د. الأسعد الزواري

المقامات المشرقية في الموسيقى التونسية المعاصرة

مركز النشر الجامعي

PDF Creator Trial

يعد كتاب "المقامات الشرقية في الموسيقى التونسية" دراسة علمية مركزة موسعة متخصصة تحرت المقاييس العلمية والأكاديمية سلطت الأضواء على معالم وخصوصيات المقامات الشرقية في الممارسة الموسيقية التونسية.

استعرض المؤلف طرق تقنين المقام الشرقي من خلال النظريات الموثقة لكل من كامل الخلعي وعلي الدرويش وسليم الحلو وصالح المهدي والبارون درلنجيه بالإضافة إلى نظرية معهد الموسيقى الشرقي هذا إلى جانب تناول المؤلف لقراءة في المقامات التونسية مع دراسة مقارنة لنظرياتها توضح خصوصيات هذه المقامات مع منهج علمي تطبيقي.

ومن خلال هذا المنطلق جمع المؤلف بين النظرية والتطبيق مما يجعل هذا الكتاب مرجعا علميا هاما يستفيد منه الدارس في الكليات والمعاهد الموسيقية المتخصصة على مساحة وطننا العربي الكبير.

أ. د / نبيل شوري
عميد كلية التربية الموسيقية
جامعة حلوان ـ القاهرة

مركز النشر الجامعي. تونس 2008
ت د م ك : 1-485-37-937-9973 الثمن: 20 دينارا

PDF Creator Trial

المقـامــات المشرقـيّـة
في الموسيقي التونسيّة المعاصرة

تأليف
د. الأسعد الزّواري

مراجعة وتصدير
أ.د. محمود قطاط

مركز النّشر الجامعي
2008

PDF Creator Trial

PDF Creator Trial

الإهداء

إلـى
كـلّ مـن عـلّمـنـي حـرفـا
و ألـهـمـنـي صوتـا

PDF Creator Trial

PDF Creator Trial

بـسم الله الرحمـن الرحيـم

تصدير

أ. د. محمـود قطّـاط

❐ **التراث الموسيقي العالمي: ثراء وتنوع.**

إنّ النجاحات التي حققها علم موسيقى – بعد أن تطوّر ارتباطه الضيّق بالعلوم التاريخيّة، ليتّسع إلى العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة قبل أن يشمل العلوم الصحيحة والتكنولوجيا بمختلف مجالاتها– ساعدت على إرساء رؤية جديدة مكّنت من تجاوز التوجّهات الثقافية الأوروبية الضيّقة التي تعتبر الموسيقى منهاجا ارتقائيا للعقل البشري، ومعيارا للتطور الحضاري لدى الجنس البشري، معتبرة أنّ الموسيقى الكلاسيكية الغربية تمثّل المرجع الوحيد الذي يفسر ويقيم من خلاله بقية موسيقات العالم !.. لقد تغيرت المفاهيم والعقليات السائدة في التعامل مع التراث الموسيقي العالمي بأبعاده الفنية والاجتماعية والروحية والجمالية، واتضح بما لا مدعاة فيه للشك، ما يمثله من ثراء وتنوّع، وما يستحقه من اهتمام وعناية، انطلاقا من المنظور الحضاري الخاص به.

وكما هو الحال بالنسبة للغة التخاطب، فإنّ الموسيقى تنقسم إلى عدّة عائلات (مقاميّة، لحنيّة، بوليفونيّة، تونالّية، الخ.)، وبالتالي، فهي – على عكس الاعتقاد الشائع– ليست لغة عالميّة موحّدة، إنّما مجموعة لغات ولهجات مختلفة، وإذا كانت من حيث أسسها وأصولها واحدة في كلّ مكان، باعتبارها "فنّ تنسيق الأصوات بصورة محبّبة للأذن"، مرتبطة بمعتقدات

PDF Creator Trial

البشر وطباعهم، وهي لغة الروح والخواطر، بل هي نبض الحياة.. فإنّها بالنظر إلى شكلها، تنقسم إلى عدّة أنظمة متباينة من حيث نوعية أصواتها وإيقاعاتها وتقنياتها الفنيّة، ومن حيث أدواتها وقواعدها الفقه لغوية (الفيلولوجية) ووسائلها التطبيقيّة والتعبيريّة وأبعادها ومفاهيمها الجماليّة ووظائفها الاجتماعيّة... وذلك بما يتماشى مع عبقريّة وخصوصيّة الشعوب والمجتمعات، وما يتناسب مع حاجياتها الحقيقيّة...

❒ **الموسيقى العربية.**

◘ **تراث فني موحد الأصول متنوع الروافد.**

تمثل الموسيقى العربية إحدى روافد التراث الفني العالمي الزاخر، وتتجلى مميزاتها بوضوح في خاصيتين أساسيتين:

▪ تكشف الأولى عن **وحدة شاملة** تتخطى الحدود القومية، تبلورت عناصرها وتطورت داخل إطار رصيد حضاري كلاسيكي، مستمدة طابعها المميّز من الروح الإسلامية واللغة العربية.

▪ تفصح الثانية عن **خاصيات محلية** واكبت هذا التطور التاريخي والانتشار الجغرافي، مساهمة باستمرار في تطعيم وإثراء الطابع العربي الإسلامي. مبرزة ملامحه في الرصيد الشعبي بحلل زاهية، تتنوع خصوصياتها بتنوع الخصوصيات الاجتماعية، والعرقية، والجغرافية، والتاريخية، التي يتشكل منها العالم العربي الإسلامي الفسيح.

وإذا ما اقتصرنا على الخاصية الأولى، يمكننا التذكير هنا بـ **النوبة الغنائية التقليدية** التي يعود تاريخها إلى العصر الذهبي للموسيقى العربية الإسلامية

PDF Creator Trial

(الطور العباسي الأول : القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي)(1) . النوبة كأثر فني، كان لها شأن كبير في التراث الموسيقي العربي الإسلامي بأنواعه: الطرقي، والشعبي، والعسكري وخاصة الكلاسيكي حيث تشكل نموذجا موسيقيا متكاملا، أثرت بعمق في دفع الإبداع الشعري والموسيقي، كما ساعدت إلى حد كبير في الحفاظ على التقاليد الموسيقية وضمان استمراريتها باحتوائها داخل " تأليف موسيقي مركب" يظم وصلة منتظمة ومتكاملة من الأنماط الغنائية والآلية المتداولة، يُعتمد فيها على وحدة المقام (تعرف النوبة باسمه)، مع تنوّع في الإيقاع والحركة. فهي، مع جمعها لأهم الأنماط الغنائية والآلية المتداولة، تشتمل على مختلف العناصر المكونة للغة الموسيقية المحلية وطرق الأداء الآلي والصوتي والآلات التقليدية. محْكمة في بنيتها وطرق أدائها، وتتطلب مهارة فائقة وحذقا للصنعة ودراية عميقة بأسرار النظام الموسيقي التقليدي.. هذا مع اكتساب الخبرة والذوق الرفيع، والإحساس المرهف. لذلك اعتبر الخوض فيها مقياسا للمستوى المتميّز في هذا المجال.

والنوبة، بالرغم من الخصوصيات المحلية التي أثّرت في تنوع تراكيبها وتغير مصطلحاتها، وحتى تسميتها – خاصة بداية من القرن العاشر الهجري / السادس الميلادي إثر تفكك الأمة إقليميا وسياسيا – بقيت محافظة على طابعها وهيكلها العام من خلال عدد من القوالب الموسيقية المركبة تتتالى وتتكامل فيها سلسلة من الأنماط الآلية والغنائية حسب نظم وقواعد متفق عليها. وهي تشكل في مجموعها الرصيد الموسيقي حضري الكلاسيكي (مثل النوبات الثلاثة عشر المكونة للمالوف التونسي). نذكر منها:

---

1) للتفاصيل، راجع محمود قطاط: "من قوالب التراث الموسيقي العربي الإسلامي / النوبة"، **الحياة الثقافية**، عدد63، تونس، 1992، ص 17 – 41.

PDF Creator Trial

- "**النوبة**" المغاربية
- " **الوصلة**" المصرية – الشامية
- " **المقام** " العراقي
- "**الصوت**" الخليجي
- " **القومة**" اليمنية
- " **الأزوان** " بموريطانيا

وكلها في الأصل، امتداد للنوبة الغنائية التقليدية، وهي تفرعات يمكن توسيعها لتشمل مجمل العالم الإسلامي، حيث نجد:

- " **الفاصل** " التركي ؛
- "**الرديف**" الإيراني؛
- "**الشاش مقوم**" الأوزبيكي والطاجيكي؛
- " **المُـقام**" الأذرباجاني ؛
- " **الأونيكي مُقام**" الأيغوري؛
- "**الراقا**" الهندي...

◘ **التثاقف المثمر:**

خلال الحقبة العثمانية الممتدة من القرن السادس عشر ميلادي وحتى أواخر القرن التاسع عشر تاريخ انطلاق النهضة العربية الحديثة، شهدت النوبة التقليدية مقارنة بالمرحلة السابقة، تحولات عدة تبدو جلية في توسع أقسامها وتنوع صنائعها الآلية والغنائية وتراكيبها الإيقاعية وسير حركتها، مع استعمال مصطلحات لم تكن مألوفة، من ذلك التسميات المحلية الخاصة بالنوبة ورصيد النوبات(1). ومع ذلك، بقيت تقاليد النوبة بمثابة

1) خلافا لبقية المناطق العربية الإسلامية ، تواصل استعمل مصطلح النوبة التقليدي بالمغرب العربي، وذلك بالرغم من كل المبادرات والإثراءات المحلية التي أدخلت على قالب النوبة. ومجموع النوبات لا

PDF Creator Trial

نصب تذكاري يشهد على تراث فني زاخر يتميّز بطابع كوني موحد في أصوله متنوع في روافده، استمد مقوماته من الروح الإسلامية والخصوصيات المحلية. وهي تقيم الدليل على القدرة التأليفية الفائقة التي يتحلى بها الفن الإسلامي عموما، والتي مكنته على مر العصور من هضم مختلف الأنماط الفنية المكونة لتراث شعوب منتشرة على رقعة هائلة الامتداد، دون أن يسعى إلى طمس شخصيتها بل نراه يفتح لها طريق الإبداع والعطاء، داخل خط جمالي ناظم وموحد لها جميعا.

لقد ساعدت الظروف التاريخية والسياسية التي شاهدتها المنطقة، على تداخل وتكامل عدد من الملامح المحلية، كالتي حصلت سواء على الصعيد العربي، أو العربي التركي(1). تأثير متبادل كانت له نتائج مثمرة إذ أنه مكن الموسيقى العربية – خاصة مع بزوغ شمس النهضة الحديثة وبفضل عبقرية بعض الموسيقيين العرب– من إدماج مقامات وإيقاعات جديدة: كـ النهاوند، والحجازكار، والعجم عشيران، والسوزدلارا والفرحناك؛ وبعض الإيقاعات المركبة من نوع الأقصاق سماعي؛ وتصوير / شد بعض المقامات، مثل استخدام الكردي على درجة الراست (حجاز كاركردي) الحجاز كار على درجة اليكاه (شد عربان) النهاوند على درجة اليكاه (فرحفزا). كما تطور الغناء وأضيفت له آهات وترنمات تركية وعربية

يزال يشكل القاعدة المتينة للرصيد الموسيقى الحضري الكلاسيكي المعروف بـ: **"المالوف"** في كل من ليبيا وتونس والشرق الجزائري؛ **"الصنعة"** بالوسط الجزائري؛ **"الغرناطي"** في الغرب الجزائري؛ و**"الآلة"** بالمغرب الأقصى .. وذلك قبل أن تُروج عبارة " موسيقى أندلسية" خلال فترة الاحتلال الفرنسي. للتفاصيل، محمود قطاط: **التراث الموسيقي العربي / المدرسة المغاربية الأندلسية**، المجمع العربي – جامعة الدول العربية، بغداد – عمان،؛ وكذلك: *La musique arabo-andalouse/L'empreinte du Maghreb*, Paris-Montréal, 2000

1) للتفاصيل، محمود قطاط: "التثاقف بين الموسيقى العربية والموسيقى التركية"، **الحياة الثقافية**، عدد 30، تونس 1984، ص 148–177؛ **الموسيقى العربية والتركية**، دار الحوار اللاذقية – سوريا، 1987

PDF Creator Trial

لاستكمال الوزن الشعري تركية (مثا: أمان – جانم – دوس – عمرن.../ ياليل – ياللي – يا عين – يا روحي – آه يا عيني...). كما تفنن المطرب في ترديد الهنك، مما زاد في إثراء اللحن العربي مع الموسيقى الآلية بعد أن أفسح لها الغناء المجال بين كلماته أثناء المذهب أو الغصن في الدور بما يسمى في الاصطلاح التونسي باللازمة (وبالتركية كذلك). هذا مع بروز القوالب الآلية (مثل: البشرف، السماعي، اللونقا...)، مما مكن من تطوير التخت الشرقي وزيادة عدد عازفيه ومرددية. وفي هذا الصدد نُذكر بالدور الذي لعبته مدرسة العود البغدادية التي أسسها الشريف محي الدين حيدر (1882–1943)، وما أدخلته على آلة العود التقليدية، من تجديد وتطوير على مستوى الصناعة وتقنيات العزف، من ذلك الريشة التركية.

كما يلاحظ أثر هذا التطعيم أيضا بالمغرب العربي، فعلاوة على القوالب الآلية المعروفة بالبشرف والشنبر، وكذلك ما جاء عن طريق الموسيقى السلطانية المتمثلة في ''طبال الباشا''؛ نشير إلى وقع إدماجه – خاصة مع أعمال بعض المبدعين التونسيين، أمثال أحمد الوافي (1850–1921)– من مقامات، مثل ''الشهناز'' (= انقلاب الأصبعين)، أو الإيقاعات، مثل ''الأقصاق'' و''السماعي الثقيل'' و''النوخت'' وغيرها، مما كان يدخل تحت اسم ''ميزان عائب''؛ أو طريقة الغناء المعروفة بـ ''الشغل'' ... الخ. كل هذا مع إبقاء طابع المقامات والإيقاعات واللهجة محلية بحتة.

إن من بين أوجه هذا التثاقف المثمر، هو ما غنمته كذلك الموسيقى التركية من التراث العربي وأنواع غنائه خاصة الموشحات والأدوار. لقد أدمجها الأتراك في غنائهم بعد أن نقلولها إلى لغتهم واعتبرت إرثا فنيا إسلاميا. وبالغوا في ذلك حتى أن التخت الشرقي الذي يرافق غناء ما يمكن تسميته بـ '' الموشحات التركية''، ظل على الصورة القديمة المعروفة عنه ولم

PDF Creator Trial

يسمحوا بدخول الآلات الغربية إليه... بل لم يستخدموا سوى آلات التخت الأصلية المتعارف عليها، كما حافظوا على دور المجموعة كاملا في الغناء باعتبار الموشح أغنية جماعية. إلى جانب هذا كله، قام عدد من الشعراء وكُتاب الأغاني الأتراك بنظم أشعار على غرار نظم الموشحات العربية المترجمة للتركية ودفعوا بها إلى الملحنين الذين حافظوا بدعم من الحكومة التركية على الطريقة التقليدية المتبعة في تلحين الموشحات الأندلسية المغاربية دون الحلبية منها أو المصرية. هذا مع اختلاف وحيد يكمن في البنية التركية التي طبعت هذا النوع من الغناء بطابعها، وهذا أمر طبيعي. ويوجد جانب هام من التراث الغنائي التركي يرتكز أساسا على الشعر الكلاسيكي الذي تعود قوالبه إلى الأدب العربي – الفارسي وخاصة على قواعد الشعر العربي، إذ يعتمد على تسلسل تفعيلات متشابهة أو غير متشابهة مع نفس المقاطع اللفظية موزعة بكيفية منسجمة كما هو معمول به في الكتابة العربية (مع بعض التغيير خاصة عند النطق). وهذه التأثيرات نراها واضحة في عدد من القوالب الغنائية داخل **الفاصل** التركي، مثل "القصيد" و"الغزل" و"الشرقي" و"البسْت" و"المربع"، إلى جانب الارتجال الغنائي (الليالي).

❖❖❖❖

◘ الثوابت

" أنّ شعبا يفقد لغته وموسيقاه، شعب حكم على نفسه بالفناء باعتباره كيانا ثقافيا ووطنيا و يعجز بالتالي عن الإسهام في ثقافة عالميّة ".

فنيا، يمكن حوصلة ملامح التراث الموسيقي العربي في العناصر التالية:

PDF Creator Trial

* الاعتماد أساسا، على **التلقين الشفوي** وهو عنصر حيوي، يكون فيه للإبداع والارتجال، والذاكرة وسعة الخيال، دور رئيسي يتطلب التعامل معه الكثير من الوقت والمثابرة والصبر إذ أن الغناء والعزف والنظريات والتحليل وبالتالي الإبداع والتلحين، كلها عناصر تتماشى مع بعض ويُستمد بعضها من بعض. لذا نرى أن أساليب التعليم والأداء في التقاليد الشفوية تقوم على " *ذاكرة متعددة الاتجاهات ومدمجة تبعا لعادات متأصّلة ضمن نظام حيّ وذات صيغ متعددة ومبادئ وفنيات جرّبت طويلا*". في حين نجدها بالنسبة للتقاليد المكتوبة – مثل "النظام التونالي" الأوربي – تستوجب " *التطبيق الحرفي لما كُتب حسب التقريب* اعتمادا على *ذاكرة ذات اتجاه واحد غير مدمجة ضمن نظام ثابت ودقيق*"... وبالتالي، فإنه لا غرابة في أن عظماء من تدارسوا الموسيقى من الأقدمين عندنا، أمثال الكندي والفارابي وإخوان الصفا وابن سينا وصفي الدين، وغيرهم، وبحثوا في أدق جزئياتها، قد تجنبوا عمدا وضع ترقيم جاف يكون بمثابة تحنيط لفن روحي وحيوي كالموسيقى. وعلى هذا الأساس أيضا ، فكر عدد من أهل الاختصاص في التربية الموسيقية بأوربا من أمثال: سلطان كوداي، وكارل أورف، وموريس مارتنو، وسوزوكي وغيرهم.. في البحث عن أساليب جديدة عرفت بالتعليم النشيط، والتي ما هي في واقع الأمر، سوى محاولات محتشمة إذا ما قارناها بالأساليب العائدة إلى طريقة التقليدية الشفوية المباشرة، المتبعة في الموسيقى المقامية. ولقد برهنت هذه الأساليب الحسيّة المستحدثة على نجاحات باهرة في مجالات تعليم الآلات الموسيقية ومجالات التربية الموسيقية بصفة عامة من الناحيتين النظرية والعملية. فهي تركّز على تنمية الذكاء الموسيقي والذاكرة والمهارة؛ وقد استفادت في مجملها من مكتسبات الطريقة الشفوية التقليدية التي تنطلق أساسا من التطبيق الملموس، والتي برزت إيجابيات استغلالها وتجلّت بوضوح من خلال

PDF Creator Trial

تجارب تمت في مجال علم النفس الحديث ومن خلال الدراسات التي شملت وظائف الدماغ والذاكرة، وهو ما أدخل ثورة على تعليم اللغات في السنوات الأخيرة.

* الانتماء إلى الأسرة **المقامية** أي الاعتماد على مبدأ **المقام** أو **الطبع** الذي يعبّر في نفس الوقت عن سلم موسيقي معيّن، وعلى ما يتضمنه من خاصيات وما يثيره من تفاعلات سيكولوجية وفيزيولوجية. فكل مقام أو طبع يشكل ظاهرة مقامية تسبح في عالم " نغمي . إيقاعي" خاص، تخضع فيه بنياته الداخلية، الفضائية منها والزمنية، إلى مجموعة قوانين تفرضها التقاليد ويكيفها الذوق، وكل ما تفرزه اللهجات والأصوات المقترنة بعبقرية الفئات الاجتماعية.

▫ **السلم** المعتمد في النظام المقامي، مستمد من **مبدأ تآلفي**، يعود إلى أصل سامي قديم – رغم نسبته إلى فيثاغورس – وهو فيزيائيا، سلم "طبيعي" مستخرج من تسلسل تآلف الخامسات، ويعتمد على النظام السباعي أو الخماسي أو بمزج الاثنين معا. عمليا يتبلور في شكل خلايا متتالية (اثنتان فأكثر، تكون واحدة منها الأساس): أجناس أو عقود ثلاثية، رباعية، أو خماسية، من النوع المقامي (الدياتوني)، أو المتقارب (اللوني)، أو الشرقي بثلاثيته أو ثنائيته الخاصة (3/4 أو 1¼ تقريبا). وتكون إما متصلة وإما منفصلة ببعد طنيني أو متداخلة. وهذا السلم الطبيعي الذي يعتبره العلماء أفضل سلم لحني على الإطلاق، يختلف عن السلم الغربي المعتمد على المعادلة الرياضية وتجزئة الديوان إلى اثني عشرة نصفا من البعد متساوية، أو إلى أربعة وعشرين ربعا متساوية كما يطالب بذلك بعض النظريين المعاصرين من العرب وغيرهم من الشرقيين. فكلاهما يعود إلى قياسات حسابية مصطنعة، الهدف من ورائها تثبيت الكتابة التوافقية/ الهارمونية.

PDF Creator Trial

▫ **دراجات السلم:** تكون ثابتة في النظام التونالي، وتتسلسل من درجة الأساس إلى جوابها، وهي تكتسي في هذا الحيّز، أهمية متباينة حسب دورها داخل المركبات المتآلفة وقواعد الكتابة التوافقية، من ذلك: الرابعة (تحت المسيطرة) والخامسة (المسيطرة / الثابتة)، والسابعة (الحساس)، والثامنة (الديوان). بينما درجات السلم في النظام المقامي، تختلف بين ثابتة ومتحركة بحكم الجاذبية الطبيعية حسب الأهمية، مع إمكانية تغيّر بعضها عند النزول مقارنة بما هي عليه في الصعود. ويمكن تحديد الفروق الكائنة بين الدرجات، في النقاط التالية:

• درجة **القرار**: المحور الأساسي الذي يحوم حوله ويبنى على أساسه سير اللحن. وهي تبرز خاصة في القفلات النهائية أو شبه النهائية، وتعطي أحيانا اسمها للمقام المرتكز عليها.

• **المراكز** أو **الغمازات:** تتغير حسب نوعية الخلايا المكونة للمقام.

• **المبدأ** أو **المدخل:** بالرغم من تنوعها، فهي ذات أهمية بالنسبة لانطلاق الحركة اللحنية.

• درجات يفصح **تجنبها** أو **تأكيدها** عن شخصية المقام أو الطبع، وهي باختلاف وظائفها تفرز بين مقامات وطبوع تتماثل من حيث السلم.

▫ **روح المقام:** ينفرد كل مقام بملامح معيّنة تبرز من خلال تراكيبه اللحنية (وأحيانا اللحنية – الإيقاعية)، تعرف بـ " روح المقام"، يستمد منها قدراته التعبيرية والتأثيرية. ولهذا الإحساس المقامي المميّز، ثلاثة أبعاد:

• **فنّي:** ثابت يتم من خلاله، التعرف على المقام.

• **تأثيري:** يختلف وقعه حسب الإدراك الحسي والمزاج النفسي للمؤدي وكذلك للمتلقي.

• **ما ورائي** : تقليديا كان يُنسب لكل مقام أو طبع قدرة تأثيرية (إيتوس / *Ethos*) خاصة، بنيت على أساسها نظرية ما كان يعرف بـ **شجرة**

PDF Creator Trial

المقامات أو الطبوع (الأصلية والفرعية)... غير أن هذا العنصر رغم أهميته، لم يعد متداولا اليوم.

▫ **أسلوب الأداء**: يعتمد الإضافة الشخصية (الزخارف والتلوينات والارتجالات المقامية والإيقاعية) كظاهرة حيوية وإبداعية هدفها تجاوز قيود الهوموفونية وإبراز الخط اللحني في صوره الجمالية الزاهية والمتنوعة، أي بطريقة التعدد النوعي (**هيتروفونية**)، تزداد حيوية وتكاملا مع رهافة إحساس الموسيقيين وتمكنهم من تقنيات الأداء وقدرتهم على التصرف والتفنّن... هذا ما يتعارض تماما، مع الأسلوب العمودي التوافقي القائم على احترام السير اللحني في أدق تفاصيله، والذي يزداد انضباطا مع إتباع المدونة الموسيقية والتضخيم العشوائي لعدد العازفين والمنشدين واعتماد قائد للفرقة. الحصيلة: طغيان التقيّد بدقة الأداء وتوحيده، على حساب تلقائية المبادرة الشخصية وحيوية التجدد والتواصل والتكامل. وهذا يعني التخلي عن عناصر فنية وجمالية جوهرية، واستبدالها بأخرى مختلفة بل متضاربة تماما مع ما هو مطلوب.

* أما العنصر **الإيقاعي** فهو لا يقل أهمية، إذ أنه يبرز في الموسيقى المقامية بطرق وإمكانيات فائقة التنوع والثراء. كل ذلك في تسلسل دوري، قوامه النبرات المميزة، داخل إطار زمني يحدده عدد معين من الوحدات، منها الساكنة، ومنها المتحركة بمختلف مستويات القوة والضعف حسب ما تمليه التركيبة الإيقاعية. هذا ما تفصح عنه مختلف المصطلحات المستعملة، منها:

• **أصول**: أي أصل، أساس.

• **إيقاع** (ج. إيقاعات): أي أن النبرات الإيقاعية تلعب دورا أساسيا في تركيبه وتنويعه (يعبر عنها موسيقيا بـ: دم – دم مه – تكْ – تكَّ – تكّه – تاكاه...)، مع اعتبار ما يُعرف بالزمان الأول أو المعيار.

PDF Creator Trial

• **وزن / ميزان** (ج. أوزان / ميازين): أي أنه أداة تنظيم وقياس لأزمنة النغمات، فهو يقسمها إلى مجموعات متساوية تتكرر حسب نظام خاص، فيأتي اللحن موزونا جميل الوقع.

• **ضرب / دور– دائرة / طقم** (ج. ضروب / دوائر / طقوم): جملة نقرات متحركة وساكنة، متنوعة النبر من حيث القوة والضعف، تضبط أزمنتها وتتوالى، حسب نظام مخصوص لكل إيقاع. أي تسلسل منتظم طوال القطعة الموسيقية لعدد من الإيقاعات لها نفس المدة الزمنية ونفس النبرات ونفس النقرات القوية والضعيفة والساكنة، تعود بانتظام.

• **تعمير / حشو** أو **طرز**: فن التلوين والتزويق في النقرات والنبرات الإيقاعية، بمعنى التنوع والإثراء وفيه حسب مقدرة الناقر، طرق شتى وفنيات عدة، تصل مع تعدد الناقرين إلى طريقة التعدد النوعي في الإيقاع **(الهيتروريتمية)**.

فلكل من كلمة إيقاع ووزن مفهوما خاصا ولو أن كثيرا ما تستعمل الواحدة مكان الأخرى. فالوزن يعني: تنظيم الحركة وتقسيم الأزمنة في الألحان تقسيما منظما، وإن اختلف هذا التقسيم في أجزاء الأزمنة. وقد تكون لقطعتين موسيقيتين وزن واحد ولكنهما من إيقاع مختلف، وقد تكون عدة مقاييس في قطعة موسيقية متساوية الميزان طبعا ولكن إيقاع كل مقياس يختلف عن الآخر بسبب اختلاف تقسيم زمن النقرة إلى عدد من النغمات مغاير لما في الآخر... وقد يتغير الإيقاع كذلك بتغيير سرعة أداء القطعة الموسيقية بكاملها.

**

◘ المتغيرات.

مع انبعاث النهضة العربية الحديثة وإثر التصادم المفاجئ بالنموذج الغربي

PDF Creator Trial

وبمبتكرات التكنولوجيا الصناعية، حصلت وبكيفية سريعة ومتتالية، تغيرات جذرية طالت المجتمع العربي ككل، في تقاليده وعاداته ونمط عيشه ووسائل اقتصاده ، بل وفي مصيره حيث وُضع أمام موقف مزدوج ومضن في نفس الوقت: " أما التشبث بتقاليد متحجرة في أحيان عديدة لكنها تخاطب فيه عاطفته وقلبه.. أو الارتماء في أحضان حضارة غربية لا تبتسم إليه إلا لتنسف شخصيته ". مرحلة تحول حاسمة عرف الفن الموسيقي خلالها – ولا يزال – من التحديث والتغيير ما عرفه الأدب والمسرح والفنون التشكيلية، وانفعل بنفس الموضوعات والتطلعات، فتنوعت المحاولات والاتجاهات وتعددت المواقف، مما كان له الأثر العميق على مزاج الموسيقى العربية وأجوائها وأساليبها ومكوّناتها وكيفية التعامل معها أداء واستماعا وتذوقها ...(1)

وإذا ما حللنا هذه التطورات تحليلا موضوعيا، يتضح لنا أنه بين التشبث بالتقاليد والتغرب المفرط ، اقترن الانتاج الموسيقي العربي بشتى المحاولات بحثا – عن قصد أو دون قصد – عن الطريق المناسب التي تمكنه من الاستجابة إلى مطامح جديدة لمجتمع عربي غدى بحكم ما يجتازه من تحول شامل، في أمس الحاجة إلى موسيقى تلبي حاجاته الفنية والثقافية والجمالية، قادرة على الانخراط في العصر والأخذ بأسباب التقدم، مع الحفاظ على مقوماتها الذاتية ومرجعياتها الحضارية بعيدا عن آفات التهجين والتبعية. ودون التوسع هنا في تفاصيل الحصيلة المتوصل إليها، نكتفي بالإشارة إلى عدد من الأحداث الفنية والتقنية (معظمها حصل بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين)، مع ذكر بعض الإيجابيات والسلبيات الناتجة عنها:

---

1) راجع محمود قطاط: **دراسات في الموسيقى العربية**، دار الحوار – اللاذقية، 1986.

PDF Creator Trial

*** الأحداث:**

▪ لاحت بالمشرق العربي ومغربه – ولو بتفاوت – بوادر توثيق التراث والتنظير الموسيقي الحديث، كما برز عدد من الرواد العباقرة – موسيقيون وشعراء – لم ينجحوا في أعادة الاعتبار إلى الموسيقى العربية بترسيخ أركان ملامحها ومقوماتها فحسب، بل وفي إثراء وتطوير امكانياتها وفي إرساء الروافد الأساسية التي ارتكزت عليها توجهاتها المستقبلية .

▪ تطوّر المسرح الغنائي العربي (وقد انطلق منذ 1884) وابتكار المحاورات الغنائية والتعبير الوجداني التمثيلي مما أوجد عددا من الأنماط الجديدة في أشكالها ومضامينها وفي علاقة الكلمة بالنغم، خاصة مع مطلع القرن العشرين.

▪ اعتماد الحاكي أو الفونوغراف (بداية من سنة 1904)(1) وحلول الاسطوانة لمزاحمة الحفلات والمسارح كوسيلة للنشر، فارضة معها أغنية جديدة قصيرة وسريعة حسب ما تستوعبه مساحتها (4 دقائق). فاختفت الوصلة الغنائية وظهرت مكوّناتها في صورة أنماط مستقلّة مقتضبة.

▪ ظهور الفيلم الغنائي (1932) الذي دعم ما حققه المسرح، معززا بدوره الحاجة إلى تطوير التعبير والتمثيل وعنصر التصوير والمحاورة وأساليب الغناء والعزف، مع توسيع "الأوركستر" و"الكورال". لقد فرض الإيقاع السينمائي والمضمون الاجتماعي نفسيهما على ملحّن الأغنية السينمائية فتأثّرت شكلا ومضمونا وأداء بالنموذج الغربي كـ "معيار للرقي والتقدّم".

---

1) وهو التاريخ الذي ظهرت فيه أولى الأقراص ذات الوجهين والتي تُقرأ بواسطة إبرة (ديامنته) كروية الشكل. والإسطوانات التي سرعتها 78 لفة في الدقيقة ومقاساتها 25 و30 سم، لم يتوسع انتشارها إلا حوالي 1912؛ استبدل بعدها التسجيل الميكانيكي أو الأكوستيكي بالتسجيل الكهربائي (حوالي 1925) ، مع اختراع المصدح / الميكروفون والفونوغراف المجهز بذراع لقراءة الأقراص. علما وان الاسطوانات ذات 78 لفة هي التي استعملت من قبل شركة غراموفون الإنجليزية، لتوثيق تسجيلات المؤتمر الأول للموسيقى العربية، المنعقد بالقاهرة سنة 1932.

PDF Creator Trial

(من ذلك اقحامها ضمن استعراضات راقصة على إيقاعات مستوردة، مثل: الرومبا، والتانغو، والفوكس تروت...).

▪ تأسيس الإذاعات الرسمية (منذ 1934) مكّن من توسّع انتشار الأغنية (1) محدثة تأثيرا معاكسا لأثر الاسطوانة، إذ تيسّر إحياء الوصلات الإذاعية وإن كانت في قالب الأغنية الطويلة وازدهارها على الهواء (أي تذاع مرّة واحدة)، إلى أن طلعت علينا آلة التسجيل (في الاربعينات) (2) التي مكّنت من توثيق الحفلات وحفظها. وعادت الروح من جديد إلى الإبداع الفوري، وبات الفرق واضحا عند الاستماع إلى نفس الأغنية في تسجيلها الإذاعي الطّويل والأسطواني المحدود. فالتسجيل اختراع مكّن الموسيقى العربيّة من الحفاظ على إحدى أعظم خصائصها ألا وهو الارتجال والتصرّف. وعندما تطوّرت ابتداء من سنة 1948، تقنيات الثلب الدقيق الطويل (30 سم / 33 لفة في الدقيقة)، توسّعت مدّة طاقة استيعاب صفحة الاسطوانة من 4 دقائق إلى 25 دقيقة للوجه الواحد، ثمّ تضاعفت بعد ذلك، مع انتشار الأقراص المدمجة ذات التسجيل الرقمي (1982) الذي ما فتئ يُطور من تقنياته وامكانياته .

---

1) على المستوى الفني والاجتماعي والسياسي، ورثت الإذاعات المهام التي كان يضطلع بها المسرح الغنائي ، فساهمت بدورها في ترويج الأفكار الاجتماعية والسياسية الجديدة عن طريق الأغاني الخاصة بها، مؤججة بذلك، المشاعر القومية والنزاعات الوطنية بمختلف أشكالها؛ هذا مع دورها الفعال في تقريب الأذواق بنشرها الموسيقى المحلية وإيصالها إلى المستمعين ليس داخل الوطن الواحد فحسب، بل وخارجه. وما الانتشار الواسع التي عرفته الأغنية المصرية عن طريق الإذاعة والسينما، إلا دليل على ذلك، وهو أيضا شاهد على خطورة الدور الذي يمكن أن تضطلع به هذه المرافق الفنية...

2) لقد تحسنت جودة التسجيل باطراد حيث تم تسويق الأقراص ذات الصوت المجسم / ستيريو، سنة 1958. وبداية من سنة 1963 شهدت الأسواق أشرطة الكاسيت؛ علما وأن تطور تقنيات التسجيل على حوامل ممغنطة قد واكب تقنية الأقراص ذات الحفر الميكانيكي ثم الكهربائي، غير أنها لم تنتشر إلا في الخمسينات مع ظهور أجهزة التسجيل.

PDF Creator Trial

▪ الميكروفون (أوائل الثلاثينات) والذي تطور على مر السنين ليصبح – مع أسرة مكبرات الصوة المنبثقة عنه – سيد العروض الموسيقية والمسرحية دون منازع. فغدت بفضله الأصوات الهزيلة سيدة الغناء، وتراجعت الأصوات القوية أو توارت بين الأصوات الميكروفوية التي احتلت الصدارة (1)، بل أن تأثيراته الجذرية طالت مختلف وسائل البث والاستماع. وهذا الاختراع بقدر إجابياته في صورة أحسن استعماله، يشكل خطرا حقيقيا إذا ما استخدم بطريقة عشوائية وفوضوية.

*** النتائج:**

عوامل فنية وتكنولوجية وأخرى اجتماعية، سياسية واقتصادية، تحكّمت بالحياة الموسيقية والموسيقيين والفنانين عموما، فتغيّرت أساليب الغناء والتلحين وتركيبة التخت وطرق الأداء وأماكن التجمّع والاستماع وكذلك دور الموسيقى ووضعها في حياة المجموعة... ممّا كان له تأثيره العميق على الإنتاج الموسيقي شكلا ومضمونا. ولهذه التغيرات نتائجها الإيجابيات والسلبيات، نخص بالذكر منها :

◘ مسألة السلم والمقامات.

بينما كان المنظّرون القدامى – أمثال الكندي والفارابي وابن سينا وصفي الدين وغيرهم – يجتهدون في ترجمة الواقع العملي وتفسيره.. تغيّرت الأوضاع مع الربع الأخير من القرن التاسع عشر، لتتّخذ منحى تعسّفيّا على هذا الواقع. لقد طغت – تحت وطأة الغزو الثقافي الأوروبي– مسألة تثبيت السلم وتنظيم المقامات على التنظير الموسيقي العربي انطلاقا مما يعرف بـ " نظرية الأرباع " التي اختلفت حولها المواقف وتعدّدت بين مساند ومناهض. لقد أدخل هذا التوجه المفتعل، الوسط الموسيقي النظري والعملي

---

1) تم استعماله عربيا في أوائل الأربعينات (من قبل محمد عبد الوهاب وغيره)، أما أم كلثوم فلم تقبل استخدامه إلا في أوائل الستينات بعد أن تراجع صوتها...

PDF Creator Trial

في دوّامة لا تزال قائمة، بل وتفاقمت مع توجّهات التعليم الموسيقي الحديث وطغيان الوجه السلبي لظاهرة العولمة، لدى العرب والأتراك والإيرانيين وغيرهم ممّن راهنوا عل " محاكاة موسيقى الغرب".. الأمر الذي أدخل تشويها فادحا على المقامية العربية والشرقية عموما والتي تعتمد أساسا على وفرة والتنوّع المقامات (ما يزيد عن 120 مقاما باعتبار مختلف التقاليد العربية)؛ وإن كان لا بدّ من التنويه هنا ببعض الأفكار النيّرة التي لا تزال تراهن على واقع الصناعة الموسيقية، رافضة منحى التقليد القائم على السلم المعدّل....

لقد نظّر لهذا عربيا ميخائيل مشاقة (ت 1888)، قبل أن ينقلب من مجرّد افتراض ينكره الواقع الموسيقي، إلى قاعدة مسلّم بها. مما أجهض معظم البحوث والدراسات في هذا المجال، حتّى الجادة منها. من ذلك، نرى أن المؤتمر الأوّل للموسيقى العربيّة (القاهرة 1932) ضمّن برنامج أعماله: " حثّ أعضائه الممثّلين للأقطار العربيّة على تحديد درجات سلّم موسيقاهم تحديدا باتا نهائيّا"، غير أنه انفضّ دون تحقيق ذلك مكتفيا بتسجيل اختلاف الآراء.. كما فشلت فيما بعد مقرّرات مؤتمر بغداد (1964) الداعية "لتوحيد الأصوات والمصطلحات المستعملة في الموسيقى العربيّة"؛ ومؤتمر القاهرة (1969) الذي كان ثاني أهدافه "مواصلة دراسة المقامات العربية وتحليل السلّم الموسيقي رياضيا"؛ ومحاولة المؤتمر الثاني للموسيقى العربية بفاس (1969) الرامية إلى مقارنة الطبوع بالمقامات مع توحيد تسمياتها.. وغير ذلك من المحاولات والجهود الفرديّة أو الجماعيّة التي بُذلت في إطار حلقات بحث الموسيقى العربيّة والندوات العلميّة المختلفة... ظل الباحثون في قضايا السلّم وتنظيم المقامات، متردّدين بين تعديل وتطويع وتحوير واختصار، وقد أحجموا عن الحلول الحاسمة لتعذر فرضها على أرباب

PDF Creator Trial

الصناعة. ولنا أن نتساءل:

- ما الغاية المرجوّة فعلا، من وراء تثبيت السلّم وتنظيم المقامات ؟
- ما هي حقيقة مسافة "ربع البعد" ؟
- هل إنّ تثبيت السلّم ضروري لإيضاح المقامات أم أنّ دراسة المقامات وتحليلها وإبراز مختلف النغمات والمسافات المكوّنة لها، شرط أساسي لإقرار السلّم؟

أسئلة ملحّة تستوجب إجابات مقنعة شافية ترتكز على واقع عملي أصيل دون ما تعصّب أو تحيّز، ذلك لما لها من انعكاسات عميقة على مستقبل الموسيقى العربية، سواء في مجال التعليم أو التذوّق أو الإنتاج. غير أن المحاولات والتجارب العديدة والمتضاربة التي شاهدتها ولا تزال، عملية ضبط السلّم الموسيقي وتنظيم المقامات، جاءت في مجملها مستقرة على مبدأ تجزئة الديوان إلى أربعة وعشرين ربعا، و ذلك حسب الأهواء والتوجهات دون الوصول إلى أي اتفاق يذكر، منها:

◘ تقسيم السلّم إلى 24 جزء **متساوية**، أي بحساب الأرباع المعتدلة (أسوة بالأنصاف المتساوية للنظام التونالي المعدّل الذي فرضه بأوروبا تطوّر الآلات الثابتة والكتابة التوافقيّة). وهذا التوجّه واصله بعد مشاقة، أغلب المنظّرين والموسيقيين العمليين على أساسه يتكوّن السلم من ستّة أبعاد كاملة (= بردات ج. بردة) تقسّم إلى أنصاف (عربات ج. عربة) وأرباع (نيمات ج. نيم / للربع الأدنى من نصف الدرجة) و ثلاثة أرباع الدرجة (تيكات ج. تيك/ للربع الأعلى من نصف الدرجة) وذلك بتساوي القيمة النغمية أي أربعة وعشرين ربعا متساويا تُرصد عن طريق الجذر الرابع والعشرين، وليس البقية والومضة / الليما والكوما [مثلا من الراست إلى الكردان = 4/4– ¾ –¾ –4/4–4/4 – ¾ – ¾ أي 6 درجات كاملة]

◘ تقسيم السلّم إلى 24 جزء **غير متساوية**، أي بحساب الكومات والليمات

PDF Creator Trial

المستوحى من دائرة الخامسات الطبيعية والمتوارث عن النظام القديم.

فأصحاب هذا التوجه يرون بأن الـ كوما والليما " تفعلان بموسيقانا فعل السحر، لذا نرى أنفسنا منساقين على سجيّتنا في بحث قيمة كلّ منهما في موقعها ضمن السلّم الموسيقي". فهم لا يبحثون عن معادلة رياضية مجرّدة، بقدر ما كانوا يحاولون تقدير تردّدات الدرجات الصوتية للمقامات"، فالسلّم عنده يتكوّن من 53 كوما / تسع الدرجة، أي أقلّ قليلا من 24 ربعا أو 6 درجات إلا كوما ($5^{43/48}$ و يشتمل على 19 درجة أبعادها غير متساوية، تتركّب منها مجمل النغمات الأصلية و الفرعية، وهي على التوالي بحساب الكومات من الراست إلى الكردان:[0-5-4-4-1-2-2-1-4-4-1-4-4-1-4-4-1-1-3-4-4-1-1-4] أي ما مجموعه [53 كوما]، ومقام الراست يأتي بهذا التسلسل: [1- 2/3-3/4-1- ¾ - 2/4 أو بحساب الكومات: 9-7-6-9-9-7-6] . وعند البعض سبع عشرة درجة تحدد بناءا على إحساسه وخبرته وممارسته للمقامات ويتضمّن: [البعد الطنيني والمجنّب الكبير والمجنّب الصغير والبقيّة والبقيّة الصغرى والفضلة (أو الومضة) /أي بحساب الكومات: 9-8-5-4-3-1]...

أصحاب هذا التوجّه يغلب عليهم الحسّ الموسيقي والذوق الشخصي إلى جانب الخبرة والمهارة في التعامل مع المقامات... وهم في كل الحالات، يرفضون السلم المعتدل ونظرية الأرباع المتساوية لأنّها "خاطئة ولا تُنصف الأذن الموسيقية العربية " يرون في سلّم الأرباع "وهْم لا تقبله الألحان العربية، ولا تستسيغه".

◘ كما تجدر الإشارة في هذا الصدد، بأنّ تأثير الطابع المحلي الأمازيغي، جعل للتقاليد الموسيقية بالمغرب العربي خصوصيات في مجالي السلّم والمقامات أو الطبوع (ج. طبع) كما يسمّونها؛ وكذلك في المفردات الموسيقيّة المستعملة. علما وأنّ تأثير المشرق العربي في تناول

PDF Creator Trial

المصطلحات والمقامات ودرجات السلالم التابعة لها، بات متفشيّا لدى غالبية الموسيقيين. وإذا ما اعتبرنا السلّم العام للطبوع المتعارف عليها في الرصيد الكلاسيكي الخاص بالنوبات، نجده في القسم الغربي (الجزائر والمغرب) يحافظ عموما على النظام الدياتوني اللوني الخالي من الأرباع، بينما هو في القسم الشرقي (تونس وليبيا)، أشبه بنموذج المدرسة المشرقية مع تقارب أكثر من حيث نسب بعض الدرجات الخاصة، ممّا هو متداول بتركيا وشمالي سوريا والعراق. وهذا الحديث عن الخصوصيات يصلح لمختلف التقاليد الموسيقية العربية دون استثناء(1).

***

خلاصة القول، إنّ دراسة السلم هي في الواقع، دراسة للمقامات دراسة علمية معملية، أي قياس ترددات مكونات المقامات المتداولة في جميع البلاد العربية بحثا عن المفردات النغمية التي تكوّن السلّم الموسيقي العربي المتداول، وذلك دون استثناء أو اختيار أو تفضيل، أو تصنيف للمقامات إلى أساسية وفرعية . غير أن نجاح هذه المعالجة يستوجب التحرّر من العقد والمسلّمات الواهية التي ترى في تعديل السلّم وتثبيته، وفي تقليص عدد المقامات والإيقاعات واختصارها في الأصول، "حتمية تفرضها متطلبات التطوّر ومواكبة العصر"، وما يتبع ذلك من حجج واهية: "تقنين التدوين الصحيح ومناهج التدريس وأساليب التأليف واستغلال الإمكانات التي تتيحها الآلات الثابتة ومجالات التوزيع والكتابة الديافونية والبوليفونية والهارمونية النابعة منها". وفي نفس السياق: "تحقيق وحدة الفكر العربي

---

1) لمزيد من التفاصيل، أنظر محمود قطاط: " البحث في السلم الموسيقي والمقامات"، **مجلة البحث الموسيقي**، المجمع العربي للموسيقى / جامعة الدول العربية، عمان – بغداد، 2002–2003، ص 7 – 59.

PDF Creator Trial

في قطاع الموسيقى، بتوحيد السلم والمصطلحات مما يسمح بتجاوز الخلافات في التسمية وفي طريقة العمل في المقامات والفروق الكائنة بينها"، الخ.

⁂

وهنا تأتي أهمية هذا الكتاب الذي يقدم محاولة طريفة تفصح عن مدى أهمية انفتاح التقاليد الموسيقية العربية – بل والإسلامية عموما – بعضها عن بعض؛ وهي تبين أيضا، قدرة الخصوصيات المحلية ودورها في إضفاء طابعها المميز عندما يكون التثاقف مبني عن دراية وموهبة، خاصة عندما يتعلق الأمر بتقاليد متقاربة مقاميا وجماليا. لقد برز ذلك بوضوح في ما يمكن أن نصطلح عليه بـ "المقامات (وليس الطبوع) التونسية" للدلالة على مقامات مصرية– شامية الأصل، تمّت "تونستها" إن صح التعبير، فازدانت بحلة ذات رونق مختلف عما هي عليه في الأصل... مقامات مشرقية بمعالجة تونسية تأثر بها المبدع التونسي فنفخ فيها من روح مخزونه المحلي، فجمعت بين خاصيات الطبع والمقام مضيفة للمقامية العربية لونا جديدا لا يخلو من الطرافة. هذا يذكرنا بالتثاقف الإيجابي الذي أشرنا إليه سابقا، بين الموسيقتين العربية والتركية بفضل ما تم بينهما من تبادل وتداخل مثمرين؛ وهي نتيجة تحصل عندما تحترم الخصوصيات، وتراعى قواعد المعالجة السليمة بعيدا عن معضلة التبعية والخلط في المفاهيم والرّؤى. إنّ الواقع الموسيقي ودراسات علم اللغة الموسيقية، تفيد بأنّ السلّم الموسيقي ما هو إلا تجسيد مجرّد لمكوّنات موسيقى الشعوب عزفا وغناء، يحيكه الإنسان من مكوّنات مخزون حضارته وأخلاقه وإحساسه، في تراكيب إيقاعية لحنية تعبّر عن ذاته وصفاته، وهي التي يجب أن تكون منطلقا للبحث عمليّا ومنتهاه نظريّا.. لذا لا يمكن الفصل بين السلّم والمقامات التي لها الأولوية في الحصر والتصنيف والتبويب وقياس نسب

PDF Creator Trial

درجاتها وأبعادها، على أن يشمل ذلك جلّ المقامات المتداولة في كامل البلاد العربية دون استثناء أو تحيّز، والعمل على تقدير قيمة تردّداتها دون تكييف أو تطويع لتكريس نظرية رياضية مسبقة...

لا شكّ وأن تعميق مثل هذه الدراسات المبنية على التحليل والمقارنة، وما يمكن أنّ تسفر عنه من نتائج فنّية وعلمية، سوف يعزّز وعينا وينير سبيلنا فيما يستوجب عمله للنهوض بموسيقانا على أحسن وجه...

علما وأنّه إذا كان من بين طموحات هذه المرحلة العمليّة المعمليّة، التي تمر بها موسيقانا العربية، الكشف عن مكوّنات مختلف المقامات العربية وتقدير تردّداتها تقديرا صحيحا ثمّ ترتيبها في إطار سلّم موسيقي عام وشامل، فإنه لا يمكن بحال من الأحوال، النيل من بعدها الحيوي أو التفريط فيه إذ أنّه يشكّل العنصر الجوهري والأساسي في نظامنا المقامي.. إلاّ إذا كنّا نريد استبداله، وهذا أمر آخر !

والله الموفق إلى خير السبيل

محمـود قطّـاط

PDF Creator Trial

المقدّمة

شهدت الموسيقى العربيّة، في أزمنة مختلفة متعاقبة، تطوّرا واضحا شمل كلّ مقوّماتها وعناصرها من حركيّة الإيقاع وتحوّل الأصوات واختلاف الآلات. وقد تضمّنت كتب قدامى المنظّرين ورسائلهم – فضلا عن المحدثين والمعاصرين– شرحا وتفصيلا لهذا التطوّر ومراحله وأسبابه. وكان الاهتمام منصبّا، بالنّسبة إلى معظمهم، على ماهيّة النّغم وأصل الغناء وتواتر نظريات الإيقاع.

غير أنّ حركة التّنظير (1) هذه لم تكن تسير على وتيرة واحدة أو تنهل من معين محدّد. ذلك أنّ المدارس الموسيقيّة اختلفت باختلاف الزّمان والمكان كما تعاقبت على النظام المقامي العربي الكثير من الأنظمة الموسيقيّة الّتي أثّرت حتما فيها وأدّت إلى بروز صيغ لحنيّة جديدة.

وفرضت حركة التطوّر مسايرة النّسق النّظري الجديد الذي أثبت جدواه من خلال "نجاح" تجربة الموسيقى الغربيّة وانتشارها وشيوعها بين العرب وغيرهم، بالإضافة إلى أسباب أخرى لا يسمح المجال في هذه الدّراسة

---

1) يشير الأصل اليوناني لكلمة نظريّة " theoria " وتعني: التأمّل. وتفيد في المعنى المتداول معرفة تأمليّة غير عمليّة. (...) ونظريّة العلميّة أربع وظائف: وظيفة تنسيقيّة، وظيفة منهجيّة وظيفة استكشافيّة، وظيفة تفسيريّة. لمزيد التعمّق راجع:

– التّونسي الزّواري (سارّة)، **المعجم الفلسفي النّقدي**، تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، 2005، ص437

والموسيقى باعتبارها نتاجا إنسانيا واختصاصا فنّيا تعتمد أساسا على التّعبير والتّفاعل والإضافة. وتنطلق النّظريّة الموسيقيّة من هذا المجال التّطبيقي لاستنتاج القواعد واستنباط النّظم. وبذلك يمكن اعتبار أنّ ألحان "بيتهوفن" و"موزارت" و"هايدن" مرجعا للنظرية الكلاسيكيّة الغربيّة. أمّا في الموسيقى العربيّة المعاصرة، فإنّ مسألة التّنظير ارتبطت بصفة كلّية بالنّظريّة الغربيّة. وارتأينا أن نتعامل ما كتبه الموسيقيّون العرب من ألحان ودراسات على أنّها نسق خاصّ يعكس تصوّرهم للموسيقى العربيّة عامة. فالقدرة على الحديث والكتابة فيها تعدّ تنظيرا، وهذا ما أردناه في هذا الكتاب.

PDF Creator Trial

بالخوض فيها. فهل يمكن أن يكون هذا التّنظير بديلا للخصوصيّات المقاميّة وأسس تداولها؟

تباين الدّارسون في تطرّقهم لهذه المسألة من خلال أعمالهم الّتي حلّلوا فيها واقع الموسيقى العربيّة:

فتشبّث شقّ أوّل(1) بما صنّفه المتقدّمون من المنظّرين، فصاغوا نظريّاتهم اعتمادا على الضّوابط الّتي حدّدوها والتزموا الطّريق المرسومة وكرهوا أن يحيدوا عنها تعلّقا منهم بالموروث. ويمكن استثناء ورود بعض الملاحظات العامّة أو المتفرّقة في هذا الصّدد والّتي على أهمّيتها لم تكن ذات صلة عميقة بالممارسة الموسيقيّة.

وتمرّد شقّ ثان (2) على الموروث عموما، فدعت مجموعة من الموسيقيين إلى تبنّي التّجربة الغربيّة تنظيرا وممارسة، وإلى تركيز أسس الكتابة ومقوّمات النّظريّة عموما.

كما دعت مجموعة أخرى إلى ضرورة "تحاشي" النّظريّات استنادا إلى أنّ الموسيقى العربيّة تعتمد التّداول الشّفوي، وأنّها تنبني في صياغتها على الإضافات الآنيّة الّتي يشترك فيها المطرب والعازف وأحيانا المتلقّي.

---

1) اعتمد محمّد كامل الخلعي (1879–1938) على الصّياغة نفسها الّتي اختصّ بها ميخائيل مشاقّة (1296–1363) وكلّ الّذين عاصروه وتتلمذوا عليه. كما استنبط أحمد الوافي (1850–1921) تنظيرا في التّدوين انطلاقا من مدوّنة صفي الدّين الأرموي (القرن الثالث عشر).

ولد كامل الخلعي في الإسكندريّة و نشأ في عائلة مثقفة مكّنته من التعرّف على رموز الغناء و الطّرب أمثال أبي خليل القباني و الشيخ سلامة حجازي وغيرهما من روّاد المسرح فعلّموه أصول الموسيقى العربيّة. برع في الغناء و في التّلحين وكذلك في التّأليف حيث كتب ثلاثة مؤلّفات شملت وضع الموسيقى العربيّة ونظريّاتها ونماذج من إنتاج أبرز الملحّنين في ذلك العصر. تنسب إلى كامل الخلعي عدد من الألحان الّتي قد تكون في الأصل من المؤلّفات القديمة وأضاف لها خانة أو طالع أو غصن. وكان من أبرز المشاركين في مؤتمر القاهرة المنعقد سنة 1932، كما ساهم في لجنة المقامات. راجع:

– الخلعي (كامل)، **الموسيقي الشرقي**، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 1993 ، 192 ص.

2) يمكن الإشارة هنا إلى المدرسة الرّحابنيّة.

PDF Creator Trial

وعموما اتّسم المشهد الموسيقي المعاصر بانتشار اللّون الموسيقي المشرقي بين العامّة والخاصّة على حدّ السّواء، وأصبحت العامّة تقبل بصفة مكثّفة على عروض المسرح الغنائي(1)، وتتابع الحفلات الّتي تقيمها الفرق الموسيقيّة المصريّة منها على وجه الخصوص.

تعود أولى بوادر نشأة المسرح التّونسي إلى أواخر القرن التّاسع عشر. غير أنّه ثمّة من يقرّ بأنها تعود إلى يوم 2 جوان 1908 حيث صعد ممثّلون تونسيّون لأوّل مرّة على خشبة المسرح (2). وممّا يذكر، أنّه بعد عودة سلامة حجازي (3) إلى مصر بقي البعض من عناصر فرقته في تونس (4) وساهموا مع البعض الآخر من أهل الصّناعة في إنجاز أوّل مسرحيّة

---

1) عرفت مصر والشّام المسرح الغنائي منذ سنة 1798 تاريخ دخول نابليون إلى مصر. وتذكر بعض الرّوايات أنّ " الحملة الفرنسيّة قد ضمّت كذلك بعض الفرق المسرحيّة الّتي كانت تقدّم مسرحيّاتها باللّغة الفرنسيّة على مسارح خشبيّة أقيمت بحديقة الأزبكيّة" وأثّرت هذه الحادثة في الموسيقيين في كل من مصر وسوريا وانعكست في أعمالهم وإنتاجاتهم وبرع العديد في تقديم مسرحيّات لاقت الرّواج لدى الجمهور العربي عموما..لمزيد التعمّق راجع:

- رشدي (رشاد)، **نظريّة الدّراما من أرسطو إلى الآن**، بيروت، 1975، ص.104.
- خورشيد (إبراهيم زكي)، **الأغنية الشّعبيّة والمسرح الغنائي**، 1985، ص.49.

2) شرف الدّين (المنصف)، **تاريخ المسرح التّونسي**، تونس، 1971، ص.43.

3) سلامة حجازي(1852-1917) موسيقي ومسرحي ولد في مصر وتحديدا في الإسكندريّة ونشأ بها وتعلّم أصول الغناء وفنّ التّمثيل.اشتهر بالرّغبة في التّعريف بفنّه داخل مصر وخارجها وقدّم عروضه بعديد البلدان العربيّة. من أشهر أعماله المسرحيّة " صلاح الدّين الأيوبي" و"اليتيمان". يعتبر الشّيخ سلامة حجازي المنشئ الحقيقي للمسرح الغنائي العربي في مصر، بالإضافة إلى أنّه كان يتربّع على عرش الغناء بعد رحيل عبده الحامولي. لمزيد التعمّق راجع:

- تيمور(محمود)، **طلائع المسرح العربي** ، المكتبة العصريّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1988، ص8

4) وهم: "أمين عطاء الله" و"كامل الخلعي" و"حسن الكامل".

PDF Creator Trial

غنائيّة (1). ومن المهمّ البحث في مدى مساهمة المسرح الغنائي التّونسي في تغيير المشهد الموسيقي في تونس؟

تكوّن جيل جديد من الموسيقيين والملحّنين غلب اللّون المشرقي على تكوينهم فتأثّروا بأساليب أداء القوالب المشرقيّة. وبدا هذا التأثّر واضحا من خلال إنتاجهم لمسرحيّات غنائيّة على غرار رموز المسرح الغنائي العربي عموما، ونذكر منهم: مارون النقّاش (2)، أحمد أبو خليل قباني (3)، يعقوب صنّوع (4)، والشّيخ سلامة حجازي.

اعتبر الكثير من النقّاد والباحثين في مجال الموسيقى أنّ الأسس التعبيريّة الّتي تميّز المسرح الغنائي أثّرت بصفة جليّة في النسق الغنائي العام. ووجد الشّعراء والملحّنون التّونسيّون في حركة المسرح وفي سياق القصّة وتتابع

---

1) ونذكر خاصّة: "الشّريف بن يخلف" و"عبد العزيز العقربي" وتعتبر مسرحيّة "ليلة الزّفاف" نتاجا لهذا اللّقاء التّونسي–المصري ثمّ تلتها عديد المحاولات الّتي توّجت بإنتاج أعمال من إنجاز كفاءات تونسيّة في التّأليف والإخراج والتّمثيل والتّلحين.

2) مارون النقّاش (1817–1855) من أهمّ أعماله في مجال المسرح نذكر ترجمة مسرحيّة البخيل كما قدّم مسرحيّات باللّغة العربيّة أشهرها: "أبو الحسن المغفّل"، و"هارون الرّشيد"، و"الحسود السّليط". لمزيد التعمّق راجع:

–عبد الحميد(توفيق زكي)، **المسرح الغنائي في سبعة آلاف سنة**، القاهرة، الهيئة العامّة للكتاب، 1988، ص86

– كامل(محمود)، **المسرح الغنائي العربي**، القاهرة، دار المعارف، 1988، 64 ص.

3) ابو خليل القباني (1858– 1903) موسيقي وشاعر و أديب سوري يعتبر من أهم رواد المسرح الغنائي العربي ذاع صيته بانتقاله للإقامة بمدينة الإسكندريّة حيث قدّم عددا من المسرحيّات الغنائيّة وأهمّها: عنترة، وأنيس الجليس، وناكر الجميل. ومن أبرز تلاميذه نذكر محمد كامل الخلعي. لمزيد التعمّق راجع:

– الشوّان (عزيز)، **الموسيقى للجميع**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1979، ص278.

– مصري(علي هيثم)، **موشّحات أحمد أبي خليل القباني**، دمشق، طلاسدار، 1991، ص 18

4) يعقوب صنّوع(1839–1912) الملقّب بأبي النظّارة، تأثّر بمارون النقّاش وأبي خليل القبّاني وهو أوّل مصري ينشط في مجال المسرح، وقد عرف باقتباسه لأشهر المسرحيّات الأوربيّة وبتقديمها باللّغة العربيّة المبسّطة.

PDF Creator Trial

مشاهدها مجالا كبيرا للإبداع والتّجديد، فشهد إنتاجهم "خروجا" عن الإطار التّقليدي للموسيقى التّونسيّة، وذلك باستنباط أطر جديدة مشرقيّة بالأساس(1).

أصبح المشهد الموسيقي مرتبطا بالمقامات المشرقيّة من خلال تداول إبداعات شيوخ الطّرب بالمشرق العربي وترديد الأغاني الّتي لحّنها موسيقيون تونسيون. وتبعا لهذا فإنّ هذا التحوّل يستوجب حسب رأينا دراسة تهتمّ بالمقامات دون غيرها حتّى نصل إلى تحديد مقوّماتها وخصوصيّاتها وحتّى لا نُهمل جانبا مهمّا ومميّزا ما انفكّ يسم الحركيّة الموسيقيّة المعاصرة.

عندما نشطت تجارة الاسطوانات في بداية القرن العشرين "كان كبار المطربين يتوجّسون خيفة منها أن تفسد عليهم أعمالهم و تحلّ محلّهم عند السمّيعة الذّين يلاحقون المطربين والمطربات في كلّ مكان تقام فيه الأفراح والحفلات الغنائيّة(2). ولم يكن في اعتبار هؤلاء المبدعين أنّه بعد إقدامهم على هذه التّجربة كانوا بذلك قد دشّنوا بداية مرحلة جديدة في تاريخ الموسيقى العربية عامة. ذلك أنّ شهرتهم تجاوزت فضاء ممارستهم الإبداعيّة لتعبر إلى جلّ الفضاءات الثقافيّة العربيّة، ولتتّسع رقعة الخلاف في حقل المبدعين حول مشروعيّة ضبط النظريّة المقاميّة العربيّة الموحّدة.

دارت معظم الدّراسات والكتب الموسيقيّة الحديثة على هذه الإشكاليّة أساسا. وعمل كلّ موسيقي على ترويج مقاربته النّظيريّة وتعميمها في العالم

---

1) المسرح " هو الميدان الوحيد الّذي يمكن أن تتطوّر فيه الموسيقى العربيّة التطوّر الّذي يمكن أن تبلغ فيه الشّأن البعيد. فالأغنية الفرديّة مهما تطوّرت في تلحينها و مهما بولغ في طريقة آدائها من حشد عشرات العازفين المصاحبين للغناء و عشرات المردّدين و المنشدين فإنّه لا يمكن أن يجري هذا التطوّر إلاّ في نطاق ضيّق محدود". راجع:

– الحفني (محمود أحمد)، **الشيخ سلامة حجازي رائد المسرح العربي**، القاهرة، 1968، ص 73

2) شورة (نبيل)، **الموسيقى العربية: تاريخ–تذوق–تحليل**، جامعة حلوان، 2001، ص.70.

PDF Creator Trial

العربي، رغم أنّ هذه الدّراسات اتّسمت بنزعة نحو المحليّة الضيّقة والتأثّر الواضح باللّون الموسيقي الّذي تنتمي إليه.

ويحقّ لنا تناول الإشكاليّات التّالية: هل أثّر انتشار اللّون المشرقي وتحديدا المصري في الموسيقات المحليّة لمختلف الدّول العربيّة؟ وكيف استوعب الموسيقيّون هذا اللّون الغنائي الجديد؟ وهل نجد في دراساتهم ما يشير إلى هذا التأثّر؟

اهتمت بعض المؤلفات الموسيقية(1) الّتي صدرت في مختلف الأقطار العربيّة بنظريّة المقام المشرقي والذّي يطلق عليه البعض المقام "العربي" من خلال التصنيف النّظري للسّلالم والعقود. ولئن شهدت هذه التّصنيفات بعض الاختلاف (2) والّذي يعود إلى تأثّر الموسيقيين بموسيقاهم المحليّة، فإنّها ظلّت موحّدة فيما سوى ذلك.

غير أنّه وجب علينا الإقرار بأنّ الإنتاج الموسيقي لكلّ عصر يمثّل صورة تعكس خصوصيّاته ومميّزاته، إذ ينبغي على النّظريّة ألاّ تخرج عن إطار الممارسة الموسيقيّة تفاديا للإسقاطات الّتي يمكن أن تقضي على مميّزات الإبداع.

ولم تخرج الموسيقى التّونسيّة عن هذه الإشكاليّة، فقد شهدت بفضل التطوّر التقني المشار إليه آنفا تغييرات ملحوظة سواء بالنسبة إلى موسيقى المالوف أو الإنتاج الغنائي المعاصر. ولئن كنا أفردنا دراسة كاملة للطّبوع

---

1) من بين هذه الدّراسات نذكر:

- الخلعي (كامل)، **الموسيقي الشرقي**، ص 177
- الحلو (سليم)، **الموسيقى النظرية**، بيروت، دار مكتبة الحياة، الطبعة الثانية، 1972، 223ص.
- المهدي (صالح)، **الموسيقى العربية** (مقامات و دراسات)، لبنان، دار الغرب الإسلامي، 1993، 286 ص.

2) انظر الملحق ص.221

PDF Creator Trial

التّونسيّة(1) فإننا سنخصّص هذا البحث لدراسة المقامات الّتي تداولها -ولا يزال- معظم الموسيقيين التّونسيين.

اتّسم المشهد الموسيقي التّونسي منذ بداية القرن العشرين بحضور واضح للقصائد والأدوار الغنائيّة المصريّة، وذلك من خلال انتشار اسطوانات مشاهير الغناء. غير أنّ هذه التحوّلات الموسيقيّة وجدت صدى في المجتمع التّونسي الّذي تميّز بإقباله على الاستماع إلى الموسيقى الوافدة وحضور عروضها. ولعلّ مثل هذه الظّروف ستؤثر حتما في المتقبّل والمبدع على حدّ السّواء. فكيف تعامل الشعراء والموسيقيون والمطربون مع هذه التحوّلات؟

استنادا إلى ما أشرنا إليه آنفا بخصوص ما طرأ على المشهد الفنّي من تحوّلات كبيرة مع ما سُجّل من انتشار لمجموعة من القصائد والأغاني المشرقيّة، وبناء على أنّ المقام الموسيقي مختلف بالضّرورة من بلد إلى آخر، يبدو من الوجيه علميّا – فيما نقدّر – البحث في منزلة المقام المتواتر في تونس من حيث هويّته وخصائصه وأجناسه المتواترة.

لعلّ أوّل مقاربة موضوعية ينبغي أن ننطلق منها تتمثّل في أنّ دراسة هذه التحوّلات تستوجب منّا القيام بدراسة موضوعيّة للإنتاج الموسيقي في تلك الفترة، للوصول إلى تحديد الخصائص والمقوّمات. لهذا رأينا أن نبحث في هذه المسألة فكان أن تناولناها في مرحلة أولى في كتاب" الطّبوع التّونسيّة من الرّواية الشفويّة إلى النظريّة التّطبيقيّة" محاولة منّا لرصد الخصوصيّات الّتي تميّز الطبوع اعتمادا على الممارسة المعاصرة للنّوبات الغنائيّة. غير أنّ الرّصيد الغنائي للموسيقى التّونسيّة شهد تحوّلات ملحوظة

1) الزواري (الأسعد)، **الطّبوع التّونسيّة من الرّواية الشّفويّة إلى النّظريّة التّطبيقيّة**، الجزء الأوّل، تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، 2006، 281 ص.

PDF Creator Trial

وكان لزاما على الموسيقيين مسايرة هذا النّسق، ضمانا للانتشار والشّهرة.
ونحن نرغب في هذا العمل اختبار الفرضيّة التّالية:

ليس المقام "مادّة" تصدّر إلى مختلف الأطر الثقافيّة العربيّة قصد اعتمادها وإنّما هو هيئة لحنيّة تتشكّل وفق خصوصيّات كلّ جهة وتبعا لهذا وجب البحث في مقامات الموسيقى العربيّة.

في هذا الإطار تتنزّل هذه الدّراسة والّتي سنخصّصها لدراسة نماذج من الإنتاج الموسيقي المتداول والّذي يمكن تصنيفه إلى:

- إنتاج مجهول المؤلّف يعود إلى بداية انتشار اللّون المشرقي في تونس.
- إنتاج للمطربين المصريين الّذين ساهمت الاسطوانات في شهرتهم.
- إنتاج لمبدعين تونسيين ملحّن على نمط المقام المشرقي.

وهكذا سنخصّص هذا البحث لدراسة المقامات الموسيقيّة معتمدين على نماذج مختارة من الرّصيد الموسيقي المشرقيّ حسب الرّواية المحليّة المتوارثة على مدى أجيال. كما سنعوّل على إنتاج بعض الملحّنين التّونسيين. سنسعى إلى استنتاج خصوصيّات المقامات انطلاقا من المميّزات الأساسيّة للنّماذج المختارة دون غيرها، ثمّ سنعمد إلى جمعها وتصنيفها وتعداد الأجناس المناسبة لها.

ولعلّ الهاجس الّذي يحرّك هذا العمل يتمثّل في البحث في مشروعيّة التّسليم إمّا بكون المقامات التّونسيّة هي امتداد لتلك المقامات الّتي عرفتها الموسيقى في تونس منذ انتشار اللّون الغنائي المشرقي، بحيث يكون الإنتاج التّونسي تكرارا لما جاء من المشرق ورجع صدى له. وإمّا بأنّ التّجربة التّونسيّة اكتسبت خصوصيّة تفرّدت بها عن مقامات الموسيقى العربيّة كلّها؟

وعموما يهدف هذا العمل إلى تحقيق أمرين لا ينفصلان:

PDF Creator Trial

- هدف علمي سنحاول من خلاله تبيان خصوصيّات المقام التّونسي وتفرّده.
- هدف بيداغوجي سنقترح من خلاله الطّريقة العمليّة لدراسة المقامات المعروفة في تونس بتقديم تمارين تطبيقيّة وسمعيّة.

يحتوي الكتاب على ثلاثة أبواب مقسّمة إلى خمسة فصول، سنبحث فيها واقع الموسيقى المشرقيّة، وسنقوم بقراءة في المقامات التّونسيّة، ثمّ سنقدّم بعد ذلك مقاربة نظريّة لها. وسنخصّص الفصل الأوّل من الباب الأوّل إلى تقديم القوالب الغنائيّة المشرقيّة. وسنتطرّق في الفصل الثّاني إلى الطّريقة المعتمدة في تقنين المقام المشرقي من خلال اختيار مقام "الرّاست" أنموذجا للتّحليل. وسنوجّه اهتمامنا في الباب الثّاني إلى دراسة تحليليّة لنماذج مختلفة للمقامات المعروفة في تونس قصد ضبط خصائصها والكشف عن مساراتها اللّحنية المميّزة.

أمّا الباب الثّالث فسنفرد الفصل الأوّل منه لتحديد العناصر الأساسيّة للمقامات وخصائصها، وسنقترح في الفصل الثّاني منهجا عمليّا لدراسة المقام التّونسي وذلك بتقديم الأجناس الرئيسيّة والفرعيّة والدّرجات المحوريّة ومراكز المقام.

كما سنقدّم جملا موسيقيّة في كلّ المقامات الّتي سنتناولها بالشّرح والتّحليل، وذلك في إطار مقارنة عامّة مع التّجارب الّتي قدّمها تباعا أبرز المنظرين المعاصرين من العالم العربي ونذكر منهم: كامل الخلعي (من مصر) وعلي الدرويش الحلبي (من سوريا) (1)

1)عليّ الدرويش الحلبي(1884–1952) تلقّى تكوينه الموسيقي على يدي أساتذة أتراك (التكيّة المولويّة) ثمّ انتقل للإقامة بتركيا. أتقن العزف على آلتي النّاي و القانون ثمّ عمل على تعليمهما إلى موسيقيين من مختلف البلدان العربيّة خلال تنقّله للعمل في تونس ومصر وحلب. اشتهر الشيخ علي الدّرويش بإنتاجه

PDF Creator Trial

وسليم الحلو (من لبنان)(1) وصالح المهدي (من تونس)(2). هذا فضلا عن اعتمادنا على وثائق مؤتمر الموسيقى العربيّة المنعقد سنة 1932 بالقاهرة . وسنعتمد على هؤلاء المنظّرين دون غيرهم لسببين اثنين:

- اهتمامهم بالجانب التّنظيري والممارسة الموسيقيّة وقد جسّموا ذلك بتلحينهم عددا كبيرا من المقطوعات الغنائيّة و الآليّة.
- انتشار مؤلّفاتهم بين الموسيقيين التّونسيين و تأثّرهم بها.

ويبقى هدفنا من هذه الدّراسة هو تحديد الإطار التّنظيري والتّطبيقي لكلّ مقام من المقامات المتداولة في الممارسة الموسيقيّة التّونسيّة وضبط خصوصيّاته التّطبيقيّة.

الموسيقي الآلي، وبتدوينه لعديد المأثورات الغنائيّة العربيّة. ومنها مدوّنة تتضمّن عرضا للمقامات المشرقيّة وسلالمها وأجناسها... راجع:

-الأنصاري (مكرم)، **الأرشيف الموسيقي للبارون درلنجي: تنظيمه وتعريفه**، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في العلوم الثّقافيّة، تونس، المعهد العالي للموسيقى بتونس، 2005، 259 ص.

-الأرشيف الموسيقي للبارون درلانجي (Modes : Der 1/1/pp.1-105)

1) سليم الحلو (1893-1980) ولد في بيروت و ظهر اهتمامه بالموسيقى منذ نشأته. فكان في سنّ الرابعة عشر يتقن العزف على آلة العود و يحفظ عددا كبيرا من الرّصيد الغنائي العربي. ولعلّ أبرز المحطّات الّتي طبعت فترة تكوينه الموسيقي هي القاهرة ونابولي، حيث كانت له فرصة للتعرّف على أعلام الموسيقى العربيّة و تحديدا المصريّة، كما تمكّن من إتقان قواعد الموسيقى الغربيّة وأصول التّدوين والنظريّات. ألّف سليم الحلو كتبا كثيرة ننكر منها خاصّة: "الموسيقى النّظريّة"، "تاريخ الموسيقى الشّرقيّة"، وكتاب "الموشّحات الأندلسيّة".

2) ولد صالح المهدي سنة 1925 بتونس ونشأ في وسط فنّي إذ كان والده عبد الرّحمان المهدي من أبرز الموسيقيين في ذلك العصر. وبعد إتمام دراسته الابتدائية التحق بجامع الزّيتونة المعمور حيث تحصّل على شهادة التّحصيل ثمّ العالميّة. و بالتّوازي مع دراسته، تتلمذ المهدي على أشهر أعلام الغناء في تونس وتعلّم على أيديهم أصول الغناء المشرقي وخصوصيّات المالوف التّونسي. كما أتقن العزف على عديد الآلات الموسيقيّة ومنها: العود المشرقي، العود التّونسي، الناي، والرّباب. يعدّ الفنّان صالح المهدي من أبرز الفنّانين المعاصرين، ألّف في جميع الأنماط والقوالب الموسيقيّة العربيّة، كما لحّن في اللّونين المشرقي والتّونسي.

PDF Creator Trial

PDF Creator Trial

الباب الأوّل: الموسيقى المشرقيّة

الفصل الأوّل : القوالب الغنائيّة

الموسيقى العربيّة هي غنائيّة بالأساس، وهي حاصل ائتلاف معطيات شتّى من الصّوت إلى الكلمة المولّدة للصّورة المحقّقة للغرض من النصّ المغنّى.إضافة إلى العنصر الرّئيسي المتمثّل في اللّهجة أو اللّسان المقامي. ولقد عرفت الحضارة العربيّة الإسلاميّة رصيدا كبيرا من القوالب الغنائيّة ساهم التفتّح على مختلف الحضارات والثّقافات في تنوّعه وشموليّته. ولعلّ من أبرز القوالب الغنائيّة الّتي ميّزت الغناء العربي المعاصر نذكر "النّوبة" في المغرب العربي و"الوصلة" في المشرق(1). والمجال هنا لا يسمح بتقديم إحصاء لجميع القوالب الغنائيّة الّتي عرفت عند العرب وسنكتفي بتقديم تلك الّتي سنعتمدها في تحليل النماذج الغنائيّة المختارة.

1- القصيدة

هي أبيات منظومة على قافية واحدة وفي وزن من الأوزان الشعريّة المنسوبة إلى العروضيّ الخليل بن أحمد (2)، وينقسم البيت الشعري إلى قسمين متساويين يسمّى كل قسم مصراعا أو شطرا. ويسمى الشطر الأول

---

1) عديدة هي المراجع والدّراسات الّتي اهتمّت بقالب النّوبة و الوصلة وبتاريخها وخصائصها الموسيقيّة ونذكر من أبرزها:

-GUETTAT (Mahmoud**), La musique classique du Maghreb**, Paris, Sindbad, 1980, 398p.

- GUETTAT (Mahmoud**), La musique Arabo Andalouse : L'empreinte du Maghreb**, Edition fleurs sociales, Edition El Ons, Paris, Montréal, 2000, 528 p.

- Snoussi (Manoubi**), Initiation à la Musique Tunisienne** *Volume 1(musique classique)*, Tunis, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes Ennejma Ezzahra, Simpact, 2004, 154 p.

2) هو الخليل بن أحمد الفراهيدي عربي الأصل ومن أمهر العلماء في استعمال القياس واستخراج مسائل النّحو وتعليله. وهو أوّل من حصر النّغمات الشّعريّة في بحورها... راجع:

– حقي(ممدوح)، **العروض الواضح**، بيروت، دار مكتبة الحياة، الطبعة الرابعة، 1970، ص.16.

