عبد الغني شعبان *

الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية

يعتبر تقسيم السلم الموسيقى الى ارباع من اهم المميزات التى تختص بها موسيقانا الشرقية(١) الى جانب خصائص اخرى سنعود اليها في نطاق بحثنا عندما يسمح سياق البحث في تسلسل المواضيع .

ويتوق العالم الغربي اليوم الى الجديد في لغة الموسيقى والالحان ، والجديد في نظر علماء الموسيقى من اهل الغرب المعاصرين انما يكمن في العودة الى ينابيع الموسيقى الشرقية ، وبصورة خاصة تلك التى بنيت على اساس ربع الصوت . فلقد جاء في كتاب: «تقنية الاوركسترا المعاصرة»(٢)

---

* الاستاذ عبد الغني شعبان قائد اوركسترا الاذاعة اللبنانية وعضو مجمع الموسيقى العربي . له العديد من الدراسات في الموسيقى العربية والعالمية كما وضع اعمالا موسيقية عربية بالاسلوب العالمي .

(١) هي الموسيقى العربية والتركية والفارسية مع بعض الاختلافات الفرعية من وجهة نظر علمية فحسب ، ذلك ان الشخصية والطابع والصياغة تختلف فيما بينها .

(٢) وعنوانه : La Technique de L'Orchestre contemporain par A. Castella et V. Mortani - Tradution Francaise, par P. Petit. p. 203.

ما يلى تحت عنوان : « الآلات الموسيقية ذات ارباع الصوت » : « يحلم المؤلفون الموسيقيون المعاصرون ، وبأغلبيتهم الساحقة بان يتحرروا من النظام (او الاسلوب) المعدل ـ Système Tempéré ـ الحالى ـ يشجعهم على هذه الرغبة فى الانعتاق والتوق الى الانصراف عن النظام المعدل ، فى الغالب ، تلك الاختبارات الجدية الجارية على الموسيقى ذات ربع الصوت ، ويعتبر اهمها تلك التى تجرى بحسب القاعدة التنظيمية فى مدرسة يديرها فى مدينة براغ الاستاذ « الويزهابا » (٣) وقد جرى تأسيس هذه المدرسة عام ١٩٢٣ م .

« وتلبية للحاجة الملحة فى الابحاث والتجارب التطبيقية ، فقد تم صنع معزف ـ Piano ـ خاص له صفان من الملامس Touches ـ التى يعزف عليها بالاصابع ، يرتبط فيها الصف الاول بالصف الآخر بعلاقة تتناوب فيها اصوات الدرجات بين صفى الملامس المتوازيين بحيث تتدرج الابعاد الموسيقية بتقسيم متقارب يجعل بين الملمس ـ Touche ـ فى الصف الاول او الاعلى ، والملمس المقابل فى الصف الثانى او الادنى مسافة ربع صوت ، وتتعاقب هذه الارباع بسلسلة ملونة غاية فى الدقة وتسمى اصطلاحا : (٤) Ultra - Chromatique ويتدرج هذا التقسيم ابتداء من اول درجة فى « البيانو » حتى آخر درجة . ونرى فى الرسم التالى (شكل ١) نموذجا لبيانو قديم والمسمى Clavecin يشبه البيانو المذكور من حيث الصفين المتوازيين .

وفى براغ ايضا تم صنع عدة آلات موسيقية هوائية Instruments a Vent بما فى ذلك الارمونيوم Harmonium ، ثم ظهر منذ عهد قريب جدا (القيثار ذو الارباع Guitar a quart de ton) ايضا » .

ويستطرد المؤلف فيقول : « ان استعمال هذه الآلات الجديدة مازال محدودا حتى الان ، ولكن من المحتمل جدا ان يصير انتشارها بشكل واسع فى مستقبل قريب ، لانها تقدم للتواقين من محبى الجديد فى اللغات الموسيقية ، كل ماتصبو اليه نفوسهم من رغبات » .

« وقد صار ايضا استنباط بعض الآلات الموسيقية من ذوات ارباع الصوت فى ايطاليا بادارة الاستاذ **سلفستر باغليونى** ـ Silvaster Paglioni ـ من جامعة روما » .

---

(٣) الويز هابا ـ Alois Haba ـ مؤلف موسيقى تشيكوسلوفاكى معاصر من مواليد بلدة ويزووتيز ـ عام ١٨٩٣ وهو واضع مؤلفات سمفونية وكونشرتو للبيانو والاوركستراوغيرها الكثير ... ومن المؤلفات النظرية الموسيقية وضع المنهج الجديد للبناء التوافقى ـ Construction Harmonique ـ (عن القاموس الموسيقى الفرنسى الجديد ـ Nouveau Dictionnaire de Music, - P. Armay Tienot

(ومنهج الهارمونى هذا يختص بالموسيقى المبنية على ارباع الصوت (الباحث) .

(٤) يمكن لكل بعد ـ intervalle ـ يحتوى على صوت كامل ان يشطر الى نصفين احدهما طبيعى ـ Diatonique ـ والاخر ملون ـ Chromatique عن « نظرية الموسيقى العالية » المجموعة الاولى من الموسوعة الموسيقية فى قواعد علم الموسيقى ـ للباحث ـ والكروماتيكية المعروفة فى الموسيقى الكلاسيكية الغربية تنقسم بدورها هنا من جديد ، وفى مرحلة جديدة الى جزئين جديدين وقد اطلق على هذا التقسيم الدقيق اسم Ultra-chromatique

وهذا التقسيم ليس بجديد على موسيقانا (الشرق ـ عربية) لانها موجودة فيها بصورة طبيعية ، بالاضافة الى وجود نفس الكروماتيكية الكلاسيكية المعروفة عند الغربيين من قبل ان يكتشفوها ويطلق عليها هذا الاسم . وسنرى ذلك عند استعراض سلم الكندى . ـ الباحث ـ .

هذا ما جاء فى كتاب علمى موسيقى حديث يختص بالتوزيع « الاوركسترالى » فى العالم الغربى .

ولو رجعنا الى عام ١٩٣٢ حيث عقد اول مؤتمر موسيقى عربى على مستوى الخبراء العالميين فى القاهرة ، لوجدنا ان المؤتمرين قد تعرضوا باهتمام الى ما اسموه حينذاك بمشكلة التوزيع الموسيقى الاوركسترالى للموسيقى ذات الارباع .

كان ذلك بحضور العديد من العلماء المتخصصين فى التأليف الموسيقى والتوزيع الاوركسترالى والتاريخ الموسيقى وغيرهم ....وكانت الآراء متضاربة بين مؤيد ومعارض لفكرة ادخال البوليفونية (٥) والآلات الموسيقية المستوردة (غير التقليدية) ، كل حسب اجتهاده الخاص وبوجهة نظر معينة (٦) .

ومرت الاعوام وجاء عام ١٩٥٦ حين دعت وزارة التربية اللبنانية المؤلف الموسيقى التشيكوسلوفاكى « الويز هابا » الذى يعمل فى حقل التأليف الموسيقى العالمى على اساس ربع الصوت ، وقد سبق ذكره فى مستهل الدراسة ، لكى يلقى محاضرات فى حلقة دراسية تشترك فيها وفود من المتخصصين من جميع الاقطار العربية . وقد تم فعلا انعقاد هذه الحلقة فى موعدها المحدد فى قصر الاونيسكو فى بيروت بتاريخ ١٩٥٦/١٠/٣ . وكان الاستاذ **هابا** قد اعد محاضراته مسبقا .

وبعد ان القى اولى هذه المحاضرات ، واستمع الى بعض المحاضرين اللبنانيين العرب مع نماذج مسجلة على اشرطة بواسطة اوركسترا لبنانية عربية تضم العائلات الالية المختلفة من نحاسية وخشبية ووترية وايقاعية متعددة الالوان ، وكان فى بعض هذه التسجيلات نماذج للغناء الجوقى الموزع — Chorale — اى الغناء **المتعدد** الاصوات ، وكانت الصياغة فى التأليف تعتمد القواعد العلمية الغربية فى البناء الى جانب الايقاعات والنغمات الشرقية التقليدية الموروثة .

فوجىء الاستاذ هابا بما سمع وقال انه بنى محاضراته على أساس ان المؤلفين الموسيقيين العرب يعملون ضمن نطاق توصيات المؤتمر الموسيقى العربى الاول المنعقد فى القاهرة عام ١٩٣٢ (والذى كان هو نفسه احد اعضائه) وانه لم يكن ليعتقد ان تطورا جذريا فى التفكير الموسيقى

---

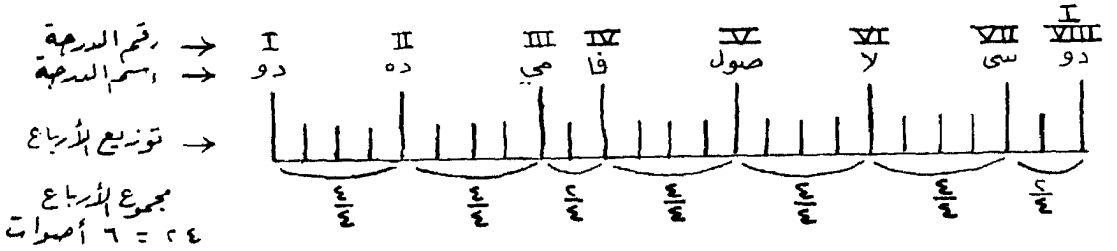
(٥) البوليفونية — La Polyphonie او تعدد الاصوات . وتشمل جميع انواع التآلف او التوافق — L'Harmonie وتقابل الالحان — La Contre Point وهو فن توافق عدة الحان ، كل منها مستقل فى بنائه اللحنى ، وله شخصيته المميزة لحنا وايقاعا ، وفى نفس الوقت يشترك فى تكوين وحدة هارمونية شامخة البناء ، فى توافقة مع بقية الخطوط اللحنية المستقلة الاخرى التى يجمعها رباط فنى علمى صارم اساسه الذوق الفنى الملهم الذى يضفى على العمل الموسيقى من الفخامة اجواء معبرة لكانها ينابيع النغم الغزيرة المبدعة الفياضة .

(٦) يحاول بعض المتعلقين بمبدا عدم اشراك الالات الهوائية النحاسية منها والخشبية فى فرقنا الموسيقية (بحجة انها من الالات الغربية الدخيلة) فينادون بمنع ادخال هذه الالات الى مجموعاتنا الالية متذرعين بالقول : — (ان هذه الالات اذا دخلت موسيقانا العربية افقدتها رونقها وطابعها المميز العربى الاصيل .

وقد تعرضت الى هذا الموضوع فى مستهل دراستى حول — اطلاق الموسيقى العربية نحو العالمية — التى عرضت فى المؤتمر الثانى للموسيقى العربية المنعقد فى مدينة فاس فى المغرب العربى بتاريخ (٨ — ١٨ نيسان (ابريل) ١٩٦٩ وقد رددت هذه الالات الى اصحابها الشرعيين وهم اجدادنا الغابرون وساعود الى هذا الموضوع الهام فى سياق هذه الدراسة بصورة سريعة على ان اتوسع بها فى دراسة مستفيضة مقبلة خاصة باذن الله .

العربى قد حدث خلال الفترة التى تفصل مؤتمرعام ١٩٣٢ عن الحلقة الدراسية للموسيقى العربية فى العام ١٩٥٦ لذلك فانه (الاستاذ هابا)سوف يعيد النظر فى محاضراته لتكون على مستوى التطور الذى لمسه فى تلك الليلة لدىالعاملين فى حقل التأليف والتوزيع فى الموسيقى العربية بصورة عامة ، وفى الموسيقى اللبنانيةالعربية بصورة خاصة .

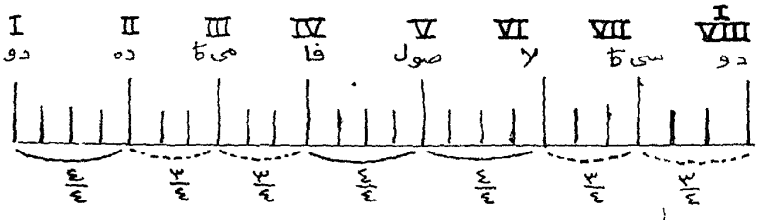
وفى اليوم التالى جاء الاستاذ هابا ليلقىمحاضرته الثانية بتفكير جديد واسلوب جديد وصياغة للامثلة جديدة ، وراح يوجه الاسئلةالى المحاضرين من الاعضاء حول الكثير مما لمسه فى موسيقانا (الجديدة / القديمة) التى كانيعتقد انه يسعى للعمل على تطويرها من خلال تجاربه (٧) ، واننا اعطيناه مثلا رائعا عنسلالمنا الشرق ـ عربية ، ففى الوقت الذى كان يعمل هو فى اطار السلم الموسيقى ذى الاربعوالعشرين درجة المعدلة ، كنا نحن نبنى موسيقانا العربية البوليفونية على نفس العدد التقليدى منالدرجات ـ وهو سبع درجات وجواب الاولى ـ انما بفواصل لحنية عربية اصيلة تعتمد ثلاثةارباع الصوت لبعض الابعاد ، والصوت الكامل او نصف الصوت او الصوتوالربع أحيانا ، وحينا الصوت والنصف معا فى ابعاد مختلفة ، وهذه ميزة لمسها الاستاذ هابا حينما قارن بين طريقتهالتى تعتمد الانزلاق ـ Glissando ـ بين ارباع الصوت المعدلة لترتكز على الدرجاتالصحيحة الاساسية وبين طريقتنا التى يمكنها ان تجعل ايا من الارباع الصوتية الفرعية نقطةانطلاق وارتكاز أساسية ـ Point de depart ـ لمقام مستقل اصيل كمثل مقام السيكاه العربىالذى يرتكز على درجة موضعها فى السلم الدياتونيكى الدرجة الثالثة مخفضة ربع صوت ،ولزيادة الايضاح اقدم هذا النموذج لتجزئةالابعاد بين درجات السلم الدياتونيك الى اربع وعشرينجزءا متساوية بالتقسيم المعدل (شكل ٢) .



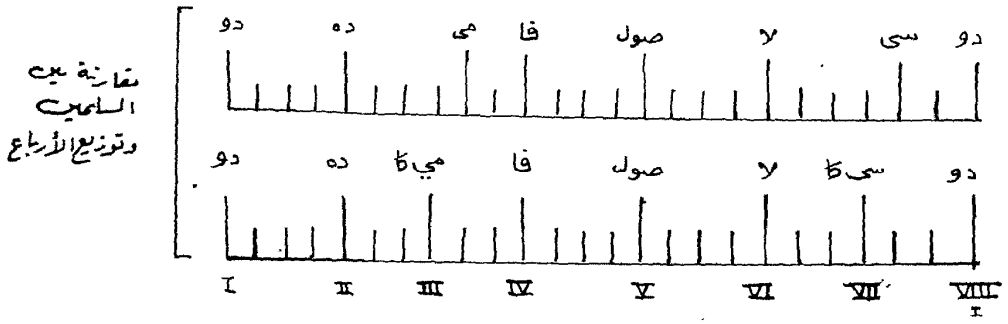
شكل ١

(٧) فى الحقيقة لقد كانت النماذج التى سمعناها منهيومذاك لا تمت بصلة من قريب او بعيد الى موسيقانا العربية، انما كانت اكتشافا جديدا لطريقة غربية في البناء الموسيقىالمبنى على تعاقب الدرجات التى تنفصل عن بعضها بمعدل ربع صوت بين الدرجة والاخرى فولد بذلك السلم المكونمن اربع وعشرين درجة معدلة Tempéré كان يتنقل الاستاذ هابا بينها باسلوب فنى علمى متناسق متجانس ولكنلا يرتبط بما يشده الى النفس . فلا تحسه الروح . كان العمل اشبه بالانسان (الالى) الذى يحرك آليا دون ارادةاو تجاوب مع المستمع ، وكان هذا راى جميع الحاضرين من ابناء الوفود العربية . الا ان هذا لا يقلل من قيمة هذا العملالفنى .

يلاحظ ان بين الدرجتين الثالثة والرابعة ـ Mi - Fa ـ وبين الدرجتين السابعة والثامنة ـ Si - Do ـ مسافة صغيرة تعادل نصف المسافة التى تفصل بين بقية العلامات . ونحن فى موسيقانا العربية نضع اشارة خافضة على العلامة التى نرغب فى تخفيضها عن مركزها الاصلى بمقدار ربع صوت (٨) بحيث تأخذ مركزها على نقطة الربع الذى يسبقها مباشرة وبذلك يصبح تقسيم الابعاد بين درجات السلم كالاتى :



شكل ٢



شكل ٣

وتقع نقطة الارتكاز او الاستقرار فى مقام السيكاه المذكور اعلاه على درجة (مى) نصف بيمول ، اى المخفضة مقدار ربع صوت ، وهذه ميزة تختص بها موسيقانا الشرق ـ عربية . وعندما علمت من الاستاذ **الويز هابا** انه يقوم بتجارب خاصة في معامل براغ للالات الموسيقية الهوائية لاستنباط آلات نحاسية وخشبية تؤدى ربع الصوت ، وانه يسعى جاهدا لايجادها من اجل تنفيذ اعماله . سألته ـ بواسطة زميل يجيد الالمانية ، كان همزة الوصل بيننا فى الترجمة ـ قلت :

---

(٨) فى الموسيقى الغربية توجد اشارة خافضة تسمى بيمول وهذا هو شكلها (♭) وهى تخفض العلامة مقدار نصف صوت . وقد اصطلح على وضع خط منحرف يقطع خطها العمودى واطلق عليها اسم نصف بيمول وهى بهذا الشكل (𝄳) كما انها تستعمل بدون اضافة هذا الخط المنحرف شريطة ان ترسم بشكل معكوس : (𝄬)

ـ لو اننا اعددنا اعمالا موسيقية مبنية على مقاماتنا العربية المتضمنة ارباع الصوت واعطيناها الى العازفين الذين يعملون معه فى براغ ، فهل باستطاعتهم تنفيذها بنجاح .. ؟ فكان جوابه :

ـ انه لمن الافضل جلب الآلات الى هنا لتنفيذ الاعمال عليها بواسطة عازفين شرقيين عرب يحسون ما فى ابعادنا من دقة تحتاج الى خبرة ومران طويلين لتؤدى بالطريقة المثلى المرجوة ، لان هؤلاء يترجمون انفعالات المؤلف بصدق ، بينما نجد ان العازفين الغربيين يعملون بالحسابات التى لا تغنى عن الحس المرهف .

واعتقد ان فى هذا القول شهادة تعتز بها لما تؤكده من قوة فى الشخصية التى تختص بها موسيقانا فى البناء والتنفيذ على حد سواء كما تؤكد الحساسية بين رنة ربع الصوت فى مقام ما ، ورنة نفس الربع فى مقام آخر ، رغم وجود التقسيم المعدل ، لان الاحساس الموسيقى لدى العازف يصحح الخطأ الناتج عن التعديل . وذلك فى الآلات الهوائية او الوترية الخالية من الدساتين التى تفصل بين الدرجات بحدود مفروضة . (٩)

كان لابد من استعراض هذا اللقاء بين عالم موسيقى غربى يعمل فى حقل الموسيقى المستوحاة من سلالمنا العربية ، وبين موسيقيين عرب يعملون فى نفس الحقل انما بطريقتهم الخاصة التى لا تغير فى المعالم الاساسية للصور اللحنية الممثلة فى البناء الخاص لابعاد سلالمنا ومقاماتنا الشرق ـ عربية . فالاول يحاول خلق سلم جديد لكى يبنى عليه اعماله ، والآخرون لديهم سلالم ومقامات جاهزة ، ورثوها عن السلف وهم يسعون الى ادخال عناصر البوليفونية الناضجة اليها بنفس المستوى الذى وصلت اليه البوليفونية فى الموسيقى ذات الابعاد الدياتونيكية والكروماتيكية في الموسيقى العالمية .

وهنا تحضرنى الذاكرة بشأن التجارب الهارمونية التى قام بها الفيلسوف العلامة **أبو النصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابى** المتوفى عام ٣٣٩ هجرية ، وقد سجل نتائج تجاربه هذه فى « كتاب الموسيقى الكبير » فى النصف الاول من القرن العاشر الميلادى (١٠) اذ انه عاش فى فترة كانت البوليفونية الغربية لم تولد بعد (١١) فى حين كان هذا الفيلسوف قد قام بتجارب فى

---

(٩) « الدستان » هو حاجز نافر عمودى يوضع بشكل ثابت عند مركز حبس الوتر حيث يصبح الحد الجديد لمطلق الوتر ، ولا يحسب للجزء المحبوس خلف الاصبع اى حساب . ومن الآلات ما كان له « دساتين » كالطنبور ـ او البزق ـ والقيثار ـ ومنها ما كان بدونها ، كالعود « حاليا » والكمان وما شابهها .

(١٠) جاء فى الموسوعة الموسيقية الفرنسية Encyclopedia de la Mus. Fasquelle عن دور الفارابى فى حقل الموسيقى بانه : فيلسوف وعالم موسيقى نظرى عربى وضارب عود ، وان له عدة مؤلفات فى الموسيقى النظرية وهى ، كتاب الموسيقى الكبير ـ كتاب الايقاعات ـ كلام في الموسيقى ، وغيرها وانه من مواليد وسيج ـ Wasij عام ٨٧٠ ميلادية وقد عاش حتى عام ٩٥٠م .

(١١) بدأت الموسيقى الغربية تتنشط فى اواخر القرن الرابع عشر نحو البوليفونية ، وبدأت الابحاث العلمية تترع وتتوسع افاقها حتى تفجرت الجهود معلنة عصر النهضة الذى رسخ جهود العلماء والباحثين فى تثبيت الاجناس الموسيقية ـ Modes والقواعد الثابتة لعلم الكونتربوان ـ وقد سبق تفسير هذا المصطلح ـ وارتفع شأن الموسيقى العلمية عن طريق التوسع فى الاكتشافات النظرية حتى راحت تتوالى بسرعة ، وتتبلور قواعدها الى ان نجحت فى اواخر القرن السادس عشر حينما صار تثبيت الاسس البوليفونية ذات الابعاد الهندسية المدروسة .

تحديد مايتلائم (١٢) من الاصوات بتدرج لحنى ،أى بضرب العلامات الموسيقية الواحدة تلو الاخرى ، وبالنقر المشترك لعلامتين مختلفتين تسمعان معا فى آن واحد وتنتجان عن وترين مختلفين فى ضربة واحدة . وبهذا حدد تجانس وتلائم بعض الابعاد اللحنية والتوافقية Harmonique بطريقة اصطحابية Accompagnement — وتنافر — Dissordace — البعض الآخر فى الاصطحاب مع ملائمته بالتدرج اللحنى تماما كما هى الحال فى الاساليب العلمية المتبعة فى علم الهارمونى اليوم ، انما دون التعرض لسياق تعاقب الاشتقاقات التوافقية — Enchainement Harmonique — بصورة الهارمونيات المتلاحقة .

ففى الصفحات التى تبدأ برقم (٢٢٣) من كتاب الموسيقى الكبير (١٣) وتحت عنوان (البعد بين نغمتين) يقابله فى المصطلح العالمى اليوم — L'Intervalle entre 2 tons — وهو نفس التعبير بالتمام . وجاء فى بحث البعد بين نغمتين ما يأتى :

« وكل نغمتين سمعتا من مكانين — يعنى — من وترين أو جسمين رنانين — فى زمان واحد (يعنى : Harmoniquement) أو فى زمانين متقاربين (يعنى : Melodiquement) وكانت حدتهما او ثقلهما سواء فى المسموع — يعنى ان لكل منهما نفس العدد من الذبذبات الصوتية فى المسموع ولم تكن احداهما أشد حدة من الاخرى ان كانتا حادتين ، ولا احداهما اثقل من الاخرى ان كانتا ثقيلتين ، فهما تسميان متساويتين وتحسبان كنغمة واحدة بعينها . يقابل هذا التعبير في المصطلح العالمى المتبع حاليا (الموحدة — L-Unisson) .

ويستطرد الفارابى فى شرح النظرية فيقول: « مثال ذلك النغمة المسموعة من خنصر المثنى (١٤) مع مطلق الزير (١٥) .

« وكل نغمتين سمعتا من مكانين ، وكانت احداهما حادة والاخرى ثقيلة ، فى زمان واحد ، او فى زمانين متفاوتين ، فان مجموع النغمتين فى السمع يسمى « البُعْد » وقد يسمى « المدة » فالبعد هو مجموع نغمتين مختلفتين فى الحدة والثقل » .

هذا هو فعلاما يراعى فى المصطلحات الحالية حيث نمتنع عن اطلاق كلمة بعد على علامتين صادرتين عن وترين فى زمان واحد لهما نفس الارتفاع ويحدثان ذات العدد من الذبذبات فنقول: « الموحدة — L'Unisson — اى الدرجات اوالعلامات الموحدة ، ولا نقول البعد الموحد .

---

(١٢) اطلق الفارابى على الابعاد بين الاصوات اسمى « المتلائمات » والمتنافرات — انظر الصفحة ٨٨٣ من كتاب الموسيقى الكبير وما يليها .

(١٣) كتاب الموسيقى الكبير للفارابى من منشورات دار العربى في القاهرة فى سلسلة (من تراثنا) .

(١٤) المثنى هو الوتر الثالث فى العود حسب المصطلح القديم والخنصر يحدد مركز العنق — اى ملمس اصبع الخنصر .

(١٥) الزير هو الوتر الرابع فى العود حسب المصطلح القديم — وكانوا يعدون الاوتار من أعلى الى اسفل ، والمطلق يعنى مطلق الوتر دون عفقة او لمسه باى من اصابع اليد اليسرى اثناء النقر عليه باليد اليمنى .

ويطلق التعبير التمازجي الخاص بالتجانس اى التوافقي ـ Harmonique في شرحه للابعاد المسموعة في وقت واحد فيقول :

« ومتى كانت نغمتا البعد ، اذا سمعتا امتزجتا (١٦) حتى تعتبران كنغمة واحدة في المسموع ، فان هاتين النغمتين تسميان متفقتين ، والبعد الذى له هاتان النغمتان يسمى « البعد المتفق النغم » ، أو ما يسمى اليوم ـ L'Intervalle Harmonique Consonant ومتى كانت النغمتان بهذه الحال فان السمع يألفهما وينتشي بهما ، ومتى لم تختلطا كانت النغمتان متباينتين (١٧) وما كان هكذا فانه كريه منفر للسامع ـ أو ما يقابله اليوم ـ Inacceptable أو مرفوض (الباحث) .

ويستمر الفارابي في تعليل المتفق أى المتجانس والمتباين ـ أى المتنافر ـ ، فيقول عن المتنافر : « ومثال المتباين ، هو المسموع من بنصر المثلث (١٨) والمسموع من مطلق المثنى . مثال بالعود ـ أ ـ والنوتة (شكل ـ ٥ ـ)

وهذا البعد المتباين أو المتنافر عند الفارابي له نفس الصفات في التنافر عندنا في الموسيقى الهارمونية المعاصرة . ويسمى بعدا ثانيا صغيرا ـ وهو أشد الابعاد تنافرا .

ويقول الفارابي بعد تعريفه للبعد المتباين (أى المتنافر) « والقصد ها هنا ، هو تعريف الابعاد المتفقة النغم وتمييزها من التي ليست متفقة » .

ويقارن بدوره بين توافق وتنافر النغم من جهة ، مع حالات مماثلة في تراكيب الصنائع كالأدوية في الطب وملائماتها للتصحيح ـ أى الشفاء ـ ، أو تباينها في هذه المهمة ، ثم المذاق واختلاف الاطعمة حسب التراكيب في خلط الموادالغذائية ... الخ .

وأعطى في الشكلين الآتيين صورة لزند العود القديم ومراكز الدساتين عليه حسب (الدوزان الذى كان متبعا في ذلك الزمان) ـ شكل ٥ ـ ثم صورة لزند العود الحالي شكل ـ ٦ ـ للمقارنة بين (شكل ـ ٥ ـ) القديم و (شكل ـ ٦ ـ) الحالي . مع تحديد الدرجات التي تتفق مع تعبير الموحدة ـ Unisson ـ بين وتر وآخر ، احدهما محبوس الدستان والآخر مطلق الوتر ـ أ ـ في الشكل ـ ٦ ـ

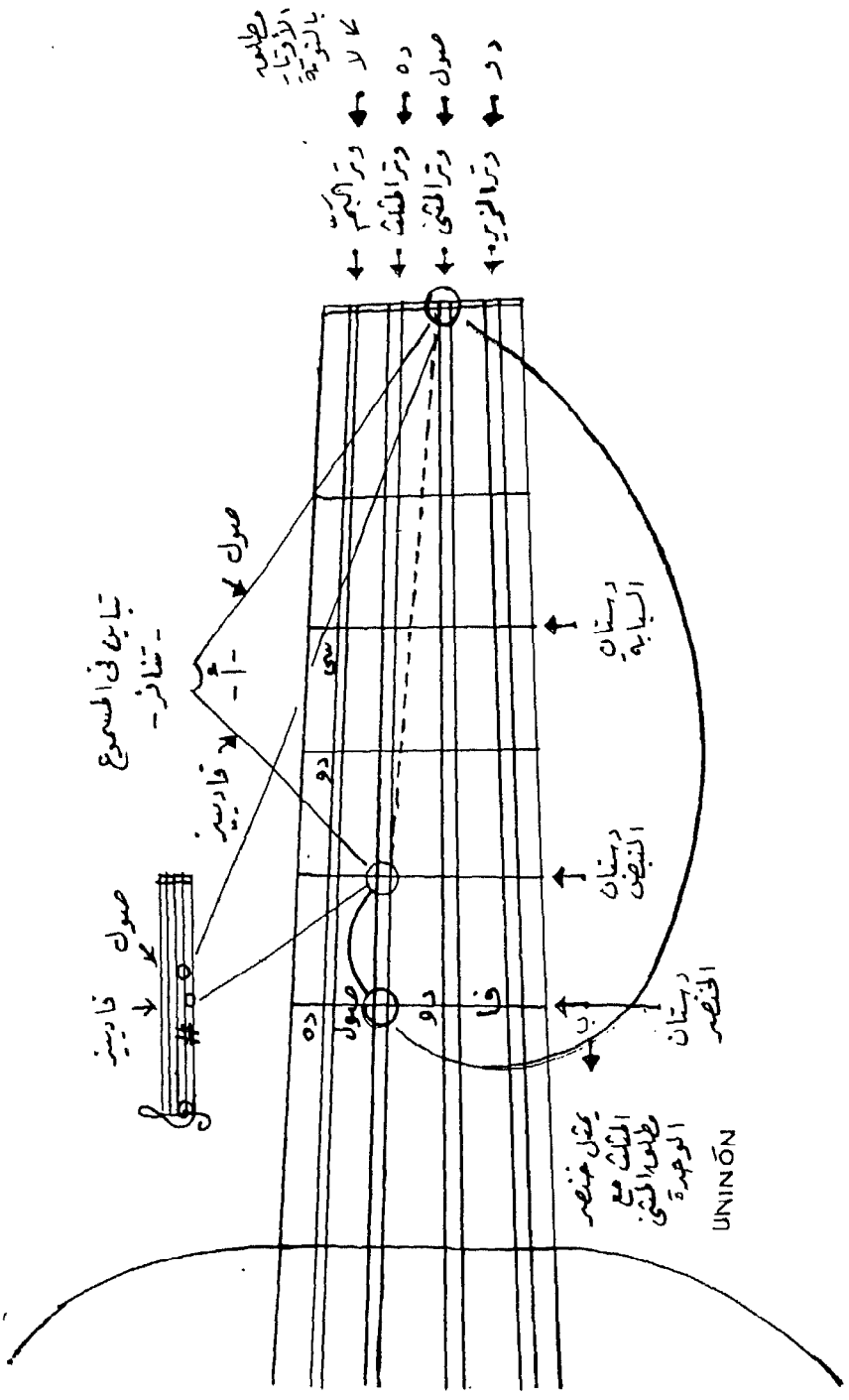
وقد يعترض البعض بأن رنة الموحدة لاتحتاج الي برهان في تجانسها التام . وهذا صحيح ،

---

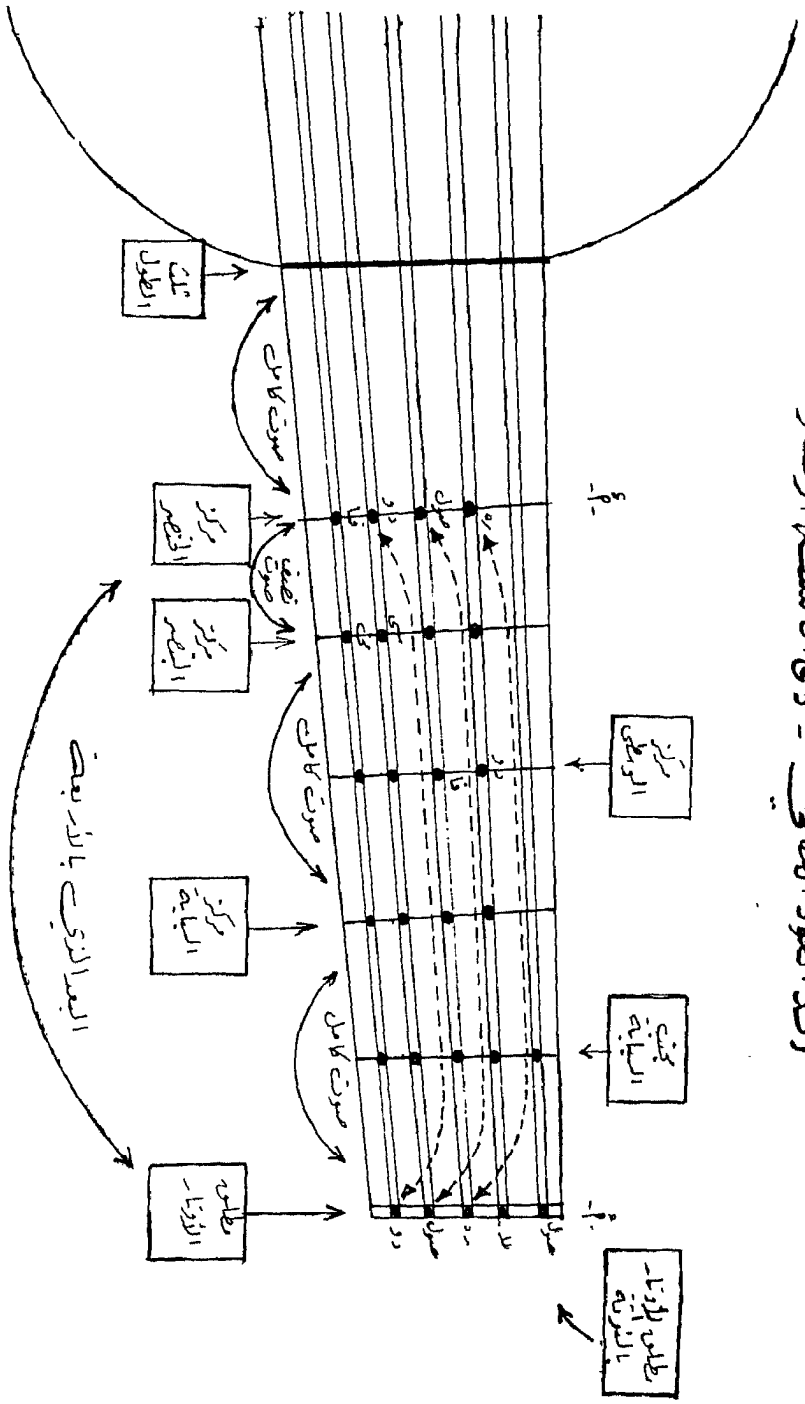
(١٦) « امتزجتا » : اختلطتا ، ولم يحدث بينهما تنافر في المسموع . (من الشرح على الهامش للمحقق وشارح كتاب الموسيقى الكبير للفارابي ، الاستاذ غطاس عبد الملك خشبة .)

(١٧) « متباينتين » متنافرتين ، غير متلائمتين ـ الشرح على الهامش ايضا للاستاذ خشبة .

(١٨) « المثلث » هو الاسم الذى كان يطلق قديما على الوتر الثاني في العود ، ودور البنصر هنا هو العنق ـ او لمس مركز الدرجة الموسيقية على الوتر كما يوضح شكل ـ ٤ ـ مع مقارنة أسماء مراكز العلامات الموسيقية على الاوتار حسب المصطلحات الحالية بالنوتة الموسيقية والاسماء الاصطلاحية العربية المعاصرة .


وتر الخنصر
وتر البنصر
وتر الوسطى
وتر السبابة
وتر الإبهام
لا لا
ده
صول
دو
ري
دستان السبابة
دستان البنصر
دستان الخنصر
صول
فا
دو
ده
صول
فا
دو
ري
صول
فا
تابع في الجميع
- تفاريع -
يمثل عنصر المثلث مع طلسم الوجهة
UNION

شكل ٤


زند العود الحالي - ذي الخمسة أوتار -
مركز الوسطى
مركز السبابة
مركز الخنصر
مركز البنصر
مركز السبابة
مطلق الإبهام
مطلق الإبهام - الزيرية
صوت كامل
صوت كامل
صوت كامل
صوت كامل
نصف صوت
البعد الذي بالذ بعة

شكل ٥

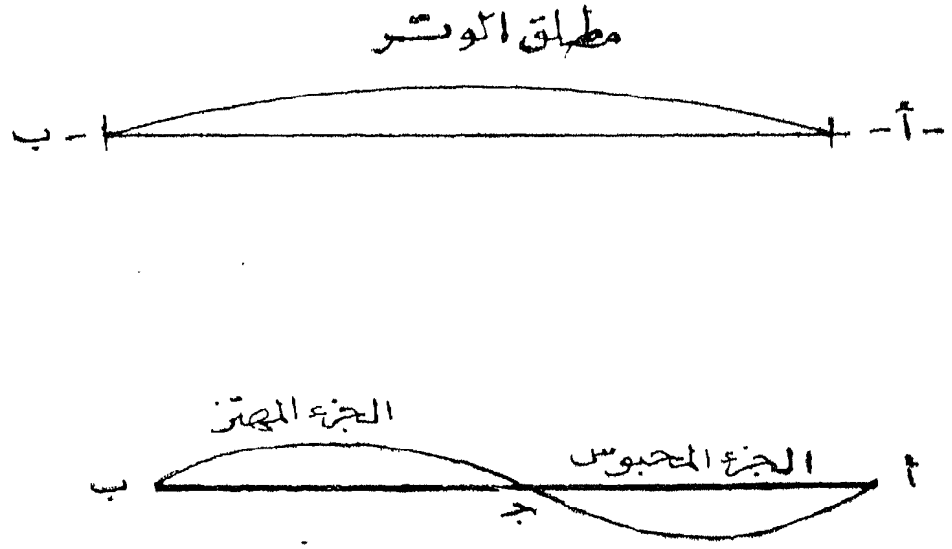
انما كانت عند الفـارابي المدخـل الى تعـريف المتجانسات المطلقة ـ التامة ـ Consonance Parfaite ـ ومنها تدرج فى تسلسل العرض والتحليل وقد فضلت البدء بها وبالبعد المضاعف لها ـ أى الديوان الاعلى أو رنة القرار مع رنة الجوات التي حللها الفارابي بنفس القوة والثقة المعمول بهما اليوم فى علم التآلف ـ L'Harmonie

لقد كانت الوحدة اذن المنطلق الاول الطبيعى فى تحليل الابعاد اللحنية والتوافقية عند الفارابى، ثم انتقل الى تحليل البعد الثانى ـ Intervalle de Seconde ـ المتنافر. وكما نرى فانه يتدرج تدرجا طبيعيا فى عرضه وتحليله للابعاد ، اذ أن الرقم (٢) يلى الرقم (١) فى كل شىء وهكذا راح الفارابى يتدرج فى عرضه للابعاد مع عزل المتباين عن المتوافق .

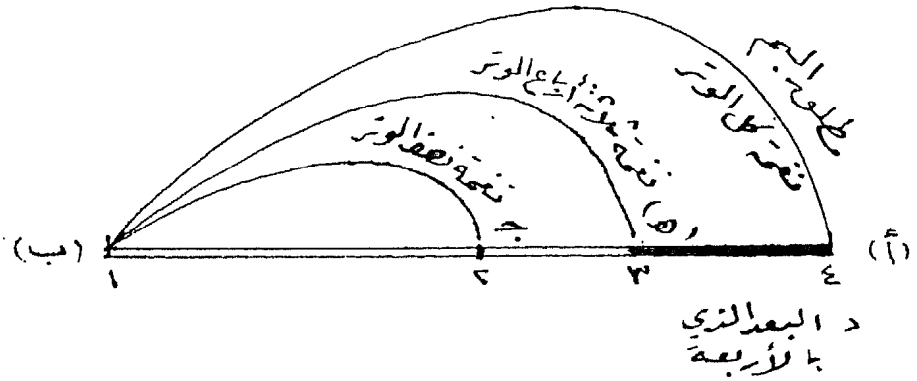
وعند البعد الذى بالاربعة ـ Intervalle de Quatre ـ توقفت وقفة تأمل ، بعد شرح الفارابى لنسبة التوافق فى هذا البعد .

