دور الآلات الموسيقية المُصاحبة لأغاني الزار في مصر

الباحث/ بلال الشيخ أحمد عبد الحميد(*)

المشرفين:

أ.د/ أمل جمال الدين محمد عياد(**)

أ.د/ مصطفى محمد محمد مرسي(***)

مقدمة:

الكثير منا لا يعرف أن الزار ظاهرة فلكلورية شعبية "وافدة" على المجتمع المصري، وقد دخل إلى مصر في مطلع القرن التاسع عشر تحديدًا عام ١٨٢٠م مع الفتح العثماني للسودان الذي قام به محمد على باشا، وبالتأكيد مع دخول موسيقى الزار إلى مصر أثرت وتأثرت بطبيعة الموسيقى الشعبية المصرية وآلاتها ومفرداتها، وأكتسب الزار طابعًا مصريًا مع مرور الزمن وظهرت فرق وأشكال للزار مصرية بالإضافة لفرقة الزار السوداني وهي " فرقة الزار الصعيدى" وأيضًا "فرقة زار أبو الغيط"، إلا أن موسيقى الزار ظلت محافظة على شكلها الأساسي من حيث المضمون وموضوعات الأغاني التي تُحاكي الجن والعفاريت والسحر والشعوذة، وكذلك طبيعة الغناء والموسيقى البدائية التي تعتمد على "الأنتيفونية Antiphony" في الغناء مع الإيقاعات العنيفة الصاخبة التي تقوم على المقابلات الإيقاعية أو "الإيقاع المتعدد Polyrhythm" الغير تقليدي، فهي تُشبه إلى حد كبير مذاهب القرن العشرين مثل "الحوشية Barbarism" التي تُمجد التنافر والإيقاعات العنيفة وأيضًا "العفوية Aleaoric" التي تعتمد على العشوائية والمصادفة، وبالتالي كان للآلات الموسيقية دورًا كبيرًا في طقس الزار وتكوين مُوسيقاه وشكله الفني، فكل فرقة من فرق الزار الثلاثة السابق ذكرها لها طبيعة خاصة في تكوين الآلات تختلف عن الأخرى والعنصر الوحيد المشترك هو الآلات الإيقاعية، وبالتالي يُؤثر ذلك على المقامات والسلالم الموسيقية وطرق الغناء بفرق الزار المختلفة في مصر(****).

(*) باحث بمرحلة الدكتوراه، قسم الموسيقى العربية، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان.

(**) أستاذ دكتور بقسم الموسيقى العربية، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان.

(***) أستاذ دكتور بقسم الموسيقى العربية، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان.

(****) رأي الباحث.

مشكلة البحث:

يوجد في مصر ثلاث أنواع من فرق الزار ولكل منها طبيعة مختلفة عن الأخرى في تكوين الآلات الموسيقية، وقد لاحظ الباحث أنه برغم التشابه الشديد في التكوين الفني للثلاث فرق إلا أن "فرقة الزار الصعيدي" لا تحتوي على أي من الآلات اللحنية، مما يؤثر على طبيعة تناول المقامات والسلالم الموسيقية بالغناء، لذا وجب إلقاء الضوء على دور تنوع الآلات الموسيقية المُصاحبة وأهميتها بالنسبة لأغاني الزار في مصر.

أهداف البحث:

١- التعرف على طبيعة الآلات الموسيقية المُصاحبة لأغاني الزار في مصر.

٢- معرفة مدى تأثير الآلات الموسيقية على طبيعة الغناء والمقامات والسلالم الموسيقية بفرق الزار المختلفة فى مصر.

أهمية البحث:

بتحقيق هدفي البحث يمكن الوصول إلى معرفة طبيعة الآلات الموسيقية المصاحبة لأغاني الزار في مصر وأيضًا مدى تأثيرها على طبيعة وشكل الغناء والمقامات والسلالم الموسيقية بفرق الزار المختلفة في مصر.

أسئلة البحث:

١- ما هي الآلات الموسيقية المُصاحبة لأغاني الزار في مصر؟

٢- ما هو تأثير الآلات الموسيقية على طبيعة الغناء والمقامات والسلالم الموسيقية بفرق الزار المختلفة في مصر؟

إجراءات البحث:

١- المنهج الوصفى (التحليلى):

وهو يقوم بوصف ما هو كائن وتحديد الظروف والعلاقات بين الوقائع فهو أحد أشكال التحليل والتفسير العلمى المنظم لوصف الظاهرة أو مشكلة محدده وتصورها عن طريق جمع بيانات ومعلومات مقننة عن الظاهرة موضوع الدراسة وتطبيقها وتحليلها وإخضاعها للدراسة الرفيعة[١].

---

[١] كمال عبد الحميد زيتون: "تصميم التعليم من منظور النظرية البنائية"، دراسات في المناهج وطرق التدريس، الجمعية المصرية للمناهج وطرق التدريس، جامعة عين شمس، العدد ١٩، ٢٠٠٣، ص١٣-٣٢.

ويستخدم المنهج الوصفى فى البحث الحالى عند تفسير مدى تأثير الآلات الموسيقية في فرق الزار المختلفة على طبيعة وشكل الغناء والمقامات والسلالم الموسيقية بأغاني الزار في مصر.

٢- التجربة الاستطلاعية:

وهى عبارة عن إثبات الفروض عن طريق الكشف والاستطلاع للظواهر، واستخدمها الباحث في محاولة عرض وتحليل نموذج من أغاني الزار في أحد الأفلام السينمائية.

أدوات البحث:

- فرق وحفلات موسيقى الزار في مصر.
- الأفلام السينمائية التي تناولت موسيقى وأغاني الزار.
- جهاز حاسب آلي – مكبرات صوت – برنامج التدوين الموسيقي (Sibelius).

عينة البحث: نموذج لموسيقى من أغاني الزار "ياوره بيه" من فيلم دقة زار ١٩٨٦م.

حدود البحث:

حدود مكانية: جمهورية مصر العربية.

حدود زمانية: عام ١٩٨٦م (وهو تاريخ إنتاج فيلم "دقة زار" المأخوذ منه عينة البحث).

مصطلحات البحث:

١- **أنتيفونية (Antiphony):** يطلق اصطلاح – الأنتيفونية – على شكل من أشكال الأداء الموسيقي الغنائي أو الآلي الذي يعتمد على تقسيم مجموعة المؤدين مغنين أو عازفين إلى مجموعتين تتبادلا وتتناوبا الأداء، ولكن بشكل تبادلي بينهما، وذلك بأن تبدأ إحداهما وعند انتهاء دورها أو جملتها تدخل المجموعة الثانية بنفس الجملة مكررة تمامًا أو بتحريف وتلوين بسيط، وربما بجملة جديدة تمامًا، أو بتكملة للجملة السابقة، فالمجموعة الأولى تكون بمثابة المجموعة الرئيسية (الصوليست) ولديها اللحن الرئيسي الأساسي، بينما المجموعة الثانية المكملة تقوم بدور الكورس بالنسبة لها، وفي العادة تكون هناك مصاحبة آلية منفردة أو مصاحبة جماعية، وقد تكون مصاحبة إيقاعية فقط، وخصوصاً في الأداء والغناء الشعبي والفلكلوري، وفيما يخص البحث فهو الشكل الأساسي في غناء الزار(١).

(١) فتحي عبد الهادي الصنفاوي، "الإنسان والألحان"، قاموس الصيغ والمؤلفات الموسيقية العربية والعالمية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص٥٠.

٢- **إيقاع متعدد (Polyrhythm):** مقابلة خطين إيقاعيّن متزامنين معاً ويختلف التقسيم الداخلي في ميزان واحد(١).

٣- **إيقاع موحد (homorhythm):** وهو استخدام نفس النموذج الإيقاعي في النسيج اللحني المستخدم(٢).

٤- **الحوشية (Barbarism):** أحد مذاهب التجديد في القرن العشرين التي تُمجد التنافر والإيقاعات الطرقية العنيفة تُشبها بالبدائيين(٣).

٥- **الموسيقى العشوائية العفوية (Aleaoric)(*):** أحد مذاهب التجديد في القرن العشرين التي تنظر للعمل الموسيقي كتكوين عشوائي تحكمه المصادفة، وقد تدخل إليه عناصر غير موسيقية(٤).

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى:

موسيقى الزار في مصر(٥)

تدور فكرة الدراسة حول:

دراسة لطقس الزار بداية من أصوله وتاريخه وأسبابه والمناخ الخاص به وصولاً إلى الأشكال الموسيقية المصاحبة للزار من حيث الإيقاعات والآلات المصاحبة وأساليب وأشكال الغناء الخاصة به في مصر.

هدفت الدراسة إلى:

التعرف على موسيقى الزار في مصر وأشكاله وأنواعه، وتأثيره اجتماعياً وأنثروبولوجيا على المجتمع المصري وأيضاً معرفة الأشكال الموسيقية المصاحبة له وطبيعة الألحان والإيقاعات والآلات الموسيقية الخاصة به وكيف أثرت هذه الظاهرة على الشخصية الموسيقية المصرية.

---

(1) New Harvard Dictionary of Music, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986, P. 646.

(2) Griffiths, Paul: the Penguin Companion to Classical Music, 2005, P.375.