PDF Creator Trial

"الصدر"، ونطلق مصطلح "العجز" على الشطر الثاني: والقصيدة تخضع وجوبا إلى "قوانين" وأعراف وتسميات محدّدة. إذ "**قد ينظم الشاعر بيتا واحدا فقط، يرسله مفردا وحيدا فيسمى "يتيما". فإذا كانا بيتين سميا معا "نتفة" وما زاد على ذلك إلى الستة سمي " قطعة" وما تخطى السبعة سمي "قصيدة". وإذا تحدثت القصيدة بأمجاد تاريخية وأبطال معروفين أو أسطوريين، وبمواقع مشهورة ومعارك حاسمة في تاريخ الأمة سميت "ملحمة"** (1)

تعتمد القصيدة في بنائها الموسيقي على الارتجال والإضافات الآنيّة. وعرفت القصيدة الموسيقيّة في البداية بالألحان المرتجلة الّتي تعتمد أساسا على الشّخصيّة الموسيقيّة للمطرب، وعلى إتقانه " للسان المقامي العربي"، وقدرته على الوصول بالمتلقّين إلى قمّة الطّرب. وتميّزت القصيدة في هذه المرحلة بسيطرة اللّحن وغياب شبه كلّي لآلات الإيقاع والوزن وتنويعاته الإيقاعيّة، كما اقتصر دور الآلات اللّحنيّة على المصاحبة وعلى مسايرة صوت المطرب.

ومرّت القصيدة الغنائيّة بعدّة مراحل قبل أن تأخذ شكلها المعاصر، فأصبحت تجمع بين التّعبير عن المحتويات والمضامين، وبين الصياغة اللّحنيّة المتطوّرة. ولعلّ أهم ما يميّز القصيدة المعاصرة هو اعتماد الملحّن على تخت موسيقي متكامل، مع حضور فعلي للآلات اللّحنيّة وذلك بعزف المقدّمات الموسيقيّة والفواصل. ومن أشهر القصائد الّتي عرفت في تونس تلك الّتي لحّنها خميّس ترنان (2) من نظم سعيد الخلصي (1) والّتي اعتمد

---

1) حقي(ممدوح)، **العروض الواضح**، المرجع السّابق، ص.43.

2) **خميّس ترنان**: (1894-1964)

PDF Creator Trial

فيها الملحّن على تخت موسيقي صغير. وتجدر الإشارة إلى أنّ الإنتاج الموسيقي التّونسي المعاصر تميّز بتلحين عديد القصائد بلغت مستوى فنّيا مرموقا، جمع بين المقدّمات الآليّة المجدّدة وبين التعبير عن المعاني والصّور الّتي تضمّنها النصّ الشّعري، في تناسق وتناغم مع الأفكار الموسيقيّة المجدّدة، مع ترك مجال فسيح للمطرب قصد الإضافة والتّطريب.

2-الموشّح

ما يميز الموشّح عن القصيدة التّقليديّة هو استعمال عدد معيّن من التفعيلات يقع تحديده اعتمادا على إحساس الوشّاح (أي مؤلف الموشّح)، دون الالتزام بالتّناظر في استعمال الوزن الشعري (التفعيلة المكونة للصدر والعجز). ويمكن تبويب العناصر المميزة للموشح كالآتي:(2)

نشأ الشّيخ ترنان في إطار عائلي موسيقي، فحذق تجويد القرآن وأتقن الغناء الصّوفي وتفاعل مع الغناء المشرقي من أدوار مصريّة وقدود حلبيّة وغيرها. وعندما انتقل للإقامة في " الحاضرة " سنة 1917 اشتهر بإتقانه اللّون المشرقيّ من خلال ترديد الأدوار والقصائد لمشاهير الغناء والطّرب الّذين وصلت إبداعاتهم من خلال الاسطوانات. ولعلّ التحوّل الكبير في حياة ترنان تمثّل في مشاركته في مؤتمر الموسيقى العربيّة المنعقد بالقاهرة سنة 1932، وقد اختير ضمن الوفد الّذي مثّل تونس في هذه التّظاهرة الدّوليّة العربيّة. لقد عرف الشّيخ خميّس ترنان باعتباره رمزا من رموز الموسيقى التّونسيّة التّقليديّة المعاصرة، إذ كان له دور كبير في تكوين الرّشيديّة وفي جمع التراث الموسيقي وتوثيقه. وهو إلى جانب ذلك متمكّن من المقامات المشرقيّة عزفا وغناء و تلحينا وله إنتاجات غنائيّة لا تزال تجد صداها و تلقى استحسان المتقبّل. لمزيد التعمّق راجع:

- السقانجي (محمد)، خميّس ترنان، تونس، شركة كاهية للنّشر، 1981، ص.19.

1) **محمّد السعيد الخلصي** (1898-1962) هو شاعر وكاتب وإداري كما اشتغل مع البارون درلنجاي بوصفه مترجما. قام بترجمة عديد المسرحيّات الغنائيّة لعلّ أبرزها "هملت". كما قام بنظم كلمات عديد الأغاني الّتي لحّنها التّرنان، مثل يازهرة، غنّ ياعصفور... راجع:

- شرف الدّين(المنصف)، **من روّاد المسرح التّونسي وأعلامه**، تونس، المكتبة العتيقة، 1997، ص 74.

2) لمزيد التعمّق راجع :

- GUETTAT (Mahmoud) : **- La musique classique du Maghreb**, , p126.

PDF Creator Trial

- التّنويع في القوافي بين مختلف أقسام الموشح (الأغصان والأسماط).
- الالتزام بنفس القافية في **المطلع** و**الأقفال** و**الخرجة**.
- الموشّح الذي يتكون من مطلع وأبيات وقفلة هو **موشّح تام**، أمّا **الموشّح الأقرع** فهو الذي يكون بلا مطلع.
- يتكون المطلع من غصنين وأحيانا ثلاثة أغصان مع الالتزام بهذا العدد في الأقفال والخرجة
- يتكون **الدّور** من ثلاثة **أسماط** وقد تصل أحيانا إلى أربعة أو خمسة أسماط.
- عادة ما تكون الخرجة في الموشّح غير فصيحة، أي أنها باللهجة العامية لذلك العصر (الأندلسية أو الإسبانية) ولا يمكن استعمال اللغة الفصيحة إلا إذا اشتملت على اسم الممدوح إذا كان الموشّح مدحيّا، أو تكون مأخوذة من موشّح لوشّاح آخر.

وتعتمد الموشّحات في أوزانها الشّعريّة إمّا على:

* وزن تقليدي من الأوزان الخليليّة المعتمدة في القصائد التّقليديّة (وهو غير مرغوب فيه) ولعل أهم البحور المستعملة هي: الرمل، الرجز، البسيط، المديد، الخفيف، السريع.

* وزن تقليدي مع إضافة تفعيلة أو جزء من تفعيلة

* مزج بين وزنين تقليديين كأن يكون الصّدر من بحر والعجز من بحر آخر أو أن تكون بعض أجزائها من بحر تقليدي وبعضها على غير إيقاع البحور الخليليّة.

* وزن غير معروف (أي أنه لا ينتمي إلى الأوزان الستة عشر) وقد أجمع عديد الباحثين أنّ الموشّحات جاءت على غير أوزان العرب.

* وزن لا يُدرَكُ إلا بالرجوع إلى الإيقاع الموسيقي حيث يمدّ المغنّي

PDF Creator Trial

(أي الملحن) بعض الحروف ويقصّر البعض الآخر وقد يضيف بعض الزّوائد أو الترانيم ، وهذا ما نجده اليوم أيضا حاضرا في الموروث الغنائي العربي التقليدي.

ينقسم الموشّح الموسيقي إلى ثلاثة أقسام:

الدّور أو البدنية: وهو يقابل "المطلع" في التسمية الشعرية للموشّح. وعادة ما يشترك الغصن الأول والثاني في الصيغة اللّحنية والإيقاعيّة نفسها، فيكون بذلك الموشح الموسيقي متكونا من دور أوّل ثم دور ثان. ويتحدد عدد الأدوار وفق عدد الأغصان الموجودة في الموشّح.

- **الخانة أو السلسلة:** وهو يقابل "الدّور" في التسمية الشعرية للموشح وعادة ما يتناول فيه الملحّن المناطق العليا للمجال الصّوتي للمقام الرّئيسي للّحن. ويمكن أن يكون الاختلاف في اللّحن مع "البدنية " وفق الإمكانات التالية:

* تغيير الوزن الموسيقيّ
* تغيير الطبقة الصّوتية (أي إعادة الهيكل اللحني نفسه في طبقة أخرى: ديوان أعلى أو أسفل، تصوير على درجة أخرى)
* تغيير الوزن والطبقة الصّوتية، مع المحافظة على الهيكل العام نفسه للحن الدّور.

- **القفلة:** وهي عبارة على إعادة اللحن والوزن المخصص للبدنية نفسيهما مع تغيير الكلمات وهو ما يوافق " القفل" في القالب الشعري للموشح.

إن الصّياغة اللّحنيّة للموشّح (1) تنبني على العناصر التّالية:

---

1) من بين الباحثين الّذين اهتمّوا بهذه المسألة نذكر:

PDF Creator Trial

- **اختيار الميزان الموسيقي الملائم للميزان الشعري:** ويشترط أن يكون الوزن الموسيقي شاملا و"محتويا" على كافة الموازين الشعرية المكونة للموشح، مع مراعاة مدّ الحروف، والنّبر. كما يشترط الالتزام بوزن واحد يمكن أن يتغير في الحركة الأخيرة أي في الجزء الختامي إلى وزن أسرع ينبئ بالنهاية.
- **اختيار اللحن المناسب لمعاني كلمات الشعر:** والمقصود هنا أن تكون الجمل الإيقاعية–اللحنية، وطريقة التعبير الصوتي والآلي، تتماشى مع المعنى العام للموشح. وعادة ما ينشد الموشح جميع أفراد الفرقة أو التخت من "آلاتية" و " منشدين" و "مصاحبين " و "سنّيدة " أو يتولى " المطرب" أداء بعض المقاطع. ويشترط في المطرب عدّة صفات نذكر منها: حسن الصوت، البراعة في الأداء، ومعرفة الخصوصيات المقامية.
- **مراعاة التناسق والانسجام بين أجزاء اللحن:** والمطلوب أن تكون جميع الأقسام الموسيقية للموشح متقاربة من الناحية الكمية، وأن يكون بينها عنصر ربط واضح كأن تبدأ بمقام معين ثم تخرج إلى مقامات أخرى تكون من الأجناس الرئيسية أو الفرعية للمقام الأول. وتؤدى الموشحات في الغالب في بداية "الوصلة".

3–الدّور

– الحلو (سليم)، **الموسيقى النظرية**، ص 192

– الخلعي (كامل)، **الموسيقي الشرقي**، ص. 28

– شورة (نبيل)، **الموسيقى العربية**: تاريخ–تذوق–تحليل، ص.145.

PDF Creator Trial

الدّور هو قالب غنائيّ اشتهر في أدائه الموسيقيون المصريّون، واعتبروه قمّة الغناء عندهم. ظهر في مصر في حدود منتصف القرن التّاسع عشر، مع الشيخ "**محمد عبد الرحيم والملقب بالمسلوب وزعيم المدرسة القديمة للدور**"(1). وقد بلغ ذروة مجده في مطلع القرن العشرين. وهو يشبه في تركيبته الموشح والزّجل.(2)

لقد أجمع الكثير من الباحثين (3)على أنّ الزجل باعتباره "قالبا شعريّا" وجد صدى كبيرا لدى العامّة فانتشر في جلّ المجتمعات العربيّة معوّضا بذلك الموشّح. ومن ذلك ما أكّده الباحث نور الدّين صمّود حيث اعتبر **أنّ الزّجل**

---

1) عجان (محمود)، **تراثنا الموسيقي: دراسة في الدور والصيغ الآلية العربية لحنا و قالبا**، الطبعة الأولى، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1990، ص 13.

2) لقد مرّ الدّور بأربعة مراحل مختلفة يمكن تبويبها على النّحو التّالي:

المرحلة الأولى: يُستهل الدور بمقدمة موسيقية تسمى "دولاب" وهو تمهيد للمقام، يلي ذلك المذهب ثم الأغصان التي تكون في نفس البحر واللحن و الإيقاع ويتم غناء المذهب وجميع الأغصان من قبل مجموعة صوتية أي "المذهبجية" ماعدا الغصن الأول الذي يغنيه المطرب الرئيسي.

المرحلة الثانية: أضيف للدّور ما يسمى "بالهنك" وهو يقوم على تبادل غناء الآهات بين المغنى الرئيسي والمذهبجية.

المرحلة الثالثة: تغير التركيب الفني للمذهب حيث أصبح ينقسم إلى ثلاثة أجزاء و هي: عرض للمقام الأصلي بجنسه، واتجاه اللّحن إلى منطقة "الجوابات"، وتسلسل اللّحن بانتظام من الدرجات العليا إلى أسفل "النغمة" حتى يتم الاستقرار.

لمزيد التعمّق راجع:

- قطاط (محمود)، **دراسات في الموسيقى العربية**، سورية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1987 ، 115ص.
- شورة (نبيل)،المرجع السّابق، 218 ص.

3) لمزيد التعمّق راجع:

- GUETTAT (Mahmoud), **La tradition musicale arabe**, Nancy, imprimerie bialec, ministère de l'éducation nationale, 1986, p . 38

و يضيف محمود قطاط في هذا الصّدد:

… Musicalement, c'est un chant alterné comprenant un madhhab/ refrain répété par l'ensemble et un ghuçn / couplet exécuté par le chanteur principal…

- عجّان (محمود)، **المرجع السّابق**، ص.11-29

PDF Creator Trial

قد تطوّر في مختلف الأقطار العربيّة وعرف تارة بالزّجل وأخرى بأسماء أخرى... (1)

يتركّب الدّور من جزئين متكاملين (مذهب وغصن) يكوّنان أساس البناء اللّحني لهذا القالب. وتعتمد صياغة المذهب على عرض للمقام الرّئيسي يتداول في أدائه المطرب و"المذهبجيّة" أي المجموعة الصّوتيّة. ويقوم العرض المقامي على مراحل واضحة تجمع بين الضّرورة الّتي تقتضيها شخصيّة المقام وخصوصيّاته وبين الإضافات الّتي يمكن أن تحملها الرّؤية الإبداعيّة للملحّن، **ويستغرق أداء** (الدّور) **أكثر من ساعة حسب مواهب واستعدادات المطرب والتخت المصاحب له."**(3) ويُشفَعُ هذا العرض المقامي بجملة آليّة تكون بمثابة التمهيد لبداية الغصن.

ويخصّص الجزء الثّاني من الدّور أي الغصن إلى إبراز مقدرة المطرب على **الإضافة و"الإقناع" والإبداع"**، وتكون **الإضافة** بعرض التنويعات الّتي يقدّمها خلال تداول غناء الجملة الأولى لهذا القسم بالتناوب مع المذهبجيّة.

ويتحقّق **الإقناع** من خلال حسن اختيار المطرب للتّلوينات المقاميّة المرتبطة أساسا بالمقام الرّئيسي، ومسايرة مستوى الاستماع لدى المتلقّين الّذين يقيمون الدّليل على "استيعابهم" من خلال تجاوبهم الإيجابي المتجسّم في الأصوات الّتي يطلقونها بكل تلقائيّة.

أمّا **الإبداع** فنعني بذلك القدرة الفائقة الّتي تمكّن المطرب من تجاوز "القوانين" المقاميّة المعروفة إلى انتقالات غير منتظرة حتّى يصل بالجمهور إلى قمّة الطّرب. وتتمثّل هذه القدرة في التملّك التّام للّسان المقامي، وتقنيات الأداء المناسبة له وطرقها. كما تتجسّم هذه القدرة في الخيال الشّاسع الّذي

---

2) صمّود (نور الدّين)، **تبسيط العروض**، تونس، الدّار العربية للكتاب، الطّبعة الثانية، 1986، ص.23

3) قطاط (محمود)،**المرجع السّابق**، ص 75.

PDF Creator Trial

يمكّنه من ترتيب إضافاته الآنيّة على نحو متناسق معتمدا في ذلك على عنصرين أساسيين: المجال الصوتي والمعايير أو القيم الزمنية.

ويمثّل الجزء الثّاني من الدّور الخيط الرابط بين هذا القالب "الحديث" وبين القصيدة التقليديّة، رمز الغناء العربي المرتجل. وتلحّن الأدوار في العادة على أحد الموازين التّالية: "مصودي كبير"، و"مصمودي صغير" و"دويك"(1). ويبقى دور "العتاب" الّذي لحّنه الهادي الجويني(2)، من أبرز الأدوار التّونسيّة الّتي لحّنت في القرن العشرين.

4-الأغنية

اشتهر هذا القالب الغنائي بين عامّة النّاس من المتلقّين وذلك بحضوره في مختلف الأنماط الموسيقيّة والفرجويّة، ولعلّ ذلك يعود في حدّ ما إلى بساطة التّركيبة وسهولة المضامين وواقعيّتها. وتعتمد الأغنية التّونسيّة في صياغتها على اللّغة العربيّة أو اللّهجة المحلّية وأحيانا بامتزاجهما معا. ولعلّ ذلك أدّى إلى اختلاف الباحثين حول تعريف "متقارب" للأغنية. (3) و يتكوّن قالب الأغنية من ثلاثة أنواع ممكنة نصنّفها كالآتي:(1)

---

1) انظر قائمة الموازين (ص. 329)

2) **الهادي الجويني** (1909-1990) عاش الفنّان الهادي الجويني في تونس العاصمة، منذ الصّغر ليتعلّم العزف والغناء. اشتهر باعتباره عازفا على آلة العود و مطرب يؤدّي الأغاني المشرقيّة. بدأ تجربته مع التّلحين منذ سنة 1933 ثمّ انطلق في هذا المجال بتعامل متواصل مع جماعة تحت السّور فلحّن لعدد من الشّعراء أمثال: محمود بورقيبة، والهادي العبيدي وعلي الدّوعاجي وغيرهم. أنتج الهادي الجويني عددا كبيرا من الأغاني إلى جانب بعض الموشّحات والأدوار و المقطوعات الآليّة. وقد اكتسب بذلك نسقا في التّلحين ميّزه عن معاصريه وخرج به عن المألوف والمتداول. وعندما انتدب للعمل في الإذاعة منذ سنة 1938 أصبح المجال فسيحا أمامه للقيام بنشاطه الموسيقي، ولإثراء تجربته في التّلحين من خلال التّعامل مع عديد المطربين المعاصرين. كان إنتاج الهادي الجويني متنوّعا شمل اللّون المشرقي واللّون التّونسي، كما لحّن الأغنية الّتي تعتمد اللّهجة التّونسيّة مع تفتّح واضح على المقام المشرقي كما هو الشّأن بالنّسبة لجلّ الملحّنين الّذين عاصروه.

3) عرف ابن منظور في معجمه الأغنية بقوله : " **غنى فلان يغني أغنية وتغنى بأغنية حسنة وجمعها الأغاني. وغنى بالمرأة : تغزل بها وغناه بها** " وما يمكن استنتاجه من التعريف اللغوي للأغنية

PDF Creator Trial

- **نوع بسيط:** يكون فيه عدد الأبيات والأسماط متساويين مع الالتزام بقافية واحدة وهو يشبه إلى حدّ بعيد شكل القصيد التّقليدي
- **نوع مزدوج:** يتركب من مطلع وبيت حيث يتكون المطلع من غصنين ينفرد كلّ منهما بقافية محدّدة، أمّا البيت فعادة ما يشتمل على أربعة أسماط تكون ثلاثة منها موحّدة القافية وتنفرد الرّابعة بقافية موحّدة تسمّى (أَلْمكَبْ) ويشترك مع الغصن الثّاني من الطّالع في القافية نفسها.
- **نوع مركّب:** يتركّب من مطلع وبيتين، يتكوّن المطلع من غصنين اثنين يعتمدان على قافية واحدة أو قافيتين. ويكون عدد أسماط البيت الأوّل والثّاني غير متساويين في العدد ويشترط تغيير القافية دون التزام بشكل محدّد. باستثناء السّمط الأخير الذّي يشترك مع الغصن في القافية.

أن الغناء هو إلقاء الشعر في جل أغراضه كالغزل والمدح والهجاء أما التغني فهو إنشاد الشعر بعد أن يلحن. راجع:

– ابن منظور، (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، **لسان العرب** ، دار مكتبة الهلال بيروت، طبعة جديدة المجلد 12، ص 113.

و يعرف الصادق الرزقي الأغنية بأنها : "أخلاق و لغة و عوائد (...) و هي معيار الأذواق (...) ودليل التصورات والخواطر النفسانية، أما من جهة تأثيرها على النفس فهي مفرجة الكربات ومسلية الخواطر و منشطة العزائم و غذاء الروح ومرآة الصورة الجميلة ومدعاة الائتلاف والتحابب.

راجع:

– الرزقي (صادق)، **الأغاني التونسية**، مراجعة و تعليق لنة من أهل الأدب و الفن، الدراسة التونسية للنشر، تونس، 1989، ص 15.

1) لمزيد التعمّق، راجع:

- SAKLI (Mourad), **La chanson tunisienne (analyse technique et approche sociologique)**, Université de Paris-Sorbonne, Paris IV, 1994, p p. 27-28

PDF Creator Trial

وتخضع الأغنية في الممارسة الموسيقيّة في صياغتها إلى أساليب وأوجه مختلفة، ففي الموسيقى الشّعبيّة يبقى المجال فسيحا للكلمة ويكون اللّحن مجسّما في العادة بمصاحبة آلة لحنيّة واحدة. أمّا الأغنية المتداولة والّتي سنعتمدها في التّحليل في هذا العمل، فهي تتركّب من الأجزاء التّالية:

- **مقدّمة موسيقيّة:** وهي تختلف من أغنية إلى أخرى حسب اجتهاد الملحّن وتكون مختلفة عن الجمل الموسيقيّة للمطلع أو البيت، مع الإشارة إلى أنّها لم تكن موجودة بشكل فعلي في أولى التّجارب الغنائيّة. وقد تطوّرت المقدّمة الموسيقيّة للأغنية لتصبح عبارة على مقطوعة آليّة مستقلّة بذاتها.
- **المذهب:** يشترط في تلحين المذهب صياغة جملة موسيقيّة سلسة يمكن للمتلقّي استساغتها وحفظها بسهولة. وعادة ما يختار الملحّن الطّالع والسّمط الأخير من كلّ بيت لإعادة غناء المذهب بشكل متواتر حتّى نهاية الأغنية.
- **البيت:** يتمّ تلحين الأبيات اعتمادا على جمل موسيقيّة مختلفة وهي لا تخضع إلى مبدأ "الإعادة" الّذي يقوم عليه المذهب. ذلك أنّ تغيير الإيقاع والقافية يفترض أن يقابله تنويع في الجمل الموسيقيّة المستعملة خاصّة إذا اعتُمِدَ نصّ غنائي مركّب. ونشير إلى أنّ بعض الأغاني القديمة الملحّنة في المنتصف الأوّل من القرن الماضي صيغت أبياتها على اللّحن نفسه الذي يتكرّر مع المذهب.

PDF Creator Trial

الفصل الثاني: طرق تقنين المقام المشرقي

تميّزت بداية القرن الماضي بحركة موسيقيّة تجسّمت كما أشرنا سابقا بإقبال كبير على الاسطوانات التي نشرت أهم أعمال مشاهير الغناء والطّرب. وكان لهذه الحركيّة انعكاس إيجابي على مستوى التنظير، وذلك من خلال تصنيف مقامات الموسيقى العربية وتحديد مقّوماتها، وتدوين مأثوراتها، وضبط قواعدها، وتصنيف آلاتها الموسيقيّة المكوّنة لمختلف التخوت (1)

1) ومفردها تخت أي فرقة موسيقيّة متكوّن من مجموعة من الآلات الموسيقيّة لتنفيذ عمل موسيقي. وعادة ما يتكوّن التخت من مجموعة آلات مختلفة، على أساس عازف منفرد لكلّ صنف من الآلات.

PDF Creator Trial

ومنها كتاب "الموسيقي الشّرقي" لكامل الخلعي(1).ومن الدّراسات التي اهتمّت بالمقام المشرقي تلك الّتي أنجزها علي درويش الحلبي (2) عند إقامته في تونس، والّتي يبدو أنّه تمّ اعتمادها في صياغة الجزء الخامس من كتاب "الموسيقى العربيّة". وقد عرف درويش بإشعاعه الكبير في تونس وتتلمذ على يديه الكثير من الموسيقيين فساهم في تعليمهم أصول النظريّات العربيّة المعتمدة على طريقة التّدوين الغربيّة، إلى جانب تلقينهم و تعليمهم العزف على آلة الناي.

ولمعرفة واقع التّنظير في المقام العربي سنعتمد على دراسات كل من كامل الخلعي، ومدوّنة المؤتمر الأوّل للموسيقى العربيّة بالقاهرة، ودراسة علي درويش الحلبي وكتاب "الموسيقى العربيّة" الّذي أصدره البارون

---

1) كامل الخلعي (1879-1938) ولد في الإسكندريّة و نشأ في عائلة مثقفة مكّنته من التعرّف على رموز الغناء و الطّرب أمثال أبي خليل القباني و الشيخ سلامة حجازي وغيرهما من روّاد المسرح فعلّموه أصول الموسيقى العربيّة. برع في الغناء وفي التّلحين وكذلك في التّأليف حيث كتب ثلاث مؤلّفات شملت وضع الموسيقى العربيّة ونظريّاتها ونماذج من إنتاج أبرز الملحّنين في ذلك العصر. تنسب إلى كامل الخلعي عدد من الألحان الّتي قد تكون في الأصل من المؤلّفات القديمة وأضاف لها خانة أو طالع أو غصن. وكان من أبرز المشاركين في مؤتمر القاهرة المنعقد سنة 1932، كما ساهم في لجنة المقامات. راجع:

– الخلعي (كامل)، **الموسيقي الشرقي**، المرجع السّابق، 192 ص.

2) عليّ الدرويش الحلبي(1884–1952) تلقّى تكوينه الموسيقي على يدي أساتذة أتراك (التكيّة المولويّة) ثمّ انتقل للإقامة بتركيا. أتقن العزف على آلتي النّاي والقانون ثمّ عمل على تعليمهما إلى موسيقيين من مختلف البلدان العربيّة خلال تنقّله للعمل في تونس ومصر وحلب. اشتهر الشيخ علي الدّرويش بإنتاجه الموسيقي الآلي، وبتدوينه لعديد المأثورات الغنائيّة العربيّة. ومنها مدوّنة تتضمّن عرضا للمقامات المشرقيّة وسلالمها وأجناسها... راجع:

-الأنصاري (مكرم)، الأرشيف الموسيقي للبارون درلنجي: تنظيمه وتعريفه، المرجع السّابق، ص. 55

–الأرشيف الموسيقي للبارون درلانجي (Modes : Der 1/1/pp.1-105)

PDF Creator Trial

درلنجي(1) بالإضافة إلى الطّرح النّظري والتّطبيقي لكلّ من سليم الحلو(2) وصالح المهدي.

ولمّا كانت مسألة تقنين المقامات من اهتمامات المشتغلين بالموسيقى العربيّة المعاصرة فإنّ طرائقهم الّتي اعتمدوها للغرض وردت مختلفة ولكنّها متكاملة لأنّها تترجم في كلّ الأحوال عن واقع الموسيقى العربيّة إبّان تصنيفهم لما دوّنوه، كما تعكس إلى حدّ ما الواقع الثّقافي الّذي انبثقت منه.

غير أنّ طبيعة موسيقانا المقاميّة تنبني على جدليّة الجمع بين المعطيات الموضوعيّة أو الثوابت من جهة، وبين الإضافات الخاصّة بكلّ عصر أو المتحوّلات من جهة أخرى. فهل أنّ المقام الموسيقي المنتشر في مختلف البلدان العربيّة يعتمد على آليّات ونماذج مقاميّة واحدة؟ وكيف يمكن أن نفسّر التقارب والاختلاف بين هذه المقامات؟

قمنا بجرد كامل للمقامات المشرقيّة الّتي تمّ ضبطها من خلال الدّراسات المذكورة أعلاه وسنحاول من خلال التحليل الموسيقي المفصّل إقامة الدّليل على أنّ المقامات المشرقيّة تتأثّر بالبيئة الموسيقيّة الّتي تحتضنتها، فتتفرّد بخصوصيّات تسمها بطابع مميّز. ودوّنا هذه المقامات اعتمادا على

---

1)البارون رودولف درلنجي(1866–1932) هو من أصل ألماني نشأ في انقلترا وعاش بفرنسا، اضطرّته ظروفه الصحيّة للإقامة بتونس وتحديدا بربوة جبل المنار (ضاحية سيدي بوسعيد حاليّا) حيث بنى قصرا واستقرّ به إلى حدّ وفاته. وظّف ماله ووقته لدراسة الموسيقى العربيّة وجمع مأثوراتها وتصنيف مقاماتها وموازينها، وكان له دور كبير في انعقاد أوّل مؤتمر للموسيقى العربيّة. له كتاب خاص بالموسيقى العربيّة في ستّة أجزاء ساهم فيه أبرز الموسيقيين والمنظرين العرب الّذين جلبهم للإقامة بتونس لفترات معيّنة لإنجاز هذا العمل.

2) سليم الحلو (1893–1980) ولد في بيروت و ظهر اهتمامه بالموسيقى منذ نشأته فكان في سنّ الرابعة عشر يتقن العزف على آلة العود و يحفظ عددا كبيرا من الرّصيد الغنائي العربي. ولعلّ أبرز المحطّات الّتي طبعت فترة تكوينه الموسيقي هي القاهرة ونابولي، حيث كانت له فرصة للتعرّف على أعلام الموسيقى العربيّة و تحديدا المصريّة وكذلك لإتقان قواعد الموسيقى الغربيّة وأصول التّدوين والنظريّات. ألّف سليم الحلو كتبا كثيرة نذكر منها خاصّة: "الموسيقى النّظريّة"، "تاريخ الموسيقى الشّرقيّة"، وكتاب "الموشّحات الأندلسيّة".

PDF Creator Trial

الرّوايات المختلفة لبعض المنظّرين العرب.(1) ولأنّ المجال لا يسمح بتقديمها كلّها فقد اخترنا تقديم نموذج وصفي واحد وهو مقام "الرّاست". ذلك أنّه أكثر المقامات انتشارا وتداولا بين الموسيقيين، وحضورا في جميع الألوان والأنماط الموسيقيّة.

لقد استعمل مصطلح " راست " في بعض المصادر العربيّة القديمة للدّلالة على مقام أو لتحديد جنس من الأجناس المكوّنة للمقامات الّتي صنّفها المنظّرون. فذكر صلاح الدّين الصفدي "**اعلم أن المقامات اثني عشر مقاما، المقام الأول، الراست ومبدؤه من بردة أصل الراست هابطا إلى بردة تحت المقلوب ثم إلى بردة تحت الحسيني ثم يصعد إلى بردة تحت المقلوب، ثم إلى أصل الراست وهو المحط** (2).

وفي رسالة أخرى لمؤلّف مجهول وجدنا التّعريف التالي لمصطلح "راست": " **اعلم أن أصل النغم الطبيعي ثمان، وهي التي تخرج من الحلق طبعا، و مبتدؤها يوافق آخرها، ولا يخرج من الحلق على النسب الطبيعية سواها، وهي دور راست بعينه، ولذلك سمي: راست، لأن معنى راست بالفارسي : مستقيم** (3)

I- مقام الرّاست من خلال بعض الدّراسات المعاصرة.

I-1- كامل الخلعي

اعتمد كامل الخلعي في صياغة دراسته على الكثير من الروايات وعلى الممارسة العمليّة لعديد الموسيقيين الّذين أخذ عنهم أصول الغناء العربي في محاولة منه لتدوينها ولضبطها وفق الطّرق المعاصرة للكتابة الموسيقيّة

---

1) انظر الملحق عدد 2 ص 269.

2) الصفدي (صلاح الدين)، **رسالة في علم الموسيقى**، تحقيق عبد المجيد دياب و غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1991 ، ص. 136

3) كتاب، **الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام**، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة وإيزيس فتح الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983 ، ص34.

PDF Creator Trial

(1). فقدّم مقام الرّاست (2) اعتمادا على ترتيب سلّمي ينطلق من درجة "الرّاست" إلى درجة "الكردان". ثمّ قدّم الخلعي شكلا آخر لنفس المقام اعتمد فيه على تدرّج خماسي للدّرجات (من الرّاست إلى النّوى)

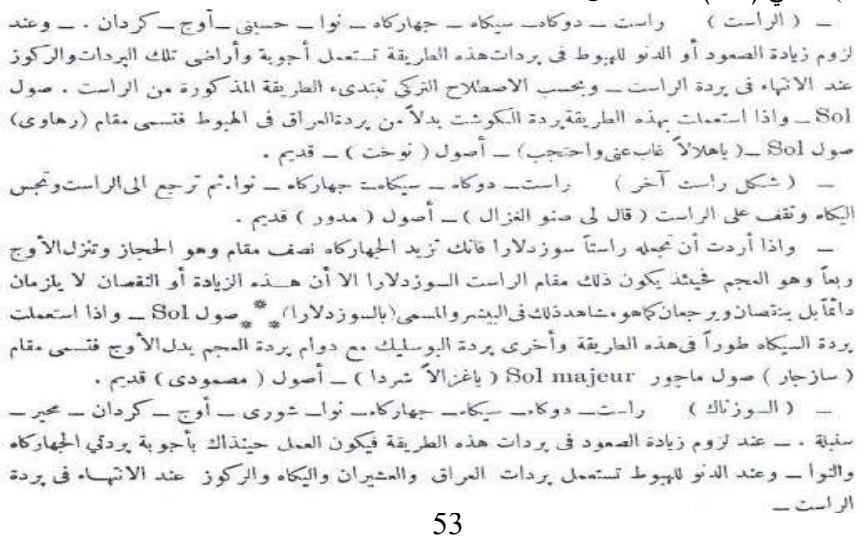
"**راست–دوكاه– سيكاه–جهاركاه–نوا ثمّ ترجع على الرّاست و تجسّ الياكاه و تقف على الرّاست**". فهل يمكن أن نفهم من خلال هذا التّسلسل أنّ هذا الشّكل يوافق المبدأ العام الّذي تقوم عليها الموسيقى الشّعبيّة بصفة عامّة؟ فيكون بذلك قد قدّم مقام الرّاست المتواتر في الموسيقى الشّعبيّة المصريّة. أم أنّ ذلك لا يمثّل سوى عرضا لجنس ا"لرّاست"؟

يذكر الخلعي بعض فروع مقام "الرّاست" مختلفا بذلك عن معاصره "علي درويش الحلبي"، ولعلّه بذلك يحدّد المقوّمات العامّة لعائلة المقام والّتي

---

1) لقد قدّم كامل الخلعي بعض نماذج من ألحانه في ملحق ذيّل به كتابه الموسيقي الشّرقي معتمدا في ذلك على آليّات التّدوين الغربي. غير أنّه استعمل المصطلحات القديمة الخاصّة بالتّرتيب السلّمي:
البردة: البعد الفاصل بين درجتين ، **العربة:** نصف البعد ، **تيك:** ثلاثة أرباع البعد، **نيم:** ربع البعد.
راجع كتاب:
- الخلعي (كامل)، **الموسيقي الشرقي**، المرجع السّابق، ص30

2) الخلعي (كامل)، ، نفسه، ص.41


— (الراست) راست — دوكاه — سيكاه — جهاركاه — نوا — حسيني — أوج — كردان . — وعند لزوم زيادة الصعود أو الدنو للهبوط فى پردات هذه الطريقة تستعمل أجوبة وأراخى تلك البردات والركوز عند الانتهاء فى پردة الراست — وبحسب الاصطلاح التركي تبتدىء الطريقة المذكورة من الراست . صول Sol — واذا استعملت بهذه الطريقة پردة الكوشت بدلاً من پردة العراق فى الهبوط فتسمى مقام (رهاوى) صول Sol — (باهلاً غاب عنى واحتجب) — أصول (نوخت) — قديم .
— (شكل راست آخر) راست — دوكاه — سيكاه — جهاركاه — نوا . ثم ترجع الى الراست وتجس اليكاه وتقف على الراست (قال لى صنو الغزال) — أصول (مدور) قديم .
— واذا أردت أن تجعله راستاً سوزدلارا فانك تزيد الجهاركاه نصف مقام وهو الحجاز وتنزل الأوج ربعاً وهو النجم فحينئذ يكون ذلك مقام الراست السوزدلارا الا أن هذه الزيادة أو النقصان لا يلزمان دائماً بل ينقصان ويرجعان كما هو مشاهد ذلك فى البيشرو المسمى (بالسوزدلارا) صول Sol — واذا استعملت پردة السيكاه طوراً فى هذه الطريقة وأخرى پردة البوسليك مع دوام پردة النجم بدل الأوج فتسمى مقام (سازجار) صول ماجور Sol majeur (ياغزالاً شردا) — أصول (مصمودى) قديم .
— (الوزناك) راست — دوكاه — سيكاه — جهاركاه — نوا — شورى — أوج — كردان — محير — سنبلة . — عند لزوم زيادة الصعود فى پردات هذه الطريقة فيكون العمل حينذاك بأجوبة پردتي الجهاركاه والنوا — وعند الدنو للهبوط تستعمل پردات العراق والعشيران واليكاه والركوز عند الانتهاء فى پردة الراست —

PDF Creator Trial

يتواصل العمل بها وتداولها بين الموسيقيين إلى يومنا هذا. وذلك على النّحو التّالي:

- **السّوزدلار: " فإذا أردت أن تجعله راستا سوزدلارا فإنّك تزيد الجهاركاه نصف مقام وهو الحجاز وتنزل الأوج ربعا وهو العجم فحينئذ يكون ذلك مقام السّوزدلار**". وقد اعتمد الخلعي في كلّ فرع من هذه الفروع على شواهد معروفة في زمن كتابة هذه الدّراسة من الرّصيد الموسيقي الغنائي أو الآلي.

- السّوزناك: فهو" **راست-دوكاه- سيكاه-جهاركاه-نوا-شوري-أوج-كردان- محيّر-سنبلة عند لزوم زيادة الصّعود في بردات هذه الطّريقة فيكون العمل حينذاك بأجوبة بردتي الجهاركاه و النّوا.**

- **الكردان: أمّا الكردان فهو مثل تركيب الرّاست تماما غير أنّه يختلف عنه بأنّ الشّروع في التّلحين منه يكون من أعلى إلى أسفل.**

والواضح من كلّ هذا أنّ المؤلّف اعتمد في كتابه على مرجعيّة عربيّة قديمة وكذلك على مفردات موسيقيّة تستمدّ جذورها من الكتب والرّسائل القديمة.

I-2- علي الدّرويش الحلبي

لقد كتب علي الدّرويش الحلبي مدوّنة تحتوي على تقديم تطبيقي للمقامات العربيّة المعروفة في عصره(1)، تضمّن تعريفا بشخصيّة المقام وتحديدا لمختلف أجناسه وتدوينا لمجاله الصّوتي اعتمادا على الترقيم الموسيقي

---

1) للإشارة فإنّ علي الدرويش الحلبي قدّم هذه المدوّنة في مؤتمر القاهرة المنعقد سنة 1932 حسب ما ورد في الوثيقة الموجودة في الأرشيف الموسيقي "للبارون ديرلنجي" بمركز الموسيقى العربيّة والمتوسّطيّة (Modes : Der 1/1/pp.1-105). واعتبارا إلى أنّ لجنة المقامات والإيقاع والتّأليف سعت إلى توحيد المصطلحات والمفاهيم الخاصّة بالمقامات العربيّة قدّم المؤلّف مدوّنة جديدة عنونها "**النّغمات: النّسخة الثّانية بعد الّتي قدّمت للمؤتمر**: (Naghmat : Der 2/ pp.1-42). وسنعتمد في هذا الكتاب على المدوّنة الأولى التزاما منّا بإشكاليّة البحث والّتي تدور حول رصد المقامات وفق الرّواية المحلّية المتوارثة على مدى أجيال، محاولة منّا لإثبات بطلان مبدأ المقام العربي الموحّد.

PDF Creator Trial

المعاصر. وقد لاحظنا تقاربا واضحا بين هذه المدوّنة وبين ما كتب في الجزء الخامس من كتاب "البارون درلنجي" الّذي قد يكون اعتمد على مدوّنة علي درويش الحلبي في صياغته لكتابه المذكور آنفا عندما وقع تعيينه للقيام بتجميع مختلف الرّوايات في الموسيقى العربيّة وتوثيقها وتصنيفها ثمّ تحليلها.

قدّم علي الدّرويش مقام "الرّاست" على النّحو التّالي:(1)

يبدأ هذا المقام بعمل "راست" (الأوّل منه)(2) و العقد الثّاني يعمل به بديوان هابط. بعد لمس "الرّاست" يهبط إلى (يكا) (3) ثمّ "عشيران حسيني" و"عراق" وبعده "راست" كما في العقد الأوّل. ثمّ يصعد إلى العقد الثّالث ويعمل "راست" أيضا على درجة "نوا" ثمّ يصعد إلى العقد الثّالث (4) ويعمل "راست" على كردان أي "مقام ماهور" وهكذا يهبط كما في الهابط (5) وفي العقد الثّالث من الهابط إذا لمس العجم وهبط يكون أحسن ومنه إلى العقد الرّابع الهابط وقبل القرار يهبط إلى "يكاه" ثمّ يصعد ويقرّ على "راست" والغمّاز هو "مقام اليكاه" و "مقام السّيكاه" محلّه. وتقسيمه (6) على النّحو التّالي(7):

1) الصّفحة 24 و ما يليها من المخطوط المذكور

2) ربّما يشير المؤلّف إلى الجنس الأوّل

3) المقصود درجة يكاه (صول)

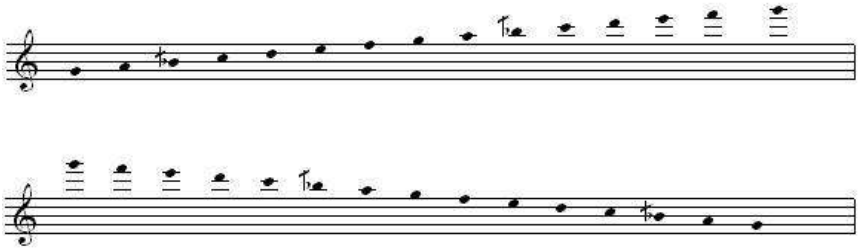
4) ولعلّه يقصد العقد الرّابع

5) الأصحّ كما في الصّعود

6)) لقد دوّن الشيخ علي الدّرويش الحلبي كافّة المقامات على بعد خماسيّة عليا تامّة مقارنة بالطرّق الّتي يعتمدها جلّ الباحثين. ويعود ذلك إلى تأثّره بالمدرسة التّركيّة. ويبقى المخطوط حسب رأيي يفتقر إلى دراسة علميّة من خلال تحقيقه وتقديم الشروح والإضافات اللازمة.

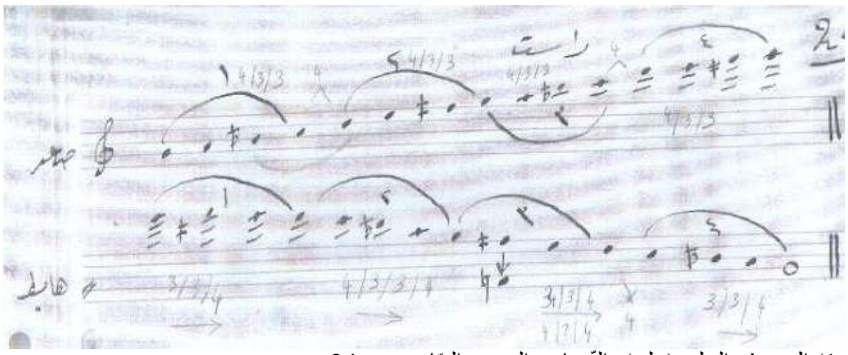
7) درويش الحلبي(علي)، النّغمات، مركز الموسيقى العربيّة والمتوسطيّة "النّجمة الزّهراء"، تونس، مخطوط، ص.24:

PDF Creator Trial

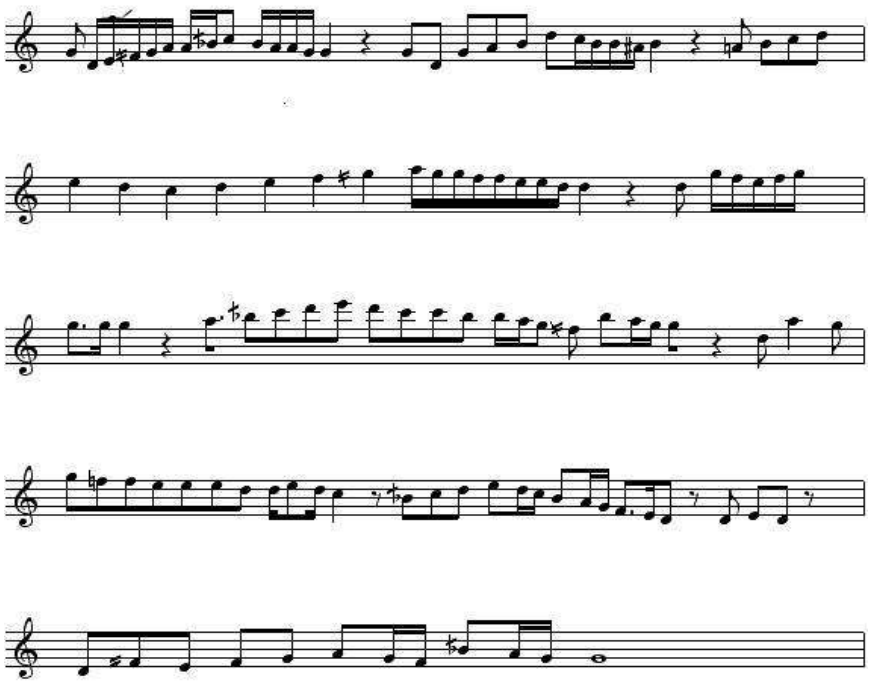
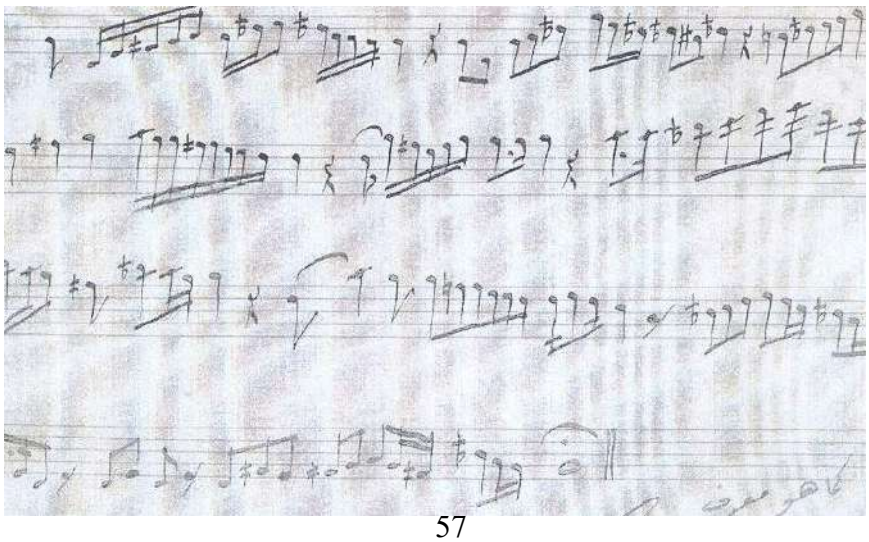


قدّم المؤلّف جملا موسيقيّة دوّنها للتّعبير عن مختلف المقامات المتداولة في منتصف القرن العشرين، ويبدو أنّ فيها تداخلا بين مقامات عربيّة وأخرى تركيّة و يمكن تبرير ذلك بكونه جمع في مرحلة تكوينه بين الخصوصيّات المقاميّة العربيّة والتّركيّة.

قدّم الشّيخ علي الدرويش الحلبي ارتجالا مدوّنا لكلّ المقامات المذكورة ومنها هذا النموذج من مقام "الرّاست"(1):



1) الدرويش الحلبي(علي)، النّغمات، المرجع السّابق، ص.24:

PDF Creator Trial

I-3- معهد الموسيقي الشّرقي

PDF Creator Trial

انعقد المؤتمر الأوّل للموسيقى العربيّة في شهر مارس من سنة 1932 وذلك بمشاركة وفود من البلدان العربيّة (1) وكان فرصة هي الأولى من نوعها لتدارس واقع الموسيقى العربيّة والبحث في سبل المحافظة عليها وتطويرها. وقد شهد المؤتمر مشاركة عديد الموسيقيين والمنظرين، وتمّ تخصيص لجنة للمقامات والإيقاع والتّأليف أشرف عليها "رؤوف يكتا بيك".(2) واعتمدت هذه اللّجنة على الوثائق المقدّمة باسم "البارون ديرلنجي" وكذلك على وثائق معهد الموسيقي الشّرقي(3).

يبدو إذن أنّ الّتي قدّمها المعهد المذكور تمثّل عصارة تجربة أشهر الموسيقيين المصريين الّذين ظهروا منذ بداية القرن العشرين. وقد صنّف مقام "الرّاست"، حسب الوثيقة المذكورة، ضمن المقامات الّتي تستقرّ على درجة "الرّاست" (4) وتترتّب أجناسه على النّحو التّالي:

---

1) تكوّن الوفد الّذي مثّل تونس من الموسيقيين الآتي ذكرهم: خميّس ترنان، خميّس العاتي، محمّد غانم، محمّد المقراني، عليّ بن عرفة، محمّد بلحسن, برئاسة الأديب و المؤرّخ حسن حسني عبد الوهّاب ومشاركة المنّوبي السّنوسي واحسونة بن عمار .

2) رؤوف يكتا بك (1878– 1935) موسيقي وعالم في الموسيقى متخرّج من معهد الموسيقى باسطنبول (تركيا)، ترأس لجنة المقامات والإيقاعات الخاصّة بمؤتمر القاهرة الّذي انعقد سنة 1932. له عديد المؤلّفات النّظريّة تمحورت حول الموسيقى العربيّة التّقليديّة وتقنينها(الدّرجات، الأبعاد.....) لمزيد التعمّق راجع:

-GUETTAT(Mahmoud), **Musiques du monde Arabo-Musulman**, Guide bibliographique et discographique, Approche analytique et critique, Paris, Dâr al-Uns, 2004, p.307

3) يعتبر معهد الموسيقي الشّرقي فضاء جمع عديد الموسيقيين من مختلف النّوادي الّتي تأسّست في المنتصف الأوّل من القرن العشرين.

4) الدّرجة المعتمدة في التّدوين في كتاب المؤتمر هي (صول sol 2) مع اعتماد مصطلح راست للتّسمية

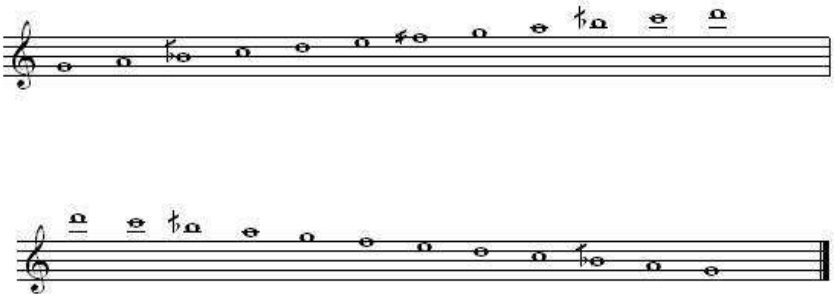
PDF Creator Trial

صعودا

- جنس "راست" (ذو الخمس) على "الرّاست"
- جنس "راست" (ذو الأربع) على "النّوا"
- جنس "راست" (ذو الخمس) على "الكردان"

نزولا

- جنس راست (ذو الخمس) على الكردان
- جنس بوسلك (ذو الأربع) على النّوا
- جنس راست (ذو الخمس) على الرّاست



PDF Creator Trial

I-4- كتاب الموسيقى العربيّة للبارون درلنجي(1)

تمّ تخصيص الجزء الخامس من الكتاب للبحث في مسألة السلّم والمقامات العربيّة فذكر عددا كبيرا منها وصنّفها انطلاقا من درجة ارتكازها بشكل تصاعدي. وقدّم مقام "الرّاست" تقديما مختلفا عن المنظّرين السّابقين حيث اعتبر أنّ له أهمّية قصوى في ترتيب مقامات الموسيقى العربيّة وهو يتكوّن من جنسين رباعيين تفصل بينهما درجة واحدة. وتترتّب الدرجات داخل

---

1) لقد أصدر البارون هذا الكتاب وهو ثمرة جهد لعديد المنظّرين لعلّ أبرزهم: علي درويش الحلبي (في المقامات المشرقيّة) و أحمد الوافي بالنّسبة للطّبوع التّونسيّة.

أحمد الوافي (1850-1921)

عاش الشيخ الوافي في وسط موسيقي إذ اشتهر عدد من أفراد عائلته بتداول الموسيقى الدّينيّة. وقد عرف بولعه الشّديد بالموسيقى ورغبته القويّة في المعرفة والتعلّم. وقد أهّلته هذه الصّفات أن يكون من الموسيقيين المؤثّرين في مسار الموسيقى المعاصرة. لقد كان والده متخصصا في الغناء الصوفي وبلغ فيه مرتبة "عليا" أما أمه فهي سليلة عائلة توارثت حفظ وأداء المالوف التونسي فكانت خير ملقن له لهذا النمط من الغناء. وبالتّوازي مع دراسته تعلّم الشيخ أشهر الأغاني المشرقية التي كان يستمع لها من خلال الاسطوانات. كما تعلّم أشهر الأغاني الشعبية في عصره.

إنّ أهمّ ما يميّز الشّخصيّة الفنّية للشيخ الوافي، تكوينه الشامل وإطلاعه على جل الأنماط الموسيقية التي عرفت في تونس في ذلك الحين، ورغبته الملحة في مزيد التعرف على هذا الموروث الموسيقي.

وأثّر المنهج الذي اتبعه في تكوينه النظري أثّر على نحو جليّ في إنتاجه الموسيقيّ، فلحّن في جميع الأنماط التي تأثّر بها منذ صغره لكنه كان مع كل لحن يبحث عن الإضافة والتجديد فاستعمل لذلك وزن النوخت التركي، ويعتبر أول من مزج اللون التركي باللهجة التونسية. ومن ناحية التوزيع الداخلي لكلمات الموشح، فإنّ أحمد الوافي اعتمد بالأساس على الطريقة المشرقية مثل ما نلاحظ في مثال "أطلت الهجر يا بدري" الّذي سنتولّى تحليله. من ناحية أخرى استعمل الشيخ الوافي الموازين التونسية في موشحات صيغت على النمط المشرقي في محاولة منه إلى مزيد إثراء الموسيقى التونسية من ناحية. ولتأكيد التقارب الموجود في الموسيقى العربية عامّة باعتبار موسيقى مقامية. لقد لحن الشيخ الوافي عددا من الأغاني الشعبية والصوفيّة التي لا نزال نردّدها إلى يومنا الحاضر، ويعتبر من أهم موسيقيي القرن الماضي إذ أنّه ساهم في تركيز أسس التنظير الموسيقي العربي والتونسي دون أن يتغافل عن مهمته باعتباره فنانا منتجا.

لمزيد التّعمق راجع:

- المهدي (صالح) والكعّاك (عثمان) ، **الشّيخ أحمد الوافي**، تونس، الرّشيديّة، 1982، 108ص.

PDF Creator Trial

إطار كلّ عقد اعتمادا على التسلسل التالي: وقت كامل فثلاثة أرباع الوقت مكرّرة مرّتين. (1) و تترتّب أجناسه كما يلي:

سلّم مقام الرّاست

الصّاعد	النّازل
الجنس الأوّل راست "دو1"	الجنس الرّابع راست "صول3"
الجنس الثّاني راست "صول2"	الجنس الثّالث راست "دو2"
الجنس الثّالث راست " دو2"	الجنس الثّاني راست/بوسلك "صول2"
الجنس الرّابع راست "صول3"	الجنس الأوّل راست "دو1"

نبدأ بمعالجة الجنس الأوّل أي "الرّاست" على درجة "الياكاه" ثمّ تباعا على درجتي" الرّاست" و"النّوى". ويمكن تغيير الجنس الثّاني إلى "بوسلك" على درجة "النّوى" بتغيير درجة (سي2). من أهمّ خاصيّات مقام "الرّاست" هو التّركيز على درجة "الياكاه" و درجة "السّيكاه".

ولعلّ أهمّ مواضع الاختلاف بين النظريّة الّتي قدّمها مجموعة الباحثين التّابعين للبارون درلنجاي يتمثّل في اعتماد (دو1) كدرجة ارتكاز لمقام الرّاست مخالفا بذلك المنظّرين المعاصرين له والّذين اعتمدوا درجة "النّوى".

---

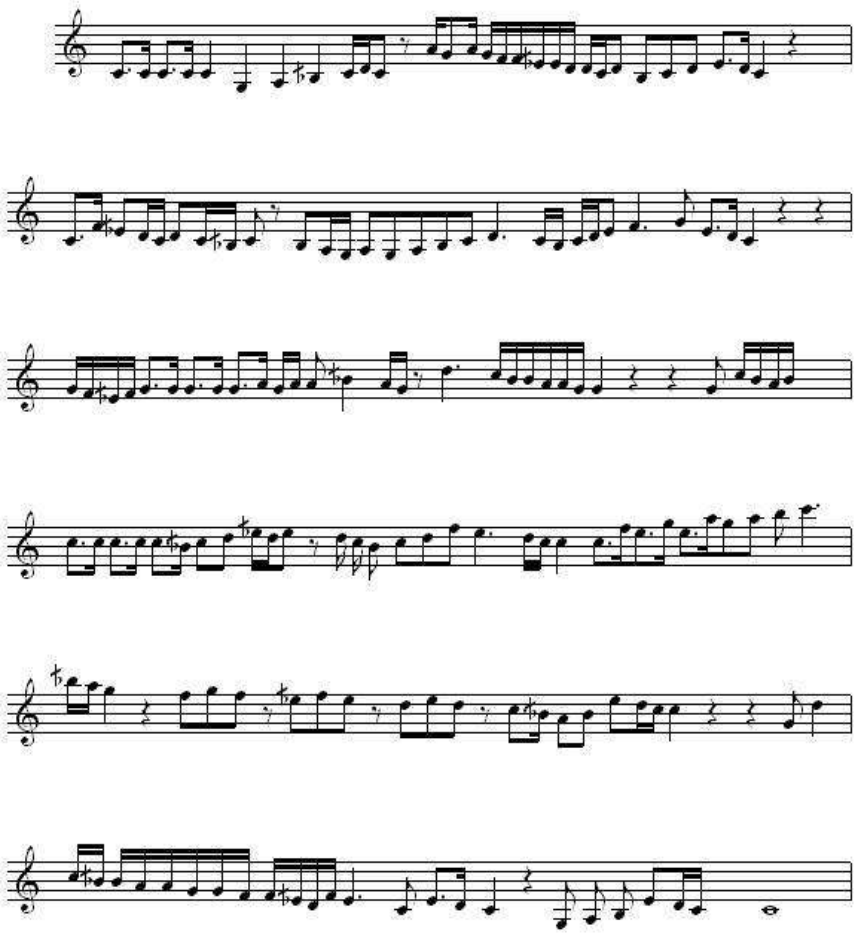
1)

Echelle du mode rast

Gamme ascendante	Gamme descendante
1er genre rast en « do_1 »	4e genre rast en « sol_3»
2e genre rast en « sol_2 »	3e genre rast en « do_2»
3e genre rast en « do_2»	2e genre rast en « sol_2 » busah-lik en«sol_2»
4e genre rast en « sol_3»	1er genre rast en « do_1»

−Le baron d'Erlanger**, La musique arabe** T V, pp .82- 178.

PDF Creator Trial

نجد في الكتاب تقديما ضافيا لمختلف المقامات العربيّة المعروفة إلى حدود الثلاثينيّات من القرن العشرين (تاريخ انعقاد المؤتمر). كما نجد ارتجالا خاصّا بكلّ مقام من المقامات المصنّفة. ونذكر هذا النّموذج الخاص بمقام الرّاست:

PDF Creator Trial

I-5- سليم الحلو

قدّم الكاتب المقامات المستعملة في الموسيقى العربيّة المعاصرة، مستندا على وثائق مؤتمر القاهرة، مقرّا بأنّها تمثّل في الواقع المقامات الأساسيّة منها و عددها **يبلغ من الثّلاثين إلى الأربعين مقاما** (1). كما اعتمد في تصنيفه للمقامات وتحليلها على الرواية المحلّية اللّبنانيّة متأثّرا بالإطار الّذي يعيش فيه، حيث ذكر: **لقد بذلت جهدا كبيرا في سبيل جعل كتابي مبتكرا في نوعه جديدا في بابه غني المادّة و التّنويع في غير تطويل ... وهو يتيح لكل طالب وقارئ أن يستغلّ مواهبه و قوّة شخصيّته ليحصل على ما كان يتشوّق إلى معرفته** (2). يمكن تقديم مقام الرّاست على النّحو التّالي:

من فصيلة الرّاست عدد أصواته ديوانان :

جواب الكردان	3 4
جواب الأوج	3 4
جواب الحسيني	1
جواب النّوى	1
جواب الجهاركاه	3 4

1) الحلو (سليم)، **الموسيقى النظرية**، ص 72.

2) نفس المرجع ص. 9

PDF Creator Trial

جواب السّيكاه	3 4
محيّر	1
كردان	3 4
أوج– وفي الهبوط يستبدل بالعجم لعمل بوسلك على النّوى	3 4
حسيني	1
نوى	1
جهاركاه	3 4
سيكاه	3 4
دوكاه راست	1

PDF Creator Trial

عقود المقام: أربعة أساسيّة

الأوّل: "راست" على "الرّاست" ذو أربع ثمّ فاصل "طنيني"

الثّاني: "راست" على "النّوى" ذو أربع

الثّالث:" راست" على "الكردان" ذو أربع ثمّ فاصل "طنيني"

"راست" على جواب "النّوى" ذو أربع ثمّ فاصل طنيني

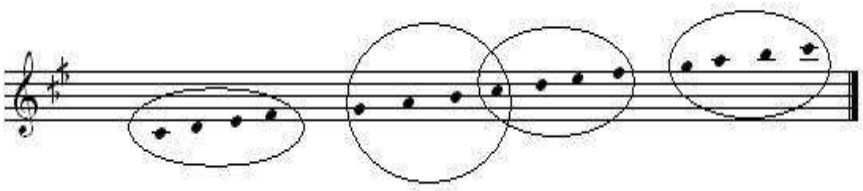
شخصيّة المقام:

تقوم على إظهار جنس "راست" على درجتي "النّوى" و"الياكاه"

إجراء العمل

جرت العادة بأن يبدأ العمل من مقام "الرّاست" بلمس درجة "الرّاست" ويهبط منها إلى درجة "الياكاه" بالمرور على أصوات "العراق" و"العشيران" للعمل بجنس "الرّاست" مصوّرا على هذا "الياكاه"، ثمّ يعود إلى العمل بدائرة العقد الأوّل، وينتقل منه إلى العقد الثّاني لعمل جنس "الرّاست" على "النّوى" ثمّ إلى العقد الثّالث ثمّ إلى الرّابع إذا أمكن.

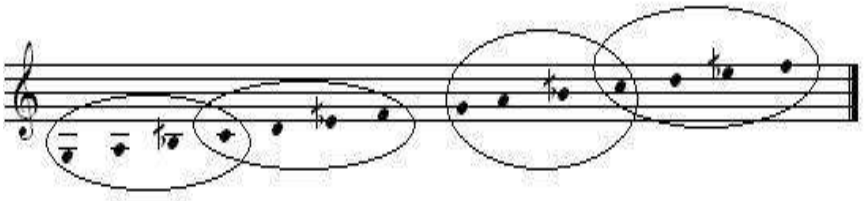
وفي الهبوط إلى المستقرّ يستبدل "الأوج بالعجم" لعمل "بوسلك" على "النّوى أو للمرور والعودة رأسا إلى درجة "الرّاست" مستقرّ المقام. والبعض يستحسن الهبوط مرّة أخرى إلى "الياكاه" قبل الاستقرار على درجة "الرّاست".



PDF Creator Trial

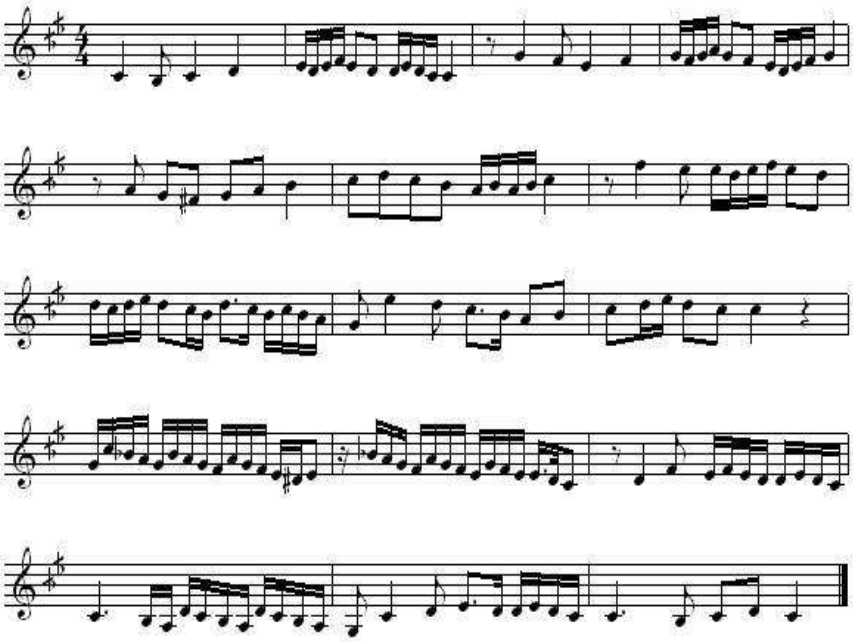
I-6- صالح المهدي

التزم صالح المهدي(1) بدوره بتقديم مقامات الموسيقى وبتصنيفها اعتبارا لكونها تمثّل القاسم المشترك بين مختلف الموسيقات العربيّة. ثمّ تولّى بعد ذلك تقديم بعض الإضافات والتّوضيحات حول الخصوصيّات المحليّة كالطّبوع التّونسيّة، والمقامات العراقيّة، والصّوت الخليجي وغيرها. هذا وقد استعمل المؤلّف في تقديمه للمقامات مصطلح "العربيّة" في إشارة منه إلى وجودها في كلّ الأقطار العربيّة محافظة على خصوصيّاتها المصريّة أساسا. و"الراست" كلمة فارسيّة معناها المستقيم و يشتمل هذا المقام على ثلاث عقود من "الرّاست" على درجات "الراست" (دو) و"النّوى" (صول) و"الكردان" (دو الثّانية) ويتغيّر عقده الثّاني في حالة النّزول ليصبح "نهوند" على درجة "النّوى" (صول) وهو من أعرق المقامات العربيّة وسلّمه كالآتي:



وقد قدّم صالح المهدي ارتجالا خاصّا بكلّ مقام نذكر منها هذا النّموذج الخاص بمقام الرّاست:

1)المهدي (صالح)، **الموسيقى العربية** (مقامات و دراسات) ص. 21-22

PDF Creator Trial

PDF Creator Trial

PDF Creator Trial

الباب الثّاني: قراءة في "المقامات" التّونسيّة

الفصل الأوّل: دراسة تحليليّة

شهدت الممارسة الموسيقيّة المعاصرة تحوّلات واضحة جسّمها ظهور عدد من المقامات الجديدة والمختلفة عن الطّبوع الّتي لحّنت فيها النّوبات. لئن تحدّثنا في الباب الأوّل من هذا البحث عن الظّروف الّتي أدّت إلى انتشار المقامات العربيّة في تونس، فإنّ المسألة تتطلّب دراسة تحليليّة حتّى نقف على المقوّمات الأساسيّة لهذه المقامات، ونحدّد الإضافات الّتي قام بها المبدعون التّونسيون.

ومن جانب آخر، وبالرّجوع إلى بعض التّصنيفات الّتي قام بها بعض المنظرين المعاصرين،(1) تمكنّا من إحصاء ما يقارب مائة وخمسين مقاما. فهل وقع اعتماد كل هذه المقامات من خلال النّماذج الغنائيّة الّتي اشتهرت بين العامّة؟ وهل اقتصر الملحنون التّونسيون على إعادة صياغة الجمل المميّزة للمقام المشرقي دون إضافة أو اجتهاد؟ وتبعا لذلك هل اكتفى المطربون بتقليد طرق الأداء الّتي فرض نسقها المشرقيون؟

للإجابة عن هذه التّساؤلات سنقوم بدراسة تحليليّة لجميع المقامات المتداولة في تونس، وسنقدّم أمثلة تعود مرجعيّتها إلى بداية القرن العشرين. ثمّ سنتولّى تقديم نماذج غنائيّة من إنتاج ملحّنين تونسيين عاشوا في هذه الفترة الانتقالية، وساهموا في تحديد مقوّمات الإنتاج الغنائي الجديد.

---

1) سيتمّ الاعتماد على مدوّنات المنظّرين المذكورين في الباب الأوّل وهم: كامل الخلعي، وكتاب المؤتمر، وعلي الدرويش الحلبي، وسليم الحلو، وصالح المهدي. علما بأنّنا خصّصنا ملحقا يتضمّن جداول تفصيليّة لجميع المقامات وعقودها وخصائصها. بالإضافة إلى ملحق خاصّ بالموازين المذكورة في هذه الدّراسة .

PDF Creator Trial

1- مقام العجم عشيران

1-1 التعريف

إن مصطلح عجم يعني حسب عديد المراجع اللغوية العربية: " **العُجم والعجم: خلاف العرب والعرب(...) و الأعجم، الذي لا يفصح ولا يبين كلامه** (1). وفي مصدر آخر " **أعجم أو عجم الكتاب: أزال عجمته وإبهامه بوضع النقط و الحركات أو بالتفسير (...) والأعجم من ليس بعربي و إن أفصح بالعجمية، ومن لا يفصح و لا يبين كلامه وإن كان من العرب (...) والأعجمي من كان جنسه العجم**"(2).

أما مصطلح "عشيران" " **و مبدؤه من بردة الجهاركاه صاعدا بالتدريج إلى الحسيني وتمد فيه، ثم تهبط إلى تحت الحسيني بالتدريج، لكن تسقط السيكاه فقط. (...) وفي هبوطه وجه آخر وهو عدم إسقاط السيكاه، فتكون نغماته، على هذا، عشر**(3).

لقد اعتبر بعض الباحثين أن مقام "العجم عشيران" "ينبثق" من مقام "الجهاركاه"، فهو فرع منه ويتركّب من الدرجات والأجناس المكوّنة له.

وقد اصطلح على تسمية هذا الفرع بـ(العجَمْ المعلّقْ) وفي ذلك تأكيد على أنّ الاستقرار على درجة العجم يبقى "مؤقتا" وهو من خصوصيات مقام

---

1) ابن منظور (جمال الدين)، **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، المجلد الثاني عشر ، ص.343.

2) البستاني (فؤاد افرام)، **منجد الطلاب**، بيروت، شركة الطبع والنشر اللبنانية، الطبعة السابعة والأربعون، 2000، ص.462.

3) الصفدي (صلاح الدين)، **رسالة في علم الموسيقى**، المرجع السّابق، ص. 151.

ويضيف المحققان: قوله "**تسقط السيكاه فقط**" بمعنى إما أن تترك أو أن يلمّح بنغمة الكردي بدلا عنها. وعدم إسقاط "السيكاه"، في هذا الوجه، واستعمالها يجعل شعبة "العشيران" في طريقة مقام "البياتي"، ويبدو أن الأصح استعمال نغمة الكردي بفرض أن شعبة "العشيران" في طريقة مقام "الكردي" وهو "البوسلك" عند المتوسطين.

PDF Creator Trial

"الجهاركاه" المركز على الدرجة نفسها. ومن هنا يبرز التقارب بين مقام العجم و مقام " الجهاركاه".(1).

أمّا في ما يخصّ مقام "العجم" فإنّ " **دائرة العمل فيه تبدأ بإظهار العقد الثّاني دخولا إليه من الجهاركاه الّتي هي غمّاز النّغمة، يلي ذلك النّزول إلى العقد الأوّل. و بالتّالي فإنّ شخصيّة هذه النّغمة تقوم على إظهار نغمة العجم على درجتي الجهاركاه و العجم**" (2)

ولمقام العجم عشيران أنواع أو فروع مصنفة على النحو التالي:(3)

- **عجم عشيران:** عجم على درجة "العجم عشيران"، "عجم" على "الجهاركاه"، "عجم عجم"، "كرد" على "الدوكاه"، "نهوند نوى"
- **طرز جديد:** "عجم" على درجة "العجم عشيران"، "نهوند" على درجة "الراست"، "نواثر" على درجة "الراست"، "حجاز" على درجة "النوى"
- **شوق أفزا:** "عجم" على درجة "العجم عشيران"، صبا على درجة "الدوكاه"، "عجم" على درجة "الجهاركاه" "صبا" على درجة "الحسيني"
- **شوق آور:** "عجم" على درجة "العجم عشيران"، "عجم" على درجة "الجهاركاه"، "بوسلك" على درجة "الجهاركاه"

1-2 التحليل الموسيقي

اقترن مصطلح "**عجم**" بمصطلح **العشيران** للدّلالة على مقام معاصر هو من المقامات المستحدثة في الموسيقى العربية، وقد عرّفه كامل الخلعي

راجع كتاب:

1) D'ERLANGER (le Baron Rodolphe), **La musique arabe**, pp. 78-79

2) المصري (علي هيثم)، **موشّحات أبي خليل القبّاني**، المرجع السابق، ص.19

3) للتعرّف على الأجناس المكوّنة لفروع مقام العجم راجع الملحق ص.221

PDF Creator Trial

على النّحو التّالي: " **وهذا المقام نادر الوجود في مصر ولم يلحن عليه أحد قطعة متينة البتة غير أن المجيدين في مصر يعرفونه بالتصوير. ولذا فقد لحنت منه فصلا برمته ومنه (من لصبّ في الهوى- أصول نوخت) وغيره**"(1). وللمؤلف أيضا مؤلّفات موسيقيّة ساهم بها نشر هذا المقام بين أوساط الموسيقيين، والّتي نذكر منها:

- حبّي طَافَ بالأقْدَارِ (وزن المربع)
- ورُبَّ يوم سرُورْ (وزن السماعي ثقيل)
- يا مُنَى العيْنِ ترفَّقْ (وزن السماعي ثقيل)

غير أنّنا لم نجد وصلات كاملة ملحّنة في هذا المقام، وما تداوله الموسيقيّون في تونس من موشّحات وأدوار ينحصر في أمثلة غنائيّة معدودة لعلّ أبرزها ما قدّمه بعض الموسيقيين المشرقيين المعاصرين أمثال: كامل الخلعي وأبو خليل القباني (2) ومحمد عثمان(3). بالإضافة إلى بعض الموشّحات المجهولة المؤلّف والّتي لا يمكن لنا تحديد مرجعيّتها، فقد تكون لموسيقيين مشرقيين وقد تعود إلى مبدعين من تونس. ومنها نذكر هذا المثال:(4)

---

1) الخلعي (كامل)، **الموسيقي الشرقي**، المرجع السابق، ص.45

2)) ابو خليل القباني (1858- 1903) موسيقي وشاعر و أديب سوري يعتبر من أهم رواد المسرح الغنائي العربي ذاع صيته بانتقاله للإقامة بمدينة الإسكندريّة حيث قدّم عديد المسرحيّات الغنائيّة وأهمّها: عنترة، وأنيس الجليس، وناكر الجميل. ومن أبرز تلاميذه نذكر محمد كامل الخلعي. لمزيد التعمّق راجع:

- الشوّان (عزيز)، **الموسيقى للجميع**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1979، ص278.
- مصري(علي هيثم)، **موشّحات أحمد أبي خليل القباني**، المرجع السّابق، ص 18

3) محمد عثمان(1855-1900) يعتب من أبرز الملحنين المصريين في القرن التّاسع عشر وكان غزير الإنتاج ومجدّدا في القوالب الغنائيّة كالقصيدة والموشّح والدّور وخلافا لما تميّز به عديد الملحّنين في عصره، فإنّه كان يفضّل "عبده الحامولي" لأداء ألحانه. راجع:

- شورة (نبيل)، **الموسيقى العربية: تاريخ-تذوق-تحليل**، المرجع السّابق، ص.70.

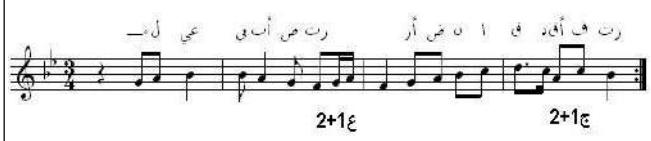
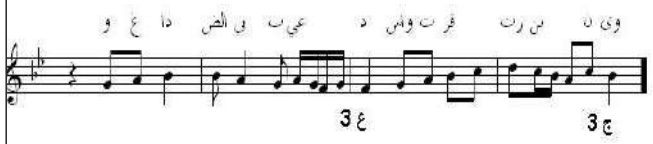
4) هذا الموشّح مجهول المؤلّف والملحّن

PDF Creator Trial

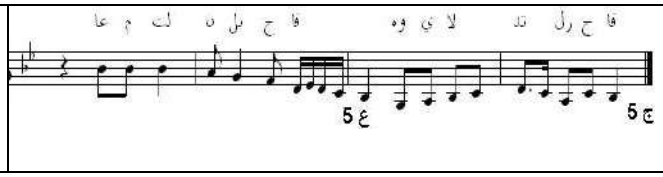
1) موشح "مَالعيْنِي أبْصَرتْ" وزن "يورك سمّاعي":

سنقوم بتقسيم هذا النص الغنائي إلى جمل وعبارات قصد تحديد الأجناس المكوّنة له وترتيبها.

مَا لِعيْني أبْصَرتْ	أَرْضَنَا قدْ أقْفَرَتْ
و غدَا الظّبي بَعيدا	و بُكَائي لاَ يُفِيدْ
طَابَ لي فِيها الهَوى	و اسْتَقرّتْ بالنّوى
عَامَلَتْني بالجَفا	وهيَ لا تَدْري الوَفَا

العدد(1)	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ع1+2 ج1+2		عجم جهاركاه عجم عجم
ع3 ج3		عجم جهاركاه عجم عجم
ج4		عجم عجم
ع5		عجم عجم عشيران

1) نرمز للجملة الموسيقيّة ب"ج" وللعبارة ب"ع" ذلك أنّ الفرق بينهما يتحدّد وفق السّياق المقامي والرّكوز مع ارتباط وثيق بالفكرة الموسيقيّة والوزن والإيقاع اللّفظي. (راجع الصّفحة 188 من هذا العمل).

