الباب الثاني

عن نشأة المقام وكيفية أدائه

لعلّ علمية (ومنطقية) تناول الأمور التاريخية بخاصّة ، تُحتّم علينا هنا ، عدم الإنزلاق في مسار تحديد تاريخ معين لبدء الغناء في ليبيا مثلاً ، أو في غيرها من المجتمعات الإنسانية الأخرى . حيث إن الغناء بالذات ، كما يقول بعض العلماء والمتخصصين بالدراسات الإنسانية والإجتماعية ، قد وُلد مصاحباً لوجود الإنسان فوق ظهر الأرض ، فهو ـ أي الإنسان ـ يغنّي بطبعه في شتّى الظروف ، تعبيراً عن إنفعالات السعادة أو الحزن (خلال جميع مواسم الزراعة ، أو الرعي والترحال والهجرة) دون أن يُعرف ، زمنياً على وجه الضبط ، متى كانت بداية بروز هذه الإنفعالات ـ بإنعكاساتها الغنائية!! ـ على سلوكيات الإنسان .

وعلى صعيد الإشارة ، فقط ، إلى البدايات المحتملة **للمقام الليبي** في ، جانبه النظري على الأقل ، فإننا نذكّر هنا مثلاً بقِدم إنتماء (القصيد المُغَنّى) ـ وهو ضرب من ضروب الفن ـ إلى الفترة التاريخية لما بعد نزوحات بعض القبائل العربية إلى ليبيا ودول المغرب العربي وإستقرارها هناك ، حوالى القرن الثاني عشر الميلادي ، وإنصهار ثقافتها المتنوّعة مع الثقافة المحلية السائدة ، وما أعقب ذلك بعقود من تبلوّر وتأطُّر جديد لشتّى المكوّنات الفنية التي كان على رأسها ، بالطبع ، الشعر في شكله (العامّي) الجديد ، الناتج عن ذلك (التأثير الوافد) أو التزاوج الثقافي المشار إليه ، وهو ما يمكن أن نعتبره البداية الفعلية لنشأة المقام ، وهو مجال بحثنا في هذه الدراسة .

وإلى ذلك أرجع الأستاذ **محمد المرزوقي** أصول الشعر الشعبي بعامّة ، إلى ذلك المزيج (الشعري) المكوَّن من الزَجَلْ الأندلسي والقصيد الزَجَلي المشتق من الشعر الهلالي الذي يُنسَبُ إلى قبائل الهلالية التي أرسلها الفاطميون إلى أفريقيا عام ١٠٥٧م . إنتقاماً من ولاتها ذوي النزعة الإستقلالية من ناحية ، وللتخلُّص من احتمال تصعيد مضايقاتها لحكّام مصر من ناحية أخرى .

ويرى **المرزوقي** أن الأغاني الشعبية التي تُردَّد في المواسم والأفراح هي جزء هام جداً من الأدب الشعبي . أما الشعر المَلْحُون فهو عنده « . . . الشعر المنظوم باللغة (اللهجة) الدّارجة العاميَّة ، سواء كان معروف المؤلّف أو مجهوله ، وسواء رُوى من الكتب أو مشافهة ، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكاً للشعب أو كان من شعر الخواص (. . .) ـ وهي رؤية يذكر **المرزوقي** أنه نقلها عن الدكتور **حسين نصّار** في تعريفه أو تعريبه لمعنى مصطلح (الفولكلور) الذي ورد في المفهوم الغربي . ويرى الأستاذ **المرزوقي** أنه ليس في الإستطاعة تحديد الزمن

الذي حدث فيه الشعر الملحون ـ (. . .) بيد أننا نرجّح أنه دخل اللغة الفصيحة ، وهي لغة الحجاز التي نزل بها القرآن الكريم ، منذ العهد الذي اختلط فيه العرب بالفرس والروم والأحباش ، سواء من طريق التجارة أو من طريق النفوذ السياسي (. . .) على أننا نؤمن بأن هذا اللحن كان قليلاً جداً ، بحيث لا يؤبه به .

(. . .) وبالرغم من اختلاط العرب بالأمم المجاورة من فرس وروم وهنود وأقباط وبربر ، أيام الفتوحات الإسلامية الأولى ، فإن اللحن بقي قليلاً كامل مدة الدولة الأموية ، التي كانت تحافظ على العصبية العربية فتخصص الدواليب الحكومية والمراكز السياسية بالعرب . ولكن هذا اللحن انتشر كثيراً أيام الدولة العباسية التي شركت الفرس والترك في الحكومة ، ويظهر أن هذا الإشتراك كان له أثر في انتشار اللهجات العامية وظهور الشعر الملحون .

