فصل في موسيقى أهل مالطة وغيرهم

قبل الدخول في هذا الباب الحرج ينبغي أن أستأذن أصحاب أهل الفن في التطفل على هذا النحو، وإن كنت لا أعد من جملتهم؛ غير أني علمت منه ما يمكنني أن أعرف المستقيم منه من غير المستقيم، فأقول: قال بعض الفلاسفة: إن فن الموسيقى فضله من المنطق أخرجها العقل بالصوت لما لم يمكن إخراجها بالقياس، فمن أول المنطق بالاصطلاحي قال معناه أن أركان هذا الفن ذهنية، بناء على أن المتقدمين كانوا يتعاطونه بالسماع والذوق، فيرسم السامع ما يسمعه من الأصوات في مخيلته وذاكرته دون مشاهدته لدلائله، وهكذا يتلقاه التلميذ عن معلمه بالترسم عن ظهر القلب والاتباع مع الملكة التي ترسخ في مخيلته تلك الترجيعات، ولهذا كان المعول عليه في تحصيل هذا الفن ملكة الذوق، أما الإفرنج فقد جعلوا الآن ترجيع الصوت وإيقاعه داخلًا تحت حس المشاهدة فدلوا عليه بنقوش ورسوم معلومة، كما دلت الحروف على المعاني، فلم يكن تحصيله متوقفًا على ذاكرة وعظيم معاناة كما في السابق فمن كان منهم عارفًا بخارج النغم ورأى تلك العلامات، أمكن له أن يخرج عليها أي صوت كان من دون أن تتقدم له سابقة فيه، وإذا اجتمع منهم عشرون رجلًا وكانت أمامهم تلك النقوش، رأيت منهم متابعة واحدة، ويرد على هذا التأويل أنه لو كانت الموسيقى فضلة من المنطق لكانت واحدة الاستعمال، كما أن المنطق واحد الضوابط، على أن الناس متغايرون فيها تغايرًا شديدًا، فإن ألحان العرب لا تطرب غيرهم، بل هؤلاء أيضًا مختلفون فإن أهل

مصر لا يطربون لألحان أهل الشام وألحان الإفرنج لا تطرب أحدًا من هؤلاء، وعلى تأويل المنطق بالمعنى اللغوي -وهو المراد هنا- فقد جاء في شرح رسالة ابن زيدون لسلطان المتأدبين «ابن نباتة» ما نصه: «النغم فضل بقى من المنطق، لم يقدر اللسان عن إخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع، لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس وحن إليه القلب» اهـ. والمراد بالترجيع لا التقطيع أن يكون الصوت ممتدًّا ينحى به لا متقطعًا كأصوات الهجاء، فإذا كان فن الموسيقى والحالة هذه فضلة من المنطق على هذا التأويل، لزم أن تقول أن لكل جيل من الناس محاسن في الغناء مقصورة عليهم فقط، فإن لكل لغة محاسن وعبارة لا توجد في غيرها، والواقع بخلاف ذلك، فإن لغتي الصين والهند مثلًا تستملان على محسنات لا توجد في غيرهما إلا أن أنغامهم خالية من ذلك، أما ألحان الإفرنج فلا يطرب لها منا إلا من ألفها وهي عندهم على أربعة أنواع:

الأول: وهو أحسنها ما يتغنى به في الملاهي مثل الموشحات عندنا، مع مد الصوت وترجيعه وخفضه ورفعه وترقيقه وتفخيمه وترجيفه، وفيه تدخل حماسة وتحريض وتذمير.

والثاني: وهو ينسبه ما يرتل به في الكنائس، ولا يكاد يكون به ترجيف.

والثالث: ما يغني به في المحزنات والبث، وفي هذا النوع يستعملون غناء رقيقًا أشبه بالنجوى، فمن يسمعه يلحن ما المراد به وإن يكن جاهلًا باللغة، كما إذا رأيت شخصًا مجهشًا بالبكاء، فإنك تعلم إجهاشه بالبديهة، وإن لم تعرف سببه.