PDF Creator Trial

ج5		عجم عجم عشيران

ومن الملحّنين التونسيين الّذين عرفوا بالتجديد وبمواكبة التيّارات الموسيقيّة الجديدة، نذكر الفنّان محمّد التّريكي(1) والّذي عرف أيضا بتفتّحه على الغناء والطّرب المشرقي منذ بداية المنتصف الأوّل من القرن الماضي. ويتجسّم ذلك من خلال الأثر الغنائي الموالي:

2) أغنية "يَا لايْمِي عْلى الزِّينْ"

يَا لايْمي عالزّينْ مَا نُصْبُرشِـي
قَلْبِي إنْ كَوَاتُو العينْ مَا يَعْتَقْشِي
مَا يِبْرَاشِـي
قَلْبِي إنْ رَمَاتُو العينْ مَا يِنْجَاشِي
فِي سوقْهَا الأرْوَاحْ مَا تَغْلاَشـي
قُدّامَها المُلوك مَا تِكْبِرْشي
يَا شَانِيـهَا

1) **محمّد التّريكي** (1899-1998)

نشأ الفنّان محمّد التّريكي في وسط فنيّ فتعلّق بالموسيقى منذ الصّغر إذ كان يستمع إلى المالوف التّونسي، والمجرّد الخاص بالعيساويّة إلى جانب الأدوار والموشّحات الّتي بدأت تنتشر شيئا فشيئا في الأوساط الموسيقيّة والشّعبيّة. وكان من شدّة ولعه بالموسيقى أن انقطع عن التّعليم وتفرّغ بصفة كليّة للاحتراف، وتمكّن في مدّة وجيزة من إتقان العزف على آلة الكمنجة وتعلّم آليّات التّدوين الموسيقي والقواعد النظريّة الأساسيّة فتبوّأ مرتبة كبيرة في تونس.

راجع:

التّريكي(محمد)، **منشورات الأسبوع الأوّل لمدينة تونس**، نوفمبر 1980، ص.6.

PDF Creator Trial

ديرْ العَقل بَاشْ تِفْهم مْعَانِيها

كَمْ مِنْ عَزيزْ يذلْ بِين يدِيهَا

كِيفْ تأمْرُو فُوق المَقابص بِمْشي

مِنْها المِحْنـة

عَلْ جَالها دَمع العيون فْضحْنا

ما امْضى شفرْها في الكنين جرحْنا

و من قال سيف اللّحظ ما يقْتلْشي

خَلّي مـلامِي

حَاولت نِنْسَى الحب زاد غرامِي

في العين راضي بعلّتي وسقامي

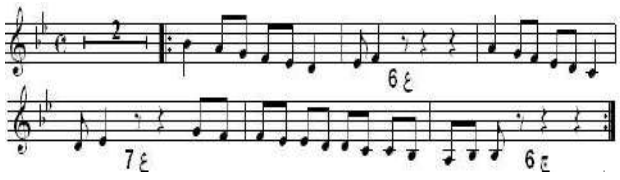
بَاريكْ راهُو اللّومْ مَا ينْفعْشِي

كلامِكْ زَايِدْ

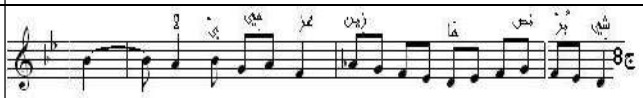
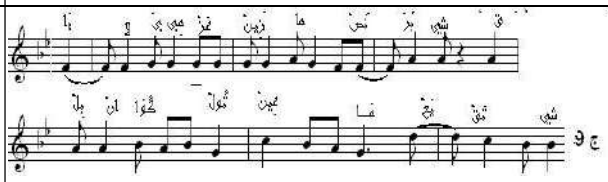
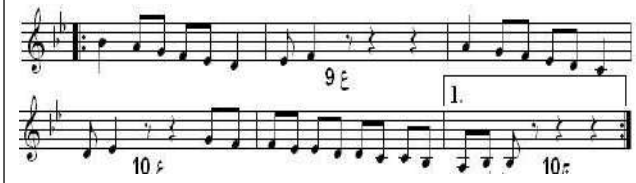
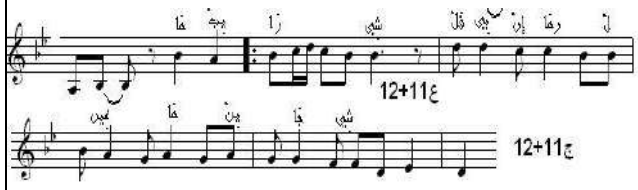
مَا تعَاند المَكْتوبْ ربّي رايَدْ

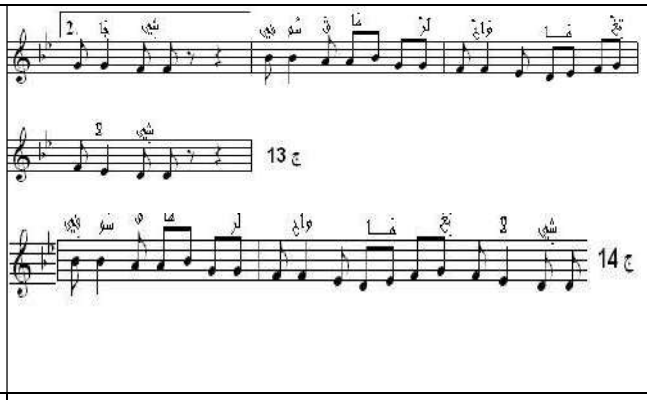
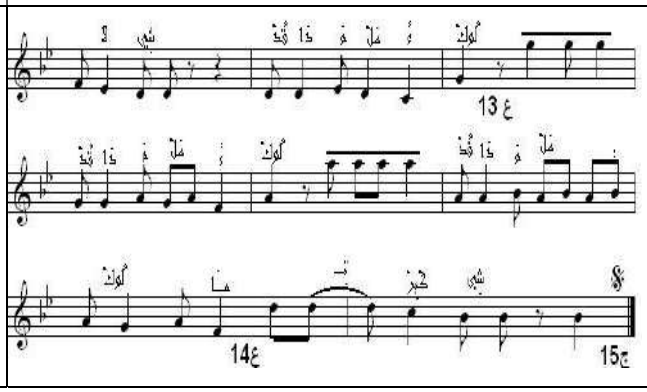
هجر الحَبيبْ يجر كل نكايْدْ

والقلب كيف يحب ما يسَلمشي

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
6ع		عجم
7ع		جهاركاه
6ج		كردي
		دوكاه
		عجم
		عجم
		عشيران

PDF Creator Trial

عجم جهاركاه عجم عجم		ع 8 ج7
كردي دوكاه		ج8
عجم عجم		ج9
عجم جهاركاه كردي دوكاه عجم عجم عشيران		ع 9 ع 10 ج10
عجم عجم كردي دوكاه		ع11+ 12 ج11+ 12

PDF Creator Trial

كردي دوكاه		ج 13 ج 14
نهوند نوى عجم جهاركاه عجم عجم		ع 13 ع 14 ج 15

2-مقام الراست

2-1 التعريف

لقد اعتبر الموسيقيون المعاصرون أنّ مقام "الراست" يعدّ من أشمل المقامات العربية وأكثرها تداولا في الموسيقى العربيّة. وقد أضاف المنوبي السنوسي إلى ذلك بقوله أنّ "الراست" باعتباره مقاما أساسيّا يعتمد على خليّة لحنيّة محدّدة، ينفرد بها عن المقامات الأخرى سواء عند العرب أو في تركيا أو كذلك في إيران.(1)

1) لمزيد التعمق راجع كتاب :

PDF Creator Trial

إنّ كل ما تقدم يؤكد أهمية هذا المقام في التراث الموسيقي العربي ككل وما يدعم كل هذه الآراء والمعلومات هو الكم الهائل من الوصلات الغنائية والآلية الملحنة في هذا المقام، بالإضافة إلى الأدوار والموشحات والقصائد والأغاني.

2-2 التحليل الموسيقي

من أبرز الأمثلة الغنائيّة المتداولة في مقام "الراست" نذكر هذه الموشحات:

كامل الخلعي

موشح: بدْرُ حسْنٍ قدْ تَبدَّى (وزن الشنبر)

موشح: زَارَني المَحْبوبْ (وزن مربع)

موشح: سَبَى فُؤَادِي (وزن الوحدة)

موشح: منْ كُنْتَ أنْتَ حبِيبَهُ (وزن الأوفر)

موشح: أحنُّ شوْقًا إلى دِيارِ (وزن المصمودي)

موشح: لِي في ربَاحَا (وزن السماعي ثقيل)

موشح: أفْديكَ ضَبْيًا مُبْتسمْ (وزن الدارج)

محمد عثمان

موشح: مَلأْ الكَاسَاتْ (وزن السماعي ثقيل)

موشح: ساقِيَ الرَّاحِ اسْقينِيهَا (وزن المصمودي)

موشح: أنْتَ المُمَنَّع فِي وِصَالِكْ (وزن الدارج)

أحمد أبو خليل القباني

موشح: ظبْيُ أنْسِ ذُو مُحَيَّا (وزن المخمس)

- SNOUSSI (Manoubi)**, Initiation à la Musique Tunisienne Volume 1 (musique classique)**, 154 p.

PDF Creator Trial

موشح: عِيدُ المَواسِم أُنْسْ (وزن الزرفكند)

موشح: رَصْعُ اللُّجينْ (وزن المصمودي)

موشح: يَا مَنْ لَعِبتْ بِه شَمُولُ (وزن يورك)

قد: يا طِيرَةْ طِيرِي يَا حَمَامةْ (وزن الوحدة)

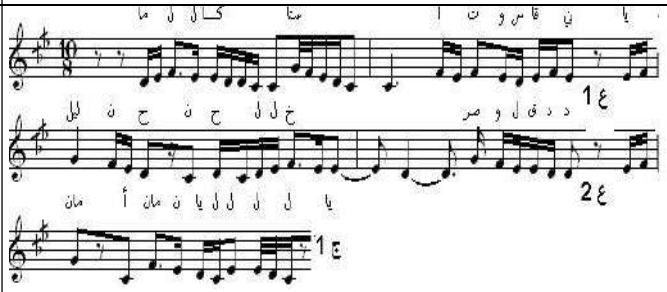
ومن أشهر الموشّحات التي تداولها الموسيقيون التونسيّون نذكر:

1) ملأ الكاسات لمحمّد عثمان وزن السمّاعي ثقيل

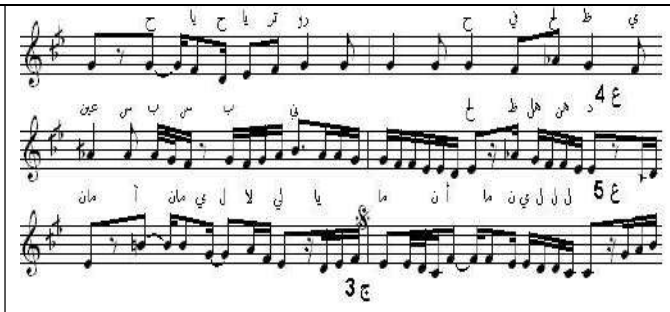
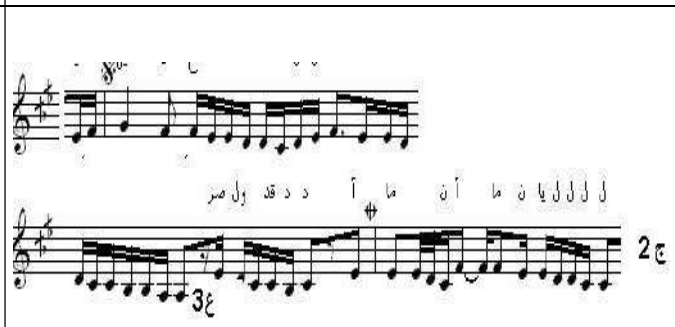
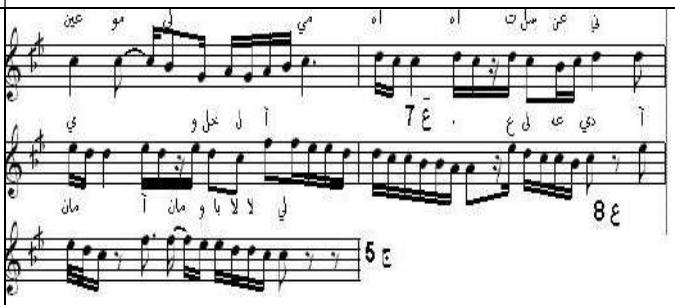
مَلأ الكَاسَاتْ واسْقَاني نَحيلَ الخَصْرِ و القَدّ

حَياة الرّوحْ فِي لَحْظه سَبانِي لَحْظه الهِنْدي

مُلِيمِي لاَ تَسلْ عَنّي و خَلّنِي عَلى عَهْدِي

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ع 1 ع 2 ج 1		سيكاه سيكاه بيّاتي دوكاه راست راست
ع 3 ج 2		بيّاتي عشيران راست راست

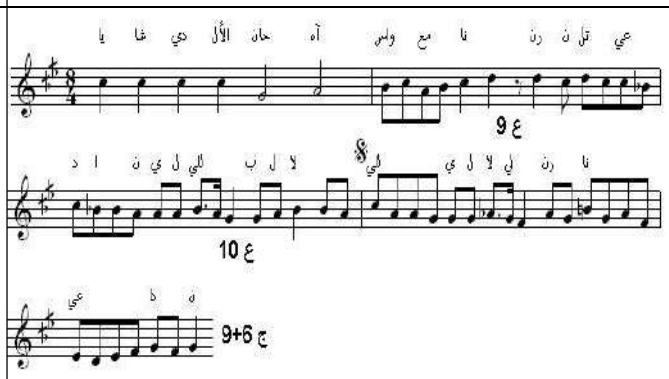
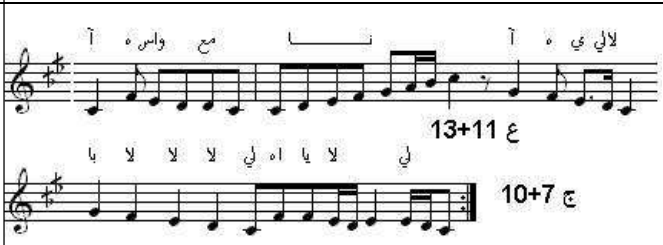
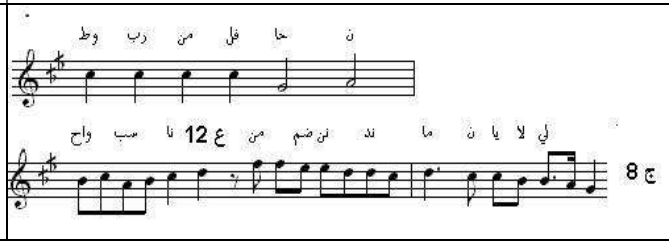
PDF Creator Trial

حجاز نّوى سيكاه سبكاه سيكاه سبكاه		ع 4 ع5 ج 3
بيّاتي عشيران راست راست		ع 6 ج 4
راست الكردان		ع 7 ع 8 ج 5

2) يا شَادِي الأَلْحَانْ: لسيّد درويش (الشّعر قديم)

يَا شَادِي الأَلْحَانْ أَسْمِعنَا
رَنّاتْ العِيدَان
واطْرِبْ منْ في الحَانْ واحْسَبْنا
من ضمْنِ النّدْمان
هاتِ يَا فَنَّانْ واسْمعْنَا
نَغْمَة الكِرْدَانْ

PDF Creator Trial

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
راست كردان نهوند نوى حجاز نوى		ع 9 ع10 ج6+ 9
راست راست		ع11 13+ ج7+ 10
راست كردان راست نوى		ع12 ج 8

3) العذارى المائسات: (1) وزن السمّاعي ثقيل

1) يعتبر الكاتب يوسف عيد أنّ هذا الموشّح قديم ومن التّراث، في حين يعتبر "الجبقجي" وكذلك "نبيل شورة" أنّه من تلحين الشيخ سيّد درويش، والخانة لعمر البطش. لمزيد التعمّق راجع:

- الجبقجي (عبد الرّحمان)، **عمر البطش**، حلب، دار التّراث الموسيقي العربي، 2002، ص. 9
- عيد (يوسف)، **التّوشيح في الموشّحات الأندلسيّة باب جديد في أوزان الموشّح ونغماته**، بيروت، دار الفكر اللّبناني، 1993، ص.179.
- شورة (نبيل)، **دليل الموسيقى العربيّة**، ص. 146

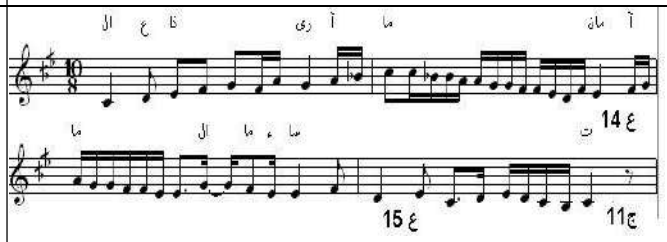
PDF Creator Trial

العَذَارَى المَائسَاتْ غَانِجات الْكَحل

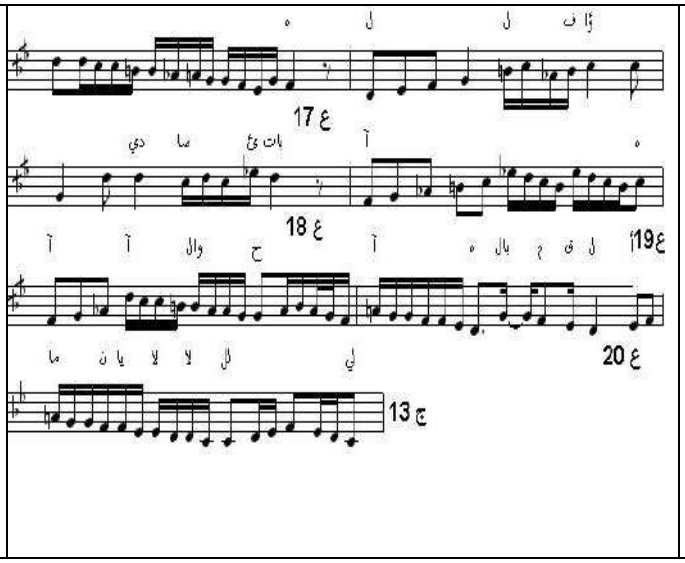
لِفُؤادي صَائِبَاتْ والحَشى بالْمُقَلِ

منْ ثِيابِ الفَاتِنَاتْ فَاحَ رِيحُ الأَرَجِ

لاَعِبَاتِ عَابِثَاتْ بالنُّهَى و المُهَجِ

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ع14 ع15 ج11		سيكاه سيكاه راست راست
ع16 ج12		حجاز نوى

PDF Creator Trial

نكريز		ع17
جهاركاه		
حجاز		ع18
نوى		
نهوند		ع19
كردان		
بياتي		ع20
دوكاه		
راست		ج13
راست		

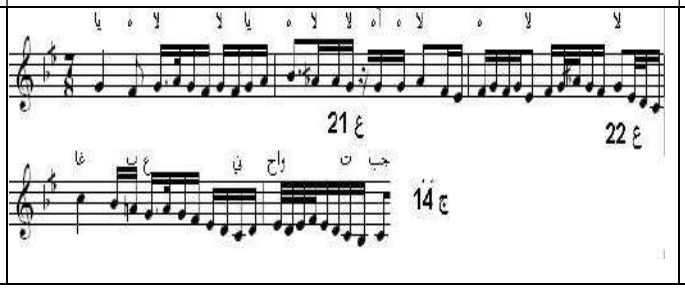
4) يا هلالا: قديم وزن النّوخت

يَا هِلاَلاً غَابَ عَنّي و احْتَجِبْ

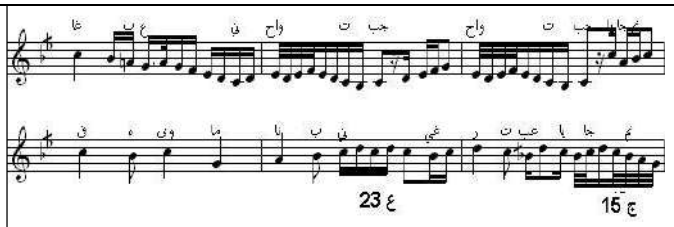
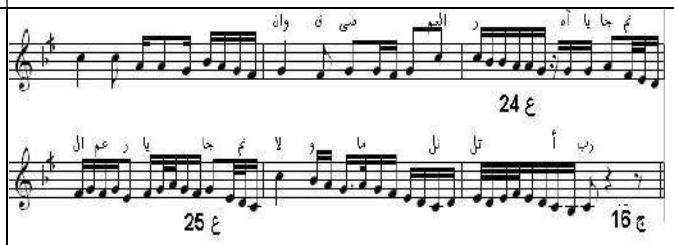
وهَجَرْنِي لاَ بِذَنْبٍ أوْ سَبَبْ

في الهَوا مَا نَابَنِي غَيْرُ التَّـعبْ

وانْقَضى العُمْر ومَا نلْتُ الأَرَبْ

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
بياتي نوى		ع21
راست		
راست		ع22
راست		
راست		ج14

PDF Creator Trial

راست كردان راست نوى		ع23 ج15
نهوند نوى راست كردان راست راست		ع24 ع25 ج16

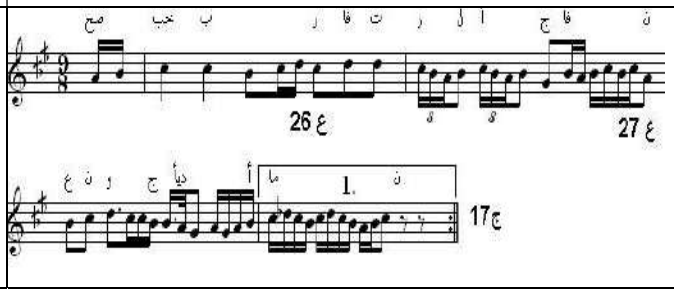
5) صاح خبّر (1) وزن الأقصاص

صَاحِ خَبّرْ فَاتِرَ الأجْفَانِ عَنْ وَجْدِي

حَيْثُ أجْرى دَمْعَةَ الهِجْرَان بِالصّدِّ

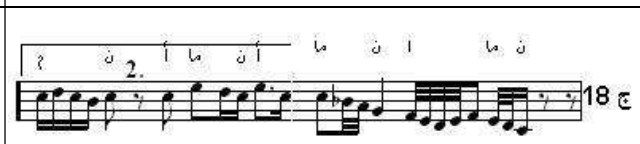
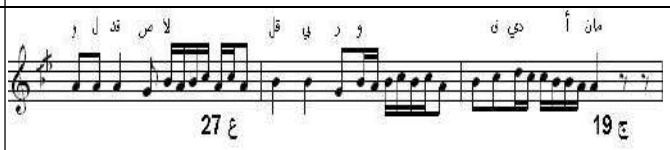
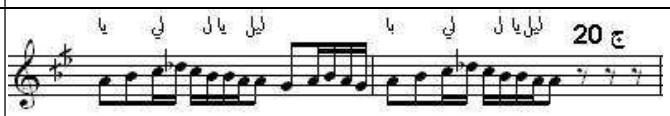
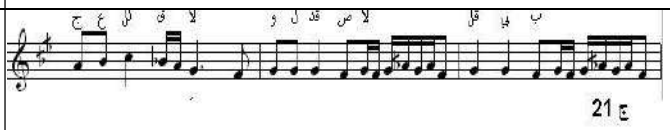
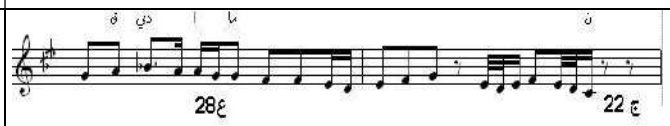
يا لَيْتَ لاَ جُعِلَ القِلى

ولقَدْ صَلى قلْبي بِوَقَدي

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
راست كردان بياتي حسيني صبا		ع26 ع27 ج17

1) قديم ، مجهول المؤلف والملحّن

PDF Creator Trial

حسيني		
راست راست		ج18
بياتي حسيني بياتي حسيني		ع27 ج19
صبا حسيني		ج20
راست جهاركاه		ج21
نهوند نوى راست راست		ع28 ج22

يعتبر مقام "الرّاست" ، مثلما أسلفنا القول، من أبرز المقامات انتشارا وشيوعا بين الموسيقيين العرب. والواضح أنّ الرّصيد الغنائي والآلي التّونسي يشتمل في نسبة كبيرة منه على فرع من فروع هذا المقام، فضلا عن استعمال مكثّف لـ"جنس الرّاست" في إطار التّلوين المقامي. وحتّى نبحث في مدى تداول هذا المقام وفي كيفيّة توظيفه في الممارسة الموسيقيّة في تونس، سنقوم بتحليل وصلة من ألحان الشيخ أحمد الوافي وأغنية

PDF Creator Trial

"ظلموني حَبايْبِي" من كلمات الشّاعر التّونسي البشير الرحّال(1) وألحان الفنّان التّونسي رضا القلعي(2).

ونعرض الآن وصلة بعنوان "أطلت الهجر يا بدري" (3) تتركّب من ثلاثة أقسام تترتّب على النّحو التّالي:

6) "أَطْلْتَ الهَجْرَ يَا بَدْرِي" وزن "السمّاعي ثقيل" ووزن "المجرّد".

أَطْلْتَ الهَجْرَ يَا بَدْرِي عَلى مَنْ زَادَ فِي الأَشْوَاقْ
بِسَهْمِ اللَّحْظِ كَمْ تَرْمِي وَ لَمْ تَخْطِ أَكْبُدَ العُشَّاقْ

---

1) ولد في أوائل القرن العشرين وتوفي سنة 1979 مترجم ورجل مسرح من أبرز أعماله مسرحيّة الحاج كلوف والّتي أدّى فيها الدّور الرّئيسي وعمل في عديد الفرق المسرحيّة مثل "التّمثيل العربي، والسّعادة، والجوق الكاملي، والمستقبل التّمثيلي. راجع:

-شرف الدّين(المنصف)، **من روّاد المسرح التّونسي وأعلامه**، المرجع السابق، ص 233.

2) **رضا القلعي** (1931-2004)

ولد الفنان رضا القلعي في 8 ماي 1931 بمدينة تونس في وسط فنّي إذ كان والده والذي يعتبر أستاذه الأول في مجال الموسيقى يعزف على آلة العود. وكان يلازم والده كلما شرع في العزف ويتنقل معه في السهرات العائلية التي تجمع أهم الموسيقيين في ذلك العصر. ثمّ أصبح بعد فترة من روّاد "الرشيدية" الّتي كانت تجمع أبرز المطربين والمطربات وأساتذة في العزف على مختلف الآلات.وكان الفنّان محمّد التّريكي أوّل أستاذ يهتمّ بتكوين رضا القلعي فعلّمه العزف على آلة الكمنجة وفق الطّريقة الغربيّة. وسرعان ما أبدع الفنان رضا القلعي في العزف واشتهر بهذه الصفة في تونس وفي عديد الدول العربية وكذلك في فرنسا. كان القلعي يقيم الحفلات الخاصة والعمومية ويأتي الجمهور ليكتشف العازف المبدع فيتفاعل مع عزفه و يطرب له مثل تفاعله مع المطرب. يعتبر رضا القلعي من أهم الفنانين العرب الذين ساهموا في دعم الموسيقى العربية الآلية فلحّن عددا من المقطوعات الخاصة بآلة الكمنجة إلى جانب تسجيل لمجموعة استخبارات وتقاسيم في مختلف الطبوع التونسية والمقامات المشرقية. كما لحّن في القوالب الموسيقية الأخرى وخاصة الغنائية وله رصيد هام من الأغاني التي ساهمت في التعريف بأهم المطربين التونسيين المعاصرين. يتميز رضا القلعي بأسلوب سلس في التلحين إذ عادة ما ينطلق من أهازيج شعبية بالنسبة للأغاني ذات الطابع الشعبي، وكان يعبّر عن أحاسيسه و شعوره في قالب أغان من نظمه ومن ألحانه و كثيرا ما تكون ترجمة لحادثة معينة عاشها.

3) ليس هناك إجماع حول هذا التّأليف وحول نسبته إلى الشّيخ الوافي، غير أنّ الأسلوب المعتمد للتّلحين يرجّح عندنا الرّأي القائل بنسبته إليه.

PDF Creator Trial

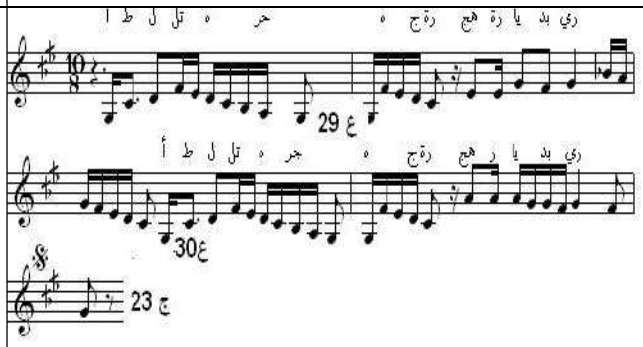
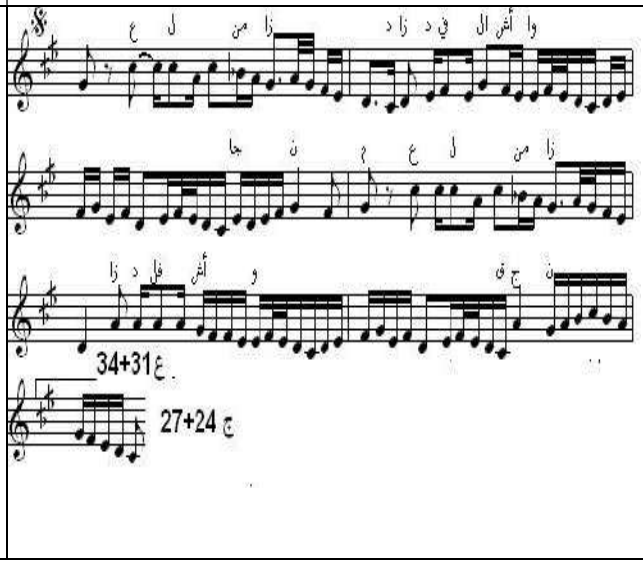
بِحَالِي أَنْتَ لوْ تدْرِي وَمَا قَدْ حَلَّ بِالمُشْتَاقْ

فَزُرْنِي واغتَنِمْ أجْري

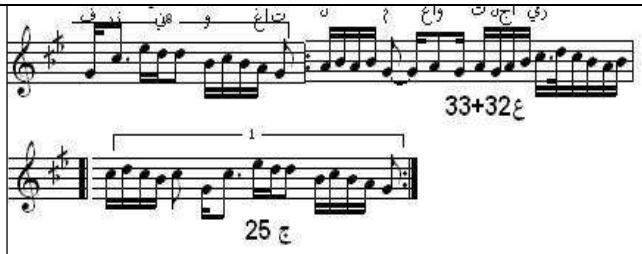
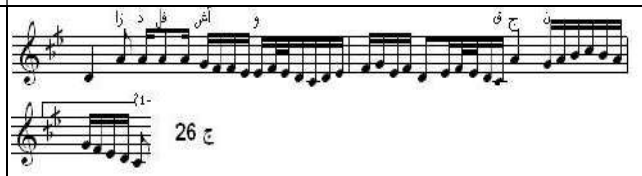
فَإِنّي باق عَلَى أَخْلاقي

أنت لَو زُرْتَني قُلْتُ حلَّ الهناَ

وَفَاضَتْ بالدُّموعْ آمَاقي

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
راست ياكاه راست نوى		ع 29 ع 30 ج 23
بياتي دوكاه ذيل راست		ع31 34+ ج24 27+

PDF Creator Trial

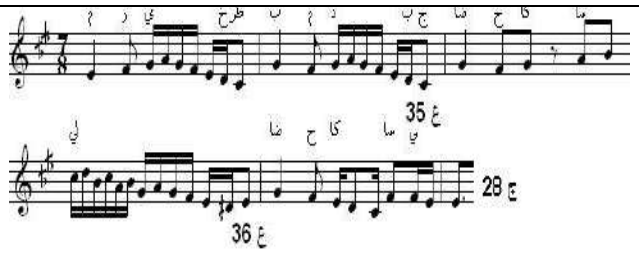
ذيل كردان ذيل نوى		32ع 33+ 25 ج
ذيل راست		26 ج

7) "مَرّ يُخْطر بمُدبّجْ " وزن "النّوخت".

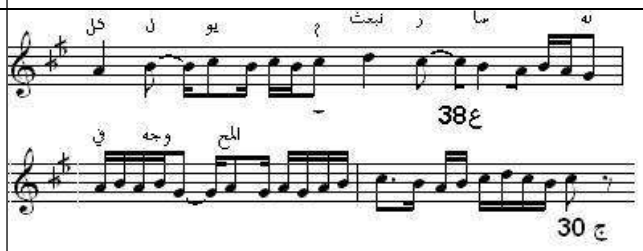
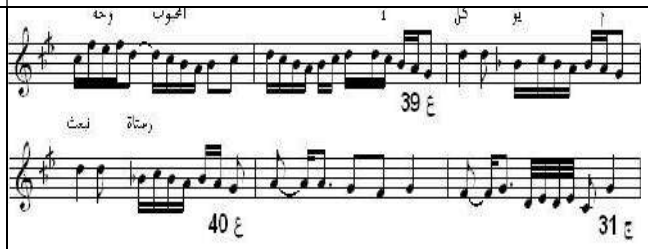
مَرّ يُخْطر بمُدبّجْ ضاحِكًا سالي

فَبَكَتْ عيْني وَبَلّتْ جَميعَ أذْيالِي

ما بيدِي حِيلةْ ولكنْ إنَّ اللّه لـي

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
راست راست سازكار راست سيكاه سيكاه		35 ع 36 ع 28 ج

PDF Creator Trial

نهوند راست راست راست		ع37+ 41 ج29+ 32
راست نوى راست كردان		ع 38 ج 30
راست نوى نهوند نوى		ع 39 ع 40 ج 31

8) "وظَبْيٌ تَهَتّكتُ" وزن "دخول براول".

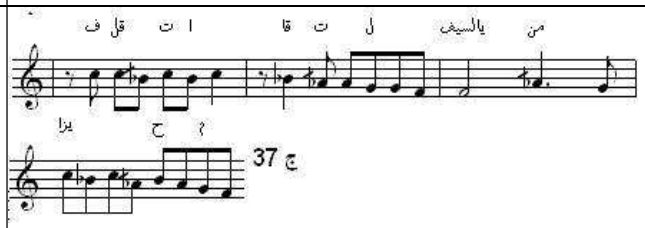
و ظَبْيٌ تَهَتّكتُ في حُبِّه وَغَيْري بِالوَصْل منهُ انْتفَتعْ

فقُلْتُ أُقَاتِلُ بالسَّيْفِ منْ يُزَاحِمُني فِيكَ حتّى أقَعْ

فَقَال إذا رُمْتَ قَتْلَ العِدا فَقاتِلْ بِسَعْدِ وإلاَّ فدَعْ

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ع42 ج33		محير عراق نوى

PDF Creator Trial

محير سيكاه نوى		ج 34
ماية راست		ج 35
ماية كردان		ج 36
ذيل جهاركاه		ج 37
محيّر عراق نوى		ج 38

أمّا الأنموذج الثّاني الّذي سنقوم بتحليله فهو من ألحان الفنّان رضا القلعي:

9) أغنية "ظَلَمُوني حَبايْبِي" وزن "الوحدة".

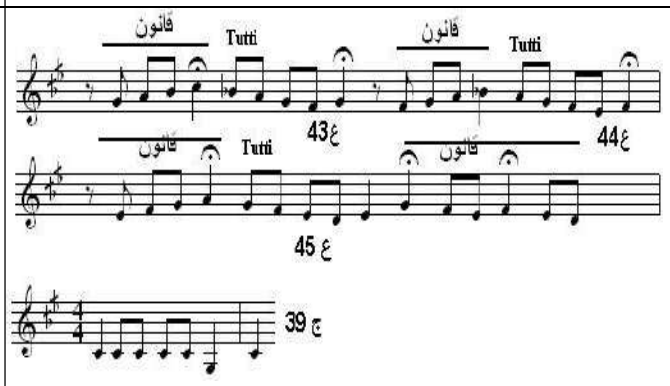
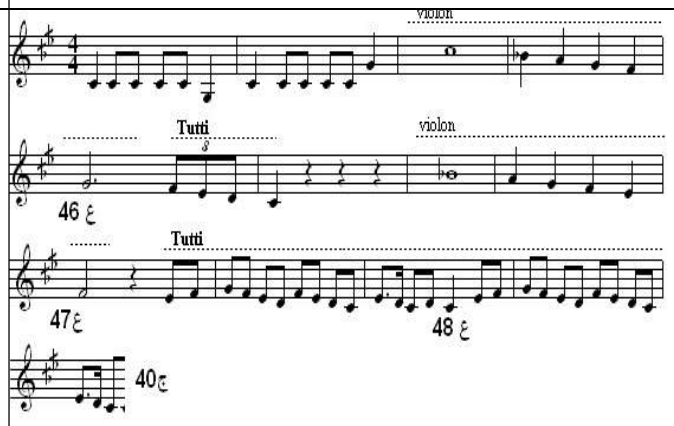
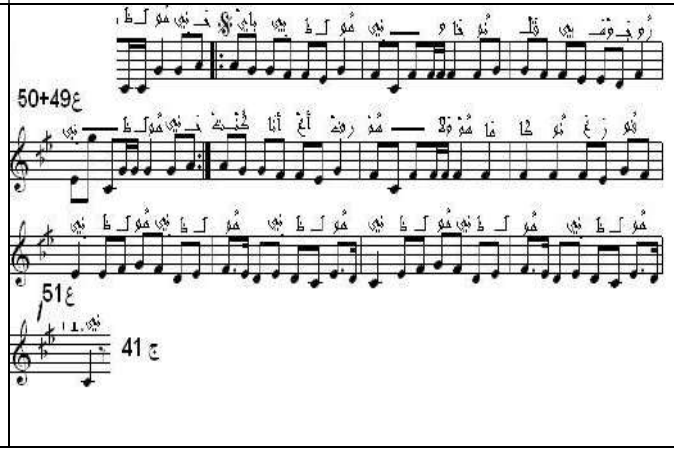
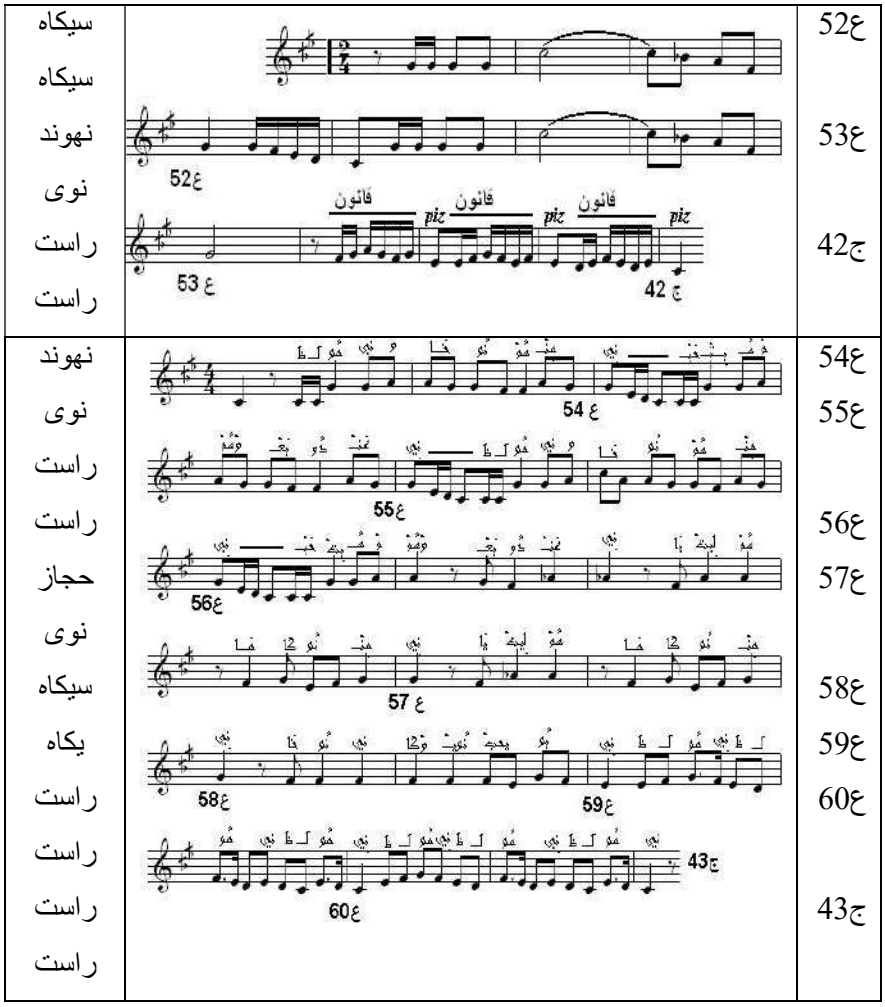
ظَلَمُوني حَبَايْبِي ظَلَمُوني وْخَانُو قَلْبِي وْهَجَرُونِي

يَالِيتْني مَا كُنْتِ أَنَا أعْرِفْهُمْ وَلاَ هُومَا كَانُوا عَرَفُونِي

ظَلَمُوني وْخَانُوهُمْ مِنّي حَبّيتْهُمْ وْهُمْ بِعْدُو عَنّي

يَالِيتْهُمْ مَا كَانُوا مِنّي خَانُونِي وْكَانُوا يْحِبُّونِي

PDF Creator Trial

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
نهوند نوى جهاركاه جهاركاه سيكاه سيكاه راست راست		43ع 44ع 45ع 39ج
نهوند نوى جهاركاه جهاركاه راست راست راست راست		46ع 47ع 48ع 40ج
سيكاه سيكاه سيكاه سيكاه راست راست		49ع 50ع 51ع 41ج

PDF Creator Trial

PDF Creator Trial

3- مقام النهوند(1)

3-1 التعريف

يفيد المصطلح اسم مدينة ببلاد الفرس (إيران حاليا) وقد كان موضوع جدل كبير بين عديد الباحثين، بين مؤكّد أنّه لا ينتمي إلى المقامات العربيّة الأصيلة "كالبياتي" و"الراست" و"السيكاه"، وبين مقرّ بعراقته وشيوعه عند الموسيقيين العرب القدامى منذ زمن بعيد. ودون الدّخول هنا في الجدل القائم حول الأصول التّاريخيّة لهذا المقام، نلاحظ أنّه من بين المقامات العريقة والشّائعة عند الموسيقيين العرب والأتراك والفرس. ويذكر صلاح الدين الصفدي فقد ذكر في معرض حديثه عن جنس الماهور، وصفا لمسار مقام "النهوند" بقوله: و**مبدؤه من "الراست" صاعدا دفعة إلى " فوق الراست"، ثم تهبط بالتدريج إلى نصف بردة السيكاه، ثم إلى الدوكاه ثم إلى الراست وهو المحط، فيكون مركبا من سبع بردات مطلقة و بردة مقيدة ومن سبع نغمات.** (2)

وفي مخطوط "الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام"، نجد تعريفا لنغمة "العشاق" (3): "**وصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الجهاركاه صاعدا إلى بردة البنجكاه ثم إلى بردة الحسيني ثم تمدّ فيها وتهبط إلى بردة البنجكاه ثم إلى بردة الجهاركاه ثم إلى نصف بردة السيكاه ثم إلى بردة الدوكاه، وهو المحط فيكون مركبا بهذا القانون من أربع بردات مطلقة و بردة مقيدة ومن سبع نغمات.** (4)

---

1) ورد المصطلح في مختلف المصادر والمراجع على النّحو التّالي: نهاوند. وسنعتمد في هذه الدّراسة على مصطلح (نهوند) وهو في تقديرنا الأقرب لما يطلق عليه عند أهل الصّناعة.

2) الصفدي (صلاح الدين)، **رسالة في علم الموسيقى**، ص.150

3) والّذي يعرف اليوم على أنّه من أنواع النهوند: راجع الملحق ص 221

4) كتاب **الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام**، ص57.

PDF Creator Trial

نستنتج مما تقدم أن المقام الأول يشبه مقام "النهوند" في مساره اللحني وترتيب درجاته مع اختلاف في مستوى التسمية. أما المقام الثاني فيمكن مقارنته بمقام "الكردي" المعاصر.علما بأنّ المرجعين لم يستعملا مصطلح "نهوند".

ينبني مقام النهوند المعاصر، حسب كامل الخلعي على الدرجات التالية: راست، دوكاه، كردي، جهاركاه، نوا، شوري، أوج أو عجم، كردان محير سنبله، الصعود بأجوبة بردتي الجهاركاه والنوا، والهبوط ببردات العراق وأراضي الشوري واليكاه والركوز عند الانتهاء في بردة الراست. **وبحسب الاصطلاح التركي تبتدئ هذه الطريقة من بردة الجهاركاه إلى النوا.**(1) أما سليم الحلو فقد ذكر أنه **جرت العادة بأن يبدأ بالعمل من مقام النهوند بإظهار العقد الأوّل دخولا إليه غالبا من النوا مع لمس الجهاركاه أو الراست كظهير للنوا.**(2) ويشترك معه علي هيثم المصري في نفس التّعريف مضيفا " ... **وفي الهبوط تستبدل درجة العجم بالنّيم ماهور ويعمل حجاز على النّوا أو على الأصحّ نكريز على الجهاركاه، ثمّ الهبوط إلى العقد الأوّل.**(3)

ولمقام النهوند فروعا عديدة نذكر منها(4):

- النهوند الكبير: نهوند راست – حجاز نوا ، نهوند جهاركاه.
- النهوند الرومي: نهوند راست – حجاز جهاركاه ، حجاز راست.

---

1) الخلعي (كامل)، **الموسيقي الشرقي**، ص.42

2) الحلو (سليم)، **الموسيقى النظرية**، ص113.

3) مصري (علي هيثم)، **موشحات أحمد أبي خليل القباني**، ص. 32

4) لمزيد التعمق راجع:

- كتاب وثائق مؤتمر القاهرة المنعقد سنة 1932.

-D' ERLANGER (le Baron Rodolphe), **La musique arabe**, pp. 208-213

PDF Creator Trial

3-2 التحليل الموسيقي

سنعتمد في دراستنا التحليلية لمقام النهوند على بعض ما وصلنا من موشحات وأدوار، والتّي أنتجها أبرز الملحّنين المتميزين:

أحمد أبي خليل القباني:

موشح : بالنَّهونْدِ الكَبيرْ (شنبر)

موشح : أيُّ ظبْيٍ (رمل)

موشح : اغْنمْ صفاءَ الزَّمانْ (دور رَوانْ)

الشيخ محمد المسلوب

موشح : رشيقُ القدِّ (مخمس)

موشح : لمَّا بدا يَتثنَّى (سماعي ثقيل)

محمد كامل الخلعي

موشح : صاحِ قمْ للحَانِ (مربع)

موشح : ما خِلتُ أن السَّوسنَا (أوفر)

موشح : يا وُلاَّةَ العشقِ قُولوا (نوخت)

موشح : يازاهِيَ الميْلِ (سماعي ثقيل)

موشح : قمْ بنا نجْلو الحُمَيَّا (أقصاق)

ومن أبرز الشّواهد الغنائيّة المتداولة في تونس، موشّح:

1) مُنْيتِي عزَّ اصْطِبَاري (1): وزن "المحجّر"

دور: مُنْيَتِي عزَّ اصْطِبَارِي زَادَ وَجْدِي والهُيَامْ

منْ لِحَاظِكْ كَمْ أدَارِي منْ سُيُوف معَ سِهَامْ

خانة: يَا آل ودِّي سَاعِدُونِي واشْرَعُوا لِي في الغَرَامْ

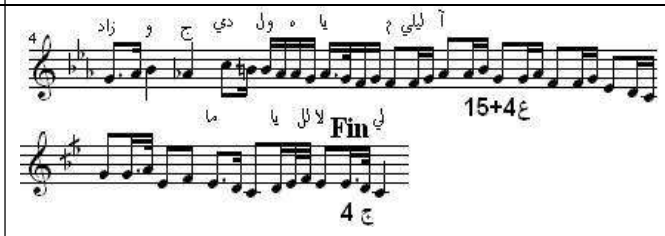
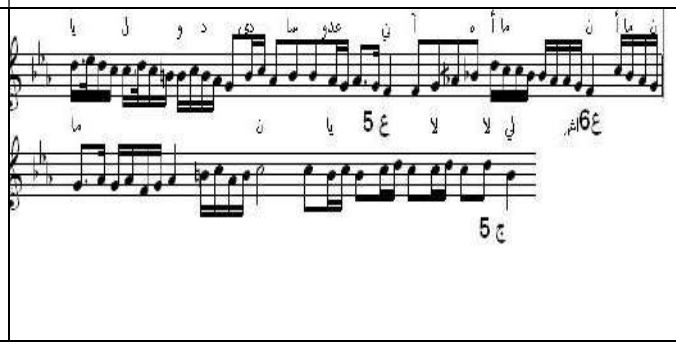
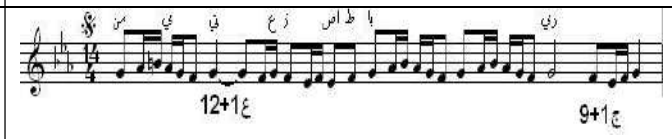
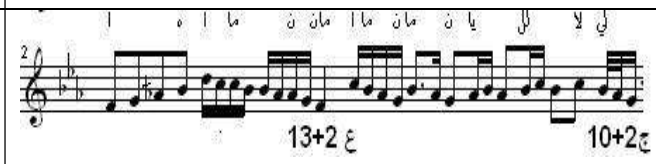
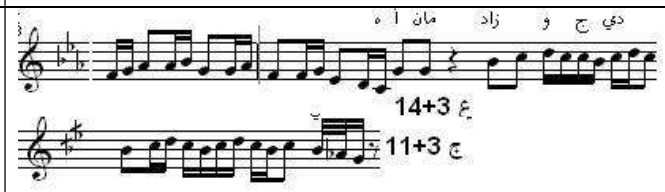
إنّي مُغْرَمْ حبّي جَاهرْ نَاري تضْرمْ قَلْبي صَابرْ

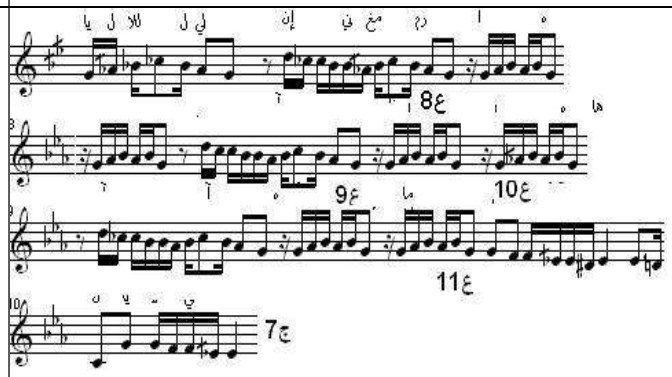
غطاء:وإلاّ أقول لكْ ما عَلِينَا كنْ في حَالكْ و السَّلاَمْ

---

1) الشّعر قديم و اللّحن للشّيخ سيّد درويش، علما بأنّ الخانة من ألحان عمر البطش

PDF Creator Trial

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
حجاز نوى		+1ع 12 +1ج 9
راست جهاركاه بياتي نوى		+2ع 13 +2ج 10
كردي نوى		+3ع 14 +3ج 11
نكريز جهاركاه نهوند راست		+4ع 15 +4ج 12
نكريز جهاركاه راست جهاركاه حجاز نوى		5 ع 6 ع 5 ج

PDF Creator Trial

نهوند كردان حجاز نوى		ع 7 ج 6
صبا نوى بستة نكار سيكاه		ع 8 9+ +10 11 ج 7
هزام سيكاه		ج 8

لقد أنتج خميس ترنان في "هذا المقام" ولحّن فيه بعض المقطوعات الغنائيّة ولعلّ أبرزها نوبة الخضراء (1) ومنها بطائحي "أيّهَا المُولَعُ". أمّا الأنموذج الثّاني الّذي سنقوم بتحليله فهو أغنية "مَعْنى الجَمالْ هوَ إنْتِ" (2)

2) أيّها المولع وزن البطائحي

أيُّهَا المُولَعُ هَيَّا لِحِمَى سُوقِ المَدِينَةْ
وَانْشُقْ العِطْرَ شَذِيَّا وَرْدَهُ أَوْ يَاسَمِينَةْ

1) لحّن الشيخ خميس ترنان نوبة كاملة على الشكل التقليدي مستعملا مختلف الأقسام والأوزان، وذلك في مقام "النّهوند" المشرقي وخرج بذلك عن دائرة الطبوع التونسيّة التقليديّة. وقد نظم شعر موشّحات وأزجال هذه النّوبة الشاعر الطّاهر القصّار وهو من أبرز شعراء الأغنية في القرن العشرين.

2) من ألحان محمّد التريكي وكلمات حمادي الباجي.

PDF Creator Trial

(طالع)

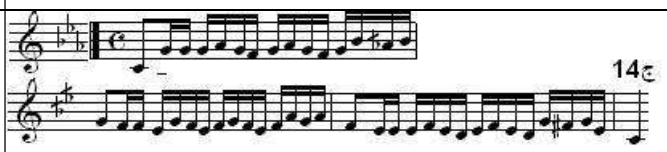
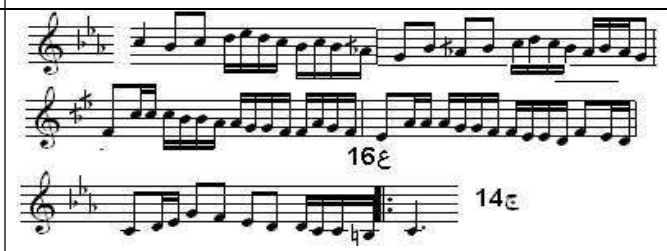
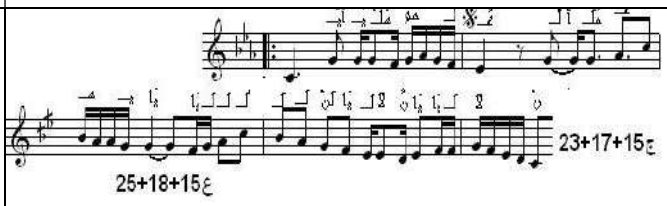
وَانْظُرِ الجَامِعَ تَسْمُو فِيهِ آيَاتُ العِمَارَةْ

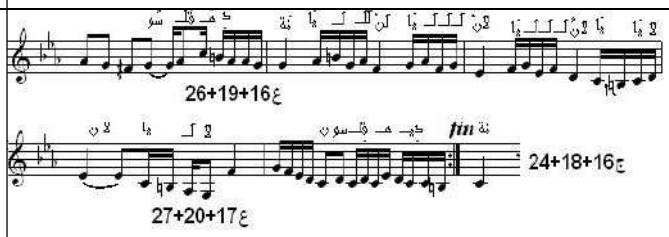
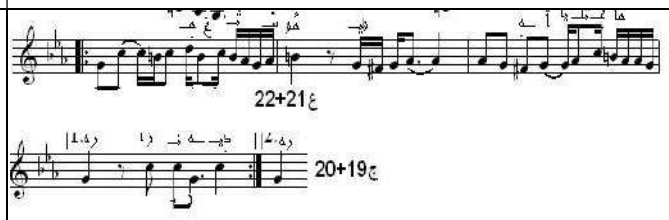
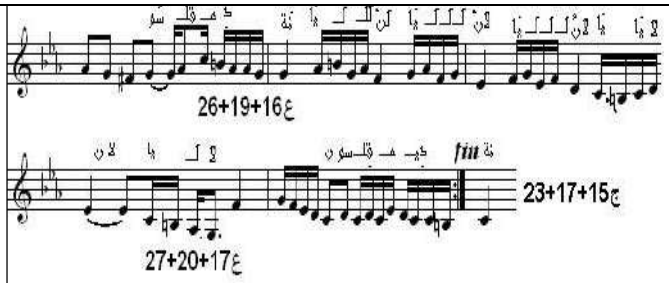
زَانَهُ دِينٌ وَ عِلْمٌ وَ الهُدَى أَعْلَى مَنَارَةْ

وَاغْتَنِمْ مِنْ ساحَةِ المُرْكَاضِ مَا يُذْهِبُ الغَمَّ وَ يُبْرِي الأَلَمَ

(رجوع)

مَنْزَهٌ بِالحُسْنِ يَزْهُو ذُو نَسِيمٍ مُسْتَطَابْ

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ج13		نوى راست
ج14		نوى راست
ع16 ج14		راست جهاركاه نهوند راست
ع15 +18 +25 ج15 +17 +23		كردي نوى نهوند راست

PDF Creator Trial

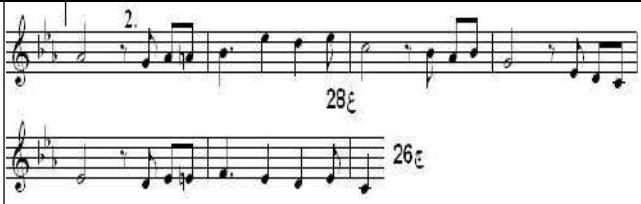
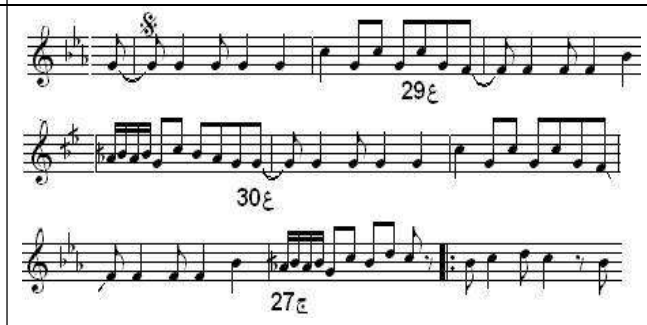
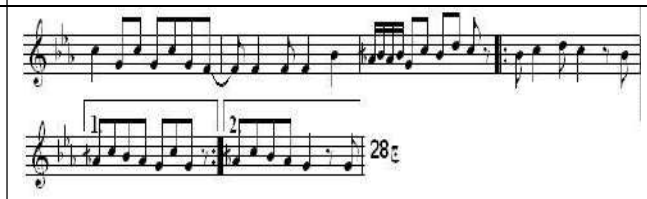
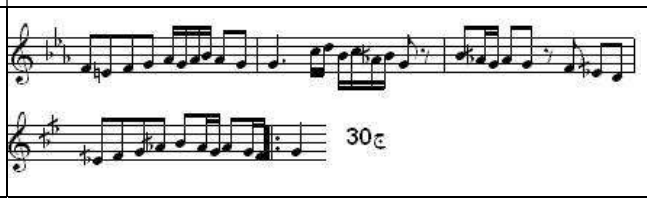
حجاز نوى حجاز ياكاه نهوند راست		16ع 19+ 26+ 17ع 20+ 27+ 16ج 18+ 24+
نهوند كردان حجاز نوى		21ع 22+ 19ج 20+
عجم عجم نكريز راست		23ع 24+ 21ج 22+

3)-أغنية "معنى الجمال" (وزن الرمبا)

مَعْنى الجَمال هُوَ إنتِ رُوح الدّلاَل هُو إنْتِ
في طَلْعِتكْ في رِقّتكْ حِزت الخَيَال يَا إنتِ
عْيُونك لمّا تِتْرَسّمْ سِحْر تِتْكَلّمْ
و خْدُودكْ ورْد يتبسّمْ في غُضون يحْلمْ
أمَّا الشّفايفْ وَرْد تتغنّى وردِ القَطَايفْ م الجنّة
و القَلْب خَائفْ يِتْجَنّى زيّ الغَزالْ يَا إنتِ
بسْماتكْ بسْمة فَجْرِيَّةْ تِسْحِر مغْرِيّةْ
و شْعُورِكْ خَصْلة ذهبِيَّةْ تلْمَع خَمْرِيّة

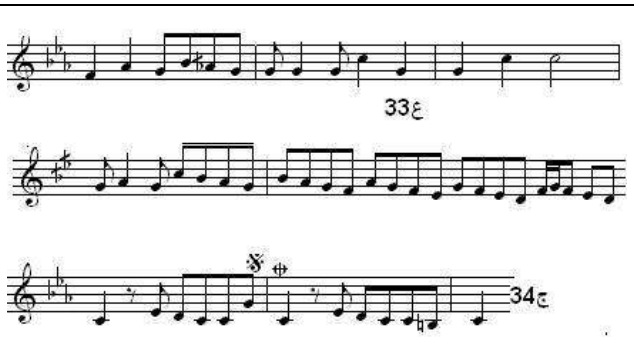
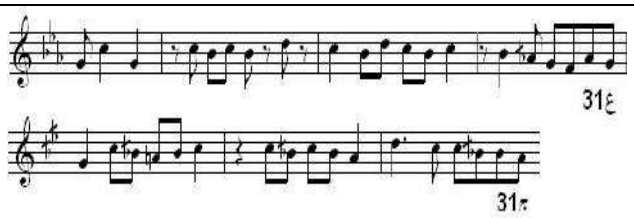
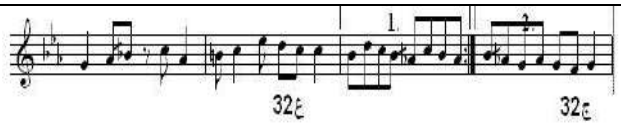
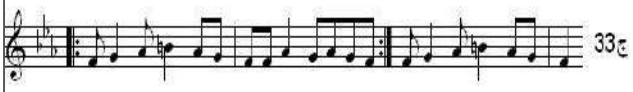
PDF Creator Trial

مثل الخَمايلْ في عْشيّةْ و القدْ مَايلْ حُوريّة

فِيكْ الشَمايل رُوحِيّةْ كُلّكْ دَلاَلْ يَا إنتِ

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ج25		كردي نوى
ع 28 ج 26		نهوند كردان نهوند راست
ع 29 ع 30 ج 27		كردي نوى بياتي نوى بياتي نوى
ج 28		بياتي نوى
ج 29		محير سيكاه راست
ج 30		بياتي نوى

PDF Creator Trial

حسين نوى محير عراق نوى		ع 31 ج 31
نهوند كردان بياتي نوى		ع 32 ج 32
نكريز جهاركاه		ج 33
بياتي نوى نهوند راست		ع 33 ج 34

4- مقام النكريز

4-1 التعريف

يعرف مقام النكريز في الموسيقى التركية والعربيّة بنفس التسمية والمصطلح من أصل فارسي (1). وقد عرفه سليم الحلو باسم **فارسي اصطلاحي**

1) المهدي (صالح)، **الموسيقى العربية (مقامات و دراسات)**، ص.26

PDF Creator Trial

موضوع لمقام خاص يدعى مقام النكريز ويستقر على درجة الراست"(1).

أما مقام "النواثر" فقد تم تعريفه على أنه "**اسم فارسي معناه الأثر الجديد**".

يبدو من خلال التآليف القليلة، واعتمادا على عديد المراجع الموسيقية، أن مقام "النكريز" من المقامات الدّخيلة على الموسيقى العربية. غير أننا وجدنا بعض المعلومات التي قد تشير إلى وجود مقام أو جنس "النكريز" منذ فترة بعيدة. فقد أورد صلاح الصفدي في تصنيفه لشعب المقامات الأصلية فذكر: **الشعبة الثالثة (النيريز(2) وهو شعبة الأصفهان، ومبدؤه من بردة الراست صاعدا إلى بردة البنجكاه دفعة واحدة، بإسقاط ما بينها، ثم تهبط إلى نصف بردة الجهاركاه، ثم إلى السيكاه، ثم إلى الراست بالتدريج وهو المحط.** (3) ولعلّ في هذا ما يدفع إلى زعم أنّ مقام "النّكريز" عرفه العرب منذ حوالي ستة قرون.

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار هذه المعلومات حول مقام "النكريز" فهل يمكن اعتباره أصلا لمقام "النواثر"؟ خصوصا وأننا لم نجد إشارة واحدة في نفس المرجع أو في مراجع أخرى نستدلّ بها على مقام النّواثر. وفي هذا الإطار قدّم كامل الخلعي مقام النّواثر على أنه **مثل تركيب النهوند غير أنه يكون فيه بدل الجهاركاه حجاز وقد تسمى بهذه الطريقة باسم مقام نهوند رومي.** أما بالنسبة إلى مقام النكريز **فقد سميت هذه الطريقة أيضا باسم مقام حجاز تركي** (4)

---

1) الحلو (سليم)، **الموسيقى النظرية**، ص214.

2) وقد ذكر المحقق ما يلي: (النيريز) يراد به ما يعرف الآن باسم (نكريز) وهو إجراء الحجاز على الدوكاه ثم الركوز على الراست بحساسة من العراق.

3)) الصفدي (صلاح الدين)، **رسالة في علم الموسيقى**، ص. 144.

4) الخلعي (كامل)، **الموسيقي الشرقي**، ص.45

PDF Creator Trial

يبدو أن كامل الخلعي لم يعرّف هذين المقامين تعريفا ضافيا بسبب عدم شيوعهما عند الموسيقيين المصريين، واكتفى بالإشارة إلى أنّهما ينتميان إلى الموسيقى التركية.

4-2 التحليل

سنعتمد في دراستنا التحليلية لمقامي النكريز والنواثرعلى بعض ما وصلنا من موشحات وأدوار يبدو أنها ملحنة منذ فترة قريبة والّتي نذكر منها:

موشح: عَاذُلي فِي الأَغْيَدِ (ورشان)

موشح: ذكَرتُ وأَرِيجُ الصَّبَا (نوخت)

موشح: أيُّ ظَبْيٍ (رمل)

موشح: اجْمعُوا بالقُرْبِ شَمْلِي (نوخت) (1)

ويعتبر هذا الموشّح من أبرز الشّواهد الغنائيّة الّتي عرفت في تونس بالإضافة إلى الأمثلة التالية والّتي سنركز عليها في دراستنا التحليليّة:

- أغنية: "كِيفْ دَارْ كَاسْ الحُبْ" (2)
- أغنية: "يَا ماقْوَانِي" (3)

1) موشّح "اجْمعُوا بالقُرْبِ شَمْلِي" وزن "النّوخت"

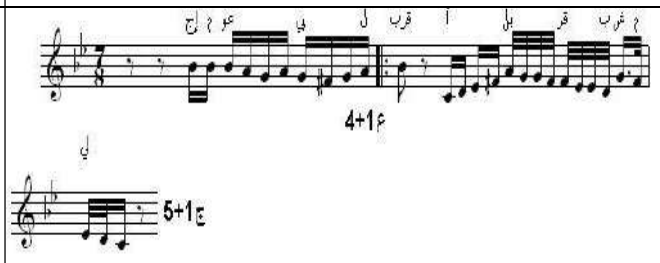
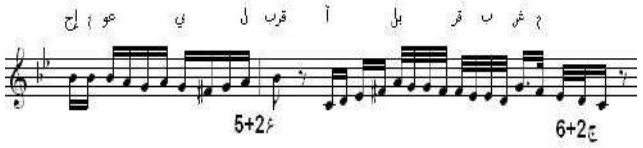
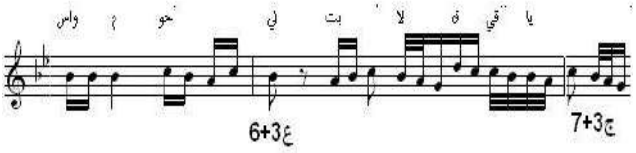
اجْمَعُوا بالقُرْبِ شَمْلِي واسْمَحُوا لي بالتّلاقِي
وَصِلُوا بِالودِّ حَبْلِي فالنَّوَى مُرَّ المَذاقِ

1) من نظم مجهول وألحان سيّد درويش وتجدر الإشارة إلى أنّه توجد رواية أخرى لهذا الموشّح في مقام العجم عشيران.

2) من كلمات الهادي ذهب وألحان خميّس الترنان وغناء المطربة صليحة.

3) من نظم مجهول وألحان أحمد الوافي.

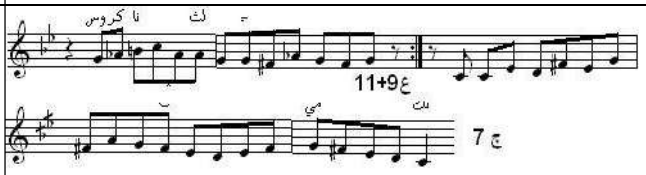
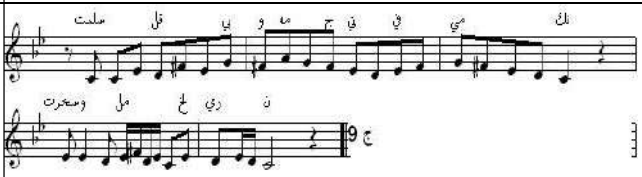
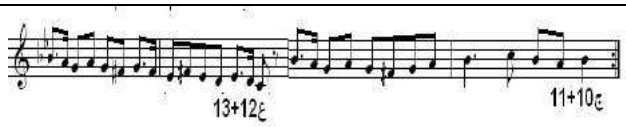
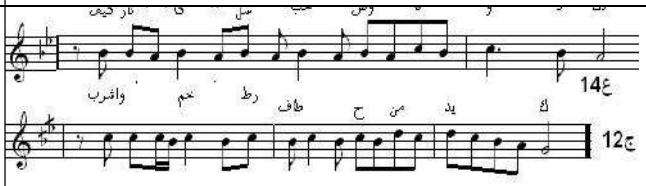
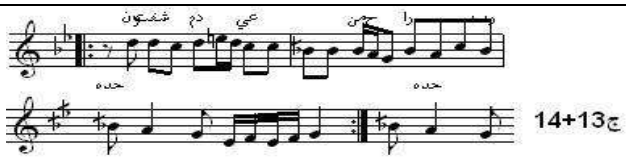
PDF Creator Trial

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ع1+4 ج1+5		عجم عجم نكريز راست
ع2+5 ج2+6		عجم عجم نكريز راست
ع3+6 ج3+7		عجم عجم نهوند نوى
ج4+8		نكريز راست

2) أغنية: "كِيفْ دَارْ كَاسْ الحُبْ" وزن "الدّويك"

كِيفْ دَارْ كَاسْ الحب بينِي و بِينكْ و سْكِرْنَا لِثْنِينْ
سَلّمْتْ قَلْبِي ومُهْجَتي في يْمينكْ وسْخَرْتْ مِ الاخْرِينْ

كيفْ دَارْ كاسْ الحب و صْفَا ودّكْ وشْربْتْ خمر طَافحَة من يدكْ
ونَشّفتْ دمْعِي في حَرارَة خدّك شَمّيتْ عطْرَ الورْد بحْذا خدّكْ
مَمْزوج باليَاسْمِينْ

PDF Creator Trial

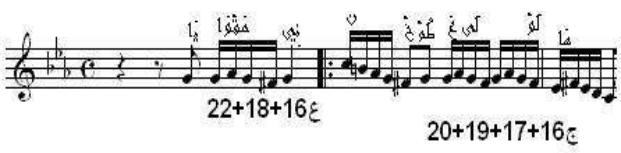
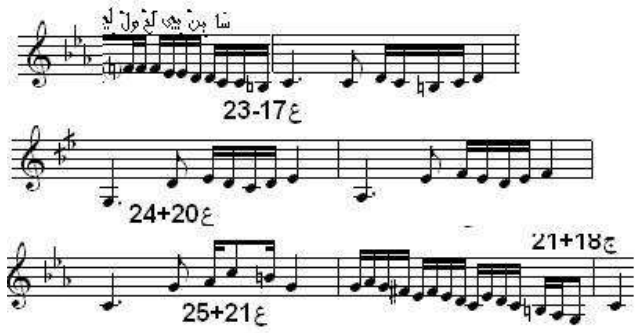
الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
نكريز الراست		+8ع 10 6+5ج
حجاز نوى نكريز راست		+9ع 11 7 ج
نكريز راست		8 ج
نكريز راست		9 ج
نكريز راست عجم عجم		+12ع 13 +10ج 11
كردي حسيني كردي حسيني		14 ع 12 ج
محير عراق نوى		+13ج 14

PDF Creator Trial

عجم عجم نكريز راست		ع 15 ج 15

3) أغنية: "يَا ماقْوَانِي" وزن "البطائحي".

الرّيح قِبْلِي والحْبِيبْ انْسَانِي نُخْطُم عَلى الأوْهَامْ يا مَقْوَانِي

لاَشْ الغِرِيبْ هُوني بينْ يْدِيكُمْ يا زَارِعِينْ الفُلْ عِيبْ علِيكُمْ

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
حجاز نوى نواثر راست		22+18+16ع 20+19+17+16ج
نهوند راست حجاز ياكاه حجاز نوى نواثر راست		21+19ع 23+17 24+20ع 25+21ع 21+18ج

PDF Creator Trial

5- مقام الحجازكار

5-1 التعريف

تتركب كلمة "حجازكار" من قسمين: حجاز(وهو من المقامات العربية المعروفة) و "كار" وتعني باللغة الفارسية (العمل أو الصنعة) ويصبح المعنى الكامل إذن " **عمل الحجاز**".(1) وقد عرف هذا المقام عند الفرس والأتراك على حد السواء، **وتنسب هذه النغمة إلى أهل الحجاز**(2)، **ولها عند العرب والفرس والأتراك اعتبار كبير وصفة ممتازة، وهي من أقدم النغمات الشرقية، وترتكز في الأصل على مستقرها وهو مطلق وتر الدوكاه في آلتي العود والكمان، ولكن الأتراك وربما الفرس من قبلهم، صنعوها أي صوروها على درجة الراست، فأكسبت بذلك لونا خاصا واتسعت ناطقتها وأصبح سير العمل فيها يختلف قليلا عن نغمة الحجاز الأصلية.** (3)

إنّ مقام "الحجازكار" هو في الأصل "الحجاز العربي" واستعمله الموسيقيون المعاصرون في ألحانهم قصد تلوين موسيقاهم والخروج بها عن السائد. وقد اكتسب هذا المقام شخصيته التي اختلف بها عن المقام الأصلي: الحجاز، ويذكر كامل الخلعي في التعريف به، **الحجازكار: راست، زيركولاه، سيكاه، جهاركاه، نوا، شوري، أوج، كردان، محير، سنبلة. عند لزوم زيادة الصعود في بردات هذه الطريقة تستعمل أجوبة بردتي الجهاركاه والنوا وعند لزوم الدنو للهبوط فيكون العمل ببردات العراق وأراضي الشوري و**

---

1) المهدي (صالح)، **الموسيقى العربية** (مقامات و دراسات)، ص. 27

وقد ذكرابن منظور: **والحجاز: البلد المعروف، سميت بذلك من الحجز الفصل بين شيئين لأنه فصل بين الغور والشام والبادية (أي الجزيرة العربيّة) (راجع):**

2) ابن منظور (جمال الدين)، **لسان العرب**، ، ص.33

3) الحلو (سليم)، **الموسيقى النظرية**، ص 112 .

PDF Creator Trial

الياكاه والركوز عند الإنتهاء في بردة الراست. وقد تستعمل أيضا في هذه الطريقة تارة بردة الشهناز بدل المحير وجواب بردة السيكاه بدلا من السنبلة والطريقة لم تزل مقام حجازكار. وهي تصوير مقام الشاهناز(1) ومقام الأوج آرا(2) ومقام السوزدل(3)(4).

أما سليم الحلو فقد اعتبر أن شخصية هذا المقام **توجب البدء من جوابه لا من قراره، أي من درجة النهفت مثلا إلى الكردان للعمل في دائرة العقد الثالث بشكليه (حجاز على الكردان ونهوند على الكردان) ثم الصعود منه إلى الرابع إذا أمكن. وفي الهبوط يمر العازف بالعقد الثالث (نهوند الكردان) وأيضا حجاز على الكردان ثم الإنتقال منه إلى العقد الثاني للعمل تارة بجنس حجاز النوا وتارة بجنس نهوند الجهاركاه ذي الخمس. يلي ذلك الهبوط إلى العقد الأول.(5)**

5-2 التحليل

سنعتمد في دراستنا التحليلية لمقام "الحجازكار" على بعض ما وصلنا من موشحات وأدوار:

مؤلفات أحمد أبي خليل القباني

موشح: شوقي لأوقات الوصال (مصمودي)

مؤلفات عبده الحامولي

---

1) هو مقام الحجاز باستعمال درجة الشاهناز

2) هو مقام تركي الأصل (حجاز على درجة العراق)

3) حجاز على درجة "العشيران"

4) الخلعي (كامل)، **الموسيقي الشرقي**، ص 42

5) الحلو (سليم)، **الموسيقى النظرية**، ص 112.

PDF Creator Trial

موشح: الله يصون دولة حسنك (مصمودي)

موشح: كنت فين والحب فين (مصمودي)

موشح: مليك الحسن في دولة جماله (مصمودي)

موشح: كادني الهوى وصبحت عليل (مصمودي)

مؤلفات سلامة حجازي

موشح: العدل والإنصاف روح الوطن (نوخت)

موشح: دام مولانا المليك الأفضل (سماعي)

موشح: أنار سعدي وتم قصدي (سماعي)

مؤلفات كامل الخلعي

موشح: كشف الصبح اللثاما (شنبر)

موشح: حامل الهوى تعب (فاخت)

موشح: مزق بصبح الحميا (مربع)

موشح: اصرف همومك بالألحان (دور روان)

موشح: يا ترى (دارج)

مؤلفات محمد عثمان:

موشح: يا غزالا زان عينيه الكحل (نوخت)

موشح: فتنا مطرب الحان (سماعي ثقيل)

موشح:هل الهلال السعيد (مصمودي)

موشح : اسقيني الراح (مربع)

علما بأنّ هذا الموشّح الأخير هو أكثر الأمثلة الغنائيّة تداولا في تونس، وهو ما يبرّر اختيارنا (1):

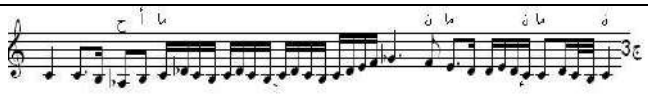
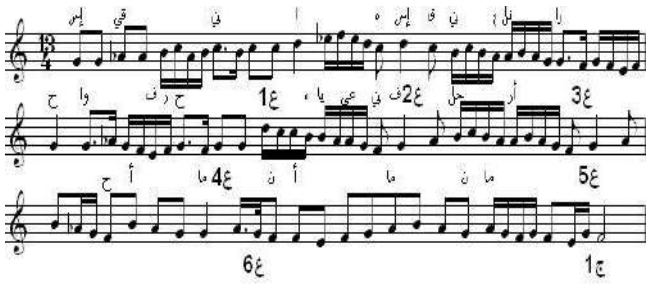
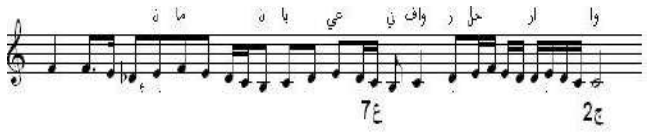
---

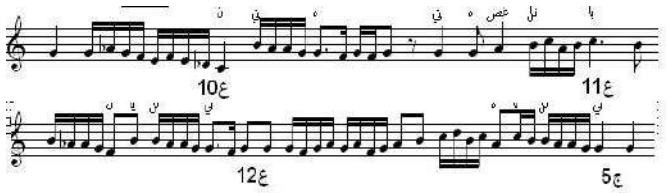
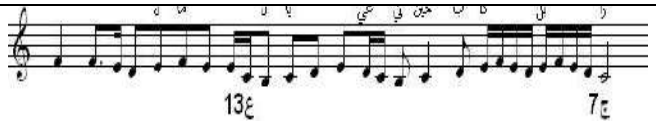
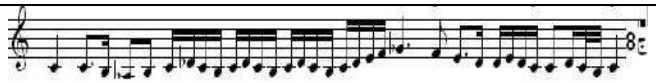
1) صاحب هذا الموشّح مجهول أمّا اللّحن فهو لمحمّد عثمان.

