

الثقافة الغنائية في المجتمع الليبي

(مدينة طرابلس نموذجاً)

د.ناصر ناجي بن جابر

د. ابراهيم الحرك

المقدمة

تشكل الثقافة الغنائية والموسيقية والإيقاعية، عنصراً مهماً في إخصاب الحياة ودفعها ونشاطها بالعمل والحركة إلا أنها كانت على كل حال متداولة وبالقدر الذي كانت تدعو إليها أمزجة الناس وتلح ظروفهم المعيشية.

والذي يتأمل تراثنا الغنائي يجد أن للأغنية والموسيقى والنوبة الليبية والموشحات وأغاني الأطفال، مشاركات معروفة في حياة الفلاحين والعمال، حيث نجدها هنا تصبغ بصبغة الجد، الذي يدفع على العمل ويبعث على رفع الهمة⁽¹⁾

إننا جميعاً نندوق الموسيقى ونستمع بأنغامها عبر وسائل عديدة كالمذياع والتلفزيون وأشرطة التسجيل المتنوعة والأقراص الفونوغرافية "الاسطوانات" وكذلك نسمعها عند حضورنا الحفلات الموسيقية والغنائية التي تقام على المسارح إضافة إلى احتفالات والمهرجانات الشعبية غيرها من الوسائل⁽¹⁾.
الفنون التقليدية هي تعبر عن أصالة الشعوب وكما أبدعاتها الشعوب تلقائياً تعبر عن فكرها ووجدانها ويمتزج بها الموروث الثقافي التاريخي مع الخبرة الإنسانية في تجربة اليومية. وهذا الإبداع المستمر في حياة اليومية الجارية، الفن الشعبي، الذي شاع "بالفولكلور" كمصطلح دارج يدل عليه باعتبار أن الفن أبداع يعبر عن جماع الفكر والحس والدق يدرس الإنسان من حيث إبداعه ووسائل هذه الإبداع.. خبرته وحكمته، كما يمارسها في حياته اليومية تلقائياً. هذه الخبرة والحكمة التي تناقلتها الأجيال، كل جيل يطيف شيئاً أو يحذف شيئاً لتتوافق في نهاية مع واقع حياته التي يعيشها. هذا الإبداع ليس من صنع الفرد ولكنه نتاج الجماعة الإنسانية ككل في مجتمع ما.. وتتعدد أشكال الإبداع من آداب وفنون تعبيرية وتشكيلية وتطبيقية يظهر ذلك في فنون الغناء الشعبي الذي يصاحب مختلف مناسبات في العمل و الراحة⁽²⁾.

(1) السنوسي محمد، مدخل إلى المقام الليبي "دراسة في الأغنية الشعبية" مركز العربي الدولي للأعلام، سنة (2007م)، ص 127.

(2) الموسوعة الموسيقية، شركة المنصورة للطباعة المحدودة، السنة (1987م)، ص 59.

(3) محمد بودينة، الرقص والغناء في حارات الشعوب، طبعة الأولى، منشورات محمد بودينة سنة (1999م)، ص 11.

1. مشكلة البحث:

1.1. عدم إيجابية عملية التأثير الفني المقصود.

2.1. عجز الملحنين عن أرثيا هذا المجال بتلك الإمكانيات التي يتطلبها المستوى الفنية الموضوعي الجدي.

2. هدف البحث:

1.2. العلاقة الفنية المميزة، التي استطاعت عبر السنوات سلفت أن توجد ركيزة ثقافية كبيرة بين أبنا الشعب الليبي.

2.2. استطاعت الأغنية الفولكلورية أن تؤثر على الحركة الغنائية المعاصرة، وتطبعها بطابعها وتلونها بلونها الشعبي.

2.3. تنوع في المقامات الإيقاعات الموسيقية تميزت الأغنية في تنوع الهوية الليبية.

3. الفرضيات البحث:

1.3. الأغاني الشعبية كانت بمثابة مادة أولية في صناعة الفن الغنائي في ليبيا.

2.3. الغناء فن وأدب.

تاريخ ليبيا والفن الليبي العريق

وتطوره في مدينة طرابلس

1. ليبيا:

"من الصعب التوفيق بين مدلول هذه الكلمة الآن، الذي يعني الدولة القائمة المسماة بهذا الاسم، والمعروفة بحدودها الحالية، وبين ما كانت تعنيه قبل الفتح الإسلامي وبعده، يقول أتوري روسي (EttoriRossi)، أطلق اليونانيون اسم (ليبيا)، على البقاع الأولى التي تعرفوا عليها من المناطق الواقعة غرب مصر، ويعتقد أن الاسم مشتق من كلمة (ليبو)، التي كانت تعني هذه الشعوب التي كانت تسكن الحدود المشتركة بين ليبيا ومصر، ومن المحتمل أن تكون هذه التسمية مشتقة من اسم (لواته، لباته، لبيو) أما في العهد الروماني، والروايات المتواترة بعد ذلك، فإن كلمة (ليبيا)، كانت تعني جزءا كبيرا

من إفريقيا الشمالية، ولكن دون تحديد جغرافي،⁽¹⁾ "ولم يستخدم هذا الاسم بتحديد جغرافي دقيق إلا بعد أن بدأ الاستعمار الإيطالي لهذا البلاد في سنة (1911م)"⁽²⁾.

2. الفن الليبي قديماً:

يقول المؤرخ التونسي الأستاذ عثمان الكعاك عن تاريخ الفن الليبي: (الفن الليبي قبل الإسلام) عبارة عن مجموعة من المواضيع تشمل الفنون الخمسة: الموسيقى والشعر والرقص والمعمار والنحت. ويقول (إن الليبيين عرفوا الموسيقى في القرن العشرين قبل الميلاد على سبيل التقريب. وهو العصر الذي سادت فيه الحضارة الحجرية، وعرفوا الرقص الغنائي الديني عندما هاجر البربر من اليمن، وانتشروا بالقارة الإفريقية، وجزر البحر الأطلسي، وانتشرت في العهد البونيقى (1200-146 ق.م)، في القطر الليبي فنونهم الغنائية، وهي تشمل من الآلات "اللورة" التي جلبوها من العراق و"الصنوج" التي اقتبسوها من الهند و"القانون" المأخوذ من الإيرانيين القدماء) وكان في العهد الروماني "أوديون" صبراتة و"أوديون" لبثس الكبرى، وهذا "الأوديون" ينشأ في المدن الرومانية الكبرى.. وهو نادي الاستماع للموسيقى، وفي العهد اليوناني اشتهرت المدن الخمس الإغريقية بعلمها وآدابها وفنونها.⁽³⁾

3. الفن في مدينة طرابلس

تعتبر مدينة طرابلس أكبر المدن الليبية ليس من الناحية العمرانية فحسب بل وإنما من الناحية السكانية، حيث يسكن فيها أكبر مجموعة سكانية قدرت بحوالي (13%)، حسب إحصائية سنة (1974م). كما يتركز أكبر نشاط اقتصادي وتجاري وصناعي وسياحي وثقافي أيضاً، وهي بذلك تعتبر قلب ليبيا النابض.

الفن والغناء وغيرها من مختلف النشاط الفني والفلكلور الشعبي بنوع خاص في الصور التي تمثل وجه المدينة، ولا بد أن نتعجب عندما نعلم أن عدد زوار مدينة طرابلس من الفنانين قديماً كان أو حديثاً يزداد عجبك عندما تعلم أن هؤلاء الفنانين كانوا في الطليعة أو القمة من حيث المقام الذي كانوا يعلوه في عالم الموسيقى والطرب والتمثيل والغناء:

(1) حمزة أبو فارس، أعضاء على جوانب من حياة ليبيا العلمية، منشورات ELGA، 2001م، ص. 22.

(2) شرف، د، عبدالعزيز طريح، جغرافية ليبيا، مركز الإسكندرية للكتاب، 2008م، ص. 1.

(3) بشير محمد عريب، الفن والمسرح في ليبيا، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1981م، ص 37-38.

4. تعريف الأغنية:

عرف الإنسان الغناء منذ فجر التاريخ، والغناء أسبق في الظهور على الآلات الموسيقية والطبول، لأن الله خلق للإنسان حنجرة وصوتاً عبر بهما بالصياح أو الهمهمة أو الغناء بكلمات وبدونها قبل أن يصنع الآلات. والأغنية ثمرة حلوة المذاق إذا كانت نابغة من وجدان المجتمع الموجهة إليه وإذا كانت متقنة خاضعة لأصول الصنعة، إنها مادة نغمية سريعة الانتشار بجمالها عميقة التأثير بمعانيها.

ولما كانت الأغنية تعبير تشترك فيه أربعة عناصر: الكلمة والنغمة والصوت المؤدى والآلات المصاحبة، وحدة مترابطة، كان من الضروري العناية البالغة باختيار الكلمة ووضع النغمة الملائمة لتضاريسها ومعناها واختيار الصوت المناسب لمضمون الأغنية. لقد عرف قدماء المصريين الغناء بنوعيه الديني والديني فالأول يرتبط بالطقوس الدينية وبنصوص تمجد كالألة على حدة أو تمجيد الملوك والرفع من شأن أعمالهم وفتوحاتهم وعلاقاتهم بالألة. أما الغناء الديني فكان يرتبط. بلا شك، إلى حد بعيد بحياة المجتمع المصري القديم الذي بلغ مستوى رفيعاً من الحضارة القائمة على مبادئ محتشمة وحياة شريفة، مجتمع عرف كيف يعمل وكيف يتمتع بحياته. (1)

استخدم الشعب الليبي، كغير من الشعوب، الأغنية وهي تتألف من كلمات شاعرية ملحنة، في التعبير عما يعتل في نفسه وأعماقه من مشاعر وأحاسيس، فكانت وسيلته للتعبير عن فرحه وحزنه وعن عشقه وهيامه وعن آماله وآلامه وطموحاته وأحلامه.

لقد عاشت الأغنية الليبية ملاصقة للإنسان الليبي في حله وترحاله وفي أيام سعده وأيام بؤسه وشقائه كانت ترافقه منذ أن ترى عيناه نور الحياة وحتى يوارى جثمانه في التراب، فحين يولد تطرق أذنيه أغاني الفرح بقدمه وأغاني أمه وهي تلاعبه وتداعبه فرحة به جدلي، وحين ينتصب عوده قليلاً يسمع أغاني أمه وهي تلاعبه وتداعبه فرحة به جدلي، وحين ينتصب عوده قليلاً يسمع أغاني ختانه وختمته للقرآن الكريم واجتيازه لمراحل التعليم من الكُتّاب، كما يردد أغاني اللعب مع أقرانه الصغار، وحين يدخل مرحلة الشباب والرجولة يتونم بأغاني الهوى والحب ثم يعيش في أغاني زواجه وبعدها حين يصبح أباً وأماً. (2)

الأغنية هي أحد أهم أنواع فن الغناء في الموسيقى العربية، والتي تعتمد على النص اللغوي شعراً فصيحاً أو شعبياً زجلياً، وتعتمد كذلك بالدرجة الأولى على المغنى المنفرد وحده أو - بمساعدة مجموعة

(1) عزيز الشوان، الموسيقا للجميع، الهيئة المصرية للكتاب، 1979م، ص 29.

(2) تيسير بن موسى، المجتمع العربي في العهد العثماني، دار العربية للكتاب، 1988م، ص 372.

الكورس مع مجموعة التخت العربي التقليدي، أو المطعم ببعض الآلات الحديثة أو المستحدثة على التخت مثل التشيلو والكنترباس والجيتار والأورج.⁽³⁾

الأغنية (وجمعها أغنيات) عبارة عن مذهب أو لازمة بجزء من النص بعد مقدمة موسيقية قصيرة ويتبعها كوليهايات قد تكون متشابهة في اللحن، وتتناوب نصوص لحن الكولبية الأول مع بعضها أو قد يكون لكل كولبية لحنه الخاص على أن يعاد المذهب الغنائي (أو الآلي أحيانا) بين الكوليهايات في كل مرة.⁽⁴⁾

الأغنية الليبية هي مجموعة من الأحاسيس التي يتغنى بها الفنان في لون معين ليصل به إلى الهدف وهو تذوق الناس للأغنية بصوته وأدائه.

5. الأغنية الليبية المعاصرة:

لقد ارتبط شهرة الأغنية الليبية ببعض مناطق إقليم فزان "جنوب البلاد"، التي عرفت بنبوغ فنانيتها واهتمامهم المنقطع بالشعر والموسيقى، مثل مناطق سوكنة وهون و ودان والجفرة، وباطبع مرزق، ذات الشهرة الواسعة في عالم الغناء الليبي، وإليها تنتسب الإلحان الليبية مثل (المرزقاوي) على سبيل المثال وليس الحصر.

الغناء فطرة وفن وأدب، هو فطرة لا يصنع بالطبع والوجدان وهو فن لان له نظاماً ومناهج وأوضاعاً لا يبد للمغني من العلم بها، والنفاد فيها، وهو أدب لأنه يقوم على حسن التصور وحسن التصوير، ولأنه أبلغ الوسائل في التعبير عن نجو الضمير.

الأغنية الليبية الوليدة، التي أنبتت من طول وثوابت شعرية وموسيقية وإيقاعية قديمة، متأصلة في الغناء الشعبي لقد عرف هؤلاء الغناء على أنه أبلغ الوسائل في تأدية الأدب الرفيع فهو المزاج العذب الفرات الذي يبثون به الأدب في النفوس. هو الوسيلة العظمى التي يشجعون بها الجبان، ويصبرون بها الحزين ويشحذون بها الهم الخامد ويندون بها الأكف الجامد ويبلغون بها أقصى ما يريدون من المعاني الإنسانية السامية من أجل ذلك أظهروا ألعانهم النابذة الخالدة،⁽¹⁾ ومن والعازفين الليبيين ومن أشهرهم:

6. أنواع الأغنية الليبية:

1.6. الغناء الديني

(3) فتحي عبدالهادي الصنفاوي، الإنسان والألحان، الهيئة العامة للكتاب، 1993م، ص 35-63.

(4) د، سمير يحي الجمال، تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م، ص 289.

(1) قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، مرجع السابق، ص 128.

الغناء الديني بجموعه لا يتبع قالباً فنياً معيناً كما هو الأمر في الغناء الديني الكنيسي عند الغرب، وإنما طرُقاً مختلفة كانت تعتمد على الارتجال في الأداء قبل أن يُعنى بعض العاملين فيها وخاصة المتصوفون منهم، على تهذيبها حتى أضحت عن طريق التقاليد التي أنبعث فيها تسير وفق أطر معينة، وبصورة عامة فإن الاحتفالات بعيد المولد النبي العربي الكريم وما يتخللها من قراءة لقصة المولد، وما يليها من مدائح نبوية تكاد تكون واحدة في مختلف الأقطار العربية والإسلامية.⁽²⁾ وخاصة عند أصحاب الطرق الصوفية التي تسربت منها إلى الفرق المحترفة على فرقة المنشدين، وعلى مجموعة ضاربي الدفوف والدربيكات وعلى عدد من الأشخاص الذين برعوا في حركات إيقاعات معينة سُميت عند بعض الفرق الصوفية "بالفتلة والذار" وهي تشبه إلى حد بعيد نوعاً من الرقص الشعبي وهذه الحركات الإيقاعية تتفق الضرب على الدفوف والدربيكات وما إليها من الآلات الإيقاع الخالية من الصنوج.

