على الفريديات والثنائيات والثلاثيات، والغناء الجماعي (الكورال). (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، الأوبرا)

(٤) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (ص ٤٨، ٤٩)

## الغناء وجمال الصوت البشري

"إنَّ الغناء من الأمور الأساسية في الموسيقى، والغناء ظاهرة فنية تشترك فيها جميع الأمم، فليست هناك أمة إلا ولها غناء"<sup>(١)</sup>، 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 تماشياً مع اللغة والشعر والعقائد، ونجد أن لكل شعبٍ غناؤه الخاص به، ولكل غناء طابع خاص مستمدٌ من روح الشعب وأحاسيسه وظروفه الحياتية والإقليمية والمناخية، فالغناء مرآة تعكس العواطف والمشاعر الإنسانية وفقاً للأنظمة الاجتماعية المرتبطة بتلك العادات والتقاليد، كما أنَّ 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<sup>(٢)</sup>.

وقد اعتادت الذائقة البشرية عموماً والعربية على وجه الخصوص أن تتلقَّى اللغة والفكرة مصحوبةً بالعزف الإيقاعي، والنغم الصوتي 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 بقالٍ هو من أعذب ما يكون، وأكثر إطباقاً للأذن والقلب.

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

(١) المقدمة: ابن خلدون (ص ٤٠٥)

(٢) انظر: حمام، الموسيقى والأنشيد (ص ٧٥)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ١)

(٣) الدليس، الموسوعة الموسيقية (ص ٩)

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<sup>(١)</sup>.

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"<sup>(٢)</sup>.

إن الشعر يحلو أضعافاً مضاعفةً إذا غناه 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 الموسيقى 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"<sup>(٣)</sup>.

"واللغة العربية توصف بأنها لغة غنائية يكثر فيها الإنشاد والتغنيم والنبر وغير ذلك من فنون الأداء الصوتي"<sup>(٤)</sup>. 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 وعابنوا من جمال الطبيعة وأصواتها التي تغلّغت إلى دواخلهم، حتى نضجت وأصبحت

---

(١) انظر: العف، دراسات في موسيقى الشعر العربي (العروض والقافية) (ص ٤)، عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص ١٦، ١٨)

(٢) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٧٧، ٧٩)

(٣) النجار، العلاقة بين اللغة العربية والموسيقى من خلال عروض الشعر العربي (ص ٤)

(٤) المرجع السابق، ص ٣

جزءاً لا يتجزأ من كينونتهم اللغوية، لذلك بدت اللغة العربية لنا مصنعةً حيويًا للموسيقى، وأما عريقةً لها، إذ تبدو بأوزانها وحروفها، وما ورّثه العرب لنا من شعر ولحون بحرًا موسيقيًا لا ينضب أبدًا.

"إن صناعة الغناء هي تلحين للأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسبٍ منتظمة معروفة، يُوقَّع على كل صوتٍ منها توقيعاً عند قطعه فيكون نغمة، ثم تؤلف تلك النغمات بعضها إلى بعض على نسب متعارفة، فيلذّ سماعها لأجل ذلك التناسب"<sup>(١)</sup>.

ومعروفٌ أن الغناء ليس في متناول الجميع، "فللغناء شروطٌ صوتية وقواعد من حيث اللفظ والأداء ومخارج الحروف والجهر والهمس والضغط والتلطيف والتقوية والتخفيف، والغناء لا يتم إلا بالصوت اللغوي"<sup>(٢)</sup>.

يقول ابن خلدون: "إن الحسن المسموع ويعني (سماع الأغاني) أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة، وذلك أن الأصوات لها كفيات من الهمس والجهر والرخاوة والشدة والقلقلة والضغط وغير ذلك، والتناسب فيها هو الذي يوجب لها الحسن"<sup>(٣)</sup>. أي إن الإنسان حين تتحقّق فيه موهبة الصوت، عليه أن يدرك كيف يخرج الصوت من مخرجه بطريقة تناسب اللحن والإيقاع، والموضوع الذي يتكلم فيه، والفكرة التي يبعثها من خلال غنائه، وأن يتمكّن جيداً من كل جوانب الصوت وفنيات مخرجه.

وإنّ من شروط ومستلزمات الغناء العربي (حسن الصوت)، فالصوت الحسن سببٌ من أسباب لذة الأنغام، وشرط أساسي في مزاوله هذه الصنعة، فالصوت الجميل هو قوام الأداء، ويستحيل على المغني العربي أن يؤدي الألحان بصورة يطرب لها السامع إذا لم يكن حسن الصوت، ويجب أيضاً أن يكون حائزاً مع جمال الصوت على ميّزات فنية دقيقة، كالحسّ

(١) ابن خلدون، المقدمة (ص ٤٠٥)

(٢) زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ١٨)

(٣) ابن خلدون، المقدمة (ص ٤٠٧)

المرهف، والشعور الرقيق، والعاطفة الفياضة، إضافة إلى معرفته علم النغمات وطبيعتها وأسرارها، فيتمكّن من التصرّف بها بفنٍّ وذوقٍ ليستأثر بغنائه قلوب سامعيه<sup>(١)</sup>.

"ويشترط في المغني حتى يكون مطرباً أن يتمتع بجمال الصوت وطول النفس، وحسن الأداء، والمحافظة على ميّزات المقام الموسيقي، وتجنّب كل ما هو نشاز<sup>(٢)</sup>"<sup>(٣)</sup>.

والصوت الجميل يتحقّق في الغناء والمواليل والأهازيج، "وإضافة إلى الغناء يتصل به بشكل مباشر ترتيل القرآن الكريم وتجويده، فيُستخدَم الصوت الإنساني الجميل في اجتذاب الأسماع، وتنبهها إلى كلمات الله ومعانيها، ويذكر الغزالي عن رسول الله ﷺ قوله: "لله أشدُّ أدناً للرجل الحسن الصوت بالقرآن الكريم من صاحب القَيْنَةِ لَقَيْنَتِهِ"<sup>(٤)</sup>. وقد ورد أيضاً عن النبي ﷺ أنه قال لأبي موسى الأشعري<sup>(٥)</sup> لما أعجبه حسن صوته: "لقد أوتيت مزماراً من مزامير آل داود"<sup>(٦)</sup><sup>(٧)</sup>.

وكم يبدو الصوت العذب مهماً في الفنون الإنسانية، فهو بحدّ ذاته عرضٌ فنيٌّ متكامل، يحقق الغرض من الجمال والمتعة، "وقد رأى العرب القدماء أنه لا شيء أوقع في القلوب وأشدّ

---

(١) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٤)

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

(٣) الدليس، الموسوعة الموسيقية (ص ١٥)

(٤) الغزالي، إحياء علوم الدين (ج ٢ / ٣٨٥)، وأدناً يعني سماعاً، القَيْنَةُ: هي الأمة المغنية، البيهقي، السنن الكبرى (ج ١٠ / ٣٨٩)، باب تحسين الصوت بالقرآن والذكر)، رقم الحديث (٢١٠٥١)، مسند الإمام أحمد بن حنبل (ج ٣٩ / رقم الحديث ٢٣٩٥٦)

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

(٦) أي من داود نفسه، وقد أعطاه الله الصوت الحسن، قد كان أبو موسى الأشعري من خطباء النبي ﷺ الذين أعطاهم الله صوتاً جميلاً وحسناً، وقد استمع له النبي ﷺ ذات ليلة فقال له: لقد أوتيت مزماراً من مزامير آل داود"، فقال: لو علمت أنك تسمعن لي لحبّرت 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 (ج ٤ / ٣٩٧)

(٧) الأندلسي، العقد الفريد (ج ٦ / ٥)، أخرجه البخاري: الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه، (ج ٣ / ٣٣٦)، رقم الحديث (٥٠٤٨) كتاب فضائل القرآن)، (باب حسن الصوت بالقراءة)، أخرجه مسلم، المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله ﷺ، (ج ١ / ٥٤٦)، باب استحباب تحسين الصوت بالقرآن

اختلاصاً 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).

وينكرنا التاريخ بأصواتٍ جميلة تركت بصمتها في تاريخ الموسيقى العربية، منها: إبراهيم الموصلي، وإسحاق الموصلي، ومعبّد، وغيرهم ممن اهتموا بالموسيقى في الشرق والغرب، باعتبارها فناً وعلماً، وفي مقابل هؤلاء نجد من اهتموا بالموسيقى باعتبارها علماً كالكندي (ت ٢٦٠هـ)، والذي كتب رسالة في أخبار صناعة الموسيقى، والفارابي (ت ٣٣٩هـ) صاحب كتاب (الموسيقى الكبير)، وصفيّ الدين الأرموي (ت ٦٩٣هـ) صاحب كتاب (الأدوار)، وغيرهم الكثير (٢).

ولم يكن هذا الاهتمام الجليل بالصوت العذب المصاحب للكلام الراقى ذي الفكرة النبيلة واللحن الحسن الجيد إلا من تمام الإبداع ومحاسن الجمال، فهذه الأمور الثلاثة مجتمعة هي منبع الفن وكمال السعادة والطرب أثناء السماع، ولكم كان النغم والشعر والصوت الرائع موقع تأثير على الجماهير والأسماع، فحرّك المشاعر وجيش القلوب وأطرب الآذان والقلوب ودفعها نحو الفكرة التي يريدّها صاحب الرسالة، والموعظة التي أراد إيصالها.

---

(١) الأندلسي، العقد الفريد (ج ٦ / ٥، ٦)

(٢) انظر: زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ١١، ١٢)

## المبحث الرابع: الموسيقى وعلاقتها بعلم العروض

يعدّ العروض العلم الخاص بموسيقى الشعر، ولا شك أن هناك صلة وثيقةً بينه وبين الموسيقى، فالمثلث الفني المتمثل في الشعر والموسيقى والعروض يتكئ كلُّ منها على الآخر لينتج الفنّ القائم بذاته، ويعرّف علم العروض بأنه: "ميزان الشعر، به يعرف صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها والمتكسر منها"<sup>(١)</sup>.

وقد عرّفه ابن جنّي قائلاً: "اعلم أن علم العروض ميزان الشعر عند العرب، وبه يعرف صحيحه من مكسوره، فما وافق أشعار العرب في عدة الحروف الساكن والمتحرك سمّي شعراً، وما خالفه فيما ذكرناه، فليس شعراً"<sup>(٢)</sup>. وبذلك يرى ابن جنّي أن الشعر شرطه العروض، وأن حركات وسكنات البحور الشعرية أساس لا يمكن للشعر أن يتخلّى عنه، وإلا لصار من الكلام المنثور الذي لا تتحقّق فيه الموسيقى ولا العذوبة الصوتية.

وعرّف أيضاً بأنه "العلم بموسيقى الشعر العربي وميزانه، به يعرف مكسوره من موزونه"<sup>(٣)</sup>. وقد جاء في رسائل إخوان الصفا (في الموسيقى) تعريف العروض وعلاقته بالموسيقى: "ونحتاج أن نذكر هنا أن أصل العروض هو ميزان الشعر وقوانينه، إذا كانت قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض، فنقول: إن العروض هو ميزان الشعر، ويعرف به المستوي والمنزحف"<sup>(٤)</sup>.

وقد ذكرنا سابقاً أن الشعر كلامٌ موسيقيٌّ منغمّ متوازن، وقد كشف لنا علم العروض عن الطبيعة الموسيقية لهذا الشعر<sup>(٥)</sup>، "والشعر قرين الغناء، وجد مع الغناء، والغناء وجد مع الإنسان، فالأوزان الشعرية العروضية ليست إلا مقاييس تغنّت بها العرب، وضبطوها فيما بعد بالمقاطع والحركات والسكنات، فكان بذلك علم العروض، وهو معرفة تلك الأوزان والمقاييس"<sup>(٦)</sup>.

---

(١) بكار، في العروض والقافية (ص ٩)

(٢) ابن جنّي، العروض (ص ٥٥)

(٣) مناع، الشافي في علم العروض (ص ١٣)

(٤) إخوان الصفا، رسائل الصفا وخلان الوفا (ص ٧١)

(٥) النجار، العلاقة بين اللغة العربية والموسيقى من خلال عروض الشعر العربي (ص ٣)

(٦) الزمخشري، القسطاس المستقيم في علم العروض (ص ٧)

ويمكن القول بأن الشعر قد ولد قبل علم العروض، لكن الموسيقى الشعرية 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 نثرًا، وكما أن الموسيقى ليست إطاراً شكلياً، فكذا 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، وإن 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<sup>(١)</sup>.

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

---

(١) الدليس، الموسوعة الموسيقية (ص ٨)

لقد ضُبط الشعر بالتفعيلات والبحور العروضية بأنواعها: الطويل والبسيط والرجز والمتدارك والمقتضب، وغير ذلك، وقد ضُبط الغناء بالإيقاع بأنواعه: الثقيل الأول، وخفيفه، والهزج وخفيفه، والرمل وخفيفه... إلخ<sup>(١)</sup>.

وبذلك يتبين أن الإيقاع في اللحن الموسيقي هو ذاته العروض في الشعر العربي، فيقول ابن فارس والسيوطي: "إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"<sup>(٢)</sup>. أي ليست هناك اختلافات سوى بالمسميات، أما الوظيفة للإيقاع والعروض، فهي ذاتها، ألا وهي ضبط النسق الموسيقي، وتحقيق المتعة والانتظام الجمالي، ليظهر العمل الفني/ الأدبي عذباً وخبلاً 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 نسق معين، بصرف النظر عن بداية الكلمات ونهايتها، وكذلك شأن العروض يبني 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 المتولد من الأصل، فالعروض في حقيقة أمره ليس إلا ضرباً من الموسيقى، اختص بالشعر على أنه مقوم من مقوماته<sup>(٣)</sup>.

وبذلك، "فإن النصوص الكلامية والبحور الشعرية والزجلية تعدّ منهاً صافياً، تستمدّ منه الموسيقى العربية إيقاعاتها"<sup>(٤)</sup>. فالأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة<sup>(٥)</sup>.

---

(١) الدليس، الموسوعة الموسيقية (ص ٨)

(٢) ابن فارس، الصاحب في فقه اللغة (ص ٢٦٦)، السيوطي، المزهري في علوم اللغة (ج ١ / ٤٧٠)

(٣) انظر: عتيق، علم العروض والقافية (ص ١٣)

(٤) شورة، الموسيقى العربية (ص ٨٣)

(٥) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (ص ٣٨)

وقد ورد في كتاب (الأغاني) للأصفهاني أنه سئل ابن سريج<sup>(١)</sup> عن قول الناس: "فلانٌ يصيب وفلانٌ يخطئ، وفلانٌ يُحسن وفلانٌ يُسيء، فقال: المُصِيبُ المحسن من المغنيين هو الذي يُشبع الأَلحان ويملأ الأنفاس ويُعَدِّل الأوزان، ويُخَمِّم الألفاظ، وَيَعْرِفُ الصواب وَيُقَيِّمُهُ، ويستوفي النغم الطَّوَال، ويُحسن مقاطع النغم القصار، ويصيب النقرات"<sup>(٢)</sup>.

"وقد دَوَّن أهل الأدب من الناحية اللفظية ما يُتَغَنَّى وَيُنَشَّد بتلك الأوزان التي وضعوها في قوالب التفعيلات العروضية، ودَوَّن أيضاً أهل الموسيقى الأغاني والألحان من الناحية الصوتية بـ (النوطة) للغناء والعزف بمقتضاها"<sup>(٣)</sup>.

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 سريج، 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 (ج ٤ / ١٩٤)

(٢) الأصفهاني، الأغاني (ج ٣٠٤١١)

(٣) الزمخشري، القسطاس المستقيم في علم العروض (ص ٨)

## الفصل الثاني

### المقامات الصوتية (التعريف والنشأة)

المبحث الأول: تعريف المقام لغةً واصطلاحاً

المبحث الثاني: تكوين المقامات (السلام الموسيقية)

المبحث الثالث: تاريخ المقامات الصوتية

## المبحث الأول: المقام لغةً واصطلاحاً

إن الفن جزءٌ مهم من حياتنا، وخاصة الفنون الصوتية المتمثلة في تجويد القرآن والغناء، ولا سبيل لإتقانها إلا من خلال العلم والموهبة، وبما أن الموهبة ملكةٌ من عند الله، فإن تعلّم الأداء الصوتي له أصوله وقواعده الخاصة، وله بعض المصطلحات الدارجة التي يجب على الملحن تعلّمها، كالمقام والطبقة والدرجات الموسيقية وغيرها.

وكثيراً ما يدور بين أصحاب الموهبة الصوتية حوارٌ حول طبقات الصوت والمقامات، فنسمع أحدهم يقول: ارفع الطبقة، أو أمسك المقام، دون أن نعرف ماهية المقام الذي هو جزءٌ لا يتجزأ من أصول هذا الغناء.

وقد يتبادر إلى ذهن القارئ أن المقصود بالمقام هو المقامة التي تُعرف بالأدب العربي، أمثال مقامات بديع الزمان الهمذاني ومقامات الحريري، ولكن هذا ليس هو المقصود، فالمقام الصوتي بدون تاء التأنيث مختلفٌ عن المقامة فهي متبوعةٌ بتاء التأنيث، والمقامة كفنٌ أدبي تختلف عن المقام الذي هو تكوين موسيقي صوتي، وكلمة (مقام) و(مقامة) 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 وتوضيح ذلك سنقوم بتعريف المقام لغةً واصطلاحاً، وكذلك تعريف المقامة الأدبية ولمحة من تاريخها.

### أولاً: المقام لغةً

وردت كلمة (المقام) في المعاجم اللغوية انطلاقاً من مادة (قَوَمَ): "وهي من قام يقوم قوماً وقياماً، وقومةً وقامةً"، والتي منها أيضاً أخذت كلمة مقامة<sup>(١)</sup>.

وورد أيضاً في لسان العرب أن: "المقام والمقامة: المجلس، ومقامات الناس مجالسهم، وأنهما أيضاً: الموضع الذي تقوم فيه"<sup>(٢)</sup>.

(١) ابن منظور، لسان العرب (ج ١١ / ٣٤٥)

(٢) المرجع السابق، ج ١١ / ٣٦٢

وجاء في معجم الوسيط في باب القاف:

"المقام: موضع القدمين والمجلس والجماعة من الناس، و(المقامة): الجماعة من الناس والمجلس والخطبة والعظة أو نحوهما، أو قصة قصيرة مسجوعة تشمل على عظة أو ملحمة كان الأدباء يظهرون فيها براعتهم"<sup>(١)</sup>. وكما ذكرنا أن المقام والمقامة كلاهما يُجمع على مقامات.

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

ويمكن القول بعد هذه التعريفات اللغوية بأن كلمة (مقام) على وزن (مَفْعَل)، 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 (مَفْعَلَة) 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 الموسيقي اصطلاحاً، لا بدّ من الوقوف عند المعنى الاصطلاحي للمقامة الأدبية، إذ إن المقامة الأدبية هي عبارة عن: "نصّ أدبي مسجوع مرصّع بالمحسنات البديعية، وغير مقيد بطول معين، يتعاطاه الكاتب لإظهار براعته وتفوّقه، أو لإبداء رأيه في قضية ما، وقد تكون المقامة ستاراً للتعبير عن نزاعاته، ويتخذ النصّ المقامي صورة حكاية أو مأدبة أو عظة"<sup>(٢)</sup>. وبالتالي فهي جانب من القصّ أو الحكاية ليس لها من الموسيقى إلا السجع، كما أنها فنّ مستحدث عند العرب يتمّ صناعته والتكلف فيه، بخلاف المقام الذي هو ملكة داخلية عندهم وُلد في سليقتهم الفنية، وتمّ تقعيد أصوله فيما بعد.

أما تعريف المقام من الناحية الموسيقية، فإنه يُطلق على مجموعة من الأصوات مرتبة ترتيباً خاصاً، ذات طابع ولون لحنيّ معين<sup>(٣)</sup>. وقد دخل المقام كمصطلحٍ فنيٍّ للموسيقى العربية، للدلالة

(١) المعجم الوسيط (ج ٢ / ٧٦٨)

(٢) الدروبي، شرح مقامات جلال الدين السيوطي (ج ١ / ٤٢ - ٤٤)

(٣) الحلّو، الموسيقى النظرية (ص ٧٨)

على تركيز الجملة الموسيقية، على مختلف درجات السلم الموسيقيّ، مع إبراز مستقرّات النغم لكل مقام<sup>(١)</sup>.

"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 وتحولاته النغمية، والتمييز بين المقام وفروعه، وموقع استخدام كل مقام وضروراته"<sup>(٢)</sup>.

### ثانياً: المقام اصطلاحاً

من خلال البحث والقراءة في كتب الموسيقى وجدت الباحثة أن هناك عدة تعريفات للمقام، فمنهم من عرّف المقام على أنه: "مؤلّفة غنائية له قواعد محدودة لانتقال المغنى من نغمٍ إلى آخر، ويكون للارتجال الغنائي نصيبٌ فيه"<sup>(٣)</sup>.

ويعرّفه مفتاح الفرجاني بأنه: "يطلق على مجموعة سُلمية 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، ترتّب بأبعادٍ حسابية مختلفة، وكل طريقة من هذه الطرق يطلق عليها اسم مقام، ومن ثمّ نجد أن لكل مقامٍ موسيقيّ أبعاداً حسابية تختلف عن بقية المقامات الأخرى"<sup>(٤)</sup>.

ومن هذين التعريفين يتّضح أن المقام الموسيقيّ يتألف من نغماتٍ موسيقية تفصل بينها أبعاد مختلفة تكوّن السلم الموسيقيّ، وبذلك نخلص إلى تعريفٍ أمثل وأشمل للمقام، وهو أنه: الأساس الذي تُبنى عليه الألحان، وهو عبارة عن سلمٍ موسيقيّ أساسه ديوانٌ كاملٌ يتألف من ثمانية أصوات، بين أصوات كلّ 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 (ص ١)

(٢) عبد الله، التعبير الدرامي والتنغيم في ترتيل القرآن الكريم (ص ٤)

(٣) خليل، دليل الأنغام لطلاب المقام (ص ٧)

(٤) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ج ١ / ٣٩)

وحرية التصرف بالتلحين منه. وبمعنى أوضح، فإن المقامات تتميز عن بعضها البعض، وتتغير ألحانها بفعل تغيير المسافات التي بين أصواتها<sup>(١)</sup>.

وهكذا يظهر أن المقامات الصوتية هي مقامات طبيعية ترتقي بالصنعة النغمية، وهي من علوم الآلة، يغترف منها القارئ والمنشد والمغني وتصلح لكل فن يتعلّق بالصوت وتلحينه وتنغيمه، وقد كانت تستخدم في العصور الماضية تطبيقاً وترتماً وسليقةً، لأنها من الفطرة الإنسانية، ولما ازدهرت العلوم ودوّنت وأصلت الأصول، وتفتحت الحضارات على بعضها البعض، سَطّرت قوانينها وضُبطت حسب وقع النغم على الأذن، وأصبحت علماً متطوراً قائماً بذاته، حيث يُلاحظ التغيير فيما بينها، فيسمّى كل مقام باسمٍ يخالف 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. فكَذلك الحال بالنسبة للمقامات، فهناك من يتقن المقامات أداءً صوتياً ونغمياً ولا يعرف عن أنواعها ونظرياتها شيئاً، وإنما امتلك أدوات الموسيقى سليقةً وموهبةً فنية.

وبما أن المقامات تختلف من قصيدة لأخرى حسب المعنى فإن لكل مقام حالاً يعبر به المعنى، فالمقامات عبارة عن أحوالٍ وأجواء يُدخل المستخدم فيها نفسه وكلّ من يستمع إليه، فلكل مقام انطباعاتٍ خاصةً به، وقد وضع الفارابي في ذلك دوائر موسيقية يُعرف بها المقام، ثم صار لكل مقام سلّم يختلف عن الآخر<sup>(٢)</sup>.

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 السنة وحناجر القراء والمغنيين، 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، وأنشئت الأسماء، ووُضعت المصطلحات لمفهوم المقامات الصوتية، وهذا ما سنفصله فيما بعد.

(١) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٧١، ٧٨)

(٢) انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٢٣)

## المبحث الثاني: تكوين المقامات (السلام 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 سلماً موسيقياً من عدة سلالم موسيقية.

ومصطلح (مقام) مهمٌ جداً في علم الآلة والموسيقى، وقد درج بشكلٍ كبيرٍ بين المغنّين والقراء 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 قيسَت في ذلك على معناها الأصلي في اللغة الذي هو موضع الأقدام"<sup>(١)</sup>.

وقد حدث تطوّر 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"<sup>(٢)</sup>.

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 فصيرها 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"<sup>(٣)</sup>.

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

(١) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٥)

(٢) المرجع السابق، ص ٥

(٣) المرجع نفسه، ص ٥

ارتجال الغناء والعزف على مختلف السلالم الموسيقية التقليدية بطرق 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<sup>(١)</sup>.

فالمقام هو عبارة عن سلم موسيقي تحكمه أبعاد معينة، هذه الأبعاد هي التي تحدّد نوع المقام، فلكلّ مقام بصمةٌ وروحٌ ومحطات، باختلاف الدرجات، ولكل مقام ترتيبٌ خاصٌ 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 سُلَميّ من ثماني نغمات، وبالتالي فهو يحصر جنسين موسيقيين يختلفان أو يتفقان حسب نوع المقام، مشكّلين بذلك المقام العربي بشكله الكامل. وبذلك فإنّ 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 (الجدع)، 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<sup>(٢)</sup>.

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-، ولكن 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 مُشكّلةً إيقاعاً عذباً يلائم الجوّ الشعوري الذي لُحّن من أجله. وهو تركيبٌ معقّد ولكنه منسجمٌ ومتوافق بحيث يؤلّف اللحن ويصنع الصوت الموسيقيّ.

(١) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٨)

(٢) انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١١٥ - ١١٩)، الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج ١ / 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 الموسيقيون منذ القدم، وسمّوا درجاتها، لكي يتمكنوا من كتابة الموسيقى وتسمية أصواتها"<sup>(١)</sup>.

"والسلم هو ترتيبٌ لنغمات متجاورة، حَبَرَتها الإنسانية عن تجربةٍ طويلة، عبّرت عنها بالألحان كثيرة، مستخدمةً الأصوات المكوّنة لها بتنوّعٍ وتنظيماتٍ مختلفة، ثم أتى علماء الموسيقى فرتبوها حسب ارتفاعاتها بشكلٍ متجاور، فنشأ السلم الموسيقيّ والسلالم الموسيقية متنوعةً حسب النسب التي تحكم المسافات بين كل نغمة ومجاورتها من النغمات الأخرى"<sup>(٢)</sup>.

كما ويعدّ السلم الموسيقيّ العربي جزءاً لا يتجزأ 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)"<sup>(٣)</sup>.

"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 عددذبذباتها، 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)"<sup>(٤)</sup>.

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 (ج ٣ / ١٨٣)

(٢) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٢٠)

(٣) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٦٥)

(٤) انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٧)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٦٥)

النغمات السبع التي تتألف منها الموسيقى، تبدأ بنغمة الأساس التي تعطي السلم اسمه، وينتهي بالنغمة الثامنة التي هي نغمة (الجواب)، لنغمة الأساس الأولى (القرار) التي بدأ بها السلم، وتعتبر نغمة القرار والجواب بمنزلة واحدة، لأن الصوت الثامن ليس في الحقيقة سوى صدى الصوت الأول وغطائه الحاد، ولكل سلم أبعاده الخاصة التي تعطيها طابعه اللحني الذي يميزه عن غيره باستخدام علامات التحويل المختلفة<sup>(١)</sup>.

### أصوات السلم الموسيقي

يتألف السلم الموسيقي العربي من سبع درجات أو أصوات أو علامات أساسية، هذه الأصوات السبعة المستعملة عند العرب قديماً كان يرمز لها بالأحرف الأبجدية، ولكن عندما تعرّفوا إلى موسيقى الفرس واختلطت موسيقاهم بموسيقى الفرس اتخذوا الأسماء الفارسية لتسمية أصوات سُلمهم، فأصبحت العلامات الموسيقية تسمى بألفاظ فارسية تدل على رتبتها من السلم كما يلي:

فالصوت الأول: (يَكاَه)، وهو مركب من لفظين فارسيين أولهما (يَكْ) ومعناه واحد، والثاني (كاَه)، ومعناه الدرجة أو الصوت أو المقام، ومعناهما معاً (الصوت الأول).

والصوت الثاني: (دُوكاه): (دو) تعني الثاني، (كاَه) تعني الصوت.

الصوت الثالث: (سِيكاَه): (سي) تعني الثالث، (كاَه) تعني الصوت.

الصوت الرابع: (جَهَّاركاَه): (جَهَّاز) تعني الرابع، (كاَه) تعني الصوت.

الصوت الخامس: (بَنْجَكاَه): (بَنْج) تعني الخامس، (كاَه) تعني الصوت.

الصوت السادس: (شَشْكاَه): (شَش) تعني السادس، (كاَه) تعني الصوت.

الصوت السابع: (هَفْتْكاَه): (هَفْت) تعني السابع، (كاَه) تعني الصوت.

وقد احتُفظ بثلاثة من هذه الأصوات بأسمائها القديمة، وهي: الدوكاه، والسيكاَه، والجهاركاَه، واصطلح العرب على تسمية الدرجات الخامسة والسادسة والسابعة بأسماء أخرى عُرفت بها، فعوّضت اسم (بنجكاَه) بـ(النَّوى)، و(ششكاَه) بـ(الحُسَني)، و(الهفتكاَه) بـ(الأُوج)، -ومعناه الحاد أو الأعلى-، واستعاض العرب عن تسمية أولى درجات السلم (يكاَه) بكلمة (الرَّاسْت) الفارسية،

(١) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٣٢)

وتعني المستقيم، -وهو اسم السلم العربي الأساسي-، وأطلقوا على جواب الراسـت الصوت الثامن اسم (الكردان)، فأصبحت العلامات أو الأصوات أو الدرجات السبعة للسلم العربي تسمى:

الدرجة الأولى: (راست)، الدرجة الثانية (دوكاه)، الدرجة الثالثة: (سيكاه)، الرابعة: (جهاركاه)، الخامسة: (النوى)، السادسة: (الحسيني)، السابعة: (الأوج)، الثامنة: (الكردان) (جواب الراسـت)، ولا يزال البعض يستخدم هذه المسميات في الموسيقى العربية حتى وقتنا الحاضر<sup>(١)</sup>.

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

"أما عند الغرب، فقد جُسمت الأصوات الموسيقية في أول الأمر في القرن السادس الميلادي بوساطة الحروف الهجائية اللاتينية السبعة الأولى، وهي: (A, B, C, D, E, F, G)"<sup>(٢)</sup>.

وقد طرأت تغييرات عدة على السلم الموسيقي، خاصة أن الموسيقى قد دخلت في الغناء والتراتيل الروحية، وغيرهما من الطقوس الدينية والاجتماعية، كما ظلت العلامات الموسيقية على حالها حتى زمن طويل، إلا أنه "في أوائل القرن الحادي عشر الميلادي، استعمل القسّ (قي داريتزو) المقطع الأول من كل بيت من أبيات النشيد الديني للقديس (يوحنا) (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 (ج ١ / ٥٩، ٦٠)، الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص ٩٠، ٩١)،

الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٦٦)، الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ص ٧، ٨)

(٢) الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص ١٢)

(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)<sup>(١)</sup>.

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 (دوبي)، كما عوّض 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 المترتبة نحو الحدة اللانهائية من جهة، ونحو الغلظ اللانهائي 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<sup>(٢)</sup>.

---

(١) الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص ١٠)

(٢) المرجع السابق، ص ١١

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 المدرج الموسيقي.

وقد اتفق على تسمية العلامات الموسيقية للموسيقى العربية بهذه الأسماء في المؤتمر الموسيقي 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 شقّ على دارس الموسيقى حفظ هذه المسميات، فاعتمدت 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 سلماً موسيقياً.

"وفي حال إضافة صوت ثامن على الأصوات السبعة السابقة -كما ذكر سابقاً- فإنه يطلق على مجموعها اسم (ديوان) أو (مرتبة)، ويسمى 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 يسمى (قراراً)، وكل ثامن صوت يسمى (جواباً)، والقرار والجواب يعتبران بمنزلة واحدة، وكما أسلفنا، فالصوت الثامن هو من نفس طنين ورنين الصوت الأول، لأنه صداه وغطاؤه الحاد"<sup>(١)</sup>.

والموسيقى ظلت لغةً متفقا 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 تمثل 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)"<sup>(٢)</sup>.

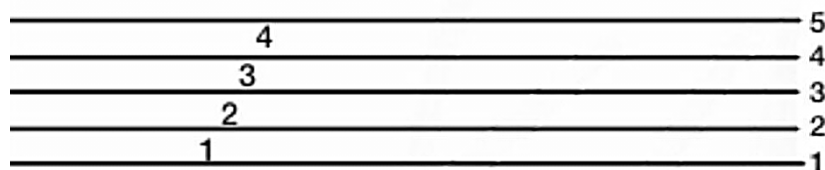
(١) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨)

(٢) المرجع السابق، ص ١٧

وقد تعمّق الموسيقيّون في تفاصيل السلم 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 خاصٌ 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)<sup>(١)</sup>. ومهما اختلفت صيغة تسمية النغمات الموسيقية فالاسم يدل على نغمٍ ذي ارتفاعٍ محدّدٍ ولا يمثّل غيره. "كما أن ترتيب الأصوات الأساسية من سبعة فقط هو أمرٌ طبيعيٌّ 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"<sup>(٢)</sup>.

### المدّج الموسيقي

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

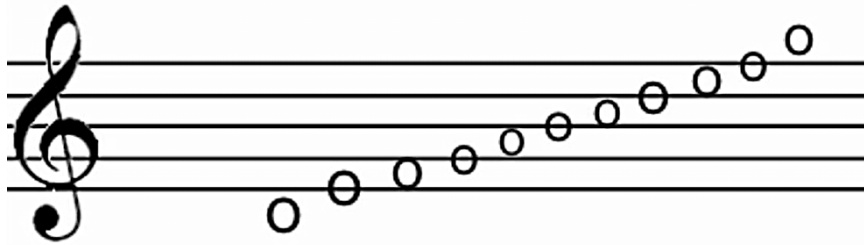


(١) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٦٦)، وانظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٧، ١٨)

(٢) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / 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، وتدريب الإملاء الموسيقي لتنمية اللحن الموسيقي، وتقوية مهارات تحديد النغمات والتمييز بينها. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، الصولفيج)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٣٣)

يستخدم المَدْرَج الموسيقي لتدوين العلامات الموسيقية (النغمات) عليه فوق الأسطر والفراغات، "وتتحدّد النغمات على المَدْرَج الموسيقي حسب موقع رأس الرمز الموسيقي على أسطر أو فراغات المَدْرَج، ونستخدم الرمز الموسيقيّ (O) المستدير لتحديد مواقع النغم على المَدْرَج، والرمز الموسيقيّ وموقعه على المَدْرَج يدلّان على نغمٍ معين ذي ترددٍ محدد، ويتبيّن ذلك بارتفاعه بالسماع المتكرر له"<sup>(١)</sup>، فتأخذ النغمة مكانها على المَدْرَج بحسب غلظتها أو حدّتها، فالغليظة منها تحتلّ الأسطر والفراغات السفلية، والحادة تحتلّ الأسطر والفراغات العلوية<sup>(٢)</sup>، وتوضع نغمة على كلّ خطٍّ من الخطوط الخمسة، وأيضاً بين المسافات الأربع توضع أربع نغمات، وبذلك فالمَدْرَج الموسيقي يتسع لكتابة إحدى عشرة نغمة، خمس منها على الخطوط، وأربع في المسافات، وواحدة أسفل الخط الأول، وأخرى أعلى الخط الخامس<sup>(٣)</sup>، كما في الشكل:



وبهذا يتضح أن "المدرج الموسيقي لا يتسع إلا لكتابة إحدى عشرة علامة، حيث إن الأصوات الموسيقية عديدة، والمَدْرَج الموسيقيّ يعجز عن قبول جميع هذه الأصوات، لذلك عمد الموسيقيّون إلى إيجاد علامات خاصة، سمّوها بالمفاتيح، ترسم في أول المدرج من جهة اليسار -لأن الموسيقى تكتب من اليسار إلى اليمين-، لتعيين ما يرسم فيه من العلامات الموسيقية"<sup>(٤)</sup>، ويأخذ السطر في المدرج علامته الموسيقية حسب المفتاح الموسيقيّ الموجود في أول المَدْرَج.

(١) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ١٣، ١٤)

(٢) انظر: الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص ١٢)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٩)،

الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١١٢)

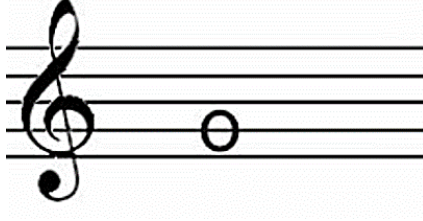
(٣) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٢٠)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١١٣)

(٤) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١١٣)

## المفاتيح الموسيقية

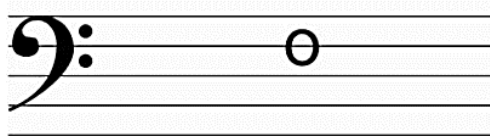
وهي التي يتم من خلالها تحديد مكان العلامات الموسيقية على المدرج، وتوضع في أول المدرج من جهة اليسار، لتمييز أصوات المدرج الموسيقي، والمفتاح يعطي اسمه للدرجة المكتوبة على سطره، ومن أهم أنواع هذه المفاتيح:

### (١) مفتاح صول (مفتاح الكمنجة):



وهو من أهم وأكثر المفاتيح الموسيقية استخداماً، ويستعمل هذا المفتاح في تدوين طبقات الأصوات المتوسطة الحدة، والأصوات الحادة، ويسمى بمفتاح صول، لأنه يبدأ في كتابته من الخط الثاني في المدرج، 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 المدرج متوسط الوضع على السطر، أي يخترق وسط السطر تماماً، فالخط الحزوني كما في الشكل السابق يحيط بالسطر الثاني الذي يستقر 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 متدرجة فوق الصول أو تحته، بحسب وضعيتها بالنسبة لدرجة (الصول)<sup>(١)</sup>.

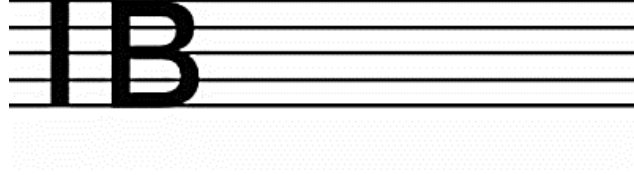
### (٢) مفتاح فا (مفتاح الباص):



(١) انظر: حمام، الموسيقى والأنشيد (ص ١٣، ١٤)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١/ ١١٣، ١١٤)، الرئيس، النظريات الموسيقية الموسوعة (ص ١٣)

"يستعمل 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)"<sup>(١)</sup>.

### (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 والمغنّيات، ولكل فرد من النوعين طبقة مخصوصة تلائم طبيعة صوته"<sup>(٢)</sup>.

"ومع استعمال هذه المفاتيح التي تساعد على تدوين أصوات موسيقية عديدة، فإن خطوط المدرج ومسافات الأرباع لا تفي بكتابة الأصوات الموسيقية التي تزيد عن الخمسين صوتاً، لذلك عمد الموسيقيون إلى حيلة أخرى، وهي الخطوط الإضافية"<sup>(٣)</sup>.

"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"<sup>(٤)</sup>.

(١) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١١٤)

(٢) المرجع السابق، ج ١ / ١١٤، ١١٥

(٣) المرجع نفسه، ج ١ / ١١٦

(٤) الرايس، النظريات الموسيقية الموسوعة (ص ١٣)



في الشكل السابق رمز نغمة (مي) يقع على الخط الأول من المدرج، ورمز نغمة (ري) يقع في الفراغ السفلي للخط الأول وملامسه، ولكتابة نغمة (دو) نحتاج إلى خط إضافي أسفل 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 أيضاً إلى خطوط إضافية علوية أعلى المدرج متوازية مع الخط الخامس، وتوضيح ذلك في الشكل الآتي.



## المسافات الصوتية (الأبعاد)

المسافة الصوتية هي المجال الفاصل بين درجتين من درجات السلم الموسيقي، "وهي فرق التردد بين نغمتين، أي: نغمتين مختلفتي التردد، وتكون بينهما نسبة محددة، والموسيقيون يميّزون المسافات الصوتية بالأذن بالتدريب المستمرّ على تمييزها بالسمع"<sup>(١)</sup>.

ويمكن للمسافة أن تكون في حالةٍ من الحالات الآتية<sup>(٢)</sup>:

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)<sup>(٣)</sup>: إذا استمعنا لدرجتيها في آنٍ واحد.
- "فالمسافة الصوتية هي التي تنحصر بين صوتين مختلفي الحدة، فهي البعد الصوتي بين هذين الصوتين بوضعهما الموسيقي، كالفرق بين (دو) و(ري) مثلاً، وهذا البعد يسمّى بعداً أو مسافة، ومقداره (واحد) في كل الموسيقىات"<sup>(٤)</sup>. والمسافات الصوتية التي يشتمل 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"<sup>(٥)</sup>، والبعد يحوي وحدات موسيقية تسمى كل وحدة "كومة"، فوحدة قياس البعد هي (كومة)، أي: إن البعد الكامل يساوي (٩ كومة)، والبعد الكامل عند العرب يسمّى (البعد الطنيني)، وعند الإفرنج يسمّى تون (Tone)<sup>(٦)</sup>.

"وتمتاز المسافات الموسيقية العربية بأنها قد تكون مسافة كاملة (بعد) أو نصف مسافة (نصف بعد)، أو ثلاثة أرباع المسافة (ثلاثة أرباع البعد)، وهذا ما يميّز الموسيقى العربية، حيث إنها تتسم بالثراء اللحني"<sup>(٧)</sup>، لاحتوائها على مسافة ثلاثة أرباع البعد، فهي خاصة بالموسيقى العربية،

(١) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ١٥)

(٢) الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص ٣٧)

(٣) الهارموني: هو علم تعدد الأصوات التي تعزف في نفس الوقت.

(٤) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١١٤)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٣٢)

(٥) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ١٥)

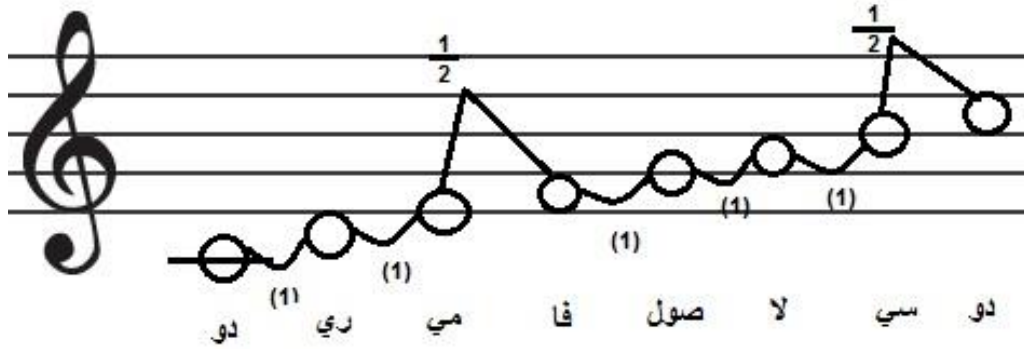
(٦) انظر: إمام، الموجز في السلالم الموسيقية والمقامات (ص ١٧)

(٧) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١١٥)

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 الشرقيين 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 المكوّن من أنصاف الأبعاد فقط، أطلق عليه اسم (السلم اللوني)، علماً أنّ مجموع أصوات السلم الموسيقيّ (للأوكتاف الكامل) يساوي (٦) أبعاد<sup>(١)</sup>، "والأبعاد مرتبة على نسب تجعل بينها اتئلاًفاً، فإن تعقدت هذه النسب جاءت الدرجات ناشرة، وفُقدَ التناسب بين الأصوات"<sup>(٢)</sup>.

فالسلم الموسيقيّ (الطبيعي) الكبير أو (السلم الدياتوني) بأبعاده وعلاماته موضح 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 طبقة الموسيقى (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)"<sup>(٣)</sup>.

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 (ج ١ / ٧)

(٢) إمام، الموجز في السلالم الموسيقية والمقامات (ص ١٧)

(٣) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٢٦)

"وهي عبارة عن رموز توضع قبل النغمة المراد تحويلها، وتوضع في بداية اللحن وتسمى (الدليل)، لتدلّ على اسم السلم أو المقام"<sup>(١)</sup>.

### أنواع علامات التحويل<sup>(٢)</sup>

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

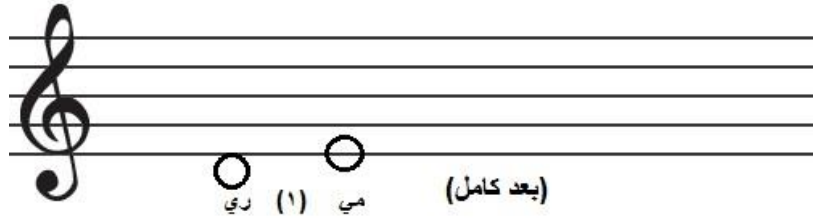
والنصف بيمول يرمز له (♭)، وهو يعمل على خفض النغمة (ربع) بعد عن التي قبلها.

ثانياً: الدييز (Dieze): يرمز له (#) وهو يعمل على رفع أوزيادة النغمة بمقدار (نصف) 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 إشارات التحويل السابقة وتعيد النغم لأصله، أي هي الدرجة الطبيعية دون زيادة أو نقصان<sup>(٣)</sup>.

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



(١) انظر: الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج ١ / ١٧٦)

(٢) انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٢١، ٢٢)

(٣) عند رفع درجة البيكار نصف درجة تصبح دييز.

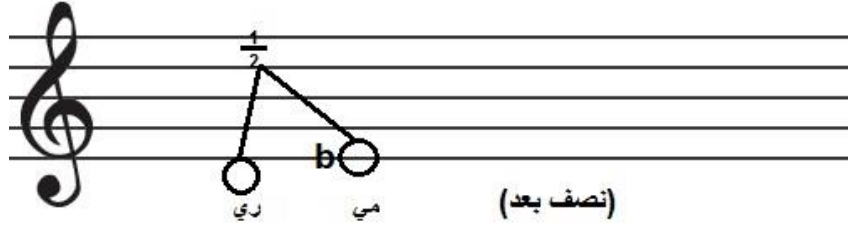
عند رفع درجة البيمول نصف درجة تصبح بيكار.

عند خفض درجة البيكار نصف درجة تصبح بيمول.

عند خفض درجة الدييز نصف درجة تصبح بيكار.

عند رفع درجة الدييز نصف درجة تصبح (دبل دييز) ٢دييز، وعند خفض درجة البيمول نصف درجة تصبح (دبل بيمول) ٢بيمول.

عند خفض نغمة (مي) نصف درجة نضع علامة التحويل الخافضة البيمول (b) قبل نغمة (مي) في نفس موقعها على المدرج كما في الشكل التالي:



فالنغمة (ميb) تختلف عن نغمة (مي)، وتخفض عنها بمقدار نصف 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 السطر الأول الذي يخترق بطين رمز هذه النغمة، وكذلك يخترق بطين علامة التحويل الخافضة، فبالتالي ترسم علامة التحويل بنفس رسم النغمة التي تؤثر بها<sup>(١)</sup>.

والعلامات الموسيقية (نصف البيمول) و(نصف الدييز) تستخدم في المقامات الشرقية ذات الطابع الطربي، وهي عوارض خاصة بالموسيقى العربية، ولا تستعمل في الموسيقى الغربية، فهذه العوارض هي التي تميز المقامات الموسيقية العربية، فقد أدت إلى تعدد المقامات وكثرتها، أما عند الغرب فالأبعاد عندهم (بعد كامل، ونصف البعد)، ولا يوجد عندهم مقامات بل تسمى سلالم موسيقية، فالمقامات عربية خاصة بالعرب، ولدى الغرب سلّمان موسيقيّان فقط هما: (الماجور) السلم الكبير الطبيعي، ويقابله عند العرب (مقام العجم)، وسلم (المينور) ويقابله عند العرب (مقام النَّهْأَوْنْد)، ويظَلَّان محتفظين بأسمائهما مهما تغيرت نغمة استقرار أو بداية كل منهما.

كما ذكرنا سابقاً أن البعد الكامل يساوي (٩كومات)، أما نصف البعد فهو على نوعين<sup>(٢)</sup>:

- نصف البعد الطبيعي ويسمى (دَيَاتُونِيك) وهو نصف البعد بين درجتين مختلفتين في الاسم، ويساوي (٤كومة) مثل: (دو، ري بيمول)، أو (مي، فا)، ويسمى السلم

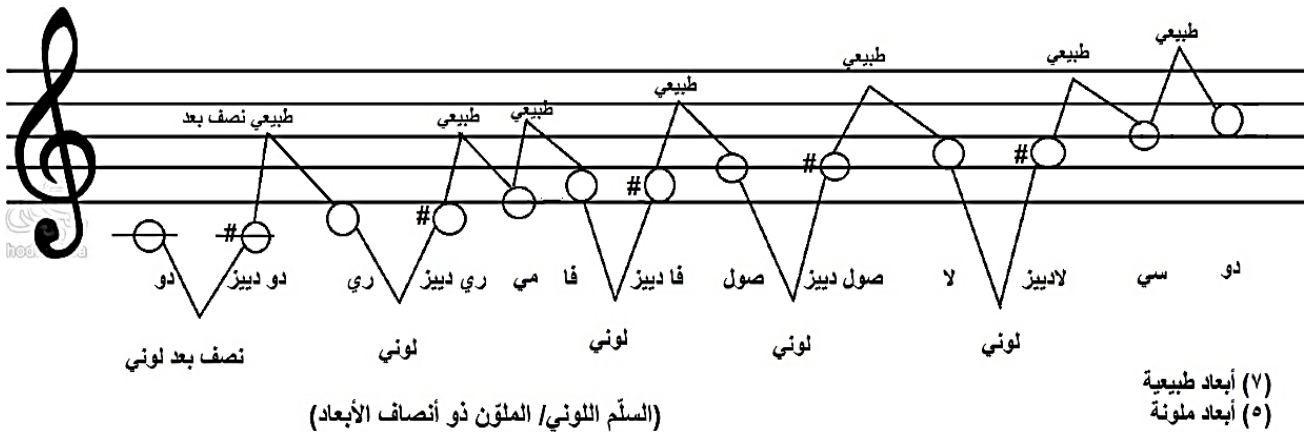
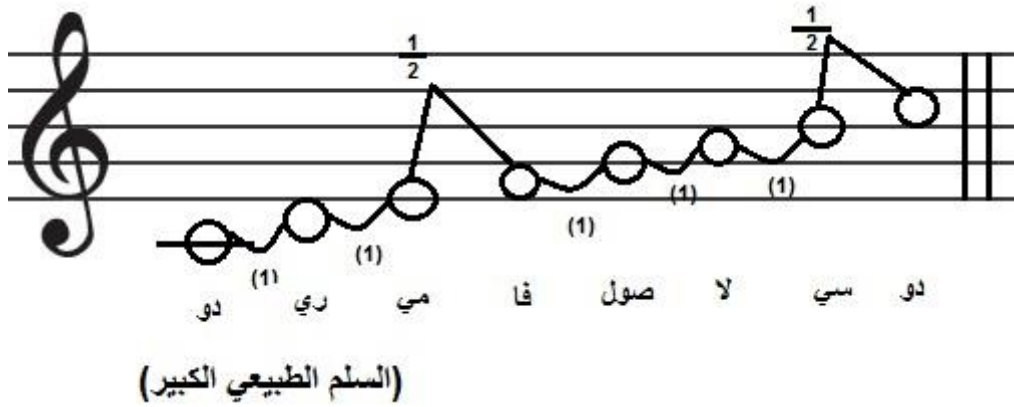
(١) انظر: حمام، الموسيقى والأنشيد (ص ٢٢)

(٢) انظر: الرئيس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص ٣٤ - ٦٦)

الموسيقى (سلاًماً طبعياً) أو (سلاًماً دياتونياً) إذا كان مؤلفاً من أبعاد كاملة وأنصاف أبعاد طبيعية.

- نصف البعد اللوني، ويسمى (كروماتيك)، وهو نصف البعد بين درجتين متشابهتين تحملان نفس الاسم تكون إحداها مرفوعة أو مخفضة، ويساوي (٥ كومة)، مثل: (دو، دو ديز)، (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 ليُكوّن (١٢ نصف بعد) بين (١٣) علامة صوتية، نحصل على السلم اللوني أو الملون أو السلم الكروماتيكي، ويكون هذا السلم مكوناً من (٧) أنصاف أبعاد طبيعية، و(٥) أنصاف أبعاد لونية<sup>(١)</sup>، كما في الرسم الآتي:



(١) انظر: الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص ٧٢)

## التدوين الموسيقي

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

"ويتمثل التدوين في أبجدية الأنغام الموسيقية أو ما يمكن تسميته بالتنغيم (solfege)، وهو الشائع باستعمال النوتة التي تعدّ وسيلة أو أسلوباً لكتابة الموسيقى"<sup>(١)</sup>.

"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 للقبالب الموسيقية القديمة، وهو أيضاً يُمكننا من التعرف على التكوينات الموسيقية للبناء اللحني والإيقاعي عبر العصور، فيمكننا تمييز عصرٍ عن عصرٍ بوساطة التدوين، ويُمكننا أيضاً من معرفة أسلوب التوافق النغمي الذي يسمّى بـ(الهارموني Harmony) عبر العصور المختلفة"<sup>(٢)</sup>.

والموسيقى من أشد العلوم حاجةً للتدوين والتنظير، لأنها تعتمد على درجاتٍ وأبعاد ورسوماتٍ يتوجب 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"<sup>(٣)</sup>.

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

---

(١) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٦٥)

(٢) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٢٥)

(٣) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٢٥)

الجدولي القائم على الحروف الأبجدية، أو الإشارة بأسماء أصابع اليد حسب موضعها في العزف على الدساتين<sup>(١)</sup> في آلة العود، وفق ما جاء في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني<sup>(٢)</sup>.

