دراسة لفن الخماري وأنواعة في الكويت في النصف الأول من القرن العشرين

أ.م.د/ فالح عوض المطيري

استاذ مشارك وعميد المعهد العالي للفنون الموسيقية دولة الكويت

المجلة العلمية المحكمة لدراسات وبحوث التربية النوعية

المجلد العاشر – العدد الرابع – مسلسل العدد (٢٦) – أكتوبر ٢٠٢٤م

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٤٢٧٤ لسنة ٢٠١٦

ISSN-Print: 2356-8690 ISSN-Online: 2974-4423

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jsezu.journals.ekb.eg

البريد الإلكتروني للمجلة E-mail JSROSE@foe.zu.edu.eg

دراسة لفن الخماري وأنواعة في الكويت في النصف الأول من القرن العشرين

أ.م.د/ فالح عوض المطيري

استاذ مشارك وعميد المعهد العالي للفنون الموسيقية دولة الكويت

تاريخ الرفع ٢٧-٨-٢٠٢٤م **تاريخ المراجعة ١٢-٩-٢٠٢٤م**

تاريخ التحكيم ١٠-٩-٢٠٢٤م **تاريخ النشر ٧-١٠-٢٠٢٤م**

ملخص البحث

ومن خصائص الغناء الشعبي هيمنة اللهجة المحلية التي تعكس الطابع البيئي الذي تُبعث منه الأغنية ، فمن خلال الإستماع للأغاني الشعبية في الوطن العربي نستطيع أن نحدد البقعة الجغرافية التابعة منها تلك الأغاني ، وذلك من خلال سيطرة اللهجة المحلية عليها ، تلك اللهجة التي تعتبر بمثابة تكوين للأغنية الشعبية والتي تستمد منها ألحانها وإيقاعاتها الشعبية ، ولاشك أن هناك علاقة وثيقة بين اللحن والكلمات ، وأنه من الصعب أن نعرف معنى الإيقاع واللحن عندما ينفصلان عن الكلمات أو لا يرتبطان بالرقص ، فاللحن بالنسبة للمغني أحد العناصر الرئيسية التي يؤثر بها في مستمعيه.

ينقسم البحث إلى جزئين

الجزء النظري ويشمل

-الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث

- اغاني الحضر

- فنون الخماري

-فنون الخماري وأنواعها

الجزء التطبيقي ويشمل

-تحليل عينة البحث من فنون الخماري

-يابويوسف

- شراي

واختتم البحث بالنتائج والتوصيات والمقترحات ثم قائمة المراجف وملخص البحث .

A study of Khamri art and its types in Kuwait in the first half of the twentieth century

Abstract:

One of the characteristics of popular singing is the dominance of the local dialect, which reflects the environmental character from which the song is messed up. By listening to popular songs in the Arab world, we can determine the geographical area that these songs belong to, through

the control of the local dialect over it. That dialect is considered as a formation of the popular song, which Its popular melodies and rhythms are derived from it, and there is no doubt that there is a close relationship between melody and words, and it is difficult to know the meaning of rhythm and melody when they are separated from the words or are not related to the dance.

Theoretical part include:

- Previous studies related to the research topic Urban songs Khumari
- arts Khumari arts and its types

The applied part includes

- Analysis of the research sample of Al-Khamari Arts
- (Ya bu yousef)
- (Sharay)

The research concluded with the results, recommendations and suggestions, then a list of references and a summary of the research

مقدمة:

تتسم الأغنية الشعبية على مستوى العالم بأنها تعبر عن روح الجماعة وتعاضدهم وتماسكهم الإجتماعي ، ويُلاحظ إعتماد أغلب الشعوب التي تعيش على الفطرة في الغناء الشعبي على خاصية الجماعة ، فنجد أغاني النساء ترتبط بالمشاركة الجماعية ، وكذلك أغاني الرجال وأغاني الأطفال ، حيث يثري التكوين الجماعي الغناء بأسلوب نغمي يشارك فيه مجموعة من البشر ، فيضفي عليه ألواناً لحنية مميزة يعكس روح التعاون والترابط في المجتمعات ، سواء في العمل أم في الأفراح أو غير ذلك .

ومن خصائص الغناء الشعبي هيمنة اللهجة المحلية التي تعكس الطابع البيئي الذي تُبعث منه الأغنية ، فمن خلال الإستماع للأغاني الشعبية في الوطن العربي نستطيع أن نحدد البقعة الجغرافية التابعة منها تلك الأغاني ، وذلك من خلال سيطرة اللهجة المحلية عليها ، تلك اللهجة التي تعتبر بمثابة تكوين للأغنية الشعبية والتي تستمد منها ألحانها وإيقاعاتها الشعبية ، ولاشك أن هناك علاقة وثيقة بين اللحن والكلمات ، وأنه من الصعب أن نعرف معنى الإيقاع واللحن عندما ينفصلان عن الكلمات أو لا يرتبطان بالرقص ، فاللحن بالنسبة للمغني أحد العناصر الرئيسية التي يؤثر بها في مستمعيه ، على الرغم من أن النص الشعري هو الذي يحتل المكانة الأولى من إهتمامه وعنايته [١] .

(١) أحمد البشر : مقالات عن الكويت ، مطبعة الأمل ، بيروت ، ١٩٦٦م ، ص ٩٠ .

والمغني الشعبي خبير في أن يمزج اللحن بالنص الشعري وأن يجعل مستمعيه لا يحسون على الإطلاق بأي نوع من الإختلاف بين النص واللحن ، وأن يُعطي كلا من الجانبين حقه من الغنائية والبُعد عن الإفتعال والتصنع ، ويحرص المغني عادة على نطق الكلمات نطقاً صحيحاً وواضحاً ، وهو إلى جانب ذلك يدرك تماماً معناها وما تحمله من دلالات [٢].

مشكلة البحث

إذا كان الغناء في البادية وعند الحضر هو من أكثر الفنون تعبيرا عن الحياة الإجتماعية القديمة في الكويت ، فإن التغير الإقتصادى نحو إقتصاد النفط ، ودخول الحقبة الإقتصادية المعاصرة قد أفضي إلى أهمال شديد لهذه الأنماط الموسيقية الأصيلة . وقد غدت هذه القوالب الغنائية عرضة للتساقط والنسيان ، وكان على الباحث أن يقف أمام الأمر وقفة البحث العلمي الذي يمد يد الجمع ، الفحص والتصنيف .

أهداف البحث

١- التعرف على أنواع أغاني الفنون عند الحضر في الكويت في النصف الأول من القرن العشرين من خلال الدراسة التحليلة لبعض من أنواعهما .

٢- التعرف على أغاني الخماري في الكويت في النصف الأول من القرن العشرين ، وذلك للوصول إلى أهم الخصائص التي تتميز بها هذه الفنون وإقترابا من هدف إحياء هذا التراث والتأثر به .

أهمية البحث

من خلال تحقيق الأهداف السابقة يمكن التعرف على أنواع أغاني الخماري وأغاني الحضر في الكويت في النصف الأول من القرن العشرين من خلال الدراسة التحليلية لبعض من أنواعهما ، وذلك للوصول إلى أهم الخصائص التي تتميز بها هذه الفنون وإقترابا من هدف إحياء هذا التراث والتأثر به، وذلك محاولة من الباحث في دراسة تفيد الدارسين والمهتمين بالأمر.

أسئلة البحث

١. ما هي أنواع أغاني الخماري في الكويت في النصف الأول من القرن العشرين؟

٢. ما هي أوجه التشابه الإختلاف في أغاني الخماري في الكويت في النصف الأول من القرن العشرين ؟

إجراءات البحث

أ. منهج البحث : المنهج الوصفي (تحليل محتوى) .

(٢) أحمد علي مرسي : الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها ، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٨٣م ، ص ١٥١ .

ب. عينة البحث : بعض من أغاني الخماري في الكويت في النصف الأول من القرن العشرين .

- اغنية من الخماري : (يابويوسف)
- اغنية من الخماري: (شراي)

حدود البحث

أغاني من فنون الخماري في الكويت في النصف الأول من القرن العشرين .

أدوات البحث

١- المدونات الموسيقية الخاصة بعينة البحث .

٢- التسجيلات الصوتية والمرئية .

٣- الكتب والمراجع العلمية .

٤- المقابلات الشخصية .

٥- استمارة تحليل محتوى .

اولا: الإطار النظري:

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث

الدراسة الأولى بعنوان

الأغاني الكويتية أنواعُها وأساليبُها (*)

هدفت الدراسة إلى إلقاء الضوء على الأغاني الكويتية مع تتبع أنواعُها وأساليبُها، وقد أفرد الباحث فصلاً كاملاً للغناء البحري بأنواعه المختلفة، وقد تناول الباحث تقسيم ألوان الغناء في الكويت إلى ثلاثة أنواع رئيسية وهي الغناء البدوي والبحري والمدني، كما استعرض الباحث الآلات الإيقاعية والموسيقية المستخدمة في الكويت بأنواع الأغاني المختلفة، اتبعت الدراسة المنهج الوصفي، وأسفرت النتائج عن أن التراث الموسيقي الكويتي غني ومتنوع ويحتوي على أنواع شتّى من الفنون العريقة والأصيلة وهو يعكس مرآة شعب وتاريخ أمة وحضارة منطقة، لذلك وجب علينا جميعاً الاهتمام بهذا التراث والعناية به وكشف كلّ مكنوناته وإيضاح كل معامله وتسليط الضوء على كنوزه ليبقى لنا ولأبنائنا سجلاً يحوي بين دفتيه حضارة وتاريخاً وفكراً وعالماً موسيقياً متكاملاً ننهل منه مدى الدهر.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الحالي في استعرضها أغاني البحر وخاصة الفنون البحرية، وتختلف في اهتمام البحث الحالي بفن الحدادي وأنواعه المختلفة.

(*) محمد سالم الخلف: الأغاني الكويتية أنواعُها وأساليبُها، رسالة ماجستير، كلية الموسيقى، جامعة الروح القدس، الكسليك، لبنان، ٢٠٠٣.

الدراسة الثانية بعنوان_ مقارنة لفنون أغاني البادية والبحر في الكويت – سلمان حسن محمد أحمد البلوشي ، رسالة دكتوراه ، المعهد العالي للموسيقي (الكونسيرفتوار)، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٧م .

