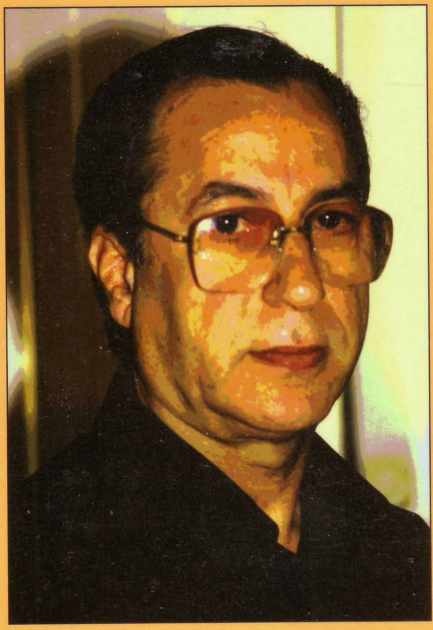
د. سعدي الحديثي

# جذور الغناء في الثقافة العراقية



منشورات الجمل

د. سعدي الحديثي

# جذور الغناء
# في الثقافة العراقية

منشورات الجمل

**الدكتور سعدي الحديثي**، ولد في حديثة سنة ١٩٣٩ وبدأ حياته معلماً فيها سنة ١٩٥٧. انتقل إلى بغداد والتحق بجامعة بغداد ـ كلية الآداب وحصل على شهادة البكالوريس في الأدب واللغة الإنكليزية سنة ١٩٧٠. عمل في جريدة بغداد أوبزيرفر الصادرة باللغة الإنكليزية حتى سنة ١٩٧٧، حيث سافر إلى بريطانيا والتحق بجامعة ليدز ليحصل على شهادة الماجستير في الدراسات الفوكلورية. انتقل بعدها إلى قسم الدراسات الشرقية في جامعة لندن ونال شهادة الدكتوراه في الشعر العربي (شعر الأغاني الفوكلورية) سنة ١٩٨٣. عمل أستاذاً مساعداً في جامعة عجمان ثم انتقل إلى الجامعة الأمريكية في الشارقة لتدريس التراث الثقافي العربي. عاد سنة ٢٠٠٩ إلى بغداد فعمل خبيراً ثقافياً في وزارة الثقافة وأحيل بعدها على التقاعد. صدر له قبل هذا الكتاب كتابان؛ الأول: **مراحل الأدب السوفياتي** (ترجمة عن الإنكليزية)، والثاني: **أغاني الدبكات في شمال الفرات في العراق**. كما صدرت له أسطوانتان؛ **سعدي ١ وسعدي ٢**.

**د. سعدي الحديثي: جذور الغناء في الثقافة العراقية**
الطبعة الأولى ٢٠١٦
كافة حقوق النشر والترجمة والاقتباس
محفوظة لمنشورات الجمل، بغداد ـ بيروت ٢٠١٦
تلفون وفاكس: ٠٠٩٦١ ـ ٠١ ـ ٣٥٣٣٠٤
ص.ب: ٥٤٣٨ ـ ١١٣ بيروت ـ لبنان

© *Al-Kamel Verlag 2016*
Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany
www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

# المقدمة

هذا الكتاب هو تجميع لكتابات متفرقة في مواضيع متنوعة في أزمنة مختلفة لكنها جميعاً لا تخرج عن نطاق الثقافة الشعبية في مسائل الموسيقى والغناء. لقد حاولت أن أُثير المواضيع المطروحة في هذه الساحة الثقافية هادفاً إلى تنشيط النقاشات وإثراء الأرضية التي تترعرع فيها ثقافتنا العربية المتطلعة لبلوغ عافيتها والوقوف في صف الفكر الثقافي العالمي. فكرت أن يكون هذا المطبوع مفيداً للمبتدئين في طريق الثقافة الشعبية وللمتطلعين للدراسات الأكاديمية في هذا الحقل. قد تكون بعض طروحاتي بسيطة ولكنها أساسية في تفكيك بعض المفاهيم الخاصة بالثقافة الشعبية والتي وردت في كتابات الأساتذة والدارسين الأوائل ممن فتحوا لنا الطريق مشكورين وثبتوا لنا علامات الدرب الذي يقودنا إلى المنهج السليم في رعاية ثقافتنا وإحياء أمجادها المعروفة. ليس للعلم والثقافة حدود، ولهذا يتعذر على المرء أن يلم بأطرافها. وعذري أنني حاولت هنا أن أتعرض للغناء، ولن أتوقف عن التصدي لمواضيع أُخرى كالحكاية الشعبية وغيرها من مواضيع الثقافة بصورة عامة.

**د. سعدي الحديثي**

**٢٠١٥**

# الطرب

لعل أفضل ما نقدم به هذا المطبوع المكرس للغناء هو أن نقول شيئاً عن الطرب وأهل الطرب. والحق أنني حين فكرت في الكتابة عن الطرب وأهله جوبهت ولأول وهلة بأن الأمر أعقد مما تصورت. فما هو هذا الشيء الذي صار له أهل واستلزم الأمر أن تصدر باسمهم الكتب والمطبوعات المختلفة، تتحدث عنهم وتنقل أخبارهم إلى بعضهم وإلى الآخرين؟ نعرف الطرب، نحبه أو نكرهه، ولكن الوقوف أمام معنى هذه المفردة لم يدر في خلد الكثيرين. فالوصول إلى معنى الطرب ليس في متناول أي كان. وحتى إذا حاول البعض ذلك فإنه لن يبلغ الجمال والعمق الذي تحدث به أبو عثمان الجاحظ (٢٥٥ H ـ ٨٦٨م) حين قال أن: «إدراك معنى الطرب لا تقدر عليه إلا القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسن إلا بعد تطويل وإدامة تفكير. وخير المعاني ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان إلى وصفه».

وفي «عقده الفريد» يتحدث ابن عبد ربه (ت: ٣٢٨ للهجرة) عن الطرب ويروي لنا ما يزعمه أهل الطرب من أنّ «الصوت الحسن يسري في الجسم، ويجري في العروق، فيصفو له الدم، ويرتاح له القلب وتنمو له النفس، وتهتز الجوارح، وتخف الحركات؛ ولذلك كرهوا للطفل أن يُنَوَم على أثر بكاء حتى يُرَقص ويطرب». واعذروني فما كنت

أدري أن ابن عبد ربه شاعر حتى وقعتُ على بيت من أبياته الشعرية يقول فيه:

شادنٌ يسحب أذيال الطربْ

يتثنى بين لهو ولعب.

وقبل أن أسمع محمد عبد الوهاب وفيروز يغنيان من شعر أحمد شوقي:

يا جارة الوادي طربت وعادني

ما يشبه الأحلام من ذكراك،

كنت قد تعرفت على أبي نؤاس (١٤٥ ـ ١٩٩هـ/٧٦٢ ـ ٨١٣م) وهو يعترف بأن:

حامل الهوى تَعِبُ

يستخِفه الطربُ.

وحين يتحدث ابن الكلبي (ت: ٢٠٦ للهجرة/٨٢١م) أو ابن رشيق (ت: ٤٦٣ للهجرة/١٠٧٠م) الذي ينقل عنه ابن خلدون (ت: ٨٠٨ للهجرة/١٤٠٥م) فيضعون الغناء العربي في ثلاثة أنواع هي: النصب والسناد والهزَج، يصفون الهزج بأنه الخفيف الذي يُرقص عليه ويستخف الحليم. أما اسحق الموصلي (٧٦٧ ـ ٨٥٠م) فقد وضع الغناء في ثلاثة أضرب: ضربٌ مُلهٍ مطربٍ، يحرك ويستخف، وضربٌ ثانٍ له شَجَنٌ ورقة، وضربٌ ثالثٌ حكمة وإتقان صِنعة. وما يهمنا الآن هو الضرب الأول الذي يصفه بأنه: ضربٌ مُلْهٍ مطرب محركٌ. ويعتقد الشاعر ابن أبي حصيبة (٣٨٨ ـ ٤٦٧هـ/٩٩٨ ـ ١٠٦٥م) أن الطرب إذا اشتد رقصت له الجبال:

مثل الجبال الرواسي كلما لعبت  بها الصبا رقصت من شدة الطرب

والظاهر أن شدةُ الطرب وفعاليتُه عند الشعراء قد اقترنت بقوة الجبال ورسوخها، فهذا احمد شوقي يثني على ابن أبي حصيبه فيقول:

تـهـز الـجـبـال تـبـاشـيـرُه  كـما هز عطفَ الطروب الطرب

وحديث الشعراء واستعانتهم بالطرب للتعبير عن مشاعرهم وانفعالاتهم دليل ساطع على أهمية هذه الحالة الشعورية عند الإنسان وتأصلها في روحه. ورغم ورود كلمة الطرب للدلالة على النشوة والفرح في شعر أكثر الشعراء، فأن معاجم اللغة العربية كاللسان وتاج العروس والصحاح تجمع على أن الطرب يعني الفرح أو الحزن. وقيل الطرب خفة تعتري عند شدة الفرح أو الحزن والْهَم، وقيل حلول الفرح وذهاب الحزن كما يقول عبد الله بن المعتز (٨٦٠ ـ ٩٠٨م):

فـأَصـلَـحَ بـيـنـي وبـيـن الـزمـان  وأبـدلـنـي بـالـهـمـوم الـطـرب

والطروب والمطراب كثير الطرب، واستطرب تعني طلب الطرب واللهو. وطرب فلان في غنائه إذا رجَّع صوته ومده وزينه. ومن معاني الطرب أنه الحركة أو الشوق. والاطراب تعني نقاوة الرياحين. وطَرب القوم صاحوا ساعة بعد ساعة، وقد يكون هذا الصياح هو ما يدعوه أهل العراق بـ «الهوسه» وهي الأهزوجة الحماسية في العادة، والتي ترافق العمل أو لتحميس القوم للذهاب إلى المعركة. ويذكر التأريخ القريب أن سكان جنوب العراق «هوسوا» بوجه الإحتلال البريطاني خلال ثورتهم في ١٩٢٠، وخاطب «المهوَسجي» التربة العراقية المعطاءة وطمأنها أن تهدأ وتقر عيناً، فأن رحل عنها سكانها فقد جاء المقاتلون ليطردوا المحتل. ولصعوبة الكتابة بلهجة المنطة أجدني مضطراً لاستخدام الفصحى رغم اعترافي بفقدان الكثير من معنى وجمال التعبير باللغة العامية:

«أقول لك يا جامعة الحسن.. لعينيك
أتحدى كوكز وديلي(*) بكل عساكرهم أن يقتربوا منك
فأن جفوك أهلك فقد جئناك نحن بطرب
فليأمن قلبك يازعيعَة.. خل يَمُنْ كلبخ يزْعيعة».

والمَطْرَبَة والمَقْرَبَة هي الطرق الفرعية، وقد خصها النبي صلى الله عليه وسلم بحديث يقول: «لعن الله من غيَّر المَطرَبَة والمَقرَبَة».

لم تتحدث القواميس عن تأريخ هذه اللفظة كما تفعل قواميس اللغات الأوربية كالإنكليزية مثلاً. ومرد ذلك كما أعتقد إلى أن اللغة العربية قد قطعت شوطاً بعيداً قبل أن يدرك اللغويون العرب ضرورة وجود القواميس والمعاجم اللغوية، إذ يرى بعض المؤرخين أن الكتابة باللغة العربية بدأت منذ القرن الثاني الميلادي على اعتبار أن اللحيانيين وهم من الأقوام العربية كان لديهم شكل من أشكال الكتابة. وحين بدأت بوادر الاهتمام باللغة تدويناً وقواعداً في صدر الإسلام واستقرت في العصر الأموي والعباسي، كانت المفردات قد ثبتت فدُوِنَتْ كما سمعوها من أفواه الأعراب. ومهما يكن فأن الطرب صنو النشوة والشعور بالسعادة، ولم يتوفر لي نموذج استشف منه أن الطرب يعني الحزن كما تقول القواميس. وأهل الطرب الآن هم جمهور يتخطى حدود المغنين والموسيقيين فيشمل كل القائمين على تحضير وإدارة وإنتاج الغناء والموسيقى، بل ويشمل كافة الناس لأنهم هم المستهلكين لما يُنتج من طرب بجميع أشكاله.

---

(*) كوكز وديلي قائدان في الجيش البريطاني الذي احتل العراق سنة ١٩١٧م.

# الغناء والهوية!

لا نخطئ حين نقول أن كل الناس يغنون بهذا الشكل أو ذاك. لكن الغناء الذي نقصده هو ذلك الجهد البشري المركز للتعبير عن عواطف الإنسان ومقاصده. واسرار الغناء مثل اسرار الطرب وخير من يتحدث عنها هم الفلاسفة والأُدباء والموسيقيون وعلماء الفيزياء والإجتماع. والتعريف الذي تتفق عليه دوائر المعارف بأن «الغناء هو صناعة الموسيقى من الصوت البشري، ومن المحتمل أن يكون هو السبيل لبداية ظهور الموسيقى قبل آلاف السنين»، لا يمكن اعتماده لأنه يهمل أهم أركان الغناء وهو الجانب الروحي وأقصد العواطف والأحاسيس البشرية. لأن غناءاً بهذا الشكل الميكانيكي المجرد لا ينفذ إلى روح الإنسان الذي هو العنصر الذي يستقبل ويتفاعل ويقرر القيمة الفنية التي تمنح هذا «السلوك اللغوي» قيمة مختلفة ترفعه فوق درجة الكلام العادي.

يشير الإمام محمد بن عبد الكريم الشهرستاني (٤٧٩ ـ ٥٤٨ هجرية) في كتابه الشهير «*الملل والنحل*»، إلى ما قاله الفيلسوف الإغريقي «ثاوفرسطيس»، تليمذ ارسطو وخليفته في كرسي الحكمة، حول الغناء: **«الغناء فضيلة في المنطق أشكلت على النفس وقصرت عن تبيين كنهها فإبرزتها لحوناً وأثارت بها شجوناً وأضمرت في عرضها فنوناً وفتوناً».**

**وقال أيضاً: «الغناء شيء يخص النفس فيشغلها عن مصالحها. كما أن لذة المأكول والمشروب شيء يخص الجسم دون النفس».**

وتكرر هذا المعنى عند الفيلسوف الكندي[١]: «***الغناء فضيلة شريفة تعذرت على المنطق في قدرته ولم يقو على إخراجها فأخرجتها النفس لحناً، فلما ظهرت سُرت بها وطربت إليها. فأسمعوا من النفس وناجوها وراعوا مناجاة الطبيعة والتأمل لها***». فالغناء نشاط إنساني طبيعي يولد مع الإنسان ولذلك فتأريخه هو تأريخ الإنسان، إذ أن البعض يضعون الصرخات الأولى للطفل الوليد في خانة الغناء ويذهبون في تفسيرها مذاهب شتى. ثم أن الغناء فعالية غير مقتصرة على الإنسان، فكثير من المخلوقات تغني بهذا الشكل أو ذاك. وميزة الإنسان أن لديه القدرة على تطوير هذه الفعالية ورفعها إلى مستوى العمل الفني[٢] بينما حافظت المخلوقات الأخرى كالطيور على شكل واحد في أدائها عبر الدهور.

لم تسعفني المعاجم العربية التي في حوزتي بما يشبع تطلعي للتوصل إلى معنى الأُغنية، إذ أنها ركزت كل اهتمامها على كلمة الغُنّة فقالت أنها الصوت الذي يخرج من الخيشوم. وعرَّفها المعجم الجامع فقال أنها اسم مفرد وجمعها أُغنيات وأغانٍ. وأضاف أنها أي الأُغنية هي «ما يغنى من كلام وما يُترنم به من شِعر ونحوه، وتكون الموسيقى مصاحبة لها في أغلب الأحيان». وهذا المعنى منقول عن العرب الأوائل حين قالوا إن: الترنم بالشعر غناء. ويؤكد هذا المعنى ما قاله الشاعر المخضرم حسان بن ثابت:

---

(١) أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي: ولد في البصرة سنة ٨٠١م ومات في بغداد سنة ٨٧٣م.

(٢) Alan Meriam, The Anthropology of Music, 1964, USA.

تـغَـنَّ بـالـشـعـر إمـا أنـت قـائـلـه  إن الـغـنـاء لـهـذا الـشـعـر مـضـمـار

أما موسوعة المعارف البريطانية فقد قالت: «أن الأغنية قطعة موسيقية يؤديها صوت منفرد بمرافقة آلة موسيقية أو عدمه. وحين يؤديها اثنان أو ثلاثة أو اربعة، فإنها تسمى ثنائي أو ثلاثي أو رباعي... إلخ. وتسمى كورال حين يشترك في الأداء عدد كبير من المؤدين. والعادة أن تكون كلمات الأُغنية شعرية ولها قافية، مع أنها قد تكون اشعار دينية أو ربما قطعة نثرية». ويجرنا مثل هذا التعريف إلى التفكير في عدد من النقاط التي تتصل بالأُغنية. فهل هي حقاً قطعة موسيقية؟! أليست هي حروف وكلمات تنتمي إلى اللغة؟ أليس من المنطقي أن نقول: «هي كلمات يؤديها المغني بمرافقة الموسيقى أو عدمه»! وتذهب جميع المعاجم العالمية تقريباً إلى التوسع في معنى الأُغنية فيضعونها في ثلاث مجموعات:

الأُغنية الفوكلورية والأُغنية الشعبية والأُغنية الكلاسيكية أوالفنية كما يسميها البعض. ويذهب بعض الدارسين إلى تصنيف آخر حسب الوظيفة (أغاني عمل، أغاني دينية)، أو الأسلوب (أغاني رقص، تشجيع) أو حسب المنشأ التأريخي أو القومي (أغاني العهد العثماني، أغاني العصر العباسي). والواقع أن جميع هذه التصنيفات وغيرها قابلة للنقد والمناقشة. لأننا جميعاً نقر بأن الغناء فن، ومع ذلك تجد من يفصل بين الأُغنية الفوكلورية والأُغنية الفنية! فكيف نفرق بين أغنية فنية وأُخرى غير فنية؟ وإذا كانت غير فنية فلماذا ندخلها في حقل هذا الفن! يمكننا التفريق بين المستوى الفني لكل أُغنية لا أن نقول هذه فنية ونعطي لغيرها اسماً مختلف. ولا يتوقف الإرتباك في التصنيف عند هذا الحد بل يذهب إلى الوظائف فيصنفها أُغنية عمل، أُغنية دينية، أغاني حسب

العصور أو التيارات السياسية أو غيرها. ولنسأل الآن: ألا يمكن أن تكون الأُغنية الفوكلورية أُغنية عمل أو أُغنية دينية أيضاً؟ أهي أُغنية غير فنية؟! وإذا رجعنا إلى إبن خلدون في مقدمته الشهيرة نجده، في ذلك الزمن ـ ٨٠٨ للهجرة \ ١٤٠٥م، أكثر دقة من هذه المعاجم. يقول إبن خلدون في مقدمته حول صناعة الغناء ما يلي:

**«هي تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقَع كل صوت منها توقيعاً عند قطعه ليكون نغمة ثم تؤلف تلك النُغُم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب»**. إن هذه العبارة القصيرة تضع الحجر الأساس في تعريف الأُغنية، أي أُغنية. وعلى هذه الآلية يقام الكيان الكامل للأُغنية، يقيمه الموهوبون من كل أمم العالم ويتنافسون في تطويره واتقانه ليبلغ أعلى درجات الأداء واحلى اشكال الجمال. الأمر الآخر هو أن هذه التعريفات لم تتطرق إلى عواطف البشر وأحاسيسهم بل قدمت الأغنية وكأنها عمل ميكانيكي بحت. الأغنية كأي عمل ثقافي ما هي إلا منتَج فكري تجسده اللغة والتصرف بطريقة أدائها.

لم يتأخر العرب عن باقي الأُمم في ميدان تطوير الحضارة العالمية وإغناء ثقافتها، والغناء فناً وعلماً يقف واحداً من الشواهد المهمة على هذه المساهمة. فقد سافرت الأُغنية العربية عبر الأقطار الأوربية واستقرت وازدهرت في الأندلس. لكن الحديث عن الأُغنية العربية المعاصرة صار موضوعاً عسيراً وشائكاً بفعل التغيرات الجغرافية والإجتماعية التي خلقتها التطورات الصناعية والسياسية، إذ توزعت الأرض العربية إلى كيانات منفصلة ومستقلة عن بعضها البعض فلم يعد من الممكن الحديث عن أُغنية عربية واحدة كحامل لهوية الغناء العربي. فما هو مستقبل الأُغنية العربية؟ بل أي الغناء هو الغناء العربي؟

أتكون الأغنية الخليجية هي الممثل الشرعي للغناء العربي المعاصر؟ هل صحيح أن الأغنية السعودية هي أغنية خليجية؟ ماذا عن أبطالها اليمنيين وأعلامها البارزين كمحمد عبدو وطلال مداح والآخرين؟ وهل يمكن اعتبار الأغنية السعودية هي الأغنية العربية، على اعتبار أن السعودية هي قلب جزيرة العرب ووريثة المنجزات الثقافية والغنائية التي خلفتها مكة والمدينة والتي ورثتها بدورها عن الممالك العربية التي قامت في اليمن ثم انهارت وغابت عن التأريخ؟ ما هو موقف الشمال الأفريقي الفخور بأغاني الملحون والمألوف، هل يقبلون أن تنفرد أغاني المشرق العربي بتمثيل الأغنية العربية؟ أليسوا هم من ابتدع الموشحات الأندلسية التي حملت اسمهم لقرون طويلة ولم تزل لحد هذه اللحظة، وهي من المواضيع التي تهتم بها الجامعات ومراكز الدراسات الأدبية والموسيقية في العالم العربي والأجنبي؟ وددت لو أعرف رأي المصريين الفخورين بتأريخهم وميراثهم الغني في مجال الفنون الأدائية. فهل يذكر التأريخ أمة سبقتهم في فن الرقص الذي لا ينفصل عن الموسيقى والغناء؟ كيف يتجاهل الناس أعلاماً كعبده الحامولي وسيد درويش وعبد الوهاب وعبد الحليم حافظ، بل كيف يجرؤ أحد على منافسة أم كلثوم؟ وهل تجوز المقارنة بينهم وبين أبطال الغناء المرفوعين على قمم القنوات الفضائية التجارية التي تلتزم بقانون التجارة في الربح والخسارة فتغتال الثقافة الموسيقية والغنائية الجادة وتفرش الدروب لنوع واحد من الغناء هو الغناء الذي يحقق الإثارة الجماهيرية ويجلب أكبر عدد من المستمعين أو المشاهدين. أيقبل السوريون واللبنانيون أن نضعهم في المرتبة الثانية وعندهم دمشق عاصمة الأمويين والتي كانت المنطلق الحقيقي لمرحلة التأسيس والتوثيق لكل الفنون والعلوم العربية والإسلامية ومنها الفنون الموسيقية؟ ألم تكن حلب مركزاً لا ينافس في

مجال الفنون الموسيقية والغنائية في النصف الأول من القرن العشرين، وهل كان لغير حلب أن تقرر نجاح أو فشل الفنانين والفرق الموسيقية والغنائية؟ لم ينجح سيد درويش في مصر إلا بعد أن نجح في حلب ولم يشتهر حضيري أبو عزيز في العراق إلا بعد أن ذهب إلى حلب. لقد كانت هذه المدينة ومازالت مركزاً لكنوز التراث الموسيقي العربي؟ ثم كيف يقبلون في الموقع الثاني وعندهم فيروز ووديع الصافي وصباح فخري وأبطال القدود الحلبية؟

وإذا كان العراقيون هذه الأيام غارقون بدمائهم ومنشغلون في البحث عن لقمة العيش تحت وطأة الإرهاب والأخطار والتهديدات اليومية الآتية من دول الجوار ومن أكبر دول العالم قوة وجبروت، فأن المكتبات العربية والعالمية كفيلة بأن تقول للجميع بأن ما يقرب من أربعة أخماس التراث الموسيقي والغنائي العربي نما وترعرع وتكامل في بغداد. كيف يجري الحديث عن التراث الموسيقي العربي دون الرجوع إلى الكندي والفارابي والأرموي وعشرات غيرهم؟ وهل تذكر الموسوعات العلمية العالمية غير زرياب كمؤسس ومنظر في علوم الغناء، دع عنك ما عُرف عنه من قدرات فنية كبيرة. هل يذكر التأريخ العربي منافسين لإسحق الموصلي وإسماعيل بن جامع وعشرات غيرهم ممن عاشوا في بغداد فأعطتهم وردوا لها العطاء؟

يكفي أبناء اليمن أن الممالك القديمة التي نشأت هناك ثم زالت قد تركت لمكة والمدينة كنوزاً في الموسيقى والغناء كما ذكرتُ في البداية وإن هذا البلد العريق ما يزال حتى الآن معيناً يغذي المملكة العربية السعودية بالمغنين من الدرجة الأولى. وإذا كان ولا بد من ذكر جميع الأسماء فلا شك في أهمية المساهمات التي قدمتها دول الخليج والسودان وموريتانيا وربما مدغشقر.

لقد أظهر هذا العرض السريع أن الأغنية العربية عنوان عسير التحديد وإن هناك تيارات مختلفة ولهجات متباينة وسلالم موسيقية متنوعة. ولهذا فالحديث عن الأغنية العربية لا يصح دون تحديد أي أُغنية عربية نقصد. وإذا تجاهلنا هذه الحقيقة ولم نأخذها بالحسبان صار حديثنا حديث طرشان. لأن عدم الإقرار بها لن يقودنا إلا إلى النتائج الخاطئة في تحديد المسارات وبالتالي عدم القدرة في الوصول إلى الهدف الذي هو تطوير ورفع مستوى هذه الأغنية كي تساهم بفعالية في مهمات الثقافة العربية بوجه عام.

إذا كنا، بهذا العرض السريع قد ألقينا الضوء على حالة التنوع والإختلاف في واقع الأغنية العربية، فإن التساؤل عن التوجه الذي تسير فيه هذه الأغنية ما يزال دون جواب. هل يمكن اعتبار الأغنية الخليجية، التي راحت تستقطب خيرة الموسيقيين العرب وكتاب الأغاني بحكم الإمكانات المادية التي تتوفر لها هي الأمل المنشود؟ وهل يكفي توفر الفرق الموسيقية واستديوهات التسجيل وشركات الإنتاج والتوزيع لخلق أُغنية قومية؟ أتكون محاولات الشاب خالد هي القضية المعول عليها للوصول إلى نموذج عالمي للأغنية العربية؟ وإذا كانت القوالب الأوربية هي التي تستهوي جمهور الشباب العربي فهل يكون حشر الكلمات العربية في قوالب غربية هو الحل؟

إن درب الأغنية العربية هو درب الثقافة العربية، وهو بلا شك مرتبط بمصير هذه الأمة؛ فإن قويت الأُمة تقدمت علومها وآدابها وإن ضعفت تراجعت كل منجزاتها ومنها المنجزات الموسيقية والغنائية.

# العود إلى البدايات

الغناء نشاط إنساني طبيعي يمارسه كافة البشر في كل المجتمعات والعصور. فهو من الحاجات المكملة لحاجات الأنسان الأساسية. أما لماذا يحتاج الناس إلى الغناء فتلك قضية ليس لها جواب مباشر مطلق شأنها شأن الممارسات والأفعال البشرية الأخرى كالضحك والبكاء والحب وما شابه. وما التفسيرات البيولوجية والنفسية وغيرها إلا حلقات في سلسلة من محاولات كشف الأسرار التي تحكم هذا الكون.

أقدم الإشارات إلى الغناء هي تلك التي جاءت في المدونات السومرية التي يمتد تاريخها إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد. فقد ذكرت *موسوعة الفن العراقي* أن الموسيقى السومرية تمثل الديانات والمراسم والإحتفالات في العصر السومري في مدينة *لكش* (٢٥٠٠ق.م). وقد عثر المنقبون على وثائق متعددة تمثل أنواعاً من الفرق الموسيقية في *الوركاء* كماوجِدَت الرُقم الموسيقية في الأختام الأُسطوانية والمنحوتات المتنوعة للآلات الموسيقية والمحفوظة في عدد من متاحف العالم. وتظهر هذه المدونات التأريخية أن وظيفة الغناء القديم قد تركزت، في المراحل الأولى، على المهمات الدينية والعسكرية. وهذا يعني أن الغناء قد بلغ مرحلة من التطور والوعي إلى حد التفكير بتوظيفه كطاقة إنسانية للأغراض التي يريدها.

يذكر لنا المختصون بآثار الحضارات القديمة في المنطقة العربية وخاصة في العراق وسوريا أن الغناء قد وجِدَ وتطور إلى مستويات عالية في الإنتاج والتصنيف والتوظيف حيث ظهر مغنون مختصون بالأغاني الدينية وآخرون بالآغاني الدنيوية[1]. ويشيرون إلى وجود قواعد معينة للغناء وشروط لقبول المغنين، منها مثلاً:

«**إن المغني السومري القادر على أداء أُغنية واحدة بإتقان يعتبر مغنياً**»، لكنهم لا يذكرون أسماءً لأنواع هذا الغناء بل يكتفون بذكر وظائفه. فالدكتور مصطفى بيطام مثلاً، في موقع *الحكواتي* يشير إلى الغناء الديني والحربي وغناء الندب والنواح وغناء الولائم واللهو ويشرح لنا وظائف هذه الألوان ولا يذكر لنا اسماءها. جميعنا يعرف الحداء والموال والموشح والمألوف والملحون والمقام والعتابا والأبوذية والنايل وغيرها. جميع هذه الأسماء تشير إلى اشكال غنائية محددة معروفة يمكن توظيفها لمختلف الأغراض. فالحداء اسم لشكل غنائي ولكنه مرتبط بسوق الإبل، والمقام غناء المجالس ولكنه من اركان المواليد النبوية، والموال اسم لشكل شعري وغنائي ولكنه يستخدم لعدد من الأغراض وهكذا.

وإذا اجتزنا التوغل في مجال الحضارات القديمة لنصل إلى موضوع الغناء العربي فإننا سنواجه السؤال ذاته؛ متى بدأ الغناء العربي؟

العرب يغنون مثل كل البشر، ولكن الإجابة على سؤال متى بدأ العرب يغنون لا بد أن تتناول شقّين: العرب كأفراد والعرب كأمة متكاملة لها كيان سياسي واضح وحدود ثقافية متميزة. فالعرب كأفراد أو

---

(١) د.فوزي رشيد محمد، *الغناء في العراق القديم*، مجلة آفاق عربية، العدد الثالث، تشرين الثاني، ١٩٧٧، بغداد.

جماعات موجودون منذ عدة قرون قبل التأريخ. أما كجماعات وكيانات سياسية فيقول جورج فارمر[1] إن الأدلة متواترة على قيام دول عربية في جنوب الجزيرة العربية في مفتتح الألف الأول الميلادي، ويتحدث عن مملكتين عظيمتين هما «معن» و«سبأ (١٢٠٠ ـ ٢٧٤ق.م)». لكن الشواهد الآثارية أثبتت وجود كيانات عربية منذ القرن التاسع قبل الميلاد، حيث أُستدل عليها من خلال نقش آشوري للملك «شلمانصر» وهو يؤرخ لانتصاره على «جندب» ملك العرب[2]. إن أقدم ذكر صريح لكيان عربي سياسي جاء حين ذُكِرَتْ ثمود من بين الإمبراطوريات العربية القديمة التي أخضعها الملك سرجون الأكدي[3]. لكن الوجود الفعلي للعرب كأمة موحدة ذات لغة واحدة ومصالح مشتركة ومطامح قومية واضحة وثقافة متميزة لم يتحقق إلا في حدود القرن الثاني للميلاد مع هجرة بنو أزد من اليمن إلى العراق، تلك الهجرة التي تربطها الأساطير بانهيار سد مأرب! ثم اتسعت هذه الهجرة فتواجد العرب في الحجاز واليمن وعمان والبحرين وما بين النهرين والشام حيث ورثوا حضارة ما تبقى من سلالات الأقوام الساميين كالكلدانيين والنبط والآراميين وغيرهم. لكن هذه الحضارة لم تزدهر حقاً إلا بعد ظهور الإسلام. وتشير المصادر التاريخية إلى أنه كان للسبأيين والحضارمة موسيقى متقدمة قياساً إلى معاصريهم في الجاهلية. ورغم ندرة المادة المتصلة بموسيقى العرب القدماء فقد وُجِدَتْ كتابة لأشور بانيبال (القرن السابع

---

(١) هنري جورج فارمر، *تأريخ الموسيقى العربية*، ترجمة جرجيس فتح الله المحامي، بيروت، ١٩٧٢.

(٢) د. جواد علي، *المفصل في تأريخ العرب قبل الإسلام*، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٨.

(٣) د.فوزي رشيد محمد، *الغناء في العراق القديم*، مصدر سابق.

قبل الميلاد) تؤكد حب الآشوريين للأغاني التي كان العمال العرب يغنونها أثناء عملهم لأداء خدماتهم للأشورين. والمؤسف في الأمر أن تلك الأغاني وغيرها كانت تنتقل عن طريق السماع فقط مما حرمنا من النصوص المكتوبة لألحانها أو كلماتها. وإزاء غياب مثل هذه الوثائق فقد صار لكل ما يرد عن الغناء والموسيقى في المحفوظات الشعرية والروايات الأسطورية والأشكال القولية الأخرى كالأمثال والطرف وما شابهها، صار له قيمة علمية، خاصة ما يتفق مع اللقى الآثارية والكتابات الحجرية. والحق أن الشعر قد احتل مكانة كبيرة كمصدر هام للمعلومات التاريخية. إذ يعتبر ميمون بن قيس الأعشى (٥٧٠ ـ ٦٢٩م) أول من أشار إلى الغناء في معلقته وذكر اسم الجارية المغنية (القينة هريرة) حين قال:

وَدِّع هُـرَيـرَةَ إن الـركـب مـرتـحـلُ  وهَـل تُـطـيـقُ وداعـاً أيـهـا الـرَجُـلُ.

وهريرة هذه قينة معروفة في ذلك الزمان كما يقول أبو عبيدة المتوفي (٢٠٩ للهجرة/٨٢٤ ميلادية). لم يكن الأعشى منفرداً في هذا المجال بل شاركه شعراء المعلقات الأخرى وهم يصفون تأثير المغنيات في الحانات. ومن الطريف أن حارث بن عبد يغوث بن وقاص المتوفي (٦١٢ ميلادية) يستذكر بلذة أولاء المغنيات في قصيدته «الموت»:

وأنـحَـرُ لـلـشـرب الـكـرام مـطـيـتـي  وأصـدع بـيـن الـقـيـنـتـيـن ردائـيـا

أو كما قال طرفه بن العبد في معلقته:

*نـدامـاي بـيـض كـالـنـجـوم وقـيـنـة  تـروح عـلـيـنـا بـيـن بـرد ومـجـسـد*

وفي الشعر الجاهلي أمثال كثيرة مما يشير إلى المغنيات كما ورد لدى لبيد وبشر بن عمر وغيرهم.

ويُذكَر أن كلمة قينة كانت تعني «حَداد» أو «حرفي» أو أي فرد كان يتقاضى أجراً لقاء عمله، ثم تطور حتى استقر على اللائي يتقنَّ الغناء

من الجواري والرقيق من النساء فقط. والملاحظ أن جميع القينات كن من أصول غير عربية. والمنطق الذي يستند عليه المؤرخون لتأريخ الموسيقى والغناء العربي هو أنه ما دامت القينات موجودة فالغناء موجود، وموجود على مستوى المهنة. وإذا رجعنا إلى معلقة الأعشى فأن المؤرخين يحددون زمنها أيام حرب داحس والغبراء والتي يقدر تأريخها بحوالي مائة وثلاثين سنة قبل الإسلام أي في الربع الأخير من القرن الخامس الميلادي. إن هذه الإشارة لوجود الغناء العربي لا تعني بداية هذا الغناء. وما دام العرب موجودون قبل هذا التأريخ فلا بد أنهم كانوا يغنون كما قلنا في بداية هذا الموضوع، ولكننا لا نملك المعلومات الدقيقة الموثقة عن غناءهم.يقول إبن خرداذبة (٢١١ ـ ٣٠٠ للهجرة /٨٢٠ ـ ٩١٢م)[١] أن الحداء أصل الغناء العربي وإن الغناء ظَهرَ من الحداء! ومعنى ذلك هو عدم وجود ألوان غنائية أُخرى سابقة أو معاصرة له، وأن كل الألوان الغنائية العربية اللاحقة تفرعت عنه. فما مدى صحة هذا القول؟ تتفق كل القواميس العربية على أن كلمة الحداء مشتقة من الفعل الثلاثي حدا يحدو حُداء أو حدى يحدي حِداء، وهي في كلتا الحالتين تعني سوق الإبل. فالحداء إذاً فعالية صوتية مرتبطة بوجود الإبل ومعنى ذلك أن الإبل وجِدَت ودُجِّنَت ثم ظهر الحداء كوسيلة لسوقها[٢]. فأذا اتفقنا على أن البدو هم الجماعات التي كانت تجوب الصحراء بإبلها بحثاً عن الماء والكلأ صار معلوماً أن الحداء هو

---

(١) إبن خرداذبة، *اللهو والملاهي*، دار الشرق، بيروت، ١٩٦٩.