فقد جاء فى تحليـله للبعـد الرابع ما هز مشاعرى تعجبا واعجابا . انه جاء بالقاعدة التى نعتمدها اليوم فى تحديد نسبة التجانس ، انما بتعبير آخر ، فالبعد الرابع هذا يقع فى مركزهـا من التجانس يجعله حينا متجانسا ، وحينا آخر لا متجانسا ، (وقد يكون اللا متجانس أقل تنافرا من المتباين) . وفى القواعد الهارمونية المعاصرة يطلق على هذا البعد اسم ـ مختلط التجانس ـ Consonance Mixte .

وهاك ما جاء فى نتائج تجارب الفارابى حيث قال عن البعد الرابع تحت عنوان : « البعد الذى بالاربعة » .



« ثم نقسم (أ ـ ج) (١٩) من وتر(أ ـ ب) بنصفين على نقطة هـ (٢٠) وفى شكل ـ ٧ ـ الآتى نرى ثلاث مراحل لعرض التقسيم للوتر ١ ـ الوتر المطلق (أ ـ ب) شكل ـ ٧ ـ أ ـ (٢ ـ نفس الوتر (أ ـ ب) وقد قطع من وسطه بحرف : جـ لتحديد مركز حبس الوتر من أجل الحصول على رنة الصّياح (٢١). ويلاحظ أن الوتر قد انقسم الى جزئين متساويين (نصفين) .



٣ ـ وفى المسافة الواقعة بين (آ ـ جـ)صار وضع حرف هـ . حيث مركز حبس الوتر للحصول على البعد الرابع ، والذى يفترض حبس ربع الوتر وترك ثلاثة أرباعه مطلقة . انظر الشكل التالى . وهو معطى على نمط الاسلوب المتبع عند الفارابى فى التحليل .

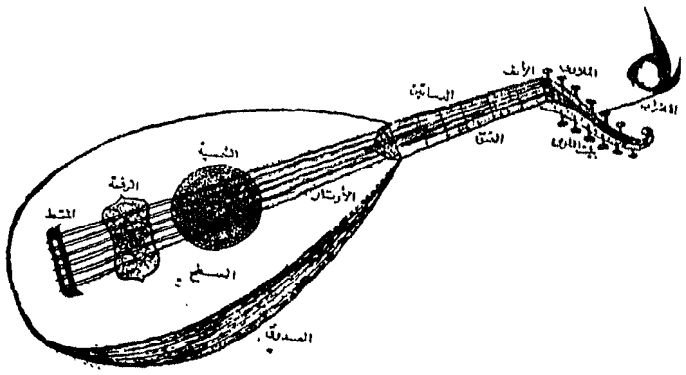
ان المسافة بين طولى الوتر ـ المحبوس منهما والمطلق ـ مقسومة الى : (أ ـ هـ) للجزء المحبوس من الوتر بواسطة الخنصر الذى يعادل ربع الوتر ـ ثم : (ب ـ ب) للجزء المطلق من الوتر الذى يعادل ثلاثة أرباع الوتر . وبالتالى يكون طول الوتر المطلق معادلا ل (٤ / ٣ من طول الوتر الاساسي المطلق) ويتبدى من نقطة الرقم ٣ هـ ـ حتى مربط الوتر على المشط عند الحرف ـ ب ـ .

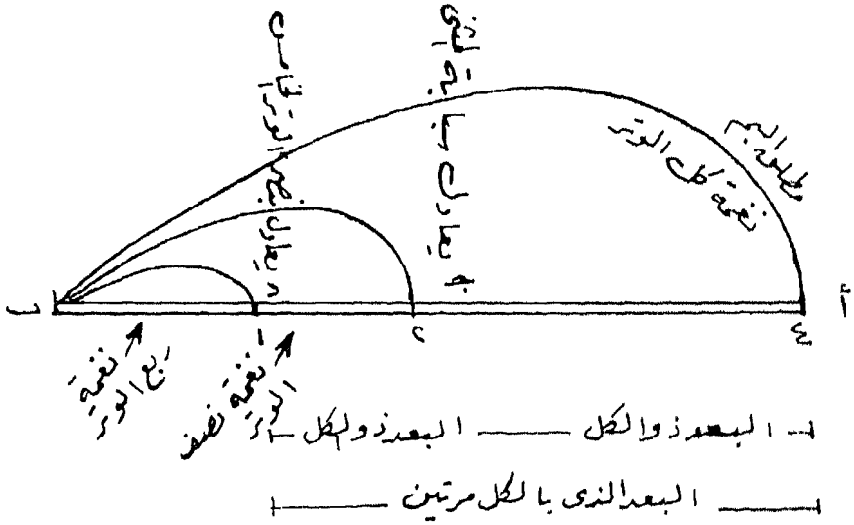
---

(١٩) حدد الفارابى مطلق الوتر بوضع حرف ـ أ ـ عند البداية (في مركز المطلق وحرف ـ ب ـ عند النهاية (على المشط) فى المركز الذى تربط عليه الاوتار من الطرف المواجه لمركز حرف ـ أ ـ من الوتر . وسماهما : حدي الوتر . والشكل التالى يوضح لنا التقسيمات للاوتار على آلة العود ـ شكل ـ ٨ ـ

(٢٠) قد يلاحظ ان الابجدية فى تسلسل الشرح قد قفزت من ـ جـ ـ الى ـ هـ ـ ذلك ان حرف الـ ـ د ـ قد مر فى مثال سابق (عند الفارابى) ووضع فى مركز الربع الاخير من الوتر حيث يعادل دستانه صياح الصياح ـ او جواب الجواب ـ انظر الشكل ـ ٩ ـ التالى .

(٢١) الصياح هو الجواب في مصطلحاتنا ـ حاليا ـ .





وبعد ان يسترسل الفارابى فى تحليل نسبة الابعاد بين مختلف الاوتار والدساتين يقول : «وهذا البعد من الابعاد المتفقة اتفاقا أوسط » .

وهكذا نجد ان نسبة التجانس لهذا البعد عند الفارابى تعتبر من التوافقات المتوسطة أو كما يطلق عليها اصطلاحا ـ اليوم ـ التجانس المختلط (٢٢) La consonance Mixte .

وتفسير ذلك أن البعد الرابع التام ـ La Quinte Sujte ـ وهو البعد الذى تختلط فيه رنة المطلق مع الرنة الناتجة عن محبس الوتر فى منزلة الدرجة الرابعة بعد المطلق ، أى

(٢٢) راجع اللائحة الخاصة بتجزئة وتصنيف الابعاد التوافقية فى « نظرية الموسيقى العالمية » ـ للباحث ـ

دستان الخنصر لنفس الوتر يعتبر فى تصنيف التجانس للابعاد التوافقية فى المركز الوسط بين التجانس والتنافر ـ فهو متنافر اذا لم تكن علامته العليا قد سمعت فى رنة سابقة مباشرة .

ـ وهو متجانس اذا سمعت هذه العلامة العليا قبل امتزاجها ـ اختلاطها ـ مع العلامة الدنيا . مثال : شكل ـ ١٠ ـ

تفسير الشكل : يمثل المقطع الاول ـ أ ـ بعدا توافقيا لا متجانسا ، ذلك أن العلامة العليا (فا) ظهرت مصحوبة بالعلامة الدنيا (دو) دون تحضير للعليا ـ فا ـ وهذا ممنوع .

ويمثل المقطع الثانى ـ ب ـ بعدا توافقيا متجانسا ذلك أن العلامة العليا (فا) ظهرت أولا مصحوبة بالعلامة الدنيا (ر ه) وهي متجانسة مع فا ـ بعد ثالث صغير ـ ثم بقيت العلامة العليا (فا) ثابتة بينما هبطت علامة (ر ه) الدنيا نحو (دو) معطية بعدا رابعا متجانسا ـ لان العلامة العليا (فا) محضرة .

وهكذا نرى أن الفارابى قد جعل هذا البعد فى المركز الذى يحتله اليوم فى علم الهارمونى . وهذا دليل على دقة الحساسية لطبيعة الرنة الموسيقية عنده ، خصوصا اذا عرفنا أن هذا البعد كان يستعمل لدى علماء الموسيقى فى بداية ـ عصر البوليفونية ـ كبعد متجانس ، ثم رفع من لائحة التجانس المطلق الى التجانس المشروط ، (كما تقدم شرحه) .

يطلق اليوم علي البعد التوافقى الصادر عن رنة القرار والجواب لنفس العلامة ـ أى الديوان ـ وهو التوافق الناتج عن اختلاط صوت القرار لعلامة ما مع الصوت الناتج عن مركز الدستاد الواقع فى منتصف المسافة بين حرف ـ أ ـ وحرف ـ ب ـ عند نقطة حرف ـ جـ ـ وهو الجواب ، نعت بالتجانس التام Consonance Parfaite

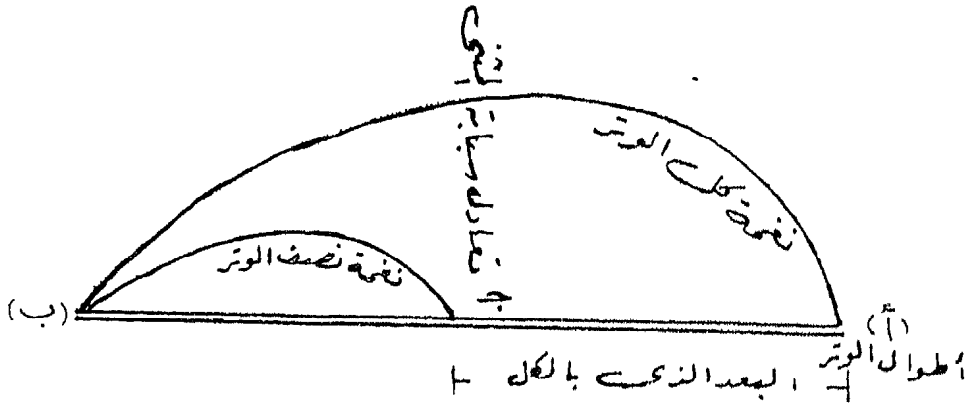
ولن اعلق على تجارب الفارابى ، واكتفى بعرض نظريته فى هذا الشأن ، لأن القارىء سوف يحس بالمقارنة ما للفارابى من تقدير وبعـد نظر فى تعريف مماثل منذ الف عام ونيف (٢٣) قال الفارابى (٢٤) :

(مقادير الابعاد بقسمة الوتر) .

١ ـ « البعد الذى بالشكل (٢٥) » .

وينبغى ان نصبر الى ان نعرف مقاديرهـامن مقادير الطول والقصر فى الأوتار :

ولنضع (٢٦) وتر (ـ أ ـ ب) ونقسمه على نقطة ـ جـ ـ بنصفين ، فالنغمة المسموعة من وتر (ـ أ ـ ب) (٢٧) اذا قيست بالنغمة المسموعة من وتر (ـ جـ ـ ب) (٢٨) كانت ضعفها . والشكل (١١) يبين للمتتبع مراحـل هذا الشرح .



وبيان ذلك مما قلناه ، اذا كانت مقـاديرالنغم تتبع مقادير الاوتار فى الطول والقصر . ويستطرد الفارابي توضيحه فيقول :

---

(٢٣) بدات الفكرة الهارمونية تراود المشتغلين بصناعة الموسيقى منذ اقل من الف عام .

(٢٤) انظر الصفحات ٢٢٥ ـ ٢٢٦ ـ ٢٢٧ من كتاب الموسيقى الكبير للفارابى .

(٢٥) يعنى البعد الذى يتخطى جميع الدساتين ـاى مجسات الوتر ـ التى تسبق الجواب من المطلق حتـى نقطة الجواب اى بين مطلق الوتر وجوابه الاعلى كمثل ـعلامة د Do ، فى المطلق وجوابها (Do) فى منتصف المسافة بين طرفى الوتر . حيث تكون فى الديوان الاعلى ـ Octave Superieure لرنة الوتر المطلق .

(٢٦) ولنضع ـ يعنى ولنفترض .

(٢٧) يعنى نغمة مطلق الوتر .

(٢٨) يعنى النغمة المسموعة من منتصف الوتر ابتداءمن نقطة ـ جـ ـ حتى آخر الوتر عند نقطة ـ ب ـ .

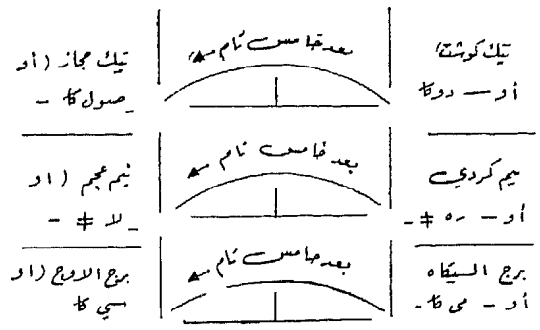
وهذا البعد ، أعنى مجموع نغمتى (ـ أ ـ ب ـ) (جـ ـ ب) هو الذى يسمى البعد الذى بالشكل .

فنسبة نغمة (أ ـ ب) الى نغمة (جـ ـ ب)كنسبة الاثنين الى الواحد ، وهو مثلاه (٢٩) . ونسبة الحاد الىالثقيل كنسبة الواحد الىالواحدوالمثل (٣٠) .

وهنا يقول الفارابي بتعبير يكاد يكونمتفقعليه . « **وهذا البعد هو أعظم الابعاد المتفقة ، وهو أفضل الاتفاقات وأشد النغم اختلاطا** »(٣١) .

انه يصنف الابعاد التوافقية تصنيفا علميا سليما ، ويعزل الابعاد المتباينة (أو المتنافرة) عنها ، تماما كما هي الحال فى تجزئة وتصنيفالابعاد التوافقية فى علم الهارمونى المعاصر ،وكذلك فى عزل الابعاد اللامتجانسة (أو المتنافرة) وهذامنتهى الابداع الفنى عند الفارابى ، يعتز به ويفاخر .

واكتفى بهذا القدر من الشرح والتعليق علي الابعاد لاترك الرأى الى العالم النظرى **وديع صبرا** .



شكل ١٢

اذ يتعرض أستاذنا الكبير الراحل الاستاذوديع صبرا فى كتابه « الموسيقى العربية هى أصل الفن الموسيقى الغربى » الى فن الاصطحاب عندالفارابي فيلخص نظريته بما يلى :

« قال الفارابي فى القرن العاشر (٣٢) :

---

(٢٩) مثلاه : ضعفه ، اى ضعف الواحد ، وهي نسبة٢/١ من الشرح على الهامش فى كتاب الموسيقى الكبير .

(٣٠) « نسبة الواحد الى الواحد والمثل » : يعنىنسبة الواحد الى الاثنين ، وهى بالحدين : ٢/١ من الشرح على الهامش .

(٣١) يعنى البعد التوافقى ـ Intervalle Harmonique ـ الاكثر تجانسا Le Plus Consonant وبالتالى يقابله فى علم الهارمونى البعد الاقوى تجانسا والمصنف فىلائحة الابعاد التامة التجانس ـ Consonance Parfaite (راجع لائحة تجزئة الابعاد التوافقية فى « نظرية الموسيقىالعالمية » ـ للباحث ـ

(٣٢) فى النصف الاول من القرن العاشر الميلادى .وقد توفى الفارابى عام ٩٥٠ ميلادية .

« نعنى بالاصطحاب (٣٣) اشتراك علامتين أو أكثر تنقر فى آن واحد . وبالمؤلفة Combinaison ـ تعنى اشتراك العلامات بحسب وصولها الى الاذن ، وكمال الاصطحاب والمؤالفة تتوقف على نسبة العلامات بين بعضها » .

وقال صبرا معلقا : « فاذا استبدلنا كلمة كمال بكلمة (٣٤) Consonance حصلنا على نوعين منه **أولا اتفاق اصطحابى** (٣٥) ـ Consonance Harmonique بين علامات تخص زمرة واحدة (٣٦) .

وثانيا اتفاق لحنى ـ Consonance Melodique ـ (يعنى تجانسا لحنيا) بين علامة وأخرى (٣٧) من الديوان .

وبعد مضى قرنين على عصر الفارابي جاء **صفى الدين** (٣٨) ليضيف دعما جديدا لهذه

---

(٣٣) اعتقد أن الاستاذ صبرا كان يعتمد مرجعا مترجما الى الفرنسية عن « كتاب الموسيقى الكبير » لان بعض التعابير تختلف عما جاء في الاصل العربى مع المحافظة على المعنى .

(٣٤) اى استبدال كلمة كمال بكلمة تجانس .

(٣٥) وفى الاصطلاح المتبع اليوم لترجمة ـ نقول :ـ Harmonie Consonance تآلف (او توافق) متجانس

(٣٦) يعنى اكثر من علامتين تسمع معا مسفوقة اى ـ Plaquées ـ دفعة واحدة . وكلمة زمرة يقصد فيها ـ accord ـ وتترجم كلمة ـ accord ـ اليوم بـ اتفاق . وقد قصد بكلمة زمرة التوضيح بان الـ (اتفاق (L'accord) يتعدى الصوتين الى ثلاثة على الاقل فى زمرة واحد حيث يطلق على الصوتين التوافقيين تعبير : بعد توافقى ـ Intervalle Harmonique ـ ولا يقال اتفاق الا لما هو فوق العلامتين التوافقتين .

(٣٧) تسمع العلامتان هنا الواحدة تلو الاخرى بطريقة متدرجة (Aprègée) .

(٣٨) هو صفى الدين ابن الفتير البغدادى ، بحاثة فى علوم الموسيقى النظرية العربية : من مواليد بغداد عام (١٢٣٠ م . والمتوفى بتاريخ ١٢٩٤/١/٢٨ فى بغداد . وقد وضع عدة مؤلفات في العلوم النظرية الموسيقية منها : الرسالة الشرفية في النسب التاليفية / كتاب الادوار ، فى العروض والقوافى والبديع .

(هكذا فى الموسوعة الموسيقية الفرنسية (Fasquelle) وفي هوامش التعليق على الرسالة الشهابية فى الصناعة الموسيقية لمخايل مشاقة المنشورة تباعا فى مجلة المشرق ـ مجلد عام ١٨٩٦ والتى علق على حواشيها (حضرة الاب لويس ونز فال اليسوعى) سمى بـ : الشيخ صفى الدين عبد المؤمن البغدادى « ويقول المعلق فى الحاشية : « واقتفى آثارهم (يقصد آثار الاقدمين من العرب واليونان) الشيخ صفى الدين عبد المؤمن البغدادى فى رسالته الى شرف الدين (واعتقد ان اسم الرسالة الشرفية جاءت من اسم شرف الدين ـ الباحث ـ) عن النسب الموسيقية . وله عشرة أجناس ـ (والاجناس فى لغة الموسيقى هى العقود التى يختلف ترتيب نسب ابعادها عن بعضها بحيث يتميز الجنس عن الآخر بتنقل المسافات بين الابعاد التى يتضمنها العقد او الجنس . (الباحث) تتولد (أى الاجناس) من تركيب بابعاد ثلاثة :

ـ الكبير ـ الصغير ـ والمتوسط . التى نسبتها ٤ ـ ٢ ـ ٣ ـ (يقصد برقم ٤ عدد الارباع الصوتية التى يتضمنها البرج الكبير ـ يعنى اربعة ارباع ـ وتعادل صوتا كاملا . ويطلق البرج الكبير على البعد الذى يمثل فاصلا طنينا (او بعدا ثانيا كبيرا ـ Seconde Majeur ويرمز اليه بـ ٩ / ٨ وهذا الرقم يعنى ثمانية اتساع من طول الوتر المطلق عن طريق حبس ٩ / ١ منه بواسطة السبابة (على آلة العود مثلا) .

وهكذا فان الرقم (٢) يعنى ربعى الصوت لكل بعد صغير وهو الذى يرمز اليه بـ ١٦ / ١٥ ويعتبر نصف البرج الكبير . اما الرقم (٣) فيعنى ثلاثة ارباع الصوت ويرمز اليه بـ ١٠ / ٩ ويعتبر البرج الصغير . واتماما للموضوع ←

النظرية حين قال : (٣٩) « ان نقص الابعـادتتفق مع بعضها عندما تضرب الواحدة تلو الاخرى وهى لا تتفق اذا عزفت فى آن واحد » .

وتمضى ثلاثة قرون أخرى ليجىء **محمد بن‌عبد الحميد اللاذقى** (٤٠) ليزيد على ما تقـدم فى الرسالة الفتحية (٤١) حيث قال : « ان‌الابعاد المتجانسبة على نوعين . النوع الاول وهو ما نسبته : ٨/٩ ، ٩/١٠ ، ١٥/١٦ ، ٢٤٣/٢٥٦ اعنى بذلك : ـ البرج الكبير ٨/٩ البرج الصغير ٩/١٠ نصف البرج ١٥/١٦ والبقية أو نصـف‌البرج الصغير ٢٤٣/٢٥٦ . * (٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩) .

يستحسن اضافة نصف البرج الصغير . أو ما يسمى عندالفارابى بالبقية . أو ما يقابله فى الموسيقى اليونانية‌القديمة (تقريبا) ـ كما جاء فى الموسوعة الفرنسية :Fasquelle نصف الصوت الفيثاغورى : ـ Demi-ton Pythagorique

ويرمز اليه بـ ٢٥٦ / ٢٤٣ أو كما يسمى بال :Limma لقد أوردت هذه التعابير الخاصة بتسمية الابراج وتحـديد نسبها ليكون القارىء على دراية بها مطمئنا للمصادر الموثوقةالتى رجعت اليها فى دراستى هذه وذلك قبل الوصـول لاستعراض ما ورد في تعريف نفس الابراج على صـفحات‌موسوعة الكونسرفتوار الموسيقى الفرنسي بباريس .

(٣٩) جاء ذلك فى : La Musque Arabe. par D'Erlanger Vol. III p. 237

(٤٠) محمد اللاذقى السورى ، وهو بحاثة فى العلوم‌الموسيقية النظرية ومن مواليد انطاكية Latakie فى القرن الخامس عشر (؟) وواضع دراسة فى الموسيقى سـاعدت‌علي رفع شانها وطورت قواعدها الرئيسية ـ النظرية منهـا والتطبيقية ـ (يعنى الموسيقى عامة وليس الموسيقى العربية‌فحسب) ـ عن الموسوعة الموسيقية الفرنسية Fasquelle

(٤١) جاء ذلك في الـ Encyclopedie du Conservatoir de Paris V. p. 2956.

* (٦) هو ما يعادل فاصلا طنينا (أو بعدا ثانيـاكبيرا Seconde Majeur) أو اربعة أجزاء من أصل اربع وعشرين جزءا يتضمنها السلم الموسيقى فى ديوان كامل ـ والديوان هو الذى يبدا من علامة ما وينتهى على جوابهـا الاعلى كمثل المسافة الواقعة بين علامة دو المنخفضة وعـلامة‌دو الحادة .

* (٧) البرج الصغير عندنا يتضمن ثلاثة أرباع‌الصوت‌اى ٢٤ / ٣ من الديوان الموسيقى الكامل .

وفي موسوعة الكونسرفتوار الموسيقى الفرنسي بباريس‌تفسير مغاير لهذا الواقع حيث يطلقون على البرج الصـغير اسم ـ ton mineur ـ اى مقام صغير ، والمقـام‌الصغير المعروف فى الموسيقى الغربية ـ اى حسب الاصطلاح الغربى يجعل هذا البرج يتضمن دبعي الصوت وليس ثلاثة‌ارباع والمقام الصغير ـ ton mineur ـ المذكور يمكن اطلاقه على نصف البرج الكبير عندنا وكان من الافضل‌أن يطلقوا عليه اسما آخر اكثر وضوحا وقربا من الواقع بحيث لايكون بين التعبير الاصلى وتعبيرهم هذا الفـارق‌الهام وهو ٣ / ١ من أصل البعد . وقد أوردت فى هامش سابق شرحا وافيا فى النسب الخاصة بتقسيم الابعاد فيمابين الابراج . (انظر الهامش رقم (٣٨) السابق والتسمية المناسبة هي : Ton mineur Pythagorique وتعادل٩ / ١٠ ـ الباحث ـ

* (٨) ان نصف البرج هو ما كان يحتوى ربعى‌الصوت الكامل اى ٢٤ / ٢ من أصل الديوان الموسـيقى الكامل . وقدقارنته الموسوعة‌الموسيقية الفرنسية‌للكونسرفتواربعد يوناني قديم هو :Apotome وتشرح موسـوعة ـ Fasquelle الموسيقية الفرنسية هذا البعد فتقول : — Apotome مصطلح يوناني لبعد فى السلم الفيثاغورى Gamme Pythagoriemme وهو يتحدد بنسبة : $\frac{٢١٨٧}{٢٠٤٨}$ وهى نسبة تتضمن ٢٨ وحدة من الدقائق الموسيقية المسماة : Savarts - (علما أن البعد الطنيني أو الصوت الكامل٩ / ٨ يتضمن (٥١) وحدة من هذه الدقائق في السـلم الفيثاغورى (عن الموسوعات الموسيقية الغربية) ـ الباحث ـ

وتتابع الموسوعة ـ Fasquelle ـ : « ويعنى ذلك‌ان هذا البعد هو اصغر من نصف الصوت « الكروماتيكى »

(أى من ٩ / ٥ من الصوت تقريبا . (الباحث) وكذلك اصغر من نصف الصوت « الدياتونيكى » (أى من ٩ / ٤ من الصوت تقريبا ـ (الباحث) » .

والواقع ان نصف البرج عندنا ـ فى حساب الارباع ـ يتعلق من حيث المبدأ اولا بطبيعة المقام ـ والا تحول السلم الى سلم معدل (٢) Tempérée علما انه يتوسط منتصف المسافة او كما يسمى اصطلاحا : (مركز العُربَة) وهو مركز يفصل الربعين الاولين عن الربعين الاخيرين من البرج الكبير وغالبا مايكون التعديل فى مركز الاصابع بين الابراج على الربعين الاول والثالث ، وهي ارباع يطلق عليها اصطلاحا:

ـ نيم ، للربع الاول من مجموع الارباع الاربعة فى البرج الكبير .

ـ تيك ، للربع الثالث من مجموع الارباع الاربعة فى البرج الكبير أيضا .

اما الربع الثانى فهو الذى يطلق عليه اسم :

ـ العُربَة ، وتمثل الربع الذى يساعد على تقسيم الصوت الى نصفين وقد يتعرض بدوره الى التعديل في مركز الاصبع ـ حسب طبيعة حساسية المقام .

وتعديل مراكز الاصابع يكون ناتجا عن طبيعة شخصية المقام (فى حال تبديل الطبقات الصوتية) بحسب الحاجة التى تفرضها حدود الاصوات البشرية عند الغناء مثلا . (ب) ومن جهة ثانية هناك بعض النغمات الشرقية الرئيسية تتعرض فيها بعض دساتين الابراج المتوسطة او العُربات الى تعديل فى مراكزها واعطى مثلا على ذلك برج السيكاه الذى يكون وضعه فى مقام الراست أعلى مما هو عليه فى مقام البيات واخفض مما هو عليه في مقام الماهور . ولن أخوض فى تحليل الاسباب الموجبة لهذا التناقض فى مركز الدستان للاصبع الواحد فى هذه الدراسة . واترك ذلك لدراسات مقبلة حتى لا اجعل المواضيع تتشعب وتتشتت ـ لان ذلك يحيد بنا عن موضوعنا الاساسي المتعلق بتحديد الدور الذى لعبته موسيقانا العربية فى الموسيقى العالمية منذ ان كانت الموسيقى الغربية تتوسل الموسيقى اليونانية والرومانية والعربية الاندلسية التي نقلها زرياب من المشرق العربى الى مغربه فى العصر العباسي او العصر الذهبى للموسيقى العربية ، حتى نصل الى ماصارت اليه من تطور في عصرنا الحاضر ،عصر الفضاء والعلوم الكونية . وقد كانت العلوم الرياضية منذ القدم اساس الحسابات والابحاث فى تحديد ابعاد السلالم الموسيقية عبر الزمن .

لقد لبث الغرب فى عصر النهضة (خلال الحقبة التي تبدأ باوائل القرن الخامس عشر حتى اواخر القرن السادس عشر ، تقريبا) شخصية البوليفونية المحافظة وبرزت قواعدها الكلاسيكية الثابتة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وكانت التجارب البدائية قد اظهرت خلال الفترة الواقعة بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر بوليفونية تعتمد بابعاد الرابعة والخامسة ـ وقد اظهر الفارابى فى القرن العاشر ان البعد الرابع متوسط الجودة في تجانسه . وبعد تجارب ثلاثة قرون (١٢٠٠ / ١٣٠٠ / ١٤٠٠) اكتشف الغربيون هذه الحقيقة ووضعوا شروطا لقبول البعد الرابع فى البوليفونية .

وهكذا نرى ان تجارب الفارابي وصفى الدين واللاذقى قد سبقت الغرب فى سلامة نظرياتها وكانت الشعاع الذى استنير بهديه على طريق الكمال الموسيقى لبناء السلم الدياتونيكى الذى أصبح اليوم اساسا لكل تقسيم جديد لابعاد اكثر دقة وتركيبات اكثر تعقيدا . ـ كما سنرى فى متابعتنا لنظرية اللاذقي التي تحدد الابعاد التوافقية الهامة .

* (٩) يعني بالبقية او نصف البرج الصغير ، البعد الذى يتضمن ربعا ونصف الربع أى ـ ١/٤ من الصوت + ١/٨ من الصوت او ما مجموعة (٨ / ٣) من الصوت الكامل (تقريبا) فى حساب الارباع او ما يعادل نصف الصوت في الحساب الفيثاغورى ـ Demi-ton Pythagorique ـ والذى يسمى اصطلاحا ـ Limma ـ وال (ليما) تعادل نصف صوت ينقص ٩ / ١ من الصوت تقريبا ، او ما يعادل كوما واحدة ـ Un comma وهو المحدد بالنسبة (٢٤٣/٢٥٦) او ٢٣ وحدة من الدقائق الموسيقية ـ Savarts ـ .

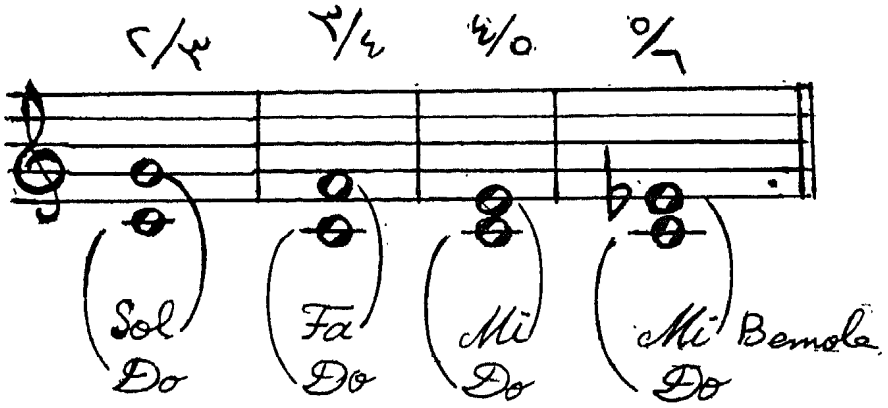
شرح الهامش ماشية ـ ا ـ

وياحبذا لو فرض هذا التعديل ـ فى نظرى ـ لكان سلم الكندى ، قد استقر قبل سلم باخ الكامل التعديل والفارق بينهما ١٨ / ١ من البرج الكبير او نصف كوما ،وتعرف نصف الكوما ب : ـ Schisma ـ كما سنرى ـ الباحث ـ

وينابع محمد بن عبد الحميد اللاذقى بحثه فيقول :

« والثانية تتألف من النسب الآتية : ٢/٣ ٣/٤ ٤/٥ ٥/٦

« اعنى بذلك الغماز (٤٢) ، وذا الاربعة (٤٣) ، فالثلاثية الكبيرة ـ Tierce Mijeur والثلاثية الصغيرة ـ Tierce Maneur ـ والشكل ـ ١٣ ـ يوضح لنا نسب هذه الابعاد » .



→

حاشية ـ ب ـ

وفى التجارب التطبيقية لتحديد مراكز الابعاد الدقيقة نجد ان آلة القانون تكشف لنا ابعادا دقيقة وواضحة نحسها ونرى فوارقها حسب عدد العُرْب ـ والعُرْب فى القانون عبارة عن دساتين غاية في التقارب والقانون المتكامل فى عدد عُرَبِه يحتوى على تسع عُرَبٍ فى كل بعد كبير ـ أو برج كبير ـ يتضمن اربعة ارباع الصوت ـ ويعتقد البعض بامكانية تقسيم الصوت الكبير الى اثلاث (أى الى ثلاثة أثلاث) ، وهذا التقسيم موجود فعلا فى آلة القانون المتضمن تسعَ عُرَبٍ كاملة) بحيث ان الثلث نفسه يقسم الى ثلاثة اثلاث ايضا بواسطة عُرَبِ القانون التى تجزىء البرج الكبير الى تسعة اجزاء يسمى الجزء الواحد منها ـ Comma ـ الى انني اعتقد بافضلية البقاء على التقسيم الرباعى للبرج الكبير مع اعتماد التقسيم المعدل بحيث يمكن تثبيت قواعد هارمونية جديدة ثابتة تساعد على فرض مدرستنا الهارمونية الحديثة (على الباحثين عن لغات جديدة فى عالم الموسيقى تماما كما حصل عندما فرض السلم المعدل فى الموسيقى الغربية بغية الوصول الى البناء الموسيقى الهارمونيكى الامثل) .

وهذا لا يعنى ان الاداء في الآلات التى لا تتضمن دساتين المعدل محددة تتقيد فى هذا التعديل ، بل يمكن اعتماد السلم للبناء والحساب وعند التنفيذ يتحرك اصبع العازف تلقائيا نحو المركز المناسب ويتبعه الصوت المصاحب الاخر بنفس الاحساس وخصوصا عند تلاقى العلامات التى تمثل بعدا خامسا تاما واقعا بين علامتين مرتكزتين على علامتين تمثلان ـ نيما أو تيكا ، او برجا صغيرا مسبوقا ب ٣/٤ الصوت ومتبوع ب ٣/٤ الصوت (مثال ـ ١٢ ـ .)

(٤٢) أو ما يقابله فى التعبير الغربى اليوم ـ La Dominante ـ او المسيطرة وهي الخامسة التامة فى السلم الموسيقى . راجع « نظرية الموسيقى العالمية » للباحث .

(٤٣) يقابله عند الغربيين ـ La Quarte ـ اوالدرجة الرابعة .

ثم يضيف اللاذقى فيقول :

« فاعلم ان علامتين بينهما احدى النسب

٨/٩ ، ٩/١٠ ، ١٥/١٦ ، ٢٤٣/٢٥٦ اذاسمعت الواحدة تلو الاخرى تكون متفقة ، واذا سمعت فى آن واحد تكون متنافرة Dissonante بيد أن علامتين توجد بينهما احدى النسب : ٢/٣ (يعنى الخمـاز) ٣/٤ (يعنى ذا الاربعـة) ٤/٥ (يعنى الثلاثية الكبيرة) ٥/٦ (يعنى الثلاثية الصغيرة) .

تكون متفقة فى كلتا الحالتين ، اذا سمعت الواحدة تلو الاخرى ، أو اذا سمعت فى آن واحد (٤٤) ، ـ أو كما يعرف اليوم اصطلاحا : علامات توافقية مسفوقة ـ Notes Harmoniques Plaquées

ويعلق هوجو ريمان (٤٥) على هذه النظرية العظيمة التى تعتبر اليوم أساسا عاما للابعـاد التوافقية فى تحديد شروط التجانس والتنافر ـ أو اللاتجانس فيقول :

« ان نظرية محمد اللاذقى هذه ذات فائدة عظيمة لكونها تدعم نظرية تجانس ثلاثية «الماجور» وكذلك ثلاثية « المينور » ، فى زمن (٤٦) كان علماء الفن الغربيون ـ لايزالون يستوحون علماء اليونان فى ما يختص بالابعاد الموسيقية » .

اذن هذا يثبت نضوج الشخصية العربيـة المتبلورة للسلم الموسيقى العربى فى ابعاده السليمة المستقلة عن كل ما عداها فى ذلك التـاريخ ، والمتحررة من التبعية والتقليد الاعمى للموسيقى اليونانية والرومانية (٤٧) التي كانت تعتمد السلم الصغير أساسا .

---

(٤٤) ومن غريب الصدف ان يلتقى راى اللاذقى مع راى ـ Mercadier ـ أستاذ الهارمونى ومؤلف كتاب :ـ L-Harmonie Vulgarisée ـ الصادر عام ١٨٦١ وطبع للمرة الثانية ١٨٦٥ وهو باللغة الفرنسية . والرأى الذى التقيا به هو نظرية تختص بالعلاقة اللحنية التوافقيـة ـ Relation Melodique Harmonique وقد ورد فى كتاب الهارمونى المذكور لـ : Mercadier مايلى : « ان الميلودية والهارمونى تجريان من ينبوع واحد ».

(٤٥) يعتبر Hugo Riemenn ـ من كبار الباحثين الموزيكولوجيين ، الى جانب كونه مؤلف موسيقى وهو المانى من مواليد ـ Grossmehlre ـ ١٨٤٩ ـ والمتـوفى فى Leipzig عام ١٩١٩ . ولن استعرض هنا القـابه واعماله وابحاثه فى هذه العجالة لضيق المجال واكتفى بالقول انه اورد رايه هذا فى القاموس الموسيقى الذى وضعه بنفسه والذى عرف باسمه ـ Dictionnair Riemenn ـ قاموس ريمين ـ والذى ظهرت طبعته الاولى باللغة الالمانية عام ١٨٨٢م وترجم الى الفرنسية بعد ظهور الطبعة الرابعة عام ١٨٩٩ .

(٤٦) فى القرن الرابع عشر الميلادى او قبله بفتـرة نرى حسب ما جاء فى بحث ريمان ، بينما كما لاحظنا فى الموسوعة الموسيقية الفرنسية ـ Fasquelle نرى انه من مواليد القرن الخامس عشر ؟ ...

(٤٧) جاء في كتاب التدوين الموسيقى ـ La Notation Musiciale ـ لارماند ماشابيه ـ A. Machabey (ص ١٠ ـ ١١) عن الموسيقى البابلية والتدوين الموسيقى ما يلى :

« يحتفظ المتحف البريطانى بمستند بابلي يرجع تاريخه الى القرن السادس عشر قبل الميلاد وقد اكتشفه عالم الآثار البريطانى ـ Galpin ـ الذى تمكن من حل رموزه التى تتكون من اشارات موسيقية لم يتمكن من قراءتها أو كشف اسرارها احد قبل ـ Galpin ـ والرسم الوارد فى شكل ـ ١٤ ـ هو مستند آخر اكتشف عام ١٩٦٩ فى العـراق وهو كتابة موسيقية سومرية يرجع تاريخها الى نفس القرن السادس عشر ق . م .

←

وانا لا اريد هنا الادعاء بأن موسيقانا العربية خلقت بالامر لا بالولادة ، والا كنت منساقا وراء عاطفة متعصبة لا تؤخذ برأى صاحبها . اذ لا شك بأن الموسيقى العربية ـ كغيرها من موسيقات العالم ، وكأى فن فى أى مجتمع ـ قد تأثرت بالنظريات الموسيقية التي سبقتها ، وبدأت طريقها على خطى أئمة المتخصصين ممن أخذت عنهم ، وقد تعرض الفارابي فى « كتاب الموسيقى الكبير » صراحة الي موضوع الأخذ عن السلف ، ومنهم **زلزل والموصلى والكندى** ولكل منهم دراساته وابحاثه التي ساعدت علي تثبيت دواوين جديدة ذات ابعاد منسقة ـ كديوان الموصلى والكندى ـ وقد احترم الفارابى كذلك أساتذة اليونان فى دراساته عندما أجرى تجاربه على الديوان الفيزيائى وقلب صورته بأن جعل عاليها سافلها ، وكانت النتيجة اكتشاف المقام الكبير ـ Le ton Majeur ـ ولنبدأ الحكاية منذ الخطوات الاولى فى عهد **ديديموس** (٤٨) .

والصورة ماخوذة عن مجلة الهلال فى عددها الصادر فى شهر نوفمبر ١٩٦٩ ويقول الكاتب « أقدم نوتة موسيقية هي التى عثر عليها فى العراق العالم البلجيكى «روتش جويمين» أحد اساتذة جامعة « ليبج » ... وقد ارجع تاريخها الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد وهي لوحة من الطين « سومرية » ويعتقد انها نوتة لمقطوعة تعزف على الآلات الوترية ... والسومريون كانوا يستخدمون عددا من الآلات الوترية ... واللوحة تثبت انهم أول من عرف السلم الموسيقى فى التاريخ . ـ عن مجلة الهلال ـ

وفى ما يلي شكل ـ ١٤ ـ يمثل الكتابة الموسيقية البابلية فى القرن السادس عشر ق . م . والشكل ـ ١٥ ـ يمثل الكتابة الموسيقية السومرية فى القرن الخامس عشر ق . م .

