

الإرتجال والطرب في الموسيقى الشرقية

وائل قاقيش

يعتبر الإرتجال من أساسيات الطرب في الموسيقى الشرقية ومن أهم قوالبها الموسيقية العديدة والتي كانت تتميز به في الغالب فرق "التخت الشرقي" (وهي عبارة عن فرق موسيقية صغيرة الحجم تشبه فرق "الحجرة" في الموسيقى الغربية)، حيث يتكون التخت في العادة من أربعة إلى خمسة موسيقيين يعزفون على الآت موسيقية تقليدية لها طابع شرقي مثل العود والقانون والناي والكمنجة والرق. أستمروا التخت في شكله واداءه للموسيقى التقليدية وبالتحديد في سوريا ومصر والعراق (حيث كان يسمى "الشلغي" في بغداد) لمرحلة إمتدت تقريباً من منتصف القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن العشرين وكانت بداياته في السرايا والقصور حيث نال مركزاً مرموقاً عند كبار الشخصيات والأغنياء وفي مراكز مهمة في الدولة، قبل نزوله إلى الشارع الشعبي.

تعود كلمة "التخت" إلى أصول فارسية حيث تعني العرش، أو المجلس المرتفع الذي يكون في العادة في صدر صالة الجلوس وهو عبارة عن مكان يجلس فوقه العازفون وبذلك يتمكن الحضور من رؤيتهم وسماعهم. تكمن خبرة التخت الفائقة بتقديم مجموعة كبيرة من الألحان والأغاني المتضمنة الليالي والمواويل والادوار والطقاطيق وغيرها من الأغاني الطربية وأيضاً الأغاني والموسيقى الخفيفة الراقصة، ففرقة التخت تحرص دائماً على تقديم ما هو طربي ومسترسل تهتز له رؤوس السميعة فرحاً وطرباً، وإعجاباً وتقديراً وخاصة عند سماع القوالب الموسيقية التقليدية القديمة.

يتكون التخت الشرقي غالباً من مجموعة موسيقيين ومغني رئيسي بالإضافة إلى مجموعة من الرديدة أو المذهبية لا تقل أهميتهم عن بقية افراد التخت، والذين أصبحوا جزءاً لا يُستغنى عنه وخاصة في الحوارات الطربية الإرتجالية بينهم وبين المطرب والذي كان يسمى أحياناً بالهنك والجنك. كانت فرق التخت متميزة بأدائها الموسيقي الغني والمزخرف بكافة الأشكال والحليات وفي الاختيارات والمؤلفات الموسيقية، وكان الإرتجال أهم ما امتاز به التخت، حيث تبرز مهارة الموسيقيين والمطربين، وهو أمر شبه مفقود الآن في الموسيقى العربية الحديثة.



عُرف عن موسيقى التخت بأدائها لأشهر القوالب الموسيقية والوصلات المقامية الطربية والتي تحوي على قوالب موسيقية متداولة ومتوارثة "آلية" ومنها الدولاب، الاستهلال، السماعي،

البشرى، التقاسيم، اللونغا، التخميلة والتي كان بعضها يرجع إلى أصول تركية كالبحرف والسماعي واللونجا، وأخرى "غنائية" مثل الليالي والمواويل والقصائد والأدوار والموشحات والطاقطيق والتي إمتاز بأدائها أشهر المغنين في ذلك الوقت مثل أبو العلى محمد، عبده الحامولي، منيرة المهديّة، عبد الطيف البنا، محمد عبد الوهاب وعبد الحى حلمي وغيرهم من الذين غنوا إلى الحظور "السميعة" في الحفلات الخاصة والعامة .