دخلت الموسيقى إلى الطرق الصوفية منذ بدايتها على يدي الحلاج وإذا كان المتصوفة يلجؤون خلال الاحتفالات الدينية إلى التغني بالذات الإلهية والشمائل النبوية لإثارة المزيد من العواطف والمشاعر كي يتم الاندماج الكامل بالذات الإلهية فإنهم كانوا يختارون الأصوات الجميلة لتحقيق أقصى ما يستطيعون من تأثير في نفوس أتباعهم، غير أن ظهور الطريقة الشاذلية على يدي أبي الحسن الشاذلي أدى إلى دخول الألحان الموسيقية وجعل هذه الألحان ترافق أغاني وأذكار الصوفيين، حتى أن أبي الحسن الشاذلي نفسه تغنى بموشح "سراير، الأعيان" مع مرثديه وأتباعه في حلقات الذكر ومجالس الشاذليين وهذا العمل الذي قام به أبو الحسن الشاذلي شجع تلاميذه الذين جاؤوا من بعده وخاصة أبو مدين الغوث الذي استغل الألحان على نطاق واسع، وصار يؤدي الموشحات الصوفية على إيقاعات ومقامات.⁽¹⁾ هي قصائد شعرية دينية يتغنى بها المقرئون والمنشدون الرجال عادة، سواء فرادى أو مع مجموعة المنشدين من (البطانة) في العالم العربي خاصة في مصر، ونصوصها تدور حول التسبيح بحمد الله وشكره على نعمائه، والصلاة على نبيه الكريم عليه الصلاة وأجلّ التسليم. وهي عبارة عن كلمات المغني وتؤثر في الروح وتحرك الوجدان بما فيها من كلمات تعبر عن الدين والدنيا والتقرب إلى الله ورسوله صلى الله عليه وسلم، ومن المواسم التي يُتغنى فيها بالأغنية الدينية والابتهالات الدينية وأغاني مدح الله عز وجل ومدح

(2) صميم الشريف، الأغنية العربية، دمشق، 1981م، ص 137.

(1) المرجع السابق، الأغنية العربية، ص 138-139.

الرسول صلى الله عليه وسلم على سبيل المثال المولد النبوي الشريف، شهر رمضان المبارك، والأعياد الدينية.⁽²⁾

وأما من الوجهة الموسيقية فهي عبارة عن إرتجالات تلقائية تعتمد بالدرجة الأولى على كفاءة المنشد الصوتية والفنية من حيث التنقل بين المقامات المختلفة حول المقام الأصلي الذي بدأ منه دون خلل، منتقل بين الطبقات الصوتية المرتفعة والمنخفضة في ألحان مبتكرة سلسلة جميلة معبرة، دون أية مصاحبة آلية من أي نوع، ودون مصاحبة إيقاعية.⁽³⁾

2.6. الأغنية الدينية في الموسيقى العربية:

شهدت الأغنية الدينية منذ ثلاثينيات هذا القرن تطورا كبيرا ويمكن القول بأن بداية هذا التطور ثم على يدي الفنانة الراحلة (أم كلثوم) التي كانت رائدة هذا النوع من الغناء حيث طورت نفسها وتخلصت من فرقة المنشدين التي كانت تعتمد عليها في غنائها الذي تؤديه في الريف المصري وفي القاهرة نفسها عندما اتخذتها مقراً نهائياً لها واستبدلتها بالتخت الشرقي الذي أنشأته بالاتفاق مع الملحن الراحل (محمد القصبجي) في العام (1962م). ولا يعني هذا أن التخت الشرقي لم يكن قائماً حينذاك بل على العكس فالتخت الشرقي كان في قمة ازدهاره عندما قامت أم كلثوم بخطوتها غير أن التخت الشرقي لم تُتخ له مرافقة الغناء الديني قبل أم كلثوم فهي من أول من اعتمده كأساس في هذا النوع من الغناء.

ورغم التحفظ الذي صاحب استخدام التخت الشرقي للغناء الديني، فقد ضلّت الفرق الصوفية في احتفالاتها الخاصة وحلقات ذكرها لا تخرج عن نطاق ما ذكرناه آنفاً وظل استخدم الآلات الموسيقية مقصور على أنواع الإيقاع المختلفة الذي يدخل في تركيبها الآلي أي نوع من الصنوج استفاد الملحنون من جراءة أم تركيبها الآلي في استخدامها التخت الشرقي في الغناء الديني، وذرت الرياح الضجة الرجعية الفنانة الراحلة (أم كلثوم) التي افتعلها أصحاب العقول المتمزعة وأصبح الطريق معبداً أمام الملحنين الجزئيين ليسلكوا طريقاً غير الطريقة المعتادة في ترديد الأغنيات التي كانت تعتمد على ألحانٍ أكل الدهر عليها وشرب.⁽¹⁾

إن الابتغال الديني هو استعمال عبارات خاصة كالتجويد والإنشاد والترتيل والتسييح كي يكفل لنفسه تعابير خاصة ترتل القرآن في كل العالم الإسلامي ترتيل أحادي الصوت هنالك القراءة والتلاوة والتجويد

(2) معلومات الباحث.

(3) أ.د. فتحي عبد الهادي الصنفاوي، الإنسان والألحان، قاموس الصيغ والمؤلفات الموسيقية العربية والعالمية، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ص 27.

نوع من ترتيل والتجويد ترتيل مزخرف وتطورا من تقليد النصوص الدينية عن أديان الشرق الأوسط زمن النبي(صلى الله عليه وسلم) الرأي السائد هو أن ترتيل القرآن يرتبط بغناء الصحراء القديم وإيقاعاته. ولا ينشد القرآن سوى الرجل والإنشاد ينتقل شفاهة من جيل إلى جيل ومن بلد إلى بلد وهو يخدم الكلمة ومعنى النص يستند ترتيل القرآن إلى تواتر بين الصمت الفعلي والنطق الكلامي.⁽²⁾

"الابتهالات قصائد شعرية دينية يتغنى بها المقرئون والمنشدون الرجال عادة، سواء فرادى أو مع مجموعة من المنشدين من (البطانة) في العالم العربي خاصة في مصر، ونصوصها تدول حول التسييح بحمد الله وذكره على نعمائه والصلاة على نبيه الكريم محمد عليه أفضل الصلاة وأجلّ التسليم. أما من الوجهة الموسيقية فهي عبارة عن ارتجاليات تلقائية من الدرجة الأولى على كفاءة المنشد الصوتية والفنية من حيث التنقل بين المقامات المختلفة حول المقام الأصلي الذي بدأ منه دون خلل منتقلا بين الطبقات الصوتية المرتفعة والمنخفضة في ألحان مبتكرة سلسلة جميلة مُعبّرة دون أية مصاحبة من أي نوع "ودون مصاحبة إيقاعية كذلك".⁽³⁾

3.6. الدراسات المصرية في الأغنية الدينية:

عندما تحدثنا عن مفهوم الأداء الغنائي عند المتلقي ذكرنا أن معالجتنا لمقومات هذا الأداء تختلف عن معالجات مقومات الأداء الغنائي عند المبدعين الصفوة أو خارج نطاق الثقافة الشعبية ومن ثم فإن الأداء الغنائي الشعبي وما يحيط به من مفاهيم محكوم بمقومات ثقافية فنية وغير فنية، وهذه المقومات هي التي صيغ الأداء الغنائي الشعبي في شكله ومحتواه وهي أيضا التي تصيغ نوع المفاهيم المتصلة به ومن هنا عندنا إلى غرض واحدة من الدراسات التي يتجلى فيها بيان هذه المفاهيم و الموضوعات الثقافية.⁽⁴⁾

4.6. الإنشاد الديني عند المنشد الصيت مصادر الرواية وفنية الأداء:

أدت كثرة الموضوعات الموسيقية ذات الصلة بالناحية الدينية إلى اختلاف الآراء حول وضع المنشد الديني الشعبي وحول تحديد الإطار الذي يضم موضوعاته والتعريف بالمنشد الديني الشعبي وفق المفهوم الذي تسعى إلى طرحه لا يأتي هنا لحسم الخلاف بقدر ما إنه سعى متعمد، الغرض منه توضيح الإطار

(1) الحياة الموسيقية، مجلة فصلية تصدر الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، العدد 46، ص 62 - 65.

(2) د. فحفي عبد الهادي الصنفاوي، الإنسان والألحان، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، رقم الإيداع الهيئة العامة للكتاب، 11176 - 93. ص 27.

(3) د. محمد عمران، دراسات في الموسيقى الشعبية المصرية، تأسيس نظري وتطبيقات عملية، ص 81.

الذي يتعلق بصلب موضوعنا، والمنشد الديني الشعبي الذي نقصده، نعرفه من خلال مادته الفنية الموسيقية وموضوعات شعره.⁽⁵⁾

5.6. القصيدة الغنائية

لقد تداول مطربو القرن التاسع عشر الكثير من القصائد التي كانت تلحن على أساليب متقاربة من نظام الموشحات والأدوار وفي مصاحبة بارزة الآلات التقليدية كالعود والقانون والناي وما شابه ذلك من آلات التخت القديم، وبذلك اتسمت هذه القصائد بالرقّة في اللفظ وعمق في المعنى والمعروف أن عصر محمد عثمان وعبدو الحامولي، كان ثريا بفضائل الشعراء المصريين الذين أسهموا في إنتاج غزير في هذا المجال ونذكر منهم الشيخ علي الليبي وإسماعيل سيدي وغيرهم.⁽¹⁾

6.6. لحن الإنشاد:

لحن ترتيل القرآن الكريم يركز على مفهوم الديوان الموسيقي، (الجواب والقرار) وهو مستقل عن المقام العربي الغني في اشتقاقاته اللحنية في مصر وتركيا وإيران بدل الأسلوب المزخرف والمنمق والمستعمل على تأثير المقامات في النغم والإنشاد وتركيبه اللحني، غير أن هذه الزخرفة ذات الجذور قديمة أيضا في أيام هارون الرشيد (القرن 8هـ) كان قارئه يرتل عليه القرآن بما يشبه اللحن الشعبي رفضت السنة هذه القراءة وقد أسمتها (قراءة بالألحان) غير أنها انتشرت سريعا في الشرق والغرب واسبانيا.⁽²⁾

7.6. الصوت البشري:

يعتبر الصوت البشري من الناحية الموسيقية بمثابة صوت موسيقي طبيعي وقد أكده عدد كبير من الباحثين والمهتمين بشؤون الموسيقى وعلى رأسهم الفلاسفة اليونانيون القدماء مثل (أفلاطون) و(أرسطو) (كينوس)، (أرخيلخوس) وغيرهم. كما أكده أيضا بعض المؤرخين العصريين الكبار المتخصصين في علم الأصوات.

وينقسم الصوت البشري من حيث الشكل إلى قسمين صوت المرأة وصوت الرجل.

أ. صوت المرأة: يحتوي على طبقة صوتية حادة التي تسمى (سوبرانو) والطبقة المتوسطة التي تسمى (كونطو الطول) الرنان.

(4) المرجع السابق، دراسات في الموسيقى الشعبية المصرية، ص 81.

(1) د، محمد محمود سامي حافظ، الموسيقى المصرية الحديثة و علاقتها بالغرب، سنة 1982 م، الناشر مكتب الاتحاد المصرية، ص 15.

(2) الحياة الموسيقية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، العدد 36. ص 64- 66- 67.

ب. صوت الرجل: فإنه يحتوى على الطبقة الصوتية المعتدلة التي تسمى (طينور) والطبقة الصوتية التي تسمى باص (الجهير) أي منخفضة. (3)

7. أنواع الأغاني المنتشرة في قالب الأغنية الليبية:

1.7. الأغنية الاجتماعية

الأغنية الاجتماعية هي تتكون من كلمة ولحن وإيقاع، تعتمد كلياً على أساس الأغنية الاجتماعية

2.7. الأغنية الوطنية:

الأغنية الوطنية هي تتكون من كلمة ولحن وإيقاع، تعتمد كلياً على أساس الأغنية الوطنية والمعبرة بقوة أدائها وأسلوب إيقاعها، وتتميز وتختلف بأسلوبها الحماسي أثناء كان لحن شعبي أو مشرقى. عن الأغاني الأخرى.

3.7. أغاني الأطفال:

هي أغاني لا يلعبها إلا الأطفال في سن حياتهم الأولى وتتميز ببساطة التركيب وسذاجة التعبير وتتلاءم مع الحركات التي يقوم بها الأطفال أثناء لعبهم من جرى وقفز.. واستخف، وهي تهدف إلى تنظيم حركة الأعبين حسب خضوع هذه الأغاني للإيقاع الحركي. (4) وتتقسم أغاني الأطفال إلى قسمين:..

1. القسم الأول لا يرتبط بلعبة ذات كيان محدد وإنما تصلح لمصاحبة الحركة فقط مثل تلك التي يقف الأطفال فيها في شكل دائرة وهي غالباً للأولاد، مثل لعبة الليرة ويقول فيها، الليرة الليرة، أو لعبة وابيس.
2. ألعاب تحكي على الحياة اليومية التي يمر بها الطفل من تربية الوالدين ومعاملة مع الأكل والشرب أو فترة الذهاب إلى النوم أو الأعياد الدينية أو الوطنية، والأغاني هي تتمثل في أغنية نني جاك النوم، وشوش بانى يابانى، (1)

8. أنواع الأصوات الغنائية:

1.8. المغني

هو من يمتلك صوتاً جميلاً ويكون ذات موهبة محدودة الابتكار والارتجال فهو يقوم بأدائه الخاص بطريقة حفظ اللحن قبل أدائه وقد يضيف بعض آليات أو الزخارف الغنائية الخاصة بصوته إلى اللحن.

(3) المرجع السابق، تاريخ الموسيقى و قواعدها، ص 17.

(4) عبد الحميد توفيق زكي، أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص 55-56.

(1) معلومات الباحث..

2.8. طريقة الأداء:

إذا كان الانتشار الديني، فالمنشد الديني الشعبي له طريقة مميزة في الأداء ترتبط على نحو معين بالتقاليد التي تحكم النشأة الفنية للمنشد ونشأة دينية ارتبطت بطرق قراءة القرآن الكريم.

3.8. المؤدي:

ارتبط أداء الإنشاد الديني الشعبي بالمنشدين المشائخ دون سواهم من المغنيين الشعبيين الآخرين، ويعرف المنشد الشعبي باسم الصبييت والموالدي وينادي الشيخ سيدنا ومولانا والأستاذ والمنشد الديني لا يؤدي ولا يحترف إلا الإنشاد الديني الشعبي بموضوعاته المتميزة الشائعة (القصص الديني ومنظومات المدائح والتي لا ينشدها سواه، ولا تدخل ضمن محفوظ أي من المغنيين الشعبيين الآخرين على نحو يمكن أن يؤثر على سلامة هذا التحديد).

4.8. المديح:

تختلف الصفات التي يمدح بها الشاعر باختلاف طبيعة الممدوح، كان ويكون الممدوح حاكماً أو وجيهاً أو شيخاً أو مؤلفاً لغوياً، وسنحاول أن نرى المعاني التي توسل بها الشعراء في مدح ممدوحهم باختلاف طبيعة كل منهم ولنرى كيف يمدح الحاكم من قبل هؤلاء الشعراء.⁽²⁾

5.8. الأذان:

دور الأذان هو تذكير المسلم بفرض الصلاة، يهطل الأذان على المؤمنين من فوق ويسيل على الأجسام صوت المؤذن سماوياً يسكب على العباد ويفعل فيهم اليقظة الروحية ويرتل الأذان ترتيلاً وكان ذياتوتيا في البداية ثم صار في مرحلة لاحقة على مقامات متعددة تبعا للأمكنة. كل فروع الإسلام تقبل ترتيل الأذان كما ترتيل القرآن يجب أن يكون ترتيل الذات مفهوماً واللفظ واضحاً، وهو ديواني بامتياز يتغير شكله الموسيقي من بسيط إلى مزخرف تبعا إلى الأمكنة، ربما المغاربة أكثر تقشفاً في تلحين الأذان عن بقية المناطق الإسلامية والتركيبة الإيقاعي للأذن يتأثر بقوة المقاطع في النص وترتبط

(2) إبراهيم السعافين، مدرسة الأحياء و التراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الأحياء في مصر، دار الأندلس للطباعة و النشر والتوزيع، ص 97.