(٢) ينقل المؤرخون الأوائل كابن رشيق في العمدة ج١، والمسعودي في مروج الذهب ج١، والأبشيهي في المستطرف ـ ٢، رواية تقول أن النظر بن نزارسقط من على بعيره فكُسِرَت يدُه فراح يصيح من الألم: وايداه.. وايداه فأنست الإبل لهذا النداء وانسابت. وهكذا وِجِدَ الحداء.

غناء البدو والأعراب في الصحاري، فماذا عن سكنة المدن؟ قد يكون الحداء أكثر الألوان شيوعاً وقد يكون أعرقها أو أقدمها كما يدعي ابن خرداذبة لكن اعتباره أصل الغناء العربي لا يتفق ومنطق العلوم الآجتماعية التي ترى بأن استقرار الجماعات البشرية سابق لإنتاج الفنون وتدجين الحيوانات ومنها الإبل. أن ما ذهب إليه ابن خرداذبة يثير بعض التساؤلات المشروعة..!

ألم تغني الأمهات لأطفالهن؟ وإذا كان الجواب بنعم فهل كُن يهدهدنهم بالحداء فقط؟! وإذا سلمنا باعتبار بعض الأشعار القصيرة التي كانت الأمهات يغنينها لترقيص اطفالهن حداءً كما غنت هند بنت عتبة لابنها معاوية وما قالته ضباعة بنت عامر بن قرط وهي ترقص ابنها المغيرة بن سلمة أو ما قالته أُم الفضل بن حارث الهلالية وهي ترقص ابنها عبد الله بن عباس، إذا اعتبرنا ذلك حداءً فلماذا نحدد معنى الحداء بسوق الإبل؟ يمكن أن نسحب هذا التساؤل على جميع المواقف والمناسبات فنسأل عن البنائين والعمال والفلاحين والصيادين والعشاق أوغيرهم كالنساء والأطفال، ماذا كانوا يغنون، وسنجد أن ما ادّعاهُ إبن خرداذبه أمرٌ يصعب التسليم به. وحتى لو وافقنا على أن الغناء العربي بدأ بالحداء فأن السؤال يبقى دون جواب لأننا لا ندري بالضبط متى بدأ الحداء؟!

هل نقبل بالحكاية التي تناقلها عدد من المؤرخين حول ظهور الحداء؟ تقول هذه الحكاية أن رجلاً بعث بغلامه وراء الإبل فتباطأ الغلام مما ازعج الرجل فضربه بعصاه على يده فكُسِرَت، ومن شدة الألم انطلق الغلام وهو يصيح «وايداه.. وايداه» فأنست الإبل لصوت الغلام وانسابت في سيرها. بعض المؤرخين سموا هذا الرجل بـ «معد بن عدنان» وقالوا أنه سقط من على بعيره فكُسِرَت يدهُ وراح يصيح: «وا يداه.. وا يداه» فأنست الإبل لصوته وانسابت. ويأتي أبو الحسن علي بن

الحسين المسعودي (ت: ٦٤٣ هجرية) فيوضح الأمر ويقول بأن العرب ورثت الحداء عن جدهم مضر بن نزار بن معد بن عدنان على اعتبار أنه هو الذي سقط من على ظهر البعير فكُسِرت يدُه. يظهر لي أن هذه الحكاية قد صيغت لتعطي جواباً يبدو مقبولاً لكيفية ظهور الحداء. إنما يبقى المرء يتساءل: لو لم يُضرب الغلام وتُكسر يدهُ أو أن مضر بن نزار بن معد بن عدنان لم يسقط من على بعيره فتُكسر يده فيصرخ من الألم: وا يداه... وا يداه..، فما هو البديل للحداء في سوق الإبل؟! الذي اعرفه من تجربتي الشخصية أن هناك اصوات أُخرى كثيرة يطلقها رعاة الإبل وهم يسوقون إبلهم، إلى جانب وا يَداه... وا يَداه. منها على سبيل المثال عبارة مشابهة لعبارة وايَده.. وايَداه لكن الياء غير مفتوحة بل تلفظ: ***واي داه...واي دَه***؛ **بتطويل الألف وحذفها في الصوت الأخير. وأحياناً *واي... عاليه*..** واصوات أُخرى مقاربة. والعادة أن لهذه الأصوات التي تسمى (الدواهة)[1] وظائف مختلفة منها ما يستخدم كنداء تفهمه الإبل لتستعد للحركة مثل: «*داه داه*» ومنها ما ينظم بداية السير مثل «**واي داه وايده**». وبعد أن تستوي مسيرة الإبل ينطلق صوت الحادي فتتجاوب أطراف الصحراء المترامية وتنسجم الإبل في سيرها.

المهم أن الحداء أداء صوتي وظيفته سوق الإبل ومن المنطقي أن يأتي متأخراً عن وجود الإبل.

وإذا أردنا معرفة الزمن القريب من وجود الحداء فلا بد لنا من معرفة زمن وجود الإبل أولاً. يعود السؤال مرة أخرى: متى وجدت الإبل ومتى دُجنت؟ لن آخذكم في هذا الحيز إلى أربعين مليون سنة في

---

(١) أحمد بن محارب الظغيري.

أعماق التأريخ وتفاصيل وجود الإبل كما يشير إليها مايكل تينبسكي، إنما لحسم هذه السلسلة من التساؤلات نقول أن الإبل قد دجنت في المنطقة العربية في حدود الألف الثالث ق.م.[1]. فهل نعتبر هذا التأريخ بداية لظهور الحداء؟ وإذا كانت العرب قد دجنت الإبل ووجدت الحداء وسيلة لسوقها ألا يعني ذلك أنهم موجودون قبل هذا التأريخ؟ وإذا كان الجواب بنعم فهل كانت حياة هؤلاء العرب خالية من الغناء؟ وإذا كان الجواب على هذا السؤال بالنفي، فماذا كانوا يغنون؟!

يظهر مما تقدم أنه من الصعوبة تحديد تأريخ معين أو نوع معين لبداية الغناء العربي، والممكن فقط هو القبول بأن الحداء واحد من أقدم الأشكال الغنائية العربية التي حفظتها الذاكرة الشعبية والتي استمرت عبر القرون، والشواهد كثيرة على وجوده قبل الإسلام وفي صدر الإسلام وخلال الحكم العباسي وحتى يومنا الحاضر. فالحداء الذي كان سائداً قبل الإسلام ضل مستمراً في صدر الإسلام حيث تذكر المصادر التأريخية أسماء حداة رافقوا الرسول صلى الله عليه وسلم في رحلاته، كالبراء بن مالك وأنجشة الذي إختص بالحداء للنساء[2]. ويسوق البعض حكاية الرهان الذي عُقِدَ بين الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور والحادي سلام دليلاً على استمرار الحداء في الفترة العباسية، وكيف منعوا الماء عن الإبل لأربعة أيام أو خمسة ثم أوردوها الحياض، وحالما بدأت تعب الماء أطلق الحادي سلام صوته فتوقفت الإبل عن

---

(١) ترجمة جاد عفيفي مطر، *سلالة الجمل واستئناسه في مصر والصحراء*، مجلة، حزيران، ١٩٨٣.

(٢) الشيخ عبد الغني النابلسي، *إيضاح الدلالا ت في سماع الآلات*، مجلة المورد، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع، ١٩٨٤، بغداد.

شرب الماء حتى توقف الحادي فعادت إلى الشرب. وتأثُر الإبل بنغمة الحداء واستجابتها لأصوات الحداة أمر مسلم به عند البدو واصحاب ورعاة الأبل. وتعتبر قصيدة الشاعر محمود عبد الحسين (كشاجم)[1] من اشهر النماذج التي تناولت مقدار استجابة الإبل للحداء، ويبدو أن الشاعر كان متأثراً بهذه الحكاية المتداولة عن الرهان الذي جرى بين سلام الحادي والخليفة العباسي. تقول القصيدة:

***إن كنتَ تنكر أن في الألحان فائدةً ونفعا***
***فانظر إلى الإبل التي لا شك اغلظ منك طبعا***
***تصغي لأصوات الحداة فتقطع الفلوات قطعا***
***ومن العجائب أنهم يضمونها خِمس وربعا***
***فإذا توردت الحياض وشارفت في الماء كرعا***
***وتشوقت للصوت من حادٍ تصيخ إليه سمعا***
***ذهلت عن الماء الذي تلتذه برداً ونقعا***
***شوقاً إلى النُغم التي أطربنها لحناً وسمعا.***

لقد بات من المسلم به أن الحداء هو غناء البدو وهم العرب الذين يسكنون الصحراء. لكن المسألة لا تُحل بمجرد إطلاق هذا الحكم، لأن مسألة «من هم البدو» لم تُحل بعد وما زال النقاش دائراً حولها دون حسم.

للدخول في مسألة من هم البدو لا بد من تناول أصل التسمية أولاً،

---

(١) *ديوان كشاجم*. تحقيق وشرح وتقديم خيرية محمد محفوظ.

فقد أجمعت القواميس العربية على أن اسم البدو مشتق من الفعل بدا يبدو بدواً أي ظهر إلى الصحراء وليس من الفعل بدأ يبدأ بدءاً كما يتوهم الكثيرون. ومن هنا جاء اسم البادية التي هي اسم مرادف للصحراء، شأنه شأن البرية والدو والبيداء والظَهَره وغيرها. ولمناقشة هذا الموضوع لا بد من الرجوع إلى أراء العالم الاجتماعي الكبير ابن خلدون ٧٣٢ ـ ٨٠٨ للهجرة (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦م)[١]، الذي يرى أن البدو **هم في الأساس زراع جفت أراضيهم فهاجر من هاجر وبقي من بقي، والجماعة الأخيرة هي التي تعايشت مع ظروف الصحراء وواصلت حياتها ضمن تلك الظروف**. ويميل ابن خلدون إلى اعتبار البدو صنفين؛ بدو زراع وبدو رعاة. وهو بهذا يجانب التقسيم الذي يراه أهل المشرق الذين يصنفون البدو إلى ثلاثة أصناف؛ بدو رحل يعتمدون في حياتهم على تربية الإبل، وبدو انصاف مستقرين يعتمدون في حياتهم على تربية الأغنام ويستعينون بالزراعة المحدودة، وبدو زراع يربون بعض الحيوانات الحقلية التي تخدم أكثر من غرض وخاصة العمل والحصول على الحليب ومنتجاته. ويربط عامة الناس في المدن بين البدو والعرب. ويرجع تأريخ مثل هذا الربط إلى عصور غابرة تعود إلى أكثر من عشرين قرناً قبل التأريخ حين كان السومريون يطلقون كلمة arabo على سكان الأرياف المحيطة بالمدن، وكانوا يقصدون بذلك العرب أو الأعراب، وهو ذات الإستعمال الذي يستخدم في العراق وسوريا والأردن في الوقت الحاضر حيث تطلق هذه التسمية على المجموعات التي تعيش على تربية الإبل والأغنام والرعي في الصحراء. وهم بذلك يضعون العرب مقابل الحضر، أي البدو مقابل الحضر، فكلمة العرب هنا لا

---

(١) ابن خلدون في المقدمة.

تشير إلى الجنس العربي بل تعني أُناس لهم أسلوب معيشة خاص مرتبط بحياة الصحراء.

ثم ظهرت العلاقة بين الحداء وبحر الرجز مما قد يكون هو السبب في اعتراضات العرب الأوائل ورفضهم قبول الرجز بحراً من البحور الشعرية، فقد فرقوا بينه وبين القصيد وأكدوا على هذا التفريق في كثير من رواياتهم وأشعارهم. ومن أبرز تلك الأحداث ما يروى عن الأغلب العجلي الذي استنشده المغيرة والي الكوفة بطلب من الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه إبان معركة القادسية. فحين أبلغه المغيرة برغبة الخليفة كان جوابه المشهور:

*«أرجزاً تريد أم قصيدا  فما طلبت هيناً موجودا»*

وكانوا يتحدثون عن الشعراء والرجاز تأكيداً على التمييز بين الشعر الذي يدعونه بالقصيد وبين الرجز الذي يرتبط بالحداء مما وضعه في خانة الغناء فحط من مكانته. يقول أبو العلاء المعري:

*والطير مثل الأُنس تعرف ربها  وترى بها الشعراء والرجاز*

لكن الدراسات التي عنت بالبدايات الأولى للشعر لم تجد بد من تناول بدايت الغناء في الوقت ذاته بحكم العلاقة الوثيقة بين هذين الفنين وخاصة في المراحل الأولى لنشأتهما ومحاولة معرفة أثر احدهما على الآخر. من رأي «بروكلمان» أنه من المحتمل أن القصائد الجاهلية كان يُقصد بها إلى أن تُغنى. وفي هذا المجال فلا أجد بأساً في تكرار ما أشرت إليه في الصفحات السابقة من قول الشاعر المخضرم حسان بن ثابت:

*تَغَنَّ بالشعر إما أنت قائله  إن الغناء لهذا الشعر مضمارُ*

ويؤكد ما ذهب إليه حسان كثير من الشعراء الذين تغنوا بأشعارهم مثل علقمة بن عبده الفحل، وامرأ القيس حين قال:

*يُرعْن إلى صوتي إذا ما سمعنه  كما ترعوي عيط إلى صوت أعيسا*

ومثلما فرق العرب بين القصيد والرجز فرقوا بين الحداء والغناء فقالوا أن الترنم بالشعر على ظهور الأبل حداء وما عداه غناء. ولأن للشعر الذي يُتَرَنَمُ به أغراض ووظائف مختلفة، فقد اتخذ الترنم بشعر الغزل والعواطف اسماً مختلفاً فأُطلق عليه «الهجيني» وهو اسم يبدو مرتبطاً بالهجن التي هي اسم آخر من اسماء الإبل بينما اختص الحداء بالترنم على ظهور الخيل.

يختلف أداء الحداء باختلاف المواقف. فالعنف والقوة في حداء الغزاة الذاهبين إلى المعركة، والهيبة والكبرياء في حداء العائدين المنتصرين، أما العائدين المكسورين فيلوذون بالسكوت والتسلل إلى بيوتهم أفراداً بعد الغروب. والتأمل بوظيفة الغناء ومهمة كل شكل من أشكاله، تشير إلى أن ابن خرداذبة لم يكن دقيقاً فيما ذهب إليه. صحيح أن بعض الفرسان يذكرون عشيقاتهم وهم يحدون على ظهور الخيل ولكن لغة الحب والعشق تحتاج إلى الطراوة التي تبعدها قليلاً عن مهمة الحداء. في مقطع الحداء التالي يشير الفارس البدوي إلى عشيقته وإلى أهمية الفرَس ذات الأربع سنوات من العمر، وإنه يُقسِم برؤية الحبيبة وهو يقاتل بأن يوفر لها الأمان والاطمئنان:

*وِدَّكِ على صفره الرباع  بيومْ الكونْ مُدللة،*
*واحلِفْ بْشوفةْ عِشقتي  تمشي بالثوبْ مُحللة*

أما حين تحتدم المعارك فالمقاتل يحدو ويدعو الذئب أن ينادي اقرانه ولا يغيب في يوم ملاقاتهم للأعداء فإنهم سيرمون له عشاءه من قتلى الأعداء:

يَـذيـبْ يـا عَـجْـل الـهـذيـبْ صَـوّتْ لَـخـوكْ الـلـي وراكْ
يـومِ لِـمـلاكـه لا تِـغـيـبْ احـضـرْ وْنـرمـيـلَـكْ عـشـاكْ

أما الهْجيني فأداؤهُ مستريحاً راقص الخطوات يتسق مع وقع خطوات البعير، وكلماته مشحونة بالعواطف والحب والوصف. فهذا البدوي الذي سحره جمال الأم وبنتيها وهنَّ يحْملنَ قربهن متوجهاتٍ إلى البئر، فشعر وكأن مَخْيَطَ (إبرة ضخمة) قد اخترق قلبه. يقول لصديقه (حْمودْ) أنه تقدم بالسن وعلا رأسه الشيب وعاف مغامرات الحب والهوى، لكن الأغر صاحب الأسنان الجميلة، فذاك مني وأنا منه:

ثـلاثـة وِردَنْ عـلـى الـبـيـر عـنـودِ وْخـشـفـيـنْ يِـتْـلَـنَّ
ثـلاثـة بْـنَـيَـنْ غـنـاديـر تَـلَّـنْ كْـلـيـبـي وْخَـلَـنَ
يَـحـمـودْ واعـارضَـن شْـيـبـي طَـردَ الـهـوى جـزتْ انـا مـنَّـه
الـغـرْ وضـاحَ لِـنـيـابـي هـذاك مـنـي ونـا مـنَّـه

نقل المسعودي ٢٨٣ للهجرة ـ ٨٩٦ م، في مروج الذهب كما ينقل ابن خلدون (ت: ٨٠٨ للهجرة/١٤٠٥م) عن ابن رشيق (ت: ٤٦٣ للهجرة/١٠٧٠م) عن ابن الكلبي(ت: ٢٠٦ للهجرة/٨٢١م) فيقولون أن الغناء العربي يقع في ثلاثة أنواع هي: النصب والسناد والهزَج. فالنصب غناء الركبان والفتيان ومنه كان كل الحداء والركبانية. ويشير إبن خلدون إلى أن البعض يدعونه بـ«المرائي» أو «الجنابي» نسبة إلى «جناب بن عبد الله» الذي يُعتقد أنه مبدع هذا اللون وأنه قد عاش في القرن الخامس الميلادي. فالحداء هنا هو لون من ألوان ما يسمى بالنصب، وإنه ليس أصلاً بل فرعاً.

النوع الثاني هو السناد وهو الثقيل ذو الترجيع وهو على ستة اطرق:

الثقيل الأول وخفيفه، الثقيل الثاني وخفيفه، والرمل وخفيفه. أما

الهزَج فهو الخفيف الذي يُرقص عليه ويمشى عليه بالدف والمزمار فيطرب سامعه ويستخف الحلوم ويثير القلوب. وقد ارتبط النصب بالرجال، والسناد والهزج بالنساء.

قبل مغادرة هذا الموضوع ينبغي الإشارة إلى أن المؤرخين الذن تناولوا موضوع الغناء العربي قبل الإسلام لم يزودونا بمادة مهمة حول التطور الموسيقي بشكل عام بقدر ما تركز اهتمامهم على وصف مجالس الطرب واسماء المغنين والقيان البارزات وعن الشعر الذي أداه المغنون والمغنيات. يذكر الأُستاذ شوقي ضيف أن الغناء قد شاع بعد الإسلام وازدهر في العصر الأموي. فقد انتشرت دور الطرب ومنتديات الغناء في مدن الحجاز وخاصة في المدينة ومكة. وظهرت اسماء اشهر المغنين والمغنيات كابن مشجع وابن محرز وابن سريج وسلامة القس واختها ريا وغيرهم في مكة، وسائب خاثر ومعبد وابن عائشة وعزة الميلاء وجميلة وحبابة وغيرهم في المدينة. كما ظهرت اسماء أُخرى في مدينة وادي القرى مثل حكم الوادي ويعقوب الوادي. أما خارج الحجاز فقد كان الحراك ضعيفاً اللهم إلا بعض الأصوات القليلة مثل حُنين في العراق. ويتحدث الجاحظ عن موقف الخلفاء الأمويين من الغناء فيقول أن خلفاء بني أُمية كانوا يستمعون في أوقات فراغهم لقصائد الشعراء فلم يلبث أن حل الغناء محل الشعر فصاروا يستمعون إلى الغناء من وراء الحجاب لكن بعض الخلفاء كسروا هذه القاعدة أيضاً وما عادوا يتحفظون من مجالسة الندماء ومواجهة المغنين والمغنيات وخاصة يزيد بن معاوية. وبصورة عامة فقد كان واضحاً أن اختلاط العرب بعد الإسلام بالفرس والروم وغيرهم من الأقوام الأجنبية قد ساهم كثيراً في تطور الغناء العربي في تلك الفترة.

أما في العصر العباسي فقد بدا الغناء مكبوتاً في عهد السفاح

والمنصور لكن الخليفة المهدي بعدهم فجر هذا الكبت فشاع الغناء واللهو إلى حد الخلاعة كما يقول شوقي ضيف. ويروى عن الخليفة المهدي أنه هو الذي قال: «**إنما اللذة في مشاهدة السرور والدنو ممن سرني، فأما من وراء وراء فماخيرها ولذتها**». تغير الأمر في زمن هارون الرشيد الذي فتح قصره للمغنين والمغنيات وجعل لهم مراتب وطبقات فكان ابراهيم الموصلي وابن جامع وزلزل ومنصور الضارب هم الطبقة الأولى في زمانه. والجدير بالذكر أن الفُرس وخاصة البرامكة هم الذين مهدوا الطريق للخلفاء فأهدوهم الجواري وفتحوا لهم ابواب اللهو.

وفي الفترة العباسية أيضاً تطورت الدراسات الموسيقية فظهرت كوكبة من علماء الموسيقى مثل الكندي، يعقوب بن اسحاق (١٨٥ ـ ٢٥٦ هجرية \ ٨٠٥ ـ ٨٧٣ م) وإبن المنجم، يحيى بن على (٢٤١ ـ ٣٠٠ هجرية \ ٨٥٥ ـ ٩١٢) وأبو نصر محمد بن محمد الفارابي (٢٦٠ ـ ٣٣٩ هجرية \ ٨٧٤ ـ ٩٥٠ م) وابن سينا الحسين بن عبد الله (٣٧٠ ـ ٤٢٧ هجرية \ ٩٨٠ ـ ١٠٣٧ م) ومؤلف كتاب الأغاني أبو الفرج الأصفهاني (٢٨٤ ـ ٣٥٦ هجرية \ ٨٩٧ ـ ٩٦٧ م) وغيرهم.

أما في الأندلس فقد ظهر أثر الموسيقى العربية على المدن الأندلسية الكبيرة خاصة بعد أن وصل إلى قرطبة الموسيقار الموهوب زرياب قادماً من بغداد في عهد الخليفة عبد الرحمن الثاني. هناك في قرطبة واصل نشاطه الموسيقي فأسس أول مدرسة لتعليم الغناء ضمت ابناءه الثمانية وابنتيه وآخرين، وبذلك استحق أن يتصدر القواميس والموسوعات كمرجع عالمي في موضوع التربية الموسيقية. دع عنك ما يتناقله مؤرخوا الموسيقى من أن زرياب هو الذي أضاف الوتر الخامس لآلة العود. وفي الأندلس، إضافة إلى التطور النوعي الذي اصاب الشعر العربي بظهور شكل شعري جديد هو الموشح، ظهر أيضاً شكل جديد في الغناء

العربي هو غناء الموشح، والذي سرعان ما انتقل إلى بغداد ودمشق وحلب وإلى بقية المدن في المشرق العربي.

بعد سقوط بغداد (٦٥٦ للهجرة ـ ١٢٥٨م) وقع العراق تحت الإحتلالين المغولي والعثماني حتى بداية القرن العشرين ودخول القوات البريطانية في بغداد ١٩١٧. كذلك انتهت سلطة العرب في الأندلس في العام (١٤٩٢م).

# المقام بين الموسيقى والغناء

يتحدث المختصون في الموسيقى العربية عن المَقام وغناء المقامات وخاصة المَقام العراقي. والكثير من الناس، وكنت أنا من بينهم، لا يفقهون المعنى القاموسي أو الدلالي لهذا التعبير، مما يعقد أمر فهمهم لذلك النوع من الموسيقى وبالأخص الغناء التقليدي المعروف بالمقامات وتحديداً المقامات العراقية، وبالتالي عدم التمتع بها أو الاهتمام بها بالقدر الذي تستحقه. والجهل بأصل هذه الكلمة ومعناها يشمل حتى بعض الموسيقيين الذين يعرفون أسماء المقامات وأنغامها بل وطريقة عزفها وغنائها. فما هو المَقامْ؟ بل ما هو اللفظ الصحيح لهذه الكلمة؟ أهي مَقام أم مُقام؟ وهل أصل الكلمة من الفعل قام يقوم أم من أقام يقيم؟ وتبقى الأسئلة تتوالد من بعضها وتغيب الحقيقة عن أولئك الذين لا يعرفون الموسيقى العربية معرفة حقه. لست هنا في معرض التناول التفصيلي لكل دقائق المقامات واغراق القارئ بالأسماء المتعددة والفروع المتشعبة، إنما سأحاول جهدي تقريب هذا اللون الغنائي إلى محبي الغناء التقليدي عموماً وغناء المقامات بوجه خاص. من الأسباب البسيطة التي تمنعني من الخوض في التفاصيل هو العدد الهائل والأسماء المتنوعة والغريبة، إذ أنها كانت حوالي ٥٠٠ مقام في القرن الخامس

عشر[1]، فاندثرت منها أعداد كبيرة ولكن ما تبقى منها ما يزال عدداً غير معروف على وجه الدقة.

تُطلِقُ المجتمعات التقليدية المتواجدة في القرى والمدن الصغيرة في العراق، وربما في أقطار عربية أخرى، لفظة مَقام على الضريح (وجمعها أضرحة)، وهي إمّا قبور شخصيات دينية جليلة ومعروفة جيداً أمثال الإمام موسى الكاظم والشيخ عبد القادر الكيلاني وإمّا مواقع تتصل بأمثال هؤلاء الأشخاص بشكل من الأشكال كأن يكون الشخص قد مر بها خلال إحدى سفراته أو أنه أقام بها فترة من الوقت. فالضريح الذي يُعتَقد أنه لخالد بن الوليد[2] في مدينة حديثة في العراق نموذج لمثل هذه الحالات، لأن الوثائق التاريخية تثبت أن خالد بن الوليد قد مات ودُفِنَ في الشام وليس في العراق. ونفس الشيء يسري على أضرحة شخصيات دينية أخرى موزعة في أماكن متفرقة كالسيد مُحِمَّدْ والشيخ حديد وغيرهم.

لننظر فيما يقول ابن منظور في معجم اللسان[3]: «المُقامْ: موضع القدمين. المُقام والمُقامة: الموضع الذي تُقيم فيه. الإقامة والمَقامة بالفتح: المجلس والجماعة من الناس. المَقام الكريم هو المِنبَر أو المنزلة الحسنة. قام الشيء واستقام: اعتدل واستوى.المَقام، المَقامة: المجلس ومقامات الناس مجالسهم. الجماعة يجتمعون في مجلس، مَقامة والجمع مَقامات. المَقامة والمَقام: الموضع الذي تقوم فيه. المَقامة

---

(١) مفتاح سويس الفرجاني، مقامات الموسيقى العربية، طرابلس/ليبيا، ١٩٨٦.

(٢) أكبر ثلاث مدن تحمل هذا الأسم، وتسمى حديثة الفرات لتفريقها عن حديثة الموصل والحديثة الواقعة شمال المملكة العربية السعودية.

(٣) لسان اللسان لابن منظور.

السادة». وعند مراجعة هذا النص نلاحظ أن المُقام بضم الميم يعني موضع القدمين أو الموضع الذي تقيم فيه أي المكان الذي تبقى وتعيش فيه، وهو ما تعنيه كلمة المُقامة أيضاً. أما المَقام بفتح الميم فيعني المِنبَر أو المنزلة الحسنة، كما يعني الموضع الذي تقوم فيه أي المكان الذي تنهض وتقف فيه. ومن معاني هذه الكلمة أيضاً؛ المجلس وجمعها مقامات أي مجالس، والمقامة هي السادة أي آل البيت. فأين نضع كلمة مقام التي تُطلق على أُسلوب الغناء المعروف في العراق؟! هل للمنبر وللأسلوب المنبري علاقة بهذه التسمية، أم لأن قارئ المقام أو مغني المقام يجلس في مكان متميز كما يتميز المنبر، أم أنها ترتبط بالمنزلة الحسنة لهذا الأسلوب لتميزه برفعة الأداء والأجواء الجادة في الحضور والإنصات؟ كيف نربط بين المكان الذي نقيم فيه وشكل واحد محدد من أشكال الغناء الشائعة في تلك المنطقة؟ وإذا كانت المَقامة هي السادة فما علاقة ذلك بهذا الأسلوب الغنائي؟ كل المعاني المذكورة ترتبط بالمَقام بهذا الشكل أو ذاك، لكني أميل إلى «**الموضع الذي تنهض وتقف فيه**». فالوقوف هو الامتداد من القاعدة إلى الأعلى، والمَقام الغنائي يدخل في هذا المعنى من حيث هو ابتداء وبناء ومعمار متدرج حسب خطوات محددة ونسب محسوبة.

يذكر الأستاذ حامد الكرخي[1] أن المرحوم محمد القبانجي مطرب العراق الأول وحجة في المقام قد عرَّف المقام بأنه: «مجموعة أنغام مترابطة مع بعضها ومنسجمة فيما بينها، لها بداية تسمى التحرير ونهاية تسمى التسليم، وما بين التحرير والتسليم مجموعة قطع ووصلات

(١) من مقابلة مطولة مع المرحوم الأستاذ محمد القبانجي نُشرت في جريدة الزمان الصادرة في لندن باللغة العربية في ١٩٩٨/٣/١٣.

وبيانات يقرؤُها المغنون دون الخروج عن الصيغة الغنائية التقليدية». ويذكر ثامر العامري[1] أن الشيخ جلال الحنفي الباحث التراثي الكبير وخبير المقام يقول عن المقام أنه: «خلاصة ما ورثته المدينة من غناء عصور ماضية فصار طابعها المميز لها عن غناء الريف والبادية». ويقترب الكلام من التناول الأكاديمي فيما أورده الأستاذ شعوبي إبراهيم[2] عازف الجوزة الشهير وأستاذ الموسيقى في معهد الدراسات النغمية في بغداد، حيث يضع المقام في ست حركات أو مراحل أدائية لكل مرحلة اسمها الخاص. البداية هي التحرير ثم يتحرر قارئ المقام بالغناء فتسمى هذه الحالة بالجلسة إلى أن تنضج الحركة الثالثة، فيرتفع الصوت إلى الجواب وهو ما يدعى بالميانة فيحلق المغني إلى أن يشعر بضرورة العودة إلى الطبقة الصوتية الأولى وهذا هو القرار. الحركة الخامسة هي الخروج بالمقام إلى قطع وأوصال نغمية من مقامات موسيقية أخرى تنسجم ونغمة المقام الأصلي، وحسب اختيار المغني، شرط المحافظة على الانسجام وعدم الخروج على الذوق الموسيقي الفني ثم العودة إلى التسليم أو التسلوم.

لا تتمتع كل المقامات بهذه الحركات الستة، فبعضها يكتمل بخمس حركات أو أقل من ذلك. وهناك مقامات رئيسية وأخرى فرعية. والمقامات الفرعية كما يشير اسمها، تتفرع من مقامات رئيسية. إذ كثيراً ما تكون القطع والأوصال بمثابة مقامات غير كاملة تدخل ضمن مقام كامل. وهناك مقامات متقاربة في أنغامها بحيث يمكن التنقل بينها بسهولة مع المحافظة على جو المقام الغنائي الذي بدأ به قارئ المقام. وتلخيصاً

---

(١) ثامر عبد الحسن العامري، الغناء العراقي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٨.

(٢) شعوبي إبراهيم، المقام العراقي، إصدارات اللجنة الوطنية للموسيقى، بغداد.

لما تقدم نقول أن المقام الغنائي هو أداء غنائي ينتقل فيه المغني من نغم إلى آخر يجانسه، وبمرور الزمن وتكرار هذا الأداء تأخذ هذه الأنغام شكلاً ثابتاً في ترتيبها المكاني وطبقتها الصوتية فتصبح بمجموعها شكلاً غنائياً كاملاً يحافظ على شخصيته وينتقل من مؤدٍ إلى آخر عن طريق السماع فيعطى له اسم معين ويتعلمه المغنون فيرددونه كما سمعوه. أما كيف تكاثرت هذه المقامات بهذا الشكل الشفاهي فذلك راجع إلى أجواء الطرب والحالات النفسية التي تجعل بعض الموهوبين يخرجون عن التسلسل النغمي للمقام المعين ويحلقون في رحاب النشوة الفنية مبتعدين عن المقام الأصلي الذي بدءوا به[1]. وبتكرار هذا الشكل الجديد المنسجم يُخلق مقام جديد ويضاف إلى قائمة المقامات المعروفة. إن وجود ربع الدرجة في الموسيقى العربية، يجعل مجرد الإختلاف بنغمة معينة سبباً في تحَوِل مسار المقام والخروج إلى مسار نغمي مختلف يستحسنه السامعون ويحاولون أداءَه فيصبح مقاماً جديداً، وبهذه الطريقة تتكاثر المقامات وتتعدد. إن إبداع المقامات الجديدة لا تتم بهذه السهولة، فهي اساساً تعتمد على الموهوبين من المؤدين لهذا اللون الغنائي كما هي الحال مع الأستاذ محمد القبانجي الذي يُرجِع البعض إليه ابتداع مقام اللامي بينما ينكر عليه آخرون هذا الإبتداع لأنه، كما يقولون، لم يفعل أكثر من أنه قدم لمقام البوسليك المعروف ببيتٍ من الأبوذية وختمه عند التسليم ببيت أبوذية أيضاً.

قد يكون «الفاصل» التركي أو «النوبة» المغربية أقرب الأشكال للمقام العراقي الذي هو موضوع حديثنا، خاصة وأن النوبة قد ولدت في بغداد

---

(١) سالم حسين الأمير، دليل سلالم المقامات العربية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦.

وإن أول من أوجدها هو زرياب الذي نشأ وتربى في العراق قبل أن ينتقل إلى الأندلس محملاً بثروة بغداد الموسيقية. ويعتقد بعض الدارسين أن النوبة هي الدور ويرجعون ذلك إلى الطريقة التي كانت متبعة في تقديم المغنيين والموسيقيين في حضرة الحكام، حيث كانوا ينتظرون خلف الستار حتى تأتي أدوارهم أو نوباتهم لتقديم فنونهم كلٍ حسب دوره أو نوبته. وبمرور الزمن أُطلق على هذه الأغاني والموسيقى التي تقدم بهذه الطريقة اسم النوبة أو الدور وصار لهذه المعزوفات أو الأداءات الغنائية شكلاً معروفاً أُطلق عليه فيما بعد اسم لنوع معين من الموسيقى. لكن البروفيسور الهندي شهاب سرمدي[1] يرى غير ذلك فيقول أن النوبة كلمة غير عربية وإنما هي: «**كلمة فارسية تعني درجة من الزمن. لا يوجد ذكر للنوبة في الموسيقى العربية قبل القرن العاشر الميلادي. ولكن بعد أن دخل الإيرانيون والأتراك دخلت هذه المفردة إلى الموسيقى العربية**». والنوبة التي يتحدث عنها سرمدي هي موسيقى تحتوي على أربع حركات كما أكد ذلك عبد القادر المراغي (١٤٣٥م)[2]، وكل الحركات تعتمد على أشكال معينة من الآلات والإيقاعات. ويشير البروفيسور تران فان خي إلى إصطلاح لجنس موسيقي يدل على المقام في شرق آسيا؛ فهو «دياو» Diao في الصين و«جو» Cho أو «Jo» في اليابان، و«Jo» في كوريا، و«ديو» Dieu في فيتنام، ولكن كلمة مقام غير موجودة بينها. ولكي لا يختلط الاسم علينا

---

(١) أيام بغداد، إصدارات المركز الدولي للموسيقى التقليدية، بغداد، ١٩٧٨.