PDF Creator Trial

5-2-1 موشّح: "اسقيني الرّاح" وزن "المدوّر"

اسْقِيني منَ الرّاح وافْرَحْ الأَرْواح
نُور جَبِينكْ لاحْ حُسْنَهُ الفَضّاحْ
زَادَنِـي أَشْجانْ تيه غُصْنُ البَانْ
حينَ بَدا بالرّاح
يَنْثَنِي يَا صَاح في حلى الأَفْرَاحْ

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ع 1 ع 2 ع 3 ع 4 ع 5 ع 6 ج 1		حجاز نوى نهوند نوى نكريز جهاركاه حجاز
ع 7 ج 2		نكريز عجم عشيران حجازكار راست
ج 3		حجازكار راست
ع 8 ع 9 ج 4		حجاز نوى نهوند كردان

PDF Creator Trial

حجازكار راست حجاز نوى		ع 10 11ع 12ع 5 ج
نكريز جهاركاه		6 ج
حجازكار راست		7 ج
حجازكار راست		8 ج

والملاحظ أنّ النّماذج الغنائيّة الّتي أنتجها ملحّنون تونسيون تكاد تكون مفقودة، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى ندرة استعمال المقام في المشرق.
ومن ناحية أخرى فإنّ التقارب الموجود بين المقامات التّالية: "الحجازكار" و"الحجاز" و"الشهناز" يمكن أن يكون سببا لذلك.
ولمّا كان التنظير مرتبطا بالتصنيف السلّمي فإنّ ذلك أدّى إلى خلط كبير في الصياغة المقاميّة للمقامات المذكورة آنفا والاقتصار على درجة الارتكاز(الراست أو الدوكاه) لتبيان الفرق بينها.

PDF Creator Trial

يعتبر الهادي الجويني من الموسيقيين الّذين أنتجوا أعمالا موسيقيّة خرجوا بها عن النّمط التقليدي التّونسي ومنها أغنية (اللّي تْعَدَّى وْفَاتْ) الّتي كتب كلماتها الشّاعر محمود بورقيبة(1)

5-2-2 أغنية: "اللّي تْعَدَّى وْفَاتْ" وزن "الرمبا"

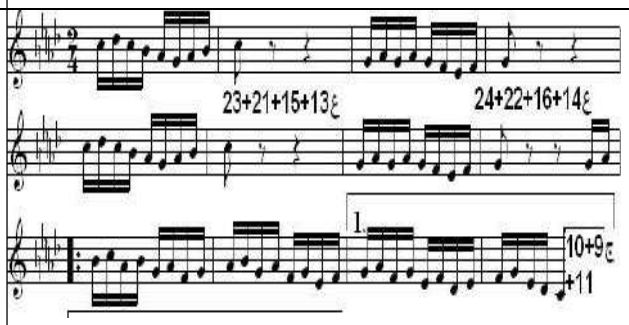
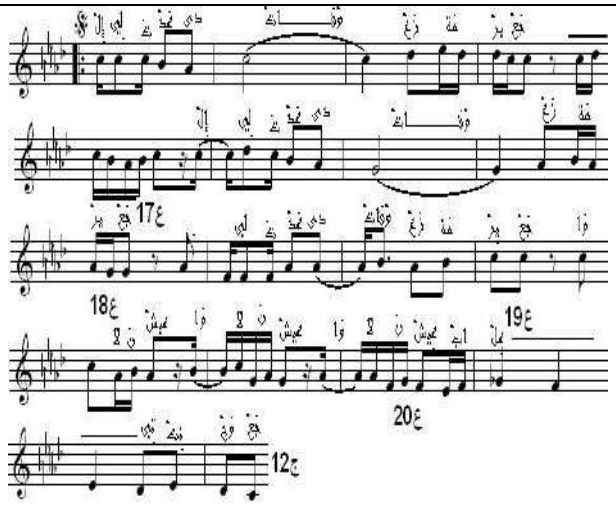
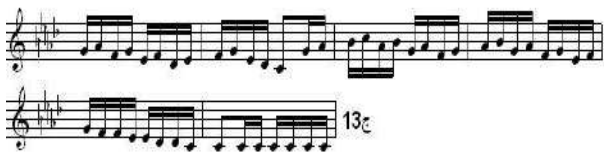
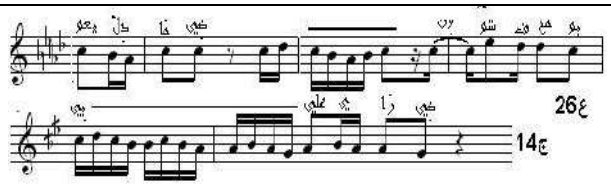
إلّي تَعَدّى وْ فَاتْ زَعْمَه يِرْجَعْ وَإلاَّ نَعِيشْ بْعِلْتِي نِتْوَجّعْ

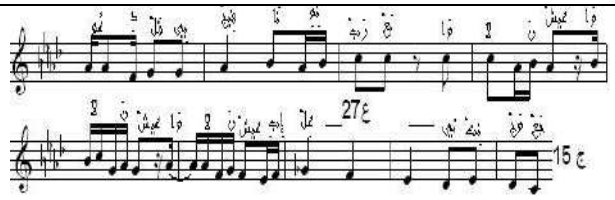
يْعُودْ المَاضِي
ونْشُوفْ مَحْبُوبِي عْلَيَّ رَاضِي
يْتِمْ قَصْدِي فِي الهَوَى وَ اغْراضِي
وْ يْعُودْ قَلبِي كِي الجنانْ مْرَبَّعْ

تْعُودْ أَيَّامِي
أَيَّامْ أُنْسي وْ زَهوْتِي وْغرَامِي
و إلاَّ نْمُوت وْ مَا انَّالْ مرَادِي
إِذَا نقُولْ أَحَيْت لاَ مِنْ يَسْمَعْ

1) محمود بورقيبة (1909-1956) كتب ما يقارب سبعمائة أغنية تمّ تلحين الكثير منها وتعامل مع عدد من الملحّنين نذكر منهم خاصّة: خميّس الترنان، محمد التريكي، صالح المهدي، الهادي الجويني، رضا القلعي، الصّدق ثريّا وغيرهم.

PDF Creator Trial

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
حجاز كردان حجاز نوى حجازكار راست		16+13ع 24+22+ 17+14ع 25+23+ 10+9ج 11 +
حجاز كردان حجاز نوى حجاز نوى نكريز جهاركاه حجازكار راست		17 ع 18 ع 19 ع 20 ع 12 ج
حجاز كردان حجاز نوى		25ع 13 ج
حجاز كردان حجاز نوى		26 ع 14 ج

PDF Creator Trial

حجاز نوى نكريز جهاركاه حجازكار راست		ع 27 ع 28 ج 15

6- مقام الزنكولاه

6-1 التعريف

صنف مقام الزنكولاه أو "الزّنْكلاَ " منذ قرون عديدة على اعتباره فرعا من فروع مقام الراست. أمّا صاحب كتاب الشجرة ذات الأكمام، فقد صنّفه على النحو التالي: " **وصفة استخراجها** (أي الزنكلا) **هو أن تبدأ من بردة أصل الجهاركاه، ثم تصعد إلى نصف بردة البنجكاه ثم تهبط إلى بردة الجهاركاه ثم إلى بردة السيكاه ثم بردة الدوكاه ثم تصعد إلى بردة السيكاه ثم إلى بردة الجهاركاه ثم إلى بردة البنجكاه ثم تهبط إلى بردة الجهاركاه وهو المحط** .(1).

وتجدر الملاحظة أنّ الخلعي لم يصنّف هذا المقام في كتابه و إنما اكتفى بالإشارة إليه في معرض حديثه عن مقام "الجهاركاه" فذكر: "...**وإذا استعملت بردة الأوج بدلا من بردة العجم فتسمي مقام (ماهور صغير) أو مقام زنكولاه عتيق**.(2). أمّا صالح المهدي فقد اعتبر أنّ مقام "الزنكولاه"- والمصطلح من أصل فارسي- **من فصيلة الحجازكار ولا يفترق عنه إلا**

1) كتاب، **الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام**، ص56.

2) الخلعي (كامل)، **الموسيقي الشرقي**، المرجع السّابق، ص 44

PDF Creator Trial

بجعل عقده الثاني جهاركاه على درجتها (فا) مع إضافة عقد صبا على درجة الحسيني وأحيانا حجاز على الكردان.(1)

إنّ كل ما تقدّم يجعلنا نقرّ بأنّ مقام "الزنكولاه" لم يكن متداولا بين الملحّنين في المشرق العربي، واستعماله يبقى في إطار التّلوين المقامي لمقام "الجهاركاه" أو "الحجازكار". ولعلّ هذا يؤكّد ما ذهب إليه عديد المنظّرين عندما رأوا أنّ جنس "الزنكولاه" هو فرعي لعديد المقامات.

ومن أشهر الأمثلة الّتي عرفت في الموسيقى التّونسيّة والّتي سنعتمدها في التحليل الموسيقي نذكر: موشّح "جَعلْنِي غَرَامِي" (2) وكذلك أغنية "إذَا تْغِيبْ عْليَّ" (3).

6-1-1 موشّح "جَعلْنِي غَرَامِي" وزن "الشّنبر"

جَعَلْنِي غَرَامِي لِعِشْقُو مَثَلْ
وزَادْ بِي هُيَامِي وَ كَيْفَ العَمَلْ
وَكان لِيَ مؤْنِسْ عَنِّي رَحَلْ

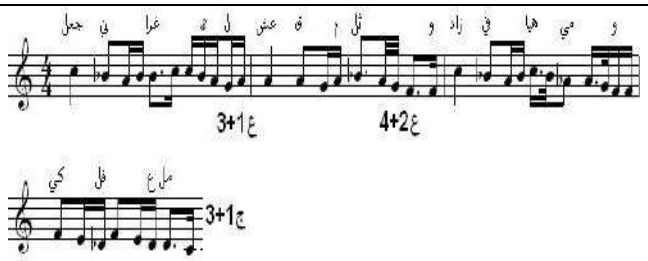
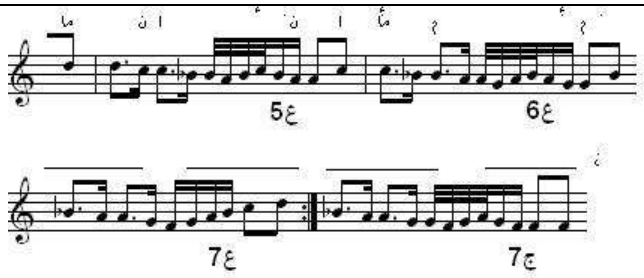
1) المهدي (صالح)، **الموسيقى العربيّة (مقامات ودراسات)**، ص. 27

2) موشّح جعلني غرامي مجهول المؤلّف من ألحان الفنّان صالح المهدي.

3) من كلمات أحمد خير الدّين وألحان خميّس ترنان وغناء صليحة.

– أحمد خير الدّين(1905–1967) هو من أبرز الشّعراء التّونسيين المعاصرين، إذ كانت الكتابة بالنسبة إليه طريقة للتّعبير عن الوضع الثّقافي السّائد. .ألّف مائتين و ثمان وثلاثين أغنية في جميع الأغراض والمضامين.

PDF Creator Trial

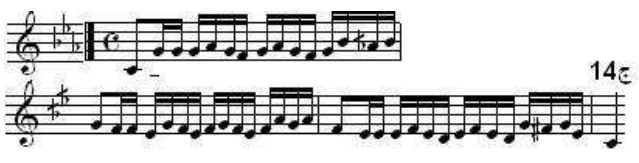
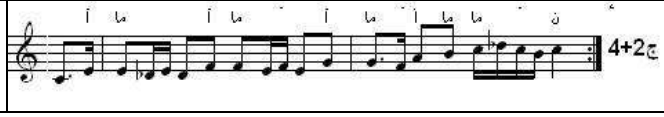
الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
كردي حسيني جهاركاه جهاركاه زنكولاه راست		3+1ع 4+2ع 3+1ج
حجاز كردان		4+2ج
صبا حسيني		6+5ج
كردي حسيني نهوند نوى جهاركاه جهاركاه		5 ع 6 ع 7 ع 7 ج
زنكولاه راست		8 ج

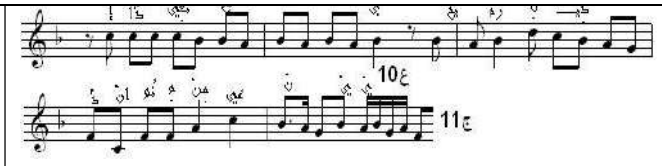
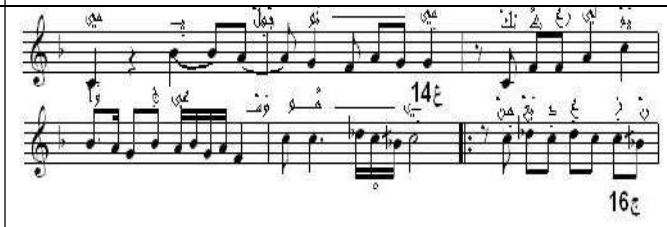
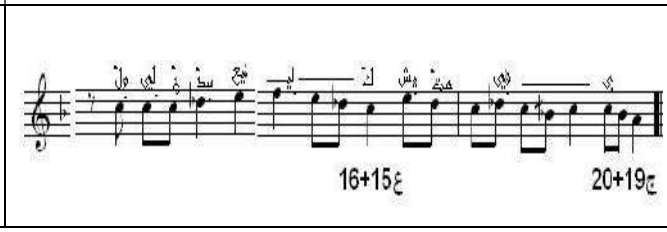
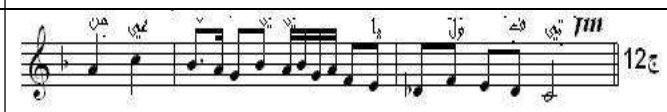
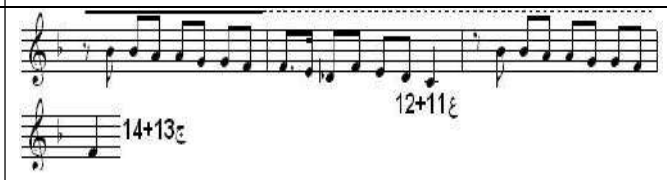
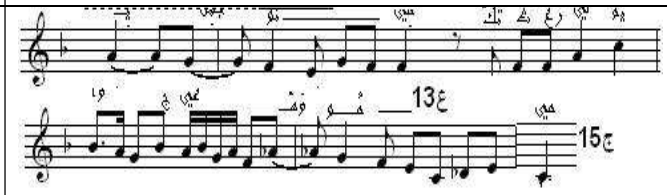
2) أغنية "إذَا تْغِيبْ عْليَّ" وزن "الدّويك".

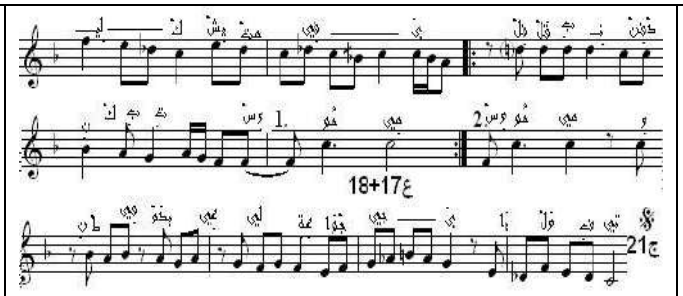
يـا وَلْفتـي إذَا تْغِيبْ علَيَّ يحرُمْ لَذِيذ النُّوم مِن عينَيَّ

PDF Creator Trial

يِـجْفِـلْ نُـومِي
تكْثِرْ علَيَّ مْوَاجْعِي وَهْمُومِي
مِنْ بَعْد عِزّي نْخَاف يرخِص سُومِي
واللّي حَسَدْنِي علِيكْ بِشْمتْ فيَّ
فِي القَلبْ نَدْفِنْ نكبتِي وِ سْمومِي و نطْفِي بدَمعي لِيعْةِ جْوَاجِيَّا
قَـالُـوا يَخْفَى
حَالْ الذِي فِي الحُبْ جَاتُو لَهْفَة
عُمْرْكْشِي رِيتْ النَّارْ وِسْط الحَلْفَا
و الرّيح ثَايِرْ في هْيَاجَة قْوِيَّة
هَكاكَ قَلْبِي جَمرتُو مَا تَطْفا و إذَا قْوَاتْ لغِيرْهَا يتْهَيَّا
قَلْبِي حَـرَقْتُو
بَعد الرّضَا بسِيف الجَفَا فَرَّقْتُو
لَوْ تَعْشْقِي و تذُوقْ مَا تذوَّقْتُو
لاَزمْ تْرُوفي وتَعْرفِي مَا بِيَّ
وتقلّهُمْ يَا لِيتْنِي صَدَّقْتُو مُحَالْ هَذا مْحَبّتُو عيريّة

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ع 8 ج 9		جهاركاه جهاركاه زنكولاه راست
ع 9 ج10		جهاركاه جهاركاه

PDF Creator Trial

عجم عجم جهاركاه جهاركاه		ع10 ج11
زنكولاه راست		ج12
زنكولاه راست جهاركاه جهاركاه		ع11 +12 ج13 +14
جهاركاه جهاركاه زنكولاه راست		ع13 ج15
نهوند نوى صبا حسيني		ع14 ج16
صبا حسيني		ج17 +18
حجاز كردان صبا حسيني		ع16 +19 ج19 +20

PDF Creator Trial

محير سيكاه نوى زنكولاه راست		17ع 18+ 21ج

7- مقام الحجازكاركرد

7-1 التعريف

لا يختلف مقام "الحجازكاركرد" في معناه الاصطلاحي عن مقام "الحجاز كار" إلاّ بإضافة "الكرد". حتى أن الأتراك يطلقون عليه تسمية أخرى تؤكد هذا المفهوم وهي: "كرد يلي حجازكار". فهل أنّ المفهوم الموسيقي للمقامين يتقارب إلى حد يصبح أحدهما مرادفاً للآخر ؟

يذكر سليم الحلو في تحليله لمقام "الحجازكاركرد" أن " **المقامات المركبة تكون غالبا منقولة من مستقرها الأساسي فتصبح والحالة هذه إما مصورة هي بذاتها على غير طبقتها الأصلية أو يزاد عليها ويضاف أصوات ومسافات غير مسافاتها الأولى فتكتسب صفات جديدة. والمعلوم أن كلمة تصوير عند الأتراك يقال لها "شد" أي تصوير مثل(شد عربان) وبدلا من إطلاقهم على مقام الكردي المنقول هذا (شد كردي) أطلق بعضهم (حجازكاركرد) نظرا لاستهلالهم هذا المقام بالحجازكار الذي لازمه مدة من الزمن، ثم تطرق لهذا المقام تعديلا و تحويرا ولكن الإسم ظل على ما أطلقوه عليه من البدء**"(1)

1) الحلو (سليم)، **الموسيقى النظرية**، ص 117

PDF Creator Trial

وبالنّظر إلى ماتقدّم فإنّ مقام "الحجازكاركرد" يصنّف ضمن عائلة مقام "الكرد" باعتباره متفرّعا منه ويشترك معه في أجناسه الرّئيسيّة. **وقد سمع هذا المقام ابراهيم قباني (1) وداود حسني (2) فأعجبهما ولحن كل منهما من هذا المقام."**(3)

فماهي إذن ميزة هذا المقام "الجديد" وماهو الفرق بينه وبين مقام "الكردي"؟

يعتبر سليم الحلو أن مقام "الحجازكاكرد" يتركب من الأجناس التالية:

- "كرد" على "الراست"
- "نهوند" على "الجهاركاه"
- "كرد" على "الكردان"
- "كرد" على جواب "الجهاركاه"

ويضيف المؤلّف في هذا المضمار أنّ اسكندر شلفون(1849–1934 باحث وموسيقي لبناني) اعتمد منهج التحليل نفسه في تعريفه بمقام الحجازكاركرد حيث ذكر أنّ الأتراك نقلوا فيما نقلوه من النغمات، نغمة الكردي التي تستقر على الدوكاه. أما الحجازكاركرد أو الكرد يلي الحجازكار كما أطلق عليها حديثا، فهذه النغمة قد نقل مستقرها الأتراك أنفسهم إلى درجة الراست، وبهذا الانتقال اكتسب شخصية جديدة وطابعا ذاتيا وأسلوبا خاصا في الإنشاد الموسيقي يختلف تمام الاختلاف عن طابع وأسلوب وشخصية نغمة الكردي الأصلية التي تستقر على درجة الدوكاه. ونغمة الحجازكاركرد لم تكن معروفة في مصر ولا في سوريا ولبنان إلا في سنة 1910 أو ما يقرب من ذلك مع أنها كانت شائعة في تركيا شيوعا عظيما منذ زمن بعيد. والذي جاء بها إلى مصر هو الموسيقي صفر بك علي الذي كان دائم الإتصال بالأتراك فأخذها عنهم. لمزيد التعمّق حول مؤلّفات اسكندر شلفون راجع:

-GUETTAT (Mahmoud**), Musiques du monde Arabo-Musulman**, Guide bibliographique et discographique, Approche analytique et critique, p.152.

1) إبراهيم القباني (1851–1937) هو من أشهر الفنانين في مصر، لحّن العديد من الأدوار من أشهرها: "الكمال في الملاح صدف"، و "ياالله أصلح الحال" .

2) داود حسني (1871–1937) مطرب وعازف وملحن مصري تعلم فن الغناء على يدي عبده الحامولي ومحمد عثمان وقد لحن مثل معاصريه في مختلف الأغراض (الدور، الموشح) كما لحّن عديد المسرحيات الغنائية لعل أشهرها (ليلة العمر) (أوبرات شمشون). وقد شُهدَ له بالكفاءة بتوسيمه سنة 1906 لتلحينه دور (أسير العشق) وقد قال سيد درويش عن هذا الدور : **يكفي أن يلحن داود حسني دور أسير العشق ليكون في مصاف كبار الموسيقيين** . لحن داود حسني مايقارب الخمسمائة مقطوعة غنائية.

3) شورة (نبيل)، **المرجع السّابق**، ص.98.

PDF Creator Trial

ويعتبر أنّ خصوصية هذا المقام أو بالأحرى ما يميزه عن مقام "الكردي" هو أنّه **يبدأ العمل من المنطقة الجوابية للمقام للعمل في دائرة العقد الثالث دخولا إليه من درجة العجم كظهير للكردان، ثم الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن. وفي الهبوط يكون التدرج عقدا فعقدا حتى الثاني. ثمّ يصير استقرارات جزئية على درجتي الكردان والجهاركاه ثم النزول إلى العقد الأول، ويدور العمل النهائي بين درجة الكردان والراست.** (1) غير أنه يقدم مقام الكردي على النحو التالي: " **يبدأ العمل في مقام الكرد بجنس الكرد على الدوكاه ابتداءا من درجة الدوكاه صعودا إلى النوى ثم العودة إلى الدوكاه، ثم الصعود إلى العقد الثاني للعمل بشكليه النهوند على النوا والجهاركاه على الجهاركاه ثم الصعود إلى العقد الثالث والرابع إن أمكن والهبوط عقدا فعقدا حتى جنس البوسلك على النوا والجهاركاه على الجهاركاه ثم الإستقرار على درجة الدوكاه بجنس الكرد.**(2) والواضح إذن أن مقام الحجازكاركرد لا يتميز عن مقام الكردي إلا بالتركيز على الجوابات أي المناطق الحادة من المجال الصوتي ولا بد هنا من التأكيد على وجود جنس نواثر على الجهاركاه حتى تكتمل ملامح المقام وخصوصياته.

ومن الشّواهد الّتي درج استعمالها في تونس نذكر هذا الأثر الغنائي(3)

---

1) الحلو (سليم)، المرجع السابق، ص 117

2) الحلو (سليم)، نفسه، ص 123

3) هذا الموشّح مجهول المؤلّف ولحّنه سيّد درويش على وزن الظّرفات. وقد اعتبره كلّ من الجبقجي وكذلك يوسف عيد تراثا مجهول المؤلّف والملحّن، باستثناء الخانة الّتي لحّنها عمر البطش. لمزيد التعمّق راجع:

– الجبقجي (عبد الرّحمان)، **عمر البطش**، ص. 91

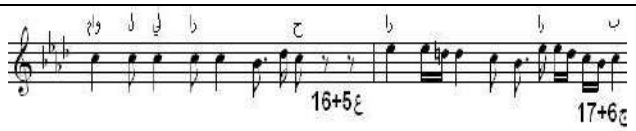
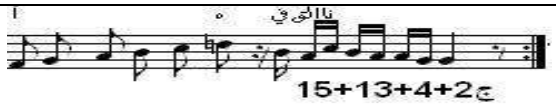
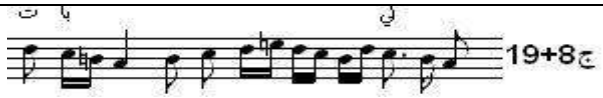
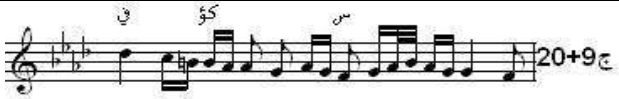
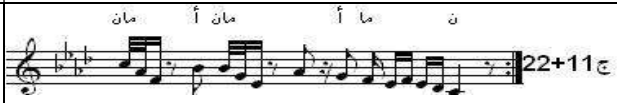
– عيد (يوسف)، **التّوشيح في الموشّحات الأندلسيّة باب جديد في أوزان الموشّح ونغماته**، ص.223

PDF Creator Trial

1)موشّح: "طِفْ يَا دُرّي" وزن "الظّرفات"

طِفْ يَا دُرّي بالْقَنَانِي وَامْلأْ لِي رَاحًا بِرَاحْ

واسْقِنِيها بِالتَّدَانِي فِي كُؤُوسٍ للصَّبَاحْ

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
حجاز كردان		3+1ج 14+12
بياتي نوى		4+2ج 15+13
نهوند كردان		ع 16+5 17+6ج
راست جهاركاه		7+ج 18
حجاز كردان		8+ج 19
نواثر جهاركاه		9+ج 20
حجازكار كرد راست		10+ج 21
حجازكار كرد راست		11+ج 22

PDF Creator Trial

8- مقام الكرد

8-1 التعريف

يعتبر مقام "الكرد" من أكثر المقامات العربية المعاصرة تداولا، إذ أن جلّ الأغاني مُلحّنة فيه، وقد يرجع هذا إلى سهولة أداء الدرجات المميزة اعتمادا على الآلات الكهربائية الغربية، غير أنّ ذلك لا يجعلنا نغفل عن الاختلاف بين هذه الدّرجات في مستوى تصنيفها إلى "دياتونية" و"معدّلة". وتبعا لذلك وجب الفصل بين مقام "الكرد" والحركات اللّحنيّة الحديثة.

بالرجوع إلى مختلف المصادر الموسيقية العربية التي اهتم مؤلفوها بمسألة المقامات والنغمات لا نجد إشارة واضحة تقر بوجود مقام "الكرد" ضمن المقامات المصنّفة. فقد وقع ذكر مقام الكردانية **و صفة استخراجه هو أن تبدأ من بردة أصل الراست صاعدا إلى بردة فوق الراست دفعة واحدة بإسقاط ما بينهما، ثم تهبط على الترتيب الطبيعي، وهو إلى المقلوب إلى الحسيني إلى البنجكاه إلى الجهاركاه إلى السيكاه إلى الدوكاه إلى أصل الراست، وهو المحط فيكون مركبا بهذا القانون من ثمان بردات مطلقة و من تسع نغمات** (1). ولعلّ ما يمكننا إدراكه من خلال ما تقدم أنّ المؤلف يشير هنا إلى مقام "الراست" كردان وليس إلى مقام "الكرد" مثلما تشير إليه كلمة "الكردانية".

غير أنّ شقّا آخر من الباحثين يعتبر أنّ مقام "الكرد" هو نتاج لتلاقح حضاري. وبالتّالي فإنّ الكثير من الحركات اللّحنيّة المعروفة قديما يمكن أن تكون أصلا لمقام "الكردي" (2).

ومهما اختلف الباحثون في تحديد أصل المقام ومرجعيّته، فإنّه يمكننا الإقرار بأنّه أصبح في دائرة اهتمام الموسيقيين المعاصرين من خلال تداوله

---

1) كتاب، **الشّجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام**، المرجع السّابق ، ص81.

2) D'ERLANGER (le Baron Rodolphr d'),**op. cit .** pp. 80-81

PDF Creator Trial

في ألحانهم، على خلاف الرّصيد الغنائي والآلي لمقام "الحجازكاركرد" الّذي اقتصر التّلحين فيه على عدد محدود من الموشّحات والمعزوفات.

8-2 التحليل الموسيقي

يعتبر مقام "الكرد" هو من المقامات المستحدثة في الموسيقى العربية حتى وإن وجدت بعض الإشارات لوجوده منذ القديم تحت بمسمّيات أخرى. ومن الطّبيعي أن تكون الإنتاجات في هذا المقام قليلة جدا ومحدودة. وسنعتمد في دراستنا وتحليلنا الموسيقي على بعض الموشحات التي وصلتنا من المشرق أو التي لحنها بعض الموسيقيين التونسيين.

وسنعتمد في دراستنا التّحليليّة على النّماذج التّالية:

- موشّح: يَمُرّ عُجْبًا (1)
- أغنية: تَحْتِ اليَاسْمينَةْ فِي اللّيلْ (2)

8-2-1 موشّح: يَمُرّ عُجْبًا وزن "الوحدة"

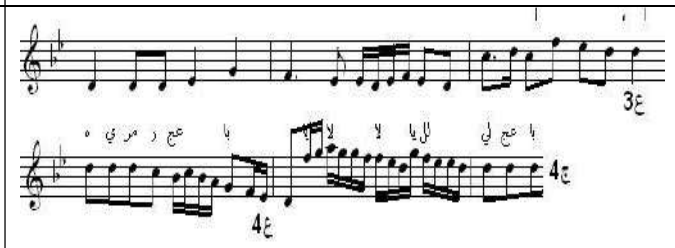
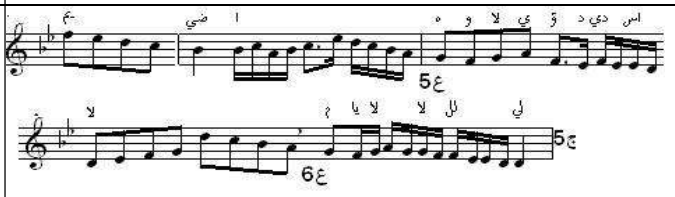
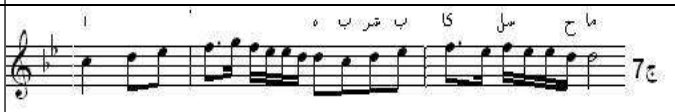
يَمُرُّ عُجْبًا و يَمْضِي وَلاَ يُؤَدّي السَّلاَمْ
أَلَيْس هَذا عجِبًا أَلَيْسَ هَذا حَرَامْ
العِشْقُ يَانَاسُ يَقْضي بِشُرْبِ كَأْسِ الحِمَامْ
إذَا الحَبيب تَجَنّى عَلى أَسِير الغَرَامْ

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس

1) الموشّح من نظم فخر الدّين البارودي وألحان عمر البطش.

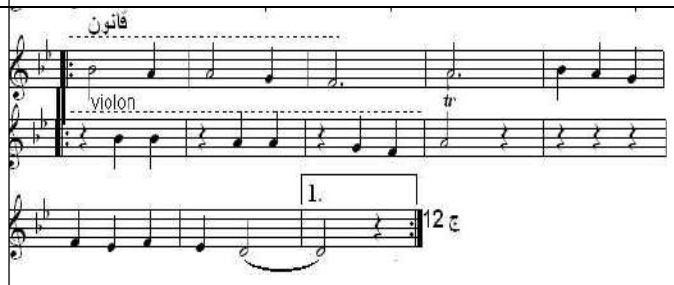
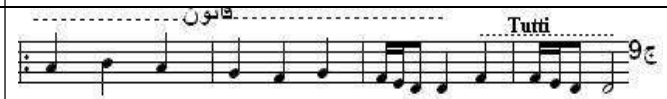
2) من كلمات السّيدة عزّة وألحان الهادي الجويني.

PDF Creator Trial

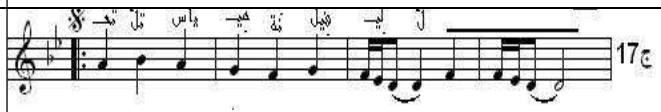
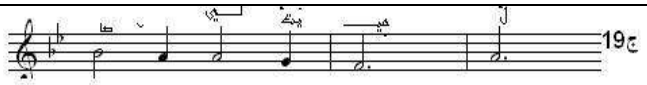
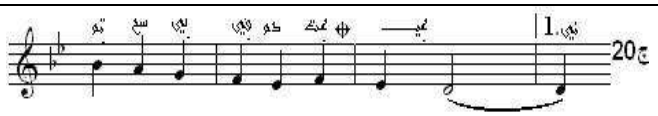
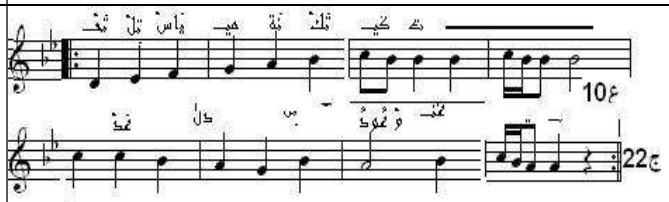
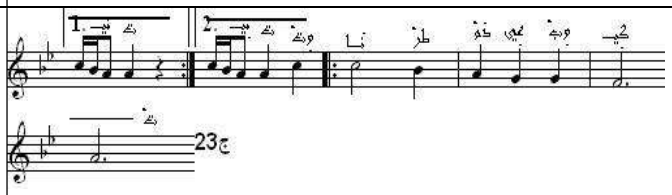
نهوند نوى كردي دوكاه		ع+1 2 ج+1 2
كردي محير كردي دوكاه كردي محير		ع 3 ع 4 ج 4
نهوند نوى كردي دوكاه		ع+5 6 ج 5
جهاركاه ماهوران		ج 6
كردي محير		ج 7
كردي دوكاه		ج 8

PDF Creator Trial

2) أغنية: تَحْتِ اليَاسْمينَةْ فِي اللّيلْ وزن "فالس"

تَحْت اليَاسْمِينة في اللّيلْ	نِسْمَة وِ الوَرْد مْحَاذِينِي
الأَغْصَانْ علَيَّ تْمِيلْ	تِمْسَحْ لِي فِي دَمْعِةْ عِينِي
تَحْت اليَاسْمِينة اتّكِيتْ	عَدّلْت العُودْ وْ غَنّيتْ
وتْنَاطِرْ دَمْعِي وبْكِيتْ	تْفَكَّرْتِكْ كِيفْ كُنْتِ تْجِينِي
جْنِينَة مْزَيّنْهَا النَوَّارْ	فَاحِتْ مِنْ رِيحِة الأَزْهَارْ
تْفَكَّرْتِكْ شِعْلِتْ النَّارْ	عَمْلِتْ لُهْلِيبَة فِي كْنِينِي

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ج 9		كردي دوكاه
ج 10		كردي حسيني
ج 11		كردي حسيني
ج 12		كردي دوكاه
ج 13		كردي دوكاه
ج 14		كردي حسيني

PDF Creator Trial

كردي حسيني		ج 15
كردي دوكاه		ج 16
كردي دوكاه		ج 17
كردي حسيني		ج 18
كردي حسيني		ج 19
كردي دوكاه		ج 20
كردي دوكاه		ج 21
عجم عجم كردي حسيني		ع 10 ج 22
كردي حسيني		ج 23
كردي دوكاه		ج 24

PDF Creator Trial

9-مقام البياتي

9-1 التعريف

هو من أشهر المقامات المشرقية وأكثرها شيوعا وانتشارا، وهو معروف ومتداول لدى الخاصّة والعامّة على حدّ السّواء، وهو ما يفسّر وجود رصيد غنائي كبير ملحّن في هذا المقام. بالإضافة إلى الموسيقى الآلية المعاصرة من معزوفات وبشارف وسماعيات. ومن المرجّح أن يعود هذا إلى تأصّل هذا المقام في التّقاليد الموسيقيّة من جهة وإلى كون هذا الانتشار يعكس إلى درجة مّا ذوقا فنّيّا معاصرا.

عرف هذا المقام منذ العصور الوسطى بتسميات مختلفة وهي:

* **الحسيني:** وقد دوّنه صلاح الدين الصفدي على النحو التالي: **ومبدؤه من أصل بردة الجهاركاه، هابطا إلى بردة البنجكاه، ثم إلى بردة الجهاركاه، ثم إلى بردة السيكاه، ثم إلى بردة الدوكاه، ثم تصعد بالتدريج إلى الحسيني ، وهو المحط.**(1)

* **نوروز العجم:** وصفة استخراجه: **هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعدا إلى نصف بردة المقلوب دفعة بإسقاط ما بينهما، ثم تهبط إلى بردة الحسيني، إلى البنجكاه، إلى الجهاركاه، إلى السيكاه، إلى الدوكاه وهو المحط.**(2)

الفرع الأول من الأصفهان: وصفة استخراجه **هو أن تبدأ من الدوكاه هابطا إلى الراست، إلى تحت الحسيني بإسقاط المقلوب، ثم تصعد إليها، ثم إلى أصل الراست، إلى الدوكاه وهو المحط.**(3)

---

1) الصفدي (صلاح الدين)، **المرجع السّابق** ، ص. 138.

2) كتاب، **الشّجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام**، ص75.

3) نفسه، ص.76

PDF Creator Trial

2-9 التحليل

تعدّ الأمثلة الموسيقيّة الملحّنة في هذا المقام كثيرة جدّا، ذلك أنّ جلّ الملحّنين أنتجوا فيه نماذج متنوّعة. وسنعتمد في دراستنا التحليلية لمقام البياتي على بعض ما وصلنا من هذه الإبداعات على اختلاف القوالب الملحّنة فيها، والّتي نذكر منها:

عتيق:

موشح : زَالتِ الأَتْرَاحُ عَنَّا (شنبر)

موشح : طَافَ بِالأَقْدَاحِ مَعْشُوقِ الدَّلالْ (مربع)

موشح : لمَّا بَانَ حيُّ الغُضْبانْ (مخمس)

موشح : جَلَّ منْ أَنْشاهُ بدْرًا (نوخت)

موشح : اجْمَعُوا بالقُرْبِ شمْلِي (نوخت)

موشح : كَحَّلَ السِّحْرُ عُيُونًا (مصمودي)

موشح : بِالَّذِي أَسْكَرَ منْ عُرْفِ اللَّمَى (دارج)

موشح : نُزْهَة الأَرْوَاحِ بَدْرِي (ثقيل مصري)

موشح : ليْتَ شِعْري هلْ دَرَوْا (مخمس)

موشح : أَوَّاهُ منْ ذلّ السُّؤَالْ (مخمس)

موشح : يَا مُخْجِلَ الأَقْمَارْ (نوخت هندي)

موشح : جَعلْنِي غَرَامِي (محجر)

موشح : يَا هِلاَلاً لاَحَ يَنْجَلي (مصمودي)

موشح : يَا حُلْوَ اللَّمَى والمبْسَمِ (مخمس)

مؤلفات أحمد أبي خليل القباني

موشح: حب سلمى قد دعاني (أقصاق)

مؤلفات عبده الحامولي

PDF Creator Trial

موشح: الحِلْوِ لمَّا انْعَطفْ (دارج)

وسنعتمد في دراستنا التحليلية هذه على الأمثلة المتداولة بين الموسيقيين والدّارسين للموسيقى وهي:

- موشّح: "فيكَ كُلّمَا أَرَى حَسنْ" (1)
- موشّح: "حِبّي دَعَانِي للْوِصالْ"(2)
- أغنية: "الله مَـعَـانا" (3)
- أغنية:" تِمْشِي بالسَّلاَمَةْ"

9-2-1 موشّح: "فيكَ كُلّمَا أَرَى حَسنْ" وزن "مدوّر مصري"

فِيكَ كلمَّا أَرَى حَسَنْ مُذْ رَأيْتُ شَكْلَكَ الحَسَنْ
جَلَّ مَنْ بِـهِ عَلَيْكَ منْ
أيُّها الّذي الصّدودْ سنْ مَنْ لِسَيْفٍ أدْعَجَكَ سَنْ
لم حرمْتَ مقلَتي الوَسَنْ

---

1) من التّراث العربي القديم

2) من التّراث العربي القديم

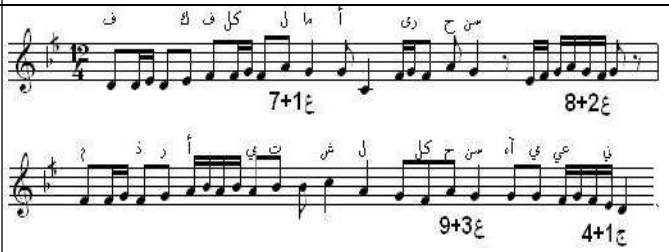
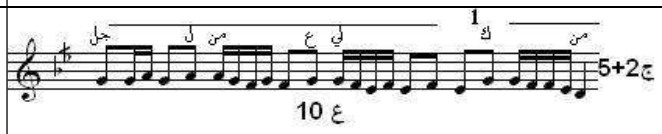
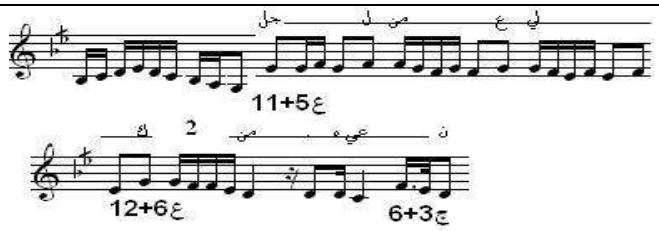
3) من كلمات و ألحان و غناء الفنّان محمد الجمّوسي:

محمّد الجمّوسي(1910-1982)

إنّ أهمّ ما ميّز الشخصيّة الفنية لمحمّد الجمّوسي هو تنقّله الدّائم للإقامة في عديد العواصم، فتمكّن بذلك من التفتّح على ثقافات مختلفة أثرت رصيده الموسيقي فكان إنتاجه متنوّعا وشاملا. غير أنّ اختياراته الشّعريّة ارتبطت أساسا باللّهجة المحلّية والّتي كان مجيدا في صياغتها، ممّا أعطى ألحانه طابعا مميّزا.

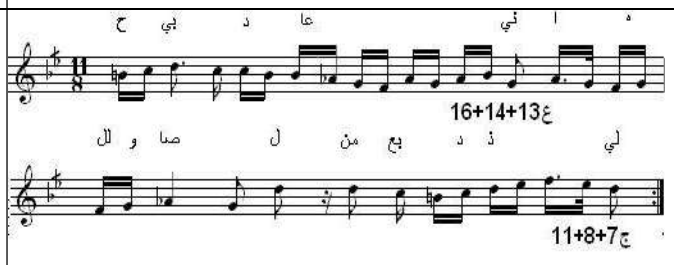
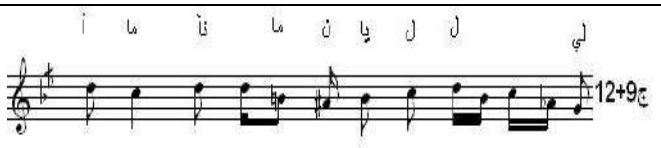
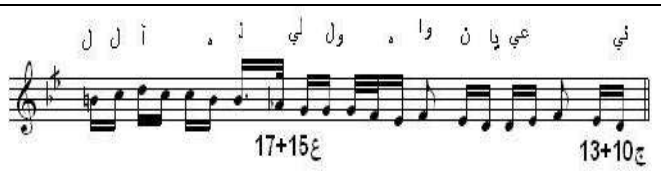
لقد أنتج محمّد الجمّوسي عددا كبيرا من الأغاني والقصائد والأوبرات أدّى جلّها بصوته فكان بذلك مثالا للمبدع الذّي يعبّر عمّا يخالج نفسه نظما وتلحينا وغناء وعزفا. لحّن الجمّوسي عديد المقطوعات الغنائيّة في مقام البيّاتي اخترنا منها للتّحليل نموذجين اثنين: "أغنية الله معانا" و"تمشي بالسّلامة".

PDF Creator Trial

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
نهوند نوى بياتي دوكاه		ع+1 7 ع+2 8 ع+3 9 ج+1 4
نهوند نوى بياتي دوكاه		ع 10 ج+2 5
راست ياكاه نهوند نوى بياتي دوكاه		ع+5 11 ع+5 12 ج 6+3

9-2-2 موشّح: "حِبّي دَعَانِي للْوِصالْ" وزن "العويصْ ".

حبّي دَعَانِي للوِصَال من بعْد ذُلّي و الهَوانْ
الوَصْلُ يَحْلُوا لا كَلاَم و الحرّ يَأْبَى أنْ يُهَانْ

PDF Creator Trial

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
حجاز نوى حجاز نوى		13ع 14+ 16+ ج7+ 8 11+
حجاز نوى		ج9+ 12
حجاز نوى بياتي دوكاه		15ع 16+ ج10 13+

لقد ذكرنا آنفا أنّ المبدعين التّونسيين تأثّروا باللّون المشرقي من خلال استماعهم إلى الاسطوانات، فتجسّم من خلال إنتاجهم الذّي اكتسب خصوصيّة مميّزة: المزج بين اللّون المشرقي والغناء التّونسي بمختلف ألوانه وأنماطه. ومن بين هؤلاء نذكر الفنّان محمّد الجمّوسي.

9-2-3 أغنية: "الله مَعَانا" وزن "الوحدة".

الله مَـعَـانا يَـا هَنانَـا
يُومِ الفَرَحْ جَانَا وِ العَالَمْ هَنَّانَا
الله مَـعَـانا

PDF Creator Trial

هَاتْ ايدَكْ في ايدِي نِبْنيوْ بْلاَدنَا وِنْزِيدْ
هَاتْ ايدَكْ في ايدِي يُقْرُبْ لْنَا كُلّ بْعِيدْ
دُنْيَا دُنْيَانَـا وِالرُّوحْ نَشْوَانَـة
الله مَـعَـانا

حَجْرة عْلَى حَجْرَة نْشيّدُو أجْمَل قْصُورْ
وِ بْلاَدْنَا الحُرَّة يْضوّيهَا مِصْبَاحِ النُّورْ
دُنْيَا دُنْيَانَـا وِالرُّوحْ نَشْوَانَـة
الله مَـعَـاناَ

حْدِيدْ وْسِيمَـانْ بِطْلَعْ سُورْ عْرِيضْ مْتِينْ
وِيْصِيرْ بُنْيَـانْ جْمِيلْ وْعَالِي يْدُومْ سْنِينْ
دُنْيَا دُنْيَانَـا وِ الرُّوحْ نَشْوَانَة
الله مَـعَـاناَ

اخْدِمْ بِالنِّيَّة يْصِيرْ وَطْنِكْ عَظِيمْ الشَّانْ
الرّايَة التّونْسِيَّـة تْرَفْرَفْ عَلَى كُلّ مْكَانْ
دُنْيَا دُنْيَانَـا وِ الرُّوحْ نَشْوَانَة
الله مَـعَـاناَ

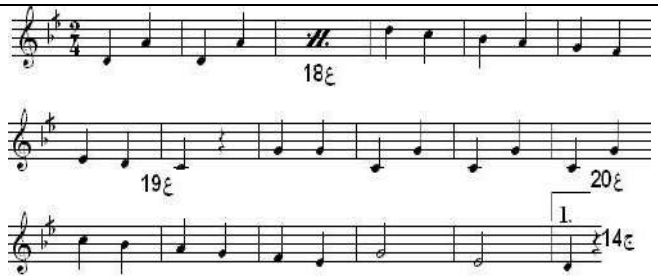
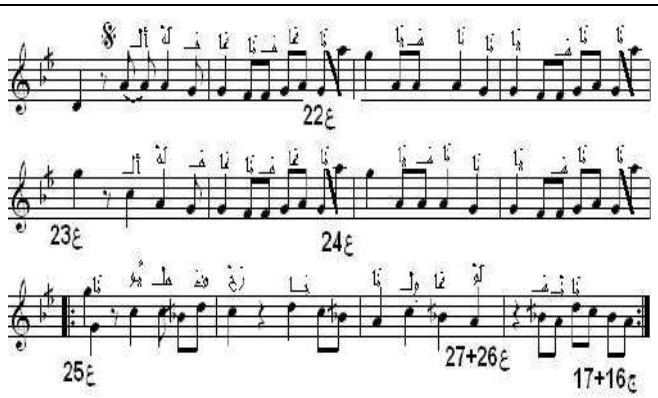
9-2-4 أغنية:" تِمْشِي بالسَّلاَمَةْ" وزن "السّعْداوي"

تِمشِـي بالسّـلاَمَـةْ تَـرْجَـعْ بالسّـلاَمَـةْ
الله يْكُونْ مَـعَـاكْ يْصُونِكْ و يَرْعَاكْ
تِمْشِي و تْقَارِقْنِي
و تْغيبْ الأَيَّـامْ
البُـعْد يْشَـوّقْنـي

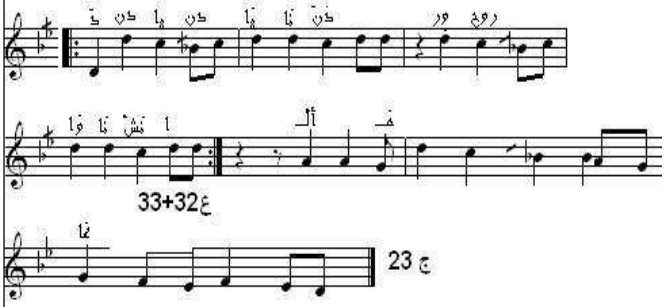
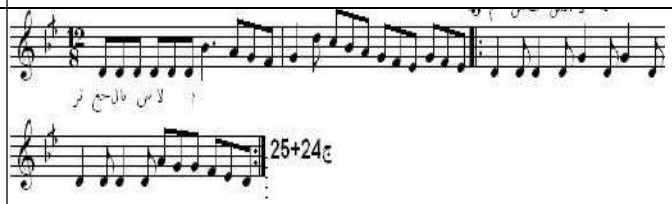
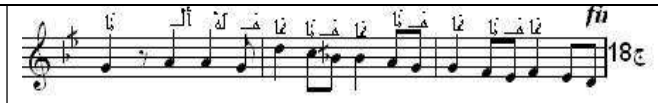
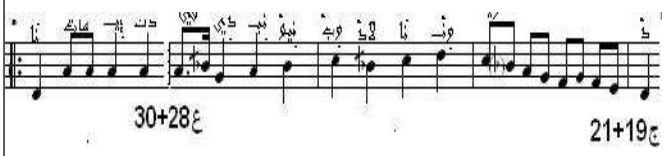
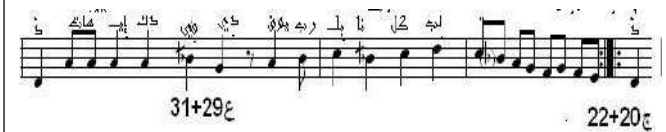
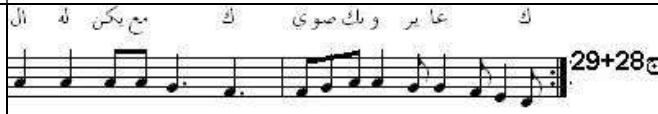
PDF Creator Trial

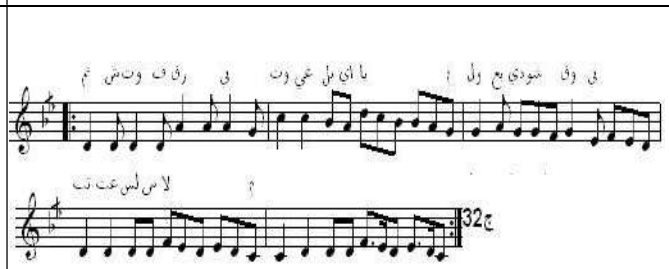
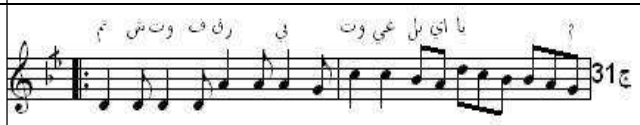
تِـبْعَثْ لـي سَلاَمْ

والشّـوقْ الّلي حْرَقْني يِـرْجَـعْ لِي مَـلاَمَـةْ

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
كردي حسيني راست راست نهوند نوى بياتي دوكاه		ع 18 ع 19 ع 20 ج 14
راست نوى بياتي دوكاه		21ع ج 15
نهوند نوى حسين حسيني محير عراق نوى		ع 22 23+ 24+ 25+ 26ع 27+ 16ج 17+

PDF Creator Trial

بياتي دوكاه		ج 18
راست نوى بياتي دوكاه		28ع 30+ 19ج 21+
راست نوى بياتي دوكاه		29ع 31+ 20ج 22+
بياتي محير بياتي دوكاه		32ع 33+ 23ج
بياتي دوكاه		24ج 25+
بياتي دوكاه		26ج + 27
بياتي دوكاه		28ج + 29

PDF Creator Trial

بياتي دوكاه		ج30
محيّر عراق نوا		ج31
ذيل راست		ج32
بياتي دوكاه		ج33

10-مقام الحجاز

10-1 التعريف

عرف "الحجاز" باعتباره مقاما موسيقيا منذ عصور بعيدة فذكر في تصنيفات عديد المنظرين، فالحجاز هو:

- " **المقام الثالث، ومبدؤه من بردة أصل السيكاه إلى نصف بردة الجهاركاه ثم إلى بردة أصل الراست ثم إلى بردة تحت المقلوب وهو المحط**"(1) والمتأمّل في "الهيئة اللحنيّة " المذكورة، يلاحظ أنّ مقام "الحجاز" المذكور هو في الواقع مقام "السيكاه" المركّز على درجة

1) الصفدي (صلاح الدين)، **المرجع السّابق** ، ص. 136

PDF Creator Trial

"العراق" (1). وتبعا لذلك فإنّ المصطلح لا يفيد المقام المشرقي الّذي سنتولّى تحليل بعض نماذج منه

– "... **وصفة استخراج الحجاز هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعدا إلى بردة السيكاه ثم إلى نصف بردة الجهاركاه ثم إلى بردة البنجكاه، وتمد فيها مدا، ثم تهبط إلى نصف بردة الجهاركاه وتمد فيها ثم إلى بردة السيكاه ثم إلى بردة الدوكاه وهو المحط.** (2) وتجدر الإشارة أنّ هذا التّعريف يقارب ما يعرف في عصرنا بجنس "الحجاز" على درجة "الدّوكاه".

– و"الحجاز" هو عبارة عن ترتيب سلّمي وتفصيله: **دوكاه، كردي، حجاز، نوى، حسيني، أوج، كردان، محير، جواب السيكاه، جواب الجهاركاه، الصعود جواب النوا أيضا. و الهبوط بالراست، والعراق، والعشيران، واليكاه، والركوز عند الانتهاء في بردة الدوكاه** (3).

قد يدلّ كلّ ما تقدّم على أن مقام "الحجاز" ضارب في القدم ولا يزال مستعملا في الدّائرة اللّحنيّة للموسيقيين المعاصرين، كما يسعى الملحّنون الغربيّون لتوظيفه للدّلالة على كلّ المشاهد الّتي تصوّر العربي والحضارة العربيّة عموما.

10-2 التحليل

في الواقع إنّ الشّواهد الغنائيّة الملحّنة في هذا المقام عديدة جدّا وسنقدّم ما اشتهر منها وما تداوله الموسيقيّون:

مؤلفات أحمد أبي خليل القباني

موشح: " بَرزتْ شمْسُ الكَمالْ (شنبر)

موشح: "وَجنَّاتُ الغِيدِ" (مصمودي)

---

1) يسمّى المقام أيضا العراق الشّرقي. راجع ص. 135 من هذا العمل

2) كتاب **الشّجرة ذات الأكمام، المرجع السّابق**، ص58

3) الخلعي (كامل)، **المرجع السّابق** ، ص 43

PDF Creator Trial

موشح: "هاتِ يَا بَاهِي السَّنَا" (نوخت)

موشح: "يَا رُوحِي ويَا جسْمانِي" (دارج)

موشح: " مَا احْتِيالِي يَا رِفاقِي" (أقصاق)

مؤلفات محمد عثمان:

موشح: "أَنْتَ فريدٌ فِي الحُسْنِ" (وحدة)

مؤلفات كامل الخلعي

موشح: "عَاذُلي في الأَغْيَدِ" (ورشان)

موشح: " ذَكَرْتُ وَأَرِيجُ الصَّبَا" (نوخت)

موشح: " يَا غَزالْ مَالكْ" (دور هندي)

أمّا في تونس فسنقدّم الأمثلة التي اخترنا أن تكون محور دراستنا التحليلية لهذا المقام وهي:

- موشّح: "يَا رَاعِي الضِّبَا" (1)
- قد: "قدُّكَ المَيَّاسْ" (2)
- أغنية: "يَا حُورِيَّةْ" (3)
- موشّح: "يَا لَقلْبِي" (4)

---

1) من ألحان كامل الخلعي ومن نظم مؤلّف مجهول.

2) من القدود الحلبيّة القديمة

3) من كلمات فتحي قورة وألحان محمود الشّريف (ملحّن مصري: 1908 –1990) قدّمها في مصر خلال مشاركته مع يوسف وهبي في فيلم غنائي بعنوان "ناهد". راجع:

– القايد (السيّدة)، **الجمّوسي الفنّان في رسائله**، صفاقس، التعاضديّة العمّاليّة للطّباعة والنّشر، 1999، ص. 22

4) لم يحد الفنّان صالح المهدي عن المسار العام الّذي التزم به الملحّنون التونسيّون من حيث الجمع بين الإنتاج التّونسي على النّمط القديم أي على طبوع نوبات المالوف وبين التفتّح على اللّون المشرقي. وهذا الموشّح الذي كتب كلماته الشّاعر التّونسي سالم بن حميدة يؤكّد هذا التوجّه.

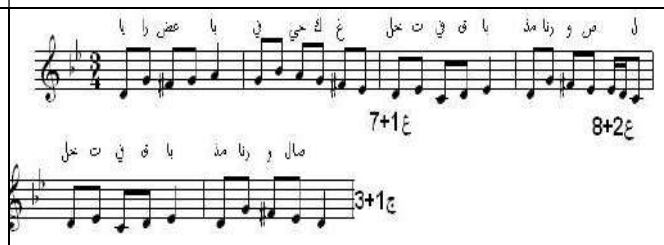
PDF Creator Trial

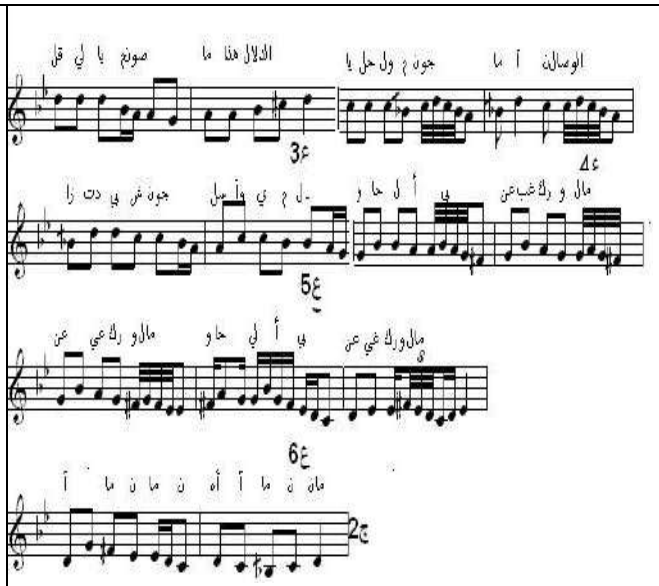
10-2-1 موشّح: "يَا رَاعِي الضِّبَا" وزن "الدّارج"

يَا رَاعِي الظِّبَا في حَيّك غَزَال
خلْته في قَبَا مُذْ رَنَا وِصَال
قال خذْ هَبَا واشربْها حَلاَلْ
نَاديتْ مَرْحَبا يَا بَدْرَ الكَمَالْ

خانة

قلْ لي يَا مصونْ مَا هَذا الدَّلاَلْ
يَا حُلْوَ المُجُونْ ما آنَ الوِصَالْ
زادَتْ بِي شُجُونْسَلْوَايَ مُحالْ
و حَالِي أَبِي عنْ غَيْرَكْ وَمَالْ

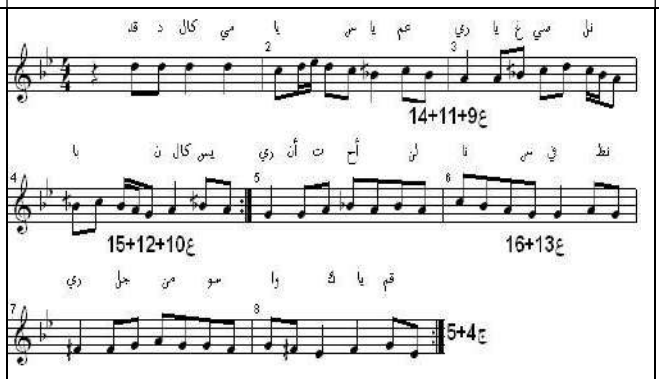
العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ع1+7 ع2+8 ج1+ 3		حجاز دوكاه نكريز راست حجاز دوكاه

PDF Creator Trial

حجاز حسيني بياتي حسيني نهوند نوى نكريز راست حجاز دوكاه		ع 3 ع 4 ع 5 ع 6 ج 2

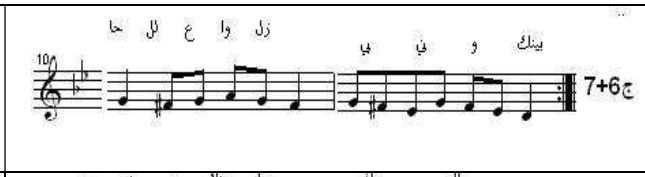
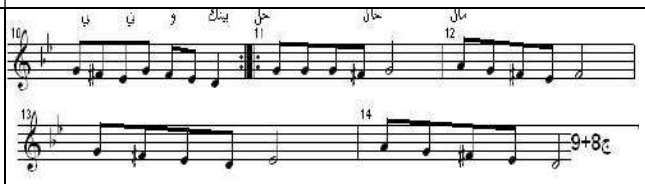
10-2-2 قد: "قدُّكَ المَيَّاسْ" وزن "المصمودي"

قَدَّكَ المَيَّاس يا عَمْرِي يا غُصَيْنَ البَان كَاليُسْر

أَنْتَ أحْلَى النَّاس في نَظَرِي جَلّ مَنْ سَوّاكْ يَا قَمَرِي

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
بياتي حسيني راست نوى نهوند نوى حجاز دوكاه		ع9+ 14 + ع10+ 12 15+ ع13+ 16 ج5+4

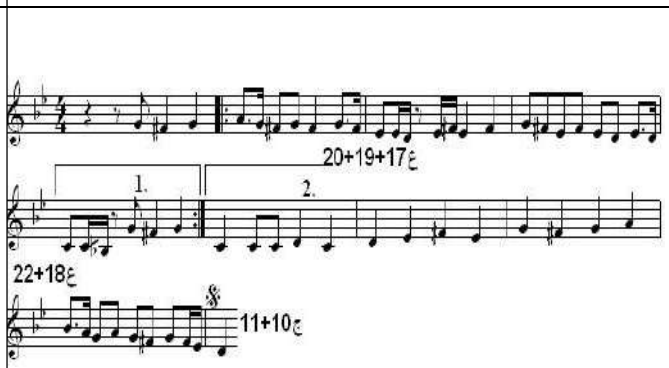
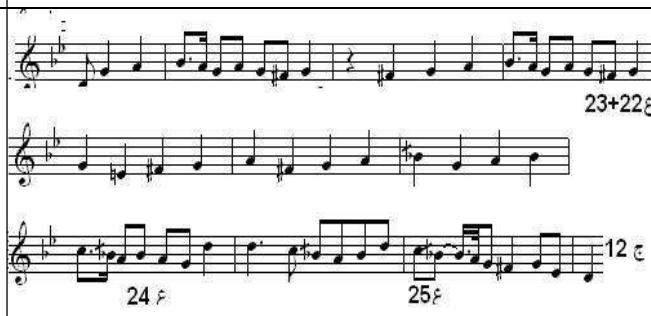
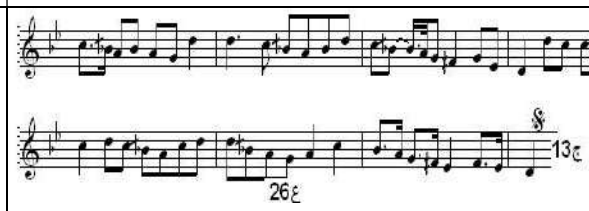
PDF Creator Trial

ج 7+6		حجاز دوكاه
ج 9+8		حجاز دوكاه

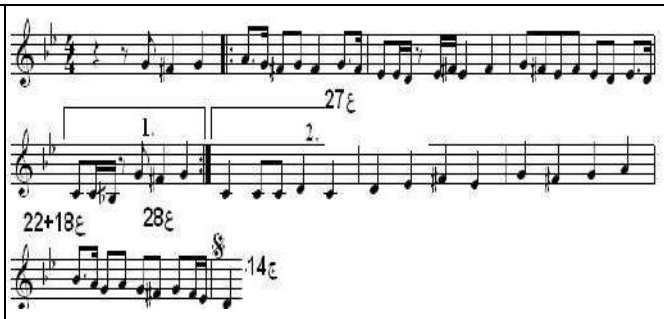
10-2-3 أغنية: "يَا حُورِيَّةْ" وزن "الدّويك"

يا حُوريّةْ و جَاية من الجَنّة و القَلْبِ فْرَحْ بيك واتْهنّى
ميلادكْ عِيدْ و الكُلّ سَعيدْ واللّي مَا غَنّاش اليوم غنّى
يومْ عِيدكْ نوّرْ ما محْلاه مِ العَام للعَام نستَنّاه
عمرو اللّي بينسى ما ينساه ولا ينسى جَمَال الليلة ديّة
اسم على مْسَمَّى والفَرْحَة آهِي تَامَّة
واللّي مَا غَنّاش اليوم غنّى و القَلْبِ فْرَحْ بيك واتْهنّى
يُوم عيدكْ فرْحُوا احبابْ وتْخَانقُوعْلِيك الخُطَّابْ
تَمّيتْ العشْرِينْ كذّابْ سطّاشرْ بسْ عُقْبَال ميَّةْ
يا قَمَرْ يَا مْنَوّرْ سُبْحَان منْ صَوّر
واللّي مَا غَنّاش اليوم غنّى والقَلْبِ فْرَحْ بيك واتْهنّى
يُومْ عِيدكْ رجَّعني شباب آشْ حَال لَوْ كَان كتبْ كْتابْ
كَلثومْ و عَبدِ الوَهّابْ غَنّولْنَا فِيه للصّبحيّةْ
بِسْعِدنا مِيلاَدكْ يَا جَمَالْ أعْيَادكْ
واللّي مَا غَنّاش اليوم غنّى و القَلْبِ فْرَحْ بيك واتْهنّى

PDF Creator Trial

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
حجاز دوكاه نكريز راست حجاز دوكاه		17ع 19+ + 20 18ع 22+ 10ج 11+
نهوند نوى راست نوى محير عراق نوى حجاز دوكاه		22ع 23+ ع 24 ع 25 12ج
محير عراق نوى حجاز دوكاه		26ع 13ج

PDF Creator Trial

حجاز دوكاه حجاز دوكاه حجاز دوكاه		27ع 28ع 14ج

10-2-4 موشّح "يا لقلبي" وزن "السمّاعي"

يَالَ قَلْبِي ذَابَ لُبِّي مَنْ لِقُرْبِي

مِنْ مَلاَكٍ فَازَ مِنِّي بالحَشَا ظَلَّ يُوحِي لِفُؤَادِي مَا يَشَاءْ

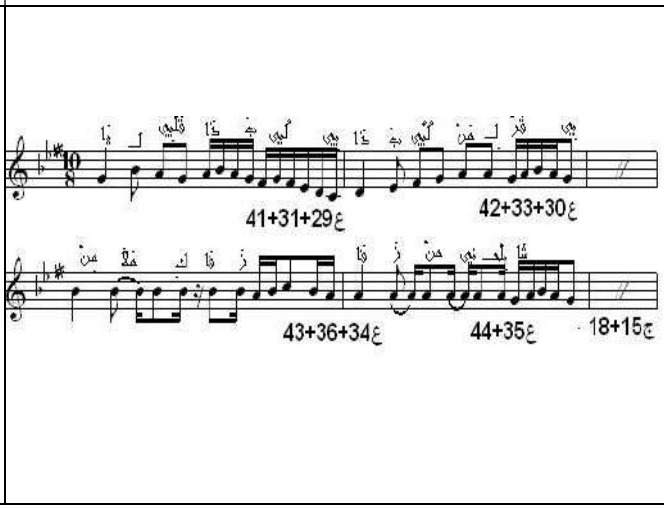
الطّالع

فِي رِيَاضٍ مِنْ غِيَاضٍ فِي اتِّعَاضٍ

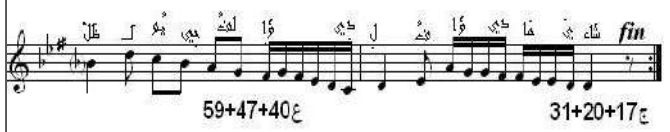
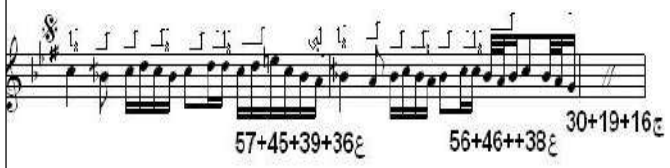
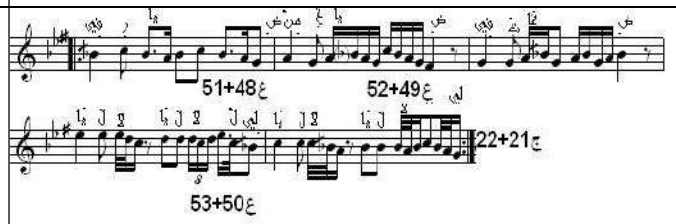
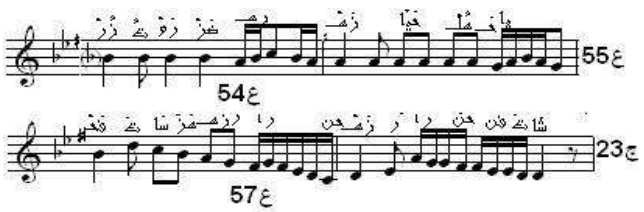
زُرْتُ رَوْضَ الزّهْرِ حَيَّاهُ الحَيَا فَاحْتَسَاهُ الزَّهْرُ رَاحًا فَانْتَشَى

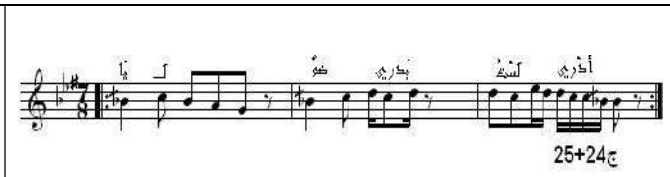
يَالَ زَهْرِي ضَمَّ بَدْرِي لَسْتُ أَدْرِي

فِي سَمَاءٍ أَنْتَ أَمْ بَدْرُ السَّمَاء قَدْ تَدَلَّى فَاعْتَلَى مِنْكَ الحَشَا

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
نكريز راست نهوند نوى كردي حسيني نهوند نوى		29ع 31+ 41 + 30ع 33+ 42+ 34ع 43 + 15ج 18+

PDF Creator Trial

بياتي حسيني راست نوى راست نوى		37ع 39+ 45+ 57+ 38ع 46+ 58+ 16ج 30+
نكريز راست حجاز دوكاه		40ع 47+ 59+ 17ج 20+ 31+
راست نوى نهوند نوى سيكاه سيكاه راست نوى		48ع 51+ 49ع 52+ 50ع 53+ 21ج 22+
كردي نوى نهوند نوى نكريز راست حجاز دوكاه		54ع 55ع 56ع 23ج

PDF Creator Trial

سيكاه سيكاه		24ج 25+
حجاز محيّر		26ج
سيكاه سيكاه		27ج
كردي حسيني		28ج
بياتي دوكاه		29ج

PDF Creator Trial

11- مقام الصبا

11-1 التعريف

صنف مقام "الصبا" في المراجع القديمة على النحو التالي:

- **نوروز الصّبا: أما صفة استخراج الشعبة الثانية من الفرع الأول (الحجاز) من الأصل (العراق) وهي نوروز الصبا، هو أن نبدأ من بردة أصل الحسيني صاعدا إلى بردة فوق الراست دفعة واحدة بإسقاط المقلوب، ثم إلى بردة فوق الدوكاه، ثم تهبط إلى بردة فوق الراست ثم إلى بردة الحسيني ثم إلى نصف بردة الحسيني وهو المحط .(1)**
- **نوروز الصبا (مكرّر): مبدؤه من الحسيني صاعدا بالتدريج إلى نصف بردة(2) فوق السيكاه ثم تهبط إلى فوق الراست ثم بالتدريج إلى الحسيني وهو المحط.**(3)

– **مقام الصبا** حسب كامل الخلعي يتكون من تسلسل الدرجات التالية: **دوكاه، سيكاه، جهاركاه، صبا، حسيني، عجم، كردان، شهناز، جواب السيكاه، جواب الجهاركاه.**(4)

- **الصبا** أيضا يصنف على النحو التالي: **يكون الدخول في هذه النغمة من درجة الجهاركاه و هي أهم مراكز هذه النغمة مع مداعبة درجة السيكاه لعمل نغمة حجاز على الجهاركاه، وبالتالي فإن شخصية هذه النغمة تقوم على إظهار نغمة الحجاز على درجتي الجهاركاه والكردان.**(5)
- **صبا زمزمة: هناك نغمة تسمى صبا زمزمة هي عبارة عن نغمة الصبا بذاته و بكل مستلزماته، غير أنه في نغمة الصبا زمزمة يعمل عند**

---

1) كتاب، **الشّجرة ذات الأكمام، المرجع السّابق** ، ص74.

2) "نصف بردة فوق السيكاه" يعني بها النغمة التي تسمى الآن السنبلة وهي صياح نغمة كردي

3) الصفدي (صلاح الدين)، **المرجع السّابق** ، ص. 152.

4) الخلعي (كامل)، **المرجع السّابق** ، ص 44

5) مصري (علي هيثم)، **موشحات أحمد أبي خليل القباني**، ص.42.

PDF Creator Trial

الإنتهاء أي قبل الإستقرار النهائي على الدوكاه على لمس درجة الكرد بدلا من السيكاه. (1)

اعتمادا على ما تقدّم يمكن تصنيف مقام الصبا ضمن المقامات المشهورة والمتداولة في الموسيقى العربيّة. غير أنّنا نجد من يعتبره مقاما مستحدثا وغير مستقلّ بذاته ولا يعدو أن يكون فرعا من فروع "البيّاتي". فيكفي على سبيل المثال استبدال درجة "النوى" من مقام "البيّاتي" المركّز على درجة "الدّوكاه" بدرجة "الصّبا"، لنصل إلى "الانطباع" المميّز للمقام حسب ما يعرف به الآن عند الموسيقيين المعاصرين. (2)

11-2 التحليل

سنعتمد في دراستنا التحليلية لمقام الصبا على بعض ما احتفظت به الذّاكرة الجماعيّة من موشحات وأدوار والتي نذكر منها:

إنتاجات مجهولة المؤلف:

موشح : "صَفَا وقْتِي بنُدْمَانِي" (مربع)

دور : "أدَامَ الله لِي أوْقاتَ سعْدِي" (مصمودي)

موشح: "غُضِّى جُفونَكِ يَا عُيُونَ النَّرْجَسِ" (أوفر)

موشح: " رَشيقُ القدِّ خانَ عُهُودِي" (نوخت)

موشح:" أهْوَى قَمرًا" (سماعي ثقيل)

موشح: "عِيدٌ أكْبرْ "(سماعي ثقيل)

موشح: " أنَا لاَ أسْمعُ المَلامْ " (مصمودي)

---

1) الحلو (سليم)، **المرجع السّابق**، ص 122 .

2) لمزيد التعمق راجع:

- D'ERLANGER (le Baron Rodolphr d'), **la musique arabe**, Paris, tome V, p.92
- Snoussi (Manoubi), ***Initiation à la Musique Tunisienne*** *Volume 1(musique classique)*, 154 p.

PDF Creator Trial

موشح: " يَاحُسْنَ المَعَانِي" (شنبر)

موشح: "هاتِ بدْرِي شمْس رَاحِي" (نوخت)

مؤلفات كامل الخلعي

موشح: " دعْ عنْكَ هجْرِي" (محجر)

مؤلفات أحمد أبي خليل القباني

موشح: " طابَ وقْتي طابْ " (سمّاعي)

موشح: "باللّه يَا سِيدَ الغِزْلاَنْ " (سمّاعي)

دور: " منَ الحَوَاجبْ والأَلْحاظْ " (مصمودي)

دور: " سُبْحان ربٌّ " (مصمودي)

موشح: " اليَوْمَ يا بدْرِي نُزِيل الهُمُومْ " (سماعي دارج)

موشح: " بَدْرُ حُسْنٍ لاحَ لِي ينْجَلِي" (مصمودي)

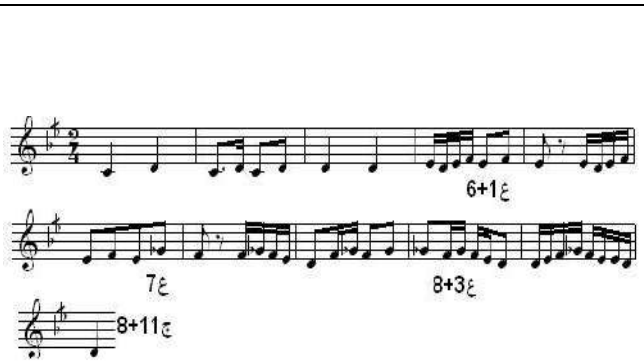
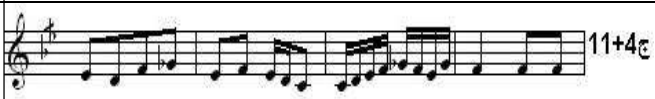
وسنحلّل النموذج الأخير نظرا لتداوله بين الموسيقيين بالإضافة إلى أشهر الأعمال الغنائيّة التّونسيّة الّتي أنتجت في هذا المقام وهي أغنية "في ضوّ القميرة" (1)

11-2 -1 موشح: " بَدْرُ حُسْنٍ لاحَ لِي ينْجَلِي" وزن "مصمودي".