تناول الباحث نماذج من أغاني البادية والبحر مع تدوينها وتحليليها لمعرفة أصولها اللحنية والشعرية ، وفسر مفاهيم وأهداف ومناسبات هذه النماذج وقام برصد أوجه التشابه والإختلاف ، وأوجه الترابط بينهما ، كما كان يهدف بالكشف عن خصائص فنون البادية وفنون البحر إلى المحافظة علي هذه الفنون ، وجعلها مادة فنية ميسرة في تناول الباحث والمؤلف الموسيقي في الكويت .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث المنهج المستخدم وهو دراسة مقارنة بين أغاني البادية وأغاني البحر في الكويت ، وتختلف من حيث تناول الباحث دراسة بعض أغاني الحضر وإبراز أوجه التشابه والاختلاف فيما بينهما .

أغاني الحضر

هي جميع الأغاني الشعبية التي يؤديها أهل الحضر في مختلف إحتفالاتهم ومناسباتهم الخاصة منها والعامة ، وتصاحب أغاني الحضر آلات موسيقية متنوعة مثل آلة العود والطنبورة بالإضافة إلى آلات إيقاعية مثل الطبل البحري والطار والمرواس ، وتنقسم أغاني الحضر إلى خمسة أنواع (الأغاني الدينية – أغاني المناسبات – أغاني التجمعات الموسمية – فنون السامري – فنون الخماري)

فنون الخماري

فنون الخماري هي لون من ألوان الغناء الشعبي المعروف في بعض دول الخليج ، سيما في الكويت والبحرين ، وقد يُطلق على هذا اللون من الغناء لفظ الفنون فقط ومفرده فن ، وقد يُطلق عليه أيضاً لفظ الخماريات جمع خماري ، كذلك يُقال عنه أحياناً اللعبونيات نسبة إلى " ابن لعبون " ، ويقول البعض إن التسمية جاءت نسبة إلى الخمار الذي يرتديه الراقص أو الراقصة أثناء أداء الخمار ، وتتميز قصائد الخماري بأنها تحتوي على معاني غزلية رفيعة عذرية المعاني ، وتُنظم من الشعر النبطي الراقي الذي لا ينظمه سوى شعراء نبط بالإضافة إلى علية القوم من الأمراء[١] .

وتخصص في أداء غناء الخماري قلة من المغنين المجيدين والنهامين ، حيث يصعب أداؤه على العامة من المغنين ، إذ يتطلب غناء الخماري المعرفة التامة بأداء النغمات ومداخل

(١) غنام الديكان : مرجع سابق ، ص ٣٠٩ .

ومخارج الألفاظ ، والتمكن من أداء الحليات الغنائية ، والتصرف في غناء الجمل في حدود الإيقاع ، لإبراز اللحن ومعاني الكلام في صورة جمالية تبعث على التطريب ، وللخماري نوعان أساسيان يختلف كل منهما عن الآخر بإختلاف الإيقاع المستخدم :

فنون الخماري رباعية الإيقاع :

فن خماري وانواعها

وهو الخماري بصورته العامة الشائعة بهذا الاسم ، والذي يرجع تسميته نسبة للخمار الذي ترتديه الراقصة ، [١]

فن خماري بحري

وقد أضيف له (اجرحان) موال بحري يردده النهام فتشاركه البحارة بردود معينة .

فن خماري بصري

ونصه باللهجة العراقية ومن الجائز أن يكون اللحن كذلك ، وقد أدخلته بعض الفرق النسائية على قالب الخماري بعد الإضافات عليه ليصبح ضمن الخماري ، علماً بأن الفنان " جوهر اللجاوي " إشتهر بكثير من ألحانه من نصوص عراقية قديمة .

فن خماري سوداني

وهذا هو الاسم الشائع لمجموعة من الألحان التي تؤدى على إيقاع الخماري ، يرددها المغني فتشاركه مجموعة الكورال بعبارة (يا كريم ياهو) وهي ترديدة خاصة ترددها المجموعة بعد نهاية آخر المذهب (المطلع) ، فيقوم المغني بأداء الموال مصاحباً بالإيقاعات ومجموعة الكورال في مصاحبة بوليفونية .

فن خماري اشبيثي

وهو فن من الفنون البحرية تغنيه المجموعة بعد نهاية لحن السنكني مباشرة ويُضاف له إيقاعات أخرى عما قبل .

فن خماري عدساني

وهو أغنية بحرية مكونة من ثلاث ألوان غنائية (اجرحان – تنزيلة – نهمة) ، ويعتبر من الفنون الغنائية البحرية التي تتميز بالطابع الديني .

فن خماري عدساني بحري

وهو أيضاً أغنية بحرية مكونة من ثلاثة ألوان غنائية قريبة في المضمون من فن الخماري العدساني إلا أنها مختلفة في الإيقاع .

---

(١) غنام الديكان : الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية ، الجزء الأول ، مرجع سابق ، ص ٣٢٨ .

فن خماري عُربي (بحريني)

هو أحد فروع الفن الخماري الرباعي وإيقاعه لا يستخدم في الكويت من قبل مرددیه، أما اللحن فهو يردد في الكويت بإيقاع الخماري الرباعي .

فنون الخماري سداسية الإيقاع :

هي فنون ذات الموازين الإيقاعية السداسية وذات الجمل الإيقاعية المتعددة في وقت واحد ، حيث يدون الإيقاع الواحد على أكثر من خط إيقاعي ويكون في ميزان ٤/٦

وإن كانت ألوان فنون الخماري السداسية تختلف إيقاعاتها عن الآخر من حيث الضغوط الإيقاعية ، إلا أنها تجتمع في ميزان واحد وهو ميزان ٤/٦ ، ومن أنواع فنون الخماري السداسية [١] :

فن حساوي

هو غناء بين مطرب ومجموعة تشاركه في ردود المذهب ، ويؤدي المطرب المذهب وتردده المجموعة من بعده ثم ينتقل إلى غناء الشطرات المتبقية ولا تزيد في الغالب الجملة اللحنية في فن الحساوي عن جملتين غنائيتين ، ويصاحبه عادتاً إيقاع المرواس فقط ،

فن ردادي

هو فن ردادي ويُعتبر أحد فنون الخماري السداسية ، وأخذ هذه التسمية لكثرة مشاركة المجموعة بالردود أثناء الغناء ، ويكون لحنه من جلمتين غنائيتين ، ويُصاغ في ميزان ٤/٦

فن زبيري

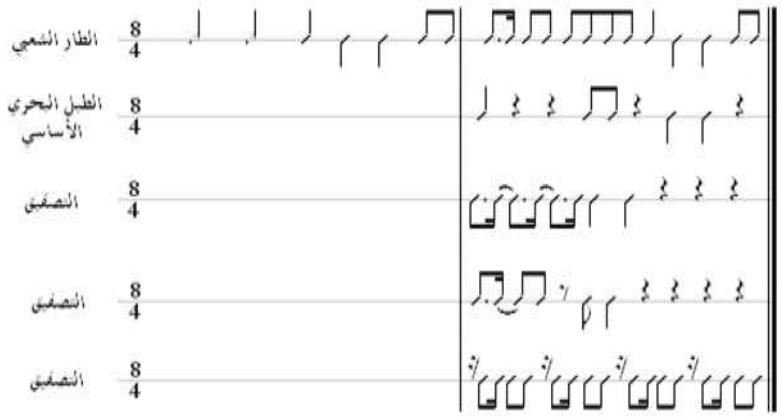
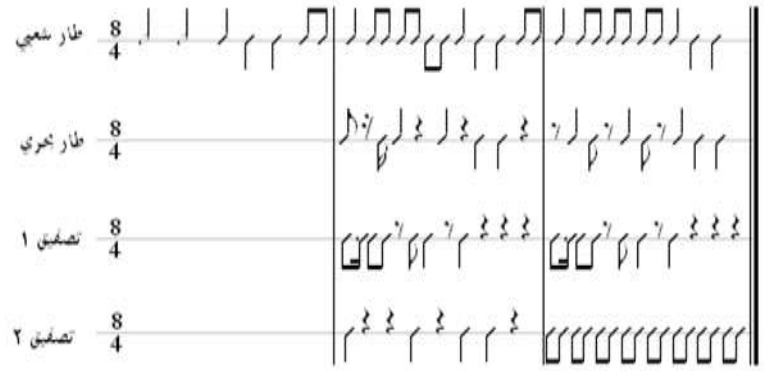
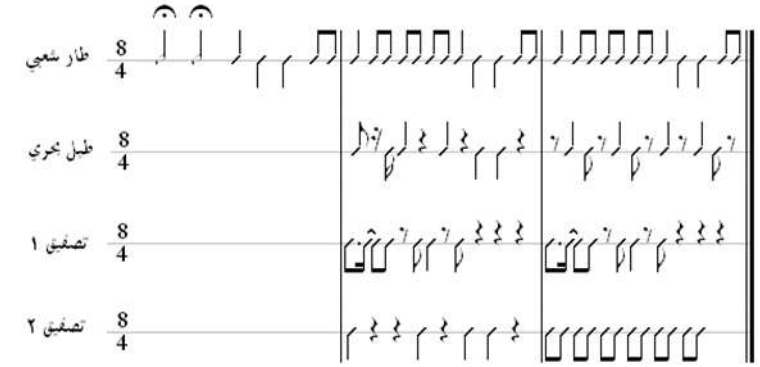
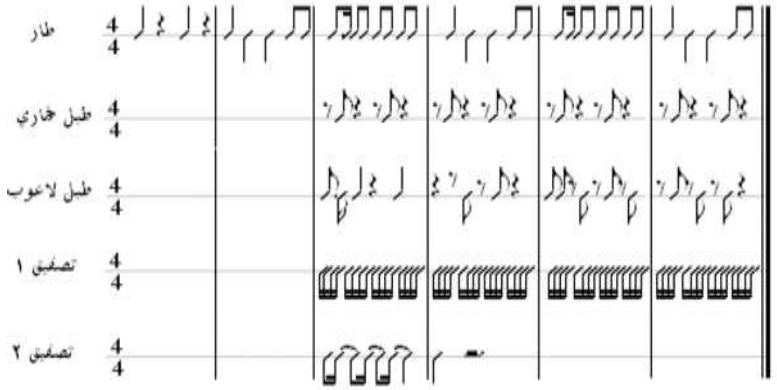
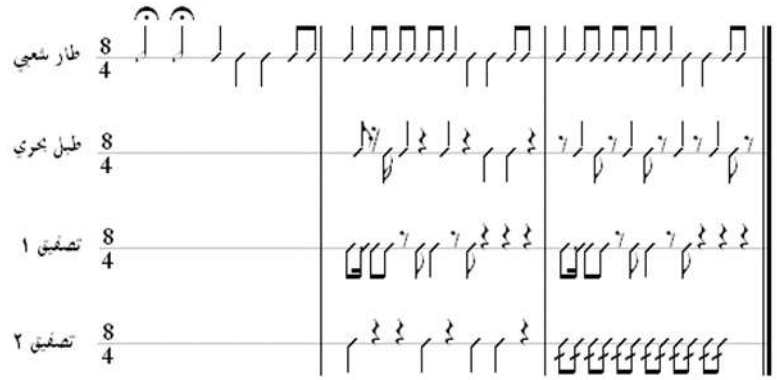
لعل هذه التسمية مرتبطة ببحر الشعر الشعبي أو اللحن الذي شاع به الفن الزبيري أو مرتبطة بالإيقاع التابع لمجموعة الفنون ، ويميل غنائه إلى الحزن ، ويؤديه قلة من المغنين حيث لا يتقن أدائه إلا المتمكن من ضغوط إيقاعه ، حيث يؤدي المغني المذهب بشطرتي القصيدة ، ثم يقفل بكلمة (آه – ويلاه) وتردد المجموعة من بعده المذهب ويُصاغ بلحن واحد مكون من جملتين غنائيتين ، ويُصاغ في ميزان ٤/٦

