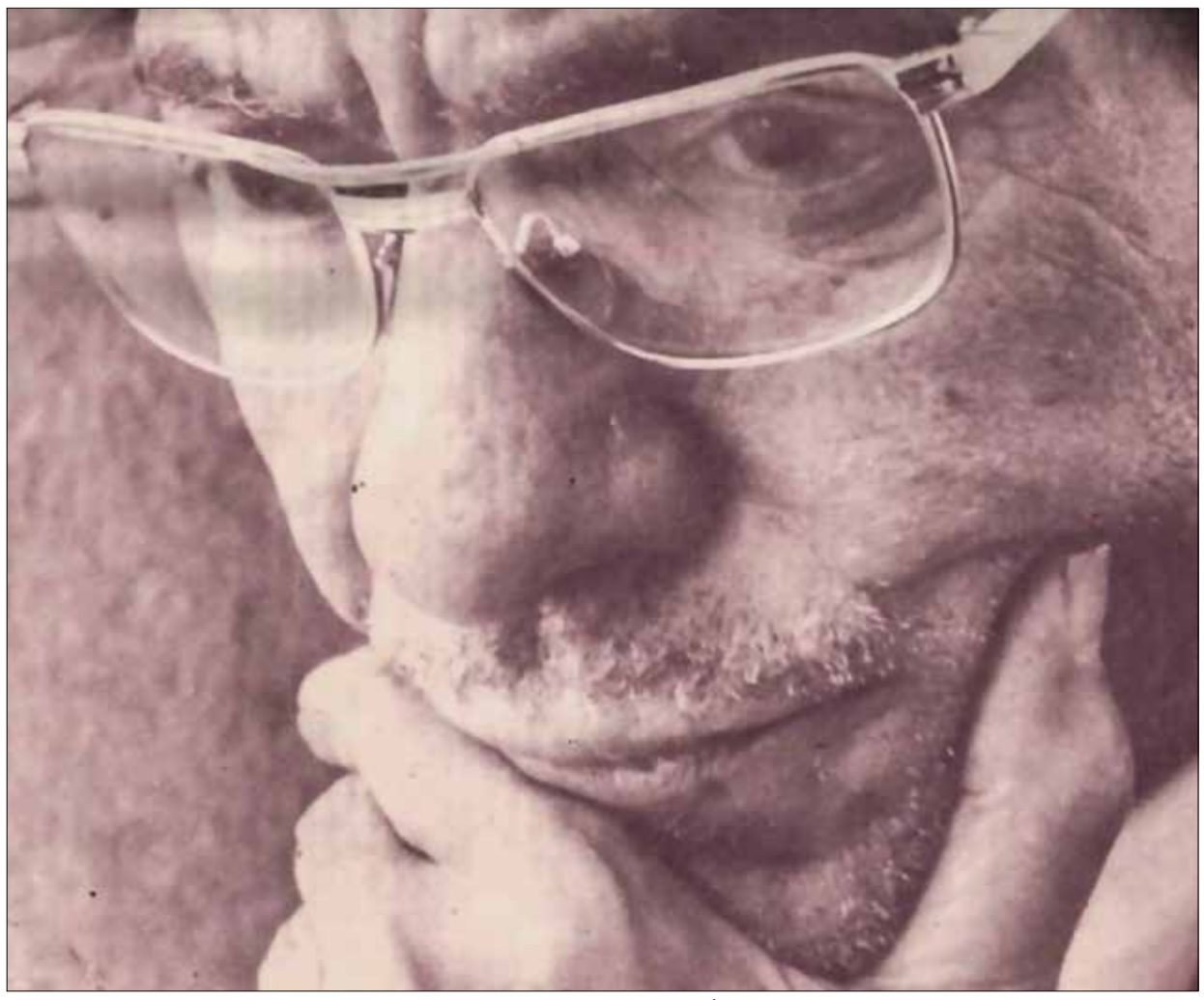
إشكال التصنيف المقامي

لإشكال التصنيف المقامي أثر سلبي على المستمع المتطلع إلى التثقيف الموسيقي، دون أن يدرك أن أكثر ما يستمع إليه لا يمثل المقام الذي قرأ اسمه في كتاب أو مقال، وأن معظم الأعمال الغنائية الحداثية لا تصلح كشاهد للتعريف بالمقام