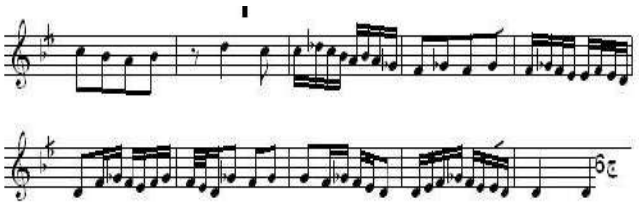
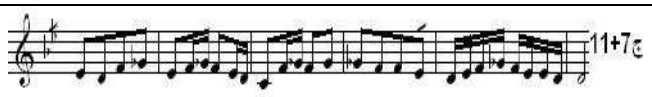
بَدْرُ حُسْنٍ لاَحَ لِي	يَنْجَلِي
فَوْقَ غُصْنٍ منْ حُلي	بالحُلى و الحُلَلِ
يَحْمِي وَرْدَ الخَجلِ	مِنْ ضِبَاء الكَحَلِ

1) ألّف هذه الأغنية وقام بتلحينها الفنّان التّونسي علي الريّاحي.

PDF Creator Trial

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
سيكاه سيكاه حجاز جهاركاه صبا دوكاه صبا الدوكاه		+1ع 6 +2ع 7 +3ع 8 +1ج 8
صبا دوكاه		+2ج 9
حجاز جهاركاه		+3ج 10
حجاز جهاركاه		+4ج 11
حجاز جهاركاه		+5ج 12

PDF Creator Trial

حجاز كردان حجاز جهاركاه صبا دوكاه		ع+4 9 ع+5 10 ج+6 10
صبا دوكاه		ج+7 11

ومن الملحّنين التونسيين الّذين تأثّروا على نحو لافت للانتباه بالموسيقى المشرقيّة نذكر الفنّان علي الرّياحي(1) الّذي عرف بالتطلّع نحو التّجديد والإضافة.

11-2 -2 أغنية " في ضوّ القُميْرةْ " وزن "الدّويك".

فِي ضَوِّ القُمَيْرَهْ وُ نُورَهَا عَلَى البُحَيْرَة وِشَكْلَهَا
أَنا وْحَبِيبِي فُوقِ الزَّوْرَقْ أَنا نْغَنّي وْهُوَ بِسْمَعْنِي
شُفْنَا السَّعَادَة كُلَّهَا

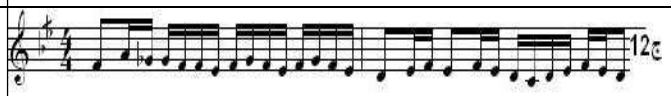
1) **علي الرياحي**(1912-1970)

نشأ علي الرّياحي ممارسا لفنّ الرّسم مفتونا به، ثمّ تأثّر بالإطار العائلي الذّي عاش فيه فتعلّم الغناء. كان مثالا للفنّان العصامي الّذي سعى إلى النّهل من المأثورات الموسيقيّة من خلال المواكبة المباشرة للعروض الموسيقيّة الّتي تقام في المحيط الذّي يعيش فيه. أمّا صلته باللّون المشرقي فكانت من خلال الاستماع إلى مشاهير الغناء وأساطين الطّرب المشرقي، الذّين اشتهروا عبر الاسطوانات المنتشرة في المقاهي والفضاءات العموميّة عموما.

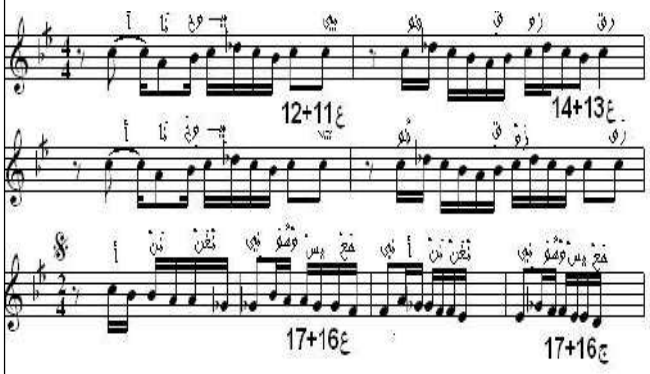
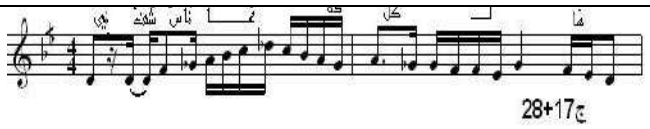
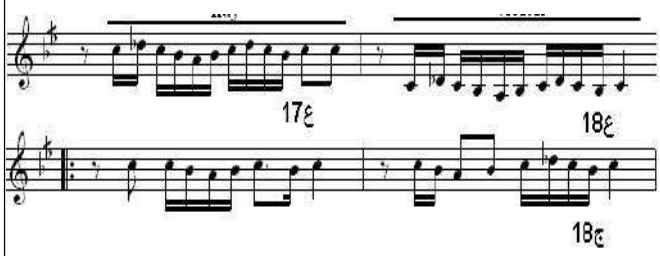
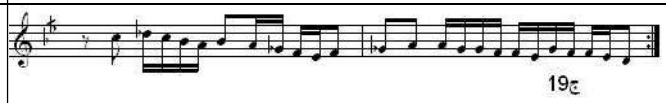
تمكّن علي الرياحي من خلق نسق خاصّ يجمع بين خصوصيّات الموسيقى التّونسيّة المحلّية وبين الموسيقى المشرقيّة، وذلك من خلال إنتاجه الغزير والذّي بلغ ما يقارب الثلاثمائة أثر موسيقي، موزّعة بين مختلف القوالب الغنائيّة والآليّة المعروفة، ومنها نذكر هذه الأغنية الّتي قام أيضا بنظمها.

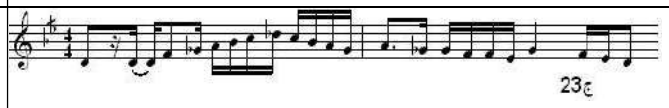
PDF Creator Trial

نُورِ القَمَرْ زَادْنِي افْتِتَانْ وْزَادْنِي قُوَّة فـي الأَلْحَـانْ
أَنا نْقُولْ يَا لِيل زَاهي وْ فَرحَانْ أَنا نْغَنّي وْهُوَ يِسْمَعْنِـي
شُفْنَا السَّعَـادَة كُلَّهـا
البَـحْر فُضَّـة وْلُونُه صَـافـي وِالجَوْ هَادِي وِ الخِلْ وَافِـي
رُوحُه مِنْ هْنَا والنّورْ عْلِينَا أَنا نْغَنّي وْهُوَ يِسْمَعْنِي
شُفْنَا السَّعَـادَة كُلَّهـا
الفَجْرِ لاَحْ والنّومْ غلِبْنَـا والطّيرْ صَـاحْ عَلَى فْلُوكِتْنَا
والنبيّ لِيلَة حِلْوه وَجَمِـيلَـة أَنا نْغَنّي وْهُوَ يِسْمَعْنِـي
شُفْنَا السَّعَـادَة كُلَّهـا

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ج12		صبا دوكاه
ج13		صبا دوكاه
ج14		صبا دوكاه
ج15		صبا دوكاه

PDF Creator Trial

حجاز كردان حجاز كردان حجاز كردان حجاز جهاركاه صبا دوكاه		11ع 12ع 13ع 14+ + 15 16ع 20+ 16ج 27+
صبا دوكاه		17ج 28+
حجاز كردان حجاز راست حجاز على درجة الكردان		ع 17 18ع 18ج
صبا دوكاه		19ج
حجاز كردان		20ج

PDF Creator Trial

حجاز جهاركاه صبا دوكاه		19ع 22ج
صبا دوكاه		23ج
صبا دوكاه		24ج 25+
حجاز كردان		26ج

12-مقام السيكاه

12-1 التعريف

يعرف مقام "السيكاه" في جميع البلدان العربيّة بنفس التسمية وأحيانا بتسميات أو فروع مختلفة مثل: "العراق"، "البسته نكار"، "راحة الأرواح"، "الماية الشرقية"، و"الهزام" ، ويبقى الرّصيد الكبير من المقطوعات الغنائيّة والآليّة شاهدا على عراقة هذا المقام وعلى انتشاره في جميع الأنماط والأنواع الموسيقية: العالمة والشعبية والصوفية.

صنّف مقام "السّيكاه" في بعض المصادر العربية القديمة على النحو التالي:

- **مقام السيكاه (فرعي): وهو الشعبة الخامسة و مبدؤه من السيكاه هابطا بالتدريج إلى الراست، ثم تصعد بالتدريج إلى السيكاه وهو المحط.** (1).

1) الصفدي (صلاح الدين)، **رسالة في علم الموسيقى** ، 1991 ، ص. 145

PDF Creator Trial

- **مقام العراق: وأما الفرع الأول منه –الحجاز– وصفة استخراج الشعبة الأولى من شعبتيه، وهي السيكاه، وهي أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعدا إلى بردة السيكاه، ثم تهبط إلى بردة الدوكاه، ثم إلى بردة أصل الراست، وتصعد أيضا إلى بردة الدوكاه ثم إلى بردة السيكاه، وهو المحط** (1)
- **مقام العراق (صيغة ثانية): "المقام الرابع" (العراق) و مبدؤه من أصل "الدوكاه" صاعدا إلى بردة "السيكاه"، ثم تهبط إلى بردة "الدوكاه" وتمد فيها، ثم تهبط إلى بردة أصل "الراست"، ثم إلى بردة " تحت المقلوب "، وهو المحط** (2)
- مقام البسته: ...**و(أصفهان) يهبط على سيكاه يسمى: (يسته)**(3)

وما يمكن استنتاجه من مجموعة التّعاريف المذكورة هو أنّ مقام "السيكاه" مثّل نقطة اتفاق بين مختلف الباحثين و المنظرين، وهو ما يؤكّد لنا أنه كان متداولا في الممارسة الموسيقيّة. رغم اختلاف التّسميات أو درجات الارتكاز.

ولم يحد المنظرون المعاصرون عن قاعدة الاتّفاق حول مقام "السيكاه"، وقدّموه أيضا بطرق مختلفة(4). ولعلّ من أقدم النّظريات العربيّة تلك الّتي قدّمها كامل الخلعي حيث اعتبر أن بردات مقام "السيكاه" تترتب كما يلي: **سيكاه، جهاركاه، نوى، حسيني، أوج، كردان، محير، جواب السيكاه، الصعود بجوابي الجهاركاه والنوى، والهبوط بردة الكردي، بدلا من بردة**

---

1) كتاب، **الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام**، ص72.

2) الصفدي (صلاح الدين)، نفس المرجع السابق، ص137.

3) الصفدي (صلاح الدين)، نفس المرجع السابق، ص129. و يضيف محقق المخطوط "**يسته عن الفارسية، بمعنى: ملائم و مترابط، وهذا الإجراء ضرب من جنس السيكاه، وفي الأصل: بستاه وهو تحريف، والأشبه، أن المؤلف يريد ما يعرف الآن باسم مقام بسته أصفهان.**

2) راجع الملحق ص.204

PDF Creator Trial

الدوكاه و الركوز أخيرا في بردة السيكاه. وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطريقة من الكردي إلى السيكاه. وهي تصوير طريقة الكردي على أساس بردة السيكاه.(...) ولا سيكاه المستعملة في مصر مثلها غير أنه بدل الحسيني حصار.(1)

و**السيكاه** مصطلح فارسي فسّره عديد الباحثين بأنّه يرمز إلى "الصّوت" الثالث في التّرتيب السلّمي العربي (2). غير أنّ أهمّ ما يميّز مقام "السّيكاه" هو تعدّد التّسميات الّتي أطلقت عليه، فصنّفها بعض المنظرين ضمن عائلة مقاميّة تضمّ الفروع التّالية (3):

سيكاه: جنس سيكاه وجنس راست نوا

هزام: جنس سيكاه وجنس حجاز نوا أو نكريز جهاركاه

مستعار: جنس مستعار وجنس بوسلك نوا

ماية: جنس سيكاه وجنس بوسلك نوا

رمل: جنس سيكاه وجنس بياتي نوا

وجه عرضبار: جنس سيكاه وجنس جهاركاه على الجهاركاه

عراق: جنس سيكاه على العراق وجنس بياتي دوكاه

أوج: جنس سيكاه على العراق وجنس بياتي دوكاه و راست نوا

حوران: جنس سيكاه على العراق وجنس بياتي دوكاه و بياتي حسيني

بسته اصفهان: جنس سيكاه على العراق وجنس راست على الدوكاه

راحة الأرواح: جنس سيكاه على العراق وجنس حجاز على الدوكاه

بسته نكار: جنس سيكاه على العراق وجنس صبا على الدوكاه

---

3) الخلعي (كامل)، **الموسيقي الشرقي**، ص 42

4) راجع كتاب

- Snoussi (Manoubi), I*nitiation à la Musique Tunisienne Volume 1(musique classique)*, 154 p.

3) راجع الملحق عدد 1 من هذا العمل ص. 261

PDF Creator Trial

رونق نما: جنس سيكاه على العراق وجنس جهاركاه على الجهاركاه وراست و بوسلك على النوا

12-2 التحليل الموسيقي

سنعتمد في دراستنا التحليلية لمقام السيكاه على بعض الموشحات والأدوار الّتي تداولها الموسيقيّون في المشرق، والّتي عُرِفَ البعضُ منها في تونس. بالإضافة إلى بعض النماذج الّغنائيّة الّتي ألّفها أبرز الملحّنين.

موشح : "اشْفعُوا لِي أهْلَ ودّي" (شنبر)

موشح : " أشْرقَ البدْرُ المُفدَّى" (مربع)

موشح : " مَاسَ عُجْبًا بَدْرِي " (مربع)

موشح : "يَاهِلاَلاً علَى غُصْنِ الذَّهبْ " (مدور)

موشح : " امْلأْ واسْقِينِي يَا أهْيفِ " (مخمس)

موشح: " مَا احْتِيَالي قلَّ صبْرِي (مربع)

موشح: "يَا أسْمرْ يَا سكَّر (نوخت)

موشح: " هاتْ أيُّهَا السَّاقِي بالأَقْدَاحْ " (دارج)

موشح: " سلِّم الأَمرَ للْقَضَاءْ " (أقصاق)

موشح: " جَلَّ منْ طَرَّزَ اليَاسَمينْ " (دارج)

موشح: " زَارَنِي بَاهِي المُحيَّا (محجر)

موشح: " فَتَّحتْ أزْهَارْ " (مخمس)

موشّح: " يَا مَنْ جَفَا " (فالس)

موشح: " يَا رِيمَ الأظْغانْ " (سماعي ثقيل)

موشح: "غَزَالِي تَركْنِي " (نوخت)

موشح: " الرّاحُ المُقرْقفُ " (سماعي ثقيل)

موشّح: " جَادَكَ الغيْثُ " (نوخت)

PDF Creator Trial

دور: " يَا مُنَى قلْبِي " (فاخت)

دور: " وَجْهكْ مشْرِق بالأنْوَارْ " (مخمس)

دور: "يَا نَحِيلَ القَوامْ التَّجَافِي حَرامْ " (وحدة)

و سنركّز تحليلنا الموسيقي على الشّواهد التّالية: موشّح "جادك الغيث" (1)، موشّح "يا من جفا" (2)، "سَلِّم الأَمْرَ للْقَضَاء" (3)، أغنية "لَو كَان تَعرَف بعدك اللّي جرالي" (4) وأغنية "كاسي كسّرتو بيديّ" (5).

12-2-1 موشّح: "جَادَكَ الغَيْثُ" وزن "نوخت".

جَادَكَ الغَيْثُ إذَا الغَيْثُ هَمَى يَا زَمَانَ الوَصْلِ بالأنْدَلُسِ

لَمْ يَكُنْ وَصْلكَ إلاَّ حُلُمَا فِي الكَرى أوْ خِلْسة المُخْتَلِسِ

حِينَ لَذَّ الأُنْسُ مَعَ حُلْوُ اللَّمَى هَجَمَ الصُّبْحُ هُجُوم الحرَسِ

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ج1+ 11		سيكاه سيكاه
ج2+ 12		حجاز نوى
ج3+ 13		نكريز جهاركاه

1) هذا الموشّح من نظم الشّاعر لسان الدّين بن الخطيب و ألحان مجدي العقيلي.

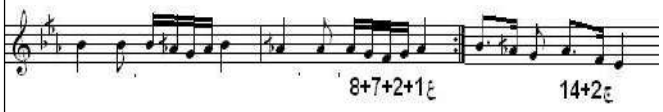
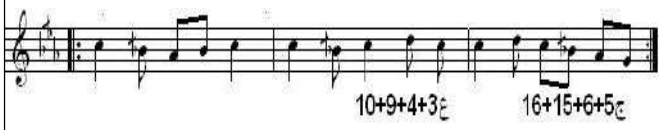
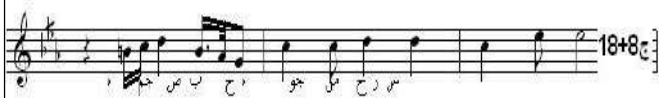
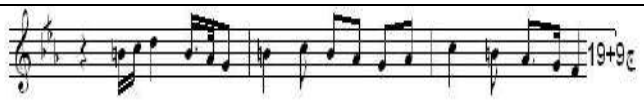
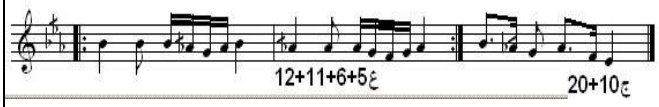
2) لحّن هذا الموشّح أحمد أبو خليل القباني وهو مجهول المؤلّف.

3) الشعر قديم واللحن لصالح المهدي.

4) كتب كلماتها الشاعر محمود بورقيبة ولحّنها خميس ترنان.

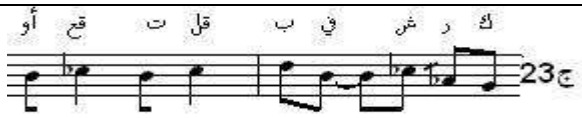
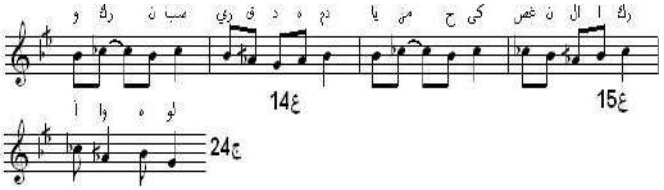
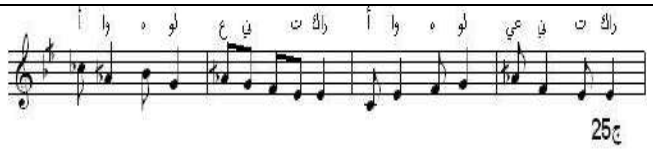
5) من نظم الشاعر محمود بورقيبة وألحان صالح المهدي.

PDF Creator Trial

بيّاتي نوى سيكاه سيكاه		+1ع 2 +7+ 8 +4ج 14
راست كردان راست نوى راست كردان	 	+3ع 4 +9+ 10 +5ج 6 15+ 16+ +7ج 17
سيكاه سيكاه		+8ج 18
نكريز جهاركاه		+9ج 19
بياتي نوى سيكاه سيكاه		+5ع 6 11+ 12+ 10ج 20+

PDF Creator Trial

12-2-2 موشّح: "يَا منْ جَفَا" وزن "الفالس".

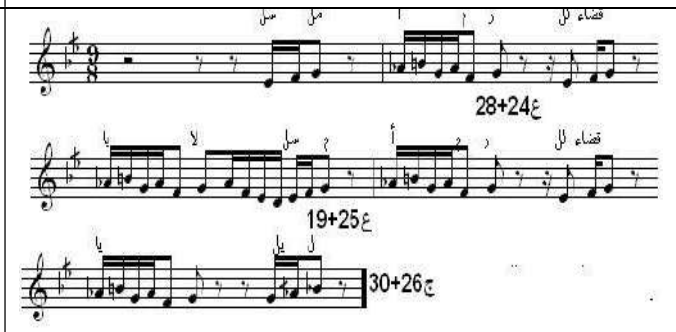
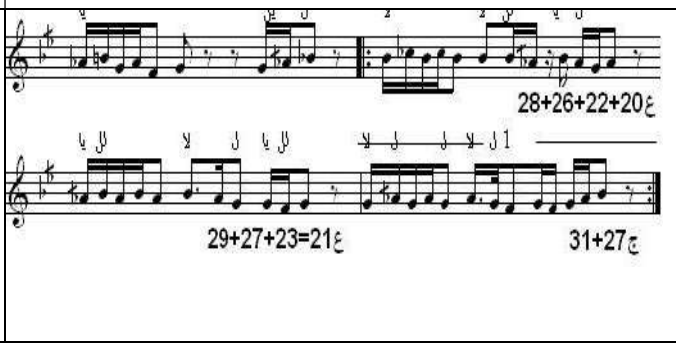
يَا منْ جَفَا وَ مَا رَحَمْ رِفْقًا بِقَلْبِي الكَلِيمْ
أوْقَعْتَ قَلْبِي في شُرْكِ و ركْنُ صَبْرِي قدْ هُدِمْ
يَا مَنْ حَكَى غُصْنَ الأَرَكْ أوَاهُ لَوْ عَيْنِي تَرَاكْ
يَا مَنْ حكَا غُصْنَ النَّقَا قَدْ زَالَ عنْ قلْبِي الشَّقَاءْ

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
13ع 21ج		حجاز عجم
22ج		سيكاه سيكاه
23ج		صبا نوى
14ع 15ع 24ج		حجاز عجم صبا نوى
25ج		سيكاه سيكاه

PDF Creator Trial

حجاز نوى سيكاه السيكاه		16ع 17ع 26ج

12–2–3 موشّح: "سَلِّمِ الأَمْرَ لِلْقَضَاء" وزن "الأقصاص".

سَلِّمِ الأَمْرَ لِلْقَضَاء فَهْوَ لِلنَّفْس أَنْفَعُ
واغْتَنِمْ حِينَ أَقْبَلَ وَجْهُ بَدْرٍ تَهَلَّلْ

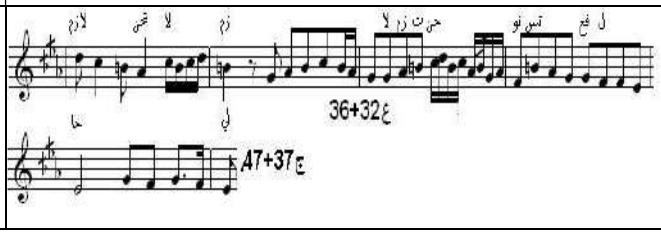
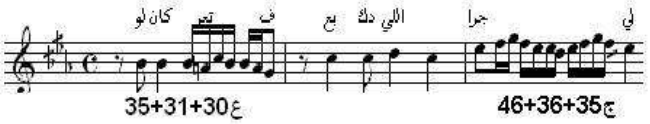
الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
بياتي نوى بياتي نوى		18ع 24+ 19ع 25+ 27ج 31+
حجاز نوى صبا نوى حجاز عجم		20ع 28+ 21ع 29+ 28ج 32+

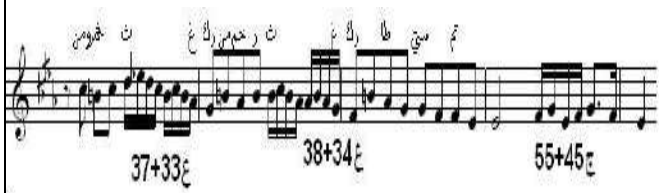
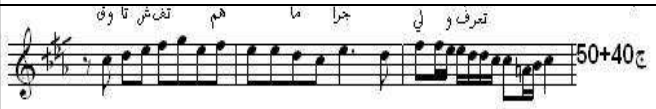
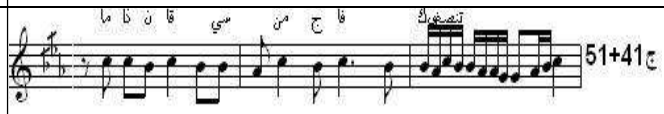
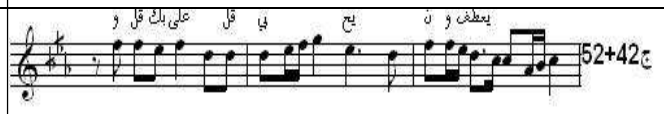
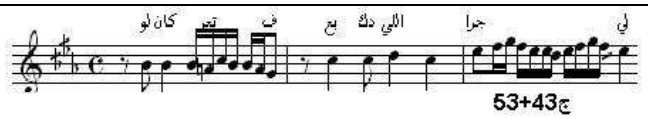
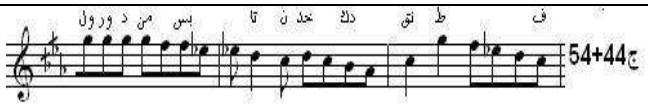
PDF Creator Trial

صبا نوى		29ج 33+
سيكاه سيكاه		30ج 34+

12–2–4 أغنية: "لَو كَان تَعرَف" وزن "الدّويك".

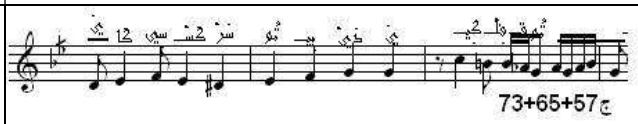
لَو كَان تَعرَفْ بعْدكْ اللّي جْرالِي لاَزمْ تحنْ و تِسْخِف عْلَى حَالِي
لوْ كَانْ تَعْرفْ ما جَرَالي بَعْدكْ وتْذُوقْ مَا ذوّقْتِنِي فِي بُعْدكْ
لازِمْ تِحنْ وْ يلينْ قَاسِي صَدّكْ وبِضْحكْ رْبِيعِي و دُنْيتِي تزْهَالي
و تِجْمعْ أزْهَارِي منْ جْنينَةْ ودّكْ و تِسْطعْ أنْوَارِي فُوقْ جوْ خْيَالِي

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
محير عراق نوى سيكاه جواب السيكاه		30ع 31+ 35+ 35ج 36+ 46+
حجاز نوى سيكاه سيكاه		32ع 36+ 37ج 47+

PDF Creator Trial

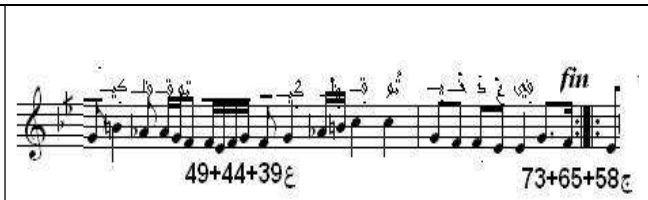
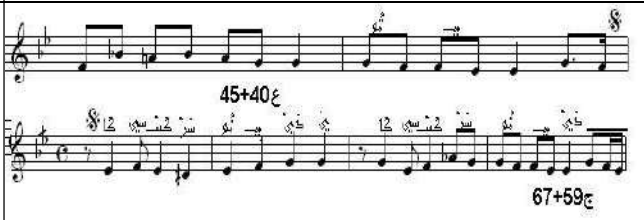
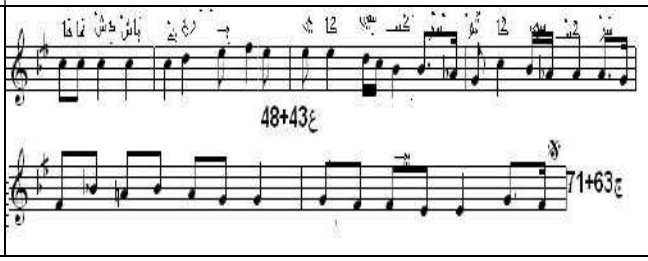
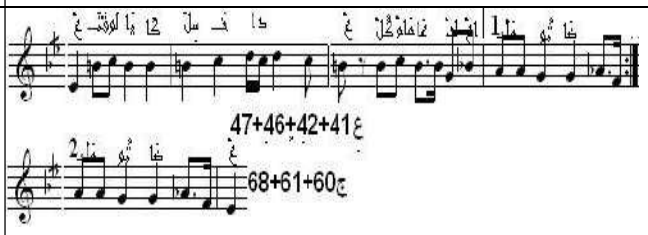
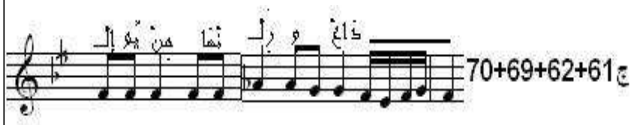
حجاز نوى		38ج 48+
راست كردان		39ج 49+
محير عراق كردان		40ج 50+
محير عراق نوى		41ج 51+
راست كردان		42ج 52+
سيكاه جواب السيكاه		43ج 53+
نهوند كردان		44ج 54+
حجاز نوى نكريز جهاركاه سيكاه سيكاه		33ع 37+ 34ع 38+ 45ج 55+

PDF Creator Trial

12-2-5 أغنية: " كَاسِي كسَّرْتُو بِيديَّ " وزن "الدّويك".

كَاسِي كسَّرْتُو بيديَّ	كِيفْ لقِيتُو يَخْدعْ فيَّ
قُلْت لَو يَا كَاسِي الخَدّاعْ	كُلْ مَا مْعَاكْ عْمِلْتُو ضَاعْ
اليُومْ نْهارِ الوَداعْ	مَا عَادشْ بَاشْ تِفْرحْ بيَّ
يَا كَاسِي عِشْرتْنَا وْفاتْ	وَايَّامِكْ رَاحتْ ومْشَاتْ
بِزّي مَا عيْنيّ بْكاتْ	ودْمُوعِي حَفْرتْ خُدّيَّا
بِيديَّ كَسّرْتُو كَاسِي	كِي لْقيتُو يخْدعْ فِي احْساسِي
ومِنْ همُّو ولّيت نْقاسِي	ونُومِي هَاربْ منْ عيْنيَّ
يَا كَاسِي الّي كُنْت ضْميرِي	كيفْ انتِ مَاكْش عْشيرِي
اليُومْ ليَّ وغُدْويكَ لْغيرِي	قُدّامِي نْمَشّيكْ ضْحيّةْ
وْهَانِي حَصَّنْتِكْ بيدَيَّ	كِيفْ لْقيتُو يِخْدعْ فِيَّ

العدد	النّماذج الموسيقيّة	الأجناس
ج56+ 64 72+		سيكاه سيكاه
ج57+ 65 73+		حجاز نوى

PDF Creator Trial

حجاز نوی سیکاه سیکاه		+39ع 44 49+ +58ج 66 74+
نهوند نوی سیکاه سیکاه		+40ع 45 +59ج 67
حجاز نوی سیکاه سیکاه		4142ع +46+ 47 6+60ج 68+
نهوند جهارکاه		+61ج 62 +69+ 70
سیکاه سیکاه سیکاه سیکاه		+43ع 48 +63ج 72

PDF Creator Trial

13- مقام الجهاركاه

13-1 التعريف

"الجهاركاه" مصطلح فارسي مركّب من جزئين: "جهار" ومعناه الرابع، و"كاه" ويفيد الصوت. ويصبح بذلك "الصّوت الرابع"، في إشارة إلى الترتيب السلّمي المعتمد في الموسيقى العربيّة.

ذكر مقام "الجهاركاه" في المؤلّفات القديمة فهو الشّعبة الثالثة والعشرون من تصنيف صلاح الدّين الصّفدي " **ومبدؤها من الجهاركاه هابطا بالتّدريج إلى الرّاست، ثمّ تصعد بالتّدريج أيضا إلى الجهاركاه، فيكون من أربع بردات مطلقات ومن سبع نغمات**" (1)

ونجد في موضع آخر تعريفا شبيها بهذا التقديم لمقام "الجهاركاه" ولكنّه يختلف عنه في تحديد ترتيب الدّرجات المكوّنة له. فقد انطلق المؤلّف من اعتباره الشّعبة الأولى من الفرع الأوّل من "الراست"، "**وصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الجهاركاه هابطا إلى بردة الدّوكاه بإسقاط السّيكاه، ثمّ تمدّ فيها، وتصعد إلى بردة السيكاه، ثمّ تهبط إلى بردة الدّوكاه أيضا، ثمّ إلى بردة أصل الرّاست، ثمّ على التّرتيب إلى بردة الجهاركاه، وهو المحط، فيكون مركّبا بهذا القانون من أربع بردات مطلقة و من ثمان نغمات**" (2)

واعتبر بعض المنظرين أنّ مقام "الجهاركاه" ينتمي إلى الموسيقى الشّعبيّة مماّ قد يفسّر محدوديّة مجاله الصّوتي ودائرة العمل فيه. في حين يعتبر كامل الخلعي أنّ المجال الصوتي لمقام "الجهاركاه" يمتدّ من درجته الأصليّة إلى جواب "الجهاركاه" (3). أمّا علي الدرويش الحلبي فقد قدّم مقام

---

1) الصفدي (صلاح الدين)، **رسالة في علم الموسيقى**، ص. 154.

2) كتاب، **الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام**، ص70.

3) راجع الملحق ص.221

PDF Creator Trial

"الجهاركاه" بصيغة مختلفة، وذلك على النّحو التالي: " **هذا المقام تركيبه الأساسي هو عجم عشيران على درجة الجهاركاه يبدأ كما في العقد الأوّل الصاعد والثاني يتركّب مثل الأوّل و هكذا الثالث والرابع والهابط. و يقرأ ما على درجة الجهاركاه أو على درجة قراره الّتي هي شاهْورْ. والغمّاز له تكوين العقود بمقام الشاهور أي عجم معلّق على أوّل كل درجة من العقود الأربع. ثمّ الجهاركاه الحقيقي تركيبه يلزم أن يكون مثل الصبا (دون المركز) أي القرار هي درجة الجهاركاه وصورة شكله حجازكار على جهاركاه وفيه مقام الصبا على درجة الحسيني وراست على درجة النوا، فليكن معلوما**" (1).

13-2 التحليل

سنعتمد في دراستنا التحليلية لمقام الجهركاه على بعض ما وصلنا من موشحات وأدوار، والتي نذكر منها:

مؤلفات مجهولة المؤلف:

موشح: يَالَيْلةَ الوصْلِ وكأْس العقَارْ(فاخت)

دور: دعْ يَا عزُولِي عنْكَ اللَّوْم (مصمودي)

مؤلفات كامل الخلعي

موشح: حبَّذَا الجَارْكاه(2) تحْلُو (شنبر)

موشح: لِي حَبيبٌ قدْ تَفرَّدْ (مربع)

موشح: لَزمْتُ السِّفَارَ (نوخت هندي)

موشح: حَجَبُوا الحَبِيبَ عَنِّي (نوخت هندي)

موشح: نَبَّهَ النُّدْمانَ صَاحْ (نوخت هندي)

مؤلفات أحمد أبي خليل القباني

---

1) راجع مدوّنة المقامات لعلي درويش الحلبي (Modes : Der 1/1/pp.1-105). ص.100.

2) وكأنّ بالملحّن يسعى إلى التّعريف بمقام الجهاركاه من خلال هذا الأثر الغنائي.

PDF Creator Trial

موشح: يَا وَرَقَ بنَات اللّوَا (دارج)

مؤلفات الشيخ المسلوب

موشح: جَلَّ منْ ثنَى حُسْنك الوَضَّاحْ (مربّع)

موشح: زَارَنِي مُنْيَتِي فطَابَ (سماعي)

دور: وَافَانِي السُّرُورْ (مصمودي)

مؤلفات محمّد عثمان

موشح: كَلِّلِي يَا سُحْبُ (دارج)

وسنقوم بتحليل النموذج الأخير نظرا لتداوله بين الموسيقيين بالإضافة إلى أشهر الأعمال الغنائيّة التّونسيّة الّتي أنتجت في هذا المقام وهي أغنية " نَا نَاصْحِكْ يَا قلْبْ "(1)

1) موشّح: "كلِّلي يَا سُحبُ" وزن "الدّارج".

كلِّلي يَا سُحبُ تِيجَان الرُّبَى بِالحُلي

واجْعَلِي سِوارِكِ مُنْعَطف الجَدْولِ

يَا سَمَا فِيك وَفِي الأَرْضِ نُجوم وَمَا

كلَّما أغْرَبْتَ نَجْمًا أشْرَقَت أنْجُمَا

وَهْيَ لا تَهْطَلْ إلاّ بالطّلا و الدُّمَى

فاهطِلِي على قُطُوف الكَرْمِ كيْ تَمْتلئ

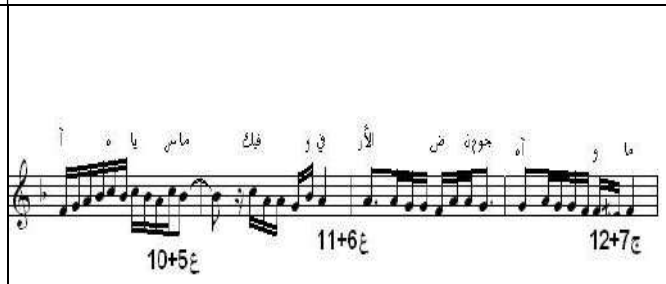
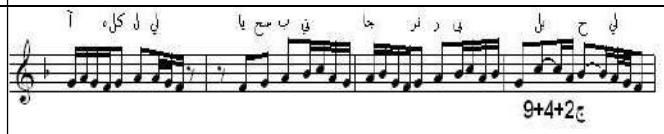
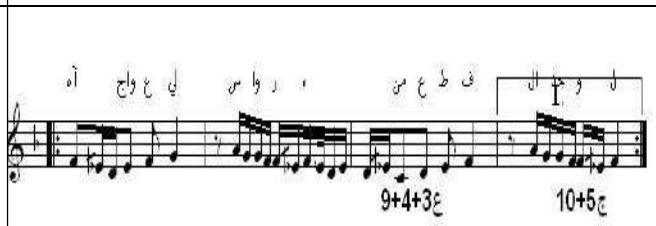
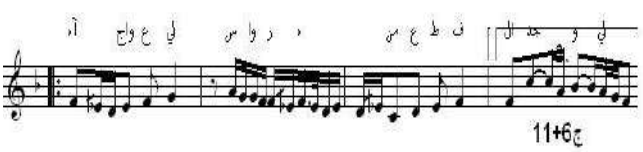
وانقلِي للدنِّ طَعْمَ الشّهدِ و الفُوفَلِ

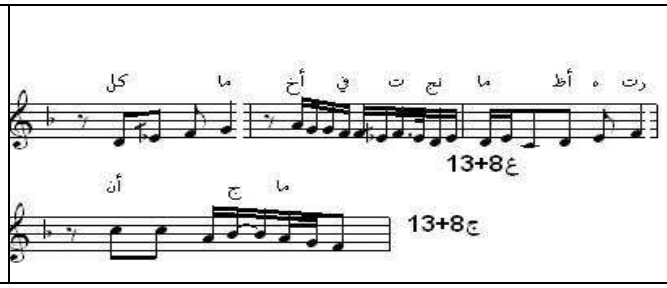
---

1) من ألحان الفنان خميّس ترنان ونظم الشّاعر علي الدّوعاجي (1909–1949) اشتغل في بداية مسيرته الفنّية رسّاما وخطّاطا بجريدة العالم الأدبي" ثمّ أصدر جريدة "السّرور" والّتي خصّصها لنشر القصّة القصيرة والملزومة والأغنية والفكاهة المصوّرة. راجع:

- شرف الدّين(المنصف)، **من روّاد المسرح التّونسي وأعلامه**، ص 267.

PDF Creator Trial

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
نهوند نوى جهاركاه جهاركاه		+1ع 2 +1ج 3
جهاركاه جهاركاه		+2ج 9+
راست راست جهاركاه جهاركاه		+3ع 4 9+ +5ج 10
جهاركاه جهاركاه		+6ج 11
عجم عجم كردي حسيني نهوند نوى جهاركاه جهاركاه		+5ع 10 +6ع 11 +7ع 12 +7ج 12

PDF Creator Trial

راست راست جهاركاه جهاركاه		+8ع 13 +8ج 13

أغنية: "نَا نَاصحك يَا قَلْب مَا تعْشَقِشِي" وزن "المدوّر حوزي".

نَا نَاصحك يَا قَلْب مَا تعْشَقِشِي

طريقْ المحَبَّة شُوكْ مَا تَقْرْبِشِي

كَانْ بقُوّةْ

العِشْق فَنّ الكِيف و إلاّ مروّةْ

لا يْفيد فِيه خْصَام ولاّ دوّةْ

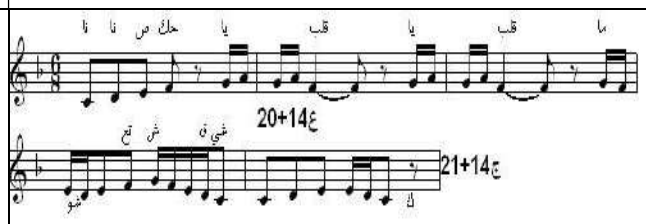
رِيق الخشُونَة فِيه مَا يوصَّلْشِي

كان بمَالكْ

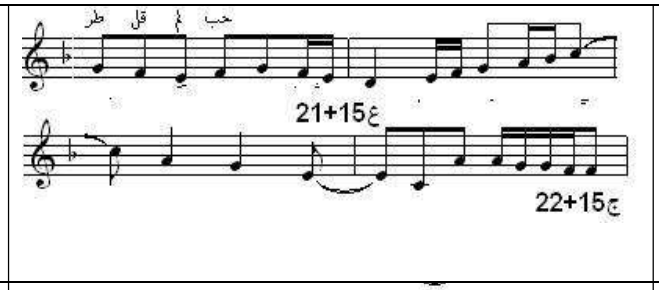
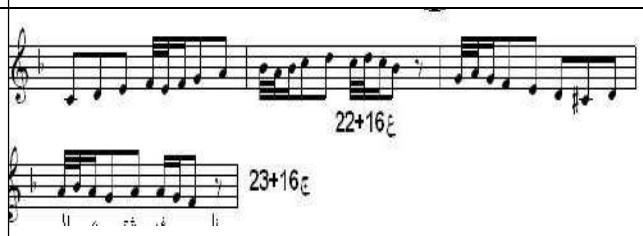
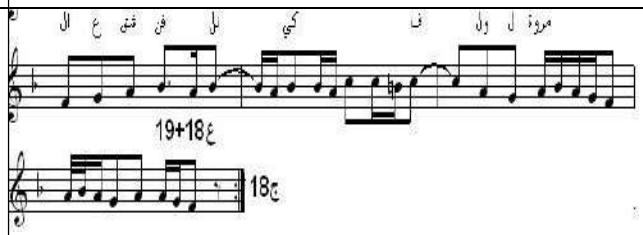
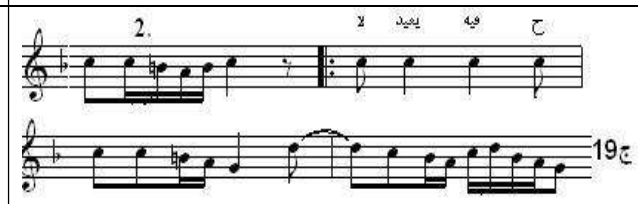
لوْتجيبها فوق الجمال احمَالكْ

غْرَام الّذي تشريه مَا يحلالكْ

دخُول الذّهبْ في العِشْق ما يصلحْشي

الأجناس	النّماذج الموسيقيّة	العدد
جهاركاه جهاركاه مزموم راست		+14ع 20 +14ج 21

PDF Creator Trial

نهوند دوکاه جهارکاه جهارکاه		+15ع 21 +15ج 22
عجم عجم جهارکاه جهارکاه		+16ع 22 +16ج 23
جهارکاه جهارکاه		17ج
عجم عجم جهارکاه جهارکاه		+18ع 19 18 ج
نهوند نوی		19 ج
جهارکاه جهارکاه		20 ج

PDF Creator Trial

الباب الثّالث: مقاربة نظريّة لمقامات الموسيقى التّونسيّة

الفصل الأوّل: خصائص المقامات

قمنا بتجميع مختلف المقطوعات الغنائيّة المشرقيّة المتداولة في الممارسة الموسيقية التّونسيّة. فكان الرّصيد متنوّعا شمل بعض القوالب الغنائيّة المعروفة توزّعت بين ألحان مشاهير الغناء في مصر والشّام منذ بداية القرن العشرين، وإبداعات الملحّنين التّونسيين المتأثّرين بهذا اللّون الموسيقي الجديد. دون أن نغفل عن بعض الموشّحات والأدوار لمؤلفين مجهولين، قد يكونوا من أصل مشرقي أو تونسي. وفي كلّ الأحوال فإنّنا اعتمدنا على الرّواية التّونسيّة التّي تناقلتها أجيال من الموسيقيين، ممّا أدّى إلى تكوين رصيد غنائي مخصوص. فما هي مميّزات هذا الرّصيد ؟ وهل يمكن مقارنته مع مختلف الدّراسات الخاصّة ب"الأرصدة الغنائيّة" في البلدان العربيّة؟ وهل اكتسبت المقامات المتداولة في بلادنا شخصيّة تتميّز بها أم أنّها تعتبر امتدادا للمقامات المشرقيّة المعروفة؟

للإجابة على التّساؤلات المطروحة سنخصّص هذا الفصل لتجميع مختلف الجمل والعبارات المكوّنة للنّماذج الّتي قمنا بتحليلها في الباب الثّاني من هذا العمل. وسنقوم بتحديد تواترها ثمّ تبويب الأجناس حسب أهمية تداولها (1) و ذلك على النحو التالي:

1) سنعتمد في احتساب الجمل والعبارات الموسيقيّة على أهميتها في السياق المقامي وتبعا لذلك يتم اعتبار الجملة بمقدار عبارتين اثنتين.

PDF Creator Trial

◙ **مقام "العجم عشيران"**

تترتّب أجناس هذا المقام اعتمادا على الأمثلة المختارة في التّحليل على نحو مخصوص، فالأجناس الرّئيسيّة والفرعيّة أكسبت مقام العجم عشيران خصوصيّة انفرد بها، فاختلفت عن التصنيفات الّتي دوّنها عديد المنظرين (1). وسنقدّم في الجدول الموالي ترتيبا تفاضليّا للأجناس التي وقع استنتاجها اعتمادا على نسب تواترها في أداء الأمثلة الغنائيّة المختارة.

الجنس	عدد الجمل	عدد العبارات	العدد الجملي	نسبة التواتر
عجم على درجة العجم	7	5	19	% 35,84
عجم على درجة الجهاركاه	7	0	14	% 26,42
عجم على درجة العجم عشيران	2	6	10	% 18,87
كردي على درجة الدوكاه	2	5	9	% 16,98
نهوند على درجة النّوى	0	1	1	% 01,89

1) انظر الملحق ص 221

PDF Creator Trial

ولعلّ أهمّ ما يمكن ملاحظته هو التّركيز الكبير على جنس "العجم" الّذي يناسب في تنفيذه الطّبقة الصّوتيّة المتوسّطة. وقد يعود ذلك إلى الاختيارات التعبيريّة المعاصرة الّتي جعلت المطرب يركّز في غنائه على الطبقة المتوسّطة، ويتحاشى الغناء في الطّبقة الغليظة أو الحادّة، مما أدّى إلى تغيير جذري في هذا المقام قد تستوجب تغيير تسميته من "عجم عشيران" إلى مقام العجم فقط.

ومن ناحية أخرى، لو جمّعنا نسبة تواتر الجنس الأوّل والثاني لتحصّلنا على نسبة (62,26%) وبذلك يتأكّد أنّ مجال الغناء يبقى منحصرا في إطار هذين الجنسين أي من درجة "المحيّر" إلى درجة "الجهاركاه"، علما بأنّ هذا المجال الصّوتي يناسب مجال الغناء في جنس "المزموم" و"نوع الكردي حسيني" من طبع المزموم(1) وبالتّالي فإنّ أسلوب أداء المقام تأثر هنا بالخصوصيّة التونسيّة.

◙ مقام "الراست"

لقد ذكرنا في الفصل السابق أنّ مقام "الراست" هو من أهمّ وأشمل المقامات العربيّة. وقد اعتمدنا في ذلك على آراء عديد الموسيقيين، ومواقف عدد من المنظرين الّذين تضمّنتها المصادر والمراجع. وقد مكّنتنا الدراسة التحليليّة الّتي قمنا بها من تأكيد هذا الموقف وتمكنّا من إثبات أنّ مقام "الرّاست" يشتمل على أكبر نسبة من الأجناس يمكن ترتيبها على النحو التالي:

الجنس	عدد	عدد	العدد	نسبة التواتر

1) الزواري (الأسعد)، **الطّبوع التّونسيّة**، المرجع السّابق، ص.188

PDF Creator Trial

	الجمل	العبارات	الجملي	
راست على درجة الراست	20	7	47	% 30,92
نهوند على درجة النوى	3	8	14	% 09,21
راست على درجة النوى	4	5	13	% 08,55
سيكاه على درجة السيكاه	1	10	12	% 07,89
حجاز على درجة النوى	3	5	11	% 07,24
راست على درجة الكردان	2	7	11	% 07,24
بياتي على درجة الدوكاه	0	4	4	% 02,63
ذيل على درجة الراست	2	0	4	% 02,63
نهوند على درجة الكردان	1	2	4	% 02,63
بياتي على درجة الحسيني	1	2	4	% 02,63
صبا على درجة الحسيني	1	1	3	% 01,97
محير عراق على درجة النوى	1	1	3	% 01,97
ماية على درجة الراست	0	2	2	% 01,32
ذيل على درجة الجهاركاه	1	0	2	% 01,32
ذيل على درجة النوى	1	0	2	% 01,32
ذيل على درجة الكردان	0	2	2	% 01,32
محير سيكاه على درجة النوى	1	0	2	% 01,32
راست على درجة الياكاه	0	2	2	% 01,32
راست على درجة الجهاركاه	1	0	2	% 01,32

PDF Creator Trial

جهاركاه على درجة الجهاركاه	0	2	2	% 01,32
بياتي على درجة العشيران	0	2	2	% 01,32
نهوند على درجة الراست	0	2	2	% 01,32
بياتي على درجة النوى	0	1	1	% 00,66
نكريز على درجة الجهاركاه	0	1	1	% 00,66

لعلّ أهمّ ما يميز التنفيذ الموسيقي لمقام "الراست" من طرف الموسيقيين التّونسيين هو اللّهجة التعبيريّة المزدوجة بين اللسان المقامي المشرقي والتّونسي. وهذا ما يفسّر وجود الأجناس التالية: "ذيل" على درجة "الراست"، "محير عراق" على درجة "النوى"، "ماية" على درجة "الراست"، "ذيل" على درجة "الجهاركاه"، "ذيل" على درجة "النوى"، "ذيل" على درجة "الكردان"، و "محير سيكاه" على درجة "النوى".

لم يؤثّر العدد الكبير من هذه الأجناس الّتي تنتمي إلى الطّبوع التّونسيّة في المسار اللّحني العام لمقام "الراست"، ذلك أنّ نسبة تواتر هذه الأجناس تبقى محدودة بالمقارنة مع نسبة تواتر الأجناس الرّئيسيّة والفرعيّة. لكنّها أكسبت مقام "الراست" لونا مميّزا، وذلك اعتمادا على الممارسة الموسيقيّة.

◙ مقام "النّهوند"

اتّسم تداول مقام "النّهوند" في تونس بخصوصيّة متفرّدة، تجسّمت من خلال ما قام به الفنان خميس ترنان، حيث اعتمد على قالب النّوبة التقليديّة التّونسيّة بأقسامها المختلفة وموازينها المتنوّعة وخلاياها الإيقاعيّة واللّحنيّة

PDF Creator Trial

المميّزة ليلحّن "نوبة الخضراء" في مقام "النّهوند". وقد رأينا في القسم التّحليلي من هذا العمل كيف أنّ وزن "البطائحي" قد "طبع" المثال المغنّى بطابع خاصّ تفرّد به عن الأمثلة الملحّنة في المشرق ولكنّه رغم ذلك لم يخرج عن دائرة مقام "النهوند".

ترتّبت إذن الأجناس المنبثقة عن مختلف الجمل للأمثلة المختارة على النّحو التالي:

الجنس	عدد الجمل	عدد العبارات	العدد الجملي	نسبة التواتر
نهوند على درجة الرّاست	11	0	22	% 19,81
حجاز على درجة النوى	6	5	17	% 15,32
كردي على درجة النوى	5	6	16	% 14,41
بيّاتي على درجة النوى	6	2	14	% 12,61
نهوند على درجة الكردان	0	7	7	% 06,30
نكريز على درجة الجهاركاه	1	3	5	% 04,51
راست على درجة الجهاركاه		4	4	% 03,61
صبا على درجة النوى	0	4	4	03,61 %
نوى على درجة الراست	2	0	4	% 03,61
نكريز على درجة الراست	2	0	4	% 03,61
حجاز على درجة اليكاه	0	3	3	% 02,70
حسين على درجة النوى	1	1	3	% 02,70

PDF Creator Trial

بسته نكارعلى درجة السيكاه	1	0	2	% 01,80
هزام على درجة السيكاه	1	0	2	% 01,80
محيّر سيكاه على درجة الراست	1	0	2	% 01,80
عجم على درجة العجم	0	2	2	% 01,80

ولعلّ أهمّ ما يمكن ملاحظته هو وجود الأجناس الّتي تنتمي إلى الطبوع التونسيّة وهي: جنس"حسين" على درجة النوى، جنس "نوى" على درجة "الراست"، وجنس "محيّر سيكاه" على درجة "الراست". وهو ما يؤكّد أنّ الموسيقيين التونسيين قد استعملوا هذه الأجناس في إطار التّلوين المقامي "للنّهوند"، فاكتسب إنتاجهم خصوصيّة مميّزة.

ومن ناحية أخرى، اقتصرت الأجناس الرّئيسيّة والفرعيّة، والّتي كانت نسبة تواترها بـ(62,15 %) على مجال صوتي محدود: من درجة الراست إلى درجة النوى. وهو يناسب المجال الصّوتي لجنس المحيّر سيكاه التابع للطبوع التونسيّة(1) وهو ما يفسّر تداول الغناء عند الموسيقيين التّونسيين في هذا المجال الصّوتي.

◙ مقام "النكريز"

يبدو وجود شبه اتّفاق بين المنظّرين حول مرجعيّة هذا المقام وتناسبه مع مقام "النّواثر". فاعتبر بعضهم أنّ مقام "النواثر" هو فرع لمقام "النكريز"، فيما رأى البعض الآخر عكس ذلك. ولعلّ التداخل والتقارب بين مختلف

1) الزواري (الأسعد)، **المرجع السّابق**، ص.45

PDF Creator Trial

الأجناس المكوّنة لهذا وذاك يؤكّد ما ذهب إليه المنظرون، ويدعم خيارنا بدراستهما في إطار مقام موحّد. وهكذا ترتّبت العبارات والجمل الّتي تمّ استنتاجها من تحليل النّماذج الغنائيّة المختارة على النّحو التالي:

الجنس	عدد الجمل	عدد العبارات	العدد الجملي	نسبة التواتر
نكريز على درجة الراست	12	4	28	% 36,36
نواثر على درجة الراست	6	0	12	% 15,58
عجم على درجة العجم	2	7	11	% 14,29
نهوند على درجة النوى	4	0	8	% 10,39
حجاز على درجة النوى	0	7	7	% 09,09
محيّر عراق على درجة النوى	2	0	4	% 05,19
كردي على درجة الحسيني	1	1	3	% 03,90
نهوند على درجة الراست	0	2	2	% 02,60
حجاز على درجة اليكاه	0	2	2	% 02,60

وتجدر الإشارة إلى أنّ الموسيقيين التّونسيين لم ينتجوا أعمالا غنائيّة أو آليّة في هذا المقام، باستثناء بعض المحاولات المحدودة الّتي قام بها كلّ أحمد الوافي وخميّس ترنان (1). وقد يعود ذلك إلى عدم تداول أمثلة غنائيّة تعود إلى مشاهير الغناء ممّا قد يسهّل انتشارها بين المتلقّين.

◙ مقام "الحجازكار"

1) راجع ص.101 من هذا العمل.

PDF Creator Trial

بعد تحليلنا للنّماذج المختارة في هذا المقام، يمكنّنا ترتيب الأجناس حسب تداولها وذلك على النّحو التالي:

الجنس	عدد الجمل	عدد العبارات	العدد الجملي	نسبة التواتر
حجازكار على درجة الراست	10	3	23	%35,94
حجاز على درجة النوى	4	13	20	% 31,25
نكريز على درجة الجهاركاه	3	4	10	% 15,64
حجاز على درجة الكردان	0	7	7	% 10,94
نهوند على درجة الكردان	0	1	1	% 01,56
نكريز على درجة العجم عشيران	0	1	1	% 01,56
نهوند على درجة النوى	0	1	1	% 01,56
بياتي على درجة النوى	0	1	1	% 01,56

ما يمكن ملاحظته بالنسبة لتداول هذا المقام هو انحصار الأجناس الرّئيسيّة والفرعيّة في دائرة مجال صوتي محدود لا يتجاوز الدّيوان الواحد. ذلك أنّ نسبة (82,83 %) خصّصت للأجناس الأولى أي من درجة "الرّاست" إلى درجة "الكردان". وهذا يختلف مع ما ذكره المنظرون في التّعريف بهذا المقام (1) وبمجاله الصّوتي انطلاقا من الأجناس المعتمدة. غير أنّنا نشير

1) انظر الملحق ص. 221

PDF Creator Trial

إلى التّقارب الواضح بين المجال الصّوتي لمقام "الحجازكار" وذلك الّذي يختصّ به طبع الأصبعين (1).

◙ مقام الزنكولاه

تترتّب أجناس هذا المقام وفق تداول الجمل والعبارات في الأمثلة المختارة للتّحليل. وذلك على النحو التالي:

الجنس	عدد الجمل	عدد العبارات	العدد الجملي	نسبة التواتر
زنكولاه على درجة الراست	8	2	18	% 29,03
جهاركاه على درجة الجهاركاه	5	6	16	% 25,81
صبا على درجة الحسيني	7	0	14	% 22,58
حجاز على درجة الكردان	2	2	6	% 09,68
كردي على درجة الحسيني	0	3	3	% 04,84
نهوند على درجة النوى	0	2	2	% 03,23
محير سيكاه على درجة النوى	0	2	2	% 03,23
عجم على درجة العجم	0	1	1	% 01,62

يعتمد مقام "الزنكولاه" على مجال صوتي تحدّده أساسا الأجناس الأولى حسب أهمّيتها و تواترها. ذلك أنّ (77,42 %) من النسبة العامّة للتّواتر

1) الزواري (الأسعد) **المرجع السّابق**، ص 139

PDF Creator Trial

انحصرت بين درجة "الراست" وبين درجة "الكردان"، فنتجت عنه الخاصيّة التونسيّة المميّزة والّتي تختلف بالضّرورة عن التجارب الموسيقيّة الأخرى، اعتمادا على ما تضمّنته كتب المنظّرين العرب ودراساتهم (1). وللتّذكير، فإنّ مقام "الزنكولاه" المتداول في المشرق العربي يحتوي على مجال صوتي واسع رغم محدوديّة المقطوعات الغنائيّة الملحّنة فيه.

◙ مقام "الحجازكاركرد"

ما يميّز مقام "الحجازكاركرد" عن مقام "الكرد" في صورة ارتكازهما على نفس الدرجة الموسيقيّة هو استعمال جنس "النّواثر"، وكذلك التّركيز على المناطق الصّوتيّة العليا للمقام. وهكذا تترتّب أجناس هذا المقام على النّحو التّالي:

الجنس	عدد الجمل	عدد العبارات	العدد الجملي	نسبة التواتر
حجاز على درجة الكردان	6	0	12	% 28,57
حجازكاركرد على درجة الراست	4	0	8	% 19,05
بياتي على درجة النوى	4	0	8	% 19,05
نهوند على درجة الكردان	2	2	6	% 14,29
نواثر على درجة الجهاركاه	2	0	4	% 09,52
راست على درجة الجهاركاه	2	0	4	% 09,52

1) انظر الملحق ص.221

PDF Creator Trial

◙ مقام "الكرد"

تتحدّد ملامح مقام "الكرد" اعتمادا على الجنسين الرّئيسين والّذي بلغت نسبة تداولها بـ (78,84 %). وبذلك أصبح المجال الصّوتي موافقا لهذين الجنسين، وهذا يختلف عمّا ذكره مختلف المنظّرين الّذين اعتبروا أنّ مقام "الكرد" يتميّز بتعدّد أجناسه وبتركيزه على الطّبقة الصّوتيّة الحادّة. وهذا من شأنه أن يُكْسِبَ مقام "الكرد" خصوصيّة واضحة.

الجنس	عدد الجمل	عدد العبارات	العدد الجملي	نسبة التواتر
كردي على درجة الدوكاه	13	1	27	% 51,92
كردي على درجة الحسيني	7	0	14	% 26,92
كردي على درجة المحير	2	1	5	% 09,62
نهوند على درجة النوى	0	4	4	% 07,70
عجم على درجة العجم	0	1	2	% 03,85

◙ مقام "البياتي"

تترتّب أجناس مقام "البيّاتي" في تونس على النّحو التّالي:

الجنس	عدد الجمل	عدد العبارات	العدد الجملي	نسبة التواتر
بياتي على درجة الدوكاه	24	0	48	% 50
حجاز على درجة النوى	5	5	15	% 15,62
نهوند على درجة النوى	0	14	14	% 14,58

PDF Creator Trial

راست على درجة النوى	2	3	7	% 07,29
محيّر عراق على درجة النّوى	2	0	4	% 04,17
بياتي على درجة المحير	0	2	2	% 02,08
حسين على درجة الحسيني	0	2	2	% 02,08
ذيل على درجة الرّاست	1	0	2	% 02,08
راست على درجة الراست	0	1	1	% 01,04
كردي على درجة الحسيني	0	1	1	% 01,04

يتميّز مقام "البيّاتي" المتداول في تونس باستعمال بعض أجناس موسيقى المالوف مثل: جنس "المحيّر عراق" على درجة "النّوى" والّذي اقترن باستعمال وزن "السّعداوي" وهو من الموازين الّتي تميّز الموسيقى الشعبيّة في تونس. وتبعا لهذا يمكننا القول إنّه اعتمادا على النّموذج الغنائي الّذي قمنا بتحليله وهو: "أغنية تِمْشِي بِالسَّلامَةْ " للفنّان التّونسي محمّد الجمّوسي، قد لوّنت مقام "البيّاتي" بلون مخصوص اعتبارا إلى كونها "ملحّنة" في اللّهجة التونسيّة المحلّية.

ومن ناحية أخرى نلاحظ أنّ نسبة (50 %) من نسبة تواتر أجناس المقام مركّزة على الجنس الرّئيسي الأوّل، وهو ما يتقارب مع خصوصيّات مقام "الحسين"، وتحديدا فرع "الحسين صبا" المتداول في الموسيقى الشّعبيّة التّونسيّة (1).

◙ **مقام "الحجاز"**

1) الزواري (الأسعد)، **المرجع السّابق**، ص.92

PDF Creator Trial

بعد تحليل النماذج الغنائيّة المتداولة عند الموسيقيين التونسيين، يمكننا استنتاج الأجناس التالية والمرتّبة حسب أهمّية تواترها في المسار اللّحني.

الجنس	عدد الجمل	عدد العبارات	العدد الجملي	نسبة التواتر
حجاز على درجة الدوكاه	18	7	43	% 37,39
راست على درجة النوى	5	9	19	% 16,52
نهوند على درجة النوى	2	11	15	% 13,04
نكريز على درجة الراست	0	9	9	% 07,83
بياتي على درجة الحسيني	0	8	8	% 06,96
سيكاه على درجة السيكاه	3	2	8	% 06,96
كردي على درجة الحسيني	1	3	5	% 04,35
محير عراق على درجة النوى	0	2	2	% 01,74
حجاز على درجة المحيّر	1	0	2	% 01,74
بياتي على درجة الدوكاه	0	0	2	% 01,74
حجاز على درجة الحسيني	0	1	1	% 00,87
كردي على درجة النوى	0	1	1	% 00,87

انتهى بنا تحليلنا لمقام الحجاز المتداول في الممارسة الموسيقيّة في تونس إلى الاستنتاجات التّالية:

– إن أغنية يا "حوريّة" الّتي غنّاها محمّد الجمّوسي في مصر ولحّنت خصيصا لتُغَنّى في أحد الأفلام الغنائيّة، تضمّنت في سياقها اللّحني بعض

PDF Creator Trial

الخصوصيّات الموسيقيّة التونسيّة والّتي تجسّمت خاصّة في استعمال الخلايا الإيقاعيّة واللّحنيّة لجنس "المحيّر عراق".

– إنّ نسبة (66,95 %) من الأجناس المتداولة اعتمدت على درجتين محوريّتين (الدّوكاه والنّوى) في حين أنّ المنظّرين قدّموا المقام على أساس اشتماله على أجناس متنوّعة ومختلفة ويمكن أن تصل إلى جنس "بوسلك" على درجة جواب "النّوى" (1).

– أمّا المجال الصّوتي الّذي يغلب على مقام "الحجاز" والّذي يمتدّ من درجة "الدّوكاه" إلى درجة "الكردان" فهو يمثل قاسما مشتركا بينه وبين طبع "الرّمل" التّونسي (2).

◙ مقام الصبا

تترتّب أجناس مقام الصّبا في الممارسة الموسيقيّة في تونس على نحو مخصوص حيث أنّها تتقارب مع المجال الصّوتي العام لموسيقى النّوبات. وقد برز الجنس الأوّل ("صبا" على درجة "الدوّكاه") والثّاني ("حجاز" على درجة "الجهاركاه") باعتمادهما على درجتين متقاربتين ممّا أدّى إلى وجود جنسين متّصلين تصل نسبة تواترهما إلى (76,25 %) .

تترتّب أجناس مقام "الصّبا" على النّحو التّالي:

الجنس	عدد الجمل	عدد العبارات	العدد الجملي	نسبة التواتر
صبا على درجة الدوكاه	20	2	42	%52,50
حجاز على درجة الجهاركاه	6	7	19	%23,75

1) راجع الملحق ص.221

2) الزواري (الأسعد)، **المرجع السّابق** ، ص.167

PDF Creator Trial

حجاز على درجة الكردان	4	8	16	%20
سيكاه على درجة السيكاه	0	2	2	%02,50
حجاز على درجة الراست	0	1	1	%01,25

◙ مقام "السيكاه"

كانت نسب تواتر الأجناس الفرعيّة متقاربة مع تركيز واضح على درجتي "السّيكاه" و "النّوى". وفضّلنا أن نصنّف كلّ هذه الأجناس ضمن مقام السّيكاه واعتبارها فروعا له وهي: "الهزام، والعراق والبسته نكار". غير أنّ المنظّرين اعتبروا أنّ كلّ فرع هو مقام مستقلّ بذاته. ويبقى وجود جنس "المحيّر عراق" دليلا على الخصوصيّة الّتي تميّز مقام "السيكاه" عند الموسيقيين التّونسيين.

تترتّب أجناس هذا المقام على النّحو التّالي:

الجنس	عدد الجمل	عدد العبارات	العدد الجملي	نسبة التواتر
سيكاه على درجة السيكاه	27	0	54	% 27,41
حجاز على درجة النوى	8	16	32	% 16,24
راست على درجة الكردان	6	4	16	% 08,12
سيكاه على درجة جواب السيكاه	7	2	16	% 08,12
بياتي على درجة النوى	2	11	15	% 07,61
صبا على درجة النوى	4	4	12	% 06,09

PDF Creator Trial

محير عراق على درجة النوى	4	3	11	% 05,58
نكريز على درجة الجهاركاه	4	2	10	% 05,08
حجاز على درجة العجم	3	3	9	% 04,57
راست على درجة النوى	4	0	8	% 04,06
نهوند على درجة الجهاركاه	4	0	8	% 04,06
نهوند على درجة الكردان	2	0	4	% 02,03
نهوند على درجة النوى	0	2	2	% 01,02

◙ مقام الجهاركاه

لم يكن هذا المقام متداولا في تونس، ولم تحتفظ الذّاكرة الجماعيّة بأمثلة من التّراث المشرقي القديم تكون شاهدا على حفظ مساره المقامي العام واستيعابه، وكان تداوله بين الموسيقيين محدودا.

ترتّبت أجناسه على النّحو التّالي:

الجنس	عدد الجمل	عدد العبارات	العدد الجملي	نسبة التواتر
جهاكاه على درجة الجهاركاه	20	2	42	% 62,69
عجم على درجة العجم	0	6	6	% 08,96
نهوند على درجة النوى	1	4	6	% 08,96
راست على درجة الراست	0	5	5	% 07,46

PDF Creator Trial

مزموم على درجة الراست	2	0	4	% 05,97
كردي على درجة الحسيني	0	2	2	% 02,99
نهوند على درجة الدوكاه	0	2	2	% 02,99

يمنح وجود جنس "مزموم" على درجة "الرّاست" خصوصيّة واضحة لمقام "الجهاركاه" يشترك فيها مع طبع "المزموم". علما بأنّ الجنس الرّئيسي الأوّل يعكس المجال الصّوتي للمقام وتبعا لذلك خصوصيّاته ومميّزاته ويناسب أيضا الجنس الأوّل لطبع "المزموم".

وإجمالا، اكتسب تداول الغناء المشرقي في تونس خصوصيّة تجلّت من خلال طريقة الأداء الّتي وصلتنا من الرّواية الشفويّة أو اعتمادا على بعض التّسجيلات الصّوتيّة المتوفّرة. وزاد في تأكيد هذه الخصوصيّة تحلُيلنا لنماذج من إنتاج ملحّنين تونسيين استعملوا أجناسا من موسيقى المالوف التّونسي. وتجدر الملاحظة أنّ هذه الألحان انحصرت في بعض القوالب الغنائيّة، مع تركيز واضح على قالب الأغنية ووزن "الدّويك". وذلك حسب الجدول التّالي:

القالب الغنائي	الوزن	العدد
الأغنية	الدويك	6
	الوحدة	3
	رمبا	2
	فالس	1
	مدوّر حوزي	1
	سعداوي	1
الموشّح	سمّاعي	2
	نوخت	2

PDF Creator Trial

	نوخت	1
	الشنبر	1
	نوخت	1
	مجرّد+دخول براول	1

قمنا بتقديم ثلاثة عشر أنموذجا من المقامات المتداولة في تونس. في حين أنّنا جمّعنا كافّة المقامات الّتي ذكرها المنظّرون الّذين اعتمدناهم في هذه الدّراسة، وكان عددها مائة وخمسين مقاما. فكيف يمكن أن نفسّر هذا الاختلاف؟

الواضح أنّ المقامات المتداولة في تونس قد حُدّدَت تبعا لتأثّر الموسيقيين بإبداعات مشاهير الغناء المصري منذ بداية القرن العشرين. غير أنّ تأثير النّوبات – وتحديدا "موسيقى المالوف"– بقي عميقا وكبيرا، حتّى أنّ تحديد عدد المقامات المتداولة في تونس بقي مرتبطا بهذا التّأثير. وللتّذكير فإنّ عدد المقامات التّونسيّة المتداولة في الممارسة الموسيقيّة المعاصرة يوافق طبوع الموسيقى التّونسيّة ونوباتها والّتي يبلغ عددها ثلاثة عشر "طبعا". فهل يمكن القول إنّ الموسيقيين التّونسيين قد استوعبوا من المقامات المشرقيّة ما يوافق الطّبوع الّتي تمثّل موسيقاهم الأصليّة؟

PDF Creator Trial

PDF Creator Trial

الفصل الثّاني:المنهج العملي (1) لدراسة المقامات التّونسيّة

لقد تبيّن لنا من خلال تحليلنا لنماذج من الموسيقى الغنائيّة المتداولة في تونس أنّ الملحّنين التونسيين أنتجوا إبداعات اختلفت عن "المصدر المشرقي". وبينّا كيف أنّ توظيف اللّهجة التّونسيّة، واعتماد الموازين المحلّية وكذلك القوالب الغنائيّة التّونسيّة، كان محدّدا لبناء شخصيّة المقامات التّونسية.

سنخصّص هذا الفصل لتقديم هذه المقامات وسنعتمد على العناصر التّالية:

◙ **المجال الصّوتي:** وهي المساحة الّتي تفصل بين الدّرجة الغليظة وبين أعلى درجة حادّة اعتمادا على الوثيقة المعدّة للتّحليل. وللإشارة فإنّ المجال الصّوتي يبقى مرتبطا بالاختيارات العامّة للتنفيذ الموسيقي، ونتيجة لذلك فإنّ تحديده يكون نسبيّا.

◙ **الدّرجات المحوريّة والمراكز:** وهي مستقرّات اللّحن بالنّسبة إلى الجمل والعبارات المقاميّة المكوّنة للنصّ الموسيقي الغنائي، وتترتّب حسب النّسق المقامي لكلّ مقام بدرجات متفاوتة الأهمّية: الدّرجات المحوريّة أو المركزيّة. وتكمن أهمّية هذه الدّرجات من خلال دورها في البناء اللّحني لشخصيّة كلّ مقام على حدة. وكذلك في إمكان إضافة أجناس جديدة انطلاقا من موقع الدّرجة المحوريّة. وقد بينّا من خلال التّحليل الموسيقي كيف تمكن الملحنّون التونسيّون من اعتماد مبدإ التّلوين باستعمال أجناس موسيقى المالوف.

---

1) نذكر هنا بعض المراجع الّتي قدّمت مناهج عمليّة لدراسة المقامات الموسيقيّة:

- D' ERLANGER (le Baron Rodolphe), **La musique arabe**, tome V, pp. 99-110
- GUETTAT (Mahmoud), **La tradition musicale arabe**, p.99-131

PDF Creator Trial

◙ **الأجناس:** سنقوم بتصنيف الجمل والعبارات التي تمّ تجميعها وتقسيمها إلى أجناس رئيسيّة وأخرى فرعيّة. وقد تمّ تصنيفها إلى ثلاثة أنواع:

- **الرّكوز التّام:** عندما يوافق استقرار الجملة الموسيقيّة ونهايتها ارتكاز الجنس أو المقام.
- **الرّكوز المؤقّت:** وهو يمثّل استقرار اللّحن في الجملة الموسيقيّة على درجة معيّنة تختلف بالضّرورة عن الدّرجة المحوريّة وتوافق إحدى الدّرجات المركزيّة.
- **الرّكوز الوهمي**ّ: وهو لا يمثّل استقرارا للحن وفق المستويين المذكورين ذلك أنّ المسار اللّحني للجملة ينبئ بالوصول إلى الاستقرار على درجة محوريّة أو مركزيّة. إلاّ أنّ الملحّن يختار الرّكوز على درجة أخرى غير منتظرة.

◙ **المسار اللّحني:** سنقدّم جملا موسيقيّة مستوحاة من المسارات اللّحنيّة للأمثلة الغنائيّة المختارة. وقد وضعنا هذه الجمل لمساعدة الباحثين المختصّين في الموسيقى العربيّة من إدراك شخصيّة كلّ المقامات في الممارسة الموسيقيّة التّونسيّة(1). وكذلك لضبط الإطار العامّ للّسان المقامي التّونسي والّذي يختلف بالضّرورة عن مختلف المقامات المنتشرة في جلّ البلدان العربيّة.

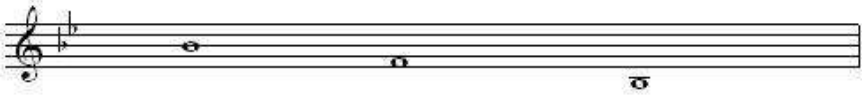
سنقدّم تباعا العناصر المكوّنة للمقامات و ذلك على النّحو التّالي:

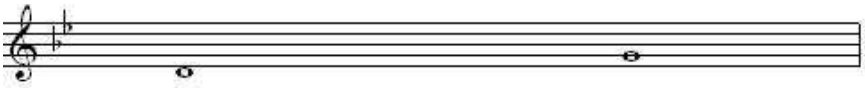
1- مقام العجم عشيران

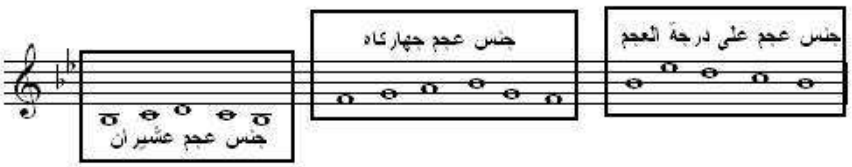
1) لقد قدّمنا في القرص المصاحب لهذا الكتاب مسارات لحنيّة للمقامات الثلاثة عشرة المتداولة في تونس، واعتمدنا فيه على تخت صغير متكوّن من أهمّ الآلات اللّحنيّة الّتي يمكن أن تؤدّي الدّرجات المخصوصة للموسيقى العربيّة.