الزخرفات عمليا ببعض الكلمات والجمل الختامية، وضعت بعض المدارس المحلية قواعد تضبط اختيارات المقامات للأذان، ولكن نادرا ما قبلت أو طبقت هذه القواعد.⁽¹⁾

6.8. الابتهاالات:

بعد ظهور الإسلام انتقلت الموسيقى العربية إلى مرحلة جديدة تختلف عن سابقتها كل الاختلاف، وأهم المدن العربية التي انطلقت منها الحضارة الإسلامية الأولى هي مكة حيث ولد الرسول صلى الله عليه وسلم، والحجاز حيث تفجرت ينابيع الدين الحنيف ناشرة مبادئ الخير والأخلاق والحب والسلام في ربوع العالم أجمع⁽²⁾، الأغنية الدينية، عبارة عن جمل لحنية، يرددها المؤذن قبل الأذان، وكانت قديماً حرة لا تتقيد بشكل معين، وأصبحت الآن مقيدة، وتعزف بمصاحبة الآلات الموسيقية، وتؤدي إما فردية أو جماعية أو مشتركة الأداء.

والناس على اختلاف طبائعهم يغنون ويسمعون، ويشغفون بالنغم الحلو والصوت الحنون، أمتاعا للحس، وإشباعا للنفس، واستجماما لرحلة الحياة الشاقة المضنية، أما المنشدون الدينيون على اختلاف أديانهم وعقائدهم فأنهم يغنون ويسمعون، بل ويرقصون وجدا وحباً، وهم في غيبة عن حواسهم ونفوسهم يحدوهم إلى ذلك نار الشوق ونور العشق لآله الكون.⁽³⁾

8.8. الإنشاد الصوفي:

كان للطرق الصوفية أثر كبير وملاموس على الموسيقى والغناء العربي، فحياتهم قامت على الشعر والغناء والسماع، وكان نتاج ذلك هذا التراث الغنائي المتميز مهم لم يعيشوا منعزلين عن المجتمع... بل يرجع الفضل إليهم بالخروج بفنون الموسيقى والغناء من حفلات القصور وسمر الخاصة على محافل العامة، وتأسيس هذا الفن في البيئات الشعبية.⁽⁴⁾

9.8. المنشد:

هو المغني أو المنشد الذي ينشد الإشعار في المحافل الصوفية، وقد آثرت الصوفية هذه التسمية وفضلوا تحرزا من استعمال لفظ(المغني) الذي اقترن في الأذهان بمعنى اللهو والمتع الحسية، ولأنهم

(1) المرجع السابق، الحياة الموسيقية، ص 67

(2) محمد بوذية، أصول الموسيقى ومصطلحاتها، الحمامات، الطبعة الأولى، تونس، 1999م، ص 16.

(3) عبد الحميد توفيق زكي، أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص 76.

(4) محمد فهمي عبداللطيف، الفن الإلهي، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، 1997م، ص 12.

يستمدون الدليل علي الشغف بالغناء والسماع ويذهبون إلى أن أداة التعريف في كلمة القول للتعميم والاستغراق.⁽⁵⁾

10.8. القصائد الدينية:

قديمًا كانت عبارة عن شعر في المديح، وفي ذكر الله، ولم تخضع لإيقاع معين. أما الآن فأصبحت ذات قالب، وتصاغ على الأوزان البطيئة مثل المصمودي الكبير.

11.8. الغناء الصوفي:

غناء عاطفي راقي ظهر ليخاطب الوجدان، من فرق الطوائف الصوفية التي تنشده القصائد التي تنشده القصائد والقصيدة النبوية الشريفة والشعر الصوفي.⁽¹⁾

12.8. الأدوار:

نوع من الزجل، يسمى القسم الغنائي الأول (بالمذهب) وما يليه بالأغصان وقديمًا كانت تغنى جماعة المنشدين المذهب ثم يأتي المغني المنفرد لأداء الغصن الأول، وبعده الغصن الثاني وهكذا، مع مراعات أن الجماعة تردد قسم المذهب دائمًا بعد المغني الانفرادي.⁽²⁾

ويشتهر في جمهورية مصر العربية، ويتكون من مذهب ومجموعة أغصان، ويصاغ الدور باللهجة العامية، وتستخدم الوحدة الكبيرة (4/4)، لضبط زمنه، ويمتاز الدور بتلحين الكلمة، واستخدام الكثير من الجمل الموسيقية للكلمة الواحدة.⁽³⁾

13.8. القصائد الغنائية:

لقد تداول مطربو القرن التاسع عشر الكثير من القصائد الشعرية التي كانت تلحن على أساليب متقاربة مع نظام الموشحات والأدوار، وفي مصاحبة بارزة لآلات تقليدية صرفة كالعود والقانون والناي وما شابه ذلك من آلات التخت القديم، وبذلك أتمت هذه القصائد بالرقعة في اللفظ، والعمق في المعنى، والمعروف أن عصر "محمد عثمان وعبدو الحمولي كان ثريا بفضائل الشعراء المصريين الذين أسهموا بإنتاج غزير في هذا المجال⁽⁴⁾، وأما الملحنين الليبيين الذين اهتموا باللحن القصيدة وهم:

(5) أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية (باب السماع) تحقيق عبدالحليم محمود، محمود بن شريف، دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة 19... ص 542.

(1) أ.د، نبيل شوره، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية، دار النعمة للطباعة، 197م، ص 201-202.

(2) المرجع السابق، الفن والمسرح في ليبيا، ص 13.

(3) المرجع السابق، تحليل الأنغام في ديوان المقام، وزارة الثقافة والمجتمع المدني، الطبع الأولى، 2013م، ص 25.

(4) محمد محمود سامي حافظ، الموسيقى المصرية الحديثة وعلاقته بالغرب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1982م، ص 14.

الشيخ محمد تومية (قنيص) كاظم نديم بن موسى، الأستاذ عبدالرحمن قنيوه، الفنان، عطية محمد، علي ماهر، محمد الدهماني، محمد ابوعجيلة الشريف، خليفة الزليتنى، نور الدين المهدي، محمد الصادق، محمد خميس، ماجد الدهماني، محمد السيليني، ابراهيم فهمي، يوسف العالم، عادل عبدالمجيد، محمد حسن، مصطفى السيد، علي الغناي، البهلول ابوعرقوب، عبدالحكيم يحي، الدكتور ناصر ناجي بن جابر.

9. رواد الأغنية الليبية الطرابلسية:

وقد أورد المرحوم (بشير عربي) في كتاب له عن الفن والمسرح في ليبيا صدر في أوائل ثمانينات القرن الماضي عن الدار العربية للكتاب، عدد من أسماء أولئك الفنانين ذكر منهم: محمد عبيه، وعلي البوني، محسن ظافر، ومختار داقره، والأمين أحمد، حسن بيك، ومختار شاكر المرابط، وخليل التارزي، ومحمد سليمان، ومجالات الأغنية بما فيهم عدد من الرواد الراحلين عن هذه الدنيا. الفنان محمد مصطفى الكعازي، الفنان محمد الفرجاني، الفنان المرحوم خليفة الفر جاني: (نوري كمال) الفنان احمد الكيش:

10. أعلام الأغنية الطرابلسية:

محمد سليمان قنيوه، الحاج عبدالله البنظي، جمال الدين الميلادي، مختار خليل الداقرة، مختار شاكر المرابط⁽³⁾، خليل التارزي، العارف الجمل، شفيق حسن، بشير فحيمة فحيمة، كمال محمد القاضي، الشيخ محمد ابوريانة، علي الحداد، عثمان محمود نجيم، سالم محمد المبروك القميري، فاتح النعال، محمد محمد بن عمران حقيق، كاظم نديم بن موسى، محمود الشريف، محمد مرشان، محمد الهادي الدهماني، سلام قدرى، عبداللطيف حويل، نوري كمال، محمد رشيد، أحمد فؤاد (عامر الحجاجي) محمود السوكني، خليفة ماعونة. وغيرهم من الفنانين.

11. شعراء أثروا الأغنية الليبية بإبداعاتهم وساهموا في تطويرها وإنتعاشها:

على السني، أحمد الحصابيري، محمد سوسي، الدكتور، عبد الموالى البغدادي، علي الفيتوري، الشيخ، البهلول ابوعرقوب، علي الكيلاني، عبدالله منصور، الشيخ يوصف ناصوف، احمد النويري، عبدالسلام زقلام، فرج المذبل، فضل المبروك، عبدالسلام قادريوه، عبدالعزيز التومي، عاشور عبدالعزيز، موسى الجيلاني، المهدي بلوزة، عامر الحجاجي، محمد الكميثي، محمد بلقاسم، محم دسليم، يوسف بن صريتي، عياد نجم، سليمان الدرسي، محمد المهدي، رمضان الدرسي، عيسى موسى، عاشور أكس،

محمد الطيب، محمد الزلاوي، عبد الحميد شادي، محمد مخلوف، علي الجهاني، عبد الملك التهامي، جمال المحجوب، فتحي المرشدي، ناصر ديهوم، عمر حبارة، فرج بن حمد، خليفة فرج، مسعود بشون، عبد ربه الغناي، فرج قناو، سالم الكواش، عبد السلام محجازي، عبد السلام القفارشي، محمد حقيق، جمال محمد، أحمد الحريري، علي السني، الطاهر شقليلة، نوري ضو، نوري المودي، محمد الكور، محمود السوكني، عبد الحفيظ قنابة، مسعود القبلاوي، خالد المحجوب، عبدالله المزوغي، سليمان الترهوني، علي الفيتوري، محمد بلقاسم، أحمد النويري، أحمد الرفاعي، عمر المزوغي، معمر القذافي، عمران عويدات، عبد السلام خزام، الكيلاني، محمد طالب الورفلي، عبدالله منصور، بشير أحمد، يونس بن نيران، الصديق الزليطني، خديجة الجهمي، حسن إشكال، معاوية الصويغي، عبدالله الزلاوي، عبدالله نصر، الهادي انديشة، بوعزوم حسن، فرج الغزالي، التواتي قمبي، محمد الربيعي، عبدالله عبدالسلام، الصيد النايلي، الكوني السويري، علي جبريل، بدرية الأشهب، محمد الدنقلي، فدوى دوزان، صالح عباس، صالح ابوالسنون، سالم العالم، محمد دعاب، مبروك القط، مصطفى لبتير، محمد أميمة، الباجو الطويل، عوض الهوني، عبد المطلب محمد، عبد الحميد الشاعر، حسين الرياني عمر رمضان، الصيد النايلي، محمد مراد، محمد الزلاوي، محمد الدنقلي، محمد أميمة، محمد ابو عجيبة الشريف، سليمان الترهوني، فضل المبروك، عبد الجليل خالد وغيرهم من شعراء الأغنية.

12. الزوايا الصوفية:

الهيئة اللحنية والإيقاعية التي عليها يكون إنشاد ذكر الله، وهي لحن جماعي يعتمد على تلحين إيقاعي في قولهم (لا إله إلا الله) أو (الله حي) يتخللها تلحين في قصائد دينية. والطريقة قسمان أحدهما يسمّى الأرضية، وهو أن تجعل أبيات من الشعر ملحنة تلحينا مزونا، ثم يقاس على تلحين (لا إله إلا الله) أو أن يلحن الذكر ونقاس على تلحينة أبيات من الشعر، فينشد الرئيس لحن الأبيات من صيحات نغم الذكر،⁽¹⁾

1.12. دور الزوايا في تطور الموسيقى والغناء:

حيث عرف في ليبيا نوع من الغناء والإنشاد كان يؤدي داخل الزوايا وخارجها من قبل الفرق الصوفية، وقد عرف هذا النوع من الفن في ليبيا باسم السلاميات وهي عبارة عن أشعار تُنشد في مدح

(1) محمد بودية، أصول الموسيقى ومصطلحاتها، الحمامات، الطبعة الأولى، تونس 1999م، ص 16.

الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم).⁽²⁾ ويقول عبد الله مختار السباعي، "لقد ساهمت بعض زوايا الطرق الصوفية كالعيساوية والقادرية والعروسية والرفاعية، في نشر وتعليم فنون المدائح والأذكار والابتهالات الدينية والموشحات الشرقية، ونوبات المؤلف الأندلسية لشباب المريرين الراغبين في حفظ هذا التراث الغنائي التقليدي العريق إلى جانب تعليم العزف على بعض الآلات الموسيقية الإيقاعية والوترية والهوائية بطريقة السماع والتلقين المباشر".⁽³⁾

2.12. الزوايا المنشرة في مدينة طرابلس:

الزاوية الكبيرة، الزاوية الصغيرة والزاوية المكاني وزاوية قرجي، وزاوية سيدي عبدالخالق وزاوية العمروص وزاوية سيدي المصري وزاوية سيدي الكتاني، زاوية تاجوراء.

13. نوبة المؤلف الليبية:

والمألوف هو عبارة عن مجموعة من الموشحات وأبيات من الشعر العربي وحدت بينها دائرة النغم فأصبحت وحدة متكاملة في مضمونها الفني، وكل وحدة تسمى نوبة، وتختلف نوبة المؤلف الليبية عن أختها التونسية أو الجزائرية والمغربية، من حيث الإيقاعات والتراكيب فإيقاعات نوبة المؤلف في ليبيا هي مصدر أول وثاني برول أول وثاني خفيف وختم، وهذا الإيقاع هو الإيقاع المصمودي المشرقي المعروف، وبداية هذا الإيقاع من الزمن الثالث إذا كان المصمودي من أربع أجزاء زمنية - ومن الزمن الخامس إذا كان المصمودي من (8)، أجزاء، وقد اتخذ المؤلف الليبي على مرور الزمن طابعا محليا، مميذا عن أصله الأندلسي، وكذلك على نظرائه في الغرب العربي، وانتشر بإيقاعاته وأوزانه أيضا في الحان الابتهالات التي تقدمها الزوايا الصوفية وفي الموشحات الدينية كما يغنى في مواكب الأعراس الليبية وفي الجنائز.⁽⁴⁾

لقد ازدهر الغناء في العصر العباسي، وتطورت أشكال التأليف الغنائي من القصيدة التي كانت تسمى "بالصوت" إلى الأغاني الطويلة متعددة الأوزان، وبسرعات مختلفة. وقد تم وضع ألحان موسيقية

(2) د، سعدي ابراهيم الدراجي، زليتن، دراسة في العمارة الإسلامية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، 2003م، ص 120.

(3) د. عبد الله السباعي، التقرير الوطني حول التربية الفنية في مراحل التعليم الأساسي والثانوي وحاجات تطوير المناهج والوسائل التربوية في الجماهيرية العظمى، النقطة الخامسة، (د-ع-ت).

(4) تيسير بن موسى، المجتمع العربي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب، 1988م، ص 370 .