(٢) من مؤلفات أحمد بن عبد الرحمن القادري الرفاعي المعروف بالمسلم الموصلي المتوفي في حدود سنة ١١٥٠ للهجرة ـ ١٧٣٧م، تحقيق الشيخ جلال الحنفي، بغداد، ١٩٦٤.الرسالة الفتحية.

ينبغي التفريق بين المقام كغناء والمقام الموسيقي الذي هو: «**مجموعة سُلَّمية من النغمات المتتابعة تنحصر بين القرار والجواب وتشكل (أُكتافاً)، وهي سبع نغمات وجواب القرار. وكل طريقة لترتيب النغمات تدعى مقام**».

كل مقام يتكون من جنسين، والأجناس هي مجموعات نغمية من أربع نغمات في العادة؛ الجذع والفرع. فالنغمات الأربعة الأولى هي الجذع والأربعة الثانية هي الفرع. ويفصل بين الجنسين بُعدٌ يسمى بالبعد الطنيني، لكن بعض المقامات لا يفصل بين جنسيها بعد طنيني فتسمى أجناس متصلة والبعض الآخر أجناس متداخلة وهي حين تكون النغمة الرابعة في الجنس الأول هي النغمة الأولى في الجنس الثاني.

وإذا كانت المقامات الموسيقية العربية متشابهة أو متقاربة فأن المقامات العراقية الغنائية تكاد تكون خاصة بالعراق. ولأن تكوّن المقامات العراقية قد نمت وتطورت نوعاً وعدداً فإن ظاهرة الأشكال الموسيقية المتعددة الأقسام والتي تتضمن عدة أجزاء آلية وصوتية موجودة في ثقافات أخرى غير عربية كبعض دول آسيا وأوربا وخاصة تركيا وبعض الدول المجاورة لها كهنغاريا. أذكر هنغاريا لأنني أثناء حضوري لمؤتمر دولي للفنون الشعبية هناك وكنت أتلو قصيدة شعرية على مقام الحجاز، هتف عازف الرباب الهنغاري «هجاز.. هجاز..» وكان يعني حجاز أي مقام الحجاز. وهو الذي قال لي أن اكثر الموسيقين الشعبيين هنا في هنغاريا يعرفون هذا المقام. والذي يدرس المقام العراقي يجد العلاقة الوثيقة مع المقامات الشائعة في تركيا وإيران وعموم بلاد الشام، فيما يجد الاختلاف الواضح عن تلك الأشكال الشائعة في اواسط آسيا التي تحمل اسم المقامات أيضاً كما هي الحال مع ما يدعى بالمقامات الستة المعروفة في اوزبكستان وطاجاكستان.

ليس من السهل الجزم بالوقت الذي ظهرت فيه المقامات العراقية كأشكال ثابتة معروفة الحدود والأنغام والوظيفة؟ يعتقد بعض الباحثين، وهذا منطقي، أنها كانت موجودة منذ العصر العباسي الأول، لكن أحداً لم يجرؤ على تحديد أي مقام عُرفَ أولاً ولا في أي تاريخ كان ذلك. في كتابه *الدر النقي في علم الموسيقى* يشير الشيخ أحمد بن عبدالرحمن القادري الرفاعي، الشهير بالمسلم الموصلي، إلى روايات تتحدث عن أصل الموسيقى لم يُذكر مصدرها جاء في إحداها، أنه لما حصل التيه والعطش أربعين سنة لبني إسرائيل، ناجى موسى ربه فجاءه جبرائيل عليه السلام وقال: «**يا موسى إن الله يقرئك السلام ويقول اضرب بعصاك الحجر لترى قدرتي وحكمتي**» فلما ضرب موسى الحجرَ بعصاه إنفجرت منه اثنتا عشرة عيناً من الماء، فبان من كل عين صوت حسن غير الآخر، فمنها أُخذت المقامات الاثنا عشر وهي أصلها. فقال جبرائيل عليه السلام يا موسى إسق فاختصرت هاتان الكلمتان وجُعلتا اسماً لهذا الفن فقالوا موسيقى! وفي رواية أخرى أنها سبعة وأن كل مقام هو لحن نبي معين. فالرست لحن آدم عليه السلام والعشاق لحن موسى عليه السلام والعراق لحن يوسف عليه السلام وما وراء النهر لحن يونس عليه السلام والحسيني لحن داود عليه السلام حين سجد سجدة التوبة والحجازي لحن إبراهيم عليه السلام والنوى لحن إسماعيل عليه السلام. ويقال أن هذه المقامات السبعة هي الأصل والباقي فروعها. وفي زمن ملك العجم «شيرويه» تغيرت حين أستُخرج منها عدداً آخر فصارت اثنا عشر. ويصنف البعض هذه المقامات الاثنا عشر بنظام مختلف ويضعونها طبائع اربعة. فقد جاء في الرسالة الفتحية لمحمد بن عبد الحميد اللاذقاني: **أن *العشاق والمخالف والنوريز طبعها مائي، والعراق والحجاز والزنكولة ناري، والبوسليك والشاهناز هوائي، والحسيني والمقابل***

*والنوى ترابي*. المربك في أمر المقامات بالنسبة للمستمع غير المتخصص أو غير المتابع هو كثرة الأسماء واختلافها بين بلد وآخر وأحياناً بين مدينة وأخرى في البلد الواحد. فقد ظهرت هذه الأسماء في أزمنة مختلفة وبشكل اعتباطي، فبعضها تبعاً للأسماء كالحسيني والكرد، وبعضها الآخر حسب المناطق كالحجاز والأورفه، وغيرها تبعاً للحالات كالمخالف، وهكذا. وظاهرة إطلاق الأسماء بهذه الطريقة أمر مألوف في الفنون التقليدية والفوكلورية، وأكثر ما يكون واضحاً في أطوار الأبوذية العراقية[١]. فطور الصبي مثلاً سمي كذلك لأنه غناء طائفة الصابئة على الأكثر، بينما سمي طور المنكوب تبعاً للشخص الذي اشتهر بأداءه وهو سلمان المنكوب، وهكذا.

إن القول بأن ظهور المقام وترعرعه كان في العصر العباسي الأول أمر يمكن قبوله، لأن هذه المرحلة تمثل نشاط وازدهار مجالس الغناء والطرب فهي الفترة التي شهدت حياة البذخ والترف كما شهدت نمو العلوم والآداب وازدهارها. فماذا غنى المغنون آنذاك؟ يجمع الباحثون على أن النصب والسناد والهزج هي الأشكال التي كانت شائعة قبل الإسلام وفي صدر الدولة الإسلامية[٢]. فهل من المعقول أن يبقى المغنون متقيدين بهذه الأشكال دون غيرها في وقت توسعت فيه الدولة الإسلامية واختلط العرب بالأقوام الأخرى فأخذوا منها وأعطوها؟ وإذا

---

(١) الأبوذية لون غنائي يشيع في العراق وخاصة في المنطقة الجنوبية. وهي شعراً رباعية باللهجة العامية، تنظم على منوال البحر الوافر من بحور الخليل، الأشطر الثلاثة الأولى بقافية موحدة باللفظ مختلفةٍ بالمعنى، أما الشطر الرابع فينتهي بألف وهاء أو ألف وباء.

(٢) إبن رشيق، العمدة ج١.

كان حقاً أن المغنين العرب الأوائل قد تعلموا من النظر بن الحارث بن كلده[1] لأنه راح إلى العراق وتعلم الضرب على العود في الحيرة، فكيف بهم وقد استقرت كامل الدولة في العراق؟! ماذا تعلم المغنون وقد تقاطروا على العراق نفسه؟ لم يتحدث لنا الأصفهاني[2]، في كتاب الأغاني الشهير، عن التفاصيل الموسيقية للأصوات التي ذكرها. ولكن الزمن كما يبدو قد نضَّجَ المقامات الغنائية على نار هادئة بحيث تأخر الحديث عنها إلى ما بعد سقوط بغداد في عام ٦٥٦ للهجرة/١٢٥٨م، بوقت قصير. إذ لم يشر الأرموي[3] (٦٩٣ للهجرة/١٢٩٧م) إلى المقامات بل تحدث عن **الشدود** التي يعتبرها الباحثون الاسم السابق والبديل للمقامات. كما أن الحديث عن الغناء كان حديثاً عن الشعر في المكان الأول، ولذلك يقولون أن المغني الفلاني غنى كذا، فيذكرون النص الشعري ولا يشيرون بتركيز إلى المقام الذي غنى فيه.

إن تطورالحركة الصوفية وتبني بعض فرقها للموسيقى والرقص والغناء الديني (كالمولوية التي أسسها الشيخ جلال الدين الرومي)[4]،

---

(١) هنري جورج فارمر، تأريخ الموسيقى العربية، ترجمة جرجيس فتح الله المحامي، دار مكتبة الحياة، بيروت.

(٢) علي بن الحسين بن محمد المعروف بالأصفهاني، ولد في أصفهان سنة ٢٨٤ ومات في البصرة سنة ٣٥٦هـ/٨٩٧ ـ ٩٦٧م..

(٣) د.عادل البكري، صفي الدين الأرموي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨.

(٤) الشيخ جلال الدين الرومي مؤسس الطريقة المولوية، ولد في بلخ في بلاد فارس سنة ٦٠٤ للهجرة/١٢٠٧م، وتوفي سنة ٦٧٢هـ/١٢٧٣م. وجاءه لقب الرومي بعد سفره إلى قونية في الأناضول.وتعتمد المولوية على الموسيقى وخاصة آلة الناي، كما ترافقها حركات إيقاعية. ويقال أن فكرتها مأخوذة من حركة دوران الكواكب حول شمسها المركزية وانجذاب المخلوقات إلى خالقها.

ساهم في تطور الغناء والموسيقى أيضاً. كانت الموشحات الأندلسية قد وصلت إلى بغداد من الأندلس في زمن الخليفة العباسي الواثق (٨٤٢ ـ ٨٤٧م)، وكانت قد هيأت الجو للموشحات الدينية التي ظهرت بعد سقوط بغداد. ونتج عن ذلك أن امتد تأثير هذه الموشحات وأسلوب النوبة المعروف إلى تطور أسلوب الأذكار الدينية والمناقب النبوية. فالمنقبة هي شكل من أشكال الذكر والمدائح النبوية التي بدأت للتبرك والدعاء ودفع الأذى والكوارث، ثم تحولت بمرور الزمن إلى مادة تُقَدم في الأفراح وذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

بعد عهد الأرموي ظهرت المقامات وشاعت بين الناس وتغلغلت إلى الأذكار الدينية وخاصة المنقبة النبوية[١]. كانت المنقبة النبوية تقدم على طريقة التواشيح المعروفة في حلب في سوريا ولكنها بعد شيوع المقامات واستقرارها في بغداد، صارت تُقدَم على طريقة المقامات، فصار لها فصول أربعة لكل فصل مقاماته الخاصة، يقرأها قارئ مقام يمتلك اللياقة الصوتية، ملِمّاً باللغة وبأُصول الأنغام ومتمكناً من أساليب الأداء، تعاونه «البطانة» وقائدها الذي يشكل صلة الوصل بين قارئ المقام ومجموعة المنشدين. يطلق البغداديون اسم «الشغالة» على أعضاء البطانة و«الخلفة» على قائدها. وتنقسم مجموعة الشغالة إلى قسمين: قسم يجلس أمام الخلفة وهم «الرواديد» والقسم الآخر يحيطون به وهم «الحداية»، والحداية هم الذين يبدءون الإنشاد فيستلم منهم الرواديد

(١) المنقبة النبوية احتفالية تراثية موضوعها قصائد مغناة لمدح الرسول عليه الصلاة والسلام يؤديها ثلاثة أو أكثر من الذين يتقنون الأداء والنقر على دف كبير. يتعاون المؤدون فيتناوبون على الأداء ويشارك المستمعون في بعض الفقرات. تقدم المنقبة في مناسبات دينية خاصة، واحياناً للتبرك بذكر الرسول الكريم عند الزواج أو ما شابه.

ويكملون المقطع الغنائي إلى أن يتهيأ الجو لقارئ المقام. يبدأ الفصل الأول بمقام العشيران تليه ستة مقامات أخرى. يشتمل الفصل الثاني على أربعة مقامات أولها السيكاه. أما الفصلان الثالث والرابع فيحتوي كل منهما على ثلاثة مقامات. ويرتبط بموضوع المنقبة النبوية موضوع آخر هو التمجيد[1]، وهو مناسبة لتقديم بعض المقامات المحددة وخاصة في أيام العيد. أما أهم الأسماء في تقديم المنقبة النبوية والتمجيد في بغداد بل في عموم العراق فهم: الحافظ مهدي وعبد الفتاح معروف وعبد الستار الطيار وغيرهم. وبالرغم من كون المنقبة النبوية والتمجيد ركنان هامان من أركان أداء المقام العراقي فأنه بلا شك يتجاوز حدودهما إلى رحاب النغم الواسعة.فقد أورد الأستاذ شعوبي إبراهيم اثنا وأربعين مقاماً كاملاً تمثل احد عشر مقاماً رئيسياً وفروعها، إضافةً إلى ثلاثة عشر أخرى هي أساساً «قطعٌ» صغيرة لها تحرير وتسليم ولكنها تدخل في مقامات أخرى أكبر وتشكل جزءً منها. كما أشار إلى ثمانية وعشرين من «القطع والأوصال» التي تدخل في مقامات أخرى أيضاً. ولكن ثامر العامري يورد ثلاثة وخمسين مقاماً يقول أن ثلاثة وثلاثون منها تغنى باللغة الفصحى وعشرون باللهجة العامية. كل هذا ونحن في دائرة

---

(١) التمجيد هو أداء صوتي يشبه الأذان ويقصد منه توجيه النداءات إلى الصائمين للإستيقاظ من النوم وتأدية صلاة الفجر ولتنبيههم بقرب موعد الإمساك عن الطعام وبدء الصيام. تستخدم في أداء التمجيد مقامات معينة أبرزها السيكاه والمخالف والحجاز ديوان والعجم عشيران وغيرها. وقد اعتاد الممجدون على تقسيم التمجيد إلى اربعة نداءات: النداء الأول دعوة للنهوض من النوم والثاني لتناول الطعام والثالث لدعوتهم لذكر الله وشكره والشهادة بوحدانيته والصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم. في النداء الرابع التأكيد على شرب الماء والإمساك عن الطعام والشراب والإستعداد لصلاة الفجر.

المقامات المعروفة، أما العدد الصحيح فإن المنطق يقتضي أن تكون أكثر بكثير وإن المجهول منها ينتظر الاكتشاف.

إن المقام الذي نما وتطور كفن له أصوله وقواعده لم يبتعد عن الأجواء الشعبية والفوكلورية بحكم وظيفته وأماكن أداءه. فالوظيفة الدينية جعلته شائعاً بين مختلف طبقات المجتمع والمقاهي الشعبية جعلته مألوفاً لدى كافة الأوساط. لكن المراحل اللاحقة في تطور هذا الفن وازدياد شعبيته أوجدت له فرقاً خاصة وثبتت طقوس أداءه والاستماع إليه. فقد وجدت فرقة الجالغي التي سميت بالجالغي البغدادي. والجالغي كلمة تركية الأصل تعني فرقة، وهو وريث التخت الشرقي. وتتكون فرقة الجالغي من أربعة عازفين على آلات السنطور والجوزة والدف والطبلة. وقد أُدخلت بعض الآلات الإضافية أو أستبدلت بعضها. فقد استخدم محمد القبانجي القانون بدلاً من السنطور كما أُستخدم العود والكمان في بعض الفرق. وتعتمد فرقة الجالغي في نجاحها على قارئ المقام. فقد كان القبانجي وفرقته سادة الساحة رغم وجود قراء أفذاذ في نفس المرحلة. مع ذلك فأن أهل المقام لا يتحدثون عن هذا الفن دون الإشارة إلى قراء المقام الخالدين أمثال أحمد زيدان ورشيد القندرجي ونجم الشيخلي وقدوري العيشة وغيرهم من الجيل الأول، وإلى يوسف عمر وناظم الغزالي وحمزة السعداوي وعبد الرحمن خضر وحسن خيوكة وغيرهم كثيرون من الجيل الثاني.

# تنوع الأجناس البشرية
# إثراء للأشكال الغنائية

هل صحيح أن اسم العراق جاء من تواشج أعراق النخيل والشجر؟ هذا ما يعتقده بعض المؤرخين، مستندين إلى حقيقة أن طلائع القبائل العربية التي بدأت هجرتها شمالاً في حدود القرن الثاني الميلادي واستقرت بين النهرين هي التي أطلقت هذه التسمية. كان ما يعرف بأرض السواد أو بلاد ما بين النهرين ميداناً تتطاحن فيه الأقوام المتعاقبة للسيطرة على أرضه وخيراته الوفيرة. في هذه الأرض أيضاً بدأ تاريخ البشرية، حين امتلك الإنسان وسيلة التدوين لأول مرة في منتصف الألف الثالث قبل الميلاد.

كانت أورك المدينة السومرية الواقعة قرب مدينة الناصرية الحالية في جنوب العراق عاصمة الدنيا وسيدة البلدان. وكانت كبرى مدن أُخرى غيرها تمثل كل واحدة منها مركزاً حضارياً متميزاً بالمقابل لحياة البداوة التي تتمثل في الأرياف والصحارى المحيطة بهذه المدن. من الطريف أن أُعيد عليكم ما أشرت اليه في موضع آخر من هذا الكتاب من أن أسم أرابو ARABO كان يطلق على جميع سكان تلك القرى والفيافي، كما هو الحال في بلدان المغرب العربي في الوقت الحاضر.

من هي الأقوام التي سكنت العراق قبل ظهور السومريين؟ لا تتوفر لدينا معلومات دقيقة عن تلك الأقوام، بل والمعلومات عن السومريين أنفسهم تعد شحيحة، وتعتمد على ما أنجزه علماء الآثار حين استطاعوا فك رموز الكتابة المسمارية السومرية وكشفوا لنا ما حفظته تلك الرُقم الطينية المتبقية التي سجلت بعضها جزءً من جوانب الحياة التي عاشتها الأقوام المذكورة. قلة هذه الوثائق تعود إلى طبيعة المادة الطينة القابلة للتلف والضياع. وإن كانت هذه المواد لم تحفظ لنا إلا بعضاً من مخلفات تلك الفترة الزمنية، وإن ما وصلنا لا يمكن الركون إليه لبناء نظرية متكاملة عن طبيعة الحياة الثقافية وفنون الغناء والموسيقى بشكل خاص، فإن هناك ما يكفي لثبوت وجود نشاط غنائي وموسيقى **آلية** على مستوىً من التنظيم والإتقان والوظائف المحددة. وتركيزي على كلمة **آلية** لتمييز الموسيقى الآلية عن الموسيقى الصوتية. فالغناء فن طبيعي يظهر في الأيام الأولى من ولادة الإنسان بينما تتطلب الموسيقى الآلية تكامل الجسم البشري واستعداده للاستيعاب والتعلم والتدريب. كما أن توفر الآلة بحد ذاتة يستلزم ما يستلزمه من نضج العقل العلمي لاختراعها، وتوفر الوقت اللازم لمعرفة طبيعتها والسيطرة عليها، إضافة إلى التمرين والممارسة.

تحدثت العالمة الآثارية البلجيكية د. دوتشين كِلمِن (Duchesne Gailemin) من جامعة ليج في بلجيكا عن وجود نظام موسيقي متطور في سومر. وإن السلم الموسيقي الثنائي كان معروفاً في العام ٣٠٠٠ ق.م. وتعتبِر وجود هذا النظام المتطور تأسيساً للنظرية الموسيقية في العالم. يعني هذا أن الموسيقى كانت مادة ثقافية معروفة وشائعة في العراق القديم وأنها مرت بمراحل زمنية لا نعرف تفاصيلها قبل أن تصل إلى مرحلة التطور التي تحدثت عنها هذه العالمة. يمكن أن نخمن شكل هذا

التطور ومقداره بناءاً على ما يذكره عالم الآثار العراقي د.فوزي رشيد محمد في الحديث عن مستوى التطور الموسيقي الذي تحقق في عهد السومريين. ينقل لنا الدكتور فوزي، وهو من المختصين بالسومريات، نصاً سومرياً يقول: «**إن من يطمح في أن يصبح مغنياً محترفاً عليه أن يمر بمراحل محددة من التدريب تحت إشراف المحترفين من أهل الصنعة**» .وقد يكون هذا الشرط من أهم العوامل التي حصرت مهنة الغناء والموسيقى في بيوت محددة وجعلت منها فناً ومهنة موروثة ينقلها الآباء للأبناء بصورة عامة. لكن هذه الحالة لا تقف أمام الموهوبين ولا تغلق الأبواب بوجه من يمتلك القدرة الصادقة على الغناء. جاء في أحد النصوص السومرية: «**إذا استطاع فتىً أن يتعلم أغنية واحدة فقط، ويؤديها بإتقان فلا يستطيع أحدُ أن يرفضه من ممارسة المهنة**». ولكن ما هي حدود هذه المهنة؟ ندري أن للموسيقى والغناء وظيفة دينية وعسكرية واضحة. فالغناء كان مرافقاً لطقوس التعبد، والطبول والأبواق كانت عماد الفرق العسكرية فهي التي تنظم سير العساكر كما أن دورها في إدخال الرعب في صفوف جيش الأعداء أمر معروف. هناك إشارات إلى أن الموسيقى كانت تسمع في قصور الملوك وخلال أوقات الطعام، ولكننا لا نعرف الكثير عن الحفلات الموسيقية ومجالس الطرب.

لم تورد مصادر الآثار شيئاً يذكر عن الحياة الموسيقية في العهد البابلي الذي جاء بعد فترة السيطرة السومرية واستمر قرابة خمسة قرون، (١٨٠٠ ـ ١٣٠٠ق.م.). ولم يكن الحال أفضل في العهد الآشوري الذي استمر قرابة سبعة قرون، (١٣٠٠ ـ ٦٠٦ق.م.). ليس معنى هذا عدم وجود نشاط موسيقي إنما هو دليل على عدم وجود تطور نوعي واضح. فالمقارنة التي ينقلها لنا جورج فارمر عن البروفيسور ستيفن لونكدن (Professor Stephen Langdon) الذي أورد التشابه بين المصطلحات

الموسيقية الآشورية والعربية والعبرية، تدل دلالة واضحة على مدى النشاط الموسيقي في تلك الفترة. بعد انهيار امبراطورية بابل وآشور اصبح العراق ساحة حرب بين الغزاة من الفرس واليونانيين والبارثيين والساسانيين، واستمر هذا التطاحن قرابة عشرة قرون قبل أن يأتي الفتح الإسلامي فيعود العراق مشعلاً يضيء كل العالم ويمنحه الجمال في الفنون والموسيقى. ورغم موقف الحكم الإسلامي المعروف بالسلبية من الموسيقى والغناء فإن الجيوش الإسلامية استخدمت الموسيقى وخاصة الآلات الهوائية والنقرية كالأبواق المعروفة بالنفير والطبول الكبيرة. قبل هذا كانت الحيرة في منطقة الأنبار من المراكز الحضارية التي صمدت بوجه الغزوات الأجنبية فحافظت على منجزاتها الثقافية ومنها الموسيقى والغناء. ومن هذه المدينة عاد النظر بن الحارث إلى مكة المكرمة بعد أن تعلم فنون الموسيقى وأتقن أشكال الغناء الصوتي الذي طغى على الغناء المعروف **بالنصب** فأزاحه وحل محله.

لست هنا في معرض الغوص في تفاصيل الإنجازات الموسيقية لتلك الحقب التاريخية، إنما لا بد من الإشارة إلى أن الثقافة ما هي إلا حصيلة النشاط العقلي والروحي للمجتمعات، وإنها عملية تراكمية مستمرة ومتواصلة. وإذا كنا نجهل الإنجاز العقلي والثقافي الذي ورثه السومريون وممن ورثوه فقد صرنا، بفضل الكتابة، على دراية بمنجزات المجتمعات اللاحقة في التاريخ.

إن هذه الأقوام التي جاءت إلى أرض العراق حملت معها ثقافات تلك البقاع التي نزحت منها فامتزجت ثقافتها الموروثة مع ثقافة البلد الجديد وولدت ثقافة جديدة. وحتى حين غادرت وعادت إلى موطنها الأصلي فإنها لم تغادر من غير أن تترك كماً هائلاً من المادة الثقافية المتنوعة ومن بينها الثقافة الموسيقية. ويؤكد لنا تأريخ مصر الحديث هذه

الحقيقة التي تمثلت بالحملة الفرنسية على مصر وما خلفته بعد مغادرتها من مظاهر الثقافة والعلم التي أثّرت في كل تأريخ مصر وربما العالم العربي. فما ورثه السومريون في العراق زادوا عليه وما ورثه البابليون من السومريين زادوا عليه، وكذلك فعل الآشوريون، والأقوام التي تصارعت على أرض العراق لعشرة قرون بعد ذلك.

ثم ظهرت بغداد.. تلك التي «ما اشتبكت عليها الاعصر إلا هَوَتْ»، وعادت المدينة منتصبةً شامخة. فهي كعنقاء التاريخ لا تحترق إلا لتولد من جديد. ما استطاعت جحافل الغزاة المتدافعة ولا موجات الطاعون المتعاقبة ولا سعير الحرائق المتلاحقة أن تطمس معالمها أو تمحو شواخصها الحضارية ودورَها في إثراء العلم والثقافة الإنسانية.

مَجْدُ العباسيين، وربما كل العرب، تكامل وازدهر قي بغداد، وكأي مركز حضاري متميز في التاريخ، تقاطر عليها كلُ طامح أو طامع في زيادة ثروته أو علمه أو متعته. وكان من هؤلاء كبار المغنيين والمغنيات والراقصات المسميات بالقيان، وهن من أُصول فارسية ويونانية. في بغداد ظهر ابراهيم المهدي وابراهيم الموصلي وابنه اسحق واسماعيل بن جامع، كما ظهر زرياب الذي هاجر إلى الأندلس ووضع اسس النظرية التربوية في الموسيقى لكل العالم. وفي بغداد امتزجت ثقافات الفرس والأتراك والعرب، إلى جانب ثقافات عدد من التجمعات العرقية التي جاءت من شتى بقاع العالم الإسلامي. في بغداد تعايشت الديانات الكبرى الثلاثة. خلق هذا الوضع المفعم بالثراء والرخاء جواً من النشاط والتنافس بين شغيلة العلم والثقافة والفنون، ولم تعد الأشكال التقليدية المعروفة في الغناء كالنصب والسناد والهزج لتلبي حاجة المستمع الجديد. تنوعت الأشكال وتعمقت الدراسات الموسيقية وتمثلت تلك الإنجازات العلمية والثقافية بما خلفه لنا أبو اسحاق الكندي وابن المنجم

ووالفارابي والأرموي وغيرهم. في بغداد تكاملت النظرية الموسيقية العربية، وولدت الأشكال والقوالب التي نمت وتطورت حتى ظهرت بشكل المقامات التي نعرفها اليوم. ويكفي أن تكون الموسيقى والرياضيات حقلاً واحداً مستقلاً من الحقول الأربعة التي تبنتها *دار الحكمة* إلى جانب علم الفلك والطب والفلسفة.

على مثل هذه الأرضية الممتدة في عمق التاريخ يعيش عراق اليوم. ما تزال بعض الأغاني البدوية الصافية تتصدر قائمة الأغاني المتميزة، وما تزال أغاني الأهوار الأصيلة تفرض نفسها على الأذن العراقية، وما زالت أغاني الريف حاضرة في كل المناسبات السعيدة وموجودة في كل بيت. واخيرا..، ما تزال أنغام المقام العراقي بهيبتها وكبريائها تملأ النفوس بالنشوة وتملأ أرواح العراقيين بالسعادة والمتعة. ما تزال كل هذه الروافد تصب في بحيرة الثقافة الموسيقية في العراق المعاصر. صارت ثقافات هذه البيئات الأربعة متشابكة العناصر لتشكل ثقافة اكبر هي الثقافة العراقية.. لم تعد الصحراء بيئة للبدو الرحل وجمالهم الهائمة. صارت سيارات الحمل العملاقة تجوب مجاهلها وتتسلق تلالها وتختفي في بطون وديانها. دخلت الراديوهات والتلفزيونات في خيامها وبيوتها الطينية، وأثرت في إيقاع الحياة ومواضيع الغناء وتلاعبت في التعابير واللهجة.

لم تكن بيئة الأرياف في منأى عن مثل هذه المؤثرات. لقد ساهمت التكنولوجيا في تسجيل ونشر الألوان الغنائية الريفية فظهرت عشرات الأساليب سواء كان ذلك في ريف شمال الوطن أم في جنوبه. كانت اشكال الأغاني الريفية \ البدوية المنتشرة شمالي دجلة والفرات تصل آذان العراقيين في جنوب العراق بل وتصل إلى الأقطار العربية المحيطة بالعراق ويستقبلها الجمهور العربي بحماس ويتبناها. فقد صارت أغاني بغداد تسمع في تونس والمغرب والجزائر مثلما يستمع العراقيون إلى

أغاني تلك البلدان ويستمتعون بها. صار عامة العرب في دول شمال افريقيا يعرفون اسماء القبانجي وحضيري وناظم الغزالي مثلما يعرف العراقيون اسماء لطفي بوشناق ورابح درياسة من بلدان المغرب العربي. وتميزت أغاني الأهوار بعمقها وحزنها المركز الذي مس قلوب العراقيين في النصف الشمالي من الوطن العراقي. لقد عملت وسائط النقل المتطورة بأشكالها المتنوعة على تسهيل التبادل الثقافي بين أجزاء الوطن الواحد كما فعلت ذلك بين البلدان المختلفة، فصارت اغاني النايل والسويحلي والعتابة شائعة في مناطق العمارة والناصرية مثلما صارت اغاني اهوار العمارة والناصرية مألوفة في الأنبار والموصل. إن التطورات التي اصابت التكنولوجيا في كل انحاء العالم فتحت الطرق والأبواب للتبادل الثقافي بين الشعوب وأثْرت الرصيد الثقافي لجميع البلدان.

إن حقيقة تنوع الأجناس والطوائف في العراق قد فعلت فعلها من خلال الانتشار المتبادل لاغانيها في كل انحاء الوطن وتبنيها من قبل كل الأطراف. حين كتب المرحوم الدكتور زاهد محمد اغنية **هربشي كرد وعرب** ولحنها المرحوم احمد الخليل عام ١٩٥٩ وظهرت في التلفزيون صُرتَ تسمعها في شوارع المدن العراقية في اليوم التالي على لسان العرب والكرد والآشوريين والكلدان ومن طوائف السنة والشيعة والمسيحيين والصابئة وغيرهم. وحتى في الرقصات الشعبية فإن الكرد المجاورين للعرب يتقنون ويستمتعون بالدبكة العربية مثلما يستمتع العرب بالرقصات الكردية. إن العراقيين الساكنين في المناطق الوقعة بالقرب من الحدود الإيرانية أو التركية يحفظون الأغاني الشائعة وراء حدود البلدين وبالعكس. الذي يجري في هذه الحالة هو الإغناء المتبادل للثقافة المحلية وذلك في الألحان والإسلوب وطرق التقديم والعرض وبكل ما يرفع مستوى الغناء لدى الجميع.

# حول موسيقى الأديان

الموسيقى أو ميوسِك أو مزيكا وغيرها من الأسماء هي أساساً أصوات موجودة في الطبيعة تتآلف وتندمج مع بعضها بمقادير متفاوتة فتظهر في أشكال يلذ سماعها كما يقول ابن خلدون[1]. فالطبيعة هي المصدر الأول للموسيقى، والإنسان هو المخلوق الوحيد الذي فكر بها وحاول فهمها ومن ثم تطويرها إلى ما هي عليه الآن. فالمخلوقات تطرب للاصوات الجميلة كما تفعل الجمال إذ تأنس لأنغام الحداء وبعض الأفاعي حين تستجيب للعزف الموسيقي، بل كما تشدوا بعض الطيور المعروفة بجمال اصواتها. لكن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي لم يتوقف عند السماع والتلذذ فقط، بل حاول أن يفهم هذه الأصوات ويتدخل بتآلفها وطريقة إخراجها وتنويع نماذجها. بعض الموسيقيين يُقَربون الموسيقى من اللغة فيعقدون مقارنة بين الحروف التي تكون الكلمة في اللغة والأصوت التي تكون النغمة في الموسيقى، وإن مجموع الكلمات يكون الجملة اللغوية ومجموع النغمات تكون الجملة اللحنية.. وهكذا.

لا ندري بالظبط من أين وكيف دخلت كلمة موسيقى إلى اللغة

---

(١) ابن خلدون، المقدمة، الطبعة الإنكليزية، لندن ١٩٦٧.

العربية. ولكني أميل إلى الرأي القائل بأنها من أصل يوناني وإن جذرها هو كلمة «muse» التي تعني آلهة الشعر عندهم، لأن الشعر في بداياته الأولى مرتبط بالغناء، وإن الشاعر هو المغني وبالعكس. ومن هنا أيضاً كان كل ما هو جميل في عالم الصوت يعتبر من إيحاء آلهة الشعر والغناء. وحين تطورت الموسيقى الآلية واستقلت عن الموسيقى الصوتية (الغناء)، تميزت كلمة الموسيقى عن الغناء وارتبطت بالتأليف الصوتي المستقل عن الشعر.

لكن بعض الدارسين ومنهم الشيخ جلال الحنفي[1] يكرر الحكاية التي أوردها الشيخ أحمد بن عبد الرحمن حول أصل كلمة موسيقى ويعتقد أنها جاءت من أصل سامي إن لم نقل عربي. ويرجع ذلك إلى قصة المتاهة التي وقعت لبني إسرائيل في سيناء. ويذهب بعض الموسيقيين إلى ربط هذه الأصوات بأسماء أثنا عشر نبياً وليس سبعة كما أوردها احمد بن عبد الرحمن، كانت الموسيقى وما تزال من الأركان الثقافية لكل أُمة. فهي الموحدة لأحاسيس المجتمع بل لأحاسيس المجتمعات المختلفة. وهي واسطة تعليمية فعالة في المراحل العمرية المختلفة، فقد ساعدت على نشر التعاليم والقوانين والفضيلة والتربية. ومن الجانب الآخر، فإن الموسيقى كانت من مستلزمات الحروب بفعل قدرتها على ترسيخ النظام وظبط الحركات وتوجيهها في المسار المطلوب كما تفعل أصوات الطبول والصفاقات ببث الرعب في صفوف الأعداء. وما يهمنا في هذا المجال هو أن الموسيقى قد لعبت دوراً ثقافياً كبيراً وساهمت في بناء صرح الحضارات القديمة، فضلاً عن كونها من وسائل العبادة المهمة التي تَوسَل بها البشر للإرتباط بالآلهة.

---

(١) التجويد من أقدم قواعد النوطة في الموسيقى، ١٩٧٥، بغداد.

وحين يجري الحديث عن تأريخ الموسيقى، يتفق الجميع على أن الصوت البشري هو أقدم الأشكال الموسيقية التي استخدمها الإنسان بوعي أو بدون وعي، وإنه الصوت الأوسع مدى والأجمل بين جميع الأصوات الصادرة عن كافة المخلوقات وكافة الآلات الموسيقية. فالأداء الصوتي الفردي أو الجماعي هو النموذج الموسيقي الأسبق لما كان من مستلزمات الطقوس الدينية القديمة. لكن هذا النموذج الموسيقى لم يخرج عن نطاق الوظيفة الدينية ولم يغادر دُور العبادة مكاناً أو زماناً. لم تخرج التراتيل الكنسية إلى المجالس والحفلات العامة، ولم تبتذل الأذكار الدينية خارج مناسباتها. وهذا الحال يصح على طقوس كافة الشيع والطوائف الدينية.

عند الحديث عن الأغاني الدنيوية تتبدل الحكاية. إذ من الطبيعي أن تكون أولى الأغاني في التأريخ هي الأغاني الفوكلورية. وهذا يعني أن كل مجموعة بشرية مستقلة نسبياً عن المجموعات الأُخرى لها أغانيها الخاصة بها.