تكمّن أهمية التخت الشرقي بانه كان ولا يزال مدرسة موسيقية جادة تتم فيه معرفة أسرار الفن الموسيقي الآلى والغنائي، يُكسب العازفين والمغنين الخبرة لتعزيز مهاراتهم وإبداعاتهم، حيث نال الكثير من هذه الفرق شهرة كبيرة كـ تخت إبراهيم السهلون الذي رافق المغنية الشهيرة أم كلثوم والشيخ سيد الصفتي وتخت محمد عبده صالح وتخت سامي الشوّاء، وتخت منيرة المهديّة، وتخت محمد العقاد الكبير (عازف القانون الشهير)، وغيرهم الكثير.

تمتاز الموسيقى العربية التقليدية بإحتوائها على عدد كبير من القوالب الغنائية والآلية. وتكمّن أهميتها بأنها تحتوي على مادة تدعى الطرب ويطلق عليه أسماء أخرى مثل "السلطنة" أو "النشوة"، وهي كلمة تستخدم للتعبير عن حالة روحانية وجسدية من الإنسجام التام والكلي عند سماع بعض القوالب الموسيقية. أهم هذه القوالب الموسيقية والتي يتجلى فيها الطرب هي الموال (أو الارتجال الصوتي، سواء كان فردياً أو مصاحباً بآلة موسيقية) والتقاسيم الآلية الإرتجالية. فعند غناء الموال المرتجل والذي تسبقه "ليالي" في العادة، حيث يتغنّى المطرب باستعمال كلمة "يا ليل" و"يا عين" لما للليل أهميته عند العاشق أو الساهر الهيمان وما للعين من أهمية في رؤية الحبيب وجماله وأيضاً لسلاسة غناء هاتان العبارتان في مختلف المقامات حيث يولد إنفعال متبادل وحي ما بين المؤدي والمستمع وتنتج عنها هتافات المستمعين (أو السميعة) بعبارات تظهر شدة الإعجاب والتقدير كترديد كلمة "الله" أو كلمة "يا سلام" أو "يا عيني"، وطلب المزيد والإعادة، وهذا بالتالي يزيد من قوة التواصل الحسي عند المطرب حيث يكثر ويزيد من الإبداع.

أما التقسيم أو "التقاسيم" في حالة الإرتجال الطويل، فهي تنقسم إلى نوعين الأول: تقاسيم مدروسة ويمكن تدوينها مثل بعض تقاسيم الفنان فريد الأطرش حيث أصبحت كقالب خاص بها يمكن إعادة عزفها عن طريق عازف آخر يمتلك مهارة عزف عالية على آلة العود. أما الطريقة الأخرى فهي طريقة الإرتجال الحى أمام الجمهور حيث تكون أكثر عفوية وتبنى على مساهمة السميعة في التفاعل مع العازف حيث يزداد إبداع العازف مع حماس الجمهور وتشجيعهم.



يتميز الأسلوب الأول بأن العازف يكون لديه خطة أو فكرة لإختيار مقام معين للتقسيم والذي يعتمد في معظم الأحيان على إحساسه وخبرته الموسيقية ومعرفته بالمقامات ومهارته التقنية في العزف على الآلة مع وجود الوقت الكافي للتدريب للتمكن من الإجادة بالتنقلات إلى المقامات الأخرى القريبة في طبيعتها من المقام الأصلي. يكون لهذا النوع من التقسيم بداية وحركات إنتقالية وانعالية وثم خاتمة أو تسمى "قفلة". يتجاوز مدة هذه التقسيمة في العادة من ثلاث إلى خمس دقائق بينما تستمر التقسيمة الحية أحياناً إلى عشرة دقائق أو أكثر.

يوجد نوع آخر من التقسيم وهو التقسيم الجماعي ويتم في الغالب في فرق التخت الشرقي حيث تبدأ الوصلة بدولاب قصير يتبعها تقاسيم آلية بين جميع الآلات الموسيقية بالترتيب يبدوها أحد الموسيقيين في مقام معين حيث تستمر التقاسيم بين أعضاء الفرقة مبنية على التقسيم الأول وينتقل العازفون بين شتى المقامات حتى الوصول إلى القفلة. من الأمثلة القريبة على هذا النوع التقاسيم المرافقة للمطرب إثناء غناء الموال وأخرى في القالب الموسيقي والذي يطلق عليه اسم "التحميلة" وهو قالب موسيقي مبني كلياً على التقسيم الفردي من مجموعة أعضاء الفرقة الموسيقية.