(٣) سمحة الخولي، القومية في موسيقا القرن العشرين، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٦٢، مطابع السياسة، الكويت، ١٩٩٢م، ص١٠.

(*) من ابتكارات جون كيدج CAGE

(٤) سمحة الخولي، القومية في موسيقا القرن العشرين، مرجع سابق، ص١١.

(٥) محمد السيد ياقوت: موسيقى الزار في مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٧٩م.

وقد توصلت الدراسة إلى:

كيفية تحليل ظاهرة الزار الموجودة فى مصر والتى تعتبر أحد وسائل العلاج الشعبى الذى يسعى إليه البعض بحثاً وراء الشفاء من بعض الحالات التى يعتبرونها حالات تَلَبُس بالجن ويعتقدون أنها لا تشفى إلا بالزار، والوقوف على كل تفاصيل طقس الزار موسيقياً وكيف تأثر بثقافة الشعوب التى نشأ بها مثل بلاد الحبشة وأثيوبيا وأيضا كيف أثر الزار فى موسيقى الشعوب الأخرى مثل الجاز الأمريكى والغناء الشعبى المصرى من حيث الألحان والإيقاعات والآلات الموسيقية المصاحبة والفرق الموسيقية وكلمات الأغاني وموضوعتها، وتأثير هذه الظاهرة على المجتمع المصري وثقافته.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الحالي وتفيده في الجزء الخاص بالتعرف على طبيعة الآلات الموسيقية المصاحبة للزار في مصر.

الدراسة الثانية:

موسيقى الغجر في مصر(١)

تدور فكرة الدراسة حول:

دراسة الأشكال الموسيقية الخاصة بالغجر فى مصر وأيضاً أشكال الفرق التى تقدم هذا الشكل الموسيقى فى المحافظات ومقارنتها بالموسيقات الشعبية الشبيهة .

هدفت الدراسة إلى:

معرفة طبيعة شعوب الغجر وموسيقاهم وتناولها بالبحث والدراسة وأيضاً التعرف على التراث الغجرى والأماكن التى تواجد بها هذا النوع من الموسيقى فى مصر وما هى القوالب الموسيقية الشعبية الشبيهة بهذا النوع من الموسيقى في مصر.

وقد توصلت الدراسة إلى :

مناقشة الجذور التاريخية لشعب الغجر وتقدير حجمهم وبنائهم الاجتماعي والثقافى والكشف عن معانتهم كشعب منبوذ من الأخرين، ويعود ذلك إلى ممارستهم للسحر والشعوذة إلى جانب التسول

(١) شيماء سيد حسين السيد: موسيقى الغجر في مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ٢٠١٦م.

وأيضاً معرفة موسيقاهم والمقامات المستخدمة والأشكال الموسيقية مثل السير الشعبية والغناء القصصي ومعرفة أيضاً الآلات الموسيقية المستخدمة في موسيقاهم المستوحاة من بيئتهم التى عاشوا فيها، وتوضيح عادات وتقاليد الغجر وكيفية حفاظهم على تراثهم وطقوسهم.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الحالي وتفيده في الجزء الخاص بطبيعة الموسيقى البدائية العفوية وأيضًا الآلات الموسيقية المُصاحبة لها فهي تتشابه إلى حدٍ كبير مع آلات الزار.

الإطار النظرى للبحث: آلات الزار الموسيقية(*):

آلات الزار الموسيقية، تنقسم إلى آلات إيقاع وآلات نغم مثل الناي والطنبورة، وسوف نبدأ بآلات الإيقاع لاعتماد الزار عليها بالدرجة الأولى.

صورة (١) بعض آلات الزار وعازفيها

أولاً: الآلات الإيقاعية:

الآلات الإيقاعية المستخدمة في فرق موسيقى الزار نوعان:

- الآلات الإيقاعية ذات الرق.
- الآلات الإيقاعية المُصوتة بذاتها.

(*) اعتمد الباحث في وصف آلات الزار الموسيقية – مع التصرف والإضافة – على: د.محمد ياقوت، حيث جاء هذا الوصف في رسالته للماجستير "موسيقى الزار في مصر" من ص٧٢ إلى ٩٤، مرجع سابق – وكذلك على د.محمود أحمد الحفني، علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠م– بالإضافة إلى مجموعة مصادر أخرى مذكورة تباعًا.

والآلات الإيقاعية ذات الرق هي الآلات التي يستخدم الرق فيها لإخراج الصوت عن طريق النقر عليه بالأيدي أو الأصابع أو باستخدام نقارات خاصة بهذا، ولا يخرج الصوت من هذه الآلات إلا عن طريق الضرب عليها.

والآلات الإيقاعية المُصوتة بذاتها هي الآلات التي لا تستخدم الرق في إخراج الصوت، بل يخرج الصوت منها عن طريق احتكاكها بعضها ببعض أي خبطها ببعضها أو عن طريق تحريكها (هزّها) كما في حالة الشخاليل.

- الآلات الإيقاعية ذات الرق وهي نوعان:

أ- آلات ذات الصندوق الأجوف المُغلق:

ويشد الغشاء الجلدي أما على جانبيه كالطبل البلدي الكبير أو جانب فقط كالطبول المعروفة باسم الطبول السودانية أو على جانبها الأحد كالنقارات وطبل الجمال(١).

١- الطبلة السوداني:

برميل صغير من الصاج، طوله حوالي ٣٥سم وقطره حوالي ٢٥سم، له مقبض (مساكة) في منتصف طوله، يغطى من أعلى ومن أسفل بجلد الجمل ويشد الجلد من الناحيتين بسيور جلد الجمل، ومن الضروري أن يكون جلد الجمل طازجًا – أي بعد ذبح الجمل مباشرة– حيث يملح الجلد لتنقيته من السمنة ويشد بشعر الجلد. ويطلق على هذا النوع من آلات الإيقاع في الزار "طبل طنبورة"(*).

- دور آلة (الطبلة السوداني) وأهميتها بالنسبة لطقس الزار:

تلعب الطبلة السوداني دوراً واضحًا وخاصة في الزار السوداني؛ حيث أنها غالبًا ما تُظهر الحليات والمقابلات الإيقاعية بإيقاعات مُصاحبة للضرب الأساسي، وهذا يُساعد كثيرًا في إظهار الجو العام للزار(*).

---

(١) محمد السيد ياقوت: موسيقى الزار في مصر، مرجع سابق، ص٧٣.

(*) وصف ميداني – الدارس.

(*) رأي الباحث.

- الآلات ذات الصندوق الأجوف المفتوح وهذه الآلات صنفان:

(أ) صنف يكون صندوقه المُصوت مجرد إطار يشد عليه الرق كالدفوف والمزاهر.

(ب) أما الصنف الثاني من الآلات ذات الصندوق الأجوف المفتوح، فإن صندوقه مفتوح من أحد جانبيه مثل الطبلة المعروفة والمُسماة (دربكة) أو الدهلة.

ويستخدم في الزار من أنواع الآلات ذات الرق آلات النوع الثاني وهي الآلات ذات الصندوق الأجوف المفتوح وهي الدف والتار والمزهر والبندير والطبلة، وتستخدم الطبلة السوداني في دقات الجوقة السوداني التي يطلق عليها في لغة الزار (توظا) ومعناها طبل أفريقي(١).

٢- الدف (الرق):

وتُسمى هذه الآلة في اللغة العربية "الدف"، إلا أن التسمية الشائعة لها في مصر (الرق)، والرق عبارة عن إطار من الخشب دائري الشكل يبلغ طول قطره (١١) إحدى عشرة بوصة تقريبًا، ويزخرف إطار الدف بتطعيمه بقطع صغيرة من الصدف أو العظم الأبيض أو العاج من الداخل والخارج.. ويضاف إلى هذا من الداخل قطعة من الخشب تدور حول الإطار كله من الداخل، ومن ناحية الرق تُسمى (الخزنة)، الهدف منها تعريض منطقة النقر بالأصابع لإخراج نقرات أكثر وضوحًا وخصوصًا (التك) والتي تنقر على حافة الإطار، كما توجد بالإطار خمس فتحات مزدوجة يركب في كل منها زوج من الصنوج النحاسية الرقيقة، فيكون مجموعها عشرة أزواج من الصنوج النحاسية ثم يشد عليه نوع خاص من الرق وهو نوع خاص من السمك يشد ناحية الخزنة.

ويعزف على الرق بمسكه باليد اليسرى باستخدام أصابع الإبهام والسبابة، وتستخدم "الوسطى" و"الخنصر" في الضرب على حافة الإطار أو الصنوج، وتستخدم اليد اليمنى "السبابة" و"الوسطى" و"الخنصر" في الضرب وسط الرق أو على حافته (الخزنة) أو في الضرب على الصنوج، ويمكن تحريك اليد اليسرى أو هزّها لإخراج صوت الصنوج العشرين معًا مع الضرب باليد اليمنى على الرق لإخراج صوتي الرق والصنوج معًا.

ومن عائلة (الدف) أو (الرق) تخرج أنواع أخرى تختلف قليلاً من حيث الصناعة، وإنما تتشابه كلها في أنها ذات صندوق مصوت من نوع واحد وهو الإطار المشدود عليه الرق(٢).