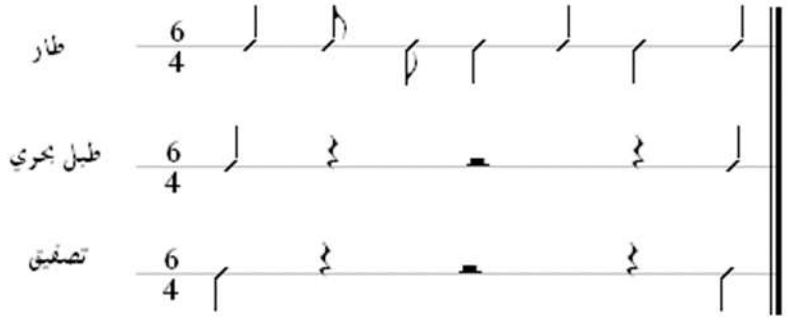
فن لعبوني

جاءت تسميته نسبة إلى " محمد بن حمد بن لعبون " وهوأحد الشعراء والملحنين المبدعين الذي تغنى بألحان من الألحان القديمة بعد تطويرها ، ويُعتبر ابن لعبون مبدع ومطور لأوزان الشعر الغنائي والألحان في شبه الجزيرة العربية وخاصة فن الخماري حيث ينسب إليه الكثير منها .

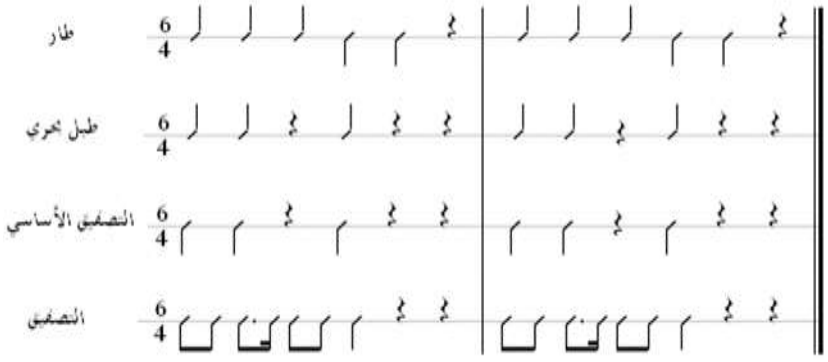
فن نجدي

هو أحد أنواع فنون الخماري الغنائية المعروفة بالكويت ، وينطبق عليه ما إنطبق على بقية الفنون ، من حيث غناء المغنى ومشاركة المجموعة بمصاحبة آلات الإيقاع الشعبية (الطار – الطبل – التصفيق) ، وهذا الفن يشمل إيقاعاً ثلاثياً مميزاً بضغوط خاصة تميزه عن غيره من فنون الخماري ، وعادتاً ما يكون اللحن من جملتين غنائيتين، وتقد تكون القصائد من بحور مختلفة فهو يختلف عن أنواع فنون الخماري الأخرى حيث يتبع كلا منها بحراً واحداً ثابتاً .

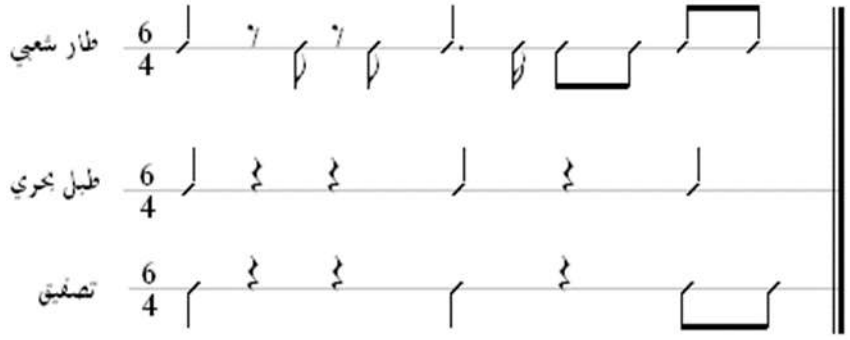
إيقاع الخماري

إيقاع الخماري البحري

إيقاع الخماري السوداني

إيقاع الخماري الشبيثي

إيقاع الخماري العدساني

إيقاع الحساوي



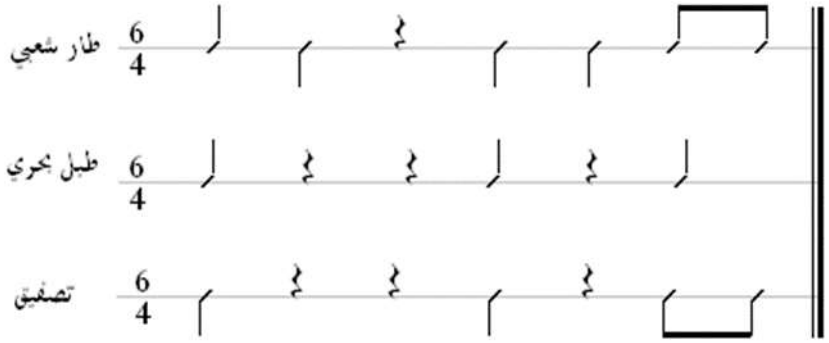
إيقاع الردادي



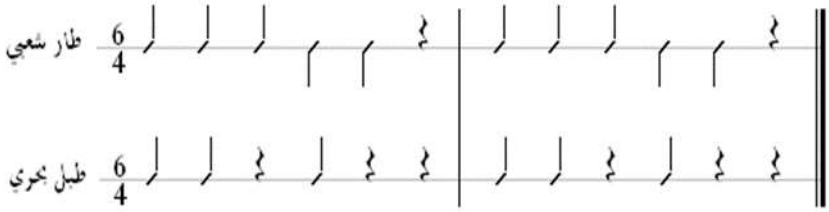
إيقاع الزبيري



إيقاع اللعبوني (١)



النجدي



فن الخماري السداسية

نجدي (يابو يوسف)

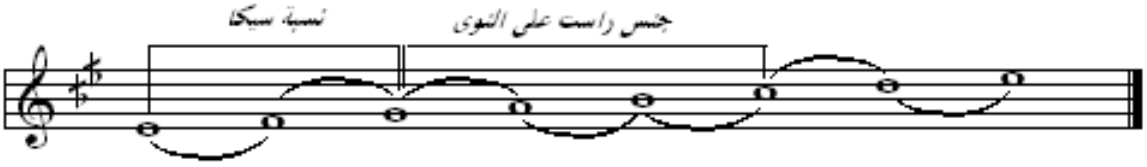
<u>بيانات العمل</u>

- **اسم الشاعر** : تراث قديم.
- **اسم الملحن** : تراث قديم.
- **اسم المغني** : عواد سالم .

(١) عدنان عبدالله محمود لفتة بارون : **دراسة للأغنية الكويتية عند " راشد الحملي "** ، القاهرة ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون، ٢٠١١م ، ص ٢٧ .

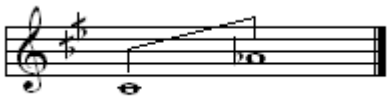
عناصر التحليل

- **الصيغة Form :** فن النجدي خماري سداسي على هيئة قصيدة تحتوي على سبع مقاطع بنفس اللحن في صيغة ثنائية .
- **المقام Maqam :** هيئة مقام السيكا .



- **الميزان Meter:** ثنائي مركب $\frac{6}{4}$.
- **الإيقاع Rhythm :** نجدي .
- **عدد الموازير :** ١٢ مازورة .
- **الأشكال الإيقاعية :**