يعتبر الطرب أو التطريب واحد من أعمدة الفنون السمعية في الموسيقى العربية، والتي تحوي بطياتها فن الصوت أو النغمة وفن الكلمة، فالطرب يعد عامودها الأساسي. تبدأ حالة الطرب في البداية في الحوار الصوتي والآلي في غناء الليالي والموال في أسلوب يسميه بعض الموسيقيين بـ "المحاسبة"، حين يتغنى المطرب بعبارات نغمية لتعيد الآلة الموسيقية هذه النغمة بأسلوب مقارب يتناسب زمنياً ولحنياً مع الغناء. يواصل المطرب في الإبحار في فن غناء الموال بينما يواصل الموسيقيين وعلى مختلف آلتهم بالإبحار أيضاً ومرافقة المطرب ومساعدته في الإبحار الأكثر عمقاً في غناء المقام. تتناوب الآلات بالتقسيم بعد كل مقطع طربي من المغني وأحياناً تتحول إلى محاورات بين الآلات تم "تسليم" النغم ثانياً إلى المطرب وحتى نهاية الموال.

كان هذا الأسلوب الغنائي متبع في النهضة الموسيقية الحديثة والتي أمتدت من أواخر الحكم العثماني وبدايات التقارب الأوروبي للمنطقة في منتصف القرن التاسع عشر وحتى منتصف الستينات من القرن العشرين، حيث انتعشت الحركات الموسيقية في مصر وبلاد الشام وافتتحت كثير من المسارح والمقاهي وبتشجيع ملحوظ على الموسيقى من بعض السادة والحكام والمسؤولين وبالاهتمام ومكافأة الموسيقيين المتفوقين. ظهرت حينهت اشكال وقوالب طربية جديدة فكان لغناء "الدور" المصري دور مهم في أداء القصائد "باللهجة العامة" حيث أبدع الكثير في غناء هذا اللون وخاصة هؤلاء ذوو الأصوات العذبة والقوية، والتي إحتوت أصواتهم على مدى واسع من الطبقات الصوتية كانت تزيّن بها "العرب" كقولهم "من أعرب أطرب" وهي عبارة عن تزيينات وتشكيلات بسيطة تضاف عند غناء الموال أو التقسيم تضيف جمالاً في قراءة وتصوير المقامات وسيرها وبشكل يتناسب مع الكلمة أو القصيدة المغناه يستخدم للتعبير الحسي المرهف في بعض العبارات وعلى إيقاع الوحدة الكبيرة.

وكان أشهر العازفين والمطربين من حقاظ القرآن الكريم ومرتليه حيث القدرة على الأداء باللفظ السليم وبالتلاعب بالمقامات والطبقات الصوتية، وكانوا يطلق عليهم مسمى الشيخ إذا إرتدوا العمامة والثوب أمثال الشيخ سيد درويش، والشيخ زكريا أحمد، والشيخ يوسف المنيلوي

وغيرهم. ومنهم من ارتدى البدلة الفرنجية (الأوروبية) والطربوش وسمي أفندي أو بيه أو بيك مثل صالح أفندي عبد الحي، أدهم أفندي، تايوس أفندي. بعض هذه الألقاب لا تزال تستخدم في مصر وبعض البلدان العربية لغاية اليوم، وأحياناً كان يطلق على الموسيقيين ألقاب حسي الآلة الموسيقية التي كانوا يعزفوها كقولهم كمانى تاتايوس أو قانونى العقاد وعودى هرانت وغيرهم.