تتمشى مع هذه الأوزان، ووزعت هذه الألحان على الآلات الموسيقية بالتناوب، لذا يعتقد البعض أن هذا الطابع الغنائي الجديد الذي تمت تسميته بنوبة المألوف منبعه من الشرق.⁽¹⁾

حرص الليبيون على ما خلفه الأجداد للأحفاد من التراث قيم في المجال الفني حرصهم على كل غال وثمانين فالمألوف الأندلسي في نظرهم هو زاد السماع المفضل ومجال الطرب الحقيقي لما يحتوي عليه من النصوص أدبية غاية في الروعة من حيث التركيب البلاغي والألحان الشجية المتألفة في الشكل السهل الممتنع وقد استطاع العقل الليبي بما يوجد فيه من قدرة على إبداع أن يطور هذا الفن وينقله من فكرة القرون والوسطى إلى فكرة الفن المعاصر وبذلك أصبح المألوف يجري هذا عبارة عن سلسلة من الموشحات والزجل الراقي بإضافة بعض القصائد الصوتية المعروفة بالمكاوي التي يتقن مشايخ المألوف في حشرها داخل النوبة وذلك إرضاء وتصديقا لمقالات الصوفية التي أجمعت على أن التغزل الموجود في المألوف إنما هو تغزل البعض في ذات النبي (صلى الله عليه وسلم) وصفاته الحميدة فحرفت بعض الكلمات وتغيرت بعض المعاني ليأخذ المألوف الشكل الصوفي المقصود وقد جعلوا موسم المألوف شهر ربيع الأول من كل عام لهذه الغاية حيث يصادف فيه مولد سيد الكائنات محمد (صلى الله عليه وسلم) وعندما نرحل فن المألوف إلى بلاد الشمال الأفريقي كان يؤدي بطريقة واحدة ولكن هذه النوبات تطبعت بطابع كل بلد حلت فيه وتأثرت بعادات وتقاليد الأقاليم التي حلت بينهم ولذلك نجد أن النوبة الأندلسية قد أخذت شكلاً خاصاً في ليبيا يختلف عن الأشكال الموجودة في أقطار المغرب العربي تونس والجزائر والمغرب حيث أصبحت نوبة المألوف في ليبيا مميزة بشكلها في الترتيب وأداء النغم وانفرادها بالإيقاع المميز في أصول ضغوطه الإيقاعية في مختلف دوائره ولا عجب في انفراد الليبيين عن غيرهم في هذا الفن التوراتي لما سبق ذكره عن العادات والتقاليد مع اختلاف اللهجات إلى جانب تأثير الليبيين بالفنون الشرقية وموسيقاها حيث استمعوا إلى السماعيات والأدوار والطاقاطيق مما جعل فن المألوف لديهم يأخذ سماعاً غربياً بنكهة شرقية ليأخذ طابعاً جذاباً وجميلاً لدى مستمعيه ولا غربة في ذلك حيث موقع ليبيا الجغرافي كائن في وسط المغرب والمشرق فهو حلقة اتصال بين قارتين منفصلتين الأمر الذي جعل الفنون الشرقية تمزج مع الفن الأندلسي لديهم ليستخرج فنا يعبر عن الذوق الرفيع لدى الليبيين ولقد كانت ولا تزال الزوايا الصوفية والتكايا من أهم العوامل التي ساعدت على حفظ تراث المألوف في ليبيا حيث انتشر هذا الفن العربي الأصيل بين النشاط في جلسات خاصة واجتماعات عامة يومها الناس عادة لسماع المألوف وحفظه والاستمتاع بمشاهدة عازفي آلات الإيقاع المسماة بالبندير والنقرة والدربوكة

(4) د. مفتاح سويسي الفرجاني، تحليل الأنغام في ديوان المقام، منشورات، وزارة الثقافة والمجتمع المدني، الطبع الأولى، 2013م، ص 22.

والجذير بالذكر أن الآلات الموسيقية قد أصبحت ترافق هذا الفن في الأداء متطور في الشكل حيث يؤدي جماعة باستعمال كافة الآلات الوترية بمقدمات وفواصل موسيقية زادت من جمال للمألوف الليبي طابع المميز والمرغوب لدى شعوب أقطار المغرب العربي كله وهو القاسم المشترك بينهم وكما أسلفنا فان نوبة المألوف في ليبيا في مجملها تتكون من موشحات وقصائد فصحي وبعض من الزجل العالي وتلحن هذه الموشحات والأزجال من سائر النغمات.

ومن خصائص نوبة المألوف الليبية أيضا الأوزان فهي تبدأ بالاستفتاح ثم البرول الأول والبرول الثاني والبرول الثالث ثم الختم وهناك نوع آخر في النوبة الليبية من حيث الوزن أيضا وتسمى نوبة المصدر ويعاد ميزان المصدر في النوبة الليبية إيقاع وميزان البطاحي التونسي حيث يتفقا في العدد ويختلفن في الضغوط ويأتي بعد المصدر المتباطئ في النوبة الليبية المركز ثم يعود تالي البرول السريع ثم الخفيف ثم الختم. ويختلف هذا التنظيم بالنسبة للمألوف الخاص بالمنشدين في شكله المطور باستعمال الآلات الموسيقية عنه المألوف الذي يؤدي داخل الزوايا والتكايا في الحلقات الصوتية كما يلاحظ أن هذا الترتيب يختلف عن ترتيب النوبة في تونس والجزائر ومراكش.⁽¹⁾

1.13. النوبة:

والنوبة نوع من التأليف الموسيقي يتناوب فيه التأليف الغنائي والتأليف الآلي، وهي عبارة عن سلسلة بعضها مقرون بأقاويل شعرية وبعضها آلي بحث. وتؤلف النوبة على قواعد محدودة. وتتركب من هذه الأجزاء التي تتبع بعضها على نظام واحد لا يختلف في كل النوبات. وجميع ألحان النوبة الواحدة تكون عادة من المقام الذي تحمل اسمه، والألحان المقرونة بأقاويل قد يحفظ منها الموسيقيون عدداً يختلف باختلاف النوبات فيختارون منها في كل وزن لحناً أو اثنين أو أكثر على حسب ما إذا كانوا يريدون إطالة الفاصل الموسيقي أو اختصاره. فالتخت إذا كان يجمع بين رجال موسيقيين مدربين قوي الذاكرة، يستطيع أن يعزف النوبة الواحدة مراراً بدون أن يكرر لحناً واحداً. وذلك بعكس الألحان الآلية البحثية التي لا يتوفر فيها إلا لحن واحد في كل نوبة.⁽²⁾

2.13. رواد شيوخ المألوف الليبي في مدينة طرابلس:

محمد تومية (قنيص) أحمد الحارتي، مصطفى أبوجراد، محمد أبوجراد، حسن عريبي، عبدالغني دعوب، أسامة البسطي، عبدالرزاق بن رجوية، نوري الزروق، عمر زميط، محمد بن زايد (حمودة)، محمد

(1) مقابلة مع الأستاذ، محمد ابوعجيلة الشريف، قائد فرقة الشيخ محمد قنيص للمألوف والموشحات، ومهتم بتراث الليبي والعربي.

(2) د، محمود احمد الحفني، قسم، التاريخ، إبراهيم شفيق، قسم، التوثيق الموسيقية، تراثنا الموسيقي، الجزء الأول، (د، ت، ن) ص53.

أبوعجيلة الشريف، عبدالغني دعوب، محمد خرام، محمد الكيال، صالح الخيتوني، يونس داكو، الدكتور خالد حدود وغيرهم من رواد شيوخ المالوف.

3.13. العزفين الذين قاموا بالتسجيل في لجنة التراث من مالوف وقصائد وابتهالات:

عازف عود، صالح الغزاني، عازف كمان، سالم القمبري، عازف قانون، علي الحداد، عازف طبله، أبوبكر شقلم، عازف طار، مختار شاكرا المرابط.

4.13. الموازين الموسيقية المستعملة في نوبات المؤلف الليبي وهي كما يالي: (3)

- 1.المخمس ويسير على ميزان الواحدة وعدده 2/4 من الوحدة.
- 2- الرباعي ويسير على دم، تك 2/8 من الوحدة الصغرى.
- 3- العلاجي ويسير على ميزان 3/4 من الوحدة المتوسطة.
- 4- ميزان السبع ويسير على سبعة من الوحدة المتوسطة 7./4
- 5- ميزان المربع ويسير على ستة من الوحدة المتوسطة 6./4
- 6- ميزان المصدر ويسير على أربعة عشر من الوحدة الصغرى 14./8
- 7- ميزان البرول ويسير على ستة من الوحدة الصغرى 6/8.

5.13. الطبوع المستعملة في النوبة الليبية:

مقام الرصد، مقام رست الذيل، مقام الذيل، مقام الحسين، مقام الحسين المحير، مقام حسين صبا، مقام حسين عجم، مقام السيكاه، مقام الماية، مقام العراق، مقام الأصبعين، مقام الأصفهاني، مقام المحير، مقام المذموم. مقام النكريز. (1)

6.13. الآلات الموسيقية المستعملة في نوبة المؤلف الليبية:

آلة الغيطة وآلة الدف وآلة البندير وآلة البنقر وآلة النقرة.

14.المولد النبوي الشريف:

ليس الإحتفال بالموالد من التقاليد الإسلامية الأصيلة، ولهذا فإن المسلمين لم يتخذوا من مولد الرسول صلى الله عليه وسلم مبتدأ للتاريخ الإسلامي كما فعلت المسيحية بالنسبة لمولد السيد المسيح وإنما إتخذوه من الهجرة وهي في الحقيقة ميلاد للجماعة الإسلامية في المدينة، ولكن إحتكاك المسلمين

(3) الدكتور، ناصر ناجي بن جابر، عضوا هيئة تدريس، جامعة طرابلس، قسم الفنون الموسيقية، ومهتم بتراث الليبي.

(1) الدكتور، ناصر ناجي بن جابر، عضوا هيئة تدريس، جامعة طرابلس، قسم الفنون الموسيقية، ومهتم بتراث الليبي.

بغيرهم من الأمم أصحاب الديانات القديمة جعلهم يتأثرون ببعض عاداتهم ومنها الإحتفال بتاريخ المولد.⁽²⁾ ولعل بعض المتدينين رأوا أن الإحتفال بعيد مولد الرسول (صلى الله عليه وسلم) أولى من الإحتفال بمواليد الأفراد ونجد أن الخلافة الفاطمية في مصر قد أولت إهتماماً كبيراً بعدد من الموالد وأهمها مولد الرسول (صلى الله عليه وسلم) وعندما قضى صلاح الدين الأيوبي على الخلافة الفاطمية لم يستبق من تلك الموالد إلا ذكرى مولد الرسول (صلى الله عليه وسلم) ولا نلث أن نرى عيد مولد الرسول الكريم يتخذ طابعاً من الإجلال والفخامة لا عهد لنا به من قبل على يد قائد من قواد صلاح الدين وكبار رجاله هو الملك المظفر أبوسعيد كوكبوري بن علي كجك، صاحب مدينة إربل بقرب الموصل وكان يصل إليه كل سنة من البلاد القريبة من إربل خلق كثير من الفقهاء والصوفية والوعاظ والشعراء ويقوم بنصب قباب من الخشب من طبقات عديدة يزينها بالزينة الفاخرة ويعمل السماعات في ليلة المولد النبوي الشريف ويقوم الوعاظ والخطباء والشعراء بإلقاء مواعظهم وأشعارهم فإذا فرغوا جهز كل من قدم منهم بنفقة ومال ليعود إلى بلده.⁽³⁾

15. الذكر :

إن الشعائر الصوفية والموسيقى المصاحبة لها تعتبر جزءاً غير منفصل من تقاليد الثقافة والفن الشعبي وهذا التقاليد واحدة من أهم العوامل التي تعمل على استمرارية وجود المجتمع وتظهر مواصفاته وحكمته وأخلاقه وطموحه وشعوره.⁽⁴⁾

إن طرق الذكر له الكثير من تعدد الأصوات الغليظة، المتكررة التي يلتزمها (المنشدين) من تكرار لفظ الجلالة (الله) أو (لا اله إلا الله) مع تفنن المنشد في القصيدة أو المديح أو التنويع في طلب المعونة بكلمة ((مدد))

وفي بعض طرائف الأذكار قد يصاحب المنشد أو المنشدين وعزف آلات الإيقاع.⁽¹⁾ وهكذا نقلت حلقات الذكر إلى دمها دم الموسيقى، والضرب على الآلات، والصوت الحسن؛ وبذلك بدا الصوفي أنسانا عالميا، أي ذلك الإنسان الذي منذ القديم يلجا إلى الرقص والطبول والموسيقى لإثارة وعيه الديني، أو للتعبير عن عواطفه ورغباته آراء القوى المعبودة، وأنت بالتالي حفلات الذكر صورة أخرى للنمط التعبدي

(2) مرجع سابق، أدبيات المدائح النبوية، ص 96.

(3) د. محمود علي مكي، أدبيات المدائح النبوية، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1991م، ص 102.

(4) محمد سعيد محمد الككلي، الأنماط الغنائية في منطقة الجفرة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، دراسة غير منشورة، 2007م، ص 74.

(1) د. عبد الله السباعي، التقرير الوطني حول التربية الفنية في مراحل التعليم الأساسي والثانوي وحاجات تطوير المناهج والوسائل التربوية في الجماهيرية العظمى، النقطة الخامسة،

(د-ع-ت).

التمثّل في ربط الدين والموسيقى سواء عند البدائي في حفلات التام تام (tam tam) ورقصات الحقول وفي ساحات المعابد.....، أما في الكنائس المسيحية. وعوضت حلقات الذكر، وكان لابد عليا من ذلك التعويض، عن الغياب النسبي للصلة الوثيقة بين الدين والموسيقى في الطقوس الإسلامية.⁽²⁾ أساليب التعليم في مجال الذكر:

جدير بالذكر أنه لا ينطبق المفهوم المعاصر للمدارسة، على مدرسة المشايخ الموسيقية، إذا كان تعليم الموسيقى على يد الشيخ يتم في شكل لقاءات غير منتظمة أغلب الأحيان، تضم الشيخ وعشاق الاستماع إلى صوته في جلسة خاصة بمنزله أو في المسجد.⁽³⁾

16. الاستخبار أو الاستهلال:

يتشكل الاستهلال من مسار لحني يتألف من بضع نغمات قليلة تكون عادة النغمات الأساسية في التكوين المقامي المختار، ويجري تحريك المسار بتمهل يكفي توكيد هذه النغمات القليلة بوصفها الأساس النغمي الذي يتشكل به الأداء والذي يساعد- في الوقت نفسه- على تشكيل الحس العام بالإطار النغمي.

17. الحضرة الليبية:

هي طريقة الشيخ المجذوب سيدي عبدالسلام الأسمر الفيتوري المتوفي في طرابلس سنة (981 م)، مؤسس الطريقة العروسية نسبة إلى سيدي بن عروس الدافين في الشقيقة تونس، ولهو إتباع في الوطن العربي وفي شرق آسيا، وله شهره بين الناس، وتسمى هذه الطريقة في تونس وتسمى في تونس الطريقة السلامية.⁽⁴⁾ والأذكار الصوفية هي ألا ناشيد والمرددات التي يتغنى بها الفقراء الزهاد والمتصوف في "حضرتهم" يذكرون اسم الله ويمدحون الرسول في العشايا والبكور، في أثناء سياماتهم داخل القبائل زوايا خاصة لهم، أو في المواسم أو عند اضرحة الصالحين. والمرددات الصوفية كثيرة في سوس منها ماكتب بالأمازغية بالعربية، أو باللسان العربي الدارج، وكلما تعددت نصوصها الشعرية، كذلك الألحان متنوعة وشجية توحى في مجملها بالتواجد والصفاء والخشوع... وينشدها الرجال والنساء، غير ان حلقات الذكر عند الرجال معروفة ومشهورة بالحضرة.⁽⁵⁾

(2) د. علي زيغور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاوعي في الذات العربية، دار الأندلس، الطبعة الثانية، 1984م، ص67.