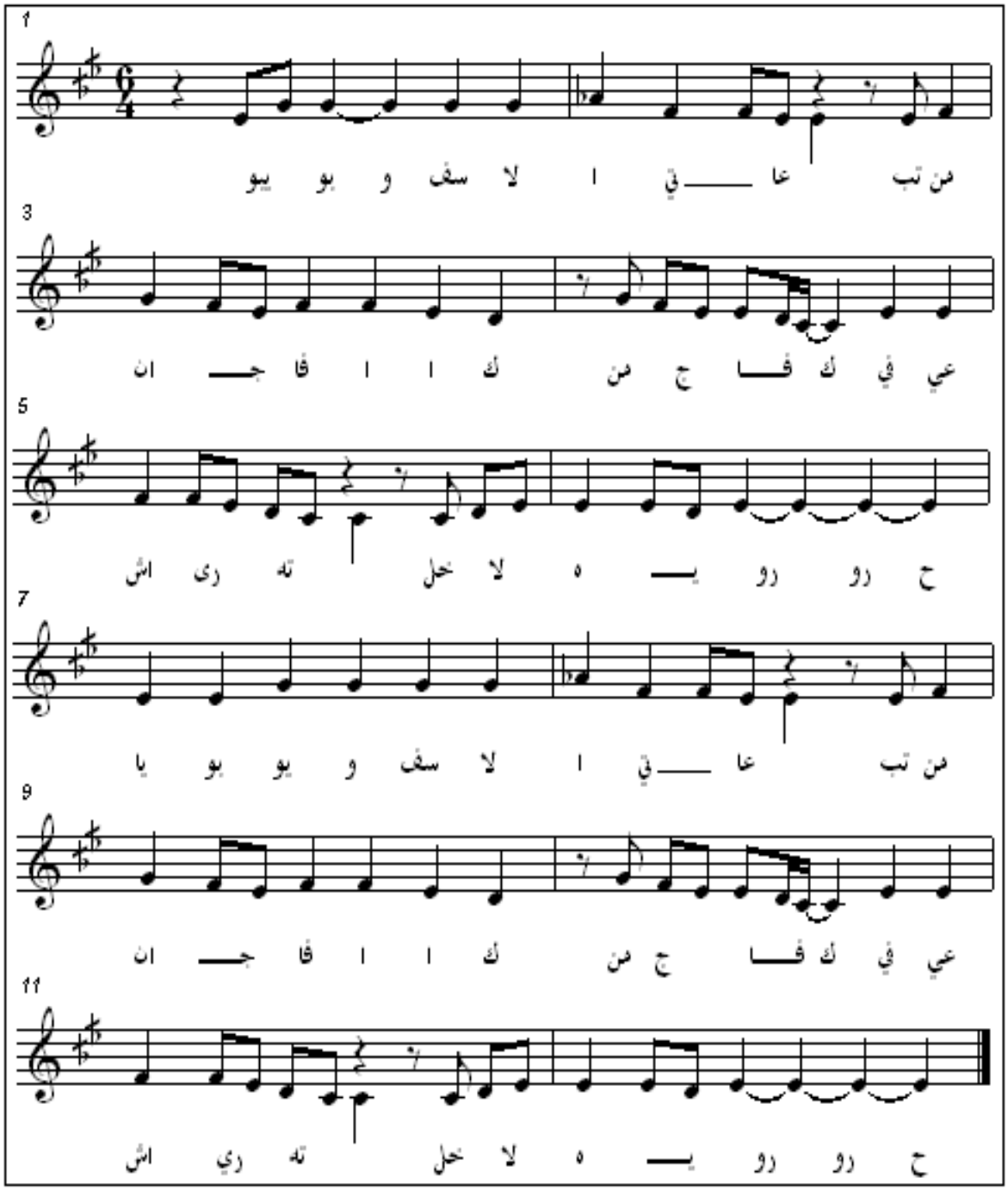
- **المساحة الصوتية للآلات الموسيقية والغناء :**

من درجة (دو – راست) إلى درجة (لا♭ – الحصار) .

- **الآلات الموسيقية المستخدمة :**
  - آلات الإيقاع Precussion instruments : (طار – الطبل البحري – التصفيق) .
- **النسيج :** مونوفوني (اللحن الواحد) مع وجود تعدد إيقاعي بالمشاركة مع التصفيق.
- **مضمون النص الشعري لفن الخماري السداسية :** يعتمد على النصح من صديق غلى صديق.

النص الشعري :

يابويوسف لا تعاتب من جفاك من جفاك في عشرته خله يروح
والطمع بللي على غاية هواك ما يواريك الجفا قلبه نصوح
ما يخونك دايم يتبع رضاك حافظ عرضه وبسرك ما يبوح
لا تبع هذي ولا وقف لذاك ماحكوا به هو يروح وما يروح

وان تكدر خاطرك يحزن معاك يتبعه همك ومن نوحك ينوح
حافظ حبك ولا يحكي وراك والسماحه عند وجهه سموح
ذاك مطلوبك وهو غاية مناك خشف ريم جيته تبري الجروح

لحن النجدي خماري سداسي (يابو يوسف)

التحليل العام لفن النجدي خماري سداسي (يابو يوسف) :

تتكون القصيدة من سبع مقاطع بنفس اللحن في صيغة ثنائية .

- **المقطع الأول** : من مازورة (١ : ٦) في هيئة مقام سيكا على السيكا ويتكون من جزئين :

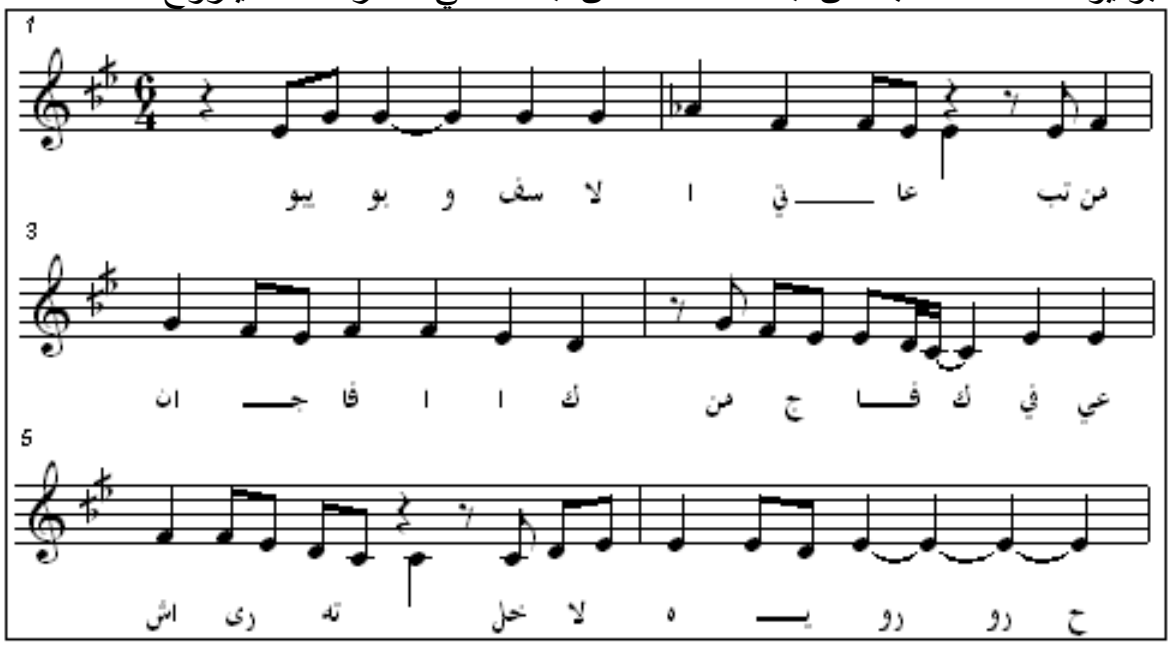
- الجزء الأول أ : من مازورة (١ : ٣) في نسبة سيكا على السيكا .
- الجزء الثاني ب : من مازورة (٤ : ٦) في هيئة مقام سيكا على السيكا .

يكرر نفس اللحن على باقي المقاطع الشعرية للقصيدة .

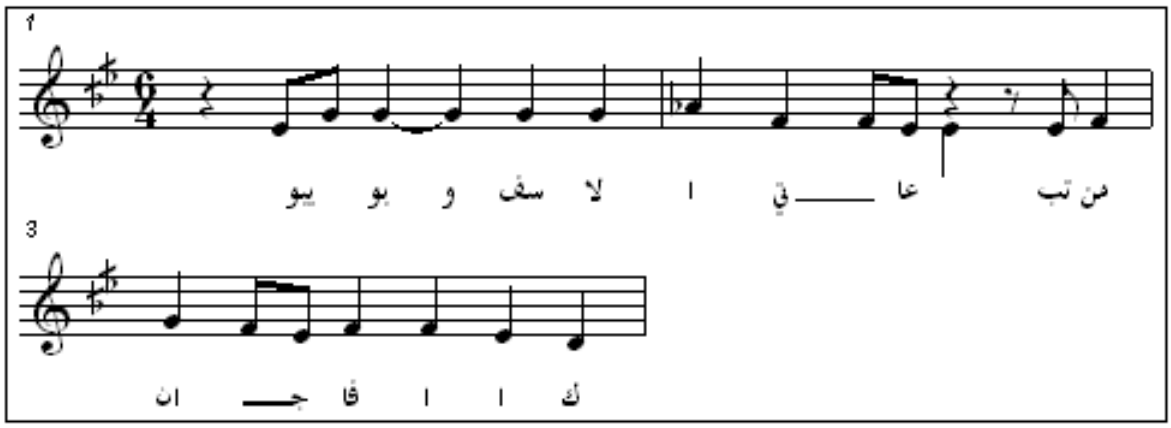
التحليل التفصيلي لفن النجدي (يابو يوسف):

- **المقطع الأول** : من مازورة (١ : ٦) في هيئة مقام سيكا على السيكا ويتكون من جزئين :

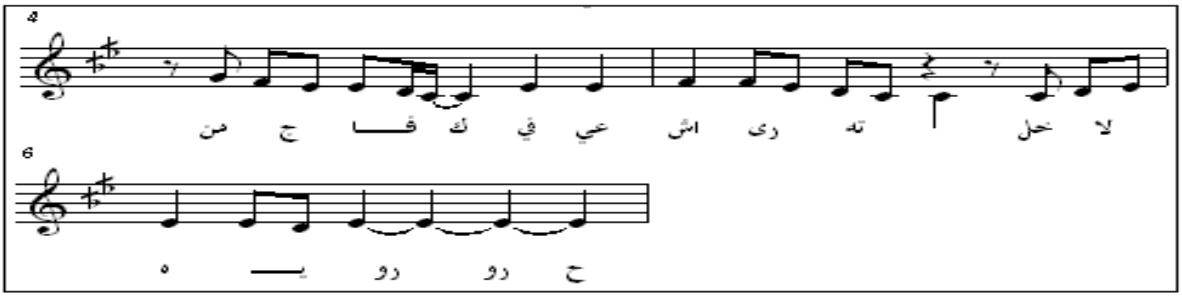
- **النص الشعري :**

يـابو يوسـف لا تعاتـب مـن جفـاك مـن جفـاك فـي عشـرته خلـه يـروح

من مازورة (١ : ٦)

- الجزء الأول أ : من مازورة (١ : ٣) في نسبة سيكا على السيكا ويتكون من عبارة واحدة حيث يبدأ اللحن بعد سكتة نوار من درجة السيكا بقفزة الثالثة المتوسطة إلى درجة النوى الفخار والركوز عليها ثم لمس لنغمة الحصار في إشارة للمس مقام الهزام ثم الرجوع مرة أخرى بالهبوط السلمي إلى درجة السيكا ثم استكمال اللحن من درجة الجهاركاه بالصعود والهبوط بمسافة الثانية ثم التسلسل السلمي الهابط والركوز على درجة الدوكاه .