(٤٨) ـ Chalkantére Didime ـ استاذ فى قواعد اللغة الاغريقية عاش فى القرن الاول قبل الميلاد وعاصر ـ Ciceron ـ شيشرون فى سنة (١٠٦) قبل الميلاد .

وديديموس من مواليد الاسكندرية ، وهو مؤلف كتاب فى علم (الهارمونى) الذى لا نعرف عنه سوى اسمه وبعض المقتطفات التي رواها : بطليموس Claude Ptolémé وكان يطبق فيه نظريات فيثاغور Les Théories de Pythagore الى جانب نظريات ارسطوكسين ده طارنت Aristoxène de Tarente الفيلسوف والموسيقى الاغريقى الذى عاش فى القرن الرابع قبل الميلاد ـ عن الموسوعة الفرنسية ـ Larousse .

ويقول اتينيه ـ Athene ـ * ان ديديموس وضع اكثر من ثلاثماية مؤلف ودرس في البلاغة ، وغيرها (وكان يرويها بكثير من الثناء والتقريظ) وينسب النظريون الى اسم ديديموس احدى الكومات الموسيقية : فيقولون : الكوما الديديموسية ـ Le Comma Didymique

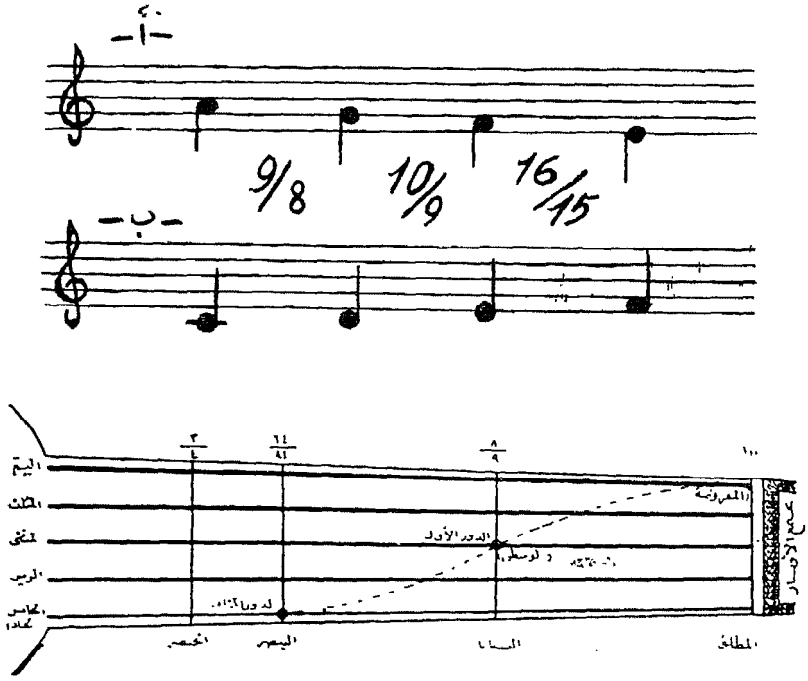
* اتينيه نكراتيس ـ Athénée de Naucratis ـ ، وهو كاتب مصرى ، اشتهر بين القرنين الثانى والثالث ومن بين المؤلفات التي خلفها هناك خمسة عشر على الاغلب تعالج امور الموسيقى . عن الموسوعة الموسيقية (Fasquelle) وفى موسوعة « Larousse » هو كاتب يونانى ولد فى نوكراتيس فى مصر ـ القرن الثالث ـ

الديوان الفيزيائى

قسم **ديديموس** (Didyme) **فى القرن الاول قبل الميلاد** ، البعد ذا الاربع ، الى ثلاثة ابعاد . هي : ١٠/٩ ، ٩/٨ ، ١٦/١٥ وكان ذلك فى سنة (٦٠) ق.م وجاء بعده **بطليموس** (٤٩) وغير ترتيب الأبعاد بأن وضع البرج الكبير قبل الصغير ، أى جعل ٩/٨ قبل ١٠/٩ . وكان القدماء يبتدئون التقسيم من الاعلى الى الاسفل . وينتج عن ذلك المقام الصغير Ton Mineur

وجاء **الفارابي** فقلب هذه النسب مبتدئابها من الاسفل ، فماذا حصل ؟ .. لقد ولد المقام الكبير — Ton Majeur

وهذا مثال بالنوتة الموسيقية يوضح طريقة قلب الترتيب فى التقسيم — شكل — ١٦ —



« وجاء **صفي الدين** فى القرن الثالث عشر فاكمل الديوان الفيزيائى (٥٠) فى حين ان أوروبا لم تعرفه الا فى القرن السادس عشر » .

---

(٤٩) كان بطليموس الاسكندرى بالاضافة الى كونه فلكيا شهيرا وعالما جغرافيا ، من أكبر واضعى النظم الموسيقية اليونانية فى القرن الثانى للميلاد وهذه التعديلات في ترتيب الابعاد الموسيقية تعتبر احدى نظرياته فهو مخطط للتاليف الموسيقى — Musicographe — وقد كرس قسما كبيرا من حياته لخدمة الموسيقى عن الموسوعة الموسيقية Fasquelle

(٥٠) عن الموسيقى العربية اصل الفن الموسيقى الغربى — وديع صبرا —

« اذن يستطيع العرب ان يفاخروا باكتشافام نغمة الماجور الطبيعية ، التي هي أصل السلم الفيزيكي الذى لم يعمل العالم الغربي الكبير **(جيوزفو زرلينو)** (٥١) الذى جاء فى القرن السادس عشر سوى انه اظهر افضلية هذا الديوان الذى وضعه العرب قبله باربعمائة عام (٥٢) .

ومن بين الذين ساهموا فى نشر مؤلفات (علماء الموسيقى فى القرون الوسطى) نذكر **البارون كاردى فو/والبارون رودولف دير لانجيه والمستشرق هنرى فارمر وكيزى ويتر من الغربيين / ورؤوف يكنا التركي من الشرقيين .**

وقد ظهر فى العام ١٨٤١م كتاب عن الموسيقى العربية من وضع العالم الموسيقى **كيزى ويتر** ـ Kiesewetter ـ بعنوان « موسيقى العرب » يستشهد بواسطة دساتين العود القديم ان **العرب استعملوا في موسيقاهم البعد الثالث الكبير** ـ La Tierce Majeur ـ الذى هو اليوم اساس السلم الموسيقى العصرى فى العالم . ويدعم هذه الشهادة المثال السابق ـ شكل (١٦) مثال ج ـ .

وللعود صولات وجولات سجلها التاريخ باحرف من ماس وهو سلطان العلم الموسيقى قبل الطرب .

• • •

أثر الموسيقى العربية ودور العود فى العالم : القديم/ والوسيط / والمعاصر .

« راى في صناعة الغناء »

« ... هى تلحين الاشعار الموزونة بتقطيع الاصوات على نسب منتظمة معروفة ، يوقع كل صوت منها توقيعا عند قطعة فيكون نغمة ، ثم تؤلف تلك النغم بعضها الى بعض على نسب متعارفة فيلذ سماعها ، لأجل ذلك التناسب وما حدث عنه من الكيفية فى تلك الاصوات وذلك انه تبين فى علم الموسيقى ان الاصوات تتناسب فيكون : صوت /نصف صوت وربع آخر ، وخمس آخر ، وجزء من احد عشر من آخر ، واختلاف هذه النسب عند تأديتها الى السمع بخروجها من البساطة الى التركيب ، وليس كل تركيب منها ملذوذ عند السماع بل للملذوذ تراكيب خاصة وهي التي حصرها اهل علم الموسيقى وتكلموا عليها كما هو مذكور فى موضعه (٥٣) .

ويلاحظ ان كلمة « صناعة » وردت على السنة القدماء عند التحدث فى الموسيقى والغناء .

فعند الفارابي نجد ان كلمة « صناعة الموسيقى » تكاد تكون عنوانا فى كل باب من ابوابه : ـ صناعة الموسيقى ـ صناعة الموسيقى النظرية ـ المدخل الى صناعة الموسيقى ـ هيئات

---

(٥١) Gioseffo Zarlino ـ عالم نظرى ايطالى (٢٢ / ٣ / ١٥١٧ ـ ١٤ / ١٢ / ١٥٩٠) مؤلف موسيقى له مؤلفات فى الموسيقى الكنسية ضاع الكثير منها وعدد قليل من (المخطوطات) ومن مؤلفاته النظرية ـ L'Institution Harmonique وغيرها الكثير وله لدى الباحثين منزلة خاصة .

(٥٢) وديع صبرا فى مرجعه المذكور آنفا .

(٥٣) مقدمة ابن خلدون الفصل الثانى والثلاثون ص (٤٢٣) « فى صناعة الموسيقى » .

صناعة الموسيقى .. الخ ... وكتب **مخايل مشاقة** « الرسالة الشهابية » في الصناعة الموسيقية فنهج بذلك نهج الفارابي في « كتاب الموسيقى الكبير » ونهج **الامام محمد بن اسماعيل بن عمر شهاب الدين** في « سفينة الملك ونفسية الفلك » نهجهم ، وكذلك ابن خلدون .

والموسيقى صناعة* موادها الأولية احساس ومشاعر ، وادواتها الصناعية اوتار وانفاس عطرة وحناجر ، وسلعتها ايقاع ونغم . اذن هي صناعة لا تروج بضاعتها في كل زمان ومكان ، ذلك انها صناعة زبائنها من المترفين المرفهين المرهفين . وهؤلاء لا يمكن وجودهم الا في مجتمع مزدهر راق ، لياليه سمر تتبارى فيها الحكمة مع الشعر والوتر .

وهكذا نجد ان ابرز عهد يمكن للموسيقى ان تنشط في مجتمعاته وتحيى لياليه هو العصر العباسي الاول (١٢٣ ــ ٢٣٢ هجرية ــ ٧٥٠ ــ ٨٤٧ ميلاديه) .

انما قبل ولوج باب هذا العصر الذهبي للاغتراف من كنوزه الغزيرة التي لا تنضب نعود الى ماض عربي سحيق لنعرف مراحل التطور الحضاري عبر الزمن فـ « لقد استقر الرأى العلمي اليوم عند مؤرخي الحضارات القديمة على ان الحضارة الانسانية الأم التي نشأت فيما قبل التاريخ انما هي حضارة « مثلث الحضارة القديمة » كما سماه جورج شفاينفورت ــ G. Schweinfurth ــ ويعني به اليمن ، وحضرموت ، على رأس المثلث ، ووادى النيل في مصر في أحد ساقيه ، واراضي الرافدين في العراق في الساق الثاني ، وما بين هذين الساقين في بلاد الشام (٥٤) في قاعدة المثلث (٥٥) .

كما استقر الرأى على ان هذه الشعوب كلها :

أ ــ ترجع الى أصول عربية لا شك فيها .

ب ــ وانها نزحت تحت ضغط عوارض الطبيعة في جنوبي الجزيرة العربية عندما اشتد جفافها وضاقت عن أهلها .

ج ــ وان هذه الشعوب خرجت الى مناطق هجرتها متحضرة ومالكة لناحية الحضارة ، ولذلك تشابهت حضاراتها في أصولها . والشكل (١٧) يوضح انتشار الهجرات في الاتجاهات المذكورة ــ خريطة رقم (١) عصر ما قبل الاسلام ــ (٥٦) .

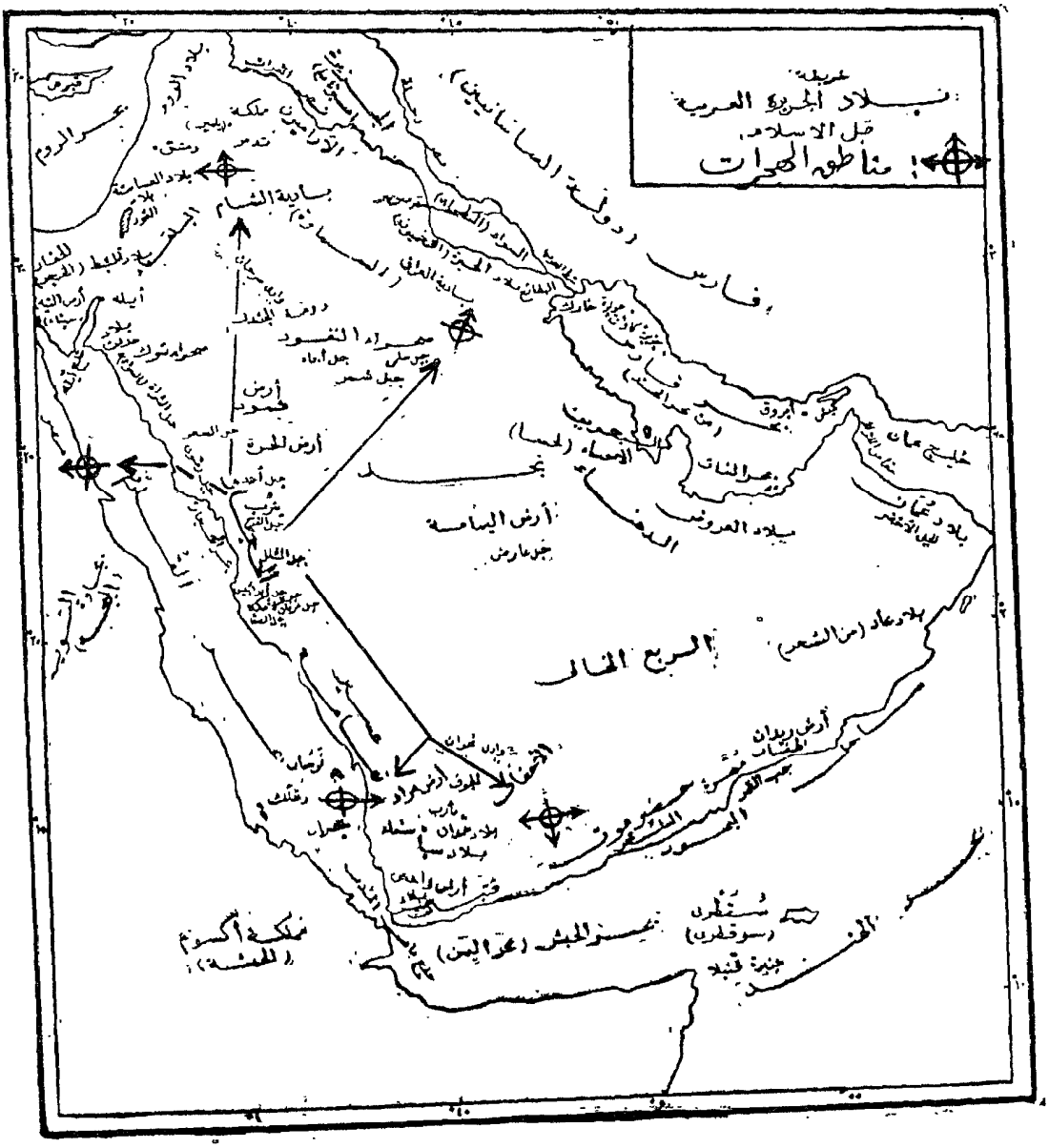
وبديهي ان الحضارة تشمل في ما تشمله الموسيقى والفنون الشعبية على اختلافها . قال المؤرخ **جرجي زيدان** في كتابه العرب قبل الاسلام (ص ٣٢) ــ « ... ولا خلاف بأن اللغات السامية متشابهة في الفاظها وتراكيبها وانها من أصل واحد .. » .

---

(٥٤) كلمة الشام هنا تعني بلاد الشام من شبه الجزيرة العربية ، وهي تشمل اليوم ما هو معروف بفلسطين والاردن وسوريا ولبنان .

(٥٥) مجلة « اللسان العربي » المجلد السابع الجزء الاول الصادر عن مكتب التعريب في الرباط من بحث في « العرب والحضارة الانسانية للدكتور معروف الدواليبي »

(٥٦) اخذت الخريطة من الاطلس التاريخي للعالم الاسلامي ــ رسم دكتور علي البنا ــ .


خريطة
بلاد الجزيرة العربية
قبل الاسلام
مناطق الهجرات
الربع الخالي
أرض اليمامة
بلاد عاد (من الشعر)
بلاد العرنس
خليج عمان
فارس
بحر الروم
بحر الحبش (خليج عدن)
مملكة أكسوم
(الحبشة)
سقطرى
(سوقطرى)
جزيرة قنبلا

حتى يصل الى القول : « كما يقال ان اللغات العامة فى الشام ، ومصر ، والمغرب ، والعراق ، والحجاز ، واليمن ، والسودان اخوات ، امها اللغة العربية الفصحى » .

فلو ربطنا الهجرات العربية القديمة وما كان عليه المهاجرون من تقدم حضارى ابان هجرتهم بما كانوا عليه من الترف والرفاهية والبحبوحة التى أشرنا الى ضرورة وجودها (٥٧) لتكون المادة الاساسية لانتشار فن الموسيقى والغناء ، الى جانب تفاعل اللهجات العامية المتأثرة بالبيئة الجديدة في المهجر ، لوجدنا المبررات الكافية لمعنى تشابه العادات والتقاليد ، واخصها الموسيقى بمعازيفها ومزاميرها وطبولها (٥٨) .

ويشير بعض المؤرخين الى تشابه العديد من الآلات الموسيقية التى وجدت فى الحفريات منقوشة على لوحات من الآجر ، او وجدت مرسومة على جدران المعابد او المقابر وقارنوا بين اوجه الشبه في ما بينها — اذا كانت متقاربة العصور — ثم درسوا التعديلات والتطورات التى طرات على بعضها — فى حال تفاوت العصور — (حتى بين عصرين متباعدين لنفس المنطقة والاقليم) حسب الادوار التاريخية التى تكون قدمرت وفصلت بينها . واقدم بعض الرسوم المصورة عن نقوش اثرية وحديثة تدعم هذه النظرية — للمقارنة — ، لآلة الهارب :

وجاء فى مقالة عن « عوامل تطور اللغة العربية وانتشارها » (٥٩) الآتي :

« ففي العصور العربية القديمة هاجرت قبائل عديدة من العرب ، يمنيين وعدنانيين ، كما جاء فى تاريخ خطط الشام وتاريخ العرب قبل الاسلام .

ثم تعرض الى انتشار الدين الاسلامي واللغة العربية فقال : « وكانت عهودهم أرقى العهود اجتماعيا وحضاريا ، واقتصاديا ، وثقافيا ، يبرهن عليها ما الف فى ايامهم من ملايين الكتب ، ليس فى بلاد الاندلس ومصر والعراق والقيروان فحسب ، بل فى سائر البلاد الاسلامية ، وكلها باللغة العربية ، حاوية انواع العلوم والفنون والآداب ، وبخاصة ما الف ونشر في بلاد فارس ، والهند ، وبُخارىَ ، وطاشقند ، وحيدر ابادودلهى (٦٠) ثم ما ظهر فى جميع البلاد الاسلامية من علماء وفلاسفة واطباء وادباء وشعراء ، وفلكيين ، ورياضيين ، وكيمائيين ، وبنائين ورجال صناعة وتجارة وفن .. الخ ...

ثم ان شغف العرب وظمأهم للحصول على المعرفة والعلم اينما كان ومن حيث كان والاخذ بهما من موردهما ، والعمل على نشرهما ، وقد سار الاقدمون من العرب وتبعهم المتأخرون على

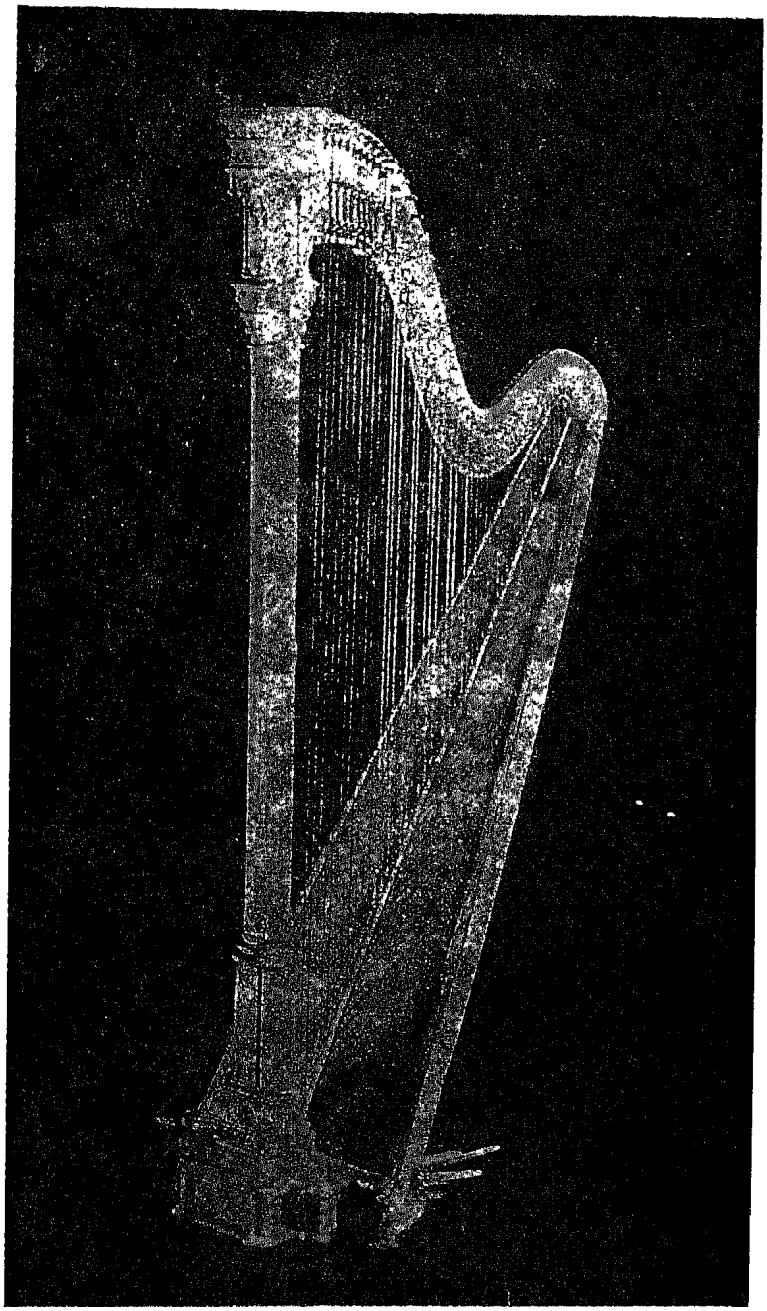
---

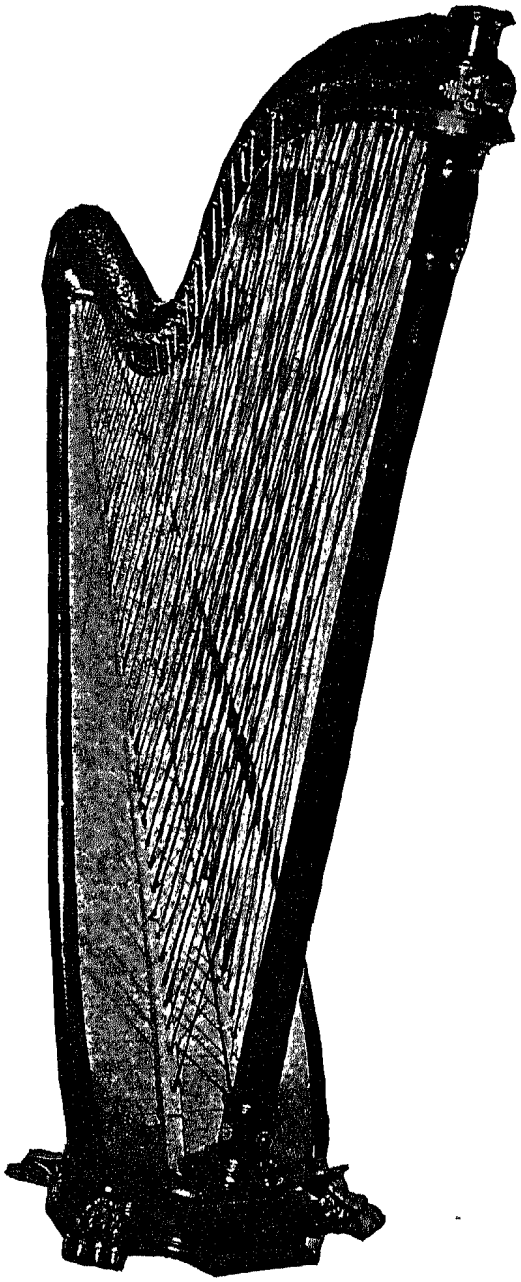
(٥٧) فى مجتمع متحضر واع ، ارغمته عوامل طبيعية على الهجرة بحثا عن موقع يتناسب ومستواه الحضارى والاقتصادى والاجتماعى . وليس سعيا وراء رزق او بحثا عن وسائل ترفع من مستواه فى الحياة ، لذلك فانه من الطبيعى ان يصطحبوا — اعنى ابناء هذا المجتمع — معهم جميع الوسائل الترفيهية .

(٥٨) وقد تختلف التسميات مع اتفاق فى الشكل — للآلات — ومع اتفاق فى الابعاد والدساتين — للنغمات — كما هى الحال في بعض الفوارق بين المقامات المشرقية والمغربية فى الوقت الحاضر مع الاتفاق فى الجوهر .

(٥٩) مجلة اللسان العربى المجلد السابع الجزء الاول والمقال بقلم الاستاذ عبد الرحمن الكيالى .

(٦٠) وجميع هذه المؤلفات كانت فى اللغة العربية كما جاء فى المقال المذكور .





هذه السُنّة ، وشاركهم في ذلك أهالي البلاد التي دانت لهم ، فكثير من بينهم حَمَلَة العِلْم ، والنبغاء ، وارباب التَبَحّر والاختصاص ، وظهر فيهم أهل المواهب والذكاء فترجموا كتب الاقدمين ، من هنود وعجم وسريان ويونان ، الى لغتهم العربية واستقدموا منهم الفلاسفة والاطباء والعلماء الى بلادهم للاستفادة منهم وللترجمة والتدريس ، وتبادلوا مع الشعوب ما رزقهم الله به من علم ولغة وأدب وفن وتجربة .

وبهذا الشغف والظمأ ، والتشجيع والسخاء والكرم ـ الدافع القوى ـ والخصلة السامية ازدهرت الحضارة العربية ، وعم الاسلام ، وانتشرت اللغة العربية ونبغ العلماء ، والشعراء ، ورجال اللغة ، والفقهاء ورجال الحديث وائمة المذاهب ، والمؤرخون واصحاب التفاسير ووو ... وكلهم تثقف بالثقافة العربية وباللغة العربية ، لغة العلم والفن والادب والغناء والموسيقى ، تجمعهم لغة القرآن والحديث واللغة الفصحى ، وان كانوا من أقوام مختلفة وطبقات متباينة واقاليم قريبة او نائية » .

كان هذا عرضا سريعا لحقائق تاريخية تتعلق بالحضارة عامة ، وقد هدفت من ورائه اظهار ما للعزيمة البشرية من قدرة فى السعي للحصول على كل ما تتمناه النفس ان كان ذلك يتعلق بمبادىء سامية وأهداف خيرة تدعمها قدرة التحرك بحرية نحو الهدف المنشود دون عائق وبرغبة ملحاحة طموحة شريفة .

ويقول **هوجولا يختنريت** فى كتابه ـ Music History and Idea ـ والمترجم الى العربية بقلم الاستاذ **أحمد حمدى محمود** بعنوان « الموسيقى والحضارة » :

« ... والتاريخ السياسي ، والجغرافيا ، وتاريخ الحضارة العامة ـ الذى يتضمن تاريخ الفنون الجميلة والادب ، من العلوم المساعدة المهمة لعلم « الابحاث الموسيقية » ويتعذر على سبيل المثال ، فهم تطور الموسيقى فى المانيا ، ابتداء من عام (١٥٠٠) ، دون معرفة بصلاح الدين » . ـ والقول لهوجو لايختنريت ـ .

ومن الباحثين الضالعين فى دراسة الموسيقى « الشرق ـ عربية » العلامة **كورت زاكس** وقد ترجمت له الزميلة **الدكتورة سمحة الخولي** ـ كتابا بعنوان (٦١) « تراث الموسيقى العالمية » جاء فى الفصل الثاني منه ، ويختص بتاريخ موسيقى الشرق : « ان الموسيقى الشرقية التي تمتد جغرافيا من مراكش ـ بل ومن بعض مناطق اسبانيا ـ الى ارخبيل الملايو ، وتمتد تاريخيا الى خمسة آلاف عام ، منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا ، تلك الموسيقى الشرقية ـ بالرغم مما بينها من اختلافات فى الموطن والعصر ـ تتميز بملامح خاصة تختلف اختلافا جوهريا عن سمات الموسيقى البدائية ، كما تختلف عن موسيقات الشعوب الغربية والشمالية في عصورها الحديثة » .

كما أشار زاكس فى كتابه الى ان التناول العلمي المنظم للموسيقى في الحضارات العليا فى الشرق ، هو ما ينطبق فى أقله على الطبقة العليا من الموسيقيين . هذا ـ التحفظ ـ يشير كذلك

---

(٦١) والعنوان الانجليزى هو : « Our Musical Heritage »

الى حقيقة هامة ، وهي اعتماد الموسيقى فى الحضارات الشرقية الراقية على موسيقيين محترفين . اما الموسيقى الجماعية البسيطة للقبيلة فقد استقلت ، فاصبحت ، « موسيقى شعبية » .

وجدير بالتنويه الى ان **الاستاذ زاكس** يتكلم تجربة شخصية وليس نقلا عن رواية او مرجع مسطور ، فهو نفسه زار الشرق الاوسط ، وقدحضر مؤتمر الموسيقى العربية الاول ١٩٣٢ وشارك فى نشاطاته ودرس موسيقانا العربية عن كثب فخبرها وميز العلمية منها عن الشعبية ، وعرف من خلال ابحاثه وتجاربه للموسيقى العربية من افضال على موسيقى العالم الغربي ، وهو وان كان قد كتب فى مطلع الكلمة التي نقلناها عنه ، انمايكتب ما يؤمن به ، وبالتالي يعيد الحق الى اصحابه الشرعيين ، ـ وقد حكم فعدل ـ .

وفي مكان آخر يشكك الاستاذ زاكس فى نسبة السلم الطبيعي ـ La Gamme Diatonique ـ الى فيثاغورس ، فيؤيد بذلك نظرية **الاستاذوديع صبرا** التي استعرضناها فى بحث السلم الطبيعي وحقيقة أصله . فيقول : « ويحسن قبل البدء في شرح سلالم الشرق ان نذكر ان الدقة فى تحديد ابعاد كل نوتة ليست مما يهم المغنى ،ولكنها امر بالغ الاهمية لهؤلاء الذين يحتارون فى كيفية ضبط (تصليح) الآلات او صنعها .

وهناك سلّمان ـ من بين العدد الهائل الموجود بين مراكش وشرقي آسيا ، كان لها دور حاسم ، بل ومحير أحيانا حتى فى تاريخ الموسيقى الغربية الى عصرنا هذا ، وقد سماها الموسيقيون فى كثير من التفاؤل : السلم الطبيعى او التمام ، او « الصافي » .

واقدم هذين السلمين الطبيعيين يسمى خطأ باسم : « السلم الفيثاغورى » نسبة الى فيثاغورس الذى كان له دور مشكور فى تطور ذلك السلم . وهذا السلم يعتمد على الادراك الداخلي لدى الانسان للخامات التامة الرابعات ادراكا تامامرضيا .

ويعطي زاكس مثالا آخر لتعريف واستخراج السلم الطبيعى فيقول : « والطريقة الثانية او المتأخرة للسلم الطبيعي تعتمد على تقسيم الوتر ،اى انها طريقة قسمة ، وقد كانت بابل وسومر وما حولهما من البلاد القديمة أول من عرف العيدان ، (٦٢) ، او الآلات الوترية ذات الرقبة التي لا تصدر أصواتها بالانتقال من وتر الى آخر ، بل بالضغط على الوتر (العفق) بحيث يقصّر طول الوتر عند مواضع مختلفة . (أى كما فعلنا عندما استعرضنا تجارب الفارابي فى تعريف المتلائمات والمتباينات) فى مستهل هذه الدراسة .

---

(٦٢) وسنعود الى هذه النقطة عند بحث العود لان الآراء مختلفة ومتضاربة في تاريخ العود وأصله والمرجع انه ظهر واختفى ثم عاد فظهر وصفه فى كتب التاريخ فاعادالعرب مجده من جديد وأسموه العود لانه مكون من العيدان المصنعة والمصقولة ـ الباحث ـ

والطريقة التي يتحدث عنها زاكس تكون على نمط ما تقدم بحيث يكون حبس الوتر ـ العفق ـ معطيا الدرجات التالية ـ على أساس مطلق الوتر (DO) :

مطلق الوتر	مركز وضع الاصبع (العفق)	الصوت الصادر	رقم الدرجة	اسم العلامة الثانية	مستوى الجودة لحنا
			قرار جواب		
Do	عند منتصف الوتر	جواب المطلق	١ ـ ٨	Do	ديوان تام ممتاز
Do	عند الثلث الاول للوتر	خامسة المطلق	١ ـ ٥	Sol	خامسة تامة ممتازة
Do	عند الربع الاول للوتر	رابعة المطلق	١ ـ ٤	Fa	رابعة تامة ممتاز
Do	عند الخمس الاول للوتر	ثالثة كبيرة	١ ـ ٣	Mi	ثالثة كبيرة ممتازة
Do	عند السدس الاول للوتر	ثالثة صغيرة	١ ـ ٣	Mi b	ثالثة صغيرة ممتازة
Do	عند التسع الاول للوتر	ثانية كبيرة	١ ـ ٢	Ré	ثانية كبيرة طبيعية

ولن اخوض فى تحليل ومناقشة مشاكل الابعاد (غير الممتازة) ولكني احب ان اسجل رأى الأستاذ زاكس المؤيد لملكية الشرق للسلم الموسيقى المعدل ـ La Gamme Temperée ـ عندما قال :

« .. ان نصف الصوت الواقع بين الرابعة (الطبيعية) الثابتة وبين الثالثة الكبيرة (الاصغر حجما) لا بد وان يكون في طريقة القسمة اكبر منه فى الطريقة الدائرية (٦٣) وبعملية حسابية بسيطة نجد ان (نصف الصوت المذكور) يساوى $\frac{16}{17}$ او ١١٢ سنتا مقابل $\frac{256}{243}$ أى ٩٠ سنتا وهذا شكل ايضاحي .

	الابعاد بالطريقة الدائرية			نفس الابعاد بطريقة قسمة الوتر		
	اطوال		سنتات			
دو ـ ري	$\frac{9}{8}$		٢٠٤	ـ	$\frac{9}{8}$	٢٠٤
ري ـ مي	$\frac{9}{8}$		٢٠٤	ـ	$\frac{10}{9}$	١٨٢ اختلاف فى الرنة والارقام
مي ـ فا	$\frac{256}{253}$		$\frac{90}{498}$	ـ	$\frac{16}{15}$	$\frac{112}{498}$

وهذا الاختلاف الذى لا يقبل التوفيق بين هاتين الطريقتين ظل يرهق الموسيقى فى الغرب مثلما ارهق الموسيقى فى الشرق الى ان قضى اخيرا السلم المعدل (الذى ينقسم فيه الديوان ـ Octave الى (١٢) نصف صوت متساوية ـ فى القرن الثامن عشر) على تلك الابعاد الطبيعية المشكوك فيهما .

---

(٦٣) هى طريقة تعتمد الانتقال « خامسة فخامسة صاعدة (دو سول ره لا مي سى فا دو) * ـ مثال ـ شرط جعل البعد الواقع بين كل علامتين يحتوى ثلاثة اصوات ونصف أو بالرابعات الهابطة التي تعطي نفس النتيجة أو بتناوب الخامسة الصاعد مع الرابعة الهابطة ولن يرغب خوض هذا البحث عليه بمراجعة « نظرية الموسيقى العالمية » ـ للباحث » .

* ان اشارة ♯ تعني رفع صوت العلامة بمقدار نصف طنينى ـ اى نصف برج كبير ـ .

وطريقــة التعديل ، او التكييف او الحــل الوسط في ضبط الاصوات ليست فى الواقع من صنع الغرب ــ يقول الاســتاذ زكس ــ ولا هي تجديد حديث ، بل هي موجودة فى كل مكان وكل عصر أحيانا بصورة تلقائية (٦٤) .

واحيانا فى تعديل مقصود (متعمد) للطبيعة النغمية وان التعديل المتعمد ليبلغ حدا لافتا حقا فى جنوب شرقى آسيا وفى غرب العالم الاسلامى .

« وهكذا فقد قبل المؤلفون الموسيقيون ، وصانعو الآلات الموسيقية هذا الحل الذي حسم النزاع ودعم التطور فى البناء الهندسي للابعاد الهارمونية . »

وبهذا نجد ان ما توصــل اليه الغرب فى عصره الذهبى كان عندنا شيئا طبيعيا منذ عهــد بعيد .

●●●

ومن خلال ما تقدم فى استعراضنا للحركات العربية وحصيلتها من المعرفة عبر الهجرات يتضح لنا اهمية الثروات الوطنية التى توفرت لهــا فى جميع الحقول والميادين ، ويعتبر تاريخ الفــن الفنائى العربى حافلا بالتراث ، بعد ان احتضنت هذه الامة العريقة فى القدم حضارات الامم المجاورة والنائية من شعوب الشرق قاطبة . وهــذا مــا أعطاها القدرة على التحرك من جديد وهى تملك الكثير من الطاقات الفكرية والثقافية التى كانت تفتقر اليها بعض الشعوب الاخرى .

وكانت التطلعات نحو الانطلاق من جــديد تحمل فى طياتها الامل والرجاء المكللين بدفقات جديدة من الثقة والايمان ، وتدعمهما الثروات العظيمة من كنوز العلم والمعرفة .

وننقل الان الى العصر الاقرب فى وثبتنا نحو الانطلاق الأوسع فى تاريخ موسيقانــا العربية ــ أعنى عصر الخلفاء .

لمحة عن العصر الجاهلى

عصر ما قبل الاسلام

كان لتلاقى موسيقى الشعوب العربية القديمة بموسيقى الشعوب المجاورة لشبه الجزيرة العربية اكبر الاثر فى تطعيم وتطوير الغناء والمــوسيقى ، متأثرين بحضارات البابليين والمصريين والفنيقيين والسبأيين ، فقد كان العرب الذين يفدون مــن الجزيرة الى الشمال بقصد التجارة وهم يركبون

---

(٦٤) يثبت ذلك تصلح الاوتار (الدوزان) فى المعازف ، الشرقية كالقانون الذى يعتمد على طبيعة النغمة المقرر العمل فيها منعا للوقوع فى مشاكل الفوارق التي قد تنتج عن تعاقب الرابعات او الخامسات فى الدوزان دون البحث في الدرجات المتعاقبة المتصلة لانها ــ اى الدرجات المتصــلة تكشف الفوارق بين ديوان واخر اذا لم يقاس تدرج الابعاد عليها . وكذلك فى العكس اى عندما يصلح القانون بسلم متدرج يكشف الخطأ فيه حساب تآلف الخامسات والرابعات لذلك يعمد بعض العازفين الى اتباع احدى الطريقتين وجعل الاخرى مقياسا لضبط الفوارق وهكذا كان يحصل التعديل بصورة لا شعورية تقريبية .

راحلاتهم يتغنون بالحداء الذى زعم بعض المؤرخين انه أصل الغناء ، ثم يستمعون الى اغانى الآراميين والكنعانيين والأشوريين ،وباتجاه الجنوب كان العرب يتعرفون على موسيقى الاحباش . وبتأثير من هنا ، واعجاب من هناك تبلورت عندهم الالوان المختلفة مما طرق سمعهم من الموسيقى الجديدة فكان ان تأثروا بها، بالحانها وآلاتها ، وما زال التقارب بين العرب والشعوب المجاورة لهم يقوى ويشتد كلما قرب عهدهم بالاسلام حتى ما قبل ظهور الرسالة النبوية حيث زادت الصلة بين العرب والفرس والرومان .

وظهرت بعض ـ الصور الايقاعية فى صيانة الالحان التى ابتدعها العربى فى العصر الجاهلى ، فالى جانب الحداء ظهر السناد وهو كما جاء فى وصفه انه كثير النغمات والنبرات وهو على ست طرائق ـ **الثقيل الاول وخفيفه ، الثقيل الثانى وخفيفة ، الرمل وخفيفة** كما عرف **الهزج** ـ وهو الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار **والنصب** وهو غناء الفتيان والركبان ، ويعرف باسم الغناء ـ **المرائى والجنابى** . ويقول اسحق الموصلى ان الذى ابتكره هو (جناب عبد الله ابن هبل) ، **والتغبير** (وهو التهليل) وتردد الصوت بالقراءة وغيرها (٦٥) **والنشيد** الذى يردد فى الغزوات، وهناك الالحان المأتميه والغزلية والتراتيل الدينية التى كان يرددها العرب حول اللات والعزى وهبل (٦٦) .