كان لقراءة وتلاوة القرآن الكريم وأداء الأناشيد والمدائح الدينية في الصغر والذي تلاه غناء القصائد والموشحات والأدوار وقوالب أخرى تعتمد بشكل كبير على التطريب والارتجال واللقاء المحكم ولفظ الأصوات اللغوية بطريقة واضحة وسلسلة، أكبر الأثر في ابداعات الكثير من المشاهير مثل محمد عبد الوهاب وام كلثوم ورياض السنباطي وزكريا أحمد وسيد مكاي على سبيل المثال، حيث هيء لهم الطريق في الوصول إلى القمة في مراحل متقدمة من مشوارهم الفني. أتجه بعضهم لاحقاً إلى الغناء الرومانسي وغيره من القوالب التي كانت رائجة في ذلك الزمن وخاصة بعد ظهور السينما والإذاعة حيث تحول اهتمامهم إلى الغناء الأكثر تأثراً في السينما الغربية وتحولت الظاهرة الطربية إلى نوع غناء جديد مبتكر أعتمد على قوالب وإيقاعات موسيقية وغنائية غربية مثل التانجو والفالس والرومبا وغيرها. كانت النتيجة هي الابتعاد تدريجياً عن الإرتجال والتطريب. أستمّر هذا النوع الشرقي الحديث والممزوج بنكهة غربية حتى بداية السبعينيات حيث أصبح يتحول تدريجياً من غناء مقامي طربي إرتكز على القصيدة المتقنة الملتزمة إلى مرحلة جديدة من الغناء وهي الغناء العاطفي أو الرومانسي حيث كانت للموسيقى الكلاسيكية أو الرومانسية الأوروبية أثرها الكبير في تطور أساليب الموسيقى العربية. أصبحت أهمية التخت الشرقي تتلاشى تدريجياً وحل محلها فرق الاوركسترا الكبيرة المتعددة الآلات أطلق عليها أسم (الفرقة)، ودخلت فيها عدة آلات غربية لم تكن موجودة في الفرق الصغيرة أو التخت مثل الكونترباس والبيانو والتشيلو وبعدها في نهاية الستينات والسبعينات دخلت آلات موسيقية كهربائية كالجيتار والاورغ والباص وقبلها الاوكورديون ثم البيانو، وبعدها تدريجياً في الثمانيات دخل آلات الساكسفون والكلارينت وآلات النفخ العديدة وآلات إيقاعية مثل الدرامز مع التركيز الأكثر على التكنيك والذي إبتعد كثيراً عن الأداء الطربي.

"نبذة عن المقامات المستخدمة في الموسيقى الشرقية"

أما ما يتعلق بالمقامات الشرقية، يشترك الباحثون في الموسيقى الشرقية في الرأي بأن المقامات الرئيسية في الموسيقى العربية هي سبع مقامات أساسية وهي: الرست، البيات، السيكاه، الصبا، الحجاز، العجم، والنهوند، حيث أن باقي المقامات ما هي إلا مسميات أخرى للمقامات الرئيسية أو أجزاء متفرعة منها، كقولنا على سبيل المثال أن مقام الحسيني أو الشوري أو المحير أو

الترك ما هي في الأصل إلا تصوير لمقام البياتي ولكن من درجة أو نوتة مختلفة أو طراً عليه تغيير بسيط في درجة أو مسافة معينة.

ففي فرق "الشلغي" البغدادي على سبيل المثال (وهي عبارة عن فرقة موسيقية صغيرة مؤلفة من مطرب ويرافقه أربعة عازفين على آلات السنطور والكمشة "جوزة" والدربكة والرق)، يعتمد المطرب أو قارئ المقام في بعض الأحيان على الوقوف والتركيز على درجة معينة وتكرارها وذلك في خلال الغناء الإرتجالي (الموَال أو الليالي) أو خلال العزف الآلي الإفرادي الإرتجالي أو "التقسيم"، وأحياناً في القفلات أو التحويلات إلى مقامات أخرى قريبة من المقام الأصلي والذي أطلق عليه البعض مسميات جديدة مختلفة عن الأصل أو إضافية للمسمى الأصلي كالقول: "بياتي شوري" عندما يجتمع البياتي مع الحجاز أو "المحير" إذا ابتدأ المقام من الجواب أو الدرجة العالية وهبوطاً إلى درجة القرار أو في مقام "العشاق" إذا ظهرت فيه علامات الرست إلخ وهذه الأمور كلها ساعدت على خلق الكثير من المسميات والتي أدت بالتالي إلى تسجيل أكثر من مئة مقام في الموسيقى الشرقية والعراقية والتركية بشكل عام.