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

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

الأسلوب الثاني: اتباع قيمة الحروف العددية بالوقوف المبدئي عند الياء وهي تساوي عشرة، ثم الإضافة إليها من الحروف الأولى مايزيد قيمتها على النحو التالي<sup>(٣)</sup>:

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|
| أ | ب | ج | د | ه | 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 سلالمة المقامات، وتلك الرموز قد طواها الزمن، حيث حلت 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 الموسيقي، 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<sup>(٤)</sup>، "على أنّ هذه المقاطع الموسيقية (دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي) التي يقال أنها من وضع القس (داريتزو) وأنها عبارة عن نشيد القديس (يوحنا)، فالواقع أن هذه

(١) الدساتين: (ج: دستان) كلمة فارسية معناها اليدان، واصطلاحاً: موضع عقق أصابع اليد على العود، الأرموي، الأدوار (ص ١٩)، 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 (ص ٤٩).

(٢) انظر: جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٨)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٦٥)

(٣) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٦٦)

(٤) انظر: الألوسي، التراث الموسيقي العربي وأثره في أوروبا (ص ٢٠)، جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٨)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٦٦)

المقاطع إنما اقتُبست من المقاطع النغمية للحروف العربية (دال، راء، ميم، فاء، صاد، لام، سين) وهذه الحروف العربية كثيراً ما نجدها في مصنفات موسيقية لاتينية مشتملة على كثير من المصطلحات العربية وهذه المصنفات اللاتينية ترجع إلى القرن الحادي عشر، وقد عُثِرَ عليها في جبل (كاسينو) الذي كان يقيم فيه العرب<sup>(١)</sup>. "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 تغلغت وتأصلت في الموسيقى العربية"<sup>(٢)</sup>.

والتدوين له مزايا كثيرة أثرت في تطوّر الموسيقى وحفظها للأجيال اللاحقة، وتدوالها بشكل جيد، فقد ساعد على ملاحظة التغييرات والتفاعل معها، وشهرة الجميل منها، كما وقرب المتعلمين من هذا الفن الجميل، "ومن مزايا التدوين الموسيقي أيضاً، أن له القدرة على حفظ القطع الموسيقية بغض النظر عن قبولها أو رفضها في المجتمع، وهذا لم يكن موجوداً قبل اختراع التدوين الموسيقي، فكانت الأغنية تعيش كلما رددتها المجتمع، وتندثر عند عدم ممارسة المجتمع لها، والتدوين يمكن الاستفادة منه في الموسيقى التي لم تعتمد على التدوين لا في نشأتها ولا في أسلوب ممارستها، ولا حتى في أسلوب توارثها، وذلك مثل معظم موسيقى الشعوب التقليدية (الشعبية). ويرتبط التدوين اللحني بالسلامة الموسيقية للثقافة المعنية"<sup>(٣)</sup>.

والموسيقى قديمة قدم الإنسان، والذي دلّ على ذلك التدوين الذي وصلنا من الحضارات القديمة، "فقد بدأت الحضارة الموسيقية في مصر القديمة -كما نعرفها حتى الآن-، منذ ما يقرب من ٤٠٠٠ ق.م، فالمنبع الأصلي الثري للموسيقى والمقامات العربية هو ميراث الحضارات القديمة التي كان الشرق بوجه عام ومصر القديمة بوجه خاص مصدراً رئيساً كبيراً لها.

"وعندما نتتبع العصور الموسيقية الرئيسة، نجد بوضوح أن الموسيقى كوسيلة فكرية للتعبير تتجسّد في مبادئ وقوالب موسيقية متعارف عليها، وتكون جديدة في كل من هذه العصور ومميّزة لها، فالعمل الموسيقي يتطّبع بالثقافة والمميزات الفكرية السائدة في المجتمع حسب كل عصر"<sup>(٤)</sup>.

---

(١) الآلوسي، التراث الموسيقي العربي وأثره في أوروبا (ص ٢٠)، وانظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٦٦)، وانظر: شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٦٤)

(٢) جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٩)

(٣) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٢٦)

(٤) السيسي، دعوة إلى الموسيقى (ص ١١)

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

## المبحث الثالث: تاريخ المقامات الصوتية

### تمهيد

إنَّ الخَوْضَ 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 خارجةً من أصلاهم، 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 أكّد الاقتناع السائد بأنه من غير الممكن تحديد الوقت الذي ولدت فيه الموسيقى، ونشأ فيه السلم الموسيقي الأول.

ولعل ظاهرة الفن عموماً، والموسيقى خاصةً لا تثبت من منبتٍ واحد، وليس لها معين خاصّ 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 لحضارة 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 حكرًا على أحد، بل هي إرثٌ ثمين مشترك لجميع البشر، وليس لنا أن نحدّد عهداً معيناً يمكن أن يقال إنَّ الموسيقى والمقامات قد ولدت ونشأت فيه، أو أن شخصاً بعينه قد اكتشف هذا المقام أو ذاك، فلم يرد أن عالماً قد أوجد مقاماً ونُسب 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 الموسيقي بكل رحابته، كما وثبت أيضاً أن الآلات الموسيقية قد اخترعها الإنسان منذ أمدٍ بعيد، ثم توسّع في صناعتها، وقام بتهديبها لتكون أطوعَ في تناول النغم منها، وأكثر مطابقةً للأصوات الطبيعية في الألحان<sup>(١)</sup>.

(١) انظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج١/ مقدمة الكتاب، ص١٧، ١٨)، وانظر: الفارابي، الموسيقى الكبير

ونحاول في هذا المبحث أن نسلط الضوء على أهم الصور التاريخية التي ازدهرت وتطوّرت فيها الموسيقى والعزف والغناء، وأبرز الموسيقيين والمنظرين لهذا العلم في تلك العصور، فكل 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، يعبر عن رقيّها وتفرّدّها، فهي فطرةٌ طبيعيةٌ غُرست في تكوينة الإنسان منذ القدم، "فالموسيقى كالشعر، وُجدت مع وجود الإنسان في العصور القديمة، كما أنها لم تكن فناً مهذباً أو علماً قائماً بذاته، بل كانت عشوائية لا تخضع لأي قاعدة أو قانون، كما أنها تطوّرت وارتقت مع الإنسان كغيرها من العلوم والاكتشافات"<sup>(١)</sup>.

فالإنسان قديماً قد أنصت لأصوات الطبيعة والحيوانات والغابات من حوله على أنها معزوفة تتعش روحه، وتبعث فيها الإحياءات 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 لألهتهم 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 الأشياء الأخرى<sup>(٢)</sup>.

ولدراسة تاريخ الموسيقى الشعوب وتتبع 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 سلّمه الموسيقيّ، والذي على أساسه تُبنى المقامات والموسيقى الخاصة بكل شعب.

(١) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١٥)

(٢) انظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٢٥)

ومن المؤكد أن السلاسل الموسيقية تختلف في التركيب والتكوين، شأنها شأن اللغة واللهجة، وذلك نظراً لما بين الشعوب من اختلاف في الذوق والعادات والإقليم والطبيعة.

وتُعرف السلاسل التي تُظهر درجة الرقي التي وصلت إليها الموسيقى عند كلِّ شعب من خلال الآلات الموسيقية لديهم<sup>(١)</sup>.

ومن المعروف أن الآلات الموسيقية قد توصل إليها الإنسان من خلال البحث والتجريب، والوصول للأصوات الملائمة بشكلٍ عشوائي أو عن طريق الصدفة، والآلات الموسيقية التي ساعدت الإنسان على أداء الموسيقى قد تم اكتشافها تدريجياً، فلا شك بأن حجرة الإنسان كانت ولا تزال أول آلة أُخرجت إنشاداً و غناءً، فهي الآلة الأولى التي أطلقت الصوت الأول، وذلك لاختلاف طبقاتها الصوتية، ولا شك بأن ضبط هذا النغم الصادر عن حجرة الإنسان بزمانٍ معين قد تم بواسطة أولى الآلات الإيقاعية، وهي يد الإنسان (الأكف)، فكانت أول آلة دقّت ونقرت، ثم بعد ذلك تم اكتشاف الآلات السهلة والبسيطة التركيب، وهي الآلات البدائية، كقوس النبل، والقصبة (الشبابية)<sup>(٢)</sup>.

وهناك اختلافات حول بداية اكتشاف السلم الموسيقي، والوقت المحدد لظهوره، ولكن يوجد إجماع من المؤرخين على "أن السلم الموسيقي قد تم اكتشافه عن طريق القصبة، وذلك بصورة تدريجية، فكانت ثقبها هي التي دلت الإنسان خلال أجيالٍ طويلة على أقسام الديوان الموسيقي الكامل، فالقصبة الفارغة وغير المنقوبة تُخرج صوتاً واحداً نتيجة مرور الهواء بداخلها، أما إذا نُقِبَ 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 مهذبة حتى تغيرت مواضع الثقوب، وهكذا راح الإنسان يُركّز ثقبه ويدرسها وينظّمها، ليُخرج منها أصواتاً أجمل وأدق، ومن ثم بدأ الذوق لديه ينمو ويطرّد، فتحسّنت الثقوب وتطوّرت، وقد استغرق ذلك مدة طويلة من الزمن، إلى أن أصبحت متناسبة لتخرج أصواتاً متألّفة ومنسجمة، إذ أصبح بإمكان القصبة إعطاء أصوات السلم الموسيقي 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"<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١٦ - ١٨)

(٢) انظر: ويردي، فلسفة الموسيقى الشرقية (ج ١ / ١٩)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١٦)

(٣) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١٦)

"ومن المعروف في التاريخ أن قدماء المصريين هم أسبق الأمم عهداً بالموسيقى، وأما القدماء من اليونانيين هم أول من وضعوا قواعد العلم والمعرفة والنظريات لهذه الصناعة، وإلى هؤلاء يرجع الفضل في تعريف أصول ومبادئ هذا العلم"<sup>(١)</sup>. ولا عجب أن تكون بدايات الموسيقى منهما، فقد كانت هاتان الحضارتان المنشأ الأول لمعظم الفنون الإنسانية، حيث تكاملت هذه الفنون لتتوالد من بعضها، وتنشئ لنا الجانب الفني في الحضارات المعروفة قديماً وإلى الآن.

---

(١) الفارابي، الموسيقى الكبير (ص ١٥)

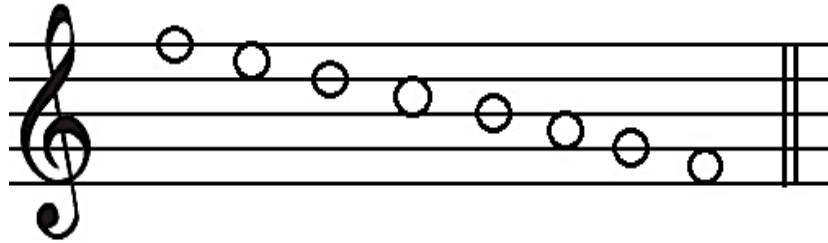
## أولاً: الحضارات القديمة (سومر، بابل وآشور، مصر، الإغريق)

### حضارة سومر

إن المادة النظرية لهذا العصر قد اقتصر 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 تمثل في تحديد الطبقة الصوتية للمغنيّ وليس لمرافقته لحنياً، فبالنقر على أحد الأوتار يتحدّد القرار الذي سيقف اللحن المغنيّ عليه ويستقرّ عنده، وبتغيّر الوتر المصوّت يتغيّر 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 للمغنيّ بدلاً من تحديد الطبقة، وبذلك بدأ ظهور ومعرفة السلالم الموسيقية، وفي هذه المرحلة قد عرفت الشعوب القديمة السلم 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) وترّاً، وفي نهاية العصر السومريّ قد بدأ معرفة السلم السباعي، واشتهر باستخدام السلالم السباعية العصر البابلي القديم<sup>(١)</sup>.

### حضارة بابل وآشور

تعدّ هاتان الحضارتان من أرقى الحضارات وأهمها في التاريخ الإنساني، وهما الحضارتان اللتان بزغ نجمهما في بلاد العراق وما حولها، ويُعدّ عصر بابل وآشور امتداداً للعصر السومريّ، وإنّ أهم الإحداثيات التي بدأت في العصر البابلي هو ظهور السلالم السباعية، حيث أثبتت هذه السلالم مكانتها في هذا العصر، لأنها تحتوي على أنصاف الأبعاد المفقودة في السلم 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 (الإشارتو، إمبوبو، نيدكابلي، قبليتو)، وبناءً على هذه المقامات المستعملة لديهم فقد أثبت العلماء معرفة

(١) انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ١٦٧)

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 الطنبور الوترية الذي تُعفق أوتاره، فتقصر وتطول بنسبٍ محددة للحصول على النغم<sup>(١)</sup>.

## حضارة مصر

إنّ حضارة مصر تعدّ من أكثر الحضارات رقيّاً وتنوعاً وشمولاً لمختلف الفنون والآداب والعلوم، وقد حرصت حضارة مصر على الموسيقى، وكان لهم الريادة والسبق في هذا المجال، ففي مصر وتحتيداً في عهد الأسر القديمة، وكمثل كل شعوب الحضارات القديمة "استخدم المصريون السلم 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"<sup>(٢)</sup>، فبذلك كان المصريون هم أول من استعمل حركة اليد في الغناء، وهي تعدّ من أهم مبادئ التدوين الموسيقي.

وبالتالي، فإنّ "النقل الشفهيّ كان الوسيلة الوحيدة أمام الموسيقيين في الثقافات البدائية والحضارات القديمة، فكانت الموسيقى تُنقل شفهيّاً إلى جانب الكلمات المغنّاة"<sup>(٣)</sup>.

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

## الحضارة الإغريقية (اليونانية)

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

(١) حمام، الموسيقى والأنشيد (ص ١٦٩)

(٢) المرجع السابق، ص ١٧٤

(٣) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٤٣)

وتركيبه<sup>(١)</sup>. "فقد تميّز العصر الإغريقي ببداية ظهور النظريات والمقامات الموسيقية، ونظم وضبط وتحديد الذبذبات الصوتية الخاصة بكل صوتٍ موسيقيٍّ"<sup>(٢)</sup>.

وقد طرأ تغييرٌ على مدلول كلمة الموسيقى، حيث إنها لم تكن تعني بالنسبة لليونانيين نفس المعنى الذي اكتسبته فيما بعد والذي نعرفه اليوم، فقد كان هذا اللفظ يشتمل على الموسيقى والشعر والرقص مجتمعةً معاً، وهي عناصر ثقافية كانت سائدة شفويّاً، حيث تتحدّ فيها الأغنية بالصوت والكلمة والحركة، أما الوجه البارز في الموسيقى الإغريقية فهو الغناء الذي كان إما جماعياً (جُوقَة)، وإما فرديّاً، ثم أصبح يُستخدم فقط في المراسم الدينية والاحتفالية<sup>(٣)</sup>.

ومما يجدر ذكره أنّ الحضارات القديمة قد انفتحت على بعضها بشكلٍ كبير، فلقد أخذ اليونانيون كثيراً من علومهم وفنونهم عن شعوب العراق وسوريا ومصر، واستعاروا في البداية آلات تلك الحضارات وعلومها الموسيقية وكتابتها الموسيقية، وفي بادئ الأمر استخدم اليونانيون الأحرف الأبجدية للرموز الموسيقية كما هي، من قبل أن يضعوا رموزهم الخاصة بهم فيما بعد، ثم أضافوا ودوّنوا أفكارهم ومكتشفاتهم بالأبجدية اليونانية، وبذلك تعدّ مصر وسوريا مركزين للحضارة اليونانية المعتمدة على الإرث الحضاري لتلك البلاد، فلذلك نجد تشابهاً كبيراً بين الموسيقى اليونانية وموسيقى تلك الشعوب<sup>(٤)</sup>. فقد نهلت منها الكثير، وأخذت من سابقتها كما ستقدّم هذه الحضارة المميزة لمن يخلفها فيما بعد بعضاً من إرثها الكبير.

ومن أبرز مظاهر التشابه والتأثر بين هاتين الحضارتين القصبية، فكما كانت القصبية موجودة عند المصريين، فقد وُجدت أيضاً قديماً عند اليونان، واستخدموها في موسيقاهم، وكان سلّمهم الموسيقيّ مؤلفاً من أربعة أصوات، عُرفت هذه الأصوات عن طريق القصبية<sup>(٥)</sup>.

وقد كان شكل السلّم الموسيقي العام يعتمد على الرياضيات، فالفيلسوف وعالم الرياضيات (فيثاغورس) مؤسس النظرية الإغريقية قد ابتكر أداة سمّاها (ذات الوتر الحاد) لتقيس نسبة النغم،

(١) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ٣٠)

(٢) السيبي، دعوة إلى الموسيقى (ص ١٣٣)

(٣) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٣٥)

(٤) انظر: حمام، الموسيقى والأنشيد (ص ١٧٩)

(٥) انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١٧)

فقد قام مع علماء الإغريق الرياضيين بقياس نسبة النغم لبعضها، وأيضاً قد حدّد فيثاغورس علوّ الأصوات التي تشكّل السلم الدياتونية (السلم الفيثاغوري)<sup>(١)</sup>.

ومن الإضافات المميزة التي قدّمتها الحضارة اليونانية إلى فنّ الموسيقى قديماً أنها كانت أول من ورّث 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)<sup>(٢)</sup>، وجعلوا لكلّ منهما أبعادها الخاصة وسماتها المميزة لها، ومجالها الذي توظّف فيه. "وقد كان لليونانيين أيضاً دورٌ مهم في معرفة تأثير المقامات على النفس البشرية والطبائع، وأوجدوا بين موسيقى الأرض وموسيقى الكون المتمثلة في حركة الكواكب علاقةً عُرفت بنظرية التأثير (Ethos)"<sup>(٣)</sup>.

وما نتج عن النظريات الموسيقية وقياسات النغم بين بعضها أن السلم اليوناني القديم (السلم الفيثاغوري أو السلم الدياتوني) يتكوّن 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<sup>(٤)</sup>.

أما أنواع المقامات الإغريقية ومسمياتها التي ظهرت في الموسيقى اليونانية واستخدموها، هي:<sup>(٥)</sup>

- مقام (الليدي): 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).

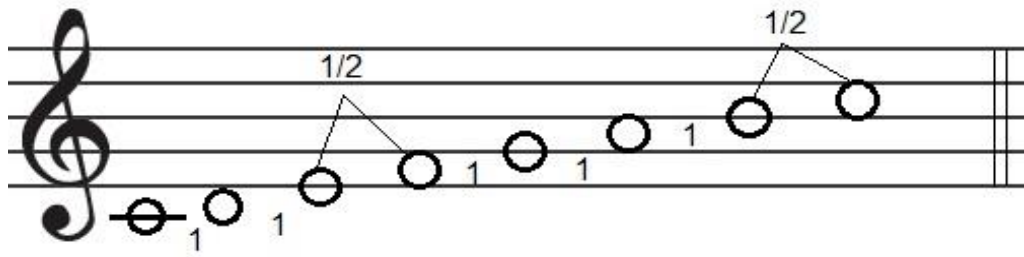
(١) انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ١٨١)، حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ٣ / ٣٣٢)

(٢) انظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٣٨)، حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ١٨٠)

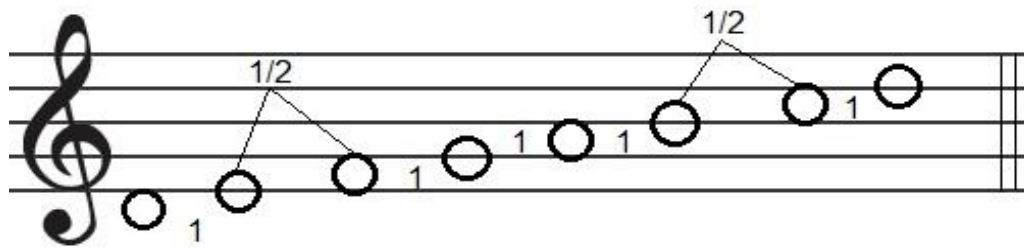
(٣) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ١٨١)

(٤) انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ٣٢)

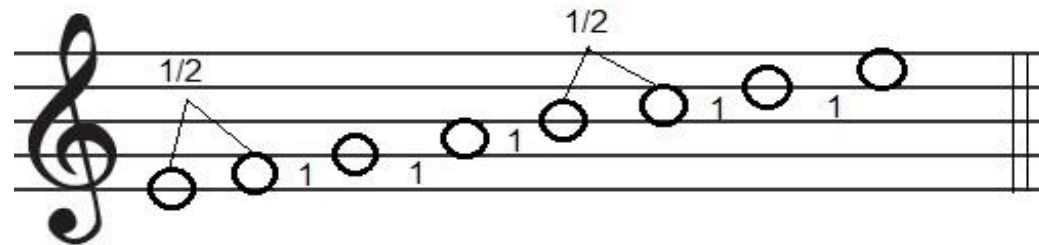
(٥) الرايس، النظريات الموسيقية الموسوعة (ص ٨٣ - ٨٥)



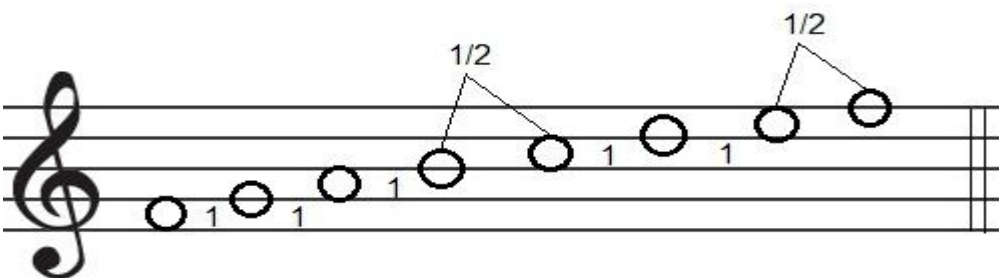
- مقام (الرّيجي): وهو مقام (ري)، وتتوزع أبعاده بين درجات السلم (١، ٢١١، ١) كما في السلم التالي:



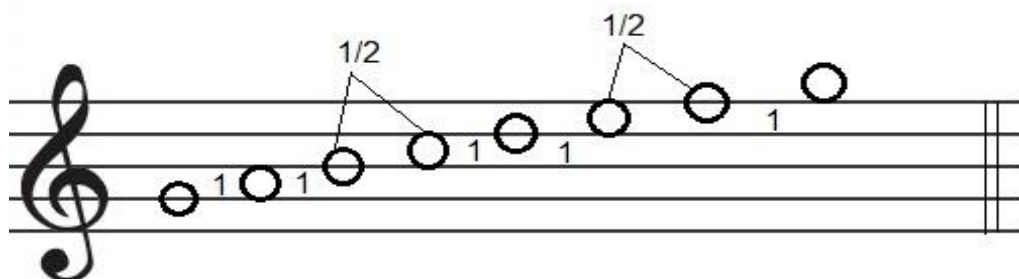
- المقام (الدوري): وهو مقام (مي)، وتتوزع الأبعاد بين درجات سلمه كالتالي:



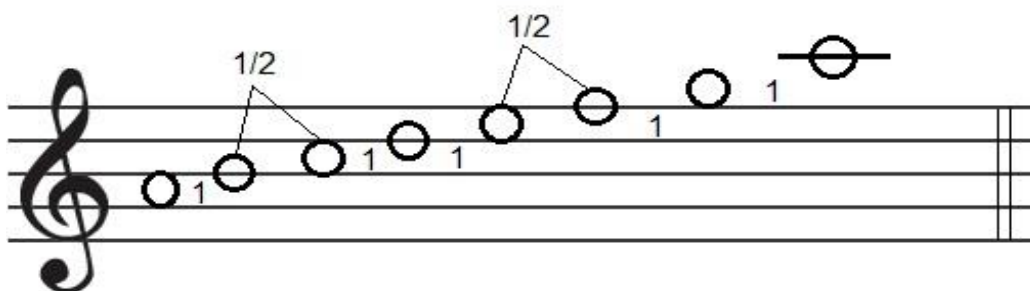
- مقام (الهيوليدي): وهو مقام (فا)، وتتوزع الأبعاد بين درجات سلمه كالتالي:



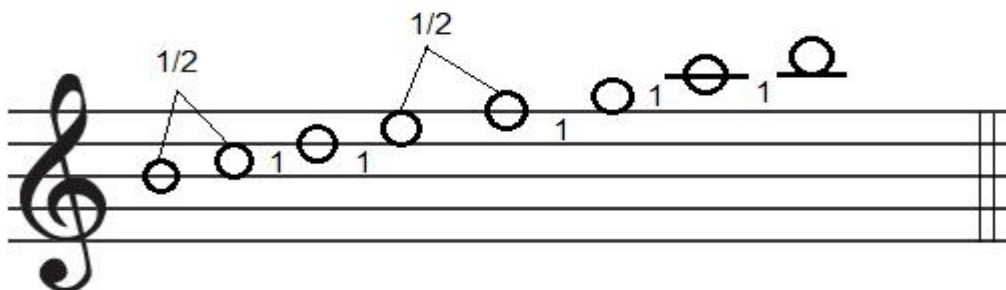
- مقام (الهيوفريجي): وهو مقام (صول)، وتتوزع الأبعاد بين درجات سلمه كالتالي:



- مقام (الهيودوري): وهو مقام (لا)، وتتوزع الأبعاد بين درجات سلمه كالتالي:



- مقام (الميكسوليدي): وهو مقام (سي)، وتتوزع الأبعاد بين درجات سلمه كالتالي:



ويلاحظ أن السلمين المستعملين في الموسيقى الغربية والمذكورين أعلاه هم: مقام (الليدي) وهو مقام (دو)، هو سلم (الماجور) الكبير بالتسمية المعاصرة، ويقابله بالموسيقى العربية مقام

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

وكانت هذه المقامات الإغريقية قد ساهمت بشكل كبير في تكوين المقامات العربية، فقد كانت هذه السلالم للموسيقى اليونانية تُبنى على أساس الجنس، وكانوا يبتدئون 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 ابتكارات من حيث الأجناس والسلالم والتدوين قد ساهم بشكل كبير في تطوّر الموسيقى، وهو دليل على فضل موسيقى الإغريق على موسيقى العالم، وتأثر الموسيقى العربية بالموسيقى اليونانية، هذا التأثير الذي أغنى كل الموسيقى في العالم<sup>(١)</sup>. وبهذا يكون الفضل في فتح آفاق القواعد الموسيقية بهذا الشكل الذي هي عليه الآن إلى البدايات التي كانت في اليونان، وما أسست 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، وموسيقىات العالم، "وكأيّ فنٍّ في أيّ مجتمع قد تأثرت بالنظريات الموسيقية التي سبقتها، وبدأت طريقها على خطى أئمة من المتخصصين ممّن أخذت عنهم"<sup>(٢)</sup>.

ومعلوم 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 ونظريات، 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 ورقّي السلم، وتحديد قياسات النغم بين أبعاده والجمع بين الأجناس لتكوين المقامات.

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

(١) انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١/ ٣٥، ٣٦)

(٢) شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٢٤)

من نغم (المينور)، وهذا يعني استقلال كل أمة بنسب أنغامها، ولكن العرب انتبهوا للأمر، فذهبوا في الفن إلى أبعد غاياته، واعتقدوا أن الأنغام والألحان وسيلة لتآلف الشعوب وتقارب أذواقها، فقبلوا كل نسبة موسيقية صحيحة عرفت في الأمم الأخرى، وبذلك أثبتوا أن الأصوات حرة كالهواء الطلق، يحق لكل فرد أن يتمتع بها، وهكذا بدأ العرب بنقل بعض الأنغام عن الأمم المجاورة، وكانوا يضعون لها دساتين على الآلات قد استعملت في وقتها، ولكنها زالت مع مرور الوقت، فكان عملهم هذا إقراراً بالموسيقى العالمية، وبأن الفن الموسيقي لا يعرف جنسية ولا وطناً، بل هو رابطة روحية بين أبنائه، وعلى هذا الأساس انطوت جميع نسب الأنغام الشرقية تحت لواء الفن العربي، الذي يستهدف إنشاء عالم واحد بقبوله الأذواق السليمة كلها، وجمعه الآراء المتعددة في نظام شامل<sup>(١)</sup>.

وهناك اقتباسات مختلفة من حضارات قديمة قد نقلها العرب إلى علم الموسيقى الذي تشكل فيما بعد عندهم بطريقتهم الخاصة، فقد أخذ العرب الموسيقى عن الفرس، وعن المؤلفات اليونانية التي نقلوها، ولم يكتفوا بالأخذ فقط، بل طوّروا ما حصلوا عليه من علوم ونظريات، حتى تكاملت وفاقّت أصلها، فقد أدخلوا عليها ما تستقيم به صناعة الألحان باللغة العربية، فترنّموا بالشعر، وربطوا الأصوات على ضروب الإيقاع، وولّدوا ألحاناً شجية لم يأت بها أحد من قبل، وظهر منهم مؤلفون اشتهروا بأصالة الرأي وقوة الإدراك، والتعمق في دراسة هذه الصناعة، وتوصلوا إلى وضع المناهج العلمية للموسيقى، وبها تجاوزوا المحاكاة والنقل والتقليد، ووصلوا إلى مرحلة الإبداع والابتكار والتجديد<sup>(٢)</sup>.

ومن خلال ما سبق، وغيره من الدراسات والكتب التي تم الرجوع إليها، ظهر "أن الباحثين في أصل السلم العربي وفي تاريخ الموسيقى العربية قد أجمعوا أنه لا يوجد دليل قاطع يؤمن لنا معرفة بداية هذه الموسيقى وكيفية نشوء سلمها، بسبب عدم توافر المراجع والمؤلفات الخاصة بذلك. إلا أنه من الممكن القول إن هذه الموسيقى قد وصلت من الأقدمين إلى من أتى بعدهم بواسطة الحفظ والسماع، كما وصلت الأشعار القديمة من خلال الحفظ والرواية، 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 تدوين موسيقي في الأيام الغابرة"<sup>(٣)</sup>.

(١) ويردي، فلسفة الموسيقى الشرقية (ج ٣/ ١٧٠)

(٢) انظر: الفارابي، الموسيقى الكبير (ص ١٦)، خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ١٠٩)

(٣) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١/ ٤٨)

وهذا جعل الموروث التاريخي في المجال الموسيقي ناقص الصورة بالنسبة إلينا، وجعل التأويل والاستكشاف أكثر صعوبة ومشقة على المؤرخين وعلى من 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 كل فنٍّ أو علمٍ ينشأ وتتضافر عدة جوانب تكون سبباً في ظهوره.

ومن ذلك يتضح أن "أصول الموسيقى العربية تمتزج بمعطيات أسطورية وتاريخية ودينية ونظرية، تجعل من الوهم القيام بمحاولة عرض تاريخي متماسك وأمين"<sup>(١)</sup>، ولكننا سنحاول في هذا المبحث المرور على أهم العصور التاريخية العربية، وأبرز التطورات الموسيقية والنظرية لكل عصر. وهي وفق الترتيب الآتي: العصر الجاهلي، العصر الإسلامي، العصر الأموي، العصر العباسي، العصر الأندلسي.

---

(١) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٤٥)

## ثانياً: العصر الجاهلي

يعد العصر الجاهلي باكورة الإنتاج الفني العربي، والذي اتّضحت فيه البصمات الأولى للموسيقى عند العرب، وقد صعدت الموسيقى العربية على أكتاف الحضارات السابقة التي فرشت البساط أمامها لتتفرد فيما بعد وتستقلّ بطابعها الخاص والمميز، "فالموسيقى العربية تنتمي إلى مجموعة من الحضارات غير المدوّنة، تستمرّ بفضل التقاليد الشفهية (التلقين الشفاهي) من جيل إلى جيل عبر مختلف العصور، معتمدةً في صياغتها على الارتجال النغمي وتمازجه، والإيقاع وتناسقه، وتمثّل الكلمة فيها ركناً أساسياً يعتبر منبعاً ومنهلاً للإبداع، ومصدراً للوحي الذي يستلهم منه الملحن أجمل وأرقّ الألحان"<sup>(١)</sup>.

وكما هو معروفٌ عند الموسيقيين "يتفق علماء التاريخ على أن الرعيّل الأول من العرب المهاجرين من بلاد العرب الجنوبية بدأ يتحرّك في حوالي القرن الثامن الميلادي، لذا بدأت الموسيقى العربية تزدهر وتتمو في مناطق ثلاث: (سوريا، العراق، غرب الجزيرة العربية)"<sup>(٢)</sup>.

وقد كان العرب في تلك الأوقات متأثرين بموسيقى الحضارات الأخرى، فقد كانوا "يستمعون إلى أغاني الآراميين والآشوريين، ولذلك كان لتلاقي موسيقى الشعوب العربية القديمة بموسيقى وأغاني الشعوب المجاورة للجزيرة العربية أثرٌ كبيرٌ في وفرة الأنغام والمقامات والإيقاعات وتطوير الغناء والموسيقى، إلى جانب التأثير بالحضارات البابلية والفرعونية والفينيقية، ومن هذا التأثير والاستماع والاختلاف، تشكلت عند العرب أنواع مختلفة من الإيقاعات والألحان، وكذلك الآلات الموسيقية"<sup>(٣)</sup>.

وكذلك استخدام الموسيقى في مجالات الحياة كان واضحاً وشائعاً عندهم، "فقد استعمل الجاهليون الموسيقى في شتى مراحل حياتهم، فقد خاض العرب في الجاهلية حروبهم على أنغام الموسيقى، كما أنهم سجلوا انتصاراتهم على الرومان بالأغاني"<sup>(٤)</sup>، 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 (ص ٤)

(٢) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٣٣٧)، شورة، قراءات في الموسيقى العربية (ص ٩)

(٣) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ١٩)، وانظر: شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى

العالمية (ص ١٣٧، ١٣٨)

(٤) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / 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<sup>(١)</sup>.

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

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<sup>(٤)</sup>. "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 البدوي بعفوية لتحديد تمايل الجمل المنتظم في مشيه الطويل عبر الصحراء، وهذا ما عرّف بـ (خُداء الإبل)<sup>(٥)</sup>"<sup>(٦)</sup>.

---

(١) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٣٣٨)

(٢) انظر: حمام، الموسيقى والأنشيد (ص ١٩٢)

(٣) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٢٨)

(٤) انظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٤٨)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ١١)

(٥) الخُداء: نوعٌ من الغناء الشجيّ، تُحَنَّن بواسطته الإبل على المشي. الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب (ج ٢ / ١١٤)، وكان أول أنواع الغناء الخُداء، وجاء على (إيقاع الرجز)، قياس قيل إنه يتّسق مع رفع أقدام الجمل ووقعها، والخُداء 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 (ص ١٣)

(٦) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٤٨)

"وقد زعم بعض مؤرّخي العرب أن أول غناء العرب كان (الحُداء)، وهو غناء القافلة الذي بدأ مع (مُضَر بن مَعْد) <sup>(١)</sup><sup>(٢)</sup>، "وكان غناءً شعبيّاً عاماً، ويقترن هذا الغناء عندهم بذكر أدوات (آلات) موسيقية مختلفة كالْمِزْهَر والدَّف، وكانا مصنوعين من الجلد، وكالصَّنْج أيضاً وهو نفسه الآلة الفارسية المعروفة باسم (الجُنك)" <sup>(٣)</sup>.

وهكذا، فلا يكاد يخلو عصرٌ من الموسيقيين والمغنيين والآلات الموسيقية كمثّل كل الحضارات القديمة، من حيث اقتناء الملوك والأمراء والسادة في قصورهم للموسيقيين والمغنيين، للترفيه عنهم ولإقامة الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية والخاصة بالحكم، ولعلّ غناء (القيان) <sup>(٤)</sup> كان أكثر غناء العرب قبل الإسلام، فقد كانت القيان تتناقل حرفتهن بالتلقين، ويتعلمن العزف والغناء، ولم يقتصر الغناء على القيان، بل كان للرجال نصيبٌ من ذلك <sup>(٥)</sup>.

واتّضحت معالم للغناء عند العرب كانت منتظمةً ولها أصولٌ وقواعد تدرّجت حتى أصبحت ظاهرةً في مناسباتهم الاجتماعية والحربية، "فالغناء في هذا العصر لم يكن ساذجاً حينذاك، فقد عرفوا منه ضروباً مختلفة، يقول إسحاق الموصلي: "غناء العرب قديماً كان على ثلاثة أوجه: النصب والسناد والهزج"، فأما النصب فغناء الركبان والقيانات، وهو الذي يستعمل في المراثي،

---

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

(٢) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ٦١)

(٣) ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي (ص ١٩١)

(٤) القيان أو القينات: مفردا قينة، وهنّ الفتيات المغنيات اللاتي لم يكن يُعَدَم وجودهن في أيّ بيت رفيع المستوى من بيوت العرب، كان الشعر يُعطى لجاريةٍ من صاحبات الأصوات الجميلة فتعطيّه بدورها لملحنٍ يلحنه ثم يلقّنه لها، ويدربها على عزفه على العود، وبعد حفظه، تغنيّه في مجالس الطرب واللهو. شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ١٦)

(٥) انظر: حمام، الموسيقى والأنشيد (ص ١٩٠)

(٦) النصب: هو حُداء محسّن متقن، كان يطلق عليه (الرُكبانِي)، وقد اقترن بالمراثي، وهذا يدل على أنه كان غناءً دينياً، فهم يتغنّون به في الموت، أما السناد: الغناء الثقيل ذو الترجيح كثير النغمات والنبرات، يعتمد على القافية المطلقة حتى يستطيع مدّ الصوت وترجيّعه، وهو على ستّ طرائق من الإيقاعات: الثقيل الأول وخفيفه، الثقيل الثاني وخفيفه، والرمّل وخفيفه، أما الهزج: فهو الغناء الخفيف يُرَقَّص عليه بالدف والمزمار، والهزج في الأغاني يعني الترنّم والطرب، وصوتٌ فيه بحٌّ دقيق مع ارتفاع، ولحنه قصير سريع. شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ١٣)، انظر: ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي (ص ١٩٣)، القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه (ج ٢ / ٣١٤)

وكله يخرج من أصل الطويل من العروض، وأما السناد فالثقل ذو الترجيح كثير النغمات والنبرات، وأما الهزج فالخفيف الذي يُرقص عليه بالدفّ والمزمار<sup>(١)</sup>.

وكما هو واضح أن الشعر العربي قد نما من منابع غنائية موسيقية، "فقد كان الشعراء الجاهليون يلحنون أشعارهم ويلقونها بمصاحبة الموسيقى، إذ يبدو أن الشاعر كان يلحن شعره أو يعهد به إلى الملحنين والمغنيين، ومن المعتقد أن تسمية الأعشى<sup>(٢)</sup> (صنّاجة العرب)، ترجع إلى أنه كان يُغني أشعاره وهو يعزف على الصّنج، بينما كان يطوف في جزيرة العرب، كما أن الخنساء<sup>(٣)</sup> أيضاً شاعرة المراثي المشهورة، كانت تغني مراثيها بمصاحبة الموسيقى<sup>(٤)</sup>.

"وهكذا فقد نظم شعراء الجاهلية شعرهم في جوّ غنائيّ مشابه للجو الذي نظم فيه اليونان شعرهم الغنائي<sup>(٥)</sup>، فقد كان الشاعر يغني شعره، وقد يوقع عليه هذا الغناء بعض الآلات الموسيقية، وقد يقوم بالغناء له في شعره (القيان)، حيث ترقص وتعزف في أثناء أدائه<sup>(٦)</sup>.

وثمة امتزاج شديد بين الشاعر والموسيقيّ والملحن والمغنيّ، فكلها اعتمد على الذائقة السمعية والحس المباشر باللحن والإيقاع، "فقد كان الموسيقيّ شاعراً، والشاعر مغنّياً، فإذا لمس الشاعر في نفسه ضعفاً في مستوى صوته لجأ إلى مغنٍ ليردّد عنه أشعاره<sup>(٧)</sup>.

---

(١) ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي (ص ١٩٣)، وانظر: القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه (ج ٢/ ٣١٣، ٣١٤)، وانظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١/ 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، فسّمى (صنّاجة العرب)، نسبةً للآلة الموسيقية (الصّنج). الزركلي، الأعلام (ج ٧/ ٢٤١)

(٣) الخنساء: ثُمّاضر بنت عمرو بن الحارث، أشهر شواعر العرب من أهل نجد، عاشت أكثر عمرها في العصر الجاهلي، وأدركت الإسلام فأسلمت، كانت تنشد شعرها. الزركلي، الأعلام (ج ٢/ ٨٦)

(٤) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١/ ٥١)

(٥) لقد وُجد الشعر الغنائي من القديم عند اليونان، إذ عرفوا المدح والهجاء والغزل ووصف الطبيعة والثناء، وكان يُصحب عندهم بآلة موسيقية يعزف عليها تسمى (Lyre)، وهي القيثارة. ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي (ص ١٩٠)

(٦) ضيف، تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي (ص ١٩٤)، ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي (ص ٤٨)

(٧) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٢٣)

وهناك النساء اللواتي كنَّ يغنين ويعزفن بطريقة رائعة، وهنَّ القيان، "فقد كان للقيان في العصر الجاهلي الدور البارز في نشر الغناء والآلات الموسيقية من معازف وعيدان ومزاهر وطنابير ودفوف ومزامير وطبول وصنّاجات"<sup>(١)</sup>.

أما عن انتشار النشاط الموسيقيّ وأماكن ذبوع الموسيقى والموسيقيين، فقد "برز في غرب الجزيرة العربية في مركزين مهمّين هما: الحجاز ومكة المكرمة، وكان سوق عكاظ ميداناً يتبارى فيه الموسيقيّون والمغنّون والشعراء من أجل التفوّق والتميّز في فنونهم، فأنشدت المعلّقات المشهورة أشهر القيان، ولقي الموسيقيّون من أشهر أبناء الحجاز الإعجاب والتقدير"<sup>(٢)</sup>.

وقد كانت الحيرة (الأنبار) قد أثّرت في حضارة الجزيرة العربية تأثيراً كبيراً، كونها تعدّ المركز الثقافي والأدبي والفنيّ الذي ينطلق منه الشعر إلى كل الأقطار العربية، فقد حافظوا على قدر كبير من الثقافة السامية القديمة، مع التأثّر بالثقافة الإغريقية، وقد أخذ أهل الحجاز من أهل الحيرة أجناساً من الغناء كانت أرقى فنّاً، كما أنهم انتقلوا من استعمال المزهر (آلة العود) ذي التجويف الجلدي إلى استعمال المزهر ذي التجويف الخشبي، وكانت الحيرة أول مدينة ظهرت فيها آلة (الصنج) أو (الجُناك الفارسي)، والطنبور، ومنها انتقلت إلى البلدان الأخرى<sup>(٣)</sup>.

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

المزهر: وهو العود الأول، وهو ذو بطن من الرّق (الجلد).

البزْبَط: وهو العود الفارسي.

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

---

(١) شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٤٣)

(٢) علي، الموسيقى من الألف إلى الباء (ص ٣٣٨)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ١٠)

(٣) انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١١ ٥٩)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ١٠)، فارمر، تاريخ الموسيقى العربية (ص ٤١)

الكران أو الكيران: وهو (كالجيتار الحديث)، كان العازفون يضربون عليه بإصبع الإبهام، وقد أجمع أهل المعجمات العرب على تسميته بالعود، لأنه يصنع من الخشب<sup>(١)</sup>.

"وعلى الرغم من اهتمام العرب بالآلات الموسيقية، فإنهم يعطون الأهمية الأكبر للصوت البشري، ويعتمدون عليه في الأداء، وهذا ينتج من العلاقة الوثيقة بين الموسيقى والشعر"<sup>(٢)</sup>.

---

(١) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٦٤)، ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، (الموسيقى العربية)، فارمر، تاريخ

الموسيقى العربية (ص ٤٣)

(٢) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٦٤)

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

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، إضافة إلى أن الموسيقى قبل الإسلام كانت قد ارتبطت بالملاهي والرقص والخمر والنساء، وغير ذلك من عادات الجاهلية المخالفة للإسلام، والتي نبذها الإسلام وحرمها، فظهر المعارضون للموسيقى، وضعف الاهتمام بالموسيقى والمغنيين، 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 يؤثر عليه ولا يتعارض مع أحكامه، هكذا اصطبغ الغناء بصبغة دينية. "فقد قام بعض الشعراء بإنشاد أشعار تدبُّ عن المسلمين هجاء الجاهلية، وتمدح رسول الله ﷺ، وتشجع المشركين على الدخول في الإسلام، وقد كان الترتيل والأذان من أول ما ابتكره المسلمون من الترنيم والتنغيم اللذين يدخلان في إطار الموسيقى علمياً"<sup>(١)</sup>. فأصبحت تلاوة القرآن الكريم تلاوةً منعمةً ومجالاً للتنافس بين أصحاب الأصوات الجميلة، كما أن الرسول ﷺ كان يدرك قيمة الصوت الجميل، فقد شبه قراءة أبي موسى الأشعري بصوت زممارٍ من مزامير آل داود<sup>(٢)</sup>. وانتشرت إلى جوار تلاوة القرآن الكريم الشعائر الأخرى مثل: التمجيد والذكر والمدائح<sup>(٣)</sup>.

وإذا تناولنا الحج فإننا سنجد التهليل والتلبية، وهما يُؤدَّيان غناءً، "كذلك الدعوة إلى الصلاة (الأذان)، فعندما أمر الرسول ﷺ بالأذان كان بصوت بلال بن رباح الحبشي، والذي تميّز بجمال صوته وحسنه، وقد كانت أول أغنية جماعية في عصر صدر الإسلام هي ما تغنى به المسلمون عند وصول النبي ﷺ إلى المدينة مهاجراً:

طلّع البدرُ علينا من ثَيّاتِ الوداع

وجبَّ الشُّكرُ علينا ما دَعَا لله دَاعٍ

أيها المبعوثُ فينا جئتُ بالأمرِ المطاعِ

جئتُ شَرَفْتَ المدينةَ مرحباً يا خيرَ دَاعٍ

(١) حمام، الموسيقى والأنشيد (ص ٨٣، ١٩٤)

(٢) انظر: (ص ٣٨) من هذا البحث

(٣) انظر: خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٢٨)

هذا اللحن الذي لا يزال يتردد إلى الآن، وسيستمر إلى الأبد، وهو مؤشر قوي 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<sup>(١)</sup>.

حيث يقول حسان بن ثابت الصحابي الكريم وشاعر الرسول ﷺ:

تَعَنَّ بالشعرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلَهُ      إِنَّ الغناءَ لهذا الشعرِ مِضْمَارُ<sup>(٢)</sup>

ولم تكن الموسيقى ذات أهمية في عصر الفتوحات، وخاصة في زمن الخلافة الإسلامية، وبالتحديد في عهد الخلفاء أبي بكر الصديق، وعمر بن الخطاب رضي الله عنهما، ذلك لأنها كانا في مرحلة انتقالية هامة للمسلمين جعلت الحياة جادة ومفصلية في تلك المرحلة، "قلم يكن لهما اهتمامات خاصة بالموسيقى والغناء، حيث شغلتها الحروب وأبعدتهما عن الاستقرار والرخاء، وهو المناخ والبيئة الطبيعية التي تتقدم وتزهر فيها فنون الموسيقى"<sup>(٣)</sup>. كما أن الجانب الديني كان المسيطر تماماً على حياة المسلمين وقتها، من جمع ونسخ للقرآن والحديث واهتمام بشؤون الدين، إلا أن الموسيقى بقي لها روادها البعيدين عن الأضواء قليلاً، "فقد ظل أهل الطرب والموسيقى يحتفظون بما عُرف من الغناء العربي المتوارث والشائع، مثل: الحُداء والنَّصَب والسناد"<sup>(٤)</sup>.

أما عهد الخلفاء عثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب رضي الله عنهما، فعلى إثر اتساع الفتوحات الإسلامية، ونتيجة للرفاهية التي عمت الدولة الإسلامية، والاستقرار النسبي بعد الفتوحات والانتصارات التي شهدتها زمانهما مقارنةً بأبي بكر وعمر، فقد بدأ الاهتمام بفنون الموسيقى والغناء، وبدأت فنون الموسيقى ترتقي، ويرجع ذلك إلى ظهور طبقة من الموسيقيين المحترفين، وتشجيع الأشراف للفن والفنانين، 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) سورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ١٨)

(٢) ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي (ص ٤١)

(٣) سورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ١٩)

(٤) شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٥٦)

ومعهم فنون ومدنيّات حضارة فارس واليونان التي استقّاد العرب من طرقها وأساليبها، وظهور تقاليد للاستماع من خلال الحفلات التي كانت تُقيمها المغنّية المشهورة (عزّة الميّلاء)<sup>(١)</sup>.

ومن أهم مظاهر الغناء وقتها (الارتجال)، وهو معروفٌ في الفنّ والعلم في تلك الآونة، "فالارتجال أحد سمات الموسيقى العربية الإسلامية؛ لأنها كانت تعتمد على التداول الشفويّ عبر أصوات المؤدّين الذين كانوا يحاولون إظهار براعتهم ومهارتهم في الأداء الحر"<sup>(٢)</sup>.

أما عن أماكن انتشار الموسيقى في زمن الخلفاء الراشدين، فكانت المدينة المنورة مركز السيادة في هذا الأمر، "فقد كان مجتمع المدينة محبّاً للموسيقى والغناء وشغوفاً بهما، ولذلك نشطت الحركة الموسيقية فيها، ثم تبعتها مكة. وقد كان موسيقيّو هذه المرحلة يجتمعون في بيت رعاتهم أو في بيت عزّة الميّلاء أو غيرها من زملائهم، ويتناشدون جديدهم من الأغاني، وكانت هذه المجالس تعتبر مدرستهم التي يتعلّمون فيها من بعضهم البعض"<sup>(٣)</sup>.

ومن أشهر رواد الغناء في العصر الإسلامي:

#### ١. سائب خاثر (ت ٦٣هـ)

"سائب 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 بالثقل الأول، ولذلك سُمّي خاثر، لأنه غنّى صوتاً ثقيلاً، وكان يغنيّ مرتجلاً، وهو أول من عمل بالعود في المدينة وغنى به. وهو أستاذ مَعبد وابن سُريج وعزّة الميّلاء وآخرين. وأول صوتٍ غنّي به في الإسلام من الغناء العربي المتقن هو الأبيات التي أولها: (لَمَنْ الدِّيَارُ، رُسُومُهَا قَفْرٌ)، وهو من صنعة سائب"<sup>(٤)</sup>، للشاعر عُمَر بن أَبِي ربيعة<sup>(٥)</sup>.

---

(١) انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ١٩)، شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٥٦)

(٢) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٦٤)

(٣) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ١٩٦)

(٤) الزركلي، الأعلام (ج ٣/ ٦٨)، انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٢١)

(٥) عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة (ت ٩٣هـ)، أبو الخطاب، ابن المغيرة بن عبد الله بن مخزوم القرشي الشاعر المشهور، لم يكن في قريش أشعر منه، كثير الغزل والنوادر والوقائع، لقب بالعاشق، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان (ج ٣/ ٤٣٦)

## ٢. طُوَيْس (ت ٩٢ هـ)

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 يضرب بالعود، بل كان ينقر بالدف. وقد تأثّر في بداية حياته بموسيقى الفُرس، يقال فيه المثل: "أشأُ من طويس"، لما يقال من أنه وُلد يوم وفاة النبي ﷺ، وقُطِم يوم مات أبو بكر الصديق، وخُتِن يوم قتل عمر بن الخطاب، وتزوَّج يوم قُتل عثمان، وولد له وُلدٌ يوم قُتل عليّ بن أبي طالب ﷺ، فتشاءموا به<sup>(١)</sup>.

## ٣. حُنَيْنُ الْحِيرِي (ت ١١٠ هـ)

أبو كعب، حنين بن بُلُوع، وُلد في الحيرة، بدأ حياته الفنية في عهد عثمان، من أبرع المغنّين والملحنين، عاش مائة وسبع سنوات، اشتهر بالغناء وولع به، وبالضرب على العود، وكان من أوائل العازفين على العود، أخذ عنه علماءؤه، وانفرد بصناعته في العراق فهو المغنّي الوحيد الذي اشتهر خارج محيط مكة والمدينة<sup>(٢)</sup>.

## ٤. عَزَّةُ الْمَيْلَاء (ت ١١٥ هـ)

هي أقدم من غنّى غناءً موقَّعاً في الحجاز، إقامتها بالمدينة، وهي مولاة الأنصار، اشتهرت في عهد عثمان، عزفت بالعيدان والمعازف، وضربت على العود، تعلّمت على يد مغنّيةٍ عجوز، وحفظت أغاني المغنّية (سيرين)، تعلّمت الألحان الفارسية عن سائب خاثر ونشيط، وكانت تُقيم حفلات أسبوعية يسودها تقاليد استماعٍ، حيث يعمّ السكون التام عند الغناء، ومن يبدو منه أي شيء، يلقي عقاباً<sup>(٣)</sup>. قال طُوَيْس: "هي سيّدة من غنّى من النساء، مع جمالٍ بارع وخلقٍ كريم، وإسلام لا يشوبه دنس، تأمر بالخير وتنهى عن السوء، وهي مجانبّة له"<sup>(٤)</sup>.

---

(١) انظر: الزركلي، الأعلام (ج ٥ / ١٠٥)، الأصفهاني، الأغاني (ج ٣ / ٢٨)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٢٠)

(٢) انظر: الزركلي، الأعلام (ج ٢ / ٢٨٨)، الأصفهاني، الأغاني (ج ٢ / ٣٣٨ - ٣٩٦)

(٣) انظر: الزركلي، الأعلام (ج ٤ / ٢٢٩)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٢١)

(٤) الزركلي، الأعلام (ج ٤ / 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 خاثر بعض الألحان العربية. من تلاميذه: عزّة الميلاء ومعبّد المُغَنّي"<sup>(١)</sup>.

## ٦. سِيرِين

"أو "سيرين" بنت شمعون، صاحبة قطبية، روت للنبي محمد ﷺ عدة أحاديث، وهي جارية أهداها النبي ﷺ إلى شاعره حسان بن ثابت<sup>(٢)</sup> وأنجب منها عبد الرحمن<sup>(٣)</sup>، "وهي أول قَيْنَة في فجر الدعوة الإسلامية، وهي مغنّية مصرية مُجيدة، أخذت عنها عزّة الميلاء، سيدة المدرسة الغنائية التي أوجدت الطريق المعبّد لمن عاصرها أو جاء بعدها، وقد كانت عزّة الميلاء تُغني أغاني سيرين، وسيرين تمثّل الموسيقى المصرية القديمة، مما جعل لعزّة الميلاء شخصيةً جديدةً إلى جانب الطابع الشعبي في الغناء العربي التقليدي القديم"<sup>(٤)</sup>.