وكما سبق ان تأثر العرب فى هجراتهم فقد ازداد تأثرهم اكثر فأكثر بعد تعرضهم لغزوات واحتلالات متعاقبة ، وكان لتحضر بعض المناطق وقيام الممالك العمرانية فيها ـ التى لا تزال آثارها باقية تحكى بصمت معبر عن عظمتها ـ اكبر دافع لبعض الغزاة لكى يخضعوها لسلطانهم وحكمهم ، واعنى بهذه الممالك التى اكتست حللا حضرية: (٦٧) .

أ ـ اليمن ب ـ ممالك الشمال : ١ ـ الانباط ٢ ـ تدمر ٣ ـ الحيرة وغسان جـ ـ الحجاز .

فاليمن التى يعنى اسمها اليمن والبركة (٦٨) كانت فريسة لتسابق الفرس والروم على احتلالها نظرا لموقعها الهام وللخيرات الكثيرة التى تعمها وكان ان اصبحت اليمن خاضعة للنجاشى مما دفع الفرس الى ارسال جيش بقيادة **وهرز** الذى انتصر على الاحباش واصبحت اليمن فى ما بعد تابعة للفرس ... (٦٩) وهكذا تفاعلت العلوم والفنون وامتزجت فى أرض اليمن الوان من

---

(٦٥) المغبرة : قوم يغبرون بذكر الله تعالى بدعاء وتضرع . كما قال : عبادك المغبرة ، رش علينا المغفرة . قال الازهرى : وقد سمعوا ما يطربون فيه من الشعر فى ذكر الله تغبيرا ، كأنهم اذا تناشدوها بالالحان طربوا فرقصوا وارهجوا فسموا مغبرة لهذا المعنى . قال الازهرى : وروينا عن الشافعي رضي الله عنه انه قال : ارى الزنادقة وضعوا هذا التعبير ليصدوا عن ذكر الله وقراءة القرآن . فقال الزجاج :سموا مغبرين لتزهيدهم الناس فى الفانية ، وهي الدنيا وترغيبهم فى الآخرة الباقية (لسان العرب : ج ٦ ـ ص ٣٧) .

(٦٦) نسيب الاختيار فى ـ الفن الغنائي عند العرب ـ دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٥ . (وبالمقارنة مع مقدمة ابن خلدون وجدتها مستوحاة منها ـ الباحث ـ) .

(٦٧) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية الجزء الاول ـ العرب قبل الاسلام للدكتور احمد شلبي .

(٦٨) معجم البلدان ـ كلمة (يمن) والموسوعة الاسلامية باللغة الانجليزية كلمة ـ Yaman ـ .

(٦٩) نفس المصدر ـ ولمعرفة التفاصيل والتطورات تراجع الصفحات (٤٤ ـ حتى ـ ٥٢) .

الحضارات المختلفة . وانه لمن غير المعقول ان يخلو مثل هذا الازدهار من فنون الموسيقى والغناء ومشتقاتهما وقد وصلت الحضارة الى أوج رفعتها ، بشهادة آثارها الرائعة فى هندستها الشامخة فى عظمتها .

ومن ممالك الشمال نجد ان **للانباط** حصة فى الشعر والغناء ، وحتى الان تسمع فى الحجاز القصائد النبطية الغنائية (٧٠) ، تغنى باصوات بعض الشعراء المسنين المتخصصين فى هذا النوع من الشعر . وفى **شرقى الاردن** ــ الموطن الاصلى للانباط او النبطيين ــ الكثير من الغناء الشعبى المميز وقد قدر لى ان استمع الى بعض الاغانى الفولكلورية الشعبية الاردنية ودراستها . وهى وان كانت لا تعطى صورة عن المستوى الذى كانت عليه الموسيقى العلمية فى العصر الجاهلى فان الانقاض الباقية فى معبد الآلهة التى كان يعبدها الانباط الذين أسسوا دولتهم (فى القرن الرابع قبل الميلاد) وبلغت غاية مجدها فى القرن الاول الميلادى حيث امتدت الى دمشق التى اصبح حاكمها واليا تابعا لملك الانباط ، وهذا الوالى هو الذى حاول القبض على **بولس الرسول** (٧١) ، ويقول بولس : « ... فى دمشق والى الحارث الملك الذى يحرس مدينة الدمشقيين يريد ان يمسكنى فتدليت من طاقة فى زنبيل من السور ونجوت من يديه (٧٢) وامتدت الانباط فى نفس القرن جنوبا حتى مدائن صالح (الحجر) فى شمال الحجاز (٧٣) .

وخاف أباطرة الرومان (كما يظهر) من التوسع الذى وصلت له دولة الانباط ومن ان تصبح هذه المملكة منافسا قويا لهم فهاجم الامبراطور تراجان ــ Trajanus ــ عاصمتهم ودمرها سنة (١٠٥) وضم بلادهم الى الامبراطورية حيث تحولت المملكة النبطية الى مقاطعة فى الامبراطورية الرومانية . ولذلك كان يطلق عليها « المقاطعة العربية » ، وكان ذلك فى العام التالى لتهديم البتراء (٧٤) .

هذا الصراع بين حضارتى الانباط والرومان على الارض التى لاتزال معالمها تعظم امجادها (٧٥) هل من المعقول انها كانت ارضا جدباء فى ميدان الموسيقى والغناء ، ونحن نعلم انه حيث

---

(٧٠) وقد لمست ذلك شخصيا عندما كنت فى جدة لاشرف على تأسيس القسم الموسيقى فى الاذاعة العربية السعودية . وهي ذات الحان رتيبة انما لها طابعها المميز . وقد سنحت لي الفرصة لاستمع الى الاغاني الشعبية الواردة من عدن وحضرموت وعمان وغيرها وجميعها يحمل فى اجوائه اللحنية ــ والايقاعية طابعا مميزا جدا لو يصار الى جمعه وحفظه ودراسته واعادة اخراجه ليبقى تراثا يضاف الى ماجمع فى مختلف البلدان العربية المهتمة بحفظ التراث ليكون مرجعا هاما فى الدراسات ومصدرا جديدا فى جملة ينابيع النغم العربي التقليدى الاصيل .

(٧١) نفس المرجع السابق ص (٥٢) .

(٧٢) رسالة بولس الثانية الى أهل كورنثوس ، الاصحاح الحادى عشر : ٣٢ ــ ٣٣ .

(٧٣) فيليب حتى تاريخ العرب (١ ــ ٩٠) .

(٧٤) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية ــ ج ــ ١ــ العرب قبل الاسلام . ص (٥٢ ــ ٥٣) .

(٧٥) « وكان اليونان يسمون هذه المملكة ببلاد العرب الحجرية وقد كانت عاصمتها بطرا ــ الحجرية ــ » قائمة عند ملتقى طرق القوافل بين تدمر وغزة والخليج والبحر الاحمر واليمن وكان العرب يسمونها الرقيم « حسب ما جاء فى كتاب (احسن التقاسيم للمقدسي) وكان للنبطيين ملوك ووزراء ونظام سياسي واقتصادى « كما قال الاصطخرى » ــ عن دائرة معارف القرن العشرين ــ وهذه دلالات على رقي اجتماعي متفاعل مع العادات والتقاليد المتعددة المختلفة التي تنقلها القوافل التي كانت تعبر ملقى الطرق فى ذلك الزمان .

توجد معابد وهياكل وثنية توجد الموسيقى مع الرقص والغناء ، وأصل الموسيقى العلمية بدأ من المعابد . وما دام هناك بقايا من الفن الشعبي المتوارث فانه لابد من ان يكون فن الموسيقى والغناء والرقص التقليدي قد لعب دورا في احتفالاتهم الشعبية ، الى جانب موسيقى وتراتيل في طقوسهم الدينية في الجاهلية .

ومعبد الشمس في تدمر والآثار الرائعة تحكي هي الاخرى قصة الفنون في منطقة شهدت الصراع المرير على ارضها ايضا ، حينا مع الفرس ، وحينا آخر مع الرومان ، رغم اتخاذها مبدأ الحياد ، ولكن الاطماع الخارجية عرضها لهجمات متكررة انتهت بانهيار دولة الامجاد في حرب ضروس انتصر فيها الرومان عسكريا ، وانتصرت فيها الزباء باختيارها الموت على الهزيمة ، تعظيما للوطنية وتعزيزا للكرامة وتقديسا للشرف .

ومن خلال هذه التفاعلات فقد امتزجت مدنية تدمر بالمدنيات اليونانية والسورية والفارسية ولو امعنا النظر بما بقي من الآثار الرائعة في اطلالها لادركنا انها وصلت الى ذروة الثقافة والعلوم والفنون في عصر ازدهارها الحضاري الغابر (٧٦).

ومن ممالك الشمال بقي في هذا المحور الحيرة وغسان ، وهناك تشابه بين قيام مملكة الحيرة ومملكة غسان . وليس من شأننا في هذه الدراسة الخوض في المراحل التي مرت بها كل من هاتين المملكتين من تجاذب الاحداث ، انما نريد فقط استعراض الناحية الحضارية الخاصة بهما .

« وكان ملوك الحيرة وغسان بوصفهم من سلالة يمنية (٧٧) يحتفظون في مظاهرهم وحضارتهم بعناصر يمنية ، وابرز مثال لذلك القصران العظمان اللذان بناهما ملوك الحيرة محاكين بهما قصور اليمن ، وهذان القصران هما «الخورنق والسدير » على ان أهم دور لعبته هاتان المملكتان هو انهما كانتا جسرا عبرت عليه الوان من حضارة الفرس والروم الى الجزيرة العربية (٧٨) واهم هذه الالوان الحضارية هي الاديان ، وضروب من المعارف العامة ، والقراءة والكتابة والفنون من حربية وغيرها .

ونصل الى الحجاز حيث يبدأ الطريق نحو التحرر من ضلال الوثنية وعبادة الاحجار ، الى مشرق النور في ظل الدعوة الاسلامية التي ازالت حجب الظلام وانارت طريق الهدى في غمرة الايمان ، وكانت صيحة الحق ودعوة الاصلاح ونقطة التحول في تاريخ الانسانية لخلاص البشرية وتحرير الانسان .

---

(٧٦) « وكانت تدمر مركزا لتجارة عظيمة يجتاز منها الذهب والجزع واليشب والصموغ والند الوارد من بلاد العرب ويحمل اليها من البحرين اللآلىء ومن الهند انواع المنسوجات والقرنفل والبهار والفولاذ والعاج ـ دائرة معارف القرن العشرين (م ـ ٦ ـ ص ٢٥١) . وهذا الواقع لا يحتاج الى تعليق لاثبات المستوى الفكري والثقافي والفني الذي رافق هذا المجتمع المتجاوب مع مختلف الاجناس في ذلك العصر .

(٧٧) وهذه صورة عن الانتقال الثقافي والحضاري والفكري بانواعه من اليمن الى الحيرة وغسان ليزحف المد الحضاري بعد ذلك على اوسع مدى في طول الجزيرة العربية وعرضها .

(٧٨) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية (ج ١ ـ ص ٥٨ ـ ٥٩) .

والحجاز من الحواضر ولكنه يمتاز على غيرهمن الحواضر بمناعته ضد الغزاة ، ولم يستطع النفوذ الاجنبى ان يتوغل فى قلب الجزيرةالعربية،وظل الحجاز مستقلا على عكس الممالك العربية الاخرى التى كانت فريسة لاطماع المغيرين من الاحباش والفرس والروم . وفى عام الفيل كانت المحاولة الشهيرة لهدم الكعبة المشرفة ، وكان سيدمكة فى هذا الوقت **عبد المطلب بن هاشم** جد الرسول صلوات الله عليه الذى ساوم على ابله قائلا : لا قوة لنا في التعرض لك ، والذى اطلبه منك ان ترد على ابلى التى اخذتها . قال ابرهة :كنت هبتك حين رأيتك ، ثم زهدت فيك حين كلمتنى اتكلمني فى شأن الابل وتترك البيت الذىهو دينك ودين ابائك ؟ !

قال عبد المطلب : اما الابل فهى لى ، واماالبيت فله رب يحميه . وعرض عبد المطلب على ابرهة ثلث اموال تهامة على ان يرجع دون ان يهدمالبيت فأبى ابرهة واصر على هدم هذا البناء . فعاد عبد المطلب وطاف بالبيت منشدا والناسيرددون :

يارب لا ارجو لهم سواكا يارب فامنع منهم حماكا
ان عدو البيت من عاداكا (٧٩)

واستجاب الله لهتاف عبد المطلب (٨٠)وارسل عليهم طيرا ابابيلّ ، ترميهم بحجارة من سجيل ، فجعلهم كعصف مأكول) (٨١) .

ان ما استرعى انتباهى فى هذه الواقعة هوانشاد جد الرسول (صلى الله عليه وسلم) وترديد الناس الدعاء من بعده . والانشاد هوغيرالترتيل .والتجاوب بين الصوت المفرد والاصوات الجماعيةالمتناولةيعطىمعنىجديدا لتناولالانشاد،ولا اقول فى هذا المقام الغناء والتناوب يذكرنى بالنوبة من الصناعة فى الموسيقى ــ وهى : كماجاءفى تعريفها فى السفر الثالث من التراث الموسيقى التونسى بقلم **الاستاذ صالح المهدى** ــ قال :« النوبة فى اللغة هى النيابة ، وقد استعملت دلالة على الدورة المعينة بحيث نقول : جاءت نوبتك »لمن جاء دوره ، ويذكر كتاب الاغانى كلمة النوبة باعتبارها نوعا من الحفلات ، كما يذكر ان هناكجماعة من الموسيقيين تعرف باسم النوبات . ويعلل **الاستاذ هنرى جورج فارمر** المستشرقالسكتلندى بامكانية قيامهم بالحفلات فى نوبات معينة من اليوم ، او بكونهم يتناوبون فى العزفاو الغناء ــ وفى عصرنا الحالى لا تستعمل هذه الكلمة الا فى بلدان المغرب العربى كاصطلاح فنىعلى نوع معين من الطرب يرجع اصله الى التراث الاندلسى » .

وهى فى جميع تلكم البدان ، اى المغرب العربى ،عبارة عن مجموعة من القطع الغنائية والموسيقية الملحنة على مقام ــ او طبع كما يسمى فى بلادالمغرب ــ واحد وعلى اوزان ــ ايقاعات ــ مختلفة لا يتجاوز عددها الخمسة » .

---

(٧٩) وفى دائرة معارف القرن العشرين يزاد علىالنشيد : امنعهم ان يخربوا قراكا ــ جـ (١) ص (٢٠) .

(٨٠) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية ــ ج ١ــ ص ــ ٦٠ ــ ٦٩ ــ ٧٠ ــ .

(٨١) من سورة الفيل ــ القرآن الكريم .

لا اريد هنا تأكيد الصورة للتركيب الخاص بصياغة عناصر النوبة بتناوب المنشد او المغنى الافرادى مع مجموعة من المنشدين بقدر ما اريد اعتبار ظاهرة تناوب الانشاد ـ الذى سبق ذكره ـ بشعر منغم ليست وليدة ساعتها ، بل قد تكون عادة متبعة فى ذلك العصر ـ عام الفيل ـ وقد كانت كما يخيل لى فى طبيعتها كدعاء المؤمنين الموجه الى البارى عز وجل ، بحيث تصور الاسلوب الابتهالى الشبيه بطرق التراتيل الدينيه ، التى كانت معروفة لدى مختلف الاديان الوثنية والتوحيدية التى سبقت ظهور الاسلام حتى ذلك الحين .

اذن مهما كانت الاصول لهذه الظاهرة فانها ولا شك تدحض المزاعم التى تقول بأن عرب البادية لم يعرفوا سوى الحداء والسناد وما شابه ذلك . وقد جاء فى مقدمة ابن خلدون مثلا : « . . وكانت البداوة اغلب نحلهم ، ثم تفنى الحداة منهم فى حداء ابلهم والفتيان فى قصائد خلواتهم ، فرجعوا الاصوات وترنموا ، وكانوا يسمون الترنم اذا كان بالشعر غناء ، واذا كان بالتهليل او نوع القراءة تغبيرا (بالغين المعجمة) و (الباء الموحدة) . . . وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة ، وكان اكثر ما يكون منهم فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار . . . وكانوا يسمون هذا الهزج وهذا البسيط كله من التلاحين هو من اوائلها ، ولا يبعد ان تفطن له الطباع من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنائع . ولم يزل هذا شأن العرب فى بداوتهم وجاهليتهم فلما جاء الاسلام واستولوا على ممالك الدنيا وحازوا سلطان العجم وغلبوهم عليه وكانوا من البداوة والقضاضة على الحال التى عرفت لهم مع غضارة الدين وشدته فى ترك احوال الفراغ وما ليس بنافع فى دين ولا معاش فهجروا ذلك شيئا ما ولم يكن الملذوذ عندهم الا ترجيع القراءة والترنم بالشعر الذى هو دينهم ومذهبهم ، فلما جاء الترف وغلب عليهم الرفه بما حصل لهم من غنائم الامم صاروا الى نضارة العيش ورقة الحاشية واستملاء الفراغ ، وافترق المغنون من الفرس والروم فوقعوا الى الحجاز وصاروا موالى للعرب وغنوا جميعا بالعيدان والطنابر والمعازف والمزامير ، وسمع العرب تلحينهم للاصوات ـ اى الالحان ـ ولحنوا عليها اشعارهم وظهر بالمدينة نشيط **الفارسى** ، **وطويس وسائب بن جابر** (٨٢) فسمعوا شعر العرب ولحنوه واجادوا فيه ، وطار لهم ذكر ثم أخذ عنهم **معيد** وطبقته **وابن شريح** (٨٣) وانظاره وما زالت تتدرج ـ اى التلاحين ـ الى أن كملت أيام بني العباس عند **ابراهيم بن المهدى** ، **وابراهيم الموصلى** ، **وابنه اسحاق وابنه حماد** ، وكان من ذلك فى دولتهم ببغداد »

ويقول **محمد فريد وجدى** فى (دائرة معارف القرن العشرين) م ٦ ـ ص (٢٦٣) « وكان العرب من عشاق الموسيقى والشعر وقد وهبوهما وقتا كبيرا وحبوهما مكانة من أفئدتهم ، وهم الذين علموا الاوربيين لعب الشطرنج وبنوا فيهم ذوق مطالعة الاقاصيص ، وكان للعرب لذات روحية حتى فى المجالات الزاهرة للاديبات الفلسفية » .

---

(٨٢) هكذا فى مقدمة ابن خلدون ولعله يريد ابن خاثر وكانت غلطة مطبعية .

(٨٣) لعله يقصد « ابن سريج » .

« من كل هـذا يتضح لنـا أن الموسيقى العربية قبل الاسلام وحتى القرن الاول منه لم تكن موسيقى شعب منطو على نفسه لم يتـأثر بالحياة الفنية للعصر الذى ظهرت فيه ، وانمـا كانت موسيقى متفتحة الاجواء تأثرت بالوسط والعصر وكانت ـ والقول هنا لهنرى جورج فارمر فى مستوى لا يقل عن مستوى الموسيقى الاشورية والفينيقية والارامية ... » وبتمازج الاشكال الغنائية المختلفة التي مرت على الجزيرة العربية تطعمت بما فى كل من هذه الاشكال من ضروب الجمال فى التصوير والتعبير والتلوين الموسيقى.

وكما كان للقيان فى العصر الجاهلى دورباارز فى نشر الغناء فقد انتشرت الآلات الموسيقية من معازيف وعيدان ومزاهر وطنابير ودفـوف ومزامير وطبول وصناجات ، وقد كان للشـعر العربى فى العصر الجاهلى اثر كبير فى تعريفنـا على هذه الآلات فى ذلك العصر ، وكان الموسيقى شاعرا ، والشاعر مغنيا ، وكان الشاعر اذا لمس فى نفسه ضعفا فى مستوى صوته لجأ الى مغن ليردد عنه أشعاره .

واختلفت الآراء فى تحديد أيهما سبق الآخر فى الوجود : « الا أن الذى لا شك فيه ، ان الغناء أصل للشعر ومتبع له ، فالمغنى قد يترنم بالفاظ ويتغنى بعبارات دون أن يكون لهذه الكلمات صلة بالشعر ـ كفن له أصول وقواعد ـ ولان العاطفة تخلق فى الانسان قبل أن تخلق فيه القدرة عـلى اختيار الكلمة المعبرة ... فالغناء اذن منبـع للشعر وأصل له .

« واذا عرفنا أن الشعر هو مادة الغنـاء فى جميع العصور العربية أمكننا أن نشير الى ان الغناء فى الجاهلية قديم وعريق ، ولغموض التاريخ السياسى والأدبى فى هذا العصر لم نستطع أن نقف منه على الشيء الكثير » (٨٤) .

وفى الاصـول الخاصـة بصيـاغة الالحان حسب القواعد المتبعة اليوم نجد أن بين الشـعر والغناء علاقة وثيقة فى أسس التعبير واختيـار الكلمة المعبرة المناسبة لترجمة المشاعر .

ويستعمل لذلك مصطلح خاص بالتحـريك (Accentuation) وللتحريك فى صياغة اللحن على الكلمة شرطان أساسيان :

١ ـ التحريك الاسـاسى ـ Accent Tonique ـ وهو الذى يختص بشروط مخارج الالفاظ والنبـرات المتعـلقة بتركيب الـكلمة فى صياغتها اللغوية فحسب .

٢ ـ التحريك التعبيرى ـ Accent Expressif ـ وهو الذى يعكس الانفعـالات المصاحبة للكلمة ويترجمها بنبضـات موسـيقية أساسها اللحن والايقاع ، واطارها القوة والضعف ، والشدة والليونة ترجيع النغم بتعبير حسي تتلون فيه النبضات مصورة الانفعالات بصدق ووضوح(٨٥) .

---

(٨٤) عن الجـوارى المغنيـات ـ فايد العمروسي ـ منشورات دار المعارف ـ بمصر .

(٨٥) انظر تركيب الجمل الموسيقية Phrasée ـ وتريحك النبرات Accentuation والفروق الدقيقة فى التلوين الموسـيقى المتفـاعل ـ Nuance ـ فى « نظـرية الموسيقى العالمية » للباحث .

وبارتباط التحريك الاساسى مع التحـريكالتعبيرى تكتمل عناصر التلحين الفنـائى بحيث يكون لوقع الكلمة الملحنة الوضوح الكاملوالانفعالالمتفاعل الصادق الامين .

وقد سبقاصول التجويد كل قاعدةمشابهةتختص فى قواعد ضبط ارتباط الكلمة بالنبضات المعبرة والمتعلقة بالقواعد اللحنيـة والايقـاعيةوالقوانين المختصة بمخارج الالفاظ ـ Accent Tonique ـ مع فرض امـاكن المـد الملزموالاستمرار المشروط وعدم التوقف أحيانا بين نهاية عبارة وبداية أخرى ـ كما هي الحال عندالزام المقرىء بوصل نهـاية الآية الـكريمة ـ السابقة ـ ببداية الآية الكريمة اللاحقة فىترتيلآى الذكر الحكيم . وهذا من الكمال فى ربط المعانى وحفاظا على مستوى التعبير Expression فى التحريك ـ Accentuation ودور التجويد فى صناعة التلحين ضرورة لكل صاحب صناعةموسيقية غنائية ، وكل ما استنبط فى ميـدان التعبير والتحريك جاء بعد فن التجويد ، وهذالايمكن لاحد نكرانه .

• • •

شعراء الغرب الجوالة ، والاعشى صناجة العرب :

وكما حصل عندما رحل من مصر القديمةالى بلاد اليونان، رجل مصرى يقال له **سكروبس** فنشر فيها شيئا من بصيص النـور المدنى فىالفترة التي كانت مدنية الفراعنة الأولينتتلألأ فى مصر بينما كانت أوروبا ضالة فى ديجور الجهالة(٨٦) فقد كان **الاعشى** (٨٧) الملقب ب «صناجة العرب » ذلك انه أول من سأل بشعره وانتجعبه أقاصى البلاد ، وكان يغني فى شعره وهـو يطوف متجولا فى أنحاء الجزيرة العربية . (٨٨)

كان ذلك فى العصر الجاهلى عند بزوغ فجرالاسلام .

وفى الغرب وبين القرن الحادى عشروالرابععشر ظهر ضرب من الشعر الغنائى جاء به بعض الشعراء الرحل ، وهم من الشـعراء المغنـينالجوالة . وكان أول ظهورهم فى جنوب فرنسا (٨٩) وعرفوا باسم الـ ـ Troubadour ـوالـ Trouvére ـ والاسم الاخير مشـتق من **فعل** ـ Trouver ـ الفرنسى ـ وكانوايكتبونشعرهم بلغة دنيوية ، اذ أن الموسيقى كانت قبل

---

(٨٦) دائرة معارف القرن العشرين (تاريـخ المدينةالاوروبية) م (١) ص ٧٦٦ .

(٨٧) قال الاصبهاني : ... واخبرني ابو خليفة عنمحمد بن سـلام قال : سالت يونس النحوى من اشـعر الناس ؟ قال : لا أومىء الى رجل بعينه ولكني اقول : امرؤالقيس اذا غضب ، والنابغة اذا رهب وزهـير واذا رغب ، والاعشى اذا طرب . ثم يقول عن لسان الجون العبدى راويةبشار : نحن حاكة الشعر فى الجاهلية والاسلام ونحن اعلم الناس به ، اعشى بن قيس بن ثعلبة اسـتاذ الشـعراء فىالجاهلية وجرير ابن الخطفي استاذهم فى الاسـلام ـ كتاب الاغاني .

(٨٨) كما جاء على لسـان ابي عبيدة فى كتاب الاغانيللاصباني . وكما جاء فى ـ الفن الغنائي عند العرب ـ على لسان « نيكلسون » .

(٨٩) عن القاموس الموسيقى الفرنسي : Nouveau Dictionnaire de Mus.

ظهورهم وقفا على الأديرة وترعاها الكنيسة ،وحيث ان اغانى « التروبادور » جاءت معبرة عن المشاعر العاطفية والفروسية وغيرها من المواقف الاجتماعية والشعبية ، وهي تنقل صورا من صميم الحياة ، فقد لاقت رواجا لدى الخاصة والعامة على حد سواء . وشجعها النبلاء فسمحوا للشعراء الجوالة بالدخول الى قصورهم لاحياء الحفلات التي تقام فى المناسبات والاعياد . وكان التعليم العالى (٩٠) وقفا علي رجال الدين وفى الاديرة ، وبذلك لم تحظ طبقة النبلاء بقسط من الثقافة الا بعد لأى . وبعد قرون من الحروب البربرية ، أصبح لدى هؤلاء النبلاء ولع بالفنون الرقيقة فاستملحوا هذا النوع من الشعر الغنائى العاطفى فشجعوا الشعراء المغنين الذين اكتسبوا محبة الخاصة والعامة من الشعب ، تماما كما كانت الحال بالنسبة الى **الاعشى** حينما كان يجول الجزيرة العربية وهو يتغنى بأشعاره .

ويروى الاصبهانى عن شهرة الاعشى كشاعر مغن جوال ، اشتهر بين الخاصة والعامة ، انه استطاع بواسطة شعره المغنى أن يحقق أحلام العوانس بمجرد قوله الشعر فيهن .

قال الاصبهانى عن قعنب بن محرز عن الاصمعى قال : « جاءت امراة الى الاعشى فقالت: ان لي بنات قد كسدن على ، فشبب بواحدة منهن لعلها تنفق . فشبب بواحدة منقن ، فما شعر الاعشى الا بجزور قد بعث به اليه فقال :ما هذا؟ فقالوا : زُوِّجَتْ فلانة. فشبب بالأخرى، فأتاه مثل ذلك ، فسأل عنها فقيل : زوجت ،فما زال يشبب بواحدة فواحدة منهن حتى زوجهن جميعا .

صذه صورة من رسالة هذا الشاعر المغنى المتجول ، فى مجتمع كبير أحبه فراح يتنقل بين مدنه وقراه وقصوره وأزقته وقد لقب« صناجة العرب » .

وبعد قرون من عصر الاعشى ظهر الشعراء الجوالة المغنون فى أوروبا ففيروا مفاهيم الشعر الغنائى ، واتسم شعرهم بطابع خاص اطلق عليه« الشعر الغنائى العاطفى ـ Lyrique نسبة الى الالة الموسيقية الشاعرية ـ Lyre ـ وكانت بعض أشعار التروبادور مسبوكة بقالب ايقاعى جديد . وقد يكون الشعر أحيانا باللهجة العامية ـ الزجل ـ (٩١) والصورة المعروفة لشاعر الاغنية الاوربى الجوال انه يحمل على ظهره آلة الفيول ـ Viole ـ وهى تشبه آلة الكمان ـ Violon ـ الحالية ، انما حجمها كبير نسبيا .

وانتشر الجوالون فى انحاء أوروبا ، من فرنسا الى ايطاليا الى المانيا .. حتى عمت شعبيتهم أوروبا ، وتجاوب الشعب مع هذه الموسيقى الشاعرية فتعاطف معها ، وراح النبلاء الذين استساغوا هذا اللون الفياض واستمرأوا الكتابة فى شعره ونهجوا نهج الشعراء المتجولين

---

(٩٠) جاءت على لسان هوجولا يختنتريت (حكرا على رجال الدين) فى كتابه ـ Music History & Idea ـ فى الترجمة العربية بعنوان « الموسيقى والحضارة » ترجمة احمد حمدى محمود ، مراجعة الدكتور حسين فوزى .

(٩١) هذا ينقلنا الى التطور الذى سبق ان ظهر فى الاندلس عندما ولد الموشح سيد الشعر الغنائي ومعه انطلق الزجل وكانت الاوزان الموسيقية الجديدة والقوالب الغنائية المستحدثة تلعب بالافئدة وتوقظ لواعجها فتنتشي النفوس وتعمر القلوب وتسلب العقول والالباب .

فعبروا بذلك عن مشاعرهم وأعطوا الجوالةمنظوماتهم الشعرية لتغنى بالنيابة عنهم (٩٢) فى الشوارع أحيانا وكان يطلق على هذه الفئةاسم ـ Jongleurs ـ أو شعراء الغناءالجوالة واحيانا لتغنى فى داخل القصور من فئة أخرىأطلق عليها اسم ـ Ménestrels ـ أىالشعراء المغنين العبيد (أو الاجراء) .

وبالمقارنة بين شعراء القيول الجوالينوشعراء الرباب الجوالين نجد ان المصدرالاساسى واحد هو الجزيرة العربية . وشعراء الربابالعرب لايزال حتى يومنا هذا بعض منهم ـ وهم رواة القصص الملحمى الشعبى أمثال قصصعنتر والزير وفيروز شاه وسواها ـ يمارسون هذه المهنة ـ كما يطلق علي الربابة المصنوعة منالرق والخشب وشعر الخيل ـ رباب الشاعر ـ والقيول الذى يحمله الجوالة الغربيون يحاكىفى مهمته وطابعه دور الرباب (٩٣) فهو آلة وترية من ذوات القوس يشبه الكمان ـ Violon المعاصر فى بعض وجوهه وكلاهما ـ اى القيول والڤيولون ـ من عائلة هذه الربابة العربيةالعريقةفى القدم ـ وهي أصل الآلات الوترية من ذوات القوس فى العالم .

التطور الموسيقى فى الاغنية العربية ورواد الغناءالعربى

ـ سعيد ابن مسجح

كان أول من حاول تعريب الاغنية عنالفارسية والرومية بمعناها الفني المدروس . خرج طالبا للعلم فى أصول الموسيقى والغناء ،وعاد معبأ بالموسيقى والالحان وقواعد فن الغناء.

يقول الاصبهانى : **سعيد بن مسجح أبوعثمان مولى بني جمح وقيل انه مولي بني نوفل** ابن الحارث بن عبد المطلب مكى أسود . مغنمتقدم من فحول المغنين واكابرهم ، واول من صنع (٩٤) الغناء منهم ، ونقل غناء الفرسالى غناء العرب ، ثم رحل الى الشام واخذ الحان الروم والبريطية (٩٥) والارسطوخوسية،وانقلب الى فارس فاخذ عنها غناء كثيرا وتعلم الضرب (٩٦) ثم قدم الي الحجاز وقد اخذمحاسن تلك النغم والقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التى هي موجودة فى نغم غناءالفرس والروم خارجة عن غناء العرب ، وغنى على هذا المذهب ، فكان أول من أثبت ذلكولحنهوتبعه الناس .

---

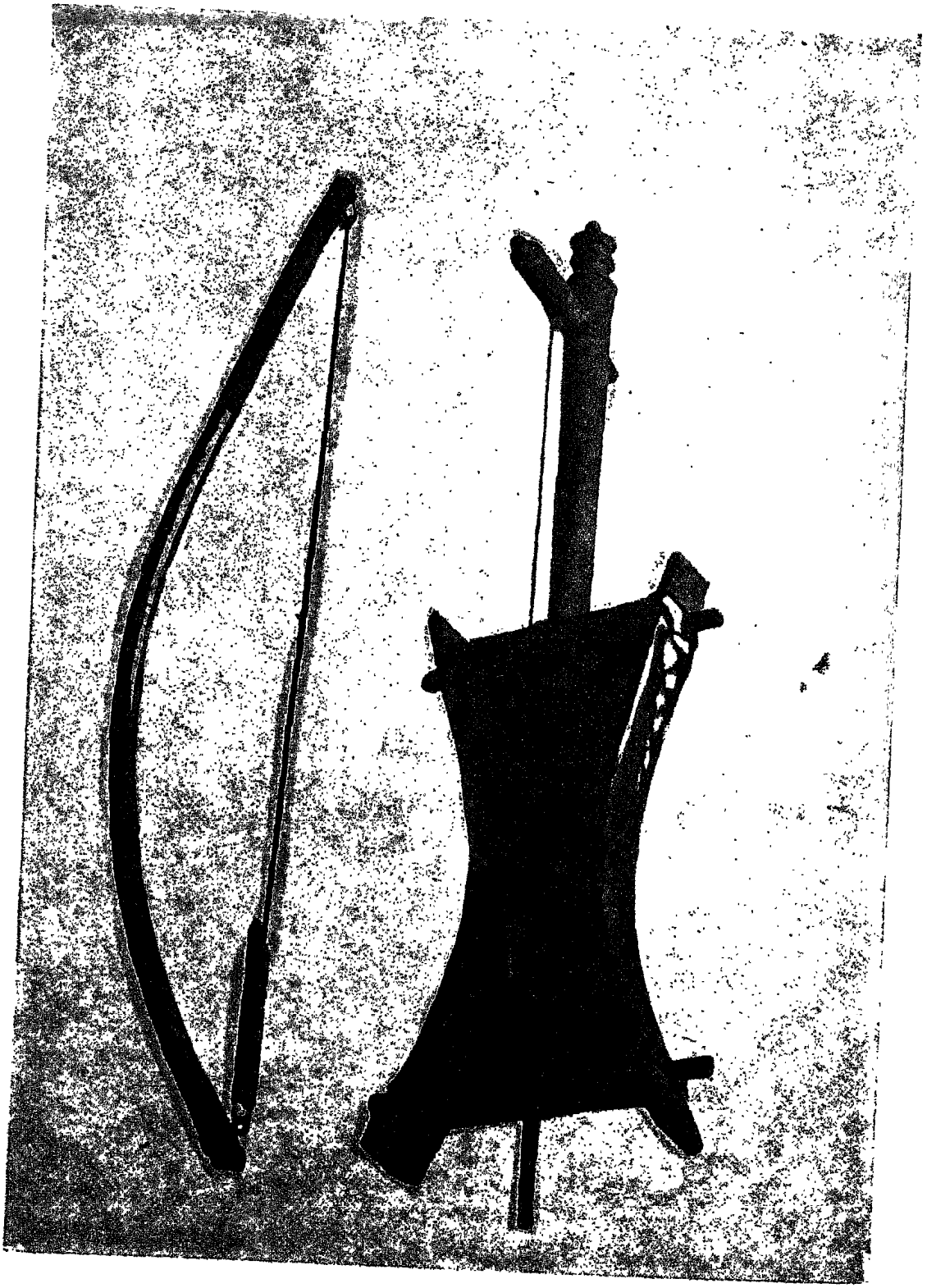
(٩٢) ومر معنا مثل هذا عند الشعراء العرب ، ممنيفتقرون الى الصوت الحسن .

(٩٣) والقيول كالڤيولونسيل يعزف عليها وهى مركزةعلى الارض بشكل عمودى اى نفس طريقة العزف على آلة الرباب العربي . والقيول من أسلاف الڤيولون وكان قد ظهرالعديد من الآلات المشتقة عنه ، كالڤيول دامور . والقيول ده جنب وغيرهما .

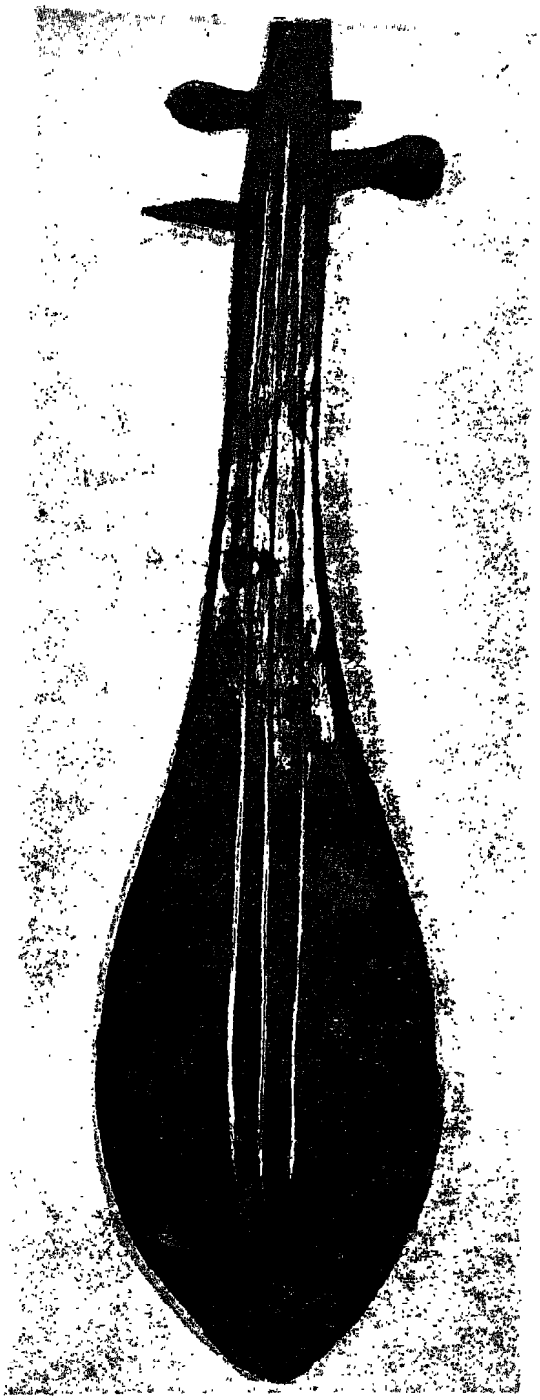
(٩٤) من الصناعة والتصنيع ، وهو غير الغناء الفطرى.

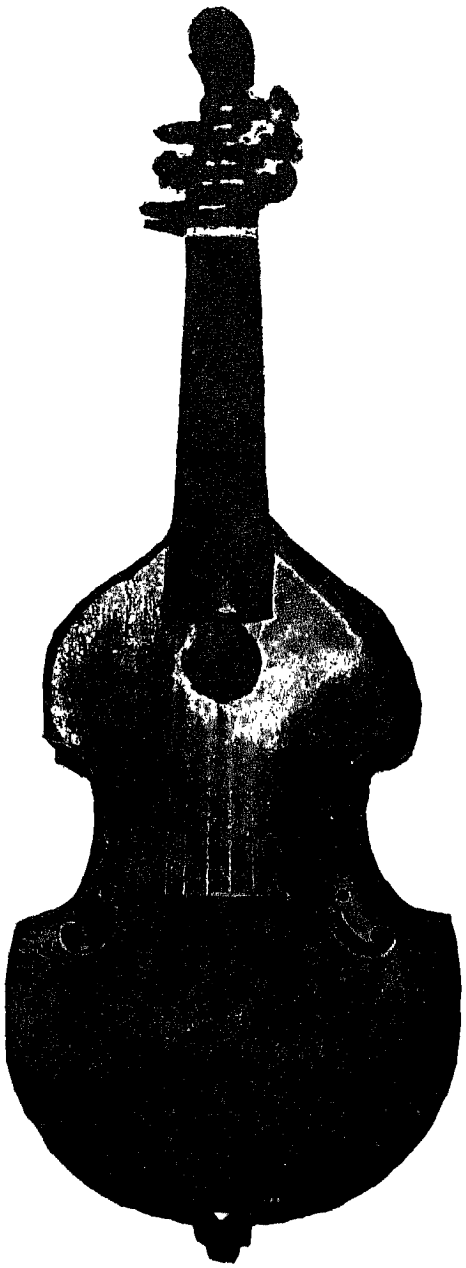
(٩٥) كذا فى الاصول . وقد رأى الاب انستاس ماريالكرملي ان تكون هذه الكلمة محرفة عن « البزنطية » نسبة الى بيزنطة وهي مدينة القسطنطينية ، واما الاسطوخوصيةفيراد بهم قوم آخرون من ارسطو خادس ، وهي جزيرة فى جنوبي فرنسا كان اهلها معروفين بالقصف والغناء والانسوكان سكانها خليطا من الروم واليونانيين والقلطيين وبقايا الفلسطينيين (انظر المجلد الثاني من مجلة الزهراء) (ص٣٥٨ ـ ٣٦١) (عن هامش الاغاني) .