وأول ما وصلنا من هذا الشعر يرجع إلى العصر العباسي الأول ، وعلى التحديد في خلافة المعتصم بن الرشيد في أول القرن الثالث للهجرة . وانتشر اللحن بعد ذلك انتشاراً كبيراً لا في الأطراف البعيدة للدولة العربية فحسب بل حتى في الجزيرة العربية نفسها . وهكذا ظهر الشعر الملحون عند القبائل العربية المختلفة ووصلتنا منه نماذج ترجع إلى القرن الرابع للهجرة ، سواء في القبائل التي تعيش في الشرق أو في الأوساط العربية التي كانت تعيش في أفريقية أو في الأندلس . وهذه النماذج منها ما سماه مؤرخو الأدب بالقصيد الزجلي كشعر الأعراب الوافدين على أفريقية من هلال وسليم ، ومنها ما سموه بالزجل كالشعر الذي رُوي عن الأندلسيين وأشبه في موازينه الموشّحات . . .»[1] .

وليس ببعيد عن هذا المعنى يستنتج **محمد القشّاط** ويقول « . . . بما أن الأندلس لم تسقط نهائياً في يد الأسبان إلاّ في عام ١٤٩٢م . إذن لم يعرف الليبيون الزَجل إلاّ في أوائل القرن الخامس عشر . أما **القصيد الزجلي** فقد يكون معروفاً لديهم قبل ذلك بكثير ـ كما سبق أن أشرنا ـ أي منذ قدوم قبائل بني هلال وبني سليم والتي إستوطن بعضها ليبيا ، وهي أصل معظم القبائل البدوية في طرابلس وبرقة . . .»[2] . وحيث إن الشعر الشعبي (الزجل) لا يُسمع في الغالب إلاّ مُصَوّتاً ، فقد عُرف في مغرب العالم العربي بالملحُون . « . . . والشعر الملحُون (الزجل) أوزانه متجدِّدة وقوافيه متعدِّدة ، يمنح ناظمه كثيراً من الحرية . فأوزانه إجتهاد ، قوامها

---

١) عن محاضرة للأستاذ محمد المرزوقي بعنوان (الشعر الملحون : أقسامه وأغراضه) . مجلة «أسبوع الفن» تونس . (عن أسبوع الفن بتوزر بتاريخ ٢٦ ديسمبر ١٩٦٣م . ـ أول يناير ١٩٦٤ م . (كان الأستاذ المرزوقي أحد كبار الكتّاب التونسيين المهتمين بالتراث الشعبي وله في هذا الصدد الكثير من الدراسات والمؤلفات الهامة) .

٢) (الأدب الشعبي في ليبيا) محمد سعيد القشّاط ـ الطبعة الثانية ١٩٧٧م . طرابلس ليبيا ـ . أنظر ما ورد بشأن الأوزان تحت باب (قراءة إضافية) في الباب السابع من هذه الدراسة .

اللحن ووزنه السماع ، إذ أنك لا تستطيع ـ كما ألمحنا من قبل ـ أن تُخضعه لقياسات البحور الشعرية ، إذ أن المسافة المقدَّرة في الشعر الفصيح لا تنطبق على الشعر الملحُون ، فقد يصبح نتيجة الإدغام في اللهجة الشعبية الساكنين ساكن ، وكذلك في الحروف المتحرِّكة أما الأوتاد فلا وجود لها إلاَّ في بعض اللهجات أو الأوزان القليلة كقولهم :

عـينك عين من شـبـه (نَتَـرْ) بـين الحـــادثه وبـين لـغْـــدُر

مـدّوا فـيـه مطبـوع (الكَفَـرْ) جـاته وين مـا ينفع طبـيـبـه

فكلمة (نتر) و(كفر) كلمات تجد فيها الوتد ، وهو (الحركتان المتواليتان وساكن) ، ولا تجد الفواصل والتي هي (ثلاث حركات وساكن) في لهجتنا الشعبية . ولهذا إذا ما حاول المرء أن يجمع أوزان الشعر الملحُون ، فإنه لا يعود إلى بحور معيّنة أو تفعيلات خاصَّة ، **وإنما يَستدل بالقصيدة التي وردَت في الوزن المراد . . .**»[1] . وهذا هو عين ما التزمنا به خلال منهج دراستنا المعنية **بالأغنية الشعبية** ، وانطلقنا منه إلى سبُل استدلال جديدة في إطار **المقام الليبي** ، كما سيُلاحَظ فيما بعد .