لنأخذ «الأبوذية» العراقية[1] نموذجاً لما نقول: فـ«الأبوذية» رباعية شعرية باللغة العامية تنظم على منوال بحر الوافر من بحور الخليل، وتنظم لكي تُغنى. والمعروف حتى الآن أن كل رباعية من هذه الرباعيات يمكن أن تغنى بحوالي ستة وثلاثين لحنها مختلفا. من بين هذه الألحان أو الأطوار، كما يطلق عليها العراقيون، طور يدعى بالطور الصبّي، نسبة إلى طائفة الصابئين أو الصابئة. وهذه التسمية مثل غيرها من التسميات لا تخضع لمنطق محدد. بعض الأطوار سُميت بأسماء القبائل أو المدن أو الأشخاص، وأحياناً بأسماء المقامات الموسيقية. فهناك

---

(١) ثامر العامري، أغاني ريف العراق، بغداد ١٩٧٦.

طور يدعى الحياوي نسبة إلى مدينة الحي في جنوب العراق، وطور آخر في مدينة الحي نفسها يدعى الغافلي نسبة إلى قبيلة الغوافل التي تسكن أطراف المدينة والتي يشيع غناء هذا الطور بين أفرادها. أما المنكوب فهو طور يغنيه شخص اسمه سلمان المنكوب. وهناك طور البيات وهو الطور الذي يُغنى على مقام البيات المعروف في الموسيقى العربية.. وهكذا. وما اسم الطور «الصبي» إلا مصادفة وجود طائفة االصابئة بكثافة في تلك المنطقة الجغرافية المحددة كما هي الحال مع الطور الغافلي الذي مر ذكره، خاصة وإن تجمعات الصابئة أو الغوافل المتواجدة في االمناطق الأُخرى لا تلتزم بغناء هذين الطورين وربما لا تعرفهما.

لم أسمع بالطور الإسلامي أو النصراني أو اليهودي. وإذا كان الغناء يرتبط بالطائفة أو الدين فما هو غناء النصارى أو المسلمين؟ دع عنك غناء اليهود. وإذا إتسع الأمر وشمل الموسيقى عموما، فهل صحيح أن لكل طائفة دينية غناءها وموسيقاها الدنيوية الخاصة؟ ما هي الموسيقى الإسلامية؟ أهي موسيقى الباكستان أم الجزائر أم اليمن؟ وما هي االموسيقى النصرانية! أهي موسيقى الإيطاليين أم الفرنسيين أم الألمان؟ يمكن أن نوجه نفس الأسئلة حول موسيقى اليهود أو غيرهم من الأديان؛ فهل أن الموسيقى التي يمارسها اليهود في كدانسك في بولندا هي الموسيقى اليهودية أم أنها تلك التي كانت تمارس من قبل اليهود في العراق أم هي الموسيقى الموجودة الآن في نيويورك؟ وإذا قبلنا بالمنطق الذي يرجع موسيقى الأفراد في كل أُمة إلى دياناتهم المتفرقة فأننا نجرد كل الأُمم من ثقافاتها وفنونها فتصبح موسيقى العالم كلها موسيقى اسلامية أو نصرانية أو يهودية أو غيرها من الديانات والطوائف. ذلك لأن الموسيقيين الإسلام أو النصارى أو اليهود أو غيرهم متواجدون في جميع بلدان العالم تقريباً.

إن ما يصح عليه تعبير «الموسيقى الدينية» هو تلك الموسيقى التي ترافق التراتيل الدينية خلال أداء بعض الطوس الخاصة لكل ديانه. وحتى في مثل هذه الحالة، هناك فرق واضح بين تراتيل الكنائس في اليونان وتلك التي في جنوب افريقيا، مثلما يوجد فرق واضح بين التواشيح والإبتهالات الدينية الإسلامية في مصر وتلك التي في إيران، وإن الأغاني الدينية التي تقدم في الموالد النبوية الشريفة في بغداد هي غير الأغاني التي تقدم في أماكن عربية أُخرى في نفس المناسبة، فهل يصح أن نعتبر الأغاني الشائعة في بلد ما هي أغاني طائفة دينية محددة لأن أفراد هذه الطائفة يمارسون تلك الأغاني مع بقية أبناء البلد بطوائفه المختلفة؟

تعالت، في الآونة الأخيرة وتحديداً في في أواخر القرن المنصرم بعض الأصوات في الأوساط الأكاديمية في بريطانيا وهي تتحدث عن ما يدعى «الموسيقى اليهودية»، مما جعل الكثير من الموسقيين والباحثين ومن بينهم بعض اليهود، يتساءلون عن نوع هذه الموسيقى وطبيعتها. وكانت البداية عبارة عن محاولات متفرقة لبعض الموسيقيين اليهود لتقديم صورة عن الأجواء الغنائية لتجمعات اليهود في بعض الدول العربية ومنها العراق. ولكن الدكتور أليكس اليهودي البريطاني أستاذ الموسيقى في جامعة «وسط لندن» آنذاك طور هذا الأمر إلى مبحث خاص أطلق عليه «الموسيقى اليهودية» وراح يقدمه في المجالات الأكاديمية والمؤتمرات العالمية. كانت الصدفة أنه قدم هذا الموضوع في مؤتمر عالمي في النمسا، ومن سوء حظه أن يكون الدكتور صالح المهدي العالم الموسيقي التونسي المعروف من بين المشاركين في ذلك المؤتمر. وحين فُتح باب النقاش وقف صالح المهدي وردَّ على طروحات أليكس نظرياً وعملياً أمام الحاضرين للحد الذي أجبر أليكس

على الوقوف والإعتذار عن خطأ المعلومات التي قدمها لكافة الموسيقيين الحاضرين. رغم ذلك أعاد أليكس الكرة في محاضرة أخرى في جامعة لندن وفي غياب أي موسيقي عربي، فكانت النتيجة أن جامعة لندن قد قررت نقل أليكس وكل قسم الموسيقى من جامعة وسط لندن «central London» إلى كلية الدراسات الشرقية «saos» في جامعة لندن. وعلى أي حال فإن موضوع الموسيقى اليهودية ما يزال أمراً يثير التساؤل حتى بين بعض الموسيقيين اليهود: أهي موسيقى اليهود في فلسطين أم في نيويورك أم في العراق؟ ما هي أُسس تلك الموسيقى وما هي صفاتها المميزة وجوانب تفردها؟ وهل أن وجود المؤلفين الموسيقيين وبعض العازفين اليهود في نيويورك يجعل موسيقى هذه المدينة، التي هي جزء من ثقافة الغرب، موسيقى يهودية؟ ويمكن تكرار نفس السؤال حول الموسيقى في بغداد أو موسكو. فالمؤلفين الموسيقيين الذين ولدوا وتربوا في موسكو، سواء كانوا مسلمين أو يهود أو نصارى أنتجوا موسيقى روسية رغم اختلاف دياناتهم. وما زالت الأغاني الروسية ملكاً لأبناء كل الديانات من نصارى ويهود ومسلمين وغيرهم.

لزيادة الإيضاح ينبغي الإجابة على السؤال التالي: إذا كانت الديانة المعينة هي التي تحدد الأشكال الثقافية للمجتمع المحدد، فلماذا تختلف موسيقى المسلمين في الهند عن موسيقى المسلمين في المملكة العربية السعودية؟ أو لماذا تختلف موسيقى االيهود في نيويورك عن موسيقاهم في العراق؟ وإذا اتفقنا على أن الدين ليس هو العنصر الذي يحدد الأشكال الثقافية، فكيف يجوز لنا أن نصف الموسيقى بإنها موسيقى إسلامية أو يهودية أو غيرها؟ أين دور الوسط الثقافي والحضاري للمجتمع في منح الأفراد فرصة التطور والنبوغ؟ صحيح أن العازف اليهودي الشهير «يهودي منوين» يعتبر من أعظم العازفين على آلة الكمان

في العالم، ولكنه من المشكوك فيه أن يكون قد بلغ هذه المكانة لو أنه كان قد ولد وترعرع في مجتمع اليهود في اثيوبيا. ونفس الشيء يمكن أن يقال عن كثير من العلماء المسلمين أو النصارى أو غيرهم ممن عاشوا ودرسوا وبرزوا في كنف الحضارات الغربية. ولأن أهم المحاور التي ترتكز عليها دعوة الموسيقى اليهودية هي موسيقى اليهود في العراق، فلا بأس من الوقوف عند هذه الموسيقى.

إن الموسيقى العربية بوجه عام والعراقية بوجه خاص هي موسيقى تعتمد على المقامات الغنائية وتطورها. والمقامات الغنائية هي تراكيب أدائية تستند على مقام موسيقي معين وتعتمد على عدد من المقامات الموسيقية المتجانسة مع المقام الأساسي. والذي يدرس بدايات نشوء وتطور المقام العراقي منذ العهد العباسي حتى االوقت الحاضر لا يجد من أعلام اليهود ممن يمكن أن يُوضع في مستوى صفي الدين بن عبد المؤمن الأرموي[1] أو عبد القادر المراغي[2]، أو بمستوى المتأخرين كاعلام قرّاء المقام االمعروفين أمثال أحمد زيدان أو محمد القبانجي[3]. وإذا كان بعض اليهود قد برعوا في أداء المقام كعازفين على بعض

---

(١) ولد صفي الدين الأرموي في سنة ١٢١٦م وتوفي سنة ١٢٩٤م في أُرمية في أذربايجان. ويعتبر الأرموي من اعظم الموسيقيين في تأريخ العرب. كان رئيساً لمطربي المستعصم آخر الخلفاء العباسيين. له مؤلفات كثيرة وصلنا منها ثلاثة فقط هي: كتاب الأدوار، والرسالة الشرفية في النسب التأليفية، وكتاب الإيقاع.

(٢) موسيقي بارز، دون الإيقاعات وثبتها على شكل دوائر في كتابه «مقاصد الألحان». توفي سنة ٨٣٨ للهجرة ـ ١٤٣٤م.

(٣) ولد محمد القبانجي عام ١٩٠١م وعاش حوالي تسعين عاماً. يعتبر القبانجي من افضل مؤدي المقام العراقي، ومن الذين ساهموا في إحياء عدد من المقامات التي أوشكت على الإنقراض كمقام اللامي.

الآلات الموسيقية في العراق فإن احدا منهم لم يبلغ القدرة العزفية التي بلغها جميل بشير(النصراني) أو الأمير محيي الدين(المسلم). وحتى على المستوى الشعبي أو الفوكلوري لم يظهر بين اليهود من كان يضاهي حضيري ابو عزيز أو داخل حسن أو عبد الأمير الطويرجاوي[1]. وإذا كانت الفنانة العراقية اليهودية «سليمة باشا»[2] هي الوثيقة التي يستشهد بها من يحملون راية الموسيقى اليهودية، وإنها قد خلدت بعض الأغاني العراقية، فقد فعلت ذلك كل من «عفيفة اسسكندر» النصرانية و«صديقة الملاية» المسلمة. وتقديري أن زواج سليمة باشا من الفنان الكبير ناظم الغزالي ومرافقتها له في كثير من الحفلات آنذاك، قد ساهم كثيراً في شهرتها للحد الذي وصلت إليه. مع ذلك فإن أغاني سليمة باشا، اليهودية العراقية لا علاقة لها بأغاني ليلى مراد اليهودية المصرية. فأين أثر الدين في توحيد أغاني هاتين الفنانتين اليهوديتين؟!

يستند دعاة ما يسمى بالموسيقى اليهودية إلى أن لهجة بعض الأغاني هي العنصر المميز لأغاني اليهود، وينسون أن أكثر تلك الأغاني هي أغانٍ تختلط مع الكثير من أغاني البلدان التي يعيشون فيها. فلهجة الأغاني الشعبية التي يغنيها اليهود في بغداد لا تختلف كثيراً عن لهجة الأغاني الشعبية التي يغنيها المسلمون أو النصارى في مدينة الموصل. فالحديث عن اللهجة كعنصر مميز لا يصمد أمام تنوع وتعدد اللغات

---

(١) عبد الأمير طويرجاوي (١٨٩٨ ـ ١٩٧١)، وحضيري أبو عزيز ١٩٠٨ ـ ١٩٧٣)، وداخل حسن (١٩١٢ ـ ١٩٨٥)، من اعلام الغناء الريفي العراقي.

(٢) ولدت سليمة مراد المعروفة بسليمة باشا عام ١٩١٥ وغنت لأكثر من خمسين سنة، وعرفت بإتقانها لفنون الغناء الشعبي وبعض المقامات. تزوجت من المطرب العراقي الشهير ناظم الغزالي المولود عام ١٩٢٣والذي وافاه الأجل في عز شبابه في الكويت عام ١٩٦٣.

واللهجات التي يتحدث بها اليهود في جميع أنحاء العالم. ولنقصر الأمر على اللهجات، فهل اللهجة العربية التي يتحدث بها يهود اليمن هي نفس اللهجة التي يتحدث بها يهود المغرب أو العراق أو السعودية؟

من حق جميع الأديان أن تتحدث عن خصوصياتها الثقافية. فالثقافة الدينية المسيحية تمتد إلى عشرين قرنٍ في عمق التأريخ، مثلما تمتد الثقافة الدينية الإسلامية أو اليهودية أوغيرهما، وهي جميعاً ثقافات قائمة بذاتها ولها عناصرها وحدودها. فالشكل المعماري في تصميم دور العبادة يختلف بين الجوامع والكنائس اختلافاً كبيراً، كما تختلف مكونات الزي الديني الرسمي مادة وشكلاً، دع عنك الاختلاف الكبير في طرق وأساليب أداء الفرائض الدينية وأنواع السلوك المتبع في ممارسة الطقوس الدينية الأخرى. صحيح أن كل ما تقدم هي عناصر من خصوصيات هذه الثقافات، ولكن إذا كان الحديث عن «الطاقية» اليهودية، كزيٍ يميز اليهودي ممكناً، فإن الحديث عن تمييز لوحة فنية يرسمها فنانٌ يهودي عن أُخرى يرسمها نصراني أو مسلم أمر غير مألوف. ولا أدري كيف يمكننا أن نميز الديانة التي ينتمي لها شخص ما من خلال عزفه لتقاسيم على الكمان من «مقام البيات» مثلاً.

إن حكاية الموسيقى اليهودية مثل حكاية الطبخ اليهودي والخياطة اليهودية، فهي نتاجات ثقافية يعرفها كل الفلسطينيين فيما مضى ـ إسلاماً ويهوداً ونصارى ـ وكثير من العرب، وقليل جداً من يهود اسرائيل الجدد، ولا يعرفها بقية اليهود في العالم. ذلك لأن الدكتور أليكس حامل راية الموسيقى اليهودية والذي تعرفت عليه في مؤتمرات «المنظمة العالمية للفنون الفوكلورية» لا يعرف كلمة واحدة من كلمات اللغة العربية التي يغني بها اليهود العرب. وإن بعض ممن يحملون الدكتوراه في «الموسيقى اليهودية في العراق» لا يمكنهم فهم كلمات الأغاني التي

تناولوها بالدرس ولا يحسنون نطقها. وقد تم فعلاً أداء بعض الأغاني العراقية بصورة لا يمكن لأي عربي أن يفهم منها ما تقول كلمات الأغنية. الملفت للنظر هو إن الموسيقيين من اليهود العراقيين الذين عاشوا في العراق ومارسوا الموسيقى والغناء هناك يقفون مثلنا مستغربين من هذا التعبير الذي يتبناه من هم بعيدون عن الثقافة العربية والعراقية. إن إيراد الحقائق المتقدمة لا يهدف إلى إنكار دور اليهود أو غمط حقهم في إنتاج الثقافة وامتلاكها والتمتع بها، إنما هو تأكيد لحقيقة أن الموسيقى والأغاني التي مارسها اليهود في العراق لم تكن وليدة كونهم يهوداً بل لأنهم عراقيون يعيشون في بيئةٍ ثقافية واحدة هي الثقافة العراقية مثلما يعيشها غيرهم من المسلمين والنصارى. إن اعتراضي على إطلاق عنوان «الموسيقى اليهودية في العراق» هو مِثل اعتراضي على عنوان «الموسيقى الإسلامية» أو «الموسيقى النصرانية». لكنني لن أعترض على عنوان: «موسيقى الطقوس الدينية» اليهودية أو الإسلامية أو النصرانية اينما وجدت وضمن أي كيان قومي.

# تحريم وتحليل الغناء

ليس هناك موقف محدد لتحريم أو تحليل الغناء إنما يعتمد بعض الفقهاء، ومنهم الشيخ محمد الغزالي رحمه الله على أن «**الأصل في الأشياء الإباحة**». فهناك إشارات ودلائل تبيح الغناء. تعتمد هذه الدلائل على المواقف التي تروى عن النبي محمد صلى الله عليه وسلم. فموقفه من الحداء الذي هو شكل من أشكال الغناء معروف وواضح. فقد كان يصطحب البراء بن مالك في سفراته ليحدي له وللرجال الذين معه. وكان في بعض سفراته يصطحب الحادي أنجشة ليحدي للنساء. ويروى عن عائشة انه حين دخل أبو بكر رضي الله عنه على رسول الله ووجد قينتين تغنيان نهرهما، فكشف، صلاة الله عليه وسلَّم عن وجهه وقال لأبي بكر رضي الله عنه: «**دعهما يا أبا بكر إنها أيام عيد**». كما روى عبد الله بن سعد عن يونس عن عكرمة عن إبن عباس أنه قال: «مر رسول الله (ص) بحسان بن ثابت وقد رش فناء فاطمة ومعه اصحابه سماطان وجارية له يقال لها سيرين معها مزهرها تختلف بين السماطين بين القوم وتغنيهم. فلما مر النبي عليه السلام فلم يأمرهم ولم ينهاهم فانتهى إليهم وهي تقول في غنائها المقتضب: (هل عليَّ ويحكم إن لهوت من حرَج) *فتبسم النبي عليه السلام وقال: (**لا حرج إن شاء الله**)». وفي لومه لعائشة حين لم تبعث من يغني في عرس الأنصاري، لأن الأنصار*

*يحبون الغناء، دليل قاطع على عدم تحريم هذه النعمة التي انعم الله بها على البشر. أما المواقف المتضاربة حول الغناء فقد جاءت على شكل استجابات محددة لمناسبات مختلفة الطبيعة.*

كيف يحرم الغناء حين يكون شكلاً من أشكال تجويد الكلام الطيّب! ألم يخرج الأنصار وهم يغنون لاستقبال النبي صلى الله عليه وسلم حين قدم من مكة المكرمة إلى المدينة المنورة؟ أليست الحجر التي يمكن أن تهشم الرؤوس هي نفسها التي نبني بها البيوت التي تقينا من الحر والبرد! فالغناء بحد ذاته ليس موضوعاً للتحليل والتحريم إنما المقصود هو الغناء الذي يسيء إلى الإسلام وإلى المجتمع ويضر بحياته، شأنه في ذلك شأن كل ما يسيء إلى المجتمع ويهدم حياته. والغناء كما يقول الشيخ محمد الغزالي «ما هو إلا كلام، فحَسِنُهُ حَسِن وقبيحه قبيح»، ولو لم يكن صوت أبي موسى الأشعري حَسِن لما اطراه النبي صلى الله عليه وسلم حين سمعه يقرأ القرآن وقال له: «**لقد أُوتيت مزماراً من مزامير داود**». ولو كانت الموسيقى حرام لما شبَّه جمال صوته بالمزمار. إن هذا المنطق هو الذي ضمن للغناء والمغنين البقاء والاستمرار في العصور الإسلامية اللاحقة.

ففي العصور التي تلت عصر الخلفاء الراشدين صار الغناء أمرا شائعا فاتسع مجاله واستقرت صنعته. وصار امتلاك الجواري واستقطاب المغنين والموسيقيين من مستلزمات الوجاهة. وكانت مجالس بعض الخلفاء مسرحاً لتنافس المغنين والموسيقيين والشعراء. وبمرور الزمن دخل الغناء إلى ساحة العبادة وبدأ الصوفيون يتوسلون به للتقرب إلى الله وبلوغ أسمى أشكال التعبير في حب الخالق عز وجل. ورغم استمرار الحوار والخلافات فأن الغناء صار من المواد المهمة في مناسبات العبادة

وخاصة مناسبة رمضان. وبعد تطور وسائل الأعلام وخاصة محطات الإذاعة والتلفزيون صار شهر رمضان موسما تستعد فيه برامج الثقافة الدينية والترفيهية لتهيئة المادة الغنائية الملائمة لهذه المناسبة المقدسة. وتختلف الأمة من بلد إلى بلد ومن جو ثقافي إلى جو ثقافي آخر، رغم أن الإسلام هو دين الجميع. فبعض الأقطار العربية تبث عددا كبيرا من الأغاني الدينية والدنيوية المرتبطة بشهر رمضان. ولأن هذه الأقطار تمتلك المؤسسات واللجان والخبراء والمراجع الدينية فأن السيطرة على كلمات الأغاني وحتى ألحانها يخضع لهذه المؤسسات بحيث يظهر بالشكل الذي لا يثير حفيظة البعض وربما اعتراضهم.

لكن الأمة تبقى أكبر من أي قطر من الأقطار، وان بعض أبناءها يتواجدون في بقاع لا تمتد لها أيدي اللجان والمراقبين. لهذا تأتي أغانيهم في رمضان وحوله نابعة من حقيقة ومدى فهمهم للدين وطريقتهم في احترام وتطبيق الشعائر التي يعتزون بها هم أنفسهم. فالمتعلمون يعرفون حدا أدنى من المباح وغير المباح. لكن أبناء القرى والبوادي يتصرفون حسب فهمهم المتواضع تساعدهم في ذلك سلطة القيم الاجتماعية السائدة في مجتمعهم. فما هو مباح في المدينة قد لا يكون مباحا في القرية وبالعكس. وبعض ما يثير الهمس وربما الضحك في القرية قد لا يثير اهتمام أهل المدينة. مثال ذلك ما حدث مرة ونحن نسجل إحدى الأغاني إذ اعترض المراقب على عبارة «كل حبة وكل مصّه» في الوقت الذي يعتبرها القرويون عبارة مدهشة تثير فيهم شعورا قويا بالجمال والمتعة، فهي جزء من رباعية في أغنية فوكلورية عراقية ترافق الدبكات اسمها «ولج عرنه ولج خانه» هذا نصها:

عِـبَـرتْ الـشـط عـلـى نـصّـه  عـلـى أُمْ مَـشـذوبَـة الـكـصَّـة

كـــل حـــبـــة وكـــل مـــصّـــه  تـطـيّـبْ كـلـيـبْ الـوجـعـانـا.

فحيث تتعقد الأمور في بعض مجتمعات المدينة إزاء حقائق حياتية بسيطة تجد القرويين متحررين منها تماما. فهي حقائق لها أصول معروفة وقوانين تسيرها بالشكل الذي لا يخل بالقيم الاجتماعية المقدسة. ولذا فهي لا تحتل حيزا من تفكيرهم لأنهم يعيشون حياة طبيعية بكل ما فيها من تناقضات. وهم يسمون الأبيض ابيض والأسود اسود ويفتقرون إلى خبرة اللف والدوران مهما ازدادت فطنتهم. وهذا لا يعني أن المجتمعات الريفية أو البدوية لا تمتلك ثقافة خاصة بها. فالقرويون والبدو لهم ثقافة غير ثقافة أهل المدن. وهذه الثقافة هي الجانب الروحي الذي يعينهم في حياتهم ويفسر لهم ظواهر الحياة الطبيعة والاجتماعية.

فقراء الريف أو البادية لا يرتدون إلا ما خف من الملابس وان ملابسهم بدائية التصميم مهمتها الأساسية توفير شيء من الدفء أو اتقاء حرارة الشمس، وستر ما ينبغي ستره من الجسم. ولكن هذه الحاجات تتفاوت من من بلد إلى آخر؛ فالظروف المناخية في المنطقة الإستوائية غيرها في المناطق الباردة. ومعلوم أن الإسلام لم يأتِ لقوم دون قوم بل هو دين لكل العالمين.

وهذه الشروط غير ملزمة لحد معين من الأعمار وحسب الجنس أيضا. ففي السنوات الأولى يتساوى الذكور والإناث وتقتصر وظيفة الملابس على اتقاء الحر أو البرد وحماية الجسم من عوامل الطبيعة الأخرى كالشمس والهواء. بعد تقدم السن يبدأ الاهتمام على ما يستر الجسم وخاصة للإناث. فتبدأ مظاهر الحشمة على الإناث دون الذكور إلا إذا كانت العائلة متمكنة. ونحن هنا لا نتحدث عن الموسرين من الناس إنما عن عامة الناس.

# الصوت

الصوت هو مادة الموسيقى. وهو كما يقول *الكساندر إفرام*[1]: «كلمة لها معنيان: المعنى الشخصي البحت أو السايكولوجي والمعنى الموضوعي أو الفيزيائي». ويبدو لي أن اللغة الإنكليزية اعطت كلمة voice للصوت البشري وsound لأصوات المخلوقات الأُخرى. فالصوت هو الإحساس السمعي عندما تسمعه الأذن وهو بالمعنى الفيزياوي طاقة تنتشر عبر اوساط متعددة فتسمعها الإذن أو لا تسمعها. ذلك لأن الإذن تميز الصوت الحادث من عشرين ذبذبة فأكثر إلى عشرين ألف، ولا تميز أقل من ذلك ولا أكثر. وادوات إنتاج الصوت الأساسية هي الرئتان والحجاب الحاجز والحنجرة والحبال الصوتية والفم والأنف، وجميعها تعمل بأمرة الدماغ. فالدماغ يأمر الحجاب الحاجز والرئتين باصدار تيار هوائي يمر بين الحبال الصوتية في الحنجرة التي تعمل كصندوق صوتي بمساعدة الفجوات الرنانة، كقاعدة وسقف الحلق وبإسناد من العضلات التي تسيطر على حركات كل هذه العناصر كالحبال الصوتية وإدامة ضخ مقدار الهواء المطلوب وغيرها.

---

(١) *الصوت* ألكساندر إفروم، ترجمة محمد عزالدين فؤاد، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٢.

## الصوت البشري

يقع الصوت البشري في قسمين: صوت الرجال وصوت النساء. تقع اصوات الرجال في ثلاثة اصناف رئيسية:

١ ـ الصادح (تينور ـ Tenor) وهو اعلى الطبقات الصوتية عند الرجال. ولهذا الصوت ثلاثة انواع هي النوع الخفيف والعاطفي والدرامي.

٢ ـ الجهير الأول (الباريتون ـ Baritone)، وهو الطبقة الوسطى عند الرجال.

٣ ـ الجهير (الباص ـ Bass)، وهو اغلظ اصوات الرجال.

ويقع الصوت النسائي أيضاً في ثلاثة اصناف رئيسية هي:

٥ ـ الندي (السوبرانو ـ Soprano)، وهو اعلى طبقة في اصوات النساء.ومنه ثلاثة فروع أيضاً هي السوبرانو الخفيف والعاطفي والدرامي.

٤ ـ الندي المتوسط (الميتزو سوبرانو ـ Mezzo Soprano)، وهو الطبقة المتوسطة عند النساء.

٣ ـ الرنان (الكونترالتو أو الألتو ـ Alto - Contralto)، وهو الطبقة الغليظة عند النساء[١].

من معاني الصوت في اللغة العربية هو الغناء (وقد استخدمه أبو الفرج الأصفهاني بهذا المعنى في كتاب الأغاني). فيقولون هات لنا بصوت أي غن لنا. والعلاقة بين الصوت والغناء علاقة عضوية لأن

---

(١) من مقال كتبة رامي درويش في مجلة الحياة الموسيقية العدد ٦٠ لسنة ٢٠١١، وزارة الثقافة السورية.

الصوت هو الأداة التي تنتج الغناء كما يريده الدماغ. ولذلك جاء في الوكيبيديا الإنكليزية المبسطة ـ الإنسكلوبيديا الحرة[1]، أن الغناء هو صناعة الموسيقى الصوتية لأن المرء حين يغني فهو يرفع صوته أو يخفضه، فإذا تمت هذه العملية طبقاً لدرجات السلم الموسيقي فإنها تنتج الأنغام.

لقد ساهم العلماء والفلاسفة العرب في موضوع الموسيقى والغناء فوضعوا للأصوات اوصافاً اطلقوا عليها اسماءً مختلفة قاربت الخمسين اسماً أو اكثر، منها الجهوري وهو الصوت الصافي الواضح في مداخل الكلمات ومخارجها، الصوت الداودي المعروف بالعذوبة والجمال والمنسوب إلى النبي داود عليه السلام، وكذلك الصادح والأبح والرخيم والأغن ولأخن والناشز وغيرها.

صحيح أن اللغة من ركائز الأغنية وإن الأغنية في الظاهر ترتبط باللغة، وبالشعر خصوصاً، لكن الأغنية في الواقع هي عالم مستقل تنتمي إلى الصوت أكثر من انتماءها إلى اللغة التي هي الأخرى تنتمي إلى الصوت.

فاللغة كلمات والكلمات الفاظ والألفاظ صوت، إذا غاب الصوت غابت الكلمات وغابت اللغة. وكما تقول البروفسور إزابيل بيريز[2] أستاذة السايكولوجي في جامعة مونتريال في كندا: أن دماغ الإنسان

---

(١) موقع؛ Wikipedia.org/wiki/Singing

(٢) إيزابيل بيريز (Isabelle Peretz)، من مواليد ١٩٥٦، أكملت تعليمها في بلجيكا وحصلت على الدكتوراه في موضوع علم النفس التجريبي من الجامعة الحرة في بروكسل عام ١٩٨٤. وبعدها قُبلتْ للتدريس في جامعة مونتريال وما تزال، وهي الآن تجلس على كرسي الإستاذية للبحوث المعرفة العقلية للموسيقى في الجامعة.

يحتوي على منظومة مستقلة من الخلايا المسئولة عن الموسيقى ولكنها متداخلة في عملها مع المنظومة المسئولة عن اللغة. وهذه المنظومة تمتلك نُظماً محددة مسؤولة عن اللحن والإيقاع وإنها ليست عضواً ضئيلاً مثل التجمع أو التورم الصغير وإنما هي «نظام عمليات معلومات عقلية» يتكون من دورة من الخلايا الموزعة في الدماغ متخصصة في الإنتاج الموسيقي. يبدو أن الدراسات العلمية التي تناولت الموسيقى والغناء قد ثبتت اقدامها على طريق الكشف عن أسرار حيرت العالم فيما يتعلق بالموسيقى وفائدتها ودورها في حياة الإنسان.

لقد بات من الأكيد أن الموسيقى والغناء من العوامل التي تساعد على تقوية الوحدة بين الأفراد وعلى الترابط الإجتماعي للوقوف بوجه الأخطار الخارجية. فأغاني العرضات البدوية والأناشيد المدرسية والصيحات الجماعية التي يطلقها الجنود أو الفرق المختلفة كالفرق الرياضية أو فرق العمل أمثلة معروفة للجميع. بالإضافة إلى ذلك فإن الصوت يبدد الخوف ويشيع الاطمئنان وخير من عبر عن هذه الحالة الشعورية هو الشاعر المخضرم (أموي/عباسي) الأُحيمر السعدي إذ يقول:

*عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى*

*وصَوَّتَ إنسانٌ فكدتُ اطيرُ*

كان هذا الشاعر يحتاج لأي صوت يبدد وحشة ذلك الصمت المطبق ولو كان هذا الصوت هو عواء اشرس حيوان مفترس في الصحراء. لا اتحدث لكم عن معلومات نظرية أو منطقية، إنما سأسوق لكم بعضاً من تجربتي الشخصية في هذا المجال: كانت مدينتي حديثة مدينة في جزيرة صغيرة في وسط نهر الفرات. وكان فيها الجامع الكبير الوحيد الذي يغص أيام الجمع بالمصلين القادمين من الأرياف المترامية على جانبي

النهر، كذلك كانت فيها المدرسة الإبتدائية الوحيدة والتي تأسست سنة ١٩٢٦. لم يكن في المدينة إنارة كهربائية ولا شبكة للمياه الصالحة للشرب ولا أي مرفق من مرافق الترفيه. ولدتُ في قرية تبعد حوالي خمسة أميال عن هذه المدينة وجئت إليها وعمري خمس سنوات لكي ألتحق بالمدرسة. لا أدري كيف اعتبروني شجاعاً من بين بقية أخوتي وأولاد عمومتي فترتبت عليَّ هذه «التهمة» أن أكون المكلف بالمهمات الصغيرة الطارئة التي تتطلب الخروج من البيت في ليالي الشتاء الحالكة الظلام. ما كنت أستطيع الرفض كما يفعل عمي الذي يكبرني بسنتين، فكيف أرفض وأنا الشجاع القادم من القرية القائمة على حافة الصحراء؟! ورغم أن المسافات قصيرة ولا تزيد عن بضعة أمتار، فقد كانت الدروب الضيقة والظلمة الموحشة كافية أن تدخل الخوف في قلبي فأمشي وأنا أرتجف من الذعر. ولكن الصوت سرعان ما يحضر فيبدد خوفي. كنت أحياناً أطلق صوتي بلا كلمات وبكل طاقتي، وأحياناً أخرى أستفيد من أهزوجة بدوية سمعتها من أحد أقران الصف. كانت الأهزوجة تقول: «تومي للخيل بجرغدها»، فكنت أرددها بنغمها البدوي واستخدم كل طاقتي الصوتية فيمتلئ الفضاء بصوتي ويمتلئ المكان بوجود مبهم فيتبدد الخوف وأحس بالأمان. قد تكون هذه الرواية الصغيرة نموذجاً واضحاً للتفريق بين اللغة والصوت من الناحية التعبيرية. أما عن القيمة الفنية وكيف يضيف الصوت قيمة فنية للشعر وللغة بشكل عام فأورد لكم فحوى ما جاء في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني رحمه الله بهذا الصدد. ربما لم يسمع بعضكم باسم اسماعيل ابن جامع الموسيقي الكبير الذي عايش ابراهيم الموصلي في زمن هارون الرشيد. وحكاية الأصفهاني تقول أنه في إحدى الدعوات الدورية التي اعتاد الخلفاء على إقامتها حضر القاضي أبو يوسف تلك الدعوة، فلما دخل إلى البهو وجد

أمامه شخصاً لم يلتقِ به من قبل فسلم عليه فاستقبله الرجل بما يليق به فارتاح له القاضي وسأله عن شخصه ونسبه فأجابه الرجل بطريقة أعجبت القاضي فاسترسل معه في الحديث حول اللغة والفقه والشعر العربي وكان القاضي يسأل والرجل يجيب بشكل أبهر القاضي. على مسافة غير بعيدة كان أصدقاء القاضي يرقبون تلك المحادثة ويحاولون بكل الأساليب جلب انتباه القاضي لإبعاده عن ذلك الرجل. لم يفلحوا، ولم يفاتحوا القاضي بالموضوع بعد ذلك. وبعد شهرين تقريباً تكررت الحادثة. جاء القاضي مبكراً فلمح ابن جامع من بعيد وتوجه إليه. وجرى الحديث بينهما والقاضي مستأنس لحديث ابن جامع. ولما حضر أصحاب القاضي وشاهدوا نفس المنظر الذي شاهدوه قبل شهرين ثارت ثائرتهم ولكنهم لم يفعلوا شيئاً. بعد أن انتهى الإستقبال راحوا إلى القاضي وجروه بعيداً عن ابن جامع وسألوه إن كان يعرف مع من كان واقفاً! قال لهم هذا رجل من أشراف قريش، فقيه في دينه وملم باللغة ويحفظ أشعار العرب. قالوا له دع عنك من هذا فقد كنت مع المغني ابن جامع. فلما كانت المرة الثالثة وجاء القاضي ولمح إبن جامع أشاح عنه بوجهه وراح إلى جهة أخرى. لم تفت هذه المسألة على بن جامع فقد شخَصَ سر تجاهل أبو يوسف ولم يتركه لحاله بل اقترب منه وسأله: يا أبا يوسف لو أن أعرابياً جلفاً وقف بين يديك وأنشدك بجفاء وغلظة من لسانه وقال:

يـا دار ميّـة بـالـعـلـيـاء فـالـسـنـد  اقْوَتْ وطالَ عليها سالفُ الأبدِ،

أكنت ترى في ذلك بأساً؟ قال لا. قال ابن جامع: فإن قلت أنا هكذا: ثم اندفع يغني فيه حتى أتى عليه. ثم قال: يا أبا يوسف. رأيتني زدت عليه أو أنقصت منه؟ قال عافاك الله أعفنا من ذلك. قال: «يا أبا يوسف، انت صاحبُ فُتيا، ما زِدتُه على أن حسَّنتُه بألفاظي فَحَسُنَ في

السِماع ووصَل إلى القلب». فالكلمات ذات الكلمات لكن الصوت الحسن يحسن الكلمات ولذلك، وحاشا أن تكون عبثاً، جاءت في القرآن الكريم جملة: «ورتل القرآن ترتيلا».