(٩٦) يقصد بـ « الضرب » العزف على الآلات الموسيقية. الباحث .



١٤٧





اذن لقد جاء بشيء جديد أضافه الى غناءالعرب ، فكان مجددا وراعى فى عمله الذوق العربى ، فلم يدخل (النغم الذى استقبحه)بل القاه جانبا ، واحتفظ بالجيد المستظرف الجميل الوقع على آذان المستمع العربى .

ويقول بعض الثقاة (٩٧) فى رواية ثانية(فى الاغانى أيضا) : « ان أول من غنى هذا الغناء العربي بمكة ابن مسجح ـ نفسه ـ مولي‌بني مخزوم ـ غير أنه مر بالفرس وهم يبنون المسجد الحرام ، فسمع غناءهم بالفارسيةفقلبهفى شعر عربي . وهو الذى علم ابن سريج والغريض ـ ويستطرد الرواة ، وكان ابن‌مسجح‌مولدا أسود يكنى بأبي عيسى .

وتوالى المغنون فى تقليده فنقل ابن محرزالغناء الفارسي والرومي الي العربية ، وأخذ عن **عزة الميلاء** أصول الضرب حيث كان يمكث فى‌المدينة ـ كطالب علم ـ ثلاثة اشهر يتعلم فيها على عزة ثم يعود الى مكة وهكذا .. وبعد ذلكتحول الي فارس والشام حيث تزود بالالحان الفارسية والرومية وصاغها علي الشعر العربى‌وعرف باسم : « صناج العرب » (٩٨) .

وما دمت استعرض الاحداث فى سير‌التطورات فى الموسيقى العربية ، وحيث أن ابن سريج (٩٩) كان موضع دراسة ونقاش فى‌أبحاث**ابراهيم بن المهدى واسحاق الموصلى** . وهما من اسياد الموسيقى والغناء فى العصر العباسى ،وكل‌منهم صاحب مدرسة فى الموسيقى العربيةالعلمية La Musique Arabe Savante ـ فانه لمن‌الانصاف أن تسجل هنا تلك المناقشة التي تدل علي المستوى والمنزلة اللتين كانا عليهما .

فقد صادف ان كان هذان العبقريان‌الخالدان يتباحثان فى بغداد ويتناظران فى اثبات عدد الاصوات ـ الالحان ـ التي غناها ابن سريح‌فقال الموصلى : ـ غنى ابن سريح ثمانية وستين صوتا فقال ابو اسحاق ـ وهو ابراهيم بن‌المهدى:ما تجاوز قط ثلاثة وستين صوتا فقال الموصلى: بلي . ثم جعلا ينشدان اشعار الصحيح منهاحتى بلغا ثلاثة وستين وهما يتفقان علي ذلك ، ثم انشد اسحاق ـ الموصلى ـ بعد ذلك اشعارخمسة أصوات أيضا . فقال أبو اسحق ـ المهدى ـ صدقت ، هذا من غناءه ، ولكن لحن هذاالصوت نقله من لحنه فى الشعر الفلانى والثانى من لحنه الفلانى .. حتى عد له الخمسة أصوات‌فقال له اسحاق : صدقت . وتعادل المتناظران الكبيران .

هذه الرواية تبين الاسباب التي من اجلهاظل أمثال اسحاق الموصلى وابراهيم بن المهدى يتدرجون فى التطور الفني ، اذ ان حفظهم لجميع‌أعمال أحد الذين سبقوهم برمتها من شعروايقاع ونغم، وعدم تمكن أحدهم من الآخر فى (المبارزةالفنية المذكورة) انما يدل علي القدر الذى كانوا

---

(٩٧) وهم كثيرون جدا ـ راجع الاغاني ج (٣) ص٢٧٦ (طبعة المؤسسة المصرية العامة) .

(٩٨) كذا فى « الجوارى الفتيات » ص ١٩ ـ للعمروسي ـ ولم أجد مصدرا آخر يعطيه هذا اللقب .

(٩٩) عبيد بن سريج ويكنى بابي يحيى مولى نوفل بن‌عبد مناف ، وذكر انه مولى لبني الحارث بن عبد المطلب ـ الاغاني ج ١ ص ٢٤٨ .

يكتنزونه فى مخيلتيهما من الاعمال الموسيقيةالغنائية التى اخذوها عن السلف ، علما ان الموسيقى والغناء بالنسبة الي سعة معارفهمافى شتى العلوم والشعر والادب والوان المعرفة تعتبران من الدرجة الثانية ، فقد كان المغنىشاعرا وفيلسوفا وناقدا اجتماعيا ومفوها وعالما بالفلك والحساب والرياضة وغيرها ...

ولفت نظرى بالاضافة الىمحاولة ابنسريحتقليد ابن مسجح فى نقل الغناء الفارسى والرومى الى العربية . انه لم يكتف بعرض الحانه بواسطةالعود العربى ، بل ادخل العود الفارسى الى صنعته . وقد جاء فى الاغانى : ان ابن سريحهو أول من ضرب بالعود الفارسى على الغناء العربى فقال : قال اسحاق وحدثنى ابى ـ وفىرواية ثانية ـ حدثنى الاصمعى ـ قال : اخبرنى من رأى عود ابن سريج وكان على صنعة عيدانالفرس ، وكان ابن سريج أول من ضرب به على الغناء العربى بمكة .

وذلك انه رآه مع العجم الذين قدم بهمالزبير لبناء الكعبة ، فاعجب أهل مكة غناؤهم . فقال ابن سريج : أنا أضرب به على غنائى . فضرب به فكان أحذق الناس . وشهد فيه ابراهيم الموصلى عندما سأله عنه يحيى البرمكيوقد أخذ منه النبيذ :

ـ من أحسن الناس غناء ؟ فقال : منالرجال أم من النساء . قال من الرجال . فقال ابراهيم الموصلى : ابن محرز . فقال البرمكى :ومن النساء . قال : ابن سريج . ثم قال : ان كان ابن سريج الا كانه خلق من كل قلب فهويغنى له ما يشتهى .

وهكذا نرى ان ابراهيم الموصلى وابنهاسحاق وابراهيم بن المهدى يشيدون بمكانةابن سريج قولا وعملا ، وهم الذين يتكلم عنهممؤرخوالموسيقى العربية من المستشرقين وفى الموسوعات الموسيقية الاجنبية بالتقدير والتبجيل ، وقدكان ابراهيم الموصلى حاذقا فى صناعة الموسيقى، وهو الذى حول بيته الى مدرسة تعلم الموسيقىوالغناء وكانت أول مدرسة موسيقية تعلم القيان فى بغداد فن العزف والغناء فى العصر العباسىالاول ، وكان ان تخرج ابنه اسحاق بدرجة التفوق من هذه المدرسة . وقد كان لمنصورزلزل ـ اشهر من ضرب بالعود فى الدولة العباسية ـ اكبر الاثر فى اعداد اسحاق الموصلىوتدريبه فى العزف بحيث قيل أن التلميذ فاق استاذه . ولكن لهذه الحقيقة ما يبررها فقديكون زلزل منالفنانين الواثقين منفنهم وقدرتهم، ومن كانت هذه مزيته فانه لا يبخل بعلمه علىطالب موهوب .

انما الذى سجله التاريخ فى شأن براعةاسحاق الموصلى وتفوقه على أستاذه كما جاء على لسان اسحاق نفسه . قال : ـ اخذ منيمنصور زلزل الى أن تعلمت مثل ضربه بالعود اكثر من مائة الف درهم (١٠٠) ، سوى ماأخذتهله من الخلفاء ومن أبى ..

---

(١٠٠) اعلام العرب اسحاق الموصلي ـ الموسيقارالنديم ـ للدكتور محمود احمد الحفنى . والاغاني للاصبهاني ج (٥) ص ٢٧٢ .

ودور زلزل فى تطور الموسيقى العربية لم يكن مقصورا علي البراعة فى الضرب والتعليم ، بل كان له فضل كبير فى وضع أحد دساتين العود فى دراسة الابعاد الموسيقية التي لعبت دورا فى حياة الموسيقى فى العالم . وقد سميت الاصبع التى تحبس الوتر عند الدستان الذى أوجده زلزل باسمه والاصبع هي الوسطى والتسمية الفنية المشهورة هي : **وسطى زلزل .**

اذن هو صناعى حاذق وفنان عالم مبتكر وقد قال عنه اسحاق الموصلى « ان زلزلا أول من احدث العيدان الشبابيط (١٠١) وكانت قديما من عيدان الفرس فجاءت عجبا من العجب » . ولن نستعرض من حياته فى هذه الدراسة سوى ما يتعلق بتطوير السلم الموسيقى والدستان الذى ابتدعه فى آلة العود .

كان دستان الوسطى موضع أخذ وردو تضارب فى آراء المشتغلين فى عصره ، وكان الاختلاف يدور حول موضع عفق نغمة الوسطى على العود وغيره من الالات الوترية ذوات العفق وكان للوسطى موضعان ، موضع كان يطلق عليه « الوسطى القديمة » وموضع آخر كان يعتمده الفرس فى ابعادهم الموسيقية ، وقد ادخلت على الموسيقى العربية بعد اتصالهم بالفرس والاخذ عنهم ، واطلقوا على هذا الموضع الفارسى المصدر « وسطى الفرس » ولما قام زلزل بتجاربه وثبت المِجَسّ الذى ابتكره فى مركز العفق الجديد (ويقع هذا الموضع فى المكان الذى يتوسط الوسطى القديمة ووسطى الفرس وعرف فى ما بعد باسم « وسطى زلزل » وهكذا اشتمل السلم الموسيقى العربى على ثلاثة مواضع لنغمة واحدة ومقدارها فى حساب ابن سينا بالنسبة لمطلق الوتر على الترتيب التالى :

(أ) الوسطى القديمة (١٠٢) ونسبتها $\frac{٢٧}{٣٢}$

(ب) وسطى زلزل (١٠٣) ونسبتها $\frac{٢٢}{٢٧}$

(جـ) وسطى الفرس ونسبتها $\frac{٦٨}{٨١}$

وهكذا فقد أضاف زلزل الى براعته فى صناعة الآلات الموسيقية وابتكاره للعود الشبوط فى ميدان بحوثه ودراساته عملا جديدا سجل له فى تاريخ الموسيقى حين أعطى هذا الدستان الجديد .

صناعة التغريد وصناعة الغناء وغريزة الاقتباس

فن التغريد عند الاطيار له قواعده وأصوله ، ولكل فصيلة من العصافير الفريدة مدرستها الخاصة وقالبها (التغريدى) على غرار القالب الغنائى لدى أهل الغناء من بنى الانسان .

---

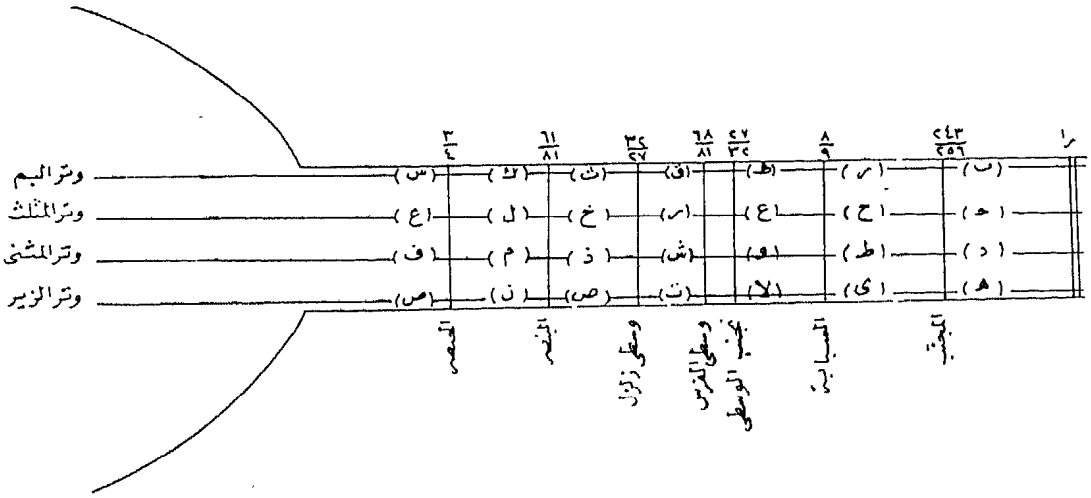
(١٠١) « الشبابيط » جمع شبوط وهو ضرب من السمك يشبه فى استدارته ووسطه العريض وراسه الصغير بشكل العود المعروف بهذا الاسم .

(١٠٢) وتسمى مجنب الوسطى أيضا .

(١٠٣) واطلق عليها فى ما بعد (تمييزا لها عن وسطى الفرس والوسطى القديمة اسم (وسطى العرب) وقد يكون ذلك بغية تاكيد مصدرها .

فللكنار مدرسته الخاصة واوزانه التقليدية في تعاقب النبضات الزمنية الحرة وتباعد الدرجات الصوتية وتقاربها تبعا لمقاييس ذوقية، وفي حدود امكانيات فيزيولوجية معينة ، ثم التسلسل الفريزي المتقن لصياغة المقطوعة التغريدية ضمن شروط وقواعد خاصة لا يحيد عنها الراسخون في العلم التغريدي عند هذه الفصيلة من العصافير الفريدة حيثما وجدت وفي أي عصر كان .

وما يقال عن الكنار يمكن تطبيقه على الحسون ، وهذا الاخير له مدرسته الخاصة ايضا . انما اذا جمع الكنار مع الحسون في مكان واحد وتبادلا الاستماع الي بعضهما فان كلا منهما يتأثر بمدرسة الآخر ويأخذ عنه فيقلده .



ومعروف لدى المولعين بتربية العصافير المفردة ان من اهم الاشياء التي تجب مراعاتها في حياة العصفور المفرد الا يجمع بعصفور الدوري مثلا ، ذلك ، ان الطير المفرد سوف يحاول الاخذ عن الدوري بدافع الرغبة الفريزية في اخذ الجديد حبا بالتجديد ، فتكون النتيجة انه يحاول ادخال الجديد على القديم ويخلط القالب التغريدي الذي توارثه الاباء عن الاجداد فتتغير الصورة المثلى التي صيغت فيها السيمفونيا (١٠٤) الكنارية لتتحول الى نوع من التاليف الرومانتيكي الحر — Fantasia — (١٠٥)

والطيور الفريدة كالمغنين المجيدين تحب الظهور في مجتمع يقدر فنها . وقد لمست ذلك بصورة عملية عندما سجلت على شريط صوت كنار صيني كنت اقتنيه ، ثم نقلته على شريط

---

(١٠٤) Symphonia ـ تعبير خاص يعني السمفونية المصغرة كمثل ـ Sonatine مصغر Sonate .

(١٠٥) Fantasia ـ كذلك مصغر Fantaisie ـ وهو ضرب من التاليف السمفوني الحر . كال Rhapsodia ـ تصغيرا لـ : Rhapsodie ـ .

تكرار ، وكان من عادة هذا الكنار أن يغـــرد بفترات متقطعة حسب رغبته ومزاجه ، وحصل انه عندما ادرت التسجيل المتكرر فى غرفة مجاورة له راح يفرد بصورة مستمرة متحديا الكنـــار الذى كان يعتقد انه ينافسه فى ميدان التغريد .

ثم ادرت تسجيلا لموسيقى كلاسيكية تبرز فيها الالات الوترية الحالمة وتتجاوب معها آلات الفلوت والهارب وغيرها من الآلات الشـــاعرية الهادئة . ماذا كانت النتيجة ؟ ... لقـــد راح الكنار يغنى بطريقة جديدة ويحاول رفع صوته على صوت الموسيقى ... !

انها ظاهرة جديرة بالدراســـة والمقارنة . فأهل الطرب عند العرب وغير العرب يعقـــدون الحلقات الخاصة والعامة ويتناوبون فى الغنـــاء والعزف والمنادمة وتبادل الطرائف والملح ، ويحاول الكثيرون منهم معرفة الجديد وأخذه عن الآخرين ـــ وقد يكون الجديد قديما ، انما لم يكن لتسعفه الظروف للاطلاع عليه حتى واتته الفرصة فتعرف عليه فاعتبره جديدا .

وقد رأينا ما فعل سعيد ابن مسجح ومن سار على منواله فى التحصيل والحفظ والتعريب وحتى يومنا هذا نجد ان كل لحن شعبى شـــاع وانتشر فى موطنه الاصلى ينقل بسرعة الى البلاد الدانية منها والنائية بطريقة او بأخرى ، ليصاغ اللحن من جديد على نص جديد وبلغة جـــديدة ليعود الى الانتشار بحلة جديدة وطابع ذى طعم جديد ولكنة جديدة .

والتطور الموسيقى فى العالم قد يكـــون متدرجا ، وهذا شىء طبيعى فى سنة التطـــور والارتقاء قد يكون مفاجئا ، وحينئـــذ يكـــون مصطنعا ومفتعلا . والتطور الطبيعى أصيل وله ركائزه ودعائمه التي تحميه من التدهور والانهيار ، واما المفاجىء المفتعل فانه يدخل على بيئة غريبة يكون دخيلا عليها لا يلبث أن ينكشـــف على حقيقته المصطنعة ، فيلفظه المجتمع ليعود ـــ أى المجتمع ـــ الى تراثه بايمان أقوى وحنـــين أعمـــق ، فيبدأ التطور الطبيعى من جديد بطريقة او بأخرى ، والبقاء للاصلح .

عرض للغناء منذ فجر الاسلام حتى عصر بنى أمية والتطور المتدرج الطبيعى

« كان لمغنى مكة مذهب خاص من الغناء ، ولمغنى المدينة مذهب (١٠٦) وامتلأت هـــاتان المدينتان وضواحيهما بالمغنين والمغنيات ، وعاش بهما فى زمن واحد من مشهورى الفن عديدون . نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر **عزة الميلاء وجميلة ، والدلال ، وبرد الفؤاد ، ونومة الضحى ورحمة وهبة الله ، ومعبد ، ومالك ، وابن عائشة ونافع بن طنبورة ، وحبابة ، وسلامة ، وبلبلة ، ولذة العيش ، وسعيدة ، والزرقاء وغيرهم (١٠٧) .**

---

(١٠٦) علما ان صلاة القربى تجمع بين اهاليهما ولهما نفس العادات والتقاليد وتتشابه ظروفهما فى وجوه متعددة ، ومع ذلك فلكل منهما شخصيته المستقلة الخاصـــة فى ميدان الموسيقى والغناء .

(١٠٧) عن الدكتور محمود احمد الحفني فى كتابه ـ حياة ـ اسحق الموصلي : الموسيقار النديم .

وقد كان لهؤلاء منزلة خاصة لدى الخلفاءومما يستحق التسجيل ان سيرين كانت اول قينة فى فجر الدعوة الاسلامية ، وهى مغنيةمصرية مجيدة اخذت عنها عزة الميلاء (١٠٨) سيدة المدرسة الغنائية التي اوجدت الطريقالمعبد لمن عاصرها او جاء بعدها . ويروى ابو الفرج الاصفهانى « ان عزة الميلاء كانت تغنىاغانى سيرين » وسيرين تمثل الموسيقى المصرية القديمة ، مما جعل لعزة الميلاء شخصيةجديدة،الى جانب الطابع الشعبى فى الغناء العربى التقليدى القديم .

ونحن ـ فى هذا المجال نستعرض الزواياالمتعلقة بالتطور ، ولا نريد الاكثار من الامثلة فى كل منها ، وعليه فاننا قد نذكر علما ونترك آخر ، او قد نتخطى تاريخا ثم نعود اليه فى مناسبة اخرى .

« وحتى زمان الخليفة عمر بن الخطابظل اهل الطرب يحتفظون بما عرف من الغناء العربى المتوارث والشائع مثل الحداء والنصبوالسناد » ويثبت ذلك ما جاء فى العديد من كتب الادب العربى» (١٠٩) .

وعلى اثر اتساع الفتوحات التى تمت فىعهد عثمان بن عفان رضى الله عنه وفى عهد سلفه ، والمماليك التى دانت للاسلام وعن طريقالتيارات التى تفاعلت نتيجة لهذا الاختلاط بين المدنيات ، وعلى الاخص المدنيات المصريةوالفارسية وباصالة التفاعل الطبيعى المتدرج ترسخت التطورات الجديدة فى ميدانفن الغناء ، ذلك انه جاء على مراحل سمحت بتجاوب البيئة التى اصبحت ترفض الرتابةبعدالتحام المدنيات فتقبلت ، عن طيب خاطر ، ما دخل على غنائها من جديد .

ونتيجة للرفاهية والاستقرار ـ بعدالانتصارات عبر الفتوحات ـ اخذ المسلمون ينظرون الى امور دنياهم بمنظار اكثر تساهلاوتسامحا عن ذى قبل ، وبدأ الاحترام لمحترفى الغناء يظهر عندما سمح الامراء والاشرافلهؤلاءبالدخول الى الدور والقصور ، وحفلت بيوتهم باهل الغناء ومحترفى الموسيقى ، وتعادلهؤلاءمع اهل الادب والشعر فدخلوا مجالس الامراء

---

(١٠٨) اخذت عزة الميلاء بعض الغناء عن سيرين مولاةحسان بن ثابت واخت مارية القبطية ، وكان قد بعث المقوقس الى النبي الكريم صلى الله عليه وسلم بهما كجاريتين لهماوكان فى القبط عظيم فتسرى (صلى الله عليه وسلم) بمارية واهدى اختها سيرين الى حسان بن ثابت . (وكان ذلك فىالعام التاسع الهجرى ٦٣٠ م) كما اخذت عزة عن نشيط الفارسي ما جاء به من بلاد العجم من صنوف الغناء .

(١٠٩) دكتور محمد الحفني ـ نفس المرجع .

والاشراف ، حتى ان بعض الخلفاء طربوا للغناء(١١٠) وكان قد سبقهم فى ذلك بعض الصحابة والائمة . فالامام الشافعى رضى الله عنه اجازالقراءة بالتلحين (كما جاء فى مقدمة ابن خلدون ص٤٢٥ ــ) . « وسمع كثير من الصحابــةوالتابعين والائمة والعلماء والزهاد ، وممن سمع الغناء « عمر » رضى الله عنه ، روى يحيى بن عبد الرحمن ان « رواح بن المعترف ــ وهو مغن ــ غنى الناس فى الحج الاكبر ، وكان فيهم عمرفاستحسن غناءه ، كما روى ان عمر مر برجل يتغنى فقــال : « ان الغنــاء زاد المسافــر »**والنعمان بن بشير الانصاري** اشتاق الغناء فتوجه الى دار عزة الميلاء فطلب اليها ان تغنى ففنتمن شعر لقيس بن الحطيم :

اجــد بغمــرة غنيانهــا ... فهجــر ام شــاننا شــانها ؟
و «عمــرة » مــن سروات النســا ... ء تنفــح بالمســك اردائهــا

وعمرة هذه هى اخت النعمان الانصارىطالب الغناء نفسه . ولما رأى السامعون ذلك اشاروا اليها فامسكت ، ولكن النعمان استعادالغناء وهو يعرف انه تشبيب بأخته (١١١) .

---

(١١٠) ان المعارضة الشديدة للغناء لدى الاشرافوالامراء كانت منذ العصر الجاهلي ، ذلك ان العربي فى الجاهلية كان ينظر الى الفنون نظرة بعيدة عن الاحترام فهومعتد باصله ولا يحترف من المهن الا ما كان موضع احترام وفخر وهكذا فقد اقتصر فى عصر الجاهلية فن الغنــاء علىالقيان والموالي . ولما جاء الاسلام واستقبل الرسول الاعظم فى المدينة استقبالا رائعا تخلله الغناء الذى اشترك فيه كلمن النساء والرجال والصبيان فكان اول غناء فى حضرة الرسول الكريم صلوات الله عليه ولا يزال الناس فى الجزيرة العربيةيرددون لحن استقبال النبي العربي الكريم صلى الله عليه وسلم والذى جاء فيه :

طلــع البــدر علينــا ... مــن ثنيّــات الــوداع
وجــب الشــكر علينــا ... مــا دعــا للــه داع
ايهــا المبعــوث فينــا ... جئــت بالامــر المطــاع
جئــت شــرفت المدينــة ... مرحبــا يــا خــير داع

عن سيرة ابن هشام عن كتب التاريخ الاسلامي ــ دوبدار : صور من حياة الرسول ص ٢٣٥ عن تاريخ الموسيقى الاندلسية دكتور عبد الرحمن علي الحجي .

ويروى ابن عبد ربه فى العقد الفريد ٨/٦ عن الرسولالكريم صلى الله عليه وسلم انه مر بجارية تغني . قال ابن عبد ربه :

« ولقد ابطل الاسلام كل غناء فيه جاهلية ، وابقى ماعداه . ولما مر النبي صلى الله عليه وسلم بجارية ، رفعت صوتها تغني :

هــل علــيّ ويحكمــا ... ان لهــوت مــن حــرج

فقال صلى الله عليه وسلم : « لا حرج ان شاء الله » .
عن تاريخ الموسيقى الاندلسية ايضا ص ١٧ ــ

و « شبه صلى الله عليه وسلم قراءة ابي موسى الاشعرى بانها « من مزامير داود » .
نفس المرجع ص ١٧ عن ابن خلدون ٩٦٨/٣ .
وفى العقد الفريد ايضا لابن عبد ربه ٤/٦ بان رسولالله صلى الله عليه وسلم قال لا يحب موسى الاشعرى لما اعجبه حسن صوته :

« لقد اوتيت مزمارا من مزامير آل داود (عن نفسالمرجع السابق ص ١٧) .

(١١١) عن الجوارى المغنيات ــ لفايد العمروسى ص ٣٢ .

وروى عن الامام الغزالى انه قال "« سمع الغناء من الصحابة ، عبد الله بن جعفر وعبد الله بن الزبير والمغيرة بن شعبة ومعاوية وغيرهم !! » (١١٢) .

والا عجب من هذا ان يسمع الغناء من الائمة الامام الشافعى واحمد بن حنبل .. ! وذاك مجلس يضم شيوخ الوعاظ والمتكلمين ،وشيخ المالكية والحنابلة ليستمعوا فيه ، الى من يغنيهم هذه الابيات . (١١٣)

خطت اناملها فى بطن قرطاس ... رسالة بعبير لا بأنفاس

أن زُرْ فديتك لى من غير محتشم ... فان حبك لى قد شاع فى الناس

فكان قولى لمن ادى رسالتها ... قف لى لأمشي على العين والراس

وهذا دليل على التسامح فى اباحة الاستماع عند المجتهدين من ائمة الدين ، ولكن الظروف التى أحاطت بالدعوة والمسؤوليات الجسام الملقاة على عاتق المجاهدين والمدافعين عن الدين جعل للزهد عند الجميع طريقة ليتفرغ المؤمنون الى امورهم المصيرية ويعملون على ترسيخ دعائم الايمان فى القلوب ، حتى اذا ما استتبت الامور وارتاحت النفوس تطلع القوم الى امور دنياهم ، وتقبلوا ما كانوا يرفضون مجرد التفكير به .

وجاء عهد الخلفاء الامويين ، فراينا أمير المؤمنين الخليفة (معاوية) يطرب لغناء **سائب خاقر مولى بنى مخزوم** (١١٤) .

وتأبى عروبة الغناء ان تتخلى عن طابعها وشخصيتها فى هذا العصر رغم ما ادخل عليها من الاقتباسات الرومية والفارسية وغيرها .

ودخل الغناء المتقن ـ كما اطلق عليه ـ عن طريق ما سبق ، ان جاء به **سائب خاثر** وبدات النهضة الموسيقية تأخذ طريقها العلمى ، فوضعت التآليف الخاصة بالعلوم الموسيقية والغنائية ، فوضع يونس الكاتب : ـ كتاب النغم ـ وكتاب القيان ، فكان نواة لما صنف بعد ذلك فى هذا المجال فى العصر العباسى الذى يعد قمة المجد فى العصور العربية تفتحا على العلم ، وتقدما مدنيا وثقافيا . وفيه ظهرت المواهب التى صدرت اصول فن الغناء الى الاندلس ومنها الى العالم ، فكانت سراجا ينشر سنن اشعته على أوروبا فيحيل ظلماتها نورا وضياء .

---

(١١٢) نفس المرجع ص (٣٣) .

(١١٣) نفس المرجع ص (٣٣) .

(١١٤) كان ابن جعفر يعقد المجالس للغناء يحضرها وجهاء العرب ، وقد شهد معاوية الغناء عنده مرتين ، وطرب من سائب خاثر واثنى عليه حين سمعه يغني قول حسان ابن ثابت :

لنا الجفنات الغر يلمعن فى الدجى

واسيافنا يقطرن من نجدة دما

« عن الجوارى المغنيات ص ١٩ لفايد العمروسي » .

ويصف الاصبهاني في الاغاني ـ **كتاب الاغاني ـ ليونس الكاتب** : بانه اول كتاب في الغناء وقد عاش « **الكاتب** » في المدينة **وتتلمذ على ابن عباد واخذ الغناء عن ابن سريج ومعبد** وابن محرز والغريض ، وهذا ما جعل كتابه« كتاب الاغاني » مرجعا اصيلا ومصدرا هاما رجع اليه مؤرخو الغناء بعده .

ومن الذين كانت لهم ثقافة موسيقية :**يحيى المكي وقد لجا اليه ابراهيم الموصلي وابن جامع وفليح ابن العوراء** في الغناء القديم يأخذون عنه ويتلقفون منه ، وقد وضع يحيى المكي كتابا في « الاغاني ونسبها واجناسها » ولكن الاصبهاني يقول بان كتاب يحيى المكي لم يخل من أخطاء فادحة في نسب الغناء وخلط فيه تخليطا كثيرا .

وتوفرت في اسحاق الموصلي مؤهلات لم تتوفر لغيره من المغنين ، وقد أحاط بعلوم عصره الى جانب معرفته بفنون الاقدمين ، وسعى الى ترجمة ما رسمه الاوائل مثل اقليدس ومن كان قبله ومن جاء بعده من أهل العلم . والف كتبا في الغناء عديدة ، منها ما يختص بالاصول والقواعد الموسيقية ، ومنها ما كان يتكلم عن أخبار المغنين والقيان .

دور الفيلسوف الكندى في السلم (الملون المعدل):

مقارنة بين سلّم الكندى ، وفيثاغورس ، ويوهان سباستيان باخ J. S. Bach

ومن العظماء الذين كان لدراساتهم أكبر الافضال في العطاء العالمي الكبير والفيلسوف العربي الشهير **يعقوب بن اسحاق الكندى المكنى (بابي يوسف)** ، وقد عاصر الموصلي وعاش من بعده حوالى اربع وعشرين سنة (١١٦) .

وللكندى مؤلفات في أصول التلحين عند العرب في تلك العصور ، وبالرجوع اليها يمكن فهم المصطلحات التي وردت على لسان الاصبهاني في كتاب الاغاني .

وقد (١١٧) « درس يعقوب الكندى في بغداد العلوم العقلية المستقاة من ترجمة التاليف اليونانية والسريانية والهندية ، وتبحر في علوم اللغة والادب والفلسفة وغيرها ، ويصفه الاستاذ كوروكيس عواد بانه جدير بان ينعت بالمنقح للفلسفة اليونانية.

ويعتبر ابو يوسف الكِندى من المؤلفين المكثرين ، ومؤلفاته تربو على مئتين واربعين كتابا ورسالة في سبعة عشر علما واختصاصا ، على ان من هذه الرسائل ما هو صغير الحجم لا يتعدى الورقات العشر ، ومنها ما هو واسع في موضوعه واسهابه » .

---

(١١٥) ومن اراد المزيد من هذه المعلومات فعليه بكتاب الاغاني للاصبهاني . وفي سلسلة اعلام العرب قصة حياة اسحاق الموصلي للدكتور محمود احمد الحفني وفيه يجمع الكثير المفيد من المعلومات الموثوقة عن هذا الموسيقار العبقرى.

(١١٦) ولد يعقوب الكندى في الكوفة عام (١٨٥ هجرية : وتوفي : عام ٨٠١ ميلادية) .

(١١٧) « الكندى » سلسلة اعلام الموسيقى العربية ـ مجدى العقيلي .

وقد رأيت تثبيت هذا الموجز عن حياته ايمانا مني بما له من افضال على الموسيقى الغربية خاصة لان السلم الكروماتيكي المتداول اليوم قد أتى به الكندى منذ نيف والف عام .

وتعددت انواع العلوم التى بحثها فى كتبه ومنها : الفلسفة والطب والهندسة والفلك والموسيقى ... وغيرها الكثير مما يضيق المجال عن شرحه .

وقد كان لعبقريته منزلة خاصة عند الخليفة المأمون الذى كلفه بنقل العلوم اليونانية والسريانية الى اللغة العربية ، كما ان المعتصم اختاره مربيا ومؤدبا ومعلما لابنه أحمد .

ولن اتعرض هنا لما لاقاه من الحسد بسبب منزلته وجاهه ، وما حيك حوله من مكائد ومؤامرات ، لان ذلك خارج عن نطاق بحثنا .

من هنا يبدأ الدور الثانى لتطور الموسيقى العربية فى العصر العباسى الاول (١١٨) وظهرت مدرسة الشراح الاغريقيين ، كان الكندى رائد هذه المدرسة واستاذها الاول وموجدها بلا منازع . (١١٩)

كان ظهور هذه المدرسة وانتشارها قبيل منتصف القرن الثالث الهجرى ـ التاسع الميلادى ـ فى عصر الخليفة المعتصم بين (٨٣٣ ـ ٨٤٣ ـ م) .

وفى القرن العاشر الميلادى ـ الرابع الهجرى ـ ظهر الاستاذ الثانى لشراح المدرسة الاغريقية وهو : **محمد ابو النصر الفارابى** ـ وقد قمت بتحليل ومقارنة لنماذج مختارة من أعماله الموسيقية فى المتلائمات والمتباينات (او المتنافرات) فى بداية هذه الدراسة ـ الذى جاء امتدادا لما كان قد بداه الكندى من قبل . وعرض الفارابى فى كتاب « الموسيقى الكبير » الشىء الكثير من المقارنات بين الابعاد الفيثاغورية ـ مع التسميات اليونانية ـ والابعاد العربية ـ وسبق ان المعت الى تقديره واحترامه لمن سبقه من اهل الصناعة بما فيهم اصحاب النظريات الاغريقية .

ونجد فى سلم الكندى شبها كبيرا فى تقسيم الابعاد بالمقارنة بينه وبين السلم الفيثاغورى المعتمد فى بناء السلم الموسيقى الغربى المتداول . حتى وفى تحديد نسب التجزئة للفاصل الطنينى مثال ذلك .

(ليما ـ Limma ـ بقية/كوما ـ Comma فضله) .

فالليما ـ تعادل اربع كومات والكوما ـ تعادل ١/٩ من الفاصل الطنينى ـ (تقريبا) .

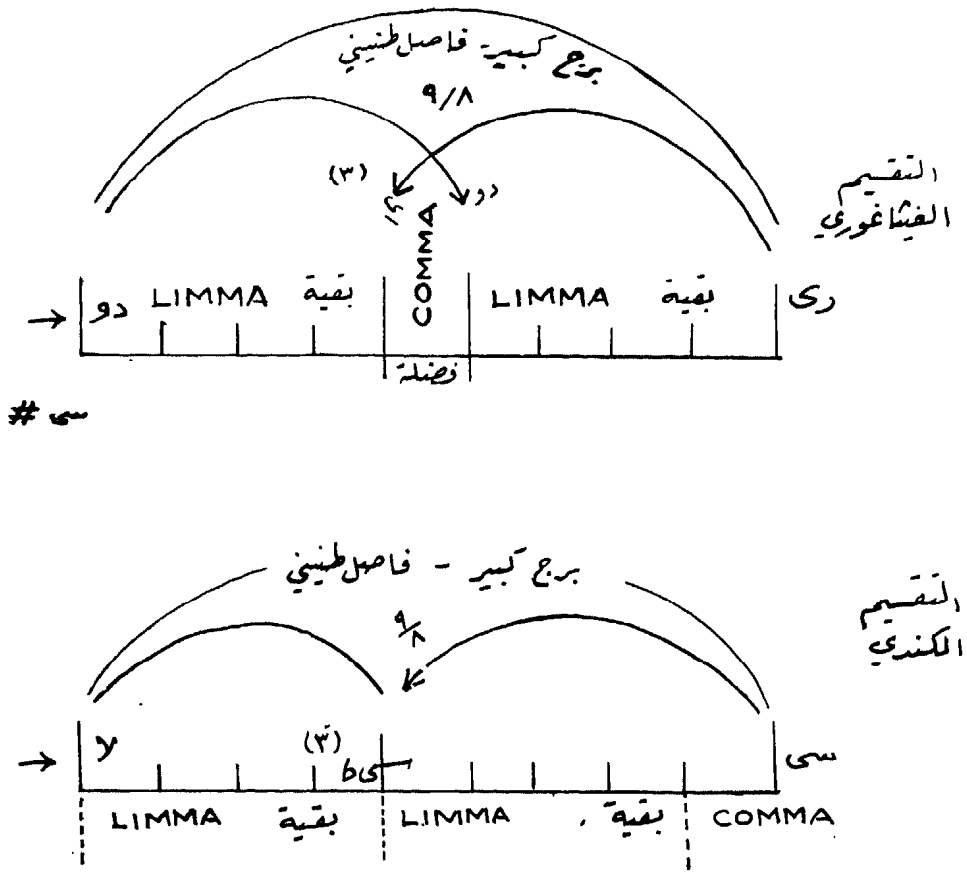
١ ـ قسّم الكندى الديوان الكامل الى اثنتى عشرة درجة ـ تنفصل الدرجة عن الاخرى بمعدل نصف صوت ـ .

٢ ـ ينشطر الفاصل الطنينى عند الكندى الى نصفين غير متساويين ـ بقيتان وفضلة ـ وهذه مقارنة للتقسيم الفيثاغورى مع تقسيم الكندى المذكور .

---

(١١٨) وكان الدور الاول لسعيد ابن مسجح ومن اقتدى به من معاصريه ومن تبعهم .

(١١٩) فقد سبق الفارابي الذى جاء من بعده ليتمم ماكان قد بداه .



(١٢٠) سبق ان اعطينا راى العلامة وديع صبرا والعلماء الغربيين الذين استشهد برآيهم حول السلم الطبيعي الكبير المشتق من السلم الينوري اليوناني ـ المصطنع .

(١٢١) تسمى هذه الاشارة : « دييز » وهي تعني رفع رنة العلامة ـ مقدار نصف صوت ملون Chromatique اى بقية وفضله : (Limma + Comma) .

(١٢٢) تسمى هذه الاشارة « بيمول » وهي تعني خفض رنة العلامة مقدار نصف صوت ملون Chromatique (بقية وفضله) (Limma + Comma) .

وفى ما يلى مقارنة وتحليل بطريقة حسابيةلنفس التقسيم الخاص بالفاصل الطنينى (١٢٣)

السلم الفيثاغورى		السلم الكندى	
أساس = دو	$\frac{١}{١}$	مطلق (١٢٤) = لا $\frac{١}{١}$ اربع كومات	بعد طنينى كامل ويتألف من تسع كومات مجزأة الى بقية ثم بقية وفضلة
كوما فيثاغورية = سى ديز (١٢٥)	$\frac{٥٣١٤٤١١}{٥٢٤٢٨٨}$	مجنب السبابة = سى بيمول $\frac{٢٥٦}{٢٤٣}$	
اربع كومات = ره بيمول	$\frac{٢٥٦}{٢٤٣}$		
خمس كومات = دو ديز	$\frac{٢١٨٧}{٢٠٤٨}$	سبابه = سى $\frac{٩}{٨}$ خمس كومات	

(١٢٣) عن « الكندى » فى اعلام الموسيقى العربية ـلجدى العقيلي .