(3) جميل، سليمان، منخل إلى المصادر التاريخية للإشهاد الديني في مصر (دراسة، لمجلة الموسيقية)، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 7-8.

(4) الصادق الرزقي، الأغاني التونسية، دار سمر للنشر، (د.ت.ن) ص 130.

(5) أحمد بوزيد الكنساني، أحواش الرقص والغناء الجماعي بسوس عادات وتقاليد، منشورات عكاد، (د.ت.ن) ص 57.

18. الموشحات:

الموشح قصيدة شعرية، وتعد أحد الأجناس الأدبية المستقلة التي تنتمي للشعر العربي الغنائي، وقد اخترع هذا الجنس الأدبي، في صورته التي وصل إلينا بها - أهل الأندلس.⁽¹⁾ تعد الموشحات (ومفردها موشح) من المؤلفات الغنائية العربية التي تكون فنون الشعر العربي والتي انتشرت في طول وعرض الإمبراطورية الإسلامية حيث انتقلت من المشرق إلى المغرب حتى دخلت إلى بلاد الأندلس مع الجيوش العربية والمصرية عام (711م)، بقيادة طارق بن زياد الذي كان تحت أمره موسى بن نصير ثم ذاع صيت هذه الموشحات في الأندلس في القرن التاسع الميلادي خاصة بعد وصول أحد أمراء البيت الأموي وهو عبدالرحمن الداخل إلى الأندلس عام(750م)، وأصبح الحاكم الأعلى لكل الأندلس وعرفت هذه المؤلفات هناك باسم الموشحات الأندلسية.

وقد حدّد (عرف) ابن سناء الملك المصري الموشحة بهذه الكلمات: "الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص وهو يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات، ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أفعال وخمسة أبيات ويقال له، فالتام ما ابتدئ فيه بالأفعال، والأقصر ما ابتدئ فيه بالأبيات."⁽²⁾

وتعد الموشحات من أهم الصيغ الغنائية الجماعية المحددة التركيب والتي يؤديها التخت (وهي الفرقة الموسيقية العربية) وخلالها قد ينفرد أحد المغنين بأداء بعض الجمل أو المقاطع، ويلتزم ملحن هذه الموشحات بأحد الموازين الإيقاعية (أو الدروب) والتي تتوافق مع تفاعيل شعر التوشيحة. ويعتبر الموشح مدخلا للدور (والدور هو العمل الهام الذي تختتم به الوصلة الغنائية المصرية والعربية والتي تبدأ بالدولاب ثم السماعي ومن الصيغ الآلية ثم الموشح فالدور) ويقوم المغنى المنفرد بالدور الأساسي في هذا اللون الغنائي بمساندة المجموعة إي الكورس والتخت، وتبدأ مجموعة الكورس في أداء وصلتها الغنائية بالموشح ثم يتلوها الدور الذي يتزعمه المطرب المنفرد وهو المغنى الأساسي، والجميع يؤدون الغناء باللغة العربية الفصحى.⁽³⁾

(1) د، سليمان العطار، الحداثة العباسية في قرطبة، دراسة في نشأة الموشحات الأندلسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1991، ص

13.

(2) د، سليمان العطار، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1991م، ص13.

(3) د، سمير يحيى الجمال، تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م، ص 289-281.

الأغنية الشعبية الليبية

1. تاريخ ونشأة الأغنية الليبية الشعبية:

لقد أثبتت الرسوم الشواهد الأثرية للعالم القديم أن الإنسان قد غنى وصفق ورقص عندما كان يعيش في العصور الحجرية القديمة، كان يقوم بتقليد أصوات الطبيعة وما فيها من طيور وأشجار ومياه جارية، وهكذا كانت البدايات الأولى للغناء بدون قوانين وقوالب حيث كان في البدء غناء جماعياً بدون مرافقة الآلات الموسيقية.⁽¹⁾ تعتبر ليبيا من الدول العربية الغنية جداً بفنونها الشعبية، فالمرء لا يكاد ينتقل من طرابلس إلى فزان أو إلى برقة إلا ويلمس الاختلاف والتباين الموجودين في الفنون المتداولة فيها سواء كان ذلك في الأدب أو في الموسيقى أو الرقص، فكل منطقة تستقبل بلون خاص لا تجده تقريباً في جهة أخرى.⁽²⁾

لقد كان ولا يزال الشعر الشعبي " العامي " أو الزجل، يحكي ما طيها ويترجم حاجم حاجزها ويتشرف مستقبلها. متفاعلاً في ذلك مع الموسيقى بالاتها الشعبية التي كانت بدورها وبنابعاتها من طين محلقتها- قد عانقت ذلك الشعر وتلاحمت معه في صور وتجليات مختلفة، جسدها نغم صوت الشعب عبر السنين.⁽³⁾

أن الإرث الشعري الكبير لبلادنا، فرض على الواقع الفني وجود أنماط وقوالب غنائية معينة، وفي ظل غياب التدوين" بمختلف أشكاله ووسائله"، وصلت إلينا كل هذه الفنون سفاهة عبر الأجيال، ولأنشك مطلقاً فيضياح الكثير منها عبر الزمن، قد يقال أن فن الغناء في ليبيا حيت العهد، ربما ذهب البعض إلى ربطة ببداية البث الإذاعي في ليبيا عام (1957م) والحقيقة أن الأغنية في ليبيا كانت دائماً موجودة، على مر العصور⁽³⁾. يقول بعض في علم التراث بشأن تعريف الأغنية الشعبية بأنها تلك التي "تعبّر تعبيراً واضحاً عن طبيعة المجتمع وحياة الناس الاقتصادية والاجتماعية، والظروف النفسية التي يمر بها المجتمع". وهي كذلك مرتبطة ب حياة البدو وسكان الأرياف وتأخذ مكانها الفسيح في قنايا حياة هدين

(1) د. صبحي أنور رشيد، مدخل إلى تاريخ الغناء العربي، منشورات دار علاء الدين، طبعة الأولى، سنة (2000م)، ص 25 .

(2) محمد بودينة رقص والغناء في حضارة الشعوب، مرجع السابق، ص 213 .

(3) سنوسي محمد، مدخل إلى المقام الليبي " دراسة الأغنية الليبية"، مرجع السابق، ص 11 - 39 - 127

(4) المرجع السابق، مدخل المقام الليبي " دراسة في الأغنية الليبية"، ص 39 - 40 - 127 .

المجتمعين، إن في هذا الغناء الحالم نغمات حزن نجدها تتردد في ثرائنا الغنائي بكامله، مما يبعث على الظن بأن هذا اللون من الغناء يعد من أعرف فنون الغناء في ليبيا.(4)

1.1. تطور الأغنية الليبية الشعبية:

بفضل خصائص الفنية الهائلة استطاعت الأغنية الفولكلورية أن تؤثر على الحركة الغنائية المعاصرة، وتطبعها بطابعها وتلونها بلونها الشعبي، وبفضل ذلك المد والجزر، الذي تتعرض له الأغنية في مراحل تداولها بين المجتمع الحضري والمجتمع البدوي، الشيء الذي يجعلنا نقول بأن الأغاني الشعبية كانت بمثابة مادة أولية في صناعة الفن الغنائي في ليبيا.(5) والذي يراقب بداية الحركة الغنائية يلاحظ أن الملحنين في هذه الفترة قد اتجهوا بالأغنية وجهة شعبية، وأخذوا ينهلون من معين الألحان الشعبية الفولكلورية، يقدمونها للناس كما يجدونها، دون أن يبدلوا جهداً مذكوراً في صقلها وتطويرها وتهذيبها (6).

2.1. أغاني الأعراس الزمزمات:

فرقة فنية من النساء تحيي مناسبات الأعراس والأفراح الاجتماعية بأغانها ودفوفها يطلق عليها باللغة التركية وشاك وقد تكونت هذه الفرقة منذ الحكم العثماني وكان أول ما ظهر منها بالجالية اليهودي حيث تكونت أول فرقة من اليهوديات سميت (بالعوادية) كما قامت إحدى النساء الليبيات وتدعى (خدوجة المكحلة) بتأسيس فرقة للزمزمات وهي كانت تعزف العود وترتدي الملابس الحديثة مع إنها كيفية وكانت تحيي الحفلات لكبار العائلات الليبية والتركية آنذاك واستخدمت فرقتها الآلات الفنية والموسيقية منها العود وثلاث طارات وطبلة (دريوكة) وكان هناك من يستخدم في مناسبات الأعراس (البراحة) وهي التي تقوم بما عليه العادة من قيامها بوضع يدها على الرأس العروسة وتقول (احضر يا زين وكدس) ومع مرور الزمن انتشرت ظاهرة فرق الزمزمات واعتمدت في حفلاتها على (الطارات والطبلة) ولم تستخدم آلة العود ولا مكبرات الصوت..(1)

1. أنواع الأغنية الشعبية المستعملة مدينة طرابلس:

أغاني العمل وأغاني المرسكاوي، الطبيلة، ضمة قشة، المجروده.

2. شعراء الأغنية الشعبية:

(5) قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، الجزء الأول، سنة (1993م) ص 127 - 128

(6) عزيز الشوان، الموسيقا للجميع، الهيئة العامة للكتاب، سنة (1990 م)، ص 255 .

(1) على شعبان الأسطى، محلة ميزران الماضي و الحاضر 1880م-1992م، دار الكتب الوطنية ، بنغازي، الطبعة الأولى 2005م، ص 31-32.

احمد النويري، الكوني السويري، محمد الزلاوي، محمد ابوالقاسم، احمد الصويغي، محمد بلقاسم، وغيرهم من الشعراء.

3.1. ومن المطربين الشعبيين ومن أشهرهم:

محمد صديق، عبد الجليل عبد القادر، سيف النصر، جمال عاشور، حميدة ميلاد، فوزي المزداوي، رمزي العبيدي، بشير المسلاتي، صبري دخيل، مطرب، عقيل التاورغي، عمر الزواوي، أحمد الصويغي، عبدالرزاق القادري، محمد متوالي، مطرب وعازف، حسين العائب، جمال الالفي، احمد عبدالكريم، ميلاد السائح، محمد بلقاسم، فوزي المزداوي، جمعة العبيدي، صبحي المدني، مصطفى الكوالي، سمير الكردي، ناصر المهدي، سليم المجريسي، أحمد ، عادل الرملي، بشير الحمروني، عازف اكورديون، رمزي العبيدي، مطرب، وليد التلاوي، مطرب وعازف، وغيرهم .

تأليف الموسيقى الليبية

1. الموسيقى العربية:

يطلق على الموسيقى مفهوم صناعة فن النغم والإحان وقد تأثرت الموسيقى العربية والتي توطنت في شبه الجزيرة العربية بما حولها من الحان مصرية ويونانية وفارسية وآشورية وهندية وغيرها، واتصلت اتصالاً وثيقاً بجنس الإيقاع الموزون وهو ما تميز به أركان اللغة العربية لذلك فهي تعد عربية ومن أصل عربي من حيث إخضاع النغم المؤتلفة إلى أصناف الزخافات اللفظية في أجزاء الكلام بينما هي أيضاً شرقية من حيث أن الموسيقى الشرقية (والتي اقتبست منها قبائل العرب موسيقاها) تأخذ في الاعتبار تآلف النغم والأصوات وترتيباتها وإيقاعاتها وأجناس نغمها في الألحان.

2.1. تعريف الموسيقى الليبية:

1.2.1. التلحين:

اللحن⁽¹⁾ لا يكتفي بتنظيم الضربات الموسيقية شدة وخفوتاً، ولكنه يضيف أيضاً عنصراً آخر هو عنصر ارتفاع الأصوات وانخفاضها،⁽²⁾ يطلق على الموسيقى الغنائية أي الموسيقى التي تتبع الغناء وتلتزم بكل شروط اللغة مثلاً لا يجوز مد النوتة الموسيقية إذا كانت متزامنة مع حرف الشين لأن صوته يسبب ضوضاء داخل اللحن ولا بد أن يتم المد في حرف آخر مثل الألف إذا شاء الملحن أو المطرب إذا أراد الاستزادة الملحن يعمل بشكل مباشر لأن الكلام (أقصد الشعر الغنائي فقط) مهما بلغ من الرمزية والعمق

(1) اللحن. Melody.

(2) سعيد محمد اللحام، التعبير بالموسيقى، منشورات دار مكتبة الحياة مؤسسة الخليل التجارية، (د، ت، ن) ص. 30

يبقى خالياً من التجريد ومن هنا يكون الملحن ذا سقف محدود بسبب ارتباطه بالفكرة الموجودة بالقصيدة الغنائية.⁽³⁾

ولابد من التفريق بين التأليف الذي يعني الموسيقى الصرفة والتلحين والذي يعني الموسيقى الغنائية فالموسيقى الصرفة لم توجد في تاريخ الموسيقى العربية سوى حيز صغير قياساً بالموسيقى الغنائية التي لها الدور الأكبر وذلك يعود إلى الثقافة العربية واعتمادها على الشعر ومكانته في حياة العربي تاريخياً وطريقة الإلقاء والتركيـز على مخارج الحروف والتأكيد على المعنى الذي يتم بوضوح العبارة أو الكلمة أو اعتماد الإيقاع المعتدل والبطيء كل هذه عوامل أخرى ساهمت في تكوين أسلوب التلحين الذي هدفه الأول الكلمة بينما هدف الموسيقى الصرفة (غير الغنائية) هو الأفق لا التطريب وبناء جملة لا يعتمد على الكلمة ولا تحده الحروف إضافة إلى استخدام عوامل أخرى على قدر عال من الأهمية في تكوين البناء الموسيقي مثل الصمت.

2.2.1. التأليف الموسيقي العربي:

أول كتاب عربي عن الأصوات والغناء ظهر في العصر الأموي عنوانه (كتاب النغم) مؤلفه يونس الكاتب سبق (أبو الفرج الأصفهاني) في التأليف عن الغناء والموسيقى بمائتي عام على الأقل وبعد (كتاب النغم) ظهر كتاب (القيان) أي كتاب (المغنيات) ثم تدفقت الكتب العربية عن الغناء والمغنيين حتى امتلأ به العصر العباسي من بدايته إلى نهايته ومن أشهرها كتب الخليل بن أحمد والكندي والفارابي وصفي الدين عبد المؤمن الأموري.⁽¹⁾

3.2.1. الدولاب:

الدولاب قطعة موسيقية آلية صغيرة يعزفها التخت العربي، لتسبق الغناء كمقدمة للأدوار والموشحات في الحفلات والوصلات الغنائية وتُمد لها، والدولاب يعتبر من الصيغ الحرة غير المقيدة في الموسيقى العربية.