# الأوبرا في حياتنا الموسيقية؟!

كانوا ثلاثة: إيطالي واسبانيان، بافاروتي وكرايراس ودمينكو؛ ثلاثة افذاذ وعمالقة في فنهم وموهبتهم. غنوا لألاف من البشر الذين احتشدوا في احد الملاعب الرياضية الكبرى. غنوا بلغاتهم القومية وباللغة الإنكليزية. ورغم عدم إلمامي باللغتين ـ الإيطالية والأسبانية ـ إلا أنني لم استطع التخلي لحظة واحدة عن الإنصات لهم ومتابعة غنائهم. لقد تعمق إيماني بأن عدم الإلمام بلغة معينة لا يحول دون فهم اغانيها والتمتع بها. ولعل الكثير من الناس يعرفون حكاية تشارلي شابلن في احد افلامه حين اشتغل مغنياً ولم يستطع حفظ كلمات الأُغنية فكتبها على ورقة مستقلة وأخفاها في كمه. ولما دخل المسرح بدأ يبالغ بحركاته الراقصة فسقطت الورقة واختفت وفشلت كل محاولاته للعثور عليها فما كان امامه إلا أن يبدأ بالغناء وبدأ فعلاً بتراكيب صوتية غير ذات مدلول في أي لغة من لغات العالم. وواصل الغناء حتى انتهت الأُغنية فهاج الحاظرون إعجاباً وتصفيقاً. لم يفهم الحاظرون أي كلمة من هذه الأُغنية لكنهم فهموا الأُغنية واستحسنوها جميعاً. مثال أُخر؛ مع ذلك الحكواتي الهولندي الذي جلس أمام حشد من الشعراء الهولنديين والعرب في قاعة كبيرة في أمستردام وراح يقص عليهم قصة «مجنون ليلى» باللغة الهولندية. ولما حانت فترة الإستراحة، وانقضت، عاد الجميع إلى القاعة وفتحوا

افواههم لسماع الجزء الثاني من القصة. لم يفهموا كلمة واحدة من كلمات القصة لكنهم فهموا القصة! تقودنا هذه المقدمة البسيطة إلى أن فهم الغناء بأي لغة غير لغتنا لم يعد أمراً عسيراً بعد التطور الذي بلغته وسائط الإعلام وإتاحة الفرصة لمن يسكنون مناطق متباعدة أن يشاهدوا أو يستمعوا إلى أغاني وموسيقى الشعوب الأُخرى. وما يغنيه بافاروتي وكرايراس ودمينكو هو لون أو شكل موسيقي متفرد نفهمه مثلما نفهم العزف على البيانو أو الكمان أو عزف مجموعة آلات موسيقية، فنحن نفهم موسيقى هذه الآلات ونمنحها جانباً كبيراً من حواسنا رغم أنها لا تقول كلمات. يقودنا هذا التوصل إلى مسألة خطيرة تنهار بسببها كثير من المسلمات التي تحتفظ بها القواميس. إذ لم تعد عناصر الأُغنية التي تعطيها القواميس على أنها «الكلمات والموسيقى وصوت المغني» صامدة أمام سقوط أهمية الكلمات أو بالأحرى لم تعد للكلمات تلك الأهمية من حيث هي الفاظ ذات دلالات. فالكلمات هنا انغام وحركات وتركيبات نغمية كأي عزف آلي. من هنا يكون الغناء في مراحله العليا قد تجاوز الكلمات بل ارتفع عن أي عنصر من العناصر التقليدية للأُغنية. ومن هنا أيضاً يأتي الفهم الذي ندركه ونحن نستمع إلى الأوبرات العالمية لساعات من دون أن يتسرب الملل إلى نفوسنا.

لم تصل الأوبرا الحديثة إلى هذا المستوى الموسيقي العالي بين ليلة وضحاها، إنما تطورت كوليد شرعي لشكل مسرحي بسيط لم تكن الموسيقى عنصراً هاماً في تكوينه. لقد دخلت الموسيقى كفواصل صوتية بين أجزاء القصة المسرحية ثم نما هذا العنصر حتى صار ركناً اساسياً لم يلبث أن اصبح العنصر المسيطر بل صارت اكثر الآراء تميل إلى اعتبار الأوبرا عملاً موسيقياً اكثر منها عملا درامياً. لقد تطور هذا الشكل الفني تطوراً سريعاً واحتل موقعاً متقدماً بين الفنون الجدية الأخرى. ويذكر

«قاموس هَرَبْ المصور للموسيقى والموسيقيين»[١] أن أول وجود لهذا الشكل الفني كان في اليونان القديمة حيث استُخدمتْ المجموعات الغنائية والراقصون وربما كانت الحوارات المسرحية تجري باسلوب غنائي. أما الأُوبرا الأوروبية الحديثة فاكثر المهتمين بتاريخ الموسيقى يعتبرون أوبرا يورديس ـ *Euridice* التي قدمت في فلورنسا في السادس من تشرين الثاني سنة ١٦٠٠ هو البداية الحقيقية للأُوبرا الحديثة[٢] متجاوزين في ذلك ما انجزه ذات الثلاثي بري ـ كاجيني ـ رينوجيني في عرضهم لأوبرا دافني ـ *Dafine* ـ في عام ١٥٩٧. كانت بداية هذه الأُوبرا بتأثير من مجموعة شباب من الفنانين والمثقفين (*Florentine Camerata*) بينهم فينسينزو غاليلي أبو غاليلي العالم الفلكي المعروف وذلك في محاولتهم لإحياء الدراما الإغريقية. وهكذا سرعان ما استقرت في ايطاليا وانتقلت إلى اقطار أوروبا الأخرى وتطورت ضمن مدارس أو مناهج تفردت عن بعضها حتى صارت الأوبرا الألمانية، مثلاً، شكلاً متميزاً عن الإيطالية أو الفرنسية.

لقد شهد القرن السابع عشر الميلادي نمو وانتشار الأوبرا في كافة الأقطار الأوربية لكنها لم تدخل العالم العربي إلا بشكلها الأوربي الثابت وكمؤلفات كاملة جاهزة للعرض. وإن جرت بعض المحاولات لخلق أُوبرا عربية فإن تلك المحاولات لم تبلغ اهدافها ولم ينتج الموسيقيون العرب، شأنهم شأن موسيقيين من شعوب أُخرى، اعمالاً أُوبرالية

---

(١) Harrap's illustrated Dictionary of Music and Musicians, Harrap Books Ltd, London, 1989.

(٢) Opera Guide, Gerhart Von Westerman, - translated by Anne Ross, Sphere Books Ltd, London, 1968.

معروفة. والسبب هو أن هذا الشكل الفني المتطور والشديد التعقيد لم يجد الأرضية الصالحة لنموه وتطوره في جو الثقافة العربية الإسلامية. تكون الأرضية صالحة لو أن هذا الشكل قد بدأ على أرضنا وترعرع فيها بحرية. إذ لم يكن الجو الثقافي العربي والإسلامي مشجعاً للفنون عامةً ولفنون الموسيقى بوجه خاص. في عام ١٩٧٥ كنتُ مديراً لدائرة الفنون الموسيقية في بغداد وكنت أتولى مشروع الأوبرا العراقية وأتابع القسم الهندسي في الوزارة آنذاك حتى تمت الموافقات الرسمية على إقامة مبنىً خاص للأُوبرا، وفعلاً تحدد المكان وأُقيمت البناية لكنها انتهت إلى ما يعرف الآن بالمسرح الوطني، وأُسدل الستار على الأُوبرا..! وبعد ما يزيد على ثلاثة عقود من الغربة عدت إلى الوطن وتعاقدت مع وزارة الثقافة كخبير ثقافي فسمعت الحديث عن بناء الأوبرا في أول لقاء لي مع الدكتور سعدون الدليمي وزير الثقافة آنذاك وهو يتدفق حماساً لبناء دار للأُوبرا في بغداد. لماذا يستمر الكلام ولا يبدأ العمل!؟ لأن الكلام لا يحتاج إلى مكان محدد ولا إلى مستلزمات خارجة عن قدرات الفرد ولا جهود هندسية وموافقات حكومية ولا إلى جهة مستعدة لدفع التكاليف. وقبل أن تتوفر كل هذه المسلزمات ينبغي أن تتوفر الأصوات الجيدة والمدربة موسيقياً ومسرحياً. والأكثر من هذا هو وجود الجمهور الذي يفهم هذا الشكل الفني ويسانده.

والتفكير بنقل التجربة الأُوربية في الأُوبرا امر يستلزم تغييراً هائلاً في طريقة الحياة والكلام منذ الطفولة وتربية الحنجرة بنفس الطريقة التي تتربى عليها في إيطاليا أو المانيا وغيرهما. ويستلزم ذلك أيضاً التدريب على النظام الموسيقي الأوربي وليس على النظام العربي، وتوجيه المواهب الأدبية لكتابة ما يدعى باللبريتو (وهو الكتيب الذي يعد خصيصاً للقصة المسرحية التي ستكون مادة الأوبرا). هذا بالإضافة إلى

إعداد الكوادر الموسيقية القديرة والملمة بطبيعة الأصوات البشرية وتوضيفها بإتقان. وأكثر من كل ذلك خلق ذوق موسيقي جماهيري عالي المستوى. وإذا كانت هذه المستلزمات عصية التوفير إزاء إصرارنا على امتلاك الأُوبرا فالبديل لكل هذا أن نفكر بخلق أوبرا عربية ذات مسلك مختلف عن الأوبرا الغربية. وباعتقادي أن هذا ممكن خاصة وإن العناصر الأساسية التي تطورت عنها الأوبرا الأوربية وهي القصص المسرحية التي يتخللها الغناء والموسيقى والموجودة في كل تراث العالم تقريباً، موجودة وشائعة في التراث الثقافي الفوكلوري العربي وخاصة في الغناء الريفي والقصيد البدوي الذي يتغنى به الشعراء على الرباب في مجالس السمر وهم يصفون الوقائع الحربية وانتصاراتهم في الغزوات. ولا يقتصر الأمر على الفخر ببطولات القبيلة بل يتناول مختلف الأغراض ومنها الوصف والغزل:

*شفتْ بنيه على المَيّة سرحانية بتْ سرحانِ*
*قالت جيتكْ مِتْعَنيتك واسمع صيتكْ بالعربانِ*
*تِمشي خَزْ بثوبْ الجَزْ، ضبَيٍّ فزْ مْن الربعانِ.*

ولا يكتفي الشاعر البدوي بوصف المشهد المسرحي بل تراه يخلق الشخصيات المسرحية ويمنحها حرية التعبير عن نفسها بإسلوب درامي كما في هذا المقطع الحواري بين فتاة بدوية تنهر احد الرعاة وتطلب منه أن يبتعد عنها هو وإبله وهو يرفض طلبها ويحاججها:

*الفتاة ـ يراعي الذود اقهر ذودك أشوف اليوم مناحيني*
*ـ شفتْ نهودَكْ حذْر عضودكْ غدى قلبي طِواعينِ*
*الفتاة ـ أنا حبارة بارض قفارة حس الرعيانْ مْجزيني*
*ـ أنا حرّكْ مذكورِ لك مدعوج العين بْلا ميلِ*

*الفتاة ـ أنا حيّة حدر ضفيّة يقتلك السم لا تِدنيني*

*ـ أنا القراي ابن القراي اقهر سمكْ ما يذديني*[1]

هذه النماذج الصفيرة وغيرها تحتاج إلى من يجمعها ويخرج منها بعمل عظيم كما فعل الإغريق قبل ما ينوف على ثلاثة آلاف سنة حين خلدوا حروب طروادة وظهرت باسم هوميروس المشكوك في صحة وجوده. وهذه مهمة المبدعين ممن يحبون هذا العمل ويعتبرونه اضافة إلى الرصيد الثقافي الوطني. وقد تضطلع الدوائر الموسيقية بمشوع متكامل لعملية جمع شاملة تخطط لها وتشرف على تنفيذها كوادر متخصصة بفنون الأدب والموسيقى والمسرح وغيرها مما يتعلق بمستلزمات فن الأوبرا. وحين يستقر الرأي على ضرورة وجود الأوبرا الوطنية إذاك تُستَدعى كوادر المبدعين من الشعراء والقصصاصين والموسيقيين وكتّاب المسرح ويصار إلى تصميم وبناء دار الأوبرا الموعودة. لم يكن بناء المسرح الخاص بالأبرا عملاً معوقاً لظهور الأُوبرا وتطورها فقد ظهرت وتطورت كفكرة وخيال لخلق اسلوب جديد في التعبير الفني الدرامي وتحولت هذه الفكرة إلى عمل حقيقي ملموس نهاية القرن السادس وبداية القرن السابع في إيطاليا ولم تشاد مسارح الأوبرات الكبيرة إلا بعد عشرات السنين من ظهور الأوبرا. فأُوبرا **لا سكالا** (La Scala) الإيطالية في ميلانو بنيت عام ١٧٧٨، *والبولشوي* في

---

(١) لتقريب اللهجة البدوية إلى الفصحى استخدمتُ حرف القاف الفصيحة بدلاً من القاف البدوية التي تلفظ جيم مصرية أو حرف (g) باللغة الإنكليزية. أما أهم الكلمات التي تحتاج إلى إيضاح فهي:

الذود = الحلال أي الأباعر. مناحيني = متابعني. حبارة طير معروف بأنه فريسة محببة للصقور. اما القراي فهو القارئ كنية عن القدرة على ابطال مفعول السم عن طريق قراءة بعض الآيات القرآنية والقراءة هنا إشارة إلى السيد الذي يقرأ على المريض.

موسكو تم افتتاحه عام ١٨٥٦ وأوبرا *باريس* (Opera De Paris) شرعوا في بنائها عام ١٨٦١ولم تنجز إلا في عام ١٨٧٥. إن بلوغ العالمية لا يأتي عن طريق تقليد الأعمال العالمية الجاهزة بل عن طريق الإرتفاع بما لدينا من الإبداعات المحلية ورفعها إلى المستويات العليا وإيصالها إلى الآخرين وإقناعهم بجدارتها، ولا شك عندي أننا قادرون على ذلك.

# اللحن والكلمات

بين الأشياء التي جلبت انتباهي هو ذلك النقص الموجود في البحث الذي أنجزتُه قبل عقدين من السنين، والذي تناول «هجرة الأغاني الفوكلورية». كان محور الموضوع هو ثبات الكلمات وتغير اللحن. النقص الذي اكتشفته في هذا البحث، خلال صيف ٢٠٠٧ ميلادية، هو أنني لم أنتبه إلى حقيقة أخرى معاكسة هي: ثبات اللحن وتغير الكلمات.

في «هجرة الأغاني الفوكلورية» تنتقل الكلمات من بيئة ثقافية إلى أُخرى دون أن يطرأ عليها تغيير يذكر. ففي أُغنية «أبو زْدَينْ» مثلا، تبدأ الأغلبية الساحقة لمقاطع الأُغنية، التي تتألف من عدد من الرباعيات، بلفظ ثابت يتكرر في بداية كل المقاطع تقريباً وهو:

لفظة «**شِفتَه**» التى تعني رأيتَهُ:

«شِفْتَه با.. الغنم سارح»،

«شِفْتَه با.. الحطب يلقط»،

«شِفْتَه با.. الحشيش يْحشْ».. إلخ.

من عادتي أن أسمع الأغاني الفوكلورية العراقية بجدية وعناية، وأتفاعل معها سلبا وإيجاباً، أُعجَب ببعضها وأشمئز من بعضها الآخر،

حتى جلبت انتباهي أُغنية شائعة للمرحوم الفنان الكبير داخل حسن من أهالي مدينة الشطرة التابعة لمدينة الناصرية في جنوب العراق، وهي أُغنية:

*«بويه سعد يا بوية، الوتّه طالت، يسَعَدْ يا بويَه»*

لم اهتدِ إلى معرفة شخصية سعد هذا، فهل هو شخصية حقيقية أم مجرد صوت يحفظ الوزن والإيقاع! ومهما يكن فإن اسم سعد يرد كثيراً في الشعر البدوي على أنه شخصية حقيقية وبطل من أبطال القصص. من هذه القصص أن موت شيخ العشيرة الذي ترك بعده ولدين فقط اعطى لأولاد أخيه السبعة حجة الإدعاء بأنهم اولى باستلام المشيخة مما أحدث صراعاً مستحكماً بين الإبنين وأبناء عمهم السبعة الطامعين في السيطرة على المشِيخَة وقيادة القبيلة. ولما فشلت كل المحاولات لفض هذا النزاع اتفقوا على الإحتكام عند العارفة (المُحَكم)، وفي طريق سفرهم إلى العارفة صاروا في أرض منبسطة واسعة فلاحظ أولاد الشيخ أن أبناء عمهم يحاولون الغدر بهم. أشار الأخ الأكبر لأخيه ثم استأذن أولاد عمه بضع دقائق بحجة التدخين.. جلسا يعمران غليونينهما ويتحدثان بالأمر فاستقر رأيهما على عدم جدوى الذهاب إلى العارفة، فوقف الأخ الأكبر وخاطب اخاه الأصغر بهذه الأبيات من احدى القصائد البدوية:

*عَمّر سِبيلَكْ من اصفر اللونْ طسّه*
*مِنْ شاورٍ يِسقط على رِيّة القلبْ.*
*قلبي طُفَحْ لُوما ظلوعي ترصّه*
*عيشة هضمْ واشوفْ غَلْبٍ باثرْ غَلّبْ*
*يا سعد ياللي عل مناعيزْ غصّه*

*خصيم خصمِ لي تْعيوَجْ منْ الدربْ*[1].

وقف الأخ الأصغر وتسائل: والراي؟ أجابه الأخ الأكبر:

الأفضل أن نحسِمَ الأمر هنا على هذه الأرض الصالحة للطراد فإمّا أن نذبحهم أو أن يذبحونا! لحقا بأبناء عمهم السبعة وأبلغوهم بالقرار فقبلوا به وبدأت المطاردة. ويقال أن أولاد الشيخ الأثنين ذبحوا أولاد عمهم السبعة وعادوا إلى قبيلتهم شيوخاً بلا منازعين.

ليس هذا المجال لرواية القصص ولذلك سأكتفي بذكر النص الشعري لبعض النماذج الشائعة التي يرد فيها اسم سعد في القصيد البدوي:

*يا سعد الشيب طالبني وْفَلَجْني*

*وصَدَّني المجحودْ عن عشق البناتِ .*

*وقد يحفظ البعض منكم قصيدة مظفر النواب:*

*سعد يا سعود يمصنكر على الحومة غضب ارقط*

*يمهرك من يشِقْ الليل نجم ذويل يْعطهُم عَطْ.*

كنت أُحب أُغنية بويَه سعَدْ واستمتع بغنائها حتى ففوجئت بسماعها بلحن آخر مختلف يُؤديه، بنفس الكلمات، إثنان من كبار السن على درجة عالية من الموهبة والحناجر المدربة، وهما جويسم *كاظم وصديقه غرير ثابت*، وهما من سكان مدينة العمارة المحاذية لمدينة الناصرية في جنوب العراق أيضاً. كانت هذه الأُغنية هي التي أثارت انتباهي ووضعتني أمام سؤال كبير حول سر هذا التباين في المجرى اللحني

---

(١) حالة الصراع بين الأخوة وأولاد العم عبر التاريخ حالة شائعة.

لهذين الشكلين من الأداء! صرت بعدها أنتبه لكل أُغنية تشترك مع غيرها في الكلمات وتختلف في اللحن أو العكس حتى تجمعت عندى نماذج متعددة كانت مادة لبحث تطبيقي قدمتُه في المؤتمر الرابع للموسيقيين العرب في بغداد عام ١٩٧٥، تحت عنوان «هجرة الأغاني الفوكلورية». كان محور الموضوع هو ثبات النص اللغوي وتغير الشكل الموسيقي.

أُغنية داخل حسن، من نغم البيات، يسير ايقاعها على وزن ٤/٢ ويستمر إلى نهاية الأُغنية، بينما يتغير الإيقاع في أُغنية جويسم وغرير إلى إيقاع بطيء ولحن مُحَلق على نغم الصبا. هذا الأداء المتباين جعلني أتسائل عن العناصر التي تسبب هذا الإختلاف وكيف؟

المثال الثاني الأكثر وضوحاً هو في أُغنية *أبو ردَيّن* التي تنتشر في المدن السورية والعراقية الواقعة على نهر الفرات حيث تنتقل الكلمات إلى أكثر من بيئة ثقافية وتعبر الحدود العراقية ـ السورية، تخترق الصحاري والأهوار، تُغَيرُ لحنها وإيقاعها وتحافظ على شكلها الشعري ونصوص كلماتها. قد يتغير ما يسمى بالمذهب أو ما يسمى بالردة وعادة ما يكون المذهب هو عنوان الأغنية الذي يتغير من منطقة إلى أُخرى، فمن *أبو رُدَيّن* إلى *ولِج عَرنه ولِج خانه* في منطقة حديثة إلى *سبتني الحلوة البْنية* في منطقة الناصرية وحين تعبر إلى العمارة تتحول إلى *إلْ ويلي ويلي*. تبدأ المقاطع الساحقة لهذه الأُغنية التي تتألف من عدد من الرباعيات، بلفظ ثابت يتكرر في بداية كل المقاطع تقريباً وهو:

لفظة «**شِفْتْ**» أو شفتُهُ والتي تعني رأيتَهُ. مثال:

*«شِفْتَه بالغنم سارح»،* *زِليفو يربط الجارح*

*دنَسم يا هوى البارح،* *على ولَيفي وْجيرانه.*

وعلى نفس المنوال تبدأ المقاطع الأُخرى من الأُغنية بـ«*شِفْتَه با..الحطب يلقط*» و«*شِفْتَه با..الحشيش يُحشْ*».. إلخ. والجدير بالذكر أنني أوردت حوالي ثلاثين نصاً غنائياً في بحث «هجرة الأغاني الفوكلورية» الذي مر ذكره. وبعد أن تعرفت على هذه الأغاني صرت أتسائل عن الأسباب التي تُحدثُ هذا التغيير حتى اهتديت إلى أن العوامل الرئيسية تكمن في الطبيعة الجغرافية بالدرجة الأولى. لأن الأقوام التي تسكن على هذا الخط الممتد من دير الزور في سورية إلى مدينة العمارة في العراق جميعهم قبائل عربية معروفة يتكلمون لغة واحدة ويدينون بدين واحد ولهم تأريخ واحد مشترك وطويل. لقد رجَّحت عوامل الطبيعة الجغرافية لأنها تتغير من مكان إلى آخر **وينتج عن هذا التغيير اختلاف في** المناخ ونوع الأغذية وطبيعة العمل واسلوب الحياة بصورة عامة. فأغنية أبو ردَيّن في المناطق الحدودية بين سورية والعراق تسير بإيقاع معتدل ينسجم مع إيقاع سير الأنهر التي تجري على أرضٍ صخرية تختلف عن الأرض الطينية التي تجري عليها في جنوب العراق. كما أن الأرض في شمال الفرات أرض متموجة قوامها التلال المنخفضة والوديان القليلة العمق وهي بذلك تختلف عل الأرض الرسوبية المنبسطة في جنوب العراق.وحتى لون الأرض فهو داكن يميل إلى السواد في الجنوب بينما يفتح لونه ويغدو قريباً من الإصفرار في مناطق شمال الفرات. ومياه النهر الصافية التي تركض فوق الحصى الملون تبطئ في سيرها كلما تقدمت في أراضي جنوب العراق وراحت تدخل وتخرج من المستنقعات والأهوار حزينة جنائزية الحركة. مثل هذا التضاد في الطبيعة يبدو جلياً في مواضيع الأغاني. فالمقطع الذي يقول:

*الويل ويلي مشا  من هين مر ومشا*
*يا نبعة المشمشة  يالشامخة وعالية.*

يقابله هذا المقطع الشائع في جنوب العراق:

*إلويل ويلي أوِنْ  إلليل كِلَّه أوِنْ*

*قلبك علَيّ ما يِحِنْ  بو رُقْبة العالية.*

يختلف الأمر مع تغيير الكلمات وثبات اللحن. فتغيير اللحن يجري بين ثقافات فرعية محلية ضمن ثقافة رئيسية وهي الثقافة العربية في هذه الحالة. فعناصر الثقافة في شمال الفرات تختلف في تفاصيلها عما هي في جنوبه، إذ تختلف طبيعة الأرض وسرعة جريان الأنهار والحياة الإقتصادية والطقوس الدينية والبعد الحضاري، ولكنهما لا يخرجان عن دائرة الثقافة العربية في معناها الأشمل. هذا الإختلاف في التفاصيل هو الذي ينتج الإختلاف في الأنغام والألحان. أما لماذا تبقى الكلمات محافظة على شكلها ومعناها فذلك راجع إلى سيادة اللغة العربية الواحدة في كلا المكانين، لأن كلمات تلك الأغاني مكتوبة بنفس اللغة ومفهومة من قبل الجميع ولا توجد صعوبة في فهمها أو ضرورة لتغييرها.

أما تغيير الكلمات وثبات اللحن، فهو الذي يحدث بوضوح في حالة وجود مجتمعين متجاورين ولكن بلغتين مختلفتين. وهذا التغيير يجري على أغانٍ محددة تنتقل بين المناطق المتجاورة، تقع ألحانها في نفوس الناس فيضعون لهذه الألحان كلمات بلغتهم تعبر عن حاجتهم العاطفية. ففي احتفال لأعضاء نادي التركمان في بغداد نهاية عام ٢٠١٣، قَدَمَتْ فرقة تركمانية من كركوك تشكيلة من الأغاني باللغة التركمانية فوجدتْ نفسي استمع إلى أُغنية: «ميلْ يا ناهي دِميلْ» التي كنت، في طفولتي اسمعها باللغة العربية من المسنين والمسنات في مدينة حديثة العراقية في شمال الفرات. لا يقتصر الأمر في هذه الحالة على الأغاني الفوكلورية بل كثيراً ما يجري مثل هذا التبادل أو الإستعارة بين اللحن والكلمات

في الأغاني الأُخرى كما جرى في الأُغنية الايطاية التي ظهرت في الفلم الإيطالي «الرز المر» الذي ظهرت فيه الممثلة الإيطالية «سلفانا منكانو» في بداية خمسينات القرن الماضي حيث أُستُعير لحن تلك الأُغنية الإيطالية الإيقاعية فوضع لها الملحنون العرب كلمات عربية تقول: «يَحِلو، يَحِلو يئَمَرْ» أي يَقَمَرْ، وشاعت في كل البلدان العربية آنذاك.

إن تغيير اللهجة أو اللغة في الغناء الفوكلوري أمر مألوف تحكمة حاجة ذلك المجتمع لتوظيف تلك الأغاني وتحقيق الفائدة. فقد تستفيد بعض التيارات السياسية مثلاً من لحن أغنية معينة فتأخذ اللحن وتضع له كلمات مناسبة لشعاراتها السياسية فتنشرها بين الجماهير بسرعة وفعالية. وخير مثال على مثل هذه الحالات ما نسمعه في الردات الحسينية في عاشوراء في ذكرى استشهاد سيدنا الحسين عليه السلام.

# الفرح والحزن في الغناء؟

الفرح والحزن نقيضان مقترنان ببعضهما البعض. فلولا الحزن لما عُرِف الفرح ولولا هذا الأخير لما عُرِف الحزن. ولأن هاتين الصفتين من طبائع الإنسان فأن التعبير عنهما يتخذ أشكالاً مختلفة تبعا لطبيعة المسببات والمواقف التي تثير الحزن أو الفرح. فقد يكون التعبير بالبكاء أو بالضحك، بالصمت أو بالصياح، بالسكون أو بالحركة...الخ. والغناء هو أحد أشكال التعبير عن كلا الحالتين (الفرح أو الحزن)، ولهذا فأن الأغنية العربية التي نتحدث عنها هي وسيلة مهمة للتعبير عن حزن الإنسان العربي وفرحه. فكيف نصف هذه الأغنية؟ أهي أغنية حزينة أم فرحة؟ لا أدعي أنني قد درست هذه الحالة وحصلت على النتائج العلمية، إنما أعتمد على المنطق والحدس في اعتقادي بأننا معشر البشر نميل إلى الغناء الهادئ أكثر من ميلنا إلى الأغاني التي تتطلب الحركة. فالغناء الهادئ ذو المدات الصوتية المرسلة اسهل تحقيقاً لأنه ينسجم مع حركة التنفس الطبيعية ولا يتطلب جهداً كبيراً في الأداء، ولذلك فنحن نغني أثناء ممارستنا للعمل أو في حالات الاسترخاء، الأمر الذي يتعذر علينا القيام به أثناء الحركة السريعة كحالات الركض أو الرقص. لأننا في هذه الحالة نحتاج إلى جهد خاص لخلق الانسجام بين إيقاع الحركة ومسار النغم، وهذا يتطلب، إضافة إلى الجهد البدني، جهداً عقلياً

واعياً لا يتوفر دون وجود المبررات النفسية والشعورية. فالحركة والنشاط ملازمتان لحالات الانفعال والإثارة، وهذا ما لا يحدث إلا في حالات توفر تلك المبررات الخاصة بتحقيق الانفعال والإثارة. وحقيقة أنه أكثر سهولة وأكثر حرية للمرء أن يغني بمفرده من أن يغني مع الجماعة يعطي للغناء الفردي فرصاً أوفر، إذ من العسير جداً أن تجد الجماعة في الوقت المحدد وهم راغبين في الغناء في ذلك الوقت بالذات ومتفقين على نفس الأغنية، دع عنك الاتفاق على تفاصيل الأداء. بالمقابل من هذا، لا تحتاج المرأة التي تنوح على زوجها أو ابنها إلى أكثر من صوتها ولا يحتاج المحب الذي يغني على حبيبته إلى أكثر من صوته. وإزاء هذه الحقيقة يجد الناس أنفسهم يغنون الأغاني الهادئة التي تشوبها مسحة الحزن فيعتقدون أن أغنيتهم بشكل عام هي أغنية حزينة وليس فيها فرح. والقبول بهذا الافتراض يعني أن أكثر الأغاني ممارسةً هي الأغاني الهادئة التي تتحدث عن هموم الفرد وعواطفه والتي لا تحتاج إلى التحضيرات التي تستلزمها الأغاني الفرحة، ذلك لأن الجزء الأكبر من الأغاني الفرحة يرتبط بالحركات البدنية الراقصة وبالإيقاع، وإن الإيقاع يتطلب استخدام الآلات كالدفوف والطبول وغيرها.

قد لا يكون الفصل بين الحزن والفرح دقيقاً هو الآخر، لأن الفرح قد يكون غائباً في كثير من الحالات الخالية من الحزن. مثال ذلك حالات الحرب أو المناسبات الوطنية والقومية الخطيرة كالأغاني التي ترافق رقصة العيالة في اتحاد الإمارات العربية والعرضة النجدية والأناشيد الوطنية الحماسية. ويلخص العقل الفوكلوري هذه المبررات بعبارة مركزة كما لخصها لي المرحوم جاسم عبد الباقي الحديثي (ابو عياده) فقال: «ما يسبب الغناء هما الفعل أو الهضم». وعندهم أن الفعل يشير إلى النجاح أو الإنتصار بأي شكل من الأشكال، فقد يكون النجاح

في المدرسة أو التجارة وقد يكون الإنتصار في المعارك أوفي المباريات الرياضية أو الفوز بقلب الحبيبة أو غير ذلك. أما الهضم فيعني القهر أو الهزيمة أو التسليم للقوى المنافسة.

والهوسات الشعبية (الأهازيج)، كثيراً ما تكون خالية من الحزن والفرح. فهي أغانٍ تعبوية لا تدخل في نطاق أغاني الحب والعواطف الاعتيادية، ويتوقف ميلها إلى الحزن أو الفرح، إن وجدا، على طبيعة المناسبة. فالأهازيج والهوسات التي تؤدى عند استقبال الأشخاص أو المجموعات هي أغانٍ ظاهرة الفرح، وهي غير تلك الهوسات التي تؤدى في مناسبات الوفاة كما يجري في تشييع شيوخ ورؤساء العشائر عند بعض القبائل في العراق. والذي يتابع العدد الهائل من ألوان الرقصات الشائعة في الأقطار العربية يدرك مدى تنوعها بل واختلافها. وإذا وجد الرقص وجد الفرح. ولهذا فأن جميع الأغاني المرافقة للرقصات العربية هي أغانٍ لا يمكن وصفها بالحزينة. فالفرح إذاً صفة أصيلة وخصلة أساسية من خصال الأغنية العربية وإطلاق صفة الحزن وحدها أو الفرح وحده عليها أمر لا يستقيم مع الحقيقة.

الفرح والحزن حقيقتان واقعتان في أغاني كل شعوب العالم. يحدث الفرح حين يتحقق الربح أو الإنتصار وتتحقق الإثارة فيتولد السرور. الربح والإنتصار أو الخسارة والإنكار مجال واسع لاستيعاب العوامل والأشكال المتنوعة للمسببات. من هنا يكون من السهل علينا أن نفهم ادعاء كل شعب بأن أغانيه أعمق حزناً من أغاني غيره. لأن الكوارث الطبيعية التي تقع على الإنسان تصيب كل البشر واختلاف هذه الكوارث يرتبط بالبيئة التي يعيش فيها المجتمع المعين. الكارثة كارثة، لكن أسبابها وعناصرها تختلف. فالكوارث التي تصيب سكنة الأهوار والمستنقعات واحواض الأنهار الكبيرة تحدثها الفيضانات والسيول

والأمطار الغزيرة التي تُغرِق البشر والزروع والحيوانات، وتخَلِفُ الأمراض والطواعين، بينما تقع كوارث الحرائق في الغابات فتُهلِك البشر وتدمر الممتلكات. لا يختلف الأمر بالنسبة لمن يسكنون بالقرب من مواقع البراكين أو الذين يعيشون في الأراضي القطبية ويتعرضون للأنهيارات الثلجية. من الصعوبة أن تقنع البريطانيين أو الإسكندينافيين أن أغاني أهوار العراق أكثر حزناً من اغانيهم، لأن سفنهم التي تأخذ الآباء والأولاد والأزواج كثيراً ما تذهب في رحلات طويلة لمختلف الأغراض كالغزو أو البحث عن مكنونات البحر أو الصيد وقد لا تعود أبداً فتترك الأُمهات والزوجات ينتظن على الشواطئ بقلوب تقطر اسىً وحسرة. وحتى البدو في حياة الترحال والحروب القبلية لديهم ما يكفي من الحزن والأسى بسبب فقد ابناءهم في هذه الحروب من جهة وحالات الفراق المتواصل بين المحبين من الشباب من جهة أُخرى، إذ كثيراً ما يحدث أن يستفيق الشاب أو الشابة في الصباح فلا يجد خيمة أهل الحبيبة ولا يدري أي اتجاه ساروا في رحيلهم، ويعجز في كثير من الأوقات أن يبوح بحبه، فلا يجد غير الصمت وكبت عواطفه والتكتم في حزنه.

يبدو لي أن غناء المجتمعات الزراعية في المناسات العامة تطغى عليه حالة الفرح، لكن الحزن المتراكم في نفوس الناس هو السائد في اغانيهم الفردية وهي الغالبة في اوقاتهم. فالنساء في كل المجتمعات يلجئن إلى النواح حين ينفردن إلى أنفسهن ويغنيين.