---

(١) محمود أحمد الحفني: "علم الآلات الموسيقية"، مرجع سابق، ص١٧٦.

(٢) محمد عمران: "موسيقى الغجر"، المركز المصري للثقافة والفنون، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٥٢- ٥٣.

- دور آلة (الدف) وأهميتها بالنسبة لطقس الزار:

لابد من التأكيد على معلومة أن المقصود بآلة الدف هنا هي (آلة الرق) وليس الدف المُتعارف عليه في مصر، فالأسماء الشائعة لبعض الآلات الموسيقية في مصر قد تختلف قليلاً عن أسماء الآلات في اللغة العربية الفصحى، وهذا ما قد ذُكر بالتفصيل من قبل، وهذه الآلة بالنسبة لموسيقى الزار في مصر تلعب دورًا هامًا في الحليات والزخارف الإيقاعية، وغالبًا ما تُظهر النبر أو الضغط الضعيف للتأكيد على تلك الحليات والزخارف باستخدام الصنوج النحاسية(*).

٣- التار:

ويُسمى في اللغة العربية (التار) أما في لغة عامة الموسيقيين في مصر فيمسى "الدف" ويطلق عليه أحياناً (مزهر سادة) أي مزهر يخلو من الصنوج.

والتار يشبه "الدف" (الرق) من حيث الصنع، فهو إطار من الخشب خلو من الزخرفة، كذلك لا يحتوي هذا الإطار على فتحات أو صنوج، وهو كبير الحجم يبلغ قطره ضعف قطر حجم الرق تقريبًا، ويحتوي إطاره على خزنة.

يشد على التار رق من جلد الماعز غالبًا، أو من جلد الجمل أحيانًا ولا يشد رق السمك نظراً لاختلاف أسلوب العزف، فهو يضرب عليه بعنف بحيث لا تتحمل رق السمك هذا العنف، ثم أن حجم التار كبير بحيث لا يكفيه رق السمك.. ويبلغ قطر التار ٣٥-٤٠سم تقريبًا، ويكون عرض الإطار الخشبي حوالي ١٠سم تقريبًا وقد يصل عرض الإطار في بعض الأحيان إلى ١٥سم، وفي هذه الحالة يوجد في الإطار ثقب يوضع فيه إبهام اليد اليسرى حتى يستطيع العازف الإمساك به أو يختصر جزء من جانبي الإطار لنفس الغرض.

وللعزف على التار يمسك باليد اليسرى باستخدام أصابع الإبهام والسبابة والوسطى والخنصر، كلها مجتمعة، ويكون العزف باستخدام اليد اليمنى فقط دون أي استخدام لليد اليسرى، سوى الإمساك بالتار، ويكون استعمال اليد اليمنى باستخدام أصابع السبابة والوسطى والخنصر والبنصر مجتمعة في آن واحد، ويكون العمل في حالة التار باستخدام الأصابع سالفة الذكر على حافة التار أي ناحية الخزنة.. ويكون (التك) باستخدام نفس الأصابع بالإضافة إلى راحة اليد اليمنى في وسط التار(١).

(*) رأي الباحث.

(١) محمد السيد ياقوت: موسيقى الزار في مصر، مرجع سابق، ص٧٥-٧٦.

- دور آلة (التار) وأهميتها بالنسبة لطقس الزار:

المقصود بالتار في اللهجة العامية المصرية هو الدف كما ذُكر من قبل وتُعد الآلة الإيقاعية الأساسية في طقس الزار بأنواعه الثلاثة، ودائمًا ما تُحاكي الإيقاع أو الضرب الأساسي المكون من دُم وتك وتُستخدم أيضًا في المقابلات الإيقاعية اللازمة لجو الزار العام.

وغالبًا ما تُمسك بها المُنشدة في الزار وهي تُغني وأحيانًا تمسك بها الكودية أثناء طقس الزار(*).

٤-البندير:

وهو نفس "التار" السالف الذكر، تمامًا، إلا أنه يضاف إليه خيطان أو ثلاثة خيوط تصنع غالبًا من أمعاء الحيوان، تصل ما بين طرفي الإطار مارة بمركز الدائرة، وتمر هذه الخيوط فوق الرق المشدود على الإطار من الداخل وبحيث تلامس الرق، وهذه الخيوط تهتز مع اهتزاز رق البندير نتيجة الضرب عليه فيصطدم به فتحدث شنشنة تصاحب صوت الإيقاع الصادر من البندير، ويعزف البندير بنفس طريقة العزف المستخدمة في التار تمامًا دون أي اختلاف يذكر على الإطلاق(١).

- دور آلة (البندير) وأهميتها بالنسبة لطقس الزار:

لا يختلف البندير عن التار في الدور الذي يلعبه في موسيقى الزار إلا أن خامة الصوت الصادر عنه تُضفي جو أكثر من الناحية الدرامية في طقس الزار وقد يُستخدم في المقابلات والحليات الإيقاعية أكثر من التار(*).

٥- المزهر:

وهو نسخة من آلة الدف (الرق) سابق الذكر مع إختلاف أنه يكبر الدف في الحجم فيبلغ حجمه حجم التار أو البندير.

ويحتوي المزهر على إطار خشبي بدون الزخرفة، به الخمس فتحات الموجودة في الدف والعشرة أزواج من الصنوج النحاسية، ويحتوي المزهر أيضًا على خزنة يشد الرق جهتها ويكون

(*) رأي الباحث.

(١) غطاس عبد الملك الخشبة: "آلات الموسيقى الشرقية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م، ص٦٦.

(*) رأي الباحث.

أيضًا من نوع جلد الماعز أو الجمل كما في حالة التار والبندير، ولنفس الأسباب سالفة الذكر، ويعزف على المزهر بنفس طريقة العزف المُستخدمة في التار والبندير.

وأصوات هذه الآلات الكبيرة (المزهر، التار، البندير) قوية وعنيفة، وبالرغم من قوة صوتها إلا أنها تستخدم كلها مجتمعة في الزار كما يستخدم أحيانًا أكثر من واحد من كل منها، هذا بالإضافة إلى بقية الآلات الإيقاعية الأخرى مثل الطبلة والدهلة والشخاليل والصاجات.

- ملحوظة تاريخية عن الدف والمزهر والبندير:

ولم تظهر هذه الآلات في فرق موسيقى الدولة القديمة ولا الدولة الوسطى حيث اقتصر استعمال الآلات الإيقاعية على المصفقات والأجراس والجلاجل والشخاشيخ.

وقد ظهرت هذه الآلات في فرق موسيقى الدولة الحديثة وقد ظهر منها آلة الدف بقسميها، المستديرة والمربعة، ويبدو أن آلة الدف المربعة لم تستطع الصمود والاستمرار فلم يعد لها وجود بعد هذه الحضارة، وبقي الدف المستدير الخالي من الصنوج وتناقل عبر الحضارات المختلفة حتى عهدنا هذا حيث يشيع استخدامه في معظم الفرق الموسيقية في مصر والعالم العربي.

ولقد كان للدف المستدير أكثر شيوعًا واستعمالاً عن الدف المربع، وكان كما هو الحال حتى الآن يصنع إطاره من الخشب، وقد اختلف عن دف هذا العصر في أنه كان ذا وجهين من الرق يضرب عليهما، وكان قطره حوالي ٣٠سم تقريبًا، وقد وجد نوع منه كبير الحجم كان يحمله رجل على كتفه ويدق على جانبيه رجل آخر، ويعني هذا أن آلتي البندير والمزهر ذي الشخاليل لم يكن لهما وجود في هذه الحضارة، ولم تكونا قد اكتشفتا بعد حتى ذلك الوقت، وقد ظهرت آلة الدف المستدير في فرق موسيقى الآشوريين(١).

دور آلة (المزهر) وأهميتها بالنسبة لطقس الزار:

كما ذُكر من قبل أن المزهر هو الأخ الأكبر لآلة الرق من حيث التكوين والشكل، ولكن الاختلاف في الحجم وفي المزهر يكون الصوت أكثر ضخامة من الرق واستخدامه وطريقة العزف تكون أكثر عنفًا، ويُستخدم المزهر في موسيقى الزار غالبًا في الرد على الضروب الأساسية المستخدمة في الزار كنوع من أنواع الحليات والزخارف، ولكن بصوت أكثر ضخامة من الرق(*).

---

(١) فتحي الصنفاوي: "الآلات الموسيقية والإنسان (الزمان – المكان) موسوعة الآلات الموسيقية عبر التاريخ"، الجزء الثاني، دار النشر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٧م، ص٤٣٤.

(*) رأي الباحث.

٦- الطبلة (الدربكة):

وهي آلة الإيقاع الأساسية في الموسيقى العربية، وفي موسيقى الزار، وتصنع هذه الآلة من الفخار عادة، وقد كانت تصنع من الخشب وتزخرف بالصدف والعظم والصاج كما هو الحال في صناعة الدف (الرق)، إلا أن هذا النوع من الصناعة قد انقرض تمامًا نظرًا لغلو هذه الخامات وعدم وجود المُتخصصين لها الآن، هذا بالإضافة إلى أن صوت الفخار أكثر رنينًا وقوة وأرخص ثمنًا.