(١٢٤) يقصد على حساب تقسيم الوتر وباعتبار مطلقالوتر نقطة الانطلاق ولهذا افضلية منطقية .

(١٢٥) سبق تعريفها ككومتا وهنا الفت نظر القارىء غيرالمطّلع الى ان السى دييز يعلو الدو الطبيعية بمقدار كوما ـ Comma ـ اى فضلة وهذا هو الفارق بيننا وبينهمـلاننا ابقينا المسافة بين علامتي (سي ـ دو) محافظة على بعدها الطبيعي بمقدار بقية فقط اى ما يعادل اربع كومتاتفيثاغورية . فى حين ان علامة سي دييز تغير فى نظام الابعاد مسببة تعديلا مضرا فى حدود بعدى البقية فى السلم الطبيعي .

اى تجعل بين الـ : ـ مى والـ : ـ فـا ـ بقيةوفضلة بواقع خمس كومتات بدلا من اربع فيصبح موقع الـ سي يعلو موقع الـ دو بمعدل (كومتا = فضلة) .

كما تجعل بين الـ : سي ـ وال : ـ دو ـ بقية وفضلةبواقع خمس كومات بدلا من اربع فيصبح موقع الـ مي ، يعلو موقع الـ فا بمعدل (كومتا ـ فضلة) .

وتوضيحا لذلك اقول : ان رفع علامة سي بواسطةاشارة دييز يجعل مسافة البعد خمس كومتات فيثاغورية بحيث ترتفع وتعلو علامة الـ سي دييز فوق علامة دو وهيعلامة اساسية مفروضة يمنع تحريكها عند التجزئة . وما يحصل للبعد ـ سي ، دو ـ من تغيير فى النظام والبناء يحصللبعد ـ مي ، فا ـ وبالتالي فان النظام التعاقبي فى دائرة الخامسات التامة الصاعدة او الرابعات التامة الهابطة الذىيفترض فيه تسلسلا هندسيا صاعدا كعقد منظوم متسلسل الحلقات يتهدم هيكله وينهار بحيث يزداد عدد الفضلاتويتكاثف مبتعدا عن العلامات الاصلية ومولدا بقية جديدة غريبة بعد ورود كل اربع فضلات غريبة جديدة .

اما نظام ترتيب ابعاد الكندى على اساس انصاف الصوتغير المتساوية دون التعرض للبعدين الصغيرين ـ مي ، فا ـ و (سي ، دو) يجعلنا على عتبة السلم بسهولة ، قدتكون فيها بض الشوائب ولكنها خالية من المحظورات لأنالنظام التعاقبي فى دائرة الخامسات التامة الصاعدة او الرابعاتالتامة الهابطة ـ قابل التطبيق فى نظامه الهندسي مع تسلسل حلقاته بفارق نصف فضله(١١٢٥)تقع فى منتصف البرجالمشطورالى نصفين ، احدهما يتضمن بقية والآخر يتضمن بقية وفضلة. فاذا اخذنا نصف الفضلة واضفناها الى البقيةالسابقة نكون قد طبقنا نظرية باخ الذى جاء بعد الكندى باجيال لرفض السلم الفيثاغورى كما هو ، ويشيد لهبالسلم المعدل الشبيه بسلم الكندى مع فارق بسيط لا يتعدى ١/١٨ من الصوت وكانت عملية التعديل هذه موضع صراعواحد ورد الى ان ثبت لدى العاملين فى التاليف الموسيقى ان هذا التعديل كان فتحا جديدا فى العلوم النظرية والتطبيقيةفى العالم الغربي ـ وهذا يثبت ما كان لبعد نظر الكندى من ←

اهمية ، لأن التقسيم الذى اتى به كان حلا وسطا ظل علماءالغرب فى حيرة للوصول اليه ويحق لنا ان نفتخر بعبقرية الكندى الذى اوجد في القرن التاسع الميلادى السلم اللونالعربي السليم والقابل التحول الى سلالم متعاقبة على قاعدة الخامسات التامة الصاعدة ، او الرابعات التامة الهابطة كما فىالمثال التالي :

ـ مقارنة ـ

الظاهرة الاولى :

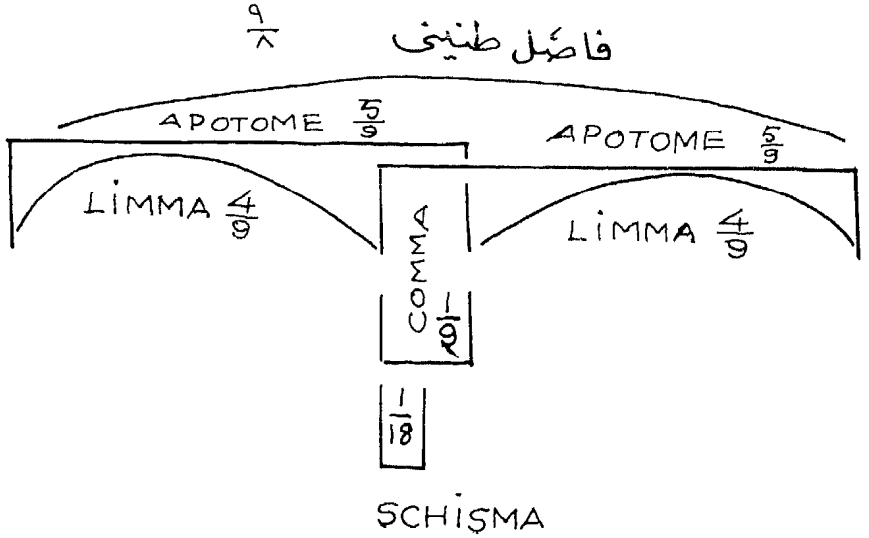
١ ـ بدأ الكندى ـ ومن عاصره او جاء قبله بفترة منالمغنين الموسيقيين العرب . بتحديد الدرجات الموسيقية وتسميتها باسماء الاحرف الابجدية العربية . ابتداء من نقطةالانطلاق للوتر المطلق الاول ـ اى الاعلى ـ حسب المصطلح قديما ـ والذى كان يسمى (بم) او على الاغلب ما يقابله فىالتسمية العربية الحالية ـ عشيران ـ وهي بالنوتة الغربية تعادل (لا) .

٢ ـ قبل اطلاق التسمية المعروفة للعلامات الموسيقيةالغربية والتي تبدأ ب دو ، ره ، مى الخ ... (١٢٥ ب) كان الغربيون يطلقون على الدرجات نفسها أسماء الاحرفالابجدية الغربية تماما كما سبق للكندى ان اطلق الاحرف الابجدية ـ العربية على الدرجات الموسيقية العربية هكذا : ـ

الخ	سبابه المثنى	مطلق المثنى	وسطى المثلث	سبابه المثلث	مطلق المثلث	وسطى البم	سبابه البم	مطلق البم	مواقع الدرجات على آلة العود
الخ	1... 8	7	6	5	4	3	2	1	رقم الدرجة
الخ	A	G	F	E	D	C	B	A	اسم الدرجة
الخ	LA	Sol	Fa	Mi	Ré	Do	Si	LA	الاسم الحالي

مع التكرار اللازم فى الطبقات العليا او الدنيا . فهل هناك من توارد فى الافكار (١٢٥ جـ) ام هو اقتباس عن الكندى ؟

(١٢٥ أ) نصف فضله = نصف كومتا (او ما يسمى فىحساب فيثاغورس Schisma) انظر المثال (شكل ـ ٢٦ ـ) .



(١٢٥ ب) ابتكر هذه التسمية ـ Guido D'Arezzo ـ وذلك عن طريق اقتطاع المقطع الاول 1 er Syllabe من كل كلمة من النص فى النشيد الديني الخاص بالقديس(جان بابتيست) وكانت النتيجة تثبيت التسمية التالية للعلامات : Ut ré mi fa sol la si..... ثم استبدلت كلمة Ut ـ بكلمة Do ـ تسهيلا للمد اللفظي . (هذا هو الشائع عند الموسيقيين وفى كتب تاريخ الموسيقى الغربية ـ ولكن هناك نظرية تخالف هذا الرأى . نظرية طلعت بها باحثة المانية هي الدكتورة سيغريد هونكه فى كتابها :شمس الله على الغرب ـ فضل العرب على اوروبا ضمن فصل مسهب خصت به زرياب . تقول النظرية : ـ اما المقاطع :دو ـ ره ـ مى ـ فا ـ صول ـ لا التي يقال عنها انها من وضع Guido D'Arezzo حوالي ١٠٢٦ . وانهاعبارة عن اوائل مقاطع سطور ترنيمة يوحنا ، فالواقع ان هذه المقاطع الموسيقية انما اقتبست من المقاطع النغمية للحروف العربية : د ـ ر ـ م ـ ف ـ ص ـ ل .

وتجمعها الكلمتان العربيتان : « دُرٌ مُفَصَّل » .

وتستطرد الباحثة الالمانية فتقول :

« وهذه ـ تقصد الحروف العربية ـ كثيرا ما نجدها فى مصنفات موسيقية لاتينية مشتملة على كثير من المصطلحات العربية . والمصنفات اللاتينية المذكورة ترجع الى القرن الحادى عشر ، وقد عثر عليها فى جبل (كاسينو) الذى كان يقيم فيه العرب ، ويذكر الدكتور محمود احمد الحفني فى قصة حياة زرياب معلقا على هذه الرواية فيقول :

« ذكر العالم الانجليزى هنرى جورج فارمر مثل هذا القول فى مؤلفاته عن الموسيقى العربية » .

وهذا قريب من المنطق الى درجة معقولة جدا . انما تبقى كلمة (سي ـ si) وهى تمثل الدرجة السابعة فى السلم الموسيقى الحالى ـ باعتبار علامة دو اساس السلم الطبيعي الكبير (الديوان الطنيني) . وعلامة سي حاسته وقد اعتبرت الدرجة الحساسة لان الارتكاز عليها يجعلنا نحس رغبة ملحة بالصعود الى العلامة التى تليها مباشرة وهي جواب قرار النغمة ـ اى تحس رغبة بالاستقرار على علامة (دو) لذلك يطلق على الدرجة السابعة اسم حاسة أو ـ Sensible ـ وفى اعتقادى ان كلمة si ـ انتزعت من قلب كلمة Sensible ـ واطلقت على الدرجة السابعة ـ الباحث .

الظاهرة الثانية :

وتختص بالتسمية الحديثة للعلامات المحولة بحيث يستغنى عن استعمال اشارات التحويل وتوضع تسمية جديدة للعلامات الملونة ـ Les Notes Chromatique ـ فى السلم المعدل ـ La Gamme Temperéé ـ كما يلي :

التسمية القديمة

Do	Do ♯	Re	Ré ♯	Mi	FA	Fa ♯	Sol	Sol ♯	LA	LA ♯	Si	Do

التسمية الجديدة (١٢٥ د)

Do	Lo	Ré	Té	Mi	FA	RA	Sol	Tu	LA	Di	Si	Do
Do.....		re.....		mi...	fa.....	sol.....						
د	هـ	و	ز	ح	ط	ى	ك	ل				
٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢				
C.....		D.....		EF.....		G.....						

ترتيب السلم الطبيعي انطلاقا من (دو)

					la.....	si
(اقرا من اليسار) ج	ب	ا				
٣	٢	ـ ١ ـ	لا			
A.....		B				

ان علامة (La) وكانت تسمى (A) هى العلامة الاولى . فى السلسلة عند الغربيين وعند العرب فى نقطة البداية ـ وتقع على مطلق وتر البم فى العود وجدير بالذكر ان ملامس البيانو ـ قديما ـ كانت تبدأ من علامة الـ A او الـ (أ) ، (١٢٥ د) .

وهكذا نرى ان الغرب بعد الف عام ونيف يعود الى اعطاء التسمية الخاصة بكل علامة مستقلة وعدم ربط العلامة

السلم المعدل كما شرحه الكندى :

جزأ الكندى فى سلمه الديوان (L'Octave) الى اثنى عشر جزءا صوتيا بنى على اساس طول الوتر ، بحيث يكون قابلا لتنفيذ عملية الخامسات المتعاقبة باقل فوارق مما ينتج عن تحويل السلم الفيثاغورى الى سلم ملون . وهو كما يرى من لوحة التجزئة ـ الشكل ـ عبارة عن سلم ملون جاهز ومؤسس على طريقة تقسيم الوتر ابتداء من مطلقه حتى جواب هذا المطلق ـ منتصف الوتر المطلق ـ وهو قابل التكرار . وتبدأ التسمية بالحرف الاول من الابجدية ـ أ ـ ثم تتعاقب الاحرف الابجدية حتى اثنتي عشرة درجة بابعاد انصاف الصوت كما يلى : ـ

أ ـ ب ـ ج ـ د ـ هـ ـ و ـ ز ـ ح ـ ط ـ ى ـ ك ـ ل ـ م أ ـ لا ـ س ط ـ س ـ دو ـ ره ط ـ ره ـ مى ط ـ مى ـ فا ـ صول ط ـ صول ـ لا ط ـ لا (١٢٦)

بين المشرق والمغرب :

« ان مهمة ابطال **هوميروس** فى الحياة هى استغلال مواهبهم البشرية الى أقصى حد ، فاذا ما نجحوا فى تحقيق ذلك أثبتوا انهم على مستوى المسئولية ، وانهم رجال حقيقيون كاملون » .

« .. فانسان الالياذة والاوديسا يجب ان يعيش بطلا ويموت بطلا ، فان لم يفعل فسوف لا يعد من الابطال الحقيقيين . (١٢٧)

كذلك كان مبدأ **أبى الحسن على بن نافع الملقب بالزرياب (١٢٨) او الزرياب** (١٢٩) اى ان يستغل مواهبه الى أقصى حد ، وبشتى الطرق ـ حتى ولو كان ذلك على انقاض رصيد استاذه

بالاخرى . مما يعطي لكل درجة تنضمن نصف صوت شخصية مستقلة . والفضل يعود الى السلم شبه المعدل الذى اتى به الكندى فى الاصل ثم اجرى عليه يوهان سياستان باخ اللمسات الاخيرة بفارق $\frac{1}{8}$ او (Schisma) (تقريبا) .

واعتقد ان التاريخ سيعيد نفسه عند استعمال الارباع « بوليفيا فى سلالمنا العربية الاصيلة » ، التي ستكون ظاهرة جديدة على الغرب انما سنكون نحن فى هذه المرة فارضي السلم الجديد وواضعي اسسه وتسميته باذن الله .

(١٢٥ حـ) علما ان الغرب اخذ عن العرب بنفس الطريقة الارقام العربية التى وضعها العرب على اساس الزوايا الهندسية باعتبار كل زاوية تمثل عددا واحدا فى الرقم هكذا ::

زاويتان للرقم اثنين ، وزاوية واحد للرقم واحد . 1 2 3 4 5 6 7 8 9

اى بدون زوايا : ٥ وهكذا فهو لاشيء ويقال لمن يعود خالى الوفاض : (عاد صفر اليدين) .

(١٢٥ د) تقع الاسماء الجديدة على الملامس السوداء من البيانو .

(١٢٦) ظاهرتان من طبيعة واحدة استرعتا انتباهى فى التسمية . احداهما تتعلق بتسمية مشابهة غريبة (من العصر الكلاسيكى) للعلامات الموسيقية ، والثانية تتعلق بتسمية اخرى مشابهة من زاوية مختلفة (معاصرة) لبعض العلامات الموسيقية .

(١٢٧) هوميروس ـ شاعر الالياذة والاوديسا (ص ـ ١١١/١٠٩ للدكتور عبد المعطى شعراوى .

(١٢٨) الزرياب بفتح الزاى طائر غريد ـ وقد سمي به لجمال صوته وحسن صورته وسواد لونه .

(١٢٩) والزرياب بكسر الزاي هو الذهب او مائه وهو معرب فن الفارسية ـ المعاجم اللغوية .

اسحاق بن ابراهيم الموصلى ـ كان ابراهيم ايضااستاذا له من قبل ـ فهولايبالى انغضب الموصلى او رضى ، همه ان يصل ... ان يحوز رضىالرشيد ... ان يحتل المكانة اللائقة بمواهبه .. وهكذا فقد تحدى وجابه وتمرد وأصر فكان له ما اراد ..

رفض طلب الرشيد الغناء على عوداستاذه ... ولم يتورع عن الجهر بان صنعته تتطلب ترتيبا آخر للعود ، وتشدد فى رفضهوابائه وقال للرشيد :

ـ لى عود نحته بيدى ، وأرهفته باحكامى ،... ولا ارتضى غيره ، وأمر الرشيد باحضار العود الذى صنعه زرياب . وتفحصه الرشيد فلم يجد فيه جديدا فقال : ما منعك ان تستعمل عود استاذك فأجاب زرياب :

ـ ان كان مولاى يرغب فى غناء استاذىغنيته بعوده وان كان يرغب فى غنائى فلا بد لي من عودى .

فقال الرشيد : ما أراهما الا واحدا فأجابزرياب :

ـ صدقت يامولاى ، ولا يؤدى النظر غيرذلك . ولكن عودى وان كان قدر حجم عوده ومن جنس خشبه ، فهو يقع من وزنه فى الثلث،أو نحوه . واوتارى من حرير لم يغسل بماء سخن يكسبها انوثة ورخاوة ، وبنمثها ـ يعنىوتر البم وهو الاول من أعلى كما عرفنا ـ ومثلثها ـ يعنى وتر المثلث كذلك ـ اتخذتها من مصرانشبل ، فلها الترنم والصفاء والجهارة والحدة اضعاف ما لغيرها فى مصران سائر الحيوان ،ولهامن قوة الصبر علي تأثير وقع المضارب ما ليس لغيرها .

فأعجب الرشيد ببراعة وصفه ، وأمره بالغناء ، فاندفع يغنى :

يا أيها الملك الميمون طائره هارون راح اليك الناس وابتكروا.

فقال الرشيد لاسحاق بعد أن استولىعليه.لطرب وتمكن منه الاعجاب :

« لولا اننى أعلم من صدقك على كتمانه اياك لما عنده وتصديقى لك من انك لم تسمعه قبلا لانزلت بك العقوبة لتركك اعلامى بشأنه ،فخذه اليك واعتن به حتى أفرغ له فان لى فيه نظرا » .

ماكنت أود أن اسرد هذه القصة لان وجهةنظرى قد تدين زريابا ، ولسنا فى هذا المجال لنترك هدفنا الاساسى ونناقش ظروف زرياب وموقف استاذه الذى سعى لهذه المقابلة ليعتز بتلميذه امام الخليفة، فاذا بالتلميذ ينتهزالفرصةليحاول اغتصاب عرش الغناء من أستاذه وهو الذى لما زال فى بداية الطريق .

ولكن النتائج التي ترتبت على هذه الحادثةوالتطور الذى حدث من جرائها جعلتنى أعود فأسردها ، وقد لا تكون جديدة على القارىء لانهاوردت فى أكثر كتب الادب العربى والتاريخ الاندلسى ، ولانها كذلك كانت نقطة التحول فىالاتجاه الفنى الغنائىالذى انطلق معهجرة زرياب من شرقنا العربى الى المغرب الاقصى حاملا لواءالفن الموسيقى الغنائى العربى الى العالم الغربى قاطبة معلما ومهذبا لا يجارى ..

ورغم العتب واللوم اللذين يستحقهما زرياب فانه لايمكن تجاهل ما قام به فى الخفاء من تجارب على عوده حتى تمكن من اعداده هذا الاعداد المتقن وفى ذلك اشارة الى ظهور موهبة متفتحة يافعة تسعى الى التحرر من الرتابة المتبعة فى الاقتداء ، وبالتالى التطلع الى آفاق جديد على طريق الابتكار والتجديد والابداع .

وكان أن غضب الاستاذ ، ومن حقه أن يغضب ، بعد أن تكشفت له فى تلميذه نزعة الوصولية الجاحدة فلم يراع مشاعر استاذه اسحاق ولا كرامة أبيه ابراهيم الذى كان له معلما من قبل ــ وكتم الاستاذ ما فى نفسه ، الى أن خلا بزرياب فقال له :

« ان الحسد أقدم الادواء ، والدنيا فتانة ، والشراكة فى الصناعة عداوة ، ولا حيلة فى حسمها وقد مكرت بي فيما انطويت عليه من اجادتك وعلو طبقتك ، وقصدت منفعتك ، فاذا أنا قد اتيت نفسى من مكمنها بادنائك وعن قليل تسقط منزلتى ، وترتقى انت فوقى . وهذا ما لا أصاحبك عليه ، ولو انك ولدى ، ولولا رعيى لذمة تربيتك لما قدمت شيئا على أن اذهب نفسك وليكن فى ذلك ما كان ، فتخير فى اثنين لا بد لك منهما : اما أن تذهب عنى فى الارض العريضة لا اسمع لك خبرا بعد أن تعطينى على ذلك الايمان الموثقة ، وانهضك لذلك بما أردت من مال وغيره ، واما أن تقيم على كرهى ورغمى مستهدفا لسهامى فانى لا أبقى عليك ولا أدع اغتيالك ، باذلا فى ذلك بدنى ومالى فاقض قضائك . »

لقد كان باستطاعة زرياب أن يستمر فى التحدى ، وان يكشف الصراع الخفى امام الخليفة فيكسب الجولة الثانية ويتبوأ عرش الغناء فى بغداد .

ولكن طموحه كان ابعد حدودا ، أو قد يكون ــ بعد أن خلا الى نفسه ــ أحس بالذنب ، ففضل ترك الصراع مع أستاذه ، ليبدأ صراعا جديدا مع شىء اقوى وأعمق أثرا واشد قسوة ، مع المجهول ، مع المستقبل ، بل مع الحياة ، فاذا انتصر على المجهول وضمن المستقبل فقد عاش بطلا ونعم بالحياة . والا ... فليمت بطلا فى التخلى عن التحدى لمعلمه اعترافا بما له عليه . وتأكيدا لثقته بنفسه ومستقبله ولامكانية نجاحه فى كل ميدان ومكان ...

زرياب فى الاندلس

... ووصل زرياب المغرب تاركا بلاد المشرق للمشرقيين ، وقد صمم وعزم وخطط ليبنى عالما موسيقيا جديدا يرفع باسمه الى دنيا الخلود .. **ووصل تونس فاتصل بصاحبها زياد الله** الاغلبى (١٣٠) ثم ترك تونس (لأسباب تتضارب الآراء حولها ولا تؤثر على بحثنا) بحثا عن مجال أوسع وأكثر خصبا ، فاتجه الى المغرب الاقصى ، ومن هناك كتب الى الحكم الاول (١٨٠ ــ ٢٠٦ هـ / ٧٩٦ ــ ٨٢٢ م) **بن هشام الاول أمير الاندلس ــ** الذى عرف بشغفه وولعه بالموسيقى ــ يطلب السماح له بدخول الاندلس بعد أن شرح له أمره وذكر قابلياته وامكاناته ؛

---

(١٣٠) ابن عبد ربه العقد الفريد ٣٤/٦ سمير شبحانى « اشهر المغنين عند العرب » دكتور عبد الرحمن الحجى . « تاريخ الموسيقى الاندلسية ص ٢٨ .

فسر الحكم بالكتاب ورحب به ودعاه للحضور(١٣١) عبر زرياب زقاق طارق ـ المضيق ـ صحبة أسرته وآماله فى تبوىء عرش المجد الفنى ،ولكن الحكم وافته المنية قبل وصول زرياب (٢٠٦ هـ/٨٢٢ م .) وكاد يعود ادراجه ، ولكن ثمة من أقنعه بان **الامير الجديد وهو عبدالرحمن الثانى الملقب بالاوسط** (٢٠٦ ـ ٢٣٨ هـ / ٨٢٢ـ٨٥٢ م .) يفوق اباه رغبة بفنه . وهكذا وبعد مكاتبات واتصالات ، دخل زرياب الاندلس لتدخل الموسيقى فى عهد جديد ، واحتفل الامير بمقدمه حين قارب قرطبة (Cordoba) اعظم احتفال لدرجة انه خرج بنفسه لتلقيه . (١٣٢)

زرياب المعجزة او الاصالة الموسيقية العربية الاندلسية أو نقطة التحول فى تاريخ الموسيقى فى العالم

كانت البادرة التى ظهرت باستقبال الامير لزرياب ومجالسته حين « .. اكرمه غاية الاكرام وادنى منزلته وبسط أمله ، وذاكره فى أحوال الملوك وسير الخلفاء ونوادر العلماء ، فحرك منه بحرا زخر عليه مدّه ، فاعجب الامير به وراقه ما أورده ، وحضر وقت الطعام فشرفه بالاكل معه هو وأكابر ولده (١٣٣) » مما شجع زرياب وبعث فى نفسه الامل . فراح ينفذ مخططاته فى نشر الموسيقى المشرقية ، والعادات الاجتماعية العربية ، حتى عمت البلاد وتجاوزت الحدود فانتقلت الى العالم الاوروبى قاطبة (١٣٤) وكان أن أسس أول معهد موسيقى ، واستدعى المغنين من المدينة المنورة لنشر الاصول الموسيقية العربية المشرقية القديمة (١٣٥) الاصيلة وانما بالطريقة

---

(١٣١) المقرى ـ نفح الطيب ـ ١٢٤/٣ دكتور عبدالرحمن الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية (ص ٢٨) .

(١٣٢) المقرى ، نفح الطيب ٣٤٤/١ ، ابن خلدون المقدمة ١١٠٥/٣ ، (عن الدكتور ع.ع الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية » ص ٢٩ ـ دكتور السيد عبد السلام « تاريخ المسلمين وآثارهم في الاندلس » ص ـ ٢٣٣ ـ

(١٣٣) اين هذا الاكرام والتبجيل فى ذلك العصر (ـ٢٠٦ ـ ٢٣٨ هـ / ٨٢٢ ـ ٨٥٢ م) من عصر اوروبى متقدم (١٧٥٦ ـ ١٧٩١ م.) وهذا التاريخ يمثل الفترة التى عاش فيها موزارت (W. Amedeus Mozart) ذلك العبقرى النمساوى وهو الذى اتى بالامجاد لبلاده بعد ان دار العالم ينشر موسيقاه ولما عاد الى مسقط راسه (سالزبورغ) وعاش فى قصر حاكم المدينة وجعلت اقامته فى صفوف الخدم يعامل كما يعاملون ويهان كما يهانون ويأكل فى المطبخ اسوة بالخدم وعلى موائدهم ولم يكن بتهوفن (L.V. Beethoven) الذى عاش فى نفس الفترة (ـ ١٧٧٠ ـ ١٨٢٧) باوفر منه حظا الا بقدر تمرده الشخصى على العادات والتقاليد ،وكلاهما عاشا وماتا فقيرين حتى ان جثة مورات كانت رهينة على دين لم يسمح بدفنها الا بعد ان دفع الحاكم هذا الدين وبين عصر زرياب وموزارت وبتهوفن ما يقرب من الالف عام . وبالمقارنة بين العصرين يتضح لنا تباين المستوى الحضارى والفكرى فى مدى تقدير العصر الذهبى الاندلسى . وكذلك العباسى لاهل الفن مع مالاقاه نوابغ العالم الاوروبى فى عصرهم الذهبى ـ عصر الموسيقى الكلاسيكية وبداية الرومانتيقية فى ابراز تاريخ المجد العربي فى عالم الموسيقى . (الباحث) .

(١٣٤) يقول دكتور جودت الركابى في كتابه « فى الادب الاندلسى » ـ .. وفى اثناء حكم عبد الرحمن الثانى قدم الاندلس من بغداد المغنى زرياب تلميذ اسحق الموصلى ،وقد كان له تاثير كبير فى نقل كثير من العادات الشرقية السائدة فى بلاط بنى العباس الى بلاد الاندلس وقد اخذت تلك العادات الحضرية تنتشر فى كثير من التانق والذوق الناعم وتبدو على الاخص فى المأكل وفى قوانين المآدب والحفلات ،وقد كان لقدوم زرياب تاثير كبير فى الحياة الاجتماعية والادبية والفنية .

(١٣٥) وجاء فى الاغاني على ابراهيم الموصلى ما يثبت وجود الغناء العربي الاصيل المنورات في ارض الحجاز من قبل ان يدخل اليها التطعيم الذي اتينا على ذكره سابقا ،وهذا فى اعتقادى ساعد على استمرار الطابع العربي رغم ما دخل على الغناء الحجازي من الوان مستوردة .

←

التى يحسها زرياب نفسه ، وأضيف الى لقبه القديم لقب اضافى جديد فأصبح « زرياب القرطبى » نسبة الى موطنه الجديد . وخصص له الامير راتبا شهريا قدره مئتا دينار بالاضافة الى منح الاعياد والمناسبات والمخصصات الاخرى له ولعائلته (١٣٦) .

وكان أول طلاب معهد زرياب الموسيقى (١٣٧) ابناؤه الثمانية وبناته عليه وحمدونه ، بالاضافة الى عدد آخر بعضهم من الفلمان والجوارى ، امثال « متعة » و « مصابيح » وغيرهما .

يقول الاصفهانى في الاغانى ـ ج٥ ـ ص ٢٠٢ « عن حماد عن اسحاق عن ابراهيم الموصلى انه قال : اول من تعلمت منه الغناء مجنون كان اذا صيح به : يامضر ، يهيج ويرجم فبلغنى انه يغنى اصواتا ـ الحانا ـ فيجيدها ، أخذها عن قدماء أهل الحجاز ، فكنت ادخله الى فاطمه واسقيه واخدعه حتى آخذ عنه وكان حاذقا ، فاول صوت أخذته عنه :

ارسلى بالسلام يا سلم انى
منذ علقتكم غنى فقير
... الخ

ويستطرد الموصلى :

ثم مكثت زمنا آخذ عنه ، وكان اذا عاد اليه عقله من احذق الناس وأقولهم على ما يؤديه ، ثم غاب عنى فما اعرف خبره » .

وهذا يؤكد وجود ضرب من الغناء الحجازى الاصيل قبل ادخال ما جاء به سائب حاثر وطويس وابن مسجح من غناء الفرس والروم .

وجدير بالذكر اننى فى دراستى الشخصية لبعض الالحان الشعبية الحجازية (عندما كنت فى جدة اعمل على تأسيس القسم الموسيقى فى الاذاعة العربية السعودية (١٩٥٧ـ١٩٥٨) وقد استمعت الى الكثير من الالوان المحلية فى كل من مكة ـ وجدة والمدينة المنورة وجوارها فلمست الطابع الحجازى الاصيل ، وكان يغلب على الخطوط اللحنية (مقام الحجاز) ويلاحظ ان اسم النغم يحمل اسم القطر الحجازى وينشر في اغانى عدن واليمن وحضرموت وعمان كما لاحظت عندما اتيح الى الاستماع لعدة فرق موسيقية غنائية تؤدى الفولكلور التقليدى .

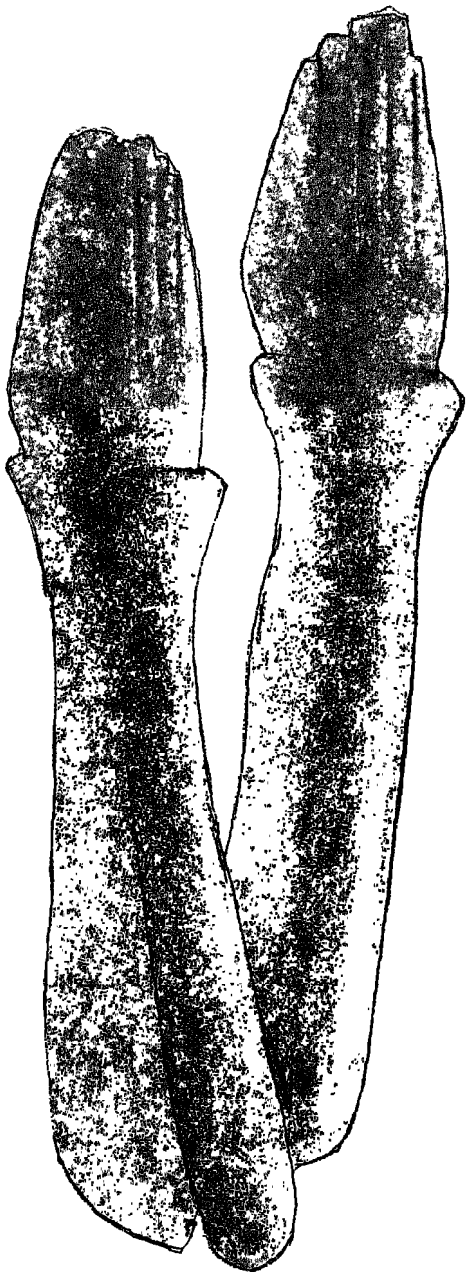
والشىء الثانى الذى استرعى انتباهى تلك (الصور الايقاعية ـ العلمية الرائعة ـ) التى تصاحب الحانهم ورقصاتهم الشعبية ، وهى ايقاعات متعددة الصور تمشى جنبا الى جنب فى نفس الوقت بصورة عمودية فتختلط نبضاتها المختلفة بحيث ينتج عن ذلك ولادة ما يسمى (بالتعدد الايقاعى Polyrythmique) لكل صورة ايقاعية خاصة ضابط ايقاع مستقل ، وباندماج مجموع الايقاعات المتعددة هذه نستمع الى كتلة متراصة متكاثفة من النغمات العجيبة المتلاحقة ذات المعالم الغريبة التى تشبه الزغردات الموقعة توقيعا حلوا ساحرا .

وقد كان يشترك مع هؤلاء العازفين من ضاربى الايقاع اكثر من الف راقص ومغنى وجميعهم يصفقون متقاسمين الصور الايقاعية نفسها فيؤدى صورة ايقاعية سمفونية هزت مشاعرى بشكل لا يمكن وصفه .

وتذكرت استعمال الكستانيت فى الموسيقى الاسبانية الكلاسيكية الراقصة من خلال هذه التجاوبات الشبيهة بالزغردات المذهلة .. فقلت لعلهم ادخلوا الكاستانيت الى اسبانيا لتقليد هذه الايقاعات التى تحتاج الى حذاقة وبراعة والكاستانيت وجد منها فى الاثار المصرية القديمة على شكل كفين من الخشب يصفق بهما بطريقة ما (شكل ـ ٢٧ ـ)

(١٣٦) المقرى ، نفح الطيب ١٢٥/٣ ، عن دد . ع .الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية ص ٣٠ احسان عباس ، تاريخ الادب الاندلسى (عصر سيادة قرطبة (ص ٣٨ ـ ٣٩) .

(١٣٧) يقول دكتور الحفنى فى « زرياب موسيقار الاندلس » وكذلك كتاب « مؤتمر الموسيقى العربية الاول ١٩٣٢ » ابتنى الخليفة في قرطبة دارا للجوارى المشرقيات اللواتى استحضرن من المدينة المنورة بعد تخرجهن على ايدى اعلام الغناء فى كل من الحجاز ودمشق وكذلك اتم بعضهن الدراسة فى نفس بغداد .. وجرى لهن امتحان خاص قبل التدريب والاعداد . وقد سميت هذا الدار « دار المدنيات » وكانت اول معهد للموسيقى فى الاندلس .



ووضع زرياب شروطا يجب توفرهـا فى كل من يرغب الانتماء الى معهده ومن هـذه الشروط اخضاعه الى امتحان يحـدد درجـة استعداده الفطرى ، فاذا اجتاز هذا الامتحان بدرجة النجاح دخل المعهد وسجل فى عِـداد طلابه ، والا صُرف (١٣٨) .

وقد وجه زرياب عنايته الى نقل جميـع أنواع الآلات الموسيقية المعروفة يومذاك فى بلاد المشرق العربى ، وعالج فيها وابتكر « حـتى توافر للاندلس ثروة من تلك الآلات لم تعـرفه بلد قبله (١٣٩) فقد كان لديهم :

١ ـ من الآلات الوترية : العود القـديم ذو الاوتار الاربعة ، والعود الكامل ذو الاوتار الخمسـة (١٤٠) والشهرود (١٤١) والطنبور (١٤٢) والقيثارة والمزهر ، والكنارة ، والقانون ، والنزهة ، والشقرة أو الشقير .

---

(١٣٨) ملخص عن نفح الطيب ١٢٩/٣ . الحفنى ـ زرياب موسيقار الاندلس ص ١١١ ـ دكتور ع . ع الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية » ص ـ ٣١ ـ

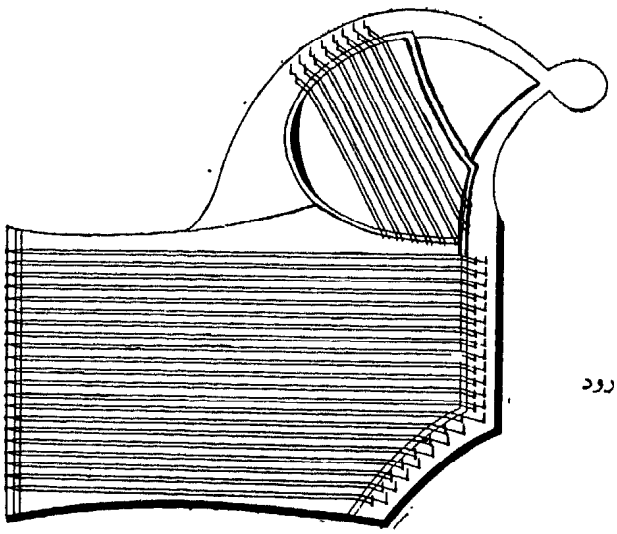
(١٣٩) دكتور الحفنى « زرياب » ص ١١٠ كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الاول المنعقد فى القاهرة عام ١٩٣٢ .

(١٤٠) عود زرياب المبتكر .

(١٤١) وعند الفارابى الشاهرود (والشهرود ايضا) الصورة

(١٤٢) وقد ذكر الفارابى فى كتاب الموسيقى الكبير بحثا عن هذه الالة مع وضع رسم لها الشكل (٢٨)

وهذه صورة الآلة :

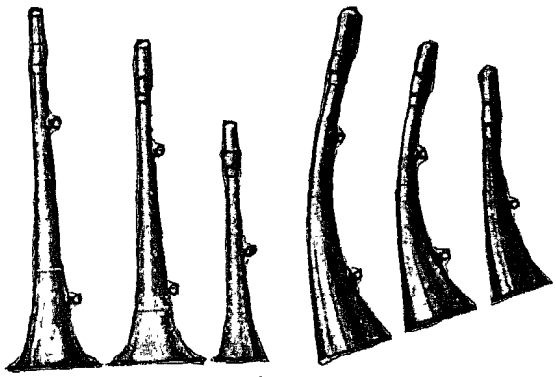


آلة الشاهرود

ومن الآلات الوترية ذوات القوس : الرباب على اختلاف انواعها ، وقد أصبحت جميع هذه الآلات فيما بعد تستعمل فى العـــالم الاوروبى الغربى مع تحريف فى اللفظ والاسماء ، وعـلى سبيل المثال لا الحصر أعطى بعض هذه الاسماء كما صار تحويرها حسب اللهجـات الاوروبيـة المختلفة . القيثارة او القيثـار ـ (Guitar) الرباب (Rubebe) أو (Rebec) وهى التى أخذت عنها عائلة الكمان . والشقير (Echiquier) (١٤٢ مكرر) واترك العود الآن لافرد له دراسة خاصة ألخص فيها ما جاء فى الموسوعات الغربية فى وصفه ومركزه ودوره فى الموسيقى الغربية دون تعليق أو تحريف فنى لما ورد فى المراجع الغربية حول العود .

أما المزهر ـ وهو عود ذو وجه من رق الحيوان فقد أخذ عنه البانجو ـ وأما الكنـارة أو الجنك فيعنيان الهارب (Harp) ، والهـارب من الآلات المصرية القديمة التى وجـد رسمـها منقوشا فى الاثار الفرعونية ـ .

ومن آلات النفخ (ـ أ ـ الخشبية :المزمار ـ وعنه أخذت عائلة الاوبوا (Haut-bois) شكل ـ ٢٩ ـ والسرنا ـ أو الصونای ـ والنای والشبابه واليراع والزمارة والقصبة والموصـول والصفارة .