صحيح أن غناء جنوب العراق، في الأبوذية والبستات (اشكال غنائية) حزين جداً لأسباب كثيرة، اهمها أن أرض العراق كانت، عبر الأزمان المتعاقبة، ساحة حرب بين القوى العالمية الطامعة بالسيطرة على خيرات البلاد. وهل تخلف مثل هذه الحروب غير القتل وتدمير البيوت

وحرق الزروع والحيوانات؟! كما أن النهران العظيمان، دجلة والفرات كانا مصدر سيول جارفة في فترات متقاربة من الزمن حيث تتلف الزروع وتغرِق السكان وتخلف وراءها الدمار والطواعين. ومع كل ذلك فإن غناء جنوب العراق كثيراً ما يظهر بأصوات صادحة احياناً، بينما يكون أداء العتابة والنايل والسويحلي وهي الأشكال الغنائية الشائعة في مناطق شمال بغداد وغربها حزين مشحون بالشجن. لأن القبائل العربية التي استقرت في هذه المناطق ما تزال تحمل الكثير من التلقاليد البدوية ومنها تقاليد الغناء البدوي الذي لايبتعد عن اشكال الأنين والتأسي على فراق الأحباب المتواصل بحكم طبيعة الترحال التي يعيشونها. تقول إحدى القرويات في منطقة شمال الفرات في العراق في غنائها لبيت من لون ما يسمى بالسِويحْلي:

*يا ثوبْ حِزني... تجردْ وازيدكْ نيلْ*

*اخوي وابني ماهو بْغلاةْ الزينْ.*

لقد غار الحزن في قلبها حين فقدت حبيبها فزَهِدتْ بالدنيا ولبست الثوب الأسود، وراحت تزيده سواداً كلما وجدت سواده يخف قليلاً لأنها تريد مواصلة الحزن فحبيبها أعز عندها حتى من أخيها وابنها.

# أغاني الصحراء

المقصود بأغاني الصحراء هنا هي أغاني عرب البادية في العراق، وسوريا، والأردن، وفلسطين، ولبنان، والمملكة العربية السعودية ودول الخليج. وهذا لا يعني أن هذه الأغاني غير موجودة في شمال أفريقيا أو في جنوب الجزيرة العربية. إن حقيقة كون الصحراء تغطي مساحات واسعة من كل قطر من هذه الأقطار يجعل من الصعب الحديث عن أغنية صحراوية واحدة. قد يكون هذا الإدعاء مقبولاً في الفترة الزمنية التي سبقت الثورة الصناعية والتطور التكنولوجي الهائل وحين كانت الصحراء العربية أرضاً مشاعة تتجول فيها القبائل العربية بحرية تامة من الخليج إلى المحيط كما يقولون. فالأوضاع السياسية الجديدة والتغيرات الإجتماعية والثقافية التي حدثت في مطلع القرن العشرين قسَّمتْ الأرض العربية إلى كيانات متفرقة ذات حدود واضحة فحدّت من حرية التجول لهذه القبائل وعَزلَتها عن بعضها. بالمقابل فإن التطور الكبير في وسائط النقل ودخول التكنولوجيا في حقل الإتصالات الجماهيرية، وبالأخص القنوات الفضائية والمواقع الإلكترونية قد ساهم كثيراً في كشف الفوارق في اسلوب الحياة العامة ومنها الحياة الثقافية وخاصة الأغاني، وتجسدت هذه الفوارق الطفيفة في اللهجة والمواضيع والمفاهيم فظهر التميز والإختلاف واضحاً بين الأغاني الشائعة في كل قُطرٍ عربي. وهذا

التطور الذي أظهر الخصائص المحلية هو الذي عاد ليقلل هذه الفروق فيما بين الأغاني العربية بفعل انتشار التسجيلات السمعية والبصرية وسهولة بثها عبر عشرات القنوات الفضائية وإيصالها إلى المستمع العربي في أي قطر من أقطار العرب، فقد صارت الأغاني الفوكلورية التونسية والليبية والجزائرية وغيرها تسمع أكثر من مرة في اليوم من القنوات السعودية والعمانية والعراقية وغيرها. والأكثر من هذا أن حركة نشيطة لدراسة الأغاني وحفظها في كل قطر عربي ساهمت في توفير المادة الغنائية وسهولة بثها عبر الفظائيات في كل مكان. لستُ هنا في معرض الحديث عن تلك الأغاني وتفصيلاتها لأن هدف هذا الموضوع يتركز على الأشكال الموروثة في التراث الغنائي الصحراوي في المشرق العربي.

للصحراء في اللغة العربية الفصحى اسماء متعددة يعرفها كل العرب تقريباً، كلهم يعرفون البيداء والبرية والدو وغيرها لكن بعض الأقطار تستخدم اسماءاً محددة لا تستخدمها الأقطار الأخرى. فأكثر قبائل العرب في شمال غرب العراق يقولون **ظْهَرَه** ـ بتسكين الظاء ونصب الهاء والراء ـ بينما يشيع اسم **البر** ـ نصب الباء وتسكين الراء. ـ في منطقة الخليج.

واذا كانت الصحراء أو البادية أو الفلاة معروفة بأنها الأرض الجرداء القليلة الماء والشجر فإن البدو وأصل البدو موضوع لم يحسم لحد الآن. فمن هم البدو؟

لقد أوردت لكم في موضع سابق ما قاله العالم الإجتماعي الكبير إبن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦ م) من أن «البدو هم سكنة الأرض المفتوحة خارج المدن والقصبات وإنهم في الأصل زراع جفَّت أراضيهم وبفعل الجفاف الطويل تحولت أراضيهم إلى صحراء فهاجر من هاجر وبقيَ من بقي فتأقلم واعتاد الحياة الجديدة».

إن سكان المدن والقرى في منطقة الفرات الأعلى في العراق يطلقون اسم «العرب» على البدو الرحل ويضعونهم بالضد من «الحضر». وكثيراً ما تحتدم المماحكات المرحة بين العرب والحضر كأن يعيب البدو على الحضر في أنهم يغلقون أبواب دورهم فيقولون: «الِحْضري غَلاّقْ بابه» كناية عن صفتين هما: البخل والخوف. والحَضَرْ بالقابل يذمون البدو الذين يسمونهم عرب فيقولون «العرب جَرَب» أو «نار الكرب ولا جيرة العرب». والكرب هو اعقاب سعف النخيل الذي يوَلِدُ دخاناً مزعجاً عند إشعاله. لكن هذه المماحكات لا ترتقي إلى درجة خلق العداوات. المهم أن هذه الفروق في التكوين الإجتماعي انتجت اختلافاً في اشكال الأغاني من حيث الأنغام والمواضيع والوظائف. ومن اجل توضيح هذا الإختلاف اعرض لكم نموذجاً واحداً لمناسبة واحدة لهذه الفروق في مدينة صغيرة في منتصف القرن العشرين.

حديثة، وتسمى حديثة الفرات لتمييزها عن حديثة الموصل وحديثة السعودية، مدينة صغيرة في احدى الجزر المنثورة في اعالي نهر الفرات في العراق. كانت معروفة منذ العهد آآشوري وصارت لها اهمية ستراتيجية ايام الفتوحات الإسلامية وتحديداً في زمن الخليفة الثاني عمر بن الخطاب (رض) حيث فتحها العرب بقيادة إبن مجلاد وأمر الخليفة عمر أن يقام عليها جسر عسكري يربطها بضفتي النهر لتأمين الطريق الصحراوي إلى الموصل مروراً بمدينة الحضر. لسكان هذه المدينة الصغيرة العريقة اغانيهم المعروفة في حفلات الزواج والطهور وغيرها.في هذه الحفلات يبدأ الشباب والفتيان بالدبكة (الجوبي)، وعناصر الجوبي الأساسية ثلاثة هي: الرقص والموسيقى والغناء. تستغرق الدبكة بحدود الساعتبن أو أكثر. وفي هذا الوقت يكون المحتفلون قد تكاملوا ومنهم عدد غير قليل من الجيل الذين عبروا

الخمسين سنة من العمر واكثرهم من الذين عاشوا حياة الصحراء في طفولتهم وشبابهم. فبالإضافة إلى مشاركتهم بالجوبي فإنهم لا يشعرون بالمتعة الحقيقية إلا حين يقلبون الجوبي إلى (العرضة البدوية) فتظهر السيوف وتُنشَد الأشعار وتزدهر العرضة بالحركات المهيبة لوقت غير محدد حتى تتم المتعة وتنتهي الرقصة، فيهدأ القوم ويتحول الرجال إلى جلسة على الأرض وأحياناً على التراب. يحضر الدمبك (الطبلة) وهي آلة موسيقية إيقاعية، ويُفسَح المجال لمن يتقنون العزف والغناء وتبدأ الجلسة بالأغاني الريفية والبستات الشائعة، ثم تستقر على غناء المقامات حتى نهاية الأُمسية. تتخلل هذه الأغاني مساهمات لبعض الرقصات الفردية التي يقدمها بعض الشباب كما تساهم النسوة بالزغاريد التي تشحن جو الإحتفال بالإثارة والعواطف. من هنا يظهر الإختلاف على مستويين؛ مستوى العمر ومستوى التطور الثقافي. فالدبكة وأغانيها تمثل جيل الشباب وهم يركزون على عبارات الحب والغزل والأُمنيات، ومقاطع عابرة في الفخر والتباهي. أما العرضة وأشعارها وطريقة أدائها فتمثل جيل الكهول والشيبة. على المستوى الآخر تمثل العرضة قيَّم وأجواء البادية وتمثل الدبكة أجواء وقيَّم القرويين والزراع. تختلف الجلسة الغنائية عن الدبكة والعرضة شكلاً ومضموناً، إذ تسيطر أجواء وقيَّم المتمدنين حيث نوعية الغناء المتطورة وأساليب الأداء الرصينة، كالمقامات والأغاني الفنية التي يحفظها الناس من الإذاعات والقنوات التلفزيونية إضافة إلى الأغاني الفوكلورية المحلية. من هنا نرى أن التقاليد الغنائية في المدن الصغيرة لم تتخلص بعد من القيَّم البدوية والريفية.

على أي حال، قد يبدو غريباً أن نقول أن البدو لا يغنون بالمعنى الذي نعرفه عن الغناء، فهم لا يملكون أماكن خاصة للغناء ولا فرق أو

مجموعات غنائية ولا أي شكل لمؤسسة أو منظمة خاصة بهذا النشاط الإنساني، وذلك بحكم حالة الترحال المستمرة التي لا تسمح لهم بمتسع من الوقت لجلسات الغناء كي يفكرون في توفير الآلات الموسيقية، ولا يستخدمون الإصطلاحات المعروفة في هذا المجال. فهم لا يقولون أن فلان يغني بل يقولون يحَدي ويهيجِنْ، أي يؤدي شكل **الحداء والهجيني**[1]. والمعروف أن العرب لم يعتبروا الحداء غناءاً وهذا الشكل الغنائي ما يزال معروفاً ومستخدماً حتى في المدن عند بعض كبار السن ممن ترعرعوا في الأجواء الصحراوية الريفية. ولذلك فهم ما يزالون يتحدثون عن الأبوذية والمقام بوجه الخصوص، فيقولون فلان يقرأ أبوذية ويقرأ مقام بدلاً من يغني المقام أو الأبوذية. وما أشكال الأداء التي تشيع عندهم ألا سلوكاً للتعبير اللغوي الذي يخدم أغراضهم في إغناء معاني الكلمات في التعبير عن مشاعرهم وأهدافهم الفكرية دون التفكير بالفن وبالموسيقى. فهم يحدون حينما يركبون إبلهم أو خيولهم كما ذكرنا في موضوع سابق من هذا المطبوع. ويقصدون حينما يقرأون الشعر بمرافقة الرباب أو بدونها فيعطون للصوت قيمة أكثر مما يفعلون في حديثهم الإعتيادي. ***والقصيد*** (Al-Guseed) عند العرب هو الشعر وقد ميزوه عن الرجز مثلاً على اعتبار أن الأخير لا يتمتع بالجدية التي يتمتع بها القصيد لأنه مرتبط بالحداء. تراجعت مفردة القصيد ولم تعد تستعمل إلا نادراً في الكتابات الأدبية لكنها ما تزال المفردة المعبرة عن الشعر البدوي أي الكصيد كما يسمونه.والكاصود هو الشخص الذي

---

(١) الحداء اسم مشتق من الفعل حدى يحدي أو حدا يحدو ومعناها سوق الإبل. ارتبط الحداء في البداية بركوب الجمل ثم سرى على ركوب الخيل.
حين يكون الحداء في الوصف والغزل يصبح اسمه هجيني.

يقول الشعر أو يؤديه، إذ هم يعتبرون الشاعر هو المغني والعكس بالعكس. أما اطلاق اسم «***الشعر النبطي***» على الكصيد فينبغي القول أن هذا الشعر لا يمت إلى الأنباط إلا بمقار مجانبته للغة العربية الفصحى كما يفعل الأنباط، ولذلك لا أحد يقول «***الغناء النبطي***» وحين تجري تلاوة الكصيد بمرافقة الربابة وتضاف التلاحين إلى هذا الشعر فأنه يسمى بأسماء مختلفة تبعاً لمسيرة النغم أوالمنطقة أو الوظيفة. فـ «***الديواني***» نسبة إلى مكان أداءه في الديوان الذي هو المضيف الذي يجتمع فيه الرجال كل يوم ويقصده الزوار القادمون إلى مكان تواجد القبيلة، وهم بهذا يفردوه عن الشعر وببعدوه عن الغناء. أما «***المسحوب***» فهو اسم مشتق من الفعل سحب يسحب اشارةً إلى مد الصوت وتطويل الأداء. «***الحوراني***» اسلوب منسوب إلى منطقة حوران وهو الوادي العظيم الذي يبدأ من بادية الشام في الأراضي السورية عابراً الحدود إلى العراق منتهياً بأكثر من مصب على نهر الفرات جنوب مدينة حديثة. ولطول المسافة التي يجري فيها هذا الوادي فقد صارت هذه المنطقة ملتقى القبائل في المرابع في السنين الغزيرة المطر. بعض الناس يطلقون عليه «***الحوراب***» وذلك حين تكون كلماته حماسية في مدح القبيلة والتغني بأمجادها أو للتهيؤ للغزو أو لصد الغازين. وهناك أشكال غنائية أُخرى محدودة القيمة في معانيها وجديتها. كالطواح والتهيلم وغيرهما من الأسماء. فالطواح والتهيلم ليس لهما شكل شعري أو موسيقي محدد إنما هو أداء صوتي يقرر شكله المزاج الشخصي الآني ويحدده الوزن الشعري للكلمات. والواقع أن البدو في الصحاري يثيرهم الشعر الذي سميناه بالكصيد في حالة إلقاءه أو غناءه. ونفس الحال يسري على الحداء والهجيني فهم يحفظون الكلمات ويتقنون النغم لكليهما. ولا يختلف الموقف من شعر

العرضات أو شعر السامري. والسبب هو أن هذه الأشكال محدودة تتكرر في كل مناسباتهم وتؤدي وظيفتها المحدودة.

الخطأ الذي يرتكبه بعض المتطفلين على البحث العلمي في مجال الفنون الفوكلورية عموماً والموسيقى والغناء خصوصاً هو أنهم يتناولونها ويذهبون شرقاً وغرباً في تعاريفهم وتحديد الأسماء والمواضع كما يتصورون دون إطلاعهم على ما أنجزه الناس الذين سبقوهم في هذا المضمار. فكثير منهم لا يترددون في اعطاء معلومات مضحكة حول بعض الأغاني أو المغنين: تصور بعضهم أن النايل اخترعته امرأة أحبت شخصاً اسمه نايل فقالت:

***نايل كتلني ونايل غير ألواني***

***ونايل بشوقه سقيم الروح خلاني.***

وراح احد المغنين المعروفين وأداه في أُغنية ايقاعية ليس لها صلة بأجواء غناء النايل لكن الجمهور أحب الأُغنية وتمسك بالحكاية فصدقها بعض من يكتبون عن الأغاني ونشروها على الجمهور. لم يقل احد شيئاً عن اسم هذه المرأة ولا اين ولدت ومتي ماتت. والسؤال هو: لو أن هذه المرأة ماتت بحادث عرضي قبل أن تبلغ سن العشق والغرام فمن سيخترع هذا الشكل الغنائي وأي اسم سيحمل؟ فلو قبلنا هذه الحكاية ألا يحق لنا أن نسأل عن اسم التي أو الذي اخترع السويحلي؟ ألا يحق لنا أن نسأل: لو أن معد بن عدنان لم يسقط من على بعيره أتكون الأمة العربية قد عاشت بلا حداء؟ لقد نسي بعض الناس أن القمر عنصر أساسي في عالم الحب والغزل وفاتهم أن جمال العراق هو جمال النخلة المطلة على سطوح البيوت، فاختلقوا حكاية مضحكة عن عاشق مر في الطريق فلما رفع رأسه شاهد فتاة ساحرة الجمال فراح يغني عليها

بكلمات الأغنية العريقة المعروفة بعد اللعب بحركات الإعراب وتدمير جمال كلمة ***نَخَلْ*** مع تضخيم اللام وجعلها ***نَخِلْ*** مع كسر الخاء وترقيق اللام:

***فوك النَخَلْ فوك  فوك يابه فوك النخل فوك***

***مدري لمع خده يابه  مدري القمر فوك.***

فتحولت هذه الأغنية من الجو الرومانتيكي الذي تثيره إطلالة القمر من بين السعفات إلى جمل خبرية قصيرة ليس فيها ما يلهب العواطف أو يثير متعة الجمال عند العشاق. إن غالبية الذين لم يدرسوا طبيعة الفنون الفوكلورية لا يتصورون أن كثيراً من الحكايات الفوكلورية قد رويت بأكثر من الف شكل لكل حكاية. والعجيب أن كل الذين يروون هذه الحكايات يجزمون بأن الشكل الذي عندهم هو الشكل الأصلي وكل ما عداه غير صحيح.

إن الحديث عن غناء البدو وأغاني الصحراء عموماً هو في الواقع حديث عن بقايا هذا الغناء. لم تعد هناك مجتمعات بدوية تعيش في الصحاري بل لم تعد الصحاري معزولة عن حياة القرى والمدن. لقد وصلت التكنولوجيا إلى أبعد المناطق في عمق الصحاري وفتحت المدارس والمراكز الصحية وتأسست بعض المصانع وتغيرت بيوت الشعر إلى بيوت عصرية مجهزة بالتبريد والتدفئة وتوفرت اجهزة الراديو والتلفزين وصارت هذه المصادر هي التي تنشر الأغاني والموسيقى التي يستمع لها سكنة تلك المناطق ويرددونها بدلاً من الحداء والهجيني وغيرها.

إن حركة توطين البدو قد قظت على اسلوب الحياة البدوية فتحول المجتمع البوي إلى مجتمع زراعي أو صناعي وظهرت اساليب جديدة

من الغناء تنسجم مع متطلبات المجتمع المستقر. كأغاني النايل والسويحلي والعتابة وأغاني الدبكات. ومن ابرز المظاهر الجديدة في هذه الألوان أنها أهملت كثيراً من عادات البدو وقيمهم. ورغم محافظة شعر العرضات ومجالس غناء السامري ورقصة الدحة على قيم البطولة والكرم والشهامة التي كانت من عناصر القوة في الغناء البدوي فإن أغاني الدبكات والنايل والسويحلي تحللت من بعض قيم البادية وصارت لا تتردد من من ذكر اسم الحبيبة وتستخدم ضمير المخاطب المؤنث، فالبدوي لا يقول:

***طلعَتْ تردِسْ أُم كذيلة من الدام، بدينة... الخ***

بل يقول:

***طلَعْ يردِس أبو كذيله[1] منَ الدام***
***بدين وْطَفَّرْ خْديدو مِنَ الدَمْ***

(١) مصغر جديلة، الردس هنا يعني الرقص أو أي نشاط وكبرياء.

# الجوبي (الدبكة)[1]

لم تكن اغاني الجوبي تحضى باهتمام الجمهور بالشكل الذي تمتعت به في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن المنصرم، ومن العوامل المؤثرة في ذلك، كما اعتقد، هو الهيمنة السياسية لأبناء المناطق التي ينعقد فيها الجوبي في كل مناسباتهم المفرحة كالأعراس والأعياد ومواسم الحصاد وغيرها. وبحكم اعتزاز المسؤلين من ابناء هذه المناطق لرقصة الجوبي فقد كانوا، خلال حضورهم للإحتفالات الشعبية أو الرسمية، لا يترددون في مغادرة مقاعدهم والمشاركة الفعلية في الدبكة وهم بملابسهم الأوربية واستعمال البعض منهم للسبحة بدلاً من المناديل التي يستخدمها قادة الدبكة التقليدية. إن المستوى الرفيع للدبكة التقليدية وجمال أغانيها عزّز من مكانتها وساهم في شعبيتها. فقد انتشرت بين كل سكان العراق تقريباً قبل أن يعرفها مواطنوا الدول العربية الأُخرى فيحبونها ويمنحون من يغنيها الهبات والجوائز السخية في المسابقات التي تجريها قنواتهم التلفزيونية. لكن هذا الجانب من النجاح الإعلامي الظاهر لا يعبر عن تطور في بناء الأُغنية ولا في

---

(١) Sa'di Al-Hadithi, The Choabi Songs, The Arab Gulf States Folklore Centre, Qatar. 198.

معانيها. لا بل حدث العكس. فقد تولى تقديم هذه الأغاني مغنون شعبيون من الدرجة الأولى لكنهم من خارج البيئة الثقافية التي انتجت هذه الأغاني، فهم لا يتكلمون بلهجتها ولا يلبسون أزياءها ولا يتداولون حكايات اهلها أو مزاجِهم ولا يأكلون انواع أكلهم. هذا بالإضافة إلى أن سكان المدن التي تزدهر فيها رقصة الجوبي، شمالي بغداد حتى الموصل وعلى الفرات في المنطقة الغربية، ما تزال تحتفظ بالكثير من التقاليد البدوية والأغاني الصحراوية بشكل خاص. لذلك تحتل الكلمات المكانة الأولى في هذه الأغاني الأمر الذي لا تراعيه الأجيال الجديدة التي ابتعدت قليلاً عن التقاليد الموروثة. هذه الحقيقة جعلت أغاني الجوبي تفقد كثيراً من عناصر تكوينها ولا تحتفظ إلا بالإيقاع واللحن الذي لا يتجاوب مع المعاني بما هو مطلوب.

لم اجد معنىً لكلمة الجوبي في المعاجم العربية رغم انتشار هذه الفعالية الاحتفالية وشيوعها في كافة أرجاء العراق وبعض مناطق سوريا وجنوب تركيا. وتبدو لفظة الجوبي إسماً مذكراً فيما تدل لفظة الجوبية على أنها إسماً مؤنثاً. فالجوبي كما أسلفت فعالية احتفالية فوكلورية في طبيعتها وعناصرها الأساسية. أهم العناصر المكونة للجوبي هي تلك الرقصة الرجالية التي تشكل جوهر الاحتفالات الشعبية الخاصة والعامة في جميع مناطق العراق، وخاصة في المناطق الواقعة شمال وغرب العاصمة بغداد، وبالتحديد في المدن والقرى الواقعة على امتداد نهري دجلة والفرات وعبر الحدود العراقية السورية. كما أنها موجودة في مناطق متفرقة في البلدان المجاورة للعراق ولسوريا وبالتحديد بعض أجزاء تركيا. وفيما يخص العراق فأن لهذه الرقصة شعبية واسعة بحيث يشارك فيها الرجال من مختلف الأعمار، كما تشارك النساء في مناطق محددة وخاصة بعض المناطق المحيطة بمدينة الموصل، وحين تشارك

النساء مع الرجال في هذه الرقصة يطلق عليها الناس في تلك المناطق اسم (جَزْنْ وَمعْضَدْ) فالجرن اشارة إلى الرجل والمعضد للمرأة. وإذا كانت المعاجم العربية قد أعرضت عن تناول هذه المفردة الشائعة في جميع أنحاء العراق فأن «W.G.Raffe (2)» قد أورد كلمة الجوبي choopi في مؤلفه: «قاموس الرقص» فقال أنها تشير إلى لون من ألوان الغناء الشائع في شرق أفريقيا والذي وصفه بأنه غناء يرافق الرقص بالعصي والضرب على الطبول. وفي هذا الكلام الكثير من الإقتراب من الجوبي الذي نتحدث عنه. فالطبل من آلات الإيقاع الرئيسية ومن عناصر الجوبي الأساسية فقد يستخدم منفرداً أو بمرافقة (المطبك (المجوز واحياناً السورناي). كما أن الرقص والغناء لا ينفصلان في الجوبي، فلا يكتمل الرقص بمعزل عن الغناء ولا يستوفي الغناء مداه بمعزل عن ممارسة الرقصة، لكن لا مكان للعصي في الجوبي الذي نتحدث عنه. يبقى السؤال بلا جواب؛ مَن أخذ مِن مَن، أو مَن تعلم مِن مَن؟ اجتهد بعض المهتمين بالفوكلور في العراق في التوصل إلى معنى كلمة الجوبي فأعطوا تفسيرات لم تكن مقنعة بشكل عام. فهو ليس «رقصة العصي»، كما ذهب الشيخ جلال الحنفي وليس للفظة «جش» أي أهمية في تكوين الرقصة كما يعتقد عبد الجبار السامرائي. ولأن الجوبي رقصة المجتمعات الزراعية وليست رقصة مجتمع المدينة فأن ما ذهب إليه عبد المجيد الشاوي في ربط الاسم بـ«الجوبة» التي هي في اللغة الشعبية فسحة من الأرض بين البيوت غير وارد أيضاً خاصة وأن الريف العراقي كله تقريباً عبارة عن فسحة من الأرض لا حدود لها وإن أي بقعة غير مزروعة تستخدم كميدان لهذه الرقصة أو اللعبة كما يُطلق عليهاً احياناً. ما هو الجوبي إذاً ونحن نتحدث عنه بثقة ونعرفه منذ فتحنا عيوننا على الدنيا؟ قبل أن أخوض في تفاصيل الرقصة ذاتها أُعيد عليكم ما قلته في

البداية وهو أن الجوبي حصيلة عدة عناصر أخرى إضافة إلى الرقصة المعروفة[1]. فأداء الرقصة دون تجمع الناس ومشاركاتهم المتنوعة لا يمنحها اسم الجوبي. وتجمع الناس لا يحصل اعتباطاً دون مناسبة تُهِم جميع أفراد المجتمع المحدد. وإذا لم يتوفر المكان والزمان فإقامة الجوبي مستحيلة. وأخيراً فأن الجوبي جو احتفالي لا يتم دون بذل الطعام لكل الحاضرين. فما هو هذا الجوبي الذي يستدعي كل هذه العناصر والتحضيرات؟ إنه ببساطة احتفال قاعدته هي تلك الرقصة (الدبكة) المتقنة التصميم والمحسوبة الخطوات والحركات، ومستلزماته هي المناسبة والمكان والزمان والطعام والشراب والرغبة في المشاركة من قبل أفراد المجتمع المعين. والمشاركة هنا لا تتحدد بالمشاركة في اللعب إنما مجرد الحضور وخاصة لكبار السن والنساء اللائي يشاركن في الزغاريد. إن مشاركة أفراد المجتمع تعتبر شبه واجب على الجميع، وصاحب المناسبة مدين لكل من حضر وعليه رد هذا الجميل في أقرب مناسبة تنعقد في ذلك المجمع.

إن المتأمل بكثافة وجود وانتشار الدبكات بالذات يتوصل إلى أن التحضر ومراحل التقدم الحضاري تلعب دوراً كبيراً في شيوع وازدهار الدبكات ومستوى تعقيدها. فقد تكون موجودة في مختلف المناطق لكن الرقصات المتطورة توجد دائما في مناطق القرى والمدن الصغيرة. فهي أساساً رقصات المجتمعات الزراعية المستقرة حيث يتسع المكان والزمان للتفكير في الفنون عموماً الأمر الذي لا يتوفر للمجتمع الدائم الترحال كالمجتمع البدوي الصحراوي، الذي ينصب أكثر جهده على تأمين مستلزمات الحياة اليومية الأساسية. لكن النهوض الفوكلوري الذي ساد

---

(١) W.G.Raffe, USA, 1964.

العالم كله في القرن السابق شجع المؤسسات الثقافية والفنية في كثير من الدول أن تهتم بالرقص الفوكلوري من بين الاشكال الفنية الأُخرى فتكونت النوادي الثقافية المختلفة وأُسست المعاهد المتخصصة والفرق المهنية ونشطت الدراسات الأكاديمية في أكبر الجامعات العالمية. وقد فوجئت يوماً خلال مشاركتي في مؤتمر خاص نظمته جامعة أثينا حول الرقص الفوكلوري في اليونان، حين قُدمت احدى الرقصات الفوكلورية وأذا برقصة الجوبي التي أتحدث عنها والشائعة في العراق تشكل محور تلك الرقصة اليونانية الجميلة وقد بدا عليها الجهد التأليفي الواعي المتقن. ولأني توسعت في وصف الجوبي في كتابي: «*أغاني الدبكات في شمال الفرات في العراق*»[1] فلا أجد ضرورة لتكرار ما ورد في ذلك الكتاب في هذا الحيز.

(١) Sa'di Al Hadithi, The Choabi songs.

# العرضة بين الغناء والرقص

تجنبت الإيغال في ما ذهب اليه الزبيدي في معجمه (تاج العروس)[1] وهو يعالج الفعل عَرَضَ ومشتقاته في أكثر من عشرين صفحة، وفضلت الركون إلى معجم الأفعال العربية الثلاثية المعاصرة الذي أعده سليمان فياض[2]. قال هذا المعجم أن الفعل عَرَضَ يَعْرِضُ عَرضاً إظهار الشيء، إبرازه، إمرار الجند واحداً واحداً في عَرضْ عينْ. وعَرَضَ يَعرُضُ عَراضةً: إتساع عرض الشيء بتباعد حاشيتيه. في لسان اللسان لابن منظور[3] إشارة إلى عِرضة وهي المرأة السمينة وسماها عِرْضِنة، وذكر أن ناقة عُرْضةٌ للحجارة: أي قويةٌ عليها، وإن العُرضةُ هي الهمَةُ

وحين التجأت إلى «معجم المفردات العامية» للدكتور فالح حنظل[4]

---

(١) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٣٨٥ للهجرة/١٩٦٥م.

(٢) سليمان فياض، معجم الأمثال العربية الثلاثية المعاصرة، دار المريخ، ١٤٠٨ للهجرة/ ١٩٩٨م.

(٣) ابن منضور، لسان اللسان، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٣ للهجرة/١٩٩٣م.

(٤) د. فالح حنضل، معجم الألفاظ العامية في دولة الإمارات العربية المتحدة، أبو ظبي، ١٩٩٨.

وكتاب «الاغاني الكويتية» للدكتور يوسف دوخي[1] وراجعت عدداً من الكتب الأخرى والمجلات التي اشارت إلى العرضة وجدت تكراراً لنفس المعلومات التي لا تخرج عن الوصف الذي قدمه يوسف دوخي والذي استقاه من أحد المسنين كما يقول. وبالتالي فهو ليس الوصف الأصيل الذي يركن إليه. فهو مثلاً يربط بين الحداء والعرض، .بين الحدوة والعرضة معتمداً على ما ينقله له الرواة ويقارن بين شيئين مختلفين حين يقول أن الحدو في الحرب والعرضة في السلم وكأن كلاهما رقص أو كلاهما غناء! فالحدو غناء كما يقول والعرضة حركة أي رقص. فالغناء عند العرب هو الترنم بالشعر، والحداء هو «الترنم بالشعر على ظهور الإبل». وبعد استخدام الحصان في المعارك تبدلت الوظيفة فصار «الحداء على ظهور الخيل» (إشارة إلى المعارك)، والغناء على ظهور الجمال. وهو التغني بالأشعار الغزلية وعواطف الحب والشوق والغناء الذي يقصدونه هنا هو ما يدعي «الهجيني». إن موضوع الفصل بين الحداء والغناء عند العرب ينسحب على العرضة والرقص أيضاً، فأساس العرضة هو الأشعار الحماسية التعبوية التي ترتبط بالحركة المهيبة لإظهار القوة والإستعداد للحرب والذهاب للغزو أو لصد الغزاة الهاجمين عليهم. أما الرقص فهو حركات يؤديها الإنسان في حالة من النشوة والإنفعال التي تثيرها كلمات الحب والشوق والعواطف المشابهة التي توجدها اسباب متنوعة. والخلط بين الحدوة والعرضة عند يوسف دوخي أمر غير واضح إذ ليس من المعقول أنه لا يعرف أن الحدوة هي مفرد لحداوي، وإن حداوي هي جمع لأحديات وهي مجموعة من

---

(١) د. يوسف فرحان دوخي، الأغاني الكويتية، مركز التراث الشعبي، قطر، ١٤٠٤ للهجرة/١٩٨٤م.

الوحدات الأدائية الصوتية الصغيرة المعتمدة على ثنائيات شعرية منظومة على منوال بحر الرجز. والحداء شكل مألوف عند أهالي نجد وأطرافها:

*يا يُمَّه بُرّي مُهيرتي تكبر وانا خيّالَها*

هذا صبي يدعو أُمه أن تشمل مهرته بعناية خاصة لتكبر فيكون هو الفارس الذي سيركبها، وسيشتري لها شفّاً احمريليق بمقامها ويتسلح بالبيشلي الذي هو نوع من المسدسات كما اعتقد.

ورغم أن الحداء يعني «سوق الإبل» إلا أنه إرتبط بركض الخيل واختلفت إيقاعاته طبقاً لاختلاف السرعة في الركض ونوع الوظيفة المحددة. والفرق بين الوصف الذي قدمه يوسف دوخي لرقصة العرضة وبين ذلك الذي قدمه H.B.R.Dickson الضابط البريطاني في الكويت آنذاك هو أن الأخير حاول إبراز الجانب الاجتماعي لهذه الرقصة ضمن حديثه عن ايّام العيد عند البدو، ولذلك فقد ثبّت ما شاهده كمتفرج، بينما ركّز دوخي على الجانب الموسيقي ومعتمداً على رواية أحد كبار السن.

تبدأ العرضة عند دوخي بأن يقف عشرة من حَمَلَة الطيران (نوع من الدفوف) ومعهم حَمَلَة الطبول في وسط دائرة يبلغ قطرها حوالي خمسين متراً ثم تُركَزُ رايةٌ في الوسط ويقف الرجال في صفين متقابلين على محيط الدائرة ويتناوبون الإنشاد. يدخل حَمَلة السيوف والبنادق وينتظمون في صفين متقابلين على موقع آخر من محيط الدائرة أيضاً بحيث تصبح الدائرة شكلاً مربعاً من الرجال. يبدأ الشاعر المؤدي، فيقول بيتاً من الشعر الذي يعرفه الجميع وربما يحفظونه عن ظهر قلب فيرد عليه صف الرجال القريب منه ثم ينتقل بسرعة إلى الصف المقابل ويعيد عليهم ذات البيت فيرددونه بعده جواباً على الصف المقابل. يكرر

الصَفّان إنشاد هذا البيت بالتناوب حوالي ست مرات قبل أن ينتقل بهم القائد (الشاعر) إلى بيت جديد من قصيدة الشعر التي اختارها. لم يشر دوخي إلى عدد أبيات القصيدة أوالمقطوعة المختارة، ولا إلى الفترة الزمنية التي يستغرقها الأداء، بل ينتقل بالحديث إلى دور المخمرين وهم الضاربون على الطبول الصغيرة وكيف يبدءون إيقاعاتهم بمرافقة الطبول الكبيرة وحسب ميزان ٤/ ٣. تختفي بعد زمن معين جميع الطيران وخصوصاً أيام الحرب. بعد هذا الفاصل يبدأ التغريد وهو الضرب على الطبل الكبير ضربات مغايرة لسير الإيقاع (سنكوب)، ويستمر بذلك حتى تبدأ السَبْحَة تتقدمها الطبول. والسبحة هي الحركة الشاملة لمجموعة الخيول والرِكابْ أثناء تقدمها لساحة الحرب، وراء الراية، وعلى إيقاع جَري الخيول. أما في أيام السلم فتبقى الراية في مكانها وبعد فاصل التغريد يبدأ حَمَلة الطبول بالدوران حول الساحة فيلتحق بهم حَمَلة السيوف ويتبعهم الباقون ويصبح المجال مفتوحاً لكل من يريد المشاركة. ثم تبدأ أنواع الإبداعات في اللعب بالسيوف والبنادق وغيرها.