والطبلة تحوي صندوقًا مصوتًا يشبه شكل القمع تقريبًا (قمعي الشكل) متوسط الحجم، يبلغ طول صندوقها المصوت حوالي ٤٠-٤٥سم تقريبًا، ويبلغ قطر فتحتها الصغرى ١٨سم، ويبلغ قطر فتحتها الكبرى والتي يشد عليها الرق حوالي ٢٢-٢٤سم وهذه الفتحة الكبرى يشد عليها رق من جلد السمك ويسمى هذا الرق في لغة عامة الموسيقيين في مصر "رقمة" كما يطلق على الطبلة اسم "حق" بضم الحاء وسكون القاف المشددة، ويسمى صندوقها المصوت "الفارغ".

ترف رقمة الطبلة قبل التركيب، ولهذه الرفة مُتخصصون، فهي ترف من الأطراف بنوع من الخيوط الكتانية ذات سمك خاص وبطريقة خاصة حيث تدلي منها دلايات خيطية، وعلى أبعاد متساوية تقريبًا تشد إلى الخيوط الموجودة على ظهر صندوق الطبلة المصوت من الخارج، ويستخدم الغراء والخيوط في سحب أو تقوية شد الرقمة على فوهة الطبقة.

ويستخدم العازف الطبلة وهو جالس حيث توضع على الفخذ الأيسر، وتكون الرقمة جهة الأمام وتسند بضغطة خفيفة من ساعد اليد اليسرى، وتستعمل في الضرب عليها بأصابع السبابة والوسطى والخنصر من اليد اليسرى وأصبع السبابة والوسطى والخنصر من اليد اليمنى، وقد يستعمل بعض العازفين إبهام اليد اليمنى في بعض الأحيان لإخراج (الدم) منها.

ويخرج "الدم" من آلة الطبلة عن طريق الضرب بأصابع اليد اليمنى الثلاثة معًا مضافًا إليها أصبع البنصر في وسط الطبلة، أما التك فتخرج عن طريق استخدام ثلاثة الأصابع من كل يد كل على حدة، وبتتابع خاص على حافة الطبلة والتي تُسمى في مصر (الشنبر)، وقد يخرج التك من وسط الطبلة باستخدام أصابع اليد اليمنى الأربعة مع ضمها جيدًا أو تقويسها قليلاً والضرب بها بقوة في وسط الطبلة، وتسمى هذه النقرة في وسط الطبلة (سكة) بفتح السين وتشديد الكاف المفتوحة(١).

(١) غطاس عبد الملك الخشبة: "آلات الموسيقى الشرقية"، مرجع سابق، ص٦٨-٧٠.

دور آلة (الطبلة) وأهميتها بالنسبة لطقس الزار:

تظهر أهمية الطبلة أو الدربكة بالنسبة لموسيقى الزار في القيام بالهيكل الأساسي للضروب، وقد تُستخدم في إضفاء بعض الحليات وتظهر بشكل أكثر في زار أبو الغيط عن الزار السوداني والزار الصعيدي(*).

٧- الدهلة:

وهي تشبه الطبلة سابقة الذكر تمامًا لا تختلف عنها من حيث المظهر إلا في الحجم، فحجم الدهلة أكبر من حجم الطبلة، وقد تصل في بعض الأحيان إلى ضعف حجم الطبلة المعروفة، وقد يزيد حجمها على هذا، وقد يقل عنه، وتشد على الدهلة رقمة من جلد الماعز أو الجمل نظرًا لاتساع فتحتها وصوت هذه الآلة ضخم وغليظ وهي تستخدم لتضخيم الإيقاع.

وأسلوب العزف على هذه الآلة هو نفس أسلوب العزف المستخدم في العزف على آلة الطبلة، إلا أنه لا يحتاج إلى نفس المهارة العزفية المطلوبة في عازف الطبلة، حيث أن عازف الدهلة لا يقوم إلا بعزف الرتم (الإيقاع) الأساسي دون الحاجة إلى الزخارف الإيقاعية التي يؤديها عازف الطبلة المعروفة.

- ملحوظة تاريخية عن الطبلة والدهلة:

ولم تظهر الطبلة أو الدهلة في فرق موسيقى الدولتين القديمة أو الوسطى بل ظهرت في فرق موسيقى الدولة الحديثة، وقد قصر استعمالها على النساء فقط. وكانت الطبلة تستعمل في مصاحبة الرقص، وكانت صغيرة الحجم وعلى شكل قرطاس غير منتظم، لونها أحمر قاتم وغشاء رقها أصفر فاتح، وكانت الطبلة تستعمل يدًا واحدة للضرب عليها بحيث كان يقبض عليها بإحدى اليدين من نهايتها السفلى ويضرب عليها باليد الأخرى(١).

دور آلة (الدهلة) وأهميتها بالنسبة لطقس الزار:

يقتصر دور الدهلة في موسيقى الزار على إبراز النبر القوي للضروب المستخدمة(*).

٨- النقرزان أو النقارة:

(*) رأي الباحث.

(١) محمد السيد ياقوت: موسيقى الزار في مصر، مرجع سابق، ص٨٠-٨١.

(*) رأي الباحث.

هي، كما جاء في الموسوعة العربية الميسرة، عبارة عن طبلة صغيرة ذات وجه واحد ينقر عليها إما باليد كما في طبلة الدربكة، أو طبلتين ينقر عليهما كما في النقرزان، وتستعمل في الأعياد والأفراد عند أهل الريف المصري، وقد توضع النقارات الحديثة على حوامل أثناء العمل عليها والكبير منها يستعمل في الأوركسترا، ويسمى "تمباني"(١).

دور آلة (النقرزان) وأهميتها بالنسبة لطقس الزار:

أهم ما يُميز آلة النقرزان في موسيقى الزار هو إبراز الحليات والزخارف الإيقاعية مع استخدام المقابلات الإيقاعية(*).

ب- الآلات الإيقاعية (آلات النقر) المُصوتة بذاتها:

آلات النقر المُصوتة بذاتها هي الآلات غير ذات الرق وتنقسم إلى قسمين:

أ- نوع يمكن تمييز درجة أصواته، بل وفي الإمكان تأدية بعض الألحان عليه، وهذه الآلات تصنع عادة من قطع خشبية أو معدنية أو أنابيب أو صناديق على شكل آنية.

وجميع آلات هذا النوع يدق عليها بالمضارب مثل الكستنييت والميتالوفون والكريستالوفون والفيبرافون والتوبافون والأجراس، وما شابهها من أنابيب، والجونج وغيرها، وهذا النوع يسمى الآلات الإيقاعية اللحنية.

ب- نوع لا يمكن تمييز درجة أصواته بل تقتصر مهمته على الوظيفة الرئيسية لآلات النقر وهي تقوية الإيقاع وتنشيطه كالمصفقات والصنوج والكاسات وما إليها.

ويضم النوع الثاني من آلات الإيقاع المصوتة بذاتها الصاجات والطورة والشخاليل والمنجور وهي الآلات المستعملة في الزار(٢).

---

(١) أشرف محمد شفيق غربال، الموسوعة العربية الميسرة، دار القلم ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ص١٨٤٣.

(*) رأي الباحث.

(٢) محمد شبانة: "الطبل البلدي حرفة وفن"، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان ٩٦/٩٧، ديسمبر ٢٠١٣م/ مارس ٢٠١٤م، ص٥٩- ٦٠.

صورة (١) لاعبي المنجور والشخاليل

دور آلتي (المنجور – الشخاليل) وأهميتهما بالنسبة لطقس الزار:

تعود أهمية المنجور والشخاليل بالنسبة لموسيقى الزار في إبراز النبر القوي والحليات الإيقاعية وأهم ما يميزهما هو إضفاء الجو الدرامي لطقس الزار، وزيادة التوتر مع الإيقاعات العنيفة(*).

٩- الصاجات:

وهي عبارة عن صنوج من النحاس (أربع صنوج) مستديرة الشكل يبلغ قطرها حوالي ٦سم وسط هذه الدائرة مرتفع قليلاً عن بقية الدائرة ممَّا يجعلها تشبه في شكلها خوذة الجنود، ويوجد في منتصف هذه الدائرة ثقب يمر منه أستك يستخدم للإمساك بها.

وتشتغل هذه الآلة باستخدام أربع صنوج منها زوجان من الصنوج يكون كل زوج منها في إحدى اليدين(حيث يصدر الصوت منها عن طريق طرق كل زوج منها معًا، ويستخدم عازف الصاجات أصابع الوسطى والإبهام من كل يد وتعلق في أصابع اليد الأربعة عن طريق الأستك الموجود في كل منها)، وتستخدم آلة الصاجات في فرق الموسيقى الجادة في بعض الأحيان إلا أنها شائعة الاستعمال في فرق موسيقى الرقص الشرقي والتي تصاحب الراقصات في مصر وفي بعض الدول العربية، وقد تستخدمها الراقصات أنفسهن في أثناء القيام بالرقص، وتعتبر آلة الصاجات إحدى العلامات المميزة للرقص الشرقي، وقد كان استعمال هذه الآلة في الزار أكثر شيوعًا وانتشارًا في النصف الأول من هذا القرن عنه

(*) رأي الباحث.