ضمت أغنية «الأطلال» التي لحنها السنباطي انتقالات مقامية كثيرة (الرشيف)

أغانٍ بألف لون وكلمة واحدة

هيثم أبوزيد

بفعل التراكم، اكتظت الكتب الموسيقية والمقالات الفنية في الصحف والمواقع الإلكترونية بالأوصاف المقامية للأعمال الغنائية. ويجد القارئ كتباً وموسوعات ضخمة تمتلئ بالجداول التي تذكر الأغنية، وتاريخ إطلاقها واسم مؤلفها وملحنها، وأيضاً تذكر مقامها الموسيقي؛ فهذه قصيدة من النهاوند، وهذا منولوج من الراست، وتلك طقطوقة من البياتي. يلقى هذا النوع من الجداول رواجاً بين شباب الكتاب، والمشرفين على الصفحات الموسيقية في الصحف والمواقع العربية، باعتباره صادراً عن متخصصين في الشأن الموسيقي، هم الأقدر على التصدي لهذه المهمة. فالقارئ العادي يصيبه شيء من الانبهار، حين يجد الموضوع الصحافي، أو المقال الفني، مملوءاً بالمصطلحات الموسيقية، وأسماء المقامات والإيقاعات، ويشعر بأنه أمام كاتب مكين، محيط بأدواته، يمنحه معلومات مطمئنة موثوقة. لكن الحقيقة أن الأعمال الغنائية، منذ أوائل الأربعينيات، ولا سيما المطولات منها، تواجه إشكالات عميقة عندما نصرّ على نسبتها إلى مقام موسيقي محدد.

وفي التقاليد الموسيقية الموروثة والمستمرة، جرت العادة على نسبة العمل الموسيقي إلى مقام الاستهلال، فالأغنية تصنف باعتبارها من مقام الراست، إذا كان أولها من مقام الراست، وتصنّف من مقام الهزام، إذا كان بدؤها بالهزام، وأكثر الملحنين يحرصون على أن يكون الختام من نفس المقام أيضاً.

لكن هذه الطريقة تثير استفهاماً مشروعاً عن حجم التغيير المقامي بين الاستهلال والختام، وربما يكون مقبولاً أن ننسب العمل إلى مقام معين، إذا التزم هذا المقام في بدئه ونهايته، مع ضرورة أن يغلب المقام المختار على جسم اللحن، فلا يقل حضوره

> كيف ننسب لحناً إلى مقام لا نشعر به إلا في نحو 10% من اللحن؟

عن 80% مثلاً، أو 70%. لكن ماذا لو لم يكن ظهور المقام بهذا الوضوح؟ وكيف ننسب لحناً إلى مقام لا نشعر به إلا في نحو 10% من اللحن؟ وربما لم يستخدمه الملحن إلا في جملة استهلال قصيرة؟ قد يتضح الإشكال في الأعمال الغنائية التي يغلب عليها مقام أو أكثر من غير ما استهلت به، فنجدها منسوبة إلى السيكاه مثلاً، وحين نستمع إليها تظهر سيطرة مقام الراست أو النهاوند على ثلاثة أرباع العمل، فنكون كمن يصف بناء مكوناً من 20 طابقاً بأنه مبني من الطوب الأحمر لكون الطابق الأول كذلك، رغم أن 19 طابقاً قد بنيت من الحجر الأبيض، أو من الزجاج والألمنيوم.

ويمكننا أن نتوقف مع مثال شديد الوضوح في إظهاره لإشكال التصنيف المقامي، وهو قصيدة الأطلال، التي يجمع المستمعون والنقاد على تعظيمها، واعتبارها الذرى العليا في في مسيرة أم كلثوم، ومن أفخم ما لحنه رياض السنباطي، ومن أرفع ما عرفه قالب القصيدة الغنائية. فكل المصادر تجمع على تصنيف «الأطلال» باعتبارها من مقام «راحة الأرواح» وهو مقام يتكون من عقد سيكاه على دراجة العراق (سي نصف بيمول) ثم عقد حجاز على درجة الدوكاه، ثم عقد راست على درجة النوى.