في الوقت الذي يرفض فيه دوخي تسمية «رقصة السيوف» ويعتبرها خطأً شائعاً، وأنا اتفق معه، يعتقد ديكسِن بأن العرضة نوع من الرقص بالسيوف، وهي ليست كذلك طبعاً، لأن الرقص بالأسلحة ومنها السيوف غير مقتصر على رقصة بعينها. لكنه كما اعتقد محق في اعتبارها رقصة نجدية، رغم امتعاض النجديين من إطلاق صفة الرقص على العرضة. فالرقص ليس في قاموس البدو، فهم يقولون يعرضون ولا يقولون يرقصون كما تفعل المجتمعات الزراعية حين تستخدم يلعبون الجوبي ولا يقولون يرقصون. وحيث تبدأ العرضة عند دوخي بدخول حَمَلة الطيران والطبول، ثم يؤتى بالراية وتثبت في وسط الميدان، يبدأ ديكسِن بتثبيت الراية أولاً. كما أن ديكسَن أدخل حَمَلة البنادق والسيوف

أولاً وجعلهم يقفون على شكل دائرة ليقف في وسطها المغنون أو المرددون في صفين متقابلين وبحدود ثلاثين رجلاً في كل صف وهم متشابكي الأيدي. لم يذكر دوخي شيئاً عن رجال البارود الذين كانوا يحشون بنادقهم ويرفعون أعقابها إلى الأعلى ويطلقن باتجاه الأرض! ويكررون هذه العملية كل خمس دقائق تقريباً. ولكن ديكسِن، كأي غريب عن الثقافة المحلية، وجد «الحندة» أو الترديد الذي ينشده الرجال شيئاً رتيباً، إذ لم يكن بمقدوره الدخول في الجو الدرامي الذي ينمو ويتطور عبر هذا الترديد والتكرار. حَمَلة السيوف والبنادق عند ديكسِن هم الذين يبدءون السبحة أو الطواف ويتبعهم الآخرون، كما أنه يفرد مكاناً خاصاً لوقوف النساء ويصفهن بالهدوء واللياقة. ويختتم وصفه بالقول أن العرضة تتسم بالرصانة والاحتشام والبعد عن الخفة والابتذال، وسلوك الناس هاديء ولائق كل اللياقة.

ولقد قدر لي أن احضر مهرجان الجنادرية أكثر من مرة، وفي كل مرة كانت العرضة التي تقدمها فرقة الدرعية في الرياض تتويجاً لنشاطات المهرجان، وفي كل مرة تظهر العرضة التي تقدمها نفس الفرقة بشكل مختلف دع عنك الأشكال المتعددة التي تقدمها بقية الفرق التي تشارك في المهرجان كالفرق التي تأتي من حايل وتبوك وبريدة ومن مختلف جهات المملكة. في مهرجان الجنادرية الأول عام ١٩٨٥ قدمت الدرعية عرضتها على أرض ترابية مفروشة بالسجاد، ولكنها في العام ١٩٨٧ قُدِّمَت على أرض مبلطة. كان الشاعر الذي تولى قيادة المنشدين وتلقينهم شخص واحد فصاروا هذا العام ثلاثة أشخاص. أما عدد المشاركين فقد تضاعف بضع مرات.

كنت أقصد من هذه المقارنات عرض أكثر من شكل واحد لأساليب العرضة رغم أنها تحمل نفس الأسم وتنتمي إلى نفس البيئة الطبيعية

والثقافية وهي العرضة النجدية ورغم أنني اخترت الكويت والمملكة العربية السعودية فأن العرضات التي تُقدم في قطر أو البحرين أو غيرهما من الأقطار العربية المجاورة كسوريا والعراق لا تختلف من حيث الشكل العام والوظيفة ونوع الأداء الصوتي والحركي عن العرضات النجدية. وإذا وافقنا على أن العرضة هي العيالة أو المسيرة التي في مسندم في عُمان أو الوهابية أو ربطها بفنون السيف كما يذكر يوسف شوقي في معجم موسيقى عُمان التقليدية[1] فإن علينا أن نعتبرها فعالية فوكلورية فنية ذات وظيفة اجتماعية بغض النظر عن بنائها الفني وعناصرها التفصيلية. ولذلك فإذا أردنا أن نتناولها حسب المنهج العلمي فأنه يستوجب علينا طبقاً لذلك أن نحدد عن أي عرضة نتكلم، في أي زمان وفي أي مكان. فالعرضة التي شاهدتها عبر التلفزيون البحراني هي ليست العرضة التي شاهدتها عبر التلفزيون القطري. وتكمن هذه الإختلافات في الأجواء النفسية التي تغشى الجمهور في كل مرة، والدليل على ذلك هو التحول الذي يطرأ على حماس الجمهور وبالتالي على أداء العارضين حين يشارك الشيوخ والأمراء في العرضة. ولأنها شكل من أشكال التعبير وإظهار التماسك والقوة بين أفراد المجتمع، ومن منطلق قومي شخصي بحت أجد نفسي متحيزاً إليها وأتمنى لوتبناها العرب كرقصة قومية لتصبح عنصراً آخر من عناصر تماسك هذه الأمة. فالوقع أن هذا الشكل المَهيب من التعبير الثر عن روحية رجل الصحراء لا يستسلم لتخطيط الفرق الفنية واجتهادات المغنين. ورغم الأداء الرائع

---

(١) معجم موسيقى عمان التقليدية، د. يوسف شوقي، وزارة الإعلام، مسقط، ١٤٠٩للهجرة /١٩٨٩م.

لبعض الفرق كفرقة الدرعية السعودية، فأن هذه الرقصة تبقى أكبر من كل الفرق.

لا أنكر أنني رجعت إلى الوراء ولم أجد ما يثيرني في أداء الفنان السعودي الكبير محمد عبدو ولا في أداء مجموعة العارضين حين شاهدتهم على شاشة التلفزيون السعودي. فأساس العرضة هو الوجود الجماعي والإحساس بالإتحاد والحركة الرجولية والأقدام الثابتة التي تُعَمق هيبتها وكبريائها تلك الكلمات المنظومة على أوزان مهيبة كبحر الرمل. كيف اُختصرت تلك الأصوات إلى صوت فردي نحيف يخرج من حنجرة مضغوطة فيصل إلى آذان المستمعين مباشرة عبر مكبر للصوت! لقد ضاع ذلك العمق الذي تعطيه مجموعة الأصوات في حوارها الحماسي المتصل، حيث لا يفصلهما عن بعضهما أي زمن يقطع استمرارية الأداء، على عكس الحالة التي اصبح عليها الأداء في الصوت الفردي وصوت المجموعة، وحيث يبقى الراقصون برهة في انتظار انتهاء الصوت الفردي الذي لا يوحي بالقوة ولا يكفي للوصول إلى مستوى هيبة الرقصة وزخم الأعداد الغفيرة من العارضين. فرقصة العرضة تعتمد على الحوار الذي يلهب المشاركين والجمهور لأن هذا الحوار هو شكل من أشكال الصراع الذي يعتمد عليه كل عمل درامي فحين يغيب الصراع يهبط العمل إلى أداء صوتي حيادي فتختلف الوظيفة ويختلف المستوى. إن مستلزمات الأداء في العرضة لا يقدر على مجاراتها صوت بشري فردي مهما كانت قوة ذلك الصوت. وحتى الأصوات المتآلفة ينبغي أن تنطلق من الرأس كغيرها من الأصوات التي تعبر عن أجواء البوادي والصحاري المترامية. فالأشخاص الذين ينشدون بمرافقة هذه الرقصة هم أُناس بعيدون عن مهنة الغناء وهم بما يفعلونه لا يهدفون إلى تقديم عمل فني بمواصفات الإبداع المعروفة بل يحاولون

التعبير عن مشاعرهم ضمن جو المناسبة المعينة. وخبراء الأصوات يعرفون طبيعة ووظائف وقدرات أعضاء الجهاز الصوتي ويعلمون أن حنجرة البدوي الذي يؤدي أغاني العرضة تنتج الصوت من أعلى الرأس فيدور داخل الحلق ملامساً سقف الحلق ليخرج بعد ذلك مضخماً عبر الشكل الأسطواني الذي تشكله الشفتان.

في العرضة كما في أكثر الأغاني البدوية يتحقق الجو الديمقراطي الذي تفرضه طبيعة الرقصة وما يرافقها من أداء صوتي. فلا يستطيع أحدٌ أن يفرض نفسه كقائد للمنشدين أو عازف على الطبل أو لاعب بالسيف، لأن المهارة والقدرة هي الفيصل في توزيع الأدوار على أفراد المجتمع المعين الذي يؤدي العرضة. طبقات الصوت الملائمة لطبيعة المسرح المفتوح هي التي تستخدم في أداء الكلمات التي ينشدها العارضون. لا يستطيع الأفراد الخروج عن الجماعة فيما يتعلق بطبقة الصوت أو علوه وانخفاضه. وبعد كل هذا فلا يحتاج مجتمع العرضة إلى معلمين أو مدربين لأداء الرقص أو الغناء.

# غناء الملاحم، والقصيد البدوي

ما هي الملحَمة، وما هي الملحمة الشعرية؟ هل هناك ملحمة في الشعر العربي، بل هل هناك ملحمة في الشعر البدوي؟! وتتوالد الأسئلة القديمة الجديدة حتى يوشك المرء أن يضيع في لجة من الأسئلة التي لا تنتهي. ولأن موضوعنا هو **ملحمية الرواية البدوية** فسوف لن استغرق في مباحث الملحمة كشكل أدبي فني بل سأحاول المرور على ما تقدم من تساؤلات بما يعين على إلقاء الضوء على صفة الملحمية في الشعر البدوي.

الملحمة كما وردت في لسان العرب هي الواقعة العظيمة وقيل موضع القتال. وقد وصِفَ يوم فتح مكة بأنه يوم الملحمة[1]. ومُلحِمة وجمعها مُلحِمات وهي قصائد، إذ وردت في «جمهرة أشعار العرب» سبع قصائد لأبي زيد القرشي تسمى المُلحميات[2]، وكلها تتناول وصف الحياة البدوية وما فيها من أحداث صغيرة ممتعة وتصوير وقائع الجاهليين والتطاحن بين القبائل. وقد اشار كلّ من أبو الفرج الأصفهاني والجاحظ إلى شعرٍ عربي يسمى بالملاحم وهو الشعر الذي يتحدث عن

---

(١) اليوم يوم الملحمة حديث شريف قيل يوم دخول المسلمين في مكة سنة ١٠ هجرية.

(٢) د. حسن محسن، الشعر القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٠.

المستقبل. وعند ابن خلدون أن «ما سوف يكون هي الملاحم وهي عمل الكهان والعرافين»[١]، إضافة إلى موضوع تدخل الآلهة في القتال، وهو ما لا يتفق ومنطق الإسلام الأمر الذي أوجد الموقف المتشدد من الملاحم والذي جعل بعض الفقهاء يذهبون إلى تحريمها على اعتبار أنها رجماً بالغيب. وإذا كانت كلمة ملحمة العربية مشتقة من الجذر «لَحَمَ» فإن جذر الكلمة الإنكليوية epic هو epos اليونانية، وتعني **كلمة** أو **حكاية**. في تعريف الملحمة تتفق أغلبية المعاجم العربية والأجنبية على أنها «عمل سردي غالباً ما يكون شعراً، يحكي عن احداث مرت في حياة شعب أو أُمة من خلال إحدى الشخصيات البطولية ذكراً أو أُنثى». تُعتبر الحروب ووصف المعارك وإطلاق الخيال الجامح ومشاركة الآلهة من الصفات التي تلتزم بها الملاحم الأوربية كالإلياذة والأوديسا اللتين صارتا مقياساً لهذا الشكل الفني الأمر الذي أخضع الملحمة العربية إلى نقاشات مطولة بين معارض لوجودها ومؤيد لهذا الوجود. إن موقف طه حسين[٢] في إنكاره لوجود الملحمة في الشعر العربي ثم التراجع عنه بعد عشر سنوات يعد مثالاً لعدم وضوح رسوخ مفهوم الملحمة عند المفكرين العرب. فقد رأى الذين أنكروا وجود الملحمة في الشعر العربي أن عدم مشاركة الآلهة وغلبة النثر على الشعر ومحدودية الأبيات الشعرية، أو بالأخرى عدم بلوغها آلآف الأبيات كما هي الحال في الياذة هوميروس، وجدوا ذلك سبباً كافياً فيما ذهبوا إليه. بينما رأى الفريق المؤيد لوجودها مثل الدكتور سعد الدين الجيزاوي وزكي المحاسني والدكتور عبد الحميد يونس وغيرهم أن السير الشعبية هي

---

(١) نفس المصدر.

(٢) موسوعة عائلة ماكميلان.

ملاحم بكل معنى الكلمة. ويرى د. عبد الحميد يونس: «أن الأقسام النثرية ما هي إلا إضافات ذات وظيفة ترابطية ووصفية وإن هذا التزاوج الشعري/النثري لدليل على التطور الحاصل للسيرة لدى اجتيازها مرحلة التقليد الشفاهي ووصولها إلى الشكل المدون». هناك نفر ممن لا يعتبرون الملاحم شعراً لسذاجتها أمثال د. محمد غنيمي هلال الذي يعتبر الملحمة في العصر الحديث إلحاداً في عالم الفن.

أما الإيطالي جوفاني كانوفا[1] فيقول: «الملحمة الشعبية العربية هي تلك المادة القصصية الضخمة، الشفهية منها والمدونة، التي احاطت بأعمال بني هلال وعنترة والزير سالم والملك الظاهر بيبرس وذات الهمة وسيف بن ذي يزن وحمزة البهلوان وغيرها». وحسماً للموضوع فأنا شخصياً مقتنع تماماً بوجود الملحمة في الشعر العربي وأرى أن ما قيل من شعر في وصف المعارك الكبرى بين القبائل العربية في مختلف الأزمنة يملك الخصال الملحمية الرئيسية كالسرد ووصف الأبطال والخيال البعيد عن الواقع وتسجيل تلك الوقائع والتفاصيل التي حدثت آنئذ.

## كيف يتم تأليف وغناء الملاحم؟

تعتبر الدراسة التي بدأها ملمان باري Parry Milman ١٩٠٢ - ١٩٣٥، الأستاذ في جامعة هارفرد عام ١٩٣٣ من أفضل الدراسات التي تناولت الملحمة تأليفاً وغناءاً. ففي هذه السنة قام باري برحلته الأولى إلى يوغوسلافيا حيث ما زال غناء الملاحم يتمتع باهتمام كبير من قبل مسلمي صربيا وكرواتيا وخاصة في شهر رمضان شهر الصوم عند

(١) طه حسين، حديث الشعر والنثر، القاهرة، ١٩٣٦.

المسلمين. كانت هذه الرحلة استطلاعية فقد تعرف فيها على أهم مؤدي الملاحم وعلى المقاهي الشهيرة التي تعقد فيها جلسات الغناء في كل مساء بعد الفطور وصلاة العشاء والتراويح[1]. عام ١٩٣٥ قام بزيارة ثانية إلى نفس المكان يرافقه تلميذه البرت لورد (Ibert B. Lord) ١٩١٢ ـ ٢٠٠١. وقد سبق لباري ولورد أن أشارا إلى النظرية التي تقول بأن ملاحم هومر تؤلف سماعياً. وبعد دراسة الإلياذة والأُديسا تحققت القناعة لدى باري بأن هذه القصائد هي حكايات تراثية وتأليف إبداعي في نفس الوقت رغم التناقض الظاهر. وقد وجد باري حل هذا التناقض في استخدام ما يسمى بنظرية السماع أو النظرية الشفاهية (Oral Theory) وكان يعني بهذا الإصطلاح بأن معلومات مغني الملاحم حول الشعر الشفاهي هي معلومات *نظرية* وإن *النظرية* تكمن في الإلفة الوثيقة بين نصوص هوميروس والمعلومات المتوفرة عند الباحثين في الشعر الشفاهي. والمقصود بالشعر الشفاهي هو أي شعر يقرأ من الذاكرة حتى لو كان مدوناً قبل قراءته. وعلى أي حال فإن قصائد هوميروس تعتبر شفاهية لأنها تؤلف خلال الأداء، وإن الشفاهية ترتبط بعملية الإبداع الشعري وليس بالشكل النهائي للقصيدة. لقد استخلص باري بأن أكثر شعر هوميروس يتكون من صيغ (Formulas) تشبه القوالب الجاهزة. لقد بدا له أن الملاحم قد تطورت عبر تأريخ من التقاليد الشفاهية التي سهلت انتقال صيغ القوالب التعبيرية والمواضيع الأساسية من جيل إلى جيل. كان باري ملمان دقيقاً في بحثه فلم يعتمد على نتائج الدراسات التي تحققت حول الشعر المسموع بل قام بدراسته الشخصية وملاحظاته العملية لأداء المغنين التي قادته إلى متابعة السلوك اللغوي الذي يتحكم

---

(١) جوفاني كانوفا، مجلة التراث الشعبي، بغداد، كانون الثاني، ١٩٨٢.

به المغني أثناء الأداء. كانت نتيجة عمله هذا أن عاد هو ومساعده ألبرت لورد إلى اميركا ومعهم ثروة شعرية وصوتية هائلة، فقد جلبا معهما ٣,٥٨٠ تسجيل فوتوغرافي وحوالي ١٢,٥٠٠ نص شعري. ومن خلال الجمع بين دراسته لنصوص هوميروس وملاحظته للمغنيين اليوغوسلافيين استطاع أن يوجد نظريته الخاصة بالشعر الشفاهي. فقد حاول أن يبرهن بأن المغني يحفظ الخط العام للقصة عن طريق سماع الأداء مرات عديدة، وإذا علمنا أن تأليف أي من هذه الملاحم يبنى على قصة طويلة قد يستغرق غناءها كاملة عدة أيام، فأن على المغني أن يحفظ تسلسل الأحداث الفرعية واسماء الشخصيات في كل حادثة وبذلك يسهل علية تذكر كامل القصة وإتمام غناءها بسهولة. إذ ليس من الملزم أن يحفظ المغنون هذه القصائد الطوال حفظاً حرفياً. كما أن عملية الأداء هذه هي عملية تأليف في الوقت نفسه. فالمغني يحفظ وقائع الأحداث وصفات الشخصيات ويتصرف في استخدام كلمات أو صفات لا يسبب استبدالها تغييراً في المعنى الشعري أو في سياق الأُغنية. ما ساعده في هذه العملية هو العدد الهائل من القوالب التعبيرية الجاهزة التي جعلته يُطلق على هذه العملية اسم نظرية القالب (Formalic Theory) وهذه الصيغ أو القوالب تساعد المغني في عملية الإرتجال فهو يغني ويوؤلف في ذات الوقت. ولتقريب هذه العملية إلى الأذهان نرجع إلى عشرات الأمثلة الموجودة في الأغاني الفولكلورية العربية:

ففي أغاني المولية تبدأ بعض الرباعيات بـ:

**يا شوفة الشفتها تورد** وانا اصلي والزلف عثك النخل عل خد مدّلي

والله المنطوني هلج لهيم واولّي

وانحر ديار الغرب وآخذ عراقية.

وتبدا الرباعية الثانية بنفس الصيغة ولا تستبدل إلا كلمة واحدة فقط:

**يا شوفة الشفتها تورد** على الكبِ
شاجل حبيبي طفح ومن الهوى كبِ
خليتني بالمصايب ليش يا ربي
من دون ربعي زماني خاينٍ بيّه.

ومن أغاني الميجنة:

***يا ريام القابلني*** *عل غدا.* وبعد إكمال هذه الرباعية بثلاثة أغصان شعرية أُخرى ينتقل المغني إلى رباعية جديدة مبتدءاً بنفس القالب:

***يا ريام القابلني*** *وانجفن*، ثم يكمل الرباعية الثانية، وهكذا.

ومن الحقائق التي ثبتها البرت لورد حول هذا الأسلوب الذي يساعد مغني الملاحم في الحفاظ على تفاصيل الملحمة من قبل المغنين \ المؤلفين المتعددين هو أنه، بعد وفاة ملمان باري، عاد إلى يوغوسلافيا عام ١٩٥٣ واستطاع العثور على بعض مغني الملاحم الذين التقى بهم قبل ثمانية عشر عاماً ومنهم المسمى إسماعيل وكان متقدماً في السن فوجده نقيباً لعمال الفنادق وأقنعه أن يعيد له تسجيل بعض الملاحم التي سبق له أن سجلها لهم في زيارتهم الأُلى عام ١٩٣٥. ظهر هذا التسجيل مبتعداً قليلاً لكنه قام بتسجيله مرة أُخرى بعد عشر دقائق فظهر التسجيل الثالث أقرب كثيراً إلى تسجيل عام ١٩٣٥ منه إلى تسجيل ١٩٥٣.

لا تختلف الملاحم الشعبية العربية وخاصة الملاحم البدوية عن ملاحم العالم بمقدار كبير. فطريقة بناء الملحمة واسلوب أدائها ووظيفتها وطقوس الإستماع لها تشبه لحد كبير ما هو موجود في كل الملاحم

تقريباً. فما يجري في الإليادة والأُديسا تجده في الكاليفالا الفلندية وبيولف الإنكليزية وغيرها.

أما عن الملحمة العربية فإنها عانت من الإهمال ما عاناه الفوكلور والقصص الشعبة ولم يظهر الإهتمام بمثل هذه المواضيع إلا في نهايات القرن الماضي. فهل توجد ملحمة في الشعر البدوي؟ وهل الصحراء العربية بيئة ملائمة للملاحم الشعرية؟ هل الكلام الموزون المقفى شرط من شروط الملحمة؟ أسئلة كثيرة كانت تدور في اذهان المهتمين والمتخصصين بالأدب العربي من العرب والمستشرقين. بالرغم من الاهتمام الظاهر بالشعر البدوي العربي مؤخراً فإن الدراسات الجدية التي تناولته لا تتعدى أصابع اليد، وهي في أغلب الحالات لم تتعرض إلى الملاحم البدوية وإن تعرضت لها فلا تتناولها إلا كمادة لدراسة اللهجات أو كحكايات ممتعة ولا تركز على فنية البناء الملحمي بقدر تركيزها على جوانب الشكل والمحتوى، وخاصة موضوع الأوزان والقوافي الأمر الذي لا يشكل عنصراً جوهرياً في بناء الملحمة رغم اهميته في بناء الشكل الشعري التقليدي الذي تستخدمه الملحمة.

إن وجود الملحمة في الشعر البدوي وصلاحية الصحراء كبيئة للملاحم أمران متلازمان. لأن وجود أسباب الصراع ـ العنصر الأساس في العمل الملحمي ـ وظهور الأبطال والإنتصارات والإنكسارات والمواهب الشعرية المعهودة والتقاليد القصصية وكل خصال الملاحم موجودة في حياة الأقوام التي سكنت المنطقة، بل وإن دارسي الأدب لا يختلفون في حقيقة أن «ملحمة كلكامش» هي أقدم شكل للملحمة عرفته البشرية[1]. إن مراجعة سريعة لسيرة عنتره أو سيف بن ذي يزن أو سيرة

(١) هوميروس والتقاليد الشفاهية، جي.اس.كيرك، كامبرج، ١٩٧٦.

بني هلال وغيرها تعطيك الدليل القاطع على وجود الروح الملحمية في تناول تلك السير التي نشأت وتكاملت في الصحاري العربية. ما تجده في أشهر الملاحم المعروفة تجده في الملاحم العربية بل أن الملاحم العربية أكثر التصاقاً بالعرب من غيرها. فالألياذة المنسوبة إلى هوميروس كتبت بلغة مصطنعة ذات بناء شعري يحتوي على عناصر في المفردات وفي التركيب الجملي مستقاة من مراحل مختلفة ضمن فترة تمتد بين ٢٠٠ ـ ٥٠٠ سنة. ولهذا فهي لغة لم يتكلم بها شخص يوناني[١] على العكس من الملحمة العربية البدوية الموجودة باللغة التي يتكلمها الناس منذ أربعة عشر قرناً. ولكي لا استغرق في هذه المناقشات اعرض عليكم مقارنة بين نصين لحكاية واحدة لنرى كيف تتجلى الروح الملحمية الشعبية عند رواة الملاحم في تناول الاحداث القصصية وبنائها وما هو دور الراوي في تحويل الحكاية البسيطة الممتعة إلى ملحمة عظيمة. هذه الحكاية لا تشكل إلا موضوعاً واحداً ثانوياً في جسم الملحمة الذي يتكون من عدد من المواضيع التي تتكون منها الملحمة الكاملة[٢]. ورغم أنها لا تتصل مباشرة بالحكايات الأخرى إلا أنها جزء من ملحمة كبرى لم يتوفر لها شاعر عربي مثل هوميروس الذي حرر الألياذة أو ألياس لونروت الذي جمع الكاليفالا الفلندية. إن هذا الحال ينطبق على ما وصلنا من شعر «أيام العرب» الذي يصفه زكي المحاسني بأنه ملحمة كبرى مقطعة الأوصال.

النص الأول هو قصة وقصيدة «الحضري والبدوية» نشرته جريدة الإتحاد الضبيانية في ملحقها الثقافي الصادر في ٣/٧/ ١٩٩٩، وهو

---

(١) مغنوا الحكايات، البرت.ب. لورد، أثينيوم، نيويورك، ١٩٧٨.

(٢) د. حسن محسن، نفس المصدر.

أساساً منقول من كتاب «حكايات من تراث البادية» الذي أصدره طلال السعيد في الكويت. أما النص الآخر فهو الرواية التي رواها المرحوم كردوش علي الجغيفي من سكنة أطراف مدينة حديثة الواقعة شمال الفرات في العراق.

محتوى هذه الحكاية أنها تروي قصة البطولة والحب في حياة **بداح العنقري وهيا بنت الدويش**. وهي واحدة من مئات الحكايات الشائعة التي يحفظها ويطورها ويرويها رواة الحكايات البدوية في شمال شبه الجزيرة العربية[1].

يقول النص الذي نشرته الجريدة: «في سالف الزمان كان تاجر من أهل الحضر لديه دكان في إحدى قرى نجد. كان البدو ينزلون إلى القرى ويكتالون بالدَين إلى أن يبيعوا «السمن والسمين» على حد قولهم، فيسددوا ما بذمتهم لصاحب الدكان. ونظراً لحسن الطريقة التي تعامل بها **بداح** مع أهل البادية من امانة وصدق، صارت له سمعة طيبة ومكانة محترمة بينهم. في احدى السنوات نزلت على القرية احدى القبائل البدوية ممن لهم علاقات طيبة مع بداح فخرج إليهم وزودهم بما كانوا يحتاجون إليه من مؤنٍ ومستلزمات.

كانت صدفة أن رأى فتاة جميلة من بنات هذه القبيلة فأُعجب بها وبجمالها. كان والد الفتاة رجل كريم يعرفه بداح من خلال تعامله معه فقرر بينه وبين نفسه أن يخطب الفتاة منه. ولما رحل البدو وعادوا إلى منازلهم تبعهم بداح ونزل ضيفاً على والد البنت الذي احسن استقباله

---

(١) عبد الله بن خميس، الأدب الشعبي في جزيرة العرب، الرياض ١٩٥٨/. أحمد جواد العامل، قصائد من البادية، بغداد، ١٩٦٨/. مقابلة مع جاسم عبد الباقي الحديثي (أبو عيادة) وحسين العبيدي من الحويجة في العراق.

وقام بواجبه فالرجل كريم شهم وبداح يستحق حسن الإستقبال لما له من افضال على القبيلة.

بعد أن قام والد الفتاة بواجب الضيافة فاتحه بداح برغبته بالاقتران بابنته طمعاً بنسبه. لم يكن للوالد بد من الموافقة على طلب بداح ولكنه اشترط موافقة الفتاة اولاً لأن بداح سوف يأخذها إلى القرية إذا تزوج بها. من هنا كان لا بد من أخذ رأيها. كانت الفتاة في الناحية الأخرى من بيت الشَعَر فلم يكن بينهما سوى قاطع يفصل المجلسين ـ المخدع والربعة ـ وهو لا يعزل الصوت. كان بداح يستمع إلى حوارها مع والدها، قال لها: إن بداح يريد أن يتزوجكِ وسيأخذكِ إلى قريته، فما رأيك؟ اجابت الفتاة: «الحضري خيّال نظرة.. زين تصفيح، لا يصلح لي ولا اصلح له»، وهي تعني أن أهل الحضر ذوو هيئة وملابس نظيفة فقط لذا فهم لا يصلحون لها. سمع بداح ما دار بين الوالد والفتاة.. فسكت. ولما عاد الوالد حاول أن يعتذر إلى بداح بأي طريقة. قبل بداح عذره وشكره وطلب منه المبيت عندهم حتى صباح اليوم التالي ليعود من حيث أتى، وفعلاً بات عندهم تلك الليلة. في الصباح الباكر وقبل أن يرحل بداح حصل أن غار قوم على أهل الفتاة ونهبوا حلالهم كله وابتعدوا به. صاح الصياح بالمضارب وهرع القوم للحاق بابلهم وتخليصها من أيدي الغزاة. هذا كله وبداح جالس يشرب القهوة ولا يحرك ساكناً، والفتاة تنظر إليه بازدراء وهي تردد على مسامعه: «الحضري خيّال نظرة» وهو لا يكترث لها. ولما حكم الضحى عادت فلول القوم منهزمة ولم تستطع تخليص حلالها من أيدي الغزاة. في هذه اللحظة تناول بداح سيفه ورمحه وركب فرسه وأغار على الغازين وحيداً، والفتاة تنظر إليه.

ولما جاء العصر عاد بداح وقد هزم الغزاة بمفرده وأعاد الحلال

بكامله ومعه خيل الأعداء، وبعضهم اسرى. فتعجبت القبيلة كلها من فروسيته وهو الضيف الذي لا يلزمه شرع البدو بمناصرة مضيفه إلا من باب النخوة. شعرت الفتاة بالخجل لما قالته له فوقفت تزغرد له وكأنها تعتذر وتقول قبلت بالزواج منك، فلما وقف بالقرب منها أنشد هذه الأبيات[١]:

**النص رقم (١)**

الله لَحَّدْ يا ما غزينا وجينا[٢]

وياما ركبنا حاميات المشاويخْ،

وياما على كوارهنَّ اعتلينا[٣]

وياما ركبناهن عْصيرِ مْراويخْ،

وياما تعاطتْ بالهنادي يدينا[٤]

وياما تقاسمنا حلال المصاليح،

وراكْ تزهد يَرِيَش العينْ فينا[٥]

تقول خيّال الحَضَرْ زين تصفيخْ

---

(١) شرح المعاني والكلمات التي وردت في النص الشعري الأول:

(٢) الله لحَّدْ. تعني الله الواحد الأحد وهي رفض لقول أو عمل غير مقبول. المشاويح من الشوح وهو المشوار.
حاميات المشاويح هي الخيل السريعة الجري.

(٣) كوارهن هو القسم الأخير من ظهر الناقة.

(٤) الهنادي السيوف، والحلال هو ما يملكه البدوي من حيوانات.

(٥) أريَش العين، من له أهداب طويله كثيفة، وزين تصفيح تعني حسِن الهندام.

الطيب ما هوْ بسْ للضاعنينا[١]

متقسمٍ بين الوجوه المفاليح،

البدو واللي بالقرى نازلينا[٢]

كلمن عطاه الله من هبة الريح،

يوم الفضول بحلتك شارعينا[٣]

بالشلف ينحونكْ سوات الزنانيح،

يوم انجمر رمحي خذيت السنينه[٤]

واذعيتْ عنكِ الخيل صمِ مدابيح،

هيّا عطيني الحق هيّا عطينا[٥]

وِنْ ما عطيتينا والله لا صيح،

اصيح صيحة من غدى لَهْ جِنينه[٦]

وإلا خلوجٍ ضيعوها السواريح،

يا عود ريحانٍ بْعرضْ البطينَ[٧]

---

(١) الطيب يعني جميع الخصال الجيدة عند الشخص كالشجاعة والكرم والشهامة، والضاعنين هم البدو في الصحراء.

(٢) هبة الريح تعني النفحة الطيبة وهي كناية عن الصفات الجيدة عند الشخص.

(٣) الشلف جمع شلفة وهي الحربة في رماح صغيرة. والزنانيح هم الفرسان.

(٤) السنينة هي السنان، وصم مدابيح كنية عن إبعاد الخيل عنها.

(٥) أصيح تعني أصرخ وهي تعبير عن استنكار فعل أو قول للمقابل.

(٦) غدا تعني مات، والخلوج الناقة الوالدة حديثاً، ضيعوها السواريح تعني أبعدوها عن وليدها.

(٧) البطين، أرض مرتفعة تشكل تلاً صغيراً منفرداً في السهل الصحراوي..

ومنين ما هبْ الهوى فاخْ لَه ريخْ،
لا خوخ لا رمان لا هو ب تينه
لا مشمش البصره ولا بالتفافيح،
وخدٍ كما قرطاسةٍ في يمينِ
وعيون نِجلٍ لِلمشكا ذوابيخْ،
صخفِ بلطفٍ بانهزاعٍ بلينه
ياغْصينْ موز هَزعَه ناسم الريخْن

ويقول الراوي، لما أكمل العنقري قصيدته وسمعت الفتاة كلامه كما سمعه أبناء قومها أهدت نفسها إليه زوجة!! فرفضها كما رفضته هي من قبل وعاد من حيث أتى وتركها تعض أصابع الندم حيث لا يجدي».

من يمعن في صيغة هذا النص الذي نشرته الجريدة يجده بعيداً عن أجواء الحكايات البدوية، إذ جاء بعيداً عن أجواء الصحراء وخالياً من عناصر الملحمة التي تطبع حكايات البطولة الممزوجة بالحب والنخوة وكل صفات الرجولة بحيث تحولت تلك الملحمة الرائعة إلى مجرد حكاية يستلطفها بعض القراء وتمر دون اكتراث. ولزيادة الأيضاح نورد فيما يلي نصاً آخراً يلتزم بالبناء الملحمي والسرد الدرامي.

## العنوان

بدءاً أورد النص المنشور عنواناً عاماً ليس فيه أي خصوصية وقد أفقد الموضوع ذلك التركيز الذي يمنحه اسم العلم لعنوان الحكاية وهي عادة جارية عند الرواة وخاصة رواة الملاحم والحكايات البدوية. وهذا تقليد ضارب في القدم يبدأ من كلكامش إلى عنترة وسيف بن ذي يزن ويستمر حتى يصل إلى ريكان أبو حثلين وسعيد العواجي وبداح العنقري بطل موضوعنا. كما أنه في الوقت الذي يرد فيه اسم البطل بداح لا يشار إلى اسم البطلة **هيا** وهي مذكورة في النص الشعري الذي ذكرناه.

إن اسم هيّا يتكرر في جميع النصوص المعروفة لهذه القصيدة. وإذا كان اسمها ثابتاً فاسم بداح متغير؛ فهو **سليمان** في منطقة شمال الفرات في العراق وهو **عبد الرحمن** في البادية المحصورة بين الانبار وكربلاء وربما اسماء أُخرى في مناطق أُخرى. لكنني من خلال متابعاتي في زياراتي للمملكة العربية السعودية ولقاءاتي ببعض الأفراد من عائلة العنقري أميل إلى أن الإسم الحقيقي لهذا الشخصية هو بداح العنقري. ليس في هذا الأمر غرابة لأن عنوان الحكاية الفوكلورية كان وما يزال من المشاكل التي يعاني منها المختصون بالتصنيف والأرشفة. فهل هي حكاية **هيا** أم حكاية بداح أم حكاية سليمان! بل هل هي حكاية **التسرع بالحكم على الناس** أم ماذا؟ هذا لأن عناصر هذه الحكاية تبلغ أكثر من عشر عناصر وكل عنصر منها يصلح أن يكون عنوانً لها.