في وقتنا الحالي، وهذه الآلة تستخدم في الزار إلا أن استخدامها لا يشكل الأهمية التي تشكلها آلة الطورة وهي آلة تشبه الصاجات(١).

دور آلة (الصاجات) وأهميتها بالنسبة لطقس الزار:

تُستخدم الصاجات بصوتها الرنان في موسيقى الزار لإظهار الحليات الإيقاعية بشكل قوي ورنان إلى جانب الضرب الأساسي، وغالبًا ما تُستخدم في النبر الضعيف للإيقاع كنوع من أنواع الرد على الإيقاع أو الضرب الأساسي(*).

١٠- الطورة:

وهي أيضًا عبارة عن صنوج نحاسية أقل رقة من الصاجات وأكبر منها حجمًا، مستديرة الشكل، يبلغ طول قطرها حوالي ١٠سم ويرتفع وسطها قليلاً كما هو الحال في الصاجات، ويخرج من ثقب وسطها أستك للإمساك بها(٢).

صورة (٢) أحد عازفي الطورة

دور آلة (الطورة) وأهميتها بالنسبة لطقس الزار:

تُستخدم في الحليات أيضًا، ولكنها تركز بشكل أساسي على النبر القوي؛ نظرًا لضخامة صوتها بالنسبة للصاجات وتزيد من حالة العنف في الإيقاع(*).

---

(١) فتحي الصنفاوي: "الآلات الموسيقية والإنسان (الزمان – المكان) موسوعة الآلات الموسيقية عبر التاريخ"، الجزء الثاني، دار النشر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٧م، ص٣١٠.

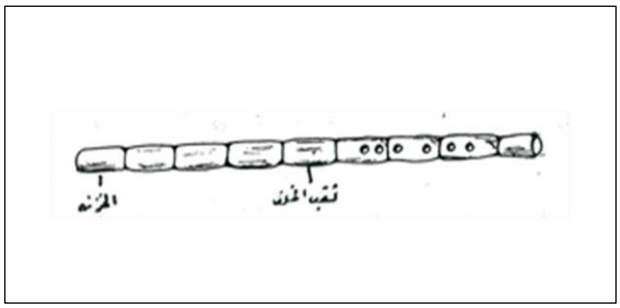
(*) رأي الباحث.

(٢) فتحي الصنفاوي: "الآلات الموسيقية والإنسان (الزمان – المكان) موسوعة الآلات الموسيقية عبر التاريخ"، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص٣١٢.

ثانياً: الآلات اللحنية أو الآلات التي تصدر منها النغمات التي تؤدي ألحان الزار وهي الناي والطنبورة:

١ – آلة الناي:

وهي آلة موسيقية من آلات النفخ الخشبية وهي عبارة عن قصبة مجوفة من الغاب من ذوات العقد وهي مفتوحة الطرفين وهذه القصبة تتكون من تسع عقد قصبية أو تسع عقل كما يطلق عليها العازفون في حالة أن تكون نايًا أكاديميًا أو الناي المُستعمل في فرق الموسيقى الجادة أو في فرق الموسيقى الكلاسيكية وتتكون من خمس عقد أو عقل في حالة أن تكون سلامية أو نايًا شعبية، وهو نوع الناي المستخدم في الموسيقى الشعبية والزار (المقصود الكولة)(١).



صورة (٤) الناي

صورة (٥) الكولة أو السلامية

صورة (٦) عازف الكولة في الزار

ويحمل الناي ستة ثقوب أمامية تقع بالقرب من فتحة خروج الهواء، تُستخدم في قفلها وفتحها أصابع السبابة والوسطى والخنصر من كل من اليدين، ويضاف ثقب سابع خلفي يقع في منتصف

(*) رأي الباحث.

(١) إيمان جودت: "آلات النفخ الشعبية – دراسة مقارنة بين مصر وبعض الدول العربية"، سلسلة الثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م، ص٦٦– ٦٩.

القصبة تمامًا، ويستعمل له إصبع إبهام اليد اليسرى والتي تكون هي اليد العليا جهة فتحة النفخ وتُسمى أول عقلة جهة النفخ والتي ينفخ فيها العازف "الخزنة" أما "السلامية" فهي ذات ستة ثقوب فقط تستخدم أصابع العازف الثلاثة من كل يد وهي السبابة والخنصر كما هو الحال في الناي.

وتخضع صناعة آلة الناي في الوقت الحاضر إلى خبرة الصانع في كيفية اختيار القصبة وتعيين أماكن الثقوب التي يفتحها على جدارها بحيث تصدر نغمات السلم الموسيقي الأساسية أو المتفرعة عنها، ويمسك عازف الناي بالآلة مائلة وسطًا بين الخطين الأفقي والرأسي وينفخ في الخزنة بحيث ينكسر العمود الهوائي عند حافة الفتحة، ويستمر مرور الهواء داخل العمود الهوائي للناي ويخرج إما من فتحة الطرف الآخر للقصبة، وذلك في حالة قفل كل الفتحات بالأصابع حيث تصدر القصبة في هذه الحالة أغلظ نغمة بها، أو يخرج الهواء من الفتحات الجانبية الأخرى نتيجة رفع الأصابع من عليها.

وتتفق آلة الناي مع قريباتها من آلات النفخ الخشبية والنحاسية في أسلوب إخراج النغمات التوافقية المختلفة عن طريق تغيير قوة النفخ من الشدة والضعف.

وقد ظهر الناي في مصر في نقوش الدولة القديمة، وكان فيه نوعان، الناي القصير، والناي الطويل، وكان يعزف على الناي الطويل والعازف واقف، وعلى القصير وهو جالس على إحدى ركبتيه، وكان الناي يمثل أحد العناصر الثلاثة المكونة للفرقة الموسيقية في هذا الوقت.. وهي:

١- المغني.

٢- عازف الصنج والجنك.

٣- عازف الناي.

ثمَّ انتقلت آلة الناي إلى الدولة الوسطى وظل استعمالها شائعًا حتى بداية الدولة الحديثة، حيث ندر استعمالها وقل بسبب ظهور آلات أخرى ونظرًا لعدم مسايرة هذه الآلة لنوع الموسيقى الصاخب الذي تتصف به موسيقى هذه الدولة(١).

دور آلتي (الناي – الكولة) وأهميتهما بالنسبة لطقس الزار:

ترجع أهمية الناي والكولة في موسيقى الزار إلى مساعدة المُنشدة أو الكودية في الالتزام بالسلم الموسيقى أو المقام المراد الغناء به، ولكن أهم ما يميزهما هو رقة الصوت وعذوبته، وهذا يحرك العواطف أكثر بالنسبة لمُريدي الزار، وكذلك يتمتع العازف بحرية تغيير السلالم والمقامات

(١) محمود أحمد الحفني: "علم الآلات الموسيقية"، مرجع سابق، ص٩٤- ٩٥.

مع استبدال (العُقل) أو النايات المختلفة التي تُعطي طبقات مختلفة أما الانتقال بين السلالم والتحويلات النغمية تعتمد على مهارة العازف، ويظهرا الناي والكولة أكثر في زار أبو الغيط(*).

٢ -الطنبورة:

صورة (٧) الطنبورة

والطنبورة هي الآلة النغمية الثانية المستخدمة في الزار السوداني، وهي آلة مصرية قديمة ظهرت بظهور الدولة الوسطى، وشوهدت صورها لأول مرة حوالي سنة ٢٠٠٠ق.م في نقوش مدافن بني حسن، ثمَّ عم استعمالها في الدولة الحديثة، وقد سميت هذه الآلة بأسماء متعددة في اللغة المصرية القديمة واللغة العبرية، وتعرف في اللغة العربية باسم (كنارة) بفتح الكاف أو كسرها وجمعها (كنارات) أو (كنانير)(١).

والكنارة هي آلة وترية مصنوعة من الخشب أو المعدن وهي عبارة عن صندوق مصوت مغطى برقمة من الجلد الرقيق مقوى أوتارها مطرز للصندوق المصوت، وأوتارها مثبتة في إطار خشبي قد يكون أحيانًا غير منتظم الأضلاع(٢).

وليس لأوتار هذه الآلة أوتاد تضبط بواسطتها بل تلف الأوتار على حلقات تنزلق على القضيب الأمامي من الإطار الذي يتركب من قضيبين جانبيين أحدهما أقصر من الآخر. وبواسطة هذا اللف وذلك الانزلاق يمكن ضبط أوتار هذه الآلة، وقد انتقلت هذه الآلة إلى اليونان ثمَّ إلى الرومان ثمَّ جميع الممالك الأوروبية، وتستعمل هذه الآلة بأن تحمل أفقية أو رأسية أمام الصدر، و(تعفق) باليد اليسرى (عادة) الأوتار من خلف الآلة وتضرب عليها اليد اليمنى من جهة الأمام بغماز "ريشة"، وقد ظلت هذه الآلة على حالتها في وادي النيل محتفظة بطابع سلمها الخماسي، وهي لا تزال حتى الآن في شكلها، وعدد أوتارها الخمسة على النحو الذي كانت عليه في العصور القديمة، وهي شائعة الاستعمال في أعالي الصعيد وبخاصة في بلاد النوبة وتعرف هناك باسم "الطنبورة" أو "الطنبور" وهي كذلك موجودة في السودان وتستعمل في فرقة الزار السوداني.