يمكن القول من خلال ما تم ذكره بأن "الحضارة الإسلامية والفتوحات الإسلامية قد شكّلتا محورا أساسيا في تاريخ الموسيقى العربية، حيث تأثرت الموسيقى العربية بأساليب الأمم والمدنات نتيجة لاحتكاك العرب بهم عن طريق الحروب والغزوات والاحتلال والهجرة، مما جعل تيار هذه الموسيقى يمتدّ ويزداد نتيجة 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 ومؤلفون اشتهروا بقوة الإدراك ودراسة فنون هذه الصناعة ووضع أصول لها"<sup>(٥)</sup>.

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

(١) سورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٢٢)

(٢) حسان بن ثابت الأنصاري شاعر عربي وصحابي (توفي بين عامي ٣٥-٤٠)، ينتمي إلى قبيلة الخزرج، كان شاعراً معبراً، وعندما أسلم أصبح شاعر الرسول ﷺ بعد الهجرة، (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، حسان بن ثابت)

(٣) ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، (سيرين بنت شمعون)

(٤) شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٥٦)

(٥) سورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٣)

كما وارتقت أكثر بما يتلاءم مع المورثات الدينية التي هذّبت جوانبها، وضبطت أصولها ومجالسها، وكما سيتضح أكثر مدى التطوّر الذي ستشهده الموسيقى في العصور الإسلامية الآتية، ومدى جمالها وإحكامها وإضافة المميّزة لها على الموسيقى العالمية.

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

يشهد العصر الأمويّ انفتاحاً مدهشاً على الفنون والآداب، وهو البوابة الكبرى للعالم الإسلامي نحو التطوّر الفنيّ، "فلقد واصلت قافلة الحضارة سيرها في العصر الأموي، فدخلت الشعوب في عهدٍ زاهر، فانتقال الخلافة من المدنية إلى دمشق زاد اتصال العرب بالمدنّيات 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"<sup>(١)</sup>.

وقد كان موقف الخلفاء الأمويين من الموسيقى موقفاً مشجعاً ومحبباً لها، فكانوا يشجّعون المغنّيين ويشجعون الحركة الموسيقية في مكة والمدينة، وكانوا يجمعون المغنّيين في قصورهم ويكرمونهم ويغدقون عليهم الأموال، كما أن الخليفة معاوية<sup>(٢)</sup> كثيراً ما كان يستمع إلى المغنّي سائب خاثر<sup>(٣)</sup>.

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 موالى للعرب وغنّوا جميعاً بالعيدان والمزامير والطنابير والمعاظف، 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<sup>(٤)</sup>.

"وبالرغم من التأثير الفارسي على الموسيقى العربية في هذه الفترة، إلا أن الموسيقى العربية لم تفقد هويتها الوطنية، ومقوماتها الأساسية"<sup>(٥)</sup>. بل كانت مجرد أرضية لها تركز عليها، لتنعشها فيما بعد بمقومات حضارتها، وأفكارها وأساليبها الخاصة، والإشارات الفنية الملائمة لحضارة

(١) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٢٣ - ٢٥)

(٢) معاوية بن أبي سفيان (ت ٦٠ هـ) صخر بن حرب بن أمية بن عبد شمس بن عبد مناف، القرشيّ الأمويّ، مؤسس الدولة الأموية في الشام، وأحد دهاة العرب المتميزين الكبار، كان فصيحاً حليماً وقوراً. الزركلي، الأعلام (ج ٧ / ٢٦١)

(٣) انظر: حمام، الموسيقى والأنشيد (ص ١٩٦)

(٤) انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٢٩)

(٥) المرجع السابق، ص ٢٧

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

وغالباً ما يكون في كل عصرٍ من العصور ابتكارٌ لآلات موسيقية جديدة، وتطورٌ ورقّيٌّ للآلات القديمة، فتزداد بذلك الآلات المرافقة للغناء، وتصبح الآلات القديمة أكثر دقة وإتقاناً، ويُساهم في ذلك تطوّر الموسيقى ونظرياتها في كلِّ عصر، وإن من أشهر الآلات الموسيقية المستخدمة وأهمها في تحديد النظريات الموسيقية وتحديد المقامات هي آلة العود. وهي الآلة الرئيسة والأشهر عند العرب، فهي من إبداع وصنع العرب، وقد اتخذها النظريون كافة وسيلةً لشرح نظريات الموسيقى، ومن خلالها كان يتمّ تحديد المقامات الصوتية واختلاف النغمات والألحان.

وفي هذا العصر بدأت النظريات الموسيقية تتكوّن وتتشكّل مصطلحاتها العربية، كما ودخلت بعض المصطلحات الفارسية إليها، وكان الصوت أي (الأغنية أو اللحن) الذي يُبنى عادةً على ضرب (إيقاع موسيقى) يُوقَّع بآلة إيقاعية، وغالباً ما كانت آلة الدفّ تضربه، وقد تعدّدت الإيقاعات الموسيقية، "حيث ظهر في هذا العصر ستة إيقاعات وهي: الثقيل الأول، الثقيل الثاني، الخفيف الأول، خفيف الثقيل، الهزج، الطنبوري، الرمل"<sup>(١)</sup>، وقد كانت أغلب النظريات الموسيقية تُبنى على آلة العود التي هي من أشهر الآلات العربية، والتي كانت تسمّى المقامات الصوتية وتحدّد وفقاً للعفق على الأوتار في العود، وكانت المقامات تتطور بحسب تطوّر آلة العود وأوتارها، ففي هذا العصر أصبح عدد أوتار العود أربعة أوتار، وهي (البَمّ، المثلث، المثني، الزّير)<sup>(٢)</sup> <sup>(٣)</sup>، "كما وقد تم تسوية أوتار العود في هذا العصر على الطريقة الفارسية الموجودة، لأن، وهي وجود الأوتار الغليظة من أعلى والحادة من أسفل، وكان ابن مسجَح أول من طبّقها وأخذ بها في العزف"<sup>(٤)</sup>.

(١) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٢٧)

(٢) البَمّ: اسم الوتر الأول من الأعلى في العود، وهي كلمة فارسية معناها (الغليظ)، أي: القرار

المثلث: اسم الوتر الثاني من الأعلى في العود (من ناحية الغلظة)، والثالث من الأسفل (من ناحية الحدة)

المثني: اسم الوتر الثالث من الأعلى في العود (من ناحية الغلظة)، والثاني من الأسفل (من ناحية الحدة)

الزّير: اسم الوتر الرابع من الأعلى في العود والأول من الأسفل، وهي كلمة فارسية معناها (أسفل)، وهو الوتر

الحاد في العود أي (الجواب). الأرموي، الأدوار (ص ٢١)

(٣) انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ١٩٨)

(٤) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٣١)

وكان للعزف عليه مجريان: "مجرى الوسطى، ومجرى البنصر، كما أن لكل إصبع<sup>(١)</sup> موضعه على رقبة العود، وعددها أربعة بعدد أصابع اليد ما عدا الإبهام.

والمجرى<sup>(٢)</sup> هو النغمات التي تصدر عن العود، ومن كل مجرى اثنان أربع مقامات تبدأ بالمُطَلَق<sup>(٣)</sup>، ثم السبابة ثم الوسطى أو البنصر -أحدهما-، ثم الخنصر، فعندما نقول سبابة في مجرى الوسطى، فمعنى ذلك مقامٌ يبدأ بالسبابة وينتهي بجوابها ثامنتها ماراً بكل نغمات مجرى الوسطى التالية لها"<sup>(٤)</sup>.

وهكذا عُرفت المقامات في هذا العصر، وكانت ثمانى مقامات من كل مجرى أربع مقامات، وكانت تسمّى بحسب العفق بأصابع اليد على الدساتين في العود والعزف على مجاريه، وهي كالآتي:<sup>(٥)</sup>

مطلق في مجرى البنصر

مطلق في مجرى الوسطى

سبابة في مجرى البنصر

سبابة في مجرى الوسطى

خنصر في مجرى البنصر

وسطى في مجرى الوسطى

بنصر في مجرى البنصر

خنصر في مجرى الوسطى

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

---

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

(٢) المجرى: هي النغمات التي تصدر عن وترى المثني والزير، ابتداءً من مطلق المثني على وترى المثني والزير، باستخدام مجرى الوسطى أو البنصر، ولا يجتمع الوسطى والبنصر في مجرى واحد حسب نظام العرب الموسيقي القديم. حمام، الموسيقى والأنشيد (ص ٢٣٤)

(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 والأنشيد (ص ١٩٩)

(٥) انظر: إمام، الموجز في السلاسل الموسيقية (ص ٤٧)

أي (الضرب)، بحيث يمكن تعديل أطوال المقاطع اللفظية بما يتناسب معه، خروجاً من الإيقاع الشعري القديم<sup>(١)</sup>.

من خلال ما سبق بيانه، يتضح أن الغناء العربي في هذا العصر قد اكتسب "بداية نظام صوتيٍّ مقامي أخذ عن الفرس والإغريق، وكانت تُقام مباريات غنائية بين المغنّيين وتُوزَّع فيها الجوائز، وكان تتأقّل الغناء بأسلوب التلقين بطريقة الاستماع، وقد ابتعد الملحنون عن وزن النشيد والقصيدة القديمة، وأحدثوا إيقاعاً لحنياً مستقلاً عن الوزن الشعري، ممّا أدّى إلى إحداث نمطٍ شعريٍّ موسيقيٍّ جديد مبتكر (الرباعية) التي شاعت من بعد ذلك في الأندلس"<sup>(٢)</sup>.

وبالتوازي مع النموّ في الموسيقى والذائقة العربية، يبرز اهتمامٌ بالغناء والمغنّيين أيضاً، "ففي هذه الحقبة من تاريخ العرب المسلمين ظهر عددٌ من المغنّيين والمغنّيات الذين على يدهم نمت بذور الحركة الموسيقية التي تمثّلت في الحفاظ على الإرث الموسيقيّ لقدماء أهل شبه الجزيرة العربية من جهة، ومن الأخرى اقتباس ما ناسب الذوق العربي من تراث شبه الجزيرة العربية، وكما يقول الأصفهاني عن ابن مسجّح المغنّي الملكي "أنه رحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم، وانقلب إلى فارس، فأخذ بها غناءً كثيراً وتعلّم الضرب، ومن ثمّ قدّم إلى الحجاز، وقد أخذ محاسن النغم، وألقى منها ما استقبّحه من النبرات والنغم وغنّى على هذا المذهب"<sup>(٣)</sup>.

وقد ظهر الغناء الجيد والمنتقن في هذا العصر، ووُضعت مواصفاتٌ للمطرب الجيد قام بصياغتها ابن سُرّيج، وهي<sup>(٤)</sup>:

- أن يُشبع الألحان بالزوائد (الزخارف الموسيقية).
- أن يملأ الأنفاس.
- أن يعدل الأوزان.
- أن يُفخّم الألفاظ.
- أن يستوفي النغم الطوال.
- أن يعرف الصواب ويقيّم الإعراب.
- أن يحسّن مقاطع النغم القصار.

(١) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٢٠٠)

(٢) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٢٨، ٢٩، ٣٠)

(٣) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ١٩٥)، انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٢٧)

(٤) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٢٨)، وانظر (ص ٤٤) 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 رواد الموسيقى من خلفاء وولاة، وعلماء، وكذلك هواة يشكّلون حلقاتٍ وأمسياتٍ خاصةً بالمغنيين، "فبالنسبة لمجالس المغنيين والمغنيات التي تعتبر مدرسةً موسيقية، فقد كان الحضور من أشرفٍ وشعراء إلى جانب المغنيين أنفسهم يُعطي هذه المجالس صبغةً ثقافيةً شبيهةً بالمنتديات الثقافية، وكان من أهم هذه المجالس تلك التي كانت تُقام في بيت كلّ من عزة الميلاء، وجميلة المغنية، وكانت جميلة إذا غنّت فكانّ على رؤوس الحضور الطير، فقد كان التركيز من الحضور على الغناء له حقّ الأولوية، والذي يعطينا فكرة آداب الاستماع للموسيقى"<sup>(١)</sup>.

وفي العصر الأموي ظهرت لأول مرة التصانيف التاريخية، فسابقاً لم يكن العرب ليدونوا موسيقاهم تدويناً يساعد الباحثين على معرفة ألحانهم وألوان غنائهم، وذلك لأن الموسيقى كعلم لم تكن تجذب عناية الناس واهتمامهم، وإنما ما كان يعينهم ويهمّهم من الأمر هو الغناء والطرب والتسلية لا غير"<sup>(٢)</sup>.

وقد كان أول من دوّن الغناء في هذا العصر، وكان أول أديب عند العرب يجمع السّير ويدوّن المواد التاريخية المتعلقة بالغناء العربي هو **يونس الكاتب (ت ١٣٥هـ)**، وهو يونس بن سليمان بن كرد، مولى عمر بن الزبير، كاتب وشاعر، بارع في صناعة الغناء، فارسي الأصل، تعلّم في المدينة، وأصبح كاتباً في الديوان، ومنه لقبه (الكاتب)، أخذ الغناء عن مَعْبَد وابن مُحَرِّز وابن سُرَيْج والغريّض، شهرته في الناحية الأدبية من الموسيقى أكثر من الغناء، فقد كان مؤلفاً من خيرة المؤلفين وشاعراً مجيداً، وهو أول من دوّن الغناء في العرب. كتب أول تصانيف في الموسيقى كتابين هما (النغم) و(الإيقاع)، وكان الكتابان أول محاولة بُذلت لجمع أغاني العرب مع معلومات مفصلة عن أنغامهم وأصابعهم، وعن سِير المؤلفين والشعراء، وكانا أساساً لما تلاهما من الكتب التي أُلِّفت في آداب الموسيقى، قال فيه الأصفهاني: "إنه هو الأصل الذي يُعمل عليه، ويُرجع إليه"<sup>(٣)</sup>.

(١) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ١٩٧)

(٢) إمام، الموجز في السلاالم الموسيقية (ص ٣١)

(٣) انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٢٩، ٣٣)، الزركلي، الأعلام (ج ٨ / ٢٦٠ / ٢٦١)

ومن أشهر رواد الغناء في العصر الأموي:

#### ١. ابن مسجح (ت ٨٥ هـ)

هو أبو عثمان سعيد بن مسجح، أول وأعظم مغنٍ في عصر بني أمية، من فحول المغنّيين وأكابرهم، ولد في مكة، كان يغني أشعاراً عربيةً بألحان فارسية، فهو يعدّ أول من حاول تعريب الأغنية عن الفارسية والرومية، فقد نقل الغناء الفارسي إلى الغناء العربي، أعتقه سيده فخرج طالباً للعلم في أصول الموسيقى والغناء، وعاد معباً بالموسيقى والألحان وقواعد فنّ الغناء. سافر إلى الشام، وأخذ ألحان الروم والبربطية<sup>(١)</sup>، وانقلب إلى فارس، فأخذ عنها غناءً كثيراً، وتعلّم الضرب ثم قدّم 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 سريج، والغريص<sup>(٢)</sup>.

ويلقب ابن مسجح "بأبي الموسيقى العربية، في وضع قواعد للعزف والأدوار والتلحين، وقد وضع هذه القواعد بعد أن درس بعمق السُّلمين 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 (البِمّ، المثلث، المثنى، الزير)"<sup>(٣)</sup>.

#### ٢. الغريص (ت ٩٥ هـ)

هو عبد الله أبو يزيد أو (أبو مروان)، مولى (العبلات)، لقب بالغريص لجماله ونضارة وجهه، ينتمي إلى أسرة من العبيد، كان من أشهر المغنّيين وأحذقهم في صناعة الغناء، فكان أحذق أهل زمانه بمكة بعد ابن سريج، فقد أخذ الغناء أول أمره عن ابن سريج، وكان يُغنّي في بلاط الخليفة بدمشق، وقد كان يضرب بالدفّ، ويُوقع بالقضيب، ويعزف على العود<sup>(٤)</sup>.

(١) البربطية: هم قوم من البيزنطيين أو الروم الشرقيين، عُرفوا بمهارتهم في فنون الغناء والطرب

(٢) انظر: الأصفهاني، الأغاني (ج ٣ / ٢٧٣)، الزركلي، الأعلام (ج ٣ / ١٠١)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى

العربية (ص ١٤٦)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ٧٧)

(٣) فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص ١٠)

(٤) انظر: الزركلي، الأعلام (ج ٤ / ١٥٦)، الأصفهاني، الأغاني (ج ٢ / ٣٥٤)

### ٣. ابن سُرَيْج (ت ٩٨ هـ)

هو عبد الله بن سُرَيْج (أبو يحيى)، مولى بني نوفل بن عبد مناف، كان يغني مرتجلاً، فيأتي باللحن المبتكر، وهو من أهل مكة، وأول من ضرب بها على العود بالغناء العربي، قال إبراهيم الموصلي: "ما كان ابن سُرَيْج إلا كأنه خلق من كل قلب فهو يغني له ما يشتهي"<sup>(١)</sup>.

"وقد أخذ ابن سُرَيْج الموسيقى والفن عن ابن مِسْجَح وطُؤيس وعزّة الميلاء، عُرف بالنائح، احترف الغناء حتى اعتُبر أعظم الملحنين في ضرب (الرَّمْل) من الإيقاعات، كما اشتهر بسبعة أصوات نافست أصوات مَعْبَد"<sup>(٢)</sup>. "ولم يكتفِ بعرض ألحانه بواسطة العود العربي، فقد اتّبع ابن سُرَيْج ابن مِسْجَح في نقله للغناء الفارسي والرومي إلى العربية"<sup>(٣)</sup>.

وقد قيل فيه: "ما خلق الله تعالى بعد داود عليه السلام أحسن صوتاً من ابن سُرَيْج، ولا صاغ الله عز وجل أحداً أحقّ منه بالغناء"، ومما يدل على ذلك أن معبداً كان إذا أعجبه غناؤه قال: "أنا اليوم سُرَيْجِي"<sup>(٤)</sup>.

ومما ورد في (الأغاني) لمدح جرير<sup>(٥)</sup> لغناء ابن سُرَيْج: "أنّ جريراً قدّم إلى المدينة أو مكة، فجلس مع قوم، فجعلوا يعرضون عليه غناء رجلٍ رجلٍ من المغنّيين حتى غنّوه لابن سُرَيْج، فطرب وقال: هذا أحسن ما أسمعتموني من الغناء كله، قالوا: وكيف قلت ذلك يا أبا حُرْزة؟ قال: مَخْرُجُ كل ما أسمعتموني من الغناء من الرأس، ومخرج هذا من الصدر"<sup>(٦)</sup><sup>(٧)</sup>. وهذا يدل على علم جرير بالطبقات الصوتية (منطقة الجواب والقرار والمتوسطة).

---

(١) الزركلي، الأعلام (ج ٤ / ١٩٤)

(٢) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٣٢)

(٣) شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٥٢)

(٤) الأصفهاني، الأغاني (ج ١ / ٢٤٦)

(٥) جرير: أبو حُرْزة، جرير بن عطية الكلبي، من بني كليب بن يربوع، من أشهر شعراء العرب في فن الهجاء، وكان بارعاً في المدح أيضاً، عاش عمره كله يناضل شعراء زمنه ويساجلهم، وبدأ حياته الشعرية بنقائض ضد 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 (ج ١ / ٣٠١)

#### ٤. سَلَامَةُ الْقِسِّ (ت ١٠٥هـ)

هي مغنّية شاعرة من مولّدات المدينة، نشأت بها، أخذت الغناء عن مَعْبَدَ وطَبَّقَتْه فمهرت فيه، وحذقت بالضرب على الأوتار، وقالت الشعر الكثير، وشغف بها عبد الرحمن بن أبي عمّار الجَسْمِيّ (من قرّاء مكة)، الملقّب بالقِسِّ لكثرة عبادته، فنُسِبَتْ إليه، وغلب عليها لقبه<sup>(١)</sup>.

#### ٥. حَبَابَةُ (ت ١٠٥هـ)

جارية الخليفة يزيد بن عبد الملك<sup>(٢)</sup>، مغنّية من ألحن من رُؤي في عصرها، قرأت القرآن وروت الشعر، وتعلّمت العربية، وأخذت الغناء عن ابن سُرَيْج وابن مُحَرِّز وطَبَّقَتْهما<sup>(٣)</sup>.

#### ٦. جَمِيلَةُ الْمُغْنِيَةِ (ت ١٢٥هـ)

جميلة السُّلمية موسيقية ملحنة، "مولاة لبني سُليم، جاورت سائب خاثر عندما كان مولى هذه القبيلة، وأخذت من أغانيه، فبنت عليها غناءها، وبرعت في الموسيقى والغناء حتى أنها كانت تقوم بتعليم الجوّاري، وبعد أن أُعتقت تزوّجت، فكان منزلها ملتقى المغنيين والموسقيين وهواة الفن من أهل المدينة ومكة، وكان من حاضري مجالسها الفنية ابن مِسْجَح، ابن مُحَرِّز، ابن سُرَيْج، ومَعْبَد، وقال مَعْبَد عن جميلة: أصل الغناء جميلة، وفروعه نحن، ولولا جميلة لم نكن مغنّيين"<sup>(٤)</sup>. وصنعت ألحاناً تهافت الناس على سماعها، وأحسنّت الضرب على العود أيّما إحسان، فكانت نابغة في الغناء والتلحين والموسيقى في عصرها<sup>(٥)</sup>.

#### ٧. مَعْبَدُ الْمُغْنِي (ت ١٢٦هـ)

مَعْبَد بن وهب، أبو عبّاد المدني، نابغة الغناء في العصر الأموي، وقد كان مَعْبَد أحسن الناس غناءً، وأجودهم صنعةً، وأحسنهم خلقاً، نشأ في المدينة يرفع 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 سائب خاثر ونشيط الفارسيّ وجميلة حتى اشتهر بالحذق وحسن

(١) الزركلي، الأعلام (ج ٣/ ١٠٧)

(٢) يزيد بن عبد الملك بن مروان، أبو خالد، من ملوك الدولة الأموية، توفي بعد وفاة (حَبَابَةُ)، ومات عاشقاً،

توفي (١٠٥هـ). الزركلي، الأعلام (ج ٨/ ١٨٥)

(٣) الزركلي، الأعلام (ج ٢/ ١٦٣)

(٤) سورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٣٥)

(٥) انظر: الزركلي، الأعلام (ج ٢/ ١٣٩)، شيخاني، أشهر المغنيين عند العرب ونواذرهم (ص ٢٥)

الغناء وطيب الصوت، وصنع الألحان فأجاد واعترف له بالتقدم على أهل عصره، عاش طويلاً إلى أن انقطع صوته. من تلاميذه: مالك، حبابة، سلامة القس<sup>(١)</sup>.

"لقد اشتهر كلُّ من طُوِّس مبتكر إيقاع الهزج، وسائب خاثر مبتكر إيقاع النقيط الأول أو السناد، وابن مُحَرِّز مبتكر إيقاع الرمل، كما اشتهر كلُّ من ابن سُريج والغريص ويونس الكاتب، أما كبير مؤدِّي العصر الأموي، فهو معبد بن وهب، ولقد سمعه ابن سُريج وهو غلام، فقال فيه: لو عاش لكان مغنِّي بلاده، فقد كان معبد يؤدِّي أصوات زملائه المغنِّين بأحسن من أدائهم، وكان يعرف أصول التنفس والغناء، فهو يقول إنه صنع أصواتاً لا يستطيع متكىُّ غناءها حتى يقعد مستوفياً، وأصواتاً أخرى لا يستطيع سقاءٌ يحمل قربة ماءٍ غناءها حتى يضعها، وبعضها لا يمكن غناؤه إلا وقوفاً"<sup>(٢)</sup>، كما أنه صنع أصواتاً سُمِّيت (حُصون مَعْبِد) لصعوبة أدائها، وكان معبد إذا أراد التلحين امتطى بغيره، وردّد الشعر بما يوقع بالقضيب على رجل دابته حتى يستقيم اللحن، وقال به إسحاق الموصلي: كان مَعْبِد من أحسن الناس غناءً، وأجودهم صنعةً، وهو فحل المغنِّين"<sup>(٣)</sup>.

#### ٨. ابن مُحَرِّز (ت ١٤٠ هـ)

مُسلم بن مُحَرِّز، 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 الميلاء، شَخَص إلى إيران فتعلّم ألحان الفرس، رحل إلى الشام وتعلّم غناء الروم وألحانهم، فأخذ محاسن نغم الفريقين، ومزجهما وألف منهما الأغاني التي صنعها في أشعار العرب، فصنع ما لم يُسمع مثله، وكان يُقال له (صَنَاج العرب)، ويُنسب إليه ابتكار الضرب الإيقاعي المسمّى (الرمل)، فهو أول من غنّى به، وما غنّى قبله، وابتكر أيضاً الغناء المزدوج، وأول ما أخذ ابن مُحَرِّز الغناء أخذه عن ابن مِسْجَح<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر: الزركلي، الأعلام (ج ٧ / ٢٦٤)، الأصفهاني، الأغاني (ج ١ / ٤٦، ٤٧)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٣٣)

(٢) انظر: شيخاني، أشهر المغنِّين عند العرب ونواذرهم (ص ١٠)

(٣) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ١٩٨)

(٤) انظر: الأصفهاني، الأغاني (ج ١ / ٣٦٣)، الزركلي، الأعلام (ج ٧ / ٢٢٣)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٣٢)

## ٩. مَالِكِ الطَّائِي (ت ١٤٠ هـ)

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 مَعْبَد، فكان يُلقِّنه أغانيه ويحفظها له، حتى أجاد صناعة الغناء، وأصبح من طبقة المغنّيين العليا<sup>(١)</sup>.

ومما ورد عن إسحاق الموصلي قوله عن المغنّيين الأربعة المعدودين أصولاً للغناء العربي، "وأصل الغناء أربعة نفر، مكّيّان ومدنيّان، فالمكّيّان هما: ابن سُريج، وابن مُحَرَّر، والمدنيّان: مَعْبَد، ومالك"<sup>(٢)</sup>، وفي رواية أخرى، "العريض ومالك"<sup>(٣)</sup>.

---

(١) انظر: الزركلي، الأعلام (ج ٢٥٨١٥)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٣٤)

(٢) الأصفهاني، الأغاني (ج ٢٤٦١١)

(٣) المرجع السابق، ج ٣٦٥١١

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

وهو العصر الذهبي -كما يشاع عنه-، في كل مضامير الحياة، وهو الواحة الخلافة للعرمان والعلوم والترجمة والفنون والآداب، ووصولاً إلى الموسيقى. "فلقد أُنعت 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"<sup>(١)</sup>.

وكما هو معروف لدى الجميع بأن العصر العباسي كان وجه الحضارة والسيادة والرقى في جميع الأصعدة عند المسلمين، وبذلك نرى أن الموسيقى قد وجدت بيئةً خصبةً لها لتتشكّل وتتمو بطريقتي خلافة، ويكون لها رؤاؤها ومبتكروها ومطوّروها، "قبعد انتهاء الخلافة الأموية وانتقال مراكز الخلافة الإسلامية من دمشق إلى بغداد مع الخلفاء العباسيين بدأ عهد عظمة سياسية وازدهار اقتصادي ورفاهية وحضارية فتحت في وجه الفن الموسيقي مجالات واسعة جداً مكنته من الوصول إلى درجة كبيرة من الإتقان، وقد رعى هذا الازدهار الفني الخلفاء أنفسهم والأمراء والحكّام والأعيان، فظهرت الكثير من المواهب من ملّحنين ومُغنّيين وعازفين، ولم يكن فقط في سبيل إحياء مجالس الخلفاء، أو للترويح أو للتسلية، بل كان لها دورٌ تربويٌّ وفنيٌّ"<sup>(٢)</sup>.

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 واندмجت وتقاربت الحضارات، ولم يكتفِ الخلفاء بالتشجيع بل راحوا يكرمون وفادة العلماء من كل ناحية أتوا"<sup>(٣)</sup>. 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، "فنجذ في هذه الفترة تدفق 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 موسيقيو العصر العباسي على كتابات اليونانيين والفرس. ونجد في هذا العصر

(١) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ١٠٧)

(٢) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٥٤)

(٣) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ٧٨)

تتوّعاً وازدهاراً في الموسيقى لم نعهده في العصر الأموي، ونجد تشجيعاً للموسيقى المحلية، فقد شجّع الحكّام والخلفاء موسيقيّتهم ومغنّيّهم المحليين، وفي هذا العصر قد وصلت أهم كتب الموسيقى العربية، منها: كتاب الموسيقى الكبير للفارابي، وكتاب الأدوار، والرسالة الشرفية لصفي الدين الأرموي، وغير ذلك<sup>(١)</sup>.

"كما وظهر في هذا العصر الخليل بن أحمد الفراهيدي<sup>(٢)</sup>، 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 -"<sup>(٣)</sup>.

ولقد امتدّت الإمبراطورية العباسية شرقاً وغرباً، وكانت بغداد عاصمة للإمبراطورية المترامية الأطراف، وكانت مركزاً بارزاً للعلوم والآداب، ومقرّاً لتدفّق الخيرات، فقد أصبحت هذه الإمبراطورية قوية الاقتصاد، فالترف المادي والعظمة السياسية يسيران جنباً إلى جنب مع الازدهار الفكري والتقدّم الثقافي والفنيّ، فقد ازدهرت العلوم والفنون والآداب، خاصة في عصر الخليفة هارون الرشيد<sup>(٤)</sup>، فكان الخلفاء يشجّعون الأدب والعلم ومن فروع 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<sup>(٥)</sup>.

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، "فعاية الخلفاء العباسيين بالموسيقى والغناء فاقت من سبقهم بدرجة كبيرة، فكانت تقام حفلات الموسيقيين

---

(١) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٢٠١)

(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 (ج ٣١٤١٢)

(٣) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ٥٧١١)

(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 (ج ٨/ ٦٢)

(٥) انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٣٨ - ٤٢)

في مجالس الخليفة، وكان الخلفاء يُعَدَّقون عليهم بالعطايا والهبات بعشرات الآلاف من الدراهم، غير أن الخليفة الواثق<sup>(١)</sup> نفسه كان موسيقياً<sup>(٢)</sup>.

والأجمل من ذلك أن بعض الخلفاء العباسيين كانوا يتعلَّمون من الأصول والقواعد ويعزفون ويصاحبون الموسيقيين كي ينهلوا منهم ويقرَّبونهم من مجالسهم ليأخذوا منهم علم الموسيقى، ومن ذلك أن "الخليفة الواثق كان أعلم الخلفاء بفنِّ الموسيقى والغناء، ومن أبرع العازفين على العود، وقد تحوَّلت دار الخلافة في عهده إلى معهدٍ كبيرٍ للموسيقى والغناء"<sup>(٣)</sup>، كما وقام الخليفة المأمون<sup>(٤)</sup> بتأسيس أول جامعة عربية لدراسة العلوم والفنون في بغداد أسماها (دار الحكمة)، كما تجمَّع في هذا العصر العباقرة من العلماء الموسيقيين، كما سبق ذكرهم، كما وبرز أيضاً نخبة من أعلام الموسيقى والغناء، منهم: إبراهيم الموصلي، وإسحاق الموصلي، وزُزل<sup>(٥)</sup>.

ويتَّضح أن عوامل كثيرة ساهمت في تطوُّر الموسيقى والاهتمام بها بهذا الشكل الكبير، فمن أسباب تقدُّم الموسيقى والغناء في هذا العصر الرخاء الاقتصادي، والاستقرار السياسي والهيمنة الكاملة للثقافة العلمية اليونانية على الحياة العامة من خلال ترجمة النظرية اليونانية إلى العربية، مما أدَّى إلى التقدُّم النظري في الموسيقى إضافةً إلى التأثير الفارسي الملموس الذي أدَّى إلى تقدُّم وتفوق الموسيقى والغناء في هذه الفترة، وإن كان الفرس تأثروا أيضاً بالنغم والإيقاع العربي، حيث استخدم الفرس كلَّ الإيقاعات العربية<sup>(٦)</sup>.

"وفي العصر الذهبي للدولة العباسية قد ازداد عدد المقامات والأوزان، وتتنوعت الآلات الموسيقية حتى كان العود قد وصل إلى ثمانية أنواع، وهي: (المزهر، الكِران، البرَبَط، المؤتَر، المغنى، الشبَّوطي، المدرسي، الكامل). وقد شاع استعمالاً ودراسة العزف عليها من عامة الناس

---

(١) الواثق بالله: (ت ٢٣٢هـ) هارون (الواثق بالله) ابن محمد (المعتصم بالله) ابن هارون الرشيد العباسي (أبو جعفر) من خلفاء الدولة العباسية بالعراق، ولد ببغداد، تولى الخلافة بعد أبيه، كان عارفاً بالآداب والأنساب، طروباً يميل إلى السماع، عالماً بالموسيقى، قال فيه أبو الفرج الأصفهاني: "صنع الواثق مائة صوت ما فيها صوت ساقط". الزركلي، الأعلام (ج ٨/ ٦٢، ٦٣)

(٢) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٢٠١)

(٣) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٣٨)

(٤) المأمون العباسي: (ت ٢١٨هـ) عبد الله بن هارون الرشيد بن محمد المهدي بن أبي جعفر المنصور (أبو العباس) سابع الخلفاء العباسيين، أحد أعظم الملوك في سيرته وسعة ملكه، كان فصيحاً مَفْهُوْهاً، واسع العلم، قامت دولة الحكمة في عهده. الزركلي، الأعلام (ج ٤/ ١٤٢)

(٥) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٣٦)

(٦) المرجع السابق، ص ٤٣، ٤٤

لأنَّ الفن والغناء صارت له مكانةً جديرة بالاحترام<sup>(١)</sup>. وما كان ذلك إلا لأنَّ الرقيَّ السياسي والعلميَّ قد صَبَا أثرهما على هذا الفن، فارتقى مراحل كبيرة جعلت منه متطوراً وعالياً يصل لمقاماتٍ راقية، وجعل رواده يبدعون في صقله وتطويره.

وإن من أهم التطورات النظرية الموسيقية في أوج العصر الذهبي العباسي هي "ابتكار وُسطى زُلْزُل<sup>(٢)</sup> واستحداث موضع إصبعٍ لها على رقبة العود، فقد كان زُلْزُل 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 السَّابَةِ)، وسُمِّيَت الرِّبَطَات التي تحدد مواضع الأصابع على رقبة العود دساتين (جمع دُستَان الفارسية)، وكان دُستَان وُسطى زُلْزُل يُربط بين الوسطى والبنصر، وقد ظهر المجرى الثالث مجرى (وسطى زُلْزُل) متأخراً في دراسات العصر العباسي الموسيقية النظرية، ولكنه استخدم في الموسيقى العملية دون الاختلاط بالمجريين السابقين<sup>(٣)</sup>.

"ولم تكن المقامات بالكثرة التي نعيشها اليوم، إذ كانت الدساتين 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 الدساتين مسارها، كما أردفت الموسيقى بمقامات جديدة، فقد اضطروا إلى إدخال دساتين جديدة على الدساتين القديمة"<sup>(٤)</sup>.

ومن مظاهر التطوُّر في هذا العصر "ظهور المعاهد الموسيقية مثل معهد إبراهيم الموصلي في بغداد، وأيضاً إهمال الأصول القديمة للفن الموسيقي الغنائي، واختفاء الغناء الصحرابي البدوي، إضافةً إلى تواجد المناظرات الغنائية"<sup>(٥)</sup>. يقول ابن خلدون: "ما زال فن الغناء يتدرّج عند العرب حتى اكتمل أيام بني العباس"<sup>(٦)</sup>.

---

(١) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٣٤)

(٢) وُسطى زُلْزُل: موقع إصبع الوسطى على ما بين الوسطى القديمة والبنصر، ابتكرها زُلْزُل.

(٣) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٢٠٣)

(٤) إمام، الموجز في السلاالم الموسيقية والمقامات (ص ٤٦)

(٥) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٣٦)

(٦) ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون (ص ٥٤٠)

كما وظهر أيضاً في هذا العصر (العود الكامل)، وهو "عودٌ ابتكره زَلْزَل (العود الشَّبُوط)، الذي احتلَّ مكان العود الفارسي"<sup>(١)</sup>.

ومن أشهر رَوّاد الغناء في العصر العباسي:

#### ١. سِيَّاط (ت ١٦٩هـ)

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 المَيْلَاء وابن مُحَرِّز ومَعْبَد وابن سُرَيْج وجميلة، اشتهر بتأليف الأصوات، ومن أبرز تلاميذه: إبراهيم الموصلي<sup>(٢)</sup>. "سمع إسحاق بن إبراهيم الموصلي ذات يوم أباه يغني صوتاً، فسأله عن صاحبه، فقال: إنه لسِيَّاط، يا بني، إنه للرجل الذي لو مدَّ الله في أجله، لحرمني لقمة العيش"<sup>(٣)</sup>.

#### ٢. زَلْزَل (١٧٦هـ)

منصور زَلْزَل، 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 الفنيّة 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<sup>(٤)</sup>.

---

(١) سورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٤٧)

(٢) انظر: الزركلي، الأعلام (ج ١٤٣١)، سورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٤٧)، شيخاني، أشهر المغنيين عند العرب ونواذرهم (ص ٩٧)

(٣) شيخاني، أشهر المغنيين عند العرب ونواذرهم (ص ٩٧)

(٤) انظر: سورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٤٩)، شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٥٣)

### ٣. حَكَم الوَادِي (ت ١٨٠ هـ)

حكم بن يحيى بن ميمون، فارسي الأصل، مغنٍ من الطبقة الأولى في عصره، أصله من الموالي، أتمته الشهرة متأخرةً في الخمسين من عمره، أولع بصناعة الغناء<sup>(١)</sup>، "فكان ينقر بالدقّ ويغني مرتجلاً، كان يصنع ويحسن حتى قيل فيه: ليس أحدٌ يسمع غناءً ثم يُغنيّه بعد ذلك إلا وهو يغيّره ويزيد فيه وينقص إلا حكماً"<sup>(٢)</sup>.

"ووصف إسحاق الموصلي غناء حكم الوادي فقال: ليس بين المغنيين المعروفين الذين يصنعون الغناء ويحسنون أداءه، كما يحسنون أداء أصوات غيرهم، أطبع من حكم". وقد مات حكم في خلافة الرشيد بعد أن عمّر طويلاً<sup>(٣)</sup>.

### ٤. إبراهيم المَوْصلي (ت ١٨٨ هـ)

"النّديم الموصلي)، إبراهيم بن ماهان (أو ميمون) بن بهمن الموصلي التميمي بالولاء، أبو إسحاق النديم، أوجد زمانه في الغناء واختراع الألحان، شاعر كان ينظم الأبيات ويلحنها ويغنيها، من ندماء الخلفاء، فارسي الأصل، أجاد الغناء الفارسي والعربي<sup>(٤)</sup>، تتلمذ على يد سياط حتى أصبح من كبار الموسيقيين. من تلاميذه: ابنه إسحاق وزلز، كان عازفاً ماهراً وملحناً ومغنياً مجيداً، نُسب إليه ما لا يقلّ عن تسعمائة لحن، يتميز بحسّه الموسيقيّ الكامل وإلمامه بالغناء والآلات الموسيقية، ويعتبر من المحافظين على الغناء القديم<sup>(٥)</sup>، "فهو يعدّ أب الموسيقى العربية التقليدية الحقيقي، وقد أتقن الغناء والعزف على العود معاً، كان الرفيق الدائم لهارون الرشيد، وقد حوّل إبراهيم بيته إلى مدرسة تُعلّم الموسيقي والغناء، وكانت أول مدرسة في العصر العباسي، فقد أسس مدرسته الموسيقية على شكل معهدٍ يعطي تدريباً كاملاً للغناء والشعر والعزف على العود، وقد اشتهر 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 حسن إبراهيم

(١) انظر: الزركلي، الأعلام (ج ٢ / ٢٦٧)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٤٧)

(٢) الأصفهاني، الأغاني (ج ٦ / ٢٩٩)

(٣) شيخاني، أشهر المغنيين عند العرب ونواذرهم (ص ١٠١)

(٤) الزركلي، الأعلام (ج ١١ / ٥٨)

(٥) انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٤٨)، فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص ٦)

المَوْصلي نظام المقامات والإيقاع بإيجاد فوارق بين الأنواع، وإدخال إيقاعٍ جديد وضعه بنفسه، وهو إيقاع "الماخوري"، وهو غناءٌ طويل يؤدَّى في إيقاعٍ تقليدي<sup>(١)</sup>.

#### ٥. زُرِّيَاب (ت ٢٣٠ هـ)

علي بن نافع، أبو الحسن، عبد معتق من أصل فارسي، يُلقَّب بـ (الطائر الغرد)، "وزرياب لقب غلب عليه من أجل سواد لونه مع فصاحة لسانه وحلاوة شمائله، كان شاعراً مطبوعاً،<sup>(٢)</sup> عالماً ببعض الفنون، عارفاً بأحوال الملوك وسير الخلفاء ونوادر العلماء، كان حسن الصوت، أخذ الغناء ببغداد وتتلّمذ 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<sup>(٣)</sup>.

"وهجرة زرياب إلى الأندلس أحدثت في مجتمعتها تغييراً كبيراً بما أدخله من عاداتٍ جديدة، وبما أشاعه من تقاليد راقية، وبما بعثه في المجتمع الأندلسي من روح التأنيق والتجمل، بالإضافة إلى إشاعة الموسيقى والغناء، وتأسيس أول مدرسة أندلسية لهذين الفئتين"<sup>(٤)</sup>. "وقد استقرّ زُرِّيَاب في قرطبة التي كانت مركز حضارة رائعة في ذلك الوقت، وقد أضاف إليها إشعاعاً فنياً، وقد فرض على الموسيقى دوراً نفسياً وعلاجياً له اتصال بصور البروج الفلكية والأمزجة الموافقة للمقامات المختلفة"<sup>(٥)</sup>.

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 أيضاً في مأمن، بل في جَوْ من التفاعل والإبداع والابتكار، وهو ما طوّر من المقامات، والآلات الموسيقية، والذائقة العربية أيضاً، وأخيراً أفسح المجال للمغنيين والملحنين والعازفين كي يبتكروا ويدلّوا بدلوهم في هذا المجال.

(١) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٥٥)

(٢) المقري، نفح الطيب من غصون الأندلس الرطيب (ج ٣ / ١٢٢)

(٣) انظر: الزركلي، الأعلام (ج ٥ / ٢٨)، حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٥٦)

(٤) السامرائي، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس (ص ٤٢٥)

(٥) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٥٦، ٥٧)

## ٦. إِسْحَاقُ الْمُوصِلِيُّ (ت ٢٣٥هـ)

ابن النديم الموصلي، إسحاق بن إبراهيم بن ميمون التميمي الموصلي، أبو محمد النديم، فارسي الأصل، مولده ووفاته في بغداد، لَقَّبَ بِـ (بحر المُغَنِّين)، ومن أشهر ندماء الخليفة، نَقَرَدَ بصناعة الغناء، فكان من أعظم موسيقيي عصره، استعاد فنَّ أبيه وأمجاده، حتى تقدّمت شهرة 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 وفقهياً، له تصانيف عديدة فقد رُوِيَ أَنَّ مكتبته من أضخم مكتبات بغداد، ومن هذه التصنيفات (كتاب أغانيه) التي غنّى به إسحاق، كتاب أخبار عَزَّة المِثْلَاء، كتاب أخبار طُويس، كتاب أغاني مَعْبَد، وكتاب (النغم والإيقاع). كان عميداً لموسيقى بلاط هارون الرشيد، وتميز بأنه واسع الثقافة الموسيقية، قام بجمع النظريات الفنية التي جرى استعمالها في زمنه، وصبّها في نظامٍ موسيقيٍّ واضح الحدود، وكان عازفاً لمختلف آلات الطرب، فقد أُنقِنَ العزف على العود بعد أن تعلّم ذلك على يد خاله (منصور زُلْزَل) الذي يعتبر أستاذ عصره في العزف على الوتر في العود<sup>(١)</sup>.

"وقد اشتهر إسحاق ببراعته الخارقة في التلحين، وقام بتحسين النظامين الصوتي والنغمي اللذين رسمهما والده، حيث استعاد نظرية إقليدس في السلم الموسيقية، وعدّل أسلوب اللحن الذي ظلّ يتبع طريقاً تقليدية"<sup>(٢)</sup>. "وكان لإسحاق مدرسته الموسيقية لتدريب القيان ليس في مجال الموسيقى فحسب، بل في ميادين الأدب والثقافة واللياقات العامة، وقد ثبتّ إسحاق الموصلي النظرية الموسيقية القومية، وحافظ على التقاليد العربية الموسيقية من خلال تمييزه الأجناس وطرائق الإيقاعات بعد أن كانت مختلفة غير واضحة"<sup>(٣)</sup>.

وعلى ذلك، فإن "إسحاق الموصلي كوالده من أنصار الغناء القديم، ومن المحافظين على طرائق (معبد)، وقواعد مدرسته التقليدية في فنّ الغناء، فقد كان إسحاق في صناعة ألحانه يبدأ بالطبقات العالية الحادة، ثم يهبط تدريجياً إلى درجات القرار، وهكذا حتى يختم نشيده بالأزجال والأهزاج. وقد قام إسحاق بوضع القواعد وضبط الأوزان والأجناس والمقامات بفضل إمامه العميق بالموسيقى وآلاتها"<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر: الأعلام: الزركي، (ج ١ / ٢٩٢)، حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٥٦)، شورة، قراءات في تاريخ

الموسيقى العربية (ص ٥٠)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ٨٥)

(٢) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٦٥)

(٣) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٤٣)، انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ٨٢)

(٤) فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص ٢٣)

لقد زحرت قصور الخلفاء بالموسيقيين المحترفين والمغنيات، وأمطرت على رؤوسهم الأموال والعطايا، "ففي مجالس الغناء يبعث الخلفاء روح التنافس بين المغنيين لاقتناص الجوائز التي يقدمونها لأفضل أداءٍ أو تلحين في تلك الجلسة، فيشحن بذلك همم الموسيقيين للإبداع والابتكار، وكان من نتائج ذلك هَرَب العالم الموسيقي زُرْيَاب من بغداد إلى الأندلس خوفاً من غيرة أستاذه إسحاق الموصلي لأنه فاقه في مجلس هارون الرشيد أداءً وغناءً لأنه رفض استخدام عود أستاذه الذي لا يرقى لمميزات عوده الذي أجرى عليه تحسينات، أهمها: زيادة الوتر الخامس، وتلوين الأوتار بألوان الطبايع، وخفة الوزن، واستخدام ريشة من قوادم النسر للضرب على العود بعد أن كانت الأوتار تنقر بقطعة من الخشب صغيرة ورقيقة، وقد حظي زُرْيَاب بتأسيس مدرسة موسيقية في الأندلس، التي يصبح لها شأنٌ كبيرٌ فيما بعد"<sup>(١)</sup>.

#### ٧. زُرْيَاب وموسيقى الأندلس

انتقل الازدهار والبروز للعصر الأندلسي في الأصعدة كافة، فقد كانت الأندلس هي الوجه الثاني للمشرق العربي، وهي الحضارة المطابقة تماماً لحضارة شبه الجزيرة العربية في بلاد المغرب، ومن ذلك التأثير اهتمامهم بالموسيقى العربية وتطويرها، واستقطاب المبدعين المشرقيين إليهم، ومن أهمهم (زُرْيَاب)، حيث "يُجمع الباحثون كافة على أن قدوم زُرْيَاب إلى الأندلس يشكل نقطة تحوّل حاسمة في تاريخ الموسيقى العربية في غرب العالم الإسلامي، وذلك لما أحدثه فيها من تغيير وتجديد"<sup>(٢)</sup>. "فالموسيقى التي حملها زُرْيَاب ورفاقه كانت المنطلق الأول للموسيقى العربية، فقد أثر الغناء العربي في الأذواق غير العربية، فالمغنون الأندلسيون كانوا يرددون بعض الألحان الشرقية الشهيرة، وتشير الألحان إلى أن الموسيقى الشعبية في إسبانيا في القرن الثالث عشر الميلادي وما بعده مشتقة من منبع أندلسي انبثق في نشأته من مصادر عربية وفارسية ويونانية"<sup>(٣)</sup>.

ويبدو أن بلاد الأندلس أعطت دافعاً كبيراً لهذا الموسيقار الكبير كي يقدم إليها بكل رحابة وثقة، "فقد كانت البادرة التي ظهرت باستقبال الأمير لزُرْيَاب في الأندلس ومجالسته وإكرامه له غايةً في الكرم، قد شجعت زُرْيَاب وبعثت في نفسه الأمل، فراح زُرْيَاب ينقذ مخططاته في نشر الموسيقى الشرقية، والعادات الاجتماعية العربية، حيث عمّت البلاد وتجاوزت الحدود، وانتقلت

(١) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٢٠٢)

(٢) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٥٤)

(٣) المرجع السابق، ص ٥٢

إلى العالم الأوروبي قاطبةً، وكان أن أُسس أول معهدٍ موسيقيٍّ واستُدعي المغنّون من المدينة المنورة لنشر الأصول الموسيقية العربية المشرقية القديمة<sup>(١)</sup>.

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<sup>(٢)</sup>.

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"<sup>(٣)</sup>. والدافع الذي جعله يؤسس بهذا الإتيان 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 شخصية في عصره بالأندلس، فقد كان لها الأثر الكبير في التقدّم الحضاري الذي وصلت إليه الأندلس، وارتفعت مكانة زرياب أكثر عندما بدأ تلامذته يتحوّلون إلى مدرّسين 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"<sup>(٤)</sup>.

وقد وصلت شهرة زرياب وتأثيره في المجتمع الأندلسي كل أرجاء أوروبا، فازداد عدد الوافدين إلى الأندلس لتلقّي الموسيقى من إيطاليا وألمانيا وفرنسا وغير ذلك<sup>(٥)</sup>.

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 رّوادها العظماء أمثال زرياب. ولقد أتيح لفنّ الموسيقى والغناء في الأندلس أن يشهد تطوّراً كبيراً واكب التحوّل الحضاري والثقافي الذي عاشته هذه البلاد في ظلّ الدولة الإسلامية، وهو تطوّر يُعزّي

---

(١) شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٦٨)

(٢) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٤١)

(٣) شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٧١)

(٤) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٤٦)

(٥) انظر: المرجع السابق، ص ٤٦

إلى عدة عوامل، أهمها: استمرار التأثير المشرقي متمثلاً في المغنّيين وعلماء الموسيقى الوافدين، والعناية بالموسيقى وإبراز العلماء الأندلسيين فيها تأليفاً وصناعةً، وتتمثل في انتشار المؤلفات الموسيقية المشرقية بالأندلس، كرسائل الكندي، وكتاب الموسيقى الكبير للفارابي، والشفاء والنجاة لابن سينا، ورسائل إخوان الصفا وغيرها الكثير من المؤلفات<sup>(١)</sup>.

ومن المعروف أيضاً أن الموسيقى في الأندلس أخذت الطابع العربي القديم الذي نهلوه من الكتب القديمة، كما أن "ألوان الغناء في الأندلس ظلت في البداية منحصرة ما بين أسلوب غناء النصرى، وخداة الإبل (العرب)، ولم يكن عندهم قانون يعتمدون عليه، إلى أن وفد زرياب فوضع مع تلاميذه أصول التلحين والغناء، ومن أهم ألوان الغناء الموشحات والإنشادات"<sup>(٢)</sup>.

"ولقد أنشأ زرياب معهده الموسيقي في الأندلس، وهو أول معهد لتدريس فنون الموسيقى بالأندلس، وكان أول طلاب معهد زرياب أبنائه الثمانية وابنتاه"<sup>(٣)</sup>، وقد أصبح هناك وللمرة الأولى أصول وقواعد يعتمد عليها أسلوب الغناء العربي، فقد نظم زرياب الغناء، فكان المتبع قبل زرياب في تلقين الألحان أن يكرّر المعلم لطلابه حتى يحفظوه، ولكن زرياب وضع ثلاث مراحل يتم من خلالها حفظ الموشح الغنائي، وذلك على النحو الآتي:<sup>(٤)</sup>

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

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

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

وبذلك فقد تطوّر فن الغناء في الأندلس على يدي زرياب، فامتاز أسلوب تعليمه للغناء بنواح عدة، أهمها:<sup>(٥)</sup>

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

---

(١) سورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٥٩)

(٢) المرجع السابق، ص ٦٢ - ٦٤

(٣) شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٦٨)

(٤) سورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٨٨)

(٥) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ٩٩)

٣. التعمق في أصول الغناء وقواعد العزف، ولا يكون ذلك إلا مع ذوي الأصوات الجميلة بعد اختيارهم وتجربتهم.

"وكان زرياب يُعَدُّ اختباراً للاستعداد الغنائي لاختيار الموهوبين، بأن يجلس الطالب، ويصيح بأعلى صوته بكلمة (يا حَجَام) ليتبين مخارج الحروف لديه، وترديد (آه) ويمدّ بها صوته على مختلف درجات السلم الموسيقي، فإذا ثبتت صلاحية الطالب في ذلك الاختبار وضعه ضمن الموهوبين، ويبدأ بتلقيه الغناء، وكان يقسمهم إلى مجموعاتٍ تبعاً لطبيعة أصواتهم"<sup>(١)</sup>.

لقد كان زرياب شاعراً وعالماً فلكياً بارعاً، ترك تراثاً فنياً للأندلس يضمّ عشرة آلاف لحن<sup>(٢)</sup>، وقد أوجد طريقةً لتطبيق الإيقاع الغنائي على الإيقاع الشعري، كما وغدّى الموسيقى الأندلسية بمقامات وسلالم عديدة كانت مجهولةً قبل زمنه<sup>(٣)</sup>، وفي مدرسة زرياب وُلدت الأغنية الأندلسية المستقلة الحرة ذات الطابع العلمي، وارتكزت على مقوماتٍ موسيقيةٍ واضحة الأسلوب، فأصبح للأغنية طابعٌ جديدٌ (لحناً وموضوعاً)<sup>(٤)</sup>.