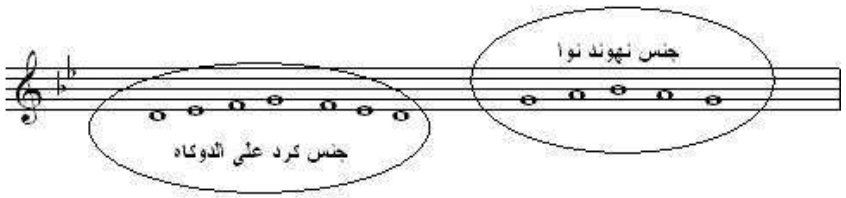
PDF Creator Trial

المجال الصّوتي

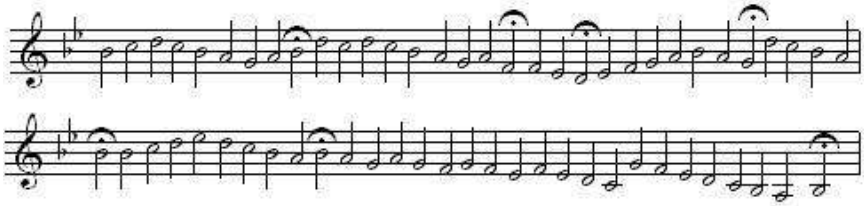
الدّرجات المحوريّة

مراكز المقام



الأجناس الرّئيسيّة

الأجناس الفرعيّة

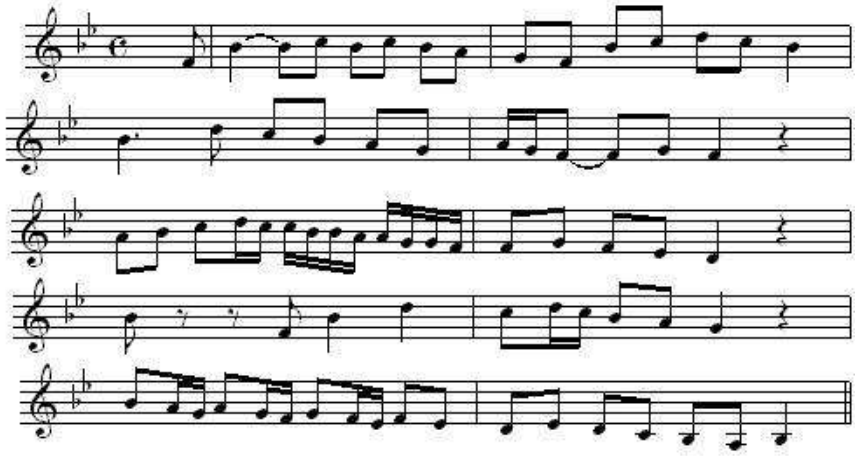


المسار اللّحني



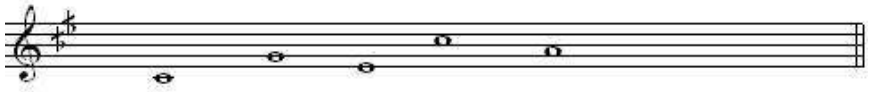
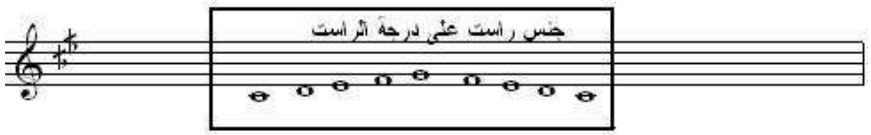
المسار اللّحني و الإيقاعي (1)

1) نموذج عدد 01 (القرص المصاحب)

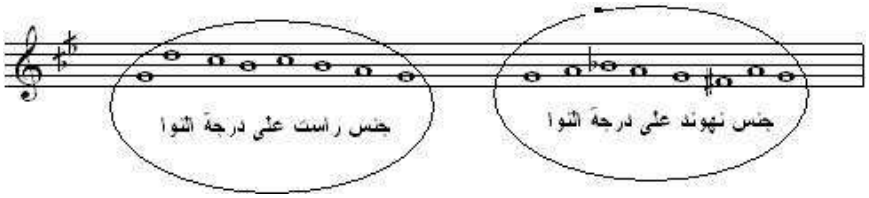
PDF Creator Trial

2- مقام الرّاست

المجال الصّوتي

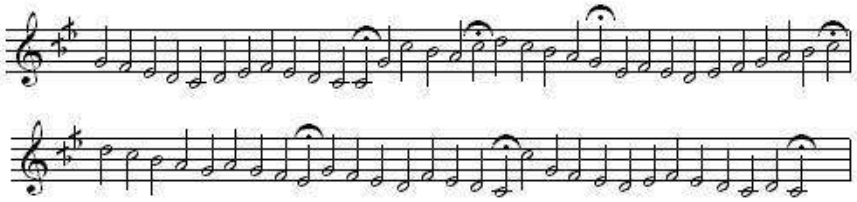
الدّرجات المحوريّة

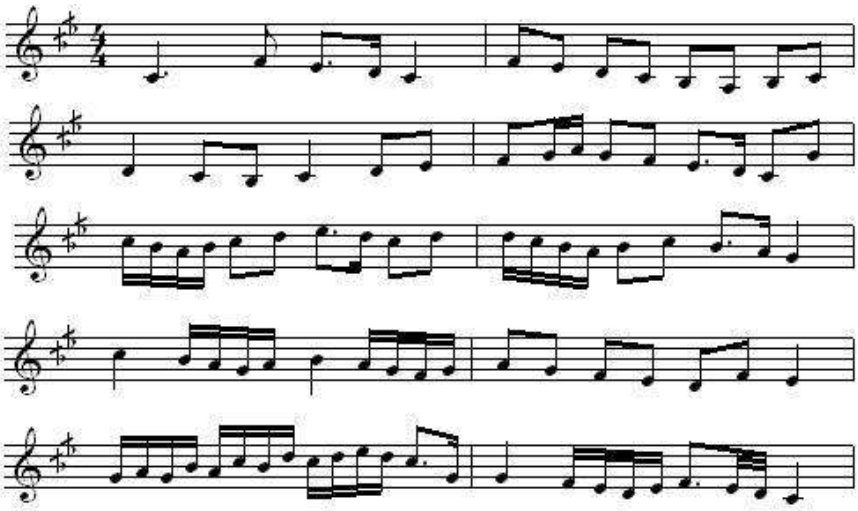
مراكز المقام

الأجناس الرّئيسيّة

الأجناس الفرعيّة

PDF Creator Trial



المسار اللّحني



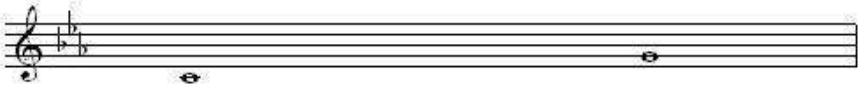
المسار اللّحني و الإيقاعي(1)

3- مقام النهوند

المجال الصّوتي

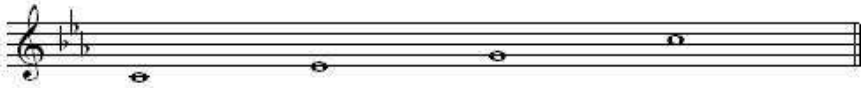
1) نموذج عدد 02 (القرص المصاحب)

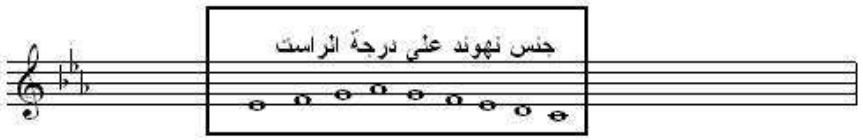
PDF Creator Trial

الدّرجات المحوريّة

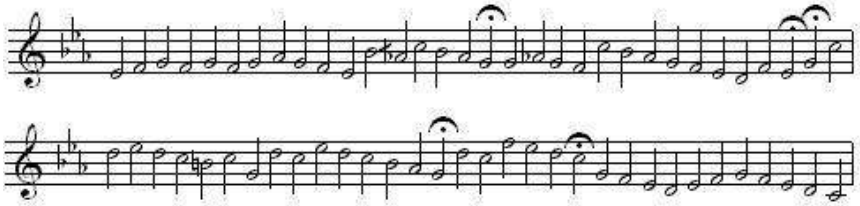


مراكز المقام

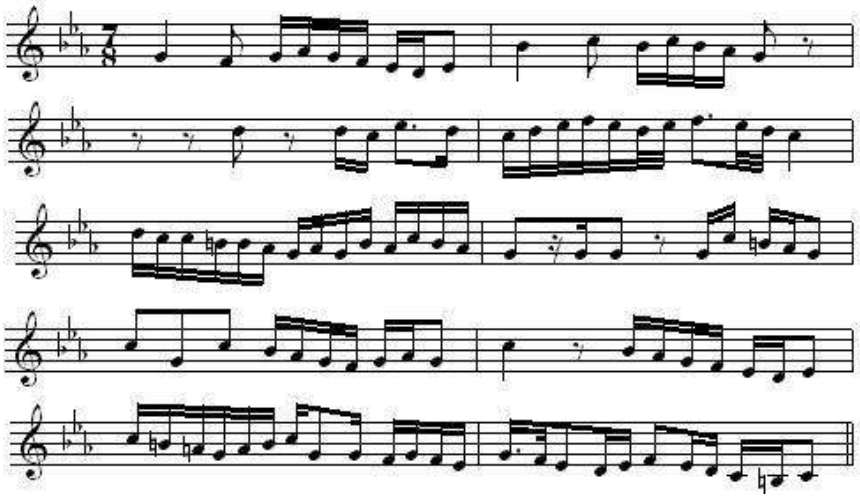


الأجناس الرّئيسيّة

الأجناس الفرعيّة

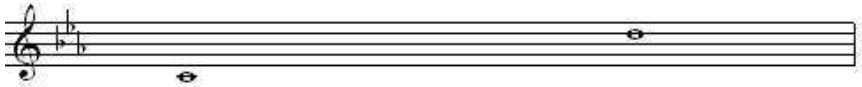
المسار اللّحني



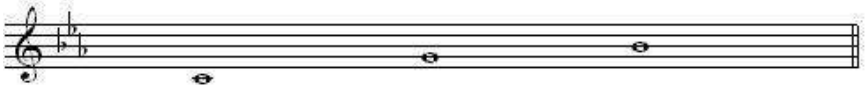
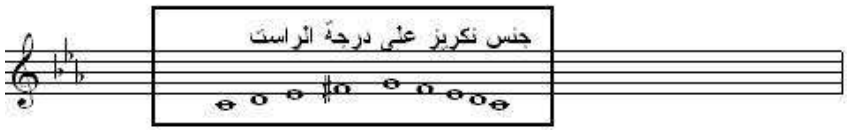
PDF Creator Trial

المسار اللّحني و الإيقاعي (1)

4- مقام النّكريز

المجال الصّوتي

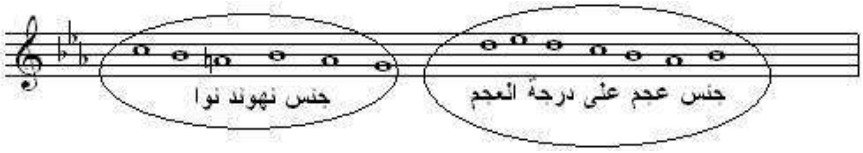


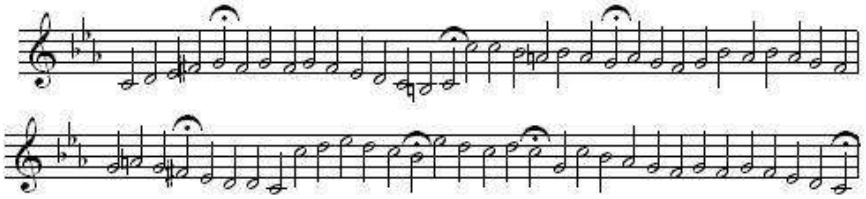
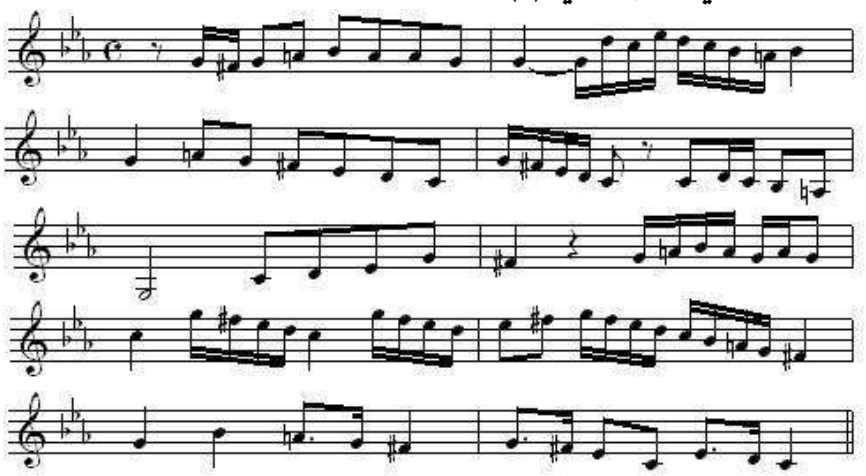
الدّرجات المحوريّة

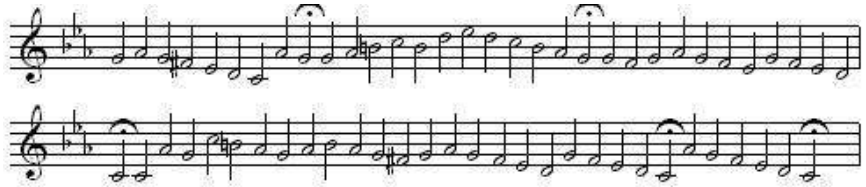
مراكز المقام

الأجناس الرّئيسيّة

1) نموذج عدد 03 (القرص المصاحب)

PDF Creator Trial

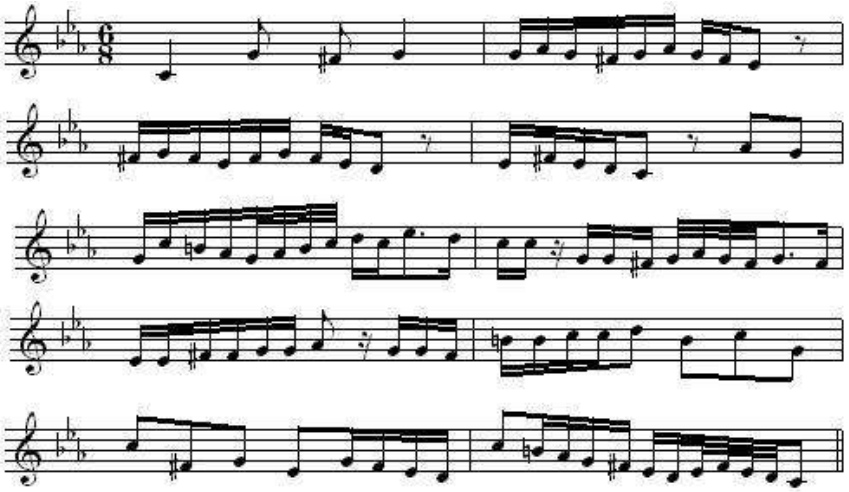
الأجناس الفرعيّة



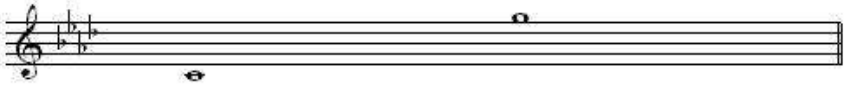
المسار اللّحني

المسار اللّحني و الإيقاعي (1)

النّواثر

المسار اللّحني

1) نموذج عدد 04 (القرص المصاحب)

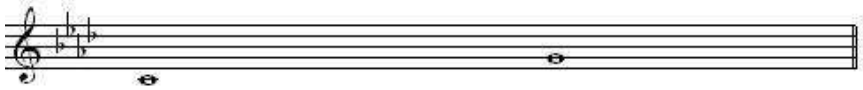
PDF Creator Trial

المسار اللّحني و الإيقاعي (1)

5- مقام الحجازكار

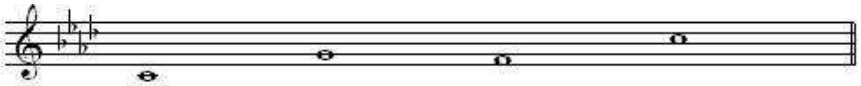
المجال الصّوتي



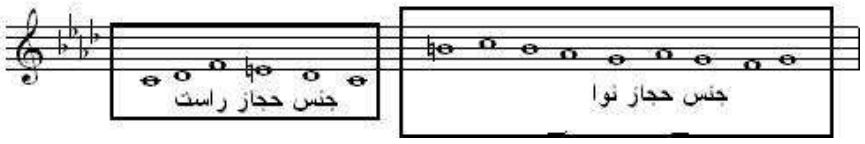
الدّرجات المحوريّة



مراكز المقام



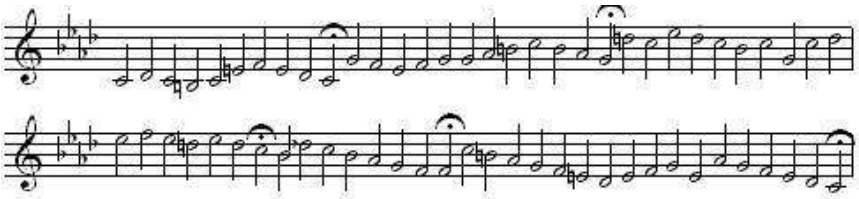
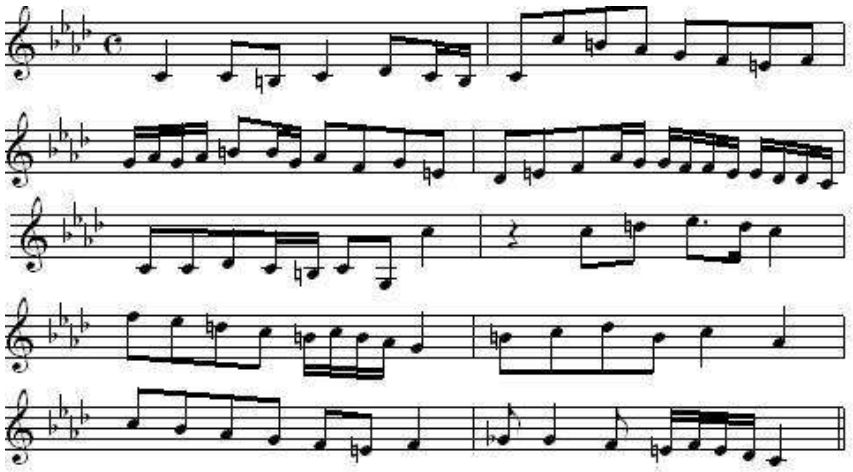
الأجناس الرّئيسيّة



1) نموذج عدد 05 (القرص المصاحب)

PDF Creator Trial

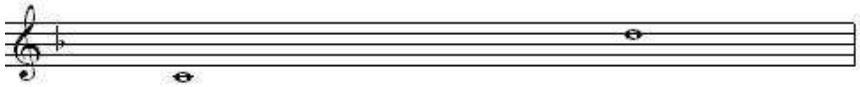
الأجناس الفرعيّة

المسار اللّحني

المسار اللّحني و الإيقاعي (1)

1) نموذج عدد 06 (القرص المصاحب)

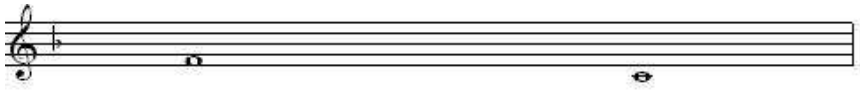
PDF Creator Trial

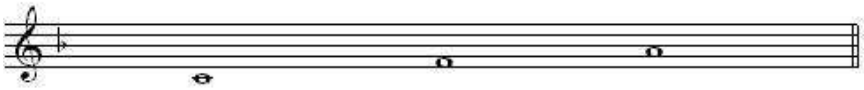
6- مقام الزنكولاه

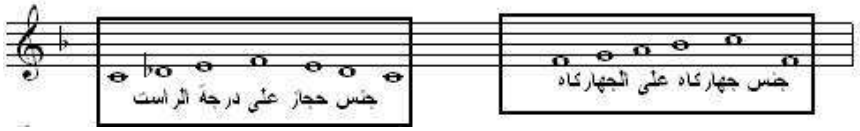
المجال الصّوتي



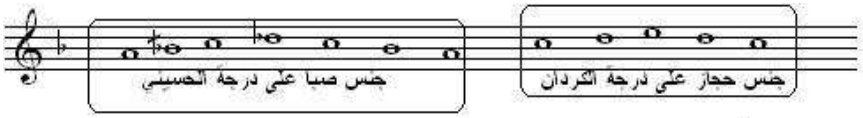
الدّرجات المحوريّة

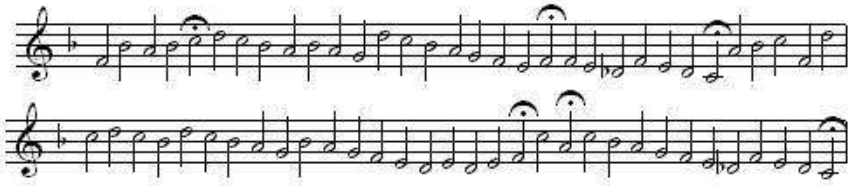


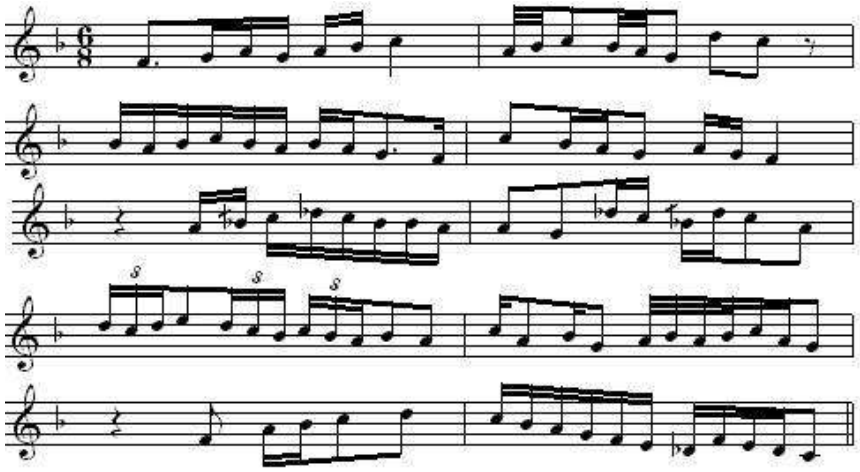
مراكز المقام

الأجناس الرّئيسيّة



الأجناس الفرعيّة

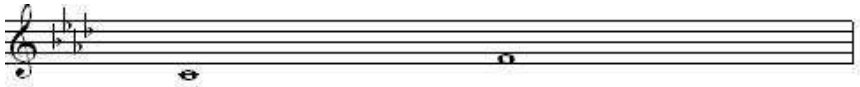


المسار اللّحني

PDF Creator Trial

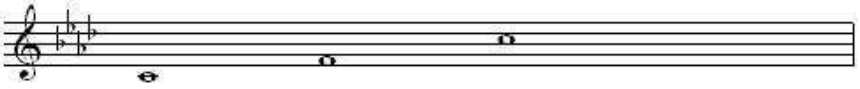
المسار اللّحني و الإيقاعي (1)

7- مقام الحجازكاركرد

المجال الصّوتي

الدّرجات المحوريّة

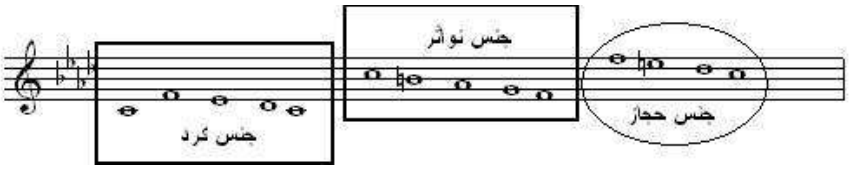
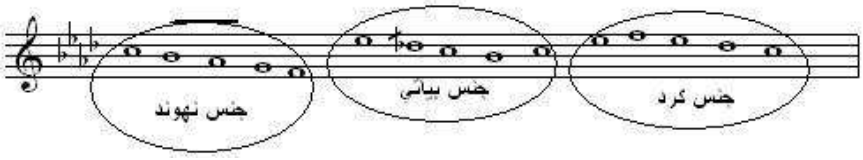
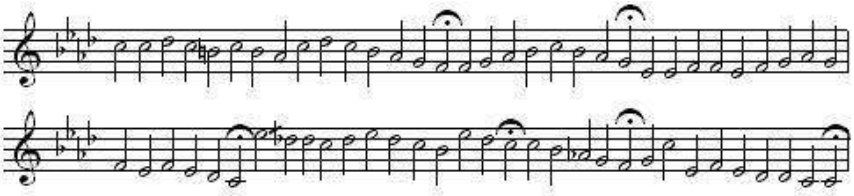
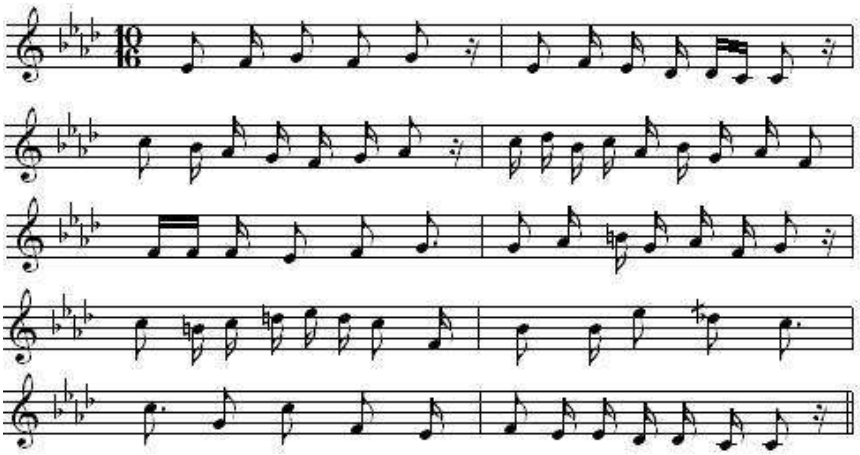


مراكز المقام



1) نموذج عدد 07 (القرص المصاحب)

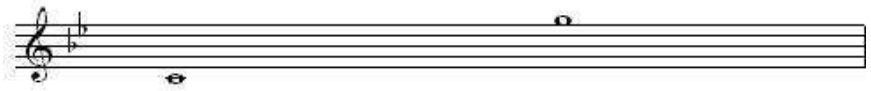
PDF Creator Trial

الأجناس الرّئيسيّة

الأجناس الفرعيّة

المسار اللّحني

المسار اللّحني و الإيقاعي(1)

1) نموذج عدد 08 (القرص المصاحب)

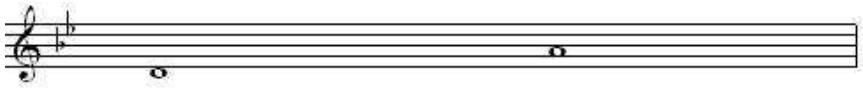
PDF Creator Trial

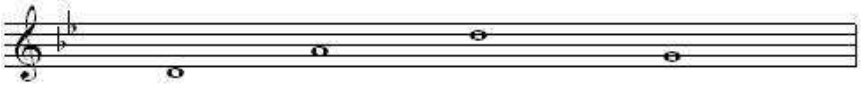
8- مقام الكرد

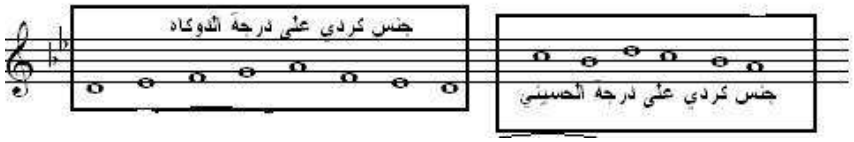
المجال الصّوتي



الدّرجات المحوريّة

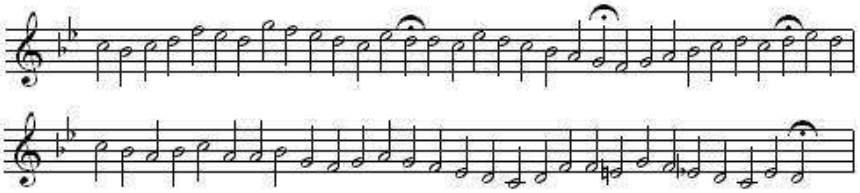


مراكز المقام

الأجناس الرّئيسيّة

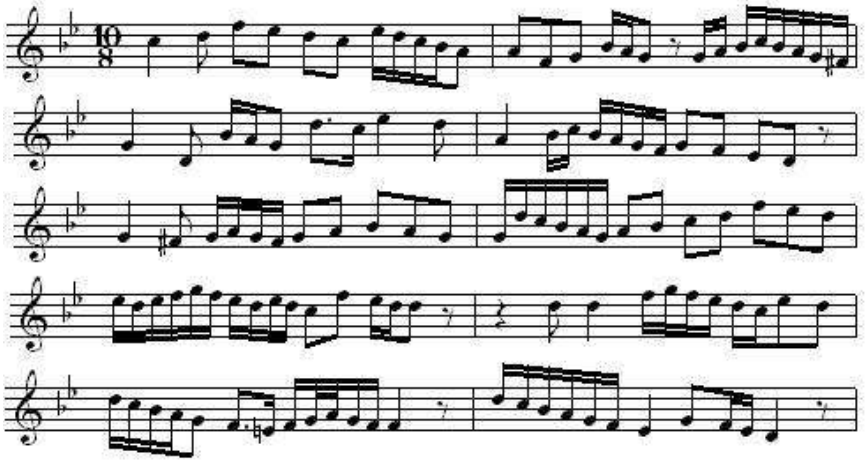


الأجناس الفرعيّة

المسار اللّحني

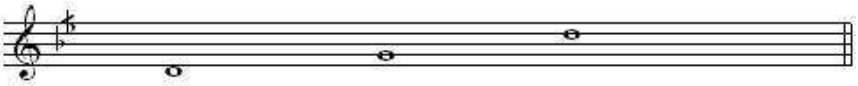


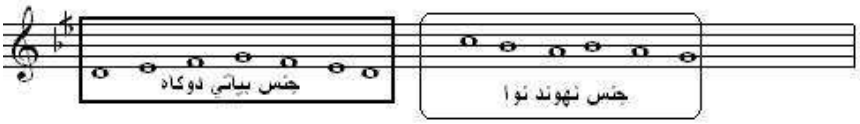
PDF Creator Trial

المسار اللّحني و الإيقاعي (1)

9- مقام البيّاتي

المجال الصّوتي

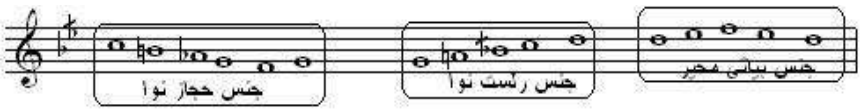
الدّرجات المحوريّة

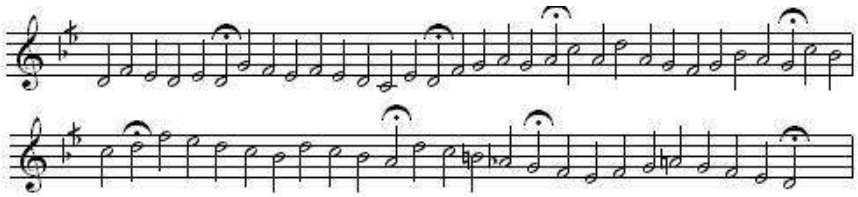
مراكز المقام

الأجناس الرّئيسيّة

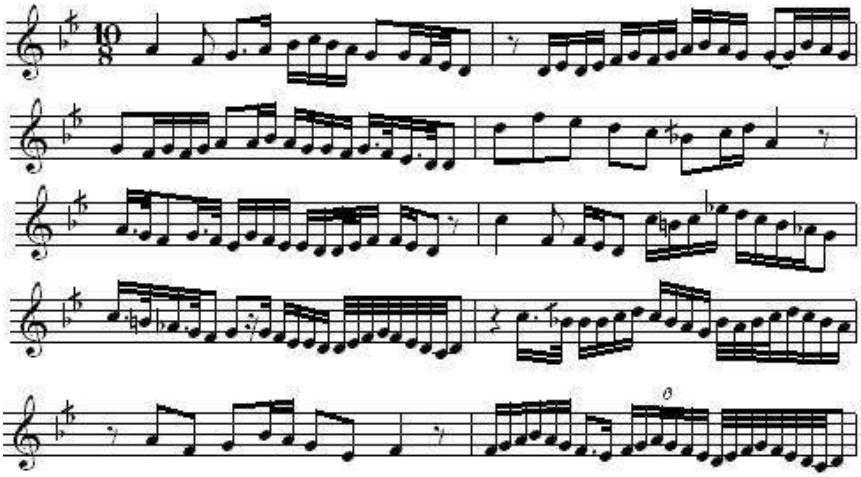


1) نموذج عدد 09 (القرص المصاحب)

PDF Creator Trial

الأجناس الفرعيّة

المسار اللّحني

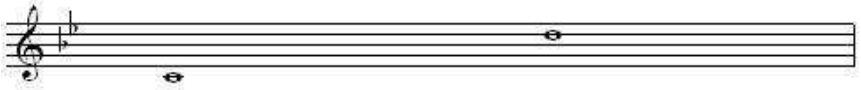


المسار اللّحني و الإيقاعي (1)

1) نموذج عدد 10 (القرص المصاحب)

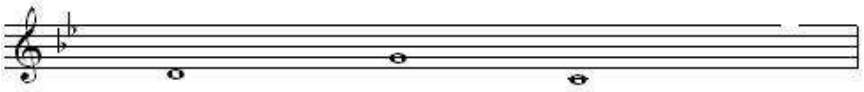
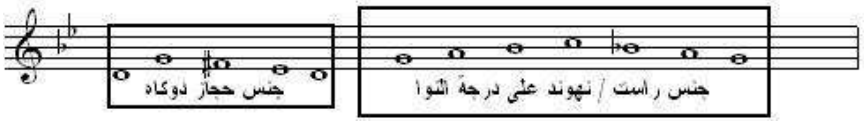
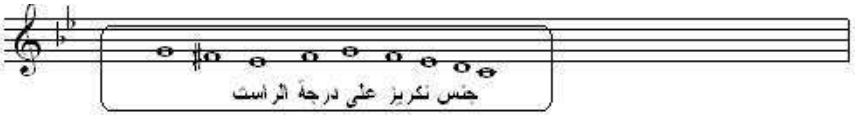
PDF Creator Trial

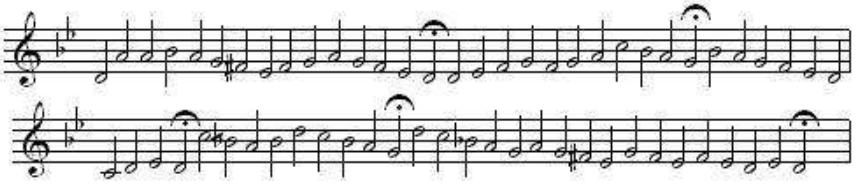
10- مقام الحجاز

المجال الصّوتي

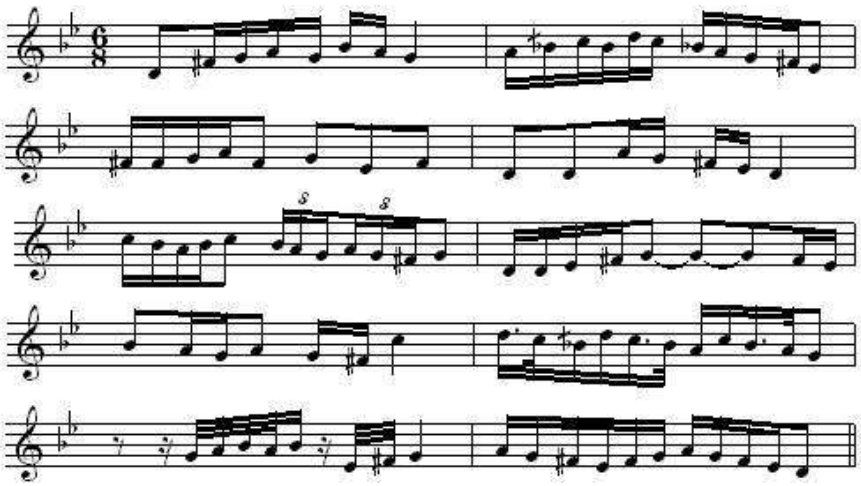


الدّرجات المحوريّة

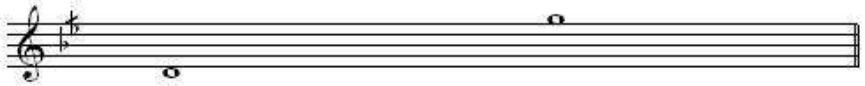
مراكز المقام

الأجناس الرّئيسيّة

الأجناس الفرعيّة

المسار اللّحني



PDF Creator Trial

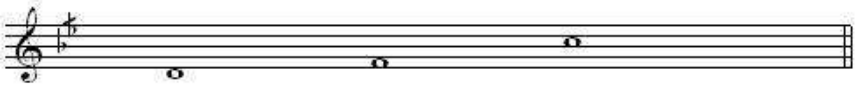
المسار اللّحني و الإيقاعي (1)

11- مقام الصّبا

المجال الصّوتي

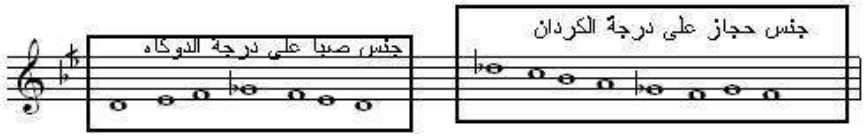


الدّرجات المحوريّة

مراكز المقام



الأجناس الرّئيسيّة

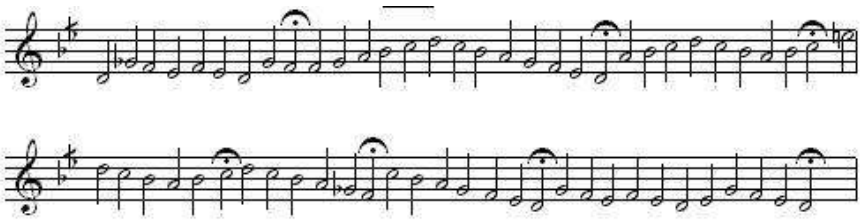


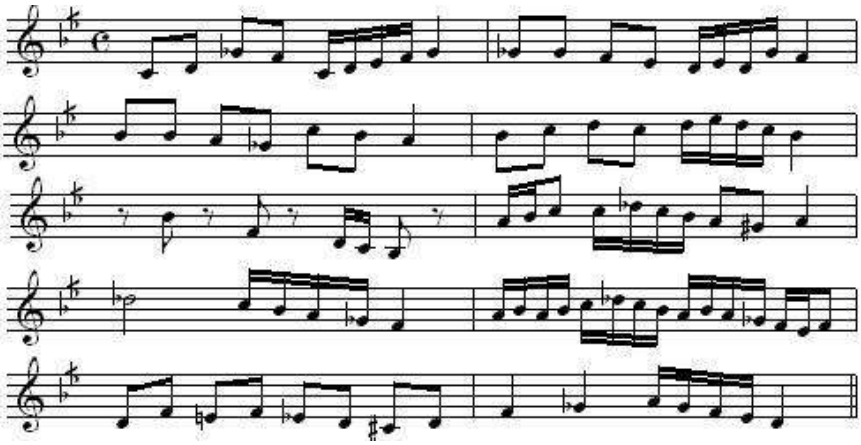
1) نموذج عدد 11 (القرص المصاحب)

PDF Creator Trial

الأجناس الفرعيّة

المسار اللّحني



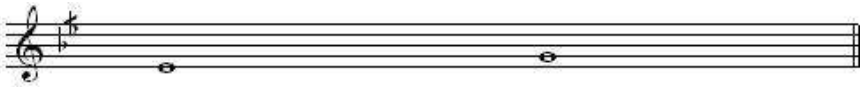
المسار اللّحني و الإيقاعي (1)

1) نموذج عدد 12 (القرص المصاحب)

PDF Creator Trial

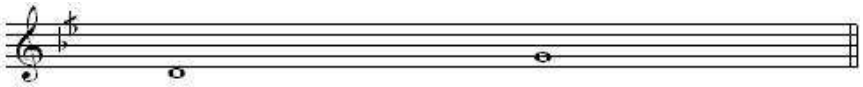
12- مقام السّيكاه

المجال الصّوتي

الدّرجات المحوريّة

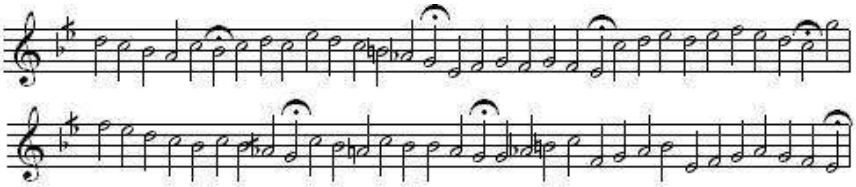


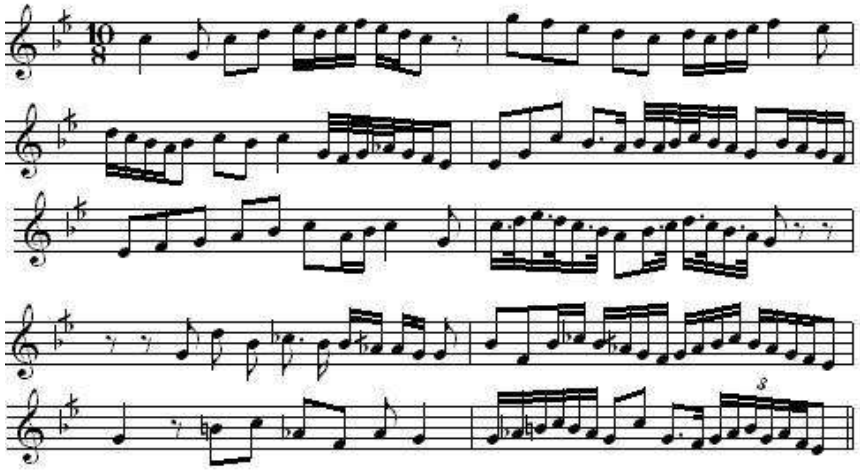
مراكز المقام



الأجناس الرّئيسيّة

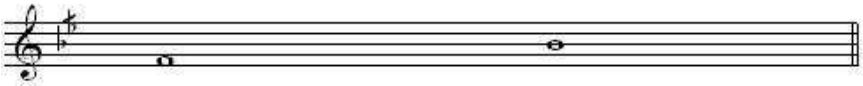
الأجناس الفرعيّة

المسار اللّحني

PDF Creator Trial

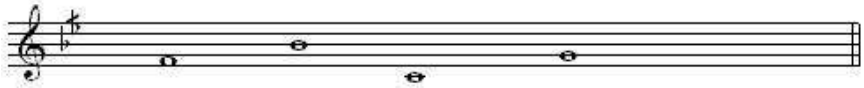
المسار اللّحني و الإيقاعي (1)

13- مقام الجهاركاه

المجال الصّوتي

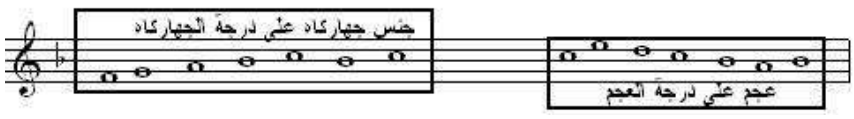
الدّرجات المحوريّة



مراكز المقام



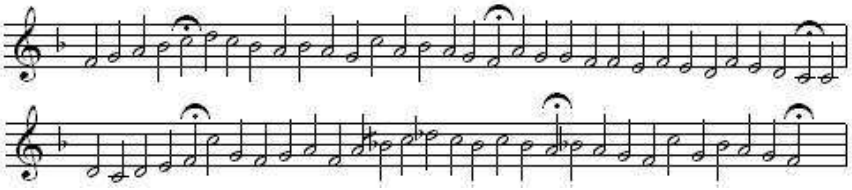
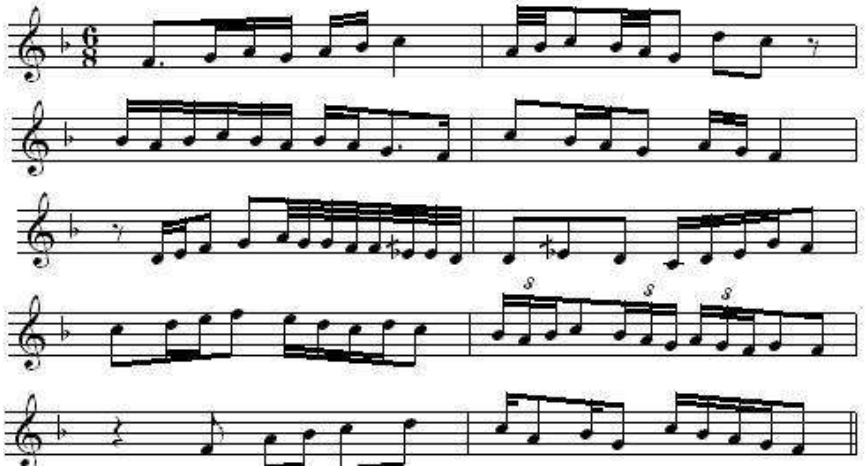
الأجناس الرّئيسيّة



1) نموذج عدد 13 (القرص المصاحب)

PDF Creator Trial

الأجناس الفرعيّة

المسار اللّحني

المسار اللّحني و الإيقاعي ([1])

1) نموذج عدد 14 (القرص المصاحب)

PDF Creator Trial

الخاتمة

التزمنا في بحثنا هذا بمحاولة إعادة النّظر في مكوّنات المقام الموسيقي العربي وذلك من خلال دراسة تحليليّة وميدانيّة اعتمدنا فيها من ناحية، على مدوّنات بعض الموسيقيين والمنظرين الّذين كان لهم دور في نشر الغناء المشرقي، وعلى الممارسة الموسيقيّة التّونسيّة، من ناحية أخرى.

وكان هدفنا السّعي إلى محاورة الموجود دون رفض قطعي له أو تنكّر لما جاء به، فضلا على محاولة اختبار فرضيّة قادت عملنا وتتمثّل في البحث عن خصوصيّات المقام التّونسي وعلاقته بجذوره المشرقيّة.

ولئن كنّا حريصين على دعم فرضيّتنا بالحجج الّتي توفّرت عندنا فإنّ هذا لا يعني تمسّكنا بها، لإيماننا أنّ تاريخ المعرفة والبحث هو تاريخ الخطأ والصّواب، وأنّ قدر كلّ باحث أن يعرض نتائجه على المراجعة والنّقد حتّى تتطوّر رؤيته لمجال اختصاصه.

وخلال عملنا هذا بيّنا في الباب الأوّل أنّ الأعمال الغنائيّة الّتي تداولها التّونسيّون انحصرت في أربعة قوالب وهي: القصيدة، والموشّح والدّور، والأغنية. وهي جملة القوالب الّتي روّجتها الأسطوانات بأصوات مشاهير الغناء المشرقي. وقد وصل تأثير هذه الاسطوانات في المحيط الموسيقي التّونسي إلى حدّ دفع الملحّنين إلى تداولها في ألحانهم والإبداع فيها مع خلق نسق موسيقي مخصوص. على أنّه تجدر الإشارة إلى أنّ معظم الملحّنين اختاروا قالب الأغنية ويبدو هذا طبيعيّا إذ أنّه أكثر القوالب انتشارا في الموسيقي العربيّة في القرن العشرين، نظرا إلى حضوره في مختلف الأنماط الموسيقيّة والفرجويّة: الحضريّة والشّعبيّة.

PDF Creator Trial

اعتمد المنظّرون في تقديم المقام الموسيقي على طرق متقاربة، مستلهمة في مجملها من آليّات التدوين الخاصة بالموسيقى الغربيّة. واتّضح لنا أنّهم اختلفوا فيما سوى ذلك، ولهذا الاختلاف ما يبرره نظرا إلى انتماءاتهم إلى مدارس موسيقيّة مختلفة. ولئن مثّل المقام عنصرا مشتركا بين مختلف الأقطار العربيّة مما أنتج رصيدا كبيرا من المؤلّفات الغنائية والآليّة الملحّنة على مختلف المقامات المشرقيّة، فإنّ هذا الإنتاج كان شاهدا على وجود اختلافات ملحوظة تدور حول الخصوصيّة المكتسبة من تأثير اللّهجة المحلّية.

خصّصنا الباب الثّاني للقيام بدراسة تحليليّة لنماذج من المقامات المتداولة في تونس، انتقيناها تبعا لتداولها بين الموسيقيين ولشهرتها لدى العامّة. وكانت هذه النّماذج تمثّل إنتاجات مجهولة المؤلّف والملحّن، وأخرى لمبدعين من المشرق العربي، وبعض الأغاني المشهورة في تونس لأبرز الشعراء والملحّنين في المنتصف الثّاني من القرن العشرين. وتبيّن لنا من خلال دراستنا للنّماذج المختارة أنّ المقام المشرقي مختلف عن المقام المتداول في تونس: من حيث تواتر الأجناس وتصنيفها إلى رئيسيّة وفرعيّة حسب الأهميّة. ذلك أنّه، اعتمادا على نتائج الدّراسة التّحليليّة، فإنّ ملامح المقام التّونسي تتحدّد على النحو التّالي:

- مجال صوتي مخصوص يشترك مع طبوع نوبات المالوف وبعض طبوع الموسيقى الشّعبيّة التّونسيّة.
- بروز عدد من الأجناس المميّزة في الطّبوع التّونسيّة من خلال التّلوين المقامي ممّا فسح المجال أمام الملحّنين لإضفاء لون موسيقيّ خاصّ.
- ظهور الدّرجات المحوريّة والمراكز الّتي تتناسب مع المسار اللّحني للطّبوع التّونسيّة.

PDF Creator Trial

ولعلّ لهذا التّقارب بين المقام والطبع ما يفسّره باعتبار أنّ تأثّر الموسيقيين بموسيقاهم المحليّة وصل إلى حدّ انتقاء ثلاثة عشر مقاما من المقامات المتداولة وهي توافق عدد طبوع الموسيقى التّونسيّة. في حين أنّ المقامات الّتي صنّفناها في هذا العمل وصلت إلى ما يقارب مائة وخمسين مقاما.

وحاولنا تقديم المقام المشرقي اعتمادا على تجارب مختلفة حدّدناها وفق موقعها وأهميّتها في المشهد الموسيقي العربي، فاعتمدنا على النّظريّات الّتي قدّمها كلّ من كامل الخلعي وعليّ الدّرويش الحلبي وسليم الحلو وصالح المهدي وعلى نتائج مؤتمر القاهرة الملتئم سنة 1932. كما قمنا بصفة عرضيّة بالإشارة إلى بعض المصادر لمنظرين قدامى مثل "الأرموي" و"الصّفدي" ومصنّف "الشّجرة ذات الأكمام". وقد جمّعنا مختلف نظريّاتهم وحدّدنا مواضع الاختلافات وبيّنا كيف أنّ ذلك يتماشى والعناصر الجوهريّة الّتي تقوم عليها الموسيقى العربيّة عامّة. وقادنا هذا إلى النّتيجة التّالية: **إنّ المقام الموسيقي يتأثّر بالموسيقى المحليّة الّتي ينتمي إليها، ولذا لا يمكننا الحديث عن مقام موسيقي عربي خالص بصفة مطلقة.**

و كان الباب الثالث مجالا لتجميع مختلف الاستنتاجات الخاصّة بالمقامات التّونسيّة فتوصّلنا إلى استنتاج مميّز لها: إبراز الجنس الرّئيسي الأوّل مقارنة ببقيّة الأجناس سواء أكانت رّئيسيّة أم فرعيّة. **وبيّنا أن ذلك لا يعود إلى جهل الموسيقيين التّونسيين بخصوصيّات المقام المشرقي وإنّما مردّ ذلك إلى تأثرهم بالموسيقى المحلّية فكان أن نتج عنه المقام التّونسي.**

وتبقى الممارسة الموسيقيّة والتّحليل المقامي المعمّق من أبرز الأدوات العلميّة الّتي مكّنتنا من الوصول إلى مثل هذه الاستنتاجات. كما توصّلنا أيضا إلى تحديد مواقع الاختلاف بين الإنتاج المشرقي المتداول في تونس وبين إبداعات الملحّنين التّونسيين.

سعينا من خلال هذا العمل إلى تقديم المقامات الّتي تداولها الملحّنون

PDF Creator Trial

التونسيّون في أعمالهم. وانتهينا إلى اقتراح طريقة عمليّة للتّعريف بها وتصنيف أجناسها وترتيب خصوصيّاتها. ولعلّ الطّموح الّذي تغذّى عندنا بعد إتمام العمل يتمثّل في البحث عن مشروعيّة القيام بالمقارنة الميدانيّة الّتي تهتمّ باستعمال المقامات في مختلف الأقطار العربيّة ممّا يمكّن من إعادة النّظر في هويّة المقام في الموسيقى العربيّة وتحديد خصوصيّاته ووجوه الائتلاف والاختلاف فيه بعد معالجة سائر أنماط الموسيقى العربيّة بلا استثناء.

قائمة المصادر والمراجع

PDF Creator Trial

1) باللغة العربيّة

- الأرموي (صفي الدين)، **كتاب الأدوار**، شرح وتحقيق هاشم محمد الرجب، بيروت، المركز العربي للطباعة والنشر، 1980، ص127.

- الأصرم(محمد): **شذرات متفرقة في الموسيقى**، تونس، الدار العربية للنشر، 2001، 164 ص.

- الأنصاري (مكرم)، **الأرشيف الموسيقي للبارون درلنجي: تنظيمه وتعريفه**، رسالة بحث لنيل شهادة الماجستير في العلوم الثّقافيّة، تونس، المعهد العالي للموسيقى بتونس، 2005، 259 ص.

- التّونسي الزّواري (سارّة)، **المعجم الفلسفي النّقدي**، تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، 2005، 508 ص.

- تيمور(محمود)، **طلائع المسرح العربي**، بيروت، المكتبة العصريّة للطّباعة والنّشر، 1988، 175 ص.

- الجبقجي (عبد الرّحمان)، **عمر البطش**، حلب، دار التّراث الموسيقي العربي، 2002، 191 ص.

- الحفني (محمود أحمد)، **الشيخ سلامة حجازي رائد المسرح العربي**، القاهرة، 1968،731 ص.

- حقي(ممدوح)، **العروض الواضح**، بيروت، دار مكتبة الحياة، الطبعة الرابعة، 1970، 208 ص.

_ الحلو (سليم):- **الموشّحات الأندلسيّة (نشأتها و تطوّرها)**، بيروت، دار مكتبة الحياة، الطبعة الثانية، 1965، 318 ص.

- **الموسيقى النظرية**، بيروت، دار مكتبة الحياة، الطبعة الثانية، 1972، 226 ص.

- الخلعي (كامل)، **الموسيقي الشرقي**، القاهرة، الدار العربية للكتاب، 1993 ، 192 ص.

PDF Creator Trial

- خورشيد (إبراهيم زكي)، **الأغنية الشّعبيّة والمسرح الغنائي**، 1985، ص.49

- ابن ذريل (عدنان)، **الموسيقى في سوريّة**(البحث الموسيقي والفنون الموسيقيّة 1887-1987)، دمشق، دار طلاس، الطبعة الثّالثة، 1988. 330ص

- الرزقي (الصادق):**الأغاني التونسية**، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية، 1989، 435 ص.

- رشدي (رشاد)، **نظريّة الدّراما من أرسطو إلى الآن**، بيروت، 1975، ص.104

- الزواري (الأسعد)، **الطّبوع التّونسيّة من الرّواية الشّفويّة إلى النّظريّة التّطبيقيّة**، الجزء الأوّل، تونس، مطبعة التّسفير الفنّي، 2006، 281 ص.

- السقانجي (محمّد)، **خميّس التّرنان**، تونس، شركة كاهية للنّشر، 1981، 179 ص.

- ابن سناء الملك (هبة الله)، **دار الطراز في عمل الموشّحات**، دمشق، الركابي، 1949، 160 ص.

- شرف الدّين (المنصف)، **تاريخ المسرح التّونسي**، تونس، 1971، 143ص.

- **من روّاد المسرح التّونسي وأعلامه**، تونس، المكتبة العتيقة، 1997، 330 ص.

- شورة (نبيل): **-دليل الموسيقى العربيّة**، القاهرة، دار نعمة للطّباعة، 1993، 146 ص.

- **الموسيقى العربية: تاريخ-تذوق-تحليل**، جامعة حلوان، 2001، 212 ص.

PDF Creator Trial

- الشوّان (عزيز)، **الموسيقى للجميع**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1979، ص.278.

- الصفدي (صلاح الدين)، **رسالة في علم الموسيقى**، تحقيق عبد المجيد دياب و غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1991 ، 171 ص.

- صمّود (نور الدّين)، **تبسيط العروض**، تونس، الدّار العربية للكتاب، الطّبعة الثّانية، 1986، 308 ص.

- ابن عبد الجليل(عبد العزيز)، **الموسيقى الأندلسية المغربية** (فنون الأداء)، الكويت، مطابع الرسالة، 1988، 277 ص.

- عبد الحميد(توفيق زكي)، **المسرح الغنائي في سبعة آلاف سنة**، القاهرة، الهيئة العامّة للكتاب، 1988، 123ص.

- عجّان (محمود)، **تراثنا الموسيقي: دراسة في الدّور والصّيغ الآليّة العربيّة لحنا وقالبا**، ط1، دمشق، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، 1990، 337ص.

- عيد (يوسف)، **التّوشيح في الموشّحات الأندلسيّة باب جديد في أوزان الموشّح و نغماته**، بيروت، دار الفكر اللّبناني،1993، 179 ص.

_ القايد (السيّدة)، **النّغم الحنون**، صفاقس، التعاضديّة العمّاليّة للطّباعة والنّشر، 1982، 108 ص.

- **الجمّوسي الفنّان في رسائله**، صفاقس، التعاضديّة العمّاليّة للطّباعة والنّشر، 1999، ص. 295

- قطاط (محمود)، **دراسات في الموسيقى العربية**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية،1987 ، 116 ص.

- **الموسيقى العربيّة والتّركيّة**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية،1987 ، 104 ص.

PDF Creator Trial

-"تونس في المؤتمر الأوّل للموسيقى العربيّة" القاهرة 1932"، دائرة المعارف، عدد3، تونس، بيت الحكمة، 1992، ص.122-142.

-قضايا السلّم والمقام في الموسيقى العربيّة"، مجلّة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدّول العربيّة، عمّان، بغداد 2004.

- مصري (علي هيثم)، **موشحات أحمد أبي خليل القباني**، دمشق، طلاسدار، 1991، 167 ص

- ابن منظور (جمال الدين)، **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، خمسة عشر مجلّدا. 1955-1956

- المهدي (صالح): -**الموسيقى العربية** (مقامات و دراسات)، لبنان، دار الغرب الإسلامي، 1993، 286 ص.

- **الشيخ خميس ترنان،(1894-1964)**، تونس، الرّشيديّة، 1981

_ المهدي (صالح) والكعّاك (عثمان) ، **الشّيخ أحمد الوافي**، تونس، الرّشيديّة، 1982، 108ص.

- كامل(محمود)، **المسرح الغنائي العربي**، القاهرة، دار المعارف، 1988، 64 ص.

- كتاب، **الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام**، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة وإيزيس فتح الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983 ، ص72.

- درويش الحلبي (علي):- **النّغمات**، مركز الموسيقى العربيّة والمتوسّطيّة "النّجمة الزّهراء" تونس، (Modes : Der 1/1/pp.1-105)، 105 ص.

- **النّغمات: النّسخة الثّانية بعد الّتي قدّمت للمؤتمر،**

PDF Creator Trial

مركز الموسيقى العربيّة والمتوسّطيّة "النّجمة الزّهراء"
تونس، (Naghmat : Der 2/ pp.1-42)، 42 ص.
ـ كتاب المؤتمر **وثائق مؤتمر الموسيقى العربيّة**، القاهرة، المطبعة الأميريّة، 1932، 778 ص.

2) باللّغة الفرنسيّة

PDF Creator Trial

− ERLANGER (le Baron Rodolphe), **La musique arabe**, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2ème Ed., co-édité avec l'Institut du monde arabe, 2001, tome V, pp. 208-213

- GUETTAT (Mahmoud) : **- La musique classique du Maghreb**, Paris, Sindbad, 1980, 398 p.

- **La tradition musicale arabe**, Nancy, imprimerie bialec, ministère de l'éducation nationale, 1986, 131 p.

- **La musique Arabo Andalouse** : **L'empreinte du Maghreb**, Edition fleurs sociales, Edition El Ons, Paris, Montréal, 2000, 528 p.

- **musiques du monde Arabo-Musulman** : **Guide bibliographique et discographique, Approche analytique et critique**, Paris, Dâr al-Uns, 2004,.461 p

- LAGRANGE (Frédéric**), Musiques d'égypte**, cité de la musique, Actes sud, Paris, 1996, 174 p.

- MELLIGI (Tahar), **Les immortels de la chanson tunisienne**, les éditions Media Com, Tunis, 2000, p. 103.

- SAKLI (Mourad), **La chanson tunisienne (analyse technique et approche sociologique)**, Paris Université de Paris-Sorbonne , 1994, 540p.

-Snoussi (Manoubi**), Initiation à la Musique**

PDF Creator Trial

Tunisienne *Volume 1(musique classique)*, Tunis, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes Ennejma Ezzahra, Simpact, 2004, 154 p.

-ZOUARI (Lassaad) **, Les formules rythmiques (awzân) dans la musique arabe traditionnelle**, Paris Université de Paris-Sorbonne , 1997, 633 p.

PDF Creator Trial

PDF Creator Trial

ملحق عدد 1

جدول تلخيصي للمقامات المقدّمة من طرف:

كامل الخلعي وعلي الدّرويش ومعهد الموسيقي

الشّرقي وسليم الحلو وصالح المهدي

PDF Creator Trial

المقام	الخلعي	معهد الموسيقى الشّرقيّة بمصر	درويش	الحلو	المهدي
المقامات الّتي ترتكز على درجة الياكاه					
ياكاه		**صعودا**: راست يكاه- جهاركاه أو راست دوكاه- راست نوى- بيّاتي محيّر- أوج أوج **نزولا:** حجاز محيّر- بيّاتي حسيني - بيّاتي دوكاه - راست يكاه	**صعودا**: راست يكاه- جهاركاه أو راست دوكاه- راست نوى- حجاز محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- بيّاتي دوكاه أو راست راست- راست يكاه	راست يكاه-راست راست- بيّاتي أو حجاز دوكاه- راست نوى- راست كردان- بيّاتي محيّر	
فرح فزا	يكاه-عشيران- عجم-عشيران- راست –دوكاه- كردي- جهاركاه- نوا-... وبحسب الإصطلاح	**صعودا**: نهوند يكاه عجم عجم عشيران جهاركاه حهاركاه عجم عجم- نهوند كردان **نزولا:** نهوند كردان - عجم عجم نهوند نوى- نواثر راست – نهوند يكاه	**صعودا**: نهوند يكاه عجم عجم عشيران عجم حهاركاه أو عجم عجم- كردي محيّر **نزولا:** كردي محيّر- عجم عجم أو عجم جهاركاه- عجم عجم عشيران أو نكريز	نهوند يكاه- عجم على العجم عشيران- نهوند راست- جهاركاه على الجهاركاه- نهوند نوى- نهوند	

PDF Creator Trial

	التركي تبتدئ هذه الطّريقة من النّوا إلى الحسيني وهي تصوير طريقة مقام البوسلك على أساس بردة الياكاه.		راست – نهوند يكاه	كردان-	
شدّ عربان		**صعودا**: حجاز يكاه- نواثر راست- حجاز نوى- نواثر كردان **نزولا**: نهوند كردان- حجاز نوى- نهوند راست – حجاز يكاه	**صعودا**: حجاز يكاه- نواثر راست- حجاز نوى- نواثر كردان أو حجاز محيّر **نزولا**: راست أو نواثر كردان- حجاز نوى- نهوند راست أو نواثر راست- حجاز يكاه	حجاز يكاه- نهوند أو نواثر راست- حجاز دوكاه-حجاز نوى- نهوند كردان- حجاز محير	

PDF Creator Trial

راحة فزا			**صعودا**: نهوند يكاه نكريز راست أو حجاز دوكاه- راست نوى- حجاز محيّر **نزولا:** حجاز محيّر- نهوند نوى- نواثر راست أو حجاز دوكاه- نهوند يكاه		
ديلقشيدة			**صعودا**: نهوند يكاه بيّاتي دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر **نزولا:**بيّاتي محيّر- جهاركاه حهاركاه- كردي دوكاه- نهوند يكاه		

PDF Creator Trial

سلطاني				**صعودا ونزولا:** - نهوند يكاه - حجاز دوكاه - نهوند نوى حجاز محيّر	
المقامات الّتي ترتكز على درجة العشيران					
حسيني	عشيران- عراق- راست دوكاه- سيكاه- جهاركاه- نوى- حسيني- وقد تستعمل في هذه الطّريقة عند الصّعود بردة العجم بدل الأوج	**صعودا**: بيّاتي عشيرانبيّاتي دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر بوسلك نوى – بيّاتي دوكاه – بيّاتي عشيران	**صعودا**: بيّاتي عشيران- راست أو بوسلك دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر بيّاتي حسيني – بيّاتي أو حجاز دوكاه أو نكريز راست- بيّاتي عشيران	بيّاتي عشيران- نواثر راست-بياتي دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر	

PDF Creator Trial

البيّاتي			**صعودا**: بيّاتي عشيران- بيّاتي دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر بيّاتي حسيني- بوسلك دوكاه- بيّاتي عشيران		
حجازي			**صعودا**: بيّاتي عشيران- حجاز دوكاه أو نكريز راست- بيّاتي حسيني أو راست نوى- راست كردان **نزولا:**راست كردان- بوسلك نوى- حجاز دوكاه أو نكريز راست أو راست راست – بيّاتي عشيران		

PDF Creator Trial

بوسلك			**صعودا:** بيّاتي عشيران- بوسلك دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر **نزولا:** بوسلك محيّر- بوسلك نوى أو بيّاتي حسيني- بوسلك دوكاه- بيّاتي عشيران		
شوق طرب			**صعودا:** كردي عشيران- صبا دوكاه- حجاز جهاركاه- حجاز كردان أو حجاز ماهوران- **نزولا:** صبا محيّر- بوسلك نوى- كردي دوكاه- كردي عشيران		

PDF Creator Trial

نهفت			**صعودا**: بيّاتي عشيران- راست أو جهاركاه أو حجاز دوكاه- راست نوى أو بيّاتي حسيني- راست كردان أو بيّاتي محيّر **نزولا:**راست كردان أو بيّاتي محيّر- راست نوى- راست أو نكريز راست- بيّاتي عشيران		

PDF Creator Trial

	عشيران- عجم عشيران- زيركولاه- دوكاه- سيكاه- جهاركاه- حصار- حسيني وقد تستعمل أيضا بهذه الطّريقة بردة أوج بدل العجم و الكردان بدل الشّاهناز. -... وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطّريقة من الحصار إلى الحسيني		صعودا و نزولا: - حجاز عشيران - حصار دوكاه - حجاز حسيني - حصار محيّر	حجاز على درجة العشيران- حصار على الدّوكاه- حجاز حسيني- حصار محيّر	

PDF Creator Trial

المقامات الّتي ترتكز على درجة العجم عشيران					
عجم أو عجم عشيران	عجم عشيران- راست- دوكاه- كردي- جهاركاه- نوى- حسيني- عجم. وهذا المقام نادر الوجود في مصر ولم يلحّن عليه أحد قطعة متينة البتّة..	**صعودا**: عجم عشيران- جهاركاه جهاركاه- عجم- جهاركاه ماهوران **نزولا:**جهاركاه ماهوران- عجم- عحم –حهاركاه جهاركاه- عجم	**صعودا**: عجم عشيران- عجم جهاركاه- عجم- عجم ماهوران **نزولا:**عجم ماهوران- عجم- عحم أو نكريز جهاركاه- عجم	عجم على درجة العجم عشيران- عجم جهاركاه- عجم على درجة العجم- عجم على درجة جواب الجهاركاه	يتركّب من عقد عجم على هذه الدّرجة يليه عقد كردي على الدّوكاه فنهوند على الدّرجة النّوى وعقد عجم على درجة العجم

PDF Creator Trial

طرز جديد		**صعودا**: عجم عشيران- حجاز دوكاه- نهوند نوى- نكريز كردان **نزولا:** نكريز كردان – نهوند نوى- كرد دوكاه- عجم عشيران	**صعودا**: عجم عشيران- نهوند أو نواثر راست- أو راست دوكاه- حجاز نوى- بيّاتي محيّر **نزولا:** كردي محيّر- حجاز أو نهوند نوى- نهوند راست- عجم عشيران		
شوق أفزا	يبتدئ بعمل طريقة مقام جهاكاه ومن الجهاركاه يصير التّسليم بطريقة العجم عشيران و الرّكوز في بردة العجم عشيران	**صعودا**: عجم عشيران- حجاز جهاركاه – حجاز كردان – حجاز ماهوران **نزولا:** حجاز ماهوران- حجاز كردان- حجاز جهاركاه- عجم عشيران	**صعودا**: عجم عشيران- صبا دوكاه- عجم أو صبا حسيني – عجم ماهوران **نزولا:** عجم ماهوران- كردي محيّر أو عجم- عجم جهاركاه- عجم أو نهوند عجم عشيران	عجم على درجة العجم عشيران- نواثر على درجة الكرد- نواثر على درجة العجم- عجم على درجة جواب الجهاركاه	

PDF Creator Trial

شوق آور			**صعودا:** عجم عشيران- عجم أو بوسلك جهاركاه- عجم- عجم ماهوران **نزولا:** عجم عشيران- بوسلك جهاركاه أو بوسلك نوى- بوسلك كردان- كردي محيّر		
المقامات الّتي ترتكز على درجة العراق					

PDF Creator Trial

عراق	عراق- راست- دوكاه- سيكاه- جهاركاه- نوى- حسيني- أوج- وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطّريقة من العشيران إلى العراق	**صعودا**: عراق عراق- بيّاتي دوكاه- راست نوى- أوج أوج- بيّاتي محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- بيّاتي دوكاه- عراق عراق	**صعودا**: سيكاه عراق- بيّاتي دوكاه- سيكاه أوج أو راست نوى- سيكاه جواب السّيكاه أو بيّاتي محيّر **نزولا:** سيكاه جواب السّيكاه- بوسلك نوى- بيّاتي دوكاه- سيكاه عراق	عراق على درجة العراق- بياتي دوكاه- راست نوى- سيكاه على جواب السّيكاه	من فصيلة السّيكاه ولا يفترق عن المقام السّابق إلاّ بجعل عقده الثّاني بيّاتي دوكاه عوضا عن الحجاز و عقده الثّالث نهوند على النّوى

PDF Creator Trial

أوج أو أويج	مثل العراق غير أنّه بدل الحسيني عجم. وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطّريقة من بردة العجم إلى الأوج	**صعودا**: عراق عراق- بيّاتي دوكاه- راست نوى- بيّاتي محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر- أوج أوج راست نوى- بيّاتي دوكاه- عراق عراق	**صعودا**: سيكاه عراق- بيّاتي دوكاه- راست نوى- بيّاتي محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر راست أو بوسلك نوى- بيّاتي دوكاه- سيكاه عراق		
فرحناك	عراق- راست- دوكاه- سيكاه- حجاز- نوا- حسيني- أوج-	**صعودا**: عراق عراق- جهاركاه دوكاه- راست نوى- بيّاتي محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر- أوج أوج- راست نوى-راست دوكاه- عراق عراق	**صعودا**: سيكاه عراق- جهاركاه أو راست دوكاه- راست نوى- بيّاتي محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر- بوسلك أو راست نوى-جهاركاه دوكاه- سيكاه عراق	ماية عراق- جهاركاه أو راست على درجة الدّوكاه- راست على درجة النّوى بيّاتي محيّر	

PDF Creator Trial

بسته أصفهاني			**صعودا:** سيكاه عراق- راست دوكاه أو جهاركاه دوكاه- راست نوى- بيّاتي محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- بيّاتي دوكاه- سيكاه عراق		

PDF Creator Trial

أوج آرا أو أويج آرا	عراق-راست-كردي-سيكاه-حجاز- نوا- عجم-أوج- شهناز- محيّر-... وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطّريقة من العجم إلى الأوج		**صعودا**: أوج آرا عراق- مستعار سيكاه- سازكار نوى – مستعار أو سيكاه أو أوج آرا أوج- مستعار حواب السّيكاه **نزولا:** مستعار جواب السّيكاه—سازكار نوى – مستعار أو سيكاه أو أوج آرا أوج-مستعار سيكاه- : أوج آرا عراق	أوج آرا على درجة العراق- شكل مستعار على السّيكاه- شكل أوج على الأوج- مستعار على جواب السّيكاه	

PDF Creator Trial

راحة الأرواح	عراق- راست- دوكاه- كردي- حجاز- نوى- حسيني-عجم-وتارة بدل العجم أوج. وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطّريقة من الحجاز إلى النّوى	**صعودا**: عراق عراق- حجاز دوكاه- راست نوى- حجاز محيّر **نزولا:**حجاز محيّر- بوسلك نوى- حجاز دوكاه- عراق عراق	**صعودا**: سيكاه عراق- حجاز دوكاه- راست نوى- حجاز محيّر **نزولا:**حجاز أو بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- حجاز محيّر- سيكاه عراق	عراق على درجة العراق- حجاز دوكاه-راست نوى- حجاز محيّر	إذا حوّلنا مقام الهزام من درجة ارتكازه الأصليّة إلى الدّرجة المعروفة باسم العراق

PDF Creator Trial

بستنكار	عراق- راست- دوكاه- سيكاه- جهاركاه- صبا- حسيني- عجم- كردان- شهناز- وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطّريقة من بردة الرّاست	**صعودا**: عراق عراق- صيا دوكاه- حجاز جهاركاه-حجاز كردان- صبا محيّر **نزولا:** صيا محيّر- حجاز جهاركاه- صيا دوكاه- عراق عراق	**صعودا**: سيكاه عراق- صيا دوكاه- كردي حسيني أو راست نوى- صبا محيّر **نزولا:** صيا دوكاه- كردي حسيني- صيا دوكاه- سيكاه عراق	عراق على درجة العراق-صبا دوكاه- حجاز جهاركاه- نواثر على درجة العجم- حجاز كردان	من فصيلة السّيكاه و لا يفترق عن العراق الشّرقي إلاّ العقد الثّاني من سلّمه صبا على درجة الدّوكاه عوض البيّاتي والثّالث حجاز جهاركاه مع إمكانيّة جعل عقد سيكاه على الأوج

PDF Creator Trial

رونق نما			**صعودا**: أوج آرا عراق- حهاركاه دوكاه (تستقرّ على درجة البوسلك) أو مستعار سيكاه- راست أو سازكار أو بوسلك نوى- جهاركاه محيّر **نزولا:** - حهاركاه محيّر (تستقرّ على درجة البوسلك- أوج آرا على الأوج- راست نوى- : أوج آرا عراق		

PDF Creator Trial

دلكش حاوران	وقد تسمّى هذه الطّريقة بإسم مقام (دلكشا) ويحسب الاصطلاح التّركي تبتدئ هذه الطّريقة من بردة الجهاركاه إلى بردة النّوى	**صعودا**: عراق عراق- بيّاتي دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر **نزولا:**بيّاتي محيّر- أوج أوج - بيّاتي حسيني- بيّاتي دوكاه- عراق عراق	**صعودا**: سيكاه عراق- بيّاتي دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر **نزولا:**بيّاتي محيّر- راست نوى أوبيّاتي أو كردي حسيني- راست راست أو بيّاتي دوكاه- سيكاه عراق		
المقامات الّتي ترتكز على درجة الرّاست					

PDF Creator Trial

راست	راست- دوكاه- سيكاه-جهاركاه- نوى-حسيني-أوج- كردان. شكل راست آخر: راست-دوكاه- سيكاه-جهاركاه- نوى ثمّ ترجع إلى الرّاست وتجسّ اليكاه	**صعودا**: راست راست- راست نوى- راست كردان- **نزولا:** - راست كردان- راست أو بوسلك نوى- راست راست	**صعودا**: راست راست- راست نوى- راست كردان- راست سهم **نزولا:** راست سهم- راست كردان- راست أو بوسلك نوى- راست راست	راست على درجة الرّاست- راست نوى- راست كردان- راست جواب النّوا	راست يكاه- راست راست- راست أو نهوند نوى- راست كردان

PDF Creator Trial

سوزناك	راست-دوكاه-سيكاه-جهاركاه-نوا-شوري-أوج-كردان-محيّر-سنبلة	**صعودا**: راست راست- حجاز نوى- بوسلك كردان- **نزولا:** راست كردان- حجاز نوى- راست راست	**صعودا**: راست راست- حجاز نوى- بوسلك كردان- حجاز سهم **نزولا:** حجاز سهم- راست كردان- بوسلك نوى- راست راست	راست على درجة الرّاست- حجاز أو بوسلك نوى- راست أو بوسلك كردان-حجاز على جواب النّوى	هو من فصيلة مقام الرّاست و لا يفترق عنه إلاّ بجعل عقده الثّاني حجازا عوضا عن الرّاست
راست كبير			**صعودا**: راست أو سازكار راست- راست نوى- راست كردان- سيكاه جواب السّيكاه **نزولا:** سيكاه جواب السّيكاه- راست كردان- بوسلك نوى- راست راست		

PDF Creator Trial

راست نيروز			**صعودا**: راست أو جهاركاه راست- بيّاتي نوى- راست أو جهاركاه كردان- جهاركاه ماهوران **نزولا:** جهاركاه ماهوران- راست كردان- بيّاتي نوى- راست راست		لا يفترق عنه (الرّاست) إلاّ بجعل عقده الثّاني بيّاتي على درجة النّوى
راست جديد			**صعودا**: راست أو زاويل راست- راست نوى- راست كردان- سيكاه جواب السّيكاه **نزولا:** سيكاه أو مستعار جواب السّيكاه – راست أو زاويل كردان- بوسلك نوى- راست راست		

PDF Creator Trial

دلنشين		**صعودا**: راست راست- راست نوى- صبا حسيني- حجاز كردان **نزولا:** راست كردان- بوسلك نوى- راست راست			هو من فصيلة الرذاست و لا يفترق عنه إلاّ في عقده الثاني في خصوص حالة الصّعود بسلّمه و يجعل حينئذ بيّاتي أو صبا على درجة الحسيني
كردان مصري أو الكردان	مثل تركيب الرّاست تماما غير أنّه يختلف عنه بأنّ الشّروع في التّلحين منه يكون من أعلى إلى أسفل	**صعودا**:راست راست- راست نوى- راست كردان **نزولا:** راست كردان- راست نوى- راست راست			إذا أكثرنا من استعمال العقد الثّالث للرّاست فيسمّى ذلك راست كردان

PDF Creator Trial

رهاوي	وإذا لستعملت بردة الكوشت عوضا عن العراق تسمّى مقام الرّهاوي.	**صعودا**: راست راست- راست نوى- راست كردان- **نزولا:** - راست كردان- نهوند نوى- راست راست	**صعودا**: راست راست- مستعار سيكاه أو راست نوى- راست كردان- راست سهم **نزولا:** راست سهم- راست كردان- راست أو بوسلك نوى- راست راست		إذا أكثرنا من النّزول تحت المقرّ بعقد راست على درجة الياكاه سمّي في تركيا و في الكثير من البلدان العربيّة باسم الرّهاوي

PDF Creator Trial

سوزدل آرا	وإذا أردت أن تجعله سوزدلارا فإنّك تزيد الجهاركاه نصف مقام وهو الحجاز وتنزّل الأوج ربعا وهو العجم فحينئذ يكون مقام السّوزدلار		**صعودا**: جهاركاه راست أوبوسلك دوكاه- جهاركاه جهاركاه أو بيّاتي حسيني- راست راست- جهاركاه قرار جهاركاه **نزولا:** جهاركاه قرار جهاركاه- جهاركاه راست- جهاركاه جهاركاه- راست أو جهاركاه راست	راست أو حجاركاه على درجة الراست-بوسلك دوكاه- جهاركاه على الجهاركاه- بياتي حسيني- راست كردان- جهاركاه أو راست على جواب الجهاركاه	

PDF Creator Trial

بزرك			**صعودا**: راست راست- راست نوى او جهاركاه جهاركاه- راست راست **نزولا:** راست راست- راست نوى أو بيّاتي حسيني- راست راست أو سيكاه سيكاه أو جهاركاه دوكاه (تستفرّ بالسيكاه)		