أما في حالة أن اعتبرنا المقامات تدرج في درجات سلمية متصاعدة من الغليظ إلى الرفيع حسب النغمة في السلم الغربي المعدل (الماجير)، وإذا اعتبرنا كل درجة مقاماً (وهذه حقيقة ما نقصده في كلمة مقام حيث تعني درجة، موقع، مكان أو "مكانة")، فسيكون حينها مجموع المقامات حسب السلم الغربي (والذي تبناه الموسيقيين العرب بالطبع)، سبعة مقامات يبدأ أولها من درجة "الدو ثم الري والمي والفا والصول واللا والسي" ثم تقفل على الدرجة الثامنة والتي تكون مطابقة لدرجة القرار الأولى وتسمى درجة الجواب، وهي "دو" في هذا السلم. يطبق ذات النظام ذو السبع نغمات في الموسيقى الهندية (ساري جا ما با ذا ني سا)، وهو ليس بالضرورة مطابقاً لسلم الماجير الغربي، فذات الأسماء والدرجات في السلم ممكن أن تحوي على أبعاد تختلف عن السلم الكبير أو الماجير، ولكن أسماء النغمات تكون ثابتة بغض النظر عن اختلاف الأبعاد بينها.

أيضاً في السلم الموسيقي في الموسيقى الفارسية "الإيرانية" حيث يبدأ السلم بدرجة "راست" أو "يجه"، ويجه أو "يكجا" كلمة تأتي من مزج كلمتان، كلمة "يك" وتعني واحد و"جا" وتعني موضع الأصبع على الوتر، والمقصود الموضع الأول في السلم والتي تعني نظرياً درجة القرار وهي دو في معظم الأحيان. أما الدرجة الثانية في السلم فيطلق عليها إسم "دوجاه"، ودو في الفارسي تعني رقم 2، والمتعارف عليه موسيقياً أن "دوجا" أيضاً تعني "ري" في سلم الماجير من درجة "دو" حيث يطلق الموسيقيين العرب أسم "مقام البياتي" على هذه الدرجة، وهي الدرجة الشائعة لمقام البياتي في الموسيقى العربية. ثم درجة "السيجا"، سه تعني 3، وهي

الموضع الثالث في السلم وهو نفسه مقام السيجاء، ودرجة ركوزه هي الـ "مي"، وتستمر الدرجات ومواضع الأصابع بالإرتفاع بالنغمات على النحو التالي: تشارجاه (المركز الرابع ويقابله بالموسيقى العربية مقام الجهارجاه)، ثم "البنجكاه" وهي درجة الصول والذي اعطي أسم عربي وهو الـ "نوى". يأتي بعدها درجة الـ ("شيشكاه" أو الشيشجاه) من العادة إضافة خط على حرف "الكاف" ليقرأ "جا" أو "GA" في الانجليزية (استخدمت فقط لتسهيل اللفظ). يقابل درجة الشيشكاه في الموسيقى العربية مقام "الحسيني" وهو شبيه لمقام البياتي وركوزه نغمة الـ "لا". ومن ثم النغمة السابعة "هفتجاه" وهي تمثل درجة الـ "سي" في الموسيقى العربية وأحياناً يسمى مقام "الاج" ثم ينتقل السلم بعدها الى جواب القرار وهو الدرجة الثامنة حيث يطلق على هذا المقام أو النغمة اسم "الكردان" في الموسيقى العربية.