ومن أشهر علماء الأندلس أحمد بن عبد ربّه (مليح الأندلس)، (ت ٣٢٨هـ)، "وهو أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه بن حبيب بن خُدّير بن سالم، المعروف بابن عبد ربّه الأندلسي، ولد في قرطبة، وهو الأديب الإمام صاحب (العقد الفريد)"<sup>(٥)</sup>، "ويعد عالماً كبيراً وأديباً وشاعراً وموسيقيّاً، ومؤرخاً للغناء وأخبار المغنّين، وكتابه (العقد الفريد) من أشهر كتب الأدب العربي، ويعدّ مرجعاً مهماً بما حواه من الموضوعات المهمة. وفي أحد فصوله ذكر الياقوتة الثانية للألحان واختلاف الناس فيها، وتناول تحريم السماع، وأصل الغناء وأخبار المغنّين"<sup>(٦)</sup>.

وبهذا يبدو أن الأندلس قد استطلت طويلاً بظلال الثقافة العربية في كافة الأصعدة، وخاصة الجانب الموسيقي، "فقد ظلّت أوروبا تحت غزو الموسيقى العربية وآلاتها وفنونها وعلومها عدة قرون طويلة، وقد ظلّ استعمال العود العربي حتى القرن السابع عشر، كما وازدهرت معزوفات العود في أوروبا على المستوى الخاص والعام، وهكذا، فإن للعرب مساهمةً بناءً في الموسيقى

(١) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٨٨)، وانظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١٠٠)،

المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب (ج ٣ / ١٩٩)

(٢) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٥٥)

(٣) شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٧٨)

(٤) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١٠٠)

(٥) الزركلي، الأعلام (ج ١ / ١٠٧)

(٦) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٥٦)

العالمية، وفيما بعد قد ظهرت آلة البيانو وغطت على آلة العود لمناسبتها للموسيقى الأوروبية الحديثة وسلاسلها، ويرجع الفضل في ذلك إلى الموسيقي زرياب ومدرسته وتلاميذه<sup>(١)</sup>.

ومن خلال ما تم ذكره نلاحظ "أن الفن الموسيقي قد وصل إلى أعلى مرحلة عند منتصف القرن التاسع، وكانت الموسيقى تتمتع بجميع خصائصها القديمة، وتبرز فيها الشخصية العربية وضاحة، وقد وضع الكندي في القرن التاسع الميلادي، وكذلك الفارابي في القرن العاشر الميلادي كثيراً من الكتب والرسائل في علم الموسيقى، وقد ظهر في القرن العاشر جماعة من الفلاسفة والعلماء الموسيقيين المعروفين باسم (إخوان الصفا)<sup>(٢)</sup>.

ونخلص إلى أن الأندلس مثلت صورةً موازيةً للحضارة الشرقية في شبه الجزيرة العربية، وكان الفضل في ذلك يعود للشغف الروحي والعلمي الذي تمتعت به هذه الحضارة الخلابة لكل ما في المشرق العربي، ورغبتها في أن تنهل من علوم الموسيقى لدى المشرق، والسبب الآخر تمثل في دعوتها للطاقات والمواهب أمثال زرياب وغيره، الذين قبلوا المعادلة في تلك البلاد، وأسسوا في الجانب الموسيقي العربي هناك ما وصل إلى مراتب عالية تكاد تفوق ما وصل إليه العرب في بلادهم ذاتها. وهو أمر أدى لشهرة عربية واسعة، وإن كان قد أقصى مثل زرياب الفنان العظيم عن الساحة المشرقية التي -إن كانت تزخر بغيره من المبدعين- إلا أنها تحتاج إلى مثله ممن يضيفون وأضافوا للموسيقى العربية وتطورها الشيء الكثير.

### أعلام العرب المنظرين لعلم الموسيقى

يعد الجانب التنظيري للموسيقى هو الركيزة الأساسية التي بنى عليها الموسيقيون أداءهم وابتكاراتهم، حيث تعدّ النظريات الموسيقية القاعدة الأساسية لهم، وبالتالي فإن هذا الرقي الذي وصلوا إليه ما هو إلا ثمرة جهود علماء ومنظرين وباحثين في مجال الموسيقى، استطاعوا أن يقدّوا القواعد، ويكتبوا الأصول، ويبثوا نظرياتهم النقدية في هذا المجال، حتى بدأ هذا العلم متكامل الأطراف بدءاً من المفكرين الذين دونوا علومهم في هذا المجال، ووصولاً للموسيقيين الذين طبقوها، وأتموا إبداعهم على أكمل وجه.

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

(١) انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٣٤)، حمام، الموسيقى والأنشيد (ص ٢٠٩)

(٢) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ص ٥٧)

## 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، ألّف وترجم كتباً كثيرةً يزيد عددها على ثلاثمائة<sup>(١)</sup>. وكان الكِنْدِيّ رائد مدرسة شُراح الإغريقية وأستاذها الأول بلا مُنازع<sup>(٢)</sup>.

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

وقد استخدم الكِنْدِيّ 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 (سلمين موسيقيين)، فالمقامات عنده سبعة والإيقاعات ثمانية، وقد بنى الكِنْدِيّ سلمه الموسيقيّ على أساس أطوال الأوتار وأبعاده مطابقةً لأبعاد السلم الفيثاغوري القديم<sup>(٤)</sup>.

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

"وقد احتوت هذه الرسالة على تمرين لتعليم عزف آلة العود بأسلوب تعدّد التصويت، فبذلك يُعدّ الكِنْدِيّ أول من تحدّث في علم الهارموني"<sup>(٦)</sup>. وهذا يمثل براعةً لم يسبق لها نظيرٌ في الموسيقى العربية والتجديد الذي أضافته على الموسيقى العالمية.

(١) الزركلي، الأعلام (ج ٨/ ١٩٥)

(٢) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٣٥)

(٣) المرجع السابق، ص ٣٦

(٤) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٦٩، ٧٠)

(٥) يوسف، موسيقى الكِنْدِيّ (ص ٧)

(٦) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٦٨)

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"<sup>(١)</sup>.

وكم كانت شهرة هذا العالم واسعة ومهمة، فقد اهتموا بمنجزاته، وتتبعوا آثاره الجلية 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 كل لون، وتأثيره على النفس، وينظر بينها وبين المقامات"<sup>(٢)</sup>. 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 جواً خاصاً بها.

وإسهامات هذا العالم واسعة 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"<sup>(٣)</sup>.

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"<sup>(٤)</sup>.

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

---

(١) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٢٠٥)

(٢) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٣٦)

(٣) المرجع السابق، ص ٣٦

(٤) ابن النديم، الفهرست (ص ٣١٧)

## ٢. الفَارَابِيُّ وكتابه (الموسيقى الكبير) (ت ٣٣٩ هـ)

محمد بن محمد بن طرخان، أبو نصر الفارابي، لُقِّبَ بالفارابي لمولده في مدينة (فاراب)، تركي الأصل، يعدُّ أكبر فلاسفة المسلمين، هاجر إلى بغداد ونبغ فيها، ألَّفَ بها أكثر كتبه، تأثَّرَ بأستاذه الكنديِّ من حيث الأبحاث الإغريقية واليونانية، أجاد التركية والفارسية بجانب العربية، فاستطاع ترجمة الكثير منها إلى اللاتينية<sup>(١)</sup>.

ويعدُّ الفارابي من أعظم العلماء النظريين في صناعة الموسيقى، وهو الأستاذ الثاني لمدرسة شَرَّاح الإغريقية، مارس فنون الموسيقى والغناء منذ صباه، وأتقن العزف على العود، من أشهر مؤلفاته في الموسيقى: كتاب كلام في الموسيقى، وكتاب في إحصاء الإيقاع، وكتابه العظيم الموسيقى الكبير<sup>(٢)</sup>. "فهو يعدُّ أعظم مؤلِّفٍ في الموسيقى العربية وضعه العرب منذ فجر الإسلام وحتى يومنا هذا، وقد تُرجمَ هذا الكتاب إلى اللغة الفرنسية، فجاء هذا الكتاب في هذا العلم من شوامخ الكتب التي لم يسبقه إليها أحدٌ قبله، ولم يزد عليها أحدٌ بعده، وله شهرةٌ عظيمةٌ في الأوساط العلمية التي تهتم بشؤون الموسيقى العربية، نظراً لغزارة مادته، وقوة أسلوبه، وشموله جميع أنحاء هذه الصناعة"<sup>(٣)</sup>.

وقد تناول فيه كلَّ ما يخصُّ الموسيقى من نغمٍ وإيقاعٍ وآلات موسيقية، "وعرض فيه الكثير من المقارنات بين الأبعاد الفيثاغورية والأبعاد العربية، فكانت مواهب الفارابي في الموسيقى بارزةً علماً وفناً في هذا الكتاب"<sup>(٤)</sup>.

وكتاب الموسيقى الكبير له كتابٌ ثانٍ ملحق به، فالأول (الموسيقى الكبير)، "يتناول فيه الفارابي جميع أجزاء صناعة الموسيقى بوجهيها العملية والنظرية، وقسّمه إلى جزأين، أحدهما (في المدخل إلى صناعة الموسيقى)، والآخر في أصول الصناعة وفي ذكر الآلات المشهورة 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"<sup>(٥)</sup>.

(١) انظر: الزركلي، الأعلام (ج٧ / ٢٠)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٧٢)

(٢) انظر: فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص ١٣)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٧٣)

(٣) فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص ١٤، ١٥)

(٤) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٣٦)

(٥) فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص ١٥، ١٦)

وهذا الكتاب متعدد الموضوعات الموسيقية، "فقد ذكر الفارابي فيه المسافات والجموع المستخدمة في عصره، والجموع تعني جمع الجنسين مع بعضهما وهي مشابهة لطريقة اليونانيين النظرية في الأجناس وجمعها، وقد وضع الفارابي نظريته في الإيقاع التي اعتمدت على قياس الزمن بدقة، ووضع فصولاً في التزيينات اللحنية والإيقاعية المعمول بها، كما وابتكر آلة (الشاهرود)، وهي (القانون) في العصر الحالي"<sup>(١)</sup>.

"وقد ذكر الفارابي أيضاً في كتابه السلم العربي القديم وشرحه شرحاً كافياً وافياً، كما أنه تكلم على جميع الآلات الموسيقية القديمة عند العرب، وأهمها العود والطنبور والزّباب، وذكر الأصوات التي يمكن أن تؤدّيها مع أبعادها ومسافات الصوتية، كما وتحدّث عن النظريات الموسيقية التي كانت معتمدة في تلك الأيام في الموسيقى العربية، وقد تكلم عن الأمم التي كانت رائدة في اكتشاف واستعمال وتطوير الموسيقى، وذكر بأن العرب قد تأثروا بالموسيقى اليونانية والفارسية، وقد اعتبر الفارابي أن علم الموسيقى من أصعب العلوم، لأن مادته غير مرئية وغير ملموسة، بل هي محسوسة ولا طريقة لدراستها والتعاطي معها إلا بوساطة السمع والتذوق"<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا، فإنه قد أرّخ للموسيقى العربية القديمة، وحفظ إرثها المهم، وذكر أبعادها ومجالاتها والنظريات الموسيقية التي كانت شائعة وقتها، وما أضافه إليها، وما نهله من ثقافات أخرى مجاورة لها، وأضاف أيضاً بعض النظريات الحديثة التي تتعلق بالمقامات والسلالم الموسيقية والإيقاعات والآلات الموسيقية. كل هذا يحفظ التراث الموسيقي ويبقيه مرجعية مهمة للموسيقى العربية في أبهى أشكالها، وأجمل رونق لها.

"وقد تكلم أيضاً عن الصوت ومصادره، فقد تناول الصوت بصورة علمية واضحة، وقال إنه ينتج من حركة مادة واهتزازها كاهتزازات الحنجرة أو الأجراس، وعلى هذه الحقيقة العلمية اعتمد في صناعة 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"<sup>(٣)</sup>.

(١) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٢٠٤)

(٢) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ٥٠)

(٣) المرجع السابق، ج ١ / ٥٠، ٥١

### ٣. الأصفهاني وكتابه (الأغاني) (ت ٣٥٦هـ)

هو علي بن الحسين بن الهيثم القرشي الأموي، من ولد هشام بن عبد الملك، كان شاعراً مصنفًا وأديبًا، وُلد في أصفهان أو أصبهان، كان أمويًا شيعيًا، نشأ في بغداد<sup>(١)</sup>، ودون 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 ثلاثة وعشرين مجلداً<sup>(٢)</sup>.

ويعدّ كتاب الأغاني موسوعة أدبية ثمينة، "فهو يعتبر من أوسع كتب الأدب العربي شهرةً، وأوفرها حظاً، وأكثرها تداولاً على ألسنة المتأدبين لضخامته مبنًى وحجماً، ونفاسته قيمةً ومحتوىً، وكانت المدة التي استغرقها الأصفهاني في تأليف كتابه خمسين عاماً"<sup>(٣)</sup>.

إن كتاب الأغاني يعدّ كتاب موسيقى وغناء وطرب، "فقد التزم الأصفهاني في كتابه ألا يترجم لشاعرٍ أو يؤرّخ لخليفةٍ أو يسجّل واقعة إلا إذا كان الغناء أصلاً لهذا كله"<sup>(٤)</sup>. "فقد ترجم الأصفهاني لأكثر المغنّيين المشهورين في صدر الإسلام والدولتين الأموية والعباسية، وترجم أيضاً للمغنّيين والمهتمين بالغناء والموسيقى من الخلفاء"<sup>(٥)</sup>.

وكتاب الأغاني نال شهرةً واسعةً وشمل مناحٍ عدّة في مجاله، "فهو كتابٌ فريدٌ في بابهِ، 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 موسيقيّ عربيّ، فهناك فرقٌ كبيرٌ بين طبعة الكتابين، بحيث لا يجل الخلل أو المقارنة بينهما"<sup>(٦)</sup>.

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

(١) ابن النديم، الفهرست (ص ١٤٤)

(٢) فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص ١٠)

(٣) الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص ٢٦٣)

(٤) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٧٧)

(٥) الأصفهاني، الأغاني (ج ١/ مقدمة الكتاب)

(٦) الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص ٢٦٦)

ويذكر قائله ويترجم له ويستطرد من ذلك إلى غيره من الشعراء والأدباء والمغنيين والمغنيات<sup>(١)</sup>، وقد بلغ عدد الأصوات المذكورة في كتاب الأغاني ثلاثة آلاف وأربعة وخمسين صوتاً (٣٠٥٤)، وتبلغ فيها الأصوات المختارة مائة وأحد عشر صوتاً (١١١)<sup>(٢)</sup>.

فقد قام الأصفهاني بجمع للأغاني المتميزة (ما يسميها أصوات) حديثها وقديمها، وذكر لطرائق الغناء فيها، "فكلمة (صوت) عند أبي الفرج تعني ما يختاره المغني من شعر خاصٍ مناسب، بجانب ما يلزم ذلك الشعر من لحن وإيقاعٍ يتناسب مع صيغة ذلك الشعر، فأبو الفرج الأصفهاني يضع كلمة (صوت) بأعلى الشعر، ويلحقه بآخر القصيدة بكلمة (لحن)، "ووقع على أول كل شعرٍ فيه غناءً صوتاً ليكون علامةً ودلالةً عليه يتبين بها ما فيه صنعةً من غيره"<sup>(٣)</sup>. والصناعة هي صناعة اللحن والغناء<sup>(٤)</sup>.

وقد جمع أبو الفرج أيضاً في كتابه من أشعار العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، وما حضره وأمكنه جمعه من الأغاني العربية قديمها وحديثها، وذلك عن طريق الرواية وحشد الأخبار، كما كان ينسب كل ما يذكره إلى قائل شعره وصانع لحنه وبيان طريقته من الإيقاع والإصبع الذي تُنسب إليه (أي مقامه)، وما يتصل بذلك كله من اشتراك المغنيين في اللحن الواحد<sup>(٥)</sup>.

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<sup>(٦)</sup>.

(١) الأصفهاني، الأغاني (ج ١/ مقدمة الكتاب)

(٢) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٧٩)

(٣) الأصفهاني، الأغاني (ج ١/ ٣)

(٤) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٤٥)

(٥) انظر: الأصفهاني، الأغاني (ج ١/ ١)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٧٨)

(٦) انظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٨٠)

استطاع أبو الفرج الأصفهاني من خلال كتابة تكوين صورة كاملة متكاملة عن الفن والغناء في عصره وما قبله، وأجاد في التحليق والطواف حول ابتكارات وإضافات المغنّيين والملحنين، ورسم الصورة الحقيقية لهم بطريقة إبداعية، "فما كتبه من أخبار للمغنّيين وصناعة الغناء يدلّ على دقة وعمقٍ ودرايةٍ وتكوينٍ فنيٍّ جديدٍ، 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 تألفت في القرن الرابع الهجري، موطنها العراق، ولم يُعرف 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 (ت ٤٢٨ هـ)

"هو الشيخ الرئيس الوزير الطبيب الفيلسوف الموسيقيّ أبو علي، الحسين بن عبد الله بن سينا، نشأ وتعلّم في بخارى، درس علوم الرياضيّة 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 شُراح 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 (ص ٧٩)

(٢) المرجع السابق، ص ٧٤

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٤، انظر: الزركلي، الأعلام (ج ٢ / ٢٤١)

(٤) فياض، موسوعة أعلام الموسيقى (ص ٨)

وأخذته عنه أوروبا. فقد تحدّث ابن سينا عن علم الهارموني ومزج الأصوات بعضها ببعض واتفاقها بقوله: يمكن مزج صوتين بأدائهما معاً في انسجامٍ توافقيٍّ، وأحسن ما ينتهي إليه في ذلك الجمع بين الأساس وجوابه، وبين البعد الرابع والبعد الخامس<sup>(١)</sup>.

"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 يلقبه الغربيون بـ(والد الهارموني)، ولكن العرب في هذا العلم كانوا هم السباقين إلى اكتشافه كما هو واضح في آثار الكندي ومؤلفاته"<sup>(٢)</sup>.

"وقد خَصَّص أيضاً ابن سينا في موسوعته (الشفاء والنجاة) فصلاً خاصاً عن الإيقاع شرح فيه أنواعه المختلفة، ووصل إلى أنه بمقدور الموسيقى أن يستخدم من الإيقاع ما لا حصر له، ثم مزج بين الموسيقى والشعر من حيث الإيقاع، وتناول الحديث عن التفاعل والأوزان، كما خَصَّص فصلاً للآلات الموسيقية بأنواعها الثلاثة (الآلات النفخية، والوترية، والإيقاعية)، وخصَّص 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 كل مؤلفاته"<sup>(٣)</sup>.

## ٦. صَفِيّ الدِّين الأَرْمَوِيّ وكتابه (الأدوار) (ت ٦٩٣ هـ)

عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر الأرمويّ البغدادي، صَفِيّ الدين، الموسيقار، الشاعر، الأديب، الخطّاط، كان الأرمويّ كثير الفضائل لديه معرفة كبيرة بسائر العلوم، نظم الشعر وعلم 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<sup>(٤)</sup>. وقد قال الأرمويّ عن نفسه: "اشتغلتُ بالمحاضرات والآداب العربية وتجويد الخط، فبلغت فيه الغاية ثم اشتغلتُ بضرب العود، فكانت قابليتي فيه أعظم من الخط"<sup>(٥)</sup>. "فبعدُ صَفِيّ 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 (ص ٧٥)

(٢) المرجع السابق، ص ٧٥

(٣) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٣٨)

(٤) انظر: الزركلي، الأعلام (ج ٤ / ١٧٠)، الأرموي، الأدوار (ص ٧)، شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية

(ص ٨٤)

(٥) الأرموي، الأدوار (ص ٧)

الموسيقى كتابه (الأدوار)، و(الرسالة الشرفية في النسب التأليفية)، وهما من أجلّ وأنفس الكتب الموسيقية<sup>(١)</sup>.

"فكتابه الأدوار أي (المقامات الأساسية) وهي اثنا عشر دوراً (مقاماً)، كما ورد عن الأرموي وهي (العشاق، النوى، البوسليك، الراس، 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"<sup>(٢)</sup>.

"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"<sup>(٣)</sup>.

"ولقد استطاع الأرموي أن يطوّر نظريته في تحليل المقامات المستخدمة في عصره ووضعها في قالب 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 الأرموي قد ابتكر آلة (النزهة)، من المعازف"<sup>(٤)</sup>.

"أما فيما يتعلق بالكتابة الموسيقية، فقد بدأها الكندي باستخدام الأحرف للدلالة على مواضع الأصابع على رقبة العود، وبذلك دلّ على المسافات الموسيقية بالأحرف، وتبعه الفارابي بذلك، ولكن صفّي الدين طوّرها إلى كتابة موسيقية متكاملة بأن وضع الأحرف تحت الأشعار الملحنة بعد ذكر اسم المقام وضربه في البداية، كما استخدم الأرقام للدلالة على أزمنة النغمات"<sup>(٥)</sup>.

---

(١) الأرموي، الأدوار (ص ٧)

(٢) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٨٥)، وانظر: خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٣٩)

(٣) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٨٥)

(٤) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٢٠٤)

(٥) المرجع السابق، ص ٢٠٤

## ومن أهم التجديدات التي أضافها الأرموي للموسيقى العربية<sup>(١)</sup>:

١. أوجد سلماً موسيقياً جديداً ذا (١٨) نغمة محصورة بينها (١٧) بعداً غير متساوياً، يختلف عن السلالم الموسيقية التي سبقت سلّمه بنسب أبعاده ودساتينه، وبقي معمولاً بسلّمه، ولم يطرأ عليه فيما بعد سوى تغيير بسيط.
  ٢. كتب الأرموي الألحان بطريقة 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<sup>(٢)</sup>، 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 كل نغمة بالأرقام الهندية.
  ٦. أول من حدّد وحصر عدد أنواع أبعاد الرباعية (التتراكورد<sup>(٣)</sup>)، وكذلك أنواع أبعاد الخماسية (النيتراكورد<sup>(٤)</sup>).
  ٧. أول من وضع دوائر موسيقية، وكل دائرة موسيقية هي سلم موسيقي، وعدد الدوائر التي وضعها (٨٤) دائرة.
  ٨. أول من ثبتّ 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 شيء، فهو يدلّ على الحرفية العالية

(١) الأرموي، الأدوار (ص ١٥، ١٦)، وانظر: شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٨٤)

(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 مجرد ناقلين أو شارحين، وإنما مجدّدين ومبتكرين صنعوا للحضارة الإسلامية أبعاداً خاصة، تُضاف إلى سجل الإنجازات العديدة الأخرى التي قدّمتها للحضارة الإنسانية.

كما أن الموسيقى العربية تراوحت في بداية أمرها ما بين التأثير 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 توالى عليها. غير أنّ للتأثيرات التركية كان بعض الآثار بدرجات متفاوتة على الموسيقى العربية، ومن بعدها كانت التأثيرات الأوروبية، فالموسيقى تنتمي لأسرة لغوية واحدة، ورغم أن الشعوب العربية في مشرق الوطن العربي ومغرب تتحدث اللغة العربية، إلا أن هناك لهجة خاصة لكل شعب، فلكل لغة من اللغات ولهجة من اللهجات سمات خاصة في البنية الصوتية لمفرداتها، والاختلاف في اللهجات الموسيقية العربية هو ثراءٌ بحد ذاته. فالموسيقى العربية هي خلاصة فنية 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 محوريين أساسيين"<sup>(١)</sup>.

"وبالتفكير العلمي 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 وبنّت عليه وأوصلها إلى ما هي 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"<sup>(٢)</sup>.

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

(١) شورة، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية (ص ٣)

(٢) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ١٠٩ - 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 — (الفيثاغورية) -نسبة إلى عالم الرياضيات فيثاغورس - إلى سلم طبيعي أو سلم (زارلينو)<sup>(١)</sup>، وتدرجياً إلى سلم معدّلة<sup>(٢)</sup>.

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 أطلق عليه السلم المعدّل<sup>(٣)</sup>.

يقول العالم الغربي (ريمان) في كتابه تاريخ الموسيقى: "إنّ سلم صفي الدين الأرموي أعطى اتفاقاً أنقى وأصفى مما يستطيعه سلم الإفرنج (المعدّل)، المأخوذ أصلاً عن السلم العربي"<sup>(٤)</sup>.

"وقد اعترف العالم الإيطالي (جوزيف زارلينو) في آخر أيامه بأفضلية ما وضعه العرب من الدواوين والسلالم قبله بما يقرب من أربعمئة سنة"<sup>(٥)</sup>.

وقال المستشرق الموسيقي هنري فارمر: "إنّ الموسيقى العربية هي من أصلٍ ساميّ أثرت تأثيراً كبيراً في الموسيقى اليونانية، إن لم نقل إنها كانت ركنها الأساسي"<sup>(٦)</sup>.

---

(١) زارلينو: نسبةً للعالم الموسيقي جوزيف زارلينو، وسلم زارلينو هو سلم طبيعي حدد فيه زارلينو علوّ الأصوات في السلم الطبيعية متتبّعاً نظرية الأصوات الهارمونية، فقد قام باختراع سلم دياتونية قائمة على أساسات مختلفة، حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ٣ / ٣٣٣)

(٢) المرجع السابق، ج ٣ / ٣٣٢

(٣) انظر: الرئيس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص ٧٢)، وانظر: جبّجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ١٦)

(٤) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ١١٦)

(٥) الحلو، تاريخ الموسيقى الشرقية (ص ٢٣٦)

(٦) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ١١٥)

وهذا اعترافٌ صريحٌ من علماء الموسيقى الغربيين بفضل الموسيقى العربية وعلمائها على موسيقاهم وعلى تطور الموسيقى 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 صفي الدين الأرموي في تقسيمه للديوان العربي أفضل نظرية وأكمل سلم موسيقي في تقسيمه.

وقول أيضاً العلامة (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"<sup>(١)</sup>.

وبذلك فقد كان فضل السبق للعلماء العرب في الابتكار والإبداع والتجديد في علم الموسيقى عامة، وفي علم (الهارموني) بشكلٍ خاص الذي تتفرد به الموسيقى الغربية.

أخيراً، نخلص إلى أن هذه الكتب \_ للعلماء المنظرين العرب \_ التي أوجدت نظرياتٍ متكاملةً في علم الموسيقى تمثل شاهداً كبيراً على موروثٍ موسيقيٍّ هائل للعرب، بدت بذرتَه منذ العصر الجاهلي، وتنامت حتى وصلت ذروته إلى العصر العباسي وما يوازيه في الأندلس، حيث كان هناك سبقٌ وتميُّزٌ واضحٌ لدى العلماء العرب، والموسيقين الأفذاذ، الذين أوجدوا الموسيقى العربية بشكلٍ فريدٍ بعد أن كانت بداياتها مجرد امتدادٍ لما سبقها من حضاراتٍ كالآشورية والمصرية والبابلية. وها هي بعد عقودٍ من الزمن استطاعت أن تصقل نفسها، بفضل الكثير من العوامل، من أهمها: الاهتمام الكبير بالموسيقى من قبل الخلفاء والأمراء، وتخصّص بعض العلماء، وكذلك تطوير الآلات الموسيقية، والعمل على صقلها وتنمية أوتارها وتعديلها، وتشجيع الصوت العربي على الغناء، والاهتمام بالمقامات العربية والتحديث المستمر لها، وأخيراً الاهتمام بالتنظير وكتابة الكتب الخاصة بالموسيقى لتظلّ مرجعاً مهماً لها. كل هذا شكّل واجهةً حضاريةً مشرقةً للأمة الإسلامية والعربية يثبت للعالم أن الموسيقى العربية ليست إلا وليدة الذائقة العربية الفنية، وأنها نشأت في حُسن الإمارة الإسلامية بطابعها المهدّب وحسّها 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.

---

(١) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ١١٦)

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 الملحنون والمغنون والعازفون وصانعو الآلات الموسيقية، وما أحدثوه وأوجدوه على الآلات والأوتار والمقامات والألحان، ووصولاً إلى الموسيقى الشعرية والغنائية التي ألفوا من خلالها الأغاني والأوزان والإيقاعات المتنوعة التي طافت مشارق الأرض ومغاربها، فكان الشاعر مغنياً وملحناً وعازفاً وعالماً بالموسيقى ومقاماتها. وبهذه الموسوعية أجاد وأبدع من الألحان أمتعها ومن الكلمات أروعها لتشكل 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.

مقام الرست والعجم جميلُ  
كذا السيكا به فنُّ أصيلُ  
وبعدهم الصبا إحساسُ حزنٍ  
به يا صاحبي دمعي يسيلُ  
وبالنهاوند والكرد ستلقى  
لمعنى الودّ والعطفِ دليلُ  
وإن رمت الأذان فذا حجازُ  
يُداوي النفسَ للهَمَّ يُزيلُ  
ولحنٌ بالبياتِ نشيدُ وجدٍ  
تدورُ به الرؤوسُ وتستميلُ<sup>(١)</sup>

---

<sup>(١)</sup> علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٤٢)

## المبحث الأول: أنواع المقامات الأساسية وبعض فروعها

لا يخفى على ناظرٍ أن الموسيقى الشرقية قد غزت العالم بثرائها وتنوعها وتعدّد أنغامها، فهي حيويةٌ متجدّدة ولها أشكالٌ كلاسيكية وعصرية ومناسبة لكل مقامٍ شعوري، "وهي أغنى موسيقات العالم، فهي تحتوي على مئات الأنغام (المقامات)، وتركيب كلّ منها يختلف عن الآخر، وذلك بفضل مسافة الربع تون (بُعد) الذي تميّز به عن الموسيقى الغربية، فتتفرد المقامات العربية بسحر ألحانها، وجمال تعبيراتها، واقترب أنغامها من النفس البشرية، وهذا ناتجٌ عن تراكيبها وكثرة أصوات سلّمها الموسيقيّ، وتعدّد هذه المقامات وكثرة إيقاعاتها وتنوّعها"<sup>(١)</sup>.

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 زمناً 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"<sup>(٢)</sup>.

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، والموسيقين العرب في الفترة المعاصرة، وقد قامت عدة محاولات تدوين وتبسيط وتعميم منذ مؤتمر الموسيقى العربية الأول المنعقد في القاهرة عام ١٩٣٢م، حتى آخر مؤتمر عام ١٩٦٩م، وقد اقترحت هذه المؤتمرات تصنيف المقامات وتقليل عددها، وتحديد المقامات الأساسية منها إلى ثمانين مقاماتٍ، وغير ذلك عدّ فروعاً لهذه المقامات، وتمّ تعميم ذلك على العالم العربيّ بأسره"<sup>(٣)</sup>.

(١) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ١١٣)

(٢) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٧٢)

(٣) حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٦١)

والمقامات الفرعية على كثرتها تتشابه في تراكيبها وألحانها، والفرق بينها ضئيل جداً، فكثيرة منها تتشابه لحناً وتركيباً وتختلف اسماً، وقد حلَّ العلماء الكثير من هذه المقامات المتشابهة فوجدوا أنَّ بعضها من فصيلة واحدة وتركيب واحد، ولا فرق بينها إلا بمسافة بين أصواتها، وتختلف قليلاً عن بعضها أو باستقرارها على طبقات غير التي تستقر عليها في الأصل.

وبالنظر إلى مسميات المقامات الفرعية، فيلاحظ أنَّ معظمها ليست عربية، بل هي من أصل فارسيٍّ أو تركيٍّ، نظراً للتأثر الكبير للموسيقى العربية بالموسيقى الفارسية والتركية، فبقيت هذه المسميات مستخدمة حتى وقتنا الحالي، ومثال ذلك مقام: (سُورْناك، دِلْنَشِين، بَسْتَه نِكار، الشَّهْنَار، طَرْزِ نُوِين، وغيرها..). فهذه المقامات في ألوانها ومسافات أصواتها مطابقة لما يوجد من المسافات في السلم العربي، فسميت بها<sup>(١)</sup>.

"أما الموسيقى الغربية، فالمقامات عندهم تسمى 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). ويتفرع عنهما عدة سلالم، وتتفرد الموسيقى الغربية بـ(الهارموني) الذي كان للعلماء العرب فضل السبق 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)"<sup>(٢)</sup>.

ومن المعروف أنَّ كلَّ إنسان ينطق بلحنٍ كالترتيل والترنم يكون لهذا اللحن مقامٌ معينٌ يؤدِّي به، وإن لكل مقام طبيعته وشخصيته وأبعاده التي تميّزه عن غيره من المقامات، أي إن لكل مقام إحساساً خاصاً في تمثّليه المقامي، وهو نابغٌ من درجاته ومساره اللحني، "فلكلّ مقام أسلوبٌ خاصٌ وشخصيةٌ خاصة يمثّلان سير العمل فيه، ويُستعملان في حدوده، وبهذا الأسلوب وتلك الشخصية تميّز المقامات بعضها عن بعض خصوصاً تلك التي تتشابه في تكوينها ومستقرّها"<sup>(٣)</sup>.

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 (ص ٧٢، ٧٦)

(٢) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ١١٣)

(٣) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٧٩)

هذه الأبعاد بين الدرجات يتغير نوع المقام، فكل مقام له ترتيب خاص بالمسافات الواقعة بين أصواته تتطلب طبيعته ولونه اللحني، وهي تختلف في كل مقام عنها في غيره. فاختلاف المقامات ناشئ عن اختلاف الأبعاد الصوتية بين الدرجات الموسيقية، ولكل مقام بصمة وروح ومحطات وأبعاد معينة، فبذلك يختص بتركيبية نغمية خاصة.

والمقامات بتنوعها الكبير تعطي مساحات مختلفة من الإحساس، فهي تولد مشاعر متراوحة، تجعل لكل مقام مقاماً خاصاً به، "فلكل مقام رسالة شعورية، فمنها ما يعبر عن مشاعر محددة من الفرح والحزن والشوق، ومواقف اجتماعية عاطفية وغزلية، أو مواقف بطولية وثورية ووطنية"<sup>(١)</sup>.

كما أن المقام يسير بتناغم دقيق لا يمكن الانحراف عنه، ويشغل حيزاً خاصاً به لا يستطيع تجاوزه، فالمقام "نظام متحرك من حيث البناء، تكون فيه النغمات بشكل متسلسل أو غير متسلسل، وأي تغيير يحصل في تكوين محتوى هذا النظام ينتج عنه مقام آخر، فيعتمد المقام على طريقة عمل خاصة، وخطة سير معينة نتيجة العلاقة بين نغماته وأجناسه المختلفة"<sup>(٢)</sup>.

"يقوم بناء المقامات العربية على أساس الجنس، ويعتبر أساساً في تكوينها، فلكل مقام في الموسيقى العربية جنس خاص به، ومسافات الصوتية الخاصة التي تختلف عن غيرها من المقامات، وكل جنس يُسمى باسم المقام الخاص به، مثل: جنس راسن، جنس حجاز، جنس بيات... إلخ"<sup>(٣)</sup>. ويُضاف إلى هذا الجنس جنس آخر وبعده طنيني، ويسمى ذلك كله جمعاً، وهذا الجمع يُكوّن (المقام).

إن مسميات المقامات تختلف وفقاً للتركيبية المتكوّنة من دمج جنسي الأصل والفرع، هذه الأجناس<sup>(٤)</sup> هي العناصر الأساسية في تركيب الألحان، فالمقام يحتوي على نغمتين (جنسين) وفاصل طنيني، وتسمى النغمة الأولى (جنس الأصل) أو (الجزع)، والنغمة الثانية (جنس الفرع)، فجنس الأصل (الجزع) هو الجنس الذي يبدأ من النغمة الأولى (درجة الارتكاز) للمقام، ويسمى المقام باسم جنس الأصل، وهو ما يسمى (الجنس الأول)، أو (العقد الأول)، والجنس هو

(١) انظر: ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية في سماعي (حجاز كركردى) (ص ٩٢)

(٢) المرجع السابق، ص ٩٢

(٣) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٨١)

(٤) السلم 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، فيتألف من ثلاثة مسافات محصورة بين أربع درجات، وهو ما يسميه العرب (بعد بالأربع)، وما يسميه الغرب بـ (التتراكورد)، وعدد كوماته يساوي (٢٢ كومة)، أي بعدين ونصف البعد، أما العقد فهو يتألف من أربع مسافات محصورة بين خمس درجات، 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<sup>(١)</sup>.

إن جنس الأصل (الجزع) هو الجنس المؤسس للمقام، ونتمكن من خلاله معرفة نوع المقام، أي هو الذي يتحكم بالنغمة، ويتفرع منه عدة أجناس فرعية، فمثلاً يكون جنس الأصل (جنس الراست) والفرع قد يكون حجازاً أو بياتاً أو صباً أو عجماً، وغير ذلك.. وجنس الفرع يغير اسم المقام ولكن يبقى تابعاً لنفس عائلة جنس الأصل، فمثلاً في عائلة الراست جنس الأصل (راست)، والفرع يتغير، فراست مع حجاز يسمى مقام (سوزناك)، وراست مع بيات يسمى مقام (النيروز)، وغير ذلك.. فهذه المقامات بذلك تكون مقامات فرعية للمقام الأساسي (الراست).

إن الجمع بين الأجناس في المقامات العربية يتم بثلاث طرق<sup>(٢)</sup>:

١. الجمع المتصل: (أجناس متصلة)، وتكون فيه الدرجة الأخيرة في جنس الأصل (الجزع) 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 فروع متعددة"<sup>(٣)</sup>، وهو يعادل بعداً كاملاً، "والفاصل الطنيني يلعب دوراً هاماً في اشتقاق العديد من الأنغام، فهو الحدّ الفاصل بين نغمتين (جنسين) منفصلتين عن بعضهما بدرجة طنينية، وإذا

---

(١) انظر: جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٢٣)، الرايس، النظريات الموسيقية الموسعة (ص ٩٣)،

الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج ١٨١)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٢٠)

(٢) شورة، الموسيقى العربية (ص ٢)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٩٢)، الشوا، القواعد الفنية في

الموسيقى الشرقية والغربية (ج ١٨/١)

(٣) جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٣٣)

كانت الأجناس متصلةً ببعضها عندئذٍ يكون الفاصل الطنيني إما في أول السلم أو في آخره، وهناك مقاماتٌ خالية من الفواصل الطنينية، نظراً لكونها أجناساً متداخلةً كما في مقام (الصبا)<sup>(١)</sup>.

إن لكلِّ 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<sup>(٢)</sup>.

وإن كل مقامٍ له درجة ارتكاز أساسية خاصة به، هذه الدرجة فيها سمةٌ من سمات المقام، ولكن بالإمكان تأدية المقام في أي منطقة صوتية<sup>(٣)</sup>، بمعنى يمكن للمقام أن يركز على أي درجة صوتية، ولكن بعض المقامات تتغير أسماؤها بتغير درجة ارتكازها، فمثلاً مقام (الراست) درجة ارتكازه الأساسية على (دو)، فإذا ارتكز المقام على درجة أخرى (ري) مثلاً، يتغير اسم المقام إلى فرع الراست ويسمى (النَّيشابورك)، 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"<sup>(٤)</sup>.

وسيفصل هذا المبحث من هذا الفصل تفصيلاً واضحاً لأسماء درجات السلم 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 ما ترد في الكتب الموسيقية، فللتعريف بها أوردنا تفصيلاً لهذه المسميات، وذلك ليتم بوضوح شرح أنواع المقامات، وتحديد أماكن رسم هذه الدرجات على السلم الموسيقي.

(١) جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٣٧)

(٢) انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٢١)، ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية في سماعي (حجاز كاركرد) (ص ٩٤)

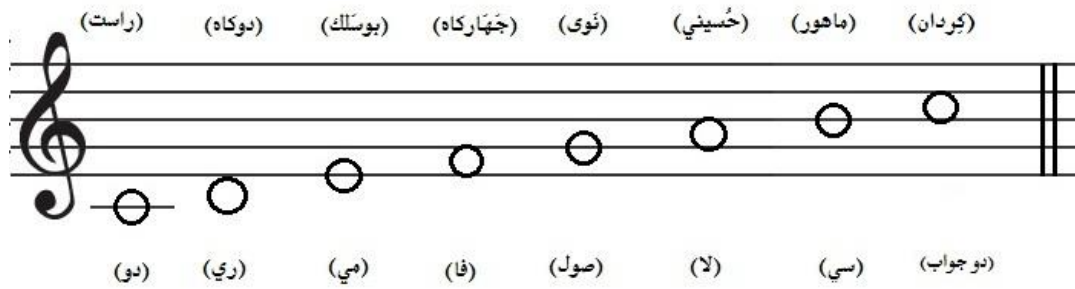
(٣) المناطق الصوتية للمقام ثلاثة مناطق: منطقة القرار، المنطقة الوسطى، منطقة الجواب

(٤) ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية في سماعي (حجاز كاركرد) (ص ٩٣)

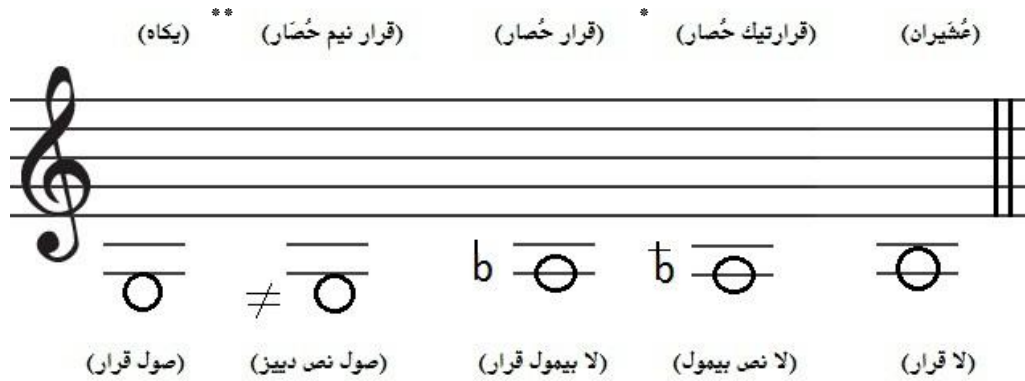
## أولاً: أسماء درجات السلم العربي

نورد فيما يلي أسماء درجات السلم الموسيقي العربي<sup>(١)</sup>، الطبيعية منها والمحولة بنصف البعد وبربعه، وهي أسماء فارسية وبعضها تركية، ولا تزال متداولة إلى اليوم، وبعض المقامات تُسمّى بأسمائها.

- أسماء درجات السلم الطبيعية (البكار) - أي بدون علامات التحويل الخافضة والرافعة - في الطبقة المتوسطة.



## • طبقة القرار



(١) جبججي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٢٢)

\* النيم: ( - 1/4 ) أي خفض الدرجة الموسيقية ربع درجة.  
 \*\* النيك: ( + 1/4 ) أي رفع الدرجة الموسيقية ربع درجة.

(تیک کوشت) (کوشت) (عراق) (عجم عُشیران) (نیم عجم عُشیران)

(سی نص دییز) (سی قرار) (سی نص بیمول) (سی بیمول) (لا نص دییز)

### • الطبقة المتوسطة

(دوکاه) (تیک زیرکولاه) (زیرکولاه\*) (نیم زیرکولاه) (راست)

(ري) (ري نص بیمول) (ري بیمول) (دو نص بیمول) (دو)

(تیک بوسلک) (بوسلک) (تیک کردي أو سیکاه) (کردي) (نیم کردي)

(مي نص دییز) (مي) (مي نص بیمول) (مي بیمول) (ري نص دییز)

\* لتسهیل فهم أسماء الدرجات نستعين بالآلة الموسيقية الغربية (البيانو)، فكل علامة سوداء على آلة البيانو لها اسمان (بیمول وديیز)، مثلاً: (دو دییز)، وهي (زیرکولاه)، هي نفسها (ري بیمول)، وهي (زیرکولاه) أيضاً، وهكذا.

(نوی) (تیک حجاز) (حجاز) (نیم حجاز) (چهار کاه)

(ف) (فا نص دییز) (فا دییز) (صول نص بیمول) (صول)

(نیم عجم) (حسینی) (تیک حصار) (حصار) (نیم حصار)

(صول نص دییز) (لا نص بیمول) (لا نص بیمول) (لا) (لا نص دییز)

(تیک ماهور) (ماهور) (أوج) (عجم)

(سی نص دییز) (سی) (سی نص بیمول) (سی بیمول)

• طبقة الجواب

(مَحِير) (تيك شاهناز) (شاهناز) (نيم شاهناز) (كَردان)

(ري جواب) (ري نص بيمول) (ري بيمول) (دو نص دييز) (دو جواب)

(جواب تيك بوسلك) (جواب بوسلك) (بزرگ أو جواب سيگاه) (سُنبلَة) (نيم سُنبلَة)

(مي نص دييز) (مي) (مي نص بيمول) (مي بيمول) (ري نص دييز)

(سهم أو جواب النوى) (جواب تيك حجاز) (جواب حجاز) (جواب نيم حجاز) (ماهوران أو جواب چهارگاه)

(صول) (صول نص بيمول) (فادييز) (فا نص دييز) (فا)

## ثانياً: أنواع المقامات

المقامات الأساسية ثمانى مقامات، جُمعت في كلمة (صُنِع بِسَحْرِك)، وهي: الصَّبَا، النَّهْأَوْنْد، الْعَجَم، الْبَيَات، السِّيكاه، الْحِجَاز، الرَّاسْت، الْكُرْد.

### أولاً: مقام الرَّاسْت

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 لتدبر الآيات، ويساعد على التركيز، فألحانه فيها جدية ووقار<sup>(١)</sup>.

"ويفضّل استخدام الراست عند تلاوة الآيات ذات الطابع القصصي أو التشريعي، وكان هذا المقام من الأصوات التي تعرّض لها الأصفهاني في كتابه الأغاني، وقد بيّن سلّمه بكونه يبتدئ من الخنصر في مجرى البنصر في آلة العود"<sup>(٢)</sup>.

### تحليل سلّم مقام الراست<sup>(٣)</sup>

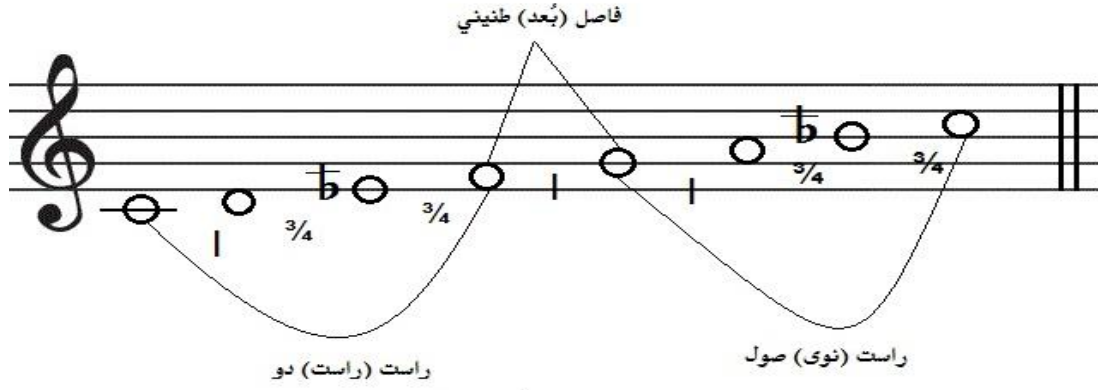
يرتكز مقام الراست على درجة (دو) وهي درجة الأساس له، ويتكوّن سلّم الراست من جنسين منفصلين بفاصلٍ طنيني، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس راست) يبدأ من (دو) إلى (فا)، وتترتّب أبعاده -من اليسار- ( $0\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ ، ا)، ثم فاصل طنيني (بعد كامل) من (فا) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس راست)، يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب) أبعاده ( $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ ، ا). ورسم السلم كالاتي<sup>(٤)</sup>:

(١) انظر: شورة، علّام، موسيقى الكلام (ص ٨٧)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٢٤)

(٢) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٢٣)

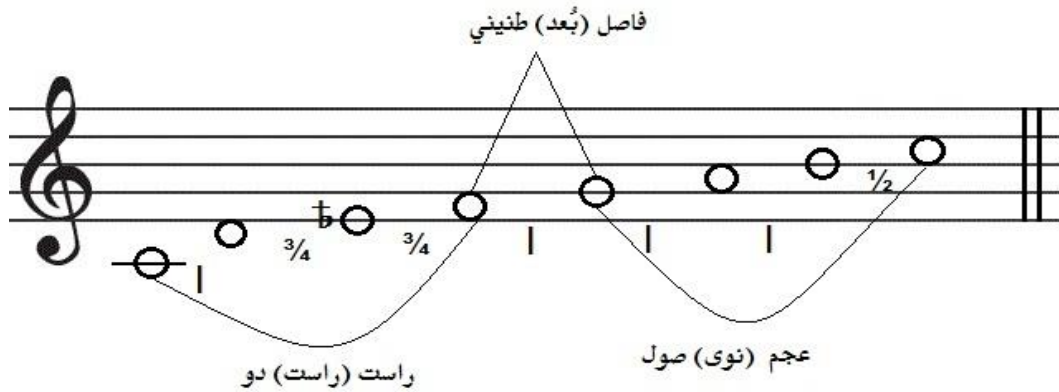
(٣) تم الاعتماد في رسم السلالم الموسيقية وتحليل أجناسها على ما يُجمع عليه الموسيقيون في الوقت المعاصر.

(٤) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٤٧)، جبججي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٢٨)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٢٠)



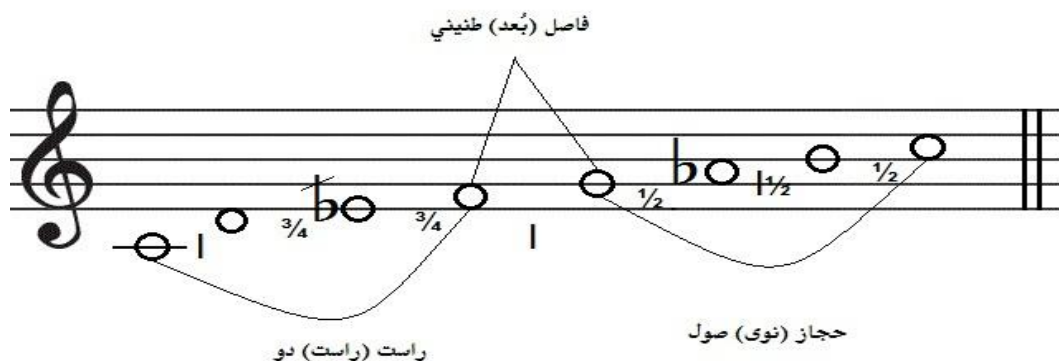
### عائلة مقام الراست (فروع المقام)

- مقام الماهور: وقد ورد عند البعض في الكتب القديمة باسم (مقام الماخوري)، يرتكز مقام الماهور على درجة (دو)، ويتكوّن سلّمه من جنسين منفصلين بفواصل طنيني، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس راست)، يبدأ من (دو) إلى (فا)، تترتّب أبعاده  $(\frac{3}{4}, \frac{3}{4}, \frac{3}{4}, \frac{3}{4})$ ، ثم فاصل طنيني (بُعد كامل)، من (فا) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس عجم)، يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ ، (١). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:

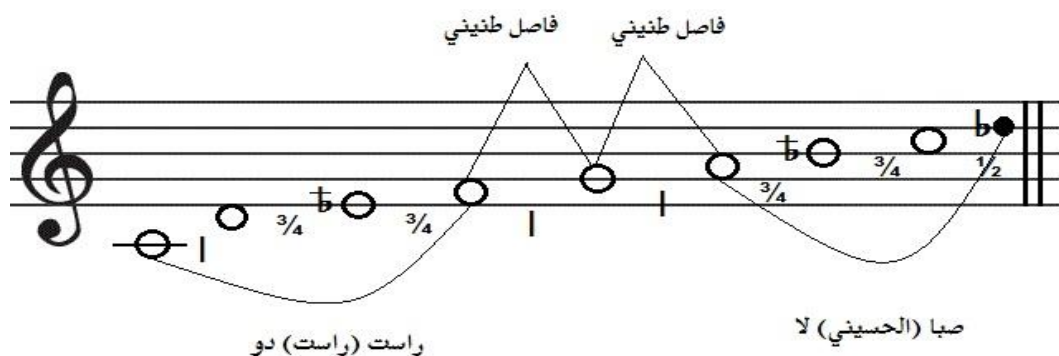


(١) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٥٦)، انظر: جبجبي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٣٥)

- مقام السُّورْزَنَّاك: يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلّمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، الجنس الأول (جنس الأصل)، له (جنس راست)، يبدأ من (دو) إلى (فا)، أبعاده ( $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{1}{2}$ )، ثم فاصل طنيني (بعد كامل)، من (فا) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده ( $\frac{1}{2}$ ،  $1\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



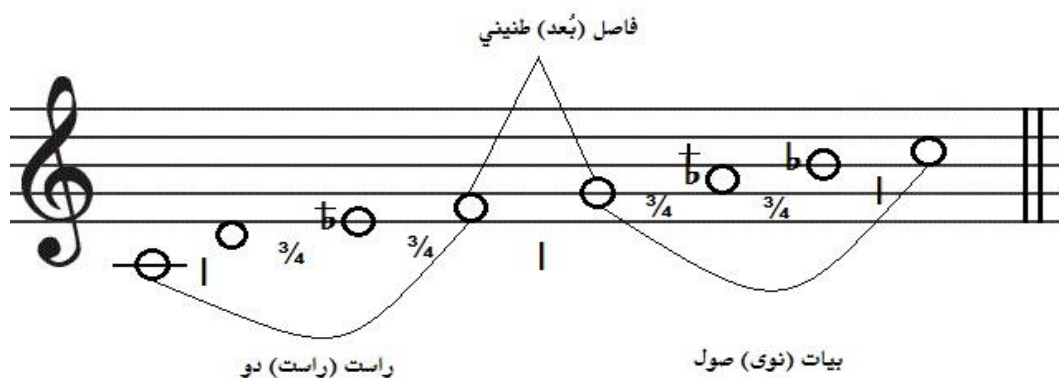
- مقام الدَلَنَشِين: يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلّمه من جنسين منفصلين بفاصلين طنينيين، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس راست)، يبدأ من (دو) إلى (فا)، تترتب أبعاده ( $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{1}{2}$ )، ثم بعدين فاصلين من (فا) إلى (صول) ومن (صول) إلى (لا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس صبا)، يبدأ من (لا) إلى (ري بيمول الجواب)، أبعاده ( $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{1}{2}$ ). ورسم السلم كالآتي<sup>(٢)</sup>:



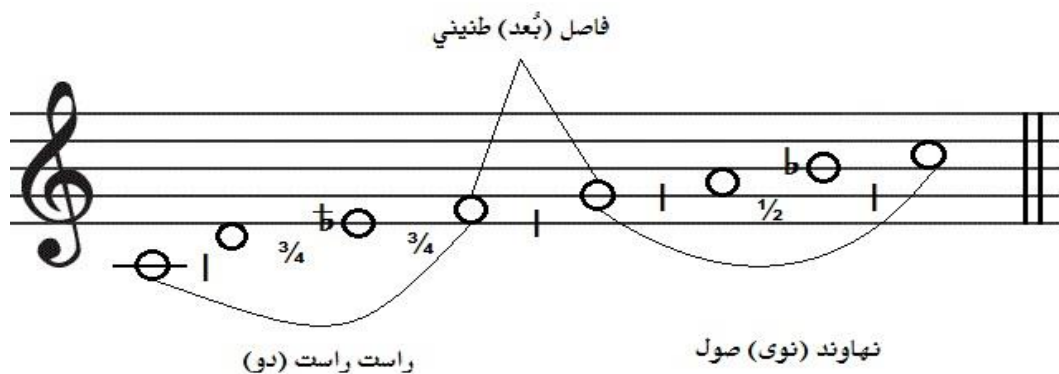
(١) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٥٠)، انظر: جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٩)

(٢) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٦١)، انظر: جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٩)

• مقام النَّيروز: يرتكز على درجة (دو)، ويتكوّن سلّمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس راست) يبدأ من (دو) إلى (فا)، أبعاده  $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ ، ثم فاصل طنيني من (فا) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس بيات) من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده تترتّب (ا،  $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ ). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



• مقام السّازكار: يرتكز على درجة (دو)، ويتكوّن سلّمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس راست) يبدأ من (دو) إلى (فا)، أبعاده  $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ ، ثم فاصل طنيني من (فا) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (ا،  $\frac{1}{2}$ ، ا). ورسم السلم<sup>(٢)</sup>:

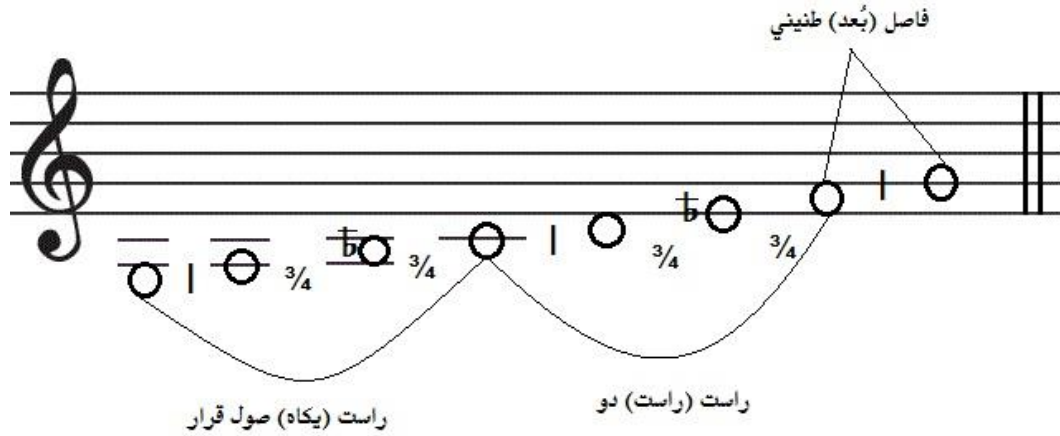


(١) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٢٥)

(٢) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٥٤)

إن فروع مقام الراست السابقة جميعها ترتكز على درجته الأساسية (دو)، ولكن يمكن تصوير نغمات الراست على أية درجة في السلم الموسيقي، 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.