- **النص الشعري**: يـابو يوسـف لا تعاتـب مـن جفـاك

من مازورة (١ : ٣)

- الجزء الثاني ب : من مازورة (٤ : ٦) في هيئة مقام سيكا على السيكا حيث يبدأ من غماز المقام النوى بالهبوط السلمي إلى درجة الراست والركوز عليها ويستكمل اللحن من درجة السيكا بالتسلسل السلمي الصاعد والهابط وينتهي اللحن على درجة السيكا في هيئة مقام السيكا .
- **النص الشعري :**

والطمع بللي على غاية هواك مايخونك دايم يتبع رضاك لا تبع هذي ولا وقف لذاك وان تكدر خاطرك يحزن معاك حافظ حبك ولا يحكي وراك ذاك مطلوبك وهو غاية مناك

من مازورة (٤ : ٦)

- **إعادة المقطع الأول** : من مازورة (٧ : ١٢) في هيئة مقام سيكا على السيكا وبنفس النص الشعري .

<u>تحليل أسلوب أداء المقطع الأول</u>

- لحن بسيط متكرر وجاء في المنطقة المتوسطة بشكل متهادي .
- بدأ الغناء بقفزة لحنية لمسافة الثالثة المتوسطة الصاعد بليونة في الأداء P .
- استخدم المطرب الأداء المتصل على درجة (صول – نوى) على حرف (المد بالواو) في كلمة (يوسف) .

- استخدم المطرب الضغط المتوسط مع التقطيع على القفزة اللحنية لمسافة الثالثة الصغيرة الهابطة بليونة في الأداء في كلمة (لا تعاتب) على حرف (الألف – التاء – الباء) بنعومة في الأداء .
- أجاد المطرب في أداءه فجاء مساوياً مع الضغوط الخاصة لإيقاع النجدي ، كما جاء مناسباً مع التقطيع العروضي .
- استخدم المطرب الأداء المتصل مرة أخرى في مازورة (١١ ° : ١٢) بكلمة (بروح) على حرف (المد بالواو – الحاء) .

– **المقطع الثاني:** من مازورة (١ : ١٢) في هيئة مقام سيكا على السيكا وهو إعادة للحن المقطع الأول ولكن باختلاف النص الشعري .

- **النص الشعري :**

والطمع بللي على غاية هواك مايواريك الجفا قلبه نصوح

– **المقطع الثالث :** من مازورة (١ : ١٢) في هيئة مقام سيكا على السيكا وهو إعادة للحن المقطع الأول والثاني ولكن باختلاف النص الشعري .

- **النص الشعري :**

مايخونك دايم يتبع رضاك لا حافظ عرضه وسرك ما يبوح

– **المقطع الرابع :** من مازورة (١ : ١٢) في هيئة مقام سيكا على السيكا وهو إعادة للحن المقطع الأول والثاني والثالث ولكن باختلاف النص الشعري .

- **النص الشعري :**

لا تبع هذي ولا وقف لذاك وان وما حكوا به هو يروح لوما يروح

– **المقطع الخامس :** من مازورة (١ : ١٢) في هيئة مقام سيكا على السيكا وهو إعادة للحن المقطع الأول والثاني والثالث والرابع ولكن باختلاف النص الشعري .

- **النص الشعري :**

وان تكدر خاطرك يحزن معاك يتعبه همك ومن نوحك ينوح

- **المقطع السادس :** من مازورة (١ : ١٢) في هيئة مقام سيكا على السيكا وهو إعادة للحن المقطع الأول والثاني والثالث والرابع والخامس ولكن باختلاف النص الشعري .

- **النص الشعري :**

حافظ حبك ولا يحكي وراك والسماحة عند من وجهه سموح

– **المقطع السابع** : من مازورة (١ : ١٢) في هيئة مقام سيكا على السيكا وهو إعادة للحن المقطع الأول والثاني والثالث والرابع والخامس والسادس ولكن باختلاف النص الشعري .

- **النص الشعري :**

ذاك مطلوبــك وهــو غايــة منــاك خشـف ريـم جيتـه تبـري الجـروح

استخلص الباحث من الدراسة التحليلية لفن الخماري السداسي نجدي (يابو يوسف) الآتي : المساحة الصوتية للآلات المصاحبة والغناء جاءت من درجة (دو – راست) إلى درجة (لا ♭ – الحصار) ، كما استخدم هيئة مقام السيكاه ، حيث أجاد في صياغته له في لحن غنائي وصفي (خماري سداسي نجدي) ، مع صاحبة إيقاعية من آلات الإيقاع (الطار – الطبل البحري – التصفيق) .

فن الخماري البحري

(شالراي)

<u>يانات العمل</u>

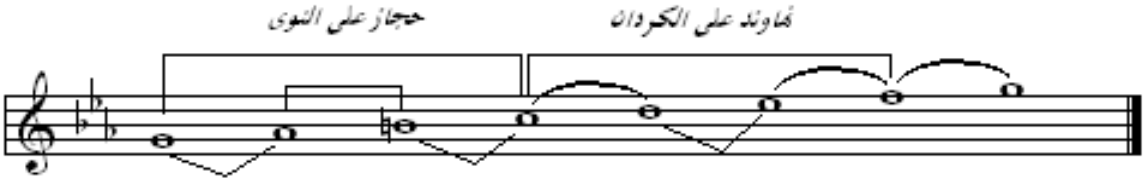
– **اسم الشاعر** : تراث قديم*.

– **اسم الملحن** : تراث قديم **.

– **اسم المغني** : راشد الجيماز بمصاحبة الكورال .

<u>عناصر التحليل</u>

– **الصيغة Form** : فن الخماري البحري في شكل قصيدة .

– **المقام Maqam** : مقام الحجاز المصور على النوى .

– **الميزان Meter**: $\frac{8}{}$ رباعي مركب .

– **الإيقاع Rhythm** : خماري بحري .

(*) وينسب للشاعر محمد بن لعبون .
(**) وقام بتطويره غنام الديكان .

- **عدد الموازير** : ١٨ مازورة .
- **الأشكال الإيقاعية** :

- **المساحة الصوتية المستخدمة** :

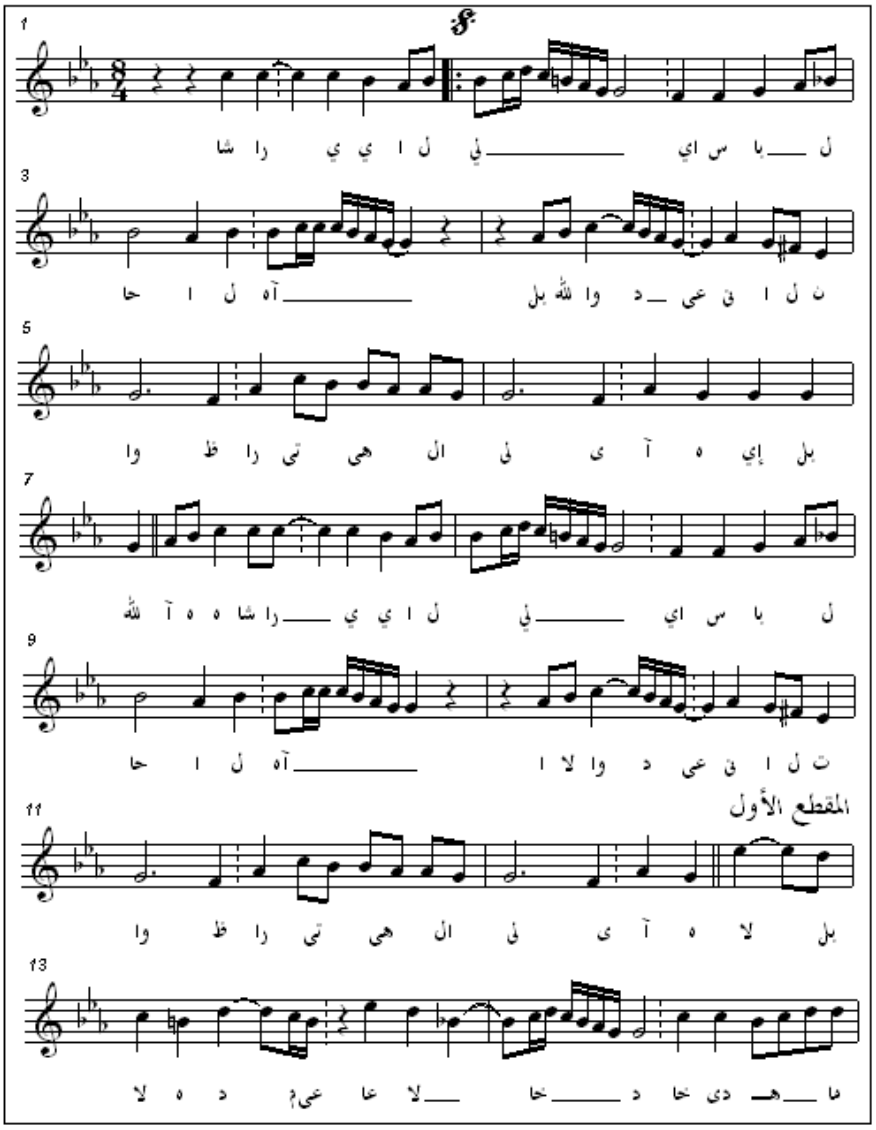
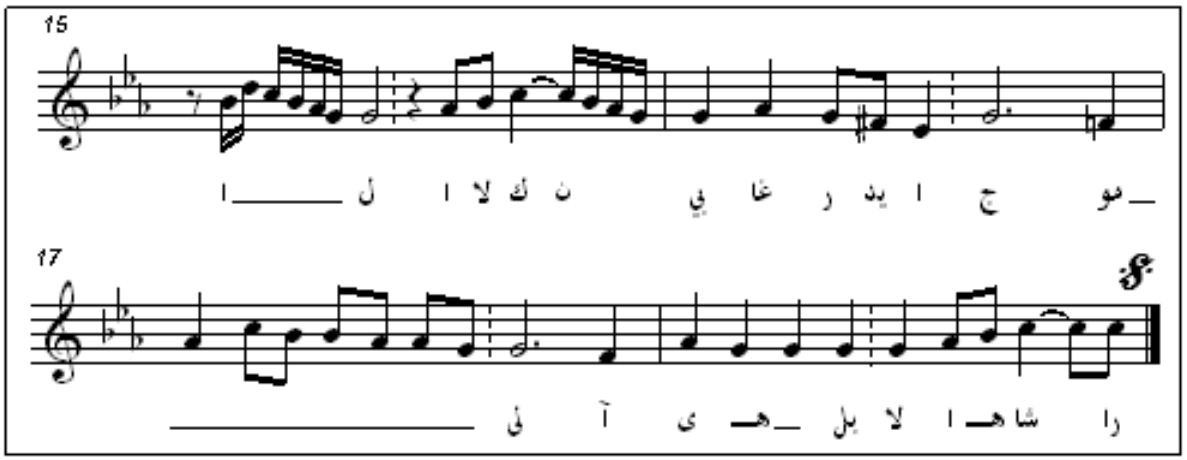
من درجة (مي ♭ – الكرد) إلى (مي♭ ١ – جواب الكرد) .