(*) رأي الباحث.

(١) محمد السيد ياقوت: موسيقى الزار في مصر، مرجع سابق، ص٩١.

(٢) محمود أحمد الحفني: "علم الآلات الموسيقية"، مرجع سابق، ص٤٥.

والطنبورة المُستخدمة في فرق الزار في مصر أكبر حجمًا بكثير من الطنبورة النوبية أو السمسمية المعروفة في مدن القناة، ولا يكون العزف عليها والعازف واقف أو حتى جالس على كرسي، فهي نظرًا لكبر حجمها يستخدمها العازف وهو جالس على الأرض، وتوضع أمامه (بستلة) مقلوبة وفوقها وسادتان صغيرتان يضع العازف فوقهما طرف آلته، ويكون صندوقها المصوت جهة صدره، ويمسك العازف الآلة بذراعه اليسرى كلها وأصابع يده اليسرى الخمسة على الخمسة أوتار، ويكون العزف باليد اليمنى عن طريق نبر الخمسة أوتار في نفس الوقت ويخرج الصوت المراد سماعه بأن يرفع الإصبع بعفق هذا الصوت من اليدي اليسرى(١).

دور آلة (الطنبورة) وأهميتها بالنسبة لطقس الزار:

تظهر آلة الطنبورة في الزار السوداني بشكلٍ خاص وهي أيضًا تُساعد المُنشدة أو الكودية على الالتزام بالنغمات والمقام المُوسيقي، ولكن أهم ما يُميز هذه الآلة هو الصوت الرنان الواضح، ومن عيوبها أنها تُضبط على سلم أو مقام موسيقي واحد، ويصعب فيها التحويلات المقامية إلا نادرًا مع العازف الماهر جدًا إذ عفق بيده بعض العفقات، مثلما يحدث في آلة القانون مثلاً إذا استغنى العازف عن العُرب واستخدم أطراف أصابع يديه اليُسرى في العفق(*).

الإطار التطبيقى للبحث (الدراسة التحليلية):

ياوره بيه

صورة (٨) لقطات من أغنية (ياوره بيه) من فيلم (دقةزار)

(١) عادل العليمي، "الزار ومسرح الطقوس"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص١١٤-١٢٤.

(*) رأي الباحث.

اسم العمل : ياوره بيه

مؤلف وملحن العمل : من تراث الزار

اسم الفيلم : دقة زار

العرض الأول : ١٩٨٦م

قصة : محمد الفيل

سيناريو وحوار : مصطفى محرم

موسيقى تصويرية : حسن أبو السعود

إنتاج : أحمد نديم

إخراج : أحمد ياسين

كلمات أغنية ياوره بيه
من تراث الزار

مُنشدة : ياوره بيه على ياوره بيه .. يا عايق ياوره بيه

جوقة : ياوره بيه على ياوره بيه .. أيوه يا غالي ياوره بيه

مُنشدة : ياوره بيه يا معجباني .. ياوره بيه والشوق رماني
ألعب يا غالي ياوره بيه

جوقة : ياوره بيه على ياوره بيه .. ألعب يا غالي ياوره بيه

مُنشدة : ياوره بيه يا أبو الروايح .. ياوره بيه والمسك فايح
ياما أنت شلبي ياوره بيه

جوقة : ياوره بيه على ياوره بيه .. ألعب يا غالي ياوره بيه

مُنشدة : ياوره بيه يا أسمر يا حيلة .. ياوره بيه بعيون كحيلة
يا معجباني ياوره بيه

جوقة : ياوره بيه على ياوره بيه .. الشوق رماني ياوره بيه

مُنشدة : ياوره بيه يا مُشروحاني .. ألعب يا غالي ياوره بيه

جوقة : ياوره بيه على ياوره بيه .. ألعب يا غالي ياوره بيه

مُنشدة : ياوره بيه على ياوره بيه

جُوقة : ألعب يا غالى ياوره بيه

مُنشدة : ألعب يا غالي

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : نَكر وجاه (أي نَكر وجهه وأخفاه)

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : لاسمر سباه

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : ألعب يا غالي

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : الشوق رماه

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : ألعب يا غالي

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : ياوره يا غالي

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : ياوره سباه

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : ألعب يا حيلة

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : يا أبو عيون كحيلة

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : ألعب سوداني

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : أسمر وغالي

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : ألعب يا غالي

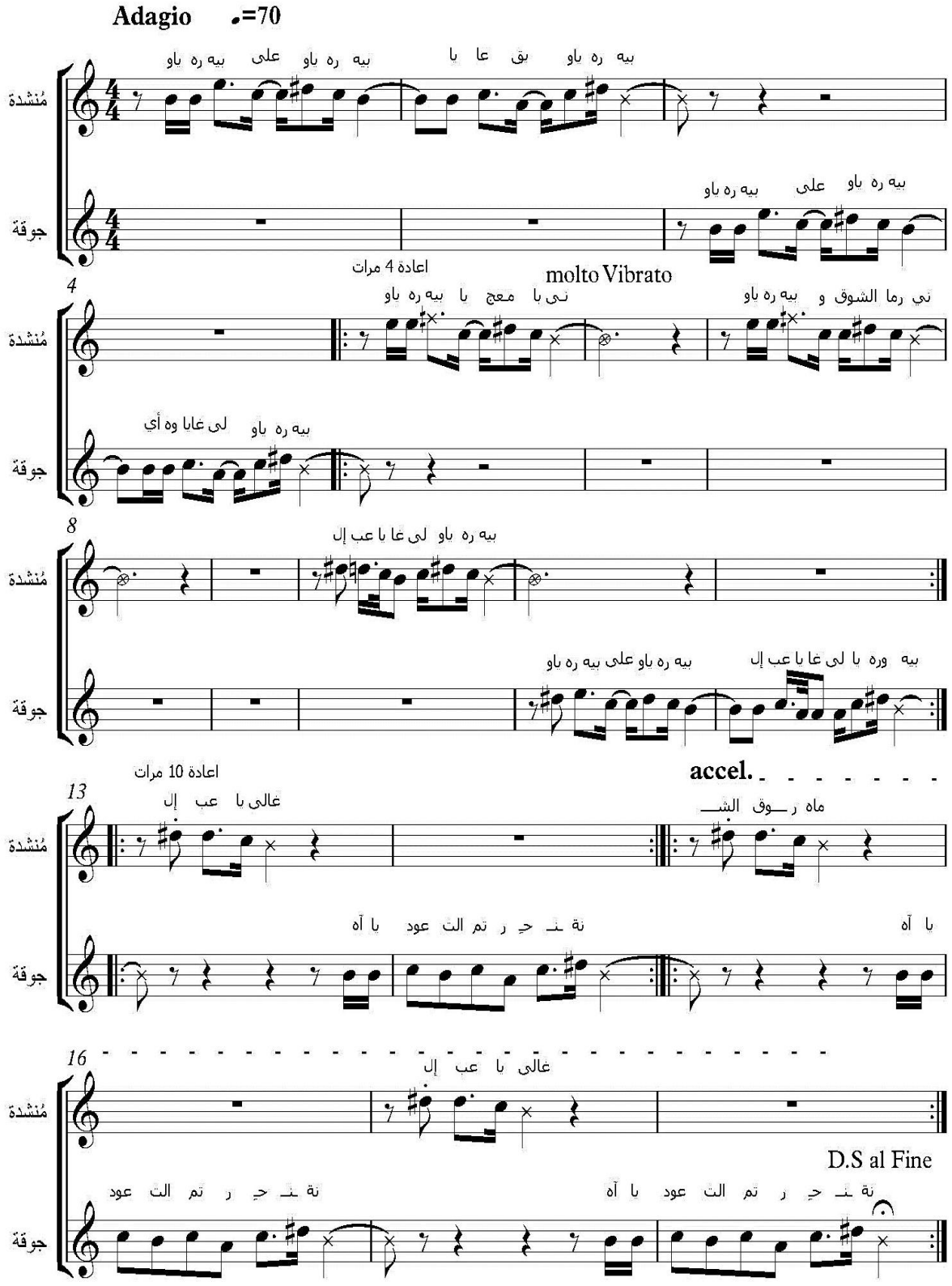
جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : الشوق رماه

جوقة : آه يا عود التمر حنة

مُنشدة : ألعب يا غالي

جوقة : آه يا عود التمر حنة

ياوره بيه

Adagio ♩=70
مُنشدة
جوقة
بيه ره باو على بيه ره باو بق عا با بيه ره باو
بيه ره باو على بيه ره باو
اعادة 4 مرات
molto Vibrato
نى با معج با بيه ره باو
ني رما الشوق و بيه ره باو
لى عابا وه أي بيه ره باو
بيه ره باو لى عا با عب إل
بيه ره باو على بيه ره باو
بيه وره با لى عا با عب إل
اعادة 10 مرات
accel.
غالى با عب إل
ماه رـــوق الشـــ
نة نـــ حِ ر تم الت عود با آه
با آه
غالى با عب إل
D.S al Fine
نة نـــ حِ ر تم الت عود
نة نـــ حِ ر تم الت عود با آه