وعلى الرغم من أن بعض الدراسات تُرجع نشوء الشعر المُغَنَّى (شعر الأغنية) إلى أوائل القرن الخامس عشر ، إلاَّ أن هناك من يُرجع معرفة « . . . الليبيين بالموسيقى والشعر (. . .) إلى القرن العشرين قبل الميلاد(!!) . . . » ، أما المؤرِّخ التونسي عثمان **الكعّاك** فقد أورد في كتابه «الفن الليبي قبل الإسلام» ، أنه « . . . في العصر الأغلبي (١٨٤هـ ٢٩٦هـ) زار طرابلس وأقام بها (**زرياب**) المشهور ، فأدخل إليها أساليب الأغاني العباسية (. . .) وفي العصر الخزروني (٣٦١هـ ـ ٥٥٥هـ) . . . زحفت على ليبيا قبائل بني هلال وبني سليم ، فنشرت بها أغانيها البدوية ، من الملزومة والقسيم وغيرهما . (. . . ومنذ ذلك التاريخ وإلى عام ٩٧١هـ) استمر الليبيون على المالوف من ناحية ، والبدوي السليمي والهلالي من ناحية ثانية ، والفزّاني وهو غناء شعبي متأثِّر بالموسيقى التي تكثر بها الهزّات جداً . . . » .

كما ينقل الأستاذ **بشير محمد عريبي** في كتابه (المسرح والفن في ليبيا) عن كتاب (عشر سنوات في طرابلس)[2] أن كاتبته تقول أنها« شاهدت في ١٧٨٧/٧/٢م احتفالاً في بيت سفير بطرابلس . كان في وسط البيت عدد من النساء الراقصات ، وأخريات يعزفن على

---

١) القشّاط . (نفس المصدر) .

٢) (عشر سنوات في طرابلس) . توللي ريتشارد . الطبعة الثانية . لندن ـ ١٩٨٣م .

الآلات الموسيقية البربرية ، يُغنّين ويُنشدن الشعر ارتجالاً ، يُحيين به عودة السفير . . .» . ويُضيف الأستاذ عريبي أنه « . . . جاء في وثيقة مؤرّخة في ١٥ شعبان ١٣٠٨هـ بدار المحفوظات التاريخية ـ بطرابلس ـ إن جوقة موسيقية دقّت الأنغام الشجية أثناء الإحتفال الذي أُقيم في طرابلس يوم تدشين سبيل شارع الخندق ، الذي سُحبت له المياه من بئر أبي مليانه ، وفي الختام ـ تقول الوثيقة ـ صدحت الموسيقى بنشيد السلام . . .» .

هذا وكانت بعض المصادر الأجنبية أشارت ، على جانب آخر ، إلى أن مصاحبة الموسيقى (الآلات الموسيقية) للمُغَنّي ـ في ليبيا ـ قد بدأت على وجه التقريب ، مع بدايات القرن التاسع عشر . إلاّ أن التمعُّن في هذا التحديد سيشير قطعاً الى الفترة المُعيّنة التي أُرِّخَ فيها لهذا الأمر ، أو بعبارة أخرى ، تمَّ التوثيق فيها تاريخياً لهذا الموضوع بالذات . إلاّ أن تلك الإشارة لا تستند في قراءتها سوى الى التسليم بفرضية بدء عهد التوثيق والتأريخ الفني/الموسيقي الخاص بهذه الفترة الزمانية في هذه المنطقة من العالم ، والمتضمِّن إشارات أو تلميحات ، تشير بشكل أو بآخر إلى أحد ضروب الفن المختلفة ، على الرغم من أن الوجود الفني للموسيقى ـ والتصفيق كنوع من الموسيقى ـ والغناء ، وتصاحُبَهُما في مثل هذه الحال ، يكون سابقاً بالطبع على عملية التأريخ والتوثيق بفترة قد تكون طويلة وبعيدة جداً ، وقد تكون هي نفسها ، أيضاً ، الفترة الطويلة السابقة على الوجود (المصدر) الأجنبي ذاته ، بحكم أنه العنصر القائم بالتوثيق .