- **الآلات الموسيقية المستخدمة** :

- آلات الإيقاع instruments Precussion : (مجموعة الطارات – الطبل – التصفيق) .

- **النسيج** : مونوفوني (اللحن الواحد) .

- **مضمون النص الشعري لفن الخماري البحري**: يعتمد على الشكوى من أهمال المحبوب لحبيبه.

لحن الخماري البحري (شالراي)

التحليل العام لفن الخماري البحري (شالراي):

قصيدة في صيغة دائرية من مذهب وخمس مقاطع غنائية .

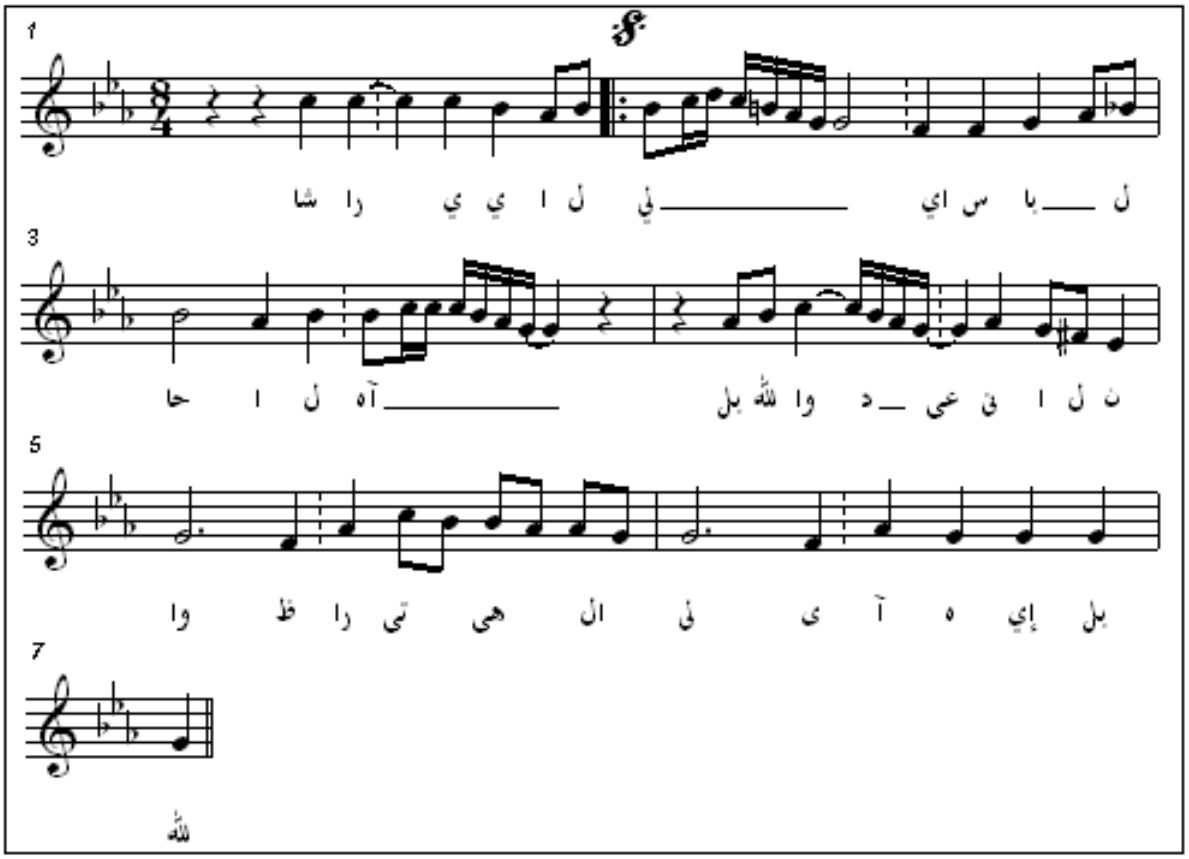
- **المذهب** : من مازورة (١ : ٧ [١]) في مقام الحجاز المصور على النوى ويؤديه المطرب ويتكون من جملة واحدة .
- **إعادة المذهب** : من مازورة (٧ [٢] : ١٢ [٦]) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال ويتكون من جملة واحدة .
- **المقطع الأول** : من مازورة (١٢ [٧] : ١٧ [٧]) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء المطرب ويتكون من جملة واحدة .
- **وصلة غنائية** : من مازورة (١٧ [٨] : ١٨) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال تمهيداً لأداء المذهب .
- **إعادة المذهب** : من مازورة (١ : ٧ [١]) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال.
- **المقطع الثاني** : من مازورة (١٢ [٧] : ١٧ [٧]) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء المطرب وهو إعادة المقطع الأول ولكن مع إختلاف النص الشعري .
- **وصلة غنائية** : من مازورة (١٧ [٨] : ١٨) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال تمهيداً لأداء المذهب .
- **إعادة المذهب** : من مازورة (١ : ٧ [١]) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال.
- **المقطع الثالث** : من مازورة (١٢ [٧] : ١٧ [٧]) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء المطرب وهو إعادة المقطع الأول والثاني ولكن مع إختلاف النص الشعري .
- **وصلة غنائية** : من مازورة (١٧ [٨] : ١٨) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال تمهيداً لأداء المذهب .
- **إعادة المذهب** : من مازورة (١ : ٧ [١]) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال.
- **المقطع الرابع** : من مازورة (١٢ [٧] : ١٧ [٧]) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء المطرب وهو إعادة المقطع الأول والثاني والثالث ولكن مع إختلاف النص الشعري .
- **وصلة غنائية** : من مازورة (١٧ [٨] : ١٨) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال تمهيداً لأداء المذهب .
- **إعادة المذهب** : من مازورة (١ : ٧ [١]) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال.
- **المقطع الخامس** : من مازورة (١٢ [٧] : ١٧ [٧]) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء المطرب وهو إعادة المقطع الأول والثاني والثالث والرابع ولكن مع إختلاف النص الشعري .
- **وصلة غنائية** : من مازورة (١٧ [٨] : ١٨) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال تمهيداً لأداء المذهب .
- **إعادة المذهب** : من مازورة (١ : ٧ [١]) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال.

التحليل التفصيلي لفن الخماري البحري (شالراي):

قصيدة في صيغة دائرية من مذهب وخمس مقاطع غنائية .

– **المذهب :** من مازورة (١ : ٧ ') في مقام الحجاز المصور على النوى ويؤديه المطرب ويتكون من جملة واحدة تنقسم إلى عبارتين :

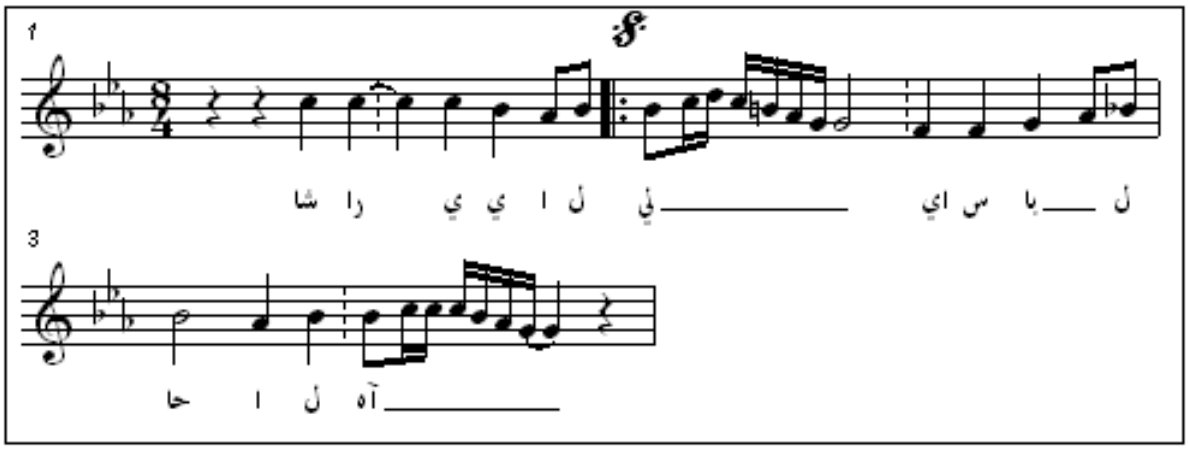
- **النص الشعري :**

شـــالراي يللـــي ســـبا الحـــال وادعـــى النـــواظر تهلـــى

من مازورة (١ : ٧ ')

- **العبارة الأولى :** من مازورة (١ : ٣) في جنس كرد على النوى مع لمس جنس الحجاز على النوى ، حيث يبدأ اللحن من الضغط الثالث للمازورة من درجة الكردان بالتسلسل السلمي الهابط ، مع استخدام السنكوب ليصل إلى درجة (لا ♭ – الحصار) التي يصعد منها بالتسلسل السلمي إلى درجة (ري – المحير) ، والهبوط مرة أخرى ولكن في جنس حجاز على النوى ، ثم يعاود التسلسل السلمي الصاعد والهابط مرة أخرى من درجة (فا – الجهاركاه) إلى أن ينتهي بجنس كرد على النوى .