والرابع: ما يتغنى به في المضحكات والمحاورات، وهذا يقل فيه الترجيع ويكثر فيه النبر وتطريبه إنما هو من حيث أنهم يصلونه بأشياء كثيرة وحركات مضحكة، فيضحكون فيه ويقهقهون ويبكون ويتشاءبون ويعطسون ويحاكون به قيق الدجاج وصداح العصافير وغيرها، وفي كل من هذه الأنواع يستعملون المساجلة وهي مطربة جدًّا، وأكثرها في النوع الأخير، ويوفقون عليه ألفاظًا مولدة غريبة.

وكما أن لهم غناء مضحكًا كذلك لهم رقص يحمل الثكلى على القهقهة، أما العرب فإنهم يقولون: إن الرصد يشجي، والسيكاه يفرح، والصبا والبيات يحزنان، والحجازي ينعش وينغش وهلم جرا. والفرق بين الفريقين من عدة وجوه:

أحدها: أن الإفرنج ليس لهم صوت مطلق للإنشاد من دون تقييد بتلك النقوش، فلو اقترحت على أحدهم مثلًا أن يغني بيتين ارتجالًا كما يفعل عندنا في القصائد والمواليات لما قدر، وهو غريب بالنسبة إلى براعتهم في هذا الفن؛ لأن الإنشاد على هذا النوع طبيعي، وقد كان عندهم من قبل أن تكون النقوش والعلامات، فيا ليت شعري كيف كانوا ينشدون قبل أن نبغ غويدو داريتسو في إيطاليا.

الثاني: أنه إذا اجتمع منهم عشرة مغنين وأرادوا إخراج موشح، أخذ بعضهم في بعض أركانه من مقام وبعض في البعض الآخر من مقام غيره، فإن كانت الأغنية مثلًا من الرصد غنى واحد جزءًا من هذا المقام بصوت جهير، وآخر جزءًا من النوى بصوت رقيق، وآخر جزءًا من الجواب بصوت عال، فيسمعه

السامع من عدة مقامات، ويسمى ذلك عندهم «هرموني» أي أن الأصوات تتألف على الغناء. وفي هذه الطريقة فوائد ومخاسر؛ أمَّا الفوائد فلأن السامع يسمع في وقت واحد موشحًا واحدًا من عدة مقامات بأصوات مختلفة، فهو كمن يسمع قصيدة واحدة من جميع بحور العروض، وأما المخاسر فلأن السمع لا يتمكن كل التمكن من إدراك جميع مخارج تلك الأصوات المتغايرة، وهذه الطريقة عندي على الآلات أحسن منها على الأصوات.

الثالث: أن غناء الإفرنج هو مثل قراءتهم في أنه لا يخلو عن حماسة وتهييج، فضلًا عن التشويق والتطريب والترقيص؛ فغناء الحماسة والتهييج هو الذي يكون به ذكر القتال وأخذ الثأر والذب عن الحقيقة، فإذا سمعه الجبان -ولا سيما من الآلات العسكرية- هانت عليه روحه. أما الغناء العربي فكله تشويق وغرام، وأجدر به أن يكون جامعًا لمعنى الطرب؛ وهو خفة تصيب الإنسان من فرح أو حزن، فإذا سمع أحد منا صوتًا أو آلة شغف قلبه الغرام؛ فبدت صبابته وحنت نفسه كما يحن الإلف إلى إلفه حتى يصير عنده آخر الفرح ترحًا، ولا غرو إن صعد منه الزفرات وأذرف العبرات، فإن السرور إذا تفاقم أمره وتكامل بدره دبَّ فيه محاق الشجن واختلط به الحزن حتى يستغرق صاحبه في بحر من الوجد، ويشتغل بنار من الهيام، وعلى ذلك ورد قولهم: طربه وشجاه من الأضداد.