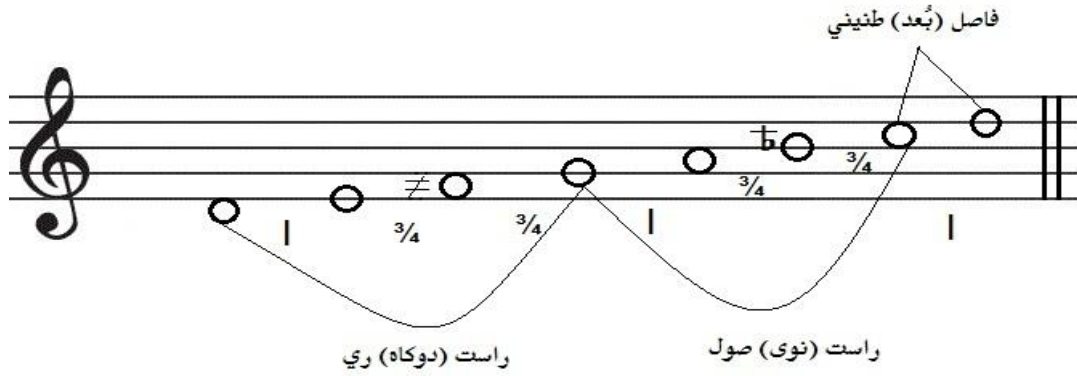
• مقام اليكاه: يرتكز على درجة (صول القرار)، ويتكوّن سلّمه من جنسين متصلين، والفاصل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين في آخر السلم، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس راس) يبدأ من (صول القرار) إلى (دو)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس راس) يبدأ من (دو) إلى (فا)، والأبعاد  $(\frac{3}{4}, \frac{3}{4}, 1)$ ، ثم البعد الطنيني من (فا) إلى (صول). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



• مقام النيشابورك: 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 راس) يبدأ من (ري) إلى (صول)، وأبعاده  $(\frac{3}{4}, \frac{3}{4}, 1)$ ، والجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس راس) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، وأبعاده  $(\frac{3}{4}, \frac{3}{4}, 1)$ ، ثم الفاصل الطنيني من (دو الجواب) إلى (ري جواب). ورسم السلم كالآتي<sup>(٢)</sup>:

(١) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٦٥)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٩٤)

(٢) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٧٢)



ومع كثرة المقامات الفرعية ومسمياتها التي يصعب الإحاطة بها، فإن هذه المقامات تسمى باسم العائلة التي تتبع لها دون الغوص في هذه المسميات، فالسوزناك والنيروز والنيشابورك وغيرها، جميعها (مقام راست)، وهكذا باقي المقامات.

#### • من الأغاني التي لُحِنت على مقام الراست:

- أغنية قصيدة (أخي جاوز الظالمون المدى)<sup>(١)</sup>، وقد قام بغنائها المطرب والموسيقار مُحَمَّد عَبْد الوَهَّاب<sup>(٢)</sup>، وكلماتها أبياتٌ من قصيدة (نداء الفداء)<sup>(٣)</sup>، للشاعر عَلِي محمود طَه<sup>(٤)</sup>، يستصرخ فيها العرب لنجدة فلسطين، وكلمات الأغنية تقول:

(١) أخي جاوز الظالمون المدى (DVD)، اليوتيوب:

[https://www.youtube.com/watch?v=h\\_lyKL708IU](https://www.youtube.com/watch?v=h_lyKL708IU)

(٢) محمد عبد الوهَّاب (ت ١٩٩١م)، موسيقار ومغني مصري، ولد في قرية بني عياص، عام ١٩١٠م، بدأ مشواره من خلال حلقات الذكر وحفظه للقرآن الكريم وترتيبه وتجيده، ومن خلال سهرات المنشدين، حفظ التراث الغنائي القديم، وتعامل مع الأغنية العربية من حيث معناها مستعرضاً المشاعر والأحاسيس الإنسانية ككل، والمفهوم والإحساس الذي تعبر عنه، إضافةً إلى الطرب، وقد مثل الموسيقار عبد الوهَّاب بألحانه وغنائه عصراً مزدهراً في الموسيقى العربية، فقد حفظ وغنى كل ألوان الغناء العربي. درس الموسيقى العربية، ودرس العلوم الموسيقية الأوروبية (الهارموني) على يد أساتذتها في مصر، إضافةً إلى دراسته للأدب والشعر على يد رواد هذا الفن في مصر، وهكذا اكتسب رصيذاً فنياً 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 (ص ٢٧٣ - ٢٧٥)

(٣) ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، (أخي جاوز الظالمون المدى)

(٤) علي محمود طه المهندس (ت ١٩٤٩م)، أديب وناثر وشاعر مصري، كثير النظم، ولد بالمنصورة بمصر، وتخرج بمدرسة الهندسة التطبيقية لذلك لُقِّبَ بالمهندس، له دواوين شعرية عديدة منها: أرواح شاردة، زهر وخمر، الشوق العائد، أرواح وأشباح، وله قصيدة (الجنود) التي قام بغنائها محمد عبد الوهَّاب، والتي كانت سبباً في شهرته. الزركلي، الأعلام (ج ٥ / ٢١)

أَخِي ، جَاوَزَ الظَّالِمُونَ الْمَدَى  
أَنْتَرَكُهُمْ يَعْصِبُونَ الْعُرُوبَ  
وَلَيْسُوا بِغَيْرِ صَالِلِ السُّيُوفِ  
فَجَرَدَ حُسَامَكَ مِنْ غَمِّهِ  
أَخِي، أَيُّهَا الْعَرَبِيُّ الْأَبِيُّ  
أَخِي، أَقْبَلَ الشَّرْقُ فِي أُمَّةٍ  
صَبَرْنَا عَلَى غَدْرِهِمْ قَادِرِينَ  
طَلَعْنَا عَلَيْهِمْ طُلُوعَ الْمُنُورِ  
أَخِي، فَمَ إِلَى قِبْلَةِ الْمَشْرِقَيْنِ  
يَسُوعُ الشَّهِيدِ عَلَى أَرْضِهَا  
أَخِي، إِنَّ جَرَى فِي ثَرَاهَا دَمِي  
فَفَتِّشْ عَلَى مُهْجَةٍ حُرَّةٍ  
وَقَبِّلْ شَهِيداً عَلَى أَرْضِهَا  
فَلَسْطِينُ يَفْدِي حِمَاكَ الشَّبَابُ  
فَلَسْطِينُ تَحْمِيكَ مِنَّا الصُّدُورُ

فَحَقَّ الْجَهَادُ، وَحَقَّ الْفِدَا  
مَجْدَ الْأُبُوةِ وَالسُّوْدَا؟  
يُجِيبُونَ صَوْتاً لَنَا أَوْ صَدَى  
فَلَيْسَ لَهُ، بَعْدُ ، أَنْ يُغَمَّدا  
أَرَى الْيَوْمَ مَوْعِدَنَا لَا الْغَدَا  
تَرُدُّ الصَّلَالَ وَتُخَيِّبِي الْهُدَى  
وَكُنَّا لَهُمْ قَدَرًا مُرَصَّدا  
فَطَارُوا هَبَاءً ، وَصَارُوا سُدى  
لِنَحْمِي الْكَنِيْسَةَ وَالْمَسْجِدَا  
يَعَانِقُ، فِي جِيْشِهِ ، أَحْمَدَا  
وَأَطْبَقْتُ فَوْقَ حَصَاهَا الْيَدَا  
أَبَتْ أَنْ يَمُرَّ عَلَيْهَا الْعَمْدَا  
دَعَا بِاسْمِهَا اللَّهَ وَاسْتَشْهَدَا  
وَجَلَّ الْفِدَائِيُّ وَالْمُقَتِّلُ  
فَأَمَّا الْحَيَاةُ وَإِنَّمَا الرَّدَى

- أغنية (خلف أسوار الهوى)<sup>(١)</sup>، وقد قام بغنائها المنشد الفلسطيني (أيمن الحلاق)<sup>(٢)</sup>،  
وكلماتها أبياتٌ من قصيدة (خلف أسوار الهوى)<sup>(٣)</sup> للشاعر الفلسطيني ياسر علي<sup>(٤)</sup>،  
وكلمات الأغنية تقول:

يا قَلْبُ مالِكْ كُلِّما ذُكِرْتَ دِماؤُكَ تَنْحَسِ  
يَسْري شُرودُ العَيْنِ نَحْوَ النُّورِ يَسْتَجِدِي القَبَسُ  
أَتُراكَ تَسْري لِلحَبِيبَةِ خَلْفَ أَسْوارِ الهَوَى  
أَمْ تَبْتَغِي لَمْ الأَحَبَّةِ كُلِّهْمْ، بِرِحابِ سَاحاتِ القُدْسِ

\*\*\*\*\*

أَلَا تَدْرِي؟ شَغاؤُكَ سَالَ بَيْنَ البَحْرِ والنَّهْرِ  
وَرُوحُ الرُّوحِ تَطِيرُ بِخَفَّةِ الطَّيْرِ  
وَمَا تَعَبْتُ مِنَ الذِّكْرِ، وَقَدْ تَعَبْتُ مِنَ الهَجْرِ  
فَذِكْراها تَزِيدُ النَّارَ في قَلْبِي وَفي صَدْرِي

\*\*\*\*\*

---

(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 روعي، خلف أسوار الهوى، أحن شوقاً، وَكَلِّها 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 بלבنا، 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)

وَذَكِّرْهَا؟

أَتَذَكِّرُ يَا فُؤَادِي مَنْ نَظَّمَتْ لَهَا هَوَى الشَّعْرِ؟

مِنْ رُوحٍ وَمِنْ قَلْبٍ، وَمِنْ دَمْعٍ لَهَا يَسْرِي؟

وَمِنْ شَوْقٍ عَلَى الْبُعْدِ

وَفِي قُرْبٍ مِنَ الْوَجْدِ

أَتَذَكِّرْهَا؟

أَتَذَكِّرُ مَنْ وَهَبَتْ لَهَا بَقَايَانَا

بَنَيْتَ لَهَا لِسْكُنَهَا حَنَائِيَانَا؟

تَذَكِّرْهَا.. وَلَا تَنْسَ

لِيَعْشَقَ قَلْبُكَ الْقُدْسَ

دُمُوعُ الْعَيْنِ إِنْ تَاهَتْ فِي مِينَائِهَا تَرَسُو

تَذَكِّرْهَا.. سَتَبْقَى مَنْ نُسَمِّيهَا بِإِجْلَالٍ لَهَا "قُدْسُ"

أَهَانُوهَا وَمَا هَانَتْ

هَدَمُوهَا وَمَا لَانَتْ

وَخَانُوهَا وَمَا خَانَتْ

أَضَاعُوهَا وَمَا ضَاعَتْ

أَذَلُّوهَا وَمَا انْصَاعَتْ

وَبَاعُوهَا وَمَا بَاعَتْ

وَمَا بَاعَتْ

ومن الأغاني على مقام الراست أيضاً أغنية (ولد الهدى)<sup>(١)</sup>، وقد قامت بغنائها الفنانة المصرية (أم كلثوم)<sup>(٢)</sup>، وهي أبيات من قصيدة (الهَمَزِيَّة النَّبَوِيَّة)<sup>(٣)</sup> لأمير الشعراء أحمد شوقي<sup>(٤)</sup>، ونورد مقطعاً من كلماتها:

|                                              |                                            |
|----------------------------------------------|--------------------------------------------|
| وُلِدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءُ      | وَقَمُ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وَثَنَاءُ      |
| الرُّوحُ وَالْمَلَأُ الْمَلَأْتُكَ حَوْلَهُ  | لِلدِّينِ وَالْدُّنْيَا بِهِ بُشْرَاءُ     |
| وَالْعَرْشُ يَزْهُو وَالْحَظِيرَةُ تَزْدَهِي | وَالْمُنْتَهَى وَالسِّدْرَةُ الْعَصْمَاءُ  |
| وَالْوَحْيُ يَقْطُرُ سَلْسَلًا مِنْ سَلْسَلِ | وَاللَّوْحُ وَالْقَلَمُ الْبَدِيعُ رِوَاءُ |
| بِكَ بَشَّرَ اللَّهُ السَّمَاءَ فَرُتِنَتْ   | وَتَصَوَّعَتْ مِسْكَاً بِكَ الْعَبْرَاءُ   |
| يَوْمَ يَتِيهِ عَلَى الزَّمَانِ صَبَاحُهُ    | وَمَسَاؤُهُ بِمُحَمَّدٍ وَضَاءُ            |

(١) ولد الهدى (DVD)، ولد الهدى لأم كلثوم: اليوتيوب:

<https://www.youtube.com/watch?v=xjpuTZu33qE>

(٢) أم كلثوم (ت ١٩٧٥م): مطربة مصرية، وهي فاطمة ابنة الشيخ المؤذن إبراهيم البلتاجي، وهو مؤذن وممثل ومنشد القصائد الدينية والسيرة المحمدية، كان والدها أستاذاً لها، ولدت أم كلثوم في عام ١٩٠٤م، في (الدقهلية) بمصر، وتُعرف بعدة ألقاب منها (شمس الأصيل، سيدة الغناء العربي، كوكب الشرق، قيثار الشرق)، وتعدّ من أبرز مغني 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 وجودته، 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 امتداداً 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 قرن 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، (ص ٢٦٣ - ٢٦٥)

(٣) مختارات من أجمل الشعر في مدح الرسول: محمد البوطي، (ص ٢٨)

(٤) أحمد شوقي بن علي بن أحمد شوقي (ت ١٩٣٢م)، 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 (ج ١/ ١٣٦، ١٣٧)

ويتضح من خلال الأغنيات التي لَحَنَت على مقام الراسـت أنه مقامٌ واسع متنوع وحيوي، وفروعه كثيرة، فهو أساس المقامات، كما أنه يعدُّ مقاماً جَدِيّاً وهو أكثرها وضوحاً في الشخصية، والمعبر عنها، ويعتبر من المقامات المفضلة لتلاوة الأذان وكثيراً ما يعتمد عليه القراء في تلاوة القرآن لما فيه من وقار.

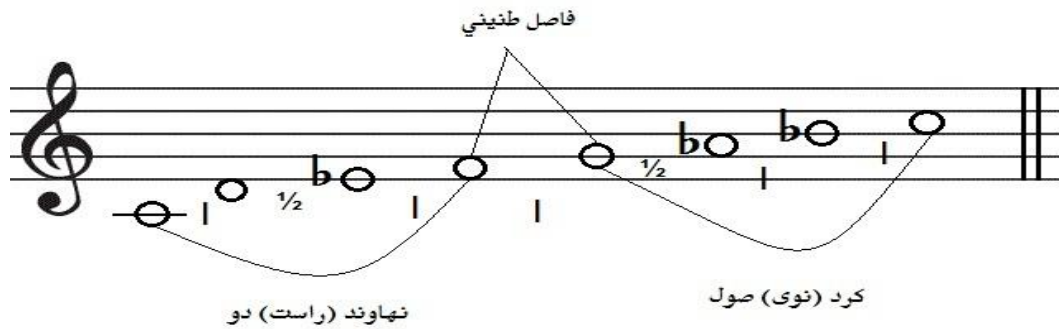
## ثانياً: مقام النَّهاوند

(نهاوند) سُمِّيَ بهذا الإسم نسبةً إلى مدينة نهاوند الفارسية، التي وقعت فيها معركة نهاوند الشهيرة<sup>(١)</sup>، ولمقام النهاوند عدة مسميات، فعند الفرس يسمّى مقام أصفهان، وفي الجزائر (رهاوي) أو (ساحلي)، وفي تونس (محير سيكاه)، وفي تركيا (بوسلك) أو (سلطاني يكا)، أما عند الغرب فهو سلم (المينور)، ومقام النهاوند من المقامات القوية في التعبير، صيغت منه العديد من أشكال التأليف الغنائي والآلي، فله طابع رقيق وعذب، وأيضاً طابع طربي فرح، فيصلح للموسيقى الحزينة والسعيدة، فهو من أجمل المقامات وأكثرها عاطفة وفرحاً وحزناً معاً<sup>(٢)</sup>.

## تحليل سلم مقام النهاوند

يرتكز مقام النهاوند على درجة (دو)، وهي درجة الأساس له، ويتكون سلم النهاوند من جنسين منفصلين يفصل بينهما فاصل (بُعد) طنيني، (الجنس الأول) له (جنس نهاوند) يبدأ من (دو) إلى (فا)، تترتب أبعاده (ا، 1/2، ا)، ثم فاصل طنيني (بعد كامل) من (فا) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس كرد) أو (جنس حجاز).

وجنس الكرد يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب) وأبعاده (ا، ا، 1/2). ويكون السلم كالتالي<sup>(٣)</sup>:

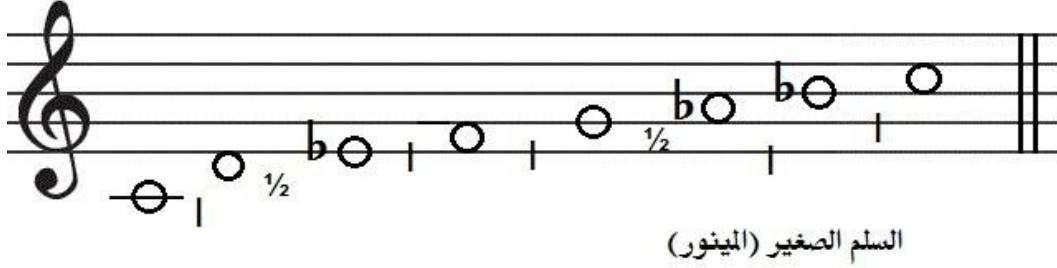


(١) معركة نهاوند من المعارك الفاصلة في الفتح الإسلامي لبلاد فارس، وكانت من أشد المعارك بين المسلمين والفرس، وقعت في خلافة عمر بن الخطاب، عام (١٩هـ)، وانتصر فيها المسلمون انتصاراً كبيراً وحاسماً بقيادة النعمان بن مقرن المزني على الفرس الساسانيين، وقد قتل في نهاية هذه المعركة. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، معركة نهاوند)

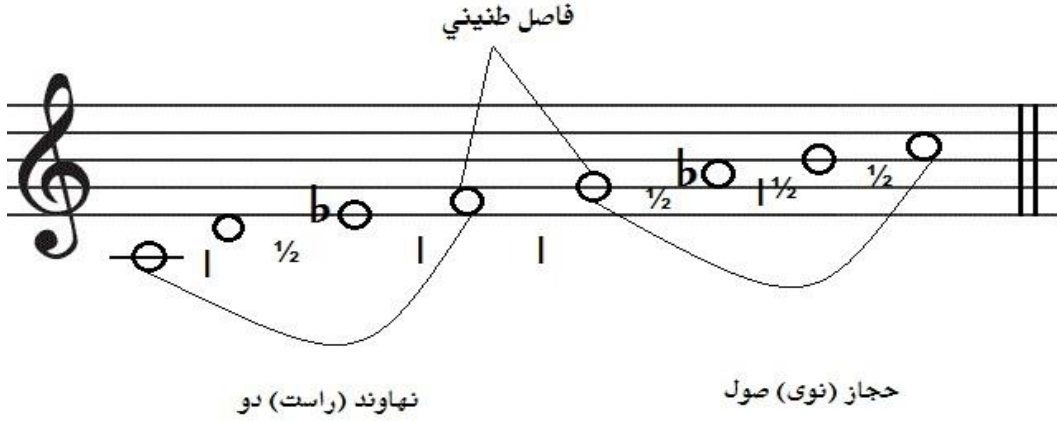
(٢) انظر: المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٢٧)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٢٦)

(٣) انظر: جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٢٨)

إن مقام النهاوند يقابل سلم (المينور) الصغير الغربي، والذي يطلق عليه السلم الصغير النازل،  
والسلالم الغربية غير مرتبطة بأجناس، فأبعاده تترتب (ا، ا، 1/2، ا، ا، 1/2، ا)، وسلمه كالتالي<sup>(١)</sup>:



وقد يكون (جنس الفرع) للنهاوند (جنس حجاز) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، وأبعاده 1/2،  
1/2، 1/2، 1/2، 1/2، 1/2، 1/2، 1/2، فيكون سلم مقام النهاوند كالتالي<sup>(٢)</sup>:



ومقام النهاوند الذي جنسه الفرعي حجاز يقابل السلم الصغير الهارموني (الغربي)، وأبعاده تترتب  
على التوالي: (1/2، 1/2، 1/2، ا، ا، 1/2، ا، 1/2، ا)<sup>(٣)</sup>.

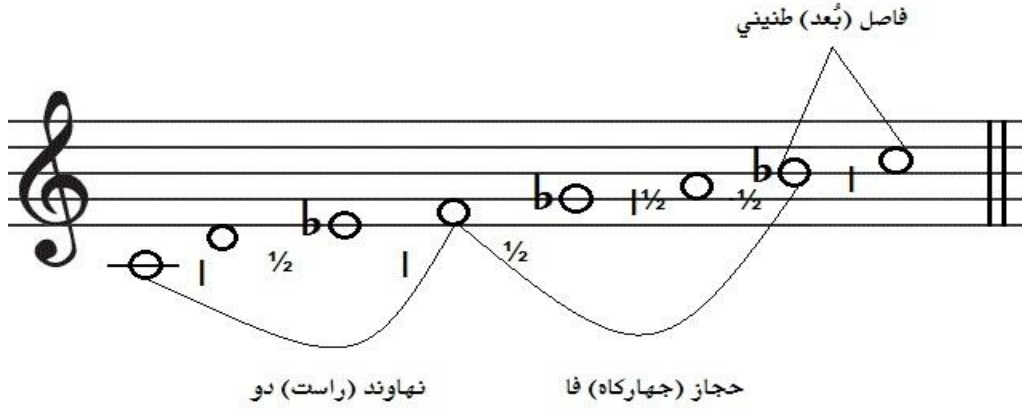
(١) انظر: ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، (سلم دو الصغير)

(٢) انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٢٦)

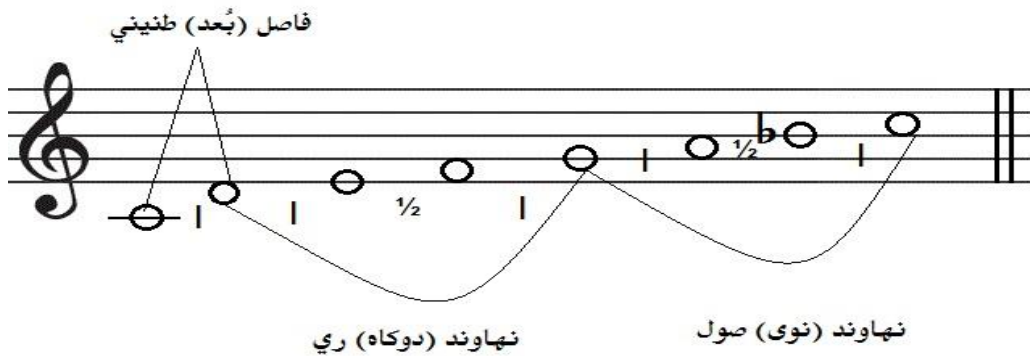
(٣) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٤٨)

## عائلة مقام النهاوند (فروع المقام):

- مقام النهاوند المُرَصَّع: 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، 1/2، ا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (فا) إلى (سي b)، أبعاده (1/2، ا، 1/2)، ثم فاصل طنيني من (سي b) إلى (دو الجواب). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



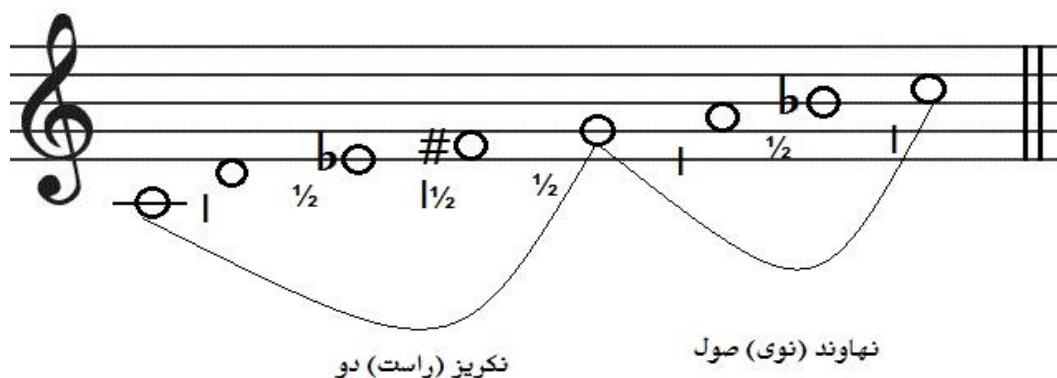
- مقام النهاوندين: يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلمه من جنسين متصلين، والفاصل الطنيني يأتي قبل الجنسين من (دو) إلى (ري)، ثم الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس نهاوند)، يبدأ من (ري) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، الأبعاد (ا، 1/2، ا). ورسمه كالآتي<sup>(٢)</sup>:



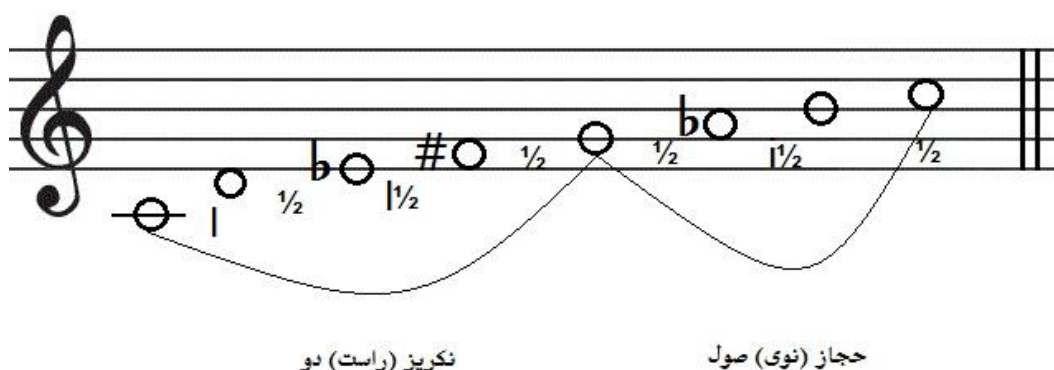
(١) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٩٤)، انظر: جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٣٦)

(٢) جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٣٤)

- مقام النُّكْرِيز: 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  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ ، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ . ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



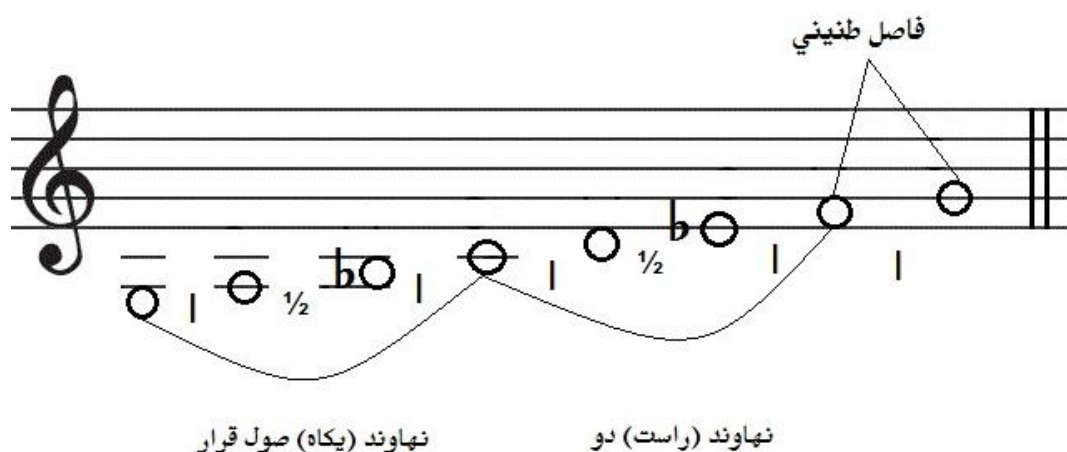
- مقام النُّوّا آثر: يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلمه من (عقد) و(جنس) متصلين، فيخلو من الفاصل الطنيني، العقد الأول (عقد الأصل) له (عقد نكريز) يبدأ من (دو) إلى (صول)، تترتب أبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ ، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس الحجاز)، يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ ، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ . ورسم السلم كالآتي<sup>(٢)</sup>:



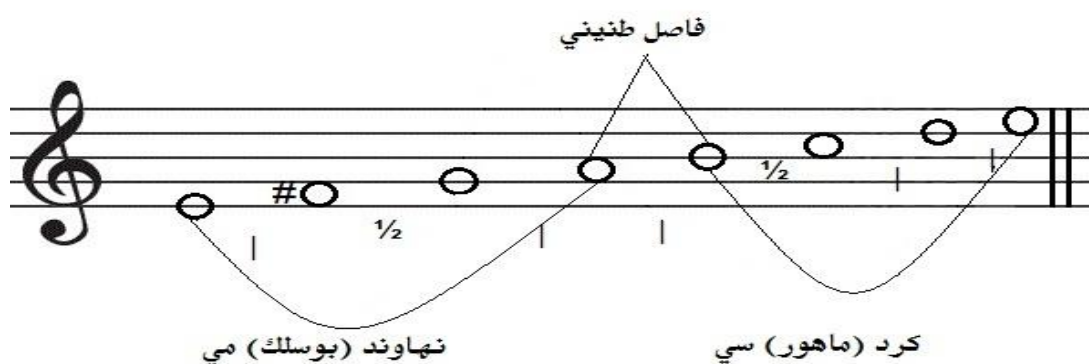
(١) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١١١)، جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٢٨)

(٢) انظر: جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٨٤)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٤١)

- مقام فَرْخَفَزَا: يرتكز على درجة (صول القرار)، ويتكون سلمه من جنسين متصلين، والفاصل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صول قرار) إلى (دو)، أبعاده (ا، 1/2، ا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (دو) إلى (فا)، ثم الفاصل الطنيني من (فا) إلى (صول). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



- مقام البُوسَلِك: وهو تصويرٌ لمقام النهاوند على درجة البوسلك (مي)، فيرتكز على درجة (مي)، ويتكون سلمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، الجنس الأول (جنس الأصل)، له (جنس نهاوند) يبدأ من (مي) إلى (لا)، أبعاده (ا، 1/2، ا)، ثم فاصل طنيني من (لا) إلى (سي)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس كرد) يبدأ من (سي) إلى (مي الجواب)، أبعاده (ا، 1/2، ا). ورسم السلم كالآتي<sup>(٢)</sup>:

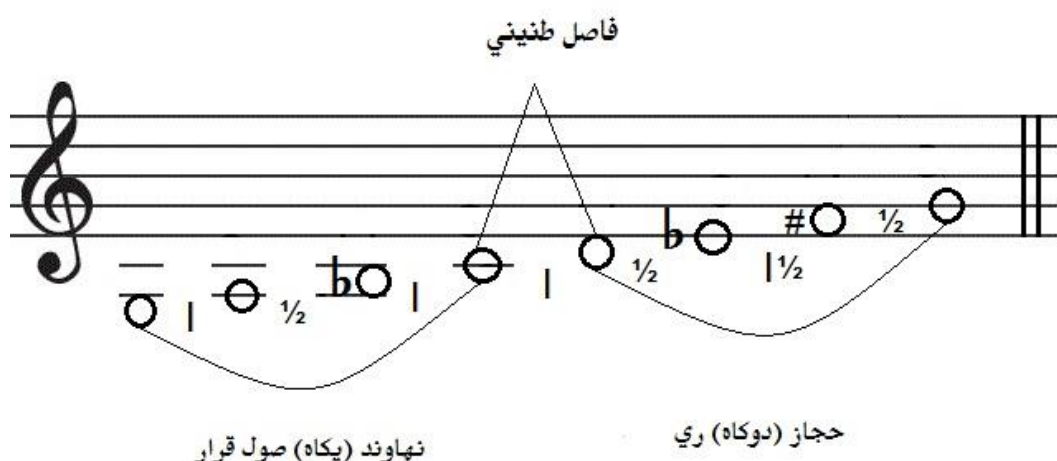


(١) انظر: الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٩٦)، الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية

(ج ١ / ١٤٦)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٩٥)

(٢) انظر: الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ١٠٠)

- مقام سُلطاني يَكاہ: هو تصويرٌ لمقام النهاوند على درجة اليكاہ (صول قرار)، فيرتكز على درجة (صول قرار)، ويتكون سلّمه من جنسين منفصلين بفاصلٍ طنيني، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صول قرار) إلى (دو)، تترتب أبعاده (ا، ½، ا)، ثم فاصل طنيني من (دو) إلى (ري)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (ري) إلى (صول)، أبعاده تترتب (½، ا½، ½). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



- ومن الأغاني التي لَحّنت على مقام النهاوند:
- نشيد (لبنيك جامعتي)<sup>(٢)</sup>، وهي النشيد الرّسمي الخاص ببروتوكول التخرج لخريجي الجامعة الإسلامية بغزة، وقد كتب كلماتها الشاعر الدكتور (عبد الخالق العف)<sup>(٣)</sup>، وقد قامت بغنائها فرقة إنشادية بغزة، وكلمات الأنشودة:

(١) انظر: الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ١٠٧)

(٢) لبنيك جامعتي (DVD)، اليوتيوب: [https://www.youtube.com/watch?v=XRou7dl\\_n9U](https://www.youtube.com/watch?v=XRou7dl_n9U)

(٣) عبد الخالق محمد العف: من مواليد مدينة غزة لعام ١٩٦١م، أستاذ في الأدب والنقد في الجامعة الإسلامية بغزة، شاعر وناقد وأديب، وهو علم من أعلام الشعر والنقد في فلسطين، له مؤلفات عديدة في الأدب والنقد والدراسات النقدية والتحليلية، أشرف وناقش العديد من الأبحاث والأطروحات العلمية، له ديوان شعر (شدو الجراح). أ.د. عبد الخالق العف، رابط صفحة الفيس بوك:

<https://www.facebook.com/aelaff/about?section=bio&lst=100002942254385%3A10000598894293%3A1581807342>

|                          |                           |
|--------------------------|---------------------------|
| لَبَّيْكَ يَا جَامِعَةَ  | لِلْحَقِّ فَانْتَسِبِي    |
| لَبَّيْكَ يَا شَامِحَةَ  | مَرْفُوعَةَ الْعِلْمِ     |
| لَبَّيْكَ يَا رَائِدَةَ  | فِي دَرْبِ عِزَّتِنَا     |
| لَبَّيْكَ يَا سَاطِعَةَ  | كَالْبَدْرِ فِي الظُّلُمِ |
| أُغْرُودَةِ الْأَطْهَارِ | فَلْتَسْلِمِي دَوْمًا     |
| أَنْشُودَةَ الْأَبْرَارِ | لِحَقِّ الْبُكْلِ فَمِ    |
| مِنْ وَاحَةِ الْإِيمَانِ | تَسْمُو عَزَائِمُنَا      |
| إِنْ تَطْلُبُنِي دَمْنَا | نَفْدِيكَ بِالنَّسَمِ     |
| لَبَّيْكَ، لَبَّيْكَ     | لِلْحَقِّ فَانْتَسِبِي    |
| يَا رَبِّ فَاحْفَظْهَا   | فِي الْعَيْنِ جَامِعَةَ   |
| رَيِّحُنْ شَمَائِلَهَا   | بِالْعِلْمِ وَالْأَدَبِ   |
| وَاجْعَلْ تَوْحُّدَنَا   | رَمْزًا لِقُوَّتِنَا      |
| حَتَّى نُوجِّهَهَا       | لِلْقُدْسِ وَالْحَرَمِ    |
| لَبَّيْكَ يَا جَامِعَتِي | لَبَّيْكَ يَا جَامِعَتِي  |

- وأغنية (رُحماك يا ربَّ العباد)<sup>(١)</sup>، وقد قام بغنائها المنشد السوري (البراء العويّد)<sup>(٢)</sup>، وكلماتها هي قصيدة كتبها المنشد والشاعر السوري محمد منذر سِرْميني (أبو الجود)<sup>(٣)</sup>، وكلمات الأغنية:

|                                               |                                              |
|-----------------------------------------------|----------------------------------------------|
| رُحْمَاكَ - يا رَبَّ الْعِبَادِ - رَجَائِي    | وَرِضَاكَ قَضِي فَاسْتَجِبْ لِدُعَائِي       |
| وَحِمَاكَ أَبْغِي - يَا إِلَهِي - رَاجِيَاً   | مِنْكَ الرِّضَا فَجُدْ بِوَلَائِي            |
| نَادَيْتُ بِاسْمِكَ - يَا إِلَهِي - ضَارِعَاً | إِنْ لَمْ تُجْزِنِي فَمَنْ يُجِيرُ بُكَائِي  |
| أَنْتَ الْكَرِيمُ فَلَا تَدْعُنِي تَائِهًا    | فَلَقَدْ عَيَّيْتُ مِنَ الْبِعَادِ النَّائِي |
| مَا لِي سَوَى أَغْتَابِ جُودِكَ مَوْتَلٍ      | فَلَيْتُ رُدِدْتُ فَمَنْ سِوَاكَ دَوَائِي؟   |
| وَلَقَدْ رَجَوْتُكَ - يَا إِلَهِي - ضَارِعَاً | مُتَذَلِّلاً أَلَّا يَخِيبَ رَجَائِي         |

وهذا المقام من خلال الأغاني الخاصة به يظهر أنه مقامٌ كلاسيكي 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 ولحن 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 الملقّب بـ (أبي الجود)، مهندس وشاعر ملحن ومنشد، من رواد النشيد الإسلامي المعاصر في سوريا، ولد في مدينة حلب بسوريا عام ١٩٥٣م، كتب الكثير من القصائد ومنها ما كان يلحنها 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 سِرْميني)

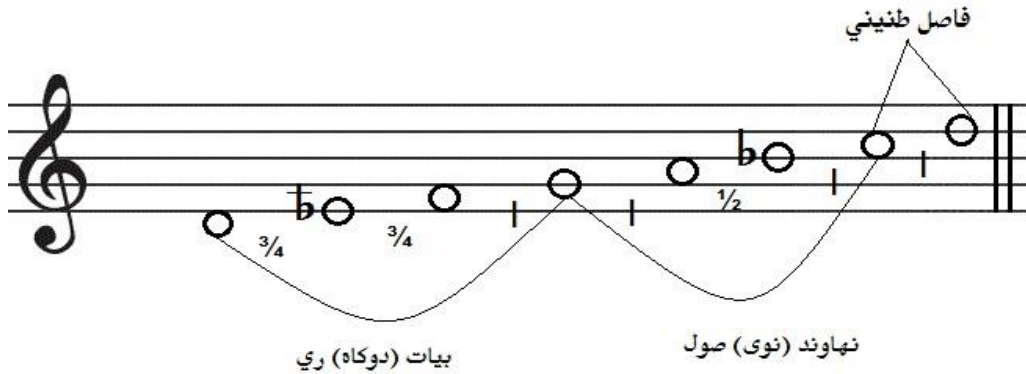
### ثالثاً: مقام البيّات

أو (البياتي)، وهو نفسه مقام (عشّاق التركي)، وهو مقام سهلٌ ممتنع، يعتمد على الطرب والسلطنة الغنائية، وهو مقام واسعٌ وقابلٌ للتشكيل، يعطي الملحن فرصاً كثيرةً للتلحين والإنتاج، فهو مقامٌ متقلبٌ يجمع بين الألحان الغنائية المتقلّبة التي تكون هادئة ثم تعلو في المنتصف، وهو في أصله مقام فرح وأنس، فمقام البيات هو مقام الشوق والحب والعتب، ويحمل إحساس النداء والانتظار واللهفة، ويبدو بوضوح في أكثر الألحان المصرية الشعبية، فهو مقامٌ شعبيّ، وكثيراً ما نسمعه في أغاني الزفاف ويطلق عليه في أقطار المغرب العربي (مقام الحُسين)<sup>(١)</sup>.

"وقد نشاهد هذا المقام في العراق، ويُنسب إلى عائلة (البياتي)، وذلك لأنهم أفضل من كان يجيده في منطقتهم، فسُمّي بهم"<sup>(٢)</sup>.

#### تحليل سلم مقام البيّات:

يرتكز مقام البيات على درجة (ري)، وهي درجة الأساس له، يتكون سلمه من جنسين متصلين، والفصل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين (في آخر السلم)، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس بيّات)، يبدأ من (ري) إلى (صول)، تترتب أبعاده (ا،  $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ )، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (ا،  $\frac{1}{2}$ ، ا)، ثم فاصل (بعد) طنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب). ورسم السلم كالآتي<sup>(٣)</sup>:



(١) انظر: شورة، علام، موسيقى الكلام (ص ٨٨)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٣٢)

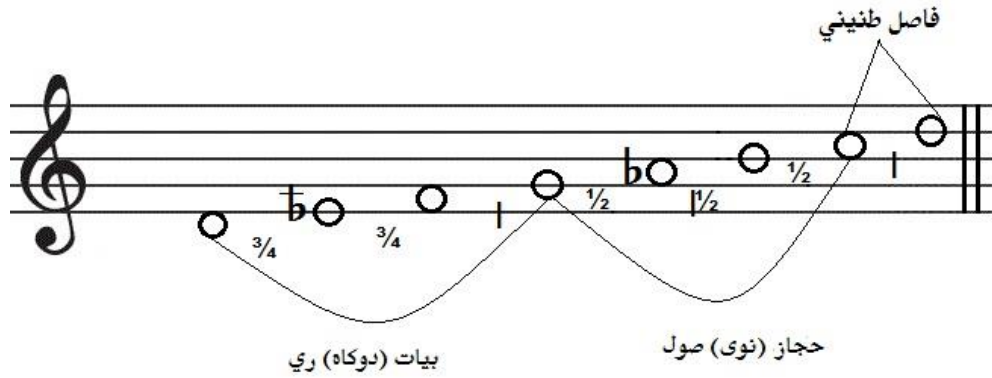
(٢) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٣١)

(٣) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٧٣)، انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة، (ج ١ / ٢٠٤)، الحلو،

الموسيقى النظرية (ص ١١٨)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٣٢)

## عائلة مقام البيات (فروع البيات):

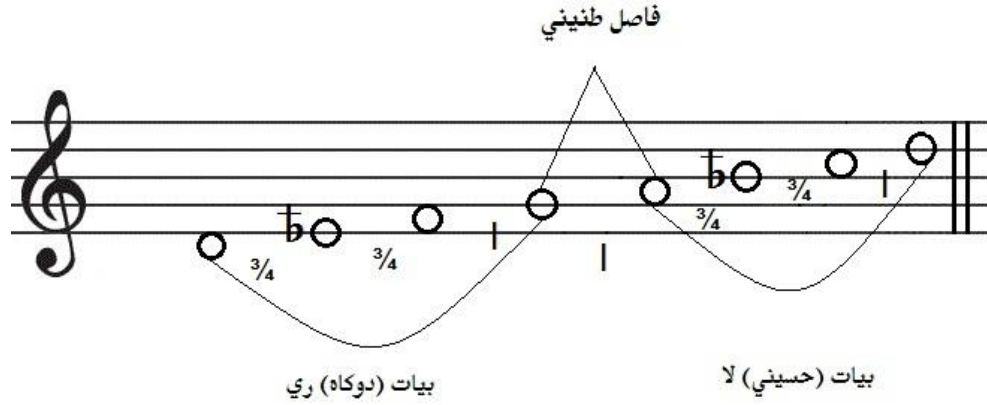
- مقام بَيَات سُورِي: يرتكز على درجة (ري)، ويتكون سلمه من جنسين متصلين، والفاصل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس بيات) يبدأ من (ري) إلى (صول)، تترتب أبعاده (ا،  $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ )، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده ( $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ )، ثم فاصل طنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



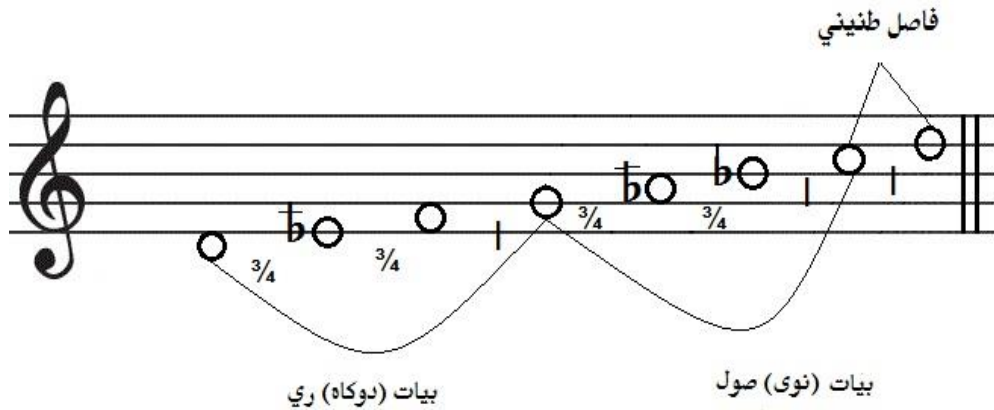
- مقام الحُسَيْنِي: ويسمّيه البعض مقام (المُحَيَّر)، ويرتكز على درجة (ري)، ويتكوّن سلمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس بيات) يبدأ من (ري) إلى (صول)، أبعاده (ا،  $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ )، ثم فاصل طنيني من (صول) إلى (لا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس بيات) من (لا) إلى (ري الجواب)، أبعاده (ا،  $\frac{3}{4}$ )، ورسم السلم كالآتي<sup>(٢)</sup>:

(١) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٨٥)، انظر: جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٣٦)

(٢) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٧٥)، انظر: جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٣٤)



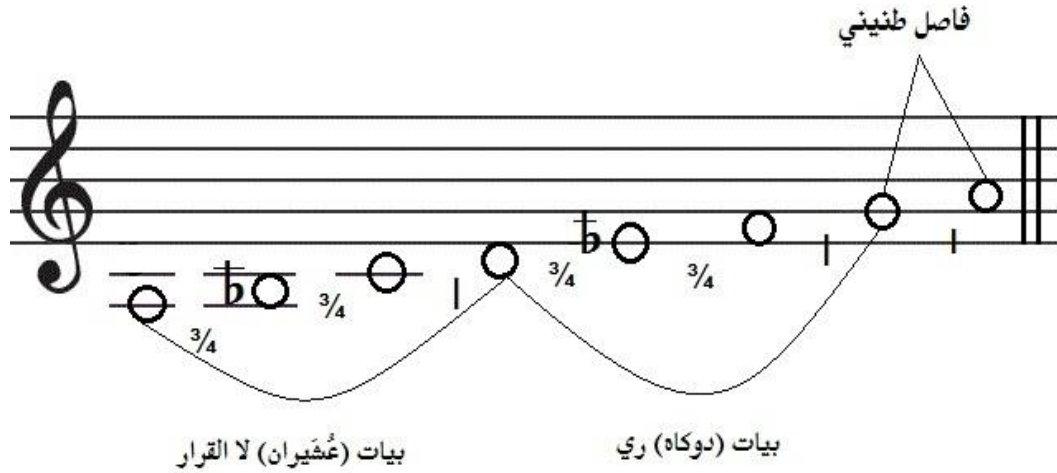
- **مقام البياتيين:** يرتكز على درجة (ري)، ويتكون سلمه من جنسين متصلين، ويأتي الفاصل الطنيني بعد اكتمال الجنس، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس بيات) يبدأ من (ري) إلى (صول)، أبعاده (أ، 3/4، 3/4)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس بيات) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، والفاصل الطنيني من (دو الجواب) إلى (ري الجواب). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



- **مقام حُسَينِي عُشِيرَان:** وهو تصوير لمقام البياتيين على درجة (العُشِيرَان)، فيرتكز على درجة (لا قرار)، ويتكوّن سلمه من جنسين متصلين، ويأتي الفاصل الطنيني بعد اكتمال الجنس، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس بيات)، يبدأ من (لا القرار) إلى (ري)، وأبعاده (أ، 3/4، 3/4)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس بيات)، ويبدأ من (ري) إلى (صول)، ثم الفاصل الطنيني من (صول) إلى (لا) الحسيني. ورسم السلم كالآتي<sup>(٢)</sup>:

(١) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٨١)

(٢) المرجع السابق، ص ٨٣



### • من الأغاني التي لَحَنَت على مقام البيات

- أغنية (رَقَّتْ عَيْنَايَ شَوْقًا)<sup>(١)</sup>، للفنان اللبناني (ماهر زَيْن)<sup>(٢)</sup>، وهي أبياتٌ في حبِّ الرسول ﷺ<sup>(٣)</sup>، وكلماتها كالآتي:

رَقَّتْ عَيْنَايَ شَوْقًا

وَلَطِيبَةَ دَرَقْتُ عِشْقًا

(١) رَقَّتْ عَيْنَايَ شَوْقًا (DVD)، اليوتيوب:

<https://www.youtube.com/watch?v=1yeuLjrpZI0>

(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. استمر 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. يغني ماهر زين بشكلٍ أساسيٍّ باللغة الإنجليزية، لكنه قدّم بعض الأغاني بلغات أخرى، مثل أغنية (ما شاء الله)، والتي قد غناها باللغة الإنجليزية والتركية والفرنسية والماليزية والأندونيسية، ومن أشهر أغانيه باللغة العربية: يا نبي سلام عليك، إن شاء الله، رضيئُ 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 العربية. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، ماهر زين)

(٣) لم تعثر الباحثة على كاتب القصيدة

فَأَتَيْتُ إِلَى حَبِيبِي  
فَاهْدَأْ يَا قَلْبُ وَرِفْقاً  
صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ  
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا  
يَا رَسُولَ اللَّهِ  
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا حَبِيبِي  
يَا نَبِيَّ اللَّهِ  
يَا رَسُولَ اللَّهِ  
قَلْبُ بِالْحَقِّ تَعَلَّقْ  
وَبِغَارِ حِرَاءٍ تَأَلَّقْ  
يَبْكِي يَسْأَلُ خَالِقَهُ  
فَأَتَاهُ الْوَحْيُ فَأَشْرَقَ  
اقْرَأْ اقْرَأْ يَا مُحَمَّدُ  
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا  
يَا رَسُولَ اللَّهِ  
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا حَبِيبِي  
يَا نَبِيَّ اللَّهِ  
يَا رَسُولَ اللَّهِ

- وأيضاً أغنية (لست أرضى الجاهلية)<sup>(١)</sup>، وقد قام بغنائها المنشد أيمن الحلاق، وهو نشيدٌ تراثي قديم<sup>(٢)</sup>، ولها عدة تسجيلات فنية للعديد من المنشدين، وأول من قام بإنشادها المنشد السوريّ القدير (أبو دُجانة)<sup>(٣)</sup>، وكلماتها تقول:

|                           |                             |
|---------------------------|-----------------------------|
| كلما أبصرتُ خوضاتِ البشر  | في متاهاتِ تنوءُ بالفكر     |
| كلما طالعتُ مُبتدعَ الصور | قلتُ في عزّةٍ من أوعى العبر |
| لستُ أرضى الجاهليّة       | لستُ أرضى الجاهليّة         |

|                             |                                 |
|-----------------------------|---------------------------------|
| كلما أبصرتُ خبطَ التائهين   | في اعتزالٍ عن هدى ربي المُبين   |
| كلما عاينتُ تيهَ المُلحدين  | في فسادِ الخلقِ والفنِّ المُهين |
| قلتُ في عزّةٍ أربابِ اليقين | لستُ أرضى الجاهليّة             |

|                                   |                                 |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| هدّمتُ كلَّ المكارمِ والقيم       | أفسدتُ طُهرَ الضمائرِ والذِّم   |
| واستباحْتُ هتكَ أَسْتارِ الحَرَمِ | نافستُ إبليسَ في بثِّ النِّقَمِ |
| ومَضتُ تُعلي بِدُنْيانا الصَّنَمِ | لستُ أرضى الجاهليّة             |

|                                         |                            |
|-----------------------------------------|----------------------------|
| كلُّ مَنْ قَدْ شَذَّ عَنْ دِينِ الإِلهِ | في شقاءٍ دائمٍ طولَ الحياة |
| يَنْشُدُ الأَمْنَ على دَرْبِ المَتاهِ   | كلما سارَ بعيداً في سَراهِ |
| عَادَ مَفْتُوناً بِتَأْلِيهِ سِوَاهِ    | لستُ أرضى الجاهليّة        |

(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، المكنى 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 الحجاز

من أعرق المقامات العربية، اسمه يدل على أصلته العربية، وهو كما يطلق عليه البعض (صحراوي النغم)، فهو نُسب إلى بلاد الحجاز العربية، وهو مقام الهيبة والاحترام والحزن والوقار في نفس الوقت، فألحانه تتميز بأن فيها أصالةً وعذوبة ورقّة لا متناهية، فيمتاز بغزارة الشعور، ويعدّ المقام الثاني بعد الصّبا بالنسبة للحزن، فالتلاوات الحزينة تكون بهذين المقامين (الحجاز والصبا)، فهو من أكثر المقامات روحانيةً وخشوعاً في القرآن، ويستحبّ به قراءة الآيات التي تتعلّق بمشاهد يوم القيامة، وآيات العذاب والوعيد التي فيها طابع ترهيب وتخويف وتأنيب، ويستخدمه القراء بكثرة، ويدعون فيه، وأجمل من يتلوه بحزن الشيخ عبد الباسط عبد الصمد<sup>(١)</sup> رحمه الله<sup>(٢)</sup>.