وكلمة، دولاب تركية الأصل وعربية أيضاً وتطلق على النغم المتصاعد تدريجياً في إطار محدد ثابت لا يتغير، لذلك لابد أن تكون الحان الدواليب الموسيقية سلسلة بسيطة ميلودية جميلة واضحة المعالم سهلة العزف والأداء، ويحمل طابع وروح المقام المبني عليه ويمثلة بشكل واضح.⁽²⁾

<http://www.iraqiart.com/inp/view.asp?ID=948> (3)

(1) مقالات، د، بركات محمد مراد، الموسيقى العربية، مجلة ثقافية تصدر عن المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية، أغسطس، 2015م

(2) فتحي عبدالهادي الصنفاوي، الإنسان والألحان، الهيئة العامة للكتاب، 1993م، ص 158

وهو عبارة عن قطعة موسيقية تتكون من مقام واحد وتستخدم (لسلطنة) مقام الوصلة الغنائية، وبالتالي نجد أن الدولاب يستخدم في بداية الوصلة الغنائية، ويحمل اسم المقام الذي صيغ منه، مثل دولاب الرصد، دولاب البياتي، دولاب الحجاز، وغيرهم من المؤلفات الموسيقية الخاصة بقالب الدولاب.⁽³⁾ تدول الدولاب في الأغاني الليبية في استفتاح الدولاب الذي يسبقه الدور، وكان الشيخ جمال الدين الميلادي اعتمده على الدولاب كمقدمة موسيقية لكل أغنية أو دور.⁽⁴⁾

4.2.1. السماعي:

عبارة عن معزوفة تؤدي بآلات التخت العربي في صيغة محدودة، تتشابه تقريباً مع صياغة البشرف، إلا أن خانات السماعي تكون صغيرة، وتوزن على ميزان عربي يسمى (أقصاق سماعي) أما الخانة الرابعة فتتناول إيقاعاً آخر، غالباً ما يكون في ميزان (سكنين سماعي) أو إيقاع الفالس. ملحنين السماعي الليبي الدكتور عبدالله السباعي، الأستاذ عبدالرحمن قنيوه، الأستاذ، محمد ابوعجيلة الشريف، اريح فطيس، الدكتور ناصر ناجي، فاطمة سعد.

5.2.1. الموسيقى التصويرية:

وهي عبارة عن مجموعة جمل موسيقية موافقة ومنسجمة، وتعتبر عن انفعالات معينة وفقاً لمقتضى حال الحدث. ولا يخفى عن أحد أهمية الموسيقى في الأعمال الإذاعية المسموعة منها والمرئية، والمسرح والخيالة.⁽⁵⁾

6.2.1. مؤلفون الموسيقى التصويرية الليبيين:

الموسيقار الدكتور، عبد الغني الهلاوي، الموسيقار الدكتور، عبدالله السباعي، الموسيقار الهادي الشريف، الأستاذ، محمد الشاط، الأستاذ، على ماهر، الأستاذ، ماجد الدهماني، الأستاذ، عبدالسلام القرضاب، الأستاذ، فتحي كحلول. الدكتور، ناصر ناجي الأستاذ، ابراهيم عمر.

7.2.1. الأوبريت الغنائي:

الأوبريت كلمة إيطالية تعني الكلام المغنى، أو الكلام المسرحي المقفى الذي يأتي بعد تقديم الافتتاحية الموسيقية عن طريق الأدوار المسرحية التي تكون تارة ارتجالية بطريقة الحوار الدرامي

(3) مفتاح سويسي الفرجاني، تحليل الأنغام في ديوان المقام، دراسة تحليلية المقامات الموسيقية العربية، وزارة الثقافة والمجتمع المدني، الطبع الأولى 2013، ص 30.

(4) معلومات الباحث.

(5) مرجع سابق، تحليل الأنغام في ديوان المقام، ص 31.

المعهد، وتارة تكون غنائية معتمدة على مصاحبة الموسيقى إلى جانب الرقصات والحركات البهلوانية والمناظر الجميلة التي تتخلل الأوبريث.⁽¹⁾

8.2.1. مؤلفين الاوبريت الليبيين:

الأستاذ، علي ماهر، الأستاذ، محمد المشاط، الأستاذ، نورالدين المهدي، الأستاذ، صبحي عبيد، الأستاذ، محمد خميس.

9.2.1. المايسترو (أو قائد الفرقة الموسيقية):

الماسترو مجرد لفظ صدرته إيطاليا إلى عالم الموسيقى، ومن ساعتها أصبح يشير إلى قائد الفرقة الموسيقية بدلا من أن تقتصر دلالاته على (الأستاذ) أو (المدرس) بالمعنى الحرفي في اللغة الإيطالية.⁽²⁾ يتحلى قائد الفرقة الموسيقية بحس مرهف وإمكانات موسيقية متميزة لمعرفة ما يؤديه كل عازف أو منشد، ولا بد أن يكون مجيدا للعزف على إحدى الآلات الموسيقية إلى جانب إتقانه العزف على البيانو. مضافا إلى المعرفة التامة بالعلوم الموسيقية النظرية والتأليف وقيادة الفرق الموسيقية والغنائية، وكل ذلك يأتي عن طريق تخصصه في دراسة فرع القيادة كأحد فروع اختصاص في الدراسات الموسيقية الأكاديمية، يستعمل قائد الفرقة في توجيه العازفين والمنشدين المواجهين له عصا صغيرة يحركها بيده وفق منظور علمي أكاديمي.⁽³⁾

10.2.1. الفرقة الموسيقية للإذاعة ليبيا الوطنية، من سنة (2000م-2016م)

قيادة الفرقة الموسيقية: الموسيقار الهادي الشريف والأستاذ محمد مرشان والأستاذ محمد المشاط والأستاذ محمد الدهماني والأستاذ: وعبد الحميد قشوط، والأستاذ، إبراهيم عمر، الأستاذ، ملحن وعازف آلة كمان، الشارف العربي شيوب. الدكتور. ناصر ناجي بن جابر.

11.2.1. عازفين آلة الكمان:

أنور شاهين، منير عصمان، محمد الدهماني، عبد الحميد قشوط، مصطفى فرحات، محمود ابودريال، ابراهيم عمر، محمد خميس فرج، رمضان محمد غمق، خالد الزواوي، عبدالرزاق الفهد، فتحي محمد ابراهيم، عبدالحليم شاهين، ابراهيم عمر، عبدالرزاق أحمد الفهد، بشير عبدالعزيز الغريب عادل جبريل خريط، الدكتور عبدالمنعم بن حامد، عبدالمنعم عمران المنفي، عادل عبدالله راجح، وليد فرج

(1) (د، ا، ن) تاريخ الموسيقى وقواعدها، ص 143.

(2) فرج عبدالرزاق العنزي، هذه هي الموسيقى، في النقد والتاريخ، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى 1958م، ص 158-159.

(3) محمد بوزية، أصول الموسيقى ومصطلحاتها، الحمامات، الطبعة الأولى، تونس 1999م، ص 16.

الفاضلي، عادل مفتاح الزليطني، عبد الحميد محمد ابراهيم، الدكتور، ناصر قاسم آغا، محمود شنشان
عبدالكبير، سرحان على أحمد، عادل جبريل خريط، ماهر الوافي، احمد اقديمش، المهدي عبدالله
شاويش، أيمن محمد الصويجي، طارق الحافي، احمد الحافي، عبدالجليل زيان المهدي، المهدي عبدالله
شاويش، عصام قاسم آغا، إسماعيل سالم البكاي، المبروك الصويجي، بركة السويح، ابو عجيله علي،
عبدالله حسن عريبي، فاتح حسن عريبي، يوسف حسن عريبي، خالد عبدالنور، اكرم الصويجي، محمد
علوان وغيرهم من عازفين آلة الكمان.

12.2.1. عازفين آلة القانون:

الأستاذ على عبدالسلام رجب، كمال المبروك عبدالله، سالم القره بلي، هشام البكاي، علي الفالح،
عادل عشيبه، الدكتور امحمد عبدالنبي المدني، أحمد فرج، عادل بركة، شعبان نجمي وغيرهم من عازفين
آلة القانون.

13.2.1. عازفين آلة الناي والكولاه:

عبدالله عامر دورده، الدكتور عرفات السني، مختار أعبية، حبيب الطرابلسي، عبدالفتاح ابوسخونة،
طارق علوان، وغيرهم من عازفين آلة الناي.

14.2.1. عازفين آلة العود:

الدكتور بشير منصور الملاح، الدكتور، عبدالسلام احمد سالم، علي ابوجراد، مصطفى السيد،
محمد خميس، رضوان المصراطي، ابوقاسم الشلحي، ناصر الشتوي، علي مصطفى ابوجراد وغيرهم من
عازفين آلة العود.

15.2.1. آلة الأكورديون:

نوري ترفاس. جمعة العبيدي،

16.2.1. عازفين آلة التشيلو:

الأستاذ الراحل، فوزي رجب الهاشمي، محمد الدوكالي، محمد بلعيد الدهماني، الدكتور، ناصر ناجي بن
جابر، عبدالرحيم أحمد الفقي، عادل الفيتوري، خالد الشامس، كولان احميد، جمعة مادي.

17.2.1. عازفين آلة الكنترباص والباص قيتار:

خيرري على الصغير عازف الكنترباص، ماجد الدهماني عازف باص قيتار، عبدالعزيز الدهماني،
سالم أقدير عازف باص قيتار.

18.2.1. عازفين آلة القيتار:

ماجد الدهماني، خالد الحراري، نادر يونس الغرياني، وجدي الأحمر، وغيرهم من العازفين الليبيين في مختلف ليبيا.

19.2.1. عازفين آلة الكيبورد:

الدكتور شكري خزام، الدكتور، فيصل علي، وليد الجديع، منير الشريف، محمد معتوق، سليمان المصرتي، حاتم الحراري، احمد القماطي، وائل العش، جمال ابوسعود. حاتم الغرين، الدتور نادر الغرياني.

20.2.1. عازفين الآلات النحاسية:

خليفة الزليتي، فؤاد الأمير، عبدالسلام القرضاب، صبحي الصادق الكس، عزالدين أبوراوي إبراهيم، المبروك المهدي علي، عبدالسلام أحمد مرحيل، مصطفى أحمد.

21.2.1. عازفين الآلات الإيقاعية:

محمود الشريف، فرج الفاضلي، مصطفى القاضي، ناصر العربي، محمد مفتاح شعيب، حاتم خميس، حبيب الطرابلسي، محمد احمد الغزال، محمود معتوق، خليل المزوغي، ابوالقاسم صالح الرياني، عمران الصادق الكس، طارق القرينلي، محمد عبدالحميد، رفعت مذكور (عازف مصري)، خالد الجداري، خالد الترهوني (عازف آلة درامز)، عادل شخطور (آلة درامز) عدلي الغدامسي (عازف آلة درامز).

22.2.1. رواد الفنانين المطربون الليبيين:

محمد حسن، علي ماهر، عامر الحجاجي، محمود الشريف، لطفي العارف، محمود كريم، احمد سامي، عبداللطيف حويل، مفتاح جرود، مصطفى الحراتي، مصطفى حمزة، محمد مراد، محمد فتحي، المبروك الفلوس، خالد سعيد، علي القبرون، محمد السيليني، عبد الله الأسود، مصطفى طالب، محمد ابوجراد، مراد اسكندر، وجدي داقو، نوري سعيد، خالد الزواوي، طارق محمد، خالد عبدالله، طارق عبدالله، البهلول الشيباني، رمزي صوان، خالد كريم، احمد التاجوري، عادل قنبو، مراد اسكندر، صبري دخيل، احمد السحيري، مريم السعفي، تونس مفتاح، نجوى محمد، فاطمة احمد، ساره صلاح الدين.

23.2.1. المجموعة الصوتية:

الدوكالي النشواني، عبدالسلام الزاوي (اسكالده)، مصباح أبوبكر المزداوي، علي عبدالسلام عربي، صلاح عموش، عبدالحكيم يحي، صبري الزماطي، بلقاسم أحمد لمييض، يونس الهرمه، أحمد راسم

القبرون، أيمن موسى، مصطفى البوسيفي، علي محمود الشريف، حنان محمد الرويعي، نورا ساسي صالح، ليلي الككلي، روزا صفي الدين، ربيعة محمد، عائدة أبوالقاسم الصويغي، عائدة حامد محمد البريشني، فتحية نافع علي، سوسن المسلاتي، فتحية محمد عبدالله المزوغي، كميلة محمد حميد، تريا ميلود عبدالله الورشفاني، منال علي البريشني، سعاد سالم علي.

1.2.24. الفرق الموسيقية المنتشرة في مدينة طرابلس

- أ- فرقة الإذاعة الموسيقية. التابعة إذاعة ليبيا الوطنية
- ب- فرقة الشيخ محمد قنيص بقيادة: محمد ابو عجيلة الشريف
- ت- فرقة بستان المادحين بقيادة: بهلول ابو عرقوب.
- ث- فرقة طرابلس للمالوف والموشحات، بقيادة الشيخ يوسف ناصوف.
- ج- فرقة المالوف والموشحات والإحان العربية، بقيادة، يوسف حسن عريبي.
- ح- فرقة السري الحمراء، إدارة جمال الهلوش.
- خ- فرقة نغم السرايا.

1.2.25. الفرق الموسيقية الشعبية المنتشرة في مدينة طرابلس

1. الفرقة الوطنية للفنون الشعبية

2. فرقة أبناء الشهداء الشعبية

3. فرقة الجيل الصاعد للفنون الشعبية

1.2.26. مهرجان الأغنية الليبية:

مهرجان الأغنية الأول (2002م)، مهرجان الأغنية الأول (2003م)، مهرجان، الأغنية الأول (2004م)، مهرجان المواهب الأول (2009م).

1.2.27. مدرسة الفنون والصنائع الإسلامية:

بدا مشروع بنائها في عهد السلطان عبد الحميد الثاني زمن الوالي نامق باشا على ارض سانية لعائلة بن كوره ثم الحجز عليها من قبل بلدية طرابلس وأصبحت ملكا لها ثم حولتها إلى مقبرة ومن ثم إلغاء المقبرة وأقامت عليها مدرسة الفنون والصنائع التي تأسست سنة (1898م)، واعتبرت أول مدرسة علمية فنية صناعية في ليبيا هدفها رعاية يتامى وتدريبهم وتوجيههم إلى اكتساب الخبرة في مجال الصناعات والحرف وإبداع الفني وحول الايطاليون فناء المدرسة خلال الغزو الايطالي سنة (1911م)، إلى المركز لتجميع الأهالي المعتقلين قبل أن يتم إعدامهم أو نفيهم إلى جزر ايطاليا وقد تولى العديد من

المدراء على إدارة المدرسة نذكر منهم الأستاذ: محمد بشير الشريف (1960 م - 1969م) ، الذي أسهم في تطويرها والنهوض بها. ومن الطالب الخرجين من هذه المدرسة في مجال الموسيقى: (1) صبري الشريف، الهادي الشريف، عبدالله ارحومة، عبدالغني الهلاوي، محمد المشاط، عبدالله آدم.

1.28.2. المقامات المستعملة في الموسيقى اللببية:

لكل شعب مقاماته التي تعبر عن احزانه وأفراده وسعادته وبؤسه. هناك من الموسيقى ما تصل فيه مقاماتها إلى المئات والألوف مثل الموسيقى الشرقية التي تشمل الموسيقى العربية. ويمكن لهذه المقامات ان تمتزج مع بعضها البعض لتكون مقامات جديدة بإحساس ومزاج جديد معبر، هذه المقامات ليست في الموسيقى الشرقية فقط ولكن موجودة في معظم موسيقى الشعوب، لكل والمقامات؟

المقام، هو أداء مجموعة من الحروف الموسيقية بحيث تبدأ من درجة ويكون لبقية الحروف في ديوان المقام بعض الصفات الدائمة. يمكن تصور ذلك في مقام يكون يبدأ من الحرف الثاني من ديوان وينتهي عند الحرف الثاني من الديوان الذي يليه وللحرف الثالث والخامس صفات دائمة في نقصان او زيادة الدرجة. المقامات هي ببساطة المزاج التي تعبر عنها الموسيقى من فرح وحزن وتردد وعنفوان وقلق وذكريات.