الرابع: أن الإفرنج لا قرار لأصواتهم إلا على الرصد، نعم إن جميع الأنغام يوجد لها مقامات في آلاتهم، بل توجد أنصافها وأرباعها إلا مقامين منها لا أنصاف لها، إلا أنهم لا يقرون إلا على المقام الأول، وقد سمعت منهم

الرهاوي والبوسليك والأصفهاني، أما غيرها فلم أسمعه قط، بل قد سمعت منهم بعض أغان من أغانينا أوقعوها على آلاتهم، فكانت كلها رصدًا وقد والله طالما وقفت السمع على أن أسمع منهم أنغامنا، فخبت حتى اعترتني الحيرة، فإني من جهة كنت أرى آلاتهم بديعة الصنعة على كثرتها، وأفكر في أن العلوم انتهت إليهم والفنون قصرت عليهم، وأن عندهم في هذا الفن بدائع كثيرة فأتتنا على ما سبق ذكره، ومن جهة أخرى أرى أن براعتهم كلها إنما هي من مقام الرصد، نعم إن هذا المقام هو أول المقامات، وأنه يغني منه في مصر وتونس أكثر مما يغني من غيره، إلا أن فضل الصبا والبيات والحجازي لا ينكر أيضًا، ثم أعود فأقول: لا غرو أن يكون قد فاتهم أيضًا بدائع في هذا الفن كما فاتهم في غيره أشياء أخرى، وذلك ككثرة بحور العروض عندنا وكبعض محسنات الكلام، وكالسجع في الكلام المنثور؛ إذ ليس عندهم سوى المنظوم وهو في الإنشاء كالصوت المطلق في الغناء، فإن السجع مقدم على النظم، وكعجزهم أيضًا عن لفظ الأحرف الحلقية، وقد سألت مرة أحد أهل الفن منهم فقلت: إن المقامات موجودة عندكم وعندنا على حد سوى وكذا أنصافها، فبقي الكلام على استعمالها، فإنا لو استعملنا مثلًا نصفًا من الأنصاف مع مقامه، وأنتم تستعملونه مع مقام آخر بحيث يظهر لنا أنه خروج، فمن أين تعلم الحقيقة؟ فما كان منه إلا أن قال: إن هذا الفن قد وضع عندهم على أصول هندسية لا يمكن خرمها، فلا يصح أن يستعمل مقام إلا مع مقام آخر؛ على أني كثيرًا ما سمعت منهم خروجًا فاحشًا على شغفي بألحانهم، وقد شاقني يومًا وصف المادحين إلى سماع قينة بلغ من صيتها أنها غنت في مجلس قيصر الروس، فلما سمعتها طربت لرخامة صوتها وطول نفسها في الغناء؛ إلا

أني سمعت منها خروجًا بحسب ما وصل إليه إدراكي، ولو تيقن أن ألحان الروم التي يرتلون بها اليوم في كنائسهم هي كما كان يتغنى به في أيام الفلاسفة اليونانيين، لكان ذلك دليلًا آخر على قصور ألحان الإفرنج، فإن أنغام الروم مقاربة لأنغامنا.

الخامس: أن أكثر أصحاب الآلات عندهم لا يحسنون إخراج أنصاف النغم وأرباعها ما لم تكن مرسومة لهم؛ إلا صاحب الكمنجة، فأما الناي ففيه خروق شتى غير السبعة، لكل اثنين منهما طباقة إذا سد منها منخر جاش منخر؛ غير أن الصنعة في إحكام سدها واستعمالها تقارب صنعة تغيير نقل الأصابع عندنا، وهذه الأنصاف والأرباع في النغم مثل الروم والإشمام في النحو.