وعند الاستماع إلى الأطلال، نجد أن السنباطي استهل مقدمته الموسيقية بجنس راست على درجة الدوكاه، أي أن الجملة الأولى في الاستهلال ليست من مقام راحة الأرواح. ثم تتوالى أجناس مقامات النهاوند والبياتي والحجاز والعراق، وصولاً إلى الاستقرار التام على درجة السي نصف بيمول، تمهيدا للغناء بما يعتبره المصنفون مقام راحة الأرواح.

هنا، نواجه إشكالاً آخر، يتمثل في الدخول إلى المقام من جنسه الأدنى «القرار»، وهو ما يخالف الطريقة المنهجية الموروثة في إظهار شخصية المقام، فراحة الأرواح من المقامات التي لا تستبين شخصيتها إلا بالدخول إليه من جنسه الأعلى، هبوطاً إلى جنس السيكاه على درجة العراق، وقد أشار كتاب «مؤتمر الموسيقى العربية» إلى هذه المسألة الدقيقة، فقال عند شرحه لـ«راحة الأرواح»: «يبدأ العمل فيه بإظهار العقد الثاني، أي حجاز على الدوكاه». ولعل طريقة كتاب «المؤتمر» ومذهبه في الشرح، توضح بجلاء سبب الالتباس والخلط بين مقام راحة الأرواح، والهزام المصور من على درجة العراق، وبين جسامة الخطأ الشائع الذي يعتبر «راحة الأرواح»، هو نفسه مقام الهزام مخفوضاً درجتين ونصفاً.

في الأطلال، يبدأ الغناء مرسلاً، حتى قوله: أين في عينيك ذياك البريق، ليدخل الإيقاع متزامناً مع لازمة موسيقية تترتب فيها مقامات الكرد ثم البياتي ثم الصبا، ومنه يكون الغناء: يا حبيباً زرت يوماً أيكه. وفي التمهيد للمقطع التالي، تتصاعد ضربات الوتريات، مع جمل من النهاوند، لتنطلق به جملة «أعطني حريتي أطلق يديا»، وعند «وما أبقى عليا» يتحول اللحن إلى الراست، حتى نهاية المقطع. بعد ذلك تأتي لازمة من السوزناك ثم الراست، تمهد لغناء مقطع «أين من عيني حبيب»، ويكرر اللحن اللازمة قبل أن يعود السنباطي مرة ثانية إلى الإرسال، ويعزف القانون مقدمة تنتهي إلى مقام الكرد، تمهيداً لغناء «أين مني مجلس أنت به»، ومنها إلى الراست في جملة «ومن الشوق رسول بيننا.. ونديم قدم الكاس لنا»، ثم تكرر الجملة، مع تحويل إلى الهزام في لفظة «لنا» حيث يتوقف اللحن بطريقة التعليق، مدة ثانية أو ثانيتين، قبل إطلاق عبارة «هل رأى الحب سكارى» فتكون هذه أول عودة إلى الهزام. ثم يعاد اللحن بنفس الأسلوب، مع تغيير لفظة «سكارى» من الهزام إلى البياتي. تعاد اللازمة الموسيقية، ثم يتوقف الإيقاع، ويرجع اللحن إلى الإرسال، بمحاورة بين الآلات تنتهي إلى النهاوند، ومنه يدخل الغناء «وانتبهنا بعدما زال الرحيق»، ثم يدخل الحجاز مع عبارة «يقظة طاحت بأحلام الكرى»، ومنه إلى البياتي في «وإذا النور نذير طالع».