بطاقة التعريف:

نوع التأليف: غنائي

نوع الأداء : جماعي (تبادلي)

القالب: أغنية شعبية (أغنية زار)

الخلية النغمية: حجاز (غير واضح الركوز)

أولاً: الإيقاع (العنصر الزمني):

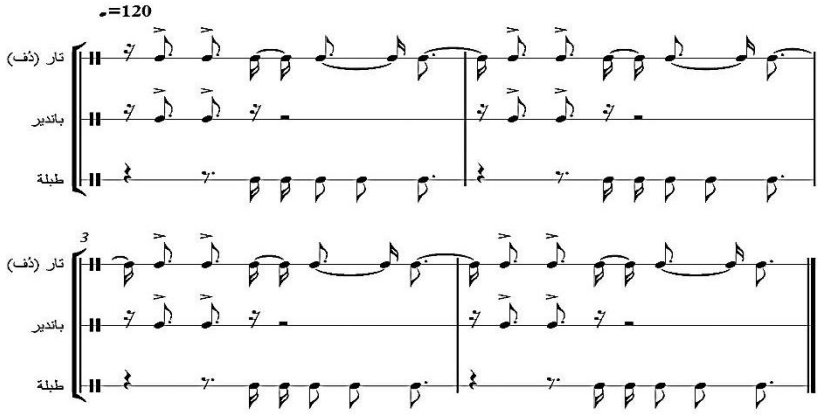
- **السرعة Adagio** ♩ =70

- **الميزان =** $\frac{4}{4}$

- **الضرب:** مجموعة مقابلات إيقاعية متداخلة

الناتج السمعي لها يُشبه (المصمود الصغير في السرعة البطيئة) ويُشبه (البمب أثناء تضاعف السرعة)

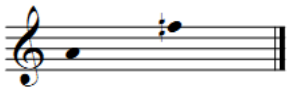
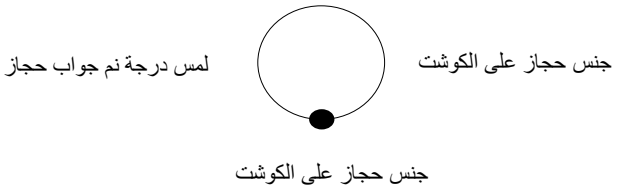
إيقاع ياوره بيه



- **عدد الموازير:** ١٨

ثانياً: التحليل الموسيقي:

الجزء	رقم المقياس	الخلية النغمية
دخول المُنشدة ثم الجوقة	م (١): م (٤)	في جنس حجاز على الكوشت
استكمال منشدة	م (٥): م (٩)	في جنس حجاز على الكوشت مع لمس درجة (نم جواب حجاز)
أداء تبادلي بين المُنشدة والجوقة	م (١٠): م (١٨)	في جنس حجاز على الكوشت

- **المساحة الصوتية:**
- **المنطقة الصوتية:** الوسطى
- **الجزء المتكرر:** التيمة الأساسية: م (١): م (٣)
  التيمة الفرعية: م (١٥): م (١٧)
- **اللهجة:** صعيدي
- **الآلات المستخدمة** آلات إيقاعية: تار + بندير + طبلة
- **الدائرة النغمية**



السمات الموسيقية:

- يعتمد **اللحن:** على أسلوب (الأنتيفونية) وهو شكل أداء تبادلي متداخل بين المُنشدة وجوقة الزار، وهو أيضاً الأسلوب أو الشكل الأساسي في غناء الزار.
- **التحويلات:** غير تقليدية فمن جنس حجاز على الكوشت إلى لمس درجة (نم جواب حجاز)
- **من حيث الغناء:** فالمُنشدة يبدو عليها أنها من أصل سوداني وإن كان هذا الزار ينتمي في التصنيف إلى الزار الصعيدي ونجد (عفق النغمات بالصوت غير واضح) بمعنى أن ركوز المُنشدة على النغمات بصوتها مُختلف فبرغم أن اللحن لا يخرج تقريبًا من جنس الحجاز على درجة الكوشت إلا أن درجة الكوشت في نهاية كل عبارة غير واضحة الركوز، وعند لمس نغمة (نم جواب

حجاز) نجد أن النغمة غير واضحة أيضًا فهي ليست (نم جواب حجاز) بالضبط، ولكنها الأقرب لها.

- **من حيث الإيقاع:** يعتمد العمل على أسلوب (البوليرتيم- Polyrhythmic) أي تعدد وتداخل الإيقاعات بشكل عفوي، وهو ما يطلق عليه موسيقيًا (Aleaoric)، ونجد الإيقاع سريع وعنيف ومتداخل.
- **أما من حيث الآلات الموسيقية:** لا يوجد آلات لحنية وهذا هو السبب في عدم وضوح نغمات المُنشدة في الغناء لأنها تغني بلا مصاحبة موسيقية، وتعتمد على الإيقاع فقط، ولهذا نجد اختلاف بسيط بين المُنشدة والجوقة من حيث عفق النغمات وأدائها، وهذه السمة المميزة للزار الصعيدي الذي يعتمد على الآلات الإيقاعية فقط!!
- **أما طريقة الأداء:** بشكل عام فهي تشبه إلى حد كبير أسلوب الحوشية أو ما يطلق عليه (Barbarism) الذي يميل إلى عنف الإيقاع الذي يغلب على الأداء ويقترب من الموسيقى البدائية.
- **القفلة:** تتصاعد السرعة بشكل (Accelerando) حتى تصل إلى ضعف السرعة تقريبًا (Doppio).

ثالثاً: تحليل الحركة:

تعتمد الحركة في مجملها على شكل أساسي وهو (التفقير) وفي البداية كانت الاستجابة بالحركة مع الإيقاعات بطيئة ثم تزداد مع عنف الإيقاع والغناء.

نتائج البحث:

- **تنقسم الآلات الموسيقية المُصاحبة لأغاني الزار إلى قسمين:**

أولاً: آلات إيقاعية (وهي نوعان):

١- آلات إيقاعية ذات الرق (وهي نوعان):

أ- آلات ذات الصندوق الأجوف المغلق: الطبلة السوداني.

ب- آلات ذات الصندوق الأجوف المفتوح: الدف – التار – البندير – المزهر – الطبلة – الدهلة – النقرزان.

٢- الآلات الإيقاعية (آلات النقر) المُصوتة بذاتها: المنجور – الصاجات – الطورة.

ثانيًا: آلات لحنية (التي تصدر منها النغمات): الناي– الكولة(السلامية) – الطنبورة.

- ندرة الآلات اللحنية وخاصة فى الزار الصعيدى تجعل الأداء الغنائي غير واضح المعالم من حيث النغمات والسلالم الموسيقية.
- الأغاني فى الزار لا تتعدي أربع أو خمس نغمات بشكل تتابعي (سيكوانس) وأهم ما يُميز أسلوب الغناء فى الزار هي (الأنتيفونية) أو الغناء التبادلى.
- تتميز أغاني الزار بُمصاحبة الإيقاعات العنيفة التي تعتمد على المقابلات الإيقاعية مع تغير أماكن النبر القوي.

الرد على أسئلة البحث:

السؤال الأول: ما هي الآلات الموسيقية المُصاحبة لأغاني الزار في مصر؟

- **تنقسم الآلات الموسيقية المُصاحبة لأغاني الزار إلى قسمين:**

أولاً: آلات إيقاعية (وهي نوعان):

١– آلات إيقاعية ذات الرق (وهي نوعان):

أ– آلات ذات الصندوق الأجوف المغلق: الطبلة السوداني.

ب– آلات ذات الصندوق الأجوف المفتوح: الدف – التار– البندير – المزهر – الطبلة – الدهلة – النقرزان.

٢– الآلات الإيقاعية (آلات النقر) المُصوتة بذاتها: المنجور– الصاجات – الطورة.

ثانيًا: آلات لحنية (التي تصدر منها النغمات): الناي– الكولة(السلامية) – الطنبورة.

السؤال الثاني: ما هو تأثير الآلات الموسيقية على طبيعة الغناء والمقامات والسلالم الموسيقية بفرق الزار المختلفة في مصر؟

تلعب الآلات الموسيقية دورًا كبيرًا في أغاني الزار ولها تأثيرات عديدة منها:

أولاً: طبيعة الغناء وطريقة تناول المقامات الموسيقية:

- إن **ندرة الآلات اللحنية** وخاصة في الزار الصعيدي تجعل الأداء الغنائي غير واضح المعالم من حيث النغمات والمقامات والسلالم الموسيقية، فعدم وجود آلات لحنية في الزار الصعيدي واعتماد الزار السوداني على آلة لحنية واحدة وهي الطنبورة فقط؛ ولذلك زار أبو الغيط على الناي أو الكَوَلَة فقط يتسبب ذلك في عدم وضوح نغمات المُنشدة في الغناء؛ لأنها تُغني بلا مصاحبة مُوسيقية أو بمصاحبة مُوسيقية بسيطة، وتعتمد على الإيقاع فقط، ولهذا نجد اختلاف بين المُنشدة والجوقة من

حيث عفق النغمات وأدائها، وهذه السمة المميزة للزار الصعيدي خصوصًا الذي يعتمد على الآلات الإيقاعية فقط!!.