وقد أفادت بعض كُتب الرّحالة الغربيين ، الذين كتبوا حول ليبيا في تلك الفترة ، بوجود بعض العازفين على آلات النفخ الموسيقية ـ كالمزمار مثلاً ـ مصاحبين للقوافل التجارية التي كانت تجوب أطراف الأراضي الليبية وفي شتّى الإتجاهات . وقد أكد الدكتور **محمد إبراهيم حسن** ـ المُحاضِر بقسم الجغرافيا بكلية آداب جامعة بنغازي ـ على هذا المعنى ، في الكثير من محاضراته خلال المواسم الدراسية ، في الفترة ما بين بداية الستّينيات ومنتصف السبعينيات (من القرن العشرين) ، بل وأعطى الإيحاء بحرفية واحتراف أولئك العازفين الذين يقومون بالترفيه والترويح عن القوافل التي يكونوا في معيّتها ، بما يقدّمونه من فنون (موسيقية/غنائية) خلال حفلات الطرب والسمر ، التي تتخلّل مراحل أسفارهم .

وحول بعض ما كُتب في هذا الشأن ، نترك العنان للمستشرقة (**مابل لومس تود**) لتقدّم لنا وصفاً واقعياً لمشاهداتها لبعض عروض الموسيقى والموسيقيين بطرابلس الغرب ـ في حوالي الربع الأول من عام ١٩٠٠م . ـ حيث تقول : «تتميّز موسيقى طرابلس المحلية بصفة منومة غريبة ، وتستعمل آلات مختلفة بسيطة . فالقرَب في أيدي السودانيين ، والشبابات ، والصنوج ، والآلات الوترية ، وغناء الشوارع ، ورواية القصص والأغاني السحرية التي تقدّمها

زنجيّات في حفلات الزواج العربية ، كل هذه لها تأثير خاص من الصعب جداً تحليله . وقد حمل اللحن الجنائزي المنبعث من باحة مجاورة خلال ليلة كاملة ، نواح يأس بدا ألاّ مهرب منه . وكانت الفرقة التركية العسكرية تعزف أغلب الموسيقى المسلّية ، التي كانت تنتهي دائما بطلب البركة للسلطان . وعندما تكون في بعض الأحيان في الفجر ، الأسطح والمآذن بيضاء باهرة ، مقابل السماء الزرقاء ، التي ترسل نورها الدافق على بطون الأودية المغلّفة بقشرة بيضاء ، مستلقية في لون رمادي معتم ، يمر رجال غرباء قادمون من الصحراء ، يطلقون أنغاماً ساحرة . وكان أحدهم وهو طويلاً جداً ، وأكثر سواداً من الأغلبية ، يرتدي حلة قصيرة جداً ودون الرقبة ، وذات كمين قصيرين وكأنها تنّورة ، ويعزف ألحاناً بطريقة بسيطة غير معروفة للغرب ، وكانت خطواته المتباعدة مليئة بعزّة النفس المروعة تقريباً . وقد حاولت مرة أو مرتين أن أُسجّل هذه الألحان برموزنا الموسيقية الخاصة المألوفة ، ولكنه كان سهلاً كتسجيل الرياح أو أمواج الشاطئ المتكسّرة على الرمال . وتشبه الآلة مزمار القربة الاسكتلندي شبهاً قليلاً ، وهي مُزيّنة بأسماط من الصوف والخرز ، إنها جلد منتفخ بفم بدائي ، وفي الطرف المقابل منه نتوءان حادّان يشبهان القرنين . (. . .) ويضرب صديقه على طبل صغير غريب ، ويغنّي ما بين الحين والآخر أغنية مُجَمِّدَة للدم . !! ويكاد تحويل هذا الغناء إلى الرموز الموسيقية المألوفة لا يكون أسهل من تحويل النغم البكائي للمزمار ذي القربة ، ومع هذا فإن النغم كان مميّزاً وثابتاً . (. . .) وتكاد لا تكون أقل إلحافاً عجوز تعزف على جمبية ، تشبه البزق غير المطوّر وتغني بصوت عال مضطرب لا يتعب ، كلماته تبدو مشحونة بمعانٍ مأساوية ، تذكّر بقصص أعماق الصحراء المخيفة . . .»[1] !!

ويرى بعض المؤرّخين ـ ومنهم مابل تود وأنتوني كاكيا ـ بأن تأثُّر الغناء والموسيقى في ليبيا ـ في هذه الفترة بالذات ـ بالفنون التركية والأفريقية ، من حيث النغم والإيقاع ، ربما كان ـ إلى حد ما ـ بسبب تلك الإهتمامات والمؤثرات الفنية التي حملها الأتراك المنفيون والأفارقة الزنوج إلى ليبيا [2] .