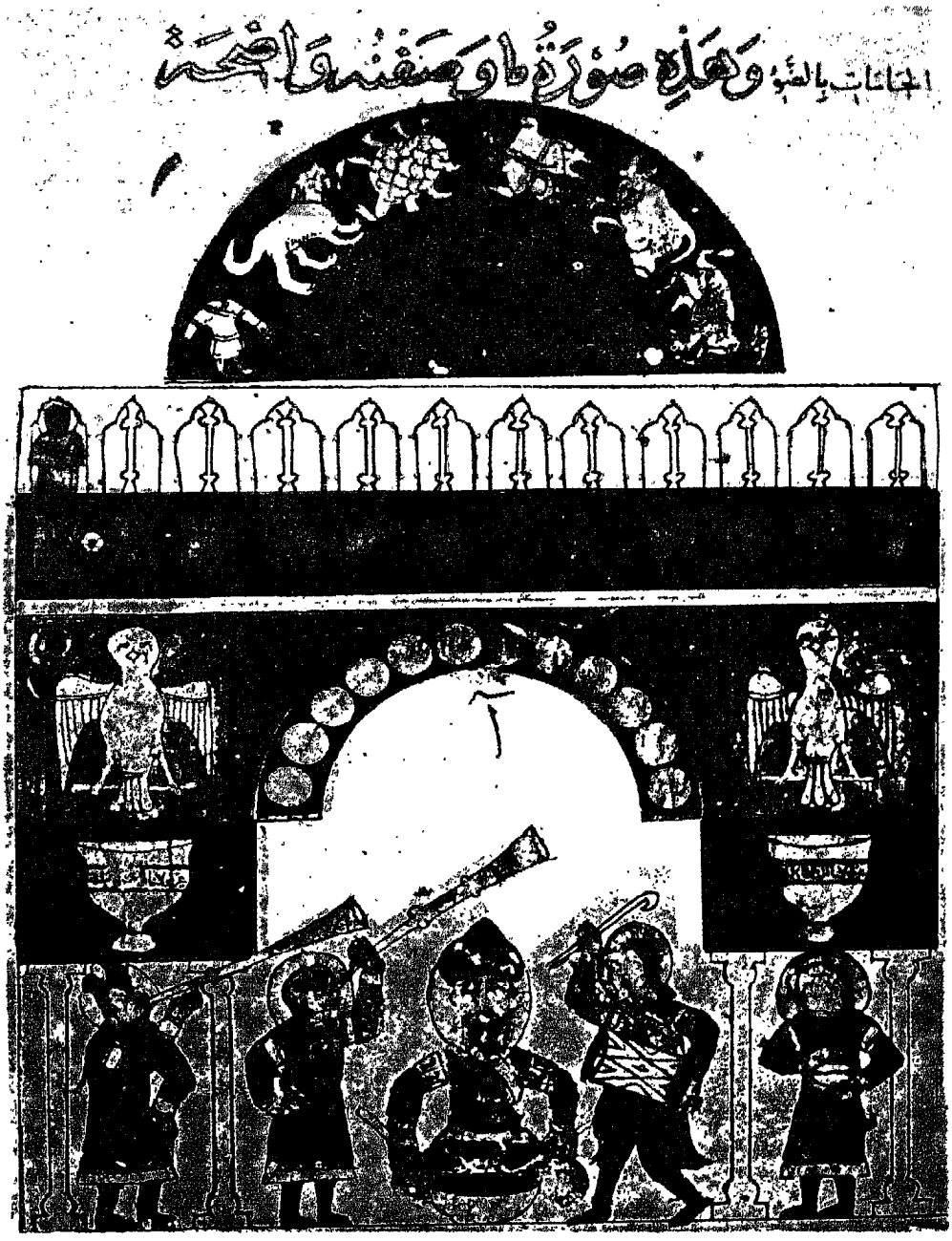


ـ ب ـ النحاسية : البوق (أو الصور)والنفير (وجمعه انفار) . وشكل ـ ٣٠ ـ يبين بعضا منها .

(١٤٢ مكرر) ويعتقد ان هذه الالة من المبتكرات التى ابتدعها زرياب وهى ذات ملامس سوداء وبيضاء متناوبة فى مواضعها وقد اخذت عنها اسلاف البيانو فى ما بعد ، والى عهد قريب كان يعتقد ان آلة البيانو وهى الوحيدة التى يمكن للغرب التباهى بابتكارها حتى جاء الباحث الكبير ـ كورت زاكس ليدحض هذا الزعم ويرد الـ (Echiquier) الى اصله العربى وبالتالى يرد اصل البيـانو واسـلافه الى هذه الآلة . وبذلك يرتد البيانو الى اصل عربى اندلسى (زريابى) كما جاء فى قاموس :

Nouveau Dictionnaire de Muiques ان « الشقير » هو الاسم القديم لالة الكلافسان Clavecin

ويعتبر الكلافسان من اسلاف البيانو وعليه صـار تعديـل السلم .


الجاثات بالعود وهذه صورتها وصفتها واضحة

والآلات النحاسية مستوحاة من قـرون الحيوان لذلك أطلق على ضرب منها اسم الـ : قرن وحور الى (Cor, Corn, Horn) ثم اصبح (Cornet) وعاد الينامحرفا لنطلق اسم (قرنيطة) على آلة (الـ (Clarinette) والنفـير صـار (Anafil) وجمعه انفار وحرف الى (Fanfar) واصطلح فى الغرب على اطلاق (Fanfar) على الفرق الموسيقية النحاسية بجملتها ـ أى استعمل الجمع للجميع . (١٤٣)

الآلات الايقاعية :

ومن آلات النقر والضرب الايقاعية نقل :الدفوف (Adufe) والغربال والبندير (١٤٤) (Pandero) (١٤٥) والصنوج (Sanajas) وكان يسمى الاعشي (صناجة العرب) كما تقدم.

والكاسات والمصفقات .. وقد تكـون الكستانيت حسب ماسـبق شرحه ، والقضيب والنقارة (Naker) أو (Nacaire) والقصـعة (Cassa) والطبل (Timbale) أو (Timpani)

---

(١٤٣) ارجو الا يعتقد القارىء ان هذا التحليل هـو اجتهاد شخصى منى او ان مصدره الاساسى عربى ، كلا .. انه حصيلة لدراسات قام بها مستشرقون وقد جاء على لسان الباحثة الالمانية دكتـورة « سيجريد هونكـه » فى كتابهـا « شمس الله على الغرب فضل العرب على اوروبا » ضمن الفضل الخاص بفضل زرياب على اوروبا (حسب رأى الباحثة الالمانية) وآراء بعض المستشرقين المهتمين بتـراث الموسيقى العربية ودورها في العالم امثال : ربيرا / وبالنثيا / وبرفنسال / وكوت / ودوزى / وغومس وغيرهم من المفكرين والباحثين الغربيين الذين قارنوا بين امثلة من الشعر الفرنسى والالمانى والانجليزى والايطالى والبرتغالى والاسبانى مع مـا استحدث فى الاندلس من نظام اشعار الموشحات والازجال ، مبرهنين بهذه الامثلة ومستشهدين بها على ان ما استجـد فى اوروبا من اوزان الشعر انما كـان انعكاسا لما احتوتـه الاندلس من هذه الالوان المبتكرة وقد اثبت هؤلاء المستشرقون ان بعض قوالب القصائد المسماة ـ بالآد (ا)(La Ballade) والاغنية العاطفية (La Chanson courtoise) وغيرها من قصائد التروبادور (ب) وهم يدعمون وجهـات نظرهم بالمقارنة بينها وبين اسماط الموشحـات واجزائها .الخ ...

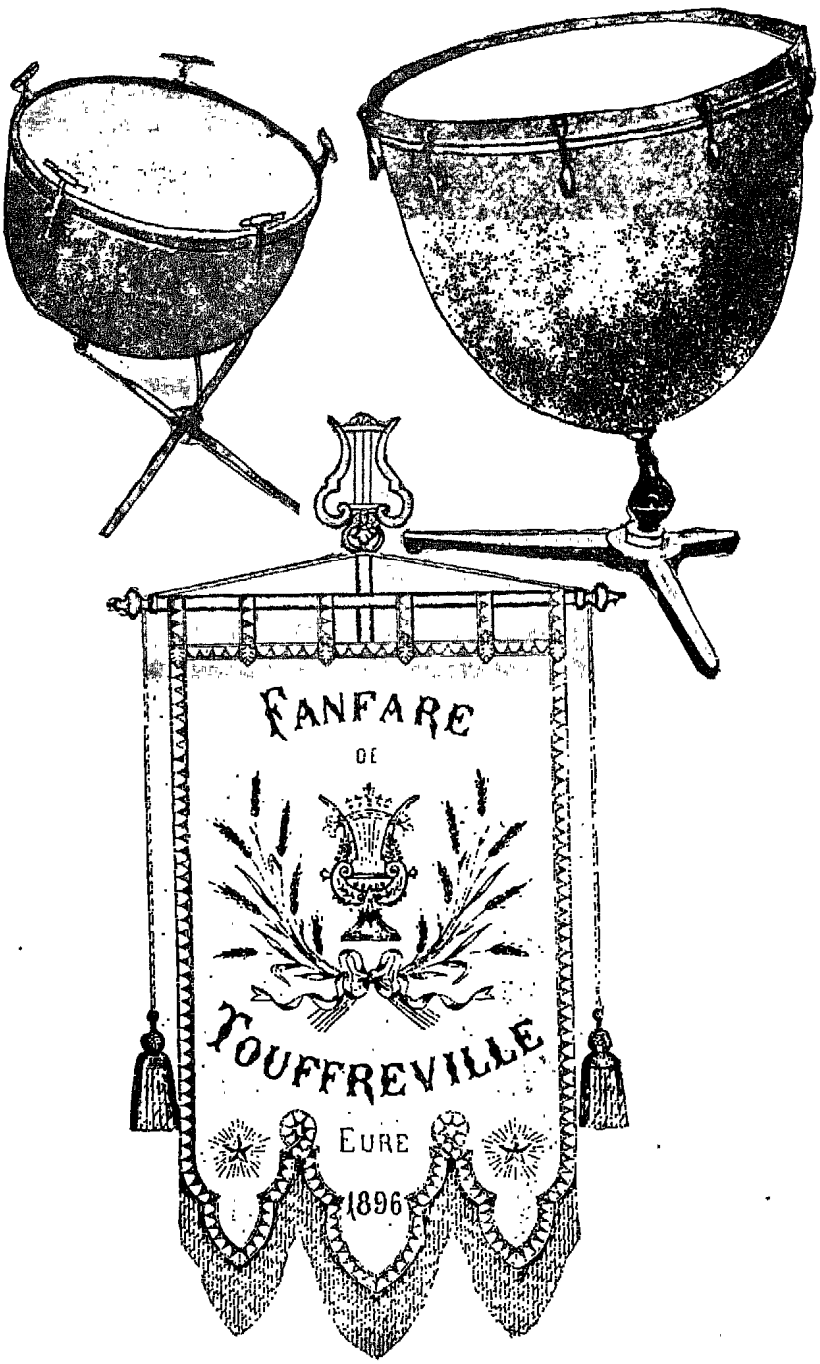
وقد اورد الحفنى قائمة باسماء المستشرقين فى « زرياب »موسيقار الاندلس .

(١٤٤) وقد ذكر قاموس (Nouv. Dict. de Mus.) اسم الباندیرو Pandero على رسم لالة وترية صندوقها مربع مستطيل مشدود عليها اربعة اوتار ولها زنديشيه زندالعود، ويقول بان اصل الالة انجليزية وهو من عائلة العود .

ا ـ تاريخ الادب الاندلسى زرياب موسيقار الاندلس ص ١٧٠

ويقول بعض المستشرقين المذكورين ان اصـل لفظ الـ (Troubadour) مصدره عربى وهو مركب من كلمتى ـ دور طرب ـ وعلى جرى عادة الترجمة عند الغربيين فى تقـديم الصفـة على الموصـوف انقلب اللفظ مـن دور طـرب الى (طرب دور) وحرف اللفظ (طروبا دور) وهذا قريب من المنطق ، لان ادوار الطرب في الموشح تتمثل بمقطع اول يسمى دور اول يليه مقطع آخر على نفس اللحن يسمى ـ الدور الثانى واذا لم يكن للموشح خانة (وهذا وارد فى الكثير من الموشحات الاندلسية القديمة ، فيكون الموشح مؤلفا من الادوار فقط التى يشترط فيها ان تكون من نوع الطرب ولا شىء يمنع ان تكون التسمية الدارجة فى ذلك الزمان عـلى الموشحات الخالية من الخانة اسم (دور طرب) وجمعهـا ادوار طرب .

(١٤٥) يقول نفس المرجع ان البنديرو ايضا آلة ايقاعية تشبه الرق ذى الجلاجل المستعمل فى الموسيقى الاسبانية عند الـ Gitans وان مصدرهـا اندلسـي وفي نفس المرجـع آلة وترية تسمى (Bandurria) بستة اوتار وهى آلـة اسبانية ، فتامل .


FANFARE
DE
TOUFFREVILLE
EURE
1896

وتقول الدكتورة « **سيجريد هونكة** » فى فصل من كتابها أفردته لفضل زرياب على أوروبا من زاوية : نشر فن الغناء ، فقالت ما ملخصه :

« أما الدور الهام فى نقل فن الغناء العربى الى القصور الملكية المسيحية فقد قام به الجوارى الاسيرات اللواتي كانت القصور الملكية المسيحية تحرص على الاحتفاظ بهن للموسيقى والغناء والرقص والسمر ، وان ذلك لم يكن مقصورا على القصور الملكية فحسب بل وقصور الاشراف أيضا ، وكان هؤلاء المغنيات يتحلين بحلى الاندلسيات ويلبسن لباسهن ، وكن فتيات جميلات وسيدات جميعهن سمراوات البشرة سوداوات العيون يرقصن رقصات اندلسية غاية فى الروعة. وكن يعاملن الناس معاملة كريمة غاية فى الظرف ، كما كان يتمتع هؤلاء المغنيات العربيات بتقدير وحب عظيمين . »

وتعتبر شخصية زرياب أبرز وأعظم شخصية فى عصره بالاندلس من حيث المكانة ـ بعد شخصية يحيى بن يحيى ـ فقد كان لكليهما أثر كبير فى التقدم الحضارى الذى أصابته الاندلس على أيديهما كما جاء فى تاريخ المسلمين وآثارهم فى الاندلس : للدكتور السيد عبد العزيز سالم ص (٢٣٢ ـ ٢٣٤) .

ولن أدخل فى التفاصيل التقنية الفنية التى كان يطبقها زرياب فى معهده على تلاميذه ذلك انها تهم المشتغلين فى ميدان التعليم الموسيقى ، والتلقين الفنائى ، انما يجدر بى تسجيل أنواع هذه المراحل للمعلومية ، ولتأكيد ما كان لدور زرياب من تأثير فى المدرسة الموسيقية الغربية فى أرقى عصورها الفنائية .

١ ـ فى تعليم أصول الغناء الذى كان قبل زرياب يلقن تلقينا عن طريق تكرار اللحن بلسان المعلم ـ أو الملحن على مسمع الطالب أو المطرب حتى يتم حفظه (١٤٦) نصا ولحنا وايقاعا وأداء ، وتفاعلا مع المعنى . وقد جعل زرياب تعليم اللحن على مراحل كما يلى :

مرحلة أ ـ تعليم الايقاع فى تعاقب النبضات فى قراءة الشعر ، بمصاحبة الايقاع والمد اللفظى بنقرات يطبقها الطالب على آلته الايقاعية . وهى آلة الدف ـ فى هذا الاصطحاب ، وبذلك يحس الطالب وقع الزمن فى الايقاع ويضبط حركاته وبالتالى يحسنه .

مرحلة ـ ب ـ دراسة اللحن فى شكله الساذج البسيط ـ أى بدون التحليات والزخارف اللحنية (١٤٧) التى تضفى عليه مسحة من الجمال اللحنى التزويقى البديع .

---

(١٤٦) وبكل أسف لا يزال حتى الان فى مشرقنا العربى من يتبع او يضطر الى اتباع هذه الطريقة البدائية لضعف الثقافة الموسيقية لدى كبار مطربينا ومطرباتنا ، حيث لا مندوحة من تلقينهم اللحن عن طريق السماع ـ وقد اصبح الامر سهلا والحمد لله بعد انتشار اجهزة التسجيل التى انقذت الملحنين من اضاعة وقتهم فى التحفيظ المضنى الذى يبعث الملل لدى كل من الملحن والمغنى .

(١٤٧) كالتحليات والزخارف التشكيلية فى فن الرسم والنقش كالتى يطلق عليها فى اوروبا ـ ارابيسك (Arabesque) وقد اطلق اسم ارابيسك على ضرب من المعزوفات الموسيقية فى اوروبا تعتمد مثل هذه الزخارف والتحليات الموسيقية العربية الطابى والشكل التالى ـ ٣٢ ـ يمثل مقطوعة من هذا النوع الموسيقى .

القول على الجواب الأول من مزج البنور والزهر مرتبط

مرحلة ـ جـ ـ ترجيع الصوت ـ اللحن ـ مدعوما بما رصّع به من حلية في الاطار اللحنى مع اظهار العواطف متفاعلة مع المعنى فى ادائه اللحنى ، وباندماج متفاعل مع الكلمة ، حتى يكون له التأثير الكامل فى مشاعر سامعيه ، ويتم له الهدف المنشود فى السيطرة عليهم ويجذبهم الى الاجواء التى يحلق بها ويطربون لسماعه .

وكانت المناهج فى المعهد الموسيقى تشمل تعليم مختلف أنواع : العزف ، والغناء ، والتلحين والشعر بسائر عروضه ، والرقص ـ وكان الاقبال عليه عظيما ، يقصده الطلاب من كل فج ـ من العرب ومن غير العرب . من داخل الاندلس وخارجها ، مما جعل للمعهد أعظم الأثر فى نهضة الفنون الموسيقية والشعرية فى تلك البلاد التى امتد الكثير من فنها الى أوروبا ، وسبق ذكر ما كان للجوارى العربيات من أثر فى أنحاء أوروبا من الناحيتين الفنية والاجتماعية .

ومن الذين تخرجوا « فى معهد زرياب الموسيقى » عدد كبير من أعلام المطربين (١٤٨) والمطربات : أولاده الاربعة ، عبد الله وعبدالرحمن ومحمد وقاسم (١٤٩) وابنتاه « عليه » و « حمدونة » فمارسوا الغناء وزاولوه ، علما ان ابنته حمدونة تزوجت احد وزراء الدولة . وكاد ابنه عبد الرحمن يحتل مكانة أبيه لولا غروره واعتداده بنفسه . ومن القيان تخرجت كل من « منفعة » التي دخلت قصر الامير عبد الرحمن و « مصابيح » التى تغزل بها ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد وغيرهم .

« واوجد زرياب طريقة تطبيق الايقاع الغنائى على الايقاع الشعرى والغناء على أصول النوبة الاندلسية واسلوبها . ولقد غذى الموسيقى الاسبانية بمقامات وسلالم عديدة كانت مجهولة قبل زمنه وابتدع طريقة جديدة فى الغناء واصبحت معها الوصلة الموسيقية تستهل بالنشيد أو الاغنية دون اللجوء الى النقر أو الايقاع . ومن ثم ينتقل المغنى الى لحن آخر موزون بالايقاعات الثقيلة ، ثم البسيطة . وتختم الوصلة بالمحركات والاهازيج (١٥٠) تبعا لمراسيم زرياب ، وقد ألف اسلم بن أحمد بن سعيد كتابا فى اغانى زرياب (١٥١) وهو ـ أعنى زريابا ـ أول من فكر باستبدال مضراب العود المصنوع من الخشب بمضراب اخترعه من قوادم النسر ، وقد ظل هذا المضراب حتى يومنا هذا أفضل مضراب رغم جميع المحاولات والتجارب التى أجريت خلال العصور لاستبداله ، فهو الى جانب ليونته فى انحناءه علي الوتر صعودا وهبوطا ، دون أحداث أى تأثير على الرنات الصادرة عنه ، فانه يساعد على المد بعمر الوتر ، ذلك انه لا يخدش الاوتار بالسرعة التي تنتج عن استعمال الخشب وغير الخشب من صنوف المضارب .

---

(١٤٨) عن نسيب الاختيار ـ الفن الغنائى عند العرب ـ ص ١٥٣ .

(١٤٩) وهكذا يكون قد نجح من ابنائه اربعة فقط من اصل ثمانية دخلوا المعهد عند تاسيسه .

(١٥٠) سمير شيخانى ـ اشهر المغنين عند العرب (ص ٢١٣٩ ـ المقرى ، ١٢٧/٣ احسان عباس تاريخ الادب الاندلسى ـ عصر سيادة قرطبة (ص ٣٩) . دكتور ع . ع الحجى تاريخ الموسيقى الاندلسية .

(١٥١) الحميدى ، جذوة المقتبس ، (ص ١٣٧ ـ ١٦٢) احسان عباس تاريخ الادب الاندلسى (عصر سيادة قرطبة ص ٣٩) دكتور ع ٩ ع الحجى (تاريخ الموسيقى الاندلسية ص٣٣)

وارتفع شأن زرياب اكثر فأكثر بعد أن تحول طلاب وطالبات المعهد الموسيقى الى معلمين ومعلمات ، وانبثت الجوارى المشرقيات يعلمن الاحرار من نساء الاندلس تلك الفنون فى حشمة ووقار ، ولم تكن المرأة الاندلسية اقل شغفا بالغناء من أختها فى العراق والشام .

وهكذا نجد أن الفن الغنائى والموسيقى قد انتشر علي ألسنة الكبير والصغير فى الدور والقصور وفى كل مكان، واصبحت قرطبة مسرحا عظيما يغنى ويعزف ويرقص « وسرعان ماوجدنا فى قرطبة مجالس للغناء بمستوى لا يقل عظمة وفخامة عن مجالس بغداد ، حتى لقد اشترك فى أحد تلك المجالس الاندلسية ما ئتان من المغنين والمغنيات ليضربن بمختلف الآلات من عيدان وطنابير ، ومزامير . (١٥٢)

وبلغ من شهرة التطور العلمى والثقافى الحضارى والفنى مبلغا جعل **جورج الثانى ملك انجلترا(١٥٣)** ان يرسل بابنة أخية الاميرة «دوبانت» على رأس بعثة من بنات الاشراف يرافقهن رئيس موظفى القصر الملكى الذى يحمل كتابا من جورج الثانى ملك الانجليز والفال والسويد والنرويج الى **الخليفة هشام الثالث** ومعه التحف النادرة.

اقتطف بعض الفقرات الهامة مما جاء فيه :

« بعد التعظيم والتوقير ، فقد سمعنا عن الرقى العظيم الذى تمتع بفيضه الصافى معاهد العلم والصناعات فى بلادكم العامرة ، فاردنا لابنائنا اقتباس نماذج هذه الفضائل لتكون بداية حسنة فى اقتفاء اثركم لنشر نور العلم فى بلادنا التي يحيط بها الجهل من أركانها الاربعة الخ ..

ويختتم الرسالة بما يلى :

« وقد زودت الاميرة الصغيرة بهدية متواضعة لمقامكم الجليل ، أرجو التكرم ، بقبولها مع التعظيم والحب الخالص .

من خادمكم المطيع « جورج »

وكانت الهدية عبارة عن شمعدانين من الذهب الخالص طول الواحد ثلاثة أذرع ، مع أوان ذهبية اخرى عددها اثنتان وعشرون قطعة ، رصعت بأبدع النقوش وتعد من التحف النادرة .

ويذكر المؤرخون أن البعثات توالت على الاندلس بعد دخول زرياب اليها بسبعة أعوام تقريبا (عام ٢١٣ هجرية) وان عدد أفراد البعثات فى هذا العام بلغ **سبعمائة طالب وطالبة من اسبانيا والمانيا وفرنسا ...**

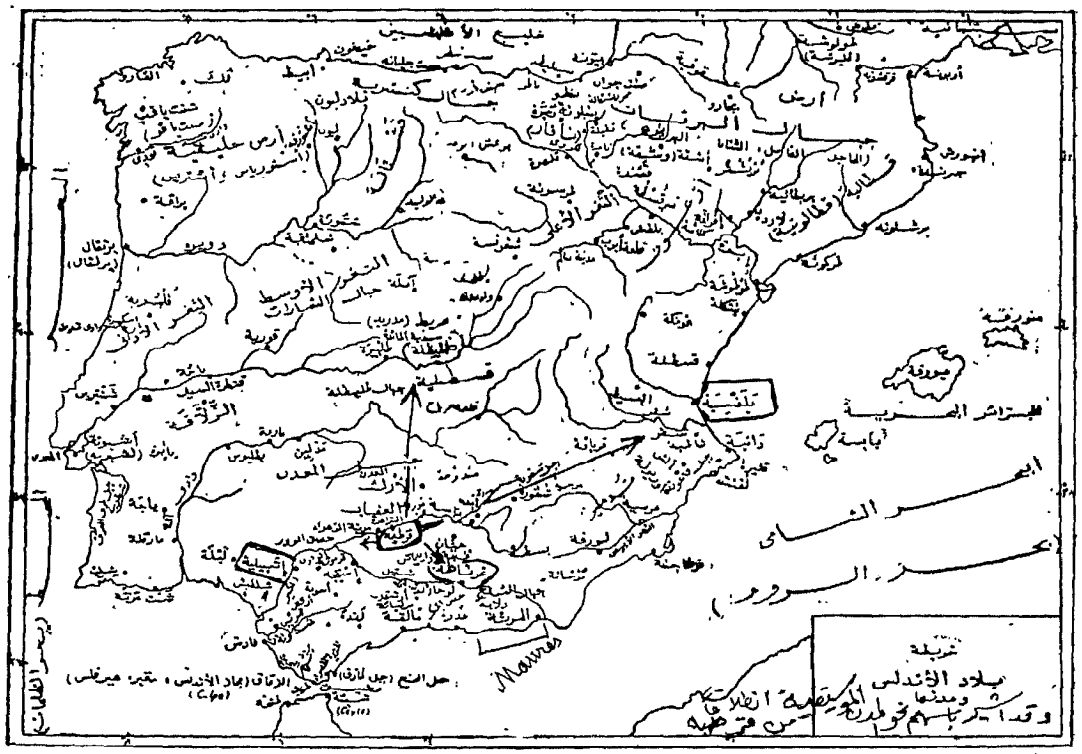
---

(١٥٢) الحفنى « زرياب موسيقار الاندلس » ص ١١٤

(١٥٣) نفس المرجع (ص ١٦٧) .

النور يشع من قرطبة فيملأ الدنيا :

وبديهى ان يكون لانتشار سمعة المعهدالموسيقى القرطبى هذا تأثير على بقية البلدان الاندلسية الدانية منها والنائية . وانتشرت تلاحين زرياب،وفى تلاحين زرياب قد نجد الاساس الذى انبثق عنه الموشح (١٥٤) من بعد ، وفىالتنغيمات التى كان يرددها الزامرون قد نجد أصول الازجال « وما ان عمت الالحان الخارجةمن المعهد على ألسنة خريجيه حتى انتشرت المعاهد الموسيقية » فى اشبيلية (Seville) وطليطلة (Toledo) وبلنسيه (Valencia) وغرناطة (Granada) وغيرها (١٥٥) انظر الخريطة .



(١٥٤) احسان عباس ، « تاريخ الادب الاندلسى ـعصر سيادة قرطبة » ص (٤٠) ـ ع . ع الحجى . « تاريخ الموسيقى الاندلسية » (ص ٣٦) .

(١٥٥) دكتور ع . ع الحجي « تاريخ الموسيقىالاندلسية » ص ٣٦ .

وقد أولع الاندلسيون بالموسيقى ففدت اشبيلية ، تحت حكم بنى عباد ، موئلا للموسيقى والغناء ، حتى ان **المعتمد العباسي** نفسه اميراشبيلية ـ المتوفي ٤٨٨ هـ ـ ١٩٠٥ ميلادية كان يحسن الانشاد والضرب على العود . واشتهرت اشبيلية كذلك بصناعة الآلات الموسيقية وتصديرها . **وقد أورد المقرى** (١٥٦) **ـ نقلا عن ابن سعيد ـ انه اجريت مناظرة بين يدى منصور بنّي عبد المؤمن ، بين العالم الفقيه ابى الوليد بن رشد ـ الحفيد ـ والرئيس أبي بكر بن زهر ، فقال ابن رشد** لابن زهر فى كلامه : « ما ادرى ما تقول ، غيرانه اذا مات عالم باشبيلية فاريد بيع كتبه حملت الى قرطبة حتى تباع فيها ، واذا مات مطرب بقرطبة فاريد بيع تركته حملت الى اشبيلية » .

وهكذا نرى ان اشبيلية قد اخذت المبادرة فى نشر الموسيقى والغناء بعد قرطبة ، ولا غرو فى ان الطبيعة فى اشبيلية وهى التي يخترقها نهرالوادى الكبير (١٥٧) ولقبت « عروس الاندلس » فاوحت الشعر والغناء واحيانا الترنم الذى دخل على الموشح متمما لاحساس موسيقى عميق ، وتكملة لنبضات ايقاعية تتراقص على شفتي مغن يبحث عن أوزان جديدة ، تعكس ما في نفسه وتحرره من الاوزان الرتيبة والقافية الملتزمة .

فيولد الموشح وتتوالى الازجال . وينشأ فن معاصر جديد ونسمع « الكلمة الغنوة الحلوة » فتصدح الألحان بتواقيع جديدة تتناوب وتتناغم فتضج بها الافئدة مرحا وحبورا ...

ولنقرأ بعيوننا (لا باصواتنا) هذه الموشحة الشهيرة **لابن زهر الاشبيلي** ، فنجد ان تناغم الصياغة تعكس لنا الرقة والحنان ، فتغنينا عن الحاجة الى تفسير الكلمات فى توقيعها النغمي والايقاعي المتلاحم المتلون .

ما للموله من سكره لا يفيق ياله سكران
من غير خمر ما للكئيب المشوق يندب الاوطان

• • •

هل تستعاد ايامنا بالخليج وليالينا
او يستفاد من النسيم الاريج مسك دارينا
او هل يكاد حسن المكان البهيج ان يحيينا

الخ ...

وهنا وقفة من جديد ، فالآراء مختلفة في تحديد اسم الوشّاح الاول ويقول **الدكتور جودت**

---

(١٥٦) نفح الطيب ٤٦٣/١٠

(١٥٧) حرف الاسم فاصبح (Guadaliquivir) وهو نهر جميل تظلل الاشجار جوانبه ، يحيط به السحر الحلال وتصدح على افنان اشجاره الاطيار وتسرح فيه القوارب تحمل المتنزهين جيئة وذهابا .

الركابي (١٥٨) « واذا كان المؤرخون قد اتفقوا على ان هذا الفن نتاج اندلسي فانهم قد اختلفوا فى مخترع الموشح » . ثم يقول ان هناك روايتان الأولى تسمي أوّلَ الوشّاحين ـ **محمد بن محمود (حمود) القبرى الضرير** (١٥٩) . والرواية الثانية تستشهد بما يذكره ابن خلدون فى المقدمة حيث يقول : « وكان المخترع لها بجزيرة الاندلس **مقدّم بن معافى القبرى . من شعراء الامير عبد الله بن محمد المروانى** (١٦٠) **وأخذ عنه ابو عمر** (١٦١) **احمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد** الخ . . . » (١٦٢) .

وايا كان مخترع الموشح فان منطلقه كان ولا شك الاغنية الموشحة التى انطلقت الى العالم الغربي فنسج على منوالها القوالب الغنائية المتعددة، أهمها واقربها فى البناء (القالب الالماني) الذى اشتهر فى عصر **فرانز شوبرت** وانتشر فى أوروبا ، وكان ان تُوِّجَ **شوبرت** ملكا على عرش هذا النوع من الغناء واعنى بذلك : أغنية الـ (Lied) وجمعه (Lieder) .

ومن الوان التواشيح الاندلسية الغنائية اقدم هذا النموذج الذى يظهر طريقة تقطيع اجزاء الموشح موسيقيا : دور اول A ثم دور ثان A خانه B ثم دور ثالث A (ويسمى السلسلة او المغطاء) . مثال ذلك الموشح التالي :

موشح بالذى اسكر من عرف اللما

دور أول	بالذى اسكر من عرف اللما	كل كاس تحتسيه وحبب
دور ثانى	والذى كحل جفنيك بما	سجد السحر لديه واقترب
خانة	والذى اجرى دموعى عندما	عِندما أعرضت من غير سبب
دور ثالث	ضع على صدرى يُمناك فما	اجدر الماء باطفاء اللهب

التحليل العملي لتركيب الموشح :

١ ـ يوضح اللحن الاول على كلمات الدور الاول .

٢ ـ يكرر اللحن الاول على كلمات الدور الثاني .

---

(١٥٨) في الادب الاندلسى (ص ٢٨٧)

(١٥٩) ويستشهد بـ الذخيرة القسم الاول ، المجلدالثانى (ص ١)

(١٦٠) كانت خلافته من سنة (٢٧٥ حتى سنة ٣٠٠هـ)

(١٦١) لا « أبو عبد الله كما ورد خطأ فى مقدمة ابن خلدون (عن الدكتور الركابى « نفس المرجع »)

(١٦٢) ونشر الدكتور عبد الوهاب الاهوانى بحثا فى مجلة الاندلس الاسبانية (العدد ١٣ ـ ١٩٤٧) اثبت فيه ان كلا من الشاعرين الاندلسيين المنسوبين الى قرية (قبرة) معروفان، ولهما تراجم مدونة ولهذا فليس من داع لان نفترض ان الاسمين تحريفا لواحد عن الثانى « كما جاء فى بعض الروايات » .

ويعجب بعض المؤرخين المستشرقين فى ان يكون اختراع الموشح صادر عن شاعرين كلاهما من قرية واحدة هى قبره وكلاهما في عصر واحد هو عصر الامير عبد العزيز بن محمد المروانى ـ ويتساءل المؤرخون انفسهم . لماذا لا يكون اختراع الموشح متعدد المنابع فى وقت واحد وقد بعثت على تكوين هذا الفن عدة مؤثرات اجتماعية واقليمية وادبية وغنائية .

٣ ــ يوضع اللحن الثاني بترتيب آخر وقديكون الاختلاف .

أ ــ باستبدال الصورة الايقاعية بصورةاخرى او بتقطيع الكلمات بطريقة أخرى .

ب ــ باستبدال النغمة او الطبقة في طبيعةالسياق اللحني .
(وفى هذا الموشح استبدلت الطبقة فقط) .

ج ــ بتعديل يشمل الايقاع والنغمة والطبقة .

يشترط في اللحن الثاني ان ينتهي بنفسالصورة التى انتهى عليها اللحن الاول اى لحن الدور .

٤ ــ يكرر اللحن الاول على كلمات الدورالثالث ــ المسمى سلسلة (أو غطاء) .
والسلسلة قد تكون ذيلا على الخانة وتتبعبالغطاء .

ــ وينتهى الموشح

اما قالب الليد (Lied) فان ترتيب ادواره كالآتي :

دور اول A ثم دور ثان A .

يراعى فى صياغة اللحن ان تتفاعل الالحانبتكرار معدل بين الصورة الاولى A والصورة الثانية A وهذا التعديل لا يغير فىجوهر الصورةالبنائية فى هيكل الموشح .

وبعد ذلك تأتى صورة جديدة ، وقد تكونمبنية على ايقاع جديد لتغيير معالم اللحن والايقاع وارتفاع الطبقة اذا امكن ويسمى مقطع B ويقابله فى الموشح « الخانة » وفى خاتمة B تعود الصورة او جزء منها، ويراعىفى العبارة الموسيقيةالرابعة او A ان تأخذ الصورة الانهائية الواردة في الـ A محط تام « حيث يصير الختام مبنياعلى الصورة اللحنية والايقاعية التي دخلت بها الاغنية . وبالمقارنة نجد ان لحن الـ : Lied والموشحة من ينبوع واحد . انما الاثبات الذى نجده هنا هو عامل التاريخ والزمن بين عصرالموشحة وما كانت عليه المانيه فى ذلك الزمان ، ثم عصر شوبرت والزمن الذى يفصل بين العصرالذهبي لـ Lied .

يقول نكلسون (Nichelson) (١٦٣) في اوائلالقرن التاسع كانت اللغة العربية هي لغة الوثائق الرسمية .. وفى هذا الوقت ترجم قسيس منأهل اشبيلية التوراة الى اللغة العربية لتعلّم الى الطلاب بلغة شائعة .

ويقول « كوند » (١٦٤) ان ادب اسبانياماخوذ عن ادب العرب وتأثر به ، ولا شك ان الاسبانيين مدينون للعرب بلغتهم وآدابهم ومعرفتهم الفلسفية ... » .

---

(١٦٣) عن التاريخ الاسلامى والحضارة الاسلاميةللدكتور احمد شلبى (ج ٤ ص ١٣٣) .
(A lieterary History of the Arab p. 476)

(١٦٤) التاريخ الاسلامى نفسه (الجزء نفسه ص١٣٤)

ثم يقول الدكتور أحمد شلبي (١٦٥) تحت عنوان : « من الفكر الاسلامي للفكر الغربي » ، « منذ نهاية القرن الثاني عشر كانت أهم المؤلفات العربية فى الموسيقى قد تمت ترجمتها الى اللغة اللاتينية ، وقد تمت هذه الترجمة فى مدينة توليدو (Toledo) ولا تزال آثار هذه الترجمات ظاهرة فى الموسيقى الغربية حتى العهد الحاضر اذ يتجلى فيها ما نقله (France of Cobogne) (١١٩٠ م .) وهو الى حد كبير يتبع الكندى فى أبحاثه الموسيقية ، وبعد فرانكو المذكور هذا ظهرت رسالة بعنوان (Ochetus) وهى تنسب الى (John of Garland) وموضوعها دراسة الانغام ، ويرى الدكتور حتّى ـ المؤرخ اللبناني المعاصر ـ احتمال اقتباس عنوان هذه الرسالة : اوقاتيس (Ochetus) من كلمة « ايقاعات » العربية ـ اى انها محرفة عن اللفظ الاصلي ـ ايقاعات ـ وبالتالي اقتباس موضوعها نفسه من الفكر الاسلامي .

ثم يستشهد صاحب التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية بما اقتبسه الغرب ـ بالاضافة الى الموسيقى الايقاعية ودراسة الانغام ـ الكلمات الاصطلاحية الكثيرة فى الموسيقى ويعددها ـ وقد سبق ان أتينا على ذكر بعضها مع المقارنة في بحث الآلات ، ثم انه يضيف الى المنقول للغرب ايضا القانون (The Kanoon) والباندير ه (وباللغة العامية (Pandero) .

هذا ولا يمكننا الاسترسال فى تعداد الشواهد والاثباتات (وقد تعدينا الصفحات المقررة لهذه الدراسة) لذلك سأعطي الآن صورة موجزة عن دور العود في تطور الموسيقى الاوروبية، والذى يعتبر فى نظر غالبية الباحثين انه من أصل عربي ، وقد اشار **كورت زاكس** الى ان موطنه الاول كان سومر وبابل (١٦٦) وبالنسبة الى التدوين الموسيقى المعاصر ايضا فانه من الانصاف للعود ان نذكر دوره فيه رغم ما يدعيه بعض علماء الغرب من ان العرب لم يعطوا نماذج للتدوين الموسيقى سوى بعض الرموز المرتبطة بالابجدية العربية مرسومة على أوتار العود كما أعطاها الفارابي » .

ان هذا القول وحده يثبت نقطة الانطلاق فى التدوين الموسيقى على اساس الجدول Tablature الذى رافق التدوين الموسيقى للعود فى أنحاء اوروبا واقتبسوا عنه وتفننوا بتحديد الدرجات والازمنة منذ دخل العود اوروباحتى اواخر القرن السابع عشر . وانتشر فى الغرب قبل تطور التدوين المتداول اليوم ، وسمي حينا بالجدول الفرنسي ، وحينا آخر بالجدول الالماني او الجدول الاسباني ، وذلك حسب الاساليب التي اتبعت فى التعديل على مصطلحاته . وقد جاء

---

(١٦٥) نفس المرجع السابق (ج ـ ٤ ص ١٤٦) .

(١٦٦) « تراث الموسيقى العالمية » ترجمة دكتور سمحة الخولى Our Musical Heritage تاليف كورت زاكس .

فى كتاب الاغاني للاصبهاني عن التدوين الموسيقى العربي ما يؤكد ورود التدوين بشكل مثمر فاعل ، عندما كتب » (١٦٧) :

« ان اسحاق كتب الى ابراهيم بن المهدى بجنس صوت صنعه (١٦٨) واصبعه ومجراه واجراء لحنه (١٦٩) ففناه ابراهيم من غير ان يسمعه فادى ما صنعه . وقيل : وكتب اليه بشعره وايقاعه وبسيطه ومجراه واصبعه وتجزئته واقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعه ومقادير اداوره واوزانه ففناه » . وهذا يؤكد الوضوح اللحني والايقاعي في التدوين وهما العنصران الرئيسيان فى الكتابة والقراءة الموسيقية المتداولة اليوم . ـ الباحث ـ .

اذن فقد كانت الكتابة الموسيقية بالنسبة اليهما لهواً ولعباً وتسليات يتفننون بها . وكانت الفازا اصطلاحية في ما بينهما فلم تنتشر فى عصرهما ، بل سجل اسسها الفارابي ونقلها زرياب وانتشر « التبلاتور » او الجدول فى اوروبا . وفى ما يلي نماذج للجدول الموسيقى للعود Luth كما ورد عند العرب وفى كل من فرنسا ، والمانيا ، وايطاليا ، للمقارنة فيما بينهم ، ثم للمقارنة مع مظهر المدرج الموسيقى الصغير المعاصر الذى قد يكون مستوحى من الجدول بدوره ـ شكل ـ ٣٤ ـ أ ـ ب ـ ج ـ د ـ هـ ـ و ـ .