- **النص الشعري :**

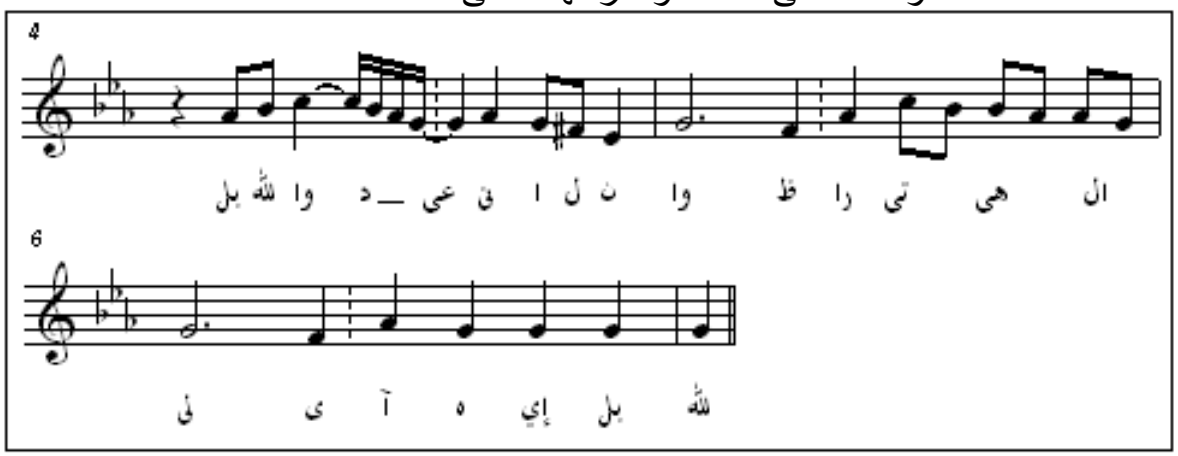
شـــالراي يللـــي ســـبا الحـــال



من مازورة (١ : ٣)

- **العبارة الثانية :** من مازورة (٤ : ٧ ') في جنس كرد على النوى مع لمس مقام الشهيناز الكردي المصور على النوى بإظهار درجة (فا ♯ – الحجاز) ، حيث تبدأ بالتسلسل السلمي الصاعد والهابط من درجة (لا ♭ – الحصار) إلى أن تصل إلى درجة (مي ♭ – الكرد) ، مع لمس (فا ♯ – الحجاز) ، والركوز على درجة (صول – النوى) ، مع استخدام نغمات الأربيج من درجة (فا – الجهاركاه) والهبوط السلمي والركوز على درجة (صول – النوى) مرة أخرى .

- **النص الشعري :**

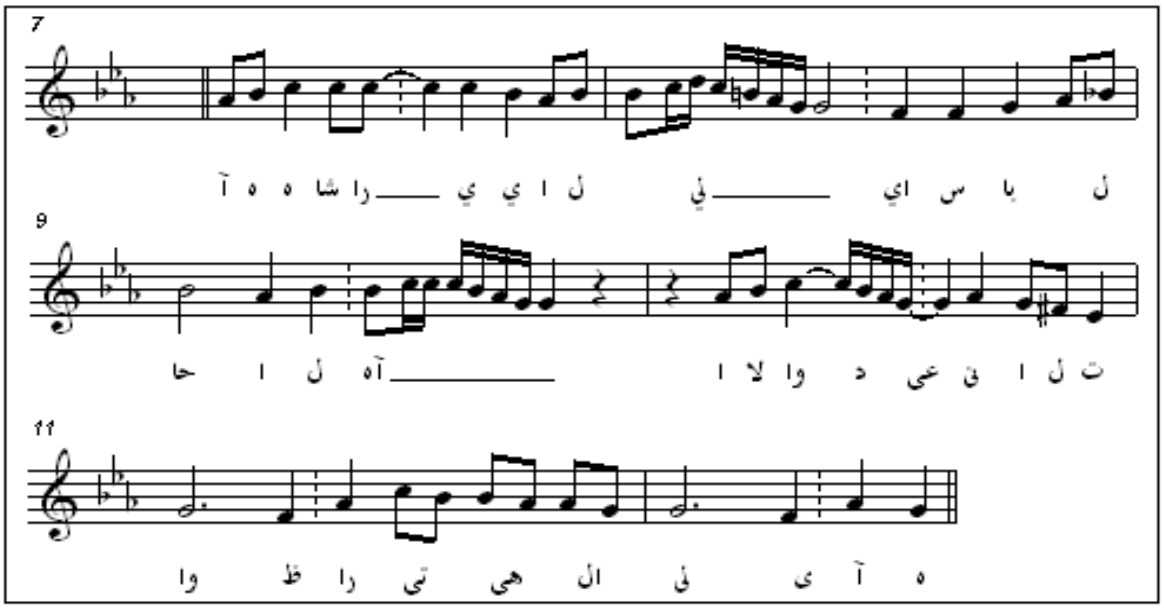
وادعـــــى النـــــواظر تهلـــــى

من مازورة (٤ : ٧ ')

تحليل أسلوب أداء المذهب

- بدأ المطرب غناء بيت القصيدة المذهب بمصاحبة الإيقاعات والتصفيق .
- جاء غناء المطرب من المنطقة الحادة بقوة في الأداء بكلمة (شالراي) من الضلع الثالث في مازورة (١) .
- استخدم المطرب التسلسل السلمي الصاعد والهابط في مازورة (٢) بمرونة وإنسيابية على الأشكال الإيقاعية على حرف (المد بالياء)، كما استخدمها في مازورة (٣) بإضافة كلمة (آه) لتعطي بعض التطريب .
- استخدم المطرب الأداء المترابط في مازورة (٤) على حرفي (المد بالألف – الياء) في كلمة (وادعى) .
- استخدم المطرب الضغط المتوسط على القفزة اللحنية لمسافة الثالثة الصاعدة في مازورة (٥ الضلع الرابع والضلع الخامس والسادس الكروش الاول) في كلمة (النواظر) على حرفي (الظاء – الراء) ، كما استخدم الضغط القوى على بداية كل نبر في مازورة (١٠ الضلع الثاني) بكلمة (تهلى) .
- استخدم المطرب أخذ النفس بشكل مناسباً مع التقطيع العروضي للنص والإيقاع .
- يقوم الكورال بتكرار المذهب ولكن يبدأ الغناء بإضافة كلمة (إي بالله) في مازورة (٥ – ٦ الضلع الخامس) ، متدرجاً من المنطقة المتوسطة من درجة (لا ♭ – حصار) إلى المنطقة الحادة (دو – كردان) في مازورة (٧ ٣) التي يبدأ منها لحن المذهب الأساسي .

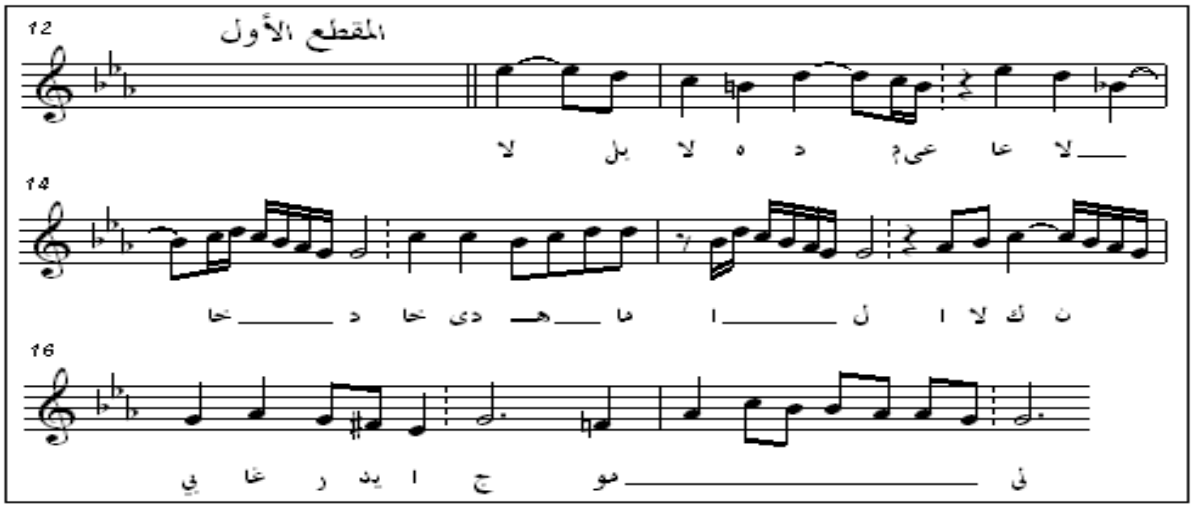
– **إعادة المذهب** : من مازورة (٧ ٢ : ١٢ ٦) في مقام الحجاز المصور على النوى مع لمس مقام الشهيناز الكردي ويؤديه الكورال مع تعديل طفيف في نهاية المذهب .

- **النص الشعري :**

شـــالراي يللـــي ســـبا الحـــال وادعـــى النـــواظر تهلـــى

من مازورة (٧ ٢ : ١٢ ٦)

– **المقطع الأول** : من مازورة (١٢ ٧ : ١٧ ٧) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء المطرب ، ويتكون من جملة واحدة تنقسم إلى عبارتين :

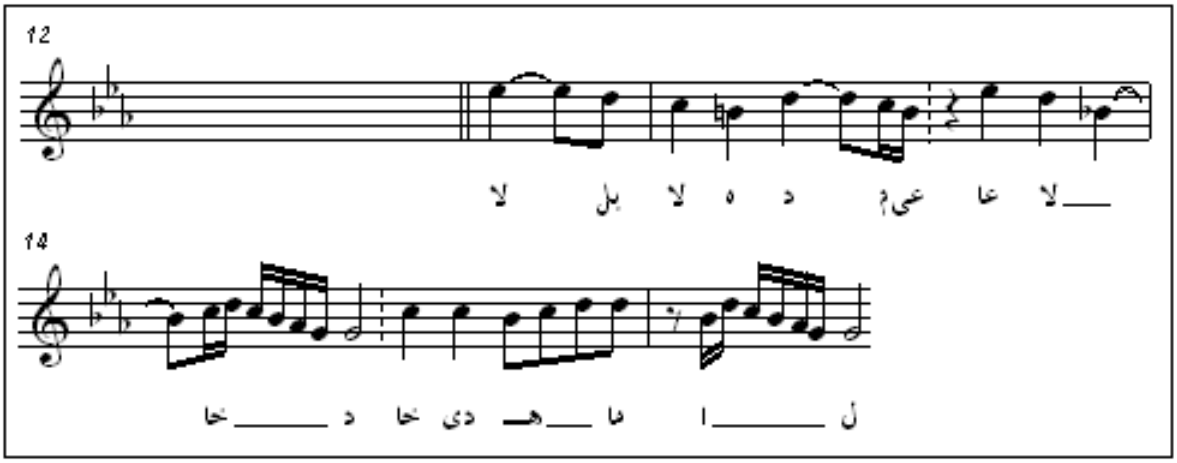
- **النص الشعري :**

دمعـــي علـــى الخـــد همـــال كنبـــي غريـــق مـــولى

من مازورة (١٢ ٧ : ١٧ ٧)

- **العبارة الأولى** : من مازورة (١٢ ٧ : ١٥ ٤) في جنس حجاز على النوى مع الانتهاء بجنس الكرد على النوى ، حيث يبدأ المقطع من درجة (مي ♭ – جواب الكرد) بالهبوط ليصل إلى درجة (سي ♮ – الماهور) ، مع استخدام التسلسل السلمي الصاعد والهابط لجنس الكرد على النوى .