المقامات الأساسية المستعملة في الموسيقى العربية، ويوجد منها المشتقة والمتفرعة منها. مقام العجم، مقام النهاوند، مقام الكرد، مقام الحجاز، مقام السيك، مقام الدياتي، مقام الصبا، مقام الراس.

3. الإيقاعات:

تعريف الإيقاع: هو عبارة عن حركة منتظمة تقوم على مبدئين.

أ. النظام.

ب. التتابع.

- النظام هو التناسق والتناسب بين عناصر مكونات الإيقاع وعناصر الإيقاع هي.

وعناصر الإيقاع هي العنصر الثقيل (دم).

العنصر الخفيف (تك).

والسكوت وهي المعروفة بفترة الصمت والسكوت.

- التتابع هو استمرار الإيقاع بنفس القيمة والكيفية في تطبيق الأداء والإيقاع.

(1) مدرسة الفنون والصنائع الإسلامية بمدينة طرابلس في مائة عام (1998-1989م).

1.3. أهمية الإيقاع:

الإيقاع له أهمية كبيرة في حياة وجود الإنسان ذاته، فلولا الإيقاع والسرعة المنتظمة للتنفس وضربات القلب المتوازنة المنتظمة ما كانت الحياة، والإيقاع أهمية، وهو لما فيه السماء من كواكب ومجرات تسير بشكل نظامي على إيقاع سوي ينظم الحركة بين الكواكب والمجرات لكيلا يتخلف كوكب عن آخر. تسمى الأوزان الموسيقية بالأصول أو الضروب أو الإيقاعات وتعتبر هذه الإيقاعات عنصراً أساسياً في الموسيقى. ويشمل هذا البحث من أوزان مختلفة منها والإيقاعات الصوفية والإيقاعات الليبية المستعملة في ليبيا.

الإيقاع: وهو الوجه الخاص بحرة الموسيقى وتعاقبها خلال الزمن وهذا يعني أن الإيقاع هو النظام الوزني الأنغام في حركتها المتتابعة

2.3. الإيقاعات المستعملة في الأغنية الليبية:

الشعبي، الطارقي، المرزقاوي، السوكني، الجفراوي، البرول، العثمانية، التيندي، المقسوم، الفالس، الرومبا، الكراتشي، الملفوف.

3.3. الإيقاعات الصوفية:

نرى أن هذا البحث الذي يوضح لنا الإيقاعات الصوفية التي كانت هي المصدر الأولى لنشر الإيقاعات الموجودة في الزوايا الصوفية بمختلف الطرق، في مجتمعنا الجميل مع اختلاف أذواق الناس واختيار ما يسمونه من أغاني أو أناشيد مختلفة، قد تحدث بعض المتغيرات في هذا الشأن، ونرى أن الزوايا الصوفية لها الفضل الكبير في أداء الإيقاعات الصوفية في ليبيا، وغيرها من الفنون الشعبية والمألوف والموشحات والموسيقى الليبية، والألحان والإيقاعات الصوفية بما تشمل من ألحان جميلة معبرة بالإحساس والوجدان النابع من القلب، إن هذا التراث الجميل الذي لها قصائدها التي تميز بقوة الكلمة بالحساس بالروحانيات وبتجاليات، وتتمتع بالألحان بمقاماتها والطبوع الأندلسية، والإيقاعات التي تختلف بأوزانها، بقوة قافية الكلمة أولاً وقوة اللحن ثانياً واستعمال الإيقاع ثالثاً. يوجد في الطريقة الصوفية عدد كبير من الإيقاعات مختلفة عن بعضها البعض ولها أسلوبها في أثناء العزف عند أدائها وتسمى هذه الإيقاعات الوحدة الكبيرة التي تبدأ به الحضرة، والفيتوري، والعروسي، والعجمية، والحجاوي، والأسمري، وتسمى في طرابلس العشاوي، والتباري، البرول، المربع، الخمس، الدارج، العثمانية.

4. الآلات الموسيقية:

إن نشأتها وتطورها يرجعان إلى عامل مدني بحث، إذ إنّ الآلات الموسيقية من صنع الإنسان المتأثر بتيارات الحضارات البشرية والمنتقل من بلد إلى بلد، ومن مدينة إلى مدينة أخرى. لذلك فإن الآلات الموسيقية تعدّ جزءاً من الحضارات العامة ومرجعاً تاريخياً في التدليل على ما قطعته الشعوب في تلك الحضارات، بل التاريخ العام يعتمد عليها اعتماداً كلياً في التعرف على مدى تطورات الإنسان الأول في حياته الأولى.⁽¹⁾

1.4. الآلات الإيقاعية:

تعتبر آلات الإيقاع من أوائل الآلات الموسيقية التي اكتشفها الإنسان الأول، وهذا شيء بديهي إذ أنه اكتشف في البدء آلتين طبيعيتين للطرب وهما الفم واليد، فكان الفم للغناء، واليدين والتصفيق والضرب بهما على الفخذ والبطن، والدق على الأرض بالقدمين، وبعد مرور السنين والأعوام، اهتدى إلى آلات الطرب وأولها الآلات المخصصة للضرب.⁽¹⁾

وهي الآلات التي تعتمد على اهتزاز المواد المرنة أو المطاطة التي تنتج أصواتها من تذبذب واهتزاز رق جلدي مشدود على صندوق مصوت يُصنع من الفخار أو من الخشب أو من المعادن وذلك عن طريق الضرب المباشر على الجلد أما باليد أو بمضارب خشبية أو معدنية أو بواسطة كرات ساقطة على الغشاء الجلدي. وتختلف الأصوات الصادرة من هذه الآلات تبعاً لطريقة العزف عليها وتبعاً لاختلاف المواد المصنعة منها الآلة وأيضاً لاختلاف أحجامها وأشكالها.⁽²⁾

2.4. الآلات الشعبية المستعملة في ليبيا:

الآلات الشعبية الموسيقية، هي آلات موسيقية تقليدية استعملت في مختلف المجتمعات البشرية من قبل فنانيين شعبيين مصاحبة لغنائهم ورقصاتهم وطقوسهم الدينية بمر الحقب والعصور السابقة... ولازال الكثير منها مستعملاً حتى يومنا هذا.⁽³⁾

الآلات الموسيقية على اختلاف أنواعها وتباين فصائلها تغطي عالماً فسيحاً من الأصوات الموسيقية وتعمل معاً جنباً إلى جنب كأفراد أسرة واحدة منسجمة، متناسقة، متألقة.⁽⁴⁾

(1) محمد بوزينة، الآلات الموسيقية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، الطبعة الأولى، 1999م، ص 14.

(1) المرجع السابق، الآلات الموسيقية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، الطبعة الأولى، 1999م، ص 30-31.

(2) فهد محمد عبدالله، آلات الموسيقى الشعبية واستخداماتها في اليمن، رسالة ماجستير، وزارة الثقافة أكاديمية الفنون المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، 1995م، ص 114.

(3) ثراث الشعب، تصدر من مكتب التراث والفنون بوزارة الأعلام والثقافة، مجلد الأول عدد الأول "مسلسل 22"

سنة (1990م)، ص 76 - 77 - 78 - 79 - 80 - 81 - 82 - 83 - 84 - 85 .

تنقسم الآلات الموسيقية العربية من حيث الشكل إلى ثلاثة أقسام هي كما يلي، "الآلات الوترية - الآلات الهوائية - الآلات الإيقاعية الجلدية"⁽⁵⁾

3.4. الآلات الوترية:

هي الآلات يتم استخراج أصواتها بدببة وتر مشدود على صندوق رنان، ويتم استعمالها عن طريق الأصابع وعن طريق القوس منها مثلاً: "الربابة" "العود القوسي"، "القمبري" "العود البدائي"، "العود، القانون" وغيرهم من الآلات الوترية الأخرى.⁽⁶⁾

4.4. الآلات الهوائية:

هي الآلات التي يتم استعمالها عن طريق النفخ، منها مثلاً الآلات الآتية:
" القصب، الزمارة، الزكرة الغيطة .. وغيرهم من الآلات الهوائية الأخرى.⁽⁷⁾

5.4. الآلات الإيقاعية:

هي الآلات تنتج أصواتها من رق مشدود على إطار خشبي أو فخاري أو معدني وقد أستعمل منها في الموسيقى الشعبية الليبية عن طريق الطرب والنقر، منها ما يلي: "البندير السلامي، البندير العيساوي، الدربوكة، النوبة، الدنقة، طبل، مرزق، طبل، القصعة، النقرة، الباز" .. وغيرهم من الآلات الإيقاعية الأخرى. تعتمد الآلات الموسيقية بمختلف أنواعها في صدور أصواتها على دببات منتظمة تخرج من جسم تتم دببته وأهتزازه بطرق مختلفة، وإذا كانت هذه الدببات الناتجة صنيعة وغير مسموعة فإنها في هذه الحالة تحتاج إلى جسم آخر يقوم بتقوية وتخيم هذه الدببات لتصل إلى أذن السامعين وتصبح مسموعة بما فيه الكفاية.

6.4. الآلات الموسيقية المستعملة في الأغنية الليبية:

كان لدى الليبيين بشكل عام آلات موسيقية كثيرة ومختلفة، ولديهم عدد كبير من الموازين والآلات الإيقاعية، مما يدل على تميزهم، وتنقسم الآلات حسب المجموعات أو الأسر المتحددة في عناصر تكوين إلي:

أولاً: مجموعة آلات الإيقاعية: ومنها الطبل، والرق، والبندير، والنوبة، والنقر.

(4).عزيز الشوان، الموسيقا للجميع، المرجع السابق، ص 255 .

(5). أحمد الدريس الغازي، كتاب خاص بالثقافة الموسيقية، الطبعة الأولى، سنة (1987م)، ص 286 .

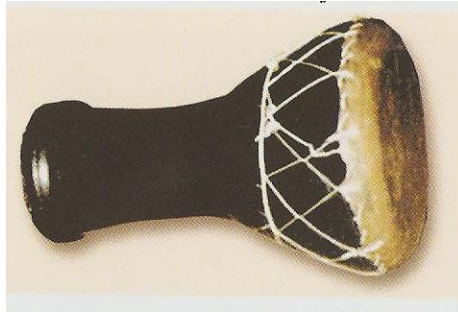
(6) ثرات الشعب، مرجع السابق ، ص 76 .

(7) سنوسي محمد، مدخل إلى المقام الليبي " دراسة في الأغنية الليبية "، المرجع السابق ، ص 41 .

ثانيا: أسرة آلات النفخ: ونذكر منها آلة الناي والغيتة.
ثالثا: أسرة الآلات الوترية: منها الكمنجة، العود، القانون.

1.6.4. آلة الدربوكة أو الطبلية:

وهي احد أنواع الطبول وهي عبارة عن جسم مصوت شكله أقرب إلي القدرح، يصنع من الفخار أو من جذوع الأشجار أو من المعدن، يشد عليها قطعة من الرق باستعمال نوع خاص من الغراء إلي جانب شبكة من الخيوط مهمتها ضبط الرق أثناء تركيبه. وهذه الآلة قديمة المنشأ ويكثر استعمالها في الموسيقى العربية والفارسية والتركية. كما يوجد نوع آخر من هذه الآلة تصنع من غطاء رقي مركب علي جذع شجرة⁽¹⁾ يشد بشبكة من الحبال لضبط الرق، وإعطاء الصوت المطلوب وتسمى هذه الآلة (الدبدحة) وتعتبر من الآلات المصاحبة للأفراح والمناسبات، ويكثر استعمالها في الجنوب الليبي.



آلة الدربوكة

2.6.4. آلة الرق:

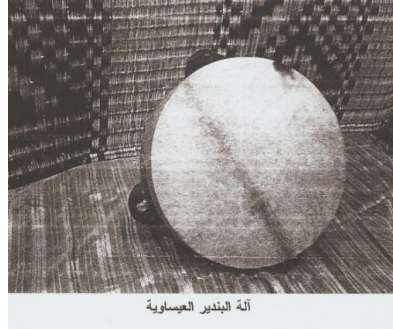
ويكون بنفس مواصفات البندير العيساوي إلا أنه اصغر في الحجم ويستعمل ضمن آلات التخت الشرقي. ويكون العزف علي البندير بطريقة الضرب، وتختص اليد اليمنى باستخراج صوت (دم)، واليد اليسرى تختص بصوت (تك).



آلة الرق

3.6.4. آلة البندير العيساوي: (1)

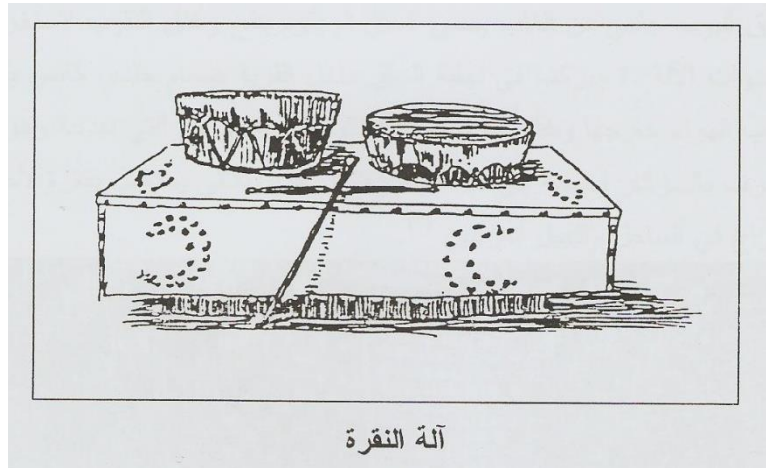
وهو بندير كبير مركب على إطاره الخشبي خلال ثقب مستطيلة مجموع من أزواج من قطع نحاسية (جلجل) لإضفاء الرنين علي الإيقاعات الصادرة من الرق المشدود علي هذه الآلة.



آلة البندير العيساوية

4.6.4. آلة النقرة: (1)

وتصنع من إناء معدني مجوف يشبه القدر مشدود على رق من جلد الماعز بواسطة شبكة من الحبال وتتكون من قطعتين إحداهما أكبر من الأخرى، ويستعمل العازف عصوين لاستخراج أصوات هذه الآلة في الضرب الضعيف فقط، ويستعمل مع آلتى النوبة والبندير وتكون مهمتها إضفاء كثير من الحليات والزخارف علي الإيقاعات الأساسية في نوبات المؤلف.



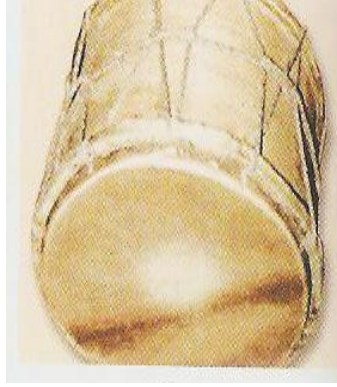
آلة النقرة

(1) عبدالله مختار السباعي، التراث التقليدي والشعبي، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام.

(1) نفس المصدر السابق ، ص 54.