وفي الجملة فإن للإفرنج حركات في هذا الفن خارجة عن ذوقنا، وأخرى لا يمكن محاكاتهم بها، ومما مر تفصيله تعلم أن إنشادهم في الحماسة والفخريات غير معروف عندنا، وأن مطلق الصوت عندنا غير معروف عندهم، ومن الغريب أنه مع كثرة ما عندهم الآلات والأدوات فقد فاتهم العود على محاسنه والناي من القصب، فإن نايهم هو بمنزلة الزمر عندنا، على أن أكثر العلماء قرر أن أصل الموسيقى مأخوذ عن صوت الريح في القصب، وقال بعض: إنه عن صداح الطير، وغيره: إنه عن خرير الماء، وآخرون: إنه عن أصوات مطارق طوبال قين، وأول من ضبط أصول هذا الفن «يوبال» وذلك في سنة ١٨٠٠ قبل الميلاد، وكان اختراع الناي في سنة ١٥٠٦، ونسب إلى «هيجنيس». وعلى ذكر مطارق القين فقد ورد في شرح «مقامات الحريري» في ترجمة الخليل: «أن أول من استخرج العروض وحصر أشعار العرب به الخليل بن أحمد أبو عبد

الرحمن الفراهيدي الأزدي، وكان سببه أنه مر بالبصرة في سوق القصارين، فسمع الكدنيق -أي المطرقة- بأصوات مختلفة سمع من دار «دق» وسمع من أخرى «دق دق» وسمع من أخرى «دق دقق» فأعجبه ذلك فقال: واللهِ لأضعنَّ على هذا المعنى علمًا غامضًا! فوضع العروض على حدود الشعر» إلخ.

والشجى آلة من الآلات الإفرنجية هي «الكنشرتينة» وهي فرع من فروع الأرغن ونحو من المنفخ يفتح ويطبق، وهي من مخترعات وينسطون، ومن المعلوم أنه كلما رقت طباع الناس ولطفت أخلاقهم كانوا إلى المحاضرة في مضمار الطرب أسبق ولشذا عبيره أنشق، فإن المولع بغر المعاني ونكات الكلام لا يسمع الألحان إلا ويتصور معها من الحسن ما يهيم به وجدًا قبل أن يشعر الغبي بمجرد معرفة كونه غناء، ولا سيما إذا كان الإنشاد معربًا والوقت معجبًا. وقد جاء في شرح «لامية العجم» للعلامة الصفدي: «من لم يحركه العود وأوتاره، والربيع وأزهاره؛ فهو فاسد المزاج بعيد العلاج». وقال أفلاطون: «من حزن فليسمع الأصوات الطيبة؛ فإن النفس إذا حزنت خمد نورها، فإذا سمعت ما يطربها ويسرها اشتعل منها ما خمد». وقال إسحاق بن إبراهيم الموصلي: «شر الغناء والشعر الوسط؛ لأن الأعلى منها يطرب، والدني يضحك ويعجب، والوسط فلا يطرب ولا يضحك» اهـ.

ومن الغلط البين أن يقول أحد: إني لم أطرب لهذه الألحان لجهلي باللغة؛ فإن أصل الطرب إنما يكون عن الصوت لا عن الكلام المتغنى به.

أمَّا أهل مالطة فإنهم في الغناء مذبذبون كما في غيره أيضًا، فلا هم كالإفرنج ولا

كالعرب، فأهل القرى منهم ليس لهم إلا أغاني قليلة، وإذا غنوا مطوا أصواتهم مطًّا فاحشًا تنفر المسامع منه، فمضاهاتهم للإفرنج هي في اقتصارهم على الرصد، وللعرب في أنهم إذا اجتمع منهم طائفة للغناء لم يخرجوا أصواتهم إلا من مقام واحد، ويقوم أحدهم ينشد ويرد عليه الباقي. أما الأعيان منهم فإنهم يتعلمون الألحان الطليانية. وأكثر العميان بمالطة صنعتهم العزف بالآلات، فمتى قدم أحد من سفر أو ولد له ولد، أو تزوج، أو عمد ولده، أو ترقى إلى رتبة، أو كسب مكسبًا جزيلًا -بادروا إلى تهنئته، ولا يخفى عنهم شيء مما يحدث في بلدهم، ويقال: إن إحدى بنات الأعيان فجرت مرة وكتمت حبلها عن أهلها، ثم غابت أيامًا حتى وضعت ولدها، فلما رجعت إلى بيتها أقبلت زمرة منهم يعزفون أمام الدار، فسألهم أبوها ما سبب ذلك، فأخبروه بوضع ابنته ففطن حينئذ لغيابها.