## تحليل سلّم مقام الحجاز

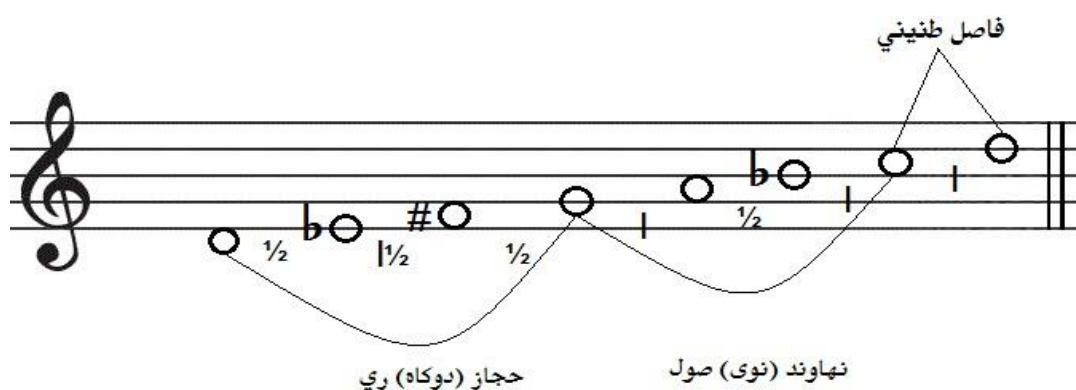
يرتكز مقام الحجاز على درجة (ري)، وهي درجة الأساس له، ويتكون سلمه من جنسين متصلين، والفاصل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس حجاز)، يبدأ من (ري) إلى (صول)، وتترتب أبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ ، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند)، من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ ، ثم فاصل طنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب). ورسم السلم كالاتي<sup>(٣)</sup>:

---

(١) الشيخ عبد الباسط محمد عبد الصمد، (ت: ٣٠ نوفمبر ١٩٨٨م)، مصري الأصل، أحد أعلام قراءة القرآن، تميز بجمال صوته وأسلوبه الفريد، وقد لقّب بالحنجرة الذهبية، وصوت مكة، ترك ثروة من التسجيلات إلى جانب المصحفين المرتّل والمجود، ومصاحف مرتلة لبلدان عربية وإسلامية، جاب بلاد العالم سفيراً لكتاب الله، وكان أول نقيب لقراء مصر عام ١٩٨٤م. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، عبد الباسط عبد الصمد)

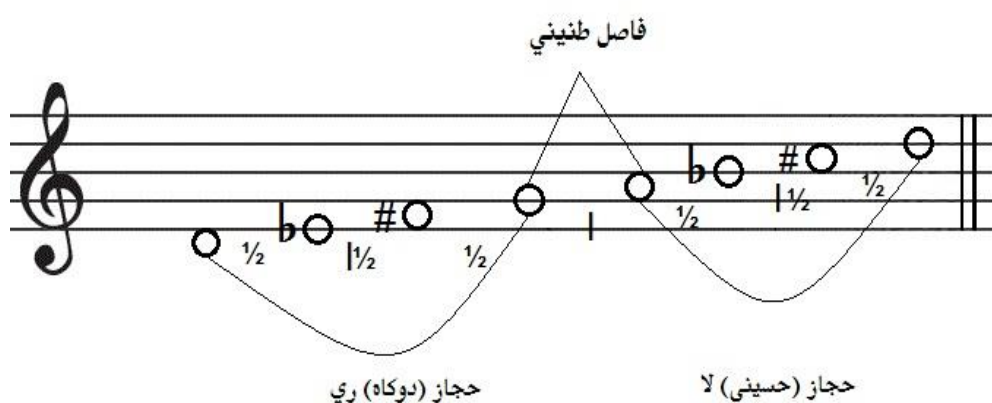
(٢) انظر: شورة، علاّم، موسيقى الكلام (ص ٩١)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٢٨)

(٣) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٢٠)، الموسوعة الموسيقية الشاملة، (ج ١ / ٢٠٦)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٢٨)



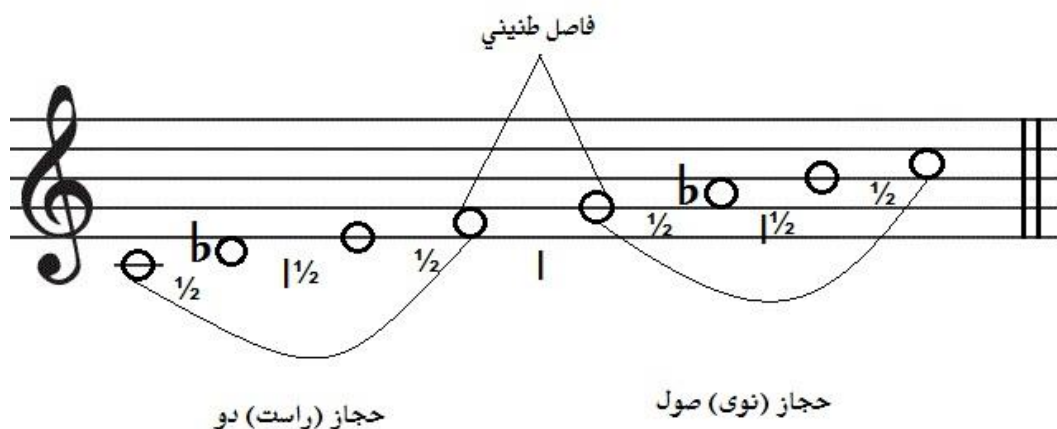
### عائلة مقام الحجاز (فروع المقام):

- مقام الشَّهْناز: يرتكز على درجة (ري)، ويتكون سلمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس حجاز) يبدأ من (ري) إلى (صول)، تترتب أبعاده ( $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ )، ثم فاصل طنيني من (صول) إلى (لا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (لا) إلى (ري الجواب) أبعاده ( $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



(١) انظر: جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ١٢)، ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية (ص ٩٥)

- مقام الحجاز كار<sup>(١)</sup>: وهو تصويرٌ لمقام الشهناز على (دو)، ويرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلمه من جنسين منفصلين بفواصل طنيني، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس حجاز) يبدأ من (دو) إلى (فا)، أبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ ، ثم فاصل طنيني من (فا) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (صول) إلى (دو) الجواب)، أبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ . ورسم السلم كالآتي<sup>(٢)</sup>:



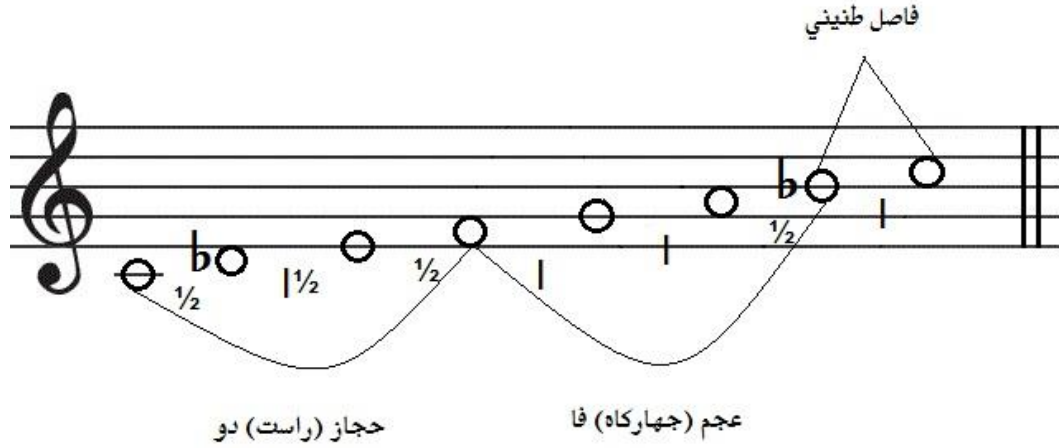
- مقام الزنجران: يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلمه من جنسين متصلين، ويأتي الفاصل الطنيني بعد اكتمال الجنسين، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس حجاز) يبدأ من (دو) إلى (فا)، أبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ ، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس عجم) يبدأ من (فا) إلى (سي ب)، تترتب أبعاده  $(\frac{1}{2}, 1, \frac{1}{2})$ ، ثم فاصل طنيني من (سي ب) إلى (دو). ورسم السلم كالآتي<sup>(٣)</sup>:

(١) حجاز كار: لفظ فارسي وتركي مركب من كلمتين (حجاز) أي مقام الحجاز، و(كار) بمعنى (صناعة) 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)، فاكتملت بذلك بذلك لوناً خاصاً واتسعت ناطقتها وأصبح سير العمل في هذا المقام يختلف عن نغمة الحجاز الأصلية. الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١١٢)

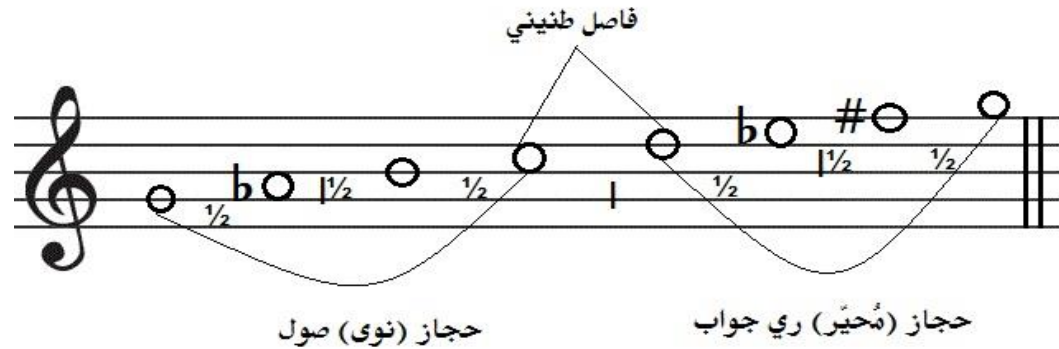
(٢) انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٣٠)، جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ١٢)

الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١١٢)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ٢١٤)

(٣) انظر: جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٣٦)



- مقام شَدَّ عَرَبَان: هو تصويرٌ لمقام الشَّهْناز على درجة (النوى)، فيرتكز على درجة (صول)، ويتكوّن سلّمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس حجاز) يبدأ من (صول) إلى (دو جواب)، أبعاده ( $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ )، ثم فاصل طنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (ري الجواب) إلى (صول الجواب)، أبعاده ( $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



(١) انظر: جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ١٢)

• ومن الأغاني التي لَحِنْتَ على مقام الحجاز:

- أغنية (الحَقُّ سِلَاحِي)<sup>(١)</sup>، وقد قامت بغنائها الفنانة اللبنانية جُوليا بَطرس<sup>(٢)</sup>، وقد كتب أبيات القصيدة الشاعر اللبناني نبيل أبو عبدو<sup>(٣)</sup>، وهي أغنيةٌ مهداةٌ للشعب الفلسطيني لدعم فكرة الصمود والمقاومة ضدَّ الاحتلال، ومساندةً لهم في غزة في حرب ٢٠١٤م، وكلمات الأغنية هي كالآتي:

الْحَقُّ سِلَاحِي وَأُقَاوِمُ

أَنَا فَوْقَ جِرَاحِي سَأُقَاوِمُ

أَنَا لَنْ أَسْتَسَلِمَ لَنْ أَرْضَخُ

وَعَلَيْكَ بِلَادِي لَا أُسَاوِمُ

بَيْتِي هُنَا.. أَرْضِي هُنَا

الْبَحْرُ السَّهْلُ النَّهْرُ لَنَا

وَكَيْفَ بَوَجْهِ النَّارِ أُسَالِمُ؟

سَأُقَاوِمُ

عَدُوَّكَ يَا وَطَنِي انْدَحَرَ

عَلَيْكَ الْكُونُ مَا قَدِرَ

قَاوِمَ شَعْبِي جُنُونَ الرِّيحِ

---

(١) الحق سِلَاحِي (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 فلسطين ولبنان خاصةً، فأصبحت لها قاعدة جماهيرية واسعة، وأول أغنية كانت لها الأغنية الوطنية (غابت شمس الحق)، وقد غنّتها في عمر السابعة عشر، 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 للشاعر نبيل أبو عبدو، سوى أنه كاتب للعديد من الأغاني لأشهر المغنيين اللبنانيين مثل جوليا بطرس، وكارول سامحة وغيرهم

تَحَذِّي الْخَوْفَ وَالْخَطَرَ

يَرْحَلُونَ وَنَبْقَى

وَالْأَرْضُ لَنَا سَتَبْقَى

هَا نَحْنُ الْيَوْمَ أَقْوَى

أَقْوَى فِي كُلِّ الْمَلَا حِمٍ

بَيْتِي هُنَا أَرْضِي هُنَا

الْبَحْرُ السَّهْلُ النَّهْرُ لَنَا

وَكَيْفَ بَوَجْهِ النَّارِ أُسَالِمُ؟

سَأُقَاوِمُ

- وأغنية (أنا بتنفّس حريّة)<sup>(١)</sup>، قامت بغنائها الفنانة (جوليا بطرس)، وكتب أبياتها الشاعر (نبيل أبو عبدو)، وهي باللهجة العامية اللبنانية، وكلماتها تقول:

|                       |                      |
|-----------------------|----------------------|
| أنا بتنفس حريّة       | ما تقطع عني الهوا    |
| ولا تزيدا كتير علي    | 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 |
| هالدينبي 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 تلون هالكون     | عبعضو بذات اللون     |
| وتبدّل نظام الأرض     | وتغير مجرى الهوى     |

(١) أنا بتنفّس حريّة (DVD)، اليوتيوب: <https://www.youtube.com/watch?v=jMhHM70VIng>

## خامساً: مقام الصِّبَا

يُسمَّى 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 وكأنَّ الآلات الموسيقية تبكي، فألحان الصبا تعبر 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، يتأثر به المستمع ويطرب منه<sup>(١)</sup>.

"والصِّبَا مقامٌ فريدٌ جداً من نوعه على الناحية الموسيقية، فكل سلم يبدأ وينتهي بنفس الدرجة التي بدأ منها، لكن مقام الصبا يبدأ بدرجة (ري) الدوكاه، وينتهي بدرجة (الري بيمول) الشهنار، فقراره لا يماثل جوابه"<sup>(٢)</sup>، وعلى ذلك فمقام الصِّبَا عائلته صغيرة وفريدة، وفروعه قليلة جداً بل ونادرة، ويندر ذكرها.

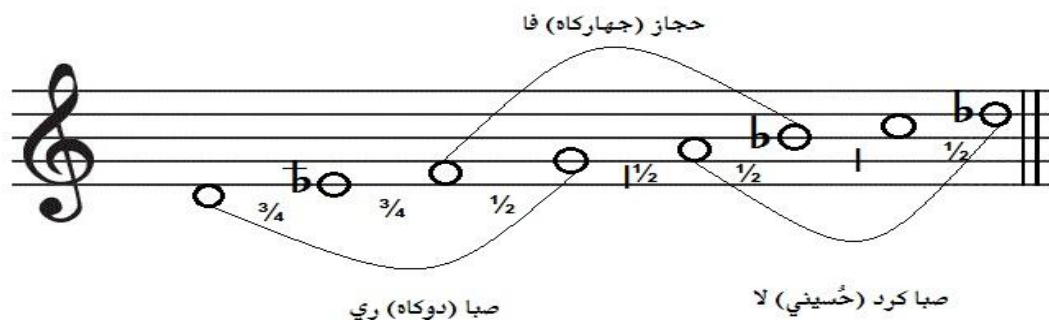
## تحليل سلم مقام الصِّبَا

يرتكز مقام الصِّبَا على درجة (ري)، وهي درجة الأساس له، ويتكون سلمه من ثلاثة أجناس متداخلة، فهذا المقام يخلو من الفاصل الطنيني، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس صِّبَا)، يبدأ من (ري) إلى (صول بيمول)، وتترتب أبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{3}{4}, \frac{3}{4})$ ، والجنس الثاني (جنس الفرع الأول) له (جنس حجاز)، يبدأ من الدرجة قبل الأخيرة للجنس الأول من (فا) إلى (سي بيمول)، أبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ ، ثم الجنس الثالث (جنس الفرع الثاني) له (جنس صبا كرد أو صبا رَمَزَمَة)، يبدأ من الدرجة قبل الأخيرة للجنس الثاني (لا) إلى (ري بيمول الجواب)، وأبعاده  $(\frac{1}{2}, \frac{1}{2})$ ، ورسم السلم كالآتي<sup>(٣)</sup>:

(١) انظر: شورة، علام، موسيقى الكلام (ص ٨٨)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٣٥)

(٢) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٣٥)

(٣) انظر: المرجع السابق، ص ١٣٥، الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٢٢)، جبججي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٢٨)



### • ومن الأغاني التي تم غناؤها وتلحينها على مقام الصِّبَا

- أغنية (سَجْنُوكَ وَكَانَتْ أَعْيُنُهُمْ)<sup>(١)</sup>، قام بغنائها المنشد (سَمِيح زريقات)<sup>(٢)</sup>، وهي أغنية تتكلم عن الشهيد الشيخ (أحمد ياسين)<sup>(٣)</sup>، عندما كان في السجن، وقد كتب أبيات القصيدة الشاعر الدكتور (فريد سَرْسَك)<sup>(٤)</sup>، وكلماتها تقول:

<sup>(١)</sup> سجنوك وكانت أعينهم (DVD)، اليوتيوب: <https://www.youtube.com/watch?v=l6AyoOPfZLo>

<sup>(٢)</sup> سمح زريقات، مواليد عام ١٩٧٠م، نشأ في عمان (الأردن)، منشد وملحن وموزع موسيقي، أنشد العديد من الأناشيد الثورية والوطنية، وبعد فترة انقطع عن الإنشاد واقتصر على التلحين والتوزيع الموسيقي، ويعد أحد مؤسسي فرقة اليرموك الفنية الأردنية، ويعمل كمدير عام لمؤسسة الصوت الجديد للإنتاج الفني. سمح زريقات: فيس بوك، الرابط:

<https://www.facebook.com/samih.zriqat/about?section=education&lst=12441425193A100000768993875%3A1582482886>

<sup>(٣)</sup> الشيخ أحمد إسماعيل ياسين، (ت ٢٠٠٤م)، داعية ومجاهد، من أعلام الدعوة الإسلامية في فلسطين، مؤسس ورئيس لأكبر جماعة إسلامية بها، المجمع الإسلامي بغزة، مؤسس 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 حادث في شبابه أثناء ممارسته الرياضة نتج عنه شلل تام 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)

<sup>(٤)</sup> فريد سَرْسَك، مواليد عام ١٩٦٦م، نشأ في عمان (الأردن)، شاعر ومنشد وملحن حاصل على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد، متخصص في لغة الدراما، له كتاب (المشهد الدرامي في القرآن الكريم)، وكتاب (الملاح الدرامية في شعر أيام العرب)، له ديوان شعري (أرض وزنايق)، كتب ولحن وأنشد العديد من الأناشيد، من أشهرها: النصر قادم، إلى القدس هيّا نشد الرجال، ترسم الملاح، مجاهدون، وغيرها. شارك في العديد من المهرجانات الإنشادية في الأردن وخارجها. د. فريد سَرْسَك: فيس بوك، الرابط،

<https://www.facebook.com/farid.sarsak/about?section=bio&lst=100002942254385%3A699747433%3A1582522678>

سَجَنُوكَ وَكَانَتْ أَعْيُنُهُمْ  
نَظْرَاتُكَ كَانَتْ تَهْزِمُهُمْ  
وَطَنٌ بِعُرُوقِكَ قَدْ طَابَا  
زَادُوكَ جِرَاحاً وَعَذَابَا  
لِعُيُونِ الْبَحْرِ مَلَامِحُهُ  
مَشْلُولٌ فِي زِنَازَتِهِ  
قُمْ فَوْقَ جِرَاحِكَ مُنْتَصِبَا  
وَأَمُدُّ قَامَتَكَ وَلَا تَحْزَنْ  
أَوْثُبْصِرُ يَا قَلْبُ وَتَسْمَعْ  
كُرْسِيَّ يَحْمِلُ قَامَتَهُ

تَمْشِي لِحَنَاتِهَا قُدَمَا  
وَشَمُوحُ عُيُونِكَ مَا هُزِمَا  
وَاخْتَالَ نُجُودًا وَهَضَابَا  
وَمُحَيَّاكَ اِزْدَادَ شَبَابَا  
وَمَاذَنْ غَزَّةَ تَغْرِفُهُ  
وَهُمُومُ الْأُمَّةِ تُبْرِحُهُ  
مَنْ كَانَ بِعِزِّكَ مَا غَلِبَا  
فِي الْغَارِ حَمَامٌ قَدْ نُصِبَا  
وَطَنٌ فِي جُذُرَانِ أَرْبَعِ  
وَيَسِيرُ إِلَى أَفْقٍ أَوْسَعِ

- وأغنية (من جَوَا الزنزانة)<sup>(١)</sup> للفنانة الفلسطينية (مَيْس شَلَش)<sup>(٢)</sup>، وأبياتها من كلمات الشاعر (سُعود شَلَش)<sup>(٣)</sup>، وهي باللهجة العامية الفلسطينية<sup>(٤)</sup>، وكلماتها تقول:

مِنْ جَوَا الزنزانة سَمِعْتُكَ يَا إِمِّي تَتَادِينِي

يَا مُهْجَةً فُؤَادِي يَمَّا هِيَ يَا حَبَّة عَيْنِي

قَالُولِي إِنَّكَ عَطْشَانُ

بِرْدَانِ يَمَّا وَجُوعَانُ

قَالُوا عَنْ صَبْرِ أَيُوبَ زِيِّ الْفَلَسْطِينِي

اسْمَعْ شُو قَالُوا كَمَا رَغَمِ الْعَتَمَةِ وَالسَّجَانِ

إِنَّكَ كَاتِبٌ عَ الْحَيْطَانِ تِكْرَمُ فِلَسْطِينِ

اكَتَبَ يَمَّا اكَتَبَ كَمَا.. وَارَسَمَ عَ كُلِّ الْجِدْرَانِ

أَجْمَلُ اسْمٍ بِهَالِزْمَانِ اسْمُكَ فِلَسْطِينِ... اسْمُكَ فِلَسْطِينِ

---

(١) من جَوَا 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، تربت على حب الوطن رغم أنها لم تعيش بوطنها الذي تغنت به وأنشدت له أرقى وأعذب الألحان بصوتها، أغلب أناشيدها تدور حول قضية فلسطين والانتفاضة، بدأت حياة الفن والإنشاد في سن 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، وترجل البطل، حق العودة، وغيرها). ومن أشهر أناشيدها المنفردة: (أنا النشمية، مكتوب ع جبينك بطل، بما 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 وملحن 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 لأطفال اللاجئين

من رفح حتى الناقورة لَوْنُ فَلَسْطِينِ

وإن جاك الخبر بالموث إوعي تعيش حزين

هي روجي مَعْ رُوحْكَ يَمَّا تِكْرَمُ فَلَسْطِينِ

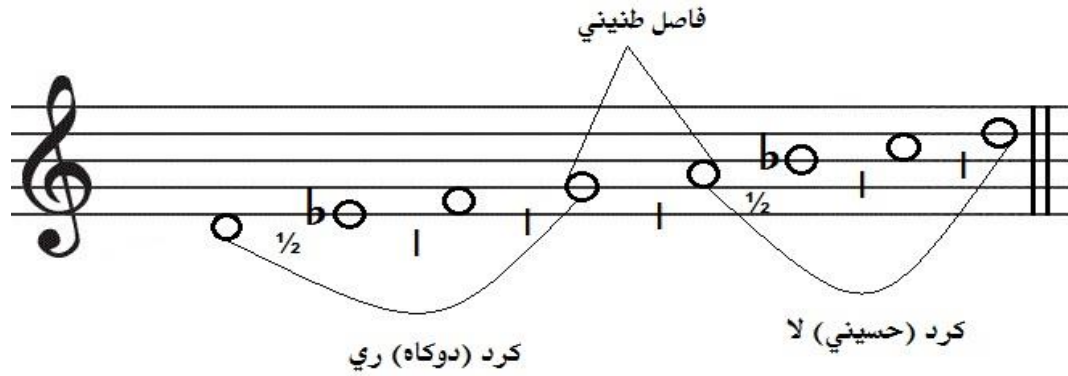
تِكْرَمُ فَلَسْطِينِ

## سادساً: مقام الكرد

"مقامٌ رقيقٌ وناغم، ألحانه تظهر فيها العذوبة، يتأثر بها السامع إلى درجة الطرب، وهو من أكثر المقامات استهلاكاً، ومن أسهلها عزفاً وإنشاداً، وعلى المغنّي عند أدائه أن يعطيه ما يستحقه، فلا ينفعل بالكلمات ولا يندفع باللحن، فيسير وفق ما يتطلبه هذا المقام"<sup>(١)</sup>، ومقام الكرد جيّاشٌ بالمشاعر والأحاسيس، وله انفعالاتٌ تبدو بمجرد أدائه بأبسط الكلمات، فهو "مقام العاطفة الأنسب الذي يعبر عن العاطفة، كما يمكن أن يعبر عن الكثير من الأحاسيس الداخلية، فهو يصلح لأغاني الحب والغزل، وفي القرآن مناسبٌ لآيات التبشير والهداية"<sup>(٢)</sup>.

## تحليل سلم مقام الكرد

يرتكز مقام الكرد على درجة (ري)، وهي درجة الأساس له، يتكوّن سلمه من جنسين متصلين والفاصل الطنيني يأتي بعد اكتمال الجنسين، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس كرد) يبدأ من (ري) إلى (صول)، تترتب أبعاده (ا، ا، 1/2)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب) وأبعاده (ا، 1/2، ا)، ثم الفاصل الطنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب). ورسم السلم كالآتي<sup>(٣)</sup>:



(١) شورة، علاّم، موسيقى الكلام (ص ٩٠)

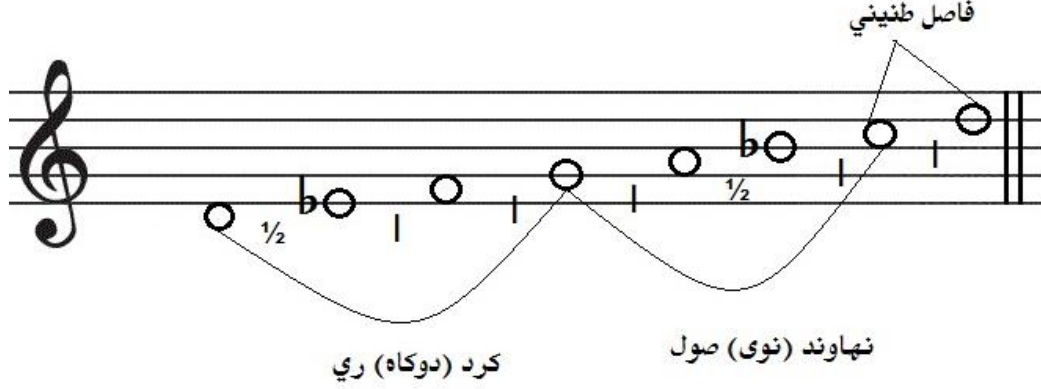
(٢) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٢٩)

(٣) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٣٤)، انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة، (ج ١/

٢١٦)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٢٣)، جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٦١)، تيسير،

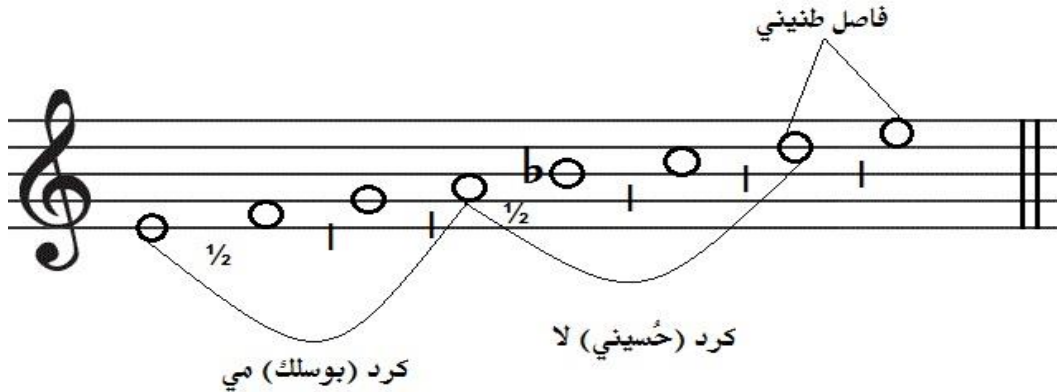
تركيبة مقامية مبتكرة غير مألوفة من فصيلة الكرد (ص ٢٤٩٣)

وقد يكون الجنس الثاني (جنس الفرع) لمقام الكرد (جنس كرد)، فبالتالي تكون الأجناس منفصلة بفواصل طنيني، فيكون تقسيم الأجناس على سلم مقام الكرد كالتالي<sup>(١)</sup>:



#### عائلة مقام الكرد (فروع المقام):

- مقام الآمي: ذو طبيعة رومانسية حزينة، يرتكز على درجة (مي) البوسلك، يتكون سلمه من جنسين متصلين، ويأتي الفاصل الطنيني بعد اكتمال الجنسين، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس كرد) يبدأ من (مي) إلى (لا)، وأبعاده (ا، ا، 1/2)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس كرد)، يبدأ من (لا) إلى (ري جواب)، أبعاده (ا، ا، 1/2)، ثم الفاصل الطنيني من (ري جواب) إلى (مي جواب). ورسم السلم كالتالي<sup>(٢)</sup>:



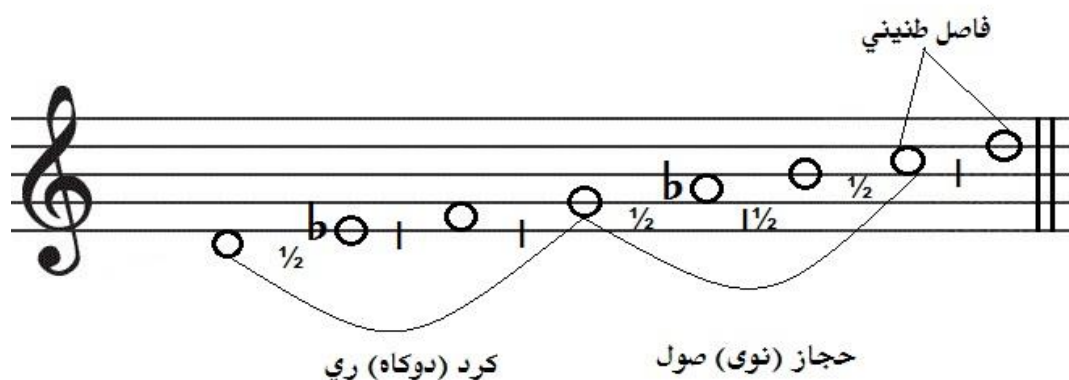
(١) تيسير، تركيبة مقامية مبتكرة غير مألوقة من فصيلة الكرد (ص ٢٤٩٣)، انظر: علي، الموسيقى من

الألف إلى الياء (ص ١٣٩)، ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية (ص ٩٨)

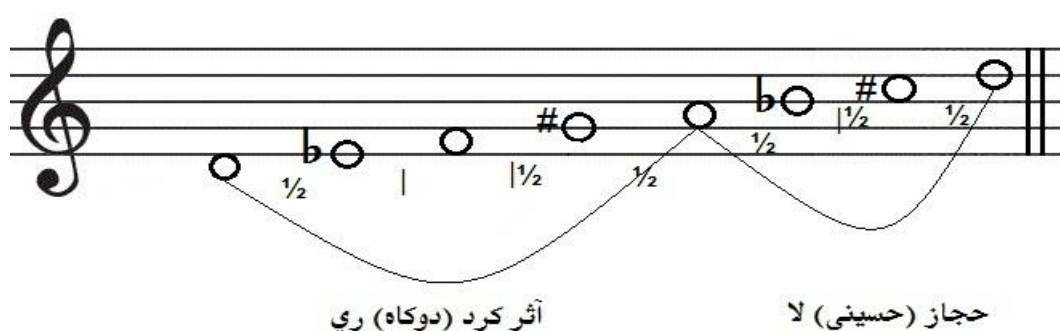
(٢) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٤٠)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء

(ص ١٤٠)

- مقام طَرزِ نُؤِين: 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،  $\frac{1}{2}$ )، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (صول) إلى (دو جواب)، أبعاده ( $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ )، ثم الفاصل الطنيني من (دو جواب) إلى (ري جواب). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



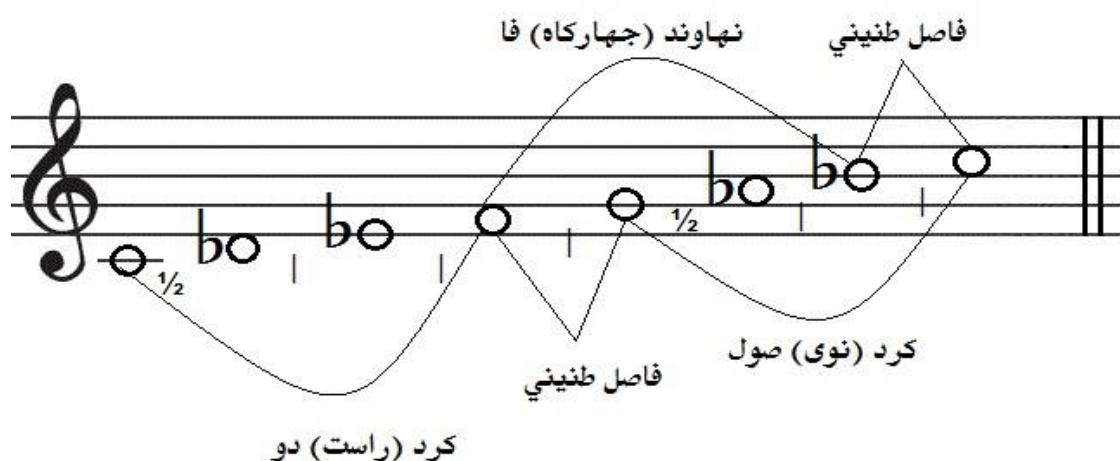
- مقام أثر كُرد: يرتكز على درجة (ري)، يتكون سلمه من عقد وجنس متصلين، فيخلو سلمه من الفاصل الطنيني، العقد الأول (عقد الأصل) له (جنس أثر كرد)، يبدأ من (ري) إلى (لا)، تترتب أبعاده ( $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ )، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (لا) إلى (ري الجواب)، وأبعاده ( $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ). ورسم السلم كالآتي<sup>(٢)</sup>:



<sup>(١)</sup> جبججي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٦٢)، انظر: ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية (ص ١٠٢)

<sup>(٢)</sup> انظر: المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٣١)

- مقام حجاز كار كُرد: وهو تصويرٌ لمقام الكرد على درجة الـراست، فهو يرتكز على درجة (دو)، ويتكون سلمه من جنسين منفصلين بفاصل طنيني، جنسه الأول (جنس الأصل) له (جنس كرد)، يبدأ من (دو) إلى (فا)، أبعاده (ا، ا، 1/2)، ثم الفاصل الطنيني من (فا) إلى (صول)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس كرد) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (ا، ا، 1/2)، ويكون فيه الجنسان متصلين إذا كان الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس نهاوند) يبدأ من (فا) إلى (سي بيمول) أبعاده (ا، 1/2، ا)، والفاصل الطنيني بعد اكتمال الجنسين من (سي بيمول) إلى (دو الجواب). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



<sup>(١)</sup> تيسير، تركيبة مقامية مبتكرة غير مألوفة من فصيلة الكرد (ص ٢٤٩٤)، انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٢٩)

• من الأغاني التي لُحِنت على مقام الكرد:

- أغنية (التغريبة الفلسطينية)<sup>(١)</sup>، وهي أغنية شارة البداية للمسلسل التلفزيوني التغريبة الفلسطينية<sup>(٢)</sup>، وكلمات الأغنية أبيات من قصيدة (الفدائي)<sup>(٣)</sup> للشاعر الفلسطيني (إبراهيم طوقان)<sup>(٤)</sup>، وكلمات الأغنية كالآتي:

|                          |                           |
|--------------------------|---------------------------|
| لا تَسْلُ عن سَلامَتِه   | روحُه فوقَ راحَتِه        |
| بَدَّلَتُه هُمومُه       | كفناً منَ وسادَتِه        |
| هُوَ بِالبابِ واقِفُ     | والرَّدى مِنْهُ خائفُ     |
| فاهدئي يا عواصِفُ        | خَجَلاً منَ جَراءَتِه     |
| صامتٌ لو تكلَّما         | لَقَطَ النَّارَ وَالِدِما |
| قُلْ لِمَنْ عابَ صَمَتُه | خُلِقَ الحَزْمُ أبَكما    |
| لا تَلوموه قَدْ رَأى     | منهَجَ الحَقِّ مُظْلِما   |
| وِبلاداً أَحَبَّها       | رُكْنُها قَدْ تَهَدَّما   |

- ومن أغاني مقام الكرد أيضاً أغنية (فَتَنَت رُوحى يا شَهِيد)<sup>(٥)</sup>، وقد قام بغنائها المنشد أيمن الحلاق، وكلمات الأغنية جزء من أبياتها للشاعر والصحفي الفلسطيني (ماهر عبد

(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 أحداثها 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، (ص ١٢٧)

(٤) إبراهيم عبد الفتاح طوقان: (ت ١٩٤١م)، شاعر فلسطيني من نابلس، برع في الأدبين العربي والإنجليزي، له ديوان شعر نُشر بعد وفاته، وهو الأخ الشقيق للشاعرة فدوى طوقان، تأثر 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 (ج ١/ ٤٧)، (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، إبراهيم طوقان).

(٥) فتنت رُوحى يا شَهِيد (DVD)، اليوتيوب: <https://www.youtube.com/watch?v=IX6ry->

الله<sup>(١)</sup>، وجزءٌ منها كتبها المنشد أيمن الحلاق، وجزءٌ ثالثٌ هو أبياتٌ من قصيدة  
(الشهيد)<sup>(٢)</sup>، للشاعر الفلسطيني (عبد الرحيم محمود)<sup>(٣)</sup>، وكلمات الأغنية هي:

فَوْقَ الْمَدَى كَانَتْ الشَّمْسُ تَرْقُبُ أَقْمَارَ عَيْنَيْكَ حَتَّى تَعُودَ

تُحَنِّي ابْتِسَامَتَهَا بِابْتِسَامَتِكَ النَّاحِلَةِ

وَأَنْفَاسُ عِطْرِكَ فِي بَسْمَةِ الرَّعْفَرَانِ أَرَاهَا

وَفِي شَهَقَةِ الْيَاسَمِينِ الْمُرَوَّى بِخُزْنِ الْخَلِيلِ

وَدَقَاتُ قَلْبِكَ أَلْمَحُهَا فِي النَّخِيلِ

وَفِي مَوْجَةِ الْبَحْرِ تُرْخِي صَفَائِرَهَا فَوْقَ جُرْحِ الْجَلِيلِ

وَأَسْمَعُهَا أَسْمَعَهَا عَلَى ضِفَّةِ النَّهْرِ تَرْنُو إِلَى الْمُسْتَحِيلِ

فَتَنَنْتَ رُوحِي يَا شَهِيدُ

شَوْقَتَهَا إِلَى الرَّحِيلِ

أَسَرَّتَنِي يَا شَهِيدُ

وَنَفْسُ الشَّرِيفِ لَهَا غَايَتَانِ

وَمَا الْعَيْشُ لَا عِشْتُ إِنْ لَمْ أَكُنْ

بِقَلْبِي سَأَزْمِي وَجُوهَ الْعُدَاةِ

وَأَحْمِي بِلَادِي بِحَدِّ الْخُسَامِ

---

(١) ماهر عبد الله (ت ٢٠٠٤م)، شاعر وصحفي فلسطيني، ولد في محافظة جنين بالضفة الغربية، كان يعمل مذياعاً في قناة الجزيرة القطرية، ومقدّم سابق لبرنامج الشريعة والحياة، عمل بالإعلام بدايةً في الصحافة المكتوبة، ثم انتقل للعمل في قناة الجزيرة، عُرف بولعه بالقراءة منذ نعومة أظفاره، وكان يقرض الشعر، ولم يتمكن من نشر ديوانه الأول، توفي في حادثٍ مروري بالدوحة في قطر. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، ماهر عبد الله)

(٢) الشحود، بحوث ومقالات حول الثورة السورية (ص ٤٩٠)

(٣) عبد الرحيم محمود عبد الرحيم (أبو الطيب)، (ت ١٩٤٨م)، شاعر ثوري فلسطيني، ولد ونشأ في بلدة (عَنْبَتَا) قضاء طولكرم، استشهد في معركة (الشجرة) بالناصرية، وكان قد دخل الجيش وخاض حروباً، واستشهد مدافعاً عن وطنه، لُقّب بالشهيد قبل أن ينال الشهادة، وذلك بسبب قصيدته (الشهيد)، وألّف العديد من القصائد، وقد جُمعت بعد استشهاده. (الزركلي، الأعلام (ج ٣/ ٣٤٨)، ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، عبد الرحيم محمود)

يَقُولُونَ مَاتَ،

فَكَيْفَ سَنُوقِفُ حُزْنَ الْعَصَافِيرِ

حِينَ تَمُرُّ عَلَى صَفْحَةِ الشَّمْسِ كَيْمَا تَرَاهُ؟

وَكَيْفَ سَنُوقِفُ حُزْنَ الْحُقُولِ..

إِذَا غَافَلَتْنَا بِدَعْوَتِهِ لافْتِتَاحِ الرَّبِيعِ؟

وَكَيْفَ سَنُوقِفُ حُزْنَ الْمَآذِنِ،

حِينَ تُتَادِي صَبَاحًا عَلَيْهِ، وَلَا يَسْتَجِيبُ؟

فَلَا تَرْتَحِلْ مِنْ هُنَا يَا حَبِيبُ..

وَأَرْوَحْنَا الصَّامِتَاتُ امْتَشِيقُهَا

عَلَّقْ جَدَائِلَهَا بِالسَّحَابِ،

فَمَا جُرْحُ هَذَا الزَّمَانِ احْتِصَارُ

وَلَا صَوْتُ هَذَا الْمَدَى بِالنَّحِيبِ

وَأَنْتَ احْتِيقَانُ الْعَوَاصِفِ فِينَا،

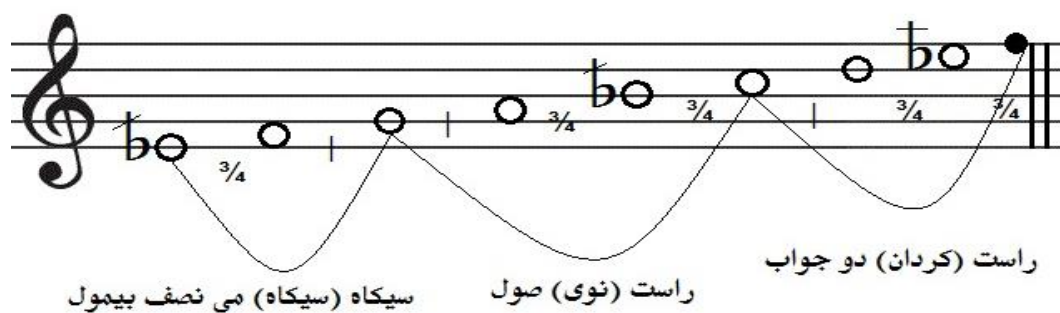
إِذَا غَابَ صَوْتُكَ مَاتَ اللَّهَيْبُ!

## سابعاً: مقام السيكا<sup>(١)</sup>

مقام العشاق، مقام يتميز بالبطء والترسل، شخصيته شعبية وشرقية أصيلة، ويسهل على الآذان إدراكه، وفي القرآن الكريم يستخدم بشكل أكبر مع آيات الشجون والبشارة، ويساعد على التأمل والهدوء، ويبدو بوضوح في كثير من الألحان المصرية الشعبية<sup>(٢)</sup>، "وقد استعمل الفارابي هذا المقام، ولكنه لم يذكر اسمه، لأن اسمه لم يكن معروفاً في عصره، واستعمله أيضاً صفي الدين الأرموي ولم يذكر اسمه لنفس السبب"<sup>(٣)</sup>.