هذه نبذة مبسطة عن المقامات ودرجاتها ومسمياتها لدى موسيقات تتشارك باستخدام أصوات ونغمات ودرجات متقاربة ولكن بأسماء مختلفة. تنوعت الآراء والمفاهيم حول تاريخ وكيفية نشوء وماهية المقامات الرئيسية والمقامات الفرعية والمقامات المستقلة والعلاقة بينهم، فالمقام الشرقي كمنهج متعارف عليه يحوي عدة مسميات منها المقام أو السلم أو النغم أو الديوان وبمجملها تعني سبعة درجات موسيقية حيث تكون الدرجة الثامنة فيها درجة الجواب للقرار أو الدرجة الأولى في السلم. أما في أداء المقام، ففي إمكان العازف أو المغني أن يتناول هذه الدرجات بالترتيب أو بالتنقل الحر بينها ثم الاستقرار النهائي عند درجة استقرار السلم الأصلية وهنا يقال إن هذا الفنان قد عزف أو غنى السلم المقامي كاملاً.

أما في العراق، فالمقام يحمل مفهوماً مغايراً لما تقدم ويمكن أن نقول أن المقام العراقي هو شكل فني موسيقي أقرب إلى "الارتجال الأدائي" منه إلى "السلم الموسيقي"، فهو بمثابة قياس أو اختبار للمقدرة الصوتية لدى المطرب أو قارئ المقام كما يطلق عليه في العراق، فنغماتاً معيناً كالرست مثلاً له قواعد وأصول يجب إتباعها مع إعطاء الحرية للقارئ بالتصرف لغاية التطريب بشرط أن يلتزم في الأصول والقواعد لبنية المقام ومساره. أحياناً تتداخل قطع موسيقية قصيرة تسمى "لوازم" وذلك لإضافة شيء من التسلية والجماليات وتجنب الملل، والسبب الثاني إراحة المغني وتهنيئته على الانتقالات بين المقاطع الغنائية المرتجلة وخاصة الغناء من القرارات إلى الجوابات وبالعكس .

أما المقامات الثانوية المتفرعة من المقامات الرئيسية فهي كثيرة ويصعب إحصائها حيث أن كل المقامات الرئيسية إشتقت منها مقامات فرعية ومعظم هذه المسميات كما أشرنا سابقاً ولأسباب متعددة منها تغيير علامة "القرار" (tonic)، مثلاً تسمية مقام "بياتي" إذا تم عزفه أو غناؤه من الدرجة الثانية من السلم، الـ "دوجاه" أو الـ "ري" وبياتي حسيني إذا كانت درجته السادسة الـ

"لا"، ومحير إذا ابتدأ من درجة الجواب "ري" وهكذا. وعامل آخر مهم هو طريقة حساب المسافات الصوتية بين درجات المقام، فأى تغيير في مسافات سلم البيات مثلاً أطلق عليه اسماً آخر، وفي كثير من الأحيان يطلق الموسيقيون مسمى "من عائلة" كذا لوصف تقارب المقام المشتق من المقام الأصلي مثلاً مقام عشاق من عائلة البياتي، وسوزناك من عائلة الرست وهكذا والذي أصبح لاحقاً لهم خاصية مميزة وعمقا فنياً وموسيقياً مختلفاً.

وختاماً، نرى أن الموسيقى العربية مادة متنوعة وغنية كالوجبة الدسمة فيها كثير من التفاصيل الدقيقة وهي التي تميزها عن غيرها من موسيقى عالمية وقوالب موسيقية أخرى وخاصة في أسلوب الارتجال الحرة العفوية الغنية بالأحاسيس والتطريب حيث تأخذ معها العازف والمستمع في رحلة شيفة وممتعة فوق السحاب ومن ثم الهبوط ثانية إلى خط في النهاية حيث الشعور بالسعادة والسلام.