ثانياً: طبيعة أداء الإيقاع والآلات الإيقاعية:

إن أهم سمة في إيقاع الزار عمومًا هي العنف والسرعة، وكذلك يعتمد على أسلوب (البوليرتيم- Polyrhythmic) أي تعدد وتداخل الإيقاعات بشكل عفوي، وهو ما يطلق عليه موسيقيًا (Aleaoric)، وكل هذا بالطبع له دورٌ كبير في التأثير على ضحية الزار أو عروسة الزار لزوم الحبكة الدرامية.

ثالثاً: الأداء في أغاني الزار بشكل عام:

إن أهم السمات أو الأساليب التي تظهر في أداء أغاني الزار هي (الأنتيفونية) أو الغناء التبادلي، والأغاني لا تتعدى أربع أو خمس نغمات بشكل تتابعي (سيكوانس)، وتغيير أماكن النبر القوي، وبالإضافة إلى كل ما سبق فطريقة الأداء بشكل عام تشبه إلى حدٍ كبير الموسيقى البدائية أو ما يُطلق عليه موسيقيًا أسلوب (الحوشية- Barbarism)، والقفلات غالبًا تتصاعد فيها السرعة بشكل (Accelerando) حتى تصل إلى ضعف السرعة تقريبًا (Doppio).

رابعاً: التأثير على الحركة في الزار:

إن عنف الأداء سواء بالإيقاع أو الغناء يُؤثر بالطبع على عنف الحركات التي تحدث نتيجة الاستجابة التلقائية لهذه الأغاني وهي (التفقير) الذي يبدأ بطيء ثم يزداد عنف الحركة مع عنف الإيقاع والغناء.

التوصيات والمقترحات:

١- الإهتمام بفنون الزار الفلكلورية وحمايتها من الإندثار.

٢- الحفاظ على الزار كشكل موسيقي فلكلوري لذا لابد من نشر الوعي بأن الأفكار والموضوعات التي يتناولها الزار من جن وعفاريت وسحر وشعوذة ما هي إلا خرافات لا أساس لها من الصحة.

٣- محاولة إدخال آلات جديدة ودمجها مع آلات الزار مع الحفاظ على الثوب الأصلي الشكل الفلكلوري لأغاني وموسيقى الزار.

٤- محاولة إستخدام المقامات الشرقية المصرية بشكل أكثر لإثراء النسيج اللحني للزار.

٥- الإستفادة من أساليب أغاني وموسيقى الزار في الموسيقى المصرية المعاصرة، فهى شكل من أشكال الفلكلور.

٦- الأهتمام بتعريف أشكال الفلكلور ومنها موسيقى الزار من خلال حصة التربية الموسيقية في المدارس.

مراجع ومصادر البحث

أولاً: المراجع العربية:

١. أشرف محمد شفيق غربال، الموسوعة العربية الميسرة، دار القلم ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م.

٢. إيمان جودت: "آلات النفخ الشعبية – دراسة مقارنة بين مصر وبعض الدول العربية"، سلسلة الثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م.

٣. سمحة الخولي، "القومية في موسيقا القرن العشرين"، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٦٢، مطابع السياسة، الكويت، ١٩٩٢م.

٤. شيماء سيد حسين السيد: "موسيقى الغجر في مصر"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ٢٠١٦م.

٥. عادل العليمي: " الزار ومسرح الطقوس"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

٦. غطاس عبد الملك الخشبة: "آلات الموسيقى الشرقية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م.

٧. فتحي الصنفاوي: "الآلات الموسيقية والإنسان (الزمان – المكان) موسوعة الآلات الموسيقية عبر التاريخ"، الجزء الثاني، دار النشر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٧م.

٨. ـــ: "الإنسان والألحان"، قاموس الصيغ والمؤلفات الموسيقية العربية والعالمية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

٩. كمال عبد الحميد زيتون: "تصميم التعليم من منظور النظرية البنائية"، دراسات في المناهج وطرق التدريس، الجمعية المصرية للمناهج وطرق التدريس، جامعة عين شمس، العدد ١٩، ٢٠٠٣.

١٠. محمد السيد ياقوت: "موسيقى الزار في مصر"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٧٩م.

١١. محمد شبانة: "الطبل البلدي حرفة وفن"، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان ٩٧/٩٦، ديسمبر ٢٠١٣م/ مارس ٢٠١٤م.

١٢. محمد عمران: "موسيقى الغجر"، المركز المصري للثقافة والفنون، القاهرة، ٢٠٠٦م.

١٣. محمود أحمد الحفني: "علم الآلات الموسيقية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠م.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

1- Griffiths, Paul: the Penguin Companion to Classical Music, 2005.

2- New Harvard Dictionary of Music, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

ملخص البحث

دور الآلات الموسيقية المُصاحبة لأغاني الزار في مصر

تتنوع الآلات الموسيقية في الزار بين الآلات الإيقاعية واللحنية البسيطة مما يؤثر على طريقة وأساليب الغناء في موسيقى الزار، فنجد الآلات الإيقاعات هي الأساس في موسيقى وأغاني الزار ويليها فى الأهمية الآلات اللحنية وبالتالي هذا جعل الألحان فقيرة جدا وبسيطة في النغمات والتكوين المقامي ولا تتعدى أربع أو خمس نغمات بشكل تتابعي (سيكوانس) ولا يوجد بها قفزات ولا تحويلات لحنية، والأسلوب الغنائي الأكثر وضوحًا هو (الأنتيفونية) الذي يعتمد على الأداء التبادلى بين المُنشدة والجوقة بشكل سريع متتالى مع المقابلات الإيقاعية العنيفة المتضاربة، ولكن هذه هي السمة الأساسية لموسيقى وأغاني الزار، ولكن برغم أن أصل الزار هو الحضارة الكوشية في بلاد الحبشة وقد دخل إلى مصر مع فتح محمد على باشا للسودان، إلا أن "الزار السوداني" تميز بآلة الطنبورة اللحنية، ويظهر فيه السلم الخماسي بشكل واضح ، ومع مرور الزمن ظهر في مصر "الزار الصعيدى" الذي لا يعتمد على أي من الآلات اللحنية ويكتفي بالآلات الإيقاعية فقط، مما أثر ذلك على الغناء وجعل النغمات غير واضحة، وكذلك "زار أبو الغيط" الذي ظهر في مصر ويُنسب إلى سيدى أبو الغيط بشبين القناطر بالقليوبية فهو يعتمد أيضًا على آلات لحنية مثل الناي أو الكولة وبالتالي يتضح بأغانية النغمات والمقامات مقارنة بالزار الصعيدي.

ثم تناول الباحث: مشكلة البحث، أهداف البحث، أهمية البحث، تساؤلات البحث، إجراءات البحث، أدوات البحث، عينة البحث، حدود البحث، مصطلحات البحث، الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.

<u>وإنقسم البحث إلى إطارين:</u>

- **الإطار النظري:**

أولاً: الآلات الزار الإيقاعية.

ثانياً: آلات الزار اللحنية.

- **الإطار التطبيقي** (الدراسة التحليلية):

وهو نموذج من لموسيقى وأغاني الزار "ياوره بيه" من فيلم "دقة زار" عام ١٩٨٦م.

ثم اختتم الباحث بالنتائج والتوصيات الخاصة بالبحث ثم المراجع وملخص البحث.

Summary of the Research

The Role of Musical Instruments Accompanying "Zar Songs" in Egypt

Musical instruments in "Zar" vary between musical, percussive and melodic instruments, which makes the method and methods of drawing on the music of "Zar", we find the instruments and the basis in the music and songs of "Zar", and then in the melodic instruments. This made the melodies very poor and simple in the tones four or four tones consecutively (Sequences) and not There are jumps and no melodic transformations in it, and the most clear lyrical style is (Antiphone), which depends on the interchangeable performance between the chant and the choir quickly in metallurgical interviews, violent and conflicting, but these are the basics and the songs of "Zar", but despite the fact that the origin of "Zar" is the Cushitic civilization in The country of Abyssinia, and he entered Egypt with the conquest of Muhammad Ali Pasha of Sudan, but the "Sudanese Zar" was distinguished by the melodic tanbura instrument, and the five-step staircase appears in it clearly, and with the passage of time appeared in Egypt the "Al-Zar Al-Saidi" which does not depend on any of the moments and is satisfied with machines Only rhythmic, which affected and made the notes clear. Likewise, "Zar Abul Gheit" who appeared in Egypt, flying to Sidi Abul Gheit in Shebin Al-Maskah. Fly with Qaliouia also relying on melodic instruments such as the flute or the kola. The origins of tones and articles related to "Al-Zar Al-Saidi".

Then the researcher addressed: the research problem, research objectives, research importance, research questions, research procedures, research tools, research sample, research boundaries, search terms, previous studies related to the research topic.

The research was divided into two frameworks: -

The first frame is theoretical and includes: -

First: Percussion "Zar" Instruments.

Second: The Melodic "Zar" Instruments.

The second frame is applied and includes the selection of the research sample, which are: It is a model of the music and songs of "Zar" "Yawrah Beh" from the movie "Dakket Zar" in 1986.

Then the researcher concluded with the findings and recommendations of the research, then references and a summary of the research.