5.6.4. آلة النوبة: (2)

وهي عبارة عن اسطوانة خشبية يتراوح قطرها بين 40-45 سنتمترًا يشد عليها وجهان من الرق يركبان علي إطار خشبي منفصل يتم شدّها بواسطة شبكة من الحبال- وتستعمل في حلقات الفن (الحضرة) في الطريقة العيساوي حيث تقوم بتوقيع الضروب القوية في الإيقاعات المستعملة في الحلقات المذكورة ، ويتم عزفها بعصوين الأولي علي الوجه الأمامي لاستخراج الضرب القوي، والثانية وهي أصغر علي الوجه الخلفي لاستخراج الضروب الضعيفة والزخارف، وتعزف النوبة وهي معلقة علي الجانب الأيسر للعازف الذي غالبا ما يكون واقفا أو ماشيا في بعض الأحيان.



آلة النوبة اللببية

6.6.4. آلة الناي:

وهو عبارة عن أنبوب مجوف من القصب أو من الخشب مفتوح الطرفين به ستة ثقوب، وأحيانا تسعة، ويتم العزف عليه بواسطة النفخ وتحريك الأصابع علي الثقوب لاستخراج الصوت، وهذه الآلة قديمة الأصول جدا وقد تكون من أقدم الآلات علي الإطلاق، وقد هذبت وحسنت كثيرا حتى صارت علي شكلها الحالي، وهي آلة مهمة في تكوين التخت الشرقي. (1)

(2) نفس المرجع السابق ، ص 61.

(1) جوزف فاخوري، العزف على الآلات الموسيقية، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ص 41.



آلة الناي

7.4. أسرة الآلات الوترية:

1.7.4. آلة القانون:

ترجع هذه في أصولها إلي اليونان، فهي آلة شرقية، وتعد من أهم الآلات الشرقية، وتسميتها (القانون) يعني القاعدة وهي تصنع من الخشب الذي يتخذ علي شكل (شبه منحرف) تقريبا، ويثبت به حوالي أربعة وعشرين وترًا، كل وتر ثلاثة أوتار مماثلة غلظة ودقة وطبقة، أي أن مجموع الأوتار في مجملها حوالي اثنين وسبعين وترًا، وتتباين غلظة ودقة بحسب ترتيبها وكل قرار نغمة له جوابه، وهي تطلق صوتين عند العزف عليها، فاليد اليمني تعزف الجواب، واليد اليسرى تعزف القرار، وبها (العُرب)⁽¹⁾ مثبتة بجانب حامل الأوتار، ويتم العزف علي الأوتار بواسطة خواتم حديدية تلبس في سبابة كل يد وينقر بها علي أوتار الآلة وبواسطتها يكتسب الصوت رنة متميزة، وهذه الآلة مهمة جدا، إذا لم تكن أهم آلة في تكوين التخت الشرقي.

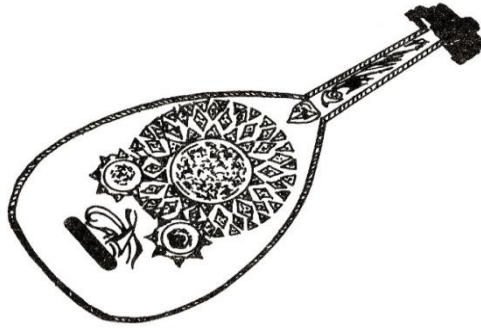


آلة قانون

(1) شارة عبدالله القاضي، رحلة ربع قرن من الفن الطرابلسي (1935-1960)، رسالة ماجستير غير منشورة، 2008.

2.7.4. آلة العود:

من أهم الآلات العربية، ويرجع تاريخ آلة العود إلى العهد (الأمك بن ادم) وقد استعملت في الممالك القديمة قبل الميلاد، ولا تزال مستمرة إلي يومنا هذا، وهو آلة رئيسية، وتختلف الروايات حول ظهور العود إلا أنه انتشر في العديد من الأنحاء حتى وصل أوروبا في عصر النهضة، غير أنه لم يتوافق مع موسيقاهم، علي الرغم من أنه قد ألفت له أجمل المتتابعات. (1) والمادريجالات. (2)



آلة العود

3.7.4. آلة الكمان

هو من فصيلة الآلات الوترية ذوات القوس، أصل الكمان الربابة التي حسنت علي مر العصور حتى صارت علي ما هي عليه حالياً، وهي آلة تصنع من خشب الصنوبر، بها أربع أوتار مفردة، أما قوسها الذي يستعمل في العزف علي أوتار فيصنع من شعر ذيل الحصان، ومنطقة هذه الآلة هي (سويرانو أول)، كما أنها تتسع إلي أربعة دواوين (من صول إلى صول)، ويتم العزف عليها بواسطة إمرار اليد اليمنى بالقوس علي الأوتار، وتحريك الأصابع في اليد اليسرى علي أوتار الكمان لاستخراج النغمات، ويمتاز صوت هذه الآلة بالعدوبة والدقة، وهي آلة مهمة جداً في تكوين التخت الشرقي.

(1) متتابعات: مجموعة رقصات.

(2) مادريجات: نوع من التأليف الموسيقي الذي تختص به أغاني الغزل اللطيف.



آلة الكمان

5. المؤسسات الثقافية والتعليمية المتخصصة في فنون الموسيقى العربية

1.5. معهد جمال الدين الميلادي للموسقى والمسرح:

إنشاء المركز بموجب القرار رقم(1970م) لسنة 1983م، الصادر عن اللجنة الشعبية العامة، وكان الهدف من إصداره هو الرفع من قيمة موسيقانا العربية، ودراسة أحوالها وأوضاعها في داخل وطننا الحبيب وخارجه على المستوى العربي، وقد أوكلت هذه المهمة الجليلة للفنان حسن العربي عريبي كأول رئيس للجنة الإدارية ومديرا عاما للمركز وعضوية كل من، عبدالرحمن قنيوه، مباركة عدالة، يوسف العالم، صبري الشريف، وقد أصدر أمين اللجنة الشعبية العامة سابقاً بقرار 293-2009 بتاريخ 2009/6/24، بتشكيل مجلس لإدارة المركز، الأستاذ عبدالرحمن قنيوه رئيساً، وعضواً كل من يوسف العالم، الدكتور، عبد الله السباعي، الدكتور، عبدالجليل البرعصي، يوسف حسن عريبي. وهو يحاول جاهداً بمعية مجلس الإدارة: أن يحقق كثيراً من أهدافه.⁽¹⁾

1. جمع وبحث ودراسة ونشر التراث الموسيقي في ليبيا، والتعريف به و أول الأنشطة بإدارة عبدالرحمن قنيوه، المشاركة الخارجية.

المعهد العالي لتقنيات الفنون.

معهد علي الشاعلية بمدین بنغازي.

المركز الوطني لبحوث ودراسات الموسيقى العربية.

2.5. المطربون العرب الذين احيوا حفلات داخل ليبيا:

أم كلثوم وعبد الحليم حافظ(مصر)، نجاه الصغيرة (مصر) عبد الحليم حافظ(مصر)، وديع الصافي (لبنان) فهد بنال(لبنان)، فضل شاکر(لبنان)، وائل كفوري (لبنان)، راغب علامة(لبنان)، نوال الزوغبي، باسكال مشعلان(لبنان)، وردة الجزائرية، نجاه الصغيرة، (مصر)، هاني شاکر(مصر)،سمير

(1) صوت الموسيقى، مجلة فصلية متخصصة تصدر عن المركز القومي لبحوث ودراسات الموسيقى العربية، العدد (صفر) السنة الأولى 1- 9- 2010. ص 8-9.

سعيد(المغرب)، مريم بنمير(المغرب)، نجاه عتابية(المغرب)، الشاب خالد،(المغرب)، فضل شاكر (مصر)، أنغام (مصر)، دكرى محمد(تونس)، لطيفة التونسية(تونس)، صافيه صادق(تونس)، عليا بلعيد(تونس)، إصلاح مصباح(تونس)، دكرى محمد (تونس) عليا التونسية(تونس) نعمة التونسية(تونس)، شوييلة راشد(تونس)، نجاه عطية (تونس)، لطفي ابوشناق(تونس) سوزان عطية (تونس) صابر الرباعي (تونس) أصلح مصباح (تونس) عليا بلعيد(تونس)، نبيه كراوالي(تونس)، عبد الله الرويشد (الكويت) حسين الجاسمي(الإمارات)، أصالة نصري،(سوريه)وغيرهم من المطربون العرب الذين احيوا حفلات داخل ليبيا.

الفصل الرابع

النتائج و التوصيات

النتائج:

- أستطاعت الأغنية الفولكلورية أن تؤثر على الحركة الغنائية المعاصرة.
1. أستطاعت الأغنية الفولكلورية أن تؤثر على الحركة الغنائية المعاصرة.
 2. أشد الأمم تعلقاً بغناء، وتأثراً به هي الأمة المرهفة الحس اليقظة النفس، المنتبهة الشاعر.
 3. عرف الغناء على أنه أبلغ الوسائل في تأدية الأدب الرفيع فهو المزاج العذب الفرات الذي يبثون به الأدب في النفوس.
 4. لقد جسد الفنان الليبي من خلال الموسيقى قدرته على إنشاء الألحان، وإستيعاب ما يمكن أن نسميه إلهام الإبداع، إضافة إلى وضوح تمكنه من التعبير عن الوجدان والعاطفة .
 5. لولا جودة الكثير من مادة الأغنية الشعبية وأصالتها، لما بقيت بين أيدينا إلى اليوم، نقوم بتوظيفها كيف نشاء ونستمع بها وقت ما نشاء أيضاً.
 6. الزواية الصوفية لها دورا في نشر الثقافة الموسيقية التراثية ومعرفة علوم الفنون التراثية من طقوس وفنون الزواية الصوفية المنتشرة في مدينة طرابلس.

التوصيات:

1. فلا بد للثقافة الغنائية من إن تدرس على أنها جزء من الثقافة الأدبية.
2. يجب أن نعرف الغناء على أنه أبلغ الوسائل في تأدية رسالة الأدب.
- 3.الاهتمام بالمعاهد والكلية المتخصصة مثل معهد جمال الدين الميلادي للموسيقى والمسرح والمعهد العالي لتقنيات الفنون، وكلية الفنون والإعلام.

4. إحياء المهرجانات الموسيقية والتراثية.

المراجع

1. عبدالحميد توفيق زكي، أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.
2. عزيز الشوّان، الموسيقى للجميع، الهيئة المصرية للكتاب، 1979م.
3. تيسير بن موسى، المجتمع العربي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب، 1988م.
4. فتحي عبدالهادي الصنفاوي، الإنسان والألحان، الهيئة العامة للكتاب، 1993م.
5. طرابلس في 100 عام.
6. صميم الشريف، الأغنية العربية، دمشق، 1981م.
7. د، سمير يحي جمال، تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.
8. د، سعدي ابراهيم الدراجي، زليتن، دراسة في العمارة الإسلامية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، 2003م.
9. المناهج والوسائل التربوية في الجماهيرية العظمى، النقطة الخامسة، (د-ع-ت).
10. محمد بوزية، أصول الموسيقى ومصطلحاتها، الحمامات، الطبعة الأولى، تونس 1999م.
11. عبدالحميد توفيق زكي، أجمل ما قرأت عن الموسيقى الشعبية، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص 76.
12. أ.د، نبيل شوره، قراءات في تاريخ الموسيقى العربية، دار النعمة للطباعة، 1197م.
13. د. مفتاح سويبي الفرجاني، تحليل الأنغام في ديوان المقام، دراسة تحليلية لمقامات الموسيقى العربية، منشورات، وزارة الثقافة والمجتمع المدني، الطبع الأولى، 2013م.
14. تيسير بن موسى، المجتمع العربي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب، 1988م.
15. د، محمود احمد الحفني، قسم، التاريخ، إبراهيم شفيق، قسم، التدوينات الموسيقية، تراثنا الموسيقي، الجزء الأول، (د، ت، ن).
16. د. محمود علي مكي، أدبيات المدائح النبوية، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1991م، ص 102.

17. محمد سعيد محمد الككلي، الأنماط الغنائية في منطقة الجُسفرة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، دراسة غير منتشرة، 2007م.
18. د. عبد الله السباعي، التقرير الوطني حول التربية الفنية في مراحل التعليم الأساسي والثانوي وحاجات تطوير المناهج والوسائل التربوية في الجماهيرية العظمى، النقطة الخامسة، (د-ع-ت).
19. د. على زيغور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم القطاع اللاوعي في الذات العربية، دار الأندلس، الطبعة الثانية، 1984م.
20. د. سليمان العطار، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1991م.
21. د. سمير يحيى الجمال، تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.
22. فتحي عبدالهادي الصنفاوى، الإنسان والألحان، الهيئة العامة للكتاب، 1993م.
23. فهد محمد عبدالله، آلات الموسيقى الشعبية واستخداماتها في اليمن، رسالة ماجستير، وزارة الثقافة أكاديمية الفنون المعهد العالي للموسيقى العربية، القاهرة، (1995م).
24. مدرسة الفنون والصنائع الإسلامية بمدينة طرابلس في مائة عام (1998-1989م).
25. على شعبان الأسطى، محلة ميزران الماضي والحاضر 1880م-1992م، دار الكتب الوطنية، بنغازي، الطبعة الأولى (2005م).
26. فرج عبدالرزاق العنترى، هذه هي الموسيقى، في النقد والتاريخ، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى (1958م).
27. محمد بوزية، أصول الموسيقى ومصطلحاتها، الحمامات، الطبعة الأولى، تونس (1999م).
28. أحمد الدريس الغازي، أستاذ بالمعهد البلدي الوطني للموسيقى، كتاب خاص بالثقافة الموسيقية، الطبعة الأولى، سنة (1987م).
29. د. نزار محمد غانم، خالد محمد القاسمي، أصالة الأغنية العربية بين اليمن والخليج، الطبعة الأولى، دار الثقافة العربية سنة (1991م).
30. د. صبحي أنور رشيد منشورات دار علاء الدين، طبعة الأولى، سنة (2000م).
31. سنوسي محمد، مدخل إلى المقام الليبي، طبعة الأولى، مركز العربي الدولي للأعلام، سنة (2007م).
32. عبد السلام ابراهيم قاديوه، أغنيات من بلادي، طبعة الثانية، منشورات مكتبة ليدي، بنغازي.

33. عزيز الشوان، الموسيقا للجميع، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة (1990م).
34. قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، الجزء الأول، الطبعة الأولى، مكتبة الدار العربية للكتاب، سنة (1993م).
35. محمد أحمد وريث، تراث الشعب، العدد الأول، تصدر عن التراث والفنون بالوزارة بالأعلام والثقافة، سنة (1990م).
36. محمد بودينة، الرقص والغناء في حضارات الشعوب، طبعة الأولى الشركة التونسية لنشر، سنة (1999م).
37. أجمد بوزيد الكنساني، أحواش الرقص والغناء الجماعي بسوس عادات وتقاليد، منشورات عكاد، (د،ت،ن).
38. الموسوعة الموسيقية، شركة المنصورة لطباعة، سنة (1987م).
39. موقع الانترنت: . Ar. Wikipedia . org \ wiki

الخاتمة

في نهاية هذا البحث المتواضع أود أن أكون قد وفقت في إنجاز ما يفيد القارئ، من معلومات مفيدة ولو بالشيء القليل، وكل ما أمله وأتمناه أن أكون قد أضفت شيء أو فكرة جديدة عن كيفية تعريف الأغنية الليبية الشعبية والمعاصرة وتوثيق الشعراء والملحنين والعازفين بمختلف الآلات، وكما أمل أيضا أن يكون هذا البحث محض الاهتمام والرعاية والتقدير.....