## تحليل سلم مقام السيكا

يرتكز مقام السيكا على درجة (مي نصف بيمول)، وهي درجة الأساس له، ويتكوّن سلمه من أجناس متصلة، ويخلو من الفاصل الطنيني، وفي هذا المقام تزداد الأبعاد فيتعدّى إلى منطقة الجواب لاكتمال الجنس الثالث، وبالتالي يكون الجنس الثالث جنساً مكماً للمقام، وهكذا الحال في فروع المقام، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس سيكا) يبدأ من (مي نصف بيمول) إلى (صول)، تترتب أبعاده (١، ٣/٤)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس راست) يبدأ من (صول) إلى (دو الجواب)، أبعاده (٣/٤، ٣/٤، ١)، ثم الجنس الثالث الجنس المكمل للمقام (جنس راست) يبدأ من (دو الجواب) إلى (فا)، أبعاده (٣/٤، ٣/٤، ١). وورسم السلم كالآتي<sup>(٤)</sup>:



(١) السيكا: كلمة فارسية مركبة من كلمتين (سا) بمعنى ثلاثة، و(كا) بمعنى الدرجة أو الصوت، أي (الدرجة الصوتية الثالثة) من السلم الموسيقي العربي، وقد حُرِّفَت هذه الكلمة فأصبحت (سيكا) تمثل جنساً ثلاثياً يرتكز على درجة (مي المخفوضة بنصف البيمول) والتي تسمّى (السيكا)، وسمّي المقام باسمها. المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ١٩)

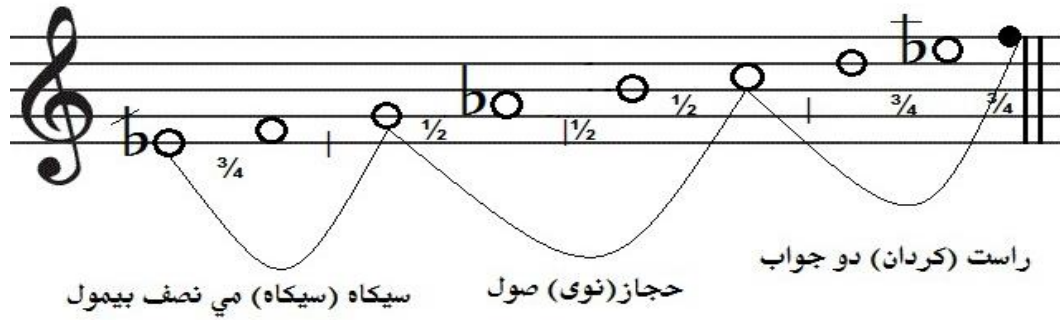
(٢) انظر: شورة، علاّم، موسيقى الكلام (ص ٨٩)

(٣) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٣٤)

(٤) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٣٧)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٣١)، جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٢٨)

## عائلة مقام السيكا (فروع المقام):

- مقام الهزام: "هو مقام عربي أصيل يُسمّى في تونس (طبع السيكا) أو (طبع انقلاب السيكا)"<sup>(١)</sup>، ويرتكز على درجة (مي نصف بيمول)، ويتكون سلمه من أجناس متصلة، ويخلو من الفاصل الطنيني، وتزداد أبعاده فيتعدى إلى منطقة الجواب لاكتمال الجنس الثالث، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس سيكا)، يبدأ من (مي نصف بيمول) إلى (صول) أبعاده (أ،  $\frac{3}{4}$ )، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز)، يبدأ من (صول) إلى (دو جواب) أبعاده ( $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ )، ثم الجنس الثالث المُكَمَّل للمقام (جنس راست)، يبدأ من (دو الجواب) إلى (فا)، أبعاده ( $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ ، أ). ورسم السلم كالآتي<sup>(٢)</sup>:

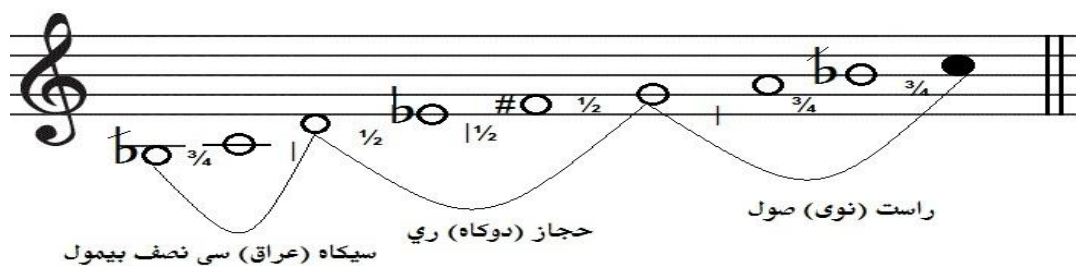


- مقام راحة الأرواح: وهو تصويرٌ لمقام الهزام على درجة (العراق) (سي نصف بيمول) التي يرتكز عليها، ويتكون سلمه من أجناس متصلة، ويخلو من الفاصل الطنيني، وتزداد أبعاده فيتعدى إلى منطقة الجواب لاكتمال الجنس الثالث للمقام، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس سيكا) يبدأ من (سي نصف بيمول) إلى (ري)، أبعاده (أ،  $\frac{3}{4}$ )، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس حجاز) يبدأ من (ري) إلى (صول)، أبعاده ( $\frac{1}{2}$ ،  $\frac{1}{2}$ )، ثم الجنس الثالث المكمل للمقام (جنس راست) يبدأ من (صول) إلى (دو جواب)، أبعاده ( $\frac{3}{4}$ ،  $\frac{3}{4}$ ، أ). ورسم السلم كالآتي<sup>(٣)</sup>:

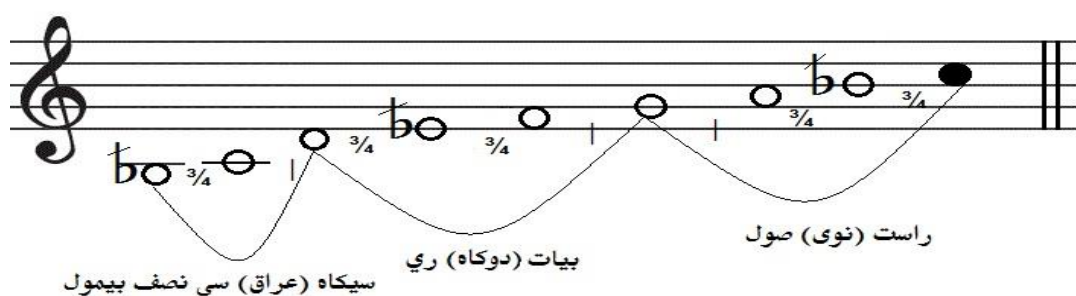
(١) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٣٢)

(٢) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٣٧)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٣٢)، جبجي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ٣٠)، ناصر، التحويلات المقامية والمسارات اللحنية (ص ٩٥)

(٣) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٣٨، ٣٩)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٠٣)



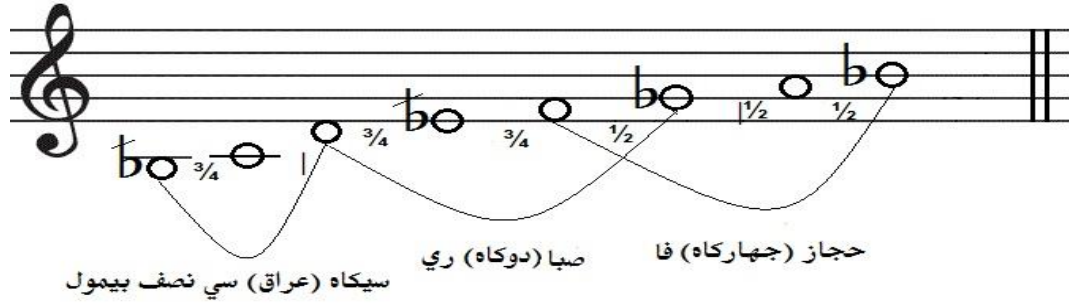
**مقام العراق:** يرتكز على درجة (سي نصف بيمول)، يتكون سلمه من أجناس متصلة، ويخلو من الفاصل الطنيني، وتزداد أبعاده فيتعدى إلى منطقة الجواب لاكتمال الجنس الثالث للمقام، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس سيكاه) يبدأ من (سي نصف بيمول) إلى (ري)، أبعاده (ا، 3/4)، ثم الجنس الثاني (جنس بيات) يبدأ من (ري) إلى (صول)، أبعاده (ا، 3/4)، ثم الجنس الثالث المكمل للمقام (جنس راست) يبدأ من (صول) إلى (دو جواب)، أبعاده (3/4، 3/4، ا). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



**مقام البستة نكار:** يرتكز على درجة (سي نصف بيمول)، ويتكون سلمه من جنسين متصلين و جنس 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، 3/4)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع الأول) له (جنس صبا) يبدأ من (ري) إلى (صول بيمول)، أبعاده (1/2)، (3/4، 3/4)، 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 (1/2، 1/2). ورسم السلم كالآتي<sup>(٢)</sup>:

(١) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٣٩)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٠٢)

(٢) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٣٨، ٣٩)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٠٤)



### • من الأغاني التي لَحِنْتَ على مقام السيكا

- أغنية (يا إمي الحنونة)<sup>(١)</sup>، وقد قام بغنائها المنشد الأردني (أحمد الزبيد)<sup>(٢)</sup>، وأبياتها من كلمات الموزّع الموسيقي الفلسطيني (مُحمّد الغرابلي)<sup>(٣)</sup>، وهي باللهجة العامية الفلسطينية، وكلمات الأغنية هي:

(١) يا إمي الحنونة (DVD)، اليوتيوب: <https://www.youtube.com/watch?v=G1xu5E66bmg>

(٢) أحمد سليمان الزبيد، 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، وغنى بمشاركة الفرقة (يا إمي الحنونة) وأبدع فيها حتى أصبحت هذه الأغنية من أشهر أناشيد الانتفاضة الفلسطينية، وله العديد من الأعمال التي تغنى بها لفلسطين منها (لا شيء يهم، لانزع صمام القنبلة، كلما حاربْتُ من أجلك، اجبر عاكسر، ومرّ العام، راياتنا فوق ترف، جرحي وجرحك يأخي، وغيرها الكثير. (أحمد الزبيد 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 كملحن 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، بتجنن، وعيوني تشتاقلو. ويغلب عليه لقب صانع النجوم، فقد كتب ولحن وألف 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 إنتاج فني وإعلامي سماها مؤسسة محمد الغرابلي في الأردن. (محمد الغرابلي قابله: إسراء أسعد، بتاريخ ٢٢ فبراير ٢٠٢٠م)

يا إمي الحنونه يا إمي  
لازم نتحمل يا إمي  
مهما طال الزمن ودار  
شدة ولازم بكرة تزول  
لا بد الغايب ما يعود  
بالدم نضحى وبنجود  
مع الريح الطاير نمشي  
وللشهادة نطل نغني  
يا وطن فيك تولعنا  
وبترابك والله انزرعنا  
يا إمي اشتدي ولا تهوني  
من لحمي ومن دم ولادي  
لا بد تذوب الزنزانة  
والأرض تزغرد فرحانة

لا تبكي علينا  
الله بالعوننا  
وعني قالوا غريب الدار  
وبعده بيطلع ألف نهار  
والأرض تزهر نُوار  
وما نفرط بترابه يا إمي  
نمشي ونتسابق عالموت  
وبالبارود ندب الصوت  
وتشهد الحجارة و البيوت  
ومين اللي يفرقنا يا إمي  
هذا هو قدر الأحرار  
ومن عظمي بتشب النار  
ويكبر فيها شجر الغار  
تتلاقى بعشاقها يا إمي

- ومن الأغاني التي لَحَنَت أيضاً على مقام السيكاة نشيد (طَلَعَ الْبَذْرُ عَلَيْنَا)<sup>(١)</sup>، للمنشد (البراء العُوَيْد)، وهذا النشيد له عدة تسجيلات فنية للعديد من الفرق الإنشادية والعديد من المنشدين، وهو نشيد إسلامي تراثي أنشده أهل المدينة عند وصول النبي ﷺ إلى المدينة مهاجراً إلى مكة، وأبيات القصيدة المضافة للنشيد المؤلف هي من كلمات الشاعر والموزع الموسيقي (عَبْدُ الْقَادِرِ زَيْنِ الدِّين)<sup>(٢)</sup>، وكلمات النشيد تقول:

|                             |                            |
|-----------------------------|----------------------------|
| طَلَعَ الْبَذْرُ عَلَيْنَا  | مِنْ ثَنِيَّاتِ الْوَدَاعِ |
| وَجَبَّ الشُّكْرُ عَلَيْنَا | مَا دَعَا لِلَّهِ دَاعٍ    |
| وَطَوَّيْنَا بِيَدَيْنَا    | صَفْحَةً طَالَتْ عَلَيْنَا |
| وَبِأَنْوَارٍ مَضَيْنَا     | بَشْمُوخٍ فِي الْبِقَاعِ   |
| وَعَدَا بَذْرُ الْحَبِيبِ   | لِلْوَرَى خَيْرَ طَبِيبِ   |
| بَذْرُ حُبٍّ لَا يَغِيبُ    | بَلْ سَنَاهُ فِي اتِّسَاعِ |
| فَصَلَاةٌ وَسَلَامٌ         | لَكَ يَا بَذْرَ التَّمَامِ |
| كُلَّ دَهْرٍ كُلَّ عَامٍ    | كُلَّ حِينٍ كُلَّ سَاعٍ    |

<sup>(١)</sup> طلع البدر علينا (DVD)، اليوتيوب: <https://www.youtube.com/watch?v=Q7dLzxHrLgk>

<sup>(٢)</sup> عبد القادر زين الدين، شاعر غنائي ملحن ومهندس صوت، من مواليد الرياض عام ١٩٨٤م، نشأ في الأردن، وهو من أصل فلسطيني، شارك في فرقة البشائر الفنية الأردنية، تفرغ للعمل الفني وأصدر عدة ألبومات أهمها سلسلة (طالت الغيبة)، ثم أنتج ألبوم (لا تبالي يا غرة)، وأنتج العديد من ألبومات الأفراح للمناسبات. عمل في مجال البحث والإعداد التلفزيوني، كما قام بتنفيذ شارات موسيقية لبرامج عديدة إذاعية وتلفزيونية، كتب ولحن 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 والصخب، وهو مقام الملوك والعظماء والأطفال أيضاً، فهو من المقامات ذات الطابع الذي تتميز ألحانه بالقوة والجدية، فهو نغمة تدلّ على التعظيم والقوة والرفع من قدر الشيء، فيلبس الألحان القوية في التعبير، ويُستخدم هذا المقام في أناشيد الأطفال للرفع من شأنهم وتقويتهم وتحفيزهم وتشجيعهم، فيبعث فيهم النشاط والقوة، وهذا المقام أيضاً يناسب الأناشيد الوطنية والجهادية، فيستخدم في الاستعراضات العسكرية للجيش، فهو يوحى بالحرية والنصر<sup>(١)</sup>.

"ونظراً لتسميته بالعجم، وهي عبارة يشار بها إلى ما ليس عربياً، فقد ظنّ البعض أن هذا المقام دخيلٌ على الموسيقى العربية، ولكننا نجده من المقامات التي تعرّض لها الأصفهاني في كتابه (الأغاني)، ورمز له بالابتداء من الدرجة الوسطى من وتر المثنى ويجري سلّمه على مجراها"<sup>(٢)</sup>.

ومقام العجم عند الغربيين هو سلّم (الماجور) الكبير، ولكن يرتكز لديهم على درجة (دو)، أما عند العرب فيرتكز على درجة (سي بيمول)، وهي درجة (العجم عُشيران)، لذلك يُطلق عليه البعض مقام (العجم عُشيران).

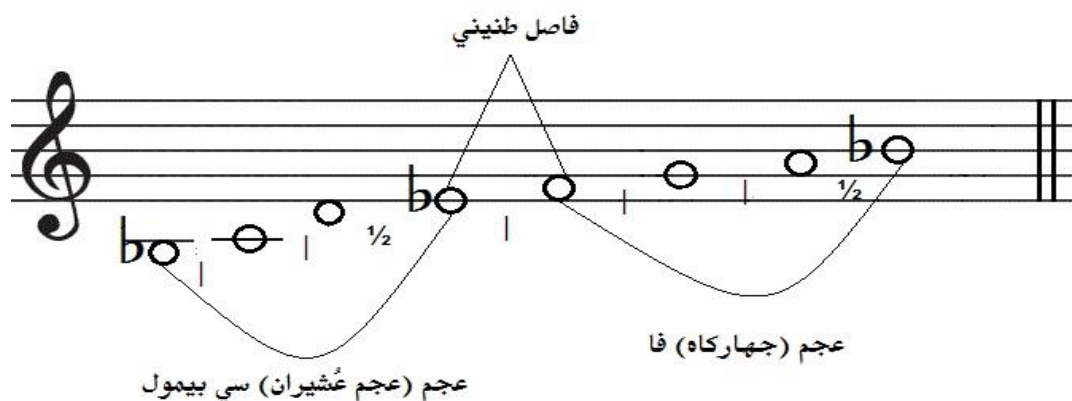
## تحليل سلّم مقام العجم

يرتكز مقام العجم على درجة (العجم عُشيران) (سي بيمول)، ويتكون سلّمه من جنسين منفصلين بفواصلٍ طنيني، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس عجم) يبدأ من (سي بيمول) إلى (مي بيمول)، تترتب أبعاده ( $1\frac{1}{2}$ ، 1، 1)، ثم فاصل طنيني من (بي بيمول) إلى (فا)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس عجم) يبدأ من (فا) إلى (سي بيمول)، أبعاده ( $1\frac{1}{2}$ ، 1، 1). ورسم السلم كالآتي<sup>(٣)</sup>:

(١) انظر: شورة، علاّم، موسيقى الكلام (ص ٨٩)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٣٧)

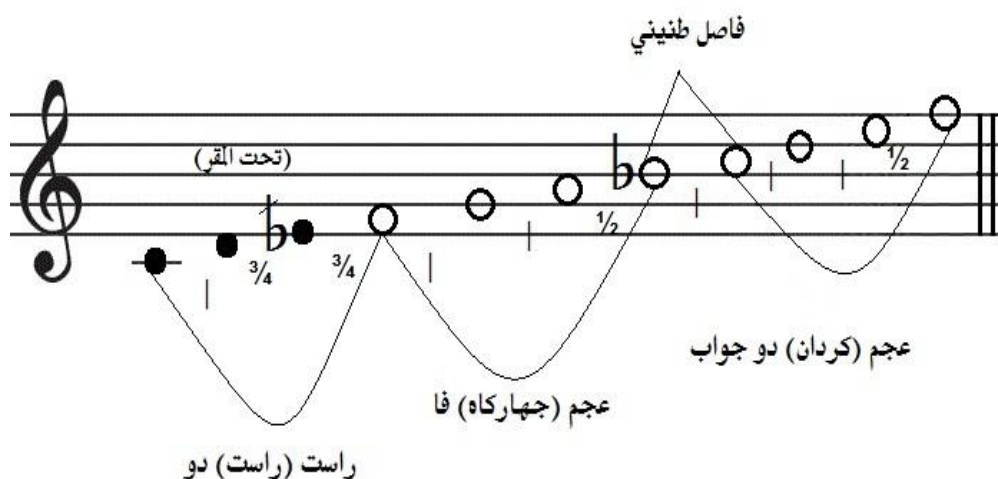
(٢) المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٤١)

(٣) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ١٠٦)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٠٠)، الموسوعة الموسيقية الشاملة، (ج ١ / ٢٠١)



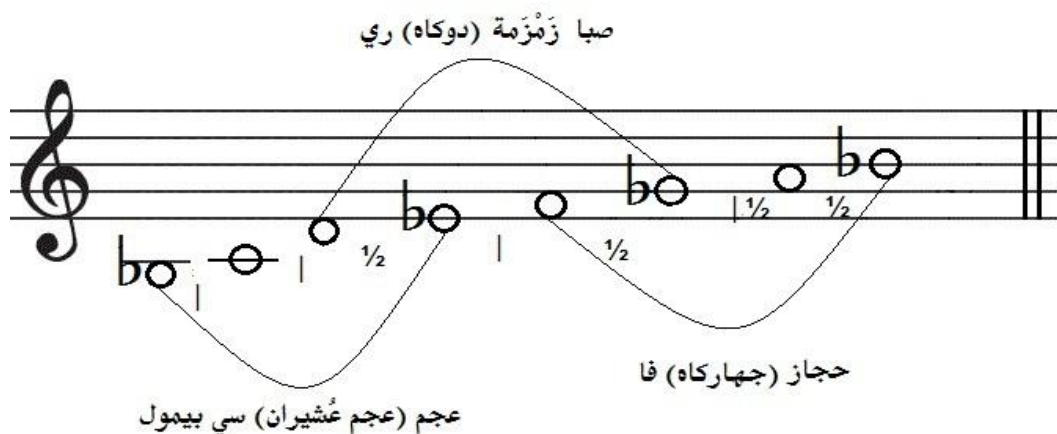
### عائلة مقام العجم (فروع المقام):

- مقام الجَهَار كَاه: يرتكز على درجة (الجَهَار كَاه) (فا)، ويتكوّن سلمه من جنسين منفصلين بفاصلٍ طنيني، فالجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس عجم) يبدأ من (فا) إلى (سي بيمول)، أبعاده (1، 1/2، 1)، ثم فاصل طنيني من (سي بيمول) إلى (دو جواب)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع) له (جنس عجم) يبدأ من (دو جواب) إلى (فا)، أبعاده (1، 1/2، 1)، والجهاركاه هو تصويرٌ لمقام العجم على درجة الجهاركاه، ولكن أثناء الأداء ننزل تحت مقرّ المقام (جنس راست). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



(١) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٣٣)

- مقام شوق أفزا: وهو مقام 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 عَشيران) (سي بيمول)، ويتكون سلّمه من أجناس متداخلة، فيخلو من الفاصل الطنيني، الجنس الأول (جنس الأصل) له (جنس عجم) يبدأ من (سي بيمول) إلى (مي بيمول)، أبعاده (1/2، 1، 1)، ثم الجنس الثاني (جنس الفرع الأول) له (جنس صبا زمزمة)، وهو جنس متداخل يبدأ من الدرجة قبل الأخيرة للجنس الأول، فيبدأ من (ري) إلى (صول بيمول)، أبعاده (1/2، 1، 1/2)، 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 (1/2، 1/2، 1/2). ورسم السلم كالآتي<sup>(١)</sup>:



(١) انظر: الشوا، القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية (ج ١٤٨١)، منتدى ليلاس، المقامات العربية (مقام شوق أفزا): أسامة مانع:

• ومن الأغاني التي لُحِنت على مقام العجم:

- أغنية (كُلِّمَا حَارِبْتُ مِنْ أَجْلِكَ أَحَبِّتُكَ أَكْثَرُ)<sup>(١)</sup>، وقد قام بغنائها المنشد (أحمد الزُّيود)،  
وكلماتها أبياتٌ من قصيدة (أحببتك أكثر)<sup>(٢)</sup>، للشاعر الفلسطيني (عبد الكريم الكرُمي)<sup>(٣)</sup>،  
وكلمات الأغنية هي:

كُلِّمَا حَارِبْتُ مِنْ أَجْلِكَ أَحَبِّتُكَ أَكْثَرُ  
كُلِّمَا دافَعْتُ عَنْ أَرْضِكَ عودُ العُمَرِ يَخْضَرُ  
أَيُّ تُرْبٍ غَيْرِ هَذَا التُّرْبِ مِنْ مِسْكِ وَعَنْبَرٍ؟  
أَيُّ أَفْقٍ غَيْرِ هَذَا الْأَفْقِ فِي الدُّنْيَا مُعَطَّرُ؟  
وَسَتَبْقَى أَغْنِيَاتِي فِي سَمَاءِ الْقُدْسِ تُنْشَرُ  
مِنْ بَقَايَا دَمْعِنَا نَبَتَ اللِّيمُونُ وَأَزْهَرُ  
لَمْ تَعُدْ تَعْتَنِقُ السَّفْحَ عَصَافِيرُ صَنْوَبِرُ  
وَنُجُومُ اللَّيْلِ مَا عَادَتْ عَلَى الْكَرْمِ تَسْهَرُ  
وَقُطُوفُ الْعِنَبِ الْخَمْرِي شَقَّتْ أَلْفَ مِئْزَرُ  
يَا فَلَسْطِينُ وَلَا أَعْلَى وَلَا أَلْخَى وَأَطْهَرُ  
كُلِّمَا حَارِبْتُ مِنْ أَجْلِكَ أَحَبِّتُكَ أَكْثَرُ

---

(١) أحببتك أكثر (DVD)، اليوتيوب: [https://www.youtube.com/watch?v=QA31jvx\\_YbA](https://www.youtube.com/watch?v=QA31jvx_YbA)

(٢) الكرُمي، ديوان أبي سلمى، (ص ٢٩٩)

(٣) عبد الكريم الكرُمي: (ت ١٩٨٠م)، عُرف بكُنْيته (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 فنّاً جماهيرياً شعبياً يَصوِّرُ إحساسات الشعب ومعاناته، وما يجري حوله من أحداث، فشعره يكاد يكون سجلاً للنكبة الفلسطينية بكل أبعادها. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، عبد الكريم الكرُمي).

- وأغنية (اسلمي يا قدس)<sup>(١)</sup>، وقامت بغنائها العديد من الفرق الإنشادية، وكلمات هذه الأغنية بحدّ ذاتها هي أبيات من قصيدة (اسلمي يا مصر)<sup>(٢)</sup>، وقد كانت للنشيد الوطني المصري، وقام بنظمها الشاعر والأديب (مصطفى صادق الرافعي)<sup>(٣)</sup>، وقد تمّ تحويلها إلى (اسلمي يا قدس) بتغيير طفيف على بعض الكلمات لتناسب القدس، والكلمات تقول:

|                        |                           |
|------------------------|---------------------------|
| اسلمي يا قدس إني الفدا | ذي يدي إن مدّت الدنيا يدا |
| أبداً لن تستكينني أبدا | إني أرجو مع اليوم غداً    |
| ومعي قلبي وعزمي للجهاد | لا أميل لا أمل لا ألين    |
| لك يا قدس السلامة      | وسلاماً يا بلادي          |
| إن رمى البغي سهامه     | أتقيها بفؤادي             |

واسلمي في كلّ حين

|                            |                               |
|----------------------------|-------------------------------|
| مُسَلِّمٌ أنا بناني من بنى | المسجد الأقصى الذي أعيا الفنا |
| وقفه الصخرة فيما بيننا     | لوقوف الدهر وفقتي أنا         |
| جانبي الأيسر قلبه الفؤاد   | وبلادي هي في الجنب اليمين     |
| لك يا قدس السلامة          | وسلاماً يا بلادي              |
| إن رمى البغي سهامه         | أتقيها بفؤادي                 |

واسلمي في كلّ حين

(١) اسلمي يا قدس (DVD)، اليوتيوب: <https://www.youtube.com/watch?v=Mvt65SBLpSI>

(٢) ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، (اسلمي يا مصر)

(٣) مصطفى صادق بن عبد الرازق بن سعيد بن أحمد بن عبد القادر الرافعي العمري: (ت ١٩٣٧م)، ولد في قرية (بهتيم) بمحافظة القليوبية بمصر، أصله من طرابلس الشام (لبنان)، وتوفي في مصر، عالم بالأدب وشاعر من كبار الكتاب، وينتمي إلى مدرسة المحافظين، وهي مدرسة شعرية تابعة للشعر الكلاسيكي، لقب الرافعي بـ (معجزة الأدب العربي)، وله ديوان شعر وعدة مؤلفات، منها: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، وحي القلم، تاريخ آداب العرب، تحت راية الإسلام. (انظر: الأعلام: الزركي، (ج ٧/ ٢٣٥، ٢٣٦)، ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، مصطفى صادق الرافعي)

لِلْعُلَا أَبْنَاءَ قُدْسٍ لِلْعُلَا  
وَفِدَاً لِقُدْسِنَا الدُّنْيَا فَلَا  
جَانِبِي الْأَيْسَرُ قَلْبُهُ الْقُوَادُ  
لَكَ يَا قُدْسُ السَّلَامَةُ  
إِنْ رَمَى الْبَغْيُ سِهَامَهُ

وَيَقُدْسٍ شَرَّفُوا الْمُسْتَقْبَلَ  
تَضَعُوا الْإِسْلَامَ إِلَّا أَوَّلَا  
وَبِلَادِي هِيَ فِي الْجَنْبِ الْيَمِينِ  
وَسَلَاماً يَا بِلَادِي  
أَتَقِيهَا بِفُؤَادِي

وَأَسْلَمِي فِي كُلِّ حِينٍ

- وأيضاً من الأمثلة على مقام العجم (السلام الوطني الفلسطيني)<sup>(١)</sup> المعروف بنشيد  
(فدائي):

فِدَائِي يَا أَرْضِي يَا أَرْضَ الْجُدُودِ  
بِعَزْمِي وَنَّارِي وَبُزْكَانِ ثَّارِي  
صَعَدْتُ الْجِبَالَ وَخُضْتُ النَّضَالَ  
بِعَصْفِ الرِّيَّاحِ وَنَّارِ السَّلَاحِ  
فِلَسْطِينُ دَارِي وَدَرْبُ انْتِصَارِي  
بِحَقِّ الْقَسَمِ تَحْتَ ظِلِّ الْعَلَمِ  
سَاحِياً فِدَائِي وَأَمْضِي فِدَائِي

فِدَائِي يَا شَعْبِي يَا شَعْبَ الْخُلُودِ  
وَأَشْوَاقِي دَمِي لِأَرْضِي وَدَارِي  
قَهَرْتُ الْمُحَالَ حَطَمْتُ الْقَيُْودِ  
وَإِضْرَارِ شَعْبِي لِخَوْضِ الْكِفَاحِ  
فِلَسْطِينُ ثَّارِي وَأَرْضُ الصُّمُودِ  
بِأَرْضِي وَشَعْبِي وَنَّارِ الْأَلَمِ  
وَأَقْضِي فِدَائِي إِلَى أَنْ تَعُودَ

(١) 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 الشرقيون في التعبير عن انفعالاتهم بالغناء، وجعلوا من الموسيقى والمقامات عالماً متنوعاً متجدّداً، فاختلفا المقامات ناشئاً عن اختلاف الأبعاد (المسافات الصوتية) بين الدرجات الموسيقية، وكلّما أجاد الملحن استخدام الفواصل بدقة وعناية استطاع خلق روحٍ من النغم والحن 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 لَحِنَتْ به، كما أعطاهم الإحياءات الكاملة التي يريد أن ينقلها المغنّي.

وفي نهاية هذا المبحث أورد ترجمةً لبعض المصطلحات الفارسية والتركية التي وردت فيه<sup>(١)</sup>.

| الكلمة        | معناها بالعربية         |
|---------------|-------------------------|
| الرَّاسْت     | المستقيم                |
| الماهور       | الهلال                  |
| سُوزَنَّاك    | المؤلّم                 |
| الدِّلَنَشِين | ساكن القلب              |
| النَّيروز     | عيد الربيع              |
| السَّازْكَار  | عمل الآلات (حرفة العزف) |
| النَّكْرِيز   | لا تهرب                 |
| النَّهَّاوند  | اسم مدينة فارسية        |
| النَّوَا آثَر | أثر البعد               |
| فَرَحْفَرَا   | مزيداً من الفرح         |
| بُرْزُك       | كبير                    |
| بَسْتَه نِكار | عمل المحبوب             |
| جَهَّار كاه   | المقام الرابع           |
| حِجَاز كَار   | صنعة الحجاز             |
| حُصَار        | سور، قلعة               |

(١) انظر: جبججي، تحليل الأنغام في علم المقام (ص ١٧٠، ١٧١)، الخلعي، الموسيقى الشرقي (ص ٤٦، ٤٧)، إمام، الموجز في السلاسل الموسيقية (ص ١٩٠ - ١٩٢)

|                |                                     |
|----------------|-------------------------------------|
| رَمَزَمَة      | صدى الصوت                           |
| شَهَنَاز       | دلال السلطان                        |
| شَوْق أَفْزَا  | مزيد من الشوق                       |
| طَرَز نَوِين   | الطرز الجديد                        |
| نِيشَابُورِک   | تصغير لنیشابور وهي اسم مدينة فارسية |
| نَوَى          | صوت أو غناء                         |
| کِرْدَان       | العقد                               |
| زِيرکُولَاه    | حمل الذهب                           |
| أُوج           | الأعلى                              |
| زَنْجِرَان     | مثير للبكاء                         |
| شَدَّ عَرَبَان | تصوير عربان                         |
| نِیم           | نصف                                 |
| راحة الأرواح   | استراحة الروح                       |

## المبحث الثاني: الطبقات الصوتية

إنَّ الفنَّ حاجةٌ روحيةٌ خلقها الله ليكتمل بها جمال الحياة، وطبقة الصوت ملكة ربّانية وهبها للإنسان كي يُحسن استخدامها وتكون ملائمةً لمكانها الصحيح، ومن المعروف عند الجميع أن لكلِّ إنسان طبقةً صوتيةً خاصةً به، هذه الطبقة هي مقدار الذبذبات والحركات التي تحدثها الأوتار الصوتية في الحلق مما يعطي الصوت ويظهره عالياً أو هادئاً أو منخفضاً أو رناناً كما يتناقل الناس فيما بينهم حكمهم على الأصوات.

والطبقات الصوتية هي "درجات الصوت البشري عند الكلام والغناء"<sup>(١)</sup>، والصوت هو عبارة عن حركة تذبذبية تصدر عن جسمٍ مُصَوّت، فتنتقل هذه الذبذبات عبر وسط سائل أو غازي أو صلب ليصل إلى الجهاز السمعي"<sup>(٢)</sup>.

وبما أن مصادر الصوت يمكن أن تكون حيوانية أو غير حيوانية، فإن الصوت يتكوّن من نوعين<sup>(٣)</sup>:

١. الأصوات غير الحيوانية: وتنقسم إلى نوعين:

أ. طبيعية: وهي ما يخرج من الطبيعة، كصوت الرعد، والريح، وهدير الموج والنهر والخبث والحديد والحجر.

ب. آلية: وهي التي تخرج من الآلات الموسيقية 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:

- أصوات غير دالة: وهي الأصوات التي لا تهجئة كلامية لها، كالضحك والبكاء والصياح.

---

(١) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٤٦)

(٢) زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ٢١)

(٣) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٤١)، انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة، (ج ١ / ١٠)، زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ٢١)

- أصوات دالة: وهي الأصوات التي لها تهجئة كلامية، أي التي ينتج عنها الكلام والأقاول المهجأة.

إن الأصوات البشرية متنوعة ومختلفة، وكل صوت يتميز عن الآخر بنواح 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 لكلٍ منها ومفهوماً يوضحها.

#### (١) الطبقة الصوتية

"وتعني المنطقة الصوتية التي يمكن لصوتٍ ما أن يتحرك ضمنها، والتي يختلف مجالها من شخصٍ لآخر، أي هي التي نُميّز من خلالها الأصوات حسب مختلف الحدة والثقل فيها، والتي تعتمد على تردد الذبذبات"<sup>(١)</sup>.

"فالحدة والثقل صفتان من صفات الصوت الإنساني، وهما مرتبطتان بالحبلين الصوتيين المسؤولين عن التردد الأساسي، أي عدد ذبذبات الحبلين الصوتيين في الثانية الواحدة، فكلما كان تردد الحبلين الصوتيين أكثر، كان الصوت حاداً، وكلما كان ترددهما أقل، كان الصوت ثقیلاً (غليظاً)، أما الصوت الموسيقي (صوت الآلة) فلا يختلف كثيراً عن الصوت الإنساني، فالحدة والثقل تتحدد نسبةً لطول الأوتار أو قصرها، فكلما زاد طول الوتر كان الصوت ثقیلاً، أما إذا قصر الوتر يكون الصوت حاداً"<sup>(٢)</sup>.

وببيولوجياً معروف أن الأوتار أو الأحبال الصوتية لها أبعادها الخاصة، فمنها ما هو سميكٌ أو رفيعٌ أو طويلٌ أو قصيرٌ، وموسيقياً يتّضح أن "القوانين التي تحكم الحدة والثقل في الصوت الإنساني هي: قانون الطول والسُمك والوزن، فكلما كان الحبل الصوتي قصيراً ورقيقاً وخفيفاً، كان تردده أكبر، فيترتب عنه صوتٌ حاد، وكلما كان الحبل الصوتي طويلاً وغليظاً كان تردده أقل، فينتج عنه صوتٌ ثقیل، وهذا هو السبب في حدة صوت المرأة والطفل، وسُمك صوت الرجل"<sup>(٣)</sup>.

"وبالتالي فإن ارتفاع الصوت وطبقته يعتمد على مدى مرونة الوترين الصوتيين اللذين يكونان عند الرجال أغلظ وأبطأ حركةً عند النساء، مما يؤدي إلى انخفاض طبقة أصوات الرجال عن

(١) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٩١)، حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ٣٢٦١)

(٢) زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى (ص ٥٣)

(٣) المرجع السابق، ص ٥٣

طبقة أصوات النساء والأطفال<sup>(١)</sup>، وعلى ذلك فالطبقة الصوتية تعتمد على العمر، حيث تكون لدى الأطفال ذكوراً وإناثاً مرتفعة حادة، أي ذات تردد عالٍ إذا ما قورنت بأصوات الرجال، ويتغير الصوت لديهم في سن الثانية عشرة حتى الرابعة عشرة سنة، أي عند سن البلوغ، وذلك لأن الصوت يساير نمو الجسم، فتتمو الأحبال الصوتية والعضلات الصوتية والحجرة نفسها، فيتضخم الصوت الصادر عنها، وينخفض مجاله الصوتي بشكلٍ عامٍ، إلا أن الهبوط في أصوات النساء لا يتغير كثيراً عن أصوات الأطفال مقارنةً بأصوات الرجال التي يكون الصوت في هذه المرحلة قد وصل إلى أهم مرحلةٍ في نمائه، وبذلك يصبح التباين الصوتي بين الذكور والإناث واضحاً، وبالتالي ينفرد كل جنسٍ بصفات وطبقات صوته الخاصة به<sup>(٢)</sup>.

### أسماء الطبقات الصوتية حسب موقعها

"إن أعلى طبقة صوتية حسب التصنيف هي السوبرانو، ثم يليها الميزوسوبرانو، ثم الألتو أقل حدةً، ثم التينور صوت الرجال، ثم الباريتون ثم الباص وهو الأقل طبقة، وبين هذه الطبقات تجد أسماء طبقاتٍ فرعية"<sup>(٣)</sup>.

### طبقة الأصوات البشرية قسماً<sup>(٤)</sup>:

#### طبقات أصوات النساء والأطفال

١. السوبرانو (Soprano): وهي كلمة إيطالية، وتعني (الصوت 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 (الصوت المنخفض)، أي الغليظ، وهو نوعٌ من طبقات الأصوات الغنائية، ويعتبر أكثر الأصوات النسائية عمقاً وندرةً، ويقع مجاله

---

(١) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٩١)

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ٩٠

(٣) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٤٦)

(٤) انظر: حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٩١)، علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٤٦ - ٤٩)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص ٢٦)

بين الميزوسوبرانو والتينور، والكاونترألتو اسم يطلق فقط على طبقات المغنيات النساء، أما الرجال الذين يغنون قريباً من هذه الطبقة فيطلق عليهم اسم (كاونترتينور).

### طبقات أصوات الرجال

١. كاونترتينور (Counter Tenor): صوتٌ رجولي يُعتبر أعلى من المجال الوسطي، تصنّف هذه الطبقة بأنها تحتلّ مجالاً يشبه صوت (الكاونترألتو) أو (الميزوسوبرانو).

٢. تينور (Tenor): وهي كلمة لاتينية تعني (المقتني أو الحامل)، وهو يُعتبر أعلى الطبقات الصوتية عند الرجال.

٣. الباريتون (Baritone): وهي كلمة يونانية وتعني (الصوت 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 الواضح للإنسان المتكلم أن الصوت له سقف لا يمكن الخروج عنه حين يرتفع أو ينخفض هذا الصوت، فبالتالي يكون له بعدٌ خاصٌ به يختلف من شخصٍ لآخر، "فإن كل شخصٍ يمتلك حداً علوياً وآخر سفلياً يمكن لصوته أن يرتفع أو ينخفض إليه ولا يمكن تجاوزها، ونسمي المنطقة الواقعة بين الحدين (المجال الصوتي)، ويختلف المجال الصوتي من شخصٍ لآخر حتى لو كانا من الطبقة الصوتية نفسها، ولكن يمكن بالتدريب أن يزيد المغني مجال صوته درجاتٍ قليلة"<sup>(١)</sup>.

### ٣) الطابع الصوتي

ومن خصائص الصوت البشري 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 (ص ٩٢)

وتتكون من خليطٍ تندمج فيه أصواتٌ أخرى مع الصوت الرئيس، فبالتالي يتحدّد الطابع الصوتي بالموجة الأساسية، وعدد وقوة الموجات المرافقة له<sup>(١)</sup>.

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.

والطابع الصوتية هي أوصاف قد وضعها العرب للأصوات البشرية الحسنة والقبیحة، وهي على أنواعٍ كثيرةٍ مختلفة، ولكل نوعٍ منها أسماء، نذكر منها<sup>(٢)</sup>:

الصوت الشجيّ: أحسن الأصوات وأحلاها وأصفها وأكثرها نغماً.

المخلخل: الصوت العالي الحادّ النغم بحلاوة وجهارة.

الجهير: ما تسمّيه العامة الصوت (الجهوري)، وهو الغليظ الذاهب في الأسماع.

الأجشّ: الجهير ببحةٍ مليحة ونغمة مفخمة.

الناعم: الصوت المليح الصافي النغم.

الأبحّ: وهو على ثلاثة أوجه: قد يكون أبخّ خلقةً، 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.

---

(١) انظر: حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ٣/ ٣٢٧)

(٢) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٥، ١٦)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١/ ١١، ١٢)

اللقمي: الذي كأن في فم صاحبه لقمة من الطعام.

الصِّيَاحي: 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 بطريقة جيدة تحسّن من الأداء وتعطي التعبير بصورة أقوى، "وتتعلق شدة الصوت بقوة اهتزاز الأوتار الصوتية للحنجرة، سعة التجاويف الطنينية في الجسم وحسن استخدامها، وقوة اهتزاز الأوتار تتطلب نفساً عميقاً وزفيراً قوياً، فبالتالي يتطلب جسماً قوياً وسعة صدرية رئوية، ولذلك فإن حدود الشدة أيضاً تتفاوت من شخص لآخر وعلى الخصوص في حدّها الأشدّ، لأن الهمس والخفوت لا يحتاجان لمقدرة استثنائية"<sup>(١)</sup>.

#### ٥) حدود مدّ الصوت:

كثيراً من نتحدّث عن طول نفس القراء والمغنيين، وهذه خاصية مميزة لمن يمتلكها، فمدّ الصوت يعني الراحة والثقة أثناء الغناء أو النشيد، كما أنها تعطي قوة في التعبير وتفاعلاً أقوى، "والمدة التي يمكن أن يستمرّ بها المغني في الغناء دون أخذ نفس جديد تتفاوت من مغنٍ 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 عُرف القارئ عبد الباسط عبد الصمد رحمه الله- بطول نفسه، فقد كان يرتل عدة سورٍ قصيرة من القرآن دفعةً واحدة دون أخذ نفس، مما يميّزه عن غيره من القراء، ويمكن مع التدريب إطالة النفس شيئاً ما"<sup>(٢)</sup>. بالإضافة إلى أن المرض قد يؤثّر على طول نفس الإنسان، والعمر كذلك، وكلّما كان النفس أطول كانت جودة الغناء أرقى، وتعامل المغني مع اللحن بأريحية وإتقان، حيث إن مدّ الصوت وطوله يقيّد المغني في أدائه وقد يُخرجه عن اللحن ويُعطي نوازاً.

(١) حمام، الموسيقى والأناشيد (ص ٩٣)

(٢) المرجع السابق، ص ٩٣

وتخلص الباحثة ممّا سبق ذكره حول الصوت البشريّ وخصائصه العامة وطبقات الصوت عند الإنسان إلى أن لكلّ صوتٍ جماليّاته الخاصة وطريقته في الأداء والتعبير، كما أن لكل صوتٍ بشريّ حدوداً 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 تؤثر وتتأثر بصاحبها، وتعطي انطباعاً تاماً حول مشاعره وإحساسه، ولكل طبقة صوتية 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 فلكلّ 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 غنائياً

المبحث الثالث: مجالات استعمال المقامات آلياً

## المبحث الأول: تلاوة القرآن الكريم والآذان<sup>(١)</sup>

يعدّ القرآن أجمل كلامٍ يتسلّل إلى الروح والوجدان من نغمٍ ولحنٍ يثير فيها إحساساً بالروحانية والعرفانية المتجددة، وقد قرئ القرآن مجوداً مرتلاً بما يدفعنا إلى البحث عن سرّ هذه الموسيقى التي تُولّد في الإنسان ذاك الشعور الإيماني، حتى إن كبار المشركين قد وقعوا في حبّ هذا النغم وجعلهم ينفادون إلى جماليّاته.

"إن الموسيقى اللفظية في القرآن الكريم هي موقع السحر بلا شك، فمخارج الحروف وصفاتها تجري على تنسيقٍ من الإعجاز يفوق مدى التفكير، ويعلو مستوى الطاقة البشرية، فمراعاة صفات الحروف من الهمس والجهر والشدة واللين والصغير والقليلة، كلّ ذلك يضع أيدينا على أوتار الفن الروحي في كلمات القرآن الكريم، فهي عواطف سماويةٍ لحّنت نفسها بنفسها"<sup>(٢)</sup>.

والمعروف عند العامة والخاصة أن علم المقامات علمٌ واسعٌ وكبير، سواءً ارتبط بالثقافة الغنائية أو بالترتيل القرآني، فالمقامات لم تقتصر فقط على الأغاني والأنشيد، بل امتدّت إلى قراءة القرآن الكريم وأداء الآذان أيضاً، والتطبيق هنا يكون على طريقة الأداء ولحن القارئ أو المؤدّن، 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 الصوتية يجب التركيز على أحكام التجويد والمحافظة على سلامتها بتطبيقها وضبطها وعدم الخروج عنها.

كما أن التنعيم وقراءة القرآن بالمقامات يُسهّل فهم معاني الآيات، ويقوّي العلاقة بين اللفظ ومعناه، ويساعد المتلقّي على التدبّر والخشوع، ويجدر بنا الإشارة إلى أن قراءة القرآن بالمقامات ما هو إلا لتحسين وتجميل الصوت الباعث على تدبّر القرآن الكريم وتفهمه، وجذب انتباه السامعين وتنبههم إلى كلمات الله ومعانيها، والخشوع والخضوع والانقياد للطاعة، وذلك مع مراعاة معاني الآيات وسلامة أحكام التلاوة والتجويد، وأن يأخذ القارئ من الألحان قدر حاجته

(١) تلاوة سورة الفاتحة والآذان بالمقامات الثمانية الأساسية (DVD)

(٢) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ٢٨١)

إلى تحسين صوته وتزيين ترنمه بالقرآن، أو قدر حاجته لزيادة هذا التحسين والترنم دون أن يخرج إلى التكلف والتعسف ممّا يؤول به إلى الانزلاق والإخلال بأحكام التجويد.

ف تطبيق المقامات على القرآن ما هو إلا قراءةً 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 الأذان، فالترتيل والتغنّي بالقرآن هو قراءةٌ فطريةٌ للمقامات، وقد كان النبي ﷺ يتغنّى بالقرآن ويترنّم به، وما سُمع أحسنُ من صوته، فحسن الصوت والتغنّي بالقرآن مطلوبان، وإن لم يكن حسن الصوت فليحسنه ما استطاع لذلك سبيلاً.

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 تتطلبه معاني الآيات، فمثلاً مقام النهاوند يناسب الآيات التي تتحدّث عن الجنة والنعيم والسرور، أما مقام الصّبا، 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 القراء الكبار الأكارم، ومن أشهر القراء الذين كانوا يقرأون القرآن بالمقامات الشيخ عبد الباسط عبد الصمد - رحمه الله -، وغيره.

أما الأذان فيغلب عليه أن يُرفع لكلّ صلاةٍ بمقامٍ مختلف، فهناك رابطٌ بين التوقيت ونوع المقام، فالمؤدّن يُحاكي أوقات الصلوات الخمس التي يمرّ بها المصلون خلال يومهم، فمثلاً أذان الفجر يغلب عليه أن يرفع على مقام الصّبا، والظهر على مقام النيات والعصر على مقام الراست، والمغرب على مقام السيكاه، والعشاء على مقام الحجاز.

ولا يخفى وجود الارتجال بصورة واضحة في الترتيل المنعم لآيات القرآن الكريم، "فهناك حرية لخيال المرتل من خلال ما توحىه معاني الآيات الكريمة، لذلك نسمع الآية الواحدة من أكثر من مقرئ، فنجد اختلافاً في الأداء مع وحدة الإطار العام المتمسك بالوقار والاحترام المناسب لكتاب الله العزيز، فلا يجوز المبالغة في التنغيم، أو الزيادة والإفراط في الزخرف اللحني، ولا بد أيضاً من مراعاة قدسية الآيات الكريمة، وكذلك الأذان، وسيرة رسول الله ﷺ في المدائح والأذكار"<sup>(١)</sup>.

ومن ذلك يتضح أن المقامات لها استعمالاتها ومجالاتها، إضافة إلى مقتضى الحال الذي تناسبه، فالقرآن الكريم هو أحد أهم مجالات ترديد المقامات، ففي حضرة تتوالد الموسيقى الخارجية للآيات إضافة إلى الموسيقى الداخلية المنبعثة من المحسنات اللفظية والتراكيب اللغوية المعجزة فيه، فالمقرئ عليه أن يتقن استخدام المقام ومن ثم تنبعث الآيات من روحه وكأنه مطر سماوي يهطل على السامعين فيولد فيهم السكينة والحياة، وقد أبدع الكثير من المقرئين في توظيف المقامات في القرآن الكريم والأذان، فكانت أشبه بلوحات فنية بديعة الصنع.

---

(١) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ١٢٨)

## المبحث الثاني: مجالات استعمال المقامات غنائياً

### (أشكال التأليف الغنائي)

تعدّ المقامات أشبه بالروح التي تسري في جسد القلب اللغوي، ولذلك فإنها قد شاعت في الكثير من أشكال الأدب والشعر، بل وإن هناك قوالب شعرية قد صنعت خصيصاً من أجل استعمال المقامات وتلحينها وغنائها.

للغناء العربي أنواعٌ أو أشكالٌ أو صيغٌ معينة، ولكل شكلٍ من هذه الأشكال سماتٌ معينة وإطارٌ خاص، سواءً من حيث النظم أو التأليف اللفظي أو البناء اللحني، ويلتزم به كلٌّ من المؤلف والملحن، 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 المقفاة على قافية واحدة، ذات البحر الشعري الواحد"<sup>(١)</sup>. 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 فنية وإيقاعية في تركيبها وبنيتها، فالقصيدة "تلتزم بالأوزان والقوافي وترتيب المعاني، وتقريبها إلى الأذهان والوجدان، وتتويع الخيال والميل الظاهر إلى العناية بجزالة الألفاظ وفخامتها، وحسن جرسه ونغمته وتناسقه"<sup>(٢)</sup>. فلذلك يهتم بها الملحنون والمغنون اهتماماً خاصاً ويميّزونها عن سواها من الأغاني لرقّيتها 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 تلحن بلحنٍ مُرتجلٍ منذ عصر الجاهلية، ثم

(١) كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص ٣٠)

(٢) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (٢٦)

تطوّرت وأصبحت تغنّى ملحنةً مع تعاظم دور الملحن وإبداعه فيها<sup>(١)</sup>. ولا شك أن موسيقى الشعر والقصائد قد سهّلت 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، ويعرّف بأنه "قطعةٌ موسيقية غنائية منظومة شعراً وملحنةً تلحيناَ خاصاً بلونٍ خاص وطابعٍ خاص يُعرف به، وغالباً ما يُنظم باللغة العربية الفصحى، ويخضع للأوزان الشعرية<sup>(٢)</sup>، ويفضّل أن تكون كلمات النشيد سهلة الفهم، بعيدةً عن التعقيد حتى يستطيع الفرد العادي فهم معانيه والتفاعل معه، فالنشيد من القوالب الغنائية المحبّبة إلى القلوب، يحرك مشاعر الناس ويخلق الحماس الذي يولّد الانفعال لاتخاذ موقفٍ معين، ولذلك يفضّل تلحينه على مقامات معينة، فغالباً ما يلحن على مقام العجم، وينشد النشيد فردياً وجماعياً. ومن المقامات التي يلحن عليها أيضاً مقام الراسـت والنـهاوند والحجاز، ويتم اختيار المقام بحسب ما يناسب معاني الكلمات، فإذا كان المعني حماسياً -وهو على الأغلب- فيتّم اختيار مقام حماسيّ كالعجم أو الراسـت، فلهذه المقامات طابعٌ لحنِيّ يثير الحماس ويلهبه، ومن أمثلة النشيد: الأناشيد الوطنية وأناشيد المدارس وفرق الكشف<sup>(٣)</sup>.

## ٣. الموشح

ويقال التوشيح، "وهو ضربٌ من الكلام المنظوم، تتعدّد أوزانه، وتتنوّع قوافيه تبعاً لرغبة قائله وقدرته على التصرف في أفانين الكلام"<sup>(٤)</sup>، وهو يختلف عن القصيدة 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 الموشح بعذوبة

---

(١) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨٩)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ٢ / ١٨٥)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص ٣٠)

(٢) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨٦)

(٣) انظر: الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٢٩، ٣٠)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨٦)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١ / ١٨٠)

(٤) يوسف، موسيقى الكندي (ص ١٧)

اللفظ ورشاقة الحركة الموسيقية وحيويتها وتنوعها، بالإضافة إلى التحرر من القيود التي فرضتها القصيدة، وتكييف الشعر للنغم وتعدّد أوزانه<sup>(١)</sup>.

والموشّحات فنّ حديثٌ هجينٌ مبتكرٌ في فترةٍ من فترات الحكم الإسلامي المزدهر، فقد كانت عصور الفتوحات الإسلامية المستقرة باعثاً للشعراء والمغنّيين أن يبتكروا ويجدّدوا في أغانيهم وإيقاعاتهم الشعرية، وأن يدمجوا ما بين الفنون بأكملها، "فالموشّح فنّ شعريّ موسيقيّ غنائيّ جاء نتاجاً لازدهار الحضارة العربية وبلوغها غاية النضج والجمال، إضافةً لاتصالها بحضارات الشعوب الأخرى"<sup>(٢)</sup>، "وهو لونٌ من ألوان الغناء شدّ عن قاعدة القصائد المعروفة من حيث الوزن والقافية، فهذا القالب الغنائي لا ينفع للخطابة والإلقاء، إنما نُظِم من أجل الغناء، لذا وجب اقترانه بالجملة اللحنية"<sup>(٣)</sup>.

وقد تطوّر الشعر إلى شكل الموشّح الذي لاقى إعجاباً وقبولاً واستحساناً من أذواق العامة، "ولعلّ السبب الرئيس في اختراع الموشّحات وغيرها من ضروب المنظومات الخارجة عن الشعر التقليدي ما هو إلا تطوّر الغناء، وبعبارةٍ أخرى إن اختراع الموشّح كان ضرورةً موسيقيةً أكثر منها ضرورةً أدبية، لأن الأغنية في عُرف الفنّ ما هي إلا "جسمٌ من الشعر يرتدي ثوباً من اللحن"، فتقاطيع الجسم الذي يصوغه الشاعر هي التي تحدد تقاطيع الثوب الذي يصنعه الملحن"<sup>(٤)</sup>.

والشعر مجاله واسعٌ ممتد، وهو يتيح للشاعر أن يبحث عن الجديد فيه دائماً على صعيد اللغة والإيقاع، "فيإمكان الشاعر أن ينظم مائة قصيدة من بحرٍ واحد دون أن يعيقه هذا عن الابتكار والإبداع في أدبه، بينما لا يستطيع الموسيقار أن يلحن هذه القصائد المائة المصبوبة كأنها في قالبٍ واحد، بالحنّ وإيقاعات متنوعة، والملحن كمصمّم الأزياء يريد أن يبتكر أزياء جديدة دائماً، فبناءً على ذلك قد أخذ الموسيقار يتحكّم في الأوزان الشعرية التي يريدها لتتنسجم

(١) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٢٢)

(٢) قلعه جي، التواشيح والأغاني الدينية في حلب (ص ١٣)

(٣) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٢٢)

(٤) يوسف، موسيقى الكندي (ص ١٨)

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 الموشح في الأدب<sup>(١)</sup>.

"فكان الهدف من ابتكار الموشح أن تكون الموسيقى حرة طليقة لا تتقيّد بالأوزان الشعرية المعروفة التي تسير على نمط واحد، وأيضاً إخضاع الشعر للنغم وليس إخضاع النغم للشعر. فالموشحات على الرغم من قدمها فلا تزال ذات صفة متينة وقيمة رفيعة، وألحانها جامعة لشتى ضروب المقامات والأوزان الموسيقية العربية وروح الطرب الصحيح"<sup>(٢)</sup>.

والموشحات في الأدب العربي لم يتذوّقها الناس إلا في مقام الغناء والتلحين، "يقول الدكتور إحسان عباس: إن الموشح لا يمكن أن يُدرّس منفصلاً عن القاعدة الموسيقية التي أُلّف لها أساساً، وكما قيل إنه لا عروض للموشح إلا التلحين"<sup>(٣)</sup>.

"فقد كانت الموشحات ولا تزال من أرقى وأطرب أنواع الغناء العربي، وستظلّ محافظة على قيمتها الفنية باعتبارها الرفيع، وتركيبها الفني البديع، وبوصفها المحكّ الذي تُعرف به مقدرة الحاذق من الدخيل، والموشحات لا ترتبط بزمان، وستبقى ميزاناً تقاس به مقدرة الموسيقي وقوته الفنية، وستبقى منفصلة عن سائر أنواع الغناء العربي"<sup>(٤)</sup>.

وإنّ ما يجب مراعاته في الصياغة اللحنية للموشح:<sup>(٥)</sup>

١. اختيار الميزان الإيقاعي الملائم للميزان الشعري.
٢. اختيار المقام الأكثر ملاءمة 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 (ص ١٩)

(٢) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٩٢)

(٣) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٢١)

(٤) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٩٣)، انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ٢ / ١٨٩)

(٥) شورة، الموسيقى العربية (ص ٥٩)

لقد اتفق الكثير من الباحثين على أن الموشحات من إبداع أهل الأندلس، إلا أن الخلاف يكمن فيمن هو البادئ بها؟! "ولا شك 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 العراقي المسمى بالصغير، والذي قد يكون امتداداً للموشح وهو الأساس له"<sup>(١)</sup>.

وقد كانت بداية ظهور الموشحات غير مخططة ولا مرسومة لها عند المختصين وكبار المهتمين بالشعر في الأدب العربي، وإنما تسللت إلى أذواق الناس عامة، "فبدهي أن الموشح الذي يعتبر خروجاً عن التقاليد الشعرية لا يمكن أن يظهر وينتشر في بادئ الأمر إلا في المجالات الشعبية، فلم يكن ليرضاه المؤرخون والأدباء فيدُونونه في كتبهم، ولكنهم بعد أن تذوقوا حلاوته وأحسوا بجماله من جهة، وخفت حدة التقاليد العربية في زمن الطوائف من جهة أخرى، تناوله كبار الشعراء فأضافوا إليه فصاحتهم وبلاغتهم، ما جعله يصبح من فنون الخاصة بعد أن كان من فنون العامة، فكانوا أول من دونه، وصار يُنسب إلى الأندلس، وعُرفت منظوماته بالموشحات الأندلسية"<sup>(٢)</sup>.

أما أبرز مواضيع الموشحات، فهي المديح النبوي، وقد انتشر انتشاراً عظيماً، وخاصة في مدينة حلب، فقد انتشرت في مجالس الاحتفالات الدينية التي أصبح من لوازمها قيام المنشدين بالترنم بقصائد دينية ومدائح نبوية.

"والموشح في الأصل أغنية جماعية (تؤدى جماعياً)، ثم أتيح لصاحب الصوت المميز بقوته وحلاوته التغريد بشكلٍ مغاير للحن، ولكن بطريقةٍ توافقية، ومن أشهر الموشحات التي لا تزال تُنشد حتى اليوم موشحة (السَّهْرُوردي)<sup>(٣)</sup>، في القرن السادس الهجري<sup>(٤)</sup>.