كما يرى بعضاً آخر من المؤرّخين ومنهم (المُقدّم) **أنريكو دي أوجستيني**[3] أن سكّان الجنوب الليبي (بما في ذلك واحات مرزق وسوكنه) ، قد تناقص بشكل لافت وبخاصّة حوالى عام ١٩١٧م . مُشيرين في ذلك إلى هجرة الكثير من السكّان (والتجّار) إلى مناطق ومدن الشمال ، لا بل وإلى بعض مدن جنوب وغرب أوروبا . وذلك بسبب الحروب التي أجّجتْها

---

١) مابل لومس تود . «أسرار طرابلس» الطبعة الثانية . الناشرون دارف المحدودة . لندن ١٩٨٥م .

٢) أنتوني كاكيا . «ليبيا في العهد العثماني الثاني» . ترجمة يوسف العسلي . مطبعة إحياء العلوم العربية . عام١٩٤٦م .

٣) أنريكو دي أوجستيني . السكان في برقة ـ بنغازي ١٩٢٢م . ـ ١٩٢٣م .

القوات الإستعمارية ، والغزوات التي كانت تأتي من السودان (تشاد والسودان) ، وتؤثّر بدورها على سكان مناطق الجنوب الليبي (تجّار وحرفيين وعمال) . ولعلّ العنصر الإيجابي في تلك الهجرات والنزوحات ، إلى شمال الوطن بالذّات ، كان قد تضمّن بشكل أو بآخر ، الكثير من العادات والتقاليد والفنون (الغنائية بالذّات) بسبب سهولة نقلها وتلقائيته ، وبحكم مواكبتها اليومية لحياة ناقليها ، ومَنْ جاورهم أو سمع عنهم ومنهم في ما بعد .

وعدا هذه الإشارات التاريخية الموجزة وأمثالها في مَواطن وثائقية ـ قليلة ـ أخرى ، فإنه ليس من السهولة بمكان ، معرفة الكثير من ملامح وخلفيّة فنون وضروب الغناء بعامّة ، وأوزانه التي تكوّن **المقام الليبي** بخاصّة . حيث إنه في ظل غياب التوثيق وندرة المصادر ـ التي يرجع سببها إلى إنعدام الإهتمام الرسمي والشعبي الموّسع بها ـ فإن وسائط ووسائل النقل خلال الحقب التاريخية المختلفة ، كانت تتم عبر السماع والمشافهة فقط ، ما قد يُلقي ظلاً على نقاء مضامين بعض أطباع **المقام** ، أو على بند إكتمال عناصر العمل الفني لبعض أطباع أخرى . ولعل في ذلك ما يضيف لهذا البحث أهمية خاصة من حيث سبق التأصيل **للمقام الليبي** ، كما ذكرنا ، ومن حيث أخذه مبادرة التحقيق والتدوين والتوثيق ، الذي سيحفظ هذه الثروة التراثية الفنية من العبث والضياع ، وسيُزيل عنها أي لَبس أو غموض .

كيفية أداء المقام

لعلّ التخطيط المبدئي (والمُختصَر أيضاً) لآداء **المقام** ـ في صِيَغِه المختلفة ـ يشير مثلاً إلى أنه :

في الأغنية المصحوبة بالموسيقى ، يُستَهَل الغناء بالموال ـ إن وُجد ـ ثم يبدأ أداء الوزن المراد (طويل) ، ثم يتدرّج بالأداء إلى وزن أسرع قليلاً (وسط) ، لينتهي إلى أداء الوزن الأكثر سرعة (برول) . وتتنوع هذه الأوزان (الثلاثة) داخل **المقام** ، بالطبع ، وتخضع في تنوعها لاختيارات المؤدي «المُغنّي» .

وينضوي (غناء/أداء) الغيطَه تحت هذا الإطار أيضاً ـ من حيث مصاحبة الآلات الموسيقية له ـ على الرغم من أن الغناء في إطار الغيطَه يتمتّع بحيوية ومرونة أكثر من غيره ، من حيث التنقّل بحرّية بين الأوزان الغنائية المختلفة ، المكوِّنة له .

أما الغناء أو الأداء غير المصحوب بآلات موسيقية ، فهو ذلك الذي يتمثّل غالباً في جزء كبير من (أغاني العمل) وأغاني البادية (مقام العَلَمْ) ، على سبيل المثال وليس الحصر . وهو يخضع في غناء أوزانه المختلفة لاختيارات المؤدّي أو المُغنّي .