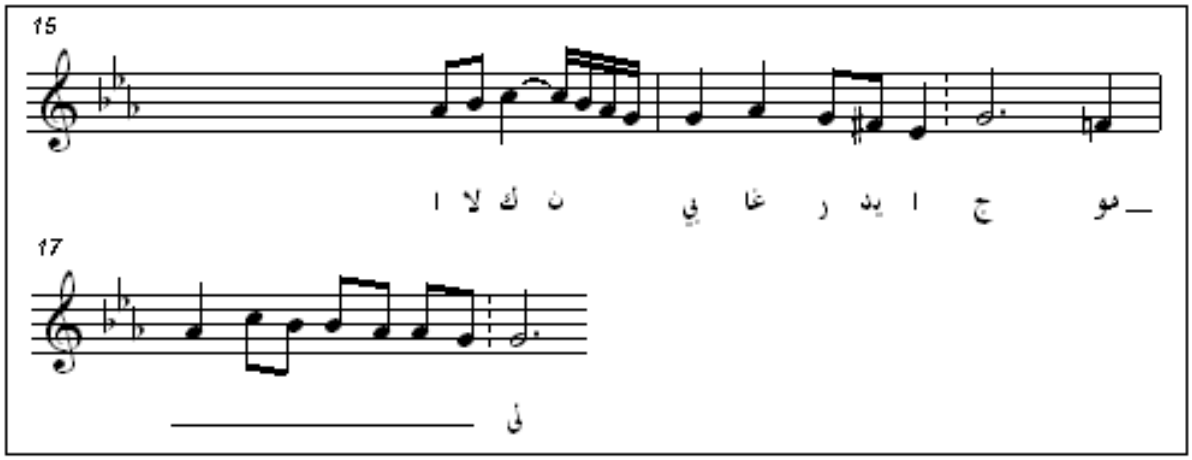
- **النص الشعري :**

دمعـــــي علـــــى الخـــــد همـــــال



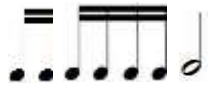
من مازورة (١٢ ٧ : ١٥ ٤)

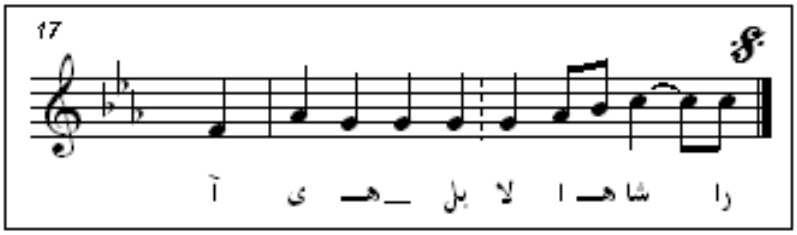
- **العبارة الثانية :** من مازورة (١٥ ٦ : ١٧ ٧) في جنس كرد على النوى مع لمس مقام الشهيناز الكردي ، حيث تبدأ العبارة من درجة (لا ♭ – حصار) بالتسلسل السلمي الصاعد والهابط ، والانتهاء بالركوز على درجة (صول – النوى) .
- **النص الشعري :**

كنبـــــــي غريـــــــق مـــــــولى

من مازورة (١٥ ٦ : ١٧ ٧)

<u>تحليل أسلوب أداء المقطع الأول</u>

- بدأ غناء المطرب بكلمة (لا بالله) من درجة (مي ♭ – جواب الكرد) في مازورة (١٢ ٧) بقوة في الأداء بكلمة (الله) إلى المنطقة الحادة .

- استخدم المطرب أسلوب الربط في مازورة (١٣ ٣ الضلع الثالث) على حرفي (الدال – الميم) في كلمة (دمعي) ، وفي مازورة (١٣ ٨ الضلع الثامن : ١٤ الضلع الأول) في كلمة (على) على حرف (اللام) محافظاً على الخط الغنائي والإيقاع .
- أجاد المطرب في أداء الشكل الإيقاعي  في مازورة (١٥) الذي تطلب منه السرعة ، مع إشباع كل درجة نغمية بكلمة (همال) على حرف (المد بالألف) والركوز على درجة (صول – نوى) أساس المقام .
- أجاد المطرب باستخدام الضغط القوى مع الأداء المترابط في كلمة (كنبي) في مازورة (١٥ الضلع السابع والثامن) ، مع تحقيق إخراج حرف (النون) من المكان الصحيح .
- استخد المطرب النفس المضاعف والطبيعي لكى يتناسب مع المعنى الدرامي للنص لإبراز المعنى ، وأيضاً حتى يتثنى له التناوب مع النهامة بقصائد من نظم الزهيري .

– **وصلة غنائية** : من مازورة (١٧ ٨ : ١٨) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال تمهيداً لأداء المذهب بكلمة (إي بالله) .

من مازورة (١٧ ٨ : ١٨)

– **إعادة المذهب** : من مازورة (١ : ٧ ١) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال.

– **المقطع الثاني** : من مازورة (١٢ ٧ : ١٧ ٧) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء المطرب وهو إعادة المقطع الأول ولكن مع إختلاف النص الشعري .

- **النص الشعري :**

تغـــين ليلـــي بـــذا الحـــال نـــوم المـــلا ماخضـــل لـــي

– **وصلة غنائية** : من مازورة (١٧ ٨ : ١٨) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال تمهيداً لأداء المذهب .

– **إعادة المذهب** : من مازورة (١ : ٧ ١) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال.

– **المقطع الثالث** : من مازورة (١٢ ٧ : ١٧ ٧) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء المطرب وهو إعادة المقطع الأول والثاني ولكن مع إختلاف النص الشعري .

- **النص الشعري :**

غـــايتي طفـــل علـــى البـــال لا يجـــود ولا هـــو يغلـــي

– **وصلة غنائية** : من مازورة (١٧ ٨ : ١٨) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال تمهيداً لأداء المذهب .

– **إعادة المذهب** : من مازورة (١ : ٧ ١) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال.

– **المقطع الرابع** : من مازورة (١٢ ٧ : ١٧ ٧) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء المطرب وهو إعادة المقطع الأول والثاني والثالث ولكن مع إختلاف النص الشعري .

- **النص الشعري** :

يـا أهـل الهـوى شـفت الأهـوال شـــــفت الوايـــــا بخلـــــي

– **وصلة غنائية** : من مازورة (١٧ ٨ : ١٨) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال تمهيداً لأداء المذهب .

– **إعادة المذهب** : من مازورة (١ : ٧ ١) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال.

– **المقطع الخامس** : من مازورة (١٢ ٧ : ١٧ ٧) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء المطرب وهو إعادة المقطع الأول والثاني والثالث والرابع ولكن مع إختلاف النص الشعري .

- **النص الشعري** :

مـــا قصـــده اليـــوم زغـــال قصـــده لحـــالي يســـلي

– **وصلة غنائية** : من مازورة (١٧ ٨ : ١٨) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال تمهيداً لأداء المذهب .

– **إعادة المذهب** : من مازورة (١ : ٧ ١) في مقام الحجاز المصور على النوى بأداء الكورال.

استخلص الباحث من الدراسة التحليلية لفن الخماري البحري (شالراي) الآتي :

- المساحة الصوتية للآلات المصاحبة والغناء جاءت من درجة (مي ♭ – كرد) إلى درجة (مي ♭ ١ – جواب الكرد) كما استخدم الملحن في صياغته لهذا اللحن مقام الحجاز المصور على درجة النوى مع مصاحبة إيقاعية من آلات الإيقاع (مجموعة الطارات – الطبل – التصفيق) . مصاغ على إيقاع خماري بحري .

نتائج البحث

بعد أن انتهى الباحث من دراسة أغاني الخماري وذكر انواعة عند الحضر ، استطاع أن يجيب على الأسئلة التي سبق وأن طرحها :

كان السؤال الأول :ما هي أنواع فن الخماري في الكويت في النصف الأول من القرن العشرين ؟

الإجابة :

– بدأت أغاني الخماري بشكل محدود التكوين من ناحية الأغاني وغير مقيدة بأسلوب إيقاعي محدد .

– تتسم أغاني الخماري عادةً بأنها أغنية صغيرة لا يزيد لحنها على جماتين لحنيتين ، وقد تعتمد على جملة لحنية واحدة معبرة تؤدي بها جميع أبيات القصيدة ، كما يتسم لحنها بالبساطة وسهولة الترديد ، و تعتمد بصفة أساسية على العازف فإنه يحاول أن يظهر مهاراته وقدرته على العزف والغناء .

– يُعد عنصر التطريب أحد العناصر المهمة التي لابد من توافرها في مطربي أغاني االخماري كما تُصاغ الاغاني في الغالب من جملة لحنية واحدة ولا تتجاوز الجملتين إلا في أحوال نادرة

– ومن أهم أنواعها : (الهجيني – الهلالي – العرضة البرية – الصخري – الفريسني – السامري) وغيرهم

– ومن أهم أعلام الغناء والعزف فيها : (عواد سالم – عودة المهنا) وغيرهم .

بناءاً على ما تناوله الجانب التحليلي من تحديد بعض السمات والخصائص المميزة لأغاني الخماري ، وذلك من خلال الدراسة لعينة البحث .

التوصيات والمقترحات

١- يقترح الباحث بضرورة التعامل مع التراث الموسيقي الشعبي بفهم ووعي حتى لا يفقد طابعه وجمال الأداء الخاص به .

٢- يقترح الباحث بضرورة جمع وحفظ الأعمال الغنائية الخاصة بالحضر ونشرها في الوسائل الإعلامية المسموعة والمرئية والعمل على إدراج بعضها ضمن الدراسات الأكاديمية بالمعاهد المتخصصة بدولة الكويت .

٣- يقترح الباحث بضرورة الدعم المستمر للفرق الشعبية التي تقوم على أداء هذا النوع من الغناء الخاص بدولة الكويت ، وإعادة صياغته بشكل يتناسب بالركب الحضاري الذي وصلت إليه دولة الكويت .

مراجع البحث

١–أحمد علي مرسي : الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها ، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٨٣م

٢–محمد سالم الخلف: الأغاني الكويتية أنواعُها وأساليبُها، رسالة ماجستير، كلية الموسيقى، جامعة الروح القدس، الكسليك، لبنان، ٢٠٠٣.

٣–غنام الديكان : الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية ، الجزء الأول ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ١٩٩٧

٤–عدنان عبدالله محمود لفتة بارون : دراسة للأغنية الكويتية عند " راشد الحملي " ، القاهرة ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي ٥– للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون، ٢٠١١م ، ص ٢٧.