PDF Creator Trial

سازكار	وإذا استعملت بردة السّيكاه طورا في هذه الطّريقة و أخرى بردة البوسلك مع هزام بردة العجم بدل الأوج فتسمى مقام (سازجار)		**صعودا**: سازكار راست- راست نوى- راست كردان- جهاركاه ماهوران **نزولا:** جهاركاه ماهوران- راست كردان- يوسلك نوى- سازكار أو راست راست		إذا رفعنا الدّرجة الثّانية (ري) من سلّم الرّاست سمي ذلك بالسّازكار
بسنديدة		**صعودا**: نكريز راست – راست أو بوسلك نوى- نكريز كردان- **نزولا:** نكريز كردان- راست نوى- نكريز راست	**صعودا**: نكريز راست أو جهاركاه دوكاه (تستقرّ على البوسلك)- بوسلك نوى- نكريز كردان- نهوند سهم **نزولا:** نهوند سهم- نكريز أو زاويل كردان- راست نوى- راست راست		

PDF Creator Trial

نكريز	راست-دوكاه-كردي-حجاز-نوى-حسيني-عجم-كردان-محيّر-سنبلة- و تارة بدل العجم الأوج وقد تسمّى هذه الطّريقة أيضا باسم مقام (حجاز تركي) بحسب الإصطلاح التّركي تبتدئ هذه الطّريقة من بردة الرّاست	**صعودا**: نكريز راست- بوسلك نوى- نكريز كردان- **نزولا:** - نكريز كردان- يوسلك نوى- نكريز راست	**صعودا**: نكريز راست- بوسلك نوى- نكريز كردان- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- نكريز كردان- راست نوى- نكريز راست	نكريز على درجة الرّاست- راست أو بوسلك نوى- نكريز كردان- بوسلك جواب النّوى	لا يفترق عن النّواثر إلاّ بتغيير عقده الثّاني و جعله نهوند على النّوى عوض الحجاز

PDF Creator Trial

طرزنوين	راست-زيركولاه- كردي- جهاركاه- صبا- حسيني- عجم- كردان- شاهناز- وجواب السّيكاه وتارة سنبلة وهي تصوير مقام شهناز عشيران على أساس بردة الرّاست وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطّريقة من العجم إلى الكردان	**صعودا**: كردي راست- حجاز جهاركاه- حجاز كردان **نزولا:** كردي كردان- حجاز جهاركاه- كردي راست	**صعودا**: كردي راست- حجاز جهاركاه- حجاز كردان- نهوند ماهوران **نزولا:** حجاز ماهوران- كردي كردان-حجاز جهاركاه- كردي راست	كرد على درجة الرّاست- حجاز على درجة الجهاركاه- حجاز أو كردي على درجة الكردان- نهوند أو حجاز على درجة جواب الجهاركاه	

PDF Creator Trial

ماهور		**صعودا**: راست راست- جهاركاه نوى- راست كردان- **نزولا:** راست كردان- بوسلك نوى- راست راست	**صعودا**: راست راست- جهاركاه نوى- راست كردان- جهاركاه سهم **نزولا:** جهاركاه سهم- راست كردان- بوسلك أو حجاز نوى- راست أو نكريز أو جهاركاه راست		من حيث قواعده فهو يقابل السلّم الكبير الغربي و لا يفترق عنه في كلّ من الموسيقى العربيّة والتّركيّة إلاّ بخفض درجته السّابعة في حالة النزول
حيّان			**صعودا**:نكريز راست- حجاز نوى- راست كردان- راست سهم **نزولا:** راست سهم- راست كردان- راست نوى- راست راست		

PDF Creator Trial

زاويل			**صعودا:** راست راست- جهاركاه أو حجاز نوى- راست كردان- جهاركاه سهم **نزولا:** جهاركاه سهم- راست كردان- بوسلك نوى- راست أو زاويل أو نكريز راست		
ذيل نيسان			**صعودا:** راست راست- صبا أو بيّاتي حسيني- بوسلك دوكاه- جهاركاه ماهوران **نزولا:** جهاركاه ماهوران- راست كردان- بوسلك نوى- راست راست		

PDF Creator Trial

نهوند	راست-دوكاه-كردي-جهاركاه-نوا-شوري- أوج أو عجم-محيّر- سنبلة-... وبحسب الإصطلاح التّركي تبتدئ هذه الطّريقة من بردة الجهاركاه إلى النّوى	**صعودا**: نهوند راست- نهوند جهاركاه- نهوند كردان **نزولا:** نهوند كردان- نهوند جهاركاه- حجاز نوى- نهوند راست	**صعودا**: نهوند راست- نهوند جهاركاه- نهوند كردان- نهوند ماهوران **نزولا:** نهوند ماهوران- نهوند كردان- نكريز أو نهوند جهاركاه- حجاز نوى- نهوند راست	نهوند على درجة الرّاست- نهوند جهاركاه-نهوند كردان- نهوند جواب الجهاركاه	يتركّب من عقد نهوند على (دو) يليه عقد حجاز على النّوى فنهوند على الكردان و في حالة النّزول بالسلّم يتغيّر العقد الثّاني ليصبح كردي على درجة النّوى

PDF Creator Trial

نهوند كبير	يبتدئ من الحجاز إلى النّوى للعمل بطريقة مقام النّكريز في الطّبقة العليا ومن النّوى يكون التّسليم بطريقة مقام النهوند	**صعودا**: نهوند راست- حجاز نوى- نهوند كردان- **نزولا** نهوند كردان- نهوند جهاركاه- نهوند راست	**صعودا**: نهوند أو نواثر راست- حجاز نوى- نهوند كردان- نهوند ماهوران **نزولا:** نهوند ماهوران- نهوند كردان- نهوند نوى أو جهاركاه- نهوند راست		

PDF Creator Trial

نهوند مرصّع أو سنبلة نهوند		**صعودا**: نهوند راست- حجاز جهاركاه- حجاز كردان **نزولا:** حجاز كردان- حجاز جهاركاه- نهوند راست			لا يفترق عن سلّم النّهوند إلاّ بتغيير عقده الثّاني حجازا على درجة الجهاركاه و كذلك عقده الثّالث ويكون حجازا على درجة الكردان
نهوند رومي			**صعودا**: نهوند راست- حجاز جهاركاه- حجاز كردان- حجاز ماهوران **نزولا:** حجاز أو جهاركاه ماهوران- حجاز كردان- حجاز نوى- نهوند راست		

PDF Creator Trial

نواثر	مثل تركيب النّهوند غير أنّه يكون فيه بدل الجهاركاه حجاز وقد تسمّى هذه الطّريقة باسم مقام (نهوند رومي) وهي تصوير مقام الحصار على أساس بردة الرّاست و بحسب الإصطلاح التّركي تبتدئ هذه الطّريقة من الحجاز إلى النّوى	**صعودا**: نواثر راست- حجاز نوى- نواثر كردان **نزولا:** نواثر كردان- حجاز نوى- نواثر راست	**صعودا**: نواثر راست- حجاز نوى- نواثر كردان- حجاز سهم **نزولا:** حجاز سهم- نواثر كردان- حجاز نوى- نواثر راست	نواثر على درجة الرّاست- حجاز دوكاه- حجاز نوى- حجاز محيّر حجاز على درجة جواب النّوى	يشتمل سلّمه على عقد نواثر على درجة الرّاست يليه عقد حجاز على درجة النّوى ثمّ نواثر على الكردان

PDF Creator Trial

حجازكار	راست زيركولاه- سيكاه- جهاركاه- نوا- شوري-أوج- كردان- محيّر- سنبلة-	**صعودا**: حجاز راست- حجاز نوى- حجاز كردان- نهوند كردان **نزولا:** حجاز كردان- حجاز نوى- نهوند جهاركاه- حجاز راست	**صعودا**: حجاز راست- حجاز نوى- حجاز أو نهوند كردان- حجاز سهم **نزولا:** حجاز سهم- حجاز كردان- حجاز نوى- أو نهوند جهاركاه- حجاز راست	حجاز على درجة الرّاست-نهوند جهاركاه- حجاز نوى-حجاز أو نهوند كردان- حجاز على جواب النّوى	يتركّب سلّمه من عقد حجاز مكرر على درجات الرّاست (دو) ثمّ النّوى(صول) ثمّ الكردان (دو الثّانية) مع إمكانيّة تغيير العقد الأخير بنهوند

PDF Creator Trial

زنكولاه		**صعودا**: حجاز راست- جهاركاه جهاركاه – حجاز كردان- بوسلك محيّر **نزولا:** حجاز كردان- - جهاركاه جهاركاه- حجاز راست	**صعودا**: حجاز راست- جهاركاه جهاركاه أو صبا حسيني- حجاز كردان **نزولا:** جهاركاه كردان- بوسلك نوى- جهاركاه جهاركاه- حجاز راست		هو من فصيلة الحجاز كار ولا يفترق عنه إلاّ بجعل عقده الثّاني جهاركاه على درجتها (فا) مع إضافة عقد صبا على درجة الحسيني و أحيانا حجاز كردان

PDF Creator Trial

حجازكاركرد أو كرديلي حجازكار		**صعودا**: كردي راست- نهوند جهاركاه- كردي كردان **نزولا:** كردي كردان- نهوند جهاركاه- كردي راست	**صعودا**: كردي راست- بوسلك جهاركاه- كردي كردان- كردي سهم **نزولا:** كردي سهم- كردي كردان- بوسلك جهاركاه- كردي راست	كرد على درجة الرّاست- نهوند جهاركاه- كرد على درجة الكردان-كرد على درجة جواب الجهاركاه	يتركّب سلّمه من عقد كردي على درجة راست يليه نهوند على درجة الجهاركاه فكردي على درجة اكردان

PDF Creator Trial

أثر كردي					وهو من فصيلة الحجازكاركرد ولا يفترق عنه إلاّ برفع الدّرجة الرّابعة من سلّمه وبجعل عقده الثّاني حجاز على درجة النّوى عوضا عن النهوند على درجة الجهاركاه

PDF Creator Trial

بنجه كاه			**صعودا**: جهاركاه دوكاه أو جهاركاه راست- راست أو بوسلك نوى- راست كردان **نزولا:** راست كردان- راست نوى- سيكاه بسّيكاه أو راست راست		
شوق الذّيل			**صعودا**: راست راست- سيكاه أو مستعار سيكاه- راست أو بوسلك نوى- راست كردان **نزولا:** راست كردان- حجاز نوى- حجاز نوى- عجم كرد أو نهوند راست		

PDF Creator Trial

شورك		**صعودا**: راست راست- بوسلك نوى- راست كردان **نزولا:** بوسلك كردان- عجم عجم- بوسلك نوى-راست راست –شورك راست			
المقامات الّتي ترتكز على درجة الدّوكاه					
بيّاتي		**صعودا**: بيّاتي دوكاه- نهوند نوى- بيّاتي محيّر **نزولا:** نهوند محيّر- نهوند نوى جهاركاه جهاركاه- بيّاتي دوكاه	**صعودا**: بيّاتي دوكاه- جهاركاه جهاركاه- بيّاتي محيّر جهاركاه ماهوران **نزولا:** جهاركاه ماهوران- بيّاتي محيّر- بوسلك نوى أو عجم عجم- بيّاتي دوكاه	بيّاتي على درجة الدّوكاه- جهاركاه على درجة الجهاركاه- بوسلك نوى- بيّاتي أو بوسلك محيّر- بوسلك على درجة جواب النّوى	يتركّب سلّمه من عقد بيّاتي على درجة الدّوكاه يليه عقد راست على درجة النّوى فبيّاتي محيّر في حالة الصّعود به و يتغيّر العقد الثّاني في حالة النّزول بالسلّم بنهوند على درجة النّوى

PDF Creator Trial

دوكاه	دوكاه-سيكاه-جهاركاه-نوا-حسيني- عجم-كردان- محيّر... وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطّريقة من بردة الجهاركاه إلى النّوى		**صعودا**: صيا دوكاه- حجاز جهاركاه- حجاز أو راست كردان- جهاركاه ماهوران **نزولا:** حجاز ماهوران- صبا محيّر- عجم عجم أو حجاز جهاركاه- صيا أو حجاز دوكاه		

PDF Creator Trial

سلطاني			**صعودا**: بيّاتي دوكاه- بوسلم أو راست نوى- سيكاه أوج- راست كردان أو بيّاتي محيّر-جهاركاه ماهوران أو بوسلك سهم **نزولا:** جهاركاه ماهوران أو بوسلك سهم- راست كردان-بوسلك نوى- بيّاتي دوكاه		

PDF Creator Trial

عشّاق تركي	تستعمل طريقة مقام العشّاق في الآلات التّركيّة بطريقة مقام البيّاتي بحيث يكون الشّروع ببردة الرّاست إلى الدّوكاه والرّكوز كذلك في بردة الدّوكاه بمسّ بردة الرّاست		**صعودا**: بيّاتي دوكاه- بوسلك نوى أو جهاركاه جهاركاه- بيّاتي محيّر- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- راست كردان- بوسلك نوى- بيّاتي دوكاه		

PDF Creator Trial

حوزي			**صعودا**: بيّاتي دوكاه- راست نوى أو بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر- سيكاه جواب سيكاه **نزولا:** سيكاه جواب سيكاه- راست كردان- بوسلك نوى أو كردي حسيني- بيّاتي دوكاه		
حسيني		**صعودا**: بيّاتي دوكاه- راست نوى بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- راست نوى- بيّاتي دوكاه	**صعودا**: بيّاتي دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر- كردي جواب حسيني **نزولا:** كردي جواب حسيني- بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- بيّاتي دوكاه		

PDF Creator Trial

قارجغار أو بيّاتي شوري	و البيّاتي شوري بدل الحسيني حصار و تارة بدل العجم أوج	**صعودا**: بيّاتي دوكاه- حجاز نوى- كردي محيّر **نزولا:** نهوند كردان- حجاز نوى- نكريز جهاركاه- بيّاتي دوكاه	**صعودا**: بيّاتي دوكاه- حجاز نوى- كردي محيّر أو نهوند كردان- حجاز سهم **نزولا:** حجاز سهم- نهوند كردان- حجاز أو نهوند نوى أو نكريز جهاركاه- بيّاتي دوكاه		هو من فصيلة البيّاتي ولا يفترق عنه إلاّ بتغيير عقده الثّاني الّذي يصبح حجاز على درجة النّوى
اصفهان		**صعودا**: راست دوكاه- راست نوى- بيّاتي محيّر- **نزولا:** بيّاتي محيّر- راست نوى- بوسلك نوى – بيّاتي دوكاه	**صعودا**: جهاركاه أو بيّاتي دوكاه- بوسلك نوى- بيّاتي محيّر- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- بيّاتي محيّر- راست أو يوسلك نوى أو بيّاتي حسيني- بيّاتي دوكاه	نيشابورك او بياتي على درجة الدّوكاه- راست أو بوسلك على النّوى- بيّاتي محيّر- بوسلك على درجة جواب النّوى	

PDF Creator Trial

اصفهانك			**صعودا**: صبا أو جهاركاه دوكاه- بوسلك نوى- نهوند كردان- كردي دوكاه **نزولا:** كردي دوكاه- نهوند كردان- حجاز جهاركاه- صبا دوكاه		
نيشابورك			**صعودا**: جهاركاه أو حصار دوكاه- راست نوى- بيّاتي حسيني- جهاركاه محيّر **نزولا:** جهاركاه محيّر- بيّاتي حسيني- راست نوى- جهاركاه دوكاه		

PDF Creator Trial

عجم		**صعودا**: بيّاتي دوكاه- جهاركاه جهاركاه- عجم عجم- كردي محيّر **نزولا:** كردي محيّر- عجم عجم جهاركاه جهاركاه- بيّاتي دوكاه	**صعودا**: بيّاتي دوكاه- جهاركاه جهاركاه- عجم عجم- جهاركاه ماهوران **نزولا:** جهاركاه ماهوران- بيّاتي محيّر- عجم عجم أو جهاركاه جهاركاه- بيّاتي دوكاه		يتركّب من عقد عجم على درجة العجم عشيران يليه عقد كردي على درجة الدّوكاه فنهوند على درجة النّوى وعقد عجم على درجة العجم

PDF Creator Trial

عجم مرصّع			**صعودا:** بيّاتي دوكاه- بوسلك أو حجاز نوى أو عجم جهاركاه- كردي محيّر- يوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- كردي محيّر- نكريز جهاركاه أو حجاز نوى أو عجم عجم – بيّاتي دوكاه		

PDF Creator Trial

ى	يكاه- عشيران- عراق- راست- دوكاه- سيكاه- حجاز- نوا و تارة جهاركاه بدل الحجاز. وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطّريقة من بردة الحجاز و تنتهي بعمل طريقة مقام العراق و الرّكوز في بردة الياكاه. وهي باستعمال بردة الحجاز تكون تصوير لمقام الرّاست، وباستعمال الجهاركاه تكون تصوير لمقام السّوزدلار		**صعودا**: بيّاتي أو جهاركاه دوكاه- راست أو بوسلك نوى أو سيكاه أوج- راست كردان أو سيكاه جواب السّيكاه أو بيّاتي محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر- راست نوى- سيكاه أوج- بيّاتي دوكاه		

PDF Creator Trial

عرضبار		**صعودا**: بيّاتي دوكاه- جهاركاه جهاركاه- راست كردان – بيّاتي محيّر **نزولا:**كرد محيّر- جهاركاه جهاركاه بيّاتي دوكاه	**صعودا**: بيّاتي دوكاه- جهاركاه أو نكريز جهاركاه أو حجاز نوى- بيّاتي محيّر- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- بيّاتي محيّر- جهاركاه جهاركاه أو عجم عجم- بيّاتي دوكاه		
سيفار			**صعودا**: صبا دوكاه- حجاز أو صفار جهاركاه- كردي او حجاز حسيني- كردي محيّر **نزولا:** كردي محيّر- عجم عدم- حجاز جهاركاه- صبا دوكاه		

PDF Creator Trial

كوتشوك			**صعودا**: بيّاتي دوكاه- راست نوى أو بيّاتي حسيني- بيّاتي دوكاه **نزولا:** كردي محيّر- حجاز جهاركاه أو عجم عجم- صبا دوكاه		
سلطاني عراق			**صعودا**: بيّاتي أو راست أو حهاركاه دوكاه- راست نوى أو سيكاه أوج- بيّاتي دوكاه **نزولا:** بيّاتي محيّر- بوسلك نوى أو عجم عجم- بيّاتي دوكاه		

PDF Creator Trial

حصار			**صعودا:** حصار دوكاه- حجاز حسيني- بوسلك محيّر- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- بوسلك محيّر- حجاز حسيني- حصار أو بيّاتي دوكاه	حصار أو بيّاتي على الدّوكاه- حجاز على درجة الحسيني- بوسلك على درجة المحيّر- بوسلك على درجة جواب النّوى	
زيركولاه			**صعودا:** جهاركاه دوكاه- راست أو بوسلك نوى- بيّاتي أو جهاركاه حسيني- جهاركاه محيّر **نزولا:** جهاركاه محيّر- راست نوى أو بيّاتي حسيني أو سيكاه أوج- جهاركاه أو بيّاتي دوكاه		

PDF Creator Trial

محير		**صعودا**: بيّاتي دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر- **نزولا:** بيّاتي محيّر- بيّاتي حسيني- بوسلك نوى – بيّاتي دوكاه	**صعودا**: بيّاتي دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر- كردي جواب الحسيني **نزولا:** كردي جواب الحسيني- بيّاتي أو صبا محيّر- بيّاتي حسيني أو بوسلك نوى – بيّاتي دوكاه		هذا المقام إذا ما تركّز استعماله على عقده الثّالث سمّي بالبيّاتي محيّر
بابا طاهر أو مقام طاهر		**صعودا**: بيّاتي دوكاه- راست نوى- بيّاتي محيّر- **نزولا:** بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- بيّاتي دوكاه	**صعودا**: بيّاتي دوكاه- راست نوى- بيّاتي محيّر- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- بيّاتي دوكاه		

PDF Creator Trial

كلعزار أو حسيني كلعزار		**صعودا**: بيّاتي دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر **نزولا:** بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- بيّاتي حسيني- بيّاتي دوكاه	**صعودا**: بيّاتي دوكاه- است نوى أو بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- بيّاتي محيّر- بوسلك أو حجاز نوى- بيّاتي دوكاه		
بياتي عربان			**صعودا**: بيّاتي دوكاه- حجاز نوى او نكريز جهاركاه- كردي محيّر- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- بيّاتي دوكاه		

PDF Creator Trial

كردان			**صعودا**: بيّاتي دوكاه- راست نوى أو بيّاتي حسيني- بيّاتي أو كردي محيّر- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- بيّاتي محيّر بيّاتي حسيني أو بوسلك نوى- بيّاتي دوكاه		

PDF Creator Trial

حجاز	دوكاه-كردي-حجاز-نوا-حسيني-أوج- كردان-محيّر- جواب السّيكاه- جواب الجهاركاه... وقد تسمّى هذه الطّريقة بإسم مقام نهوند صغير	**صعودا**:حجاز دوكاه- راست نوى- بيّاتي حسيني – حجاز محيّر- **نزولا:** حجاز محيّر- حجاز حسيني- بوسلك نوى – حجاز دوكاه	**صعودا**:حجاز دوكاه- بوسلك أو راست نوى- بوسلك محيّر- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- بوسلك أو حجاز محيّر- حجاز حسيني- حجاز دوكاه	حجاز على درجة الدّوكاه-بوسلك أو راست على درجة النّوى- بيّاتي على درجة الحسيني- حجاز أو بوسلك على درجة المحيّر- بوسلك على درجة جواب نوى	يشتمل سلّمه على عقد حجاز على درجة الدّوكاه يليه عقد راست على النّوى فعقد حجاز محيّر مع جعل العقد الثّاني نهوند عند النّزول

PDF Creator Trial

ز	وقد تستعمل أيضا في هذه الطّريقة بردة الشّهناز بدل المحيّر و جواب بردة السّيكاه بدلا من السّنبلة و الطّريقة لم تزل حجازكار، وهي تصوير مقام الشّهناز ومقام الأويج آرا ومقام السّوزدل وبحسب الإصطلاح التّركي تبتدئ هذه الطّريقة من الأوج إلى الكردان	**صعودا**: حجاز دوكاه- حجاز حسيني- راست نوى- بوسلك محيّر **نزولا:** حجاز محيّر- حجاز حسيني- نكريز نوى- حجاز دوكاه	**صعودا**: حجاز دوكاه- حجاز حسيني- بوسلك محيّر- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- حجاز محيّر- حجاز حسيني- حجاز دوكاه		هو من فصيلة الحجاز ولا يخالفه إلاّ بجعل عقده الثّاني حجازا على درجة الحسيني عوضا عن الرّاست نوى

PDF Creator Trial

صبا	دوكاه-سيكاه- جهاركاه- صبا- حسيني- عجم- كردان- شهناز جواب السّيكاه- جواب الجهركاه. وتارة يبدّل بردة الرّاست في الهبوط بردة الزّيركولاه	**صعودا**: صبا دوكاه- حجاز جهاركاه- حجاز كردان **نزولا:** صبا محيّر- حجاز جهاركاه- صبا دوكاه	**صعودا**: بيّاتي أو صبا دوكاه- حجاز جهاركاه- حجاز كردان- جهاركاه ماهوران **نزولا:** حجاز ماهوران- صبا محيّر- عجم عجم أو حجاز جهاركاه- بيّاتي أو صبا دوكاه	صبا على درجة الدّوكاه-حجاز على درجة الجهاركاه- حجاز على الكردان- صبا على درجة المحيّر- جهاركاه على درجة جواب الجهاركاه	يتركّب سلّمه من عقد ثلاثي بيّاتي على درجة الدّوكاه يليه عقد حجاز على درجة الجهاركاه ثمّ حجاز على درجة الكردان و العقد الأخير صبا محيّر
صبا نجد			**صعودا و نزولا:** صبا دوكاه- بيّاتي حسيني أو سيكاه أوج- راست كردان أو صبا محيّر أو حجاز ماهوران		

PDF Creator Trial

صبا زمزمة			**صعودا**: صبا دوكاه- حجاز جهاركاه- حجاز كردان- جهاركاه ماهوران بوسلك سهم **نزولا:** حجاز ماهوران- صبا محيّر- حجاز حسيني أو عجم عجم أو حجاز جهاركاه- صبا دوكاه		

PDF Creator Trial

نازي نياز			**صعودا**: بيّاتي أو صبا دوكاه- راست نوى أو بيّاتي حسيني أوسيكاه أوج أو جهاركاه جهاركاه-بيّاتي محيّر **نزولا:** صبا محيّر- راست نوى أو بيّاتي حسيني أو سيكاه أوج أو عجم عجم- بيّاتي دوكاه		

PDF Creator Trial

كردي		**صعودا**: كردي دوكاه- كردي حسيني- نهوند نوى كردي محيّر- **نزولا:** كردي محيّر- راست كردان- نهوند نوى- كردي دوكاه	**صعودا**: كردي أو بيّاتي دوكاه- بوسلك نوى أو جهاركاه جهاركاه- كردي محيّر- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- كردي محيّر- بوسلك نوى- كردي دوكاه	كردي على درجة الدّوكاه- جهاركاه على درجة الجهاركاه- بوسلك نوى-كرد على درجة المحيّر- بوسلك على درجة جواب النّوى	تأتّى هذا المقام من سوء استعمال بعض الشّعوب و خاصّة منها إسبانيا لمقام السّيكاه....ويشتمل على عقد كردي على درجة الدّوكاه يليه عقد نهوند على درجة النّوى فكردي على درجة المحيّر

PDF Creator Trial

ركبّ			**صعودا**: ركب أو كردي دوكاه- جهاركاه جهاركاه أو عجم عجم- بيّاتي محيّر **نزولا:** كردي محيّر- بوسلك راست نوى أو عجم عجم- بيّاتي دوكاه		
عجم كردي			جهاركاه جهاركاه- كردي دوكاه- كردي محيّر جهاركاه جهاركاه- كردي دوكاه		
محيّر كردي			بيّاتي دوكاه- كردي دوكاه- بوسلك نوى- كردي دوكاه		
حصار كردي			حجاز حسيني- حصار دوكاه- كردي دوكاه- حجاز حسيني- كردي دوكاه		

PDF Creator Trial

صبا كردي			صبا دوكاه- كردي دوكاه		و يقتضي خفض الدّرجة الثّانية من سلّم الصّبا بحيث تصبح (مي مخفوضة)
شهناز كردي			حجاز حسيني- بوسلك محيّر- بوسلك سهم- كردي دوكاه		
نوى كردي			بيّاتي دوكاه- راست نوى- سيكاه جواب السّيكاه- بوسلك نوى- كردي دوكاه		

PDF Creator Trial

بوسليك	دوكاه-سيكاه- جهاركاه-نوا- حسيني- عجم- كردان- محيّر... وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطّريقة من بردة البوسلك إلى الجهاركاه والرّكوز عند الإنتهاء في بردة الدّوكاه	**صعودا**: بوسلك دوكاه- نكريز نوى حجاز حسيني-يوسلك محيّر- **نزولا:** بوسلك محيّر-بوسلك نوى- بوسلك دوكاه	**صعودا**: بوسلك دوكاه- بوسلك أو حجاز نوى- بوسلك محيّر- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- بوسلك محيّر-بوسلك أو راست نوى- كردي أو بيّاتي حسيني- بوسلك دوكاه	بوسلك على درجة الدّوكاه-حصار دوكاه- بوسلك نوى –حجاز على درجة الحسيني- بوسلك محيّر- حجاز على درجة جواب الحسيني	

PDF Creator Trial

بياتي بوسلك			بيّاتي دوكاه- جهاركاه جهاركاه- بيّاتي محيّر جهاركاه ماهوران بوسلك دوكاه		
بياتي عربان بوسلك			بيّاتي دوكاه- حجاز نوى او نكريز جهاركاه- كردي محيّر- بوسلك سهم- بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- بوسلك دوكاه		
حسيني بوسلك			بيّاتي دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر-بوسلك نوى يوسلك دوكاه		

PDF Creator Trial

محيّر بوسلك			بيّاتي دوكاه- بيّاتي حسيني- بيّاتي محيّر- كردي جواب الحسيني بيّاتي أو صبا دوكاه- بيّاتي حسيني أو بوسلك نوى – يوسلك دوكاه		
طاهر بوسلك			بيّاتي دوكاه- راست نوى- بيّاتي محيّر- بوسلك سهم - بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- بوسلك دوكاه		
نوى بوسلك			بيّاتي أو جهاركاه دوكاه- راست أو بوسلك نوى – بوسلك دوكاه		

PDF Creator Trial

عرضبار بوسلك			بيّاتي دوكاه- حجاز نوى- بيّاتي محيّر- بوسلك سهم - بيّاتي محيّر- عجم عجم- بوسلك دوكاه		
عجم بوسلك			بيّاتي دوكاه- عجم عجم- بوسلك دوكاه		
حجاز بوسلك			بيّاتي دوكاه- راست نوى أو بيّاتي حسيني- بيّاتي أو كردي محيّر- بوسلك سهم - بيّاتي محيّر بيّاتي حسيني أو بوسلك نوى- بوسلك دوكاه		

PDF Creator Trial

شهناز بوسلك			حجاز دوكاه- بوسلك نوى- بوسلك محيّر- بوسلك سهم - بوسلك أو حجاز محيّر- حجاز حسيني- بوسلك دوكاه		
حصار بوسلك			حصار دوكاه- حجاز حسيني- بوسلك محيّر- بوسلك سهم بوسلك محيّر- حجاز حسيني- بوسلك دوكاه		
اصفهان بوسلك			جهاركاه أو بيّاتي دوكاه- يوسلك نوى-بوسلك دوكاه		

PDF Creator Trial

صبا بوسلك		**صعودا**: صيا دوكاه- حجاز جهاركاه- صبا محيّر **نزولا:** صبا محيّر- حجاز جهاركاه- بوسلك دوكاه	بيّاتي أو صبا دوكاه- حجاز جهاركاه-عجم عجم بوسلك دوكاه		الصّبا بوسلك يقتضي إنهاء الجملة الموسيقيّة بحركة من البوسلك أو نهوند على درجة مقرّ الصّبا
ماهور بوسلك			راست راست- جهاركاه نوى- راست كردان- بوسلك نوى- بوسلك دوكاه		
أوج بوسلك			سيكاه عراق- بيّاتي دوكاه- راست نوى- بوسلك نوى- بوسلك دوكاه		

PDF Creator Trial

ذوق الطرب			**صعودا**: كردي دوكاه- حجاز نوى- نكريز كردان أو حجاز محيّر **نزولا:** حجاز محيذر أو نكريز كردان-نهوند جهاركاه- كردي أو حجاز دوكاه		
عشاق مصري			**صعودا**: بوسلك دوكاه- بيّاتي حسيني- بوسلك محير **نزولا:** بوسلك محيّر- يوسلك أو راست نوى- بوسلك دوكاه	بوسلك على درجة الدّوكاه- بوسلك نوى- بيّاتي على درجة الحسيني- بوسلك محيّر	
المقامات الّتي ترتكز على درجة السّيكاه					

PDF Creator Trial

كاه	سيكاه- جهاركاه- نوا- حسيني- أوج- كردان-محيّر- جواب السّيكاه-... وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطّريقة من الكردي إلى السّيكاه. وهي تصوير مقام الكردي على أساس بردة السّيكاه. والسّيكاه المستعملة في مصر مثلها غير أنّه بدل الحسيني حصار	**صعودا**: سيكاه سيكاه- راست نوى - راست كردان أو سيكاه جواب السّيكاه- **نزولا:** راست كردان-نهوند نوى- سيكاه سيكاه	**صعودا**: سيكاه سيكاه- راست نوى أو سيكاه أوج- راست كردان أو سيكاه جواب السّيكاه- راست سهم **نزولا:** راست سهم- راست كردان- بوسلك نوى- سيكاه سيكاه	سيكاه على درج السّكاه- راست على درجة النّوى- راست على درجة الكردان-راست على درجة جواب النّوى	يشتمل سلّمه على عقد سيكاه ثلاثي يليه عقد راست على درجة النّوى يكرر على درجة الكردان ثم عقد سيكاه في الجواب مع مكانيّة تغيير العقد الثّاني في حالة النّزول بالسلّم بنهوند على درجة النّوى

PDF Creator Trial

هزام			**صعودا**: سيكاه سيكاه- نكريز جهاركاه أو حجاز نوى- نكريز كردان-حجاز سهم **نزولا:** حجاز سهم- راست كردان أو بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- سيكاه سيكاه	سيكاه على درجة السّيكاه- حجاز نوى- راست على درجة الكردان- حجاز على درجة جواب النّوى	من فصيلة مقام السّيكاه ولا يفترق عنه إلاّ في عقده الثّاني الّذي يصبح حجازا على درجة النّوى
مستعار		**صعودا**: مستعار سيكاه- نهوند نوى- راست كردان **نزولا:** سيكاه جواب السّيكاه- نهوند نوى- راست نوى- مستعار السّيكاه	**صعودا**: مستعار سيكاه- بوسلك نوى- زاويل كردان أو مستعار جواب السّيكاه- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- زاويل كردان أو مستعار جواب السّيكاه- بوسلك أو راست نوى- مستعار جواب السّيكاه		إذا رفعت الدّرجة الثّانية من سلمه سمّي مستعارا

PDF Creator Trial

ماية شرقيّة أو مقام ماية		**صعودا**: سيكاه سيكاه- بيّاتي حسيني- راست كردان- **نزولا:** بيّاتي محيّر- راست كردان – نهوند نوى- سيكاه سيكاه	**صعودا**: سيكاه سيكاه- بوسلك نوى- راست كردان- بوسلك سهم **نزولا:** بوسلك سهم- راست كردان أو بيّاتي محيّر- بوسلك نوى- سيكاه سيكاه		من فصيلة مقام الرّاست و يتميّز عنه بجعل عقده الثّاني نهوند نوى
رمل			**صعودا**: سيكاه سيكاه- بيّاتي نوى أو عجم عجم أو صبا حسيني- سيكاه جواب السّيكاه **نزولا:** سازكار كردان أو سيكاه جواب السّيكاه- بيّاتي نوى أو كردي حسيني- سيكاه سيكاه		

PDF Creator Trial

وجه عرضبار			**صعودا:** سيكاه سيكاه-جهاركاه جهاركاه أو بوسلك نوى- حجاز نوى أو نكريز جهاركاه- سيكاه جواب السّيكاه **نزولا:** كردي محيّر أو سيكاه جواب السّيكاه-حجاز نوى أو نكريز جهاركاه-سيكاه سيكاه		
نيشابور			**صعودا ونزولا:** جهاركاه دوكاه- بوسلك أو راست نوى أو عجم عجم- عجم كرد		
المقامات الّتي ترتكز على درجة البوسلك					

PDF Creator Trial

شعار	سيكاه-جهاركاه- نوا- حسيني- عجم- كردان- جواب الدّوكاه- جواب السّيكاه. وبحسب الإصطلاح التركي تبتدئ هذه الطّريقة من بردة لأنّ عليه المدار في نطق هذا المقام		**صعودا**: نهوند بوسلك أو سيكاه سيكاه-راست نوى أو بيّاتي حسيني أو سيكاه أوج- نهوند بوسلك **نزولا:** سازكار كردان أو سيكاه بوسلك- راست نوى أو بيذاتي حسيني- نهوند بوسلك		
الأمي					يتركّب سلّمه من عقد كردي على البوسلك ثمّ عقد كردي على الحسيني
المقامات الّتي ترتكز على درجة الجهاركاه					

PDF Creator Trial

شاهوار			**صعودا و نزولا:** جهارکاه جهارکاه- جهارکاه راست- جهارکاه جهارکاه- جهارکاه کردان- جهارکاه ماهوران		

PDF Creator Trial

جهاركاه عربي	جهاركاه-نوى- حسيني- عجم- كردان- محيّر- جواب السيكاه- جواب الجهاركاه. و إذا استعملت بردة الأوج بدلا من بردة العجم فتسمى ماهور صغير أو مقام بستة كار عتيق	**صعودا**: جهاركاه جهاركاه- جهاركاه كردان-بوسلك كردان - جهاركاه ماهوران **نزولا:** جهاركاه ماهوران- جهاركاه كردان - جهاركاه جهاركاه	**صعودا**: جهاركاه جهاركاه- عجم عجم أو جهاركاه كردان أو بيّاتي حسيني- جهاركاه ماهوران **نزولا:** جهاركاه ماهوران- جهاركاه كردان أو عجم عجم- جهاركاه جهاركاه	جهاركاه أي عجم على درجة الجهاركاه- جنس جهاركاه أي عجم على الكردان- راست على الكردان- جهاركاه أي عجم على درجة جواب الجهاركاه- جهاركاه أي عجم على جواب الكردان	يتركّب سلّمه من عقد جهركاه على درجة (فا) يليه عفد راست كردان ومن خصائصه النّزول بعقد راست تحت مقرّه

PDF Creator Trial

حهاركاه تركي	يبتدئ من بردة العجم إلى الكردان و العمل بطريقة مقام الصّبا و الرّكوز أخيرا في بردة الجهاركاه. وهي تصوير مقام الحجازكار		**صعودا**: حجاز أو جهاركاه جهاركاه أو عجم عجم- راست كردان- حجاز ماهوران **نزولا:** جهاركاه ماهوران- راست كردان- عجم عجم أو حجاز جهاركاه		
نجد			**صعودا و نزولا** نجد جهاركاه أو راست نوى- راست كردان- جهاركاه ماهوران		

PDF Creator Trial

PDF Creator Trial

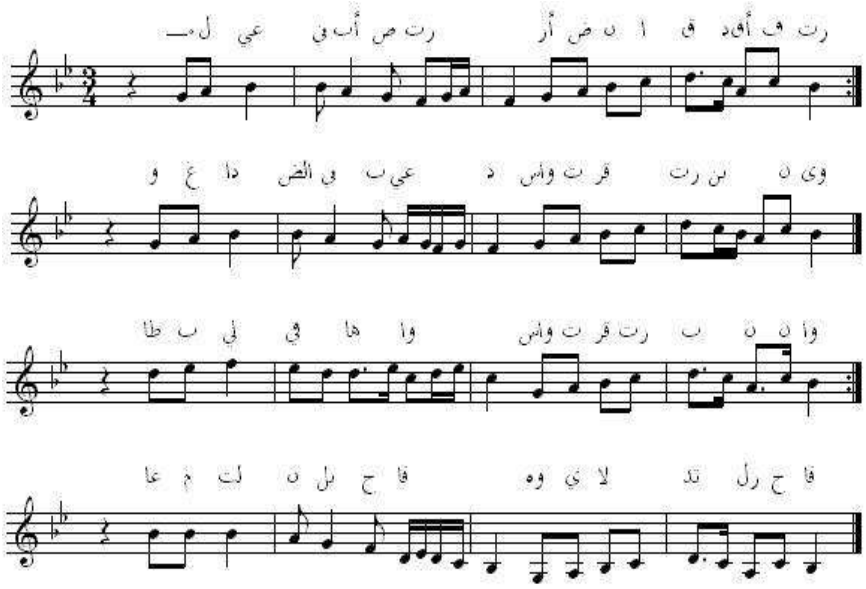
ملحق عدد2

التّدوين الموسيقي للنّماذج
الغنائيّة المذكورة في الكتاب

PDF Creator Trial

موشّح ما لعيني أبصرت

مقام: "عجم عشيران" من التّراث القديم

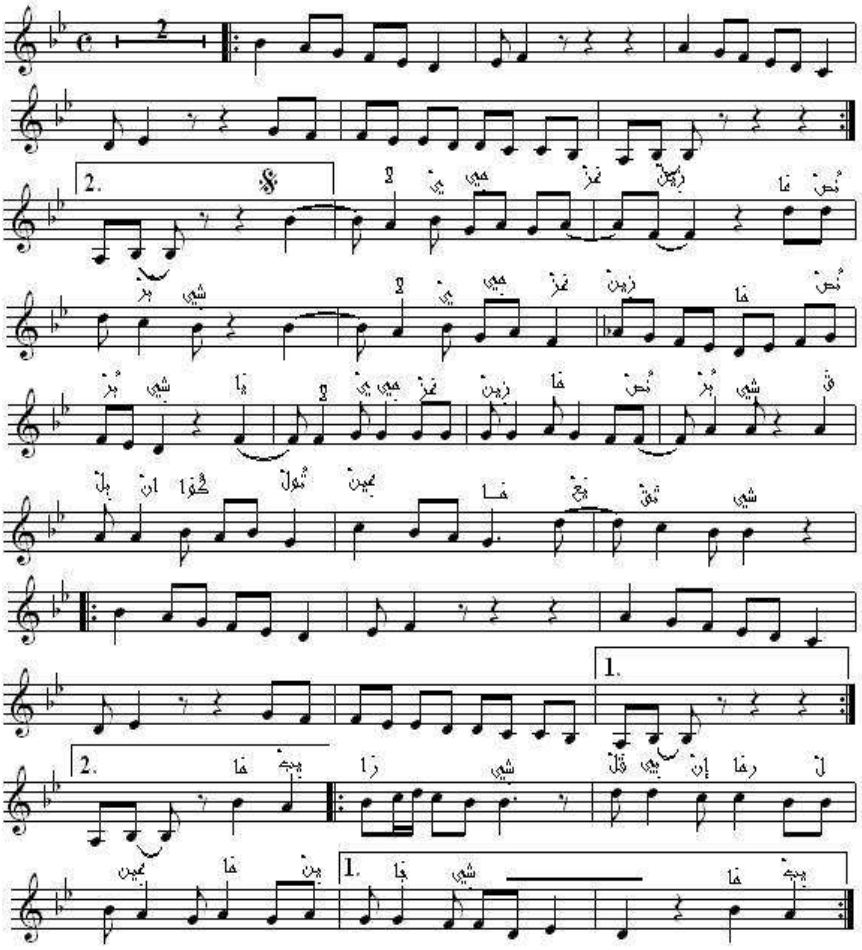
وزن: "يورك سمّاعي"

PDF Creator Trial

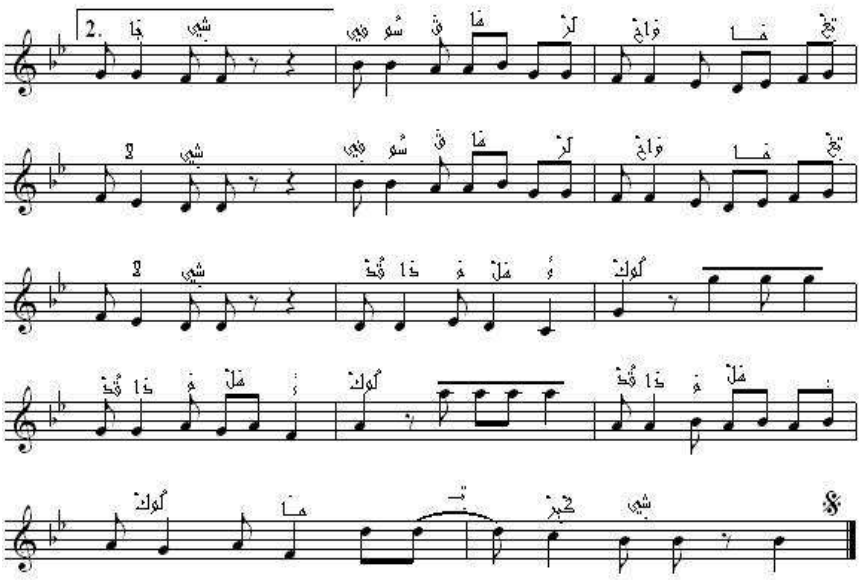
أغنية يا لايمي على الزّين

مقام: "عجم عشيران"

وزن: "رمبا"

كلمات: جلال الدّين النقّاش

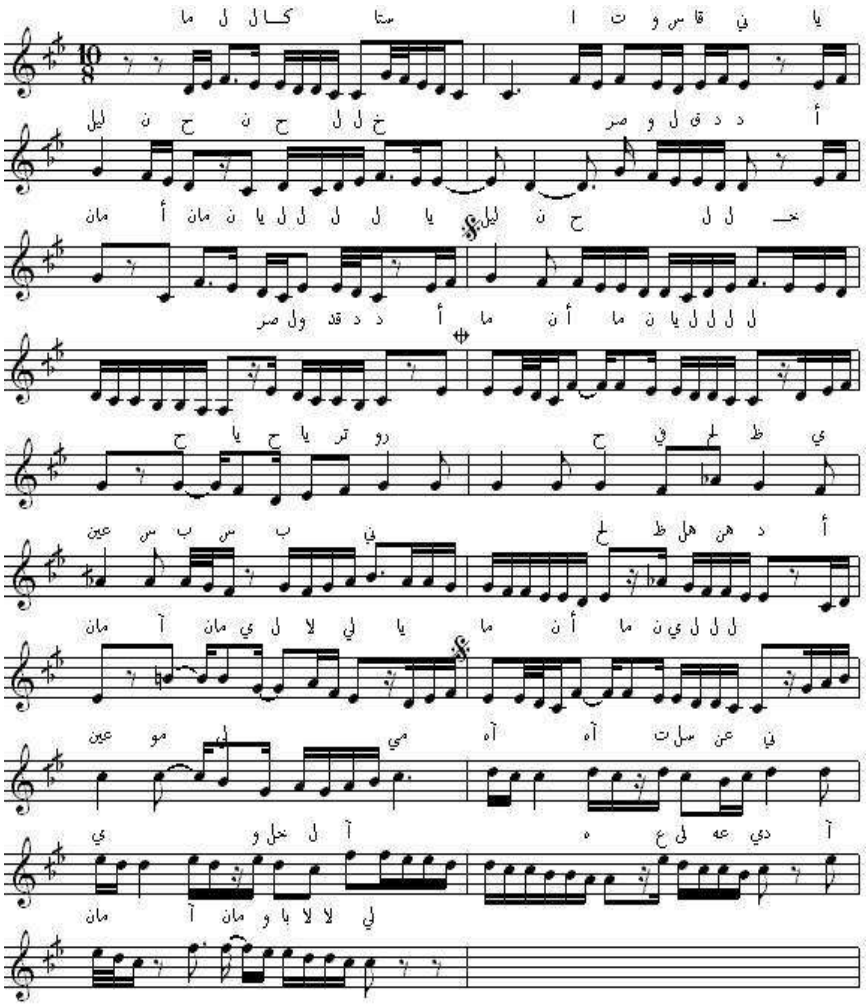
ألحان: محمّد التّريكي

PDF Creator Trial



موشّح ملأ الكاسات

مقام: "راست" الشعر : قديم

PDF Creator Trial

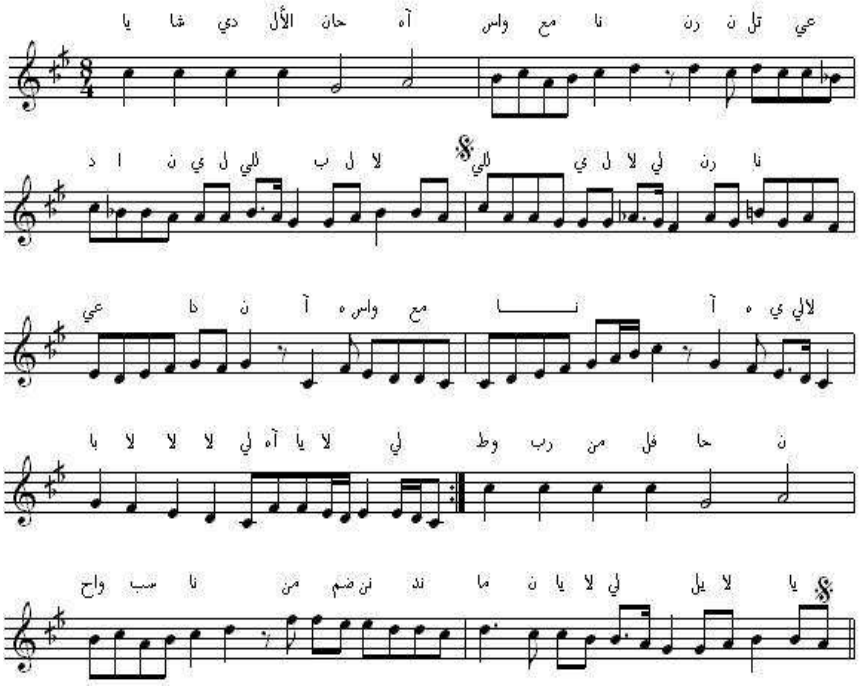
وزن: "سماعي ثقيل" ألحان:محمّد عثمان

PDF Creator Trial

ياشادي الألحان

مقام: "راست"

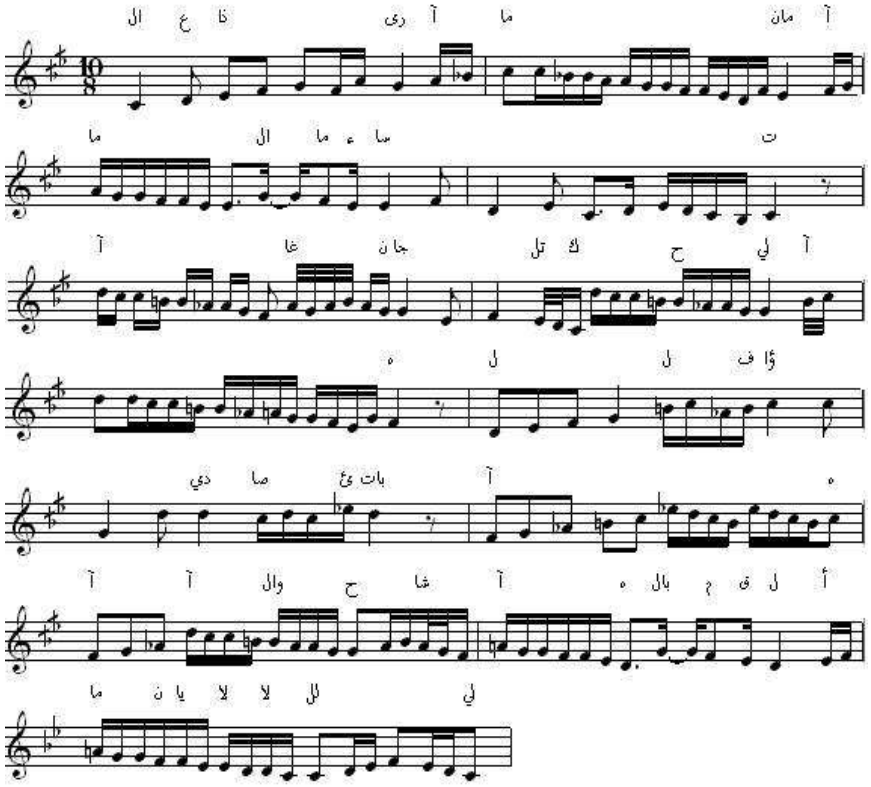
وزن: "مصمودي"

الشعر: قديم

ألحان: سيد درويش

PDF Creator Trial

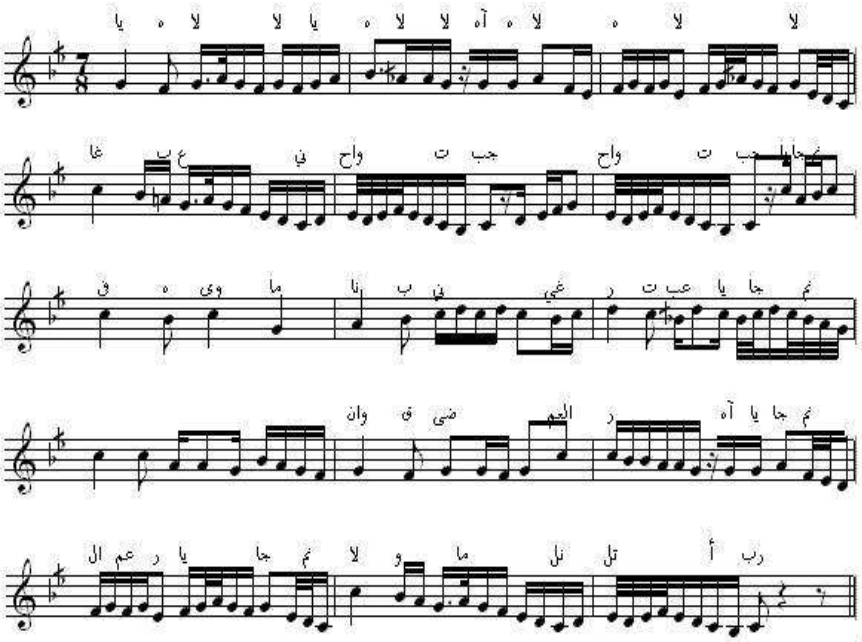
موشّح العذارى المائسات

مقام: "راست" الشعر : قديم

وزن: "سمّاعي ثقيل" ألحان:محمّد عثمان

PDF Creator Trial

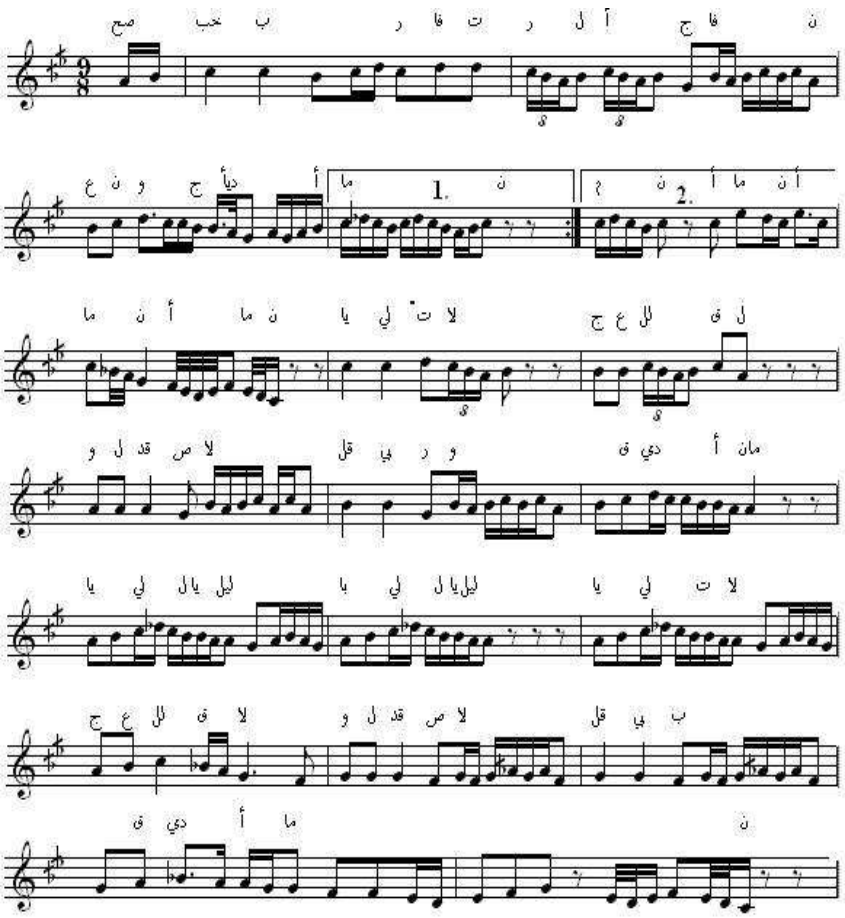
موشّح يا هلالا

مقام: "راست" من التّراث القديم

وزن: "نوخت"

PDF Creator Trial

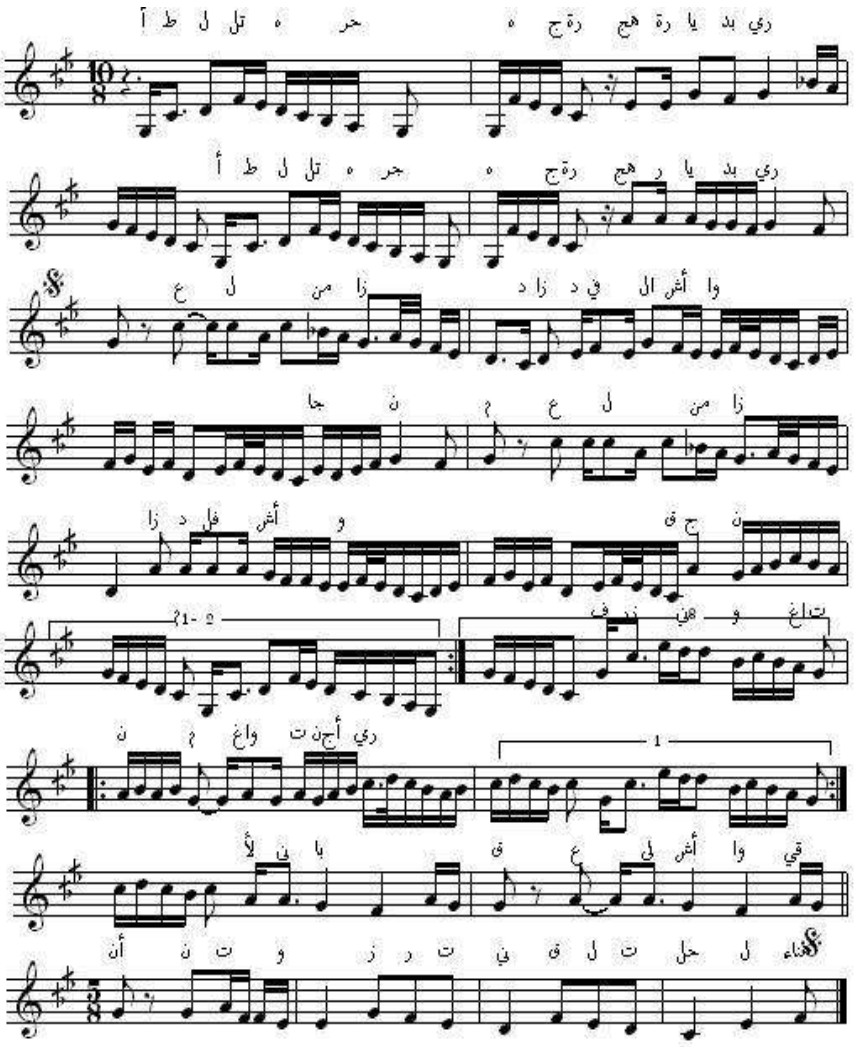
موشّح صاحي خبّر

مقام: "راست" من التّراث القديم

وزن: "أقصاق"

PDF Creator Trial

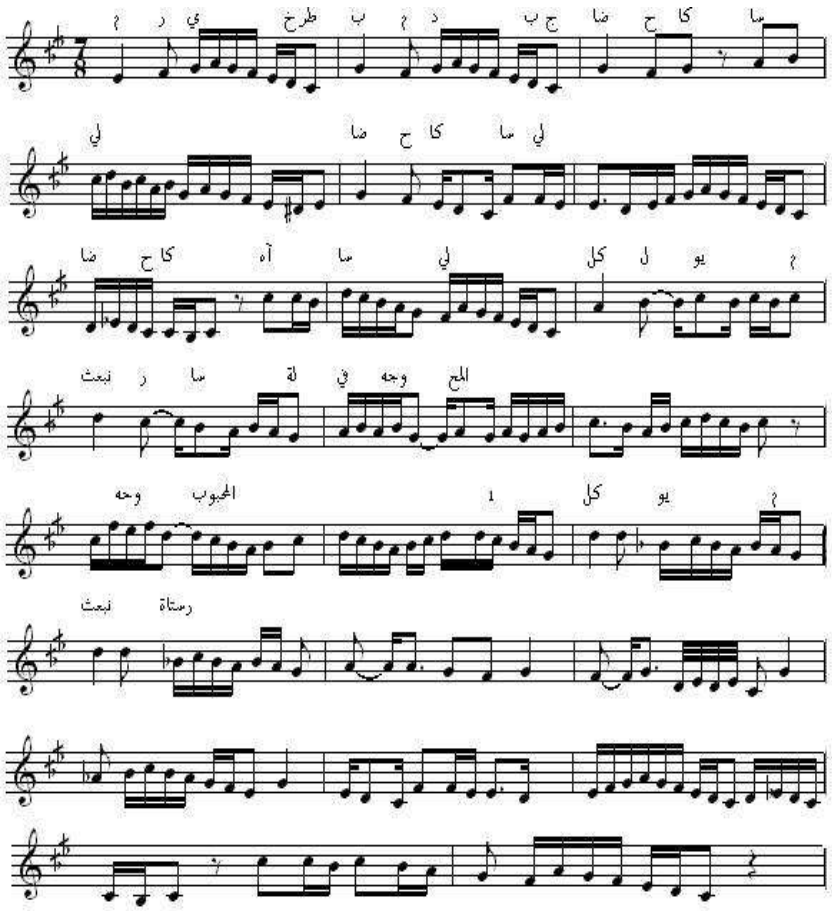
موشّح أطلت الهجر

مقام: "راست" الشعر: قديم

وزن: "سمّاعي ثقيل" ألحان: أحمد الوافي

PDF Creator Trial

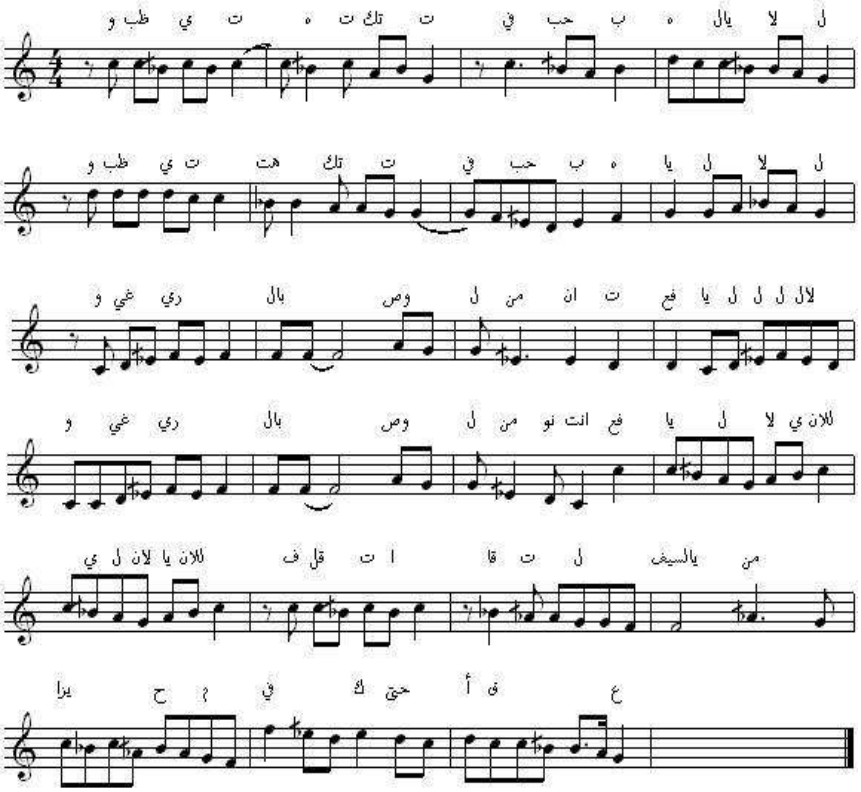
موشّح مرّ يخطر بمدبّج

مقام: "راست" الشعر: قديم

وزن: "نوخت" ألحان: أحمد الوافي

PDF Creator Trial

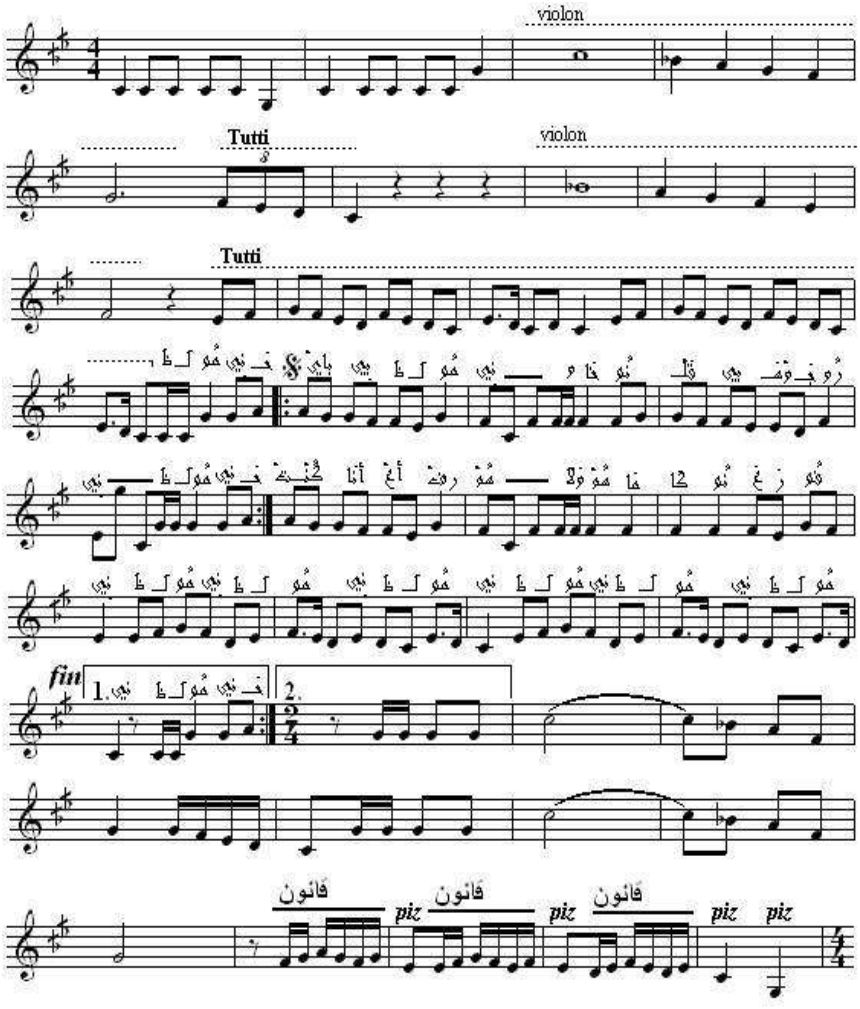
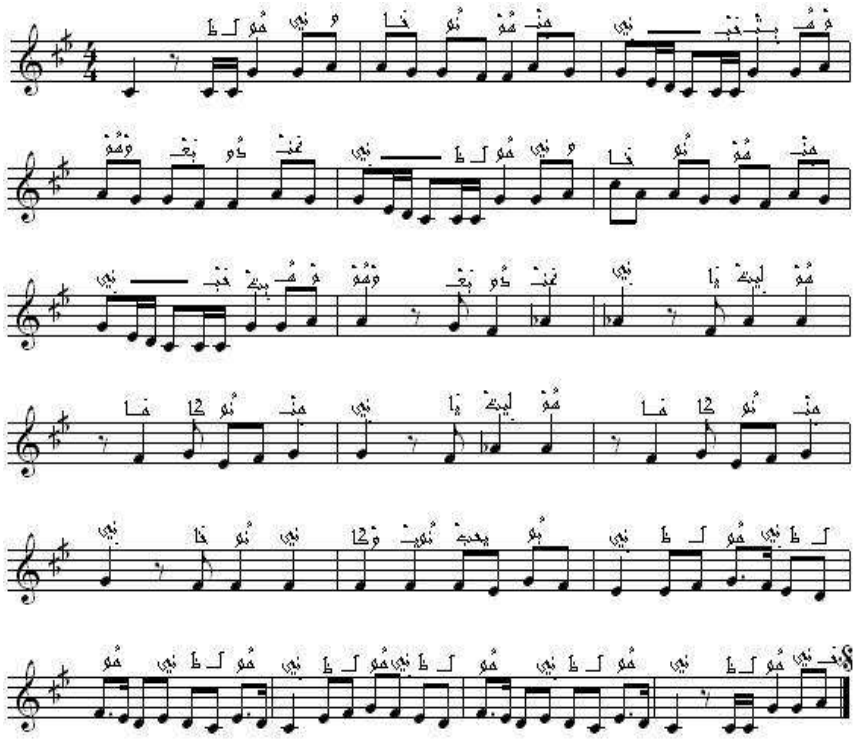
و ظبي تهتّكت