تمهيداً للختام الدرامي، يرجع الإيقاع، ويعود اللحن إلى «راحة الأرواح» أو الهزام المخفوض كما هو شائع ويدخل الغناء: «يا حبيبي كل شيء بقضاء»، وصولاً إلى القفلة النهائية من جواب المقام. وهنا، يحق للمستمع والباحث والدارس، أن يتساءل: لم تصنف قصيدة طويلة، حَوَت كل هذا الثراء النغمي، ضمن ألحان مقام راحة الأرواح، الذي شكل نسبة محدودة من جسم اللحن؟ ما يسري على الأطلال، يسري على كثير غيرها من الأعمال الغنائية المطولة، ولا سيما في قالبي القصيدة والمنولوج، ويمكن أن يتذكر المستمع هنا عملاً طربياً شهيراً هو منولوج أهل الهوى يا ليل، الذي غنته أم كلثوم من ألحان الشيخ زكريا أحمد. ولأن استهلاله من مقام النهاوند، صُنف تحت هذا المقام، وعند الاستماع لا يجد المتلقي فيه من النهاوند إلا المطلع.

الموشّح

ربما كان «الموشح» من أقل القوالب الغنائية عرضة لقضية إشكال التصنيف المقامي؛ فأكثر الموشحات يمكن ردها إلى مقام واحد يهيمن عليها، أو يغلب على أجزائها، كما أن التغيير المقامي في الموشح لا يكون كبيراً، وغالباً ما يكون إلى مقام واحد فقط.. لهذه الأسباب، بقيت الموشحات باعتبارها أفضل النماذج عن الحاجة إلى استدعاء الشواهد التلحينية على المقامات العربية.

أخبار

تنطلق فعاليات **مهرجان القاهرة الدولي للجاز**، في 13 نوفمبر/ تشرين الثاني الجاري. تسع دول أجنبية تشارك في المهرجان، إلى جانب مصر، وهي: الدنمارك، وهولندا، وإيطاليا، والمجر، وسويسرا، ورومانيا، والبرتغال، وكرواتيا، وتشيلي.

تتواصل فعاليات **مهرجان وموتمر الموسيقى العربية**، اليوم، مع عروض عدة، أبرزها حفل صولو عود للفنان محسن إبراهيم، وعرض للفنان العراقي همام إبراهيم بقيادة المايسترو، حازم القصبجي، وتُختتم العروض بحفل للفنان وائل جسار (الصورة).

أعلن **مترو المدينة**، البيروتي، أول من أمس، معاودة إغلاق أبوابه من جديد، والتوقف عن تقديم العروض الغنائية والموسيقية والمسرحية الحية، بسبب تجدّد انتشار فيروس كورونا في لبنان، مع الإشارة إلى تقديم عروض بديلة افتراضية.

يطلق المغني البريطاني **بول مكارتني** ألبوم «مكارتني 3» في 11 ديسمبر/ كانون الأول، ويضم مجموعة جديدة من الأغاني التي كتبها وأداها وأنتجها العضو السابق في فريق «بيتلز»، بعد 50 عاماً من أول ألبوم منفرد له.

بدعوة من مجموعة **الارمستو فيروت**، صعد موسيقيون من فرق عدّة، أبرزها أوركسترا ميونخ الفلهارمونية وأوبرا ميونيخ وأوركسترا ستاتسكابيلي في برلين، إلى المسرح، ولكن بدلاً من تقديم حفلة موسيقية جرياً على عادتهم، لزموا الصمت في صالة فارغة.