---

(١) يوسف، موسيقى الكندي (ص ٢٠)

(٢) المرجع السابق، ص ٢٠

(٣) السَّهْرُوردي: أبو الفتوح يحيى بن حبش بن أميرك السهروردي، ويلقب 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 المتصوفة 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 نسب إليه البعض فساد المعتقد. (ويكيبيديا: الموسوعة الحرة، السهروردي)

(٤) قلعة جي، التواشيح والأغاني الدينية في حلب (ص ١٣، ١٨)

عَلَى الْعَقِيقِ اجْتَمَعْنَا  
أَظَنَّ مَجْنُونٌ لَيْلَى  
إِنْ مِتُّ وَجَدًا عَلَيْهِم  
نُوحُوا عَلَيَّ وَقُولُوا  
أَيَا عُيُونِي عَيُونِي  
فَيَا فُؤَادِي تَصَبَّرْ

نَحْنُ وَسُودُ الْعَيُونِ  
مَا جُنَّ بَعْضُ جَنُونِي  
بِأَدْمَعِي غَسَلُونِي  
هَذَا قَتِيلُ الْعَيُونِ  
وَيَا جُفُونِي جَفُونِي  
عَلَى الَّذِي فَارَقُونِي

#### ٤. الأُهزوجة (الطَّقْطوقة) والأغاني الشعبية

الأهزوجة، وجمعها أهزيج، والمصريون يسمونها (طقطوقة)، لكونها أغنية خاصة خفيفة، فهي أغنية شعبية بسيطة رشيقة اللحن، والأهزوجة كالأغاني الشعبية تمتاز بسهولة الأداء وبساطة اللحن، فلا يُعنى تمام العناية بتلحينها تلحيناً فنياً 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 محببة إلى القلوب لبساطة لحنها الذي قلما يكون فيه انتقالٌ أو تصرُّف، فهي غالباً تلحن على مقام واحد، وقد تلحن على جنس واحد من أربع أو خمس درجات موسيقية، وقد كان الملحنون قديماً يتوخون البساطة في تلحين هذا النوع من الأغاني ليتسنى للعامة حفظها وإنشادها بسهولة، وبمجرد سماعها مرةً أو مرتين، وفي أدائها تشترك مجموعة من المنشدين مع المطرب<sup>(١)</sup>.

وقد تولدت ونمت هذه الأغاني في أحضان العامة والبسطاء من الناس، وفي مضامير حيوية كالأسواق والمجالس البسيطة، "والأغاني الشعبية تطابق الأهزوجة تماماً من حيث نظمها وشروط تلحينها ولونها وطابعها، ولا تختلف إلا في بعض المعاني التي تنحصر في الأغاني الشعبية وفي مواضيع خاصة، كالحث على العمل، والتغني بحب الأوطان، وتمجيد الأبطال والشهداء، أو بث روح النشاط في العمل، أو بث خلق من الأخلاق العالية فيهم، أو توجيههم سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً"<sup>(٢)</sup>.

وقد تمثل مبتكروها وجمهورها في الناس العاديين الذين تنصب مصالحهم من هذا الفن على الإمتاع وتسلية الوقت وحسب، "فهذه الأغاني هي فن جماهيري يحتوي على معايير تصوّر بصدق وأمانة حياتنا الاجتماعية والفكرية، فلها تأثير كبير في التوجيه والإرشاد"<sup>(٣)</sup>.

---

(١) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨٥، ١٨٦)، الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٢٨)، كامل،

تذوق الموسيقى العربية (ص ٣٥)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ٢/ ١٧٥، ١٧٦)

(٢) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨٦)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ٢/ ١٧٦)

(٣) شورة، الموسيقى العربية (ص ٥٧)

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، فظلت على مدى العصور محتفظةً بلهجتها اللحنية وطابعها العربي المحبّب إلى القلوب، والمستساغ في الأسماع والأنواق، وهي رغم قدمها إلا أنها تتماشى مع كلّ عصر"<sup>(١)</sup>. ففيها من البساطة والعمق ما يقربها إلى أذهان المستمعين وقلوبهم.

"ولكلّ أمةٍ أغاني شعبية خاصة بها، أساسها البساطة وميزتها الخفة والرشاقة، ويصوّرون بمعاني كلماتها وألحانها عاداتهم وتقاليدهم، ويمثّلون بألحانها أنواقهم 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"<sup>(٢)</sup>.

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. الموال

الموال هو لونٌ من فنون الغناء الشعبي، وهو غناءٌ فرديٌّ حرّ، يقوم أدائه 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 معينة، مثل العتابا والميجنا وظريف الطول الخاصة ببلاد الشام<sup>(٣)</sup>.

(١) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨٦)

(٢) المرجع السابق، ص ١٨٦، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ٢ / ١٧٦)

(٣) انظر: الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٢٨)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص ٣٣، ٣٤)

والموَال من أمتع فنون الغناء وأكثرها تأثيراً وجذباً للمتلقّي، فهو يُلقى بطريقة بطيئة الإيقاع ذات أجواء وانفعالات مؤثرة، كما "أن فن الموَال يترك أثراً بعيداً في أعماق السامعين، وذلك لطريقة نظمه ورقة أسلوبه وحنان كلماته العذبة، إلى جانب الأوزان التي يخضع لها الموَال، ويحتفظ الموَال دائماً بتقليد في الابتداء، فأحياناً يبدأ بـ (يا ليل يا عين)، وأحياناً بـ (أوف يابا)<sup>(١)</sup>.

"والموَال يقابل التقاسيم في التأليف الآلي، وغالباً تُصاغ كلمات الموَال باللهجة العامية، ويعتمد على دقة الصنعة في الكلمة واللحن والأداء، وكلما كان مضمون الموَال من واقع الحياة وجد طريقه إلى نفسية المتلقّي. وللموَال عدة أنواع نذكر منها<sup>(٢)</sup>:

المربّع: ويتركب من أربع شطرات.

المخمّس: ويتكوّن 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 قصة ذات بداية ونهاية، وقد ارتبط هذا القالب بظهور المسرح الغنائي وازدهاره، وقد تطور المونولوج فيما بعد وأصبح له مقدمة موسيقية خاصة"<sup>(٣)</sup>.

---

(١) شورة، الموسيقى العربية (ص ٦٠)

(٢) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٢٧)

(٣) كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص ٣٥)، انظر: شورة، الموسيقى العربية (ص ٥٧)

والمونولوج فنٌ 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 القلب الجاد الغزير في معانيه والمتقن في ألحانه، وأسلوب أدائه"<sup>(١)</sup>.

"وهو في الأصل تأليفٌ غنائيٌّ أساسه غربيٌّ، 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"<sup>(٢)</sup>.

#### ٧. الديالوج

وهو عبارة عن أغنية في شكل حوار بين مغنّين أو أكثر وهو كالمونولوج، ويكون إما شعراً منظوماً أو غزلاً، ولكن يغلب عليه أن يُصاغ باللهجة العامية، وهو يحكي قصة لها بداية ونهاية، وقد ظهر في بادئ الأمر على المسرح في الروايات الغنائية<sup>(٣)</sup>.

#### ٨. الدور

"يجمع على أدوار، وهو في اللغة: القطعة المركّبة من بيتين أو أكثر، والدور كمصطلح فني: نوعٌ من الزجل الغنائي، يُنظم متحرراً 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"<sup>(٤)</sup>.

"وهو نوعٌ من الزجل المصري، ويشبه الموشح بتركيبه اللفظي ووزنه الشعري إلا أنه تغلّب عليه اللهجة العامة"<sup>(٥)</sup>. كما أنه يعدّ من الألوان الغنائية المحبّبة إلى القلوب، يعتمد على إخراج

(١) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٢٩)

(٢) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨٧)

(٣) انظر: الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٢٩)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص ٣٦)

(٤) شورة، الموسيقى العربية (ص ٦١)

(٥) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٩٠)

المعاني والتركيز على الكلمات وخلق لذة الطرب لدى المتلقي 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<sup>(١)</sup>.

"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 ورسومه قدمه وغزارة مادته، وإمكانياته الصوتية، وقدرته على الارتجال"<sup>(٢)</sup>.

#### ٩. المَغَنَّاةُ أو الأوبرا

"الأوبرا لفظة إفرنجية معناها (مَغَنَّاة)، وهي عبارة عن رواية تمثيلية غنائية منظومة شعراً فصيحاً كلها مَغَنَّاة، موضوعها في الغالب غزلي، وموسيقاها من أرقى أنواع الفن، يُراعى في وضعها وتلحينها ذوق وعادات العصر الذي وضعت فيه القصة، لا العصر الذي تمثّل فيه.

والمَغَنَّاة تشتمل في ألحانها على فرديات غنائية وثنائية وغناء جماعي (كورال)، وكل ذلك بمصاحبة فرقةٍ موسيقية كاملة، ولكل مَغَنَّاة ملابس ومظاهر خاصة بموضوعها"<sup>(٣)</sup>.

والمَغَنَّاة نمطها الخاص الذي تعرف به، ولها انفعالاتها وتعبيراتها التي تنفرد بها ولا تخرج عنها، كما أنها ضربٌ موسيقيّ موحدٌ لم تختلف عنه كثيراً منذ نشأتها، بل بقيت على هيئتها تقريباً دون أن يتمّ التعديل عليها إلا بما يقتضيه الجو العام. "والمَغَنَّاة تكون جميعها ملحّنة تلحيناً خاصّاً ذا طابع خاصّ بها، وكلها غناءً وموسيقى، أي لا محلّ 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 (ص ٢٧)

(٢) شورة، الموسيقى العربية (ص ٦٤)

(٣) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨٨)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ٢ / ١٨٣)

الإلقاء لا يكون فيه لحنٌ ولا موسيقى- . وجميع القطع الغنائية التي في المغنّاة يجب أن تكون تصويرية تلائم الموضوع والمعنى، وتظهرهما بارزين وتقربهما للأفهام. والغناء يجب أن تصاحبه الموسيقى بشرط ألا تطغى على الغناء، بل تكون معينةً ومترجمةً له<sup>(١)</sup>. وتعدّ المغنّاة من أصعب أنواع التأليف الغنائي لحاجته إلى التعبير الموسيقي الدقيق لمضمون الكلام، أو الموسيقى المعبرة عن المشهد التمثيلي بانفعالاته المختلفة، وقد أخذ العرب هذا القلب الغنائي عن الغرب<sup>(٢)</sup>.

---

(١) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨٨)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ٢ / ١٨٤)

(٢) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨٩)

## المبحث الثالث: مجالات استعمال المقامات آلياً

### (أشكال التأليف الآلي)

للتأليف الموسيقي العربي عدة أشكالٍ آليةٍ كما الغناء، والتأليف الآلي الموسيقي هو الذي عماده العزف على الآلات الموسيقية بدون غناء أو ما قبل الغناء، ومن هذه الأشكال ما انحدر إلينا من تركيا كالـبَشْرُف والسماعي واللونجا، ومنها ما ابتكره الموسيقيون العرب كالتقاسيم والتحميلة، وهذه الأشكال هي:

#### ١. التقاسيم

"جمع تقسيم، ويقال في المفرد أيضاً تقسيمة، والتقسيم الواحدة هي لحن لجملةٍ موسيقيةٍ على نحوٍ ما من نواحي التفكير وترجمة الإحساس يُراعى فيها شخصية المقام الموسيقي المختار"<sup>(١)</sup>.

والتقاسيم أجمل وأرقى وأفضل أنواع العزف الآلي في الموسيقى العربية، وأطربه وأحبه إلى النفوس، وهي عبارة عن مجموعة من الجمل اللحنية التي تُؤدّى مرتجلاً دون تحضير، من خلال التعبير عن الذات بوساطة أوتار الآلة الموسيقية التي تسبح بالعازف في بحور النغم، فهي ثمرةٌ ومُخَيَّلَةٌ وذوق العازف، فيها تظهر قدرته واتساع خياله، أي هي من إبداع وابتكار العازف الذي يقوم بالانتقال بين المقامات بتحويلاتٍ مباشرة وغير مباشرة بطريقة علمية، وتُصاغ التقاسيم في مقامٍ معين يبدأ وينتهي به العزف، وتعزف على أي آلة من الآلات الموسيقية عزفاً انفرادياً، ومن أي مقام مختار بشرط اتباع القاعدة الموسيقية بالانتهاء عند القفلة بالمقام الذي يُبدأ به، ومن أهم الآلات الموسيقية الصالحة لعزف التقاسيم: الناي والعود والقانون والكمان<sup>(٢)</sup>.

---

(١) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢ / ٧٨)

(٢) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص١٧٩)، شورة، الموسيقى 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 المرفه، فالتقاسيم ليس لها قاعدة معينة يمكن اتباعها، 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 فنياً 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 طُلب من العازف أن يعيدها، فسوف تُعاد بشكلٍ مغاير عما سبق<sup>(١)</sup>.

والتقاسيم على نوعين<sup>(٢)</sup>:

(١) مطلقة (حرة): وهي التي لا يتقيّد فيها العازف بإيقاعٍ معين، وهي النوع الشائع، وتسمّى أيضاً تقاسيم (سائبة).

(٢) موزونة (مقيّدة): 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، ويعرّف بأنه "اتخاذ الشكل البدائي في الأداء الموسيقي دون إعدادٍ أو 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 نهائياً، بل إنه يترك المجال لأيّ إضافة تلقائية مبتكرة من طرف العازف أو المطرب، طالما أنها تضيف جمالاً إلى اللحن

---

(١) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٧٩، ١٨٠)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص ٤٦)، شورة،

الموسيقى العربية (ص ٧٧)، الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٣٦)

(٢) كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص ٤٦)

الأصلي، فالمبتكر (الملحن) والمؤدي (العازف أو المطرب) يكملان بعضهما البعض في الموسيقى العربية، فالملحن يخلق الإطار العام، ويتولى المؤدي عملية إضافة التفاصيل وإعطاء العمل الفني روحه الفنية المطلوبة التي تطرب وتغني المتلقي. فالعازف يرتجل في التقاسيم المصحوبة بإيقاعات أو غير المصحوبة بإيقاع، والمطرب نجده يرتجل في الأداء بالإضافة اللحنية الزخرفية أو بالمواويل التي تضيف على الأداء في كل مرة روحاً متجددة حية. وقد توارثت الأجيال هذا الأسلوب في أداء فن الارتجال، ولعله سر بقاء الألحان العربية خالدة، تتجدد روحها وروعها مع كل جيل، وكأنها وضعت في زمانه<sup>(١)</sup>. وهذا السر هو ما يبعث الموسيقى حية ويبقيها خالدة محفوظة البصمة في عقول وأذهان أهلها وأصحابها.

## ٢. البشرف

يعد أكبر أنواع التأليف الموسيقي، وكلمة بشرف هي كلمة فارسية أصلها (بشرو)، وهي كلمة مركبة من (بش) ومعناها أمام، و(رو) ومعناها ذهاب، وقد حرفها الأتراك فصارت (بشروي)، وحرفها العرب فصارت (بشرف)، ومعناها الذهاب إلى الأمام، أي بمعنى دليل أو مقدمة أو مطلع، فعزف البشرف يكون في مقدمة أو بداية العمل الموسيقي، أي إنه يُستهل به، فبه يفتح العمل الموسيقي<sup>(٢)</sup>.

والبشرف يعزف بدون مصاحبة الغناء، وهو قطعة موسيقية طويلة نسبياً، ذو طابع خاص، طريقة عزفه تكون عادةً ببطء أكثر من بقية الصيغ الآلية الأخرى، ويلحن من مقام وإيقاع معين، ويمكن عزفه بآلة موسيقية واحدة (أي انفرادي)، أو على عدة آلات متنوعة أي (من فرقة موسيقية كاملة)، وقد عرف العرب هذا القالب عن الأتراك مبتكره، وهو يشبه قالب السماعي من ناحية تركيبه، فهو مشتق من البشرف، ويختلف عنه في ميزانه<sup>(٣)</sup>.

(١) خالد، الموسيقى العربية والإفريقية (ص ١٢٧، ١٢٨)

(٢) انظر: شورة، الموسيقى العربية (ص ٧١)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨١)، كامل، تذوق الموسيقى

العربية (ص ٤٥)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١٢ ٩٣)

(٣) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٨١)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١٢ 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"<sup>(١)</sup>.

"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 ومتراطة مع بعضها، مع مراعاة شخصية المقام وطابعه، ومعانيها الحسية تكون كامنةً في سير اللحن وممتانة تكوينه وحسن الصياغة"<sup>(٢)</sup>.

### ٣. السّماعي

هو صورة مصغّرة عن البشرف<sup>(٣)</sup>، ويعدّ من الأشكال الشائعة الاستعمال، فهو بمثابة مقدمة لها بناءً موسيقيّ متكامل ومتناسك، "فهو قطعة موسيقية آلية غير مصاحبة للغناء، وقد جرت العادة أن تفتتح الوصلة الغنائية بالسماعيات لتهيئة المقام"<sup>(٤)</sup>.

"ويؤلف السماعي من أي مقام من المقامات المعروفة سواءً أساسية أو فرعية، ولكنه ينقيّد بإيقاعات محدّدة، والأترار يعزفون السماعي إما بعد عزف البشرف مباشرةً، أو بعد الوصلة الغنائية، أما العرب فإنهم يستهلّون وصلتهم الغنائية بإحدى هاتين الصيغتين"<sup>(٥)</sup>.

### ٤. التّحميلية

"قطعة موسيقية ابتكرها الأترار أيضاً، تؤلّف عادةً من عدة جمل موسيقية، وكل جملة من هذه الجمل يكرّر عزفها مرتين (أي يتكرر عزف مقام معين)، وتحمل التحميلية اسم المقام الذي تعزف عليه، مثلاً: تحميلية راس، تحميلية نهاوند، تحميلية بيات... إلخ. ويتخللها تقاسيم موزونة

---

(١) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١٢ ١٠٢)

(٢) المرجع السابق، ج ١٢ ٩٦

(٣) يتم التمييز بين الأشكال الآلية الموسيقية المتشابهة عن طريق الألحان والإيقاعات والموازن المستخدمة لكل شكل، فهي تختلف من شكلٍ لآخر.

(٤) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٣٠)

(٥) الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ١٢ ١٣٢)، شورة، الموسيقى العربية (ص ٦٩)

من وزن التحميلة، ويجوز أن يختلف لحن كل تقسيمة عن الأخرى، وترتيب ذلك يرجع إلى ذوق الملحن وإرادته في تطبيق هذه التقاسيم على المعنى اللحني المشتملة عليه جمل وعبارات التحميلة. أما التصرف في مقام التحميلة فهو تابع للقواعد الموسيقية العامة، التي تطبق على جميع الأشكال الآلية من حيث الانتقال من لحن إلى آخر، ثم العودة في النهاية إلى المقام الأساسي الملحنة منه التحميلة"<sup>(١)</sup>.

"وتضبط التحميلة على الإيقاعات الخفيفة، وتشكل حواراً بين الآلات الموسيقية، بحيث تقوم الآلات مجتمعةً أو منفردة بعزف جملها الموسيقية، فينفرد عازف معين ببعض الجمل الموسيقية، وتردّ عليه بقية الآلات الأخرى، وتجتمع كل الآلات في بعض المقاطع، وتتفرد في بعضها، وهكذا"<sup>(٢)</sup>.

#### ٥. اللونجا

تُلفظ بالميم المصرية، وهي لفظة تركية اصطلاحية لقطعة موسيقية آلية من ابتكار الأتراك، تقوم عندهم مقام المقدمة أحياناً، وهي لونٌ خفيف من أشكال التأليف الآلي، لها تأليف خاص يشبه تأليف البشر في تكوينه، لكنها بصورة مصغرة ومختصرة، فاللونجا تمتاز بجملها القصيرة، وطابعها النشط الرشيق الجذاب 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 آله الموسيقية"<sup>(٣)</sup>.

#### ٦. الدولاب

كلمة عربية وتركية وفارسية، وهو عبارة عن قطعة موسيقية صغيرة قصيرة استهلالية، يبدأ بها المطرب وصلته الغنائية، وتمهّد لتقديم أي شكل من الأشكال الغنائية كالأدوار والمونولوجات

---

(١) الحلو، الموسيقى النظرية (١٨٣)، انظر: الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج٢/ ١٦٣، ١٦٤)، الفرغاني، مقامات الموسيقى العربية (ص٣١)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص٤٧)

(٢) الفرغاني، 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 والقصائد، وغيرها من الأشكال الغنائية. وتكون في نفس المقام الملحن فيه الشكل الغنائي، أي إن المقصود من هذا الشكل الموسيقي تهيئة الجو العام للغناء والطرب والاستمتاع مع السماع في مقام معين، ويطلق الدولاب أيضاً على النغم المتصاعد تدريجياً الذي يدور على نفسه بتكرار وإعادة<sup>(١)</sup>.

"ونظراً لقصر مدة الدولاب، فعادةً لا تجد دولاباً يُصاغ لحنه من أكثر من مقام واحد، وبالتالي لا يكون فيه تحويلات نغمية، ومقامه الأساسي الذي يلحن منه يسمّى باسمه كقولك: دولاب راس، دولاب نهاوند، دولاب حجاز... إلخ. فالانتقال من مقام لآخر والرجوع عند الانتهاء إلى المقام الأساسي غير ميسور ولا بمستحسنٍ سمعاً وذوقاً<sup>(٢)</sup>.

#### ٧. المقدمة الموسيقية

المقدمة أو الافتتاحية، وهي عبارة عن جمل موسيقية لحنية تستهل بها الأغنية المصنوعة لسلطنة المقام، وتهيئة المطرب للدخول في العمل الغنائي، ومن سمات الألحان القديمة أن المستمع يستطيع التعرف على المطرب من خلال الاستماع إلى المقدمة الموسيقية، وذلك بسبب دقة اختيار الدرجات المناسبة من السلم الموسيقي التي تتمشى مع القدرة الصوتية للمطرب، وصياغة اللحن عليها<sup>(٣)</sup>.

"والمقدمة الموسيقية ليس لها قاعدة ثابتة لتلحينها، وهي على أنواع، فقد تكون موزونة تشبه الدولاب من حيث صغر حجمه ووزنه وتركيبه، وباقي شروطه وأوصافه، وقد تكون قطعة موسيقية آلية غير موزونة<sup>(٤)</sup>.

"وفي الحالتين إذا كانت موزونة أو غير موزونة يجب أن تتماشى هذه المقدمة في حجمها مع الأغنية، ويجب أن تُراعى الدقة في اختيار الجمل الموسيقية للمقدمة بما يتماشى مع طبيعة

---

(١) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٧٧)، شورة، الموسيقى العربية (ص ٦٨)، كامل، تذوق الموسيقى العربية (ص ٤٧)

(٢) انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٧٧)، الفرغاني، مقامات الموسيقى العربي (ص ٣٢)

(٣) الفرغاني، مقامات الموسيقى العربية (٣٢)

(٤) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٧٨)

كلمات الأغنية، بحيث تُهيئ المطرب والمتلقي لاستيعاب مضمون العمل الغنائي الذي يعقبها مباشرةً، أي أنه من غير المقبول أن تعدّ مقدّمة موسيقية راقصة فرحة لكلمات حزينة، وأن تعدّ المقدمة من مقام وتستهلّ الأغنية من مقام 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"<sup>(١)</sup>.

"وتستعمل المقدمة أيضاً في المسارح، وهي تطول وتقتصر حسب موضوع الفصل الغنائي التمثيلي الذي يليها، ويمكن أن تلحّن على موازين مختلفة أو تكون مركّبة من استهلالٍ بغير وزن ثم تتبع ميزان قطعها الغنائية"<sup>(٢)</sup>.

#### 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 للمتلقى، لذا يجب أن يقوم الملحن 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"<sup>(٣)</sup>.

---

(١) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٣٣)، انظر: الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٧٨)

(٢) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٧٨)، الموسوعة الموسيقية الشاملة (ج ٢ / ٧٠)

(٣) الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية (ص ٣٣، ٣٤)

## أشهر الآلات الموسيقية التي تعزف المقامات

"الآلة الموسيقية هي أداة تم تصنيعها أو تعديلها لغرض صنع الموسيقى، ومن ناحية المبدأ فإن أية أداة تصدر صوتاً ويمكن التحكم بها من قبل عازف يمكن اعتبارها آلة موسيقية، والآلات الموسيقية تعدّ جزءاً من الحضارات العامة، وقد تطوّرت صناعاتها بتطوّر الإنسان الحضاري حتى تمكّن من صنع عددٍ من الآلات متنوعة الأشكال والأحجام، وبعد أن توقّرت لدى الإنسان الآلات الموسيقية المتنوعة أصبح يدرك قيمة الأصوات الموسيقية التي لها تأثيرٌ خاصٌ في نفسه، وقد أصبح للآلات دورٌ ثانويٌّ بمرافقتها للغناء بكل صيغه وأشكاله"<sup>(١)</sup>.

ونورد في هذا المبحث أهم وأشهر الآلات الموسيقية<sup>(٢)</sup> المستعملة في وقتنا الحالي (عربية وغربية)، وهذه الآلات معظمها اكتشف قديماً وتطوّرت ومَرّت بمراحل عديدة حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن، وهذه الآلات على أربعة أنواع، وهي<sup>(٣)</sup>.

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 والدُفّ (الرق).

---

(١) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٤٤، 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 صناعاتها ومَرّت 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 (ص ١٤٦)

٤. آلات المفاتيح: وهي الآلات التي تصدر الصوت عن طريق الضغط أو الطرق على لوحة مفاتيح موسيقية موجودة على الآلة، حيث يكون لكل مفتاح صوتٌ معين ومختلف، مثل: البيانو، والأورج.

### أولاً: الآلات الوترية

١. آلة العود: إن العود عند العرب سلطان الآلات وجالب المسرات، وغذاء الروح، وهو أهم الآلات الموسيقية على الإطلاق، وشعار الموسيقى العربية المتقنة القديمة والحديثة، فهو من أقدم الآلات الموسيقية العربية، حيث عرفه العرب قديماً وعزفوا عليه منذ عصورٍ موعلة 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 والفني في ذلك البلد والعصر الذي لعب دوراً فيه، وقد كان العود أساساً للكثير من الآلات الموسيقية التي ظهرت بأشكالٍ متعدّدة وأحجامٍ مختلفة"<sup>(١)</sup>.

وتعدّ آلة العود من الآلات الرئيسة في التخت الشرقي<sup>(٢)</sup>، وهو آلةٌ كمثرية الشكل، "يتكون من صندوق كبير مصنوع من الخشب، يطلق عليه اسم طاسة العود أو ظهر العود، وهي التي تميّز العود عن غيره من الآلات الوترية الأخرى، وهي مغطاة بما يسمّى الوجه أو الصدر، وعليه فتحاتٌ تسمّى القمرية أو الشمسية لتساعد على زيادة رنين الصوت وقوته، أما أوتار العود فهي مكوّنة من أوتار ثنائية وعددها خمسة، وترتّب هذه الأوتار حسب غلظتها ورقّتها، وتندرج من أعلى إلى أسفل، بحيث تبدأ بأرقّ الأصوات، يليه الصوت الأغلظ منه وهكذا، وهناك مفتاحان إضافيان يُتركبان في العود لإضافة وترٍ مزدوجٍ سادس عند الحاجة إليه"<sup>(٣)</sup>.

---

(١) شعبان، الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية (ص ١٩٥)

(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 الموسيقي 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 (ص ٢٢٢)

ويمكن أن يُضاف وترٌ سابعٌ أيضاً، والمجال الصوتي في العود يغطّي حوالي الأوكتافين ونصف الأوكتاف<sup>(١)</sup>.



شكل (١، ٤): آلة العود

---

<sup>(١)</sup> انظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، (العود)

٢. آلة القانون: وهي من الآلات الشرقية البحتة، وأهمها بعد العود، وهي آلة قديمة وقد عاصرها التخت العربي منذ زمن بعيد، وعليها يعتمد المغني في ترجمة ما يردده من أغاني، فهي أغنى الآلات الموسيقية أنغاماً وأطربها صوتاً، حيث أخذت مكاناً مرموقاً بما تتميز به من مساحة 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 الموسيقى العربية<sup>(١)</sup>، "ويستلزم تعلّمها حساسية فائقة وأذناً موسيقية ممتازة، لأن طريقة ضبطها صعبة وعقيمة، لكثرة أوتارها، وتقضي وقتاً طويلاً، لذا فإن عازفي هذه الآلة قليلون جداً إذا ما قورنوا بعازفي العود والكمان"<sup>(٢)</sup>.

"وقد كان الفضل في اختراع آلة البيانو الغربية لهذه الآلة التي مصدرها الشرق، وفيه نشأت ودرجت وتطوّرت"<sup>(٣)</sup>.

"والقانون عبارة عن صندوق للصوت كبير الحجم، بشكلٍ شبه منحرف قائم الزاوية، طوله حوالي نصف متر، وتشدّ عليه أوتار موازية للصندوق تربط في ثقب من الجهة اليمنى، ولها مفاتيح من الجهة اليسرى، وبجوار المفاتيح قطع صغيرة من المعدن، وتفتح وتغلق (كالمفصلات) لتغيير المقامات والأنغام تسمى (العرب)، إذ ليس من السهل تغيير المقامات في القانون بسبب كثرة أوتاره التي لا يعفق عليها كما في الآلات الوترية الأخرى إلا في حالاتٍ نادرة"<sup>(٤)</sup>.

"ويتكوّن القانون من ثمانية وسبعين مفتاحاً وترياً مصنوعةً من الخشب الملمّع، وكل نغمة أي كل وترٍ مجموعة من ثلاثة أوتار متساوية بالطبقة الصوتية تكون أغلظ ممّا فوقه وأحدّ أي (أعلى) ممّا تحته، فأول وترٍ فيه هو أحدّ صوت، والمجاميع الثلاثة من الأوتار تسمى (مقام)،

---

(١) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٢٠٢)

(٢) عرفة، أستاذ الموسيقى العربية (ص ٥٩)

(٣) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٦٩)

(٤) عرفة، أستاذ الموسيقى العربية (ص ٥٩)

والقانون مزوّد بمفاتيح لأداء ثلاثة أرباع الصوت، ويُعزف عليه بريشتين ضمن محبسين من فضة يلبسهما العازف في سبابتيه اليمنى واليسرى، وينقر بهما على الأوتار<sup>(١)</sup>.

"وتستعمل الأوتار في القانون مطلقاً، فيجعل لكل صوتٍ من الأصوات الموسيقية وتراً خاصاً، 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"<sup>(٢)</sup>.



شكل (٤،٢): آلة القانون

(١) الموسوعة الموسيقية الشامة (ج ٢ / ٣١، ٣٣)

(٢) المرجع السابق، ج ٢ / ٣١

٣. آلة الكمان: أو (الكمنجة)، وهي من الآلات الإفرنجية التي دخلت على التخت الشرقي حديثاً، قبل ما يقارب الخمسين عاماً، وأطلق عليها العرب اسم (الكمان)، وتعتبر عند الإفرنج من أهم وأدق الآلات الوترية، فقد وضعها الأوروبيون في الصف الأول في ترتيب الآلات، ولقبوها بسلطانة آلاتهم كما العود عند العرب، فهم يعتبرونها الآلة الوحيدة التي يمكن لها أن تعبّر عن موسيقاهم بجدارةٍ واستحقاق، وتمثّل لهم ما يطلبونه من الأصوات، وفي كل زمان ومكان لها عندهم السيادة والأفضلية<sup>(١)</sup>.

"ويعد الكمان من أهم الآلات الوترية ذات القوس، أي التي يتم العزف عليها باستخدام قوس يمرّر على الأوتار فيؤدي تمرير القوس على الوتر إلى حدوث اهتزازات تولّد الصوت من الآلة الموسيقية"<sup>(٢)</sup>.

كما أن الكمان له جذورٌ عربيةٌ نشأت قديماً كما يقول بعض المؤرخين حول الموسيقى، "فإن أساس 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"<sup>(٣)</sup>.

"والكمان يصنع من تسعة وسبعين قطعة منفصلة على الأقل، ويُشدّ عليها عندما يمرّر العازف القوس على أوتارها، وآلة الكمان هي من أكثر الآلات المحبّبة إلى كل نفس، لاقتربها من طبيعة الصوت البشري"<sup>(٤)</sup>.

ويوصف صوتها بأحسن أصوات الآلات الموسيقية، وتتوقف جودة الكمان على جودة خشب الصندوق المصنوع، وإتقان الصنعة ومراعاة دقة مقاييس النسب بين القطع المكوّن منها. "فهو تُصنع من خشب الصنوبر، حيث يخزّن الخشب قبل صناعته حتى يجفّ 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)

تتغير نسب الأبعاد التي صنعت عليها القطع المختلفة المكوّن منها الصندوق المصوّت وتبقى ثابتة دائماً، وبذلك تتوافق الاهتزازات الصوتية الناشئة من الصندوق الكلي المصوّت<sup>(١)</sup>.

ومن الآلات المشابهة لآلة الكمان في عزفها وصنعها، آلة (الفيولا)، غير أنها أكبر قليلاً من الكمان في الحجم وأطول، حيث يبلغ طولها (٤٣سم) تقريباً، فبالتالي هي أغلظ في الصوت، وأيضاً آلة (التشيلو) وهي من ذوات الأصوات الغليظة مقارنةً بآلة الكمان، فهي أكبر منها بكثير، وأكبر من الفيولا، وقوس التشيلو أقصر وأكثر سمكاً من الكمان والفيولا، وهذه الآلات هي آلات غربية وحديثة الاستخدام، وأصبحت تستخدم في الموسيقى الشرقية عموماً<sup>(٢)</sup>.



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 الجيتار 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 بشعبية كبيرة، وهي آلة وترية بأوتار مدقوقة، تعزف باستعمال الأصابع، أو باستعمال قطعة بلاستيكية صغيرة تسمى 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 الأوتار التي تكون من المعدن أو النايلون، ويبلغ المجال الصوتي للجيتار حوالي ثلاثة أوكتافات، ويمكن أن يكون صوت الجيتار عالياً أو صاخباً، وممكن أن يكون منخفضاً ورقيقاً، ويحتوي الجيتار على ستة أوتار، ثلاثة منها مغلقة 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"<sup>(١)</sup>.



شكل (٤، ٤): الجيتار

---

(١) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٨٦ - ١٩٠)

## ثانياً: الآلات الهوائية (آلات النفخ)

١. آلة الناي: (الناي أو الشبابة أو القصبة أو الغابة أو المنجيرة) هي أسماء لآلة واحدة، وكلمة ناي هي كلمة فارسية الأصل معناها (المزمار)، وتعتبر آلة الناي من أقدم الآلات الموسيقية التي عُرفت في الموسيقى، وقد تهذبت هذه الآلة كثيراً في عصرنا وتقن صانعوها لتحسينها وضبط أصواتها، كما أنه قد تولّد عنها آلة أخرى تدعى لدى الفرس (سرناي)، ولدى الأتراك (زورونا)<sup>(١)</sup>. "وهي الآلة الوحيدة من آلات النفخ في التخت الشرقي، كما أنها آلة رقيقة النغم، تحمل في طياتها حناناً قوياً وشجىً محبوباً يبعث العجب والإعجاب"<sup>(٢)</sup>.

أما عن تركيبها ومكوناتها، فالناي "عبارة عن قصبة جوفاء تصنع من نبات القصب البري، تشبه الأنبوبة مفتوحة الطرفين ذات ثقب، تختلف طولاً، ولكنها لا تزيد عن (٦٠سم)، وتتكون من تسع عُقْل، 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 متفاوت، وذلك بحسب أبعاد المسافات الصوتية للديوان الموسيقيّ بموجب ترتيب أهل الصناعة الموسيقية، وهذه الثقوب توضع عليها أصابع اليدين لسدّها، 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 يُسدُّ بالإبهام ويفتح عند الحاجة لإخراج أعلى الأصوات من الديوان الأول وهو (الصوت السابع)"<sup>(٣)</sup>.

"وأصوات هذه الآلة هي أصواتٌ طبيعية ذات الديوان الواحد ذو السبعة أصوات، ولكن العازف البارِع يمكنه أن يغير صوت الآلة بقوة النفخ، فيخرج أصواتاً حادة تكون أجوبةً

(١) انظر: المهدي، الموسيقى العربية (مقامات ودراسات) (ص ٩٩)، الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٧٤)

(٢) عرفة، أستاذ الموسيقى العربية (ص ٧٨)

(٣) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٧٤)، انظر: عرفة، أستاذ الموسيقى العربية (ص ٥٨)، حلاوة، تاريخ الموسيقى (ج ١ / ٦٥)

للأصوات الأساسية، وضعف النفخ يعطي أصواتاً غليظة، ويقتضي العزف على الناي أن يكون العازف قويَّ الصدر طويل النفس<sup>(١)</sup>.



شكل (٤,٥): الناي

٢. آلة البوق: "البوق كلمة لاتينية معناها (الفم)، وهي آلة نفخ نحاسية، تصدر صوتاً حاداً، يتكون الجزء الرئيس للبوق من أنبوبٍ على شكلٍ مخروطي، ولها ثلاث صمامات للحصوَر على عدد متغيرٍ من النغمات، والضغط على صمامٍ واحد يعطي أحد عشر 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"<sup>(٢)</sup>.

(١) الحلو، الموسيقى النظرية (ص ١٧٤)

(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 وتبعاً لسنة التطور، حتى وصلت إلى أرقى مداها.

١. آلة الدف (الرق): 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 يثبت فيها عشرة أزواج من الصنوج النحاسية الصغيرة المتحركة لإحداث رنين خفيف، ويوجد كل زوج منها داخل فتحة مستطيلة الشكل الموجودة في الإطار وفي وسطها مسمارٌ يخترق كل قطر الصنوج، ويتم مسكه باليد اليسرى والنقر عليه باليد اليمنى، ويمكن ضبط درجة الصوت في الدفوف حسب غلظة وحدة صوتها، ويتوقف ذلك على قوة شدِّ الجلد ونوعه وحجمه وسمكه، ونوع الآلة، وكلما صغر حجم الآلة وزادت قوة شدِّ الدف زادت حدة صوتها"<sup>(١)</sup>. "والدف يعطي أصواتاً خفيفة وحادة بحسب ما يُضرب على وسطه أو جوانبه في وضعٍ عاموديٍّ،

(١) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ١٥١)

ويطلق عليه تسمية (ضابط الإيقاع)، فهو يضبط الأوزان المختلفة، فيوحد الآلات ويربطها ببعضها البعض، حتى تكون متحدة الخطوات، ويكون ما يصدر عنها من الأنغام كأنه نغم واحد<sup>(١)</sup>.



شكل (٤,٧): الدف

٢. الطبلية: "الطبول أنواع، وهي ذات إطار يختلف شكله وحجمه ومادة صنع من نوع لآخر، ويعتبر الطبل من الآلات القديمة جداً، فهو معروف منذ حوالي ٦٠٠٠ سنة قبل الميلاد، فالطبلية آلة إيقاعية قديمة العهد وعالمية، تصنع من الفخار ومشدود عليه قطعة من الجلد المحضّر بعناية، وتكون على شكل إناء ضيق الوسط عند أحد طرفيه ومتسع عند الطرف الآخر الذي يشدّ عليه الجلد الرقيق، وتتمتع الطبلية بأصوات إيقاعية رائعة ونغمات مختلفة، وتعدّ من أهم الآلات الإيقاعية، ويعتمد عليها في توجيه باقي الآلات الموسيقية"<sup>(٢)</sup>.

(١) عرفة، أستاذ الموسيقى العربية (ص ٥٧)

(٢) انظر: علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (١٦٧)، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة (الطبلية)



شكل (٤,٨): الطبلّة

#### رابعاً: آلات المفاتيح

"رغم اختلاف هذه الآلات عن بعضها إلا أن كلاً منها يمتلك لوحة مفاتيح تسمح بعدة نغمات تعزف معاً في نفس الوقت بسرعةٍ وسهولة"<sup>(١)</sup>. ومنها:

١. آلة البيانو: وهي من أشهر الآلات الموسيقية الغربية، "وقد انتشرت إلى حدٍّ لم يسبق لآلة موسيقية بلوغها في العالم، واستعمالها في الموسيقى الغربية يكاد يكون عاماً، والبيانو آلةٌ حديثة العهد بين الآلات الموسيقية، ويندُرُ بين نتاج صناعة البشر الأشياء التي شغلت أفكار وأقطاب الصناعة وعقول المخترعين في ترقيتها وتهذيبها بالمجهود والاهتمام الذي بُذل في ترقية آلة البيانو، وأندرُ الأشياء التي أتقنت وبهذه السرعة التي ارتقت بها آلة

---

(١) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٢٥٨)

البيانو، فقد أصبحت آلة البيانو في عصرنا الحالي أكثر الآلات ذيوياً، وهي مستعملة عند جميع الأمم<sup>(١)</sup>.

"وكلمة بيانو كلمة إيطالية، وتعني لَين أو رقيق، والبيانو تشبه آلة القانون من حيث أن كل علامة موسيقية ناتجة عن اهتزاز ثلاثة أوتار مشدودة على نفس التردد، فيما يرى بعض الموسيقيين أن البيانو هو تطوّر عن شكل القانون، ولها يرجع الفضل في صناعة البيانو. والبيانو آلة ذات مفاتيح يتم إصدار الصوت فيها من خلال المفاتيح التي تطرق على الأوتار المعدنية، ولها (٨٨) مفتاحاً، هذه المفاتيح متصلة بمطارق، وعند الضغط على المفتاح يدفع المطرقة التي تقوم بدورها بضرب الأوتار، وهذا ما يُحدث الصوت"<sup>(٢)</sup>.

"والبيانو كانت ولا تزال عاجزة عن تأدية بعض الألحان العربية هي وأمثالها من الآلات الغربية الثابتة، لخلوها من (ثلاثة أرباع الصوت) الذي هو عماد الموسيقى الشرقية ومصدر قوتها وتفردها وتميّزها. لكن آلة البيانو قد استطاعت بقوة الهارموني التي تشتمل عليها أن تحصر فيها جميع مقومات الفنّ الموسيقي، ففي السبعة دواوين التي تحتويها ما يُغني عن مجموعة آلات فرقة موسيقية، وإن الأصابع العشرة كافية أن تخرج على البيانو من الهارموني ما يُخرجه مجموع فرقٍ بها مائة آلة، ولهذا تفضّل البيانو على جميع الآلات الغربية لسهولة استعمالها، وبما تحتويه من تعدد الأصوات والدواوين بما لا يمكن لآلةٍ أخرى أن تجاريها فيها"<sup>(٣)</sup>.

---

(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 آلة 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 ليتمكن استخدامها فيما بعد، وبعض أنواع الأورج يحتوي على مقطوعات جاهزة للاستخدام، ويمكن ضبط سرعتها للاستخدامات المختلفة"<sup>(١)</sup>.

---

(١) علي، الموسيقى من الألف إلى الياء (ص ٢٦٤، ٢٦٥)



شكل (٤،١): الأورج

هذه الآلات وغيرها الكثير الكثير تمثّل الوجه الأمثل للرقّي والتطور الإنساني في مجال الموسيقى، فهي الشاهد الكبير على وصول الغناء لأعلى قممه، كما أنها بمعاييرها الخاصة وقوانينها وأجوائها المختلفة من آلة إلى أخرى تعطي رونقاً مميزاً لكل شعب وكل حالة شعورية يحتاج فيها الإنسان إلى الإبداع الموسيقيّ، والألحان التي تصدرها كلّ آلة 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 يقلدها على اعتبار أنها محاكاةً 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 المغنيّ في أبداع حالاته يمكن لصوته أن يكون أشبه بالآلة الموسيقية حين يتمكن من التحكم 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 الملحنة على مختلف أنواع المقامات الصوتية، واحتوت أيضاً على مجالات استعمال المقامات في العصر الحديث والقديم وكيف كانت حاضرة في الفن والحياة عموماً.

وقد خلصت الدراسة إلى بعض النتائج والتوصيات، من أهمها:

- إن الدراسة قد عرضت شريطاً تاريخياً كاملاً للموسيقى العربية، بدءاً من العصر الجاهلي، ومروراً بالعصور التاريخية حتى وقتنا الحاضر، والتأثير الذي أحدثته وتأثرت به في مجال الصوتيات والموسيقى مع الأمم والحضارات الأخرى. هذا العرض التاريخي كان واضحاً متسلسلاً مما لا يدع مجالاً للشك بأن الموسيقى العربية لها امتداد عريق عبر العصور، كما أنها تدرجت من تلقاء ذاتها، وأحدث التطور 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 وتحدث الفارق بينه وبين النثر غير الموزون، كما أن للشعر موسيقاه الخاصة الداخلية والخارجية، فالداخلية تتمثل في اللغة والألفاظ المتجانسة، أما الخارجية فهي الضرب والإيقاع والعروض الذي هو موسيقى لحنية منتظمة تقترب من النسق العام للموسيقى والمقامات.
- تُعدّ المقامات الموسيقية صناعةً عربية بدأت منذ نشأة الحضارة العربية، وقد تأثرت بالسلم الموسيقي الفارسي ومسمياتهم، فأصبحت العلامات الموسيقية تسمى بألفاظ فارسية تدل على رتبها من السلم، كما لكل حضارة موسيقاها الخاصة إلا أن الحس الإنساني والذوق البشري الواحد قد تكامل حتى صنع الموسيقى العالمية المعروفة، والتي اصطلحت عليها جميع الحضارات، وأصبحت لغةً عالمية موحدة.
- كان الغناء والموسيقى العربية متراوحة بين التطور والثبات وفقاً للظروف الدينية والسياسية التي يتحول الفن على إثرها، وقد شهدت العصور التاريخية عامة وجود مغنيين وملحنين علّموا الموسيقى، إلا أن عصر التدوين الأمثل للموسيقى تمثل في

العصر العباسي والأندلسي، حيث كان الرخاء والثبات عنصرين مهمين في إبراز الجانب الفني للمسلمين وتعميق الإحساس بالموسيقى ودراستها وتعليمها. وثمة الكثير من الكتب حول دراسة الموسيقى وفلسفة الغناء والتلحين تم إنتاجها لتكون شاهداً على الإبداع الفني عند العرب والمسلمين.

- تعدّ المقامات صناعةً عربية، توازي ما يسمّى في الحضارة الغربية (السلام الموسيقية)، وقد شاعت بمسمّيات تركية أو فارسية نظراً لشيوعها، وهي ثمان مقامات: الراس، النهاوند، البيات، الحجاز، الصبا، الكرد، السيكاه، العجم. ولهذه المقامات تفرّعات عدة، وكلها تنتج من اختلاف الأبعاد على السلم الموسيقي، ووجود الفاصل الطيني بين الجنسين الأول والثاني، ممّا يحدث الفارق اللحني الذي يميّز كل مقامٍ عن الآخر.
- لقد برع المغنّون والموسيقيّون في العصر الحديث في إبراز الصبغة العربية للموسيقى الشرقية، وأضحت معالمها مميزة ومعروفة عند الجميع، فالغناء العربيّ له أصوله الخاصة، كما أن الأغاني العربية متنوعة على جميع المقامات وفق المضمون والكلمات والمعاني، وهذا من مظاهر الإبداع العربي التي صنعت للموسيقى العربية وجوداً في العصر الحديث.
- إن مجالات الموسيقى في القديم والحديث واستخداماتها متنوّعة ومتعددة، وهي على شكلها الآلي والغنائي مهمةٌ وضرورية، كما أنها دخلت في الكثير من الفنون والوظائف الحياتية، ومن أبرزها تلاوة القرآن الكريم والآذان والشعارات الرسمية في المحافل والمؤسّسات، وقد حضرت الموسيقى بشكلٍ كبير في الذوق العام، حيث إن العامة يطربون للغناء، ويتحقّق بداخلهم الإحساس بالمتعة والشعور، ويتم من خلال ذلك توظيفها في تعبئة النفوس وتحميس الأرواح، وإيصال الرسائل 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 سارت بالتوازي مع الجانب الموسيقي والغناء والتلحين، حيث بدأت بسيطة وارتقت مع رقيّه، وكانت هي الأساس الذي يُعتمد عليه في تطور السلام الموسيقية والمقامات.

بقي أن يُقال إن الغناء العربي والموسيقى اللحنية والآلية تبدو الآن بأشكالها النهائية حاضرة جداً في وجدان الناس وأسماعهم، كما هي علمٌ وفنٌّ قائمٌ بذاته يدرّس في المعاهد والجامعات الخاصة به، وهناك الكثير من الموسيقيين العرب قد وصلوا للعالمية ونقلوا المقامات الشرقية للحضارات الأخرى لكي تبقى حاضرةً بين الثقافات، وقد تمّ الترحيب بها بشكلٍ كبير، وصنعت صبغتها الفنية الخاصة بها.

إلا أننا في فلسطين، وتحديدًا في قطاع غزة، قد نعاني بعض الشيء من تأخر التطور الموسيقي كعلمٍ مدروس، فالظروف السياسية القاسية والحصار والأوضاع التي تستجدّ كل يوم تجعل الاهتمامات مختلفةً نسبياً، لكنّ الغناء والضرب على بعض الآلات لصنع حالةٍ من الفرح والصمود والصبر أمام الظلم الواقع موجودٌ إلى حدٍّ ما، وهو شكلٌ من أشكال المقاومة والتحدى التي يبدعها الموسيقيون ويخلقون بها حالةً من القوة ليثبتوا للعالم ولأنفسهم أنهم شعبٌ يستحقّ الحياة، ولا يثنيه عن الفرح والإبداع شيءٌ مهما كان.

في الختام، أمل أن تكون الدراسة موفّقةً في تقديم صورةٍ للموسيقى العربية القديمة، وأشكالها في الدراسات الحديثة، وعرض النماذج الفنية التي شاعت بالمقامات الموسيقية المختلفة، وما كان من توفيقٍ فهو من الله، وما كان من تقصيرٍ فمن أنفسنا، والله نسأل القبول والسداد والسير فيما يحبه ويرضاه

إسراء أسعد أسعد

## التوصيات

بناءً على ما تمّت دراسته والتوصّل إليه من أفكار ونتائج حول قضية المقامات الصوتية، فإن الباحثة توصي الدارسين والمهتمين 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 الموسيقى العالمية، وأنه فنّ منافس لا يقلّ شأنًا عن غيره من الفنون العالمية.
٣. أن يسعى الباحثون بإيجاد صلات ربط 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. الأزموي البغدادي، صفي الدين عبد المؤمن. (١٩٨٠م). الأدوار. تحقيق: هاشم الرحب. (د.ط.). بيروت: المركز العربي للطباعة والنشر. توزيع: الدار الوطنية (بغداد).
٣. الأصفهاني، أبو الفرج. (١٩٩٢م). الأغاني. (شرح: علي مهنا، سمير جابر). ط٢. بيروت: دار الكتب العلمية.
٤. الألوسي. عادل كامل. (٢٠٠١م). التراث الموسيقي العربي وأثره في أوروبا. ط١. القاهرة: مكتبة مدبولي.
٥. إمام، محمد ظافر. (د.ت). الموجز في السلالم الموسيقية والمقامات. (د.ط.). (د.ن).
٦. الأندلسي، ابن عبد ربه شهاب 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). السنن الكبرى تحقيق: محمد عبد القادر عطا. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.
١٣. التلمساني، شهاب الدين أحمد بن محمد المقري. (١٩٩٧م). نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق: إحسان عباس. ط١. بيروت: دار صادر.
١٤. تيسير، أيمن. (٢٠١٥م). تركيبة مقامية مبتكرة غير مألوفة من فصيلة 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. جبجي، عبد الرحمن. (د.ت). تحليل الأنغام في علم المقام. (د.ط.). حلب (سوريا): دار التراث الموسيقي.

١٧. ابن جني، أبو الفتح عثمان. (١٩٩٠م). الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. ط٢. بيروت: دار الهدى.
١٨. ابن جني، أبو الفتح عثمان. (٢٠٠٠م). سر صناعة الإعراب. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.
١٩. ابن جني، أبو الفتح عثمان. (١٩٨٧م). العروض. (تحقيق: أحمد فوزي الهيب). ط١. الكويت: دار القلم.
٢٠. حسان، تمام. (٢٠٠٦م). اللغة العربية معناها ومبناها. ط٥. القاهرة: علاء 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). الموسيقى العربية والإفريقية. ط١: دار الكتب الوطنية، منشورات تنمية الإبداع الثقافي.
٢٨. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. (١٩٨٨م). تاريخ ابن خلدون. تحقيق: خليل شحادة. ط٢. بيروت: دار الفكر.
٢٩. ابن خلدون، عبد الرحمن. (١٩٩٨م). المقدمة. تحقيق: خليل شحادة. 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، شعوري 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. عمان: دار يافا للنشر والتوزيع.
٣٧. زايد، علي عشري. (٢٠٠٢م). عن بناء القصيدة 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. الزمخشري، جار الله. (١٩٧٠م). القسطاس المستقيم في علم العروض. (تحقيق: بهجة الحسيني). (د.ط.). العراق: مطبعة النعمان، مكتبة الأندلس.
٤١. السامرائي خليل وآخرون. (٢٠٠٠م). تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس. ط١. بيروت: دار الكتاب الجديد.
٤٢. السَّعران، محمود. (١٩٩٧م). علم اللغة مقدمة للقارئ العربي. ط٢. القاهرة: دار الفكر العربي.
٤٣. سيخاني: سمير. (١٩٩٢م). أشهر المغنين عند العرب ونواذرهم. ط١: دار الجيل.
٤٤. السيسي، يوسف. (١٩٨١م). دعوة إلى الموسيقى. (د.ط.). الكويت: عالم المعرفة.
٤٥. ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله. (١٣٥٣هـ). رسالة في الموسيقى. ط١: دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد.
٤٦. السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين. (د.ت.). المٌزهر في علوم اللغة. (شرح: 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. شعبان، عبد الغني. (د.ت). الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية. مجلة عالم الفكر. ٦(١).
٤٩. الشكعة، مصطفى. (٢٠٠٤م). مناهج التأليف عند العلماء العرب. ط٥. 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. صبري، صادق. عائشة، آمال. (١٩٧٣م). طرق تعلم الموسيقى. (د.ط.). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
٥٥. ضيف، شوقي. (د.ت). تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي. (د.ط.). مصر: 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). هندسة المقاطع الصوتية (موسيقى الشعر العربي). ط١. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.
٦٠. عبد الدايم، صابر. (١٩٩٣م). موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. ط٢. مصر: 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. العروضي، أبو الحسن. (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). الصحابي في فقه اللغة العربية. (تحقيق: عمر فاروق الطّباع). ط١. بيروت: مكتبة المعارف.
٧١. فارمر. هنري. (د.ت). تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر. (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، ليلي. (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، قُنَيْي، محمد، حامد. (١٩٨٨م). معجم لغة الفقهاء. ط٢. عمان: 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. مناع، 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). الغريال. 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=IwAR0to843q4CxKEIHSgx8oGg9LbNUzXrF-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. سرك، 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](https://www.facebook.com/aelaff/about?section=bio&lst=100002942254385)

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>