والذي يظهر لي أن الأنغام التي كان يتغنى بها في أيام الخلفاء كانت أشبه بغناء المغاربة الآن منها بغناء المشارقة، واللازمة التي تستعملها المغاربة في غنائهم هي «دي دي» كقول أهل مصر والشام: «يا ليل» وكقول الترك: «أمان». وفي القاموس ما كان للناس حداء وضرب أعرابي غلامه وعض أصابعه، فمشي وهو يقول: «دي دي» أراد: يا يدي! فسارت الإبل على صوته فقال له: الزمه وخلع عليه، فهذا أصل الحداء اهـ.

وأسماء الأنغام عند المغاربة مخالفة لأسمائها عندنا، وهم يزعمون أنهم نقلوا هذا الفن عن أهل الأندلس وأهل تونس أكثر ترسلًا منهم، والظاهر أن الموالي من خصوصيات أهل مصر والشام، وكذلك الناي والقانون، والغالب في من

غنى صوتًا وأجاد أن يظن أن لم يبق ذو أذن واعية إلا وسمعه، وإذا لم يجد ألفى لنفسه عذرًا؛ وذلك بأن يتنحنح أو يسعل فيحيل القصور على شيء طرأ عليه، هذا إذا كان المغني غير متخذ الغناء له صنعة، فأما من درب فيه فقلَّ أن يعرض له خروج؛ لأن الصوت كالآلة كلما زاد استعمالًا زاد جلاء. وكما أن غناء أهل مصر أطرب وأعلى من غناء جميع العرب، كذلك كان غناء الطليانيين أعلى من غناء سائر الإفرنج؛ وذلك لكثرة ما في لغتهم من الحركات، فهي مثل لغتنا صالحة للغناء والعروض، ولكون أصواتهم صادرة عن صدورهم. أما لغة الإنكليز فلكثرة السواكن فيها لا تطاوع على الغناء الذي فيه مد وترجيع؛ إلا بتحويل الألفاظ عن وجهها وخرم قواعد النطق بها، وإنما يحسن بها الأغاني المضحكة، وأصواتهم كلهم من أزوارهم وكأن المغني منهم يغني وقد غص بلقمة، وجميع الإفرنج يقولون: إن غناء العرب من خياشيمهم، وعلى فرض تسليم ذلك فما يكون منافيًا للأشجاء والتطريب، فإن اللغة الفرنساوية لا يتكلم بها إلا مع الغنة، وهي مع ذلك أشجى لغات الإفرنج جميعًا، وربما طرب لها من سمعها أول مرة من عمره، وقد رأيت من الإفرنج من كان يطرب للأنغام المصرية ولكن غلب طول مكثه بمصر، وكان في أول أمره يأنف منها ويقول: إنها محزنة! ولا يخفى أن للعادة تأثيرًا في جميع الأحوال وخصوصًا في المنطق والألحان، وناهيك أن الأطفال عندنا وعند الإفرنج ترقد على الغناء فتعتاد عليه مذ الصبى، فإذا امتزج بأمزجتها كان سماع غيره ضد المألوف، وأهل مالطة يرقدون أطفالهم على ما هو أشبه بنواح الندابات في بلادنا، ولولا العادة لما عجرت الإفرنج مع حكمتها عن النطق بأحرف الحلق، وهي التي وفت حق نسائهم جزافًا وبخست نساءنا حقهنَّ.