فرقة Gorillaz
الأرض التي لا تغيب عنها الشمس

عمر بقبوق

تلازم الثيمة الموسيقية القصيرة «Song Machine Theme Tune»، التي طرحتها Gorillaz قبل أشهر، معظم أغاني ألبوم الجديد، Song Machine، Season One: Strange Timez؛ إذ إن نغماتها الإلكترونية الشبيهة بموسيقى ألعاب الفيديو في الثمانينيات تشكل المقطع الافتتاحي لجميع الأغاني. ومنها تنتقل إلى أنماط موسيقية مختلفة تعتمد بالغالب على موسيقى إلكترونية أكثر حداثوية، ولا يفصل بينها سوى لحظات من الصمت. وبفضل تقنيات الواقع المعزز، التي تستخدمها بجميع الأغاني أيضاً، تتمكن شخصيات Gorillaz الافتراضية من اقتحام أجواء نجوم ومغنين آخرين، لتقدم أغاني جماعية ليس لها شبيه في مجمل مسيرة الفرقة. وفي الأغنية الثانية، «The Valley Of The Pagans»، التي يشارك بها بيك، تستخدم Gorillaz الصور النمطية المستهلكة بالسينما عن آلية عمل آلة الزمن لتنتقل شخصياتها إلى فضاء ألعاب الفيديو مجدداً، لنجدها داخل سيارة تتنقل بشوارع مدينة افتراضية، على غرار ما يحدث بلعبة «GTA»، وتتصل بالمغني بيك من خلال شاشة جهاز موبايل بزاوية الشاشة، يظهر بها بيك وكأنه من يحرك اللعبة، بأسلوب عرض شبيه بفيديوهات «يوتيوب» التي يبثها الغيمرز. لتبني من خلال هذه الأشكال المتعددة علاقة معقدة، لا تزيدها الكلمات سوى غرابة؛ إذ يرد في الأغنية: «أهلاً بك في الأرض التي لا تغيب عنها الشمس؛ حيث تذبل الأزهار ليبقى المستقبل مشرقاً. كل الزواحف على الطرق السريعة ستشعر بأنها بحالة جيدة. الرحلة باتجاه واحد، للعود إلى هوليوود الغربية. دعونا نذهب». وكأن المستقبل المتخيل الذي نتوق لإيجاد السبل للوصول إليه هو مستقبل شبيه بعوالم ألعاب الفيديو الجامدة التي نمر بها للمرح فقط، والطريق البلاستيكي المبسط الذي حدد مساره الإجباري بدقة لن يقود سوى للمتعة؛ لتقدم الأغنية صورة سوداوية عن المستقبل ضمن المنظار الأكثر ابتهاجاً وإشراقاً.

> تقدم بعض أغاني العمل صورة سوداوية عن مستقبل العالم

ومع اختلاف الشركاء تتبدّل بنية الموسيقى بشكل كامل، ففي الأغنية الثالثة «The Lost Chord»، التي يشارك بها لي جون، تشعر بأن الرومانسية تتمكن من كسر القيود التي تفرضها الموسيقى الإلكترونية نسبياً، ولكن ذلك لا يتحقق بشكل تام، فيرد بالأغنية: «الموسيقى عالقة في ذهني»، وكأن تجاوز الإيقاع الميكانيكي بالحياة هو أمر لم يعد يسيراً، وأن الوتر المفقود الذي يبحثون عنه معاً هو الرومانسية. ومع الأغنية الرابعة «Pac-Man» التي يشارك بها سكول بوي كيو، تصل Gorillaz إلى ذروة إبداعها؛ فالشخصيات الحقيقية والافتراضية التي تقف أمام ماكينات ألعاب الفيديو التجارية، تنصهر معاً في بوتقة واحدة لتنعدم الحدود بين الواقع والخيال. ومع الإيقاع الإلكتروني الساحر، ترد Gorillaz: «يمكنك استعارة يدي وإخباري بأنني لست هنا. أنا باك-مان مجنون يعيش في عالم مسطح، وفي كل مكان أذهب إليه لا أعرف أيّن أكون. أنا أضغط الأزرار، أنا أشعر بالتوتر». ولا يزيد مقطع الراب الذي يغنيه سكول بوي كيو الأغنية سوى سحر، ويرد فيه: «كيف أثق بالحقيقة.. لقد حطمت معتقداتي لأخرج من قوقعتي.. لقد مت وما زلت حياً».

وفي الأغنية الخامسة «Chalk Tablet Towers»، تعود Gorillaz إلى الفضاء، من حيث بدأت، برحلة تبدو أكثر اقتراناً بالطبيعة وانفلاتاً منها؛ لتبدو تلك المسافات الفاصلة بين لحظات الذروة والتي نقضي بها معظم أوقاتنا هي مسافات حتمية؛ فيرد بالأغنية: «غادرت ربيعاً إلى نجمٍ بعيد، لكن لم أستطع العودة».

غادرت ربيعاً إلى نجمٍ بعيد، لكن لم استطع العودة (Getty)