ويثبت هذه النظرية ما جاء فى كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الاول المنعقد فى القاهرة ١٩٣٢ فيقول : « ظلت أوروبا حتى القرن السابع عشر تستعمل التدوين الموسيقى الآلي على شكل جدول (تابلاتور) يبين مواضع النغمات من الاوتار ، وكيفية العزف وقد أخذت هذا النوع من التدوين عن العرب » . واعطى ـ **فانسان دانـدى** ـ V. D· Indy ـ في مؤلفه الضخم : « التأليف الموسيقى » نماذج اقرب واوضح مثال : ـ انظر شكل ـ ٣٥ ـ .

وهكذا يتضح لنا ما كان من تأثير للموسيقى العربية على الموسيقى الاوروبية والحضارة الاوروبية ايضا .

العود ، اصله ودوره ، كما جاء فى كتب العالم الغربي

المرجع الغربي / أ ـ (تعريف بالآلة) : لوت ـ Luth ـ بالفرنسية / Laute بالالمانية / Lute ـ بالانجليزية / Laud بالاسبانية / Chelys باليونانية / Liuto بالايطالية / Testudo باللاتينية . والعود آلة موسيقية قديمة من آلات النقر الوترية ، وهى مكونة من

---

(١٦٧) الاغانى الجزء ـ ٩ ـ ص ٥٤ .

(١٦٨) اى بجنس لحن وضعه ـ ابتكره وكتبه ـ

(١٦٩) اصبعه يعنى مواقع الاصابع على الاوتار ومجراه اى الانتقال من صوت الى آخر بتنقل الريشة والاصابع اما اجراء لحنه فيعنى عباراته الموسيقية وتجزئتها الايقاعية وقد وجدنا عند الفارابى مصطلحات ايقاعية وكذلك مصطلحات لحنه وجمعت معا فكونت لحنا وايقاعا مقروئين .

ح ط ى | ط		س ن م | ن
ح . . ك ل | ك		س . . ل ك | ل
ح . . . . م ن | م		س . . . . ى ط | ى
ح		س

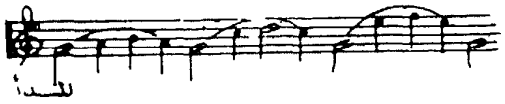
(الثانى)[٢] :

ح ط ى ك | ى ط		س ن م ل | م ن
ح . . . ل م ن | م ل		س . . . ك ى ط | ى ك
ح		س

(١) والأول من الأمثلة الثلاثة التى بالجدول ، هو الانتقال من المبدأ بثلاثة نغم ثم العود اليه بالانعطاف من الثالثة الى الثانية :

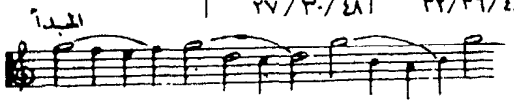
١ - صعوداً من المبدأ الأنتقل:

ح . ط . ى . ط | ح ك . ل . ك | ح م . ن . م | ح .											
صول . لا سى . لا | صول . دو . رى . دو | صول . ى . فا . ى | صول .											
٢٤ / ٢٧ / ٣٠ .				٢٤ / ٣٢ / ٣٦				٢٤ / ٤٠ / ٤٢			



٢ - هبوطاً من المبدأ الأحد:

س . ن . م . ن | س ل . ك . ل | س ى . ط . ى | س .											
صول . فا . ى . فا | صول . رى . دو . رى | صول سى . لا . سى | صول .											
٤٨ / ٤٢ / ٤٠				٤٨ / ٣٦ / ٣٢				٤٨ / ٣٠ / ٢٧			

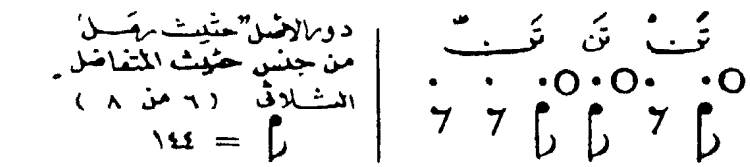


(٢) والثانى من هذه الأمثلة الثلاثة ، هو الانتقال من المبدأ باربعة نغم ، ثم العود اليه بالانعطاف من الرابعة على النغم التى انتقل عليها .

ـا الطَّريقُ نسلُكُه فى إنشاء ثانى مركَّباتِ[٢] المُفصَّل ، وفى ترتيبِ كلٍّ
ـها أنحاء من التَّرتيبِ ، وكلَّما كَثُرَ أزمانُ كلِّ دَوْرٍ من أدوارِ ١٠٦س
ـبِ ، كان اختلافُ تَرتيباتِه أكثرَ .

* * *

وهذا الايقاع ، هو من جنس « حثيث المتفاضل الثلاثى » الثانى ، الذى يقدم فيه الأعظم من الزمانين مقدما على الأصغر ، والقدماء من العرب ، كانوا يسمون هذا الايقاع باسم (حثيث الرمل) ، وهو عكس دور الماخورى ، ويوقعونه بالنقرات :

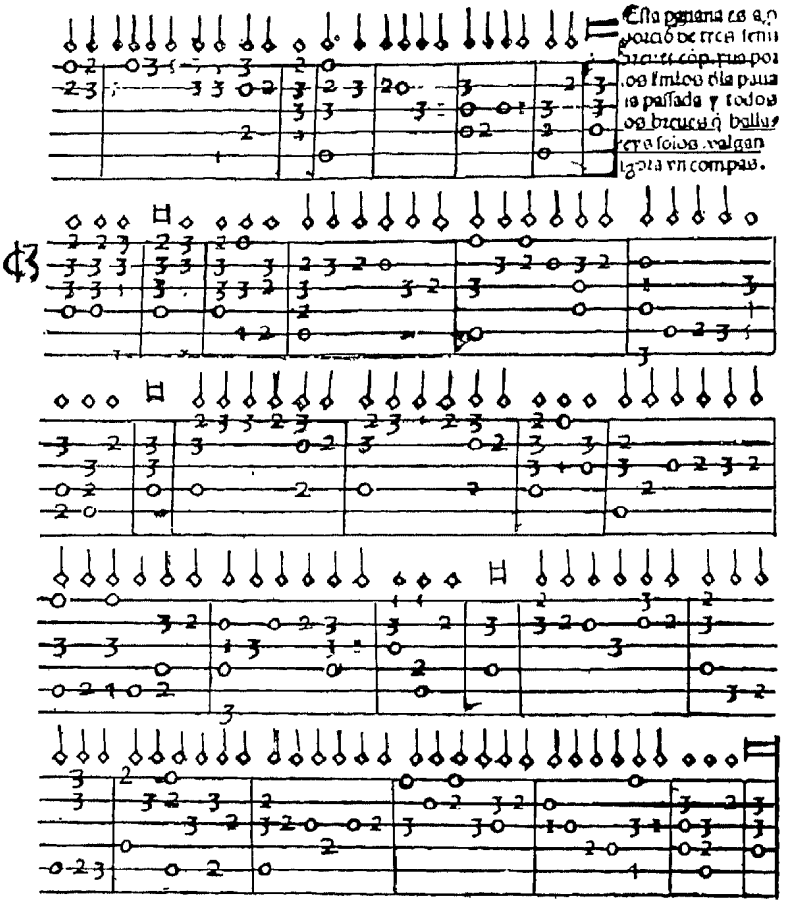


دور الاصل "حثيث رمل" من جنس حثيث المتفاضل الثلاثى (٦ من ٨) = ١٤٤

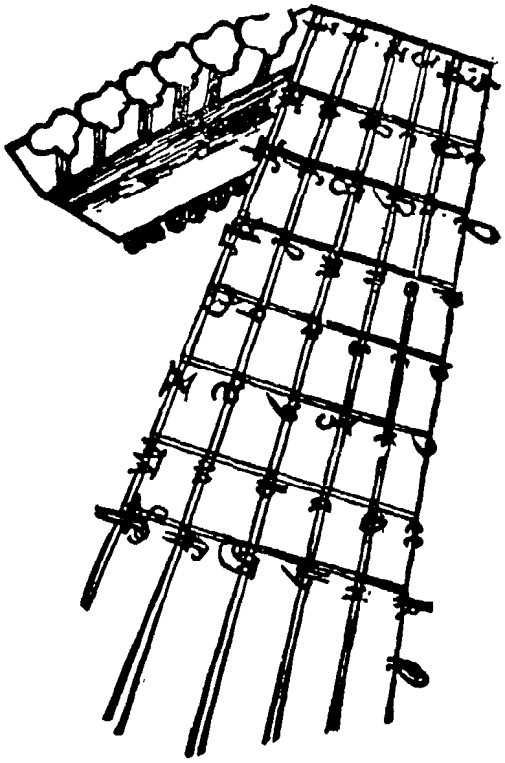
واذا صوعفت ارمنه هذا الايقاع ، فاخذ من جنس خفيف المتفاضل الثلاثى ، فانهم يسمونه (الرمل) .

« ثانى مركبات المفصل » يعنى المركب المفصل الثانى ، وهو المتفاضل الرباعى ، والمستعمل من هذا الصنف هو ما يتساوى فيه زمانان ، وأما الأصناف الباقية فغير مستعمله لكونها من المركبات التى يمكن ان تنشأ من البسائط .
وفى نسختى (د) و (م) : « . . . فى انشاء باقى مركبات المفصل » .

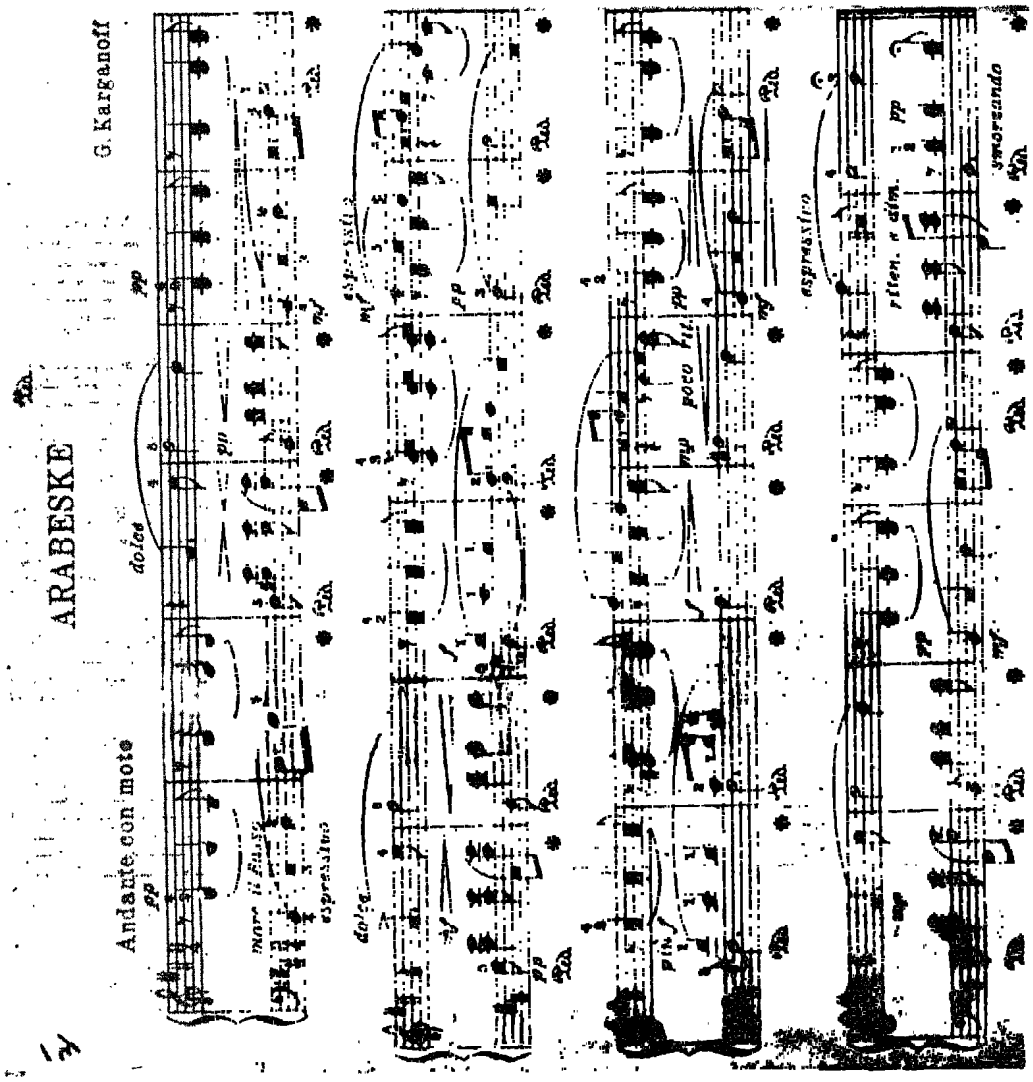
Quand mon mary
An Instruction to set all Musick in Tablature for the Lute
(accord « vieux ton » : v. plus haut)



Este que agora se sigue es el otauo quaderno de musica para cantar y tañer que en la tabla del presente libro es dize q̃ ballardas. Enel que ballareys villancicos y sonadas en castellano y en portugues: y en italiano. las cifras coloradas es la boz que se ha de cantar pomeys primero el villanco: assi como esta enla vihuela: y sabido bie de tañer: seguireys las cifras coloradas mirando q̃ cuerda dela vihuela tocan y aquella cantareys.



De Nachtegael
Finis

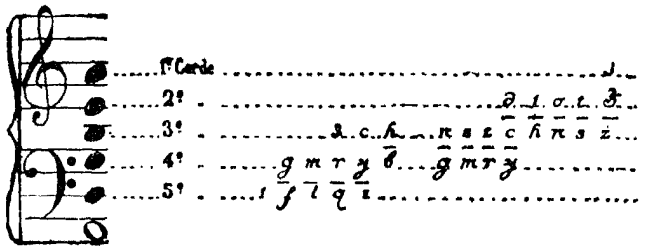

ARABESKE
G. Karganoff
Andante con moto
dolce
espressivo
poco rit.
smorzando

LA NOTATION

e, une série chromatique traduite en tablature de

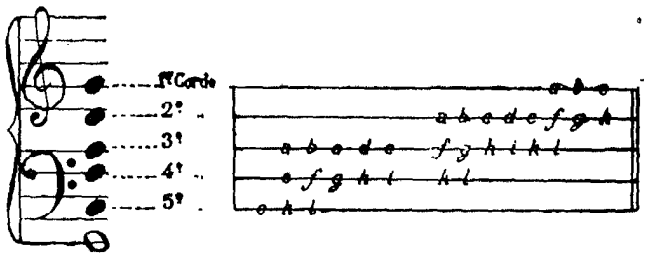
الجدول الألماني — **Tablature Allemande.**

Accord du luth



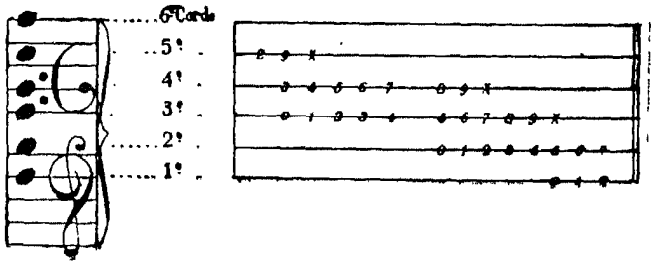
الجدول الفرنسي — **Tablature française.**

Accord du luth



الجدول الايطالي — **Tablature Italienne.**

Accord du luth



هيكل يشبه حبة اللوز من أصل شرقي و قد جلبهاالعرب الى اوروبا فى القرن التاسع، وشيئا فشيئا انتشرت في اسبانيا ثم فى ايطاليا وعمت اوروبا فىالقرنين السادس عشر والسابع عشر (١٧٠) .

المرجع الفربي / ب ـ تعريف الآلة (لوت Luth) : ـ آلة موسيقية عريقة فى القدم، عربية او فارسية ، تشبه نصف اجاصة . من آلاتالنقرالوترية ، وقد لعبت دورا يعتبر من أهم الادوار فى تاريخ الموسيقى الآلية ـ يقصد فى أوروبا ـخلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وأصل التسمية عربية (ûd ـ عود) وينتمي الىعائلة الكيتار (Guitare) ومنها عائلة الكيتار القديم المسمى (Guitare Mauresque) نسبةللموريتانيين . وقد دخل الى اسبانيا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر . وعرف بـ : (Al-Ud) وحرف الى (Laud) فى اسبانيا ثم (lut) فى اللهجة الفرنسية القديمة (١٧١) .

المرجع الفربي /ج ـ عن الموسوعة الموسيقيةالفرنسية ـ Fasquelle : ـ وفى هذه الفقرة يستحسن تلخيص شيء من بعض ما كتب فىالموسوعة الفرنسية ـ Fasquelle ـ لأن تقديم الشرح الكامل كما ورد فيها حول العود وتاريخهواهميته والدور الذى لعبه والذى يمكن ان يلعبه يضيق عنه عدد الصفحات المقررة لهذه الدراسةبكاملها ... !

وهكذا فلسوف أحاول التعرض لأهم مايتعلق بدراستنا هذه (على ان افرد للعود وحده دراسة وافية خاصة تليق بمكانته التي يكنها لهعالم الموسيقى الفربي نفسه) .

يقول الكاتب في عرض مستفيض حول أصلالعود وما تحدر عنه من عشرات الآلات التي كوّن كل منها عائلة مستقلة برزت عبر الاجيال الاوربيةوالشرقية القديمة المندثرة ، والتي لم يبق منها سوى ما كشفت عنه الآثار فى الحفريات او الرسومالنقوش المحفورة على جدران القصور والهياكل الاثرية والاواني الفخارية ـ وغيرها من المستنداتوالرسوم والصور) .

ثم يستعرضالادوار التي تنقل بها فىمختلفالعصور وفى جميع الحضارات في الامم العريقة فى القدم ابتداء من أقدم أثر ـ يعود الى عصر قدماءالمصريين ـ مارا بجميع ادوار التاريخ القديم والوسيط حتى يصل الى عصرنا الحاضر .

وبديهي أن استعراض تاريخ آلة العود علىالنحو المذكور بشكل مستفيض يحتاج الى عدد ضخم من الصفحات خصوصا اننا سوف نتعرضله بالتحليل والتعليق والشرح وغيرها مما يحتاج الى خرائط ورسوم وصور الخ ...

وساحاولفى ما يلي حصر وتلخيص كلما منشانه ان يساعدنا على اثبات دور العود كآلة عربية كان لها الفضل العميم على موسيقى العالم الغربيبشهادة علماء الشرق والغرب . وعلى امل تقديم تاريخ العود فى دراسة شاملة مقبلة باذن الله .

---

(١٧٠) عن القاموس الموسيقى : Nouveau Dictionnaire de Musique par : Paul Arma, et Yvon Tieno

(١٧١) عن القاموس الموسيقى : Dictionnaire de Musique par : Roland de Candé

تقول الموسوعة : ـ Luth ـ اسم مولّدلآلات وترية مصنوعة من جسم رنان تمتد أوتاره فوق لوحة على صندوق الآلة من طرف الى آخربشكل متواز مرورا فوق زند تجرى عليه الاصابع اثناء العزف . والعزف يكون نقرا ، اما بواسطةالاصابع المجردة او بحك الوتر بواسطة الظفر » . ـ ويلاحظ ان **الاصابع** وردت بصيغة الجمع ، اىان العزف يكون على أكثر من وتر واحد وبأكثر من صوت واحد فى آن واحد (الباحث) .

ثم تقول :

. . . وجد العود عبر العصـــور باشـكال واحجام مختلفة حسب البلد والعصر اللذين دخل في مجتمعهما ، وتبعـا للمسـتوى الحضـــارى والاجتماعي والفني فى ذلـك البلد والعصر الذى لعب دورا فيه . وهكذا فقد كان العود أساســاللكثير من الآلات التي ظهرت باشـكال متعددة ، منها المستدير ومنها المحدب والاجاصي واللوزي والمثلث الزوايا . . . وباحجام مختلفة بعضها الكبير وبعضها الصغير او المتوسط او ما كان زنده قصيراو طويلا او بين هـذا وذاك . ومنهـا ما كان ذا مشط (١٧٢) او بدونه . . . الخ . . . .

ويعود الزمن بالعود حسـب الاكتشـافات الاثرية الى عهد المصريين القدماء حيث وجد العود ذو الزند الطويل،وبعد المصريين اطلق الاغريق على العود اسم ـ Trichordon او ـ Pendura ـ ، وكما ان العود كان نادرا عند اليونان كذلك كانت الحال فى روما » .

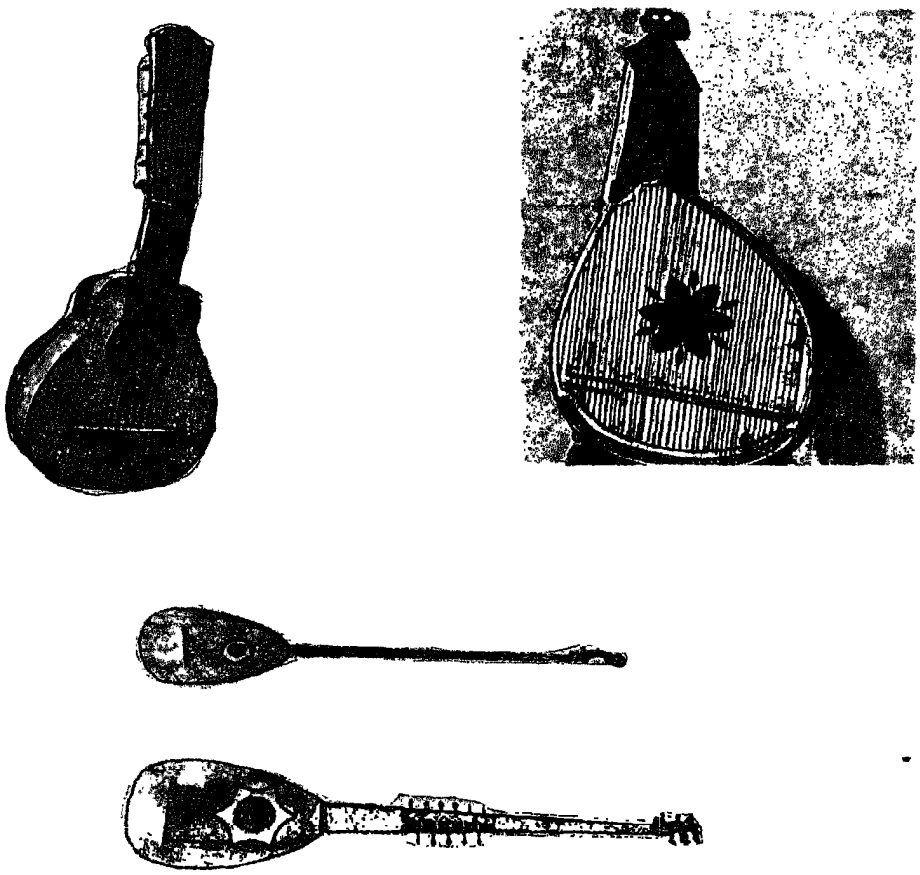
ثم يستعرض الآلات الهنديـة والصـــينيةالعديدة التي تحدرت عنـه وعن العائلات الوترية المشتقة منها ، شارحا اشـكالها ومواصـــفاتهاوفوارقها ، الى ان يصل بنا المطاف الى منطقـة الشرق الادنى حيث ذكر هنا اسم العود كما يلفظعربيا ـ L'td ـ ويشير الكاتب الى مراجعة كلمة ـ ûd ـ . وقد أورد صـورة جانبيـة للعـودوأخرى وجاهية . الاولى من مجموعة ـ A.C.L. ـ والثانيـة من ـ Conservatoir Bruxelles ـ وجاء تصنيف العود تحت الرسم ضمن الآلات ذات الطبقات الحادة ، بينما نسـتعمله نحن فى طبقاتمتوسطة هى اقرب الى الجهير في اوتاره الثخينة . ثم يستطرد الكاتب :

« وكلمة عود عربية صرفة وقد تركت اسمهاالى التسـمية الاوروبية (المحرفـة) : لـوث ـ Luth ـ وكان انتقـال العـود الى أوروبـابواسطة الموريتانيين ـ وهم سكان جبال المرتـه Maures ـ عند المتوسط ـ عبر اسبانيا (انظرالخارطة شكل ـ ٣ ـ) حيث سمى ـ L'aud ـ تحريفا للعربية ـ L'ûd ـ أى العود ـ وقد داب صانعو الآلات الموسـيقية ـ الذين يطلق عليهـم (حتى اليوم) : Luthior نسـبة للعود ـ على التفنن والابتكار فى تطوير صناعته . وتدرج العود من اربعة أوتار الى ان اصبح العدد الكلاسـيكي لأوتار العود فى اوروبا ، احد عشر » . وكان تدرجه هذا خلال العصور الوسيطة بشكل سريع ، وبقيتاوتاره مزدوجـة حتى بعد غزوة اوروبا وتبوئه عرش الآلات ، وشيئا فشيئا بدات تظهر الوتريات المنبثقة عنه الى ان جاء القرن السابع عشر حيث

---

(١٧٢) المشط هو مربط الاوتار وقد سبق شرحه فى تعريف العود عن الفارابى .

ابتكر العديد من أصناف العود المتطورة لتفي بالحاجة على مدى التطورات الموسيقية فى التأليف والتلحين ، ولحاجة العازفين الى ضرورات الجديد فى تقنية العزف وتطبيق المعزوفات المعقدة البناء مما يتطلب طواعية من الآلة ومهارة من العازف . . . وظهر العود المسمى Luth Théorobé ـ وال ـ Archiluth ـ(١٧٣) والـ Chitarron ـ Théorobe Chitarron وغيرها الكثير . ثم يقول : وقد وضع في العود دراسة أدبية هامة فى أوروبا فى أواخر القرن السادس عشر . والشكل ـ٢٦ـ يبين لنا مراحل التطور فى صناعة العود وتحسنه عبر القرون الوسطى .

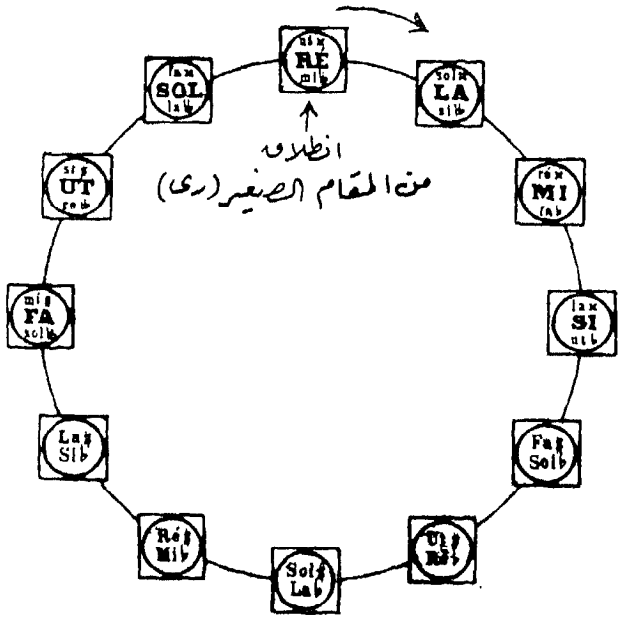


(١٧٣) وتشاء الصدف ان يسافر الزميل العراقى الاستاذ منير بشير وهو عازف العود المجيد Soliste virtuose ـ الى اوروبا حيث جرت مناظرة بين عوده العربى والعود الاوروبى المسمى ـ لوث Luth وذلك فى بعض العواصم الاوروبية وفى مسارحها الجامعية وعلى مستوى الاوساط الاكاديمية في اعلى مستوياتها وتكلمت الصحافة عن عودنا العربى الاصيل واجمع النقاد على ان العود العربى كان يبدو من جميع الوجوه اكثر شبابا من العود الابن . والشكل ٣٣ ـ يمثل الاستاذ منير بشير يعزف على عوده وعن يمينه يبدو اشهر عازفى اوروبى على العود ـ Luth ويدعى غى روبير ـ وهو يشد على عوده احد عشرة من الاوتار المزدوجة .

وفي الفصل الثـاني يتكلم عن الدور الهـامالذى لعبه العود فى القرن السادس عشر ، حيث كان الى جانب دوره كآلة لها شخصيتها وطابعهاالخاص وصوتها الرقيق الشـاعرى دور آخـر جديد برز فى المصاحبة L'Accompagnement ـ للغناء الكلاسـيكى الافرادى الغـربي بما فى فن (الاصطحاب التوافقي L'Accomp. Harmonqie) هذا من روعة توافقية دسمة :

وفى الفترة الواقعة بين القرن السادس عشروالقرن الثامن عشر ، ظهرت مؤلفات جديـدة من نوع الكونشرتو (Concerto) وهي مؤلفات معـدةخصيصا لاظهار براعة العزف الافرادى بالتناوب والتجاوب والتناظر بين المجموعة الاوركسترآليةوالعود ـ الباحث ـ (١٧٤) .

« وكان المؤلفون يتسابقون فى التأليف لهذهالآلة بحيث صار للعـود مجموعة ضـخمة من المؤلفات من مختلف الاشكال والالوان » .



ـ شكل ٣٧ ـ

---

(١٧٤) ومن اهم هذه المؤلفات اختار المجموعة التالية:

Bach, OEUVERES our Luth

Vivaldi Concerlto pour luth et Orchestre a cordes

Newsidler, Garsi de Parma, Pieces pour Luth.

Dowland, The First Book of Ayres.

Le Roy, Airs de Cour

وعن أهميته التاريخية والفنية قال الكاتب :« يعتبر العود من الناحيتين التاريخية والفنية ذا شأن عظيم ومكانة رفيعة المقام ، وانه لمن المرغوب فيه ، منذ اكثر من نصف قرن ، السعي باخلاص لتعهده تثبيتا لمكانته وعودة نهضته متحليا بسيماء التطورات التي وصل اليها الفن الموسيقى في هذه الايام » .

ثم يعدد الكاتب حسنات الآلة من الوجهة« الهارمونية » وطاقاتها البوليفونية « بصورة عامة فيؤكد انها تمتاز بروعة الوقع التوافقي الجميل للاصوات ، خصوصا عندما ينقر على الاوتار بالديوان المتآلف (Octave Harmonique) (يعني بالعزف على وترى القرار والجواب معا حيث تتصاعد الرنات الهارمونية جذابة اخاذة تسحر الالباب روعة وجمالا لحسن تناسقها فى الاسماع) .

(وهذا نحسه فى العزف البسيط المعروف لدينا ، وذلك عندما تنتقل الريشة مناوبة بين وترى القرار والجواب لنفس العلامة وبشكل شبه متلاحم ـ الباحث ـ) .

والى هنا اكتفى بما لخصته مما كتب في الموسوعة الموسيقية (Fasquelle) حول « العود » ودوره وامكانياته ومكانته فى اوروبا ، لأقيم وضعنا هنا فى شرقنا العربي الكبير فى هذه الحقبة من التاريخ ...

لقد **تمكن زرياب لوحده** من غزو العالم خلال فترة جد قصيرة فى عمر التاريخ وبناء الامم . فماذا كان سلاحه ؟ ... العزيمة والثبات والثقة .. وما الذى كان يدعمه ؟ . المال والدولة ... والاستقرار . فالمال يمثل العصب المادى لسد الحاجة .. كل الحاجة .. ومن جميع وجوهها ، وبالدولة دعم معنوى مطلق يشحذ الهمم ويشدد العزائم .. وبالاستقرار ترتاح النفس فيبعث النشاط وينطلق فتنفجر ينابيع المواهب المعطاء ...

ولا تكفي المواهب وحدها ان لم يساندها العلم .. وكان ان فتح اول معهد موسيقى على مستوى علمى راق . وفاقت شهرة زرياب ومنجزاته ما وصل اليه نجوم السينما والاذاعة والتلفزيون فى العصر الحديث ، وراح ابناء المجتمعات الراقية ، كل المجتمعات في كل الامم تتبع مبتكرات زرياب حتى فى طريقة تصفيف شعره واصلاح هندامه والعناية باناقته واعداد موائده فى المناسبات والولائم ، حتى اصبح خاصة النبلاء والاشراف في العالم يلتزمون بتقليد كل ما يصدر عنه من تصرف ، ليشار اليهم بانهم السباقون فى مجاراة عصر زرياب سيد الاناقة والذوق الفني الرفيع طرّة .

فأما المواهب .. فانها متوفرة . واما العلم فقد اصبح ميسورا فى بعض العواصم العربية وعلى مستوى مقبول ، واما التخطيط والتوجيه واحتضان المواهب الجاهزة علميا ودعم استقرارها ومساعدتها على التفرغ للعطاء ... فلا !!! المؤلف الموسيقى القادر على العطاء علما وموهبة يعجز عن التنفيذ ! لماذا ؟ لسعيه وراء رزق عياله . ولحاجته للاوركسترا ايضا، ذلك السلاح الفعال ، للقيام بتجارب ضرورية تضع الاسس العلمية الذوقية للبوليفونية العربية ذات السلم الـ (Ultra-Chromatique) وهي غير متوفرة لديه واذا ما اراد جمع مثل هذه الاوركسترا لحسابه الخاص فانه لا عجز من ان يقدر على تأمين صرف أتعاب العازفين . فما العمل اذن ؟ ....

ـ فى القاهرة يوجد اوركسترا سمفونية وعليها ان تساعد المؤلفين الموسيقيين العرب فى تجاربهم ثم لعرض الناضج المتكامل منها على جمهورها .

ـ فى بيروت يوجد اوركسترا سمفونية (وقد وضعت اخيرا تحت تصرف المؤلفين البوليفونيين للقيام بتجاربهم وقدم الاوركسترا اعمالا موسيقية لبنانية عربية سمفونية تناوبت فيها حكايا عصر امجاد بلقيس واسطورة السندبادوسحر الشرق العربي وحى التراث الاندلسي .

ـ وفى بغداد تم تشكيل نواة لاوركسترا سمفونية ؟؟

ـ وفى الشام (دمشق) بدأت الاستعدادات لايجاد نواة لمثل هذه الاوركسترا (كما بلغنى) ولكن ليس المهم وجود هذه الاوركسترات لتعزف اعمالا غربية من القرون الوسطى او العصر الحديث ، بل رسالتها تتم بمؤازرتها للمؤلفين الموسيقيين العرب ممن نالوا قسطا وافرا من العلم والثقافة الفنية والادبية والاجتماعية، وخيروا اسرار موسيقاهم العربية ، واكتسبوا تجارب الموسيقى العالمية ليبدأوا من حيث انتهى غيرهم ، وليكونوا نقطة الانطلاق الجديد لمستقبل رائع .

ولن يكون هناك نجاح مالم يكن بين العواصم رباط وتعاون فنى ، وقد اصبح بالامكان قيام مثل هذا التعاون بعد قيام :

« المَجْمَع الموسيقى العربى » الذى انبثق عن جامعة الدول العربية وبرعايتها . (ومن أهدافه الرئيسية احتضان الموسيقى العلمية وتشجيعها) .

وقد درجت شخصيا على اجراء حلقة اتصالات مستمرة مع الزملاء اعضاء المجمع الكرام ، وذلك عن طريق المراسلات الدورية من اجل تبادل الاراء حول كل جديد يطرأ من تجارب فردية الى نشاطات جماعية فى سبيل تعاون صادق مثمر بين اعضاء مجمعنا الموسيقى العربى الفتى .

وكان ان لمست تجاوبا مشجعا من حضرات الزملاء الاعزاء ، وتكاد لا تمر تجربة جديدة فى بلد عربى الا واتلقى اخبارها ، كما اننى بدوري أُعلِم من يهمهم الامر من الاعضاء بكل ما أمر به من تجارب وابحاث .

وكنت فى مؤتمر الموسيقى العربية الثانى الذى عقد فى المغرب العربى فى فاس بتاريخ ٨ ـ ١٩٦٩/٤/١٨ ـ وهو المؤتمر الذى مهد لقيام مجمعنا الموسيقى العربى ـ قد عرضت دراسة نظرية حول سلالمنا الموسيقية العربية ووضع الاسس الهارمونية لها مؤكدا ايمانى بافضلية اعتماد السلم المعدل للموسيقى ذات الارباع وعلى اساس السلم الـ :
(Ultra-Chromatique) ودعمت وجهة نظرى هذه بعرض نموذج عملى يطبق البوليفونى والبوليفونى ـ اى تعدد المقامات (Polytonic) بسلالم عربية تسير بشكل افقى (Horizontale) وعمودى (Verticale) فى وقت واحد ـ وبآلات شرقية غير معدلة ـ .

وقد لمست تشجيعا من حضرات الزملاء اعضاء الوفود العربية دفعنى لمتابعة هذه التجارب، والتوسع بها فعمدت الى بناء قالب موسيقى علمى وهو قالب الـ (Fugue) وامررت فيه جميع

الاساليب العلمية البوليفونية المعمول بها عالميـاولكن على اساس المقامات الشرق ـ عربية مـن ذوات الارباع ـ بواقع ابعاد تتضمن ثلاث ارباع الصوت ـ .

وسوف اعد مجموعة من هذه الاعمال لتكون مدرسة علمية ـ لا لتسمع من قبل الجمهور ، بل لتكون عونا ومقياسـا علميا للعـاملين فى ميـدان التأليف الموسيقى العالى فيرجعون اليه فى أبحاثهم وتجاربهم كجدول يضم جميع الشروط الخاصة بالبناء التوافقى (Construction Harmonique) . على ابعـاد السلالـم الشرق ـ عربيـة الكلاسيكية المتداولة .

ولكن هناك عقبة تحتاج الى تذليل ، وهى ايجاد العائلات الهوائية من نحاسيـة وخشبيـه (Instruments a Vent Cuivres et Bois) تستطيع تأدية السلم الـ : (Ultra-Chomatique) .

وكان قد عرض فى مؤتمر فاس للموسيقى العربية المذكور آنفا محاولة جريئة قام بها عضو وفد العراق الشاب السيد حسام يعقوب ، حيث شاهدنا تصميما لصنع آلة الفلوت قادرة على تنفيذ السلم الـ (Ultra-chromatique) والتى (فى الواقع يمكنها حل هذه المشكلة مـن زاوية واحدة تختص بآلة الفلوت وعائلتها فقط ، وهذا لا يكفى طبعا . ذلك اننا بحاجة الى قاعـدة تشمل جميع الآلات الهوائية ليكون البناء الهندسي فى الخطوط الهارمونية العريضة لكل عائلة مستقلة ذات طبيعة واحدة ، وتنتمى الى نفس الفصيلة متكاملا وغنيا ، بحيث تتجاوب جميع العائلات الآلية فى اعمال سمفونية عربية شامخة تساعـد على تصوير امجادنـا وتراثنا التاريخى النـابض بلوحات موسيقية ومسرحيات غنائية بكـل ما فى هذه الكلمة من معنى ، فنعيد الصـورة الخالدة التى رسخها فى سجلات التاريخ زرياب العظيم .

وانى مستمر فى تجاربى ، وكذلـك يفعـل البعض من الزملاء المجدين فى لبنان والعـواصم العربية بانتظار بارقة الامل ..

واخيرا لاحت هذه البارقة حينما تلقيت من الدكتور الحفنى رسالة خاصة تبشرنى بنجاحـه شخصيا فى تحقيق الحلم الذى يراودنى فى تكامل عناصر الاوركسترا السمفونية العربية ، فقـد تمكن الدكتور الحفنى من ايجاد القاعدة الخاصة والناجحة فى ولادة الآلات الهوائية المعنية مـن نحاسية وخشبية . وحثنى الدكتور على الاستمرار فى تجاربى العملية وفى كتاباتى السمفونية العربية ووضع القواعد الخاصة بها لانه لن تمضى فترة وجيزة ـ يقول الدكتور الحفنى ـ حتى تكـون العائلات الهوائية جاهزة للعمل والتنفيذ ، وحينئذ ستعود موسيقانا العربية الى متابعة رسالتهـا الازلية وتقدم الى العالم مدرسة جديدة ، يسعى اليها علماء الموسيقى فى العالم من جميع اصقاع الارض للتزود من ينابيع الموسيقى العربية من جديد ، فيعيد التاريخ نفسه اثر هذه الجهود ، وبنتيجة المبادرة ستبقى بلادنا العربيـة المنطلـق الاول والاخير فى تصدير الفكر الموسيقى ونشره وحفظ تراثه من الضياع .

وسيسعى الباحثون الينا ، الى جديدنـا المبنى على التراث الاصيل ، والعالم متعطش الى الجديد ، فكيف اذا كان هذا الجديد يحتضـن التراث الكلاسيكى العظيـم ؟ ... فلنصمـم ولنعمل ... ولنتداول فى شئون المستقبل ... ولنتعاون بعزيمة وثبات ...

وحينئذ ...!

وحينئذ فقط تصدح موسيقانا فى ارجـاء المعمورة .