## السرد العام

ورد في النص المنشور أن بداح كان تاجراً يحسن معاملة البدو ثم رأى فتاة بدوية جميلة وأُعجب بها وطلب يدها من أبيها فرفضته على

اعتبار أنه خضري، «خيال نظرة» وليس مقاتلاً كفرسان البدو. وحين تعرضت قبيلتها إلى الغزو وعجز رجال القبيلة عن صد الغزاة أو استرجاع ما نهبوه منهم تدخل بداح وأعاد الحلال إلى قبيلتها فاسقبلته مزغردة وأهدته نفسها زوجة له فرفضها وتركها نادمة.... وانتهت الحكاية. ليس في النص المذكور اعلاه أي جهد فني في رواية الحكاية. لقد اكتفى الراوي بسرد الأحداث بطريقة سلبية خالية من الوصف الملحمي أو الخيال الشعري. لا توجد أي إشارة إلى أجواء الصراع التي تطبع الأعمال الملحمية. وحتى الإنتصار الذي حققه بداح في استرجاعه حلال القبيلة جاء على هيئة خبر ضئيل الإثارة. وحين أهدته نفسها زوجة ورفضها مرت الحادثة كأي أمر عابر. ليس في هذا الشكل من السرد أي تأزم أو إثارة لتبرير هذه القصيدة المشحونة بالعواطف والخيال. أن اعادة قراءة القصيدة بتمعن يظهر لنا مدى الارتباك الذي رُتّبت فيه أبياتها والذي أكّده ناشر الحكاية فحدد الأبيات الستة الأخيرة بالذات فقال أنها لا تتسق مع ما جاء في متن الحكاية.

## شخصية بداح

لنعود إلى العنصر الأول في هذه الحكاية لنرى أنها قدمت بداح على أنه «تاجر يمك دكاناً ويحسن معاملة البدو، تكونت له علاقات صداقة مع بعض الأعراب». بهذه الطريقة قُدمت شخصية بداح، وهي كما هو واضح لا تزيد عن جملة خبرية خالية من الإثارة، فما الغريب بالأمر؟! هناك عشرات التجار الذين يحسنون معاملة البدو ويقيمون معهم علاقات صادقة. عند مقارنة كل عنصر من عناصر النص المنشور بما يقابله في رواية أُخرى لنفس الحكاية يَظهر لنا مدى الإجحاف الذي لحق بهذه الملحمة. فالرواية الأُخرى تبدأ بتقديم بداح على أنه رجل قروي زرّاع

ارتكب جرلمة قتل ففر من وجه العدالة ولجأ إلى الصحراء ورافق البدو فتعلم الفروسية وذاع صيته بين القبائل وهذه حالات مألوفة في البوادي وفيها من الإثارة ما يجلب انتباه السامعين وشدهم إلى الراوي لمتابعة مصير هذا الشخص. الحكاية الثانية لا تكتفي بالقول أن بداح صاحب دكان وحسب بل تقول أن بداح قروي لاحظ خلال رحيله مع البدو أثراً لمجاري مياه، ولأنه قروي يعرف الزراعة فقد فكر بوجود ماء في هذا المكان. لهذا تأخر عن ركب الراحلين وراح يتتبع أثر المجرى حتى تمكن من تحديد الموقع الذي ينطلق منه الماء.استخدم خنجره في الحفر حتى تدفق الماء غزيراً. لم يلتحق بالقافلة وفضل البقاء واستصلاح تلك الأرض. بالصبر وبمرور الزمن بنى له مسكناً وزرع بعض الأشجار والخضر فازدهرت المنطقة بالتدريج حتى صارت قرية وارفة الظلال تنزل عليها القبائل لتتزود بالماء وبعض الحاجات الضرورية. ولذلك لم تقل ابنة الشيخ (**هيا**)؛ «خيال نظرة» كما ورد في النص المنشور بل قالت «خيال الإجرى» والإجرى جمع جرية وهي القرية، ومعلوم أن البدو الرحل يأنفون من الزراعة ويعتبرونها مهنة وضيعة.

## قبيلة *هيا* تنزل على قرية العنقري

النص المنشور يقول أن القبيلة نزلت على القرية فخرج العنقري إليهم ورأى الفتاة؟ كيف نزلت القبيلة على القرية؟! إن الرواية الأُخرى تجعل من هذا النزول حدثاً درامياً لأن العنقري، بعد أن توفر له الماء وصار مُلكاً خاصاً به فرض على القبائل التي تأتي للتزود بالماء ثمناً محدداً يتناسب وعدد الإبل أو الغنم التي ترد المكان، وقيل أنه: «على الشاة مرتع» أي شاة واحدة عن كل مئة رأس من الغنم وبعير عن كل مئة رأس من الإبل. وحين حاولت بعض القبائل الإمتناع عن دفع المقدار

الذي يطلبه العنقري قاتلهم ومنع عنهم الماء. ولما تكررت هذه الحالة وتكررت انتصارات العنقري ذاعت أخباره عند الجميع وصارت القبائل تهابه وتدفع له دون مشاكل. في الصباح الباكر من أحد الأيام استيقظ العنقري من النوم فرأى الأرض مغطاة باللون الأسود، ولما دقق النظر وجدها اعداد كبيرة من الخيام السود لقبيلة نزلت أرضه دون استئذانه. عظُمَ الأمر عليه وراح يفكر ماذا يفعل!! أيسكت على هذا التحدي فتُكسر مهابته عند القبائل الأخرى أم يخرج لقتالهم وحيداً! بعد يوم أو يومين تسربت إلى سمعه أقوال متناثرة لشيوخ القبيلة ورجالها وما دار بينهم من مناقشات قبل نصب خيامهم في أرضه. فقد رأى بعضهم أن يحصلوا على إذنٍ من العنقري في نصب خيامهم مما أثار اسغراب شيخ القبيلة فسألهم: **وش هو العنقري؟!** فأخبروه عن فروسيته وشروطه للنزول في أرضه وورود الإبل من ماءه. زاد استغراب الشيخ فقال لهم: **خضري بِمنَع عَلَيّ الماء؟! أوردو الإبل** .ولما سمع العنقري هذا الكلام ازدادت حيرته وعظُمَ الأمر عليه وبقيَّ على هذا الحال يوماً أو يومين وهو يفكر في حل يبعده عن الصدام مع هذه القبيلة.

## لقاء هيّا

شَعرَ بالضيق فخرج يشم الهواء في **البقجة** (البستان الملحقة بالدار) وإذا به يرى امرأتين؛ بنتْ خارقة الجمال ترافقها عبدتها. انبهر بجمالها لكنه تقدم نحو العبدة شاهراً سيفه وطالباً منها أن تخبره من تكن هذه البنت وإلا قطع رأسها. أجابت العبدة؛ لا تحتاج إلى قطع رأسي.. فهذه **هيّا** بنت **الدويش**. توقف العنقري وفكر بأمر هذه البنت الجميلة ومنذ ذلك اليوم قرر أن يكف عن مطالبتهم بأي مقابل. صار يراقب هيّا من

ارتكب جرلمة قتل ففر من وجه العدالة ولجأ إلى الصحراء ورافق البدو فتعلم الفروسية وذاع صيته بين القبائل وهذه حالات مألوفة في البوادي وفيها من الإثارة ما يجلب انتباه السامعين وشدهم إلى الراوي لمتابعة مصير هذا الشخص. الحكاية الثانية لا تكتفي بالقول أن بداح صاحب دكان وحسب بل تقول أن بداح قروي لاحظ خلال رحيله مع البدو أثراً لمجاري مياه، ولأنه قروي يعرف الزراعة فقد فكر بوجود ماء في هذا المكان. لهذا تأخر عن ركب الراحلين وراح يتتبع أثر المجرى حتى تمكن من تحديد الموقع الذي ينطلق منه الماء.استخدم خنجره في الحفر حتى تدفق الماء غزيراً. لم يلتحق بالقافلة وفضل البقاء واستصلاح تلك الأرض. بالصبر وبمرور الزمن بنى له مسكناً وزرع بعض الأشجار والخضر فازدهرت المنطقة بالتدريج حتى صارت قرية وارفة الظلال تنزل عليها القبائل لتتزود بالماء وبعض الحاجات الضرورية. ولذلك لم تقل ابنة الشيخ (**هيا**)؛ «خيال نظرة» كما ورد في النص المنشور بل قالت «خيال الإجرى» والإجرى جمع جرية وهي القرية، ومعلوم أن البدو الرحل يأنفون من الزراعة ويعتبرونها مهنة وضيعة.

## قبيلة *هيا* تنزل على قرية العنقري

النص المنشور يقول أن القبيلة نزلت على القرية فخرج العنقري إليهم ورأى الفتاة؟ كيف نزلت القبيلة على القرية؟! إن الرواية الأُخرى تجعل من هذا النزول حدثاً درامياً لأن العنقري، بعد أن توفر له الماء وصار مُلكاً خاصاً به فرض على القبائل التي تأتي للتزود بالماء ثمناً محدداً يتناسب وعدد الإبل أو الغنم التي ترد المكان، وقيل أنه: «على الشاة مرتع» أي شاة واحدة عن كل مئة رأس من الغنم وبعير عن كل مئة رأس من الإبل. وحين حاولت بعض القبائل الإمتناع عن دفع المقدار

الذي يطلبه العنقري قاتلهم ومنع عنهم الماء. ولما تكررت هذه الحالة وتكررت انتصارات العنقري ذاعت أخباره عند الجميع وصارت القبائل تهابه وتدفع له دون مشاكل. في الصباح الباكر من أحد الأيام استيقظ العنقري من النوم فرأى الأرض مغطاة باللون الأسود، ولما دقق النظر وجدها اعداد كبيرة من الخيام السود لقبيلة نزلت أرضه دون استئذانه. عظُمَ الأمر عليه وراح يفكر ماذا يفعل!! أيسكت على هذا التحدي فتُكسر مهابته عند القبائل الأخرى أم يخرج لقتالهم وحيداً! بعد يوم أو يومين تسربت إلى سمعه أقوال متناثرة لشيوخ القبيلة ورجالها وما دار بينهم من مناقشات قبل نصب خيامهم في أرضه. فقد رأى بعضهم أن يحصلوا على إذنٍ من العنقري في نصب خيامهم مما أثار اسغراب شيخ القبيلة فسألهم: **وش هو العنقري؟!** فأخبروه عن فروسيته وشروطه للنزول في أرضه وورود الإبل من ماءه. زاد استغراب الشيخ فقال لهم: **حْضري يِمنَع عَلَيّ الماء؟! أوردو الإبل** .ولما سمع العنقري هذا الكلام ازدادت حيرته وعظُمَ الأمر عليه وبقيَّ على هذا الحال يوماً أو يومين وهو يفكر في حل يبعده عن الصدام مع هذه القبيلة.

## لقاء هيّا

شَعرَ بالضيق فخرج يشم الهواء في **البقجة** (البستان الملحقة بالدار) وإذا به يرى امرأتين؛ بنتْ خارقة الجمال ترافقها عبدتها. انبهر بجمالها لكنه تقدم نحو العبدة شاهراً سيفه وطالباً منها أن تخبره من تكن هذه البنت وإلا قطع رأسها. أجابت العبدة؛ لا تحتاج إلى قطع رأسي.. فهذه **هيّا** بنت **الدويش**. توقف العنقري وفكر بأمر هذه البنت الجميلة ومنذ ذلك اليوم قرر أن يكف عن مطالبتهم بأي مقابل. صار يراقب هيّا من

بعيد ويتجنب جلب انتباها بكل الوسائل حتى نما في قلبه شوق عارم للحصول على هذه البنت.

## لقاء الشيخ أبو هيّا

يوم، يومين أو أكثر قرر أن يقوم بزيارة الشيخ فحَمّل اربعة جمال بالرز والسمن والقهوة والسكر والبهار وحاجات أُخرى مما يحتاجها البدو وركب فرسه وساق الجمال المحملة إلى مضارب القبيلة. من بعيد لاحت أباعر العنقري فاتجهت أنظار البدو إليها وبدت على الجميع علامات التوتر وهم يحاولون معرفة هويات القادمين. ولما تبين لهم أن العنقري بنفسه قادم لزيارتهم طفح البشر على الوجوه ونهضت «الجليسة» بكاملها لترحب به، إذ لم يكن العنقري وحده قد عانى في الأيام الفائتة من الصراع بين أن يقاتل أم لا يقاتل، فعرب الدويش وشيخهم هم الآخرون كانوا يتوجسون منه خيفة، فالصراع الذي عانى منه العنقري قابله صراع عانت منه عرب الدويش في أن يهاجمهم أم لا يهاجمهم! وصلَ العنقري ورحب به الدويش ورجال القبيلة وأجلسوه في صدر الديوان. وسط هذه الحفاوة والتكريم قضى العنقري ليلة مثيرة امتدت حتى منتصف الليل. في صباح اليوم التالي ودعهم وعاد إلى داره ومزارعه. لكن متطلبات العمل الدرامي تتطلب كسر الإستمرار وخلق التأزم.

## رحيل عرب الدويش (مُطيْرْ)

أفاق بداح صباح أحد الأيام فلم يجد أثراً لعرب الدويش. رحلوا دون أن يبخبره أحد ودون أن يعرف لأي جهة توجهوا. عصرته اللوعة وسيطر عليه الحزن فقال من أساه:

يا خيبة البدوان واحضبوبي
لا بدَّهم من شيلةٍ عُكبَ الضحاه،
مدوا وسجوا بالغزال العْجوبي
يَعَلَّهم سجوا عن الزمل وغْدوه،
خَلّها إتّوَلي يا هبيلة كْلوبِ
كِثير مِنْ مِثلي تِوَلَغْ وْخَلّوه.

يظهر مما تقدم أن اسلوب السرد العديم الإثارة في النص المنشور، والذي اكتفى بأن العنقري شاهد الفتاة فأعجبته، يتحول إلى نسيج ملحمي يتجسد فيه الخيال الفوكلوري وهو يبني شخصية العنقري القاتل الهارب ويحولها إلى رجل خبير بالزراعة وبأعمال التجارة وفارس تهابه القبائل قبل أن يقدمه إلى هيّا، وبذلك استطاع الراوي أن يستكمل عناصر الصراع والشروع ببدء العمل الدرامي.

## تجدد العلاقة بعرب الدويش

يشير النص المنشور إلى أن بداح تبعهم بعد أن رحلوا وعادوا إلى منازلهم وحل ضيفاً على والد هيّا فخطبها منه. وهنا أيضاً تتكرر السلبية في سرد الأحداث على عكس الرواية الأُخرى التي جعلت من اللقاء حدثاً درامياً. إذ بعد أن رحلت قبيلة هيّا وانقضت مدة من الزمن هدأت جذوة الحب في قلب العنقري ولكن الراوي لم يشأ أن يقطع تلك العلاقة فجاء ببعض رجال الدوشان إلى القرية للتبضع. ولما علم العنقري بذلك أبلغ جميع اصحاب الدكاكين في القرية بتلبية جميع حاجات هؤلاء الرجال وإخبارهم بأن حسابهم عند العنقري. ولما جاءوا لمحاسبته قال لهم أن حسابهم هو أن يحملوا لأخيه الدويش بعض

الحاجات، وكان يعني أن يصحبوه معهم فوافق الرجال على ذلك، وبعد يومٍ أو يومين سافر معهم إلى حيث تنزل عرب الدويش.

## هيّا ترفض الزواج من العنقري

يصل العنقري ويتم استقباله بما يليق بمكانته وينتشر خبر وجوده بربعة الشيخ ويبدأ الهمس والتضاحك بين الفتيات لأن العبدة سبق وأن سربت أخبار اهتمام وتساؤل العنقري عن شخصية هيّا في اللقاء الذي حدث في البقجة. هنا يُصَعِد الراوي من درامية الحدث فيجعل هيّا تنزعج من تنابز الفتيات حولها فتشتِم العنقري ومن جاء به وتقول بانفعال: «كيف اعاف رجال الدوشان اللي مركاض واحدهم تْفهجْ فيه العشاير وأرضى بواحد خضِري **خيّال الأجرى زين تِصفيخ؟!**» ويتطلب بناء الرواية أن العنقري يسمع هذه الشتيمة، لأن هيّا قد اعتادت أن تجلس دوماً على نَضَدْ الفراش الموضوع في الخزلة (قاطع النساء في بيت الشَعَر)، وراء الستارة وتراقب مجلس الرجال تبحث عن فارس ترضى به زوجاً. إن طريقة الرفض المباشرة والمقترنة بالشتيمة تنم عن قدرة الراوى في حشد العناصر التي تعمل على تأزيم الموقف وشد التوتر الدرامي الذي يمسك بأنفاس المستمعين الأمر الذي يفتقده النص المنشور الذي لم يتخطَ حدود الجمل الخبرية السردية.

## موقف العنقري من المعركة

تعرضت القبيلة إلى الغزو كما ورد في النص المنشور. لم يهب العنقري للقتال إلى جانب القبيلة باعتباره «ضيفاً غريباً» وبقي قابعاً في البيت مما جعل هيّا تنظر إليه بازدراء وتردد على مسامعه: «الخْضِري خيّال نظْره». في وقت الضحى عاد فرسان القبيلة مكسورين عاجزين عن

تخليص حلالهم من أيدي الغزاة. في هذه اللحظة قرر العنقري أن يتدخل فحمل سلاحه ولحق باالغزاة. ولما حكم العصر عاد العنقري ومعه حلال القبيلة الذي خلَّصه من المعتدين. تغيّر موقف البنت فاستقبلته بالزغاريد ولسان حالها يقول أنها قبلته زوجاً لها فلما وقف بالقرب منها أنشد قصيدته المعروفة. لكن الراوي في الرواية الأُخرى لا يبقي العنقري جالساً في البيت ولا ينزِل بمستوى هيّا إلى درجة إظهار إزدراء ضيف كالعنقري، بل يطلق لخياله العنان في تأليف حدث جديد يضاف إلى أحداث الملحمة ويلتزم بإسلوب البناء الملحمي فبعد أن تبين لبداح موقف البنت في عدم احترامها «لخيّال» القرى لم ينبس ببنت شفة بل راح يلوم نفسه بصمت، خاصة وإن الأمر قد تعداه شخصياً ووصلَ إلى مسبةٍ لوالده.

## بداح يقرر العودة إلى قريته

طلب بداح من الدويش أن يأذن له بالرحيل والعودة إلى قريته لكن الشيخ الذي أحب العنقري وأنِس مجلسه رجاه أن يبيت هذه الليلة معهم ويرحل في الصباح الباكر حيث سترحل القبيلة كلها. قضى العنقري تلك الليلة ينفث زفرات الغضب حتى إذا جاء فجر اليوم التالي واستعدت القبيلة للرحيل ركب الشيوخ خيولهم وسبقوا بقية القبيله وراحوا يصطادون الغزلان والطيور. حين توقفوا وبدأ العبيد في إعداد القهوة والفطور مما اصطادوه في طريقهم، وقبل ان يستريحوا جاءهم النذير وأبلغهم أن قبيلة الفضول قد هاجمتهم فنهبت حلالهم. اسرع فرسان القبيلة إلى خيولهم وعادوا إلى قبيلتهم للحاق بالغزاة. تقول الرواية أن العنقري رجع معهم لكنه فضل عدم التدخل باعتباره شخصاً غريباً وضيفاً لا يلزمه شرع البدو زج نفسه في مثل هذه الحالات. بدأت المعارك بين

فرسان القبيلتين والعنقري يجلس على تل يشرف على ساحة الطراد يمز غليونه وهو يراقب سير المعركة. كان السعد قد حالف الفضول، فطُعِنَ أبوها وجرح إخوتوها وأولاد عمومتها وبدا الإعياء واضحاً على فرسان قبيلتها. كانت هيّا تستقبل المنهزمين من فرسان مُطير بالزغاريد فيعودون إلى ساحة القتال ويطعن أو يقتل بعضهم وكانت تكرر هذه العملية كلما استقبلت المنهزمين حتى استسلم الجميع ونجوا بأعمارهم. لاحقها أحد فرسان الغزاة وعنفها بغضب واتهمها بأنها كانت السبب في قتل عدد من شباب قبيلتها لأنها كانت تستنهض فيهم روح القتال فيعودون إلى المعركة ويقتلون! وانتقاماً منها أجبرها أن تنزع حذاءها وتمشي حافية القدمين فوق الشوك. كان بداح ما يزال يمز غليونه على رأس التل يسمع الكلام ويرى ما يجري معها حتى شاهدها تنزع حذاءها وتمشي على الشوك فعلاً.

## العنقري يتدخل

في هذه اللحظات قرر بداح أن يتدخل، فنهض من مكانه وكَرَبَ احزمة سرج فرسه وصكك درعه وامتطى فرسه ونزل إلى ميدان المعركة. لحق بالغزاة حتى صار قريباً منهم فناداهم يطالبهم؛ «الحذيّة يا قوم»[1]. قال شيخ الغزاة اعطوه ثلاث «مُسلَّقات» أي أباعر هزيلة. أهملها العنقري وناداهم: «هذه ليست عطيتكم لواحد مثلي»، وواصل متابعتهم مكرراً طلبه «الحذيّة يا قوم»، فأمر له الشيخ بثلاثٍ أُخر فأهملها وتابعهم بنفس

(١) الحذية: نداء يطلقه الخاسرون في المعركة طلباً لبعض الجمال أوغيرها لحمل الأطفال والمسنين وبعض الأمتعة الضرورية. والعادة أن المنتصرين يستجيبون لهم.

النداء. اعطوه ثلاث للمرة الثالثة فرد عليهم بنفس النداء فتيقن الغزاة أن هذا الفارس يريد القتال، فقال الشيخ لفرسانه: «هاتوا فرسه» أي اقتلوه.

بدأ القتال وكانت هيّا على بعيرها تسوقه برمح مكسور وتحاول أن تكون قريبة من بداح وهو بين الكر والفر يقاتل فرسان الغزاة. استمر القتال طول النهار وهي تباري بداح وتزغرد له وهو يصرع هذا ويهزم ذاك حتى استطاع أن يهزم الغازين ويسترد كامل الحلال ويسوق الإبل والخيل مع ما كسبه من حلال الغزاة ويعود وهيّا تباريه وتضرب بعيرها فتتياسر إن مال يساراً وتتيامن إن مال إلى اليمين حتى وصل إلى مضارب الدوشان. وصل منهكاً من التعب فالتقط مخدة وانتحى قليلاً عن الربعة محاولاً أن ينام.

قارن بين الحالة الأولى، كما ظهر في النص المنشور في الجريدة وبين الحالة الثانية. ففي الحالة الأولى يبقى بداح في البيت مع النساء بحيث تنظر إليه البنت بازدراء وتناكده مناكدة الأطفال، وهي حالة غريبة على طبيعة المجتمع البدوي إضافة إلى أنها لا تخدم الجو الملحمي ولا مجريات الأحداث في الرواية. أما الحالة الثانية فهي حالة نموذجية لحكمة الفارس العربي وشهامته، وقد تعمد الراوي فاختار له مكاناً مرتفعاً ليتمكن من مراقبة سير المعارك أولاً وليثبت في ذهن السامع علو ورفعة المكانة التي يتمتع بها هذا الفارس. والراوي الفنان لم يترك العنقري في ترقب وإثارة بل جعله هادئ الأعصاب يملأ غليونه بين آن وآخر فيدخن ويشاهد الطراد في الميدان. لم يتدخل في المعركة استجابة لاستفزازات هيّا بل تصرف كأي فارس يحمي الضعفاء والنساء. وحتى حين دخل ساحة المعركة لم يدخل بسيفه ورمحه فقط بل بكل عقل ورزانة، وبكل هدوء راح يطالبهم: «الحذية يا قوم» ويرفض العطايا التي تقل عن كل الحلال الذي نهبوه. يواصل الراوي تجميع عناصر البناء

الملحمي وتصعيد الفعل الدرامي الذي لم يتعرض له النص المنشور في الجريدة، فيؤكد رفض بداح للعطايا التي قدموها له ولثلاث مرات متتالية وبذلك يهيء المستمع إلى حتمية وقوع المعركة. لم يذهب بداح إلى المعركة وتبقى البنت في البيت تنتظر عودته منتصراً فتزغرد له وتهديه نفسها زوجة له كما في النص المنشور، بل يُبقيها معه في الميدان وهي تحرص على أن تكون في أي موقع يشتبك فيه مع العدو فتزغرد له حين يطعن فرسانهم ويهوي بسيفه على رؤوسهم، ويهبط قلبها إذا اجتمعت عليه فرسان العدو. لقد خلق الراوي مسرحاً متكاملاً واظهر قدرة نادرة في تقديم الممثلين وتعيين مواقعهم وتحديد وظائفهم. ينتهي هذا القسم بعودة بداح وهو يحدو إبل القبيلة وما كسبه من إبل الغزاة تتبعه هيّا مزغردة طافحة بالفرح.

## العنقري يرفض الزواج من هيّا

في القسم الأخير من الرواية تتكامل الملحمة فتبلغ ذروتها. يجتمع شيوخ الدوشان وفرسانهم يتداولون حول المكافأة الممكن تقديمها للعنقري للتعبير عن شكرهم وامتنانهم لما قدمه لهم. اقترح أحدهم أن يجمعوا له ألف ليرة ذهب، فرد عليه آخرون بأنه ثري وألف ليرة لا تعني شيئاً عنده. قال آخر أن يعطوه مائة فرس فضحكوا من قوله فالعنقري هو الذي خلص الخيول من الغزاة. في اطراف الديوان رجل عجوز يعرف رغبة العنقري في الزواج من هيّا وكلما حاول أن يشارك في الموضوع أسكتوه ورجوه أن يتركهم لمواصلة مداولاتهم. ولما طالت المداولات دون التوصل إلى قرار أصرَّ العجوز على ما اراد قوله، فاستمعوا له، فأخبرهم: «العنقري يْخَطِبْ هيّا». استعدل الشيخ في جلسته وقال: ويش تقول؟ رد العجوز عليه: مْحَفوظ.. هذا هوْ

الصحيح. فصاح الشيخ بالرجال الواقفين: اجْعدوه..اجعدوه. أي أيقظوه من النوم .فلما جاء العنقري وجلس إلى جانب أبو هيّا، خاطبه الشيخ قائلاً: «جِنّا ممنونينْ مِنَّكْ إنتَ رديتْ حلالْنا وْستَرتْ علينا وْسِمَعِتْ إنكْ لِسّاعكْ تْخَطِبْ هيّا.. تَره هيّا جَتَّكْ..» وهنا تبدأ حلقة جديدة في الشد الدرامي حين يرد العنقري: مْغبوله.. مْغَفورة، أي قبلت الهدية لكني متنازل عنها! يستغرب الشيخ ويؤكد لبداح بأنها مْعَرَبَه أبوها عن خالها، أي أنها مضمونة الأصل من طرف أبيها ومن طرف أُمها[1]. يرد عليه بداح: لستُ مْعَذرِبها أي انا لا ابحث عن عيوبها إنما انا قروي وهي صاحبة خيل وحلال.. حسناً قال الشيخ: خيلك وحلالك علَيّ، لكن العنقري عاد فكرر ما قال: مْغَبولة.. مْغَفورة.

## هيّا تعاقب نفسها بالموت

كان الحوار في الرواية المنشورة بين الدويش وابنته وصار في الرواية الثانية بين الدويش والعنقري المجروح في كرامته والذي أثبت بفعله في ميدان المعركة أن هيّا لم تكن محقة باعتقادها أنه خيّال قرى حسن الهندام وليس فارساً شجاعاً. ليس في حديث الشيخ وابنته أي إثارة على عكس المحاورة التي جرت بين الشيخ والعنقري. لم يكتفِ الراوي بالحديث المجرد بل يدع هيّا تنصت إلى تلك المحاورة بتوتر شديد وإحساس عميق بفداحة الخطأ الذي ارتكبته في عدم صحة تقديرها لفروسية العنقري. وإمعاناً في تصعيد الفعل الدرامي يجعل هيّا نفسها تدخل إلى ربعة الرجال حاملة حضناً من الحطب فتلقيه على الأرض وتطلب من العبد أن يضعه على النار وكأن الراوي أراد أن يلهب

(١) العرب يتجنبون إقحام النساء في أحاديثهم فيعرفون الشخص بأنه إبن فلان وخاله فلان.

المشاعر ويرفع درجة التأزم الدرامي أكثر. ويزيد الراوي في الأمر عنصراً ثالثاً هو أنه أبقى هيّا واقفة في مواجهة العنقري لا يفصل بينهما إلا ألسنة اللهب المتصاعد. لم يقف بداح إلى جوار هيّا بشكل غير مبرر كما ورد في النص المنشور بل خلق الراوي من هذا الموقف حدثاً درامياً بناه بمهارة وجعله يمتن من نسيج الملحمة. ويصف الراوي حالة العنقري وهو يراقب هيّا من خلال اللهب وقد توردت وجنتاها وظهرت جدائلها «كشرطان» الذهب، أي أشرطة الذهب فصار يغلي من شدة الإثارة، وقرر في هذه اللحظة أن يطلب السماح من الدويش كي يحاكم هيّا. وحين سمح له الشيخ الدويش والد هيّا عاتبها بالقصيدة التي نشرت الجريدة احد نصوصها.

## النهاية

يقول النص المنشور ان «هيّا أهدت نفسها إليه زوجة لكن العنقري رفضها كما رفضته وعاد من حيث جاء».. لقد حُسِمَ الأمر ببساطة بين شخصين وعاد العنقري من حيث جاء! ليس هذا ما تقوله الرواية التي في حوزتنا؛ فالراوي ما يزال يحشد الشخصيات ويوزع الوظائف لينهي هذه الملحمة نهاية مأساوية تجعل من السامعين جمهوراً متعاطفاً مع هذه الفتاة التي عوقبت بقسوة شديدة فبعد أن أكمل العنقري قصيدته نهض من مكانه متوجهاً إلى فرسه فركبها وأعطى ظهره لعرب الدويش ومضى بين صمت الجالسين في ربعة الشيخ وأسى هيّا وهي تمسك «بمِجدَم» البيت أي العمود الذي في مقدمة الخيمة، وتراقب بداح وهو يبتعد عن العرب حتى غاب في الأفق، وسقطت هي على الأرض مغشياً عليها. نادى أبوها على العبد أن يضع الفروة على هيّا كي لا يصيبها البرد، قلبها العبد وإذا بها ميتة!!

## شكل القصيدة

لنأتي الآن إلى نص القصيدة المنشورة في الجريدة. لا اعتراض عندي على أبيات القصيدة أو على صحة هذه الكلمة أو تلك بل على الترتيب الذي ظهرت به أبياتها. لم يخرج بناء القصيدة البدوية عن شكل القصيدة في العصر الجاهلي. فهي تبدأ، بصورة عامة، بمقدمة وتنتقل إلى الوصف ثم تُعَبّر عن الفكرة الرئيسية لتصل إلى الخاتمة. ولأن القصيدة هي خلاصة لعمل ملحمي فقد حافظت على خصائص الملحمة ولم تكتف بالموضوع الرئيسي بل توزعت إلى موتيفات (مواضيع) ثانوية متعددة. فالقصيدة تصف هيّا في اربعة من أبياتها وتحكي عن بطولات العنقري في عدد آخر منها وتُذَكِرْ بقيم وحقائق ثابتة. المنطق أن يبدأ الشاعر بالمقدمة ثم يمدح المخاطب ويقول فكرته ويختتم القصيدة. لكن النص المنشور لم يراعي هذه الأسس بل تراه يبدأ بالحديث عن بطولات الشاعر في الأبيات الثلاثة الأُولى لينتقل إلى عتاب هيّا في البيت الرابع، ثم يتكلم عن حقائق عامة في البيتين التاليين ليدخل في مجال المديح في تذكير هيّا ببطولاته، ويتحول مرة أُخرى إلى مخاطبتها في بيتين آخرين قبل أن ينهي قصيدته بأربعة أبيات يتغزل فيها بجمال هيّا.

ومع إيماننا بأن الرواية الشفاهية غير ثابتة الأشكال فأننا سنورد الشكل الآخر لهذه القصيدة، وقد يكون، كما نعتقد، اقرب إلى مجريات الأحداث التي جاءت في الرواية المنشورة:

الله لَحَّد ياما غزينا وْجينا

وياما ركبنا حامياتْ المشاويخْ

وياما على كوارهنَّ اعتلينا

ياما ركبناهن عصيرْ مراويخْ

وياما تعاطتْ بالهنادي يدينا
وياما تقاسمنا حلال المصاليخْ
واراكْ تزهدْ ياريشْ العين فينا
تقولْ خيّال الأجرى زين تِصفيخْ
العلم عندِكْ كانْ ما تجحدينه
تحزمي بالصخْ يا زينة الريخْ
يوم الفضول بحلتِكْ دارعينا
والشِلَفْ باخوانك سواة الزنانيخْ
يومْ انكِسرْ رمحي سِحبتْ السنينة
بالسيفْ سَرَّحتْ الملابيسْ تسريخْ
يا عود ريحانٍ بعرض البطينا
ومنين ما هب الهى فاح له ريخْ
يا بو نهيدٍ كنهن فرغدينا
وغْيونْ نِجلٍ للمْشكا ذوابيخْ
لا مشمش البصرة ولا هو بتينا
لا خوخ لا رمان لاهِن تفافيخْ
صخفٍ بلطفٍ بانهزاع بلينا
يا شطيبْ موزٍ هَزها صافج الريخْ
هيّا عَطيني الحقْ هيّا عَطيني
وان ما عَطيتيني والله لا صيخْ
اصيخْ صيحة مِن غدا له جنينه

والا خلوجٍ عكلوهْ السواريخْ
الطيبْ ما هوْ بس للضاعنينَ
مقَسمٍ بين الوجيه المفاليخْ
لِبْيتَ الشعر واللي قعَدله بطينه
كلمنْ عطاه الله من هبة الريخْ.

# الفهرس


المقدمة ..... ٥

الطرب ..... ٧

الغناء والهوية! ..... ١١

العود إلى البدايات ..... ١٩

المقام بين الموسيقى والغناء ..... ٣٥

تنوع الأجناس البشرية إثراء للأشكال الغنائية ..... ٤٩

حول موسيقى الأديان ..... ٥٧

تحريم وتحليل الغناء ..... ٦٧

الصوت ..... ٧١

الصوت البشري ..... ٧٢

الأوبرا في حياتنا الموسيقية؟! ..... ٧٩

اللحن والكلمات ..... ٨٧

الفرح والحزن في الغناء؟ ..... ٩٥
أغاني الصحراء ..... ١٠١
الجوبي (الدبكة) ..... ١١١
العرضة بين الغناء والرقص ..... ١١٧
غناء الملاحم، والقصيد البدوي ..... ١٢٥
العنوان ..... ١٣٨
السرد العام ..... ١٣٨
شخصية بداح ..... ١٣٩
قبيلة هيا تنزل على قرية العنقري ..... ١٤٠
لقاء هيّا ..... ١٤١
لقاء الشيخ أبو هيّا ..... ١٤٢
رحيل عرب الدويش (مُطيْر) ..... ١٤٢
تجدد العلاقة بعرب الدويش ..... ١٤٣
هيّا ترفض الزواج من العنقري ..... ١٤٤
موقف العنقري من المعركة ..... ١٤٤
بداح يقرر العودة إلى قريته ..... ١٤٥
العنقري يتدخل ..... ١٤٦

العنقري يرفض الزواج من هيّا ..... ١٤٨
هيّا تعاقب نفسها بالموت ..... ١٤٩
النهاية ..... ١٥٠
شكل القصيدة ..... ١٥١

يضم هذا الكتاب طروحات لمختص بالثقافة الشعبية والموروث الشعبي ومدرس حريص على أن يوصل ما تعلمه إلى الجيل اللاحق. يتناول المؤلف مواضيع الغناء والرقص والموسيقى تناول الباحث المندهش بكشف أسرار الجمال فيها مستعيناً بمنجزات البحوث العلمية العالمية. يقود المبتدئين في طريق الثقافة خطوة خطوة متخذاً من الحقائق العلمية مصباحاً ينير الطريق للمعرفة الرصينة. والدكتور سعدي ببساطة من خيرة من يتحدثون عن الغناء بحكم ما قام به من بحوث ودراسات أكاديمية حصل فيها على شهادتي الماجستير والدكتوراه. إن ممارسته العملية لغناء البوادي والأرياف وصوته الصادح (Tenor) مكّناه من تقديم عشرات المحاضرات العلمية التطبيقية في أكبر المهرجانات العالمية وصالات أشهر الجامعات كهارفرد وأوكسفورد وكيمبرج ، وكان الشخصية القائدة في أوبرا (Night Vision)، أول أُوبرا تعرض في نيويورك في العام ٢٠٠٠ .

رسمة الغلاف: ضياء العزاوي