مقام: "راست" الشعر : قديم

وزن: "دخول براول" ألحان: أحمد الوافي

PDF Creator Trial

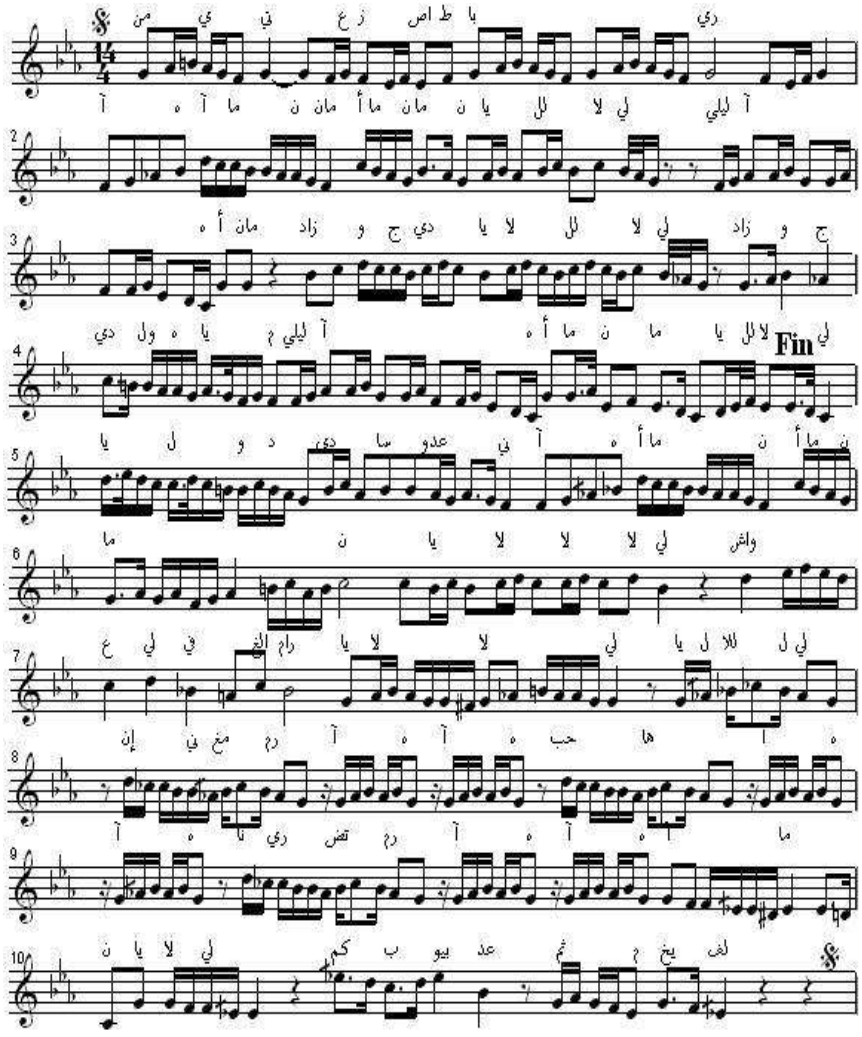
أغنية ظلموني حبايبي

مقام: "راست" كلمات: البشير الرحّال

وزن: "وحدة" ألحان: رضا القلعي

PDF Creator Trial

PDF Creator Trial

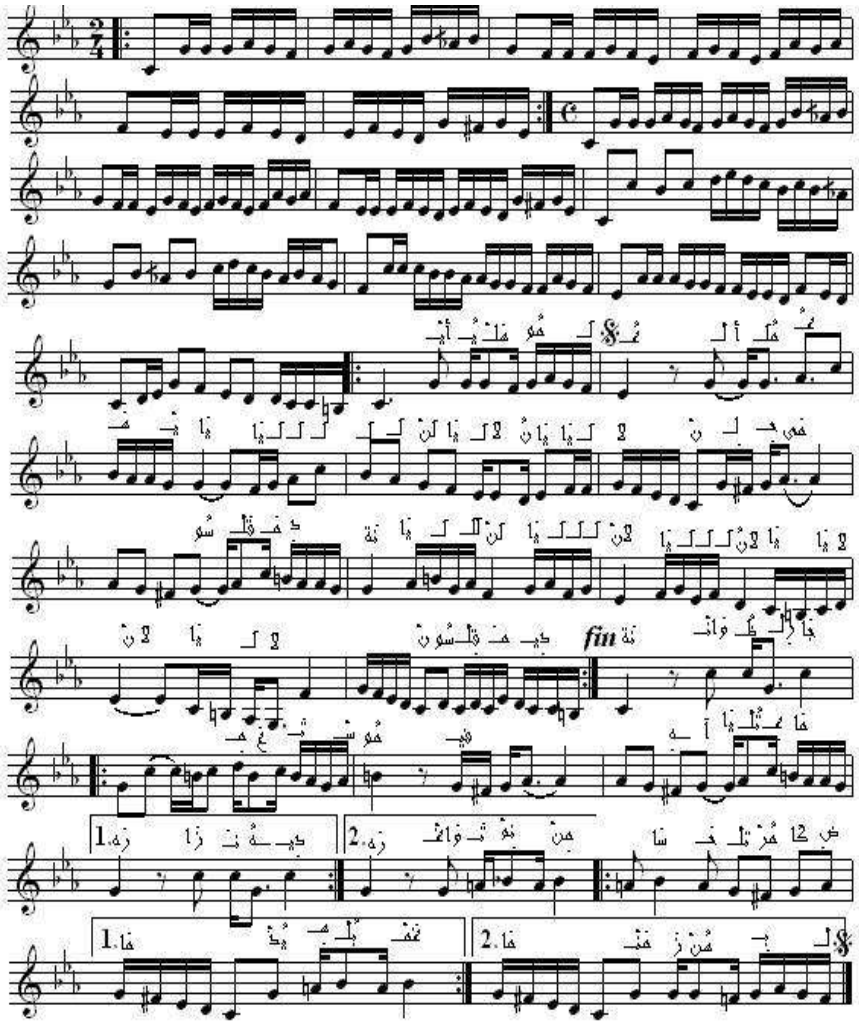
موشّح منيتي عزّ اصطباري

مقام: "نهوند" الشعر : قديم

وزن: "محجّر" ألحان: سيّد درويش

PDF Creator Trial

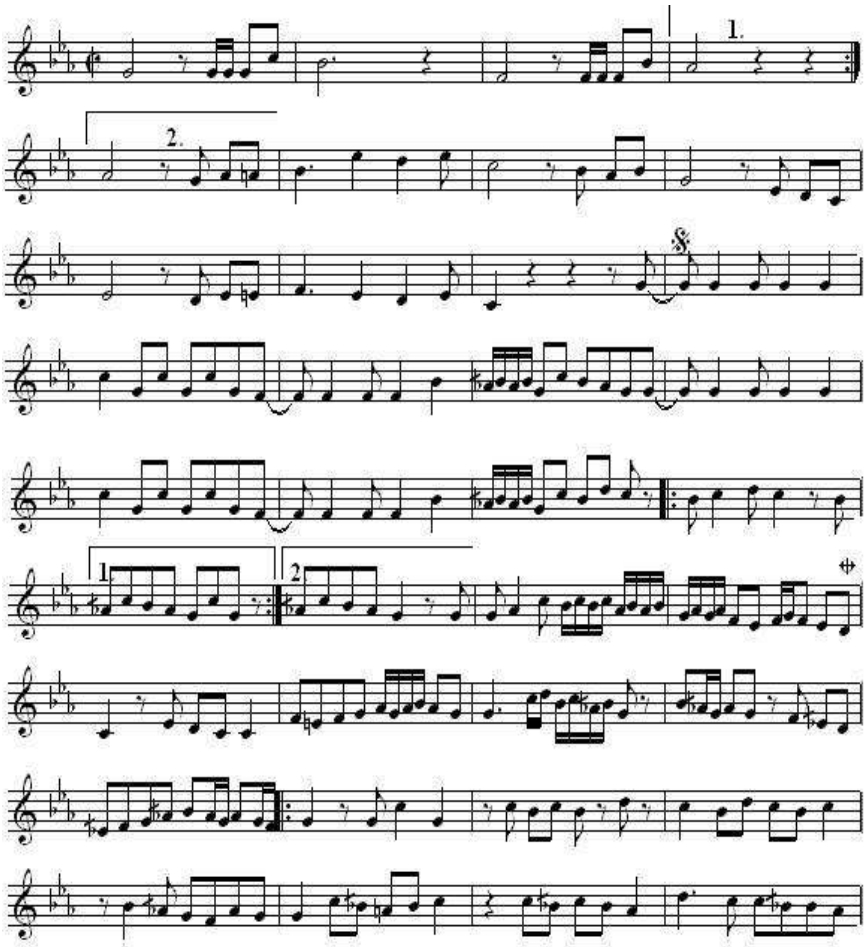
بطائحي: أيّها المولع

مقام: "نهوند" الشعر: الطّاهر القصّار

وزن: "بطائحي" ألحان: خميّس التّرنان

PDF Creator Trial

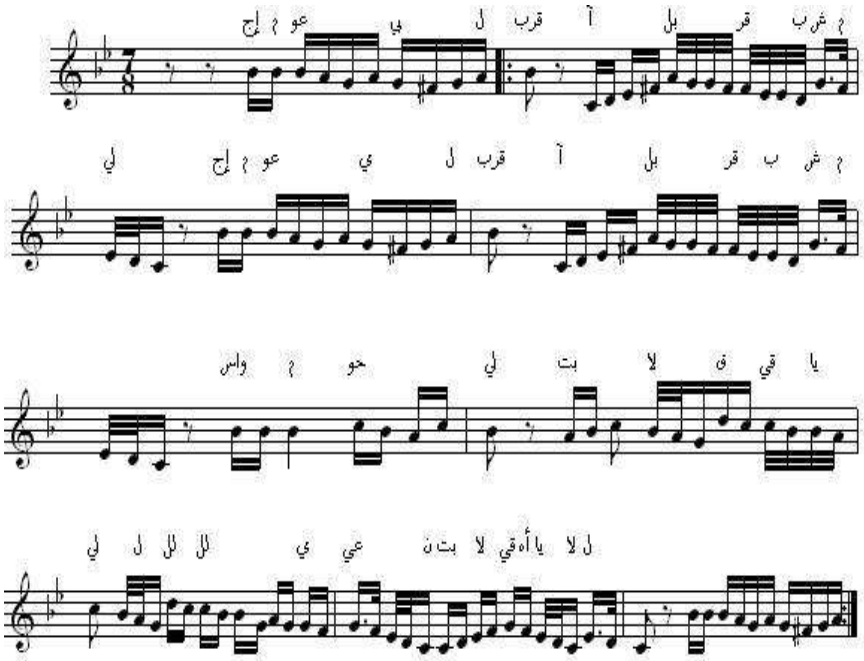
أغنية معنى الجمال

مقام: "نهوند" كلمات: حمّادي الباجي

وزن: "رمبا" ألحان: محمّد التّريكي

PDF Creator Trial

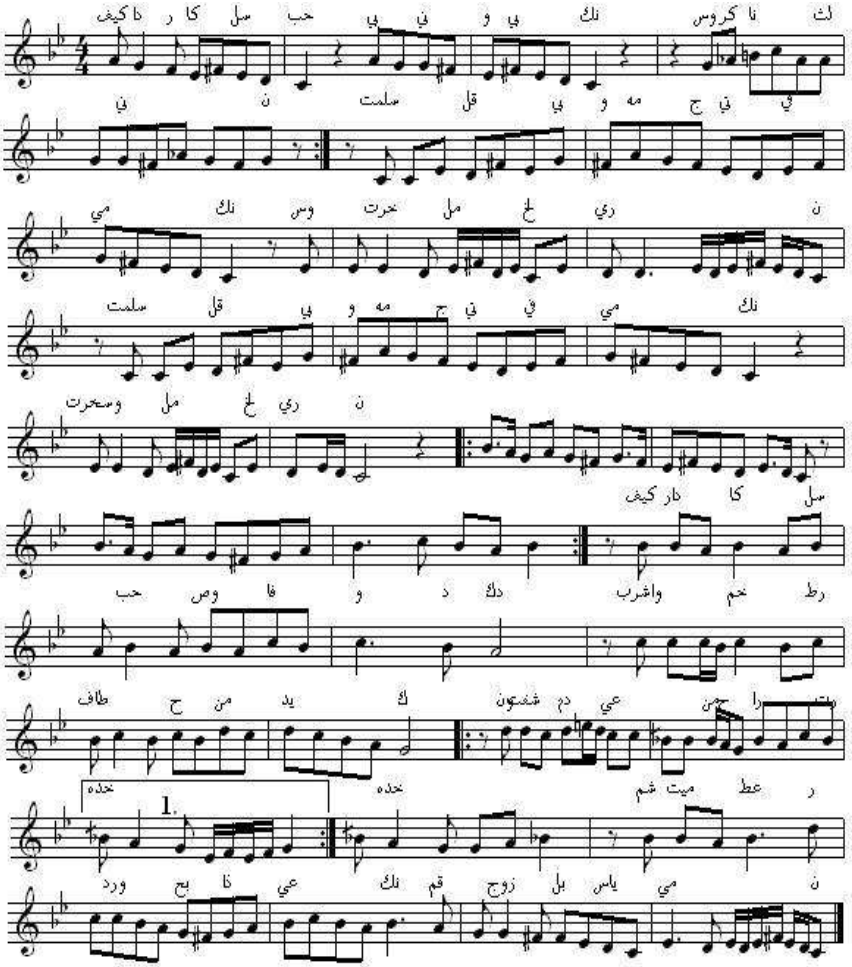
موشّح اجمعوا بالوصل

مقام: "نكريز" الشعر: مجهول

وزن: "نوخت" ألحان: سيد درويش

PDF Creator Trial

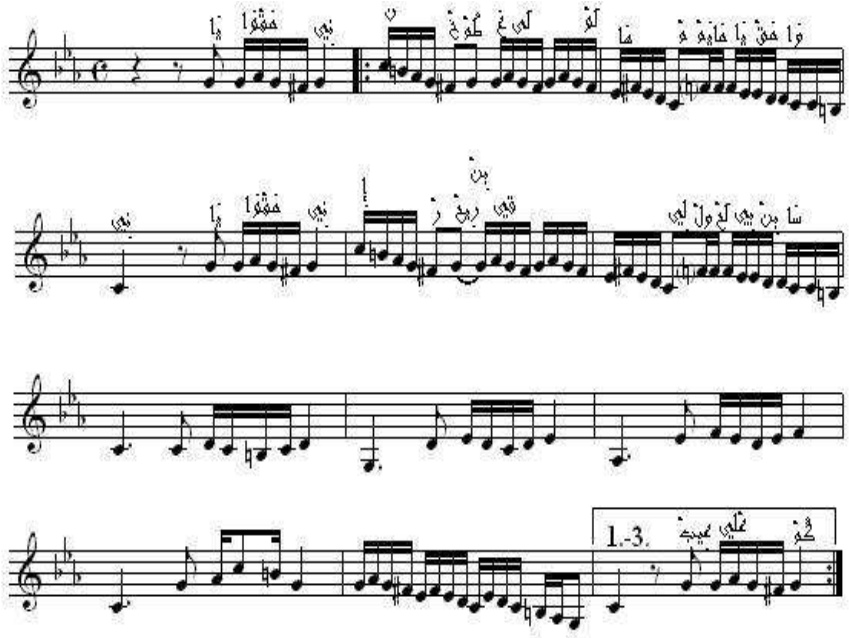
أغنية كيف دار كاس الحب

مقام: "نكريز"　　الشعر: الهادي ذهب

وزن: "دويك "　　ألحان: خميّس الترنان

PDF Creator Trial

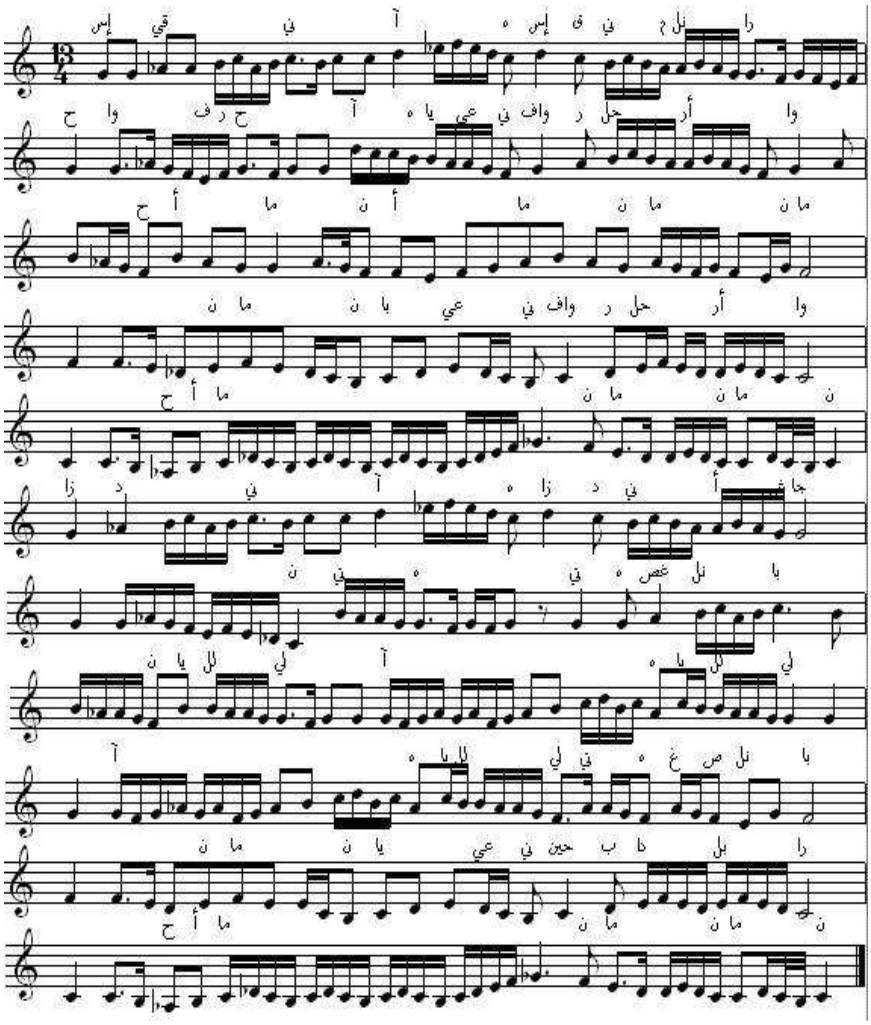
أغنية يا ماقواني

مقام: "نواثر" الشعر: مجهول

وزن: "بطائحي" ألحان: أحمد الوافي

PDF Creator Trial

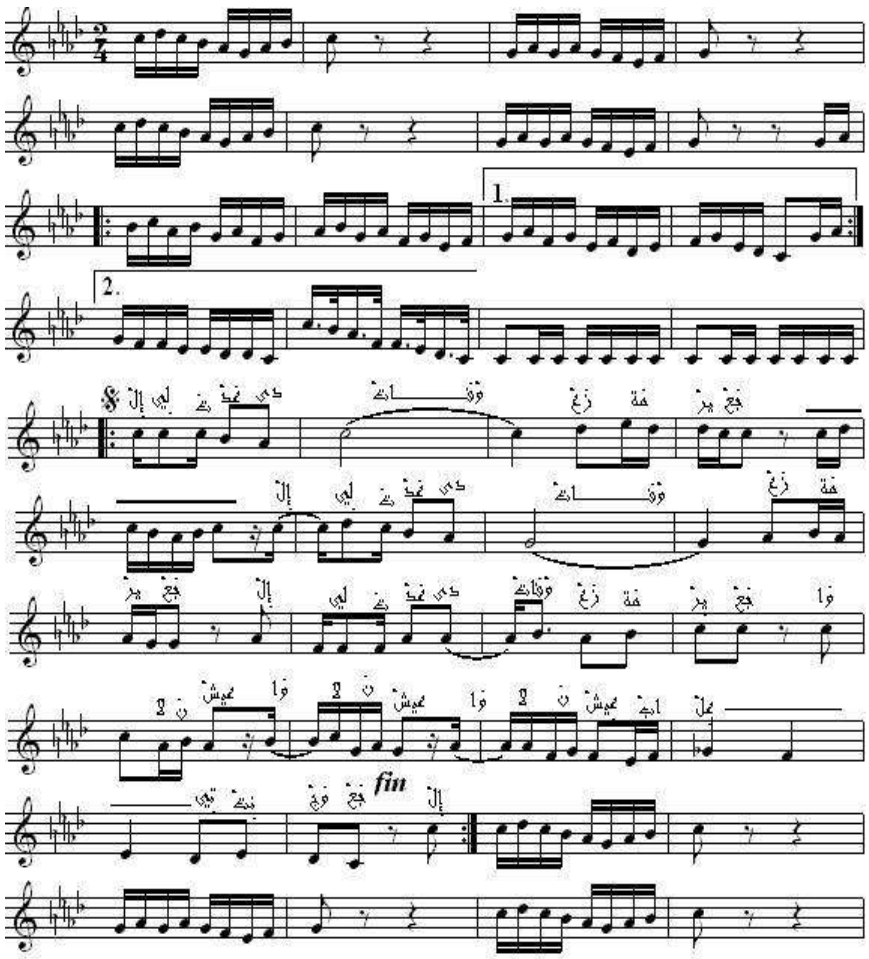
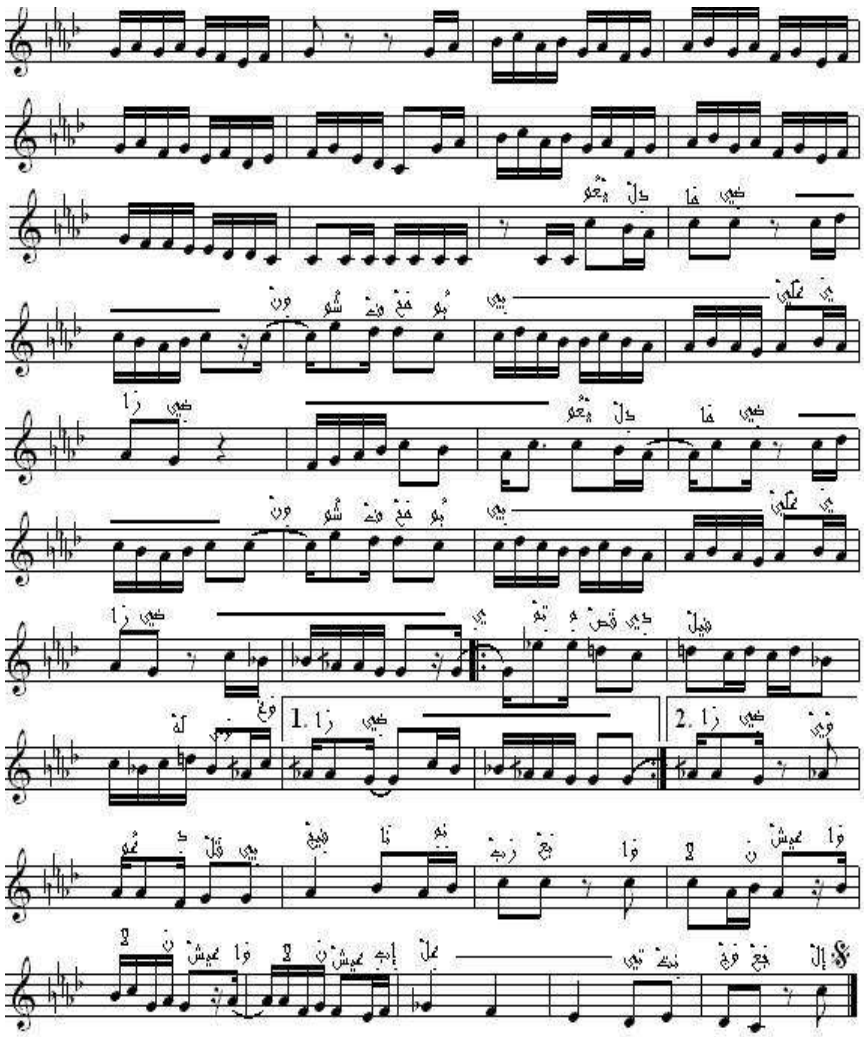
موشّح: اسقيني الرّاح

مقام: "حجازكار" الشعر: مجهول

وزن: "مدوّر" ألحان: محمّد عثمان

PDF Creator Trial

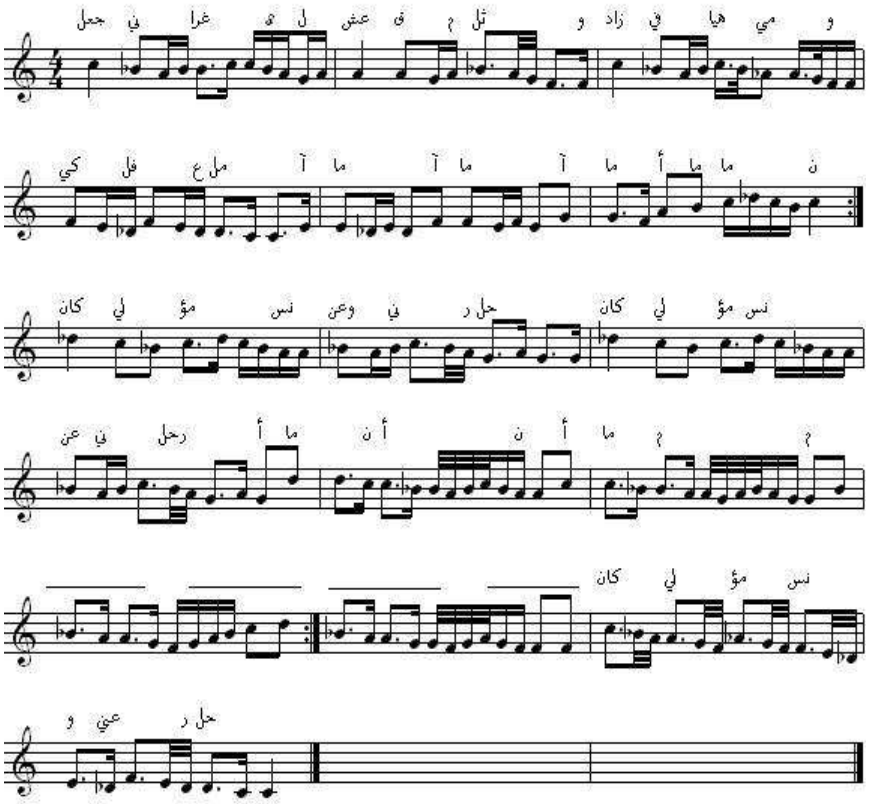
أغنية اللّي تعدّى وفات

مقام: "حجازكار" الشعر: محمود بورقيبة

وزن: "رمبا" ألحان: الهادي الجويني

PDF Creator Trial

PDF Creator Trial

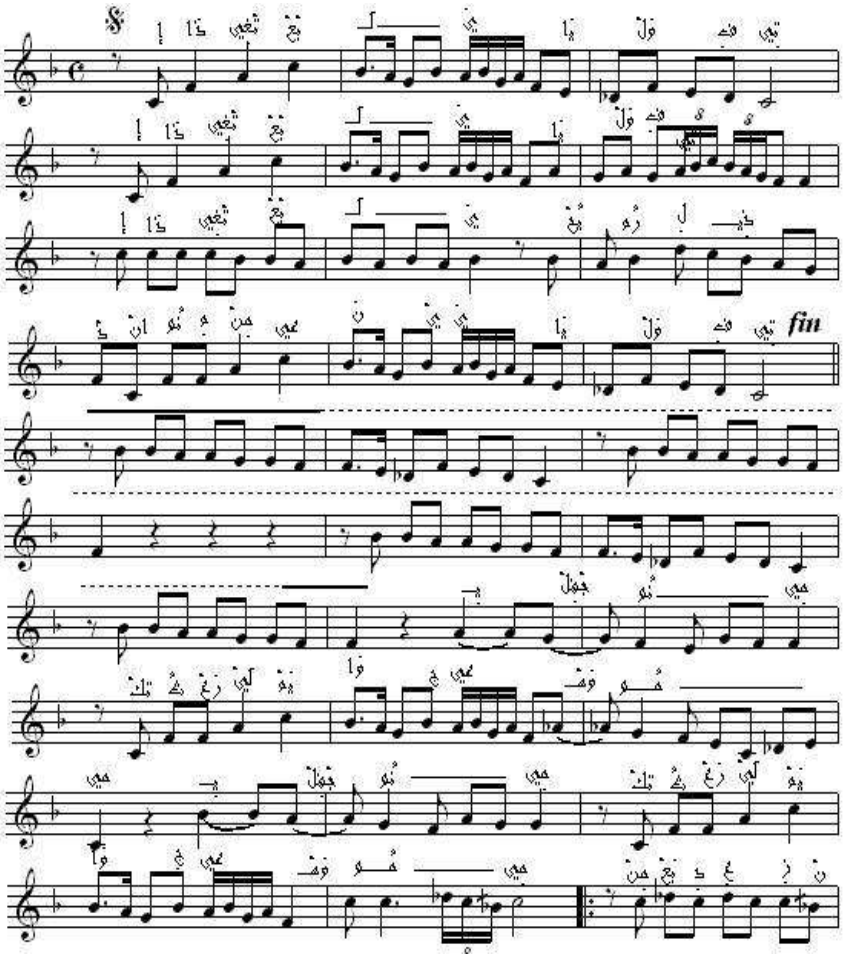
موشّح جعلني غرامي

مقام: "زنكولاه" الشعر: مجهول

وزن: "شنبر" ألحان: صالح المهدي

PDF Creator Trial

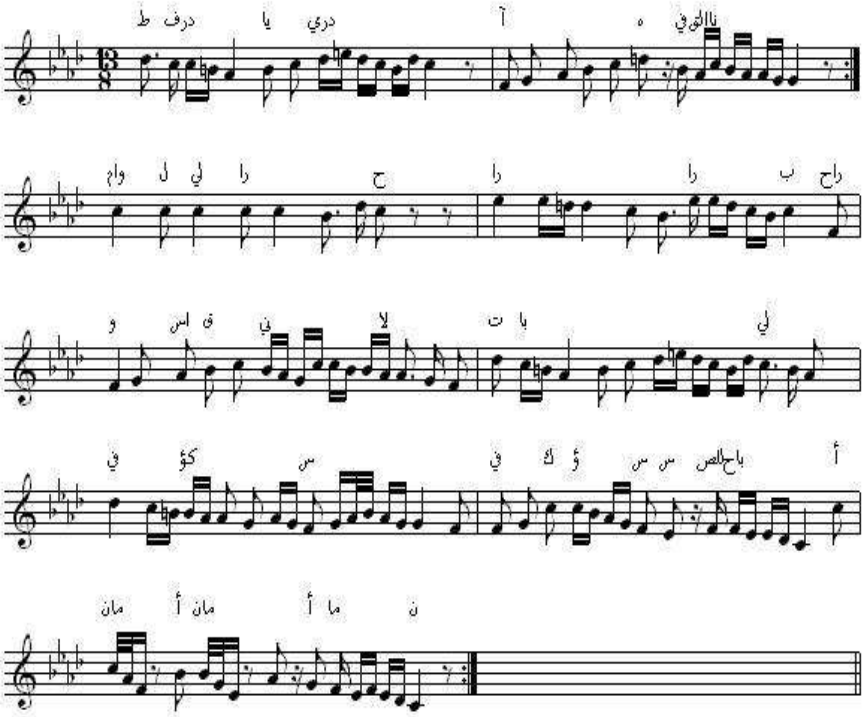
أغنية إذا تغيب عليّ

مقام: "زنكولاه" الشعر: أحمد خير الدّين

وزن: "دويك" ألحان: خميّس التّرنان

PDF Creator Trial

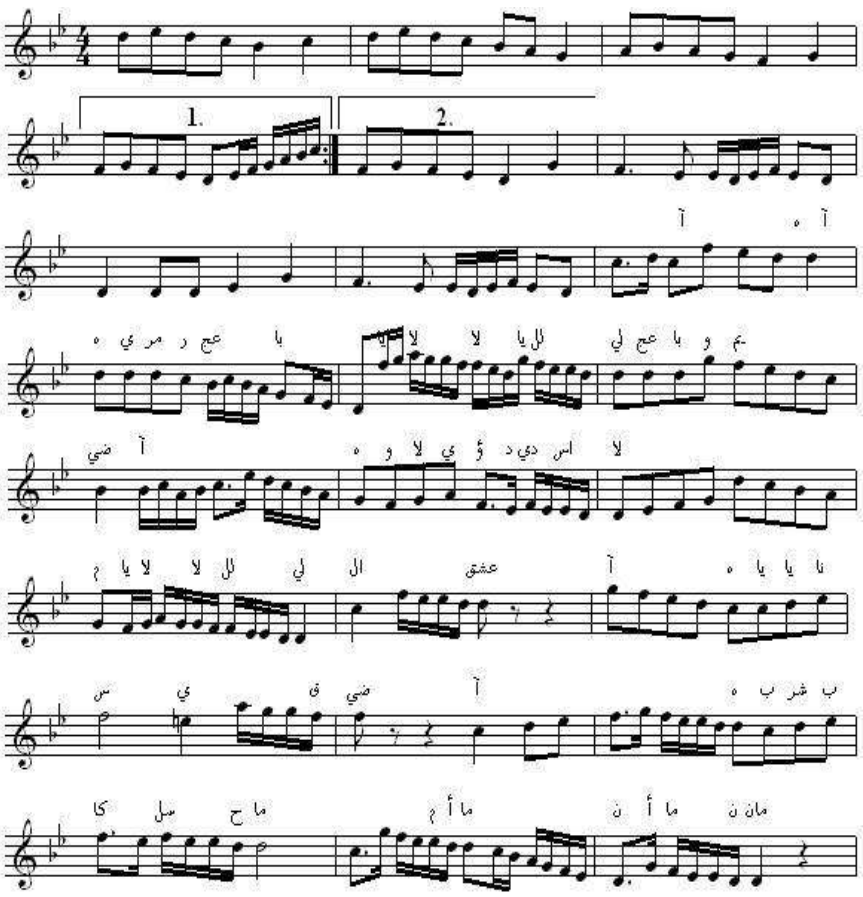
موشّح طف يا درّي

مقام: "حجازكاركرد" الشعر: مجهول

وزن: "ظرفات" ألحان: سيّد درويش

PDF Creator Trial

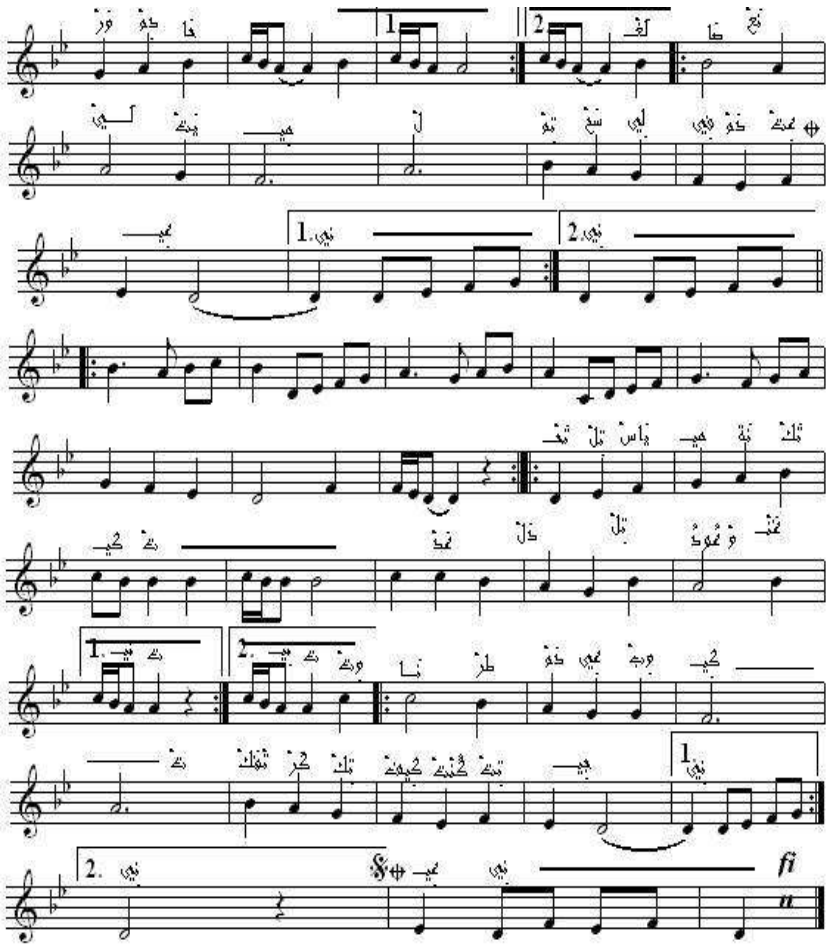
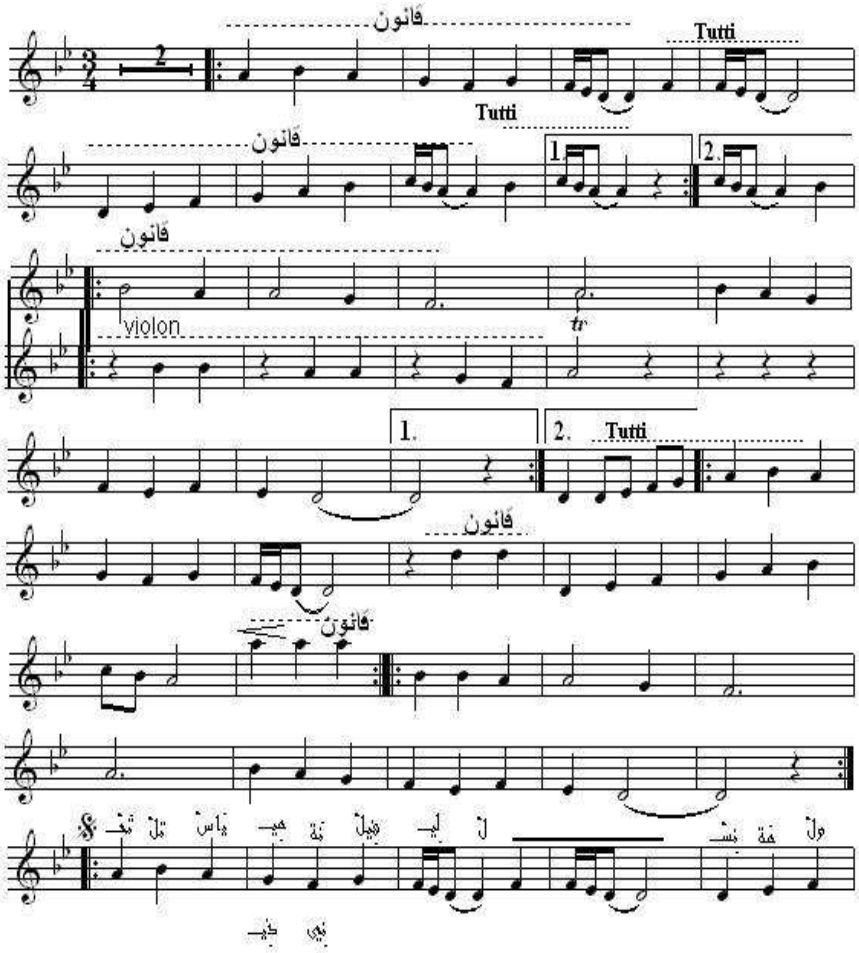
موشّح يمرّ عجبا

مقام: "كرد" الشعر: فخر الدّين البارودي

وزن: "وحدة" ألحان: عمر البطش

PDF Creator Trial

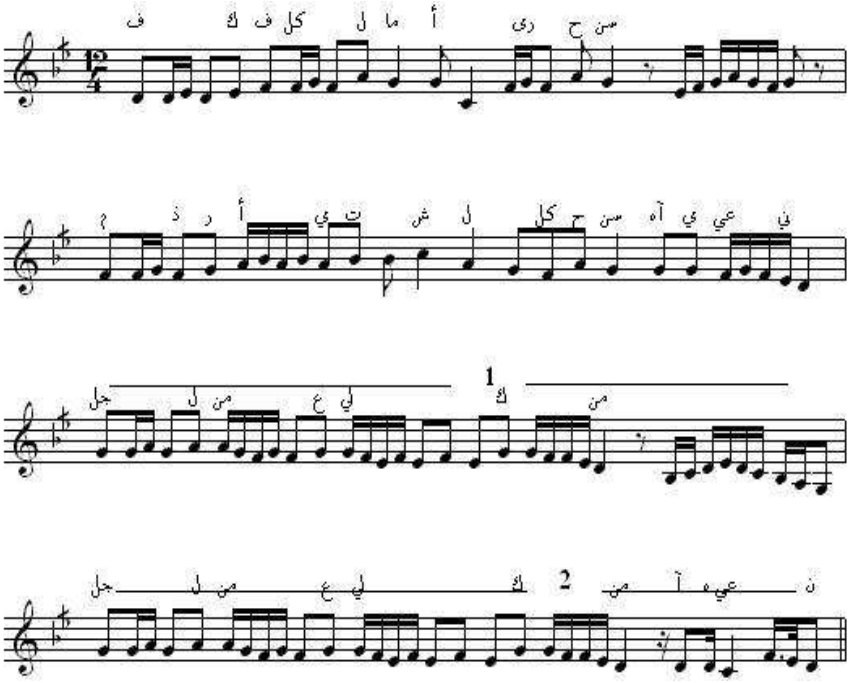
أغنية تحت الياسمينة في اللّيل

مقام: "كرد" كلمات: السيّدة عزّة

وزن: "فالس" ألحان: الهادي الجويني

PDF Creator Trial

PDF Creator Trial

موشّح فيك كلّما أرى حسن

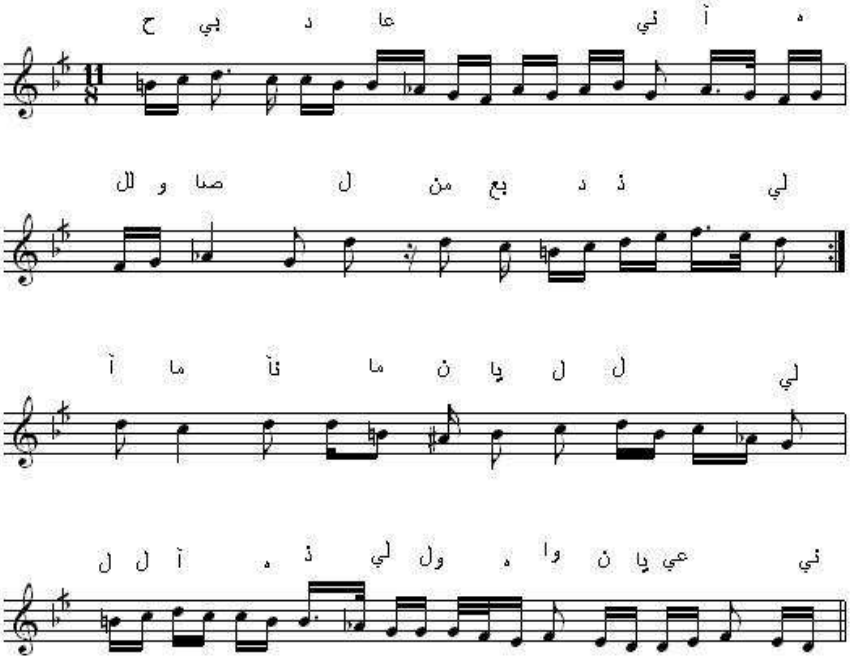
مقام: "بيّاتي" من التّراث العربي القديم

وزن: "مدوّر مصري"

PDF Creator Trial

موشّح حبّي دعاني للوصال

مقام: "بيّاتي" من التّراث العربي القديم

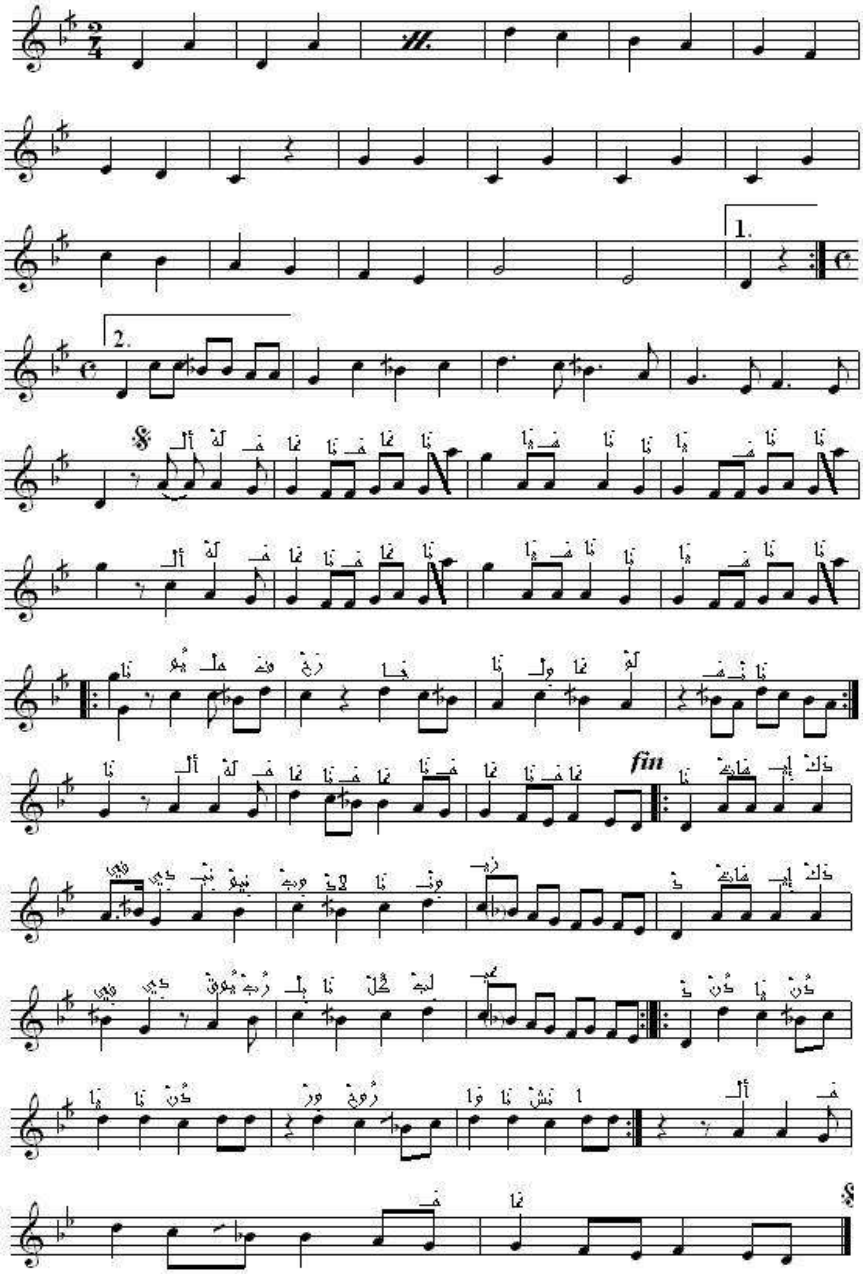
وزن: "عويص"



PDF Creator Trial

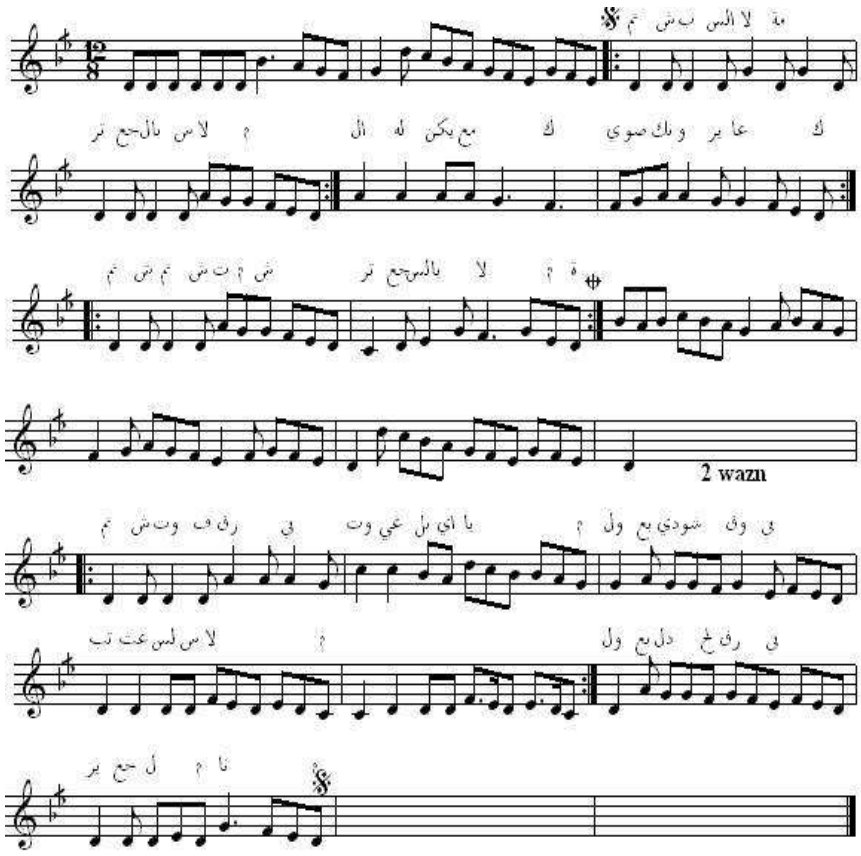
أغنية الله معانا

مقام: "بيّاتي" كلمات وألحان محمّد الجمّوسي

وزن: "وحدة"

PDF Creator Trial

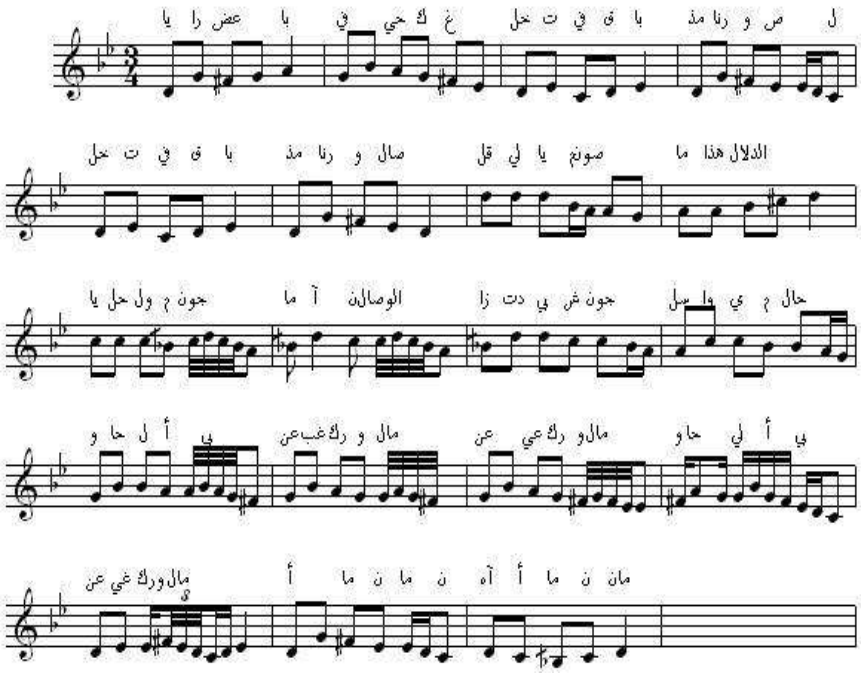
أغنية تمشي بالسّلامة

مقام: "بيّاتي" كلمات وألحان محمّد الجمّوسي

وزن: "سعداوي"

PDF Creator Trial

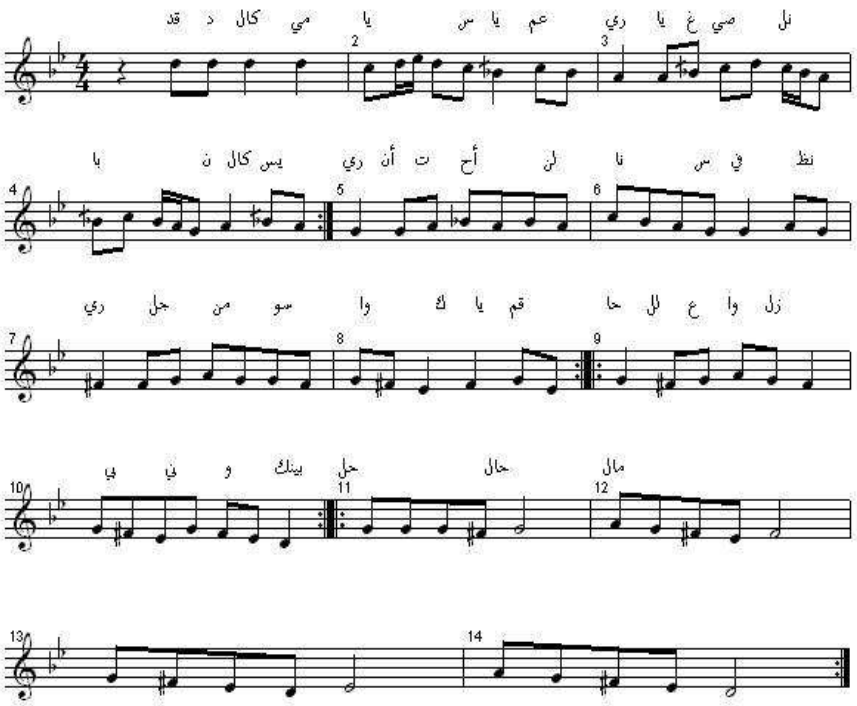
موشّح يا راعي الضّبا

مقام: "حجاز" الشّعر: مجهول

وزن: "دارج" ألحان: كامل الخلعي

PDF Creator Trial

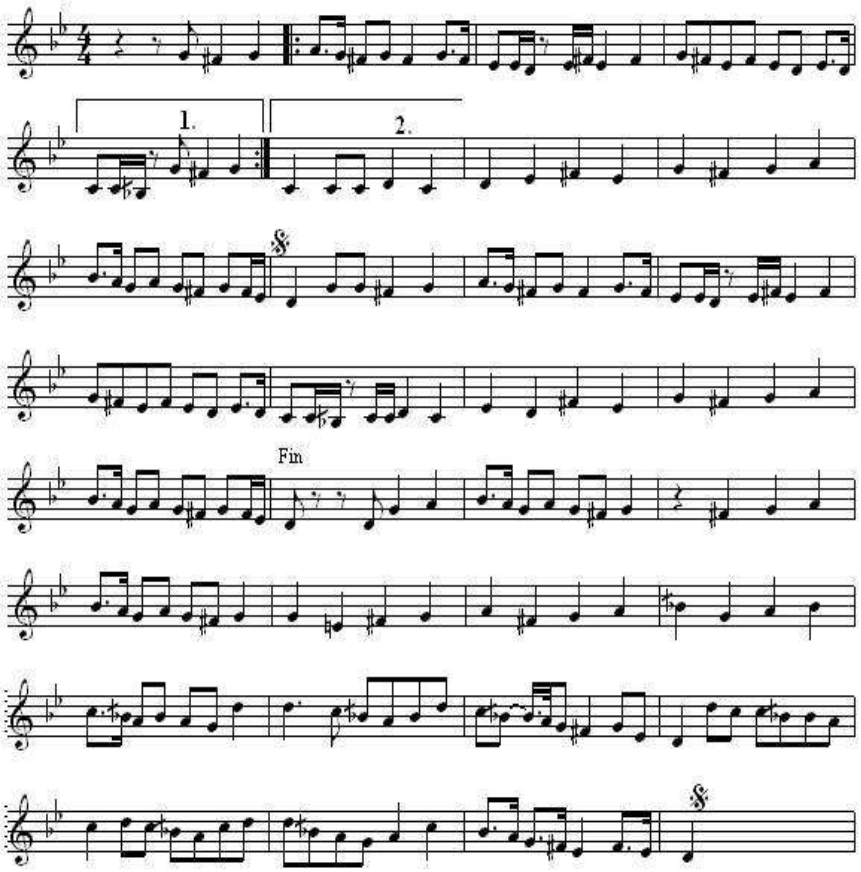
قدّ: قدّك الميّاس

مقام: "حجاز" من القدود الحلبيّة القديمة

وزن: "مصمودي"

PDF Creator Trial

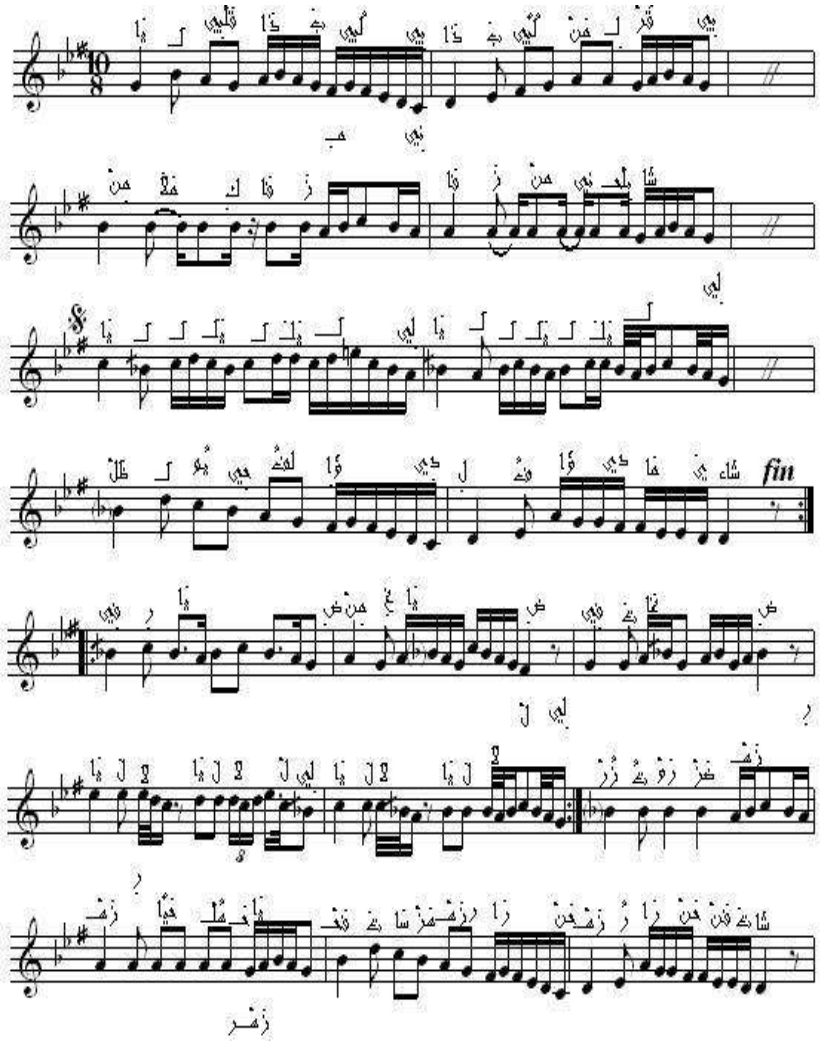
أغنية يا حوريّة

مقام: "حجاز"　　كلمات: فتحي قورة

وزن: "دويك"　　ألحان: محمود الشريف

PDF Creator Trial

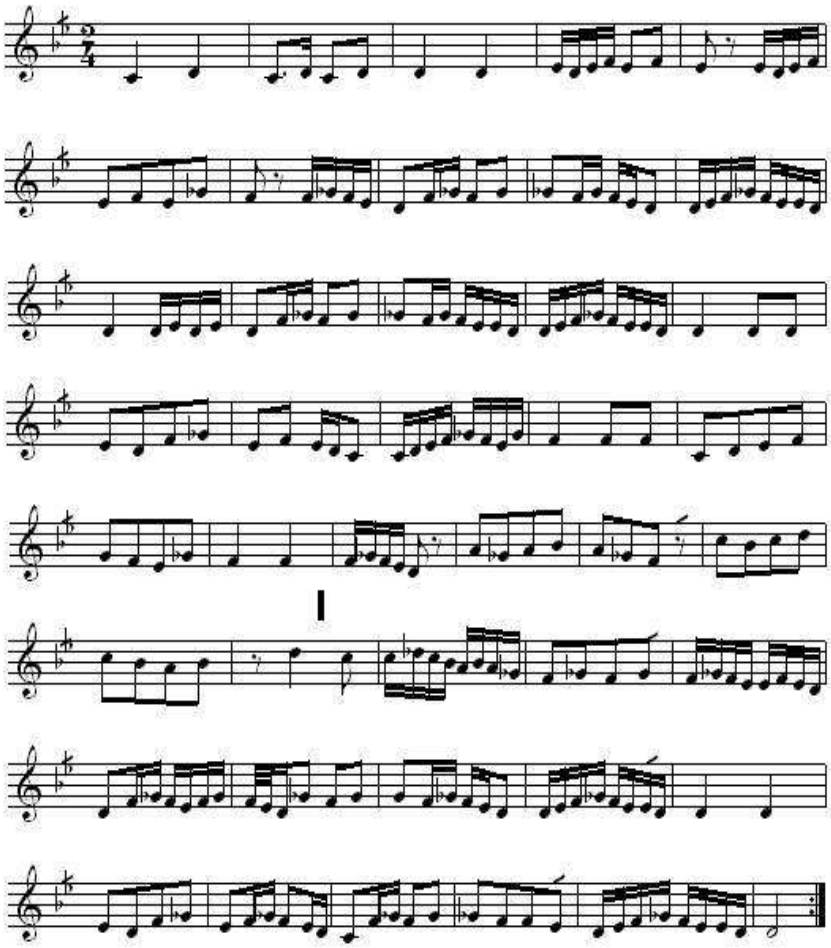
موشّح يا راعي الضّبا

مقام: "حجاز"　　كلمات: سالم بن حميدة

وزن: "سمّاعي"　　ألحان: صالح المهدي

PDF Creator Trial

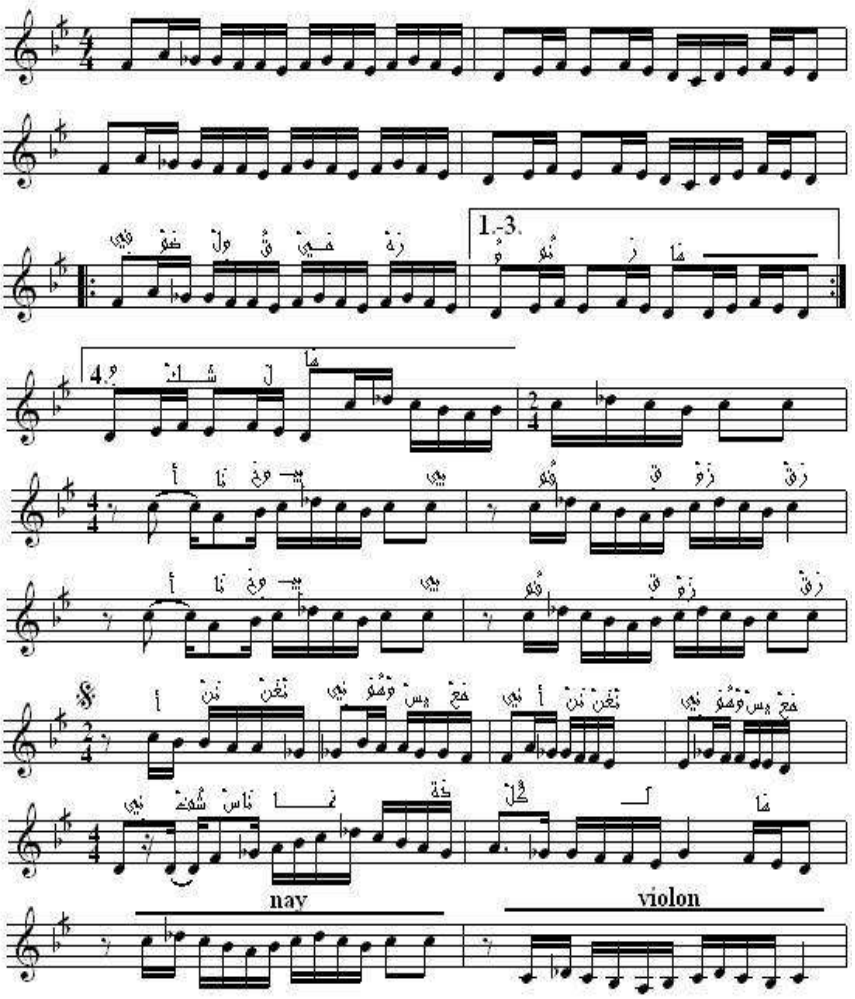
موشّح بدر حسن لاح لي

مقام: "صبا" الشّعر: مجهول

وزن: "مصمودي" ألحان: أبي خليل القباني

PDF Creator Trial

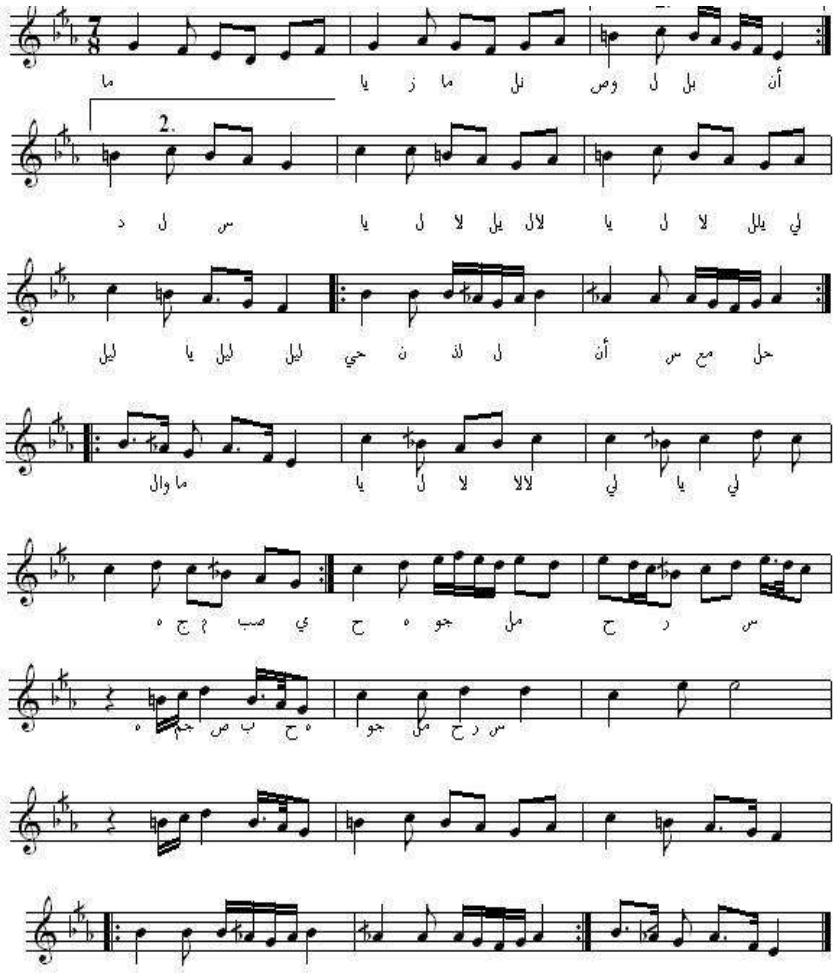
أغنية في ضوء القميرة

مقام: "صبا" كلمات وألحان علي الرّياحي

وزن: "دويك"

PDF Creator Trial

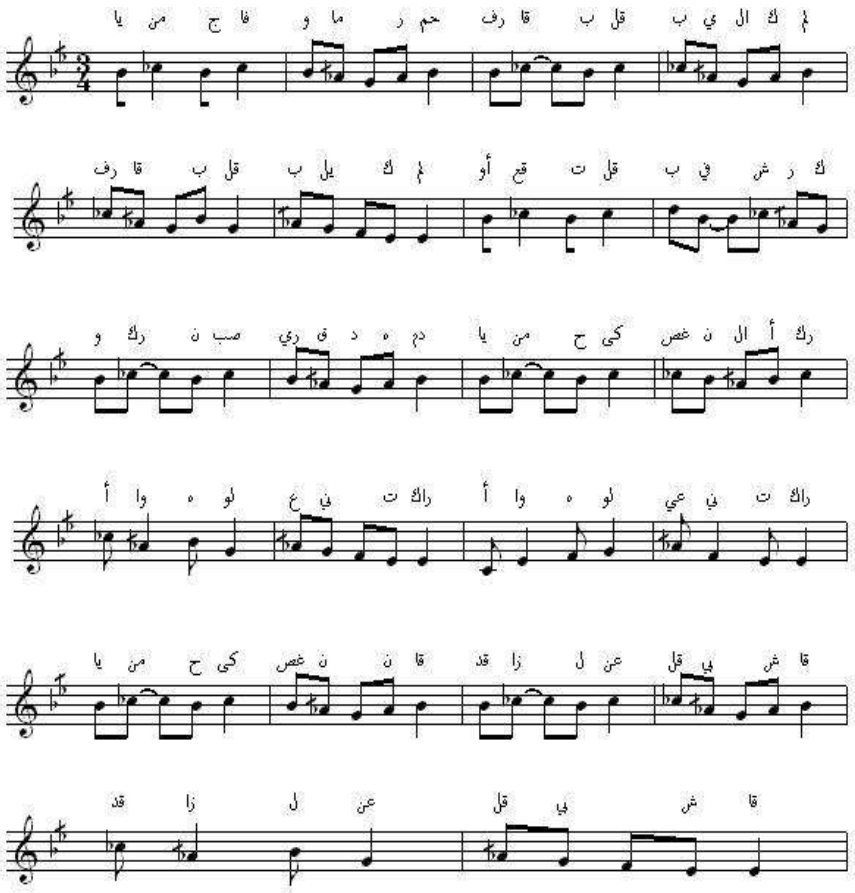
موشّح جادك الغيث

مقام: "سيكاه" الشّعر: لسان الدّين بن الخطيب

وزن: "نوخت" ألحان: مجدي العقيلي

PDF Creator Trial

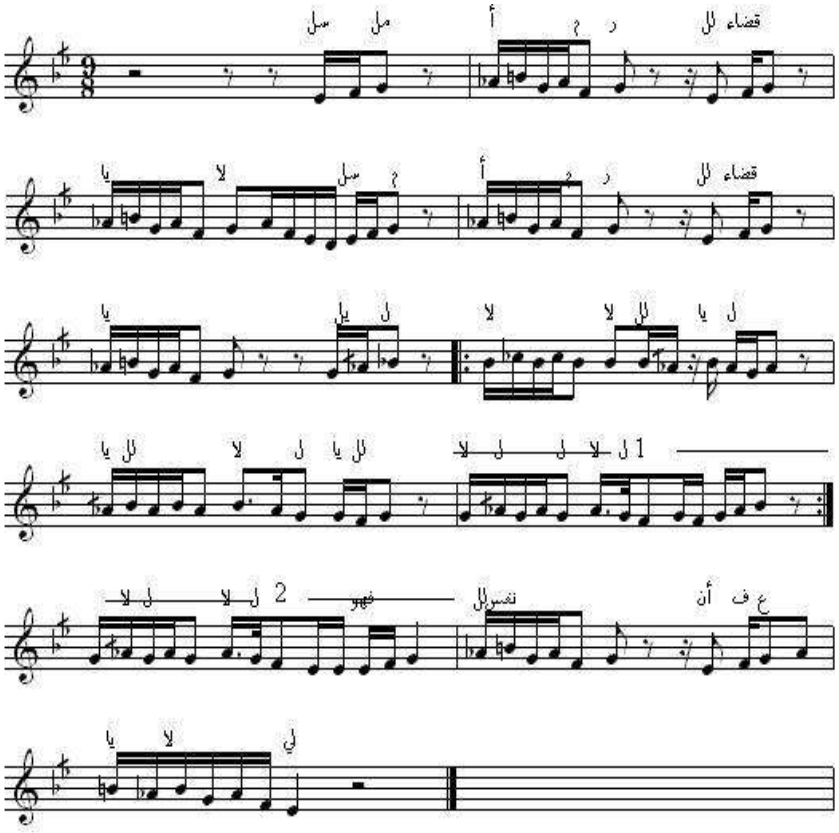
موشّح يا من جفا

مقام: "بسته نكار"　　الشّعر: مجهول

وزن: "فالس"　　ألحان: أبي خليل القبّاني

PDF Creator Trial

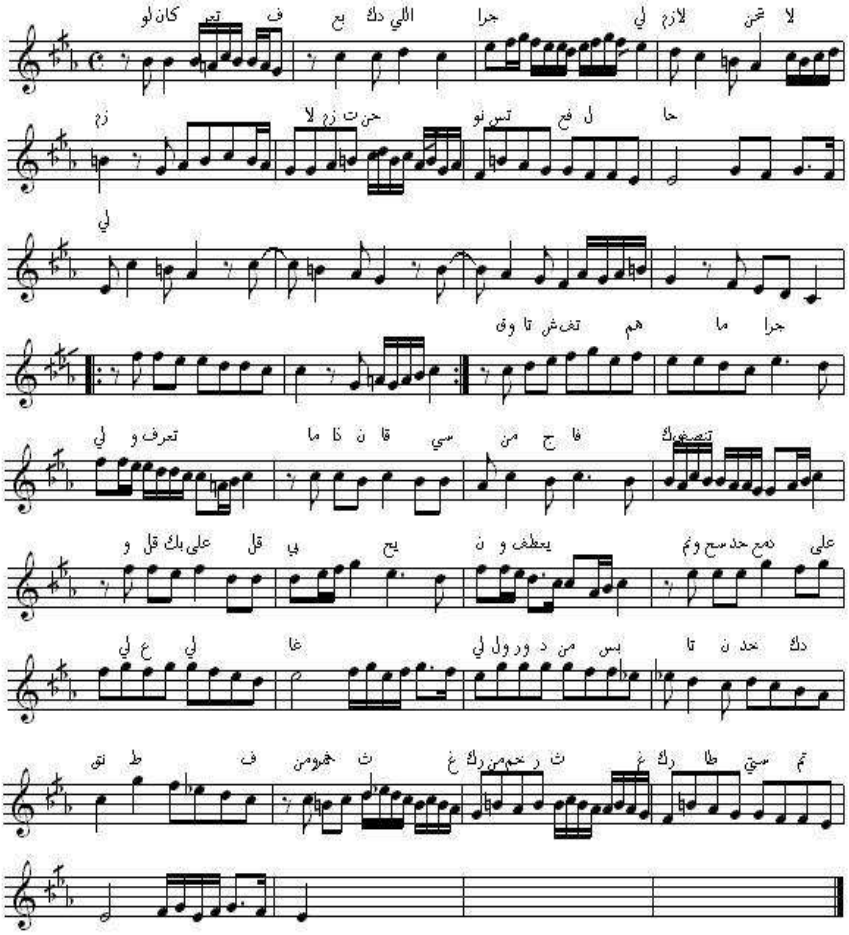
موشّح سلّم الأمر للقضاء

مقام: "بسته نكار" الشّعر: مجهول

وزن: "أقصاق" ألحان: صالح المهدي

PDF Creator Trial

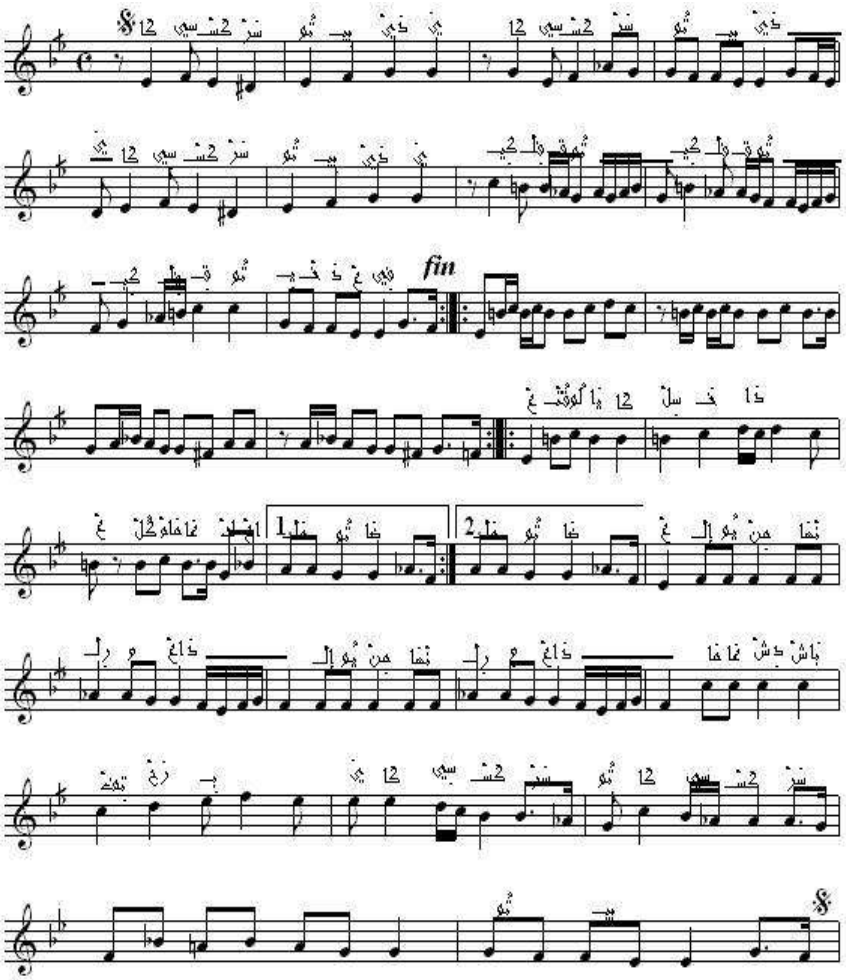
أغنية لو كان تعرف اللّي جرالي

مقام: "سيكاه" الشّعر: محمود بورقيبة

وزن: "دويك" ألحان: خميّس التّرنان

PDF Creator Trial

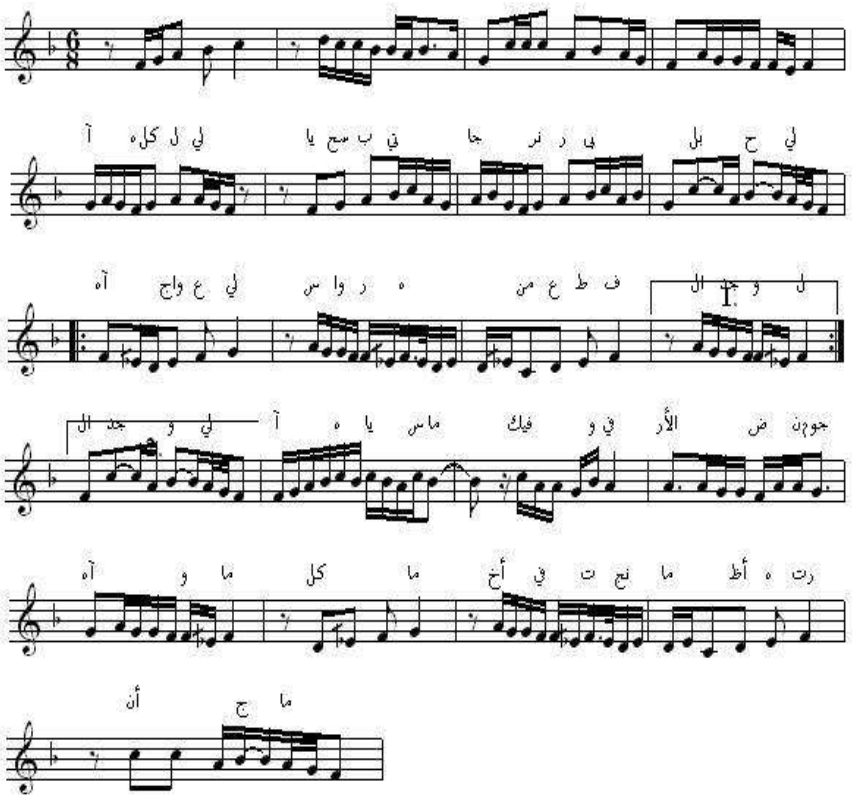
أغنية كاسي كسّرتو بيديّ

مقام: "سيكاه" الشّعر: محمود بورقيبة

وزن: "دويك" ألحان: صالح المهدي

PDF Creator Trial

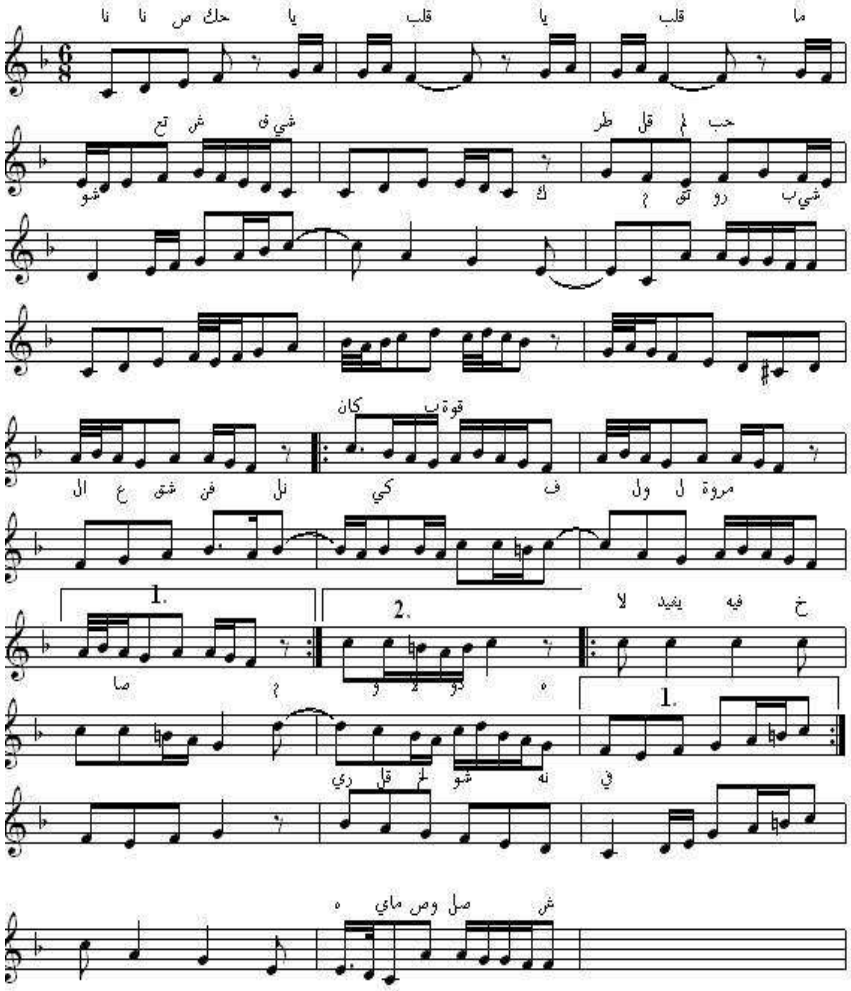
موشّح كلّلي يا سحب

مقام: "جهاركاه" الشّعر: مجهول

وزن: "دارج" ألحان: محمّد عثمان

PDF Creator Trial

أغنية نا ناصحك

مقام: "جهاركاه" الشّعر: علي الدّوعاجي

وزن: "مدوّر حوزي" ألحان: خميّس التّرنان

PDF Creator Trial

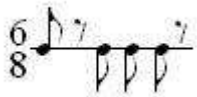
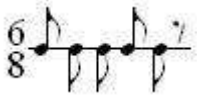
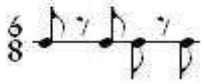
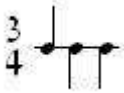
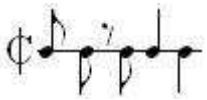
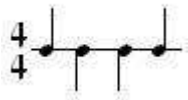
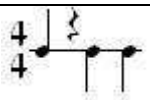
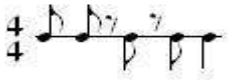
الوزن	التدوين

ملحق عدد 3

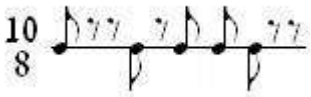
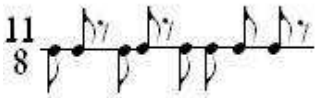
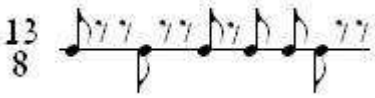
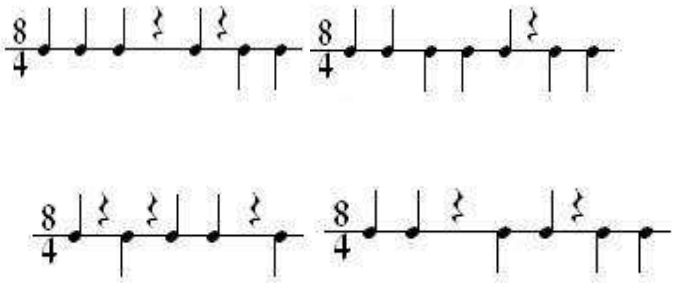
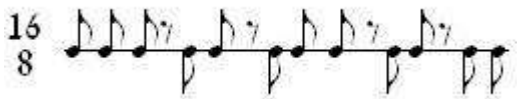
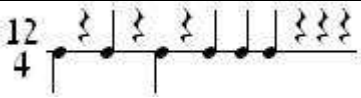
قائمة الموازين

المذكورة في الكتاب

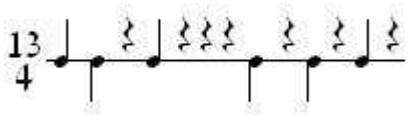
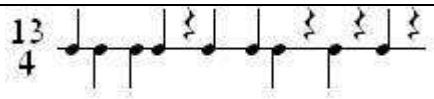
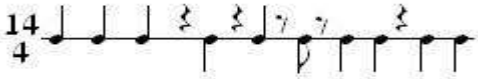
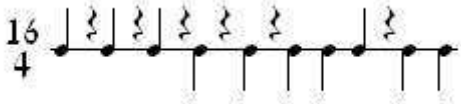
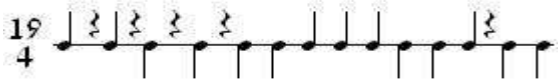
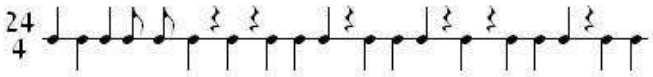
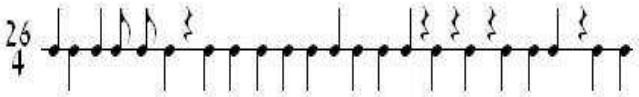
PDF Creator Trial

الدارج	
يورك سماعي	
مدور حوزي	
فالس	
النوخت	
دويك	
مصمودي صغير	
الرمبا	
الوحدة	
دخول براول	

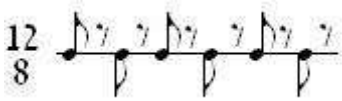
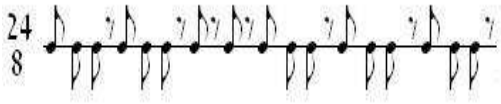
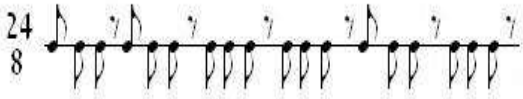
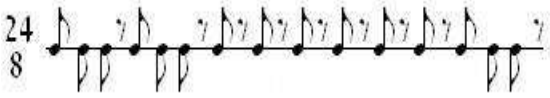
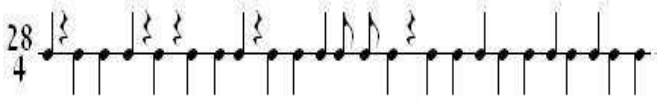
PDF Creator Trial

	بطايحي
	الأقصاق
	سماعي ثقيل
	عويص
	السعداوي
	الظرفات
	مصمودي كبير
	نوخت هندي
	مدور مصري

PDF Creator Trial

المربع.	
دور روان	
محجر	
المخمس	
الأوفر	
الشنبر	
ورشان	

PDF Creator Trial

رمل	• رمل  • رمل الطويل  رمل القصير  • رمل الثقيل  • رمل الخفيف • رمل حلبي 

PDF Creator Trial

الفهرس

الإهداء..... ص 2
توطئة..... ص 5
مقدّمة..... ص 11
الباب الأوّل: الموسيقى المشرقيّة
الفصل الأوّل: القوالب الغنائيّة..... ص 17
1- القصيدة..... ص17
2-الموشّح ص19
3- الدّور..... ص22
4-الأغنية ص24
الفصل الثّاني: طرق تقنين المقام المشرقي..... ص27
I- مقام الرّاست من خلال بعض الدّراسات المعاصرة ص 29
1 -كامل الخلعي ..... ص 31
2- علي الدّرويش ..... ص 34
3- معهد الموسيقي الشّرقي ..... ص 35
4- كتاب الموسيقى العربيّة للبارون درلنجيه..... ص 39
5- سليم الحلو ..... ص 42
6- صالح المهدي .....
الباب الثّاني: قراءة في المقامات التّونسيّة ص 45
الفصل الأوّل: دراسة تحليليّة..... ص 46
1- مقام العجم عشيران..... ص 54
2- مقام الرّاست..... ص 74
3- مقام النهوند..... ص 84
4- مقام النّكريز..... ص 89

PDF Creator Trial

4- مقام النّكريز ..... ص 84
5- مقام الحجازكار ..... ص 89
6- مقام الزّنكولاه..... ص 97
7- مقام الحجازكاركرد..... ص 103
8- مقام الكرد..... ص 107
9- مقام البيّاتي..... ص 112
10- مقام الحجاز ..... ص 122
11- مقام الصّبا..... ص 131
12- مقام السّيكاه..... ص 138
13- مقام الجهاركاه..... ص 150
الباب الثّالث: مقاربة نظريّة لمقامات الموسيقى التّونسيّة
الفصل الأوّل: خصائص المقامات..... ص 157
الفصل الثّاني: المنهج العملي لدراسة المقامات التّونسيّة .. ص 177
الخاتمة..... ص 199
قائمة المصادر والمراجع..... ص 203
ملحق عدد1: جدول تلخيصي للمقامات المقدّمة من طرف:
كامل الخلعي وعلي الدّرويش ومعهد الموسيقي الشّرقي
وسليم الحلو وصالح المهدي..... ص 209
ملحق عدد2: التّدوين الموسيقي للنّماذج الغنائيّة..... ص 271
ملحق عدد3: قائمة الموازين المستعملة..... ص 317
الفهرس..... ص 322

PDF Creator Trial